



# “作者导演”：那些有生命的人

□钟芝红

2019年5月25日，奉俊昊自编自导的《寄生虫》(2019)摘得第72届戛纳金棕榈奖，成为韩国影史上首部获此殊荣的影片。

《寄生虫》不是奉俊昊初涉编剧的作品。从非严格意义上的处女作《绑架门口狗》(2000)开始，社会学出身的奉俊昊，便在剧本创作上展现出了一种焦虑的洞察力；其后《杀人记忆》(2003)基本确定了他的“作者”基调。无独有偶，新千年前后的韩国电影界涌现了一批“作者导演”。文学素养深厚的李沧东，完成了从小说家到编剧/导演的身份转变，拍出一鸣惊人的《薄荷糖》(1999)，与日后印证其持续爆发力的《绿洲》《密阳》《诗》《燃烧》。哲学系毕业的朴赞郁，因为热衷于电影理论与撰写评论，阅读趣味在索福克勒斯、莎士比亚、卡夫卡等作家身上，自编自导了《老男孩》《小姐》等有口皆碑的影片。被誉为“韩国作家电影”第一人的洪尚秀出现在韩国独立制片运动期间，每一部影片的剧本都由自己操刀。

他们有一个共同点，即多少拥有文学功底，可以诠释导演与编剧的双重角色。导演可能不是好编剧，好编剧也不一定担任导演一职，但往往有明显作者特色的导演，不仅掌握着现场，也会先在内容上筛选出他的诉求。这一切依托剧本进行。成名前的贾樟柯，在自习室默默地写出了《小武》《站台》。李安在家里写了6年剧本，终于磨出了一名导演的耐心。洪尚秀的剧本可能只有20多页，但不妨碍“洪氏电影”的绝对作者权利。

这是我们同时代的作者导演。往前看，伯格曼、塔可夫斯基、小津安二郎担得起人们对“大师”的敬畏感。他们写剧本，做自己的导演。他们的电影是有灵魂的，因为首先在剧本层面就有一股“狠劲”。他们写的不是剧本，其实是“生命”。伯格曼被称为“电影界的哲学家”，他一直用文字与上帝对话。塔可夫斯基写了电影史上著名的《伊万的童年》《牺牲》《镜子》《乡愁》《安德烈·卢布廖夫》《潜行者》《索拉里斯》《飞向太空》。《镜子》的旁白，出自塔可夫斯基的父亲阿尔谢尼·塔可夫斯基的诗。而在操作层面，小津用谦逊的“榻榻米机位”帮助剧本完成了从文字到视觉的表达。

阿斯特吕克的《摄影机——自来水笔：新

先锋派的诞生》(1948)，将“摄影机”视为“笔”，将“导演”视为“文学家”，希望界定导演的“作者身份”。“自来水笔理论”为即将到来法国“新浪潮”埋下了种子。1954年，特吕弗在巴赞主编的《电影手册》发表《法国电影的某种倾向》，明确提出了“作者策略”，又与戈达尔、侯麦、夏布洛尔、里维特等人撰写了“作者电影理论”，认为导演的“个性”是“作者电影”的关键。在时任法国电影资料馆馆长朗格鲁瓦以及巴赞的守护下，这群“电影资料馆的孩子”不仅是活跃的影评人，也扛起了摄影机游走于巴黎的大街小巷，打破了摄影棚拍摄传统，用非职业演员，风格上既写实，又有最大密度的个人想法，那句著名的“重要的不是制作，而是成为电影的制作者”在他们身上得到了应验。在特吕弗他们看来，电影作者其实不分导演或编剧，他们必然是对自己的电影做整体解释的人。

回顾新浪潮遗产，特吕弗等人的“作者电影”是一条线索，“作家电影”是另一条线索。“作者电影”系列中，我们最耳熟能详的是特吕弗与戈达尔，分别编/拍出了《四百击》与《筋疲力尽》。他们一生都是做自己的制作人。戈达尔直到现在还保持着惊人的创造力，交出了《再见语言》《影像之书》等非常具有实验性的影片，只是那个60多年前在戛纳为了朗格鲁瓦与迷影而打架罢工的年轻人，如今不愿意再露脸了，即便是在老朋友瓦尔达的影片《脸庞，村庄》(2017)结尾。戈达尔在自家玻璃上留下了只有他、瓦尔达与去世的丈夫雅克·雷米才懂的一句话，成功地让瓦尔达流泪。对我们而言，新浪潮的大师们，早已是电影史上最浪漫瑰丽的一页，瓦尔达他们经历的却是实在的当下，笔耕不辍，并接受好友接连离世的消息。今年，瓦尔达也离开了。

在这些精力旺盛的“新浪潮”年轻人中，侯麦是一个特别的存在。特吕弗发表《法国电影的某种倾向》时，侯麦正是《电影手册》的编辑，我们却很难在他身上找到与新浪潮重合的影子。侯麦与新浪潮其他旗手一样擅长自编自导，不同的是他是其中最耐心的一位，尤其着迷于探索人类的情感肌理。侯麦的电影知性而细腻，他的男女孩子们也是一群优雅、脆弱或摇摆的人，这一切得益于他的文学素养，在拍片前他是一位文学教师与影评

人。实际上，一贯低调的性格使侯麦与时代氛围保持着距离，期间他只拍摄了《狮子星座》(1959)，他的成名期开始于新浪潮结束之后。“六个道德故事”、“四季系列”成就了侯麦。“六个道德故事”第一部《在莫德家的一夜》(1969)改编自他创作的小说《道德故事》，此时他已经49岁，而特吕弗拍出那部声名大噪的处女作《四百击》时才27岁。

如果侯麦不是编剧与导演，“侯麦风格”也不可能形成。他是自己影片的唯一编剧，因此剧本能不受外界因素的影响，最大限度地忠于表达，拍片风格上也保持了一贯的质朴、简洁与优美。男女情感是他永恒的主题，不同影片之间常常能产生“互文”，脉络清晰——侯麦永远不会是制片厂时代的导演。

“作者策略”到了安德鲁·萨里斯这里，被定义为“作者论”，其中一条是导演需要有鲜明的个人风格。新浪潮之后，走得很远的导演依然是这样一批人。基耶斯洛夫斯基与安哲罗普洛斯，两位已经离开的欧洲电影大师，影片主题永远充满着“认同的焦虑”。基耶斯洛夫斯基成长于动荡的波兰，在“第二故乡”法国找到归属感，编导了《维罗妮卡的双重生命》等影片，突出了中景、大全景的镜头层次。基耶斯洛夫斯基用不断向内走的方式提问，两位“维罗妮卡”是这个世界上可感的陌生人，却注定难以相识。安哲罗普洛斯与基耶斯洛夫斯基有相似的动荡成长经历，不过亲历二战与希腊战争的希腊，在法国求学过程中因为意见不合而返回希腊，靠撰写影评与拍片生活，创作了脍炙人口的《哭泣的草原》《雾中风景》《塞瑟岛之旅》等影片。安哲罗普洛斯创作的终点是“流失感”，与基耶斯洛夫斯基一样是个悲观的人，只是他的“流失感”更明确，用从容缓慢的镜头语言讲述自己是一个没有故乡的人，“为何我不认得自己，在这个讲述自己语言的地方，却感觉不到信心……”(《永恒与一日》)。

欧洲导演大多有深厚的文学/哲学传统。达内兄弟编导了《罗塞塔》《一诺千金》《两天一夜》，弟弟吕克·达内的电影手记中曾出现西蒙娜·薇依、列维纳斯、荷尔德林、雅斯贝尔斯、黑格尔、陀思妥耶夫斯基……哈内克最初以小说与评论出道，罗伯特·穆齐尔的长篇小说《没有个性的人》是他的最爱之一。

“新德国四杰”的文德斯，也是法国“电影资料馆的孩子”，学过绘画，写过影评，最喜欢的作家是萨特，拍了《公路之王》《德州巴黎》《柏林苍穹下》《咫尺天涯》《地球之盐》。他的主人公一直在路上，是离群索居的人。几十年后，文德斯来到中国，和影迷分享创作背后的故事，而那些年，台下的大多数观众还没出生。

最令人难忘的是匈牙利导演贝拉·塔尔。就个人而言，贝拉·塔尔是当下最伟大的导演，没有之一。他是天才。在贝拉·塔尔的黑白影像世界，推动情节发展的不是台词，而是迟缓的、沉默的行动。所有行动凝聚在严格控制的长镜头里。《都灵之马》全片150分钟，28个近乎凝滞的长镜头，散落在一对父女与一匹马的生活中。

1889年，尼采在都灵街头看到一匹被虐待的马，跑上前抱着它痛哭。回去后尼采就疯了。10年后，尼采死了，那是1900年的新世纪。100多年后，贝拉·塔尔用影像去理解尼采。《都灵之马》开头用独白交代了尼采的发疯，随后第一个镜头出现，是马的近景，在末日般的黑土地上艰难前行。上帝创世用了7天，贝拉·塔尔在第六天放弃了希望。父女的家在寸草不生的荒野中，天地间只有一棵孤零零的树。这是一片没有可能的土地。父女每日重复单调的动作——吃土豆、喂马、脱衣，在粗粝的狂风中寻找出路，马背上他们是为数不多的所有行李，却悻悻地原路返回。第六天，影片内的世界结束了，死亡即将到来。

贝拉·塔尔达到了编导合一的最好状态。首先，在剧本层面，《诅咒》《撒旦探戈》《鲸鱼马戏团》《都灵之马》属于一流剧本。贝拉·塔尔写的不是景观，而是“土地”，关乎人、历史的尊严与哲学上的“乡愁”。正直、苦闷、绝望与庄严笼罩着他笔下的匈牙利。一个好莱坞职业编剧很难感同身受如此厚重的呼吸，也很少有编剧敢这么写，除非一开始就认定剧本该怎么拍——就像拍450分钟时长的《撒旦探戈》。贝拉·塔尔用思想代替叙事，剧本极少有戏剧冲突，如果说《鲸鱼马戏团》中“暴徒袭击养老院”段落是为数不多的强情节，有意思的是，它全程是沉默的，没有让出暴力应有的话语空间。真正显示贝拉·塔尔功力的是这样一幕：凶狠的暴徒掀开浴帘帘子，仁在原地，然后沉默地离开了养老院——因为他看到一个手无寸铁、瘦骨嶙峋的老人，全裸地站在浴缸上，惊恐、无助，像是等待生命终结的宣判。这根本不是动作戏了，而是一个艺术家创作的最高境界。

其次，在拍摄层面，没有人比贝拉·塔尔本人更明白自己剧本的诉求在哪，他的拍摄延续了文字的生命。《诅咒》中的横移长镜头，掠过这些沉默的人们的脸，如果用特写-蒙太奇表现，虽然会放大镜头情绪，但缺少全员失业的紧张感。《都灵之马》中逃离故乡的段落，放在剧本里寥寥数言，拍摄时极其考验叙事之外的层次，而我们看到，贝拉·塔尔用一个3分35秒、几乎静止的长镜头，拍出了人的终极困境。高度一致的“编剧-导演”思维与哲学素养，使贝拉·塔尔成为了大师。

阿彼察邦的编导思维也非常密集。他的影片淡化叙事，打破时空界限，“轮回转世”、“万物有灵”在阿彼察邦这里是日常经验，不是外来者猎奇的素材。相较而言，另一位“金棕榈”奖得主是枝裕和的影片偏向叙事/社会事件，他与李沧东一样，都将侯孝贤视为电影的“引路人”。而在不拘一格的美国电影界，有抖知识分子幽默的伍迪·艾伦，风格荒诞暴力的昆汀，“黑色”自成一派、无法被粗暴定义为“新好莱坞电影”的科恩兄弟……每一位都有非常明显的作者标志。

20世纪60年代，日本电影界与小津安二郎之间出现了奇异的分枝。当黑泽明(《罗生门》)、沟口健二(《雨夜物语》)接连在国际电影节上斩获大奖，只拍恬淡的日本风味的小津开始受到质疑，尤其以昔日徒弟、在小津剧组担任第五副导的今村昌平为甚。今村昌平无法理解小津电影中的中产阶级趣味，在他看来，生活不是小津电影中的“岁月静好”的姿态，于是他编导了《诸神的欲望》《楢山节考》《鳗鱼》《赤桥下的暖流》等影片，影片里的人有血有肉，弥漫着大胆粗糙的情欲。如今再看，风格不存在高下，反对小津也不是一种时髦，背后呈现的还是创作者的态度之别。文德斯不远万里《寻找小津》，是枝裕和将侯孝贤称为“父亲”，诸多导演因为《寻找伯格曼》而颤动，冯提尔的爱恨交加是一种珍贵的迷影品质……既然如此，这些有趣的人，我们都可以称他们是“作者导演”。

# 《骡子》：美式英雄与伊斯特伍德的“含混”

□庞盛尧

克林特·伊斯特伍德已经快90岁了，他还在继续拍片，甚至自导自演。他被中国影迷亲切地称为“东木老爷子”——他真的已经“老”了很久了。在上世纪六七十年代，他以一系列西部片中的硬汉牛仔形象风靡全美；在上世纪末，他是拍出了《不可饶恕》《完美的世界》《廊桥遗梦》这些不朽作品的好莱坞大导；而到了本世纪，即使年逾古稀，他演的也是潇洒不羁的“倔老头”。自1955年从影至今，他已累计执导逾20部影片，出演逾40部影片，4次获奥斯卡奖，威尼斯、戛纳终身成就奖更是双双加身。作为影坛常青树的伊斯特伍德，在生命的每一个阶段都迸发出了惊人而又恰如其分的能量。

因此，当《骡子》这样的作品问世，我们可以轻而易举地在伊斯特伍德漫长而丰饶的影片序列中找到对应——继《百万美元宝贝》《老爷车》之后又一个行事传统、享受生活而又毫不顾家的白人“倔老头”。在震惊于老爷子演技依旧传神之余，我们必须承认伊斯特伍德已经是一个超越媒介形象的形象符号：他用贴切的年纪、相貌与气质，在他自导自演的影片中一以贯之地诠释美国社会中一批老当益壮的硬角色。资本、工业与伊斯特伍德的导演及演技合谋，铸就了他在新世纪的银幕神话。

**从改编说起**

——“重要的是讲述神话的年代”

伊斯特伍德真正意义上的银幕生涯始于1964年赛尔乔·莱昂内执导的《荒野大镖客》(For a Fistful of Dollars)中，伊斯特伍德饰演的大镖客被墨西哥边境小镇的悍匪戏称为是骑着“骡子”(mule)来到这里。如今，他最新的角色成了一个帮助毒贩运送毒品的“骡子”，却仍然像是一个行走在墨西哥边境到底特律高速公路上的牛仔。伊斯特伍德的从影生涯在冥冥中形成了一个有趣的闭环。

《骡子》改编自《纽约时报》的文章(西纳罗贩毒集团的90岁运毒骡子)，其原型正是一名运毒长达十余年、每趟赚上200万美元、业余爱好种花的二战老兵里奥·厄尔·夏普(Leo Earl Sharp

Sr.)。在被逮捕的时候，夏普已经是87岁高龄。2018年，决意开拍《骡子》的伊斯特伍德恰好比当时的夏普年长一岁。由他亲自出演这位具有传奇性的“老毒贩”似乎再合适不过了。

更合适的是《骡子》的题材。夏普这样具有平民英雄特质、摇摆在道德天平两端的面目模糊的老人，像极了伊斯特伍德一系列自导自演影片中令人着迷的“反派”老炮儿。但是，值得揣摩的永远是编导对真实事件的改写与纠正。正如福柯所说：“重要的是讲述神话的年代，而不是神话所讲述的年代。”显然，夏普运毒亦已成为一个神话，他本人在被报道后一夜成名，甚至还受邀到白宫培育花园。那么，曾为伊斯特伍德创作了《老爷车》的编剧尼克·申克的每一次改动，都在致力于将这一神话编织得兼具传奇性与平民感。他们将主角的名字改成了厄尔·斯通(Earl Stone)，把他设置成一名年代更近的朝鲜战争老兵(那是伊斯特伍德本人短暂服役过的战争)，并把他的运毒生涯控制在一年之内，以努力塑造出一个带着挥发性运毒的更亲切的老头。更重要的是，为其加上身份充足的家庭戏，便成功地地为运毒的犯罪行为找到一个温暖而寻常的依托。如此一来，“神话”的最后裂缝缝合上，沉浸于英雄幻想的观众便不会从梦中惊醒而完成一次安全的越轨——这是好莱坞电影最为典型的意识形态运作机制。

但有趣的是，恰恰是家庭戏份的引入，让《骡子》的文本有了对照好莱坞影史上最悠久且最具本土性的西部片类型的神通之力。让厄尔·斯通反倒成了一个彻头彻尾的现代牛仔英雄。若对影片进行叙事学意义的抽丝剥茧，厄尔的屡过家门而不入，正对应着《搜索者》等经典西部片中牛仔屡屡隐于门框的视觉母题——他们为了家庭或其他原因奔波在外，合情合理地屠戮印第安人或运送毒品。而实际上，不论是厄尔·斯通抑或约翰·韦恩式的西部英雄，都是在一种匮乏的状态中寻求私欲的满足：被扣押房产、被家人背弃的前者离不开艺术与享乐的生活，而约翰·韦恩在《搜索者》中饰演的退伍老兵爱德华兹则在南北战争结束的无聊岁

月里永远地失去了自己暗恋的瘦子。他们上路，并不只为了自己的家庭。

这正是《骡子》中家庭戏份的暧昧所在。影片看似在一段濒临崩坏的家庭关系中慢慢地找回亲情的温暖，安插进主流价值观的保护伞，实则十分泛滥而又危险地滑向了对立面的深渊。因为亲情不是厄尔运毒的最大动机，厄尔的“改邪归正”也并不是赢回亲情的真正筹码。伊斯特伍德在影片结尾所开的一个玩笑加剧了这种反讽：他让厄尔拒绝辩护、乖乖认罪，继而在监狱里悠然自得地重操园艺的旧业——他在意的终究只是这些转瞬即逝的美丽与快乐。《搜索者》中正气凛然的爱德华兹最终完成了家族的复仇，然后高高抱起了被印第安人拐走、如今已经长大了的侄女黛比。但这一幕颇具乱伦意味的场景，怎能不使人联想到爱德华兹内心深处的欲望？类型影片文化与反文化的双重性正在于此，它安全地引人在银幕上越轨。在讲述神话的年代，《骡子》制造了现代社会所需要的英雄：自由、舒适、吃着世界上最好吃的牛排猪肉三明治，同时轻松地化险为夷，即使他只是一个糟老头子——这是神话最掩人耳目的伪装。

**好莱坞的通行证**

——伊斯特伍德的含混与“政治不正确”

伊斯特伍德在自导自演的一系列电影中诠释了“可爱又迷人的反派角色”，这并不让人觉得尴尬与不适。相反，它安全、有趣，也往往让人在敬畏中升起一股怜悯。《老爷车》中，同样是朝鲜战争老兵的科瓦斯基教苗族男孩用带着脏字的美国方式与人交流，是最令人捧腹的一段。《百万美元宝贝》中冷酷的拳击教练，则使人天然地预知到他柔软一面的到来。《骡子》也是一样，失职于家庭却热衷于声色生活的厄尔总能在一次次举重若轻的化险为夷中赢得观众的认同。考虑到伊斯特伍德并不光彩的情史以及他多达5位的私生子女，我们不禁把片中劝诫年轻人看重家庭的厄尔与导演本人联系起来。为了弥补给家庭成员带来的失落，银

幕之外的伊斯特伍德终于接纳了私生女艾莉森，让她出演片中的女儿一角并与其一起出席了《骡子》的首映礼。饱经好莱坞往事的伊斯特伍德在戏里戏外的作为如此吻合地贯通起来，充分印证了他那种瑕不掩瑜的(超)媒介形象，真实与虚幻借此达到一种先验式的融合，带给观众颇为安全的观影体验——因为我们总是信赖伊斯特伍德式的老年角色。在华语区，我们似乎只能将台湾已故的著名谐星猪哥亮与之作比，尽管他们的作品质地与文化语境大不相同。

更进一步说，伊斯特伍德独有的含混几乎已经成为好莱坞的通行证。他用看似随意实则精巧的文本设置，在影片中形成一系列表意含混的丰富能指。这些能指的符号有时候是危险的、会招致批评的，甚至“政治不正确的”，却统统在伊斯特伍德的导演技能和特殊媒介形象下化险为夷，留下盲人摸象般的迷局。正如前文所述，改变厄尔家族形象的到底是他的一场回心转意还是发挥了实际作用的金钱？正因为在一场由厄尔支付账单的婚礼前后，外孙女的态度变化如此之大，影片往后所有温情的家庭戏份都或多或少面目可憎起来。在这样的叙事架构下，天知道伊斯特伍德是真的在颂扬家庭至上，还是对资本主义的运行逻辑进行了一次不大不小的讽刺？

这就是伊斯特伍德的本领。黑与白、对与错，都无法在他的电影里找到分明的楚河汉界。“我一直以为你已经死了。”面对久未谋面的老友，主人公在《老爷车》和《骡子》中说出同样“恶毒”的话。也有不同的时候，他在《百万美元宝贝》和《老爷车》之间就设置了一组令人失笑的镜像结构：前者中的男主人公信奉基督，屡屡地询问神父教义却被抛弃；后者中的男主人公则努力驱赶着形影不离功自己做弥撒的神父。这是伊斯特伍德对自己创作的拆卸与解构，这位讲故事的大师实际上在告诫观众：永远不要被纷乱的故事轻易地牵着鼻子走。正如《老爷车》和《骡子》中都出现的“黑鬼”称呼并不能代表伊斯特伍德的种族主义立场，相反，热爱蓝调音乐的他还亲自拍摄纪录片来纪念



《骡子》电影海报

这项由黑人创造的音乐形式诞生百年。伊斯特伍德饰演的“老白男”，是用角色本身那种锋利感去刺破单一表意电影的魔咒。

回到《骡子》本身，这本是一个注定丧失了戏剧性的故事，因为真实的事件早就写好了结局。伊斯特伍德的努力，则让它时而成为一个播放着乡村音乐的公路片小品，时而成为侦察与反侦察的警匪片，时而又成为帮派内斗的犯罪片，有时抑或是一个家庭与自由主义冲撞的伦理片。伊斯特伍德在同一年作品中糅合不同类型的影片，早就在他1993年执导的《完美的世界》中就展露无遗。即使他在《骡子》的结尾尝试以厄尔对家庭的回归掩盖住一个“高龄毒贩”的猎奇色彩，或升华至某个确定的主题，但此类题材本身的传奇性与多义性，就决定了这将是伊斯特伍德发挥其导演技能与含混表意的绝佳天然舞台。在长久的过去，伊斯特伍德都是靠着这种对故事的敏锐嗅觉站到了如今的高度，《廊桥遗梦》如此，《萨利机长》如此，《骡子》亦如此。