

导演延续了自己在以往一系列作品中对于“家庭”“血缘”与“亲情”的关注，同时贯彻了梦幻与纪实有机统一的美学风格

是枝裕和的家庭乌托邦

——观正在上映的《小偷家族》

张成

在是枝裕和带有软科幻色彩的《空气人偶》里，一位文艺宅男去DVD出租店里，想要租借维克多·艾利斯导演的《光之梦》，但被告知只卖不租。在这段小花絮里，作为一位迷影型导演，是枝裕和并没有选他尊敬如父的侯孝贤的片子，也未提他挚爱的成濑巳喜男的片子，更未提小津安二郎的作品，尽管近来他总是“猫”在小津与其御用编剧野田高梧写剧本的地方创作……而是选了《光之梦》，透过《光之梦》，似乎可以发现是枝裕和的创作密码和精神宇宙。

在《光之梦》里，一位画家像塞尚一样研究瞬时的阳光，另一边厢，一群蓝领工人正在他家施工，画家与这群工人时不时地在吃饭、休息时进行交流。是枝裕和像这位画家一样，擅长捕捉瞬间的美、真实和梦幻，同时，他的电影里又始终有严肃的现实关照和人文关怀，就像那群蓝领工人和其劳作于其中的活计那么接地气。梦幻与纪实有机统一，构成了是枝裕和最显著的美学风格。

在近来全球化与逆全球化的博弈过程中，找到了为东西方人所感同身受的情感和共同语言

借用法国导演雷诺阿的两句话，可以大概勾勒出《小偷家族》在是枝裕和个人序列和世界影坛的位置。雷诺阿曾说，一个导演一辈子只拍一部电影。《小偷家族》拮据口味若小清新，为影片苦涩的内核包了一层治愈系糖衣。导演一如既往地延续了《无人知晓》《海街日记》《距离》《奇迹》《比海更深》《如父如子》等一系列作品中对于“家庭”“血缘”与“亲情”的关注。雷诺阿的另一句话是，一个法国农民见到一个中国农民，聊的也是天气与收成。《小偷家族》获得戛纳金棕榈的认可，想必因为它在近来全球化与逆全球化的博弈过程中，找到了为东西方人所感同身受的情感和共同语言。与是枝裕和相似，总是讲述并非基于血缘的家庭故事的导演雅克·欧迪亚，先是以《预言者》获得2009年戛纳电影节评审团大奖，后又以讲述三个难民在异国组建家庭的《流浪的迪潘》获得2015年金棕榈大奖，《小偷家族》则与上述作品一道构成了家庭乌托邦的影像景观。

35年前日本导演今村昌平执导的《楳津节考》获得金棕榈仿佛画了一个逗号，而《小偷家族》的使命正是为它画上一个句号。《楳津节考》终于遗弃，《小偷家族》始于遗弃。是枝裕和的电影一贯始于遗弃，在《无人知晓》里，四个同母异父的孩子被母亲遗弃，《小偷家族》中的奶奶被子女遗弃，铃铃则被亲生父母遗弃。造成遗弃和血缘家庭破裂的往往是因为“无用”，《奇迹》和《比海更深》里的“废柴”父亲，都是导致血缘家庭破裂的首要原因，《奇迹》中的小儿子问爸爸为什么“无用”时，父亲回道，如果什么都无用，岂不要窒息；《无人知晓》中的孩子们和《海街日记》中的小玲分别成为母亲或继母的“拖油瓶”，《空气人偶》里的人偶被主人抛弃。

《小偷家族》里的被遗弃者组建了和谐又有罅隙的家庭，组建的基础是因为“金钱”，罅隙的产生亦是因为“遗弃”。亚纪问阿治与信代羁绊在一起是不是因为钱，就像《比海更深》中的儿子问一事无成的爸爸，和妈妈离婚是不是因为钱；在《无人知晓》里，钱更是维系几个孩子在一起的根本。在是枝裕和的心水电影《金钱》里，金钱是“新的宗教”。所谓“无用”，正是因为无法创造金钱。但在《小偷家族》中，金钱与传统的“铜臭”所指不同，它成为家庭逻辑链上的重要一环，阿治和信代认为，他们的行为不是偷，是“捡”回被人遗弃的或没人要的东西和人，商店的东西如果没卖出去，就是没人要的东西。在这一“捡”的过程中，家庭的主要成员“家人”与维系家庭的物质基础“金钱”被一同“捡”了回来，“捡”赋予了被遗弃的金钱和人新的生机，这就是“小偷家族”的共同价值观。他们有着与“金钱社会”“消费社会”异质却又逻辑自洽的“终极语汇”，他们以发乎情的“捡”对抗“金钱社会”的“买”，却注定不容于法理。

“治愈”成为日本文化中的关键词之一，但是枝裕和的“治愈”与日本流行文化中抽离历史和现实的“治愈”不同

可以说，《小偷家族》就是

《光之梦》的现实版，也是整个“是枝宇宙”的微缩模型。《光之梦》里把“无功利”“无用”的审美活动，与工人们创造价值的社会活动并置，构成一种参差的戏剧张力。但当把这一戏剧性置于社会生活中，“无用”的人注定边缘化。《小偷家族》与山下敦弘的《不求上进的玉子》、棚田由纪的《无用的我看见了天》、岩井俊二的《瑞普·凡·温克尔的新娘》一道勾勒了幽浮在当下日本文化中的“无用”幽灵及其形成的社会原因。

“小偷家族”建立的基础是“遗弃”，破裂的导火线也是“遗弃”，当祥太摔断腿时，“家人”打算放弃他集体逃走，就注定了这个家庭将崩离析的结局。

近20年来，“治愈”成为日本文化中的关键词之一，《海街日记》是是枝裕和最治愈力表象的作品，从其在豆瓣上被评价人数最多可见一斑。是枝裕和的“治愈”与日本流行文化中抽离历史和现实的“治愈”不同，《小偷家族》通过家族成员之间的凝视“治愈”，铃铃尿床之后，连说了三个“对不起”，这一切都被哥哥祥太的“凝视”捕捉，当铃铃回家之后，没有了哥哥“凝视”的监护之后，面对生母的暴力，却拒绝说“对不起”。在这一过程中，观众将一次次地回溯“小偷家族”曾经的美好与治愈。

此外，“行走”是贯穿是枝裕和所有电影的戏剧动作，也是成濑巳喜男所钟爱的戏剧动作。而“脚”则是核心意象；《海街日记》始于佳乃的脚，《下一站，天国》始于两位天国工作人员步上楼梯，《如父如子》最后的父亲和解于散步，《步履不停》直接点题；《距离》中酒田心理活动丰富时，脚趾则迅速活动；《无人知晓》中，孩子们的脚是其第二表情。至于《小偷家族》，奶奶肆无忌惮地在吃饭时剪指甲，在戏剧功能层面迅速白描出“小偷家族”亲密的人物关系，却又通过这一看似有点“恶心”的动作，提醒观众，谨慎代入感情。可是，当“小偷家族”在房檐底下看烟花时，镜头却拉高，把观众置于烟花所处地位置，小偷家族与观众的凝视被焊接于一瞬。这一刻，烟花为媒，每个人都是其中的一员。

(作者为中国艺术研究院电影学在读博士生)



图片以顺时针顺序依次为：《小偷家族》《如父如子》《海街日记》《步履不停》剧照

“第三只眼”看文学

那个「整夜整夜聊文学的时代」

看《重读八十年代》

潘凯雄

《重读八十年代》对于王蒙、韩少功、史铁生、王安忆、莫言、余华、苏童等十位活跃在1980年代的重要作家一一进行了评说，以一个宏大的视野与重要的视角给人们更开阔更重要的启示。

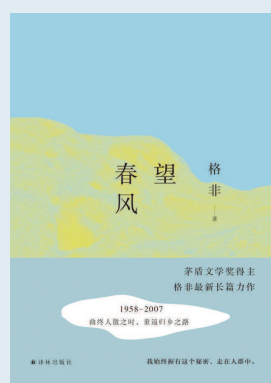
——编者



朱伟《重读八十年代》封面



莫言《透明的红萝卜》封面



格非《望春风》封面



刘索拉《你别无选择》封面



苏童《黄雀记》封面

八十年代是可以三五成群坐在一起，整夜整夜聊文学的时代；是可以大家聚在一起喝啤酒，整夜整夜地看电影录像带、看世界杯转播的时代；是可以像“情人”一样“轧”着马路的时代……

名编辑朱伟在他的新作《重读八十年代》“自序”中写下的这段文字悄然拉开了本人记忆的闸门：在那个“整夜整夜聊文学的时代”，我和朱伟兄算是可以像“情人”一样的同事，他在中国作协所属的《人民文学》杂志社做编辑，我在中国作协所属的《文艺报》社编稿子；他在中国作协所属的文联大楼五楼上班，我则在六楼办公；他忙于拉优秀作家的原创好稿，我则紧随其后组织与这些好稿相关的理论文章。到了九十年代，我们各奔东西再无交集；只是山不转水转，进入新世纪，彼此又成了大概意义上的同事，他在三联书店主编《三联生活周刊》，我从人民文学出版社到中国出版集团公司，交集虽少，但于我内心而言，却总是有点莫名的亲切感；现在，朱伟已功成名退，优哉游哉地端坐于书房读书写作，我则翘首盼望他的那种生活，不得不用业余时间拜读其新作《重读八十年代》……而整个拜读的过程，脑海里则是时而放映着过往的时光，时而闪过关于当下的思索。

朱伟的新作名为《重读八十年代》，仔细比照一下这书名与内容，其名称有

点“大”。但我这里所言之“大”其实包含着两层意思：一是全书虽然对王蒙、韩少功、史铁生、王安忆、莫言、余华和苏童等十位活跃在八十年代的重要作家一一进行了评说，但在这十年里，值得书写的重要作家显然又远不止这十位。换言之或者说也可以说，这十位作家固然重要，但单是他们还不足以完整地概括八十年代；二是尽管朱伟在本书中虽然只是评说了上述十位重要的作家，但所涉作品却超过了50部，而其中许多作品都并非出自八十年代，且绝大部分作家的作品几乎被一网打尽。有鉴于此，如此大重意义上的“大”虽“大”矣，但却不能谓之“虚”：第一层意义之“大”，朱伟给我们留下了十足的想象与期待：什么时候我们还可以读到这部作品的姊妹篇？并由此而拼接成一个更加完整的八十年代；第二层意义之“大”则更可谓之为“重”，通过朱伟的描述与勾勒，我们发现，上述十位重要作家的文学起步虽大都在八十年代，但其中绝大多数作家的重磅作品又都是出现在八十年代之后。由此我们应该有理由想象：那个“八十年代”在这一代作家的写作生涯中究竟占有什么样的位置？

在外围绕了一圈，还是回到《重读八十年代》的文本吧。读这本25万字的“作家论”，扑面而来的第一直感就是朱伟的阅读量大真大。《重读八十年

代》所涉50余部作品的总字数究竟有多少，我没算过，但肯定是超过了25万字评说的十倍以上。不仅是阅读量之大，而且绝对是“真的重读”和“真的细读”，没有这两个“真的”，朱伟不可能写出这样一部个性迥然的著述。我之所以格外强调这一直感，实在是有感于现在的一些评论文字固然俏皮，也煞有介事，但读后又着实令人怀疑其论者是否“真的”读完了原著，是否“真的”细读了原著？

如果说本人的这“第一直感”还是“外围”之论的话，那我的第二直感就是构成这部“作家论”主体的完全是朱伟自己实实在在的阅读体验，无论对哪位作家哪部作品的具体评述，基本没有或展示“深厚国学”或炫览“广博西学”式的引经据典，有的只是实实在在细读作品后的个人体验和依据作品及作者自身发展逻辑的阐释。当然，我不会简单到一概而论地反对引经据典，而只是以为：第一，姑且先不论这“经”或“典”“引”得是否确切，“据”得是否妥帖，对作品的细读与体验从来都是进行作家作品研究和批评的基本前提，那种以一两门所谓时尚理论来套一切作品的做法与其说是在“炫学”莫若说是在“露怯”更为贴切；第二，我一直有一种顽固或许也是偏执的认识：除去那些必要的“真的”通过“引经据典”来求证

或演绎某种学说和规律的治学之论外，能够用自己的语言特别是明白晓畅的语言将问题说得清晰而透彻者在某种意义上更是一种大学问和高境界。以《莫言：在深海里响亮沉重地呼吸》这一篇章为例，从成名作《透明的红萝卜》到长篇《蛙》，莫言所有重要的中长篇小说无一遗漏，而在众多的作家作品研究中，莫言研究是最容易“引经据典”之作的，从“现代”到“后现代”、“叙事学”到“修辞学”……能“引”的都被“引”过，但朱伟的这则专论则无一处引文，有的就是自己对其一部作品条款分缕析的解读，只不过间或冒出一句诸如“这条路，我们自称为‘纯文学’”之类的概括，看似了了数字，实则举重若轻意味深长。

朱伟在《重读八十年代》中说作家论作品，还有一个显著的特点，那就是自己的参与感。“我”的行为与踪迹不时会出现在这篇篇作家论中，或是向作家们组稿、或是和他们的一顿饭局、或是在一起听音乐看球赛直播……这样的文字尽管不多，但却有一种现场感和动态感。这是朱伟作为一个优秀编辑所独有的优势，也正是他这种独有的优势无形中烘托出两个巨大而重要的汉字——时代。具体来说，书名《重读八十年代》中的那个“八十年代”就是一个重要的时代。

关于“八十年代”，拙文开篇就引

用了一段朱伟对这一时代文学而形象的描述，这里还可以再补充几句朱伟从另外一个角度对这一时代的描述：

我的八十年代记忆中，就是那辆绿色的凤凰牌的自行车的印象。我骑着它，从阜成门外找钱刚，到前门桥找李察，再到北大找陈平原。这辆自行车陪伴了我整个八十年代，到九十年代初，送儿子上补习班停在楼下，它终于被偷走了。

那正是些年轻而值得回味的日子。坦率地说，我无从知道今天的读者会从朱伟的这两段文字中读出什么，而本人作为与朱伟有着差不多从业经历者对那个时代的深切感受迄今依然挥之不去，那就是文学热情空前高涨、人际关系相对简单，艺术探讨平等活跃……这便造成了一些评论家对八十年代文学的误判。我们当然不能将某种时代氛围与文学成就的高低简单地画上某种符号，但时代与文学总是存在着种种千丝万缕的必然联系，这一点却总是那般不以人的意志为转移地客观存在着，无论你是否愿意正视还是选择回避。也正是在这个意义上，朱伟的这部《重读八十年代》除去自身写作的诸特色外，更从另一个宏大的视野与重要的视角给了我们更开阔更重要的启示。

(作者为知名文艺评论家)