

谁能让作品停下来

何发艺术实践中的观看、共同创作与档案

Who Can Bring the Work to a Halt? Viewing, Collective Creation, and Archives in He Fa' s Practice

基于 Gemini 对话稿改写，何发整理发布

2026年10月25日 · v1.0 · 正文中文 / 中英摘要

摘要

何发的摄影、语言实验、P4剧场与电影实践，反复涉及一项具体工作：安排人们相遇的条件，再处理这些条件所产生的回应。本文从《山重水复》《Fafalish》《YourTube》《实像》及P4的共同制作出发，讨论图像的接缝、观看的位置与参与者的决定权，继而考察《人类投降派》中现场开放与成片选择之间的张力。《关系生成影像论》、影像随笔及数字档案被放回各自的版本与用途之中。文章主张，对这组实践的评价应当同时考察形式如何组织经验、合作怎样分配劳动，以及不同意见能否改变作品的下一步；“生成”与“非主权”不能预先替作品免除这些判断。

Abstract

He Fa' s work in photography, language experiments, P4 Theater and film repeatedly involves arranging the conditions of an encounter and working with the responses those conditions produce. This essay considers photographic seams, viewing positions and participants' decision-making through Mountain upon Mountain, Fafalish, YourTube, Real Image and P4' s collaborative productions. It then examines the tension between openness during production and selection in the completed film Shoot Self with You. Relational Image Theory, retrospective video essays and digital archives are discussed in relation to their particular versions and uses. The essay proposes that these practices be assessed through the experience their forms produce, the distribution of collaborative labour, and the capacity of disagreement to change what happens next.

在《一个孔如何成为剧场》中，何发从制作针孔相机的经验写起：封住盒子，留下小孔，让外面的光在内部形成图像。他用一句短话概括这个做法：“想看见，先得让大部分光进不来。” [1]

这句话适合成为阅读其作品的起点。它提示了一种经常被成像结果遮住的劳动：制作边界，选定入口，决定什么能够进入。摄影师选择照片的位置，装置作者摆放屏幕与座位，剧场组织者安排房间、排期和共同任务。画面尚未出现，观看已经有了条件。

人的到来使这些条件变得不稳定。照片可以被移动，被拍的人会提出要求；椅子可以连成一圈，坐在上面的人未必愿意交谈；一个人得到导演的称谓，也未必获得改变现场的能力。何发值得讨论的工作，就发生在这些安排与回应相互抵触的地方。

若把全部作品概括成一场不断成功的“主权让渡”，这种抵触反而会被抹去。艺术家并未因承认摄影机在场而失去取景权，开放排练也没有取消剪辑。需要辨认的是，他把哪些决定交给了别人，哪些仍留在自己手里；这些变化又在作品的形式中留下了什么。

一、接缝如何进入观看

《山重水复》的摄影拼贴保留了一个难以被迅速消化的矛盾。远看时，山体、天空与树林可以组成连贯的景象；靠近以后，局部照片的边缘又把这个整体拆开。眼睛承认一座山，也持续遇到它被拼成的痕迹。画面没有把制作过程完全藏到风景背后。[2]

这比“摧毁上帝视角”的说法更具体。观众仍能退后，仍能把照片当作一幅风景欣赏。作品的作用来自两种观看无法完全重合：整体带来连贯，局部使连贯付出代价。所谓完整，依赖许多并不天然吻合的片段彼此迁就。观看因此需要反复调整，也可能在调整中获得快感。

这种快感不能被批评轻易删去。如果接缝只是证明图像虚假，作品很快就会变成一条关于摄影不可靠的说明。《山重水复》更有分量的地方，在于眼睛明知图像经过拼接，仍愿意进入其中。它保留了图像的吸引力，同时让吸引力的制作方式浮出表面。何发此后对媒介的使用，也经常处于这种既投入、又不肯完全相信的状态。

《Fafalish》把接缝移入语言。公开展览资料记录了一条从毛泽东《念奴娇·昆仑》出发的连续转换路径：诗歌经逐字英译、带口音的朗读、拼音听写、汉字重写，再进入机器英译。上一环的偏差成为下一环必须面对的材料。文本、声音与字形之间没有一项可以稳定地统领其余部分。[3]

这里需要避免把误译浪漫化。错误可能打开新的联想，也可能让一个人更难被理解。作品的形式价值在于让转换成为可感的过程：一句话怎样失去原来的节奏，声音怎样被听写成别的文字，纸面排列又怎样使读者重新停留。语言使用者的口音与迟疑随之进入作品，无须先被纠正为一套标准表达。

到了《YourTube》，被重新安排的是已经经过别人观看的影像。装置中，六台显像管电视沿地面展开，平板屏幕向墙面延伸；彩色管材把六张矮凳连接成环。屏幕形成可辨的正面，座位却围出另一个中心。使身体聚拢的结构与吸引目光的方向并不重合。[4]

依据现存创作来源说明，影像涉及男性同性情色材料，以及网络“哲学”文化对这些材料的二次创作。这里的“哲学”属于社群称呼，不能直接等同于哲学学科。屏幕里的弹幕、空耳和再剪辑，使观看带着先前观看者留下的痕迹。某个动作尚未被当前观众理解，玩笑与解释已经在画面里等候。这里可以讨论欲望怎样借助社群语言公开出现，也可以讨论同一套暗号怎样排除不熟悉它的人。但照片不能证明每位观众的心理，已有的文字层也不能证明现场观众能够实时写入回应。

《YourTube》由此把一个形式问题做得清楚：连接可以提前完成，关系仍须发生。电线接通了设备，管材接上了凳子，影像保存了他人的反应；这些物质联系并没有替坐下来的人完成理解。艺术家提供了一个位置，这个位置能否被使用、被重新解释，甚至被改变，是作品继续承受的问题。

从摄影接缝到语言转换，再到多屏与座位，这些作品之间存在可讨论的联系。它们也有各自的历史和质感。《Fafalish》的口音不必被解释为后来电影的预告，《山重水复》的拼接也无须预先服从一套多年后才写出的理论。回看可以建立关系，不能替过去补上一份从未存在的总计划。

二、参与之后，还能决定什么

《实像》使摄影的时间延伸到照片完成以后。2019年开始的实践，在2020年公开说明中被组织为“八幕半”：奇数幕以拍摄为主，偶数幕转向照片的观看与表达。上一场拍摄留下的图像，成为下一次会面的材料。张绍华与何发共同推进这一工作；何发当时将自己的参与说明为理论、结构、框架与解读。^[5]

这个结构改变了肖像的交付方式。被拍的人需要再次面对已经留下的自己，可以认同，也可以陌生。摄影师无法指望一次快门把人固定在一个最终版本里。会面继续进行，照片却保留着上一时刻的形状。二者之间的落差，成为作品的时间。

原始说明中还有一项明确约定：参与者可以决定照片是否公开。它使作品允许一种不便于展示的结果——过程已经发生，个人影像却不必要向陌生人开放。对于以肖像为材料的项目，这项决定直接影响作品能够以什么形式进入公共领域。

这项公开选择有具体的范围。现场是否继续、材料如何保存，以及后来的解释怎样形成，仍是不同的问题。把一项具体权利说成全面平等，会削弱其原本的分量，也使那些尚未回答的问题失去位置。《实像》真正留下的工作，是把照片完成后的回应放回摄影之中，并让公开本身成为需要商量的事项。

《十二水灯》在更早的共同制作中，已经显示出规则与成品之间的距离。格物工作室把水图研究、参数化造型和3D打印结合起来，水势进入曲面、空隙与厚度，光再从固定的物体中透出。何发参与摄影、概念与艺术指导，灯具保持工作室共同实践的署名。生成可以提供许多形态，制造仍须选定材料、尺寸与一个具体版本。物件的可用性与光的效果，限制了关于“无限生成”的想象，也让抽象的规则落回手能接近的尺度。^[6]

同样的区别也适用于P4剧场。P4由何发与张绍华共同发起，长期容纳不同创作者、剧目与工作方式。把它全部写成何发个人意志的伸展，会遮住这些实践的组织事实。何发在其中的角色，有时是创作者，有时是制作人、组织者、写作者或记录者。角色的差异正是理解其艺术实践的一部分。

《蜚房》由黄伊尹执导。2020年同期文献留下了连续排练、身体负担、不同岗位和参与者各自的说明。何发的贡献处于制作、组织、写作与记录之中。讨论这件作品时，应当保留导演、舞者与其他合作者的工作，不能因为它进入何发的档案，就把舞台上的所有决定归给他。[7]

《冰山》的空间则提供了另一种具体条件：八名创作者与十五位观众进入十几平方米的办公室，演出于2022年1月1日发生。曲文豪及北风剧社的发起、写作和共同创作，应与何发的制作角色分别说明。狭小空间使遮挡、转身与进出进入观看；旁人的身体无法被当作与作品无关的背景。[8]

拥挤能够增强感受，也可能压缩选择。近距离使一个人的迟疑更可见，却不会自动使他更愿意参与。评价这类作品，需要同时说明空间带来了什么经验，以及这种经验怎样分配给在场的人。把不适一概解释为作品已经奏效，会使观众失去对不适作出其他说明的机会。

P4U的公开条款把这种张力写得更直接。2020年招募计划一方面声明不干涉、不审查创作，另一方面又保留P4对计划的最终解释权、出品权与发售权；角色入选由P4与项目发起人共同决定。创作内容的开放与组织、发行权的保留同时存在。将两者并排阅读，比宣布导演已经撤退，更能说明参与者实际进入了什么结构。[9]

3P记录小组也有自己的变化。黄麓苍、张绍华与何发是创始成员，后来的项目继续招募不同的人。《杀死那朵玫瑰花》的主创与3P名单便保存了另一组分工。记录者既可能见证作品，也在选择采访、画面和发布节奏；他们的工作不宜被压缩成一个始终不变的小组标签。“只演一次”同样需要回到具体项目的宣告，不能被扩写为所有P4实践的统一法则。[9]

这也是何发作为组织者值得被认真评价的地方。排期、场地、设备、招募与记录可以进入艺术的形式，它们仍有各自的劳动成本。共同创作增加了说话的人数，也可能增加协调、等待和照料的负担。形式上的开放，应当允许这些负担被说出来，而不能用“共同”二字把差异提前合并。

三、现场可以开放，电影仍须选择

《人类投降派》把这些问题带进一部约156分钟的电影。项目在2023年经历招募、排练、拍摄和公开演出，2024年形成电影版本。片尾将导演与编剧记为剧组共同创作；何发承担导演、发起、制片与剪辑等工作。2023年的制作回顾也明确记述，摄影、表演、记录与导演的岗位会发生移动。[10]

影片的英文片名《Shoot Self with You》容许一种有用的读法：摄影机对准别人时，持机者也在关系中暴露自己的位置。“with”使拍摄不能被轻易理解为一个孤立主体对客体的处理。但片名可以提出问题，无法单独证明拍摄已经平等。电影最终让谁说话、怎样切换位置、保留多长的等待，仍需要在形式上逐项判断。

这里最值得保留的张力，是共同创作的现场与完成后的电影各有不同工作。现场容许岗位变化，电影必须选择声画。一个人可以在当时反对导演，后来却仍由剪辑决定这次反对如何被陌生观众看见。反对的理由可能获得时间，也可能只剩下一阵足以证明现场激烈的情绪。

《关系生成影像论》第五章保存了一段具体的词语接续。对表演太差的评价，很快变成“直接下去吧做个观众”的指令；Ricky回答“为啥 我就不下”，继而提起自己受邀而来的理由。评价在几句话内变成位置分配，受邀者又以原来的邀请反问现在的安排。一个人从表演者被转成观众，会失去哪些发言和行动的机会，随之成为场面内部的争执。[11]

孙甲瑞在演后记述中写道：“我知道何发是在演，但我也真的是想反驳”。这句话使表演与异议保持摩擦：知道一项行为属于演出，仍然可以反对它造成的实际后果。书中将这篇后来的记述与影片对白分别列出，使两者能够对读，而不把它们拼成一份无缝的现场证词。[11]

这比“四个导演争抢方向盘”的戏剧化概括更有批评价值。争执的内容涉及表演是否成立、受邀者为何留下、谁能中断谁。参与者既可以反对一个决定，也可以提出另一种关于作品的尺度。电影需要使这些尺度仍然能够被辨认，才有可能保留共同创作中的差异。

因而，何发既没有在开放现场时彻底放弃作者位置，也不必因保有剪辑权而被直接判为伪装的独裁者。作者工作无法凭一句“投降”消失。问题在于选择怎样接受反驳：观众能否沿着影片保留的材料，得出与作者不同的判断；当事人后来的记述，又能否与电影并列存在。

剪辑本身同样需要美学评价。长时间的保留，可能让迟疑、重复与关系的变化慢慢显现；同一种持续也可能使关键差别难以辨认。镜头摇晃可以显示持机者的身体，却未必交代其位置；声画分离可以增加人物之间的距离，也可能造成单纯的信息缺失。评价必须回到某一段为什么持续、某个声音为什么出现在这里。

“难以进入”不足以否定一部实验电影，“保留真实”也不足以替它作答。未经剪辑的材料仍有起点、终点、机位与收声范围。完成的电影则要让这些有限材料获得一种可以被经验和讨论的关系。其难处在于，形式需要结束，参与其中的人仍会继续生活，并继续改变对过去的理解。

不同意一个艺术决定，不必自动获得对作品的否决权；拒绝继续参与、拒绝公开自己的影像，则提出另一种需要直接回应的要求。角色的反抗、表演判断的分歧与当事人改变参与意愿，不能被合并成同一种“说不”。

在这层意义上，“谁能让作品停下来”既关乎现场，也关乎完成之后。一次拒绝若只是增加了新的素材，作者原来的安排始终不必改变，那么作品展示了拒绝，却还没有回答拒绝提出的要求。这个问题无法由更多自我暴露一劳永逸地解决，它会在每一次使用材料时重新出现。

四、留下异议以后

关于《天台上的嚎叫者》的回顾性影像随笔，为这项问题提供了更明确的表达。片中的“第一声嚎叫”进入城市，听者不断为它分配意义。随笔随后转向P4自己的排练访谈：参与者对自由、压力与合作条件的说明并不一致。它把这些分歧称为“第二声嚎叫”。[12]

两者之间有一个必须保留的差别。前一种声音在被解释时可能失去自身的位置；后一种声音已经能够说出意见，也有了记录，却仍未必改变下一次决定。保存与回应之间因此出现距离。档案可以证明有人说过什么，不能代替当时需要作出的回答。

这段随笔的力度来自批评指向自身。剧场可以珍视参与者的发言，同时继续沿用原来的组织方式。一个人被耐心采访，也可能发现自己的话只为作品增加了层次。倾听所承担的工作，需要延伸到排练安排、规则修改、关系变化，或者离开的可能。

这里不宜把所有共情都指控为占有。理解他人的努力有其必要，艺术也经常从不完整的理解开始。需要警惕的是，理解被用作替对方作决定的理由。一个人被解释得越动人，反而越难指出自己不愿意以这种方式出现。批评的任务，是让表达的感染力与表达者仍然拥有的余地同时可见。

这也改变了对亲密关系材料的阅读。把人物关系系统称为“两个破碎的人互相扎伤”，容易使不同的人都被压成同一种受伤形象。这样的比喻可以描述观看感受，也会遮住人物各自的愿望、任务与表达。影片中的角色、排练任务、当事人的公开记述与片外生活，需要保持距离。观众不能从一次表演推断一个人的心理诊断，也不能从争执的强度推定某段私人关系的全部。

《关系生成影像论》的终章题为《作品不能替人活下去》。它为艺术的作用划定范围：作品可以组织相遇、留下经验、使一种关系变得可感，却无法保证参与者认同结果。完成作品也不能倒过来证明制作中付出的一切都值得。[13]

这一界限不会取消艺术带来安慰、愉快或改变的可能。它使这些结果重新需要具体的证据。笑声无需因为轻松而被看轻，痛苦也不因被拍下就获得深度。作品应当让经验的差别能够被感受和判断，避免把更剧烈的暴露变成不断升级的价值尺度。

五、理论要承担失效的可能

何发后来的理论写作，为前述实践增加了持续回看的方式。2025年的《事件的语法：行动者生成拓扑学（AGT）与后现代主体的诞生》系列，以及九章的《关系生成影像论》，把人格、行动、观看与共同制作放在一起讨论。[14]

用“生成”描述人物，有一个直接的好处：它要求批评留意变化怎样发生。一个演员在接受任务之前、重复几次之后、提出反对之时，行动的条件已经不同。摄影机、他人的期待、角色称谓与身体感受，都会改变接下来可以做什么。人物的复杂性由这些具体变化展开，不必被一个固定性格提前解释完。

但“生成”也有失去区分能力的风险。若服从、反对、沉默和离开都能自动证明关系正在生成，概念便很难遭遇反例。它需要说明变化的方向与代价：谁获得了新的选择，谁承担了更多工作，什么要求被修改，什么仍然保持原状。一个词能覆盖所有结果，并不意味着它解释了这些结果。

“拓扑学”的使用也应接受相称的检验。它可以帮助思考位置、边界与联系如何在变化中保持或断裂；艺术论述若进一步借助数学术语建立形式模型，就需要明确对象、关系和操作。图谱的复杂不能单独担保概念的严密，更不能替代对影像段落的说明。这里的评价应依据文本实际完成的工作，无须预先把它宣布为人文学的新公理。

《关系生成影像论》的长处，恰好出现在尺度收窄之处。第四章将热、凉、触碰与距离带回表演条件；第五章讨论谁能中断导演；第六章转向取景、声音和剪辑；第八章追问演出结束以后还有什么没有结束。理论在这些地方贴近动作、称谓和持续时间，使抽象讨论获得可核对的对象。[13]

作者解释自己的作品，仍然存在一个结构上的便利：他知道许多观众不知道的制作经历，也可以选择最有利的例子。一本书因此需要容许读者不同意作者的连接方式。制作史能够补充电影，不能追认电影已经让所有观众经验了同样的思想。某个论点若主要在书中成立，就应把它作为文字工作的成果来讨论。

理论最有价值的结果，是让批评变得更准确。它应使人能够指出某次重复为何变成索取，某次岗位交换为何只增加了负担，某个声画关系为何没有完成预期工作。解释若始终替作者取得胜利，就会把作品重新封闭起来。

六、作品之后，材料怎样留下

何发的数字档案实践把作者选择继续带到作品完成以后。作品页、同期文章、后来的回顾、剪辑影像和过程记录，提供了不同的入口。它们能够使一次公演摆脱单一宣传图像，也可能因资料数量庞大而使读者更难辨认来源。

档案的价值需要落实到关系的清楚程度：一段录像属于哪次拍摄，谁承担了什么工作，公开版本与原始材料有什么不同，后来的解释依据哪一份记录。原文件名、版本日期、稳定链接和部分文件的SHA-256摘要，都可以帮助完成这些核对。散列值提供一致性校验；文件与清单能否被替换、由谁保管，仍是另一个层面的问题。技术字段本身不会让档案自动获得伦理可靠性。[15]

双YouTube频道与独立档案站扩展了材料的可达性，不能仅凭频道分工推定所有影像都形成了完整的互证关系。连续记录仍有摄影机的盲区，剪辑版也可能保存过程录像不易辨认的关系。把二者并置的意义，在于允许比较它们各自留下和失去的东西，给观众增加判断的材料。

对合作实践来说，署名也是形式的一部分。《茧房》进入何发的作品脉络，不应使黄伊尹与舞者的贡献消失；《冰山》的组织记录，应保留曲文豪与北风剧社的工作；《人类投降派》则需要使共同创作与具体制片、摄影、剪辑的职责同时可见。档案若把所有道路都导向同一位作者，就会重新集中作品曾经尝试分配的权力。

这组实践也有轻盈、荒诞的一面。《何发论XXX》的当前页面以十二场历史题材虚构展开：椅子逃跑，地图折起道路，银幕中的另一个何发先得到工作。生成图像与文字把作者放入借来的角色，也让角色反过来摆布作者。其效果有赖于图像、动作与笑话如何接续，无须全部收束为一套关于权威的寓言。那些失控的物件，使控制问题获得了一种更轻的节奏；虚构也不必冒充历史事件，才能进入对现实位置的讨论。[16]

《膜下》把观看者的短暂进入转成另一种形式。四个声音在雾中游移，第五盏灯由观看者点亮。这里的参与有明确的尺度：移动、触碰和停留改变界面的状态，构成一段可感的在场。它不必因此被扩大为参与者能够修改整部电影，也不应被当作托管系统绝无日志的证明。[17]

《森林记错了一个人》又把位置与遗漏带回空间。当前档案分别保存甬道V4的双屏、空间声音结构，以及何发朗读、何雨持烛表演的现场记录。在保留的甬道V4版本中，双屏使观看者需要转身，看向一面时，另一面仍在进行；影像循环与空间声音具有不同的时长，彼此的相遇不会被一张平面图说尽。现行网页明确区分结构示意图、作品影像与现场照片，也不把2026年的整理日期直接当作演出日期。[18]

这件作品值得继续讨论的，是不同媒介怎样保留彼此的偏差。声音不必逐句替身体作注，身体也不必为影像提供一份最终的见证。网络节选只能打开其中一个窗口。把它放回作品的空间结构，可以使读者理解自己看到了什么，又暂时失去了什么。

从早期拼贴到这些材料，何发持续处理着完整与局部、安排与回应之间的距离。各项实践无法被一条成功叙事合并。它们有时使他人的位置更清楚，有时仍由作者的组织与解释占据主要通道；有些问题在作品中成立，有些主要在后来的文字里才得到展开。

何发的贡献可以在这些具体工作中辨认：延长肖像的会面时间，使共同制作的过程进入观看，把现场与成片之间的差异保留下来，再让作品能够被反复接近和批评。贡献的分量无需依赖“唯一”“彻底”或“开创时代”的宣布。它取决于这些形式究竟让哪些此前含混的关系变得可感、可说，也可被反对。

题目里的“停下来”因此还有一个很小、却实际的意思。一个人说照片不公开，作品如何继续？一个演员认为刚才的表演值得留下，导演怎样回应？一个参与者不再愿意为旧作品作证，档案给他留下什么位置？艺术仍须完成自己的形式，也须在完成之后，容许这些问题继续存在。

文献与观看入口

1. 何发：《一个孔如何成为剧场》，后来的创作自述。[阅读全文](#)。
2. 《山重水复》作品、完整图像与局部，见[作品目录](#)；《红》《白》的收藏信息见[中央美术学院美术馆名单](#)。
3. 《Fafalish》作品页，含CCA展览资料与来源说明。[作品与文献](#)。
4. 《YourTube》作品页，含现场记录、装置资料与后来的解读。[作品与文献](#)。
5. 《实像》项目档案，及2020年《再见自己》《何为实像》原始介绍。[项目与原文链接](#)。
6. 《格物工作室 | 十二水灯》，工作室共同实践及图册署名。[作品与来源](#)。
7. 《茧房》项目档案及同期文献，导演黄伊尹。[项目与署名](#)；[2020年公演文章](#)。
8. 《冰山》项目档案、北风剧社招募与公演资料。[项目与文献](#)。
9. [2020年《p4U招募计划》](#)；[2021年《杀死那朵玫瑰花》主创与3P小组介绍](#)；[该项目3P招募说明](#)。
10. 《人类投降派》影片资料、形成过程、片尾署名与2023年制作文章。[电影档案](#)。

11. 何发：《关系生成影像论》第五章《谁能叫导演下场》。本章分别注明影片对白、孙甲瑞演后记与2023年制作说明的出处。[章节全文](#)。
12. 《当一个声音无处可去时会发生什么？》回顾性影像随笔，关于《天台上的嚎叫者》与排练访谈。[观看影片](#)。
13. 何发：《关系生成影像论》，[全书目录](#)；第九章《作品不能替人活下去》。
14. 何发：《事件的语法：行动者生成拓扑学（AGT）与后现代主体的诞生》系列，2025。[系列文章入口](#)。
15. [P4数字档案](#)、[主YouTube频道](#)、[档案YouTube频道](#)；SHA-256的用途参见NIST安全散列标准。
16. 《何发论XXX》，当前公开索引及历史题材虚构文本。[进入系列](#)。
17. 《膜下》互动数字作品。[进入作品](#)。
18. 《森林记错了一个人》／Nobody’s Return，当前整理版、现场记录与版本说明。[作品档案](#)。

继续观看

- [《人类投降派》完整电影，英文字幕版](#)
- [《茧房》剪辑舞台影像](#)
- [《杀死那朵玫瑰花》到场、介绍与不完整开场记录](#)
- [《当一个声音无处可去时会发生什么？》](#)
- [《当水流尽》修订剪辑版](#)
- [《我们并未离开这一刻》](#)

来源与版本

本版题为《谁能让作品停下来》，副题为何发艺术实践中的观看、共同创作与档案。文本以[Gemini分享对话](#)中的《主权的让渡与失控的拓扑》为起点，经资料核对与重新改写，由何发整理发布。2026年10月25日，改写版1.0。

本次改写重组了论证，补充合作署名与可查文献，删除原稿未经核实的精确时间码、人物心理推定及技术绝对保证。引用作品页时，将同期文献、后来的作者自述和现行档案解读分别对待；本文的批评判断不作为艺术家当年意图的证明。此次没有以重新完整审看片替代这些来源核对。

全文为中文，附英文摘要。原始对话、校订初版与本版分别保留。公开阅读与检索不构成额外的再利用许可；引用材料的权利归各自权利人。