

张元：有种

ZHANG YUAN:

UNSPOILED

BRATS

UCA

伦敦当代艺术中心
石文化 编



世纪出版集团 上海人民出版社

张元: 有种

ZHANG YUAN:

UNSPOILED

BRATS

UCCA

尤伦斯当代艺术中心
一石文化 编

世纪出版集团 上海人民出版社



目录

CONTENTS

有种：张元摄影新作 002 **前言** 杰罗姆·桑斯 004 关于“有种” 张元 006

张元：用构图来解决我们对世界的选择 郭晓彦 008 **年轻永远是对的**

杰罗姆·桑斯对张元的访谈 011 葛荟婕 / 李昕芸 / 庙乐队 / 南无乐队 / 释道心 /

覃钰柯 / 王铭 / 王云峰 / 乌云其其格和杨沫 / 赵颖 016 **张元过往**

作品·摄影 138 快让我在雪地上撒点野 140 广场 144 疯狂英语

148 金星小姐 152 **张元过往作品·文字** 156 撞车 157 现代艺术与

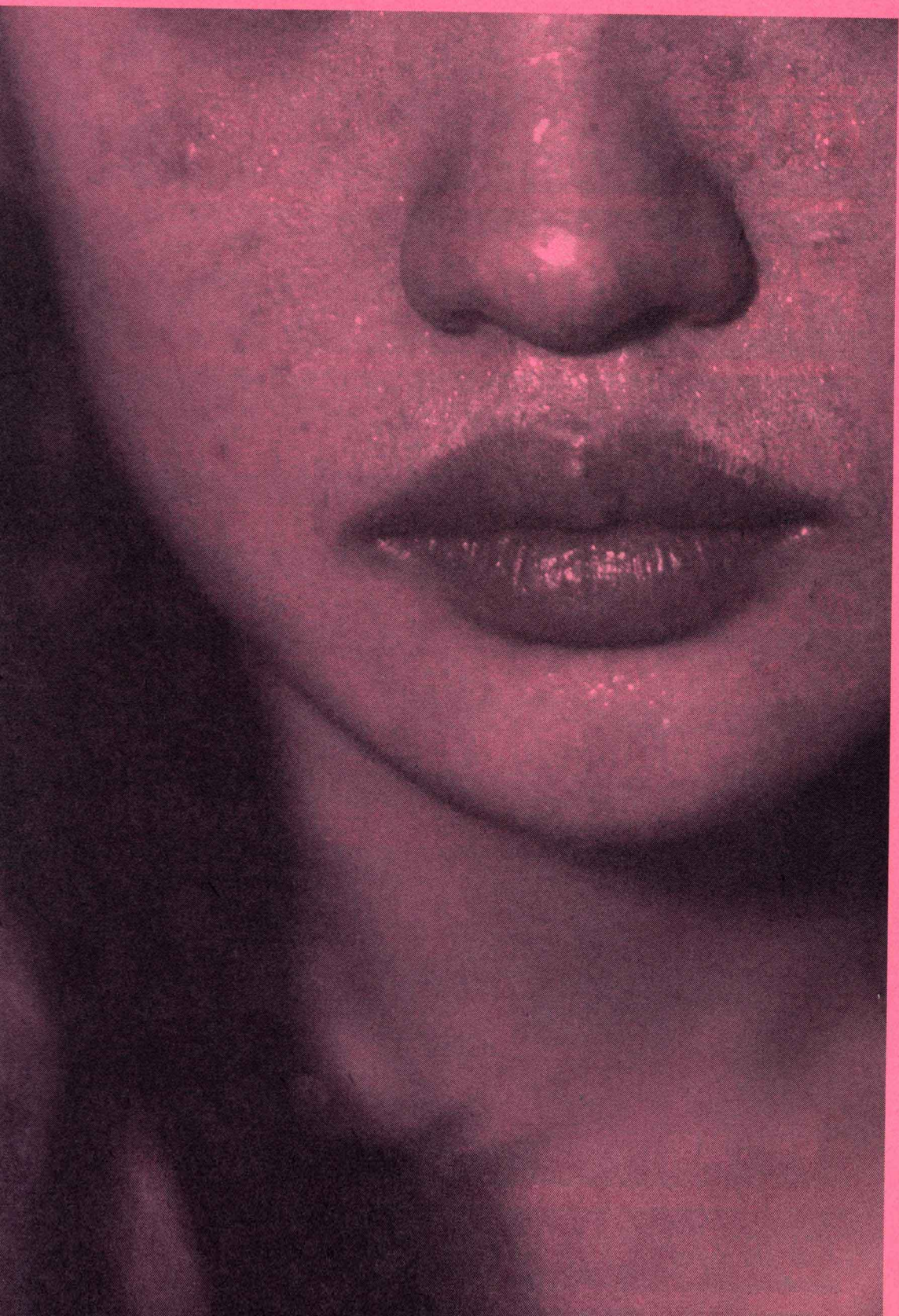
《过年回家》 161 和王小波相处的日子 163 疯子是怎样炼成的 165

《基耶斯洛夫斯基谈基耶斯洛夫斯基》序 170 张元和金星的对话 172

张元简历及作品年表 176

有种： 张元摄影新作

UNSPOILED BRATS: ZHANG YUAN'S NEW PROJECT



前言

PREFACE

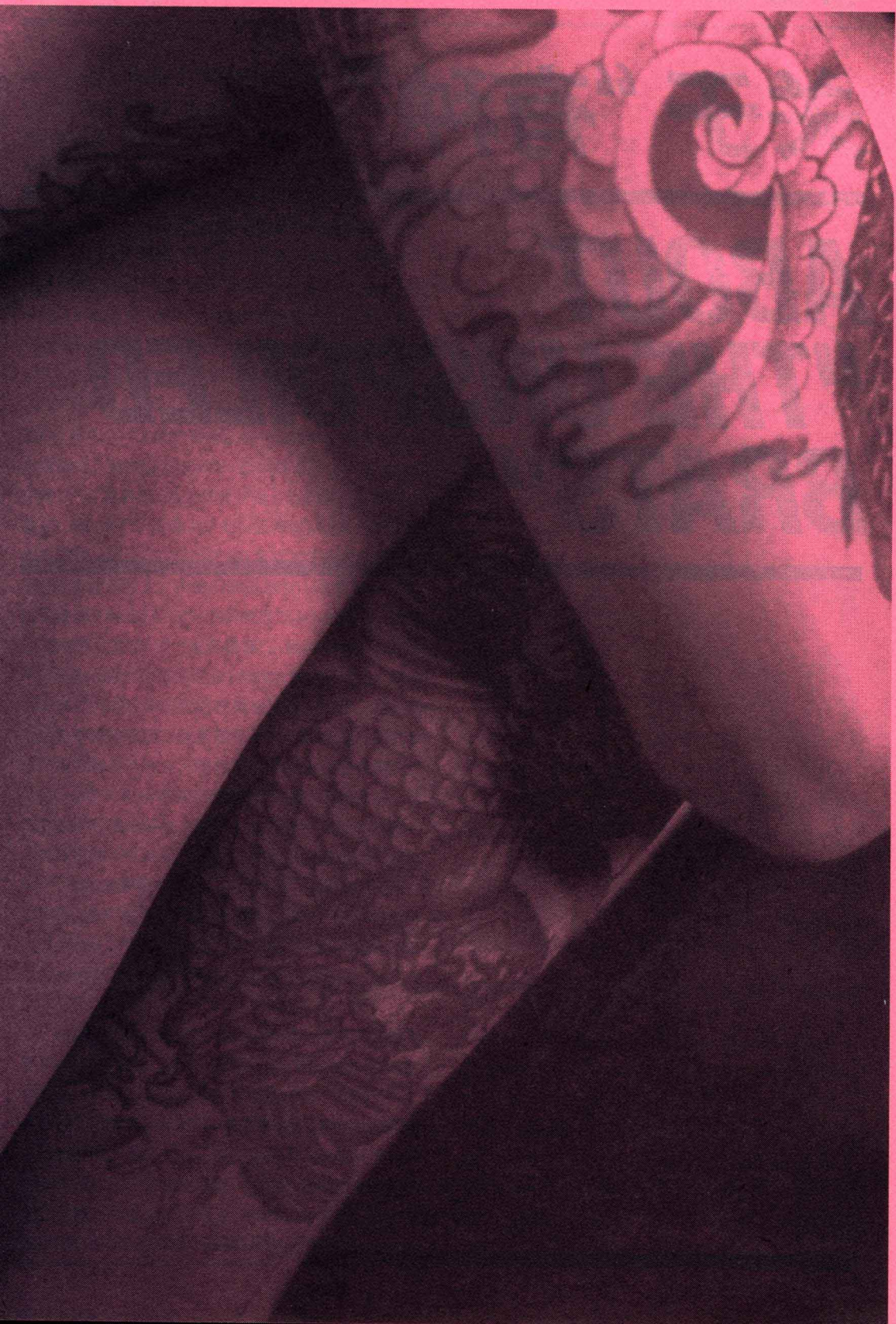
张元是当今中国一位非常有趣的电影导演。他对社会有种敏锐的观察能力，他把视角放在了不被大众所关注的青年文化和社会边缘人群中，并且带着对主流价值观的挑战和批判性。他的电影和摄影作品帮助我们更好地了解我们周遭生活的社会。

杰罗姆·桑斯

尤伦斯当代艺术中心馆长

JÉRÔME SANS

Director, Ullens Center for
Contemporary Art



006

张元：有种

关于“有种”

ABOUT "THE UNSPOILED BRATS"

张元

ZHANG YUAN

这个构思真正起源于 1993 年我自己的一部影片——《北京杂种》。电影是用纪录和剧情结合的方式完成的。当时我大学毕业不久，生活在这古老的皇城，北京当时的气氛有一股按捺不住的躁动，生活节奏在不断地加快。躁动的摇滚乐和肆无忌惮的谩骂，组成了那部影片。当时我在这个城市中看到了年轻人肆意宣泄的力量，歌手崔健、窦唯和何勇的音乐，架构一些模糊不清的故事线索。《北京杂种》已经过去将近二十年，那一代人年华已去，新一代年轻人他们在做什么呢？在这个巨大的城市中，那些 80 年代出生的人，他们又是以什么样的生活方式去生活呢？我充满了好奇……

2010 年 1 月，尤伦斯当代艺术中心约我在 3 月中作一个摄影展。我和馆长杰罗姆·桑斯确定了这个艺术展的主题——“有种”。另外希望在图片展期间，围绕这些图片，同时制作一部影片。如何选择这些人物对我来说是个难题。因为在 20 世纪 90 年代初我自己也是一个二十几岁的年轻人，和他们都是朋友，我是其中一员，比较容易了解他们。这一次我使用了这个方法——在网络的微博上发了一个“报名启事”。我和我的工作团队用三天时间面对两百多个 80 年代出生的年轻人，进行了访谈。所有的来访者的故事都让我们惊喜，他们有着完全不同的经历，但是都希望在北京实现他们的梦想。虽然都是年轻人，但他们的经历比我想像的坎坷得多。这些人都是来自中国各地，也有从国外来的。在北京他们艰难地谋生，每一个坐在摄影机前面的那个人都是按捺不住地去表述他们的生活，畅想他们的未来……这些故事经常使我们忍俊不禁，也经常使我们泪流满面。他们有摇滚乐手、艺术家、演员、股票操盘手、保镖、社会工作者、大学生、无业者……面对这些人物，这些动人的故事，我们最后的选择是艰难的。

图片的拍摄和访问恰好是北京的季节，我认为应该是最美的時候。黑、白、灰——它更衬托了这个城市的力量。在鸟巢、水立方、世纪剧院、CBD 建筑、天安门广场，在这些巨型建筑的笼罩下，无论是雪的洁白还是泥泞，无论有阳光还是在空气弥漫的脏污中，都会有那种不亚于世界任何一个城市的美。我们的摄制组和摄影机深入到每一个家庭、工作室、酒吧、小巷去拍摄，在图片和影片当中去挖掘一些具有真实质感的生活。

张元： 用构图来解决我们 对世界的选择

ZHANG YUAN: FRAMING REALITY THROUGH COMPOSITION

郭晓彦

尤伦斯当代艺术中心首席策展人

GUO XIAOYAN

Chief Curator, Ullens Center
for Contemporary Art

与“第五代”导演的精神视野、道德关怀和知识谱系不同，“第六代”导演真实、独立，更有对电影的责任感。1985年左右，这批富有才华的年轻人在电影学院学习，其间深受意大利新现实主义、法国新浪潮等电影运动的影响，也深得让-吕克·戈达尔、米开朗基罗·安东尼奥尼、费德里柯·费里尼、英格玛·伯格曼、阿伦·雷奈、赖纳·法斯宾德等西方艺术电影导演的精神影响；他们的创作面世之初也遭遇着与意大利新现实主义相类似的处境：匮乏的资金、叛逆的情绪、艺术体制和环境的限制等问题，这些从客观上决定了第六代电影的内容与风格，即将自己的创作深深根植、熔铸于平民主义精神中。张元的《妈妈》、《北京杂种》，王小帅的《十七岁的单车》，娄烨的《苏州河》，章明的《巫山云雨》都是从当时的社会现实出发，将凝视扩展到对边缘人群和被遮蔽的社会现实，用独特的语言来阐释生命体验和人性关怀。他们的影像语言在很多方面与西方电影历史中的影像发展具有互文性，如英国电影评论家托尼·雷恩（Tony Rayns）曾指出的：“我们可以很客观地说，一个电影业能够从根本上不断改造自己永远是件好事。这一意义的表达曾经出现在1959—1960年的法国，出现在20世纪70年代上半叶的德国，出现在80年代的台湾地区，出现在90年代的韩国……现在，它正出现在中国大陆。”^①说的正是第六代导演带来的刚柔相济的内心情绪、悲怆静默的画面，以及富有历史气息的镜头下细腻精致的精神质感。

有中国电影批评家将“新写实主义”作为第六代导演所共同具有的美学风格。对于身处巨大社会变革中的艺术家，第六代电影人对用电影探讨人生、对探讨人性深处的矛盾、对生存的追问更有兴趣，而不是仅仅把电影作为实现人生理想的工具和追求。对艺术电影的选择正是他们的原初目标和终极意义的体现，也与他们的关怀相系。

张元无疑属于第六代导演中的佼佼者。自开始电影创作，他的电影就有一种特有的姿态。电影史学者戴锦华曾在讨论第六代电影导演的文章中，将张元的处女作《妈妈》看成这代导演的奠基作品。“影片中以重复出现的西方宗教绘画中圣婴诞生的布光与构图方式呈现儿子独在的画面：无光源依据的光束从上方投射在发病

中的儿子身上，而被洁白的布匹的包裹，和儿子蜷曲为胎儿的姿态，都超出了影片的纪实风格与故事叙境，在提示着这一内在于母爱情节剧之中的反文化姿态，或日新一代的文化寓言。”^②这也是说，这一束光，划破了包裹在生存困境及生命琐碎外的黑暗，让“他们”细致的面容从恢弘、绵延的历史深处探出，显现于我们眼前，成为这一代导演的精神象征。当我们在电影中看到的是安静的、没有激烈的动作的“表演”，演员表情倦怠，完全沉浸在不被凝视的深处，他们沉浸在自我内在之中，似乎在全力排挤外部世界的希望空间，也在排挤外部世界的意义对电影的注入，以及诗意对画面的入侵，任何可以被定义的分析也都被挡在了摄影机镜头之外，却吸引了我们的注视。在这个意义上，一种新的电影语言的实践开始出现在张元的创作中，到了张元这里，第五代电影导演所开创的抒情、浪漫、反思批判和文化超越性都被过滤了——张元们以令人惊讶的细致和耐心给了庸常、无名者、暗淡无光的生存以光的凝视。此后，张元也一再将目光投向这些处于边缘的普通人的生活 and 思想状态，对社会嬗变中的青年人的生命体验予以抒写与表达，挖掘和呈现被意识形态遮蔽的那部分现实。

在这次为尤伦斯当代艺术中心所作的计划中，有一个足以引起他自己兴奋的问题，即中国经过改革开放三十年的发展，周遭青年人在怎样思考世界，思考自己的问题，怎样在发展的时代洪流中安身立命，又怎样构思与世界的关系？在现实中，这些“失声”的群体是否无声，得不到回应的声音深处又是怎样的涟漪？张元曾在接受采访时说：“我倒是对那些千分之一的人更关心。我觉得越是那种行为举止和性格极其极端的人，那种喝了酒发病，敢爱敢恨的人才会引起我的兴趣。我经常感到想像力是多么的狭窄，而生活和‘这些人’给我带来的东西却能刺激我。即使绞尽脑汁，编的功力再大，也不可能编出如此丰富的人性和生活……”^③张元的计划“有种”让那些生于1980年代的年轻人来面对镜头，讲述自己的故事，这是建立了一次面对面的会见，为了相互建议和帮助，也是相互的凝视和检查。正如西方的道德箴言所说——我们应该活着，好像活在所有人清晰的视野之中。导演在观察，在发现，在这些也许毫无喧嚣光芒亦无罪恶阴影，却经历了辛酸艰辛、敢

于寻找乐趣的年轻人的身体上，有着凝视的意义：这些关于自我觉醒，个人意识的建设，实践彰显自我价值的笨拙与单纯的力量，自我叙述，可以在灵魂的交互中找到，这是否也支持着知识分子在被围困的现实中找到支持：一种立场的选择，一次对现实的投注，也是以自我围禁的方式游荡于现实深处。

张元对那些在迷茫中寻找的生命，对那些独立的灵魂有着期待，这些存在提醒着在发展洪流中个体存在的荒芜现实，“有种”是将我们的存在置于一个可用以丈量历史的位置，将我们自己交给凝视的一种方式。导演张元拿出了自己的诚意去整理在历史中，在被挤压的现实中，如何能重新建立起自我解释的思想系统和能力的一次个人的实验。中国近三十年改革开放的历史究竟打造了怎样的一个更年轻的中国社会？这些年轻人是一个回答的缩影：所有真正的知识都需要用身体的磨砺得来，历史的回响和家国之思也要在自己身上得到印证。而在我们去思考的那一刻，凝视的光正照射进我们的内心深处。张元用构图来解决我们对世界的选择。

① 托尼·雷恩：《前景：令人震惊！》，载《音响与画面》，1992年伦敦电影节增刊。
李元译，载《电影故事》，1993年，第4期，第11页。

② 戴锦华：《雾中风景》，北京，北京大学出版社，2002年，第396—397页。

③ 郑向虹：《张元访谈录》，载《电影故事》，1994年，第5期，第9页。

年轻永远是对的

***YOUNG IS
ALWAYS RIGHT***

杰罗姆·桑斯：您是中国第六代导演里的先锋人物，拍过纪录片，做过音乐录影带，您怎么描述这些活动跟动态影像的关系？

张元：实际上，小的时候，我的梦想是要做个画家。上小学的时候，由于身体不好，经常没有办法上学，所以总是待在家里没事儿做。周围邻居中有个画家，所以我开始对绘画感兴趣。后来上了电影学院，开始接触电影的影像，然后又学习摄影，这样一个经历，加上后来又对文学感兴趣……

刚才提到音乐录影带，在我上电影学院的时候，整个中国可能还没有音乐录影带的概念，也没有纪录片的概念。在很长一段时间里，中国没有纪录片，只有“新闻简报”，就是很短的新闻，如毛主席接见了谁，或者诸如此类的。有段时间，国内有个很大的批判运动，就是批判安东尼奥尼的纪录片《中国》。纪录片和音乐录影带，在某些方面从精神上看是与社会主流价值对立的……但只要牵涉到影像，我自己就很感兴趣；只要有新鲜的东西，我就愿意去实践它。

杰罗姆·桑斯：您拍的大部分音乐录影带的题材都是关于青年文化？

张元：我拍音乐录影带最初是因为崔健。崔健那时刚刚创作并演出了《一无所有》，一时间在中国成了一个文化英雄。那时候我刚刚拍完自己的第一部电影《妈妈》，有次偶然碰到他，他提出能不能一起来做一个音乐录影带。当时，我们都没看过所谓的音乐录影带，也不知道什么叫音乐录影带，就一起看了些英国和美国的作品，然后实验性地拍完了我的第一个音乐录影带——《快让我在雪地上撒点野》。

杰罗姆·桑斯：那是在哪一年？

张元：那是1989年，我刚从电影学院毕业，拍了崔健的第一个音乐录影带。比较好玩的是，我们在这个录影带的剪接过程中，实际上自己也不放心，不知道到底拍得好不好，但我们完全把它当做一个大制作的电影在拍，当时用到了飞机头、鼓风机，用了非常多的泡沫去制造雪。所以那首歌带拍完后很多人喜欢，也是亚洲的歌手第一次得到美国的MTV最佳录影带奖。所以我从那时候开始对自己的视觉表达能力有了些信心，后来就一起开始构思《北京杂种》。

杰罗姆·桑斯：您所有作品有一个共通点，就是边缘化的个体。为什么您对边缘的个人和群体有这样的兴趣？

张元：我没有特别去考虑要有怎样的兴趣，可是印象中我拍第一部电影《妈妈》的时候，就觉得拍电影、做艺术应该有一个针对性。那时候，国内已经出现了我们电影学院的毕业生，如陈凯歌、张艺谋，他们已经拍出了《黄土地》、《一个和八个》、《红高粱》等，这类的片子都已经拍出来了。这些东西虽然对我有一些影响，也让我有所震动，但我总觉得他们用的东西和视角都太高了，把文化的含义提得太重了。

我在电影学院的时候已经开始对《妈妈》这个题材感兴趣。开始是被两个电影制片厂选中做摄影师，拍摄《妈妈》的前身，叫《太阳树》。后来由于种种原因，两个制片厂都没能拍成这个电影，可是我已经花了很长时间，作了很多对弱智孩子的母亲的采访，并开始对这个题材特别感兴趣，后来就自己筹集了钱拍了我的第一部电影。拍摄第一部电影也让我找到了一个观察人的角度，我觉得这个角度特别地适合我，而且后来拍《北京杂种》和《儿子》等很多题材时，好像都是这些边缘化的题材自己找到了我，很多边缘化的人自己找到了我，比如护士找到了我。

杰罗姆·桑斯：您觉得这些边缘人与中国固定的思维模式难以交融？他们如何融入现代中国社会？

张元：当然，在创作影片的过程当中遇到过很多问题，因为像《北京杂种》、《儿子》，或者《东宫西宫》这种题材，当时没有办法在国内公开上映，但今天像同性恋或者摇滚乐的话题，大家已经可以摆在桌面上去谈了。可是那个时候我就已经觉得这种题材的电影也是应该拍的，因为它提供了一个新的可能性或者角度，而且也真的很值得我们先去把它们拍出来。

杰罗姆·桑斯：您觉得中国经济的急速发展怎样影响到那些边缘人物？

张元：这也是我自己一直在想的，实际上我自己也很好奇那些驱动我的东西。急速的发展催生了很多种生存的可能性，有多种方法都可以生存下来，而且这些生存的人本身就会影响这个社会。现在即使不在大的机构里，不在国企当中，还有很多所谓边缘人能够生存，有些虽然非常艰难，但也可以充满理想地活下去。

杰罗姆·桑斯：您的代表作《北京杂种》反映的是 20 世纪 90 年代初的北京摇滚圈，您对中国先锋文化的看法是怎样的？

张元：是否先锋并不是由我们自己来定义的。我只是觉得有意思，感受到了不同于以往的音乐，不同于以往的绘画，或是不同于以往的表达方式，讲话方式。《北京杂种》的拍摄是非常即兴的，没有剧本，拍摄对象都是我周围认识的朋友，第一天拍摄的时候可能不知道第二天要拍什么……就是在这样一个大的氛围下，我捕捉到了当时一些真实的气味。今天回顾这个电影，如果说有什么优点的话，那就是它似乎闻到了当时一些胡同里、画室里，那些演出场合里的味道，我觉得这点我是捕捉到了。

我们那时都是二十多岁，回头来看恍如隔世，今天又出现了很多摇滚音乐家，很多新的艺术家，但当时我们先锋与否，并不是由我们自己来决定的。

杰罗姆·桑斯：“北京”和“杂种”是语势强烈的词吗？怎么想出这个标题的？

张元：当然，我觉得“北京”和“杂种”是两个连在一起很有劲儿的名字，实际上也是希望通过这个名字去寻找真实的北京气味。任何一个东西都需要有个入手点，当时我的入手点就是从周围朋友的真实生活当中去找。

杰罗姆·桑斯：《妈妈》这部电影和第五代导演的作品是有所区别的。先锋不是您的诉求，那是什么促使您做出和第五代导演不同的风格？

张元：我曾经提到希望能把我的摄影机的角度放得低一点，能进入到人真实的生活里边，能真正面对人，而不是简单的大的文化概念。《妈妈》那部电影我觉得就实现了这一点。我采用一个残疾孩子的母亲的观察视角，以母亲与残疾孩子间的关系和他们生活的本质作为最主要的故事线索，抛弃所谓的大的文化概念，也不用所谓五千年的文化来压制自己，电影讲述的是我们个人的生活困境和所面临的问题，包括人性面临的问题，生存状态，从这个角度讲，我已经和第五代导演有绝对的区别了。有时候我觉得作为创作者不需要强调所谓大的文化概念，因为它本身是在我们身体里面的，只要你的摄影机摆对了，只要你真正能够深入到人的生活里面，你也可以创作出有意思的电影。

杰罗姆·桑斯：《东宫西宫》和《回家过年》是否延续了您对边缘人物的关注？

张元：边缘人物都是生活在我们社会当中的人，而且我从来没觉得谁在尊严上比谁低一点，不管是在监狱里的人，或者性取向不同的人，我觉得都应该生活得有尊严。没有不可以做主角的人。

杰罗姆·桑斯：这些电影怎样解决社会问题？

张元：要说电影能解决什么问题……电影的力量是很小的，它只能给大家提供建议或想法，提供一个可能性。电影可能实现人的尊严，但在社会中，一个艺术家到底能有多大力量？导演或艺术家没有多大力量的。

杰罗姆·桑斯：您觉得您的电影在社会当中扮演什么样的文化角色？

张元：电影在人类历史上才出现一百年，中国电影自 1949 年后（至今）都还是延续苏联的一套；斯大林和列宁说电影是暴动，电影是革命，所以中国电影一直被管理得非常严格。在我们拍《妈妈》和《北京杂种》之前，中国只有十六家电影制片厂可以拍电影。你可以想像一个导演拍电影的困难：所有题材都要经过电影局批准才可以拍。但从《妈妈》和《北京杂种》这样的电影之后，很多导演，像王小帅和贾樟柯，都开始拍摄类似题材的电影了，从这点上讲，我们开创了一种拍电影的新的可能性。今天回想起来，我们真是做了件非常有意思的事，就是用摄影机像画家或作家一样表达自己，从这个角度上讲，电影（创作者）在中国也可以作为一个作者出现了。

杰罗姆·桑斯：所以您以前拍电影曾经不写剧本不画分镜头，也是为了保持更多的自由度？

张元：可以说是。但也有很多电影，像《东宫西宫》，我不仅写剧本，而且画了很多分镜头。每个电影创作方法不一样，最重要的是让大家知道用这种方式我们也能够拍电影。像《妈妈》这个电影我是在自己家里拍的，我们自己住的房子，当时用摄影机，不用很多场景，不花很多钱，但是拍出了自己想要的一部电影。

杰罗姆·桑斯：您正要进行的新项目是用十组演员，十组新的边缘角色，先给他们做一个摄影作品，然后再做一本书，最后才是电影，您完全编造了一个电影制作的

流程，这个想法是怎么出现的？

张元：实际上条条大路通罗马。现在我已经这么大了，但对这个社会还是有好奇。我觉得很多人不仅让我感到好奇，也值得我们去关心和同情。我自己也走过年轻这一阶段，也有过很大的理想，有过很多痛苦，所以到底今天的年轻人有着怎样的感觉，我希望能够去重新体会他们，无论是拍照片，或是做摄影师记录他们生活，这些对我来说都很有意思。

在准备过程中，越来越多的人有意识地想参与进来。比如我们刚把拍摄的消息传出去，今天一清早就有一个非常年轻的和尚自己来跟我们讲：“我不在国家机关，我也不在大的企业，我是一个和尚，但我对你们这个想法特别有兴趣。”他传来了他的照片，长得非常漂亮，有点像年轻时的谢霆锋，还戴着墨镜，他也要参加到这个计划里面来。

我觉得社会的确是在剧烈变动的，像这个和尚现在才二十四岁，已经决定一心向佛，但他整个感觉特别酷，所以说对这样的社会，对年轻的一代，我们能不感到好奇么？

杰罗姆·桑斯：新一代人和您这一代人的关系如何？

张元：我自己认为年轻人永远是对的。只要想到是比我年轻的人，我就觉得他们的想法就都是对的。你要说有什么不同，最大的不同就是他们年轻。年轻人很美，我们这一代人实际上都老了。

杰罗姆·桑斯：静态影像和动态影像的关系是怎样的？

您这个摄影展和电影有什么关系？

张元：我在电影学院就是摄影系毕业的。当时的教学方法，包括我的教授老师，百分之七十都是从苏联学习回来的，我们一开始学电影的方法就是拿照相机去拍照片。电影和摄影都有四条框，由构图来解决我们对世界的选择。无论图片还是电影，都用光来表达感情，实际上两者的道路是一样的。

杰罗姆·桑斯：希腊语中“电影”和“摄影”的字根都是“photo”，用光来写字的意思，这是两者相通的，但它们也有不同，摄影一般是挂在美术馆，而电影是电影院里看的。您这个电影以摄影展为开篇吗？

张元：这些摄影作品本身就可以帮我找到我电影的风格，

就是用什么风格去实现它。实际上这些既是一个个完整独立的艺术作品，同时也是我们拍这部电影的一些分镜头。

当然，我以前做过很多类似跨界的工作，例如《东宫西宫》和《江姐》。我也做过话剧，《东宫西宫》就是先做的话剧，在法国的秋天艺术节，在巴西，在意大利，还包括爱丁堡艺术节，很多地方的艺术节都演出过，做出话剧之后才拍的电影，这对我来说是个挺好玩的事情。所以说舞台和电影有什么样的区别，我觉得这些艺术形式对于我自己来说都是有意思的。

杰罗姆·桑斯：写过书么？

张元：没有认真写过书。

杰罗姆·桑斯：您同写作有什么关联？

张元：有些剧本我自己也参与写，但阅读方面我有障碍。我自己读文字读得很慢，写作也写得很慢，我写个字要费很大劲，现在打字只会几个手指头敲，所以写东西比较慢，在文字语言上我是有困难的。

杰罗姆·桑斯：但您平常是很有动力的一个人，您不是觉得阅读会令您的思考减速？

张元：是的。我看一本小说要用一两个月时间；如果看理论的书，一般看一页就睡着了；但是你们的采访（提纲）我是很认真地读了。

杰罗姆·桑斯：《有种》和《北京杂种》的不同点在哪？

张元：肯定会是完全不同的。中国一下变了多少年了，1992年到现在有十八年了，肯定会是完全不同，完全变了。新一代人，新的时代气氛，新的感觉，每个人都是不同的生存状态，这些是完全不一样的。

杰罗姆·桑斯：您对中国社会和文化从过去到现在的改变是怎么看的？

张元：最大的东西没有变，就是我们不知道我们到底是生活在社会主义、资本主义，还是封建主义下——这个大的问题到今天我也不知道答案；我们到底身处怎样一个真正的所谓明确的社会环境当中，我知道现在找不到答案。