



WHEN MOVIE
MEETS POETRY

电影导演的诗意调度

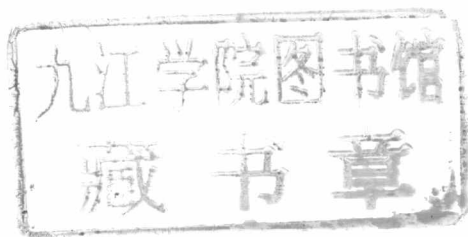
崔轶 著

电影导演的诗意调度

崔轶



72.5.13



CIP 中国电影出版社

2010·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

电影导演的诗意调度/崔轶著. —北京: 中国电影出版社, 2010. 7

ISBN 978-7-106-03233-3

I. ①电… II. ①崔… III. ①电影导演—导演艺术
IV. ①J911

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 134101 号

策 划: 黄一庆
责任编辑: 类成云
封面设计: 李振宇
版式设计: 仁和绘文
责任校对: 黄建芸
责任印制: 刘继海

电影导演的诗意调度

崔轶 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013
电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)
64296742 (读者服务部) Email: cfpvgb@126.com

经 销 新华书店
印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司
版 次 2010 年 8 月第 1 版 2010 年 8 月北京第 1 次印刷
规 格 开本/720 × 1000 毫米 1/16
印张/14.5 插页/2 字数/234 千字

书 号 ISBN 978-7-106-03233-3/J · 1201
定 价 38.00 元

序

张仲年

在我思考如何写作这篇序言的时候，上海国际电影节《主席论坛》传来了吴宇森、何平、彭浩翔、钮承泽和王小帅老中青三代导演发出的“炮声”。他们齐声抨击当下中国电影圈种种怪现象对电影个性的扼杀。《新民晚报》记者张艺用了三个小标题：投资压抑个性；广告折磨个性；环境冷落个性。大标题更醒目：“中国电影：不差钱，差个性”！

其实，对于一群迷恋电影的年轻人来说，恰恰是很差钱但不差个性。可以举出很多例子来说明青年导演们如何不畏艰难，为拍出富有个性的影片而甘愿釜底抽薪。本书的作者崔轶就是其中锲而不舍的一个。

按说，崔轶的工作岗位是令人羡慕的：上海电视台新闻评论部的编导，有做不完的活，拍不完片子。最刺激的是直冲地震第一线，最快活的是异国他乡觅风情。崔轶富有创意的专题片、纪录片作品使他奖项不断。该安居乐业了吧！崔轶偏不，他自幼生就的电影梦始终是只无形的推手，驱动他、激励他寻觅一切机会。

崔轶来报考我的研究生时，我对他一无所知。他也没有找关系托人情，凭着优秀的成绩进入了戏剧学院。上课期间他一直很低调，很少高谈阔论。我布置研究生们阅读著名导演韩小磊的遗作《电影导演艺术教程》，并要做读书报告。崔轶做了一个关于“转场”的发言。他经过精心的准备，给

我留下了深刻的印象。这时候我才知道韩小磊曾是他的老师，他对韩小磊导演怀有深深的敬意。接着，他请我观看他拍摄的长纪录片《她们的长征》，在该片中他运用了“情景再现”的方法，把长征中动人的人和事形象地予以展现。为了纪念话剧百年，他导演了专题片《海上惊雷雨》，是专门写戏剧大师曹禺先生的。他拍得相当用心，因此放映后获得了一致好评。我很高兴他的成功，也同意将这部专题片作为他的毕业作品。但是我凭感觉认为崔轶不可能停留在纪录片、专题片创作上，他有能力成为故事片导演。果然，我故作漫不经心的一句问话，搅动了崔轶的电影梦。

有梦的人是幸福的，因为老天不负有心人，有梦就会有梦想成真的那一天。天时、地利、人和的意外相合，催生了《笛声何处》——崔轶的处女作故事电影。当那年6月底崔轶跑来告诉我要拍电影时，剧本还没有成形。但9月份必须在苏州金鸡节开幕式上放映！我吃了一惊：生产周期如此急促，拍摄制作极其紧张，为崔轶捏把汗。但是，此时此刻只有硬着头皮上。机会只有靠拼搏才能抓住。记得在苏州千灯镇开机那天，高温达摄氏39度！真是一个下马威。火辣辣的太阳晒得人心烦燥，何谈诗意！？可是，当我看到《笛声何处》影片时，它充盈着诗情画意，深挚动人。它是崔轶艺术灵魂的自然呈现，表明了他的美学追求，彰显他的创作个性。《笛声何处》象市场中一股微微的清风，燥热中一缕淡淡的凉意，以高雅的身影袅绕着古音与现代人的心声。

在首映前的专家座谈会上，北京电影学院倪震教授和复旦大学张振华教授都对影片诗意化的追求予以充分肯定。他们认为，整部影片是诗意的、散文化的，这样与昆曲非常和谐。凄美、动人、亲和，这本身就是昆曲的特点。导演从美学上追求这样一种风格，现在影像效果也的确是。整个影象风格，电影语言，包括一些音乐声响的配合，画面的处理，很美。

《笛声何处》的成功，使我格外兴奋。因为从中学时代起，我就一直做着电影梦，尽管参加过电影《夜半歌声》的拍摄，但电影梦始终还是梦。而作为我首届艺术硕士崔轶拍成了电影，间接的实现了我的电影梦。所以我鼓励他不要中断，继续拍下去。

追寻诗意的努力得到评论界的首肯以后，崔轶告诉我，他要重新读书，做一次理论总结，撰写一篇关于“诗意调度”的论文。

不成想，两年以后，崔轶捧了厚厚一迭稿纸来到我的办公室。那不是一篇论文，而是一本专著——《电影导演的诗意调度》！

这非常出乎我的意外。我喜欢舞文弄墨，深知写书之不易，何况“诗意调度”这样难度很大的选题！对于“诗意调度”，我并无专门的研究，只是在几十年前曾认真攻读过苏联多宾撰写的《电影艺术诗学》而已。于是，我“虚怀若谷”地阅读了崔轶的书稿，获益匪浅。

崔轶阅读电影大师，看得出他尊崇的是塔尔科夫斯基、伯格曼、侯孝贤、费穆、阿巴斯等等具有独特电影观念和突出创作个性的顶级人物。他说自己研究“诗意调度”，就是遵循大师的理念，将“诗意调度”的创作观念与创作技巧予以归纳分析，“从而提升导演的影像思考和创作思维能力”。本书把传统技巧与当代技巧作了对比，大量的例子让读者一目了然电影在今天的表现手段，具有很强的实用性。然而，崔轶并不是为技巧而技巧，他首先强调的是“诗意调度”的内涵：即运用导演创作技巧，表现电影中非叙述部分——人物的精神世界，表达影像的主观视角——情节以外的印象世界。进而崔轶定义“诗意电影”——一种影像的咏叹，情感的婉约，情绪的微妙传达。它是导演利用诗意调度对诗歌精神的终极探索，是导演对“精神、理想永不止息的欲求”的最高形式。它“是一种对世界的了解，一种叙述现实的特殊方式”，“是一种生命的哲学指南”。

随之而来的九章，从容的探讨空间、时间、节奏、表演、镜语等等相关的一切影像元素中的诗意技巧。行文笔触具有鲜明的崔氏风采，好似随笔札记，又如集其大成的教科书，侃侃而论自我顿悟，滔滔不绝交流读片心得。也许书中提及的这些电影这些论著，大家都看过读过，但是像崔轶这样把它们系统起来的青年导演，似乎从未有过。在当前电影市场的导引下，票房第一，谈论“诗意调度”被认为是一件奢侈的事，更可能成为一次孤芳自赏。我很欣赏崔轶坚持自己创作追求，坚持美学思考的个性。我想起导演大师彼得·布鲁克所说的，戏剧永远是逆时尚的艺术。电影同样如此。年轻人能够静下心来厘清自己的电影观念、定位自己的美学目标，是再次腾飞强劲的助推力。理论思考绝不会成为创作的障碍，相反它将是创作的指南和方向标。我相信崔轶本人在今后的导演创作中一定会更自觉。也相信这本书会给同辈、同行以启示。

导师给学生写序，一是理所当然，二是欢畅快活。快活在学生做了导师做不了的事，真乃“青出于蓝而胜于蓝”也。是为序。

（张仲年：上海戏剧学院教授、博士生导师、国家级突出贡献专家）



目 录

CONTENTS

序 张仲年

- 第1章 调度之诗意/1
- 第2章 万花筒里的心灵世界/13
- 第3章 藏在一个焦段里的故事/33
- 第4章 捕捉空气中的尘埃/49
- 第5章 为张力而在的镜头/65
- 第6章 诗意调度的节奏/79
- 第7章 带有诗韵的表演/101
- 第8章 凝视与转场/117
- 第9章 画面之外的声音调度/149
- 第10章 梦境 记忆 诗寓境/165

附录一 电影《笛声何处》导演创作的构思与总结/191

附录二 论纪录片导演创作中的访谈功能/203

参考文献/221

后记/223

第1章

调度之语言

电影的本体在哪里？影像的力量是什么？是令人动容的故事还是极具感染力的情绪或氛围？

为什么大师的影像如此特别？坐在黑色幽暗的大厅里，透过那一方银幕，我们感受到前所未有的欢愉和体验，心灵受到震撼，精神得到洗礼……这就是影像所带给我们的。

可是作为影视导演，思维的创作动机却有所不同。有些导演习惯从文本中寻找突破，有些导演习惯在造型中启发灵感，更有些导演喜欢发掘演员不同的特质而激发创作。但无论如何，赋予纸上的故事以生命，使其活在观众的心中，甚至能够成为民众的影像记忆，这些都是作为影视导演毕生的职责和追寻的目标。

电影作为艺术诞生的100多年来，关于电影创作本体的争论未曾休止，但无论是以爱森斯坦为代表的“蒙太奇理论”，还是以巴赞为代表的“长镜头理论”，前者影响了好莱坞经典叙事的类型电影，后者则掀起了法国新浪潮的年轻旗手们“作者电影”的创作狂潮，可见理论之间的困惑、矛盾并没有阻碍伟大的电影艺术家们天马行空的创作想象和推陈出新的影像表现。

作为导演的创作手法，不可避免的是导演的调度能力，常常听到这样的评论说：“这个导演很会讲故事，电影调度很不错”或“这个电影不行，演员完全没有被导演调度出戏来”或“这个导演很会调度镜头，画面好美”……

那么什么是调度？导演的调度源自何处？

“调度”这个词源于法文的“decor”。在法语中，它的原意是“布置、装置”，动词含义是“放入场景中”。而“场面调度”在法语中的原词为“Mise-en-scene”，意思是“摆在适当的位置”，它是导演为把剧本的思想内容、故事情节、人物性格、环境气氛以及节奏情绪等，通过自己的艺术构思运用调度的方法传递给观众的一种独特的语言。

“调度”作为导演的最基本且最重要的创作手法，起源于戏剧导演对舞台的场面调度，建立在俄国戏剧大师斯坦尼斯拉夫斯基的戏剧体系上，普遍运用于话剧舞台上，是导演对演员（人物）在舞台上位置移动的处理方式，是导演创造戏剧特有的舞台艺术形式的重要方法。不太了解导演艺术的人往往以为导演工作就是“排地位，指导演员”，尽管这是一种肤浅的了解，但也说明了场面调度对导演创作的重要性，导演的调度功力直接显示出他的艺术水平和个人风格。

一、电影大师说调度

苏联著名电影导演罗姆创作的电影《一年中的九天》中著名的长镜头段落，实践了他对场面调度的设计理论。而罗姆电影工作室培养的杰出导演米哈伊尔·卡拉托佐夫拍摄的获得第60届戛纳电影节金棕榈大奖影片《雁南飞》成为电影调度的经典案例，此后罗姆的得意门生塔尔科夫斯基继承了他的衣钵，延续并创新了电影导演的场面调度设计，树立了电影史上不可逾越的丰碑。

罗姆著有《场面调度设计》一书，成为苏联国立电影大学的导演课教材，在开卷中罗姆谈到：“场面调度——这是重要的导演手段，首要而基本的导演手段。电影的场面调度比舞台场面调度要复杂得多，细致得多。两者有很多原则性的区别。电影的场面调度比之舞台场面调度，从程度上来说，更是导演思想的基本表现。虽然你们要做电影导演，但研究舞台场面调度也是非常有益的。现代的电影场面调度有两个来源，一个是舞台的场面调度，另一个是摄影机。舞台场面调度是电影场面调度的基础，是它的内部支柱。^①

^① 罗姆：《场面调度设计》，梅文译，中国电影出版社1958年版，第1页。

伟大的塔尔科夫斯基在《雕刻时光》中说：“蒙太奇电影”的理念——即运用剪辑将两个不同的观念结合起来，如何产生了一个崭新的第三观念——对我而言，却觉得与电影的本质格格不入。艺术无法以观念的交互作用作为其终极目标。影像受到实物的拘囿，然而其素材却沿着神秘的路径超越了精神的范畴。——



塔尔科夫斯基

也许当普希金说：“诗必须有一点儿愚蠢时，他正是此意。”^①

台湾电影导演侯孝贤对场面调度的理解是以写实为基础的影像创作，侯孝贤在2007年香港浸会大学的电影讲座中提到：

“我们三个导演（小津安二郎、布列松、侯孝贤），我在他们俩身上看到的就是形式是完全不同，因为表达的不同，所以形式也不同，但基本上还是写实的路子。这个跟看好莱坞，跟看别的电影是不一样的。你们一定要分清楚这个。但是无论哪个，它的基础都是写实，从写实（出发）你才能跳跃，你不能凭空，你一定还是要以写实为基础。因为人是活在这个人的世界，你从这个写实的人的世界去跳跃，人们都看得懂。不能是凭空来干吗，人家不能理解。所以哪怕是魔幻的，或者是太空，或者未来的，全部都脱离不了这个范围，它只是把它浓缩，戏剧化，这个浓缩或戏剧化非常精确，这些东西精准的判断还是写实的。只是把它假设了，假设了一种现实，夸张了现实。但是这个基础还是写实，不过跟我使用的写实是不一样的，我的写实是迷恋于再造的真实，它像真实世界一样，我拍的这些画面，这些人物是可以单独存在的，好像在真实世界里面是可以存在的，跟它是等同的关系。这是因为我喜欢的是个体，所以这个东西变成我一个迷恋的形式，而且影像跟文字呈现是不一样的。用文字，看到一个女子，或者一件很过瘾的事，它可以描述，可以抽象，可以绕，怎么样都可以。可以反复，文字之间可以自己完成，但是我们呈现就是影像本身，影像本身

^① [苏] 安德烈·塔尔科夫斯基：《雕刻时光》，陈丽贵、李泳泉译，人民文学出版社2003年，第126页。

你没得逃，要把它的那种质呈现出来，你就得安排一些行为，或者是寻找，把质找出来。这跟文字是不同的。”

“所以场面调度基本上还是有个原则，这个原则就是怎么样看上去很真实，看起来不会像安排的样子，这是个原则，这个原则通常是要靠长时间的积累跟历练才有。……很多时候你要看现场的状况调度。很多时候我拍车站，都是这样。”^①



侯孝贤



布列松



小津安二郎

侯孝贤从电影实践出发的调度观念，在他的电影作品中呈现出为世界电影人所津津乐道的具有东方美学气质的长镜头风貌，后来与侯孝贤合作多年的编剧朱天文，在侯孝贤电影记录书籍《最好的时光》中概括：

“长镜头，如众人所知，意在维持时空的完整性，源于尊重客体，不喜主观的切割来干扰其自由呈现。长镜头的高度真实性逼近纪录片，散发出素朴的魅力。”

处理长镜头单一画面里的活动，以深焦、景深、层次，以场面调度，让环境跟人物自己说话。因此，单一画面所释放出来的讯息是多重的、歧义的、暧昧不明、渲染的。其讯息，端赖观者参与和择取。”^②

从这些电影大师的观点中不难发现，调度对于电影导演创作的举足轻重。

^① 卓伯棠主编：《侯孝贤电影讲座》，广西师范大学出版社 2009 年版，第 103 页。

^② 朱天文：《最好的时光——侯孝贤电影记录》，山东画报社 2006 年版，第 290 页。

二、电影调度的历史演变

20世纪初电影发展的早期，苏联蒙太奇电影学派在创立之时，大量系统地移植借鉴了斯坦尼斯拉夫斯基戏剧体系中戏剧导演的创作手法，其中最主要的就是直接借鉴舞台艺术的场面调度技巧，结合摄影机的运动来创造电影的空间场面和人物形象。

爱森斯坦的《战舰波将金号》、普夫多金的《母亲》、杜甫仁科的诗电影《海之歌》以及罗姆的《列宁在十月》等影片，都充分地运用了戏剧的场面调度方法创造了电影的空间调度，为电影艺术在借鉴其它艺术的发展成长中作出了贡献。

到了20世纪三四十年代，美国好莱坞电影也全面进入戏剧电影时代，百老汇和好莱坞珠联璧合，自1928年有声电影出现便更加大肆地系统移植戏剧艺术的表现手法，改编世界各地经典戏剧、歌舞剧，将其翻拍成电影，与此同时，金融危机下的“口红效应”却繁荣了美国的电影戏剧市场，导演们将包括场面调度的种种来自舞台上的表现手法融入电影的商业创作中去，创造出了好莱坞类型电影的鼻祖样式，同时也应运了技术至上，追求感官愉悦的电影信条。像《魂断蓝桥》、《卡萨布兰卡》、《飘》等经典影片就是这个时期的代表。

自意大利新现实主义电影兴起，经过法国新浪潮电影到现实主义电影潮流对现代电影的推动，电影在成长过程中开始渐渐摆脱了纯粹戏剧样式和戏剧手法的束缚，深入挖掘影像本体的力量和叙事手法，发展电影自身的艺术境界，伴随着现代电影的发展，塔尔科夫斯基、基耶斯洛夫斯基、波兰斯基、马汀·斯科塞斯等世界电影大师已将现代电影带入了纯影像叙事时代。随之，戏剧场面调度的导演创作手法也逐渐削弱、演化，转变为电影本体的空间调度艺术创作形式。

让我们回到罗姆的《场面调度设计》一书，这是中国电影理论关于电影导演的场面调度的概念、论述和创作手法的最早理论来源，我的母校北京电影学院的教学模式是照搬苏联国立电影学院的教学模式的，所以在本科求学期间，导演系教授韩小磊老师曾详细给我们讲解此书。

罗姆在书中对场面调度给了一个理论的界定：“场面调度首要是把戏的内容和感情传达给观众的一种方法”，“是演员根据剧本，按照动作逻

辑，在舞台上所做的基本动作的总和”。

场面调度的目的是在最大程度上决定着演员的行为，在赋予动作以美学的形式，他强调：电影导演是一个对观众实行独裁的人，这是电影的规律，也即电影蒙太奇在调度上的强制性，以镜头的表现与运动的选择性强制观众的视觉注意力。在戏剧舞台演出中，导演是难于实施这种强制性的。在全景式的舞台演出时，观众的视觉注意力是由观众自行选择的，观众可以根据自己的处境与意想随意选择舞台上的任何角落成为其关注点。

罗姆清晰地指出“舞台场面调度……观众总是从整体中找局部的东西”，而电影则通过细节、局部去体现事件的本质和人物的状态。由此，电影的场面调度是在一种蒙太奇的导演创作思维方式进行的，舞台不能表现细节，也难以真正展示局部。“在所有的时空艺术中，电影是唯一能详尽而细微表现的艺术。”

由此，他归纳出电影的场面调度与舞台场面调度在构成及艺术方法上的异同，摄影机的存在为电影的场面调度提供了无限的可能，今日，电影后期的CG技术已高速发展，电影的场面调度已构成今日电影导演最主要且最复杂的创作系统。一个优秀的电影导演已经可以利用高超的调度技术给观众带来超出想象的视觉感受和情感震撼。

调度的观念在现代电影创作范畴中早已超越了传统场面调度的涵义，成为一个宽泛的术语，它不仅包括电影导演关于场面调度的一切创作手法，同时也包含了对摄影机视角的把握，演员内心与外化动作的调动，美术道具的利用，剪辑节奏的带动……简而言之，今日“调度”之意是电影导演的创作手法之总合，也是衡量导演功力的坐标，是导演用影像解释文本的标准。

在新世纪里，影像的力量大于以往的任何时期，电影艺术以最主流的艺术表现形式，影响着其它视觉艺术的表达。电影导演的调度创作是导演一切有效创作手法的统称，即有效地讲述故事，有效地赋予影像生命力，有效地感染观众、感动观众。

三、诗意的调度

电影不仅仅是情节的堆砌，观众在一部电影中被情感打动的段落往往是非叙事部分，无论在商业模式的类型电影中，还是在非叙事主导的艺术

影片中，诗意的影像表达总是独领风骚，成为导演矢志追求的目标。有人在疑惑诗意电影的风貌之时，却不可忽略一个事实，那就是电影导演的诗意调度手法是存在的。暗示、隐喻、更迭，表现意识流，表达主观精神世界，这些都是导演利用诗意调度手法的作用。今天看来，一部优秀的电影，除了精彩绝伦的叙事技巧外，如何表现人物的精神世界，反映电影情节以外的印象世界往往是体现一个电影导演的功力所在。由此，诗意调度也代表了一个导演的风格。所谓“诗意调度”应该是电影导演利用导演创作技巧，表现电影中的非叙述部分，表达影像的主观视角，从而创造出一种独特的影像气质，一种让人难以忘怀的状态，一种难以磨灭的印象穿透力。感染观众、打动观众，就如同著名导演谷克多所说的，“让诗意电影成为一个集体的记忆，让有人格的人组成无人格的集体，让它成为另外世界的重要表现”。^①

那我们今天为何要研究诗意调度？其实是对具有诗性气质的影像的归纳和总结。电影导演的创作研究，多半集中在大师风格研究、导演观念的研究和导演的基本创作规律上，对于独特的影像风格——诗意电影的研究却凤毛麟角。

我在研究生期间的导师张仲年教授在《戏剧导演》一书的第六章——“导演技术论”中关于技法的存在有精辟的阐释：“导演技法是导演技巧的组成部分。过去，反对单独提到导演技法，也反对进行技法训练，原因是这样会脱离思想内容，搞纯技术。苏联专家来华讲学，讲的是‘导演学’，导演技法是不上台面的。”^② 吴仞之导演不以为然，他认为导演排戏，必须运用技巧，使用艺术手法，何必忌讳！后来，张俊祥的《导演术基础》出版，我们才知道，在美国早有学者写出了导演技法的著作，那是亚历山大·狄英和劳伦斯·卡拉合作的《戏剧导演的基本原理》。

电影导演和戏剧导演如出一辙，对导演创作技巧的态度也应该是一致的，正如郑洞天教授在导演创作课堂上同我们所说的：“这个行当就是靠活说话，理念、文章、解释都不及你懂得用有效的创作技巧精彩地讲故事来得时务。”导演的创作是由“导演思维”决定的，美国纽约大学影视系

① [法] 雅克·奥蒙：《电影导演论电影》，车琳译，世纪出版集团，上海人民出版社 2008 年版，第 120 页。

② 张仲年：《戏剧导演》，中国戏剧出版社 2003 年版，第 240 页。

教授肯·丹席格尔在他的著作《导演思维》中给予“导演思维”明确的定义：是一种统合制作过程的深度次文本诠释。导演运用主角的观点与目标，用最深入的方式，找出和主角相关的存在性、关联性或实体性等面向。导演要发挥次文本的概念（导演在剧本的基础上给影像以解释），可以在演员表演与摄影机之外，另辟发声途径。导演思维的品质，让优秀、伟大的导演与合格的导演有所不同，导演思维促使导演在制作过程中做出所有的决策。^①

因为“导演思维”的存在，导演创作绝非仅仅停留在讲述故事的层面，主流商业电影根据观众的口味研发了类型电影的规律，然而艺术的发展是建立在独特性上的，每个导演在创作中赋予影像生命的次文本，无论是有意识的或是无意识的导演构思解释文本，都有突破常规叙述故事的渴望。那么“诗意调度”就是要从导演构思出发利用导演技法、创作任何一部电影中意识形态的部分、非叙事的部分、独到的观察视角、创造出诗意的情景气氛、一种有张弛的节奏韵律……本书以分析案例、解构案例为途径，为电影导演创作提供有价值的参考。

艺术——无论是文学、绘画抑或是电影，都具有共同的内容——思想。同时，诗也产生于艺术家内心的需要，是他内心不可抑制和控制的部分，某种意义上说，“是艺术家心灵的倾诉，是对世界诗意的表达”——诗人荷尔德林和诺瓦利斯都曾这么说。那么大师们为表达自己的思想创作出风格迥异、超乎想象的影像世界。

立意是导演构思的核心，任何一部电影的创作必定埋藏了导演思想的火花，艺术家内心的思想本质上都可比喻成是“诗”，因为亚里士多德说过，诗就是思想的结晶。

“诗意调度”从某种意义上来说是电影大师们的另类之处，是大师门开发的属于自身的新颖的电影语言，同时也是窥探他们的导演思维、影像判断、叙述技巧、捕获空间、穿梭时间、调整节奏……的独特窗口。“诗意调度”不是停留在导演观念理论范畴的书籍，因为我们知道技术是电影之母。从发明了感光胶片开始，到能够用电影摄影机从各个角度进行拍摄，到运动拍摄，再到今天的数字时代、电脑CG的全速发展，技术成就

^① [美] 肯·丹席格尔：《导演思维》，吴琮璘译，台北 PCUSER 电脑人文化创意集市 2007 年版，第 26 页。

了电影眼花缭乱、绚烂多彩的影像世界。技术提供了这一切，决定了一门新艺术的神奇威力。

但无论何时，技法总是为表现导演构思，为传达真实情感服务的。只会利用技法而忽略了构思立意，呈现的作品必然思想苍白、感情枯竭、才华凝滞，忽略构思是不可能成为一个优秀的电影导演。

在导演的情感世界中，或是表现内在的情感，或是再现外来的印象，或是单纯凭电影形象产生快感，都源自人们需要分享精神感受的天性。所以电影诗意将永久存在，而创造诗意影像的导演调度手法也会随着时代的进步不断积累、扩充、推陈出新。

四、诗意电影

“诗意调度”存在于任何一部电影创作中，当导演将“诗意”发挥到影像的极致时，诗意电影就诞生了。过往的理论界曾将电影比喻成诗与画的结合，这里所指的诗代表了电影中的节奏和情趣。在电影创作的历史潮流中，的确有电影诗学流派的存在，诗意电影或诗化电影的称呼绝非是形容一部电影的风貌或者评价一个电影导演的风格这么简单。

“以影像写作”如果从电影诞生之时算起，已经跨越了整个20世纪，电影导演无论如何都相信电影是个人化的影像表达，特别是法国新浪潮的出现并对电影导演创作产生的巨大影响，曾一度让电影创作者们狂热地寻找文字语言与动态影像之间直接可借鉴的艺术表现手法。

苏联导演多宾的著作《电影艺术诗学》是中国最早翻译的关于诗意电影或者电影诗化、散文化表现手法的理论著作之一。这本书写作于1931—1934年间，在苏联电影工作者中掀起了电影史上最具有代表意义的争论之一，争论双方交换了关于诗学问题的见解。争论的发起人是C·尤特凯维奇——“散文派”代表人，其观点的热烈拥护者则是大名鼎鼎的爱森斯坦。爱森斯坦的观点是“蒙太奇的发展和运用，让电影暂时摆脱了纯粹的戏剧和剧作结构，而完全掌握了史诗和抒情诗的方法”。而“散文派”的观点指出“电影最接近诗，在电影中各个镜头要分节押韵，就像诗作里的诗句那样。”蒙太奇理论的发展证明了一切所谓的艺术规范都是限制艺术自由发展的僵硬紧箍咒，最终只会走向消亡。

就在苏联电影界争论之前，法国电影的“先锋派”是全世界最早开始

电影诗性的，所谓实践“纯粹”电影探索的，在谢尔曼·杜拉克的纲领性论点中提到，诗意的电影就是否定情节，敌视“叙述和小说性”，敌视由“情节和事实”构成的戏剧。为了寻求他们所说的诗意，“先锋派”抛弃了艺术的叙述性内容，并力图完全抛弃艺术的叙述因素。其代表人物爱浦斯坦在1921年的著作《你好，电影》中提出了电影通向诗意的途径是“镜头感”，他将“镜头感”描述成与文学性和故事性对立的观念，镜头感表现的是意象的快速更迭、暗示、感性、精神世界和物质世界的应和，电影“不再叙述，而是暗示”。此后受法国“先锋派”影响的苏联电影理论家——史克洛夫斯基在1927年出版的《电影诗学》论文集中写道：“没有情节的电影，就是诗的电影。”这个论文集后来就成为我们刚才提到的苏联电影工作者关于电影诗学争论的焦点。苏联电影导演多宾所作的《电影艺术诗学》当然站在爱森斯坦一边，他认为电影理所当然是讲故事，不能排斥情节的叙述，所谓诗意电影的分界线，应当划分在叙述因素和隐喻因素之间。^①

40年后，意大利电影导演皮埃尔·保罗·帕索里尼写了一篇名为《为了诗意电影》的文章（1966），他巧妙地提出了一个建立在间接引语概念基础上的定义：“诗意电影=电影中的自由间接引语。”所谓的电影中的



费穆版《小城之春》海报

自由间接引语相当于“自由间接主观镜头”，即通过一个人物的视角来讲述故事。帕索里尼强调任何一部影片都是有结构的，诗意是建立在结构之间的转换、结构与语言的变化，以及语言之间的转化上的。

诗意电影的呈现是创作者利用“影像符号”表达的人的精神意识特性。“影像符号”的依据是非理性的心理程式、记忆、梦、“自我交流”，总之皆属于主观抒情范畴。影片是理性与非理性的结合，是散文叙事与“梦境”、“神话——童话电影”的结合，而诗意电影所要强化和发展的正是

^① [苏] 多宾：《电影艺术诗学》，罗慧生译，中国电影出版社1963年版，第47页。