

最后的作者电影——第六代电影中的诗意表达

杨碧薇

简介

杨碧薇，文学博士、艺术学博士后。毕业于中央民族大学，曾于北京大学从事博士后研究。其学术研究涉及文学、摇滚、民谣、电影、摄影、装置艺术等多个领域。出版诗集、散文集及学术批评集多部，包括《下南洋》《去火星旅行》《立锥》等。

最后的作者电影 ——第六代电影中的诗意表达

杨碧薇

提到作者电影 (cinéma d'auteur)，就绕不开特吕弗 (Francois Truffaut) 的《四百击》(1959)，戈达尔 (Jean-Luc Godard) 的《精疲力竭》(1960)。20世纪50年代，“作者电影”诞生于法国新浪潮中。在此之前，西方文学已经注意到了“作者”的存在。艾布拉姆斯 (M.H.Abrams) 在其《镜与灯：浪漫主义文论及批评传统》中指出艺术批评的四个座标：作品、艺术家（作者）、世界、欣赏者。这里所说的‘艺术家’，就是作品的创造者，也即“作者”：“由于作品是人为的产品，所以第二个共同要素便是生产者。”¹自20世纪30年代以来，循着英美新批评的脚步，“作者”的地位开始被“文本”取代；20世纪中后期，结构主义和随后的解构主义都对“作者”进行了无情否定。福柯 (Michel Foucault) 提出“作者的消失”，巴特 (Roland Barthes) 也直言“作者死了”。

有趣的是，尽管文学领域放逐了“作者”，电影却接过了它，使它再度成为影响世界的理论。1954年1月，特吕弗 (F.Truffaut) 在《电影手册》第31期发表《法国电影的某种倾向》，首次提出了电影“作者”概念。之后，他又与戈达尔 (Jean-Luc Godard)、夏布罗尔 (Claude Chabrol) 等人提出了“作者电影”理论。这一理论明确了“作者”（导演）的作用，认为“电影和导演是不可分的，本质上而言是同一物的”²。按照这一理论，导演在电影拍摄和制作中应处于中心位置，并且应该具有个人风格的连续性，即“必须至少符合以下两种特性：对影片的制作及创作过程有绝对的控制权，以及作品题材选取上一贯的个人主题延续”³。

“作者电影”理论也深刻地影响了中国电影。戴锦华指出，“恐怕没有比‘作者论’更深刻地影响第四代、第五代创作的了。至少在整个80年代，每一个中国大陆电影导演都在追求成为‘电影作者’，而且作者论的精髓：导演中心、编导合一，在第五代出世之后一度空前地强有力”⁴。其实，第六代的形象也与作者电影紧密地联系在一起。以张元、王小帅、娄烨、王超、路学长、管虎、贾樟柯、李杨、宁浩等人为代表的第六代，大多有较好的专业训练和专业之外的综合素质，这为他们自编自导提供了必要条件；同时，他们在早期也面临着资本投入和制度保障等问题，因此普遍采用较小成本的制作方式；在视野、内容、质量上，他们则尽量向国际化看齐，力求能凸显风格、自由表达。这样的操作方式，对当

¹ M·H·艾布拉姆斯：《镜与灯：浪漫主义文论及批评传统》，郇稚牛等译，北京：北京大学出版社，1989年，第5页。

² 参阅马力、刘辉：《当“作者论”遭遇“结构主义”——论传统“作者”电影理论》，《当代电影》，2005年第3期。

³ 雅克·奥蒙、米歇尔·马利：《当代电影分析》，吴珮慈译，江苏教育出版社，2005年，第26页。

⁴ 戴锦华、永意：《革命·意识形态批评·文化研究：1968年5月与电影》，《电影艺术》，1998年第3期。

时的第六代而言是最优策略。第六代也不负众望，创造出具有强烈个人风格的作品。这些作品为他们赢得了口碑，成为他们不可或缺的个人标识、文化名片，也为他们下一时期的创作积累了条件。

在第六代导演中，贾樟柯是作者电影的重要代表。他早年有良好的文学基础，在考入北京电影学院之前，就发表过小说，受到山西文坛的关注。然而，一心追求电影梦的他还是义无反顾地来到北京。自1995年的《小山回家》始，至2022年，贾樟柯已创作了超过20部的影像作品（包括电影、纪录片、广告短片等）。他的电影里有一些一以贯之的元素，如对故乡的凝视、对远方的渴望、对边缘人群的关注。这些元素和诗电影的特征相融合，构成了贾氏电影的基本形态，也使贾氏电影成为最典型的作者电影。对此，有研究者指出：“贾樟柯作为艺术造诣与个人表达兼具的第六代导演代表，他的作品是典型的作者电影。贾樟柯对于现实题材的把握是细腻的，他的电影语言运用是平稳而舒适的，所以他的电影保持一种褪去浮华的自然真实之感。”⁵本文主要以贾樟柯为例，考察第六代作者电影中诗歌结构的嵌套，指出其基本特征，分析它们是如何在“作者”的统领下完成诗一般的讲述，并表现出难以复制的诗的特性的。

首先来看诗歌的结构。无论东方或西方，在古典时期，诗歌的内在结构都是整一的，有一以贯之的整体性。以《荷马史诗》为代表的西方叙事诗，有着完整的故事结构，从故事的开始，到发展、高潮、结尾，内容循序渐进，中间没有“悬空”。中国古代的叙事诗，如《孔雀东南飞》《木兰诗》《长恨歌》等，虽篇幅较短，结构亦大抵如此。这种情形同样适用于抒情诗（lyric）。抒情诗常常只关注一个片断，从生活的横截面中来，但即使是在片断中，诗人的情感、诗思都是连贯的，强调一气呵成，不存在分隔或打断的情形。因此，古典汉诗是可以现代汉语改写成短篇散文的，前者在思维上和（叙事性的）散文一样具有连续性。对此，废名有言：“以往的诗文学，无论旧诗也好词也好，乃是散文的内容。”⁶

在西方，亚里士多德（Aristotle）最早对诗歌提出了整一性的要求：“史诗诗人也应编制戏剧化的情节，即着意于一个完整划一，有开头、中段和结尾的行动。这样，它就能像一个完整的动物个体一样，给人一种应该由它引发的快感。”⁷在中国古代，整一性也就是“一线穿”。刘熙载总结：“凡作一篇文，其用意俱要可以一言蔽之。……治烦以简，一线到底，万变不离其宗。”⁸文学里的整一性，与农耕文明的内在逻辑是相匹配的。现代文

⁵ 王佳男：《我国作者电影的历史、现状与未来》，《青年记者》，2018年第30期。

⁶ 废名、朱英诞：《新诗讲稿》，北京：北京大学出版社，2008年，第12页。

⁷ Aristotle. Poetics, 张中载编：《西方古典文论选读》，北京：外语教学与研究出版社，2000年，第62页。

⁸ 刘熙载：《艺概·经义概》，郑颐寿主编：《辞章学辞典》，西安：三秦出版社，2000年，第556页。

明发生之后，自给自足的生存模式被破坏，个人主义、个体意识日益高涨，一种整一性的逻辑不可能再继续。诗歌的变化与之相伴。

胡戈·弗里德里希（Hugo Friedrich）对现代诗歌的特征有着准确的把握：“方向丧失、通常物消解、秩序瓦解、内在统一性消失、碎片化倾向、可颠倒性、排列风格、去诗意化的诗歌、摧毁性闪电、切割性图像、粗暴的突兀、脱节、散焦观看法、间离化。”⁹诗歌中的“断裂”因子越来越多，诗句与诗句之间越来越跳跃，空档和断层随处可见，诗歌已无法再用散文的语言来改写。于是，现代诗歌也成了断片式的文体。去整一化的断片，正是个人主义意志的高扬，标志着诗歌从“群”走向了极度个人化。断片还有利于诗人充分发挥个性，捕捉稍纵即逝的灵感，塑造个人风格。对于断片，波德里亚（Jean Baudrillard）由衷赞道：“断片式的文字其实就是民主的文字。每个断片都享有一种同等的区别。”¹⁰蒋蓝亦有言：“最适合个人思想表达的文体，往往是断片式的，而非体系性、制度性的高头讲章。”¹¹

从第四代到第六代，电影诗学的转变也清晰可见。在诗意的表达上，第六代相当程度地摒弃了整一、和谐的诗学观念，代之以碎片化、不和谐性。正如陈旭光所言：“第六代影片表现出以叙事游戏和解构精神来对抗并瓦解颠覆现代性的整一性和整体性的文化变革意向，这是在向整体性宣战。”¹²在第六代里，贾樟柯的电影就明显地嵌套了现代诗歌的结构，向“整体性”发起挑战。其诗化结构主要体现在以下两个层面。

一是叙事结构。可概括为“断片、反整体性、诗思统摄”。

“‘诗的剪刀’就是叙述的呼吸。”¹³在电影中，如何安排叙事，关系到诗意的呈现。相对于剧情电影而言，在偏向于诗电影的作品里，事件往往是生活化的、平缓的，缺乏巨大的冲突及戏剧性。“开始-发展-高潮-结尾”的传统叙事模式，被“平淡到底”的叙事模式取代，狂风巨浪不再涌现，情绪的微澜成为影片最好的情感花边。塔可夫斯基（Andrei Tarkovsky）在叙事上就深得平淡之味，他说：“我发现诗的联接、逻辑在电影中无比动人；我认为它们完美地让电影成为最真实、诗意的艺术形式。”¹⁴他著名的诗电影《乡愁》就没有什么强烈的冲突，更是放逐了戏剧性高潮。影片的深意，对于存在和归宿的思考，都缝在淡淡的情节中；观众只有从形而上的高度，才能把握住影片的宗旨。

⁹ 胡戈·弗里德里希：《现代诗歌的结构：19世纪中期至20世纪中期的抒情诗》，李双志译，周宪主编，南京：译林出版社，2010年，第40页。

¹⁰ 波德里亚：《断片集：冷记忆3》，张新木、陈旻乐、李露露译，南京：南京大学出版社，2009年，第13页。

¹¹ 蒋蓝：《一个随笔主义者的世界观》，《天涯》，2010年第1期。

¹² 陈旭光：《抒情的诗意、解构的意向与感性主体性的崛起——试论第六代导演的“现代性”问题》，《杭州师范学院学报（社会科学版）》，2005年第1期。

¹³ 基多·阿里斯泰戈：《电影理论史》，北京：中国电影出版社，1992年，第131页。

¹⁴ 安德烈·塔可夫斯基：《雕刻时光》，陈丽贵、李泳泉译，北京：人民文学出版社，2003年，第14页。

贾樟柯早期的电影在叙事上有意向诗靠拢：不以强烈的情节取胜，但求诗一般的质地（抒情质地、美感质地）能均衡地铺排；事件缺乏冲突，却更贴近人之常情，具有亲近感；讲述时，对某一特定时空的人群进行全面观察，视角更接近于非逻辑性的散点透视；叙事节奏平缓，不急于推进情节，通常缓慢甚至略显拖沓。

以《站台》为例，主角是尹瑞娟和崔明亮，但在影片后半部分，尹瑞娟的戏份并不多。崔明亮在遭到尹瑞娟拒绝后，离开故乡，开始随团演出。在他的演出经历里先后出现了表弟三明、双胞胎姐妹等人，崔明亮这一条主线被众人所穿插分享。影片中还有另一对情侣张军、钟萍。与尹崔二人相比，张和钟的戏份也不少，从时间量上来说，基本可以与尹崔平分秋色。由此可看出，《站台》并不是着力于某一人物的故事，而是将人物放在特定的时间、空间背景中，以散点透视来反映时代。同时，影片在叙述时，节奏并不快，演员的台词也不多，很多时候是以具体情景和场面调度来烘现人物的情感。例如，尹瑞娟和崔明亮一前一后地站在城墙下，两人先是有一搭没一搭地说着话，后来尹说到自己要去相亲，崔明亮心里不舒服，两人就没话了，只是沉默地站在雪地上。这个片段并没有用近景镜头去直观地记录人物的表情，而是用一个长镜头，以全景的视角交待了空间和二人的位置关系。位置关系既是心理距离的反映，又是含蓄、羞涩的时代文化的写照。整个画面由明暗两种色调构成，明的部分是白雪和天空，暗的部分是发黄发黑的城墙。明与暗的界线是倾斜的，两人就站在这条斜线上，怀着各自的心事。这一片段台词不多，但场面调度已经完成了叙事兼有表意功能。《站台》的情节平缓，相对来说，最为激烈的情节当推钟萍生气，但这一幕放在日常生活中，也是再正常不过的，并不是什么惊天动地的事。除了这一个情节，一切的涌动都在情感的暗处自然过渡：尹瑞娟后来也结婚生子了，观众看到她哄孩子时，自然知道她的梦想已经封存了。而这个过程中她经历了什么，却远在银幕之外，留给观众猜想的余地。

《站台》里还有许多小故事，每个小故事可以独立成一个片段，生动地再现当时的生活。如钟萍烫头发、三明去做煤矿工、双胞胎跳舞。贾樟柯的另一部电影《天注定》，容纳的“断片”也不少，叙事节奏更有现代诗歌的跳跃感。现代诗歌里，句子之间存在着“断裂”，难以用散文式的语言去“转译”；但在一首诗的语境内，跳跃的句子都被同一种诗思所统摄，不同句子共同反映出这首诗的感情向度。同样，《天注定》由四个故事构成，也就是说有四根叙事主线。围绕着叙事主线生长的还有众多的枝蔓（叙事副线）。这些情节看似跳跃，彼此没有什么具体关联，但它们合在一起，就再现了中国社会的面貌；不同的叙事线索，都被一条看不见的主线“提”着。

二是意义结构，可概括为“综合织体与类型诗眼”。

如果说第四代电影的诗意表达相对简单，充满古典色彩，那么，第六代电影的诗意表达就复杂得多。在第六代电影中，诗意与意义结合成不可分割的综合织体。尽管在后现代语境中，第六代的诗意表达也面临着不确定性、分裂性、解经典化等问题，但隐形的诗眼并没有离开电影的意义结构。在第六代的作者电影中，不同的意义结构自身就是诗眼所在。

古典汉诗的灵魂是情感，古人认为“诗者，根情”。在西方传统的文类划分中，抒情（lyricism）是一个重要的门类（另外两类是叙事与戏剧）。浪漫主义更是大大提高了抒

情在诗歌里的地位。而在现代诗歌中，抒情已不是唯一的评判标准。语言本体性日益凸显，甚至代替诗情，在诗歌中霸占首位。同时，现代诗歌还注重经验，注重智性的开掘，强调诗思的重要性。一切现象都表明，现代性对诗歌提出了更多、更复杂的要求，这意味着抒情的门槛降低。对于现代诗歌来说，单有抒情是不够的，它还必须是语言、智性、审美等方方面面的综合体。在这个综合的织体中，现代诗歌具有独特的意义结构。

贾樟柯的《三峡好人》，正是现代诗式的意义结构的典范，影片的诗意蕴含在综合织体中。以人物为基准，影片有两条主要的叙事线索：三明寻妻、沈红寻夫。从时间和空间来看，三峡的历史性变化才是主要线索。在不同线索的交叉里，影片呈现出立体的意义涵指：有大时代中小人物的生存悲欢；有对劳动和对普通人的敬意；有世事的无常、生活的必然与偶然；面对即将消逝的奉节城，有遗憾和怀念；也有对未来的殷切期许……由于影片本身具有丰富的意义层次，是复杂的，多样的，充满歧义的，我们对影片的解读也恰如解读现代诗歌。

在美学上，影片的处理也紧紧勾连着内在的意义结构，美学主张与意义结构有机结合。例如，影片采用一种纪实性的拍摄手法。首先是将人物活动放在一个更广阔的记录背景（而非人为布景）下，在留住史实的同时又盘出一个虚构的故事，于虚实相生中呈现人世常情与人生况味。其次是废墟上的噪音被如实地囊括，在现实之中超越现实，表现出现代的诗意。诗人西川在谈论《三峡好人》时注意到：“这种巨大的噪音，那些敲敲打打的声音，平时让我们觉得乱七八糟的声音，在贾樟柯的这个电影里面却获得了一种诗意。这不是传统意义上的诗意，而是贾樟柯自己发现的诗意。另一种诗意。”¹⁵

意义结构不只是单独存在于一部影片里，在作者电影中，它是一以贯之的，有承续也有深化，形成了某种类型化特征。这也就是说，作者电影中会有一些系列的母题，组成具有作者风格的意义结构，这些类型化的意义结构本身就是影片的“诗眼”，是理解影片、领会影片情感、诗美和价值的关键通道。在贾樟柯的电影里，这个意义结构/诗眼就是故乡（《小武》《站台》《山河故人》《任逍遥》）、远方（《站台》《三峡好人》《江湖儿女》）、变迁（《三峡好人》《二十四城记》《山河故人》）、现实（《小武》《小山回家》《任逍遥》《天注定》）、江湖（《天注定》《江湖儿女》）等。我们可以看到，一部影片中往往交叉着多条意义线索，而一条意义线索，也会在不同的影片中轮番出现。以“变迁”为例，《三峡好人》、《二十四城记》（2008）、《山河故人》（2015）都有历史的纵深感，贯穿着“时间”这一古老命题。“变迁”又与“现实”有交叉，如《二十四城记》就反映了国营老工厂三代人的差异及现状，指出在城市化发展过程中，城市变迁给人的生活造成的影响。而到了《山河故人》中，空间的跨度更大，从山西小城到澳大利亚，贾樟柯的视点开始“走出去”，影片反映的现实也开始具有全球化进程下的离散（diaspora）特征。总的来说，从叙事与意义两方面，贾氏电影完成了对现代诗歌结构的嵌套，影片与诗歌、诗性有着紧密的内在联系，而这正是电影诗意呈现的根基。

¹⁵ 北岛主编、欧阳江河执行主编：《中国艺术电影》，南京：江苏文艺出版社，2011年，第233页。

近年来，第六代导演开始迈向更大的舞台。中国电影的消费性、娱乐性、狂欢性时代也在此时到来。第六代的群体形象逐渐涣散、模糊，而他们之后，更年轻的一批导演被称为“新力量”。在市场需求下，新力量电影的诗性也必须具备可消费性。这就要求新力量导演在充分发挥个体能动性的同时，还应服从市场体制，以“体制内作者”的身份平衡多方力量。以毕赣为例，用现代意义上的作者电影来概括其《路边野餐》《地球最后的夜晚》是远远不够的。在新力量导演手下，电影诗性开始走向综合：一是文学层面、电影本体层面、市场层面的诗性的有机融合；二是传统与现代的交响，这些影片既有漂浮滑动、歧义丛生的后现代诗性，又有向古典美学回溯的态度；三是精英性与大众性的兼顾，使影片有更广泛的普适性，同时不失精神的高度。

我在前面两期文章里梳理了第四代、第五代电影的诗性特征。其实，自第四代电影至今，中国大陆电影中的诗性有着从古典美到市场化的衍变路径。在这一过程中，中国大陆电影经历了古典、现代、后现代几个阶段；每一个阶段性的转变，都对应着代际的转化。同时，阶段性转变与代际转化之间又不是无缝衔接的，几个代际常常处于共同的时间和场域里，在其交叉、更替的模糊地带，也正是古典、现代、后现代各自转轨的关键之处。在这些更为幽深的层落和缝隙里，电影呈现出更错综复杂的一面。

直至今日，第六代的作者电影风格仍在隐隐延续，但当他们的影片具备了更多商业性时，作者电影的印迹就逐渐褪色，让位于新的元素（如剧情）。同时，随着电影工业体系的进一步完善，资本的来源更为多元化，多方势力的掣肘，在很大程度上限制了导演的力量。电影的商品属性在今天的中国也越来越突出，影片的拍摄、制作和宣发必须考虑到市场需求，而不是一味地满足导演的个人趣味。一切现象都表明：第六代导演的新作正在从作者走向集体，从小众走向大众，从抒情走向叙事，从文艺走向剧情，从小成本走向资本化，从艺术走向商品。以目前的电影发展趋势来看，继第六代后，在短时期内，不再会有大规模的作者电影出现。

这一现实也可佐证代际命名在中国电影里的失效——第六代以后的导演，很难再以“第七代”“第八代”的命名来划分，而“新力量”也只是一个历史阶段中暂时的指称。饶曙光早就指出，“以贾樟柯为终结，以宁浩为开端，新一代导演进入了‘无君无父时代’”¹⁶。在时间的长河里，如此频繁、密集的代际划分本来就是可疑的：“原本就并不清晰的代际关系，在这种商业化的社会语境中与资本运作沆瀣一气，使得它们自身更难被断定，所以也就不能再用‘代际’对他们进行整一性的归类划分。”¹⁷是时候抛弃电影的代际划分法了。现在，在日渐国际化的互联网/大众文化语境下，所有代际都处于同一个现实中，这个现实就是电影工业化的现实，就是商业和资本的现实。

¹⁶ 参阅虞吉、葛金松：《中国电影导演代际划分的终结》，《当代文坛》，2015年第5期。

¹⁷ 虞吉、葛金松：《中国电影导演代际划分的终结》。