

Notes on Japanese Cinema

From Masters
to Outlaws

汤祯兆 著

从大师名匠到法外之徒



日本映画惊奇

广西师范大学出版社

Notes on Japanese
Cinema

From Masters
to Outlaws

汤祯兆 著

从大师名匠到法外之徒

日本映画惊奇

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

©汤祯兆,2008

本书简体中文版由汤祯兆先生独家授权出版

图书在版编目(CIP)数据

日本映画惊奇:从大师名匠到法外之徒/汤祯兆著.

桂林:广西师范大学出版社,2008.12

ISBN 978-7-5633-7843-2

I. 日… II. 汤 III. 电影评论—日本—文集

IV. J905.313-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 164142 号

广西师范大学出版社出版发行

桂林市中华路 22 号 邮政编码:541001

网址:www.bbtpress.com

出版人:何林夏

全国新华书店经销

发行热线:010-64284815

山东人民印刷厂

(临沂高新技术产业开发区新华路东段 邮政编码:276017)

开本:960mm×670mm 1/16

印张:18.25 字数:180千字

2008年12月第1版 2008年12月第1次印刷

印数:0 001~8 000 定价:29.00元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

目 录

论汤禎兆的日本电影论 舒 琪 / 5

日本映画评论达人：汤禎兆 罗展凤 / 6

大师就是大师

小津安二郎坟前寄慕 / 11

小津安二郎的日常性选择 / 17

小津的流浪艺人 / 22

从《残菊物语》分析沟口健二的戏剧冲突 / 27

沟口田中配 / 32

成濑电影的视线内在节奏 / 37

成濑电影中的女性芳心 / 40

浮云蔽白日 / 42

木下惠介的庶民电影 / 51

木下惠介与望月优子 / 56

铃木清顺的人间戏作 / 61

铃木清顺札记 / 68

今村昌平的雷霆一击 / 77

寻找《楳山节考》：一次逆向式的探索 / 86

勅使河原宏的沙丘思考 / 95

《感官世界》的再思考 / 101

寺山修司的万华镜像 / 107

日本默片的男角风情 / 114

中坚世代力量

神代辰巳、性、学运和肢体派女优 / 119

《千与千寻》的大千世界 / 126

爱的移动城堡 / 130

小栗康平的文学影像 / 133

北野武的世界风暴 / 139

作为生命力的暴力探戈：《血与骨》 / 149

向左走还是向右走？ / 154

原一男的现实重构 / 163

由地狱回到人间：黑泽清札记 / 168

西方的三池崇史热 / 175

周防正行的相扑神话 / 180

矢崎仁司的完全自主映画 / 187

石井聪亘的都市荒原 / 193

塚本晋也的铁男世界 / 198

即兴的男女生活剧场：諏访敦彦论 / 203

松冈锭司的铁塔重生 / 208

糖衣下的苦涩 / 213

熊切和嘉的浪人行进曲 / 219

现象与世相

日本映画の变态与常态 / 225

神的孩子在跳催魂舞：《死亡笔记》的强者世代 / 235

运动映画的前世今生 / 238

当代的武士道崇拜想象 / 245

游园地的惊险人生 / 249

东映的异地重生记 / 254

1990年代的自主映画出路 / 260

与导演上场

勅使河原宏的新浪潮告白 / 267

周防正行如是说 / 271

竹中直人的二步行进曲 / 279

松冈锭司的星星难闪 / 284

后记：那一年，我坐上了日本映画的快车 / 287

论汤祯兆的日本电影论

舒 琪

成为一名称职影评人的条件，首先要有丰富的电影知识，以确立标准以及建立分析力的基础。其次也要有艺术的眼界。此外，亦要对文字有一定的掌握。

我尝试用此三项条件来分析汤祯兆的日本电影论。他提供了清晰的观点，对评论对象有多角度的认识及知识，并显示了他对其他知识的掌握及引证，如在《〈感官世界〉的再思考》中，分别从西方文化看日本、性别解读、偷窥理论以至政治内涵等多方面来分析电影，提供了多角度的读解方法；汤也没有忽略电影美学的角度，如《成濑电影的视线内在节奏》。更难得的是，汤十分尊重资料及观点的来源，这是一种学者的态度。

汤的眼界见于他对一个社会和文化的身体力行的体会及认识，并反映在他兼容并蓄的态度上，这些为他对自家文化的洞见提供了一种参照。汤的文字偶尔带点日本味道的文法结构，如在《小津安二郎坟前寄慕》中，“所以如果是小津的影迷，在能力范围之内，也有一看他遗墓的自然盼望”。

至于其他方面的优点，还有广和博（panoramic）、对历史及文化的尊重、不局限于文本的阅读，以及对普及文化和high/serious art（高等艺术）的同时拥抱。

对我来说，阅读汤作的最大意义为“there's always something for me to learn”（总有我可以学习的东西）。

日本映画评论达人：汤祯兆

罗展凤

能够对一个国家有着多面向的社会及文化认识，阅读其电影时，自然可以有更深刻透彻的理解，撰写《日本映画惊奇》的汤祯兆无疑是这方面的达人。他的日本文化观察书写早在香港成了一家之言，甚受读者欢迎。这回见他在内地出版首部有关日本映画的研究著作，说来是内地日本电影爱好者的喜讯，也必定给近年渴求深度日本电影文化读物的读者带来惊喜。

《日本映画惊奇》见证了汤祯兆漫长的日本映画观影岁月，当中既有他对日本映画的执迷（这于亦是影迷的他来说无疑是一种幸福），亦有积累多年的知识与洞察。

影迷如我者观赏日本电影向来多是随缘与兴之所至，往往见树而不见林，而汤祯兆这部著作无疑补足了很多养分。书中内容丰富，涉及的导演与作品在当代日本都是举足轻重与深具影响力（当中还包括不少影人影事）。既横览电影以及日本当时历史与流行文化情态，电影工业生态之转向；亦纵观个别导演之从影流变及至有关代与代之间日本导演的相互影响。深厚的背景知识与主题选材分析，建构了一本如此斑斓丰富的日本映画文集。

汤祯兆的个人观点扎实，且有大量第一手分析或影人访问文章作为补充，都是一般读者较少能够接触到的，读来常有令人恍然大悟之处，尤见珍贵。此外，书中选来一些导演作品进行细致的文本阅读分析，以电影语言拆解那些为人忽略的吉光片羽。其中，我看汤祯兆在撰写成濑巳喜男的文章中引述历年来各学者对这位导演在灯光与镜头方面语法运用的研究，就大为欣

喜。读罢此文，方知日本很多学者如何为成濑巳喜男的电影语法下过工夫，加深了我对其电影里有关“外廊为中心”的注目。此外，汤禎兆以利落的对照，借小津安二郎的《东京物语》、木下惠介的《二十四只眼睛》及成濑巳喜男《浮云》里“未亡人”母题（motif）的引入，扼要清晰地带出三位导演对大战的观点，更映照出成濑巳喜男那种对社会情态的冷静锐眼，战争如何一度成为某些人与事的温床——战后方是残酷现实的开始。最后，汤禎兆再以成濑的著名杰作《浮云》做结构对比，从天气温度、场景以至光暗运用等层层揭开，更是一次从电影展开的人心解读。

此外，在《今村昌平的雷霆一击》一文里，汤禎兆说到这位大师上承黑泽明、下启寺山修司的创作之路，并贯穿了大师多部电影，甚堪玩味。大师之路从来不一定如愿顺畅，从今村昌平的生平到其作品，可以见到一位大师如何从迂回之路走出自己的独特风格。身为映画评论者，汤禎兆从来不满足于只从数据生平对大师作品做出解说，而往往从背景引入，逐步带出对大师作品的看法，纵横交错于时代风貌、作者生平、历史文化、同代比照、电影语言及其承先启后之影响，一针见血地指出大师代表作里值得注目之处。而这正是汤禎兆文字最吸引人之处。

除了以导演切入外，《木下惠介与望月优子》一文令我知道大师木下惠介当年如何慧眼起用这位不为人所瞩目的女优，汤禎兆再次肯定了这位女演员，并提供了众多电影里的线索，好让观者重新注视她的演出。事实上，这批同代大师的作品也再次令我回忆起很多重要的演员，个人尤其喜欢京町子的演出，只是，她始终没有像田中绢代（可参见汤禎兆本书中另一文章《沟口田中配》）、高峰秀子与原节子的光芒，引发广泛的讨论，委实令人感觉有点可惜。

是的，我期待着这本《日本映画惊奇》的诞生，届时读者大可以一边捧着书，一边再找来有关电影细看，随汤禎兆来一次“日本映画惊奇”之旅。

大师就是大师

.....>>>>>>
日本映画惊奇
Notes on Japanese Cinema

我不知怎样才可称得上是大师，而巨匠与大师又是否有层次上的分野。我奉行由心而发，而一切又建基于个人观影经验的对照之上。更重要的是，对大师的领悟及吸收理应是不断生成衍化的。我过去对木下惠介的滥情有時候也有所抗拒，后来看多了想多了才体会到人情练达的融通。当然，对成濑巳喜男及小津安二郎五体投地的景仰，大概会是终生不变的事实。而大师名目之门又从来不会关上，除非你已去到头脑狭隘的闭塞之年……



小津安二郎在自家庭院的柿子树下

乍到东京，初识的日本人都问我为何来日本求学，我说想多看一些小津安二郎的电影，他们都非常诧异似的。其实我并非故作高深，只是觉得世界无论怎么变，小津的作品总是那么耐看，每次重睹都好像再访旧友。

小津安二郎坟前寄慕

1991年的春天我乘飞机往东京前，趁电影节试片周的机会看了《东京暮色》。那天和几个朋友一起进场，有人中途离席，有人看得津津有味到终场。那时我朦胧地感到这也不错呀。如果用我今天的话去说，小津的电影不过是世界电影中的一部分，缺乏小津的电影生活不一定会有什么损失；电影不过是生活的局部而非整体，身体的健康不会押在电影这一注上。当然小津电影如带来愉快的观影经验，那自然是叫人兴奋的一回事。因为这是一个价值纷陈多元的后现代世界，所以我没有担心被讥为影迷蛋头，对自己说抵步后要找小津安二郎的碑墓参仰。

生死的责尽而果

据佐藤忠男的记述，《东京暮色》的口碑不好，当年在《电影旬报》上仅排名十九位。小津和长期合作的编剧伙伴野田高梧，在此作上也出现意见分歧。佐藤引用小津副导演的回忆文章，交代野田高梧认为写实地表现现实没有意义，电影是想描绘某种超越的东西。小津后来在《电影旬报》解释说，《东京暮色》乃以妻子出走了的杉山周吉（笠智众饰）——老一代——为中心拍摄，年青一代不过是陪衬人（这自然是指有马稻子饰演的次女明子，她反叛父亲，怀了一个大学生的孩子，后来死于交通意外）。佐藤忠男推想，野田高梧就是不同意小津如实地描写老年人晚景的凄凉。我却忍不住想起小津最后一部作品《秋刀鱼之味》中的老父，同样处理老年人晚景的孤独冷清，《秋刀鱼之味》较《东京暮色》更“如实”动人。

《东京暮色》处理的是一个殊异的家庭，环境造成的不幸为众人悲恸的愁苦配上稳当的理由。《秋刀鱼之味》的平山周平（笠智众饰）却有儿有女，儿子和媳妇也孝顺体谅。但纵然上下都是彬彬守礼的好人家，却同样无法减轻老人晚年的孤独难耐。女儿路子出嫁的送别，倒不如说是对老人的告别。因为平山周平的痛苦没有什么不幸加诸身上，于是更有力地说明了生途悠悠的折磨。

小津死于腮源性癌肿，我想这也是他嗜酒成癖的恰当结局。去世前一二年的小津，体验母亲先逝的打击以及恶疾的缠绕，仿如无情感的上天对他一生的电影做颌首之回应。无论生老病死，各守己分尽责而果，我想是小津的基调。所以如果是小津的影迷，在能力范围之内，也有一看他遗墓的自然盼望。

研究从逝世开始

小津去世的当天（1963年12月12日），大概只是平常的日子，没有人寄望会有什么事情发生。但却没有想到一个身在异国的日本青年（27岁），于当天许下的心愿要完成小津的专论，于是我今天得以拿着文库版莲实重彦专著《导演小津安二郎》（筑摩书房，1983年3月初版，1992年6月文库版）翻阅。

莲实重彦在序章《游戏的规则》里说，1963年12月，因为个人的事情离开日本，过了年半自己布置设计的不看一出电影的禁欲生活（莲实重彦于1960年毕业于东京大学法语文学系，1962成为东大人文研究所文学硕士，1965年成为法国巴黎大学文学博士）。连给太阳照射的机会也没有，坐在冰冷的铁长凳上忠实地完成每天的工作。傍晚时分外出买报纸，在冬天仍覆盖着葱郁草坪、起伏甚多的公园内散步。在水鸟嬉舞的池旁坐下，视线落在纸面上，一股从不认识的骚动侵袭胸口。小津死了。仅仅是传达事实的拼音字母，看起来却如独一无二的无用符号。那时好像仅要完成义务，把附带的所谓感伤一并排除。这不可以的，这不可以的，边啜嚼着的莲实重彦，连小津遗作的名字也说不出口来，心中除了一个劲儿的羞耻外再没有其他感觉。

我想起在香港理解日本电影，基本上是从英文书物入手的。所以面对日

本电影，被迫言必称佐藤忠男，论必谓唐纳德·里奇（Donald Richie）。更进一步或包揽杂食多栖的保罗·施拉德（Paul Schrader）的《电影中的超验风格：小津、布列松、德莱叶》（*Transcendental Style In Film: Ozu, Bresson, Dreyer*）或诺埃尔·伯奇（Noel Burch）的《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*, Scolar Press, 1979）。这其实是充满“轻”、“重”关系转合的“因缘”际遇，研究书物的融纳过程和小津电影的传扬历史有着幽默的巧妙契合。如果先看到的是莲实重彦的专论，或许会对何谓“小津式”的电影观念增修补充；如果先介绍的是成濑巳喜男和木下惠介的“庶民电影”，对小津保守的戏剧观念可能会少一点容受的耐力。无论如何，每一个体面对的是无法控制及有所选择的生命流程，于是只好不断和混糅着轻重的肯定和否定角力，来回应不带情感的上天。

君元天性佛心人

我脑中的印象总和，仅能把小津与大船、镰仓、湘南等地方模糊地联结在一起。第一条涌现在眼前的线索是笠智众的《大船日记》，其中收了一些他与维姆·文德斯（Wim Wenders）的合影，是在他带维姆·文德斯往小津墓参拜时所摄的。我把背景里北镰仓的站名记于脑海中。后来友人从荷兰寄来维姆·文德斯《寻找小津》（*Tokyo-Ga*）的特刊，那已是1992年初的事。之前我已从录像带中心把《寻找小津》借回来看，费劲地把这部劣作粗阅一遍。日本人对维姆·文德斯有一种亲近的感情，或许是因维姆·文德斯曾公开表示对小津佩服赞赏。电影院也常把小津和维姆·文德斯的旧作一起并放，曾经有一个题为《维姆·文德斯给小津的颂歌》的回顾特辑，就是以此形貌面世；维姆·文德斯对小津的迷恋，大概谁也不会感到意外。

维姆·文德斯的作品，往往环绕个人与家庭无法融合的冲突裂缝着色——无论是被母亲遗弃的小爱丽丝，还是《时间的流程》（*Im Lauf der Zeit*）的两名男子，更不用说《得克萨斯州的巴黎》（*Paris, Texas*）中男主角不敢正面和妻子、孩儿交代心情。然而我想提的是维姆·文德斯初往美

国后拍的《事物的状态》（*The State of Thing*）——他本人一直抗拒排斥的作品。因为其中提出两面角度去介入生活的纷扰：导演无法应付制作上的问题，底片和金钱断绝；演员各自有生活的重担降到身上，有人为迷失方向而麻醉自己，又或是因老伴的逝去而失去依傍。和维姆·文德斯作品一贯的“流浪”色彩稍有不同，众角色被缠绕的仅是生活上的繁琐细节，制造梦幻的人同样受自然律则约束，在这里我看到一种小津色调的回荡。

维姆·文德斯看到小津碑石上仅有一个“无”字，他在意念中翻成“emptiness”、“nothingness”，他提到自己在儿时经常想象“nothingness”，并感到非常恐惧。他时常对自己说，“nothing”仅不能存在而已。然后他把“nothingness”的诠释延展折曲，提出电影实际上是一直在处理生命，而其中人、物、城及乡各显现自身。这种处理生命的现实描绘和艺术不再存于电影内。而“无”（nothingness）就是留下来的东西。

对我来说，碑石上的“无”并非存在与不存在分野的一端。“无”应属现象实存界的一环，它仅是一种知命立身的态度而已。碑石后有居士的香语，“君元天性佛心人，深搜庶民善与真”，肯定融合和生活化的价值方向。与西方习惯质疑身份以力求厘清现象甚至反叛相比，香语所言无疑是截然不同的进路。在维姆·文德斯的印象里，或许小津电影的稳定和谐，仿佛消融了矛盾冲突，恰与他自己的作品成对比，然而我想，这种基于不同文化背景的运思，仍是一场美丽的误会吧。

否定中的肯定美学

莲实重彦《导演小津安二郎》的第一章，便是处理小津电影关于“否定”的表达。他指出一个有趣的现象：无论国内还是国外，谈及小津的作品时都以否定动词来表达。如小津电影中的镜头不动、放在低位置的摄影机不改变、移动摄影基本上没有、俯瞰除了例外不会采用。除了技法上的问题，内容上没有激烈的爱情纠缠，故事的铺展没有起伏，舞台仅限定在一定的家庭而没有显示社会的实貌，“小津式”的单调仿佛成为一个神话。在唐纳德·里奇的《小津安二郎的电影美学》（*Ozu*）中，类似的描述俯拾皆是。