

风物 深度

“昭和女神”的真正身份：田中娟代，在不屑女人做导演的年代成为先行者

在对女性创作者充满不屑的大环境，她在资深演员面前不敢多说，也被摄影指导抱怨，但她却给女性影人后来者带来了重要的开拓……



《月升物语》剧照。图：台湾国际女性影展提供

一直以来，台湾国际女性影展的重要意义之一，是重现一些女性影人在她们所身处时代里被严重低估的价值。稍有了解日本影史的观众，对于作为“映画四大女优”之一的田中絹代必定不陌生，她是日本电影界横跨默片到有声片长达半个世纪屹立不倒的传奇人物，也因与沟口健二的多次合作，成为第一批进入西方影展视野的日本女演员。然而这位“演而优则导”的昭和女神作为创作者的才情兼备，却直到相当晚近才被世人正视。

田中絹代是日本史上第二位女导演，1950年代至1960年代初，她执导了六部电影。虽然在日本电影创作能量大爆发的黄金年代，她的作品在票房与评价上，都算不上顶尖佳作，但电影月刊《视与听》（Sight & Sound）指出，在她的时代，她是唯一一位能在日本主流电影界站稳脚跟的女性导演。

以今天的视角来看，“女导演”田中絹代自然远不如“伟大的女演员”田中絹代那样名衔响亮，然而她在女性叙事层面所展露的超前性与多元性，却当之无愧应被称为“先行者”。

以女性视角改造男性大师导演的剧本

曾有文章谈到，田中絹代是看了德国导演兰妮·莱芬斯坦（Leni Riefenstahl）的纪录片《奥林匹亚》（Olympia）后，对电影制作产生兴趣；但让她决定执起导筒的契机，却是1949年10月作为日美友好使节进行的为期三个月的访美之行。好莱坞女星希望从“美国甜心”转型去当导演的企图心，启发她看到了属于自己的可能性。

次年1月，田中絹代返国时，因“美国化”的著装与举止遭到日本舆论强力抨击，更一度陷入低潮。与此同时，1920年代可爱的少女明星形象，和1930年代在爱情片里赢得的顶级人气，对她来说都已成为过去式。

日本电影评论家佐藤忠男曾说，1950年代的田中絹代“作为一个四十岁的女演员，用千锤百炼的演技实力充分地弥补了逝去的青春……”其实她弥补青春的另一种方式，是运用片厂体系内的资源，去执导具有鲜明女性意识的个人作品。

田中絹代最初的两部长片，剧本都出自殿堂级男性导演（木下惠介和小津安二郎）之手，但她却能以女性的方式去将其影像化。无论是不纠缠于“堕落女性”的受害者身份并揭示了战后日本父权社会之虚伪的《恋文》，还是在“父亲嫁女”的小津电影结构里把重心更多放在细腻诠释女儿心思上的《月升物语》，都有著

与男性视角大异其趣的独特韵味。

而完全由她独立主导的《永恒的乳房》，对女性主体性的深刻洞察与坦诚表达，则超越了她所身处的时代。后期，她更尝试了难度较大的时代剧《阿吟大人》，以历史题材去探索女性故事的不同讲法。

以今天的视角来看，“女导演”田中绢代自然远不如“伟大的女演员”田中绢代那样名衔响亮，然而她在女性叙事层面所展露的超前性与多元性，却当之无愧应被称为“先行者”。今年台湾国际女性影展所选的三部作品，恰好可以为我们提供理解田中绢代创作面貌的三种角度。



《永恒的乳房》剧照。图：台湾国际女性影展提供

《永恒的乳房》：怎样才能成为“女人”

这是一个真正意义上的“大女主”故事，她不需要在多舛的命运面前一直保持昂首抵抗的姿态，相反地，她可以怕死，可以脆弱，可以因生活的重击而



《永恒的乳房》剧照。图：台湾国际女性影展提供

她两次示爱，第一次对闺蜜的老公，第二次对东京来的年轻记者，虽然她也一度自我怀疑罹患乳癌也许“因为我是坏女人”，但爱的悦人能量，正是成就她诗歌创作的重要基石。也只有爱，能为垂死之人带去欢欣与失落，让她找到“我明天和后天都要活著继续创作”的动力。

失去乳房并即将失去生命的文子，有“放任自己当病人”的任性，也有不愿自己病情被人消费的自怜。文子在生命最后关头的情绪起伏，是只有女性创作者才能准确把握的矛盾层次：恐惧、崩溃、患得患失甚至自怨自艾，但依然有情欲的本能和对被爱的渴求。

我们在黄金年代的日本电影里，极少能见到文子这种坦荡面对欲望毫无愧色的女性——但成为“女人”，不就意味著要能直面自己的欲望与绝望吗？从这个意义上，田中绢代在片中呈现了一种真正轻盈自由的女性叙事，就如文子所写的短歌：“死后的我身轻如燕，神出鬼没，比如说，站上你的肩头。”

能无畏抒发爱欲的女性，也能超脱性征的束缚，独自穿越死亡的幽暗。这种源自女性生命深处强烈而赤诚的主体性，在1950年代，有无出其右的超前意义。

透过《永恒的乳房》，我们也能清晰看到，田中绢代表现“女性力量”的方式，与成濑巳喜男、沟口健二等

被誉为“女性电影”名家的男性创作者大相径庭。成濑电影里，女性的从容来自善良，而沟口对“女性反抗男性”的表达则汹涌直接，但田中绢代处理的是女性自身的、内部的问题——在男性视角中，“不被命运摧折的女性”意味着能对抗外来的各种压力，但对女性来说，自我身份的确立才能带来诗性的“向死而生”。

而在今年“女影”三部田中绢代执导的作品里，这也是最能展现她超越时代局限之创作能动性的一部。



22

《月升物语》剧照。图：台湾国际女性影展提供

《月升物语》：与小津不同

大量的运动镜头恐怕也有违“小津迷”的期待，甚至有评论将之形容为“可怕的差距”。田中绢代虽然保留了对传统日本风物的呈现，但因为她的叙事基调更现代，所以美学上不像小津电影那样统一协调。

《月升物语》（1955）给人的直观印象是：既像小津电影又不完全像。

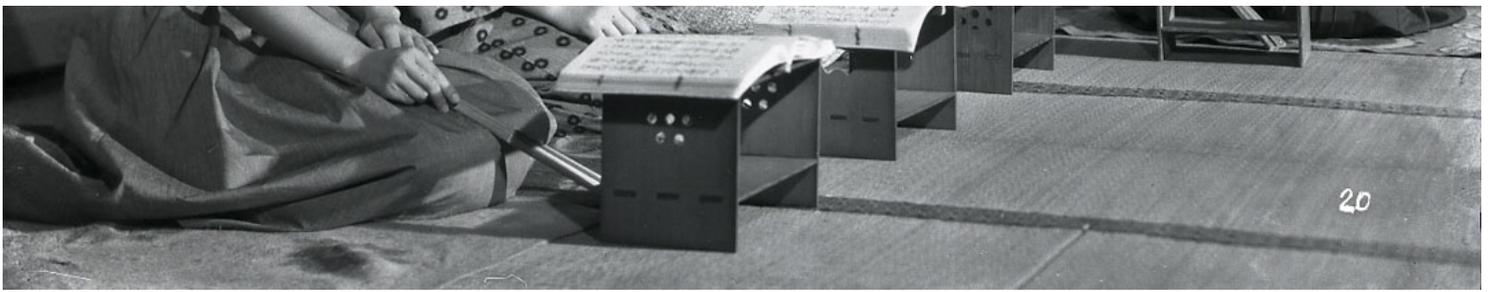
像小津再正常不过，剧本是由小津安二郎与斋藤良辅共同完成；“父亲嫁女”的结构也是小津反复书写故事原型。不过脚本交给田中绢代来拍，又自有一番以女性视角切入的细腻情致。

小津是对田中绢代的导演生涯起到实质助力的关键人物，他不仅把自己这部战时所写的剧本拿出来，向“日活”推荐田中绢代执导，而且整个班底从制片到助导到电影配乐，都是由他举荐，甚至该片最终能成功上映，也靠小津从中斡旋——这让很多论者都轻忽了田中绢代作为导演在《月升物语》里发挥的价值，认为她只是中规中矩承袭了“小津风”。其实不然，小津绝不会这样处理“嫁女”故事的恋爱肌理。

《月升物语》是轻松诙谐又优美含蓄的爱情小品。浅井一家战时被疏散到古都奈良，父亲与三个女儿长居于此。小女儿和自己的意中人，共同努力撮合待嫁二姐和她的青梅竹马。两人费尽心思，终于让有情人互通心意，却差点因一时意气而错过彼此。皆大欢喜的结尾处，父亲与长女间的对话，虽有呼应小津不变的嗟叹，却又不像小津电影那样落寞无奈。

小津战后开始拍“嫁女”题材，一共拍了六次，从1949年的《晚春》一路拍到1960年代的《秋刀鱼之味》，叙事轴心永远是“嫁或不嫁”——但嫁给谁并不重要。因为“嫁女”对小津来说，本质上是表达他对日本现代化转变过程的反思。女儿出嫁，意味着家庭解体、父亲寡居，背后隐含了他对“日本传统家庭秩序、价值观与理想”和“现代世界、西方价值与自由主义思潮”彼此对峙的考察。最终，旧时代旧系统全面溃败，这一点拍到《秋刀鱼之味》时已用台词明示。所以小津“嫁女”逻辑里不变的冲突是：个人幸福与孝道不可能两全。





《月升物语》剧照。图：台湾国际女性影展提供

《月升物语》的剧本，假如小津自己来拍，恐怕不会像田中绢代这样“既新潮又老派”。引用一句我很喜欢的短评，这次“终于不是父亲笠智众一直忙活嫁女，而是女儿们主动寻求幸福以及助攻姐妹。”——这恰恰是属于田中绢代的女性视角，她把重心放在爱情中的彼此探测，而不是婚恋基於伦理层面的凝重责任。

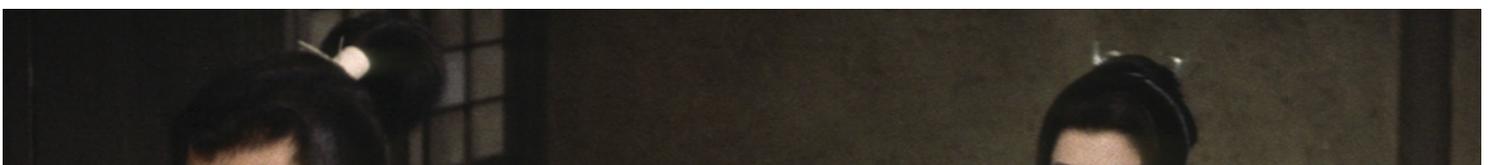
田中绢代对传统的珍视，不是像小津那样极端注重形式感，然而她能把爱意懵懂的男女以《万叶集》确认彼此心意的情节拍得令人信服，一如她能把“今晚月色真美”这种刻板印象里的日式传情拍得毫无违和感。

小女儿努力撮合二姐的过程里所展现出的“女性自觉”非常现代，这是与小津电影的明显区隔。小津的剧本内核是家庭片，而田中绢代的执导，更接近浪漫情节剧。

《月升物语》的剧情推进与镜头铺排，其实也不像小津：不但情节量是小津“嫁女”故事的两倍，大量的运动镜头恐怕也有违“小津迷”的期待，甚至有评论将之形容为“可怕的差距”。田中绢代虽然保留了对传统日本风物的呈现，但因为她的叙事基调更现代，所以美学上不像小津电影那样统一协调。

而我个人喜欢该片的部分，是田中绢代以女性的独到眼光，对“传统与现代相冲撞”的沉重命题给出了灵巧回应。女儿们在繁华东京与安静奈良之间的抉择，没有小津作品里那份哀伤；女性对个人幸福的追求，远比对旧秩序的恪守更有价值——这是结尾父亲对长女的美好寄愿。

田中绢代对传统的珍视，不是像小津那样极端注重形式感，然而她能把爱意懵懂的男女以《万叶集》确认彼此心意的情节拍得令人信服，一如她能把“今晚月色真美”这种刻板印象里的日式传情拍得毫无违和感，这本身已是导演功力的绝好展现。





《阿吟大人》剧照。图：台湾国际女性影展提供

《阿吟大人》：女性集体创作空间之作

沟口健二曾借角色之口感慨“在日本，表现自我的方式只有两条，自杀和通奸。”虽一度断绝来往但自始至终都被他视为缪思的田中绢代，则让女性和男性一样透过引决，达成自我完满。

《阿吟大人》（1962）是田中绢代执导的最后一部电影，改编自今东光小说，并由女性团队（“胡萝卜俱乐部”）独立制片，打造出了在当时仍属稀有的女性集体创作空间。

虽然曾以新人身份参演该片的富士真奈美后来在回忆里表示，她对田中绢代“作为导演的才能”抱有疑问（根据她的说法是拍摄进度拖延、剧本一直在改、导演对演员的指导缺乏自信），但事实上，这也是田中绢代作品里镜头最沉稳大气的一部，场面调度和构图都明显更加圆熟。

故事以茶道大师“千利休”被霸主丰臣秀吉下令切腹的历史为蓝本，但主人公是千利休的继女阿吟。阿吟爱上信奉天主教且已有家室的武士，最终为忠于自己的心意，宁死不做丰臣秀吉的妾室。

这看似是个女性为爱情而死的俗套故事，但其实，阿吟是为自己的信念与意志而死——就像她的养父千利休对茶道精神的坚执。爱情与信仰都不可妥协，只是对那个时代的女性而言，爱情是一种最适合寄托坚守的象征。





《阿吟大人》剧照。图：台湾国际女性影展提供

时代剧本身就是极难驾驭的题材，以女性视角完成叙事又更有难度，而田中绢代的个人特色是让这个故事完全以女性为中心——虽然是爱情戏的框架，但男主角性格懦弱面目模糊，几乎就是为了衬托“大女主”的义无反顾而存在。阿吟赴死，和千利休以身殉道一脉相承，而如果认为一个女人的死志只是为了男人，就大大低估了田中绢代选择这个题材的心意。

沟口健二曾借角色之口感慨“在日本，表现自我的方式只有两条，自杀和通奸。”虽一度断绝来往但自始至终都被他视为缪思的田中绢代，则让女性和男性一样透过引决，达成自我完满。阿吟的自裁，不是为了家族牺牲，而是为了自我实现。这是《阿吟大人》非常女性主义的一面。

诚然，就如富士真奈美所忆述，田中绢代尽管看上去像个一流导演，但在资深演员面前“也不敢多说什么”，还会被摄影指导抱怨。但田中绢代在她的时代里，却无疑是最成功的“女导演”。

她在对女性创作者充满不屑与掣肘的大环境里，动用自己身为著名女演员的各种资源，拓展了日本影史上女性叙事的空间。超越自身时代局限的能动性，是她留给后世的隽永风采。