

# 新世纪国产电影与诗歌的互文性对话

胡璇 周陈成

**摘要：**在文学作品影视化改编的浪潮中，诗歌这一古老的文学体裁鲜被提及，而新世纪以来，诗歌艺术与国产电影的互动却愈发频繁和多样。诗歌作为结构元素介入电影，其审美特质为电影本体语言的开拓、艺术价值的提升提供了可能性。诗歌文本可由浅入深地介入电影，通过多样的呈现机制与影像建构互文性对话关系。诗歌文本可通过字幕、画外音等方式表层镶嵌于影像之中，构成有意味的呈现形式；诗歌融入电影叙事层面，作为剧情线索与故事注脚推动情节发展，建构多重叙事维度。基于诗歌与电影艺术特质的相似性，诗歌能在时间、空间和情绪结构上与电影形成对话关系，丰富影片的结构层次。诗歌赋予电影“诗性特质”，与影像文本共同指向诗意内涵的深化彰显与可视化传递，营造诗意共鸣。以全局视角，层次化、系统化地观照新世纪以来国产电影的创作特点与规律，有利于为未来国产电影与诗歌艺术的互动创作提供更多的可能性。

**关键词：**电影；诗歌；互文性；对话

**作者简介：**胡璇，女，讲师，文学博士。（华中师范大学 新闻传播学院，湖北 武汉，430079）

周陈成，女，硕士研究生。（华中师范大学 新闻传播学院，湖北 武汉，430079）

**中图分类号：**J904

**文献标识码：**A

**文章编号：**2096-8418（2020）06-0063-09

在文学作品影视化改编的热潮中，诗歌作为一种古老的文学样式却鲜少被搬上银幕，虽然在中国电影历史中涌现出不少经典的诗化类型电影，但电影创作对诗歌的多元化呈现还十分匮乏。进入新世纪以来，二者互动愈发频繁，诗歌在电影中的表现空间不断扩大；与此同时，随着电影的发展，影像传播对受众信息接受、审美感知的影响逐渐超越了文字传播，大众由此进入了“读图时代”。有学者认为，“读图时代”确立了图像的霸权地位，当代文化逐渐告别“语言学转向”而进入“图像转向”的新阶段。<sup>[1]</sup>在该阶段，文学作品的影视化改编是一个被“殖民化”的过程，在视觉经济的驱动下，文学作品越来越受到电影市场的制约，在文学—电影二元关系中，文学的核心地位被动摇，存在深度性和抽象性逐渐让位于通俗化和大众化的危机。

而诗歌由于形式简短，在电影中的原生态呈现有利于消解影像视觉化与文字抽象性的矛盾。由于影像叙事的短暂性，受众对影像符号的解读过程通常是浅层次的，或只停留在直观的视觉感知上，而诗歌的介入不仅通过字幕、画外音等形式与影像形成复调，还通过介入影片叙事、结构等方面引导受众进入深层次思考，受众由此进入文学与影像的“共读状态”。在呈现层次上，从诗歌的文本展现到影片结构的诗化再到精神诗意的深化表达，电影中诗歌的呈现层次愈发朦胧和无形，而诗意内涵却层层叠出。

诗歌与电影的互文性对话建立在二者相似的艺术特质上，路易斯·布努埃尔意识到电影与诗歌在艺术表现力上的契合，马塞尔·马尔丹将电影语言与诗的语言进行类比，帕索里尼同样认为电影语言应是诗性的。互文性理论强调任何文本都不可避免地包含其他文本，从克里斯蒂娃、罗兰·巴特到热奈特、布鲁姆，众多互文性理论学者皆从不同角度揭示了不同文本形式之间的相互作用和影响，从互

文性视角出发,诗歌和电影正是在相似艺术基础上,在叙事、表意、抒情、时空建构等多个层面形成联系与转换,共同建构诗意文本。

## 一、有意味的形式:诗歌与电影的表层文本镶嵌

诗歌在电影中的表层镶嵌属于影片中第一层次的诗歌呈现方式,诗歌文本通过字幕、画外音及人物诵读、题画诗等形式引入电影,并承担衔接过渡、表意抒情等功能,诗歌与影像在互文性层面上构成复调与对话关系,共建意义文本,并发挥不同体裁的艺术特质共同作用于受众多元感知。诗歌文本的表层镶嵌构成了电影有意味的形式,丰富了电影的影像风格,在研究对象影片中,第一层次的诗歌呈现方式运用最为频繁,其生成的诗意氛围也最易可视可感。

诗歌在电影中的表层镶嵌有字幕、画外音朗诵和“题画诗”三种形式,分别以视觉化、听觉化以及诗画复合重叠的呈现方式给予诗歌文本表现空间,具有不同维度、不同层次的诗意表达效果。

字幕形式能够赋予诗歌文本直观的视觉性,使观众跳脱出影像画面,进入由语言文字建构的另一重意义空间;画外音及人物朗诵则在声乐层面上着重呈现诗歌的音乐美,以诗意的韵律与节奏作用于观众的听觉感官,承担了传统电影音乐的抒情功能,如《路边野餐》《我的诗篇》等作品多次运用这一形式,将凝练、抽象的诗歌语言同生动形象的声音艺术相结合,为影像增添了更深层次的感染力;而“题画诗”则是诗歌文本与影像画面重叠所显现的视觉效果,不仅在文本意义上形成双重表征,同时营造了双重审美维度,提升了电影艺术表现力。电影《长江图》便借鉴了这一艺术形式,电影以独特的摄影手法将贯穿于全片的长江描绘成了一幅独具东方韵味的水墨画,配合画面浮现的诗句,赋予了长江独特的意蕴,并与剧情和人物情绪紧密贴合,共同营造“诗中有画、画中有诗”的影像意境。这三类表层镶嵌方式在电影中相互呼应,构成诗性表意段落,共同作用于受众感知,生成了丰富可感的直观诗意。

诗歌介入电影能够将自身的审美特质迁移至影像,从而丰富影像的修辞功能,形成陌生化的艺术表现效果,观众原有的期待视野在诗歌与影像的互动中被打破,能够新的表意结构中感受叙事张力与诗歌意蕴。

诗歌文本在电影中具有承担过渡、衔接影像的修辞功能,并作用于电影的节奏与结构,既可作为引言,为影像划分章节,也可作为结尾,总结概括影像内容。以《二十四城记》为例,影片以人物访谈的形式讲述了小人物在城镇化进程中的情感体验。诗句以黑色银幕为书页,用白色字幕的形式呈现于角色口述开头、结尾处,使每位讲述者的故事自成段落章节,全片由此变成了一首影像化的现实主义叙事体长诗。有学者认为,“诗歌在影片中扮演一个隐形、客观的叙述者,它本身辅助电影中真实叙述者以一种文本的形态讲述”<sup>[2]</sup>。因此,以诗歌的文本形态衔接电影,不仅以陌生化、抽象化的形式丰富影片表达,割裂影片叙事,营造停顿感,赋予影片诗歌般的节奏韵律,还能与影像叙事相互指涉,在意义层面上形成互文,共同作用于观众感知。

传统诗学研究将“言志”与“抒情”视为中国古典诗歌的本质审美特征,因此将诗歌特有的抒情特质与影像艺术相结合,能够丰富电影的抒情形式与感性维度,从而使电影获得一种诗性特质。电影借用诗歌“缘情”的艺术特征,能够凸显影片内在的情绪结构,将抽象的情感具化为可视的文字文本,更易引发情感共鸣。如《我的诗篇》用诗歌在个体呐喊的共鸣中唤醒集体意识,《路边野餐》《地球最后的夜晚》则将诗歌作为内心独白,表现思绪情感的流动起伏。此外,中国传统美学认为,情与景的统一是审美意象的基本结构,进而生成意境。王国维提出“一切景语皆情语”,强调了情与景水乳交融的审美形态。中国古典诗歌中,诗人常常寓情于景,使用象征、隐喻的艺术手法将人物心境与外在景物相联结,以实现表情之含蓄、显意之深邃。电影同样擅长使用景物影像来表情达意,在抒情的景物

影像中嵌套诗歌，诗歌文本不仅通过本身的意象层引导观众，同时与影像在抒情留白处形成共鸣与复调，共同营造诗意，作用于观众的感性认知。

诗歌与电影虽具有各自独立的意义空间，但能在互动过程中构成对话与复调，形成互译性共鸣，并在深层次上进行解构与重构，实现影像意义的再确立。二者相辅相成，在互文对话中共建意义文本，形成多元、开放的审美空间，并通过复式表达作用于观众的多元感知，引发联想与想象，实现观众对影片的多样化解读。

巴赫金的“对话”“复调”理论初显互文性内涵，“复调”原指多个具有独立意义的音乐旋律同时进行，各声部的节奏、强度等元素不尽相同，但又能共同组合，形成良好和谐的和声关系。沿用至文学领域则指不同的叙事声音保持相对独立性，在对话的关系中联结为一个统一体。巴赫金认为，生活本质是一种对白性现象，人们之间的相互关系犹如对话一般，彼此提问、回答，进行思想交流。<sup>[3]</sup>狭义上，对话关系存在于人物具体的话语情境中，广义上则包括不同范围、层次的言语相互作用的形式。<sup>[4]</sup>诗歌和影像互动的艺术表现形式，正是诗歌文本与影像文本在电影中对话与复调关系的体现，同时二者在互动对话中还保留了巴赫金所强调的个体独立性。

在叙事机制上，诗歌与影像各自具有独立的意义空间，通过衔接形成对话关系，同时诗歌可承担影片的音乐功能，以朗诵的形式融入影像，构成不同韵律的抒情声部，形成情感共鸣；诗歌可作为叙事线索，补充影像叙事内容，形成情节上的复调，在对话关系中推动叙事发展，如《长江图》中诗集是高淳寻找安陆的关键线索；诗歌与影像在叙事结构上相似的跳跃性和断裂性同样构成了对话与复调关系。诗歌讲究意象的堆砌与意境的生成，时空建构上具有跳跃性，而电影同样能够通过视听语言自由调度时空，拼贴物象群，展现虚幻空间。二者在结构上的互文有助于彰显巴赫金所强调的人物的独立性与内在自由性，如《路边野餐》《地球最后的夜晚》等影片，影像与诗歌的碎片化叙事形成了叙事结构上的复调，直观地展现了人物内心话语的无序性，从而体现了强烈的人文主义关怀。

继克里斯蒂娃、巴特之后，互文性理论便沿着解构主义路径发展。从解构主义视角考察文本间的互文性生成，对于建构多元、开放的全新意义文本，确立文本受众的主体地位具有重要意义。互文性解构的内核是去中心化，反对原有文本所建立的既有秩序，为文本系统内各要素的重构排列与组合提供可能性，进而重构新的意义文本。<sup>[5]</sup>这种重构方式超越了简单的引用和拼贴，而是在保持与前文本联系的基础上，添加新的意义内涵。诗歌与影像的互文不仅体现在影片对诗歌的引用和拼贴，还表现为对诗歌这一前文本的解构与重构。如电影《妖猫传》便破除了《长恨歌》这一原诗歌文本的稳定性，对诗歌内部元素进行重构，加入了悬疑元素，重构了歌颂爱情的母题，打破了观众原有的理解认知和期待视野，使观众在影片的“互文信号”中主动参与新意义文本的建构，在文本理解的过程中确立主体地位。

诗歌融入电影，诗歌文本与影像可构成复式表达，作用于观众的多元感知。影像以直观性见长，解码过程更具有便捷性和易理解性，但以感性主义形态存在的影像受到特定时空中具象事物的束缚，难以深入表现内在世界，画面的视觉呈现也是短暂的，观众只能“从形象中获得思维”；而文学则以抽象的语言文字为媒介，不存在客观具象事物的束缚，以自由的“语象”调动受众的联想与想象，更能解释生活的内在与人物的精神世界，呈现给感知一种“可内视性”<sup>[6]</sup>，受众由此可“从思想中获得形象”。二者交融形成的复式表达具有双重效果。一方面，诗歌文本能够弥补影像叙事的空白，提供解释说明，增加观众的“确定感”。如《长江图》《路边野餐》《地球最后的夜晚》等诗化电影，叙事性较弱，画面极富隐喻性，将诗歌本文嵌套于影像之中，则能起到引领观众调用理性思维主动参与艺术再创造，填充影像叙事空白的作用。另一方面，诗歌文本能够辅助影像抒情，与影像共同营造抒情氛围，深化主旨，诗歌景外之景、韵外之致的特点能激活影像深层审美要素，而影像也能使抽象的文字获得视觉



上的本真感,帮助观众由此进入深层次的审美境界。

## 二、多重叙述元素:诗歌在电影中的叙事性呈现

诗歌融入电影叙事层面为影片中第二层次的诗歌呈现形式,相较于第一层次的表层镶嵌,诗歌在电影中的叙事性呈现使诗歌文本开始摆脱依附地位,作为独立的剧情线索、叙事契机、故事背景等叙事元素而存在,补充或说明叙事内容,与影像构成双向叙事,并在剧情的演进、主题的诠释以及保证叙事完整性等方面起决定作用。

诗歌融入影片叙事层面,能够充当剧情线索,推动情节发展,同时引导观众发挥联想与想象,参与影片文本的意义建构。如在电影《长江图》中,诗歌不仅镶嵌于影片表层,营造直观可视的画面诗意,同时也作为时空跳转的线索,在岁月更迭中展现长江这一文化长河的变迁,并将人物命运体验紧密相连,为人物的追忆与寻觅提供合理性,从而引导观众感受诗歌引领下的生命追溯之旅。

长江这一宏大意象贯穿影片始终,不仅作为时空背景承载故事的发生,同时也是影片的主要表现对象。在影像表现方面,李屏宾风格化的拍摄手法将长江描绘成了一幅东方水墨画,通过画面布局、光影造型等富有诗意的镜头语言营造了朦胧、鬼魅的意蕴,打造了长江氤氲、阴郁、凝重的魔幻感,为影片时空交错、虚实相生的内核提供了意象依托。在象征表现方面,影片倒叙呈现的 20 年,也是长江变迁的 20 年,借高淳的航行在时空交错中展现了历史长河中的江河巨变。影片借用安陆这一女性形象实现了对长江的阴性化表达,诗集不仅反映了安陆的精神历程,也象征着长江自我主体意识的表述,再现了因现代工业、江水泛滥导致的生命迁徙,截断长江的三峡工程以及枯竭的长江北源楚玛尔河等景象。在高淳的追寻中,安陆与长江已融为一体,安陆在不同地点的不同状态都暗喻着长江发展历程的外化。

影片以“题画诗”形式呈现出的诗集是联结人物命运体验与时空的关键节点,也是推动情节发展、构建完整叙事的重要载体。航船每驶到一个新的航段,诗歌便静默浮现于影像之上,末尾注脚提示着高淳与安陆相遇的地点。诗集的出现,不仅暗示了两人在影片中的交汇,也联结了高淳与安陆存在的异时空及相似的命运体验,二人在一场神秘的追寻过程中紧密联系在了一起。空间上,货船行驶航段越向前,时间上则越向后,于不同地点出现的安陆也愈发年轻,同一地点的高淳处于电影设置的现时空,而安陆则处于该地点的过去时空,高淳经历的便是安陆过去所经历的。呈现于影像之上的诗歌文本,巧妙地参与了时空的逆向建构,成为现在向过去转换的跳转点,诗集在反复切换时空中完成了它的叙事使命,即引领高淳和观众了解安陆的一生,走向故事和人生的终点。

故事背景是指故事中对人物、事件起作用的历史情况或现实环境,诗歌作为故事背景融入叙事,既充分彰显了诗歌本身所具有的历史文化底蕴,又能够增添影片的真实感与厚重感。如《妖猫传》是一部以东方奇幻景观为基调,充满文人画气韵和诗意审美意境的史诗级影片,影片将厚重真实的历史元素与神秘玄幻的奇观元素相结合,以探索贵妃之死为叙事主线,构建了一幅真假与虚幻并存的盛唐图景。《妖猫传》以中唐诗人白居易苦心创作《长歌行》为故事背景,使用了诗歌、少年等多重东方文化意象,再现了前朝大唐的恢弘气度与神韵。首先,许多历史研究者将唐朝视为中国的少年时代,风华正茂,意气风发,诗论中“盛唐气象”这一概念正彰显了唐朝的发展盛况,是“盛唐时代精神面貌的反映”<sup>[7]</sup>。影片中出现了多位少年,如自诩“无情无义无法无天,只认诗不认人”的白居易、探求无上密法的日本僧人空海,以及修习幻术的白鹤少年白龙、丹龙等人,与唐朝的少年风范形成了互文。此外,唐朝诗歌同样彰显了盛唐气象,凝聚了唐朝自由包容、朝气蓬勃的时代精神。影片着重刻画了前朝诗人李白和中唐诗人白居易两位诗人形象,呈现了“云想衣裳花想容”及《长恨歌》的创作场景。“长安遍地是诗人”,影片中呈现的诗人与诗歌,皆是盛唐气象和时代精神的缩影,为影像增添了丰厚

的文化底蕴。

李隆基和杨玉环的爱情故事历来是文人大家广为歌咏的题材，优秀诗作层出不穷，其中唐代现实主义诗人白居易所写的《长恨歌》更是鸿篇巨制，被称为中国文学史上最优秀的长篇叙事诗之一。影片以白居易撰写《长恨歌》这一历史事件为故事背景而展开，同时解构了经典诗作《长恨歌》的文学母题，将历史文学元素与悬疑奇幻元素相结合，重构了影像意义文本。影片解构了《长恨歌》中爱情忠贞永恒的主题，重构了李杨爱情故事的虚假，李隆基为了保全自己，利用“尸解大法”欺骗杨玉环带着对他的爱意赴死，白龙通过一系列复仇引导白居易探索真相，希望他道破李杨爱情的虚假，重写《长恨歌》。对事实失望的白居易最后却决定一字不改，“诗是假的，但情是真的。”白龙对贵妃的守护使诗歌获得了超越历史真实的精神价值，影片虽然颠覆解构了诗歌文本内容，但在精神内涵上形成互文，让观众在华丽的视觉幻境中感受到影像虚实相生的奥义。

有学者认为，故事动力是事件之中人物行动自身具有的动力，它来自时空、因果、情感、意愿四种逻辑规定的作用力。<sup>[8]</sup>因此，在表现人物形象方面，诗歌的介入能彰显人物的诗性品格，成为开启人物内心世界的钥匙，从而外化人物的精神世界，建构推动情节发展的情绪结构。

电影《推拿》中的盲人沙复明，热爱诗歌，一心想融入健全人的“上流社会”，在被小向拒绝和都红受伤后，他终于正视了自身的残缺和融入上流社会的失败，吟诵了《黑夜的献诗》和《如果有来生》。影片有意识地选取了海子和三毛的作品来隐喻以沙复明为代表的盲人群体的生存状况与精神困境。影片的改编使沙复明通过诗歌获得了慰藉，而诗人海子和三毛自杀的归宿和诗歌中暗含的挣扎、无奈也深层次地象征了沙复明求而不得的艰难人生。

记录电影《我的诗篇》将诗歌艺术与记录电影进行了创新性融合，通过工人诗会这一形式上的叙事线索串联起6位工人诗人不尽相同的生活故事及诗歌作品，以至拼贴成完整的中国当代工人阶级的群像，展现他们的生存境况及命运体验。在诗歌的呈现方式上，一方面诗歌以人物朗诵或独白的形式辅助影像叙述，承担了声乐的抒情功能；另一方面，诗歌文本默然浮现于影像画面中，诗歌文本中的意象与影像画面中的具象形成对应，构成了镜头内部的对列蒙太奇。在主旨表达上，诗歌以简洁凝练的形式表现了底层工人的个体生存体验，既有对现代化工业异化人性的批判，又有对自我生存际遇的悲叹和对美好生活的向往，影片中具有代表性的6位工人的人生经历具有不同方面的启示意义，在彼此的呼应和慰藉中能够表现底层工人的集体意识与身份认同。

### 三、交错拼叠的架构：诗歌在电影中的结构性介入

诗歌融入电影结构则为第三层呈现方式。马塞尔·马尔丹认为，“由于电影画面含有各种言外之意，又有各种思想延伸，因此，我们倒是更应该将电影语言同诗的语言相比。”<sup>[9]</sup>马尔丹肯定了电影语言与诗歌语言的相似性，这种相似性为诗歌融入电影提供了契机，也为开拓电影语言表现空间提供了可能。诗歌结构的审美特质表现在时间、空间与情绪三个结构层次上，作为一门想象的艺术，诗歌能够“悄焉动容，视通万里”，自由、跳脱的表现手法有利于建构多维、开放的叙事空间。互文性理论强调，任何一个文本中都不可避免地包含其他文本，诗歌在电影中的结构性介入，使二者在时间、空间及情绪建构上形成了互文性对话关系。

在诗歌文本建构中，时间层面的流转与跳跃是推动叙事发展和主旨表达的重要因素，在时序设置上，诗歌常使用回首过去、今夕对照及憧憬未来等形式传达诗人关于时间的情感体验。电影同样能够“雕刻”时光。首先，可通过蒙太奇实现非线性叙事。非线性叙事能够突破因果束缚和时空界限，通过无序重组、拼贴等方式结构文本，使叙事呈现跳跃性与碎片化的诗性特征，帮助影片打破传统线性叙事的稳定性和封闭性，营造多元意义的开放叙事空间，观众由信息接收者转为叙事过程的见证者与参

与者,能够发挥联想与想象,参与影像文本意义的建构。在电影《路边野餐》中,其叙事结构采用了复调式和跳跃式两类非线性叙事模式,过去、现在与梦境中的未来三条时间线交叉并行,碎片化、交替式地呈现了陈升的旧时记忆、现实境况及其内心世界,不同时间层次的叙事线索共同拼凑成完整的故事情节,并指向人物的精神世界,使观众在有限的放映时间中获得多层次的情感体验。

其次,电影能够形成“时间综合”,使不同时间层面跳跃和共存。《路边野餐》将过去、现在、未来三个时间层面并置,形成了新的时间综合,构成了德勒兹所提出的“晶体影像”——不同的时间维度如同晶体的不同光面,真实与虚幻将难以辨别。<sup>[10]</sup>影片对时间层面的杂糅虽然改变了线性时间的流向,但并未完全否定因果逻辑,而使并置的时间层面发生关联,通过跳跃式、发散式的时间铺叙,递进式地引导观众拼贴完整的叙事背景。在“现在”的时间层面中,影片采用正叙,碎片化地描绘了陈升在凯里颓靡的生活状况,人物关系模糊。在“过去”的时间层面中,影片通过闪回对已有的人物信息进行补充;复仇、出狱、妻子去世,往日的影像通过插叙串联在现实时空中,并通过诗歌提示时间的跳跃。在虚幻与真实并存的梦境中,影片则通过一段完整的长镜头叙事弥补了其他时间层面的叙事留白,三个时间维度的人物发生关联并重叠,拼贴成了完整的人物形象与意义文本。

法国现代哲学家伯格森提出了“心理时间”的概念,主张“时间”并非是体现在钟表刻度上的物理时间,而是一种心理意义上的时间,内心时间从属于心理活动,与人的流动的、绵延的意识融为一体。<sup>[11]</sup>因此,在内心时间中,不同的时间层面没有界限,过去、现在与未来能够随着意识的流动而发生交融,人物内心时间与意识的绵延流动为影片的时空杂糅提供了精神支点。《路边野餐》中陈升的内心时间和绵延意识不仅贯穿于三个物理时间层面的影像中,同时也蕴藏在诗歌文本中,诗歌与影像共同具化了人物的内在时间,诠释了“过去心不可得,现在心不可得,未来心不可得”的精神主旨。

空间是建构场景的重要手段,不仅可以承载情节的发生发展,同时还能作为功能元素,融入叙事结构,承担叙事功能。诗歌艺术在空间场景建构上具有无序性、自由性等特点,通常使用意象群、虚实相生以及“移步换景”等方式营造诗意的空间图景。在空间场景建构方面,电影同样与诗歌表现手法具有相似之处,首先体现在意象群的设置上。电影可通过对实物道具进行意识化处理,使物体脱离现实生活语境的含义,成为表现人物意识与情感的符号化表征,经过拼贴组合,建立各意象元素之间的关联,从而建构诗意化的空间场景。如在《地球最后的夜晚》中,野柚子、绿皮书、旋转的房子等物象代表了情人万绮雯,火把、红发、苹果则代表了母亲,最后这些物象在凯珍身上重组,象征人物身份发生了迁移与重叠,同时递进式展现了罗紘武追寻过程中内心情感的波动起伏,通过物象的组合将物理空间与人物的意识空间相联结。

此外,“虚实相生”和“移步换景”是诗歌艺术营造意境空间、隐喻人物心灵空间的两种艺术表现手法,电影同样可通过电影语言实现实境与虚境的融合、人物心灵空间的外化。深受塔可夫斯基影响的毕赣擅长将影像诗意蕴藏于对现实生活的呈现中,现实主义风格的创作构成了影像的“实”。在《路边野餐》中,毕赣以写实的镜头描绘了人物日常生活的场景,展现了客观存在的城镇凯里,并采用了方言、新闻报道等元素提升了影片的真实感。而梦境空间则表现了影像的“虚”。在毕赣设置的梦境空间中,过去的人物和未来的人物可以并存,同一人物可以实现多重身份重叠,时空杂糅、情节荒诞,但却与“实境”连通。通过蒙太奇的镜头组接,观众可随着时空转换进入异质空间,感受影像虚实交错的空间图景,从而进入超越影像的意境审美空间。另外,杨超的《长江图》和毕赣的《路边野餐》皆带有公路片的性质,人物在移动的地域空间中实现了与自我心灵的交流,两部影片皆融入诗歌文本作为空间叙事的新元素,实现了对人物心灵空间的诗意隐喻。

王国平认为,“诗结构的本质特征是抒情,作为风格电影的诗电影结构是一种情绪结构”。<sup>[12]</sup>因此,凸显影片内在情绪结构能够在表意结构层面与诗歌形成互文,是诗歌艺术特质在电影结构方面的诗意



呈现。在电影中常用人物关系的陌生化建构、故事情节的弱化展示以及隐喻性的镜头语言等方式凸显内在情绪结构，串联起跳跃、分散的情节和时空，传递诗意内涵。

如《长江图》通过人物神秘化处理实现了人物关系的陌生化建构。安陆出现在诗集提示的每一个地点，但状态和情绪却完全不同，观众只有通过诗集的引导将在不同时空相遇的二人联系起来，才能完成对安陆身份认同的建构。而《地球最后的夜晚》则通过人物身份的迁移和重叠将人物关系模糊化，梦境中的凯珍身上具有代表情人和母亲的双重物象，因此，双重身份重叠的凯珍既可以代表罗紘武的情人，也可以代表他的母亲，观众可在二人陌生化的关系中洞察人物内心情感的变化。

在以情绪为主要结构方式的诗意影片中，故事情节的弱化是其主要叙事特征。故事情节的弱化使影片叙事呈现断裂性、碎片性的特征，并与其他叙事元素提供了表现空间，丰富了情感表达的途径。有学者认为，现代诗歌文本具有碎片化的叙事特点，在主题、情节、结构等方面皆具有去中心化的倾向，由此增加了诗歌文本的多元性和不确定性。<sup>[13]</sup>而电影对故事情节的弱化同样增加了叙事空间的开放性，通过设置情节上的召唤结构以及并置情节线索产生隐喻、象征、暗示等效果，引导观众参与文本意义的多元延伸，因此使影像的视听语言具有了现代诗歌语言学特征，影像文本的诗意也随之产生。

通过镜头语言营造具有隐喻性的细节场景是现代电影结构情绪彰显诗意的主要方式。其中特写镜头的使用能够使观众观察到人物在特定时刻的情绪变化，营造情绪高潮，如《地球最后的夜晚》中白猫吃苹果这一特写镜头层次化地展现了人物的悲痛情感；此外，人物的内心独白能直接将情绪倾诉给观众，诗歌文本以人物独白的形式融入影像，不仅在叙事内容上与影像文本相呼应，提供审美引导，也为人物情绪表达增添了委婉朦胧的诗意。《路边野餐》中陈升的心绪随着时空的改变而变化，朗诵的诗歌与身体空间产生了精神对话与情感联结；《地球最后的夜晚》中罗紘武念的诗歌既是使房子旋转的咒语，也是在梦境中完成自我救赎后的心灵感悟，将诗歌文本以人物独白的形式呈现于影像，能够为人物抽象且隐秘的情感提供一个富有诗意的宣泄口，实现情绪的凝练与外化。

#### 四、诗意的可视化传递：诗歌与电影的精神性对话

诗歌与电影的精神性互动为影片中最高层次的诗歌呈现形式，诗歌文本在影片中发挥结构性功能的同时，在精神层面上与影像文本共同指向诗意内涵的深化彰显与可视化传递。诗歌在精神层面上融入影像，能够赋予电影“诗性特质”，使电影因此具有了引导审美主体自省与反思生活及生命状态的艺术价值。《长江图》《路边野餐》《地球最后的夜晚》等影片实现了诗歌与电影在精神层面的对话与融合，建构了关于记忆、时间、梦境及生存体验的诗意审美语境，并通过丰富的诗意表现机制，设置召唤结构，引导观众参与互文意义的生成。

诗歌与影像的精神性互动体现于人物内心世界的外化形式上。“意识流”观点认为人的意识处于不间断的流动状态之中，能够打破时空的界限，发挥最大限度的自由联想。诗歌艺术能够通过联想与想象跨越时空，驰骋千里，电影同样能运用视听语言重塑时空，诗歌与影像的艺术特质符合人物内心话语体系运行的规律，为外化人物精神世界提供了表现空间。影像可以通过营造场景幻象外化人物的思绪与心境，利用闪回镜头再现人物记忆，使不可视的内心世界具象化呈现。作为一种心理活动的外化产物，诗歌文本则成为人物传递内心体验的载体，与影像共同构成诗性的思维逻辑。

梦是欲望的满足，由记忆中彼此不连贯的形象组合而成，能够反映人物的思绪与心境。通过主观意识的加工，人能够在梦境这一虚幻场景营造符合主观期许的具体幻象，包括与记忆有关的事物、人物间关系等等，通过赋予其理想化的属性，发挥梦的补偿性功能，以慰藉对象实体曾带来的精神创伤。《地球最后的夜晚》前半部分通过跳跃性的叙事，使人物穿梭于现在和过去两个时空层面，碎片化的记忆和拼贴组合的意象群建构了解读文本的障碍；后半部分则运用长镜头呈现了一个情节叙事完整的梦

境空间,解构了前文本设置的理解障碍,这一幻象场景是罗纭武心灵空间的隐喻,表现了超越物理时空的心灵真实。在梦境中,罗纭武直面精神创伤,与过去和解,实现了身份认同,呈现了理想化的“超我”。影像通过梦境这一幻象空间,具象化地表现了罗纭武对生命、情感、精神创伤的理解与感悟,呈现了个体心灵救赎的完整过程。

记忆是构成梦境的材料,影片前期对人物记忆片段的呈现是为后续建构梦境做铺垫,记忆通过闪回镜头穿插在人物的现实时空,营造了叙事的断裂感,而梦境运行的“再校正”机制能将记忆碎片重组,发挥完整的叙事功能。闪回镜头通过影像画面展现人物在特定时空的所处情景以及内心状态,赋予人物心理活动的可视性,还能在错乱的时间线中营造叙事悬念,渲染紧张的氛围。《路边野餐》中大量使用闪回镜头,展现了陈升关于妻子张夕的记忆。闪回由陈升的主观意识受到外部刺激而触发,画面随即转为对记忆片段的回顾。闪回镜头使过去和现在两个时空的叙事文本发生联结与重叠,使人物在不同时空维度与他人互动,逐渐丰富人物形象,并在碎片化的记忆回溯中建构了完整叙事,为梦境的生成提供了现实可能性。

此外,意识流的表现手法能够帮助人物实现最大限度的自由联想,联想可超越时空界限,在意识无序流动的状态中展开。过去、现在、未来三个时间维度杂糅在跳跃性的自由联想中,正如伯格森所提出的“心理时间”所强调的通过直觉体验或内省的方式来感悟自我内在生命的流动。在这种意识的内在生命中,各种因素不断相互渗透、交替展开。电影则能通过片段闪回、超现实时空的建构等方式表现人物对自我生命的直觉体验,以及在内省中的自我和解。

文本间互文性的生成依赖于读者的主动参与和能动创造,巴赫金、罗兰·巴特、热奈特等互文性研究学者皆强调读者的主观能动性,在诗歌与电影的精神性互动中,观众需要调动自身的审美素养与生活体验,主动解读文本,才能实现完整的诗意传递过程。在研究影片中,大多以平凡人物为叙述视角,避免宏大叙事,使用纪实镜头展现人物的意识流与生活流,挖掘日常生活中自然朴实的诗意。如记录电影《我的诗篇》以诗歌和影像为载体,展现了中国当代工人的诗歌创作图景及生存境况,对平凡人物的呈现,能增加观众的身份代入感,在审美过程中实现主体的自我反思。

此外,纪实美学的艺术表现手法能够再现真实的生活质感,在对客观生活的观察记录中营造自然朴实的诗意。贾樟柯和毕赣的系列影片皆采用了纪实美学的表现手法,客观记录了小人物的日常生活,将诗意诠释为对日常生活的审美感受与超越性认知。这一内涵与塔可夫斯基强调的诗意大致相似,塔可夫斯基认为,“电影诞生于对生活的直接观察,那也是电影诗意的关键”。<sup>[14]</sup>因此,诗意的生成并不局限于诗情画意的意境中,也能流淌在平凡的日常生活中,表现为对普通人物心灵的抚慰以及生命体验的传达。

诗歌代表了艺术的本体精神,以艺术、感性的方式探讨人的存在价值与意义,因此诗意不仅表现为文体范畴里的审美意蕴,同时也指向超越影像的现实关照。从研究对象影片来看,部分影片对“存在主义”的探讨衍生了一种显象之外的精神诗意。存在主义起源于西方社会的精神危机,关注人的生存状态,倾听人的呼声,以诗意的艺术形式反映人的生存困境与精神困境。

存在主义哲学的集大成者萨特着眼于解决人与世界的关系问题,提出了有关存在主义的三个命题,首先是存在先于本质。其次,世界是荒诞的,人是孤独的存在,因此人与人之间的关系是冲突的。存在主义的前两个命题在《二十四城记》《推拿》和《我的诗篇》中皆有体现。影片皆关注个体的生存状态,关照社会小人物的生命体验与内心世界,在表现手法上,以贴近生活原貌的纪实美学再现底层人物的日常生活流,展现了其混沌、虚无的生命体验与孤独的群体关系。存在主义的第三个命题则是强调人的自由意志。人的本质并非先天生成,可以通过人的自由意志而决定。《长江图》中的安陆则是自由意志的追逐者,她所追求的自由是超越佛法、宗教等一切外在制度限制的纯粹信仰。海德格尔认



为，死亡并不代表人的存在的终结，而是此在的一种存在方式，因此，安陆最终选择自杀来证明存在的意义，正如诗句“我厌恶生命的礼赞/悲伤高于快乐/纯净高于生活”所揭示的，此时的安陆已拥有了纯粹的自由意志，内心的纯净与自由让她可以爱所有的人。由此看来，诗意并非局限于感性的审美体验，同时还指涉对客观世界和生存意义的理性认知，因此将诗歌融入影像，不仅在审美层面上丰富了影片的艺术性，同时在精神层面上凸显了显像之外的诗性关照。

## 五、结 语

诗歌文本通过以上四个层次的呈现方式由浅入深地融入电影，不同层次的呈现形式既可以作为单一的叙事表意手段独立存在，又能有机统一于影片之中，在电影叙事、结构、主旨等多方面与影像语言构成诗性对话。随着诗歌呈现层次由表层镶嵌到叙事结构以及精神主旨的深入，作为审美产物的诗意图内涵却愈发深厚浓郁，不仅包括纯粹感性的“诗情画意”，同时也蕴含对生活及生存体验的哲理观照。

诗歌语言与电影语言的某种相似性为二者互文关系建构提供了可能，在同一语篇中，虽然诗歌与影像各自具有独立的意义空间，但诗歌文本与影像文本的互文性对话使双方叙事表意结构发生联结与融合，进而生成新的意义文本与电影语法系统。诗歌与电影的跨媒介互文对电影本体意义的开拓及艺术价值的提升具有重要意义，同时也为诗歌传播提供了新的渠道。中国新生代导演在电影与诗歌艺术结合的创作中提供了诸多借鉴，实现了电影的诗性复归与转向。

### 参考文献：

- [1] 周宪.“读图时代”的图文“战争”[J].文学评论,2005(6).
- [2] 曾臻,吉平.诗歌文本在《二十四城记》中的叙事审美[J].电影文学,2013(18).
- [3] [苏]巴赫金.诗学与访谈[M].白春仁,顾亚铃等译.石家庄:河北教育出版社,1998:287.
- [4] 李衍柱.巴赫金对话理论的现代意义[J].文史哲,2001(2).
- [5] 范颖.论互文解构与互文建构[J].中国文学研究,2005(3).
- [6] 毛凌滢.互文与创造:从文字叙事到图像叙事[J].江西社会科学,2007(4).
- [7] 林庚.盛唐气象[J].北京大学学报(哲学社会科学版),1958(2).
- [8] 郭明玉.论叙事动力的流程和类型[D].江西师范大学,2008:9.
- [9] [法]马塞尔·马尔丹.电影语言[M].何振淦译.北京:中国电影出版社,1980:7.
- [10] 叶馨.《路边野餐》:时空建构与诗学隐喻[J].创作与评论,2017(16).
- [11] 夏腊初.论柏格森的“心理时间”对意识流小说的关键性影响[J].云南师范大学学报(哲学社会科学版),2005(4).
- [12] 王国平.论诗电影[J].当代电影,1985(6).
- [13] 罗军,辛苗.从叙事文本碎片化叙事看诗歌叙事学碎片化叙事模式的构建[J].长春工业大学学报(社会科学版),2013(1).
- [14] [俄]安德烈·塔可夫斯基.雕刻时光[M].陈丽贵,李沁泉译.北京:人民文学出版社,2003:122.

[责任编辑:华晓红]