

无人是孤岛

侯孝贤的电影世界



[美] 詹姆斯·乌登 著
黄文杰 译

复旦大学出版社

无人是孤岛

侯孝贤的电影世界

[美] 詹姆斯·乌登 著
黄文杰 译

 復旦大學出版社

图书在版编目(CIP)数据

无人是孤岛:侯孝贤的电影世界/[美]乌登(Udden, J.)著;黄文杰译.
—上海:复旦大学出版社, 2014. 7
(卿云馆)
书名原文: No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien
ISBN 978-7-309-10397-7

I. 无… II. ①乌…②黄… III. 侯孝贤-电影评论 IV. J905.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 038835 号

上海市版权局著作权合同登记号: 09-2010-670 号
No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien
© 2009 Hong Kong University Press
本书中文简体版由香港大学出版社授权出版

无人是孤岛:侯孝贤的电影世界
[美]詹姆斯·乌登 著 黄文杰 译
责任编辑/郑越文

复旦大学出版社有限公司出版发行
上海市国权路 579 号 邮编: 200433
网址: fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>
门市零售: 86-21-65642857 团体订购: 86-21-65118853
外埠邮购: 86-21-65109143
浙江新华数码印务有限公司

开本 890 × 1240 1/32 印张 11.5 字数 225 千
2014 年 7 月第 1 版第 1 次印刷

ISBN 978-7-309-10397-7/J · 230
定价: 38.00 元

如有印装质量问题, 请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。
版权所有 侵权必究

致 谢

这个研究旨在说明没有电影人是单打独斗的，电影人如此，对深入研究他们的任何人来说，也是如此。和所有从事类似研究项目的人一样，我不仅得到众人的帮助，也受惠于诸多机构，是他们让这一切成为可能。我要感谢香港大学出版社的支持，特别是科林·戴（Colin Day）、迈克尔·达克沃斯（Michael Duckworth）和道恩·刘（Dawn Lau）付出的努力。当然我也要感谢匿名审稿人对原稿提出的详尽意见，这本书稿能修改得更精炼且质量更高，他或她的建议扮演了关键的角色。

虽然书稿付梓在即，但这个项目其实很早就已经在其他机构和个人的支持下开始了。我首先要感谢，也是最需要感谢的是威斯康星大学麦迪逊分校的传播艺术系，它是这个研究项目的真正诞生地。该系自始至终提供了一个热情周到与大度包容的环境，培育我脚踏实地，让我不会满足于肤浅的结论或者在学问上抄近道。我无法点到每一个在早期阶段曾直接或间接影响这个项目的人名，但是有些人一定要提到。首先我要感谢大卫·波德维尔（David Bordwell），他最早指导我的研究。自从我遇见

波德维尔博士那天起，他就对这个项目很热心，为我提供了学界最前沿的建议和指导，不但包括严格的标准，也包括富有感染力的激情和鼓励。其次要感谢万斯·开普利（Vance Kepley）和凯利·康韦（Kelley Conway），作为我的论文初稿审稿人，他们提供了无价的帮助，以及利·雅各布斯和J·J·墨菲，他们敏锐的洞察力启发我反思某些问题。我也要感谢威斯康星大学麦迪逊分校的每一个与我共同开展研究的同事。尽管可能会漏掉许多同样值得特别提到的名字，我还是要感谢丽莎·东布罗斯基（Lisa Dombrowski）、伊桑·德·塞弗（Ethan de Seife）、帕特里克·基廷（Patrick Keating）、文斯·博林杰（Vince Bollinger）、崔珍熙（Jinhee Choi）、汤姆·吉上（Tom Yoshikami）、斯图·法伊夫（Stew Fyfe）、凯瑟琳·斯普林（Katherine Spring）及贝卡·斯文德（Becca Swender）。（如果我漏了任何人的名字，既然我列了这份名单，无疑我想到了你。）此外，我要多多感谢尼科尔·黄和爱德华·弗里德曼的批评与宝贵的建议，本书形貌与初稿完全不同，他们对此产生了直接的影响。

如果没有富布赖特-海斯奖学金让我得以开展第一阶段的研究（本研究主要以之为基础），我无法想象这项工作会成什么样子。我不但要感谢美国国务院在2000年为我提供这一奖励，也要感谢在台湾地区管理富布赖特奖学金的学术交流基金会。首先我要感谢吴静吉博士，当我在台北的时候他管理基金会。同样要感谢 Julie Hu、Amy Pan、Amy Sun 和 Mark Dong。这五位让我们在台北的那一年不但在学术上成果丰富，而且难以忘怀。我还

要感谢2000年至2001年富布赖特社团的同事们,主要是Sansan Kwan、Kenny Speirs和De-nin Lee。

我还必须感谢台湾另一个不可或缺的机构——台湾电影资料馆。当然我要感谢馆长李天璠,主要是因为他在2001年安排了一些关键的访问。然后要感谢黄慧敏,在2000年至2001年间她给予了我持续的支持,还要特别感谢 Luo Shu-nan指出了一些我本来可能错过的相对隐蔽的一手原始资料。我也要感谢资料馆的众多员工,他们忍受我每天都要出现,特别是那些在前台工作的人们,总是面带微笑为我安排一天三部片的观赏。资料馆以外,需要感谢的名字多到不可胜数。焦雄屏和黄建业的支持很重要,他们不厌其烦地帮助我,不仅提供关键的关系,也提供他们自己对侯孝贤和台湾电影的洞见,他们亲眼见证了这一切。我还要特别感谢陈怀恩、朱天文和侯孝贤本人,他们每人都在百忙中抽出宝贵时间,分别接受了我长达四个小时的访问。我同样要感谢黄文英,在我2005年的后续研究之旅中接受了我的访问,她的谈话发人深省。

我现在的就职单位葛底斯堡学院也值得特别感谢,它无条件地为我提供了教职和奖学金。我要特别感谢教师发展委员会授予我一项研究与发展基金,让我得以在2005年夏天重返台湾,真正完成本研究。我也要感谢教务长办公室、杰克·雷恩(Jack Ryan)、鲍勃·波尔(Bob Bohrer)、玛尔塔·罗伯森(Marta Robertson)和辛迪·赫尔弗里克(Cindy Helfrich),这里的每一份感谢都有其原因。我想另外感谢托马斯·居里(Thomas Journey)、

布兰登·库欣-丹尼尔斯 (Brendan Cushing-Daniels) 和萨拉·普林奇帕托 (Sarah Principato), 他们帮助策划本书的出版。我也要感谢我在葛底斯堡学院的学生们, 他们中的许多人没有意识到我在课堂上对侯孝贤电影 (主要是《海上花》) 的调查其实是我的研究的一部分。再说一次, 我在此不可能点到每一个人的名字, 但是我想提一下三个学生, 他们实质上几乎从头至尾是这个漫长历程的一部分: 杰克·肯尼迪 (Jake Kennedy)、特里斯坦·门茨 (Tristan Mentz) 和布朗温·坎宁安 (Bronwyn Cunningham)。他们和其他许多学生让这项研究变得有意义和有价值。

通常最后是更私人地提及那些最亲密的人, 他们贡献了恒久的忍耐与支持。但是我对我的太太 Shuchen, 要感谢的不止这些。在读研究生之前, 差不多二十年前, 我住在台湾并且在那认识了 Shuchen。你不但给予了我永恒的爱和一如既往的支持, 还让我看了真正与台湾经验相关的第一手材料。我会永远感激你给予我的一切, 谢谢你和你的家庭接纳我, 为我提供真正意义上的第二个家, 也让我初步体验了自身的台湾经验。倘若没有所有这些——主要是如果没有你——一切将毫无意义。

目录

致 谢 / 1

导 论 侯孝贤的问题 / 1

第一章 侯孝贤与台湾经验 / 23

1949年前的历史“说法” / 26

侯孝贤与战后台湾经验 / 29

侯孝贤与战后政治经验 / 31

侯孝贤与战后经济经验 / 35

侯孝贤与战后文化的缓慢解冻 / 38

台湾电影工业中的侯孝贤 / 46

第二章 侯孝贤与台湾新电影 / 91

1980年代的台湾 / 93

台湾电影文化 / 95

危机中的电影工业 / 98

《儿子的大玩偶》(1983) / 102

《风柜来的人》(1983) / 106

《冬冬的假期》(1984) / 118

《童年往事》(1985) / 126

《恋恋风尘》(1986) / 136

《尼罗河女儿》(1987) / 147

第三章 还原历史:《悲情城市》(1989)与《戏梦人生》

(1993) / 161

被遮蔽的日本殖民背景 / 163

“二二八事件”:台湾身份的沸腾血泊 / 166

《悲情城市》:一个空前的文化事件 / 174

《悲情城市》的文本现象:先体验,后理解 / 183

1989—1993:《戏梦人生》前的长久沉默 / 206

《戏梦人生》:浮云连缀的电影 / 210

未经修饰或想象的历史? / 231

第四章 再见过往：新的侯孝贤 / 247

《好男好女》(1995) / **253**

《南国再见，南国》(1996) / **262**

《海上花》(1998) / **266**

侯孝贤的“中国性” / **295**

结 论 新千年的侯孝贤 / 309

《千禧曼波》(2001) / **320**

《咖啡时光》(2003) / **324**

《最好的时光》(2005) / **328**

《红气球之旅》(2007) / **332**

侯孝贤：不仅是一座岛 / **335**

中英术语对照表 / 350

译者后记 / 356

导论

侯孝贤的问题

拉迪亚德·吉卜林(Rudyard Kipling)¹最知名的格言之一是:东方就是东方,西方就是西方,两者永远不相遇。今天很多人会把这个常被引用的警句仅仅视作一种古怪的后殖民残留物,甚至认为自己对这种明显的本质主义、东方主义的说法免疫。但是我们不得不表示怀疑。

以很多评论家对台湾导演侯孝贤的评价为例。戈弗雷·切舍(Godfrey Cheshire)认为,侯孝贤摒弃情节和角色,而是聚焦于客体和环境,这是向悠久古老的中国艺术和文化传统的回归^①。让-米歇尔·傅东(Jean-Michel Frodon)声称,侯证明不存在什么中国式蒙太奇(Chinese montage),而是存在一种质疑格里菲斯(Griffith)和爱森斯坦(Eisenstein)体系的电影样式,它以另外一种世界观为基础,这种世界观用完全不同的方式来处理对立物(即时间/空间、现实/表现)^②。班文干(Jacques Pimpaneau)说,侯面临每一个中国电影人的老问题:使用一种以西方写实主义为基础的媒介,而中国的戏剧传统与写实主义极端对立。班文干认为,侯不是第一个努力解决这个问题的人,但很少有人像他这样,在电影中如此深刻地表达了一种中国文化的世界观^③。

1 拉迪亚德·吉卜林(1865—1936),英国小说家、诗人,1907年获诺贝尔文学奖。本书所有脚注均为译者注,所有尾注均为作者注(统一附在各章末尾),以下不再指出。

在关于侯的学术写作中,像这样的文化本质主义论点已经渗透在越来越多的大同小异的论述中。本书作者甚至曾宣称侯的“历史态度”与“艺术直觉”都是非常“中国化”的^④。中国大陆的学者努力强调侯是多么的“中国化”,就更不令人奇怪了。倪震这样说:“侯孝贤系统的、高度风格化的电影散文,淋漓尽致地传达了儒家文化的伦理精神,以及典型的东方式的对祖国的情感忠诚。”^⑤李陀着手论证理解《悲情城市》(1989)是困难的,因为它的“非逻辑剪辑”(non-logical editing)背离了处于支配地位的好莱坞/西方叙事规范^⑥。孟洪峰用中国艺术中的“意境”概念来解释侯孝贤的长镜头/静止摄影机/远距取景风格,凭借意境,人物、物体和环境相融于一个连续的空间,因而以一种诗意的方式维持场景的情绪与感觉^⑦。

这些评论无意为帝国主义的“白人的负担”(“The White Man's Burden”)¹辩护,而似乎是与此相反,那么这里的问题是什么?首先,每个电影导演都是一个问题。至少需要解释同一个人拍摄的跨越整个导演生涯的一系列电影为什么展示了特定的规律性、不规律性——或者两者兼而有之。然而,就侯孝贤来说,与其说这是一个问题,不如说是一个被误认的问题。所有的人都赞同,他的作品属于近三十年来最难取悦这个世界的电影。人们假定有一种后现代妥协,那就是以到达更多观众的名义,或者在

I 拉迪亚德·吉卜林的一首诗名,指西方有责任治理落后的东方,因被解读为维护帝国主义、殖民主义而备受争议。

4 无人是孤岛：侯孝贤的电影世界

某种无人可以明确界定的模糊的“时代精神”的驱使下，艺术电影和大众电影的类型日益融合，而侯孝贤的作品通常抗拒这种妥协。我们甚至可以说，侯孝贤的电影大胆反抗常规，更难亲近，更具挑战性，更玄奥，易于招致“精英主义”、“自负狂妄”和“自我迷恋”等指控。

很多人，特别是评论家认为，这首先是一种文化的问题，其次是地域的甚至是历史的问题，其实这种认识误入歧途。要成为侯孝贤，看来只需要个人对一种缺乏生气的文化遗产的高度敏感，就好像它可能发生在任何地方：北京、上海、香港，甚至是一些海外中国人散居的地点。在现有关于侯孝贤的评论文献中，台湾常被视作背景材料，或者传记的与地理的补白。台湾如果不是某种麻烦，那么差不多变成了一个意外。杰伊·霍伯曼（Jay Hoberman）在关于纽约举办的侯孝贤作品回顾展的文章中，曾注意到这一现象在1980年代的含义：“接受新晋的法国或德国导演是理所当然的事，但要引介一位来自台湾地区这样一潭死水的地方的重要天才，就几乎得要谢罪了。”^⑧在今天，侯孝贤和其他台湾导演在世界影坛已经获得了持续的赞誉，“一潭死水”这样的词用来形容台湾似乎过头了。尽管如此，在那些崇拜侯孝贤的人们的心目中，台湾的重要性仍然是次要的。相反，他们常常在侯孝贤问题的一个现成解决方案中找到求助对象：传统中国文化。

但是文化本身能在多大程度上解释侯孝贤整个创作生涯的与众不同的轨道（被认为非比寻常，甚至是前所未有）？1979年，在台湾商业电影工业中，侯孝贤是一个不知名的煎熬度日的编剧

和助理导演,那时的台湾电影工业,就像这个岛本身,在世界舞台上默默无闻,两者都隐现出深重危机。与此形成鲜明对照的是,1989年侯孝贤站在威尼斯电影节的领奖台上,手中紧握备受尊崇的金狮奖杯,此举不但巩固了他作为世界电影大师的地位,而且在台湾电影商业领域几近崩溃的时候,提升了台湾电影在世界电影版图上的位置。到1999年底,台湾岛内电影业日益惨淡,侯孝贤却证明了自己不是昙花一现的现象:一份全球性的电影机构调查结果显示,整个1990年代全球最佳二十五部电影中,侯孝贤的作品有三部入榜^⑨;在一次由《村声》杂志组织的超过五十个评论家参与的评选中,侯孝贤同样被列为90年代最优秀的导演^⑩;关于他的书籍也已出版了法文、日文和中文;甚至那些不喜欢他的电影的批评者也不得不详尽充分地讨论它们。台湾学者叶月瑜(Yeh Yueh-yu)如此概括侯孝贤的当前地位:“到20世纪末,侯孝贤获得了前所未有的认可和褒奖,任何一位为西方世界欣赏的当代中国电影人都无法与之相比。”^⑪

因为侯孝贤创作生涯中充满转折与转向,我们不得不怀疑传统文化能在多大程度上解释它:要么这种文化并不是那么没有生命力——考虑到在超过三十年的时间内有如此戏剧性的变化,要么有其他不得不解释的因素。不过话说回来,也可能是一种充满活力的、柔韧的文化与许多其他因素相结合,所有这些创造了这个独一无二的电影整体,唯一没有改变的是这个叫“侯孝贤”的名字,它把这些作品统一了起来。

文化不但无法单独解释关于侯孝贤的一切,它也提出了几个

可能促使我们提防对类似文化解释过度依赖的深度问题：潜在动机的问题，未经核实的假定的问题，还有最主要的，台湾自身的问题。后者尤其重要，不理解台湾，就无法理解侯孝贤；没有台湾，就不存在侯孝贤，当然也不可能是我们今天所认识的侯孝贤。为了证明这点，让我们逐一分析这些问题，先从隐藏在类似断言背后的动机开始。

有一点得马上指出来，那就是这些观点中的大多数掩饰了隐藏的政治动机，尽管不是所有的观点都如此。在上述不止一个例子中，我们不得不怀疑，焦点是否实际上是中国文化，而不顾台湾。也许中国文化就像侯孝贤电影，只不过是达到其他目的的手段，也就是说为了解构西方电影，特别是好莱坞的霸权。请留意在“东方”与“西方”之间，一种巨大的对抗如何频繁地被设置：侯孝贤如今代表了一个勇敢地对抗无处不在的西方体制的东方“他者”形象。这是西方学界关于亚洲电影研究的老套路：最初研究日本电影，很多人企图将文化议题带至最前沿，其中最著名的例子是诺埃尔·伯奇(Noel Burch)有时闪现真知灼见，但是常常误入歧途的日本电影研究：《致远方的观察者：日本电影中的形式与意义》(*To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*)。诺埃尔·伯奇的首要目标，他的整个学术研究所显现的，是为了把西方电影中呈现的支配性模式撕裂。日本电影因而成了这场大的斗争的一个工具，但是它本身不是目的，甚至也不必然被当成一个值得研究的目的。这种方法和有关第三世界电影的假设可能没有共同的由头，但有一种近似的主张：反

抗殖民主义和新殖民主义的蓄意的,甚至政治化的、对抗的立场的意图,通过电影手段顽强且自觉地维持自身固有传统的意图,假定另外一种独特的、传统的、源于本土的电影语言要实现的意图^⑩。所有这些认知上的倾向或多或少地被沿用到了关于侯孝贤电影的论述中;有的研究不出意料地寻找一种能被清晰界定的本土的、“传统的”文化的迹象;这根本就是一种被设置的用以对抗西方统治地位的“他者”电影。

另一方面,中国大陆学者可能抱有不同的政治动机,它们有意无意地与政府的官方政策相吻合。中国大陆讨论侯孝贤的学者往往提倡“大中华”的概念,并且常常显示出民族主义假定。叶月瑜曾回忆一次在北京和一个学者的谈话,这个学者至少在表面上支持后殖民主义的概念,他曾邀请詹明信(Fredric Jameson)和霍米·巴巴(Homi Bhabha)到北京参加研讨会。当叶问他如何看待台湾与大陆再度统一的话题时,他礼貌地表示,这是必然而且不可避免的,因为这不是一个理论问题,而是一个政治问题^⑪。因此,当倪震宣称侯孝贤的电影表达了一种儒家“精神”,这种陈述并不像它看起来的那么单纯,事实上包含了一些政治性的弦外之音。更重要的是,将侯孝贤简化归纳到传统中国文化上,符合中国大陆的民族主义计划,符合台湾是中国不可分割的部分的声明。

除了这些主要聚焦于中国文化的不同动机外,还有一些远远超出侯孝贤是否符合一种现存的文化模式的潜在假定。上述提及的评论家,包括东方和西方的,不但都假定侯孝贤电影显示了一种独特的“中国风格”,或者说一种独特的“中国世界观”,也