

# 現實中的非現實

## 《折返點1997~2008》

王志欽 ◎自由撰稿人



折返點1997~2008

宮崎駿著,黃穎凡譯/臺灣東販  
9912/528頁/19公分/720元/精裝  
ISBN 9789862513408/987

基於某種商業性——多少也帶點學術性——考量，一九五〇年代歐洲（特別是法國）發展出一套「作者策略」（或「作者政策」）的論述來鼓吹導演作為一部影片的唯一作者。當然並不是每個導演都有資格被稱為「作者」，他必須首先拍有一定數量的影片，從這些影片中能判別出一貫的藝術手法及表現主題。這項論述原本約莫是被拿來當作評論的標準，並且亦能當成某種品牌行銷來推廣；更進一步說，當時風靡起訪問作者導演來探究其創作核心與美學思維；尤有甚者，當時對作者導演進行訪問的，大多都是後來於五〇年代末、六〇年代初法國的「新浪潮」電影運動中嶄露頭角的新銳「作者」導演們。於是這項後來傳到美國被易名為「作者論」的論述，實則更重「作者『論』作者」的模式：兩相激盪出最為深刻的創作內涵；當然若從實質成效來看，這項關係基本上也成為某種商業性共謀：作者們互相吹捧彼此而達到宣傳效果進而成為口碑品牌而讓影片可以大賣、長賣。自此之後，

對電影的研究或關照，也經常針對那位相對可辨識的作者——導演。

雖然動畫片經常處在「電影」領域中較為尷尬的位置：在材料表現上接近繪畫，但在敘事鋪陳甚至鏡頭設計上當然還是回歸電影。但倘若電影一如跟它有點親戚關係的攝影一樣，都是透過機械複製的方式來「再現」對象，那麼動畫這項純人工製造的領域當然經常受到排擠。可若從作者論的角度來論評，那麼全然人工呈現的動畫反而更少受到作者以外的因素干擾，因為我們深知「意外的傑作」這個道理：被再現的現實之所以美好就在於它充滿了種種的意料之外。當然我們同時也得清楚，絕大部分的動畫，特別是商業動畫，往往仍要根基於現實經驗的參照，否則好萊塢的3D動畫何需耗費如此大的精力努力想透過電腦運算來捕捉極微細的細節，好比毛髮的飄動。因而，動畫的作者導演同時得背負對於總體構成的指揮責任，亦需轉化自身的現實經驗，甚至因為無須真人演出而得虛擬出所有的表演內容：動畫導演全然是想像中工作。

宮崎駿這位早已吸引全球影迷目光的創作者，無可爭議地成為動畫領域中最有名的作者導演之一，他的標誌如此明顯，乃至於



許多並非由他「導演」的作品也要貼上他的名字，像《螢火蟲之墓》、《點點滴滴的回憶》、《心之谷》至最近的《借物少女艾莉緹》等。但正因為他的經典作品《龍貓》、《天空之城》、《魔女宅急便》等作品已然包含多少觀眾的共同記憶，「宮崎駿」這品牌仍能繼續著他的號召力而推動著周邊商品的運作。因此，即便《霍爾的移動城堡》以及《崖上的波妞》不再在臺灣票房上引起巨大迴響，也不妨礙跟他有關的商品持續推出，比如一些專書的出版。正如這本《折返點1997~2008》——它是《出發點1979~1996》的續編——也是宮崎駿牌週邊產品之一；但它同時也有另一個意義：既然誤認他的作品情況之如此頻繁，也顯示出關於作者論的疑問，就是觀眾不再去區辨究竟哪些屬於這個作者，又或者說，這個作者本身有什麼殊異性，這也是為何，還有人會將大友克洋的《蒸汽男孩》錯認為宮崎駿作品，這本書當然與其他導演訪談之類的純「作者論」書籍一樣能為讀者釐清這些問題。一如前編作品，這本文集亦收錄了一些宮崎駿的訪談、散文以及創作筆記或企畫書、演講稿等等，基本上可以看到近十年間這位作者的轉變，對於想理解這位導演的讀者當然是有必然的需要，特別是透過他自己的陳述來印證其美學思維如何落實於創作之中；其次，透過他的創意發想以及與訪談者的交談，事實上透露出許多結合他自身文化的結合模式，這對於亟欲發展文化創意產業的臺灣來說，無疑也提供不少值得借鑑的例子。

從理解這位創作者的角度看來，對作為

宮崎駿粉絲的我來說，這本書當然有不小的助益；儘管一開始得知這本書的出版時並沒有第一時間誘發我購買的衝動，倒是從也於去年出版的《宮崎駿動畫的「文法」：在動靜收放之間》這本由一位日語專家所撰寫的精彩文集中看到對《折返點》的諸多引用之後，才促使我購入、閱讀本書的動力。畢竟從影迷的身份來說，自當以為可以不受創作論的誘引便能直接面對作品；雖然如此，從導演口中印證自己的觀影心得亦是一件不小的成就感。特別是宮崎的作品幾乎每每推出都要成為他的代表作，這其中必然有什麼秘訣，「我們總是以要在下一部作品背叛死忠觀眾的方式，勇敢向前行。」（頁393）宮崎駿如是說。就是基於這份突破的決心才讓他的作品實際上不斷挑戰自己的美學結構，卻又在不斷豐富他的創作風貌。

可惜的是，他在近作中的突破無法在國內引起更多的共鳴，這只證明我們的觀眾逐漸失去對美感的耐心。特別是他老要在作品中開拓觀眾的視野，所以他會在《魔法公主》中製造如此多的爭鬥與混亂，因為「面對二十一世紀這個混沌時代，我製作這部作品的意義就在於此。」（頁13）；所以會在《神隱少女》中創生如此豐富且充滿想像力的不可視見的世界，「因為現代文明已經來到一個瓶頸。唯有此時，才需要培養小孩具備『清明無礙的眼光』。」（頁279）這跟他相信小孩具有無比不可限之力量的信念有關；因為美國911事件之後也讓宮崎重新思考這「新世紀」的狀況，才有了《霍爾的移動城堡》中那些超乎層級的想像性戰鬥，「我們在毫無預警的情況下，參與了一個文

明時代的結束。人們還來不及談論它究竟會以何種具體方式展開，炸彈就轟的一聲炸開（世界貿易中心）了。那時我才明白：啊，原來這也是一種開始。不論是好是壞，反正它都已經開始了。」（頁280~281）；然後才又在《崖上的波妞》中，試圖回歸原始的動畫繪製方法，「希望從透視圖法的咒語中解脫。這是個就連水平線也扭曲起伏、搖搖擺擺的晃動世界。」（頁491）重新將動畫還給小孩並更著重於小孩本身的特質，所以有了波妞這個爲了愛情而奮不顧身、用盡力量，不惜顛覆世界也要成就自己情感的英雄人物：這個時代的英雄不在於拯救全世界，而在於拯救自己的世界。就算這十年間宮崎駿僅僅導演了這四部動畫長片，但無疑地，他刻畫了一個世紀的結束與另一個世紀的開端。當他說「儘管將來可能會發生各種光怪陸離的現象，但還是必須想辦法讓孩子們生存下去比較好。」（頁279）他首先是創造了波妞的海上奔跑，那個極爲刺激且驚人的場面，在與可謂世紀災難的「311大地震」比起，後者不更光怪陸離嗎？再說，波妞所掀起的亂象，留給觀眾許多疑惑並且亦留下曖昧不明的開放性結局，然而「電影雖然在結局不明確的情況下結束了，但這就是二十一世紀以後人類的命運，這樣的課題，並非一部電影就能概括論定的。」（頁496）當然這絕非一項托詞，我們已經深有體會了。

對於有將宮崎作品視作嚴肅藝術的觀眾讀來，收穫會比只把動畫當娛樂產品，特別是給爲小孩特製的產品，或將無法得到更豐富的體悟。「捨棄複雜的部分，只想看到單純的善與惡，我想我將無法掌握事物的本

質。」（頁32）因而我們當能體會到在宮崎手下創生的情節與人物都很難簡單化約，除了小孩這個被賦予清澈眼光的元素，不過這些小孩卻也絕非簡略帶過。這種曖昧性雖存在絕大部分的電影中，不過宮崎的元素卻異常得多重，記得在《波妞》上映之後，網路上甚至有人說宮崎駿嚴酷，原因在於波妞所掀起的海嘯吞沒了沿海居民導致死鎮。這其中允許了各種詮釋可能，且經常這種可能性與歧異之大，往往令人訝異。

但讀到這本文集，就會發現宮崎對主要人物或情節的設定，是以詩歌體的方式構成，或者更精確地說，這些設定被安排在宮崎寫給他固定合作的配樂家久石讓的歌詞中。因爲是詩歌，所以必須極大地壓縮意念造成概念上的跳躍，因爲是歌詞所以有著替代的象徵語詞與部分含糊的助詞塑造人物形象。同時也因爲這種多義性的初衷，宮崎不但要讓人們自行完成意念的塑型，同時亦欲透過動畫的變形本質，爲觀眾揭開無限的視野。因而當他談到《魔法公主》時，他會說「這些設定的目的，在於打破傳統時代劇的常識，不被先入爲主、偏見所束縛，以便型塑出較爲自由的人物群像。」（頁13）這就像莊子那樣，透過修辭來打破人們既有的偏見，特別來自許多概念性的偏見（比如那條長逾萬里的鯤，就是我們日常理解的「吻仔魚」）。宮崎的動畫基本上都是以這種方式來面向觀眾，就像《波妞》中的那些海底動物們。這裡之所以提到莊子，實在也是宮崎的美學非常多依賴與莊子接近的理念，特別在對於萬物本質的探究，也就是他所倡議的「齊物論」。在宮崎那裡所承繼的，是日本



從中國這裡延續下來的「萬物有靈論」。「以人類為中心的想法根本就是大錯特錯。無論是人類、野獸、樹木、水，自然萬物所擁有的生存價值一律平等。」（頁43）是基於這份掛念，他才要在作品中呈現這些驚人，以提醒觀眾對物的重視。因而儘管宮崎可能沒有真的接觸過莊子的著作，他的哲學體系無疑是極其接近莊子的，以致於能在作品中體現那份相近的境界。同時，這也是為何宮崎的作品看起來如此舒服，假如我們傾向於與自然共生、感受生命，那麼在他動畫片中無疑能找到這種全然回歸的感受，這種原始狀態不就是最基本的生命狀態嗎？所以像《波妞》這樣的影片，是遲早要出現在宮崎的作品清單中的。所以像「物化」或「幻化」，一向都是宮崎作品中的常態，首先要先感受這份美學或哲學根源，進而才能貼近他作品的展現。無怪乎引進吉卜力作品到美國的皮克斯負責人才會稱他們對於《霍爾》中蘇菲時而年輕時而老態的幻化無法理解。這份萬物有靈事實上也引導至他對小孩的描寫，如他認為「對小孩子而言這樣（緩慢地閱讀繪本）的時間絕對是寶貴的。因為無論是發呆，或是無聊到去拉扯榻榻米的毛邊，都應該是有意義的。」（頁84）這便是一種專注當下，「（萬物有靈論）就西洋的概念來說，並不算是一種宗教。由此可知，日本人擁有一種無法命名歸類的信仰。例如將庭院打掃乾淨，對日本人來說就是一種宗教性的行為。」（頁43）是這樣的自述才將他的美學世界逐漸建構起來。

進而言之，宮崎在作品中呈現的人文風貌亦是他同儕中最為顯著，如同押井守這

樣的導演追求一種哲學思考的引進、大友克洋對機械構成的迷戀同等明顯。宮崎的人文性亦在轉化他的文化底蘊為現實影像，而在書中那些針對人文議題所抒發的談話，基本上可以看做他的文化創意表現。「我們應該從環境考古的觀點去思考，比方說，試著以這樣的觀點去追溯東京的武藏野是如何變成今日的風貌。」（頁66）這種堅持確實貫串他的作品。這些人文背景除了在題材，亦在形式上有所展現，好比他作品經常看起來如此地破碎，像是一個完整的碎片的速寫，尤其在他汲取了來自民間傳說或者改編既有文本，「這類民間傳說的特色就是感覺上沒有起承轉合，既沒有快樂的結尾，也沒有什麼內容，就只告訴人，有這樣的人會自然出現。」（頁59）就像後來在《神隱少女》中出現的那些另一個世界的存在物一樣，沒有善惡好壞之分，也無須多做解釋，因為它們自然地存在，沒有何去何從。這也是對那輛列車的詮釋：至少對小千來說，車開去哪裡、幾點來、何時返回等等，都不再重要，只有當下。因為對於當下的專注，所以小孩的力量總是那麼大的，將能量聚集於那一個當刻點（德勒茲語）。雖然話題可以說又回到他自己的哲學體系，並且系統性不足且篇幅亦有限，但這些文章無疑為我們逐漸累積一些關於日本（及其文化）的輪廓。更重要的是，其中不乏有宮崎本人對於這些文化資產所進行的取用與回饋，這無疑是擁有更久遠傳統並亦想向文創產業進攻的臺灣所可以借鑑的思維。

由於收錄了林林總總的文章，且在提供理解宮崎作品上有了不同的切入點。一如

編者言，文集主要以作品時期為經，再以時間順序為緯編輯而成，也因原著成書時間（2008年5月）的關係，使得在比重上看起來並不均勻。像關於《魔法公主》的文章幾乎就佔去了全書的三分之一，無疑成為本書的重頭戲。不過這或許與當時在完成《魔法公主》後，宮崎駿便宣布不以「導演」身份推出作品的宣言有關，但主要也是因為《魔法公主》所涉內容引發了不小的討論。因而在這個時期的文章中，除了針對影片之外，還有許多討論是圍繞在生態、考古以及教育問題上。到了《神隱少女》時代，或因為宮崎駿受到更多的國際關注（這部片獲得了威尼斯影展大獎），在作品的討論上似乎有更多的著墨；加上這段期間裡，「吉卜力美術館」的成立，為他自身添加了影片之外的吸引力。同時，通過迪士尼將宮崎作品引進美國以及到歐洲受獎的機會。《霍爾的移動城堡》時期算是增添了一些國際視野，包含了一些與外國同行的交流記錄。只是，除了訪談甚至包括訪談，就影片本身的論述成分較少，更多要透過其他議題的文章，包括對於繪本的企畫或者對於心儀作家如聖·修伯里的散文中或能找到與他影片的一些晦澀連繫。至於《崖上的波妞》則因為本書的編輯時間緣故，僅以兩篇筆記式的文章點到為止，尚無足夠的資料可以參考。

再說訪談者本身的程度也對文字內容起了決定性的影響，文章之間基本上也起了相互補充的作用，這也讓相近的問答保持某種程度上的新鮮感。目前一切尚待解答的問題，或許還得等下一本文集得以補充，只是已經從出發點到折返點，下一步該是什麼點呢？不過宮崎到了這把年紀，也有了一定的豁達，「我最近不大會去想太過遙遠的事情或是未來的事情，反而會想要把自己半徑五公尺之內的事情確實做好，我強烈的覺得，這麼做，我從中所獲得的，相對踏實。與其將電影送給五百萬個小孩，還不如讓三個小孩笑開懷。雖然那樣做的經濟效益很低，但那才是真實。」（頁467）是這份自在將他的作品也映得十分輕盈。然而，宮崎的這些用心無疑不想讓動畫只是電影，又想利用動畫的極大扭曲與變形的可能性來完成非現實的呈現以開拓觀者視野，進而反思人類之渺小而認知到自然的豐富、精彩與偉大。但說起來，在這個美感與耐心盡喪的時代裡，一切都是現實中的非現實。

### 延伸閱讀

- 宮崎駿著（2006年2月）。出發點1979~2006（黃穎凡，章澤儀譯）。臺北市：東販。
- 游珮芸著（2010年4月）。宮崎駿動畫的「文法」：在動靜收放之間。臺北市：玉山社。