

是枝裕和电影新现实主义美学特征及其创新

任 萍

(浙江工业大学, 浙江杭州 310023)

摘 要: 日本著名电影导演是枝裕和的电影创作, 既因为他的纪录片导演出身, 更因为他的人文情怀和社会意识, 很多影片都程度不同地表现出明显的新现实主义特征及思想精神, 同时具有独特的创新发展。其中, 较多故事几乎直接来源于社会现实生活, 较多作品的编剧和导演集于一身, 特别关注传统家庭发展变化, 关注儿童现实生活, 关注边缘社会问题等等, 使得其相关影片的社会批判性思考及人文情怀显得特别有深度, 或者说其新现实主义思想精神及表达别具匠心而耐人寻味, 与意大利新现实主义电影和中国新现实主义电影都同中有异。在新现实主义电影高潮退去半个多世纪之际, 以此来研究探析是枝裕和的电影及其创作, 不失为是更好地理解这位著名日本电影导演及其主要作品的别样视角。

关键词: 是枝裕和; 新现实主义电影; 家庭和儿童; 社会批判; 比较研究

中图分类号: J905.313

文献标识码: A

文章编号: 2096-8418 (2021) 05-0113-07

是枝裕和是本世纪以来日本最为著名而重要的电影导演之一, 尤其在继承新现实主义电影特征及美学创新方面有特别建树。在新现实主义电影高潮退去半个多世纪之际, 以此来研究探析是枝裕和的电影及其创作, 也许是更好地理解这位著名导演及其作品的一个别样视角, 对当前相对薄弱的中国现实主义题材电影创作也有一定的参考意义。

一、关于是枝裕和电影与新现实主义

是枝裕和是一位以拍摄现实题材影片著名的电影导演。国内外关于其影片的批评研究, 一般都不会缺少现实主义的视角, 不过很少谈及其电影创作及作品的新现实主义属性。就笔者进行的相关文献检索结果来看, 近年来, 只有在中国学术界, 偶尔有人提到是枝裕和部分电影“有新现实主义电影的影响”^[1], 进而有人将其称为“新现实主义大师”^[2]。但是, 目前能够看到国内所有涉及是枝裕和电影新现实主义概念的少量相关学术论文, 大多只是给其冠以名号而已, 没有展开起码的相关论述或阐释。例如, 有的论文显然采纳了国内之前研究者(见北京电影学院朱峰博士与是枝裕和的对谈一文)关于“是枝裕和是‘新现实主义作者电影代表人物之一’”的观点^[3], 但是基本没有对是枝裕和电影为何可以称之为新现实主义展开阐述, 甚至其相关阐释与新现实主义电影的思想精神毫不相符。再如, 有的研究是枝裕和电影的相关论文, 称是枝裕和的《小偷家族》是“一部具有‘新现实主义’创作风格的电影”, 但继而又说“该片继续保持了是枝裕和‘后现实主义’的创作风格”^[4], 将新现实主义与后现实主义等同, 让人不知所从。

特别耐人寻味的是, 北京电影学院朱峰博士发表在《当代电影》上的《生命在银幕上流淌: 从〈幻之光〉到〈小偷家族〉——是枝裕和对谈录》一文中, 开篇背景介绍部分说“是枝裕和是新现实主义作者电影的代表人物之一”, 也就是谈到了新现实主义概念, 但在与是枝裕和的整个对谈过程中, 却完全避开“新现实主义”这个词, 只谈现实主义——当然, 是枝裕和的回应也完全一样:

“朱峰：电影《小偷家族》展现出您在现实主义中，诗意化表达的新特点。这种诗意色彩，是通过运用一些抽象的视听元素加以外化的。

是枝：是的。电影《小偷家族》在创作中增加了许多不同于以往作品的处理手法。我以前的作品，大多着力运用现实主义的手法进行创作。《无人知晓》就是这样的一部作品。《小偷家族》非常不同的一点是在电影的现实主义底色中增加了寓言性这一特征。

朱峰：可以具体谈一下这个寓言性吗？

是枝：比如说，给那个家族，一层一层叠加在电影里的，引用过的作家李欧·李奥尼所著童话《小黑鱼》的那种感觉。电影30分钟处，深夜在停车场，父亲和儿子在追逐嬉闹。那个景致是充满蓝色光晕的，看起来就像是水底一样。电影70分钟处，一家人仰望看不见的烟花，也给人一种从海底仰望水面的印象。”^[5]

也许有人会说，朱峰所谓“诗意化表达的新特点”，是枝裕和自己认为他的电影在“现实主义底色中增加了寓言性这一个特征”，不就成为一种新的现实主义吗？这样的理解表面上看并非不可，但其实与新现实主义特定内涵完全不是一回事。作者在既无铺垫、亦无论证的基础上就对是枝裕和电影特色进行了“新现实主义”+“作者电影”的表达，难以令人信服。

相对而言，朱晓丰、袁萱的论文有一些试图对是枝裕和影片与新现实主义电影进行比较的探讨分析：“是枝裕和对细微的观察，经历了一个成长的历程。这其中，有新现实主义电影的影响。关于电影《偷自行车的人》，是枝裕和对片尾的三次观影感受都不同。小时候看，是枝裕和觉得偷自行车的父亲在儿子面前被捕是一个悲剧。大学时候，却觉得车主放过了父亲非常温暖。而第三次观看，是枝裕和将注意力转移到了影片结尾的一处细节，父亲耷拉着肩膀无精打采地走着，儿子走近，拉住了父亲的手。父亲无法面对儿子，这只温暖的小手，像刀一样捅破了父亲的心脏，看似温暖的牵手却比被捕还要残酷。”^[1]笔者以为，也许是枝裕和确实是这样认为的，但这样的认为及相关研究的解读，其实不太符合新现实主义思想精神及美学理念。从意大利新现实主义电影创作视角及思想精神来看，这普通父子之间的温暖牵手，就是他们父子之间充分的理解和善心的沟通，就像该影片中父亲带儿子去餐厅用餐那个片段所能表达的父子情深一样。因此，这种温暖应该解读为是儿子对父亲表示理解的亲情温暖，并且与影片中那些决定不追究父亲里奇偷自行车行为的人间温暖一样，都是那个特别艰难的时代中社会普通人中间依然存在的特别感人的温情与力量——这才完全符合新现实主义思想精神及美学理念。

从逻辑上来说，有新现实主义电影，就应该有旧现实主义电影。相对而言的旧现实主义电影，在欧洲大陆曾经被称为“通俗化”电影，具有“平民主义”倾向，也受到强调影像真实与生活真实浑然一体的纪录电影的美学影响。由于各方面原因局限，旧现实主义电影在欧洲大陆并没有取得很好的成绩（尤其是对于普通人乃至社会底层人物形象塑造方面做得不够好），也没有获得很大的影响。^[6]在世界电影发展历史中，关于新现实主义电影有特定所指及特定含义。其表现在创作层面，比如“新现实主义创作六原则”：用日常生活事件来替代虚构的故事；不给观众提供出路的答案；反对编、导分家；不需要职业演员；每个普通人都是英雄；采用生活语言（方言）。^[7]在其文化核心要义方面，国内外专家都十分强调其思想内容的进步性。意大利新现实主义电影导演鲁奇诺·维斯康蒂（Luchino Visconti）观点鲜明地指出：“新现实主义首先是个内容问题。”^[8]邵牧君先生认为，意大利新现实主义“这个电影艺术运动同时也是一个具有强烈的社会进步和民主倾向的运动。”^{[8] (84)}倪祥保教授则更具体地特别强调了新现实主义电影“积极反映社会民生现实，自觉表现社会普通人日常生活及美好人性，努力关注影片的社会接受效应，既体现了社会进步思想、民主倾向，又产生了难能可贵的文化价值及传播影响”^[9]。

基于以上目前主要可见相关学术论述情况及关于新现实主义电影的一般认知来看，关于是枝裕和

电影中的新现实主义学术研究，迄今为止其实在国内外都还没有真正开始。本文在此不仅尝试从新现实主义电影美学角度阐释是枝裕和的部分电影创作及特色，而且努力阐释其对新现实主义电影美学的某些创新发展，希望能为学术界提供一得之见，同时获得专家和读者的批评指正。

二、是枝裕和电影新现实主义美学主要特征

国内外世界电影史学家对于新现实主义电影的研究，已经达成很多共识。其中，关于影片故事内容更多来源于现实生活，强化纪实风格，积极关注底层人群并对他们给予更多同情及赞赏的态度，直面社会问题而不局限于解剖和批判，提倡编导合一等等，都是非常核心的内容。是枝裕和的很多现实题材电影创作，在这些方面或多或少相符，尽管他本人也许没有自觉意识到其现实主义电影创作事实上具有一定的新现实主义特征——因此他与北京电影学院朱峰博士对谈的整个过程中，完全没有强调自己电影的现实主义创作具有一般意义上的新现实主义特征。

是枝裕和电影新现实主义的创作属性及审美表达之一，是故事一般都基于现实社会新闻事件，并且在创作过程中尽量贴近相关的现实生活景象，即努力于一切仿佛如生活一样的做法。例如，影片《无人知晓》以一则“道西巢鸭弃婴案”的真实报道作为其影片的创作素材；《奇迹》以九州新干线全线开通为相关题材；《如父如子》受到记录20世纪70年代日本多起婴儿错抱事件的报告文学启发而创作；《小偷家族》的创作启发来源于一则一家人卖掉所有盗窃的物品却因保留盗窃的鱼竿而事发被捕的新闻；《步履不停》和《比海更深》的电影故事则是根据作者自身经历而创作的。事实上，诸如这样向现实社会生活俯拾即是地获取故事来源的电影创作方式，世界各国都有，但是就电影发展史来看，一个导演如此多的影片都特别青睐于将底层社会普通人的真实事件改编成电影，并不多见。由此可见，是枝裕和创作电影的基本理念，事实上在遵循新现实主义电影直接面向现实社会生活、努力表现普通人故事的基本创作理念及方法。从这个意义上可以解释为什么是枝裕和影片的故事展开和情节设计，没有特别描写戏剧性起伏，而是几乎像日常生活那样按部就班。这使得是枝裕和的影片创作及故事讲述，与真实的日常生活非常接近——是枝裕和应该希望通过这种现实主义创作手法，使观众感受到真实的社会生活与人生故事。值得强调的是，是枝裕和曾经有过这样的明确表达：“生活就是这样，千疮百孔中也会有美丽的瞬间。我想捕捉的正是这些瞬间。”^[5] 这其实非常符合新现实主义电影的内在属性和审美特征。在他的影片中有很多与之完全呼应的相关情景处理。比如《小偷家族》中，影片以俯拍方式表现一家人夜晚时分聚在一起仰望天空的画面，既可以理解为表达他们对未来生活充满美好憧憬和祈求，又可诠释为上苍也看到了毫无血缘关系的组合家庭所有成员真实而温馨的内心。毫无疑问，这样的创作手法、美学理念和人文思考，同新现实主义电影的思想内涵及创作手法如出一辙。

在努力使自己成为一部影片的编剧与导演方面，是枝裕和也许是世界电影史上相对不多的成功者之一。他的相对成功，不一定是编导合一做得无人能比，而是很少有人像他那样有如此多的影片都由自己编导合一来进行创作，而这一点，正是意大利新现实主义电影所倡导的重要内容之一，从某种意义上说，也是优秀电影创作的一种成功方法——导演至少要提前成为编剧之一。1998年，是枝裕和自编自导的《下一站天国》在30个国家上映，被视为史无前例热映的日本电影。之后，《无人知晓》《步履不停》《奇迹》《如父如子》《比海还深》《第三度嫌疑人》《小偷家族》等是枝裕和自编自导的电影作品受到日本国内以及世界各大电影节的普遍认可，特别是2018年自编自导的《小偷家族》一举荣获第71届戛纳国际电影节金棕榈奖、第91届奥斯卡最佳外语片奖提名、第44届法国凯撒奖最佳外语片奖，在第42届日本电影学院奖中荣获最佳影片奖等8个奖项。这些成就一方面是因为他的影片细腻表现出“家庭”这一人类社会基本单元的丰富存在形态，激发人们对社会问题的关注及人生现实的反思，另一方面是因为编导合一的创作方式有利于他自觉遵循新现实主义电影对于百姓生活、人文关怀的更

好表达。

是枝裕和电影创作的新现实主义理念及方法,使得作品传播影响不断扩大。正如是枝裕和自己所说:“电影能让人缓慢地改变,其结果是世界缓慢地变化。”^[10]这其中非常关键的一点,就是因为他的电影创作特别关注底层人群,积极直面社会问题。是枝裕和的电影作品重视取材于生活,因而很容易获得比较好的社会性,同时还因为这些故事反映了现实底层社会存在的诸多问题而吸引人去观看和思考。是枝裕和喜欢围绕某个真实事件所反映的社会问题,将现实社会中出现的众多问题逐一叠加到这个事件中,使电影作品的故事得以丰富。例如《无人知晓》中,男人抛弃女人,女人抛弃孩子,生而不养,邻里对这些无法自食其力的孩子也视而不见,任其自生自灭,在不负责任的一群大人的熟视无睹下,儿童们就这样成为无人关注乃至无人知晓的社会存在。《小偷家族》中,是枝裕和又进一步扩大了如此不可清晰感受并看到的人群:奶奶初枝、父亲治、母亲信代、姐姐亚纪、弟弟祥太、妹妹百合,他们每个成员其实都脱离了“地域”“企业”“家族”等原本应有的社会共同体,或者说被那些社会共同体无情地排除在外,成为社会边缘人。因此,他们每个成员都是某种社会现象或某个社会问题的直接而生动的反映。在《小偷家族》这部优秀作品中,是枝裕和集中反映了贫困问题、虐待儿童问题、独居老人问题等当代日本社会客观存在的生活现实及社会阴暗。其与新现实主义创作方法相关的社会思想内容,溢于言表而发人深省。

是枝裕和具有新现实主义属性的电影创作,有一点很特别,那就是通过登场人物的语言针砭时弊地指出许多社会问题——这与新现实主义电影注重表现社会普通人在生活艰难困苦中依然保持人性之善和向上的思想有所不同。虽然,是枝裕和表示自己从来没有以表扬或者批评为目的制作电影,但是他的作品总有一针见血的台词指出这个社会的弊病——这其实无异于关爱社会底层艰难人群的一种特殊表白,也无异于新现实主义电影的别样表达。比如在《比海更深》中,良多一边坐在地板上从父亲祭坛的香炉灰烬中挑出焚香中剩余的残渣,一边和母亲聊天。母亲告诉良多:“你以为你焚的香就能带回你父亲吗?人走了以后,再深的思念也无法把他带回来了,应该在人活着的时候用心对待他们。”《小偷家族》中,信代因为要主动承担收养百合的责任而被捕,审讯员说:“孩子都是需要母亲的。”信代回答说:“生下孩子就自然成为母亲了吗?”通过这样的台词,是枝裕和或是赤裸裸地揭露了这个时代的社会问题,或是对某些社会人表现出“哀其不幸,怒其不争”的无奈,或是赞美社会普通人的“人性之善”,同时希望社会不断向善。总之,是枝裕和电影将社会现实批判与憧憬美好社会的人文情怀很好地糅合了起来。

三、是枝裕和电影新现实主义美学创新发展

国内外研究专家大多有这样的共识:新现实主义电影的最大特征在于内容,是枝裕和新现实主义电影的创新也首先体现在影片内容上。从这个意义上说,是枝裕和影片的新现实主义美学特征,具有今天一般意义上所说的“守正创新”。

是枝裕和的作品总是被认为具有浓厚的社会性思想意义,比如那些既是“家庭电影”又是“儿童电影”的影片,既涉及人类文艺创作的普遍主题,也表达新现实主义的人文关怀。从处女作《幻之光》(1995年)到在法国拍摄完成的最新作品《真实》(2019年),是枝裕和共拍摄了15部故事片,其中以家庭为题材的作品有13部。是枝裕和认为,现代社会中“大家都住在同样的家里,穿着同样的衣服,在同样的价值观中生活,这种‘安心’实际上是人类失去了作为生物的多性的非常不健康的状态。”^[11]因此,他“一直想通过制作影像与社会和世界产生联系,激发人们的想象力。”^[12]是枝裕和通过丰富的想象力,以电影为媒介为人们展现了世俗眼中非一般形态的丰富别样的家庭样态。是枝裕和在影片中一直反复呈现日常家庭生活中的亲情与隔阂、生命与死亡、记忆与创伤、丧失与和解等主题,

这使得他的影片超越了日常生活的表层，凸显出生命中更具有普遍意义的难题，并尝试给出他独有的思考。^[13]

是枝裕和的电影特别注重反映多层次社会“共同体”的变化，常常展现现实社会中由于人与人之间的关系变得稀薄，单身群体增加并最终走向孤独死的“无缘社会”现象。是枝裕和作品在多次展示这一问题的同时，也在深入思考人们应该如何面对这样的问题，以及应该如何解决这样的社会问题。如果说《幻之光》通过让观众从逐渐消失的住在郁夫和由美子隔壁的老爷爷“活着的信号”中感受到死亡的到来，比较含蓄地表现了独居老人的孤独死现象，那么《比海更深》则清晰地揭示了独居老人孤独死的悲凉。良多回到母亲家时，邻居提到有个孤寡老人死了三周都没人发现，小区广播里正播放老人走失的新闻。这些细节都揭示了独居老人的孤独死问题。《小偷家族》中，奶奶初枝的角色设定展现了害怕孤独死的独居老人会走向何方——征地者来到初枝的家里劝说她搬进养老院，告诉她邻居家的老奶奶虽然有三个子女，但无人赡养，已经搬入养老院。除了现实生活中无奈搬进养老院之外，是枝裕和依靠丰富的想象力为初枝构筑了一个不同常态的“小偷之家”。在这里，初枝不仅有人照顾，还得以享受子孙满堂、承欢膝下的天伦之乐。这样的故事内容实质是新现实主义的，但又具有日本当下社会在地性，因此表征着一定意义上的创新处理及与时俱进。

新现实主义强调关注社会普通人，但不怎么聚焦家庭和儿童。尤其儿童，本来不是新现实主义电影特别关注的重点，但在是枝裕和的电影中，社会普通家庭和生活艰难的儿童则成为其镜头聚焦和情感关注的重点——这构成了是枝裕和电影与一般新现实主义电影社会关注点的不同，或者可以说是枝裕和电影的创新、发展与深化。是枝裕和广义的“儿童电影”或者说是“儿童问题电影”特别关注日本当代社会中的儿童问题。比较典型的代表作品是《无人知晓》，其中的明和京子为了照顾弟妹，二人承担了原本该是父母承担的维持生计和操持家务的责任。《海街日记》中，由于父亲的出轨和母亲的再嫁，三姐妹被家庭遗弃，大姐在祖母去世后担负起照顾妹妹们的责任。还有《小偷家族》中被父母遗忘（弃）在车里的祥太，被母亲虐待的百合。比较耐人寻味的是，导演在充分暴露儿童问题的社会原因时，又常常讲述有人愿意为此提供帮助乃至庇护，也就是通常所说的，将揭露与赞美融为一体。这或许是社会常态之一，或许是导演特别珍视和内心充满憧憬的真情所在。《无人知晓》中通过援交帮助明一家的纱希，时常关注着明的超市售货员姐姐，还有总是偷偷拿临（过）期食物给明的超市售货员小哥。《小偷家族》中，信代为了百合不再回到那个没有母爱的家庭，不惜以要杀人来威胁声称会把百合的事说出去的人。诸如这样的情节安排，虽然不同于传统的新现实主义电影处理，但导演内心深处流露出来的道德褒贬意味及人文关怀精神，似乎与新现实主义电影并无二致。

四、是枝裕和电影新现实主义美学历史比较

新现实主义电影的特点之一，是在充分暴露各种社会问题的同时，展现对社会发展的信任与希望，期盼社会和人性的回归向善，尤其注重赞美社会普通人的良善品性。20世纪三四十年代，早于意大利新现实主义出现的中国新现实主义电影，有更多反映底层百姓生活并且赞美肯定其善良本性及家国情怀的影片面世。意大利新现实主义电影诞生于二战结束之际，无论是赢得战争胜利还是建设满目疮痍的社会都离不开人民群众，电影艺术家更多着力表现社会普通百姓的内心向善和积极参与社会建设的努力。同时，客观上因为缺乏足够的专业人员、先进的拍摄装备，不得不提倡编导合一、大量起用非职业演员、采用更接近现实生活景象的拍摄。

拍摄纪录片的经历，使得是枝裕和的很多电影画面情景都自觉不自觉地注重纪实，不怎么刻意追求画面景观的光鲜亮丽——这其实不仅是现实主义的，也更是新现实主义的。除此之外，是枝裕和影片在描写传统家庭构造解体后出现诸多社会问题的同时，努力寻找解决或缓解这些问题的途径，体现出

特别有社会文化价值的思考及表达。相对而言,这也是是枝裕和电影新现实主义表达与一般新现实主义电影美学比较所具有的不同所在。是枝裕和拍摄了不少事实上既是“儿童电影”也是“儿童问题电影”的影片,其实都与家庭密切相关。当然,他也拍摄了不少直接关于日本当代社会家庭问题的影片。他曾经这样说过:“在一个家庭里面,母亲一直在家,她通常会去批评孩子。但是如果连父亲也批评孩子的话,孩子不就没有逃避之处了吗?如果家里有爷爷奶奶,孩子被凶之后还能跑去找他们,这种不是垂直而是斜向的关系,我觉得很重要。真正的家庭,应该不是只有家长和孩子,还应该有爷爷和奶奶。”^[14]《无人知晓》中,祖辈的不在场让孩子们失去了赖以成长到最后保障。与此相对,《海街日记》中三姐妹的成长虽然遭遇父母的抛弃,但外婆的庇护让她们能够顺利长大。是枝裕和关于家庭的思考和对传统家庭回归的期盼,在《小偷家族》中有深刻的表现——很多基于血缘关系的家庭反而不如小偷们无血缘关系组合的家庭更像一个理想家庭的表达及思考。比如,作为父亲的柴田治对作为儿子的柴田祥太在一家人去海边游泳时很自然地进行正常的性教育——这自然是家庭教育的正常内容——这在现代很多完全具有血缘关系的家庭中反而是缺失的。这样强烈的社会批判意味,又与意大利和中国的新现实主义电影都有所不同,但却很好地体现了更具当代性的社会批评思考与强烈的人文情怀。

是枝裕和经常通过日本传统文化中非常重要的日常生活行为“祭祀”与“沐浴”场景来构筑家人之间的亲密关系,这与是枝裕和影片中“并非只靠血缘维系的家庭关系”这一重要思想主题联系在一起。以自己家的仏坛和神龛为中心举行的家庭祭祀,是日本人经常和最主要的祭祀。参与祭祀的家的成员可以是非血缘关系者,血缘关系并不是构成家的唯一纽带。^[15]是枝裕和电影中几乎都有关于祭祀的场景,往往以家庭男性成员的死亡、葬礼或忌日作为故事开端和情节驱动。^[16]《步履不停》中,哥哥纯平的忌日,母亲带着良多、由香里和淳史一起去扫墓。多年后良多带着家人去给父母和哥哥纯平扫墓,通过扫墓,良多实现了与父亲和哥哥的和解,心里不再为父母对死去哥哥的偏倚而感到不满与计较。《海街日记》中,铃来到姐姐们的家里后,三姐千佳带她到外婆灵位前祭祀。外婆忌日时,回来祭祀的母亲临走前和幸一起去给外婆扫墓,在那里母亲获得了幸的谅解。是枝裕和电影中的亡者通过生者对他们的祭祀,即使在他们死后,仍能继续发展与生者之间的关系。是枝裕和还通过让登场人物共享沐浴时光作为促进亲情发展的场景。《步履不停》中,良多和继子淳史一边沐浴一边聊天。《如父如子》中,雄大和庆多一起沐浴,关系融洽。《小偷家族》中,信代和百合一起沐浴,百合发现信代的手臂上有和自己一样的烫伤疤痕,增进了两者之间的理解以及惺惺相惜。这种不是亲情而胜于亲情的情节处理,平淡而悠远,是新现实主义电影的当代日本表达。

一般来说,新现实主义电影因为特定历史发展阶段民生艰难而出现(比如意大利在二战刚结束时的民生艰难和中国的民族危亡之际),但是枝裕和电影的诞生背景不是这样。具体来说,是枝裕和相关电影的新现实主义电影创作,主要来自导演个体对现实社会的思考,并不与某种特定的历史发展阶段相关。这也就是说,是枝裕和电影的新现实主义属性,更多来自个人对社会现实的有感而发。随着日本经济发展,生活成本提高、职场工作压力加大等原因,传统家庭关系的弱化倾向日益凸显。不婚、不育家庭增多,离婚率增高,传统家庭养老优势丧失。日本社会进入“上不必养老,下不想养小”的状态,而一个国家中既不想承担家庭责任,也不愿承担人类再生产社会责任的人多了,谈何可持续发展?^[15]正如同在现代社会中其他种种面临危机的传统价值和组织形式一样,家庭作为最亲密也最为天然的情感的依托也处于岌岌可危的境遇里。^[17]现代伦理对传统伦理的僭越体现在以家庭为单位的现代都市单元结构层级上,主要由传统的注重宗法和地缘纽带关系变为注重契约与规则意识的现代城市“陌生人伦理”的诞生。^[18]是枝裕和通过《海街日记》《小偷家族》这样的作品尝试探索家庭的新型变体,这种尝试基于传统家庭的背景以及对传统家庭回归的憧憬。导演将目光投注于影片中每一个平凡普通的家庭,用朴实的叙事手法、纪录-片式的拍摄方式,捕捉生活中的本真与人的精神,试图给现代

家庭关系及发展寻找更好的答案与出路。

五、结 语

日本著名导演是枝裕和的影片，不仅其故事较多来源于社会现实生活，特别关注当下日本社会传统家庭发展变化，关注儿童现实生活和无缘社会^①问题，而且往往带着赞美与肯定的意味去表现影片内容及相关人物，这使得其影片在思想文化方面与新现实主义电影内在相通。由于当代社会历史的发展、日本现实社会语境的不同和导演人文思考的独特，是枝裕和带有新现实主义电影特征的创作，非常自然地形成不同的对社会现实问题的关注方向及思考成果，表现手法也与众不同。所有这些，都使得是枝裕和电影所带有的新现实主义思想精神及审美表达别具匠心且耐人寻味。

参考文献：

- [1] 朱晓丰，袁莹．电影《如父如子》与是枝裕和的审美意识 [J]．当代电影，2018（7）：82-87.
- [2] 刘洪岩，杨文浩．《比海更深》中对白语言的叙事功能分析 [J]．电影文学，2017（13）：102-104.
- [3] 楚丹青．《小偷家族》中平淡叙事的现实张力 [J]．民族艺林，2020（3）：112-116.
- [4] 吴丽霞．视角·镜语·策略：日本电影《小偷家族》叙事话语探寻 [J]．电影评介，2020（16）：51-54.
- [5] 朱峰，是枝裕和．生命在银幕上流淌：从《幻之光》到《小偷家族》——是枝裕和对谈录 [J]．当代电影，2018（7）：71-76.
- [6] 罗慧生．世界电影美学思潮史纲 [M]．太原：山西人民出版社，1985：172-173.
- [7] 许南明．电影艺术词典 [M]．北京：中国电影出版社，1986：115.
- [8] 邵牧君．西方电影史概论 [M]．北京：中国电影出版社，1994：84.
- [9] 倪祥保．中国新现实主义电影的前世今生 [J]．江苏社会科学，2018（6）：196-201.
- [10] [日] 是枝裕和．お芝居を観てきました [EB/OL]．<http://www.kore-eda.com/message/20031223.html>.
- [11] [日] 是枝裕和．非定住という生き方 [EB/OL]．<http://www.kore-eda.com/message/20030515.html>.
- [12] [日] 是枝裕和．イラクの人々の暮らし。そして、その上に降るアメリカの爆弾を想像する [EB/OL]．<http://www.kore-eda.com/message/20030318.html>.
- [13] 张静静．是枝裕和影片中的日常生活 [J]．电影文学，2020（5）：70-73.
- [14] [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（5）：60-64.
- [15] 李卓．从家到家庭：跨越三个时代的艰难历程——日本家庭关系演变对照 [J]．人民论坛，2013（8）：25-29.
- [16] 王梅．是枝裕和家庭题材电影中的女性悼亡者 [J]．语文学刊，2018（4）：45-49.
- [17] 徐蕾，高翼．从小津安二郎到是枝裕和：日本家庭电影中的美学与情感建构 [J]．电影评介，2019（15）：90-93.
- [18] 张益伟．日本电影《小偷家族》的社会视角观照与都市文明反思 [J]．电影评介，2019（14）：36-41.

[责任编辑：华晓红]

① “无缘社会”这个词源自日本 NHK 电视台拍摄播出的纪录片《无缘社会——3 万 2 千人无缘死的冲击》，主要指由于人与人之间的关系变得稀薄，血缘、地缘、社缘崩溃后，单身群体增加并最终走向孤独死的社会现象。