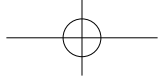


电影文化与诗学

孙 萌 著



北京时代华文书局



图书在版编目 (CIP) 数据

电影文化与诗学 / 孙萌著. -- 北京 : 北京时代华文书局, 2019.12

(中国艺术研究院学术文库 / 王文章主编)

ISBN 978-7-5699-3348-2

I. ①电… II. ①孙… III. ①电影文化—研究②诗学—研究 IV. ①J90②I052

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第297818号

中国艺术研究院学术文库

Zhongguo Yishu Yanjiuyuan Xueshu Wenku

电影文化与诗学

Dianying Wenhua yu Shixue

著 者 | 孙 萌

出 版 人 | 陈 涛

项目统筹 | 余 玲

责任编辑 | 周海燕

装帧设计 | 迟 稳

责任印制 | 刘 银

出版发行 | 北京时代华文书局 <http://www.bjsdsj.com.cn>

北京市东城区安定门外大街138号皇城国际大厦A座8楼

邮编: 100011 电话: 010-64267955 64267677

印 刷 | 北京盛通印刷股份有限公司 010-52249888

(如发现印装质量问题, 请与印刷厂联系调换)

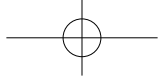
开 本 | 710mm×1000mm 1/16 印 张 | 28.5 字 数 | 420千字

版 次 | 2019年12月第1版 印 次 | 2019年12月第1次印刷

书 号 | ISBN 978-7-5699-3348-2

定 价 | 75.00元

版权所有, 侵权必究



目 录

第一编 电影诗学 / 1

轮回的路径

——从《艺术家》与《钢的琴》看诗性怀旧电影 / 3

原始情结与乡土意识：中国诗性怀旧电影中的家园想象 / 17

以笑写哀 悲喜交集 / 31

——论诗性喜剧电影《十字街头》《马路天使》 / 31

塞壬沉默，歌声响起：《夜半歌声》与表现主义 / 44

后现代语境中的挪用：兼谈挪用在电影中的成败 / 61

新十年英雄片创作得失谈 / 74

好莱坞与中国：功夫渗透抑或功夫消解 / 81

风的呼吸与死亡芭蕾：美国西部片 / 91

虚实相生的影像世界 / 103

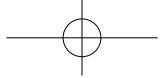
走进心灵史：新世纪中国传记片亟待发展的方向 / 117

吴天明电影美学初探 / 130

第二编 文化解读 / 143

美国梦的生产与再生产

——对影片《喜福会》的另一种解读 / 145



这一片神奇的土地

——对《大地》的文化分析及其女性形象解读 / 165

类型、结构与“地母”原型：《汪洋中的一条船》 / 178

在细语中呼喊：《无穷动》 / 188

《我叫刘跃进》：三个人，一部电影 / 193

《狗十三》：类型电影与作者电影的临界 / 203

镜子，不仅仅是装饰 / 211

影视观看的视觉心理动因 / 231

新世纪中国电影中的“非物质文化遗产” / 245

浅析电影中民俗的影像呈现 / 256

第三编 女性视角 / 277

美丽失败者：孙瑜默片中的女性与现代性 / 279

粤之魂：孙周南国都市电影中的女性形象 / 295

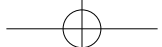
等待奇迹发生：中国电影中的“娜拉”形象 / 306

作为“她者”的镜像：好莱坞电影中的华人女性 / 319

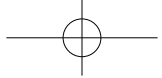
“她者”形象的生成：一种东方的集体想象物 / 338

看与被看之间：华人女性与窥视快感 / 393

影史与历史：处于双面镜中的华人女性 / 416



| 第一编 电影诗学 |



轮回的路径

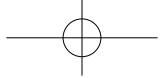
——从《艺术家》与《钢的琴》看诗性怀旧电影

1895年诞生的电影已步入一百零七岁，今年的奥斯卡像一位耄耋老人，不时走到餐桌，端起怀旧的碗。《艺术家》《雨果》《午夜巴黎》《铁娘子》《我与梦露的一周》以及荣获最佳外语片的《纳德和西敏：一次别离》都和过去有关。在奥斯卡光环的衬托下，国产电影总是显得有些灰头灰脑，但还是有一部深刻感人、直取人心的影片，那就是张猛的《钢的琴》，这部影片也是关于过去的，确切地说，是关于失去与找到的。本文以《艺术家》与《钢的琴》为例，逾越已被刻板化的怀旧电影的边界，抵达另一种境地：诗性怀旧电影。

一 何为怀旧

美国学者、作家斯维特兰娜·博伊姆在《怀旧的未来》一书中认为：“怀旧不仅是对一段已经逝去的时间和消失的家园的思念，也是对于曾经居住在那里、现在却散居全世界的友人的思念。”^①“怀旧”还是一个病理学用语，

^① [美] 斯维特兰娜·博伊姆：《怀旧的未来》，杨德友译，译林出版社2010年版，第1页。



指思乡病，包含沮丧、抑郁甚至倾向自毁等情绪的疾病。^①近代“怀旧”的含义逐渐远离医学等应用范畴，指向个人的意识和社会文化趋势。

怀旧首先是一种个人的心理现象，是“对于某个不再存在或者从来没有过的家园的向往”^②。换句话说，在远方想家并不是怀旧；回到朝思暮想的家园，却再也找不到家的感觉，才是真正的怀旧：二十余年后回乡的鲁迅，看到没有一丝活气的萧索荒村，在想象中见到海边碧绿的沙地，深蓝天空中一轮金黄的圆月，还有项带银圈、手捏钢叉向一匹獐尽力刺去的少年闰土。怀旧是一种丧失和位移，是个人与自己的想象之间的情感冲突，同时也是一种精神的漂泊、记忆的迷思、幻象的惊觉。对此，卡尔维诺比鲁迅乐观，他在欣赏一个传说中的神秘之城旧貌的明信片时，感慨道：“无论如何，今日的都市更具魅力，因为只有通过她变化了的今日风貌，才唤起人们对她过去的怀念，而抒发这番思古怀旧之情。”^③在轻盈的城市、连绵的城市、隐蔽的城市等看不见的城市中，卡尔维诺看见了这种怀旧之魅。他的幸运之城不断地形成并消失，藏在不幸的城市之中，像一个悬在深渊上的蜘蛛网城市，一个被漩涡与枯树枝填充的城市。

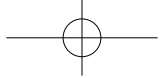
其次，怀旧也是一种文化现象，一个时代的症状，一种历史的情绪。古往今来，无论西方还是中国，怀旧作为一种深沉的眷恋，在各个艺术领域屡见不鲜。《诗经·国风·泉水》里的卫女嫁给诸侯，父母死后也没能回乡，忧愁中写下“有怀于卫，靡日不思”^④。这可能是中国最早的怀旧文学。荷马史

① 据考证，“nostalgia”一词最初是用在瑞士军队身上的。1688年，瑞士随军医生霍弗尔首次使用了该词，其专指一种众所熟悉的、痛苦而强烈的思乡病。它是一种臆想症，患者分不清现实与幻想、过去与现在的关系，唯一的念头就是梦想回到祖国。最初研究这一现象的大部分是医生。后来又有人因此开始研究社会学、心理学等等，希望通过各种方式来治疗这种疾病。直到现在，人们才把怀旧当作对过去时空的一种怀念（参见赵静蓉：《怀旧——永恒的文化乡愁》，商务印书馆2009年版，第13—14页）。

② [美] 斯维特兰娜·博伊姆：《怀旧的将来》，杨德友译，译林出版社2010年版，第2页。

③ [意] 伊塔洛·卡尔维诺：《看不见的城市》，张宓译，译林出版社2009年版，第29页。

④ 周振甫：《诗经译注》，中华书局2005年版，第56页。

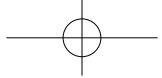


诗《奥德赛》的主题就是返乡，《圣经》中的家园意象“伊甸园”是人们心向往之的乐土。正如博伊姆所认为的，怀旧作为一种文化，不仅是对于某一地点的向往的表现，还是对时间和空间的新理解的一种结果。它不仅是一种生存的策略，还是一种发现不可能返乡之意义的途径。这一点在高速发展、急剧变化的当代社会尤为重要。被抛离的失落感，焦虑与不安的不期而至，一块块孤立的碎片希望反射到想象中光的完整^①。传统社会与现代社会、传统精神与现代精神、传统思维方式与现代思维方式的断裂地带，是弥尔顿笔下的《失乐园》：“在他的眼前展现着/朦胧、浩瀚、深不可测的秘密——/那黑暗的、无边无际的汪洋，/没有边际，无底的深渊……”^②而怀旧就是以感性体验的方式跳出深渊，在一种归返到天空之蓝的话语实践中，对现代性的种种后果进行反思、对抗、批判，在飞翔中迎接精神的黎明，获得救赎。

怀旧，在心灵中近在咫尺，却又那么遥远。诗性的怀旧是现实的重建与生命的追问，包含着一种痛苦的眷恋和喜悦的寻求。诗性的怀旧超越自我，超越现实，甚至超越时代，因为它不再是“旧”本身，而是一种诗意的修复、重建和反思。它源于友情、亲情与爱情的力量，是电影文化和灵魂的母体，也是艺术史的基础。怀旧走在轮回的路上，没有预设，没有目的，犹如一种潜意识的恋情，是一种生命本能的现象，也是生命的底色。电影把这层生命的底色重新作为认识的对象，为内心世界的涌动注入永恒。它不是对现实的模仿，而更注重一种抽象的、隐喻的、形而上的精神家园的建造。诗性

① 格里高里·纳吉在《希腊神话与诗学》中指出，希腊语词语“nostos”是和印欧语的词根“nes”联系在一起的，其义为“返回光明和生命”。在《奥德赛》中实际上有两种返乡，其一是主人翁从特洛伊归来；其二，是从冥王哈德斯那里返回。而且，奥德修斯降入冥府和返回是和日落与日出的太阳移动吻合的。这一运动就是从黑暗到光明，从无意识到意识（参见[美]斯维特兰娜·博伊姆：《怀旧的未来》，杨德友译，译林出版社2010年版，第8页）。

② [美]尼尔·波兹曼：《技术垄断——文化向技术投降》，何道宽译，北京大学出版社2011年版，第16页。



为人性和神性编织了一条纽带。

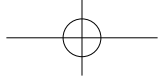
在《怀旧的未来》中，博伊姆区分了两种类型的怀旧：修复型和反思型。前者强调“怀旧”之“旧”，提出重建失去的家园和弥补记忆中的空缺；后者关注“怀旧”之“怀”，强调一种怀想的精神和姿态，思考怀旧在当下存在的合法性。“修复型的怀旧表现在对于过去的纪念碑的完整重建；而反思型的怀旧则是在废墟上徘徊，在时间和历史的斑斑锈迹上、在另外的地方和另外的时间的梦境中徘徊。”^①按此理解，《艺术家》重建了电影初创期的黑白默片，属于前者；《钢的琴》则属于后者。

二 莫比乌斯环上的舞蹈：《艺术家》

《艺术家》是2011年的法国影片，由迈克尔·哈扎纳维希乌斯执导，让·杜雅尔丹和贝热尼丝·贝乔主演。影片采用好莱坞传统叙事手法，以黑白默片的形式讲述了一个浪漫的爱情故事。故事发生在1927年到1932年的好莱坞，著名男演员乔治和群众演员米勒一见钟情，米勒在乔治提携下慢慢成名。同时，乔治由于拒绝接受有声电影即将取代无声片的事实，被电影公司解雇。他企图独自投资拍摄默片，以证明自己的艺术价值，结果恰逢经济大萧条时期，遭遇惨败。他后来接受了已成为巨星的米勒的帮助。影片结尾采用了传统的大团圆结局，在一片喝彩声中，乔治与米勒主演的歌舞片上映，一个新的电影时代来临。

整部影片古雅精致、真挚动人、静穆从容，细腻的黑白灰战胜了炫目夺人的3D电影《雨果》，斩获第八十四届奥斯卡最佳影片、最佳导演、最佳男主角、最佳服装设计、最佳原创配乐五项大奖。这是继1929年第一届奥斯卡最佳影片《翼》后第二部获该奖的默片。

① [美] 斯维特兰娜·博伊姆：《怀旧的未来》，杨德友译，译林出版社2010年版，第47页。



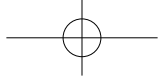
这部向电影史致敬的影片出现了很多经典电影的经典桥段，包括《一个明星的诞生》(1937)《日落大道》(1950)《雨中曲》(1952)等；导演还把乔治放进1920年的默片《佐罗的标记》中。片中聪明伶俐的宠物狗杰克令人联想起《丁丁历险记》中的米卢(白雪)，或许是导演在向比利时漫画家埃尔热致敬，当然也让人想起卓别林的《狗的生涯》(1918)；结尾男女主角共跳踢踏舞的场景可以说是好莱坞曾经名噪一时的歌舞组合弗雷德·阿斯泰尔与琴吉·罗杰斯的翻版；米勒的痣则让人想起玛丽莲·梦露。

“现代化有太多的陷阱，我们丢掉了太多经典的东西，电影也一样。越来越多的人因为急速变化的世界而感到恐惧。”“沉默就像数字0，人们或许认为它没有什么，但实际上，它可以是非常强大的。默片不是对数字科技的宣战书。好的电影不一定是包含现代化技术的电影，而是时刻提醒人们为什么爱电影的电影。”^①哈扎纳维希乌斯如是说。驱动导演修复型怀旧的是对现代化的忧虑，是对“什么是好电影”这一问题的反思。他想通过《艺术家》让人们重回那个用手势、注视甚至一个滑步就能展现复杂和美丽的世界，他想冲破技术的声色迷雾重新找到人们自己的声音。

这个声音就是：爱是艺术的起点和终点。这部影片在艺术和艺术、人、人、新和旧三层关系中展开，其中包括人对艺术献身的爱、人与人之间的爱。乔治不但坚持艺术理想，保护艺术家自尊，更拥有艺术家与生俱来的情感和爱。乔治与米勒的爱情虽然没有声音，却让我们更强烈地感受到炙热的真爱。最终爱情拯救了乔治，他接受米勒的建议，两人共同出演歌舞片，跳起了自由洒脱、动感快乐的踢踏舞。有歌舞的地方便有爱情，有爱情的地方便有新生。

影片没有炫技的华丽与地毯式的铺张，有的只是朴素、干净、清澈，悦

^① 见人民网-《环球人物》《环球人物杂志：2012奥斯卡，一组怀旧的情诗》，<http://world.people.com.cn/GB/14549/17369455.html>，2012年3月13日网页。

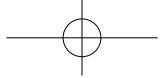


人耳目，沁人心脾。纵观世界电影史，从黑白默片、有声片、彩色片、CG技术到如今的3D立体电影，科技一直在进步，但若没有爱，一切进步都毫无意义。只有爱是永恒的，一部有爱的电影能给人提供生命循环所需的养分，让人回归精神家园。“我梦见我的影片在目光下自己逐步形成，像画家永远鲜活的画布。”^①这种电影不但可以进入世界电影史，而且可以进入一代又一代观众的心。有声片时代抛弃了艺术家乔治，但是今天，信息时代、高科技3D时代的我们选择了他，挑剔的奥斯卡评委选择了他。随着时代的发展，技术会越来越先进，但艺术无所谓进步，我们不能说埃菲尔铁塔优于古埃及金字塔，也不能说毕加索画的《宫娥》比委拉斯凯兹的高妙，更不能说周星驰的表演胜过卓别林。好的艺术不会过时，这是《艺术家》要表达的真义。

这部影片让我们看到，艺术中的新与旧不是对立关系，传统与创新二者不是你死我活、非此即彼，而是相互联系的。影片对两个演员没有褒贬之见，因为艺术诞生于每个人的天性，只不过有人认为观众的需求是多元的，观众喜欢各种形式的表达爱的艺术。观众根据自己的心境和处境选择艺术的表现方式时，有其特定的时间段，也就是说，有其时代性，如片中的制片人所说：“人们需要看到新鲜的面孔，看到开口说话的人，群众需要新鲜的肉体，而群众总是对的。”就像在发明飞机以前，人类已经有过关于飞翔的想法和飞翔的冲动，电影艺术作为生活的反映，开口说话是迟早的事。其实影片中有些细节处理已预示了这一点，如一片羽毛落到地上，发出了“砰”的声响，还有小狗的叫声、电话铃声、米勒的口哨声等。巴赞曾指出电影观念早于电影的发明，有些部分早几百年，同时强调部分有关的技术早于电影的发明，其中有的也早几百年。^②电影的声音作为证明世界物质性的手段，把能

① [法] 罗贝尔·布列松：《电影书写札记》，谭家雄、徐昌明译，生活·读书·新知三联书店2001年版，第77页。

② [美] 斯坦利·卡维尔：《看见的世界——关于电影本体论的思考》，齐宇、利芸译，齐宙校，中国电影出版社1993年版，第45页。



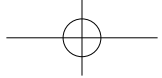
发声的女演员米勒推到前台，后来出现的彩色片同样是五彩缤纷的世界的映像。就像黑白照片在今天生命力依然旺盛，黑白影片的艺术张力与美感也仍拥有异常的魔力，例如马丁·斯科塞斯的《愤怒的公牛》(1980)、斯皮尔伯格的《辛德勒的名单》(1993)、姜文的《鬼子来了》(2000)。

默片时代虽然已经过去了，但仍然与我们息息相关。艺术家乔治的幻听、幻视也是每个艺术家甚至每个人无法逃脱的病症。正是这些磨难与被淘汰的艺术形式组成了艺术史，就像波浪的高低起伏形成了大海，也像影片中说的“长江后浪推前浪”，但在另一轮潮汐中，前浪也许又成了后浪，艺术就是这样，周而复始，生生不息。作为黑白默片的《艺术家》用寂静的轰鸣说出了艺术本质的语言：电影是一个巨大的窗口，向着无限的可能性广泛敞开，艺术不是单一的线性逻辑，而是一个又圆又润的圈，也是一个可循环逆转的莫比乌斯环。从原点回到原点，但又不仅仅是这些。仿佛贝壳里的珍珠，《艺术家》玲珑精纯、晶莹剔透，有着巴赫元音乐的透明与质感。

三 废墟上的乐音：《钢的琴》

与《艺术家》极为内敛的抒情不同，《钢的琴》钟情于生命的抒发。如果说《艺术家》表现的是艺术世界里人的喜怒哀乐，《钢的琴》反映的则是商业社会里人的悲欢离合。该片视角独特，通过小人物的幽默与艰辛，展示了一段感人至深的亲情和友情，有着笑中带泪的喜感，清新、温暖、质朴，充满魔幻现实的张力与人文主义情怀。这部描写小人物为尊严与梦想疯狂完成大事业的电影一出现便被业内看好，在众多电影节上屡获嘉奖，如第二十三届东京国际电影节最佳男演员奖、第二十八届迈阿密最佳国际电影奖、第二十八届中国电影金鸡奖评委会特别奖、第四十八届台湾电影金马奖等。

《钢的琴》有着复调的内部结构：一个是下岗工人陈桂林的家庭故事，讲述一个父亲为了留住女儿而做出的种种努力；一个是陈桂林和工友们对工业时代的挽留，讲述这些因为时代发展而失掉钢厂工作的下岗工人们，借着



做钢琴的契机，重新回到曾经挥洒青春的破败厂房，操起了自己倾注心血的工具。编剧兼导演张猛像一只看不见的手，游走在家庭的小纠葛与时代的大变迁之间，张弛有度，疾缓自如，把《钢的琴》弹奏成一曲丰赡华美的乐章，对一个逝去时代的追忆在诗性的冥想中得以升华。“反思型怀旧是一种深层哀悼的形式，它通过深思的痛苦，也通过指向未来的游戏发挥悲痛的作用。”^①《钢的琴》是一首情歌，也是一首挽歌。

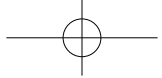
基耶斯洛夫斯基说：“戏剧和歌剧总是生活的隐喻。”^②电影同样如此。《钢的琴》中，手风琴、《三套车》、《山楂树之恋》是典型的苏联音乐符号；汪工家里的陈设有着浓郁的苏联气息，套娃、墙上的风景画与俄语文献，象征着那一代知识分子挥之不去的俄罗斯情结；林立的烟囱与冒着热气的钢厂是工业时代的图腾；“与往事干杯”的今日吉卜赛合唱队是昔日《咱们工人有力量》的歌者。影片中被政治化的个人命运与意识形态纠结粘连，炸掉的烟囱象征工业时代的倒塌，陈桂林父亲的死又以生理、心理的双重痛感强化了一个时代的彻底结束。^③曾在《创业》（1974）《火红的年代》（1974）《赤橙黄绿青蓝紫》（1982）《大桥下面》（1984）等影片中叱咤风云的工人老大哥沦为葬礼上的小丑，纪录片《铁西区》（2003）是这部影片的前奏。卖假药的继父象征商业资本的力量，最后，陈桂林的女儿跟随了母亲，一个新的时代在他宿命般的失去中拉开帷幕。

从农耕时代到工业时代，再到现在的信息时代，技术越来越进步，但关乎心灵的失落却越来越多。鸢飞燕舞、鸡犬相闻的绿色田园早已成为奢梦，激情燃烧的工厂车间、大集体孕育的团结与浪漫也随着一个又一个被炸掉的

① [美] 斯维特兰娜·博伊姆：《怀旧的未来》，杨德友译，译林出版社2010年版，第63页。

② [英] 达纽西亚·斯多克编：《基耶斯洛夫斯基谈基耶斯洛夫斯基》，施丽华、王立非译，文汇出版社2003年版，第99页。

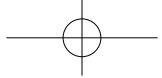
③ 据导演张猛的透露，影片还有一个140分钟的版本，影院放映的是107分钟的，被切掉了一条线，父亲的一条线。那条线是说父亲痴呆，每天都要去火葬场看烟囱冒烟，看今天又烧了几个老的工人。（参见《〈钢的琴〉四人谈》，《当代电影》2011年第6期）。



烟囱消失，那种持续、经常和直接的交流与亲密友情不见了，取而代之的是高楼大厦里的老死不相往来与虚拟空间的交往沟通。《钢的琴》让我们在剑胆琴心式的豪迈中重温那些难忘的岁月，在工业废墟中找到久违的爱与梦想。影片中的工业化废墟泛出温良的质地，就像一个可靠的能掏心窝子说话的老朋友，这源于张猛的情感立场：“我一直都还活在那个年代里，现在这个年代我还老觉得有点惶恐。我走在马路上老是在左顾右盼，别让哪个不会骑自行车的人把我给撞了。我经常有这种感觉——现在不如那会儿有序。”^①从小就骑着自行车在辽宁钢铁厂东游西晃的张猛如是说。尼尔·波兹曼在《技术垄断——文化向技术投降》一书中指出，人类技术的发展有三个阶段，即工具使用、技术统治和技术垄断。人类文化也相应有三种类型，即工具使用文化、技术统治文化和技术垄断文化。他认为在工具使用文化阶段，技术服务从属于社会和文化；在技术统治文化阶段，技术向文化发起攻击，并试图取而代之，但难以撼动文化；在技术垄断文化阶段，技术使信息泛滥成灾，使传统世界观消失得无形无影，技术垄断就是集权主义的技术统治，在这一技术垄断阶段，抵御信息泛滥的多重堤坝和闸口土崩瓦解，世界就难以把握了。这应该是张猛身处技术垄断时代“有点惶恐”的原因。“技术垄断是文化的‘艾滋病’（AIDS），我戏用这个词来表达‘抗信息缺损综合征’（Anti-Information Deficiency Syndrome）……在技术垄断条件下，不可能有超越性的宗旨或意义，不可能有文化的有机整合。”^②波兹曼一直对技术的阴暗面抱有敌意，抵制技术对文化造成伤害。从潘多拉盒子释放出来的精灵是魔界的撒旦。《钢的琴》为了找到昔日的乐园，用摧毁厂房、拔掉烟囱的代价建立起自己的精神根基，在堂堂柱廊里触摸从前的生活。已经沦为技术统治论的时代不可能走回头路，那就让

① 参见《〈钢的琴〉四人谈》，《当代电影》2011年第6期。

② [美] 尼尔·波兹曼：《技术垄断——文化向技术投降》，何道宽译，北京大学出版社2011年版，第37页。



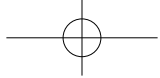
废墟停在那儿，让迎风飘荡的芦苇挑战时间的流逝。

废墟文化由来已久，它是建筑与人类之间的异类，具有在多个层面发挥作用的潜在意义。它既是历史与社会关系的空间隐喻，也是自然与文化之间的时间隐喻。从埃及凯尔纳克神庙到古希腊圆形剧场，从中国的殷墟到古罗马街市，从艾略特的《荒原》到保罗·策兰的诗，从透纳的班堡废墟到安塞姆·基弗绘画中的荒芜景观，从章明的《巫山云雨》(1996)到贾樟柯的《三峡好人》(2006)，一个个失落的文明在自然与艺术中永存。在巴洛克时代，古代废墟常常被用来施行教化，向观看者传达“古代的伟大和现实的堕落二者之间的对比”^①。影像废墟的悖论在于，地理形态是一个失去的大陆，却在观影者的心灵地图上耸起一座乌托邦式方舟。因为，废墟并不是《钢的琴》中最能打动人的意象，影片的叙事动力及张猛的原创内驱力告诉我们，废墟上的几棵树（陈桂林与他的工友们）和音乐（钢的琴）才是真正的主角。废墟属于自然，树与音乐属于文化。就像希腊神庙中的众神才是神庙的主角，我们凭吊的不是一个地方，而是一个在想象中复活的神话。影片释放了人们潜意识里的集体狂欢，虽败犹荣。孩子是跟父亲还是母亲已不重要，重要的是，钢做的琴把人性的善良与美好传给了后人，传给了诞生在废墟上的新一代。当悠扬的琴声从女儿的指尖飞起，我们在酸楚中感到了温暖，在绝望中看到了希望，在悬空时抓住了根脉。

“古人在创造神话的时代，生活在诗的气氛里。他们不用抽象演绎的方式，而用凭想象创造形象的方式，把他们最内在最深刻的内心生活转变成认识的对象。”^②如果说《艺术家》通过默片艺术的祭奠复活了默片，那么《钢的琴》则用时空考古学的内聚力探察落在时间之外，今天又归于沉寂的印迹，通过一个世界的消失保持了一个世界的存在。

① 里格尔语，参见斯维特兰娜·博伊姆：《怀旧的未来》，杨德友译，译林出版社2010年版，第90页。

② [德]黑格尔：《美学》第二卷，朱光潜译，商务印书馆1975年版，第18页。



四 走向一种诗性电影

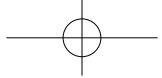
詹明信在《晚期资本主义的文化逻辑》里，对后现代主义语境下的怀旧电影进行了探讨，认为怀旧捕捉到了商品社会中美感的构成和大众的口味，以风格重组来建立一系列新的文化论述，其最终目的在于利用它把我们眼前的现实重重包围，把逝去的往昔重重包围，把当前文化所难以触及的“历史”时光重新孤立，最终，怀旧模式成为“现在”的殖民工具。这些所谓的“怀旧电影”从来不曾提倡过反映传统、重现历史内涵，相反，它在传达一种过去的特性时，把焦点放在重整出一堆色泽鲜明的、具昔日时尚之风的形象。詹明信把后现代电影里的怀旧归纳为“一种对我们时代中历史真实不断减弱的形式补偿，也可以说是一种为永无满足之渴望服务的华丽的物恋对象。在怀旧电影中，影像——某一时代风貌之现实的表面抛光——是为人消费的，一直都在被人转换为一种商品”^①。这样一种有效的、隐含商业诡计的怀旧已成为众多电影的噱头，一如《花样年华》（2000）里变幻莫测的旗袍，《山楂树之恋》（2010）中的清纯爱情，《狄仁杰之通天帝国》（2010）中的奇幻盛唐。徜徉在舒软的爵士乐与盆景山楂树中的消费社会，是一个不再产生神话的社会，因为“它便是它自身的神话”^②。

为了和后现代电影中的怀旧相区别，我在此提出“诗性怀旧电影”概念。如果说前者的特质是色彩与华丽，那么后者的特质则是朴素与生命感。

诗性怀旧电影作为有诚意的电影，它的美学根基是反消费，重在思考人类生存的意义和价值，体现对生命的终极关怀。它关注现在，更凝视未知的未来。这种传统可以上溯到卓别林的《摩登时代》（1936）、塔可夫斯基的《乡愁》（1984）、让·科克托的《奥菲斯》（1950）、罗贝尔·布列松的《圣女贞德的

① [美] 詹明信：《晚期资本主义的文化逻辑》，张旭东编，陈清侨等译，生活·读书·新知三联书店2003年版，第552页。

② [法] 让·波德里亚：《消费社会》，刘成富、全志刚译，南京大学出版社2001年版，第227页。



审判》(1962)、费穆的《小城之春》(1948)、帕索里尼的《俄狄浦斯王》(1967)、朱塞佩·托纳托雷的《天堂电影院》(1988)、安东尼奥尼的《红色沙漠》(1964)、泰伦斯·马力克的《细细的红线》(1999)……对真正的艺术家来说,艺术作品总是布满诗性的锁孔,现实的缝隙能让光透射进来,精神领域的光照是银幕上的投影。当电影进入有想象力、创造力和神性的诗性王国,才能进入人类的共同记忆,具有永恒性。

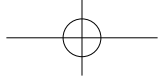
诗性怀旧电影不是华丽的物恋对象,而是内心世界的涌动注入思想空间,就像灵魂里燃烧的火焰本性与闪烁的星辰,它的本质是丰盈,是照亮。它的呈现方式是苦痛,再苦痛,抑或喜剧中的悲悯,让头脑变得清醒的幽默,一如《艺术家》中乔治与米勒的患难爱情,《钢的琴》里陈桂林的中年残酷物语与下岗工人們的苦中作乐。“艺术的目的便是为人的死亡做准备,耕犁他的性灵,使其有能力去恶向善。”^①它是受伤者的天堂,这块领地既不在地上,也不在海上。当一股莫名的力量捣毁默片与机器厂房,我们才真正理解海德格尔“无家可归是安居的真正困境”这句话的意思,因为“一旦人致思于他的无家可归,这就不再是不幸之事了”^②。

诗性怀旧电影不是情绪电影,而是情感电影。本雅明在《机械复制时代的艺术作品》中指出,即使是最完美的复制也总是少了一样东西,那就是艺术作品“此时此地”的特性,正是这独特的存在决定了艺术作品的整个历史。原作的“此时此地”形成作品的真实性,“一旦真实性的标准不再适用于艺术的生产,整个艺术的功能也就天翻地覆。艺术的功能不再奠基于仪礼,从此以后,是奠基于另一项实践:政治”^③。后现代艺术中的平面化与复制

① [苏]安德烈·塔可夫斯基:《雕刻时光》,陈丽贵、李咏泉译,人民文学出版社2003年版,第41页。

② [德]海德格尔:《人,诗意地安居》,郇元宝译,张汝伦校,广西师范大学出版社2000年版,第94页。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《迎向灵光消逝的年代》,许绮玲、林志明译,广西师范大学出版社2004年版,第65页。



性，在晚期资本主义的文化逻辑中与商品经济相捆绑，而经济即政治，政治即经济，这就是当今的世界语境，好莱坞影像已雄辩地印证了这一事实，“整个世界在消费‘肯德基’、‘麦当劳’、‘耐克’的同时，也在消费着好莱坞电影。好莱坞电影洗脑的同时，麦当劳也在改变着肠胃系统”^①。而国内风行一时的老照片、老城市、上海月份牌女郎、千篇一律的宫廷戏等，都是旅游经济、出版利润以及影视剧规避意识形态的产物。后现代电影中的怀旧情绪是肤浅的眨眼术、快餐式囫囵、蜻蜓点水的一夜情、与心脑无关的换肤、票房拜物教的弥撒式白雾……与上述因素叛逆的张力的聚集点便是情感电影开始的地方。

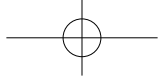
诗性怀旧电影不是光晕渐黯，而是灵光重现。《乡愁》中俄罗斯教堂神话般耸立在意大利的废墟中，《牺牲》（1986）里生命之树在巴赫的音乐中缓缓上升，《潜行者》（1980）中沉在“禁区”水池底部的是施洗者圣约翰祭坛画像，《镜子》（1979）中天使化身为燃烧的荆棘向先知摩西现形。塔可夫斯基说：“电影只有一种思考方式：诗意的。惟有这种取向才能解决无法妥协和互相矛盾的问题，电影也才能成为表达作者思想和情感的适当工具。”^②《艺术家》中的乔治静默如哑口的鲑鱼，在喧哗的影坛显得弥足珍贵。《钢的琴》对精神世界的构筑与形塑，使废墟显得生机勃勃。

诗性怀旧电影不是陈词滥调，而是创造力与想象力的影像书写，它的源头是创作者的心灵。以情感激活思考、启迪想象，并引领观众进入这样的思考与想象，人性、价值观、选择与对真理的探寻是此类影片的第一要义。电影的力量在于强大的精神性与独特的生命力。罗贝尔·布列松说：“在现存艺术不能开发的禁区推进。”^③塔可夫斯基说：“我认为当代最令人悲哀的事情，

① 孙萌：《“她者”镜像：好莱坞电影中的华人女性》，中国社会科学出版社2010年版，第12页。

② [苏]安德烈·塔可夫斯基：《雕刻时光》，陈丽贵、李咏泉译，人民文学出版社2003年版，第168页。

③ [法]罗贝尔·布列松：《电影书写札记》，谭家雄、徐昌明译，生活·读书·新知三联书店2001年版，第73页。



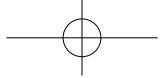
莫过于人类对于一切美的感受力已被摧毁殆尽。以‘消费者’为诉求对象的现代大众文化和加工文明，正摧毁着我们的灵魂，使得人类不再探索其存在的决定性问题，不再意识到自己为性灵的实体。但是艺术家却无法自绝于真理的呼唤，它独自界定并组织了他的创作意志，使他能够将信仰传达给他人。”^①电影精神是可见的，它在可见的银幕上发光。电影不仅仅作为时代精神的容器而存在，它更是容器里的活物。

诗性电影中的怀旧不是以利益为动机的消费，而是返乡之旅与诗意的栖居，在通向语言的途中，走到心中所向往的精神家园。《钢的琴》中，工业时代的机器是分开的，人是连在一起的，而信息时代通过电脑的沟通却让人分开，人沦为机器。奥德赛的伊萨基，但丁的天堂，蒙田的塔楼，是属于西方文明的乡愁；屈原的汨罗江，陶渊明的桃花源，王国维的昆明湖，是属于华夏文明永恒的乡愁。奥德赛回乡之路充满艰辛，又抵挡不住塞壬的诱惑，他把自己捆在桅杆上，可我们的桅杆在哪里？那根固定的绳索又在哪里？

《艺术家》结尾男主角发出的声响是婴儿的诞生，也是一位老者临终时对世界的眷恋。影片从黑白中泛出玫瑰色，带着波德莱尔最后一瞥的爱。钢的琴的双胞胎是那架纸的琴，无法言说的乡愁取得了寂静的胜利，这是《钢的琴》的另一极。两部影片的导演都是诗性怀旧的行动派，如奥德赛拉动了属于自己的弓，飞箭从第一把斧子的小孔穿进，从最后一把斧子的小孔中飞出，被击中的线形其实是二十年的返乡之旅，靶心中呈现出完美的轮回。

（原载《文艺研究》2012年第8期，该论文荣获2014中国高校影视学会第八届“学会奖”优秀学术论文一等奖）

① [苏] 安德烈·塔可夫斯基：《雕刻时光》，陈丽贵、李咏泉译，人民文学出版社2003年版，第40页。



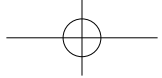
原始情结与乡土意识： 中国诗性怀旧电影中的家园想象

笔者在拙作《轮回的路径——从〈艺术家〉与〈钢琴〉看诗性怀旧电影》中曾提出“诗性怀旧电影”这一概念，认为“诗性怀旧电影重在思考人类生存的意义和价值，体现对人类生命的终极关怀，它关注现在，更凝视未知的未来”^①。诗性的怀旧没有预设，没有目的，犹如一种潜意识的恋情，是一种生命本能的现象，也是生命的底色。诗性的怀旧超越自我、超越现实，甚至超越时代，“诗性怀旧电影不是陈词滥调，而是创造力与想象力的影像书写，它的源头是创作者的心灵。以情感激活思考、启迪想象，并引领观众进入这样的思考与想象，人性、价值观、选择与对真理的探寻是此类影片的第一要义”^②。诗性怀旧电影不是华丽的物恋对象，而是将内心世界的涌动注入思想空间，是返乡之旅与诗意的栖居，在银幕上以修复、反思和重建的方式，把心中所向往的精神家园呈现出来。

作为一种电影类型的中国诗性怀旧电影，20世纪三四十年代以孙瑜、卜万苍、费穆的电影为代表，《野草闲花》（1930）、《小玩意》（1933）、《桃花泣血

① 孙萌：《轮回的路径——从〈艺术家〉与〈钢琴〉看诗性怀旧电影》，载《文艺研究》2012年第8期。

② 同上。

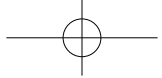


记》(1931)、《小城之春》(1948)等影片是这一类型的影像先驱。20世纪八九十年代,吴贻弓、张暖忻、田壮壮、谢晋、吴天明、姜文等人把这一电影类型从形式到内容进行了拓新,出现了《城南旧事》(1982)、《青春祭》(1985)、《猎场札撒》(1984)、《牧马人》(1982)、《变脸》(1994)、《阳光灿烂的日子》(1995)等优秀影片。新世纪以来,贾樟柯、娄烨、张猛、王家卫、程耳等人从个人与时代的哀歌、潜入历史并重塑浪漫江湖等不同面向,拍摄出《站台》(2000)、《三峡好人》(2006)、《颐和园》(2006)、《钢的琴》(2011)、《一代宗师》(2013)、《罗曼蒂克消亡史》(2016)等影片,传承、丰富了诗性怀旧电影的精神性与文化内涵。本文从原始情结与乡土意识两个方面,探究中国诗性怀旧电影中的家园想象。

一 活力之源:乌托邦与原始情结

不同于《苦恼人的笑》(1979)、《生活的颤音》(1979)、《巴山夜雨》(1980)等以批判反思为旨归的伤痕电影,张暖忻执导的《青春祭》跳脱出被荒谬的政治扭曲的痛苦记忆,摆脱了感伤主义的局限与悲情主义的窠臼,影片的现代感与先锋意识,那种对生命意义的追问、对生命的健康态度、对生命力的彰显、对未来的迷茫以及对人生的敬畏,处处充溢着高更代表作《我们从哪里来?我们是谁?我们到哪里去?》的韵味,这使这部影片成为一部超越时代的电影。

影片改编自张曼菱的小说《有一个美丽的地方》,用倒叙的方式讲述了一个知识青年在傣乡插队的情感与人生经历,以女主角李纯的视角,反映了特殊年代里傣乡的民俗风情和傣族人民的纯朴、热情、善良。郁郁葱葱的芭蕉树、遮天盖地的油棕林、摇曳生姿的凤尾竹,种种热带植物构成了浓郁的异乡风光。青年男女的山歌对唱,潺潺的山间流水,在河里洗澡的美丽少女,傍晚牛车上的夕阳,缠绕着缕缕炊烟的小竹楼,烛光闪烁的小屋,顺流而下的竹筏,举寨同乐的傣家舞蹈……生成一幅幅优美生动、色彩斑斓的画卷。

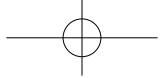


影片在“谷子黄、百家狂”的欢庆丰收祭祀中达到高潮，熊熊燃烧的篝火点燃了乡民的狂欢节，人们在酒神狄俄尼索斯神秘的醉酒中感受生命的本质，就连男女主人公争风吃醋的情感都弱化为背景。李纯长期束缚在禁锢环境中的疲惫身心得以舒展，被扭曲的灵魂在傣乡的土地上得到了重整。“既不会干活，又不会生活，带着一身暮气”^①的她终于脱下蓝灰色的制服，穿上傣家姑娘的筒裙，在异乡尽情展示自己的美丽窈窕。身着筒裙的李纯受到姑娘们的夸赞，房东大哥也对她一见钟情。“想不到一身衣服竟有这么大的魔力，它使我变得年轻、美丽、活泼、快乐。我觉得自己真像是一个生在这儿、长在这儿的姑娘，我心中的愁苦随着那身蓝布衣裳一起离去。”影片中李纯的旁白响起时，我们感受到她青春身体里蛰伏着的对美的追求、对爱情的向往已然复苏，她与给予她这种美妙感觉的土地已经融为一体。张暖忻在导演阐述中强调，“影片要着力表现傣家人大胆追求幸福的古朴民风。对歌，洗澡，原始图腾似的舞蹈，是对返璞归真的傣家文明的歌颂。影片还要着力表现李纯从麻木到苏醒”^②。影片聚焦于主人公对自然、对人性的复归，这个复归的过程也是成长的过程。

《青春祭》中，张暖忻借用李纯这一“闯入者”的形象进入一片陌生的土地。这种“闯入者到来、体验与离开”的叙事模式，很容易造成一种简单的异域风情的展示。但导演的诚意、友善与平等视角，以及电影观念上的现代意识本能地规避了种种风险。张暖忻淡化了戏剧性和冲突，将潜在的情感深深地寄托在那片美丽的西双版纳森林，以李纯的情绪变化取代常规的情节结构框架，神秘而又锦绣的傣乡带给李纯的是从陌生、恐惧、震惊、认同、愉悦、归宿感到怅惘的一系列人生体验。“在傣文明（原始的、质朴的、符合人类天性的）和汉文明（现代的、含有虚伪成分的、使人性扭曲的）之间的文化形态的冲突构成了李

① 张暖忻：《傣乡人》，载《当代电影》1984年第2期。

② 张暖忻：《〈青春祭〉导演阐述》，载《当代电影》1985年第4期。



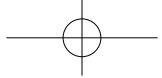
纯的悲剧。”^①张暖忻痴迷于这种“差异”，将主人公在傣乡受到的精神世界的冲击以诗化的方式表现出来，传达出生命意识、美的觉醒和原始激情，银幕上的一切犹如生活一般自然流动。张暖忻沉潜于影像本体，创造出一种高级电影形态。片中大量的空镜头、长镜头就像中国画的留白，展示了人物的心理活动与内心世界，两极镜头（极远景和特写）、广角镜头、长焦镜头的多次运用，凸显出电影的巨大张力，开发了影片的整体意象功能，拓宽了银幕空间的内蕴。

影片中的傣寨是张暖忻的塔希提岛。高更出于对欧洲文明和传统艺术的怀疑，离开欧洲到南太平洋的塔希提岛和土著人长期生活在一起，“他们的行为举止是那样的自然纯真、无邪、完美与纯净。男人和女人的关系与其说是爱人，不如说是同志或朋友，彼此和谐地住在一起，无论快乐或是悲伤，都是相互扶持着，甚至，他们压根就不知道什么是邪恶”^②。“大自然的宠儿”与原始的壮丽让他找到自己，了解自己，并恢复元气，“过去的文明余毒已从我身上褪去。我重生了，或者毋宁说是变成另一个人，更纯净也更强壮”。^③同样，经历了人生动荡与艺术激荡后的张暖忻，出于对生活对电影的双重责任，迫切需要寻求精神上的超越，压抑中的解放，艺术上的突变与创新。《有一个美丽的地方》与美丽的张暖忻相遇并相互敞开，成就了中国电影史上最好的人文电影之一《青春祭》。影片中茂密的西双版纳森林是原始、浪漫的象征，傣乡成为导演现代主义美学意义上超越现代性异化的田园牧歌，作为前现代想象中的“他者”，在时间上代表着美好的过去，在空间上代表着当下的世外桃源，承载着现代主义思潮中对怀乡恋旧的寄托与精神和谐的向往。

① 张暖忻：《〈青春祭〉导演阐述》，载《当代电影》1985年第4期。

② [法]保罗·高更：《生命的热情何在：高更大溪地之旅》，颜正莹译，百花文艺出版社2006年版，第33页。

③ 同上，第35页。



在批判自我与推崇他者中，“顺着自然本性生活”^①是这一话语实践的潜台词。

“一旦认定我们的过去就是他者的今日，人们常常会把对乌托邦的设想和对异域的想象结合起来。从莫尔的《乌托邦》和康帕内拉的《太阳城》直至如今都是如此。完美蒙昧人不仅是我们的过去，也是我们的未来。”^②傣乡人作为“完美蒙昧人”^③，让缺失精神家园的人在他们的风俗中看到了祖先的身影，异域情调与原始主义融为一体。与《青春祭》相似，凯文·科斯特纳的《与狼共舞》（1989）、简·坎皮恩的《钢琴课》（1993）、贝托鲁奇的《情陷撒哈拉》（1990）都是通过揭示陌生文化、回归自然的方式来获得对“黑暗之心”的救赎，在异文化中得到新生。

张暖忻“以独立的精神姿态和个人的话语修辞方式，去处理具体的生存、历史、文化、语言和个体生命中的问题”^④。其个人化的形式探索与宽阔的人文关怀之间，建立起一种富于异质包容力的、彼此激发的能动关系，体现出电影对具体历史语境的感知、介入与建构能力。如果说张暖忻是通向第五代、第六代的桥梁，那么《青春祭》便是桥梁上的一盏明灯，^⑤作为光明和鼓舞的源泉，它的指引意义与启示性对当下与未来的中国电影依然有效。

如果说《青春祭》中张暖忻以一个“闯入者”的身份进入另一种领地、另一种文化，《猎场札撒》中的田壮壮则直接融入了那片草原，化身为影片中的巴雅斯古冷。在当时受过《内蒙人民的胜利》（1950）、《草原上的人们》（1953）、《暴风雨中的雄鹰》（1957）等影片熏陶的人们看来，《猎场札撒》的出

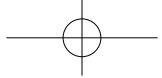
① [法]茨维坦·托多罗夫：《我们与他人：关于人类多样性的法兰西思考》，袁莉、汪玲译，北京大学出版社2014年版，第243页。

② 同上，第243页。

③ 同上，第242页。

④ 陈超：《个人化历史想象力的生成》，北京大学出版社2014年版，第414页。

⑤ 随着编导张暖忻（1995）、词作者顾城（1993）、摄影之一邓伟（2013）的离世，这部影片成为“祭中祭”。黄金组合刘索拉（歌曲作者）与瞿小松（影片配乐）为影片作曲，二人婚姻的解体令这部影片也成为他们的“青春祭”。

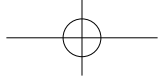


现无疑是平地惊雷，是一个大的“异数”。钟惦棐先生在《〈猎场札撒〉和〈盗马贼〉为中国电影做了件什么事情？》一文中说：“他把一个民族当作一个民族去理解，而不是把一个民族当做某一政策的载体去理解。这生命力，恐怕正在这里。”^①这部具有强烈的真实性与真正的生命力的影片，像探照灯一般照亮了功利、病态、近视的目光所忽略的东西。

《猎场札撒》中的“札撒”，就是法律、制度的意思。13世纪初成吉思汗西征欧洲以后，看到欧洲社会有制度、有定律，于是他就把蒙古族的和欧洲的很多东西融合在一起，为蒙古民族制定了一系列法令，铸在一个生铁板上，这个铁板就叫“札撒”。比如，蒙古人围猎时，将动物轰到洼地，然后捕杀，“札撒”明确规定，谁先发现猎物属于谁，同时发现各人一半，对幼儿类的动物，不准射杀。家里没有劳动力的，不能来参加狩猎的，猎物也要分给他们一部分。影片以纪实手法真实自然地呈现了蒙古牧民的生活状态，在广袤的科尔沁大草原上，人与人之间恩怨分明，简单纯粹，严格遵守着“札撒”上的规定，人与自然和谐共生。成吉思汗的“札撒”就像《圣经》中的“摩西十诫”，是蒙古族人的核心道德观，作为蒙古人的基本行为准则，流传了下来，影响深远。“苍天在上，大漠为证，愿吾我臣民持仁爱之心，奉公守诚……”这是成吉思汗的遗训，也是田壮壮心目中的社会理想。动乱社会给人们造成的灾难和精神创伤，一如诗人艾略特笔下的“荒原”，“并无实体的城，/在冬日破晓时的黄雾下，/一群人鱼贯地流过伦敦桥，人数是那么多，/我没想到死亡毁坏了这许多人。/叹息，短促而稀少，吐了出来，/人人的眼睛都盯住在自己的脚前。”^②对田壮壮这一代人来讲，从中华人民共和国成立以后到“文革”的“十七年”时间，正值他们的青少年时期，他们身在其中，目睹、经历着社会的风风雨雨以及政治变迁，“十七年”在田壮壮的眼里有着别

^① 钟惦棐：《钟惦棐文集》（下），华夏出版社1994年版，第653页。

^② [英]T.S.艾略特：《荒原》，赵萝蕤、张子清译，北京燕山出版社2006年版，第47—48页。



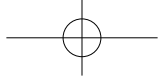
样的解读，“其实这是政治潜流、派系争斗和建国方针、经济方针争论最激烈的时候，一个长时间的斗争导致了‘文化大革命’的爆发，就是诸多矛盾的总和”^①。《猎场札撒》通过对蒙古牧民生活原生态社会的纪录与表现，对自己所处的社会和文化提出质疑与批评，通过描写生命体验与捕捉民族符号，对民族性格进行反省与思考。“当时我觉得，在原始掠夺的过程中，还有一种温暖、一种保护，而在今天和平时期却没有这种东西。当时拍《猎场》想去表现这种东西，其实是源于对‘文革’的一种感受。当时这个电影我拍来拍去，影像集中在草场和猎场这种对位的东西上。”^②拥有“札撒”的草场与猎场就像一面镜子，让一个丧失秩序、道德、忠诚、礼仪、信仰的社会无处遁形。《猎场札撒》“为我们提供了通向久远的思考”^③。影片实际上代表了个体生命的一种精神寄托，是田壮壮用独特的影像建立起来的一个诗意家园。

关注生命、敬畏自然、尊奉信仰，是田壮壮电影的一贯主题。对电影语言的革新也是张暖忻、田壮壮们的自觉追求。《猎场札撒》跨越戏剧式电影美学的羁绊，在叙事上非常简约、节制，情节结构线近乎模糊，但在画面镜头的组合上造成的影像本身的冲击力却非常强大。影片展示了粗犷的牧民，劳作中的妇女，缓缓而行的勒勒车，骑羊嬉戏的孩童，日月同辉的奇观，蒙古族母语的言说，春夏秋冬四季的轮回，同时也客观、冷静地呈现了追击撕咬的猎狗，猎场上的血腥捕杀，部落间的把剑相峙，以及牧民间的猜忌、纷争与和解。那块刻有“札撒”的石碑是这部影片的灵魂，它伫立在蓝天绿地之间，无言地述说着草原上的信仰。这些镜语营造出一种强大的“草原气场”，给人以深深的观影震撼。田壮壮坦言自己感兴趣的是电影非叙事的部分，《猎场札撒》中导演邀请观众去注意片中非叙事、非情节的场景，而事件和情节

① 查建英：《八十年代访谈录》，生活·读书·新知三联书店2006年版，第407页。

② 同上，第409页。

③ 钟惦棐：《钟惦棐文集》（下），华夏出版社1994年版，第655页。



部分只是导演借助它去发挥自己想要的东西。田壮壮想要的是“缘情言志”，即影片的诗性，“我觉得分镜头就是在作诗，每一个场面都是诗句，我在取景器里看到的画面是诗的感觉”^①。田壮壮在这篇雄阔的草原上，在云舒云卷中找到了自己的语言。“诗的方式，不是以冲突，而是以反映与参差对照。”^②《猎场札撒》这种介于叙事和记录之间的美学传统可以上溯到弗拉哈迪的《北方的纳努克》（1922）。著名导演伊文思非常喜爱这部影片，“我没有见过如此美丽的地方，这里的天、太阳、人、草原都是真实的，我第一次看到让我觉得这么真切的人”^③。现代城市不是诗人的理想家园，为此他来到边陲旷野，在生活节奏近乎停滞的草原体认“慢时间”的真正诗意，在人与人、人与自然、人与神灵的真诚交流与完美契合中，感受生命的律动与存在的怡人状态。田壮壮对古文化精神与信仰产生了深深的认同，并沉溺其中，以自己的镜头表达发自内心的崇仰。陈凯歌曾说：“这部电影是田壮壮所做的有关社会理想的一个巨大的梦，它表面冷峻，可实际上田壮壮在银幕后面放声痛哭。”^④

二 乡土意识：桃花源的想象与回归

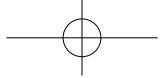
自从陶渊明在《桃花源记》中为我们描绘了“土地平旷，屋舍俨然，有良田，美池，桑竹之属。阡陌交通，鸡犬相闻”的桃花源之后，桃花源便成为一种原型，成为中国农耕文明中乡土家园的象征。中国早期电影中，导演孙瑜的电影中经常出现乡土田园的意象，如《小玩意》（1933）中的“桃叶村”，《火山情血》（1932）中的“柳花村”，《天明》（1933）中的渔村……这些理想化的命名彰显出诗人导演孙瑜的情感立场，在被工业化大城市异化与被战争戕害

① 张卫：《与壮壮谈壮壮》，载《当代电影》1989年第2期。

② 朱天文：《最好的时光：侯孝贤电影记录》，山东画报出版社2008年版，第274页。

③ 查建英：《八十年代访谈录》，生活·读书·新知三联书店2006年版，第410页。

④ 黄式宪：《中国大陆‘新电影’的现代性》，载《北京电影学院学报》1989年第2期。



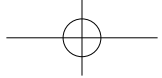
的双重危机中，孙瑜从乡村桃花源里看到了宁静、安乐与希望。

中华民族最深层的文化结构是诗性文化，庄子说的“其生也天行，其死也物化”是人类在远古时代共同的生命方式。随着人与自然的和谐遭到破坏、人类走出自然界、原始公有制的瓦解和私有制的成熟，产生了阶级，人类社会内部开始进行生活资料的掠夺与竞争，这便催发了个体精神生命的觉醒。诗性文化究其实是古代农业文明的产物。从《诗经·硕鼠》中的“硕鼠硕鼠，无食我黍”和《诗经·伐檀》中的“不稼不穡，胡取禾三百廛兮”我们可以看到这一源头。之后从屈原的“长太息以掩涕兮，哀民生之多艰”、杜甫的“朱门酒肉臭，路有冻死骨”、陆游的“位卑未敢忘忧国”到鲁迅的“我以我血荐轩辕”，中国的诗性文化传统一直在延续、发展。孙瑜本质上是一个诗人，他在清华大学读书期间痴迷于电影与诗歌，曾写过多首古体诗，清华毕业后公费去美国威斯康星大学留学，毕业论文写的是《论英译李白诗歌》，后去纽约电影摄影学院学习。“我倾心钦仰‘爱国诗人’屈原、李白等热爱祖国河山和人民的高风亮节。”^①孙瑜的乡土情结与他的童年经验息息相关。孙瑜1900年出生于重庆，1904年至1907年是他的一段“阳光灿烂的日子”，四岁的他随被任命为泸州师范学堂校长的父亲举家迁到四川泸州，“泸州在长江和沱江的汇流处。我最爱的却是到江边去拾那些晶莹透明的鹅卵石”^②。期间又随着父母姐妹回到贡井小溪镇的祖父乡居，“那是在石灰窑采泥塘路边的一座有两个大院子的古老瓦房”。^③“我们喜欢每天清晨赶着我们的几只大白鹅跃下几丈外的大池塘，也喜欢那永远等着父亲中了‘进士’后才能修起来的大门（这大门始终没有修起来）左边的小花园。园里有两株红梅和几百根竹子；园外地里有吃不完的甘蔗和山芋，院子四周有几株大柚子树，结着碗

① 孙瑜：《银海泛舟》，上海文艺出版社1987年版，第3页。

② 同上，第7页。

③ 同上，第3页。

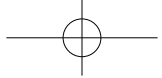


大的柚子，甜中带酸，其味无穷。”^①1912年至1914年少年孙瑜又在祖父乡居读了两年小学，在此期间他和农家孩子一起爬山赛跑，到树林里去采野菇和红红的野草莓，“我们学会了许多庄稼农活。愉快而幽静的田园生活，与我们在上海度过的半年多烦乱不安的生活，形成强烈的对比”^②。奇趣盎然、野气扑鼻的田园牧歌式的乡村生活图景已经深深地镌刻进孙瑜的心中。童年经验奠定了孙瑜人生的心理定式、情感倾向与价值取向，并作为一种理想参照进入他的电影创作，孙瑜的电影不是严格意义上的农村电影，像在《天明》《火山情血》中乡村场景尽管着墨不多，但却是影片中最闪亮的部分，是他构建人性人情之美的根基，也是他精神归乡的慰藉与想象性解决。

《小玩意》是孙瑜电影中乡村场景较多的影片，他将前半部分背景放在农村，后半部分放在都市，这种两段式二元对立的结构是孙瑜对当时中国现实做出的艺术回应，也是孙瑜电影对乡村和都市环境的诗性重构。军阀混战与抗日战争的爆发，使得怀着一颗诗心的导演把“桃叶村”作为理想化的现实。影片一开始，孙瑜便通过一组浪漫诗意的移动镜头，为我们描绘了一幅世外桃源的水墨画卷：晨雾薄纱般笼罩着烟波浩渺的太湖，一只渔船从烟雾迷蒙中缓缓地摇出来，波光潋滟的水面映着朝阳，小船缓缓穿过一条小河，穿过盛开的荷花，两岸的树木苍翠葱茏，河边垂钓的村民，水边嬉戏玩耍的小孩，洗衣服的妇女，路边的小花狗，咩咩叫的羊群……孙瑜通过镜头为我们展现的影像版桃花源，就是主人公叶大嫂生活的桃叶村，桃叶村的村民们淳朴、和乐、友善，过着日出而作日落而息的生活，“其中往来种作，男女衣着，悉如外人。黄发垂髫，并怡然自乐”。心灵手巧、贤淑美丽的叶大嫂擅长制作各种小玩具，并以此养活了叶家和附近的乡邻们，赢得村民的夸赞，也令偶然来此度假的大学生袁璞一见倾心。但在那个混乱动荡的年代，平静安

① 孙瑜：《银海泛舟》，上海文艺出版社1987年版，第3页。

② 同上，第23页。



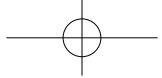
逸的生活很快化为泡影。战火迫使他们搬到上海，敌军的侵略使叶大嫂失去了她的女儿，最后沦为一个疯女在街上呼号杀敌抵抗。她的纸糊、竹削、泥塑、木雕、面捏、草编的各种小玩意，是普通民众千年传承下来的风俗的直观化替身，它们承载着中国人最朴实的爱，是一种对家的守候和眷恋。

对于孙瑜的乡村桃花源情结，当时的影评界存在着正反两种意见，苏风在评价《火山情血》时说：“桃源安在？孙先生于片中对那个柳花村的风土人情的描写，给予观众以所谓‘世外的安乐桃源’的印象，但事实上，‘十年前’……‘或者就是现在’，我们的农村的凋敝，是不能掩饰也不容掩饰的。”^①蔡叔声在评价《小玩意》时说：“有人说你太空想美化了，我想，为着影片整个的明快性，若干的夸张也许是必要的，只是，将破落的村庄写成世外桃源，将严肃的战争，写成了轻松的漫画，我以为是足以损害全剧的完整性而仅可以分散对群众之印象的。”^②同样是评价《小玩意》，导演沈西苓则说：“以前有柏拉图、拉斯根，他们都有艺术的根底，他们也都有着他们各自的乌托邦，理想之乡。现在我们的孙瑜，也是有他的乌托邦，理想之乡。——不信，这剧中的桃叶村，桃叶村中的人物，不是一个证明吗？都是被我们的诗人美化了的……”^③但孙瑜的桃花源不是空想出来的乌有之乡，而是植根于他的童年经验、乡土意识与诗性心灵，植根于现实土壤的思想升华。他敢于面对现实，并不逃避城市和乡村的种种苦难与困窘，一如电影理论家、剧作家、评论家柯灵所说：“他虽然总是使农村充满诗情画意，仿佛世外桃源，把穷愁交迫的劳苦大众写得融融泄泄，好像尧舜之民；但他也写了军阀混战，地主土豪横行不法，写了农村破产，农民无家可归，写了城市的畸形繁华和普遍贫困。他并没有掩盖真实，替日趋崩溃的社会粉饰太平。我们

① 陈播主编：《三十年代中国电影评论文选》，中国电影出版社1993年版，第140页。

② 同上，第153页。

③ 同上，第153页。



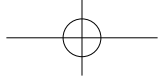
不应该死死地向孙瑜要求机械的真实，这是对他艺术个性的残酷的伤害。”^①孙瑜作品中的田园牧歌情调、浪漫童话色彩是对黑暗现实的拒绝与反击，是他家园意象的具体呈现，也是他魂牵梦萦的“中国梦”。

2014年上映的《夜莺》也是一部承继城乡关系叙事母题的电影。影片讲述了朱志根老人一家三代人之间的情感疏离与弥合，这位老人为了兑现多年前对妻子的承诺，准备带着他的鸟结伴远行，从北京赶赴老家广西，因为儿子和儿媳忙于工作无暇兼顾，使得他不得不带上年仅8岁的孙女任幸一同出行，在广西三江和阳朔两县的美丽山水间进行了一次心灵之旅。这部选择家庭伦理题材，抒写人际沟通主题，表达关爱与真美善价值观，以自然景观、民族风情为文化符号传递中国传统文化、富有人文精神的影片，曾代表中国电影参加2015年奥斯卡最佳外语片奖的评选。片中生机盎然、与人亲和、焕发神性光彩的大自然，为饱受种种都市病困扰的人们打开了一扇通向精神家园之门。

影片在剧情上软化了矛盾冲突，代之以节奏舒缓、娓娓道来的散文诗式笔法。影片的场景在城市与乡野之间切换，但主体空间是青山绿水下的乡村，城市空间已退到背景的位置。影片的开头段落导演巧妙地运用蒙太奇镜头，展现了都市人的繁忙与情感上的疏离。任幸跑着去舞蹈室练舞，儿子崇义在建筑公司正准备去开会，透过大玻璃窗可以看到富有现代气息的高楼大厦，鳞次栉比。接着是任幸、崇义与儿媳倩影三人之间打电话，由于占线不能通话，喻示着现代城市社会人与人之间的隔膜。人们在繁忙中忘却了和亲人的交流，对家的顾念与呵护。城市作为现代化的产物，是创作者进行文化批判和道德谴责的对象。“人们的感受和感受的能力越来越弱，舒适和快速是以麻木人的心灵和同情心为代价的。”^②祖孙二人踏上返乡之旅后，扑面而来

① 柯灵：《柯灵电影文存》，中国电影出版社1992年版，第7页。

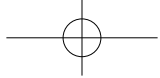
② [美]理查德·桑内特：《肉体与石头：西方文明中的身体与城市》，黄煜文译，上海译文出版社2016年版，第3页。



的都是绿野田园的美景，连绵的群山，层层梯田，青翠的竹林，露天的山洞，绿树环绕的民居，枝繁叶茂的古树，绿油油的稻田，蜿蜒的田间小路，让人们进入一个梦幻般的乡野桃花源，给从未离开过都市的任幸强烈的冲击，宛如进入童话世界。在祖孙俩遭遇了迷路、崴脚、露宿山洞种种“磨难”后，任幸体验到了自由飞翔的感觉，她对爷爷说：“我就像只小鸟，关我的笼子打开了，我一下子就飞了出去。”她和村落里的孩子一起爬树、下田，跑过侗寨的石板路、风雨桥，享受着童真与快乐，与原来只知道摆弄手机、平板电脑的自己判若两人。经历了大自然的洗礼后，她从开始的“任性”、刁钻、自私、叛逆，到懂事、学会关爱爷爷、体谅别人，并想出各种办法将分居的父母重新拉回到幸福和睦的家庭生活，成长为真正意义上的“任幸”。

夜莺在安徒生童话世界里是“一切东西中最美的东西”，影片的第一个镜头就是夜莺的特写，之后是朱志根吃饭时用自己的饭食喂哺夜莺，在城市空间里构筑着自己的田园社会。影片借物喻物，通过夜莺的一次返乡，传递出了现代人所忽视的亲情以及心与心的沟通。《夜莺》的法文名为《带着鸟行走的人》，象征着人们埋藏在内心深处割舍不去的对亲人的牵挂与爱。《夜莺》里的夜莺，联系着过去、现在与未来，是父子和解、夫妻和好的媒介，是祖孙消除代沟、成为忘年交的纽带。夜莺的叫声传递出的是老人的乡愁，也是孩子回归自然、回归初心的欣喜。“直接靠农业来谋生的人是粘着在土地上的。”^①在钢筋水泥的都市生活多年的朱志根有一种无依无靠的悬空感，他渴望回归故土，回归自然，回归家庭，在精神上与行动上追求一份“叶落归根”的归属感。片中有一个少数民族村落里吃百家宴的场景，那个在波尔多留学的青年问爷爷见过海吗，爷爷回答说自已刚到北京的时候，连一个人都不认识，所以北京之于爷爷就像茫茫大海，无边无际。爷爷渴望回到朝思暮想的故乡，因为在家乡，“每个孩子都是在人家眼中看着长大的，在孩子眼

① 费孝通：《乡土中国》，北京大学出版社2014年版，第11页。



里周围的人也是从小就看惯的。这是一个‘熟悉’的社会，没有陌生人的社会。”^①在弥漫着怀旧情绪的乡村叙述中，祖孙两人的归乡之旅，是远离机械冰冷的现代文明，回归诗意田园的过程。桃花源般的乡村景观承载着太多的历史回眸和文化期许，是人们向往的诗意栖居地与心灵归属地。

导演菲利普·弥勒这样表达他的艺术主张：“我想用西方的叙述方式，讲述一个纯中国的故事，表现中国的现代感和人们的努力，告诉国外观众，中国是一个美丽壮观的国度，广西是一个令人向往的地方。”^②《夜莺》延续了其电影《蝴蝶》(2002)中体现的人文精神和寻找爱的真谛的主题，思想内涵深邃，格调清新，画面唯美，情感细腻。但是一个西方导演演绎的中国故事还是有些“隔”，中国人司空见惯的现象在外国人看来成为“好奇”，这也是导致观众反应平淡的原因之一。另外，连续使用搭错车、调包、迷路、夜宿山洞、崴脚等偶然因素与意外事件，也影响了影片的叙事逻辑。我们中国是一个诗的国度，中国文化是伴随着其“诗本体”这一精神方式诞生的，“中国传统文化是以‘中国诗词’为文本形式、以‘中国诗学’为理论系统，以及以‘诗性智慧’为哲学基础的一种诗性文化形态”^③。中国电影创作者更应以中华优秀传统文化为资源，深入把握其精髓，丰富诗性怀旧电影这一类型电影的内涵、形式与表达向度，在“诗—怀旧—电影”这一文化共时体的建构中，烛照并温暖个体生命的阴冷角落，关注失去、找寻、成长、救赎等命题，使其成为个人、时代与历史的折光。

(原载《文艺争鸣》2017年第9期)

① 费孝通：《乡土中国》，北京大学出版社2014年版，第13页。

② 《〈夜莺〉：传递正能量》，《光明日报》2014年8月25日第9版。

③ 刘士林：《中国诗学精神》，海南出版社2006年版，第3页。