

中国 80 年代散文诗电影的美学特征

■ 张晓涵 湖南工业大学文学与新闻传播学院

“诗意”作为散文诗电影的内核，体现了电影艺术对传统美学和人文精神的追寻。20 世纪 80 年代是中国散文诗电影发展最繁荣的时期。这一时期的散文诗电影具有其独特的美学特征，其影像语言不仅具有高度的诗性美，含蓄留白的情绪表达也是这个时期独特的美学特点，是不可忽视的重要因素。同时，80 年代的散文诗电影还具有意境悠远的审美意蕴，并以怀旧反思为主题内涵，形成了从文化观念到理性批判的转变，在电影史上产生了“启下”的重要作用。

● 高度诗化的影像语言

以《城南旧事》《小街》《青春祭》《黄土地》等为代表的 20 世纪 80 年代电影明显具有散文结构的倾向。这批影片创造性地借鉴、运用了诗的表现手法，具有诗的节奏和意境，使其影像语言达到了节奏和诗歌韵律的统一、镜头和古典诗美的统一，呈现一种高度诗化的特征。

■ 电影节奏和诗歌韵律的统一

安德烈·塔可夫斯基早在他的著作《雕刻时光》中提道：“诗歌和最真实、最有诗意的艺术——电影艺术的潜质非常相称，电影中诗意的内在联系和诗的逻辑特别让我着迷。”同样，中国的散文诗电影在银幕上也运用诗的语言、节奏来进行电影内在意境的探索。

杨延晋导演的《小街》的节奏韵律给人层层递进的感觉，极具层次感。在影片的开头，男主角略带忧伤的舒缓语调与背景音里的各种小号声、口哨声交织在一起，将他的回忆娓娓道来，也带领观众跟随这一张一弛、虚实交错节奏进入人物的内心深处。同时，杨延晋导演并没有给



出影片的明确结局，而是依靠主人公小俞进行未来设想的丰富情绪编排影片的节奏，从而使观众产生共鸣。这种像诗一样的节奏和韵律是散文诗电影强化情绪的重要元素，体现了导演对艺术节奏的高超把握。

第四代导演吴贻弓的《城南旧事》则运用了很多长镜头和停顿镜头来形成节奏上的重复感，即“静中有动，动中有静，快中有慢，慢中有快，在看似平缓的表面，蕴含着内在的张力”。这些重复出现的镜头使电影节奏形成了一种相似感，使整部影片的基调保持一致。例如，在拍摄小英子失去父亲的情节时，导演先后用了四个交替急转的紅葉镜头；而到了墓地这一场景时，导演却用了较平缓的镜头来表现小英子内心的痛苦，为电影节奏注入了浓郁的情绪感，且这种节奏上的百转千回更容易让观众感同身受、回味无穷。再比如，宋妈在得知自己心心念念

的孩子离世后，呆望着炉火出神的镜头等，都体现了散文诗电影如诗一般的节奏感。

■ 电影镜头和古典诗美的统一

与安德烈·巴赞纪实美学里的长镜头不同，散文诗电影里的长镜头烙印了中国传统美学的抒情色彩，呈现的画面具有丰富且动人的古典诗意象。《青春祭》等诸多 80 年代的散文诗电影都展现了这种“犹抱琵琶半遮面”式的含蓄意境，是中国传统美学内涵外化的展现。

第四代导演张暖忻的《青春祭》的结尾就是典型的运用诗的方式拍摄。伴随着“太阳，妈妈，青青的野葡萄”这一悠远的音乐，导演用全景式长镜头为观众呈现了青草、稻田、河流和主人翁融为一体的自然景象。镜头随着飞起的一群白鹭缓缓移动，青山由远及近等一系列的表现手法使电影时间与现实时间分割开来，彻底进入了诗的时间。而在影片《城南

旧事》里,导演对长镜头的应用是首尾呼应式的。在影片的开头,伴随着低沉、悲伤的画外音,一个持续的长镜头呈现了萧瑟的田野、破败的枯草等景象,营造出寂寥、哀伤的氛围;在影片的结尾,随着“长亭外,古道边,芳草碧连天”的骊歌音乐,导演同样运用了长镜头展示小英子乘着马车远离故乡的场景,达到了言有尽而意无穷的效果。

除了20世纪80年代的第四代导演,以张艺谋、陈凯歌为代表的第五代电影创作者对电影镜头和诗意影像的统一也有着其独特的表达。《黄土地》等影片的镜头语言独具特色,无论是色彩还是构图,都呈现了极具人文诗意的影像风格。这种诗意影像化的构建达到了画面和内容的诗性统一,使电影诗化的特征愈发明显。

◎ 含蓄留白的情绪表达

“1979年开始的,关于电影语言现代化的讨论,试图从电影自身的美学特征和表现手段等方面界定电影的本质,极大地提高了中国电影的精神内涵与艺术水准。第四代导演在‘电影化’思想启蒙的影响下,更注重以‘情绪’而不是以‘事件’或‘理念’来建构影片。”这种对情绪的应用极大地推动了中国电影的诗意表达。

■ 贯穿的情绪结构

与外国电影情绪和诗性较为艰难的融合探索之路相比,中国本土散文诗电影的创作对情绪元素的运用就显得较为容易,其原因在于中国散文诗电影与西方的这类电影之间是求同存异的,它继承与发扬了西方诗电影的创作形式,即去戏剧性,突出表现情绪的力量。中国的散文诗电影区别于苏联、法国等诗电影的重点就在于“情绪结构”,它是以情绪牵引和推动影片叙事的。

追溯到中国遥远的汉代时期,《毛诗序》里就已经提到了诗的情感特征,并将其与言志联系在一起,且予以其较为系统的论述:“诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗,情动于

中而形于言。”由此可知,中国散文诗情绪影像化的构建过程与中国传统的诗学观念是不谋而合的。这也是我国本土的散文诗电影的独特之处。

早在20世纪30年代,蔡楚生就进行了以人物情绪推动故事情节尝试,《渔光曲》虽然让观众体会到了影片人物情绪与命运的悲伤,但总体来说过于浪漫化,用情绪结构组织叙事的效果不大。但到了“电影诗人”孙瑜这里,他在进行浪漫化表达的同时,更为电影倾注了浓郁的主观化情绪色彩,表现为一种积极的、昂扬的人性化理想情绪,做到了让情绪更好地推动故事情节的发展。

而20世纪80年代的散文诗电影对于电影情绪的把控则是具有突破性的。《城南旧事》以“淡淡的哀愁,沉沉的相思”这种情绪结构贯穿全片,形散而神不散;《乡情》以浓郁的“乡情”情绪色彩贯穿全篇,抛弃了刻意的戏剧化结构;《小街》以夏的个人情绪发展贯穿整个故事,以夏的情绪引领整个故事的节奏……这些作品“彻底将戏剧式外壳打破,完善了以情绪作为叙事动力的结构形式,影视创作的情绪结构因此得以规范。这可以概括为:取消戏剧式的闭合结构,以情绪的累积与深化来提供叙事动力,在情绪体验、表现与生理反应的互动过程中,带给观众某种思辨驱动力。不仅仅停留在影像风格的诗情画意上,而是通过画面氤氲的情绪与影像的节奏及画面元素共同作用,引发观者的思考”,即内容和画面起到的只是一定的辅助作用,情绪才是这一时期散文诗电影的内核。

■ 留白的情绪叙事

艺术大师往往都是留白大师,同文学、美术等以留白而闻名的艺术形式一样,电影艺术在叙事上也继承发展了留白的形式。20世纪80年代的散文诗电影在情绪叙事上更是将留白运用到了极致,具体表现在空间层面及心理层面的留白上。

在空间层面的留白表达上,20世纪80年代的散文诗电影常常利用意象、构图等元素的画面设计形成视觉上的留白,从而表现中国美学所特

有的意境。电影《巴山夜雨》中就运用了许多虚实相生的留白式镜头。船上的东北老大娘在哭诉儿子惨死的遭遇时,并没有直接展示悲惨场面,而是给到了一组景物的空镜头,浑浊而波涛汹涌的江水在急速旋转地流动着,与老大娘、秋石等人悲伤的表情交织呈现。这些空间层面的留白不仅表现了回忆里的遭遇是多么悲惨,而且能传递出老大娘悲愤的感受。再比如,在电影《乡音》的结尾处,观众只能听见木车和火车交织的声音,但画面并没有出现火车的镜头,体现了计白当黑、空纳万境的意蕴,给予了观众无尽的广阔想象。

而心理层面的留白设置则较为含蓄,在影片《小街》中,导演设置了开放式的结局,没有交代夫妻俩的命运。这种心理层面的留白方式蕴涵了导演浓郁的浪漫主义情怀和纯粹的艺术理想,传递了“韵外之致、味外之旨”的含义,使观影者的思绪沉浸在这份空缺席里,从而和电影文本之间的距离越来越远。同时,20世纪80年代的散文诗电影在留白设置时会通过对电影语言的省略达到对潜在内容的暗示。在时间运用上,当电影中的人物反复酝酿情绪时,很多导演会选择用无声的静默来表达。在电影《城南旧事》里,在“疯女人”秀贞和妞儿发生意外之后,小英子从床上醒来的这段时间里,导演摒弃了所有的声音表现,整整安排了40秒的动作停顿。小英子的痛苦情绪在静默中不断发酵,且随着这种心理层面的留白层层递进,这种情绪上的流转与影片的总体基调是相互契合的,不仅起到了对冲突的戏剧情节的淡化作用,而且容易引发观众的共情。

◎ 隐喻反思的主题内涵

■ 多元语义下的隐喻表达

20世纪80年代的散文诗电影具有自己独特的美学特点,它不再像30年代那样单纯地为了隐喻而隐喻,而是更注重表达隐喻之后接受主体的感受,即喻体本身也是具有故事性的,其把隐喻建立在叙事基础上的同

时,将隐喻与叙事有机统一,使电影的隐喻手法得到了多元化的创新和发展。

影片《乡音》表达的隐喻含义是多层次的,涉及个人思想与社会现实等各个层面。从狭义的个人层面来说,想去看火车但又犹豫不决的陶春最后深受癌症的摧残,隐喻的就是遗留的封建意识残存在人们的日常生活和思想心灵中,只会对其产生不可逆转的危害;从广义的历史层面来说,陶春想去看的那列火车无疑隐喻的是新希望,但发出的震耳欲聋的响声的火车与吱呀作响的独轮车的轨迹只会是两条永不相交的平行线,这隐喻了历史洪流是势不可挡的,封建残余终究会被消灭,现代化最终会到来。

《巴山夜雨》整部影片都蕴涵了浓郁的隐喻意味,人物角色在船舱里所遭受的苦难隐喻的即国家、民族所遭受到的苦难,他们奋起反抗隐喻的是国家和人民所发出的呐喊。同时,影片里频繁出现蒲公英这一意象,尤其是结尾飘散至各处的蒲公英给人无尽的联想,隐喻了“星星之火,可以燎原”的美好希望。

20世纪80年代末的影片《湘女潇潇》里也出现了很多象征和隐喻意味极浓的物像,影片中的“石磨”不仅象征着传统社会和封建礼法对人的摧残,而且暗示了潇潇和花狗的悲剧性结局。在出逃的情节里,“船”也是隐喻意味极浓的。在潇潇与船的博弈状态中,船的形象逐渐变大,而潇潇的形象愈来愈小,暗示着潇潇的无能为力。总之,这一时期的散文诗电影所表达的隐喻不仅更容易让观众沉浸于电影情绪中,而且会自然而然地产生联想和想象,从而获得更加深刻的审美体验。

■ 怀旧语境下的反思意识

20世纪70年代末,十年“文革”结束,电影理论界提出“电影要丢掉戏剧的拐杖”“戏剧与电影离婚”“摆脱戏剧冲突律”等观点,认为“电影中也包含着散文的成分、音乐的成分、诗的成分”。到了20世纪80年代,由于受到伤痕文学和反思文学的影响,人们开始对历史进行深层次的思



考,影片开始审视旧有的文化习俗,有意识地将文化观念和社会习俗的因素作为反思的文化背景。

反思无疑是20世纪80年代散文诗电影的重要主题,导演们在表达时代浪潮对人的影响的同时,十分注重反映旧时代落后的文化习俗对人性的限制。例如,谢飞导演的《湘女潇潇》残酷而内敛,隽永而平淡。影片呼吁了时代对人性和尊严的关注,不变的是人文气息的主题,达到了文化反思的哲学高度。影片里的潇潇由最初的受害者变成了陋习的执行者,尤其是当她为自己的儿子迎娶了一个当年的“潇潇”,这种无奈的顺应性传递带有浓浓的批判意识。这类电影不仅反映了第四代导演始终以诗化历史的主体意识对待中国电影里的历史叙述,而且在很大程度上影响了第五代电影人的理性批判意识。再以对女性传统意识的反思来举例,《乡音》里的陶春深受封建思想的荼毒和迫害,但拥有新时代先进思想的年轻女性杏枝身上却有着强烈的觉醒意识,电影以杏枝这个女性角色传递了批判意识,抨击了妇女只能依附于男性的陋习。

虽然20世纪80年代的中国散文诗电影被设置在怀旧语境下,但凝重的社会主题是由含蓄隽永的散文诗电影形式来表达的。“这种怀旧叙事刻意回避了人们在过去历史阶段经历的生存苦难,对传统的社会形态和人伦情感进行了理想化的主观建构想象。”在电影《巴山夜雨》中,影片回避了过去的政治阴暗,构建了具有高度道德精神和价值理念的秋石这一理想化形象。在《小街》里,导演隐晦地表达了对“文革”时期伤痕记忆的剖析,开放式的结局更是具有特殊的启蒙意味和浪漫主义的情怀。

20世纪80年代是中国散文诗电影发展进程中最辉煌的一个阶段,它以其悠远、温和的诗性语言抚慰着人们的内心世界。从对20世纪80年代散文诗电影美学特征的分析到其蕴含的深度的反思意识的探究中,不难发现,20世纪80年代散文诗电影不仅高度地诠释了中国传统美学,而且以其独特的美学气质和精神内涵形成了散文诗电影发展历程中的中坚力量。同时,在全球化语境的当下,重新回顾具有中国民族文化特色的散文诗电影仍具有重要的启发意义。