

是枝裕和导演的步履迈过了“私人家庭情感史” 影片《小偷家族》呼应了前辈今村昌平导演的杰作《复仇在我》

# 最温暖的题材里 有道德和逻辑的不安

杜庆春

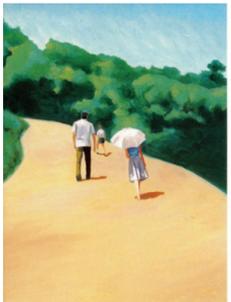
在是枝裕和的镜头下,“小偷家族”是日本现代社会中的游牧群体。是枝裕和从创伤体验出发,呈现了一种与主流平行的伦理——并不是所有的社会问题都是我们已有逻辑可以处理,“理性”也未必能带来根本的安全感。这是电影温情表象背后尖锐有力的讨论。

是枝裕和导演以温暖的家庭讨论而著名,但是在以“私人家庭情感史”为主题的《步履不停》之后,他陷入了一种表述的淤积状况,步履显得逡巡不前。直到《第三度嫌疑人》给我以“是枝裕和新纪元来临”的感受,当看到这部《小偷家族》之后,我确认这个新纪元是确定到来了——不仅是枝裕和本人的创作突围,也是在日本“家庭伦理”讨论的漫长脉络中,确立新的里程碑,把“家庭”本身作为日本现代社会运作中的反思对象。这不但和小津安二郎导演的感伤主义拉开了思考深度的差距,同时和今村昌平导演的《复仇在我》遥遥呼应,在正面强攻现实的残酷冲撞感

中,完成思维的迭代。家庭作为一个温暖的、概念化的存在,不仅体现在血缘和姻亲这些原始的人际关联中,也制造一种“人与人共情”的认知架构,所谓“如父如子”“情同手足”,就是这个意思。这也构成了《小偷家族》中那个临时家庭存在的前提。家庭必须建立在血缘和姻亲的基础上么?这个质疑建立了这部电影的表达前提。有意思的是,围绕片中临时家庭的讨论,可以分成两个世界:女性的和男性的。女性成员创造了这个家庭的温情,这份温情超越了血缘和姻亲;而男性成员的存在和他们的生存哲学,指向现代社会冷酷的结构矛盾。



上图,山田洋次导演在他的非常优秀的作品《弟弟》里,很温暖地展示了一个家族无法把“失败者”抛弃,你只能接纳“失败”作为自己不可切割的一部分。但是,现代社会管理机制以消灭失败为最高理性。



步行ても 步行ても

是枝裕和导演以温暖的家庭讨论而著名,但是在以“私人家庭情感史”为主题的《步履不停》之后,他陷入了一种表述的淤积状况,步履显得逡巡不前。



影片《第三度嫌疑人》里讲述现代司法体制合法的接受了一个“由系统化的谎言构建的真相”,之所以会诞生“系统化的谎言”,是因为人的爱与欲望是极为复杂的,是无法被简单“理性化”的,所以才会诞生由谎言构建的“不能说的真相”。这次《小偷家族》走得再远,导演把更庞大的现代文明治理机制纳入到“家庭”问题的思考中。

“妈妈”因为原始的母性不得不承担现代社会的定罪。在这个结局悲凉的故事里,每一秒的日常都指向导演对于现代社会庞大系统的体会与思辨。

在《小偷家族》里,女性构建了母性,安藤樱扮演的女子在家庭中承担起“妈妈”的角色,她因为自身生育能力的丧失,对于“母亲”的角色有着强烈渴求——影片后半程出现的社会管理人员给出了这个判断,或者说,现代社会的心理分析和社会意识是这样裁定的。故事的结果是悲凉的,“妈妈”因为原始的母性不得不承担现代社会的定罪。

“小偷家族”的原始核心是一对因为情杀而逃避的情侣,“父亲”和“母亲”这对符号,是这俩人各自的角色认同,角色扮演的后果是他们先后接纳了两个被“问题家庭”放逐的孩子。

叙事中非常关键的设计是“奶奶”的加入和被接纳。“奶奶”在成为“小偷家族”的奶奶之前,是一个被弃的孤独老妇,因为第三者的介入,她丧失了原有的家庭并成为多余的人。“奶奶”的前夫后来组建的家庭和她现在的临时家庭之间形成“潜台词”的对话关系。她接纳了从前夫家庭里出走的大孙女,并且她每个月会前往前夫家庭祭奠对方,收取对方付给她的赡养费,在日常的寒暄中谈及不在场的“大孙女”时,她也不点破对方矫饰的谎言。“奶奶”不断撕破传统家庭的“假象”,维系着伦理层面的自我安慰,也提示金钱在伦理秩序中不可缺位的存在感。所以当她在活着时,那些钱被仪式化地收藏着,只有在她死亡之后,金钱才发挥了金钱的作用。

在女性维度里,“奶奶”的死亡成为叙事的关键节点。“奶奶”在前和“家人”到海边度假的片段,渲染了这部电影温暖的顶点。随着“奶奶”猝死,因为常规的医疗和丧葬程序会暴露这个非常家庭并使之瓦解,

《小偷家族》把庞大的现代文明治理机制纳入“家庭”问题的思考。以“父亲”“母亲”为代表的家庭成员是前现代伦理的实践者,他们的自我放逐和生存欲求,撕开了日本社会“现代合法性”的内部困境。

是枝裕和在上一部电影《第三度嫌疑人》里,讲述日本现代司法体制合法地接受了一个“由系统化的谎言构建的真相”,之所以会诞生“系统化的谎言”,是因为人的爱与欲望是极为复杂的,是无法被简单“理性化”的,所以才会诞生由谎言构建的“不能说的真相”。这次《小偷家族》走得再远,导演把更庞大的现代文明治理机制纳入到“家庭”问题的思考中。

山田洋次导演在他的非常优秀的作品《弟弟》里,很温暖地展示了一个家族无法把“失败者”抛弃,你只能接纳“失败”作为自己不可切割的一部分。但是,有一种观点认为,现代社会管理机制是以消灭失败为最高理性的。在此观点下,失败者或者因为失败带来“自我放逐”,以及因此和世

俗成功逻辑发生的矛盾和对抗,都会被视为需要管理的对象。如果说,现代社会的伦理界定了人的行为的合规性和合法性,那么在《小偷家族》中,以“父亲”“母亲”为代表的家庭成员是前现代伦理的实践者,他们的自我放逐,他们的生存欲求,撕开了“现代合法性”的内部困境。在“现代”和“前现代”的逻辑对抗中,家庭与爱被定义成非法与罪。

《小偷家族》是在现代社会里讨论弱势群体寻找生存资源的一种逻辑。在是枝裕和的镜头下,“小偷家族”和整套现代文明治理机制之间的不兼容,一定程度上类似游牧文明和农耕文明之间的冲突,“小偷家族”是现代社会中的游牧群体,临时家庭成员之间带着强烈的“因情势变化产生的族群认同”,恰似游牧文明包含的血缘和种族宽容度。

是枝裕和对现代社会组织伦理不是完全认同的,甚至,他的反思中带着明显的对抗色彩。这种对抗性是日本1970年代的思想遗产,今村昌平的《复仇在我》正是当年那股思潮的杰出产物。但《小偷家族》的对抗,不是为了简单粗暴地批判社会制度,是枝裕和从一种创伤体验出发,呈现了一种与主流平行的伦理,让现代社会机制定义为“不合规、不合法、不可呈现”的灰色部分呈现出来——并不是所有的社会问题都是我们已有逻辑可以处理,“理性”也未必能带来根本的安全感,《小偷家族》在最容易温暖人心的“家庭”讨论中,带来了道德和逻辑的不安感。

《小偷家族》是在现代社会里讨论弱势群体寻找生存资源的一种逻辑。在是枝裕和的镜头下,“小偷家族”和整套现代文明治理机制之间的不兼容,一定程度上类似游牧文明和农耕文明之间的冲突,“小偷家族”是现代社会中的游牧群体,临时家庭成员之间带着强烈的“因情势变化产生的族群认同”,恰似游牧文明包含的血缘和种族宽容度。

是枝裕和对现代社会组织伦理不是完全认同的,甚至,他的反思中带着明显的对抗色彩。这种对抗性是日本1970年代的思想遗产,今村昌平的《复仇在我》正是当年那股思潮的杰出产物。但《小偷家族》的对抗,不是为了简单粗暴地批判社会制度,是枝裕和从一种创伤体验出发,呈现了一种与主流平行的伦理,让现代社会机制定义为“不合规、不合法、不可呈现”的灰色部分呈现出来——并不是所有的社会问题都是我们已有逻辑可以处理,“理性”也未必能带来根本的安全感,《小偷家族》在最容易温暖人心的“家庭”讨论中,带来了道德和逻辑的不安感。

《小偷家族》是在现代社会里讨论弱势群体寻找生存资源的一种逻辑。在是枝裕和的镜头下,“小偷家族”和整套现代文明治理机制之间的不兼容,一定程度上类似游牧文明和农耕文明之间的冲突,“小偷家族”是现代社会中的游牧群体,临时家庭成员之间带着强烈的“因情势变化产生的族群认同”,恰似游牧文明包含的血缘和种族宽容度。

(作者为北京电影学院教授)



文艺创作对文学传播的能动作用——

## “孙悟空”如何成为有“明星效应”的经典形象

赵毓龙

不久前,中央美院一组名为《真假美猴王》的毕业作品在网络走红。学生毕业作品成为现象级作品,这有些意外,但全民对“孙悟空”的热情,又并不意外。在百回本《西游记》出版以后,孙悟空的形象逐渐在公共领域演变成一个固定的文化符号,他一次次出现在后续的文艺创作中,“孙悟空”这个超级IP的形成过程,是个值得关注的问题。

孙悟空形象在百回本《西游记》问世以后没有发生多少实质性变化,而是在公共领域内逐渐变成一个固定的“文化符号”,是大众文化心理中不可被轻易替代的“这一个”。这个符号的形成过程及其传播路径,成了一个值得关注的问题。

“孙悟空”这样的通俗文学形象在市井日常中的传播,在正史书中是不易找到记载的,它的身影活跃在摹写世态的小说中,于是,文学创作与文学传播实现了美好的互动。百回本《西游记》将“孙悟空”定型,他的形象和情节成为后来作品的蓝本,但从历史沿革来看,在公共流通领域内,特别是在文化与经济水平都较低的平民阶层,有多少人直接从小说文本中获取孙悟空形象的,要打一个问号。明万历年间,刻本《封神演义》售价尚高达“纹银二两”,贩夫走卒之徒中,可以直接消费大部头小说的人数是值得怀疑的。相比之下,戏曲的消费成本要低得多,且舞台形象生动、直观,成为经典形象迅速广泛传播的重要媒介。今天的人们已无从得知当时的演出盛况,然而在小说里,我们仍然能一窥“孙悟空”形象何以借助舞台广泛传播。

“西游故事”中以孙悟空为绝对中心的故事单元是“大闹天宫”,《醒世姻缘传》第二十四回描写乡民农闲时节的日常生活,有如下细节:“穿了厚厚的绵袄,走到外边,遇了亲邻邻舍,两两三三,向了色,讲甚么孙行者大闹天宫……”《鼓掌绝尘》第三十三回写张秀等人于董尚书府门前看走马灯,其中就有“孙猴子大闹灵霄”的名目。可知在明末民间,舞台搬演“闹天宫”的影响力是颇大的。这延续到清代。《红楼梦》第十九回写贾宝玉去东府看戏,其中有《孙行者大闹天宫》。《野叟曝言》第八十四回写文素臣等人在喜宴上“点的戏本”,也是《安天会》。可以想见,清代中期民间在年节嫁娶等喜庆活动中,有搬演“闹天宫”以渲染热闹场面的习俗,孙悟空形象得以借此广泛传播。故而,《红楼梦》第四十九回写群芳争艳于白雪天地,林黛玉一见史湘云的夸张装束,脱口便道:“你们瞧瞧,孙行者来了。”晚

清舞台上的“闹天宫”依旧盛演不衰。《海上尘天影》第十七回有端阳节里众人观看乡间“一班粗细乐工”吹打搬演“孙悟空闹天宫”。

“孙悟空”在舞台上如此活跃,以至于他在民间传播过程中被当作“半神”崇拜。《聊斋志异》卷十一的《齐天大圣》,反映当时闻地祭祀齐天大圣的风俗。《二十年目睹之怪现状》第七十回提到的“平生绝无嗜好,惟有敬信鬼神”的马老太太,在家中供奉齐天大圣。到了清末,民间鼓吹吹打乐可以抵御洋枪洋炮,孙悟空这位打通三界的“斗战胜佛”成为拉拢附会的对象,如义和团运动中就有请降孙悟空以助“神威”,《庚子国变记》《拳变余闻》等史料中都有相关记载,前者一语中的地指出这一迷信“源于戏剧”。《老残游记》第六回提到欺男霸女的王三,是“义和团里的小师兄”,“前番时,他请孙大圣,孙大圣没有到”,好事者议论:“因为他昧良心,总有一天碰着大圣不高兴的时候,举起金箍棒来给他一棒,那他就受不住了。”

在这些与“西游故事”无直接关系的小说文本里,孙悟空的形象大致分为以下几种:

或是作为“客串”角色。如吴元泰《八仙出处东游记》(简称《东游记》)、余象斗《五显灵官大帝华光天王传》(简称《南游记》)、无名氏《铙钹春秋》中都出现了孙悟空。在《东游记》中,孙悟空走了一个“过场”:八仙与龙王相争至焦灼状态时,突然冒出一句:“时有齐天大圣,亦与其会”,愿助八仙一臂之力,而其神勇无敌,“一棒打下,二十万天兵没其一半”,迅速确立了八仙一方的绝对优势。不过紧接着便是老君、如来赶到,“劝开二阵”,继而观音调停和解,孙悟空的“戏份”戛然而止了。《南游记》中孙悟空的戏份要多得多,但依然是配角,并非贯穿全部情节的角色。《铙钹春秋》中的孙悟空尚且被压在五行山下,只扮演为指指点迷津的角色。这些“客串”情节的出现,从叙事经验看,基于中国古代通俗故事的一种构造传统——角色、名物、情节的嫁接与拼凑。叙事中嵌入具有“明星效应”的经典形象,有助于故事的接受与传播。这种

特殊的传播效应,好比“大腕跑龙套”,孙悟空被作者和出版商当成了“噱头”。

或是作为“典故”,并不参与到情节流程中。《警世通言》卷四十《旌阳宫铁树镇妖》中,龙三太子向蛟精夸耀随身法宝“如意杵”:“我龙宫有一铁杵,叫做如意杵;有一铁棍,叫做如意棍。此皆父王的宝贝,那棍儿被孙行者讨去,不知那猴子打死了千千万万的妖怪。只有这如意杵,未曾使用,今带在我的身边。”这样沾光“西游故事”,是十分讨巧的处理。在神魔小说中,类似的比较常见,《三宝太监西洋记》《七剑十三侠》和《女仙外史》都频繁援引百回本中与孙悟空相关的情节。或是作为“修辞”,“孙悟空”成了形容词。对于广大的市井民众而言,“孙悟空”是一个妇孺皆知的通俗文艺形象,以之为喻,既能够“唤起”人们对于经典的接受经验,又生动形象地增强语言的表现力。“孙悟空”最典型的形象标签是“紧箍咒”,《红楼梦》第七十三回写宝玉听父亲要问功课,“便如孙大圣听见了紧箍咒一般,登时四肢内一齐皆不自在起来。”再如“筋斗云”,《儿女英雄传》第十九回褚大娘子对十三妹言:“姑娘,你说这个事你作得出来作不出来?那时候谁骂了猴猴儿的筋斗云赶你去呀!”还有“分身术”,《醒世姻缘传》第四十六回写冤家诸事繁忙,“大家忙的恨不得似孙行者一般,一个分为四五个才好。”以及“唾唾虫”,《醒世恒言》卷三十二写黄盖之急于同裴玉娥私会,“恨不能一拳打落日头,把孙行者的唾唾虫,遍派满船之人,等他呼呼睡去,独留他男女二人,说一个心满意足。”

文学创作对于文学传播,是能够产生积极的能动作用的,尤其是创作者个性化的表达习惯,会提高某些文学经典的“曝光率”,从而进一步扩大其影响。在孙悟空形象的传播过程中,明清小说成了个重要媒介。它不仅“再现”了其他媒介传播该形象形态,作为“文学本文”,它又将“孙悟空”这一经典形象与具体的叙事结构相结合,进一步推动了该形象的传播。

(作者为辽宁大学文学院副教授)