

Apparatus, Hauntology, and Affect:
Rethinking Contemporary Moving Image through Wang Tuo's *Smoke and Fire*作为装置的当代影像：
王拓《烟火》中的幽灵叙事、
空间调度与社会情绪的形塑

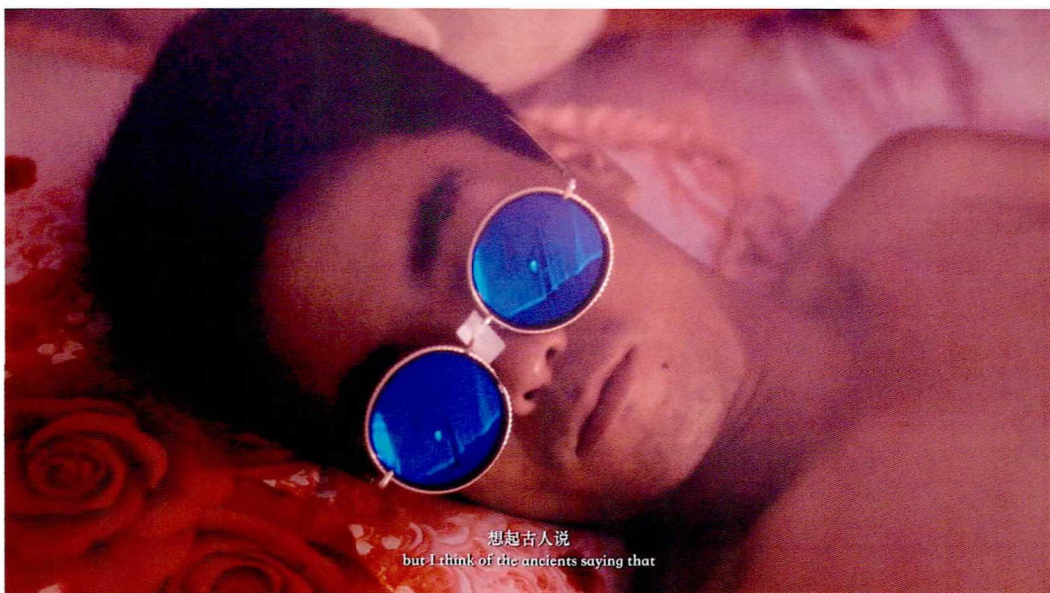
杨云邕 Yang Yunchang

唯有历史学家才能在过去当中重燃希望之火……¹

——瓦尔特·本雅明《历史哲学论纲》

2021年6月，北京迎来了酷暑。亮白色的日光毫无遮挡地倾泻在分外安静的798园区里，我只听得见自己的鞋底与水泥地摩擦产生的声音。尤伦斯当代艺术中心正在展出艺术家王拓的个人展览“空手走入历史”。走进展厅，一时间暑热顿消，白昼也被黑空间中的荧幕亮光取代——缓慢的钢琴伴奏下，一簇烟火在天空中绽开，一个孩子被老人抱着，一个抽烟的男人又点起了手中的烟火。很快，当银幕暗下，影片的标题和演职人员名单从黑暗中显现，我才反应过来自己所看到的画面其实是一部名为《烟火》（2018）的影像的结尾。

在过去的四年多时间里，这段记忆本身成为储存在我脑海中的一段“影像”——更严格地说，它更像是一段以“全息影像”的模式来操演自身的记忆。我似乎可以随时按下暂停键，并从原本的第一人称视角中抽离出来，去回顾彼时现场的种种细节，就像是在3D游戏（比如《羊蹄山之魂》和《荒野大镖客2：赎罪》）中打开了“摄影”功能：“我”不再被困于主角原本的身躯，而是能够在一个静止的空间中扮演一具“幽灵”；为了能够“拍摄”到角度完美的“照片”，这具“幽灵”身躯可以穿透画面中各种障碍物的建模，也可以调整自身的位置和观察的远近、角度。



△ 道具仓库的影像以黑白蒙太奇手法处理，图中的钟表似是时间的“能指”。

《烟火》，静帧截屏，2018年

▽ 影片中，艺术家对主人公返回家乡实施复仇前的生活亦有呈现，这是他躺在与爱人的粉色纱帐中的场景。

《烟火》，静帧截屏，2018年



- △ 主人公返回家乡时，其父在屋顶捉鸡以及村庄全景。
《烟火》，静帧截屏，2018 年
- ▽ 主人公杀鸡做饭的场景，后景虚化的不锈钢盆中呈放着蘑菇。
《烟火》，静帧截屏，2018 年



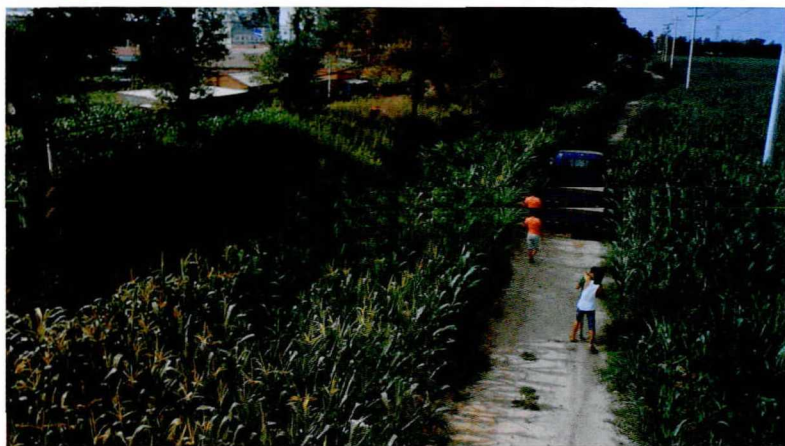
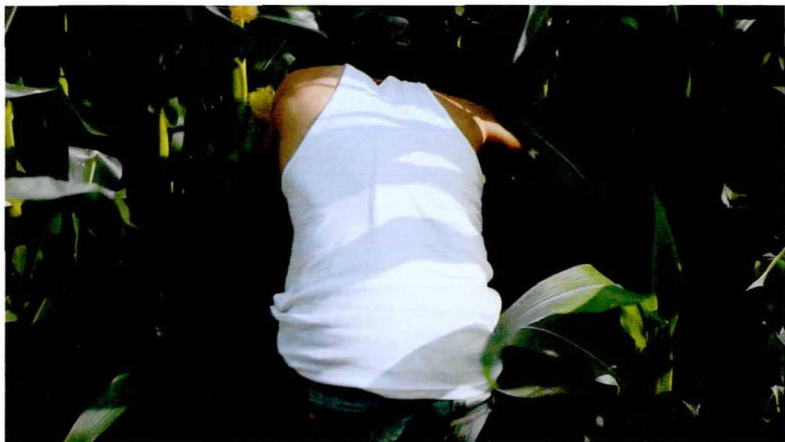
用如此主观的体验拉开一篇文章的序幕，并非是为了邀请读者进入我的某种个人视角，以完成一篇迟到多年的展评，描写这些印刻在我记忆深处的跨媒介、图像化经验，更多的是尝试勾勒出本文将要探讨的影像“幽灵学”的第一个维度，即观者本身的“幽灵化”体验。从科学的角度来看，这种“灵魂出窍”的自我审视似乎难以解释，但依据视觉文化理论家苏珊·巴克-莫斯（Susan Buck-Morss）的论述，这种体验颇能追溯到19世纪视觉现代性体验当中的“震惊”与“麻醉”的辩证关系——尽管在她的历史回溯中，身体的“自我麻醉”是一种针对震惊体验的非自愿性防御，甚至需要依靠麻醉剂来达到，进而催生了麻药产业的发展与人们的药物成瘾。²

在不久前的一篇文章里，我曾经援引雅克·德里达（Jacques Derrida）和马克·费舍尔（Mark Fisher）的幽灵学（Huantology）概念，来阐述一种弥漫在中国当代影像艺术中的“社会导向美学”。简而言之，这种美学并不是一种风格化的流派，也不强求艺术与社会产生直接互动，而是一种在当下语境中生成的感知方式。它的核心在于：面对“社会”这一相对独立于国家和个体之维度的缺席与隐匿，一些年轻艺术家以影像召唤幽灵般的各式社会结构与关系。它经由“历史重演”“荒诞剧场性”以及“家—国叙事”等路径复返，将自身呈现于影像这一具有透明性的媒介当中。³在此，“幽灵”这一隐喻也超越了个人经验，构成了一个多重象征体系：它同时指向了影像媒介、历史、社会，以及这些范畴彼此之间留下的空隙。事实上，无论是作为具身体验还是象征体系——毋宁说这二者在事实层面无法被割裂——王拓影像作品中的“幽灵性”都可以作为某种时代症候或情感结构来把握。囿于篇幅，本文不会对艺术家的所有影像作品做逐一分析，而是意图以《烟火》这部“东北四部曲”（2017至今）之一的作品为例作较为详细的分析。

《烟火》采用“双重现实”的叙事结构展开。第一条线索贴近纪实，镜头跟随一位在东北某座小城打工的青年农民工，记录他的日常劳作、情感起伏与返乡路径；另一条线索则置于一个时间与空间感被刻意模糊的电影道具仓库，在那里，他翻读古旧的志怪传奇，将自身不断投射进那些异时异地的奇谭之中。从为赶赴一年之约而自杀成鬼、日行千里（此处亦可见另一幽灵形象）的读书人，到民国时期为父报仇的奇女子施剑翘，他在模糊的黑白蒙太奇和呓语般的讲述中游走于现实与幻觉之间，反复确认着某些价值，预演着某种行动——守约与复仇值得一个人付出生命。两条叙事彼此缠绕、互为折射，随着影片的推进，原本清晰的纪实影像逐渐转向一场对某个真实社会事件的戏剧化“重新排演”，而这场事件正是2019年震惊全国的“张扣扣为母复仇案”。

在影片《烟火》中，尽管我们很容易确定农民工的原型就是张扣扣，但许多的事件细节出现了偏差。这些偏差一方面让影像中的复仇变得似是而非，另一方面它们本身又因为没能动摇“复仇”这一动作在情与法之间的争议性位置而显得无关紧要。然而，本文欲指出的一点是，艺术家所编排的这种偏差正是另一种“幽灵性”的体现，它们看起来是“似是而非”又“无关紧要”的枝节，却因为自身的独特性强化——甚至超越了——复仇在中国社会与文化中的情理—法律结构。正如苏力所言，复仇看似残酷且冲动，但它并不是什么野蛮的行为，而是源于报复的生理性本能，是“一种事先预计好的、迟滞发生的但往往更有成功把握的报复”，更是文明发展的制度性产物和一种“精制的文化”。⁴因此，复仇的行为尽管在法律上被禁止，却在情理上易于为社会所接受，这种矛盾性的结构也为所有复仇的故事前置了悲剧的底色。那么，王拓对于一个复仇案的改编有哪些耐人寻味之处？对于如此一个具备长期稳定性和矛盾性的社会结构进行“边边角角”的调整，又何以产生了四两拨千斤的效果？

其中一个让人难以忘怀的处理方式是空间的置换。张扣扣案原本发生在汉中，但王拓却把这个故事发生的地点搬到了东北。这仅仅是因为艺术家本人来自东北吗？或者说，这是艺术家在用一种戏剧化的改编，来呼应近些年来中国文学与艺术中的“东北文艺复兴”，并回应学界把东北视作理解东亚的“核心现场”的学术潮流吗？⁵如果我们仔细关注影像本身，恐怕会发现事情没有那么简单。艺术家对于这场已成过去的复仇案的处理，并不仅仅是对于事件核心故事的引用，而是一种带有超越意味的“全面移植”。那些在原案件审判过程中被广泛讨论的内容固然在影片中有所体现，比如主人公在儿时亲眼目睹了母亲遭人杀害并曝尸于邻里围观的目光之中，又比如主人公是在外漂泊许久后才返乡实施的报仇；但诸多原本不存在于现实张扣扣案当中的细节，却不但没有让影像显得漂浮、让叙事显得不合理，反倒达成了某种从极致的虚构中生成出来的“地方感”（placeness）和“精确性”（actuality）。这样的细



△ 主人公钻入苞谷地、走出苞谷地并实施复仇。

《烟火》，静帧截屏，2018 年

节主要体现在影片使用彩色拍摄、偏纪录风格的那条线索在叙事上“从实转虚”的时刻，也就是主人公从外地返乡（故事高潮前期）到实施复仇（故事高潮）的过程中。

影片中段（15分54秒至16分02秒）出现了一个在画面构图上略显杂乱的场景：背景由农村的平房和大片的苞谷地组成；中景是村里的土路和电线杆，主人公拉开了自家的铁门进入院内；前景则包含了主人公家里房子倾斜的屋顶，其上方有一只鸡，主人公的父亲最终捉住了它。在下一个场景中，我们看到了杀鸡做饭的场景：选刀、磨刀、剁肉、拍蒜，这些动作对于父亲而言也许仅仅是给久居在外的游子在做家乡菜，但对于矢志复仇的主人公而言，它们无疑隐喻着报仇的动作和后果，即死亡。但对于我来说更有意思的是，在剁鸡鸡肉的手与刀后方，镜头的虚焦处有一个不锈钢盆，里面显然浸泡着什么。时间线再往后，当主人公开始拍蒜时，观众会发现那个不锈钢盆里原来盛的是蘑菇。在此，观众忽然意识到这些场景拍摄的正是东北最常见的家常菜“小鸡炖蘑菇”的烹制过程，并在一瞬间明白了此前那个杂乱场景所表现的正是东北农村的日常，属于东北独有的地方感便经由这样的细节浮现出来。

正在“小鸡炖蘑菇”这组几乎可以被视作“地方志式”的日常动作之后，影片把叙事推入了一个突然变得空旷、沉默、近乎无主之地的高潮段落：主人公不再需要借助传说与书写来“演练”复仇，而是以一种更原始、更具身体性的方式把自己交给地形。他先是俯身、屈肘、贴地，像游泳一样

钻入苞谷地——这个动作极其关键：它既是潜行的技巧，也是某种地方性知识的实践，更是一次“自我消隐”的仪式。人的身体在高过头顶的叶片间被吞没，衣物的白在绿色的密度里迅速失效；镜头随之获得一种奇异的视角，叶片的摆荡指向了人的移动，这不是战术意义上的“隐蔽”，而更像是如同幽灵般的“现身”。在这里，复仇者首先完成的并不是杀戮，而是把自己从可被辨认的社会身份中撤离。苞谷地因此成为一种典型的“症候性空间”。它并不因为地理学意义上的独特而成立，毕竟这样的田地在中国广大乡村都可能出现。但它之所以必须被标记为“东北”，恰恰是因为影片需要一种兼具“普遍性”和“不可替代性”的场域。一方面，它既足够抽象，能够承载关于复仇、积怨、迟滞报复的情理结构；另一方面，它又足够具体，能让观众在一连串细节中确信它“就在这里”。东北在王拓这里是风景，也是生活的琐碎，但更重要的，它是一种被历史与现实、出走与回归、反复磨损后的空间气质，开阔而荒凉，熟悉却疏离，像是被放在时间边缘的地带。它仿佛随时可以被替换成别处，但它又以口音、家常菜、院落与土路、电线杆与平房，以及主人公潜行于苞谷地之间的组合，将“此处”召唤到影像画面之中。这种“既可替换又不可替换”的矛盾，正是艺术家巧妙调度的“空间幽灵性”。这是一种虚幻的具体，其存在方式本身就在“真实地点”与“虚构装置”之间摇摆。

当主人公从一片苞谷地钻出，穿行于两片地块之间的狭窄缝隙时，影片

的空间逻辑发生了反转：此前他（以及他的母亲）始终处于被观看、被评判、被围观的结构之中；而在此刻，他把自己交给了一个不提供“公众视线”的地形，反过来成为观看者与猎手。苞谷地像一道天然的幕布，将他变为“幽灵”的同时也遮蔽了那个外在于他的“社会”。最终的杀戮发生在缝隙里、发生在叶片的摩擦声与追逐的喘息声之间（当然，这些“声音”是经由视觉传达的，艺术家在此使用的其实是充满悬疑和紧张感的配乐），发生在几乎无法被证明的瞬间。也正因此，这个空间并不只是“适合复仇”的地理条件，它更像是复仇之所以能够被想象、被完成的一种结构性前提：当制度性正义无法为创伤提供出口，复仇就会寻找一片“无主之地”。在此，这段“实施复仇”的高潮让影片此前的两重现实交汇在了一起。道具仓库里那种时空模糊、真假难辨的“臆想”和“演练”，在苞谷地里获得了现实的躯体；而看似最现实、最可被纪录的复仇动作，又在苞谷地的遮蔽中变得像一次“重新排演”，仿佛它不是发生在当下，而是某种早已被写入地方与身体的事件再次降临。这套“幽灵装置”（huantological device）以高度可感的生活细节制造地方感，却又以一种可迁移的症候结构承载更广泛的社会情绪。正是在这种“虚幻又具体”的矛盾里，《烟火》的幽灵性抵达了最尖锐的形态：复仇既像是一个人的决断，又如同一片土地的回声。正如费舍尔在总结德里达的幽灵学时所言：“没有任何事物能够享受纯粹肯定的存在。万物之所以存在，可能只是因为它建立在一系列的缺席之上，这些缺席先于它并围绕着它，使它具有其确有一致性和可

理解性。”重要的，是“亡魂”不断“归来”，是把握住那种“虚拟的能动性”（agency of the virtual）。⁶

《烟火》的结尾，完成复仇后的主人公与童年时期的主人公相继穿插出场，让人无法判断是时空的交错还是二者的同时在场。但无论哪一种，王拓都又一次用影像操纵了时空。烟火产生的光亮照在脸上，将童年与成年连在一起。在此，一个需要提及的细节或许是《烟火》这部影片的英文译名“Smoke and Fire”——它让我们意识到，甚至连那个充当了时空媒介的烟火也具备着内在的辩证结构。事实上，烟与火的拆分让我想起皮尔士符号学中那个对指示符号（index）的经典解释：当我们看到烟时，便可推断有火，因此烟是火的指示符号。⁷但其实，当我们看到火时，又何尝会看不到或想不到烟的存在呢？至此，真正的“幽灵”朝我们显现——它既是那个不断重返又无法完整存在的时间，又是造成这种时间错乱的内在结构。在某种程度上来说，艺术家就是实践本雅明史观的历史学家。他们搭造出“幽灵装置”，试图在过去的废墟中打捞希望，重建意义。在错落的时空中，不曾到来的未来得以被想象，并获得批判当下的力量。在王拓的另一作品《第二次审问》（2022）中，有一句对白对此做出了很好的总结：“过去的事件也会在今天的时空间里面去赋予新的历史意义。”

杨云邕，北京大学社会学系助理教授。



< 影片末尾，成年主人公与童年主人公的形象在烟火绽放间不断交错。

《烟火》，静帧截屏，2018 年

注释：

[1] 〔德〕瓦尔特·本雅明. 启迪：本雅明文选 [M] 汉娜·阿伦特，编，张旭东、王斑，译，北京：读书·生活·新知三联书店，2008：268.

[2] Susan Buck-Morss, “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered,” October 62 (1992), 18-21.

[3] 杨云邕. “迷楼”与现实：寻找社会的幽灵 [J] 艺术界 LEAP, 2024 年中法特刊.

[4] 苏力. 复仇与法律——以〈赵氏孤儿〉为例 [J] 法学研究, 2001(05):58-62.

[5] 东北作为“核心现场”的说法来自王德威。可参见“澎湃新闻”近期的一篇报道：罗昕：《文学的全球化与地方性：“东北叙事”的答案不是简单怀旧》，“澎湃新闻”网站，2025 年 6 月 2 日，https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_30915992?commTag=true.

[6] 〔英〕马克·费舍尔. 我生命中的幽灵：关于抑郁症、幽灵学和消失的未来 [M]，卜生，译，上海：上海人民出版社，2025，30-32.

[7] Alfred Gell. Art and Agency: An Anthropological Theory [M] Oxford: Clarendon Press, 1998: 12.