

纪实电影的两种观照——侯孝贤与是枝裕和创作风格的比较

杨苏阳

湖南师范大学新闻与传播学院，湖南省长沙市，410000；

摘要：侯孝贤与是枝裕和是东亚导演中备受瞩目的巨匠，二者的作品展现着纪实美学的独特魅力。虽然两位导演在创作风格上有相似之处，但仔细品味仍能发现其各有侧重。本文深入比较了他们在“家族”主题和镜头语言思想上的差异。侯孝贤通过宏大的历史视角，将“家族”融入社会与历史洪流中，呈现出深远的远观和纪实的表达。而是枝裕和更专注于小家庭，通过温馨的近距离观察和真实情感描绘展示微小而真实的家庭关系。尽管两者主题和镜语上存在差异，但共通之处在于对“人”的关照。无论是侯孝贤的社会历史视角还是是枝裕和的家庭微观描绘，两位导演在影片中呈现对不同群体的关注和思考。这种关照赋予观众多层次的人性认知，丰富了电影作为媒介的价值。

关键词：是枝裕和；侯孝贤；家庭主题；镜头语言

DOI：10.69979/3041-0673.25.08.056

引言

中国台湾导演侯孝贤与日本导演是枝裕和被认为是亚洲纪实电影领域的两位杰出代表，他们的作品在国际影坛拥有着广泛赞誉。作为东亚导演的杰出代表，他们分别是中国台湾和日本新电影运动的奠基人和实践者。尽管两人从未共同合作，但他们之间存在着一种微妙而紧密的联系。可以说，是枝裕和的作品既是对侯孝贤导演创作的延续与创新，也是一种精神上的传承。是枝裕和曾这样赞誉侯孝贤：“不是权威角度意义的，而是让我觉得亲切的，宛若父亲一般的存在”他将侯孝贤视为偶像、精神导师，并曾以纪录片导演的身份，拍摄了关于侯孝贤和杨德昌的纪录片《当电影映照时代：侯孝贤和杨德昌》。

侯孝贤对是枝裕和产生了深远的影响，两人在创作风格、题材选择、镜语系统和人文观念上呈现出较高的相似性。他们的作品都蕴含着深厚的东方美学，通过对人性、社会和家庭关系的敏锐观察，为观众呈现出跨越文化界限的共鸣之美。然而，作为两位成熟的导演，他们在地域文化、个人经历和生活感悟方面依然存在显著的差异。这种差异也构成了二人在影像创作上的区别与特色，呈现出了纪实美学的多元面向。

1 “小家”与“大家”——“家庭”的观照

仔细比较侯孝贤和是枝裕和的作品，会发现两位导演都频繁关注“家庭”这一主题。侯孝贤的“童年三部曲”和“悲情三部曲”都以“家庭”为叙事主题，而是

枝裕和的作品，如《小偷家族》《步履不停》等，大多集中在家庭问题上。尽管两者都以纪实手法聚焦于家庭，但仔细分析影视文本后可发现，它们在家庭结构和家庭功能处理上都展现出独特的风格特点。这些特点也指涉到了二者的个人经历与其所处的时代特征。

首先，从家的结构来看，侯孝贤镜头下的影片呈现出的大多是一个多人共同生活的大家族，也即传统家庭结构：《戏梦人生》讲述的是中国台湾布袋戏大师李天禄的往昔，其中的人物除了父母，还有祖父母、外祖父母、继母、丈人和丈母娘等等；《悲情城市》讲述的是林家这一大家族四兄弟各自的生活故事；此外，诸如《冬冬的假期》《尼罗河女儿》等等影片中的家庭结构无一不呈现出家族的样貌。反观是枝裕和影片中的家庭结构则大多是以父母子女为核心的家庭，也即现代家庭结构：《比海更深》中的良多一家；《无人知晓》中的妈妈和她的四个孩子；《海街日记》中的共同生活的四个同父异母的姐妹等等。这种家庭结构建构的差异是与两人所处的社会环境息息相关。侯孝贤一家本身作为“移民”，经历的是作为外来者与本地人的交融冲突的时代，在侯孝贤成长的过程中始终要面临的是对自己中国台湾身份建构认同，而这种认同的建构在那一国民政府掌权的环境下，传统成为自我身份认同的源泉，同时，彼时的中国台湾经济并不发达，在观念和经济条件的影响下，家族制的家庭结构作为一种事实的反映出现在了侯导的镜头中。在是枝裕和所处的时代，日本资本主义经济发展快速，现代化进程也在不断加速，人们说是枝裕

和是“第二个小津安二郎”正是因为小津安二郎关注的是传统家庭的破坏而是枝裕和关注的是现代化社会中的现代家庭样貌，而这些现代家庭的标准则是以核心家庭为主。

侯孝贤呈现的大家族与是枝裕和描绘的核心家庭形成了明显的对比。这种差异不仅仅是在家庭结构上的大小区别，更体现了两位导演通过家庭呈现出的截然不同的思想。在这两位导演的电影中，家庭的涵义被赋予了不同的内涵。

是枝裕和镜头下的家庭更多是关照家庭内部、家庭间的关系。传统家庭的概念在他那里被拆解，血缘关系与家庭联系成为关注的焦点，在影像中，“家庭”呈现出了情感归属地与温情的牢笼两种状态。《步履不停》中长子的死亡，父亲对次子良多的控制以及良多的挣脱是一种血缘对抗的表现。《无人知晓》中的母亲更是将子女抛弃，落得四个孩子的死亡……可以看出，是枝裕和通过影像表达出了现代家庭中血缘背后的残酷——血缘是一种“不可抗力”，是人天生所携带的属性，无论好坏，都只能接受。另一方面，他也承认家是温情的，《小偷家族》《海街日记》乃至《掬客》都呈现给观众一种无血缘或者有着淡薄血缘情况下的温馨家庭。可以看出，是枝裕和对血缘有着纷杂的认识，他所表现的家庭本就没有固定的样本或可供回归的传统^[1]。同时，他对家庭的关照其实止步于家庭内部，是一种对现代社会家庭关系的反思，尽管像《小偷家族》《无人知晓》等影片指涉了真实发生的社会事件，却没有对社会意义进行深度挖掘。

侯孝贤将家庭置于更广阔的社会和历史背景中呈现，将小家庭视为反映社会发展和历史变迁的镜子。相较于是枝裕和以小见小、以实写实的血缘观，侯孝贤以小见大、由显入隐，他所描绘的“不可抗力”更为宏大，代表着时代与社会的制约，是不可逾越的自然法则。“悲情三部曲”指涉着是中国台湾自《马关条约》后被殖民的历史与个体生存境遇。“青春三部曲”中“严格的父”与“失语的父”形象的建构同样反映着中国台湾由乡土社会向现代化社会转型过程中“父权”的式微。用他自己的话说：“世间并没有那么多阴暗跟颓废，在整个变动的大时代里，生离死别变得那么天经地义、不可选择，像河水涓涓而流^[2]。”侯孝贤通过家庭表达的是个体乃至“小家”在社会这一“大家”转型过程中的生存境遇，影片主题具有的是复杂的多义性，呈现出家庭——社会

——历史层面的联动表达方式。

2 “他者”与“自我”——导演主体的介入

侯孝贤和是枝裕和的影片都具有强烈的纪实主义特色，融合了现实主义的题材、虚构的情节和即兴的表演等等。在叙事风格上，他们都采用了去戏剧化的写实和反情节的叙事形式，大量使用长镜头和固定镜头，以纪录式的方式观察人物的生存状态和情感变化，展示他们的困境和情感挣扎。然而，两位导演在纪实表现手法上也有一些差异，反映了他们思想介入程度的不同。

侯孝贤的镜头是冷静的、节制的，呈现出一种冷漠凝视的特质。在他的影片中大量地使用远景、全景、空镜头来观察故事，这种“留白”的方式召唤着观众对于故事内容的想象，这种想象也加深了观众对影片所反映的现实境况的理解，呈现出一种东方美学的意味。同时，这种远观的方式也表现出导演本人欲与故事保持一定距离的思想，侯孝贤曾在访谈中提到：“看事物要会有一个俯视的角度，一个旁观的角度，不然你投入得太进去，反而没办法处理。”这种思想是导演对“第三只眼睛”的追寻。在《冬冬的假期》中，导演通过童年冬冬的视角展示了外公一家种种灰暗的故事；《悲情城市》中，侯孝贤也频繁地使用大远景和空镜头来观察或是避开冲突，反映了林家这一家族的悲剧。作者用这种“他者”的视角完整地呈现了生活的残酷，同时也淡化了戏剧冲突，没有对故事进行批判，反而给观众一种沉默的悲伤和凄冷之感。

是枝裕和同样也偏爱长镜头和空镜头，但是不同于侯孝贤的是，他灵活地运用特写镜头去反映生活事物本身，在微观凝视中践行其“以小见小”的美学宣言。这种拒绝象征升华的创作自觉，恰似其镜头下永远盛不满的日式汤碗，始终保持着对生活原态的谦卑注视。《步履不停》中的墓碑、《比海更深》中阳台的橘子树等等，通过特写、满景和近景去将这些充满意味的影视符号放大，也在推动着故事的叙事进程。同时，是枝裕和虽然继承着侯孝贤静观美学的思想，但是他在冷漠的观察中加了一丝暖意。《小偷家族》中家庭成员在破旧房间中的嬉闹；《海街日记》中姐妹们一起采购、做饭和过节日；甚至在《无人知晓》中，导演把全片唯一一滴眼泪留给了那个不辞而别的母亲，这滴眼泪使得本来一个故事中“冰冷的机器”变成了一个有苦衷的“人”。这种细节的捕捉使得片子有了别样的人生况味，也是导演

“自我”的镜语表述。当然，无论是“节制的凝视”还是“暖心的细节”，其实都是导演意志的一种表达，“他者”与“自我”只是这种主体表达的不同手法。

3 由人及人——作为核心的“人”

人是电影中的核心元素，故事围绕着人物展开，情感需要人物来传达，电影往往以人物为中心，带领我们进入不同的世界。然而，并非每部电影都注重展现人物。许多电影将人物仅视为情节发展、起伏变化的工具，为了特效、煽情或其他感官刺激而随意安排人物。而侯孝贤和是枝裕和的电影则将人物本身、人的生活视为影片的核心。是枝裕和探讨的是在家庭结构内部人与人的关系，无论是对血缘的思考还是对人物的塑造，都体现出他对人的体恤，都能反映出作为人而言，其自身背负着的不可磨灭的烙印，在他镜头下，无论是传统意义上的“坏人”还是“好人”展现着人性化的面向。侯孝贤更是聚焦于生命的本质，《风柜来的人》《恋恋风尘》《南国再见，南国》等等影片所关注的都是人本身的生活状态，各种边缘人物的塑造、细枝末节生活琐事的描绘都反映了生活本来的状态。侯孝贤把人的失败拍成了一种内在属性，仿佛人与生俱来的命运就是被无常戏弄，但他自己曾说过：“至于苍凉不苍凉，苍凉是我的一个角度，因为我感觉人存在本身就是非常的不容易，这是我对生命的一个看法^[3]。”在他们的电影中，观众感受到的是作为“人”的自我去关照另一批作为“人”的电影人物们，这给所有人一次旁观生活、思考生活的机会。

4 结语

电影所讲述的故事年代固然重要，但导演所处但现实语境更是会对其影像创作产生结构性影像。当人们评价一位导演及其作品时，需要回溯到他们当时所处的时代潮流中。是枝裕和和侯孝贤作为纪实主义电影大师，他们的影片极具个人风格。这种风格深受他们个人经历

和所处社会环境的影响，对于这两位导演的影片进行比较分析时，我们回到了他们所处的社会背景，这也符合结构主义作者电影论的理念。

本文从叙事主题和镜语思想两个层面出发，对两位导演的电影进行了异同的阐述。同时，也突显了他们共同关注的核心主题——人。电影被视为生活的一面镜子，成为人们关注其他群体的重要途径。在现代化进程中，城市中的人变得麻木且孤独，成为原子化的个体。因此，对“人”本身的关怀成为大众的一种安慰剂。在商品化的浪潮中，电影不可避免的遭受着商业化的冲击，但幸运的是，世界上依然存在像是枝裕和和侯孝贤这样的导演。他们仍然保持对人和人境遇的关注，电影的思想与生命在他们手中得以延续。

参考文献

- [1] 谢婧. 是枝裕和电影作品研究[D]. 南京师范大学, 2013.
- [2] 陈怡泉. 浅析台湾电影新浪潮中的本土性——以侯孝贤导演作品为例[J]. 电影评介, 2014, (13): 54-56.
- [3] 林恒. 影像的诗人：侯孝贤的写实美学与东方意蕴[J]. 中国包装, 2020, 40(01): 62-64.
- [4] 崔国琪. 生活诗意的延续——侯孝贤与是枝裕和家庭母题电影的比较[J]. 文教资料, 2019, (35): 188-190.
- [5] 陈敏敏. 东方诗意表达——是枝裕和的空灵世界[J]. 戏剧之家, 2022, (18): 175-177.
- [6] 耿盈章. 长镜头、空镜头与反线性叙事——侯孝贤影像语言的主体能动性考察[J]. 文艺评论, 2021, (06): 102-108.

作者简介：杨苏阳（1999—8—27），男，汉族，河南省信阳市人，硕士研究生，湖南师范大学新闻与传播学院，研究方向：影视艺术