

雷德利·斯科特、伍迪·艾伦、山田洋次……今年国际影坛上，一批年过八旬的导演纷纷推出新作——

这些老导演们是如何拍电影的？

本报记者 张祯希



即将过去的2017年，国际影坛上，一批深耕类型、拥有强烈个人风格、专注电影制作每一个细节的老导演，不约而同以自己的新作丰富着银幕。比如“异形之父”、年届八旬的雷德利·斯科特，今年推出了《异形·契约》，从新维度再度续写近40年前由自己开启的“异形系列”；82岁的伍迪·艾伦执导新片《摩天轮》，首次与凯特·温丝莱特正式合作，讲述的仍然是他所迷恋的上世纪50年代发生在美国的故事；86岁的山田洋次，以一部《家族之苦2》延续自己琐碎之中见人心的温情叙事风格，在家长里短中寻找人生的“余味”……

是的，很难相信，这些创作力仍然如此旺盛的导演们都已“80后”了。在电影工业不断成熟的进程里，他们到底是如何用作品来一次次刷新自己的？

——编者

《普罗米修斯》是雷德利·斯科特“异形系列”中的另一部代表作。雷公在生化人、怪物与女英雄等招牌元素之外，更是加码了自己喜爱的哲学命题——人类是如何诞生的？造物主的欲望与冲动会带来怎样的灾难性后果？

本版照片均为本报资料照片

山田洋次：在他的戏里，寅次郎、阿樱用哪只碗吃饭，都是规定好的

86岁的山田洋次被称为“庶民剧大王”、“普通人心灵的代言人”。在他执导的80多部影视作品中，多以小人物的视角展开，他善于展现普通人的亲情观与悲欢日常，挖掘百姓的善良一面。

山田洋次的电影基本都围绕家庭情感这个母题展开，就连在以日本幕府末期武士为题材的《黄昏的清兵卫》里，战争和暴力元素也被解构在大量对武士家庭生活场景的展示中。影片中的清兵卫内敛、柔情、有自身的弱点，是一个普通的父亲，颠覆了观众对武士电影的刻板印象。山田洋次对于自身风格的坚持很容易让人联想到小津安二郎的那句名言：“我是‘卖豆腐’的。‘做豆腐’的人去做咖喱饭或者炸猪排，怎么会好吃呢？”事实上，山田洋次年轻时并不欣赏小津略沉闷的风格，他承认，自己也是在积累了一定的阅历之后才逐渐发现“这碗豆腐”的厉害之处。所以在日本影坛大师辈出的阶段，他敬佩黑泽明、大岛渚的才华，也经历了日本电影潮流的数度更迭，却依旧坚持着庶民剧的创作风格，坚持

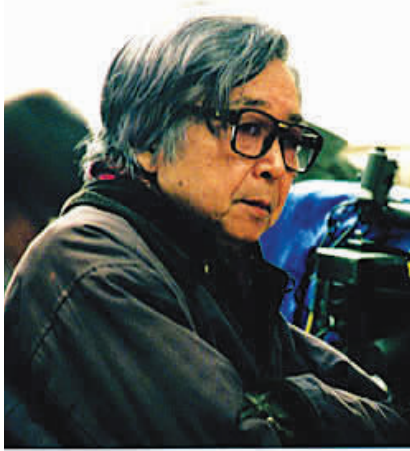
挖掘底层人心的温暖与柔软。

在被问及成功的秘诀时，山田洋次用了“真诚”二字，这份真诚是忠于内心的声音，不去迎合市场、向潮流妥协。诞生于上世纪60年代的《寅次郎的故事》已是家喻户晓的喜剧经典，然而，这部影片却诞生在日本战后的动荡时期，在这个年代里，拍摄一个游手好闲、没干过一件正经事、每每遇到漂亮姑娘就坠入爱河的“草根”百姓，无疑有些不合时宜。然而，这部电影却成为日本的国民常青系列，一拍就是48部。山田洋次说，寅次郎是英雄人物的反面，但他是社会中具体生动的一员，可能就是我们的亲戚。寅次郎身上那份浪漫与不拘小节，让他成了当年时代背景下日本社会的“局外人”，却挖掘到了时代心理的内心——寅次郎挑拨了日本民族压抑隐忍、注重繁文缛节的心理传统，这正是当时的人们想要改变的。

在拍摄过程中，山田洋次时常对自己的导演方式与剧本提出质疑，对他而言一字一句跟着剧本拍片是不可能的。他说：“剧本只是个半成品，需要根据

实际状况与灵感涌现不断完善”。拍摄《家族》时，为了将日本的现状全面展示，山田洋次带着剧组跑遍日本，大多数场景都由外景拍摄完成。为了“狙击”现实中的精彩，演员与摄制组必须随时做好拍摄准备，一路上演员们始终穿着角色的衣服，自己的便服随手提着，扮演母亲的倍赏千惠子甚至得一路背着孩子。

电影是一项集体劳动，一部经典的产生需要每个环节的极致。山田洋次重视摄制组成员的默契与亲密感，坦言自己作品的成功离不开“心心相印”的摄制组工作人员。拿《寅次郎的故事》为例，剧组的每一个成员都是相处了几十年的老搭档，“信任感”让每个人尽心地做好自己的工作。拍寅次郎家来了客人，道具组的成员就会考虑，这位客人是否拿了礼物，并且根据他的来处与经济水平考虑带来的是水果还是薄饼；阿樱的儿子上小学一年级了，大家不但会讨论一年级儿童应该背什么样的书包，甚至连书包里面应该放什么书都会去准备。戏中，寅次郎一家的生活似乎已经融入到了演员



山田洋次

的血液里，寅次郎家饭厅里的饭碗，哪个是寅次郎的，哪个是阿樱的，都是规定好了的，每次拍摄完成后都要将道具进行回收以便下次使用。因为演员们认得自己的碗，他们常常会说：“哎呀，我的饭碗怎么不见了”。

伍迪·艾伦：剧本、选角、剪辑、配乐、宣传，每一个过程都必须亲力亲为的

伍迪·艾伦以喋喋不休的“文艺怪老头”形象扎根人心。用自我分析与自我解嘲包裹对爱、伦理以及死亡的焦虑是伍迪·艾伦电影的“套路”。法国人曾如此评价他：自从有了伍迪·艾伦，我们才知道原来美国也有知识分子。他自己却不以为意，幽默回应“法国人对我有两个误解。第一，他们因为我戴着黑框眼镜就认定我是知识分子；第二，他们觉得我文艺，因为我的电影老亏本”。这话似乎又印证了伍迪·艾伦的幽默，但这个专攻文艺片几十年的老头，却直言自己“太过理性”，对待电影十分严肃。

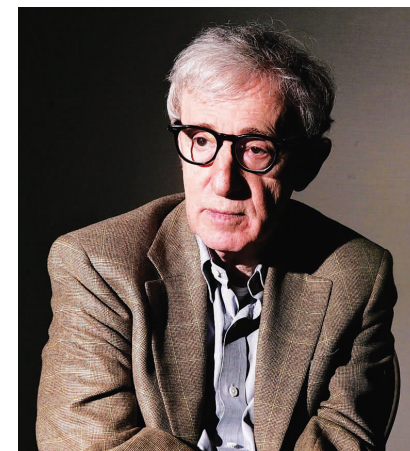
瑞典作家、影评人史提格·比约克曼曾对伍迪·艾伦进行了长达数年的专访，在相处过程中，他发现，“怪异独行”、“神经质”、“自怜自艾”、“优柔寡断”等伍迪·艾伦在银幕中经营的形象标签，其实并不适用于他的日常生活与工作状态。他说：“伍迪·艾伦是一名自律的创作者和决策者，一个不断要求自己、对艺术和想象力决不妥协的严肃自觉的艺术家。”

年过八旬的伍迪·艾伦依然以“每年一更”的速度刷新着自己的作品履历，他卖力地“承包”了电影生产流水线上几乎每一个环节，从剧本编写、选角到拍摄、剪辑、配乐，甚至到最后的宣传，他都亲力亲为。伍迪·艾伦不是那种与自己拍摄的镜头难舍难分的导演，对作品下得了“狠手”，在他看来删除一些电影中的细枝末节“就像把肿瘤切除一样畅快，一点也不痛苦”。对于这种“总要删几场戏”的习惯，制片人也曾建议，既然一定要删，为什么不在剧本创作阶段就想好呢？这样岂不节约成本。但他认为电影从不是

一门精确的学科，它注重整体观看效果，一些场景可能在设想或拍摄时很完美，但是整体观看后却不是那么回事，这样的“沉没成本”在艺术创作中不可避免。与不少导演通过推出自己的剪辑版本，翻新旧作不同，伍迪·艾伦崇尚“一步到位”，对于减掉的场景，他不会再做恢复。对于角色的选择，伍迪·艾伦极少考虑“合适”之外的问题。在成名作《汉娜姐妹》中，他因为选用一名黑人演员饰演女仆而一度遭到非议。但伍迪·艾伦坦言，

自己只选合适的演员，不会为当时美国影坛盛行的“政治正确”所累。事实上，实际情况中，电影中这类中产阶级大多都会雇佣黑人女仆，这样的设定只是力求还原真实。

虽然是各大电影节的“常客”，伍迪·艾伦对于奖杯倒并不执着，他曾坦言，自己最快乐的时刻来自拍摄电影的过程，而不是票房大卖或者获奖。观众为什么买账伍迪·艾伦的“套路”，也许正是来自他只关心如何把作品做好，而不被任何情绪和评论所左右的那份“任性”。事实上，伍迪·艾伦的不少电影都遭遇过市场的冷淡与评论的攻击，他最引以为豪的电影《开罗紫玫瑰》就曾遭遇票房惨败的尴尬，在从影过程中他也曾遭遇过工作一年却颗粒无收的困境。但在电影行业摸爬滚打多年的伍迪·艾伦早就看透电影市场的商业本质——以结果为导向的商业市场不会因为有人努力了，突破了极限，就原谅其在市场上的失利。但他认为重要的是作品，而不是成败、身价或收获的评价。这也是他将伯格曼视为偶像与精



伍迪·艾伦

神导师的原因——伯格曼始终在岛上默默创作，拍完一部又接着拍下一部。“我并没有把拍电影当成什么了不起的事，我只想工作，仅此而已。而心无旁骛，专注于工作，一切都会水到渠成，钱最终还是会有的。”伍迪·艾伦说。

雷德利·斯科特：《银翼杀手》中的夜色与密雨是为了掩饰布景

有人说，艺术就像鲨鱼，艺术家必须不停游，否则就会被吃掉，保持活跃与创新很重要。身处高度模式化的好莱坞工业体系，想象力与创造性却未缺席斯科特的科幻作品。《异形》是他执导的第一部真正意义上的好莱坞电影，却氛围黑暗，影片中来历不明的恐怖太空怪物成为不少人的“童年阴影”；《银翼杀手》则进一步颠覆好莱坞价值观，探讨科技与人性博弈后的虚无感，催生出赛博朋克审美；就连如今被视为再度回归的“异形前传”也没在这个“女英雄打怪”的大IP上坐吃空山，靠新的哲学思考与旧作拉开距离。

好莱坞电影素来靠“大场面”吸睛，斯科特却对“大场景”心存芥蒂。他将科幻电影中充斥的奇观大场面视为导演对内容“底气不足”的表现，在他看来想象力与原创性比大场面更重要。“科幻片的问题在于彼此相互参考，所以它们看起来如出一辙”，在拍摄《普罗米修斯》的时候，斯科特解释了自己多年未涉足科幻领域的原由——不想重复，想要做新鲜的，让观众耳目一新的东西。在《普罗米修斯》中，生化人、怪物与女英雄等“异形系列”的招牌元素依旧存在，只是影片还加码了更深邃的哲学命题——人类是如何诞生的？造物的欲望与冲动会带来怎样的灾难性后果？在异形的前世今生中，其实带出的是人类自己的命运轨迹。

强烈、真实的视觉风格是“斯科特出品”的一大特色，这源于他对画面感与细节的执着。他是为数不多会以漫画的形式将整部电影的镜头拆解下来的导演。在蓝幕特效成为普遍手段的当下，这位以科幻想象闻名的导演却依旧坚持传统的布景搭建。观众也许很难想象，《普罗米修斯》中的场景基本都是实体搭建的，这些布景超过40英尺高，长度更是达到了300英尺，被演员们戏称为“异星球游乐场”。真实的场景像一个个真切的“舞台”，相比于蓝幕更能激发演员的情感共鸣。

导演对于真实感的追求还有一个趣谈。电影《银翼杀手》自始至终都被笼罩在连绵的细雨与朦胧的夜色中，这被不少影评人解读成“为影片阴影

的后工业氛围添砖加瓦”，然而在影片上映一年后的某次采访中，斯科特却揭秘了这个“高格调”设定的真正动机——为了不让观众看出影片是在搭建的片场布景里拍摄的。为了还原电影中的“未来城市”，斯科特最初想要在城市中进行实景拍摄，但在多地踩点后发现这样做需要占用并改造两个街区，考虑到当时的财力物力，这无疑是天方夜谭。最终他只能退而求其次，到片厂的露天场地拍摄，为了不让布景露出马脚，便用夜色与密雨掩饰。

斯科特对演员的表演要求很高。他会亲自挑选每一部作品中的所有演员，再小的角色也要亲自亲为。但在演员的选择上也有所偏爱，据统计，出演过他电影的职业演员中，有剧院演出背景的学院派精英占到一半。对于科幻片与战争片，演员很难从自身的真实体验中寻求经验，为了激发真实的感官效果，斯科特没有少折腾与他合作的演员。1979年在拍摄《异形》时，“器材党”斯科特故意把演员要置身其中的太空船的空间设计得极为狭窄，目的是为了演员们更好地表现出“幽闭恐惧症”的感觉，从而激发恐怖的效果。《普罗米修斯》中有一幕，一只异形虫从死尸口中飞出，把前来查看的队友吓了一跳。拍摄前，导演特地嘱托工作人员不要让演员提前看到分镜，好让他们展现真正的惊吓感。



雷德利·斯科特

深夜食堂，日本上班族的抗压之“壳”

——从日剧《深夜食堂》说开去

肖恬

一直以来日本的文学和影视作品里，“吃”是一个绕不过去的主题。从进入我国中学课本的栗良平《一碗阳春面》，到安倍晋三笔下被改编成多个版本的《深夜食堂》，以及久住昌之的畅销书《孤独的美食家》，食物是联系着日本各种人感情的一个重要纽带，通过饮食，尤其是对日本独特的“深夜食堂”这个切入点，不仅可以对日本的文化有一定的认识，也能通过探究为何能成为文艺的主角，了解日本社会的发展变化。

有意思的是，《一碗阳春面》中描述的一家人分享一碗面的温暖色调，在当下的深夜食堂并不明显。随着日本社会独居人口的增多，以及上班族“忙碌才有价值”观念的根深蒂固，深夜食堂一方面成为许多人找到与人相处感觉的聊天室，另一方面也成为一些白领回家之前“装忙碌”磨时间的好去处。而对于后者而言，深夜食堂更像一个“壳”，能够把职

场压力和家中的生活烦恼暂时忘却。

让孤独的人找到家的感觉

笔者在日本生活近20年，“深夜食堂”始终是一种陪伴。我最先接触深夜食堂，是东京山手线的惠比寿车站前商店街的一家饮食店，店名翻译过来是“令人吃惊的炸猪排”，大概是口感好，分量足到让人吃惊。我读书之余在里面打工。店比《深夜食堂》中店家大不了多少，一个长L型的柜台，四张四人桌。长L型柜台把厨房和用餐区分成两个区域，厨房的头是主厨，所有的人都听他的，连老板娘也很尊重他。有一种说法是最早为节约店内空间，所以设计成以柜台为主。但是深挖一下，其实另有门道，开放的柜台会带给客人透明和平等的感觉。厨师就像没有剧本的演员一样在舞台上即兴

表演，这是最考验厨师功夫的地方，这也在一定程度上让深夜食堂的主厨成为文艺作品中的穿线者的角色。

事实上，大多数深夜食堂并不适合大规模的聚会，一般是三两好友下班小聚或者是一人独自前来。有些老客的晚餐一般就在周围两三家小店解决，隔三差五就能在店里遇见。天长日久，低头不见抬头见的都成了朋友。还有些客人会把一家店当作自家厨房，几乎每天都来报到。对于很多独居的人来说，深夜食堂更是一个家，一个能让人找回家的感觉的地方。有一位老先生就几乎天天来“令人吃惊的炸猪排”，而且认准柜台前靠边的位子。他一个人住，辛劳了一天以后，晚上能在店里泡上三四个小时，和主厨聊聊天，和老板娘聊聊天。一盘料理，几杯小酒，把自己弄得晕乎乎的，完成整个一天中的社交仪式，就这样日复一日，年复一年，就把日子过了。

从日本政府披露的数据来看，日本独居人口比例从上世纪80年代的不足5%不断上升，2010年之后，男性的独居比例已经超过20%，女性略低于男性。也就是这个阶段，服务业开始高度发展，深夜食堂等“场景消费”的日益壮大，带了不少人心理的慰藉和社交需求的满足。有意思的是，许多独居男性并非影视剧中表现的那样衣冠不整，以这位老先生为例，他白天应该是在工地干活儿的，但下班之后基本都是身着一套破旧却十分干净的牛仔服。强调在不完美中发现美，是日本传统中时常被人称道的一面，整洁、不添麻烦、有序在老一代日本人身上体现得尤为显著。

下班之后晚回家成为一种“行为艺术”

再次接触深夜食堂是在几年前工

作之后。有时候工作下班很晚，住的地方周围小店也多，就经常在这些小店吃晚饭。碰到的也都是住在周围的白领，对于白领来说，白天都是紧张忙碌的，晚上的这一顿饭是人家门前的一道“缓冲区”，在这里时间和速度调整成舒缓模式，在日本职场文化中的各种谨小慎微也可以变成有节制的吐槽。有些白天说了很多话的销售，则会在这里安静地和美食共度时光；有些白天面对电脑码了一天代码的“码农”，这时会和主厨聊上一两句。

日本是个社会分工很明确的社会，男主外负责赚钱养家，女主内负责照顾孩子照顾家里。传统上，男人在工作上遇到的烦恼和痛苦，往往是没办法和妻子说的，也不需要让妻子理解。而且，在许多上班族的刻板印象中，下班太早或者没有应酬，妻子也会怀疑自己丈夫在公司的地位和社交能力。所以男人在

下班后泡泡小酒馆或者深夜食堂，晚回家成为一种“行为艺术”。

有日本的文化学者形容深夜食堂这样的存在，是这些男人的一个“壳”，一个既能抵挡公司的职场压力，也能抵挡家中生活烦恼的壳。

相遇于江湖又相忘于江湖，距离感的拿捏是日本文化中很重要的方面。日本人天生有很好的距离感，善于保持彼此之间的距离。食客在店里面相遇，互相点个头，偶尔相邻而坐，聊两句，却绝不刨根问底。比如，常来的商店街的杂货铺小老板会和邻座的公司白领抱怨一下最近生意清淡，回忆一下当年生意兴隆时的盛况。而白领则会吐槽公司的年轻下属工作没有干劲，不懂得长幼尊卑的规矩。聊着聊着，几个人会一起看电视里转播的棒球比赛，为一个好球而叫好，也为自己支持的球队丢分而扼腕叹息。所有的互动点到为止，交往上的“整洁、不添麻烦、有序”和外在一样，存在于老派日本文化中。

日本学者曾借用热力学的概念，提出日本的文化是一个高度耗能的文化，同时也在消耗日本人的心理能量。深夜食堂是这样一个个让普通人能放松的场所，是一个承载喜怒哀乐的平台，也是平衡人际关系的纽带。

(作者为旅日学者)