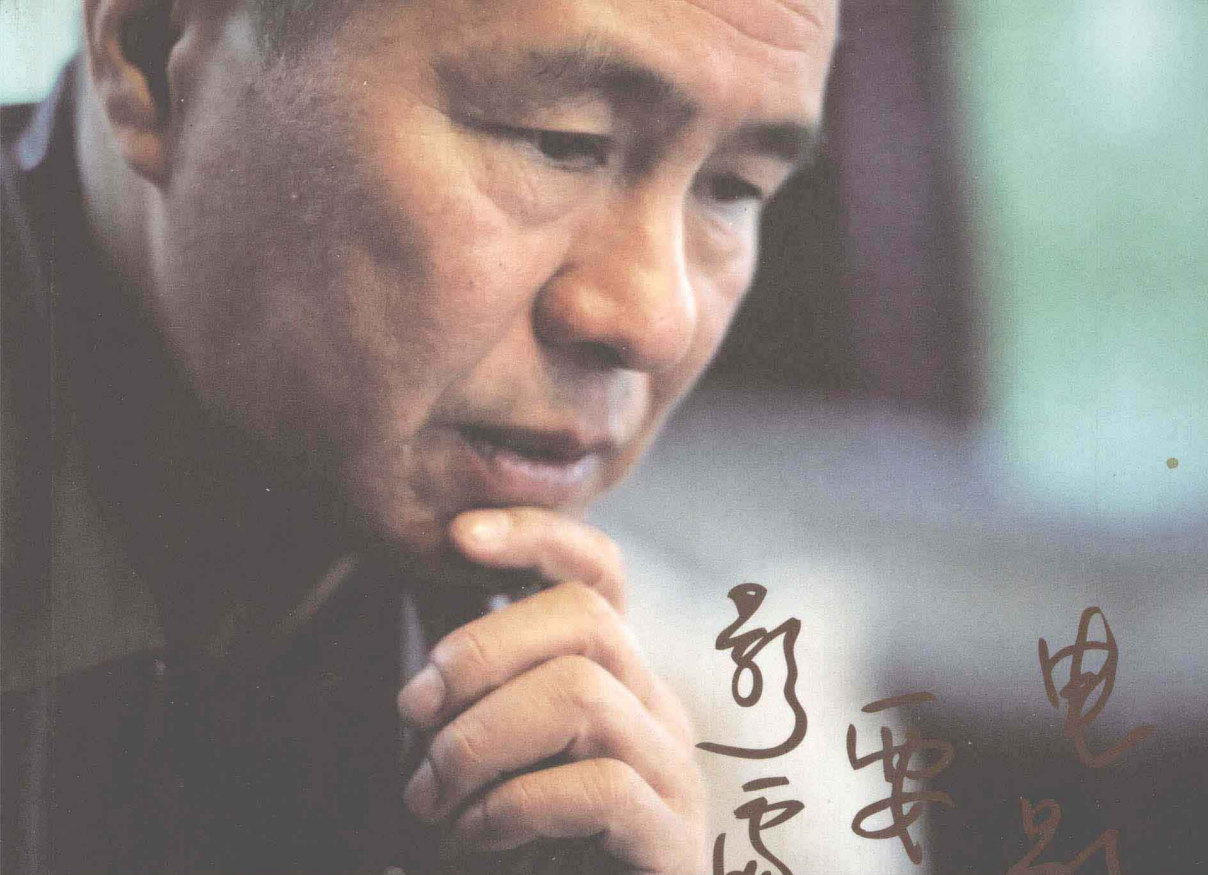




電影
要從非電
新電影

侯孝賢電
研究

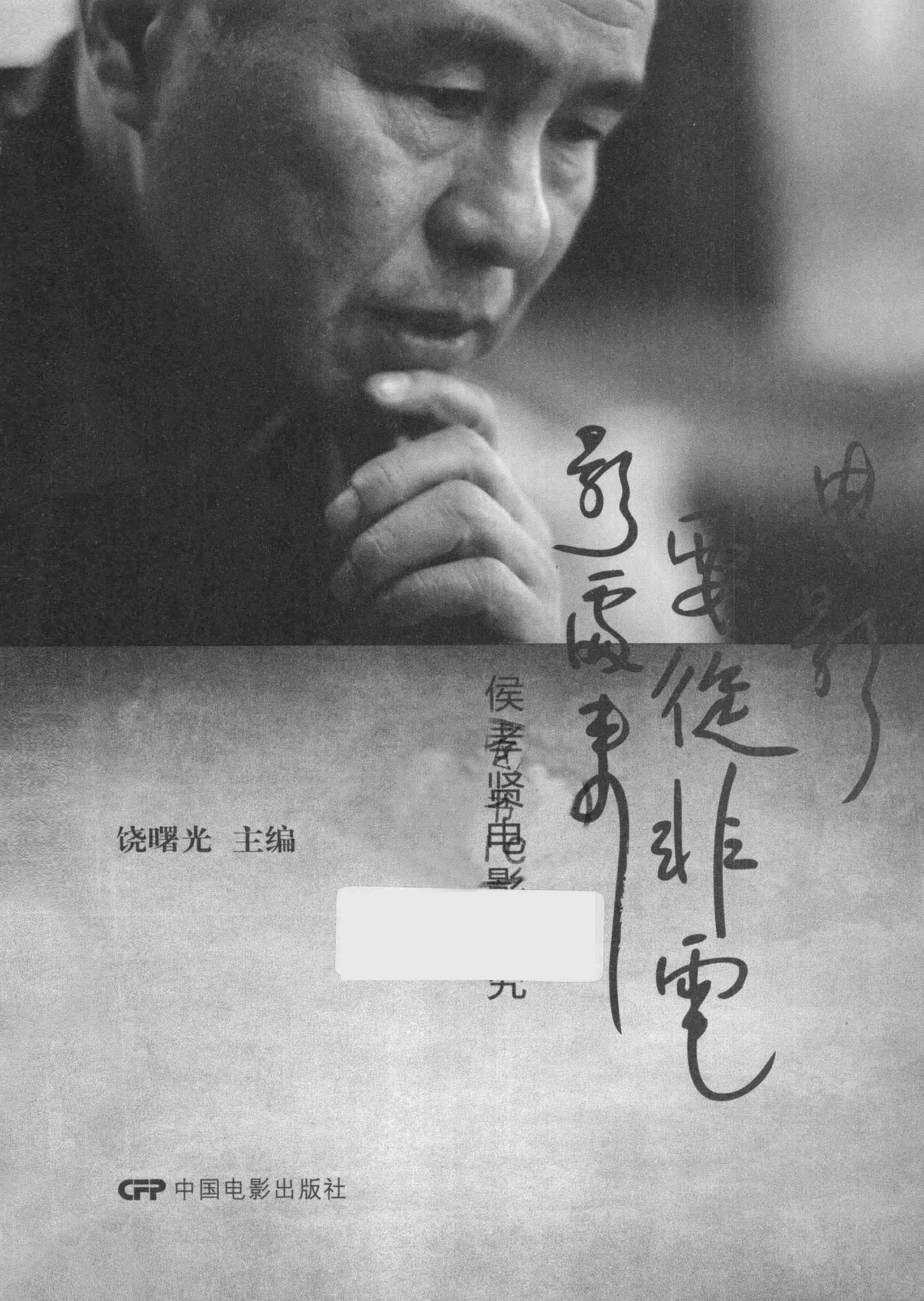
饶曙光 主编

ISBN 978-7-106-03684-3



9 787106 036843 >

定价: 56.00元



電影從非電
新電影

侯孝賢電影

九

饶曙光 主编

CFP 中国电影出版社

图书在版编目(CIP)数据

电影要从非电影处来：侯孝贤电影研究 / 饶曙光主编. —北京：中国电影出版社，2013.7

ISBN 978-7-106-03684-3

I. ①电… II. ①饶… III. ①侯孝贤—电影评论

IV. ①J905.2

中国版本图书馆CIP数据核字（2013）第153947号

责任编辑：类成云

装帧设计：燧天下

责任校对：黄建芸

责任印制：张玉民

电影要从非电影处来——侯孝贤电影研究

饶曙光 主编

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: cfpygb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 中国电影出版社印刷厂

版 次 2013年7月第1版 2013年7月北京第1次印刷

规 格 开本 / 787 × 1000毫米 1/16

印张 / 19 插页 / 8 字数 / 286千字

书 号 ISBN 978-7-106-03684-3/J · 1429

定 价 56.00 元

电影
要从非电
开始
侯孝贤电影研究

总策划

傅红星

主编

饶曙光

副主编

左 衡

编委（以姓氏笔画为序）

支非娜	左 衡	刘 军	李 相	李晓红	李道新	李 迅
吴冠平	肖 风	张思涛	陈 山	陈犀禾	陈飞宝	陈旭光
范志忠	周 星	赵卫防	胡 克	饶曙光	皇甫宜川	聂 伟
唐晨光	黄式宪	黄钟军	黄 颖	焦雄屏	程晓玲	傅红星

路海波 裴亚莉

特约编辑

周 舟 迟 宁 尹鹏飞

目录

CONTENTS

传承与变革

- 002 黄式宪 略论侯孝贤作品可贵的人文亲和力及其文化品格
——兼议台湾“新电影”的崛起及其人文脉理
- 018 饶曙光 尹鹏飞 背向台北的乌托邦
——对侯孝贤都市电影的一种观察
- 036 陈犀禾 本土意识和民本意识
——简论侯孝贤的电影创作
- 043 赵卫防 侯孝贤与台湾电影母题

形式与意义

- 052 李 迅 形式和意义：重新认识侯孝贤电影
- 069 陈旭光 李雨谏 “长镜头”的“似”与“非”：语言、美学与文化
——侯孝贤与贾樟柯比较论
- 081 陈飞宝 侯孝贤电影：历史的观照和客观叙事风格
——兼论侯孝贤在中国电影中的地位和影响
- 095 裴亚莉 艺术抒情本体的电影化显现
——关于侯孝贤电影的几个问题
- 111 李 相 电影作者侯孝贤
——个人书写与历史印记
- 125 周 舟 《海上花》的电影化转译与重写

历史与意象

- 136 吴冠平 阅读侯孝贤，再论艺术电影的空间与机制
- 141 周星 电影在地性与透视生活的真切感
——关于侯孝贤电影的意义认知
- 148 范志忠 侯孝贤作品与第三世界新电影的叙事策略
- 157 马聪敏 那些“欲说还休”：侯孝贤跨国族主义电影中的
交通影像和城市地理
- 167 黄颖 以诗的方式
——从片头看侯孝贤电影的风格基调

接受与互动

- 184 肖风 侯孝贤的影像
- 190 聂伟 冯凝 “重生”与“变奏”：侯孝贤与是枝裕和电影美学传承举隅
- 201 左衡 会心
——侯孝贤现象与其被接受的现象学
- 208 支菲娜 一种东方表达的传承与变奏
——从小津安二郎到侯孝贤，再到是枝裕和

特别收录

- 218 《悲情城市》十三问
- 236 侯孝贤访谈
- 248 侯孝贤与中国电影艺术研究中心研究生交流实录
- 270 焦雄屏与中国电影艺术研究中心研究生交流实录
- 300 后记

电影要從非電

侯孝賢

Hsiao-hsien Hou

【传承与变革】

略论侯孝贤作品 可贵的人文亲 及其文化品格

——兼议台湾“新电影”的 崛起及其人文脉理

黄式宪

面对时下浮躁的市场，有机会重新观赏并研读侯孝贤的电影作品，不由得顿时就会沉静下来，紧随着他影片里人物命运的起落变化，一点点地去品味人的生命尊严及其中社会、历史和时代的多重意蕴。

2012年七月下旬，在北京，由中国电影资料馆举办了回顾侯孝贤系列性电影作品的观摩和研讨活动，犹如一石投水，激起一片片人文凝思的涟漪。

温故而知新，30年前台湾“新电影”崛起及其兴盛的往事，

电影要从非电

一层层地又从人们记忆里被唤醒。它俨然是一面镜子，不妨用来比照一下，眼下中国电影市场上那种“为娱乐而疯狂”的观影潮声此伏彼起，浮躁、浅薄、低俗，竟然逐步形成了一种市场金本位的定势，以“吸金”的思维代替了文化的主体性，造成人文原创性的匮乏，令人不禁忧心忡忡。

是的，侯孝贤的作品再一次感动了我们，他的作品，俨然静水深流，潜藏着一种可贵的人文亲和力，为我们带来了别具意味的文化启迪。回眸历史，侯孝贤的作品，就是在20世纪80年初台湾“新电影”兴起的独特历史和人文氛围里“蹦”出来的。著名作家阿城说得好：“石头里蹦出个猢猻，台湾出了个侯孝贤。尽可以用各种流派去比量孝贤的电影，尽可以用孝贤去串联小津、费里尼甚至安东尼奥尼等，孝贤的电影都是自成智慧的。大师之间，只有尊敬，真理的对面，还是真理，无小人戚戚。这恐怕是我敬孝贤的基本道理罢。”^①

一

不可忽略的一个事实是：台湾由于曾经度过长达半个世纪“日据”时期的黑暗岁月，一度曾陷于民族性文化的迷失，到20世纪50年代“西化风”又大张其势，十分流行。但是，台湾是拥有悠久而优秀的民族文化传统的。“二战”前以赖和、吴浊流、杨逵为旗帜，战后以钟理和、林海音以及陈映真、钟肇政、王桢和、黄春明、王拓等为代表的“乡土文学”，曾高扬着中华民族的正气和人文精神，与日本的“皇民化”和后来的“西化风”相抗衡，体现了台湾的民气、民心和可贵的民族人文传统。台湾电影作为文化角色，特别是经过70年代中、后期先后两场关于“乡土文学”和“现代诗”的大论战，在六七十年代又有以李行、白景瑞为代表的“健康写实主义电影”的诞生，特别是李行后期又以大师手笔，奉献出根据著名乡土文学作家钟理和同名小说改编的《原乡人》

^① 阿城：《侯孝贤作品：散文式的电影最中国》，引自星岛环球网www.stnn.cc 2006年9月13日。

新電影要從非電

(1980) ^①，该片无疑是焕发着“乡土文学”神韵和诗意的经典之作。正是在这样的历史传承的人文脉理上，台湾“新电影”乃在80年代初应运而生，它一步一步地向前走，逐渐呈现出鲜明的本土性和复苏中的民族气质。台湾新电影所揭示的主题恰恰是在回归乡土写实、探讨成长经验、反省台湾历史这一时代大脉络上的书写和伸展。

作为台湾新电影的主将，侯孝贤和杨德昌，各具风格、殊途同归。新电影这一拨精英群，大都是“二战”前后出生并成长起来的新生代，如侯孝贤、陈坤厚（稍大几岁）、张毅、王童等都是深受“乡土文学”启蒙的本土派，特别是侯孝贤从乡土写实出发，由《童年往事》、《恋恋风尘》到《悲情城市》（1989），一层层向具有现代意味的诗化叙事和史诗巨片提升；而杨德昌、曾壮祥、万仁、柯一正等则都属于留美归来的“海归派”，往往以现代性的冷峻反思来渗透叙事，更多着眼于对都市空间及其人际关系的剖析，特别是杨德昌从现代主义出发，由《恐怖分子》、《海滩的一天》、《独立时代》到《麻将》，再到《一一》（2000）^②，作为这位大师的绝笔之作，其叙事回归平实（与前期的象征和隐喻迥异其趣），只是写生活的日常形态，诸如童年困惑、少女心事、事业危机、家庭纠葛以及对宗教的迷惘和对时事的喟叹等，着力描述了台北一个中产家庭里三代亲人之间的伦理与亲情关系，并透现出在时光流逝、历史衍变中的种种心态，独以诸多细节见精神，彰显出杨德昌以宽容而淡淡的人文笔致，非常出乎人们意料地实现了镜语的返璞归真。

综上所述，台湾新电影乃有了“华、洋汇流”的文化精英群之称谓。以《光阴的故事》（1982）和《儿子的大玩偶》（1983）为

① 钟理和作为战后台湾一代人所敬重和景仰的乡土文学大师，也是笔者心神向往的文学大家。以钟理和为代表的乡土文学作家群体及其经典作品，曾给予台湾新电影以文学的滋养和重要的文化启迪，深刻地体现出一种值得珍惜的人文传承的意义。

② 关于《一一》的片名，杨德昌如是说：“《一一》代表一切简单自然，其实指的就是人与人之间的关系，这个关系不仅是言语的相互沟通，更重要的是情感的交流，我坚持每一生命个体的重要性。”该片英译名是：《A One and A Two》，两个“一”叠在一起就成了“二”，如此简单而自然。

滥觞，其后四五年相继有《小毕的故事》、《童年往事》、《恐怖分子》、《油麻菜籽》、《我这样过了一生》、《我们都是这样长大的》以及《香蕉天堂》等脍炙人口的作品问世，呈现出一种主体苏醒而在美学观念上从传统走向现代的突围与创新。

诚如台湾著名学者焦雄屏所论述的：“新电影的导演与上一代导演最大的不同，是他们彻底抛弃了商业企图的逃避主义，不再做浪漫地编织爱情幻境，也不依赖钢索弹簧床制造飞天遁地英雄。他们都努力从日常生活细节或是既有的文学传统中寻找素材，以过去难得一见的诚恳，为这一代台湾人的生活、历史及心态塑像。”^①

新电影这一拨精英群，渴求在电影叙事里融入“民族的自主文化”意识，“要争取商业电影以外‘另一种电影’的存在空间”。1987年2月，在由著名文化学者詹宏志执笔起草，有53位新电影创作者、评论家和文化界人士签名的著名的《台湾电影宣言》里，开宗明义就提出：“我们认为，电影是一种有意识的创作活动，电影可以是一种艺术形式，电影甚至可以是带着反省和历史感的民族文化活动。”^②

这篇“宣言”无疑体现了一种鲜明的文化自觉和带有现代意味的主体性美学求索。在创作实践里，台湾新电影呈现出如下两个突出的特征：

其一，自觉地与70年代那些“武打功夫”和“琼瑶言情”式逃避主义的类型电影决裂。侯孝贤、杨德昌们的作品则体现出一种历史意识的萌发和深化，将电影提升为一种审度自我成长、反省历史经验的语言，凝视并关注台湾从纯朴的农耕文明向现代工业文明转型的历史进程及其世俗百态，充盈着主体性的现代张力。诚如台湾学者曾昭旭所论述的：台湾文化整体上的问题，“主要是日本统治时期造成文化断层，是台湾最严重的匮乏与创伤；而到目前仍没有

^① 焦雄屏：《台湾新电影的历史及文化价值》，载《北京电影学院学报》1990年第2期（下半年刊），第87页。

^② 詹宏志：《民国七十六年台湾电影宣言》，原载《文星》杂志第104期，1987年2月。其后，收入焦雄屏：《台湾新电影》，时报文化出版企业有限公司1988年，第111至118页。

回归到历史上，感觉还是在朦胧中。”^①事实上，多年来，在台湾的“主流电影”（含政宣片与商业类型片）里，非历史或消解历史，正是它们致命的痼疾。而侯、杨们的新电影，恰恰在台湾所谓“国策与商业的夹缝里”磨砺出自身独有的一种文化品格，尤其在其沉潜的人文意蕴上，从专注于成长情结（如《童年往事》、《油麻菜籽》等），工业化后的都市焦虑（如《恐怖分子》、《海滩的一天》）到闯开历史禁区而寄寓历史反省意识的作品（如《悲情城市》、《戏梦人生》、《好男好女》和《牯岭街少年杀人事件》、《一一》等），这种从非历史回到历史，从非人回到人的文化发展脉络是十分清晰的。

其二，与此种主体对历史的艺术化思辨相适应，侯、杨们的新电影强而有力地唤醒了“文体的自觉”，回归电影本体，着意探索电影画面元素的张力，或求写实性、或求象征与诗化，逐步形成了电影叙事格局从内涵到镜语呈现一体化的重新建构。侯、杨们的新电影，排斥好莱坞式的经典叙事，也即刻意编织故事，以因果关系为轴线的单向型叙事，他们则注重生活自身的变动及其所蕴含的意趣和哲思，或以段落事件的曲线累积，或以隐喻、象征、诗意等手法来构成复沓型叙事。这样，他们便将电影从媚俗式商业电影体制的桎梏中解放出来，使电影成为“有创作企图、有艺术倾向、有文化自觉的电影”^②，不独内容具有原创力，含纳历史感，而且构思各有神貌，镜语别开新意。

二

侯孝贤的电影，根深叶茂，自成智慧，体现出一种作者式的个人风貌，昭示出一种唯他所独有的一种东方诗韵，凝重、丰厚而大度。那么，他文化的“根”究竟在哪里？毋庸置疑，其作品主人公

^① 曾昭旭：《台湾新电影人文走向》，载台湾《电影年鉴》（1989年）。

^② 詹宏志：《民国七十六年台湾电影宣言》，原载《文星》杂志104期，1987年2月。其后，收入焦雄屏：《台湾新电影》，时报文化出版企业有限公司1988年版，第112页。

的命运，无不是与台湾现代历史之进程休戚相关的；而其创作灵感则深受“乡土文学”的启迪，因其扎根于台湾“乡土文学”这一片肥沃的土壤而焕然生辉，张扬着一种可贵的人文亲和力。

在台湾电影历史的演进和代际更替的轨迹上，侯孝贤扮演的是一个承上启下、继往开来的角色。自1969年到1972年，他在国立艺专攻读并完成了电影专业的学业。事实上，对于在60年代兴起而风行的由李行、白景瑞所代表的“健康写实主义电影”，如《街头巷尾》、《养鸭人家》或《家在台北》等作品，他都是十分熟悉并深受其熏陶和影响的。十分巧合的是，当年经校方推荐，侯孝贤在1973年就曾担任了李行“琼瑶片”《心有千千结》的场记，后又曾任助导，并得到李行的赏识而结下忘年之交。到1979年李行筹拍《早安台北》时，侯孝贤应邀做了该片的编剧而实现了一次十分具有诚意而愉快的合作。事实上，这里所呈现的恰恰是一种代际间文化传承与更替的关系，在这部影片的形象结构里，清晰地融入了侯孝贤对社会、人生特别是对底层角色独到的观察和感同身受的情感，由江明饰演的那个孤儿出身的唐风，曾在街头摆衣摊，后因车祸丧生，但却留下遗言将他赚得的钱和人寿保险金全数捐给了孤儿院；而由林凤娇饰演的那个渔家出身的女广播员苏琪，则热心社会公益活动，其后父亲出海遇难她也坚强地挺了过来；再由钟镇涛饰演的那个退休教授的儿子叶天林，曾瞒着父亲从大学辍学到咖啡厅打工，影片将这几个年轻人之间的友谊和爱情写得楚楚动人，充盈着人情、人性的美。该片曾获得1980年第17届金马最佳剧情片奖，诚可谓实至而名归。

与此同时，侯孝贤还和比他大八岁的资深摄影师陈坤厚建立了很好的友情和默契的合作关系，《在那河畔青草青》（1982）之前，两人就曾合拍过《我踏浪而来》、《天凉好个秋》以及《悄如彩蝶飞飞飞》等六部商业喜剧片，而陈坤厚又是与李行合作多年的摄影师，如《原乡人》、《小城故事》、《汪洋中的一条船》等经典作品无不是由他掌镜的。就侯孝贤与陈坤厚的合作，文化学者詹

宏志曾给出这样的分析和评价：“由他们展开的乡土写实风格，视野既广，成就也高。”继而又说，他们“两个人为台湾本土电影找到的自主美学与社会视野，已经使他们跳脱了西方电影的影响与限制，最有可能成为台湾电影中具有独立的、足以傲视世界的电影作者……他们两人的突破，可能就是台湾新电影的突破。”^①如《儿子的大玩偶》以及最初几部描述少年成长情结的《风柜来的人》、《冬冬的假期》、《童年往事》、《恋恋风尘》等，其故事和主人公的命运，无不是借重台南澎湖小岛或台北边缘乡村的乡土环境以及地域风情来烘托并呈现的，而掌镜的人都是陈坤厚。

侯孝贤在其同辈中，是以锐意进取、锲而不舍的韧性著称的，他的电影叙事比较疏于情节，而侧重诗意的提升，含有一种坚守人文精神的自觉性，在总体上形成一种独家风骨：自我内省、切近现实、忧国伤时，以台湾经验作为艺术母题：紧紧追踪“二战”后台湾历史的变迁，由个人体验辐射开来，在大时代的动荡中描绘出台湾世风民情的现代变貌。就像掘井那样，从80年代初起步而愈掘愈深，到1989年，他终于攀登上史诗式创造的新高度，向人们奉献出他的呕心沥血之作《悲情城市》。

事实上，侯孝贤的创作，也有一个逐渐成熟的过程。他作品的“根”，正是深深地扎在“乡土文学”这一片肥沃土壤里的，同时又赋予“乡土文学”以一种清新的现代性语言和审美意味。如果说，80年代初，他在拍摄《在那河畔青草青》时，明显地还带有与“健康写实电影”互为呼应的叙事特色，譬如将乡间小学孩童们纯朴而活泼的校园生活与“保川护鱼”这类“健康又写实”的社会话题相衔接，未免稍显牵强。而自《儿子的大玩偶》（1983）到《风柜来的人》（1983）、《冬冬的假期》（1984）和《恋恋风尘》（1986），其创作气度为之一变，渐渐脱出“浑沌一片”而凭直觉拍片的状态，形成某种主体的苏醒及其文化的原创力。他与朱天文、吴念真等作家合作编写剧本，就《风柜来的人》、《冬冬的假期》、《恋恋风尘》三部影片来说，显著地，分别呈现出孝贤、天

① 詹宏志：《台湾新电影的来路与去路——一个报导与三个评论》，引自焦雄屏编著：《台湾新电影》，时报文化出版企业有限公司1988年版，第37、38页。

文、念真等人若干自传性的笔墨；而透过这种自传式的笔触则又提升了叙事的概括力。他们以直抒胸臆的方式，诗情盎然地描述了战后台湾青少年成长的历程，诸如田园式的眷恋、青春期的躁动、初恋时的纯情、初涉人生以服兵役来履行“成人仪式”时所获得的格物致知和生命的尊严感，写来都平白如话，却无不含纳着朴素的乡土诗情；同时，还漫散开去，生动地触及七八十年代乡镇、渔港、矿区以及都市生活诸般的差异，难得地还对人物性格及其心态做出了细致入微的剖析。

需要特别提及的是由《儿子的大玩偶》三则短故事之一的《苹果的滋味》而在大众传媒上引发了一起轰动效应的“削苹果风波”^①，由此不难看出，当时台湾电影的生态环境是何其保守与封闭，还有就是那种无形或有形的政治高压又是何等令人窒息。人们看到，该三个短片的故事，分别都是根据乡土文学作家黄春明的短篇小说改编的，均由陈坤厚摄影，包括《儿子的大玩偶》（侯孝贤执导）、《小琪的那顶帽子》（曾壮祥执导）、《苹果的滋味》（万仁执导）。侯孝贤以其冷峻而写实的镜像，反映了小镇草根小民人生的艰窘与挣扎，年轻无业的爸爸坤树，找了份工作，模仿外国“小三明治”人，丑扮成“三花脸”，身前身后挂着电影广告牌，走街串巷为戏院打工。然而，一旦他回家卸了妆，竟连在襁褓中的小儿子也认不得这个爸爸而哇哇地哭了起来，委实令人心酸而伤感。而在曾壮祥寓嘲讽于写实的笔墨里，则描写了两个青年为了挣钱谋生，接了一单活儿，下乡去推销日本产的劣质“快锅”（相当于后来的高压锅），在示范操作时竟屡屡留下笑柄，其中一个青年还因“快锅”爆炸而意外丧命，辛辣地揭示出一幕日本劣质产品倾销台湾造成的令人发指的悲剧。而在万仁所描述的故事里，那还是台美“邦交”尚未中断的年代，在台北，一辆美军军车将一

① “削苹果风波”：《儿子的大玩偶》为三段式集锦片，由万仁执导的《苹果的滋味》（第三段），在影像叙事上，涉及台北贫民窟与美军医院之间环境及其影像差异悬殊之对比，写了美国军人开车撞伤台湾贫民的悲喜剧。因有人写黑函密告电影主管部门，中影公司作为出品方出于畏事就自行作了修剪。此事先经《联合报》记者杨士琪揭发，并辅以影评人焦雄屏撰文公开抗议；一周后，《中国时报》以整版篇幅声援。两大主流传媒的舆论，激起社会对此事的公愤，乃被人们谑称为“削苹果”事件。

新電影要從非電

位多子女而生活艰窘的工人阿发双腿轧断，肇事者格雷上校为平息民愤、阻止事态恶化，就到阿发所住的贫民窟来将阿发的妻子与子女一道接来美军医院探望，并承诺赔偿美元等，单看表象，阿发一家俨然因祸得福，一口口咬着美国苹果竟不知是何滋味。在影像层面，以喜剧调子的夸张，在台北贫民窟的破败与美军医院的豪华（一片高调子洁白的影像）之间构成了尖锐的对比，悲剧而“喜”做，发人沉思。作为一部集锦短片，它无疑成了台湾新电影的“奠基作”，一开始就标示出它努力传承乡土文学精神，并在批判社会现实、针砭时代弊端上做出了可贵的拓展。

特别是《童年往事》（1985），俨然标志着侯孝贤创作的“成人礼”。该片的叙事构架是在三代人命运的交错和生死承续中形成的，特别是通过父亲猝死、母亲病逝和老祖母安然长眠的家庭变故，以这些生生死死的段落事件，以曲线累积的方式，烘托着少年主人公阿孝（笔者注：粤语将阿孝读作“阿哈”，实暗喻孝贤儿时的小名（也即“个人身份”）），明显地带有自传体叙事的意味。阿孝的人生历练与成长，对于从大陆移居到台湾的“外省人”郁于内心而难以排解的“原乡情结”给出了真切而微妙的刻画。譬如老祖母带着阿孝一路寻认梅江桥的段落，呈现出一种时光倒错而凄凄然的苍凉笔触，而阿孝作为新一代对于老祖母潜藏心底涉及广东老家梅江桥的心结，则自然木知木觉而并不认同，由此便以曲折而淡化的历史色调，在世代更替、时运交移中，一层层凸显出阿孝的成长与时代变迁的某种遇合，诸如1958年的“八·二三”炮战、1961年的“反攻大陆”、1965年的陈诚逝世等，尽管也只局限于背景式的点染，但却隐隐地折射出台湾历史的变迁。与《风柜来的人》、《冬冬的假期》和《恋恋风尘》不同，《童年往事》在描述少年成长时，在主人公命运的脉络里，因与历史或隐或显地淡淡钩沉、相互对应，写来竟然如此熨帖，并不着痕迹地勾连出大时代的曲折演变，更让艺术叙事平添出一份淡淡的却挥之不去、发人沉思的历史悲情。

三

在电影《悲情城市》的一张小海报上，赫然写着：“在今天以前，这个故事，你听不到也不能讲……”

为什么？一这部电影所触摸到的那一段历史，恰恰属于台湾当代史上一个最为敏感的政治“禁区”。这就是发生在1947年的“二·二八事件”，它无疑正是烙刻在台湾人民心头一个难以愈合的历史伤口。从1947年“戒严”，到1987年解除戒严，凡40年。在那长达40年的政治“戒严”时期，这桩事，诚然是人们绝口回避而不能言说的。“二·二八事件”一直以“叛乱”定性而被载入经过合法改写的历史，甚至多数战后出生的青少年，根本不知道这段历史的真相，以讹传讹迄今，它又俨然是一个历史的“盲区”。

1947年2月27日傍晚，台湾“专卖局”六名缉查员在台北取缔私烟，开枪打死市民一人，伤二人；翌日，学生、市民纷纷抗议，并到当年台湾省行政长官公署门前请愿。群情激愤，却久候无果，便冲击长官公署的大门。当时省长官公署主席陈仪随即下令开枪，当场打死三十余人，伤者无数。其后，事态更趋恶性发展，它以本省人、外省人冲突的形式，引发了民众对国民党政府暴政的抗议，继而演变成为规模较大的人民起义。惧于事态的不断扩大，陈仪曾下令戒严，后迫于形势作为缓兵之计乃一度解除戒严。等到蒋介石从大陆调军队来到台湾，陈仪便再次宣布戒严，大肆搜捕进步知识分子，疯狂屠杀，一片白色恐怖。并且，自此“戒严”竟一“戒”而达40年。《悲情城市》就以“二·二八事件”作为叙事焦点，将“本、外省情结”作为一种内在的史态性结构，给予了再度影像化的呈现。

人们知道，就历史的原貌来看，台湾有三种人：原住民、本省人（指17世纪至“二战”前的大陆移住民）和外省人（指“二战”后的大陆移住民）。影片中的林阿禄一家，日据时期就在基隆经营艺旦间，可谓土生土长的本省人。这家人早在日据时期就被战乱所裹挟，除了老大林文雄守在基隆撑门户，老二文龙远涉菲律宾，老

電影要從非電

三文良被征赴上海，都成了日本军国主义的炮灰（一死一生，生还者再遭厄运而成了白痴）。台湾光复后，这家老小升起了一片胜利的憧憬，艺旦间改名为“小上海酒家”（隐喻重归祖国怀抱之寄托），张灯结彩，鸣鞭开业。但是，时隔不久，由于当地黑社会势力的争斗，由梁朝伟饰演的老四林文清，由于和具有社会主义理想的进步知识分子吴宽荣、林先生等的交往而卷入“二·二八事件”的旋涡。文清最初不过是个同情份子，政治上属于懵懂未开，而且生理上还是个聋哑残疾人，这里，无疑又潜含着一层“本省人”受压抑的暗喻，而与之相对立的“外省人”则俨然成为国民党权威政治统治的同义语。将文清这个角色设置为聋哑人，诚如该片编剧朱天文女士因偶得这一“巧思”而豁然洞开，竟赋予全剧整体的构思以清新而灵动的历史“潜叙事”之张力，就此，事后她曾特别亢奋地作出如下的剖白：“不但聋哑此事本身所可能辐射出来的许多新状况，而且将特别倚重梁朝伟以眼神、肢体语言，甚至以凝悍的无声世界之表达法，好比直接用默片的字幕插入。”^①无疑地，这就对于文清心灵的潜流给出了非同寻常的铭文化的书写（其字幕被“心语”化，俨然辐射出耐读耐品的多重人文意涵，更透现出一股在大历史脉络里超越个人的那种无言的凄惶与苍凉，真正进入了诗美的境界）。文清两度被捕，影片终结时虽未作出明确交代，但在蒋介石政治当局镇压“二·二八事件”而大开杀戒之际，其主人公文清的下场不言自明，给人们留下了比“直语”更为厚实的思考的大空间。而对于垂垂老人林阿禄来说，四个儿子无一不以承受厄运而成为台湾历史动乱以及国民党政治反动的三牲祭品。诚可谓：乱世悲情，家毁人亡，是“本省人”的大悲剧，亦是台湾人的大悲剧。这样，影片的叙事框架虽然仅仅涉及1945年到1949年这期间的台湾历史动荡，但若就叙事内涵以及艺术形象的历史指涉而论，却透过林阿禄这个家庭的灾变和毁亡，透过台湾“在黑暗与光明之间的一大片灰色地带”（朱天文自语）^②里的人世沧桑，“直追台湾

① 朱天文：《悲情城市十三问》，收入吴念真、朱天文：《悲情城市》（电影剧作集），第26页。

② 朱天文：《悲情城市十三问》，收入吴念真、朱天文：《悲情城市》（电影剧作集），第29页。

四十年来政治神话之症结”（焦雄屏评语），如诗如画、亦悲亦壮地抒写了台湾人民四十年来被压抑的历史悲情。

《悲情城市》的意义，并不止于冲破了被国民党权威政治封锁了40年的一个“政治禁区”（同时也是人民记忆中的“历史盲区”），唤起民众对台湾历史作出重新审视和沉思，并在实践中去书写台湾历史的新篇章。该片以去戏剧性的、质朴的对历史的诗意钩沉，重构了不可被忘却的这一段“历史悲情”，并将铭刻在人们心灵上含血带泪的这一节记忆重新唤醒。事实上，当镜头直接切入那段悲剧的岁月，这就意味着创作者的如椽之笔，竟从委婉而隐曲的“个人记忆”式的叙事格局获得突破，不妨说，侯孝贤在这里竟获得了一种历史观的解放和历史视野的拓展，其创作境界提升到了一个新的高度：从个人记忆跨入到“人民的记忆”——一种介入式的历史意识。

这里所说的“人民的记忆”绝非“正襟危坐”式的“史家”的笔致，而是一段段珍藏在人民心中的零散记忆，并一节节联缀式地呈现为诗意的镜像，俨然凝聚为一种浩瀚的大家气派。诚如侯孝贤以其独家表意的语言所作的剖白：“《悲情城市》舍精致的剪法，而用大块大块的剪接，不剪节奏的流畅，而是大块大块画面里气味与气味的准确连接。一部电影的主题，最终其实就是一部电影的全部气味。”^①他在这里所用的“气味”二字，其实指的就是一种个人所独有的心灵的气息，亦可解读为在其作品里一脉贯通的人文气息，由是便赋予他的作品一种可贵的人文亲和力。

是的，该片艺术的造诣果然独具匠心、诗情盎然、卓尔不群，它清晰地标示出，这是侯孝贤在其创作历程里所建树的一座辉煌的里程碑，他在把握诗意叙事风格上正日臻化境。其叙事的总体格局，采取了他独标一格的诗化方式。这里，仅就其荦荦大者，概而论之：

其一，编剧由他多年默契的朱天文和吴念真亲自操刀，很巧地避开了从政治角度的正面切入，不求“史”的宏伟、壮丽，而取

^① 无念真、朱天文：《悲情城市》（电影剧作集），扉页，远流出版公司发行1989年版。

電影要從非電

“情”的清纯、明丽，譬如由梁朝伟和辛树芬分别饰演的男女主人公林文清与吴宽美的恋情与历史的悲情水乳交融。

其二，写悲剧，不强调戏剧式的情节纠结和冲突的激变之力，而取多重叙事策略，以散点漫开的段落累积，如清泉汨汨涌出，复沓吟诵，在历史无垠的时空流变中托出境界，唤起沉思。

其三，从历史的大处着眼，从人生的细部落笔，以一个家庭的毁灭去观照并透视历史风云之变；

其四，镜语自成系列，多用中、远景的长镜头，以固定机位凸显画面纵深的复杂运动来容纳“引而不发”的历史张力。同时，影像每用隐喻和象征，如台湾光复（广播里日本天皇用嘶哑之声宣读投降书）与新生婴儿哇哇啼哭之声来作对列，又如沉静的港湾、宁静的九份山野等空镜头复沓如歌的呈现，无不隐喻着台湾民间潜含的历史之伟力。

其五，在有声、无声的互动关系上自出机杼，就主人公文清聋哑无言作推衍（隐喻沉默的抗议），化用默片时期字幕技术，辅以宽美的日记、阿雪书信体的女性抒情独白，再辅以音乐、歌曲的适当插入，形成画面、声音对位与错位的多重呼应，渲染出如同国画中“诗画交融”的意境。

其六，在剪辑上，得廖庆松协力操作，自立章法，不追求蒙太奇学派的镜头撞击与激情，而注重一种“大块噫气”式的气势和神韵，单场进行相当慢，而转场连接则相当快（常以“声先画后”跳接），造成省略与跳动式的自由体叙事，隐含着一种遒劲的历史笔调，并赋予史诗叙事以耐人咀嚼的历史沉重感和苍凉感。

著名导演谢晋，作为第46届威尼斯国际电影节的主席之一，一言九鼎地道出：《悲情城市》的气势、格局、胸臆，令人无法想象竟出自一个年轻的导演之手。诚然如是，正是历史使他早熟，几代人（不止是他一个人）的历史悲情郁积于心而愈积愈深厚，而审美的境界则必然也愈来愈宽阔，而这一点所彰显的，恰恰是一种不可违逆的艺术之辩证法。

《悲情城市》被誉为“台湾史诗”而流贯着一种博大的人文胸襟和气派，它在1989年问鼎威尼斯，一举赢得金狮奖桂冠。这件事，不但标志着侯孝贤历史视野的拓展以及在艺术上达到的新高度

（他自己此后的作品均不曾逾越这一高度）；同时，还昭示着台湾新电影不枯不竭的文化创造力的再度高扬。客观地、历史地说，台湾新电影的里程恰恰在这里被画上了一个璀璨的句号。整体的台湾电影也要到2011年《赛德克·巴莱》的诞生，才在史诗作品的锤炼和熔铸上，以接力的方式创造了再一度的辉煌。

四

台湾新电影作为一个文化现象，标志着台湾电影在现代意义上的一次崛起，尽管时过境迁，而台湾新电影所弘扬的关注现实、回应时代的人文精神却是铭刻于史册而光照后世的。

记得1989年5月29日，在福建厦门科技宾馆，由海峡两岸的六位电影学者，曾以“台湾新电影的历史、现状和前景”为学术焦点，举行了一个小型座谈会，^①侧重探讨了台湾新电影的崛起及其文化脉理。有学者提出，“作为电影运动，台湾新电影已经死掉了”，又说，台湾新电影的神话不太可能再重复了。此刻，著名电影学者黄建业先生则直抒胸臆地说道：“我现在越来越想承认这个神话，我觉得，台湾新电影真正可贵的地方就是它真的创作出一个神话来。对从70年代进入80年代的人来说觉得不可能实践的东西，它实践出来了。这个神话并不是建立在一个空想性上，而是建立在一个文化和经济的夹缝中，运用了其中最大可能的契机而产生出来的，这里有许多理想性的东西，关键在于你是否运用这个有限的夹缝，并不断把它扩大。侯孝贤、杨德昌靠他们的声誉在国际上获得电视版权，有时甚至得到像英国和德国那样的对半投资，这就有可能形成对台湾本土艺术电影进行开发的一种创作模式。”继又指出，“其实，我们现在需要的并不是重复杨德昌和侯孝贤，而是其他更多的艺术倾向。但我仍然觉得新电影还是有希望的，有可能实

^① 参见：《台湾新电影：死去，抑或活着？——座谈纪要》，参加座谈的台湾学者有黄仁、黄建业、蔡国荣、梁良；参加座谈的大陆学者有边善基和黄式宪，共六人。座谈会涉及的话题，计有：一，电影的生态平衡；二，偶然中的必然；三，求真还是求新？四，新电影的困局；五，出路问题；六，神话：建立在文化和经济的夹缝中；七，一个战略问题：电影教育。载《北京电影学院学报》1990年第2期（下半年刊），第198-235页。

现‘第二潮’，但不见得能够在近两三年间出来。这就需要文化工作者加速浓缩这个历史进程，从而使台湾电影的理想性变得更加强烈。”^①

事实证明，台湾新电影的“第二潮”在90年代初和此后的近十年间就活泼泼地兴起了，不妨列举如下几位具有代表性的年轻导演和他们的作品，譬如蔡明亮的“青少年三部曲”：《海角天涯》（电视单元剧）、《青少年哪吒》和《爱情万岁》；又如李安以中国式人伦关系的“变奏”为题旨而创作的“父亲三部曲”：《推手》、《喜宴》和《饮食男女》；再如陈国富的《国中女生》、《只要为你活一天》和《我的美丽与哀愁》；至于何平的《十八》、余为彦的《月光少年》、黄明川的《宝岛大梦》，则开拓出另一种前卫式的叙事创意，或作魔幻写实，或以超现实和实验性，呈现出当下都市青年族群不一样的生存焦虑，等等。这里，恕不赘语，或者可用另文来展开。但是，有一点，却是需要特别“点”出来的，那就是，不要割断历史，也不可能割断历史，这一拨年轻的新锐电影族群，都曾接触过并受到过以侯孝贤、杨德昌为旗手的台湾新电影的启迪和影响，从而别出心裁、寄寓情怀，并踩出了一条不同于侯孝贤、杨德昌的新路。

时光荏苒，台湾新电影运动，作为台湾当代电影史上一段重要的文化和艺术之变革，匆匆走过了30年的里程。2012年7月中旬，在杭州举行的纪念台湾新电影30年暨侯孝贤作品研讨会上，焦雄屏曾就台湾新电影“做到了什么”和“未做到什么”的话题，郑重而公允地指出：“新电影运动没有彻底改变台湾的电影结构，没有办法真正改变媒体、观众之间的看法；但另一方面，这个运动真正让台湾电影尤其是艺术电影有所提升，也挑战了观众的品位一因此，他们也在台湾文化史上占有非常重要的地位。”^②

是的，台湾新电影留给我们的东西是十分值得珍视的，特别是

① 黄建业的发言，参见：《台湾新电影：死去，抑或活着？——座谈纪要》，载《北京电影学院学报》1990年第2期（下半年刊），第224、225页。

② 焦雄屏的发言：2012年年7月，在杭州举行了纪念台湾新电影30年暨侯孝贤作品研讨会上。转引自《杭州日报》（记者桂斌报道），2012年7月16日。

正如焦雄屏所指出的，新电影“在台湾文化史上占有非常重要的地位”。而如侯孝贤这样的电影大师，恰恰正是从这一新电影运动的历史进程中诞生的，他以他诗化的镜像镌刻在银幕上的诸多各具不同的生命强劲力量的人物性格和形象，清晰地昭示出，他一以贯之地坚守着文化创造的自觉性、使命意识以及孜孜不倦的艺术求变求新的精神。今天，当我们再一次亲近并品读他的作品时，那些年的电影无不带着侯孝贤独有的心灵印记以及他对时代给出的观照，至今依然焕发出他那无可替代的、真切而可贵的人文亲和力，竟再一度感动了我们。这就雄辩地证明：台湾新电影暨侯孝贤的作品必将以其独特的文化和美学的魅力而永远活在人们的心里。

背向台北的乌托邦

电影要从非电

——对侯孝贤都市电影的一种观察

饶曙光 尹鹏飞

如果按照题材范围来给侯孝贤作品划分一下类别，大致可以分为以下三类：1.乡土时期，从《风柜来的人》到“自传三部曲”再到《悲情城市》、《戏梦人生》，这些作品以个人或集体记忆为主，用过去式书写，关键词是成长和死亡。2.最早署名执行导演的三部作品、《尼罗河女儿》、《南国再见，南国》以及《千禧曼波》构成了现在时态的台北都市篇章，关键词转变为颓废(失落)和追寻。3.《海上花》、《咖啡时光》和《红气球的旅行》成为异域风情的作者书写。其间，《好男好女》是继《尼罗河女儿》的都市实验后对前两类题材的一个正式过渡，2001年的《最好的时光》可

认为是对自身创作阶段性的总体回望。

历来研究者往往将目光聚焦于第一和第三类题材上，对其大师笔触下的长镜头美学和历史叙事给予褒扬，更将杨德昌与侯孝贤相提并论，前者立足于城市，后者扎根于乡土似已成为共识。然而，进入20世纪90年代，侯孝贤将目光移向都市中的浮华世界，从《好男好女》开始，大胆革新自身电影语言，进入现在时创作阶段，以台北都市为观察对象的创作阶段却往往为学界忽视。更有人质疑侯孝贤自《南国再见，南国》开始的一系列作品是否依然能延续其“作者”身份，在此论断下被忽略的事实是，都市作为台湾现代化的象征，从侯孝贤创作初期开始便一直贯穿其中。但是在都市篇章的浮华表象下，侯孝贤电影对乡土台湾的眷恋却从未流逝，20世纪90年代以后，从“历史三部曲”的反思式记忆转向都市幻灭式的怀旧，乡愁作为侯孝贤台北都市电影的特点值得令人瞩目。笔者通过对侯孝贤专注于台北都市的电影作品进行分析，探讨贯穿其作品序列中的“乡土与都市”二元论背后的主题统一性，提出其台北都市电影作品正是在以往“远观”的基础上对当下城市的一种近距离观察，致力于建构一个根植于乡土时期的怀旧乌托邦世界，风格求变的同时保持了其作者的一贯性，通过跳跃形式呈现“侯孝贤式”的日常性场景，并辅以与过往“乡土”男性成长故事相异的主观化女性叙事策略，在对台北都市持绝望态度的同时，明确地指向了一个延续“乡土电影”时期“家”情结的乌托邦，并进一步地，将这个乌托邦梦幻化、异域化和全球化。

乡土乌托邦建构与早期都市电影的尝试

从《风柜来的人》开始，侯孝贤即将目光凝聚于台湾的小乡镇。生于此的年轻人在乡土的环境中经由人际的对话和对自然的感悟，随着环境的变化而达成某种成长的骤变。因此大量的生活流场景表面上看似无意义，但在某个节点，一个突如其来的顿悟式事件，可以使得主人公的生命得到质的蜕变，由此之前那些片段化的影像最终被赋予成长的意义。《风柜来的人》无预兆的报丧信，《冬冬的假期》中小鸟和“癫麻”坠树引发的生命感

電影要從非電

悟，《童年往事》中长辈的渐次离去，《恋恋风尘》里爱情的背叛消逝，均构成了一种在生活流中看似平淡，却在失去后无法释怀的追寻。从这个意义上，侯孝贤初期的电影均表现出对过往记忆的沉涵以及当下的缺席。事实上，正如台湾的政治历史地位在“二战”后被割裂的残缺性，侯孝贤也意识到现在式的与缺席成为他少年时期的重要经验^①，在那些远离当下都市的小村小镇中，导演致力于建构一种和谐的环境，将少年成长环境之记忆不断重复和再造。那些看似散漫的生活流碎片，通过固定镜头的长时间遥望，段落式地汇聚成一种指向已失去客体的回忆性描述，怀旧成为其电影的重要特征，其中，人与人之间的交流以及人对自然的交替感悟变成了怀旧的主题，前者成为记忆叙事的主要影像载体，因为怀旧才赋予了这些场景以成长的意义；后者则是让大段的空镜头昭示出一种涵义，这种涵义并非仅仅是叙事意义或转场的抒情凝结，它与人本的叙事画面一样，是一种追忆自然感悟的空间存在，因而在侯孝贤早期的作品中，大量开放式外景，稳定的摄影机画面，正体现着人与人之间开放的交流表达和对自然感悟的良好沟通。在这一系列“乡土”电影中，导演所要呈现的不仅仅是对台湾本土生活“写实”性的描绘，而是如《恋恋风尘》结尾一样，在家乡以外受伤的年轻人，最终在智者的启迪下，立足于幼时生长的土地，进行一种人/自然的双向交流，从而被治愈。这是一种追寻式的成长体验，是一种根植于故乡土地的怀旧。

这种过去式的经验进而上升到集体记忆的历史书写中。无论是在《童年往事》中个人成长和家庭凋零的交错氛围下追忆“国族的过往命运”，还是《悲情城市》中家族变迁之于丧失主体性的政治悲剧寓言，有生命力的“人”和“诗化”的自然依然是导演诠释个人/历史记忆的立足点。“家”作为侯孝贤电影的凝视对象，一方面催生着其东方伦理体系的成型，另一方面却又面临着悲剧化的消解困境。也正是基于这个意义，侯孝贤的“乡土电影”才能与更早的

^① [日] 莲实重彦：《当下的乡愁》，《侯孝贤》，台湾电影资料馆2000年版，第72页。

“乡土写实主义”相区分。而成长式的交流渐次减少、“家”退化消失后的苦苦追寻，则构成了他后期作品中的一种主题，成为他都市电影中梦想的“乌托邦”所在，这种叙事内核的延伸，形成了他都市电影美学特征之下的人文内涵。

侯孝贤对于都市的探索分为不同阶段。执导初期，以爱情喜剧的形式拍出了《就是溜溜的她》、《风儿踢踏踩》、《在那河畔青草青》三部电影，虽是其早期直觉形式创作的产物，但已能从中窥见侯孝贤自觉作品序列中的风格痕迹。导演在三部电影中均采用一种对城市的疏离化叙事，最直观的表现便是爱情不能产生于都市。先是主人公在城市中遭遇人际沟通不畅，暂时脱离城市走向乡村，进而邂逅爱情。虽然侯孝贤自己对这三部电影总体评价并不高，但事实上这正是他从编剧向导演过渡时期的一种前作者经验——主人公在都市中遭遇生活危机，不满于当下现状，暂时避入乡村，通过其间和谐人际关系的书写，短暂地建立起一个理想化的乌托邦。让主人公离开城市去乡村中寻回“遗失之物”，这个主题一直延续至其后的自传性质作品中，再变奏到后来一系列现代台北都市为题材的作品中。与人际关系的追寻相似，侯孝贤的早期都市电影中另一明显被延续的特征，表现在都市中对于怀旧的抒发是通过一种人物在画面中的“行走”状态并借由MV风格来呈现，与之前乡土电影的中的抒情场景基本上是以空镜头的长时间停留来完成有明显区别。早期选用钟镇涛、凤飞飞等歌星担纲主演使得这种策略更为明显。这种手法在90年代的几部都市电影中有了明显的变奏沿用。

即使是在自传时期的作品中，侯孝贤对都市的探寻一直深植于影像记忆中。如《风柜来的人》、《恋恋风尘》中初为成人的青年们进城谋生并遭遇社会挫折，《冬冬的假期》中的主角本就是来自城市，而乡村之旅只是生命中的一个插曲。在《恋恋风尘》为自传体时期作结后，侯孝贤便重拾早年城市电影的现在时态，拍摄了《尼罗河女儿》一片，将城市在影像上缩聚为一个缺乏人际沟通无法与自然直接交流的封闭环境，虽然由于女主角与剧中人物之间的形象出入，电影遭遇了评论界与导演本人的不满，却为其相隔近10年后重新开始的都市探索提供了有益的经验。从《好男好女》开始，导演重新将摄影机定位于都市视野中的边缘人群，在此观察人

际的疏离。《南国再见，南国》和《千禧曼波》等作品中通过对台北年青一代近距离式的观察，人与人交流的困境跃然纸上，转型期的台湾社会施加的压力，乡土电影中追寻成长的个体已不复存在，象征性的自然环境亦被种种现代化娱乐场所所代替，在这种前提下，侯孝贤在都市电影中对自己“乡土”电影中生活场景的复制、延续和变奏，而这恰恰形成了其对人与人/自然关系的一种怀旧和对当下疏离情形的反思，怀旧情结和乡愁情绪跃然于银幕。

日常性场景的作者化延续

侯孝贤在历史三部曲之后，骤然改变风格，长镜头中加入动感元素，与以往不同的非写实性灯光，节奏重复的电子乐等让台湾电影学者瞬间无从读解，甚至开始怀疑侯孝贤被欧洲电影节所赋予的作者头衔是否还能辨识。^①本文不从对历史和社会的宏观角度切入，而从侯孝贤一贯偏好的拍摄场景和意涵主题入手，对于其作者身份，持肯定态度。导演从初期作品中延续下来的“写实”性的日常生活场景在每部都市电影中均有重复或变奏使用，这些场景在初期所代表的均是对记忆中美好事物的眷恋和向往，因而在其都市作品中的延续，构成了一种追溯过往的怀旧情结。

首先是以交通工具为载体的“行走”，最重要的是火车。侯孝贤早期电影中经常有火车的意象出现，一方面它是时间与空间的连接体，另一方面是成长和追寻主题的载体。

《冬冬的假期》开场不久，在去外公家途中，火车起到了一种时光隧道的转换作用。两个孩子在这短暂的火车旅途中不仅完成了从城市到乡间的位移，更重要的，从一种被病态（母亲生病的潜在折磨）压迫式的成长环境进入了一个自觉探索、在自然中与生命交流的成长环境，火车上监护者（小舅）的缺席，使得这个转换得以完成。在之后的《恋恋风尘》中，这种火车追寻式的场景更被集中放大，是侯孝贤在《咖啡时光》之前对火车意象表现最为密集的作

^① 李振亚：《〈南国再见，南国〉：一个轻易的告别式》，《中华民国八十六年电影年鉴》，台湾电影资料馆1997年，第18页。

品，成为火车作为惯性场景的范本。片中火车即是追寻记忆中爱情时光的载体，见证着主人公感情发展变化的过程。两次火车站台上的镜头，一推一拉，两次火车站台场景，一迎一送，便将阿远和阿云感情从密切到疏远分别展现出来。从乡间到都市，在成人的路口，火车作为成长位移的载体，是联接记忆的起点和终点。这种原本对应于成长记忆的怀旧场景，在侯孝贤的镜头进入台北都市以后，被频频用来与现实环境做对比，最明显的便是《南国再见，南国》中阿扁蹲在屋顶吃饭，摄影机慢慢地游离他跟着火车穿行而去，接下来的镜头与《恋恋风尘》的开场表现出惊人的一致性，火车作为回溯美好时光的载体在这里重现，这个自我“致敬”式的镜头随后转入小麻花颓靡地唱着《夜上海》的场景，黯然怀旧的意味呼之欲出。

《南国再见，南国》的开场，三人即在火车中直接入画，与《恋恋风尘》开场的镜头类似，火车在这里被赋予明确的怀旧意义——下车时被问及为何不开车时，高捷说好久没坐火车了，浪漫一下。全片多次出现汽车、摩托车在路上行驶的状态，侯孝贤在火车场景中惯用的纵深推拉两种拍摄方式完全在此变奏。在侯孝贤电影的火车场景中，推镜头是一种探索式的，即将进入并引起回忆的积极性质的探索镜头，带有主观性质；而拉镜头则是一种渐行渐远，让人处在中景处，表示回忆状态并且随时可能结束，是一种观察性的客观镜头。在《南国再见，南国》中，火车的推镜头被变奏为高捷搬家途中摄影机透过汽车车窗在城市的街道中推行，绿色滤镜造成高捷的主观视角，城市的颜色突然被改变成与以往作品中自然环境的颜色一样，而熙攘的街景音响被消除，配以一段众人在唱卡拉OK的怀旧音乐，整个氛围便是在行进的途中短暂的以剧中人物的主观视角建构一个理想化的怀旧世界，这个镜头延续切到家中时，是一处混居的杂院，上方有一棵茂盛的大树，从《风柜来的人》建构起来的乡土景象在这里以俯视的角度再次出现，但他们是要搬离这个地方，告别一个人与人能够交流，居住空间向自然开放的环境，后面我们知道他们是搬进了一套封闭性的公寓住宅，这与整个影片对台北都市绝望的气质相一致。以红色滤镜模拟阿扁的主观视点的镜头段落亦表达出同样的意思。类似的场景在《千禧曼波》中亦有出现，Vicky去夕张的镜头出现了两次，均是透过车窗的推镜头，与

火车推进的意义一致，随后便进入到夕张这个异域的怀旧氛围中。事实上，《千禧曼波》对于这种“行走”形式的变奏，是电影的一个基本基调，叙事段落的转承均是由“在路上”的场景来完成，开场在隧道中的高速摄影无疑为此定下了基调。火车场景拉镜头的变奏，其实在《尼罗河女儿》中便已经诞生了，但在《南国再见，南国》中则有集中使用，并赋予了它与整个电影相吻合的现代节奏。车载的纵深拉镜头在片头火车从乡村进入小镇，中间的高捷驾车在雨夜行进和三人摩托上山，片尾黑夜中驾车远行的四个段落中出现，均是在叙事空隙中展现相应的“行走”情绪，从最初的盲目乐观到最后雨夜中的黑暗绝望，在承袭乡土时期手法的同时又赋予其相反的意涵，结尾对汽车的处理更是别出心裁，当画面再次变亮时，如同主人公为目标奋斗的能量已经被耗费殆尽，车子也一头栽进了路边的草丛，整部电影中躁动的能量在这一瞬间被耗尽，一动也不动了。^①如果说这部电影里导演一直是在批判台湾社会政治现实的话，那么在那些短暂推拉的“行走”段落里，导演主观化地构建了一个完全跳跃游离的怀旧乌托邦世界。

“行走”的形式在侯孝贤的都市电影中逐渐多样化，不仅体现为火车以及变奏后的汽车场景。《最好的时光》中，第一段里张震苦苦寻找舒淇时的步行、渡轮的重复调度和擦肩而过，以及第三段时光中的摩托车穿行，均如片名所示，是立足当下的台北都市对过往遗失美好的一种追寻，而第一段和第二段所建立的理想爱情世界，正是侯孝贤记忆乌托邦所致力建构的集中呈现。

火车之外，侯孝贤电影最具代表性的惯用场景是吃饭。如同侯孝贤电影中成长的渐变一样，吃饭的场景形态在其早期作品里也经历了几次演变。从最早的几部都市电影开始到《风柜来的人》，一家人围桌吃饭往往是不欢而散。至“自传三部曲”开始，稳定的水平机位使得饭局变成了一种人与人之间亲密关系表达或隐忍、试探或默然互通的交流，是一种人际成熟的达观表现，而到后来的都市篇章中，饭局逐渐消失，取而代之的是个体徘徊式的分散进餐，

^① Emmanuel Burdeau: 《南国再见，南国》，《侯孝贤》，台湾电影资料馆2000年版，第197页。

饭桌也变成了《南国再见，南国》中赌博分赃的场所和《千禧曼波》中吸食毒品的所在，上演着尔虞我诈和颓靡堕落。《千禧曼波》中，饭桌旁进行的往往是阿豪对Vicky身体的检查——一种不信任关系的体现。即使是在高捷家中吃饭的场景，摄影机对准的也是二人各自的忖度处境。吃饭在侯孝贤“乡土”电影时期事实上是作为一种集体化仪式，都市中仪式的退化代表的正是家庭结构的消解和人际关系的疏离，其间所透露出的怀旧对比，也是必须在作者作品序列的整体性上来考察的。在其早期的饭局中，既有成长的心境感悟（《恋恋风尘》的聚餐送别）也有个人命运之于历史的对质（《悲情城市》中的六次吃饭场景）。而在其都市电影中，随着人与人关系的淡漠，仪式化的吃饭场景趋于消失，取而代之的是灯红酒绿下的物质交易（《南国再见，南国》中KTV里的黑金政治）和年青一代的虚无不安（《千禧曼波》中酒吧里的躁动颓废）。

《好男好女》中的梁静与姐夫在一起吃饭时呈现对的暧昧关系，与以往正对拍摄的角度相反，导演对其的评价态度用背对的俯视机位做了说明，继而引发姐妹吃醋动手，亲人的关系在都市中已然不牢靠。《南国再见，南国》中围桌吃饭的场景亦被变奏为反面，阿扁独自一人蹲在屋顶吃饭、三人在阿扁老家时分散坐在台阶上以及高捷与狗分享食物，一方面表现出的是拒绝交流的姿态，另一方面又是孤独心理的呈现。即使是后来在餐馆中，一群聚会的朋友围坐着吃饭，似乎回到了乡土时期的氛围，然而导演注重的并非是饭局上的交流，而是阿扁和小麻花沉浸在主观化的耳机音乐中，与顾客无法有效沟通。片中唯一接近“乡土”时期的吃饭场景是高捷与父亲一起进餐，但这种和谐状态转瞬又被黑社会大哥的到来打破了，前景的饭桌被继续占据，后景的父亲却被遗忘，在众人一番如何获取非法利润的讨论中，父亲晕过去都没有人发现，短暂的人际和谐怀旧与现实利益导致人际疏离在这一个长镜头中表现得淋漓尽致。片中其他的吃饭场景，要么是逢场作戏，要么是为了复仇而聚集，再没有一处是真正能够达到人与人和谐交流的场景。到《千禧曼波》时，Vicky与豪豪同居的生活中，干脆连吃饭场景都省略了，反而是在远离台北都市的夕张，众人在同一个镜头中品尝食物，互相对话交流，伴随着画外音对家庭生活的描述，在异域日本的一个集体

怀旧仪式让旧时“家”的温馨回归。虽然处于白雪覆盖的空间里，却是全片最温暖的一个段落，侯孝贤用远离台北的怀旧策略书写出一个短暂寄居的乌托邦。吃饭的场景在侯孝贤的电影里其实与小津安二郎的电影中所呈现的有异有同，都是以一个人之欲的根本事件，来呈现人与人之间的关系，但是小津始终专注于顿悟后的静态描绘，侯孝贤则是人世型的旁观，以至于人际疏离时，这种旁观就开始变奏甚至消失了。在这一点来说，《尼罗河女儿》是处在一部过渡状态中的城市电影，片中经常交互出现家庭成员在桌子旁闲聊或写作业的场景，直至快到片尾悲剧发生时才出现一个众人围坐吃饭的场景，似是对乡土电影中饭局的怀念，然而这和谐场景转瞬即逝，悲剧紧随其后，父亲对死去儿子的责骂并没有因为这短暂的平和交流而释怀。

电影，是侯孝贤日常场景展现中的另外一个作者性延续，甚至在互文的情境下赋予其新意义。他执导新电影发轫作的《儿子的大玩偶》第一段，主人公即是一个在身上挂了海报走街串巷的“三明治人”。《风柜来的人》里，阿清在乡下影院看到维斯康蒂的《洛克兄弟》，反问“为什么不是彩色的”，影射着后来在城市中真实的“彩色大银幕”，一个侯孝贤对于都市少有的大全景俯拍，奠定了此后侯孝贤对台北都市的灰色基调。再到片尾影院中播放成龙的《醉拳》时，阿清已经换上了粉红色的衬衫，与外界娱乐文化的入侵一样，个人也随之汇入茫茫人流中，都市吞噬个性已在这里定下基调。《恋恋风尘》中，开场二人回家时碰到白色银幕随风飘荡，后来又出现露天放映李行《养鸭人家》的画面，对于新电影而言逐渐远去的“乡土写实”画面却突然以停电作结，也是意料之中，与进城后观看武侠片的索然无味形成鲜明对比。这种怀旧的媒介形式，在侯孝贤的城市电影中得到了延续和变奏。《尼罗河女儿》中父亲受伤后与高捷一起坐在客厅看电视，电视画面中居然是儿童年龄层的动画片，高捷童年的缺失和对父亲形象的批评在这里得到了展现，同时也是剧中人物怀旧形式的一种表现。《好男好女》中，本就是记忆叙事为历史主线的蒋碧玉的故事，是以戏中戏的方式间离呈现的，与演员梁静现在的状态直接互相切换形成对比，并在开头插入《晚春》中女主角骑车郊游的场面，对情感诉求和人际

关系的怀旧呼之欲出。《千禧曼波》中，女主角逃离台北，寄身的乌托邦世界正是一个电影节的举办地，当镜头最后缓缓一张张老电影的海报时，也完成了对美好时光的致敬和追寻。电影是个体记忆与集体记忆的双向收容，也是人类梦幻乌托邦建构最有效直接的显示，侯孝贤的电影中以此作为日常生活场景，一方面表达对追寻过往美好时光的眷恋，另一方面通过画面内的电影影像指向了他电影本身的意义，无论是在乡土还是都市，努力建构一个足以在怀旧情感中表达人与人/自然融合的所在，然而通过电影文本的引用本身就说明其是不可到达的梦幻彼岸，可望而不可及的乌托邦。

作者性的日常场景建构在侯孝贤的电影中还有很多，比如老上海歌曲的穿插（《好男好女》中的《如果没有你》和《南国再见，南国》里的《夜上海》）、以信函为原型的交流媒介（传真、手机留言、电话、字幕等），以及打桌球、打架，甚至于人物无表情的一种发呆都是他日常场景中作为怀旧来表达的一种有效手段。这些手段共同的特征即是在早期的“乡土电影”中奠定了一种人与人/自然交流状态的美好描述，在都市电影当中，同样场景的延续或变奏即是在追寻这种美好描述的同时，建构出一个与台北都市化过程中逐渐人际疏离完全相反的一个怀旧乌托邦。2005年侯孝贤远走东京拍摄了《咖啡时光》，在这个远离台北的都市中，导演以致敬小津安二郎的方式，第一次在都市中融入了大量人物“行走”在开放环境中的场景，同时将作者一贯的生活化怀旧意象充分表达在城市空间中，并将结局设置为城市中人际交流的顿悟，成为他背向台北建构乌托邦的异域延续。其后拍摄的《最好的时光》更是将这些怀旧元素充分集合，将过往电影中怀旧的场景加以改造集中，从乡土、历史、都市三个角度重复表达了怀旧的主题。

跳跃性场景的怀旧呈现

在侯孝贤乡土电影当中，抒情的意象往往借由空镜头的直接插入来实现，但达到的效果又不限于抒情或者转场的作用，这些游移于叙事之外的场景段落，是侯孝贤电影语法特殊性的一个表现，若从古典叙事的角度出发，是无从找出其意义的。如《悲情城市》中

电影要这样

文雄死后接着就出现一只雄鹰在空中翱翔，再切至葬礼场面。镜头之间跳跃性的展示，并非是惯常蒙太奇形成的暗喻关联，而是将文雄被杀倒地瞬间的死亡感受，通过一个自然状态下的神游场景表达出来，在此死亡突破悲壮的界限，成为一种自由的直观呈现，形成了侯孝贤多次提及的“苍凉”感。

在这种意义的建构过程中，往往有反对所谓长镜头的写实性的倾向出现，如同文雄之死与雄鹰的联系，其实间接地指向了一种归宿性质的自由乌托邦。^①《恋恋风尘》中阿远得知爱人离去时，画面切入家乡的电杆，两家人在门口的默然以及那个从树梢掠过的长摇镜头，都建立起一种释放情绪的环境。在影像中人为地将封闭空间中遭受困境的人与开放的自然联系起来，形成一种可以将内在心理外化的可见形象，于是一个可被直观感受的乌托邦式场景就在作品当中建构起来。这个虚构的世界在并未破坏其“写实”风格的基础上，引导观众进入一种思考式的怀旧状态。

在其都市电影中，由于叙事环境的封闭性，跳跃性的场景较少运用完全开放性质的外在空镜头来表现，往往是通过一种人物的“另类行走”状态来表现（在这点上，与胡金铨电影中人物的“行走”有异曲同工之妙）。前述的日常化生活场景，是跳跃性场景青睐的对象，其中最多的则是与交通工具联系在一起。事实上，在最早的三部前作者电影中，这种跳跃性的场景已然存在，导演借歌星的魅力在叙事中插入MV式的片段，虽然有其商业诉求的考量，但也能从中窥到导演本身对这种手段的乐此不疲。

《南国再见，南国》有一个长达三分钟的汽车跟拍长镜头，表现三人骑摩托车上山的过程。从叙事场景的组接来看，这个镜头显得与前后的静态氛围完全不同，可以称为一个“纯粹的场景”。导演通过一场“行走”中的顿悟式游离书写，来表达出人物从现代都市到怀旧乡村这个过程中的一种超然幻想式的怀旧。画面中人物所着的台湾衫与沿路静谧的丛林融为一体，通过一种长时间的跟拍注

^① 其实这种反写实的倾向在《风柜来的人》即有表现，阿清在门口陷入沉思后的一个摇镜便实现了联想中的时空转移。然而《风柜来的人》往往是作为侯孝贤“写实”的源头来被探讨的。

视，捕捉人与人之交流与自然环境融为一体的时刻。^①这种景象在其都市电影中甚为少见，如同《风柜来的人》中四个少年在海边嬉戏的场景的动感化改编一般。《南国再见，南国》中的场景是侯孝贤直接将人物放入环境当中，在黑金政治操纵下的台北都市中，人与环境的稳定关系已难得存在，必须在一种“行走”状态下才能短暂获得，即不稳定中的稳定瞬间。在这个游离镜头结束后，画面切至火车穿行在山岭之间。侯孝贤电影中，火车第一次以如此细小的方式出现，像是冥想中的安定之地，在雷光夏《小镇的海》配乐中迷思。

《南国再见，南国》中最为跳跃性的一段场景是阿扁蹲在屋顶吃饭时，摄影机缓缓摇至俯视机位，下方铁轨上一对老年妇女相互扶持上车，火车慢慢远去。在这里，其实摄影机在摇动时已经扮演了一个跳脱叙事的角色，即是摄影机代替观众的观察视点，同时也是画外阿扁的主观视点，但当摄影机再次跟随火车慢慢移动，阿扁再次出现在画面中时，他的眼神却已偏离了火车轨迹，于是在这样一个与主角视点逐渐分离的镜头中，侯孝贤继续沿袭了他“神思”式的空无跳跃——这个镜头再次摇向阿扁时，画面已经完全游离了阿扁，显然他已经对眼前的火车（怀旧的意象）无半点兴趣。接下来主观化的镜头使导演进入了一种自我沉思的阶段，火车穿行于山野，穿过隧道，形成了那个与《恋恋风尘》开场的火车穿行镜头几无二致的场景，火车在此成为导演自身（作者）自我沉浸的短暂怀旧。

这种怀旧在《千禧曼波》中也经常出现。Vicky在遭遇豪豪的虐待后，在酒吧碰到日本兄弟，问到他们的故乡并约定去北海道时，画面已然切至去夕张的路上，镜头透过车窗玻璃展现了一个白雪皑皑的世界，继而导演重塑了“家”的气氛，吃饭的集体仪式在远离台北都市的夕张小镇上得以重拾。接下来Vicky与竹内康在雪地中嬉闹，是《千禧曼波》中为数不多的外景镜头，与台北都市中狭

^① 叶月瑜、沈晓茵、李振亚、林文琪：《从暴力美学到社会意涵——〈南国再见，南国〉座谈会记》，载于《戏恋人生：侯孝贤电影研究》，麦田出版社2005年版，第321页。

窄颓废的室内封闭空间恰形成对比，还原了一种人与自然相接触的关系。但与乡土性质的追寻不同，这里是一个被白雪包裹的异域世界，在叙事层面看来，如同阿扁俯瞰火车一场一样，是一种跳脱于外界的想象沉溺，隐蔽地在影像中建立了一个怀旧的乌托邦。

不仅影像如此，音乐亦作为情绪辅助加强了这种跳跃感。在《千禧曼波》中，林强作曲的主题音乐《A Pure Person》一共出现了五次，均是当人物“在路上”时响起，与早期的MV场景类似的，缺少了商业考量，在此彰显人物脱困解放的意味。《南国再见，南国》中《自我毁灭》和《小镇的海》亦是同样的用法。

这些貌似分离的跳跃性场景表面上看来是短暂的，转瞬即逝的，但导演正是以这样一种抽离的、梦幻的形式来对抗台北都市中人际疏离的遭遇，这种策略在更早的《尼罗河女儿》中已有闪现，在早期“乡土电影”技法类似的大段旁观式固定镜头中夹杂着一段动感的跳跃性场景。小阳在向阿山借车时看到阿山的情妇，随即即将不满发泄在言语中。小阳开车离去，镜头却正对着被景框限定的封闭空间内的女人良久，然后，忽然切至一个开阔的海景，再接一行人在车上肆意的后拉镜头，跟拍的形式已具备《南国再见，南国》中爬山场景的雏形。在接下来的沙滩晚会中，篝火和焰火将这个开放空间装扮成与都市霓虹和封闭家庭迥异的另一种梦幻空间，接着一个缓慢的摇镜头，在忧伤的音乐中用女主角的独白和男生的画外音交织，诉说着入伍前的告别。“我们的党要散了”，一种对即将逝去的亲密关系的怀念在梦幻化的场景中呈现给观众。段落结束后，画面直接切回城市中灰色压抑的外景，并进入室内，以低角度镜头回到惯常的封闭环境。以上的整个场景假如去掉，对电影的叙事完整性不会造成任何的影响，但是正是这个与整体看似分离的跳跃性场景，使得都市的无奈和成长的压迫显得额外沉重，能够引起愉快回忆的只有同龄人之间的相互抚慰（整个影片呈现的是一种痛苦的回忆），而这短暂的愉悦只能存在于怀旧性质的梦幻场景中，一旦进入都市，这个超越性的乌托邦便不复存在。

《好男好女》中，由于电影以戏中戏的形式呈现，所以跳跃性场景也被导演精心安排以同样的方式出现。开场不久，梁静独自一人在封闭幽暗的住所徘徊，镜头却脱离她摇至地上摆放的电视

机，里面播出的画面正是导演本人最喜欢的小津安二郎的影片《晚春》，节选的画面是原节子与男友在郊外无忧无虑地骑车同行，进而梁静走近，镜头缓慢摇上至传真机继续叙事，此处的跳跃原则与此前的“反写实”性是一致的，是将场面调度中连续性的原则做了叙事断裂处理，即在一个长镜头中进行片段式的跳跃，以互文的方式来呈现导演认同的人际方式——在开放的自然环境下，人与人在行进的状态中轻松愉快的交流，电影作为最好的怀旧引文，在电影本身的三重时空中形成了一个超越性的理想场景建构。

依照让-米歇尔·付东的观点，侯孝贤的跳跃性场景是与蒙太奇原则亦是不相一致的，“越来越倾向于在各元素之间建立空无，不论这是叙述的、视觉的、象征的元素，或者是在人物之间，在历史、地理、感情的参考元素之间。这种‘充满空虚’的组织方式也会制造影像，但它的程序和古典蒙太奇的‘美好考虑’正好相反”。^①以一种游离于叙事的作者自身的观点性场景作为启示，侯孝贤的电影也正是对于叙事的主线总是保持若即若离，并无固定的叙事结构，“我剪片子的时候，只要我认为不过瘾，不够好，或者是感觉没有到，就剪掉，不会管它连不连。其实连不连观众都能看懂，因为我是呈现片段，不是戏剧结构非常强的片子”。^②因此一种与前后文完全相反的场景会透过长镜头昭示在我们面前，在整个影片中这种跳跃性的场景以最直接的方式将都市中遗失的美好进行展示，是“写实”环境压抑下主体对不可到达的客体渴求的心理外化，在对人与人、人与开放自然环境亲近交流的理想环境追寻中，建构出一个不断怀旧却只能短暂停留的乌托邦世界。这些吉光片羽，一方面是以背离传统叙事和蒙太奇原则而以“虚无”存在，另一方面却是作者惯性的保持。而导演在电影中一再出现的日常性场景，延续至台北都市中形成对人/自然关系的反思表达，成为考察台北城市中人际疏离与导演建构怀旧乌托邦的另一途径。

① Jean-Michel Frondon:《在凤山的芒果树上，感觉身处的时间和空间》，《侯孝贤》，台湾电影资料馆2000年版，第25-26页。

② 侯孝贤：《谈日本导演小津的电影：电影真实与现实的关系》，《侯孝贤电影讲座》，广西师范大学出版社2009年版，第83页。

性别叙事下的主观记忆

侯孝贤自《风柜来的人》至《戏梦人生》的创作，大都聚焦于男性个体的成长体验和男性集体主导的历史反思，以客观长镜头凝视男性回忆历程，以历史中的人为本构建时代叙事。《风柜来的人》中闪回的幼年记忆，《童年往事》中自叙的画外音，《悲情城市》里“失语”的字幕卡，《戏梦人生》中破除虚构的访谈都是实现这种策略的有效手段。但从《好男好女》开始，转变为由女人来追寻男性缺席下的历史记忆，一方面是在戏中戏里回溯蒋碧玉和钟浩东的过往，另一方面则是梁静陷于死去男友的梦魇中。女人在侯孝贤前期的作品中始终处于历史记忆的边缘地位，在都市作品中却成为重要的观察者角色。对此，侯孝贤的回应是：“台湾社会重男轻女，女性处于观察者的地位，女性看得多也看得清，所要面对的事情也比较复杂，相对于男人作为主流（视角）^①来讲，我更喜欢女性的边缘（视角）。”同时，他也强调搭档朱天文对此的影响，正是由于这种女性视角的培养，使他看城市的角度变得更加成熟了。^②

《好男好女》从某种意义上开启了或者承续了早先女性对男性主观化回忆的过程，之所以说承续，是因为早在1987年的《尼罗河女儿》中他就已暂别历史叙述，以女主角的主观画外音为线索指涉当下的都市生活，与此同时，对同名漫画的借喻使得女主角扮演的十五岁少女在都市痛苦记忆和远古幻想之间不断徘徊，男性叙事中的成长主题远离她而去，成长不再是某些瞬间的顿悟，而是一种不断失去却无所得的惆怅。这也是贯穿《好男好女》、《千禧曼波》的主题，即使以男性作为第一主角的《南国再见，南国》，在表达都市感受时，也是打破了侯孝贤以往的客观冷静而采用了主观介入的手法。所有这些都市记忆的内容都有一个共同的指向——成长的停顿，青春期的无限延长和对旧时光的不断回忆。

① 2012年7月侯孝贤在与中国电影艺术研究中心研究生课堂交流时针对自己作品性别视角问题的回应。

② Emmanuel Burdeau:《侯孝贤访谈》，《侯孝贤》，台湾电影资料馆2000年版，第106页。

電影要從非電

侯孝贤电影擅用画外音辅助叙事，在都市电影的表现中，与前述跳跃性场景的功能相似，回忆性的画外音也扮演着一种旁观的怀旧者角色。《尼罗河女儿》中出现了三次女主角的画外音叙事，开场直接面对镜头的回忆叙述中就是亲人不断的死亡，继而引述漫画中对城市的寓言建构一个幻想的乌托邦，画外音对全片叙事起到了基调性的作用，电影中都市形象的呈现，成为漫画中美好生活的对立面。整个电影表现的就是女主角陷于对哥哥和暗恋男友的一种沉浸式回忆，生活不断沉沦变迁，亲人最终以死亡告别，女主角始终未能成长，最后还是隐遁于漫画的寓言中，以《圣经》预言作结：“这城市将荒芜。”《好男好女》中，传真日记形成的画外音变成了过往两个时空的连接，再引入当下的第三时空，可以看出侯孝贤对于现代都市和乡土历史的态度并非是简单的二元论形式，他以画外音形式勾起的影像是对于过往人与人之间关系的一种怀旧，而无论在戏内还是他与高捷的生活，均是一种已经逝去的回忆，当梁静一次次用酒精和黑暗来麻醉自己时，试图接近的正是这种不可得的过往。所以《好男好女》在这个意义上是一部临界的作品，如果说女性和主观视角主导的台北都市电影里，有对历史呈现的话，也是一种完全脱离于大的历史价值判定而转向追寻社会环境下的失去的人与人之间的亲密关系，爱情的流逝，亲情的疏远，令主观化视点陷入悲观境地，台北都市不可能成为乡土怀旧中个人历史的一种正当延续。这种叙事在《千禧曼波》中被最大限度地放大，开场时女主角的画外音就直接将受虐式的爱情以“50万”作为终结点，却将回忆的主人公称为“她”，更进一步的是一种预设的回忆，到底这个画外音是来自十年后的Vicky或仅仅是一种对当下和自我身份的疏离叙事其实不那么重要，最关键的一点是整个电影的叙事其实都是在画外音的主导下进行。前半部分女主角的画外音都对之后的场景画面做了一种预设的描述，痛苦的回忆中所表露的唯一安慰是夕张之旅，这整场戏均是以画外音的表述方式主导的。整部电影男性的失语状态恰好描述了这个男性角色的一种无论在当时还是叙事中都处于式微缺席的地位，片中豪豪偷盗父亲的金表、对Vicky身体的检查、抽安非他命来躲避兵役都是与《恋恋风尘》中以挫折作为成长标记的青少年是不同的，在这个意义上，画外音表达出的

留恋与男性角色的特征是一致的，即一种成长性表述的消失，主角处于青春期的无限延长中。在影片的后半部分，画外音重复了与开头的台词之后，豪豪便消失了，高捷作为这种怀旧的男人形象进入叙事，对Vicky的关怀备至成为她受伤后的归宿（导演明确指出她没有回家），然而这个男人对她来说仍然是乌托邦性质的。在台北大都市的压迫之下，男人无法选择自己的命运。与高捷家中不断出现的监视器画面相一致，城市漠然的监视视角让人的情感无法在台北都市真正交流，因而片尾在高捷人间蒸发的同时，画面再次转至夕张的雪景中，如果叙事意义上肯定这个对于“她”的叙述为真的话，那她应该只去过一次夕张，然而两段感情都是以夕张作结，台北都市中求而不得的怀旧幻想，却在异域小镇中得到了实现。通篇人为假设的十年期限，故意与现实保持距离的女性主观记忆，只为建构出一个人与人/自然处于朴素交流状态的乌托邦。从主观建构这个角度出发，来看《南国再见，南国》会发现有意思的是这个侯孝贤都市电影中的异类，并没有与前后作品相符的画外音表述，也没有女性主观的回忆动作，更像是乡土电影时期的一种旁观凝视。但是与女性回忆叙事指向的目的是一致的，是寻找一种失去的人与人之间的关系，这种关系表述为城市记忆的丧失，电影里主观镜头的运用，对上海这个幻境的念念不忘，跳跃性场景所呈现的怀旧表达，都是遗失与寻找的过程，最终侯孝贤式的暧昧结局，是一种更为绝望的终结，不能生，则求死。事实上，在这里的上海寓言同侯孝贤在《童年往事》里所怀念的那条回大陆的小路一样，一方面是对父辈的怀旧眷恋，另一方面形成了他创作上的突围思考，前者催生了后来历史记忆的表述，后者则彰显出《海上花》诞生的一种必然性，可以说是在台北都市外尝试建立一个封闭怀旧场景的最早尝试，与后来的夕张和东京、巴黎一致，都是在异域追寻乌托邦之旅。女性叙事事实上指向的还是对乡土时期男性记忆表述的怀念。对于台北都市绝望化的这种隐喻式性别刻画还可以从两个方面看到，一是《最好的时光》中，三段故事实现了男女记忆的融合，以分段的形式截取不同时代的乌托邦，而封闭场景的呈现将早期的历史回顾压缩的愈发狭窄；另一策略就是在这一系列的都市电影当中，高捷作为一个“侠义”式的男人形象不断出现，甚至与周围人

群的形象刻画大相径庭，其实就是侯孝贤电影中一直坚持的男性情谊的集中体现，只不过早期电影中是人物的普遍性格，而都市电影中只能聚集在一人身上，有意思的是，每部高捷参与的侯孝贤都市电影其角色均已死亡或缺席而告终，男性角色功能的减弱与乡土电影时期辛树芬建立的传统女性形象形成鲜明对比。与此同时，舒淇和伊能静作为诠释现代迷失女性的形象，却在电影中时时指向早期的传统形象，《好男好女》中伊能静在戏中戏里扮演蒋碧玉，《千禧曼波》中日本母亲的形象和舒淇最后画外音中透露想努力回复平凡的意图，导演意图回归的正是乡土电影中传统女性形象。时代的变迁让性别叙事的表述发生了变换，但作者所表达的追寻内容并未有根本性的变化。

结语

侯孝贤作为台湾新电影最重要的导演之一，其作者身份既保持在美学历程中，也体现在怀旧主题的一致性中。侯孝贤的怀旧是根植于乡土的，追寻都市化以前的人与人、人与自然怀旧的情结贯穿整个创作历程。在都市男女的孤独疏离的背后，导演通过跳跃性的场景、日常生活的作者性延续以及性别叙事中的个体记忆等方式细致构建一个短暂的不稳定的怀旧世界，于此也可以看出导演对台湾持有复杂态度，在拍完《千禧曼波》后，他感叹“台北已死”，并相继将摄影机对准了东京和巴黎，依旧是在“行走”的状态中，却建构出与台北都市迥异的异域乌托邦，但即使是在作品全球化的同时，透过《咖啡时光》中不断找寻的台湾音乐家江文也，《红气球之旅》在法国剧场植入布袋戏，也不难发现他对台湾本身的眷恋。当下，新片《聂隐娘》正在拍摄，侯孝贤如何在唐代背景中寄寓一个中国情怀的乌托邦，让我们拭目以待。

本土意识和 民本意识

電影要從非電

——简论侯孝贤的电影创作

陈犀禾

侯孝贤作为台湾新电影运动的旗手（领军人物），他的电影代表了台湾当代电影的一个重要转变，并与台湾当代社会和政治的发展产生了深刻的互动，重塑了台湾人的国族认同，并推动了台湾社会的现代转型。本文以侯孝贤的两部最有代表性的影片，即《童年往事》（1985）和《悲情城市》（1989）入手进行分析。

《童年往事》的完整表达应该是“我的童年往事”，片名是从少年视角出发，讲述其个人成长经验。所以，它传达的时空观念应该是“我”的时空观念，而不是父辈的时空观念，事实也正是如此。影片一开始，伴随着“我”的自白：“这部电影是对我童年的

一些记忆，尤其是对父亲的印象。我父亲是广东梅县人……”出现的第一个镜头是写着“高雄县政府宿舍”的门牌特写，然后切到宿舍的内景。随着影片的展开，“我”（阿孝）的画外音贯穿始终，叙述了一家人自大陆迁台后的经历。这段经历包括父亲、母亲及祖母分别生病过世，大姐和大哥成长离家，“我”则在少年的躁动中逐渐长大。

影片的画面是客观的（侯孝贤风格的长镜头），声音是主观的（“我”的画外音），声画形成一种张力：虽然（声音上）它使你从一个特定人物的角度去认同一段生活，一段故事，但是（视觉上）你觉得它是真实的、客观的，不带偏见的。这种貌似客观的呈现实际上是主观的，声音起到了强烈的暗示和表意功能：它代表了新一代（我）的国族想象，建构了一种新的主体性，以台湾“本土意识”为核心的主体性。这样，《童年往事》的美学风格就产生了一种政治性效果：其中客观的视觉风格（画面）和主观的声音（画外音）之间的张力制造出一种“我”对历史（由写实主义的写实画面所代表）的有距离的反思。事实上，它在整体的叙事风格上追求一种带有间离效果的写实主义风格，而不是好莱坞风格的情节剧模式、缝合系统——以煽情和无距离认同为目的。通过这种叙事策略，影片传达了一种慢慢成熟的自我意识和主体意识。

在这种主体意识中，其空间和时间观念已经不同于新电影之前台湾电影的空间和时间观念。新电影之前台湾电影中的空间和时间传统的中国时空观具有同质性、兼容性和延续性；而这里却呈现出两个时空的断裂和冲突：其中台湾空间是一个具体而真实的物理空间，在这个空间中，孩子们打斗成长，升学恋爱，结婚成家；而大陆那块土地，只存在于父亲无言的怀念和奶奶一次又一次迷失的寻找中，并随着老人们的凋零逝去，越发显得虚无缥缈、遥不可及。影片中我们虽然看到少年和老人生活在同一个空间，但是事实是两个世界：少年打斗成长，老人怀乡生病；少年生活在当下，老人生活在过去。更意味深长的是：老人（奶奶）死去五天，长蛆了，也没有人发现；画外音有对老人的伤痛和忏悔，但是他们自己仍是不顾一切地成长起来了。事实上，这是一段关于“我”的历史，影片着重表现的是在台湾本土成长起来的少年一代的经验：儿时的嬉

電影要從非電

戏，少年时的打斗，青春期的初恋和开始走入社会；而且老人的衰落和凋零，也以少年的目光和人生经验来加以呈现，由此而浓缩为一段台湾本土的情感史。焦雄屏曾撰文题为“《童年往事——台湾四十年政经文化的证言》”，^①这可以作为影片主题最好的注脚：它的主题不仅仅是“我”个人的“童年往事”，同时也是“台湾四十年政经文化”发展的“证言”。

侯孝贤的另一部影片《悲情城市》以基隆一个林氏家族的兴衰故事，折射台湾“光复”前后时代变迁与政权轮替的过程中，台湾人面临的难以回避的族群冲突与身份认同问题。其故事和人物更为复杂，大致情节如下：

台湾基隆一户林姓人家有四个儿子。父亲年迈，老大文雄主持家务。文雄因有女无子，另娶小妾。老二被日本人征调南洋当军医，一去不返，妻子守了活寡。老三文良被征到上海，为日军作翻译，年轻的妻子留在家中。四弟文清自幼聋哑。1945年日本无条件投降，被日本占据的台湾回归祖国，群情欢腾。不久，老大的小妾生下了儿子。台湾“光复”后，从大陆来了接收大员、国民党军队、地痞流氓、具有社会主义思想的人士，等等。老三回来后因被诬为汉奸，被打得精神失常。老四和好朋友、小学教师吴宽荣，经常与一群社会主义青年聚谈，议论欠薪、失业、贪污、军人蛮横无理等社会问题。一次，大家情绪激昂，慷慨高歌《流亡三部曲》，老三因受歌声刺激，精神得以恢复正常。后老三与黑社会分子混在一起，从事伪钞生意，时常互相仇杀。小妾的哥哥亦勾结流氓进行贩毒活动。老大反对仇杀及贩毒，但又要维护兄弟情义和家庭利益，使事情更为复杂。流氓勾结上层官府，以汉奸罪逮捕老三。老大多方奔波，终使老三获释，但他的疯病却复发。哑巴老四脚踏实地，从事照相业务，与吴宽荣在矿区当护士的妹妹宽美结为夫妻。

“二·二八事件”发生后，百姓奋起反对国民党统治的腐败，国民党当局大肆镇压。不久，一些为台湾前途而奋斗的志士在活动中走风失事，老四被捕。老大在声色场中死于流氓的枪击。老四的妻子

^① 见焦雄屏：《映像中国》，复旦大学出版社2005年版，第232页。

茹苦含辛，抚养着牙牙学语的幼儿。^①

本片以国民党“戒严时期”（1949年—1987年）政治上十分敏感，不允许提及的“二·二八事件”为故事的主要背景，并从一个本土受害家庭的角度描写了它的发生和对本土民众的伤害。对于该片，台湾影评家焦雄屏有如下阐述：“全片诉说台湾自日本政治/文化统治下，如何全面转为国民党的天下。“二·二八事件”只是本片（《悲情城市》）的背景，真正的议题应该是台湾‘身份认同’这个问题。”^②意味深长的是，影片在切入这一“身份认同”问题时，不是从国民党政府或外省人的视角，而是从基隆一个林氏家族的命运切入的。这一家族在日本殖民期间和日本人有着种种难以避免的关系（老二成为日本军医，老三是日军翻译），这些都成为国民党当局对其排斥和镇压的理由。不管影片故事中是由于何种偶然因素引发不幸，在国民党的高压、强势政策下，林氏家族的衰败似乎是不可避免的。这使得影片成为对国民党接手台湾以后，对台湾实行“中国化”政策，在1947年“二·二八事件”中对日据时期形成的台湾本地精英的镇压和打击的另一种书写，而不是从当时国民党官方史的角度切入。

在叙事和影像层面，影片采取了常规的好莱坞的写实主义模式（透明剪辑，主体缝合系统），使观众得以从林氏家族的角度重新审视这一段历史。影片通过对国民党统治和镇压的展示，质疑了当年国民党官方的“国族身份”政策，建立了一种不同于传统的、国民党官方的“国族想象”。除了叙事的角度，语言在表达新的国族想象中也起了重要作用。在台湾电影工业刚刚起步的时候（五十年代），为了消除日本的殖民影响，当时禁止在影片中出现日语发音和日文字幕。同时为了消除外省人与本省人之间的隔阂，当局大力推行国语，以期形成统一的（大中华）认同感。而《悲情城市》语言（美学和修辞因素之一）则以闽南语为主，间杂日语、闽南语。闽南语的大量使用明确表达了作者对历史的态度：肯定本土经验。这一美学策略也带有强烈的政治性。总之，《悲情城市》集中体现

① 以上文字引自“百度百科《悲情城市》”，baike.baidu.com/view/617434.htm。

② 焦雄屏：《映像中国》，复旦大学出版社2005年版，第241页。

新電影要從非電

了“本土意识”时期对台湾政治历史事件的反思和重新评价，是对国民党统治的控诉，是对国民党“党国意识”的批判。

台湾新电影运动中出现的这种“本土意识”是和台湾社会历史互动的结果。六七十年代，台湾岛内的经济得到了迅速的发展，但是在外交上却遇到了重大挫折：1971年，台湾被逐出联大，代表“中国”的资格被取消，不久之后中美建交。这一方面使得国民党一贯宣扬的“大中国”观念的合法性遇到了严重的挑战；另一方面也使台湾社会开始把目光转向台湾自身，这导致对台湾身份的重新认识。1987年，台湾社会政治解严；1988年，蒋经国去世，李登辉上台（先接任蒋，后被选举连任）；同时，台湾社会出现在野党（以民进党为代表）。这一系列变化都促使台湾社会出现了一股挑战（国民党的）“党国”意识，要求重新认识台湾历史的思潮。

如果把《童年往事》和《悲情城市》作一个比较，我们可以清楚地看到其中“本土意识”的发展和深化。《童年往事》中的“本土意识”主要还是表达在家庭情感的层面，而《悲情城市》则转向了社会政治层面，并涉及了十分敏感的政治历史问题。当然，《悲情城市》中所表达的本土意识转向政治层面说到底毕竟还只是在象征层面和思想意识领域的转向，还不是现实生活中政治领域的转向，但是它在其发展过程中和台湾社会的现实政治发展产生了微妙的互动，并为以后台湾社会现实中政治领域的转向做好了铺垫。在接下来的几年中，我们可以看到：从1988年李登辉出任台湾地区领导人以后，他的“台独”思想和亲日情结逐渐浮出水面，并最终引发了1996年的台海危机，此危机一度使台湾接近战争的边缘；2000年，陈水扁上台，“台独”倾向进一步发展，并在岛内推动了“去蒋化”运动。

侯孝贤电影不但重塑了台湾的国族想象，也颠覆了台湾长期以来的威权政治观念。传统的历史叙述，特别是一个政权到另一个政权的过渡，常常采取大历史的叙述方式。或者用更形象的方式来说，就是用帝王将相的角度来进行历史叙述。《悲情城市》不一样，它是从台湾本地的一个家族展开，描写他们在台湾当代历史上一个关键的政权转变中间所经历的、所遭受的一切。这样两个历史的描绘是不一样的，侯孝贤采用的历史描绘更多的是台湾本地和政

权边缘的视野。当然作为故事主角的林家也是当地的一个帮派，这个家族在当地比较有势力，对当地的百姓或者对当地的事物有一定的控制或者组织能力。但是他们仍然是本地的一个家庭，并非上层政权的一个部分。在这样一个政权转变过程中间，他们经历了种种悲剧性的遭遇。在这样一段民间的历史中，我们可以看到在大历史视野中所看不到的历史真相，看到台湾民间社会和平民百姓在这样一个历史转变过程中的鲜血和悲情。这就使我想到另外一本书叫《大江大海1949》，也是叙述一个政权的更替，在书中政治的派别并不重要，它更多写的是平民百姓。书中的军人尽管披上军装，成为一个政治符号，但作者更多是把他们作为一个普通人来看待，描写他们在战争中间的经历、感受和苦难。

当然这两种历史的写法都是可以的，从方法的角度来说也不必偏废。当前，大历史的这种写法比较多，如康熙雍正、汉武帝我们搬出来重新叙述一遍。而我们在侯孝贤的电影中，就会看到这样一个民间的或者说以民为本的视角，对历史进行叙述的另一种可能性。而且这种叙述不是对历史的“戏说”和消解，而是“重写”。这种叙述从《童年往事》就开始了。《童年往事》也是写历史，但它是从一个家庭的日常生活层面切入，这个家庭是从大陆过去的，在他们的感觉中间，在他们的思想中间，我们可以看到两代人的差异。他们虽然血肉相连，但是父辈、长辈他们是活在历史中间，活在对大陆的想象中间。外婆老是要带他回老家，去走回老家要过的桥。而这些孩子们生活在他们自己的世界里，他们打架，他们恋爱，他们读书，他们甚至对父母生病，对外婆死去漠然无知。尽管生病和逝去的是他们的亲人，他们亲眼看到了，但是相对来说他们仍然活在自己成长的世界中间。当他外婆死的时候也有这样一个镜头，那个收尸人，狠狠地看了他们一眼，好像在说：你们这些不孝的子孙，你们的长辈，你们的祖辈，死去了5天才发现！侯孝贤很真实地给我们展示了这些从大陆过去的新一代人的精神状态。侯孝贤也是在大陆出生，后来到了台湾，他在台湾成长起来，他有自己的成长背景，有自己的成长经验，他和他们的父辈和母辈，尽管有血肉联系，但是他们对所谓身份和国族的想象，和长辈是有差异的，这是一个现实。他们更多是从自己亲身的生活体验中间来获得，在

电影要從非電

成长中获得自己的身份意识。

从这里，我们可以更多地看到侯孝贤和他们上一辈的差距。但是，我们也可以把侯孝贤电影中这样一种身份的表达，这样一种想象，放在历史的维度中间来看，那么我们可以从中发现一些微妙的变化。我看到在侯孝贤后来拍的《海上花》中的上海，《戏梦人生》中上演的那些中国传统剧目，表达的那些文化意识，和早年相比是有不同侧重的。我们可以把《海上花》中的上海人和《悲情城市》中的上海人做一个比较：《海上花》中的上海人优雅、温情；而《悲情城市》中的上海人投机倒把，攫取当地人的利益，是残酷的杀手。同样是上海人，同样一个文化地域身份，但其实承载的内容是不太一样的。从文化的意义来说，台湾和大陆在文化上具有相同的血脉。侯孝贤对大陆或者对传统中国文化，透露出一种关照，一种认同。他把《海上花》拍成很古典，很唯美的风格，透露出他对中国传统文化的一种情怀和想象。

侯孝贤的电影具有特殊的价值，对我们来说，是一个特别重要的文化标本。他的电影对中国文化或者华语文化未来的走向和发展，给出了另外一种参照，另外一种可能性，启发我们对未来的发展有一些新的思考。我觉得电影更重要的是一种文化，票房和市场的标准对电影固然重要，但并不是最重要的，比起电影所能够传达的这种历史的记忆，票房和市场是次要的。因为这种历史的记忆是构成每一个人文化身份的最核心的东西。电影对历史的记忆的重塑远比金钱重要得多。

侯孝贤与 台湾电影母题

赵卫防

对台湾电影乃至中国电影来说，侯孝贤及其电影有着太多层面的意义。从1973年担任影片《心有千千结》的场记开始，他正式入职电影业，先后担任过场记、编剧、副导演、导演和监制，参与或独立拍摄了大量的影片，见证了台湾电影的兴衰成败。侯孝贤的每部作品都保持着艺术水准，他的电影创作为台湾历史与民众命运写下生动篇章，那些即兴式的街头、乡间实景拍摄，混合职业及非职业演员的真实自然表演，运用画外音、长镜头、空间景深营造的情绪张力及诗意氛围，都成为其作者电影的标志，亦为研究者留下了诸多丰富的文本。除此之外，侯孝贤及其电影的功绩及特色，还表现在其创立了台湾电影的母题，即于在地文化语境中进行青春成长书写的主题。这一母题贯穿了“新电影”之后台湾电影历史，亦是台湾电影从低迷走向复兴的主要美学动力。

一

自20世纪40年代末至70年代末的30年时间内，台湾电影发生

电影要从非电

过几次影响较深的美学运动，形成了其人文写实主义传统。80年代初，台湾影坛再度掀起“新电影”运动，台湾电影从形式和内容又发生了新的变革。回归电影本体，成为其形式变革的主要表现；而在保持其人文写实传统的同时，注入了本土语境中的青春主题成长，则是其在内容层面的最主要变化。这一主题成为此后台湾电影的重要母题之一。

关于母题，有着各种各样的理论阐释，“尽管在不同的理论中，母题的具体内涵有差异，但是有一个基本特点却为一切母题现象所共有，也是研究者辨识和把握母题的根据所在，那就是，母题必以类型化的结构或程式化的言说形态，反复出现于不同的文本之中；具有某种不变的，可以被人们识别的结构形式或语言形式，是母题的重要特征。俄国形式主义和结构主义叙事学在民间文学母题研究的基础上，发现并揭示了这种形式结构特征，从而深化了母题研究。”^①

侯孝贤的一系列影片如《风柜来的人》（1983）、《冬冬的假期》（1984）、《童年往事》（1985）、《恋恋风尘》（1986）、《尼罗河女儿》（1987）以及《千禧曼波之蔷薇的名字》（2001）、《最好的时光》（2005）等都是成长的体验和记忆为题材，或者以较大的篇幅涉及成长的题材，而且均是在台湾在地文化的语境中来书写成长的。这些影片“具有某种不变的，可以被人们识别的结构形式或语言形式”，构建起了台湾电影的母题。

1983年，侯孝贤和编剧朱天文首度合作，推出了影片《风柜来的人》，开始奠定了其在地文化语境下进行青春成长表现的主题的基础。该片开始呈现的是一个平静、悠闲的渔村景象，主人公阿清和同伴们成天无所事事，他们看白戏、赌博、逞勇斗狠。终于有一次，他们因为闹事闹得太厉害，被警方惩戒，于是结伴离开他们栖息的家园风柜——这个澎湖列岛中的一个小岛，来到了光怪陆离的南方都市高雄。于是一切都变了，他们对这个城市感到茫然、陌生、焦虑和恐惧。在两种生活状态的切换中，侯孝贤表现出了台湾

^① 孙文宪：《作为结构形式的母题分析——语言批评方法论之二》，《华中师范大学学报（人文社会科学版）》，第40卷第6期。

的乡村和都市文化环境的差异，及其带给年轻人的心理落差，表现出了台湾青年在不同文化语境下的成长历程。翌年，侯孝贤再度与朱天文合作，推出了其第二部表现青春成长主题的电影《冬冬的假期》，这部影片以朱天文的少年生活为素材，故事原本是朱天文小说集《炎夏之都》里的一篇《安安假期》，以朱天文孩时点滴零散回忆，再用侯孝贤电影散文般的笔触一一展现出来。影片与《风柜来的人》相反，表现了大都市中的少年来到农村之后的故事，两位小主人公离开台北来到位于乡镇的外公家里度假。片中村镇的孩子淳朴可爱，乡下的生活充满了童趣；纯真可爱的儿童世界与善恶混杂的成人世界形成了鲜明的对比。影片以此来折射出来的孩童与成人间的距离，通过孩童的目光来注视成年人的世界，在目光中写下了成长的注脚，同时又能让成人世界的纷纭无奈置于孩童的目光所察中。

至《童年往事》，侯孝贤开始倾入了更多的个人成长经历表现，拍摄了这部半自传体的电影。电影的一开始就是他自己的声音，讲述着家族的迁徙，从梅县到台湾凤山，静谧的固定镜头，拍着他幼时的家，和家的中心——父亲。片中父亲、母亲、祖母的相继离去，主人公由童年到少年，由个人到家庭，再由家庭到时代，完整表现出了个人的成长体验。同时这部影片也突破了上两部较为纯粹的个体成长经验展现，有意识地在个人成长记忆中融入了群族对历史的记忆。影片将个人成长放置于重大历史事件的背景中，表现了国民党军队战败于大陆南迁台湾、1958年的“8·23”炮战、1961年反攻大陆失败、1965年陈诚病逝等一系列重大历史事件，将个体成长记忆升级成为群体的历史记忆和反思。正如台湾影人陈国富所言：“这些死亡，这些记忆，由于有了一层时代变动的背景，已然超越无关紧要的个人乡愁。民国四十七年台海空战、陈诚之逝、随时准备返回大陆的祖母等描写，无论是伏笔或明言，皆与片中的情节汇集一流，使得《童年往事》的记忆成为时代的记忆、民族的记忆。”^①这样的表现，使得个人成长成为台湾数十年政治、经济、文化变化的缩影，而老一代的“大陆情结”和新一代的“台湾意识”交错陈杂，也比上两部影片凸显出了台湾的在地文化性。

① <http://baike.baidu.com/view/30864.htm>。

之后，侯孝贤与编剧吴念真合作推出了又一部青春成长题材的影片《恋恋风尘》。该片为吴念真的自传性作品，再次回到了《风柜来的人》中从乡村到都市的成长经历表现。这是一个平凡真实的爱情故事，男女主人公阿远和阿云是一对青梅竹马的恋人，他们从外乡下来到台北念书、做工。影片开始时，二人乘坐的火车在漆黑的隧道和翠绿的树林间行驶，忽明忽暗的光线和巨大的声响隐喻着这对少年从乡村到城市的不安与坎坷；在从农耕文明向工业文明的进程中，这对少年也必然要经历成长的痛苦。阿远到金门去服兵役，尽管一直有书信来往，但由于对未来缺乏信心以及身边男孩的追求，阿云便与每天来送信的邮差结了婚。每个观众都试图通过电影找寻当年自己的影子，每个人都知道这段爱情的结束不是谁的过错，但它却让所有的人坠入电影里的昏黄画面，融入那初恋时青涩淡淡的哀愁之中。影片的声画颇具在地特色，台湾音乐人陈明章的吉他，配以高远的女声独唱以及台湾女演员许景淳的闽南语独白，展现出了一幅浓郁的台湾气息画卷。再加上台湾从农耕文明向工业文明转型时不适应的痛苦，特殊的兵役生活，年轻人初恋时淡淡而青涩的哀愁等台湾因素，台湾在地文化性也进一步地得到了强化。

在《尼罗河女儿》中，侯孝贤仍专注于个体的成长表现，不过这次在他的叙事体系中农村因素缺席，直接表现都市中个体的成长。影片中，青少年苦涩成长、台湾传统伦理关系式微、台湾社会的转变等主题依然，而侯孝贤对田园生活的挚爱和对现代都市文明的批判和排斥，在影片中呈现得更为明显。侯孝贤试图表现隐藏在台北霓虹灯下种种不健康的都市文化的忧思；而没有乡村的依托，两位主人公就像无父无母的孤儿一般。在后来表现成长题材的作品中，侯孝贤对成长的诠释更为深刻，涉及了人的生存与成长和社会发展与进步的复杂关系。如谈到《千禧曼波之蔷薇的名字》的主人公时，侯孝贤曾言：“年轻的凋零速度迅速如纷落的银杏叶，一整片银杏叶的散落看似无他，也或许令人伤感，但如果你仔细地凝神关注在一片叶面，将那一时空的时间凝结，叶面的肌理与当下的状态，其实有着更为深刻而丰富的内涵。”^①

^① <http://wenku.baidu.com/view/3c6e0afb910ef12d2af9e7f7.html>。

侯孝贤的这些影片，表现了个体的成长，也透过人物角色与空间的选择、情节故事的安排等，记录台湾的“成长过程”，表现了特定历史时空下人民生活的处境与社会关系，凸显了观众所处的社会位置。侯孝贤以此建构了于在地文化氛围中书写青春成长的台湾电影母题，其具体呈现为以下几个方面。首先，诗意地呈现出战后台湾青少年的成长历程，有田园式的眷恋，有青春期的躁动，有初恋时的纯情，有初涉人生或以服兵役来履行“成人礼”获得的格物致知和尊严感。当下的同类题材的台湾电影有很多也是这样的。其次，对青春的流逝和成长的岁月流露出淡淡的惆怅与伤感。其三，凝视“二战”后台湾从淳朴的农耕文明走向现代工业文明的历史进程和世俗百态，而这又从个人经验辐射开来，和个体的成长历程息息相关，以此表现个体由自然人向社会人转变时经受成人礼时的痛苦；同时表露出对田园的眷恋，对都市的排斥与批判。

侯孝贤的此种风格，和同期的台湾“新电影”的另一重要人物杨德昌的作品异曲同工，其影片《海滩的一天》（1983）、《牯岭街少年杀人事件》（1991）等亦是关注台湾在地文化中的成长主题，共同营造出了区别于前人的台湾电影母题。这种母题在此后的台湾电影中不断被延续。

二

台湾“新电影”在对整体台湾电影具有美学层面的促进，但他们过重的个人经验投射和个性风格使台湾电影渐渐远离传统叙事而更趋向于写意，从他们开始，台湾电影与大众娱乐属性渐行渐远。到了20世纪90年代的蔡明亮、易智言、林正盛、李康生等“新新电影”人手里，台湾电影更是注重形式的力量，写意品格被刻意彰显放大，为其所谓的艺术性而不顾观众的需求，使得台湾电影越来越成为“沉闷”的代名词，也将大部分的观众拒之于门外。台湾当局和台湾影人对此也非常焦虑，希望能够从政策层面采取有效措施挽救台湾电影。为刺激台湾电影市场，台湾当局从1994年起大幅度开放进口配额，扩大外片上映的电影院及厅数，并允许外商进入台湾组建发行院线。这样的政策虽然在起始阶段刺激了台湾市场，但却

使得好莱坞电影长驱直入，并逐步失去了电影发行业的控制权。其结果是雪上加霜，致使台湾观众对台湾电影乃至整个华语片都兴趣锐减。而在困境中艰难挣扎的“新新电影”，却在一直延续着成长的母题。

“新电影”之后，从台湾“新新电影”以及后来的“超世代”的电影创作者们的影片中，能够清晰地看到成长主题的延续脉络。这些影片大体上分为以下几类：一是较直接地延续了侯孝贤特色的乡土题材成长主题，这方面可以徐小明的《少年也！安啦》（1992）和张作骥的《忠仔》（1997）为代表。二是更多的导演将成长主题置于都市背景下来表现，其多数影片展示现代都市欲望造成的成长挫折，如陈玉勋执导的《热带鱼》（1995），站在一个十三四岁孩子的视角去看这个世界，用一个荒谬的“绑架案”故事来呈现当时台湾的社会；张作骥执导的《美丽时光》（2002），表现了两个十九岁少年的一段华丽冒险。此外，还有周晏子执导的《青春无悔》（1993），戴立忍执导的《台湾朝九晚五》（2002），以及易智言执导的呈现诗意青春的《关于爱（台湾篇）》（2005），等等。但这类影片中也有正面的呈现，如陈国富的电影处女作《国中女生》（1989），将摄影机的焦点对准了宁静的中学校园和两位纯洁的中学女生，小莉因为家庭残缺的爱而被所喜欢的男生诱骗进入风月场所上班，身为好朋友的秀秀想尽办法帮助小莉重新回到美好的学校生活中；影片鲜明地放弃了压抑和窒息，而传达出清新感人的温情与光明。三是还有一些成长主题影片涉及了同性恋题材，这类电影在“新新电影”中并非少数，如蔡明亮的《青少年哪吒》（1992）、《河流》（1997）等；林正盛的《美丽在唱歌》（1997）、《放浪》（1998），易智言的《寂寞芳心俱乐部》（1996）、《蓝色大门》（2002）；陈映蓉的《十七岁的天空》（2004），等等。其中有些影片虽然触及边缘题材，但主要聚焦于萌动纯洁的同性恋情结，在影像处理上清新纯洁，走小清新路线，在侯孝贤的成长主题上推进了一步。

在台湾电影的颓势中，表现成长母题的影片却一直延续了下来，尽管是涓涓细流，但却使台湾电影在最险恶的环境中尚有残存的血脉，没有完全死去，而且渐渐出现了新的复兴。如果其母题没

有得到延续，台湾电影可能会更为悲惨，复兴的时间也没有现在这样提前。

2008年，蕴藏多时的台湾电影终于在母题的坚守中迎来了复兴之光。当年，以《海角七号》为旗帜的数部成长题材在台湾引起了较大反响。在接下来的几年中，钮承泽、陈芯宜、钟孟宏、张作冀、魏德盛、林书宇、杨雅喆、程孝泽、戴立忍等一批台湾年轻导演集体发力，推出了一批“在地文化+青春成长”主题影片，取得了票房和口碑的佳绩，使疲弱的台湾电影振作起来。这类主题的旗帜性影片不断涌现，如《艋舺》（2010）、《鸡排英雄》（2011）、《那些年，我们一起追的女孩》（2011）、《翻滚吧，阿信》（2011），等等。此外，还有大量的其他此类成长主题影片，如《九降风》（2008）、《囧男孩》（2008）、《情非得已之生存之道》（2008）、《流浪神狗人》（2008）、《花吃了那女孩》（2008）、《这儿是香格里拉》（2009）、《当爱来的时候》（2010）、《第四张画》（2010）、《有一天》（2010），等等。它们共同构成了台湾电影复兴的强大方阵，使得台湾电影在本土的市场占有率大大提升，维持在20%左右。其中多数影片还摘得“金马奖”等多项国内外大奖，标志着台湾电影进入了真正的复兴。而这些，大抵都是侯孝贤建立的台湾电影母题得以延续的功绩。

这些影片主体上延续了侯孝贤的于在地文化中书写成长的主题，同时呈现出了回归电影的叙事性和其他娱乐属性的趋势。如《艋舺》表面上看为黑帮类型，但其着重点不在江湖争斗，而在于几个混混对黑道的迷茫，对朋友的义气和背叛；全片的大部分笔墨集中在几个混混的成长和相处。也即影片将黑帮类型和成长的主题捆绑在一起，诠释成长的主题。注重叙事、类型路线再加上母题传承，成为这部影片引发轰动的主要原因。此外，《艋舺》有种浓郁的在地文化性，其成长主题于在地文化的氛围中书写。片中既有闽南地方文化，比如片中庙口所在的清水祖师庙；又保留了日据时期的殖民地文化，如宝斗里的红灯区；同时还有“外省人”文化，等等。几种地域文化碰撞、排斥而又互动、交融，最终形成了独特的台湾文化。片中还对目前颇为流行的“台客”文化进行了新的表现。

2010年之后，台湾电影中的这类叙事性较强的成长主题影片进一步扩张，逐渐形成了台湾电影的主体。侯孝贤监制、侯季然执导的《有一天》表现了远赴金门当兵的男孩与女友之间的爱情故事，其在题材上直接模仿侯孝贤的《恋恋风尘》，不同的是将吴念真的往事换成了侯季然的往事，年轻人之间的爱情更显得迷离梦幻而青涩。台湾知名偶像剧导演江丰宏推出的《初恋风暴》，亦是一部青春偶像戏，讲述一个沉迷网络游戏的宅男和一个品学兼优的女高材生之间的交通意外，引出两人父母之间一段绵长的婚外情，他们联手阻挠家长的私奔计划却又相互暗生情愫。除了这类有大师挂名保证品质的影片外，2010年台湾亦有更多由青年导演独立完成的情感类影片，这些影片更见品质。如张作骥的《当爱来的时候》讲述在快餐厅长大的少女来春，历经爱情的甜蜜与痛楚以及一系列事件后，与母亲达成和谐的故事。影片细腻刻画女性情感，探讨了女人在于爱情与亲情间、成长与宿命间的转变。钟孟宏执导的《第四张画》，细腻捕捉年仅10岁的男主角小翔独自面对父亲死亡，夹处于陌生的母亲与残暴继父之间，以及对失踪多年哥哥的思念等心境转折，凸显成长。同时，影片重于对细节的追求，对白简洁，又夹带着些许惊悚、悬疑与冷调的幽默，获得了较强的叙事价值。

《鸡排英雄》、《那些年，我们一起追的女孩》、《翻滚吧，阿信》等影片再度掀起台湾电影中成长主题影片的狂潮，其中《鸡排英雄》和《翻滚吧，阿信》还融入了励志主题，增强了叙事性。而《那些年，我们一起追的女孩》当属典型的“成长+小清新路线”的影片，影片的剧情、影像风格乃至影片海报，都颇似当年侯孝贤的《恋恋风尘》。《恋》片海报以男女主角穿着高中制服，散步在火车铁轨上为主要画面，少年时期纯情甜美的爱跃然纸上，这和《那》片的海报具有极其相似之处。

“新电影”以来的台湾电影发展历程表明，“在地文化一青春成长”是台湾电影的母题。有了这一母题，台湾电影就有了方向性，能够延续、发展，而离开了这母题，就有可能迷失方向。而侯孝贤为这一母题的主要创建者，这也是读解侯孝贤和他的作品的又一重要路径。

侯孝賢

Hsiao-hsien Hou

【形式与意义】

形式和意义： 重新认识侯孝贤电影

电影要从非电

李 迅

长久以来，我国类型电影的艺术素质一直比较低下，而我们的艺术电影也差不多快从国际影坛销声匿迹了。就中国电影（无论作为商业产品还是文化艺术）的未来发展而言，当务之急就是提升国产电影的艺术品质，这已是全行业的共识。但如何提升，标杆在哪儿，很多人眼前还是一片茫然。这次借侯孝贤电影展映和研讨会之机，重看了他自台湾新电影以来导演的所有影片，隐约觉得作为阐释对象，这些影片会提供一种角度和例证来澄清我们对当下国产电影创作方面的某些认识。在随后进行的详细考察中，这一想法更加明确和坚定了。

本文的研究缘起于下列问题：

一、侯孝贤能跻身国际名导，获得世界影坛的推崇，仅仅是因为他的长镜头艺术吗？

二、国内有很多使用长镜头且关注现实生活的导演，为什么他们无法获得艺术的成功进而在国际影坛站稳脚跟？

三、就一般电影创作而言，侯孝贤电影有没有普遍的“模范”意义？

本文无意贬低生活作为艺术源泉的绝对重要性，只是针对目前国产电影艺术水平的低迷，做一个矫枉过正的立论，以期引起人们的重视。

这里先将本文的方法作一说明。

一、暂时悬置长镜头

在技法方面，讨论和研究侯孝贤电影的著述，多注重探讨侯式长镜头的运用，其他技法鲜有涉及。谈侯孝贤，当然要谈他的长镜头。但只谈长镜头，不仅在认识上有失偏颇，更无从完整评价侯孝贤的电影艺术。为达到这个“完整”，笔者暂时将长镜头悬置起来，从侯孝贤电影所使用的其他主要技法着手考察。

二、当代视点和历史角度

这就是说，要立足于中国电影的创作问题和世界电影的发展现状，来考察侯孝贤电影形式的发展和变化，特别是不同时期的创作特点及其意义。

侯孝贤从事电影创作至今已有38年，导演长故事片17部，短片3部（包括《儿子的大玩偶》），纪录片1部。

本文研究的范围以《风柜来的人》（1983）为起点，终于《红气球的旅行》（2007），主要包括侯孝贤的14部长故事片。以《风柜来的人》划界是因为这部作品是侯孝贤自己最喜爱、也是他个人风格初次明显展露并且首次扬名国际影坛的长故事片。为了论述的方便，本文将这些影片的创作分为三个时期。

前期：《风柜来的人》（1983）、《冬冬的假期》（1984）、《童年往事》（1985）、《恋恋风尘》（1986）和《尼罗河女儿》（1987）。

中期：《悲情城市》（1989）、《戏梦人生》（1993）、《好男好女》（1995）、《南国再见，南国》（1996）和《海上花》

(1998)。

近期：《千禧曼波》(2001)、《咖啡时光》(2003)、《最好的时光》(2005)和《红气球的旅行》(2007)。

再次申明，这个“三期”划分只是按照侯孝贤导演艺术之独特性始于台湾新浪潮的“公论”所作的便宜之策，不求绝对正确。另外，在具体技法的分析中，“三期”之间的界线也会有一定弹性。

三、国际视野和比较研究

一百多年的电影史涌现出众多著名导演和经典作品，所谓电影语言、电影艺术乃至电影美学（就其低端或基础而言）不过是这些作品所使用的技法及其含义的体系化。把侯孝贤电影所使用的主要技法放置在世界电影艺术的发展背景中，并且与世界著名导演和作品相比较，不仅会使我们进一步发现和认识侯孝贤电影更为全面、更为丰富的美学意义，而且也会在电影形式的变化多样与艺术品质的恒定标准、个性与流行、本土化与国际化等电影问题上获得一些极有价值的启示。

1. 前期曾用、中期弃用、近期回归的技法

(1) 视线剪辑

视线剪辑是以人物的“看”作为剪辑动机的一种剪辑方式，第二个镜头的机位通常与第一个镜头中人物的视线同轴。虽然视线剪辑常常以正反打的方式呈现，但又不同于以对白内容和人物反应为剪辑动机的正反打。

在20世纪80年代侯孝贤的影片中，视线剪辑是比较常见的技法，但在使用上还是蛮克制的。其中最值得一提的是《童年往事》。影片只有6处使用了视点前置的视线剪辑，而每一次都是影片中非常重要的时刻，如孩子们看到父亲咳血（父亲去世的先兆）；阿孝和阿仁看到母亲呕吐（母亲去世的先兆）；有奶奶在场的全家合影；奶奶去世后收尸人瞪了阿孝他们一眼（影片结束）。特别是

電影要從非電

父亲去世时母亲最后一声哭嚎连接起来的两个正反打，第一个表现阿孝面无表情地看着略显遥远的悲痛场面（全景），第二个则让阿孝直接“看到了”多年后上中学时的自己（正啃甘蔗）。这是一种非常经典的时间结构手法，应该说也是六七十年代电影语言革命的典型产物，经典片例像帕拉让诺夫的《石榴的颜色》（1969）用视线剪辑表现成年的诗人看到自己的童年；尼古拉斯·罗格的《现在不要看》（1973）用此技法表现男主人公看到自己的未来命运。塔尔科夫斯基的《乡愁》（1983）则用视线剪辑把身处异国他乡的男主角同祖国和故乡联系起来。除了这5个献给父母和奶奶的视点前置视线剪辑外，第6个拥有视线剪辑的也不是一般人，她是阿孝喜欢的女生吴素梅（她看着窗外阿孝炫自行车技）。

这个例子表明，即使是最普通的技法也能形成个性和风格。堪以比较的经典片例是丹麦著名导演卡尔·德莱叶的《诺言》（1955，获威尼斯电影节金狮奖）。影片从呈示部（6分钟）之后一直是一场一镜的长拍，直到最后一个场景男主角约翰内斯以耶稣名义将死人复活的奇迹时刻却改为分镜处理，令人醒目和震撼。

或许视点前置的视线剪辑太普通了，侯孝贤更喜欢视点后置，比如阿孝和同伴们在街上打台球，吴素梅经过（大全景），外拍机位（在阿孝们后面）的摄影机摇拍吴素梅后调到内拍机位反打，现出阿孝的视点（近景）。《风柜来的人》中表现阿清对小杏的“偷看”用的也是这种方式。这种视点后置的剪辑在侯孝贤的影片中要比视点前置剪辑多得多。而相较于普通的正反打，最具侯氏特色的“视线剪辑”也是《风柜来的人》奠定的：在第一个被看的画面（全景）后接一个同轴机位后撤拍摄的画面（大全景），现出正看着上一个画面的人，然后再反打这个人的正面（中景），比如影片中非常著名的四少年海边起舞献媚杨金花的场景。在80年代的侯孝贤影片中常能看到这种视点后置调度+视线剪辑的技法及其变体。

然而，进入90年代后，侯孝贤影片中的视线剪辑，无论视点前置还是后置，都大大减少。在《戏梦人生》中，只能看到个别不规范的非同轴视线剪辑（有点像默片时期的平面调度剪辑）。而在《好男好女》、《南国再见，南国》、《海上花》、《千禧曼波》和《咖啡时光》中，除了一两次极寻常的使用外，视线剪辑——包

电影要
从非电

括正反打——这种常规影片最常使用的技法基本可以说荡然无存。

有意思的是，在《最好的时光》中，我们看到这种技法的回归。毋宁说，它不是一种简单的“故伎重演”，而是一种对有意味的形式的重新整合（见“对比”）。在《红气球的旅行》中，视线剪辑再次成为有意味的形式，暗示了小男孩西蒙和红气球的独特关系：只有他能看见红气球，别人看不到。也正是在这个时刻，红气球有了一种童真和梦幻的意味。在影片结尾，导演更是用一连串西蒙视点和红气球的正反打，将童梦的纯真和不可企及的伤感推向极致。

（2）跳轴

其实侯孝贤特有的拍片方式（较远的机位，长拍，基本摒弃正反打）不太容易有跳轴的，所以我们宁愿把《冬冬的假期》里疯女铁道上救婷婷时出现的跳轴看做是一个偶然^①，至少它在艺术或美学上没多大意义。然而，在《最好的时光》中，我们却看到了耐人寻味的跳轴。

“恋爱梦”中，秀美刚到台球房收拾东西，发现了阿震写给春子的信。先是一个中景表现秀美在看信，接着切入一个跳轴的秀美近景，然后再接一个信的特写，同时出现阿震“念信”的画外音。这个“跳轴”早早透露出秀美对这个未曾谋面的写信男的好感和同情。这么说是因为①之前春子看这封信时只是中景接近景，没有跳轴，也没有念信，自然表明她对阿震没有兴趣，这是侯孝贤电影中特有的电影化对比手法（见“对比”）；②之后秀美接到阿震第一封写给她的信时，先是近景打开信，然后借信的特写跳轴接秀美看信的小特写。这两次跳轴不仅暗示了秀美和春子对阿震的不同态度，而且（尤其）表现出秀美在两次读信时的心灵震颤和情感涌动。本段影片的结尾，导演更是采用以往作品中罕见的煽情对这两次跳轴的含蓄意蕴作了高调的呼应。阿震和秀美凌晨赶到车站已经没有票了，而阿震又必须当天白天赶回部队，在“Rain and Tears”

^① 这里要感谢王焱的提示。

中，两人默默等待即将的离别。影片先是用一个正面全景表现两人从售票处走到雨中，相挨站立，然后接一个跳轴的两人背面特写：只见两手轻触、相握，待两手慢慢握紧后再接一个跳轴的正面两人大全景。在此，侯孝贤将他的标志性技法“两极景别剪接”与两个跳轴熔于一炉，加倍强烈地表现出阿震和秀美的内在激情，同时也深深打动了观众。

侯孝贤聚焦心理表现的跳轴并非独创，而是有着颇为久远的艺术渊源。

1930年，一部德国电影《星期天的人们》震动了评论界。影片采用纪录风格，几乎全部实景拍摄，演员全是非职业，即兴拍摄，即兴表演，还有戏仿和恶搞，在当时可谓独树一帜。主创们除了摄影师三十几岁外，其余都才二十多岁。十几年后，他们都在美国大放异彩^①。如果不是有声时代已经来临和德国政治气候的恶化，这部影片绝对会掀起无声电影时期的“新浪潮”。影片中跳轴的使用与“恋爱梦”相仿。推销员沃尔夫冈同第一个女友告别时用的是正常剪辑，但影片接近结尾他与情投意合的碧姬告别时就用了双人特写跳轴。与小津安二郎、沟口健二、黑泽明齐名的日本著名导演成濑巳喜男在其《无止境的街》（1934）中，也曾用连续的跳轴特写表现丈夫的死给女主角杉孝带来的心理震惊。60年代心理主义流行后，用跳轴表现内心强烈感觉的例子更为常见。

在我们通常的理解中，跳轴或是表现激烈动作场面的灵药，或是戈达尔无视规则的玩闹，或是小津安二郎、黑泽明等日本大师的外部风格，而对其心理表现上的经典用法鲜有认识。侯孝贤电影在这个例子中所体现的回归经典、自成风格的创作特点很值得我们思考和借鉴。

^① 他们是导演肖德马克和乌尔默（后来的黑色电影大师），编剧比利·怀尔德，摄影师尤金·舒夫坦（法国诗意现实主义电影的主要摄影师，后来也去了美国；专业人士应该知道“舒夫坦工艺”），摄影大助弗莱德·津纳曼（《正午》和《乱世忠魂》的导演）。

电影要從非電

2. 一直沿用但中期以后更为精到的技法

(1) 对比

对比是最最基本的电影语言。当格里菲斯在《囤积小麦》(1909)中把富豪欢宴和民不聊生的画面交叉剪辑在一起的时候,谁都看得出这种对比的批判性含义。奥逊·威尔斯则称得上是电影化对比手法的大师,《公民凯恩》(1941)中的对比范例可以说俯拾皆是。戈达尔对电影语言的颠覆似乎已成公论,但至少有一种他不仅没有颠覆反而经常使用,这就是对比。可以这样说,在世界著名导演的作品中,你都能发现令人钦佩的电影化对比的运用。侯孝贤电影也不例外。

与曾遭弃用的视线剪辑相比,对比是侯孝贤一直使用的手法。他的对比不是那种极端强烈的冲撞,或是那种极富戏剧性的并置,而是常常在看似重复的场景中让某种变化的元素悄然起着对比的效果,表现出其中蕴藏的深切含义。^①

《悲情城市》中有六次吃饭(尚且不算给孩子喂饭和摆上没吃),其中有两次尤显重要,可以说正是由于对比手法的运用使它们升华为影片的主题场景。一次在1小时46分钟,全景,老父阿禄居左,侄子阿坤居右,文雄居中,在大桌上吃饭。文雄作为全家的顶梁柱,吃起来也是宝相庄严一派大气。另一次是影片的最后一场,场景同上,机位相同,景别相同,大桌相同,也是三人吃饭,只是居中的人成了文良,而且一副白痴吃相。影片以此手法暗示文雄死后,林家再无顶梁柱,而只剩下浑浑噩噩的幸存了。之后导演以一个林家大堂的空镜结束全片。这个空镜又与影片的第一个镜头(文雄为即将出生的孩子烧香祈祷)形成呼应和对比,更加强化了上述场景的象征意义。

《最好的时光》中的对比则更具电影化特色。在“自由梦”中,有一段堪称侯孝贤电影中最长的声音前置,那情韵袅袅的南管竟从影片开头穿越数个表现艺旦含情脉脉男子心系革命的画面一直

^① 这种对比手法也见于泰国导演阿彼察邦的影片《综合症与一百年》(2006)。

铺到艺旦演唱此曲的场景，长达3分15秒。在这个场景中，三男一女围坐圆桌品茶听唱，男子侧身坐在靠近艺旦的这边，而艺旦仅在右边画框内露出少许背影。歌声中男子显然心有所动，慢慢转脸朝艺旦看去。紧接着便是一个视线剪辑反打艺旦。这个美丽的单人近景伴随歌声一直持续到场景结束。很容易看出这个视线剪辑和艺旦单人镜头的心理内涵，因为它们代表了男子的视点，或者说男子的内心情感。后来男子为革命大义默默回绝了艺旦，此时又是南管之声提前入画并缓缓带出艺旦演唱的场景，还是几个男女围坐茶桌听唱，机位、景别与前述场景基本相同，但这回男子几乎是背身而坐，并未转身，只是摄影机自左向右慢慢将艺旦摇入画面，至镜头在艺旦身上停顿30秒后，切入一个似客似主（拟艺旦视点）的男子中景：一副内心若有隐痛的样子。两相比较不难发现，两个场景的微妙差异便是由男子不同的身势语言和这两个剪辑构成的。

同《悲情城市》里那两个吃饭场景一样，《最好的时光》的这两个场景也是影片的主题场景。不同的是前者的对比着重外在象征的赋予，后者的对比则聚焦于内在心理的揭示；前者的对比效果和含义源于影像本身，后者的对比效果和含义更多地产生于电影化的技法。

略加注意还会发现，这两个场景集中了一些极具侯孝贤特色的技法：①声音前置；②偏好全景；③外拍机位接内拍反打，而且通常是全景接中或近景^①；以及④恰到好处且意味深长的视线剪辑。特别是最后一点，不仅体现了侯孝贤不同创作时期的技法沿革，更重要的是，这一技法的回归也透露出侯孝贤近期创作中的一个趋势，即更为关注人物的心理刻画。

（2）镜像

电影中使用镜像的方式基本有三种。

一是利用镜子丰富空间层次，使场面调度活泼、别致一些。小到用镜子反映一张从观众角度看不到的人物的脸，这种用法颇为常

① 上文所举《童年往事》和《风柜来的人》中视点后置的例子均属此类。

见，侯孝贤《最好的时光》之“自由梦”中艺旦从镜中看到新来的小女孩即用此法；大到用镜子映现整个房间，此法常见于歌舞片的排练场景，雷乃的《去年在马里昂巴德》（1961）也运用这种方式表现谜一样的空间和人物的关系。

二是表现人物当时的心态，女性居多，常是小表情小心思。这招被人用得太多，已成陈套。倒是阿巴斯在《合法副本》（2010）中用摄影机代替镜子表现女主角为悦己者容的心态，令人眼前一亮。当然，男性照镜也有用得好的，如梅尔维尔的《独行杀手》男主角作案前总是在镜前整装后手指在帽檐一抹的潇洒，而镜像的使用也使他的整体形象有了一种疑似深刻的心理内涵。

三是镜像作为反思的用法。这种镜像常常放在影片快结束时，单人，满怀心事或心里空空如也地凝视自己的镜像（至少3秒以上），皆因之前的所作所为亟需自己反省。这也是电影中最最重要的一个深度刻画人物的方式。

20世纪20年代的德国电影首创镜像作为反思的手法。E. A. 杜邦的《杂耍场》（1926）中强宁斯杀人后默默照镜的场景成为电影史上永恒的经典。此后，很多著名导演都在“镜像艺术”上狠下功夫。比如会把镜像的时间点提前，像马塞尔·卡尔内的《太阳升起》（1939）、道格拉斯·西尔克的《天堂所允许的一切》（1955）和希区柯克的《精神病患者》（1960）；比如会增加一个细节来深化对人物的认识或增强叙事的心理动力，像《太阳升起》镜子旁边的玩具熊和童球、《天堂所允许的一切》镜旁的树枝、《精神病患者》玛丽安手中的那包钱，以及菲律宾导演门多萨的《基纳瑞》中男主角手上戴的那枚戒指^①；甚至去开发非常规的镜像，如西尔克用电视屏幕（《天堂所允许的一切》），梅尔维尔用窗玻璃（《赌徒鲍勃》，1955），路易·马勒用电梯里光洁的金属板（《通往绞刑架的电梯》，1958），波兰斯基用不锈钢水壶（《冷血惊魂》，1965），阿巴斯最绝，用的是摄影机（《合法副本》中男主角的最后一个镜头）。

^① 《基纳瑞》在2009年的戛纳电影节上获最佳导演奖。

塔尔科夫斯基进一步拓展了镜像的心理内涵，当《乡愁》的男主角戈恰科夫在镜中看到的不是自己而是和他惺惺相惜的多米尼克时，便深刻表现出他对多米尼克在精神上的认同。阿伦诺夫斯基在《黑天鹅》（2010）中则用大量镜像多角度、多层面地反映了女主角深层心理的复杂和黑暗。

侯孝贤在《悲情城市》中已经接近了镜像的第三种用法。那是文清的最后一次出场，他在镜前整整西装领带，然后转身给照相机设定自拍，照了一张全家福。此后我们在宽美的画外音里得知文清再次被捕后失踪的消息。按说，这个镜像的时间点再合适不过了，只是机位有点远，效果打了折扣，只能归入镜像的第二种用法了。

直到《南国再见，南国》，侯孝贤才正经用了一把心理镜像。时间点非常经典，在影片差不多快结束的时候。用汽车里的后视镜映像作为小高的反思契机也颇为独特。时间之长恐怕也在同类镜头中名列前茅。这个心理转折点之前小高一直过得不爽，帮派小头目做得日薄西山，连搬家公司都不买账了，马仔阿扁又不争气，几次生意谋划都不顺利，直到阿扁被当警察的堂兄欺负了要拼命，他还在劝阿扁说警察势力大、黑招多，不要去报仇。然而对“镜”沉吟良久后，小高终于打电话跟阿喜要枪，准备拼了。可以说这个镜像明显起着深化人物塑造的作用。没有这一笔，小高跟阿喜要枪就会显得很突兀，而且在观众眼里他不过就是一个浑浑噩噩没有血性的蹩脚流氓而已。

国内对镜像的前两种用法还比较熟悉。尤其出于在写实风格中整出点花样的想法，对第一种用法似乎更感兴趣。但对第三种“镜像作为反思”的用法，我们明显缺乏了解和认识，无论电影创作，还是教学研究，都能看出这一点。其实这不仅仅是一个单纯的镜像使用问题，它所体现的是长久以来中国电影对于人物心理刻画（包括深层心理、行为动机以及内在状态的外化表现等电影化技巧）的忽视和缺失，而这方面恰恰是体现电影艺术水平的关键环节。

3. 近期新采用的技法

(1) 对立色光和大反差布光

表现主义色光的运用在20世纪50年代德国导演道格拉斯·西尔克创作的美国影片《天堂所允许的一切》中初次凸显。之后便在中低成本的情节剧、惊悚片、恐怖片中流行开来，甚至戈达尔也在《狂人比埃罗》（1965）中亦庄亦谐地玩了一把。到了70年代，意大利恐怖大师达里奥·阿金托的《阴风阵阵》（1977）把这种技法的潜在能量做了最大化的发挥，使本片成为现代表现主义恐怖片的杰作。而法斯宾德也在《罗拉》（1981）中把他尊崇的西尔克风格同批判现实主义的故事内容非常强烈地结合起来。

这种表现主义布光（以及色彩配置）的艺术渊源当然是表现主义绘画，其特征很容易识别。简言之，就是将冷暖对立的两种以上色光或色彩（如红和蓝）突出地并置于同一个画面或场景，而不是像传统方法那样用一种主导的基调（冷或暖）来“和谐”画面。从语言角度讲，它是一种针对人物心理状态的表现性修辞，着重揭示人性深处的东西，人物内在的欲念、情感以及这些心理本身的矛盾和冲突。有时候，色光或色彩的重叠和怪异也呼应着人性和人心的复杂。

在现当代电影中，这种技法呈现出两种走向。一种是很程式化的使用，上述心理表现元素通常泛化为一些定型的“装饰”或“时尚”。你常常会在酒吧、歌厅、舞厅等娱乐场所看到这种布光（想想也挺有道理，这些场所的功能不正是心理释放么）；另一种是个性化的实验，比如美国独立电影导演蒂姆·伯顿、戴维·林奇、托德·海因斯、托德·索伦兹，欧洲艺术电影导演拉斯·冯·特里尔、努里·比格·锡兰，以及亚洲导演王家卫，他们会在前人的艺术范式中用某种变化来形成自己的风格。在他们的作品中，这种技法依然因循经典旨趣，与人物塑造特别是心理刻画息息相关。

除了极端对立的色光和色彩外，还应注意到明暗对比强烈的布光，门窗外光线的过度曝光，以及一些器具表面的强烈反光。在影片中，当这些方式与特定情境——尤其是特定心境——相联系的时

电影要
从非
常
电

候，也具有某种表现主义的性质（当代片例像《希望之城》、《人工智能》、《无耻混蛋》和瑞典版《龙纹身女孩》等），皆因其渊源可以追溯到德国表现主义电影和美国黑色电影。

国内由于对这种技法缺乏认识，甚至专业教科书上都不曾提及，因此在电影创作中几乎没有系统化的实践和有明确艺术意向的探索。除了两个人，一个是上文提到的王家卫，一个就是侯孝贤。

在侯孝贤的近期电影中，可以明显看到他在上述影像艺术潮流中汲取养分，充实、更新自己原有风格的创作轨迹。

在《千禧曼波》中，对立色光的运用表面看去比较程式化，如酒吧、舞厅的布光，但等Vicky回到住处，你会发现同样的对立色光和色彩的配置，而且Vicky常待的房间和小豪房间的布光和色彩又有所不同。这种方式不仅表现出与故事内容相匹配的含义（两人在娱乐场所的放纵生活对两人私密生活的强烈影响），而且映射出Vicky性格和心理的深刻矛盾。

在《最好的时光》之“青春梦”中，蓝色具有特别的意义。震的住处永远弥漫着蓝色，他的女友叫blue，靖唱的是“蓝调”，她的同性恋女友Micky穿的是一件蓝色背心。Lomo相机不仅赋予“单调的”蓝色一个“写实”的动机，同时也使影片的色彩有了一种“时”和“代”的特点。震看到的都是蓝色，而靖和Micky却不时会有暖色相伴：笼罩歌台的蓝色中断续飘过的红光，以及她们住处渐趋暗淡的暖色。或许这是她们内心仅存的希望和追求。无论如何，这些“好男好女”终将淹没于无边的蓝色之中。与片头相同的片尾——震和靖在一片蓝色中一路飞驰便是侯孝贤对“在路上”的台湾青年一代的独特诠释。

与“青春梦”张扬的色光不同，“自由梦”的布光和这段影片的内敛风格极为一致。针对人物之间欲说还休的特点和压抑的环境，人物脸部采用暖光照明，而室内环境则采用大面积幽暗的阴影与之相对，背景中虽有偏蓝和偏黄的色光并置，却又被窗框和不太透明的玻璃所阻隔。此外，门廊的影像中，门外的强光（过度曝光），过廊内的窗框和门框向光一侧的强烈反光，都与过廊背光面及深处的阴影形成对立和冲突。应该说，在完全中国特色的故事空间，导演借助国际化的表现主义摄影技法，对人物内心的压抑、矛

盾和冲突作了贴切、完美的电影化诠释。

4. 主题意象

电影影像可分为人像和物像（动物暂且不论）。一般而言，作为整体的物像基本就是人物活动的环境。在常规电影中，这种物像只是作为人物活动的背景，除了“真实感”之外，并无多大意义。然而，也有一些影片因对物像的艺术化处理而成为杰作。其中对物像的运用又分为两类。一类是物像作为外部象征，如《去年在马里昂巴德》中豪华、雕琢而又阴森、整饬的室内环境，成为人物举止僵化的原因和控制人物行为和命运的主导力量；《黄土地》（1983）中的黄土高原则被视为几千年中华民族“超稳定结构”的象征；另一类是物像作为心象的外化，如《小城之春》（1948）中玉纹经常在上面散步的破败的城墙暗示她内心的萧索和苦闷；《德意志零年》（1948）中重重叠叠的柏林废墟不仅是战后德国民族精神一败涂地不可收拾的象征，也是后来自杀的小男孩埃德蒙内心一片荒凉毫无希望的写照。

物象能成为有意义的形式，即“意象”，须有以下特征：①重复性，即特定的物象需在影片中多次出现；②一致性，即要与人物及其故事的含义相吻合；③主题性，即它基本就是影片的主题，至少也要与影片主题相关。而上述两类用法的区别在于，前者偏重整体，针对全体人物；后者偏重局部，主要针对个人。像《德意志零年》这种在影片前半段主题意象笼罩整个社会群体，然后逐渐转向个人内心的表现方式在电影史上也很常见，加之电影本身又是一个客观记录性和主观介入性都很强的媒介，主客之间的相互转换和渗透常常在特定形式中体现出来，所以才有“物象即心象”或“环境即心境”的说法。

再看侯孝贤电影。我们发现，在他的近期创作中也使用了上述第二类偏重心理表现的“主题意象”。

在《咖啡时光》中，表现阳子乘电车的段落不下10个，电车行驶的空镜也不下5个。其中只有少数乘车有可见的原因。因此可以说这种游走状态的多次重复暗示了阳子怀了台湾男友的孩子后的思绪

电影要选非电

不宁和不明所以的迷惘，尽管她表面看上去很淡定。这种“表里不一”恰恰是小津安二郎电影在人物塑造方面的特点。阳子和小元之间关系的描写也是如此。他俩的相互好感并无强烈的表现，小元在听说阳子怀孕后也无强烈的反应，但小元的那张电脑画却分明泄露了他内心的纠结：无数节电车车厢团团围绕着一个胎儿。这时，小元画里（也是心里）的电车与作为阳子心象的电车形成了对应，表现出二人潜意识里对彼此深入交往的同一份担忧。在此，作为主题意象的电脑画可谓点睛之笔，一下就把两个人的心思对接起来了。同时，这种用法也突破了上述第二类物象仅作为单人心象的表现模式。

《红气球的旅行》中心象的表现更为复杂。与《咖啡时光》的手法相同，影片快结束时也出现了一幅画：一个男孩在追一个红球。它无疑对应着影片中西蒙和红气球的关系：只是追逐，却无法拥有。这又和拉摩里斯的影片《红气球》形成对比：摩里斯的红气球是小男孩帕斯卡的专属玩伴，彼此亲密无间。比较一致的是两部影片都用小男孩和红气球的关系来表现儿童世界与成人世界的对立。只是拉摩里斯多了些对战争残酷的余悸和法国人的浪漫，而侯孝贤则把“浪漫”赋予了旅行的红气球，把“残酷”留给了小男孩：他只能看见那象征美好的红气球，而无法拥有，甚至不能和它玩。另一点不同的是，拉摩里斯的红气球成人能看见，而侯孝贤的红气球只有西蒙能看见。由此可见，侯孝贤的影片更心理化，对当代儿童孤独心态的刻画比较深刻。

不像拉摩里斯影片中成人世界只是抽象的符号，侯孝贤的影片把成人世界和儿童世界处理得更为平衡。西蒙的母亲苏珊有一种源自爷爷的布偶情结，因而极其热衷布偶戏表演，此外也有育儿观念和离婚后的心理问题等，这些都使西蒙得不到应有的关爱，而陷入孤独和寂寞。可以讲，正是苏珊的主观原因使西蒙的红气球之“梦”有了更实在的心理依据。

值得一提的是，这种“主体间性”在影片中是用一种平行结构来表现的。最主要的当然是苏珊/西蒙的“现实”生活与西蒙的红气球之“梦”的平行。西蒙有自己的主题意象（红气球和那幅画），苏珊也有她的主题意象（布偶戏和那座刻着操作提线木偶的

女人的石雕)。此外,还有另一些平行和对应的设计,比如西蒙的红气球是不可企及的,而宋方制作的短片里西蒙却拿着红气球,由此表现宋方对西蒙同样缺乏了解(因而只会照抄拉摩里斯);还有与西蒙的红气球对应的巴黎街道的一些楼面上画的红气球,这种对儿童文化的“引用”也指代着当代社会中儿童的“红气球心理”的普遍性。

5. 一个暂时的总结

(1) 平行结构

其实不光《红气球的旅行》里有,在侯孝贤的其他影片中亦可见到,甚至说它是侯孝贤创作中的一个情结都不为过。

侯孝贤电影中的平行结构始见于《尼罗河女儿》。影片将女主角叙事和少女漫画“尼罗河女儿”平行起来,漫画叙事应该是女主角的内心投射。说“应该”是因为这一结构在影片中很不完整。继而《悲情城市》中有帮派故事和知识分子故事的平行,两路叙事没有交集;《好男好女》中不仅有现在与过去的平行交织,而且还把它们同片中片、片中戏平行起来;《千禧曼波》中叙述话语和影像话语在时态结构上平行交错,还隐约有“模块叙事”的影子^①;《最好的时光》中三段不同时间情感故事相互平行和对比(因为三段故事的男女主角都是舒淇和张震扮演的,所以应该能从平行理论或“大轮回”角度去看);直到《红气球的旅行》中重拾《尼罗河女儿》中现实生活与内心生活相平行的主题。

有意思的是,前三部影片都不是侯孝贤喜欢的作品,而公认最成功的三部中期作品《戏梦人生》^②、《南国再见,南国》和《海

① 模块叙事(modular narrative)是具有计算机技术、数字技术和网络技术实践特点的叙事方式,表现为非级序,非连续性,多重轨迹,线索交错,平行发展,更注重认知和导航,而不太注重传统意义的讲故事。最典范的作品是比利时导演雅可·凡·多米尔影片《无姓之人》(2009)。

② 因《戏梦人生》中李天禄的讲述与影片叙事的一致性(包括顺时展开和相互印证)很难说是平行结构。

上花》都没有平行结构。但从新千年开始，平行结构又回到侯孝贤作品中。

这种对平行结构的“着迷”在世界电影史上也能发现其深远的渊源。最古老的还要算格里菲斯的《囤积小麦》（1909），影片中的两条主线（贫苦农民的故事和农业资本家的故事）和一条辅线（面包店场景）相互平行，并无交集。更不必谈他的《党同伐异》（1916）了。借片中片结构把现代故事和“古代”故事平行叙述的有《法国中尉的女人》（1981），一人两生或三生的平行叙事在当代电影中比较多，最先锋的应该是《无姓之人》（2009），而把“现实生活”和“内心生活”平行对应的佳作是《潘神的迷宫》（2006）。

限于篇幅，这里不再对各个影片的平行结构作具体的分析，而只是从这个角度暂时总结一下侯孝贤电影艺术的整体发展。

起初，侯孝贤电影的突破和创新始于规避或摒弃一些传统的叙事方式和技法，如特写、对称均衡的正反打、前因后果的场景关系、完整连续面面俱到的故事叙述等，同时尝试一些变相的或另类的方式来传达信息，形成风格。其中自然包括长镜头，也包括对心理表现进行初次探索的平行结构。

接着，当一些技法一时无法融合于侯孝贤钟情的长镜头风格时，他便彻底弃用那些他认为会形成干扰的东西，其中甚至包括一些已经为侯孝贤所特有的技法（如“气韵剪接法”），以及已经开始的新尝试（如平行结构）。这是一个纯化个性风格、树立艺术品牌的过程，其成果便是广受世界影坛喝彩的《戏梦人生》、《南国再见，南国》和《海上花》。

侯孝贤并不是一个固步自封的人，求新求变是他骨子里的东西。于是才有了新千年电影的新气象。我们发现，他在保留长镜头风格的同时，一方面借鉴国际化电影语言中合自己所用的“流行时尚”，另一方面找回曾经弃用的技法，重新进行整合锤炼，其中就包括了作为心理表现的平行结构。于是我们看到了更近的景别、更多的切换（包括以前不曾有过的连续性剪辑）、更微妙的光影、更接近新媒体技术特点的叙事、更走内心的表现性技法，总之，更电影化、更国际化的侯孝贤电影。

所以说，谈侯孝贤的长镜头就一定要谈和长镜头一起使用的技法，特别是这些技法在侯孝贤整个创作历程中的变化和发展，这样才称得上全面的艺术分析和美学认识，才能廓清侯孝贤的整体电影风格，而不仅仅是“长镜头风格”。

如果仅从远观机位、全景呈现、一场一镜来看，似乎侯孝贤只是一个很外在的“写实”导演，但以上分析表明，他其实也是一个很内在的“形式”行家和“写意”强手。在此声明，这里的“意”是指影片人物具体、实在的“心意”。无数世界电影佳作证明，能用恰当的、国际化的电影语言来“书写心意”才会成就高水平的电影艺术。

或许是长久推崇写实传统的缘故，我们以往更多地专注于侯孝贤电影的“外在”方面。现在看来，这种只专注“外在”的习惯已经并仍在导致国产电影艺术水平的持续低下，无论艺术电影还是类型电影都是这样。

因此，重新认识侯孝贤电影对提升当下国产电影创作具有重要意义，因为它向我们昭示了何谓电影艺术的真谛：它无关乎影片的种类或类型，而只相关于电影语言的使用水平。

【参考文献】

朱天文《最好的时光：侯孝贤电影记录》，山东画报出版社2008年版。

朱天文《红气球的旅行：侯孝贤电影记录补遗》，山东画报出版社2009年版。

[法]让-米歇尔·傅东《侯孝贤HOU HSIAO-HSIEN》，林志明等译，（台湾）电影资料馆，2000年12月。

专栏“寻找巴黎——侯孝贤凝视红气球”，载《印刻文学生活志》，印刻文学生活杂志出版有限公司，2008年6月。

「长镜头」的「似」与「非」：语言、美学与文化

——侯孝贤与贾樟柯比较论

陈旭光 李雨谏

“作为一种重要的电影语言，也作为在电影语言基础上形成的重要的电影理论或电影观念，“长镜头”之于电影的意义几乎是永远都“说不完”的。在电影语言层面上，“长镜头”是“一种潜在的表意形式，注重通过事物的常态和完整的动作揭示动机，保持透明和多义的真实……保证事件的时间进程受到尊重……长镜头作为一种电影风格和表现手段在展现现实景象方面有其优越性”^①。相对而言，长镜头是“短镜头”的对称，一般分为固定长镜头、变焦

① 许南明主编：《电影艺术辞典》，中国电影出版社1995年版，第68页。

電影要從非電

长镜头、景深长镜头、运动长镜头四种。由于长镜头能把镜头中的各种内部运动方式统一起来，因此在表现生活情景、社会现实时会显得相对自然流畅，能呈现出相对丰富的人物以及空间变化，并有助于情绪氛围的营造和表达。而长镜头的拍摄，由于不会破坏事件进行、发展中的空间与时间的持续性，所以具有较强的时空真实感。

在世界电影史上，有不少人们耳熟能详的、以“长镜头”的大量使用作为“作者身份”标记的电影艺术大师。而在亚洲影人中，侯孝贤和贾樟柯无疑是长镜头的热衷者和理念践行者，在他们的作品里，有着把生活情景与社会现实的存在作为电影创作的起点，从他们影片绵密稳健的长镜头的呈现里，凸显出独特的社会价值、人文价值与美学价值。^①

侯孝贤与贾樟柯，这两位华语电影的翘楚，凸显、分列在台湾和大陆的电影史册上。他们都是一个时代电影的执牛耳者，尽管他们的时代、年龄、地域、文化都有诸多的差异。自20世纪80年代以来，侯孝贤导演的电影作品，已经足以使他成为公认的亚洲电影的杰出继承人。他的成就正如论者的评价，“自从20世纪80年代以来，侯孝贤导演的作品系列，已经成为亚洲电影的突出代表之一。他的电影中台湾本土意识与中国大陆的历史关联、个人命运与社会变迁的纠葛、冷静醒悟的叙述风格，都已经被公认为亚洲电影文化的独特创造。尽管20多年来，亚洲电影情势起伏变迁，后起之秀层出不穷，然而侯孝贤总是从容自信地保持其个人特色，延伸着他的人文探索和历史回顾。”^②而自90年代末以来，游离于“第六代”称号边缘（有人归之为“第六代”，也有人反对）的贾樟柯，他的电影创作和纪实影像风格，交融着他对商品经济浪潮下社会变动中的边缘人生存状况的审视思考，加之异于主流或官方制片体制的“独立制片”模式，已经广为世界影坛所接受。

尽管时代、地域、文化语境、经历、创作方式不同，但侯孝贤与贾樟柯的长镜头美学追求以及影像风格、人文关怀却在一定程度上有一定的相似性或影响承传性。在一次座谈会上，贾樟柯谈到侯

^① 这仅仅针对非数字合成电影而言。

^② 倪震：《侯孝贤电影的亚洲意义》，载于《当代电影》2006年第5期。

孝贤对自己的影响：“《风柜来的人》给我很大的启发，1995年我在电影学院看完那部片之后整个人傻掉。因为我觉得亲切，不知道为什么像拍我老家的朋友一样，但它是讲台湾青年的故事……后来看《悲情城市》，虽然‘二·二八事件’事件我一点不明白，看的时候还是能吸进去，就像看书法一样。您的电影方法、叙事语言，我是有学习、传承的”^①。

显然，他们并非同一代人。侯孝贤导演的电影创作进入到高峰状态的时候，大约是80年代中后期，那时正是中国第五代导演在“黄土地”上崛起的时候。而贾樟柯则是第五代导演之后的“第六代”之后的导演。虽然如此，但是笔者仍觉得他们之间可能存有某些继承的、影响的或者借鉴的关系。退一步说，即使没有影响和传承、借鉴等关系的话，两者也可能具有一种平行比较的研究价值。而恰恰是“长镜头”这一角度，最能有效地把他们两个进行对比。而长镜头又不仅仅是简单的电影语言问题，它涉及电影观念、现实观、现实态度、艺术精神等复杂问题。鉴于两位导演是在不同的地域、不同的年代进行着不约而同（可能侯孝贤对贾樟柯有些影响）的长镜头实践，则还可以在他们的长镜头语言背后，还原式地再现他们背后各自的社会语境、影像美学与文化精神、文化追求等丰富复杂的时代印迹。

就此而言，他们两者之间进行比较的意义还远远不局限于他们两者之间。通过这两个富有代表性和典型意义的导演的个案比较，我们可以进一步去思考一些问题：为什么80年代中后期，无论台湾还是大陆，都差不多同时出现了呼唤并实践长镜头的电影美学浪潮，但为什么第四代导演似乎也未能坚持下去，而第五代导演又匆匆以视觉造型美学终止了对长镜头美学的进一步探索？长镜头美学，在当下市场化、商业化大潮当中的境遇如何？是不是避免不了“边缘化”的窘境？我们应该怎么看？我觉得这些问题都是非常具有理论价值，值得进一步深入分析探讨的。

因而，本文试图通过对侯孝贤、贾樟柯两位导演长镜头实践的

^① 贾樟柯：《贾想》，北京大学出版社2009年版，第176页。

细致分析、对比，略窥两位导演在长镜头背后呈现着、透露着、隐现着的美学与文化。

一、侯孝贤、贾樟柯长镜头美学的“相似性”

1. 长镜头：“视点”与“凝视”

毫无疑问，长镜头是形成侯孝贤与贾樟柯影像风格关键因素。相对来说，两位导演使用的长镜头在影片中都有着近似的功能——建构起影片叙事的视点。视点是源自西方美术的术语，主要指创作者的观察位置。这里借用这个术语，主要是说明两人都选择长镜头为创作观察点，由此体现出他们对人物、事件平和、冷静的观察。一般而言，长镜头作为电影的一个视点，是具有一种凝视的功能，好像创作者是站在摄影机的后面，平视生活、人物、人生，表达一种平和冷静的观察，在这一点两人还是大致相似的。或者我们说当每一个比较固定的长镜头走向画面的焦点透视时，在这样的视点下面，两个人都有一种超越于焦点透视之上的散点透视，可以把情节和人物打得非常散，让我们自己去重新组合，比如像《海上花》里各种人物、事件的打散；还有像《悲情城市》，有着极为宏大繁复的事件，众多的人物，他们都在长镜头的叙述中重新打散。因而他们的电影，好像是在一个一个缓慢变动焦点透视的视点之外，还有着—个仿佛俯瞰着历史和人生现实的散点透视，既代表导演自己的视点，也代表了一种豁达从容、客观冷静、静观默识、包容一切的近乎历史老人的视点。

贾樟柯的影像中经常会有固定机位的长镜头，这些长镜头是具有一定的凝视功能。在《小武》里，小武与友人在街上追逐打闹，镜头位于远处静静关注。小武与歌女小梅坐在床边聊天，镜头一直关注温情地关注着他们，平视，没有分切也没有正反打。在《站台》里，女主角灯下独舞，镜头在远处也默默注视。在《三峡好人》里，拆迁工作人员与小市民较劲，摄影机也只是固定在一旁观察……这些长镜头的使用，一定程度上在银幕画面中保持了时空的统一性与行为动作的完整感，缓慢且枯燥，但异常真实记录着生

电影要從非電

活环境不同、性格各异的人物。他们有的郁郁寡欢，有的则轻松坦然，但都没有什么戏剧性而是极为日常生活化。

同样是极少干预场面的侯孝贤的电影，长镜头也具有相似的凝视功能，《恋恋风尘》中的远山丛林，在镜头的凝望下散发着浓郁的情绪；在《最好的时光》里，男女主人公交错在台球边出现，摄影机在前景的相隔下默默注视；在《悲情城市》中，四弟与女友静静地坐在圆桌旁，尴尬的气氛在两人的沉默中弥漫……由此，在长镜头与被摄物的关系中，视点与视域、空间与人的张力既不舒展又不紧缩，在慢、静、松散的结合中生出一种常态的连续性，让人在观影时获得如同日常呼吸一般的心理节奏，自然、优徐、平缓，一如波澜不惊、默默流淌的生活本身。

当然，相形之下，侯孝贤的视点似乎更加“散点”一些，贾樟柯的视点则相对集中。这也与侯孝贤的影片叙事对象更为众多、复杂，故事时间更长等有关。

2. 长镜头：纪实风格的生成

具体到长镜头语言，通常指长镜头对时间和空间的处理及场面调度。侯孝贤和贾樟柯的电影基本没有丰富复杂、炫技式的调度，似乎也不追求华丽流畅的镜头调度和场面调度。他们都更注重时间和空间的完整与写实（或称纪实）。正因为他们相对简单的调度，使导演的叙事更为接近人们所熟悉的生活常态。常态是生活的定格，常态包含人的情感和记忆，甚至是集体记忆。

如果说尊重生活常态是侯孝贤与贾樟柯叙事风格的主要特征，那么相应地也可以说，尊重生活常态也正是这两位导演长镜头语言的主要特征。

贾樟柯能够让自己的镜头保持朴实的状态，镜头里的影像（内容和形式）呈现出近似真实的日常生活常态，而这样的常态遵从生活逻辑，不是编剧的逻辑。电影《小武》里，小武在汾阳县城四处走动，他与周围环境总是格格不入，却又时不时深陷其中。反映在画面里，小武与空间的关系往往松散与疏远，空间在他的运动中展开，他总是漂泊并不长驻在某个空间中。而当小武身处歌女房间和身处派出所房间时，他的身影都不再有节奏地运动，只是停驻其

电影要
从生活
中来

中，位于前景与后景之间的焦点位置。不加修饰的透视关系让他在镜头中始终成为中心关注对象，更加显得杂乱，显得狼狈不堪。这样表现出的电影影像基本是在观察日常时间中的生活事件，依据生活本身的形态自行组织起来，让影像与叙事态度、电影形式无法相互剥离，形成纪实的整体艺术风格。

与此相似的是，侯孝贤的影像也在一定程度上接近于真实世界中的面貌。这首先得益于编剧吴念真与朱天文的文学理念与文本实践。这两位侯孝贤的“御用”编剧都擅长描绘过去生活记忆的点点滴滴，并借用文笔的打磨生成一种具有浓郁怀旧氛围的美学特质。由此在侯孝贤的前十年创作中，多数的作品都是围绕发生在过去时光的真实事件的回味咀嚼，如一次回家的经历，一次闹事的鲁莽等。另外，侯孝贤也谈到《沈从文自传》的影响——用一种平静、客观的语气，不需要华丽的词汇去记述往事的琐碎。其次，侯孝贤特别注意场景的营造，尤其倚重现实环境的特异味道烘托出人，让环境与人物之间形成潜在对话的场域，比如在《悲情城市》中祖屋的厨房旁，一张发暗的红木圆桌，昏暗的吊灯摆动不停，吊灯照射下的大哥一语不发，显得格外沉重，透出他对家族前景的担忧和个人力量薄弱的无奈。除此之外，侯孝贤还通过让普通观众难以接受的“长”镜头、固定镜头与空镜头，完成文学形象与地域环境的交融与和合，从个人的生活经验中完成对真实事件的描述，传达出在地文化独有的真实性以及创作者审视生活时所独有的真实美学。

3. 长镜头的空间美学：地域空间与历史空间

在侯孝贤与贾樟柯两人的作品中，影像所包含的生活常态与真实经验并不是简单地依附于长镜头内部的时间流逝里，长镜头的运用带来了他们的空间美学——以影像表现的地域文化，但更进一步，他们的地域文化或空间美学并非纯空间性的，是承载历史内容的，有一定的历史纵深，由此成为他们影像魅力不可分割的重要部分。

20世纪后期，西方思想界发生了某种“空间的转向”，正如福柯所说，空间应当不再是寂静的、死板的、非辩证的东西，而应当作为富有启发和理论生命力的概念。这一转向经由列斐伏尔、福

柯、詹姆逊、大卫·哈维等人的努力，实现从地理学、社会学到文化研究等一种以凸显空间因素的各种跨学科趋势的研究，这其中，关注地域空间以及地域文化成为“空间转向”里的核心部分。

地域空间涉及方言、俚语、民俗以及特殊的地理环境、历史传统、文化经验和思维方式等事物，是各国民族电影中的主要表现对象。可以说，地域空间意识是众多创作者观察事物的视角，也是地域文化艺术化再现的原型，也是他们平衡个人经验与历史纵深的切入点。

侯孝贤与贾樟柯电影的画面、色彩、声音等元素所创造的视听形象无论是再现与表现，首先应当是地域空间的表达，然后才是历史纵深的生成。台湾乡村小镇和汾阳都是相对闭塞的地方，地域色彩浓厚，城乡差别似有似无，人际关系相对简单，风土人情相对传统，具有典型的中国社会的特征。长镜头最大程度地保留和还原了人们的记忆。所以在他们的影像世界中的所谓空间，被具体到某一条街道，某一个商店，某一个房间，某一个角落，甚至具体到屋子里的某一件道具，街道上的某一条标语，某处飘来的广播声、吵架声、叫卖声。于是，地域在这里便有了突出的意义——最突出的莫过于地域的封闭性。在侯孝贤的电影里，《冬冬的假期》与《童年往事》里的淳朴乡下，《悲情城市》家乡风貌的小镇，无一都隐含着一种田园的封闭性——生活其中的人们波澜不惊，随处可见的温情与朴实，人与人的距离和沟通异常和谐，都与城市中商品符号和金钱意义的流动符号格格不入。而在贾樟柯的镜头下，尽管商品经济的渗透已经日趋明显，但无论是《站台》、《小武》，还是《三峡好人》，小城人物的内心世界始终是孤独的，无法打破的，周遭的种种变化之于他们的价值观和气质都是无效的。

在这样具有地域特色的空间范围里，人的活动所带来的事件及其空间内部的存在物都成为某种历史证据，为两人独特的历史叙事提供了讲述的动机。在侯孝贤的电影里，交织着两辈人的历史语境：一是从大陆迁往宝岛的客居之痛，成为父一辈有家无国的乡愁；另一是成长在台湾的下一代，少时记忆、幼年经历等个人化的自传体会，伴随着家族伦理、社群脉络乃至社会传统的衰落，成为回顾在地生活、历史以及精神的真挚体察。而在贾樟柯的电影里，

有着对中国现代化进程有关城市与故乡关系的思考，如《站台》、《世界》，但他更多的是在讲述个体或群体在社会巨变中的生存现状，并从中探寻他们的存在意义以及为了确立生存所必须直面的历史现实，如《小武》、《三峡好人》、《海上传奇》等。

正因为如此，在两人的电影里，地域空间是承载着一定的历史内容的空间，各类历史事件、集体记忆、个人认同的空间成为了影像中特殊的景观。这使得他们的画面里无论是认识过去、修饰过去还是安置过去，无论是关于个体、群体，还是政治的冲突，怀旧与乡愁并不是一种娱乐，而是一种责任，由此他们电影里最大的魅力在于历史反省和人性解读所蕴涵的感人至深的人文关怀力量。

二、侯孝贤、贾樟柯长镜头美学的异质性

从上述的阐述中，我们会发现侯孝贤与贾樟柯之间的相似之处主要是他们长镜头视点、长镜头形成的纪实风格与空间美学，而从长镜头所形成的画面构成来说，两人存在着一定差异。而这样的差异源于两人各自不同的文化养成和文化选择。

1. 相异的画面构成

所谓画面构成，主要是指画面的影调、色彩、构图、用光。

除了镜头自身运动的修正外，侯孝贤很注意画面构成的形式感，尤其是前后景的空间透视关系相对讲究，有人为修饰的痕迹。尤其用光，明显对画面有修饰感，当然也可称之为美感。唯美本是中国诗词歌赋的传统，大可不必忌讳。侯孝贤的唯美来自心理、来自记忆、来自情感，这是一种来自个人修养的下意识地追求和呈现，不仅没有冲淡生活常态，反而为人们的记忆注入了暖暖温情。在《悲情城市》、《千禧曼波》等电影里，只要有景深镜头，如房间，走廊，医院，街道巷子等，后景一定保持透亮的状态，或是借助灯光来打亮，或是借助窗户、玻璃的放置，设法通过光影的比例把画面里的颓败之处尽可能处理掉，获得更具有明暗层次的画面感，打造出一种唯美的效果，让画面整体特别敞亮。另外侯孝贤的影像，尤其室内，95%以上通常有两到三个光源，而贾樟柯，从小

屋到大礼堂，甚至火车站，也只选用一个光源。

在贾樟柯的电影里，这样的透亮感几乎是不存在的，他为了追求小县城在发展之中的粗糙感和颗粒感，有意要维持画面里的杂乱与无序，颓败和破旧。贾樟柯的画面完全不修饰，尤其用光。从头至尾采用十分明确的主光源照明，虽然画面显得不够唯美，甚至有丑陋感，但导演的立场是基于对生活现实的尊重，努力还原的同样还是导演的心理、记忆和情感。

在构图上，贾樟柯更为现代，刻意追求均衡或不均衡，刻意避开了“黄金分割”，这是他和侯孝贤影像风格的另一个区别。侯孝贤的构图，尤其外景，所谓的“黄金分割”可谓一目了然。

2. 相异的文化选择与艺术观念

无疑，造成两位导演在画面构成上相异的原因有很多，但我们觉得最为基础的可能是两人各自不同的文化选择与艺术观念。

贾樟柯的文化自觉源于他在电影学院学习所形成的艺术观念，无论是意大利的新现实主义还是法国布列松的白描手法，都成为他的艺术个性与影像自我的源头活水，成为他找到自己切入社会现实的审美角度和手段。因此，在贾樟柯的叙事态度和电影形式里，我们看到他的摄影机往往“凝视自己的真情实感”。而当他的长镜头及其形成的画面构成开始运动起来的时候，“眼前所要表达的一切需要切合电影人自己的所思所感，需要检验自己首先是否真诚而专注。进一步，在自己所思所感中，去体会周围的真实存在，专注不同面孔上承载的际遇与气息”^①。由此，在摄影机的视野里，他始终带有强烈的纪录片色彩，他对人物的注视往往是极端克制的，用默默的方式关注并观察着影像中的生活世界，不带温情地直观呈现人物的苦痛，透露出一种近似西方纪录片式的人文关怀。

正如在贾樟柯在他的个人自述《贾想》里所表述的，从县城来到大城市的他始终有一种走出家乡奔向远方的情结，表现在他的影片中往往呈现为一种从封闭走向流通的人生格局。反映在他的故乡

^① 贾樟柯：《贾想》，北京大学出版社2009年版，第25页。

电影要从非电

三部曲中,《小武》呈现出一个小城人物孤独的内心世界,周遭的种种变化之于他的价值观和品性显得格格不入;在《站台》中,虽然所有的故事都发生在那个狭小的县城世界中,但流行歌曲是个很明显的标志,从偷听的“宝岛台湾”到邓丽君的“美酒加咖啡”,都昭示着主人公必将远行的理想,只不过这样的理想是一次次重回故地的徒劳和无奈——这在《任逍遥》中再一次得到阐释。在故乡三部曲后,《世界》中的人物虽然是走出故乡,来到城市的打工仔、打工妹们,但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。这些影片主人公的人生经历,隐约透露出导演自身的生命历程与生存状况——由封闭走向流动。

同样是采取克制态度的侯孝贤,他的自觉是源于对童年的认识,在一次访谈中,他谈到:“其实拍电影的,重要的就是你怎么找到自己。你能不能透过电影这个形式,表达自己成长过程累积出来的眼光?因为你有这样一个童年,有这样一个成长的过程。关注的角度跟眼光就是最重要的(2007年10月第三极书店访谈)。”除此之外,不得不提的就是编剧吴念真的文本创作。在吴念真所提供的剧本里,底层叙事所提供的摄影机视点使得影像一如文本——个体的无助与艰辛在平淡且悲伤的情绪中娓娓道来。

由此,在侯孝贤的电影里,我们能够看到一种小津式的机位选择。在《悲情城市》里,摄影机总是采用一种固定机位,即一个人坐在中式木椅上的高度。这样的视点就像是逝去的老母亲独自坐在椅子上,她静静地坐在一角,注视着一个家族的悲欢离合。而在《童年往事》里,摄影机总是从孩子的视点和高度运动着,声音、事件、人物彼此释放出高密度的讯息,歧义纷呈,暧昧不明,就如同一位没有长大的孩子面对生活。

借助这样的机位选择,侯孝贤的影像时常维持画面情绪、人物心境以及相互关系的稳定、完整,使得人、景、物融为一体,以便让观众能够身心投入的去体验、感受。这样做看似减少电影镜头的表现力,实质上是将表现力内化后,再借助细微的观察,准确地表现出人物的内心以及周围环境的氛围。这样的选择不是某种第三世界的美学立场,为了克服器材和技术上的困难,想尽办法展现影像追求的一种表现方式,它是侯孝贤自己观察世界的态度和眼光,是

从他的人生经历中出来的美学，避除开学院或理论所附加的种种，成为自己诠释和体会过后的真切感受和认识。这也不是西方意义上的科学逻辑（视点与视线的严格统一），而是带有东方文化的立场和角度——带有伦理传统的追忆和抒情传统的流淌，也是记忆里对生活世界的感性认识，也是导演观察生活的审美距离。

正因为上面的文化差异，侯孝贤的电影语言里始终呈现出来自东方的意象与意境，他通过自己独有的影像表达更将东方美学融入自己的创作中，成为别人难以模仿与超越的特质。而这恰恰是经历过西方电影创作理念训练过的贾樟柯所不具备。在他的长镜头美学中，更多的是巴赞式的西方影像实践——电影的精确性与完整性基本上是时光中生活实践的观察，依据生活本身的形态加以组织，从而传达出对现实的体认以及美学形态的存在。

大致说来，我们不妨用两组两两相对的词来简要表述侯孝贤与贾樟柯的某些“不同”：

导演	贾樟柯	侯孝贤
长镜头美学特征	东方式	巴赞式
	历时性	共时性
	历史纵深	现实平面
	自我的记忆	他者的“凝视”
	历史文化反思	现实生活批判
	传统美学的诗性	现实质感的力度

当然，在当下的商业美学浸淫的氛围中，长镜头美学的意义已经不断衰落。不难发现，在斯坦尼康被使用后，在数字合成技术介入电影之后，原初意义上的长镜头的身份似乎越来越模糊了。2011年，好莱坞导演马丁·斯科塞斯参与创作的影片《雨果》，开场就是一个近3分钟的长镜头，从巴黎上空的全景一直推到巴黎火车站内部，最后落在主角所在的钟楼。紧接着又是一个长镜头，随着主角的动作展现人物的生活环境。在这部商业电影中，斯坦尼康和数字合成技术的介入在一定程度上只保留长镜头有关调度的功能——在严格的意义上，这与长镜头本身的魅力关系不大，实际上它是为了视觉的享受而生成出来。

相对来说，侯孝贤的电影尽管在视觉上有所修饰，但仍无法提供足够的视觉大餐，加上让普通观众难以忍受的长镜头，注定只能在有限的观众群体中得到认同。但是随着市场的完善和扩大，电影观众的成熟和文化消费的多样化，也许对这类电影的消费需求也会有一定的空间存在。或许在未来，由长镜头及其美学所构建出的艺术电影能够迎来自己的一片天地。

结语

通过对侯孝贤电影与贾樟柯的电影的比较，不难发现尽管两人都践行着具有一定审美价值与文化追求的长镜头影像美学，尽管在某些方面较为相似，但由于各种不同的文化语境，长镜头背后的观察者在艺术创作上形成各自不同的艺术追求。这其中，侯孝贤导演的创作实践为发展华语电影乃至东方美学提供了一种独具内涵的东方影像实践。而贾樟柯导演则是得益于西方新写实主义的影像精神，摒弃第五代导演的影像造型美学，以长镜头为时代，为社会普通人“见证”、“立言”。不管两岸之间的关系今后如何发展，长镜头美学的多元化已经在两人身上得到发展和体现。而随着他们富有生命力的创作的不断展开，长镜头美学的意义和魅力都远未消散，还将引发我们更进一步的关注。

電影要從非電

侯孝贤电影： 历史的观照和 客观叙事风格

——兼论侯孝贤在中国电影中的 地位和影响

陈飞宝

一、侯孝贤作者电影与台湾新电影

1980年代台湾新电影导演大抵是富有创作理想，主观的个人记忆、客观的静观美学，意图对台湾的历史、社会、文化做严谨的深层次的探讨，人们通过他们创作的电影，了解台湾的社会变迁、创作者的人文关怀或人道主义胸襟，使影片处处流露诗的特质。侯孝贤的作品提升了台湾电影的成就、电影文化意义与价值。“新电

電影要從非電

影的音像范型是解严前后对敏感政治事件、历史创伤及人民记忆的追溯及重建，也就是悲情历史的重建。用艺术电影书写台湾历史，俯瞰台湾政治风云变幻，对台湾历史和现实社会较为透彻的反思，和深沉的忧患意识。作为台湾电影的现代性的“新电影”导演，都努力从日常生活细节或是既有的文学传统中寻找素材，为这一代台湾人的生活、历史及心境塑像。以真实（取材及美学）的坚持，使“成长”经验汇流为台湾电影史未曾有过的真实性，也由于这种集体性，“使电影成为台湾四十年来的变化纪录”^①。

侯孝贤是台湾作者电影的导演，是世界电影大师。他近二十部电影，反映导演主体性、个人特质、具有丰富性、复杂性、原创性，不拘守于一格，每一部电影都有他的延伸性。侯导演的电影题材既有历史也有当代，跨越时空较为宽广。侯导作品的纪录写实、乡野、历史记忆，嵌入意大利的新写实主义电影美学。

侯孝贤与杨德昌同为作者电影导演，但创作和作品有明显的差别，侯孝贤电影的基调是乡土的、传统的，深得写实之美。侯孝贤电影客观和历史反思意味浓厚，既有历史的观照，又蕴涵人世风情，透析出对社会和人文的关怀，所以他的电影可以无语言隔阂都看得懂，带有世界性的普世的价值和普遍意义，得到世界影坛的肯定。而杨德昌的电影具现代性，架构缜密，故事情节复杂、人物关系网络绵密，电影制作严谨，对事物和人物归宿凌厉、冷眼旁观，对历史和现实批判毫不留情。然而，杨德昌的题材以当代台湾都市中产阶级族群和都市问题为主。

关照台湾历史的，还有新电影重要导演王童和万仁的作品，王童的“台湾近现代三部曲”：《稻草人》、《香蕉天堂》和《无言山丘》。《稻草人》指涉太平洋战争美军轰炸台湾的背景；《无言山丘》则是日本殖民者侵占台湾金矿，台湾民众淘金梦碎，家破人亡的悲剧；《香蕉天堂》则是台湾戒严时期，白色恐怖底下身份错乱的悲情。王童的作品表现质朴的台湾人民求生的母题，凝聚大时代小人物的生态。描写历史、时代较直接，剧情张力、人物个性、色

^① 焦雄屏：《时代显影》，台湾远流出版公司1998年版，第162页。

彩强烈。像《稻草人》中日本殖民者警察、《无言山丘》中的矿主在故事中占主导、主控的统治地位，他们掌握着台湾人民的生死、命运。

侯孝贤的《悲情城市》（1989）、《好男好女》（1995）、万仁的《超级大国民》（1995）、王童的《香蕉天堂》（1989）都以“白色恐怖”为题材或为背景。《超级大国民》则依据政治受难者——一个几乎终生监禁的老人，对自己50年代招供“读书会”的同志，让那位同志遭受警总杀害悲剧性的回顾，在野外荒郊烈士墓前跪拜忏悔，以求宽恕。《香蕉天堂》则是国民党兵在台湾“检举匪谋”白色恐怖底下，冒名顶替，揭示台湾时代及身份的错乱困局。侯孝贤的《悲情城市》触及历史禁忌和创伤的“二·二八事件”与白色恐怖，重构历史场景并致力于追问历史的创痕；《好男好女》以年轻人对上一代前仆后继的浪漫革命产生幻想、憧憬和反省为轴，对比两个时代在政治、经济、思想上的差导。二者真实性音像技艺契合的美学，将之与身分政治及国族记忆融合起来。

二、台湾历史的记忆

（一）《童年往事》——当代台湾移民的历史记忆（1947年—20世纪60年代）

台湾是移民社会，历史上闽粤人口有五次向台湾大迁移，第一次是明朝天启年间（1621—1628年），福建漳州人颜思齐、泉州人郑芝龙带领闽南人在北港一带开发台湾；第二次是明朝崇祯六年（1628年）郑芝龙归顺明朝，召集福建沿海数万人，到台湾开垦；第三次是1662年郑成功驱逐荷兰人，收复台湾，率四万五千闽粤官兵、眷属在台屯居，明郑末期，闽粤汉族移民台湾人口在15万左右。第四次是1683年清政府施琅收复台湾，设台湾府，再掀起闽粤民众迁台高潮。第五次是1945年台湾光复至1949年间国民党政

電影要從非電

府退守台湾，是历史上最大的移民潮。1945年日本战败，按波茨坦协议，日本殖民者将台湾归返中国，日本在台的军政、眷属50多万人撤出台湾返回日本。于是，1945年至1949年出现赴台的外省移民潮，移民多为公教人员及商人。1949年以后国民党当局败迁到台湾，大陆各省的移民约有170万人移居台湾，这是中国历史上最大的一次大陆人口迁移到台湾^①，大陆移居台湾有大批公教人员、不少军官、学生，尽管日本殖民统治实行皇民化，但并不成功，台湾社会文化的基础还是中国的。尤其大陆的知识分子精英赴台，对在台湾传播中华民族传统文化，对台湾的经济、教育、文化建设发展有着决定性的影响。

《童年往事》记录了作者战后1947年至1966年间，身为客家移民的处境及其成长记忆。侯孝贤父亲原是广州中山大学毕业，任广东梅县教育局局长，台湾“光复”后于1947年应朋友台中市长的邀请，在台中政府任主任秘书，当时侯孝贤才4个月大，随父亲一家祖孙三代移居到台湾。1949年蒋介石当局实行戒严，他们一家与来自大陆的移民一样，在长达近40年间，无法返回大陆，在台湾落地生根。

《童年往事》表达上一代乡愁和大陆情怀，有种过客心态，企盼有一天重返广东家乡。祖母三天就带着孙子阿孝寻找回梅县老家的路，父亲痼病、母亲喉癌先后去世，最后祖母无声无息蜷卧在榻榻米上，孙子远远地望着祖母的遗体。这一家族变化，与台湾“光复”后的社会变迁自成一体，前后呼应，两岸对峙，国民党当局反攻大陆的幻想破灭。老一代客死他乡，少不更事少年一代经历家族重大变故中体会生命和情感，不知不觉中成长，融入台湾社会，安身立命。母亲过世前吩咐阿孝去讨债，阿孝看那人家很穷，不开口离开。他们认同台湾作为自己的故乡，懂得爱、关怀和包容。阿孝兄弟都得面对和适应台湾政治、社会生活现实，联考不上，去当兵，在台湾生根。他个人的经验嵌入到社会历史脉络中，是台湾这一代人集体的、共同的历史记忆。正如影评人、导演、监制陈

^① 杨华基：《闽台文化与中国现代化》，载于《闽南文化论坛论文集》，中国文史出版社2008年版，第6-7页。

国富所说的，“这些死亡，这些记忆，由于有一层时代变动的背景，已然超越无关紧要的个人乡愁”，表现了台湾新电影的新写实主义美学传统。

（二）《悲情城市》——台湾“光复”后政权交接的历史悲情（1945年8月-1949年12月）

《悲情城市》是第一部突破台湾历史政治的“二·二八事件”的禁忌，以“二·二八事件”为背景的台湾1945年8月到1949年12月间社会动荡年代和台湾历史悲情的影片。影片揭示“二·二八事件”前后的政权交替，在台湾各个层面引起的震动，揭示了台湾人民在那个非常时期的生存状态。反映权力重构、社会关系转变、文化交错，人与人的关系、家族与社会生活，各种势力重大的重组或重整。

“‘二·二八事件事件’是台湾现代史，也是中国现代史上的伤痕。”为了能更深刻理解这部影片的意义，这里不妨依据文献以及回忆录，针对当时历史背景做一简述：1941年太平洋战争爆发，美国军机轰炸台湾，破坏了台湾的产业，稻米由1937年的130万吨，到1945年只剩下63万吨，减少一半。日本殖民者投降前后滥印钞票，1945年7月日军投降前发行总额14亿元，同年10月日本投降后，藉口复员，滥印钞票总额高达28.98亿元，增加一倍，造成通货膨胀的恶果^①。战争结束，日本在台湾的军工业停工，计有近5万工人失业；从南洋、大陆平安遣返台湾的台籍日军近30万之多，投入失业的大军，“光复”两年后，政府机关皇民化的公务员，不少人被完全日本化，讲日语为荣，不讲国语就被替换。在台湾东部火烧岛放回的流氓，都严重的造成台湾社会的治安问题^②。

台湾统治政权交接、转换替代过程，台湾民众因回归祖国，以为带来光明、再生。知识分子对祖国的憧憬的浪漫理想，但国民党接收官员贪婪掠夺，让台湾民众大失所望。一方面台湾还未脱离日本的影响，对日本文化的迷恋。另一方面是祖国的文化、语言和

① 武之璋：《二二八真相解密》，风云时代出版股份有限公司2007年版，第134页。

② 王晓波：《国民党与二二八事件》，海峡学术出版社2004年版，第14页。

電影要從非電

意识形态尚未在台湾扎根，战前台湾人民曾经拥有的关于日本时代的历史记忆，是战后国民政府努力要消除的。然而，陈仪政府的腐败，社会经济的衰落，使得台湾人民对国民党政府信任逐渐消逝，随后的冲突便由此而生。

1947年2月27日下午7时半，台湾省专卖局查缉职员与警察在台北市内缉查私烟小贩，以“查缉”为名，行“抢劫”之实，在延平路，寡妇女贩林江迈躲避不及，一家数口赖以度日的烟款被抢夺一空，又遭缉查人员用枪杆毒打，围观群众激愤，缉查人员又开枪射杀一名路人。由于国民党稽烟人员的压迫和恶行，让积压怨恨的台湾人民怒火燃烧，发生了台湾民众的暴动“二·二八事件”，民众自台北漫延至全省的包围警局、宪兵团的武装冲突，民众要求废除长官制度，实现“民主、自治”，3月8日蒋介石自大陆调动整编21师来镇压，台湾人民受重创。知识分子对祖国的梦想和革命民主主义情怀遭到重大的挫败。

侯导说不希望人们称这部是政治电影，但它是部以“二·二八事件”为题材，用独特讲述历史方式，以林阿禄一个大家族由盛至衰的变迁作为整个台湾在1945年至1949年期发生的变化的缩影。长子文雄在基隆开“小上海酒家”，老二被日本殖民政府征兵赴南洋不知下落，三子在上海替日本充任翻译列入汉奸，老三文清耳聋开照相馆维生。文清好友宽荣在镇上小学任教，“二·二八事件”中受通缉，逃到山区建立武装基地。文清被捕，在牢里，目睹受政治迫害的受难者在监牢里被枪杀。文清出来后，给难友妻女送遗物，从领带中抽出的字条上写着：“你们要尊严地活着，父亲虽死于牢狱，但请相信，父亲无罪。”文清对宽美写道：“我的人已经属于祖国美丽的将来”。文雄为护妻舅被上海帮枪杀，文清迎娶宽美，因宽荣据点被叛徒出卖，文清要宽美躲避，字幕是爱妻的回应：“不，从离家那日起，我已决定，我们生死一命”。文清被捕失踪。家中几位女人坚强地以自己的方式生存和抚育后代。

（三）《戏梦人生》—日本殖民统治时期的台湾艺人的生命史（1909年—1945年10月）

布袋戏发源于福建闽南，传到台湾有三百多年的历史，早已成

为台湾乡野庙会中不可或缺的文化艺术。李天禄是台湾戏剧布袋戏大师。1909年出生，他的一生像一部台湾近代史的缩影。父亲许金水是民初泉州管布袋戏大师陈婆的弟子，李天禄8岁开始跟父亲学艺。11岁就成为父亲得力的副手。22岁自立门户组成“亦宛然”。李天禄将传统的布袋戏，融合了文学、言语、历史、音乐之美，演出雅、稳、俏、佻具佳，令人在观赏后深受感动，久久难以忘怀。1989年获台湾“教育部”的“重要民族艺术师”，1991年在美国获“终身艺术成就奖”，1995年法国授予他“文化骑士勋章”。他同时也是《恋恋风尘》、《悲情城市》等多部电影中的出色演员。

《戏梦人生》讲述台湾布袋戏大师李天禄在日据时代（1909~1945年）的家庭几度起伏与他多种戏剧表演的关系，因日本皇民化运动，禁止演出布袋戏，改排歌仔戏，不得已参加日语宣传剧。日本投降，岳父、李天禄、李妻纷染疟疾，李天禄幼子夭折，望他早日转世，及人们拆飞机卖钱请戏答谢天地神明令台湾“光复”。影片中，台湾民众在观看京剧，被日本殖民政府剪辫子，象征日本殖民政府试图剪断台湾人民与中国文化脐带的关联。1937年卢沟桥“七七事变”后，台湾外台戏被禁，李天禄只能投身排练歌仔戏；日本在台湾推行皇民化运动和搞愚民政策，李天禄参与美英击灭推进队布袋戏政治宣传剧，日本投降，回归演传统布袋戏。似乎冥冥中一切都有定数，轮回往复。这也是李天禄看个人命运、台湾命运及历史规律的逻辑。

三、客观叙事风格

（一）从个人家庭切入，家族成为叙事主体，成为台湾历史和台湾社会的缩影

以家族历史为主轴、家庭成员日常生活的叙事，频繁出现家庭日常生活、日常交谈的琐碎主题，反映台湾的历史和社会变迁。《童年往事》、《悲情城市》、《戏梦人生》都是以家庭和家庭成员日常活动空间作为叙事的主要轴线，日常生活人物行为提供诠释框架，表达暗示多层次的意义。譬如侯导演自传体的《童年往

事》，采用散文式的片段组合、日常生活叙述、细节相串联，气脉相连，化大的历史背景为小小的日常生活细节，阿孝在街前广场玩耍，一队骑兵疾奔而过，深夜坦克过街的隆隆声，在凤山军人之友社弹子房，收音机播放陈诚死讯等，表达了台湾历史事件时空，青少年的成长，一个家庭的衰落，与台湾政治社会大叙事结合在一起、密切相关。祖母的返乡之旅重复性的平凡行动，象征第一代外省人的离散焦虑，与第三代阿孝参加小帮派群殴，阿孝在家讲客家话，在外面讲国语、闽南话，象征老一辈与第三代本土认同之间存在着明显的断裂。

（二）主观视点、客观视点、多重视点的交接

主观融入和客观疏离相结合，形成间离效果，让观众冷静、客观思考台湾移民的历史、台湾发生过重大历史事件和社会变迁，台湾人的过去，以及台湾经验。《童年往事》追溯历史和个人身份，寻找与大陆之间的血缘关系，对乡土难于割舍的记忆，以及大陆移民在台湾落地生根的过程。

《悲情城市》编剧朱天文是外省籍作家朱西宁的长女，属于台湾“光复”后外省人的第二代；吴念真是台湾本省籍的作家、编剧，他们背景出身、经历完全不同，但有个共同的特点，他们都在台湾这块土地上成长、成名，都热爱台湾土地和台湾人民，他们用比较冷静的目光透视台湾发生的事态变化和炎凉。侯导能糅合他们的不同背景和理念、创作个性，剧作能从不同角度，比较客观地观照“二·二八事件”前后台湾的政治、社会、文化动态和变化，客观视野、全景观，审视那时发生的人和事，将其高度浓缩成为一个家族从盛而衰的前因后果，以及生命的延续。

《戏梦人生》是纪录片与剧情片、传记与自传，及呈现与再现的融合。片中有三种视角彼此杂糅互动，以李天禄画内和画外的旁叙回忆、再由其他演员饰演李天禄不同阶段的生活经历片段（包括布袋戏、歌仔戏、京剧、日语宣传剧等），穿插李天禄亲自解说自己生活片段，形成主角现身说法，导演的视点和戏中主角视点交

替。“叙事一口述历史—戏曲表演（模仿）过程^①，戏剧与旁白，呈现日本殖民统治不同阶段、社会环境对布袋艺师命运的影响。

（三）长镜头的电影美学

长镜头美学、多层次空间设置，富有中国传统诗性。侯孝贤电影擅长以固定机位远景长镜头段落美学、片段式叙事结构与剪辑风格、对日常生活细节的关注、灵性风景，捕捉小人物在城乡所经历的日常生活事件及其复杂而细腻的心理状态。

台湾影评人林文淇颇能贴切地论述侯孝贤导演镜头美学的魅力：侯孝贤的电影真实地呈现生活，“总能够将镜头放在最能捕捉生活饱满意义的位置，让电影片段充满丰富的韵味。细心体会的观众因而能够在同一镜头里看到包括人、家庭、社会与生命层次的意义”^②。

（四）语言和民俗戏曲演出既是身份认同，又是地域的文化渊源

《悲情城市》中上海话、日本话、广东话、客家话、闽南语、国语尽出，表现语言的写实，表明话语者不同身份，固然反映台湾人民的多元话语和认同，多种话语的出现暗示台湾文化的包容性和多族群。但在具体剧情中，不同话语身份也存在权力、文化的冲突。

各种风格的音乐、音响元素亦与不同政治、文化群落密不可分，都因与人物阶层、身份、权力等关系密切而有了同等重要的叙事意义。戏剧演出和戏曲音乐是侯导演电影中族群身份、表明世事风情、家庭兴衰的重要元素。如布袋戏、八音、闽南语歌、子弟戏（乱弹）属于台湾乡土文化。布袋戏和八音等民间音乐、戏曲形式历史与台湾社会日常生活融入的闽南民俗仪式密不可分，如《悲情城市》林家开业、文雄葬礼、文清婚礼时无处不在；文清在狱中，

① 张冷：《穿过记忆的声音之膜——侯孝贤电影〈戏梦人生〉中的旁白与音景》，《电影欣赏学刊》2010年秋季号，第41页。

② 林文淇：《我和电影一国》，书林出版有限公司2010年版，第83页。

電影要從生活

目击狱友被提审“出庭”，实则被枪杀，着重以狱警颇有威胁力的、回响在走廊里的脚步声、开关铁门的巨响，显示白色恐怖的严酷阴森萧条气氛；文清将被害狱友遗物交给狱友的家属，出现蔡秋凤如泣如诉的唱段，闽南语歌似乎在诉说台湾民众悲剧命运。

《戏梦人生》插进不同戏剧演出。例如，李天禄出生、父亲再婚、母亲、祖父、祖母去世前后，都伴有与闽南婚丧嫁娶民俗仪式密切相关的传统布袋戏演出（祖母去世时李天禄正为日本天长节演戏），说明布袋戏是李天禄家族的职业，布袋戏艺术与台湾社会生活密不可分和传承。

四、侯孝贤电影在中国电影中的地位和影响

（一）确立艺术创作导向和路线，是华语电影文化瑰宝

侯导的电影属于艺术电影，如朱天文《悲情城市》十三问中所说的不是好莱坞的电影，属于“特殊区隔市场”的电影，他的电影具有浓郁的地方文化特色，尤其闽南文化特色，有其自身分众的市场和长期的效益。我想这与他艺术创作个性有密切关系，不随潮流和跟风。同时，电影中生活化、庶民化，他那有种原生态的影像，有一种特殊的魅力，有的影片越看越有韵味。上述的三部电影是经典性的类似纪录片的电影，影片中再现了当时的社会风情和人物风貌。像为李天禄写传的《戏梦人生》，是做了一项非常重要的抢救“国宝级”的戏剧文化工作，如果侯导不在1993年赶拍这部影片，今天再来拍来不及了，因为李天禄大师走了。侯导为海峡两岸电影界不仅建立艺术电影的风格，同时，也为华语电影创作宝贵文化资财。

（二）侯孝贤电影为台湾新电影建立起写实主义电影美学

台湾“光复”后，来自大陆的张英、李行，以及台湾籍的何基明、辛奇等第一代电影导演，以及20世纪60年代来自香港的李翰祥、胡金铨导演，他们受大陆四五十年代中国传统电影，以及舞台剧的影响，电影叙事的影戏结构，强调国族认同，“文以载道”的

主体意识，但在反映台湾本土人民历史、社会上，遵循“健康写实主义”，受制于电影检查政策，多缺乏许多社会层面的真实、质朴感。而侯孝贤为首的新电影导演在写实主义基础上，以当代的边缘族群和社会低下阶层为主，怀旧、当代叙事模式，开创了台湾电影的新叙事美学风貌，影响90年代及21世纪新世代电影导演艺术创作走向。

（三）坚持独立制片，建立台湾艺术电影最大的和生存空间模式

1. 独立制作，获得创新自由度和空间的模式。1978年侯孝贤与陈坤厚搭档，成立万年青公司，摸索出一条“都市写实喜剧路线”，拍多部清新小品。在1983年，与“中影”合作，他执导《儿子的大玩偶》第一段《儿子的大玩偶》，万年青公司与香港“新艺城”台湾分公司是台湾新电影的“三套马车”，“中影”是台湾新电影的摇篮，侯孝贤的独立电影公司与台湾“中影”公司有着某种微妙的关系，因任中影的编审吴念真、小野是年轻的青年作家，他们和侯孝贤一样都是乡土作家陈映真、黄春明的忠实信徒、追随者、诠释者。侯孝贤的《风柜来的人》带有某种艺术突破的试验，后来他独立成立侯孝贤工作室，尔后改3H公司，侯孝贤所拍的电影属于艺术的创新。1989年8月，侯孝贤电影股份有限公司，得年代公司邱复生投资摄制《悲情城市》。突破艺术风格禁区，思想内涵表现手法独特，包括精巧、内在有机的叙事，叙事简洁、集中，影像处理质朴。80年代以来，香港的电影新浪潮诸多导演，“大量引入西方现代影视观念与技术于本土现代题材上，为香港电影注入当代感性、都会气息，带领香港电影进入全面现代化局面”，然而，“不出几年就给主流商业电影所吸纳”^①。而大陆第五代导演如张艺谋、陈凯歌等仿照美国好莱坞摄制多部华语古装大片。而90年代侯孝贤为代表的台湾后新电影的代表性的叙事风格，在全球化语境中力求重建台湾文化创意产业结构，到21新世纪，侯孝贤开始追寻

^① 罗卡：《“新浪潮”——过去未完成式》，载于石琪：《香港电影新浪潮》，复旦大学出版社2006年版，第2页。

新的创意,《千禧曼波》(2001)力图超越以往的悲情,快节奏,表现侯导对都市青年文化的关注,《最好的时光》(2005)“恋爱梦”、“自由梦”、“青春梦”三段式的故事,在风格上重新甄别不同历史时期悲情的社会文化的含义和艺术风格的再现。多数作品的笔墨重现台湾的历史、现实的台湾人生活状态、人文风情,具独创性、艺术性,保护和传承了台湾电影多样性,在中华电影文化中具有一种特殊的文化建设意义。

2.侯孝贤靠创作高品质的作品,建立独特的电影品牌。侯孝贤导演有相对固定的创作班子,有一流的摄影师陈坤厚、李屏宾、陈怀恩,录音师杜笃之,剪辑师廖庆松,有长期合作的编剧朱天文,因为长期默契,维持了影片的高水平、创新和素质。他的严谨的创作和制作,保证了影片的品质。

在李登辉时代、陈水扁时代,都极力放宽甚至毫无节制地让美国电影侵入台湾。1988年台湾“新闻局”因台湾对美国贸易的巨额逆差,迫于美国的压力,取消外片的配额,准映的外国影片由1987年的281部,增至1999年的391部;1992年前后,台湾为了加入关贸总协定(GATT)开放拷贝进口,后来为加入WTO,整个台湾电影市场拱手让给外国电影,美国八大片商主导台湾电影的发行、映演。台湾本土独立制作的影片放映市场,受制于美国电影公司和外资影城操控挤压,1998年,台湾电影的市场占有率跌破0.39%(港片1.87%,外语片97.8%,到了2001年台湾市场份额只剩下0.13%,^①台湾电影丧失放映通路,台湾本土电影资源和台湾电影市场很难让艺术创作有生存的空间。

侯孝贤在此种台湾电影生态逆境中,以创新作品参加诸多海内外影展,积累电影声誉,赢得奖项、口碑,单1982年至1987年间,侯孝贤的8部电影总共出席了113个国家和地区影展,《悲情城市》获威尼斯金狮奖后,在世界影坛树立侯孝贤独特的电影品牌。他重视海外的版权,委托影评人、制片焦雄屏或外国公关公司,负责海外的宣传和推销,力求投资和收益的平衡。在台湾除了李安、杨德

^① 罗树南:《挽救国片之几点建议》,载于台湾《电影年鉴》(2002年版)，“国家电影资料馆”2002年版,第97页。

昌导演外，侯孝贤比较容易获得国际资金和岛内的融资投资，像日本、法国等国家在电影产业，也比较重视非商业性的重现本国文化的艺术创作，看中侯孝贤能精确诠释各国文化，故出资让侯孝执导《咖啡时光》（2003）和《红气球》（2007），侯孝贤影像上颇能贴切呈现日本和法国文化和社会面貌，然而，他始终没有游离台湾本土那种人文底蕴，能做到影片的跨地性和多样性，为台湾新世代的青年电影导演竖立了标杆。

（四）为华语电影在世界电影中占一席之地，让华语电影走向世界做出杰出的贡献

《童年往事》获1986年柏林影展国际影评人奖；《悲情城市》获1989年第46届威尼斯最佳影片金狮奖；《戏梦人生》获1993年戛纳影展评审团特别奖。都是在世界A级影展得大奖，在台湾具有里程碑的意义，为中华民族扬眉吐气，给台湾也给大陆广大的电影导演很大的鼓励，多位导演接连在世界A级影展得大奖，让中国电影走向世界。

（五）引导、造就、培养多位优秀导演，培养了一批表演艺术人才

陈国富曾是华谊电影公司的总监，他曾经是侯导演《悲情城市》的策划。《悲情城市》的制作投资、格局是以往侯导演从未有过的。陈国富从中获得历练，后来拍出较具规模的大片《双瞳》，尔后在华谊公司总监《非诚勿扰》、《一九四二》等大片。徐小明任侯导演《童年往事》的副导，徐小明的长镜头处理主要场面，师承侯导的长镜头美学，独立执导在《少年吔，安啦！》，继之执导的《去年冬天》触及敏感的1979年“美丽岛事件”，勇于面对台湾的重大历史事件，无不受《悲情城市》的影响。张作骥是当今台湾杰出电影导演之一，他曾经当过侯导的《悲情城市》的副导，百分百受侯导的影响，关心低下阶层小人物、边缘人物的命运，纪实风格，写实主义精神，成为张作骥导演电影的主要美学特色。他拍的《黑夜之光》被影评人喻为《风柜来的人》之后台湾最好的青少年电影，为后现代电影创作开发出一条新路。

電影要從非電

侯孝贤电影培养了整整一代的年轻演员，提高老演员表演艺术达到新的境界。在《风柜来的人》中几位年轻演员钮承泽、庹宗华、张世，后来都成为海峡两岸的著名演员，钮承泽导演拍了在海峡两岸颇有影响或有票房的《艋舺》、《爱》。侯孝贤执导《尼罗河女儿》培养了杨林，《南国再见，南国》造就了高捷，他们都成为台湾杰出演员，高捷如今是台湾主力演员。原为歌星的伊能静主演《好男好女》，如今成为活跃海峡两岸影视演员、歌星、主持人、评审。舒淇饰演了侯导的《千禧曼波》后，第一次开始领悟到电影表演艺术是怎么回事，角色可以演到什么程度。至于资深的演员，则因演他的电影演艺得到提高、升华，像唐如韞因《童年往事》表演出色，荣获22届金马奖最佳女配角奖，陈松勇因《悲情城市》的老大角色表演出色，获26金马奖最佳男主角奖，梁朝伟在《悲情城市》中的角色应是梁朝伟一生中最重要的表演。像陈博正、梅芳经过侯导的指导走出自己独特的表演风格。

侯导演担任台湾电影导演协会理事长及成立“台湾电影文化协会”，带领台湾电影导演促进海峡两岸电影交流与合作；为促进台湾影像艺术文化创作，整合影像资源，培养影像创作人才，提供年轻一代创作机会，都做出了杰出的贡献。

艺术抒情本体的 电影化显现

——关于侯孝贤电影的几个问题

裴亚莉

一、以侯孝贤为对象，再论“电影是什么”

经过了20世纪西方文学理论以及艺术理论的形式主义转型，认为艺术的本质是情感这一判断，表面上看似乎显得有些落伍了。然而正是侯孝贤的电影，让我们在这样的艺术理论语境中，再次思考“电影是什么”这一具有某种终极性的理论问题。

“电影是什么”这一个问题，涉及不同历史时期的电影理论家对电影本体的认识。在爱森斯坦和苏联早期的电影艺术家那里，电

电影要
从非电

影就是蒙太奇。而在巴赞那里，他认为电影是一种对生活真实的纪录，表现在形式上，就是对蒙太奇手段的搁置和对长镜头的青睐。20世纪80年代中期在中国的电影理论界曾经兴起过“蒙太奇”和“长镜头”之间的理论讨论，理论家们将蒙太奇这一种电影语言的组织方法看做是戏剧性电影的基本方法，而认为长镜头这一种语言组织方式，更容易呈现生活的真实本质。显而易见的是，这两种语言的争论，无论是在西方电影理论发展史上，还是在中国电影理论发展史上，主要的理论目标都是有关电影的真实性的讨论，也就是说，关于这两种语言的争论，所能回答的问题是：电影真实与生活真实之间的关系是怎样的？但这还不能完全解决电影何以成为一种艺术的问题。这正是电影艺术家和理论家之间的空隙之所在。

就中国艺术的传统认知而言，艺术的本质即在于抒情。中国古代文论中关于艺术的情志关系在今天依然值得我们深思。回顾侯孝贤的电影及其在艺术上的成就，也就是对于侯孝贤电影的抒情本质的认识，这一点，朱天文已经指出过，她在《〈悲情城市〉十三问》当中借助张爱玲引用陈世骧评论中国“中国文学的好处在诗，不在小说”的话，指出侯孝贤的电影的好处，正在于他对中国抒情文学而非叙事文学遗产的继承。^①进一步的，我们应该认识到，由于侯孝贤电影的本质是抒情本质，所以他的电影具备了成为艺术品的特征，这一点，焦雄屏也已经指出过。^②我们将侯孝贤的电影概括为：它们是艺术的抒情本体的电影化显现。

二、“在树上”的长镜头

在对于侯孝贤的语言分析中，评论者很容易得出一种判断，认为长镜头的使用体现了侯孝贤电影的纪实性品格。的确，侯孝贤

① 朱天文：《最好的时光：侯孝贤电影记录》，山东画报出版社2006年版，第271页。

② 朱天文在讨论《好男好女》的文章中引用焦雄屏的话，认为侯孝贤电影中的长镜头不仅是一种美学形式，而且更是“观察世界的态度和眼光”。侯孝贤、朱天文和焦雄屏显然更重视这种态度和眼光。参见朱天文：《最好的时光：侯孝贤电影记录》，山东画报出版社2006年版，第290页。

电影中存在着极为丰富的社会生活信息，具备珍贵的文献价值，无论是台湾观众还是身处世界其他地方的华语观众，甚至是其他民族和文化身份的观众，都可以在侯孝贤的电影中获得对于台湾地区人民生活环境和状况的认知。然而这个认知并不能概括侯孝贤作为电影艺术家的成就所达到的高度。也就是说：在电影中为台湾地区的当代生活保留一份档案，这并不是侯孝贤电影所带给我们的全部。应该认识到：面对生活，让一份属于艺术家的具有审美意义的情感附着在镜头所捕捉到的生活画面上，登山观海，情满于山，意溢于海，这才是侯孝贤电影的本质，是一种主观投射之后的结果，是“以我观物，故物皆着我之色彩”的“有我之境”；也正如刘勰在《物色篇》的结尾所写到的那样，“情往似赠，兴来如答。”导演将自己的情感投射在他所看到的事物上面，银幕上所呈现出来的画面，继而就可以成为自然对于艺术和馈赠一样，而这一结果的根源，即在于导演的情感投射。

看似客观、实则主观的独特的“物我”关系，构成了侯孝贤电影艺术魅力的根本。这种物我关系不仅仅是一种技术性选择。这里蕴含着侯孝贤以及他的创作团队的人生观和世界观。我们也可以将其称之为侯孝贤的宇宙观。这种宇宙观体现的是艺术家对世界万物的“同情”，是一种花草树木皆是我姐妹，天下人皆是我兄弟的看法，是一种源于道家哲学思想相通的“齐物”的思想。朱丽叶·比诺什曾经用道家的思想阐释过侯孝贤的电影创作。正是因为这样的一种超越万物、包容万物又爱着万物的世界观和艺术观，侯孝贤获得了属于自己的抒情的银幕世界。在这个世界里，事物是复杂的，情感也是复杂的，但这情感是深厚的，是不急于用市俗的道德观念予以判断的。

特殊的世界观和宇宙观，赋予了侯孝贤电影以特殊的视角。侯孝贤在他的访谈中曾经说过：“拍电影其实要有三个视角，一是客观的呈现，二是导演要说的，三是演员的、角色的眼睛看到或者想到的。”^①这里所说的导演的视角，实际上正是由导演的世界观

① 摘自奥里维耶·阿萨亚斯于1997年拍摄的纪录片《侯孝贤访谈录》当中侯孝贤的话。

和宇宙观所决定的。这个视角随着导演创作历程的变化，可以不止一个，但有意思的是，其中有一种视角，是一直延续的，这就是：“在树上”的视角。

在所有侯孝贤的电影中，都可以找到一系列的使用长镜头拍摄的远景镜头。这些镜头不仅包含了影片的故事发展所需要的环境、人物和行动，而且传达并营造了一种情感氛围。在这些时候，研究摄影机后面的导演“凝视”的眼神及其所处的位置，是非常有意思的。在与此相关的多数情形下，摄影机的位置都高于人物：我们可以设想，这是一个“在树上”的位置。为摄影机“在树上”找到一个位置，这个实例在侯孝贤的电影中具有十分显然的延续性：《冬冬的假期》、《童年往事》以及《好男好女》中都可以看到树的视角。

艺术家观察事物的视角，为什么是在树上？侯孝贤曾经讲过他少年时代常常在凤山县长官馆前的一棵大芒果树上偷吃芒果时的经验，说那一刻，会感觉到自己所处的时间和空间以及一种孤独感。相信是在这样的经验中，艺术家获得了自己观察事物和体验生活的角度。在台湾新电影发轫之初，侯孝贤一方面应对着来自从美国归来的台湾导演的电影观念的冲击和影响，另一方面，他也本着自己丰富的本土生活经验，在沈从文作品的叙事视角和态度上找到了依托。在侯孝贤看来，沈从文“写自己的乡镇，自己的家，那种悲伤，完全是阳光底下的感觉，没有波动，好像是俯视的眼睛在看着这个世界。我感觉这个观点很有意思”。俯视的视点虽然可以从沈从文处找到印证，但侯孝贤毕竟是不同的。独特性恰恰来自于“在树上”。树，尤其是侯孝贤电影中常常出现的村口（或者城镇居民区大路口）的大榕树，这既是一种自然，也是一种历史，同时，它也是一个见证。

《童年往事》中父亲去世前的树，巨大的树冠在风中自由摇荡，镜头基本上以远景为主，树与人（主要是故事的主人公）的关系，是一种互不干扰但同时又十分相得的“适宜”的关系。树对于人的看是一种宽厚仁爱的看。但是在父亲去世之后，当初的儿童长成了成天寻衅滋事的青年，这时候，镜头中的树成为了近景，去掉了自由摇荡的树冠，巨大的树干和身体健壮的青年以一种近景的方式突兀地出现在银幕上。当画面对观众造成一种显而易见的强势介

人的时候，阿孝的“仇家”猫仔等一伙人的出现以及他们在冲突，在“树”的视角看来，就成了一种冷静的、甚至带有强烈的批评性的审视。能够使得“在树上”这一视角渗透饱满的情感色彩和价值判断，这并不存在于沈从文的文字中。不能否认的是，侯孝贤与沈从文一样，对自己所描绘的事物充满了爱意，但侯孝贤的批评性自省，要远远多于沈从文；沈从文的野性，是古典的自然；侯孝贤的野性，则渗透着当代人的力比多滋味。这当然是由侯孝贤自身的经历所决定的。而这种差异，是可以从影片给予树的不同的景别上得到展现。——根据同样的语法，《冬冬的假期》中的树，就是那种在风中摇曳着巨大树冠的树，而《好男好女》中的树，就是只有树干和枝杈的树。镜头从树的背后拍出去，表现1937年积极抗日又不被理解和接纳的台湾热血青年，1950年代受到“二·二八事件”牵连、迫害和杀害的政治受难者的悲剧命运，给予操纵历史的那些人和群体以极为严厉的但同时又是不露声色的批判。

“在树上”的这一个视角，从环境的构造上讲，它是一种“在”，而且是一种以最典型的方式展现出来的“自然”的“在”；从价值判断上，它是一种“理”，而从艺术表达上讲，它当然是一种“情”，既是投向自然的情，也是投向人生活活动范围和历史的情。作为历史和人生的见证人，树的形象总是既极为冷静，又极为生机勃勃，这二者也构成了侯孝贤电影的总体风格。

下面我们谈侯孝贤电影中的“物”和侯孝贤电影中的“情”，都是基于对这一“在树上”的视角及其所带来的电影创作整体风格的认知。

三、侯孝贤影片中的“物”

1. 居家的空间和“物”的世界

侯孝贤在银幕上保留了他对于生活中的事与物的深厚的爱意。正如上文已经讲到过的那样，“在树上”是侯孝贤为自己的影片找

电影要像生活

到的一个视角。同时，村口的一棵大榕树或者其他树种构成了侯孝贤电影对人群聚居的环境的一种符号化描述。这棵大树是如此巨大，以至于成为了对人物居所的一种守护。有意思的是，在侯孝贤的电影中，植物世界基本上是由远望的山林、近景或全景拍摄的独立的一棵大树、或者是由庄稼（主要是番薯）构成。这样的经过选择的“自然”世界是很有意思的：它们似乎能够和侯孝贤精神世界中的侠气、他对文化和历史的仰慕以及他对于生存和劳动的尊重分别形成对应。^①

20世纪80年代末期以来，随着社会民主和现代化进程愈来愈迅猛，与世界其他国家和地区一样，台湾社会同样步入了消费主义的时代。然而，在这样的时代中，侯孝贤保持了他对于“物”的珍惜态度，在这种态度中蕴含着 he 对于时光和岁月的情义：《冬冬的假期》中，镜头常常流连在外公家所使用的旧家具和器物上，比如留声机；《恋恋风尘》中，爸爸送给儿子一只不锈钢的手表，为了证明它是一只真正的防水表，儿子在怀着对这只昂贵的手表的自豪和感恩写家信的时候，画面的前景是泡着手表的一只杯子，它是如此的突出和醒目，表达着导演对于这一件特别的“物”的情感；在《童年往事》中，尽管导演和剧中画外音都介绍说由于父亲原没有打算在台湾居留很久，所以购买和使用便宜的竹制家具，似乎竹椅是缺少历史感的。但事实上，在影片中屡屡使用到的竹制家具，却获得了一种特别的情义，因为这恰恰是关于父亲的一个很重要的“印象”。《戏梦人生》中，青年时代的李天禄对妻子说：“这些行头还是好的，修一修还可以用。”尤其是在《海上花》当中，人和“物”之间的关系基本上构成了人生价值的一部分。张翠芬赎身时逐件将所有物件还给老鸨的时候，每一件东西都获得了自己的名字、占用了影片的时间。尽管从更深刻的意义上讲，这意味着妓女的悲惨命运，但同时，人与物之间，

^① 也许应该对番薯这一种“物”做一点特别的说明。在《恋恋风尘》中，阿公在勤勉地种植着一些番薯。在影片结尾，镜头正是从这一小片番薯摇开，摇向遥远的海天相接的地方。有很多人将台湾岛的形状比作一颗番薯，认为台湾就是一颗番薯，这样，在影片中屡屡作为农作物出现的“番薯”，就以一种很隐蔽的方式成为了本土情感隐喻的载体。

也由此获得了一种庄严的关系。

2. 火车

如果说，侯孝贤在影片中写大树、山林和番薯是对一种古典的、劳作的生活情景的凝视和关注，那么他在影片中屡屡使用的有关火车的情景，则是试图将渐渐步入现代化的台湾社会纳入他的镜头，从而获得一种古典的农业社会与现代的工业社会相交织的信息网络和生活氛围。从古典的、以农业生产为基础生活中生发出诗意，这是自古以来中国文学和艺术的传统，侯孝贤使用影像做到这一点也并非难事。更加具有创新意义和时代意义的是：如何在现代化的城市生活中获得属于艺术表现的诗意？相比于同样作为现代交通工具的更为便捷的飞机和汽车，侯孝贤更钟情于火车、轮船、摩托车和自行车。这些交通工具，由于它们和地面的关系、和植物的关系、和海浪的关系，以及它们和市井生活中的人的关系的亲密性，从而表现出了更多的情感性特征。这个情感关系可能最先来自于导演的个人经验：侯孝贤因为会晕汽车，所以从小喜欢火车。即便这是一种主观的原因，火车的铁轨、火车和铁轨所穿过的山洞、紧靠着铁轨两侧的山林和辽远的视线，甚至是没有火车行驶的空荡荡的向着遥远的远方伸展的铁轨，这一切，在侯孝贤这里获得了更多的诗意。《冬冬的假期》、《恋恋风尘》、《悲情城市》、《南国再见，南国》等影片，都大量使用了行进中的火车、火车车厢内以及从火车车窗看出去的镜头。火车这种有既定轨道、有既定行进和到站时刻的，既体现着生活的现代性特征，又有着稳定的规范性特征的交通工具，在侯孝贤的电影中成为了一种既现代又古典的抒情载体。火车车厢内的纵深空间，与侯孝贤电影所喜欢使用的景深镜头形成了准确的呼应：《恋恋风尘》中阿远和阿云在行进的火车上，两个人各捧着一本书在读，车窗外的光影在年轻的面庞上闪过，这种既克制又蔓延的青春情愫，可以说是侯孝贤使用火车这样一种载体所做到的最让人印象深刻的抒情。

《咖啡时光》将导演对火车的喜爱拓展到东京的电车上。这个以“爱好电车”为契机将两个年轻人联系在一起的外表平静、内里充满着波澜的故事，完成的是侯孝贤借助现代生活中的事物，找

到情感附着的契机的一种从古典抒情到现代抒情的转换。《咖啡时光》的结尾是一段来自人物阳子的画外音：“这个戏剧的结尾：在这个以为是出生地的地方，这个地方的时光，根据NG回顾起来，为了不重复妈妈走过的路，从什么时候开始彷徨，就这样走过了六个月的时光。本来想创作一个空白的地图的，但是，终究还是没能留下空白。女儿，回头看一下自己走过的路，看吧，全都是微小的汗珠。终于，这些汗珠串在一起成了我的人生。出生在这个世界真是太好了。一点一点地开始衰落了，对你，我给你太多的伤口，可是不知道什么时候才能成功。其实，不需要做什么了不起的事情，能有固然是好事。”相对于整部影片所使用的含蓄、内敛、克己的调子，这一段与片尾字幕重叠在一起的画外音，似乎是一种感情充沛的人生宣言。其中“出生在这个世界太好了”这样的话，甚至可以当做侯孝贤电影的抒情主题和人生理念的一个概括，它既是古典的，又是现代的。

在《南国再见，南国》中，小高和阿扁他们骑着摩托车在台南地区的乡间公路上行驶，海风吹拂着他们的身体，影片中的摇滚音乐在加强着对这种狂野经验的赞叹。而在《最好的时光》中，1966年段落中，画面上多次出现人物乘船的镜头，大海与人物的富于联想性的诗意关系，同时也提示了影片抒情载体的台湾地区特征。

3. 台球厅

《最好的时光》中1966年的段落，由于和侯孝贤的青少年时代经验吻合，被评论家认为是该影片三个段落中最好的一个。这个段落的故事所发生的场景，主要是在台球厅（侯孝贤电影中所讲的桌球室）。在这里，年轻貌美的女郎和精力旺盛的青年男子，他们共同处在一个最适宜恋爱的年龄，是人生中“最好的时光”，他们相遇的地点就是桌球室。青年男女在桌球室相遇，秀美和男主人公之间的爱情，并不是唯一的一份。在整个故事中，随着秀美在台湾各地桌球室的“移动”，男主人公所到之处，在桌球室里，都能看到一個虽非秀美但也相当青春美丽的少女和一些来打桌球的青年男子：这是年轻人相会的地方，是恋爱的场所。当然，在《风柜来的人》、《恋恋风尘》、《南国再见，南国》中，城镇的桌球室或

電影要從非電

者是村口大树下的桌球台子往往是一个聚集着许多青少年的一个场所。侯孝贤曾经多次讲过城隍庙作为一个文化空间在自己认知和认同台湾本土文化的过程中所起到的重要作用，但有意思的是，作为青少年聚居的场所，城隍庙在他的影片中所占据的时空位置，在银幕上却并没有桌球室显赫。在这两种形式差异巨大的空间之间的取舍，表明的是侯孝贤对于这两种空间符号所承载的象征性意涵的认识，他希望台球厅能够表达城市化进程中青年人存在方式的转变，而城隍庙，显然是过于古老了。

4. “调解人”

如果说台球厅是青年人的世界，那么在侯孝贤电影中常常会为某个纠纷的解决，召集一个有“调解人”参加的矛盾双方都在场的“协调会”。这是一个中年人的世界。有意思的是：这个协调会总是存在着一种武力解决争端的可能，但最终又往往以一种和平的方式在双方之间达成阶段性谅解。侯孝贤对这样的充满男性身体对抗的场面似乎颇为痴迷。一般来说，参与争端的两方，在影片中已经作为主要人物存在，人物形象的塑造已经十分出色和精彩，而协调人的角色，虽然只有很少的镜头，但侯孝贤总能寻找到最合适的演员，并让他们焕发出一种特殊的魅力。调解人的存在，似乎是现代的、法制的社会已经抛弃掉的一种解决人际冲突的方式，侯孝贤对这种方式的屡屡垂青，说明他有可能认为：这个“调解人”，能够以一种电影化（形象化）的方式，保留过往时代的人与人之间的信任和情义。

5. 村口大树下

我们已经注意到，在乡村或者城镇居民的聚居区，以一种突出的位置展示一棵大树的存在，这不仅构成了侯孝贤电影的视角来源，也构成了一种集自然景观和历史景观于一身的拍摄（展示）对象。再有一点，如果考虑到侯孝贤对青年男人、中年男人活动场所

的分布，^①分别是上文我们辨析过的台球厅和“调解会”的话，那么儿童和老人的世界，就是村口的大树下：《童年往事》、《恋恋风尘》等影片，莫不如是。如果中年男人出现在村口的大树下，那一定是因为他们有意脱离了自己惯常的生活方式。比如在《恋恋风尘》中，作为矿主的父亲（和他的同事们），只有在罢工的时候，才会像老人一样在大树下聚集。

侯孝贤将对于人生、电影和记忆的最凝练浓重的大树的形象与儿童和老人结合在一起，这也许体现了侯孝贤对于人生阶段的评价：男人在青年时代的激情、中年时代的争斗，附着在这些人物身上的情感，都难以成为人生情感的归宿。但是，儿童的单纯、老人的平静，却恰恰可以承担一种归宿式的情感，为影片提供一种隽永的精神气质。

侯孝贤电影所涉及的“物”的世界和人物所存在的环境，绝非上述五种描述所可以囊括的。它毫无疑问是无限的。炎热的天气里在居家的环境中随处可见的电风扇（而非空调），《咖啡时光》中从拥挤的居室向阳台看去可以见到的晾晒着衣物的衣架^②，等等，可以说：侯孝贤的镜头所对准的任何事物（只要是他感兴趣的），都会获得成为艺术表现对象的审美价值。

对于喜欢关注侯孝贤的长镜头和景深镜头的评论家来说，要强调的是，侯孝贤的长镜头，与意大利新现实主义使用长镜头所要表现的情感内涵是不同的。在意大利新现实主义的代表作中，长镜头让观众看到的是战后意大利社会的破败和人物生活的艰辛，它实现的是纪录社会变迁的文献价值，更重要的是来自知识分子的社会批判；但是在侯孝贤这里，由于他所拍摄的台湾社会，尤其是他所钟情的“物”的世界，像以上所讨论到五种事物，事实上是已经消失或者正在消失的事物，所以，尽管侯孝贤在影片中所营造的是一个

① 不包括妇女。除了在城市中独立谋生的女性之外，侯孝贤影片中的女性，她们活动的范围，就是“家”。

② 罗兰·巴特在《文之悦》中曾经赞美过“桌布、被单、餐巾垂挂于绷紧的绳子上，木衣夹夹着”这样的句子，认为这样的句子中表现了某种“过分的精确”和因对语言的狂热而带来的“贴切性”。这种罗兰·巴特式的“恋物”和对语言的着迷，在侯孝贤这里都有体现。

电影要從非電

真实性很高的生活场景，但这并不是纪实，而是一种怀旧，是对已经消失或者正在消失的事物所做的情感上的一种挽留。

四、侯孝贤电影中的“情”

在《文心雕龙·诠释》中，写到了“情”与“物”之间的关系，所谓“情以物迁”和“物以情观”，也就是说，艺术中所描写的物与情的关系，到底是人的情感因为物而产生呢？还是由于人的情感决定了对物进行再现和表现时的主观性？当然，这两种情形都会对艺术生产起到作用，但相对于人们对侯孝贤电影中长镜头的重视而言，我们更倾向于说：与那些纪实风格的导演通过长镜头来展示某种逼真性不同，侯孝贤的长镜头，其目的是抒情。本文以下所列出的小标题，都应在抒情的艺术目的下予以理解和讨论。

1. “吃饭了，吃饭了”：关于家

吴天明的《人生》中，二爸回乡的饭桌，既是游子对故乡的赞歌，也是对初露端倪的城乡差距和矛盾的一次窥探。陈凯歌《黄土地》中将宴席上的饭桌，尤其是饭桌上的一道木头鱼看成是传统文化的悲剧性存在和命运的象征。张艺谋《大红灯笼高高挂》当中将饭桌的场景用来交代一个妻妾成群的家庭人与人之间的矛盾和冲突。而王全安在《团圆》中多次拍到的餐桌，则是对家国/家庭的完整与破碎的审视。李安的电影也十分钟情于饭桌，他将中国人的饭桌放置在全球化的文化背景之下，将中国的饮食文化当做是中国文化对应世界其他文化的一种具有民族独立性的力量。

与大陆电影导演喜欢在饭桌上藏匿戏剧性因素不同，与李安侧重于使用饮食文化表明中华文化独立性的全球化视野也不同，侯孝贤的重点在于通过饭桌来表达艺术家对家庭情感的高度认同。侯孝贤电影中为人物设置的人生变故是很有戏剧性的，甚至不乏许多悲情的情景，但是一旦影片当中为人物设置了“吃饭”的场面，影片中的长辈说出“吃饭了，吃饭了”的台词的时候，我们看出，侯孝贤以一种具有高度感染力的情感，凝聚了家的意义。

《恋恋风尘》中，在父亲住院、母亲到医院陪同的时候，阿公

电影
要
非
电

为了喂妹妹吃饭，耐心地将青菜摆成某种花的形状，阿远和几个好友在台北的聚会和饭桌，入伍前和爸爸一起吃饭的饭桌等，其中情感，都可以说是丝丝入扣。

《悲情城市》中的饭桌；《戏梦人生》中的饭桌，后母将冷水浇入锅里的饭桌；《海上花》当中，有情人的饭桌是温暖静谧的，而无情人的饭桌则是冷清；《最好的时光》中，张震和舒淇一起在大排档吃饭，其青春和情感荡漾的氛围，令人心动。

2. 辛树芬：关于青春

《从文家书》扉页上题在沈从文、张兆和青年时代的合影下面的几句话是：“我行过许多地方的桥，看过许多次数的云，喝过许多种类的酒，却只爱过一个正当最好年龄的人。”对于像沈从文这样给侯孝贤带来巨大影响的作家，这几句话可以说是对辛树芬这一演员及其所扮演的角色在侯孝贤电影中所阐释的“青春”的意涵的最好阐释。

从辛淑芬这个人物开始，我们能够领会侯孝贤电影的整体气质，是一种永远离青春的气质。所有的景物、人物的设置，以及人物性格的主导层面，都以青年人或者成年人身上有激情的一面作为主导层面。像《风柜来的人》和《童年往事》中拍到的青少年和《悲情城市》中林文雄这个人物形象所代表的那样，侯孝贤对男人以及男人的身体所爆发出的战斗性，情有独钟，而这实际上是对青春表达崇拜之情的表现。

3. 奶奶、妈妈和姐姐：关于女性

侯孝贤作品中的女性形象给人印象深刻。他认为这是他从生活中得来的认识：“男生被宠着。糊里糊涂的，所以成长缓慢。你们看我的电影往女性上走，是有它的道理的，因为她慢慢地越来越成熟，越吸引我。所谓女性的烈，她不但烈，而且她又侠情，非常过瘾就是了。”^①在《童年往事》中，妈妈对爸爸的照料和对家庭责

^① 卓伯棠主编：《侯孝贤电影讲座》，广西师范大学出版社2009版，第97-98页。

任的担负，姐姐对父母的病痛的照料和弟弟们的关爱，奶奶作为家庭结构和情感的最终的维系者，她为人物所提供的情感上的可靠和安宁，无不让片中的“我”和其他几个男孩子感动和震撼。这样的女性，在侯孝贤的影片中会常常出现，体现了他对女性的特殊态度和特别的情谊。

4. 关于祖国

《童年往事》中对于奶奶和父亲对大陆情感的深情传达，这一点在很多学者的文章中都有所谈及。《恋恋风尘》中阿远在信中向辛淑芬描述了一次台湾军队的士兵营救了大陆一艘渔船的情景，同样感人至深。尤其重要的是：在这个情节中，侯孝贤描述了大陆渔民对台湾军队的防范和警惕，继而描述了渔民对台湾部队战士的情谊的认可，他们接受了台湾战士递给他们的热气腾腾又大又软的白馒头。在这一家渔民离开金门哨岗的时候，他们听着战士们送给他们的录音机里的台湾歌曲，镜头长时间停留在波涛汹涌的大海上。一只渔船在海上远去，这个画面和镜头的长度本身，就体现了镜头后面的创作者的情感。更重要的是，导演在传达这一事件的过程，是通过阿远写给辛淑芬的信，有阿远的声音作为画外音，这个读信的过程，就是一次对事件和情感的加强，也是一次向着更远的时空的传播。对于祖国的深长情谊，从此可见一斑。

5. 关注台湾本土生活、文化和政治：并非乡愁

《悲情城市》是为了拍出台湾人被压抑很久的尊严。从日据时代到国民党接收台湾，利益集团发生变化。

一些评论者很喜欢在评论侯孝贤的创作时使用“乡愁”一词。如果联系导演的个人经历，这样说是道理的。尤其是，当《童年往事》中塑造了父亲和祖母这两个对大陆念念不忘的亲人的形象的时候，乡愁可以说是对侯孝贤影片所传达的精神世界的一个相当贴切的概括了。然而这并非全部。通览侯孝贤电影中具有广泛影响的那些作品，我们发现，《冬冬的假期》中对台湾本土家庭的描写、《风柜来的人》对新一代台湾青年的及其本土经验的钟情、《悲情城市》中所塑造的林文雄、林文清兄弟和家人，无不是对生活在台

電影要從非中

湾的本土居民及其文化所表达的发自内心的尊重，甚至在某种程度上说，侯孝贤已经将自身的情感和认识，融入了台湾历史本身。

从《恋恋风尘》开始，台湾布袋戏大师李天禄常常出现在侯孝贤的电影中。他所塑造的一系列属于台湾本土居民的情状的形象，不仅是优秀的银幕形象，同时也表达了侯孝贤对台湾本土居民的敬意和认同。尤其是，在以李天禄本人经历为蓝本的影片《戏梦人生》中，布袋戏、皮影戏、歌仔戏等在台湾地区获得很大发展的民间艺术，以李天禄这一故事的讲述者为载体，以1894年以来的台湾历史为线索，得到了充分的展示。作为从大陆迁居台湾的客家人，侯孝贤并未以一种简单的大陆文化本位思想遮蔽对台湾本土文化的关注，相反，他清醒地意识到，他生活于其中的台湾本土文化，带给他的才是鲜活的精神滋养。这样，对大陆的乡愁和对台湾本土的热爱相交织，这才是侯孝贤的文化视野，它是宏阔的，拒绝受到某种既定规范的限制的。

了解了侯孝贤文化视野的宏阔性特征，就更能够理解他的政治态度的包容性。台湾人到大陆参加抗日战争、“二·二八事件”中台湾知识分子的作为以及台湾本土共产党人的活动，都在侯孝贤的电影中有所涉及。《悲情城市》、《好男好女》，侯孝贤无不是借助自己对政治运动当中的台湾民众和知识分子的作为，树立台湾人的“被压抑”和遗忘了很久的“尊严感”。^①这种对在地生活和历史的尊重和探究的热情，体现了侯孝贤作为一个有政治胸襟的艺术家介入社会变革的勇气和智慧。

有关以上与侯孝贤电影的抒情性有关的论述，我们还需要补充的是：侯孝贤在影片中所抒之情，多数是对失去的事物之情：青春、爱情、亲人和祖国，以及传统文化。感伤是诗意的出发点之一，但侯孝贤的不同之处在于他在感伤的同时，能够继续保持对人事的关爱和激情，对今天同样报以热情和爱意。

^① 摘自奥里维耶·阿萨亚斯于1997年拍摄的纪录片《侯孝贤访谈录》当中侯孝贤的话。

五、侯孝贤电影的价值描述和形式哲学

总的来看，侯孝贤电影的价值，不仅仅在于他改造了电影这一艺术门类的存在方式和存在状态，还在于他以一种融汇了个人经验和文化传统的情怀和胸襟，展示了台湾人在现代化过程中的心理应对过程，同时也在更广泛的意义上展示了华夏民族的精神世界和表达方式。

1. 抒情的价值

在一种快速度的过程中的寻找缓慢的价值，在各种艺术媒介都将抒情当做一种旧有的艺术表现对象予以搁置，当侠义仅仅在武侠小说中以传统价值观点符号的方式存在的时候，缓慢、抒情和侠义，这种以“情”为主的审美对象，在侯孝贤的电影中得到了一种现代意义的复活。这一点，不仅在台湾新电影运动中是个别的，即使是在整个的华语电影的背景中看，也是极为独特的。这体现了侯孝贤电影创作的创造性和独立性，具有非常自觉的价值建设的企图。

2. 文学的滋养和侯孝贤电影文学性的表现

希望“摄影机是一支自来水笔”，这是许多电影作者的理想；一种电影创作的自由感是由文学写作的自由感来比照的。侯孝贤多次谈到他所受到的文学的滋养。通过以上讨论，我们也许可以尝试着得出以下的结论：

侯孝贤从文学中获得的是带有整体性的文学滋养；

用信息丰富的远景镜头模拟文学和文字表达的含混性；

侯孝贤找到了赋予电影镜头以文学性美学品格的独特方法。侯孝贤多次讲过他所使用过的连续拍摄的方法，也就是说，他主张将一个拥有相当长度的镜头重复拍摄几次，并且将它们完整地连接在一起，形成一个有更长长度的内容一致的镜头。这种拍摄方法与那种将一系列单个镜头剪辑在一起的方法有着很大的不同，这个不同在于：单个镜头与单个镜头之间的结构感是通过剪辑获得的，它强调的是每一个画面结构及其意义；而如果是将一个长度相当的镜头重复拍摄几次，然后完整连接的话，它所强调的则是场与场之间的

“气韵”的连接。“气韵生动”作为中国古典美学对文学表达的最高赞美，在侯孝贤的电影中获得了成功的实践。

3.对侯孝贤电影抒情本体的认知和研究，有助于对中国第六代电影导演创作理念的历史性转换、美学成就以及在世界电影史上的位置做出适当评价

侯孝贤电影与贾樟柯电影之间的关系，已经有不少人注意到并且论述过。他们之间的相近性从形式上很容易辨识，因为常常使用长镜头的缘故；两位导演也都乐于表达他们对失去的事物的情感。面对残酷变化的时代，侯孝贤更多表现出的是对失去的美好事物的赞美，而贾樟柯则更关注工业化和商业化带给中国的忧虑，并进行批判性评价。侯孝贤对过去的时代充满感情，对今天的年轻人也保持着饱满的兴趣和信心，显示出他更具包容性的视野和更为开阔的艺术胸襟。然而我们要强调的并非两位导演之间的差别，而是他们在“抒情性”这一点上的共同性。通过赋予电影以抒情的特征，我们看到，中国电影以一种极具华夏美学特征的姿态，成为了当今世界电影的独特组成部分。

电影要从非电

电影作者侯孝贤

——个人书写与历史印记

李 相

侯孝贤是华语电影界公认的具代表性的电影作者。如今全世界都处于大师稀缺、“作者”消逝的时代，即使是过去盛产电影作者的欧洲也鲜有重量级的电影导演诞生，而在文化上与欧美相距甚远的中国台湾，却能出现侯孝贤这样一位令全世界公认的作者导演，显得尤为难能可贵。自从侯孝贤在国际电影节上获奖无数后，有关他的研究就逐渐展开并持续地进行着。其中关于他影片风格的论述以及对于他作品的读解已经颇为丰富，而关于他怎样成为一名电影作者，以及他为什么成为这样的一位电影作者，形成他这样的电影风格，研究的程度显然还很不够，有待人们去

进一步地思考、探索。

一、成为作者

作者电影理论认为，一部影片真正的作者是导演，电影应当明显体现出导演的个性和思想，导演应当像作家一样，通过他的所有作品来表现他对生活的观点。因此作者电影理论认为，一个导演的作品的价值是由他一贯表现出的思想和艺术特征所决定的。作者电影理论更偏向于通过对作品的读解来了解一个作者，而关于这个电影作者怎样成为作者的问题，作者电影理论却无法做出详细的阐释。这也并不奇怪，因为每个艺术家的创作个性都不同，被命名为作者的电影艺术家们，虽然也有着某些方面的共性，但更主要的是每个人的艺术观念和个性成就了他们的作品。正因为有着完全不同的个性存在，他们才能创造出各具特色的作品。

在作者电影的大本营——法国《电影手册》那里，有一些导演格外受到推崇。但即使是这些受到《电影手册》推崇的电影作者们，也都有着完全不同的艺术风格，他们的电影之路也呈现出迥然不同的形态。约翰·福特通过多年大量的西部片拍摄，将西部电影类型推向极致；伊斯特伍德从演员成功转型为导演，继承了西部片、强盗片类型电影的精华，继而确立了自己的电影风格；阿巴斯则在一个与西方世界完全不同的，相对封闭的创作环境中拍片，也创作出了极具独特性的电影文本。

作为一位华人导演，侯孝贤的创作道路既不像一些欧洲艺术导演那样，从小在艺术圈子里浸染；也不像一些好莱坞类型片电影大师那样，站在巨人的肩膀上，在高度发达的类型电影工业体系中成长。因此在一些人看来，侯孝贤成为电影作者似乎是一种偶然现象。这种观点也并非错误，一个艺术家的艺术经历的确会体现出某些随机性和偶然性，但在这偶然性背后，又有着一些必然的因果关系。社会、历史、文化的各种因素与艺术家自身性格、气质相互契合、相互作用，才会使这个电影作者在艺术上成熟，才会形成他独一无二的电影作品。对于侯孝贤的创作来说，必然的、规律性的东西当然存在，但偶发性、随机性的东西似乎更加突出，这大概是因

電影要從非中

为他作为一个东方人，受到东方文化传统的熏陶使然。因此相对一些西方电影作者来说，侯孝贤的创作更加随意、即兴、难以定义，用感性的言语去描绘他这种创作，比用一个概念化的术语来对他定义似乎显得更加合适。因此可以这样说，侯孝贤之所以能形成他的电影风格，是因为诸多重要因素的“齐聚”，并在他的身上“相遇”。他的电影既非经院式的教科书，也非工业化的产品，他的电影作品，是一种个人化书写与历史印记的不期而遇。

电影作者的称号就像一个炫目的光环，一旦某个电影导演被命名为电影作者，马上就会有一批追随者，这使得电影作者在一定的程度上，也如同明星一般风光。客观地说，现在的侯孝贤已经在某种程度上被神化，很多艺术青年对他怀着仰视的心情，似乎觉得他生下来就是一位电影作者、大艺术家。实际上，每个电影作者都是经历过一番曲折和坎坷，才得以确立自己的风格，侯孝贤也不例外。他没有特别的艺术背景，因为偶然之间被电影所打动，在服兵役期满后，他进入了当时的国立艺专电影科就读。但即使在学校镀了金，毕业后的侯孝贤也没有捞着像样的机会去从事电影，只得先找一些与电影不相干的工作来糊口，直到在李行导演拍摄《心有千千结》时，他才有机会担任电影的场记工作。不过幸运的是，在李行导演身边，侯孝贤得以从场记、助理导演、编剧干起，逐渐走上电影道路。虽然入行的经历不算顺利，但在李行这样的大导演身边工作，能让他学到不少东西，也算是比较幸运。侯孝贤后来从事过很长一段时间的编剧工作，更为他的创作打下坚实基础。由他参与编剧的《早安台北》、《天凉好个秋》、《小毕的故事》，以及后来与杨德昌合作的《青梅竹马》等，都是受到观众喜爱，或是得到评论界肯定的作品。这些作品虽然和他后来执导的影片风格还不尽相同，但总体来说，比较具有人文色彩，节奏舒缓、抒情性强。这些影片虽然还没有形成他后来作品那样的意蕴，但在保证叙事完整的基础上，大都能呈现出一定的诗性特点。

在一些人看来，艺术家尤其是电影作者，应该是非常精英化的，而对这样的精英的产生过程，不同的人有着不同的见解。很多人认为，家庭优越，从小有着良好教育背景，在进入艺术领域后又在长辈的提携和关照下成长，并依附于一个位高权重的艺术大腕，

电影要从非走

走上艺术的坦途，最终自己也成长为艺术界的精英，是一个艺术家的必经之路。这种观点当然不无道理，因为像这样的艺术精英，用俗话说就是“起点比较高”，就好比一个出身优良的贵族，从小喝牛奶、吃维生素，长得体格健壮，又在科学方法指导下按部就班地接受系统练习，到一定时候，有机会学习别人无法染指的独门绝招，成为不寻常人物。等到行走江湖时，又另有高人暗中指点和辅佐，从而顺理成章地继承先辈大师衣钵，得其真传，终成正统。而那些出身于草根平民的人，本来就出身卑微，又从小在恶劣环境下生长，只能以玉米粥充饥，难免因缺钙而导致瘦弱佝偻。假如他走火入魔，对艺术或者文化这些对他来说高不可攀的东西产生了非分之想，就等于从此自投了火坑。蹒跚起步已属不易，待到弄得自己遍体鳞伤，咬牙坚持下来，却在学艺的关键时刻苦于没有机会得到真传，只能靠自己的摸索练习旁门左道。如果他还愿意坚持，或许有一天终于破茧成蝶，把旁门左道也练成了一技之长，壮着胆子准备一试牛刀时，才发现身边处处是险滩和暗礁，又没有前辈高手提携带路。这样的人要想成才，概率当然微乎其微。因此很多自认为熟悉艺术圈子的人，往往劝那些不自量力者早打退堂鼓，以免耽误青春，追悔莫及。客观来说，越是草根出身的人，成才率确实越低，然而他们一旦成才，却往往能够一发不可收拾。实际上，很多作者在成名之后，很多研究者总会牵强附会地总结出一大堆诸如他从小品学兼优，显示出大师迹象的种种证据，但这未免有些事后诸葛亮。实际上，很多大师在被“正名”之前，未必都有着那样强烈的艺术气质和派头。据侯孝贤的一些合作者所述，侯孝贤在成名之前，尤其是在他尚未从事电影之前，几乎完全是一个缺乏艺术气质的人。他看上去更像是一个愤懑的青年，过着如同街头混混一般的市井生活。然而很多人或许忽视了这一点，恰恰是这种阅历成就了侯孝贤，他的这些真实而质朴的草根生活经历，正是他电影很重要的创作来源。平民化的生活阅历让他可以用一个普通人的视角去观察和感受社会和人生，从而对社会和人生有了更深切的了解，也触发他对历史和政治进行进一步的思考。

1981年，侯孝贤终于拍出自己的第一部长片《就是溜溜的她》，这部影片虽然仍脱不了当时流行的台湾爱情文艺片的路子，

但已经有了不少长镜头的尝试，并且这种长镜头的运用，也已经带有一些侯孝贤式的调度，给人以一定的印象。其后他又接着拍摄了《在那河畔青草青》，将他的电影技法进一步打磨成形。这两部作品虽然也有着侯孝贤自己的特色，但毕竟题材比较受限。侯孝贤电影的真正起点，应该从他1983年拍摄的《风柜来的人》算起。《风柜来的人》更带有侯孝贤早年生活的印记，影片呈现出一个安静的乡野村镇景象，一群青少年带着青春的迷惘和对外部世界的向往来到城市，在这里，等待着他们的是更多的无所适从。作为侯孝贤这样一个带有几分乡野烙印的创作者，他早年的青涩记忆，尤其是关于爱和迷惘的青春记忆，是构成他作品的重要母题。因此当他可以较为自由地以一部电影来表达自己的情感时，他选择了《风柜来的人》这样的题材作为载体。影片不仅可以称为他电影创作的真正开始，也是他作品中较为质朴、较少修饰，将青春记忆和写实风格发挥得最为极致的一部影片。而他在这一年拍摄的另一部集锦片《儿子的大玩偶》，则是一部带有一些伤感和辛酸意味的小品式作品。影片由三段构成，侯孝贤完成了其中一段影片，虽然篇幅不长，却真实地描写了一个因为生活压力而无法正常融入家庭生活，无法在社会中确认自己身份定位的小人物的心态。这部影片和《风柜来的人》相比，视角有了一定的延展，为他成为一名电影作者奠定了坚实的基础。

二、风格确立

侯孝贤的电影之路不能算是一帆风顺，但幸运的是，他在每个关键点上，总能受到命运之神的眷顾。他能幸运地遇到李行导演，使他得以开始自己的电影生涯。而在他跨入电影界，成为一名电影导演，拍出几部令人关注的成功之作后，他却因为希望进一步确立自己的电影风格而一度陷入彷徨。在这探索自己下一步的电影道路的艰难过程中，他又幸运地遇到了一些对他非常重要的人和事。侯孝贤实际上是一个对自己要求很高的人，因为感觉自己的表达还不充分。侯孝贤在初步的成功之后，开始想要拍摄其他题材的电影。一个艺术家在这个时期往往是苦闷和压抑的，而这个时期，又恰是

决定他是否能成为一个电影作者的关键时期。似乎冥冥之中注定，侯孝贤要以另外一种方式与那些对他至关重要的人和事相遇，他以各不相同的方式遇见了台湾新电影，遇见了朱天文、吴念真，遇见了沈从文，遇见了小津安二郎。

侯孝贤与台湾新电影的相遇，是时势造英雄的典型例证。侯孝贤作为台湾新电影的参与者，与杨德昌等人共同开创了台湾电影的新格局。80年代初，他与刚从美国留学回来的杨德昌偶然相遇，他们共同看片，共同讨论电影，在相互交流和影响之中，形成了各自不同的电影观念。但他们没有想到，就是他们这样看似随意、漫无边际的闲聊，开启了台湾电影的一个新时代。在他与杨德昌、陈坤厚等人的努力下，随着一批电影作品的问世，台湾新电影轰轰烈烈地走到了台前。在这个过程中，侯孝贤认识了自己理想的合作伙伴朱天文、吴念真等人，他们在创作思维上既相通，又互补，使侯孝贤的电影事业步入一个更高的台阶。至于侯孝贤与小津安二郎、沈从文等大师的“神交”，早已被传为佳话。虽然因为时空阻隔，侯孝贤与他们无可能谋面，但在各种机缘巧合下，这些大师的作品皆是有意无意间闯入了侯孝贤的生活和创作，虽然不是直接给予他事业上的帮助，却更从气质上、品格上改变和影响了他的生活和电影。

对于一个电影作者来说，自己的风格就如同商品的标签一般令人印象深刻，但只有极少数电影作者能够做到自己的处女作就能够具有自己鲜明的风格。对于大多数电影人来说，当他们还处于刚刚进入电影圈时，往往没有多少自主权，也还不具备足够的自信心，所以开始的一两部作品经常都是因为受到制片方的约束，或是因为资金、演员的因素，使得最终完成的作品显得较为普通、常规，称不上是他们真正意义上的作品。对于侯孝贤来说，他并非很早就接触艺术的世家子弟，在勉强进入电影界后，也更多是作为副手或是按照制片方的要求来创作，想要体现出自己的电影风格，是太过奢侈的想法。直到《风柜来的人》，侯孝贤才得以按照自己的方式来拍电影，在拍完这部影片之后，他感觉自己与过去相比发生了变化。这部影片让他产生了对电影的重新认识，感觉到电影是一种语言，这体现出他从自发的探索到有了自觉意识的创作转变，使他在

理念上、风格手法上逐渐接近于作者电影的方式。

于是在《风柜来的人》之后，侯孝贤接连拍摄了《冬冬的假期》、《童年往事》、《恋恋风尘》这几部影片都具有强烈怀旧色彩的电影。其中《童年往事》可以看成是侯孝贤自己的童年自传，而其他两部影片，则包含了朱天文、吴念真等人的成长记忆和情感体验。这三部影片，都具有清新质朴、抒情诗意的特点，也都带着一些怀旧和感伤的气息。可以说，这个阶段的侯孝贤，把自《风柜来的人》形成的个人风格又向前推进一步，完成了他作为电影作者最重要步骤——个人风格的确立。

侯孝贤的这几部影片，一直被认为是他的“写实主义”代表作，甚至有人认为，他之后的《悲情城市》等影片也是“写实主义”的，并由此进一步推演出，侯孝贤是受了巴赞理论的影响。实际上，侯孝贤的个别早期作品，如《风柜来的人》还可以归入写实主义的行列，但他其他的作品，则和写实主义并没有明显的联系。并且在笔者看来，所谓“写实主义”只是描述文艺作品的一种角度而已，这个概念并不是先天地存在且亘古不变的公理法则，也不是二十二条军规那样吊诡的说辞。但奇怪的是，很多人都似乎很喜欢把一些文艺作品扣上“写实主义”的大帽子，然后在作品里面努力寻找一些和所谓的“写实主义”巧合的元素，继而就一口咬定这是所谓的“写实主义代表作”。这实在是无益于艺术创作的一种惰性和惯性思维。尤其是电影界，更有一个恶俗的思维定式，就是将长镜头与写实主义强行拉上关系——只要你的电影镜头足够长、节奏足够慢，这就算作“写实主义”了。这种电影思维，就如同一些流行文化人把《庄子》、《论语》等复杂精深的名著演绎成“心灵鸡汤”一般，实在是对巴赞电影理论过度肤浅和实证主义的拆解。

因此虽然有很多人认为侯孝贤的电影受到了巴赞美学的影响，侯孝贤自己却承认，他其实很晚才知道有巴赞这么一个了不起的人物，并且他也没有对巴赞理论进行过系统和完整的研究，更无从把巴赞的美学观念贯彻到自己的创作中来。侯孝贤的那种冷静旁观的态度和视角，那种缄默洗练的叙事手法，舒缓而饱含意蕴的镜头语言，实际上更多地是体现出东方人的气质特点和审美方式，也更多地是他个人的生命感悟、艺术修养和台湾社会的种种现象相碰撞所

生发出的景象。侯孝贤之所以受到大家的推崇，不仅是因为他是台湾电影的代表，也因为他是整个华语电影界的代表。他和他的作品，体现出中华民族文化的生命力，虽然中华文明在当今世界并没有占据主流的地位，甚至在很多方面的发展不尽如人意。但谁都不能否认中华文明曾经的高度繁荣，中华文化虽然历经坎坷，但她的血脉毕竟在今日仍然保留着，因此还存在着复兴的希望。

三、历史 / 个人

作者电影是极为个人的，但它又能够承载各种各样的社会历史内容，让它们在作品中留下鲜明的印记，这大概也是作者电影能够长盛不衰的重要原因之一。

侯孝贤从小随全家前往台湾，他代表了相当多台湾人的经历——父辈原本以为只是暂住台湾，没想到却在这里一扎就是一辈子。这种变化造成了台湾不同时代的人心态的不同，侯孝贤的父辈这一代人，总有一种旅者的心态，他们不会把台湾当做自己的故乡，有着强烈的“返乡”的冲动和情结，很多当年跟随国民党到台湾的老兵，在台湾住了一辈子，说的却有可能还是东北话、山东话，并且可以和他们操着一口闽南语的妻子无障碍地交流，谁也改变不了对方的口音，却能够互相理解，互相顺畅的交流。而年轻一代的台湾人，却已经完全没有这种感受，他们从小在台湾长大，对海峡对岸的大陆并没有什么概念，但他们却又通过父辈的讲述懵懵懂懂地知道自己的根原来在别处，这种落差造成了台湾两代人之间的文化差异，也是侯孝贤这一代电影人在自己的作品中苦苦思考的关于自己文化归属的命题。

台湾由于其特殊的环境，在文化属性上也很特殊，相对于中国大陆来说，台湾算是边缘地带，而台湾与中国大陆复杂的政治关系，又成为时刻影响着台湾社会方方面面的无形力量。本身就处于边缘地带的台湾，过去又有长期被殖民的历史，并几经易手，因此台湾文化逐渐发展成为原住民文化、闽南文化、日本殖民文化以及大陆移民文化的汇集。虽然在台湾电影中，直接描写台湾历史和政治事件的并不太多，但很多台湾电影，尤其是台湾艺术电影，都或

导演要從非電

多或少会涉及一些历史、政治背景。这些电影中的很多作品并不缺乏个性，却欠缺一些深度，有的则相反，虽然不乏深度，但过于沉闷、晦涩。真正能做到二者兼备、在艺术上形成统一完整风格的影片则不算太多。侯孝贤的电影之所以能够在这些作品之中显得高出一筹，一个重要原因就是因为他能够恰当地把握作品的内涵与艺术风格之间的关系。他的影片有很多触及了台湾社会和历史的层面，而他又是通过一些普通人的生活，通过一些小人物的视角将这种对社会、历史的感受呈现出来，使得他的电影既含有深度，又给人真切的生活感受。《悲情城市》、《好男好女》、《戏梦人生》，被称为“台湾三部曲”，这些作品较为明显地呈现出对台湾社会历史的关注。而他从早期的《风柜来的人》，到后来的《南国再见，南国》、《最好的时光》等影片，则更偏重于对于小人物、边缘人物的刻画。侯孝贤的一个明显的创作特点就是善于将个人式的表达与作品所负载的社会历史意义高度契合，虽然描写的是小人物，却并不给人小气、拘泥之感，虽然有些影片艺术风格强烈，却仍然能让人感觉平实、自然。

《悲情城市》是侯孝贤公认的最杰出的作品，也是华语电影的经典之作。然而对于电影作者来说，他对自己影片的评价经常会和别人有一定的差距。在侯孝贤看来，当年拍《悲情城市》，是因为胸中有着着一股不平之气。作为当时还血气方刚的文艺青年，“台湾新电影”的旗手之一，侯孝贤通过这部电影表现出了他对台湾历史和政治环境映照下个人命运的悲悯情怀。但他本人对于影片似乎并不太满意，他觉得影片过于强调了一些东西，还不够平和、从容。谈及这部电影的创作初衷时，侯孝贤提到，他曾经广泛阅读过一些台湾作家的作品，其中有一些小说，如陈映真的作品，涉及了台湾的一些历史背景，让侯孝贤看了之后有一种反社会、反极权的不平心态。在《悲情城市》中，他拍摄了在日本人战败离开，国民政府接手台湾的权力交替过程中一个家庭的变迁。影片并非是正面表现“二·二八事件”——历史事件的复杂性显然难以用一部电影去完整清晰地呈现出来，影片巧妙地围绕一个家庭展开故事，将背景设定为“二·二八事件”发生的时代，以兄弟四人的遭遇与生活，用多线叙事的方式展开，通过对家庭生活琐事的描述，还原出了

電影要從非電

“二·二八事件”前后台湾社会的风貌。侯孝贤曾多次表示，《悲情城市》拍完之后，他一度以为完全失败，觉得故事里放了太多的内容，效果不好。他反思当时的自己，觉得是自己心还不够狠，舍不得剪。

但其实客观地说，一个电影作者最好的作品未必是他自己最满意的作品，有时候一些“毛病”的存在，却恰恰成就了一部影片的伟大。一部作品的成功是受多方面因素影响的，其中有人力可控的因素，也有非人力能及的因素。常常是作者自己认为作品的一些突兀、不圆润之处，也许恰是作品本真、动人的所在。而那些作者本人觉得纯熟无瑕的作品，在观者看来，有时候却容易觉得缺失了一些个性。《悲情城市》的成功来之不易，这部影片从拍摄条件到内容的结构都是一件复杂困难的工程。但这部影片让侯孝贤有了一个跳跃，让他从自己成长经验的题材跳到历史经验的题材。在侯孝贤看来，《悲情城市》的成功并没有让他有所谓到达巅峰的感觉，他反而认为那只是一个阶段：从自己的经验，进而了解到自身、了解到周遭别人的不一样。

无论如何，《悲情城市》的成功毕竟在客观上让侯孝贤有了更强的信心，也让他在电影界有了更强的号召力，从而令他一鼓作气，继而拍摄了《戏梦人生》、《好男好女》，成就了他的“台湾三部曲”。三部影片反映不同的时代背景，可以看成是他与台湾过去历史的对话，三部影片的结构也脱离了他早期电影的线性叙事，采用不同时空交错处理。这三部影片同样也都表现的是普通小人物的故事，时间跨越了台湾从日据时代到“二·二八事件”的历史时期，人物则涵盖了从知识分子到民间艺人的普通百姓各色人等，组成了台湾近现代历史的生动图景。这几部影片不仅成为他事业的巅峰，也给台湾电影留下了一笔宝贵财富。

四、作者之后

电影作者、艺术家往往给人高不可攀的感觉。的确，能够拍出艺术精品，被称为作者的人，当然是毋庸置疑的社会精英。伴随着鲜花和掌声，很多原本生活在普通人中间，生活在自己真实世界

中的人，忽然变得高高在上、声名显赫。于是他们自己都有点不再认识自己，他们随时飞往世界各地，在不同的红地毯上款款而行，出入各种酒会晚宴，被包围在各种鲜花和掌声中，接受各种赞美和景仰。草根平民的生活，已经和他们渐行渐远，甚至那些他们过去成长的土壤，那些他们所熟悉的人和事，也已经令他们感到恍如隔世。

对于一个艺术家来说，功成名就之后的创作其实尤为艰难。因为他们已经创造了辉煌，如果重复自己，甚至走下坡路，当然令他们于心不甘。但在自己的身份、地位都发生变化的情况下，仍然延续过去的艺术道路，似乎也已经勉为其难。

在这个时候，作为精英的电影作者，是用“俯视”还是“平视”的角度看世界，决定了他们下一步的电影道路该如何延续。很多电影作者都是在这个时候开始迷失了自我，他们以为自己在面向普通人，但并不知道自己在别人看来，已经是居高临下的姿态。不可否认，功成名就之后的侯孝贤也不可能完全像他过去那样过着无拘无束、随意的生活，无数电影节、论坛的邀请，各种社会事务的担当，让他除了创作自己的电影之外，还要花费很多时间和精力。然而比较庆幸的是，侯孝贤毕竟是侯孝贤，他不会被这些外在的所谓名气、荣誉之类的东西压倒。无论名气多大，他还是像过去那样严肃、认真、朴实。他的影片也都依然在关注着他一贯喜爱的那些小人物，关注着社会、历史的方方面面。

这种从容、淡定的心态，是侯孝贤能够长久从事艺术创作的重要原因。在当今这个人人钻研“成功学”的时代，很多人把艺术也当作一种权力在追求，一个不名一文又怀揣野心的人因为某种沾亲带故的原因钻进了电影圈，在给人打下手的时候，就已经开始觊觎着导演的宝座。等有一天他当真通过种种手段侥幸实现了自己成为导演的愿望，他接下来想的就是怎样去通过电影这东西来获取名利。而如果这人当真盲打误撞地拍出了一部还算可以的作品，他马上又要拿这个东西去忽悠别人来给他投资“大片”，让自己结结实实地玩一把也捞一把。可悲的是，这种人真正成为艺术家的可能性比起那些幼稚的艺术青年还要微乎其微。即使他们真的得到了很多名和利，恍然之间也觉得自己已经成为大师，产生了君临天下的幻

觉，但在清醒的人看来，这种东西终究虚假可笑。缺乏对艺术本质的、出自本能的热爱，而仅仅在所谓的名气、权威的虚假光环下进行创作，会令人背负上沉重的灵魂负担，这种负担会让人神经错乱，喜怒无常，坐卧不安。所以我们经常会看到一些大导演和大明星，如同儿童一般喜怒无常和情绪化，今天骂记者，明天骂观众，似乎全天下的人都欠了他的钱。

所以对一个艺术家来说，对于艺术的执着和保持自我的定力确实称得上是一种非常难得的财富。无论是普通观众还是专业人士，很多人对侯孝贤的第一印象都觉得他是一个异常平和、真诚的人，即使到今天也仍然是这样。这种高度坚持自我，不因外部的环境而改变的品性，不仅是道德层面的问题，也几乎可以说是一种艺术天赋。有的人刚刚出人头地就不可一世，注定他们将不会走得很远，有的人成了大师还依然如故，这不仅说明他能够在艺术道路上走的长久，也说明他可以拥有完美的艺术人生。

当然，侯孝贤绝不是个固步自封的人，他在影片风格上其实是一直寻求着变化的。在“台湾三部曲”达到创作高峰后，他也拍出了诸如《海上花》这样和他过去风格截然不同的作品。《海上花》风格华丽，影像精致而雕琢，和台湾的社会历史没有明显的关系，影片的历史背景给人感觉有些模糊，更像发生在一个封闭空间内的几个人之间细微的故事。而他的新片《聂隐娘》则转向了他从未染指过的武侠片，虽然很多人对这部影片表示怀疑，但侯孝贤自己却很有信心。不迷失自我，也不重复自我，这大概也是一个电影作者所能做到的最高境界。

正因为侯孝贤是一个有责任心，真心爱电影的人，他才对台湾电影，对整个华语电影都有一份特殊的责任感。他帮助过很多电影人，提携过很多后辈。侯孝贤自己得益于台湾新电影，他也希望以自己的一己之力回报于当下的台湾电影。而由他和杨德昌等人开创的台湾新电影运动，虽然已经距离大家有些遥远，但留给今日的影响仍然显而易见。我们可以看到，比侯孝贤稍晚一些的电影作者，如李安、蔡明亮等人，都能够很好地在拥有鲜明个人风格的同时，将社会、历史、文化内涵与影片的故事和人物结合起来。而时至今日，虽然台湾电影尚处于复兴之中，虽然整个世界的电影都离不开

商业票房的指挥棒，但台湾最新一代的电影人，毕竟还继承和发扬着台湾新电影的精神。既有《海角七号》、《赛德克·巴莱》这样着眼于历史的影片，也有《艋舺》、《不能没有你》等面向现实的作品。这些影片不仅在口碑上获胜，有些在票房上也可圈可点。有了这一批新的电影作者，有了他们作品的存在，台湾电影仍然具有相当强的生命力和竞争力。而在前些年间，很多人都对台湾新电影持批评和质疑之声，他们认为是艺术电影导致了台湾电影的衰落，甚至认为台湾新电影就是台湾电影业不景气的直接推手，更有甚者，还将问题的根源归结于侯孝贤、杨德昌等几个作者导演的存在。

台湾电影在经历了很长一段时间的低迷之后，目前终于有了起色。这个事实证明，艺术电影并没有那么大的反作用力，能够将电影推入万劫不复的境地。相反，如果说没有作者电影，没有新电影运动，台湾电影就一定能够兴旺发达，则无疑更是个伪命题。这些电影作者们发起的台湾新电影运动，虽然不能将台湾电影带向繁荣辉煌的境地，但对于台湾电影文化的存留和发展却起到了至关重要的作用，因此才会有今天台湾电影的存在和未来台湾电影的继续发展。

近年来，随着电影市场的变化，电影人几乎全部转向了商业娱乐电影，这同样是一种盲目短视的行为。很多人似乎总改不掉非此即彼的思维定势，一段时间内，所有的导演都认为自己应该在国际电影节拿奖，现在，所有的导演又似乎都醉心于拍摄投资过亿的大片。电影人整天在讨论票房的变化，融资的方法。这种现状，比唯艺术电影和唯作者电影的时代更加危险，因为电影现在已经不是一个新兴产业，在与一些新媒体、新娱乐方式竞争的过程中，它并没有太强的优势，如果一味强调商业性，电影的发展空间同样是有限的。而文化和艺术是不存在边界和限度的，无论什么样的社会和时代，只要有人类的思维存在，就会有艺术作品的存在，只要有真诚的艺术家的存在，就会有优秀的、经典的艺术作品。

目前整个华语电影界都因为中国大陆电影市场的快速增长而陷入疯狂，实际上这种只看银幕数量和票房数字飙升的所谓大发展，只不过是一种粗放的、缺乏竞争力的增长方式。只增加了几块

電影要從非電

银幕，却拍不出像样的作品，到头来也只不过是让好莱坞电影有了更广阔的阵地，并且这种电影市场发展到一定程度后也肯定会出现止步不前的局面。而我们的电影人却把这些都当做是自己的丰功伟绩，并借此来幻想与好莱坞电影一决雌雄。实际上，目前大家首先要冷静考虑一下世界到底需要几个好莱坞的问题，严格地说，这个世界可能只需要一个好莱坞就足够了。如果每个国家都要搞出一个好莱坞，最终的结果只能是恶性竞争，然后这些山寨好莱坞一批批地倒闭，一批批地淘汰，最后最多只剩下一两个换了名字的好莱坞。当然，在特殊的环境和特殊的时期，某个地区的电影有可能在局部范围内出现高度繁荣的现象，比如今日的印度和过去的香港，但它们也不可能替代好莱坞。目前仅就亚洲地区来说，电影制作的竞争已经很激烈，香港电影起步较早、发展成熟，韩国电影后来居上、迅速崛起，印度宝莱坞自成体系，日本电影也一直水准不凡，更不要说现在连泰国、越南等国的电影也都已经逐渐发展起来。如果中国大陆、台湾的电影都试图在亚洲电影市场称王称霸，恐怕投入大量人力物力，也只不过换来一场大混战而已。

前些年，由于我们的电影教育基本沿袭艺术电影教育，很多学生都对作者电影推崇备至，但现在随着商业电影的兴起，大家又全部都奔向了商业电影的金光大道。在这种大时代背景下，侯孝贤作为华语电影界泰斗级的导演，目前也在拍摄武侠片《聂隐娘》。当然，他拍摄这部电影的原因是因为他很早就想拍关于唐朝的故事，虽然也有和当前商业电影大时代融合的意味，但我们相信他拍出来的武侠电影，一定会有些与众不同。侯孝贤导演作为电影作者的价值，已经远远超过了他作为一名职业导演的价值。职业导演的任务是使一部影片实现某个目的——“功、名、利、禄”这几样东西中最起码的一个，而电影作者的价值在于创作出好的作品。因此我们并不关心侯孝贤导演新作《聂隐娘》的票房如何，甚至不太乐观的来说，《聂隐娘》的票房可能也不会好到哪里去。但我们关心的是这一次侯孝贤导演是否能给大家奉献一部好的电影，能否一如既往地向大家奉献出可以称为他的作品的心血之作。

《海上花》的 电影化转译与重写

周 舟

《海上花》历尽百年沉浮，经由韩邦庆、张爱玲、朱天文、侯孝贤四度作者的“写”与“重写”，终于在1998年借由现代光影在大银幕上得以呈现。若论及《海上花》从小说到电影之种种，涉及历史与当下、性别与写作、封建与现代……难以穷尽，本文只撷取“电影化”（cinematic）一题加以讨论，但求行窥斑见豹之效。

小说《海上花列传》于1892年开始连载，作者署名花也怜依，原名韩邦庆（1856—1894）。《海上花列传》是最著名的吴语小说，也是中国第一部方言小说，题材上属清末所盛行的、专写妓院风情的“狎邪小说”。一个世纪以来，前后出版4次，受到鲁迅、胡适、刘半农、张爱玲等几代学者的推崇。20世纪20年代鲁迅在北京大学讲授《中国小说史略》时，对《海上花列传》评价颇高，“《红楼梦》之后，续作者蜂起，到后来大家都写腻了。这时有一部分作者另辟蹊径，以青楼女子为描写中心，表现平常男女的生活。其中描写最为公允，语言也朴实流畅的，要数韩邦庆的《海上

电影要选非电

花列传》”。1967年，张爱玲在美国将《海上花》译成英文出版。1981年，又将《海上花》改写为六十回国语本出版，命名为《海上花》，分为《海上花开》、《海上花落》。电影《海上花》便是由张爱玲译版改编而来。韩邦庆的小说与众不同的地方在于他自始至终坚持用吴语记录人物的对话，更在于他小说情节和结构布局上的自觉与匠心。在小说的《例言》中：韩邦庆不无自得写道：“全书笔法自谓从《儒林外史》脱化而来，惟穿插藏闪之法，则为从来说部所未有。一波未平，一波又起……阅之觉其背面无文字处尚有许多文字，虽未明明叙出，而可以意会得之，此穿插之法也。辟空而来，使阅者茫然不解其如何缘故，急欲观后文，而后文又舍而叙他事矣；及他事叙毕，再叙明其缘故，而其缘故仍未尽明，直至全体尽露，乃知前文所叙并无半个闲字，此藏闪之法也。”^①

《海上花列传》是一部文学性、风格性很强的小说，“因为文学跟电影是两种完全不同的载体、媒介，用的是两种不同的理路。这两者之间的差距，编剧越久就越发现其间的独特不可替代，难以转换。越是风格性强的小说，越是难改编。”^②侯孝贤、朱天文深谙此道，在电影改编时取原作之神髓，大胆裁剪取舍，同时对《海上花列传》独到之处——吴语对白和“穿插藏闪”之法，也得到了精彩的电影化呈现和转译，并时有令人耳目一新的重写。

时间

将一部人物众多、情节繁复的长篇章回小说，变成一部放映时间在两小时左右的电影，时间上的压缩和取舍势在必行，取舍的标准则直接取决于电影编导者对整部电影的构想与态度。

名为《列传》自然包罗多人的故事，小说《海上花列传》以赵朴斋、赵二宝兄妹为主干，穿插罗子富与黄翠凤，王莲生与张蕙贞、沈小红，陶玉甫与李漱芳、李浣芳诸人的故事，利用两个善于牵线的人物洪善卿与齐韵叟，将其联系起来，成为一个有机体。考虑到“书中写情最不可及的，不是陶玉甫、李漱芳的生死恋，而是

① [清]韩邦庆著：例言，《海上花列传》，台北三民书局1998年版，第一页。

② 朱天文：《海上花的拍摄》，《最好的时光》，山东画报出版社2006年版，第203页。

王莲生、沈小红的故事”^①，电影编导者选择了以沈、王的爱情纠葛作为主线。虽然陶、李的感情类似中国版“茶花女”般深厚，而王、沈的感情则互激、互动，于他们身上我们看到情感的分裂、错位，两性关系中的互相追逐、试探、怀疑、错失、征服……这些一直都是现代电影青睐的题材。

侯孝贤在一次访谈时曾被问到为何选择沈小红为客人装烟作为影片的结尾，他回答：到此处王莲生与沈小红之间的纠葛算是告一段落，而故事终是以沈小红为主即以此做结。其实与之同时做结的还有黄翠凤赎身大计，周双珠安置双玉，看似无头无尾连绵无尽的“长三”日子，被侯孝贤、朱天文整整裁剪出两小时的放映时长这样一个完整的戏剧时间。如果不从头到尾关注《海上花》的分镜，恐怕无法领略全片的穿插分总之格局设计。全片由一个历时8分钟的全景群戏开场，后面露面的各路人物几乎都在这个场景里露面，引出王莲生与沈小红的情爱纠葛。接下来镜头2、3分出一条单线交代王老板与沈小红的争执与言归于好。镜头4、5分出另一条单线交代周双珠。镜头6、7分出黄翠凤一线。镜头8、9交代出王莲生的新欢张惠贞。从第1个镜头到这里几乎就是一个相对完整的镜头段落，由总到分，而且格局均衡，有条不紊地交代出四位主要女主角，最妙的是第一条分线中王老板与沈小红矛盾的焦点——张惠贞出现在第四条分线中，使整个镜头段落的格局既有总有分又有头有尾，自成一体。

前文所言小说《海上花列传》之妙：吴语对白与穿插藏闪，从影片的第一个镜头里即得到漂亮的体现：（虽然吴语因拍摄难度最终改成了沪语，不同地区的演员所呈现出的方言水准参差不齐），淋漓尽致的方言尽显取自原小说的对白之精妙，原小说中只可意会的藏闪之法，也借由侯孝贤电影素爱用的因果倒置跃然银幕。沈小红打了张惠贞是果，王莲生新做了张惠贞是因，然而王莲生新做了张惠贞还是果，王莲生既心仪沈小红，为何又要去新做张惠贞才是因，如此随着故事向前演进，因果却一环环倒推回去，竟发展出两条异向的时间线来。终于在王莲生发现沈小红姘戏子小柳儿时，所

^① 张爱玲：国语本《海上花》译后记，原刊1983年10月1-2日台北《联合报·联合副刊》。

有的因果都有了着落。将这条因果倒置的时间线理顺讲述原来这般——沈小红婊了戏子小柳儿待王莲生不同以往，王心生失落，只得寻了新信人张惠贞慰藉。沈小红闻听王寻了张着恼，撒泼打了张惠贞。王见沈如此在意颇觉宽慰，两下重归于好。侯孝贤、朱天文真是吃透了小说的“藏闪”，方能融会贯通由此衍生出这样一条“山穷水尽又柳暗花明”的全新的叙事时间线。

“观众在买票走进电影院时，他所想得到的难道不就是填补他自己人生经历的空白，追回逝去的时光？”塔尔科夫斯基认为一个普通的电影观众所关心的是经历一份独特的时间体验。“导演工作的本质是什么？我们可以将它定义为雕刻时光。”“如同一位雕刻家面对一块大理石，内心中成品的形象栩栩如生，它一片片地凿除不属于它的部分——电影创作者，也正是如此：从庞大、坚实的生活实践所组成的‘大块时光’中，将它不需要的部分切除、抛弃，只留下成品的组成元素，确保影像完整性之元素。”^①影片《海上花》中侯孝贤将长镜头美学以“一场一镜”（one scene one shot）贯彻始终。极尽调度、设计的“一场一镜”成功地模拟出“日常”生活的“质地”，银幕上流动的仿似就是这些女子真实生活的片段，再现了或者说创造了独属于她们的长三书寓的时间。

镜头之间由黑场淡入淡出，是电影中常见常用的省略时间的方法，多年观影经验的积累，使得现在的观众可以自如而自觉地理解场景与场景之间的黑场代表了戏剧动作之间多余的幕间时刻。侯孝贤却在《海上花》中有意地颠覆了这一电影常识。参加法国戛纳影展时，《解放报》曾访问侯孝贤，提出一个“ACTION”的问题。为什么在《海上花》里头，所有发生的事情，都在ACTION的之前或之后，或旁边，就没一个是ACTION。

沈小红打张惠贞在“暗写、白描，又都轻描淡写、不落痕迹”的小说中是一个大关节，“只见沈小红早上楼来，直瞪着两只眼睛，满头都是油汗，喘吁吁地上气不接下气，带着娘姨阿珠、大姐阿金大，径往前扑来。劈面撞见王莲生，也不说什么，只伸一支指头照准莲生太阳里狠狠戳了一下。莲生吃这一戳，侧身闪过一旁。小红得

^① [苏]安德烈·塔可夫斯基：《雕刻时光》，陈丽贵、李泳泉译，人民文学出版社2003年版，第64页。

空，迈步上前，一手抓住张蕙贞胸脯，一手抡起拳头便打……只见小红竟掀倒蕙贞，仰叉在地；又腾身骑上腰胯，只顾夹七夹八瞎打”^①而到了电影里，一句“沈小红因王老爷打了张惠贞”便交代过去了，见到沈小红时她已经清清淡淡地坐在荟芳里了。

当时侯孝贤是这样回答《解放报》记者的：“ACTION不是我感兴趣的。我的注意力总是不由自主地被其他东西吸引去，我喜欢的是时间与空间在当下的痕迹，而人在这个痕迹里头活动。我花非常大的力气在追索这个痕迹，捕捉人的姿态和神采。对我而言，这是影片最重要的部分。”谈及《海上花》电影改编中的取舍之标准，编剧朱天文的解释是：“侯孝贤看《海上花》看到是里头的家常、日常这些东西。这个，其实就是他自己的电影的特色和魅力所在——日常生活的况味。换句话说，是长三书寓里深厚的家庭气氛打动了。每个人的动力是不一样的。所要表达的自然也不一样，而侯孝贤想要做的是这个。”陶玉甫、李漱芳生生死死的爱情是非常态，沈小红红眼怒打张惠贞是非常态，自然在侯孝贤电影的取景框之外。

空间

空间则是电影能给予观众的另一重直感的体验。文学的空间求助于妙笔生花的描绘，于时间的描述之中塑造空间，而电影则能用最直接的影像第一时间令人目睹、感知、体验这个空间。小说《海上花》主要包含虚实两类空间——妓院欢场和私家花园，前者形成文本中城市表述的主体，小说以细分毫芒的笔触描摹各种冶游场景：从长三书寓、么二堂子直到台基、花烟间等下等妓寮。小说后半部分笔锋一转，游离《例言》中“书中专述妓家，不及他事”的主题，将相当篇幅让给城北郊外的“一笠园”及文人雅集。“一笠园”出现之后的文本内容及主题的断裂，刘半农以及张爱玲都将之视为败笔，张爱玲甚至直接将64回删减成60回，删去的多是文人雅集中的吟诗唱对。小说中连接这些空间的还有一种特殊的媒介空间——马车，有论者将

^① [清]韩邦庆：第九回《沈小红拳翻张惠贞 黄翠凤舌战罗子富》，《海上花列传》，人民文学出版社1982年版，第69页。

電影要從非電影

《海上花列传》中的“马车”称为“流动的空间”。^①

而最终呈现在电影里的却是一出纯粹的厅房话剧，所有的戏份都局限于室内。在一段对侯孝贤的访谈中，侯孝贤提及拍摄《海上花》原本是希望在上海实地拍摄，但看到上海已经开始变动，拆除很多老式建筑，想象中的《海上花列传》中描述的场景已经不复存在，再加上剧本没有在大陆通过审查，无奈之下才决定回台湾搭建内景拍摄。“拍摄的时候搭实景，譬如《海上花》的三栋建筑，不但是实景，而且我们花了很多钱在内部装修，考据后，将各方面复原成当年的实景，拍完了，房子就留在当地（杨梅）了。光是内部陈设就花了一千六百多万，而三栋房屋建造费花了一千八百万，所以《海上花》的发生地点长三书寓，就花掉了三千四百多万。”

电影由于客观条件所限改为内景，聪明的电影制作者却利用所短发挥出影片另一极致的风格——厅房话剧。外面的世界被最大限度地压缩，仅剩下一些声响，然而即使这些声响也激不起室内人们多大的反应。外面喊“有人跳楼了”，王莲生坐着不动，有人继续窃窃私语，只有一部分人挤到窗户前面看个究竟，然而窗外的世界终究是企及不了的画框之外，片刻之后，便没了交代。除此之外，电影被牢牢框在内室的四墙之内，妓女嫖客们似乎是在一个完全自给自足的空间内过着他们虚拟的家庭生活。“公阳里”不翻作 Gongyang Alley，而是 Gongyang Enclave，更形象地说明了整部电影中的场景都是在与世隔绝的孤岛（enclave）。由此及彼，便不难产生将此孤岛与彼孤岛的类比联想——上海与台湾。“侯孝贤之所以要以其独特的电影语言来一方面再现十里洋场中高等妓院的日常生活，另一方面刻意隐去当时的殖民背景，是为了借19世纪末的上海重新定义空间，从而显现出20世末台湾的国族认同的话语所尽力掩盖的殖民差异性（colonial difference）。从这个角度看，我们才能明白侯孝贤并没有抛弃他的台湾情结，而是在《海上花》中似远实近地以一种‘边界思维’（border thinking）的方式继续深化他对

^① 罗岗：《性别移动与上海流动空间的建构——从〈海上花列传〉中的“马车”谈开去》，《华东师范大学学报（哲学社会科学版）》2003年第1期。

台湾的本土历史和语言文化特殊性的思考。”^①

“家庭的拟态”是编导者对电影中各女子生活空间的定位。1996年夏天开始，担任影片《海上花》艺术顾问的钟阿城与美术师黄文英在上海及附近寻找场景和道具，“大件道具好办一些，惟痛感小零碎件的烟消云散难寻。契诃夫当年写《海鸥》剧本时，认为舞台上的道具必须是有用的，例如墙上挂一杆枪，那是因为剧中人最后用枪自杀。电影不是这样。电影场景是质感，人物就是在不同的有质感环境中活动来活动去。除了大件，无数的小零碎件铺排出密度，铺排出人物日常性格。例如我们偶然进入一个女子的盥洗室，无数我们不清楚用途的瓶子随处可见，这些东西就是主人的日常经历。《海上花》的妓女们接客的环境，就是她们的家，古今的家庭环境密度是差不多的。设计《海上花》的环境，是世俗的洛可可式的，烛光中绚烂，租界的拼凑，可触及的情欲和闪烁的闲适。我的建议是多买些我们都不清楚是做什么用的小件，它们对构成密度非常有用”^②。如果将钟阿城关于影片美术的想法全部实现，影片应该更好，但终究囿于现实条件只能止步于此。

优秀的文艺作品中，一个人的居住环境必体现其性格，比如《红楼梦》中的潇湘馆、蘅芜苑。沈小红的房间不见太过奢靡豪华的摆件，可见她生意不好非虚，然而通体猩红。猩红是吸引而危险的色彩，正是沈小红这个悲剧人物的性格底色。黄翠凤的尚仁里色调变成了明黄显然更加豪华，而且珐琅彩窗、洋钟表都是当时租界最时兴的玩意。足见黄翠凤的善于经营风头正劲，然而终究流于浮奢骄矜。周双珠的公阳里颜色陈设都老成稳重，周双珠的着装也多为最安全稳妥的蓝色。张惠贞的陈设正如其人，庸凡无奇，也是倾向红色系，也许只是知道沈小红爱红，王莲生也爱红投其所好而已。《海上花》中所有空间虽都是内景，但荟芳里之于沈小红、尚仁里之于黄翠凤、东合里之于张惠贞皆是对位、不可互换的个性化的空间。

① 徐刚：《视觉的藏闪与翻译——从小说〈海上花列传〉到侯孝贤的电影〈海上花〉》，《今天》文学杂志2001春季卷。

② 黄文英、曹智伟：《繁华因缘——阿城谈〈海上花〉》，《海上繁华录——海上花的影像美感》，远流出版事业公司1998年版，第168页。

视点

小说以赵朴斋一家人的遭遇为主干，赵家故事的篇幅并不大。小说开始用赵朴斋引出洪善卿，后者多在小说前半部穿针引线，后半部分又多以齐韵叟搭桥过渡，借以引介出各色人物。编剧最初稿保留了赵朴斋，继而弃之，但看影片的大部分，还保有着赵朴斋参与其局却旁观其事的视点，作为一个外来者观察的视点，却又比观众更接近些，赵朴斋是身处这个世界边上的观察者。

“从《风柜来的人》到《海上花》，我的转变是，从前以为镜头必须拉远一点，才能展现出一种俯视的、不带情绪的观照，到了《海上花》我发现其实不然，这种视角取决于你如何呈现剧中人，如果你自己在现场是非常冷静的、冷酷的，你喜欢他们、热爱他们，可以和他们一起。但又有一双眼睛在一旁看着他们，即使镜头再近还是可以有那种效果。摄影机就像人在旁边，他在旁边看这一群人，有时候在这边看看这个人，然后那边有声音他才回过头去看，摄影机可以慢慢地转过去，可能转过去时那个人又已经走掉或不讲话了，都无所谓。”摄影机被放在和人等高的位置，根据不同声音和行为，做出相应的反应，成为一个真正的“角色”。摄影机虽然没有、也不可能在被它自己拍摄的场景中出现，可是它的实际存在恰恰是在它的非存在中非常强有力地表现出来。“因为同时有另外一双眼睛看着人物。不管摄影机是多么的近，同样具有双重注视的效果。”

仅以影片第一个长达8分钟的开场镜头为例。黑幕开启，灯影烛光，珠翠华服、觥筹交错、旖旎微醺，镜头一开始对准的是位居画面正中的是周双珠和洪善卿，显然他们是这桌筵席也是这个小社会里的主导者，王莲生作为主角坐在他们身旁也第一时间亮相，随后镜头随话题在划拳的朱蕙人和陶玉甫之间横移，陶玉甫输拳被罚酒，他身旁坐着的漱芳的小妹抢着代喝引发一片哄笑，随后玉甫离席，席间话题发生转换，开始讲述陶玉甫和李漱芳之间的痴缠，话中提到“坐马车、拍小照”，这一段是为《海上花》书迷们专备的礼物。陶玉甫、李漱芳这重要一线虽为电影所舍，终究在这里有了一笔交代。而“坐马车”、“拍小照”都是那时节上海租界里流行的时髦玩意，也是“长三书寓”外面世界的指代，以虚带实地点到了故事发生的时间与空间。而于书迷之外的普通电影观众而言，这

电影要从非电

一段则是指向王莲生的戏剧勾连，席间只有他听了玉甫、漱芳的情事没有嘲笑，若有所思。之后王莲生起身离座，酒席上的话题由此转到了影片的主要情节之一——王莲生、沈小红、张惠贞的纠葛，王莲生的相好沈小红，打了他新近结交的信人张惠贞。最后陶云甫与林素贞关于“客人信人”关系的一段争论，这亦不是闲话，交代的是“长三书寓”这个特殊空间的游戏规则。

左右平移的缓慢平稳的摄影宛如徐徐展开一幅海上风情画，而且是一幅横幅卷轴，镜头的移动就是推开横幅的手，随着镜头的移动我们不断被眼前一幅幅展开的海上奇景震撼。全片的移动摄影几乎都是在—个水平面上的横移，而罕见垂直线上的景深移动。镜头水平移动的线仿佛就是戏中人与观者之间的屏障，使观者无法跃身入戏。这样的距离只有在王莲生与沈小红耳鬓厮磨时发生了细微却值得注意的变化，镜头退到门外，前景是门窗产生的遮挡，旁坐观看的视点在此刻变成了退一步从门外往门内王莲生、沈小红二人私密空间的偷窥。这样的偷窥视点独属于王、沈。除此之外，在周双珠的公阳里、黄翠凤的尚仁里，甚至是双玉、朱家少爷安寝的最私密的卧室内，视点都是公然自若地旁坐观察。视点从公然到窥私的分别，正是其他客人、信人与王莲生、沈小红之间的区别。（看了小说的人自然知道双玉闹朱少爷，并非出于情真难禁，而是碍于面子，借他理亏讹出一大笔银子且给自己递梯子下台）前者都是公事公办，后者却动了私情，种种烦恼纠缠便从这里边来。

视点绝非单纯的技术问题，而关乎整部影片的立场与态度，而之于《海上花》，视点则因叙述者的性别不同而发生变化。韩庆邦的《海上花列传》，虽也写及客人的冷暖无常、贪色薄情，对《海上花》的诸多小算盘与坏德行也写得详实确凿，比如沈小红的荒淫刁蛮，黄翠凤的刻薄势利、周双玉的心机深沉。黄翠凤与黄二姐合谋敲诈罗子富，周双玉用假鸦片大闹朱淑人，终于讨回面子和一万赔偿，蒙在鼓里的朱淑人最后还心心念念“她嫁给啥人”。然而经由张爱玲、朱天文两任女性作者的转译与改写，这些女子显然变得可爱了，影片中黄翠凤只展现了其拔尖占强吃不得亏的一面，少了奸诈，去了她真心相许的钱子刚一线，她与罗子富之间的虚情假意变实了。周双玉闹殉情一段，没有交代鸦片是假，整个故事变

了一副模样，真正成了一对痴儿怨女。这些处理无疑美化了“长三书寓”的倌人们。影片中唯有两处跳脱出原有视点，是独属于王莲生男性的视点，第一处是桌上王老板送给沈小红的玉簪，此处出旁白：王莲生讲述自己对沈小红恋恋不舍又无可奈何的矛盾心情。这段唯一的旁白打破了全片的客观叙述，构筑了一个独属于王莲生的主观世界。第二处则是王莲生发现沈小红另有姘头，他趴在地上透过门缝，看见小柳儿捡起扔在地上的肚兜，这个镜头是全片唯一一个主观视点镜头。这两处主观色彩浓重的处理在整部电影客观、内敛、沉稳的基调中凸显出来，仿佛是面对这个女性制造规则的世界深感困惑与无力的男性的一声慨叹。

電影要從非電

侯孝賢

Hsiao-hsien Hou

【历史与意象】

阅读侯孝贤， 再论艺术电影的 空间与机制

吴冠平

电影要从非电

电影的制作过程本身是一个造假的过程，或者说是个拟态的过程。尽管有人会说，它反映了某种内在的真实，但这种真实的边界是模糊的，有人感觉它大，也有人感觉它小。由此带来了关于电影真实的争论，电影的所谓真实就像UFO，看见的人相信，看不见的人认为是胡扯。因此，传统主流电影创造了一系列的技术与叙事方法，让假看起来像真的一样，但在影片的结尾通常都会告诉观众，这是假的，千万别当真。但也有一类电影，感觉上不那么流畅自然，但却如我们平时生活中的“看”，有距离，无边界，情若止水。侯孝贤导演的作品大抵便是这种风格。作为华语电影界最重要的电影作者之一，干过多年副导的侯导，深知片场的实务运作带给电影的利弊，并由此研发出带有他个人鲜明印记的电影表意系统。这个系统的核心理念是要拍出“自然法则下人们的活动”。所谓自然法则，我的理解是日常、距离和本色。在这样的气氛和节奏中，侯孝贤导演把那些有意味的人的活动串联在一起，构成了他的

电影世界。侯孝贤导演说自己是靠直觉创作的。他当年的合作者陈国富先生说，侯导的创作方法是天启式的，他把觉得舒服的元素放在一起，希望意义就在里头。正如侯导长期的合作者，朱天文女士所说，侯孝贤基本上是个抒情诗人而不是说故事的人。他的电影的特质，是抒情的，而非叙事和戏剧^①。从《冬冬的假期》开始，到《戏梦人生》，侯孝贤导演完成了自己品牌电影美学的建构。

但这一电影体系建构过程遭到了来自台湾本土电影界的强烈质疑。《冬冬的假期》、《童年往事》和《恋恋风尘》票房惨淡，让侯孝贤导演债务缠身。这中间只有《悲情城市》因为获奖的原因而票房大卖。岛内影评人甚至用“不要把台湾电影玩死”这样狠话来评价他们的电影。而与岛内气氛截然两样的是，侯导的影片在国际上却频频获奖，直到拿下威尼斯金狮大奖。也就是说，侯孝贤的美学风格是被西方话语所认可的，这构成了侯孝贤电影在当时独特的商业潜力。侯孝贤导演早期的合作者詹宏志，就侯孝贤导演电影的商业价值有不一样的思考。他认为，侯孝贤导演的电影在本岛可以采用西片的发行方式，上片的影院数目较少，映期长，高票价，以寻找精英观众为诉求，卖电影可以像卖书一样。并且，积极参加国际影展的目的，并不是当时认为的“先国际得奖再营销台湾”的模式，而是需要国际电影节那样的场合，在那里，各式各样的片商都在看片，它是一个有效的营销电影的场合。而且侯孝贤的作者风格足够鲜明，成本又极其低廉。事实上，采用这样的方式，侯孝贤导演的电影总体上是赚钱的，只是用国际上的收益弥补了台湾本土市场的不足^②。在20世纪80年代末90年代初，这样一种“艺术电影”的营销方式，不仅成为台湾新电影主将，如侯孝贤、杨德昌电影的主要商业发行模式，也成为中国大陆第五代、第六代一些导演的主要运作模式。张艺谋、陈凯歌、王小帅、张元等导演都与台湾的制片人、发行商包括一些国际发行人有着密切的联系与合作。也就是说，在当时两岸艺术电影的制作和营销有了一个短暂但却成果丰硕

① 张靓蓓：《凝望·时代：穿越〈悲情城市〉二十年》，田园城市文化事业有限公司2011年版，第78—95页。

② 张靓蓓：《凝望·时代：穿越〈悲情城市〉二十年》，第134—138页。

電影要從非電

的系统。此系统迥异于两岸本土电影一贯的运作系统，两岸艺术电影的作者以其数年在电影节累积的成果，开始转为商业上的实质收益。总结当时有益的经验，大致有三：一是有足够国际认知度的导演，可以说侯孝贤导演的国际营销某种意义上只适用于侯导，而难具有普遍的可复制性；二是，成本相较欧美制作较为低廉；三是有严密的营销项目。但到了90年代中后期，这样一种艺术电影的发行方式逐渐失效。原因是复杂的，但很重要的一点是，之后我们缺乏能够被西方话语指认的作者和美学风格，只有贾樟柯算是一个例外。

因此，在我看来有必要对艺术电影这一对象进行简单的解析。应该说，艺术电影很难加以定位。最简单的辨析可能就是本土民族国家电影、反好莱坞反对美国电影对本土电影市场的侵占所制作的电影。这些“艺术电影”可将其定位为“非好莱坞”(not Hollywood)或“反好莱坞”(anti-Hollywood)的^①。

但就文本的形式及特征来说，有些讨论会将艺术电影定义为：较强调视觉风格，重视导演作为影片“作者”的独特观点（因此常和“作者论”相提并论），对动作较为压抑，着重角色内心刻画更甚于情节铺陈，情节冲突内在化，角色缺乏好莱坞电影那么明确的动机行为模式，关注当代社会人与人之间的异化及缺乏沟通，常使用开放式结尾等。美国学者Howard S.Becker称这种艺术观为“个人式的艺术理论”，其包含几个元素：一、特别有天赋的人，二、创造出特别美丽且有深度的作品，三、表达了深刻的人类情感与文化价值，四、作品的特殊价值证明了作者的特殊天份、而作者的知名天赋亦证明了作品的特殊价值，五、一旦作品可以显现作者的基本特质与评价、作者所有的作品皆可符合其所奠定的声誉^②。这也印证了侯孝贤导演风格的主要特征。

但在我看来，要检讨艺术电影的创作与营销未成气候，须在观念上做如下澄清：

首先，作者的风格固然重要，但将作品之意义来源归因作者之

① 张靓蓓：《凝望·时代：穿越〈悲情城市〉二十年》，第134-138页。

② Howard S.Becker, *Art Worlds*, London: University of California Press. 1982, pp.352.

天赋才华，忽略了所谓的艺术现象其实通常是：一、以集体行动方式出现，二、艺术声望之形成需要经过繁复的建构过程，三、制度性因素之重要性。

其次，“艺术电影”不该被描述为“非商业的”或“反商业的”。成熟的“艺术电影”机制，通常有一套自身的制作、发行、放映及评论系统依照着以商品交换为基础的制片、发行、放映行为，取指认其文化意义。应该将“艺术电影”视为整体商业电影机制中一个特殊的空间，而非“去商业化”或“反商业化”的行为。其制片发行映演的模式也都是以商品关系(commodity-dominated)为基础，围绕着它也不断出现各种关于高级文化(high culture)^①及何谓艺术的论述方式。

第三，在“艺术电影”的脉络中，电影爱好者(cinephile)的因素十分重要。他们通常是指具高教育水平并热爱“艺术电影”的中产阶级，他们通常不但是艺术电影的观众，且是还是报纸杂志网络的影评人，知名博主。

因此，表述“艺术电影”的最好方式，或许是把“艺术电影”视为一套机制(institution)。在此，被归类为“艺术电影”的商品被配置到电影消费系统下的这个机制中，并具有一套有别于主流电影的特别流通模式。包括电影节、相关批判论述，如电影评论或电影学术研究、专门的发行与映演系统等。正如美国学者Tom Ryall所言，唯有靠这类机制性的脉络，那些自觉的分众才能将“艺术电影”视为一个可消费的文化对象。

由此，我们再来检讨有两岸新电影作者们创造的“艺术电影”机制失效的原因。

首先，诚如前文所述，虽然国际电影节仍然是华语艺术电影的舞台，但地区性的电影运动已经结束，曾经辉煌的东方美学移出了华语地区，转向了亚洲的其他地区。同时，那些已经被指认为是作者的创作者也没有超越性的作品出现。许多作品还沉浸在个人的迷思当中，忽略了时代、制度的变化可能带给创作的可能性。特别是

① Steve Neale, *Art cinema as institution*, Screen, Vol.22, No.1, 1981, pp.15.

電影要從非電

在与好莱坞商业电影的差异化风格方面，少有追求或力有不逮。

其次，由于中国大陆的审查制度，以及台湾电影市场的好莱坞垄断的现状，使得电影的评论与学术讨论系统无法建立。詹志宏在那份著名的《民国七十六年台湾电影宣言》中便痛陈岛内媒体的乱象：“大众传播从来没有把电影活动当做文化活动来看，也没有打算以专业知识提供一个支持体系（但在文学、表演艺术方面，大众传播却做了一些事）。不仅如此，大众传播对电影活动明显地有着‘歧视’，它作践电影的从业人员，把明星的私事丑闻当做头题新闻，但是电影文化呢？一部在国际影展得奖的影片可能得不到讨论或报导的篇幅。”在大陆，由于很多影片都是禁片，因此媒体也无法对他们有体系化的介绍与推动。

再次，由于网络等新兴媒体尚未进入大众社会的视野，传统报纸杂志的主导权依然高度集中化。因此，新电影的传播无法获得足够的电影爱好者的认知。大部分影迷都是在这些作品问世将近十年后才看到盗版光盘，从而形成一种后发的观影热潮。

近年来，随着中国电影产业化的不断发展。20年前制约“艺术电影”机制建立的一些条件正在发生变化。许多中小院线开始走差异化的道路，辟出厅来放映艺术电影。当然这其中还有许多不完善的地方（院线多，单个院线的银幕数少）。在新媒体领域的年轻人开始形成相对稳定的影迷队伍，而他们通常也是一些论坛、博客、微博的活跃写手。对艺术电影传媒与建立认知有极大的促进作用。特别是在政策层面，相对宽松的管理体制和两岸之间EGFA的签署，都对重新形成两岸之间“艺术电影”的研发与营销的体系有很大的积极意义。

电影在地性与 透视生活的真切感

——关于侯孝贤电影的意义认知

周 星

在电影商业化创作潮流兴盛、市场取舍不可阻挡、技术造就的感官刺激明显的当下，返回来看待侯孝贤电影感觉别具一格。文化的力量——在重看侯孝贤电影的时候特别得到彰显，学者们的学术文化本能兴趣，也在侯孝贤创作的重新探究中得到透露。我们喜爱之，一是因为侯孝贤这个名字的诱惑力，不由自主地向往回忆记忆中的经典；二是因为时代已经变化，无论是台湾新电影还是大陆文化电影都显得式微，如何认知影像和生活的意义让人疑惑，也让人猛然想起久违的精神世界。

在很长一段时间中，电影文化的话题都难以启齿，对市场数据

电影要從非電

的器重遮掩了电影还是文化产品的要义，包括侯孝贤电影在内，已经被众多市场大片、技术指标的创作所遮蔽。但一旦重看侯孝贤们的文化电影创作，内在的感动总是环绕着，无论是小毕的忧伤还是冬冬们的期望，无论是青楼女子的真切感还是布袋师傅的苍凉感，从风柜到台北，从日据时代到“二·二八事件”悲伤，站在扎实地域文化和多样人的情感呈现基础上的故事，不断冲击着我们的电影认知。我们经历中总是在矛盾里偏斜认识：比如意识形态浓烈时期强调电影的政治性，市场化后以为电影的市场生存和商业法则就是一切，艺术人的艺术镜像的偏好又以为只要有镜头的表现就是一切。于是，电影是什么的话题前所未有地难以辨别。但其实电影肯定不是一个市场决断的对象，其核心另有所在却不断被忽视，即再现历史与表现生活感受的精神梦幻。内容的生动所在既是市场观赏的需要，也是折射现实政治的前提，更是镜头艺术的依存和精致表现的目的。所以，在当下这一混融化的电影认知时代，必须有可以切入的经典来透视，侯孝贤电影就是这样值得加以关注的对象，其对于生活逼真性的展示，超越了肤浅创造的虚妄和炫耀影像技巧的浮躁，成为具有历史价值的反复阅读经典。我们应当庆幸还有返回去搜检经典的可能，在市场领航的年代，侯孝贤再一次被电影界拥戴而凸显说明艺术文化的顽强力量。我也非常感兴趣参加若干关于侯孝贤的研讨会，因为侯孝贤这个名字的诱惑力所在是文化历史的所在，让我们怀念已经有些久远乃至需要捞取的记忆中的经典，在文化的概念空前被提倡的时候，其实文化市场占据前沿，而市场压迫文化难以避免，精神世界的文化不知不觉的淡漠，而回顾侯孝贤电影，思考其当下与历史价值，具有积极的意义——至少让我们思考电影的本质意义。

最近看到消息，其文字是：“拍有趣的电影而不仅仅是去讲中国人的故事”——好莱坞制片人迈克·麦德沃讲述电影规律，在其中麦德沃认为，“如果中国要进入全球市场，必须搞清楚全球市场接受什么样的电影。单纯讲中国人故事的电影很难卖。中国电影人需要按照电影的规律办事。电影是一门艺术，无法套用某个公式”。其实人家所言有特定语境下的合理性，但我当时就认为：以为按照好莱坞的模式就畅行天下是一种无知迷梦，按照好莱坞市场

法则的趋势不仅不会取得走出去的光辉，更将得不到自身市场的收益，因为效法的背后是屈就他人而丢弃自身。讲虚幻的故事是商人的诡计：我们的大片和当下依靠语言技巧得意的电影都证明没有生命力，同时和商业决斗既打不过好莱坞也更没有中国范儿，别相信！

这里涉及的就是如何正确看待电影。市场受利益原则支配，有可能支持高端的艺术，但肯定另有它的判断标准：回报原则。而文化产品不是简单的投入、产出、回报。文化的精神和感知是判断电影艺术的主要指标。可以说，在侯孝贤电影中我们容纳的就是艺术文化的感受。从侯孝贤电影我们强烈感受到一种以人为核心的本土文化气息，而其中的关键是“在地性”的生活丰富性和艺术处理的真切生活感。所谓在地性包括表现生活环境语言的真实还原和人性感悟境地的完整呈现。的确，重新欣赏侯孝贤的电影作品，独特的感觉缓缓袭来，久违的真切和历史风情的印记，在似乎久远的时代穿越中氤氲而生。在一个几乎要习惯性默认习惯的当下嘈杂动态的影像世界中，人生的悲切和人情世故的华语世界，在不断跳切中闪现。不时疑惑我们是不是远离了本我？我们是不是大大疏离了真实期望的虚幻世界，而过于沉醉在虚幻的所谓世俗真实世界中？总之，我们垂青于大片感官刺激、影像快速分切和奇异故事的表现，以为电影就是这样唯一的技术至上的选择。但其实未必应当如此！

其实我们明白，这是一种异样文化的选择，在强烈的时代功利性中，让我们自己远离内心需求而浑然不知。而追求情节构造的看似合理，不以人为中心而是炫耀桥段技巧的商业吸引力，对于电影的伤害不小；追求场面和技巧呈现的奇观性，忽略常人性，这种近乎偏狭的表现对于电影的避害也凸显。侯孝贤电影的常态人生背后，是真切而值得咀嚼的意味，我们该加大工夫表现电影的人文气息了。

当然，电影的奥秘是镜头中的声画细节，也许，重新熟悉侯孝贤电影最好的方式是阐释具体的影像世界的奥秘。我原也想借此机会回味思考，细致分析大师不同阶段作品，那固然不错，但显然琐碎中有可能丢失更为重要的现实大问题。于是，站在当下宏观的电影文化角度观察回想，文化的抉择和精神的回忆便更为突出。一直留在记忆中的侯孝贤有许多独特性标志，而其中无疑首先是长镜

电影要从非电

头了，涌起的记忆包括1989年的《悲情城市》结尾两个固定长镜头的接续意味当初玩味不已，1993年的《戏梦人生》家庭聚会的固定长镜头让我细细感受生活情境，而1998年《海上花》极长近10分钟的长镜头让我惊讶不已，而其实跨过世纪之交，从2001年《千禧曼波》到2005年的《最好的时光》依然是长镜头记录的风格保存者。其实罗列是没有必要的，侯孝贤风格肯定包容着更多电影中的固定或者移动长镜头的习惯而独具个性。作为导演，除了长镜头，侯孝贤电影当然还有许多独特的风格化特色来揭示生活的感受，但其实，他的镜头后面的艺术理念却丰厚而清新，基于常态化人生的精神感悟。但我更主要想侧重于影像透视的导演艺术精神，即他本真坚持不懈的生活感受的再现意识：无论就世界已经衰变远离的那个影像生活趣味和现实认知，还是阐释以往影像的隔膜需要可以接受的氛围而论，侯孝贤电影都充满特定地域风情和个人感受的稳定性。在地的顽强感受生自于内心，氤氲其外的是生活过的环境语言和风俗人情，而都有人际和家族生活的可触摸感的细节，让影像鲜活厚实地铺展开。也许更为重要的是侯孝贤电影的当下意义和影像本质的阐释不可缺少。在华语电影已经靠拢世界潮流却并没有超越当初的个性影像的独特性存在，反而在不断迷失中不断丢弃自身的个性优势和长远价值而言，研究侯孝贤创作本质精神和文化意义，对于华语电影具有更为重要的价值。所以，认识侯孝贤电影的文化内涵和侯孝贤电影的生活表现意义，是出于对宽泛的艺术生命层面的探索。

如何认识侯孝贤电影，可以有不同角度，但一再强调不可回避的首先是侯孝贤电影与生活认知角度，总是把你拉进一个并不遥远的地域和人心世界中展示，是侯孝贤电影的无穷魅力。由是，侯孝贤电影得以具有长久生命力的根本，是踏实站立在地域生活的实处，表现真切的人心感悟。重看侯孝贤电影的感觉如此强烈的原因在于：他的电影让我们如此亲近生活，相信影像生活是真的；他的电影让我们感知人心是真切的，感同身受的体悟家庭、亲人在世俗社会的遭际；他的电影让我们自然领受人物，每一个人的差异都无需刻意而自动区分；他的电影让我们沉浸期间，生离死别的刻骨铭心缓慢涌现出来而不必强化。在电影商业化创作潮流兴盛、市场取

舍不可阻挡、技术造就的感官刺激明显的当下，返回来看待侯孝贤电影的精神境界更为鲜明突出。

我强调从侯孝贤电影与生活认知角度进行分析。就总体感受而言，其实侯孝贤电影的生活表现又可以集中为：坚守感知的真切生活，坚持诗意的内心生活，坚定原生态呈现的情感生活。表现平实其实抒情流荡的内里世界，表面无动于衷的展示流程其实哀伤悲感人生的本真，而最为根本的是他的电影的人生性，即在贴近人生、不舍个体性人的独特体验、包容情感人的精神情态展现上把握的生活，这样的生活具有触感而又浑融难言，艺术语言的似乎单纯间包容着丰厚的生活内涵，难以剥离出思考，却可以感受到温度。电影让人从声画感知中具有人情世故的温度难能可贵，尤其在当下世界。

而就影像生活的呈现而言，侯孝贤电影对于生活的展示刻度保持在生活是自然延续的流程、生活奥秘的定位是人的生老病死的爱恋和哀怜，生活影像的趣味是框在镜中的人的自在和悲鸣的流露。简言之，所有影像生活的表象和内里都是他感受到的人的内心情感，无论是多数电影坚持闽南语的氛围和多地人的杂糅语言（典型如《悲情城市》）、孩子们口语的粗粝呈现、生活性的贴近、大多家庭生活的固定镜头的生死记录，都在证明着侯孝贤电影的“真实性”——即影像还原的真实之下的创作认知生活的真实。总之，电影的在地性包括了对所表现地域生活现实，也包括观念情感上的在地意识。

在市场凸显取舍权的一些时候，我们听到过一些批评，所谓侯孝贤创作过于呆滞的镜头，粗糙的生活出现，毒药般伤害了电影的市场接受可能，津津乐道自我记忆等的认识，其实都是被放大的另外一种市场价值所左右的偏激观念左右，在电影应当却不应该单一性的市场取舍的标准中，电影艺术文化的意义探索被放弃，而当下无论是世界文化潮流还是华语电影不如意的艺术现实久违却理当到了回归现实的时候，犹如他的电影中一位老阿婆一声声“阿哈咕”的久远探寻呼唤一般，亲切淡淡哀伤而直抵心灵深处。

是应当从时代迁变上看创作还是从现实看待？这不仅是历史看待问题还是市场看待，更是如何认知文化的关键。

電影要從非電

近日我们不断看到全球书店凋零的消息，而普遍认为其节点是2010年4月3日苹果iPad的发行，人们的阅读开始转向离开书籍。但这一现象的索解应当是：阅读依然与人相伴但媒介变化是必然改变的趋向；文化转换感知的平台，却不能丢弃文化的本真把持。同样道理，电影的市场取舍也是一种必然的抉择，但这依然没有改变电影是感知的艺术而不是市场流水线上的物质构成的判断标准，我们感受的是影像中的怀旧和期望的生活，当钮承泽在《童年往事》中被同伴追着在海边撕扯裤子，他被迫打翻墙奔越街巷，同伴在船上忽然反目被打落水中复又被他拉上来等，那种生活的质感扑面而来。侯孝贤电影无论是80年代还是21世纪，给予我们的生活展开的都是鲜活直观的生活情态，建立在这一影像基础上的是导演的生活感受传递（如《儿子的大玩偶》、《童年往事》），是生活理想希冀（典型如《悲情城市》），而影像中的生活创造，交融着他对于历史的思考和人生应该如何的内心期望。他的电影在冷静乡村生活表现上、在长镜头记录家庭成员隔阂、关切与休戚相关的牵连，在表现青春反叛和情感初萌羞涩与冲动中，让我们看到影像的人文内涵的真切性，无所遮挡的触摸感，创作的沉静超越诸多电影油腔滑调的语言玩弄和自以为是的机趣炫耀。朴实的“真切表现”而非“生造呈现”，冷静记录行为举止而非故作玄妙的构想桥段，是具有长久生命力的所在。

所以，我对于侯导电影的记忆就定位在：侯孝贤创作是建立在眷恋历史的恋恋风尘基础上的诗意抒情，沉静不动声色中蕴含内在激情，影像上反而用极为平凡小人物哀乐人生的悲情城市来透视生命的记忆。论侯孝贤电影的导演把握生活，其实出诸自然包括地方话的氛围、地域的本真性、人物近乎原生态的呈现等，这自然是导演忠实于生活、忠实于个性化感受生活、忠实于情感认知生活的体现。植根于地域语言、文化、历史经历的真实，造就了侯孝贤电影的艺术表现的质地；对于人生的惋叹化的传递情绪，造就了侯孝贤电影的淡淡却有厚度的文化积存；对于人的成长命运的情感牵扯，造就了侯孝贤电影丰实性的感染力。

在我们不断追求国内电影票房，以为电影就是票房决定对象的时候，电影文化价值慢慢失却，我们以为好莱坞就是商业第一的原

则，而此前收获巨大票房的《阿凡达》却在奥斯卡奖上败给了美国本土票房亏本的《拆弹部队》。2012年奥斯卡奖的颁布则引起人们更多的思考启示：文化的追求是电影创作第一位需要，而无论3D还是黑白默片，关键是有没有对于人的精神世界的探求努力。论政治因素，美国劲敌基本就是伊朗，而伊朗电影《一次别离》似乎简单却获得了最佳外语片奥斯卡奖。2012年中国电影状况单论市场票房的确在跃进，但国产片的市场认可度遭遇前所未有的低潮，暑期电影市场注定是令人疑惑的一个时期，上半年全国电影票房77亿元，然而其中国产电影跌到难以启齿的仅仅只占市场32.5%份额的低谷；而5月份全国票房12亿元中，国产电影更只占到13.8%份额的1.65亿元！这确乎是令人寒战的比例。中国电影票房跃进国产片却低落的原因，至少是艺术文化的追求失落所然。我们该开始关注文化精神的整体倡导而力求个性支持的力度了！

历史无可改变，就如当年台湾电影的新浪潮造就了侯孝贤导演们的生活故事未必被当下图像浸淫中的一代所认知，同样当下3D技术时代电影不能取代以往电影的生活理想，或者说，电影理想最终都归结在无论何时的人们内心情感精神渴望上，于是电影是精神梦幻的本质也就不可改变，需要做的是不断保持本真而适应时代。于是如何回归当年侯孝贤们对于乡土电影中真诚的生活态度而又能具有卡梅隆们的不断探索，才是电影发展之路。没有唯一却有文化追求必然是过去现在将来的电影创作所需要的主导因素。还有，创作者对于自身生活通透性的把持，不为外在的潮流的起伏而游移，才使电影具有个人和时代的坚守性。最为重要的是，创作者坚守自己相信每一个影像都是真的，才能让中国电影蕴含无限的本土在地的丰厚感。中国电影的精緻不全是在技术的精緻，而是在情感的精緻、生活逼真性的精緻上，舍此的大片和鸿篇巨制都难以摆脱虚幻的命运。

侯孝贤作品 与第三世界新电影 的叙事策略

范志忠

在全球化语境中，作为台湾新电影运动的代表人物侯孝贤，其电影的创作与大陆的第五代、第六代电影、伊朗新电影运动相比，既具有共同性，又具有差异性。因此，通过对侯孝贤电影与其他第三世界新电影的比较解读，我们或许能够更加真切地感受到第三世界新电影的创作立场与叙事策略，并从中发现和破译以侯孝贤为代表的第三世界新电影的文化密码和发展轨迹。

一

以长镜头的方式关注现实人生，这是侯孝贤电影《就是溜溜的她》、《在那河畔青草青》、《风柜来的人》、《恋恋风尘》等体现出来的最鲜明的叙事特征。

长镜头，又称不中断镜头、长时间镜头或一镜到底镜头，是一种有别于蒙太奇剪接式的拍摄方法。长镜头理论的倡导者是法国著

电影要从非而

名电影评论家安德烈·巴赞。巴赞认为，“叙事的真实性是与感性的真实性针锋相对的，而感性的真实性首先来自空间的真实”。长镜头和蒙太奇的对立，不仅是一种拍摄手法的不同，而且是一种美学理念的差异。蒙太奇理论的处理手法是在“讲述事件”，这必然要对空间和时间进行大量的分割处理，从而破坏了感性的真实。与此相反，长镜头则在于“记录事件”，它“尊重感性的真实空间和时间”，要求“在一视同仁的空间同一性之中保存物体”。比如，在影片《德意志零年》中，罗西里尼用长镜头处理那个男孩的面部表情时所关心的事，与库里肖夫用蒙太奇处理莫兹尤辛的面部特写所关心的事截然不同。罗西里尼体现的是面部表情的神秘莫测。^①库里肖夫在“实验工作室”则将某演员一个毫无表情的脸部特写镜头，分别与一只汤碗、一口棺材和一个孩子的镜头相衔接，进而分别赋予该演员以饥饿、悲痛和父爱的情感内涵，显然是对客观事物的一种歪曲和强暴；长镜头的美学特点，恰恰就在于反对蒙太奇逻辑而尊重事件本身的完整性，在电影进程中重新恢复事物的多义性和开放性。

不同于日本导演沟口健二复杂的设计过的长镜头，也不同于希腊导演安哲罗普洛斯极具风格化的360度环形运动的长镜头，侯孝贤创造的固定机位长镜头在世界影坛中独树一帜。如《戏梦人生——李天禄回忆录》，片长两小时二十二分钟，却只有一百多个镜头，除了跳接之外，只有五个摇移，一个照片特写，其他均采用近景、中景、全景、远景、大远景。《海上花》一开头九分钟，没有一个跳接，全部是从头到尾演完，可谓一场一镜。但是，侯孝贤的长镜头，并非严格意义上实践巴赞的长镜头理论，这主要表现在侯孝贤的电影并没有严格遵循巴赞所倡导的摒弃主观色彩的零度叙事，以深焦、景深、层次和场面调度的方式，让环境与人物自己呈现出多义性和歧义性；恰恰相反，在侯孝贤电影中，具有鲜明的主观性和抒情性。如有评论认为，“《在那河畔青草青》以散文的拍法，唤起观众在电影之外种种的联想和记忆，记忆里有我们已失去的童年

① 李恒基、杨远婴主编：《外国电影理论文选》，三联书店2006年版，第265页。

的梦，有每个人一生里最美好心酸的时光，像初秋的阳光和溪水潺潺流过白灿灿的野芒花，是如此叫我们珍重爱惜，足够我们在将来不管怎样失意的境遇里都有走下去的鼓励和勇气了。”此外，如《恋恋风尘》对两小无猜却最终无疾而终的命运的感慨，《儿子的大玩偶》对贫穷生活下刚出生的孩子只亲近化装为玩偶的父亲而无法认同卸妆的父亲的异化情感的喟叹等等，无不表明侯孝贤电影烙有无法磨灭的情感印记。

《戏梦人生》中有这么一个长镜头：固定机位的镜头正对着主人公台湾布袋戏大师李天禄的口述回忆，背景是一个空旷的平地，平地远处有两个人背对着镜头交谈什么，平地的中间有个人拿着扫帚扫地，从而形成了富有层次的镜头构图。由于李天禄的口述很长，如果说背对着镜头的远处两人的窃窃私语尚无可争议，那么平地中间扫地者就显得很尴尬：一方面，在这么漫长的时间扫地者是不可能长期龟缩在不到一平方米之处扫地；另一方面，扫地者如果一旦走开，就可能破坏镜头的构图布局。耐人寻味的是，在这种真实性与美学性两难取舍的矛盾中，侯孝贤在影片中恰恰选择的镜头的美学性而放弃了真实性的追求：在一镜到底的镜头中，扫地者为了避免破坏构图，只好一直待在原地清扫什么。虽然从严格意义上讲，这一细节在影片中并不引人注目；但是，我认为，恰恰在这一不引人注目的地方，表明了侯孝贤的长镜头实践，除了体现其美学追求之外，还潜含着对于其技术和制作困境的一种不得不采取的制作策略。

作为知识密集型和技术密集型的电影，其制作风格不仅受到导演本人创作偏爱的制约，而且还受到编剧、演员、摄影、后期制作等一系列其他创作团队的制约，而这些团队的取舍在很大程度上又取决于资金的投入大小。侯孝贤本人在不同场合曾坦言，因为台湾缺乏像好莱坞那样普遍整齐的专业演员，制作中只能大量聘用非职业演员演出。在拍摄中如果把镜头切得太近，这些非职业演员没有任何表演训练足以支撑将个人暴露在特写底下。于是，在拍摄时导演只好多使用中景远景。与此同时，为了配合非职业演员素涩无华的节奏，导演非得将摄影、造型、画面光影、所有细节，乃至说故事的方式，都统一于这个更接近于真实世界中的节奏里。这种制作

综合起来，也就成就了那种在长镜头的单一画面里用场面调度来说故事的写实拍法。

侯孝贤的“御用编剧”朱天文在《最好的时光》一书中曾经指出，“据我的观察，侯孝贤拍《风柜来的人》时候，在根本不知道写实主义的历史背景、作者论、场面调度，长镜头等等理论之下——事实上，那时他还搞不清戈达尔是干什么的——竟也一做就做出了这部彻底用写实文体拍摄写实内容的电影。但也奇怪，不通时一窍不通，通时百窍皆通，他像飞一样，忽地闯进电影极高的境地里，跟诸位大师们居然也对得上话。”值得注意的是，朱天文没有把这种无师自通的暗合神秘化，而是将其命名为“第三世界美学意识”。朱天文认为，“第三世界美学意识，在开头，往往是为了克服器材和技术上的困难，想尽办法而发明出来的一种表现方式。”从世界电影的格局来看，以非职业化演员、自然光、长镜头等方式直面现实生活，几乎是第三世界新电影的共同叙事策略。如第六代对都市边缘人群的关注，伊朗新电影对底层群体的现实关怀等。第五代电影似乎是个例外，但是其对历史的关注，体现渗透着现实人生的思考。张艺谋《秋菊打官司》、《一个都不能少》等影片，则把镜头直接转向了现实。

因此，以侯孝贤为代表的第三世界新电影的长镜头现实主义叙事风格，是一种主动与被动的双向选择的结果。一方面，现实主义的情怀，决定了他们对现实的直面；另一方面，在低成本、非职业化演员等压力下，要与好莱坞奇观化的梦幻电影抗衡，长镜头制作的现实主义风格，无疑是一个最佳的选择。

二

侯孝贤电影产生于台湾从乡土社会向现代社会巨大转型的文化变革时期，在这种变革语境中，侯孝贤电影以一种鲜明的反叛风格，开启了台湾的新电影运动。

20世纪60年代，改编琼瑶小说的电影如《婉君表妹》、《菟丝花》、《烟雨濛濛》、《窗外》、《几度夕阳红》等在台湾风靡一时。这类电影基本上因袭琼瑶小说的风格，在情节构思上采用好莱

电影要
从非电

莱坞情节剧的叙事模式，人物关系则因家庭夙怨而纠缠不清，主角身世的秘密和谜底的揭晓，人与人之间的误解导致种种终生憾事和恩怨情仇，战乱、分离和重逢的情节线索，矛盾复杂、高潮迭起，近乎超现实的纯粹爱情，成为男女主人公自我救赎和生命意义的源头所在。

在这个意义上，侯孝贤所倡导的散文化的结构和诗性写实主义电影语言，实质就是以一种反对媚俗的不妥协姿态，拒绝遵循琼瑶式的逃避主义的叙事方法，拒绝琼瑶那种好莱坞的电影观念、电影语法和电影形式。在好莱坞叙事语法中，“未来”是极为重要的，“现在”的每一件事，都指向后面必然会发生的某一幕，并最终推向高潮并解决日趋尖锐的矛盾，从而使观众获得一种愿望得到实现的满足感；但是，侯孝贤对于这种好莱坞叙事结构却有一种本能的反感。他认为，“公式化的电影，面具算做得最看不出痕迹，很好的一部电影了，可是都被我猜到，完全知道它要干什么，真没意思。”因此，侯孝贤在电影叙事中，排斥因果关系的直线进行，喜欢在叙事逻辑链条之外的那些不相干事物里丰富的趣味和生机，呈现出一种散文化的叙事风格。

德里达认为，“逻各斯中心主义”统治着自柏拉图以来“哲学”的可能意义，这突出表现在西方传统的形而上学思维方法建立在一正一反二元对立的基础之上，如：灵魂/肉体、自然/文化、男性/女性、语言/文字、真理/谬误等。这种二元项的对立并非是平等并置的，“逻各斯中心主义”通过设立第一项的优先性而迫使第二项从属于它，第一项是首位的、本质的、中心的、本源的，而第二项则是次要的、非本质的、边缘的、衍生的。在这个意义上，侯孝贤对好莱坞叙事逻辑的摒弃，对自由散文化的长镜头叙事的推崇，实质就是对好莱坞式的那种“逻各斯中心主义”的不满与摒弃，以及对充满自由的反叛意识的向往与呼唤。

电影《恋恋风尘》中来自乡村的男女主人公阿云和阿远，青梅竹马、两小无猜，几乎所有认识他们的人都认定他俩将会连理相伴一生。两人初中毕业后，先后离乡背井，在台北市谋生。尽管生活坎坷，但他们却没有被拆散，反而感情日渐笃厚。但是自从阿远入伍服了兵役之后，情况却急转自下，阿云在日复一日的守候中移情

别恋地嫁给了每日帮他们俩送信的邮差。于是，当男主角阿远退伍返乡之日，只能孤零零地寻望着眼中这逐渐陌生起来的一切记忆里的美好与忧伤，都似乎化为了山头上移来移去的浮云。

很显然，生活的苦难和压抑没有压垮阿云和阿远的感情，但是充满规训的军营生活，却硬生生地摧毁了这一对本来可以幸福美满的情侣。侯孝贤在《恋恋风尘》中正是通过这一看似漫不经心实则精心设置的情节，含蓄但是却直接地表达了他对规训体制的不满和谴责。这种对威权体制的不满和反讽，在充满争议的《悲情城市》中，同样得到了淋漓尽致的展现。

应该指出的是，任何艺术创新，本身都意味着对传统的一种突围与反叛。但是在第三世界语境中，由于深受跨国资本主义帝国的强势话语压抑和威权体制的桎梏，其艺术创新的反叛意味自然也就显得更为鲜明。因此，在社会转型语境中坚持反叛的叙事立场，几乎也是第三世界新电影的共同选择。大陆第五代、第六代电影产生于中国城市化进程的巨大变革，第五代抛弃了传统的影戏说，注重影像的造型功能，第六代对边缘人群的关注，无不体现出一种鲜明的反叛风格。伊朗新电影如《一次别离》等，同样是在传统与现实的交错命运中，张扬着一种反叛的叙事姿态。这种对已有传统的挑战，对既定秩序的反叛，不仅使得第三世界新电影充满了一种批判的锋芒，而且也使第三世界新电影呈现出一种前卫的姿态。

三

尽管20世纪30年代法国电影大师让·雷诺阿曾经说过：“一个导演一辈子只拍一部影片，他的其他作品只不过是这部电影的注解和说明，至于主题则只是这部电影的延伸和扩展而已。”但是，在侯孝贤的创作生涯中，他始终追求的总是拒绝重复自我而执着于艺术创作的突破，其作品在不同阶段也因此呈现出明显不同的风格。

一般认为，20世纪80年代是侯孝贤电影创作的第一个阶段。在这一阶段，侯孝贤的电影作品带有明显的乡土气息和个人色彩。诸如《风柜来的人》（1983）、《冬冬的假期》（1984）、《童年往事》（1985）、《恋恋风尘》（1986）等作品，无不烙印主创人员

的个人印记，其中《童年往事》则被公认为是侯孝贤自传性作品，影片以侯孝贤本人的声音作为画外音，以静谧的固定镜头，叙述着他幼时家族从梅县到台湾凤山的迁徙史。这些影片中诸如蓝天、绿野、蝉鸣等乡村意象比比皆是，宁谧中混杂着热闹、欢乐的气氛，以至于有很多评论认为，画面上朴素的村庄、生动的田野和规矩的人们在一种早已预设好了的生活轨道上点缀着时空，而故事往往就发生在这样的岁月和地点。我们在侯孝贤的电影里，看到的是自己幼年时候玩耍过的游戏，蹲在门口等大人回来的经验和吃到一根雪糕的喜悦……

1989年《悲情城市》问世，以及此后的《戏梦人生》（1993）、《好男好女》（1995）所构成的“悲情三部曲”，标志着侯孝贤成功地完成了从关注台湾民生长过程到关注社会历史问题的一个自然的淡入淡出。侯孝贤这种创作的转变，有其深刻的历史渊源。一方面，进入20世纪80年代，两岸关系日趋平和，台湾官方意识形态也开始做出相应调整，1982年台湾宣布取消剧本预审制度，制定电影的分级制。“在社会松动的氛围里，艺术创作开始敢于面对过去，述说过去，电影也在同样的情绪下，渐渐走出逃避主义的庇荫，成为记忆历史、发抒真实情感的工具。”^①另一方面，作为在台湾成长起来的外省人，侯孝贤曾经这样描述自己一家人飘泊来到台湾的感受：“父亲来台湾最后还是无法回大陆，母亲就更惨了，亲友间的支持全都没有了，变成异乡人，那种孤寂感很强烈、压力又大。”自己则“从小喜欢看武侠小说，尤其喜欢看皮影戏和布袋戏，小时候便耳濡目染地接触这些东西。武侠小说、地方戏曲、杂类线装书，基本上都与中国传统文化息息相关，谈的皆是忠孝节义等传统道德观。”^②这种独特的成长经验，使得侯孝贤执导的“悲情三部曲”具有了多重的历史空间和文化意蕴。如《悲情城市》以台湾“二·二八事件”为历史背景，叙述台湾基隆林姓人家兄弟四人的遭遇和生活。影片一开始，日本天皇的投降广播、台

① 卢非易：《台湾电影：政治、经济、美学（1949—1994）》，远流出版事业股份公司1998年版，第259页。

② 林盈志：《〈悲情城市〉：无情至极现悲情》，《新京报》2005年9月15日。

湾“光复”、妇人生产、酒家命名为“小上海”等多重意象的交错运用，构织出新生命的乐观、理想、欢庆的气息。但是，这种氛围很快就被纷至沓来的死亡和伤痛逐一破坏，影片结束时“小上海”酒家内的空镜头，昏黑幽暗的室内光，似乎在暗示着一种压抑、狭窄的悲情空间。很显然，《悲情城市》的成功，就在于它巧妙地将一个家族的命运和衰微与台湾的历史事件紧密地联系在一起。影片一共出现了闽南语、粤语、国语、日语、上海话、客家话等6种语言。这些五花八门的语言，各种腔调混杂着、交织着、冲突着、辉映着，勾勒出那个年代小岛特有的人文风貌。

《南国再见，南国》（1996）、《海上花》（1998）、《千禧曼波》（2001）、《咖啡时光》（2003）、《最好的时光》（2005）等作品相继面世，意味着侯孝贤开始进入了以都市化生活作为表现对象的新的创作阶段。其中既有聚焦现代都市生活的《南国再见，南国》、《咖啡时光》等，也有表现旧上海都市生活的《海上花》。《海上花》片名“海上”是“上海”二字颠倒，“花”则是妓女通用的代名词。影片以暧昧而内敛的视觉感，不动声色地叙述着十里洋场中高等妓院的日常生活，整部影片始终笼罩着灰暗的基调，在昏黄的灯光下，服装和布景的华丽令人窒息。据了解，为了呈现出19世纪末上海青楼的华丽与哀愁，侯孝贤用八千万台币打造此片，美术小组深入江南巷弄之中，考据中外建筑书籍，搜罗民国古董，搭建了三座豪华的实景古宅，影片全部以室内搭景的方式拍摄，但是侯孝贤在这个封闭空间里却执着于坚持运用高难度的长镜头，每场戏都是一镜到底，全以有限的推拉摇移的镜头运动来衔接情节，一方面隐喻着旧上海的夜晚无限的绵长，时间的流逝被赋予了格外的意韵，细细地传达那种感情漂浮的状态；另一方面则充分体现出导演的一种冷静自持的旁观态度。

在侯孝贤的长镜头里，每场戏之间全靠溶入溶出来分隔。在一个镜头与下个镜头之间，侯孝贤巧妙地以灯光的明暗统合了淡出与淡入。淡出与淡入在《海上花》中不仅是镜头语言的“连接词”，更隐喻妓女与客人之间藕断丝连却又稍纵即逝、不安定的情爱关系。影片中每一场戏，每一个长镜头，总被淡出时的黑暗所吞噬，而灯火渐亮时，又是一次新的逢场作戏。影片中与洋人打交道的衙

新電影要從非電

门供职的文官王莲生，试图反抗这种青楼里金钱与买卖的人际关系潜规则，他似乎一味地想从这些风华迷人、魅力各异的烟花女子身上，找到一个属于家庭的、伦理的男女关系。但是他的这种努力却遭到了有意无意的嘲弄，他所钟情的沈小红婊了戏子，张蕙贞最终也背叛了他，最后只能带着满腔的失望，离开这个奢靡、精致和幽雅已经弥漫到极致的浮华旧梦。

很显然，纵观侯孝贤导演不同阶段的创作，实质是在传统与现代、精英与大众、艺术与商业这些矛盾对立中的自我艺术调整与自我艺术突破。这种突破，既是一个艺术大师拒绝自我重复的真实写照，也反映在电影创作中传统与现代、精英与大众、艺术与商业这些矛盾，并非是一种绝对的对立关系，双方在特定的艺术视野中可以互相转换。与侯孝贤这种艺术生涯相似，张艺谋、陈凯歌从作者电影转型为商业电影的制作，第六代电影从体制外回归到体制内创作，都同样有着自我扬弃的创作历程。值得注意的是，这种创作上的自我扬弃，往往都伴随着社会文化的巨大变革。相比与台湾和大陆，伊朗社会文化显得更为封闭和统一，所以伊朗新电影运动导演风格则相对显得稳定。

总之，通过对以侯孝贤为代表的第三世界新电影的分析，我们认为，新电影运动的崛起，丰富了电影的语言和生命体验，拓展了电影表现的可能性，而新电影所表现的精英与大众、艺术与商业的矛盾统一关系，则为第三世界电影今后的发展，尤其是大华语电影的发展，提供了宝贵的经验教训。

那些『欲说还休』： 侯孝贤跨国主义电影中的 交通影像和城市地理

马聪敏

何谓跨国族电影

席格森有这样的观点：“电影从一开始就是一项跨国合作的产物，电影人通常是流动性的。”^①20世纪80年代中期以来，海峡两岸暨香港的中国电影人（香港的成龙、周润发、李连杰、吴宇森、王家卫；台湾的李安、侯孝贤；大陆的陈凯歌）都有奔波于亚洲和其他国家的经历。但特殊的是，其他人的跨国经历主要集中在亚洲和北美之间，而侯孝贤，则主要去往的是电影的非主流之地：如欧洲的法国和同在亚洲的日本。在众多跨国族的美语片中，侯孝贤的两部外语长片一为法语一为日语，虽然票房冷落，但侯孝贤的两部跨国族的外语长片在各大电影节上多有斩获，成为跨国族电影中的

^① Higson, *The Limiting Imagination of National Cinema*. P67.

特殊形态。

如果把有跨国族传播实绩和希望能够进行跨国族传播的电影叫做“跨国族电影”这样的不严密的概念排除在外，从生产和制作上得以强调的跨国族电影有这样的三种类型：（1）资本密集，以生产具有国际化风格的“全球电影”为目的。这样似乎可以解释为什么好莱坞容易接受的是成龙、李连杰这样的功夫明星，而周润发在好莱坞则很难找到定位，以及以暴力美学著称的吴宇森更容易在好莱坞打拼。（2）资本丰富，符合主流制作体系，以生产大众需要的类型电影为目的，但有隐性的跨国族文化渗透的“异文化风格”电影。李安用六部外语片《理智与情感》、《冰风暴》、《与魔鬼共骑》、《绿巨人》、《断背山》、《制造伍德斯托克》，在好莱坞主流体系的限制中创造性地重述了纯粹异文化的现象与主题，但其中，又隐性地渗透着“东方”的文化形象。王家卫全好莱坞班底的《蓝莓之夜》，让英语片《蓝莓之夜》既要符合好莱坞演员工会的体制标准，又有王家卫的风格特色。李安和王家卫似乎都较好地说明了这种“异文化风格”的类型电影的相关特点。（3）低成本，以电影节为导向，带有独立色彩的跨国族“作者电影”。侯孝贤2003年的《咖啡时光》由日本松竹电影公司出资，为小津安二郎冥诞百周年所拍，^①获第24届伊斯坦布尔国际电影节金郁金香奖，第9届韩国釜山国际电影展年度亚洲电影人奖，第61届威尼斯影展竞赛片。2007年的《红气球的旅行》则是侯孝贤的第二部外国影片，是受巴黎奥赛美术馆馆庆二十周年之邀拍摄的法语作品，该片是向法国导演艾伯特-拉莫里斯执导的同名影片《红气球》致敬的影片，是第60届坎城影展的竞赛片和开幕片。

全球电影、带有异文化风格的类型电影、抑或是跨国族的作者电影，总之，跨国族电影为全球化背景下的合作和接受提供了独一

^① “其实松竹早在小津冥诞前一年便在策划这件事，开始的时候，原想找全世界六个导演，我知道的有包括我、伊朗的阿巴斯、德国的文德斯还有日本的行定勋……预计一人拍二十分钟，合成一部电影。营业部门认为难以贩售，不赞成，且成本太高，便作罢了。后来NHK想做，计划拍一部六十分钟的，找我做，松竹听说了，觉得他们还是应该做，就由我一个人做了。”侯孝贤、朱天文：《最好的时光——侯孝贤电影记录》，山东画报出版社2007年版，第312页。

无二的机会，并且让“东方遇到西方”这样的话题凸显出来。2000年以来由侯孝贤所导演的两部外语影片《咖啡时光》（2004）和《红气球的旅行》（2007）是跨国族“作者电影”的代表作。有评论者指出，《咖啡时光》是全日本演员在一个非日本籍导演的带领下拍出一部非常自然的日本电影。《纽约时报》则评论说“他（侯孝贤）对日常生活不动声色的观察以及对空间的敏锐洞察力，让我觉得他即便是个外来者，却十分了解巴黎。”日本的城市与人、法国巴黎的城市与人，在侯孝贤的电影中呈现出流动性的但令人惊愕的真实自然，而这种真实与自然具体是如何呈现的呢？

电车的形象与东京的城市地理

现代交通为电影的技术生产体制提供了一系列新的可能性和可行性，进而对电影的主题和风格产生了重要影响。第一部电影《火车进站》已经说明了当影像内容为交通工具或是由交通工具所导致的人与景观的运动时，电影的流动性艺术本质，就与这个交通工具产生了紧密的联系。

作为向小津安二郎致敬的影片，许多人都注意到了《咖啡时光》中侯孝贤对小津的创造性互文，除了在长镜头的使用上象征性地打了个招呼以外，剩下的几乎都是差异。如小津电影中的女儿与现代东京的女儿；小津的家庭结构与侯孝贤现代日本的家庭结构；小津电影中的城市与侯孝贤镜头中的东京各地；小津的火车及电车母题与侯孝贤的火车的形象或者电车的形象，等等。

作为现代性的表征、城市与乡野的距离、家人之间的距离等，侯孝贤在更早的比如《南国再见，南国》中已使用了火车作为这种主题性的符号。但侯孝贤对车站和火车、电车、捷运等的痴迷其实还可以追溯到更早。他回忆说在国立艺专上学的时候就拍过一个片子“……有铁轨，有打架……我是导演。”^①“地上电车是个特色，我很早很早以前，还没有电车的时候，来香港就曾经坐过那个电车，一直坐到最后一站下来，发现有个小港口，对面有个

^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16页。

电影要从电车

岛，就坐上渡轮到对面那个岛上玩。”“你要拍这个电车，你感觉什么时候最有味道，什么时间她的生活状态最有味道，你就可以使用。”“你有没有看到你周遭的一些实体，比如说人、车站……特别有味道？为什么有味道？其实它是有轨迹的，有生命，有洞见。”^①

侯孝贤从年轻时代开始就生活在日本文化的潜意识下。日本文学、日本电影、日本歌曲的台湾版本，日语与闽南话的对应，等等，都深深地影响了他。但当他拍摄《咖啡时光》的时候，他意识到：“这是一个特殊的国家，你不能说它好或者一无是处。最基本的，你应该去了解它，懂得和它相处。”“我去过日本很多次，喜欢搭乘JR线，路径是环状的……有这个习惯，又喜欢电车，我决定以电车为起点发展剧本……”^②。侯孝贤试图抓住现在的日本，但在一个陌生的异文化中怎么工作？以一个外国人的身份如何生产出一个故事？在想抓住现在的时候如何打磨出一个剧本？侯孝贤认为在仔细观察今天的日本的细节之后，以上的问题都是有可能解决的。他依靠东京的地铁系统的地图确定外景拍摄地；他将自己对日本城市的研究反映在电影中书斋老板（浅野忠信饰演）的角色上——这个角色酷爱电车，录电车的声音、知道女主人公（一青窈饰演）怀孕了，便在层层叠叠的电车中，画一个胎儿。女主人公深知男主人公对电车的热爱，送给男主人公的礼物也是自己台湾之旅中收藏的庆祝台湾铁路116周年的一块怀表，等等。

《咖啡时光》几乎是一个整部都在讲电车的电影。影片一开始，只有一节车厢的小火车驶过住宅区，空中交错着各种各样的电线，隆隆驶过的小火车开着夜灯，从晨光中隆隆开来；如同爱坐在第一节车厢的侯孝贤一样，女主人公站在第一节车厢驾驶间的玻璃窗框后边，看着火车司机戴着白手套的手充满仪式感地操作着，她从背包里拿出一块怀表，这是她从台湾铁路局买来的纪念台湾铁路

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47页。

② “夏天乘JR线我一定坐第一节车厢。因为喜欢看司机。我喜欢火车，火车司机的标准动作，包括手势、表情我都清清楚楚，有人会检查仪器，有些老司机甚至把执行的动作喊出来，比方‘开动’。这是一种惯性，让人不会忘却检查……”

116周年的怀表，也是送给书店老板的礼物；女主人公在回家乡高崎的电车上阅读资料；女主人公乘坐支线电车到吉井站；女主人公坐电车到长野县上田寻找江文也资料；女主人公回到神保町；女主人公在新宿车站下车，身体不适，看电车和人来来往往；女主人公在有乐町站，与浅野会面，浅野得知阳子怀孕；浅野画电车、画电车里的婴儿、录电车的声音、记电车的名字；山水线，浅野和阳子的电车擦肩而过；阳子搭荒川线回到住处，父母到访；父母走后，阳子上了电车，窗玻璃上透出的阳光闪烁着阳子不易觉察的悲伤；山手线，浅野发现了在座位上睡着的阳子。下车后，浅野在站台上认真地收录着车站的播报声、环境声和电车的隆隆声；交错的地上铁轨，不同方向的火车向着不同的目的地交错而过……

由电车连缀起来的城市如同一个大型的剧场，现代东京人真实自然的日常生活波澜不惊地在这样的剧场上演。电车的铁轨与电车的穿行更像是血脉，将侯孝贤镜头中的日本城市连缀为了一个有血脉流动的生命体。记录城市地理（城市的公共空间：咖啡馆、旧书店、公园、月台、车站；城市的私有空间如住宅、家庭等）的变迁（旧的JR线地图，浅野和阳子寻找银座第二街上的咖啡馆）；记录生活在城市地理中的人物志的变迁（电影中阳子追寻着日本作曲家江文也的生命痕迹）；记录与变迁中的城市地理同构的社会的变迁（家庭结构的变化、邻里结构的变化、现代人生命结构的变化等等）。《咖啡时光》里的电车几乎已经超越了表征人物的身份地位命运性格的物品性道具，以及具有或强或弱的叙事功能的叙事性道具的功能，从头至尾的电车的影像，已经成为主题的符号化象征。《咖啡时光》里没有刻意地探究、梳理、寻访、追问和想象，有的只是面对工作时的认真、理性和一种难以言表的冷静，而正是这种冷静和距离感让我们层层深入地看到一个默默变化着的，与小津时代的所有一切，有对应但也发生着差异的“现在”。

漫游与漫游者的巴黎

现代以来，都市的漫游和漫游者成为了现代主义的核心主题之一。随着“收税公路和运河、铁路、汽船和电报、收音机与汽车、

电影要像非电

货柜化运输、飞机货运、电视和电子通信，这些事物改变了时空关系，逼使我们进入了新的物质实践和新的空间再现模式之中。”^①如果说，华兹华斯的伦敦漫游还是在用文字漫游城市的话，那么，今天，我们应该注意的还有用影像漫游城市的新形式。如果说，从波德莱尔《现代生活的画师》中走出的都市漫游者^②大多时候都是徒步游荡在都市街头，那么当马车、自行车、汽车、火车、电车，以及如气球般影射鸟瞰与飞翔甚至是一种上帝的悲悯视角的新的交通形式出现的时候，都市漫游者的都市体验便被赋予了更为现代化的形式。

也许只有苏珊娜们需要快捷的但已破破烂烂无暇修理的汽车，他们是一个巴黎生活的陷入者。小男孩西蒙也许是《红气球的旅行》中最容易辨识的地理漫游者。这个七岁的孩子出现在地铁站口，友好地向红气球打招呼；自己一个人孤独地坐上熟悉的地铁、走上熟悉的街区、在熟悉的面包店买面包；带着宋方到配钥匙的店里配钥匙、回家、按部就班地学钢琴；以前是和爸爸一起打弹珠，到卢森堡公园，后来是和姐姐路易斯到卢森堡公园，给宋方说卢森堡公园铁环的故事；带宋方走过连续两年暑假姐姐路易斯来巴黎时带他有游荡的去处；漫游的西蒙透过玻璃窗看着巴黎街头的一切。

宋方可以说是影像的漫游者。在北京学电影、来到巴黎学习成为西蒙的保姆的宋方，所理解的巴黎是影像中的巴黎，她在巴黎的漫游则是影像的漫游。宋方询问西蒙是否喜欢《红气球》；在街区的墙上看见红气球，西蒙走在前面，手持DV的宋方跟在他身后，透过透明的玻璃窗，她拍摄着正在玩游戏机的西蒙。在她的影像里，西蒙接受了红气球，和红气球一起漫步……影像的巴黎由很多影像的互文构成，如1956年的《红气球》、她的第一部影像作品《起源》、她正在构思拍摄的《红气球》、苏珊娜的8mm的家庭录像带、苏珊娜的一张明信片。宋方，透过影像也是用影像的客观的角度去认识巴黎。

① 包亚明：《现代性与空间的生产》，上海教育出版社2003年版，第338页。

② 属于这一谱系的有波德莱尔、爱伦·坡、本雅明、戴维斯·弗瑞斯比·杰奈特·沃尔夫、苏珊·巴克-莫斯、朱迪斯·沃克威茨等。

这个故事有另一个主角，文化的漫游者：红气球。1956年，法国导演阿尔伯特·拉莫里斯拍摄了著名的儿童短片《红气球》，讲述一个孤独的小男孩在上学路上捡到一只飘在半空中的红气球，从此，红气球就成为了孤独小男孩的朋友的故事。50年后，消失了很久的红气球，再一次如精灵般飘荡在银幕上，在巴黎的上空俯瞰着这座城市，寻找多年之前那个孤独的小男孩。红气球只能隔着各种障碍物远远地在空中“观察”小男孩，总是没有机会去亲近。

“红气球一方面它像是宋方的眼光……”^①，但更是一个“来自远方的眼光”。侯孝贤曾在访谈及文章中表示过自己对《从文自传》带来的启示性的重视。“他写自己的乡镇，自己的家，那种悲伤，完全是阳光底下的感觉，没有波动，好像是俯视的眼睛在看着这个世界。”^②所谓的第三只眼睛，就是指看世界时会有的一个俯视的角度，一个旁观的角度。红气球的视点在其中就是侯孝贤的异文化之旅中所采用的视点。红气球，拉长的影子投映在巴黎老市街的各个角落：圣米榭广场边的地铁站、圣米榭大道欧迪翁站、秋日下午的塞纳河畔、第五区的小学、公寓区的巷道、老市场街、卢森堡公园、悬浮于地铁的车顶、飘在西蒙家二楼的窗外、绕着奥赛美术馆、蒙马特；从窗户里窥探西蒙、强风吹来，红气球消失在巴黎的天空中……虽然在《红气球的旅行》中可自然地见到东方和西方的文化对应：如苏珊娜用极具表现力的法文吟咏的张生煮海的故事和许仙与白娘子的出场诗；台湾布袋戏和法国布偶的对应；丝竹乐和锣鼓点的配乐与西洋乐器如萨克斯的对应；一张在布鲁塞尔淘到的印着一把古琴和一把琵琶的明信片；闽南语与法语、普通话的对话的互译与对话，等等。但这种对话，冷静、不深陷于内，又不过于超脱，时远时近，将2006年的西蒙的孤独限制的巴黎与1956年的疏阔透气的巴黎，将侯孝贤这个东方漫游者凝视中的巴黎与巴黎的陷入者眼中的巴黎互文呈现。

① 朱天文著：《红气球的旅行——侯孝贤电影记录续编》，山东画报出版社2009年版，第410页。

② 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26页。

那些“欲说还休”

由电车的形象连缀起来的东京与漫游和凝视中的巴黎在侯孝贤的电影中似乎浸泡在一种无法言说的情绪里。马歇尔·伯曼在《一切坚固的东西都烟消云散了——现代性体验》中说：波德莱尔使用了流动状态（漂泊的存在）和气体状态（像一种空气一样包围浸润着我们）来象征现代生活的独特气质。^①一种流动与气化相结合的形态，是现代性中过度、偶然与瞬间型等特质的具体形象。侯孝贤与小津、侯孝贤与阿莫里斯；《咖啡时光》、《红气球的旅行》除了暗示出日本文化和欧洲经典文艺电影对台湾电影人的影响，以及对“致敬”这个词的尊敬之义外，侯孝贤的电影还再一次将台湾新电影与日本殖民文化的幽灵和法国新浪潮电影之间的跨文化引用引入人们的视野，并且让人发现了后殖民时代之后的现实现世。

如果没有一个冷静的旁观者的视角，一个日本导演绝不会对火车站、电车和大街上的人群倾注那么多的心血，更不要说对一个火车司机带着白手套的手进行不厌其烦的重复拍摄和表现。如果不是用红气球的幕后角色完成文化的漫游，侯孝贤如何能够抓住巴黎人日常生活中那些具体的：如何买面包、接送小孩、停车、吵架、讨生活……以及难以描述的、无法言说的东西。我们也就没有机会看到一个外国导演捕捉到巴黎人的生活，不是陈词滥调，而是真实的巴黎，美丽的巴黎、灰色的巴黎。德勒兹发现日常生活的平凡和陈词滥调在电影中非常重要。因为日常生活似乎陷入一种自动运行的系统中，代表了那些依赖性的只有对均衡状态有一点点破坏的东西，但这些东西突然将自己从这种结构和图示中解放了出来，并且用赤裸裸的声像来表现它。侯孝贤的电影将日常生活从行动的需要中解放出来，将敏感性注入到时光的流逝中……再日常不过的电车和电车连缀起的城市地理和城市地理中的人，一个七岁的巴黎小男孩、一个来自北京的大学生保姆、一个漂浮在巴黎上空的红气球，侯孝贤与自己的主体和场景之间的关系同时又远又近，就像宋方和

^① [美]马歇尔·伯曼：《一切坚固的东西都烟消云散了——现代性体验》，张辑、徐大建译，商务印书馆2003年版，第185页。

電影要從非電

她正在服务的家庭一样。宋方和侯孝贤一起在反射的镜面里拍摄巴黎的生活，其态度正像罗兰·巴特所描述的那样是“中立的”，而在这种“中立”中所观察和表述的生活带来了迷人的丰富性。

日本文化在当代台湾电影中一直有着复杂的身份地位。台湾新电影的一代杨德昌、侯孝贤等带有个人民族志和史诗意味的电影，主要建构的是台湾的在地文化身份。如侯孝贤的“台湾三部曲”《悲情城市》、《戏梦人生》和《好男好女》，重新建构了台湾日据时代（1895-1945）、“二·二八事件”（1947）及20世纪50年代白色恐怖的整个历史，其中作为背景出现的日本文化是切实的，在与日本文化这个“他者”遭遇的时候是清晰与客观的。这一点与超时代将日本他者魂灵化的表现有很大的不同。^①欧洲作为一种能指（signifier）在当代台湾电影中同样有着复杂的位置。（1）一方面，对美国战后文化的优势地位表示批评的如蔡明亮等，欧洲成为一种提供想象的资源。（2）另一方面，作为与通常的西方一致的被神话化的他者文化。蔡明亮等用台北和巴黎之间强制性地拉开距离显示了东西方文化的分离，这也说明台湾知识分子对神话化的意味着现代性的欧洲的自我认知，是以东方与西方持续的现代化分离为前提的。（3）事实上，在一个多中心与后殖民的世界里，东方与西方的持续性的分离正在失去其可信性，虽然蔡明亮及其他一些人的电影还在刻意描述现代台湾与现代欧洲的距离。但在侯孝贤的电影中，两种独立文化的彼此观察和对话已经成为了现实。

也许正是这种第三只眼睛的中立、观察与凝视，侯孝贤跨国族电影才不仅仅是符号的互换（the exchange of signs），还有那些符号也无法代表和言说的（the unspoken）的互换，一种只有侯孝贤电影才有的气息和气味，那种苍凉、悲伤不仅萦绕在个人的经验和台湾的历史中，也萦绕在日本东京和巴黎的上空……第三只眼睛的视角，无疑让跨国族电影中必然要面对的文化对应有了一种冷静对

^① 侯孝贤为代表的台湾新电影，以李安、蔡明亮、陈国富为代表的台湾新新电影，以及以钮承泽、魏德圣等为代表的超时代。在超时代的作品中，日本，常常被想象为历史的幽灵，呈现出魂灵化的特点，表现出难忘但却飘渺的无生命的存在形式。如《海角七号》中的日本情人、《渺渺》中只有声音而没有形体出现的代表了被殖民历史的“奶奶”等。

话的契机和可能性，在当代中国电影“拿进来”、“走出去”的大趋势下，侯孝贤的跨国族作者电影不仅提供了一种新的视角，开辟了一种新的视野，在未来，也可能也正在形成一种新的传统，让我们拭目以待。

電影要從非電

以诗的方式

——从片头看侯孝贤电影的风格基调

黄 颖

台湾作家、电影编剧朱天文曾在《〈悲情城市〉十三问》一文中谈到，“我看出侯孝贤编剧时的一招，取片段。事件来龙去脉像一条长河，不能件件从头说起，则抽刀断水，取一瓢饮。”^①在侯孝贤眼中，择取事件最差的一种就是只为了介绍或说明，而他要用片段呈现全部，“这个片段必须很丰厚，很饱满传神，像浸油的绳

① 朱天文：《最好的时光：侯孝贤电影纪录》，山东画报出版社2006年版，第277页。

电影要從非電

子，虽然只取一段，但还是要整条绳子都浸透了进去。”据此推论，侯孝贤每部电影的序场——“片头”，应该都是秉承这种意旨的“浸满油的绳子”，截取它们反复咀嚼其“饱满传神”之处，并历时综观、探寻解读侯氏电影甫一开篇即已暗流涌动的风格基调，或许可以从一个较小的切口、较新的角度管窥一斑、见微知著。

侯孝贤的导演创作始于1980年的《就是溜溜的她》，但真正逐渐确定其个人独立风格却是在1983年受到沈从文影响之后。他曾回忆，“因为朱天文的建议，我看了《沈从文自传》。我发现，沈从文的世界以一种俯视的自然法则一般的眼睛在看。我很喜欢沈从文表现生与死的方式，生命就好像一条河流在流，不以物喜，不以物悲。我很欣赏这样的辽阔，在里头找到一种胸襟，一种角度，这样的远观令我印象很深刻。”^①至此，侯孝贤获得了对电影的“重新认识，感觉那是另一种语言”；实际创作中，则在被称为“台湾新电影滥觞源头”的《儿子的大玩偶》（1983）之后，进入逐渐自觉的“知而后行”阶段，清晰确立独立风格的进程。

综观其创作轨迹、梳理其观念脉络，笔者发现，侯孝贤电影中的片头，不论是否有不同创作阶段风格的转向变奏，其实都是一脉相承的，都蕴藏着辐射全片、揭微显隐的巨大张力，初看“见山只是山”，全片观毕回头再读似乎“见山不是山”，回味咂韵之后可能在某一刻又会顿悟“见山又是山”。作为引领全片的“活水源头”与“精神气口”，由片头所发轫的侯氏电影风格基调主要体现在三个方面：视听语言的情怀书写、历史时空的底色还原和镜像人生的互文映照。

一、视听语言的情怀书写

“电影是一种乡愁”、“往往贯穿着一种时间与空间隧道的苍凉”，这是侯孝贤对自我风格的概括，也是其田园景观、山水白

^① 张靓蓓：《〈悲情城市〉以前——与侯孝贤一席谈》，《北京电影学院学报》1990年第2期。

描、历史情怀、文化寻根、中国意象的最佳注脚。“一切景语皆情语”（王国维语），不论是冷静旁观的角度、悲天悯人的态度，还是最初为配合非职业演员素涩无华的表演节奏而形成的疏离空漠，侯孝贤从“不得已而为之”到自觉的“手工时代”（朱天文语），从“无意识”到“有意识”，逐渐形成了独具一格的视听语言。而电影的片头镜语，则以“作者书写”的笔触，或开宗明义、或凝练含蓄地奠定了全片基调，短暂一瞬统摄全局、尺幅之篇尽览风云。

（一）运镜与景别：静观默察

众所周知，长镜头、空镜头、固定镜头、深焦距、远景、全景等，是侯孝贤电影风格化的视听标识，“不管是人还是物，一切都以拟人化的方式向亲情靠拢，而又以拟物方式归于自然。”^①历览其电影，无不在片头即显现出此种自然静观、“渐进现实”之基调特征。

一个概略的统计如下：

片 名	年份	全片时长	片头单个镜头数量	片头时长	片头单个镜头平均时长	备注
《风柜来的人》	1983	101分	12	3分43秒	18.6秒	片名衬底
《冬冬的假期》	1984	97分	4	2分47秒	41.8秒	片名先出
《童年往事》	1985	138分	7	3分38秒	31.1秒	
《恋恋风尘》	1986	109分	9	5分26秒	36.2秒	片名先出
《悲情城市》	1989	157分	3	4分21秒	87秒	
《戏梦人生》	1993	142分	5	6分40秒	80秒	
《好男好女》	1995	108分	1	2分40秒	160秒	
《南国再见，南国》	1996	124分	2	4分21秒	130.5秒	
《海上花》	1998	130分	1	9分20秒	560秒	
《千禧曼波》	2001	105分	1	3分18秒	198秒	
《咖啡时光》	2003	103分	2	4分43秒	141.5秒	
《最好的时光》	2005	130分	1	4分30秒	270秒	片名先出
《红气球的旅行》	2007	115分	6	7分06秒	71秒	

① 杨远婴主编：《华语电影十导演》，浙江摄影出版社2000年版，第384页。

正如上表所示,《风柜来的人》作为片头镜头数量最多(12个)、时长较短(3分43秒)的片例,片头单个镜头平均时长也达到18.6秒,悠长缓慢的运镜之风已可见一斑。而以“风柜车站,青湾”路牌画面开场,沿海路上长长驶来的客车,桌球室里前景是消磨时光的年轻人、后景是门框外纳凉的长辈们,桌球计分老人谄媚的笑容,渔村的潮起潮落与旧屋石墙、穷街陋巷,路边跑过的小女孩,远远视线里的寻衅滋事,无聊的泼水玩笑,逃离的背影与摇开延伸,一组远景或全景镜头将主人公阿清和他的伙伴在澎湖小岛终日无所事事的彷徨躁动娓娓道来,徐徐铺陈了风柜日常景象的生活节奏与风土人情,用笔简约、着色洗练,既奠定了影片静观默察的基调风格,又为之后阿青们体会到成长的孤独况味、城乡的差异碰撞等埋下了鲜明对照的伏笔。此外,《恋恋风尘》与《南国再见,南国》同以忽明忽暗的隧洞、行驶的火车、延伸不尽的铁轨开场;《千禧曼波》中跟拍舒淇在隧道中穿行198秒的运动长镜;《好男好女》一个由远及近的歌唱镜头固定凝视了足足160秒;《海上花》则是560秒一气呵成、任镜头随人物对话而左右摇动;《红气球的旅行》跟随淘气的红气球上下飘忽、运镜自如;而《悲情城市》与全片157分钟222个镜头、《戏梦人生》与全片142分钟100个固定镜头(除五个摇镜头)、《好男好女》与全片108分钟57个镜头形成引领呼应、节奏对位的关系,更清晰佐证了静观默察的运镜与景别特点。

(二) 构图与光影: 诗意留白

电影不可能如塔尔柯夫斯基所梦想的那样,把人生中每一分每一秒都完整地记录下来,但早有慧者指出,“静故了群动,空故纳万境”(苏轼语),那些无法包容的空间、无法不朽的时间、无法尽叙的故事、无法抒咏的情感,如果以无为有地浑融葆有下来,则会意味无穷。在侯孝贤的电影中,“我不喜欢以直白的方式表达自己,表达应该是微妙的,甚至是暧昧、模糊的,不直说而给别人留出想象的空间。通过结构和形式来实现,这是我喜欢的做法。”^①

^① 朱天文:《云块剪接法——代序》,载于《侯孝贤电影分镜剧本——戏梦人生》,麦田出版社1993年版。

观众常常会被这种中国山水画式的“留白”感动莫名，不论是构图描摹的寂寂空景、寥寥数笔，抑或光影挥洒间的散点透视，往往就在甫一开篇即令人感受到散淡悠远的诗情画意。

侯孝贤“善借存在于景框之外的空间、声音、事件，以虚作实，留白给观者。由于省略和节约，剪接上他常把尚未发生的事先述了，不给一点解释或线索，待稍后明白，始追忆前面片断的意义。观者得一路回溯，翻耕，不停与整个观影经验对话。”^①《好男好女》片头一镜到底，一队青年男女由画面纵深处走来，“之”字形的行走路线、由远及近的歌声、传统的中式屋舍、满目的青山绿树、大片的天地留白，与片尾同一镜头首尾呼应，所不同的是，片头黑白，表现抗日青年蒋碧云们的时空；片尾彩色，表现现实中梁静和摄制组成员所处时空，至简至约。两相对照，一镜道尽生命无法轻盈、理想无法歌唱的滋味，无论身处哪个时代，“好男好女”们一路走来的万般艰辛，尽在这无言的空濛之中氤氲回荡。景深构图亦是侯孝贤的常用手法，如远远隔着门框、窗棂、阶梯等来拍摄人物活动，以造成前后景空间同在的纵深感和层次感，《童年往事》和《咖啡时光》的片头即是如此；并通过调度人物入画出画的动作，使封闭性空间延伸出来，向开放性的画外转化，留出承载审美与想象的充裕空间。如在《悲情城市》片头中，老大林文雄揭开灯罩走出画面的镜头，一盏暖黄的灯悬于空寂画内，与日本天皇宣布投降的广播声、儿子“林光明”的出生相应和，意味无穷。亦虚亦实的光影变幻与满目青山的诗意盎然，则数《恋恋风尘》的片头最为纯净澄澈——黑幕之中微弱的光点渐渐扩大，隧道两旁的苍翠山林，富有节奏感的哐当声，火车反复穿行于隧道与绿色之间，忽明忽暗、影影绰绰，车厢里，纯朴的少男少女默默相对。所有的人景物似乎都在自然光影中“淡入淡出”，隐藏着多少青涩单纯的少年情怀，着墨不多，却浸润着绵长微妙的诗意，开启和预示了弥散全片的“韵外之致”与“味外之旨”。

^① 朱天文：《最好的时光：侯孝贤电影纪录》，山东画报出版社2006年版，第291页。

（三）声音与字幕：层次伸延

与画面的景别类似，电影中的声音也是有远近大小的“层次”之分的。在侯氏电影中，不仅可以巧妙运用不同声音元素彼此穿插、配合，来编织时态、个人记忆与国族历史，更可将之作为重要美学技巧，营造出一些关于其声源、特质的神秘感，如主体说话的画外音，就像伸延了电影叙事的非凡能力一般，全知、全能、全在，与画面表现相映成趣，扩展了多维的“书写”可能。在《戏梦人生》的片头，喜抱孙子的热闹场面及众声喧哗之外，布袋戏的戏曲唱腔始终隐现打底，时代背景与地域特色显露一斑，李天禄老人半道介入的画外旁白，与之前出现的画面与声音层次应和交织，不仅补充了生平由来的大量信息，也同时作为一种全知、全能和全在的叙事视角，自然代入另外一层历史感、真实感和权威性。这种刻意延迟披露声音来源的手法，在影片随后的叙事中也时有出现，过去的事件和记忆被声音阐释或补充，谱写出一曲多元共鸣、统合协调的视听交响乐。《童年往事》片头中，家庭日常生活图景展卷的同时，人到中年的旁白声、淡淡的音乐，以及黑场出片名字幕时祖母那一声声“阿哈咕”的亲切呼唤，看似轻描淡写，实则蕴积丰厚，将对童年的眷恋、成长的苦涩、记忆的忧伤长长伸延，并贯穿全片、作为情绪基调时时回响。此外，各种方言在各种场合地交替使用，既符合特定时代背景和人物身份，也暗示了语言地位的变化与时局更迭、文化身份认同等的关联，例如《悲情城市》片头中的日语、闽南语等。

除了声音之外，字幕也是侯孝贤电影片头补充和完善叙事、奠定全片基调的一种常用手法。其中最典型的例子莫过于“悲情三部曲”：《悲情城市》片头字幕“1945年8月15日日本天皇宣布无条件投降，台湾脱离日本统治五十一年。林文雄在八斗子的女人，生下一子，取名林光明”，既具体交代了时代背景，也显示了影片客观纪实的叙事基调。而林文雄给儿子的取名，一合画面灯光、二合日本天皇宣布投降的广播声，暗示普通民众对台湾光复的憧憬期待。《戏梦人生》片头也用字幕“1895年中日甲午战争中国战败，签订马关条约，割让台湾澎湖给日本，自此日本统治台湾五十年，至二

影
要
從
非
電

次世界大战结束”交代了时代背景，暗示李天禄前半生的命运变迁与社会政治环境休戚相关。《好男好女》片头中人们所唱歌词也以竖体字幕出现在画面空白处，既昭示主题意旨，也兼具“字配画”的中国传统审美意蕴，伸延了视听语言表达的空间层次。

二、历史时空的底色还原

对侯孝贤电影“有意味”的一种观照是，不论是“假期”、“往事”、“人生”、“千禧”、“时光”，还是“风柜”、“城市”、“南国”、“海上”，从电影作品的命名便可发现他对于时空、历史、人生的敏锐度与思考力。对于台湾的历史与现实，侯孝贤一直深切关注，并以影像的方式记录和表达。如他所言，“凡记下的，是活口，是证人，不要以为可以篡改或抹杀，这不就是历史之眼吗？我无法想象，没有这双眼睛的世界，会是怎么样的一个世界！”^①自觉的使命感、“为台湾人的生活、历史及心境塑像”^②，这便涉及他曾谈论的电影“底色”问题，即“每一个片子我所重视的东西，跟写实的概念很接近”^③，那么，渐进还原历史时空的真实感，累积起来，底层便有暗流、便可惊涛骇浪。也正如朱天文所说，这乃是侯孝贤自己的一种“观察世界的态度和眼光”，是一种理解和诠释。

具体到电影片头观其基调形成，从关于成长记忆的《风柜来的人》（1983）、《冬冬的假期》（1984）、《童年往事》（1985）、《恋恋风尘》（1986），到享誉国际的“悲情三部曲”《悲情城市》（1989）、《戏梦人生》（1993）和《好男好女》（1995），再到碰触现代都市、尝试多元可能的《南国再见，南国》（1996）《海上花》（1998）、《千禧曼波》（2001）、《咖

① 侯孝贤：《凡记下的就存在·代序》，载于蓝博洲：《幌马车之歌》，法律出版社2012年版。

② 焦雄屏：《台湾新电影的历史及文化价值》，《北京电影学院学报》1990年第2期。

③ 卓伯棠主编：《侯孝贤电影讲座》，广西师范大学出版社2009年版。

啡时光》（2003）、《最好的时光》（2005）、《红气球之旅》（2007）和正在进行时的《聂隐娘》，成长与回望、迷惘与寻找、乡村与都市、个人与社会、历史与现代等，无不在电影开篇即对位显现出主题变奏的轨迹因循，为后文简练勾勒出当时当境的原味“底色”。

总体而言，侯孝贤电影创作大致分为乡土记忆与成长往事、历史悲情与追问审思、现代面孔与多元变奏三个阶段。片头中，他通过素朴洗练的影像表达，以对往事的怀恋、挥之不去的乡愁和面对未来未知的焦灼惶惑，钩沉成长体验、台湾历史与现实困境，四两拨千斤，为后续叙事开掘了切入口、睁开了“历史之眼”。

（一）乡土记忆与成长往事

早期的“青春叛逃”四部曲《风柜来的人》、《冬冬的假期》、《童年往事》、《恋恋风尘》均为关注乡愁记忆与成长阵痛的主题。《风柜来的人》开场即展示了阿清和伙伴们终日玩乐、寻衅滋事、逞勇斗狠、百无聊赖的生活状态，小岛渔村既养育包容他们又与之格格不入，一开始便奠定了“出走”必然性的潜因；《冬冬的假期》片头描绘的是小学毕业典礼的景象，略嫌造作的发言代表，侧拍、俯拍角度刻画的孩子群像，大而无当的空旷操场、回荡在教学楼的嘈杂，4个镜头已为冬冬的小学时光着上了那个时代特有的印记，为后文叙事埋下伏笔；《童年往事》片头已显“半自传色彩”，对儿时家居环境、日常生活的表现，尤其是祖母的呼唤，几乎就是侯孝贤本人在台湾南部成长经历的精微缩影；《恋恋风尘》片头中的火车、站台、山路、露天电影以及青涩恋情的萌芽，已在浑然之中为整部电影凝缩积淀了素朴的底色。焦雄屏曾评论说，“新电影剧作者成长的二三十年，正是台湾政治、社会、经济变化最剧烈的时期，自传式的成长记忆，不但展现台湾电影史上未曾有过的现实笔触，也代表着多种角度寻求台湾身份认定的努力。”^①这个时期电影中的寻找与诉求，多体现在乡土文明与现代都市文明

^① 焦雄屏：《寻找台湾的身份：台湾新电影的本土意识和侯孝贤的〈悲情城市〉》，《北京电影学院学报》，1990年第2期。

冲突对撞中的价值选择。“乡愁情怀”与“故乡意象”在电影片头即初露端倪，以此反衬城市中的世态炎凉、冷漠异化。个体的成长夹在二元冲突之间，通过主人公自身的“出走一回归”心理模式，体现对乡土文明的眷恋寻绎和作者真挚深切的人文关怀，且这份脉脉的温情、执着的迷恋一直贯穿全篇，继续在电影后文中复沓如歌、一唱三叹。

（二）历史悲情与追问审思

1987年，由詹宏志策划撰写、众多电影人签名发表的《台湾电影宣言》呼吁道：“我们认为，电影可以是一种有意识的创作活动，电影可以是一种艺术形式，电影甚至可以是带有反省和历史感的民族文化活动！”侯孝贤此后的创作转向可看做是对这一主流的一个回响。

分别完成于1989、1993和1995年的“悲情三部曲”，被导演赋予了浓厚的历史感，由个人到家庭、由家庭到社会、由现实到历史，侯孝贤开始将电影的焦点由个体的成长记忆逐渐转入对历史的反思，从而超越了个人乡愁，成为一个时代的印记。《悲情城市》的片头描述颇具冲击力。前后情节相互铺垫、情感隐喻传达：日本天皇宣布投降的广播声，一开始即把影片置入政治社会动荡的特殊时代。在传统的厅堂里，老大林文雄点香敬祖，背景却传来女人生产的叫喊，再转换过渡到接生现场的忙碌之中，最后电突然不期而至，一盏孤灯映照下的空房间，配合着节拍沉重的音乐声，叙事紧凑、声画极富张力，浓墨重彩地渲染了生命怨愁，更以新生命的诞生隐喻必先经历的成长阵痛，奠定了以林氏家族在“二·二八事件”中的遭遇折射历史悲剧的基调。《戏梦人生》开场即体现了半纪录片、半剧情片的叙事基调，将布袋戏艺术大师李天禄“口述历史”式的旁白自述与剧情重现并置，以乡间布袋戏表演的耳濡目染等，真实还原了一个唱戏人的坎坷经历，以点带面地辐射全片、反映日据时代台湾人的悲怆命运。《好男好女》片头以20世纪50年代政治受难人蒋碧玉及同伴们在山水之间歌唱、自愿回国参加抗日为切入点，展示了战后台湾在白色恐怖笼罩下的真实氛围。在此阶段，导演淡化了之前那种个人化的“怀乡”模式，转而书写一代人

的“家国梦”，审视大时代变迁中个人和家庭的悲喜命运，摒弃了预设意识形态立场、追问审思历史本来面目。

（三）现代面孔与探索变奏

从1996年的《南国再见，南国》开始，侯孝贤开始由乡土记忆、成长往事、历史悲情与追问审思转而关注城市人的生活状态，表现现代都市中各色“边缘人”的叛逆和迷惘，凸显城市文明对乡土文明的吞噬。再见南国，即是再见乡土，它成为逐渐消逝的文明表征，原本看似清晰的“根”开始变得迷茫和疏离，台湾在电影中被诠释为“无根之花”，孤悬大海、随波漂流。具体至电影序场，《海上花》片头只一个左右摇动跟拍的长镜头，以冷静客观的角度去看妓女们的生活，故意不用外景，是因为侯孝贤想要在电影一开场就确立一个“时空局限”的观念：“因为她们困顿在这一个situation里面，跑不掉。其实每个人都是，他们出生来到这个社会就跑不掉。”另如《最好的时光》片头桌球室的一幕，也都表征和延续着这样的“困窘”基调。

《千禧曼波》的真正主角，与其说是三个恋爱中的男女，不如说是台北这座城市本身。侯孝贤曾计划花上10年时间将台北的一切变化收留在10部影片之内，《千禧曼波》是其中的第一部，这暗示了观众，城市，不仅仅是一个故事背景而已。《千禧曼波》一镜到底的片头在女主角Vicky的独白中开始，“那是十年以前的2001年”，镜头始终跟拍Vicky、缓缓游走在长长的走廊，仿佛穿行在一个长达十年的时光隧道，这个开场镜语已为后文风格铺垫定调——影片接下来2/3的时间都在狭小的空间行进，而这些狭小的空间则是蜂窝般城市的每一个幽暗角落。此外，“曼波”（Mambo）是一种源于古巴的黑人音乐，反复杂沓、非线性的叙述，与人物的行动、情节的堆叠共同酝酿了一种松弛的速度，与其说影片讲述的是一个无序的故事，倒不如说它形成的更像一种节奏。影片从回忆开始，到回忆结束，其间的波澜不过是记忆的一缕轻烟，看似随意的故事却流露和预示着侯孝贤一贯的感伤风格。而片头肇始的通过对镜头焦距的出色把控，全片影像透露出迷蒙的瑰丽色彩，所勾勒的人物也弥漫着朦胧飘逸的味道，都充满了意识流动和不稳定情绪。至

电影要从非电

此，侯氏电影早期阶段的乡土情怀、中期阶段的历史厚重均融化成为一种惆怅，表面的明晰与内在的缓慢之间达成张力，使得影片在片头表现中便具有了某种心理真实的依据与来源。

此后的《咖啡时光》是为致敬日本导演小津安二郎诞辰100周年而作，开篇伊始即以小津式的镜语描绘现代日本的日常生活景象，体现了如何“调整精神和面对真实的生活”的深切思考。《红气球的旅行》是为纪念奥赛美术馆（Orsay Museum）开馆20周年所拍，依然是注重日常的人文关注。而筹备多年、蓄势待发的古装电影《聂隐娘》，也可能预示着人过花甲的侯导试图再次转变之雄心壮志。历时综观侯孝贤的导演创作，始终隐约藏伏于其中的线索几乎都与几个母题密切相关：成长与回望、迷惘与寻找、乡村与都市、个人与社会、历史与现代，并往往在电影甫一开篇便对位显现出多元探索的主题变奏的轨迹因循，为后文简练勾勒出当时当境的原汁原味，历史时空的“底色”宛然可见。

三、镜像人生的互文映照

侯孝贤曾说：“我觉得总有一天电影应该拍成这个样子：平易、非常简单，所有的人都能看。但是，看得深的人可以看得很深，非常深邃；而普通的人都能看懂，也能感动，看到从他们的角度所能看到的东西。”^①可谓一语道尽“镜像人生”的核心价值与独特魅力。

当谈到其作品中所塑造人物的类属问题时，侯孝贤明确地将之划归到“边缘人”这一群体，他认为“我的创作焦点是存在的个体，就是生命的本质，存在的个体打动我，所以我拍的都是些边缘人，一些小人物。”^②在他的导演创作中，往往将个体生命放置于历史集体话语中，更关注个体的生命意识，并用记忆中的生命体验取代了宏大的群体历史，突出了新生艰难及成长苦难。例如“悲情三部曲”，就是把对人物命运的描写和历史的反思有机融合的典

① 侯孝贤，http://group.mtime.com/M_diary/discussion/1246902/2/，时光网。

② 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94页。

電影要從非電

型代表：一方面从人物命运的变化中折射出历史的进程，另一方面又描写了重大历史事件是如何改变和影响人物的命运和性格。这种写人与叙史的有机结合，使影片既能在真实的历史背景中凸现人物的命运遭遇和性格变化，又能从独特的艺术视角来描写历史的发展和时代的变革。显然，人的命运是他在创作中关注的重点，正如其所言“我拍电影是以人的角度出发”。

本着此种“人的角度”，侯氏电影的片头也可分别从影中人物的互渗互融、作者本人的自我指涉和观众心理的自况代入这三个层面窥斑见豹、见微知著，不论是个体的生命质感、群体的身份认同，还是作者的个人烙印、自我指涉，抑或他者的想象代入、同情共鸣，开篇所呈显出的基调特色，归结到“人的角度”，即是镜像人生的互文映照。

（一）影中人物的互融互渗

电影中的人物角色与真实生活中的扮演者若能肖像同声同气、个性互融互渗，才能达到惟妙惟肖、人戏不分的效果，镜头光影流转中，演绎，抑或被演绎，不过是庄周梦蝶的镜像写照而已。

侯孝贤曾坦言，“我拍戏很希望能拍出当下人的神采，我觉得这是很重要的元素。我本来想拍《沈从文自传》，但因为卡在人的问题上：我在意人的眼神！那是描写一个动乱的时代，人很瘦的眼神里，充斥着不安跟认命，那是我们这个年代很难找到的角色，现代人演不出那种对生命默认的神情。”^①由此说明，角色与扮演者在外形、神情、动作、个性、经历等方面的契合度，对于成功塑造人物形象至关重要，尤指片头的“定型/定调”作用而言。例如被侯孝贤誉为“非常古典”的辛树芬，由于形象气质清新脱俗及她与丈夫自小青梅竹马、常年书信联络的经历，在《恋恋风尘》片头中与角色“合二为一”，清纯娴静的“阿云”形神兼备、跃然画中；而《悲情城市》片头中上香燃烛、焦灼盼子、骂骂咧咧的大哥林文雄，由被港台影评界公认是“面对江湖义气与家庭亲情都有真情流

^① 侯孝贤：《电影，是一种乡愁》，<http://bbs.ent.163.com/bbs/liangchaowei/1016.html>，网易论坛。

露的杰出演员”陈松勇饰演，他所扮演的“大哥”这一角色个性突出、血肉丰满，这与他本人因母亲早逝、童年颇为不幸，常年生活漂泊不定的坎坷经历是分不开的。

最为传神的当属《戏梦人生》片头中仅以画外音出场的主角李天禄。布袋戏大师李天禄的传奇一生，早已令导演侯孝贤满怀记录之心，“他是我的好朋友，我的阿公……我早就想拍李天禄，因为我觉得他保留了很多中国传统，他像一个古老中国的活字典，我拍他就好像常常翻这本小字典。”^①“他的对白我是没有办法编的，因为他的人生阅历太丰富了。”^②为贴切呈现这位根植台湾本土的艺术家的生活经历，侯孝贤以平实静观的态度捕捉从出生开始的非戏剧性日常活动片段，通过将当事人的亲身忆述及剧情重演的时空并置，以“口述历史”、“夹叙夹议”的方式娓娓道来，老人历经人世沧桑的真实厚重感顿然浮现，“人生”与“戏”的交融辉映，在开篇即切准了互文参照的“精神气口”。

（二）作者本人的自我指涉

侯孝贤的电影创作，尤其是早期阶段对于乡土记忆与成长往事“半自传体”式的关注，具有显而易见的“自我指涉”意味。作为一位用光影书写的作者导演，侯孝贤很早就已自觉意识到了这一点：

“《风柜来的人》拍摄的时候，我尽量客观一些，镜头远一点，冷静一点。包括《童年往事》、《恋恋风尘》、《冬冬的假期》。从那时起我就开始注意了，往自己的生活经验靠拢，才能跨越别人的作品，清楚地看到别人的不同之处。年轻只会看到自己，而看不到别人。”^③他认为，人们平常看事情如果“很进去”地看一定会采用很主观的思维方式，那么一旦退出来“冷眼看生死”，才能做到客观而真实，这种方式同时又包含了最大的宽容和哀伤。他的这些体验与感

① 焦雄屏：《映像中国》，复旦大学出版社2005年版，第261页。

② 闻过整理：《“电影之美——侯孝贤、肖风导演对谈会”实录》，载于《电影艺术》2010年第5期。

③ 姜宝龙整理：《专访侯孝贤：电影是一种乡愁》，《北京电影学院学报》2007年第6期。

电影要从非

悟，其实跟自身的成长背景有很大的关系，因为，“你的人格存在，慢慢养成了不自觉地影片中做到了这种体验。”

《风柜来的人》、《冬冬的假期》、《童年往事》、《恋恋风尘》均以片头的寥寥简笔，就已勾勒描画出“阿哈咕”和编剧朱天文、吴念真等同龄人们共通的童年记忆、少年迷茫与青涩初恋，逃离、复归、寻找、旁观，均以微观具象的方式呈现。在某种意义上，导演挥洒在银幕上的声光画影，正与他本人的经历感悟形成互文映照。而在“悲情三部曲”中，侯孝贤则流露出浓厚的“寻父情结”。《悲情城市》的主角林氏兄弟、《戏梦人生》的主角李天禄老人、《好男好女》的主角钟浩东和蒋碧玉夫妇等，在年龄上恰恰是侯孝贤这一代人的父辈。父辈的价值观直接形塑了侯孝贤这一代台湾人。影评人焦雄屏指出，《戏梦人生》是侯孝贤“在一位老戏人身上寻找旧中国、旧传统那种根深蒂固存在中国人生活里的价值观念”。可以说，“寻父”既是为了反思历史，也是为了更加深刻地认识现实、认识自我。因此，“寻父”与身份确认、自我指涉是紧密相关的。

以上关于电影作者的剖析，借用王国维在《人间词话》中的概括就是，“诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之。出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气。出乎其外，故有高致。”既能将自我全情投入映射于影像之中，又能抽身静观、仰观俯察，也是一种借鉴文学观、应用于人生镜像解读的启示意义之所在。

（三）观众心理的自况代入

在侯孝贤的早期电影作品中，每当看见《风柜来的人》片头那沿着小岛海岸线驶来的大巴车正和着海浪声由远及近，每当《童年往事》中祖母那一声声亲切的“阿哈咕”在耳畔响起，每当《恋恋风尘》里那长长的火车隧道在眼前不紧不慢、忽明忽暗……在心中悠悠唤起升腾的，是人皆有之的熟悉的乡愁气息、如烟的往日情怀，观看的是影像、映现的是自己，真正触动心弦处，其实是我们自己的人生况味在影像中获得了“异质同构”的交融互照，是一种想象性的纾解与释放。中期阶段的“悲情三部曲”，《悲情城市》

与日本战败及“二·二八事件”、《戏梦人生》出生的热闹喧嚣与日据殖民时代、《好男好女》与白色恐怖时期，或通过画面隐喻、或通过画外声音、或通过片头字幕载沉载浮，均在一开篇便鲜明揭示了历史背景，芸芸众生的隐忍宿命、颠沛动荡的底层生活苦痛，从片头就开始着力刻画表现的族群性格、历史图谱，不时揪着观众的心，让观众随着影像同情共鸣、感受到发自内心的悲凉感，正如导演自述“在拍完《悲情城市》和《戏梦人生》之后，我不得不进行反思。《悲情城市》讲的是战后台湾的社会改革，《戏梦人生》故事发生的时代比《悲情城市》还要早，它代表的不只是李天禄对人生的态度，同时也包括我，或者说所有中国人民的情感。”^①以“形散神聚”的结构气韵，“像云块的散布，一块一块往前叠走，行去，不知不觉，电影就结束了。”^②这里，观众代入的是一种同胞亲情血脉相连的共通情感，是一种族群像与族群性格的个体映照。至第三个创作阶段，不论是《南国再见，南国》片头火车经过之后越来越远的铁轨，象征着无奈远逝的过去，还是《千禧曼波》片头无目的游走所昭显的内心浮躁迷茫，抑或是《咖啡时光》中现代人的精神困境，这些触碰现代都市生活、尝试多元可能的影像，与观众当下的现实生活距离更近，也从某种角度探触着观众的感知与认同，寻找着心理上的呼应与契合。

《电影手册》杂志主编让-米歇尔·付东曾评价，“在侯孝贤身上，我看到一种很纯洁的叙述方式，这是用另外一种眼光来看世界，这是让我感到最震惊和最受触动的，通过他的电影，我更好地看到我们这个世界，看到了我自己。”^③这恰切地道明了作为观众的“我自己”，当在银幕影像中看到现实生活中自己的影子，并将自我际遇/境况代入电影情境、引发“似曾相识”、“如临其境”而感怀共鸣的审美心理。正如张爱玲的名言“作者给他所能给的，读者取他所能取的。”予取予求中，镜像人生映照折射，自观自证自在。

① [美]李·埃利克森：《为生活在现今做准备——侯孝贤访谈》，董晗译，载于《世界电影》，2005年第1期。

② 朱天文：《最好的时光：侯孝贤电影纪录》，山东画报出版社2006年版，第287页。

③ 卓伯棠主编：《侯孝贤电影讲座》，广西师范大学出版社2009年版，“媒体推荐”。

结 语

“生命中有许多吉光片羽，无从名之，难以归类，也不能构成什么重要意义，但它们就是在我心中萦绕不去。……这些东西在那里太久了，变成像是我欠的，必须偿还，于是我只有把它们拍出来。我称它们是，最好的时光。”^①侯孝贤的这番自白，不是宿命论，而是他常提及的“天意”，是过往岁月里的那许多无法解释的时空使然，是中国人“诗的态度”使然，因为“诗的方式，不是以冲突，而是以反映与参差对照。既不能用戏剧性的冲突来表现苦痛，结果也就不能用悲剧最后的‘救赎’来化解。诗是以反映无限时间空间的流变，对照出人在之中存在的事实却也是稍纵即逝的事实，终于是人的世界和大化自然的世界这个事实啊。对之，诗不以救赎化解，而是终生无止的绵绵咏叹，沉思，与默念。”

而这诗意比兴的“活水源头”与“精神气口”——电影片头，或奠定叙事基点、或凝铸深刻内涵、或蕴蓄情感张力、或隐喻暗示下文，其基调意义是多元融合、辐射宽广的。于是，徜徉在侯孝贤所书写的诗意光影中，感受由片头“发轫”的风格基调：视听语言的情怀书写、历史时空的底色还原与镜像人生的互文映照，在这众声喧哗的时代，我们与他一同保持平和淡然的旁观者姿态，静静品味自“诗源”流泻而始的深邃哲思与深沉情感，“生命的吉光片羽”、“最好的时光”或许正如侯孝贤电影中常常出现的意象一般，远山、碧海，厚厚云层中透出的光影，随之隐现而缓缓游移，每一刻都在变化，却也有恒常不变的坚守与自在。

电影要从非电

^① 侯孝贤，http://news.xinhuanet.com/tw/2010-04/09/c_1224935.htm，新华网。

侯孝賢

Hsiao-hsien Hou

【接受与互动】

侯孝贤的影像

电影要从非中

肖 风

喜欢侯孝贤是因为他的电影对我电影观念的形成影响甚深。相识侯孝贤，是因为要面对“屈从电影市场还是坚持电影本质”这样让我困顿的问题。相知侯孝贤，是因为我有幸在他首个大陆电影展期间（2012年7月）有一周时间和他相伴同行……

30年前，侯孝贤的电影开启了台湾电影的新纪元，也影响了很多大陆电影人。30年后的今天，他的电影还是被很多人推崇，能读懂侯孝贤，依然还是很多文艺青年引以为荣的事。为什么？因为好的电影作品必定是传世的。

当我们静下心来观看侯孝贤的电影，会发现他的电影只关注人，一幅幅流动的、饱含激情的影像始终是质朴无华，就和他的为人一样，低调、淡定、毫不张扬。他在努力营造一个电影环境，让观众在这个环境里不自觉地忘记导演、忘记摄影以及一切制作形式，走进故事里面去，跟着这个环境里的人的故事喜怒哀乐。我认为一个好的电影导演一定是个会讲故事的人，但是，一个杰出的电影导演

讲的故事里一定没有自己。做一个“忘我”的电影导演，也是我这么多年从侯孝贤电影里学到的一门技艺。

在谈电影的时候，侯孝贤一再强调“不要摆画面，要让人物鲜活起来”。其实，一切电影手段都该是为电影故事服务的，电影里的人才是重点，不要把故事和表现技法单摆浮搁开来。我们试想一下，一部表现农村生活的电影，农民清一色是俊男靓女，化着浓妆，穿着高跟鞋，说着和农民生活毫不相干的话……再加之以“气势恢宏”的拍摄手法，那会是什么影像呢？画面再美也不能看哪！除了虚假和炫耀，毫无本质内容可言。所以，脱离了电影本质的“美”是不可取的，这只能是虚假上更添虚假。而且，我们不要小看了这种虚假的危害性，因为这是用影像蛊惑观众、误导后人、欺骗历史，所以要坚持电影本质“物质现实的复原”是件重要而严肃的事情。这就引申到了做电影人的责任问题，电影有记录、再现当下社会变迁、生活变迁的功能，电影可以形式多样，百花齐放，但不可以为了某种眼前的利益而不惜编造虚假、编造历史，这有违电影人的担当精神。

侯孝贤的影像从直观的表面看似与他一直倡导的电影观念相悖。他倡导电影要以人为本，而他的影像却总是游离片中角色人物，以相当大的篇幅来表现环境以及构成环境的物质结构和物质质感。这是为什么？在与他的交谈中，他总说自己的电影最重要的是写人，而写人最重要的是写鲜活的人。我想：“鲜活的人”这个概念包含着很多方面的元素，其中时代、地域、种族、性别、年龄、身份、地位等是必不可少的，再进一步细化更有性格、脾气、体魄、习惯、嗜好、学识，等等。生活环境则是表现这些元素的最好的切入点，这其中富含着大量的人类活动的烙印和信息。因此，对环境的刻画也是表现“鲜活的人”的最生动的方式。所以，我们在侯孝贤的影像中看到了大量的生动的对环境表现的镜头。如《悲情城市》中的医院、《风柜来的人》中的海滩、《咖啡时光》中的“新干线”、《最好的时光》中的台球厅、《海上花》中的娼馆，等等，而对构成这些环境的物质结构和物质质感的表现就是侯孝贤影像的特色所在。我们很少看到侯孝贤影像中把特写镜头用于演员的脸部，而是更多地把特写镜头用于环境中的物质，如车厢、铁

轨、立交桥、酒具、台球、太师椅、店幌、神龛、指路牌等等数不胜数。正如生命需要水和氧，在这样质地逼真的环境中生活着的每一个人物便与环境互动起来，相互影响着、变化着，一个个都鲜活起来了。

表现“鲜活的人”的另一重要方式是刻画“关系”。对事件与事件的关系刻画更多是用在故事的情节中，而对人物之间的关系以及人与环境的关系刻画在影像艺术中则是至关重要的。侯孝贤的影像中，中景和全景的景别（这种景别以表现人与人、人与环境之间的关系和人物的形体动作和环境状态见长）用得特别多，他很注重以人物的形体动作来刻画人物之间的关系和人与环境的关系。当人物之间的关系、人物与环境的关系被人物的形体动作和环境状态相关联起来的时候，影像所呈现出来的场面气氛就会变得十分“鲜活”。《风柜来的人》中小巷中的群殴场面便是一例。在我看来，侯孝贤影片中的“鲜活人物”主要是靠刻画这些“关系”塑造出来的。他曾回忆拍《恋恋风尘》时，他要求摄影机位往后一退再退，以至于摄影师和副导演都以为他疯了。在《咖啡时光》中，有这样一个情景：男女主角分别在两辆并行的车厢上，然后沿铁轨分道而去。为了表现人物之间以及人与环境之间的这种鲜活的“关系”，要一个镜头中完成。据侯孝贤说拍了十几遍才成功。《最好的时光》中人物分别在两艘渡船上错肩而过的情景，也是出于类似的构想。以刻画“关系”来塑造“鲜活的人物”。我以为这是侯孝贤影像的另一个特色所在。

侯孝贤在拍摄一部影片的前期筹备之前，总要花费很长的时间来选择、观察探究相关的景地（环境）和人（人物）的来龙去脉、历史背景及生活方式。按他的说法就是：要把人物和环境搞得清清楚楚。之所以这样做，是出于他对电影艺术所持有的“崇尚真实”的观念。他要以令人信服的真实影像来展现人的生存状态，他称之为“生活态”。这些关于人和环境的相关资料和信息都会被构建到影片的剧作中，真正做到清清楚楚。这也是侯孝贤经常自信地说自己在拍摄现场从不看剧本的原因所在。“崇尚真实”的观念像一条隐含在侯孝贤影像中的规则，凡是违背这条规则、有损真实的因素都将被清除。我们在侯孝贤的电影中很少看到有专门为人物布置的

修饰光，因为那将把人物从环境中分离凸显出来而破坏了整体影像的真实感。他的灯光设置都是以环境中真实光源为依据的，很多甚至是在纯自然光源下拍摄，人物在这种真实光源下呈现出来的是极具真实感的影像。

“崇尚真实”在侯孝贤的影像语言中体现出很有意味的特色。在他的影片中，每一个场景都由摄影机占据一个尽可能兼顾多个主要空间的位置来代替观众的视点，然后随着人物的活动，“十分谨慎”地从一个空间摇到另一个空间，通常会再摇回来。前面提到过的表现环境物质构成和物质质感的功用通常在这时很自然地、不露痕迹地完成了。镜头似乎很不经意地从人物身上游离开，在环境中的个个能够体现环境和人物特性的道具中游离，而人物则在画外空间继续自己的戏剧内容。从人物出发延伸到环境物质，再从环境物质反射回人物。这样的影像语言是建立在一种尊重客观真实的逻辑上的。观众在视点位置上是不能参与影响剧情中的情景的，也就是要摆脱视觉的主观性。所以我用了“十分谨慎”来形容它。在这里我们从镜头语言的表象中看不到任何主观的影像，而是客观真实的视觉感受。我想：自然、客观、真实的影像语言也是侯孝贤影像的特色之一。

从平常普通的视角来表现我们生活的这个世界是出于一种态度，侯孝贤的影像中就表达了一种对自然世界和人类世界的敬畏和尊重的态度，一种对真相客观如实的态度。他的影像中少有人为的渲染和夸张，影像中的人物和环境有着真实的出处和历史的考证，这使得他的影像带着浓郁的人文色彩。要做到这点十分不易，除了需要广博的学识，更需要智慧。侯孝贤的电影里有着一个个性格迥异的小人物，以及这些小人物在故事发展中的一系列变迁，而我们却看到了在一个大的历史环境逼迫下，这些个性鲜活的一个个小人物不得不做出改变的悲剧情怀。让我们不得不思考这样一个问题，到底是人改变了世界还是世界改变了人？这是个哲学问题，也体现了艺术家的人文情怀。这种以小见大、由浅入深的艺术表达正是侯孝贤的智慧所在，也是他的影像的又一个特色。

我一直认为一个电影人的技术技巧通过学习可以达到一个高峰，但其作品的格调一定是这个电影人品格的格调。夸张的虚幻的

电影要从非电

故事很好拍，也很好玩儿，可拍身边的故事却十分不易。前者可以信马由缰不负责任，后者却不行，因为那是我们的生活，是实实在在大众熟悉的生活，不敢作假，也不能作假。我以为这样的品格格调也是侯孝贤电影的魅力所在。所以，今天再看侯孝贤的电影，学习侯孝贤的影像语言是非常必要的。一部电影所承载的人文精神、环境关切是拍电影的人事先就要想清楚的问题。不要抱着侥幸心理，以为别人未见得看出你没有准备好，或者以“另类”自居来做掩饰，其实明眼人一看便知你的电影水准有几多。做一个电影人是要有点精神的，这跟名气无关，若不然即便你能承受得了肉体劳顿之痛苦也承受不了精神折磨之痛苦。侯孝贤经常在他的电影故事中人物出入的环境中行走，想他们这样的环境中会遇到些什么样的事情？什么样的人？这些人会说怎样的话？他们之间会怎样地交流？他的这些做法也许会让很多人不以为然，但却让我很敬佩，他是用严肃的态度对待他的电影的，这也是侯孝贤的电影精神，也是他常说的“清清楚楚”。现在电影已不那么神圣和遥不可及了，你拿起DV就可以拍了，但你的神奇是你的电影故事里的人和事可以让人动容、让人感叹。

事实上，无论多么高超的影像技术都无法完整地记录下历史，记录下万物之生活。历史和生活是要留下空白的，这段历史生活的空白里究竟发生了什么，恰又给后人留下了无限的想象空间。电影也一样，我们只能是在电影所能承载的有限空间里尽可能地把故事说清楚，那么，我们是否索性就让这种影像遗憾变成一种讲故事的方式呢？侯孝贤在谈到他的新片《聂隐娘》时说，他很想“大片小拍”，就是在搭建的庞大的布景中上演震撼人的历史故事，而他想用BOLEX摄影机来拍，这种摄影机小巧轻便（“二次”大战期间的战地记者较多使用），不用电，以手动发条驱动，因而上一次发条只能拍摄30秒左右。他说这样的拍摄限制，正好可以被用来调动摄影师的情绪。在摄影师上发条的时候，他不打算让演员停止表演等待，以此来让摄影师尽快地、一次又一次地有新的即兴的开始（Begin a new）。

我问他：遗失的表演内容怎么办？

他说：就把它当成分镜头。

我又问：那会是什么样？

他说：不知道。

我想这大概就是影像遗憾，就是留白。不论怎么样，就侯孝贤的影像来说这一定是一个新的开始（Begin a new）。我很期待！

『重生』与『变奏』： 侯孝贤与是枝裕和 电影美学传承举隅

电影要从非电

聂 伟 冯 凝

2011年以来,台湾电影本土票房市场份额从新世纪之初的0.1%迅速回升至12%,^①但就其绝对数量来说,总体上尚未从1970年代被“玩完”^②的状态中真正复苏。虽然偶有《海角七号》、《鸡排英雄》、《那些年,我们一起追的女孩》等作品零星出现,但这些“小喇叭”(焦雄屏语)此起彼伏的合奏还不足以形成声势浩大的“集结号”。更多的时候,创作者依然沉浸在所谓“台湾艺术电影”这一几乎被视为“类型”或“定式”^③的框架之中。

曾经有一种论调,认为台湾新电影运动将侯孝贤式的“枯燥”

① 以上数据参见罗薇薇:《台湾电影强势复苏 小成本影片屡获大丰收》,艺恩咨询<http://news.entgroup.cn/movie/2812213.shtml>。

② 台湾电影被“玩完”的说法,参见林昱、陈儒修:《台湾电影如何被“玩完”?——重绘20世纪70年代台湾电影产业活动与社会环境》,载于《电影艺术》2011年第6期。

③ 李天辰:《新电影运动之后的台湾艺术电影》,载于《艺术百家》,2010年第1期。

美学作为创作标杆，艺术化能量过剩，妨碍了台湾电影工业的健康发展。^①上述判断仅仅从简单的线性时序表象中遽然得出明晰的因果关联，多少显得有些武断。事实上，台湾电影自20世纪80年代之后20年的颓败，恰恰同步于香港电影工业的大举入境，其间内因与外因双重合力，文化与政治大气候风云诡变，电影票房市场的式微又岂是几位“闷片”导演真正能够左右的了呢？

如果将视野稍微放开些，就会发现一个有趣的现象。在侯孝贤《冬冬的假期》面世24载之后，日本新生代导演是枝裕和完成了Aruitemo Aruitemo（《步履不停》）^②，几乎是前作的日系“重生版”。而《步履不停》却与当下某些标榜与新电影运动“一脉相承”的台湾电影遭逢截然不同的市场命运。本文将以这两部作品为主，略及两位导演的其他代表作，研究其美学传承关系发生的内部机理。作为侯孝贤“模式”在日本电影界的“远程再现”，是枝裕和的成功或可视为一例反证，洗脱几分“罪魁祸首论”的成见。

《冬冬的假期》一般被视为侯孝贤“刚刚确立自己风格的作品之一”^③，尽管票房失利，仍足以自傲。^④该片获得法国南特三大洲国际电影节最佳影片、第30届亚太国际电影节最佳导演、洛迦诺

① 类似的看法如：“台湾电影沦落到今天这个地步，还有一个问题不能不谈，就是新浪潮之后台湾导演们的‘异化’。我们不能否认台湾导演中出现了多位艺术大师，但也正是因为大师对于‘艺术’的追求，才导致诸多的追随者开始偏爱影片的获奖，进而导致对观众基本娱乐需求的忽略。侯孝贤就承认，在他和杨德昌等人成名之后，太多艺术学校的学生都持有这样的观念：拍艺术电影才算是电影，而迎合观众去拍摄一些东西，绝对就是垃圾。这样的结果，就是一味讨好观众的朱延平被当作异类，而各种实验性文艺片蜂拥至影院，直接导致了观众们的乏味。”参见郑照魁：《台湾电影衰落的启示：“艺术化过剩”导致没落》，《南方日报》2009年12月7日；类似的看法还有，“尽管以侯孝贤、杨德昌、蔡明亮为代表的台湾新浪潮影人，以及他们的作品，确实给台湾电影带来了最大的国际声望，但是也正是他们的独断独行，葬送了台湾电影本来或许该有的一线生机。”参见阿木：《致台湾电影书》，载于《南都娱乐周刊》2010年11月25日。

② 又译作《步伐不停》、《横山家之味》、《即使你走啊走》。

③ 晏凌：《叙事与景观的平衡——看侯孝贤的〈冬冬的假期〉》，《当代电影》。

④ 该片在IMDB的评分为7.6，参见<http://www.imdb.com/title/tt0087164/>。限于资料，影片在台湾的票房查询不详，权威的说法是“新导演士气低落，《冬冬的假期》票房失利。”参见http://www.ncafro.org.tw/Content/award-prize.asp?serno=45&Prize_year=&Prize_no=九&prize_file=Prize_list

电影要從非也

国际电影节特别推荐奖^①。《步履不停》作为日本青年导演是枝裕和的代表作，叙述了与《冬冬的假期》大体相同的故事。1993年，是枝裕和曾拍摄关于台湾导演侯孝贤、杨德昌的纪录片《当电影映照时代：侯孝贤和杨德昌》。此外，他还多次公开表明对侯孝贤如同“父亲”般的崇拜，^②执导《空气人偶》时甚至邀约侯孝贤的御用摄影师李屏宾掌镜。因此，他的电影作品中屡屡呈现出侯孝贤式的电影情怀绝非偶然。如出一辙、无视市场的“特立独行”风格，势必意味着《步履不停》绝无可能以商业电影的噱头吸引眼球。然而，该片所赢得的成就，在当下商业为王的电影市场依然不容小觑。《步履不停》获得第三届亚洲电影大奖最佳导演奖，也使得美国收藏艺术电影的“标杆”之一Janus Films公司将其制作为Criterion Collection第554号作品。

“翻拍”：从结构到意涵的衣钵传承

在日本电影的叙事传统中，描述城市少年返乡度过暑假的影片并不鲜见。从宫崎骏导演的《龙猫》到细田守导演的《夏日大作战》，再到片渊须直的《空想新子和千年的魔法》。而《步履不停》在遵守这一主题叙事传统的同时，更多地参考、沿用了侯孝贤电影《冬冬的假期》中的各种元素。两部作品的创作间隔跨度长达24年^③，却共享了从情节构架到人物设定，乃至电影语言等各方面的制片思路。《步履不停》在延续并重写本土儿童返乡题材的同时，更重要的，也是对创作起到决定性影响的，体现出是枝裕和导演对侯孝贤美学衣钵的顶礼传承。

从创作缘起看，两部影片都体现出编导者的半自传体特征。《冬冬的假期》是编剧朱天文孩提时代的记忆，而《步履不停》则

① 《侯孝贤生平与作品年表》，《当代电影》2006年第5期。

② 参见马克·席林著、博源译：《是枝裕和访谈》，《世界电影》2012年第1期；《〈横山家之味〉导演是枝裕和：侯孝贤对我有如父亲般的存在》<http://tw.movie.yahoo.com/movieheadline/d/a/090320/3/edk.html>。

③ 《冬冬的假期》拍摄于1984年，《步履不停》则于2008年完成。

是导演本人对已故双亲的深刻怀念。这种特征并不止于这两部作品，事实上，在侯孝贤随后完成的电影《童年往事》中，导演以个人童年经验为蓝本，“将生与死、去与来、哀与恐的命题如此强烈、却又如此自然地联系在一起”^①，这种半自传性同样在是枝裕和对于《步履不停》的陈述中有着微妙的对应。

两部作品分别讲述了少年（少女）由于亲人的身体抱恙（去世），不得已从现代城市返回祖辈生活的乡村，度过或漫长或短暂返乡旅程的夏日故事。导演“不约而同”地在影片的开头结尾都设置了“回乡”和“返城”的情节，而内在矛盾冲突则主要在乡间展开。在相同的情节架构下，《冬冬的假期》与《步履不停》通过对两种文明的并置，不同程度地揭示了“社会由农业化向工业化转变的过程中的种种不和谐因素”^②。当然，由于《步履不停》成片更晚，影片对工业文明引发的不和谐的表现也更明确。正如《纽约时报》、《洛杉矶时报》影评人Dennis Lim所言：“就像另外一部小津安二郎的致敬作《咖啡时光》（侯孝贤导演），《步履不停》关注的是对于当下日本的社会文化现实的反映”^③。基于社会整体转型（Transformation）的阵痛，再结合个人的成长故事加以铺陈，“个体社会”已经形成当代亚洲青年电影叙述中一种常见的“艺术范”。比如贾樟柯的“故乡三部曲”无一不是镌刻了个人成长的青春伤痕，而新近上映的王小帅作品《我11》更是将导演作为三线子弟的童年往事，缝合在“文革”末期社会景观的讲述之中。^④

一个重要的类比和提示是在两部影片的初始阶段，男主人公冬冬与小敦都将一个现代都市中的玩具带入他们即将奔赴的乡村，导演以此揭示个体与其即将闯入空间的格格不入。《冬冬的假期》

① 李道新：《为生而死与向死而生——对侯孝贤影片〈童年往事〉的一种读解》，《电影新作》2002年第6期。

② 晏凌：《叙事与景观的平衡——看侯孝贤的〈冬冬的假期〉》，《当代电影》2009年第1期。

③ Dennis Lim: Still Walking: A Death in the Family, 详见Janus Films发行的Criterion Collection系列554号作品附赠资料手册。

④ 这一新生代导演作品序列甚至还包括《我11》的前身《青红（我十七）》、宁浩导演的《绿草地》、姜文的《阳光灿烂的日子》，等等。

里，冬冬毫不犹豫地将遥控汽车玩具与当地少年的乌龟交换，彰显了侯孝贤在面对城乡对立问题时更亲近乡村的情感态度。导演表态如此坚决，以至整部影片坚持了一以贯之的立场。而在《步履不停》中，小敦第一次出现时，镜头交代了一家人在轻轨上的状态：父亲凝视手机屏幕，而小敦则聚精会神地把玩着NDS^①。这台掌机此后在片中只出现了一次，当时少年处在烦躁的状态，在复古精致而且充满怀旧感的门廊里，小敦孜孜不倦玩电子游戏的样子，凸显两种文明在这个空间里的交错与对峙。而当小敦一家离开横山家，在回城的公共汽车上，NDS变成了一把阳伞。这个转变说明经历过这一天一夜，在男孩心目中，原有的价值与兴趣悄然发生了改观。

如果我们继续深入文本，探究《步履不停》对《冬冬的假期》的借鉴，将会发现更为有趣的内容。众所周知，侯孝贤电影对火车充满了极度的迷恋——火车似乎是所有青年电影中的统一“物恋”。《冬冬的假期》的开场就是冬冬一行四人搭乘火车来到乡下的场景。随着故事的发展，每当传统伦理与现代观念发生强烈冲突时，火车往往在银幕内部或以画外音的形式，毫无征兆地出现，迅速割裂原有的叙事节奏。较为典型的一处，出现在冬冬外公企图棒打致使女友未婚先孕的小舅时，一辆黄皮列车从银幕左方往右飞驰，在情绪和价值层面强烈地冲击着银幕内部原有的平衡。另一处则是冬冬给母亲写家信时，火车的轰隆声配合着冬冬念信的画外音：“每当窗外的火车飞驰过来的时候，我都很难过。因为小舅和林阿姨结婚了，只有我一个人参加”。传统理念中重要至极的仪式无法获得圆满，而火车的适时出现恰恰勾起了冬冬这样的感慨。孩童肆意而无忌的联想揭示出这两者之间隐约的关联。

是枝裕和将火车这一有趣的现代性表征进行修缮后，延续到了《步履不停》的叙述层。片中火车的意象总共出现了两次：第一次是片名字幕出现渐隐后，在画面左侧中心位置驰入的一辆红皮列车，这是全片第一次出现现代化的意象。红色列车在泛青的总体影

① 任天堂公司出品的一款次世代游戏机，据此可以判断故事发生的时间就是导演拍片的当下时代。

调中显得颇为刺眼，并将现代文明带入乡村。^①第二次是当两对母子（小敦与母亲、小敦继父与继祖母）从墓地下山，在回家路上，交流着对已故亲人和过往时光的眷恋时，火车再一次经过，将离愁带走。甚至，在此后拍摄的《奇迹》中，导演特意将日本新干线的通车作为全片最重要的核心意象展开剧本创作，并浓墨重彩地加以描写。

对电影中火车意象的使用，早先的电影研究者一般都将其视作“具有象征意味的现代机械，触发和改变了人类的感官机制和社会行为”，抑或是以“震惊体验”^②予以生发。在侯孝贤眼里，火车的不断出现是打破村落宁静的现代化象征道具，是古老文明在剥落过程里一去不返的外化。是枝裕和（尤其是把火车交汇作为神迹祈愿的《奇迹》中）传承了这一点，虽然他没有如侯孝贤那样将这对冲突渲染到极端对立的地步，但火车的功用得到了保留。

是枝裕和对侯孝贤的师承，同样体现在他们着力关注的人物关系尤其是父子关系的剧情结构中。《冬冬的假期》将冬冬的外祖父与小舅置于势不两立的对峙双方，用未婚先孕的事实，探讨了现代婚恋观念与传统道德信仰的格格不入。而同样的问题在《步履不停》中复现，祖父无法接受自己的儿子迎娶一位带着“拖油瓶”的寡妇，认为这有碍观瞻并且不吉利。有趣的是，小敦祖父与冬冬外祖父的职业相同，他们都是医生，在片中也掌管着别的家庭传宗接代的命运。作为乡间的高级知识分子形象，两人都对祖传事业的“传宗接代”抱有幻想：一方面，他们都希望自己的血脉得以延续，另一方面，也渴求医术的技艺有所传承。父与子的矛盾刻画，在两部影片中如出一辙，此处可视为是枝裕和对侯孝贤的借鉴，亦可视为亚洲国家/地区共同秉承的传统家族伦理的影响。唯一的区别在于，《冬冬的假期》将小舅与林阿姨的故事当做核心冲突之一不断铺陈，而是枝裕和只在《步履不停》开头稍稍提及此事，叙述重

① 类似的镜头，我们还可以在周防正行的《谈谈情，跳跳舞》，以及让-吕克·戈达尔的《芳名卡门》中看到。

② 张真：《银幕艳史：都市文化与上海电影（1896-1937）》，上海书店出版社2012年版，第9页。

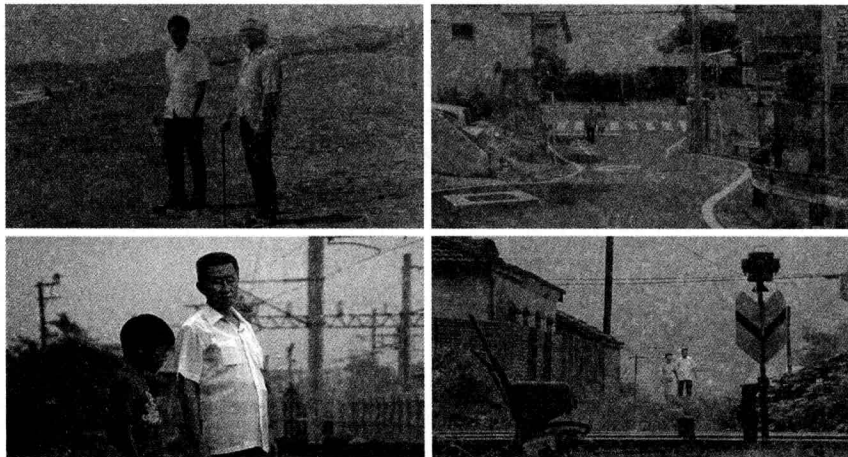
电影要从非电

点不止于此。

我们还可以通过构图分析，在《步履不停》中追寻到侯孝贤的踪迹。两部影片的尾声处，都出现了长者对下一代（或者隔一代）敞开心扉的戏码。两位导演都选择将角色置于画面中心位置（虽然景别不同），并排站开，整个空间被营造得颇为开阔，以便留足二人私密攀谈的余地。虽然两场戏份对白内容不尽相同，但都体现为两代人短暂对立过后的缓解与妥协。另外一处借鉴则更加明显，两片中的老者面对即将（或已经）离开的子一辈，互相依偎着回到旧宅。是枝裕和采取了与侯孝贤一模一样的构图，连景别都没有调整。祖辈作为传统农耕时代文明的恪守者，无可奈何地接受了子一代离乡的结局，构图体现的深意在于：无论是前面的铁轨还是身后的车行道，在时光洪流中，已然属于上一世代的他们都难以逾越，正如影片英文译名所言：Even If You Walk and Walk（即便你一直走啊走）。

“变奏”：别出极致的“复古”探索

是枝裕和试图通过《步履不停》做到的并非仅仅是对侯孝贤《冬冬的假期》进行“翻唱”，而是想要通过重新“编曲”，“灌



上图为《步履不停》，下图为《冬冬的假期》

录”带有个人思考的“变奏”。这种扬弃甚至在直接表现为电影语言时显得愈发沉闷，然而导演调度的沉闷并没有成为妨碍电影流通的绊脚石，反而加固了影片内在的力量。

如前所述，曾经有观点认为，台湾电影工业的衰败，正在于台湾新浪潮运动过于重视艺术追求，放弃了商业考量。而作为侯孝贤电影美学的继承物，《步履不停》和《无人知晓的夏日清晨》却在商业和艺术两方面都获得了成功。下文将针对《步履不停》与《冬冬的假期》中的镜头语言和叙事框架进行比较研究，以期得出如下结论：同侯孝贤相比，是枝裕和的创作是一种更为彻底的返古与“倒退”，并据此证明，台湾艺术电影乃至与之相类似的大陆地区“新生代”创作的集体没落，其美学层面的原因，或许不能归咎于“侯孝贤式”电影艺术风格本身是否不合时宜，而是那些所谓的“艺术电影”本身并未汲取侯孝贤的美学精髓，仅仅停留在表面的模仿。所谓“学我者生，类我者死”。而当票房沉寂的“艺术片”四处寻找自我解脱/解嘲的借口，侯孝贤就适逢其时地充当了他们的“美学斗篷”。

日本电影圈内将是枝裕和视为小津安二郎的正统继承人，而侯孝贤也表示小津的作品对自己的创作影响很大。但本文并不希望将小津作为比较研究侯孝贤与是枝裕和过程中一个必须的参照原点，因为在拍摄《冬冬的假期》时，侯孝贤并没有观看过小津的作品^①。而将《步履不停》和《冬冬的假期》在镜头语言上进行对比，我们就会发现，即便侯孝贤赖以成名的固定长镜头在《冬冬的假期》中常常灵光闪现，但整体上看，相对《悲情城市》和《海上花》等影片的摄影机运动风格与剪辑节奏，《冬冬的假期》尚属较为轻快的作品，常规化的摄影机运动没有因为追求风格统一而被刻意限制。我们固然能在片中看到那些固定的景深镜头内交代大段情节叙事的长镜头调度，但也不乏摄影机随着人物的运动的摇移处理，使观众不至在长时间的静止画面中喘不过气来。

如果说《冬冬的假期》是“安静的印象似的叙事慢慢积累达

① 吴念真、朱天文：《恋恋风尘》，三三书坊1989年版。

电影要从非电

到情绪高潮”^①的话,《步履不停》则几乎是一部没有情节高潮与情绪高潮的影片。无论从剧情设定还是从影像冲击力上看,除了影片结束时摄影机终于采取了激动人心的升镜头运动方式,整部作品几乎没有大幅度的运动镜头,固定机位的标准被执行到了极致。是枝裕和充分利用日式屋舍结构的纵深感,营造出镜头内部角色站位的鲜明层次,以此来固定摄影机,防止其焦点失散。此类调度纵然更显功力,但过于封闭的构图也牢牢地束缚了整个叙事的空间。这种严格到几近呆滞的镜头语言,看上去远比《冬冬的假期》更为笨拙,也更难吸引观众的眼球。从这一点上看,《步履不停》既是小津镜头美学更为坚定的执行者,也冒着会令观众完全丧失观看兴趣的更大风险。



上图为《步履不停》,下图为《冬冬的假期》

同样,只需挑拣两个单只的镜头,我们就能发现侯孝贤与是枝裕和在对影片观感控制方面的差异。拍摄两个家庭聚坐在一张饭桌前吃饭时,是枝裕和基本照搬了侯孝贤的构图方式,将祖母放置在正对观众的后景,祖父则侧身居于祖母右边。如果我们计算一下两个镜头的时长会发现,《步履不停》中的镜头持续了178秒,再加上

① [英]杰夫·安德鲁:《导演视野》,江苏教育出版社2006年版,第100页。

被反打镜头打断的长镜头，这个场景在同一机位的固定镜头时长可达300多秒。而侯孝贤在《冬冬的假期》中留给这个类似长镜头的时长则为20秒（在一般意义上也可算作时值较长的长镜头了）。

当影片表现男主角独处时的状态，两位导演使用了基本一致的构图方法，将人物置于镜头中心，以横竖垂直的线条进行构图。冬冬正在写信，而小敦则在玩NDS。在具体的画面处理中，是枝裕和几乎没有考虑观众的审美忍耐力，让这个沉默且几乎毫无变化的镜头持续了良久，画面上只有NDS的双屏幕隐约闪现的反光在男孩脸上形成忽明忽暗的光影。而侯孝贤则至少使用了画外音和背景声效，为这个本身毫无动势的镜头平添了环境信息。由此，观众不至于在观看类似“静物素描”的镜头时过于难忍。

对比两部作品的时间跨度和空间更迭，我们发现，时长115分钟的《步履不停》远比93分钟的《冬冬的假期》更为符合西方戏剧结构理论中的“三一律”法则（Three Unities）。这一法则要求戏剧创作在时间、地点和情节三者之间保持一致性，即要求一出戏所叙述的故事发生在一天（一昼夜）之内，地点在一个场景内，情节服从于一个主题。这种古典的戏剧理念虽然能保证情节的紧凑度，但无疑容易造成叙事的冗长感以及审美视觉的疲倦。《冬冬的假期》实际上横跨了一整个暑假，故事讲述的空间从屋舍内部到绿色原野，细节相对丰富，情节的容量也因为时间跨度的原因相对庞大，“较好地维持了景观与叙事之间的张力的平衡”^①，似乎不存在令观众审美疲劳的风险。而《步履不停》则显然固执地聚焦在限定的一昼夜之内，几乎所有的情节都凝缩在横山家的房屋内完成，是对“三一律”的严格贯彻。导演利用了从客厅到卧室到仓储甚至浴室等一切可以利用的讲述空间来发散故事，室外部分只用墓地加以点缀。这种处理方式连同古板的镜头调度，无异于将自己置入一个看似无药可救的深渊。令人惊诧的是，《步履不停》却因此绝处逢生，频繁获奖。如果说“后侯孝贤”的台湾电影因为其过分依赖“侯孝贤式”镜头语言而遭到指摘的话，那么一部全面继承、甚至

^① 晏凌：《叙事与景观的平衡——看侯孝贤的〈冬冬的假期〉》，载于《当代电影》2009年第1期。

電影要從非電

带有半翻拍性质的日式“侯孝贤”作品在本国票房表现上乘^①，并且进军北美院线^②，甚至“反哺”台湾艺术电影市场^③，则是一个值得研讨的课题。

是枝裕和的艺术创作与市场遭遇，再次印证了“无限风光在险峰”。以传承为前提，他选择了一条比侯孝贤更为决绝的艺术道路，近乎苛求地追求影像与风格的简洁统一。他在《步履不停》中勉力完成的，不仅是对侯孝贤电影风格的日本化，更是对电影艺术本体美学的极端化实验。是枝裕和以自己成功的创作经验，遥相指认侯孝贤电影观念的纯粹性，通过《步履不停》不断体味、甚至放大了《冬冬的假期》的美学意蕴。伴随是枝裕和跨地/跨文化/跨时代的成功，那些随意指摘侯孝贤已然“过时”的论调，或可豁然而解了。

① 《步履不停》在日本上映23天，观众347674人次，获得了426216100日元票房（约合人民币3450万元）。参见<http://d.hatena.ne.jp/sanahanna/searchdiary?word=%CA%E2%A4%A4%A4%C6%A4%E2+%CA%E2%A4%A4%A4%C6%A4%E2+%B6%BD%B9%D4%BC%FD%C6%FE&.submit=%B8%A1%BA%F7&type=detailhttp://m.entgroup.cn/457846/>。

② 影片2009年9月28日在北美地区上映，五周内累计放映银幕数为39个，总票房为16万美元。IMDB评分为7.9，参见<http://www.imdb.com/title/tt1087578/>。

③ 该片于2009年4月3日在台北上映，获得144万新台币票房。参见<http://www.truemovie.com/2008moviedata/EvenIfYouWalkandWalk.htm>。这一成绩，若放在该年度台湾电影本土票房排行中，居于中上游位置。参见<http://ent.sina.com.cn/m/2009-12-28/ba2826908.shtml>。

——侯孝贤现象与其被接受的现象学

左 衡

2012年在北京举办的侯孝贤影展在很大程度上是大陆电影学界的一次观影经验补足。来自各地的电影学者们当然都看过侯孝贤作品，也撰写过文章甚至教材，但所凭借的，多是经由录像带和影碟得到的印象，很少人曾系统地在大银幕前观赏过胶片，也就是说，在此次放映之前，对侯孝贤作品，大陆的电影观众缺少一次酣畅淋漓的“凝视”；在此次放映之后，大陆的侯孝贤研究或许会有微妙的变化和深化。

侯孝贤是当今世界影坛无可置疑的重要“作者”。不但任何

電影要從非中

一种华语的电影史绕不开他，任何一种华语电影的历史也绝少不了他。世界范围内知晓、研究侯孝贤的电影学者之多，常常令身在东亚的我们感到惊讶。在筹备侯孝贤影展暨研讨会时，我们甚至曾联系到对侯孝贤及其作品颇有研究的瑞典学者，后来只是由于时间问题才未能到场。

依照电影学术的标准衡量，侯孝贤是一个“现象”。然而对这个“现象”的理解、接受和阐释，至少目前，我们似乎还没有找到特别适切的话语。那些可以说的、公认的判断，基本已经说清楚了；还未说出的、更进入侯孝贤作品灵魂的思想，则还在不同的方法或者层面上酝酿、混沌。很多时候，我们所持的话语只是在尝试着“对话”，其间又时时“对不上话”。

本文尝试以“絮语”的面貌加入对话，呈现侯孝贤现象的几种面相。

一、长镜头

侯孝贤多次表示，他是后来听别人跟他讲，你的影片与巴赞推崇的长镜头理论相通。他的第一个反应是，能不能找巴赞的电影来看看。然后被告知，巴赞是位理论家而非导演。

侯孝贤的这个表述否定了一种简单的比附，即台湾新电影是受到法国新浪潮电影影响而起的。影响固然还在，却再也不是唯一的和首要的。巴赞是站在蒙太奇和好莱坞的对立面否定之，然后得到长镜头理论，侯孝贤是站在“看”行为本身的那个点上，挥发出长镜头之美（而非美学）。

1986年，作家阿城在友人处初次看到侯孝贤的《童年往事》录像带，说自己“心里惨叫一声：这导演是在创造‘素读’嘛！苦也，我说在北京这几年怎么总是于心戚戚，大师原来在台湾。”^①然后联想到之前看过特吕弗的《四百下》，他特意打听并记下了这两位作者的名字。同年夏，阿城在香港与侯孝贤初见，侯提出他想拍阿城的《孩子王》。阿城得到第一部特吕弗专集，并知道其在港

^① 阿城：《且说侯孝贤》载于《今天诗刊》1992年第2期。

台译名为《楚浮》，也是在香港。再九月，阿城在纽约林肯中心观看《童年往事》的胶片，并再次见到侯孝贤，随后在陈丹青寓所看到《恋恋风尘》和《风柜来的人》录像带。

侯孝贤本人第一次看到小津安二郎的影片则是1985年，在法国巴黎。在此之前，他已经以自己的方式和理由运用长镜头了。受小津影响也只可能是此后的事情。

这种对法国电影和电影学初次领略、三地文化圈开始有所接触、走向世界的情形，是1980年代的华语文化人一种独特的见识和经验：大陆与台湾、导演与作家，都有眼界骤宽、终于得见世间高手的喜悦。今天，我们把这样的情形称为“文化语境”。

二、大师

在新浪潮人物之外，侯孝贤更经常被拿来与小津安二郎、安哲罗普洛斯、阿巴斯等擅用长镜头的大师做比较（稍晚近的还有是枝裕和）。

据焦雄屏女士说，直到1993年戛纳电影节，侯孝贤才知道希腊安哲罗普洛斯、伊朗阿巴斯其人其作的存在。安哲罗普洛斯当面表示他和侯孝贤的作品很像，而身为当年电影节评委的阿巴斯一力支持颁奖给侯孝贤的《戏梦人生》。1990年代，恰恰是华语电影在国际电影界舞台上风光最盛的时候，但已是不同的文化语境。那一届戛纳陈凯歌的《霸王别姬》夺下了金棕榈。京剧故事的繁华热闹与布袋戏故事的僻远冷清恰成对比。

阿城也曾将《悲情城市》同另一位大师贝尔托鲁齐的《1900》做了比较，并认为，《悲情城市》能夺得威尼斯金狮大奖与意大利人对家族关系的出色理解密不可分。

尽管侯孝贤本人对这样的事并不热心，一个比较参照系毕竟在研究界建立起来了。但是，西方文艺批评里的“文本间性 *intertextuality*”概念在这样的比较活动中似乎并不适用，因为各个文本所依托的文化结构差异极大。现阶段的比较研究还是以电影语言和修辞分析为本，才最为坚实。

如果要上升到大师思想的层面，东方诗学里的“互文现义”概

电影要从非中

念恐怕反倒比“文本间性”要适用。即：不拘泥于学术和研究的所谓专业性，在更高的哲理层面来理解东西方电影大师的“作品”（而非可多种读解的“文本”）。

阿城说：“尽可以用各种流派去比量孝贤的电影，尽可以用孝贤去串联小津、费里尼甚至安东尼奥尼等，孝贤的电影都是自成智慧的。大师之间，只有尊敬，真理的对面，还是真理，无小人戚戚。这恐怕是我敬孝贤的基本道理罢。”其实，这也是敬其他大师的道理。

“敬”不是纯然学术的态度和方法，但大师之所以为大师，正在其不能为理性态度所穷尽。

三、乡土与历史

另一个常见的说法是，侯孝贤的电影是台湾乡土电影。

这个说法乍听自然言之成理，甚至也能被拿来支持“越是民族的，就越是世界的”这一被庸俗化到可怕地步的命题。但这却无法解释侯孝贤的许多作品，如《海上花》、《最好的时光》、《咖啡时光》和《红气球的旅行》等。讲述台湾布袋戏大师李天禄故事的《戏梦人生》虽在1993年戛纳电影节上获得评审团奖，在金马电影节上却偏偏连最佳导演提名都没有得到。甚至对那部被认为最具台湾特色的《悲情城市》，侯孝贤本人并不认为只是拍给台湾人的，而阿城干脆说：“《悲情城市》被喧闹于历史，我认为那是正常的商业手段。”

我多年来一直不能想象，如果侯孝贤来拍阿城的《孩子王》，会是什么样子。云南、“文革”、知青，这三个故事里最重要的要素都完全不是侯孝贤所熟悉的。借由此次影展机会，终于可以当面询问侯导本人。他的回答很简单：肯定用当地非专职业演员，肯定用当地方言。可以想象，也肯定用长镜头。

在如何把《孩子王》搬上银幕一事上，阿城说他自己“忍不住用《童年往事》暗示了一番。凯歌到底强悍，不受影响，拍成自己样式的电影，顺便用镜头将《棋王》、《树王》也轻轻扫荡了，自有幽默在，令我思省当初用暗示干涉创作自由的滥好心。”看看

20世纪八九十年代两岸那一批电影人今天的情状，再咂摸阿城的语气，别有难言的滋味。

回到侯孝贤的长镜头，可能答案仍然简单。那是一种近乎“天道”的旁观甚至俯视。只要你在那里，事件、人物、场景、行为活动，都自然运转，不需人为着力。所谓差别，只在于你“在哪里”。拍《童年往事》、《冬冬的假期》和《风柜来的人》时，侯孝贤在20世纪七八十年代的台湾乡间；拍《悲情城市》时，他在1947年台湾各个地方；拍《海上花》时，他就在晚清上海。

有幸听侯导讲故事，有些故事他也是听来的。奇怪的是，他并不曾添加任何自己的理解推想等东西，但仔细听他讲来，语句里已经有镜头、画面、人物，语言简洁，可以直接变成拍摄脚本。

要做到如此，必须有侯孝贤那种“着迷于真实到偏执的地步”^①。他“常说电影在脑中想的时候是活的，却死于剧本的纸上作业，在拍摄当下复活了，又死于底片，然后在剪接里再次复活。”一次次死去，一次次活来。这里的“活”是真实的活。真实在镜头前面浮现起来，剩下的就水到渠成。

有了对“真实”的信念和信仰，加上担当“真实”的勇气和能力，“乡土”和“历史”才不是狭隘和虚妄的东西。相反的，“乡土”可以成为每个生命个体的精神家园，而“历史”也将抵达“时光”的本体。遗憾的是，尽管我们学习研究现实主义和纪实美学多年，“真实”在电影实践中仍然遥远，而且有愈来愈远的危险。我们仍然是“乡土”或“历史”迷思的奴隶，且浑然不觉。

四、被接受和被叙述

迄今为止，侯孝贤研究的最好成果仍然出自华语学界。西方的侯孝贤研究固然别开生面、论说精彩，但终隔一层。东西方对侯孝贤的所谓“乡土电影”评价相当一致，不过，在侯孝贤创作中期以来城市题材作品的评价上，分歧就出现了

法国《电影手册》前主编让·米歇尔·付东的感受颇有代表

^① 侯孝贤：《重看小津安二郎》，载于《书城》2004年第1期。

性。很是巧合，他最早接触到侯孝贤和杨德昌作品，也是在1986年，北京。付东曾主编过一本《论侯孝贤》，2011年赴北京参与“杨德昌电影回顾展”及相联的学术活动时，我曾请他谈谈对这两位台湾电影作者的看法，他认为，“就城市来说，杨德昌对台北的银幕呈现要比侯更贴近现实的样子，把握也更准确。侯孝贤的台北影像是一种经过抽象化的表达；而杨德昌的镜语则是更加具象的记录。侯孝贤的作品中，最能体现日常生活真实性的当属《童年往事》，但他以现代都市为题材的影片如《千禧曼波》，则远不具备同样的真实感，有如梦境。”^①

与之相映成趣的是台湾电影学者闻天祥的判断。他反问：“侯孝贤哪部作品不是一再更新我们对电影形式、内容的观念与陈见？”“当许多观众/评论者尚自苦（自乐）于电影的既定模式时，侯孝贤却屡屡向我们展示各种新的可能性，摆在更广大的领域来看，他会是台湾电影史最重要的大师。”^②

显然，在侯孝贤、杨敦胜——或者说谁更能代表台湾电影——的问题上，很难得出大家都认可的结论。不过就我目前不多的了解，大致可以说，西方学者对杨德昌作品在理解上不存在多大的问题，而对侯孝贤作品——特别是城市题材的那部分，却觉得不好把握。事实上，西方学者对侯孝贤的乡土和历史题材影片也未必真能理解。他们对侯孝贤作品的把握既来自文化，更来自电影本体自身。后者很大程度上帮助西方学者接纳了侯孝贤的长镜头，所以付东会说“通过侯孝贤的电影，我更好地看到我们这个世界，看到了我自己。”“侯孝贤的影片使得西方人能够体会和了解中国的情形。他的一系列作品，如《悲情城市》、《南国再见，南国》和《戏梦人生》等，都表征了人类的生活处境，饱含着关于人生的哲理，可以引发其他人思考。他的影像表达主要通过关系的建立，比如时空的关系，人和自然及宇宙的关系，人与人之间的关系，人的思想和环境相互影响等。”作为一个中国通的法国电影学者，这样的理解是非常难得和深入的，但也存在着某种文化-心理结构差异

① 左衡：《对话〈电影手册〉前主编付东：影评的力量》，2011年11月。

<http://ent.sina.com.cn/m/c/2011-11-10/09443477742.shtml>

② 闻天祥：《过影：1992-2011台湾电影总论》书林出版有限公司2012年版。

造成的误读。最突出的就是付东的理解行为本身出自一种相当明确的主体意识：“我看到”。而侯孝贤的东方长镜头更接近于“自然法则”（阿城语）。

五、诗与诗学

有趣的是，华语文化圈里对侯孝贤研究也有两种面相。

一种是在西方现代学术方法和学术标准的影响下出现的侯孝贤研究，随着学位论文的撰写，这种以理性的与理论的研究为目标的研究逐步成为学界主流。也因此，其成果在术语和逻辑等方面高度国际化，非常容易与国外学界进行直接对话和交流。

另一种研究面相可称为“东方诗学”的。

侯孝贤电影的诗性，早已为众所公认。朱天文在《〈悲情城市〉十三问》一文中，对侯孝贤电影与中国诗的关系有精彩的阐释。阿城甚至从侯孝贤的剪接中看出中国诗句的对偶逻辑。认为其各段之间虽没有必然因果关系，却能“没有”出个整体来。

这种东方诗与诗学，又其实延伸到东方艺术哲学的思维和方法。譬如中国写意画，落笔时只见在空白处点染，不知所为何来，但渐渐呈现全貌/整体，正仿佛侯孝贤电影里的人生，童年少年时浑不知何以每日如此，但却终有一日，忽然明了、长大。这完全不是西方叙事性的诗、戏剧和电影的理路。

类似的思考和成果绝非现在学界主流，一是因为极难把这种与西方理论大相径庭的理论梳理清楚，二是如果没有足够的定力和悟性，很容易滑入旧式文论蹈空谈玄的风月宝鉴而不自知。三是即便有了很精彩的成果，也一时难以与国际学界做有效无碍的交流，如闻天祥论侯孝贤“永远把他人的故事抽升为自我的生命哲学，人事终究进为天地”，第一句尚可译为西文而意思不差太多，第二句中的“天地”就难以找到西方词语与之相应。

或许，正如中国文化整体尚未完成现代化一样，对于华语电影的研究也不得不耐心等待，直到华语电影研究的话语体系建构起来，并与世界电影学术接轨之后，方能重新确定百余年华语电影在世界电影史乃至文化史中的位置和价值。但有一点是现在就能够肯定的，侯孝贤及其作品会是重要的坐标点。

一种东方表达的 传承与变奏

电影要从非电

——从小津安二郎到侯孝贤，再到是枝裕和

支菲娜

作为纯粹的东方影像作者，侯孝贤在各种场合被与日本电影巨匠小津安二郎相提并论。侯孝贤在用影像传达东方传统美学方面的造诣，国内外已有多数论者涉及。另一方面，当代日本代表性导演是枝裕和，亦多次表达过深受侯孝贤导演影响的敬意。日本电影导演界有比较多的声音认为，是枝裕和的影像与小津安二郎的之间有较强的关系。

从小津安二郎到侯孝贤，再到是枝裕和，显现出一种有意味的东方电影美学传承生态。本文将以小津安二郎的《东京物语》（1953年）、侯孝贤的《咖啡时光》（2003年）和是枝裕和的《步

履不停》（2008年）三部影片为切点，分析电影的东方表达方式在三者影像中的传承与变迁。

一、对于《咖啡时光》的片语

《咖啡时光》是松竹公司纪念小津安二郎百年诞辰的命题作文。影片在侯导演本人的创作经验中似乎是不太重要的一把玩票，这就注定了《咖啡时光》难以具备高度凝练的代表性。但《咖啡时光》是侯孝贤“在选材和风格追求上……展开亚洲视野并流露出怀旧意绪^①”的表达。侯孝贤导演在多部影片中描述了乡愁这一主题，《咖啡时光》亦不例外，却与其前期作品有较大的不同。影片是他对于三角关系的一种理解，或者说是一种三角的乡愁变奏。

首先，《咖啡时光》的日本题名为“珈琲时光”。对于“咖啡”一词，侯孝贤使用了昭和时期日语的“珈琲”，而非现代的外来语表记方式“コーヒー”。日语中是没有“时光”这个词汇的。侯孝贤在与日本著名电影理论家莲实重彦先生对谈时，谈到他印象中没有中国电影题名使用过“时光”一词，时光作为典型的中国词汇具有时间和空间双重意义。

其次，作为影片主线“寻找江文也”的灵魂，未在影片中出现的历史真实人物江文也，本身居于双重三角关系之中。生于台湾，旅居日本的江文也，20世纪30年代即以前卫原创的作曲风格，在日本成为锋芒毕露的青年音乐家，更以《台湾舞曲》扬名国际。江文也深刻理解西方文化与现代音乐，同时又竭力存留中国音乐传统。1938年后，他往返于北平与日本之间，执教于北京师范大学音乐系。日本投降后，他被国民政府认定为“文化汉奸”，失去日本国籍，将妻与子留在日本。无奈之下，江文也辗转在中央音乐学院和天津音乐学院任教。“文革”时期，他受尽折磨，手稿烧毁大半，1983年因病离世。江文也留下了遗作《阿里山的歌声》，表达对台湾的思慕。只是，日暮乡关何处是？江文也在音乐史上的造诣与地位，无论在台湾、大陆还是日本，始终处于尴尬境地。

^① 倪震：《侯孝贤电影的亚洲意义》，《当代电影》2006年第6期，第60页。

电影要從非電

第三，作为女主角的阳子自身处于多重三角关系之中。女主角阳子的扮演者一青窈生于台湾，其父亲实是台湾九分金矿望族基隆颜家长子。阳子的生母在她幼时因信教而离家出走，父亲再娶。除却家庭的三角关系，阳子的个人情感也在腹中孩子的台湾父亲、阿肇之间游移。

如此，《咖啡时光》成为大陆出生、移居台湾、为日本拍摄《咖啡时光》的侯孝贤的有意味的选择。将《咖啡时光》作为连接点，串起从小津安二郎《东京物语》到是枝裕和《步履不停》之间的关联，就显得有特别的趣味。

二、作者身份与作品的存在意义

（一）商业片导演与艺术电影作家：作者身份的差异

小津安二郎、侯孝贤和是枝裕和最大的区别在于，小津安二郎自始至终是一个高产的商业片导演，而侯孝贤与是枝裕和明显绝非如此。

小津安二郎作为卖座的家庭情节剧导演，大半生奉献于老牌电影制片厂松竹电影公司。他一生创作54部影片，秉承松竹公司主流创作理念，对被称为“松竹大船格调”的“感伤道德主义”（Sentimentalism）进行了反复诠释，因此成为松竹大船格调的源流。小津安二郎作为日本电影艺术导演第一人的存在，是在后世经由几位与西方、尤其法国过从甚密的日本精英学者之推举达成的。也就是说，小津在顺从大制片厂制度的前提下经营的电影理念，不经意间成为“和静清寂”、“侘”的日本美意识的代表。另一方面，如众所知，在早期从事一些商业片的剧本创作后，侯孝贤导演逐渐确定了自己作为艺术电影导演的方向。在坚持艺术性的起点上，是枝裕和也许更为彻底些，他以一位电视纪录片导演的身份逐渐进入电影界。

小津安二郎、侯孝贤和是枝裕和三人之间并不存在明显的师承关系。侯孝贤第一次看到小津安二郎的作品《我出生了，但》时，已颇有名气。侯孝贤与小津作品无论是在叙事结构、叙事手段、人

物形象、视听语言、场面调度这些电影本体，还是在人文历史政治背景方面，均缺乏真正相通之处。侯孝贤理论上也并未受到日本文化直接影响——他赴台的1948年，日本已结束对台统治3年之久。说侯孝贤生长于一种日本对台殖民文化的“余温”之中，并不显得欠妥。是枝裕和生于日本，父亲在台湾生长，与台湾有较为密切缘分。他在多个场合中提及侯孝贤导演有如父亲般的存在。但，是枝裕和影像美学的出发点并非小津安二郎，他甚至试图刻意避免来自小津安二郎的影响。

（二）作为作品的存在

谈论《东京物语》、《咖啡时光》和《步履不停》这三部影片美学取向的联系，首先需要辨明的即是它们在导演创作生涯中所处的位置。小津安二郎拍摄《东京物语》时50岁，是正在迎来日本经济起飞的1953年。侯孝贤拍摄《咖啡时光》时57岁，是枝裕和完成《步履不停》时56岁。相近的岁和不同的年使影片之间既有相通点，又多有悬殊。

《东京物语》以赴京探访儿女们的广岛小镇尾道老夫妇为主角，通过短暂的旅行，呈现成年儿女与父母之间情感的疏离。一方面，亲生儿女们对老夫妇的到来充满了客套与不耐烦，另一方面，次子的孀妻却以一个“外人”的身份表现出令人温暖的体谅。在呈现地方对东京的想象及其颠覆、父母对儿女的想象及颠覆等各方面而言，《东京物语》无疑是小津最高杰作。

《咖啡时光》讲述现代知识女性追溯历史真实人物的情节：刚从台湾采风回到日本的年轻女作家阳子，在东京老城区的家中短暂停留后，回到位于高崎的老家扫墓。到家后，阳子淡淡地告诉了继母自己准备当单亲妈妈的消息。另一方面，阳子与二手书店店主阿肇相熟，并拜托他帮忙找寻台籍作曲家江文也的资料。一次阳子在常坐的电车上因孕期反应迷糊睡去，恰巧喜爱录下各种电车声音的阿肇搭乘同车。列车到站，二人静静站在月台上，阿肇继续录音，阳子默默站在其身后。影片结尾，在纵横交错的轨道上，来自五个不同方向的列车或急或缓地驶来驶去。影片对“日本人心目中的台湾想象”进行了回应。

电影要从非电

《步履不停》是枝裕和导演2009年的作品。东京的失业中年男人良多带着老婆和她拖油瓶的儿子阿敦回乡扫墓，因为即将是早逝兄长纯平的忌日。父亲因年老关闭了经营的私人诊所，对无人继承家业耿耿于怀。母亲则一面对于良多娶了个寡妇心有不满，一面沉浸在对纯平的怀念中。一家人表面还算谦和融洽，其实各人心思细腻，处处小心扮演自己的角色。良多因职业选择与老父常生口角，对父母总忽视自己的存在与意愿也心生逆反，对生小孩等问题极端抵触。然而当父母离世之后，良多终于认识到家庭与血脉的重要性。是枝裕和称《步履不停》尽量避免来自小津安二郎的影响，然而无论评论界还是研究界的声音，几乎一边倒地称赞这部影片是小津式美学的再现。

（三）作为反家庭伦理剧的作品价值

亲子关系、妯娌关系、婆媳关系、未婚先孕、遗孀……这些题材无疑是东方家庭情节剧的最好桥段。因此，具有这些要素的《东京物语》、《咖啡时光》和《步履不停》三部影片完全可以按照家庭伦理剧的叙事展开，但创作者却放弃了这一叙事模式。家庭情节剧是以一段短暂时间内、一个家庭中父母与子女之间发生的情感波动为主线，展现或急或缓的家庭内部冲突。这三部影片均极力避免触碰敏感的社会问题，并减弱形式化的生活要素，而着力于抑制戏剧化冲突，将故事性情节淡化于内敛自省的对话和冷静的视听语言中。显而易见，《东京物语》是小津式家庭剧的自反，而《咖啡时光》和《步履不停》在立意时就存在作为艺术电影的自觉性。

三、相似性的传承与差异性的生机

通过阅视文本可以看出，至少在如下几点，三部影片存在高度的相似性。这种处于不同语境下的相似性，使得文本作为东方表达的无意识传承具有了意味。但毋庸置疑的，文本本身的差异性与这种相似性的交融，使这种东方表达在几十年时光流转中显示出了生机。

（一）旅行

三部影片的主要情节线索相通点，就是旅行。旅行是颇具小津风格的叙事要素。《东京物语》中，影片设置了多次旅行：老夫妇上京，并被女儿打发到热海泡温泉；随后子女们回到尾道奔丧。老夫妇上京，他们期待看到的是繁华的大都市，然而镜头中只有林立的烟囱，形成了小津安二郎式的戏谑^①。《咖啡时光》和《步履不停》重蹈了这种覆辙。《咖啡时光》中刚刚从台湾回到东京的阳子马不停蹄地赶回老家扫墓，随后又迎来去北海道探亲而路过东京的父母。《步履不停》中，良多两度携家属回乡给哥哥扫墓。旅行元素的设置，使得家庭空间错位，变得异乡化了。这样一来，家族之间的矛盾——这是家庭情节剧成立的基础——就被旅行这个元素巧妙地克服。

（二）变形的家庭存在

小津在《东京物语》中通过变形的家庭构成来解构传统伦理观念，以形成反家庭情节剧的起伏点。这一特色，在《咖啡时光》和《步履不停》中亦有表达。

在家庭中设置一些不存在家庭血缘关系的人物，以此说明现代家族已经不再是纯粹的东方构造，而是变形的、不稳定的家庭结构。而且导演们让这些非血缘关系的人物极力去扮演家庭成员的角色，赋予其融入家庭的行为，反而使得家庭关系变得微妙。在《东京物语》中，原节子是“二战”中阵亡次子的孀妻，一直恪守着媳妇的身份。她诚心侍奉公婆的行为令人感动，与亲生子女们的不耐烦、市侩形成鲜明对比。然而她愈装作一家人的样子，愈显示她是毫无血缘的外人。《咖啡时光》中阳子生母是某宗教虔诚信徒，于阳子4岁时离家出走。阳子口中的母亲只是继母。尽管感情良好，阳子仍然会对生母魂牵梦萦。《步履不停》中，儿子良多娶了个带拖油瓶的老婆由加利，母子俩看似与这个家庭相处甚睦，实则处处被

① [日]吉田喜重文：《电影·启示录——〈东京物语〉考》，支菲娜译，载于《当代电影》2003年第6期。

新電影要從非電

良多母亲提防。

但是，对于这种变形的家庭与非血缘人物的态度，三部影片作出了螺旋的上升：在《东京物语》中，是内敛的悲悯，《咖啡时光》是怀疑与压抑中呈现一点期待。《步履不停》中最后一个段落中，良多夫妇俩带着亲生的幼女到乡下祭奠家人，邂逅了黄色蝴蝶。良多曾经对母亲关于黄蝴蝶的传说嗤之以鼻，即度过冬天的白蝴蝶会变成黄色，并且是逝者的化身。此时，良多向子女继续这一传说，传递出对现代社会中家庭内部冲突的主动和解。

（三）未亡人与不在场的旁观者

未亡人及她们身后不在场的旁观者，为这三部影片提供了东方的、散乱的角度，使得影片的视线变得立体化了。

小津安二郎在《东京物语》中描述了原节子这个战争未亡人的形象。在当时的战后电影创作风潮中，战争未亡人的确是被着力表现的对象，这一方面是对战争的控诉，一方面亦是女性成为社会主体的战后状况的折射。小津通过老夫妇之口表达出战争未亡人需给予理解的态度，即不必恪守传统妇德。尽管与战争无关，后来者们也无意识地对未亡人进行了表现。《咖啡时光》中，江文也与日本妻子在战后即天人两隔，妻子对其的回忆定格在旧相册中江文也意气风发的青年时代。阳子与腹中孩子父亲的主动断交，使得她亦成为某种意义上“虚拟”的未亡人。《步履不停》中，父母对儿媳再嫁心存芥蒂，话语波及良多与寡妇结成的非正常家庭，更深化短暂家庭聚会的貌合神离。

未亡人毕竟是未亡人。她们身后存在着一个不在场的亡人。显然，三位导演是在刻意而又隐忍地对此进行表现的。《东京物语》中的次子照片就放在架子上，导演使用的全景使我们无法管窥其容貌。《咖啡时光》中的阳子前男友从未现身，甚至连名字也未出现。《步履不停》中长子纯平的存在亦如《东京物语》中的次子。这些存在于虚拟空间的不在场的视角，在景深处审视着家庭情感变迁。三部影片内景均较多，摄影机也都保持在很低的位置，演员们的视线就显得四处漂移，角色与演员本人之间的间离效果如此明显，使得影片呈现出散漫的无序感。

这种散漫的无序感促成了结尾可想而知的戏谑，达成了对传统家庭情节剧的颠覆。《东京物语》中老夫妇很担心至今独身的儿媳。但由于送外卖的男子的突然到来，我们所期待的剧情被打断了。《咖啡时光》致敬了这一点，即阳子在与父母谈论怀孕这一话题时，双方处于东方式亲子交谈的尴尬中，外卖男子的到来将他们从难以启齿中营救了出来。《步履不停》中一家人对于孀妻再嫁话题的尴尬，亦被来访者打断。是枝裕和主观否认了来自小津的师承，因此只能将这种巧合归于一种东方表达的自觉性吧。

（四）仪式

有趣的是，虽然三位导演在一般作品中并不热衷于仪式感，在这三部作品中，我们却能感受到对仪式场面的执着。

《东京物语》中老夫妇在热海度假时，被隔壁的闹新房吵得不轻。最终成为老太太去世的导火索。《咖啡时光》中阳子回乡扫墓的情节是阳子与父母关系的连接点。其后继母到鬼子母神^①堂去朝拜的情节，是通过父女俩的谈话交代的。鬼子母神在佛教传说中是食婴恶魔，原是非常恐怖的存在，后经佛祖点化成送子娘娘。祭拜鬼子母神的设置与阳子的梦境形成了呼应关系。《步履不停》中亦着力通过两次扫墓的心境不同，使人物内心情感与外部形象得到了丰满。

（五）细节：被弱化的叙事

1. 从空气枕头、土豆炖肉到相扑选手的名字

《咖啡时光》中阳子一回家就想吃“土豆炖肉”，但是没吃上，一直到父母赴京，土豆炖肉才真正出现。这个段落使人想起《东京物语》中老夫妇关于空气枕头的对话：空气枕头到底装没装进行囊与剧情发展没有任何关系，只是作为夫妇之间的对话对象存在。然后没找到空气枕头，却始终作为淡淡的、不露痕迹的暗示，漂浮在《东京物语》的无常忧伤的空气之中。《步履不停》中则是

^① 鬼子母神，又称诃利帝母，原为凶神，后为育子、安产、维护佛法之神。

电影要從非電

老母亲与良多都没能想起来的一个相扑选手的名字。导演们是使用这种与主线无关的情节，来淡化他那本身就没多少痕迹的叙事。

2. 列车

三部影片中的火车这一细节描写，分别承担了抒情、压抑、蜕变的符号意义。

侯孝贤作品中对于列车的表现令人深刻，海内外诸多论者均有涉及，不再赘述。在《咖啡时光》中，阳子出行的主要工具是家门口的“都电荒川线”火车。这条线路自三轮台至早稻田大学，只有一节车厢，充满了古朴的韵味。片中还出现了多条老线路，如东京最早的火车线路山手线、阳子回乡的高崎线（仍保持站员手检票的做法）。这些带着旧时代痕迹的线路都难以体现现代东京生活，使人仿佛看到小津执着于在战后描写战前生活的乡愁，在《东京物语》中，那远去的火车和拖着长长尾巴的汽笛声令人怀念。但另一方面，《咖啡时光》中的火车如同围笼一般，是压迫感、监狱般的存在。片尾，阳子与阿肇之间的一尺距离，使人对二者之间会否生发出有趣的故事心怀憧憬。然而侯孝贤重重地压抑了这种猜想，将处于无数重三角关系的影片收于纵横驶过的列车所造成的围困中。

《步履不停》中良多一家坐火车回乡。良多对父母亲持有强烈的抵抗态度，妻子则十分忐忑与公婆的交往，这一切均在近乡情怯的火车上彰显。但当父母逝去之后，良多顺从母亲遗愿养育了自己的孩子，并买了轿车，对火车的弃用消解了对父母的逆反之情。

日本新浪潮电影旗手之一的吉田喜重导演认为，小津安二郎《东京物语》的创作是神圣的。朱天文认为侯孝贤导演的创作是“天启式”的。可以说，是枝裕和的创作是人本的、弥合的。东方影像表达通过这三位不同时代的东方代表性导演，完成了一次螺旋上升的自省与传承。侯孝贤，无疑是一位承上启下的作者。

侯孝賢

Hsiao-hsien Hou

【特別收录】

《悲情城市》十三问

電影要從非電

朱天文

重刊小引：

这篇一九八九年六月八日写完的文章，现在竟要刊在你们的书上，我心想不会过时吗？因此把旧文重看一次，只觉得，二十余年前，气真足啊。

铁骑凭陵杂风雨，是当时台湾新电影的艰困处境，《〈悲情城市〉十三问》（十三辩），也许要放在那时候那样的社会空气和论战质疑里来读，才不会奇怪何以写这篇文章的人，如此好辩如此拉满弓弦。

唯其中一点，谈到为了建立阿雪的身家背景，她的兄弟姐妹父母和祖先们必须逐一追溯，终至阿雪不见了，而阿雪少女时代的家人及发生在他们身上的事情，构成了《悲情城市》。这种把冰山全部搞清楚然后选择只暴露那一部分的剧作方式，倒是侯孝贤一直以来不变的基本功夫。就说目前正在拍的武侠片《聂隐娘》亦然，好比钱塘江潮滚滚于天，而我只写江边亭里的喝茶人。

二〇一三年
一月廿四日台北

第一问 侯孝贤是摇钱树？

是的，对不起，他是。

侯孝贤是摇钱树，这句完全违反常识的大胆预言，不是我说的，是詹宏志早在1986年所说。称它做预言，因为不仅是它说得简直太早，早在开放探亲之前侯孝贤正是当红的票房毒药，并且截至目前为止我们能看到的，侯孝贤但求作为一颗保本树，那已经是他最好的状况。

1986年《恋恋风尘》与1987年《尼罗河女儿》的拍摄期间，为了请詹宏志策划宣传我们有数次见面谈判的机会，我后来才发现，詹宏志对单次单部影片的宣传其实兴趣不高。他的想法很大，大到出资老板不免也对他同情。他的许多看似险招奇书，事实上是吾道一以贯之。要用，就要彻彻底底连他的背景和基础一起用，押全部，赢大的。詹宏志洞悉这一切，一边却也婉转尽意地陪耗了不少时间，结果亦如他所料，大脚穿小鞋，三折五扣绕一大圈后，还是回到原来安全的老路上。对于他的创意，不能用，不敢用，也不会用。就是在那段时期，我躬逢其盛，耳闻他谈话之中谬语肆出。譬如他说，侯孝贤是摇钱树。

他说，我谈的是生意，不是文化。

他说，这是一个没有风险的生意。

他说，卖电影可以像卖书。

他说，侯孝贤下部片子的首映应当在国外，巴黎、纽约或东京。

他说，把侯孝贤当西片做。

他说……他说过很多。我感到荣幸，在爆发那些似偈似颂的结论的一刻，我是现场目击者。詹宏志常常是“结论在先，证明于后”。关于以上所说，尚未见他演证于文字，那么可否暂时让我以现场目击者的亢奋心情，先来杂议夹叙地芜讲一遍。

第二问 艺术与商业兼顾吗？

错了，为什么要兼顾？

侯孝贤之所以仍有赚钱的一点希望，乃是因为他的艺术，而非他的商业。

是这样的，一般产品的市场策略，可以寻求“大众市场”，也可以寻求“特殊区隔市场”。如唱片，一张古典音乐唱片在台湾也许只有数千张的市场，但它会在全世界都有一部分区隔市场，集合起来就是惊人的规模。同样，影片除了好莱坞的“大型公司”能真正出品掌握全世界的大众市场以外，其他在国际市场活跃的电影出品国都采用了特殊区隔市场的策略，尤其是法国。法国目前乃世界第二大电影出口国，凭借的并非大众通俗作品，而是调子偏高的艺术创作。

录影带市场崛起之后，使电影市场的“卖埠”有了全新的面貌，区隔化的程度愈高，各类影片互贩的机会愈大，过去亚洲影片难打进欧美市场的情形已有新的改变。录影带亦改变了电影的收益结构，它进入一种可称之为“劝募式”的收益方式，即电影开拍时，实际上已经卖出了有线电视和录影带的版权，最后加上戏院的租金。戏院不再是电影收益的唯一来源，它只是一部分。

所以，一方面经营台湾的中高水平观众市场，另一方面争取欧美其他地区的艺术电影市场和小众市场，如此包括国内、海外和影视录影带各项权益总和，才是评估一部影片的盈亏实绩。

欧美市场的卖埠交易收回较慢，约需一年至一年半，电影公司必须有比较长期的投资计划和较为健全的财务能力。此不同于以往国片的市场计算观念，带给我们莫大福音。之一，感谢老天，至少不必每部片子都被迫驱人一场毫无选择的赌博中——在台北地区首映的一翻两瞪眼掀牌之后，三天以内立刻定生死。而不论是短命的三天一周，长命的两星期，或成龙超长命的三星期，片子演完就完了，短线进出，便是台湾一般片商经营电影的唯一方式，根深蒂固，箝制了多少想象力与发展。

现在，新的市场策略，使得国片在台湾上映也将有革命性的变化，好比采用西片发行方式，意指上片时的戏院数目较少，映期更长，票价较高，寻找精英观众为诉求。它使更多种少数人看的电影成为可能，电影的类型更加多元，不再那么集权。它使电影寿命是可以因着对品质的要求而获得延长，其长期持续性的各种权益回

电影要從非電

收，是可以到10年、20年仍然在进账。卖电影像卖书。詹宏志说，我谈的是生意，不是文化。

此迥异于国片向来的运作系统，是本来就在那里的，以往我们并没有足够条件进入这个系统。而今国片有产品能以其数年来影展累积的成果，转为商业上的实际收益的时候，就当充分发挥产品其不可被取代的特殊性，去开发这个市场的无比潜力。

于是作为我们思考的空间和时间的场景，不一样了。以全世界的卖埠为对象，以5年10年作单位来营运，想想，我们可以做出多么不一样的事情来。

让朱延平做的归朱延平，让星马市场的归星马，让美加华埠的归华埠，让侯孝贤拍他要拍的。拜托他不要梦想去做史蒂芬·斯皮尔伯格，那是不可能。拜托他也别以为他可以拍出叫好又叫座的影片诸如《金池塘》（宋楚瑜语），或《日瓦戈医生》（邵玉铭语）。他只能拍他能拍的，若得以充分实践的话，他才有机会变成“只此一家、别无仅有”，而这个，就成为他的商业。

假如有一天他的片子不小心大卖了，对不起，那绝对是个意外。

第三问 台湾电影被他们玩完了？

你说呢？

不妨参阅自立晚报1989年1月16日艺文组策划吴肇文执笔的《侯孝贤杨德昌为国片开拓新的海外市场》，内有附表，详细列出了卖埠地区和收入。那样的成绩，不过是靠朋友们兼差做做，毫无经营可言的情况下获得的。若有识货者善加经营，詹宏志谬言曰，投资侯孝贤要比投资成龙还少风险。

言者谆谆，听者藐藐，间或闻道大笑之的也很多，这样两年过去。要到1988年，年代影视公司以它多年买卖影片录影带版权的经验，足以想象詹宏志所描绘出的美丽乌托邦，邱复生决定下海投资了。

11月25日，《悲情城市》在金瓜石一处老式理发屋内开镜，拍梁朝伟扮演的老四文清在修底片。八角形屋子，前厅有两张笨重如

电影要走向世界

坦克的理发椅，后厅改装成照相馆，梁朝伟默默工作时，前面是市人，洗头的、剪发的。

以上，我说明了《悲情城市》是在什么样的状况里得到了资金开拍。

第四问 只不过是东方情调而已？

可能是，可能不是。

正如大陆第五代导演的作品频频在国外参展获得大奖，亦引起彼界内褒贬两派强烈争议，最能代表另一种声音的是讥评他们、“脱自家的裤子给外人看”，把贫穷愚昧当成卖点贩卖给外国人，《黄土地》是，《老井》是。而《红高粱》浓烈影像的性与暴力，则一新外国人对孔教谦谦中国的刻板印象。

我们还可推举别例，台湾产的《玉卿嫂》、《桂花巷》、《怨女》，提供了外国观众瞧伺中国女人情欲形态的橱窗。好莱坞产的《末代皇帝》，满足了西洋人对神秘古老中国的好奇感与窥隐癖。田壮壮以西藏生活为背景的《盗马贼》，奇风异俗和壮丽高原图画还不错。侯孝贤亦只不过是东方情调而已。

这些，可能有是，可能有不是。

若要谈台湾电影怎样在世界影坛占一席之地，稍具常识者皆知，商业片无论如何没有一点希望，连香港的、成龙的尚且拼不过，又拿什么去跟好莱坞竞争——当然如果我们有悲剧英雄执意去搏拼，相信无人会反对。立足台湾，放怀世界，上上策我们能做的，就是拿出别人没有台湾才有的独门绝活，好吧称之为土产也可，异国情调也可，或大的、第三世界美学意识，也可。总之我们有，别国没有，管它是好奇来看的，膜拜东方文化来看的，研究来看的，尊重少数民族来看的，总之他们都要来看，来买，我们赢了。

看第一部，我们说是因为东方情调。看第二部，我们说，那还是东方情调。看第三部，好吧仍然是东方情调，那么这个东方情调到底是啥玩意儿！

第五问 抒情的传统或是叙事的传统？

嘿嘿，会不会跑出混血儿？

此处，我必须大量引证陈世骧的言论作为后援。陈世骧(1912-1971)曾任柏克莱东方语文学系系主任，主讲中国古典文学及中西比较文学。他的中文著作我只见过一本《陈世骧文存》，是1972年7月志文出版社出版的新潮丛书之一。张爱玲写道：“陈世骧教授有一次对我说：‘中国文学的好处在诗，不在小说。’有人认为陈先生不够重视现代中国文学。其实我们的过去这样悠长杰出，大可不必为了最近几十年来的这点成就斤斤较量。”

小说如此，遑论新兴毛头电影。为了能够清楚地说明一个观念，对不起，只好高攀中国和西洋的文学传统来比赋一下。

陈世骧说，中国文学与西方文学传统并列时，中国的抒情传统马上显露出来。人们惊异伟大的《荷马史诗》和希腊悲喜剧造成希腊文学的首度全面怒放，然则有一件事同样令人惊奇，即中国文学以其毫不逊色的风格自西元前10世纪左右崛起到和希腊同时成熟止，这期间没有任何像史诗那类东西出现在中国文坛上。不仅如此，直到两千年后，中国还是没有戏剧可言。中国文学的荣耀并不在史诗。它的光荣在别处，在抒情的传统里。

抒情传统始于诗经，之后是楚辞，楚汉融合出了汉乐府和赋。由于赋没有像小说的布局或戏剧的情节来支撑繁长的结构，赋家把诀窍便表现在铿锵愉悦的语言音乐里，如此把自己的话语强劲打入他人的心坎。赋里一旦隐现小说或戏剧的冲动，不管这冲动多微弱，它都一样被变形，导入隐没在炫耀的词句跟音响上。乐府和赋继续拓广加深中国文学道统的这支抒情主流。风靡六朝，绵延过唐以后的世代，与新演化的它种主流在一起，或立于旁支，或长期失调难长，或被包摄并吞。当戏剧和小小说的叙述技巧最后出现时，抒情体仍然声势逼人，各路渗透。元小说、明传奇、清昆曲，试问，不是名家抒情诗品的堆叠，是什么？有人说中国这种文学特色是受印度影响的结果。事实呢，印度的影响是种植在早已开花结果的中国土地上。中国的抒情种子已经生长起来，印度抒情文体的输入使它更华丽而已。

新電影要從非電

希腊当然也有平德尔(Pindar)和莎孚(Sappho)的抒情诗，也可以在荷马作品中挑出片断的颂词警句，希腊悲剧的合唱歌词里也有许多韵律优美的东西，但只要看看希腊人一讨论起文学创作，重点就锐不可当地摆在故事的布局、结构、剧情和角色塑造上。希腊哲学跟批评精神把全副精力都贯注到史诗戏剧里。两相对照，中国古代对文学创作批评及美学关注，完全拿抒情诗为主要对象。注意的是诗的音质，情感流露，以及私下或公共场合中的自我倾吐。仲尼论诗，兴、观、群、怨，讲的是诗的意旨也是诗的音乐。“诗言志”，在于倾吐心中的渴望、意念、抱负。

把抒情体当作中国或其他远东文学道统的精髓，会有助于解释东西方相抵触相异的传统形式和价值判断。一个足以屹立于世的传统永远都是生气蓬勃的。抒情诗在中国就像史诗戏剧在西方，那样自来已站在最高的位置。

西方对抒情传统的评价，从中世纪经文艺复兴一直都在与日俱增。“抒情诗是纯诗质活力的产物”，因此“抒情诗(lyric)和诗(poetry)是同义字”。再加上柯立芝(coleridge)的浪漫看法、“不管散文或韵文，所有成功的文学创造都是诗”，那么我们可以回头也捡到一句代表东方文学观的中国老话：所有的文学传统，统统是诗的传统。

陈世骧且专文论述“诗”这个字在中国最早的源起，及其如何演化为表达抽象范畴的名词。因为一个新名词的建立，代表一个新观念逐渐辨析成形，其过程在当初是激烈新鲜的。

他提出，“诗”字最早的应用，特有所指，是在公元前第9世纪至第8世纪，西周末年厉宣幽三朝。西洋文艺哲学和批评上承希腊，可说来奇怪，事实是直到亚里士多德时代，希腊文中竟尚无一个“诗”字。亚氏的《诗学》(poetics)是一创举。但他开宗明义就说，用抑扬格、挽歌体或其相等音步写成的艺作，直到目前还没有名字。为要阐明诗的艺术旨趣方法，他又非用一个相当于“诗”的字不可，只好强用了一字，此字后来拉丁文写成Po-esis，中古英文的Poesie,和现今的Poetry。然而这个字在当时希腊文中只是普通“制作”的意思，可泛指一切制作品，是经过亚氏一番辨析创见，此字才成了专名。据考《诗学》作成于公元前335-公元前322年间，当

中国战国晚期，已是屈宋骚赋创作的时代了。

的确，从来西方文学传统的最高境界不在诗，在悲剧。悲剧性 tragic 一词，意指严肃的，常超乎自我的，恐怖与怜悯，对人生大宇宙的彻悟。

希腊悲剧，是把英雄个人的意志跟命运的摆布，两者冲突加强戏剧化。或是悲剧主角盲目地行动着，直到最后发现命运一直已安排好了他的下场，他毫不自知。对此我们经验到悲剧性的恐怖和怜悯，从中获得了洗涤、升华。人跟命运直接接触，命运成了人格的化身，而且不止一个，是三个女神，用线索牵着每一个人。但命运在中国不论是天命或天道，它都不是人格化的。所谓天网恢恢，疏而不漏，命运包盖一切无可逃避，但它并非有意志人格的神，而只比作一个网，虽然不漏，但是疏的。所以个人的意志和这样一张茫茫漠漠的网冲突时，自然不会带冲突性。本来中国文学自古便没有产生过像希腊那样的悲剧。

中国文学里的命运观念，既然不像希腊化身为三个有形象的女神，那么是以什么姿态出来呢？陈世骧说，命运常是一个空白的时间和空间的意象，是巨大无边流动的节奏，没有人格意志，不可抗拒，超乎任何个人，在那里运转。个人没法和它发生冲突，就像地球运转一样。固然一个人也可以说向着地球运转相反的方向走，但若这就是和地球冲突，那实在太可笑了。非但不成为悲剧，倒是喜剧。愚公移山，夸父追日，在中国的文学传统上都当作是好笑的人物。

诗的方式，不是以冲突，而是以反映与参差对照。既不能用戏剧性的冲突来表现苦痛，结果也就不能用悲剧最后的“救赎”来化解。诗是以反映无限时间空间的流变，对照出人在之中存在的事实却也是稍纵即逝的事实，终于是人的世界和大化自然的世界这个事实啊。对之，诗不以救赎化解，而是终生无止的绵绵咏叹，沉思，与默念。

陈世骧指出，19世纪末，有少数几个欧洲文艺批评家和戏剧家，为西洋的悲剧艺术找新路子新标准，他们提倡所谓是“静态的悲剧”，要一出悲剧的戏里面取消动作。主张“生命里面真的悲剧成分之开始，要在所谓一切惊险、悲哀和危难都消失过后”，“只

电影要從非電

有纯粹由赤裸裸的个人孤独面对着无穷大宇宙时”，才是悲剧的最高趣旨。不过这些理论对当时悲剧的创作上并没有发生什么力量，亦缺乏实际成就。“静态悲剧”的戏剧，不要动作，这句话本身是一个矛盾。正如既是韵文就不能没有韵，既是戏剧，就不能没有动作。

于悲剧的境界，西方文学永远是第一手。而于诗的境界，天可怜见，还是让我们来吧。

第六问 真的有那么“好”吗？

恐怕没那么好，但却是“独家专卖”。

我一边厚颜借攀附两大文学传统来给“东方情调”撑腰，一边也觉得，不论东方的或西方的传统对今日而言，谈起来真是前朝遗韵，往事如烟。使我想起玄奘所著《大唐西域记》，每每走到何处何地，昔日曾是谁谁在这里讲经弘法，仙佛驻迹，善男信女供养的珠花金玉宝物，而今“去圣逾邈，宝变为石”，再过多少年，石迹也要风化乌有了。

去圣逾邈，宝变为石。可偶或从那遗烬逾邈里闪出霎间宝光，游魂为变，就教后人眩目不已了。说穿来，侯孝贤电影在欧洲影艺圈内引起的骚动，大概可类比做如此。对于那些电影创作和评论者，他们发自内心讶叹着，故事也可以这种讲法的！

这么简单到居然可以是一部电影！

给我们拍的话，他妈还真搞不过这种怪东西！

但也太简单了吧。

好像并没有在说什么，又好像什么都说了。想不承认它，它又笃笃在那儿。是个不言的石头，看半天，似乎倒有块玉隐在里面。拿它没办法，最后只好当成是少见的奇禽异兽，列入稀有动物保护罢。

以上，我说明了包括《悲情城市》在内的侯孝贤电影，将是以何物立足于国际影坛，获得卖埠。以下就可以开始质询《悲情城市》。

第七问 故事怎么产生的？

是的从周润发和杨丽花产生，千真万确这一切，都从他们开始。

1988年底对侯孝贤来讲是黑暗的时代，也是光明的时代。《童年往事》在那一届金马奖前后引起悍然两极的争论，新电影风风光光闹了两年突然色老艺衰，一片招打声。同时，《冬冬的假期》又蝉联法国南特三洲影展最佳影片，各地邀展纷沓而来。侯孝贤摆荡于市场考虑和创作意图之间，是或者不是，做哈姆雷特的选择。此时制片张华坤替他发了一记怪招，找来两个在现实跟逻辑上都不可能碰到一起的人让他们碰见，杨丽花与周润发。那年的最后一天12月31日民生报影剧版头条刊登、“周润发配杨丽花，花这回遇见发，立刻有化学变化”。

根据卡司来为他们想剧本，侯孝贤陈坤厚搭档时代做过颇多，秦汉林凤娇，林凤娇阿B，阿B凤飞飞，阿B沈雁，陈B江玲。重操旧业，很快，故事出来了。杨丽花的闽南语跟豪气，周润发的广东话跟帅，雄见雄，所以设计杨是酒家大姐头，周从香港来身负密务，也许是查访一批不明被吞的走私货。两人打冲突起，经过一些事情，发展出微妙的关系，彼此相知甚深之类的，云云。符合这种故事发生的背景，台湾似乎只有放在基隆港连带其腹地金瓜石、九份、北投、台北，复杂且老早已发展。年代要往前，至少九份金矿仍盛的时候，模糊估计，也要光复左右。极可能在光复以后，因为日据期间轮不到台湾人干这些营生。杨周是主线，支线设计一对年轻的恋人，阿坤与美静，跟他们或平行或交织，参差映照。后来我们给了杨丽花一个名字，叫她阿雪。

这份由吴念真写成的故事大纲，嘉禾大表兴趣，希望若能改成香港版在澳门拍摄就更好。而侯孝贤先去拍了《恋恋风尘》。一面把故事扩充，为了建立阿雪扎实的身家背景，她的兄弟姐妹父母和祖先们必须逐一出生，地瓜藤般越拉扯越多，隐隐一门大户呼之欲出，故也曾经号称将拍成六小时剧集发录影带，同时剪成一部电影。但侯孝贤又去拍了《尼罗河女儿》。沧海桑田，阿雪业已易主，周润发也不知成不成。至1987年底决定拍成上下集，遂看书读

電影要從中

资料。阿雪一度变成侠骨柔情，一度仍恢复原状，改来改去，倒是阿雪的家人终于一一诞生完毕，乍一看，赫赫斯族哉。

阿雪少女时代的家人及发生在他们身上的事情，便构成《悲情城市》的上集。现在，上集远比下集吸引我们多多了。下集已成遥远记忆，只剩最初的原型阿花与阿发，偶尔在那里烙烧一下。

下集遂自动消失。上集扶正为本片，《悲情城市》。

第八问 事件怎么编排的？

要从建立人物而来。

事件既不能开头就去想它，也不能单独去想，它永远是跟着人走的。

当然也可以从一个现象或意念出发，而终究要面对是如何把它说出来，说得好，这个残酷的事实。残酷，是因为再伟大的理念，碰到创作这件非得具象造形的东西时，往往却不知何处下手起，没辙。当然也可以用诸如象征手法，隐喻暗喻，反讽对照，平行排比，等一大堆，但是拜托这些在作品完成之后让人家去说吧。事件的选择与安排，顶好莫搬出这些宝贝来。

直接进入人，面对物事本身。当人物皆一一建立起来撼他不动时，结果虽可能只是采用了他的吉光片羽，那都是结实的。显现的部分让我们看见，隐藏的部分让我们想象。那么环绕他现在未来衍生的任何状况都是有机的，与别人有时重叠，有时交叉，有时老死不相往来。剩下的工作，便如何把他们织拢在一起而已。

我看出侯孝贤编剧时的一招，取片段。事件来龙去脉像一条长河，不能件件从头说起，则抽刀断水，取一瓢饮。侯孝贤说，择取事件，最差的一种就是为了介绍或说明。即使有，侯孝贤总要隐形变貌。事件被择取的片段，主要是因为它本身存在的魅力，而非为了环扣或起承转合。他取片段时，像自始以来就在事件的核心之中，核心到已经完全被浸染透了，以至理直气壮地认为他根本无需向谁解释。他的兴趣常常就放在酣畅呈现这种浸染透了的片段，忘其所以。

《悲情城市》的时代背景是1945年光复到1949年国民政府迁台

之间。初时看书，忘路之远近，上溯到清末台湾五大家族，叶荣钟的《台湾民族运动史》写史像写他的切身之事。材料的丰富浩瀚把人诱人其中无法自拔，什么都想装进来，什么都难装进来。这个过程，我鲁钝才学到，编剧其实也是一种如何兼备理智和豪爽去割爱裁剪的过程。侯孝贤敏捷得多，他很快走进状态，丢开所有资料，素手空拳直接面对创制。

一切的开始从具象来，一切的尽头亦还原始具象。

第九问 剧本等不等于电影？

大不等于。

根本是：编剧的思路与导演的思路已经不同。从一件事足以看出来，吴念真的剧本可读性极高，一般读者当成文学作品阅览都很有趣。杨德昌的剧本则像施工蓝图，除了工作人员必须看，电影系学生研究看，及电影发烧友为特殊兴味看，旁人来读总之要花点苦功的。

编剧的思路是场次相联结的思路，导演的思路是镜头跳跃的思路。

编剧拿场次为单位来表现时，借对白以驰骋。导演不是，他的单位是镜头。不论他或者用单一镜头里的处理，或者用一组镜头的剪接，会令他感到过瘾的只有一个，画面魅力与光影。

什么样的思路必然决定了什么样的结构。一路以场次对白，一路以镜头光影，其实是判别了两种不同的形式风格。侯孝贤曾说过，念真应该去当导演了。因为念真强悍的编剧思路已足成一家之言，若去当导演，他的会是另一种有趣的类型吧。还有一位编剧也应该去当导演，丁亚民是也，他的又会是另一种类型。

所以拿《悲情城市》的剧本去看《悲情城市》的电影，是灾难呢？是惊奇呢？它们是一对同父异母的兄弟然又何其之不像。非但不像，简直两样。

第十问 做不到的时候怎么办？

这就是理由啦，剧本，不可能也不会，等于电影。

今年坎城影展有人问温德斯他自己的电影最满意是哪一部，他说在脑子里。而且我想，将是永远在脑子里。

剧本构思完成时，绝对是电影全部的工作期间最快乐的一刻。那时你觉得啊这片子铁定把全世界打挂！你踌躇满志，意兴风发到神经兮兮的地步，如此持续好几天。再来，你必须开始执行这部旷世巨作了。于是你必然遇到千古以来至今仍未解决的问题，理想如何落地于现实中。然后你开始生气，挫折，沮丧，在芝麻俗务里消磨殆尽。没有夸张，电影拍摄的过程，最后就是一场不断打折扣的过程。

这样说来，只有宿命论的份了？那倒又不是。

譬如演员，因为台湾缺乏像好莱坞那样普遍整齐的专业演员，大量用非职业演员演出时，首先很难把镜头切得太近，他们没有任何表演训练足以支撑个人暴露在特写底下，你只好多以中景远景。既无法依赖演员达到戏里的要求，你只好在场景里营造出一种气氛让他活动，因此你会特别注意选择场景，借重环境的殊异味道烘托出人。非职业演员素涩无华的节奏，亦逼迫你非得更接近于真实世界中的面貌配合其节奏。你非得将摄影、造型、画面光影、所有细节，乃至说故事的方式，皆统一于这个节奏里。当这些全部合起来作为成品时，就是你的形式亦即内容了——那种在长镜头的单一画面里用场面调度来说故事的写实拍法。

始初这样拍摄，实在是不得不如此，有其迫切性，故有其力气。此从行动当中出来的美学，倒是避除开学院或理论可能负载的造作倾向，而趋吉于自然。最终，它却变成了别人所难以取代的特质。

不同环境产生不同成品。第三世界美学意识，在开头，往往是为了克服器材和技术上的困难，想尽办法而发明出来的一种表现方式。它当然不是欧美先进电影工业国家需要去用那种方式拍摄的。创作态度这样被动缺少自觉？但我认为这是重要的事实。成品在先，自觉倒在之后。凡以为怀抱第三世界美学意识即可拍出第三世

新電影要從非電

界电影的人，果然也都是不知拍电影为何物的人。

自觉并非在拍片当下要如何做、做什么，对不起，那是一点用处都没有。自觉是在了解你的作品何以是目前这个样子，变成你这个样子的原因与结果是什么，明白这一层，你先已解脱了宿命论。你可以把不利的环境转为自己所用，创制出属于这个环境才会有的形式风格。

然后你会明白，作品一旦累积到成为一种风格，是风格同时也是限制了。再来的难度，才真正难。你不仅要足够聪明到看出这个限制，也要足够勇气到去打破这个风格。勇气，因为若你一时半会儿还搞不出什么新玩意的话，极可能便赶快回去那个熟悉又保险的风格里。也许躲一阵子，或一辈子——只要不会受良心谴责——惟视个人造化而定。

做不到的时候怎么办？譬如《悲情城市》。20世纪40年代台湾的生活，拍中间常常是道具也缺，陈设也无，结果只好用光影的比例设法把那些秃败处遮掉，明暗层次，障眼法造出一种油画的感觉。如此毕竟能变生新物出来吗？看看吧。

十一问 演员与非演员怎么调和？

仍然是，做不到的时候怎么办，这个问题。

《悲情城市》在剧本讨论期间已十分肯定，这回，非用专业演员不可了。理由是需要搭景，外景又难找，不能拍环境，只好走戏。不能依赖服装道具的考究堆积出场面，只好靠饱满的戏感支撑，让人忘掉其余之不足。侯孝贤且思考过以舞台化的形式，一切背景布置用光影取代，采夸张的舞台打光，盯住演员，抓牢对手戏。为统合其非写实的色调，势必一变写实拍法，以荒谬的戏剧性来驭控。

期间侯孝贤正好看到法斯宾德一部十小时的影集《亚历山大广场》，虽只看了开头两卷，已够印证自己的想法。法斯宾德是舞台编导出身，有一批精彩绝伦的演员班底，他熟知这批演员的潜力和性向。因为现前有这些人，他会因着要如何运用这些人而生发出一种构想。他能想象他们会给出什么东西，便依着这个东西去琢磨把

電影要從非電

它捏塑成形，由此创造出一种独特的表现方式。《亚历山大广场》讲第二次世界大战时一个边缘小人物的各种遭遇，既不大管场景的时代感，而以戏取胜，戏又依于演员去捏，好几场微妙的荒谬场面，全是靠有那样的人才会有那样的处理法。

侯孝贤想归想，到底没有那样一批班底，做到那样彻底。只有男主角想找梁朝伟。大哥原来找柯俊雄，后来是陈松勇。可是梁朝伟不会说闽南语，国语又破，在编剧时胶着久久不得出路。忽然有一天侯孝贤说，他妈的让阿四哑巴算了。

开玩笑！

然而正是这句玩笑话，一语惊醒梦中人，打开僵局势如破竹直下。

它及时平衡住陈松勇那一脉过重倾斜的线索。因为那边是激烈的生意斗争，这边梁朝伟既不能硬碰硬，也拿事件之激动来与之抗平，该拿什么呢？找到了。不但是聋哑此事本身所可能辐染出来的许多新状况，而且将特别倚重梁朝伟以眼神、肢体语言，甚至以凝悍的无声世界之表达法，好比直接用默片的字幕插片。现在，豁然出现一片未垦植过的空白地，你兴奋透了装备大种特种各种奇怪东西，其实最后你不过还是只能种一些绿色植物罢了，但这个发现的当初真是快乐的。

说出来荒唐，创作态度这样轻率？对不起，却是事实呢。

当然也并非凭空而来。侯孝贤有一个老本家侯聪慧，认识一位前辈陈庭诗先生，有时谈起陈先生的为人，也在明星咖啡屋前匆匆照过面，印象深刻。陈先生八岁时从树上摔下来，跌坏中耳，自此不能听不能说，与人都用笔谈。透过侯聪慧联络到陈先生约见。陈先生不是别人，正是当年“五月画会”重要的一位画家，至今我们家还保存有他的一本版画集，1967年国立艺术馆出版，全部英文介绍，印刷设计在今天看也绝对是上品。没想到陈先生还记得我小时候，说以前见到我们姐妹这么小，现在都长大了。笔谈一整晚，好多材料后来都放进了剧本里。

开镜五天，梁朝伟心晃晃的，反映给侯孝贤，遂趁一天休息，连女主角辛树芬和演哥哥的吴义芳，一伙开小巴士去台中拜访陈先生。

陈先生一人住，钥匙寄在对面的邻居家，电话也由邻居转。带我们参观楼上楼下，全是他收集的奇石，称自己是石痴。我们就在那成山成谷的墨画雕塑和石头里腾出一块桌面笔谈，陈先生还烧了水泡茶，又启开可乐和芭乐汁给男生喝。他总是体恤地为免沟通繁乱而把决定先做了，再知会对方，不由推辞，他便带大家去街上一家湖南馆吃晚饭。他给那家店写过一幅字，现去讨还人情，自然是要哄我们安心的说辞。一边吃他即笔谈知会，嘱我们吃完可上车走，不必绕路送他，他自己坐车几分钟就到家。是这样怕增加人家麻烦的人，他也不学手语，因早年曾见公车上聋哑人比手画脚交谈聒噪的样子，故决意不学，宁可笔谈。梁朝伟听了动容，说陈先生好sensitive。

侯孝贤与摄影陈怀恩皆赞叹梁朝伟的集中专注，但看过头几日拍的毛片，侯孝贤说，梁朝伟太精准了。他的精准、细微之层次，侯孝贤说，太精致干净了，显得他鹤立鸡群，跟其他人产生差距，需要调整。所以当晚从陈先生处赶回台北，便请梁朝伟看一些毛片，主要是日前所拍詹宏志、吴念真、张大春随吴义芳从市场走进照相馆的一段。这批文艺界的非演员，银幕上看时感觉很真实，很素。侯孝贤希望梁朝伟能够放粗糙些，直接些，融入那些人的质感中。

梁朝伟，我最记得他的，是小巴士车上他跟陈怀恩叽喳一堆，谈音乐。陈怀恩取出一卷卡带推荐他听，曲叫The Sky is Crying。梁朝伟一听好激动，说他就是想学吹这种小口琴，没学会，很country，有没有，像妈妈在厨房煎饼，灯亮了，黄昏草长长，坐在那里吹口琴的味道……

陈松勇，工作人员给他取了一个外号《悲情猩猩》。与他演对手戏的如太保、文帅、雷鸣等，都是老牌演员，这回可拼上了，演技大竞赛，一个比一个酷，帅得。

高捷演老三，十足经得起大特写的非演员，顶抢镜头。吴义芳，林怀民的得意门生，以一种舞蹈的节拍来演出。辛树芬不像演戏的在演戏。李天禄铁是最过瘾的人物了。许许多多，演员非演员，钟鼎山林，各显神通。有一阵子，侯孝贤简直不知如何把他们调到一个协和的基调上。乃至用骗的，试戏时偷拍下，正式来倒不

電影要從非電

拍了。

侯孝贤工作时的坏脾气，唯对演员挺耐心，极其迂回之本事。后来他考虑着，未见得必须把每位演员扭适到自己要的基调上，不如让他们各自去，不协和就不协和，然后用不协和的剪接法来统一，剪成一股认真而又荒谬的气味，说不定反而比原先预设的东西好。

总之是，现场能给什么拍什么。此刻正在剪接的侯孝贤，他说，总之是拍到了什么剪什么。

十二问 到底编导站在哪一边？

你说呢？

对于电影里采用“二·二八事件”为材料的部分，引起媒体多次报导，乃至前进影评人特殊的期望和失望，真是件不幸的事。不幸，因为那实在膨胀了编导所能做的，和所能给的。编导站在哪一边？左边？右边？中间？中间偏右？中间偏左？对不起，从头到尾似乎没有在编导的意识里产生过焦点。

在黑暗与光明之间的一大片灰色地带，那里，各种价值判断暧昧地进行着。很多时候，辩证是非显得那么不是重点，最终却变成是每个人存活着的态度，态度而已。做为编导，苟能对其态度同声连气——体贴到并将之造形出来，天可怜见，就是这么多了。

一件造形成为只属于你的成品时，是无需着一言你已在那里。而你的在那里，就是你的一切态度和主张逃不掉的都在那里了。不幸见光死的话，只有认命。

拍1949年的台湾，是的，叫人晃荡荡。拍得出来吗？像不像那时代呢？那时候的那些人是这样的吗？

经过这一段编剧拍摄的漫长过程，了解到，反映不反映时代，结果只是反映作者的眼里所认为看到的那个时代。它永远受限于作者本身的态度和主张。一个完全客观和完整面貌的时代，不管在历史或文学呈现上，其实永远不存在。然则不正是如此。一个时代不正是主观而有限制地存在于作品之中，所以无限长久地传下去被人记得。侯孝贤了解到，不管你怎么力求重现那个时代，也只能做到

某种程度的接近，但课题似乎并不在这里。而在你的眼界中你看到了什么，你认为怎么样，你想说些什么，就统统拿出来。创作的终极，结果只是把自己统统拿出来，看吧，都在这里了。

张爱玲的名言，作者给他所能给的，读者取他所能取的。

十三问 那么《悲情城市》想说些什么？

最早，想说嘟嘟嘟的萨克斯风节奏。

一篇访问里侯孝贤说，最早是来自于我对台湾歌的喜爱。那时候我听到李寿全新编洪荣宏唱的《港都夜雨》，那种嘟嘟嘟的萨克斯风节奏，心中很有感触，想把台湾歌那种江湖气、艳情、浪漫、土流氓和日本味，又充满血气方刚的味道拍出。

闻言真让人频频皱眉头，何况那些对期待他甚高的前进影评人。

后来，他说如果他能拍出天意，那就太过瘾了。

天意？拜托他又像黄信介的大嘴巴在乱放炮。随后他用了大家比较能接受的现代化语汇，自然法则。

我希望我能拍出自然法则底下人们的活动，侯孝贤这样说。

编者按：2012年7月，由中国电影资料馆举办的“侯孝贤电影展”开幕，这是侯孝贤电影首次在国内公开放映。开幕式上，侯孝贤先生来到了我们中国电影资料馆艺术影院，我们的研究人员对侯导演进行了现场采访。侯孝贤的真诚与率性以及他对电影的执着与热爱感动着每一个在场的侯孝贤的影迷。

侯孝贤访谈

电影要从非电

——最好的时光

主持人：什么时候想到要去做电影，用电影的方式去表达对生命的态度，拿它作为一个出口？

侯孝贤：因为年轻的时候调皮捣蛋嘛。

主持人：听过您年轻的时候是大哥。

侯孝贤：那个我就不讲了，再讲的话就会有太多回了。

主持人：现在依然有大哥的风范在身上。

侯孝贤：调皮捣蛋太久了，太久了之后呢，其实什么都经历过。你看我是高中没有毕业，留下来察看之类的，都是这种坏学生。但是没毕业，高考考不上的，不念书嘛，然后就去服兵役。就开始会思考出来要干吗，毕业了要干吗，退伍了要干吗。想来想去，好像电影还不错。

主持人：从这个角度来说，想做什么，然后就做了，也挺顺利的。

侯孝贤：是，算是很幸运。

主持人：那其实我看您的电影里头，比如说早一点的那些电影，您是不是也都带入了一些自己的生活体验？

侯孝贤：是，《童年往事》算是我自己的自传，因为我在念国立艺专的时候，我就已经把以前的事都整理出来了，大概一些童年已经忘掉的。所以有机会就会拿出来拍。

1985年，侯孝贤回到了他成长的地方，台湾高雄凤山镇，开始以电影的方式来回忆自己的过去。

侯孝贤1947年出生于广东梅县，幼年随家人迁居到台湾。电影《童年往事》真实记录了他小学到当兵之前的那段成长时光。

主持人：拍《童年往事》的时候对您来说很费劲吗？还是说其实很轻松？

侯孝贤：没什么费劲的，因为所有的事情太清楚，而且我在我老家拍，老家那时候已经荒了，日本式的那个，就在凤山。我是6岁搬到那边的，就利用那熟悉的环境，然后再拍。

主持人：我不知道您自己的内心里面的感觉，是很平静了？

侯孝贤：平静，非常平静。

主持人：但是看的人不是很平静。我就觉得其实跟看这个片子的时候有一种同样的感觉在里面，就有一种苍凉的感觉。

侯孝贤：我以前不知道苍凉，不知道这两个字的感受。但是你会做得到，因为你有这种经历。

侯孝贤每次回到凤山镇，总会遇到很多童年时的玩伴，跟他们在一起，侯孝贤很开心，聊过去的事，玩过去的游戏。

电影《童年往事》就从侯孝贤的童年开始，20世纪50年代台湾，它描写一家族的悲欢喜乐，面临生老病死的态度，以及对生命成长的关怀，这是一个时代的特殊记忆，也是侯孝贤个人的成长经验。

侯孝贤：每天很野，光想着去城隍庙赌博，打弹珠、陀螺、最后就是赌牌、摇色子，越赌越大。

主持人：在城隍庙也看了不少电影，所以那时候捡别人用过的票混进去看。

侯孝贤：那时候是凤山，凤山有三家、四家戏院。只要换了片子我一定要进去，爬墙，剪铁丝网，因为墙上有铁丝网，或者是捡到票，后来就偷他票箱里面的撕下来的部分，把它接起来去看。在学校打架是免不了的。我连退伍去艺专的时候，我们班上两个同学不合，一个同学认识三年级的，就找了一个三年级的来，那这个时候就对上了。那时候很多人都有这种经历，不是我而已啊。因为我们那时候国立艺专是最低分的科系，我是第一志愿的，所以就集在一起在旁边看，一动手了，我书一放就上了。

那时的台湾奉行“临时”政策，诸多的文化压抑禁锢着一代外省移民的成长，这也造成了少年侯孝贤无所顾忌、自由散漫的性格。《童年往事》中的这些片段几乎都源自于侯孝贤的亲身经历。

侯孝贤认为之所以没有变坏，最重要的原因是父亲，这位沉默的男人一直让侯孝贤很敬畏。

侯孝贤：我父亲是个非常非常好，而且很节制的一个人，非常节制，以前的人就是这样。所以他会有很大的压力。

不幸的是，在侯孝贤上初中的时候，父亲突发疾病去世了。

父亲的去世，使这个家庭失去了主心骨，母亲成了家里的支柱，她默默地维持着这个家。

侯孝贤：在电影里面并没有表达我母亲的真正的状态，因为不忍心。她是有一道疤痕，那么长。

主持人：做完手术以后？

侯孝贤：自杀。以前的人多猛啊，所以小时候那是一个禁忌，家里从来没有人谈。

主持人：母亲是受不了这样的压力？

侯孝贤：对，她自杀过两三次。因为长年这样，她没办法。

侯孝贤高中毕业第一年没考上大学，那时，他对未来是一片迷

茫。一次求人帮忙找工作的经历对他触动很大。

侯孝贤：知道我的背景啊。又是警察局，又是做一些坏事，所以她说了一句话，人浮于事，就是事难找。那种眼神是人浮于事啊，我那时候很清楚知道她在说什么。你知不知道？

主持人：嗯。

侯孝贤：那个心情很清楚，而且很平静，然后听我姐姐讲起这个人，因为我会跟我姐姐讲，我姐姐说她以前来怎样怎样，全部都是我爸安排的，你不来帮我，还讲这个话，我都没作声，我只是跟我姐姐讲，我们也都没说些什么。但是会有气。

主持人：还会有吗？您不是已经很情景，很从容。

侯孝贤：那个气就是你会去做，你会一直去做，做出来。那这个也不是说它是一个原动力，在世俗这个生活里面，其实不停地有这个，你自觉也好，不自觉也好，但是最重要是什么？我感觉最重要是我不会纠缠在这里面。

无聊和忧伤弥漫在侯孝贤的青春时光，那是他的切身体会，电影《童年往事》显得那么苦涩和苍凉，关于生，更关于死。

侯孝贤——拍三个眼光

电影中的第一个眼光出现在母亲在台北治病回家的那一刻。

侯孝贤：母亲生病去台北医疗回来的时候，钱花得一塌糊涂，赌博或干吗的。因为她知道，我哥哥会跟她说，她回头看了我一眼，回来的那天，我很清楚她心里想什么。

主持人：她心里想什么？责备？

侯孝贤：就是不孝顺，乱花，在这种状态时乱花钱。

侯孝贤17岁时，母亲去世，这犹如一道闪电，撕裂了侯孝贤叛逆不羁的少年生活，葬礼上，他无法控制自己的感情，嚎啕大哭。

电影中的第二个眼光来自于哥哥，葬礼上的后望。

电影要從非電

侯孝贤：我知道他那个眼光的意识，你也会哭。

主持人：你这个不懂事的孩子，会有这样感觉。

侯孝贤：也会哭。

电影的第三个目光是在奶奶去世的时候，因为家里没人照料，年迈的奶奶在卧榻上悄然离开，收尸人来到现场，看到这不堪的情景，抬头看了侯孝贤。

侯孝贤：其实我安排了3个人，连我哥哥和我4个男孩嘛，但是电影里的需要，因为它要有一个象征意义，其实就只有我在。

主持人：真实当时就只有您一个人在。

侯孝贤：他回头看我一眼我也知道什么意思，就是不孝的子孙。老人都这样子，多不孝啊。但是你知道我的想法多强，我的感觉是必然是这样。17岁还是18岁，哪有那个能力，能够处理这个细节和种种，就非常清楚。其实这个片子就非常自觉的。

主持人：所以这个片子我们感受到的东西也是您自己在成长过程中所感受到的东西。

侯孝贤：是啊。然后后来才慢慢知道，说有经过这整个成长背景。后来每个人都以为我的电影很悲，其实不是悲，是一种苍凉。苍凉其实是知道人世就是这样的，会有种心情，这个是后来才感受到的。

主持人：您说的苍凉是不是有些时候有一种无奈的，或者是随他去，没有说我刻意要改变它什么，生命就是这样的，就这样一种态度？

主持人：苍凉其实已经是有点文学性的了，你懂我的意思，它其实是经过沉淀了。那因为你的历练，以前不自觉，但是你后来做出来这些作品。所以我感觉这就变成了一个说法，这种说法就带有一些文学性。苍凉，就是一种心情，就那一刻你终于彻底明白了那种心情，并不是悲伤，就是有一种感觉生命中的过程不可避免的。

主持人：人生无常。

侯孝贤：对，但是你有一种很坚定的意志，你感觉这是必然。所以你在表达的时候就有一种……

主持人：从容。

侯孝贤：而且有一种冷静，就是很低调，很从容地在表现这个遭遇。

《童年往事》的结尾，是奶奶去世后，侯孝贤的一段平静的独白。

影片虽然是侯孝贤的个人化经历，有着主观的叙事线索，但他却坚持以客观的第三者姿态去展现整个故事，冷静地注视着自己的成长岁月和台湾特殊的时代背景，记录了过去在这片土地上的一些人的消逝与另一些人的成长。

主持人：生在当中的时候是否会有我们看电影的那种感觉呢？或者说不会？

侯孝贤：不自觉。

主持人：很小的时候有这样的经历，后来会对自己的人生有影响吗？

侯孝贤：有啊，肯定会有啊，你不会怕人。虽然各种状态都有，但是因为你非常清楚，所以我自己感觉就是，我对人生是有信念的，我不会灰心，绝对不会。有时候你会碰到一个，就会感觉人世还是充满希望。

主持人：很多人不一定有您这样的经历啊，就小的时候，这种恣意人生，快意恩仇的感觉，所以长大了以后还挺羡慕有这种经历的人，觉得很充实。

侯孝贤：有这种经历呢，拍电影其实是蛮适合的。

侯孝贤1966年去当兵，三年后退役开始学电影，1981年，拍出了自己的第一部电影，并逐渐成为台湾新电影代表人物，除电影《童年往事》之外，侯孝贤还拍了《风柜来的人》，《冬冬的假期》和《恋恋风尘》，这些电影展现了台湾一代人的成长，这也是台湾的童年和青春试探的岁月，侯孝贤称之为最好的时光。

1988年，沉寂了影坛两年之后，侯孝贤再次出山，他有了更大的电影野心。

——悲情的时代

侯孝贤：县长的公馆是靠近马路边的日式的建筑很大，有院子，有树。它的墙旁边就有几棵芒果树，我在中午的时候溜去了，就爬上去采芒果。

记者：大人都在睡觉，外面很安静。

侯孝贤：对，那时候农业时代，都是有午休的，不像现在这么紧张。然后我爬上去以后，贪心，特贪心，我想多采一些，那就先吃吧。我坐在上面就先吃，吃的时候，因为怕被人家发现，所以很注意。当人注意力集中的时候，就会感受到平常不会注意的事情，就是感觉到风，风在摇，有风的时候。所有的活动，因为你太注意了，好像是凝结的，是一种静止的状态。

这也是一直留在侯孝贤脑海中的一次震撼视角，原来有这样不同以往的位置，不同寻常的角度，静静地看世间的活动，人们的喜怒哀乐，甚至最深沉的悲伤。这个儿童旁观者的特质，一直在侯孝贤的电影体现得非常清晰。1988年，侯孝贤就以这样的视角，大胆地展现了台湾一段被遮蔽的残酷历史。

主持人：做《悲情城市》的时候，刻意地想要去展现这样大的台湾的历史的变迁吗？

侯孝贤：其实《悲情城市》之前，因为它是属于台湾有一个事件嘛，“二·二八事件”，还蛮严重的，其实外面很多的人都没办法知道的。这个局势就改变了很多事情。我当时就想拍这个，但是不可能，因为还在戒严。1987年解严，1988年蒋经国去世，我就要拍了，我就准备要拍这个了。所以其实拍了会怎样，不知道，但是感觉已经可以了，其实根本不行。

主持人：其实那时候拍还是很冒险的。

侯孝贤：很冒险，后来才知道。那是因为得了威尼斯的奖。有

影要從非電

一个保命符在那儿，所以就没事。

主持人：如果没得奖可能还上映不了。

侯孝贤：可能会上映不了，有舆论，还会有调查。因为另外一个制片人是杨灯葵嘛，但后来我拍《青梅竹马》的时候，进监狱了。后来听说，在里面有安全局的人去了解我们这个片子。

1947年，一次稽查香烟走私的行动误杀了无辜市民，以此为导火索，台湾爆发了大规模的民众反抗运动。这是台湾一段特殊的时期。本土人和外来人之间的矛盾，以及各种复杂的冲突交织在一起。侯孝贤的《悲情城市》以此为背景，讲述一个大家庭中兄弟四人的遭遇和生活。

香港演员梁朝伟在电影中的表演尤其让人印象深刻。

侯孝贤：我感觉梁朝伟那个人的眼神特别迷人，有一种忧郁，因为我跟他认识，就建议用他吧。用他我面临一个问题，他要演台湾local本地人啊，所以我就想把他设计成是后来耳朵听不到，七八岁的时候。那这个人台湾一个画家，叫林婷婷，她也是雕塑家，那时候就约她出来，听她的故事，她用笔谈。因为她说了，以前就是七八岁从树上掉下来，不知道是采什么果子，后来就慢慢听不见的。以后她就真的听不见了，家里叫她去学手语，她不要，她感觉手语很丑，所以就用文字沟通，后来就学画画。所以我看她是文字沟通，所以我就把她的这个角色整个移植在梁朝伟身上。

梁朝伟扮演这个家庭的老四文清，一个聋哑人，以照相为生，喜欢看书，结交文化人，他的很多朋友都是“二·二八事件”的受害者，他是一个沉默的见证者。

主持人：设计这个男主角是一个聋哑人，会有一种特别的含义在里面，他对这个时代是失语的，歪打正着。

侯孝贤：歪打正着，那时候没想那么多，完全是为了处理角色能够活过来，能够真实一点，所以就用文字沟通。文字怎么呈现，这样拍不好看嘛，干脆用字幕。

電影要從非電

主持人：看《童年往事》的时候，就人对生命的一种，其实是无奈吧，就是您说的苍凉。但是看《悲情城市》的时候，我们会觉得人在时代的面前，也有一种无奈的感觉，所以还会有一种像是看一个部分悲剧的感觉。

侯孝贤：它就是一个时代，逃不掉。但是我的一个态度就是人不管怎么样，还是要活着，所以它要会有一种韧性。

《悲情城市》中，侯孝贤设计了这样一幕。当时一群本地人在大肆扑杀外省人，哑巴文清竟然开心说话了。

这是一个悲情的年代，侯孝贤的电影围绕“二·二八事件”，冷静地展现了林家四兄弟的悲惨的命运，老大死于非命，老二被日军抓去做军医，远走南洋，音讯全无，老三被当成汉奸，殴打成了疯子，打打杀杀，生生死死之后，是活着的坚韧。电影的结尾，是林家吃饭的场景。

《悲情城市》之后，侯孝贤把视线投向了台湾的另一段历史。

1895年甲午战争，中国战败，被迫把台湾割让给日本，在被占领的50年中，台湾人的生存引起了侯孝贤的兴趣。

台湾布袋戏老艺人李天禄的经历是侯孝贤电影《戏梦人生》的缘起。

主持人：您看，李天禄，我就觉得特别有意思，他在您的戏里演过角色，后来您就他的经历拍了《戏梦人生》？

侯孝贤：李天禄，因为他本身就是非常固定成型的，因为他阅历种种，他对世俗所有东西，人，尤其是人情世故这种非常清楚的，然后他语言又厉害，所以找他来演，《恋恋风尘》开始，刚开始他还不懂，就是会对着镜头讲，后来跟他讲了之后，马上就知道了。该讲什么话，根本没有，随便他的，他完全清楚。

侯孝贤与李天禄的相遇是在电影《恋恋风尘》中，侯孝贤请李天禄来扮演男主人公的爷爷。没有任何电影表演经验的李天禄，在这部电影中即兴发挥让侯孝贤惊讶。

侯孝贤：完全不必帮他设计台词，但是唯一的就是我知道，那时候还没有同期，声音没有。我想那个比较麻烦，所以拍他的时候，用两个棉被把摄影机包起来。

主持人：为什么？

侯孝贤：摄影机的声音，以前还没有这种无声的，所以录音的时候就可以录他，把它录下来，所以他的是真实的声音。一直是这样。

主持人：因为他那声音很难后期再配上去，他都即兴发挥，不知道他会说什么。

侯孝贤：他是直觉说的，那叫谁配啊？叫他自己配吗？他看着嘴巴没办法，不可能的，因为他的话很有力，而且很清楚，你知道。那种别人讲不到的，让他自己配，看着这样讲是不可能的，他那时候的年龄已经很大了。

主持人：后来拍《戏梦人生》你就把演员的经历搬成了一部戏？

侯孝贤：因为他正好跨越日本占据时期，大概差不多。

主持人：整个时代他都经历了。

侯孝贤：可能早期他比较小，因为日本占据50年，一直到战后，所以我就把这个当做这部片的主轴。

《戏梦人生》以李天禄前半生的生活经历为叙事主线，他本人的口述与演员扮演重塑场面相互穿梭交织，真实呈现出台湾自清末至1945年日本投降50年间的被占领时期，人们压抑的生存状态。

侯孝贤电影理想是“拍出自然法则底下人们的活动”，他喜欢用固定镜位与长镜头。他不注重戏剧冲突，与其他一些历史题材的电影有很大的不同。

侯孝贤：因为你再怎么样，人都要存在着，都要活着。他们有这个意识，但是这个意识不是很浓烈地在进行着，然后我的表达方式是这样。其实很惨啊，但是我表达得很节制，对不对？很节制的原因就是，没办法，这就是个性。包括我喜欢看小说，看一堆书嘛，我感觉不自觉地时候已经想起来是这样，我不想太放。

电影要从非电

主持人：为什么？

侯孝贤：我想蕴藏一些。为什么？

主持人：如果很放的时候，我们会觉得很过瘾啊，很浓烈啊。

侯孝贤：很过瘾，但是味道不足啊，我认为是这样的。

主持人：好在让很多人接受从来就不是您追求的目标，是吗？

侯孝贤：很多人接受的意思就是你变成要走另外一条路。

主持人：迎合？

侯孝贤：也不是迎合。对我来讲，不可能迎合，我不想去迎合，因为你要通过自己，那你现在眼见要通过自己，怎么可能？不可能。

1995年，侯孝贤又拍了电影《好男好女》，电影的背景是20世纪50年代初期台湾那段白色恐怖的历史。电影以复杂的戏中戏结构，诠释一位年轻女演员在扮演四五十年代政治受难者角色的心理感受和现实困扰。

1996年，侯孝贤把视线投向现实，拍了电影《南国再见，南国》，展现了当代台湾黑帮青年的生活，凸显了在现代化进程中都市人的迷茫和无奈。

这些电影贯穿着台湾在20世纪的苦难命运，以不同的视角来看一段段的大历史，以及生活在其中人的命运：包括知识分子、民间艺人，也包括普通百姓。这是侯孝贤对台湾历史的留影和思考，也代表了他电影的高峰。

记者：有时候会不会觉得其实还是挺幸运的，因为自己经历了这些时代，然后能够把自己经历的这些东西拍出来，跟别人分享。

侯孝贤：是，有时候是这样。有时候也很艰难，但是因为变化多，经历多，所以反而会比较成熟，或者对人生有不同的角度，不同的看法，

记者：现在有的人是为梦想拍电影的，有的人是为票房拍电影的。那您既不在乎别人说好，也不在乎别人说不好，您是为什么拍电影？

侯孝贤：第一，你决定了走这条路子，二十一二岁就决定了，

决定走这条路子之后，发现整个人在这个环境里面的成长，有非常大的这种空间可以去表达。然后很幸运的，很快就学会了这些表达的方式。所以在我的内容里面，到最后，是因为电影而自觉，而成熟，而了解了人世。所以我感觉很开心，坦白讲，完全不在意。

记者：在这个中间就得到快乐了。

侯孝贤：不是，一种自信，一种满足。

记者：听说您也要拍武侠片《聂隐娘》。

侯孝贤：因为我小学6年级就几乎把武侠小说看光了。我记得我那时候高中的时候，我的名言是，“宁可天下人负我，我不负天下人”。武侠小说里面的侠什么的都是。所以，我拍这个电影，其实还是在侠的这个字义上。

侯孝贤与中国电影 艺术研究中心研究生 交流实录

电影要從非電

饶曙光：今天我们非常荣幸地请到了著名导演、“台湾新电影”的领军人物侯孝贤老师。今天就称他为老师，大家以热烈的掌声欢迎侯老师的到来。

侯孝贤：谢谢。

饶曙光：今天陪同侯老师来的，还有程晓玲老师，是两届金鸡奖的最佳编剧，今天的讲座由左衡老师来主持，希望大家踊跃发言，侯导跟人沟通的最好方式还是互动。

侯孝贤：对，这样比较快。

饶曙光：我就不多说了。

侯孝贤：好。

饶曙光：请主持人和侯老师就位。

左衡：我们昨天晚上见到侯导演，然后跟侯导演说了我们很多同学是放假没有回家，还有些是回家后又赶回来专程来听侯导讲座的。

侯孝贤：对。

左衡：侯导非常感动，但是我们也觉着非常抱歉，因为侯导鞍马劳顿，今天又被我们请过来和大家做交流，因此我们也希望同学们能多提问题。侯导的作品相信你们也已经看过了很多遍了。侯

导您看，这是同学们买了您的书《最好的时光》，还有您的讲话录，所以说如果侯导已经在他的书中表达清楚的问题，同学们就没有必要问了；除此之外大家要是还有什么疑问的话，可以提出来给侯导，这是对大家最大的帮助，我想侯导也会根据你们的问题做最好的回应，当然如果你们的问题不够好的话，回应可能也就不会太好。

侯孝贤：不会，通常问题不好，回应也不错。

左衡：好，这就是大侠的风范了，昨天晚上我们还谈到一句话，只是一句话而已。侯导这次来大陆，发觉有很多可以带着年轻人拍片子的地方。我们听了以后，当然很兴奋，我们跟侯导说希望侯导也能够到我们这边来，带着大家拍片子。这只是一句话，但我希望今天同学们的表现能够让侯导有这样的意愿，愿意回头到这边来带几个弟子，帮侯导一起拍片。这只是一句话。

侯孝贤：一句话，就是真的话。但是不需要想太多，我的拍片方式可能就是从杭州开始，找杭州当地的年轻人，然后直接拍片，拍杭州的片子，不是短片，就是一个剧情片，去到那边才开始找到故事，开始熟悉理解，看找当地的非（职业）演员，还是找（职业）演员呢，通常找非（职业）演员比较多，因为我喜欢方言，在杭州就说杭州的方言，他们有的是工作人员，有的不是，然后就一起，从没有到有，到做完（整个片子）。做完以后，可能就到别的地方，就来北京，跟你们联络。如果你们刚好放暑假，就来参与；如果你们上课也可以参与的话也好，参与就是实际操作，因为一直讲（理论）没有用，但到时候一定会有一个后援部队，这个后援部队是干嘛的呢？假使你们做到了一个程度，毕业了，有的正好有空档，可能又来一个机会，你们就来参与，然后就变成这群人怎么整合，我不知道，反正就是不停地拍，以我的体力，我看还可以拍个10年，10年不过才75岁，人家葡萄牙的导演都拍到90岁。我感觉用这种方式最快最好，假使你们是念理论的，也是跟片组学习最好，你可以感觉到先前的构想与后来成片之间的变化，一定会有调整。因为我拍片的时候，之前剧本是写好的，通常主要的角色早就定下来了，就是找谁演，所以你会对他有个认识和想象，写好后，找到一个你感觉不错的演员，就开始调整，所有过程都是在调整中。

電影要從非電

我在法国拍片的经历最好玩。在法国是拍《红气球的旅行》，可是我不会说法语，演员里有朱丽叶，因我跟她沟通过三次。第一次，我把我那个简单的剧本给她看了，剧本里没什么对白。是在吃饭的时候，当时看她那个样子，感觉就算了。第二次，又一起吃饭，还没有定下来。第三次，她开始吧啦吧啦讲了，因为她之前拍片都是根据剧本里面的对白来进入角色，因为对白就是呈现人物个性的，她是这样进入角色的。那我为什么不写对白呢，因为没有办法写，因为自己不是法国人，很多细微的东西，根本弄不明白。我在日本拍《咖啡时光》的时候，也是用这个方法，把台词丢还给他们，我只是设定一个情景与背景，让他们知道，这样他们自己可以讲台词，基本上是这样的。所以从第三次，朱丽叶才开始和我谈，因为之前她是通过精准的对白来进入角色的，现在没有对白了，所以她要一直思考这个角色，因为很清楚的故事，当她确定了自己该做什么，开始和我交流角色，我就知道她可以开始拍了。然后开始找她周围的环境，演她儿子的那个演员是我在法国做宣传的时候跟我合作很久的，他的名字也很好记，叫马记得，我太太记不得什么事情的时候，我就跟她说，人家马都记得，所以这个马记得很好记，而且他出演的儿子，也正好是我想要的状态，而且我之前看过他就决定用他来演儿子了。当时还决定用我制片人的房子，用制片人高三的女儿演姐姐的角色，这样姐弟都有了。然后去法国，我之前去时把所有的景都看了，了解她住的地方。去看他们平常生活的地方，让她带我去看她平常买什么东西，面包店在哪，通常在哪个地方吃饭，在哪个地方买东西，这些都全盘了解之后再了解他们的地铁是怎么坐的，那边的小学是在哪里，从小学回到家有多少条路，这些统统弄清楚。因为那个马记得就是念那边那个小学。把这些都弄清楚后，我回到台北才开始写剧本，之前只知道朱丽叶要演，当我把所有资料找全了回到台北就开始写剧本。我喜欢在咖啡厅写，先看了大概三个月的书，关于法国的，尤其喜欢看外国人在法国写的。我感觉最好的一本是《从巴黎到月球》，一个美国的专栏记者写的，我感觉那些书写得非常有意思，他们都是以外国人的身份在那边居住，有本台湾翻译叫《左岸情深》的书，就是写那边卖二手钢琴的职业生态，作者本人钢琴就弹得很好。这两本书不

错。反正看了很多书，法国本地人写得也好，外面人写得也好，看了之后就开始写剧本，因为我已经有场景、有大概的人物，所以写的很快，差不多一两个月就写好了，但是这中间我会和编剧讨论。我拍电影通常都是从自己先启动，因为我的思考是很复杂的，比如说这个演员已经有了，场景我看过，大概知道自己要什么，然后画面是一场戏连着一场戏。一场戏的意思就是一个情境，情境非常重要。情境的意思是在什么地点、什么时间，通常会有一个什么样的氛围。比如说家庭，早中晚的气氛是不一样的，因为活动不一样。所以平常我想到什么，会和朱天文讨论，讨论完了，我大概整理了，就交给她了，她整理好，我再看看，要不要再讨论一下。讨论好之后我们就到巴黎去了，我带着人准备拍，工作人员都是从台湾带的，因为我本身有个团队，摄影、灯光是一定要带过去的，美术去那边没有用，因为只有法国人才知道怎么做，所以美术道具这组属于法国人。我们这边的制片是负责我们这个团队的，当地的制片因为要找东西、找场景，所以一定是那边的，大概是这样的结构，其他的演员都还没有找，去了以后，我就跟他们讲，我说要个律师，找了他们公司的律师，我跟他聊了大概不到10分钟，就确定了。然后要找人演楼下一个年轻的女孩子和另一个教授。我们找了助理制片的女朋友，她正好拍完她的短片处女作，就加入。然后我就找到楼下那个人，和他约在咖啡厅，那个人是明星，起先找了另外一个演员，谈了差不多10分钟，我说OK，后来他的时间不允许，就又换了，结果换成了制片公司女老板的先生，演过《查泰莱夫人的情人》的男主角，我跟他聊了10分钟，OK。为什么那么快OK呢？我的处理方式是这样的，我去法国把写好的剧本给朱丽叶，她已经进入状况了，我知道她的个性，也知道她的状态了，其余所有的人物和情境都是围绕着她的周边，第一，楼下那个跟她冲突的人，是她男朋友的朋友，不是先生是男朋友，因为他俩没有结婚，但生孩子了，在法国法定同居的话和结婚是一样的。她的先生要写小说写不出来，就逃到加拿大北边的法语区去当一个驻校教授，顺便写小说，楼下就租给她先生的一个朋友住，这人也是一个教授，那个人很赖皮，起先还给钱，后来就不给了，被朱丽叶发现其实他有钱，彼此就会争斗。楼下这个角色很简单，只有找对这个人，角

电影
要
非
电

色个性就确定了。再找那个和他住在一起的小女孩，是他的学生，其实她的戏不多。这个小女孩脾气为什么这么冲，因为她一天到晚听教授讲，我跟她（朱丽叶）同居的男人是好朋友，我住这里还要帮她，假使她出去了，小孩没有人照顾，还会帮她照顾下。在外国常常这样。第二，因为楼下摆了钢琴，她小孩常常下楼来练习，所以这个门是开的，楼下的教授有钥匙，楼上的朱丽叶也有钥匙，小孩随时就要进来练钢琴，或者做别的什么，两家是这种关系。我所有的设计都是以朱丽叶为主，她跟楼下的关系怎样，她是什么样的人，我对此的设想不是固定的，因为他们有自己的处事方式。例如两个人发生冲突，每个人的表现方式都不一样。那为什么那个小女孩的角色要选那么久，因为演员没有经验，又是处女座，处女座的人就是什么事情都要弄清楚，所以我跟她讲戏最多，讲了三次，最后她终于全部清楚了。楼下因为很久没有人住，所以要重新陈设，打扫干净，我就让她把厨房全部清理干净。厨房很久没有用了，很脏，她清理得干干净净，然后我们布置好，也让她清理干净。你们可能没有这个经验，可以回家试下，或者如果你要住在一个陌生的地方，彻底做回清洁就知道了，这个地方做完清洁后就变成你的了，你敢做、敢躺、做什么都可以，因为你已经把整个环境都摸透了。我就是通过这种方式把她训练好了。她这个角色是被她的男朋友——同时也是她的老师——每天洗脑：我们帮她（女房东）这么多，但我们钱稍微晚付一点，她就一直催。你不能说她戏少就马虎一点，不可能，任何一个环节都不能放松，不能说因为大环节对了，小环节就差一点，如果这样的话你就完了，这个对我来说非常重要。那个律师的演员我跟他说说就行了，很轻松就搞定了，因为他是做这个职业的。法国电影学习的是美国的制片人制度，他们有一个副导演，叫制片副导演，开拍前一个礼拜才来剧组，看完场景后，马上要定schedule（时间表），他很快就排好了，年轻但很有经验。我看了之后就按照我的秩序来调整，调整了好久开始拍了。工作时间只有30天，但这并不是实际工作时间，在法国拍片，剧组中午一定要在餐厅吃饭，没有吃便当的。早餐就是简单的面包之类每周还得休息两天，周六、周日不拍戏，如果周六拍了，周一就必须得补假。那个小朋友是每天4点放学后才能拍，周六、周日拍戏

必须得父母同意，限制条件太多了，但我还是按照他们的要求，30天拍完了。后来那个制片副导演才说，虽然我们的规矩是on time（按时），但是没有人真正on time过。我从来不强求，拍摄时所有可能遇到的事情，在事前全部想过，对现实场地的敏感，角色之间基调的把握，不同的演员个性碰撞会有不同的基调，把这些全部都想好，所以拍得很快。这就是我在法国拍片的方法，因为在那个地方听不懂法语。我喜欢躲在摄影机后面，我不喜欢看monitor（监视器），因为monitor太小，根本看不清楚，就算盯半天，也盯不出个所以然，看monitor就一天到晚看那个scenes（场景），感觉应该大一点或者小一点，基本上就是要在现场盯着你的演员，你可以感受那个氛围，monitor是在楼下，我们在楼上拍，是我一个法国朋友在看，她以前的老公是大陆人，后来离婚，她帮我看监视器和听声音，拍完我会问她拍得怎么样，因为她不是在拍电影，而是直接凭生活的感受来判断，只要她说OK就OK。例如吵架那场，他们两个人一路吵上来，正好就是从搬钢琴的场景开始，两个搬钢琴的人来了，朱丽叶要照顾他们搬钢琴，还有一个调音师也来了。那个调音师是真的盲人，我在看钢琴的时候遇到他在调音，就问女制片说这个人可以演吗，她去讲讲就答应了，他们法国人很喜欢电影，都愿意演，就这么定了。本来我是希望找两个搬钢琴的演员配合我们的时间，上午就要来，结果我们的制片约的搬钢琴的人上午要在别的好几处地方搬钢琴，最后才轮到我们这里，这样的话我们整个上午就白白浪费了，他为了省一点点钱，因为这样比较便宜。这个制片被我在餐厅臭骂一顿。之所以要找专业的搬运工，因为他们比演员专业，搬起来快。钢琴搬上来之后，朱丽叶上来就问他们要喝什么，一个说要喝水，一个说要桔子汁，她回头就往厨房去了，当时她不知道厨房是否有桔子汁，因为这都是临时的。事后她跟我说过这个事情的解决办法，其实很简单，以她的经验，后面如果没有桔子汁，她会回头来说：没有桔子汁，有别的什么，可以吗？但桔子汁我们早就准备好了，也不是预先知道，因为没有问过，都不知道，本来就有，这个是非常有趣的。这样他们就会变得很专注，朱丽叶在拍戏的过程中感觉不到摄影机和灯的存在，因为底片太好了，不需要打灯，只需要加强一部分光。比如说红色的窗帘，会打

電影要從非電

一点灯，因为那个底片over的部分和under的部分契合的很好，像数字摄影机就不行，数字就不能这么拍了，因为数字的话，under的部分，以后可能就会有杂讯，而且绝对没有层次，over可能也会很糟。我用底片拍，之前拍的直觉一直很好，可以马上拍到，现在不行了，太暗的地方一定要补光，我不喜欢这样，每天这样会很耗精神。

我之前是不出国拍片的，因为出国的话，我不懂日文和法文，凭什么拍，拍什么呢？后来我去日本，只会简单的日语，去日本的经验 and 法国一样。因为我喜欢坐电车，就把电车的路线全部弄清楚，之前去日本东京的时候，天太热，就跑进电车里，因为它是绕圆圈的，我通常就是在靠近驾驶室的第一个车厢睡觉，有冷气，等睡醒了，再决定去哪，所以我对电车特别熟，于是就拍电车，然后安排一个角色，这个角色需要懂得中文，所以最后决定用一青窈；角色的职业是我一个朋友的，我把她的职业整个（嫁）接过来。她正在做的一个题目是帮台湾一个制作纪录片的人搜集江文也的资料，江文也太太在日本，他本来是台湾芝山人，在关东大地震那一年去了日本，我把这些关系全部弄好了，然后开始看景。我举这些例子是因为假如你们要拍片，对你们都是非常有用的。我带着制片人去看，先决定这个女主角住哪里，因为她是普通打工的，有专长，叫飞特族，就是Freeter，有特别专长的族群的意思。这种族群的人在日本有固定的居住区块，我就在这附近找房子，但找不到，后来在前面一个文教区的房子正好出租，而且有东京都的地上电车，但没有浴室，就得去旁边找，不远处就会有公共澡堂，公共澡堂的对面就会有投币洗衣机。你了解了她在这里是怎么生活的，都清楚清楚后，我回去就写剧本，写好就拍，用的和法国拍片一样的模式。

然后去找小林稔饰演爸爸，演她妈妈的演员是个中国人，但已经不太会说中文了，叫余贵美子。本来小林演的爸爸是有一点对白的，并没有详细的对白或让他必须说的台词。这个小林是老演员，他决定不讲话，演她妻子的余贵美子就问他，问一次不回答，又问一次，就很焦虑，心想这个人是怎么搞的，我也不喊停，他们也很守规矩，照样演，演完她还是很焦虑，一直到整个戏都拍完，她还

是搞不清楚。因为故事设计的她是后母，这个女儿不是她亲生的，在日本后母的压力很大，所以她焦虑。女儿怀孕了，但不想结婚也不想告诉她男朋友，要自己养孩子。这个情况对母亲来说简直不知道该怎么处理，跟父亲讨论，又不理，所以就很焦躁，情绪完全对。从这个时候开始，小林试探了我一下，不讲话OK了，从此他在戏里就不讲话了，整部戏都不讲话，有意思。他在试探我，我觉着很过瘾，就这样了。后来我回去，到机场时，他追到机场非要请我吃饭，他是很有名的演员，这次我去日本拍戏时他又来了，因为他从来没有玩过这种游戏，第一次玩就很过瘾。我要说的拍戏的现实面其实就是这个，不是我们都事先计划好的，比如男主角要哭，女的要做什么，都不是提前设计好的。假使你是在好莱坞，剧本已经到了那个水平，好的演员会有经纪公司负责调整台词，专门帮他研究剧本的个性，他们的电影工业到了这个程度。好莱坞延续的是戏剧的传统，从希腊到莎士比亚一路下来，戏剧能力非常强，从默片变成有声电影之后，戏剧就开始进入电影，这时需要编剧了，因为以前都是导演自己在想。看默片是很有意思的，因为很多都是导演决定的。后来的戏剧电影就完全不一样了，走入戏剧传统，他们的戏剧传统非常厉害。在弗洛伊德之后他们在角色的处理上就越来越厉害了，弗洛伊德讲的是人的内心、潜意识，跟我们完全是两样。中国是京剧、评剧、地方戏传统，是抽象的、脸谱的，舞台是空的，全部用动作表达，生气、骑马、跨门槛都是做一个动作而已，所有的角色都是社会的缩影。生旦净末丑，光一个旦，就有老旦、花旦、刀马旦、青衣，各种不同角色和年龄有不同的角色和脸谱，比如里面的铜锤，就是敢言、正直、疾恶如仇。京剧里的角色都是脸谱化的，抽象的来代表真实人物。戏曲的内容以历史故事、民间传说为主，君君臣臣、父父子子都是这一套，一千年前演的《斩马谲》，到现在还在演，故事没有什么变化，所有变化都是在唱腔和做功。京剧的控制动作全部是后面的锣鼓点，中国音乐是没有指挥的，要靠锣鼓点指挥。以前有个鼓王，每天清晨起来一定要打鼓，他不能到表演场地再热身，必须随时在那个状态，上场的时候就很难，这是中国非常不一样的传统。我们现在学西方那一套，但离成熟还很远，可以从话剧上看起来，所以很多人就以为电影只有那一

电影要从非电

种。这个是中外非常重要的观念差别，其他类似的还有很多，比如说文字和影像的关系，文字是符号，但我们的文字很多是象形，外国文字完全是声音的符号；我们的象形是具象的，他们的是声音连起来的，先有声音，例如b-o-o-k，是书，是间接关系，我们的书最早都叫册，是竹子钉起来的，是象形的，所以两者是很大的差别，思维是不一样的，因为他们已经跳了一层，比较习惯抽象思考，我们比较不适应，我们符号文字的表达，其实是间接的，我们看小说感动，是因为你认识这个字，这个符号呈现给你想象的空间，是间接的，你会有画面感。电影呢？影像是直接的，但你要表现出它的空间和层次，所以不能那么直白，太直白就不好看了，没有了表达的韵味。讲了稀里糊涂的一堆，我是想到什么就讲什么，大概都是我拍片常年累积的，但你说这些已经到底了吗？没有，还早得很呢，我现在喜欢的就是怎么把现实的情景怎么放大，然后有一种穿透力，又很精准，这个就是另外一件事情了，以后可能就是做这方面的事情了。我讲了很多了，现在该你们问了。你们看的电影、或者有什么疑惑、或者有什么想聊的，都可以说，谁先起头。

学生：您的作品中经常有一种怀旧的情怀，从早期的自传体到后来的历史三部曲，甚至到《咖啡时光》和《红气球的旅行》的时候还在里面掺杂了一些追寻台湾记忆的事情，你对台湾的这种怀旧情怀是自发的呢还是外界给予的呢？

侯孝贤：实际在刚开始的时候是不会自觉的，开始的时候不是自觉是直觉。考虑到我家庭的关系，1947年我出生4个月的时候就被抱来台湾，我父亲就在这边工作，我小学六年级时他就去世了。我妈妈当年就是高小毕业，后来就在那里教书。这个时候心情就很复杂，后来回不了大陆最后就留在那边了。实际小孩的时候都是知道的，只是不会说。孩子的眼睛里面全部都有看到，小孩的眼睛是天机，他什么都看得到，他只是不明白而已，不明白长大为什么会变成这样。我高中之后就去当兵，然后就考上了国立艺专，后来花了两年的时间把我童年的东西整理出来。

学生：在这个过程中，你当时的整理方式是什么样的，是写下来吗？

侯孝贤：不是的。我喜欢看小说，从小就开始看，可能是当

时存在主义的小说看得太多了，把自己弄得神经兮兮的。每天看尼采、叔本华的书，但是我又看不太懂，因为提起存在问题，那是“二战”之后才会有的，每天感觉惨兮兮的，可能那时才开始想自己的事情，最早是由一些最小的事情开始。我发现我腿上有一个疤，那个疤已经很淡了，在《风柜来的人》里我用了，但是这个记忆我可能慢慢忘掉了，因为不好的记忆会忘掉的吧。小时候，我妈妈就在切菜，然后骂我的时候就“哗”的一声飞过来一个刀，我妈扔完之后吓坏了。我们慢慢整理这些，因为你知道我喜欢看小说，小说的表达方式很多，我通常看短篇集，是台湾尔雅出版的，在1960年就开始，每一年度都有。当时如果喜欢谁的，就全部找出来看。那时候看小说就有一种感觉，然后自己就开始整理过去很多事情。其实我真正拍之前写了20多个剧本，多数是喜剧，但是从《风柜来的人》开始，我发现这是第一个和我的经历有点像的电影。《小毕的故事》都还不是，这个是朱天文他们那时候的印象。拍《风柜来的人》的时候我就开始跑澎湖看王绝境拍片，去探班，不管他在哪，我就上了公车，我也不管到哪里，然后坐到某一站就下来发现了这个地方叫风柜，然后我就看到了一个杂货店，看到老头和老太太们，我就把这些记下来，那是最早的源头。《风柜来的人》中就有很多记忆，比如说父亲这里凹进去了一块，那是5-6岁的时候看到有人在打棒球，那时没有护套，就看到打球的没闪开，然后就是灰尘扬起来，他躺在地上，额头凹下去一块。小时候和哥哥一起，还有几个人，看他们在用竹竿打蛇，打完之后过几天我就回去原地看，看到地上都是蛇皮，后来就把这些记忆都组织在钮承泽和他的父亲两个角色身上。化妆特效这个本来很难啊，现在用CG特效做很快就鞣弄成一个洞，当时正好摄影师陈坤厚他有一个朋友前额的骨头就碎了，我就请他来演父亲这个角色了。

要演他还没有被棒球打到的时候，只要把凹下去的部分填满，再戴个帽子就可以了。这些记忆碎片都来自我的童年，《风柜来的人》就是这些碎片的组合。为什么选择澎湖呢，因为澎湖离高雄很近，高雄是个大城市，旁边有个旗京，要坐渡船才能过去，是个半岛，就是我拍戏的那个地方，我在那里呆了蛮长的一阵子。第一次去是因为我们城隍庙的一个人在那里的海军市场打工，跟军人发生

電影要從非電

冲突，被打得吐血，回来之后，我们五个人从凤山坐火车到高雄火车站，再坐三轮车，到蛤蟆乡的码头再坐船过去，手上捧了三个日光灯盒，盒子里装的是武士刀，要帮被打的人去讨，后来被打的人说算了，不讨了。那个时候年轻不懂事，人家是整个军，怎么讨？就是因为有在那个地方的生活经验，所以把风柜少年放在那个地方来拍，剧中那屋等于是从澎湖到高雄，因为地方的不同有不同的流氓，里面有很多自己的生活记忆碎片，尤其是在澎湖用砖头打架的那场戏，真实事情是我和另外一个人去戏院门口正好堵到那个人，他正好抓到一个锄头，我那个朋友比我高一点，抓了一个竹竿，我捡了一块砖头，我的朋友先上了，他的竹竿是有点发黑的，“啪”的一声就散开了，我就和他面对面，砖头就扔出去了，在我的视线里他就不见了，接着我们就跑了。那个时候年轻，有时候你会把这些碎片东挪西用，所以从以前开始拍片的时候，有很多过往就会一点点浮现，直到拍完《童年往事》，后来在加拿大碰到Maggie（张曼玉）的老公Olivier Assayas，我看了他的片子，感觉他的片子好悲伤，他说我的片子哪有你的片子悲伤，我的个性是很外向的，所以基本上自己没有感觉，其实已经呈现出来了，这就变成了两面性格，外面我很热烈，里面很苍凉。张爱玲说的，其实你小时候在家里已经感受到了很多事情，只是你不会说，这些事情其实很荒凉的。我父亲在我12岁的时候去世，我母亲在我16岁的时候去世，剩下一个祖母，我哥哥姐姐读师范，因为读师范不用交钱，我姐姐毕业后就嫁到台北去了，我哥哥毕业后在小岗教书，《风柜来的人》里面那个“哥哥”就大概是我哥哥的样子，他在小岗被打，我弟弟跟着我在城隍庙混，知道哥哥被打但不敢告诉我，他和我朋友的弟弟一起在凤山街道堵到那个打我哥哥的人，他们自己去打、去讨。我的电影很多都是这些碎片连起来的，其实到最后，会感觉到自己电影的底色其实早就觉得了，所以自己的片子逃不掉这种风格，有一句话叫什么样的人拍什么样的片子，绝对是这样的，你拍的电影就是你的人的写照。

学生：您说早先的影片大多是您自身的表达，而您后期的片子如《咖啡时光》和《红气球的旅行》这已经离开了您本身生活的环境，我个人非常喜欢《咖啡时光》，很多细节对于人际关系的总结

已经超越了您日常生活本身，但您表现得还是很到位，我想知道您是如何获得从上天观察世界的角度，对生活的总结和洞察力？

侯孝贤：我要是获得了，我就变成神了嘛。

学生：您在一本书里有提过。

侯孝贤：我知道，但不是“获得”，你用的词很好玩，因为拍《风柜来的人》之前，我和那一帮从美国回来的导演，杨德昌、万仁、曾壮祥，每个人都有一套理论，他们就开始忽悠了，你这个镜头叫master shot，我说拍就拍嘛，干嘛跟我讲这个那个，最后到底是怎么回事呢？我要去念完理论，才能弄清楚这些吗？后来我就开始有了形式和内容的问题，什么内容需要一个什么形式来表达，使我迷惑了，本来不知道的话，凭直觉就拍了。后来朱天文就建议我看沈从文的自传，自传有个角度。那些乡民在“清乡”的时候，很多被抓了，抓了太多无辜的人，怎么办？每个都砍吗？后来抓阄，谁抽到了谁被砍，那些要被砍的农民临死的时候，还在向家人交代牛怎么样。沈从文在叙事的时候，你就感觉再悲伤的事情放到阳光底下，就是上天的眼睛在看。我想有了，我不管你的形式和内容了，在拍《风柜来的人》的时候就跟摄影师陈坤厚说，远一点，镜头远一点，离了很远，他说够远了，每个镜头都很远。还有后来说，冷一点，他有点想不通了。什么叫冷一点，就是客观一点，我不想主观地去强迫观众的走向。刚刚那位凤凰娱乐的记者问的就是这个意思，锁定了观众的眼睛，让你只要看这个，这是一种方法，你也可以做得很好，有个电影叫《坏痞子》（《坏血》），那个就是啊，那个不是我们所讲得那么简单，但我们没有他的才气，所以分野就在这里，假使你要做一个很简单的电影摄影、导演，其实很容易学，并不难，你每天看、每天看就会了。如果你再懂得场面调度，不是更简单，如果调度不成，那我就学《坏痞子》，只拍你眼睛就好了。它结合起来也是一个张力、一个情景，看你要怎么做，其实都可以，任何片子都有好坏，很多你们认为很不错的片子，我看来就是一个情调片啊，没有穿透力，但一般人看来就哭得稀里哗啦了，就感觉很好看，我都不好意思说，不好意思拆穿。前一阵子，我们看了一个日本片，在奥斯卡还得奖了的。

侯孝贤：你们所有的人生行程，在儿童时期就已经形成了，

电影要从非电

那个时期影像的作用很大，我对人文素养的建议是希望从小就开始，你想我们的小朋友在一年级的時候，假使每个月看一个片子，看卓别林、小津安二郎的默片，纯影像的，没有对白。然后可以找一个漂亮的姐姐，例如苏琪来念小说给他们听，我讲过，他们都愿意做，但要文化部来做，教育部不要负担这么多，然后可以带他们去看画，不用讲太多，让他们直接感受。有个纪录片是表现毕加索在玻璃上画，一开始你完全不知道他画什么，他已经不是构图好什么的，他是先画了一笔就来了，脑子就跟着来，画面越来越清楚，他不行可以这样那样穿，最后就出来了。我拍片也一样啊，不是固定的，我没有办法固定，有的情境需要你必须给我哭，哭有什么了不起的，最早拍《小毕的故事》时，钮承泽不哭，我过去用藤条一抽，他马上就哭出来了，没办法，男孩子年轻时候哭不了，以前是比较傻，一定要哭，其实不要，有人就是哭不出来，演他妈妈的演员在那边洗衣服，一边掉眼泪，她并没有嚎啕大哭，她一演就是那个样子。钮承泽大了，我总不能老是打啊，我就去和他讲了一件事情，他就哭了，他之前属于一个经纪公司，有个导演专门带他们，但他一直被排挤出不了头，我就讲这个事情，他感到委屈，马上就感觉哭了，基本上完全是现场安排的。如果感觉不对，马上就想怎么重新处理，你不可能死拗，这样就需要你对人的认识很清楚，对生活的方方面面都要有清楚的认识才有办法。我的故事的整合有时候很怪，角色也很怪，有时候可能是这个人的一部分，那个人的一部分，小说中的一部分。像这次我会用《沈从文自传》的一部分，小时候，大概七八岁，他和弟弟都得了风热，根本不能躺，躺了就痛，不能睡觉，医生来了也没有用，家里没有办法，两口小棺材都备好了，后来就是用了老法子，用竹篾子把他卷起来，立在那里，三天就消热了，非常好用，生活中常常有这样的例子，非常合理的。我的丈母娘，是山西太原人，出生的时候，她爸爸是警察，回来问她妈妈生了没，说生了，生了个女娃，已经放到门后去了，准备让风吹死。她爸爸就去看，孩子还没有死，就把她抱了起来，到乡下找个奶妈喂养，长大后她的母亲得了伤寒，没有人敢靠近，就是我的丈母娘煮粥，只有上面的一层汤，她这样喂了四十天，她母亲就复原了。像这些事情，我脑子里有一堆，书上看的、听的，

我一辈子都在累积这些，之前会记笔记，现在不必记，现在看人比较准，到现场根据经验来调整，人员安排都是这样的方式。这是历练，你要做这行就得这样；你要做学问也一样，学问到最后是什么？就是能分辨，如果你写《入殓师》，你看不清楚，认为好啊，其实那些文化界的朋友，很多看不懂。

学生：你特别强调观察人、观察世界，我们可能是因为年龄小、阅历浅，观察比较困难，您在观察的时候主要从那些角度考虑的呢？

侯孝贤：上完学，什么都不会了，全糊涂了？

学生：是的，很多人甚至想去退学，怀疑自己是否合适读这个专业，如果您遇到这样的小孩，您会怎样安慰他呢？

侯孝贤：你们老师知道吗？那要告诉他啊。假使你越想这样，就越没办法，你永远找不到出路。这个就像吵架一样，亲人之间吵架，有些事情你就搁着，久了它自然就解开了。你们怎么做？我之前都记笔记，写日记，常常写就有感觉了。假如你看了书中的一段，你很有兴趣，或者是看了某人的状态有兴趣就写下来。《风柜来的人》里面有个女孩子，一直掉泪，钮承泽买东西给她吃，我是很早前看了越战电影《猎鹿人》中的Meryl Streep（梅丽尔·斯特里普），那个时候她刚露头，非常动人，她的男人在战争中死了，她非常年轻，看她的样子，你可以感觉到很深沉的悲伤。有时候就是这样，打动你的东西，你就会记得，就会用。这个是最好的训练。要不你就去拍，你拿起来乱拍，没有用的，要凭直觉，因为这个时候你还不会判断，等你的直觉慢慢强了，才能自我说明。现在我可以自我说明，但年轻的时候也是靠直觉，不然也不必看沈从文了嘛。我那个时候三十多岁了，儿子女儿都有了，自我说明的过程不是那么快。直观非常重要，不要人云亦云，慢慢的你就会有感觉。其实人是最难观察的，有一种症状叫“隧道症”，通常都是聪明绝顶的，假使他们感兴趣的事情就非常有兴趣，像隧道一样，就只看到那一部分。我有个朋友的女儿就是这样的，她很喜欢昆虫，捉到的任何昆虫在她手里都不会死，画昆虫，画得非常好，像图鉴。问她为什么不画人，她说画不到，因为人太复杂了，光透过眼神一看，再讲一些话，她就糊涂了，所以人是最难的。《龙纹身的女

电影要从非电

孩》写的就是这个自闭症，作者本身也有自闭症。

学生：侯导您说自己不看评论，但是学术评论界经常能够发掘一些您作品序列中比较为人少提及的点。从《悲情城市》开始，您的电影在欧洲、韩国等地就很受欢迎，有一部电影是您说得比较少的《南国再见，南国》，我非常喜欢这个片子，而且是被《电影手册》评为90年代的第一名，这个片子预期的周期很短，但后来拖了很久，我想知道您自己对这部片子作何评价？

侯孝贤：其实为什么要拍《南国再见，南国》呢？拍《好男好女》的时候，我发现林强、伊能静、高捷变成死党了，后来我带他们去坎城，他们三个人住一间房，高捷就像电影里一样，就喜欢管人家年轻人，说你不能这样那样，以前他在迪斯科里面，看到有人在那里乱跳，他会把人家揪到墙边。他是一个对长辈很有礼貌的人。我看他们三个人关系太好了，高捷去算命，算命先生说他们属木，要绿色的东西，所以他就买绿色衣服、眼镜、念珠，林强就弄红色，伊能静就戴黄色。他们三个人很好玩，拍他们三个也是我想回到现代题材，拍了太久过去了，拍现代老是抓不准，其实拍到了你都不知道。

学生：其实里面还是有很多怀旧气氛的载体，比如火车，林强蹲在屋顶吃饭，镜头就跟着或者飘走了，觉着很像《恋恋风尘》开场的镜头。

侯孝贤：是的，我就是从那里开始的，然后边拍边找，其实那里是真的在赌博，那边赌得很大，找了当地不远的人来赌，他们现场赌的都是真的。当时拍了老是感觉拍不到，其实早就拍到了，整个拍了九个月，第一次拍了两个月，第二次拍了一个半月，第三次拍了一个月，拍完之后我自己说是个烂片，因为觉得掌握不到，我最后都是用25mini-miter，比较广角，从头到位都是25。后来台北艺术大学戏剧系让我去上课，我去上了两个月，日本松竹公司的人打电话来，说马上坎城国际电影节到了，你的片子怎么样了？我说你干脆再给我点钱，我重拍好了，他一直笑，知道我是这样讲话的，后来就开始剪吧，一个礼拜就剪完了。就是当时一直想，一直看，发现其实早就拍到了，就是感觉没拍到，拍了一堆没用的。剪辑的时候，一个礼拜就剪完了，我自己还是很喜欢这个片子，

就是很奇怪，不知道是怎么发生的。林强负责音乐，演完就去弄了，他弄了两条，用了前面的那个，就是《毁灭一切》，然后他找了一堆怪人，有很斯文的雷光夏，也有浊水溪公社的那种，从第一条放到最后一条，顺得不得了，跟画面非常合拍。我为什么还要找林强演，因为他《戏梦人生》没有演好，他是创作者，太自觉，没有办法投入，我以前看他在舞台上的能力，很厉害，但后来在片子里，有点害羞，太自觉了，电影这个形式不是他熟悉的，所以没有办法放得开，老在他脸上看到摄影机的影响，后来再一次拍《好男好女》，感觉好一些，我不放过，因为我怕他受到挫折，其实我跟他也不熟，也就是拍电影才开始认识。第三次就拍《南国再见，南国》，他头发一理、槟榔一吃，他的第一张唱片里还骂土槟榔，拍片时自己就开始吃，现在自己变成这样一个人，拍完我就放了，后来他做电影音乐做了很多。这里面第一人称的主观镜头，就是从这三个人的颜色来的，后来黄色的我没有用，只用了绿的，就是高捷的颜色。绿色的街道，音乐就“砂”地一下起来，然后音乐是他在卡拉OK唱歌的时候录起来的，听起来好像还没有醒，迷糊的，远远的。红色的就是林强的颜色，他带个红眼镜开车，旁边有个人嘴巴一张一张地在睡觉，全部是主观红，一直到进入KTV，所以他没有出现，一直坚持这种point of view（观点），基本上是这样的。

学生：在您的城市电影中，除了《南国再见，南国》是以男性的视角来结构，其余的差不多都是用女人的视角，这种视角的转换，从您之前的自传性质的男性表达达到后来用异性的视角，是怎么过渡的？

侯孝贤：因为主观第一人称拍多了，就没有意思了。就拍第二人称，旁观者。因为，台湾的社会比较重男轻女，女的大多处于观察的地位，女的看得多、也看得清，她们面对的事情也比较复杂，男的不能老打架嘛，因为男人是主流，我喜欢边缘，所以就一直向女的方向走，感觉女的比较有意思。

学生：您电影中人物最好的状态大多处于“行走”的状态，从《童年往事》中那条路，后来就是火车、汽车在您的片子中出现比较多。行走是一种活着的状态，后来您在一个访谈中说“台北已经处于一个死亡的状态”了，那您是不是因为这个原因，您将行走的

电影要选非电

状态不再局限于台湾，而把镜头转向了国外？

侯孝贤：也不是，我都不记得我说过“台北处于死亡的状态”了，不过也差不多，因为中产太多了，城市变得没有意思了，他们只会要求别人，对猫狗、弱者完全没有同情心，没意思。“南国”其实相对于大陆而言的，就是台湾。“南国再见”就是走了吧，这个地方没有意思。“南国再见，南国”就是心理还有南国，抛不开。就是感觉这个土地还不错，有些人还行，片中的三个人没什么作为，其中两个要去香港，讲得天花乱坠。

学生：您是如何选择电影音乐的？

侯孝贤：我通常都是听了音乐才决定的，我没办法凭空选择。《悲情城市》是投资者邱复生找了他日本的朋友来做。他之前是念音乐的，认识日本的音乐指挥立川直树，找他做这个音乐，我是听了觉着好再用，不好我不会用。我本来准备找台湾的一个音乐人来做的。我通常不喜欢好莱坞的配乐方式，当你看一个好莱坞气氛很紧张的电影时，把声音关掉试试，所感觉到的就是另外一件事情，他们声音的使用，完全推着故事走的，没有音乐效果会差很多。我喜欢的是，音乐和影像都独立地解释这个主题，只是用的形式不一样，一个是声音一个是画面，我最怕那种跟着剧情走的，主旋律与和弦的关系，只是加强主旋律，我想要的是交响乐，有好几道，各走各的，又非常相关，这样才会有更强的化学作用。这是一种直觉，没有办法拆解的，只有一听之后，才知道对就是对，不对就是不对。以前音乐都是歌曲，我之前拍的二十几部片子都是和唱片公司合作的，都是从香港新艺城带过来的，比如《就是溜溜的她》等等，一直到《风柜来的人》我找李宗盛做的配乐，之前的《在那河畔青草青》，老板李宏源也是做音乐的，他不会让他自己做的，他要放自己很多歌星的歌在里面，既可以卖电影还可以卖唱片，我觉着李宗盛不错，是因为他的木吉他演奏，他做的第一部电影配乐就是《风柜来的人》，那是我第一部不卖座的电影，之前全部卖座得不得了。下片后，杨德昌看了之后说我帮你重新配音乐，我说好啊。因为要花二十多万元，要重新混音、做光学声带、重新印制，做了之后我看了觉着太厉害了，从此对音乐的作用开始改观。我从小喜欢唱歌，超会唱歌，出过唱片，以前我成天在城隍庙的树上

唱，只要有歌本，我就会唱，但写豆芽（音符）就不行了。

学生：但您的两个在国外拍的片子就很少用原创音乐，为什么呢？

侯孝贤：原创音乐要找到人啊，林强就OK，没有的话就算了。

《最好的时光》中间的默片，就是找的我一个朋友，他随性弹的就很厉害，两个小时就弹完了，这个判断很厉害，你找谁，对不对，一试就知道。你们开始可以找现成的音乐，跟片子搭搭看可不可以对得上，就是考验你对音乐的感觉和你对片子的感觉，如果你常常听音乐的话，拍这个就想放那个。《海上花》是日本方面投资的，他们投了快一亿，就录了各种配乐，有一个是另类的，噼噼啪啪的，好像工厂的声音一样，我就问林强这个怎么样，林强说不错，那就用这个，《海上花》的音乐和之前其他作品的风格完全不一样，结果出来还蛮厉害的，后来有些音乐，《红气球的旅行》就是捡便宜的用，用的是之前的那个钢琴的。《咖啡时光》因为影片里是在寻找江文也，他的音乐还是蛮厉害的，当年音乐奥林匹克竞赛，他就得了第二名。还有一个主题音乐是井上阳水做的，因为我帮他拍过广告，因为那个女孩叫井上阳子，有的是随手，有的是机缘，但你要有个分辨能力。下一步片子还是可能找林强，现在林强越来越厉害了，你们也可以找他，他是来者不拒，没钱也无所谓。

学生：《聂隐娘》也是找他做音乐吗？拍摄这部电影的源起您能讲讲吗？

侯孝贤：找他做。《聂隐娘》不过是我三四年前看的一个短故事而已，我第一个剧本是元朝的，讲世俗婚嫁的，叫《驱凶》。后来第二个剧本《月下老人》就是唐人小说的《订婚殿》，我第一个、第二个剧本都是这么来的。我喜欢看书，看了很多杂的东西。《聂隐娘》很难，原故事根本没有啥，后来就找到了一个point，就是你凭什么杀人。以现代意识，在她那个环境中，就是她一个自觉的过程，小说有提到元和年间，元和就是唐朝的德中，那时候刚好是藩镇时期，我就把整块背景弄清楚，就有很多小故事浮现，很有意思，好像他们都在我眼前，很熟，就编了这个故事，但是唐朝的戏什么都要做，很慢，还是拍现代戏舒服，而且永远存疑到底对不对，又不能通过时光隧道去看对不对，看了就也就不想拍了，所以

电影要徒手

很难。

学生：大家现在都很关注片子的进展如何？

侯孝贤：其实这个时候，我是不可能来这里的，现在是正忙的时候。最晚9月、10月就得拍，现在在搭景。最早我是想用BOLEX拍，而且是发条的机器，BOLEX是摔不坏的，“二战”时拍新闻片就是用的BOLEX，这卷拍完，没有时间换胶卷，就丢到后面，后面有人专门捡，发条上紧了，最多是30秒，然后再上发条，本来我是准备用BOLEX拍的，后来发现李屏宾太老，没有办法。我试过，但后来没有这么拍，我不喜欢在那边摆来摆去，因为它的画框是1:1.33，他们说这个没有办法播吧，你转成DCP，两边黑去掉就可以播了。就是没有办法拍，我想找年轻的拍，对李屏宾不好意思，因为我们合作太久了。演员在演，你拿起BOLEX，没有时间调的，就凭摄影师的直觉，一下就抓住了，永远在一个新的状态，一定会很过瘾，我在日本拍了一些，转成TC放出来，他是想1:2.35，不好看，1:1.85也好看，换成1:1.33就很好看，因为人是长的，古装的衣服拍出来很好看，我一直迷这个，现在还在和他的奋斗中，因为他拍的时候可以全开，我就可以要求最多1:1.66。假使能拍这个，以后我来大陆拍都用这个，他说同步怎么办？现在技术好得很，即使有咔咔的噪音，后期也可以做掉，要不你可以重配声音嘛，又不是以前没有都没有，所以我感觉，如果能这样拍的话，一定很过瘾。我剩下的时间就玩这个，拍现实题材，成本也不高，其实我要拿钱，并不难，拍这些绰绰有余，搞不好还大卖，这样才有可能改变，你一定要用小兵立大功，才能扭转他们的观念。我用的很多是非职业演员，就算是职业演员，我也要先废除他们的武功，不然每次都这样，怎么样，拍《海上花》要对付很多人的，就是浪费底片，每天不说话，就这么拍，拍完这场，他以为已经OK了，然后就拍下一场，回头又重新拍。演员每次问导演说什么，导演没有说，一次、两次、三次之后，我也不知道为什么，或许是因为压力，他就开始集中了，连旁边的非职业演员都进入状态了。

学生：你以后在大陆拍片，对什么样的题材比较感兴趣？

侯孝贤：有很多现实的素材，光家庭结构就拍不完，“80后”，一胎化，你们觉着这些没什么，我们觉着很奇特。没有兄弟

姐妹的孩子和父母的关系全部不一样，我感觉很好玩，类似这样的。你们不是有个网站叫“父母皆祸害”，就是烦家长，念大学还要写信感谢怎样怎样，很八股，因为父母是经过“文革”的，他们能够通过高考、进入体制，父母们就变得很敏感，这些都是素材。戏剧冲突就是违背了正常规则，人与人、人与机构的关系有了变化，就产生了戏剧性。所谓正常的规则，其实不正常，能产生更多戏剧性，其实可以写的、表达的东西很多，因为你们在这里，所以你们感觉不到，别人过来看很有意思。电影到最后就是你的人的外化，对人、对世界、对自己的看法，可能你从小就有这个底子，只是你自己不知道，但很多人都会很迷惑，假使你要向名利的方向去，就是另外一种说法了。还有一种就是想保持和保有，意思就是你不会往前走了，到最后就显出人的本色，对这个世界、对人的看法与感受，能不能表达出来、能不能动人。南京大学有个女生去探索西藏的一条路，她一个人去，没有和家人说，经过她十几天的探索，她把路的真正的公里数确定了，但那里都没有人，半夜都是黑的，就她一个人，很久才有一个站。她说她看到远远的有灯就会往那里走，那些人都不敢跟她讲实话，因为那些“灯”是狼的眼睛，她不知道，走到最后才知道。她这样说完，他爸爸在电话那端很久都没有声音。假使在台湾，父母知道后会同意，她可以经常去；在大陆不是，会有六位家长在盯着她，很不一样，会引起家庭风暴。就像《一次别离》一样，《一次别离》压缩得比较厉害，其实就是现实的材料，女工来做帮佣，怀孕了，老公没有职业，老男人失禁了，能不能帮他洗，还要打电话问教会，这就透漏了社会问题，就是社会结构、宗教的问题。

学生：侯导您说表现边缘人的故事，其实大陆第六代导演比较倾向于边缘人题材，但市场并不好，也很少有机会和观众见面，假使我们想要继续拍这样题材的东西怎样才能突破第六代的窘境？

侯孝贤：我刚才没有说边缘人，是正常人。那个念大学的，她什么都有啊，是一胎化造成的一种关系，对我来说很有意思。而且还有一对朋友，一个是记者，他们那个时候一个月的伙食费是50元一个人，她把50元就拿去点歌给好朋友生日的时候播放，那么后来这一个月怎么办？两个人吃一个便当，你们可能觉着很正常，但台

电影要從非電

湾没有这样的，这个后面透露的就是一胎化之后，朋友之间的关系可以强到这样。还有一本书，讲一个医学院毕业的女生的故事，里面的人都是用乐器命名的，她的好朋友会隔了很久联系她，都不是什么好事情，都是老人家生病找她帮忙，因为她在医院，不是同学聚会，老人家生病，就是一个家庭6个人。有句话叫“近庙欺神”，最难写的就是你熟悉的地方，要学着理解你自己，你能够看到自己那还得了。你们可能有很多你没有感觉到的题材。

学生：侯老师，你在电影拍摄阶段，用了三位摄影师，你跟他们之间是如何选择和交流的？

侯孝贤：年轻的时候就碰到了（陈坤厚），反正他年纪也比我大，习惯了，就拍嘛，我前面跟两个摄影师合作，后来他们就变成导演了，他们就是还要摄影，所以现场都是我在管，剧本是我写的，那他自己拍就掌握的很好，这是一种，如陈坤厚。还有赖成英，虽然赖成英的片子10部里面差不多6部是我的剧本，但我是现场指导，他骂人都没有办法，不是太过头就是不会骂，其实我在那里得到了很好的训练，因为拍的是我的剧本，我们会从头到尾沟通，从他们身上学到很多摄影的观念，什么光的比例之类的清清楚楚。后来跟陈坤厚合作，《风柜来的人》我说重新做音乐，要花二十几万，他就不开心了，那就各走各的。但是要还《风柜来的人》的债，我就帮他再做一部电影，就是《小霸王的天空》，他导演，我还在现场指导。后来我遇到陈怀恩，他本来是剧照师，我跟制片公司说，他拍的彩色剧照我们用，黑白的他自己留着，彩色的他只提供一套给我们，他享有著作权，不只是领薪水，之前拍剧照要全部交给公司，可能现在还是这样，但我要留给他们，那个时候我看他拍的剧照不错，从《尼罗河女儿》开始合作。那个时候李屏宾去香港了，他的个性比较硬，就带着老婆孩子去香港发展，我跟陈怀恩就从这部片子开始合作的。《尼罗河女儿》我都没有拷贝的，底片不翼而飞了，底片当初是拿到香港去保存的，香港有一家洗印厂，因为欠债被黑社会封了，谁都拿不走，底片可能是在那边丢的。和陈怀恩拍《尼罗河女儿》的时候用了很多magic hour，差不多有7分钟的时候，就是太阳已经下山，有余光，所以你要往东拍，西边这边有光，但太阳已经不见了，背景已经黑了，有点发蓝。这部

电影是杨林和高捷演的，高捷演一个小偷，他偷了钱就藏在妹妹那里。妹妹看的是《尼罗河女儿》，这是一个悲剧，讲一个现代研究历史的人，穿越回到过去，爱上了尼罗河王，但知道他20岁会死的故事。他妹妹每天帮他存钱，知道他哥哥迟早有天会出事，但是说不清楚，又要帮他保存钱，哥哥后来果然就被打死了，这是一个社会新闻。我就拍他们兄妹之间的关系，这部片子陈怀恩拍得不错，后来就一起拍《悲情城市》，他常常感觉光都没有打好就拍了，我都不等，试戏就拍了，因为里面有个陈松勇，演大哥的那个演员，让他正式来就是极端的戏剧的那种表演，我就说你这样不行，你先试下戏，比如要喝茶，他茶杯都不拿，就比一下，试个动作，我说你这样拿都不拿我怎么知道动作和节奏呢？他说了解，抽烟时真的点上烟，他不正式演的时候，状态好得很，因为他有那个样子和历练，所以就得金马奖影帝了，我当时没有报他，但评审一定要他得，我也没有办法。所以《悲情城市》在威尼斯得奖的时候，其中一个评审就说光其实还没弄好，但气氛很好。后来再拍《戏梦人生》的时候发生了很多事情，拍《戏梦人生》时陈怀恩就建议说找李屏宾回来拍，因为陈怀恩抗不住，后来李屏宾回来，他的影片就得奖了，我喜欢天窗进来的关系，后来就一直是李屏宾了，他的技术底子非常好，之前他做助理的时候很认真，所以要求他的助理也很认真，要画简图，但就是有点固执，他不知道我善变。我一直想试新的，我这次要用BOLEX，他就想用全银幕，一个花了那么多钱的唐朝片，用BOLEX拍，老板来了得吓死了。但你想想看会多有意思。挑战永远是在困难最多的时候，因为你有这个关系，你必须得顾，这就是中国人，不能找那个年轻的摄影师，虽然他很厉害，就是拍《京城小子》的那个，他很熟悉BOLEX，但不行。

焦雄屏与中国电影 艺术研究中心研究生 交流实录

电影要從非電

饶曙光：今天我们很荣幸地请到了焦雄屏老师，刚才大家热烈的掌声已经显示（同学们）对您还是挺了解的。

焦雄屏：进来礼貌都要拍手的。（大笑）

饶曙光：大家对焦老师都有一定了解了，现在她不愿意别人称她为“台湾新电影教母”，但是有一点，台湾新电影的发展，焦老师是参与者。台湾新电影的起来，焦老师在舆论与批评上做了很大的贡献。另外大家知道的，在电影研究方面，焦老师有很多的著作，包括我个人在20世纪90年代也读了很多焦老师的书。我们今天能荣幸地请到焦老师给大家讲课，也是很不容易的，我就不多说了，下面我们用热烈的掌声欢迎焦老师给我们上课。

焦雄屏：谢谢，谢谢馆长，那我就开始了，谢谢馆长，谢谢左衡，谢谢唐老师。大家对不起，星期六一大早就跑过来听课，觉得有点过意不去。各位都是学电影研究的吗？

学生：学中外电影史、创作、产业……

焦雄屏：都有，哦，因为我不太熟悉电影资料馆也有研究生这件事情，我也不太理解，我以为（只有）学院（有电影专业学生），我们是只有大学和研究所才会有电影学生，我没有想到（电影）资料馆也有学生，而且也有学位，是吗？

学生：有的。

焦雄屏：它等于大学教育体制的一部分，这个我以前没有听过也不太知道，所以我吓了一跳，原来还有研究生，所以今天也谢谢（馆长）。因为前一阵子，我去了杭州，馆长跟我讲了一些情况，我们不是去研究侯孝贤的论坛吗？好像在座的有几位面孔昨天出现过，是吧？

学生：是的。

焦雄屏：还是没去？有一些朋友都有去，本来呢，我想跟大家讲讲现代主义，可是刚才馆长希望我讲台湾电影和华语电影的发轫情况，所以只好改了，哈哈，所以只好改了。在5分钟之内，我的脑子里又重新点播一个题目，所以今天就跟大家讲讲台湾电影的情况吧，其实讲台湾电影的架构和中国电影史还是有很大的关系，因为在我来看华语电影先分后合的历史，再怎么来说，都是来自于同一个源流。台湾也是一个比较特别的地方，有一个比较怪异的发展情况，大家学习电影史的都知道电影史很大的中心最早当然是在上海。实际上我们现在研究早期电影史，上海的那些，包括我在做的阮玲玉的研究，就会发现，当时上海影坛讲的常常是广东话，粤语，所以可能，现在程季华先生所说的起源，什么北京丰泰照相馆的《定军山》又被推翻了，现在大家认为电影其实是从香港引进的，第一拨的大概是这个状况，所以其实早期上海电影界，特别是无声（电影）的时代，因为不用讲普通话，不用讲国语，所以大部分（演员）都是从广东过去的。上海和香港，在我们来看，这是个双城记，当然最大的重心是在上海，香港的电影业也一直没有停止发展。

这个时候的台湾在做什么呢？台湾是自1895年《马关条约》割让给日本之后呢，被日本统治了51年，所以有很强的殖民地意识。我知道，像杨德昌在大陆还是挺受欢迎的，一般人对杨德昌的评价，出乎我意料的，可能甚至在侯孝贤之上，这个和我们台湾的认知是不太一样的，台湾人还是觉得侯孝贤第一，杨德昌第二。但是在大陆，我觉着对杨德昌的评价更高一点，大家都有看过《牯岭街少年杀人事件》吗？你就可以看出来台湾的体制，在《牯岭街少年杀人事件》里头就很清楚，有本省人；就是福建在清朝300年陆续搬

電影要從非電

到台湾的这些人，本省人的痕迹很大就是从1895年《马关条约》割让台湾之后，在日本人统治下的成长状况，所以他们有很强的日本文化的痕迹；1949年之后，国民党带了200万人到台湾，他们就是我们一般所谓的外省人，外省人的痕迹就是中国大陆长期的传统影响，台湾电影史和台湾历史的演变状况都和这个历史背景有一定关系。

下面我们就来讲有关台湾的电影史，其实刚才有讲过，台湾在1949年之前，在日本人统治下有没有电影呢？是有的，有两种。一种是类似日本天皇到台湾视察，看看各个地方的建设如何，当时的日本电影业也已经开始发展了，所以他们会有随天皇到台湾拍纪录片，我觉着这些纪录片还挺珍贵的，因为有时我看下，把我吓一跳，片子里台北“总统府”前面像日本东京的御花园一样，就是一大片的森林，根本不是现在的大马路或者广场，可以做政治聚会。当时不是，当时就是一个漂亮的、长满树木的森林，后来被砍光了。所以那些影像的存在，记录了台湾早期的风土人情。同时台湾在日据时代，是有一些影片的外景在台湾拍摄的，一些剧情片，他们愿意在台湾拍摄一些他们认为很重要的背景状态。台湾的电影业，其实最本土的台湾人开始参与电影业的，多半都是热情的业余份子，比如开照相馆的，大家都知道北京的丰泰照相馆（也是这样）。它跟摄影术有一定的关联，所以当时一定有这样的社团，或者更重要的是跟戏剧有关的，研究戏剧的，研究话剧的，也受到当时30年代流行的文明戏和剧团的影响，在台湾推动所谓的“剧艺”，这些人早期来做一些电影，这些是台湾在1949年前的电影状况。

大量的电影人曾经从上海转移走，一次是抗日，一次是国共内战的时候，都转移到香港，所以它是一个很大的基地，包括邵氏公司的邵逸夫，还有当年上海的很多影人，如果他不是那么认同国民党，或者是没有机缘去台湾的话，那么很多也是去香港发展，所以香港出现一个电影基地。在台湾呢，来到台湾的电影人，要么就是有强烈的国民党背景，比如说你们在30年代电影中看得见的，像“宗由”、或者“龚稼农”先生，王珏等，跟着国民党政府到了台湾，这些人以拍电影来讲，很多是蒋介石在南京或者后方培育的一

些电影摄制队伍，其中大部分是做教育工作的，比如教育农民耕种的知识，或者作为教育体系中传播教育观念的，尤其是宣传，很多是拍新闻片、拍纪录片的，这些人随着国民党政府到了台湾。到了之后，他们的目标当然不是剧情片的系统，不是上海的所谓“东方好莱坞”，讲究叙事、讲究戏剧、讲究明星制度的状况，他们原来的训练就是教育或者宣传。所以当国民党的公家机关推动所谓的电影观念时，由这些人来承担电影摄制任务，（他们的）观念落后香港非常多，所以我们在1950年代到1960年代之间，大家看到的台湾电影一部分是好莱坞电影，另外很重要的电影都是香港过来的，所谓的国片。从当时一直到现在，国民党的口号都是“中华民国统治全中国”，所以包括中国大陆、包括香港，在我们的历史观念上面都仍旧认为是“中华民国”的版图，所以从来没有把香港片当做外片，它就是国片，我们从小讲“国片”就是指香港片和台湾片。所以看整个60年代，10大卖座电影都是香港片，从来就没有听过台湾人自己会拍电影，台湾只能拍新闻片，在电影放映前面总有一些由公家机关做的新闻报道片，用一些影像来记录台湾的社会状况，那个时候还没有电视，所以这个扮演了非常多新闻传播的功能。在影像上，除了报纸上的照片之外，很重要就是戏院前面的新闻片，这是台湾摄制史的开端。这些跟随国民党来到台湾的摄制队伍，按照国民党的体系就分成“党、政、军”三块，以至于后来的电视也是用“党、政、军”三块去统辖的，这是因为国民党政府认为1949年前内战输给共产党的原因，很大部分是宣传做的不好，坊间流传的是三部电影让国民党失去了江山。哪三部电影让国民党失去民心的？

学生：《一江春水向东流》、《八千里路云和月》、《万家灯火》。

焦雄屏：他们认为这三部在1947年到1949年之间上映的电影，让大家看到后觉着国民党没指望了，丧失了民心。所以国民党到台湾之后痛定思痛，就觉着宣传工具一定得掌控在手中，所以电影摄制和未来的电视，都是按照党政军这个规范来做的，所以大家知道台湾有“中视”、“台视”、“华视”三个电视台，即台湾电视台，“中华”电视台、“中国”电视台，这个就分属为党政

電影要從非電

军，“华视”是属于军方的，“中视”属于国民党的，“台视”就属于省政府；电影也一样，我们分为“台制”、“中制”和“中影”，“中影”就是国民党的，“台制”属于省政府，“中制”属于军方，这三个党政军的分立，当然就有不同政治宣传任务，比如军方的（中制）就肯定摄制和军方有关的影片，如军事战争等相似的题材，如果是国民党的（中影）当然要执行政府的宣传任务，比如在早期电影业中有出现需要宣传农业成绩的影片，当时国民党有两项在农业方面很著名的事件，一个是“耕者有其田”，一个是“三七五减租”，这样让地主和佃农之间产生大量的和谐的情况，当年让非常多农民有机会得到土地，这些人现在都发大财了，台湾这么小，台湾当年的老农民因为分到了土地，现在简直就是大地主，真的是子孙吃喝不尽的那种，反正台湾有一些讲闽南语的（片子）就是讲这些土财主，基本上就和国民党当时的农业政策有关，所以像国民党的“中影”就执行很多任务，去拍我们所谓的农家乐电影，“中制”就拍很多军方的电影。

在1950年，大家看的是香港的娱乐电影，并不是看台湾的电影，而且台湾除了新闻片和宣传教育片之外，根本没有真正的电影业。虽然日本很多社团或写真社被国民党的机构接收后——像“中影”当年就是一个接收的写真社——带过来了一些最基础的设施。所以这个基础一方面是接收了很多日本的（写真社），一方面是失去了大陆的江山，所以对于政治宣传，国民党抓得很紧，另外一方面就是觉着要善用电影宣传机器，来帮助维护政策，巩固民心 and 意识形态，这就是整个1950年代到1960年代的状况。

在1960年代出现了一个很重要的事情，就是香港的邵氏公司一直和电懋公司处于对立的状态，互相在出奇招，当时主要是邵逸夫和电懋的陆运涛先生一直打对台，大家知道陆运涛吗？好像不知道。他是南洋的一个大财主，但是人家的教育程度是很高的，是在英国剑桥读书的。

再从中国讲起吧，1940年代的时候，有一个李祖咏先生，大家知道吗？李祖咏是宁波的一个文人，当年和中央印制厂也是有关系的，1947年李祖咏在张善琨的督促下到香港开了一个电影公司叫永华电影公司，当时永华电影公司的手笔非常大，它建的摄影棚是中

国最大的，它也引进了美国最先进的机器，拍了世界上非常重要的一个电影叫《清宫秘史》，这个电影手笔大到连配角都是韩兰根这种，但他也只不过是到门口当卫兵侍卫，只为了一个镜头也要让他专门从上海飞到香港去。那个时候坐飞机不便宜，可不是现在。李祖咏先生在永华公司做了非常多重要的大手笔电影，现在我们知道非常多的导演，像李翰祥、胡金铨当年都是永华公司的美术，或者专门画美术刊板、搞道具的。这就是这批人去香港之后的情况。但之后永华公司两次遭到火灾，加上1949年政治因素的变化，他在宁波的祖产和公司庞大的资产无法移出，所以等于资产缩水，或者说是经济来源被断绝，加之本人庞大的鸦片烟费用，所以后来李祖咏的永华电影公司就陷入严重的债务困境，国民党几次从台湾输款给他都没能解决债务危机，所以后来永华的片场就被从南洋来的和邵氏打对台的国泰公司接收，因为（国泰公司）是最大的债主，国泰公司就在香港另立基地。之前国泰和邵氏在南洋是以戏院打对台的，（国泰公司）认为邵氏很重要的片源都来自香港制作中心制作的风格不同的电影，它就在香港制造一个新的制片基地，就叫国际懋业有限公司，我们一般称为“电懋”——电影懋业有限公司。因为陆运涛先生的水准很高——他的教育背景、他的状况，所以他拍的影片一般来讲，在素质和程度上面是比邵氏（出品的影片）好看的，是比较接近中产阶级跟知识分子的电影，在通俗剧、喜剧、歌舞片上都承袭了很多好莱坞的风采，做出很多有趣的影片，它的明星制度也执行得非常不错，所以当时大家对于电懋公司的印象都非常好。

在1960年代出过一个很大的事，就是从永华电影公司离开到邵氏公司拍片的李翰祥先生这时已经是邵氏的一块王牌了，他拍了非常多古装电影，这些电影跟中国大陆也有很大关系，尤其是当大家都沉浸在逃避主义电影的天堂时，他拍摄了很多黄梅调电影，这些黄梅调电影很多都是直接翻拍当时的大陆戏曲电影，他等于是个翻译家，把重要的戏曲电影翻译成新的制作方法，把南洋和台湾作为新的市场去放映，在台湾造成了巨大的轰动。有一个电影《梁山伯与祝英台》一出，全台湾大街小巷哼唱不已，没有人不会唱，我这个年纪的很多人是可以从第一句唱到最后一句。那时候刚刚出现

电影要从非电

唱片，唱片机和唱片都是从20世纪60年代流行的，这就跟《梁山伯与祝英台》有很大的关系，出现了一个重要的演员叫凌波，她演的梁山伯，这个电影实在赚了太多钱，凌波那时跑来台湾游街造成从西门町到总统府都挤满了人。我常常想一个故事很好笑，小时候我念的小学就在总统府的旁边，它是一个蒋家的学校，校长是蒋介石的侄女，董事长是蒋纬国，那天放学后看到外面很多人挤在那里，我就问旁边的人今天是什么事情，人家就说是凌波来了，一听凌波来了我也兴高采烈的嚷“我也要去看，我也要去看”，然后“轰”地一下，那时候小学我也就这么矮（比画），被人遮得天都看不见都是黑的，真的不骗各位我脚都没有着过地（大家笑），然后又是“轰”的一下，人都散光了，满地都是钱包、头夹、拖鞋、皮包，大家都在找“我的鞋哪儿去了”，当时太乱了，等于是个暴动场面，公共秩序很难维持。日后见到凌波我跟她讲这事，我说我连你在哪儿都没有看见，只看见满地的拖鞋，等等。这就说明当时她在台湾风靡的程度，她在任何地方登台，大家都把金项链、金戒指、金表往台上扔。

那是一个很重要的明星制度，这么疯狂，这么赚钱，李翰祥就对邵逸夫心生不满了，于是他就和陆运涛结合要另起炉灶，帮陆运涛拍更好的电影来打击邵氏电影公司，可是他因为有合约就等于是叛逃邵氏公司，所以想的方法是到台湾开了一个国联公司，什么叫国联公司？就是国泰公司和台湾当时专门发行电懋公司电影的联邦影业合作开的叫国联公司。李翰祥就把江青、汪玲等人带到台湾，建造了台湾第一个明星制度，称为“国联五凤”。最小的一个“凤”是在台湾发掘的甄珍，甄珍的妈妈是以前“满映”的演员，所以你看这些（电影史），永远大陆、香港、台湾都有千丝万缕的关联。这时候台湾出现的国联公司对台湾的影响很大，因为它把香港所谓商业娱乐体制下的电影方式——剧情片拍摄的方式带进了台湾，台湾开始有了明星制度，而且有了电影杂志和刊物，他们会自己租国联电影的杂志做影片的宣传，李翰祥从香港带了两百多人到台湾，从录音师、制景师、美术、摄影，包括台湾后来重要的导演宋存寿先生都是从香港招募带到台湾去的，香港公司大举入侵对台湾本土的公营电影业产生巨大的影响，中影公司就受到刺激，开

始学习明星制度并着意改良，那时就出现一个风潮叫“健康写实风潮”，拍电影不能再拍假的东西、农家乐、抓匪谍这些而已，要学习如何拍好的剧情片，如何运用台湾本土的明星，出现台式明星，很重要的像唐宝云、王莫愁还有刚刚去世的张美瑶，这些人是台湾新兴的明星制度下的产品。现在回头来看什么叫做60年代“健康写实”呢，其实也就是开始学习内容不那么硬的政治宣传，学习讲故事，虽然话剧和舞台剧的味道还很浓厚，因为大部分演员是一些话剧工作者从军中的话剧团转过来的，话剧的痕迹很深，创作者很多也是从话剧出身，所以他们非常重戏剧性，在美学上面到此时才用上通俗剧一样的做法。我这样讲能听得懂吗，乱吗？

学生：听得懂，不乱。

焦雄屏：哦，那这个在60年代初就对台湾产生了巨大的影响。大家也要知道第一次由李翰祥到台湾拍的第一部台湾式的本土电影叫做《状元及第》，他当时要鼓励凌波跟他一起（离开邵氏）叛逃的，凌波临时放弃没有去台湾，这里故事很精彩。我们先讲这个《状元及第》在台湾第一次拿到了票房冠军，国片票房冠军过去都是属于香港片的范畴，这之后只要是“国联”出品的电影，基本上都是卖座的，所以说李翰祥真的是一个非常不错的导演，到现在你看他的作品非常流畅，电影语言的丰富、镜头的灵活多变、明星制度的妥善运用，真是当时很重要的一个天才，我到现在还是认为李翰祥是可以研究的对象，如果各位资料馆的朋友有兴趣的话，李翰祥绝对是一个不可多得而且被低估的创作者。

在1963年、1964年“国联”如火如荼在发展的时候出现很重要一个事件，就是陆运涛带着很多香港和台湾的制片人在亚洲影展闭幕后一起坐飞机去台中参观，竟然飞机坠毁，所有制片界最精英的人因为那趟飞机全部死掉，这个对于港台电影史是一个重要变化，飞机坠毁后电懋公司心灰意冷，退出电影界，陆运涛夫妇都在空难事故中去世，陆运涛的妹夫朱国良接管电懋公司并改组为在东南亚很重要的国泰机构有限公司，它经营戏院和发行业务，不再涉足制片业。现在朱国良的女儿朱美玲在管理。可是对于台湾的电影业有很大的打击，本来李翰祥带领的“国联”实际上出了一批非常重要的电影，从大家知道现在也能看到的《几度夕阳红》、《西施》和

电影要往非走

一些有趣的古装电影，还有之前的黄梅调电影，李翰祥的国联公司在台湾打下了非常坚实的基础，除了明星制度还有这么多创作者和电影工作者留下来，但是后来李翰祥陷入严重的财务危机，因为他的经济来源断了。之后联邦公司也跟李翰祥不对头，从“国联”拆来自行成立公司，采用了“国联”的创作模式，并把一位重要的创作者引进台湾，就是胡金铨。

胡金铨到台湾就拍了最重要的世界级的武侠片《龙门客栈》、《侠女》、《迎春阁之风波》，等等，也是第一个在戛纳大放异彩的华语导演。我们成长期间对胡导演都十分崇拜，竟然能去走戛纳的红地毯，对徐枫都尊敬得不得了，徐枫一辈子都无法忘怀红地毯，一心一意就想走回红地毯，所以才会投资陈凯歌拍了《霸王别姬》（笑），真正去拿了金棕榈奖，所以我说（中国大陆和港台）都有千丝万缕的关系，非常有趣。60年代这个事件对台湾电影业影响非常大，一方面香港的娱乐攻势和香港的所谓比较具有产业基础的体制进到台湾，还有公营电影公司的锐意改革，所以造成台湾电影的一些变化，健康写实电影风潮成立，本土的明星制度开始成立，电影开始比较专业化，比较讲究观众比较讲究宣传，这是台湾电影业早期的一个重大改革。国联电影公司对台湾的贡献还包括第一个开始运用琼瑶的通俗小说作为电影的改编蓝本，不再所有的东西都抄袭大陆，不再老是重拍30年代40年代的老东西，从台湾本土出来的大量的琼瑶小说影片培养了大量琼瑶式的明星，从早期的甄珍到后来林凤娇、林青霞，所以到60年代就出现“二林二秦”时代，琼瑶太受欢迎了。

当然台湾的社会也在转变当中，从极度威权的国民党时代到处都是反共标语开始，台湾的经济、农业起飞，到现在为止，我觉得台湾的农业都是有不错的基础的，致力于农产品的改良，像台湾的水果大家都知道，远近驰名，我觉得果农他们本身是做了非常多的研发的工作，台湾农业是OK的。这个时候，开始推动经济的改良，出现加工区，台湾开始变成世界的一个重要代工工厂，就犹如今天的大陆，在台湾用廉价的劳工、勤劳的老百姓做了经济的改良，所以台湾从60年代到70年代经济开始起飞。

到了60年代台湾就进入到新的经济体制跟新的明星制度，“二

秦二林”的时代就开始了。战后“婴儿潮”这一代年轻的观众，就像我，父母从大陆跑到台湾来，籍贯上被称为是外省人，但其实是本土的土生土长的台湾人，60年代西方的电影和西方年轻人的文化开始进入台湾，摇滚乐和青少年式的文化开始影响了大部分台湾的年轻人，这中间观众的形态也开始发生改变，对很多事情的要求也不一样，年轻的学生喜欢看琼瑶小说，工厂加工区从农村来的大量的孤独的女工们都开始对于电影的娱乐性和电影的功能要求变多，比如说喜欢看女主角穿时装作为她们模仿崇拜的对象啦，比方说憧憬一个非常美丽的不存在的爱情啦，比方说对于半文学不是严肃文学的喜好啦，你晓得琼瑶没事也要引经据典来点李清照之类的诗词，名字又都这么美，秋婵啦这种都很出尘的、浮于尘世之上的、飘渺的电影故事特别受台湾年轻一代的欢迎，所以电影业也因此开始产生一些变化，所谓健康写实宣扬农业成就的影片开始在台湾不管用了，因为观众不要看，观众要看都会化的、琼瑶式的这种新的影片，满足行为方式、生活方式上的一种向往，于是大家就大量地改编。

同时，大家注意到从60年代的后期到整个70年代是“文化大革命”的时候，台湾经济上并没有完全的富裕，只是刚刚开始（起步发展），我们有007手提箱时代，就是台湾出现一小批中小企业的商人们，每天拎着他的007小手提箱跑遍全世界，用勤劳到全世界去争取订单做成代工，台湾开始经济起飞，所以我们讲007手提箱时代这些中小企业的小商人们其实对台湾经济的贡献非常大。台湾的都会开始慢慢形成，农村的势力进不到都会来，都会变成一个特殊的现象，一直到今天台湾的文化都分为两种形态，大都会的如台北市，能和台北市抗衡的都市我到现在都没有看到，虽然大家说台中、高雄也在建设当中，每一个城市的首长也都在努力地建设都会文化，但是资源全部是在台北，台北变成一个比较国际化的大都会，但是出了台北就会发现生活形态和状态是完全不同的，大家居住在北京很了解，出了北京和上海看郊区的状况一定还是生活形态和经济方式都比较落后的农村吧，台湾也是一样，出了台北你就感觉是比较第三世界的文化。台北是都会的，不好意思的讲是外省人的，中国式的或者说是强烈西方影响的混杂的文化，但是除了台北以外是

电影要从非中

非常严重的本省的、非常闽南的文化，非常农村式的经济模式。这就是台湾为什么每次选战都打得非常激烈（的原因），因为台湾的外省人只剩下13%，他们和所谓的比较亲大陆的外省人的政商文化要想在选战中赢得剩下87%本省人的支持是非常困难的，你也不能不了解为什么国民党要花非常多时间在处理南部事务上，因为出了台北，对我们来讲就是南部。南部是一个非常奇怪的状态，就是它的生活形态以及对于大陆的怨恨、排斥，对于国民党的不信任等都会出现，所以大家看台湾政治会觉得很好玩，为什么像陈水扁这样的人可以当选总统，为什么他到现在为止都已经这么明白的贪污坐牢，这些本省人还在努力的“营救阿扁”，要他出狱，大家看来这简直都没有法律制度，也没有基本的常识，千万不要忽略了它本身背后长期的政治意识形态和他们本省人长期觉得被外省人欺压或者在国民党壑权的几十年中间没有给他们非常多的心灵上的照顾有很大的关系，这样理解吧。

那么60年代到后期大家可以看到，海峡两岸暨香港其实都是在中华民族的意志非常消沉的年代，大陆的千万不要忘记“文化大革命”，台湾的经济还没起飞，香港仍旧在英的统治之下以及香港人在国际上长期没有中国人的概念这回事，他们代表的是香港人，是英国皇冠上最亮的珍珠。所以看这个情况就可以知道，在整个60年代后到70年代初，有一个伟大的明星诞生了，叫做李小龙，因为李小龙就是用他最没有经济实力的“人”的双臂双腿打天下，你欺负我我一定打你，我一定要用我的方法争取到我的尊严，即使作为劳工的尊严，所以他专门打老板（笑），《唐山大兄》这一类的，欺负他的老板一定不行，因为他有非常强的劳工意识、民族意识，西方人和东洋人想欺负我们，不行，他要用拳脚把他们打败，所以这是代表了那个时候民族意识和形象最低沉的年代对某些东西的向往。这时候港台电影截然分成两种状态——阳刚的李小龙式的电影或者是比较女性化的琼瑶式的爱情电影，这个华语世界男的喜欢看李小龙功夫，女的就喜欢看琼瑶，喜欢看“二秦二林”对爱情的憧憬。我一般讲70年代是逃避主义的天堂，大家都没有人在讲电影的“写实”，没有写实，你说李小龙用拳脚打得过子弹吗？你说往周边看看哪个人长得像林青霞？所以这个时期台湾琼瑶的小说和林青

霞的电影开始产生一个非常奇异的复制关系，琼瑶每本小说都要在《皇冠》杂志上连载，那时就知道这是准备拍电影的，因为它所有的插图都是照林青霞画的，它变成一个很大的企业关系，这中间开始出现文化生产体系、娱乐体系，这其实是应该注意的现象，我曾经在电影年那年出版了一套台湾电影史的书，其中一本重要的书就是美国写出来的评琼瑶电影，我那时候出（的书）了闽南语片、政策电影国防电影，写了“国联”电影，然后写了新电影，就缺一块琼瑶电影，如果这一块补上去台湾电影史就全了。琼瑶电影非常重要的就是它是文化生产体系的开端，作为一个很重要的特殊文化，对台湾的电影业影响非常大，同样对于东南亚和香港也有很大影响，我碰到我这个年纪的香港人，他们会讲国语都是从甄珍那学到的，香港人看台湾的爱情电影，台湾人看香港的李小龙功夫电影。大家要知道，风靡的这两种电影其实都是逃避主义的天堂，跟生活无关，这个时期的生活和思想是怎么变化的，都是空白。

这个时候再回过头看台湾，台湾已经经过现代化的变革，文化和思潮上也受到西方一次又一次的洗礼，包括现代主义、五月花会，包括文学上大量引进福克纳、海明威、意识流、弗洛伊德学说、存在主义思维等。把西方当时流行文学思潮都引进台湾，在（台湾）文学上产生巨大的影响，包括白先勇那一代人，包括台大文学系出的一批重要的作品，都成为当年电影改编的蓝本，大家知道陈若曦吗？都不知道啊，白先勇他们那一代都是传奇，就是台大外文系的那一届同班同学中出了十几个小说家，他们都在很好的老师夏志清、夏济安他们的带领之下接受西方文学的洗礼，鼓励他们创作，白先勇十八九岁就写出了《金大班的最后一夜》这样的小说，他的同学陈若曦、李欧梵、王文兴这些人对台湾文化的贡献都非常大，王文兴的创作都开始改革中国的文字，在他的小说中充满了叛逆精神，陈若曦在美国读书之后回到大陆，经过很多磨难之后特批离开，走后写了一系列的“文革”小说，也让外面的世界了解到“文化大革命”的复杂性。这一代人属于现代小说改革的第一波。

现代小说之后，南部的创作者出现一个巨大的反攻就是乡土文学小说，这也是台湾新电影产生的最基本的一个基础养分。70年

新電影要從非電

代的整个重要的创作风潮就是写实小说，这些写实小说觉得不能再逃避（现实），不能再写琼瑶和历史小说，也不能完全受西方影响现代化，它要写的就是真正草根的小人物，这一批小说家包括黄春明、王祯和等等，他们写的小说非常的著名，像《看海的日子》、《嫁妆一牛车》，等等。于是70年代产生很大的辩论，就是文学上的论争活动（“乡土文学论战”），受西方影响的现代小说和乡土小说之间互相攻击、互相戴帽子，这后来就演变成为“台独”和“统一派”两大思想的最起点。乡土小说认为这些现代主义小说都是“中国式”的、同一的、受共产党影响的；乡土小说就是“台独”的、讲究乡土语言的，因为非常多的乡土小说是从极其周边的生活去写这些人的语言，写真实的生活情况和他们的想法，这在当时很让人感动。作为大学生、中学生和早期的知识分子，不管你的生活经历是否重叠，都觉得他们写到了真实的台湾生活面貌，所以这一批（乡土小说）的影响，已经（为新电影）制造了一批新的成熟一点的观众，他们对电影或者文学作品的要求是超乎以前的，不再满足于琼瑶和李小龙，就这样忽然就到了80年代了。

20世纪80年代，新一代在台湾诞生的孩子有一批到国外去学习，这（在新电影参与者中）是占主流，不要因为侯孝贤是台湾本土的产物所以认为台湾新电影完全是本土的，其实不是，台湾新电影中有一流派都是从国外学习回来的，创作者和评论者都是，评论者代表性的就是我这种人，创作者代表性的当然就是杨德昌、柯一正、万仁为代表的大批人，他们在台湾社会已经产生变化的情况下回来，最先发难的是评论界。就拿我来说吧，因为从这时开始都是亲身经历，所以跟大家分享一下，我在美国的时候就开始写评论寄回台湾，那时候因为是报禁时代，台湾的报纸只有三大张，所以占了非常大的言论空间，非常非常的受欢迎，我也不知道是因为什么，所以我在学成回台湾之后第一件事是很惊讶于台湾的状况，也没有想到自己的影响力这么大，我说一个电影好那它就卖座，我说它不好那这个电影必垮，那个时候压力就很大，可是我并不认为自己可以指使别人，也不喜欢到处都是别人在复述我的话作为那个电影的结论，于是我引进了很多其他的我觉得不错、看起来很有理想、文笔看也OK的（评论人）像黄建业、陈国富，他们蛮多的人，

我希望报纸能给他们开辟评论的空间，但是报纸非常反对，说他们学历文凭不如你，还给报社惹麻烦，有你就够了我们不需要别人。不只在报纸，我也在很多杂志去帮忙推动，我们就开始寻找台湾电影新的创作的声音，那时候我运用我的影响力做了很多大的活动，十大电影选拔啦，强力批评金马奖的价值评断体系啦，等等，等于我们的“革命”是在评论界发出第一枪的。

很快的，我们就找到一个不认识的人叫侯孝贤，他的影片《在那河畔青草青》很清新，琼瑶意味已经降得很低了，大家都发现了真正的主角是那一群小学生，真正的主角是那乡土的感情。大家可以看到这个跟乡土文学的关联性和本土的趣味性，都开始要求去除逃避主义的新的形态的电影，这个电影已经很满足了，大家都特别的兴奋，你走通俗剧的风格人物就有一些琼瑶式的包装也没关系，这个就是《在那河畔青草青》的情况。这个时候又结合了杨德昌、柯一正、万仁，包括一些老导演像宋存寿等等一起来做这个东西，所以台湾就是有一个风潮。

这个时候“中影”就开始有动作了，“中制”跟“台制”已经都不行了，“中影”是一个比较有复兴迹象的比较完整的一个公营电影公司，它就发现这些年轻人还行，就在这个时候制定了两个制片计划，一个就是《光阴的故事》，一个就是《儿子的大玩偶》，因为它不敢叫这些新人一个人导演一部电影，就说你们一人导个短片吧，这样拼起来冒的风险也不多，每个导演也都有了个机会。这样《光阴的故事》是四个导演，《儿子的大玩偶》是三个导演，头两年台湾就出现了七个导演，之后发现有票房受观众欢迎，于是就出现了一大批的年轻导演，所以台湾新电影开始成形，这不仅是年轻的创作者以及他们真实的故事（带来的风潮），是整个社会要求真实影像的呼声，不要再有逃避主义的东西，不要出尘出世的美女不要林青霞，需要像钮承泽这样长得像街头的小子的《风柜来的人》，要梅芳这样的老演员，要看到台湾真正的生活，写实就变得很重要，写实的武器是什么？就是长镜头。

刚开始这些创作者，有些是有学识基础的，有些是从体制内出来的像侯孝贤，开始放弃琼瑶的公式拍所谓的新电影，比较有思虑跟美学思想的是杨德昌，所以这些有同仁心的人一起互相帮忙变

新电影要從非電

成一种新的青年人的创作集体，于是就有台湾新电影的崛起。评论界的大量鼓吹，校园里年轻学生大量的支持，年轻的导演开始讲究美学，如果仅仅是存在新题材、新演员或者只是去掉了逃避主义，这些运动是不成立的，就是因为它在美学上有所提升，除了写实的创作方法以外很重要的一点就是场面调度的概念开始出现，这点上评论界帮了很大的忙，你现在去问侯孝贤什么是场面调度，我很怀疑他（能否）讲得出来（笑），所以在互相的刺激跟正面的互相引导的作用下，台湾新电影博得本地观众的欢迎之外也开始大量地出口，大量在国际电影节受到欢迎，开始有人觉得台湾电影不错，认为有点像伊朗新电影的起源。在台湾呢，一群年轻人拍了一些很清新的电影，就产生了当时（传统的）评论界和电影界的对立和互相攻击，很多评论界的人喜欢咒骂这些新导演和新评论界，也有很多新评论界的人对那些旧体制不屑一顾，这就产生对立，以至于新导演和新电影刚出来时被批评成“看肚挤眼拍电影”，意思是拍的东西都是只管自己家的成长，可我们不关心你个人的成长不关心你的童年，不要再拍了，你们在国外得的奖都是骗人的，都是一些不重要的乡村小影展（大家笑）。一直到1989年威尼斯影展拿到金狮奖这些声音才大量的消失，新电影才开始真正地抵地。

新电影到了90年代开始大量的淘汰过程，观众开始对这些老得奖的影片产生反感，老看不懂，观众的知识没有电影界的这些创作者成长这么快。因为受到国际影展的影响，电影创作者开始追求美学，像我带着侯孝贤去外国走山串海，就像走穴一样的意思（笑），你就要接受国外非常多学者跟评论界的挑战，这些创作者一半以上都听不懂人家在讲什么，可是经过正常的翻译跟分析之后他们会成长，开始知道别人对电影的欣赏和要求，然后回头反省自己的作为，反省自己的电影有哪些地方可以改进，所以有一些国际经验丰富者如侯孝贤，他的电影是飞跃性的成长，从《在那河畔青草青》到《悲情城市》、《戏梦人生》飞跃性的往美学上提升，杨德昌也一样，他本身就是一个思考者，他的资讯也发达，就走得越来越快，也是飞跃性地成长，而有些机会不多的（创作者），他的程度就维持在原貌不会进步。经过这段，就产生一个淘汰的过程，淘汰到最后整个新电影在国际上就剩下几个作者型的在美学上观念

比较完整的人物，在台湾岛内，这些集体把电影当做严肃的艺术或者当做知识分子的挑战的影片渐渐改变了观众层。观众以前非常相信电影，认为电影跟小说一样带领大家提升了政治思想、增强了思考性，但是某一种领导性在政治慢慢改变的时候也丧失了，因为说实在话，台湾政治意识的改变在很大程度上跟台湾乡土文学运动、新电影运动是有关联的，因为它扮演了大量的教育功能。本土意识的提升和对于民主的要求在这个时候开始，台湾出现解严，报禁解除，思想开始开放，所有的反对党的地位都被承认以至于到后面可以执政。1987年解严之后，大量政治思想的书籍跟资讯就解密了，于是电影不再扮演领导性的角色。

当1989年《悲情城市》刚出来时，坊间是没人敢于真正谈论“二·二八事件”（事件）的，这在台湾过去几十年的时间内都是禁忌，《悲情城市》这么公开地用它做题材，触犯禁忌（使它）作为一个讨论的状态这其实是具有领导性的，它的高票房是因为大家想了解“二·二八事件”，虽然有人讲一半人都看不懂，但是它得了金狮奖，就相当于奥运会拿了金牌，大家要看看是什么电影让台湾拿了“金牌”，即使自己看不懂也要看，另外就是“二·二八事件”的教育意义（也推动观众去看）。可是到了90年代，这些东西就不稀奇了，满街都是跟详尽的“二·二八事件”的报道，都是白色恐怖报道，这时电影不再扮演“解禁性”的功能，同时国际上获奖的影片过度追求美学使观众看不懂，尤其是到台湾电影的第二浪潮蔡明亮他们的出现更是让观众产生极大的反感，所以到90年代中期以后（观影）的风气就变了，我们每次出国片商都说“要上片了，你千万不要说这个片子得了奖，你只要一写这个片子得奖，那观众就说这是票房毒药不看了”。这是一个反面现象，所以90年代台湾电影开始走下坡，产业上败亡，同时还有一个重要的事件，就是在WTO的产业论坛上台湾在美国人的强压下屈服，台湾市场被迫开放，原本对好莱坞电影的限制全部丧失。1997年台湾电影向好莱坞全面开放，《泰坦尼克号》破纪录赚取了台湾所有的票房，因为所有的影院可以无限制地放映这个影片，就可以看到滑稽的现象，一个影院13个厅，11个在放《泰坦尼克号》，剩下两厅放别的外国片。台湾电影缺乏生存空间，缺乏电影放映的发行网，加之台

電影要從非電

湾电影大量走向美学的提升，观众缺乏对影片的共鸣和认同感，所以台湾电影败亡到市场占有仅剩1%，这个现象持续很多年，有一年突破1%大家都高兴得要放鞭炮庆祝了，然后再慢慢重拾对台湾电影的信心。

记得2007年我做金马奖主席的那一年开始大量推动台湾新电影，我称之为“超世代”，希望这些人能超越前面那个世代，他们已经显现出来新的创作风貌，不同于“台湾新电影”，他们有更多的多元性，同时又能与主流的尤其是年轻人的思绪相结合，比方说电影《练习曲》，一个非常无厘头骑单车游台湾的旅行志，沿路走过去让你看到很多怪里怪气的人（笑），我就说这叫怪咖电影，可是它彰显了台湾的海岸线之美，里面人物虽然怪，可是很乡土味，是很熟悉的台湾人的面貌，所以它非常受欢迎。大家也不要忘记网络的功能，这个时代的宣传方法全部改变，人们在网络上互通消息彼此推荐电影，喜欢组团去看，于是出现了网络上的串联变成一部电影的某种行动力，这是新形态的电影传播功能。如果80年代第一代新电影革命时主流的推动者是评论界的话，那么新世代新电影的主流推动者是网络上看不见面貌的隐形推手，这些喜欢组团的年轻人并没有评论基础，他们就是直观的观众，看这个电影喜不喜欢，有没有符合自己的意识形态，有没有符合台湾主流的意识形态。

说到主流意识形态，我要回头来讲这跟选举、跟台北都会以外的本土文化是有很大的关系的，于是可以看到连续几年凡是可以引起组团观影支撑的影片都是具有很多台湾本土意识的电影，如《海角七号》、《鸡排英雄》、《艋舺》等，这些大量受年轻人欢迎的影片就是台湾所谓现在新一代的电影状况。有些朋友跟我说这些新世代的年轻人的片子多彩多姿很好看，可是其实不要忘记这里面大部分人是没有竞争力的，这是得力于全世界最爱给钱的台湾政府——我们有各种的辅导金策略到处给年轻人钱，每天大家都喊着“支持年轻人”而完全不从产业来思考，反正给年轻人钱就代表你最正义嘛，反而不是产业的思维，所以现在大家都像在靠运气，只要拍出来的片子在网络上组团成功而且直观上还不错那就一定卖座。演变到这两年就变成了巨大的宣传攻势，从《艋舺》开始就是有钱人的电影了，投入非常多的宣传费，《鸡排英雄》、《赛德

克·巴莱》、《痞子英雄》，最后的巅峰就是《那些年，我们一起追的女孩》，诉诸台湾人最喜欢的青春题材以及这一个时代像九把刀四十多岁这个年纪的人对青春的回忆，挑战一些禁忌像光屁股、讲粗话，等等。我觉得年轻人都有一个肾上腺素综合征，对于和性和粗话有关的元素就兴奋，在戏院里你可以感觉到气温很高，大家都很振奋，接着狂笑，然后就支持，所以《那些年，我们一起追的女孩》就很受欢迎，听说在大陆也是，在香港居然破了周星驰的《功夫》成为最卖座的华语片真是吓到人了，在台湾也是最成功的商业电影，卖座是4亿多（新台币）不如《海角七号》，可是它整体的票房应该是台湾有史以来最赚钱的电影。

这就是台湾电影有史以来的状况，当然还有许多细节，就不再赘言啦。

问答环节

焦雄屏：刚刚讲的是一个简单的对台湾电影史的回顾，由于你们对台湾的情况不太了解，我就想尽量把它讲得完整一点，提供的资讯就比较繁琐和复杂，不知道大家吸收的状况怎样，所以现在有什么问题的同学欢迎举手提问，我们来讨论，你们问得越多我越知道你们欠缺的资讯在哪里，就欢迎大家踊跃来问吧。

学生：现在大陆电影市场有两种状况，一种商业片像《画皮》，一种文艺片如《我十一》，两个片子票房差距很大，可是口碑都很差，现在大陆电影票房口碑都好的电影几乎没有，我想问的第一个问题就是您觉得口碑对票房有什么影响？第二个问题是您能介绍一下台湾当代本土电影人的现状，他们也浮躁吗？

焦雄屏：第一个是产业问题，不可能一言两语就囊括全面。现在中国大陆电影产业的确碰到一个很严峻的状况，这可能跟台湾1997年《泰坦尼克号》时出现的情况差不多。WTO的政策在大陆推延了好几年，引进美国片的数目从20部再增加14部，增加这部分都是动画片、数字电影和IMAX影片，以为这样既提供了新影院的片源也不影响普通（国产）电影的竞争力，可是这个想法看来并没有挡住好莱坞的大潮，这可能跟大陆观影的实际状况不契合

电影要从非电

有关。一般的普通观众刚刚开始接触新媒体，所以对好莱坞的电影有新奇感，好莱坞电影在影片质量和商业化上的确比大陆的电影“好看”，这种观众的自由选择无法改变，用政策像“国片保护月”之类其实不会提升普遍的电影产业，可能只是保护了一些大陆电影的产值，使它败得不会太难看，但是对整体产业的提升毫无助力，在我看来电影现在的状况跟普遍的知识分子没有发挥自己的力量有很大关系，台湾新电影时代的知识分子具有非常强的推动跟引导能力，他们呼吁大家对电影的要求要超乎技术和产业规模，呼吁电影创作跟大家日常生活有关，跟对艺术的向往有关，这个是很重要的，这是一种志气，树立了一个高的理想目标，而大陆现在知识分子的领导作用没有发挥，没有电影常识没有电影判断力的大众就选择最简单商业模式的解决办法，一部好莱坞电影比一部国产片好看这是毋庸置疑的。现在电影的生产在很多方面都是盲动地寻求一窝蜂的模式，盲动就是不明白类型电影产生的机制和原因，人云亦云地以为哪样的公式一定能吸引观众，成为简单的被片商引导的思维方式。在我看来片商是一个挺可怕的产物，只知道追求利润，它在引导民众看电影的风气和习惯，使大家一点志气都没有，这其实是产业界的一个过渡期，可是过渡期也有全面沦亡为只有数字和娱乐价值的可能，这个时期就是有识之士应该发挥力量，掌控某些发言工具，发挥影响力提醒大家一些共识，这个对于产业界其实有非常大的影响。政府的政策面也应该发挥这个影响力，可是现在普通的百姓对政府并不是完全信任，只要政府干预就觉得是要管制，所以政府正面的引导力量比较难以发挥。电影创作者完全被片商牵着鼻子走，自己没有志气，也不愿意做完整的电影策划的工作，所以到现在为止只愿走“安全路”拍一些乏味的古装片、贩弄一些残余的明星价值。要是有志气就应该做一些有自己思想或者自己艺术理念完成度较高的作品，我们看杨德昌的电影都经过两三年的准备思考，说到侯孝贤，虽然我不知道他的《聂隐娘》具体怎么拍，可是他已经准备九年了，这都是我们值得尊重的。现在大陆拍电影都很浮躁，每个年轻导演找我都是说“焦老师您赶快帮我去戛纳”，这在我听起来都是很奇怪的理想。

至于台湾的新导演浮不浮躁，其实跟大陆差不多（笑），而

且现在在媒体上和大众之间对他们都有一个很大的误解，以为新导演就是年轻人，这是大错特错，比方说魏德圣，他是在电影界做了二十多年副导演的，包括给杨德昌做副导，他已经进电影界20年了现在都四十多岁了；九把刀有丰富的创作经验，虽然他技术上不行，可是从他写网络小说引起轰动也差不多20年了；九把刀的producer柴智屏从《流星花园》开始在偶像剧的领域也做了很多年；蔡岳勋做出《痞子英雄》，他也有丰富的创作经验的累积，是《流星花园》的导演。就像你们看滕华涛做的《失恋三十三天》，你要把他前面创作的《蜗居》算进去看，他怎么会是新导演。并不是年轻或拍了第一部电影就叫做新导演，就拥有被关照爱护的特权，理想的做电影的年纪就是30岁以后，前面20岁到30岁中间希望是从基层工作开始做起，这才叫真正做电影的人。

学生：刚才您讲台湾电影从民间戏剧、乡土文学等大众文化中吸取精华使电影走向一个相对繁荣的阶段，在中国大陆八九十年代张艺谋他们的作品也有很多由小说改编而来，也获得了一定的票房和赞誉，但是在现在却很少有这样的通过改编获得成功的作品，是不是说明电影由文学改编而来是有时代性的，只局限在特定的时期？

焦雄屏：我是这么看，大陆“文革”时期虽然有十年的空白，但是也累积了不少文化和创作上的因子，不管是文学家还是艺术家都是这样，所以“文革”结束以后无论是在艺术创作领域还是观众领域都有一批非常强大的爆发力，大家对于新知识的渴求以及对新作品的向往都成为一个基本的沃土，我分析一个电影时从来不会忽略那时观众的存在，观众代表对这些影片的期待。你讲的这个问题跟文学小说它本身的爆发力是否在减弱有关，莫言、冯骥才等这些重要的小说家，现在他们已经到了创作的后期，创作力有没有在减少、减量或减值呢？我没有看大量他们的作品不能妄下结论，但是见诸今天，资讯的获取渠道被网络占去，通过网络你可以得到的东西非常广，可是相对的深度也在减少，所以在这两方面相互的作用下，文学、书籍对社会的影响力在降低当中，这也同样表示电影创作者对文学、书籍的感悟或吸收也在降低当中，这些书籍的影响力绝对不如七八十年代。改编也要看影片创作者跟小说的互动关系，

電影要從非電

比如说张艺谋，我一直认为他是非常好的执行者，但不是一个好的 film maker，他是技术出身，对于摄影有非常好的看法，但我们认为一个完整的创作者应该是思想和技法相辅相成的，张艺谋在这方面是个工匠不是思考家，所以他的成功属于一种随机状态——倘若他选择的小说是成功的，诸如《红高粱》、《活着》，那他的作品就会有一定的激荡能力；倘若他选择的小说是他自己不怎么理解的或者是自己原创的，那影片就会有一定质量的损失，见诸《幸福时光》、《英雄》。我认为他一生认真念完的书可能就是《雷雨》，所以他拍来拍去都是复仇、乱伦这种很强烈的戏剧冲突，他没有一个很包容性的哲学观和一个宽广的世界观，没有办法对这些冲突做一个妥善的结局和处理，虽然在技术来讲他可能超越非常多第五代第六代的导演，但是在人生观这些需要人生的资历跟演练，在我看来张艺谋是一个非常好的工匠，但他不是一个理想的完整的创作者。

学生：我还想再问一个问题，中国电影发展不起来是因为在大众文化上有很大的缺失，您怎么看到中国电影和当下大众文化的关系？

焦雄屏：现在大陆电影有个现象，香港一批被淘汰的导演喜欢来大陆讨生活，80年代他们在台湾抢了非常多的市场，那时的台湾跟现在的大陆其实挺像的，就是对过去真正自己好的电影不知道珍惜，幸好那时台湾知识分子的力量很集中，一直有将不平之鸣发出来。其实大潮真的是香港电影，像徐克《倩女幽魂》夹带着新的电脑技术跑到台湾闯出天下，但是不管是拍黑帮还是古装大片，重复性太高使观众慢慢就唾弃了，接着90年代随着西方的船坚炮利，香港电影很快就在好莱坞的围攻之下败亡了。哪里知道这个世界这么美妙地产生了一个大陆新市场，同样的国片保护政策，使大陆年轻的观众尝试到香港娱乐电影的风貌，香港电影在21世纪找到了一个新的市场。我讲的是一个群像并不针对特定的导演，但是我觉得很多香港导演“北漂”对大陆电影产业的影响并不是正面的，它让一个知识分子气息很浓的文艺社会的大众文化扩大到很多非知识分子范围中，这些人有权利去选择他们喜欢的电影，现阶段还处在这个新奇性的尾端。

开始有些人对电影现状不满，批评不接地气、逃避主义、粗制滥造，等等，把问题都怪到电影审查单位怪到广电总局，这些其实都是本身创造力的贫乏，电影创造力的好和不好和电影检查有这么大的关联吗？我真不这么认为，我们曾经看过世界电影史上最好的电影是在东欧这么严厉的检查制度下出来的。就只讲伊朗，伊朗的电影检查制度比全世界各个地方都还严苛，会创作的人照样会出一大批好电影，你一定要挑战政府的容纳限度才会出好电影吗？我不这么认为。当然我并不是因此就支持电影检查，我当然希望创作自由，但是创作自由有很多细节上的考量，你一定投身在这里面这种考量才会发挥效用，还有这中间有没有误读，你给他权利的自由可是很多片商会故意曲解，曾经台湾有一阵很多片商一定要把片名改得非常黄色，以为这样能够吸引到更多的观众。广大群众对于很多事情的要求是没有办法接受保护的，他们就是很纯真的受众，这个时候我还是要讲这就要思考知识分子的力量如何发挥。今天大陆产业上的问题也并不是说要去怪香港导演，是自己的产业界没有抵御能力，把重担都交给了片商，片商再去结合香港导演，有人对片商有不平之鸣吗？

我还是认为这是一个过渡时期，整个时期每个人的力量都有机会发挥，我常跟大家讲跟我的学生讲，每一个人在这个社会上都应该尽一点公民责任，你的公民责任就是该讲话时就要发声，该行动时就要有行动。我在美国期间，由于受到之前大众传播的误导，以为美国是个自由开放的社会，美国人可以享受各种自由，我们到了美国就解放了，等到真正了解美国就知道它从小学到中学这段大学之前的基础教育建立得非常严谨。比方说公民道德，我上学时公民道德课都是用来混的，没人好好上课，讲课的人也只会照本宣读，这就没有意义了。在美国社会，有一次我看到一个男人在我前面走，走着走着就突然去到马路对面去捡纸屑，然后走很远去扔进垃圾桶，这对我当时很震撼，这是一个普通的年轻人，他就会去做这些事。关于公民道德的排队这件事，在西方社会对人格或自我要求特别高，别人没有看到你，可是你自己可以看到你自己，就不好意思去插队，不好意思去赖皮。中国人很聪明喜欢用各种方法走捷径，插队的人很多，这就需要旁边人的不平之鸣，一定要大声地讲

电影要往哪儿走

让插队的人不好意思，周围人的禁止的压力就会产生影响。大家尽一份公民义务把这个社会变得更好。一个电影不好，那大家就一起讲话，就应该在网络上讲出自己的想法，以前你没有工具，可是现在在网络有微博都可以发出声音，这非常重要，在现在中国产业阶段里，中国电影改不改变很大一部分的权力是在各位的手上，千万不要小看这个力量，台湾电影产业能有今天就是大家互相支持愿意挺身出来讲话的结果，不然怎么会有《海角七号》呢，在当时大家热议《海角七号》让人已经不好意思不看了，我猜这跟当时微博上大家讲姜文的《让子弹飞》情况是一样的。

另一方面呢，现在的发言很多大多有一点点瞎起哄的味道，我很希望这能变成有人尽公民义务，讲一些正当的话，尤其你们是电影专业的，应该多发挥一些知识分子的气质跟向往，把这个社会普遍的水准提高一点。中国现在已经成为世界第二大市场，好意思再拍古装片吗？其实票房很高的电影真的能反映国家的文化和知识水平，全世界都不再看的史泰龙和施瓦辛格这些人的片子，只有在中国最卖座，以前我去人家就跟我说，反正这些电影都是拍给你们亚洲市场看的，每次听到都会有些愤怒，可是又没有办法，不能完全只怪创作者，是你的欣赏水平就是这样啊，是你自己愿意去支持这些电影。前两三年看到拍的古装片真觉得是荼毒我们的历史和文化，荼毒我们对于这些经典小说经典作品的传承，可是大家也好像都甘之如饴，每个人都逆来顺受，甘心地去付一个高的不成比例的票钱。看电影跟公民责任都有关系，不要觉得自己犬吠火车无足轻重，你们这一个班、一个学校大家开始不平之鸣，在相当程度上总会代表某一部分人的声音，会来影响电影产业。

学生：老师我想问您两个问题，一个是我想了解一下小清新电影的起源，另一个是想听您介绍一下校园电影。

焦雄屏：先讲校园电影吧，这就跟你们现在讲的校园民歌差不多是一种观众，校园跟大学生有消费能力，他们是一个很大的指标，这个指标在70年代后期就变为一种创作风气，出现了很多校园民歌《兰花草》、《童年》，校园里的这些人还没有进入社会大染缸身上还有一定的纯洁理想性，这些人就被泛指“校园”。至于校园电影，每个年代都有，是每一个时期比较受大学生青睐和喜欢的

电影，诸如台湾新电影崛起早期的《学生之爱》，拍学生生活、拍校园，所以严格地说，《那些年，我们一起追的女孩》就是校园电影的延续，也有很多“二秦二林”时期的电影也是校园电影。到了80年代校园电影就指大学生喜欢看的新电影，现在用“校园电影”指称就不准确了，因为它并没有构成一种类型。

至于小清新电影，“小清新”是大陆传来，恐怕是从网络上抓取的流行语，变成形容台湾电影的一种方式。如果说小清新电影的始祖，就是《蓝色大门》，那时台湾电影市场占有率在1%以下，没有任何电影能有十万二十万（台币）的票房，一个没有什么宣传的电影《蓝色大门》居然取得了五百万的票房，在大学生和年轻人中特别受欢迎，捧红了两个明星，一个桂纶镁，一个陈柏霖，这个电影的声誉一路升上去，当时我们也很诧异，这十年间它变成了大家心目中最喜欢的一个青春电影。从2008年开始年轻人创作电影都拍很年轻人世界的电影，就慢慢汇集为一种电影的形态，被大陆封号为“小清新”。我觉得这个名字挺好的，这也两岸间交流出现的一个名词。小清新电影其实在很大程度上表现了台湾观众的愿望，他们不想看复杂的电影，不想看电影节的“毒药电影”，不想看重复的台湾历史，不想看香港黑帮电影，不想看跟现实无关的古装电影，观众想看跟自己相近的人。有一次大陆有个人跟我说我拍的一个电影《听说》，他讲得很准确，说是“扑面而来的善意”，于是我就想到，在小清新电影中，它很少讲到社会的邪恶，也很少讲到社会真正的现实，它讲的就是一小群人欢欢喜喜的生活中小小的挫折和小小的圆满，这批电影都是这些，最早可能就是《蓝色大门》，之后有零星的一两部，从2008年开始大量的复制到现在，当然中间有很多失败的作品，巅峰就是《那些年，我们一起追的女孩》。

学生：林清介拍的一些电影主角并不是大学生而是中学生，您觉得这是校园电影吗？

焦雄屏：林清介这个创作者我觉得不太规范，有时他拍的电影非常清新善意，也有一些影片有些剥削社会现实，好像是要记录现实可是从镜头角度眼光就可以感觉并不是善意的。照理说他应该被算成台湾新电影的鼻祖，可是所有的评论界都会把《学生之爱》剔

電影要從非中

除在外，而且他只有这一部电影特别好看，这也是夹杂了个人的体验在里面，我常常觉得当一个导演在拍自传时一定是最纯真、最动人心弦的，到春蚕吐丝完再重复拍的影片就很支离了。

学生：中国内地、香港和台湾的艺术电影最后一次的辉煌是在2000年，《一一》、《鬼子来了》、《花样年华》同时入围了戛纳，而之后这十年海峡两岸暨香港的艺术电影好像都进入一个困境，我想问一下造成这个现状的原因以及您觉得突破的途径是怎样。

焦雄屏：你说现状其实并不是一个共相，大陆花了多久才出一个姜文？他有那么久演戏的经验，又是一个很特别的导演，我去过他房间，每本书上都做了好多笔记，他是一个爱读书有思想的人，这样的人有多少呢？香港能出几个王家卫，台湾能出几个杨德昌或侯孝贤？他们都属于非产业的共相，是鹤立鸡群的艺术家的，艺术家是绝对不会量产的，需要时间陶冶和状态。这个十年期间，中国内地、香港和台湾的电影都被大陆这个黑洞牵动变化非常大，也改变了亚洲乃至全世界的电影生态，这个改变的过程对艺术创作而言是个不良的发展环境，大部分的人的力气都转去做数字电影，去跟产业密切结合了，比方说姜文拍了《让子弹飞》，这个片子很难进三大影展，它有太强的商业气息，《鬼子来了》和《太阳升起》时他还努力要讲一个自己的东西，虽然讲得不明不白。王家卫学李安去世界上闯荡结果铩羽而归，所有人看《蓝莓之夜》都感觉是把《花样年华》、《2046》加起来再打散放去纽约拍，这就有问题，创作是一个春蚕吐丝的过程，对我来讲王家卫最重要的状态就是怅惘，生命中错过了某个人或某个时机然后就一直在怅惘的情绪中，这怎么能够你拍很多部电影呢？《阿飞正传》已经到极致了，《花样年华》勉强撑了一下，到《2046》已经不像样了。杨德昌就走了嘛，侯孝贤要不是有朱天文的帮助也不可能源源不绝，朱天文并不是她一个人，是她一整家啊，家人都是作家这丰厚的文学的底子有太多的东西可以输送给侯孝贤，否则童年早就讲完了嘛——一次吴念真的《恋恋风尘》，一次朱天文的《冬冬的假期》，一次李天禄的《戏梦人生》，所以他有机会一直走上去，而且在美学上不断地精进，这才成为侯孝贤。出个艺术家难道能容易吗？

艺术创作不是一个简单的事，不是坐在那里写作就能写出经典。在2000年出了经典作还是三部一起出来，大家都好激动，片子都这么棒，那真是充满了中国文化的骄傲，那一年还有《卧虎藏龙》，它累积了胡金铨和所有金庸小说，累积一个很棒的打手杨紫琼，累积一个在好莱坞混了很多年的明星周润发，不然怎么会有这么好的《卧虎藏龙》呢。所以大家千万不要简单看产业界跟艺术界的这些问题，艺术不是简单一朝一夕就可以做起来的。每一个人的自传其实都是最好看的，九把刀这部电影绝对是他生命中最有生命的一个事情，所以他未来的成就我心里是打问号的，他会不会变成一生之中只有这么一部电影的人？但听说他下个电影是拍他妈妈，那也许就好一点，继续春蚕吐丝嘛。艺术作品的产生跟你的环境有关，周遭社会情况整治情况产业环境有没有给你一个生长的沃土。大家千万不要忘记第五代崛起跟“文革”十年的累积有很大的关系，陈凯歌去拍《黄土地》，靠的是他在红卫兵时代在边远地区积累出来的东西，他放了八年十年的经验在里面，所以我觉得做出艺术作品真的不是那么容易。

用艺术作品的数量做指标只能说明最近几年的风气、环境不利于艺术电影的生长，或者不利于它的诞生，但并不表示没有这样的艺术家。比如说我曾经要合作的一个导演叫邓勇星，之前拍得一个电影很难看，但是我觉得这个导演是有潜力的，只不过选错了题材故事没讲清楚，后来他倍受打击跑去上海做广告，呆了十几年，痛定思痛拍了一个电影《到阜阳六百里》，我觉得拍得非常好，是过去这几年大陆几部值得提而且有代表性的作品之一，还有《郎在对面唱山歌》、《钢的琴》，现在的这个环境会利于这些电影的观看吗？一定不会，没有观众会愿意看，也没有渠道看，当年《黄土地》三天都下片了，后来因为在香港大红特红就重新上片。

再来回答问题，艺术家每个年代都存在，但是艺术家是否能量产和恒常的出现这是要质疑的，另外在整体向产业飞奔的环境里不利于艺术电影的存在，中国内地、香港和台湾皆然。

上午就到此结束，谢谢大家，下午两点见。

焦雄屏：我现在要放的一个片子是一个住在美国的香港籍导演（当然现在是美国人了）拍的，他是我看过中国内地、香港和台湾

電影史要從非電

最好的电影作家之一，他是美国非常好的一个学者，是知识分子，他拍的电影都非常有知识分子的味道，这是我支持他的原因。我觉得在这边放他的片子非常有意义，因为影片讲的是中国近代史一个比较少讨论的问题，就是“康有为”。我们最近在台北市的一个电影节里放了这个电影作为闭幕片，但是不是今天放的这部，是另外一部，这两部电影是一起的，一部叫《大同：康有为在瑞典》，这部电影很现代化、很复杂，一般人看觉得很吃力，可是看懂了以后会觉得非常棒，是我看过电影中知识分子气息最强的一部，带有非常强的法国新浪潮的风味，愿意把观众当做成成熟观者处理，强调知识性、历史性和哲学的思辨性，引述的范围也非常广。大家来看我觉得非常适合，一方面你们现在都在北京，另一方面你们对电影史都有认识，刚刚我特别讲了一下《清宫秘史》，在这个电影里也有谈到。有次开研讨会，台湾的“中央研究院”的历史学家近代研究所所长特别来帮我们讲评，他就说在近代史里康有为是一个最不受欢迎的人物，台湾以孙中山领导的中华民国的革命为正统，一般认为康有为虽然戊戌政变遭到迫害，但他是个保皇党，忠心于光绪帝认为正统是帝制，所以不受孙中山信徒的支持。

中国在民国时期这段历史对台湾特别重要，刚我说大家要理解台湾电影史一定要先理解历史，不然对台湾电影史的定位总会有些失误。就像我们当时在拍新电影之初对“寻根”的问题特别在乎，关于“我们从哪里来？”在父母辈的人看来是个不许探讨的禁忌，我们都没有听到他们谈过自己小时候的事，只知道父母从大陆来，自己是外省人，本省人的家庭也不会对自己的小孩说这些，对大家来讲，历史有太多负担是种伤痛。大陆也由于一些历史政治问题，对康有为的历史不鼓励也不理解。所以在整个中国的社会里，在整个中华民族血液里，康有为是个不被讨论、不被论证、无人关心的历史，可是他又非常重要。大家都知道一个名字叫章诒和，她的《往事并不如烟》里“最后的贵族”一段写的是康同璧，就是康有为的二女儿，当年康有为带着康同璧在欧洲流亡很多年，这中间他在瑞典买了一座小岛住了三年，在那里他不断地研习西方民族的概念，还有政治体制的概念，他分分秒秒都在思考中华民族的命运，等他回国之后却过的很凄惨，据闻是被毒死的。我特别喜欢章诒和

笔下康同璧的故事，讲她当年在四合院里老的遗风特别有意思，看了之后就会慢慢把历史的点滴连在一起。

今天给你们放这个电影，你们应该是全世界第一批看的人，因为这个电影还不算完成，导演还要加一些讯息，就是中华民族的人在世界上的地位，大家都知道前一阵美国国会正式通过法令，为19世纪的排华法案在百年历史上正式向中国人民道歉，导演要讨论康有为不仅仅局限在他人本身，而是要讨论中国人的地位和中华民族在近代史上的意义。我们今天放的是简版，因为《大同：康有为在瑞典》大家都看不懂，他就拍了一个简易版，叫《康有为二三事》。这个简版的内容跟《大同》还不太一样，请大家今天先来看，它里面有些演戏的部分来讲康有为和他的弟子梁启超以及和康同璧的对话，康同璧的演员是陈令智，是中英混血，出演的《浮世恋曲》得过金马奖最佳女主角奖，讲得一口典雅的英国英文。《大同》这个影片很复杂很少有人看得懂，这回介绍一下《康有为二三事》，希望不管从哪个角度——理解中华民族的角度、理解美学的角度、理解创作人心灵的角度或者谈古论今看中华民族的命运，我个人非常以这几个作品为荣，很高兴自己能够参与，这也是对“中国”这件事的义务。来，我们来看吧。

这个叙述者叫江青，是中国第一个现代舞的人物，她就是当年第一个被李翰祥带到台湾的“国联五凤”之一，她是上海人，小时候在北京学舞蹈，十五六岁跑去香港去了邵氏的实验剧团教李翰祥的演员跳舞，后来做演员，被李翰祥带去台湾之后一炮而红。她是个非常传奇的人物，冷战时代在大陆、香港和台湾都居住过，在台湾嫁了刘家昌，不幸的婚姻把她害得很惨最后不得不流亡美国，从台湾第一大明星到美国中餐馆洗盘子从头来过，回到最爱的舞蹈事业，后来成为中国第一个现代舞的专家，她训练和帮忙推动的就是林怀民，林怀民到了台湾又推动了“云门舞集”，这些东西都有千丝万缕的关系，江青在纽约表演遇到后来的丈夫是个瑞典人，也去瑞典买了一个小岛，所以导演请她来叙述康有为就夹杂了非常多的意义，除了她流亡在三地的生命经历，还有她在瑞典生活的经验和她作为一个当代的中国人对历史的思考。

影片放映

焦雄屏：这个是个纪录片，形式并不复杂，不同于《大同：康有为在瑞典》的复杂全面，这个拍的只是康有为本身的传记。现在只是一个初剪的版本，音乐也乱七八糟，所以我希望大家不要做影评，我只是希望看这样的题材和状态你们会受到影响吗？或者你们过去对康有为有了解和看法吗？

学生：在我以往印象中的康有为是清末想搞君主立宪，虽然失败但是一直没有放弃的这么一个人，以前我认为他想要实现这种功绩的可能性是存在的，可是今天这部片子给我的感觉是导演对康有为要实现的这个梦想持悲观态度，他塑造的康有为是更加明知不可为而为之，包括他后面写康有为和毛泽东之间微妙的联系，其实是想说明康有为的这种想法的不可能性，之后又继续描写康有为在后半生继续努力不放弃，所以给我的感觉康有为是个非常悲壮的人物——后世的人看他这个东西根本不可能成功，但他依旧为之付出了一辈子，为了他的“大同梦”努力。

焦雄屏：台湾人对近代史是非常无知的，近代史的教育大陆比台湾强很多，我当然不知道现在新一代的小孩他们的历史课本有没有好一些，至少在我那个年代台湾历史到孙中山革命之后就不太讲了，是一片空白，所以对康有为、梁启超的事迹都是我后来从像《茶馆》之类的电影上了解到的，但是事实上对于他想做的事情我们并不明白，这位同学讲的“君主立宪”对我们来讲就是当时中国是否应该走上日本明治维新的路线，把社会现代化，保留君主体制。日本走向康庄大道的现代化，大量的西化进步很快，在中国这个观念产生非常大的争执之后就不见了，两地由于后来政治的原因都无法放开思考这个问题，所以陈耀成导演来做这个事情，作为海外华人他所关心的事情范围非常之大，在《大同：康有为在瑞典》里表现得比较明白，他有讲到你刚讲的这个悲壮的意思跟这个悲剧性的人物。在那一版中我们还讲到了在西方人眼中华人的形象是多么的低落，到今天中国在世界上经济实力已经很强，再和当时对比，其实会对你们有非常多的刺激和思考，至少会有一个反省的力量。

新電影要從非電

说实话来这边演讲，对我来说电影事小、产业事小，各位作为研究电影的人到底如何处理电影和当代的关系？我希望你们的眼界能更庞大一点，电影能够帮你、帮当代的中国做一什么、帮百年来沧桑的历史做点什么，电影的功能也应该就在这儿。电影只是一个媒介没什么大不了，把它当做成名成利的工具更只是一个小小的人，电影是一个表达的工具应该有更庞大的枝叶，应该有更伟大的一些目标，这是我寄望于大家的。曾经我们在1989年金马奖跟《悲情城市》对垒最严重的一部电影是关锦鹏的《三个女人的故事》，别名叫《人在纽约》，这个片子就得了金马奖，《悲情城市》只拿了一个最佳编剧奖，它最没有突破的就是编剧了吧（笑）。关锦鹏跟我关系很好，他有个电影里角色还叫“雄屏”，我抗议，无效，很荒谬的还有很多人把那个角色还当成是我的故事。侯孝贤跟我关系也很好，所以我没偏袒任何一个人，但是历史有一种公正性，当时另一个好朋友跟我说，你不要难过，他说你看看十年以后大家讨论《悲情城市》还是《三个女人的故事》。我说对，作品一定要经过时间的考验。结果五年以后大家就已经忘记《三个女人的故事》是什么了，而到现在大家都认为《悲情城市》是个里程碑，仍旧是历史上非常重要的一个个体，是华语电影中真正的大杰作。所以我就想，电影真的不在乎一时一地，电影本身也没有什么了不得，导演也没有什么了不得，不要把有些人崇拜化偶像化，用粉丝的心理去看所有的作品，要有一颗平常心，最重要的是作品会留存下来什么东西。

康有为这个电影拍的好坏不重要，陈耀成这个导演也会有他自己观点的局限，重点是他是想做“有所为”的电影出来。我最不喜欢最瞧不上的一种导演就是跑来叫焦老师，说帮帮我的忙，我其实就想走戛纳红地毯，听完我就不想再见到他了，这种人的视野真的太小了，还有种导演有很好的视野，但是就是不知道拍什么，这种也再见了。你自己有没有想创作的东西，有没有足够的经验和状态，这都是创作的基础。越到我这个年纪，越觉得形式的完美程度或者对导演个人的看法都不重要，用心更重要，我们更看重心里的情怀。

后记

电影要从非电

我在2009年中国电影家协会电影文学委员会的一次论坛上，偶然认识了电影“现代乡村三部曲”和“抗战三部曲”的编剧程晓玲女士。当时并没有深入交谈，但却有老朋友“心有灵犀”的感觉。因为投缘的缘故，交往就自然而然地多了起来。一次，她提及了浙江杭州要成立“西湖影像促进会”，并且筹划做侯孝贤电影展映和研讨，希望能与中国电影资料馆合作。因为我个人不久前应侯孝贤主席之邀，代表中国电影资料馆去台北参加了第47届台湾金马奖的相关活动，并且与侯孝贤本人有过深入交流，所以也非常积极。不过，记得我当时表示说，由于中国电影资料馆的经济状况，出入出力都没有问题，但要出钱则是几乎不可能的。程晓玲女士马上表示说，资金问题由她去想办法。说老实话，她当时那么一说，我也就那么一听。但很快，程晓玲女士就告诉我资金问题解决了，并且很快就落实到位，其办事风格之果敢、办事效率之迅速，甚至让我们在事业单位工作时间长了的人都有些不习惯。出于对侯孝贤导演的尊敬，也出于对程晓玲女士的尊重，我也不敢怠慢，立即全方位着手相关准备工作。

众所周知，侯孝贤创造了时代，创造了台湾电影的新时代。尽管我们对台湾新电影有不同的读解和评价，但这个时代刻有侯孝贤

的深深印记恐怕是没有什么争议的。在台湾新电影导演中，侯孝贤是受中国传统文化影响最深的一位，也最具诗人气质和人文精神。他的电影将中国传统文化的核心精神内化为一种自觉的人文关怀和艺术追求，并以诗一般的镜语体系呈现于观众，使得他的电影成为华语乃至世界影坛一道独特的风景线。

1987年，由詹宏志策划撰写，包括侯孝贤在内的众多电影人签名的《台湾电影宣言》强调：“我们认为，电影可以是一种有意识的创作活动，电影可以是一种艺术形式，电影甚至可以是带有反省和历史感的民族文化活动！”1989年，侯孝贤的《悲情城市》通过一个大家庭的分崩离析，大胆触碰台湾历史“二·二八事件”的禁忌。在这部电影里，侯孝贤将“个人与时代”的主题推进到了一个新的高度——从而使“个人的编年史与民族的历史合而为一”，故事以“一种更具个人特色的方式展示了整个时代”。^①影片于当年获威尼斯影展的金狮奖，确立了他在国际电影节一流导演的地位；同时也令台湾电影成为国际瞩目的焦点，为其后的台湾电影开拓出“国际影展路线”。从1983年开始，侯孝贤的电影每一部都获奖，共取得二十多个国际奖项，包括著名的大奖，如威尼斯影展的金狮奖、柏林影展的国际影评人奖、戛纳的评审团奖、芝加哥影展的银雨果奖等，并两度获得台湾金马奖最佳导演。

长镜头美学、固定镜位、写实风格、画外音运用是侯孝贤电影的艺术特色，也是我们读解侯孝贤电影的关键词、核心词。毫无疑问，侯孝贤是一位电影作者；而侯孝贤电影是作者电影。法国新浪潮等西方思潮对侯孝贤电影的影响很大，台湾新电影运动与法国新浪潮之间有着十分密切的联系。法国新浪潮反对为了迎合大众兴趣、内容空洞的商业电影，力图以艺术趣味来替代商业趣味。台湾新电影也表现出了同样的艺术追求。侯孝贤将自意大利新现实主义电影以来的西方作者电影的优秀艺术传统与中国传统文化的美学旨趣完美地融合在一起，开创了中国式的作者电影风范。著名作家阿城在《且说侯孝贤》的文章中曾经评价道：孝贤的电影语法是中

^①《侯孝贤：电影是永远的乡愁》，《中国青年报》2007年11月8日。

国诗。侯孝贤电影创作的长期合作伙伴朱天文评价道：“侯孝贤基本是个抒情诗人而不是说故事的人，他的电影的特质也在于此，是抒情的，而非叙事和戏剧……吸引侯孝贤走进内容的东西，与其说是事件，不如说是画面的魅力，他倾向于气氛和个性，对说故事没有兴趣。”^①可以说，侯孝贤通过自己独有的影像表达，突破了台湾传统电影的叙事模式和拍摄技巧，形成了独具特色的“侯氏电影美学特征”。他的美学思想暗合了中国古典美学“气韵生动”、“意象”、“妙语自然、物我两忘”等命题范畴，在隽永的影片段落中，形成“发纤浓于简古，寄至味于淡泊”的意境。通过对侯孝贤电影与其他华语电影的比较，我们发现在全球化语境的当下发展民族电影和民族文化，这种文化记录性不失为一条有效途径。法国《电影手册》杂志主编让-米歇尔·付东(Jean-Michel Frodon)指出：侯孝贤身上，我看到一种很纯洁的叙述方式，这是用另外一种眼光来看世界，这是让我感到最震惊和最受触动的，通过他的电影，我更好地看到我们这个世界，看到了我自己。

侯孝贤在执著地经营自我的艺术理念的同时又鼓励青年导演们“面向观众”，不遗余力地扶植青年电影人。侯孝贤频频为年轻导演“护航”当监制，“因为这样，拍电影才能延续下去”。2009年，作为当今台湾电影界闻名海内外的电影领袖人物之一，他开始担任金马奖主席，为很多电影当监制，也为台湾电影呐喊助威。侯孝贤任主席后的首个金马奖，一洗前几届商业大片称霸金马的局面。第46届台湾金马奖颁奖礼于11月28日晚上在台北县盛大举行，戴立忍的小成本影片《不能没有你》在创作奖项上大获全胜，包揽最佳导演、最佳影片、最佳原创剧本、台湾年度最佳电影四项大奖。

需要特别指出的是，侯孝贤对两岸电影交流持有积极的态度。侯孝贤在接受记者反复强调：大陆电影是华语片中心。侯孝贤力图做大华语电影的概念。“台湾有先天限制，2000多万人口，但是台湾有它的内需市场，这是个永远的活力来源。由于台湾对传统文化

^①《侯孝贤：电影是永远的乡愁》，《中国青年报》2007年11月8日。

有一定的保留，在华人世界里，它可以扮演一个角色，就是研究、发展华人电影。^①现在台湾电影最需要的是与大陆的交流，台湾导演应该主动走出去。他还呼吁建立合拍片制度，让台湾导演可在大陆拍电影，而台湾电影在大陆市场不受配额制影响，能自由放映。侯孝贤认为，大陆电影市场前景广阔，足以抵一个欧洲，市场潜力巨大，拍摄题材繁多，亟待建立更加多元化的模式。他还鼓励台湾导演应好好研究大陆市场，强调台湾电影一定要与大陆市场结合。好莱坞是两岸共同对手，两岸电影人有很多可交流和相互借鉴之处。侯孝贤认为华语电影要想走向世界，首先要做好自己，以华语片打入国际市场，这才是竞争力的表现。“那么，我们就要寻找另一条路径。用中国电影人自己的眼光和能力，形成自己的风格。”侯孝贤认为，“华语电影要走向世界首先就要做好自己，华语电影做好了特色自然就是世界的，而不应该刻意模仿别人。电影一定要有自己的特色，世界电影界要看的也是你独特的东西。中国电影应该以华语进入世界。华语导演还是应该拍华语片，用母语打入国际市场。”^②

当下，令所有中国电影人纠结的是，近十年中国电影虽然取得了跨越式的发展，但美誉度却并没有随着这种跨越式的发展而不断增加。相反，对中国电影的负面评价乃至严厉指责越来越多，越来越大。其中重要的一点就是具有经典人文品格、审美品格作品的电影不多。一方面，中国电影产业的当务之急、重中之重是克服电影产业化初级阶段的种种弊端，实现产业升级，避免自身的产业危机。另一方面，中国电影更要全方位提升电影创作和生产的质量、品质，实现人文关怀与产业关怀的平衡和统一，个人表达与社会接受的平衡和统一，视听奇观与视听意蕴的平衡和统一。中国电影必须用创意保障中国电影的整体品质，在各种平衡中寻找最大的张力，不仅要拍出受市场认同和欢迎的影片，更要拍出有创意价值的影片，创造受世界尊敬的、差异化、多样化的中国电影文化奇观、

①《侯孝贤：电影是永远的乡愁》，《中国青年报》2007年11月8日。

②唐爱明：《金马奖主席侯孝贤：大陆将成华语电影的好莱坞》，载《华商报》2009年11月30日。

电影要從非電

中国电影文化盛景。大量具有经典人文品格、审美品格作品的出现，有赖于自觉的审美追求和艺术坚持。须知，在任何条件、任何情况下，电影创作依然是一种艺术创造活动而不单纯的商业追求；在任何条件、任何情况下，观众最看重的还是电影自身的品质，电影的创意和诚意，电影的想象力和创造力。当下中国电影需要高品质的电影，这种高品质的电影的价值不仅仅局限于票房、市场或者经济层面，更在于其创意能力、创意价值。没有高品质的电影的合理配置和发展，现代类型电影生产就会遭遇瓶颈，遭遇障碍，中国电影工业、中国电影产业的可持续发展也是不可能的。从这个意义上说，侯孝贤电影及其他个人对电影艺术精神的坚守和实践，对当下浮躁的中国电影的“矫正”意义是不言而喻的。或许，这也就是我们举办侯孝贤电影展映及研讨会的初衷。

为了办好侯孝贤电影展映和研讨会，研究生部副主任左衡带领他的团队迟宁、周舟、尹鹏飞等做了大量的工作。研究生部其他同志以及研究室、外事处、事业发展部、办公室以及多媒体馆的同志通力合作，保证了侯孝贤影展活动、研讨会的顺利进行，产生了广泛的、良好的社会影响和学术影响。而《侯孝贤电影研究》顺利出版，得益于中国电影出版社社长胡子光先生、责任编辑类成云女士。在此，我要向所有为侯孝贤电影展映和研讨会、《侯孝贤电影研究》付出努力和心血的人表示最衷心的感谢。当然，最感谢的是侯孝贤先生本人，祝愿他的新片取得成功！他的电影不仅可以在我们中国电影资料馆得以永久保存，而且也将会得到人们永远的爱！

饶曙光
2012年4月16日