



杨德昌在代表作《牯岭街少年杀人事件》里，让时代剧变和人心跌宕互为表里，影片诚实地面对了年轻的混沌，让人们看到青春的方方面面，细腻庞杂，欲言又止，一群生动的人活跃在时代背景的画卷上。

## 他的电影对时代是真诚交待

杨德昌不仅是 1990 年代最重要的华人导演，对他的研究，从不过时

黄文杰

执导过《牯岭街少年杀人事件》和《一一》等华语电影名作的导演杨德昌，被公认为是上世纪末至本世纪初最重要的华人导演之一。欧美学界屡有关于杨德昌的评论专著出版，而在华语电影学界，由中国人对杨德昌的创作进行系统解读的著作，《愤世嫉俗：杨德昌和他的电影》是第一部。作者深入探索杨德昌的作品，认为他的作品自始至终散发着少年意气，他和他的爱人爱不合时宜的纯真理想，对他所在的时代作出了一种真诚的交待。

——编者

我属于在录像厅厅大的一代，自小看了无数良莠不齐的商业片，电影开窍也就难免迟钝。进入大学后，出于兴趣我开始乱翻专业电影书，无意读到有关侯孝贤和杨德昌的介绍，终于在研究生阶段的某一天，先看了《童年往事》，又隔了一天或几天，看了《麻将》。这些往事的细节已经模糊，但我清楚记得当年那种“惊为天人的震撼。震惊于《童年往事》以一种看似毫无章法的方式讲述微不足道的凡人小事，而呈现的日常及其蕴含的人情竟然拥有催人泪下的力量。震惊于《麻将》直视人性腐化的勇气，那份直白赤裸、犀利深刻，让我看到创作者的真诚与责任意识。这两部电影从根本上改变了我对电影的认识，从此，侯孝贤的冲淡，杨德昌的激烈，两种风格同时成了我的挚爱。

我想，这或许和我同时拥有乡村与都市的生活经验有关。我在南方山村度过童年，在小镇成长，成年后在武汉、上海这样的都市求学、工作。他们两人的电影世界，网罗着我似曾相识的人、事、物。自离开校园，人性全部正式向我敞开。我相信他的作品影响了我对现实的看法，甚至很大程度上塑造了我的世界观。我的现实处境也影响了我对杨德昌的解读，一定程度上，强化了我对他的认同。或者，我的现实世界，和杨德昌的电影世界，本就是一回事，这种现实与电影之间的互印印证，可能就是杨德昌最大的魅力和价值所在。

进入出版社后，我有机会担任

电影类书籍的策划和编辑，便先后出版过詹宏志和李立群的著作，除了考虑到他们在各自的领域成就不凡，另一个重要原因在于，他们都曾参与侯孝贤、杨德昌引领的新电影运动，是那个年代的亲历者与见证人。对我来说，出版他们的书，感觉自己间接接触了那个年代。我曾邀请游学海外的青年电影学者侯弋庵翻译约翰·安德森的《杨德昌》，其他同行也出版了米歇尔·付东的《杨德昌的电影世界》，可我觉得这类影评合集，并没有真正诠释清楚杨德昌的创作理念与内涵。

最理想的，是由中国人自己来写一本对他和他的创作进行系统解读的著作。于是，我下定决心自己来做这件事，这是一个鬼使神差般胆大妄为的决定，因为功力比我深厚的作者实在太多。

所有对杨德昌的评价中，徐克的话给我留下最深印象。他说，“杨德昌有一种游子心态，希望有一天能够对自己、自己的朋友、自己的族群有一个很真诚的交代……他永远像孩子一样，他的笑容永远是少年的笑容，情绪也是少年的情绪。所以他的电影是很年轻的。”用“少年”或“孩子”来概括杨德昌的精神特质极为精准、传神。少年，意味着生命的天真、热情与活力，意味着挑战一切的勇气与自信。虽然杨德昌真正投身影坛的时候年过而立，但他的确如徐克所说，始终像个少年人，意气风发，对电影有着单纯的理想，对混杂的社会环境与人性

展开执著的反思。他就像陀思妥耶夫斯基的小说《白痴》中的梅诗金公爵。公爵自述：“我自己是个十足的孩子，我只是身材和面容像成年人，而在成熟程度、心灵、性格甚至可能在智力方面，我都算不上一个成人。”杨德昌和梅诗金是同类，都带着孩子般的纯真，怀抱不合时宜的拯救愿望，都是孤独的人。

随着对杨德昌作品探索的深入，我也不断地反躬自省，在写作《愤世嫉俗：杨德昌和他的电影》一书的过程中，杨德昌的单纯、执著、激情乃至愤怒，成为我的精神支撑。每当写到理屈词穷、感觉难以继续时，会想到杨德昌昔日在台湾地区面对的制片环境，坚持表达的勇气，也就训诫自己挺住写下去。不夸张地说，这种不断的心理暗示激励着我，直至为本书画上句号。所以，我应该感谢的，就是杨德昌导演，感谢他和他的电影带给我的震撼、感动，以及给予我的精神鼓励。

书艰难而勉强地写完了，深感自己才疏学浅。我生性懒散，惯于随波逐流，此前并没有认真地踏实地做过学问，如今追悔不已。坦白说，要真正写透杨德昌，以我目前的学识，力所不逮。对深化杨德昌研究来说，这本书能否有所贡献，我心里没底。像杨德昌这样丰富的导演，理应有更多更扎实的解读问世，拙著若能起到抛砖引玉之效，这些年的辛苦便没有枉费。

（作者著有《杨德昌和他的电影》一书）

经典重温

## 再忆小津安二郎：比故事更深一层的轮回和无常

卫西谛

春天将至未至时，罕见地地下起雪来，每到落雪的天气，最宜重温小津安二郎的电影。他在 60 岁生日当天死去，那一天大雪纷飞。在小津的之前和之后，日本电影界涌现过许多更有突破性、也更有影响力的导演，而他永远在拍嫁女的故事。他在电影里过滤了戏剧性和诗性，也深藏了自己。但是这个面对生命轮回似乎无动于衷的小津，也曾有过少年的浮浪，也曾在暮年时，有过意外的真情流露，这些偶然“失控”的小津，也许更值得珍惜。

青年小津的默片《浮草》有一种草莽味道、一种浮浪感，到中后期减少至无。

倘若获得真实、确切的小津形象，最好的选择是读田中真澄编著的《小津安二郎周游》，作者围绕小津行踪的材料爬梳，可谓令人感动。其中有一段讲 1923 年，19 岁的小津作为摄影助理来到片场的情形：

“筋骨强壮的少年身穿藏青色地白花衣服，脚着厚朴木齿的木屐，出现在松竹蒲田的制片厂里。作为摄影助理的这位男子汉轻轻地把他沉重的摄影机扛在身穿汗背心的肩上，敏捷地跑着。”

这个“少年阿津”的形象，和我们熟知的晚期那种沉静克制的“小津风格”脱离开来。无论是谁，每个生命阶段总是有不同的面貌。1934 年拍默片《浮草物语》时，小津 32 岁。这是一个讲人生的“在外感”的故事，有父亲、有儿子，但没有小津式的家庭。主人公是一个戏班主，人生如浮草一般：时隔 20 年重逢的私生子指责他“没有做父亲的责任”；昔日情人挽留他“从此过安稳的日子”；同戏班的爱人斥责他“忘了恩情”。血缘、恩爱、情义互相扯拽，应付不了局面的班主只能选择“我还是上路吧。”

戏班在舞台上那种乱七八槽的演出，舞台上那种乱七八槽的生活，看起来有一种好笑的辛酸。人生际遇随波逐流，但也不绝望。青年小津的这部默片有一种草莽味道、一种浮浪感，到中后期减少至无。25 年后，小津重拍了彩色片《浮草》，新版的角色命运如昔，但形象变得内敛克制。还是默片《浮草物语》中“一切都不确切”让人感触更深，“人生就是不断地上路吧”，这种莫可奈何又自由放荡的心情，在日常中往往被藏得很深。小津拍了许多安稳的家庭剧，仍惦记着重拍这个故事，虽然技法和心境不同了，但还是很珍惜心中这种感觉吧。

抱着“只想让观众感受人生”的态度，小津一遍又一遍拍摄近似的故事。他拍出了比故事本身更深一层的“轮回”和“无常”。

小津的电影，枯寂感或许有，但绝非干枯，正相反，其实十分饱满，像《晚春》。

《晚春》不朽，很大程度上在于第一次出现在小津电影里的原节子。达·芬奇发明晕染法，将蒙娜丽莎的眉目、唇角模糊化，使得观看的人在不同的位置观看，能看见不同的表情。原节子在《晚春》中被“晕染”的，是她对父亲的感情。她是女儿，又是恋人，想要永远照顾对方，也想要占有对方，有时散发出青春的可爱，有时又似乎伴随父亲一同枯萎，进而流露出浓烈的恨意，口中说是或不是，也让人分辨不出真假。这些模糊和神秘构成了原节子的美。

错过婚期的女儿对中年丧偶的父亲的情感，显然超越普通家庭中女儿对父亲的照顾和依赖，甚至超越了寻常的“恋爱情结”。爱在伦常与自然面前是无力的，人们常说原节子是“永远的女儿”，其实这不是一句可以简单理解的比喻。小说家志贺直哉曾经问原节子觉得《晚春》怎么样，她回答：“唔，嘻嘻。”然后抿嘴一笑。

小津电影里的原节子，真是女人动人的风貌。

拍完《晚春》，隔年拍《麦秋》，仍是讲“错过婚期的女儿出嫁”，女儿还是叫“纪子”。编剧野田高梧说“就是想让原节子来演。”《麦秋》像是在《晚春》的主旋律上增添了许多音符，气氛却大不同。“麦秋”时节是初夏，秋是熟，麦秋是麦子成熟时。《礼记》里说：靡草死，麦秋至。中国北方似乎还有这种说法，端午之前，夏收时节，叫“过麦秋”。

《麦秋》中，纪子一家变得热闹温馨起来，不同于《晚春》中安静萧索的父女相伴。现在是一个七口之家。纪子父母双全，兄嫂正值壮年，两个小侄顽皮活泼。小津自述说：“我是想拍出比故事本身更深一层的‘轮回’或‘无常’。”没有故事的电影要比有故事的电影更辛苦啊。《晚春》中女儿对父亲的炽热之爱，消散在《麦秋》的日常生活中，无影无形。而在平静中，一面是对未来幸福的憧憬，另一面是对生命流逝的无可奈何。

1960 年，年轻的大岛渚连续拍成了《青春残酷物语》和《日本夜与雾》，在《麦秋》中担任副导演的今村昌平即将拍摄他的名作《猪与军舰》，“日本电影新浪潮”席卷而来。而每年稳定完成一部作品的小津，仍不紧不慢地讲着嫁女的故事。拍《秋日和》，小津明确讲，主题是“物哀”。“物哀”的传统解释，大约是“人受到自然或人事的不同情景而触动所生发的感动”。抱着“只想让观众感受人生”的态度，小津一遍又一遍拍摄近似的故事。拍完《麦秋》，他说“结果不太理想”，拍完《秋日和》又说“这次总算做出来了，但还不够彻底。”

《秋日和》的气氛非常明亮，看完《晚春》和《麦秋》几乎有眼前一亮的感受，剧情也倾向于喜剧。故事几乎是《晚春》的翻版，女儿因与母亲相依为命，正值婚期却不愿出嫁，最后母亲无奈之下只好谎称自己即将改嫁，才如愿将女儿嫁出。同样是嫁女的故事叙事，视角却不同，《晚春》从女儿出发，《麦秋》从家人出发，《秋日和》却是从外人（父亲的三位生前好友）出发。小津尝试不同的叙事方法，来探究人生宿命背后的情感状况。

《晚春》的结尾是父亲孤独地面对晚年，看着父亲独自在家静空荡荡的房间里削苹果，我们心生一种“永恒的怅然”，面对着人生注定黯淡的时刻，咀嚼出活着的丰富滋味。到了《麦秋》，则是一个家庭的解体，别是一种离散之哀。“悲哀”或“无奈”都嫌过重了，也许“惆怅”更准确？或许是任何词语都难以转述的微妙，就像人生

本身。到了《秋日和》，小津刻意重复了《晚春》中父亲与女儿在京都旅店那关于幸福的对话，只是当时扮演女儿的原节子，在《秋日和》里成为了母亲的角色。同样是女儿出嫁前的最后一次出游，同样是一些关于人生的交待。看这场戏，不免有一种生命轮回的感悟。

他在电影里过滤掉一切戏剧性和诗性。难得的例外，是《浮草》中的大雨和《东京暮色》中的暮雪。那是小津难得真情流露的时刻。

小津的电影耐看，还是在于他简单克制地拍日常。他的电影里充满了酒与食物，酒吧与饭馆是角色们交换家事与心情的地方。他的剧本遭作叫做《萝卜胡萝卜》，而拍成的有两部是直接食用食物命名：《茶泡饭之味》和《秋刀鱼之味》。

《茶泡饭之味》里有茶泡饭，《秋刀鱼之味》里却没有秋刀鱼。什么是“秋刀鱼之味”？一说是这种鱼为报时鱼，11 月到次年出现在海岸，总给人予一种萧瑟、寂寥之感。我更喜欢另一种说法，烤秋刀鱼制法不去内脏，所以略带腥苦之味。这是日常的小津味道。

《秋刀鱼之味》是小津最后的电影。编剧野田高梧说定此片名时，“确定不会让秋刀鱼出现在画面上，而是一种整体的感觉。”仍是一个嫁女的故事。笠智众扮演的平山得知老师当年漂亮的女儿为照顾父亲而错过婚期，如今衰老憔悴，心灰意冷，赶紧为待字闺中的女儿路子寻觅夫婿，一波三折，平山如愿以偿。路子出嫁，父亲孤身一人，醉倒在小酒馆中。

若下志麻扮演的女儿，盛装向父亲道别，回首起身时，我看见她比黑白片里的原节子更青春、更灿烂，然而对于笠智众这位父亲而言，却更有一种说不出的苦味。这是小津的女儿最后一次向我们道别。

而笠智众，这位小津在银幕上的代言人，带着他年轻的记忆，迎向生命最后的余光，饮下一杯又一杯酒。

对于观众来说，作者接受史和作品接受史的先后是偶然的。我在有机会观看小津大量作品之前，首先接受了“小津的神话”：一位优秀的东方导演，总是拍嫁女的事，在 60 岁生日当天死去，那一天，大雪纷飞，而他写下“倘若今宵我死亡”。

《东京暮色》是小津最后一部黑白片，也是一个充满恨意的悲剧，全片暮气沉沉，并且罕见地地下起雪来。莲实重彦曾经形容小津是“白昼和晴天的导演”，他的画面基本有一种明晃晃的干净。我们很难想象黑泽明的电影里没有雨，沟口健二的电影里没有雾，但小津的电影里可以什么都没有。他拍的就是生活的恒常，过滤掉一切戏剧性和诗性。难得的例外，便是《浮草》中的大雨和《东京暮色》中的暮雪。

那是小津难得真情流露的时刻。（作者为影评人）

首席谈艺

## 任何艺术的本质都是对话

写在当代知名批评家约翰·伯格辞世以后

柳青

纪录片《昆西四季》的首映是在去年的柏林电影节，当我终于有机会看到这部电影时，听说片子的主角约翰·伯格去世的消息。以 90 岁高寿离世的约翰·伯格，是 20 世纪最重要的艺术评论家和作家，他自从上世纪 70 年代从伦敦迁居法国，几十年里隐居在阿尔卑斯山深处的山村昆西。

《昆西四季》是蒂尔达·斯文顿联合了若干艺术家和学者一起执导的，斯文顿是美国当下最好的演员之一，她视伯格为自己的精神教父。这是一群晚生“溯源问道”的影像笔记，冬去春来，夏尽秋至，白发对红颜，在自然的轮回中展开无穷延伸的艺术对话。历史政治的宏大命题，或比童年记忆更遥远的艺术，都被召唤到那片苍翠山谷中，任何思想和人生观，终究是因为和个体的经验产生交集而有意义。

用“致敬”或“情书”这类定语形容《昆西四季》里流露的感情，总嫌肤浅。想起英国导演萨利·波特在一篇散文里写过她拍《奥兰多》时和斯文顿的一个段子。当年的斯文顿锋芒毕露，剑桥毕业生，她如果不做演员，她会在赌马场上挥霍一生。伍尔芙笔下雌雄同体，超越于时间之外的“奥兰多”，简直为她量身定制。波特记得一次拍摄间歇，斯文顿坐在一堆衣服和书的中间，她从书

堆里准确地找到一本《观看之道》，翻到某一页，开始大声朗读：“男人看着女人。女人看到自己成为被看体。”在《昆西四季》里，斯文顿拥抱伯格时，隔着画面还能明显感受到一种极深的羁绊，比青春更旺盛，比时间更顽固。

斯文顿会拍这样一部电影，大概是因为她明白，像她年轻时那样，因为伯格而懂得了“观看之道”的人，是不不少的。《观看之道》，既是伯格的评论文集，也是他在 1972 年为 BBC 制作的四集专题片。他在电视上谈论艺术的目标和艺术家的渴望——让我们看清自己，思考我们的处境；谈论我们去听、去看、去听，最终是为了实现交流。

伯格去世后，英语世界的很多作者撰写悼念文章，总以一个特别俗套的句子开头：“他对我影响不可估量。”对于 1970 年代以后选择评论写作的作者而言，伯格几乎重新定义了这份工作的内涵。一个作者一旦选择评论这条职业方向，总会小心翼翼地背负着原罪，担心自己会像米沃什在《被禁锢的头脑》里描述的伽马：“他的内心干涸，不能发出任何自己的声音，只有空洞无物的理念。”这时伯格出现了，像导师，也像拯救者，娓娓地展开他的“观看之道”；艺术的意义是留存“人”的痕迹，艺术是否具有魅力的核心，在于它们和

“人”的关联，艺术的瞬间串联构成了生命展开的历史。

1974 年，伯格在他声名最盛时从伦敦迁居法国，在远离发达消费社会的深山，他过着农民的生活，让泥土和生命的芬芳渗透到写作中。当他书写艺术和艺术史，眼光最终落向日常细节——艺术是生活的开始，生活却是艺术的终点。他晚年的文章越来越谨慎于抛出观念，读着那些长长短短的散文，感慨于个体的人生能和艺术发生那么多亲密的关系，艺术和生命的勾连，产生了那么多的倾听和对话。88 岁时，他在给《卫报》的文章里写下：“不要把我定义成作者，我只是——一个尝试跨越鸿沟的人。”

伯格 90 岁生日前，萨利·波特写了一篇短文，不出意外地看到她写：“他提醒我们生活中的一点一滴都是价值，一粥一饭一瓢饮和伟大的著作同等重要。”但真正动人的是她和伯格私人交往中的一个细节。1997 年，她的电影《探戈课》在法国上映，她收到伯格手写的来信，他不谈“喜欢”与否，也不分析她的电影语法，他只记录被电影触发的来信，他的经验和感受。波特读到这封信，感到“我创造出的空中楼阁的世界，被他稳稳地接住。他拿起笔，完成了一次和我的对话。”他们之间近 20 年的友谊，从此开始。

《秋刀鱼之味》(左图)是小津最后的电影，他在定下片名时就明确：“不会让秋刀鱼出现在画面上，而是一种整体的感觉。”这感觉，是略带腥苦的日常之味。故事仍是老父嫁女，当若下志麻扮演的女儿，盛装向父亲道别，回首起身时，我们看见她比《晚春》(右图)里的原节子更青春、更灿烂，然而对于笠智众这位小津电影里永远的老父亲而言，却有一种说不出的苦味。这是小津的女儿最后一次向我们道别。本版图片均为资料剧照

