

李睿珺导演专访：西北乡土电影的创作风格与美学特征

刘文涛^a 潘欣宇^b 李睿珺^c

a. 西南交通大学, 四川成都; b. 宁波诺丁汉大学, 浙江宁波; c. 独立电影人, 中国北京

【摘要】 本文是对导演李睿珺的学术访谈。访谈围绕其西北乡土电影的创作根源、叙事策略、视听语言、美学特征与文化责任展开, 重点记录其在《老驴头》(2010)、《告诉他们, 我乘白鹤去了》(2012)、《家在水草丰茂的地方》(2014)、《路过未来》(2017)、《隐入尘烟》(2022)等影片中的具体制作选择: 早期创作的资源约束与共同体协作、银幕时间对真实时间的压缩、空间作为叙事与人物关系的装置、长镜头与景别使用的伦理考量、同期声/方言/环境声的在地性处理、非职业演员的指导方法, 以及绘画与视觉训练对其色彩和构图的影响, 访谈还涉及影像保存文化的可能与局限、作者性表达与大众接受之间的张力。本文的价值在于提供较既有公开访谈更为集中的制作层面口述材料, 为理解西北乡土电影的当代实践和青年创作者的低成本创作提供经验参照。

【关键词】 李睿珺; 西北乡土电影; 学术访谈; 空间叙事; 视听语言; 在地性

Interview with Director Ruijun Li: The Creative Style and Aesthetic Characteristics of Northwestern Local Films

Wentao Liu^a, Xinyu Pan^b, Ruijun Li^c

a. Southwest Jiaotong University, Chengdu, Sichuan; b. The University of Nottingham-Ningbo, Ningbo, Zhejiang; c. Independent Filmmaker, Beijing, China

[Abstract] This article is an academic interview with director Ruijun Li. It focuses on the creative sources, narrative strategies, audiovisual language, aesthetic characteristics, and cultural responsibilities of his northwestern local films. The interview records specific production choices in *The Old Donkey* (2010), *Fly With the Crane* (2012), *Where is my Home* (2014), *Walking Past the Future* (2017) and *Return to Dust* (2022), including resource constraints and collaborative networks in early creation, the compression of real time into screen time, space as a narrative device and a marker of social relations, long-take aesthetics and ethical considerations of shot size, the use of synchronous sound, dialect and environmental sound, the direction of non-professional actors, and the influence of his painting background on color and composition, it also discusses the possibilities and limits of image-based cultural preservation and the tension between authorial expression and mass reception. The value of this interview lies in offering concentrated first-hand oral materials on production practices that are less discussed in existing public interviews, thereby providing experienced references for understanding contemporary northwestern local cinema and for young creators working with limited resources.

[Keywords] Ruijun Li; northwestern local films; academic interview; spatial narrative; audiovisual language; locality

1. 访谈背景

潘欣宇在 2024 年参加“北京国际电影节·第 31 届大学生电影节”时曾参与到由李睿珺导演进行授课的“大师班”, 自此便持续追随西部电影的思潮, 基于对西北乡土的乐忠, 她的毕设创作也同样发生在这片西北的辽阔土地上。她先后收集了李睿珺早期导演的多部作品, 一次偶然的机遇让刘文涛通过寻找《老驴头》(2010)的片源而同其相识。他们谈论自己观看这部影片的目的时, 又惊奇地发现双方论文的选题恰巧契合, 那便是对李睿珺导演西北乡土电影的研究, 但有所不同的是刘文涛的研究视角为传播学逻辑下的电影量化分析, 而潘欣宇的研究重点则放在对李睿珺电影文化的文本细读层面上, 因此两人综合策划了本次访谈, 希望近距离地获取珍贵的一手资源以运用至各自的研究领域。

既有关于李睿珺的公开访谈，多围绕单部影片的创作缘起、主题阐释或影展经历展开；对其制作层面的连续性方法，如空间改造、长镜头与景别选择、同期声与方言、非职业演员调度、色彩与绘画训练等，尚缺少集中讨论。本文因此不以获奖经历或一般性风格评价为出版理由，而将访谈设计为一次围绕“西北乡土电影如何被具体制作出来”的学术对话。

本文的核心问题包括：第一，在资源有限的条件下，西北乡土电影的创作如何启动并形成可持续的协作方式？第二，时间、空间、声音、景别、方言等元素如何共同构造其真实感与美学？第三，影像在地方文化保存与传播中具有何种力量与边界？基于这些问题，访谈材料按创作根源、叙事策略、视听语言、美学特征、文化责任五个层面整理。需要说明的是，李睿珺导演同为本文作者之一，但访谈提问、转写整理与讨论部分由两位研究者完成，导演负责采访内容输出，文责与贡献见文末声明。

时间：2025 年 12 月 8 日

地点：线上会议（腾讯视频）

受访者：李睿珺（编剧、导演）

采访者：刘文涛（西南交通大学新闻与传播专业研究生）；潘欣宇（宁波诺丁汉大学国际传播专业研究生）

2. 创作根源——资源约束、创作共同体与“可控的起步”

潘欣宇（以下简称“潘”）：李导好，今天是一场互动性质的采访，因为我们也是想在这个过程中学习到您在拍摄过程中的一些经验。首先了解一下您电影的创作根源和您遇到的现实问题，因为我本科专业是广播电视编导，平时会有一些小组作业。作为青年导演，我们在创作过程中时常会面临资金和周期运转的限制，以及团队成员组建紧缺等方面的困境。想向您请教下，您在早期创作中如何获得启动资源？对学生或青年导演而言有何可供借鉴的经验吗？

李睿珺（以下简称“李”）：每个导演一开始都差不多。在校时反而可能比毕业后更容易，因为有同学、老师和学校设备支持。大家处在学生阶段，不太考虑生计，彼此知道对方没有多少报酬，更多是互助，形成一个创作共同体。

毕业后，身份变了。大家要工作、交房租，创作与物质条件联系更紧。你不可能再轻易借到学校设备。因此我的建议是：刚毕业时尽量与熟悉的校友保持合作，大家经验可能不足，但能共同成长，也更容易彼此理解。若请有经验的摄影师或工作人员，就要支付报酬和设备费用，起步会更难。

起步阶段，拍自己熟悉的、能掌控的题材。无论制片还是创作，都应在个人经验范围内循序渐进，不要一开始就做超出创作和制片经验的项目，否则容易带来挫败感。等资源、经验和人际能力提高后，再做更大的事。

潘：我们学生剧组组建起来确实像您说的那样，是比较方便的，因为我们背靠学校的资源，还有我们班级的成员，我们每个团队需要去解锁完成一部艺术创作。但是在这个过程中，我们也会发现，由于学生教育程度的普世化和同质化，每个人都会有自己的想法，学生剧组里面意见不统一是常事，当步入社会剧组时每个工种基本上都是各司其职的一种状态。那您就从事文艺电影创作来说，现在是否还存在有为完成一部艺术创作而纯粹自发性结伙儿的机会呢？

李：会有，但很难且很少。取决于周期、档期，对方是否有精力或意愿支持。找到志同道合的伙伴并不容易，所以我一开始建议与校友共同成长。

学生阶段有不同想法不一定是坏事。大家交流、争论，你试图说服对方；如果说不服，说明自己也没想清楚。别人质疑，会提醒你重新检查拍摄方式、台词、分镜、表演指导或剧情逻辑。不要惧怕质疑，反而应感到欣慰。

到社会上，大家各司其职，有时反而没人对创作提出怀疑。行业里叫“干行活”：拿固定薪酬，导演怎么说就怎么弄，弄好弄坏是导演的事，何必提意见得罪导演？这是一种世故且油滑的状态。导演不管拍过多少部，下一部仍从零开始。如果周围只有捧杀，人容易迷失，可能做出自以为是但很差的作品。电影不能重来，前期听到不同声音是件好事。

我拍到现在，主创之间仍会讨论。摄影师有疑问，如果你不能给他好答复，他不信服，拍摄就会有裂缝。演员若不信台词或情节，也无法完全投入。大家基于共识合作，但对细节有不同理解，

非常正常。

潘：是的理解，然后我们关注到您的作品始终扎根于土地，聚焦边缘群体，比如在《老驴头》（2010）中有防止祖坟沙化、敢于与资本抗争土地权益的老驴，《告诉他们，我乘白鹤去了》（2012）（以下简称“《白鹤》”）中有执念于土葬的老马，《家在水草丰茂的地方》（2014）（以下简称“《水草》”）中有对昔日游牧盛景感怀的裕固族小哥俩，还有《路过未来》（2017）中终还甘肃老家的耀婷和新民，再到《隐入尘烟》（2022）里“生于斯，长于斯”，长期在黄土上耕耘的老四贵英夫妇等等。然后您也曾提到过，“导演和农民一样，都是处理生命和时间问题的人”。在您看来，电影作者与土地之间，是否也存在着一种类似农民与土地的“共生关系”？您如何理解这层关系？

李：每个人都无法离开土地单独生存。农民理解得更为透彻，因为每天劳作、种植、收割，一切都基于土地给予。土可以成泥、成砖，变成房子；土地给食物，剩余粮食可换钱；棉麻可纺线成布，变成衣服。生存需求都依赖土地。

城市人看似不直接跟土地打交道，但走路在土地上，住房的钢筋水泥来自矿产，化纤衣服来自石油等曾经的生命体能量转换。饮水来自山川流水，呼吸的氧气来自植物，而植物扎根土地。没有土地，就没有这些。只是劳动关系不同，人与土地的亲密度不同，理解程度不同。

农民活到80岁，可能见证80次春种秋收。播种是新生命，收割是生命结束。农民用半年甚至一年陪伴麦子成长，见证生命能量转换，所以农民一辈子在处理生命与时间的关系。

导演首先要对人感兴趣。没有人，电影可能成为风光片或动物世界，失去与人类本体的关联。我们会对人类命运共情，对当下和未来忧虑，因此产生情绪、情感和表达欲。电影是表达的载体，通过电影分享对世界的看法，让观众共情、共鸣、思考，思考背后或许产生改变的可能性。这一切都源自人类对大自然的爱吧！

3. 叙事策略——真实感、时间压缩与空间作为关系装置

刘文涛（以下简称“刘”）：李导，我看过您先前的采访，这段回答和之前您说过的一句话比较像，您把镜头对准了土地，包括土地上的人们，从而去看他们与这个世界之间是如何产生联系的。我们在看您电影时，发现您在电影中展现这些土地和他们生活的状态的时候，您的叙事策略非常有特点，比如您在电影《隐入尘烟》（2022）中以自然的春夏秋冬节律去展现有铁和贵英的生活，包括在电影《老驴头》（2010）中，他们治沙的具体劳作情节也是有着比较完整的展现。但是电影其实大概就是两个小时，是对于日常的凝缩和升华，所以想问下导演您在电影中是如何处理真实时间流动与银幕时间把控的关系？您是如何决定将哪些劳作流程进行完整呈现、哪些又选择进行跳跃过渡的？

李：真实永远是相对的。我们谈真实，其实是在营造真实感。即便拍纪录片，面对真实的人，拿起摄影机，他意识到有人在记录，就可能带有表演性质：表情管理、肢体管理、形象管理、措辞管理等等。这是他在摄影机前的真实，也是另一种真实。导演为什么选择这一瞬间开机？为什么选这个角度、这个景别？选择背后有强制性，观众只能看到导演想让他们看到的部分。纪录片拍六个小时素材，最后剪成120分钟，重新组接后还是不是真实？所以纯粹的真实不存在。

银幕时间要服从人物年龄、心理和行动节奏。《老驴头》（2010）《白鹤》（2012）拍老人，行动慢，镜头长；《水草》（2014）拍孩子在路上，节奏更快；《路过未来》（2017）是年轻人在城市空间中游走，用陪伴式镜头；《隐入尘烟》（2022）要呈现四季和情感升温，但120分钟不能全部记录，只能选择播种、建屋、收割等关键工序，用景别、角度和跳跃过渡。剪接点不是固定时长，而是看情绪和工序是否完成。

剧情片把现实中的所思所感凝结为新的方式。我们请演员、写台词、写剧本，但一切来源于真实观察，它是基于真实完成的具有真实感的再现。选择做电影，就要接受这种差异度。如果创作者和观众都怀疑这种真实性，电影就失去存在意义，这是个相对的概念。

潘：除了时间上的这种推演，比如刚才提到的电影《隐入尘烟》（2022），根据春夏秋冬节气进行拍摄。在您电影中，空间也是非常重要的叙事元素，您电影中的空间元素主要用来交代地域背景，我看到外部空间更倾向于展示甘肃的地质地貌，有沙漠、荒原，还有盐碱湿地，内部空间更侧重于展现当地人民的民居环境，比如窑洞，还有土瓦房，您是否有意将空间塑造为推动叙事的有利

因素?

李: 电影是一种写作。学影视初期有“视听语言课”, 影视是另一门语言, 像汉语和英语。早期默片没有台词, 但不分年龄、教育、语言和种族, 全世界都能看懂。用镜头讲故事, 和用词汇写文章相似。120 分钟要讲什么、展现什么、怎么展现? 每部电影都有核心主体, 通过例证和修辞展开。

时间、地点和人物是文章三要素。人无法离开空间存在。拍摄时永远自带空间特性。没有人就没有空间, 没有空间可能也就没有人类。时空不可分割: 什么时间、什么地点、发生什么事、遇见什么人互为体。没有参照物, 我们感受不到时间。天变黑, 我们意识到时间流动; 看五年前照片, 发现变老; 看大楼变旧或被拆, 意识到时间推演。空间承载人的情感、生活和时间作用力。

对你们来说, 河西走廊是陌生环境, 而对我来说是日常。有些观众觉得像奇观, 这是空间差异性决定的。我呈现空间永远基于人, 而不是单独拍空间。先有空间, 人再做出决定, 人与空间互为体。什么人住什么空间, 与收入、审美、境遇有关。农民住五星级酒店, 就产生戏剧关系; 亿万富翁在村里放羊, 观众会猜想原因。空间与人的身份、处境、审美喜好相关, 也以无声的方式展现着人物的内心活动。

潘: 因为我就是从小在北方长大的, 但是我也发现北方的一些地质可能跟西北好像还差着很多, 然后我们关注到您电影里面空间内的镜头转换, 就跟您刚才说的视听语言有关, 通常衔接得比较自然, 比如说有相同场景之间的转换, 构建空间内的完整性。除了您提到过的, 空间对于故事整体叙事的推动, 还有对于人物整体形象的塑造以外, 您是否特意对空间做过考量与塑造?

李: 空间与人相互塑造。空间塑造人, 人也反过来又塑造空间。在《隐入尘烟》(2022) 中, 马有铁和哥哥同住一院, 哥哥住前院, 有冰箱、液晶电视、巴洛克式假皮沙发、壁纸、铝合金滑动门、瓷砖; 马有铁住后院, 与动物一起。若只呈现室内, 很难判断是乡村。但透过驴和前后院关系, 观众知道这是乡村, 也看出兄弟俩的生存落差和家庭地位。

老四端着碗进来, 坐在哪里? 哥哥嫂子、媒人坐在哪里? 谁坐沙发、谁坐小板凳? 谁说话、谁被替说话? 这些都是由空间去做呈现。马有铁第一次到前院吃饭, 非常局促。嫂子感受到这种局促, 甚至说“里面有那么多米饭, 你为什么只拿了个馒头?”她要替男主人公化解局促, 因为这会影响她和丈夫在别人心目中的形象。这些都在空间里完成。

《路过未来》(2017) 中, 女主人公在不同空间做不同决定。我们特意找离地铁特别近的房子, 站在窗边能看到地铁经过, 光能照进房屋, 随时有离开的感觉。住在这种地方, 说明收入低。一般人不会住, 因为吵、杂乱, 出于安全和安静也不会选。但空间流动感强, 给人不安定感, 随时可能离开。他们看似稳定, 其实外部环境随时刺激决定。每当做出重大决定, 总有一班地铁路过, 我们安排人在房顶看, 快到时让演员表演, 需要地铁过来时刚好开机, 这些都是经过严格计算的。

我们几乎把深圳市所有离地铁站近的房子找遍。这一户离铁路最近, 在布吉火车站边上, 符合设想。那片马上要拆迁改造, 很多外来务工人员住那里。我们花很多精力说服房东, 重新装修, 垃圾、墙纸、床单、锅碗瓢盆, 都按需要重新布置, 做新隔断。女儿跟父母说话, 父亲说失业, 女儿回房间吃饭。一个镜头隔着一堵墙, 看见窗户背后的女儿和隔壁的父母, 三人共同忧虑。即便身处两个空间, 也能够看到他们对于同一件事物的感受。特别是列车从窗前驶过, 这些都是被重塑后的。

4. 视听语言——长镜头、景别伦理与同期声的在地性表达

刘: 其实您刚才说电影像写作一样, 您用自己的方式去展现了电影当中的人物, 然后叙事的发展就是空间的呈现, 可能和您的生活经历, 和电影当中人与人之间的相互塑造有关。我觉得这类电影和安德烈·巴赞(André Bazin)的电影本体论是非常相近的, 我的研究就是通过对您电影本体的研究, 包括视听语言的探究, 在计量的时候发现长镜头的使用是您电影中的主要特点, 比如在《白鹤》(2012) 的结尾, 智娃挖坑埋爷爷的片段, 包括《隐入尘烟》(2022) 里, 有铁和贵英收麦子的片段, 都是运用长镜头的方式呈现出来的。在统计的过程中发现您电影的平均镜头时长是比较长的, 您应用长镜头的设计是出于怎样的考量? 想为观众带来一种怎样的观影体验呢?

李: 还是真实性的问题。长镜头带来更真实的观影感受, 保留不被分割的时间。镜头切得越碎, 真实感越靠堆积完成。我尽量减少频繁、不同角度的镜头拼接, 避免形成“虚假的”证实。长镜头也并非绝对真实, 但比快切镜头组接更具体、更真实。我拍现实主义题材普通人的故事, 长镜头美学

基于对真实的理解以及对电影美学的喜好。

还有时间问题。一个人在较长时间里做一件事，情绪如何转换、感受是什么，很重要。若做一个难受表情，下一镜跳近景，滴眼药水，眼泪流下，与镜头对着人不动，从难过到忧伤、哭泣，再收拾情绪，观影感受完全不同。

敢做长镜头，要对置景和空间有足够相信，有足够前期筹备。摄影棚拍可能按分镜只拍局部，周边是假景，无法做跟随式长久拍摄。我们可以把空间做到365°无死角还原。虽然马有铁没拉开柜子，但柜子里有几个馍；虽然没打开箱子，但箱子里有几双鞋、几条裤子。只有给演员真实空间，表演才真实。他试戏或打灯时无意识拉开看一眼，里面什么都有，他就会相信空间真实，才能相对真实地表演。

另外，演员能否经得住长久镜头凝视，非常考验演技。有的演员无法在一个镜头里完成情绪转换，需要切换角度。若演技够好，则情绪就是完整的。拍《水草》（2014）时，小演员在骆驼死掉时要哭泣。我们开拍前一个月把每场戏、每个镜头排练无数遍，像话剧一样。那天小演员紧张，叫我哥哥，说“你要不要踹我一脚，或者打我一下，让我更快哭出来，不然你们一直等，我哭不出来。”骆驼打了麻醉，药效有限，我们担心它中途醒来。

我说你要相信自己，想象生活中最伤心的事。我给了他唯一压力：哭不出来我不会喊停。他看着骆驼将死，慢慢忧伤，看着周围哭泣，情绪越来越强，最后鼻涕流下来，我一直等他鼻涕掉下来再吸回去的那一刻才喊“卡”。小时候有经验，很伤心时不会在意形象，周围没人，在荒原上哭泣，谁会在意？我们沉浸情绪里，不会做形象管理。这是我认为是剪接点，他完成了非常真实的表演，不需要分切，分切反而是对表演的不尊重，感染力也不一样。

刘：我们在观影的时候发现，“土地三部曲”前两部的平均镜头时长都在一分钟以上。我们还发现了一种变化，比如您刚才说的《水草》（2014），其中的平均镜头时长可能就只有原来几部影片的三分之一，《隐入尘烟》（2022）可能就是这三部影片的二分之一，在您先前采访当中也提到，《路过未来》（2017）它的平均镜头时长是一两个镜头去完成一场戏的组接，但是像《隐入尘烟》（2022）可能会加入更多综合性的镜头来表达。您在剪辑的过程中有没有注意到节奏上的变化？您认为这种变化主要和什么有关？

李：这一切都是前期精心规划的结果。每个镜头多长、从哪里起步？我一般自己做剪辑，会告诉演员和摄影师镜头在哪里停？剪接点在哪里？

《老驴头》（2010）《白鹤》（2012）镜头较长，因为讲老人的故事。老人行动缓慢，生理节奏、表演节奏、时间节奏不同。镜头时长要符合人物内心和生理节奏，不能脱节，做成快接不妥。《白鹤》（2012）《老驴头》（2010）有大量劳作，需要长久凝视，让观众知道一个人完成这些事情需要多长时间。对劳作和情节来说，时间是必须的。农村生活比城市舒缓，老人行动更慢。

《水草》（2014）讲两个孩子，孩子快，又一直在路上寻找，节奏相对快。这基于主体、拍摄形式与内容，呈现人物年龄和心理状态。回家有欣喜和期待，期待时时间好像过得很快；痛苦时时间却变慢。

《路过未来》（2017）讲年轻人，家人曾为她做一切，后来她为家人做一切，需要长久深思熟虑。她游走空间，思考现实和家人处境，很孤独。我们选择陪伴式拍摄，镜头像陪伴人物，完整游走空间，呈现不同的状态。工厂空间很重要：她怎么过分零室，怎么换衣服，只露出眼睛，模糊身份，像机器一样。进车间前套防静电手环，像手铐，下班前还不能取掉，因为人身上的静电可能会导致芯片短路。每个不一样的面孔换上衣服，坐在工作台，套上手环，好像被绑在工作台上，失去自由，也失去通过外貌、发型和妆容辨识个性的部分，变成流水线上的工具。不需要体现个性，只需按标准流程完成，这种沉默和空间转换对电影很重要，所以镜头偏长。

《隐入尘烟》（2022）中两个人不停行动，种植、搭建房屋、修居所、奔波生计。我们想完整呈现四季，但不可能把所有记录都放进去，影院有120分钟左右标准时长。要用跳跃式时间变化，分景别、分角度过渡，呈现不同时间状态和空间状态。他们比较缓慢，但身处中年，中间有情感波动，随四季升温。冬天寒冷绝望，故事从冬天开始，出现于他们各自人生寒冬。被迫在一起后，慢慢交往；开春播种，有绿意，预示新变化和生机；夏天关系升温，生命郁葱；秋天收获，情感成熟，

有房子，鸡生蛋。大量劳作和修建需要体现环节，但不可能展示太长。若每个都留很长，观众的接受度就会出现問題。它毕竟不是纪录片，而是剧情片，我们找到适合长度，但也不是那种支离破碎的剪辑。

潘：通过拉片分析您电影中的镜头运用，发现景别的使用非常有特点，尤其是中景和全景，这都是您最常用的景别，然后联系到我刚才提到的空间划分，在大部分时候将人和环境全部框定，而远景则常将人物置于宏大的自然或乡土环境中。您如何做这种景别使用的考量？想表达人物与环境间的何种关联？

李：在《隐入尘烟》（2022）中，他们在一起时会有中景、中近景。他们单独存在，或和村里群体共同存在时，在别人眼里好像没有享受近景的权利，因为他们被漠视。在别人视线里，他们永远是群体角落里的人。只有两人在一起，彼此认为对方重要时，才是近景乃至更小近景。在土地上劳作时，他们是环境中更渺小的个体，可能是全景、大远景。

我一般很少用特写或大特写。一方面，从真实物理意义讲，一个人在另一个人眼里变成特写，只有脑袋，两人距离得多近？除非接吻，脸在眼睛里才会是特写。真实生活中保持安全距离，很难让特写进入视线。即便挤地铁，也至少是近景，很少特写，普通人之间不会产生那种景别。若用定焦镜头，摄影机要离演员多近才能拍特写？那种压迫感我不喜欢。打破距离的特写和大特写，本身是对被拍摄对象的压迫和侵犯，带有强制性。

当两人景别逐渐缩小，是因为关系变化了。关系好，走路才可能搂在一起、喝大酒才搂着说话；普通朋友便不可能。另一个方面，普通人很难在大银幕上享受被特写关注的权利。我们在公共荧屏出现特写的几率有多少？电视机作为公共话语空间，享有特写权利最多的是领导人、广告明星、被表彰的英雄，普通人出现时永远是背景。春节联欢晚会特写给明星和主持人，魔术师桌边的人只是被附带进去。多少大众会被特写形式出现在公共话语体系里？我们拒绝特写，是基于多个角度和层面的考虑。

除非有的镜头无法脱离特写才能交代清楚。比如有铁和贵英在弧口按麦花，景别太大看不到麦子按出的花纹，所以用特写让观众看到。除此以外，很少长时间压迫性地竖向演员面部。那是对人物的冒犯和不尊重。当然，每个人对镜头语言有自己的理解。

潘：这让我想起来，当时您有一场采访，说的就是“创作者一定要‘爱’你笔下塑造的每一个人物形象”。最近我正在策划一档关于裕固族的游牧纪录短片，也很关注《水草》（2014）中的壁画、民谣、白马等意象。在观众看来可能是较为神圣和惊艳的存在，这些客观意象不仅承载了当地游牧民族的信仰与传说，同时也是您电影中一种诗意性的文化记忆。在您看来，这种根植于乡土和民族传统的文化记忆是如何自然而然地转化为您镜头下的视听语言以及导演思维的？

李：关于《水草》（2014），首先要回到河西走廊的日常经验。像石窟、壁画、悬崖这样的场景，对你们来说可能很新奇，但对我们来说很日常。可能一个村子边上就有半壁悬崖，就有石窟，就有不同时代的壁画。中国石窟文化是从河西走廊发端的，所以它对我们来讲就是生活的一部分。就像外地游客到杭州要去西湖，但真正住在西湖边的人，不会觉得那有多新奇。对土生土长在这个地域的人来说，壁画和石窟承载的是人类过去在这片土地上发生的故事。你可以通过它了解当时的人如何思考宗教、道德、生活、人际关系和未来，这很有意思。

《水草》（2014）呈现的是裕固族的故事。裕固族是回鹘和突厥的后裔，属于56个民族之一，但人口很少，目前可能只有两万人左右，而且主要生活在甘肃河西走廊，别的地方没有这个民族，很多人也不一定了解。在现代化进程中，不同民族穿民族服装的情况已经很少，通常只在重大节日或节庆时偶尔穿，日常跟我们一样。民族服饰是一种外化的民族身份彰显，当我们失去这种外化标识时，还能靠什么辨别他们是什么民族？那就是历史。

我们如何让观众简单地了解这个民族的历史？原有的壁画、石窟就是很好的载体。它们本身就在那里，不需要虚构，有真实基础，又很合情合理，可以帮助观众了解这个民族过去的历史要素、发展变化和变迁过程，所以我们做了这样的拍摄准备。因此，《水草》（2014）是关于过去、现在和未来的：故事发生在与过去相同的土地上，它过去是什么样子？当下是什么样子？未来又会是什么样子？通过壁画，我们可以感受到民族文化的变迁以及这片土地的变迁。用视觉语言去呈现，是

最容易被接受和识别的方式。而且这部电影的形式刚好是两个小孩在路上经过石窟并寄宿,符合情理。

例如有一天他们路过时,在一个干枯的河床里,弟弟睡在蓝色木船里,哥哥睡在石窟里。石窟里经常有人借宿,他睡的那个石窟上贴满了“文革”“大跃进”时期的报纸,证明那时候的人借宿在石窟里,他们觉得壁画很丑陋,就用报纸把壁画糊上了。他们就睡在这样的石窟里面,不知道是谁在这儿睡过多久。现在那些报纸也成了文物,非常有意思。哥哥在那儿看,就是现成的,好像一层层的文化,每个阶段的文明在这个空间里做了不同呈现。

所以,壁画本身就像电影,电影最初也是因为照相术的诞生。在过去没有照相术的时候,壁画就是现在的照片。人们把世界、故事留在上面,让未来的人能够看到,或者自己留存一份纪念。它本身就很符合影片的形式,再加上这个地域的民族题材,所以我们就做了这种结合的呈现。

刘:您刚才说到民族在地性,包括一些自然景观的地性,其实我们在研究的时候还发现您在电影中对于声音的处理也比较在地化,比如台词的使用,经常会以甘肃地区的方言为主,也比较简短。从电影整体而言,您认为台词发挥了哪些作用?采用简短、在地性、克制且内敛的台词方式是想对影片形成怎样的表达?

李:首先,电影讲视听语言,应尽量用视觉和听觉把事情叙述清楚,尽量减少台词表述。如果能通过空间呈现和演员表演把事情讲清楚,那我们就不需要台词。需要台词,通常是因为有很多复杂因素,比如历史因素,而我们又不想做闪回,这时台词可能被迫成为叙事手段。有时候,人物的内心、悲伤或历史成因,无法完全借助道具、空间和表演透彻呈现,就需要借助台词,让观众清晰知道是什么造成了结果。这是我对待台词的原则:如果不需要台词出现,能够把故事讲清楚,就尽量规避。最高级的办法还是用镜头和表演去完成,因为它是电影,不是评书。评书听到的全是台词,没有画面,这是由艺术形式进而决定的。

关于方言,我觉得语言是地域文化非常重要的特征之一,同时是一种文化载体。什么样的地方造就什么样的语言和人,人物的形象、性格,决定他会说什么样的话,也会促使他有什么样的行为,这是浑然一体的。回到真实性的问题,方言也是一种文化密码,是进一步全面了解这片土地上的人的方式。语言是文化不可分割的一部分,是地域文化中很重要的组成部分。

除非后来大家都不说方言、全用普通话了,那我们就只能用普通话拍摄,否则还是根据实际情况来处理。比如《水草》(2014)中,小孩们在课堂上永远说普通话,因为我们在学校时基本都讲普通话,哪怕在偏远山村,现在也基本如此。两个小孩彼此在一起,或跟同学们在一起时,说的可能是普通话;只有跟爷爷和父亲在一起时,才会说自己本民族的语言。这就好比我们都掌握了英语,两个同学见面不可能突然说英语,除非有一个留学生朋友来了,我们会用英语打招呼、聊天;等他走了,我们跟同学还是说普通话,偶尔夹带一个单词,再所难免。但当我们跟自己父母打电话,自己还会说方言时,肯定优先选择方言,而不是普通话,这就是现实的语境和逻辑。

所以我们不可能整部电影里都使用一种语言。不能一厢情愿地为了呈现这个民族,就让所有课堂上、两个小孩单独在一起、或跟同学在一起时,都讲普通话。现实不是这样,我们还是要遵照现实逻辑,这里面有三种语言形态。从人类学角度来说,语言非常重要。我当时就说,哪怕大家觉得这部电影毫无价值,我们花费那么多努力,让这些小孩去恢复他们本民族的语言——因为很多跟爷爷奶奶生活的孩子也不太会说了——但我们还是希望把它留下来。因为民族人口很少,假如有一天,他们本民族的语言真的消失了,那电影还留存了一种言语的样本。从这个角度讲,这部电影就有点价值,这可能是某种意义上的、对文化整体性进行思考的结果。语言和台词除了基于电影本身的考量以外,还有其他方面的一些考虑。

刘:您电影当中对台词的运用虽然精简,但是我们发现音响的应用反而相对突出,比如《白鹤》(2012),我们就能很明显地听到风声、水声,还有鸟叫声,这些在您的电影里不仅做背景,几乎成了主角。您如何理解环境声的作用?这种对自然环境声的高度依赖与放大,是想构建一个怎样的听觉世界?

李:我从第一部电影到现在坚持同期声,很少配音,环境音、演员台词基本同期。除非需要刮风但没风,用鼓风机营造,噪音干扰场景时才补录台词或拟音,否则基本同期。拍摄时有飞机路过,

我会喊停，等飞机过了再录，画面和声音要同步通过。

补录也有问题。即便补录，也在镜头拍完后马上补录，收环境声后补演员台词，因为演员还在环境和情绪里，记得刚才是怎么说话的。若抽离环境，回北京录音棚对着剪好的画面补，很难精准还原当时情感，会损伤整体表演。

《水草》（2014）有孩子想象和幻觉部分，幻觉空间和心理声音会被放大，是人物心理层面的真实声音，是此刻幻听；回到现实，声音也回到现实。不同空间有不同声音，自然声、鸟叫、风声、雨声，从屋外到屋内一定有不同的听觉感受。

5. 美学特征——视觉思维、劳作经验与“诗意”的非预设性

潘：我们看到您电影中有的画面的色彩和油画的质感较为契合，现在网上有博主分析您的电影与法国画家（莫奈）的画作进行对比。因为在您电影中，色彩饱和度通常较低，更倾向于自然光效，和自然音响的效果近似，包括电影中还涉及到了那些超现实的片段，在这些画面里都有很强烈的色彩对比，比如说贵英黑夜等老四的片段，当时那天黑夜是抢了个天光吧，有一点那种暗蓝的色调，再加上贵英手上持的暖水瓶，昏暗的灯光与周遭的暗蓝形成了强烈对比。《路过未来》（2017）虽说是与城市有关的剧情，其中那既真实又富有绘画般的诗意，谈谈您和摄影师是如何设计全片的色彩基调与光影变化的？

李：电影人分两种——文学思维和视觉思维。我属于视觉思维，看到一个人或画面，觉得它构成剧情段落，会因画面或照片构建剧情段落。我从小画画，高中是专业美术生，培养方向是三年高中读小中专，毕业后学校分配做美术老师。大学学影视广告，要通过视觉精准传达产品信息，或用小故事带出产品属性，做视觉观察训练。

画素描要观察物体与背景的色彩关系；画水粉要观察光线变化、环境色。白桌布会影响红苹果色比，蓝绿色水瓶与苹果相互作用，观察色彩关系的变化。画素描要理解光线照进来时明暗交界线、暗面、灰暗面、高光点，哪条线清楚、哪条线虚？叙事关系是什么？这都是对视觉的概括和提炼，是长久不自觉的训练。

现在我也常在街上观察。前几天在咖啡馆、商场，看到送外卖的小伙子，戴黄色头盔，上面沾了一个皇冠，像古代帝王，前后有流苏吊坠。他跑来跑去，我拍了几张照片。我想象他满阳光、满快乐，喜欢在生活中寻找不同，善于调侃世界，对自己身份调侃：虽然送外卖，但我就是皇帝，掌握你们食物的权利，几点送给你。谁点他外卖，他那一小段时间就掌握你的食物，他的形象和身份完美贴切。看到不同视觉形象，我会做不一样的故事和人物构建想象。

关于莫奈，学画时老师会讲意大利文艺复兴画作、雕塑。后来去欧洲参加电影节，我会本能去美术馆看原作，比如《向日葵》和美术课本上的差别，其中还包括有毕加索、米开朗基罗等人的作品展出。同时我发现有意思的事：拍电影前，我去县里博物馆，有大量魏晋画像砖。魏晋古墓在大砖上画很多画，很简练，记录墓主人生前身份、生活信息，有喝酒、杀猪、劳作、烤火、烤串这些画面记录的劳动场景，莫奈早期、毕加索、梵高很多画作也记录了劳动场景。人类隔那么远，语言不通、文化习俗不通，但生产生活方式接近。他们画里人拿叉往车上举麦子，和我小时候甚至现在有人劳作一样。魏晋画像砖上人拿叉在打麦场扬麦子，用动物拉石滚子打麦场，今天好多农民还这样干活，我小时候也这么干，只是服饰不同。过去上千年，有些东西基本没变，比如牛拉犁跟马有铁犁地的方式和工具近似。

在欧洲看到画作里的劳作场景，并不是为致敬而构成，而是基于现实。这个地方的人劳作方式是什么样？恰巧更久远欧洲也这样劳作。电影表达之前，绘画也表达过类似场景，有紧密相似性。构图很像，是不是参考了画作？有天然因素。贵英和老四打麦草、按麦花，我以前以为干草垛原画只有一幅，后来在欧洲美术馆发现好多幅，每一幅不大，画家在干草垛那儿坐一天，从清晨开始，每两小时画一幅，感受不同光线和色彩。人物服装色彩构成可能参考绘画要素，因为色彩配比既符合当地区域人喜欢穿的服饰颜色，又有画家提炼过的更和谐、更美的状态，同时不违背生活逻辑和现实。日常会把麦子码成垛，避免下雨打湿，上面湿了下面还好，避免生芽。没打麦时，他们选择坐在那儿，自然有赞美劳作的感觉。人家躺着，他们只坐着，这是人类对劳作经验的再现，有高度的相似性。我们有刻意参考，也许算美术生出身的天然本能。

潘：刚才您说到自己是偏向于视觉派的导演，您电影所形成的色彩设计和镜头构建了独特的美学特征。学术界和评论界常常用两个词来概括您的作品，那就是“诗意纪实”和“乡土诗学”，但在今天的访谈中您也一直在强调自己在故事塑造过程中对于一些“真实性”的追求，这种真实或许是种“非诗意性”的情节。那么，观众感受到的“诗意”可能来自哪些具体的制作选择？例如对长镜头、自然光、方言、环境声、剧情节奏的把控？您是否接受他们对您影片所界定的这种概念呢？

李：可以接受观众的感受，但我不把它作为预设。很多人问我怎么拍，看起来挺诗意。那可能是观看感受，但我并没有说我要拍一部诗意的电影。如果命题作文，老板投钱说去拍一部诗意电影，我反而不会拍，也不知道怎么拍。它是一种本能，是审美，基于对电影的理解和对美学的追求，自然流露，被观众感受到，不是刻意结果。你对时间、空间、表演、镜头剪接和拍摄的整体理解，它们共同营造这种感受。任何原创作品都是刻意行为，不刻意就不是艺术作品。工业设计也要刻意使用颜色，主观性也很高。

“诗意”和“纪实”看似矛盾，但在电影中要看导演所选择的结合手法。它没法刻意训练，一个诗人真能被教出来吗？中文系每年毕业那么多人，优秀诗人就那么一点。人对现实的领悟力和对艺术的感受力有差异。同班同学，家庭背景、美学喜好、受教育程度、地域文化不同，拍出的作品也不一样。如何平衡？首先要符合地域文化特征，符合呈现的文化地域里的角色身份，同时让他说他该说的话。

《隐入尘烟》（2022）中老四感叹麦子生命，有人批评他像土地哲学家，质疑他凭什么有这种感受力和悟性，认为这不是老四说的话。但电影里交代了，这些话是他小时候在村子里听一个经常要饭的疯子说的。他长大了再回想，略微理解一丝。随着年龄增长、人生遭遇和每天埋头劳作，他才对这东西有了一点理解。假如他很小考上大学，十几岁离开城市生活，最后变成白领，反而不会对土地有领悟力，因为他脱离土地，备受敬仰，不会把目光低到尘埃里，替生活在尘埃里、没有嘴巴替自己辩护和诉说苦闷的植物发出感叹，那反而假。他说这些话，正因为他是农民，被周边人嫌弃和抛弃，无法融入周边社会，被边缘化。每天劳作，跟驴交流，只能把目光低到尘土里，跟大地交流，观察植物庄稼，感同身受，跟它们一样变成失语者。种了一辈子庄稼，收割几十次后，他回想老疯子的话，当麦子被选为种子，麦子会说什么？被选为献血者，能说什么？面对镰刀被收割，它是被主人种下去的，还能说什么？面对转动的磨，要被变成面粉，麦子能说什么？他才会有反思。城市里不跟庄稼打交道的人，不可能对这些有反思，那不是他的日常。他可能反思红绿灯过不过、下雨打不打伞、约会打车还是坐地铁？给马有铁说这些话也不合理，所以一定要跟人物身份背景和性格做合理化处理。

即便我做了处理，仍有观众觉得抽离，认为不像马有铁说的，像土地哲学家或诗人。我小学同学的父亲没接受过一天美术教育，小学上完就不上学，但在村子里画得很好。他用纸画了一张五毛钱，去商店，商店的人说我知道是你画的，但画得太好了，我给你五毛钱东西。对某些事物的感知力或天分，教育是一方面，教育之外的感悟力不是一切归功于教育。打工诗人、送外卖的诗人写《赶时间的人》，因为他是普通劳动者、外来农民工，在城市送外卖，结合身份，你会觉得震撼。但他就是送外卖的，写了《赶时间的人》，好像也正常，跟教育背景无关。马有铁是农民，种了一辈子地，感叹庄稼命运再合理不过，仿佛感叹庄稼命运也是在感叹自己的命运。人到接近老年、过中年，对一切有新认知，这很正常。

刘：您刚才说有些东西确实是不能通过教育的方式来塑造，可能更多时候来源于您对于电影艺术，对于当下的一种感受去拍摄的。同时您对于意大利新现实主义电影，还有贾樟柯的电影也都有所了解，您的电影风格的形成除了来源于自己对艺术的感受外，在您创作的过程中有没有对您影响比较大，或者是印象比较深刻的作品和流派？

李：最初因为我是西北人，在拍摄的村子里出生长大。我1983年出生，村子差不多1990年前后才大规模通电。7岁以前没电，点煤油灯，信息闭塞，交通落后。最初接触电影是露天电影，要有发电机，然后再接触电就是手电，那是小时候对电影的唯认知。从没想过学电影，高中毕业想考美术学院，深造绘画，偶然在老师鼓励下考了山西传媒学院。到山传，上视听语言课，老师讲电影史、影像史，开始接触电影。之前很少看欧美电影，高中录像厅看港片多。电视周末偶尔放欧美译

制片,大部分欧洲历史片,戴假发,穿那样的衣服,不了解历史背景,配音又很夸张,是看不进去的。

大学时去阅览室,学校影像库可拿学生证借阅。对学电影的人,影像库像中文学院图书馆。看到意大利新现实主义,比如《偷自行车的人》,觉得跟以往讨厌的欧洲电影完全不一样,非常亲切,自然纯粹。虽然不认识父子,不了解意大利历史,却被命运吸引,感同身受,为未来担忧。看完很长时间难过,父子命运好像长久住在心里,突然意识到电影有强大能量。绘画、摄影、音乐都不曾给我这么强烈感受,电影给了,所以我想做电影。

2003年毕业开始做电影,那时以胶片为主,新导演没机会。第六代导演替我们打了样,贾樟柯、王小帅等自筹资金,游离国有制片厂体系外,低成本独立创作,把镜头对准普通人。王小帅从福建厂“逃”出来,买黑白胶片,拍了《冬春的日子》。贾樟柯获数码DV机,拍短片,去香港短片节拿奖,然后用很低的成本拍《小武》。他们打破过去电影被权力授予、只有少部分人有资格拍摄的局面。个人意志可以完成,这鼓励了一批年轻人。更幸运的是赶上数码化,数码摄影机成本下降,人员减少,符合刚毕业想创作但没钱的冲动。没有技术革新和示范效应,我们很难快速走上自主创作道路。

其他导演,早期喜欢米开朗基罗·安东尼奥尼(Michelangelo Antonioni)、英格玛·伯格曼(Ernst Ingmar Bergman)。伯格曼《野草莓》呈现人物心理状态,安东尼奥尼呈现人在现代化环境中的忧虑、心理困境和变化,都非常独特。视听语言上,阿巴斯·基亚罗斯塔米(Abbas Kiarostami)用简单的故事四两拨千斤地去讲述一个命题。亚洲有侯孝贤,日本有小津安二郎(Yasujiro Ozu),对日常生活的呈现和独特方式。希腊西奥·安哲罗普洛斯(Theo Angelopoulos)处理个人与历史关系,创造另一个语言体系。安德烈·塔可夫斯基(Andrei Tarkovsky)电影的诗意源自他父亲是诗人,他自己也写诗,同时阿巴斯也是位优秀的诗歌研究者。这些导演的作品对电影认知有新的启发,包括处理题材和一以贯之的拍摄方法。

潘:刚才您也提到,从第六代导演那里学到一些低成本拍摄电影的方式,您电影中经常会出现非职业演员,这些非职业演员大部分都是在电影里生活,而不是仅仅是单纯演绎,包括职业演员好像也一样,像海清老师,她拍摄《隐入尘烟》(2022)的时候,前期就下乡待过一段时间去亲历着农活琐事。我们平时也会招募学生演员或者非职业演员,您能为我们分享下该如何引导素人亲友在乡土语境中实现自身表现的突破和转变吗?

李:非职业演员在电影中最早应用,从意大利新现实主义到法国新浪潮,主张把摄影机搬到大街上,让普通人进入摄影机视野,第六代导演早期也这样。它有一套完整的脉络,不是我们这一代才开始,这一切基于更真实的考量。

非职业演员一开始不太自信,对表演认知不自信,总觉得表演是漂亮、帅气、经过电影学院或已有成功作品的人完成的。对他们来说,身份是农民,觉得怎么能表演。你要帮他打破认知,建立自信。电影不只属于少数人特权,任何人和任何人的故事都可能变成电影主角和主体,这很重要。

其次要做培训,培训中发现他是否有表演可塑性。生活和表演有差异,再真实的剧情演绎也是演绎,要面对工作人员和摄影机。有人平时开玩笑,表演都好,摄影机一来就不行。要选择在摄影机面前能自如谈笑风生的人,他自己有强烈意愿。如果不想做,千万不能勉强,因为他随时可能中断拍摄,他自己喜欢、愿意,就做培训。真诚分享人物设定,举他身边见过的人的相似例子,让他观察、模仿。非职业演员的方式是你要跟他变成朋友,他觉得你是朋友,取得信任很重要。

跟非职业演员工作和讲戏方式与职业演员完全不同。不能按电影职业化方式交流,不是学电影的,他不懂。尽量减少电影术语,用生活化方式交流,举例子、启发、一点点靠近、要有耐心、多鼓励,他们的好处是天然生活质感强,自然。遇到细腻情感表达、需要层次处理时可能差一点。职业演员你让他哭十遍,可能十遍都能哭出来,眼泪恰到好处,卡到哪儿就卡到哪儿。非职业演员哭完一次就不可能,让他再哭一遍很难,情绪很难再来。拍摄时尤其注意,有些戏份对非职业演员没有二次感染,像拍纪录片,只有一次机会,无法多次拍摄。职业演员拍十遍二十遍都一样,接受过专业训练。但正因如此,非职业演员没有那么多规矩,会给你意想不到的表现,职业演员反而容易模式化。

一开始讲到,如果没人提意见,也会变成模式化拍摄。有人提意见,才会做出不同改变,表演也这样。职业和非职业搭在一起工作会相互激励,像照镜子,需要代入感。职业演员很快来情绪,会感染非职业演员,从而将其拉进情绪里,对手戏的相互感染力很重要。

6. 文化责任——影像保存、语言留存与作者传播的边界

潘:刚才听了一些您拍摄日常的分享,我们同样也关注到您电影创作所具备的文化责任。您之前说裕固族题材,当时设想过拍出来可能没有观众喜欢看,但是它在某种程度上具备拯救文化濒危的能力,这也是电影所蕴含的一份价值。我想问一下您是如何看待影像在文化保存过程中的力量与局限?

李:我们现在很多东西都在做影像化处理,包括敦煌莫高窟。随着时间推移,损坏不可抗力,所以做抢救性影像高精度扫描或拍摄,希望保留下来。如果有一天因地震或自然侵蚀脱落,还可以通过影像感知。当然,跟身临其境站在空间里观看完全不一样。敦煌官网可以看到石窟壁画,甚至放大,但坐在家里看和站在那儿看,感受完全不同。就像跟爱人视频谈恋爱,和真的站在路边手拉手表达,是完全不一样的。

但影像也是被迫方案。它有记录功能和优势,局限性是在场感无法替代。纯粹记录让你意识到曾经有过这样的东西,想了解时还有机会看到。没有影像,壁画损毁就真没有了。影像是它曾经拥有的痕迹,像历史遗迹一样,是载体,是文化提供的再次凝视和审视空间或文化遗产的可能性渠道。

潘:您刚才提到了AI修复敦煌壁画,现在是流媒体与短视频盛行的时代,您认为扎根于乡土的创作者们,他们应如何平衡创作的独立性,在表达自己想要表达的基础上与广泛的观众对话,让那些观众得以接受在地性的本土文化,您对此又有何理解?

李:严肃的创作者必须考虑这个问题,但也不要把这东西当枷锁。你不是在用影像写论文,否则对观众和对自己都是很大的负担。还是自如地,不要有那么大的心理负担。影像作品不可能让每个人满意,不要试图“既要个人表达,又要大众认可”,两者之间存在冲突。

你开私房菜馆,完全按自己对食物和美食的理解,碗筷、装修风格、一切都个性化,那越个性越挑受众。想要更广泛受众认可,就要做大众化的东西,削弱自己。比如川菜投资人在杭州拓展市场,坚持做地道川菜,受众肯定少,因为太辣,无法超越杭州本帮菜。想让更多其他地方受众接受,就产生融合,改良当地口味,否则没办法。跟影像一样。想做原创、私人化、作者性的东西,受众一定少。想大众化,就要削弱个性,照顾更多人口味,需要研究受众。就像学影视广告,做作品要做市场调查:受众期待产品有什么属性?喜欢什么?把观众喜欢那部分放大,产品才卖得好。但我要做自己的东西,你们爱买不买,就做迎合我口味的东西,不需要做这些。结果销售量低,只有部分回头客。有人偶尔吃一次,觉得不好吃,不符合口味,再也不来;喜欢的人会特别喜欢,等你出新,继续购买。

越个性的东西越小众,艺术也这样,艺术化程度越高越小众。今天有多少人去交响音乐厅听交响乐?多少去美术馆看展览?多少买纯手工东西?买杯子是不是都买流水线生产?电影一样,不要企图“既要又要”,这件事不存在。如果哪部作品获得广泛受众基础,也是偶然,不要期待接下来所有作品都如此。想期待更多,就做大众文化产品,说白了是文化快消品,像肯德基、麦当劳,走流水,保证品质,做大众认可东西,价格公道,快速迈进门。但你要在肯德基旁边坚持开传统发酵零添加红面馒头,想卖过它,基本不可能。除非受众对健康、食物、很多东西有更高认知,或有这样需求的人,才会来买,否则就是少。但这也是偶然事件,不具有普遍性。市场有可能性,不代表所有这样的作品都会这样,因为天时、地利、人和各种外在因素构成,新作完成后不一定产生这种情况。除非很多类似个性作品都获得成功,具有普遍意义,那当然乐见其成,但很难,毕竟看过并接受毕加索绘画的人占少数。

刘:其实我们也了解到您的新作《无界之爱》于今年刚刚完成了拍摄工作。身为影迷,自从《隐入尘烟》(2022)上映后,我们一直期待着新作品的发布。因为之前都是看您做阐述,和我们自己想要了解其实也是有一定差别的,今天面对面交流起来给我的第一印象就是真实,愿您未来能有更多好作品!

潘:非常感谢李导在宝贵的时间里为我们展开的倾情分享,期待您的新作《无界之爱》早日与

观众见面！

李：那就祝你们都顺利，谢谢！

7. 讨论与结论——在地现实主义的实践原则与研究局限

本文通过访谈材料，可以提炼出李睿珺西北乡土电影实践的几个相互关联的层面：

第一，创作条件与美学选择相互制约。早期独立创作的低成本、校友共同体和数码技术，使其形成以熟悉题材、可控规模、在地空间为基础的拍摄方式。这不是简单的“低成本风格”，而是资源条件、创作伦理与美学追求共同作用的结果。

第二，时间与空间构成其叙事核心。影片以四季、劳作、行走和日常行动组织银幕时间，以西北地理、村落民居、工厂空间等承载人物身份与社会关系。空间不是背景，而是人物关系、阶层差异和心理状态的无声叙事。

第三，视听语言服务于“真实感”而非绝对真实。长镜头、较少特写、同期声、方言和环境声，共同构成一种克制的在地现实主义。导演对特写的拒绝、对景别的选择，包含着对普通人形象的尊重与拍摄伦理。

第四，所谓“诗意纪实”并非预先设计的风格标签，而是视觉训练、劳作经验、地域文化和观看效果共同生成的结果。这提示研究者，不应把作者风格简化为固定美学标签，而应回到具体制作过程。

第五，文化责任具有边界。影像可以记录濒危语言、壁画、劳作方式和地方记忆，但无法替代在场体验；作者性表达与大众接受之间存在结构性张力，创作者需在“个人表达”与“传播接受”之间做出选择，而非同时最大化。

就西北乡土电影在当代中国的文化价值而言，本文认为其意义不在于提供奇观化的西北形象，而在于以影像保存地方性知识、劳动经验和语言声音，并让边缘群体获得叙事让位。就青年创作者而言，可借鉴的经验包括：从可控题材起步，建立稳定协作的共同体；重视前期空间与置景的真实性；审慎使用镜头语言；掌握片场演员的调度原则，特别是与非职业演员的磨合；接受质疑并保持作者判断。

本研究存在局限：其一，本文为单一个案访谈，不能代表整个西北乡土电影或中国独立电影；其二，口述材料具有回顾性和选择性，需与影片文本、制作档案和接受研究相互印证；其三，访谈线上进行，部分制作细节未能结合现场观察；其四，本文未开展系统的量化镜头分析或观众接受调查。后续研究计划比较不同西北导演的创作路径，结合文本细读与接受研究，进一步探讨地域电影的文化价值与传播机制。

8. 采访后记

本次访谈原以观影兴致和论文选题为起点，但在对话中，我们逐渐意识到，李睿珺电影的“西北乡土”并非题材标签，而是一套由土地、时间、空间、声音、演员和制作条件共同支撑的工作方法。对我们而言，最有价值的并非关于风格的抽象判断，而是那些具体经验：为什么长镜头要等到演员把鼻涕吸回去时才喊停？为什么《路过未来》（2017）要寻找地铁边即将拆迁的房子？为什么方言要根据课堂、家庭与同伴语境分层使用？为什么特写可能构成对普通人的冒犯？这些细节提示我们，所谓“诗意”和“纪实”并不是导演先验的旗帜，而是具体选择在观众那里生成的效果。访谈也让我们看到，青年创作者可以借鉴的不是某种固定风格，而是对可控条件的理性判断、对合作者的信任、对拍摄对象的尊重，以及在作者表达与传播现实之间做出取舍的勇气。感谢李睿珺导演在长达近三个小时中的坦诚分享，也感谢这次对话让我们重新理解“土地”作为电影讲述法的全新释义。

参考文献

李睿珺.(导演).(2010). 老驴头 [电影]. 李睿珺电影工作室; 影弟工作室.

<https://movie.douban.com/subject/5273309/>

李睿珺.(导演).(2012). 告诉他们，我乘白鹤去了 [电影]. 天画画天（北京）文化传媒有限公司; 志同道合（北京）文化有限公司; 李睿珺电影工作室. <https://m.douban.com/movie/subject/11528251/>

李睿珺.(导演).(2014). 家在水草丰茂的地方 [电影]. 北京劳雷影业; 天画画天（北京）影

业有限公司. <https://m.douban.com/movie/subject/11537965/>

李睿珺.(导演).(2017). 路过未来 [电影]. 安乐(北京)电影发行有限公司; 北京启泰远洋文化传媒有限公司; 虎城七号(北京)文化传媒有限公司. <https://m.douban.com/movie/subject/26909423/>
李睿珺.(导演).(2022). 隐入尘烟 [电影]. 甘肃祁子文化传媒有限公司; 北京嘉映春天影业有限公司; 上海拾谷影业有限公司; 北京阿里巴巴影业文化有限公司.
<https://m.douban.com/movie/subject/35131346/>

【利益冲突声明】 本研究不存在利益冲突。

【作者贡献声明】 刘文涛负责方案设计、问题收集及结果解释; 潘欣宇负责访谈流程、问题收集及稿件整合与审定; 李睿珺负责采访内容输出。全体作者均审阅并同意提交本文, 对各自的研究贡献负责。

【作者简介】 刘文涛(2001—), 硕士, 西南交通大学, 研究方向为视听传播, E-mail: 2057285258@qq.com; 潘欣宇(2004—), 硕士, 宁波诺丁汉大学, 研究方向为国际传播与跨文化交流、民族志影像, E-mail: 18032904558@163.com; 李睿珺(1983—), 中国内地男导演、编剧、制作人, 研究方向为影视制作、中国西部电影, E-mail: liruijunfilm@163.com。