

■ 影像空间

风吹树叶 自成波浪

——《刺客聂隐娘》的追求

文·唐宏峰

《刺客聂隐娘》(以下简称《聂隐娘》)开篇第一个镜头就预示了一场在当下院线环境中极为不同的观影体验。黑白影像,中近景,一棵矮树下有两头驴子,蹒跚之声,之后镜头缓缓平移,窃七(聂隐娘)和道姑一黑一白站立在树下。黑白影像中那两头矮树下的驴子像极了黑泽明的画面。一种久违了的胶片电影质感,在影片不同惯常的画幅和银盐化合反应带来的颗粒感等方面充分表现出来,而文言对白、黑白影像(或后面高饱和度的色彩画面)、长时间静止的画面、滞重的镜头运动和内敛的人物,都立刻彰显出影片高度的形式化追求。但影片最终证明这种极致形式没有导致所谓“形式大于内容”,而是形式本身成为内容。

第一个镜头之后,窃七飞身刺僚,无知无觉,之后镜头变为仰望树冠,风吹树叶,哗啦啦作响。“风吹树叶,自成波浪”,这是电影刚刚发明之时,人们对卢米埃兄弟的影片所具有的那种真实自然的特质的描述。克拉考尔说:“电影热衷于描绘转瞬即逝的具体生活——倏忽犹如朝露的生活现象,街上的人群,不自觉的手势和其他飘乎无常的印象,是电影的真正食粮。卢米埃的同时代人称赞他的影片表现了‘风吹树叶,自成波浪’,这句话最好表现了电影的本性。”正是在卢米埃纪录电影的基础上,克拉考尔将电影的本性定义

为“物质现实的复原”。升腾的烟雾与不停晃动的树叶,最好地区分了电影与之前种种粗糙的表现简单重复动作的活动图画,体现出电影前所未有的能力。卢米埃的观众曾惊异于《婴孩喝汤》背景中在风里摇曳着的树叶,赞叹《铁匠》中“蒸汽慢慢上升,一阵风忽然又把它吹散”,“这种景象,用封登纳尔的话来说,就是‘实地捕获的自然景象’……给人多么深刻的真实感和生命感。”电影具有对自然细腻纹理的真实捕捉能力,这种能力被华语电影遗忘已久,侯孝贤重新拾起了它。

与早期电影类似,在《聂隐娘》优美的自然外景中,雾扮演了很重要的角色。电影中一处最长的风景固定镜头,是晨间林木和远山倒映在湖中,雪白而浓稠的雾气紧贴水面回旋萦绕,镜头耐心地固定不动,看着似有生命的雾气周而复始。影片结尾处的核心段落也极妙地表现了雾气,道姑站在深谷之上,谷中雾气逐渐上升,窃七上来拜别师傅,镜头只是幅度很小的平移以容纳人物,之后长久固定地看着雾气越来越浓,人如立于雾中。长镜头向来是侯孝贤的招牌,但此次更极致,以往是镜头不动,而镜中人物在俗世中纷繁活动,但《聂隐娘》不仅镜头固定,镜中事物也极少变化,所以造成画面静止的感觉。不过,恰恰是在静止中,侯孝贤精细地表现自然的运动,镜头停留在那里,他想让观众看见的内容

也在那里,是自然的律动,比如烟雾的宛转漂移;是人物的气息,比如窃七在帘后、屋檐或无所不在的某处站立观看,一动不动,而惊心动魄。《聂隐娘》无比安静,侯孝贤让自然和事物本身说话,让影像本身构成内容,而非形诸于口的语言。这正是“物质现实的复原”,是“电影的本性”,在这个意义上,《聂隐娘》恰恰是写实的。克拉考尔曾描述自己第一次看电影的体验,“使我深深感到震动的一条普通的郊区马路,满路的光影竟使它变成了一个样。路旁有几棵树,前景中有一个水坑,映照出一些看不见的房屋的正面和一角天空。然后一阵微风搅动了倒影,以天空为衬托的房子开始晃动起来。污水坑里的摇晃不定的世界——这个形象我从未忘怀过。”还是孩童的克拉考尔将这种体验概括为一篇文章的题目《电影作为日常生活中不平凡景象的发现者》。《聂隐娘》中大量长时间的固定镜头与静止画面,根本上应该这样理解——这是电影这门视觉艺术的根本属性,它展现自然与事物,好像我们第一次看见它们。影片采用大量中景、远景,极少近景和特写,镜头运动简单、缓慢,都是这种自然复现的要求。

《聂隐娘》的声音设计也与这种自然复现的视觉相匹配。电影前所未有地将蝉鸣作为基本的环境音,在其上附加对白或音乐,而对白稀少,音乐极度克制,各种细腻的环境音成

为主要声源(蝉鸣、虫声、鸟叫、开门的吱吱声、柴火的噼啪声等)。蝉噪林静,鸟鸣山幽,声音层面也突出了影片的宁静特质。在这部影片的独特形式中,画面与声音一起构成自然的复现,它让我们看,最纯粹的、单纯的用眼睛看,而这已经是电影久违了的东西。

《聂隐娘》的画面由两种反差极大的内容构成,内景极尽奢华唐风,外景则主要是水墨般的清丽山水。在田兴府一场戏中,室内的黄色与红色装饰物和烛光光源构成一个橘红色的边框,而屋外则是清冷蓝色。这个镜头构成了影片美术的基调。《聂隐娘》的美术师黄文英用建筑、家具、器物、服饰、屏风和帘帐等,精心打造出一幢幢华美堂屋,从唐代绘画中攫取灵感,艳丽的色彩在胶片颗粒中达致饱满,这里格外要提及影片中帘的应用。

几乎在所有的内屋中都有层层叠叠的帘子,有竹帘、布帘和丝帘,尤其是轻盈的丝绸之帘,四处悬挂。帘可卷起,可放下,重重阻隔,隔而不断,有效丰富了空间的层次;帘与风是绝配,帘轻盈,随风飘动,增加画面的动感;同时,帘上都绘有精细图案,随风忽明忽暗,似透非透,近看远观,效果迥殊。在田季安与胡姬在内阁长聊一场戏中,帘的运用绝妙,绝美。层层叠叠,薄如蝉翼的帘在微风与烛光中摇曳,镜头在帘后,凝视床前二

人,随着帘动,时而清晰时而模糊,美丽的光斑晃动,空间的丰富层次和调度性被极大增强。窃七站在帘后更暗而幽深的处所,听着田季安讲述,站立不动,面无表情,内心的痛苦与挣扎全部转化为平静,只有帘子的飘忽不定与晦暗不明,暴露了人物内心的波动。

站立不动、观看倾听的“隐”,比剑术神妙,无使知觉的“隐”,更是聂隐娘的本质。影片经常表现窃七在房梁、帘后、林间站立观看,很多时候,即使影片没有给出窃七的身影,也会让人感觉画面是她的视线所见。聂隐娘的看是如此耐心,一方面是其刺客身份所要求的伺机出动,而另一方面,她内心的不忍与纠结,才是长时间沉默观看的真正原因。窃七的主要行为恰恰是观看,而非武打。聂隐娘的视线是影片隐而不彰的线索,影片中很重要的一部分内容是经由她眼过滤的自然与人世,观看成为《聂隐娘》最本质的视觉相。帘,四处悬挂。帘可卷起,可放下,重重阻隔,隔而不断,有效丰富了空间的层次;帘与风是绝配,帘轻盈,随风飘动,增加画面的动感;同时,帘上都绘有精细图案,随风忽明忽暗,似透非透,近看远观,效果迥殊。在田季安与胡姬在内阁长聊一场戏中,帘的运用绝妙,绝美。层层叠叠,薄如蝉翼的帘在微风与烛光中摇曳,镜头在帘后,凝视床前二

人,随着帘动,时而清晰时而模糊,美丽的光斑晃动,空间的丰富层次和调度性被极大增强。窃七站在帘后更暗而幽深的处所,听着田季安讲述,站立不动,面无表情,内心的痛苦与挣扎全部转化为平静,只有帘子的飘忽不定与晦暗不明,暴露了人物内心的波动。

■ 随想录

《刺客聂隐娘》：
鸟过风生
花落无言

文·张德强

在我们眼里,安史乱后的中唐,纵使不是乱世,也是衰世,朝廷在阉竖和藩镇的摆弄下日薄西山。其实历史本没那么简单,在唐史大家黄永年先生看来,肃宗、代宗都不算是任人摆布的昏君,到了宪宗时代,朝廷甚至一度取得对藩镇的绝对优势。况且,还有传奇的兴盛呢,裴翎的《聂隐娘》就诞生在那个时代。依金庸先生的分析,《聂隐娘》的故事,对历史也多有曲笔,里面的两个节度使,人品都不甚高。小说原作中,聂隐娘取舍效力的标准不过是哪一个更有神通(而不是更正直)。金庸对空空儿称赞有加,因为他一击不中就耻于再击,飘然而逝,有侠客的风范。

侯孝贤的电影,索性把这些全抛开了。他只讲自己想象的中唐,自己心里的刺客。说起来,谁也没见过唐朝的都市原野(今天的西安,城墙都是明代的),只能依靠唐诗里的意象以及唐代遗留的文物去揣摩。看多了现代人拍的古装剧,难免觉得《聂隐娘》缺乏代入感。我想,这正是侯孝贤的踏实所在。他要呈现的是一种与我们远隔千年的历史,还要活生生不打折扣地去呈现。聂隐娘归家入浴,前面备水的过程,养娘细加香料,看似单纯地为展示所谓唐韵(细看打水侍女的头型,简直是一场敦煌侍女头型秀),其实也是努力填补历史感。侯孝贤的武侠里,人是活在历史中的人,并无超脱自身现实的人,人情也与你我不同。比如母亲对阿菊的态度,不是很奇怪吗?女儿回来,不抱着抚爱,先拜见公主。公主走了,母亲头也不回去送她,也不看阿菊一眼。这种陌生的人情世故,表达的是一个侯孝贤很想再现的古典苍凉的唐代。同样道理,片中不时冒出半文不白的对话,想必是故意的。全用现代语,就可惜了意境;全用唐人口吻,又过于晦涩。这生造的古人语言,保持了某种陌生化又不损生造。也是没有办法的办法。

若说古诗(也未必尽是唐诗)的意境,片中比比皆是。单说第三天清晨,精精儿(田元氏)与聂隐娘的决斗。老杜赞公孙大娘起舞“来如雷霆收震怒,罢如江海凝清光”,意思是说舞者表演起来让人眼花缭乱,如痴如醉,表演结束便如寻常人一般了。聂隐娘和精精儿交手,不过二三十秒,然后各自匆匆离去,这时给我们一个特写:地上破碎的面具。观众才知道高下已见。这段倒是唐传奇的味道,昆仑奴不也是,隐身于苍头间几十年,谁也不知他是高人。再看历来的武打片,走个路也飞来飞去的,很怕你不知道他非常厉害。

以现在的技术水平,把古代传奇拍成电影,并不难。然而古人生活距我们甚远,情感思想其实都有隔膜,照搬原著则失之拘泥。小说和电影不一样,脑后藏刀什么的,文字尽可玄虚,影像如何处置才够合理?如何为古代故事创造一个可信的背景,让人物有古典的味道又不至于不沾地气?我以为侯孝贤做得很认真也很踏实。譬如磨镜少年,并未被明白处理为隐娘的丈夫(虽然他是唯一一个喊出“隐娘”这个名字的人,别人都只知她是聂家阿菊)。片尾虽是众人偕隐于异国,其实隐娘未必会许终身于少年。这个长镜头的结尾是极飘逸而惹人联想的,与胡金铨《龙门客栈》结尾火烧客栈,众人离去的壮烈比,如此萧索而淡漠的收尾,更有现实味道。侠的末路,不过隐去,因为无补于现实。

“落花无言,人淡如菊”,影片刷过两遍,想到的就是唐人司空图的这句话。无疑,这是一部近年来院线上少见的“闷片”,聂隐娘说的话一共也没有二十句,的确是够“无言”的。但这“闷”不代表它没有内容。影像的艺术,似乎更该用镜头说话,大道理让人物用嘴巴讲出来,就失之生硬。聂隐娘不过刺客而已,还是个不彻底的刺客,原作中,刺大僚,不忍诛小儿;刺节度,反被策反,这与电影也并无出入,总之一“不忍”罢了。都是用镜头讲出。和《英雄》里秦始皇深情生硬地说出“不杀”两个字相比,可不高明许多?

与电影中背负了太多使命,承担了太多责任,夹在家族、师门和爱人之间的刺客窃七不同,裴翎笔下的聂隐娘,充满洁白的人生行迹无所拘束,游离于人世与出世之间,正是:黄昏风雨黑如墨,别我不知何处去。

■ 玉渊杂谭

“聂隐娘”是拍给我看的

文·尼三

当聂隐娘终于露出若有若无的笑意,和磨镜少年牵着马渐渐走远,影院里的灯次第亮起来,我听见身后有人长出了一口气,小声嘀咕,这都什么玩意儿啊。是的,聂隐娘不是拍给你看的,我想,是拍给我看的。虽然,我只是个普通看客,和侯孝贤也好,张震、舒淇也罢,一毛钱关系也没有;虽然,我在帝都一个难得的蓝天白云、适合打盹的初秋午后看了这部片,看到半截也打了会儿盹,但我还是觉得,聂隐娘是为我拍的。哀而不伤的调调,精致考究的画面,无声胜有声的肢体语言,凝练节制的演员表演,欲言又止的故事叙述,我都喜欢。

不过,我最赞赏的,还是《刺客聂隐娘》作为一部电影,而且是讲一个刺客的故事,却没有剑拔弩张、大喊大叫,仅这一单,就让人觉得它很大气。现在有些电影,我称之为“一字片”,一部电影就突出一个字。武侠片就一个“打”,恨不得随手一指就是一朵蘑菇云;喜剧片就一个“笑”,连篇累牍好笑不好笑的新段子汇编;青春片就一个“闹”,各种三角恋、各种分手、各种堕胎;动漫片就是一个“萌”,娇滴滴的小孩、大人和妖怪做着不合常理的傻事;仙侠片就一个“怪”,各路仙佛神魔扮相比拼,怎么怪怎么来;主旋律片就一个“装”,有困难要上,没有困难创造困难也要上……即便大制作,也很小家子气。

《聂隐娘》的突出之处在于没什么特别突出的,想说的东西似乎都没说,甚至压根儿就没准备说,但似乎又都说了。毫无疑问,这是一部内涵片。对于惯看武侠小说的人来说,聂隐娘的故事也不陌生,梁大师在《大唐游侠传》里早讲过了。电影《聂隐娘》的故事讲得七零八落,却包涵了中国政治故事必备的元素和结构,宫廷、割据、阴谋、和亲、权斗、朋党、外戚、巫蛊,甚至胡人,可见片子在节制的外表下藏着博大的野心,延伸开就是一部大戏,可煽情也可血腥,可酥胸大半露也可借古讽今,但在《聂隐娘》中,只

是几截若续还断的画面,几个欲言又止的眼神。在技术变得廉价的时代,夸张是容易的,而克制却很难。很多人都说《聂隐娘》的细节考究得苛刻,实际上,若没这份苛刻,就无法给观众足够辽阔的想象空间,又如何看到这许多电影之外的东西呢?

《九阳真经》口诀有云,“他强由他强,清风拂山冈。他横任他横,明月照大江。他自狠来他自恶,我自一口真气足”。这是一种很高明的境界。《聂隐娘》这口真气充沛激荡,叠浪延绵,在不同的观影者心中,激起了不同的感受。我们看的是聂隐娘,看见的却是历史、文化和我们自己的内心。于是,有观影者说他看懂了聂隐娘,还说那些看不懂的人只配看《小时代》。《小时代》是“一字片”之一,但我想说,说别人只配看《小时代》的人恐怕什么都不配看。因为他连人们为什么要看电影都没弄明白。记得有人嗜好评弹的老革命说过,劳累了一天,走进书场,首先不是来受教育。老革命那会儿电影还不很流行,但道理是相通的。连老革命都懂得的道理,现在很多人似乎不太懂。在这个分众化的观影时代,作为一个观众或批评家,当然可以说自己看懂了什么,却没有必要也没有权利去判断别人没看懂什么,代圣人或君王立言的心态更是一种无知的狂妄。

于普通观影者而言,既然买票是观影的前提,那么,电影首先是文化商品,其价值产生的基本前提是观影者的需求,而对绝大多数人而言,看电影的需求首先又来于休闲。至于看完一部电影之后,除了精神放松又获得了什么,其实已经是电影之外的东西了。就好比,买瓶饮料首先是解渴,打开瓶盖发现“再来一瓶”,任何心智正常的人即便心头再高兴也明白只是意外收获。回到开头那位不知道《聂隐娘》是什么玩意的观影者,其实和影片中的聂隐娘一样可爱,而对于发自内心的人性呼喊,他们都没有刻意去熄灭。

■ 文心走笔

刺客窃七 不是唐传奇中的侠女聂隐娘

台湾著名导演侯孝贤“七年磨一剑”的新作《刺客聂隐娘》,改编自唐人裴翎的文言小说。电影中的舒淇一袭黑衣,羊角簪随着黑发如瀑,张着一双大而黑的眼睛,隐匿在暗角里沉默地注视这个世界,神色冷漠气质抑郁,配上像唐诗一样的画面,美得不像话。电影中的聂隐娘国名窃娘,又唤窃七,她是刺客,也是不折不扣的政治斗争牺牲品,困在政治、家族、情感的夹缝中苦苦挣扎,最终选择了人情情感,放弃了刺客使命,隐迹于滚滚红尘。她身上承载着人性的孤独和情感的柔软,这种改编却与唐传奇中的文学原型相去甚远。

裴翎的《聂隐娘》收录于小说集《传奇》,原著中的聂隐娘是中晚唐传奇中典型的神秘“女剑侠”。自古侠客重“仁”,刺客重“义”,中唐以来异军突起的“非典型”剑侠却并未传承传统意义上的侠义精神,他们形貌特异、身怀绝技,比如飞天术、幻术、神行术、用药,近乎

于特技,颇具玄幻色彩;性格冷漠孤绝,喜欢独来独往,行迹飘忽、离群索居,带有浓厚的神秘色彩。聂隐娘就是中晚唐藩镇割据的动乱背景和社会上下弥漫的诡谲灵异时风影响下的产物,她本是魏博大将聂锋之女,十岁为一乞食尼看重,于寂无人居的荒山石穴,食丹丸,学技击术,能飞岩,刺虎豹,骑黑白纸驴,于闹市取人首级,人莫能识。脑中藏羊角匕,刺大僚取首级,以药化之为水。

裴翎节制的叙述透露诡异而荒诞的森冷,这个神秘的女剑侠给人的感觉是冷静淡漠而罕有“女人味”,但其迷人的魅力正在于“无情”。原著文本中,隐娘的情感暴露仅有两处。第一处是艺成之后,她遵师命去刺杀某“有罪”的大僚,却未能按规定时间返回,延宕的原因是“见前人戏弄一儿,可爱,未忍便下手”。隐娘虽“未忍便下手”,却也完成了任务,只是未即刻动手。其师叱曰:“以后遇此辈,先断其所爱,然后

■ 艺苑

生劍可斬有形之可斬者形汝若若



论剑图(国画)

吴悦石

决之。”隐娘的反应是“拜谢”,也就是接受师父的教训。第二处“有情”是在最后,已经隐遁山水的隐娘得知日主魏冕,“鞭驴而一至京师,扼腕,恸哭而去”。除此之外,我们无法从文本中找到任何关于主人公情绪的描述,整个故事中,隐娘的对白很少,且都十分简洁,从不多言,言必达意。她给人的感觉是坚硬、冷静而有决断力。裴翎原著中的聂隐娘,其魅力在于“自由”与“自主”,这种自主体现在两次“反叛”上。第一次是对“孝悌”的反叛,她自主选择了一位“但能淬剑,余无能”的磨镜少年为夫。而这次“反叛”,也并非风月桥段,裴翎如是叙述:

忽值磨镜少年及门,女曰:“此人可与我共夫。”白父,父不敢不从,遂嫁之。其夫但能淬剑,余无能。父乃给衣食甚丰,外室而居。关于隐娘与磨镜少年的恋爱经过,作者只用一个“忽”字带过,我们根本无从看到传统风月传奇才子佳人的莺歌燕舞。由隐娘

“白父,父不敢不从”的态度可见,这完全是服从隐娘本人意愿的自主婚姻。这种自主即使在风气较为开放的唐代也显得罕异而突兀——这分明是一次对传统家庭伦理秩序的冷硬反叛。裴翎通篇鲜有对隐娘与磨镜少年相处细节的描写,仅有的一处出现在她授魏师命去刺杀节度使刘昌裔的路上:

遇有鹤前噪,丈夫以弓弹之不中,妻夺夫弹,一丸而毙鹤者。丈夫用弹弓弹射鹤噪不已的鹤鸟,却射不中,隐娘“夺夫弹”,一丸而毙之。这个日常化的生活场景,一个干脆利落的“夺”字,似乎让我们窥见了女性主导的婚姻生活常态。

第二次是对“忠诚”的反叛。聂父为魏博大将,在君臣臣臣、父父子子的礼法秩序框架中,隐娘效忠的对象是魏师无疑。她授命替魏师刺杀节度使刘昌裔,却在执行刺杀任务的过程中出人意料地归顺了刘,理由是“仆射左右无人,愿舍彼而就此,

文·陈莹

服公神明也。知魏师之不及刘”,并主动向旧日宣告立场,之后从容不迫地击退魏师的两次暗杀。与精精儿的交锋中隐娘展现了精湛绝伦的剑术,力战之后,敌人身首异处。之后,她又以智慧击退了具有“妙手神术”的空空儿。空空儿的神术“人莫能窥其用,鬼莫能踪其踪”,每次出手只有一击。于是隐娘化身蝶蝶藏在刘昌裔体内,教刘用阖玉在脖颈四周。入夜,空空儿一击不中,飘然远去,这场对决,隐娘不战而胜。此后,隐娘一直忠于这位她自主选择“主公”,直到元和八年,昌裔入朝,隐娘不愿跟随,为夫乞首后独自寻山水,访至人”,飘然隐去,惊鸿一现后再无迹可寻。

与电影中背负了太多使命,承担了太多责任,夹在家族、师门和爱人之间的刺客窃七不同,裴翎笔下的聂隐娘,充满洁白的人生行迹无所拘束,游离于人世与出世之间,正是:黄昏风雨黑如墨,别我不知何处去。