

# 审美再发现与意义再生产： 相米慎二电影艺术阐释

倪学礼<sup>1</sup>，张琪<sup>1,2</sup>

(1. 浙江传媒学院文学院，浙江杭州 310018；

2. 浙江大学传媒与国际文化学院，浙江杭州 310058)

**摘要：**作为20世纪80年代备受瞩目的日本导演，相米慎二上承昭和时代日本电影人的文化根脉与探索精神，下启平成时代导演的创作新局，在承上启下中确立了独特的作者标识。其对青春电影母题的重述与复查，对家庭情节剧技法的赓续与突围，以及凭借鲜明人物形象为偶像明星的正名，均体现了其在不同类型创作中成熟的掌控力，而独具魅力的长镜头镜语也成为其表达艺术观念的有力载体。对相米慎二整体创作特色的钩沉，将为理解当下的日本电影和日本文化提供新视角。

**关键词：**相米慎二；长镜头；意义生产

**中图分类号：**J905.313

**文献标识码：**A

**文章编号：**2096-8418 (2023) 05-0099-07

2021年金马影展的焦点导演环节，将目光投向了一位尘封已久的日本导演：相米慎二。这位导演曾在日本权威电影媒体《电影旬报》评选的“20世纪80年代十大导演”中荣登榜首，于2001年不期然离世后便逐渐消隐在大众的视野中，其作品仅成为一小部分影迷群体念兹在兹、品鉴回味的审美对象。而此次，其逝世20周年于金马影展上的艺术回响，也再度让国内大众、创作界、学术界重拾对这位英年早逝导演的关注。

相米慎二于1948年出生在日本盛冈市，1967年考上中央大学文学部，1971年退学作为助理导演进入日活公司，在这里他遇到了职业生涯的贵人长谷川和彦导演。长谷川和彦等电影人的出现，把相米慎二从学生运动的疲惫不堪中引领到电影创作的道路上。<sup>①</sup>1979年，相米慎二作为长谷川和彦的助理导演参与了《盗日者》的制作。在此期间，他还作为寺山修司的助理导演参与了《草迷宫》的拍摄。日活助理导演的经历为相米慎二提供了重要的学习机会，但无法满足他想成为正式导演的热望。1982年，以长谷川和彦为中心，包括相米慎二在内的9名新人导演共同发起成立了“导演公司”<sup>②</sup>。公司立足作者性和娱乐性，以制作导演想拍的电影为宗旨，在彼时的日本电影界声名鹊起。“导演公司”活跃期间，相米慎二拍出了《台风俱乐部》等佳作，然而公司由于出品的影片票房普遍堪忧，以致经营陷入困局，于1992年宣告解散。

在巨匠林立的日本电影史上，相米慎二凭借其鲜明的影像风格和独特的青春表达掀起了20世纪80年代日本电影的新浪潮，成为不容忽视的存在。其作品不但深得日本观众的喜爱，更对是枝裕和、山

**作者简介：**倪学礼，男，教授，博士生导师；张琪，女，浙江大学与浙江传媒学院联合培养博士后。

① 参见『映画芸術 NO. 401 総力特集相米慎二』（編集プロダクション映芸 2002 年）で映画監督の長谷川和彦は次のように語る，P22。

② 该“导演公司”（ディレクターズ・カンパニー）以长谷川和彦为中心，加上石井聪互、井筒和幸、池田敏春、大森一树、黑泽清、相米慎二、高桥伴明、根岸吉太郎，共9名导演组成。公司力求摆脱大制片厂的影响，制作能够完全体现导演风格的作品，但在具体经营上并没有收获预期的商业效应。加之，导演们的个性追求不同，因而，公司仅维持了10年（1982—1992年）便宣告解散。

下敦弘等年轻导演产生了至关重要的影响。日本著名电影评论家佐藤忠男所著的《日本电影史》以及电影史学家四方田犬彦所著的《日本电影 110 年》，均对相米慎二着墨不少。其中，四方田犬彦更是将相米慎二置于那个时期新秀导演之首，他写道：“在这一时期活跃的新秀当中，他的作品风格最为激进。一场戏中镜头绝不切断，摄影机随意移动，呈现在观众面前的是充满闷钝噪声的、意想不到的空间变形。透过这种充满暴力色彩和无政府主义情绪的手法，观众们相信在相米慎二作品中体现出来的崭新原理，已经超越了安德烈·巴赞在 30 年前确立的‘体现空间深度的分镜头剧本’的命题。这部分观众对相米慎二顶礼膜拜，奉若神明。”<sup>[1]</sup>很显然，相米慎二在我国的接受度和影响力远不及日本本土。20 世纪 90 年代初，国内极少数的研究者将相米慎二的个别影片作为抒写青春的典型而纳入研究视野。香港影评人舒明在《平成年代的日本电影》一书中对相米慎二的《搬家》《啊，春天》这两部影片进行了简要的评述，并将他的创作风格概括为“影像悦目，风格强烈，多以伦理道德作主题”<sup>[2]</sup>。时至今日，国内对相米慎二的研究仍然停留在个案分析的层面上，缺少整体性、系统性的学理解读与审美发现。从阐释学的角度来说，伟大的艺术作品永远希冀着一种观看与保存，召唤着崭新的理解与发现。

回溯相米慎二的创作历程可以发现，作为独立导演，相米慎二拍摄了一系列卖座的偶像电影，以“偶像电影名导演”赫然而立。他不仅擅长展现少男少女成长的幽微心境，更以别开生面的长镜头奠定了自身的作者风格；在之后的创作生涯中努力保持其独立的作者性，以更加成熟的长镜头手法呈现出在混乱的世界里艰难求生、寻找真我的生命群像。应当说，相米慎二的作品既包蕴了破解日本民族性格的深层密码，也潜藏着抵达当代日本文化的通幽曲径，更折射出其对电影语言的独特理解和对生命体验的诗意表达。因此，对其创作的审美再发现与意义再生产，有着不容小觑的现实意义。本文通过对相米慎二导演的 13 部长片的系统梳理和深入解读，从其复沓的母题元素、典型的人物群像，以及标识性的审美意象等层面入手，力求整体性地把握相米慎二作品的美学特色及其在当代日本电影中的位置。

## 一、家庭失序与青春异化下的一曲挽歌

日本社会在战败之后经历了曲折的发展轨迹。尽管在 20 世纪 80 年代后半期经济一度加速复苏，但随着 90 年代初泡沫经济的破裂，失业率陡增，加之神户大地震和奥姆真理教邪教的袭击，让本就处境艰难的日本社会又雪上加霜。作为战后出生的“婴儿潮世代”（又称“团块世代”），相米慎二亲历过大起大落的时代变局，也体验过被社会投闲置散的苦楚，对这一时期的集体情绪与社会心态有着切近的洞察。由此，战败的阴影、社会的失序、理想的幻灭，以及经济膨胀下的精神危机都得到了其镜语观照。

承袭小津安二郎、沟口健二等前辈在庶民剧领域的创作传统，相米慎二对社会心理的言说也常常借用家庭的瓦解与父权的失落为载体，以个体叙事或家庭叙事寓言式地折射时代焦虑。在相米慎二的电影中，家庭常常被呈现为一种“缺席”或者濒临离散的状态。如《乳臭未干的骑士》（1983）讲述了一对懦弱的夫妇因无力偿还债务，无奈之下绑架了借贷人的儿子，没曾想，这个孩子因为涉毒招惹了黑帮，这对夫妇不仅没有缓解欠债问题，还因此失去了生命。类似因无法还债而遭难的普通夫妻在《情人旅馆》（1985）中再度出现。《鱼影之群》（1983）中老渔夫的妻子也是因为不堪生活之重负而选择离家出走。

当生活堕入深渊，毒品或邪教成为彼时日本一些无法承受之人逃避的“归属”，只不过这个“归属”会让他们越陷越深直至万劫不复。在《水手服和机关枪》（1981）中，三大黑帮组的组长用毒品控制他们的追随者，俨然邪教教主；《闪光的女人》（1987）中的女主角栗子怀揣着建设家乡的梦想，

远赴东京学习会计, 却不慎坠入毒品的圈套, 最终疯狂自杀;《台风俱乐部》(1985) 将目光聚焦于被台风隔离在学校的孩子们, 家长则完全处于缺席状态;《搬家》(1993) 里的主人公莲子极力修复破裂的家庭, 而另一对年轻恋人对组建家庭、抚养孩子持观望、游移的态度。这样的生存境遇加速了个体与家庭的松绑, 传统家庭已经很难再为个体遮风挡雨, 提供情感认同的支点。而累累如丧家之犬的个人无所依傍, 只能靠一己之力与世界交手, 家庭共同体意识逐渐淡漠, 家庭的终结与坍塌就成为必然逻辑。

在相米慎二的作品中, 与家庭解体构成一体两面叙事的, 则是男性身份的弱化, 或者说父权的式微。以户主或家长为核心的家制度曾以法制化的方式形成了大家长与家庭成员之间的不平等。而随着战后传统家族制度的解体, 一个个原子化的小家庭纷纷成立, 这使得父权不可避免地受到冷遇。《啊, 春天》(1998) 里突然出现的“闯入者”父亲, 被赶到公园里和一群流浪汉一起生活, 这些头童齿豁的“父亲”们在暮年成为被嫌弃的街头乞丐。《夏日的庭院》(1994) 里的老人曾经参加过侵略菲律宾的战争, 战争结束后, 他与原来的妻女切断联系, 独自等待死亡。《水手服和机关枪》(1981) 对老一辈人的形象呈现则更加讽刺——黑帮帮派目高组的组长受伤后, 找了一个兽医医治;另一位黑帮帮派的组长则是一个以折磨他人为乐而妄图成“神”的变态。中年群体无法面对毫无尊严的父辈, 甚至把当下的艰难处境归因于父辈。这种“弑父”心理或者“孤儿”认同, 也是相米慎二面对历史阴云和现实混乱的一声叹息。

青少年是成人世界的投影。当成年人纷纷陷落于生活泥潭, 其周遭青少年的成长之路自然也是道阻且长。事实上, 日本新浪潮电影的核心表意策略就是发现青春的困窘与尴尬, 通过书写残酷的青春经验表达国民对社会的不适和对前路的迷茫。相米慎二客观自然地呈现出在失序无望的世界中, 少男少女们从“青春期”走向成人世界的曲折心境, 以及成年人尝试挣脱束缚的无力感。而在彻骨的绝望中, 相米慎二又常常通过死亡这场肉身的献祭, 完成对生命意义的终极叩问。《台风俱乐部》(1985) 中的少年用死亡超越自己, 唤醒他人来思考“何为生”的问题。好学生三上无疑是清醒的, 他对生活本质的理解超越他的同龄人。三上没有任何属于青春期的烦恼, 他被人喜欢, 也不缺朋友, 初中毕业直接升入东京的私立学校, 前途一片大好, 但是他却在思考“个体如何超越类别”的问题。当他在台风之夜看到同学们的疯狂, 他开始思考是活下去在未来变成他最讨厌的那类人, 还是用死亡超越自己, 他最终选择了后者。《乳臭未干的骑士》(1983) 里的权兵卫厌倦了黑帮生活, 在毒品的麻醉下浑浑噩噩, 没有勇气自杀, 被少年的勇气感动, 答应帮助他们带回朋友;不务正业的警察有感于少男少女寻找朋友的坚持, 提供了诱拐犯的重要情报。两人一个安心等待法律的制裁, 一个放火自杀。

我们无须赘述 20 世纪八九十年代日本社会的自杀现象, 以及末日气氛下的精神悲鸣。相米慎二在作品中对死和死亡意象的呈现, 呼应了人们对生存意义的诘问, 是对“为何生、如何生”的思考, 而这种对死亡的书写也与日本文化的死亡美学形成接续。在日本文化中, 无论是武士道的“叶隐”<sup>①</sup>精神和切腹行为, 还是“心中”<sup>②</sup>, 均构成了日本内涵丰富的死亡美学。在日本的很多文学、影视作品中都会看到年轻美少年自戕的桥段。受到禅宗“诸法从本来, 常自寂灭相”的观念影响, 日本民众普遍对人生有一种悲观的体认。日本文化肯定死、赞扬死, 因为死是生命的一部分, 死即是生。在相米慎二的作品中, 死和生一样都是自然的构成, 其生也尽欢, 死亦欣然。黑格尔在《精神现象学》中对死亡和活着的探讨或许能为相米慎二的生死观提供进一步理解的视角——“精神的生活不是害怕死亡而幸

① 日本江户中期有武士修养书《叶隐闻书》。叶隐精神的本质是武士要对主君绝对忠诚, 要有一种“死身”的自我认知, 可以不经思考地抛弃生命, 把死亡看做日常生活的一部分。三岛由纪夫大力推崇武士道的精神, 著有《叶隐入门》一书。

② “心中”也是日本死亡文化的一部分。在古代指男女的殉情行为, 如“心中情死”。现在也指多人或者一家人的集体自杀行为, 如“一家心中”。



免于蹂躏的生活，而是敢于承担死亡并在死亡中得以自存的生活。精神只当它在绝对的支离破碎中能保全其自身时才赢得它的真实性”<sup>[3]</sup>。

## 二、越轨者与多余人：“下流社会”的浮生群像

文艺创作的基本使命就是鲁迅所说的“立人”，能否塑造出有血有肉、栩栩如生的人物形象，是衡量作品成功与否的重要标尺。而在光影书写中，人物更是导演的陈情者与代言人，以此达成艺术理念的传神写照。相米慎二创作的活跃时期恰是日本处于“下流社会”的历史周期，因此其镜头之下的人物也成为观照这一时期的典型缩影。

所谓“下流社会”的概念，出自日本社会观察家三浦展的著作《下流社会：一个新社会阶层的出现》。该书描述了日本社会阶层的分崩离析，从“中流化”到“下流化”的过程。这里的“下流”自然不是传统与“黄色、卑鄙”对应的词汇，而是与“上流”相对的“下流”。在这本书中，三浦展记录了日本社会阶层正在发生的变化。20世纪50年代至70年代曾是日本经济高速发展的黄金时期，也造就了日本中产阶级的大量涌现，但随着80—90年代日本泡沫经济的破灭，个人收入降低、就业困难、贫富差距拉大，越来越多的人成为“下流社会”的一员。用三浦展的话说就是“由‘中流’上升为‘上流’的实属凤毛麟角，而由‘中流’跌入‘下流’的却大有人在”<sup>[4]</sup>。个体是整个社会肌体的末梢神经，社会下流化的趋势必然传导到每个人的生存境遇中。纵览相米慎二作品的形象图谱，可以将其人物形象大致概括为两大类，即青少年中的“越轨者”与成年人中的“多余人”。这两类形象成为相米慎二洞察日本“下流社会”浮生群像的生动注脚。

严格来说，青少年的“越轨”形象在二战后的全球后现代文艺思潮中普遍存在。如欧美文学中常出现的“迷惘的一代”和“垮掉的一代”等，新好莱坞电影中《邦妮与克莱德》《逍遥骑士》，以及法国新浪潮《筋疲力尽》《朱尔与吉姆》等电影，均建构出一个庞大的青年“越轨者”的形象谱系。在《亚文化的一般理论》一文中，科恩提出青年的越轨和违法亚文化行动是为了“解决问题”，而这种问题就是青年面对工作、成功和金钱的价值观产生的“地位挫折”，其解决路径则是拒绝和反抗，包括越轨和犯罪。<sup>[5]</sup>而在日本新浪潮的青春片中，这种离经叛道的越轨形象更是剑走偏锋、独成一脉。相米慎二创作的“越轨”青少年形象，也形成了自身独特的印记。如唐纳德·里奇所说，“相米慎二对教育的问题不感兴趣，他只想展现理解青少年有多困难”<sup>[6]</sup>。因此，相米慎二让青少年们以孩子的身份来面对真实世界，从自身去思考亲情、友情和懵懂的爱情，在思考和努力的过程中收获成长，这与同样擅长拍儿童的是枝裕和遥相呼应。是枝裕和也对相米慎二《乳臭未干的骑士》（1983）、《台风俱乐部》（1985）等以孩子为主角的电影赞不绝口，他自己在《无人知晓》（2004）、《奇迹》（2011）等影片中延续了这种风格，以当代日本儿童的生活处境折射整个日本社会的现状。

《搬家》（1993）是相米慎二于20世纪90年代创作的佳作之一。故事以孩子为绝对视角展开。在开场吃饭的场景中，一家三口被一张三角形的餐桌分割开，家庭关系的疏离昭然若揭。电影在莲子和父母的关系、莲子和同学的关系，以及莲子与自己的关系设置中，塑造出一个敏感细腻、聪明倔强、勇敢又懂事的孩子。她试图用美好的回忆挽留父亲，用藏起离婚协议书的方式抵抗父母的分离。当发现父母关系没有任何改善时，她开始在学校打人、放火，不断闯祸，并和曾被自己欺负过的、同是离异家庭的孩子成为朋友。盂兰盆节上，莲子一个人在山间、海边、月下闲逛，最终，她与过去的自己和解、告别，勇敢地拥抱了崭新的生活。

如果说《搬家》（1993）中的青春成长是在明朗中略带哀愁的话，那么，《台风俱乐部》（1985）中的成长则宛如一场宗教式的受难。在台风来袭之前，每一个孩子似乎都很忧郁——好学生三上厌恶学校和课堂，对同学间的友情和懵懂的爱情漠不关心，常常一个人专注地思考存在的问题；棒球部的

健,得不到家人的关爱,一次又一次地推开破烂的家门,喊着“我回来了”,却始终无人回应;理惠的父亲缺席,母亲又经常不在家,喜欢男同学三上,但又即将面临毕业的分别……这样几个“无父”的孩子,在台风之夜情绪大爆发。影片将少男少女青春期的躁动不安展现到极致。这种躁动既包含了孩子们脆弱的内心对亲情的强烈呼唤,又有在善恶之间的不定摇摆,以及成长过程中对生存本身的思考。

相比略带嬉皮气质的青少年越轨者,相米慎二镜头下的成年人更显步履蹒跚,与俄国文学中的“多余人”有异曲同工之妙。这些人物普遍厌恶当下、消极行动、举步维艰。总体而言包括了两类人:一类是不想长大的中年人,还有一类是想逃离他者(家庭或者城市)束缚、寻找纯粹自由的人。前者在情感上难以和人亲近,厌倦生活,把生活中的问题暂时悬置,如《台风俱乐部》(1985)里带有游戏爱情观的梅宫老师,《欢迎来到东京上空》(1990)中厌恶走进婚姻的雨宫,以及《风花》(2001)中想要逃离城市、逃离职场、逃离家庭的年轻公务员。而后者更向往纯粹的自然,如《啊,春天》(1998)里笼罩着失业和家庭不睦阴影的证券公司职员紘,《鱼影之群》(1983)舍弃家中一切,投身大海的年轻渔夫。美国心理学家埃利奥特·贾克斯在1965年的《国际心理学杂志》上发表的《死亡与中年危机者》指出,人到中年(40岁至45岁),自身开始清醒地认识到死亡的存在与不可避免性,死亡意识把一切生活与追求变得无意义,并激发了一种强烈的内在焦虑与恐慌。中年人的自我感、生命的信任、价值信息会产生一系列瓦解,为了逃离这种无意义感,人们会以完全不同的价值方式去生活。<sup>[7]</sup>可以说,“灰色中年”是一种世界性的症候,这也是好莱坞电影中“中产危机”细分类型出现的底层逻辑。但与这种中产危机叙事稍显不同的是,相米慎二镜头下的成年人还呈现出低欲望化,以及与社会格格不入的特点,他们在节节败退的现实面前,逐渐蜷缩回方寸的安身之所,不愿以积极的状态直面生活,很难重建生活的意义,最终在百无聊赖中消磨余生。

### 三、长镜头美学与日式空间生产

在长镜头的风格脉络下,相米慎二的创作特点承继沟口健二的运动长镜头。与在20世纪80年代享誉国际的希腊导演西奥·安哲罗普洛斯的诗意长镜头和“台湾新电影”领军人物侯孝贤的固定机位长镜头不同,相米慎二的表现对象似乎稍显单薄,精心设计的影像风格也被评论者认为有些牵强<sup>①</sup>。当我们综观相米慎二的整个作品序列就不难发现,这种刻意更像是导演考究构思下的有为之。它用古典风格或者戏剧的方式去激发偶像演员的爆发力,呈现出青春本身的躁动不安和不确定性,这种作品自身所建构的张力或许是其魅力的源头。如日本电影理论家莲实重彦所说,“相米慎二选择将年轻主人公与他们周围的环境联系起来,并观察他们在这种背景下随时间的变化。因此,他避免了短暂的特写和剪影,取而代之的是用长镜头和跟镜头来建构自己的作品特色”<sup>[8]</sup>。

其出道作品《飞翔的一对》(1980),讲述了两对青少年同居的故事。他们同居的房间类似于戏剧舞台的设计,让整部电影饶有兴味。青春期的少男少女深陷在对性和爱的好奇中。在模拟大人的日常生活时,互相纠缠着的4个人被并置在戏剧空间中,他们由未成年的青涩和躁动走向成年世界的苦闷,甚至是毁灭。除了室内的固定长镜头,在室外环境中,相米慎二更偏爱类似侯孝贤的“远观”“静观”长镜头,观察环境中的人物各自的动作、对白、视线方向以及每个人物的可能性与偶然性。相米慎二给人物创造了一个戏剧舞台,人物在其内在的苦闷状态和舞台剧爆发性的独白之间形成一种张力,在日常的对白之外,用情绪饱满的独白释放内心。这一点在《欢迎来到东京上空》(1990)中非常明显,

① 参见佐藤忠男在《日本电影史》中的评价,“相米慎二作为影像作家,一直是擅长描写那些总是漫无目的地游荡的人们摇摆不定的人生状态。初期的特色是运用得甚至有些牵强的长镜头,让人感觉似乎是用很难的技法使不大有意义的内容产生一种电影式的紧张感,但随着他技法的成熟,在平庸的人们忍受了自己的平庸之中也有着辛酸和跌宕的故事,这一点也清晰地呈现了出来。”[日]佐藤忠男:《日本电影史(下)1960-2005》[M].应雄,主译.上海:复旦大学出版社,2016:370.

复活的高中生悠，不但无法找害死自己的赞助商报仇，还要对父母避而不见，只能接受自己已死的事实。在河上放着烟花的美好瞬间，女孩用短短几句话概括了自己短促的一生，也低唱出一曲女性命运的悲歌。

相米慎二善于展现“身体的运动”，无论室内还是室外、无论谈话还是追逐，运动中的身体均是其镜头聚焦的主体。日本人在日常生活中给人一种彬彬有礼、相对安静的印象，这种特点在日本古典艺术歌舞伎中的体现则是——演员的身体呈现带有木偶的动作特征，缺乏灵活性。在日本电影中，导演小津安二郎更是把“身体的静止”发挥到近似于“道具”的程度。这显然与相米慎二擅长展现的运动的身体、夸张的动作大相异趣。在相米慎二的镜头下，身体被呈现为身体本身，他们运动着、成长着，感受着每一个时空的温度，承载着人物所有的喜怒哀乐。可以说，相米慎二在表现“身体的运动”方面的尝试，是一种有力的突破。

因此，长镜头可以视为相米慎二重要的“作者印记”。这种长镜头“将几个元素整合到场景中，严格地构成空间，演员在一个镜头中长时间地进行表演，空间的复杂性与矛盾性时而呈现出混乱、时而又体现出生命的深刻”<sup>[9]</sup>。与相米慎二经常合作的编剧田中阳造曾问过他为何偏爱长镜头，相米慎二以不擅长剪辑作答，这显然不是真正的答案。我们无须去探讨相米慎二偏爱长镜头的原由，毕竟在 20 世纪 80 年代，日本电影界四处弥漫着“偶像至上”这一创作风潮的环境下，相米慎二依然努力保持自己的作者性，已经难能可贵了。我们可以确定的是，他在镜头的调度和内容之间找到了最用心的表现方式，把戏剧的舞台调度、运动的身体以及故事环境巧妙地融为一体。

除了镜头调度的别开生面，相米慎二也注重场面调度元素中空间生产的作用，这突出地体现在其对“季语”的创造性影像书写及其对北海道文化地理学意义的认知中，这也是日本民族美学在其影像创作中的隐形书写。与俳句的“季语”特色所体现的“物哀”“幽玄”等美学观一脉相承，在相米慎二这里，“季语”在作品中随处可见，自然不仅作为人物情绪和动作的触发点，也是特定意象的象征。从《啊，春天》（1998）在家庭不和与经济危机的阴霾之下，依然对春天抱有希望，到《台风俱乐部》（1985）中夏日台风来临前，每个人物内心的阴郁也随之蓄势待发，再到《情人旅馆》（1985）最后一幕两个女人擦肩而过时落下的樱花……都是独属于相米慎二的樱吹雪的世界。这与川端康成所认为的“雪月花时最怀友”的日本内在审美精神全然吻合。它是这样一种情境——“这个‘朋友’，也可以把它看做广泛的‘人’，以‘雪、月、花’几个字来表现四季时令变化的美，在日本这里是包含着山川草木，宇宙万物，大自然的一切，以至人的感情的美”<sup>[10]</sup>。《雪之断章》（1985）中尤为突出地体现了这一点，在寒雪中相遇、在夏雨中吐露心声、在樱花树下隐藏秘密，人物的感情跟随自然之美变得越发真挚。与此同时，北海道作为相米慎二的家乡，它在作品序列中充当着与城市东京相对的“乌托邦开垦地”的角色，是人物的理想之地与容身之所，有着重要的空间生产作用。在《闪光的女人》（1987）中，仙作从北海道前往东京寻找恋人栗子，他对东京的印象是“遍地都是垃圾”。导演用诗歌表达“从日本地方出来的人对城市堕落的呼喊”<sup>[11]</sup>，这和芳乃想逃离肮脏城市的心理产生共鸣，她最终离开东京，在北海道的深山之中歌唱生命和大地。在遗作《风花》（2001）里，一对在城市里遭受挫折、厌倦生活的男女，向着目的地北海道出发，进行一场心灵之旅；北海道依然充当了“心灵疗愈圣地”的角色。

#### 四、结 语

当我们回望相米慎二的创作生涯，会愈发重视这位导演在日本影史中承前启后的重要位置。他赓续了小津安二郎、沟口健二等导演在家庭情节剧、女性电影等类型题材中的审美风格，又以其在青春电影、“偶像电影”甚至“漫改”题材的创作中开风气之先。在日本电影断裂又艰难的 20 世纪 80—90

年代之间, 相米慎二的作品真切回应着现实的混乱和迷惘, 他用如梦如幻的长镜头确立自己的风格, 既捕捉到青春期少男少女的细腻变化, 又呈现出成年人冲破束缚的无力感和对大自然的呼唤。

自 20 世纪 60 年代日本电影对抗电视开始, 到 80—90 年代的艰难发展期, 相米慎二依然用苦心孤诣的长镜头电影感来区别于电视画面, 用戏剧调度激发偶像明星的潜力, 以真诚的创作态度对待每一部电影。可以说, 相米慎二是当之无愧的日本当代电影集大成者。

## 附录

### 相米慎二导演作品

- 1980 年《飞翔的一对》(翔んだカップル)  
1981 年《水手服和机关枪》(セーラー服と機関銃)  
1983 年《乳臭未干的骑士》(シオンベン・ライダー)  
1983 年《鱼影之群》(魚影の群れ)  
1985 年《情人旅馆》(ラブホテル)  
1985 年《台风俱乐部》(台風クラブ)  
1985 年《雪之断章》(雪の断章~情熱~)  
1987 年《闪光的女人》(光る女)  
1990 年《欢迎来到东京上空》(東京上空いらっしやいませ)  
1993 年《搬家》(お引越し)  
1994 年《夏日的庭院》(夏の庭-The Friends)  
1998 年《啊, 春天》(あ、春)  
2001 年《风花》(風花)

## 参考文献:

- [1] [日] 四方田犬彦. 日本电影 110 年 [M]. 王众一, 译. 北京: 新星出版社, 2018: 251.  
[2] 舒明. 平成年代的日本电影 [M]. 上海: 上海人民出版社, 2014: 84-87.  
[3] [德] 黑格尔著. 精神现象学 (上卷) [M]. 贺麟, 王久兴, 译. 上海: 上海人民出版社, 2013: 79.  
[4] [日] 三浦展著. 下流社会: 一个新社会阶层的出现 [M]. 陆求实, 等译. 上海: 文汇出版社, 2007: 3.  
[5] 陶东风, 胡疆锋. 亚文化读本 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2011: 5.  
[6] Donald, R. (2005). *A hundred years of Japanese films: A concise history, with a selective guide to DVDs and videos*. Kodansha International Ltd. Tokyo: Kodansha International.  
[7] 马彧. 《中国式关系》: 一个当代“中年危机”样本 [J]. 南京晓庄学院学报, 2018 (4).  
[8] Hasumi, S. (2002). Missing link: Film comment. *Journal of Research Library*, 38 (1): 41-42.  
[9] Ando, N., Taneda, M., Ishii, S. & Yamahata, N. (2019). Composition and deconstruction of spaces depicted in Shinji Somai's films. In Cocchiarella, L. (eds.). *ICGG 2018 - Proceedings of the 18th international conference on geometry and graphics. ICGG 2018. Advances in intelligent systems and computing*, Springer: Cham. 129-146.  
[10] [日] 川端康成. 美的存在与发现 [M]. 叶渭渠, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1996: 203.  
[11] 松井克明. 映画監督・相米慎二の描いた「地方」[J]. 八戸学院大学紀要第 61 号 0003: 30.