

第三章 诗歌与远方

在西方，“风格”一词源于希腊文，本意是“雕刻刀”，后来引申出比喻意，表示组成文字的一种特定的方法，或者以文字装饰思想的一种特定方式。1753年，法国博物学家、文学家布封当选为法兰西学院的院士时，发表关于“风格”的就职演说。他第一次提出“风格即人”的观点，并深入地阐述作家的思想感情、智力才能对作品风格的影响。换句话说，“风格是当我们从作家身上剥去那些不属于他本人的东西，所有那些为他和别人所共有的东西之后所获得的剩余或内核”¹。这种观点一直沿用到现在并加以扩展，对于电影导演来说，创作个性、艺术风格和具体的话语情境总是受到一定时代的社会生活的制约和影响。

从这个意义上我们可以说，导演运用电影语言的风格是其特定历史时代、特定民族精神的修辞表达。正如著名的土耳其导演努里·比格·锡兰的影像表达能力直接来源于土耳其这个自由、

1 [法]布封：《论风格》，载《译文》，1957（9）。

民主国家，这个在现代国际大厦中充当了重要的角色、作为黑海周边地区和近东地区国家工业和贸易中心国家的历史、社会、经济、文化渊源。地处小亚细亚地区的土耳其共和国的电影艺术可谓历史悠久、风格独特，以其独具民族特色的电影作品逐渐引起国际电影界的关注。尤其是土耳其当今最炙手可热的新锐导演，在编剧、摄影、剪辑和文学创作、文艺批评等各方面都颇有造诣的努里·比格·锡兰，凭借自己独特的视角和电影创作技法逐渐确立了自身的导演艺术风格，并屡屡摘得国际大奖，确立其在土耳其电影发展史上的重要地位。

努里·比格·锡兰，1959年出生于土耳其的伊斯坦布尔，从小在安达卢西亚农村长大。20世纪70年代，为接受更好教育，锡兰一家搬回伊斯坦布尔。之后锡兰在伊斯坦布尔博斯普鲁斯大学电子工程专业学习；大学毕业后，锡兰在伦敦逗留一年，期间做过服务生，但由于酷爱电影，他开始大量阅读关于电影的书籍，甚至帮人拍摄证件照赚点零花钱。在服役期间，他接触到波兰斯基的自传，令他热血沸腾、激动不已，决定继续学习电影专业课程，并专攻美术。“我觉得实践比在课堂上学习更重要，事实也证明的确如此。”（锡兰语）于是，锡兰离开校园，以摄影师的身份进入电影行业。1995年，他导演的第一部故事片《茧》一鸣惊人，2000年，他编剧导演的影片《五月碧云天》，其父亲艾明·锡兰担任主演，获得埃及亚历山大国际电影节最佳男演员大奖。从此，才华横溢的锡兰开始备受瞩目。2003年，他编导的影片《远方》获得第56届戛纳国际电影节“最佳故事片”大奖，影

片两位主演获得最佳男演员大奖。此后《气候》《三只猴子》《小亚细亚往事》《冬眠》等影片屡获大奖，使锡兰成为21世纪欧洲影坛最具个人风格和大师风范的导演。

众所周知，土耳其在地理上有着独一无二的特殊性，其95%以上的领土在亚洲，不足5%的领土在欧洲，属于中东伊斯兰国家，1923年，凯末尔将军领导的革命改变了土耳其国家制度，建立脱离宗教的民主政权，走西方多党制和自由经济道路。土耳其政府与欧洲发达国家走得更近，“脱亚入欧”的执政理念在很大程度上造成诸多社会问题、宗教问题和政治斗争。作为土生土长的土耳其人来说，锡兰将自己西方化知识分子自我审视、自我批判的精神和情感困境与家国情怀以及对故乡的眷恋、忧虑和归属感紧紧勾连融合在一起，对美丽祖国的爱始终在他的头脑之中，在他的心中，也在他的影像之中。

正如，奥尔罕·帕慕克在《我脑袋里的怪东西》中所描绘的，让一千万人聚集在伊斯坦布尔的东西是生计、利益和账单，但只有一样东西支撑着这茫茫人海中的人们，那就是爱。同样，在锡兰富有诗意的长镜头中，绵长的情绪、忧郁的灵魂，潮湿的空气和那永恒与历经磨难的爱……追根溯源，这种用镜头语言传达出来的诗意性特征，直接来源于博大精深的民族文化积淀和艺术家勇于回避主流意识形态而独立思考的批判精神。土耳其人继承伊斯兰的传统又拥有奥斯曼帝国的辉煌，他们在继承西方传统的同时成为现代西方的一部分。东方和西方、亚洲和欧洲的传统融入土耳其的现代文明中。锡兰导演的电影中将这种东西方结合

的深厚文化背景用长镜头语言加以阐释，用其伟大人格力量和他对人类的大爱，营造出其电影作品的“诗意情境”。

诗意地认识世界是几乎所有民族艺术与文化的本质特性。这种对现实环境的诗意观察具有悠久的传统，它源于古希腊文明以来人类的精神体验，源于神化及民间口头创作，源于历史的神秘和各民族人民伟大的创造力。电影艺术的创作思维模式和观赏思维模式既包含了感性的、充满自我意识的感性体验，又承载着历史变迁和社会发展的理性思维。可以说，电影艺术中的镜头语言是感性的、诗意的，而镜头语言背后国家深层的社会矛盾和发展现状却是逻辑严谨、充满历史理性的。创作者在营造“诗意情境”的过程中，将电影艺术创作和观赏本身的模糊性、神秘性不断放大，使电影艺术创作者和观众在特定的时间和空间里，通过独特的影像话语，阐释自己的创作理念，表达对生命与爱的沉思、顿悟和揭示等。

“诗意情境”的民族化风格

事实上一个民族的历史传承、地理风貌、民间风俗、文化传统等对于影像有着莫大的影响。这种影响是潜移默化的，根植其中，无所不在，使得各个民族和国家的影像呈现出各异的风格。就电影中“诗意情境”的营造来说，不同的民族都嫁接了本民族的民族性特征。民族化的电影艺术风格是地理环境、社会环境、人文环境综合出来的一些特征，体现在影片中，只有把民族的特

点放在镜头里才能产生民族化的“诗意情境”。

巴赞关于“电影是现实的渐近线”和“场面调度”的主要理论阐述，希望电影工作者认识到电影画面本身固有的原始力量，这些基本上构成了巴赞的长镜头理论。其理论本身带有很强的“嫁接性”，不同的民族和国家，不同的文化传统和时代背景都会影响其美学特征。在总结努里·比格·锡兰电影长镜头美学特征之前，我们先来通过不同民族对于长镜头诗意性的理解与扬弃，不同国家电影大师对于镜头语言的运用，谈谈电影“诗意情境”的民族化风格，这样有助于我们对锡兰电影作品美学特征的理解与感悟。

隐喻与梦境

苏联电影从内容到形式上处处都闪现着俄罗斯文学浑厚、深沉、辽阔的艺术底蕴和壮丽而忧郁的现实主义抒情风格，总能引起人们的无比向往和思考。多宾在《电影艺术诗学》中谈到怎样去规定两个流派的风格特点，如何消除由于“散文”一词的日常色彩与“诗”一词所固有的崇高“光环”而引起的误解时谈道：

“我觉得，为此就要确定分界线。这条分界线应当划在叙述因素和隐喻因素之间……诗的语言基础是隐喻性。爱森斯坦、普多夫金和杜甫仁科所创造的优秀的东西，都是充满了隐喻因素。”¹

1 [苏联]多宾：《电影艺术诗学》，罗慧生、伍刚译，47~51页，北京，中国电影出版社，1984。

电影《战舰波将金号》中，沙皇军队在“阶梯”上枪杀游行群众的段落中，一辆载着孤儿的摇篮车向下滚动，尸体在晃动中翻倒，隐喻了专制制度的一切罪恶和腐坏。爱森斯坦以快速的蒙太奇剪辑将躺着的狮子、抬起头的狮子和吼叫着跃起的狮子连接成了观众心中不可战胜的革命力量。此外，在电影《母亲》中，“游行——流冰”段落中著名的隐喻性场面，“春天从严冬的束缚下解脱出来的概念一再反复出现，它能起隐喻的作用，但在这里却点明了主要的主题……苏联学派的创作对以后的电影历史还是有巨大影响的”¹

初看塔尔可夫斯基的影片仿佛是个奇迹。蓦然我发现自己置身于一个房间的门口，过去从没有人把这个房间的钥匙交给我，我一直都渴望能进去，而他却能进入其中，行动自如，游刃有余。

——英格玛·伯格曼

“这个诗人的儿子，这个刚愎执顽、不能随遇而安、无法及时行乐的圣徒，这个抑郁一生、愁绪未尽、客死他乡的俄国人”，安德烈·塔尔可夫斯基被西方视为爱森斯坦之后俄罗斯的电影奇才。1962年，他的第一部长故事片《伊万的童年》第一次试映，这部取材于弗拉基米尔·博格莫洛夫短篇小说《伊万》的

1 [英]欧纳斯特·林格伦：《论电影艺术》，何力等译，75~77页，北京，中国电影出版社，1962。

作品，导演采取与小说截然相反的视角，成为塔尔可夫斯基最具代表性的作品之一。其中，对于战争场面的描绘，大量带有主观性和隐喻性的镜头成为世界电影史经典的案例。漆黑仓房、寂静树林、残破风车、如火残阳等，这种通过镜头语言营造出的隐喻意义不仅点明主题，同时营造出极具感染力、无比强烈的“诗意情境”和“言外之意”。

除隐喻性的镜头语言之外，通过梦境来表现“诗意情境”也是电影大师们一以贯之、一脉相承的方式。用导演的话来说，“所有梦境的源头都与现实有着非常具体的联系……都是我童年的最初记忆之一……回忆对我们来说总是很宝贵，也难怪回忆总富有诗意的色彩。最美好的要数童年的记忆。的确，回忆要经过加工，才能进行艺术再现。重要的是，不能丢失那种独特的情感氛围，否则，充满各种细节的回忆重现只会让我们失望而已。因为记忆中那个我们成长于其间而已多年不见的家，和现实中经历岁月沧桑的房舍，早已大相径庭。记忆中的诗意总是被现实摧毁”¹。

我们以安德烈·塔尔可夫斯基的作品《镜子》为例，《镜子》是他导演个人风格最准确和最完整的表达，无论是倾斜的篱笆、远眺的母亲、消失在树林深处的路径所营造出的意境，还是主人公儿时父母关系破裂的镜像映射所带来的挥之不去的梦魇。例如，开篇荞麦田被风吹拂，镜头释放出导演因回忆所造成的充

1 [苏联]安德烈·塔可夫斯基：《雕刻时光》，张晓东译，25~26页，海口，南海出版公司，2016。

沛情感与激动情绪，无时无刻都在主人公的梦境中往返，而这种建立在真实场景基础上的“诗意情境”区别于所谓“诗电影”的关键所在，也说明诗意的强化不是导演刻意为之的炫技，而是电影中人物与客观世界连接，水到渠成的真实感知。片中大量梦境和幻觉就像镜子反射，一次又一次重复，都是旨在通过视觉传达内心世界和母性主题的隐喻。从这个角度来看，“具体和象征”“真实与诗意”不再是个悖论，在安德烈·塔尔可夫斯基的电影中达到了前所未有的和谐统一。

通过隐喻和梦境来营造“诗意情境”的过程中，长镜头的运用可以说必不可少、功不可没。《镜子》中共有200多个镜头，同样长度的影片镜头大致在500个以上。安德烈·塔尔可夫斯基的其他作品中，大量长镜头及缓慢的推拉也格外突出。最具代表性的是电影《乡愁》里，戈尔恰科夫举着蜡烛走过圣凯撒琳水池，教堂无声地摇曳，没有布谷鸟的歌声，水很静。塔尔可夫斯基如此不动声色地完整展示了这场朝圣般的仪式，庄严而神秘，充满诗性之美。正如塔尔可夫斯基所言：“每一种艺术都有自己极其诗意的意涵，电影亦不例外。它有自己独特的角色和命运——它的诞生是为了表达生命中某一特定领域，其意义至今仍未在他种艺术中得到表达。”这样的深刻体悟是好莱坞快速剪接切换所形成的视觉刺激中感受不来的。

俄罗斯文化是安德烈·塔尔可夫斯基的根，夹在西方和东方之间，在俄罗斯精神中，东方和西方两种因素永远在相互角力，所以塔尔可夫斯基也是矛盾的、敏感的。现代社会生产秩序造就

前所未有的物质繁荣，人们追求一切可以追求的东西，不再去思考那些虚无的哲理，人类的心灵成为荒原。“我们文化精神空间贫瘠。我们拓展了物质财富的领域，却剥夺了人的精神维度。”安德烈·塔尔可夫斯基的长镜头充满深刻寓意和浓郁的文学诗意，形成鲜明的民族美学特色，别致优美的象征性构图、背景物体对比和运动以及光线微妙变化所产生的韵律使画面本身意味和诗性品格倍显清澈。

传统戏剧与环境细节

沟口健二的形象中洋溢着一种非凡的特质。他在寻求创作他的理想作品的时候，既发奋图强，又坚定不渝。

——黑泽明

如果说西方电影大师对“诗意情境”的理解偏于形式上的和谐，强调色彩、构图和影片的总体基调，那么东方人则重视镜头语言内容上的和谐，人与自然、再现与表现、感性与理性的结合。东方电影大师在“诗意情境”营造方面，对传统戏剧形式的传承和对环境细节的描绘把握，以及对影片主题的深化和独特的宗教信仰，都对导演风格的确立和“诗意情境”的构建产生了重要影响。

日本导演沟口健二认为：“与西洋绘画强调透视感、特写式

地突出焦点的做法相反，日本绘画强调整体画面构成，视点基本上类似于长焦镜头，在一个画面里体现多个中心。日本电影应该静静地伫立在朴素平凡的日本画前面去感悟。”在表现人物情绪的时候，绝对不用特写，而是让摄影机远离对象，用固定长镜头一动不动的远眺。沟口健二的长镜头在空间处理上是对日本画美学的回归。1953年，在根据1776年出版的上田秋成的同名短篇传奇小说集改编的影片《雨月物语》中结尾的长镜头：主人公陶匠源十郎回到老家，不知妻子死于乱世，镜头从屋内对着门口，屋内漆黑一片，源十郎进入屋内四处找寻妻子，镜头跟着他向右横摇，再向左横摇，直至他从左面侧门走出屋外，一边喊着妻子的名字一边在屋外转了一圈。摄影机透过窗子始终跟着他摇拍，然后又回到最初的门口位置，此时妻子出现在屋中，点燃的炉火照亮整个房间。这种空间形式变化的长镜头是一个内在的流动过程，它有别于“严守叙事空间统一”的巴赞理论。沟口健二的长镜头正是基于这种强调“摄影机的流畅运动以及洋溢着东洋‘幽玄’美学观念的细节处理，特别是对绘卷风格作品所体现的日式空间概念深刻洞察”的基础上，对巴赞长镜头理论“嫁接性”的发展。已成为亡妻的妻子，含情脉脉迎接丈夫归来，温暖的火焰、喜悦的表情、行动的自如与安详。通过淋漓尽致的情绪铺垫和唯美的长镜头表达，使亡妻的形象在沟口健二一生的导演作品中成为最深刻、最神秘的女性形象之一。

黑泽明曾指出，沟口健二最擅长处理的是商人阶级和女性题材，新浪潮诸将对这个话题避而不谈，也构成沟口之谜的一个来