

静观与游弋：以《三姊妹》(2012) 为中心探索王兵作品中的绘画性

庞鸿

概要

王兵的纪录片作品常以粗粝的影像风格著称，然而，对其影像文本的细读揭示了其独特的绘画性风格及美学意蕴。《三姊妹》(2012) 即为一例，影片中固定镜头、封闭构图和明暗对比等元素的运用，将银幕转化为具有画幅感的视觉空间，与西方自然主义绘画产生互文。同时，影片通过大景别、广角镜头等影像语言，营造出流动的空间感和“远”的意境，体现了中国传统美学中“游”的理念。本文以《三姊妹》为切入点，观照王兵在不同时期的创作，发现这些美学特质在其多部作品中均有体现，构成其作者风格的重要组成部分。影像中的绘画性元素弱化了现实感，消解叙事性，引导观众从既有认知框架中抽离，在叙事之外体认被拍摄对象的个体生命状态。

关键词：纪录片美学、绘画性、王兵、《三姊妹》、游、悬置

引言：探析王兵作品中的视觉美学

1999 年 10 月，王兵带着借来的 DV 来到沈阳，用一年半的时间拍摄了《铁西区》(2003)。这部描绘东北工业地区衰落的纪录片使王兵在 21 世纪初的各国影展崭露头角，其 9 小时的片长为纪录片制作、美学、受容等议题带来诸多争论。此后，王兵创作的脚步从未停歇，不断推出新作。

尽管王兵在访谈中明确否认其作品具有政治意图和揭发目的(王，吴，2007；二井，2017)，但由于纪录片无可回避的对现实的指认，相关研究仍倾向于从中解读中国的历史和现状。埃琳娜·波拉奇(Elena Pollacchi) 基于作品所涉主题将王兵的电影分为“历史议题——反右斗争”和“当代议题——当下的政治、经济与人们的日常生活”两类(Pollacchi, 2017)。丸川哲史同样试图通过追溯“现代”的脉络来理解《铁西区》与《和凤鸣》(2007) 等作品，认为其内容既是中国现代史的一部分，同时也进入和重构了历史(丸川，2008)。除了基于作品内容的研究视角，也有学者关注王兵作品中的影像特性和纪录片形态。然而，就影像质感和美学意义而言，王兵的作品通常被认为缺乏精致与美感。齐藤绫子用“肮脏、混乱、反美学、丑陋、不纯、粗俗”(Saito, 2013, p.12) 等词语形容王兵的作品，认为其体现了作者反审美或去审美的偏好。波拉奇也指出，王兵作品的外观粗糙且欠雕琢，这与拍摄环境恶劣、条件艰苦以及准备时间有限有关(Pollacchi, 2019)。

关于王兵作品形式“粗粝”的评价，似乎侧面印证了以“社会反映论”视角解读其作品中折射的历史与现实的合理性。然而，回顾同时期的纪录片创作，可以发现两种不同的拍摄策略。以陈为军、周浩为代表的新闻专业出身的纪录片人，其作品往往呈现新闻纪实的质感，注重事件的突发性和冲击性。而王兵、赵亮等摄影专业出身的纪录片导演，则在创作路径上展现出对艺术表达的清晰考量。本文试图摆脱纪录片之现实指认背后“宏大叙事”的引力，聚焦于王兵作品的形式层面，在“粗糙”的表象之下探寻其美学表达。

波拉奇基于空间坐标，将王兵的创作轨迹粗略分为“东北—西北—西南—华东”四个时期，整个路径在中国版图上构成一个逆时针环形(Pollacchi, 2017)。《铁西区》之后，王兵聚焦中国西北部，创作了一系列以中国政治运动记忆为主题的作品¹；随后南下云南，关注农民、留守儿童、精神

病人、工人、难民等群体；近年来则着眼于长江下游地区，描绘当代中国农民工的生活状态。从作者论的视角来看，早期作品《铁西区》是“一个青春的过程，生命的不可抑制的那种冲动”（王，张，2007，p.66），尚难说彼时已构成艺术手法的自觉；而在西北时期，王兵将大量精力投入于他目前创作生涯中唯一的剧情长片《夹边沟》（2010）。在那之后，王兵基本结束了赋予其异见者形象的“反右斗争系列”题材的探索²，再次回到纪录片创作领域³。在云南，他决心调整拍摄方式，运用与《铁西区》等前作迥然不同的方式组织故事和人物⁴。这一转变与数字时代下电影作者必须面临和处理海量素材的现实有关，也必然涉及剪辑策略的选择。直至华东时期的创作，王兵始终致力于通过纪录片拍摄来摆脱故事的“设计性”，探索电影的未知性（王，董，张，2018，pp.299-300）。在近作《青春·春》（2023）中，他确立了一种以数个20分钟段落并置来构建影片结构的叙事模式（王，杨，2023）。

尽管王兵重视通过电影媒介来寻找不同的叙事可能性，并自陈“对镜头语言的考虑经常是感性的，或者说是随机性的”（王，陈，2020），但图像作为影像作品的核心要素，依然提示了王兵创作轨迹中形式和美学的生成、确立与演变。其中，《三姊妹》（2012）作为王兵离开长期生活的西北和东北、南下云南后拍摄的首部纪录片，具有重要的节点意义。这部影片以滇东北高海拔山区为背景，聚焦于当时分别为10岁、6岁和4岁的茺英、珍珍和粉粉三姐妹，记录了女孩们在缺少父母照料的艰苦环境下所呈现的日常生存状态。在《三姊妹》中，此前作品中零散可见的影像风格被凝练为一种自觉的形式特质，并延续至其后续作品。本文将通过影像分析，着眼于画面所蕴含的绘画性，考察其如何在《三姊妹》中融合戏剧性和自然主义的影像表达；在此基础上，观照王兵的其他作品，指出这种绘画性元素在其不同创作时期的作品中亦有体现；进而探讨这一美学特质在观众理解和认识被拍摄对象的过程中所发挥的作用和影响。

一 纪录片影像中的绘画性表达

1.1 作为画框的银幕：绘画性解读视角的可能性

探究王兵作品中绘画性，或可为理解其纪录片美学提供一个有效的途经。王亨里在论述电影画面的绘画性时指出：“几乎所有的摄影师都需具备不同程度的绘画修养才能坐在摄影机的后边……因而所有现实主义的摄影艺术家，最初无不靠电影画面的绘画性博得关注。”（王，1989，p.26）这种影像中的绘画性区别于捕捉特定瞬间的摄影性：与照片图像中由瞬间曝光所暗示的过去时态不同，绘画性赋予图像在场感或现时性⁵。另一方面，王兵在创作实践中对电影和装置艺术之边界的有意模糊，也启示我们跨越媒介和材料属性来考察影像。当观影空间与形式发生变化时，对于在屏幕前不断移动的观众而言，影像原本可能带来的“惊颤”体验被削弱，它以“展览”而非“放映”的形式，提示了银幕与画框之间的潜在相似性。

埃里克·巴尔诺（Erik Barnouw）指出，绘画对纪录片的影响可追溯至20世纪20年代。当时，许多画家投身电影制作，为这一领域注入新的视角和方法（巴尔诺，1992）。然而，王兵作品中的绘画性与巴尔诺提到的早期非剧情片中的节奏感和抽象主义元素有所不同，它主要体现于镜头本身。借博尼策尔（Pascal Bonitzer）的话来说：“将电影作者比作画家，是从镜头的概念开始的……镜头的生产使得电影作者更接近画家，让电影更像绘画。”（ボニゼール，1999，pp.36-37）在王兵作品中，以长镜头展现的色彩、明暗等要素，将银幕转化为画幅。汤姆·安德森（Thom Andersen）认为，《三姊妹》中的色彩与乔托（Giotto）的壁画相似（Andersen，2012）。大卫·达奇（David D'Arcy）在关于《德昂》（2016）的评论中提到，王兵在即兴拍摄中以最小的成本呈现出乔治·德拉·图尔（Georges de La Tour）画作中的亲密感（D'Arcy，2016）。

上述评论提示了将王兵作品中的影像与绘画并置讨论的可行性，但它们终究停留于感性认识层面。如果进一步探究这些联想和观影感受生成的原因，一个直观的推断是：影像内容需趋向静态，就拍摄手法而言，即减少摄影机的运动。王兵在许多作品中大量采用固定机位以及趋于静止的手持镜头，尽可能减少摄影机对拍摄空间的侵扰的同时，使影像获得与类似于绘画图像的静态性。然而，鉴于影像媒介的固有特性，仅以固定镜头为首要条件来判定影像与绘画之间存在直接的共性，未免失之草率。巴赞（André Bazin）认为，画框是向心的，而屏幕是离心的（巴赞，1987，p.199）。罗兰·巴特（Roland Barthes）对此表示赞同：“银幕[巴赞注意到了]不是个镜框，而是一个遮光的地方；从银幕上走出去的人物继续活动着：‘盲画面’在不停地重复着部分影像。”（巴特，2002，p.89）与之形成悖论的是，王兵作品中的部分画面呈现出向心的效果。



图1 《三姊妹》王兵（2012）



图2 《吃土豆的人》梵高（1885）



图3 《德昂》王兵（2016）



图4 《掷骰子的人》德·拉·图尔（1650-1651）

例如，在王兵于云南时期拍摄的《三姊妹》和《德昂》的群像场景中，都可以看到类似的画面结构：人物围绕餐桌、篝火等物体聚拢，有限乃至单一的光源造成的强烈明暗对比进一步削弱了银幕外空间的现实感，从而实现视觉上的封闭感。如果将其中的影像画面分别与梵高（Vincent van Gogh）的《吃土豆的人》（1885）和乔治·德·拉·图尔的《掷骰子的人》（1650-1651）并置，会发现它们之间的相似性并非仅仅源于相近的色彩构成。在《三姊妹》的聚餐场景与《吃土豆的人》中，昏暗的光线集中在人物面部和餐桌，人物围坐于餐桌旁，相似的构图方式增强了画面的凝聚力（图1-图2）。《德昂》与《掷骰子的人》的画面中，人物均呈规律性排列，简洁的构图增强了画面的稳定感和秩序感（图3-图4）。被称为“烛光画家”的德·拉·图尔是暗色调主义（tenebrism）风格的代表人物，其画作通过单一光源营造出戏剧化的光影效果。而在《德昂》中，为躲避战乱而背井离乡的少数族裔难民的简陋居住环境，也因类似的单一光源而呈现出深沉的暗色调背景，遮蔽了环境细节。当观者的视线向人物聚拢的中心或被光线照亮的区域汇聚时，银幕内外的空间便自然地与被区隔开来。

作为观察型导演，王兵鲜有可能对镜头前人物的行为、姿态进行场面调度。绘画性风格的呈现是通过摄影过程中对距离和角度的调整来实现的。曾参与王兵作品拍摄的摄影师前田佳孝如此描述王兵对拍摄的指示：“先用固定机位持续拍摄……即便摄影机不动，也会有取景器外的事物进入画面。”（前田，2018，p.15）。可见，尽管王兵作品中的画面并未绝对地否定和排斥前电影（profilmic）

元素以外的空间，但在其拍摄方式下，银幕并非那些持有现实主义电影观的理论家所认为的“窗户”，它更像一个陷阱，等待被拍摄对象进入，而后将其隔绝其中。这一拍摄理念为探讨王兵作品中的绘画性提供了依据，即画面内的要素在二维层面具有构成封闭系统的趋势。德勒兹认为“画外”具有“相对性”和“绝对性”这两种本质相异的面向，如果说前者不断提示、引导着画框外的集合，那么王兵影像的“画外”则对应后者：“这个封闭系统通过这种绝对性向宇宙整体内在绵延开放，它不再是一个集合，也不属于可见物序列。”（德勒兹，2016，pp.28-29）根据德勒兹的观点，当影像被限定在二维层面的空间封闭中时，“画外”便有可能在第四维和第五维，即时间与精神层面绵延。至此，可以说，对王兵作品中绘画性的探讨，首先是以画面内外空间的相对关系为依据——银幕的边框如画框般隔断了影像与框外空间的联系——基于这种认识，下文将考察《三姊妹》等王兵作品中的绘画性表达及其作用。

1.2 “画框”中的他者

2010年，王兵途径云南省昭通市洗羊塘村，偶遇当时未满十岁的三姐妹。之后，他受德法公共电视台（Arte）委托，决定以三个女孩为拍摄对象，制作一部纪录片。他用两台摄影机进行了十天的拍摄，后因高原反应被迫离开。影片前2小时10分钟的内容来自王兵所摄素材。之后，摄影师黄文海和李沛峰在与王兵远程沟通的情况下继续拍摄了六天，其素材构成影片最后的20分钟。

就画面明暗效果而言，《三姊妹》的一些场景呈现出与西方自然主义绘画风格相近的暗色调质感。三姐妹居住的小屋内部几乎没有光源，白天强烈的光线从门外射入屋内，形成强烈的明暗对比。藤城孝辅指出，王兵的其他作品，例如《铁西区》《德昂》《苦钱》（2016）等，均运用了光影对比的手法，然而，明暗对比效果最为强烈、最为明显的莫过于《三姊妹》（藤城，2018）。在《三姊妹》中，小屋内的被拍摄对象常常被笼罩在黑暗之中，只有局部被强光照亮。电影开篇即以这种风格化的形式呈现三个女孩（图5），以确立观众对她们的初步印象。这种通过光比反差来处理人物和空间关系的手法在其后的室内场景中亦得到反复运用（图6-图7）。画面中侧光所营造的浓重阴影、简洁的构图以及去理想化的写实风格，令人联想起卡拉瓦乔（Caravaggio）的作品（图8）。尽管三姐妹并未上演圣乌苏拉被匈奴王射杀那般惊心动魄的场面，但被黑暗背景衬托的女孩形象，如同画中人物一般，仅凭视觉而非叙事便获得了强烈的戏剧性。



图5 《三姊妹》王兵（2012）



图6 《三姊妹》王兵（2012）



图7 《三姊妹》王兵（2012）

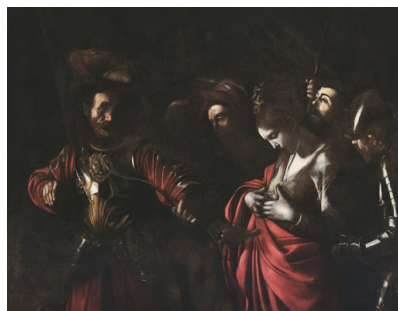


图8 《圣乌苏拉殉道》卡拉瓦乔（1610）

比尔·尼克尔斯（Bill Nichols）认为，纪录片的核心在于提供信息以满足观众的求知欲（Nichols, 1991, p.31）。然而，《三姊妹》中的这些镜头显然背离了这一功能。黑暗的背景遮蔽了细节，使观众难以获取信息。朗西埃（Jacques Rancière）曾评价迪克斯特拉（Rineke Dijkstra）的摄影作品《海滩肖像》（1992-1994）具有“绘画性的力量”，这一论断同样适用于《三姊妹》中被黑暗笼罩的女孩们。由于黑暗背景消融了细节，如同迪克斯特拉镜头下的波兰女孩一样，坐在小屋中吃土豆的女孩对观众而言也成为了“无名之人”。由此渗出的距离感和神秘感，“与充盈在美术馆中的肖像画之神秘性十分相似”（ランシエール，2018a, p.140）。

巴洛克时期西班牙画家穆里罗（Murillo）于17世纪创作了一系列以乞讨少年为主题的绘画，就表象而言，《三姊妹》中衣衫褴褛的孩童嬉戏、捉虱子的画面，与穆里罗的画作形成了饶有趣味的呼应（图9-图12）。黑格尔（Hegel）在论及“描绘平凡之物的风俗画中仍蕴含着高贵灵魂”时，曾以穆里罗的这一系列作品为例，他认为“在这些衣不蔽体的贫困少年身上，内外都闪耀着托钵僧也难以企及的、超然物外的纯真”，他们“不拘泥于外在，无论外形如何，都能保持内心的自由，这正是理想之美所追求的境界……他们没有特别的兴趣和目标，但这并非因为缺乏活力，相反，他们沉浸在与奥林匹斯诸神无异的满足感和幸福感中，蹲坐在地上。他们既不行动也不说话，既无不悦也无不满，只是作为一个人存在在那里。”（ヘーゲル，1995, p.183）将三姐妹与黑格尔所说的理想之美联系起来，不仅因为《三姊妹》的画面与穆里罗的绘画在内容和形式上存在相似之处，还因为这些具有绘画感的镜头以及画面中被黑暗遮蔽的背景，使得“用于识别社会身份的特性变得模糊”（ランシエール，2018a, p.152），进而让画面中的女孩无限趋近于穆里罗画作中所展现的“保有自由的个体”（ヘーゲル，1995, p.183）。在面对如此画面的十几秒钟乃至几分钟的时间里，由于叙事与认同作用的中断，观众远离了既有的认知与想象，产生一种陌生感。权力和机制预先设定的概念失去了效力，被拍摄对象得以从意义之网中逃脱。在这一时刻，观众所面对的，不再是中国某个不知名村落的某个穷困可怜的女孩⁶，不再是桑塔格（Susan Sontag）所说的“太无边无际，太难以消除，太庞大”，只会使同情心变得空泛的苦难和不幸（桑塔格，2006, p.73），而是具象的、失去衡量尺度和辨别标签的个体。如果说从电影认知机制的角度而言，“他者”始终内在于观影过程⁷，那么王兵以冷彻的描绘与克制的疏离提示了一种跳脱出既有知识—权力结构的“他者”形象。当三个女孩从黑暗中显现，她们的身份、境遇和价值无法被观众既有认知中的社会、文化、历史因素所定义。有别于民族志电影中经由观众主体而被构建的“他者”，她们被呈现为更加具象、真实、自由的个体；但同时，恰是因为摆脱了既有认知框架，对观众而言，她们仍是“陌生之物”，是无法被既有知识体系阐释的“另一种他者”。



图9 《三姊妹》王兵（2012）



图10 《三姊妹》王兵（2012）



图11 《掷骰子的孩子们》穆里罗（1675）



图12 《拾虱少年》穆里罗（1650）

对《三姊妹》的考察揭示了风格化的图像如何生成某种与绘画相通的特质，并影响对被拍摄对象的理解和认知。纵观王兵的作品群，可以发现，《三姊妹》中以黑色环绕的背景将画面与银幕外的“盲画面”隔绝开来的特征，在早期作品《铁西区》《暴虐工厂》（2007）既已出现（图13-图15）。画面四周的黑暗将位于画面中心的被拍摄对象完全包裹起来，使其成为剪影，失去特征和细节。戏剧性的暗部不仅使被拍摄对象脱离高调光场景中的现实感，从而被陌生化，同时也阻断了画框外的事物进入画面，削弱了观众对于“盲画面”中可能存在之物的想象。固定镜头进一步加强了这种效果，使银幕上被拍摄到的事物被封锁在一个与外界隔绝的、画框中的世界里。然而，这些画面在作品整体时长中所占比例仍然有限，它们确实构筑了令人难忘的场景，但尚不足以构成作品的主要影像特质。直至近作《黑衣人》（2023），王兵通过对剧场空间的利用，以低调光影像贯穿整部作品（图16）。尽管《黑衣人》易被认为有别于王兵以往作品的风格——因其罕见地大量使用音乐，且在卡洛琳尚普蒂耶（Caroline Champetier）的掌镜下，摄影机不再静止、隐匿，而是不安地围绕被拍摄对象旋转、移动——但是，《黑衣人》采用了同《三姊妹》中部分场景极为相似的影像表达，即通过单一光源所营造的黑暗背景和强烈明暗对比，来获得与暗色调绘画相通的视觉冲击力（图17），赋予画面戏剧性，以此将被拍摄者呈现为独立于话语和定义的个体。可以说，将银幕边框作为画框来赋予图像绘画性的手法，在王兵早期作品中已初露端倪，在《三姊妹》中得到有意识的运用，而在《黑衣人》中则被推至前景，成为整部作品的风格化表现手段。



图 13 《铁西区·工厂》王兵（2003）



图 14 《铁西区·艳粉街》王兵（2003）



图 15 《暴虐工厂》王兵（2007）

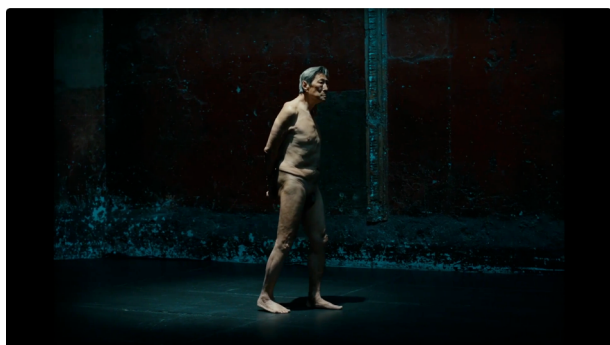


图 16 《黑衣人》王兵（2023）

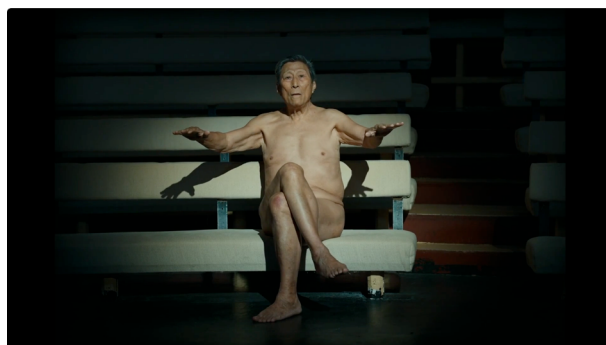


图 17 《黑衣人》王兵（2023）

二 “游”的美学

王兵作品中的影像不仅与西方绘画的图像具有共通性，亦潜藏着中国传统美学的底蕴。本文并非意在施加某种狭隘的民族性解读，但恰如让 - 米歇尔·付东（Jean-Michel Frodon）所言，当代西方电影导演运用长镜头的手法往往与欧洲的精神遗产，尤其是基督教和西方哲学思想息息相关，而王兵的电影在构建现实和想象元素的方式上，则与中国传统文化和哲学有着密切的联系（Frodon, 2007）。曾与王兵合作的摄影师兼纪录片导演黄文海也表达过类似的观点：“王兵的电影近似中国传统美学，运镜上讲究‘气韵生动’，构图有疏离感……其影片的结构、整体上的布局如同国画，空白处留给观众思索。”（闻海，2016，p.347）

为阐释中国传统艺术形式在王兵纪录片中的体现，本文借鉴林年同提出的“游”的美学概念。在中国山水画美学中，“游”是一个结合了中国传统哲学的重要概念。姜今于1963年的《论形式美》中，在谈及散点构图和空间处理时提到了“游”的重要性（姜，1963）。受宗白华美学思想影响的林年同统合郑君里的手卷式布局、韩尚义的“移步换景”、姜今的“散点构图”、聂晶的“镜韵”等融合中国古典美学的论说，系统地提出以“游”的美学为标志的中国电影美学理论。

本文沿用“游”的概念，并非忽视林年同理论的历史局限性⁸。林年同提出“游”的美学，主要是针对20世纪50、60年代中国电影的美学传统而言。同时，林年同于1990年5月去世，未能见证中国独立纪录片在日后所掀起的浪潮。然而，“林年同的‘镜游’理论虽然有缺陷，但并不是一个铁板一块的学说，而是一个动态的、随着历史发展而不断丰富的体系。”（黄，2021，p.11）本文引入“游”的美学概念，旨在将其作为一种系统化的美学参照，并尝试在纪录片美学的层面进行拓展与阐发。

林年同认为，“游”是中国艺术的最高美学境界，是中国美学的核心思想。受这种美学思想影响的中国传统绘画，具有视点游移、无往不复的特点。这也影响了中国电影的镜头语言与空间建构。从这个角度而言，中国电影的美学可以理解为“游”的美学。许多对“游”的美学的关注集中于林年同提到的“动态连续镜头布局”，强调镜头移动所创造的寓时于空的空间意识，通过阐释中国画的手卷形制与电影中的水平横移镜头的联系，论证影像的绘画性在运动中的体现（吴，2017）。本文在认同上述考察的基础上，结合王兵作品影像文本的特点，分析大景别所带来的“远”的意识，以此验证“游”的理论背后所蕴含的流动的空间意识。

林年同在论及“远景”“全景”时提出，包括绘画在内的中国传统艺术样式中的空间处理方式，是电影空间理论的根源。他借用宗白华对中国画空间“偏向于远”的论断，提出：“中国电影艺术家对于空间位置的经营，源出于古典，正是要取象于‘远’。”（林，1991，p.78）王兵作品中呈现的距离感与这一“远”的空间观念密切相关。藤井仁子指出，王兵作品中摄影机与被拍摄对象之间独特的距离感“在讨论王兵作品时几乎都会成为争论的焦点”（藤井，2020，p.195），甚至出现了“王兵的距离”的说法。王兵本人曾表示，他喜欢使用开角较大的镜头，认为28mm广角镜头所拍摄的影像和人眼看到的画面最为接近⁹。据他所言，他的电影几乎都是用开角较大的18mm镜头拍摄的¹⁰。广角镜头的使用使摄影机在捕捉近距离人物动态的同时，能够收入较宽广的场景而不显局促，客观上为“王兵的距离”提供了技术基础。

同时，广角镜头所呈现的透视关系对摄影机的拍摄高度有所要求。据王兵所言，使用广角镜头时，若将摄影机位置提高，成像效果往往不尽如人意。因此，他很少肩扛摄影，而是通过手提摄影机进行拍摄¹¹。偏低的摄影机位使得电影中的被拍摄对象经常以仰视角度呈现。在人物全貌被完整展现的同时，天空占据了大部分的画面，形成留白和辽远的空间感。这种留出天地之位的“悠远”空间处理，在中国传统绘画中也很常见。林年同基于“三远”这一北宋山水画家郭熙、韩拙提出的中国山水画构图方式，认为中国电影中的空间创造旨在“俯仰自得，游心太玄”（林，1991，p.99）。王兵的《三姊妹》由于其拍摄所在地云南省的高原自然环境，可以说是体现“三远”的最佳例证。

影片中，室外拍摄的画面几乎都以展现旷远空间为主，构图中留有开阔的余地。当人物走出室内场景，离开简陋照明条件下所形成的暗调背景，便进入由画面所框取的广阔空间。在正常曝光下，影像取消了暗色调主义绘画中的视角限定，将画面中的所有元素悉数呈现，而人在其中仅占据有限的比例。

《三姊妹》的摄影师黄文海将这些表现室外空间的场景描述为“以天地构筑舞台，人孤独地处在天地之间或匍匐在土地上”（闻海，2016，p.354）。当被拍摄对象尔英置身于云贵高原群山之间，摄影机将近处的女孩、中间层的峡谷、远处的山脉与天空一同纳入画面（图18）。画面展现的广阔空间提示了同时存在的多个视角，从而将“三远”之视角纳入其中。正如中国传统绘画中常有的那样，观众在那一刻从银幕上看到的，是“一个宽旷的、辽阔的、延展的空间”（林，1991，p.99），在这个空间内，“既可以使三远凝聚，又可以使三远离散”（林，1991，p.80）。类似的空间表达在这部展现云南壮丽地貌的影片中俯拾皆是。在表现三姐妹的父亲无法通过在城市务工的收入维持家

庭生计而返回农村时，王兵仍选择以大全景展现积雪尚未消融的广袤高原，人物仿佛凭空出现于土地之上，他身披与地面颜色相仿的斗篷，又似乎随时会遁入环境之中（图 19）。在使用小光圈拍摄的画面中，视点由近处地面延伸至远处山峰，人物斜纵向的行动轨迹提示了垂直于画面的山坡落差，又与左右延展的地面形成交叉。当人物走过镜头前，摄影机并未跟随，转而以低角度目送人物走上山坡，再次以天空为画面留白（图 20）。在这段充斥着风声、时长 1 分钟的长镜头中，影像以悠远和留白的空间处理展现了天地之广博。



图 18 《三姊妹》王兵（2012）



图 19 《三姊妹》王兵（2012）



图 20 《三姊妹》王兵（2012）

《三姊妹》影像中体现出的与山水画之美学相通的辽远和流动性，无疑在很大程度上得益于拍摄环境的独特性。然而，在王兵西北时期作品的影像中，已可寻见类似的“游”的美学。例如，《无名者》（2009）开场即是一个 15 秒的固定长镜头，向观众提示了山水画中常见的广阔延展的空间（图 21-图 22）。这部电影中唯一的出场人物是一位身份不明的男子，王兵在制作《夹边沟》而往返于西北地区与北京之间时偶然遇到他，此后便时常探访并进行拍摄。该男子居住在洞穴中，在影片中始终保持缄默。与《三姊妹》相似，摄影机无意揭示或描绘男子的生活细节，而是与他保持距离，常以全景镜头展现其在田间劳作的场景，将人物置于开阔的空间之中。黄文海如此评价这部作品：“《无名者》呈现了天地之大以何为生，没有具体的历史空间和社会空间，展现的是杜甫《旅夜书怀》‘飘飘何所似，天地一沙鸥’一诗的意境。”（闻海，2016，p.352）

在近作《青春·归》（2024）中，王兵跟随返乡的制衣工人再次来到云南，在拍摄了一场当地婚礼后，以一段持续 15 秒的固定镜头展现空间环境。画面中蜿蜒的山谷和层次分明的山峦营造出幽深、辽阔的空间感，再次体现出“三远”的意境（图 23-图 23）。相对于“青春三部曲”中长时间的逼仄室内场景，这一全景镜头创造了某种气口，提示观众，影片中的年轻人虽然被束缚于封闭的制衣车间和不断重复的机械劳动，但他们所来自的环境却能令人“看到生命意志的亘古常在”（闻海，2016，p.348）。德勒兹认为全景镜头即是知觉 - 影像，也就是说运动 - 影像在全景中成为感知。基于这一对知觉 - 影像的论述来理解王兵作品中体现“远”之意识和“游”之美学的空间影像，可以认为，画面中流动而并存的视角并非导向某种主观知觉，相反，它回溯至与事物相融合的客观整体知觉。德勒兹指出，电影“中心的运动性、其取景的多变性总是使它构建一些无中心和不平衡的广阔区域”，

而“游”的美学则实现了使影像“回到运动 - 影像的原始体制，即普适变化，整体的、客观的和模糊的知觉”（德勒兹，2016，p.103）。



图 21 《无名者》王兵（2009）



图 22 《富春山居图（无用师）》黄公望（1350）

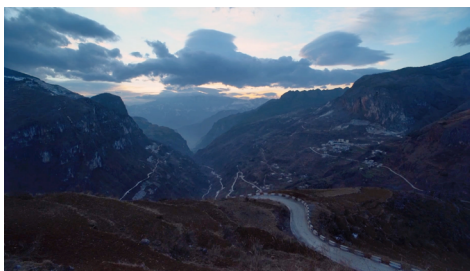


图 23 《青春·归》王兵（2024）



图 24 《溪山行旅图》柳埏（1680）

三 被悬置的观众

探讨电影的绘画性，并非简单地将绘画与电影等同起来。正如克拉考尔（Kracauer）所言，不应“像实验电影制作者那样将电影再次置于传统艺术的统治之下”（Kracauer, 1997, p.192）。关于绘画与电影的差异，已有诸多讨论。本雅明（Benjamin）从受众的角度指出，绘画无法像电影那样成为群体共时观赏的对象（本雅明，2002）。约翰·伯格（John Berger）则认为，油画具有一种缩短画家创作和观者欣赏之间时间距离的“直接性”，即观者可以通过作画的实际材料追溯画家创作时的情景（Berger, 2008, p.31）。这种“直接性”显然是影像所不具备的，借用麦茨（Metz）的话来说，电影本身就是想象性的。另一方面，米特里（Mitry）指出，电影中的心理补偿机制可能让静止的影像具有动态感和立体感（Mitry, 1997）。这一机制对绘画而言未必适用。

尽管如此，王兵作品中如绘画般的镜头仍然发挥着特定的作用。这些画面或采用固定镜头拍摄，或呈现的内容几乎不发生运动或变化，趋向静止¹²。静态影像阻断叙事流，使观众难以进入电影的故事世界，也妨碍观众利用罗伯特·斯科尔斯（Robert Scholes）提出的“叙事性”（narrativity）概念¹³来填充叙事空白。在进一步探讨之前，有必要回顾关于影像连续流动与观众思考之间关系的讨论。

伯格指出，电影中影像的连续性构成了不可逆转的陈述（Berger, 2008, p.26）。这也是本雅明认为的电影与绘画的又一区别所在。与观众在面对绘画时能够进行联想不同，电影包含着分散注意力的要素，使观众难以对画面进行深入思考，“当他意欲进行这种思索时，银幕画面就已变掉了”¹⁴（本雅明，2002，p.124）。为此，巴特试图从电影中寻找“第三意义”，即所谓“钝义”，一种“没有所指的能指”。巴特认为，电影性正是在第三意义的层面上得以显现，他主张从包括剧照在内的静止画面中进行解读（巴特，2012）。

尽管王兵作品中具有绘画感的画面并非绝对静止，但在某种程度上提供了寻找巴特所言“第三意义”的可能性。在一种高度缓慢的节奏中，其镜头与电影截图一样，强化了“‘镜头内’的元素一内部”

（巴特，2012，p.108）¹⁵。更重要的是，正如钝义是反叙事的¹⁶，王兵作品中的镜头在显露与绘画的亲近性之余，也不服从于叙事的控制，它们“如同胶片运动中的时间停滞一样，既没有融入整体，也没有融入叙事的节奏中”（ボニゼール，1999，p.40）。

至此，论述可能导向一种误解，即认为“静止”等同于“反叙事”；而若意识到趋于静止的画面并非为王兵作品独有，那么由作者风格赋予其作品的独特性似乎也就随之消解。事实上，并非所有静态影像都无法融入叙事。在赵亮的《上访》（2009）和《悲兮魔兽》（2015）中，同样出现了静止凝视镜头的运用，但这些画面所起的作用却有别于王兵的作品。《上访》中的一个场景描绘了“上访村”一位长年卧床的男子。面对镜头，他讲述了自己遭受警察暴力致瘫，以及其兄亦因警察殴打致残的经历。画面中出现了这位男子的兄长10秒钟的特写后，镜头转向住在简陋棚屋中的全家人的身影，这个镜头又持续了10秒。由于屏幕上的四个人几乎没有大幅度的动作，整个画面呈现出近乎活人画的质感。在《悲兮魔兽》中，这种让静止画面持续的倾向更加明显。在描绘钢铁厂工人劳动的序列中，摄影机通过特写镜头详细地呈现工人皮肤上的纹理，并对其中一位工人的脸部凝视了足有20秒。固定镜头呈现的静止画面犹如细节充沛的肖像画。在另一场景中，一位女性抱着因尘肺病去世的丈夫的遗像。镜头持续了30秒。与《三姊妹》类似，这个镜头中，背景环境隐没于黑暗之中，观众的视线被引导至人物和遗像上。然而，不同之处在于，在赵亮的两部纪录片中，有意让被拍摄对象保持静止的画面带有“证言”的性质，它们不仅融入叙事，而且意在引发悲怆的情感体验。这些画面带来的情感效应确实体现了绘画与电影的另一种关系。冈田温司认为，电影可以从绘画中继承并发展的是“悲怆（pathos）”和“狂喜（ecstasy）”的反应，这一内在体验的一致性甚至对蒙太奇理论的形成产生影响（冈田，2015）。

与赵亮提示的证据性影像及其试图激发的情绪性反应不同，王兵作品中的静谧画面将观众暂时抽离于叙事之外，为其提供了思索的空隙。这种特质延续自他早期的创作风格。帕特里克·史密斯（Patrick Smith）在分析《铁西区》时，曾指出王兵电影中纯粹的“图像式沉思”（pure ‘pictorial contemplation’）有可能取代叙事化的背景（Smith，2015，p.186）。这种由图像带来的停滞感在《铁西区》之后的作品中愈发显著。与王兵后来的许多作品一样，《三姊妹》整部影片由琐碎的生活片段构成，在室内和室外场景间切换的序列间缺乏明确的逻辑关联，这使得电影内部的时间进程变得模糊。一般而言，“在电影中，好像对任何单个画面的理解都是由已消逝的所有先行展现的画面所规定好了的。”（本雅明，2002，p.24）而在王兵的作品中，当这种连续性被打破，银幕上不再提供叙事信息时，观众的理解过程被阻断。可以说，固定镜头和静态画面促成了这一效果，使得《三姊妹》中的时间不再呈现线性而清晰的流逝，而是在感官上趋于块状，凝滞于各个段落之中，无法以参数化的形式沿着某种坐标延伸。

这些趋于静止的镜头所可能引发的思索，有别于本雅明所说的“凝神专注”。观众既没有像本雅明所举的中国画家那样进入画中，也没有在消遣的状态下“超然于艺术片而沉浸在自我中”（本雅明，2002，p.124）。观众被悬置在这两种状态之间，既无法沉潜入一个事先安排好的叙事之中，也无法依据既有的习惯和观念推进“叙事性”过程¹⁷。王兵作品中的停滞感更接近于郎西埃所说的“沉思”所造成的中断。朗西埃指出，沉思的性质可以颠覆叙事与表现之间的传统关系。换言之，视觉逻辑不再是为了补充情节，而是为了中断情节，与之构成重叠。具有绘画性的场景脱离经典叙事链的逻辑，构建了另一种“没有开始也没有结束、没有因果关系、随意弥散”（ランシエール，2018a，p.159）的叙事链，从而“所有结论都被悬置”（ランシエール，2018a，p.157）。银幕上原本处于宏大叙事框架下的“集体身体”，在画面静止的过程中，有可能回归为无名的个体。与此同时，画面中“远”的空间意识增强了这种“中断”的效果。“远”的关系不仅存在于画面内部，也作用于观众与被拍

摄对象之间。这种“远”的距离，令人想起韩炳哲所说的、将事物从行动主体的束缚中解放出来的“遥远的切近”：“世间美好只展现给长久而沉思的目光。当行动主体悄然隐退，当它对客体的盲目压迫被打破之时，事物才能重获其‘他性’、谜题属性、陌生感和神秘感。”（韩，2019，p.92）影像试图将观众引至“全然他者”，正是在这个过程中，三姊妹成为了黑格尔所说的“奥林匹斯山的诸神”。

镜头中的绘画性所促成的、使被拍摄对象脱离固有印象的这些瞬间，实现了朗西埃所说的“感性分配”的重新配置。画面的视觉呈现提供了一种美学距离，在这个距离中，“艺术家的意图、艺术场域中呈现的感性形式、单个观众的凝视以及群体状态之间所有可定义的关系都被中断”（ランシエール，2018b，p.71）。在传统观念中，展现贫穷和苦难的纪录片往往被视为对具体社会问题的揭露，遭受迫害和不公的人群甫一登场，便被认为意在进行某种抵抗。这种既定观念或许可以追溯至格里尔逊（Grierson）对纪录片的主张：银幕是讲坛，电影是改变社会的锤子。目的论预设了观众群体，而电影中每一个被摄体在成为控诉性符号的同时，也被更牢固地禁锢在社会秩序和权力关系之中。与之相对，在《三姊妹》中，历史问题和社会环境虽然没有被刻意回避，但也未得到着重强调。正因如此，每一个登场人物看起来都悠然自得。她们在艰苦环境中生存、劳作的同时，也是“自由戏耍（free play）”和“自由表象（free appearance）”的体现（席勒，2012），其中没有任何特殊的关照、意志与设想。“人之所以坚不可摧，是因为他能够承受无限次的毁灭”¹⁸。这是一种普遍意义上的人的概念，不再拘泥于某个狭隘的地域或意识形态。在此意义上，银幕上的女孩形象对于怀有强烈情感和观点的观众所持有的特定立场和预设期望具有一种拒斥性，因为某种被着意索求的意义和价值很可能无迹可寻。当脱离狭隘语境的、对普遍人性以及对人类生存状态的思考登场时，带有目的性的“介入式的凝视”便渐次散去，三姐妹所面对的不再是某一特定群的观众，而是偶然的、不知名的观众以及他们“超然的凝视”。

结语

本文从影像文本及电影本体层面，探索王兵作品中的绘画性及其美学表达。影片中，画面的封闭构图和幽暗背景拒斥了银幕外的“盲画面”，也隐去了通常纪录片倾向传递的细节信息。同时，在镜头运动趋于静止的画面中，空间呈现出开阔而流动的状态。不同视点共存于画面内部，弱化纵深感，将“游”的概念具象化。在具有绘画感的画面中，被拍摄对象不再受制于知识—权力结构赋予的意义，以陌生的个体姿态呈现在观众面前。

关于“游”的美学，仍有诸多值得探讨的空间。例如，这一观念亦体现在王兵的摄影机与被摄空间的互动关系中。其作品时常模糊“看/被看”“外部/内部”之范式，实现“物我两忘，主客交融”（王，2011，p.97）的境界。摄影机于拍摄空间往来穿行的过程中，直接电影中常见的冷静疏离的观察风格被弱化了。此外，王兵在云南时期之后于江浙地区拍摄的一系列作品中，尤为明显地呈现出反移情的群像描绘和松散的叙事结构，这令人联想到林年同提出的“离合引生”的叙事美学。其排斥节奏感和紧凑性的叙事风格，以及游离于时间顺序和因果关系之外的人物呈现，不仅与中国古典文学的叙事结构产生互文，更与东方传统绘画中的视角游移形成通感。受篇幅所限，本文仅就影像的绘画性展开论述，更多议题留待日后探讨。

注释

- 1 尽管王兵在西北部也拍摄了与历史政治题材关联度较低的《原油》（2008）和《煤钱》（2009）等作品，但正如他在采访中所言，这些作品是在制作《夹边沟》（2010）之余的空闲时间里拍摄的副产品（by-product）（Wang, 2013）。
- 2 完成于2018年的《死灵魂》（2018）似乎强化了王兵长年执着于“反右运动”历史题材的印象，实际上《死灵魂》的大部分素材拍摄于2005年至2008年，最初是为筹备拍摄《夹边沟》而进行的采访调查。然而，王兵对于剧情片《夹边沟》最终呈现的叙事效果并不满意，转而考虑以纪实影像来构建一种更趋近于“呈现真实”的叙述。他于2014年最终确立了《死灵魂》的结构，并于2016年开始重新拍摄和素材剪辑（参见：①视频：专访导演王兵谈纪录片《死灵魂》，2024；②王，张，2019；③ワン，ブルドー，2020）。可以说，《死灵魂》是自《夹边沟》衍生而来的项目，其制作周期跨越数年，直至2018年方告完成。其时，王兵已离开西北和云南，将创作重心转至华东地区。在《死灵魂》完成的同一年，王兵有机会赴拉斯维加斯拍摄曾经历“反右运动”的知识分子高尔泰，完成作品《美在自由》（2018）。该作品采用与《和风鸣》类似的拍摄手法，265分钟的时长中，大部分内容由口述史构成，以中景或特写镜头呈现高尔泰的形象。《和风鸣》中常被讨论的自然光线的变化，在《美在自由》中也有体现。2019年，该片于英国上映，王兵在映后谈中表示这可能是他最后一部关于反右斗争题材的作品（参见视频：Frames of Representation 2019: In Conversation with Wang Bing, 2019）。《美在自由》与《和风鸣》在手法上的相似性，可被视为一种有意识的首尾呼应。
- 3 王兵来到云南的最初动因是受到云南作家孙世祥的小说《神史》（2004）的吸引，希望在云贵高原探索将其拍摄成剧情片的可能。王兵在采访中表示，开始纪录片的创作是因为被动地受到环境和资金的限制。但是他随后意识到纪录片拍摄比剧情片更容易使创作者置身于他所追求的未知过程中（参见：土屋，鈴木，2020）。
- 4 参见王兵在2014年伊赫拉瓦国际纪录片电影节（Ji.hlava IDFF）大师班上的演讲内容（视频：Masterclass – Wang Bing, 2017）。
- 5 齐藤绫子参照罗兰·巴特（Roland Barthes）关于“摄影的真谛是‘这个存在过’”的论述，认为王兵试图超越照片中被拍摄对象所具有的“过去”的时间属性，避免其成为“曾经存在”的“幽灵”（Saito, 2013）。
- 6 王兵曾在采访中表示：“《三姊妹》的背景设定在一个贫困的环境中，但整部电影并非关于贫困本身，而是关于女孩们生存状态的真实体验。”（Wang, 2013, p.132）
- 7 恰如麦茨（Metz）所言：“在电影中，永远是他者出现在银幕上；而我，我正在那里看他。”（麦茨，2006，pp.44-45）
- 8 关于林年同之中国电影美学理论的争议主要表现在两个方面。一是理论本身是否成立，二是作为理论对象的中国电影是否具有单一的典型风格（参见：洪，2016）。
- 9 参见摄影师前田佳孝关于王兵作品拍摄的访谈，前田曾参与《苦钱》等影片的拍摄（前田，2018，p.15）。
- 10 据王兵在2014年伊赫拉瓦国际纪录片电影节（Ji.hlava IDFF）大师班上的陈述（视频：Masterclass – Wang Bing, 2017）。
- 11 据王兵在2014年伊赫拉瓦国际纪录片电影节（Ji.hlava IDFF）大师班上的陈述（视频：Masterclass – Wang Bing, 2017）
- 12 这令人联想到，克拉考尔曾以《大地》（1930）为例，指出杜甫仁科揭示物体所固有的美，并非通过令人印象深刻的运动，而是在一种彻底静止的状态中将其呈现（Kracauer, 1997, p.185）。
- 13 根据斯科尔斯的定义，“叙事性（narrativity）”是指观众利用叙事媒介提供的素材，主动完成并整合故事的思考过程与能力。也就是说，叙事形式会引导观众积极运用“叙事性”思维，将叙事文本重构为一个具有意义的整体。这种积极参与和解读的“叙事性”活动，通常是文本所期待并给予积极反馈的（Scholes, 1976）。
- 14 对此，罗兰·巴特有类似的看法：“我能往电影的图像上添加什么吗？——我想不行，来不及：面对银幕，我不能想闭眼就闭眼；闭上眼睛，再睁开就找不到原来的图像了；我必须全神贯注；这里有很多其他性质的东西，但不是思索性的。”（巴特，2002，p.88）
- 15 在20世纪70年代写作《第三意义》的时间节点，巴特认为：“电影截图解除了时间对影片的束缚，这个束缚是强烈的，它仍是我们可称之为成年电影之诞生的障碍。”（巴特，2012，p.108）今天，数字设备使长时间的电影拍摄成为可能，持续相当时间的固定镜头和静止画面越来越多地出现在电影中。当电影从过去的技

术束缚中解放出来时，巴特所言的“电影性”也同时从这种束缚中被分离出来。

16 巴特以《伊凡雷帝》(1944)为例，指出电影中的钝义“超越了故事，成为对意义的打磨和偏移”(巴特，2012，p.105)。

17 上野昂志在描述观看《铁西区》的感受时，曾言及那是一种“清醒与沉醉交替往复”的状态，或许可以说明这种悬置的体验(上野，2011，p.2)。

18 王兵于2017年获得EYE Art & Film奖之际，EYE电影博物馆制作了一部介绍其作品的短片，此句引自该片中为王兵作品中的人物的评价(视频：Wang Bing, Winner of the Third Eye Art & Film Prize, 2018)。

参考文献

【中文文献】

- (美)巴尔诺/埃里克著. (1992) 世界纪录电影史 [M]. 张德魁, 冷铁铮译. 北京: 中国电影出版社.
- (法)巴特/罗兰著. (2002) 明室: 摄影纵横谈 [M]. 赵克非译. 北京: 文化艺术出版社.
- . (2012) 第三意义: 关于爱森斯坦几格电影截图的研究笔记 [J]. 李洋, 孙啟栋译. 电影艺术, (02):102-108
- (法)巴赞/安德烈著. (1987) 电影是什么 [M]. 崔君衍译. 北京: 中国电影出版社.
- (德)本雅明/瓦尔特著. (2002) 机械复制时代的艺术作品 [M]. 王才勇译. 北京: 中国城市出版社.
- (法)德勒兹/吉尔著. (2016) 电影1运动-影像 [M]. 谢强, 马月译. 长沙: 湖南美术出版社.
- (德)韩炳哲著. (2019) 他者的消失 [M]. 吴琼译. 北京: 中信出版集团.
- 洪楚钿. (2016) 论林年同的“镜游美学”理论 [D]. 广西大学.
- 黄文杰. (2021) 林年同“镜游”理论平议 [J]. 北京电影学院学报, (11):4-13.
- 姜今. (1963) 论形式美 [J]. 电影艺术, (03):32-40.
- 林年同. (1991) 中国电影美学 [M]. 台北: 允晨文化.
- (法)麦茨/克里斯蒂安著. (2006) 想象的能指 [M]. 王志敏译. 北京: 中国广播电视出版社.
- (美)桑塔格/苏珊著. (2006) 关于他人的痛苦 [M]. 黄灿然译. 上海: 上海译文出版社.
- 王兵, 陈立. (2020) 王兵谈拍摄对象、影像语言和在场性 [OL]. 魔金石空间. <https://magician.space/zh-hans/article/wang-bing-tan-pai-she-dui-xiang-ying-xiang-yu-yan-he-zai-chang-xing/>, 2020-07-29 (最后访问: 2025-03-10) .
- 王兵, 董冰峰, 張獻民. (2018) 王兵《原油》特别放映 & 對談 [M]. 展覽電影: 中國當代藝術中的電影. 臺北: 阿橋社, 290-327.
- 王兵, 吴虹飞. (2007) 王兵: 电影让我感到生命尚存 [J/OL]. 南方人物周刊. <https://news.sina.cn/sa/2007-06-11/detail-ikftpnnny3876202.d.html>, 2007-06-11 (最后访问: 2025-03-10) .
- 王兵, 杨楠. (2023) 看完戛纳主竞赛纪录片《青春》后, 我们和导演王兵聊了聊 [J/OL]. 南方人物周刊. <https://www.nfpeople.com/article/12417>, 2023-06-30 (最后访问: 2025-03-10) .
- 王兵, 张亚璇. (2007) 我对政治其实没有兴趣 [J]. 当代艺术与投资, 7:64-67.
- . (2019) 王兵: 给历史更有容量的心态 2019 [J/OL]. 华语独立影像资料馆. <https://www.chinaindiefilm.org/王兵:给历史更有容量的心态-2019/?lang=zh-hans>, 2019-04 (最后访问: 2025-03-10) .
- 王亨利. (1989) 电影画面的运动性与绘画性 [J]. 电影艺术, (09):26-31.
- 王小鲁. (2011) 中国独立纪录片的契约精神 [J]. 电影艺术, (5):93-98.
- 闻海. (2016) 放逐的凝视 [M]. 台北: 倾向出版.
- 吴明. (2017) 艺术史方法下的电影与中国画 [J]. 文艺研究, (08):88-98.
- (德)席勒/弗里德里希著. (2012) 审美教育书简 [M]. 张玉能译. 南京: 译文出版社.

【英语文献】

- Andersen, T. (2012) Fire in Every Shot: Wang Bing's Three Sisters. Sabzian. Available at: <https://www.sabzian.be/text/fire-in-every-shot> (Accessed: 10 Mar. 2025).
- Berger, J. (2008) Ways of Seeing. London: Penguin Books.

- D'Arcy, D. (2016) Ta'ang. Screen Daily. Available at: <https://www.screendaily.com/reviews/taang-berlin-review/5100964.article> (Accessed: 10 Mar. 2025).
- Frodon, J.-M. (2007) Fictional Truth and Digital Reality, *China Perspectives*, (3), pp.126-129.
- Kracauer, S. (1997) *Theory of Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Mitry, J. (1997). *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (1991) *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pollacchi, E. (2017) Extracting Narratives from Reality. *Studies in Documentary Film*, 11(3), pp. 217-231.
- . (2019) Porous Circuits. *Journal of Chinese Cinemas*, 13(2), pp. 130-146.
- Saito, A. (2013) The World Viewed by Wang Bing. *Meiji Gakuin University Art Studies*, 23, pp.7-18.
- Scholes, R. (1976). Narration and Narrativity in Film. *Quarterly Review of Film & Video*, 1(3), pp. 283-296.
- Smith, P. B. (2015) 'Working/Slow', in *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 180-191.
- Wang, B. (2013) Filming a Land in Flux: Interview with Wang Bing. *New Left Review* (82), pp.115-134. Available at: <https://newleftreview.org/issues/ii82/articles/bing-wang-filming-a-land-in-flux.pdf> (Accessed: 10 Mar. 2025).

【日语文献】

- 上野昂志. (2011) 王兵 その存在を真に存在たらしめる映画作家 [Z]. WANG BING Retrospective. ムヴィオラ.
- 岡田温司. (2015) ウト・ピクトゥーラ・キネーシス：映画論と絵画論 [M]. 映画は絵画のように. 岩波書店.
- 土屋昌明, 鈴木一誌編. (2020) ドキュメンタリー作家王兵 [M]. ポット出版プラス.
- 藤井仁子. (2020) 王兵という〈試し〉 [M]. ドキュメンタリー作家王兵. ポット出版プラス.
- 藤城孝輔. (2018) ワン・ビン、光と影の演出 [J]. *neoneo：ダイレクト・シネマの現在*. *neoneo* 編集室, 11:94-99.
- 二井康雄. (2017) ワン・ビンが好きである [J]. 東方. 東方書店. 436:7-10.
- ヘーゲル・G・W・F. (1995) 美学講義（上） [M]. 長谷川宏訳. 作品社.
- ボニゼール・パスカル. (1999) ショット＝タブロー [M]. 歪形するフレーム：絵画と映画の比較考察. 梅本洋一訳. 勁草書房, 36-57.
- 前田佳孝. (2018) ワン・ビンの映画には、死んでいる時間がない [Z]. 『苦い銭』パンフレット. ムヴィオラ.
- 丸川哲史. (2008) ドキュメンタリーフィルム作家・王兵の時空文体 [J]. 季刊軍縮地球市民. 西田書店, 11:50-57.
- ランシエール・ジャック. (2018a) 物思いにふけるイメージ [M]. 解放された観客. 梶田裕訳. 法政大学出版局, 137-169.
- . (2018b) 政治的芸術のパラドックス [M]. 解放された観客. 梶田裕訳. 法政大学出版局, 63-106.
- ワン・ビン、ブルドー・エマニュエル. (2020) ワン・ビン監督へのインタビュー [Z]. 『死靈魂』パンフレット. ムヴィオラ.

【视频】

- Masterclass – Wang Bing, Ji.hlava IDFF 2014 [Video]. YouTube, 12 June 2017. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=niw8JYL7i38> (Accessed: 10 Mar. 2025).
- Wang Bing, Winner of the Third Eye Art & Film Prize, [Video]. YouTube, 31 January 2018. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=upO1GmooDGs&t=487s> (Accessed: 10 Mar. 2025).
- Frames of Representation 2019: In Conversation with Wang Bing [Video]. YouTube, 28 April 2019. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=kBRHZXAU_pY (Accessed: 10 Mar. 2025).
- 专访导演王兵谈纪录片《死灵魂》[视频]. https://www.youtube.com/watch?v=v0_dHxPQrX0 (2024-04-05) (Accessed: 2025-03-10) .