



《刺客聂隐娘》，台湾导演侯孝贤新作，舒淇主演。



侯孝贤的《刺客聂隐娘》像长卷画里的多个“视觉散点”，透视他能想象的古典中国。



《刺客聂隐娘》或许是《海上花》之后侯孝贤最与众不同的电影。

《刺客聂隐娘》： 鸾鸟终究无同类

文本刊特约撰稿 故城

美国电影学者詹姆斯·乌登曾说，侯孝贤的作品属于“近三十年来最难取悦这个世界的电影”。我们预设了一种后现代妥协，那就是以取悦更多受众的名义，艺术电影媚俗的投靠大众流行。而侯孝贤的电影，似乎天生抗拒这类妥协，始终用自己的方式探索电影的边界，探索一种与西方话语对抗的，属于东方的电影语言，从《童年往事》到《海上花》，从《悲情城市》到《戏梦人生》，再到如今改编唐传奇的《刺客聂隐娘》，均是如此。

为什么好？

携戛纳电影节最佳导演的荣誉，《刺客聂隐娘》成为三十多年来首次在大陆院线上映的侯孝贤电影。但上映伊始便遭遇水土不服，大批观众中途退场，部分坚守影院亦称“百思不得其解”，侯孝贤高度风格化的电影散文，让大部分习惯于“观看故事”/“被灌输故事”的大陆观众难以理解。同样的尴尬也发生在《悲情城市》，后者于1989年收获威尼斯金狮，却难以被普通的台湾观众接受。台湾电影学者李陀曾论证为何理解《悲情城市》是困难的，它的“非逻辑剪辑”（non-logical editing）背离了处于支配地位的好莱坞/西方叙事规范，挑战了后者的西方戏剧传统与写实主义，突破了电影观众的观看/认知习惯。

回过头来审视《刺客聂隐娘》，观众会发现它的情节比看上去要简单得多：冷面杀手，奉命刺杀旧爱，动恻隐之情，自此相望于江湖。而造成观众理解障碍的是侯孝贤在叙事中做的减法（“泼墨”）。他把可能造成直接叙事的内容，变成一种密集、无序的织物，于是重要的内容往往是缺省的，它们消失于大量“诱人”而无关紧要的事物，或断裂的省略中。这考验了观众的好奇心和感悟力，他们需要从侯孝贤若隐若现的精致影像（“工笔”）中寻找线索，连接电影里所呈现的那些看似无关紧要、毫无瓜葛的事物（玉块、面具、磨镜），自行发现某种隐秘而暧昧的关联和规律。

这像极了中国传统绘画的长卷画，既有松散的情节又有繁密的物件细节，既有文人画的意蕴又有宫廷画的工笔。最关键的是，长卷画与侯孝贤电影的观看方式，都有着中国古典文化的历史态度与艺术直觉。中国古人阅读长卷画，

不像今天将整幅画悬于长廊，画面一览无余，细节之处只能略观其概，他们双手持卷，左手慢慢展开，右手慢慢卷拢（荆轲刺秦时的图穷匕见便是借用了这个原理），一幕幕画面逐个观看，所谓“移动观看”或“移步换景”的概念均由此而生。这种观看方式暗含一种东方式的思维方式，对局部有意无意的组合、连接，推演出全局（通过冥思、禅坐等），即“先见树叶后有森林”；这与西方的“先有森林后见树叶”全然相反，后者先有命题，再寻佐证，用逻辑（因果律、可证伪性）连接全局和局部。东方思维保留了全局的多样性，所谓“盲人摸象”，每个人都可通过各自之“觉”，“悟”出“大象”的多种可能，而西方思维则保证了全局的唯一性，粗鲁的用“少数服从多数”和“大概率的排他性”否定了其他多种可能。

侯孝贤和《刺客聂隐娘》，显然在复制/探索长卷画里的古意，用数十个移动的中景场景，制造出晚唐中国一隅的世态人情，没有特写，也没有让一切清楚明白的解析性剪辑，它像长卷画里的多个“视觉散点”，透视他能想象的古典中国。观众的观看快感，不再是“被动接受”导演价值观的视觉刺激，而被一种“主动发现和创造”客观事物隐秘之处的情趣（好奇心）所替代，那些斑驳的云朵、漂浮的迷雾、山坡的脊线和散落的屋顶棱角（空镜头），正巧为观众梳理故事脉络、延展主观意向提供想象的空间和边际。侯孝贤重构出一种东方式的蒙太奇，是法国电影学者傅东眼里的“质疑格里菲斯和爱森斯坦体系的电影样式”，有重塑东方艺术观的野心。

在讲什么？

从形式上讲，《刺客聂隐娘》或许是《海上花》之后侯孝贤最与众不同的电影，在我看来，也毫无疑问是部无与伦比的杰作。问题是在所有这些光彩夺目的形式下，《刺客聂隐娘》到底在讲什么，隐藏了什么深刻的意义，在内容上《刺客聂隐娘》也是部杰作吗？它的形神是否统一？

在回答这个问题前，我想谈谈“文人情怀”这个概念。文人情怀产生于何时至今仍有争议，但大都赞同产生于儒家尚未成为国家意识形态的年代（北宋前），通常是指受过教育的、官僚阶层的精英中，存在一种时尚——“自发和悠闲淡泊的理想主义”，承载了无为而治的道家思想根基。魏晋时期产生的文人画便是体现文人情怀的标志之一，其擅长的水墨山水画，常常描绘出世的隐士，一派道家乐土的景象。但这类人群毕竟是少数，他们的力量在当时微不足道，往往与主流世

界有一层难以逾越的鸿沟。侯孝贤看重“聂隐娘”，正是看重她骨子里的“文人情怀”。聂隐娘所处的年代正值晚唐，其隐士身份注定了她是少数，与主流世界格格不入，她看似微不足道，像是一颗易被摆布的棋子（道姑师父抚养她长大，授之以渔），但同时又有恻隐之心和正义感；她身怀绝技，本可通过刺杀旧爱田季安获得正统的认可（入世），却因心中之“仁”选择“不杀”，从此卸甲归田归隐江湖（出世）。这样一个矛盾的聂隐娘像极了现实中的侯孝贤，聂隐娘身上的“文人情怀”是他一生追逐的气质和座标，《童年往事》、《恋恋风尘》、《风柜来的人》、《悲情城市》、《戏梦人生》、《南国再见，南国》、《海上花》、《最好的时光》，无不是与侯孝贤的“文人情怀”一脉相承。到《刺客聂隐娘》，侯孝贤将南朝范泰《鸾鸟诗序》中的典故用于其中，同是一个“文人情怀”的隐喻，空有一身抱负，却在世间难寻同类，偶见镜中的自己，终是“反”的，遂悲鸣而亡。

应该说，“青鸾舞镜”是全片的文眼，嘉诚公主是那只鸾鸟，其孪生妹妹道姑嘉



《刺客聂隐娘》剧照

信就是她的镜像，而镜像与自己看似同形，然其行为方式与己处处相反，她的“仁”在妹妹那里是“不仁”。聂隐娘亦是那只鸾鸟，田元氏是那个镜像的聂隐娘（聂隐娘本是田季安青梅竹马的爱人，田元氏替代了她成为田季安的正室，刺客精精儿实际上是田元氏的化身，在《刺客聂隐娘》里，田元氏与精精儿是合二为一的），当聂隐娘与精精儿决战后，她划开精精儿的面具看到其真面目时，看到的不是别人，而是田元氏这个自己的镜像，后者身上的“杀”又与自己的“不杀”恰恰相反，于是聂隐娘选择归隐，这磨镜少年归去，与鸾鸟悲鸣又有何不同？

至此，侯孝贤和他所创作的《刺客聂隐娘》似乎形成了一个美妙互文：侯孝贤是这个世界的异类，他创造了一种与这个世界对抗的电影形式；“刺客聂隐娘”是那个时代的异类，她的“不杀”与归隐，是她与那个世界的对抗。他们都在重复“鸾鸟终究无同类”的叹息。突然望见朴树为《刺客聂隐娘》作的歌词，“与故人重来，天真做少年”，一时悲喜莫名。固