

《刺客聶隱娘》：反傳奇與寓言性的消失

吳曉佳

[提 要] 侯孝賢執導的電影《刺客聶隱娘》將唐傳奇原作中的“異”去掉，留下“怪”，將之變成一個嚴絲合縫的故事，使聶隱娘成為一個具有現代感的女性的象徵，但這一改編卻失去了唐傳奇之為傳奇以及侯孝賢以往作品中所具有的藝術與政治的寓言性及張力。侯孝賢的困境，也某種程度突顯了當下電影藝術探索的艱難。

[關鍵詞] 聶隱娘 侯孝賢 唐傳奇 怪異 寓言

[中圖分類號] J901 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874 - 1824(2021)01 - 0063 - 07

一、異與怪：傳奇與反傳奇

2015 年上映的《刺客聶隱娘》，是侯孝賢執導的最新一部影片，作品改編自唐傳奇，卻是一部徹頭徹尾的反傳奇之作。

魯迅先生認為唐傳奇是唐人“有意為小說”，有別於魏晉的志怪錄是懷著實錄的目的，從而賦予了唐傳奇在中國小說史上獨特的地位，所以說唐傳奇“雖尚不離於搜奇記逸”，但“小說亦如詩，至唐代而一變”。可是，唐傳奇仍帶有魏晉志怪小說的諸多特徵，從“傳奇”一詞便可窺見一斑，那麼“傳奇”與“志怪”這“一變”如何區分？日本學者小南一郎提出一種有意思的解讀，他在《唐代傳奇小說論》的序論中就指出唐傳奇“徵異話奇”，但其所求的“異”（或“奇”）與志怪或靈怪的“怪”是有所不同的：“異”的含義所指範圍更廣，“除了鬼神以及超自然力引起的不可思議事件外”，“稱之為‘異’的事件，超越了世間的常識，並且也衝擊了常人的知識體系”。^①因此，我們在唐傳奇《聶隱娘》中可看到，除了刺客們的奇門遁甲，比如飛簷走壁、將匕首藏於腦中、用紙剪成毛驢、變成飛蟲潛入人腸中等超自然力的“怪”之外，更重要的是支撐整個故事的“異”。故事一開場：

聶隱娘者，貞元中魏博大將聶鋒之女也。年方十歲，有尼乞食於鋒舍，見隱娘，悅之，云：“問押衙乞取此女教。”鋒大怒，叱尼。尼曰：“任押衙鐵櫃中盛，亦須偷去矣。”及夜，果失隱娘所向。鋒大驚駭，令人搜尋，曾無影響。父母每思之，相對涕泣而已。

後五年，尼送隱娘歸，告鋒曰：“教已成矣，子卻領取。”尼歎亦不見。^②

尼見了隱娘，為何悅之？如何偷去？五年後又為何送歸？尼是何人？整個故事全無交代，此為“異”。“忽值磨鏡少年及門，女曰：‘此人可與我為夫。’白父，父不敢不從，遂嫁之。”^③磨鏡少年是

何人？隱娘為何嫁之？後隱娘不願隨劉昌裔入覲，打算去“尋山水訪至人”，又為何為其謀一差事，自己獨自而去？此又“異”。“數年後，父卒。魏帥稍知其異，遂以金帛署為左右吏”，但其後，魏帥令隱娘去取劉昌裔人頭的時候，隱娘卻輕易就主動轉投劉昌裔一邊，“願舍彼而就此”。此又“異”。末了，劉昌裔被招至朝中，隱娘卻不願跟從，待劉昌裔去世，隱娘趕至京師慟哭而去。後來劉昌裔之子臨死前再一次見到隱娘，隱娘給其藥丸一顆，告知速離此地，藥丸只能保其一年性命，劉子未聽，一年後果喪命，“自此無復有人見隱娘矣”。整個故事以“異”始，以“異”終。“怪”，只是錦上添花的點綴。

但在侯孝賢的《刺客聶隱娘》中，唐傳奇這最重要的特色“異”消失了——它給所有的人物和事件都填充上前因後果，所保留的，只剩下“怪”而已。

在電影中，支撐整個故事的是朝廷與藩鎮之間的矛盾糾葛，以及在魏博內廷中朝廷派和藩鎮派之間的鬥爭。當初從朝廷嫁至魏博的嘉誠公主，原定是讓聶隱娘長大後嫁給田季安，不意後來洺州刺史帶萬人來投奔魏博，嘉誠公主為了庶出非嫡嗣的田季安接掌魏博考量，使其與前來投奔的元家締親。聶隱娘為此“闖入元家庭院，被護衛所傷，險些送了性命”，嘉誠公主才托她的姐妹，道姑嘉信公主將聶隱娘帶走。道姑公主將其訓練成刺客以後，又命其回魏博刺殺已掌權的田季安。聶隱娘回到家後，即向田季安及父親表明來意，而此時魏博兩派的鬥爭正激烈，聶隱娘的舅舅田興是朝廷派，因直言激怒田季安被貶去邊境臨清。田季安的原配夫人元氏是藩鎮派，她一方面準備除去田季安已懷有身孕的寵妾瑚姬，一方面準備在田興去臨清赴任的道上將其活埋。聶隱娘的父親聶鋒負責護送田興，途中被追殺，就在田興即將被活埋之際，幸遇一磨鏡少年，雖無甚武功卻路見不平拔刀相助，可惜寡不敵眾，幸好聶隱娘及時趕到。一行人繼續上路，元氏派出的刺客（或元氏）與聶隱娘交手，敗於聶隱娘，離開，聶隱娘亦受傷，被磨鏡少年發現並為之敷藥療傷。送舅舅舅，聶隱娘回到魏博，元氏令巫師用紙人殺害瑚姬，瑚姬為聶隱娘所救，田季安亦借此得知其父原先是死於紙人之手。聶隱娘回到山中回覆師命，認為田季安的子嗣尚小，殺了田季安魏博必亂，所以不殺。與師傅交手後得勝離開，去找磨鏡少年，與之一起奔赴新羅。

整個故事的敘事邏輯非常地嚴密緊湊，滴水不漏，完全無“異”可言。只是留下了飛簷走壁、剪紙成形、殺人於無形等“怪”而已。竊以為，《刺客聶隱娘》是侯孝賢以往的所有作品中，故事性最強，或者說情節的密度最高的。然而，需要指出的是，唐傳奇雖然傳奇，卻也有很強的政治指涉性，尤其中晚唐的傳奇，這裡一方面表達了唐人對亂世的荒謬感以及在絕望之中仍然懷抱著的希望，另一方面也表達了傳奇作者自身對現世的不滿和主張。唐傳奇給人的閱讀感受，很像汪暉曾經對侯孝賢之前的作品所作的評價：“這是一個暴力的時代，但暴力本身並沒有被戲劇化，也並未被置於情節的中心，卻像無所不在的幽靈一樣，滲透在日常生活的每一個細節之中。舒緩而飽含張力、充實而充滿內蘊……這種巨大的敘事力量將童年往事、歷史悲情與政治歷史交織在一起。這是政治的詩學，也是詩學的政治。”^④是的，唐的藩鎮時期，是一個動蕩的、黑暗的、充滿暴力血腥的年代，但我們在《聶隱娘》中讀到的卻是這個動蕩暴力時代的奇人異事，想象奇特甚至浪漫，並非今天常識意義上的愛情的浪漫，正如前文所指出的，聶隱娘與磨鏡少年之間不但不浪漫甚至沒愛情可言，但這反而彰顯出文本另一種天真浪漫的想象。相比之下，侯孝賢的《刺客聶隱娘》反傳奇，賦予了所有人物所有事件具體的前因後果，表面上加強了政治的聯繫，實際卻陷入了當下古裝劇、宮鬥劇的潮流和窠臼，尤其田季安的夫人元氏一角，活埋才子丘絳的是她，後欲活埋田興的也是她，用紙人殺害瑚姬甚至田季安之父的也是她，刺傷聶隱娘的還是她……當影片中田季安坐到她的梳妝鏡前，言

之鑿鑿地“暗示”她，活埋丘絳之事不可以再發生時，推動全劇發展的與其說是什麼朝廷與藩鎮之間的矛盾，還不如說就是元氏的嫉妒與權力的欲望。前文汪暉所說的、也是侯孝賢之前的作品所具有的藝術與政治的張力消失了，留下的只是具有侯孝賢印記的審美風格而已。

二、寓言與象徵

曾有評論者說，經過侯孝賢的改編，聶隱娘已經不是那個聶隱娘，但侯孝賢還是那個侯孝賢。竊以為這種溢美之詞實則是將侯孝賢的鏡頭語言、拍攝手法和剪輯處理等審美風格當作侯孝賢藝術的本質，貌似抬高實則貶低。眾所周知，侯孝賢深受沈從文的影響，“侯迷戀於沈的遠距的、超然的視角，也確實不斷要求鏡頭越移越遠，以試圖捕捉同樣的感覺”，^⑤讀了沈從文的作品後，讓侯孝賢深受震撼的是“有時講什麼故事不是最重要的，如何講故事才是最重要的”，此後，有意學習沈從文如何講故事成為侯孝賢電影一個重要的個人特徵。絕大部分研究者將此特徵總結為：遠距、長鏡頭、固定機位、淡化情節和戲劇性、片段化的不連貫的敘事……這實際上也類似於文學研究上對沈從文作品的評價：散文化的小說。關於這點已有諸多研究，但在此筆者想指出，這確實是一個形式（如何講）的問題，但又不僅僅是形式（技巧）。這一散文化的形式，首先自然是淡化情節，侯孝賢的代表作《悲情城市》、《戲夢人生》等與沈從文的《邊城》極其相似，雖說描寫的是特定的地域、特定的人事，但可供歸納和複述的故事梗概幾無，這小說／電影究竟講了什麼？你要自己去看。因為情節不是作品的主體，氛圍才是。遠距、長鏡頭、固定機位等既是實現這種氛圍的形式，本身又是這一氛圍的構成部分。這些拍攝手法，再加上後期的剪輯，共同營造了侯孝賢電影中的片段化敘事，這種“片段化”打破了商業電影最基本的因果關聯，也使敘事更碎片化和去中心化，從而產生某種超然的視角。正因為侯孝賢在那個特殊的年代，1980年代中後期，給中國電影（包括大陸和台灣）提供了這樣一種“新的範式”——政治的詩學、詩學的政治，才使侯孝賢成為電影史上無可取代的大師。“侯孝賢就在一個藝術與政治均面臨重大轉變的時刻出現了，他舉重若輕，用一個個不多加解釋的日常生活片段展開敘事，具體地烘托出了抗戰結束到國民黨政府遷台前的台灣歷史氛圍。人物、細節、日常生活，亦即事物本身，像一個個孤島，提示出海平面下的複雜多變。”^⑥

相比於“散文化”，我更願意用本雅明所提出的“寓言”概念來命名和闡釋這種敘事手法。本雅明在研究德國17世紀的巴洛克戲劇時提出了“寓言”的概念，並對寓言和象徵作了區分：相比於“象徵的要求是清晰、簡潔、優雅和美”，“不可能想象出比在寓言式書寫中看到的無形狀碎片更純粹的對立於藝術象徵、可塑性象徵和有機總體的形象的東西了”，^⑦“在寓言的直觀領域裡，形象是個碎片……它作為象徵的美就蒸發掉了。總體性的虛假表象消失了。由於表象的消失，明喻也不再存在了”，^⑧“寓言在思想領域裡就如同物質領域裡的廢墟”。^⑨

有學者曾對本雅明這一思想進行過更清晰的梳理和概述：“象徵所表現的是一個生機勃勃的明白曉暢的世界。而巴洛克時代的藝術家所面對的則是一個混亂不堪、殘缺不全的社會。這是一個廢墟的世界。巴洛克的藝術家不可能用認同現實、與現實同步前行的象徵去表現，而只有選擇寓言……寓言不同於象徵。象徵表達主體與客體的契合一致，形式與內容的協調統一，在象徵中，藝術的外觀指向一個理想的境界。寓言則是社會衰敗、理想失落的言說，它因而也成為了社會沒落時期藝術的言說方式。”^⑩本雅明宣稱“寓言是我們這個時代最有意義的思想形式”，可是到了《刺客聶隱娘》，侯孝賢作品中原有的寓言性消失了，《刺客聶隱娘》很顯然就是一個象徵的作品。雖然還是類似的攝影和剪輯手法，仿佛還是“片段式”敘事，讓很多走進影院的觀眾大呼看不懂，因為相比

於一般的商業電影，這電影看起來太“費勁”了。可是在這裡需要作出一個重要的區分，此片段式非彼片段式。之前的作品中，片段與片段之間可以說是空白的或是無意義的，當然，有些研究者可能會說一些片段與片段之間的看似無意義的風景與某種氛圍有關聯，但即便如此，我們也可以說片段與片段之間是空白的或某種氛圍的餘味。而《刺客聶隱娘》中，片段與片段之間是很多情節和線索的省略，這正是造成那些看習慣了商業大片的觀眾在觀影過程中覺得理解費勁的地方，但對那些理解能力較強的觀眾而言，這確實不是武俠片，而是具有侯孝賢美學風格的愛情片和宮鬥劇。侯導畢竟功力深厚，仍能以自己一貫的風格把這樣的題材以此種面貌呈現出來，並因此最終獲得戛納的最佳導演獎。然而甚為可惜的是，侯孝賢以往電影中的寓言性和多義性消失了，只剩下越來越醇熟的藝術手法和一個愈發明白曉暢的象徵世界。在侯孝賢改編的《刺客聶隱娘》中，唐人對於亂世的荒謬感和奇異浪漫的想象不見了，變成老生常談的現代的個人主義話語。雖然影片增加了很多歷史的元素，對服裝道具也有種種考究，但終歸是詹姆遜所謂的後現代的“拼湊”手法而已。詹姆遜在談到“後現代與過去”的時候指出：“到了今天，踏入晚期的資本主義，社會已經演變成一個由多方力量所構成的放任的領域。在這裡，只有多元的風格，多元的論述，卻不見常規和典範，更容納不了以常規典範為中心骨幹的單元體系。……在這種情況下，‘摹仿’頓然喪失其原有的使命。……它的地位已逐漸由新興異物‘拼湊’之法所取代。……拼湊是一種空心的摹仿……”^①

在“一個喪盡一切‘歷史性’的社會”，歷史變成了“一整套美感符號”的歷史。侯孝賢與其編劇朱天文在多次訪談中都談到“聶隱娘是一個很現代的女性”，而整部影片很明顯即是對此的象徵。

朱：我覺得唐朝人其實更前衛，不為傳統所限，可以逃脫儒家的道德規範。視野其實更大更具現代感。

侯：……聶隱娘這個女刺客是完全不同的世界。她跟我們熟悉的傳統武俠小說的角色都不一樣。她的故事並不那麼環繞著忠誠或是俠義的概念，她其實是很現代的一個女性。^②

侯：……我電影裡的女殺手，武功絕倫，最後卻殺不了人，這中間發生了什麼事？她是有弱點的，然後她自己負責，也自己選擇。這一段從殺到不殺的變化過程，就是我要拍的。^③

竊以為，侯孝賢和朱天文對聶隱娘這殺與不殺的理解和改編，不但把唐傳奇去歷史化了，而且把唐傳奇庸俗化了。作為一個受雇於人或受他人指使的刺客，對行刺對象的殺與不殺，這種“自己選擇”、“自己負責”並不如侯孝賢和朱天文所理解的“具有現代感”，“很現代的”。正如許多古代小說的研究者所說：“唐代小說多有描述劍俠棄暗投明者”，^④聶隱娘的殺與不殺並不是特例。陳平原在討論“唐宋傳奇中的俠”特別指出：“有趣的是，與俠客的講究報恩形成對比，唐宋傳奇中的刺客反而深明大義，不論個人恩怨。《李龜壽》與《秀州刺客》均寫受人之瘡前來行刺者，‘感公忠義不忍加害’，此等‘奇男子’，‘殆是唐劍客之流也’——這與古刺客之不講是非但問恩仇又自不同。”^⑤

卞孝萱甚至認為：“綜觀涉及俠義之唐傳奇，能跳出個人悲歡離合的小範圍，而著眼於政治大局者，當推《紅線》、《聶隱娘》為代表作”。^⑥卞孝萱認為《聶隱娘》的作者是對現實有所“刺”。從正史《舊唐書》的記載以及時人劉禹錫的文章，“季安性忍酷，無所畏懼”，“活埋‘才子’丘絳之事，從魏博傳到朗州，可見田季安‘凶暴’的惡名，是遠近皆知的”。《聶隱娘》中，乞食尼在指使聶隱娘行刺前都會歷數被刺者之罪。“‘某大僚有罪，無故害人若干，夜可入其室，決其首來。’這一段話，不

是閑筆。田季安活埋丘絳,更是‘無故害人’,是有罪的。按照‘乞食尼’的教導……她棄田季安而投劉昌裔,是有正當理由的。”^⑩

從韓愈為劉昌裔所寫的墓志銘看,“從才能、生活作風來看,劉昌裔與田季安明顯不同”。更為重要的是:“從對朝廷的態度來看,‘凶險’的田季安,與‘天子以為恭’的劉昌裔,形成尖銳對比。《聶隱娘》‘劉自許入覲’一句,不是閑筆,而有千鈞之重。因為:方鎮對朝廷,是服從還是割據,是政治上的大是大非問題。四世、四十九年不入朝廷的魏博諸田,與帶病入覲的劉昌裔,恰是反、正兩種典型。棄田投劉,不是背叛,而是覺醒。”^⑪

正如卞孝萱所指出的,中晚唐是“唐室微弱,權臣專橫,封建君臣秩序顛倒的亂世”,《聶隱娘》的作者要“表達自己對時事的不滿,發揮《春秋》之貶與《詩》之刺的功能”,但“囿於當時的審美觀念”,就把聶隱娘描繪成符合唐代俠義小說公式的具有超脫個性的唐代女俠:輕兒女之情,結合與分手,都很自由,完成了保護劉昌裔不被田季安暗殺的任務之後,自此尋山訪水,與磨鏡少年分手。這也正是小南一郎所指出的:“成為唐代傳奇小說基礎的,是知識人聚談的‘話’”,“在‘話’的敘述中,有虛構和現實的交錯……敘述對象的‘異’,是在冥冥某處聯繫著現實的事件,‘話’的敘述特徵雖然也是往來於過去、現在和將來,但是其視線通常還是關注著現在,並以現在的敘述者作為坐標基點進行敘述”。^⑫(著重號為引者所加)

三、政治的詩學與詩學的政治

竊以為唐傳奇之所以精彩,其劍俠形式之所以吸引人,就在於它產生於亂世,對亂世有所怨有所刺,但又在對此亂世絕望、決絕之際,任由想象馳騁,加之在佛教、道教的光照之下,好奇尚異,使得我們在閱讀這些傳奇的時候,一種荒謬感、絕望感而又不無快意的感覺油然而生。以與《聶隱娘》並舉的《紅線》為例,真實的歷史狀況是魏博的田承嗣在薛嵩死後趁機侵略相衛,朝廷雖下詔討伐田承嗣,云:“(薛)門盡屠戮,非復樵類。酷烈無狀,人神所冤。”但最後還是迫於無奈赦免之。可《紅線》的作者,設想在薛嵩未死之時,魏博已磨刀霍霍,在此危難之際,薛嵩身邊一青衣紅線女,一夜之間三個時辰,“往返七百里,入危邦,經五六城”,從戒備森嚴的田承嗣枕邊盜回其金印,未殺一人就使田承嗣驚服,消弭了一場戰禍,而這一開始就其貌不揚的紅線女,最後也醉別薛嵩,消失不見了。再有,實則中唐以後政局動蕩,藩鎮蓄養了眾多刺客,暗殺之風盛行,他們甚至入京刺殺宰相武元衡等朝廷重臣,真所謂“奸人遍四海,刺客滿京城,乃至官吏禁兵,附賊陰計,議臣言未出口,刃已戡胸”,但如前文所提及的《李龜壽》和《秀州刺客》諸篇,卻設想這些原本受雇僱於人的刺客,眼見所將行刺之人之忠義,“持刀立燭後”,曰:“我亦知書,豈肯為賊用?況公忠義如此,何忍害公,恐防閑不嚴,有繼至者,故來相告耳。”然後拒金帛、拒留用,“問其姓名,俯而不答,躡衣躍而登屋,屋瓦無聲,時方月明,去如飛”。更有甚者,如《崔慎思》和《賈人妻》諸篇,講為報冤仇的女子,雖多情善良,與萍水相逢的落難士子結合,但大仇得報之時,仍決然離去,而且是“臨去殺子”的決絕!這才是唐人的傳奇,唐人在亂世中的想象,唐人想象的荒謬與浪漫、絕望與快意。因此說,唐傳奇在某種程度上也正是一種“政治的詩學、詩學的政治”。

回看電影《刺客聶隱娘》,這種歷史的厚重感和荒謬感消失了,在電影中左右聶隱娘的殺與不殺的,除了侯孝賢和朱天文口口聲聲所說的“很現代的”個人意識,就只是單薄的愛情了。雖然結尾處,聶隱娘對道姑公主說田季安的子嗣尚小,殺了他恐魏博會亂,但整部影片所渲染的皆是聶隱娘對田季安的愛情,從一開場聶隱娘聽到母親轉述嘉誠公主臨終前仍愧疚沒遵守她與田季安的婚

約之後那一幕長長的掩面痛哭,到田季安跟瑚姬講述聶隱娘自小對他的種種深情……侯孝賢在談到這部電影的時候,仍然提到他經常說的“道家”和“道”,可惜在這影片裡,沒有“道”,只有當下流行的“愛”和“術”。

有可能跟“道”攀得上關係的,就是全片最重要的象徵:青鸞舞鏡。青鸞是極其高傲又極其孤獨的禽類,只有見到同類才會鳴叫,當人把銅鏡搬至它面前時,它會對著鏡子終宵奮舞,至死而已。這既是用來象徵嫁至魏博的嘉誠公主,更是用來象徵具有“現代個人意識”的聶隱娘。看到有罪的大僚與愛子嬉戲,因為“人性”,她選擇違背師意,不殺(傳奇的原文是“未忍便下手”天亮才“持得其首而歸”);不忠於朝廷的田季安,因為“愛情”,和對嘉誠公主的“忠情”,她也選擇違背師意,不殺。侯孝賢和朱天文借“青鸞舞鏡”來象徵聶隱娘這“很現代的一個女性”所面臨的現代個人主義所謂的孤獨的困境。在這困境中,聶隱娘偶遇了有古道熱腸的質樸的,磨鏡少年,幾次三番一起遭遇刺客,還有武俠片經典的敷藥療傷,最後聶隱娘在淡淡的但不乏溫情的愛情中找到了個人的出路和救贖。唐傳奇的《聶隱娘》,讓人讀了之後感覺是借聶隱娘,講了一個神奇的尼,無端擄人女,技藝高強,嫉惡如仇,又行事古怪;講了一個養了諸多神奇的刺客但形象模糊不清的魏帥;講了一個神算又賢能的劉昌裔;講了一個懼怕女兒的異能而失了親情的父親聶鋒;還講了兩個超乎常人想象的刺客精精兒和空空兒,尤其武藝神奇到人鬼都無法尋其蹤跡的空空兒,如果一博擊中不了對方,就會為失手羞愧到一下飛出千里之外……但是電影《刺客聶隱娘》,講的就是聶隱娘這個人,一個基於愛情進行個人選擇的現代女性。“青鸞舞鏡”這一象徵確實“清晰、簡潔、優雅和美”,但正是這種明白曉暢的象徵,使得侯孝賢以前作品中所具有的寓言性消失了,只是故事講得越來越精緻而已。

十幾年前,汪暉曾在談及侯孝賢電影的文章中,也提到當代電影藝術探索的困境:“八十年代中國電影的創新集中在形式的探求上,以晦澀、抽象和高度形式感的造型突出歷史的深沉和凝重,顯示了這個時代的政治激情。但在好萊塢化日漸成為潮流之際,那種集中在拍攝風格之上的形式創新逐漸地淪為商業性的標記;伴隨著一代人逐漸成為市場社會的“馴服工具”,八十年代電影的政治性如今近於徹底地消失了。當代中國電影的命運不是孤立的,作為當代最傑出的導演之一,侯孝賢的藝術探求也面臨相似的困境。在臺灣的政治生態和國際化的藝術市場的雙重壓力之下,如今我們在臺灣已經很難看到侯孝賢的電影了。”²⁰

多年後,我們終於又看到侯孝賢及其電影《刺客聶隱娘》,只是再一次深深地感受到當下藝術探索之艱難。“如今,我們不時聽到許多的抱怨和批評。從國家政策到市場主義,到處都是藝術探索的陷阱。然而,如果將藝術生命的枯萎僅僅歸咎於市場或國家等等宏觀要素,而不去思考當代藝術和思想本身的危機,也就不可能找到新的道路和可能性”。²¹是的,新的道路和可能性只能在對當代藝術和思想的危機的思考中去突破和尋找。難的不是表述什麼,而是找到適合的表述方式。當代中國和世界並不缺乏可表述的主題和題材,隨著電影工業的迅猛發展,這些年的電影類型尤其之多,科幻電影、魔幻電影、青春懷舊電影……但電影“講故事”的能力似乎弱化了,尤其講不好中國的故事,哪怕是侯孝賢講唐傳奇,也只剩下的唐代的風物和一個很現代的聶隱娘。

我們在當代如何去講述傳統,或者說傳統如何在當代還能成為我們可資借鑒的思想和資源?以近些年崛起的國產動畫電影為例,它們紛紛回到傳統去尋找題材和人物,齊天大聖、白蛇傳、哪吒、姜子牙……但就以風評最好的《哪吒之魔童降世》來說,實際上也只是借用了傳統的人物形象,將之符號化為現代個人主義的象徵,而電影《姜子牙》就是老年版的《哪吒》。這些電影“野心”很大,立足於顛覆和創新,想顛覆以往關於仙與魔、正與邪、善與惡的一切界定,但是,用以支撐此龐大

顛覆的內核實在太薄弱了——實則就是單薄的人性和人道主義而已。從哪吒是魔珠降生的身份到其動畫中的人物外形,都將之設定為一個現代主義敘述模式中典型的個人與命運、個人與社會、制度、庸眾或曰冷漠的世道相抗爭的“個體”,最後經由親情、友情等達成了自我的“完善”與“善”。《姜子牙》的敘述套路亦是如此,但僅靠姜子牙對“小九”(妲己)的那點人道主義關懷不足以支撐起整個故事的架構,所以又設置了一個動機和行為都不太能解釋的“壞”天尊。這些所謂的顛覆和創新實際都成為了套路和簡化,就好像把好萊塢的白皮膚都換成黃皮膚,哪吒和姜子牙也都成了現代個人主義和人道主義的象徵,但是中國的古人,借用《封神演義》等神話傳說所真正寄托的對仙與魔、正與邪、善與惡的理解,以及他們的天人觀都消失不見了。《封神演義》或《哪吒鬧海》的動畫故事,雖然哪吒也有傳奇性的出生,但他並沒有魔性,他是俊俏甚至可愛的形象,但骨子裡卻是天不怕地不怕的叛逆,更重要的是,他的叛逆是建立在大愛之上(對百姓之愛),因為大愛他殺生(龍也是生),因為大愛他也殺自己,剜腸剔骨,將自己的肉身還予父母,這是何等決絕的愛與反抗,而這一點恰與電影《哪吒》和《姜子牙》中所營造的愚昧自私的百姓和冷漠殘酷的世道形成最鮮明的對比,某種意義上可以說,正是這種大愛奠定了古人對哪吒的“殺伐”和姜子牙協助武王商周易代時的“殺伐”的正義與非正義、善與更大的善等等“命題”的判斷和認同,不然哪吒那看著嚴肅又平和的老師父太乙真人怎麼會一直在背後默默地支持他呢?但是這些寓言性現在都消失了。

今天的電影,如何去講述這個多義的現實,如何去呈現自己的傳統,來創造自己的表述方式和寓言?仍以本雅明對寓言的言說作結:寓言“是社會衰敗、理想失落的言說,它因而也成為了社會沒落時期藝術的言說方式”,“在事實領域是廢墟的地方,在思想領域就是寓言”。

①⑩小南一郎:《唐代傳奇小說論》,童嶺譯,伊藤令子校,北京:北京大學出版社,2015年,第8~9頁;第15頁

②③《唐宋傳奇經典》,卞孝萱、周群主編,上海:上海書店出版社,1999年,第152頁;第153頁。

④⑥⑩⑪汪暉:《編輯手記》,北京:《讀書》,2006年第8期。

⑤詹姆斯·烏登:《無人是孤島——侯孝賢的電影世界》,黃文傑譯,上海:復旦大學出版社,2015年,第111頁。

⑦⑧⑨瓦爾特·本雅明:《德國悲劇的起源》,陳永國、馬海良編:《本雅明文選》,北京:中國社會科學出版社,1999年,第130頁;第131頁;第132頁。

⑩馮憲光:《“西方馬克思主義”美學研究》,重慶:重慶出版社,1997年,第292頁。

⑪詹明信:《後現代主義,或晚期資本主義的文化邏輯》,張旭東編:《晚期資本主義的文化邏輯》,陳清僑

等譯,北京:三聯書店,1997年12月,第452~453頁。

⑫朱天文:《紅氣球的旅行——侯孝賢電影記錄續編》,濟南:山東畫報出版社,2009年,第550頁。

⑬白睿文編訪:《煮海時光——侯孝賢的光影記憶》,朱天文校訂,廣西桂林:廣西師範大學出版社,2015年,第411頁。

⑭⑯⑰⑱卞孝萱:《〈紅線〉、〈聶隱娘〉新探》,江蘇揚州:《揚州大學學報》,1997年第2期,第33頁;第29頁;第33頁;第33頁。

⑲陳平原:《江湖仗劍遠行遊——唐宋傳奇中的俠》,哈爾濱:《文藝評論》,1990年2期。

作者簡介:吳曉佳,中山大學中文系副教授。廣州 510275

[責任編輯 桑海]