



▲是枝裕和亮相本届上海国际电影节的新片《真相》
▼是枝裕和曾摘取戛纳电影节金棕榈奖的影片《小偷家族》



作为上海国际电影节的老朋友，日本导演是枝裕和的每一部作品，都是电影节最受关注的电影之一。很多人还对《小偷家族》在拿下戛纳金棕榈大奖之后第一时间来到上海记忆犹新，今年，他除了带来自己的第15部长片《真相》之外，还将在电影节期间开办大师班。是枝裕和的作品，上承成濑巳喜男，下启西川美和，是当代日本影坛的重要一支。他让观众看到，比起逻辑严密、环环相扣的故事，根植于日常生活的细节，才具有更厚重的力量。

是枝裕和：依然温柔注视着普通人的生活

宋远程

尽管是枝裕和此次在《真相》中是用法语讲述故事，但是关于“分离的家庭”这一主题却在各种语境下是共通的

比起《小偷家族》摘取金棕榈后在国际影坛的轰轰烈烈，是枝裕和的下部作品《真相》显得有些安静。即便这部法语片网罗了凯瑟琳·德纳芙、朱丽叶·比诺什、伊桑·霍克等顶级演员，并被当年的威尼斯电影节选为主竞赛的开幕片。

影片开始于一个采访。凯瑟琳·德纳芙饰演的女演员法比安（Fabienne）是法国影坛常青树，同时也是个自恋、自负的女明星。她坐在自家客厅中，一边傲慢地接受记者的无聊采访，一边等待女儿一家到来。透过采访，法比安爱慕虚荣、文过饰非的浮夸个性暴露无遗。

不久，朱丽叶·比诺什饰演的女儿卢米埃尔（Lumir）带着全家抵达，法比安喜出望外，却依然装着不在意的样子继续接受采访。对于卢米埃尔来说，回到母亲身边，回到这座童年的故宅并不算什么美好的体验。在她小时候，母亲因为忙于表演事业，忙于在外鬼混，根本没有给予她多少关爱。她的童年里母爱是相当缺失的。

而这次回来，卢米埃尔名义上是为了庆祝母亲名为《真相》的回忆录付梓出版，但她的真实目的却是带有一丝复仇的意味。她想来自亲核实一下，这本回忆录到底多少是“真相”，多少只是母亲为了维持人设而编造的谎言。

有凯瑟琳·德纳芙和朱丽叶·比诺什这样的顶级阵容，再加上美国演技派伊桑·霍克的点缀，《真相》的表演水平毋庸置疑。是枝裕和在影片中搭建了一个又一个极富生活气息的场景，在这些情境下，母女俩之间不断进行着一段段是枝裕和式细密琐碎的对话——两人一边聊着生活，一边为彼此截然不同的回忆辩护。

一边是卢米埃尔为自己失落的童年发出控诉，为所有被母亲忽略的人不平；另一边的母亲则以女演员的身份为自己做出辩解，并毫不避讳地说自己生

活中或者片场里没有一刻不在演戏。时而脆弱得可爱，时而又绝对热情，也许连法比安自己也分不清生活中表演与自我的界限，如同欧文·戈夫曼《日常生活中的自我呈现》一书的绝佳例证。

在影片的高潮阶段，法比安直截了当地对女儿表达自己对“真相”的不屑：“我是个女演员，我绝不会写什么赤裸裸的真相，那太无趣了。”法比安经营多年的谎言世界漏洞百出却固若金汤，她在片场演最佳女演员，在情人面前演女神，在孙女面前演女巫，却不愿在丈夫面前演一个好妻子，也不愿在女儿面前演一个好妈妈。

尽管是枝裕和此次是用法语讲述故事，但是关于“分离的家庭”这一主题却在各种语境下都是共通的。母女两人紧密地捆绑在亲情关系下，却在“真相”面前分道扬镳。事实上，越是我们既定认知中的亲密关系，越容易在最容易被忽视的地方崩塌，以至于无可挽回。

在《真相》中，我们无法从母亲的口中获取真相，可是身为女儿的卢米埃尔，她口述的回忆就绝对可靠吗？之所以取“真相”这一标题，是枝裕和便是想要追问当代家庭生活的底色。在亲情和其他社会关系的掩盖下，我们越来越难以求得真相，因为人人都是不可靠的叙述者。从这个层面上来说，这大概也是离开纪录片领域多年后，是枝裕和再度拾起对“真相”的思考，这也是触及纪录片伦理的最基础的问题——即便在本片中，这一思考本身附着于“表演”身上，并且早已不再是多么深刻的见解了。

作为是枝裕和的首部外语片，这部影片故事来源于15年前导演自己执笔的一部舞台剧剧本，讲述的是剧场后台的一幕故事。是枝裕和解释说，他后来将这个故事故重拍成电影的目的，也正是想探讨演员本身是个怎样的存在，演员与所扮演的角色之间，那个微妙的分界点又该如何划分。

《真相》延续了是枝裕和一贯关心的元素，而他精雕细琢的美学风格，甚至可以置于上世纪二三十年日本传统美学现代化的延长线上来考虑

“即便你们说的是同一种语言，你们的价值观也未必是一样的，这样的状况才会令人沮丧。”同样的语言并不一定会带来同样的价值观。所以，用法语拍摄《真相》，也没有让是枝裕和体会到很大的挫败感。“如果我想表达什么，我会写信，给剧组工作人员和演员们都会写。”他在拍电影的时候通常会写信，不过在这部戏里，写的信可能比其他作品里多一些。

身处另一种文化，又用另外一种语言进行剪辑和拍摄，即便是对是枝裕和而言也无疑具有非常大的挑战性。法国导演弗朗索瓦·欧容曾拍了一部德语电影，他告诉是枝裕和，“用另一种语言进行剪辑，比用另一种语言拍摄要难得多。”实际上在片场和在剪辑室里，是枝的双语翻译是同一个人，他会让翻译在

正在剪辑的画面里加上字幕，然后根据字幕，一句台词一句台词地剪辑。

从剧本、改剧本开始，到拍摄，再到剪辑——无论在法国还是日本，拍电影无外乎是这些流程。但在法国，整个剧组每天拍摄八小时，比在日本的时间缩短了一半——尽管每天拍出来的素材量基本差不多。

是枝裕和在接受采访时说，“如果不是因为她（凯瑟琳·德纳芙），我可能不会想到在法国拍电影。”他提到，法比安这个角色有一部分正是受到了德纳芙的启发。不过，是枝却强调片外的德纳芙并不是一位不合格的母亲，也绝对不是自己的女明星。实际上，凯瑟琳说她跟自己女儿的关系很好，她的性格也跟法比安完全不一样。生活中的德纳芙从来不会穿豹纹衣服或鞋子，她说这种打扮有点



▲从左至右分别为是枝裕和导演的影片《如父如子》《步履不停》《海街日记》
▼是枝裕和导演的影片《比海更深》

比起逻辑严密、环环相扣的故事，根植于日常生活的细节，才具有更厚重的力量

是枝裕和正式走进大众视野大概是始于2013年的《如父如子》。本片中，他启用了福山雅治、真木阳子，极大地拓宽了他原本的受众群体。于是，他随后推出《海街日记》《第三度的嫌疑人》这种明星打头的商业作品也就顺理成章。

但实际上，他对现实题材、少数群体的关注远比我们所预想的要深。这从他最早期的几部作品中就能看出端倪：来自阪神淡路地震和地下铁沙林毒气事件的创伤记忆内化为《幻之光》里的悲怆情绪，关注加害者遗族的《距离》则紧贴日本社会反思奥姆真理教的步伐，《无人知晓》的灵感源自对社会新闻的引用，就连较少提及的《花之武者》也是在世纪初好莱坞《最后的武士》所引起的武士片风潮下，以日本传统复仇故事《忠臣藏》为蓝本反思“九·一一”事件后日本政府的执意出兵和广泛蔓延的狂热反恐情绪。

拍摄纪录片出身的是枝裕和，从来不是对现实隔岸观火的明哲保身之人。从早稻田大学第一文学部毕业后，他便前往电视台，并从那时起就开始关注公害、教育、记忆障碍、社会福祉等题材。纪录片《但是……在福祉消失的年代》关注福祉部门官员自杀事件，并以其遭媒体切人诘问受害者与加害者这一简单的二元对立关系。而其中生者对死者的记忆也直接影响到了他的剧情片首作《幻之光》，即便其中过分依赖分镜头的做法受到同行的指责，并且与早先的纪录片美学相去甚远。

在《下一站，天国》中，是枝裕和重回纪录片式的拍摄方法，随后的《距离》则尝试“卡索维茨式的即兴演技与手持摄影”相互配合。对他而言，“纪录片”并不意味着对现实的照搬全收或将创作者的身份彻底隐去，而是在尊重现实的前提下，依托于拍摄者与拍摄者之间的张力，选取素材进行自我表达。可以说，他是用拍剧情的方法去拍纪录片。

许多对是枝裕和了解不多的观众，会将其冠以“小津继承人”之类的称号。但是枝本人表示，自己和小津也许只是题材、以及对时间流逝的呈现上与前辈相近。他在多个场合都提到，自己实际

“土”，自己绝对不会这样穿。

很多人看过《真相》后，会认为德纳芙这个角色几乎是树木希林量身打造的。这样一个个性十足的法国女人，和那个对食物津津乐道、又事无巨细的日本老太太，在很多方面简直如出一辙。而《真相》中的几场饭桌戏，也是为不多可以与之是枝裕和的前作互为映衬的地方。

通常而言，围绕饭桌的戏码由于空间的局促、人物的拥挤往往难以进行周密的调度，并且即便呈现得足够充分也难以摆脱设计的痕迹。但是枝的方法是，为了实现足够真实的效果，不去对实拍效果过分苛求，而是采取一种相当灵活的策略去实现自己对于现实的趋近。例如在《无人知晓》中广受评论家赞誉的饭桌场景，实际上是将三次拍摄的镜头集中起来剪辑而成的。

在他的许多作品中，“血缘”是最被反复探讨的母题，随着年岁的增长，他本人的生活阅历也逐渐开始反哺自身的创作。诸如寄托对亡母哀思的《步履不停》，融入育儿经历的《如父如子》，以及充满年幼时关于团地住宅与台风记忆的《比

海还深》，而另一方面商业气息浓厚的作品，如支持北九州新干线的《奇迹》和呼应漫改大背景《海街日记》，则让我们不免怀疑其对现实的观照是否消散殆尽。

作为日本盛行已久的电影类型，家庭情节剧自上世纪30年代以“小市民电影”的名义出现后一直饱受青睐，并且始终与时代的变化息息相关；在美军占领日本期间，出现了许多抗争家族压力追求自由恋爱的作品；1960年代电影产业凋敝后主战场逐渐转入小屏幕；而到了1970年代的经济高速发展期，则随即涌现出从市民阶层的家族经营，到权贵阶层的腐朽生活，与金权政治等样式繁多的内容；之后的泡沫经济以及金融危机等外界冲击，则不断地令人们反思家族解体与重建，在东亚儒家社会根深蒂固的家国关系上，家庭情节剧始终是见微知著的有效窗口。

在这个层面，《真相》的确定延续了是枝裕和一贯关心的元素。而他精雕细琢的美学风格，甚至可以置于上世纪二三十年日本传统美学现代化的延长线上来考虑。

(作者为影评人)