

《人偶之家》溫情與恐懼 矢口史靖揭開故事背後

矢口史靖是日本知名導演，此前以喜劇片和青春片見長，他的代表作《生存家族》等以幽默風趣的敘事風格頗受影迷好評，此次他首次挑戰恐怖電影《人偶之家》。矢口史靖

表示：「最困難的地方在於自己拍電影時總習慣性地想要加入幽默元素，但這部電影建立在母親喪女的悲慘敘事之上，所以在拍攝時極力克制自己。」另外，矢口史靖又表示：「從未將自己定義為『喜劇片導演』，如今要轉型成『恐怖片導演』，只是在講述自己想要講述的故事，而並未將這個故事限制在哪種風格內。」

電影蘊含導演同情

長澤雅美飾演的母親溫和善良關心女兒，瀨戶康史飾演的父親也很疼惜妻女，矢口史靖說這兩個角色是日本非常標準的母親和父親形象。父親雖然在開始聽到妻子說人偶時並未相信，他從不相信到相信的轉變亦體現了他對家人的關心。而與之形成對照的則是人偶來自的家庭，百年前的女孩因貧窮和疾病被母親殺死，屍體被父親做成人偶，因為怨氣不散成為惡靈。這兩組家庭形成鮮明對照，然而矢口史靖表示他並非是要批判百年前的那個家庭，「因為他們非常貧困，無法正常生活，他們的家庭不可能獲得幸福。」他只是想要展現這樣的家庭的存在，其背後蘊含着導演對他們的深切同情。



拍青春片的點滴

矢口史靖拍過多部青春片，如《五個撲水的少年》《搖擺少女》等洋溢青春活力，口碑極好。他拍攝青春片的秘訣是什麼？矢口史靖說：「拍青春片時務必要小心，不要讓人覺得故事滑稽可笑。青春電影中，每個角色都在做自己想做的事情，都在為自己的人生而拚命努力，他們遇到困難時不是放棄而是主動克服。演員在演出時也從不覺得自己的角色蠢笨，而是努力展現自己。」矢口史靖認為年輕人的特權，就是「不用想錢，不用想任何複雜的東西，只是一個勁兒做好自己想做的事情」。而這也是他拍攝青春片的核心。

與長澤雅美二次合作

喪偶母親的角色由日本女星長澤雅美飾演，這也是長澤雅美和矢口史靖自《哪啊哪啊神去村》再次合作，矢口史靖表示：「首次合作時，長澤雅美的表演就給我留下了深刻印象，長澤雅美的表情『豐富靈動』，對情緒的詮釋『準確細膩』。」「該片母親從最初喪女後的悲痛，到再次生女後的喜悅，以及面對人偶的恐懼和厭惡，情緒跨度很大。」除了長澤雅美，矢口史靖想不到第二個能夠詮釋這個角色的女演員。本片中她最令矢口史靖印象深刻的表演是，母親在破舊的洗衣機中找到被絞死的女兒，那一幕她的表情混合着可憐、痛苦、驚訝等複雜情緒，伴隨着她的尖叫，將觀眾徹底拉入到這個故事的氛圍裏。

這個故事最初靈感來源於矢口史靖的一對夫婦朋友，矢口史靖說：「那對夫婦養了一隻鸚鵡，他們非常疼惜那隻鸚鵡，在鸚鵡死後太太很傷心，甚至不能正常生活。然而幾個月後，

●長澤雅美今次是第二次導演矢口史靖合作。



●母親買了一個與女兒高度相似的洋娃娃，藉以治療喪女創傷。



美國小說家洛夫克拉夫特特說：「人類最古老最強烈的情緒是恐懼，而最古老最強烈的恐懼則是對未知的恐懼。」從1896年法國導演喬治梅里愛拍攝世界上第一部恐怖電影《魔鬼莊園》至今，恐怖片作為一種類型片已發展成熟，歐美國家、亞洲國家如日韓、東南亞地區的恐怖片都已形成自己的特色，其中日恐以其獨特的敘事風格、深刻的心理恐怖和對人性的洞察而著稱，在世界恐怖電影史上有着獨特地位。

日本導演矢口史靖攜新作《人偶之家》出席第四十九屆香港國際電影節展映，這部電影圍繞着一個喪女家庭展開，女兒意外去世後，母親從古董市場買了一個與女兒高度相似的洋娃娃放在家裏，藉以治療喪女創傷，一切看似其樂融融，然而母親再次懷孕並生下小孩後，家裏卻開始發生一些古怪的事情。最後他們發現原來一切的源頭都是那個娃娃……

●文：香港文匯報記者 丁寧
劇照來源：矢口史靖

▶長澤雅美把母親的角色演得入型入格。



張引丰：恐怖片成為一種通俗文化

●北京電影學院文學系博士、講師張引丰
受訪者供圖



基座是由深入千家萬戶的私宅焚屏所築構的，這也意味着其美學基因中所保有的日常經驗底色，奠定了其後『日式恐怖』所能衍生的土壤基礎。」張引丰提到1988年石井一雄導演的《邪靈靈》，這被認為日式恐怖原點的作品，它講述的是在家庭錄影帶中探掘出的恐怖故事。自此，「日常恐怖」逐漸內化為日本恐怖片的核心要素。

日恐的邪靈常以緩慢動作和視覺留白製造窒息感，張引丰表示：「厲鬼異獸等形象，都是常人難以實睹的『未知』之物，它們的駭人程度無論多麼劇烈都很『安全』，因為它們與現實中的『人』距離甚遠。」

邪靈介於「人」與「非人」

相較於這些在外部形態上迥異和驚人的存在，伽椰子、貞子的可怖之處反在於其處在常規認知經驗中的『人』與『非人』之間的灰色態。」「正如『恐怖谷效應』——既非全然的恐懼，也非抽象到不可理喻境地的奇異之物，呈現出曾經為人所熟知的事物開始顯現具有陌生感的特徵。無論是女性柔順的垂髮、白色睡裙或是爬行動物的移動姿態，都為人們所熟知，但當其被以某種詭異的組合方式呈現於邪靈形態之上時，觀眾意識中便有一種基於內在、難以調和、衝突式的陌生感所激發起的強烈不安。」

恐怖片及恐怖意象的演化過程，是對於其所處的社會場域及文化脈流的映射。「日本恐怖片中的典型形象『口裂女』，作為一個日本傳統靈異文化中並不存在的形象，因1968年巴士墜崖事故現場一具口部撕裂的女屍而起，1979年一名口唇部有傷的女子在街市持刀傷人新聞補強『口裂女』傳聞；80年代起日本小學生流行的補習班風氣下，『晚上補習完走夜路會被口裂女襲擊』的傳聞不脛而走，引發恐慌；90年代後，日本社會關於整容手術和醫療事故的新聞顯著增多，『口裂女』完成基本角色設置：因整容手術失敗怨恨難平、戴白布口罩出

沒於街巷，在對無辜者施害前會反覆詢問『我漂亮嗎？』否定回答者便會遭其用利刃割剪出與自己一樣的傷口。」張引丰說：「此類形象的演變映射出社會群體所普遍關切的焦點議題，同時也暗伏着社會大眾集體無意識中的願景、焦慮及道德訴求，其形態、內涵在時間的漫長變遷中還持續地從所在社會及文化中獲取給養。」

恐怖片對真實世界的迭變

張引丰認為，恐怖片往往是對於真實世界的迭變最為敏感、同時回饋及回應最為迅速的電影類型。「在2020年疫情洶湧時期，流媒體平台推出《鳴鳥》，虛構了一種爆發於2024年在全世界範圍內高致死率的演變連環劇，整部影片的攝製全部在ZOOM完成。這種對於疫情、資訊技術和社會危機等的複合式焦慮及恐慌，早在2001年，日本導演黑澤清的《回路》中便已有近乎預言式的呈現，在互聯網技術方興未艾的新世紀伊始，影片以一種近乎先知式的敏銳洞察，將互聯網技術在福祉之外可能會帶來的人類精神空間的異化危機進行預言式展現，由網絡所串接起的個人終端，非但沒能成為解放人類心靈的工具，反而變成了加劇自我隔絕的虛擬牢籠，並借由高速網絡將個體的絕望窒息如瘟疫般肆意傳播。」

與《回路》同年的影片《自殺俱樂部》，片中互不認識的青少年借由網絡相互傳播絕望情緒並完成集體自殺行為，折射了二戰結束以來持續困擾日本社會的代際衝突問題在網絡時代的極端展現。張引丰說：「當恐怖電影將敘述焦點對準現實社會表殼下被遮蔽的暗流及隱憂，它成為一種通俗文化中的預警機制，旨在提醒觀眾在走出黑暗的影院、重新進入社會群體及文明秩序後，真正的恐怖力量正在暗中等候並伺機而動。」

●文：香港文匯報記者 丁寧

為進一步理清日本恐怖片的本質，香港文匯報記者專訪北京電影學院文學系博士、講師張引丰。張引丰橫向對比了歐美及亞洲恐怖片差異：「傳統歐美恐怖片遵循『被動』式的恐怖生成範式：恐怖之物顯形——角色目睹並對其做出反應——觀眾目睹角色反應後作出反應；而日本為代表的亞洲恐怖片，構建出『積極』式的恐怖生成模式：恐怖之物埋身於常規事物中——觀眾或角色可能看見卻未覺知，靈異駭人之物的存在需調動觀眾的主觀感知方能識別。」

「亞洲地區中，日本最早開始探索，並已沿此路徑形成『日式恐怖』的創作自覺和風格共識；韓國、中國在效仿日式恐怖過程中兼蓄自身社會文化並吸收多重元素，近年來亦湧現出多部具有濃厚作者屬性或雜糅豐富類型要素的突出作品。而泰國自『泰國電影新浪潮』開山之作的《鬼妻》開始，泰恐所擔當的功能已不止於一種類型樣式，而被視作後殖民語境中、作為現代民族國家的泰國重新追溯和鑰定自我身份的內在元素。」

觀眾心理空間被不斷入侵

張引丰表示：「1995年3月東京地鐵發生沙林毒氣攻擊事件，它和3個月前的神戶地震相呼應，撼動了日本社會長久以來建立起的穩定秩序，在此之後，『無差別犯罪』成為日本社會痼疾，現實中的極端暴力行為成為了無動機、無邏輯且無法化解的所在，這種災難記憶及集體性的創傷體驗某種意義上成為日恐的現實給養來源。」他又指出，和東亞傳統恐怖話語中的「因果報應」、「怨靈復仇」母題的「結怨——復仇」的確切因果導向不同，日恐中的詛咒成為無差別且無法消弭的所在。「傳統恐怖片中的主人公能夠在歷經艱險後尋獲到某種破局方法，但在《咒怨》《午夜凶鈴》中，詛咒是超越一切實體的、永恆的痛苦和怨憤的化身，當詛咒被激發或啟動時，它難以被認知且無法被擊敗，角色只能祈禱於從中倖存。」

張引丰說：「恐怖電影的演進路線，即是觀眾心理上的安全空間不斷被打破侵壓的歷史：上世紀二十年代《歌劇魅影》，歌劇院是危險的；上世紀三十年代《德古拉》，吸血鬼能進入到家裏襲擊人類，家宅保護層被突破；上世紀六十年代《驚魂記》，私密浴室成為兇殺舞台；新世紀初的《咒怨》，私人的床榻被邪靈入侵——這一演變路徑既是恐怖意象逐漸褪去『儀式感』、由『虛』變『實』的過程，亦體現了觀眾的心理安全邊界逐漸向自身生活場域收縮。」

「日本二戰後的民間恐怖文化盛產『幽靈寫真』，即在類似家庭合影的日常影像素材中無意攝錄到的靈異現象，是一種融合日常化感知的恐怖虛造。上世紀八十年代家庭錄影帶及上世紀九十年代民用數字影像技術的發明推廣，是一個鮮被察覺卻對日式恐怖的奠基至關重要的物質前提。戰後的獨特民間恐怖文化與錄影帶、數字影像相繼合流，在此過程中，大量恐怖片藉由地方電視台、錄影帶及DVD租售市場登上舞台，影像的『民主化』助推恐怖的日常化。『日式恐怖』的