

侯孝贤



戛纳电影节宣传画

2015年68届戛纳电影节，侯孝贤的《聂隐娘》和贾樟柯的《山河故人》同时入围主竞赛单元，这是继2009年之后，两部华语电影又一次同时入围该奖项。

与20世纪90年代台湾新电影侯孝贤、杨德昌与大陆第五代导演陈凯歌、张艺谋频频亮相戛纳电影节（1993年陈凯歌《霸王别姬》，侯孝贤《戏梦人生》，1994年张艺谋《活着》、杨德昌《独立时代》，1995年张艺谋《摇啊摇，摇到外婆桥》、侯孝贤《好男好女》，1998年侯孝贤《海上花》、蔡明亮《洞》）相比，新千年后的15年里，戛纳的“中国电影热”慢慢退去，仅有2000年（杨德昌《一一》、王家卫《花样年华》、姜文《鬼子来了》）、2005年（侯孝贤《最好的时光》、杜琪峰《黑社会》、王小帅《青红》）、2009年（蔡明亮《脸》与娄烨《春风沉醉的晚上》）有此胜景。



《山河故人》主演仍是赵涛。

侯孝贤和贾樟柯的

戛纳猜想

文本刊特约撰稿 故城

巧合的是，今年入围的侯孝贤和贾樟柯，均是高举“作者电影”大旗，以“长镜头”践行者的身份闻名于世，两人也均是戛纳电影节的常客。侯孝贤的电影中，不会制造浪漫编织幻境，也不会制造飞天遁地的英雄，而是努力从日常生活细节或既有的文学传统中寻找素材，探寻台湾的本土意识与个人命运、社会变迁紧密关联。1986年，侯孝贤登陆柏林电影节（《童年往事》），三年后凭《悲情城市》拿下威尼斯金狮，被法国《电影手册》关注并专题解读。1993年《戏梦人生》首次进入戛纳电影节主竞赛单元，拿下第二顺位的评审团大奖。之后的作品，除了向小津致敬的《咖啡时光》（去了威尼斯电影节），其余6部作品全部入围戛纳主竞赛。其中《南国再见，南国》、《海上花》、《千禧曼波》、《咖啡时光》和《最好的时光》均被《电影手册》评为当年的年度十佳。

而贾樟柯则用漂移不定的镜头直面现实，追求影像对现实表象的穿透力，关注中国大陆社会转型期的个体命运与精神投靠。1997年，贾樟柯也是从柏林电影节起步（《小武》拿下青年论坛首奖），被《电影手册》慧眼识珠，评价为继承了意大利新现实主义的美学特征，主题上摆脱了大陆“第五代”导演对民族命运等抽象命题的过度关照，是中国电影复兴与活力的标志。《小

武》和《站台》之后，戛纳电影节也开始关注这位来自中国大陆的年轻导演，他的第三部电影长片《任逍遥》顺利入围戛纳电影节主竞赛单元，也成为继张艺谋、陈凯歌和姜文之后，第四位入围该单元的大陆导演，其中2013年的《天注定》拿下当年戛纳电影节第四顺位的最佳编剧奖。《站台》、《世界》、《三峡好人》（威尼斯金狮）和《天注定》也同时入选《电影手册》当年年度十佳。

贾樟柯与侯孝贤，并非同一代人，所处地域和文化也有差异，但他们的镜头语言、影像风格、和人文气质均有一定相似性，似乎两人之间有着某些继承关系。贾樟柯曾坦言，从侯孝贤的《风柜来的人》里看到了曾经的自己，《悲情城市》是他在北影时期最喜欢看的作品，一直深刻影响着自己之后的电影创作。《小武》、《任逍遥》刚刚登录欧洲电影市场时，许多法国评论家也认为，这两部作品与《风柜来的人》有许多相似之处，它们都是以小镇为背景，带有个人记忆，《风柜来的人》的人物从台湾渔村到城市，被无情卷入城市浩荡的洪流，《小武》和《任逍遥》则看到转型期的大陆小镇中年轻人边缘化的生活状态。贾樟柯在拍摄《站台》前，一直要求演员观摩《悲情城市》和《戏梦人生》，因此很多人也认为，《站台》是贾樟柯的“悲情城市”和“戏梦人生”。

侯孝贤的镜头里，永远都有一个缓慢变动焦点的透视视点，同时还有一个仿佛俯瞰历史和人生的散点透视，我们既能看到导演自己的视点，又有一个豁达从容、静观默识、包容一切的近乎历史老人的观点。侯孝贤《最好的时光》台球桌前的交错、《海上花》送行酒桌前各人的颤态，与贾樟柯《站台》里的灯下独舞、《三峡好人》拆迁工人与市民的较劲，均能看到这种焦点与散点、视点与视域的变换，人与空间的张力既不舒展又不紧缩，一如生活本身，波澜不惊之处暗流涌动。

与此同时，两人的电影里基本没有华丽、炫技式的镜头调度和场面调度，他们都注重时间和空间的完整与写实，更接近人们所熟悉的生活常态，故事进程遵从生活逻辑，而不是编剧的逻辑。《童年往事》像是一部纪录片，以孩子的视角记录了三代人的命运交错与生死承续，《戏梦人生》以记录日常生活影像剪辑而成，串以主人公的叙述与回忆，《海上花》里清末上海十里洋

场喧嚣都淹没在室内的家

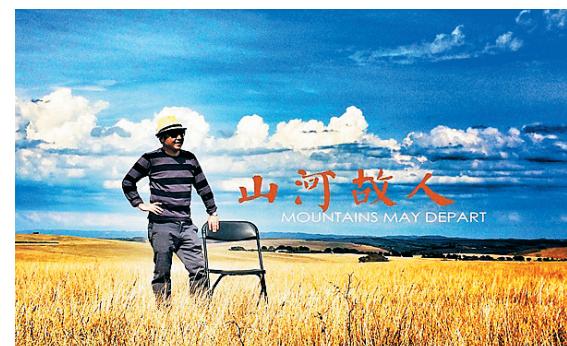
常活动之中；贾樟柯则在自己的片子里运用流行歌曲、高音喇叭、电视新闻等记录时代标识，方言演出配合同期录音都增加了真实效果，从《小武》到《任逍遥》，我们看到山西县城近二十年的变化，人们的生活习惯、行为方式和道德良知都有涉及，《天注定》里山西煤矿、重庆街道和东莞工厂的场景，无一不是当下中国城市生活真实的写照，生活本身的形态在他的影像中，自行组织起来，影像、叙事态度、形式与真实生活无法剥离，也就形成了贾樟柯偏重纪实的整体风格。

侯孝贤和贾樟柯电影的相似之处，主要是长镜头和长镜头视点所形成的纪实风格与空间美学造成的，而从两人各自不同的

达思。

正是上述的不同，也让侯孝贤与贾樟柯的电影被世人频繁比较：侯孝贤是东方式的、具备历史纵深、自我记忆与文化反思；贾樟柯是巴赞式的、关注现实平面、他者“凝视”和社会批判。前者有着传统美学的诗性，后者兼顾现实质感的力度。

这些对比，自然也是戛纳电影节看重的特质。从20世纪90年代至今的35年里，这两个分别代表台湾和大陆电影旗帜的人物，一直活跃于艺术电影最高殿堂的戛纳，不仅难能可贵，而且众望所归。今年两人同时入围，一个七年磨一剑（《聂隐娘》），一个突发奇想三个月完成（《山河故人》），不知两人又能以怎样的姿态呈现于世人？



《山河故人》剧照

文化养成和文化选择来看，他们的作品也有不同。

贾樟柯的艺术观念起源于电影学院，受意大利新现实主义和布列松白描手法影响，他的摄影机里，始终带有强烈的纪录片色彩，对人物的关注克制，不带温情的直观人物苦痛，流露出近似戏仿纪录片式的人文关怀。《世界》中，主人公走出故乡来到城市，他们只是生活在微缩的“世界景观”中，无法在现实生活中得到任何认同，主人公的人生经历隐约透露出导演自身的生命历程与生存状况，有一种由封闭走向流动的急迫感。

同样采取克制态度的侯孝贤，他的自觉源自于他对童年记忆的认识，“表达自己成长过程中所积累的眼光”，因此他的叙事中我们看到的是，个体的无助、艰辛在平淡的情绪中娓娓道来。他的电影里总能看到一种小津式的机位选择，固定机位、中式木椅的高度，一个家族（《童年往事》、《戏梦人生》）或一个时代（《悲情城市》）的悲欢离合，便可尽收眼底。借助这样的机位选择，侯孝贤的影像时常维持画面情绪、人物心境的相对稳定，带有东方文化的立场和角度，包容着作者对生活的感性认识和豁



贾樟柯



《聂隐娘》在内蒙取景



《聂隐娘》剧照