

表1：是枝裕和电影作品相关市场情况（续）

年份	作品名	票房	发行公司	票房排名
2004	无人知晓	9.23亿日元	Cinequanon	
2006	花之武者	3.06亿日元	松竹	
2008	步履不停	/	Cinequanon	
2009	空气人形	/	Asmik Ace, Inc.	
2011	奇迹	2.2亿日元	Gaga	65
2013	如父如子	32.0亿日元	Gaga	7
2015	海街日记	16.8亿日元	东宝/Gaga	23
2016	比海更深	7.2亿日元	Gaga	/
2017	第三度杀人	14.6亿日元	东宝/Gaga	23
2018	小偷家族	45.5亿日元	Gaga	4
2019	真实	2亿日元	Gaga	/

但仍如表1反映的，哪怕是现在，是枝裕和作品在日本大众之间，也并没有获得被普遍消费的能力。除了获奖这个通行因素，日本代表性演员的出演，是他提升票房成绩的帮手。比如《花之武者》的冈田准一，《如父如子》《第三度杀人》的福山雅治，《海街日记》的绫濑遥、长泽雅美、广濑铃，《小偷家族》的安藤樱。

（二）《无人知晓》以前，是枝裕和的美学风格一直摇摆

与其说他是在有意探索新的表现题材和手法，不如说他是没能找到合适自己的路径。《幻之光》中全片镜头总数仅为252个，固定镜头占大多数，只有9个运动镜头，全篇影调偏蓝，让人想起小津^[1]，或者禅意。总之，这是一部特别容易让人贴上“日本美学”的处女作，或许这次探索过于矫揉造作，宫本辉原作对他的局限也是清晰可见的，这让他深感失败，并试图在《下一站，天国》中加以扭转^[2]，于是他回到自己最为熟悉的电视纪录片语境，并试图从小川绅介的《三里塚》系列中汲取营养。然而这次用纪录片式手法来描绘虚构世界的尝试，并没能形成他所期待的美学风格。他开始换成半即兴的方式来完成《距离》，影片虽然仍保留着一些纪录片的特色，比如不写完台本、长焦多，但加进了导演本人关于“父性与父权的缺失”^[3]的私人情感后，这两种美学呈现相互龃龉着，使影片显得晦涩。他再次回到自己早于1988年根据真实事件创作的东京弃儿题材，尝试了以少年儿童为主角的

《无人知晓》。

看起来，这几部作品在生死或者“被留下的人”这个命题上延续了一贯性，但问题在于，它们的叙述视角各不相同：《幻之光》描写的是被动接受死别的女性，也即女主角弓子如何看待自己被死别的生活；《下一站，天国》描写的是人们的临终回忆，也即临终的人们如何看待自己将主动死别的一生；《距离》描写的是遗属，也即被死别的人们如何看待死去的加害者；《无人知晓》描写的是相依为命的兄弟姐妹的生活，也即他们死别的过程。视角的多次跳离使得是枝裕和的美学体系是散乱的，这种半纪录或者说半即兴的尝试走到迷茫之处。

《无人知晓》被评价为“纪录片式”时，他大约看到自己掉入了某种窠臼^[4]。他试图通过完全虚构的商业片模式来探索新路，于是有了《花之武者》这部娱乐色彩较浓的古装喜剧片，并将更为新锐的《空气人形》这一探索提上日程。他的母亲在2005年，于《花之武者》剪辑期间离世，这成为他的风格能在《步履不停》之后短暂定着下来的原因。他也坦言这部家庭情节剧让他“作为一名电影导演，终于萌生了一丝自信”^[5]。这自信就是，他终于认真思考原生家庭和他在自己的小家庭所处的位置。

于是，我们就很顺畅地能够理解《步履不停》《奇迹》《如父如子》《海街日记》《比海更深》《小偷家族》乃至电视剧《归兮我家》这些让他游刃有余的题材是如何自成体系并且深入人心的。

(三)《无人知晓》以前,是枝裕和尚未打开更为广阔的国际受众市场

获奖的《无人知晓》为他作为一个电影作者赢得更高的国际受众市场知名度,但也仅仅是在欧洲市场之外,他的电影得以在北美市场艺术影院小范围放映。

和他的同代人,如三谷幸喜、山崎贵、三池崇史等相比,他进入电影界的时间并不晚,但由于前述没能找到商业发行的通路和固定美学体系的缘故,他迟迟没能得到东亚市场的广泛认可,或者说,他的作品对大众而言可读性不高。另辟蹊径的黑泽清、塚本晋也等人,早早树立了类型探索的标签,也通过2001年在北京举办的日本电影学术展映,进入中国研究者的视野。即使和与他同是电视出身的岩井俊二相比,或者说广告导演出身的中岛哲也相比,虽然年龄相仿,他也显然是大器晚成的——岩井俊二仅凭《燕尾蝶》就建立了概括东亚现代发展交融的领地,成为新纯爱青春电影的主臬。在金大中“解禁日本大众文化的方针”之下,《情书》成为韩国年轻人认知日本电影和日本文化社会的通路,该片于1999年在韩公映后收140万人次^[6]观影,是同期上映的黑泽明作品《影子武士》8万人次的17.5倍。

《无人知晓》之后,他试图通过更好被读解的《花之武者》这部古装喜剧来扭转形势,并尝试《空气人形》这样的漫改电影,邀请韩国女星裴斗娜出演、摄影师李屏宾掌镜,可谓一次成功的东亚艺术合谋和商业探索。然而《空气人形》无论从题材还是从表达手法都过于探索性先锋性,且又承载了他太多关于电影艺术本体的思考和自恋,并未有太多观众能读懂他的情怀。

二、在中国从隐学到显学的是枝裕和

2012年以前,是枝裕和在中文语境中知之者寥寥,甚至大家常常搞不清楚他的姓是“是枝”而不是“枝”。

早在2000年,倪震关注到了《幻之光》等电影反

映出电视人参与电影创作的趋势。2003年笔者执笔的《死,生,轮回与幻象——评日本影片〈幻之光〉》,也许是汉语范围内第一篇关于是枝裕和的专业论稿。随后的2004年,笔者曾向日本导演家协会理事、安藤弘平导演志忑求证“是枝裕和恐怕是未来日本电影担纲者”的看法,安藤导演对中国有人关注是枝裕和导演是很吃惊的。《无人知晓》的获奖并没有打开是枝裕和在中国的知名度,除了作品和作者本身过于冷门,还有两个原因:一是彼时中国电影产业化改革刚刚起步,并未形成浓厚的影院观影习惯。二是彼时中国无论在电影学界还是在电影爱好者中,日本电影的相关资讯 and 知识长期处于只言片语的二手译介状态,大家只能就文本谈文本,自然也缺乏对日本电影新生态的关注。

2012年2月,《世界电影》杂志刊发了一系列是枝裕和的英文翻译稿。这一组关于是枝裕和的专业论文和深度访谈,显示出西方对是枝裕和长期而细致的关注,也映照出中文相关研究的迟滞。

2009年、2014年和2015年,笔者三次在东京短暂拜访是枝裕和;并在2017年他参加北京国际电影节期间多次会面;在2020年4月,应尤伦斯艺术中心之邀,我与他在B站就他的两部作品《海街日记》《比海更深》进行了对谈。这些零星交流,汇总成一些粗浅访谈公开发表。

2014年,《如父如子》作为上海国际电影节日本电影周开幕影片亮相。此时,关于是枝裕和的研究还是一门隐学。随着中日关系的逐渐转暖,是枝裕和开始受到年轻学子的关注,这些力量汇聚豆瓣和知乎等平台,发着轻微的声,用淡淡的线画出了同好圈。

2017年起,是枝裕和多部小说、随笔集、访谈集的中文译本陆续密集出版。我在北京、苏州、上海等地的普通书店,看到它们被摆在显眼的位置。是枝裕和作为2017年北京国际电影节评委第二次来华,实现了他到访北京的夙愿。随后又携《第三度嫌疑人》获邀参加2017年11月在北京举办的日本电影展映,并携《小偷家族》参加2018年上海国际电影节,在中国逐渐成为炙手可热的文化明星。这其中,豆瓣和知乎多有网

友言及，北京国际电影节举办的是枝裕和展映是吸引自己成为是枝裕和粉丝的原因。追捧是枝裕和，成为年轻一代文艺爱好者的集体心理，这种趋从影响日渐膨大，最终投射到学术研究领域，引起更多学者的追捧，于是，是枝裕和成了一种纹饰，一种他自己都搞不清楚原因的纹饰：“为什么我的作品会这么受中国人喜欢，我很想问问中国观众。”^[7]

三、尚待中国观众读解的是枝裕和电影话题

是枝裕和的作品在中文语境中，恐怕还可以得到更为充分的理解。

（一）“父权失坠”现象的探寻

1945年8月日本战败，天皇制崩溃，随后“父权家

长制”在新民法中被废除。父亲的“尊崇迅速消失殆尽，其原因之一大概是战败使旧的道德观受到了沉重打击，以往作为国民精神支柱的忠孝道德被全面否定了。与此同时，人们推崇的西方国家也陷入空前的混乱，世界思想潮流日趋向着否定父权的方向发展。”战后，由于缺乏市民民主主义运动中获得自我支撑能力，日本年轻人在父权的崩溃中丧失了生活的依据与支撑。弗洛伊德没有把父权失坠看作是无视父亲，他认为父权失坠是弑父的结果。弑父让生存下来的后代背负深重的罪恶。弗洛伊德用弑父代替了丧父的概念，并以此作为道德观念的基础。这应是大岛渚等为代表的新浪潮一代的创作的出发点。新浪潮之后的团块世代，则“出于对软弱无力的父亲的愤怒，他们大声呼唤期待父亲更强壮高大。”^[8]

出生于1962年的是枝裕和明显不具备“弑父”的美学诉求，其作品体现的，首先是父亲的缺失。他作品中的父亲存在感很贫弱，“可能是我自己在成长的过程中没有太多感觉到父亲的存在吧……我反而觉得没有父权更好。”因此，他无法描写得很真实^[9]。其次是父权的寻找。与前两代际的创作者、甚至与他同代际的一些创作者不同。无论从个人成长还是从美学建构上，他都在寻求更与众不同的代父。最后是父职的体认。“即使当了父亲，在家庭中我并没有父权的意识，而且作为导演，在拍摄现场，我也在努力不做出具有父权的行为。”终于，他认定“父亲需要建立与孩子的关系才能成为父亲”^[10]，如电视剧《归兮我家》里阿部宽饰演的父亲角色，如《如父如子》的日文片名“然后成为父亲”，也如《第三度杀人》中役所广司的角色。

（二）锻造触动沉默的大多数的影像之力

中国青年观众对是枝裕和作品本体的读解，多见于日本传统文化与美学的再现、生死观、家庭观、亲子关系甚至美食。但是枝裕和电影的力度，恰在主题之外，在那些他的电影存在丰富性的地方。

是枝裕和高度保持关注社会的视角，但并不冷眼旁观。他拒绝冷眼旁观。他强调“当事者意识”，这恐怕是来自小川绅介的影响。他的电视纪录片已经承载



电影《小偷家族》海报

了对政治问题的关注,如宪法九条,这并不为他所喜,于是他转而关切社会问题,以各种角度来思考日本的当下。他用影像来承载社会问题,试图揭示社会与人的对峙。

他的影像作品观照的多是非黑即白的灰色地带,既不给问题也不给答案。他偏爱这种不给出明朗结局的收尾方式,以让观众具有“当事者意识”,从人物身上看到自己,照见自身,反观自身。他避免摄影机对故事情节的入侵,在多部家庭情节剧中,摄影机保持在场者的身份,游刃有余地穿梭于室内。这当然得益于李屏宾的技术支持。在《第三度嫌疑人》的结尾,福山雅治到看守所探望役所广司,镜头通过会见室的玻璃隔窗,将两人的脸孔叠在一起。

电影中可见真实的人,可见真实的人对真实社会

的感知,这是作为一个影像作者的尊严和底线。

(三) 放诸东亚的视野

是枝裕和对中国怀有强烈的好奇心。他与中国影人和韩国影人的惺惺相惜,很难讲不是由于他有强烈的东亚文化认同。时至今日,在大的地缘政治发展趋势下,东北亚的社会与文化正在不断向淡化各自地域的历史化经验和文化脉络的方向演进,而在对象国的独特地域化经验中取得同感。打开东亚的文化沟通途径,恐怕还是要择取出文化碰撞和撕裂的症结所在。在笔者接触的日本电影人中,筱田正浩有这种自觉,高畑勲有这种自觉,是枝裕和也有这种使命的自觉。是枝裕和是否、何时能够完成自己定下的这个探索,笔者认为,可能应该是中文语境的观众最值得期待和研究的话题。

参考文献:

- [1]支菲娜.死,生,轮回与幻象——评日本影片《幻之光》[M]//张会军.阅读与关注:品评中外电影佳作.北京:中国电影出版社,2008.该文完成于2004年,系笔者不知情情况下被收录于该书.
- [2][3][4][日]是枝裕和.褚方叶译,拍电影时我在想的事[M].海口:南海出版公司,2018:20-27,110,189,237.
- [5][10][日]是枝裕和.匡匡译,再次从这里开始[M].北京:中国出版集团东方出版中心,2019:349,35.
- [6]徐賢燮.韓国における日本文化の流入制限と開放[M]//長崎県立大学国際情報学部研究紀要[C].第13号(2012):247;西村嘉夫.「韓国における日本映画解禁第2弾」[EB/OL].:http://cinemakorea.org/korean_movie/column/column007.htm.
- [7]是枝裕和.なぜ僕作品がそんなに好きなのか中国人に聞いてみたい[EB/OL](2017-04-25).人民網日本語版,中日フォーカス.[EB/OL].:http://j.people.com.cn/n3/2017/0425/c94473-9207357.html.
- [8]土居健郎.阎小妹译,日本人的心理结构[M].北京:商务印书馆,2012:116-118.
- [9][日]是枝裕和,支菲娜.我不只做电影——是枝裕和访谈[J].电影艺术,2017(05):60-64.