

“剑”与“镜”：心灵的澄澈

——《刺客聂隐娘》的美学追求

□ 顾春芳

欣赏侯孝贤的《刺客聂隐娘》，观者大约需要一种欣赏山水画和昆曲的心态，才能品味其源自中国艺术和美学的精神与意趣。电影取材唐人传奇，叙事遵循主人公隐娘的意识、情感和心理的发展，影像风格则取法中国画“工写结合”（工笔和写意）的笔法，一方面由胶片拍摄所呈现的影像构图和色彩基调类似敦煌艺术中《张议潮夫妇出行图》一类的壁画风格，精致地呈现唐人画卷中的错彩镂金之美；另一方面对风景的把握又充满宋元水墨山水画的韵味，呈现自然造化的“出水芙蓉”之美。从影像风格、美感方式到情理表达，《刺客聂隐娘》显现出对中国美学的自觉追求。

电影通过刺客聂隐娘从“剑道无情”到“剑道有情”的觉解，从“杀一独夫贼子救千百人”到“慈悲仁恕”的良知的发现，再由磨镜顿悟而“涤除心尘”的三次心灵的转变，呈现出一种来自生命深处的惆怅和孤独，这种惆怅和孤独是侯孝贤电影中一贯的内在气质和生命情调。就像影片所提及的“青鸾孤飞，绝无同类，鸾见影悲鸣，终宵奋舞而绝……”电影一开始就给出隐娘的宿命，也给出了侯孝贤的宿命——“不鸣”或“奋舞而绝”。影片注定要借一个孤独刺客的故事，追问生之意义，追问心灵的归程。

唐人传奇最富奇幻与想象，武侠电影经由西方电影观念的淘洗，渐已形成一种融英雄、想象、武打、商业和奇观于一体的影像范式。传奇和武侠的相遇，大大发醇了观众对这部电影的审美期待。然而侯孝贤却端出了一个“武侠电影”的另类，甚至可以说《刺客聂隐娘》根本不是一部武侠电影，它借武侠电影的躯壳，顽强地表达了导演一贯的人文诉求。侯孝贤在作品中关注的是个体价值观的瓦解和重建，生命意义的顿悟，以及精神对于存在的超越。影片提炼了两个格外重要的意象——“剑”与“镜”，这两个意象也许正是解开这部颇具幽玄意味作品的关要。

“剑”的意象贯穿电影的前半部分。影片以聂隐娘被道姑送回魏博的一刻作为开端，道姑盗走年幼的隐娘为的是训练出一个可以“刺其人于都市，人莫能见”的刺客。技成而归的隐娘，一边是师父灌输的“剑道无情”，要她斩杀魏博主公田季安；一边是嘉诚公主（已故）和聂田氏（隐娘母亲）不忍见寇死贼生，天下大乱而教化她“剑道有情”，要她维护京师与魏博的和平。“剑道无情”与“剑道有情”的对峙是师徒间较量和冲突的重心，构成了全剧最具张力的内在矛盾，它所引发的内在冲突和张力，超越了隐娘与田季安、田元氏、空空儿等人恩怨情仇层面的冲

提要

本文力图从中国美学的视角，分析侯孝贤电影《刺客聂隐娘》的叙事特点和影像风格，由此探讨侯孝贤电影对于中国美学和中国艺术精神的自觉追求与表达，并重点论述其美学追求和美学意义。也对中国电影如何在全球化时代确立自身的美学坐标和文化诉求给出了深入的思考。

顾春芳

北京大学艺术学院教授。



突。导演对源于价值和精神层面冲突的倚重,使《刺客聂隐娘》越过了一般传奇的层面而上升到了心灵和精神的层面,从而使这部电影从美学意义上突破了一般武侠电影的内涵和价值。

刺客的寻找和解脱,也是侯孝贤在既定的历史境遇中的寻找和解脱,他在帮助主人公的同时也是帮助自己找到精神的超越之路,在此意义上他说:聂隐娘就是他自己。从怀疑“剑道无情”到遵循“剑道有情”,这是价值观的突围,也是电影深层矛盾结构的核心。在行刺怀抱孩子的大僚时她呈现了“情根不断”的一面;在面对田季安这个自小被嘉诚公主许婚于自己的男人时,更是一再地不忍和拖延;当她面对有夺夫之痛的田元氏之时,纵然有足够的理由复仇,但是她选择让历史迷案得以真相大白;她选择保护被田元氏所暗杀的瑚姬,选择可以杀田季安而不杀,选择识破凶手“精精儿”而不杀。能杀而不杀,师父认为她离刺客的最高境界只一步之遥,而她最终对剑道至境的领悟,也是她最终超越师父的地方,便是在不忍和慈悲中,在对人世间恩怨情仇的静观中,在对生命本身的悲悯中,悟出了剑道至深是有情,是不杀,是生,是仁,是恕。然而,侯孝贤并非意在做儒者层面的探讨,《刺客聂隐娘》也并非寻常意义上的武侠电影,导演无意与任何人在武侠电影的类型中较量一番,他所要表达的只和自我的生命体验有关,只和自我对于历史境遇、家国情怀、价值信仰的思考有关,他所要表达的是人如何实现对既定命运和精神困境的自我超越,其力量不是向外扩散的而是向内聚敛的。

“镜”的意象贯穿了影片的后半部分。观磨镜人磨镜的瞬间,聂隐娘得以涤除心尘,见性顿悟。虽然,此处所呈现的道家“涤除玄鉴”以及禅宗“应无所住,而生其心”的思想稍显理性和直露,但仍然可以感到导演有意将中国哲学的思致注入刺客的精神世界中去,以期完成对其精神境界的提升,并实现对电影“象外之旨”和“味外之韵”的言说。影片结尾聂田二人的对照更是深化了生命层面的思考:一边是身处政乱和煎熬的田季安,一边是心如止水归隐桃源的聂隐娘;一边是放不下,一边是彻底放下,而放下放不下只在一念之间,从放不下到放下,是一个刺客所能达到的最高境界。领会这一点我们也就领会了侯氏贯穿始终的“风的意象”,以及无声静默的湖泊山林的内在意蕴,也就领会了天地有大美而不言,万物有成理而不说,四时有明法而不议的美感境界,实际上是一片澄明的心灵的境界,是一个从有碍到无碍的境界。识破这一点,就是秋水长天、

水气凌空,就是苍茫烟波、津渡在前,也就是找到了真正的心灵归程。从怀疑、追问、反抗、自赎到涤除心尘,作为刺客的聂隐娘完成了她对既定命运的超越,完成了她对心灵安顿和生命归途的完全意义上的确证。侯孝贤把最富传奇性的故事拍成了人的心灵世界不断澄澈的过程,回到了中国艺术纯粹的美感世界。

侯孝贤的电影因其冷静的视角、淡化主观情绪的融入、安静缓慢的节奏、恒定不变的长镜头的镜语风格,辅之以他自称为“气韵剪辑法”的电影观念,显露出一种“素面相对”的生命姿态。《刺客聂隐娘》依旧延续着长镜头和深焦距的运用,大量的“中景”和“远观”,水平固定机位的拍摄,显示出一种气定神闲、凝神寂照的影像美感。不同的是侯孝贤以往的电影很少运用主观镜头,而这一次却使用聂隐娘的主观视角来雕刻画面。他通过摄影机镜头,借刺客的眼睛来作各个角度的“看”,他要将刺客的“看”作为景别和镜头变化的依据,造成刺客始终在场而无人察觉的氛围,他以俯视镜头来“看”,以远观的“长镜头”来看,以“移动镜头”来看,刺客随光影出没的“隐身静观”与侯氏在电影中的“冷眼静观”构成了巧妙的重合,摄影机的“看”——刺客的“看”——作者的“看”三位一体,消融了主客观的界限。在美感的呈现方式上表现出“无我之境”的自在感和超脱感。

“禅”的表达和“淡”的追求以及安静缓慢的心理节奏与生命沉思也是侯氏电影一贯的内在气质。深焦距的使用,由空镜头造成疏林寂立,淡水平和,远岫淡岚的意境,不仅是影像化的比兴手法,更渲染出“发纤浓于简古,寄至味于淡泊”的中国艺术的妙处。苏东坡说中国画之妙在“孤鸿灭没于荒天之外”,闻一多形容孟浩然的诗,是淡到看不见诗,这是中国人独有的美感方式,这种方式截然不同于西方人的美感表达。《刺客聂隐娘》淡化了一切可以淡化的冲突,时空的转换没有连接镜头;搏杀的场面点到为止;刺客潜入屋内只需表现轻风掠过;轻功的刻画决不做过分渲染;聂隐娘和田季安的手交也只是蜻蜓点水;以远处群鸟惊散暗示人在坡林中的疾驰;不创造任何奇观以娱人耳目;与精精儿的手交,不见形影,只见群鸟惊飞,叶散枝断,簧片凄绝声摄人魂魄,纷扬的细尘微物不断飘止下来,唤起一种天昏地暗的激烈感;……中国艺术表现手法中的虚实结合,以一当十,于此可见。关于这一点,侯孝贤自己说:

在我看来,冲突没有什么好描写的,几下就

可以拍完，但不直接就可以拍出一种韵味。这一点，小津安二郎的电影与我的想法非常接近。换句话说，我们对电影都秉持相似的态度。这大抵也可以看成是东方人看事情的角度与习惯、表达情感的方式。^①

在数码时代，侯孝贤依然我行我素，追求电影艺术三分人工七分造化的浑然天成。正如他对自己的期许：“……我希望我能拍出自然法则下人们的活动，我希望我能拍出天意。”为了拍出天意，他要用一次成像的胶片，为了拍出天意，他要慢慢等待风起云散，等待四时万物的相合；为了拍出天意，他要越发拉远镜头，拍摄远方浩淼迷朦的湖水和葱郁的层岭，以及层叠淡逸的山影，用胶片把自然拍成具有灵性的水墨画，让影像裹挟着中国传统的美学和哲学，从而创造出一派中国美学的气象来。他依然偏爱镜头中的风，偏爱自然造化对艺术的参与。风使他的影像充溢着生意和空灵的气氛，就像墨滴落在水，任由造化自然氤氲成人工所不及的图像。风在《刺客聂隐娘》的镜语里是侯孝贤绘画的“水”，是影像中透出的“空气”，也是无所不在的“玄妙的道”，更是刺客的来无踪去无影、轻盈若猫、无声似影的绝妙暗示。人与自然共同创造出一种玄幻，一种神秘，一种气氛，也创造出有限的画面之外无限的那个宇宙。不过导演对刺客的侧面表现固然高明，倘若能更加重视刺客的行走，角色在步态上的职业特点，就能令人更加信服于眼前的行者是轻功了得的刺客。

侯孝贤的电影之美源于心灵世界的直接呈现。他的电影不是好莱坞式戏剧性冲突的思维，不是欧洲电影追求理念和形而上的思维，也不同于日本电影的影像气质，他意在呈现中国人的心灵世界，呈现中国人的美感体验，他是用中国人传统的水墨书画的心态在进行电影创作。“一片风景就是一个心灵世界的呈现”^②，侯孝贤追求的正是电影的心灵化的呈现。电影的故事、画面、形式和内容对他而言，都是一种心灵境界的显现。这部电影比较彻底地体现了这种中国美学精神的追求。

艺术是心灵世界的显现。中国美学格外注重心灵层面的表达，而电影作为一种新的艺术媒介，是否可以像中国的诗画一样有效地传达中国美学精神，这是一个非常关键的美学问题，也是一个至关重要的理论问题。要拍出一部具有中国艺术精神和美学品格的电影特别需要两种修养，第一是中国文化和中国艺术的深厚修养，第二是要有纯粹精神性的追求，没有一种纯粹的精神追求是不可能拍出一部不为名利所染的电影的。《刺客聂隐娘》显示了侯孝贤难能可贵的创作心态，他不为票房所动，不为高科技所动，不为西方话语所动，更不放低精神的姿态来迎合某些观众低俗的追求，自信地呈现源于中国美学的电影观念，在全球化语境下怀着对中国艺术精神的自信和坚守，也彰显出他自身卓尔不群的“侠客精神”。

中国电影和中国美学究竟有何关系，影像如何表达中国美学精神。中国电影是中国文化的一个组成部分，它无法摆脱中国人的思维方法、人生经验、哲理思考，它总是要受到民族文化和传统美学的深刻影响。如果说中国人都不爱看或看不懂自己的艺术，这是一种悲哀。中国电影比任何时候都需要确立其应该坚守的文化和美学坐标。中国电影不只是使用华语的电影，也不是使用华语的人拍的电影，而是指不管在何种历史情境和时代土壤中，它自身都能够体现一种稳定的中国美学的精神坐标。中国电影要在全球确立其应有的地位和价值，呈现其特有的气格和精神，也必须在美学层面重塑和实现自己的品格。一个国家的科技发明不能全部指向日用，更要指向高度指向未来，正像一个国家的艺术不能全部指向世俗娱乐，更要指向人类更高的审美追求。从某种意义上说，创作《刺客聂隐娘》这样的电影就是艺术世界的一次“揽月”，不是人人可为，侯孝贤在历史中看到了自己的位置，也看到了中国人电影的方向，相信这部电影的意义会随时光的流逝而越发呈现出来。☞

注释：

^① 侯孝贤. 真实与现实. 电影艺术. 2008.(1).

^② 宗白华. 美学散步. 上海: 上海人民出版社, 1981.59.