

再论电影《刺客聂隐娘》中的中国古代绘画之迹，迹从何处？迹通何处？

袁华旦

上海戏剧学院

摘要 武侠电影《刺客聂隐娘》的影像风格和文本表达极具东方美感，可以说，是一次相当成功的电影——作为一门源自西方的艺术——“中国式”改造。不少学者针对电影的视听语言，论证其中彰显了中国古代绘画之迹。这些文章不外乎从电影的三个角度——影像风格，哲思表达，台词角色——来论述与中国古代绘画的神似与形似。然而笔者认为，竞相论述其中相似之处，虽有利于电影市场宣传，便于学术归纳，但仍有诸多被遗漏之处以及因电影与绘画作为两种不同的艺术门类而有意无意忽略的差异性甚至相矛盾之处。因此，笔者认为，有必要再寻电影中的古代绘画之迹，厘清迹从何处，迹通何处，为不同门类的艺术融合有所提示。

关键词 电影《刺客聂隐娘》；中国古代绘画之迹

DOI 10.12252/j.issn.2096-627X.2021.08.1096

一、显迹之迹——信手拈来的神似与形似

正如大部分文章所述，一方面，该电影在服化道上高度还原，构图上与古代山水画相似，角色动作以静制动，台词典雅考究、诗化散文化的叙事节奏形成了与中国古代绘画风格上的形似（图1 图2）。另一方面，电影所诠释的道家侠者，孤独隐忍的文人骨又与中国古代绘画中宁静致远的意境有所神似。这些都是该片中的古韵显迹。但值得注意的是，《刺客聂隐娘》中古代绘画般的景随人动，散点透视的构图并不是中国电影专有，更不是该片独创。“因为摄影机的运动，电影似乎默许了多重视点的假设。这种多重视点将眼睛——主体的定位中立化了，甚至把这种定位抹除了。”^[1]随着人物换景的移动镜头在电影中比比皆是，这种与西方焦点透视法相反的画面原则实际上是电影作为一门综合艺术的包容性恰恰能展现中国古代绘画规律一角的缘由所致。

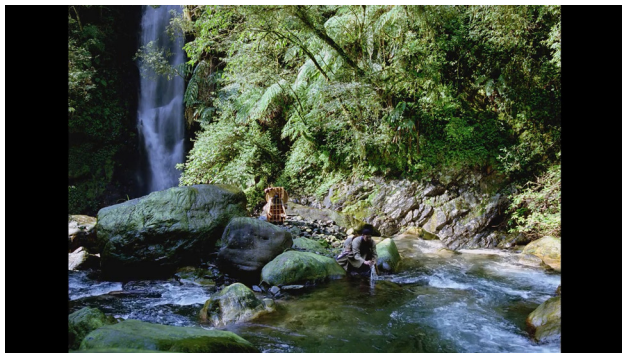


图 1



图 2

二、隐迹之迹——隐藏的中国古代绘画

同受中国古画影响，该片不同于其他古装电影的地方之一在于在创作中模拟了古画技法以及选用了较少被用到的绘

画意象，从而在细节中见真古画气质，而非简单的模仿古风。（图3 图4 图5）其一就是画法之隐，室内建筑布景用轻纱幔帐来间隔，形成不同空间，又以纱幔来连接，并以幔帐与人物的空间关系来引导主要画面，此种布景技巧与《韩熙载夜宴图》中的屏风有异曲同工之妙，这是绘画中同景同人不同时的画法。而影片一段俯视的街景夜景中，镜头保持不动，先后两拨不同角色入场，出场，这种固定旁观者的视角，有如《清明上河图》中同景同时不同人的群像。在户外光线的捕捉上，电影也尽可能模仿绘画的皴法，将光线边缘虚化，却依旧留有光的纹理，形成一种独特的“皴光”，给人一种朦胧的山水美感。其二是对象之隐，影片故事发生在唐朝魏博藩镇，今河北山东一带，不似一般电影的山水叙事中的郁郁葱葱山清水秀，《刺客聂隐娘》山石险峻，山路崎岖，雾气迷蒙，乌云压地，取用山水画史中占少数派的奇山异石来呼应角色处境的险峻，命运的孤独无依靠。而在园林中的布景则抛弃了影视剧一贯的层层递进的流水假山秀树，片中空旷的平地上，亭台楼阁被形状奇怪，拔地而起的真树包围，颇有宋画《独乐园》中造景之质。



图 3



图 4



图 5

三、反迹之迹——拾中国古代绘画之缺

若细论该片与中国古代绘画的关系，恐怕更多的是差异而不是似处，影片捕捉了大量古画中的缺漏，而这些缺漏则是电影情绪与哲思的关键表达（图6 图7 图8）。其一，全片若以内景外景来划分，山、水、气组成了户外（这与山水画同源），火、烟、器则构成了室内。古画好画水，甚至有《十二水图》中变幻多样的水形，却少有画火画烟的作品，除了绘画难度的原因外，在古代，火总是凶大于吉的不稳定之物，更不是文人雅士的对照。而对于摄像机来说，火成色丰富，变化万千，能提供光源之便，产生的烟火气还能给画面增添流动感与朦胧感，映射角色，渲染氛围，因此烟火对于《刺客聂隐娘》如同气水对于山水画。其二，该片有大量的身影捕捉。古画重意轻形，少用光影，电影却是光影的艺术，主角聂隐娘频频入随影动，作为一颗夹在多方势力中的棋子，孤独无依，被爱人背叛，被亲人不解，被道姑师傅利用，即使更衣梳洗也不似古画中的仕女对镜贴花黄般精细打扮，而是在暗处角落，自顾自低头换装，无镜，只有孤影相照，此种孤独苦怨之境倒和孤舟载人的诸多文人山水画有所神似。其三，该片几乎强调了电影作为一门现代艺术与中国古代绘画艺术的各种不同。故事上，主角是绝不会在古画中出现的女性侠者。构图上，电影注意画面纵深，中国古画强调平面的延展性。色彩上，片中的红色暗示着肃杀斗争之意，而中国古画中的红色往往作权利和吉祥如意的象征。诸如此类，简而言之，该片所述勾勒出了中古绘画没有画出或者无法画出的一面。



图 6



图 7



图 8

四、迹通何处——时代的隐士孤者

不论与中国古代绘画有多少或隐或现或异的关系《刺客聂隐娘》终究是一部现代作品，讲的是现代故事，即使主角聂隐娘与古代被放逐贬职的文人墨客有相似的处境，她的心情仍是更加现代的，个人的，脱离家国的甚至近乎存在主义式的失语。她无法像在书画中释怀的文人得到灵魂的自由，更与道教中无为致远的意境相距甚远。不同于提索救父、木兰从军等中国传统故事中的“替代式补救”，侠者聂隐娘拯救父亲和昔日爱人等同于与他们情感连接的断绝，从此摆脱了作为“女儿”“昔日情人”的身份枷锁和情感枷锁。这种寻找自我，强调自我的书写实际上是完全现代的女性主义书写。但电影中的痕迹所通往的终点却与中国古代绘画的一角不谋而合，那就是文人山水画。当主角聂隐娘隐伏在暗处和纱帐后遥望宅邸灯火辉煌、昔日爱人歌舞欢乐，就犹如南北朝的山水画，尚在萌芽，画者多为隐士。当聂隐娘完成拯救，离开过去，就如此后的王徽、宗炳、王维等山水大家，借山水书画来表现自我，从此，山水画成为独立的画科。古人以画为心声，而聂隐娘也最终找到她的心声——她手里的剑。如果说文人山水画意在朝野、政治所隐去的一面，那么《刺客聂隐娘》则意在朝男性、权谋所隐去的一面。两者共通的终点都是试图展示被时代和历史所隐去的角落，而不在一些文章中反复论述的画面表面的古风或国画感。

综上所述，在《刺客聂隐娘》中的中国古代绘画之迹实际示范了一种较为巧妙高明的与中国古代绘画特征规则相融合的创作手法——与传统画魂的呼应。反观一些古装影视创作，或是一味在服化道铺陈仿古而忽略作品表达或是完全脱离艺术品位美学规范进行魔改，却忘记不同的艺术门类本就有不同的艺术特质和时代需求。其实，中国绘画拥有广阔的发展空间和悠久的探索历史，创作者倘若用心挖掘，《刺客聂隐娘》中所呈现的绘画效果将只是其中一种。

参考文献：

[1] 让-路易·博德里, 李迅. 基本电影机器的意识形态效果[J]. 当代电影, 1989(05): 21-29.