

# 宫崎骏：为了告别的聚会

□陆楠楠

“我疯了，但我又回来了！”  
“内心深处的自我告诉我，不发掘出隐藏的东西，不创作作品是不行的。”  
“我一直在寻找新的风景。”

凌乱絮语出自纪录片《宫崎骏的2399日》，这不是面对镜头的正式发言，更像是一位内心狂热的老人压抑着强烈情感的自言自语。当然，也未尝不是一种辩解。2013年，《起风了》完成，宫崎骏郑重表示：最后一次了，由于衰老、身体机能衰退这样不可抗拒的原因，决定退休。我的长篇动画时代已经过去，继续下去就会成为一个老人的胡言乱语。

老搭档铃木敏夫倒是严肃又谦逊地说：“别停下来，我们走吧！”2017年下半年，他宣布宫崎骏正在制作新的手绘动画《你想活出怎样的人生》，是一部壮大的奇幻物语。铃木坦承年龄的隐忧，这样的年纪是否还有资格创作影片，更何况坚持手绘制作动画的吉卜力在这个时代处境日益艰难。这并非夸大其词。动漫产业及其衍生品占日本GDP比重超过10%。在充斥着翻拍和重复的娱乐世界中，坚持原创性的吉卜力像是孤军奋战。有人认为今天的动漫格局由新海诚定义，他制作出《秒速五厘米》《你的名字》等更受年轻世代欢迎的动画。此外，近年来《灌篮高手》《鬼灭之刃》等动画制作也打破了由宫崎骏《哈尔的移动城堡》《千与千寻》创造的票房纪录。尽管如此，铃木还是带着老人特有的持重，坚定而温和地表示：是时候了，再来一次吧！

## “但我又回来了！”

终于，“老人的胡言乱语”来了。它再次被认为是宫崎骏的最后一部电影，这是基于年龄的推测，毕竟他已年过八旬。《你想活出怎样的人生》的确具有告别之作的基调和风格，它在情感的力度、叙事的深度、动画的精工细作等方面，都达到了宫崎骏动画世界的新高度，它对人类处境复杂性的思考比《风之谷》更具自传性和自我反思性，那既是与镜中人的对话，也是与观众的对话。

影片于2023年7月在日本首映，它在日本的宣传策略是不做宣传，像一次秘密行动。正式上映前只发布了一张印有苍鹭和男孩的海报，没有邀请媒体，没有预告片，没有剧情介绍。铃木解释说，希望观众不带任何先入为主的见解去观看。不过，日文片名自带宣传效应。影片主人公真人母亲生前赠给真人的这本书《你想活出怎样的人生》，是吉野源三郎1937年出版的小说。吉野源三郎因被认为有社会主义思想倾向而被东京警察当局监禁，查处他的部门负责根除音乐、文学、艺术领域的反裁裁思想。吉野东狱后出版了这本书，意图引导年轻人过有原则、有独立思考能力的生活。书中的男孩失去了父亲，舅舅和

他讨论生活中的细微小事，并将其上升到人生哲学的高度。它对日本人来说有着特殊的意义，西方观众看来则可能有说教之嫌，或显得不知所云。也因为这样的缘故，影片在英语国家上映时，片名改为《男孩与苍鹭》，这也是该片获得金球奖和奥斯卡金像奖时采用的片名。

影片以令人痛苦的、梦境般扭曲的灾难场景开始。夜深人静时，尖利的警报声打破了寂静，灰烬飘入画框。这是二战时期的东京，男孩真人的母亲在燃烧弹引发的火灾中丧生。真人疯狂地奔跑，他穿过燃烧的城市，声音消失了，孩子的双腿在混乱的火光中飞快移动。这部分的动画风格是迷失和混乱的印象式表达，图像拒绝了声音，营造出无法言喻的绝望感。熟悉宫崎骏的观众对这样的场景恐怕不会感到陌生，从《萤火虫之墓》到《风之谷》，关于战争的记忆和创痛一直伴随着孩子们。母亲的形象从火焰中飞升，成为画面中火焰的一部分。悲伤模糊了现实和梦境之间的界限，也打开了宫崎骏引领观众进入人物潜意识意识的通道。宫崎骏曾提到“对失去的世界的向往”，“那不是怀旧，即便孩子也会经历这种情形”。他认为人们渴望的不是记忆中的事物，而是从未经历过，在现实表面之下被感知到的事物。在梦中，人物的渴望被释放出来，那种令人毛骨悚然的恐怖感变得切实可感。宫崎骏认为动画从业者正是那些比其他人有更多梦想并希望将这些梦想传达给别人的人。

和宫崎骏本人的父亲一样，真人的父亲经营一家生产飞机零部件的工厂，并在战乱之时带孩子迁居乡下。影片中，这是母亲小时候生活的地方。照着房子的老人们兴奋地围着父亲从城里带回来的罐头、糖和烟草，喋喋不休地议论着。母亲的妹妹成了真人的继母，她已怀有身孕。真人试图保持礼貌和克制，但潜藏的悲痛和愤怒让他无法平静。一只巨大的苍鹭注视着他的一举一动，甚至进屋与他相对峙。人们用舅公发疯的故事告诫他务必远离一座废弃的古塔。人物抽象的情绪和欲望被具体化，神秘莫测的苍鹭仿佛真人脑海中的声音般如影随形，它随时出现在窗外、他的梦里，用恶意的眼光审视他；真人也像是扼杀脑子里的一个念头那样追着苍鹭不放。苍鹭嘲笑他的怯懦，告诉他母亲还活着。后期宫崎骏的动画中没有扁平的反派人物，苍鹭可以被解读为真人自我审视的分身，它唤起他作为幸存者不安，它又是友情的化身，陪伴他历险，赋予他勇气，有时坚定地站在

他身旁，有时胆怯地躲在一旁观望。

真人在苍鹭的暗示与挑衅之下，踏上了寻找母亲和继母的旅程。他穿过为他亮灯的隧道进入古塔，又通过古塔进入另一个世界，一个生者与死者并存的世界。同行的老婆婆变回年轻时的样子，她在危急时刻解救了海岸边不知所措的真人，提醒他“不应该打开那扇门，现在你必须倒着走离开墓地才能安抚死者”，她带他撑船捕鱼，教他切开鱼腹，正确地取出鱼的内脏，“哇啦啦需要它才能飞翔”。他遇到年幼时的母亲火美，和她经历冒险，终于见到这一切的幕后主使，那个躲进古塔后失踪的舅公。这是宫崎骏一贯的风格，孩子在狂野、紧张的冒险中成长，奇幻世界中一切皆有可能，优雅与怪诞的转换只在瞬间。他从回避讲述有关失落和悲伤的艰难故事，毋宁说，关于死与生的命题本就是电影美学的重要部分。

## “对不起，但我会成功的！”

影片像是一个人从生命的终点思考生命，同样令人不可忽视的是亡灵的影子。处于生死之间的形象在宫崎骏动画世界中并不鲜见。但这一次，没有足以化解死亡恐惧的幽默感，死亡的气息弥漫在整部电影中。除了化身火美的母亲，另一位死者或许也是推动影片前行的重要力量。

2018年4月，宫崎骏多年的合作者高畑勋去世了。面对媒体，宫崎骏说：“高畑勋教会了我一切。我最看重的是工作，我对自己的工作不满意，还想要更进一步。我想做让我深感自豪的工作。不在场的高畑勋的态度就是我们的态度”。宫崎骏试图把高畑勋的形象放入影片中：“这是一个困扰着我并像梦一样不断出现的梦，我不知道这是幻觉还是真实的。”窗外传来幽远的雷声，他拉开窗帘，感叹说：“这真是太神奇了，就像一场春天的风暴。”

1994年的一次对话节目中，宫崎骏和高畑勋曾就动画的现实感进行过一番讨论。宫崎骏说自己靠着回忆作弊。高畑勋则自称作为动画材料的事物本身和调研过程就很有趣，至于有多少最终能被使用，已不那么重要了。宫崎骏调皮地反驳说：“我不喜欢学习，也没有过因为考试而无法实现的梦想。你集中在不存在的事物之上的力量是有限的。”事实上宫崎骏影片中的场景总有真实的模型，他经常为了特定场景不辞辛劳实地取景，他表示真正面对风景时，风景才有灵气，“或许我来到它面前



《你想活出怎样的人生》电影海报

的时候，山头会挂上一片雪。即便我带着雪的记忆回来了，脑海中的想象力还可以再为它加几片云。”

《你想活出怎样的人生》是个自治的元小说故事。当一个人无法真正离开时，制作一部关于放手并继续前行的电影，似乎恰到好处。奇幻世界让真人与已逝世的母亲和舅公相聚，如此完成了真正意义上的告别，影片让我们重温宫崎骏庞大的动画世界，像是一个已经没有太多时间的人，迫不及待想把一切都交给观众。场景不断在梦境和现实间切换，最终进入深层的潜意识，并带着集体无意识的记忆，真人接受了失去母亲的事实，那也寄托着导演对动画事业的情感投射，他以特殊的方式向欣赏他的观众发出呼吁和挽留，并为自己送行。

影片蕴含着反思和自我解构的意味，或许也是一些观众感到困惑的原因。换言之，这好比导演邀请你进入他的幻想，又通过故事的发展一步步推开你，告诉你，这聚会是为了告别，请回去吧。

## “扎根于土，与风同生”

宫崎骏曾说：“孩子们凭直觉知道他们出生的世界并不是一个幸福的世界。”战争的暴力、真人的自我行为是孩子眼中的恶意。奇幻世界里，哇啦啦以鱼肚为食，在黑夜降临时飞到另一个维度投胎；饥饿的鹈鹕没有足够的食物，只能以弱小的哇啦啦为食；可怕的食人鸮对异类带着愚蠢而无差别的恶意，这样的情节设置似乎反映了某种信念，即便是自然的生命周期，本质上也有着消极的一面，这也涉及人类对



宫崎骏



《你想活出怎样的人生》电影剧照

自然界过度操纵造成的环境问题，展示了将物种引入另一个生态系统的后果。人们破坏自然，强行建立凌驾于自然生态之上的世界，结果可能适得其反。这与《幽灵公主》中人与自然的关系如出一辙，强者碾压弱者，弱者蹂躏更弱者，链条上的每个角色都是为了活下去，沉默不语的自然承受了一切。真人的态度与《幽灵公主》的阿西达卡相仿，他用孩子的逻辑拒绝强者的操控，又同情弱者的无能，他看出石头的恶意，本能地站在弱小者和善意一边。

这应该不是过度解读。宫崎骏对战争、环境等问题的关注由来已久。设立吉卜力工作室之前，宫崎骏就参加过反核运动。他自陈《天空之城》拉普特帝国的巨型飞行石是“核反应堆”的比喻，片中人物说“有力量的石头既能给人带来幸福，也能招致不幸”。他讲述过“千年森林”的梦想：希望有一块土地，那里长满濒危或已灭绝的植物，有各类鸟兽鱼虫，没有人类干涉，自行维持生态平衡。一千年之内，没有斧头、锯子等人造的破坏性工具，没有人危害一草一木。即便疯长的藤蔓缠死树木，动物们弱肉强食，病虫害肆虐，人类都不可以插手。倘若这片森林真的存在，那么千年之后，若人类犹在，这里会是人类重生的起点。《风之谷》中，散发着有毒气体、靠风传播带有毒孢子的腐海深处潜藏着休养生息净化了的森林。影片中不可忽视的还有劳作的意义，正如吉野在《你想活出怎样的人生》中借人物之口所说，“世人生活所需的东西都是人类劳动的产物。为生产而付出的劳动让人活得像人”。人类精神世界的劳作，吉野的书和宫崎骏的动画，用创造力和想象力将不同时空的人们联结在一起。

片尾字幕出现时，米津玄师清亮的歌声响起，他为影片创作了《地球仪》。多年前《幽灵公主》试镜会上，宫崎骏宣布退休，提出“老年吉卜力”设想，即只雇佣50岁以上的老人，表达了对年轻动画从业者的失望。这显然不可行。如今，这位包揽词、曲、编曲、配乐、配图，包括视频制作全过程的年轻音乐人用一首华丽的主题曲为这场为了告别的聚会合上幕布，以新世代的姿态表达了对宫崎骏的理解。非如此不可，记忆只有通过与他人分享才能比我们的存在更长久。我们和真人、真人的母亲一道，找到属于自己的那扇小门并推开它，离开电影院，每个人都须承担起自己的命运。

（作者系对外经济贸易大学中文学院副教授）

# 文学与影像：李沧东的多声部

□赵逸伦



在电影史中，“作家电影”作为一种流派，通常指代20世纪50年代法国“左岸派”导演群体的创作。这些导演包括阿伦·雷乃、阿涅斯·瓦尔达、克里斯·马克等人，他们大多有文学作家的背景，有着相近的美学思想和哲学观念，于是组成一个松散的活动小组。他们的作品展示了文学与电影之间的双向互动，这是彼时两种艺术门类相互渗透、共谋发展的一条具体路径。

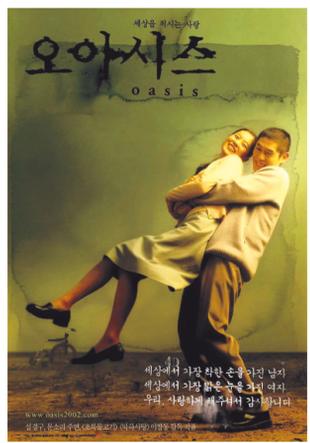
时至今日，“作家电影”的概念已经扩展至涵盖更多具有类似特征的导演和作品，其内涵也变得更加丰富和多元。李沧东是“作家电影”创作者的代表，他的创作脉络有清晰的历史分期和转向——1993年受朴光洙导演之邀进入电影界，此后便不再创作小说。与主体身份的明确转变相比，其早期文学作品与后期的电影创作则表现出更为紧密的互文关系。历史性地回望李沧东在不同时期的创作，这种互文关系不仅是身份转换所呈现出来最清晰的表征，更是理解其作品序列的关键。

李沧东出生和成长于战后朝鲜半岛分裂的时代，在创作生涯早期——80



《鹿川有许多粪》电影海报

年代的创作也大多回应这一主题，即聚焦于“分断”后意识形态对立下韩国社会出现的社会现实问题。这在小说中通常被具象化为农村与城市、底层群众与上流社会之间二元对立的阶级话语。以短篇小说《舞》为例，夫妻二人出门旅行拼命省钱，但回家却发现家中被盗，更讽刺的是，家中因太穷而几乎没有可以被盗的财物，于是夫妻二人“在小偷们劫掠过的这片触目惊心的残骸之上兴致勃勃地舞蹈”。身体的舞蹈——即生理的欲望，成为社会转型大背景下年轻人释放压力的唯一出口。这种用身体意象指代阶级话语的方式，同样也出现在后来的电影作品《燃烧》中。惠美在钟秀家院子里迎着夕阳的



《绿洲》电影海报

舞蹈，是非洲布希族人在寻找生命意义时的一种仪式。但本与钟秀对舞蹈的反应截然不同，由此二人背后各自阶级的现实利益被凸显，这是整部影片阶级对立话语表达的重要侧面。

90年代初，在上述“用成熟的认识拥抱传统生活”的探索后，李沧东的小说创作开始试图“与传统/现代二分法相关的理解人性的各种方式斗争”。这一创作转向直接体现在小说集《鹿川有许多粪》的具体文本当中。同样为“分断”题材的故事，与前期作品相比，它更加集中地呈现了一批更为复杂的追求生活价值的人物。中篇小说《天灯》中的信息在同伴来找她议事时，突然产生了想要吃披萨的念头。当跨越大半个城市吃到披萨时，她“没有大快朵颐的快感，而是对自己感到绝望的一种侮辱感与负罪感”。而回到家面对同伴被抓走的事实，她想“索性说是我

去向警察举报了她，说不定会减少一点罪恶感……自己偷偷出去吃披萨了，就算撕烂我的嘴，我也说不出口”。信息不是一个坚定的革命者或彻底的逃避者，看似矛盾的行为背后是人性的真实和复杂。一方面，这种个人挣扎其实是彼时韩国社会中，大众面对社会变革和个人欲望对立时的普遍困惑和无奈。另一方面，这种摆脱二元对立叙事模式的尝试，实际上回应了李沧东一以贯之的创作主题——对经典叙事的解构。他在采访中将其表述为一种“对叙事进行解构的习惯”。

这种创作习惯同样延续到电影中。在提及《绿洲》时，李沧东明确表示“不愿观众很投入地去看这个电影”，目的是为了让观众思考电影和现实、残疾和非残疾的界限。影片中镜子反射的光斑变成蝴蝶、残疾人恭泳从轮椅上站起来、小象从画中走出等超现实的表达始终以间离的手法提醒观众电影媒介的存在，从而解构经典叙事及其引导性。类似的，《薄荷糖》中的倒叙手法，《绿鱼》《诗》中的留白和无动机行为，以及《燃烧》中许多悬而未决的意象，都是李沧东放弃经典叙事的缝合，模糊影像的清晰度，不将观众推入某种想象的证明。正如他在采访中所说，“我不希望观众代人感情，我不想设定无懈可击的因果关系让观众去解构”。

于是我们可以看到，李沧东对电影的文学的延续至少有两重属性。首先是创作主题的延续。早期小说对现实社会的批判，以及后期对人的存在与自我意识的探讨，都在电影中得到延续。他的电影作品更像是站在当下对小说创作的一种回望与对话，电影中许多重要情节都能在小说中找到对应原型。最清晰的对照关系出现在短篇小说《大雪纷飞的日子》与电影《薄荷糖》之间，前

者所有的情节刻画几乎完全复现于后者之中。这或许就是其电影文本中所谓“文学性”的来源。

其次，是对叙事进行解构的创作习惯。这种解构在李沧东看来是一种“发问式”的质询，以解构的方式质问其真正的价值。而这实际上回应了他转型电影创作时的特殊时代背景。如前文所述，李沧东在朴光洙的邀请下进入电影界，作为编剧、副导演，与他共同创作了《想去那座岛》《美丽青年全泰壹》等作品。几乎与此同时，西方电影评论家开始提到“韩国电影新浪潮”的概念，描述朴光洙、张善宇、郑智泳等人的作品中持左派观点的世界观，以及他们在电影形式上的自觉。这种自觉实际上可以归结于80年代韩国“相信变革”的时代思想在电影界的流动。光州事件后，和其他的文化艺术一样，韩国电影业也发生了剧变。从1987年的“电影人96人时局宣言”，到1988年的反对美国电影直说，再到之后的电影振兴法斗争。这场电影改革运动对于经历了维新时期的失败而变得“死气沉沉”的韩国电影业来说是一个重要的转折点。这直接使得80年代后的这一批新导演走上历史舞台，成为忠武路的主导势力。同时他们的创作开始试图介入和捕捉底层劳动人民的现实，并像“新浪潮”一样开始在实验中解构影像创作。在张善宇的《情场如马场》中，这种影像实验表现为登场人物的视点和全知视点的混用的结构主义风格。

毫无疑问，80年代的时代背景和这批新浪潮导演群体，都对李沧东的创作产生了重要影响。一方面《真正的男子汉》《薄荷糖》等作品都曾直接呈现光州事件等情节。另一方面，这种时代变革引导下的革新力量放大了他解构的创作习惯。以张善宇为代表的一批导演，都

在作品中通过不断进行的形式解构实验，来回应时代问题。而更重要的是，李沧东有着跨媒介的创作经验，以及一直以来对叙事发问的创作习惯。所以在当下看来，实际上“李沧东替韩国新浪潮导演们完成了他们未及的银幕使命——通过电影画面，让观众意识到电影是反映现实的媒介，并去重看现实和历史”。

李沧东在谈及《燃烧》时说到“虽说是从愤怒主题出发的故事，但慢慢地重心更偏向于对叙事和对电影的发问”。这也就意味着，李沧东延续了文学创作时的思考，并续接了新浪潮导演们的精神财富，对电影的追问也逐渐从内容延伸至形式领域。所以影片后半段大棚、井、水库、电话、手表、猫……各种迷雾一般的意象实际上是导演故意而为之的“不合逻辑的因果关系”。这是一种舍弃清晰流畅叙述方式，关注“电影本性”的一种探索。因此无法沉浸在电影的幻觉之中成为一种必然结果，不断出现的意象要求观众暂时从叙事中抽离，或者说是，同时关注电影银幕的内与外，从而在思想的隔阂之上始终注意到银幕这层物理意义上的隔阂。因此，《燃烧》成为了他所谓“一部让观众思考电影是什么的影片”。

李沧东的文学与电影是李沧东的一体两面，文字与影像的多样性使得李沧东自身成为一个多声部的主体。李沧东在回答电影是什么的问题时，把电影表述为“一无它物的、空心的”，认为“电影其实什么都没有，不过是光在银幕上的投射，但人们还是会以自己的方式赋予它意义”。这也就意味着，他始终希望观众思考电影直观体验之外的东西，并认为在经典电影的引导之外，这种思考才是电影最关键的体验。可以说，在新浪潮精神遗产影响下，李沧东游走于两种媒介的创作者身份塑造了他独特的影像观念。使得他始终在作品中强调电影的媒介身份，从而使观众能够脱离引导，将电影还原为一束光，置于思想交流的媒介地位去看待。

（作者系上海师范大学影视传媒学院硕士研究生）