

造梦与现实的诗意耦合：《狂野时代》中的影像呈现研究

田雨青

安阳师范学院，河南安阳，455000；

摘要：毕赣导演的《狂野时代》是其作者美学的集大成式表达。影片通过“迷魂者”穿越百年电影史的五感梦境，构建了一个融合个人记忆、历史与电影本体多层叠合、虚实相生的复杂文本。本文旨在分析影片通过独特的影像叙事与符号系统，实现“造梦”与“现实”的诗意耦合。影片通过空间叙事、跳跃叙事、梦境叙事与作者美学符号、哲学隐喻符号、电影本体符号转码，将电影史转化为可穿梭的考古现场，将梦幻叙事成为折射电影生存现实与历史经验的棱镜，由此，《狂野时代》透过影像成为一场追问电影为何、观影为何的媒介本体论批判。

关键词：毕赣；《狂野时代》；影像叙事；符号解码；影像呈现

DOI：10.64216/3080-1516.26.03.048

2025年5月，毕赣执导的第三部长片《狂野时代》(Resurrection)在第78届戛纳电影节首映并获评审团特别奖，并在11月于国内上映，影片沿袭毕赣式长镜头、时间错置与梦境质感，他谈到“因为电影和梦是直接相关的，所以这个电影表面上是一个关于电影的一个周期的故事，实际上是想通过电影的语言去触及到人们心灵的故事。”^[1]《狂野时代》的“狂野”是一种高度自觉的元电影意识驱动下的创造性张力，将个人记忆与百年电影史的公共图景并置、交织，形成一种看似松散实则内在情绪高度统一的有机体，影片影像风格与诗性散文气质不仅成为毕赣个人美学的集大成者，也将成为叩问电影艺术在当代如何存续与演进的一个强烈信号。它邀请观众放弃对清晰故事脉络的执着，转而沉入一种感官与情绪的“漫步”体验，从而在影像的流淌中，达成对时间、记忆与电影本体的理解。本章将以此为核心视角，剖析影片的影像呈现是如何通过其影像叙事形式与符号隐喻实现内容与形式、梦幻与现实在深层意义上的诗意耦合。

1 诗性散文的影像叙事

大卫·波德维尔指出，电影叙事并非单向传递信息，而是一个“动态的认知过程”，观众主动运用图式与假设，从时空化的影像中推断出故事世界的因果与情感逻辑。^[2]电影的叙事一定程度上决定了影片的表现力和观众的认知，《狂野时代》以“感官考古”与“百年影史”所构建的“梦幻叙事”框架，概念源于对电影媒介本体潜能的探索。强调叙事不再仅仅服务于情节的逻辑推进与因果链的闭合，而是转化为一种以视听感官为笔墨、以时空结构为章法的散文式书写。在毕赣的创作中，这种“诗性”体现在对时间绵延的捕捉、对记忆与梦境质

感的沉浸式营造，以及通过隐喻性意象所构筑的情感与哲学氛围；其散点化的叙事逻辑如一段自由联想的意识流，为电影角度的精神分析理论提供了一个极具当代性与媒介自觉的批判性试验场。

1.1 从地域空间到世界影史：空间叙事的场域重构

空间绝非叙事的被动容器或中立背景，而是作为能动的影像叙事主体与符号系统直接参与意义的生成与情节的驱动，由此成为人物心理状态的外化投影、社会权力结构的具象图谱以及叙事冲突的物质化舞台。其设计不仅框定了行动的发生域，更时常作为“行动元”直接介入情节，推动或逆转人物的命运。

毕赣作者美学的核心地理坐标“凯里”“荡麦”，从其发轫之作《路边野餐》中虚实交织的贵州小镇，到《地球最后的夜晚》里承载梦境与记忆的立体迷宫，始终是一个精神故乡式地点、专为“时间绵延”现象学体验而生的诗学空间，是时间本身得以折叠、回溯与弥漫的载体。在《狂野时代》中，这一空间范式得以升华与转移，“荡麦”的地理具体性被解构，继而重构成一个庞大、离散且自觉的电影风格考古场域。影片的不同历史时间的设置也分别对应了不同的情感与叙事基调，为容器的历史风格空间分别构筑了诸如德国表现主义式的默片布景、黑色电影风格的阴影谍都、以及世纪末末日狂欢的废弃船厂等场景。在第一个以“视觉”为主导的电影起源梦中境，“大她者”在大烟馆搜寻到“迷魂者”，他被喂食罂粟花后流下的眼泪成为了“看客们”的消费品，映射出电影自身的媒介性，诞生之初还不具备“造梦”能力的电影，正是游艺场的杂耍玩意儿。清理“玩物”“娱乐”的污染，通过“迷魂者”对卢米埃尔的《水浇园丁》的致敬场景，电影开始叙事，叙事赋予行为以

意义,电影才真正成为“造梦的艺术”银幕内的世界由此而奠基。《狂野时代》以五个递进的历史时期为“迷魂者”的轮回空间,不仅层层递进强化了叙事逻辑更好地理解“造梦”的心路历程,也透过影像捕捉时代的脉搏进一步深化了导演对大时代、社会变迁的认识阐释,每个空间都是一个独立的“笼子”,以其强烈的风格化形态,成为装载特定时代情感与电影语言的容器。给予了影片宏大和深刻的叙事视角。

从真实的历史岁月背景到颇具迷幻色彩的戏剧式场景设计,从朴实市井民情到与亦真亦幻的诗意交织,《狂野时代》的影像叙事空间不再是贵州的实存山水,而是透过百年电影史中各种视觉风格与时代氛围的物质化重建,对作者性与历史性的个人独白。

1.2 从因果逻辑到感官线索: 跳跃叙事的意义生成

影片中跳跃的叙事节奏通过在不同风格、不同主题之间的突然切换,将电影史本身呈现为一系列离散的、非连续的叙事碎片。这种叙事结构彻底瓦解了经典叙事的三幕模型,迫使意义生成机制从“理解情节”转向“感官联觉”与“风格辨识”。影片以“视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉”为篇章结构,全片共分为六个段落,每一部分都风格迥异、彼此独立又隐约关联,这直接宣告了其叙事逻辑不是线性的时间进程,而是感官驱动的意识流动。其转换的锚点不是情节因果,而是某种气味、一道光线、一种味道或一段声音引发的纯粹知觉。这种跳跃模仿了记忆与梦境的根本特性——时间因感官的刺激而坍塌、折叠与重生,形成一种“断裂的绵延”。“迷魂者”是半人半机器的怪物形态,随着故事的推进,在“大她者”的注视下他不断经历生死轮回,慢慢发展出视觉、听觉、味觉、嗅觉与触觉,也逐渐拥有了愉悦、恐惧、悲痛与感伤等丰富情感,甚至生发出永恒的纯粹之爱。最终,电影化身为入,拥有了完整的生命经验。

这种跳跃拒绝给出清晰的历史演进图谱,而是让历史以“幽灵”的方式让观众跟随“大她者”的窥探视角审视、认同造梦的过程,它的主旨上是连续的,却在内容上承载了剧烈的时空跳跃,这种矛盾创造了一种独特的“绵延的眩晕”,观众在看似不间断的凝视中,经历着意识深层的断裂与重组。由此,叙事的时间性被替换为媒介的历史性无疑提升了理解的难度,观众无法依靠连续的因果链获取信息,而必须像“迷魂者”一样,在视觉的静默、听觉的探索、味觉的痛楚、嗅觉的奇幻、触觉的癫狂等截然不同的感官模态间切换,在怪物、美少年、骗子、青年间陷入持续的误认与再认同,要求他们

主动“咀嚼”影像,在困惑中重获思考的快感,是一种对观众常规感知习惯的挑战与刷新。但也正式这种“跳跃”“断裂”构成了一个拉康式的“认知的迷宫”,其意义不在于抵达终点,而在于迷宫穿行本身的体验和重拾对自我生命的认知,叙事的中断与重启,模仿了主体在历史与镜像中寻找稳定坐标而不得的困境,使得观影行为升华为一场“创造者、观看者、电影本体的共谋仪式”。

1.3 从传播媒介到造梦艺术: 梦幻叙事的现实折射

造梦与入梦,既是对现实中被压抑欲望的满足,也是对现实的逃离与抵抗。^[3]《狂野时代》中的对做梦的迷恋也是毕赣一以贯之的创作思维,在《路边野餐》、《地球最后一个夜晚》等前作中,梦境与现实的交织始终是创作难以回避的主旨,在真假难辨的荒诞感中书写着情绪和心境的“真实”。在《狂野时代》中,“梦幻”超越了单纯的风格延续或意象引用,其本质是毕赣对自身创作谱系中悲情和欲望内核的重构。

从陈升到罗紘武,再到《狂野时代》的“迷魂者”,毕赣始终将镜头聚焦于一类在现实中承受着根本性缺失的“追寻者”“失落者”。驱动他们行动的,并非明确的目标,而是一种无法被日常语言所捕捉的深层匮乏,可能关乎逝去的亲情、错位的爱情,或是整个时代集体遗忘的感官能力。正是这种多种因素交织的匮乏,使得传统的线性、理性的现实叙事无法充分承载其情感内核,从而必然地呼唤出借助梦幻的叙事形态,通过让主体在时空中分裂、漂流、化身他者,让那些在现实中失语、被压抑的创伤与欲望,在梦幻的国度里找到了诗学的、影像的显形方式。在影片设定中“人类不再做梦”,《狂野时代》的“迷魂者造梦”和梦幻的意识流叙事正是主动将这一“实在界”的深渊设置为叙事的发动机,成为对电影艺术创造性与探索欲丧失的追问,影片构建的庞大电影史场域并非单纯怀旧式的致敬陈列,而是让过往作品中那些关于亲情、时代、迷茫的创伤内核还魂再演绎,以“做梦”的形式化身在百年影史中游荡的诸多形象、故事中表达,用影像叙事将个体记忆升华为集体记忆的触动,如影片努力用丰富的“梦幻”篇章以及开头结尾字幕的提纲挈领,去引出说明电影史不是“已发生的过去”,而是“正在发生的当下”,是每一次观影时在观众身体中被重新激活的知觉事件,以及补充“电影是一场梦”“做梦越来越稀缺”“电影会往何处去”“生命的残缺如何补全”的议题,在中国电影诞生120周年之际“借古喻今”,电影由此从个人造梦术,转变为对一个时代共同匮乏的显影与抚触。

2 视听隐喻的符号解码

从电影符号学的视角研究《狂野时代》，核心在于关注影片如何通过风格化引述这一能指行为搭建出在“电影史”与“感官体验”表象下的隐喻符号系统，并以此执行一场关于媒介本体的元叙事。该研究将超越对单一意象的象征解读，从语言文化、物象场景、背景音乐解码等角度分析电影中作者美学、哲学思考与电影媒介本体的解码问题，将视听的表现符码从原有语境中剥离，重置于“感官考古”的崭新意指链条中。

2.1 作者性风格的流动和显影

毕赣的电影具有极强的作者主观性，他擅长把现实、幻觉和梦境交织在一起，复杂的长镜头和诗歌一般的对白是他的标志，他形容自己的电影是把无数的拼图扔给观众，靠他们自己的生命经验去拼凑出一种可以共通的情感。^[4]在电影本体正消解和重构的当代，《狂野时代》把影像符号和隐喻的运用变成一场近乎偏执的“毕赣美学”形式实验，一方面，其作者性体现为一种对自我符号系统的宏大扩张。相较于前作，他不再仅依赖其过往作品中那些私密的地域性符号，如凯里、火车、钟表，而是将世界电影史的风格谱系本身吸纳并重构成了其作者符号的核心能指。影片尝试用佛学眼耳鼻舌身意六识结合拉康派精神分析，通感联觉影史百年数度变革下的造梦内核，通过费纳奇镜、特雷门琴、车窗、画框、幕布、浮萍等符号，不厌其烦地诠释着电影艺术与情感追寻的奥秘，同时并置近代史，清末鸦片战争、民国谍战、改革开放、千禧年等宏大的时代场域，如此多元且丰富的符号表征如同“装置艺术”呈现在观众眼前表明了导演勇于自我探索和展现中国文化风貌的野心。

另一方面，影片的作者性还体现在对于符号隐喻的沿用。如指针停止走动的破碎钟表、遗落在雪地里印着“荡麦”的火柴盒，泛着暖黄调的凯珍餐厅、陈永忠、黑桃A，还有人伤心的时候会吃苹果，以及荡麦KTV里罗先生、邝肇玫演唱的港台歌曲等熟悉的内容对以往作品的真诚致敬，他把个人的原初烙印散落在电影场景的各处，通过处处的自我指涉证明自己强烈的在场感。更深层面《狂野时代》中父亲的符号多次出现，味觉篇章中的“苦妖”与儿子的忏悔，时间会冲淡回忆最终只剩“甘”“苦”两味，是对《金刚经》中“过去心不可得，现在心不可得，未来心不可得”表述的影像追忆。嗅觉篇中的“骗子”在善恶间徘徊，他与小女孩间体现出的别样亲情，生成一种对“失落本源”的忧郁与惆怅，是对以往毕赣电影中“父亲”的永恒缺席的情感补充。

其次毕赣电影中的长镜头也已成为一种高度自觉、具有严密作者标识的复合性电影符号。在《路边野餐》与《地球最后的夜晚》中长镜头通过将过去、现在与未来物理性地缝合于同一视觉绵延中，实现了对线性时间的否决。而在《狂野时代》的第五部分，毕赣延续了他标志性的长镜头语言符号，这一镜头不仅灵活游走于不同视角之间，镜头运动丝滑且精巧，还在其中巧妙地穿插了延时摄影的段落，使得观众沉浸在世纪之交现实与魔幻、时间与空间交错流动雨夜，跟随“迷魂者”的欲望和情思营造出浓厚的诗意氛围。剧院时代或将落幕，凝视与被凝视的界限终会消弭；历史的车轮滚滚向前，新世纪在死亡的初吻中迎着朝阳升起。

2.2 哲学隐喻的转码与升华

“不在做梦的人麻木永生，偷偷做梦的人勇敢求真”，在一个感官日益钝化、经验趋于同质的“无梦时代”，对内在真实、创造性感知与非理性体验的坚守，已成为一种兼具脆弱性与危险性的反抗行为，无时无刻体现影片对生命“色彩丧失”的悲悯关照。

影片出现了诸多镜的折射，不仅以眼睛为镜让“怪物”看清自我，也以镜中虚象、水面倒影、汽车玻璃等暗示角色内心世界的分裂与身份的迷失。“镜”的隐喻则融合了心理分析维度，从主体变为客体，从观察者变为被观察者“镜像理论”是拉康早期思想中一个关键环节，主要描述主体通过他者的凝视确立自我，也会通过自我误认而逐渐失去真实自我的过程，^[5]对应着电影本体的“被看性”也时刻映射在时代影响下的流变，与影片中“迷魂者”与“大她者”的符号共同构成了体现哲学思考的核心符号。“迷魂者”作为无梦时代的追梦人，其本质是脆弱、固执且危险的异类，是需要被象征秩序追捕与规训的“怪物”。他代表了被压抑的非理性、本能与创造性冲动，是体系内的不安定因素。与之相对的“大她者”，则直接援引了拉康的术语，意指先于个体存在、由语言、法律与社会规范构成的象征秩序网络。影片巧妙地将二者的关系塑造为一种类母子关系，这具有深刻的哲学与心理学依据，最原初的“大她者”被“迷魂者”的身份表现出恐惧、希望将其规训并封印，但随着对“五感”的深入理解反而收到“迷魂者”作为他者的影响而逐渐成为造梦的引导者，将“迷魂者”的身体掉进盛满液体的容器中，仿佛重回子宫^[6]，迷魂者从怪物变回怪物，在“否定之否定”的辩证升华在携带着百年梦境的全部经验作为一个“梦觉者”回归起点，在新世纪的大时代下等待新生。她与“迷魂者”的互动，因而超越

了简单的二元对抗,呈现为一种充满张力且相互依存的共生与博弈,这种关系隐喻了电影创作者与时代主流结构、创作本能与社会规范之间的永恒角力,电影既是逃避现实的梦幻工厂,也是观察世界的透明窗口,更是认识自我的反射镜面。

2.3 电影本体的致敬和追寻

《狂野时代》用电影的不同符号抒写了电影艺术本体发展的宏大史诗,以电影致敬电影,影片由故事独立风格各异的各个章节,饱含对世界影史的符号彩蛋串联起电影艺术的百年长河。易烱千玺扮演的“迷魂者”初次登场则以丑陋溃烂的怪物形象出现,他以罂粟花为食,生产出令人致幻的眼泪鸦片,配合默片质感,这一恐怖的哥特形象又让人联想起弗兰肯斯坦创造的“科学怪人”、吸血鬼诺斯费拉图、利用梦游杀人的卡里加里博士、受难流泪的圣女贞德等等经典的电影形象。而在“大她者”寻觅“迷魂者”的过程中,世界电影史上许多经典画面也被复活重现,魔术师梅里埃的《月球旅行记》、德国表现主义经典之作《卡里加里博士的小屋》、第一部喜剧短片《水浇园丁》形成了走马灯似的速览,让观众大饱眼福。

另一方面,美国的电影理论家维维安·索布切克提出,观影的魅力在于三种身体之间的交互——除了显而易见的“观众身体”,还有银幕上各类角色所代表的栩栩如生的“影像身体”,以及电影机器本身这个有生命、会呼吸的“电影身体”^[7]。影片中的“迷魂者”的形象就是这三种身体的合一的体现,构成电影流动的元符号,他既是“观众身体”,沉醉于影像幻梦,也是多元的“影像身体”,在不同时代的演绎着不同的角色。更重要的是,他还是电影“第七艺术”的拟人化呈现,将摄影机、放映机、胶卷和银幕等构成的“电影身体”加以拟人化,《狂野时代》因而成为一首献给电影的挽歌,它既是造梦的致幻剂,也是揭露幻象的刺痛剂;既提供逃避现实的幻觉,又不断反躬自省的理性认知。在数字影像日益虚拟化、碎片化的今天,胶片会褪色、影院会凋零、观众会离场,但电影本体的“造梦”核心不会凋零,只是陷入蛰伏等待着新生,正如影片的英文片名其本身就是一次悲壮的“复活”(Resurrection)。

3 结语

《狂野时代》通过影像呈现成功地将一次关于电影

史的回顾,升华为一场关于作者美学与电影本体存在的冥想,其承载了超越个体的、指向艺术与时代命运的宏大叙事,是一封用影像书写的真挚情书。通过影像叙事与符号隐喻的流变与探索中,电影既是一件玩具,亦是一块无限可能的画布,这部接近“梦”的电影解放了一种东方的超现实视角,对生命、对电影其终极的被动性进行了一夜慈悲的凝视。《狂野时代》“迷魂者”即迷影者,“迷影者”的美丽终章却绝非电影的溃败,而是在坚定地宣告每一次终结,实则都是崭新的开端。电影的本质或许正在现实与梦境、个体与历史、消逝与显影之间,构建一座让时间得以暂驻、让记忆和情感得以呼吸的“耦合之所”,那些关于电影意义、电影生命、电影未来的狂野追问,终会在由蜡烛雕刻而成的巨型影院里熠熠生辉。

参考文献

- [1] 中国电影报道. 毕赣导演回应狂野时代复杂性[EB/OL] (2025. 11. 24) [2025. 12. 21]. <https://finance.sina.com.cn/jjxw/2025-11-24/doc-infynrph4009469.shtml?>
- [2] 熊婉佑. 大卫·波德维尔“电影诗学”理论研究[D]. 四川师范大学, 2022. DOI:10. 27347/d. cnki. gssdu. 2022. 000225.
- [3] 李宁. 《狂野时代》: 电影的生命史 时代的变奏曲[N]. 北京青年报, 2025-12-10(011).
- [4] 王雪儿, 马思洋. 毕赣: 不害怕成为一名小众的艺术电影导演[N]. 中国青年报, 2025-12-17(006).
- [5] 崔露什. 从拉康的镜像理论看电影及其他媒介影像的镜子功能[J]. 社会科学论坛(学术研究卷), 2009, (02): 136-139.
- [6] 范倍. 《狂野时代》: 一场冲击阈限的身心复合装置实验[J/OL]. 电影艺术, 1-4 [2025-12-12]. [https://link.cnki.net/urlid/11. 1528. J. 20251208. 1043. 002.](https://link.cnki.net/urlid/11. 1528. J. 20251208. 1043. 002)
- [7] 熊越, 王文斌. 身体的三副面孔——维维安·索布切克电影现象学理论探析[J]. 北京电影学院学报, 2022, (10): 26-34.

作者简介: 田雨青(2001. 08. 06-), 女, 满族, 籍贯: 辽宁省铁岭市, 学校: 安阳师范学院硕士在读, 研究方向: 戏剧与影视。