

## 贾樟柯前期电影“声”“光”“色”的纪实美学特征分析

— 以《小武》、《站台》、《任逍遥》、《三峡好人》为中心 —

郑 殿 辉\*

### 〈目 次〉

- |                 |                |
|-----------------|----------------|
| I. 引言           | III. 光线的纪实美学特征 |
| II. 声音的纪实美学特征   | 1. 使用有源照明      |
| 1. 使用方言对白       | 2. 逆光拍摄        |
| 2. 插入电视、广播和流行歌曲 | IV. 色彩的纪实美学特征  |
| 3. 收录现场噪音       | V. 结语          |

### I. 引言

作为中国第六代导演的领军人物，贾樟柯更注重用镜头记录中国改革开放以来的巨大变革，影片执着聚焦底层生态，钟情描绘小人物的悲欢离合，崇尚纪实美学，展现出别具一格的影像世界。纵观贾樟柯的电影，尤其是剧情片的创作呈现明显的阶段性特征。前期创作的几部影片，无论从题材选择、人物形象，还是叙事风格、表现手法等方面，都表现出明显的纪实性特征。而从《二十四城记》(2008)起，其作品风格开始发生改变，直至最新影片《江湖儿女》(2018)，人们开始惊叹贾樟柯变得既熟悉又陌生了。不但一贯鲜明的纪实性风格在逐渐减弱，而且渐渐从艺术片向商业片转型的同时，题材也更趋于多样化，今年开拍的古装武侠片《在清朝》<sup>1)</sup>，更是标志贾樟柯

\* 圣洁大学校中语中文学科，助教授

1) 《在清朝》是贾樟柯首次尝试拍摄古装武侠片，而且明确该电影为商业片。香港

的电影创作正在尝试向全新的领域转变。

对于贾樟柯电影纪实美学的研究,已有很多论文进行了相关论述,这些论文大多以贾樟柯的所有电影为分析对象,从人物形象、社会现实等角度进行了具体分析<sup>2)</sup>,偶尔也有从表现手法进行分析的,但只是散见于一些论文的部分章节中,而且以分析镜头语言居多,如长镜头、中远景镜头的纪实性特征,探讨声音叙事的,也不是从纪实性特征角度进行分析的<sup>3)</sup>。从整体来看,从表现形式角度对影片纪实性特征进行系统分析的研究成果还不多见,特别是从影片的声音、光线和色彩方面。声音、光线和色彩,是构成电影画面的基本要素,也是电影重要的表现形式。因此,本文拟以最能代表贾氏风格的四部前期剧情片——《小武》、《站台》、《任逍遥》、《三峡好人》——为研究对象,着重从声、光、色三方面,尝试对贾樟柯电影表现形式的纪实美学特征进行具体分析。

贾樟柯的电影深受巴赞(André Bazin)<sup>4)</sup>纪实美学的影响<sup>5)</sup>。巴赞所推崇

---

著名动作片导演杜琪峰将出任监制,程小东担任武术指导,该片计划于2019年开机。参见《独家:贾樟柯〈在清朝〉2019年开机》,时光网2018.09.20。  
<http://news.mtime.com/2018/09/20/1584452.html>。

- 2) 主要论文有:周爱华,《贾樟柯电影的纪实美学特征》(山东师范大学硕士学位论文,2009)、巫佳熙,《贾樟柯电影的纪实美学风格研究》(南京师范大学硕士学位论文,2012)、姚温丽,《贾樟柯电影作品纪实风格探究》(河北师范大学硕士学位论文,2011)、邓双林、郝建,《诗意、陌生化纪实与现实质感——贾樟柯的话语策略与中国语境》(《北京电影学院学报》,2015年第5期)、黄薛冰,《贾樟柯纪实影像的存在主义美学探析》(《电影文学》,2015年第15期)等等。
- 3) 比如余映在硕士学位论文《贾樟柯电影纪实美学特征研究》(中南大学,2011)中,分析了贾樟柯电影的长镜头语言;张海的论文《流行音乐在电影〈小武〉中的叙事意义》(《当代电影》,2013年第4期)与张洁的论文《贾樟柯电影中的噪音、沉默和音乐》(《艺术百家》,2010年第8期),从叙事功能角度,对贾樟柯电影中的流行音乐和声音的叙事作用进行了分析。
- 4) 安德烈·巴赞(André Bazin, 1918~1958),法国电影理论家,影评人。法国著名电影杂志《电影手册》创始人之一,推崇现实主义美学,提出长镜头理论,推动了法国电影新浪潮运动,代表著作作为《电影是什么》。
- 5) 巴赞推崇的长镜头及景深镜头理论,在贾樟柯的电影中得到极大程度的运用。贾樟柯也曾提到维托里奥·德·西卡(Vittorio De Sica)是对他影响最大的导演之一,维托里奥·德·西卡的代表作《偷自行车的人》(《Ladri di biciclette》)以其独特的

的纪实美学并不等同于纪录主义风格，也不是单纯强调类似于新闻影片那样的客观性。他认为「影片表现的现实应当得到升华，导演应该揭示普通的人、事件和场所的诗意内涵；通过平凡事物的诗化，影片就既不是物质世界的象征性抽象概念，也不是物质世界的纯客观记录。他认为，优秀的影片是艺术家个人视野与电影媒体的客观本性达到精妙平衡的作品，但是抽象化和人为技巧应当保持在最低限度，应当让材料自身说话。」<sup>6)</sup>贾樟柯的前期创作从主题内容到表现形式，以及影片中的许多细节元素都体现了一种纪实风格，再现了社会底层的“真实”。影片坚持客观写实原则，最大限度地还原现场，将日常生活呈现于影像之中。大多采用实景拍摄，启用非职业演员，影片常常以开放性结局收尾，不提倡带有人为痕迹的戏剧性结局，以体现对现实生活客观性的尊重。在表现手法方面，惯用长镜头与中远景镜头来白描社会现实，在“声”、“光”、“色”方面亦是如此。声音方面，使用方言对白，大量运用电视、广播、流行音乐等素材来标记时代，同时采用收录现场噪音来渲染场景的真实效果；影片的用光也坚持以自然光为主，不回避逆光拍摄，不刻意补光，使影片的光线更贴近于现实世界；在色调方面，前期影片整体呈现灰色基调，运用极为客观的写实色彩，少有导演主观渲染的光亮色彩，真实自然地再现了转型期县城的客观面貌。

## II. 声音的纪实美学特征

声音的加入丰富了电影的艺术表现力，对白、配乐等声音成为电影重要的叙事手段之一。贾樟柯在电影中大量使用方言对白，运用电视广播新闻、流行音乐等年代感较强的声音素材来标记年代，真实收录现场噪音来彰显影片场景的真实性。

---

纪实美学，得到巴赞的盛赞，也受到贾樟柯的推崇。参见贾樟柯，《贾樟柯1996~2008，贾樟柯电影手记》，北京大学出版社，2009，55页。

6) (法)安德烈·巴赞著，崔君衍译，《电影是什么》，文化艺术出版社，2008，8页。

## 1. 使用方言对白

贾樟柯的电影里，方言都是最主要的对白用语，普通话反倒成了“少数”，这与当下影视剧注重运用普通话形成了鲜明对比。四部影片中使用情况如下表：

〈表 1〉影片使用方言情况一览表

影 片	使用的方言
《小武》	山西方言、河南方言、东北方言
《站台》	山西方言
《任逍遥》	山西方言
《三峡好人》	山西方言、重庆方言

贾樟柯对方言的重用，也反映出他对急变的中国社会的一种关注。普通话是为促进地区和民族交流所推广的官方语言，随着推广的深入，很多地区固有的方言正在变弱，甚至趋于消亡。语言是文化的载体，语言的消亡势必会导致地区文化的消逝，随着文化之根的消逝，“家”在某种意义上来讲也就不存在了。当下中国，人们似乎更瞩目飞速的发展，而忽视了身后正在消逝的“家”。可以说，方言和普通话在电影中的使用情况，也从一个侧面映射了当今中国社会的发展现状。以贾樟柯为首的第六代导演，都热衷于使用方言作为影片主要对白语言，这与第六代的反主流、反传统的后现代美学主张相契合。<sup>7)</sup>此外，方言对白也给影片增添了纪实性特征，这主要体现在两个方面。其一，方言更符合底层小人物的身份特征。贾樟柯电影中的小人物大多是县城和农村的底层民众，方言作为一种文化符号能够很准确的展示出人物

7) 如《巫山云雨》(章明, 1996)使用湖北话、《横竖横》(王光利, 1999)使用上海话、《鬼子来了》(姜文, 2000)使用唐山话、《安阳婴儿》(王超, 2001)使用河南话、《寻枪》(陆川, 2002)使用贵州话、《美丽的大脚》(杨亚洲, 2003)使用陕西话、《红颜》(李玉, 2005)使用四川话、《孔雀》(顾长卫, 2005)使用武汉话等等。

的社会地位和教育背景。这些小人物要么是游荡在社会底层的无业游民(如小武、彬彬、小济),要么是狂躁的年轻一代(如《站台》中的小剧团成员),要么是进城务工的农民(如韩三明、拆迁工)。这些小人物们的生活环境决定了方言就是他们日常用语,王毅在论文中也强调了方言对人物真实性的重要性,「从语音到语汇,再到语法,你几乎找不到人为修饰的痕迹,完全是生活化的表现。在这里,角色的语言形象与其生存环境的空间、乃至与其自身的形体是具有密切关系的,这种关系将人物和故事本身牢牢的“指向”那个时代和那个环境,一旦发生分裂,将淳朴的山西方言变换成了字正腔圆的普通话,角色的整体形象势必会受到极大的破坏,人物形象的生动性与时代的真实感便荡然无存。」<sup>8)</sup>方言如实记录了他们的生存状态,如果一味追求普通话对白,势必会放大影片艺术加工的痕迹,使得人物的真实性大打折扣。

其二,方言更能表现当下中国人口流动的大形势。从1980年代开始,中国社会进入由计划经济体制向市场经济体制转变的时期。这一时期出现了两大经济决策,即家庭联产承包责任制和对外开放。家庭联产承包责任制释放了大量农村劳动力,对外开放又为潜在生产力转变为现实的财富创造了良好的环境。于是,人口出现了由农村向城市,由中西部、东北地区向东北沿海地区的跨区域流动态势。人口流动性增强,表现在社会语言上,就呈现同一城市多种方言共存的现象。贾樟柯的电影如实记录了这一社会现实。《小武》中的胡梅梅来自东北,操着一口东北方言;《站台》中的几个主人公虽然讲的都是山西话,但细分之却属山西不同地区的方言,《任逍遥》也是如此,除了钟萍使用东北方言以外,其他人使用山西各个地区的方言;《三峡好人》则是使用了山西方言与重庆方言直接对白,突显了韩三明和沈红作为外来人的身份。贾樟柯用方言表现了人口流动现状、突出人物身份的表现手法,在后来的《世界》、《天注定》和《山河故人》等影片也曾延续使用。

8) 王毅,〈方言——写实性与草根性的解码器——从《站台》看第六代导演的方言情结〉,《电影文学》第2期,2008,43页。

## 2. 插入电视、广播和流行歌曲

贾樟柯的电影，惯用电视(新闻)、广播(播报)、流行音乐等几种形式来渲染影片的时代感。四部影片的具体情况如表2所示。

〈表 2〉影片使用电视、广播、流行音乐情况一览表

影片	电视	广播	流行音乐
《小武》	小勇采访、系列广告、市政新闻、小武被抓后群众采访	严打通告、新闻联播	二人转《白先生逛街》、《九九女儿红》、《霸王别姬》、《选择》、《大姑娘美大姑娘浪》、《纤夫的爱》、《大花轿》、《爱江山更爱美人》、《心雨》、《天空》
《站台》	电视剧《渴望》	优秀共产党员先进事迹、台湾电台播放邓丽君歌曲、中央人民广播电台解放军和民兵节目、刘少奇平反、国庆35周年阅兵典礼、通缉令	《站台》、《火车向着韶山跑》、《年轻的朋友来相会》、《妹妹找哥泪花流》、《流浪者之歌》、《啊!朋友再见》、《成吉思汗》、《张帝问答》、《军港之夜》、《校园的早晨》、《希望的田野上》、《美酒加咖啡》、《我的中国心》、《路灯下的小女孩》
《任逍遥》	天安门自焚事件、京藏高速公路、中美南海撞机事件、北京申奥成功、渝湘鄂系列持枪抢劫杀人案、工人下岗潮、大同国棉三厂人为爆炸案	福利彩票介绍	《任逍遥》、《女人是老虎》、《家乡》
《三峡好人》	电视剧《三国演义》、三峡移民相关报道		《好人一生平安》、《老鼠爱大米》、《两只蝴蝶》、《潮湿的心》、《酒干倘卖无》

电视、广播与流行音乐对时代的标记显而易见，影片选取当时最主要的新闻、时事热点、最流行的音乐，使影片极富年代感。比如《小武》拍摄于1997年，90年代开始的下海经商热潮，催生了如靳小勇那样的暴发户，光鲜的民营企业家身份掩盖了灰色的过往。同时，1997年又是治安“严打”<sup>9)</sup>行动如火如荼进行的年份，广播中的严打通告贯穿影片，暗示了靠“第三只手”吃饭的小武，终究是无法逃脱悲剧命运的。而当时歌曲《九九女儿红》、《选择》、《纤夫的爱》、《大花轿》、《爱江山更爱美人》等，都是脍炙人口的时代金曲。《站台》的时间跨度为1979年到1990年，片尾电视画面出现的电视剧《渴望》，则是1990年中国家喻户晓的荧屏热播剧。广播播放的刘少奇平反(1980年)、国庆35年阅兵(1984年)，都为影片打上了鲜明的年代标签。同样，歌曲《火车向着韶山跑》代表了70年代末仍浓郁的革命气氛，《年轻的朋友来相会》标志了80年代初中国的新气象，《张帝问答》、《美酒加咖啡》、《我的中国心》等港澳台歌曲，在80年代中期陆续进入中国大陆。而像《校园的早晨》等校园歌曲、以及《路灯下的小女孩》等迪斯科歌曲的出现，已经是80年代后期的事情了。《任逍遥》的年代背景为2001年，天安门自焚事件(1月23日)、中美南海撞机事件(4月1日)、渝湘鄂系列持枪抢劫杀人案首犯被判处死刑(4月21日)、北京申奥成功(7月13日)、“风采系列”电脑福利彩票全国发行(10月)，都是这一年中国发生的大事件。歌曲《任逍遥》、《女人是老虎》、《家乡》，也都是这一年的流行金曲。《三峡好人》的时间背景为2006年，片中电视上播出的三峡移民相关报道，真实地再现了三峡工程库区人民大迁移的情景，而以《老鼠爱大米》、《两只蝴蝶》为代表的网络歌曲，也是在那一时期红遍大街小巷的。

贾樟柯在接受采访时，谈到了自己“特意选择了那一年卡拉OK文化中最流行、最有代表的几首歌。”<sup>10)</sup>来增强他影片的“文献性”。可见，电视、广播

9) “严打”是“依法严厉打击刑事犯罪分子活动”的简略表述，是中国为解决社会治安问题，依法进行的打击刑事犯罪的活动。1996年中国开展第二次严打活动，具体内容可参见《1996 中国严打档案》(《法律与生活》，1996年07期)。

10) 「《心雨》、《江山美人》，还有屠洪刚的《霸王别姬》……这些流行歌曲，加上

和流行音乐的运用，标记了影片的年代感，为影片的年代精准地定了位，增强了影片的纪实性特征。当然，这些音乐除了具有纪实性特征之外，还都具有重要的叙事功能。因本文主要考察其纪实性特点，叙事功能在此不再展开论述。

### 3. 收录现场噪音

除了电视、广播和流行歌曲，贾樟柯的电影中还收录现场的噪音，对此贾樟柯这样说，「街上的各种噪音：自行车、卡车、摩托车，尤其是摩托车，这些都是我在汾阳这个小县城里一天到晚的听觉感受。我的原始想法就是要让我的影片具有一定的文献性：不仅在视觉上要让人们看到，1997年春天，发生在一个中国北方小县城里实实在在的景象，同时也要在听觉上完成这样一个纪录」<sup>11)</sup>确实，在贾樟柯的电影里，经常充斥着各种噪音。在物理学上，噪音指发声体做不规则振动时发出的声音。而在影片中，噪音是指拍摄现场自然摄入的声响。贾樟柯电影的噪音源主要是交通工具(如摩托车、汽车、轮船)和工地(拆迁、建筑)，还有车站、剧场、街头等场所嘈杂的人声。四部电影出现噪音的情况详见表3：

〈表 3〉影片使用噪音情况一览表

影片	使用噪音
《小武》	汽车、拖拉机、摩托车的马达声和汽笛声、嘈杂的人声
《站台》	汽车、拖拉机、货船的马达声、火车汽笛声、自行车铃声、缝纫机声、嘈杂的人声、开水壶的鸣笛声

街上的各种噪音：自行车、卡车、摩托车，尤其是摩托车，这些都是我在汾阳这个小县城里一天到晚的听觉感受。我的原始想法就是要让我的影片具有一定的文献性：不仅在视觉上要让人们看到，1997年春天，发生在一个中国北方小县城里实实在在的景象，同时也要在听觉上完成这样一个纪录。这样，我就根据剧情发展的需要，特意选择了那一年卡拉OK文化中最流行、最有代表的几首歌……」贾樟柯，《贾想1996~2008，贾樟柯电影手记》，北京大学出版社，2009，64页。

11) 同上，同页。



影片	使用噪音
《任逍遥》	汽车、摩托车的马达声和汽笛声、嘈杂的人声
《三峡好人》	轮船、摩托车、汽车的马达声和汽笛声，工地和工厂的拆迁声、嘈杂的人声

这四部电影都是以县城为叙事背景的，县城街头车流混杂，人群嘈杂，由于大多采用实景拍摄，所以汽车、摩托车、自行车、嘈杂的人声都被收录了进来。贾樟柯早期的影片执着纪实美学，对于影片场面不刻意雕琢，追求“粗糙感”，他提到在做《小武》后期时，曾与录音师发生过矛盾，原因是他执意追求影片的粗糙感，让录音师大量加入街头噪音以及大量的流行音乐。<sup>12)</sup>但近乎偏执的贾樟柯坚持了自己的美学原则，于是我们在他的电影中听到了那些杂乱的背景音。「噪音的运用一方面强化了影片的纪录片风格，另一方面也具有空间造型功能。」<sup>13)</sup>前三部电影背景是汾阳县城，街头、车站喧闹且杂乱，尤其是《任逍遥》的开头和结尾，用主人公骑摩托车的长镜头，来展开序幕和落下帷幕。摩托车的马达声夹杂着机动车、自行车、人流的杂音，给观众展示了汾阳街头的真实面貌。《三峡好人》的背景是长江沿岸的奉节县城，海运较陆运更为发达，江面上纵横行驶的船只，马达声、汽笛声远近呼应；码头上，熙攘的人群、穿梭的摩的喧闹杂乱；拆迁现场的锤凿声，在空旷的废墟中回响。噪音的收录增加了影片的现场感和空间感，强化了影片的纪实性风格。

### III. 光线的纪实美学特征

电影是光与色的艺术，光线与色彩既是电影造型的基本组成部分，也是

12) 同上，97-98页。

13) 张洁，〈贾樟柯电影中的噪音、沉默和音乐〉，《艺术百家》第8期，2010，330页。

电影视觉语言中的独立单元。本来光与色是紧密结合的，没有光就没有色，为方便进行分析，本文对光与色分别进行论述。「可以说，光是电影艺术存在的前提条件。所谓电影叙事正是“用光写作”的。」<sup>14)</sup>根据光源的不同，可以将电影中的光线分为自然光和照明光；根据摄影机与被拍摄体的位置关系，又可以从光线的方向和角度，将光线分为正面光、侧光、逆光、顶光和脚光。整体看来，贾樟柯的前期电影惯用自然光，用光时倾向于运用有光源的照明，尽量避免追加照明光，同时不回避逆光拍摄，以求真实纪录现场，追求影像的纪实风格。这样做虽然跟当时有限的拍摄条件不无关系<sup>15)</sup>，但主要还是源于导演的美学理念。「在我看来，如何评判影像并不在于它的光打得多么漂亮、运动有多么复杂，最主要的是看它有没有表达出现实生活的质感，是否具有一种对现实表象的穿透力。」<sup>16)</sup>

### 1. 使用有源照明

贾樟柯的影像追求朴素，对生活中的粗糙不加打磨，因此，在用光时，日常生活中的灯是拍夜戏的主要光源，虽然光线并不清晰，但贾樟柯并不刻意补光。贾樟柯早期影片的很多夜戏都是利用白炽灯等光源拍摄的，而且镜头并不回避光源的存在，白炽灯是那个年代县城和农村最普遍使用的照明灯具之一，于是成为贾樟柯早期电影的时代标记之一。除白炽灯以外，还有台灯、车灯、荧光灯等光源，四部影片使用灯光的主要场面详见表4。













---

14) 戴锦华, 《电影理论与批评》, 北京大学出版社, 2007, 10页。

15) 贾樟柯在拍摄《小武》时, 只有两个2000瓦的钨锡灯, 很多原定夜晚拍摄的场景不得不改成傍晚。参见 李娜, 《个人化叙事、纪实风格与基层空间书写》, 北京大学硕士学位论文, 2008.6, 44页。

16) 林旭东、张亚璇、顾峥, 《贾樟柯电影——小武》, 中国盲文出版社, 2003, 113页。

〈表 4〉影片使用有源照明场面

影片	场面		
《小武》			
《站台》			
《任逍遥》			
《三峡好人》			

通过表4的截图不难看出，很多夜戏的场面只使用了自然光源，没有人为补光，空间昏暗，人物的脸庞都很难看清楚。不过这也从另一方面表现了贾樟柯的“粗糙”美学，县城和农村的生活本就如此，与大城市的光鲜相比，总显得昏暗而单调。而且，贾樟柯电影的主人公都是挣扎在社会底层的小人物，他们生活的环境是艰苦的，他们的人生境遇也都是暗淡的。小武先后丧失了友情、爱情、亲情，又要面对法律的严惩，派出所的一盏孤灯恰能表现他内心的孤苦和绝望；《站台》中彷徨的一群年轻人，个人青春的冲动在急剧变化的时代中无可是从，就仿佛黑暗中的灯光，虽执着但却无法照亮远方；《任逍遥》中的大同，白天年轻人们疯狂地及时行乐，夜晚的灯光才能映出他们空虚颓废的身影。宾馆台灯下小济和巧巧两颗受伤的心灵，即便可以暂时相互慰藉，但在残酷的现实面前，他们彼此都清楚青春的冲动代替不了长久的相伴；《三峡好人》中拆迁工人黝黑的脊背，与白炽灯下昏暗的旅

店房间融为一体，空间里弥漫着浓厚的底层气息。千里寻夫的女主人公沈红面对现实焦虑不安，内心的希望犹如昏暗的白炽灯一样微弱惨淡。

## 2. 逆光拍摄





除了夜戏坚持用有光源的照明来拍摄以外，贾樟柯的电影在拍摄白天的场面时，也坚持使用自然光，其中最为明显的是逆光拍摄。逆光拍摄，常常被作为特殊的拍摄手法使用，但在贾樟柯的电影中，却显得比较平凡而朴素。在很多室内的拍摄中，贾樟柯不刻意追求光线的运用，也并没有通过补光去除窗外的反射光，而干脆采取逆光拍摄。四部影片主要的逆光拍摄的场面详见表5。

逆光拍摄，不仅表现了贾樟柯忠实纪录现场的纪实美学，也真实地呈现了小人物的底层世界，逆光拍摄与人物的命运实现了有机结合。在对小武这个人物用光时，影片采用很多逆光拍摄，这与小武的身份相符合，也显示了导演在处理这个人物形象时仍无法摆脱传统道德观念的束缚。比如在更胜的药店里的那场戏，小武与更胜、郝警官对话的场面，小武都是背对着镜头，对方侧对着镜头，室外光线打在人物身上，小武都是矮小的、灰暗的一方，而对方则是高大的、明亮的。这种用光在小武家也使用过，父亲和家人都在更靠近窗外光线的位置，小武则是背对着窗口，面部轮廓都看不清楚，小武在家里的地位也通过这个镜头一目了然了。此外，在胡梅梅的宿舍的那场戏，小武与胡梅梅并肩聊天的画面，是导演特意设定的场景。「阳光充足，逆光中片刻的爱情看上去有些迷茫。我常常让摄影机迎着阳光拍摄，让潮湿的世界有片刻的温暖。虽然爱情只有短短的一瞬。」<sup>17)</sup>虽然也采用逆光拍摄，但二人的位置是并重的，窗外的阳光笼罩着二人，这是影片少有的温情场面，表现了小武内心对美好爱情的向往。

---

17) 贾樟柯，《贾想1996~2008，贾樟柯电影手记》，北京大学出版社，2009，28页。

〈表 5〉影片逆光拍摄场面

影片	场面
《小武》	
《站台》	
《任逍遥》	
《三峡好人》	

《站台》中也有这样的逆光拍摄，崔明亮与张军穿着从大城市带回的喇叭裤，尹瑞娟在钟萍家，二人偷偷地抽烟、化妆，摄影机都是正对窗户逆光拍摄的，「又是逆光拍摄，又是直对着窗户，紧逼着人物。两个女人的惆怅和着闲散的时光飞逝。」<sup>18)</sup>医院打胎的那场戏也是如此，镜头迎着走廊尽头的光亮逆光拍摄，画面上只有几个黑色的背影。在这里，逆光拍摄凸显了青春的迷茫与叛逆，表现了成长的烦恼。《任逍遥》也有逆光和侧光拍摄，主要有车站台球厅、门房、饭店几处。台球厅的长椅上，小济和斌斌无聊地坐着，听着小武介绍发财之道，等到小武索要“知识产权费”，他们无奈地告诉他自已没钱。门房里，刚表演完的巧巧来要演出费，不得不跟“领导们”一一合影，还要强颜欢笑。钱是底层人群最基本的诉求，导演用两个逆光拍摄来表现他们的生存窘境。另一处侧逆光拍摄是小济和巧巧在饭店吃饭的场景，

18) 同上，75页。

小济帮巧巧去银行取了钱，巧巧感谢他请他吃饭，两个人坐在靠窗的位子，摄像机对着窗外的光线拍摄他们的侧脸，影片罕见地用近景镜头来处理这场戏，近景镜头放大了人物在镜头里的占比，同时也强化了窗外射进来的光线，整个场面光线很强。两个人在阳光中欢快地聊着天，他们内心的距离被拉近了，这一逆光拍摄跟《小武》中小武跟胡梅梅并坐的场景有共同之处。《三峡好人》中三明跟旅店老板、小马哥、幺妹儿男人对话的场面，镜头都是迎着外面的光线拍摄的，画面上的明暗对比凸显了三明作为外乡人的身份，这样的人物布局，使镜头中的三明显得更加低调谦卑，也表现了他亲切友善的淳朴性格。













#### IV. 色彩的纪实美学特征

画面的色彩往往能体现一部电影的主题风格。在贾樟柯的前期影片中，很少能看到绚丽的彩色，影像的整体风格都呈现灰色基调，这与使用自然光拍摄有很大关系，当然，更主要的是贾樟柯用灰色色调来契合小人物的命运。「灰色基调完美地烘出了影片伤感的情绪和小人物的不完美的人生，以及导演想要表达的主旨。」<sup>19)</sup>贾樟柯的电影，无论是空间背景还是人物形象，都没有导演主观渲染的光亮色彩，都是原始的、客观的底层镜像。通过极为客观的写实色彩的运用，真实、自然同时也艺术地再现了社会转型期县城和小人物们的客观面貌。写实性色彩在影片中往往是隐现的，色彩在场景变化和情节推进过程中，并没有明显的起伏和对比上的变化，但却对影片的风格和形式产生着影响。灰色基调在《小武》、《站台》、《任逍遥》、《三峡好人》几部影片中表现得尤为突出，通篇几乎没有色彩变化。四部影片主要的灰色基调场景详见表6。

---

19) 张利,《时代良知的影像表达——贾樟柯电影研究》,苏州大学博士学位论文,2011,100页。

〈表 6〉影片灰色色调场面

影片	场面		
《小武》			
《站台》			
《任逍遥》			
《三峡好人》			

汾阳地处山西省腹地，固有的黄土高原地形地貌，加之经年累月的煤炭开采，使得汾阳等城市的空气中尘土含量很高，贾樟柯影片中的汾阳都是灰色，这应当是他记忆中故乡的颜色。《小武》中的主人公小武身着一件灰色的大一号儿的西服，游走于汾阳布满拆迁灰尘的街巷之中，影片中汾阳农村和县城都是灰色基调的。影片结尾小武被郝警官铐在电线杆上，镜头摇拍汾阳的街景以及围观的人群，都是灰蒙蒙的一片，在这灰色基调中，我们感受到了小武的无奈与绝望，以及围观人群的冷漠与麻木。县城是灰色的，农村也是灰色的。小武被父亲赶出家门，镜头以第一视角环视了村子，画面中的房屋都是灰色砖墙建造，远山和天空也是灰蒙蒙的，一条坑洼的土路在灰色的民房间伸向远方。影片的灰色基调，暗喻了他灰暗的人生遭遇。《站台》的外景和人物也是灰蒙蒙的，影片中重要的外景——古城墙，就是灰色基调的。那里是崔明亮和尹瑞娟约会的地点，灰蒙蒙的天空，灰色的城墙，灰白

色的积雪。在这样阴冷、灰暗的地点约会，他们的感情道路注定是崎岖不平的。此外，影片中唯一一次对火车的描写也是灰色色调的：背景是灰色的远山，一座灰色的大桥，一列黑色的火车冒着白烟呼啸而过。火车是年轻人离开家乡奔向远方的希望，但它只是匆匆而过，并没有带走他们，他们仍然留在这灰色的世界之中。《任逍遥》是以大同为背景拍摄的，大同给贾樟柯的印象就是灰色的。<sup>20)</sup>电影开篇长镜头跟拍中，斌斌身后依次出现的大同市区、行人也都呈现灰色基调。影片较为典型的场景是那片空地，巧巧和小济都曾独自从那片空地穿过。场景的远方是一片灰色的矿区宿舍楼群，中间是一大片灰白色的空地，接着是一座深灰色的小桥，小桥的这边是灰色的汽车站和灰色的马路，而远山依然是灰色的。被乔三打伤的巧巧，举着黑外套穿过那片空地；小济骑着摩托车，艰难地穿过那片空地，灰色基调、空旷的空间都表现出主人公对生活的厌倦和对未来的迷茫。《三峡好人》中灰色雾蔼下的远山、雾气笼罩的江面、饱经岁月的灰黑色的奉节县城，遍地灰色水泥瓦砾的拆迁现场，共同构建了一幅灰色画卷。奉节人的前途也是灰色的，他们将被迫迁徙他乡，等待他们的生活是苦是乐尚不得而知，但眼下离开世代生活的故里，对每一个人来说都是伤感的，甚至是悲痛欲绝的。

## V. 结语

贾樟柯崇尚纪实美学，在声音方面使用方言对白、运用电视广播和流行歌曲标记时代、收录现场的噪音；在光线方面，倾向使用自然光源拍摄，借助逆光拍摄等手法表现人物关系与人物心理；在色彩方面，以灰色作为影片基本色调，与人物命运相契合。声、光、色作为电影重要的叙事手段，在推进情节、表现影片主旨时，并不是相互独立的，而是紧密统一的。贾樟柯对

20) 「站在大同街头，看冷漠的少年的脸。这灰色的工业城市因全球化的到来越发显得性感。」贾樟柯，《贾想1996~2008，贾樟柯电影手记》，北京大学出版社，2009，28页。



声、光、色的运用，在形式上是对现场的尊重，最大化地还原真实场景，但电影终究是艺术创造，诸如电视、广播、流行歌曲的插入，大量运用自然光与灰色色调，并不代表贾樟柯真的是只记录不创造。事实上，所有的看似随意的、真实的客观因素，都是贾樟柯有意的选择与安排。这些因素，都是与人物的处境、内心、命运息息相关的。

《小武》、《站台》、《任逍遥》、《三峡好人》，是贾樟柯前期最具代表性的四部电影，贾樟柯以独特的声、光、色表现手段，将转型期的中国底层世界清晰地展现了出来，塑造了独特的纪实性影像风格。贾樟柯也因此在国内外影坛崭露头角，并逐渐成为中国第六代导演的领军人物。他的声、光、色表现手法，在后来的电影中也有沿用，方言仍旧是其影片的主要对白用语，比如《山河故人》中逃到澳大利亚的张晋生，若干年后仍然操着汾阳乡音；自然光源仍受到他的青睐，比如《世界》的在旅馆、在餐馆的几场夜戏的拍摄，《江湖儿女》中巧巧跟斌哥在旅馆重逢的场面等等；灰色仍然是他电影的主要色调，比如《天注定》中的废墟和工厂都是灰色的，《山河故人》中的汾阳县城依然是灰蒙蒙的……但与前期影片不同的是，后期影片随着整体纪实性风格的减弱，声、光、色的表现手法也开始逐渐调整。

调整前期电影的表现手法，说明贾樟柯在创作过程中开始尝试适应大众的审美取向，贾樟柯早期凭借独特的声光色风格在影坛独树一帜，但当他想获得更多观众的支持时，不得不主动进行调整来更准确地再现发展变化的时代，并学会满足大众的审美需求。从电影作为大众传媒的角度来看，贾樟柯前期电影的声光色特点具有一定的局限性。首先，贾樟柯的前期电影彰显着鲜明的个人风格，他并不在意大众的审美取向，执着于自己的电影美学，但这种执着也在缩小着观众的范围。比如《小武》、《站台》、《任逍遥》，几乎全部用山西方言对白，如果没有字幕，非山西方言区的观众根本听不懂在说什么，而且，过多使用自然光和灰色基调，使得影片的画面过于不清晰、缺乏美感，灰色基调也很容易让人感到沉闷和乏味，继而产生审美疲劳。其次，不能同步表现变化中的中国。当下中国社会发展迅速，从城市到农村都发生了翻天覆地的变化，在语言方面也是如此，随着普通话的推广，很多县

城和农村也普及了普通话，特别是在与外乡人交谈时，使用普通话的情况比较普遍，因此，就没有必要在影片中固执地全部使用方言对白了。县城和农村面貌已经焕然一新，人民的生活水平也得到了极大的改善，灰色色调已不再具有普遍性，更不要说只用白炽灯等固定光源了。电影应该与时代同步，要真实地再现时代氛围，否则很难表现出自己的艺术价值。最后，不能表现影片的商业气质。贾樟柯在后期电影制作时开始注重与大众进行沟通，逐步有意识地对影片主题和表现手法进行调整，尝试进行商业制作来拥抱观众，以适应当下大众的审美需求，尤其是近作《江湖儿女》中，更是加入黑帮、枪战、江湖等类型元素，使影片呈现出鲜明的商业气质。很显然，初期电影的声、光、色表现手法是不太适合表现商业气质的。于是，在《山河故人》(2015)和《江湖儿女》中，我们看到了贾樟柯最明显的转变，方言对白已不再是全部，主人公在与外乡人对白时会切换为普通话，在流行音乐之外加入专门制作的配乐，基本不收录现场杂音，现场也大量补光，影片整体上画面更明亮，色彩更绚丽。表现手法的变化，是贾樟柯电影美学变化的一个具体表现，这似乎很难用好与坏来衡量。不过，可以肯定的是，正是电影人的求新求变，才推动着电影这门艺术不断地向前发展。

### 〈参考文献〉

- (法)安德烈·巴赞著，崔君衍译，《电影是什么》，文化艺术出版社，2008。
- 戴锦华，《电影理论与批评》，北京大学出版社，2007。
- 邓双林，郝建，〈诗意、陌生化纪实与现实质感——贾樟柯的话语策略与中国语境〉，《北京电影学院学报》第5期，2015。
- 黄薛冰，〈贾樟柯纪实影像的存在主义美学探析〉，《电影文学》第15期，2015。
- 贾樟柯，《贾想1996-2008，贾樟柯电影手记》，北京大学出版社，2009。
- 贾樟柯著，赵静编，《站台》，山东书画出版社，2010。
- 李娜，《个人化叙事、纪实风格与基层空间书写》，北京大学硕士学位论文，

2008。

林旭东、张亚璇、顾峥,《贾樟柯电影—小武》,中国盲文出版社,2003。

巫佳熙,《贾樟柯电影的纪实美学风格研究》,南京师范大学硕士学位论文,2012。

姚温丽,《贾樟柯电影作品纪实风格探究》,河北师范大学硕士学位论文,2011。

张洁,《贾樟柯电影中的噪音、沉默和音乐》,《艺术百家》第8期,2010。

张利,《时代良知的影像表达——贾樟柯电影研究》,苏州大学博士学位论文,2011。

周爱华,《贾樟柯电影的纪实美学特征》,山东师范大学硕士学位论文,2009。

网站:时光网 <http://news.mtime.com/2018/09/20/1584452.html>

影片:《小武》(贾樟柯,1997)

《站台》(贾樟柯,2000)

《任逍遥》(贾樟柯,2002)

《三峡好人》(贾樟柯,2006)

### < Abstract >

As a leading figure of the sixth generation of Chinese directors, Jia Zhangke focuses on recording the great changes since China's reform and opening up with his camera, and pays attention to the relationship between social changes and individuals. Jia Zhangke's films focus on the bottom ecology, love to depict the joys and sorrows of small people, advocating documentary aesthetics, showing a unique image world. Jia Zhangke's early films have typical documentary characteristics, which are also evident in the way of expression of sound, light and color. In terms of sound, dialect dialogue is mainly used. Dialect is more in line

with the identity characteristics of the small people at the bottom, and more able to show the current situation of China's population mobility, so dialect dialogue adds to the documentary film; TV, radio and popular music mark the age, radio and television news have real-time, the sense of age is self-evident, popular music also from the point of view of mass entertainment, the film marked the age label; Record the scene noise, mainly including motor vehicles, trains, ships, street pier noise, etc., which also enhanced the scene of the scene. In terms of light, they tend to use natural light, including using active lighting, not avoiding backlighting, and not deliberately adding light. While respecting the authenticity of the shooting scene, they also show the survival status and destiny of the characters. In terms of color, the film is mainly based on gray tone, which is embodied in character modeling and scene tone. The use of sound, light and color is not isolated from each other. Jia zhangke has organically integrated them, showing clearly the underlying world of China in the transition period and shaping a unique documentary style. This paper takes the four feature films *XiaoWu*, *Platform*, *Unknown Pleasures* and *StillLife* as examples to analyze the documentary characteristics of sound, light and color in Jia Zhangke's films.

Key Words : 贾樟柯电影(Jia Zhangke's films), 声音(sound), 光线(light),  
色彩(color), 表现手法(technique of expression),  
纪实美学特征(documentary aesthetic characteristics)