**电影《燃烧》：如谜一样的世界里，我们如何活着**

**廖佳怡PB19151776**

改编自村上春树的短篇《烧仓房》，同时又结合了福克纳的小说《烧马棚》，由作家转型成为导演的李沧东，通过《燃烧》这部电影拍出他对这两部小说的思考和体悟，同时也直击韩国社会的痛点。我认为难得的是，它在小说之外，又有新的亮点，把握住了小说灵魂，又在其它艺术方面创新，这样的电影值得入围金棕榈，刷新戛纳场刊记录。于是我从以下几个方面来解读《燃烧》这部电影，谈谈我喜爱它的原因。

**阶级寓言——高度发达的资本主义下人该何去何从**

电影中阶级感给我留下了很深的印象。巨大的贫富差距是横亘在，以钟秀、惠美为代表的社会底层青年，与Ben这样的有钱人之间无法逾越的鸿沟。本是不可能有交集的人，电影又以惠美做Ben的情人这样情节巧妙地连接起了来自两个天差地别的阶级。钟秀的破烂大卡车和Ben的劳斯莱斯，钟秀杂物堆砌的小屋子和Ben的顶级公寓，这些都形成了鲜明的对比，我想这也是钟秀起初将惠美让给Ben的根源——贫穷，和源于贫穷的自卑。

我认为韩国的艺术创作最打动我的一点在于，它们擅长都着眼于平凡甚至庸碌的生活，能捕捉到生活中所有的琐碎，和最细枝末节的情感。这一部分也是亚洲文化的细腻。韩国的艺术创作，从电影到电视剧，再到音乐，都有着韩式特有的生活化的浪漫，他们对生活的刻画有着非常细的粒度，并以此为美。从这部电影中也可以看出些端倪。

电影以女主人公惠美做促销员兼职时，偶遇多年未见的老同学，也就是男主人公钟秀开始。摇摇晃晃的镜头跟随着搬运货物的男主背影，深入韩国一片噪杂的集市中，这是典型的韩国下层人民出没的地方。

钟秀母亲在小时候就离家出走了，姐姐几年前结婚了。抛家弃子的母亲多年之后找到钟秀，竟然是希望钟秀帮她还500万韩元的债务。父亲一个人在家经营畜牧业，因为“作为畜牧业者向公务人员挥动危险物件——椅子，妨碍正当公务执行的同时使其身负需六周治疗的右侧手臂骨折等伤害”被起诉。父亲一生波澜起伏，高中成绩第一名，经历了中东战争后，拿抚恤金在老家做畜牧业结果赔得倾家荡产，“只能苦苦哀求受害者，写写反省文，问法官交个请愿书什么的，才能好歹求个缓刑”却又贯彻着“没什么用”的自尊心，偏不压住脾气，挺着傲骨头。后来又由于未与受害人达成和解，被判处了一年半的有期徒刑。

这些都是现在韩国社会的真实写照。青年面临着巨大的生存压力，民众的幸福感低下。连钟秀边吃泡面边看的新闻播报的背景音也说着：“虽说青年失业问题已不是一两天的事，但今天公布了一项重要数据，我国的青年失业状况正以OECD会员国中最快的速度急剧恶化中……” 社会过度内卷，极高的失业率、难以承受的房价、固化的阶级，在慢慢榨干韩国的底层人民。

再看惠美，惠美的家人开着小饭馆，却让钟秀转告惠美“还清卡债之前，绝对不许回家”。她兼职促销的地方在她走后，又很快有新的同样穿粉色衣服女孩子填补了惠美的空缺，仿佛她从未存在过一样。同事告诉钟秀，很多像她们一样的女孩子，背负卡债，还不了就直接逃跑。“其实作为女人很辛苦的，化妆吧，会说化了妆又怎样，不化吧，又被说怎么不化。穿得露一点吧，会被说太露了，大概穿穿吧，又会被说穿得太随便了。知道那句话吗？没有为女人打造的国度。”

在我看来，女性在这个世界上，实在是过于辛苦的存在。职场的潜规则、对女性生育和抚养的要求、对女性的刻板印象和偏见、对外貌身材的评头论足，挤压着女性本就狭窄的生存空间。

电影聚焦在了韩国人民巨大的生活压力上，我看到的是：被传统的观念所束缚，年龄之间即使只相差一岁也要区分“敬语”“平语”，上级与下级之间是无法打破的鞠躬敬酒的规矩，女性被视为相夫教子的生育机器。这种被强化的阶级意识和社会现实压得人们踹不过气来，压抑气氛笼罩而难以突围。Ben在接电话的时候甚至说自己“生来就很健康嘛，因为基因太优秀。”无论是天堂还是地狱，从出生开始就注定了。

将一股巨大的力量压制太久终会产生反抗，就像钟秀最终捅死Ben一样。因为对他们来说，只能眼睁睁地看着那些有钱人住着豪宅开着豪车、出入高级场所、整日花天酒地、做着不痛不痒的交流，而自己只是被玩弄，玩厌了就丢弃。物质的匮乏并不能磨灭穷人的自尊，反而使它更强大，自尊和自卑、自怜交织，直到人的精神被这矛盾压垮。

钱成为这个社会至高无上地荣耀，钱就是一切。为了钱，为了拼命往上爬，为了生存，人们开始不惜出卖自己的肉体，乃至出卖自己的灵魂。人们开始甚至可以忘记血缘，只见一片世态炎凉。而有钱人可以肆意妄为，可以操纵法律，可以无视秩序，可以买卖一切。

其实在韩国的影视作品中这类题材非常典型。和《燃烧》同年的电影《寄生虫》就是有名的阶级寓言，符号化的手法戏谑地表现了阶级矛盾。同样韩国的阶级讽刺电视剧《天空之城》也是生动地拍出了在金字塔一样的社会中，人们不惜一切手段爬到顶端的决心。

如此种种，皆让我从被裹挟着前行的生活中抽离，停下来认真思考，在这一秩序混乱的世界中，我该以怎样的姿态活着。

作为仿佛多余的存在于这世界上，没能“像人一样活着”的人，钟秀却是有感情的。他热烈地爱着，会愤怒，会思考，会反抗，即使力量微弱，但仍充满着希望。作为促销小姐的惠美摇曳着美臀招徕客人，随着火辣的夏日舞曲《touch my body》扭动。85号，85号顾客，生活“并不怎么走运”的钟秀在惠美的站台的摊位上抽中了奖券，他有些害羞地笑了笑，他不知道的是，在他看得到尽头的人生中，惠美就像这张奖券一样降临了。

惠美对于钟秀而言就是光一样的存在。

钟秀在惠美家中时出现了非常经典的一幕。在对往事的回忆中，惠美渐渐贴上了钟秀的嘴唇，钟秀将惠美扑到在出租屋的小床上，惠美也带着点诱惑成功的得意劲地洒脱地扯去了自己的衣物。整个过程的取声只有两人克制的喘息声，与逼仄而狭窄的床相呼应，两人作为唯一的些许暖色出现在阴冷的画面中，显得格外压抑。这段戏并没有激烈的酣畅，没有更多的对白，只有沉默，只有无言。有意思的是，电影特别地拍了一个镜头——钟秀凝望着床尾的墙上，挂着的几缕窗边倾泻下来的光。

我为光所动容。那个光，虽然微弱，虽然只是由玻璃窗反射的阳光，却真真实实地照进了钟秀压抑的生活，就像惠美一样。

同时，“钟秀你是对惠美特别一样的存在。她跟我说过，你是这个世界上她唯一相信的人，说你是唯一会站在她那边的人。”惠美曾说过她7岁的时候掉进井底，“哭了几个小时，一边哭着，一边抬头往上看，等待有人能出现，一直看着那片圆圆的天空”，后来被钟秀救了，家人却说“根本没有那回事呢，惠美可会编故事了，一点痕迹都不露的，我们家旁边也没水井”。钟秀到惠美家附近寻找，里长也说没有那样的水井。

我想，也许水井并不存在，但钟秀的确是，把看不到希望、没人关心她死活的惠美，从绝望的、像井底一样的生活中救出来的人。惠美是钟秀的光，钟秀是惠美的救赎。彼此依偎，互相救赎，才能在残酷的世界上活着。这大概是电影里唯一一丝温情。可能李沧东导演认为，即使是在如此绝望的境地，也是会有爱和温暖存在的吧。而正是这样微弱的光，支撑着我们踉跄地活着。爱情常常是文学艺术作品中最好的喻体，我们一生踉踉跄跄，颠沛流离，不过也是在寻找或是回归，这光吧。

**解谜——关于烧塑料棚和异化的孤独**

对于悬疑题材的电影，有必要谈谈其核心谜语——塑料棚，及电影对塑料棚情节的设计。

电影第一次提到塑料棚，是钟秀和Ben在屋外谈天的时候Ben说起：“我偶尔会烧塑料棚。挑一个田野里没人管的破旧塑料棚烧掉，大概每两个月一次吧，感觉这个节奏最好。其实是别人家的，说起来，其实是犯罪。就像钟秀你跟我这样抽大麻一样，明明白白的犯罪。不过真的相当地简单，浇上汽油，点着火柴一扔，结束。全部烧光，都花不了10分钟。能让它就像一开始就不存在那样消失掉。”

“抓不到，绝对。韩国的警察，不在意那种东西。韩国嘛，塑料棚真的很多，又没用，又脏乱得碍眼的塑料棚，他们好像都在等着我，把它们烧了呢。”

“我看着那些燃烧的塑料棚，会感到喜悦。然后这里会感受到贝斯声。”他指着胸口。“从骨骼深处响起的贝斯声。”

Ben说这次很快就该烧塑料棚了，而且也已经定好了一个“烧起来非常棒的，久违地，感觉烧起来会很有乐趣”的塑料棚。而且他到钟秀家也是“来事先踩点的”，是在离钟秀家很近很近的地方。

我认为这时钟秀其实已经隐隐约约意识到了，自己深爱的惠美，对Ben来说就是可有可无的玩物，作乐用的，可以随时丢掉，常换常新的东西。

惠美失踪后，电影的对白中Ben又多次提到，惠美消失的时间，算起来恰好是Ben要烧塑料棚的时间。而钟秀确信他家附近塑料棚的数目并无变化，但Ben却说“当然已经烧了，烧得干干净净的，说了会烧的嘛。”

“应该是因为太近，所以漏掉了。要是实在太近，也可能看不见的。”

Ben身边又出现了新的姑娘。Ben说自己也联系不上惠美，她就像“一阵烟一样消失了”。

钟秀给惠美打电话却未接通，翘班开车检查了附近所有的塑料棚。当他跑遍所有塑料棚时，却接到了惠美的电话，电话那头像是在闹市之中奔跑，却没有人声。之后钟秀有尝试去烧一个塑料棚，听到的声音与当时电话里的却截然不同。从这里可以看出Ben所烧的“塑料棚“并不是真正意义上的塑料棚。

在Ben的家里举办的“AA聚会”其实就是在甄别祭品。他也给新的女友化着下葬式的妆容。包括出现在Ben家洗手间抽屉里的女人首饰，其实就是他每个祭品的标志物。在电影开头钟秀送给惠美的粉色手表，也出现在那个首饰盒中。而且钟秀发现在惠美消失后Ben家中新添了一只猫咪，而钟秀唤着惠美以前养的猫咪的名字“Boil”时，猫咪扑进了他的怀中。

可见Ben并没有真正地烧塑料棚，他所谓的“塑料棚”，就是每隔几个月就更换的女友，将“烧掉”惠美这样的穷苦女孩当作生活的乐趣。

Ben曾经提到过他喜欢料理的原因：“是因为能自由地做出自己想的，自己要的东西，还有更棒的一点，是我能吃了它，就像人类向神奉上祭品那样。我为自己做好祭品，然后自己把那吃掉。”他带着女孩们出入高级的场所，带她们过着上流的生活，精心地给他们梳妆打扮，最后再“一把火烧掉”。

我认为，好的悬疑电影，其“悬疑“成分固然重要，但最重要的是从”悬疑“中能挖掘到的作品更深的内涵。在这部电影中，与其说是悬疑，不如说是一个精心设计的比喻。将惠美这样的女孩比作Ben这些富豪月月燃烧的“塑料棚”，更是凸显出来世界的荒诞，同时也让我们不禁思考荒诞背后残酷的现实。一个人落为他人的玩物，是最悲哀的事，但在这个时代下，却又是最身不由己的事。

而从Ben的角度，他作为社会金字塔顶端的人，却仍旧无法用物质的丰饶来填满内心的空洞。相反，他的内心就像是被过度撑满的物质戳破了洞，无论塞进多少东西，都无尽地流走了。落为他人的玩物固然可悲，但更可悲的是，需要凭借玩弄和杀死年轻姑娘来填满的内心空虚。

Ben是个类似于菲茨杰拉德笔下的盖茨比那样神秘的人物。他的孤独揭示了消费纵欲和享乐主义的悲剧。财富和地位并不能带来精神的丰盈，只是为人们刻画了一个虚幻的梦，误将名利当作必生的追求人们，最后终会被其反噬。在高度发达的资本主义之下，即使是位于社会顶层的人，也逃不开孤独和虚无感。

在电影中不难推断出结论，因为有多处镜头特写和对白暗示。但很妙的是，结尾处钟秀将Ben约到荒野上一刀捅死，并留下熊熊燃烧的Ben的尸体。这又回扣了“燃烧”的标题。

“燃烧”此题，对于Ben来说，是轻飘飘的，悄无声息的，娱乐性质的，甚至麻木的；但对钟秀来说，却是一场燃烧得异常猛烈的火，它烧得那么真切，让人害怕，却又有点激动。他们生在同样的世间，却烧得那么迥然不同。

**形式艺术——胶片感镜头、配乐与人物塑造**

就像我在相机里唯独钟爱富士一样，在欣赏电影时尤其看重其调色。电影整体以蓝色调铺开，渲染着深沉而又静谧的氛围，平静的画面下却又暗流涌动。特别是钟秀出现的镜头中，低饱和度的画面表现出一种落魄和破败感。蓝色调之外，也有土地色和微弱的夕阳色，有点陈旧的胶片风色彩搭配感觉。有着李沧东导演独特的色彩美学。

惠美和钟秀同时出现的场景中，服装搭配上，钟秀的灰色T恤叠上深蓝的马甲，而惠美却是鲜艳的粉色裙子衬着凹凸有致的身材，一暗一明，鲜明的对比有一定的视觉冲击感。

这部电影的选角无疑是成功的。木讷的角色下有颗摧枯拉朽的心——饰演钟秀的男演员刘亚仁不愧为韩国的影帝，在电影中寸头古铜色的皮肤，穿着朴素且过时，神态畏畏缩缩略显憨态，带点天真淳朴的感觉，却又隐隐有一股子倔强。有一幕他望着要卖掉的牛的眼神也非常有意思，钟秀就是一个像牛一样的人呢。

刘亚仁的表演很有质感。电影里多次有钟秀在无尽的旷野之上狂奔，这样持续奔跑的画面，充满着生命力，与主人公“不安分”的内心相合。

我很喜欢电影中透着塑料棚窥探里面的景象的镜头，充满了隐喻性。“棚”外“棚”里的世界是那么泾渭分明，又是那么交错纵横，就像两个阶级是那么难以逾越，但又不可割裂。钟秀一直在窥探之中，他想窥探上层生活，想窥探光和希望，像窥探爱情和女人，更想窥探生活的真相。

他孤独而压抑，他找不到出口，他渴望逃避“看不到尽头”却又每天都能“看到尽头”的现实，他自我矛盾，却又无力拆解。

配乐也在我心里给这部电影有很大的加分，钟秀的配乐往往是大提琴、小提琴、合成器、钢琴、鼓、吉他等乐器构成的实验特质的音乐（声音层次的底部不时响起木鱼声、远处的叮叮声，还有模拟摩擦声、轰鸣声）。这种浓重、汹涌、神秘、幽长的音乐与钟秀的气质非常吻合。

Ben的配乐一般是传统jazz、free jazz和jazz hip-hop。Ben家附近精致的咖啡馆、他的车里还有健身时的耳机里都选择了jazz hip-hop，雅痞、时髦、动感。而在Ben家时，正在放free jazz，包括家里的画、雕像、做西餐，都在彰显Ben的财富和品位，导演尽其所有的细节来营造其上流形象；而Ben在家聚会，还有他在高级场所的家庭聚餐，都是用了优雅的传统jazz，与场景和情节形成反讽的张力。

Ben和钟秀在屋外谈起烧塑料棚时会感受到来自内心和骨骼深处的Bass声，其实Bass的律动就像心脏有力的跳动，时常赋予人一点征服欲和力量感。我认为，这其实也是对生命真谛的一种探索和表现。

整个电影最出彩的镜头是惠美半裸的夕阳之舞。这一逆光的镜头究极得美，整个电影里最妙的，一镜到底。

褪去上衣的惠美迎着夕阳，天色衬着余辉残留的暖调，由青色渐渐过渡到橙黄色。惠美舒展着纤细的手臂，像飞鸟一样，拥抱无垠的天空，时而是手掌的颤动，时而是双臂乃至肩的鸟态，无拘无束地旋转着。

然后，哭了。那样微微颤抖着，笑容扭曲着。

我几乎为这一幕落泪。这是是自由之舞，是解脱之舞。然而她无法解脱，也得不到自由。即使那是她心之所向。那种绝望和支离破碎之感表达得淋漓尽致。全钟瑞虽然是新人演员，但还是把惠美这一角色刻画得非常出色。

惠美是个幻想破灭的人，有点悲剧美学的味道，她逃离到了所谓的乌托邦——原始的非洲，她心中有属于自己的“橘子”，她孤独而飘零，无法摆脱对现实的依赖和沦为憧憬的玩物。

Ben答应了钟秀说的和惠美一起见面，然后在郊外，被钟秀用刀捅死了。钟秀烧掉了Ben的尸体，全裸地在旷野中行驶着。

电影最后的一个长镜头的构成也非常得具有美感。卡车在路上颠簸着，就像钟秀混乱的魂魄，他的脸是暗沉而难以辨清神色的，但明显是堂皇而不知所措。车后面的玻璃上，映着燃烧的火光，作为画面中唯一一抹暖色，愈来愈小，愈来愈远，画面暗去，电影结束。

**从小说到电影——虚与实、灵魂饥饿**

电影是改编自村上春树的短篇《烧仓房》的，但电影和小说有非常大的差别，可以说是只采集了灵感，讲述的东西，也并不完全相同。

相比较而言，村上春树书中的人物通常都是社会边缘人，通常也没什么确切的名字，就像是“自我流放”了一般。《烧仓房》中也如此，只是简单的“我”、“她”、“她男友”而已，将现实和社会生活淡化掉，是更纯粹地探寻生命的意义。没有像电影中那般嵌入社会现实，将其具象化，具有了阶级代表性。在小说中，“什么年龄、家庭、收入，在她看来，都和脚的尺寸声音的高低指甲的形状一样，纯属天然产物，总之，不是加以考虑便能有对策的那种性质的东西。”

我觉得从文学表达角度上看，从现实中抽离出来，更能透析人的本质。村上春树的文风和雷蒙德•卡佛有点相似，“无足轻重的故事”和“想不清楚的人物”，平静和简约的背后是波澜壮阔。而电影中，虽然赋予了人物姓名和背景，但它还是透过人物，叙述着来自两个阶层的众生躁动而不安分的灵魂。相对来说，小说更聚焦在个体，而电影触及了群体。

但书和电影同时都提到了那段吃橘子的哑剧。小说里是这样描写的：

“随后她开始‘剥橘皮’。如字面所示，‘剥橘皮’就是剥橘子的皮。她左边有个小山般慢慢装着橘子的玻璃盆，右边有个装橘皮的盆——这是假设，其实什么也没有。她拿起一个想象中的橘子，慢慢剥皮，一瓣一瓣放入口中把渣吐出。吃罢一个，把渣归拢到一起用橘皮包好放入右边的盆。如此反复不止。用语言说来，自然算不了什么事。然而在眼前看十分二十分钟——我和她在酒吧高台前闲聊的时间里她一直边说边几乎下意识地如此‘剥橘皮’——我渐渐觉得现实感从自己周围被吮吸掉了。这实在是一种莫名其妙的心情。过去艾希曼被送上以色列法庭时，有人建议最合适的刑法是将其关进密封室后一点点将空气抽去。究竟他怎样的死法我不清楚，只是蓦然记起有这么回事。”

这里现实感被吮吸掉的刻画太妙了，村上春树总是擅长用一些看似有点莫名其妙的比喻，生动地刻画一瞬间的形态。

电影中也说：“这靠的不是才能呢。关键是，别想着这里有橘子，忘掉这里没有橘子就行了。这就是全部了。重要的是，要想着自己真的很想吃。那么一来，嘴里就会流口水，真的很好吃。”

在我看来，这一出哑剧，其实便是小说的核心。忘记自己的存在，遁入想象中的另一个世界。它向我们发出疑问，我们那么认真地探寻生命的意义真的重要吗？一切都要有意义吗？真相一定存在吗？寻找真相的一种方法就是忘掉真相，那么一切皆为真相。

村上春树说自己这篇小说中的仓房“是在心田一角忽然静静燃烧的仓房”。整个小说现实与非现实性交融，存在与想象渐渐没有分别，甚至两相颠倒：现实没有现实性，非现实却有现实性。其实到小说结尾都并没有很明确的线索指出，有没有烧掉仓房，或者，烧掉的仓房是不是惠美，它只是让人慢慢无法分辨虚实。这种阳界和阴界相融，两线或多线并进又相互穿插的写作方法体现在了村上先生的很多小说里，比如《海边的卡夫卡》。你并不能指出是谁，又具体做了什么事，在哪一个世界出现。

李沧东导演也对此在电影里做出了解读，钟秀和Ben在屋外有如下的对话——

“那些又没用又不需要，是由大哥你来判断吗？”钟秀问。

“我不是判断，只是接受而已，接受它们在等待着被烧这个事实。就像雨一样，下雨了，江水满溢了，起了洪水，人们被冲走了。雨做了什么判断吗？那没有什么对错，只有自然的道德。所谓自然的道德，类似于同时存在。”

“同时存在？”

“我在这里，同时又在那里。我既在坡州，又在盘浦。既在首尔，又在非洲。类似那种，那种平衡。”

这个“同时存在”就和《海边的卡夫卡》中的一样，“我”在那个世界杀了父亲，在这个世界醒来的时候满身鲜血，“我”在这个世界和姑娘做爱，在那个世界奸淫了母亲。

包括惠美消失后钟秀到惠美家中发现无法打开门锁。他发疯地锤着惠美家的门。楼下阿姨却说：“这里规定了不能养猫的。” 还有钟秀在空房间中手冲时，想象惠美从背后抱住他的样子。钟秀找到惠美家人开的小饭馆，她家人却说根本没有掉进水井里那回事，“惠美可会编故事了，一点痕迹都不露的，我们家旁边也没水井”。钟秀到惠美家附近寻找，里长也说没有那样的水井。

还有不知道钟秀在惠美家中从未见到的猫咪。当时他们两有这样的对白：

“喂，Boil不会也只存在于你的想象之中吧。”

“你说我把你叫过来是为了让你看不存在的猫咪吗？有意思。”

“我忘记没有猫这回事就行了吗？”

电影里旷野之上有这么一个镜头，钟秀正面朝镜头走来，画面渐暗，又渐亮，变成一个小男孩走来，这样的转场。面对的是熊熊燃烧的塑料棚，男孩露出喜悦的神色。钟秀从梦中醒来，开了下打火机。

这个谜语很可能是说杀死惠美的人其实是钟秀。钟秀父亲柜子里的刀具也算是一个解谜的点。

不过也可能不是，也可能连他们每个人的存在，都不确定呢。

钟秀喜欢威廉•福克纳的小说，“有时候会觉得是在讲述我的故事”。

而福克纳小说《烧马棚》中的沙多里斯和钟秀有很多相似之处。沙多里斯为了正义和真理，阻止父亲烧毁少校家的马棚，并给少校报信导致父亲计划失败。当血统和正义站在对立面时，人该如何抉择。比起评议对错，福克纳把重心放在了人的行为逻辑和其根本驱动上。家族血缘和处世之道是否会成为人在顺从内心的道路上的阻碍，正如同现实和社会伦理能在多大程度上影响人的选择。

钟秀不是天生反骨，既没能冲破现实的瓶颈也没有全然妥协于现实，他和沙多里斯一样，是一个迷惘的人，他处在各种不同性质的对立面和矛盾之中，但却是在挣扎中逐渐走向成熟和坚毅的过程中，做出最艰难、又最接近于内心原始声音的选择，就如同电影中不断响起的Bass声，荒野之上无尽的奔跑。

另外电影中还多次提到饥饿的概念，这大概是李沧东导演自己对书的解读的体悟。有三个很典型的片段有详细的描述。

一开始是惠美去非洲之前在小酒馆跟钟秀讲起：

“你知道那个吗？非洲喀拉哈里沙漠里的布希族。听说对布希族来说，有两种饥饿的人。饥饿的人，用英语说，就是Hunger。Little Hunger和Great Hunger。Little Hunger就是一般肚子饿的人。Great Hunger是为了生活的意义而饥饿的人。我们为什么活着，人生有何意义，终日探寻那种问题的人。他们认为那种人才是真正饥饿的人，叫他们Great Hunger。”

“很帅吧？Great Hunger。”

后来惠美在酒馆的时候跟两人又有讲：

“去喀拉哈里沙漠的路上有条叫Sunset Tour的路线，说是看沙漠落日的地方，所以我去了，发现就是个像停车场的地方，什么都没有，只堆满了观光客丢下的垃圾。其他人都有伴儿，只有我是一个人，待在那里的时候，独自一人的感觉太强烈了。觉得我自己一人，跑这么远干嘛来了。可是太阳下山了，那遥远得一望无垠的地平线上，出现了晚霞，一开始是橘黄色的，然后成了血一般的火红色，然后又变成了紫色、蓝色。然后越来越暗，晚霞消失了。突然间眼泪就流下来了。啊，看来我到了世界的尽头啊。这么想着，我也好想像那晚霞一样消失掉。死太可怕，如果能像最初就不存在那样，消失掉就好了。”

惠美喝酒时的神态融合了空洞，无奈，和嘲弄，绝望，又哭又笑，蜷缩在那里。

惠美在Ben的上流朋友聚会上讲起“布希族会在晚上，这么点起篝火，围成一个圈跳舞，说是很久很久以前开始，就那么跳舞了。其中最年长最有智慧的奶奶会在那儿打鼓”，说着还一边欢快地模仿打鼓的动作，扑腾着手掌。“然后其他人就合着节奏跳舞。一开始把两只手朝着下面，这样子，这是Little Hunger之舞——肚子饿的人的舞。然后跳着跳着，慢慢把双手举到上面，朝着天空，这是Great Hunger之舞——为人生意义饥饿的舞。从夜幕降临到深夜，一直跳着这个舞，从Little Hunger慢慢变成Great Hunger，这真的无法用语言描述。”朋友们像看耍猴一样怂恿惠美给大家展示饥饿之舞，惠美却自得地那样扭动着身体，陷入舞蹈的喜悦中。

显然，Ben就属于Great Hunger，他没有任何生存的压力，就只能靠烧塑料棚来探寻生命的意义，靠这个来聆听骨骼深处的贝斯声。而惠美和钟秀则属于Little Hunger和Great Hunger之间的那种人，既为填饱肚子而整日奔波，却又偏偏不满足于生活苟且，钟情于诗和远方，却被现实所打败。不论是Little Hunger还是Great Hunger的人，他们都是痛苦的，但可能Great Hunger更加得痛苦，他们精神上游离，他们迷失在了这个世界的谜语之中。他们是摸到了谜语一角的人，却又无法窥探其全貌，只是身陷其中。他们是孤独的灵魂，他们渴望真正的自由，想要挣脱束缚，想要克服自己的现实性，想要融入这片虚无。

在谜一样的世界里，我们该如何活着？在充满矛盾和对立的世界里，我们该如何抉择？我想，电影给出了它的答案。

注：引用电影的对白是按照自己的理解从韩文翻译来的。

参考书目：

《烧仓房》村上春树

《现实与非现实之间》林少华

《海边的卡夫卡》村上春树

《烧马棚》威廉•福克纳

《了不起的盖茨比》弗朗西斯•司各特•基•菲茨杰拉德