

贾樟柯电影的行走美学研究

李钦彤

(河南师范大学文学院, 河南新乡 453007)

摘要: 贾樟柯电影的独特性不在于新写实主义下的纪实风格或东方美学的断裂叙事, 而在于后革命语境下的行走美学, 旨归在于揭示资本、风景与人之间的互动。贾樟柯电影以不停运动的影像, 游荡的叙事结构, 无法拯救和逍遥之后的漫步来实现这一特定的叙事效果。但近年来贾樟柯电影的创作方法出现了转向, 让行走美学失去了原有的活力, 以抽象化时间代替实际时间, 走向了叙事封闭和人物失魂。未来贾樟柯电影需要以新感受力发掘生活经验。

关键词: 贾樟柯电影; 后革命; 行走美学; 新感受力

中图分类号: J905.2

文献标识码: A

文章编号: 2096-8418 (2021) 06-0114-05

不论是新写实主义下的纪实风格, 还是东方美学的断裂叙事,^[1] 都在一定程度上指出了贾樟柯电影的特征, 但这不足以厘定贾樟柯电影的独特性, 这些特征亦可以放在其他导演身上, 如李睿珺。

贾樟柯电影的独特性在于后革命语境下的行走, 类似石琪在《行者的轨迹》一文中所评价的胡金铨电影风格, 最大特色就是人物和摄影机不停地行走, 保持进行式的状态。不过和胡金铨立意在反抗、旨归在动作的侠义世界不同, 贾樟柯电影表现后革命这一断裂语境下小人物的命运浮沉。《三峡好人》韩三明拿着印有三峡夔门风景的10元钞票站在夔门前, 印有毛泽东头像和自然风景的钱币改变了自然风光, 更改变了人的命运, 这个镜头揭示了后革命语境下资本、人和自然之间的互动。时代变迁, 人事变幻, 一切都化为影像排闼而来。

一、进行式的运动影像

如麦茨所言, 在电影总体的要素之中, 有一个特殊的与其他要素极为不同的、在其他艺术中并非单独存在的核心要素, 那就是影像的论说。“对影片分析而言, 最重要的一点就是要认清, 无论如何, 一部影片的内容绝对不是现成的, 而是经过建构的。”^[2] 影片内容研究必须以其形式研究为前提, 从形式才能挖掘深度, 才能孕育形而上层面。尼克·布朗曾分析《关山飞渡》酒馆吃饭一场戏, 这场戏借由露西观看林戈和达拉斯的主观视点, 彰显一个中心意念, 即作为上尉夫人的露西、银行家和南方绅士构成的社会阶层, 要高出风尘女子达拉斯和不法之徒林戈。

贾樟柯电影的行走美学首先体现在影像形式上。贾樟柯电影经常书写两种构成运动, 一个是水平的横向移动, 一个是纵向的纵深运动。这种运动影像典型体现在以人物出场为代表的重要场景上。胡金铨电影尤其注重开场, “传统剧, 尤其是京戏, 对于人物出场非常注意, 如果比较重要的人物, 先上龙套, 再上四将, 上中军, 配以音乐效果, 再转换灯光, 然后静一秒钟, 像音乐里的 pause。这时灯光忽然一亮, 主要角色出来……当然, 我们不能照抄传统剧, 但这种方法, 可以在加以化解之后再吸收”^[3]。胡金铨武侠电影的侠客皆在运动中出场, 金燕子行走在江南水乡, 萧少兹行走于塞北荒漠, 杨

慧贞和石将军穿行于高山大川之中。贾樟柯电影显然受到了胡金铨电影的影响。

《小武》中的小武去小勇家，摄影机穿街过巷，伴随着《霸王别姬》歌声，来到小勇家刻有身高的门口后，小武进入镜头，看墙上的身高。小武在录像厅的二楼吃着青红的苹果，录像厅传来《喋血双雄》声音，楼下小巷则是小武的手下三兔和女朋友行走的身影。小武被家人赶出来，摄影机跟着小武环视家乡，伴随着香港回归的广播声。小武陪梅梅理发，随后二人在县城街道上漫步，一前一后交替领先，一个要走，一个不愿，横向移动的长镜头，中景，以类似胡金铨武侠电影的方式呈现。《站台》文工团乘坐拖拉机离开小城，经过城墙，摄影机和与人一起纵深运动，伴随着“朋友，再见吧”的歌声。尹瑞娟骑着摩托车穿行在县城街道，影片以纵深运动的长镜头表现。《任逍遥》开场是斌斌骑摩托车的纵深运动长镜头，倒数第二场戏是抢劫失败的小济骑摩托车的纵深运动长镜头。巧巧走过拆迁区，以及小济来到野外寻找正在演出的巧巧，也是行走的影像。《世界》开场运动长镜头，赵小桃在房间内穿梭，找人借创可贴。《三峡好人》韩三明和沈红在横向运动的影像中登场，一个找寻失散16年的妻子，一个找寻两年音信杳无的丈夫。《天注定》开场的第三个运动镜头，王宝强饰演的杀手在横向行走中出场，骑着摩托车。胡大海出院回家，运动镜头表现他的行走，穿过拆迁区、城市和村庄小巷。在《独臂刀》电影声音片段出现之后，电影用一个运动长镜头纵深表现肩扛猎枪的大海穿过庭院，走过街道。电影亦用一组横向运动镜头表现小玉杀人后在盘山路上的行走。《山河故人》呈现了梁子打工的行走。《山河故人》最后一个镜头，大雪正下得紧，穿过施工工地，孤身一人的沈涛站在文峰塔外的工地上起舞，画外音响起电影第一个镜头中她年轻时跳舞的“Go West”。《江湖儿女》巧巧于公交车上的横移镜头出场，随后则是麻将馆的纵深运动。

波德威尔认为电影诗学作为方法论的出发点提出来，其核心问题可以这样来理解：“电影是怎样为了得到特定的效果而被制作出来的。”^[4] 电影的影像形式要和叙事旨归相匹配，侯麦和夏布罗尔曾指出，希区柯克电影中的往返运动与不断出现的罪恶交换主题紧密交错。斯坦利·梭罗门亦曾分析《罗生门》摄影机运动的意义诉求，移动摄影机用不同节奏来强调当事人叙述的主观性。

贾樟柯电影进行式的运动影像意在与世事浮沉下的江湖漂泊产生共鸣，“一个地方是山西，它是一个能调动我个人经验的地方，另外一个地方就是长江周边，四川，重庆，三峡附近，因为它的水路仍然是繁忙的……你很容易会有江湖感……另一个是广东，对我来说是个遥远之地，它是南国，它并不是中国的中心，但是那种杂乱的生机，就和那里的植物一样，一种傲慢的生长，那种感觉很吸引我”^[5]。在贾樟柯电影中，山西、四川、广东构成了地理地形图。在这个地图上，进城农民和返乡过客络绎于途，文艺青年和侠义女子你来我往。

二、游荡的叙事结构

电影不仅仅是一种造型和运动体验，更是一种叙事体验。贾樟柯电影的行走美学不仅体现在视觉影像上，也体现在叙事形式上。运动影像需要和叙事结构匹配，共同完成叙事目的的建构。

巴赞在评价意大利新现实主义电影时指出，叙事结构的松散是意大利电影带给世界电影最大的变革。巴赞将《游击队》《偷自行车的人》《德意志零年》《卡比利亚之夜》等电影称为“事实—影像”，它们“创造了没有任何戏剧连贯性的，唯独以对于人物的现象学描述为基础的剧作类型……表面上对‘动作’的推进毫无影响的描述性长段落却是真正重要的揭示性场景”^[6]，人物在徜徉漫游，比如夜晚的游荡，海滩上无聊的闲逛，对修道院的造访。德勒兹将这些场景称之为纯视听情境，取代衰落的感知—运动情境。不仅如此，同时期的苏联《士兵之歌》也采取了这种叙事方法。电影呈现阿廖沙的回家之旅，在这条线性线索上，随机垂直讲述了给妻子带去两块肥皂的士兵，失去一条腿害怕回家拖累妻子的士兵瓦夏，开卡车送物资的士兵母亲，拒绝送阿廖沙一程却又调头的汽车司机，负责运输军事

物资的魔鬼中尉，避难所中的患病父亲，还有偶遇的舒拉和青梅竹马的卓娅。《倒毒性爱，发狂黄片》第一章也以游荡方式揭示现实种种，伴随着历史女教师在城市的漫步，卧病在床的老人，超市无力支付的女顾客，傲慢无礼的汽车司机，器官移植插队的官僚，选择专业的学生，一一闯入镜头。

贾樟柯电影同样采用了这种叙事方法，《小武》《站台》《任逍遥》《世界》以人物在汾阳县城、大同和世界公园的行走结构故事，偶然碰到一些人和事，如卖水果的人，做矿工的表弟，买《小武》《站台》电影光盘的人，打工的二姑娘。呈现众生万象，《三峡好人》将这种方法推向顶峰。《三峡好人》中一个寻找丈夫的女人和一个寻找妻子的男人，在这两条线索之外诸多事件如万有引力般垂直降落。染着一缕黄发的摩托车司机明知道青石街5号已被水淹，依然带韩三明来，赚了他5元钱。随后，他答应带韩三明去拆迁办查询，但需要再加3元钱。他帮韩三明和旅馆老板讲价，从3元降到1.5元，再到1.2元，自己则从老板那里拿走1元钱作为报酬。“小马哥”以侠义情怀应对暴利世界，讨债未果的中年女子决定去广东打工，年轻的女孩同样希望离开家乡去谋生。小旅馆老板无奈搬迁到桥洞中生活，拆房人决定跟随韩三明去山西冒险谋生，三个川剧演员相对无言，各自打着手机游戏。《三峡好人》也呈现了唱歌孩子的两个镜头，一个是在废弃楼房中唱《老鼠爱大米》，楼房中韩三明和其他拆楼人在吃饭，另一个是在渡船上唱《两只蝴蝶》，渡船上寻找丈夫的沈红。贾樟柯电影以一种开放性包容人事鼎沸，发掘生活的复杂和真实。

《江湖儿女》走向了矛盾，一方面想要放手给不一样的游戏和力量，如雷诺阿、德·西卡、罗西里尼，另一方面又呈现了想要设计、操控的一面，如爱森斯坦、希区柯克。从最初的江湖情侣，到枪声后的囚徒与自由，再到失去资本与健康后的重逢，以及最终的踪迹不见，《江湖儿女》讲述了水平线性的故事，伴之以五湖四海、《英雄好汉》录像厅、《浅醉一生》歌曲等诸多符号。在此之外，《江湖儿女》如同《三峡好人》般垂直降落各种偶然事件，如偷窃的中年女子，出轨的中年男子，寻求本能欲望满足的摩托车男子，以及有花有路却无心的小卖部老板。

三、逍遥和拯救之外的漫步

如何界定真实性，巴赞指出了美学形式标准的必要性。面对从内容或形式层面提出电影真实性的问题，德勒兹则试图开拓新的角度。“难道不能在‘心理’的层面上用思维的术语提出吗？如果说运动—影像的整体，如感知、动作和情感，可以承受这样的荡击，那么难道不是首先因为闯入了一个新元素吗？”^[7]这个新的元素便是在游荡中发现平凡的日常生活中难以承受的东西，从而赋予它一种梦幻的特性。

贾樟柯电影之所以要以游荡方式表现人物的行走，其叙事目的之一在于发掘普通人物在日常生活中的生命体验，这些普通人物被抛掷在一个追逐资本的单向度世界之中。《小武》中的郝老师和同学都在劝小武向小勇学习，小勇的发家致富得到了官方和民间的认可。《天注定》中的大海喜欢过的女同学劝说大海向焦胜利学习。张军、崔明亮们努力跟上时代步伐，但遭遇被现代化抛下的反讽境遇。自行车上的飞翔是错觉，硝烟尽处、炊烟起时，崔明亮和尹瑞娟最终听到的是茶壶水开的声音。资本成了人物命运中举足轻重的元素。一切坚固的东西都烟消云散了，一切神圣的东西都被褻渎了，古典文化和流行文化对《任逍遥》中的斌斌和小济来说不过是幻觉。小济在餐桌上“兴奋”地和巧巧说着《低俗小说》，显然他并没有认真看过这部电影，他说餐厅抢劫的女子和巧巧有着一样的发型，他把开场中的小白兔和随后登场的马沙太太米娅混为一谈。《世界》中二姑娘的道德理想无法拯救她的身体，《三峡好人》中昔日的桃园结义现在成了各自的打手机游戏，《山河故人》中关公像无法拯救梁子的身体，《江湖儿女》中关公像所代表的义气已被暴利至上所取代，《天注定》中圣母圣子画像在毛主席像前成了资本的装饰品，名贵革命油画《黄河颂》成了《山河故人》晋生资本的炫耀。在这样的世界中，资

本肆无忌惮地践踏尊严并征用身体，令人产生一种超验的感觉。正因如此，贾樟柯电影才出现魔幻镜头。《三峡好人》以超现实的飞碟镜头把两段故事连接在一起，也有建筑如火箭般升空。巧巧下车的荒凉车站，《江湖儿女》再度使用了超现实的飞碟镜头。

小武和大海都拒绝接受这个世界，小武让前来狡辩的小勇手下滚出歌厅，大海则是流露出“你也把我和他比”的失望。无法接受这个世界，但他们无法获得拯救，也无法走向逍遥。《天注定》中莲蓉和小辉请来佛像，置于雨中汽车前盖之上。莲蓉有一个女儿，小辉无法给她生活需要，宗教无力拯救世俗。小辉就像《十八岁出门远行》中的“我”，跨过门槛是暴利与暴力，新的生活还没开始早已千疮百孔。他们也无法寄情山水，“路旁生长着意趣盎然的植物，不仅有雏菊，还有松竹梅兰，且伴有嶙峋怪石，为逍遥诗人悠然远去提供了心心相印的伴侣”^[8]。《任逍遥》中的巧巧只能在宾馆镜子的贴纸上画蝴蝶，庄周梦蝶物我统一只不过是镜像或二维平面，失去了纵深立体的真实感。

这些人物走向了逍遥和拯救之外的漫步。小武犹如本雅明笔下城市中的漫游者，当新的工业进程拒绝了某种既定的价值，拾垃圾的便在城市里出现。在《霸王别姬》的悲壮中小武坚持给小勇送结婚贺礼钱，画外音传来《喋血双雄》杀手和歌女去海边的对话，楼下小巷上演手下弟兄的爱情，伴着《爱江山更爱美人》，小武寻求与梅梅的浪漫爱情。不停喝水以及吹风扇，暴露了沈红焦虑不安的心理，手中的矿泉水瓶成了沈红彷徨内心的缩影，最终，沈红放弃了被资本侵蚀的爱情，伴随着“满山红叶似彩霞”的歌声，独自远行。《天注定》则试图以侠义精神的召唤对抗暴利的伤害，“我就是不做”。

四、转向后的封闭和失魂

运动影像、游荡结构和精神漫步让贾樟柯电影塑造了一个个具有生命力的鲜活主体，发现和揭示现实真实，“不管以什么表现形式或在什么时代，真正的电影都与真实有某种关系”^[9]。以抽象化时间取代实际时间，回避生活实感的灵活性和创造性，最近几年贾樟柯电影的行走美学失去了活力，走向了叙事封闭和人物失魂。

《山河故人》择取了三个时间点讲述故事：1999年、2014年和2025年，直指观众的当下生活以及未来景观社会。但是，贾樟柯电影淡化了相应的生活细节，省略了现实中真实的连续性。沈涛和儿子惜别，包饺子、阳明堡车站换乘、听《珍重》与送钥匙，《山河故人》在一个段落里堆积了诸多乡愁的符号。败给资本背井离乡，积劳成疾患病还乡，《山河故人》没有详细交代梁子在外生活，而是用了26个镜头，5分半钟的时长交代了梁子的苦难史。照相、下矿前点香、扛大刀的少年、下井、空地的火与滚滚浓烟的工厂、下工后洗澡吃药、医院检查、路边笼中老虎、坐出租车返回老家，这一段落缺少生活细节，流于浮泛，真正的现实被忽视。《山河故人》少了之前作品的现实主义叙事方式，如巴赞在《电影语言的演进》一文中所指出的，这种新的叙事方式能够体现真实的连续性，完整表现事物存在的实际时间、事件发展过程，而经典的分镜头方法则有意用想象的和抽象化的时间代替实际的时间。《山河故人》走向电影时间在内容层面和表达层面的断裂，呈现出了概念化、符号化倾向。

伴随着叙事封闭，人物也失去了昔日的主体精神，从漫步走向漂流。《山河故人》《江湖儿女》中的人物在追逐资本的道路上随波逐流、随遇而安。《山河故人》用连续两个固定/中近景的长镜头呈现晋生和沈涛的对话，两人分别居于前景、背景，移焦让两人始终不同时清晰出现在镜头中，象征、暗示他们的疏离命运。雨夜奉节宾馆诉衷肠这场戏成了《江湖儿女》最核心的地方。墙壁上的图片是10元人民币背面。长达7分钟的长镜头呈现巧巧与斌哥的对话，痛楚、难堪、陌路、幽默与温情汇集在一起。镜头开始部分让巧巧与斌哥都清晰出现，随后则使用了移焦，巧巧与斌哥交替出现在清晰区域之中，象征两人的殊途。当报纸之火燃起，两人才共处一个空间。大雨与火，时代变迁，人间冷暖，于焉浮现。《山河故人》《江湖儿女》更多彰显了资本力量对当下人生活的渗透，或舒适，或痛苦，或愉

悦，或孤独，似乎少了一些与资本相对抗的力量，或是本能，或是一定价值观念的支撑，只剩下梁子武力却也无力的一拳。

贾樟柯行走美学的转向折射出一个普泛的美学问题，那就是经验缺席导致美无处可寻。宗白华借用诗人里尔克的创作经验指出，诗不徒是感情，而是经验。“改变着客观世界的现象，使它成为美的对象，中国古人曾经把这唤作‘移世界’。”^[10] 移世界，是美的形象涌现出来的客观条件。无独有偶，克拉考尔则认为电影的精神是唯物主义的，它是从下而上的，电影应该从生活经验出发，取得线索后再逐步走向某个信念，而不是从一个预设观念出发，然后以符号来例证观念。电影创作需要生活体验作为创作源泉，来自山西的个人体验无法给贾樟柯电影提供足够多的创作经验，尤其是面对朝生暮死的现代性体验，贾樟柯电影呈现出生疏之感。

这一问题不仅体现在贾樟柯电影中，也表现在《路边野餐》《春江水暖》《小伟》等当下青年导演的电影中。《路边野餐》缺少日常生活炊烟，使得电影有“路”没有“餐”。一鸣青春的多愁善感、伟明追溯历史的逃避和慕伶转变过程的残缺，生活质感的缺失让《小伟》徒有形式技巧，未能发掘疾病下人的内心戏剧性。照顾中风母亲，老大和媳妇之间的家庭矛盾，老二给儿子买房的焦虑，顾喜感情受阻，《春江水暖》在这些事件呈现上都缺乏生活细节，难以获得观众移情。

贾樟柯电影需要新的感受力发掘和积淀生活经验，这种新感受力根植于我们的体验。“对极端的社会流动性和身体流动性的体验，对人类所处环境的拥挤不堪（人口和物品都以令人目眩的速度激增）的体验，对所能获得的诸如速度（身体的速度，如乘飞机旅行的情形；画面的速度，如电影中的情形）一类的新感觉的体验。”^[11]

五、结 语

“只要发掘，每一件琐细的事都将变成一个金矿。如果掘金者终于来到这无限丰富的现实的金矿，电影在社会上将起重要的作用。”^[12] 做到生活细节的呈现，贾樟柯电影方能揭示罗兰·巴尔特在《明室》中所认为的电影本体。摄影的真谛很简单、很平常，没有任何深奥的东西，“这个存在过”，电影呈现的是“被实在的东西蹭过的”影像。

参考文献：

- [1] 郎静. 贾樟柯电影东方美学的“断裂”叙事 [J]. 上海大学学报 (社会科学版), 2019 (3): 35-44.
- [2] [法] 雅克·奥蒙, 米歇尔·马利. 当代电影分析 [M]. 吴珮慈, 译. 南京: 江苏教育出版社, 2005: 124.
- [3] 胡金铨. 胡金铨谈电影 [M]. 上海: 复旦大学出版社, 2013: 85.
- [4] [美] 大卫·波德维尔. 电影诗学 [M]. 张锦, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2010: 69.
- [5] 贾樟柯. 天注定 [M]. 济南: 山东画报出版社, 2014: 188-189.
- [6] [法] 安德烈·巴赞. 电影是什么? [M]. 崔君衍, 译. 北京: 中国电影出版社, 1987: 363-364.
- [7] [法] 吉尔·德勒兹. 电影 2: 时间—影像 [M]. 谢强, 蔡若明, 马月, 等译. 长沙: 湖南美术出版社, 2004: 2.
- [8] 刘小枫. 拯救与逍遥 [M]. 上海: 华东师范大学出版社, 2011: 146.
- [9] [美] 达德利·安德鲁. 电影是什么! [M]. 高瑾, 译. 北京: 北京大学出版社, 2019: 21.
- [10] 宗白华. 美学散步 [M]. 上海: 上海人民出版社, 2015: 22.
- [11] [美] 苏珊·桑塔格. 反对阐释 [M]. 程巍, 译. 上海: 上海译文出版社, 2018: 354.
- [12] [意] 柴伐梯尼. 谈谈电影 [A]. 电影理论文选 [C]. 黄鸣野, 译. 北京: 中国电影出版社, 1990: 126.