

侯孝贤作品与第三世界新电影的叙事策略

范志忠

摘要：作为台湾新电影运动的代表人物，侯孝贤电影的长镜头话语风格、反叛性的叙事立场和不断自我突破的创作生涯，所表现的精英与大众、艺术与商业的矛盾统一关系，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。

关键词：侯孝贤；第三世界新电影；叙事策略

作者简介：范志忠，男，教授，博士生导师。（浙江大学 广播电影电视研究所，浙江 杭州，310058）

中图分类号：J905

文献标识码：A

文章编号：1008-6552 (2013) 01-0073-05

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内地的第五代、第六代电影及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。

—

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》、《在那河畔青青草》、《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，而感性的真实性是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“纪录事件”，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，罗里西尼用长镜头处理那个男孩的面部表情时所关心的事，与库布里肖用蒙太奇处理莫兹尤辛德面部特写所关心的事截然不同。罗里西尼体现的是面部表情的神秘莫测。^[1]库布里肖在“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，在电影镜城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摒弃了复杂的设计的长镜头，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的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烁烁的野芒花,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妆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无法磨灭的情感烙印。

《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;但是另一方面,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,还潜含着为避免其制作困境而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个人暴露在特写底下。于是,在拍摄时导演只好多采用中景远景。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,那时他还搞不清高达是干什么的——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,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、非职业化演员等条件下,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，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坞情节剧的叙事模式，人物关系则因家庭宿怨而纠缠不清，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，都指向后面必然发生的某一幕，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记忆里一切的美好与忧伤，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,而且成为第三世界新电影呈现出一种前卫的姿态。

三

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著于艺术创作的突破,其作品在不同阶段也因此呈现出明显的不同风格。

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个人自传性作品,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,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底荫,成为记忆历史、发抒真实情感的工具。”^[2]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漂泊来到台湾的感受:“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。”^[3]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,构造出新生命的乐观、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。影片一共出现了台语、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著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蕴，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，每场戏之间全靠淡入淡出来分隔。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地嘲弄，他所钟情的沈小红姘了戏子，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。

参考文献：

- [1] 李恒基，杨远婴．外国电影论文选 [M]．上海：三联书店，2006：265.
- [2] 卢非易．台湾电影：政治、经济、美学（1949—1994）[M]．台湾：远流出版事业股份公司，1998：259.
- [3] 林盈志．悲情城市：无情至极现悲情 [N]．新京报，2005-09-15.