▲讲述老百姓的生活的电影，一直深受中日两国观众喜爱。松竹百年，或许只是另一个起点，也许在不远的将来，中日电影人能联合讲述东方老百姓共同的喜怒哀乐。图为山田洋次作品《幸福的黄手帕》海报

今年正好是日本电影制作机构松竹电影合名社(即后来广为人知的松竹映画)创立一百周年，上海国际电影节特别策划了松竹映画百年单元，展映了小林正树的《切腹》、野村芳太郎的《砂之器》、小津安二郎的《独生子》、木下惠介的《楢山节考》和黑泽明的《丑闻》这五部影片，在某种程度上大致勾勒了松竹的百年侧影。

作为一家“百年老店”，松竹随着社会政治经济的发展、主流文化形态的变迁呈现出不同的风貌。小津安二郎、沟口健二、黑泽明、木下惠介、小林正树、成濑巳喜男、山田洋次、大岛渚、筱田正浩、北野武等响亮的名字，就如同一颗颗闪亮的坐标，共同绘就了松竹的艺术版图。这些导演不仅为中国导演所了解，如张艺谋丝毫不吝表示对黑泽明的崇拜，同时，也为中国影迷所熟知，越来越多的国内影迷在看电影之外，更愿意亲身实地地去《二十四只眼睛》里的小豆岛打卡，去京都感受沟口健二长镜头中的祇园。

伟大的导演及作品还能构建文化的共同体，伊朗已故导演阿巴斯在日本执导了《如沐爱河》，围绕小津作品中的“家庭”主题展开呼应。

上海国际电影节展映的这五部松竹作品，尽管创作年代、流派、作者风格、主题和类型完全不同，但却有内在的延续性，即面对宿命寻求改变，以及改变命运过程中的自我挣扎和内心斗争。对于松竹百年的丰硕成果，这五部影片仅够窥豹之用。因循松竹电影的主调，基于东方文化的视角，梳理其共享价值，是本文的题中之义。

能够细水长流的是大世界里的那些小悲欢

松竹映画百年侧影

高媛媛

小津安二郎

观照时间和家庭羁绊中的人

在贾樟柯导演的《站台》里，多年以后，尹瑞娟踱着步子，抱着孩子，崔明亮瘫坐在沙发上睡着了，炉子上的水壶开了。这副安定祥和的画面，隐喻了崔明亮们与青春、流浪艺人生活的彻底告别。唯一还在躁动的，仅剩壶里的开水。水壶也是小津安二郎电影里常见的重要意象，红水壶、绿水壶，各种颜色显眼的水壶置于画框的边缘。鲜艳的颜色，位置却不起眼，总有某种欲说还休的风情待观众去自行发现、品味，这就是典型的小津风格。

小津的电影，就是这样润物无声地讲述时间流逝的苍凉与美。除了水壶，还有食盒和各种日常生活中可见的道具，在不同的场景、画框中被悄悄地改变位置。在一个个的空镜头中，这些沉默道具、景物多多少少都会有些变动，直到观众察觉或者潜意识里觉得哪里不对劲；或者小津在同一部影片中，总会把镜头固定于某几个特定的空间来拍空镜头，在空镜头里，光影的变化和偶然走过的路人，都成为标识时间的刻度；车站的空镜头及挂钟更是点明了时间主题。

小津这种静水流深的情感结构契合了时间对人的改变，总是在无声无言中发生。对于绝大多数人而言，好莱坞式戏剧冲突强烈的人生，只是影视作品中的热闹故事，普通百姓面对的往往是日复一日的琐碎生活。当拉开足够长的时间距离后，白云苍狗、沧海桑田的巨大变化昭然于眼前，难免有一种如张爱玲所说“望远皆悲”的苍凉。这种苍凉感是东方文化特有的审美况味。

实现这种苍凉，依靠的是细节的重复。小津电影中的内容大都是吃饭、对话、婚丧嫁娶，在《麦秋》《早春》《秋日和》《晚春》这样以季节命名的轮回时间中，讲述着类似的故事。重复、轮回、对称成为小津电影中的另一重形式感。故事、人物、季节在循环往复中承载着时间的流逝。几十年如一日，笠智众、原节子等一票实力演员，在小津的电影中从“儿子”“女儿”演到了“父亲”“母亲”。初看小津的电影，很容易被其电影的形式感打动，演员的动作、表情、对话都经过精确的设计，如《彼岸花》《秋日和》等片中，姐妹并蒂起身，或整齐划一挥手的动作，除了和谐感，还略显喜剧化。

这种设计感明显的喜剧动作，实际上融合吸收了好莱坞喜剧电影的因素。小津是好莱坞喜剧大师刘别谦的拥趸，刘别谦从卓别林处受惠良多，卓别林对喜剧动作设计的精妙和准确，总是初写黄庭，恰到好处。刘别谦的喜剧虽然是雅痞范儿，与卓别林的不同，但卓别林的精确感，却被学得恰到好处。小津电影也有类似刘别谦的精确喜感，这喜感置于小津的日常化影像中，并不违和。

小津模仿日本人坐在榻榻米上观看的低角度摄影，尽管随着传统日式生活方式的消逝而作古，演员总是带着微笑的表情，也被后起的“日本新浪潮”晚辈斥责为“虚假”，但小津的电影并不讳言“饮食男女，人之大欲”。只不过是以合乎角色身份的轻喜剧笔触来表现，如周星驰的“无厘头”一样。只不过相较于周星驰的“尽皆过火，尽是癫狂”的解构不同，《早安》《我出生了，但……》《浮草》等影片中的此类梗，都是“画蛇添足”地交给孩子去完成。

小津的“迷弟”——德国导演维姆·文德斯在小津去世几十年后，去日本欲拍摄小津电影中的东京，但是小津时代的东京已经被现代化的东京覆盖，文德斯扑了空。其实，现代化中，大到家庭伦理的转型，如《东京物语》《独生子》，小到要不要买一个代表现代生活方式的高尔夫球杆，如《秋刀鱼的滋味》等，都是小津关注的内容。小津的经典性就在于，观照时间和家庭羁绊中的人。因此，小津电影中的东京虽然不复存在，但阿巴斯置身于当代东京，却仍能拍出小津的况味。《如沐爱河》以卓越的声画对位的手法，将电话那边，奶奶亲切又清晰可闻的声音传来，并置的画面却是远景里奶奶无助弱小的身影，其情其景仿佛让人再次看到小津的《东京物语》。

小津几乎所有的作品都是在松竹拍的，他为松竹留下了宝贵的遗产。时代在变，生活方式在变，但小津电影里的时间感和家庭主题，对于东方人来说，仍是常说常新的课题。在当下这样一种特殊背景下，与家人谈欢论戚的时刻，就是逝者如斯的点滴，且行且珍惜。

▶《远山的呼唤》剧照

▶《黄昏的清兵卫》剧照

▶《秋刀鱼的滋味》剧照

沟口健二

把东方美学融入“电影”这一西方舶来品

沟口健二延续着松竹初创时期擅长拍摄女性情节剧的传统，他自称“只为女人拍电影”，是一位不折不扣的女性主义导演，他的作品基本都是女性题材；沟口健二在严肃电影中使用日本关西方言，一改关西方言此前只能在滑稽片中使用的旧历，为有声电影的发展作出了贡献；沟口健二的情节剧被德国学者艾尔萨瑟称赞为“好莱坞最好的情节剧才能与之媲美”；若把沟口健二称作“长镜头一哥”，恐怕会得到相当多的认同。

沟口健二对日本电影最大的贡献，乃至对东方电影的贡献，即把东方美学融入“电影”这一西方的舶来品中，并达到至臻至善的高度，且在世界影坛影响广泛、深远，从电影大师塔尔柯夫斯基到当代的长镜头巨匠，几乎无人不在其“影响的焦虑”之下。相较于建立在西方绘画透视关系基础上的西方电影镜头，沟口健二的横移长镜头“镜移景异”，更像中国的卷轴画，“立身画外，存心画中”。沟口健二也表现了对中国文化的兴趣，在松竹拍摄了《杨贵妃》等电影。

沟口健二的电影里的女性大多是“被侮辱与被损害”的女性，女性的隐忍、坚强、勇敢、对爱的渴望、奉献和自我牺牲精神得到了全方位的彰显。田中绢代等优秀的女演员是这些女性形象实现的前提，同时，沟口健二对演员要求极为严格。在演员与导演相互成全的背景下，沟口健二通过“一场一镜”给予女演员充分的表演空间和完整的情绪体验。

对于沟口健二长镜头形成的背景有多种说法。一种说法是，长镜头拍摄的完整时空，便于日本早期电影弁士（相当于电影解说员）解说；一种说法是沟口间接受到了美国电影的影响。但更重要的原因应该是沟口健二基于东方文化中的情绪心境和美学的审度后决定的。东方情感不仅滋养了沟口健二，还有中国导演吴永刚，让人感兴趣的是二者相似的美学路径和主题选择。吴永刚导演对女性题材亦很感兴趣，其代表作《神女》是无可置疑的中国电影瑰宝。对于长镜头，吴永刚导演亦有独抒机杼之处。在1962年的戏曲电影《碧玉簪》中，新婚之夜，李秀英给王玉林“三盖衣”一折，婉曲地道出了吴永刚的浓烈感情。吴永刚专门借来轨道，帮助“三盖衣”这场戏一镜到底。虽然可惜的是，这个长镜头在成片中被剪辑成30多个镜头，但是吴永刚在具有特殊意义的《碧玉簪》中，选择用长镜头来表达最重要的场景，就是看中了长镜头把空间转换成时间和情感张力的潜能。

这次，松竹来到中国早期电影的制作中心——上海，更多类似的基于相通文化的对话和议题有待展开。

山田洋次

忠实延续并捍卫着“庶民”电影传统

有着松竹公司的“常青树”“夕阳电影的旗手”“日本人心灵的代言人”之称的导演山田洋次，凭借系列电影《寅次郎的故事》，成为松竹公司的“摇钱树”。这个系列从1969年开始，拍到1995年，一共拍摄了48部，影片中“阿寅”的“庶民”形象深入人心，山田洋次还在最近的《家族之苦》三部曲中多次“化用”这个角色。此后，山田洋次拍摄了电影作品《幸福的黄手帕》《远山的呼唤》在中国曾引发过观影热潮。新世纪以来，山田洋次的“武士三部曲”——《黄昏的清兵卫》《隐剑鬼爪》《武士的一分》虽然讲述的是武士阶层的故事，但要么是“领抚恤金”的武士，要么是幕府末期即将被历史淘汰的武士……看似上层社会的武士，也被山田洋次注入了浓厚的庶民气息。

所谓“庶民剧”，指的是反映日本中下层小人物生活的电影。松竹公司的“庶民”电影传统源于1920年“蒲田摄影所”的设立，从一开始便确立了其庶民电影的基调，在摄影角度、照明、摄影技巧、剪辑等方面汲取好莱坞的元素，并确立了导演中心制的创制方法。

纵观山田洋次的导演生涯，其最突出的叙事母题便是如何在弱者、贫民、被侮辱和被损害者身上，寻找和开掘人性的闪光点和生命的高光时刻，这也是松竹早期电影人五所平之助和他的助手成濑巳喜男等松竹电影人在电影创作中思考和表达的核心命题。他们对弱势群体的热爱，对命运弄人的揶揄，对摄影技巧的革故鼎新，对日本民族性的深刻挖掘，使松竹公司的庶民电影传统在日本电影史上留下浓墨重彩的一笔。

从电影的类型和风格上看，山田洋次一直延续着松竹最为擅长的温情家庭片和令人伤感的女性情节剧，在艺术风格上也延续着松竹公司的“蒲田–大船调”，摄影空间以家庭空间为主，是日本人深厚家族观的具体体现。山田洋次“庶民的幽默”是其作品的艺术特色，与小津安二郎安静内敛的冷幽默不同，山田洋次的小人物幽默与日常生活联系更为紧密，更具喜剧的特性。日本电影学者佐藤忠男认为，松竹的“蒲田–大船调”：“具有庶民感觉的演员们所创造出来的稳静气氛、略微小心谨慎的庶民式的幽默和感伤。”反观中国早期电影，从1922年的《劳工之爱情》，到赵丹的《乌鸦与麻雀》，再到近来葛优、黄渤等演员表演的一系列小人物角色，都深受观众喜爱。庶民也好，小人物也罢，讲述老百姓的喜怒哀乐的电影，一直深受中日两国观众喜爱。松竹百年，或许只是另一个起点，我们期待在不远的将来，中日电影人能联合讲述东方老百姓共同的喜怒哀乐。

（作者为河北师范大学文学院副教授、日本关西大学访问学者）

黑泽明

他和他的同代人扛起了日本电影的大旗

此次松竹百年单元展出了黑泽明的《丑闻》，《丑闻》被同年出品的《罗生门》的光环给遮蔽了，后者让黑泽明和日本电影蜚声国际。一同展出的《切腹》在叙事形态上，也模仿了《罗生门》。尽管如此，《丑闻》还是体现了《七武士》《天国与地狱》《低下层》《用心棒》《穿心剑》等黑泽明后续电影中，常见的人道主义精神，以及就此展开的内心斗争和挣扎。

黑泽明巅峰期的电影不是在松竹拍的。他根据莎士比亚戏剧《麦克白》《李尔王》翻拍的《蜘蛛巢城》《乱》深深折服了西方电影界。“星球大战”系列的创始人卢卡斯用《星球大战》中的两个机器人C–3P和R2–D2，来致敬黑泽明的《战国英豪》中的两个滑稽角色。在上世纪五六十年代全球“电影大爆炸”的背景下，黑泽明在日本和西方电影界有着巨大影响力。

尽管如此耀眼，但是黑泽明的光芒，也无法遮盖同时代的“日本影坛四骑士”之小林正树、木下惠介，以及“电影新浪潮”中的筱田正浩、大岛渚、今村昌平等人在松竹的闪耀。如木下惠介的《楢山节考》，基于日本一项古老而又残酷的民俗，通过戏剧的调度方式拍摄，引发广泛关注，后来今村昌平翻拍该片，还获得了戛纳电影节的金棕榈奖。今村昌平的另一部金棕榈奖则是执导了松竹出品的电影《鳗鱼》而得。与小津明显不同，今村昌平总是拍摄小津不屑于拍摄的人和生活，他的电影往往由生物学出发，落脚于对人类生命力和生存意志的礼赞……

这时松竹的导演们个性鲜明，艺术创作与表达手法如千帆竞过。如果说黑泽明是西化的导演，那么木下惠介、筱田正浩等人的东方美学表达，就更具有坚守文化主体性的意义。如筱田正浩的《心中天网岛》以实验的手法，融合人形琉璃、书法等传统的艺术形式讲述了日本历史上著名的殉情故事，可谓中西合璧。

上世纪90年代，日本电影整体不复往日的辉煌。黑泽明“钦定”的接班人北野武也不负众望地扛起了日本电影的大旗，他在松竹执导了代表作《奏鸣曲》。《奏鸣曲》汇集了北野武所有的叙事母题：暴力、童年与回忆，影片也如其名，在结构上也仿佛奏鸣曲，以快板、慢板、谐谑等节奏展开，北野武的冷面幽默时不时地点染其中，让人耳目一新。