



退后，远一点，再远一点！

——从沈从文的“天眼”到侯孝贤的长镜头

翟业军

内容提要 在《从文自传》中，沈从文拒绝任何价值、思想的中介，永不厌倦地看、听、嗅着一切，让万象以本然的样态平等地陈列在一处。这就是朱天文所说的“天”的眼光。沈从文的“天眼”开启出侯孝贤的长镜头美学。侯孝贤的长镜头以不动的冷眼“看”世界，此种眼光狐疑、摒弃掌镜人的语法，让世界以自身的而非你所要的样子打开，“天意”于其中隐隐若现。正因为有着“天意”的超然，侯孝贤看世人无非是一些“好男好女”，更看出“好男好女”不得不变化、毁灭的悲伤。沈从文的笔就像侯孝贤的镜头一样地“一仆二主”，现象冲破他的意图在不停地绽出。现象真是好看，湘西世界魅惑着所有文明的心，现象真是酷烈，总使人感到无言的哀戚。

关键词 沈从文；“天眼”；侯孝贤；长镜头

一 缘起

一说到侯孝贤，我们就会想起台湾“新电影”，想起他的《风柜来的人》（1983年）、《童年往事》（1985年）、《恋恋风尘》（1986年）、“悲情三部曲”（1989年的《悲情城市》、1993年的《戏梦人生》、1995年的《好男好女》）和《海上花》（1998年），却很少意识到，早在1973年，他就已“混迹”于片场，担任李行《心有千千结》的场记，其后十年光景，他与陈坤厚等人合作了一系列既叫好又叫座的商业电影，比如《就是溜溜的她》《风儿踢踏踩》和《在那河畔青草青》——“票房毒药”竟是曾经的票房灵丹，“不动明王”（a master of the stationary camera）^[1]也有过把镜头推来拉去的跃动的青年时代。那么，侯孝贤从商业电影导演近乎断裂地转身为“新电影”主将的动力源是什么，究竟是一种什么样的精神资源的长养，才使得侯孝贤成为侯孝贤的？

在许多访谈和讲座中，侯孝贤都说到他在拍《风柜来的人》前陷入了混乱，不知道怎么拍，原

因大致有二：一是，以前拍都市言情喜剧，用钟镇涛、凤飞飞这样的明星演员，套路早已驾轻就熟，现在拍一群少年的没有故事的故事，如何下得去手；二是，当时一批导演从欧美学成归来，张嘴就是 master shot（主镜头）之类唬人的术语，让“土法炼钢”的侯孝贤如坠云雾，稀里糊涂。就在他不知所措的当口，朱天文建议他去看沈从文的《从文自传》。他看完，简直是拨云见日的欢喜。他说：“沈从文的自传提供我一个 view 看人间的事情，一个作者对自己身边的事能够这么客观，这是不容易的。不太有什么激动、情绪在里面，就像上帝在看这个世界一样，这样反而更有能量。”^[2]他还说，看了《从文自传》，“感觉非常好看”，特别是沈从文那种独特的 view：“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……”正是因为对沈从文的 view 深有会心，拍《风柜来的人》时他才会反复对摄影师说，“退后，镜头往后，远一点再远一点”^[3]，并由此发展出他的专属美学标签——长镜头。侯孝贤指认过《风柜来的人》之于自己的“开端”意义：“我说《风柜来的人》就



是我整个创作的开头，终于回到了我自己的位置，一路下来，到现在都没有变。”^[4]如果说，只有当《风柜来的人》问世，作为电影作者的侯孝贤才诞生，而且，他还要沿着这条路一直走下去的话，詹姆斯·乌登那个近乎武断的评论就是非常可靠的了：“沈从文几乎就像是侯的导航员，自此以后侯从来没有完全丢失沈式世界观。”^[5]如此一来，我们当然应该追问，沈从文的“上帝看世界似的 view”究竟是什么，它又是如何开启出侯孝贤的长镜头的？或者说，侯孝贤的长镜头既是沈从文的 view 的绵延、放大，当我们弄清楚长镜头的美学奥秘时，也就把沈从文那个因为过度克制而含藏着、读者又因为审美惯性所障而一直视而不见的 view 看得格外分明了。

《风柜来的人》不只是侯孝贤的“开端”，还是一些大陆导演的发蒙之作，比如贾樟柯。贾樟柯回忆，初读北京电影学院，他一片茫然，直至看到《风柜来的人》，方才明白，“原来在中国人的世界里，只有侯孝贤才能这样准确地拍出我们的今生”。他梦游般地走出电影院，立马跑到图书馆，翻看侯孝贤的资料，见他屡屡说及《从文自传》，连忙借了一本，一支烟一杯茶，在青灯下随着沈从文来到奇异的湘西世界，他“似乎通过侯孝贤，再经由沈从文弄懂了一个道理：个体的经验是如此珍贵”^[6]。很快，他回汾阳，拍出处女作《小武》。正是因为有了这样的机缘，他才说《风柜来的人》对自己有“救命之恩”，而恩同再造的关键点，大概还是侯孝贤从《从文自传》汲取并传递给他的那个 view 吧。一个大陆青年从台湾导演那里接触到沈从文，而他所接触的沈从文还不是大陆传布甚广的作为“人性”神庙的建造者的沈从文，而是“看待世界的角度还有这么多，视野还有这么广”，不强行楔入自己的态度，珍视每一个个体的经验的沈从文，这一反常现象敦促我们去思索大陆和台湾之于沈从文的见与不见——某些从来如此的看法也许并不充分，甚至就是错的。更有趣的是，大陆的新文学神话是鲁迅，而在台湾，沈从文却一直受到不少人，尤其是文艺青年的竭力推崇。朱天文说，1984年1月29日，陈坤厚从香港回来，给大家看一本摄影集里一张沈从文的近照：“老人笑

眯眯的温柔敦厚的脸，使人想象昔年他写《边城》《丈夫》《萧萧》的时候，以及二十八岁就写出的一本我们都爱极了的《沈从文自传》。”^[7]聚拢、瞻仰，是一种仪式，此时的沈从文还在人世，却已成为海峡对岸文艺青年的传说、图腾。黄春明更是直接地“认祖归宗”：“我常常说我有三个爷爷，一个是生我爸爸的那个爷爷，一个是生我妈妈的外爷爷，还有文学的爷爷——就是沈从文。”^[8]台湾文坛奉张爱玲为“祖师奶奶”，黄春明又指认了一个“文学的爷爷”，夏志清《中国现代小说史》发皇沈、张，原来有着深刻的地域和文化渊源。不过，我们都知道台湾文坛推重沈从文，却很少追问为什么会推重，台湾所推重的沈从文还是大陆所熟悉的沈从文吗，或者说，大陆所阐释的沈从文会被台湾所推重吗？

让我们从沈从文，特别是《从文自传》说起。

二 “我永远不厌倦的是‘看’一切”^[9]

沈从文说：“不要为回忆把自己弄成衰弱东西，一切回忆都是有毒的。”^[10]奇怪的是，他在不到三十岁的年纪就走回到自己生命的前二十年，提笔写下自传。写自传的外在动因，是邵洵美创办书店，请他“打头阵”，内在驱力，则是他需要为自己取得初步成就的写作寻找到传记学的成因，并由此成因出发，进一步确认自己的写作。于是，《从文自传》理所当然地成为他发挥“乡下人”美学的主阵地。这里不论“乡下人”美学的是非，我感兴趣的是，沈从文“永远不能同城市中人爱憎感觉一致”，从而必须也只能站在“乡下人”立场打量世界，这样的审美选择竟然是一系列“看”“听”和“嗅”的必然结果：在湘西，“我看了些平常人不看过的蠢事，听了些平常人不听过的喊声，且嗅了些平常人不嗅过的气味；使我对于城市中人在狭窄庸懦的生活里产生的作人善恶观念，不能引起多少兴味……”^[11]整部自传，他好像都在无限放大自己的感官，去接收所有似有若无对他来说却是确凿存在过、还将在他的文字中永远存在下去的讯号：

就为的是白日里太野，各处去看，各处去听，还各处去嗅闻：死蛇的气味，腐草的气



退后，远一点，再远一点！



味，屠户身上的气味，烧碗处土窑被雨以后放出的气味，要我说来虽当时无法用言语去形容，要我辨别却十分容易。蝙蝠的声音，一只黄牛当屠户把刀割进它喉中时叹息的声音，藏在田塍土穴中大黄喉蛇的鸣声，黑暗中鱼在水面泼刺的微声，全因到耳边时分量不同，我也记得那么清清楚楚。^[12]

读者自可质疑，二十多年前的光影声色怎么可能在他的记忆里保存得如此活色生香，记忆不就意味着变形和遗忘？不过，是否真的“记得那么清清楚楚”，有什么要紧呢，他就是要把不清不楚勾描、夸大甚至是创造得“清清楚楚”，用意只是在于强调感官的唯一可靠性，他只能用自己的感官去拥抱世界，世界只有在被他的感官显影得可感、可触之后，才是绝对真实的。这样的真实，哪怕从来没有过，也还是真的，就像他说《边城》：“这种世界即或根本没有，也无碍于故事的真实。”^[13]此种真实观，类似于侯孝贤的“再植”真实论：再植出来的真实与“真正的真实、实质上的真实”是等同的关系，可以独立存在^[14]。以感官为唯一依靠，沈从文便拒绝任何横亘在他与世界之间的中介，哪怕这个中介的合理性好像是不证自明的：“我的智慧应当从直接生活上得来，却不需从一本好书一句好话上学来。”^[15]《从文自传》不厌其烦地描述那些未必真实的逃学经历，其实就是从反面来夯实感官的可信度。感官对应着现象，所以，他只为现象所倾心，五色令他目眩，五音令他神迷，五味令他醺然，万象皆葆有神秘、永恒的因子，他怎么忍心用无趣的价值、思想来估定他的爱憎？或者说，只有祛除了价值、思想的迷魅，万象才能以自身的样态打开并平等地陈列在一处，就像万颗异星镶在天穹。于是，湘西就不再是野蛮、愚蠢的化外之地，而是“人性”神庙的地基，那里的柏子们比文明人活得本真、舒展、恣肆太多。盗女尸的豆腐店老板死到临头还在喃喃地说，美得很，美得很，又柔弱地笑，那微笑仿佛在说：“不知道谁是疯子。”——疯子是理性对非理性的恶溢，但是，在万物有理、有灵的世界里，不为美而癫狂的人才是癫狂的吧？就连砍下的人头如何沉重、开膛取胆时怎样把刀在腹部斜勒再从背后踢上一脚之类阴森、愚蠢的经

验，也并不比美国兵英国兵穿什么、鱼雷艇氢气球是什么等明朗、科学的知识来得卑微，他甚至自得地说，自己从文秘书口中虽得到不少知识，但是，“他从我口中所得的也许还更多一点”^[16]。他和文秘书奇异、对等的经验交换，正是现象无分尊卑这一态度的恰如其分的说明，而现代性的要义，却是要在科学与愚昧之间划下一道鸿沟的。1980年，他接受凌宇访谈，说自己的创作与改造国民性思想“毫无什么共通处”，并强调“我一切习作都缺少什么喻意”^[17]，种种近乎决绝的论断，只是要把自己从以德先生、赛先生为支撑的新文学传统中释放出来。他深知，新文学传统是以现代性知识为利器去剖析世界、整理世界、改造世界，而他所要做的只是永不厌倦地“看”世界，让万象在他的笔下绽开——万象正在绽开，切勿惊扰！

沈从文“看”得真是入微、着迷啊，他甚至可以看见新鲜猪肉砍碎时尚在跳动不止。于是，他一定会一再地看到杀人这一湘西世界反复上演着的胜景，看到那些糜碎的尸身、污秽的头颅。不过，很快他又将看到杀牛，“老实可怜畜生”被放倒的过程和牛内脏的位置，他同样弄得一清二楚。把杀人和杀牛有意无意地并置在一处，他就是要取消掉任何现象被价值、思想所赋予的特殊性（就像鲁迅就“幻灯片事件”所发挥的那样），让它们只是作为现象本身而存在，进而组构成一片现象的网络。现象的网络中，在在都是胜景，都是新鲜。你看，一个直爽的朋友爱说粗俗的话，他认定，这种说话样子“常常是妩媚的”^[18]。一个四十来岁妇人见到兵士、火夫走过，脸掉过去，看也不看，“表示贞静”，若是军官过身，“便很巧妙的做一个眼风”，对于她，他简直是抑制不住地欣赏：“这点人性的姿态，我当时就很是欣赏它，注意到这些时，始终没有丑恶的感觉，只觉得这是‘人’的事情。”^[19]——在鲁迅那里，如此势利、尖刻的中年妇女只能是一支“细脚伶仃的圆规”，哪配做人；在沈从文看来，看人下菜却是生存智慧之一种，越是有着眉高眼低越是说明她渴望活得好点，有光彩点，这都是“人”的题中应有之义，“人”岂是德先生、赛先生可以一言以蔽之的。胜景无关乎价值、思想，甚至可以违背人情，因为人情哪里是准



绳，它也只是万象之一种而已，更何况人各有情，怎么可以拿我之有情来证实你必无情？他宣称，发表于1932年的《都市一妇人》是一个“很不近人情的故事”，但是，为了爱，有什么不可以做，毒瞎爱人双眼，在他心中留驻一个永远不老的美好的自己，这样的做法也许才是“更合理而近情的”。于是，那个美丽如罂粟的阴鸷妇人就像一颗艳异的流星，本体已向不可知的方向流去，毁灭多时，她留给“我”的印象，却“似乎比许多女人活到世界上还更真实一点”。沈从文真是既痴迷到热辣辣，又超然到冷飕飕。

仅止于“看”，让现象的网络自行铺开，这就是侯孝贤所说的客观；客观的世界里，生或者死，相爱或者勾心斗角，其实是一回事。这就是侯孝贤所说的上帝看世界的眼光，用朱天文的话说，就是“天”的眼光。就这样，沈从文很沉湎（万花缭乱，真是好看啊）又极超然（只是被动地“看”，绝不以某种既定的价值观来惊扰、判断）地“看”着现象的川流汨汨流淌，由此造就一种高度单纯的文体。这是天赋，也是习得，因为他所钟爱的屠格涅夫同样拥有一个“被动的、充满爱的、观察入微的”^[20]自我，只有这样的自我才能写出“明显的超然”“明显的单纯”的《猎人笔记》。

三 把这些小事原原本本说给你听

朱天文说，“侯孝贤用这个天的眼光来看他自己的少年时候，就拍了《风柜来的人》，而“天眼”在电影中的美学呈现，就是“冷，冷，冷”和“远，远，远”的长镜头^[21]。也就是说，长镜头不只是技巧，更是一种类似于沈从文“看”世界的眼光、态度。那么，作为一种眼光和态度的长镜头有哪些特点，又会带来什么样的后果？

长镜头不迫近世界、组织世界，而是以不动的冷眼“看”世界，于是，世界以自身的而不是你所要的样子打开，这一种“看”世界的方法意味着对于掌镜人的语法的狐疑和摒弃，意味着真实。侯孝贤说：“着迷于真实到偏执的地步，是我拍片最痛苦的地方。年纪愈大愈偏执，越不能让渡、过关。”^[22]为真实而疯魔，他就只能选择长镜头，长

镜头后面是一个久久地缄默着，等待真实的灵光乍现的他自己。镜头不单要推远、不动，就连高度也有讲究。他津津乐道于小津安二郎的摄影机始终只比地板高几十公分，与人物坐在榻榻米上的高度齐平，这样的机位设置源于小津强烈的自觉：日本人是盘坐在榻榻米上看世界的，要忠实再现他们所看到的世界，机位就必须是低的，如果把摄像机架起来，就有另一种统摄性的叙事声音强行闯入、改造这个世界。让世界自动呈现，就不会有完整的故事，因为故事必有语法，必有一根总绳，而世界本身却是不规则的、散乱着的；就不需要规整的对话，因为一环套着一环的对话把事件引向结局，而事件是应该作为事件本身而存在的，它们并不通往什么，它们决不是结局的铺垫，更何况生活中的人们并不是有话就要说出来的，没说的往往比说出来的多很多。反故事，去对话（去对话的顶峰，就是《最好的时光》的第二段，是默片），那还要编剧干什么，要知道，编剧的任务就是“编”故事，“编”对话，最终把世界“编”入一套语法。朱天文一再说电影是导演的，自己的责任只是在讨论过程中做一个“空谷回音”，这不是谦虚或者诿过，而是基于对侯孝贤的电影美学充分认知和体谅之后的自觉。这样的电影也不需要演员，因为“演”就是一种强调，就是对于世界的取舍，而取舍的根据就是演员及其背后的导演对于世界的理解。于是，侯孝贤大量启用业余演员，像辛树芬、高捷、陈松勇，他所要做的，只是创造一种情境、氛围，让他们沉浸其中，做他们自己，而不是“演”某个角色。就算用到职业演员，比如李天禄、梁朝伟、舒淇，他也会卸下他们的“武功”，或者把他们淹没在人群，就像《戏梦人生》的画面每每壅塞着熙熙攘攘的人流，却找不到李天禄在哪里——平凡人再怎么放大自己，都不可能得到一个特写镜头。如此，我们才能理解侯孝贤的“非演员”论：“不管是非演员还是职业演员，其实都是非演员。”^[23]不“编”，不“演”，创造甚至只是等待一个契机，让世界自行发生，侯孝贤就是在拍巴赞所设想的“纯电影”啊：“不再有演员，不再有故事，不再有场景调度，就是说，最终在具有审美价值的完美现实幻景中：不再有电影。”^[24]作为“完美现实幻景”



退后，远一点，再远一点！



的“纯电影”，不就像哪怕压根没有也无损其真实的《从文自传》？侯孝贤也真的跟沈从文一样，放大他所有的感官去捕捉光影声色：他要“看”，于是有了李屏宾的摄影、廖庆松的剪辑、黄文英的美术；他要“听”，于是有了林强的配乐、杜笃之的录音；他甚至要“嗅”，他会让原是圆山饭店助厨的高捷做出一桌好菜，令演员们食指大动，也让观众垂涎……就这样，他“再植”出一个个“完美现实幻景”。这里的完美不单指真实，更指在他的幻景里，万象皆以一种增加了的强度被我们感知，它们瞬息万变、川流不息，在被我们感知到的刹那，却又好像是凝结的、发光的，像结晶体，这就如同《从文自传》里的湘西世界“完全是阳光底下的感觉”。

“纯电影”让电影走开，其实就是不承诺寓意，拒绝语法的编码，抵抗象征锁链的吞噬，到现象为止，只为现象所倾心，对此，朱天文有所总结：“一切的开始从具象来，一切的尽头亦还原始具象。”^[25]这样一来，侯孝贤就会像沈从文一样，视理论为仇寇。在香港浸会大学的一场讲座中，他开宗明义：“拍电影，无关理论。”^[26]他还说：“我没有去想这符号上的问题，或是象征的意义，我不来这一套。”^[27]难怪他为《大红灯笼高高挂》做监制，只去过一次片场，因为他很清楚，张艺谋的处理方式跟他完全不一样。张艺谋把“妻妾成群”的繁复图景删繁就简成权力的结构，为了强化这个结构，他甚至把老爷陈佐千虚化成一个宰制性的声音，而这一切，都服务于反封建的主旨。侯孝贤却是要朝繁复、细密的现象走去的，在他看来，贾政打儿子，未必不痛在自己心上，西门庆与女人们一物之授受，未必就没有温情和恩义，于是，要是他来拍一个类似的故事，就会发挥“各房之间微妙的关系，还有那些大宴会场面，表面底下的冲突”^[28]，像是后来的《海上花》——再怎么闹，面子还是要的，大老婆的权威还是要尊重的，所以，关系总是微妙的，冲突总是潜隐在表面底下的，这才是一个没有被理论、主旨扭曲了的人间世。

去理论、反主旨，侯孝贤就会刻意绕开最易阐明理论、凸显主旨的“行动”，把目光投注在几

乎无事之事上。就连表现“二·二八”等重大事件的《悲情城市》，最多的镜头还是吃饭、喝酒，事件本身只是以陈仪广播等方式轻轻点出。这样做的理由在于，日复一日、年复一年的日常生活看起来绝无变化，无法被理论穿透，所以是小事，但小事才是人生的基数，必须打起精神来应对，而大事因其宏大到不可把握，所以并不切身，它们顶多是小事的背景，或者以渗透进小事的方式来显现自身。对于小事的耽溺，也像极了沈从文，《从文自传》一再写到的无非是看杀人、炖狗肉，好像战争并未发生，他更拒绝交待战争的来龙去脉和意义（身处其中的他未必清楚，写作自传时却是一定了然的），仿佛打仗、杀人只是为了“就食”。不过，事实不就是这样的吗？作为普通一兵，沈从文入伍只是混饭吃的，他又不是为了写一本军阀史去体验生活。陈丹青有一本书，叫《多余的素材》。其实，沈从文、侯孝贤所关注的无非就是一些“多余的素材”，这些素材因为无法被穿透、提升进理论体系而多余，却又因为多余而葆有原初的真实。拍《海上花》时，阿城对美术组发过一条貌似无理的指令：“要多找找没有用的东西。”^[29]我们家里堆积的东西大多是没有用的，但就是这些没有用的东西堆积成了我们的生活环境，构成了我们自身，就像平凡人能有什么用，他们却是世界的基数一样。小事不单葆真，它本身就是重的，有力的。《猎人笔记》中的拉季洛夫和“我”谈到一种常有的情况：“最琐碎的小事给人的印象，往往比最重要的事给人的印象更为深刻”^[30]。他回忆，妻子难产而死时，他悲痛，却哭不出来，第二天，他无意中看到，她的一只眼睛没有完全闭上，有一只苍蝇在上面爬，他一下子翻到在地，不停地哭。侯孝贤多次提及的《童年往事》里的三个眼光，都是这种令人震撼的琐碎小事。比如，第三个眼光是奶奶去世，收尸人翻动遗体，看到她的背部已经溃烂，淌满血水，便回头看了“我”一眼^[31]。“我”才十六七岁，父母都已过世，哪有能力照料卧病在床、大小便失禁的奶奶，显然没什么责任；奶奶去世多日，“我”都没有发觉，以至于遗体腐败成这个样子，当然又是有责任的。不过，谁会向没有能力承担责任的“我”追责呢，唯有看了“我”一眼，看“我”一



眼不是指责，却比指责更深重地触痛了“我”。侯孝贤以及沈从文的创作就是在讲述一系列类似于苍蝇在眼睛上爬的琐碎小事，你只要看了，就再也忘不掉，撼动你的不是他们藉着小事向你灌输的观点，而是小事本身的力量。也许，一位单纯的艺术家的德性就在于：把这些小事原原本本说给你听。

四 都是“好男好女”以及我们 怎么可以不悲伤

有趣的是，小事并非只是作为小事而存在，小事会被大事影响、渗透。比如，哪怕只是吃饭一事，《悲情城市》中“小上海酒家”里喧腾的推杯换盏，文清与宽美在九份的照相馆吃饭，是家常日子，却又是新婚，以及文清去山里看望被政府通缉的宽容时潦草的进食，哪里可以等同视之，它们背后都是或和煦或惨烈的大事。所以，小事其实是复杂的，有光晕的，怎么“看”都看不透，看不厌倦。侯孝贤之所以钟爱小事，就是因为他敏感到小事之复杂，而大事早已被权威话语所阐释和界定，能有多少嚼头。他说：“不想去制造那些 action，我感觉复杂的是前面与后面的那种 situation。”^[32] action 指“行动”，指冲突的漩涡，而漩涡之前或之后的 situation 则是密布着的看似平静实则被大事浸染，细细想来真是一夕数惊的小事。不过，仅止于“看”，小事的复杂性怎么可能得到揭示？侯孝贤会反问的是，我为什么要把复杂性揭示出来，揭示出来的复杂还是原来那个复杂吗，揭示这个过度强悍的动作难道不会惊扰到复杂，使复杂逃遁，就像小兽从枪口下跳开？他的做法是，让含藏着的复杂继续含藏着，绝不惊扰。他一再申说，“我在处理人物的结构，其实很多东西不显露；有些显露一点，那我也不理，都是埋藏的”，“我最喜欢玩这种游戏，不喜欢暴露太多”^[33]。大幅度的含藏，使他对布列松和小津安二郎有了更多的共鸣。

含藏使人费解，观众有理由抱怨侯孝贤的电影太闷、太晦涩。但是，自然法则支配着我们的出生、死亡，关于它，我们却几乎一无所知，它不就是始终含藏着的？还是沈从文说的好：“自然似乎永远是‘无为而无不为’，人却只像是‘无不为而

无为’。”^[34]自然之“无不为”，说的是它对于人类的全方位支配，“无为”则指含藏着，完全不动声色，万象的生成毁坏好像与它无关。对于这样的自然，我们“无不为”地追索，注定劳而无功，“无为”地“看”，它却有可能自行运演，当然是如其自身一样地含藏着运演。基于此，侯孝贤才有底气设想，说不定他的长镜头能拍出“天意”，那就太过瘾了。紧接着，他又换了一个大家更能接受的现代一点的说法：“我希望我能拍出自然法则底下人们的活动……”^[35]以天意为鹄的，侯孝贤就一定是冷的，冷到他的镜头可以是“空”的，只是夏天繁盛的树叶在风中摇响，只是云卷云舒，往绵延青山投下迟迟又速速奔走的影子。但是，正因为有着“天意”一般的超然，他才能挣出观念（不管是何种观念，观念本身都是板滞的）所赋予我们的狭窄、固定的眼光，看出人们的无奈，哪怕是《千禧曼波》中的豪豪，这个他的电影中唯一不值得同情的人物，他也能看出他的“身不由己”：“每一个人物都有他们的身不由己，是时代的氛围和意志所笼罩的，他们的善念都很微弱。”^[36]至于布袋戏大师李天禄，他更不会简单地贴上一个“汉奸”的标签，从而错失一个丰富到浩瀚的世界。他太清楚，李天禄出生在日本人统治的时代，他所知道的世界就是这个样子的，只能就他所知道、所理解的世界去看他的一生，并由他的一生见证时代的变迁。正因为此，朱天文说：“《戏梦人生》就是描绘大海一般、恒久不变的人生。”^[37]于是，侯孝贤的镜头所及无非就是一些各有一份属于自己的无望以及对于无望的挣扎的人们，挣扎着的他们都是艰难的，也都是动人的，他们都是“好男好女”。在《好男好女》中，他以颓废青年梁静出演蒋碧玉的方式，把钟浩东、蒋碧玉的烈士豪情与梁静小小的却又是剪不断、理还乱的爱恨勾连在一处，就如同沈从文对于杀人和杀牛的并置。他的用意当然不是否定钟、蒋的感天动地，而是意在强调梁也是一位“好女”，她也有着她的悲哀，也许和钟、蒋一样的深沉。峻切的人会指责侯孝贤暧昧、犹疑。他们理解不了的是，在现实生活中侯孝贤立场非常分明，但是，只要进入创作状态，他就必须暧昧起来，因为只有暧昧才能遏制住判断的冲动，让万象平等地绽出在他



退后，远一点，再远一点！

的胶片上。从这个意义上说，暧昧就是宽忍，就是慈悲。值得一提的是，侯孝贤从《从文自传》获取的超然到暧昧的眼光，汪曾祺也从老师那里悟到，比如，《受戒》说，荸荠庵里的牌客，除了师兄弟三人，还有一个收鸭毛的，一个打兔子兼偷鸡的，“都是正经人”。侯孝贤说，汪曾祺的一些小说让他非常感动，这其实就是因为他在汪曾祺那里找到了“家族相似性”，他们拥有一些同样来自于沈从文的基因。

巴赞如此定义蒙太奇：“仅从各影像的联系中创造出影像本身并未含有的意义。”^[38]他的意思是，蒙太奇的制作者涂抹影像本身的意义，并在“影像间”开启出新意义，这样的新意义服从于制作者的语法，当然是单一的。与之相反，长镜头中的影像却是摄影机所“看”到的，现象有多暧昧，影像就有多驳杂。于是，蒙太奇是“可看”的，观者看制作者让他们看的东西；长镜头则是“可写”的，它的意义暧昧、歧义，渲染开去，“端赖观者参与和择取”^[39]。再往深处说，不管是蒙太奇还是长镜头中的影像，都绝对地溢出了创作者，这源自摄影机的“一仆二主”性：摄影机服从于两个主人，“一个是直接在摄影机背后按下快门的人，另一个是在摄影机镜头前，被动地向被动的相机装置提出要求”。也就是说，影像先天就是分裂的、症候性的，突破创作者的意图，把可见性机制中的不可见者带出场，于是，朗西埃断定：“电影影像的优势在于，它是从这种不确定的意义中‘十分自然地’流露出来的。”^[40]侯孝贤虽然对理论敬谢不敏，却绕开体系和论证过程，直觉到朗西埃的结论。他多次征引卡尔维诺在《新千年文学备忘录》里所征引的霍夫曼斯塔尔的话：“深度隐藏起来。在哪里？在表面。”^[41]他想说的是，现象之外无深度，深度就栖居于现象自身的矛盾、罅隙，在我们通常的话语实践里，这些矛盾和罅隙早已被语法抹平，是不见者，现在却被影像带出。矛盾、罅隙很小，却是光滑膜面上的“刺点”，顺着它们撕开，就裸呈出生之无意义，悲伤骤然袭来，竟是无以言说——能言说的悲伤不是悲伤，它已被言说所抚慰，而悲伤是裸露在风中的伤口。侯孝贤对阿萨亚斯说，你的片子很悲伤，阿萨亚斯说：“我

的片子哪有你的片子悲伤！”^[42]是啊，直面“生命在发展中，变化是常态，矛盾是常态，毁灭是常态”^[43]，“好男好女”却毫无抵抗之力的真相，我们怎么可以不悲伤？《风柜来的人》有一场接近一分钟的戏，就是四个少年在海滩上唱、跳。看近景，你会误以为他们真是欢快，生命蓬勃到不得不任意抛洒，就像沈从文笔下那些快乐的水手；看远景，你却会刻骨地觉得，那一点热实在算不了什么，被滔天海浪衬得比凉还凉，就像那些多情水手在跟多情妇人调笑、温存，却有一匹小羊“固执而且柔和”地叫着，它不知道它只能在这世上再活个十天八天^[44]。大化运行如火，“好男好女”却是孤独似雪，这样的真相不在深层或者内里，就在表面。沈从文“看”一样的“写”，亦能带出许多不可见的真相。《我的教育》^[45]里，“我”在某日清晨，“怀了莫名其妙的心情”，来到杀人桥，看到一具尸骸边上烧过一些纸钱，纸灰就像路旁的灰蓝色野花，“很凄凉的与已凝结成为黑色浆块的血迹相对照”。这是一个太触目的“刺点”，穿透了早已看惯杀人把戏，并不以为有何不妥的“我”。也许，那个时候，“我”意识到，死去的人们都是“好男好女”，但他们都死了，只有一点蓝色野花一样的纸灰，作为他们的“薄奠”；当然，“我”也可能并没有想到什么，看了一会儿死尸，又看了一会儿桥，然后返身——大概，这就是无以言说的悲伤。

由侯孝贤的长镜头回看沈从文的“天眼”，我们会看出，沈从文原来是在拍电影一样地做文学，他的笔就跟镜头一样地“一仆二主”，他不愿也无力阻止现象冲破他的意图在不停地绽出、绽出。现象真是好看，湘西世界魅惑着所有文明的心；现象真是酷烈，总使人感到无言的哀戚，而他所能做的，只是把这些现象“拍”下来，让世人看到。

勾画、阐明这样一个令侯孝贤、朱天文深有会心，对于大陆学界却可能多少有点陌生的沈从文形象，是本文写作的目的和小小的野心。

[1] 侯孝贤说：“早年我常常遇到人问，有没有受到小津电影的影响，最显而易见的当然是指，小津不移动的固定镜头，因此还被人戏称为‘不动明王’。”参看《重新再看小



津安二郎》，《书城》2004年第1期。

[2][27][28][31][32][33][36][42]《煮海时光：侯孝贤的光影记忆》，白睿文编访，朱天文校订，第467页，第148页，第262页，第184页，第404页，第253页，第337页，第69页，广西师范大学出版社2015年版。

[3][23]侯孝贤：《我的电影之路》，《恋恋风尘：侯孝贤谈电影》，侯孝贤著，卓伯棠编，第18页，第32页，新星出版社2018年版。

[4][26]侯孝贤：《我的电影美学信念》，《恋恋风尘：侯孝贤谈电影》，第108页，第73页。

[5]詹姆斯·乌登：《无人是孤岛：侯孝贤的电影世界》，黄文杰译，第118页，复旦大学出版社2015年版。

[6]贾樟柯：《代序：侯导，孝贤》，《煮海时光：侯孝贤的光影记忆》，第14页。

[7]朱天文：《〈小爸爸的天空〉拍片随记》，《红气球的旅行：侯孝贤电影记录续编》，第446页，山东画报出版社2009年版。

[8]黄春明、白睿文：《原作心声——黄春明论〈儿子的大玩偶〉和台湾新电影的崛起》，《煮海时光：侯孝贤的光影记忆》，第557页。

[9]沈从文：《女难》，《沈从文全集》（第13卷），第323页，北岳文艺出版社2002年版。

[10]沈从文：《一周间给五个人的信摘录》，《沈从文全集》（第17卷），第181页。

[11][19]沈从文：《怀化镇》，《沈从文全集》（第13卷），第306页，第308页。

[12][15]沈从文：《我读一本小书同时又读一本大书》，《沈从文全集》（第13卷），第261页，第253页。

[13]沈从文：《习作选集代序》，《沈从文全集》（第9卷），第5页。

[14]侯孝贤：《谈法国导演布列松的电影》，《恋恋风尘：侯孝贤谈电影》，第141页。

[16]沈从文：《姓文的秘书》，《沈从文全集》（第13卷），第315页。

[17]凌宇：《沈从文谈自己的创作——对一些有关问题的回答》，《中国现代文学研究丛刊》1980年第4期。

[18]沈从文：《船上》，《沈从文全集》（第13卷），第333页。

[20]哈罗德·布鲁姆：《如何读，为什么读》，黄灿然译，第18页，译林出版社2011年版。

[21]朱天文、白睿文：《天文答问——写作，新电影，最好的时光》，《煮海时光：侯孝贤的光影记忆》，第541—542页。

[22]侯孝贤：《重新再看小津安二郎》，《书城》2004年第1期。

[24][38]安德烈·巴赞：《电影是什么？》，崔君衍译，第283页，第60页，文化艺术出版社2008年版。

[25][35]朱天文：《〈悲情城市〉十三问》，《最好的时光：侯孝贤电影记录》，第277页，第285页，山东画报出版社2013年版。

[29]朱天文：《〈海上花〉的拍摄》，《最好的时光：侯孝贤电影记录》，第302页。

[30]伊·屠格涅夫：《我的邻里拉季洛夫》，《猎人笔记》，张耳译，第39页，译林出版社1998年版。

[34]沈从文：《〈断虹〉引言》，《沈从文全集》（第16卷），第340页。

[37]侯孝贤、朱天文、白睿文：《文字与影像》，《红气球的旅行：侯孝贤电影记录续编》，第541页，山东画报出版社2009年版。

[39]朱天文：《这次他开始动了》，《最好的时光：侯孝贤电影记录》，第290页。

[40]参见蓝江《历史与影像：朗西埃的影像政治学》，《文艺研究》2017年第5期。

[41]见《新千年文学备忘录》，伊塔洛·卡尔维诺著，黄灿然译，第77页，译林出版社2009年版。

[43]沈从文：《抽象的抒情》，《沈从文全集》（第16卷），第527页。

[44]沈从文：《鸭窠围的夜》，《沈从文全集》（第11卷），第243页。

[45]《我的教育》发表于1929年《新月》第2卷第6、7期合刊。王德威《从“头”谈起——鲁迅、沈从文与砍头》亦提及这一细节，见《想像中国的方法：历史·小说·叙事》，第141页，生活·读书·新知三联书店1998年版。

[作者单位：浙江大学中文系]
责任编辑：何吉贤