

Jean-Michel Frodon
TREIZE OZU

1949—1962

十二个小津

麦秋

茶泡饭之味

55

早春

79

东京暮色

89

草花

每一个热爱电影的人最终都会抵达小津安二郎的视界，从而领会到电影的本质并非运动，而是运动与静止之间的抉择。

——罗杰·伊伯特

当我们以某一特征来定义小津时，与此相矛盾的细节肯定就会存在。而且接触到这些无法纳入定义之中的细节，我们就拥有了动人的影片体验。

——莲实重彦

让·米歇尔·付东 著
陈雨 | 译



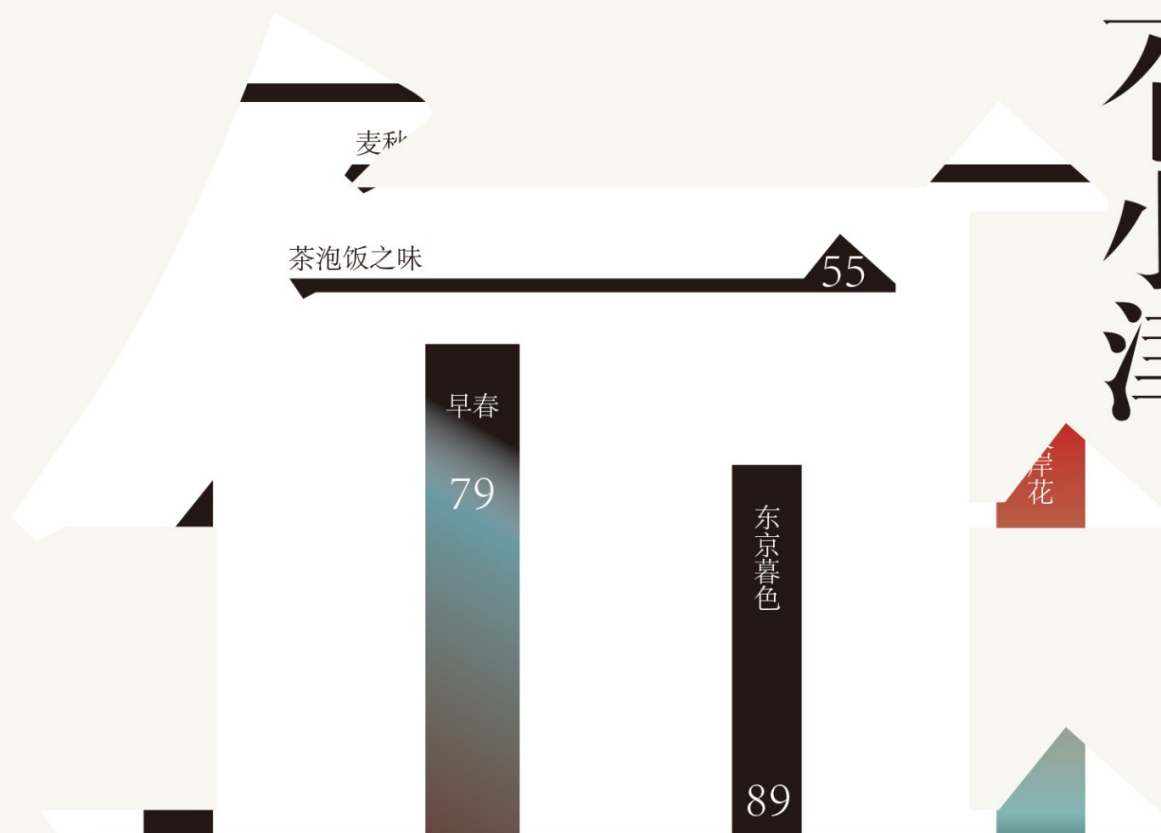
GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

Jean-Michel Frodon
TREIZE OZU

1949—1962

十二个小津



每一个热爱电影的人最终都会抵达小津安二郎的视界，从而领会到电影的本质并非运动，而是运动与静止之间的抉择。

——罗杰·伊伯特

当我们以某一特征来定义小津时，与此相矛盾的细节肯定就会存在。而且接触到这些无法纳入定义之中的细节，我们就拥有了动人的影片体验。

——莲实重彦

GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS
广西师范大学出版社

让·米歇尔·付东 著
陈雨——译

致谢辞

感谢对我施以援手，引领我走近小津电影世界的朋友们。尤其是莲实重彦先生，他对小津电影的精准解读给我的写作提供了诸多启示。然而，一切文字在小津那些优秀电影面前，似乎都黯然失色了，就此种遗憾而言，我的文字一样也在所难免，时而显得零碎而不完整。不管怎样，我还是要向这些与我因此结缘的友人表示谢意，他们是：福崎裕子、林加奈子、市山尚三、河合知代、川贝合子、大岛渚、坂本安美、柴田骏、福田美树子、吉田喜重、克里斯·马克、维姆·文德斯，香塔尔·哈斯米、克莉丝汀·德纳瓦塞勒、佩德罗莱蒂、菲利普·庞斯、让-弗朗索瓦·达斯和安娜·帕里约，你们的帮助让我没齿难忘。

当然，我这里还必须向小津安二郎与他所创造的艺术世界致敬，同时，感谢阿涅斯女士的帮助。

序一

爱与无

当《电影手册》前主编让-米歇尔·付东先生邀请我为他的著述《十三个小津》写中文版序言的时候，我很踟蹰。这种踟蹰当然首先来自我对小津安二郎（以下一般简称小津）作品的敬慕，他代表着东方电影源远流长的风格及思想传统，并不期而遇地成为世界电影现代性的独特起源，虽然人们用了很长时间才意识到其作品的现代性所在。

我感到踟蹰的另一个原因，在于此书映射出让-米歇尔半个世纪电影批评的心路历程。他的《法国电影的现代时期》作为法国电影史研究的巨制，是个人化的电影批评体悟与宏观的电影史思索熔铸的结晶。当这种个体感受与整体构架针对着异质的文化与美学，其结果将更不稳定。这里的“不稳定性”完全不是一个负面词，而如罗兰·巴特所说，它是艺术中最吊诡的品质，它来自对世界感受的敏感与开放性，以及对自我不间断的质询和再定位。这种不稳定性孕生了《十三个小津》，它是一位20世纪70年代带有政治激进主义特征的西方知识分子面对东方艺术与精神发生持续蜕变的印记，是东西艺术对话中美丽的密语。而陈雨先生的译本的出版，又将在法国电影和中国电影之间，通过日本电影，产生感知与话语的交织。

缘于我和让-米歇尔之间20年的共事和友情，我了解他的热情——对人的热情，对电影的热情——了解他对于电影风格和表述的敏感性，以及他对社会政治语境的高度关切。20年来，我们在电影，尤其中国电影领域也存在不同见解和争论。对于在美学上和观念上不能苟同的影片，他是苛刻的，有时会显露出异常尖锐的锋芒。可贵的是，这种苛刻，在这部著述中被用于审视他早年的电影经验：如何看待过去的自己，如何看待自己过去的电影认知。这种内省赋予这部作品一个独特的角度，这个角度让我们不仅仅得以观照小津的影片，更让我们看到小津影片对我们自身复杂生命进程的深度镜照。

弗吉尼亚·伍尔夫说：“愤怒的火焰遮没了真理青白的光。”20世纪70年代，左翼激进主义在很长的时间内主导着电影批评观念，其中包含着惊人的意识形态洞见和冲击力；而与此同时，理论思考和乌托邦诉求的极端化也在很大程度上遮蔽了对人类生命复杂情境和精微电影书写的认知。在这样的语境中，对小津电影的抵触甚至拒绝，显然出自对其“保守主义”的指认。

要知道，这种指认并不仅仅存在于西方电影批评中，甚至对于黑泽明而言，小津安二郎也是过于保守的。而在大岛渚的比照之下，小津对东方传统道德、家庭伦理和整体价值观的内倾，或者说是后倾，和他被看作一成不变的电影语言一样，被看成是“电影退步分子”。

但如同燃烧的火焰会慢慢进入炉火纯青的境界，“真理清白的光”也会在这个过程中逐渐显现出来。几十年的社会和生命的演变，我们对世界、电影和自我的认识日渐澄澈。让-米歇尔下面的话语不仅令人欣慰，并且让我感动：

若是能够达成这样的共识，再看小津的电影，我们就会摘掉两种“眼镜”，这两种“眼镜”往往带有偏见，观点相悖，但几何对称。在我左边是激进的眼镜，指责不宣扬抛却过往；在我的右边是怀旧的眼镜，是嗜古者钟情的陈年往事、颓败的花香与即将消亡的普世温情。但是，这一切都不属于小津人生最后十三部电影之花所氤氲着的馥郁芬芳。

摘掉了极左和极右的眼镜，具备了非极端主义的目光，我们得以重新理解小津的“保守主义”，发现其中了然的现代性的表述，并体认到他连接了传统与现代性，甚至超越了传统与现代性二元对立关系的生命洞悉。

毋庸置疑，在小津的影片中，有一种对于东方价值观、东方人的生存方式的深刻眷恋。这是一个如同白云苍狗一样在我们眼前转型甚至消逝的世界，对此小津发出了一声深沉的叹息。然而，这些作品并不应被看成一曲挽歌，如同维姆·文德斯表达的那样，“小津电影讲述了日本家庭的持续衰落，同时，他表达的也是整个国家的衰落”。让-米歇尔对文德斯观点的异议是睿智的，因为这个传统世界的消逝并不是彻底的终结，而是一种曲折的延续甚至更新。

小津的电影中，传统生态空间和现代生态空间，存在比较明确的对立感。这种由小城镇相对疏散的生活，与现代大都市高密度高频率生活方式之间的对比，几乎是一目了然的。在小城镇与现代大都市之间，并不仅仅是空间上的距离，也存在一种时间上的落差。但是，这种空间距离和时间落差都是相对的，它们都处在一个摧枯拉朽的进程之中。这个进程可以认为是现代性的演进过程，但也可以被看成是时间流逝本身的一种独特呈现。小津影片中摧枯拉朽的现代性，和一去不返的时间性之间，存在着非二元性的共存共生关系，并体现在影片空间、影像、人物和每个细节之中。其中尤其重要的是，虽然导演的深邃认知会不可避免地使影片具备某种象征性，但他对每一

个个体生命肌理的关注却是压倒一切的。当代个体对自我和世界的认知是小津影片的绝对中心，这可能是他在场面调度中使人物的身体行动性和面容表现性获得平衡完整展现的深度动机，这决定性地赋予他作品强烈的现代性，而小津式的现代性又恰恰体现在他对传统精髓的再生之中。

小津影片著名的“嫁女”母题，以一种高度家庭化的方式，在情感 / 伦理表述中，将现代性对传统的冲击和时间对生命的剥夺这双重主题完美融合在一起，也成为他对传统和现代性超越性关照的独特方式。但小津作为作者，其在“一致性与创新性”之间的张力，恰恰也使他的一些代表作看似游离于“嫁女”母题之外，例如他最著名的《东京物语》和费尽心力的《早春》。让-米歇尔在书中上述两部相邻论述的影片之间的互文中做了分析，读者可以尽享他的研究心得。

而依据笔者多年内心所感，小津的人物对于传统的散失，固然有其不安不耐和不忍，却从未以敌对或抵制的方式来面对。他们深知现代对传统的消解力，从根本上出自俗世生活点点滴滴的欲望，出自生命在其当下的尴尬情境。对于潜存在现代性之下的生命欲求，小津有着深刻的内在体认。《东京物语》中的小儿媳妇纪子，对于长兄与长姊的理解，就来自这种内省。而通过成为鳏夫的父亲，这种出自内省的理解，被表述为一种深度接受 / 理解，并最终表达为祝福。面对儿媳妇纪子，老人不仅仅希望“嫁女”，还表达出比“嫁女”更本质的祝福：痛楚的生命必须脱离过去的茧缚，有一个新的开端。在父亲充满体恤的劝慰面前，纪子潜藏着惭愧的紧张消失了，她的眼泪流淌出无以言喻的委屈和感激。

这种自然而深切的祝福，凝缩在婆母的一只手表之中。我们在此又看到了火车，这个在小津影片中连接起小城镇与现代都市、传统与现代、过去与未来的中介。在火车上，拿着手表的纪子，在低头沉思之后，抬眼望着前方。在这一刻，通过老人对纪子生命困扰、生命欲求、生命希冀的接受和理解与祝福，一种传统得到了传承。而这个传承的实质，就是爱本身。

即使具有对其影片所有个体（他们是生命中所有个体的表征）的接受、理解和祝福，小津仍然可能被看作是“保守主义者”和“道德主义者”。而他自己则走得更深更远。如果说《东京物语》还会被人认为有对不孝的长子长女的微妙谴责，三年后的《早春》，这部关于婚外恋的影片，则去除了所有对人物的道德判断，只剩下对每个个体情境的全面理解和深深祝福。“嫁女”完全消失，但年轻的姑娘金子千代在与有妇之夫堕入情网，经历进退维

谷的痛苦处境之后，主动伸出手和爱人握别，则成为一个现代女性咀嚼着苦涩但决然而去的形象。

小津的生命止于花甲之年，他的早逝在多大程度上缘于此书中说到的常年忧郁，我们无法定论。但小津在自己的墓碑上的那个“無”（无）字，看来并不只是一个人生的总结。从“茶泡饭之味”到“秋刀鱼之味”，体察了人生诸种苦楚，表达了心中所有祝福，但还是无法解除有感知生命的“生死爱苦之味”。一个文字的“无”，诉说着诸行无常和诸法无我的实意，但从一个字的诉说，到不立文字的明心见性，还要有多少道路？小津的“无”，或者不是人生的终曲，而是新感悟的开始。

谨以拙文献给小津安二郎，赠给让-米歇尔，寄予所有在生命磨砺中，深刻体验爱，不断感悟生命本性的人。

徐枫，中央戏剧学院教授，电影史论研究者，策展人与制片人。

徐枫 

2023年2月7日于巴黎

序二

致中国读者

我的内心几乎是掺杂着一种奇特的自豪、谦卑与不安的感觉，来尝试努力完成一项任务，以回应我的中文译者陈雨的请求，他对这部作品在汉语世界的存在起了决定性的作用，我向他表示最诚挚的感谢。我还想借此机会表达我对徐枫教授多年的友谊与谢忱，他在百忙之中，拨冗承担了撰写序言的任务。

我们想把这本书引荐给任何希望与小津相遇的中国影迷。

我很自豪地发现，也许我有能力让自己更切近一部于我无限倾慕的作品，来为那些尚不了解它的人开启一种可能的阅读方式，或者为那些已经熟知这位伟大的日本大师的读者，带来一些崭新的启示。

小津的电影有一个特点，即非常平易近人，故事颇为简单，而且乍然一看，讲故事的方式也一样平实单纯，但又同时呈现出了无限的丰富性，在很多方面是可以被重新发现，有被更深一步去探索的可能。它们的独特之处，有多少被铭刻于其原产国和那个时代，却又颇受来自世界和各个时代观众的欢迎。有人会说，这才是伟大的艺术，这就是我们所定义的经典，是不可辩驳的真理。但小津的电影，与约翰·福特、让-雷诺阿、弗里茨·朗、谢尔盖·爱森斯坦、奥森·威尔斯、费穆或沟口健二等人的那些杰出电影又有所不同，它有一些私密的东西，可以瞬间与所有人无限接近。在某种程度上，这是因为它们讲述的是家庭故事，或许，实现这种普遍性的人生欢愉，更需要一个贴近日常的主题。这一主题需要一种更深刻和更微妙的舞台艺术，这种艺术只能被次第呈现，而且总是以不完整的方式被一再地发现。

对于这位已经完全拥有独立艺术地位的电影人的最后十三部电影，我试图每一次都能够基于个人的视点来引出一条路径，可以说，这是基于一种精神切近的友好之基础上，将我与每一部电影连接起来。今天，小津安二郎被全世界公认为最重要的电影人之一，大量的学术和评论文章都是为他而写，这相当公正。作为一个艺术批评家和学者，我熟悉其中的许多文字，但可能不包括一些来自中国的作者。因此，我愿意抱着谦卑之心，将这样一本书写给中国的读者，在这里，我并不打算自诩要讲出关于小津电影的一切，取代那些评论过他那些作品的伟大作家，当然更不想取代中国评论家的地位，取代他们与自己的同胞所分享过的对这位艺术家的认知。这本书提供的只是个人观点，其灵感来自这十三部电影，一部接一部，借此理解了他的全部作品。

我深信，只要保持谦虚，不自以为是，不认为自己写的具有绝对价值，也不认为自己能写出作品的全部真相，在坚持个人立场的前提下，尽可能细心、知情并能论证个人观点，总归是有很多东西可以分享的。我也相信，这个方法对于所有电影，甚至对其他艺术也都是同样有效的，即使小津安二郎于我来说可能更加富有意义。如我们将在下面的章节中详细讨论的那样，关于对他经常被标以肤浅和简单的想法相反，我认为，他的作品事实上是极其丰富的。其表现层面的丰富性可以表现为历史悲剧、暴力、喜剧、神秘、出乎意料的音乐形式、造型和叙事的创新，以及有时略显疯狂或古怪的好奇心，等等。所有这些，若需要浓缩一种共识来极为合理地诠释小津，那就是这位作者对待电影的亲密程度，以及他对我们每一个人说话的方式——小声在耳畔萦绕。

小津不做大场面，他不走上讲台发表演讲，以激起群众的热情，或引发爆炸或引燃烟花效应。小津低语呢喃，他低语的是严肃的、复杂的、有趣的、悲伤的、快乐的、神秘的东西，是我们知道一部分但没有思考透彻的东西，是我们有些半知不解，或已然忘记的东西。耳语，让我们每个人都可以用自己的方式来理解，这就是我在书籍的文字中试图做的事情，相信这些句子不能告诉我的读者他们应该有什么感觉和想法，而是激发他们自己的感觉和想法，这些感知与我最初持有的也一定是大大的不同。

像任何作家一样，我写作是为了与我素昧平生的人分享阅读——作为读者的你们，现正在阅读我的写作，这再正常不过，没有什么可惊讶或担心的。但是，若说也有一些顾虑，那么顾虑就在于：我以前甚至没有想过，也没有在语言或文化诸方面预先设定过规矩，我用法语为法国读者写了这本书，但现在可能是中国的读者将会翻开这些书页。这就是我的担忧，由于这是一本由欧洲人书写的关于亚洲艺术家的书，现在却是亚洲的读者将开始阅读它，所以，这种担忧就被放大了。我无权讨论，甚至无权对日本人和中国人之间意见趋同与否、亲密与否发表任何意见，这一点我不得而知。如果我可以被允许这样表达——“事不关己，高高挂起”。但你只要看一下世界的地图就会明白，这些小津的图像和我的这些文字走了一条奇怪的路——我们至少可以做的就是承认这一点。我们也可以，而且相信我们必须笃定地认为，这个旅程与其他任何较短的旅程一样合法合理，而且可能同样富有成果。

对于这样的担忧，我不得不豁然开朗了，因为小津安二郎已然通过他的电影及出现在男演员笠智众或女演员原节子脸上的那种神秘、嫣然一笑的无限柔情给出了答案。且让我们说：试着相信我们，相信写作的我，相信阅读的你，相信经常在困难和复杂的世界中拍电影的他。

让-米歇尔·付东

2022年8月21日于巴黎



▲大岛渚《青春残酷物语》

1963



▲今村昌平 《日本昆虫记》

1969



吉田喜重 《情欲与虐杀》

引言

关于小津安二郎及他的电影世界

青春期的偏见

小津安二郎的电影第一次进入我的视野，是《东京物语》、《秋日》和《秋刀鱼之味》三部作品，这些电影是在他去世十五年后，也就是在20世纪70年代末，第一次登陆法国。对于《东京物语》，坦率地讲，我当时并没有喜欢这部看上去不免平淡无奇的电影。电影退场，我和同伴一致认为，这种复古和感伤的故事绝对不符合我们对电影的期待。那个时期的标签是政治承诺，而我最喜欢的电影是探索社会组织中所呈现的重要命题与全新美学语言的结合——仅就日本电影而言，我（至今仍然）非常欣赏大岛渚的作品和今村昌平少数几部电影，还有不久前在夏乐宫电影资料馆回顾展时，他们上映的吉田喜重的《情欲与虐杀》，另外，也包括我钟爱的黑泽明和沟口健二的主要力作。一是由于这些电影的宏大叙事和波澜壮阔的情感表达足以俘虏观众，二是它们可能至少在一定程度上受到了《电影手册》的垂青，各种评价，近乎完美，而《东京物语》均被束之高阁。

若不在乎自贬谏劣，第一次与《东京物语》相遇时，我恐怕难以掩饰自己当时的某些品位之匮乏。这部电影，至少从两个方面超出了我的认知，或超出了那一时代人的审美趣味。一方面，不可否认，小津的电影风格并非跃然纸上，直接被人们识别出来。通常，当一位艺术家成为经典后，我们习惯于津津乐道他在作品里像星辰一样闪烁的显性美学，才认为这些都是理所当然地被追捧的。但这和小津无关，他那时对我们造成某些识别盲区——其热衷的，乃是以“简陋”的方式来拍摄电影，使电影尽量亲民，并乐此不疲。对电影剧本写作几近苛刻，视听紧扣主题并尝试与观众产生最大的共情，他将其称之为走向自我电影精神的一趟奥德赛之旅。这种精神，对于为构建当代日本观众群体的电影制作来说（即使在这种情况下，我认为它也是复杂的），远远不能称得上经验主义。这种“简陋”并不是所谓的日本人的一种怪癖，但它会让小津的电影远离西方的观众：沟口健二和大岛渚的电影让人钦佩之处，也在于他们甚至无需借助黑泽明“日式特点”的多和少上的争论来求取认同；莲实重彦亦明确地驳斥了西方一种“极其日本范”的“懒惰”的电影理论，或者至少让西方人觉得过于日式的简单论调。然而，所有相关的论调，最终归聚到了一点，即如何铺筑一条属于自己的道路，构建一个远

离凡辈，闪耀独一无二光芒的作品。对于小津的忠粉来讲，这看起来好像是一个悖论：他的作品极为通俗，多由简单的故事构成，并以简单的方式叙述——但他的简单，却往往可以带给我们震慑心魄的柔美之力，能为观众开启一扇通向作品幽深处的灵魂之门。让我们不妨重新审视识别小津作品前后的落差。

众所周知，在让-吕克·戈达尔（Jean-Luc Godard）所说的“艺术的童年”理论诞生后，电影却在当下失去了某种纯真，它们曾经几十年来与观众并肩作战，表现出非凡的创造力。但这种创造力在新电影里踪迹全无，成为只隶属于伟大的早期创造者的专利，在现代观众面前，它们的确丢失了最初无邪的本真。我认为，小津从来就不是西方观众的菜，他可能需要很多“蛇头”来帮忙引渡思想，而这些蛇头必须直面当时的观影习气，故他们的接受能力也往往不免迟滞——这无疑也是法国及其他西方发达国家心态发展史的一个标志。小津本人包括其他许多例子都可以说明，作为先驱者的他们都难逃被暂时封存的尴尬。比如，就连亨利·朗格卢瓦也是在经历不短的时间后才接纳了小津；沟口健二和黑泽明也花费了相当长的时间，才获得西方影迷对其“日本风格”的认可。在1972年4月接受鲁伊诺盖拉采访时，朗格卢瓦说，沟口健二和黑泽明对他来说是先入为主不可替代的，这种大咖的光环促使他最初是本能地抗拒小津，但是，后来他还是被小津的影像力量彻底征服了。在相关日本电影的主题课程中，他毫不夸张地坦言：“我几乎是把小津电影作为反面教材来颂赞沟口健二、黑泽明的，但是，当我真正地领教过小津作品后，前两位明星似乎被他瞬间击溃了。小津像一个三明治的一层，他介于黑泽明和沟口健二之间，却让我领悟到了‘何谓天才’……这就是艺术的生命。”

1963年6月—8月，在小津去世之前，朗格卢瓦就已经安排，展映了小津的十一部电影，并在1971年，他重新播放了这些影片，他说：“小津之战终于告捷。”这是1972年的话，但这个预言得以真正实现，还是在几年之后。将自己与这位伟大的导演联结在一起，他成为小津首批强大的辩护者之一，他宣称：“明天，小津会像伯格曼一样，被众人追捧，场场爆满。”

《寻找小津》在1985年上映，在《得克萨斯州的巴黎》的金棕榈奖一年之后，就在《欲望之翼》之前，维姆·文德斯在第二次国际导演峰会上成了一流的电影导演。

为了实现这一目标，另外两位使者应声出场了：维姆·文德斯拍摄过《寻找小津》^②和法国发行人让-皮埃尔·杰克逊（Jean-Pierre Jackson）

携手，他们不遗余力地进行小津电影的引介与推广工作，起到了决定性的作用。文德斯的这部电影被认为是一个爆款，是非常先锋的二传手，片中屡屡发声：“什么？你认为自己热爱电影，但你却不知道小津的作品？可怜啊！”大家发自肺腑地为之奔走、持续发力，维姆·文德斯选择这个手段（感人的独立电影），权威机构甚至将它视作当代作者电影的重要代表。关键在于，这个发现不单只停留在一种现象级的时髦上，当然，成为“热搜”不无裨益。但对于我来说，一旦迷上小津的电影道路，就让我们致力于“完成剩下的工作吧”，尽量把它里面的美、力量，还有其中所具备的内省品质等，在一部部电影中一一找到的印证，为建立观众对小津的认可度，创造源源不断的条件。

我要强调的第二个方面。一部伟大的电影之所以伟大，骨子里是需要具备某些条件的（对我来说，当我初识《东京物语》的时候，无法确认这些条件），所以某部电影的成功不是偶然。一部电影，或一些导演的作品，被认为具有丰富性的主要原因，最终取决于他们的创造力。电影史学家和影评人倾向于认为，一个导演在其职业成长过程中塑造了可称之为作品的特征在于：能够彰显风格的连贯性，组成的脉络交相辉映，历久弥新，隐含更为广博、深刻的内涵，他们有时在表达中注入独有的密码，有时也通过改变风格和语调来达成效果。正如所有电影院和电影节的选片人，他们都知道如何通过一个特定的代表人物——通常是导演，有时会是演员——来定性电影的风格一样，这种选片意志从来不曾改变。

唯一的例外是《浮草》（*Herbes flottantes*），由大映株式会社进行拍摄。

对“作者”概念的批评，至今已经有了很长的历史，也引发了针对创作风格多样化和电影共性特征讨论的许多反思。但这对貌似依附于专业范畴之上的理论阐释影响并不大。罗兰·巴特和米歇尔·福柯之后的50年里面，“导演主创论”展现出独特魅力。这方面，小津作品流露出完美的个人电影文体的连贯性，将“作者”的思想凝练到了一个罕见的高度。此外，他的作品完全符合20世纪50年代在《电影手册》中发展起来的“作者”电影的概念，脱缰于森严的电影工业体系，其唯一性与远非纯粹的技术、经济与艺术混合而成的集体性之间所自然产生的紧张对峙，这就是其独特之处，它远远超过了那些作家、画家或作曲家。好莱坞影响了整个日本电影工业，包括小津工作一生的松竹株式会社^①，作为直接受美国模式启发的电影厂的一部

分，似乎现代工业体制对导演的苛刻程度与导演对自己作品所秉持的精神，皆被小津完美地平衡了。

我们知道，将“作品”的含义放在导演全集里诠释（不一定非得统揽所有作品，几个有意义的作品就足够识别其内在精神的连续性）是奇妙而令人愉悦的，一个人越了解一部电影，自然就会一个接一个地被作者另外的电影所吸引。小津的最后十三部作品，从《晚春》（1949）到《秋刀鱼之味》（1962）就是如此，总体风格具有一种和谐的关联性，却不失个体的独特性，这十三部，或许不是同等成功和完美——随着了解加深，我们会发现更多的闪光点和缺点并存，也有不那么令人信服的方面。但我相信，只要对这些电影致以最大的敬意，更多地去聚焦它们艺术手腕的独到之处，某些品质的不平衡，丝毫不会削弱其巨大的成就。

小津的所有作品都烫有烙印，具有连贯的风格，即使在老电影中也是如此。这些共性叠加反而赋予每部影片更为丰赡的个性标签。我们可以特别提及这几部重拍电影（1932年的《我出生了，但……》和1959年的《早安》，1934年的《浮草物语》和1959年的《浮草》），它们绝非雷同之作：他的默片，以及1936—1948年期间的六部作品，也都吸取了时代的外部影响以及实验精神。大卫·波德维尔从网络评价、专业影评，以及各种反馈渠道等方面对小津的电影进行了详细的分析，并借此抨击了那些片面而简单化的谬读，那些偏驳的认知往往忽略了小津电影所赖以生存的原生地文化与社会性的综合历史情境。

经验告诉我们，初识一部电影就能够瞬间对其产生共鸣的概率并不大。这无异于和一个陌生人相遇，这个人或可成为你余生相濡以沫的伴侣，但也可能仍然会是你生命中一个熟悉的陌生人：这样的过程，经常跌宕起伏，充满了自相矛盾，它与爱情小说中的浪漫逻辑相反，最美丽、最持久的爱情，是鲜有一见钟情的。首次发现小津作品后，相隔多年的一个仲夏之夜，我参加了巴黎大道马克斯·林德电影院（Cinéma Max Linder）举办的小津大型回顾影展。我在品鉴几部电影之后，又重温了《东京物语》，显然，彼时我才意识到自己年轻时曾犯下的种种误判。自此，我便乐于向大学生或者艺术院线的观众引荐这部影片。当一些观众表现出一筹莫展时，我并不感到丝毫惊讶，相反，如果他们立即表现出很高的热情，我通常倒会相当怀疑。我喜欢与那些对小津电影后知后觉的人深入交谈，分享我自己的经历，让他们明白，有些时候，单纯的个人喜好可能导致认知的离谱，事实上，在这些电影

中，我们可以发觉无数既瑰意琦行而又朴实无华的珍宝，那个时刻意义非凡。

我感谢小津安二郎创造的电影盛境，我们可以慢慢地沉浸其中，就像拜访一个既好客，同时又对所有客人提出苛刻要求颇不寻常的主人一样。由千万条路径构筑起来的小津电影世界，其丰富性让人叹为观止。这些路径悉数汇聚于他的十三部电影，最后，也成就了本书。尽管这些电影的创作周期都很有规律（十三年内，作者习惯于每年制作一部电影的节奏），并且剧本均由同一个剧作家野田高梧起草。一再重读小津的电影，你就会感知到一种敏感的磁场在作品与作品之间持续发生共振，它们不被“主题”或“题材”所裹挟，而直抵电影的创造性本质，远远超越了一部摄影机所预设的界限。

吉尔·德勒兹（Gilles Deleuze, 1925—1995），20世纪法国最重要的哲学家之一，其作品影响了人文社科的各个领域。1969年，德勒兹与加塔利相遇，决定进行合作，一起创造了众多富有洞见的哲学新概念，对精神分析和资本主义进行了综合批判。合著作品《资本主义与精神分裂（卷1）：反俄狄浦斯》《资本主义与精神分裂（卷2）：千高原》《什么是哲学？》等成为作者受欢迎的著作。

可在本书的末尾找到一份选择性书目。

这种介于作品内在的一致性与创新性之间的电影游戏（难怪这位导演对《差异与重复》一书的作者吉尔·德勒兹^⑨来说如此重要），为人们绘制出一片不同质感且地缘繁复的领土，这与那些不吝虚张声势、挪用日本或东方标签，来缀饰某种本质虚空的“平原”完全不同。这十三篇文章尝试从自我更新的深度观影经历出发，以情感、反思甚至不畏谬识，来铸成与作品全新的相遇，借此说明隐藏在小津成熟电影不可胜数的拍摄方式、美学表达以及政治洞见，这意味着小津的灵感源源不断的重启。也许，我不敢自诩自己认识小津乃是取之有道，比如我想提到的两部重要的参考文献——两位渊博的行家吉田喜重导演和莲实重彦教授的著作——与其为友我深感荣幸，他们的作品包含了我不论从任何方式都无法与之媲美的知识宝藏，更不用说唐纳德·里奇的开创性工作和大卫·波德维尔的系统理论研究。^⑩

但是，伟大作品的特点在于，每个人都会不断温故知新，并努力去感受和思考各种可能性以获得一种共享的盛宴，我们应该对前辈所书所讲的话心怀敬畏和感激。这就是尝试构建此书的每一篇文字，每一篇都寄存于所对应的每一部电影的内核，或者更确切地说，是这些电影和我之间的私密关联。

但一切的起点，或许还得从电影的拍摄方式开始，或者，更严格意义上说，是从摄影机的运用方式，来分享其绝不容小觑的意义。

物件存在与看的力量

那是在1993年，小津九十周年诞辰，也就是他去世三十年后。位于东京涩谷区文化中心的文化村大厅，举办了一个小津导演主题展。展陈布局大体分两部分，它们所产生的强烈对比让我生出了一份敬意。我们可以在厅内看到大量的文本档案，包括他的私人日记及随身物品。而人们会在大厅的尽头看到一个以“小津的方式”为主题的电影场景还原，它布置了一座传统屋子的玄关和客厅，前面有一台摄影机，自20世纪40年代以来，为小津绝大部分电影操刀的首席摄影师厚田雄春所使用。摄影机设在低矮的三脚架上，为60厘米标准高度，接近于地面，介绍中说是导演很早以前就开始采用的视点，这也成为他从1956年开始的唯一视点，从《早春》启用，即最后八部作品。

为什么这次展览对我来说对比强烈？却是因为小津的私人物品，特别是他的手稿，简单至极，令人动容。这些私密且细腻的物品把我们迎向小津本人的心灵，虽然了解所谓个人生活细节并非我愿，但其展陈所建立起来的小津和观众之间的关系是极其人性化的。

从某些方面说，看小津的电影就像一个微小的声音与人们耳鬓厮磨，帮你理解人类更深层的东西：在电影沽名钓誉、自我吹嘘的时代，这是非常罕见的现象。他的电影给人的感觉就像是让我们体悟一个人的存在，这个人在你的耳边呢喃。虽然他说的是于我未知的一种语言——日语，但这并不重要，它所表达的实际上是小津安二郎自己的电影语法和导演方式。然而，我们在这种语法里面不由发出了惊叹：每一部影片，在其整体的原则上，都有一种优雅尺度和衡量准绳；同时，也隐含着各种尖锐或粗粝的形式，这种尖锐，可能来自一个角色对于另一个角色而言的，身体的或思想上的（或两者兼而有之）碰撞，也有可能来自某些电影手段。比如，一个取景，一条声音，或一刀编辑。

让我们回到展览上来。我长时间驻足于小津的手稿前，尽管完全不能辨认这一门语言，也无法听懂，所有的展签也是清一色日文，我对展出的物品好像一无所知。但这丝毫没有困扰到我：我可能被剥夺了很多信息——但幸而有法语版《电影手册》，也能略识一二。但我仿佛能从另一个维度感受到小津双手轻触纸面的思想留痕，以及陪伴他生命左右的这些随身物件所释放出来的微妙脉动。观展后的一种下意识，我居然去了东京大郊区的北镰仓站

寺院，小津的陵墓就在那里，就像前来祭拜的前人和后人一样，我也在那里留下了一包香烟和一瓶清酒，在我印象中绝对不是愉快地为一个老友带去了食品，而是去造访一位感情深厚的故人。在文化村的这一场展览中，我通体的情感细腻变化，与呈现在眼前的橱窗展示物品和手文稿，以及略显造次、品位着实不高的“小津拍摄现场”的还原场景之间，存有一种巨大的反差。这个场景很假，非常迪士尼乐园化。在我看来，摄影机的展示似乎是画蛇添足，我对这个假冒的装置产生了天然的排斥，就像我拒绝想象小津在他的电影场景中挪用了多少这种赝品。但是，这个赝品，只有透过这台摄影机的取景器，通过它50毫米镜头，导演唯一使用的镜头，才能收获另一个天地的惊鸿一瞥。在取景器中，我发现了一个和谐一致的内部空间，在肉眼看来，对于游客只是一件无趣的民间工艺品所呈现的空间表象，却不容置疑地让我看到了小津电影的一个镜头画面。让人费解的是，同一个场景，在取景器内外所呈现出的两种结果为什么会如此大相径庭？

这个谜团让人想起厚田在《寻找小津》中对维姆·文德斯说的话：小津自己给每一个画面定机位，指导他的助手安装摄影机，然后再亲自查看取景器。这给我们提了几个问题：小津看到了什么？谁最终敲定了机位？若他无法传达给助手最确切的位置怎么办？

文德斯所讲的轶事，其重要性在于指出了小津的电影机位并不是规范化、可预测或系统化的。这完全与一种肤浅的表象相悖，说他的电影非常程式化，是从起始的作品中，逐渐累积起来的一串简单语法，且一劳永逸被固化。事实上，相较其他伟大的电影导演有过之而无不及之处，是小津亲自构建了无数独一无二的镜头——也就是说，他是真正的创作者，是一个坚持个性化电影书写的行动者——这种创造力的每一刻进阶都要求非常精准和苛刻，而且，通常是不可视的，甚至他自己都无法预见，所以只能一个一个来亲自确定镜头。我们难以衡量这需要付出的努力，以及导演所承受的工作压力。所以，通常情况下，伟大的艺术家们都嗜酒，易怒，且很容易疲劳，往往英年早逝。对此，应该是有据可循吧。

参观文化村的小津展览馆后，我还有另外一个疑惑不得其解。显然，选择传统室内作为拍摄空间，并以敏锐的感官来驱动镜头，这两者对于小津来说信手拈来。那么如果让他去拍摄巴黎或者纽约的街道，他会怎么拍呢？是否可以在他眼中看到另外的视觉奇观？或者对他来说根本没法拍？当然，小津拍摄了许多现代建筑，不缺西式风格的，在他最后几部电影中也拍摄了办公室、家具齐全的公寓、美国酒吧，以及大城市的街道（东京、大阪、神

户……)，手法带有一些明显的西方印迹，有时候它们也会被拍成截然不同的状态，但是这些都是他熟悉的生活、工作场所。他没有拍过日本以外的任何地方。我们永远不知道在那里，小津的视角会向世界其他人揭开什么、展示什么。或许，什么都没有？

人身的高度

小津著名的低角度机位，被频繁讨论，对我来说它暗藏玄机，而这个妙处几乎都被忽略了。人们常说，这种拍摄方式是根据日本的传统坐姿高度，用来再现坐在榻榻米垫上的人的视点。此话是有道理的，我们也可能发觉，用低位方式拍摄风格现代、西方化的布景会显得奇诡。但无论如何，电影制作的原创性不会被改变，将此一视点应用于拍摄其他新建筑、公寓楼、行政楼的走廊或办公室，不断引发着我们的思考。作为西方人，简单靠近地面的低机位拍摄确实令人耳目一新，这也是其玄妙所在：小津的镜头里，即使近距离，演员们的全身举止也可以尽收眼底。我们可称之为小津的全景镜头。

关于景别，我们可以谈到美国镜头（膝盖以上）和中景镜头（略高于腰部），这两个景别在电影中往往被慎重选用。特写镜头，在美学表现上具有决定性作用，它受西方古典肖像画的启发，当脸部特写被数倍放大移到大屏幕上时，电影艺术具备了惊叹号的表现力。远景，可以看到全部人物，人身被缩小放置在一个较大的环境中，人物的作用则退居其次。但这些景别都没有出现在小津的电影中，他对景别的选择，绝大部分来自角色的身材，男性或女性的身高，且不吝将其居于画面的重要位置——无论哪一个画幅，比如黑白电影的1.33:1接近正方形画幅，或者代表黑白向彩色过渡时期的1.85:1宽屏幕，如1958年《彼岸花》。

通过以这种方式拍摄人物，小津改写了美国经典电影的定义，但并不与之相悖，霍华德·霍克斯作为经典电影代表：根据人物的身高来取景。小津的全景景别通常不是一个人的站立高度，但他以非常规的方式进行取景，他显示的是被纳入情境中的人的高度。小津的电影引发了关于经典拍摄方式如何表现正反打镜头的争论，比如怎样应对同时产生的双方对话、对抗，或者在对峙中，脸部需要相对身体居于优先地位的处理，等等。小津的置景完全不循规蹈矩，他寻找角色对峙之外的东西，或寻找观众与角色之间的默契。评论上经常提到，小津避重就轻乐意倾向于拍摄侧面、从四分之三背面或者是从正背后进行拍摄而不正视冲突，这样的论调显然站不住脚：冲突始终存在，在小津的电影中总是有另外一种形式的冲突，有时暴力到甚至动手，但

这是一种戏剧性构建的结果，而不属于强行置景设定，是一种自然形成对抗的表达。

小津的拍摄手段解决了一个再普通不过的矛盾，那就是如何在身体和脸庞之间取舍。在戏剧场景里，我们不得不选择身体而牺牲脸庞，电影因为它丰富的景别而采取两者切换。而小津，找到了两者同时兼顾的方案，既不为身体牺牲脸部，也不为脸部抛弃身体，将它们同时纳入一个场景中，同一个镜头里面。他找到了与常规绘画构图分庭抗礼的利器，突破了电影景深的短板：要么必须离得很远，看到了身体，但代价是与观众保持了距离；要么走近，看到了脸，但代价是看不到全身。现代绘画试图克服这一矛盾，尝试打破脸部和身体之间的和谐比例（毕加索提供了最明显的例子），或者将脸部作为肉身来展示，通过强化脸部的身体属性而损害原有的特征（有很多例子，从柴姆·苏丁到弗朗西斯·培根）。小津以他的方式做到了，而且没有明显背离经典的表现形式。

在电影中，多个人物和脸孔毗连同框出现是不多见的，在现实生活中也是不同寻常的，除非处于极其特别的情境，比如在爱情中我们才能发现自己与他人的脸和身体会产生关联。身体接触，或由欲望驱动的身体碰触，两者在身体间消减了距离，各自的身体却仍然保持独立，有着清晰的分界。但是如果是真正意义上的爱情关系，双方的身体将不会分离，脸孔与身体融为一体——言情或色情定义只是一线之隔，此时的面孔，已经抽离了其特殊的、人体的属性。小津构建了身体与身体之间的物理距离，但没有消除各自体现在脸庞上的人与人之间的距离。

接受评论家查尔斯·泰松（Charles Tesson，1954— ）的采访，泰松为法国版《秋刀鱼之味》（Goût du saké）附加索引影像中出镜。

吉尔·德勒兹和费利克斯·加塔利在小津电影和“小众文学”概念之间，进行了非常有意思的比较 [《卡夫卡：一种小众文学》（Kafka. Pour une littérature mineure），1975年，午夜出版社（Editions de Minuit）]。这个概念很复杂，似乎没有文学直译的可能性，而构建这一概念涉及领土和语言问题，由此我们或许可以把小津作品设想为一种“小众电影”。

与满足情感宣泄导致激情冲动而生成的表演相反，他的电影是设定距离的，但这个距离也是具有亲近感的，这是他的原创，他的独特电影语言。这种形式的构成是一种乌托邦式的表达，是一个由多个个体组成的社会群体被某种爱和尊严所垂怜，他们存在距离却没有间隔。这是吉田喜重发表的关于

“小津安二郎的反电影”的最确切的注译之一^②，他通过强调这位电影人毕其一生都与主流规则保持距离来证明这个逻辑的合理性——吉田强调了小津电影写作的独特性，明确表示他在反对罗伯特·布列松的理论依据时的笃定，暗示了日本的“反电影”（anti-cinéma）和法国的“电影书写”

（Cinématographe）之间存在精神认同上的巨大默契。阿兰·贝加拉针对取景，非常中肯地解析了小津电影这种“简单”拍摄手法具备跨越式意义的动力，他的文章《起身的人》于1980年发表在《电影手册》第一次回顾展上。还有德勒兹，我们以后会经常与他产生交集，在《电影2——时间—影像》的第一章中，他用哲学与电影的观点提到，与以戏剧冲突为基础的讲述和拍摄方式决裂的原因来源于一种极端主流导向，就像我们所知道的：“生死有时，母女有命，但男人将她们搅和在一起，使其混乱，致其冲突。这就是小津的独特的思想：生活其实是简单的，但人类通过‘搅动无波古井’^③持续使它复杂化。”

关于小津安二郎电影策略的随笔

小津的电影场景所建构出来的这种独特的距离尺度，不仅适用于人物角色之间的关系，更在于建立了角色与观众之间的联系，而后者可能更重要。它让我们实际上避开了被吞噬的危机（观众被禁锢、被非理性地吸进电影中），和“凌驾于生命之上”的强制灌输，也摆脱了那些永无宁日的特写镜头。小津允许我们不放弃完整人性形象的存在，让我们融进去但不迷失自我。换句话说，它假定了一种既完整（整个人：脸+身体）又相对（人是宇宙的一部分）的关系，这可以说是他对电影人文主义的深度注释。

这是关于整体和局部之间的关系，局部中构成镜头的元素也是社会中的个人，帮助了小津的电影拥有通常意义上更开放的政治空间。小津经常被看作是一个倒退者，迷恋于一种或多或少的虚构传统往昔，我们无法猜测导演是果真其然，还只是出自一帮评论家的猜测臆想。事实上，在他的电影中，理解空间总是有最灵活的余地，人物表现蕴藏多种可能性，观众有充分判断的自由。家庭，这个社会细胞迄今为止在他影片里被描述得最多（这反映了日本观众的亲身经历），偶尔他也拍摄企业，或其他群体的成员，如退伍军人，所有的这些角色的内核棱角分明，有充足存在的理由。像其他社会细胞一样，常规家庭关系决定不了小津在电影中为人物所设定的主观方向。如果人物表演与自身经历有相似性，小津会让演员先忘却自己。自20世纪60年代，小津就被冠以“电影退步分子”，特别是受到大岛渚的影响，更加敲实了他不是一位电影革新者的论调。对大岛渚来说，和当时许多人的看法一

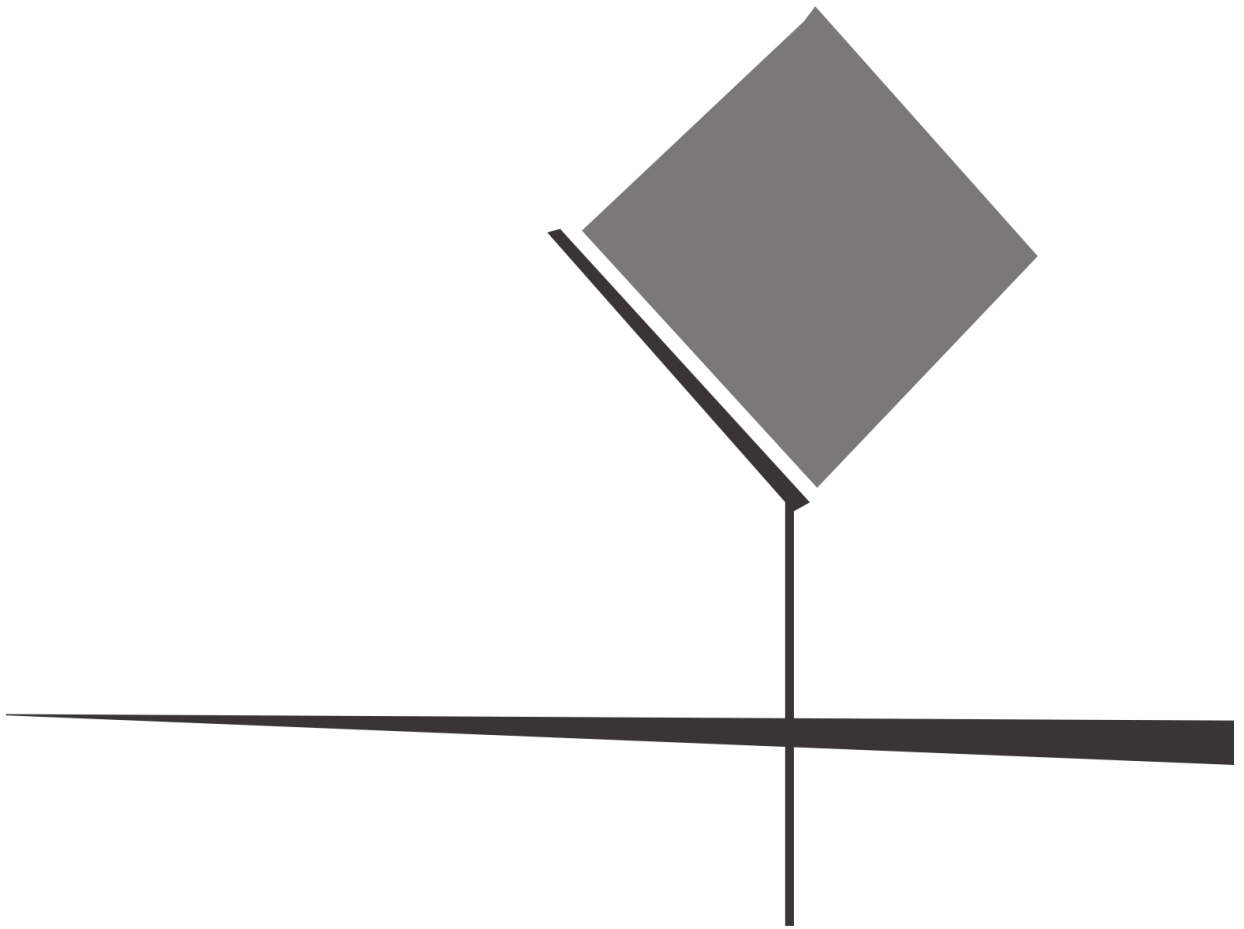
样，如果不是革新者，则为反动派，即既定秩序、既定统治和社会操控机制的拥趸。但这些都明显背离了小津于20世纪三四十年代的很多电影中所投射出的无限可能性和启示之光，特别是他最后的十三部变得尤为凸显和富有成果，影片剧本撰写或共同撰写者野田高梧说：小津是一个勇于革新的电影导演，他始终在改变，且不断求动，不嗜虚名，他在创作的大树上开出了新的枝杈。由此，人们开始质疑维姆·文德斯的话，他把小津电影的主导观念错误地概括为：“小津电影讲述了日本家庭的持续衰落，同时，他表达的也是整个国家的衰落。”

我们希望掷地有声地澄清，小津讲的并不是“家庭”衰落的问题，也不是所谓电影中家庭的衰败问题。“老者将逝，众生走向孤独”，这听起来不好笑，但皆为自然的归途，此一过程具有非同寻常的要义，也是电影导演的感同身受。同样，他讲的亦与国家衰落无关，而是日本从战败中复苏，再次成为强国，这需要归功于——或以之为代价——以日本传统生活方式和西方多元交杂为代价。谁能说在20世纪五六十年代或此后，日本已丢失了它的身份特征？这是关于一个“无常”的问题，借用尤席夫·伊夏格布的话，灵感来自刻在小津墓碑上的标志，無字（MU，发音为“mou”）。如果引用禅宗大师道远的箴言，我们应该可以感悟，“无常”不仅仅局限于樱花花瓣的凋零或一些电影片名映射的季节变换，还有敞篷车、爵士音乐、清酒瓶旁边的威士忌，是时间的流逝和世界的轮回：即生命的本质所在。人物所选择的生活方式，或者我们所共居的环境，传统或现代的，民族或外来的，日常琐碎或是精神层面的家园，都是基于时空意义之上的叙事源泉，而不是前期剧本、主创人员或者观众的期望值所能预判的。绝非玩一把突发奇想：不是在讲述妙谐趣事，不是在表现跌宕起伏，也不是为追求某种出其不意的效果，也不是为写就一个狡黠的脚本。这是在一个从未冷却的世界里，对自由报以赞歌——无关乎战后的伤痛、国家的衰落、美利坚的占领或其对日本实施的经济强行重建政策云云。

若是能够达成这样的共识，再看小津的电影，我们会摘掉两种“眼镜”，这两种“眼镜”往往带有偏见，观点相悖，但相互对立。在我左边是激进的眼镜，指责不宣扬抛却过往；在我的右边是怀旧的眼镜，是嗜古者钟情的陈年往事、颓败的花香与即将消亡的普世温情。但是，这一切都不属于小津人生最后十三部电影之花所氤氲着的馥郁芬芳。

晚春

PRINTEMPS TARIDIF





晚春1949

众所周知，小津的代表作是《东京物语》。而以精湛的方式、最集中地体现小津电影成熟特征的作品，无疑是《晚春》。这是他和野田高梧共同撰写的十三部电影中的开山作品，从《忏悔之刃》（1927年）到《东京之宿》（1935年），他们其实在15年前合作此片就开始频繁联手。

在《晚春》里面，影片的戏剧引擎来自三个角色之间的关系，他们是绝对的故事发起人：父亲、女儿、姑姑。当然，也有女儿的离异闺蜜，父亲的再婚旧友，这些人物的存在不只是为了提供某种平衡，更是支撑戏剧主线的重要分支，其中还包括被伪造成假线索的两个人物：女儿的爱慕者和父亲所谓的未婚妻。严谨的结构隐藏着丰富的叙事。这部电影在主角身上可谓惜墨如金，实属罕见。三个主角的故事分成两段式结构，一段是情感部分——夫妻式的父女关系，另一段是活跃部分——父亲与姑姑的共谋关系。这种戏剧性的交错，象征了小津电影写作的倾向：传统的家庭结构，在时间的推移中渐次瓦解。

小津创造性地玩了一把二元化的矛盾结构：传统和现代，日本及其美国附体，还有更多的微妙细节，用以说明美国挑剔的审查制度不允许出现对日本造成损害的任何暗示（因此，在台词中，“东京只不过是废墟”被改为“东京布满了灰尘”）。但是，不管如何刻意淡化，战争及美国占领所造成的影响，始终将成为之后日本电影源源不断的灵感素材。电影中有很多巧妙的人物调度和场景设定，比如对老教授父亲这个核心人物的定义：外出时穿上西服，回家则换回传统的日本服饰；和他的助手一起编译与研究德裔美国经济学家弗里德里希·李斯特

（Friedrich List, 1789—1846）的著作，等等。弗里德里希·李斯特是一位19世纪初的经济学家，他启发了明治时代的现代化与日本的部分西化的风气。同样，影片中的房子，一楼呈现传统的装饰风格，二楼则配备了西式家具。可见，日本的传统在电影里是最克制的方式呈现出来的，虽然，影片开场的镜头中就体现了日本的传统元素——伴随女士们的礼仪行为，在非叙事中开始了电影，然后带出了茶道仪式。导演找到了他最喜欢的男演员——笠智众——扮演父亲的角色，以及未来的“津女郎”原节子，她一直扮演影片中女儿的角色，更不用说杰出的、个性鲜明的女演员杉村春子，姑姑角色扮演者，她在小津最后的十三部电影中拨冗出征九次。所有这些戏剧性的二元设定以及演员出色的表演，都将是之后作品成为经典的关键，其散发的光泽将持续佐证这个推论的合理性。



在《小津电影中的沉默》（Le silence dans le cinéma d'Ozu）中，法国电影导演、作家巴西尔·多加尼斯（Basile Doganis, 1980— ）收集了多个证词，证明小津确实于拍摄的过程中，常常在极其细致和编纂的准备体系中，不断进行自由创造。

镰仓是东京以南50公里的海滨度假胜地，是一座传统的城市，是日本的前首都，以其巨大的佛像而闻名于世。小津的陵墓位于附近的圆觉寺。

《晚春》不拘一格地抗争着循规蹈矩的电影模式，尤其抗争着僵化的风格，但这种抗争的名气一直以沉重且不公平的方式陪伴着小津的作品。在他接下来的十二部电影中，我们不断被影片里面的创造力、爆发力、黏合力，以及永不懈怠以趋于完美细节之勇气所惊讶，印证了一些评论者堪谓“蚍蜉撼大树”，可笑颇不自量。

②小津从未放弃过作为电影导演的自由，他对固有模式的挑战高屋建瓴，对空间、时间和叙事把控游刃有余。于20世纪40年代的新作中所呈现出来的丰富的主题元素和表现力，决定了他20世纪50年代和60年代的电影风格；另外，他的作品写作有着惊人的丰富性，尤其是在镜头和蒙太奇的选择上。其中也有一些似曾相识却摄人心魄，但在之后的电影里并没有运用到，比如，京都龙安寺石园连续的明信片式的画面；有些镜头的基调和活力具有超前性，甚至先于欧洲，比如纪子那几个闪亮的镜头，也就是原节子脸上洋溢着幸福光芒的桥段——她一袭长裤白衬，飘逸的头发在

风中飞扬，一路和并不属于自己的未婚夫骑自行车到海边；有些画面则是纯粹的电影表现镜头而非叙事性的表达，比如笠智众与姐姐同行朝圣，在寺庙内巨大的阶梯上的全景镜头，伴随一群鸽子的一哄而起；尤其是父女在他们的居住地镰仓市^⑧与工作地东京之间的火车旅行的桥段，五分多钟的时长，没有什么事情发生，虽然对叙事没有实质性用处，但这段旅程，使人们强烈感受到了这对父女之间相濡以沫的快乐，甚至超出了家务琐事和家庭空间所界定的范围。

当然，在“能剧”的演出中，有一段没有对话却令人惊叹的戏也是如此，能剧中的燕子花（“杜若”，一个简单的故事，有两个角色，但有一个复杂的主题，包含了神秘和性爱）。这场戏里，姑姑声称将和父亲再婚的那个妻子相对而坐，在纪子眼里，父亲是高兴的。但是父亲笠智众所流露的喜悦，可能来自多方面。如看剧本身，女儿的陪伴，虚假订婚的计谋正在起作用：纪子表现出来的是愤怒和悲伤。这些均让观众处于双重的不确定性中，这究竟是怎么一回事，应该站在哪一边？这些画面给情节制造了一份令人不安的紧张感，现场的背景、演员的脸庞、电影声画的运用，都充分调动了观众的情绪反应。这与被冠以僵化的导演风格，或者处理人物关系粗暴简单的说词相去甚远。在整部电影中，摄影机的位置，包括自行车外出时纪子的仰视脸部镜头，还有父亲和女儿行走时的平移跟拍镜头，纪子在和父亲的交流中，得到了关于父亲所谓未婚妻的暗示时的黯然伤神，都属于独创的电影语汇。小津的这种探索非常自然，远非人们所谓的一成不变的导演原则。



《晚春》的繁复之美表现在两种不稳定节奏的关系，每个节奏都由一个内在矛盾驱动。这两种节奏的不平衡表现为，一个几乎氤氲于整个电影，另一个则在片尾奏出异样的曲调。第一个围绕纪子本人铺开，矛盾在于，这位年轻女子（从当时的标准来看更年轻，至少对于一个尚未嫁出的女子来说）在画面里释放出了无可挑剔的情感表达，每一个构图、每一盏灯光都突显出原节子的独特魅力，她是小津的一个角色（当时已经是一位明星），她的细腻，她显而易见或时而隐匿的美，她坚定的一面，甚至达到了一种执拗的韧劲，这些都通过她牢牢地倚靠着地面以及她相对宽阔的躯膀凸显出来。影片表现出来的脸部与肢体的摄影语言是令人叹服的，而这种由小津和摄影指导厚田雄春共同挥就的特点，将持续从“喜悦、愤怒、悲伤、顺从、温柔”的抓取中得以实现，这些特点较之后的作品，甚至显得更雍容、更笃定。此后，导演和主角互相磨合、日益积累，以至于在往后的艺术创作中得到一种天衣无缝的合体状态。所以，这个女角色——纪子，得到了整部电影所有的垂惜与照顾；但是，我们不得不恳请小津一起来揭露一点，她，其实有点疯狂，甚至还有点愚蠢。对父亲的极度依恋，对他人的不留余地（对再婚的朋友来说最是伤人），于小津来说是最荒谬不过的人生态度：违背生命的节奏。对于这位女儿深深的恋父情结，我们也许找不到什么可寻的线索，但人们无法回避一个令人不安的巧合，那就是小津的个人经历。他从未结过婚，一直和母亲生活，母亲去世的几个月之后，

他也去世了。小津从来不将自己的现实人生，放置在电影中作为他的角色安排：和父母永远待在一起，直到生命的终结，某种程度上是一种逝去生命与新鲜生命的重叠。所以安二郎的现实人生与他所讲述的电影里的人生无关，表达的也往往不是他自己所提倡的人世行为。

在《晚春》中，纪子的问题很明显：拒绝长大。影片中充满着无限的爱，但通过原节子身体、脸庞和表演之间充满矛盾的呈现——原节子本人并不凸显这一点，电影事实上讲述的还是一个彼得·潘综合征的故事。这个结论可能是她成为禁欲主义的唯一解释，她谴责别人的喜好和欲望，倾向跟随自己的意志，比如与他父亲的助手相处。小津全情塑造了一个女性彼得·潘综合征的病例，但他没有给女主角过多的负担，也没有否定其他人的判断——包括离婚的朋友和再婚的朋友——他们是理性的。评论家试图将纪子的命运看作是一种失败，一种屈从，婚姻被认为是一种禁锢——在我看来，这完全是对小津的曲解。纪子穿着婚纱对父亲表达了非常动人的爱意，因为她知道自己的生活可以在别处度过。这不是对一个男人的一次永别——父亲和女儿不再见面是没有理由的——但她流露的情感却似乎到达了一个永别的层级。在京都的日式旅馆（传统旅舍），笠智众的长篇大论，就像分离前的一对老夫妇，父女在此完成了最后一段旅程。这也许是小津在表达一个人物的肺腑之言时所发出来的最清晰、最全面的声音之一。这是对一种从未实现过的幸福报以赞美，它是罕见的，关键是这样一个观念的形成并不孤立，它构成了由“祝你幸福”这一指令反复堆砌而出的深情基座。一个父亲给他女儿的指令，在那里，你可以领会到导演对他那个时代所有年轻人的指令。这就是《晚春》所致力本质诉求，它在纪子性格中最矛盾的情感漩涡处展开，要求她改变，要求她放弃自己认定的与世界的关系。



当然，还有影片的最后两分钟，和最后的十秒钟。甚至在她真正结婚前，纪子就失踪了，和这位长得像加里·库珀但我们从未见过的丈夫在一起消失了。父亲和纪子离异的闺蜜喝了一杯，这位女儿的朋友在电影中一直用“现代”人的观点来催促：纪子应该结婚，这与姑姑的“传统”观点殊途同归。这位朋友很尊敬老人，给他以亲生女儿般的亲切，并承诺会来看他，尽管大家都知道，这只能是替代缺席的纪子的一种安慰。然后，一个可怕的片段来了，父亲独自回到家，小心地削起了一个苹果，一圈圈掉落下来的果皮，仿佛是将人物的皮肤从肉中剔落，而人物，则像突然被遗弃的木偶一样，瞬间沉沦下来。这是电影节奏的一个转折点，导致整部电影被忧郁的气氛所笼罩，但它并没有消减整个电影的固有基调。它提醒我们，生命常常伴随着损失，前进的东西，也往往会不可避免地撕咬它曾经拥有的某一部分真实的躯体。小津被人们视为“浅显、平庸”，往往自动被那些故事片（在日本和其他地方，皆是一样）中幼稚的乐观主义嗤之以鼻，以至于，这种乐观主义倒成为感染力简单化及品位懒惰的一种避难所，而忘了这应该引以为戒。

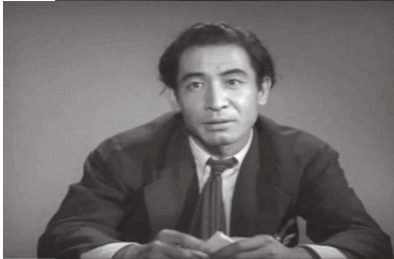
再来看小津的最后一个镜头，该镜头给予我们的启示，应当有别于通常的观看之道，以“退后一步”，我们会发现这个看似平淡的结尾，无喜悦，无悲伤，却意味深长。周而复始的波浪，暗示着生命的永恒，就像世上的一切事物，由笠智众扮演的老教授的人生波浪正在走向尾声，而纪子的则刚刚形成，总有一天，它会在生

命的大海上面形成自己独特的势力，一切其他事物也会随之动荡，到达海滩，其他人的会开始移动——例如，吵闹的孩子们在沙滩上的两次出现，均在提示“未来的一切将持久延续”。这个波浪镜头也是一个准标记，相当于刻在小津墓碑上面的“無 / MU”这一汉字符号。这一符号有两种解读：第一种是字面的，即虚无缥缈（就此，可能即使用墨再多也无法清楚表述），而第二种则是最恰当不过的解释了，那便是“无常”——原本即为永恒的生命本身的结构，衰老和死亡，皆被视为永恒生命之有机的、自然的一部分。

宗方姉妹

LES SŒUR MUNAKATA





宗方姊妹1950

这是小津在1950至1960年拍摄的十二部电影中的第一部，是他所有作品中最不为人所知的电影之一——以至于除了一个西班牙语版本，在西方甚至找不到关于此片的其他任何DVD或VOD。令人费解的是，它的主题如此丰腴，在叙事和形式上也异常大胆，却遭遇了严重的低估。

该电影如片名所示，故事围绕着一对姐妹展开，她们亲密无间却又剑拔弩张。姐姐节子和田代宏经营过一段恋情，而这个年轻的男人，随后参军到了中国东北，接着去法国留学。姐姐不失为传统价值观的屈服者，她后来嫁给了一位正在经历失业的工程师，这个苦涩的男人，因挫折而蒙羞，被社会唾弃后，继而变得咄咄逼人，以酒度日。妹妹满里子与姐姐一家共居一隅，她身着西式服饰，性格乐观开朗，做事随心所欲，显得玩世不恭。当节子的前情人再次出现时，满里子一心想撮合他们，自己却也不经意间爱上这个并非特别有魅力的男人：与其说这是一个理智的情感选择，不如说是青春女子寻找感情宣泄的出口。她把自己对浪漫爱情的想象（她将自己附体于姐姐在战前经历过的爱情）投射到呆板的藤原浩身上，毫无疑问，耳濡目染这个家具店商人的“欧洲风格”，满里子被所谓的西方的部分现代性俘获了。



虽然《宗方姊妹》与小津的许多其他影片有着相同的感伤情节，一贯集中在家族圈子中，并采用传统的日本房子、酒吧和休闲旅行相结合的古典场景（在京都和奈良的法隆寺，代表“永恒日本”的圣地），但它也有几个不同之处。首先，这是一个“横向”情节：几乎所有的主角都属于同一代人，可是这代人由于和现代性关联而导致分崩离析，这是影片处理日本被美国战败的方式。我们不难发现，有一条分界线始终贯穿于两姐妹之间，一个仍然属于旧世界，尽管悲伤，但依旧忠贞不渝，另一个则想迫不及待地跳跃到未来。作为欧洲家具进口商，田代宏将外国文化中的物质元素（高桌子、椅子和扶手椅，造型一个比一个丑陋）强加给日本的家庭。长辈的唯一代表，即这对姐妹的父亲，亦由笠智众拨冗参演，他在影片的开场即被宣布了死亡：一个始终面带微笑，审慎的人物，判给了一个业已消失的世界。短暂的露面，显现出这位演员驾驭角色的能力，他为之全情注入温良与宁静，然而关于宿命论道德的陈述，对解决女儿的疑惑，犹如隔靴搔痒。老者的智慧值得尊敬，但在现代性与西方形势的冲击下显得一无是处。

我们可能认为影片剧情黏附过于明显的隐喻特征：过去的日本即将消亡，今天的日本亦被撕裂，它在对传统的留恋和在西方影响下肆意迎接所谓新世界之间纠缠不清。影片以一所医科大学的解剖学讲座开场，课堂似乎也在搬用这样一个分析角度，而这个角度对剧情来讲完全没有必要。但毋庸置疑，这部电影远远超出对战后

日本社会深刻剖析这一层面，所以如果我们把它限制在这个分析层面上，就等于拒绝关注镜头中所真正发生的事情，拒绝主角的精湛表演，拒绝配角们出色的发挥，以及整个电影团队为雕刻岁月的光影所做出的巨大努力。

执导这对姐妹题材电影的方式异常丰富，令人叹为观止，它借助特定的电影语言，受到一种微妙和轻松的电影手法的哺育。大姐再现古典电影造型（但不是漫画式）的日本妇女，她的行为和仪态受到家庭价值观和传统戏剧的影响，而妹妹的表演则明确响应好莱坞的游戏规则，尤其受到喜剧和音乐剧的启发，其手势模仿朱迪·加兰和琴吉·罗杰斯，并用拙劣滑稽的歌曲来模仿米高梅（MGM）的言情小品。关于两位女主角（循规蹈矩者姐姐和活泼伶俐者妹妹）的心理类型，在她们的服饰装扮上亦做出了回应，节子始终穿着传统黑色的衣服，满里子则穿着西式和白色的衣服。

决定影片精妙之处的一部分内容构建出了小津电影的精神特征，即他从不隐藏人物的差异化存在，并且有能力让我们敏感地意识到，人物的差异甚至对抗也都可以会聚与联结在一起的。其真正的辩证关系则是超越了表象的不同，但小津并不否认差异，他建立起了这些差异的共通之处，也就是这部电影真正的动人之处。当我们看到一种令人惊讶的极简艺术表达，即在两个年轻女子脸上以正反打镜头表现出令人眼花缭乱的“特效”，在完全相同的固定镜头中，她们不断相互替代，就像同一人物的两种截然不同的面貌。影片结尾处的对话描述道：“我们是不同的。”响彻情感的真挚与彼此尊重的宣言，将她们紧紧凝聚，无法分离。

关于这一剧情发展，我们完全有可能联想到一项关于整个日本社会的倡议，更确切地说，是20世纪40年代这一代人的建议，这个年代意味着当时高调而特立独行的民主假设，表示并非所有日本人都必须彼此相似或行为相同，这一假设在影片中通过另两类剧情发展，辩证地进行了丰富和渲染。

第一类剧情发展，是将个体和集体结合在一起。小津电影的特点是运用极简的设备，但在集体观的表现上，一方面得益于建筑物的运用，使日本古典建筑与作为美国大型传媒集团办公地的摩天大楼互为呼应，包括场景中配饰的使用，特别是家具，还有酒类的消费，以及配角的杰出表现。两家酒吧数个场景中的侍者和顾客的表现，皆可见一斑，其中，醉酒者的高声喧哗揭示了由战败带来的日本社会的创伤、屈辱、自暴自弃，以及小津经常揭示的日本社会的大男子主义。公共场合的这些布景，即使很少人在场（在一个场景中，从来没有超过三到四个人物角色），却使这对姐妹与一个战败、有创伤的国家故事产生了激烈的共鸣。



但更重要的一类剧情发展是，这对性格不尽相同的姐妹之间的游戏，经过巧妙的剧情重置，她们联合起来共同对抗第三个主角——既不是父亲，也不属于一个真正意义上的爱人，也就是节子的丈夫。这位前工程师，在战争中受伤，失业，易怒且酗酒成性，是小津拍摄过的最黑暗、最消极的人物之一。影片以一种极为惊人的方式，将他嵌入战败日本的阴暗面里，也同样将其他人物所代表的力量元素，嵌入以破坏性和自我毁灭为暴力困扰的国家里。这位丈夫对妻子的不公与暴力表现在很多方面，其残忍和粗鲁程度在这位电影人的作品中鲜有重见。但作者完全以自己的表达方式让影片达到了一个高潮，比如在这个荒诞的构图中，心肠柔软而慈爱的、尊重人的、有同情心的妻子位于镜头的中央，而丈夫的一只赤裸的脚从左下角进入并开始施暴，该动作甚至比他残忍地反复扇耳光的场景更强烈，表达了一个不公正的、烦躁的癫狂行为，这是一个被摧毁的生命所剩的唯一权力，即其对所能凌驾的弱势人群进行的报复。该角色由演技精湛的山村聡饰演（我们可以在《东京物语》以及在成瀬巳喜男和沟口健二电影中找到他扮演的其他角色。）将最消极的能量集中，直抵似乎一直在寻求的命定的结局。

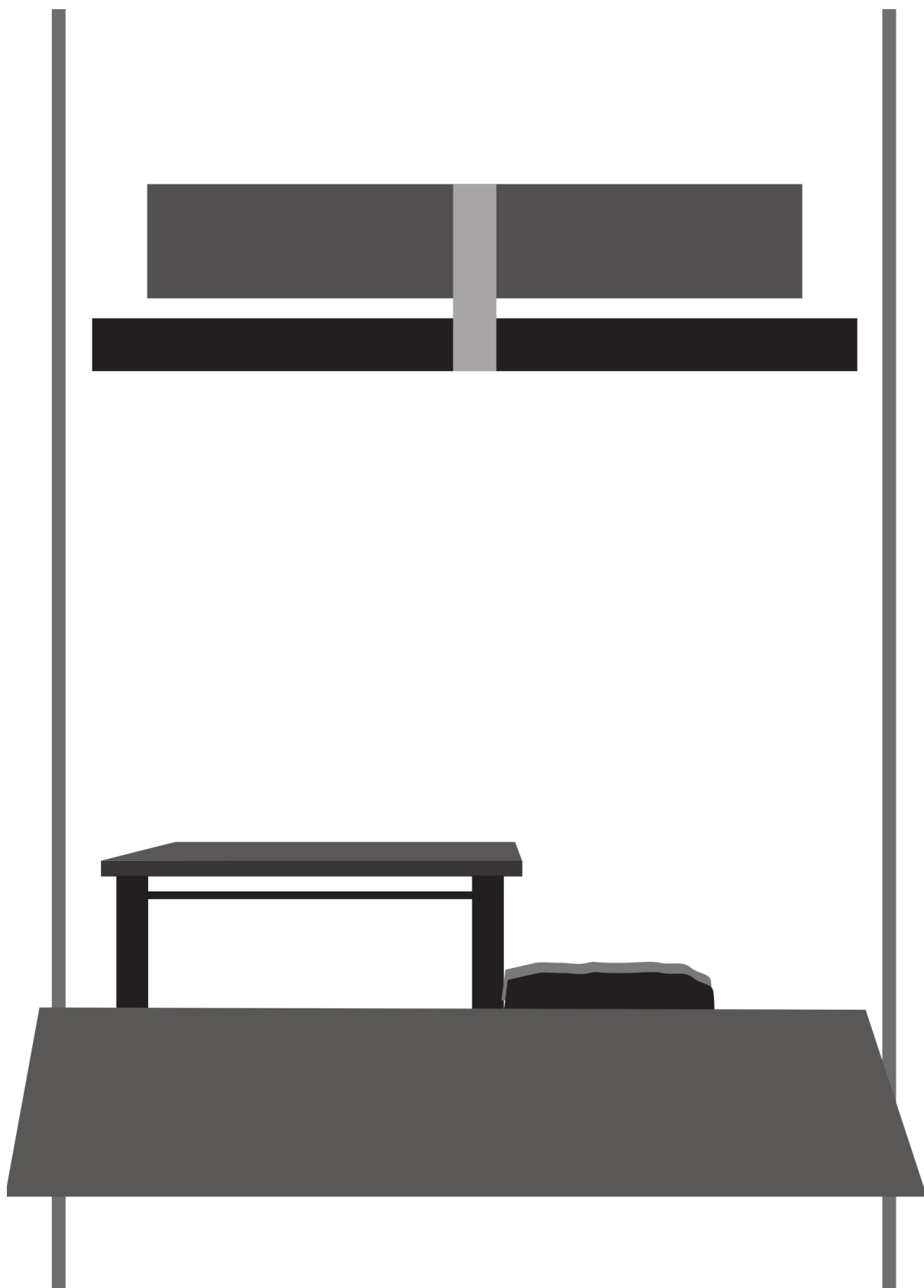


这并不是全部。《宗方姊妹》事实上以一场真正的剧情突变收场，突变悄然无声却令人印象深刻：貌似最受陈规禁锢的人肯定了自由的价值。这种对自由的选择不仅关乎着社会，也驱动了整个故事的发展。剧本只想要女主角幸福，但同时否认着她自己的感觉，所以，这部剧本以自由的探索姿态，来应对固化结构的叙事方式。这场低沉的戏剧突变，是对自由的绝对肯定，但没有哗众取宠，它的确是小津伟大艺术的浓缩，足以让那些设法看到这部电影的幸运儿一饱眼福。



麦秋

ÉTÉ PRÉCOCE





麦秋1951

《麦秋》不视为小津安二郎的主打作品无可非议，因为故事与《晚春》雷同，而后者被认为是导演的扛鼎之作。在《小津安二郎》或《小津的反电影》中，吉田喜重详细介绍了这两部电影的特点和区别，且在不同的层面上，不再对电影的细节进行分析，而是从一位非专业观众的视角去寻找电影的记忆留痕。在我看来，《麦秋》这个“小众”状态可以从某种形式的完美来做诠释，而且这是一种润物无声的完美，尽管它对电影主题和导演风格的渲染似乎并不显得那么光彩夺目。



《麦秋》初看是一部非常简单的电影，一个关于三代人组成的家庭故事：父母、已婚儿子和两个孙子，女儿纪子，他们在镰仓居住在同一屋檐下。影片围绕着“必须”结婚的纪子所造成的一系列紧张关系展开。然而，这样的爱情叙事却建立在某种强迫的基础上，或者更确切地说，是基于一种精神扭曲之上，故事也由此显得独一无二。纪子是在东京摩登办公室就职的年轻女性，与家人同住于传统的民宅，她对这场惯常的冲突做出非常个人化的回应：拒绝了家人安排的人选，但接受结婚这件事的紧迫性，在迷茫中自己仓促选择了对象——一个让所有亲戚都不满意的丈夫。最重要的是，纪子这个不可动摇的决定显得无从解释，因为无任何情感或物质上的原因。

这项决定导致了一个全程动态进阶性的结局，即家庭的离散——父母将前往大和养老，而纪子则跟随被调动工作的丈夫一起北上。影片结束前出现一幕家庭合照（中间），这是小津常用的布景，其意图被吉田喜重所评论的《户田家兄妹》（1941年）中的另一张家庭合照（上图）强化：照片远不能见证家族群体的团结和永恒，反而强化了忧郁、讽刺、虚伪，以及不可避免的家庭涣散。类似的家庭合照，被小津极少的、真正意义上的继承人之一侯孝贤所认同，特别是在他1989年的《悲情城市》中（上页下图）可以看到，王家卫的《一代宗师》（2013年）也从中汲取了灵感。



照片被当作隐喻，小津用电影的手段来说明：看似循规蹈矩的事物中，不断的、必要的变化才是生命根本条件。关于《麦秋》的主题，电影导演使用了“轮回”这一词，这是一种基于哲学而并非宗教意义上的理解：生命的消失对于生命的延续至关重要。

《麦秋》的叙事结构也相当简单，仅提供了一个离奇的转折点，却贡献了极为错综复杂的剧情冲突与对立关系。它建构了一个蜘蛛网式的情节调度，而这张网由一个个断线结成。犹如在一定程度上将几代人、男人和女人、已婚妇女和单身女子、传统日本和西化日本、首都和外省、宇宙的有序和人类的失序、室内和自然、对战死者的记忆以及苟活在新生世界中的失败者这些头绪进行剥离和对比，同时也没有忽略社会阶层间非常微妙的差异，并借助命运、工作、文化和野心等因素进行细分。

这些差异或可引起激烈的对峙：当妹妹和妻子不符合自己的期望时，作为医生的哥哥会做出过激的反应，孩子们也冒出了极为冷漠的言语；已婚和单身朋友之间的分裂，导致了紧张的辩论和分离等。但是，这些线藕断丝连，它们是一个复杂多样的世界脉络，其统一性被分歧性的走势、对立的两极，或是非理性的，至少是无法解释的运动牵扯在一起。因此，在这种情况下，这部“非常简单的小电影”，和盘托出作者自己对世界复杂性的理解与担当，即对战后影响下的日本社会的认知。

这种多重组合的矛盾冲突线，能够同时高效又审慎地运行，这取决于小津天才的组织能力，而他的这种才华，在影片中几乎是隐藏着锋芒。在情感和思绪中唤出《麦秋》的结局，如同在任何伟大的舞台上一样，这里以一种独特方式完成，它能够在同一时间静默无声地进行三种机制的表达：表达戏剧波折（纪子与他的家人、朋友、老板、准未婚夫的烦恼）；表达利害关系（丰富的社会学和政治注释）；以及表达感官效果——例如，光影的对比，贯穿镜头的一条透视线，有景深的空间序列，剧院里用短暂而缓慢的推移镜头拍摄空荡荡的椅子，开放的自然空间与阻挡视野的办公大楼之间的跳切剪辑，用餐时连续镜头的节奏，声音的丰富变化，直至刺耳的声音出现。

莲实重彦撰写的关于为什么要避开拍摄楼梯的假设，是关于电影布景最有深度的文字之一，《麦秋》极其出色地验证了这一假设，即导演从来不显示人物转场的过程。影片系统化处理不显示角色上下楼梯的动作，和纪子不容人们争论的抉择，以及战后日本不可宣告的现实因素所导致的精神状态，莲实重彦把这些元素都标注于观众的观看自由之下——换言之，电影中的人物拥有足够多的难言之隐，而将自由的空间带给观众自己去解读。

随着电影基调的遽然变化，不禁会让人联想到卡尔海因茨·施托克豪森或埃德加·瓦雷兹，《麦秋》尤其像以一种几乎不可见的力量所承载的电影，释放出了一

种舞蹈的力量。有时，剧中的人物仿佛要翩翩起舞，纪子和她的伙伴任凭被自己性感而富有音乐节律的动作引领，俨然是一幅受毕加索《舞动的仙女》启发的耐人寻味的壁画。但这些都不足为据，只是一些细微的线索，说明舞蹈和自由的精神栖息在影片中，并源源不断焕发出璀璨的生命力。



茶泡饭之味

LE GOÛT DU RIZ AU THÉ VER





茶泡饭之味1952

咔嗒—咔嗒—扑通！年轻的节子如此描述这款崭新的时髦游戏，即柏青哥（也译作弹球盘，介于弹珠和老虎机之间的游戏），它在20世纪50年代初吸引了日本大城市的很多年轻人和老年人。咔嗒—咔嗒—扑通！亦可以作为这部电影的隐喻，它可以让人勃然振作，也能使人颓靡失衡，至少表面看来确实如此。

《茶泡饭之味》很像两部电影的合集。开场一小时，是一个关于节子包办婚姻的闹剧，显然此事遭到这位现代的、尚不成熟的女孩的强烈反抗，她周边的许多人物也介入其中。随后，是关于一对面临婚姻危机的夫妇的情节剧，即茂吉和妙子——节子的姑丈和姑姑，他们的夫妻和解经历了漫长的恢复期。几个主角之间的互动在影片中碰撞出意外的火花，第一部分展现出阴暗的一面，这是被谎言、误解、游离所充斥的情节，第二部分则充盈着情感的表达。事实上，两部分均属于同一类型电影，即被西方人戏称的“庶民剧”，它经常从传统和道德的视角来描绘中产阶级的日常生活样貌。且让我们一边观影一边想象《茶泡饭之味》，如果西方观众对小津的作品及其个人印迹认知滞后的话，那绝对是由于他的作品被片面而孤立地看待了，或者将其与同期几个伟大的导演（“日本电影的黄金时代”如沟口健二、成濑巳喜男和黑泽明，及其他成员的作品）相提并论，事实上，这些电影都在一个密集型的制片厂拍摄。松竹株式会社每年制作大约几百部电影，其中包括大量的庶民剧，小津的电影不容置疑占有一席之地，松竹、松竹的合作者，以及他们所面对的主要观众，即当时的日本公众，都为小津电影着迷。在20世纪末和21世纪初，西方人确实存在着一部分时代误解和文化偏见，但这些并无大碍，而且在任何情况下都不可避免，对此也许我们只需要心知肚明。

电影的第一部分显得趣味横生，这要归功于女演员们的表现，她们喋喋不休却自信笃定，对自己的男人花言巧语，晚上则偷偷溜去泡汤（温泉疗养站），她们喝酒唱歌，热衷于女子棒球比赛，等等。影片叙事以对立模式开启，男人们起初显得严肃呆板，而后被女人的气氛感染。茂吉看起来只会埋头工作，他的学生冈田登，积极应试备考，当他们俩遇到由笠智众扮演的柏青哥老板时，勾起了关于战争的共同回忆。于是曾是茂吉部下的老板，开始吟唱一首悲伤的歌来纪念战死的士兵（包括冈田登的弟弟）。渐渐地，我们看到拘谨的冈田登开始带他的老师沉醉于游戏，而轻佻的妙子则挑唆她的侄女遵从父母的意愿，去赶赴一场相亲安排，她的守旧和迂腐显而易见。这种情景和调性的异质化，塑造了一部并非那么“矜持”的电影，比起小津的其他作品，尤其是战后的影片，它或多或少脱离了一种以某种坚守去安排叙事的连续性。

我们来重读《淑女忘记了什么》（1937年）中的部分动机和情景，像妻子强迫丈夫去冒犯那个年轻的女孩一样，电影这部分大胆地调动了大卫·鲍德威尔所言的

戏谑的力量，这一点他乐于受到恩斯特·刘别谦在战前电影中的启发，而这在战前电影中确实是敏感的，但它的表达似乎依然显得从容。影片貌似随着场景的变换在发展，实为跟随不同主角提出一系列抽象的问题，即道德问题，或者更确切地说，是一直处于开放状态的伦理问题。

因此，在关于生活使用表象的辩论中，谎言与其说是一种绝对的润滑剂，不如说是一种可能的润滑剂，它能让社会的陈规遗留和个人实现的需要共同发挥作用。举个例子，笠智众对自己的行为进行了令人惊讶的指控，叹息自己的商业游戏在精神上让同胞们沉迷。另外，冈田登的矛盾心理，在没有完全被认可的情形下，代表了成年人的不确定性，他有社会抱负但不放弃眼前的乐趣，比如玩一把体育博彩。因此，这一复杂的思变，远不及“咔嗒—咔嗒—扑通！”来得干脆利落，这个世界激发了茂吉的灵感，破译了现代世界的个人主义诉求和唯我主义幻觉导致的所有情绪矛盾，它承载着自由和孤独，他对这个世界既不谴责，也不捍卫。事实上，在电影开场的第一个小时内，人们就在不断地互相试探各种问题，一个接着一个，交替出现，就像接下来的这组移动的镜头，强调了一种异化的风格，而且反复出现。如果我没有记错，在小津的电影中，这是没有任何先例的：每当一组镜头发生在茂吉和直子的房子里时，从入口处的客厅镜头开始，背景是通往外面的门，伴随一个简单的纵深向前推移镜头，这个运动镜头很少被用到，而且手法奇诡。



但是，另一处的移动镜头则非常写实，不失为一种高明的艺术手法——拍摄妙子从磨区出发，到神户海滨地区乘坐的最后一节火车车厢，两地距离500多公里，是她与丈夫发生争执后的一次赌气出行。沿途这一系列非常图形化的取景，玩味于复杂与抽象之间，孤独的女人和冰冷的铁路结构、轨道、桥塔、电缆等，皆穿插于画面之中，标志着影片两部分的转折点。其实就在前一幕戏，丈夫和妻子在家里的争执就已经看出预兆，对抗出人意料，丈夫始终拉着脸（他似乎总是不得不去接受一切），语调乖戾，针锋相对，但非常清楚他们现实的情况，他显然一直保留着对妻子的尊重。



第二部分包括三段时间。首先，关于机场送别时的一个富有异国情调的告别方式，我们猜测会引起当时许多观众的好奇；其次是所有人开始诟病妻子行为的那一刻，甚至包括那些支持女性独立运动的女人（被欺骗的朋友、节子）。最后，妙子回到家表现出不安——开始反省自己的举止——接着丈夫突然回来，这要归功于剧本伏下的小小心机——飞往蒙得维的亚的飞机引擎出了问题。接下来是一段很长的戏，围绕着夫妻的重归于好展开，他们共同制作和品尝一道传统简便的餐食——茶泡饭（“茶泡饭之味”的定义，显然与习俗无关，它被用于电影所有版本的片名）。再寻常不过的日常礼仪成为夫妻关系和解的媒介，这一场戏令人感动，但似乎存在相当的不平等。确实，所有的责任都归咎于这个女人，只有她单方面在致

歉，而且致歉的镜头一再出现，好像这个女人之前的所有性格预设，在这一场戏里一笔勾销，出其不意的结果衬托出戏剧性的陡然反转。语气丝毫不带玩笑意味，在尾声中，参加过温泉逃离的四个女人又齐聚一堂，这回她们用合唱来高歌男人应对外面生活困难的勇气，觉得应该对他们钦佩、感激，且伴以无尽的温柔，这已经接近于讽刺意味。接着是一个喜剧的情节，夸张地出现在影片的最末尾，显然是转向关注默剧滑稽戏。从节子和冈田登互相吸引和对抗的戏中，我们可以预料他们终将走向婚姻，但很明显，这段活泼的拍摄方式与影片的整体风格不尽相同。如果不是这个最后的情节，影片似乎完全被设想为对家庭包办婚姻的庇护，因为茂吉、妙子这对包办婚姻夫妇，在性情、教育和社会出身方面的差异被揭露后仍然取得了和解，与节子对这种包办操作的断然拒绝形成矛盾，对她来说，这是“野蛮的”和“封建的”。



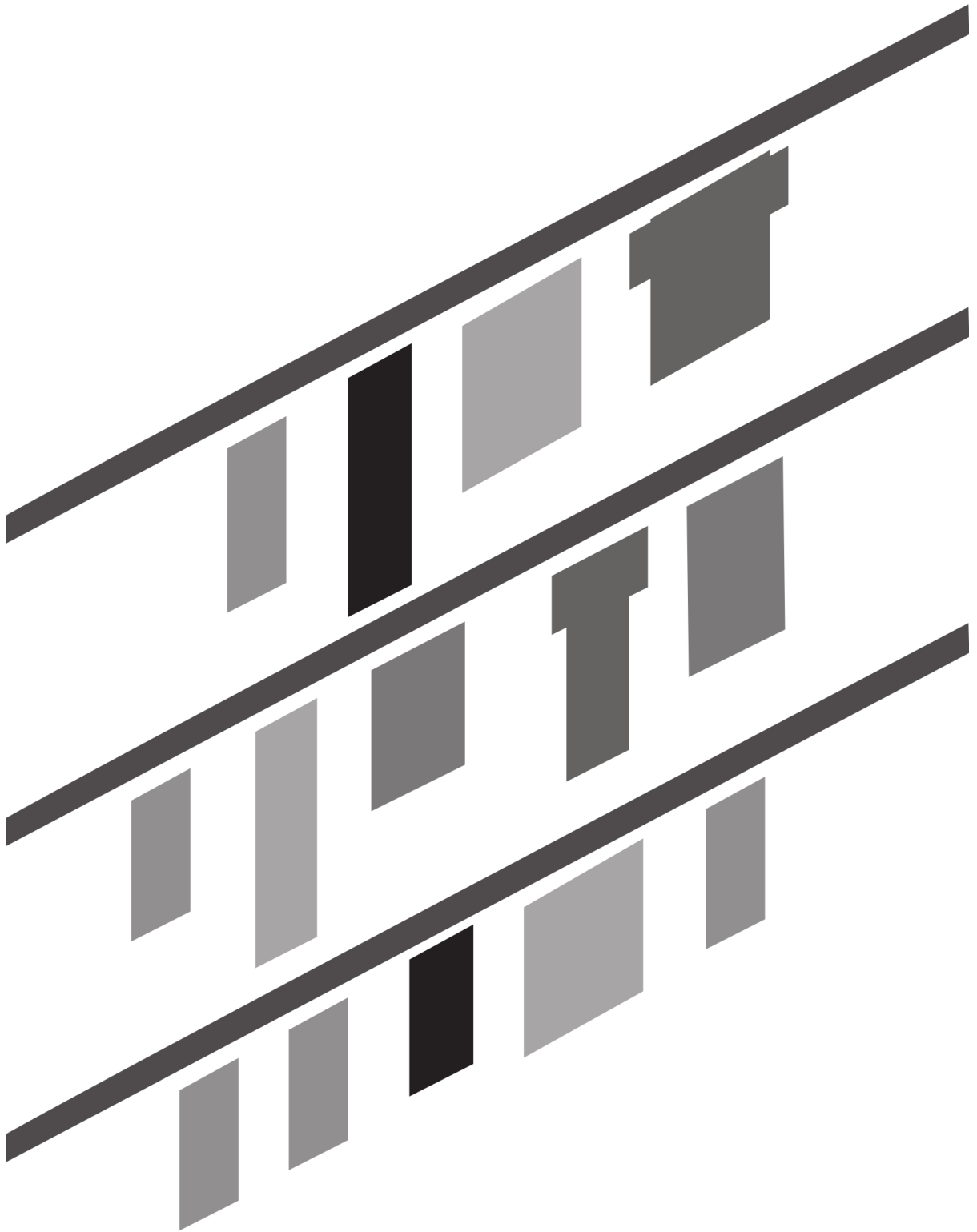
人们不可能无法完全摆脱这样的感触，即在这部影片中，小津（和野田）比往常更多地服从于“庶民剧”的惯例。人们听到了女性角色口中的陈述，这些陈述鼓励了父权制秩序，重视男性的睿智稳重而不是女性的轻浮，这些特征在其他小津电影中无从找到。在这个小津电影构架之中，非常热衷于形式语言的电影制作者偷偷地加入了许多更加微妙的标记（无论它们是与笠智众这个角色的战争记忆的存在有

关，还是与来自农村的年轻女仆的阶级关系有关）和疑问，正如我们之前所提及的。

《茶泡饭之味》提醒我们，小津从未谴责过包办婚姻，但一直主张每个人应在规则和习俗中构建个体的回应。节子顽固地拒绝与她的家人见面后，即将与她选择的男人结婚，这一事实在一定程度上重新平衡了支持包办婚姻的言论，而这种思想推动了整个影片后半部分的戏剧性。情节的转折在这里出现，倒像是电影制作者的一个诡计，不至于给自己电影讲述的所有内容，贴上单一性的标签。

东京物语

VOYAGE À TOKYO





东京物语1953

《东京物语》无疑是小津安二郎的巅峰作品，也是他所有作品中最脍炙人口的一部。西方观众正是通过这部电影发现了小津。影片在电视上频频播放，是激发评论最多、进行注解最多之作。《东京物语》实在精彩，至今，它的艺术地位仍然巍然屹立，不曾撼动。但吊诡的是，当提及小津安二郎最具代表性，可以完美浓缩其导演精神的作品时，普遍认为不是这部，而是《晚春》。可能大家对1953年的日本电影辨识度不高，加上《东京物语》让人颇感不适的叙事手段及事件之间的连接方式：一切都随着可预知的结局发展——母亲去世，父亲陷入孤独；在电影结构的舆情观念影响下，指出儿女缺乏对父母的关注；等等。诸如此类的理由，看似冠冕堂皇，但最终无法成为对其评判的艺术标准。纵观故事的进展（甚至在完全了解结局的情况下），仍然可以窥得导演叙事手法的创造力与丰富性。比如影片中诸多有趣的小事件在互相影响、互相生长，让人很快察觉到在小津的叙事逻辑里面，尝试运用大量敏感性符号和情境，同时注意让事件不至于陷入过于扁平化和含蓄化的境地。

在影片的推进中，观众逐渐了解这个家庭结构的组成：三个儿子（次子已战亡），两个女儿和年轻的遗孀——儿媳纪子（而演员原节子，也经常赋予这个名字）。我们发现所有成员住所的异地化使得家庭关系亦显得支离破碎。父母和小女儿京子居住于广岛地区的尾道，小儿子在大阪，而其他三位则定居东京。这时我们可以理解小津严谨叙事的含义，他对于场景以及电影情节的陈述可以做得如水晶一般透彻，这样的创作方式支配着他所有的作品。《东京物语》让我们无法阻止去想象，在这样一个拥有众多直系或旁系小辈成员的家庭中，一些独特的事件正在发生，而且是蓄意人为。

小津不是肥皂剧作者，更不是书写梁上君子或流浪汉题材的作家，若是从叙事上讲，或许更接近于简单而直接的短篇小说作者——不排除他作品的深度及细腻度，顺其“以小博大”的电影手腕，如果我们坚持下去，就可以从这种类似短小的排句中看到一个极致放大的气象。从这一方面而言，与当时在西方，特别是在法国了解到的小津电影恰好相悖的是，《东京物语》——这也是他在法国上映的第一部作者电影，但其实在二十五年后，我们发现从叙事结构，这恰恰是一部最不“小津风格”的电影。

当然，这并不影响《东京物语》来自多种路径的不同美感，它似乎可以将唐纳德·里奇所强调的“小津流”萃取到极致——偏向于表现人物及其所处的情境，和基于整体剧情推演中的场景更替。如果说此片的结构与大多数作品中紧凑的戏剧主线不太一样，比如拿20世纪40年代和60年代的十七部故事片做比较，那么我们完全可以在之外的作品中找到此种形式主题外扩的迹象。诸如场景的变化——坐旅游巴

士的东京之旅；老夫妇去一家本应让人放松的温泉浴场，却午夜遭遇弦歌不辍者的惊扰；父亲和他的老友们酒栈群酗的荒诞戏——貌似不存在绝对的关联，堪比小津的那些“空”画面，在影片中着实起到了点缀作用。它们不哗众取宠，不定义章节，和很多著名的空镜头一样，没有任何特别的含义，但贡献了一派完全开放的演绎，在影片中扮演了相当于“呼吸”的重要角色。这些镜头引发了很多评论——让我们回顾一下德勒兹的总结，他罗列了诸如施拉德的“停滞”，诺尔·伯奇的“枕镜”（pillow shots），里奇的“静物”。诺尔则针对这个分析补充道，“问题在于，这些分类是否真正存在差别”，但德勒兹可能还是太急于总结这个问题，他武断地认为，这应该只介于“静物”和“风景”之间的区别。

我们似乎远未达到可以理性看待电影相关画面的多样性，这些画面存在于它们自身的质地和光芒当中，我们也并不一定非要强加一个常规性的理由，至少它们超越了我们眼中的象征意义。传统的石质灯笼切向工厂烟囱的镜头，意味着古老的过去和现代工业的并存，折射出小津无法穷尽的艺术匠心和造型能力。他精心构图，一些画面带有明显的抽象化意图，由再简单不过甚而是平庸的物件构成（譬如，晾衣架等）。有几个看似常规的构图，则跃跃欲试传递一种完美的自洽意味（比如在屏幕的左边，有一大块黑色的多边形屋顶，右面则呈现完美水平的山脊线，突显了祖母和孙子的侧面轮廓）。同样，从上述提及的场景中我们可以精确地解读出，老人扮演现代都市游客，暗示了他们是时代和城市化进程的局外人，与本应是度假名胜的场所格格不入，或者说，善良、智慧、富有爱心的笠智众已今非昔比，他似乎绝缘了每个个体身上原来可以激活的、那些感官的或诗意的一切。





电影对子女及他们行为的塑造方式绝不简单。片尾，与最终强加的形象相反，因为母亲的去世和父亲的评论强调他的儿媳比他的孩子们接待得更好，事实上，亲生长子和长女在复杂的现实条件下已经尽其所能。父母对子女的处境不免抱有一些幻想，不请自到，在他们的世界里或许是天经地义的事情，在伦理上，父母也有权利居住在子女的家里——是否真的就理所当然呢？无论如何，小津并不这样认为，他选择没有直接谴责子女们，而是成功地将寒酸的儿科医生（儿子）和美发厅的经营者（女儿）塑造成不怎么热心的形象，他们不应该包揽所有的过错，其真实的困境似乎也值得被考虑。小津以非同寻常的方式，插入一种巴尔扎克式的启示，在这些人物中，社会学和心理学互相交织，他们看起来既不值得收获赞赏，也不见得招致唾弃。问题聚焦于平山父母是否应该享受到更多的孝道，然而，实际上真正意义上的问题是，两代人之间的沟壑已经越拉越大，比如“从东京到尾道有很长的路要走”，多个画面不断提醒我们，父母居住的城市尾道并不是碰巧位于濑户市的内海，而是处于日本群岛的主要岛屿之间，当首都东京作为日新月异、现代化并且深受西方影响的地方以电影片名出现时，远离东京的传统意义上的家乡，其实隐喻了这个国家永恒的“心脏”。



影片中有多个画面交代了平山家族并不如何优渥的过去，尤其是祖上的表现，可谓不堪。因此，这部电影否认了“以前更好”之类的想当然的反面假设，这个“以前”，意味着战火频仍，而且，战争对他们的次子施以极刑，即纪子的丈夫。我们来回顾一个令人震惊的镜头，妻子去世后，当笠智众被（几乎）整个家庭包围时，他的脸似乎脱离了身体而触碰到了即刻将其吞噬的孤独，甚至触及死亡，开启了一种完全不同性质的张力——有别于怀念某个从未存在过的时代，一种理想化的家庭社区中关于爱与团结的幻想。这个镜头不动声色地掀起了影片的高潮，是所有不连贯的细碎事件的汇聚点。

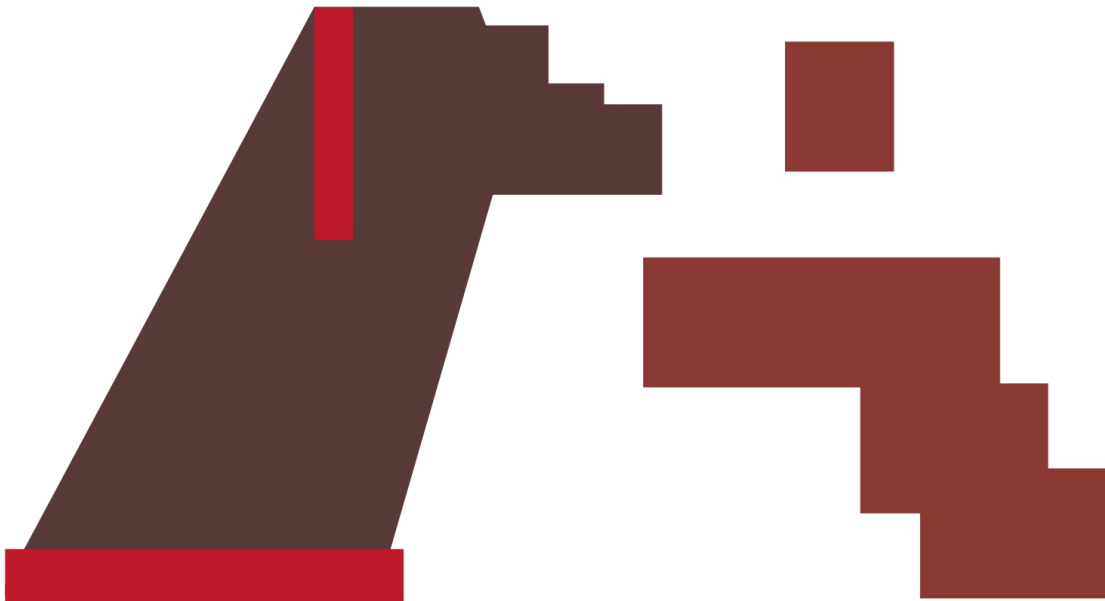


两位炙手可热的演员——笠智众和原节子贡献了精湛的演技，他们在场景和调性的不断更迭中揭示了影片的立意，从情节剧到悲喜剧，从准纪录片过渡到戏剧的风格，促成了影片的圆满完成。在严肃呆板的老鳏夫和洋溢笑容且富有活力的年轻寡妇之间，影片对立的不是过去和现在，甚至不是传统和现代、旧与新，而是一种异常抽象、异常本质的概念：我们所说的绝对和相对的关系。纪子守护着她和亡夫的记忆，同时就职于一家美国跨国公司（普利司通轮胎）的日本子公司，并负责为哥哥和姐姐的生活所迫进行辩护，理解他们所必须直面的义务。这位原则坚定的年轻女子——一句话，她有绝对的意识，有不甘心自己被束缚的坦诚——她可以放任各种可能性、偶发事件、日常生活、稍纵即逝的美好、日复一日的不堪萦绕在自己的生活周围。至于笠智众，或许还有小津本人，必定会给她一个再婚的建议——纪子招待婆婆的那晚，婆婆也语重心长地表达了同样的愿望。

《东京物语》以死亡作为标记的结局，无疑是悲伤的，但它绝不是人们所述说的那样一种悲哀。在时间流逝的岁月长河中，铭刻死亡，每个人的行为和动作都在其中无尽循环，就像片尾明亮的铺满画面里的那些船儿，向着内海而行，乘风破浪。人生，亦如自然的真实面容，其生若浮，其死若休。

早春

PRINTMPS PRÉCOCE





早春1956

围绕着家庭故事，小津电影为当时日本社会的发展及演变的模式提供了一个尤其准确而敏锐的表达——在技术、经济、社会、工作、休闲、娱乐、语汇、服饰等方面——影响了人们的精神状态。电影引发了一个巨大效应，即导演并非从政治领袖和重大事件的角度出发，而是以普通公民的视点，精准、微妙地表述了国家的深度变迁。当然，概莫能外，电影可以记录和突出环境——包括物质的与心理的氛围——而关于小津所讲述的故事，其实很少有其他电影导演会如是借助时代的演变，以虚构的方式来系统地对自己所在的国家进行记录。如果这一点足以旗帜鲜明地支撑小津战后电影的话，那么这个注解可以诉诸他自1929年以来的所有作品（《日式欢喜冤家》《年轻的日子》《我毕业了，但……》，即便回溯到最初的导演岁月，仍是有迹可循）。甚至可以说，在电影史上，鲜有人会以如此连续而有条不紊的方式来完成一项工作。虽然小津喜欢说自己没有“电影语法”，但他还是会为每一个具体的情节定义特殊的词汇，这将他与那些“社会学家”或“记者”式的电影导演区别开来，而后两者几乎只热衷于将自己的说辞叠加在电影的画面上。

恰恰是基于这样的大背景，才有必要去衡量《早春》的奇特品质。事实上，它是唯一一部不以叙事性为核心力量的电影，但并非不在讲述一个家庭故事，如六年前的《宗方姊妹》，而是运用了一种更激进的叙述方式，且不动用任何代际关系。这次缺席了父亲和女儿，改为父母和孩子（但这对夫妇的孩子戏剧化死亡），故事仅牵涉到战后代际的成年人，而且呈现的方式非常系统化——虽然由笠智众扮演的失势老领导和两位女主人公的母亲们，带来了偏离新一代人愈走愈远的存在模式。影片对角色的定义显得更为苛刻，因为所有的主角都是曾经在战争期间参过军的男人，以及部分主角成为办公室职员后的附近那些年轻办公室女职员。强调这个，是为了更好地给予人物社会境遇的重要性，而相对于其他电影来说，不一定会表达得如此快速直接。正是由于《早春》乐于以特殊的方式来描写社会关系，以至于它有时似乎对这个主要情节失去了兴趣，即丈夫和另一名职员发生了婚外情后，这对杉山夫妇关系恶化，妻子出走，丈夫调离其他省份，最后以夫妻重聚收尾。





《早春》的确讲述了这个故事，但好像把重点都放在了如何描述诸如生活、工作、交通、退休、税收等问题，比较了小企业、小商家的职员与大企业部门工作之间的优劣。而社会性观察维度在剧情中蔓延，其仅有的一次是在开场的桥段中表述出来，也就是现代世界的思想家所称之为的“大众化”。此问题由两个特殊的布景设定来完成。第一个是舞蹈编排，从所有员工上班途中的协调动作与移动中看出，他们几乎都穿着相同的服装，如同是同一芭蕾舞团的团员；第二个布景则是私下谈话，许多人物在各种聚会、晚餐以及酒吧聊天等时间段出现的交谈。

影片出人意料地凸显了不流畅性，相比较小津在其他电影里所用到的诸多空镜头，例如空荡荡的街道、屋顶、晾晒的衣物等等，在这里却很少用到，直接引起了影片转场的生涩卡壳感，仿佛电影场景成为文档中的一个页面以供查阅，而并非用来帮助讲述故事。悲观主义在影片中被一种类似碎片化的风格强化了：这里，所谓朋友，其行为有时候就像妒意十足的说教者和小心眼者；这里，一个短暂的浪漫爱情在悲伤的经历中归于失败；这里，每一个人都在撒谎，人们对他人充满狐疑，且对自己的命运愤愤不平；这里，人类及社会条件都未从这幅图景中脱颖而出，尽管最后出现了一线希望。



大卫·波德维尔将这部电影的不同寻常之处，归结为松竹株式会社面临新的制片厂和电影流派崛起所做出的政策性改变。但是，如吉田喜重在《小津安二郎的反电影》中所指出的那样，毫无疑问，与前一部电影相比，人们必须知情拍摄此片所经历的崎岖之路，以及将观察置于叙事之上所做出的困难抉择。《早春》和《东京物语》之间相隔近三年，对导演来说可谓个案，他在1947年至1962年期间，每年定期拍一部电影，直到去世。吉田喜重回忆道，《东京物语》居然被评论家和公众誉为一部感人的情节剧，《东京物语》虽然成功，但小津却被其内容遭遇曲解而受到严重的伤害，为了不重蹈覆辙，导演在很长一段时间内不接受新的电影项目，他与野田高梧撰写新剧本的时间超出了惯例（导演于1955年6月24日在笔记本上写道：“我们花了87天去完成它！”此时的心情五味杂陈），他试图尽可能地远离浪漫故事，规避上一部电影所带来的情感上的误读。除却在时间和心理方面的阐释，《早春》痛苦干涩的语调还是被当作一种默许的姿态，出现在小津后来几乎所有的电影中：拒绝被一个阉割的、简单化的指向所禁锢。可见，感人的、丰富的、合乎情理的一一这个被固化的形式，实际上与小津的电影精神相悖。如我们在这几页文字中经常提到的那样，电影既不缺乏暴力，也不缺乏黑暗。但它仍然熟稔如何在不同的调性中游走，且相互加持、相互递增，这才是对这部影片的首肯，它标志着一个极端，一个在小津的作品图景中呈现的极端繁复与色调斑驳。

东京暮色

CRÉPUSCULE À TOKYO





东京暮色1957



“这里，从来没有人 and 警察局有过交集！”这位父亲（笠智众）对小女儿（有马稻子）大发雷霆地喊道。从最喜爱的演员口中，其实我们也听到了来自导演本人的呼喊，小津的电影，总是与其他电影创作者惯用的世界（警察、犯罪）保持着距离。对话中的“这里”，指的是小津电影和杉山一家。更确切地说，它指的是战后的小津电影，它逐渐脱离了美国的影响，建立了属于自己的宇宙。我们知道，他的立场从来没有被固定或系统化过，直到最后的一部电影。由变化和矛盾冲突建构的导演艺术，使任何试图以“小津模式”来评估每部电影的尝试，都化为徒劳可笑，相反，正是导演与电影艺术之间的内在驱动，使得他的作品变得如此富有活力，如此感人，又如此奇特。



《东京暮色》是导演的最后一部黑白电影，一如片名所暗示的，是对某个世界的哀悼，一个被人用黑白两色看待和铺陈的世界。片中大篇幅的黑色运用，远远多于白色，使得电影充斥着黑暗、冷酷和阴郁的色调——小津电影中令人出乎意料的特征。导演还喜爱用夏日阳光来讲述悲伤的，甚至是极度忧郁的故事——以及随后也用鲜艳的颜色进行。《东京暮色》中有几个明亮的画面，在影片内外都非常巧妙地发挥了双重作用——电影的内部和外部——它们与影片的黑暗之主色调形成对比，并进一步强化了黑暗；促使观众联想到导演其他影片的画面风格，似乎为了更好地强调这部电影的特殊之处。

仅限于比较是不够的。当然，确实有类似的主题元素已经出现在《我们要爱母亲》（1934年）中，在视觉处理上也有黑色电影《非常线之女》（1933年）的影子；对悲观主义的渲染，它比《风中的母鸡》（1948）有过之而无不及之处，吉田喜重写道，这是一部“最悲哀的电影”；以独有的方式，这部电影摆脱了丰富且微妙的《晚春》或《东京物语》；在社会学层面的表述，拍摄方式完全不同于《早春》。但很像《宗方姊妹》两个人物之间的冲突，那里是通过姐姐和妹妹的角色设定，传统和现代的对比，他启动了一个完全不同寻常的创作模式。

而《东京暮色》让人联想到美国黑色电影这种特殊的类型，其玄想的方面甚至比警匪片更强烈：约翰·马尔科姆·斯塔尔和威廉·韦尔曼的电影，法兰克·卡普拉，尤其是弗兰克·鲍才奇，所有这些导演都出现在小津的笔记本上，他在20世纪

30年代记录了他本人作为电影观众的反应。当然，20世纪20年代末30年代初的德国电影也是如此。因为从本质上讲，这部电影并没有提到任何关于日本战后的独特性，以及它所受到的破坏性影响——在小津其他的很多电影里对美国带来的影响——无论是就新技术，还是旧传统，均有很好的描述。尽管身穿和服的（原节子）和身着西式服装之间（有马稻子）的对比一目了然，但《东京暮色》可以发生在任何时代。这是一篇黑暗而永恒的寓言，讲述的是人类无法接受自己的过往，无法在他人的历史和情感上对自己的地位进行重构，让我们想起格奥尔格·威廉·帕布斯特和约瑟夫·冯·斯坦伯格的第一部默片。

让-吕克·戈达尔：《一部（或多部）电影史》[Histoire(s) du cinéma]，《4a版本，控制宇宙》（4a. Le contrôle de l'univers）部分，伽利玛—戈蒙出版社（Gallimard-Gaumont），1998年，第78—85页。

长谷重彦在一则华丽的篇章中写道：“人们将会通过原节子不穿白色衬衫，没有感冒却戴着口罩这一形象而记住了《东京暮色》。”我们同时会想起让-吕克·戈达尔描述希区柯克电影的著名段落：“虽然我们已经忘记了为什么琼·芳登（Joan Fontaine）孑然伫立于悬崖边缘，以及乔尔·麦克雷（Joel McCrea）打算去荷兰所做的事情；也已忘记蒙哥马利·克里夫特（Montgomery Clift）为什么永远保持沉默；为什么珍妮特·利（Janet Leigh）在《贝兹旅馆》停留，以及为什么特蕾莎·怀特（Teresa Wright）仍然爱着查理叔叔；我们已经忘记了亨利·方达（Henry Fonda）不完全有罪的地方，也忘记了为什么美国政府会雇用英格丽·伯格曼（Ingrid Bergman）；但我们记得一个钱包，沙漠中的一辆公共汽车，记得一杯牛奶，一对翅膀，一个发刷，记得一排瓶子，一副眼镜，一份乐谱，一把钥匙。因为有了它们，而且通过它们，阿尔弗雷德·希区柯克用电影成功构建了自己的宇宙，亚历山大，尤里乌斯·恺撒和拿破仑却面临了控制宇宙^②的失败”。



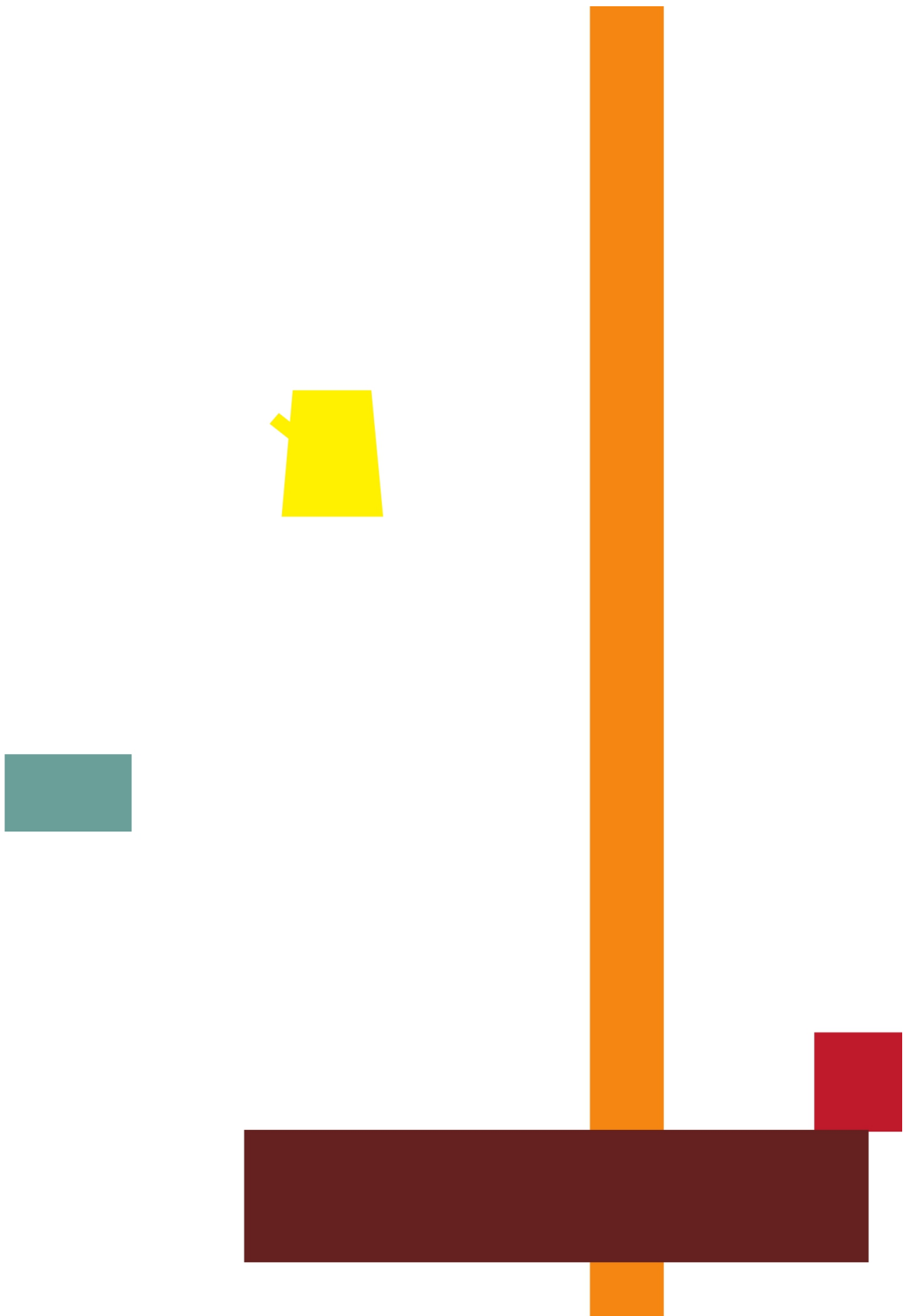
视觉符号的力量，以及它们嵌入我们身体的方式，大大超越了叙事的作用，以及社会学的意义。例如，在故事结构上趋于经典化，甚至属于过时的情节剧《东京暮色》中可见一斑。在它的独特语调之间深入，可以帮助我们观看小津电影，就像在一种情感的关联中，甚至在最隐晦的符号（比如一件女式衬衫的颜色）中聆听音乐一样。

影片的第一部分剧情是被悬置的，似乎什么都没有发生，厄运的巨大压力却在持续加码；与它的回音系统（女孩对她母亲说的话，是学生对同一个女孩说的话的两倍，这很可怕！）；与从女孩对男孩的几记耳光之声，到大女儿对母亲的眼神，其暴力程度看似在下降；伴随从一个酒吧到另一个酒吧辗转悲伤的萨拉班德舞曲，以及这个似乎预示着死亡黑暗的大港口，见证了小津战后所有电影中唯一的暴力死亡，此时画外的火车鸣笛奏出了钹声……所有这些，都一起构成了一曲无比沉闷的乐章，并被激越的不和谐音刺穿：诡异的电影——《东京暮色》炮制出极其动人且纷繁的效应。其自带强大的感染力在整个作品中流动，似乎是为了更好、更轻松地彰显可能的真实面貌，然后，小津以截然不同的方式和盘托出。



彼岸花

FLEURS D'ÉQUINOXE



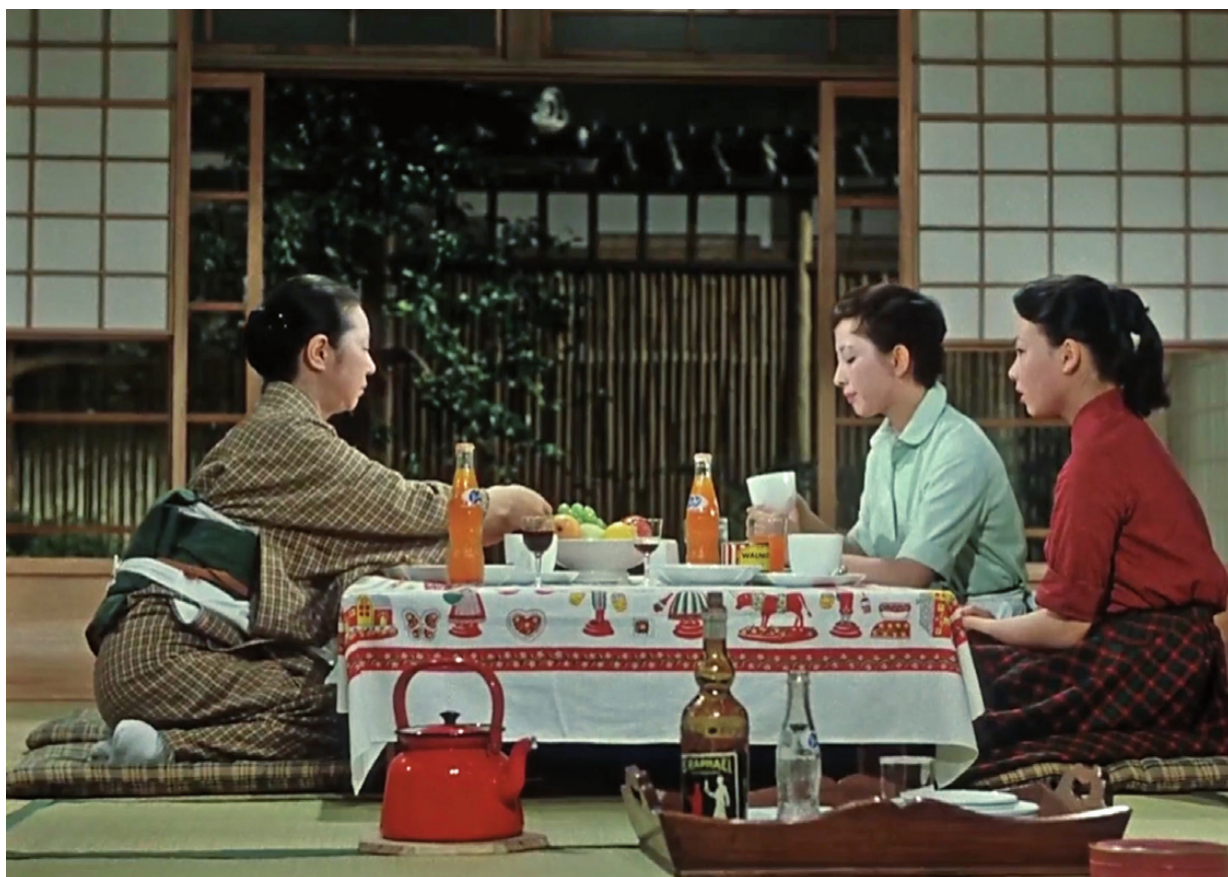


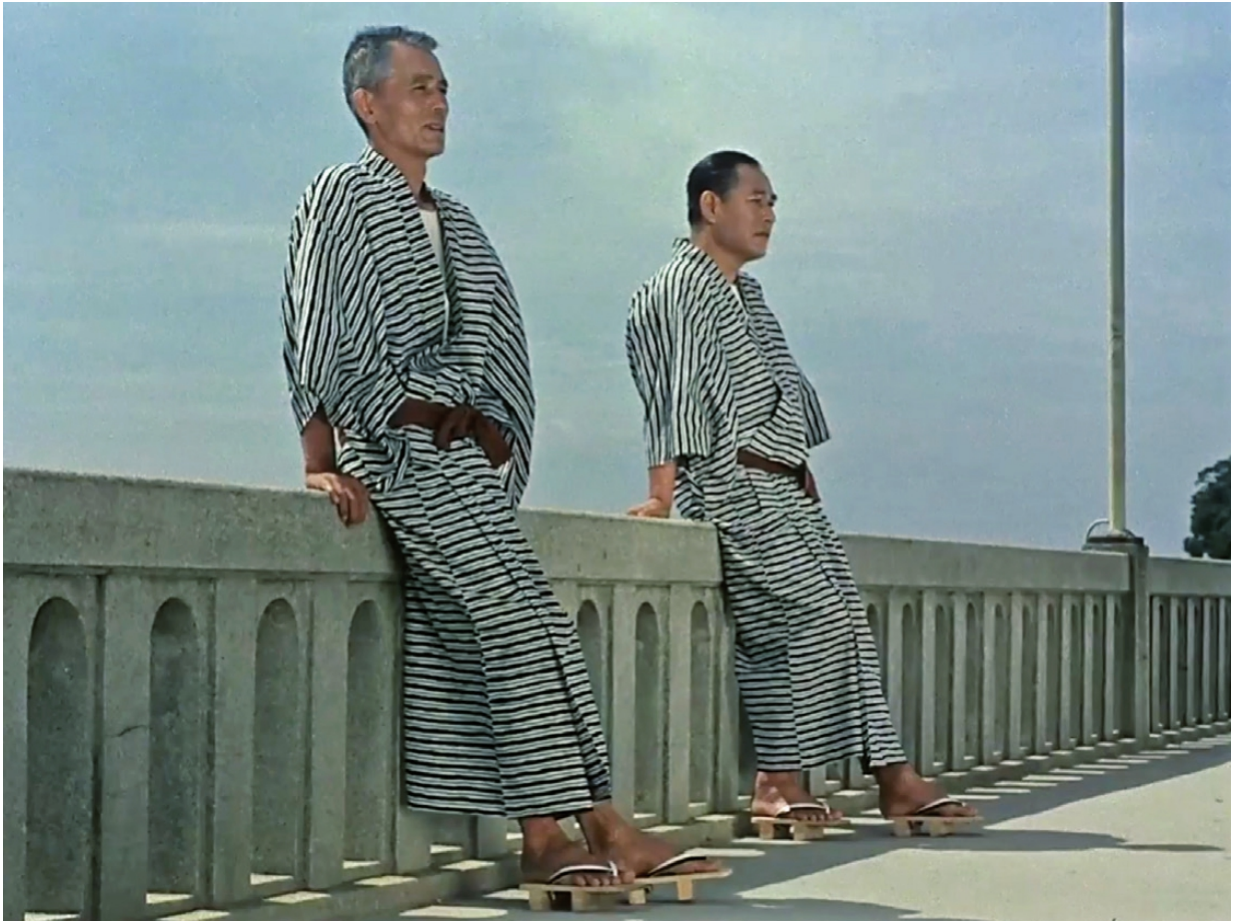
彼岸花1958

表面上看，虽然电影经历了首次从黑白到彩色的蜕变，导演却仍然固守着他自己的城池。比如，同样的片头字幕风格：用楷体汉字书写的演职表在布面背景上的次第趋入；同样，在最后得以迎刃而解的家庭问题；不同的家庭情景中，成熟男人之间一样用友情浇灌的礼仪往来；以及，同样的乡村远足场景及办公室插曲。尽管如此，《彼岸花》照样显现出一种特异语调的机制，并且蕴含着一味隐忍的暴力。如我们反复指出的那样，小津并没有藏匿什么，而是以没有边界、潜移默化的方式将其存在于电影的构建之中。比如《东京暮色》中让人颇感晦涩的显性元素，似乎很克制，却时时处于崩裂的边缘。这种特殊的紧张感由两种不同质地的要素结合在一起：一种与主题相关，另一种与美学表达相关。

主题内容涉及的是与战争，尤其是与“二战”之间的关系。确切地说，它事关一代人的心理症结，这代人为之押上了生命及所拥有的一切宝贵的东西，他们是战败者，被羞辱者——甚至受到双重羞辱，被战胜者、被意识到自己以何种名义押上性命的虚幻性所羞辱。《彼岸花》像其他许多小津的电影一样，讲述了男女之间、世代家族成员之间、男性之间和女性之间的情感冲突关系。像往常一样，小津成功地创造了极为丰富的情节，包括忠诚、孝顺、父道、母爱、友情、分歧、联盟和反联盟，这些都描述了极为活跃的人文图景——而在社会层面，这部电影鲜有提及：偏离主题的雇主雇员关系，在电影中没有什么意义，也似乎没有说服力。如果这组关系描述了一个尖锐而复杂的社区，在受到不同寻常的残酷和黑暗的威胁下而表现出了剑拔弩张，则完全取决于主角的态度，即父亲平山先生（佐分利信很了不起，这是他共五次参演小津电影的第四次出征，所扮演角色的工作性质与其他角色完全不同）。他的狭隘、带有侵略性的荒谬，表现在如何遏制大女儿渴望独立的朦胧愿望，把妻子当作仆人，尽管这些故事结构在世界其他地方也会显得很平常。诸如关于父亲的迂腐，情敌的故事，对下一代的需求充耳不闻等。他的名字——平山——倾向于成为一种类型角色，因为这是导演第二次把它作为父亲的名字，尽管这与之前的《东京物语》有着很大的差异——但在四年后，当小津在《秋刀鱼之味》第三次复用这个姓氏时，却制造了某种相似的关联。欧洲古典戏剧常把这样的角色作为原型——影片中朋友偷换想法促使父亲改变主意的伎俩有助于启发此类比较。如果说平山先生的行为被定义为一个糟老头的喜剧原型，着实是有原因的。尽管是全新的尝试，可能也是电影的主旨所在。这一原因，多次被唤起，构成这一幕令人惊叹的场景的核心：老年人聚集在海边的一家客栈，追忆昔日战友。笠智众以令人扼腕的方式倾覆而出的诗歌，被一群人深情吟哦，使战争和失败的双重创伤导致的不可愈合的痛苦凝结于此。电影很清晰地指出痛苦与物质状况无关：像当时的日本一样，主角生活在经济繁荣的时代，他们有家庭，有房子，有工作，有一定的生活舒适度。在大概一到两百年历史的布景里，身着同样的条纹浴衣，寓意过去阴魂不散

（他们曾经的制服），赋予此处情节一种抽象的形式意义，就像全体穿着音乐剧团的戏服一样。有一个非常特殊的场景，清晰地被划分为两个画面，第一个画面是古老的海洋景观前放置了一盏老式的灯笼，是电影中唯一一个完全展现传统场景的画面。这是在过去时态中所想套取的题外话，象征过往仍然困扰着这些男人，尽管他们在社会和家庭方面取得了成功。画面表现了小津令人钦佩的语汇表达能力——它们本身并没有逃避时间的推移，曼哦轻声、娓娓道来这第一幕情境，石灯笼在夜幕降临时次第亮起；紧接着第二个画面，则是清晨的旭日，正在缓缓东升。







战争创伤的主题，通过风格、画面、色彩、形式不断地传递出来。影片中，西方现代化的迹象得到了强化，以至于在一些镜头中，已经开始跃跃欲试和诞生于《彼岸花》相同时代的波普艺术争相媲美。一些建筑镜头散发出令人不可思议的力量，对其致敬，一些道具的鲜红色彩点亮了整个画面。比如朋友的钱包、收音机、水壶。特别是这个重复出现的红色水壶，它在平山房子的每一个镜头中都很抢眼，显然被当作了一个具有讽刺性的噱头。精心挑选的常规道具，强调了现代性在空间中的必要存在，还有现代与传统共存的表现，成为共居关系的象征——比如男子每次回家时频频出现的粗鲁而且怪诞、近乎尴尬的换装（西装换传统便装）场景。然而这种现代性并非无辜：其主人公不堪痛苦地接受女儿的结局，即使每天对现代性的表征已司空见惯（西装革履，在西式办公室工作）——他的处境所显露的所有迹象都来自胜利者——美国（西方）——打败了父亲这一代，摧毁了他们年轻时的梦想。这部电影作为小津导演彩色电影的处女作，坚持采用了色调的暴力，以红色和少量的绿色为主，与“日本”的蓝灰色形成了对比。粗暴的颜色和几何形状，被几段非常急促的正反打剪辑强化，支撑起贯穿于整个电影的巨大扭力。



小津针对影片所描述的状况毫不掩饰自己的观点：他站在年轻人和妇女这边，而父亲咎由自取的错误导致了四面楚歌，遭到女儿、妻子，甚至朋友的联合反对。选择支持这个观点并无大碍，也显得容易，对父亲宣判有错也是无数写作者所青睐的立场。但小津电影的伟大之处在于，他没有让犯错的角色声名狼藉。对佐分利信的拍摄方式和演员的各自发挥，让电影维护了平山角色的存在价值，同时也不将他完全置于过度迂腐的境地。直至招待所的片段，才给出了整个情节的关键。最后一幕，父亲在火车上给女儿发了一封电报，告知去广岛（广岛市是日本战败的象征，但在那里，尽管发生了核灾难，生活已经恢复），此时象征平山在整个电影中的战斗力消耗殆尽。他是个被征服的人。失败了，但没有颜面尽失，因为剧本和舞台表演均没有让他丢脸。

这是民主朴素主义和人道主义一个令人钦佩的忠告，需要让人敬畏青春的理性与自由，同时出于有价值的或可理解的理由学会拒绝羞辱那些对世界持有与我们不同见解的人。我们还应该去共同分享，且有必要通过深植于电影剧情发展的那种不同寻常的张力，赋予他们最充分的价值。

早安

BONJOUR





早安1959

一贯的亚麻布背景上，片头字幕滚动，继而出现背景画面：电缆塔作为前景，晾衣架上的衣服在一排矮房前迎风飘扬。这几个开场镜头，我们似乎很陌生（特别在这部电影里，首先呈现的是我们从未见过的东京郊区场景）。但它属于小津标准的“影片开场系统”，相同的片头风格，同样缺席人物的“空”镜头，但不无鲜明地塑造出一个平面图形化（由电缆塔架结构勾勒出的线条）和色彩亮丽（晾衣架上彩色衣物作为色块）的布景方式。这是小津对他的观众问候“你好”的方式。而这个“你好”，就是电影的片名《早安》，也是该片的主旨。

首先我们需要驻足，去静静聆听，由战后日本现代音乐的重要人物黛敏郎创作的不乏怪异的配乐，伴随着片头字幕开场的第一组镜头响起。黛敏郎曾与不少大导演（沟口健二、市川崑，以及今村昌平）合作过，并创造出许多电影音乐，他的现代主义音乐深受西方启发，同时掺入了民族主义文化特点，在当时备受质疑。这正好解释了影片开场的构图所隐含的强烈讽刺意味：伴随欧式曲风，一边是庄严的交响乐，一边则是琐碎的跳音。在幽默中带着明显的嘲讽，配乐迅速制造了间离感，优雅的画面线条和简单的应答轮唱圣诗产生了不协之音，让我们获得解读此片的关键秘钥。在这部名为《早安》的电影中，我们将听到很多此类的声音（虽然并不是所有的词都是“Ohayo”，但是日本人有着丰富的词汇来互相问候，比如表明回家的用语等）。一旦电影的问题变得清晰了，以音乐的讽刺功能作为标志，这种平庸的问候寒暄就框定了影片的含义：不仅仅是对话，就像孩子们被迫禁言罢工的戏剧性意义似乎也表明了这一点。从广义上来说，交流当然是必不可少的，但不是唯一的，且远非如此。父母和孩子之间的冲突方式恰恰是基于使用语言或不使用语言，电视作为交流模式的一部分，也引发了更多关于此类传媒机制是否可以互相（或不可能）联系、传播、牵制等等思考。这个说法比马歇尔·麦克卢汉早十年提出，我们不得不赞叹它的现代性和前瞻性。



影片所涉及的沟通形式非常丰富，从其中最粗俗的一个“屁”开始，即身体发出的一种声音表达，在这个情境中，掌握放屁的技能，是融入集体的一个标志（不放屁的人被搁置一边），也意味着会自我控制——如果控制失败（解手在内裤里）会导致排斥、羞辱和行为障碍。从第一个小故事开启电影，一路奏响，小津以一种惊艳的方式宣誓了自由的价值，也清晰地锁定了自己如何构建整个电影的视点：一是从孩子的视角，他们有能力质疑主流习俗，影片完全未质疑孩子讲真话的这一蛊惑性方式；二是探究在这种方式下，孩子的行为尚未完全被社会规则框住，从而允许某些愿望和批判被更清楚地表达出来。





某种意义上，《早安》是一本令人叹为观止的语言交流模式的目录学。它涉及不可胜数的语言表达单位：礼貌的客套话，邻居的谣言和诽谤，父亲的道德说教，英语教师的教学用语，英语教师全身心投入但未成功的文学与新闻方面的蹩脚写作，推销员的游说，求爱词，使用母语以外的语言（当弟弟说我爱你“I Love You”的时候，显得非常怪诞），亲人之间的残酷对话表现在男孩们对他们父母的粗鲁回应，而邻居的女儿对她的母亲也一样，说她最好还是死了的为好。以此类推，不一而足。当然也有肢体语言，哑语，或孩子们的暗语手势（暂停游戏规则的手指），尤其如服装这样外表的语言（“时髦”邻居遭受长舌妇的侮辱），或表现出舒适迹象的语言……

在这一丰富的电影质地中，小津对社区人群的分分合合进行不断叩问。《早安》将自己置于一个特殊且重要的向度。尽管与《我出生了，但……》（1932年）有表面上的相似之处，但《我出生了，但……》是以小津和伏见晃的社会关怀为标志，而伏见晃是他早期合作最频繁的作家之一。问题是《我出生了，但……》是为了表现一个普通员工家庭和他的雇主家庭之间的社会不平等现象，然而它现在变成了一个复杂的领域，不再局限于二元空间。从逻辑上讲，儿童的武器已经发生了变化：他们已经从绝食抗议，变成了言语抗议。但小津在影片中所描绘的情境比正面冲突显得更为复杂和多样。他讥讽现成的客套话和无谓的嘘寒问暖，有时候会显得

残酷，隐藏了真实的情感，会阻碍自己正确的判断；并揭露了约定俗成的旧规有可能成为人们的枷锁，阻碍了日本社会的发展。但毫无疑问，他也赞同一个观点，即社会的这些传统功能，正如某个人物所言，是“社会的润滑剂”，文明和人际关系的质量，在很大程度上是建立在编码符号系统的基础上，通过这些符号流通着许多信息，如果这些东西若是被悉数道出，反而会招致消逝。比如这对恋人相聚在车站与月台上的场景，就是一个很好的例子：他只会说一些陈词滥调，且一字一句地重复，双方都阻塞了自己表达真实情感的通道，但同时，在这些空话的掩盖下，一种恰当而温柔的情感，就在他们之间缓缓涌动……

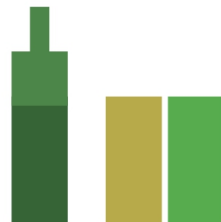
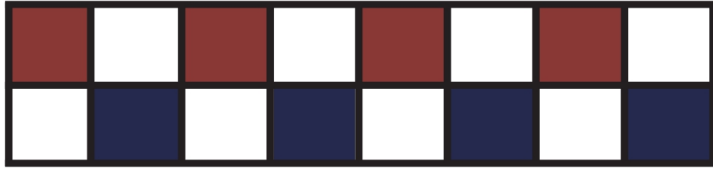




最后，我们必须回到小津本人的导演艺术上来。他的“空”镜头格式点缀了整部电影，对著名的伯奇，“空”镜头做出了必要而直接的回应。总是令人愉悦地组合，常常伴有许多幽默，这些镜头在戏剧化上实现了自罗曼·雅格布森以来的语言学家所称的“寒暄功能”：在立意的建构中，扮演着重要的角色，它们给陈述涂上了色彩，并把重要的元素连接了起来，尤其连接了电影和观众。这些不是过渡镜头，更不是常规的空镜头——这些手段是对电影进行修辞、流畅化或精准化的过程。而将其称为“枕镜”似乎并不恰当：它们不会缓冲任何东西，而且几乎总是来得猝不及防，可谓电影导演的一个手势行为，即便有时我们可以为它们找到一个功能，例如指出一个地方、一个区域，或一座城市。无论它们是否拥有实质的内容与信息，这种突然显现，展现了导演对电影各组成部分之间的自由发挥及整体性的深度把控力。“我们希望确认这个作为小津安二郎的符号。”莲实重彦一锤定音，美其名曰——符号，小津确实是个绝妙的语言符号学家。

浮草

HERBES FLOTTANTES



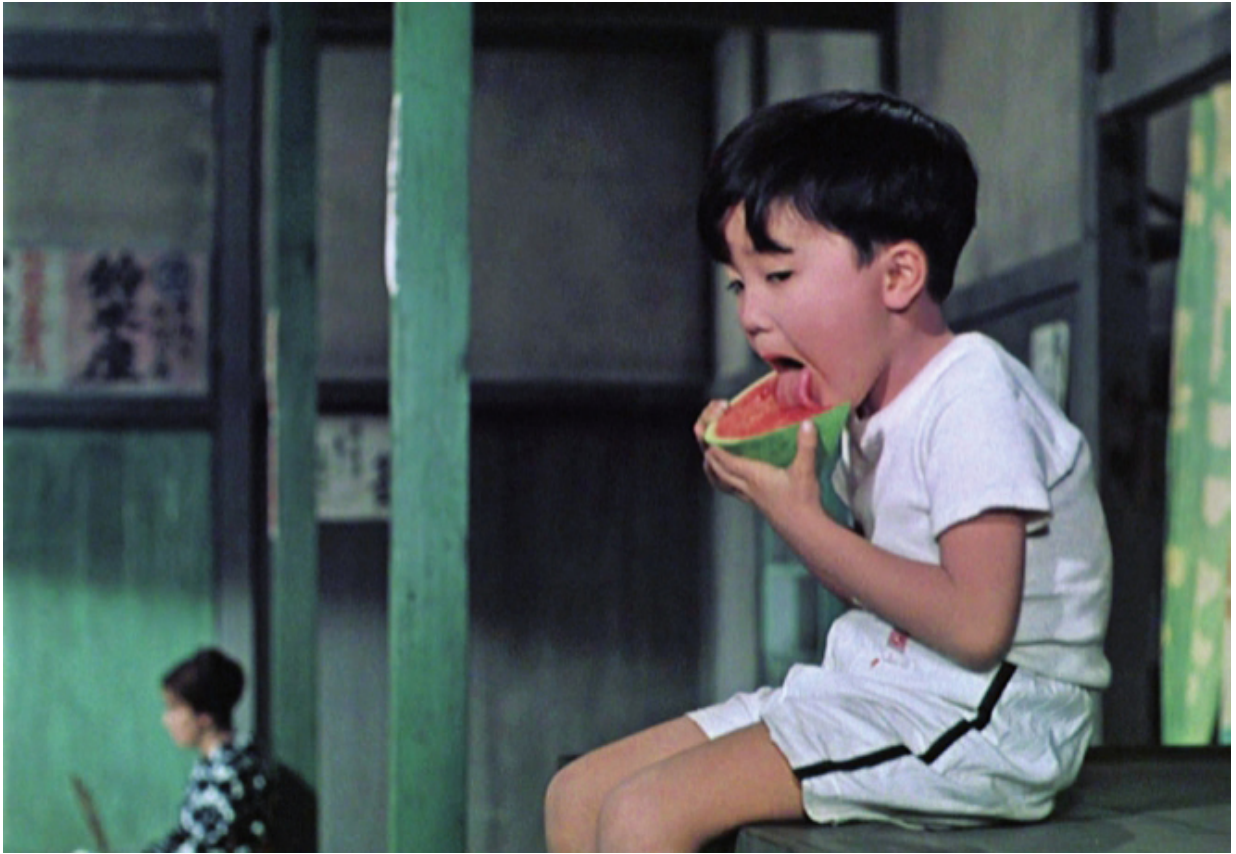


浮草1959

《浮草物语》是小津和池田忠雄合写的成果，池田忠雄在1929年至1947年编剧或者联合编剧过15部小津电影。

一支黑色酒瓶、一座白色灯塔，矗立于同一画面，意味着什么？是片头字幕结束后浮现的这张风格化的平面图像？或许，它是小津从影片的第一秒就开始释放的信号吧，宣布了本片存在的理由。我们知道导演经常把电影主题移花接木到下一部作品中去，并围绕同样的戏剧驱动力进行再次雕琢，一如他的老电影《早安》，是对20世纪30年代巨作《我出生了，但……》的翻拍。但《浮草》的情况截然不同，这是仅有的一部不仅搬用了主要情节，还沿用了1934年拍摄的美丽故事《浮草物语》^⑤中的绝大多数叙事元素——主角、情节、配角。老电影或许并没有必要重拍，相反，我们倒认为它已经相当丰饶和富丽，完全具备了某种精神外溢的张力。虽然新电影《浮草》（野田高梧与小津共同撰写剧本）确实受到《浮草物语》缜密而复杂的结构影响，但它不再拘泥于原来的关键元素，而且摆脱了《早安》和《我出生了，但……》等，尤其是在情节与内容上增加了重要的内容。

两部电影讲的是同一个故事，叙事段落结构也趋于同质化。说的是一个剧团，巡演到达一个小镇，其间剧团主人与他的前任情妇幽会——当地一家小酒馆的老板娘，他们俩秘密育有一子，儿子只知道父亲早逝，自己是被母亲单独抚养成人。团长正妻看出了马脚，指派了一位漂亮的女演员去勾引好学的儿子来揭露真相，但没料到这对年轻人却不可自拔地坠入了爱河。团长为此和他妻子决裂，剧团解散，昔日荣光不再。儿子和女演员在母亲爱心的庇护下，开始了共同的生活，团长和他的妻子也在车站破镜重圆。影片注入了明显的“现代意识”，儿子舍弃农学而立志成为计算机工程师，面对爱的纠缠以及人情世故的困扰，年轻人最终报以最热烈的拥吻。这些剧情，包括在老电影里的所有重要场景都可以在1959年的这部电影中找到，当然也不乏新的场景。



影片扑面而来的第一信息，就是色彩。这是小津的第二部彩色故事片，他没有和摄影老搭档厚田雄春合作，而选择了宫川一夫，其参与了20世纪50年代沟口健二所有的黑白大片（《阿游小姐》《雨月物语》《新平家物语》《赤线地带》等）而声名鹊起，宫川一夫还是黑泽明《罗生门》的摄影师。虽然他是电影画面的高手，但在色彩电影方面，其实并不见得比小津更有经验，因为这也只是他第二次接触彩色电影（同年拍的第一部是市川崑执导的电影《键》）。而从1949年木下惠介执导的《卡门归乡》开始，色彩在日本电影中已经存在了十年。这个国家的伟大导演们就一直在议论纷纷是否要对其接纳，就像二十年前一样。《浮草》的原始版本其实是一部默片，在那种背景之下，人们并不知道加入有声台词的必要性，因为在1934年的电影《浮草物语》中，即使台词，也只能写在标版上，然而并不妨碍片中角色的健谈如流。对于音乐来说则并非如此，作曲家斋藤高顺自《东京物语》后，便成为小津的正式合作者，他以不谐和音与小调的混合方式积极营造了电影的整体氛围。



我们不禁再次叩问，《浮草》是否称得上一部真正的彩色电影？也许更确切的说法是：一部有色电影。事实上，色彩效果在这里充当了附加成分，在我们眼中，它实际上是被着了色的悠深的黑白世界。回忆著名的开场画面——灯塔和酒瓶，以及几乎所有的内景（但大多数外景呈现“中性色调”，具有造型及戏剧性缺失的双重含义）。红色作为主基调，在电影里均以细腻的笔触显现：红色的花儿在母亲的小酒馆后厅底部的花园开放，几个随机排列的红色配饰在场景里奏出不和谐的音色，我们看到这儿一个茶壶，那儿有一个灭火器和水桶，或放置于红蓝均色相间的妓院专用的地砖上，还有同类色调笔触排就的理发店招牌。只有一个例外，区别于这种用色方式：几个镜头里出现了用条状织物缝在一起的舞台幕布，形成了瑰丽且抽象的构成。这些颜色的存在似乎没有必要，也不自然，却突显了电影的风格化——黑与白，虽然是一种人造的视觉效果，但让人仿佛如临其境。这着实是小津在电影中新增的内容，即风格化的一面。它的开场镜头就是信号，一面是具有表现力的形式美学的表达，它以隐秘的方式进行，但不挪用现实为借口；而在其他方面，类似的铁塔，或工厂烟囱的镜头则伴随着现实情境。抽象化的表达起到了补充、匹配甚至对称的作用：小津和他的联合编剧野田高梧保留了1934年的情节，但是用了不同人物的场景来改造它，对一些人，近乎轻描淡写，另一些，则展开得更多一些。比如，主角们出现在开篇场景中的渡轮码头，有几个心事重重的居民同时也在码头等待，但他们压根儿不是来欢迎剧团的——有别于《浮草物语》第一个车站的同等场景，这里不仅仅是宣告演员们的粉墨登场，还让我们感知到了一个更广阔的世界的存在，它似乎不再关注剧情的发展。大海也与海滨浴场无关，不是其他电影所定义的娱乐目的地，而成为另一个空间维度，即渔民的工作场所，它构筑了通往或许更重要的外部世界的暗示——就像演员们在海滩上呼唤一架画外的飞机那一时刻一样，这是属于他们的宇宙，但又似乎无法触碰。







影片加注了意味深长的环境描述，在向居民宣布剧团到达的游行期间，镜头顺势带领观众详细参观了小镇的街道，并引出了三个配角，也是剧团成员，他们塑造了滑稽而令人焦虑的人物形象，沉迷于猎艳和酗酒，展现出愚蠢的大男人主义，幼稚可笑、嗜腥成瘾。他们促成的一种不安情绪，在戏剧性核心的周边弥散开来。三个配角的戏，撑起了故事辅线，其中两人居然考虑偷窃剧团的钱财，最终以忠诚为名义被第三个人棒喝劝停，结果作为施教者的第三个人却偷了剧团的所有人，包括这两个被他训诫的家伙。显而易见，这一段的残酷与失德，无疑是新版本的重要补充内容。

这一段情节中直言不讳的不道德几乎是无意识的，无疑是这部电影中的一个新增重要之处。影片沐浴在色彩和音乐所带来的刺耳和不和谐之中，也强调了当年夏天本州岛东南部海岸的温度过高，甚至映射出一对父母年龄，比第一部电影更加垂垂老矣。这三个男人酒后兴致高涨，争论着可悲的妓女话题。戏弄理发师女儿的这一段是令人反感的，取代了最初的那部电影中所描述的剧团集体生活的场景，这些场景既是住宿的场所，也是表演的场所。在家庭方面，第一部电影中尤其是儿童扮演的角色，被更艰难、更紧张的关系所取代。在剧团赞助人访问现场的加戏中，笠智众以其一贯的善意，诠释了他的“另一个世界”，即何谓更人道、更温暖。在

一个已经变得厚颜无耻的氛围中，剧团成员纷纷指责赞助者劫持和背叛他们，还好团长的驳斥则相反：赞助人其实已尽最大努力，试图拯救即将灭亡的剧团。

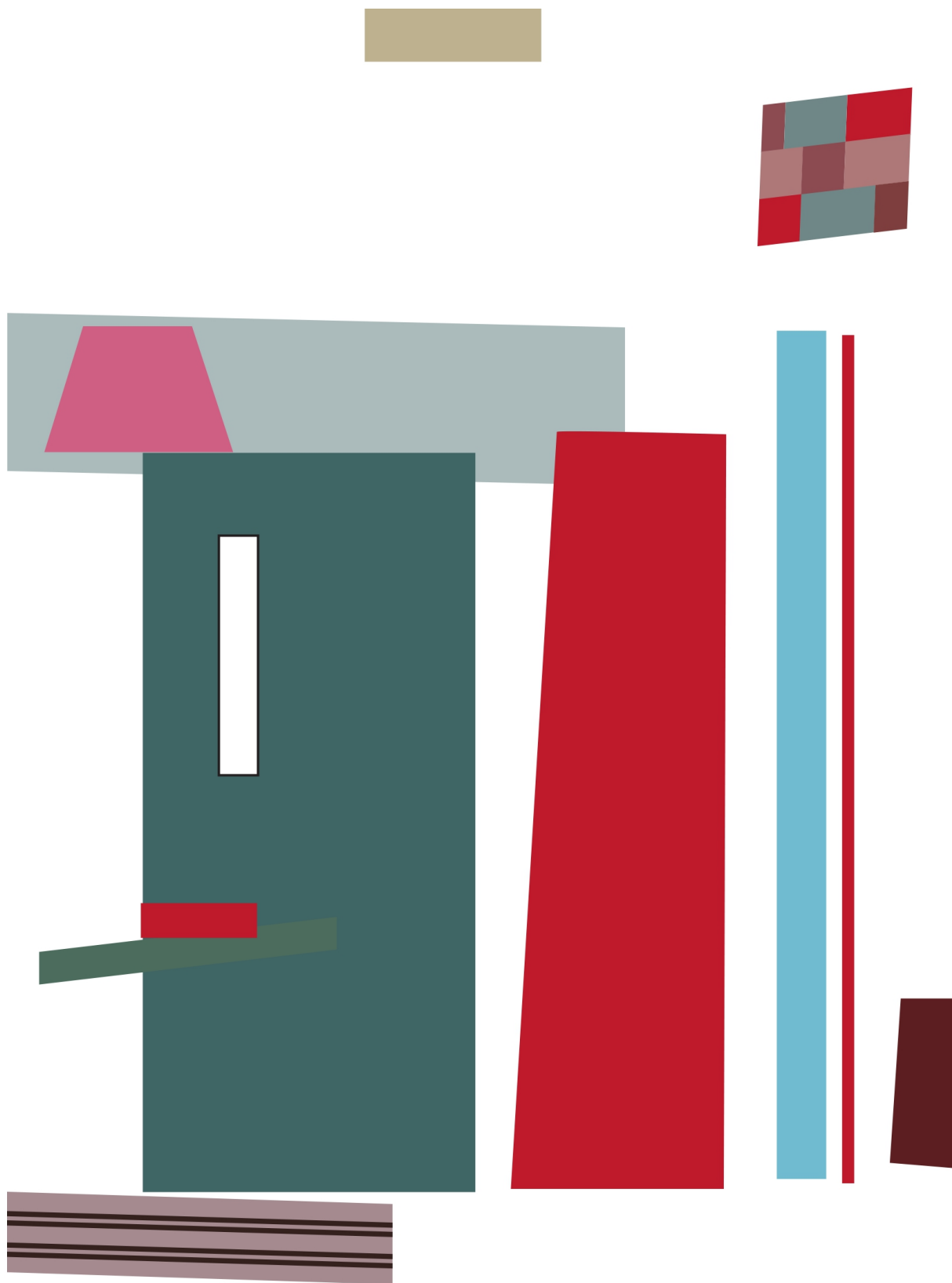
所有这些都会让我们看到，1959年的《浮草》清晰流露出了小津对过去时代的怀念。也将再次证明，他并不是在简单化地处理故事，而是恰好相反。1934年的《浮草物语》，已然充斥着巨大的紧张局面、身体及语言暴力。自彼时起，人们就一直关注小津电影所关心的重大问题，这个问题并不来自战后，不来自战败，也不来自与美国化和占主导地位的西方关系，即与变革的关系。这部电影中，通过考验和试错，让两个令人欣慰的剧情发展得到落实，其一是儿子在所爱的女人和爱他的女人（或者爱他的女人、他爱的女人，母亲和未婚妻）陪伴下继续他的生活、学业，建设个人未来生活。至于父亲，出于爱，强迫自己走出谎言和伪装的隘口，并以残酷的冲突为代价，重建了一段关系，但没有迹象表明这段关系无疾而终。因此，电影以一个真正的大圆满结局结束，没有掺进丝毫的矫揉造作。这一切均在1959年的电影里打下了烙印，同时对社会的普遍性变化也有迹可循，这些变化表现为利益驱动盛行，个人主义肆虐，以及某些当代形式下的懒惰与庸俗大行其道，但小津显然并不推崇这些。

最后一个镜头中，人们很容易感受到一种更忧郁的气氛扑面而来，就是两盏红色信号灯在蓝色的夜幕里渐行渐远。我们没有少听父亲的话，一个远非疲惫迟暮的老人，他很清楚地呼出了自己的口号，绝不是道德说教，这个口号不仅成为电影的箴言，也概括了小津所有其他作品的大部分内容：“一切都变了，世界亦是如此。”这种充满了不安和艰涩的电影风格，呈现出来的是一个更大的、更可感知的世界，以及隐藏其背后的卑鄙和狭隘，然而，这些都不能使这一人生箴言失效，也不会使它变得愈加令人遗憾，更不会令人为之神往。相隔二十五年，对同一部电影的精心制作和改造，本身就是一种表达世界运动与变化的方式，就像小津拍摄的那样。



秋日和

Fin d'automne

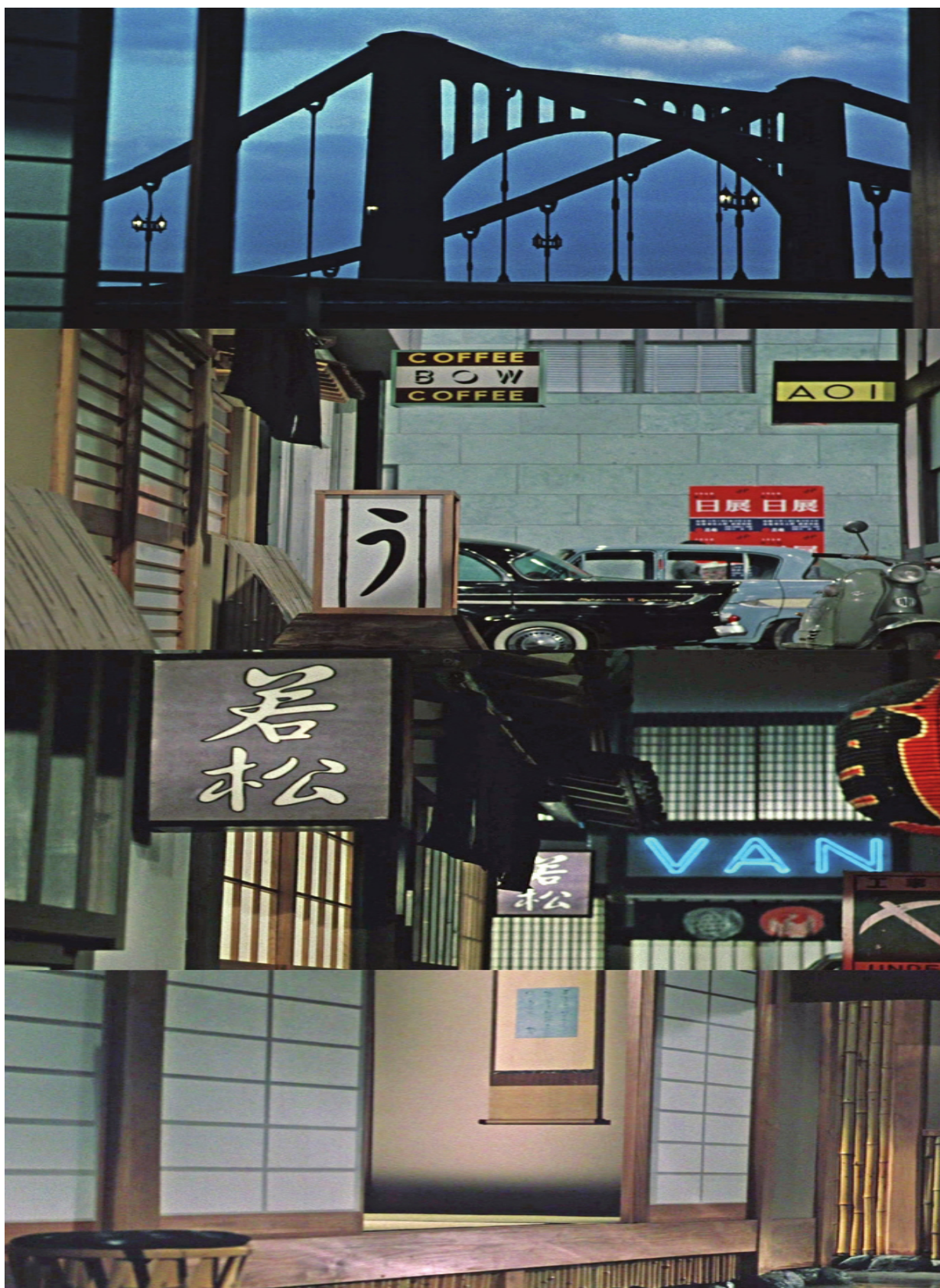




秋日和1960

小津作品的鉴赏家们总是迫不及待地拿《秋日和》与十一年前的《晚春》相提并论，后者的故事情节明显受到1942年《父亲在世时》的启发（笠智众，见前页的照片）。我们知道，对一个专注于家庭关系和世代传承之类主题创作的导演来讲，梳理好作品之间的承袭关系显得再平常不过。人们不妨将电影中的人物角色之间的关系，以及他们在电影中的角色演变，做一些平行而有益的比较。

《秋日和》在杰作《晚春》面前常常被当作二流作品。这尤其是吉田喜重在他的书《小津的反电影》中所说。甚至，从1958年开始，除了《秋刀鱼之味》这个特例，电影导演被看作是以一种并不高明几近功利化的方式，把老电影翻拍成了彩色电影，如此而已。在一遍又一遍地深入观影后，这种看法显得很不公平，尤其是对《秋日和》这部电影来讲——事实上，其他彩色电影似乎也很有必要进行类似的平反。而且，正如我们在《早安》和《浮草》中看到的那样，新电影区分所谓“老模式”的独有秉质每一次都表现得极为特殊，并且深藏多重奥义。



当然，《秋日》的主要情节与《晚春》有相似之处，但在处理方式及创新手法上均截然不同，所以，它们与重拍无关。相反，某种程度上母亲可能再婚的戏剧性冲突，促成女儿婚事（在前一部电影中，则是父亲和女儿）的设定给小津松了绑，这向他提供了探索其他艺术手段、风格及叙事的源泉。准确地说，从此母亲的角色有了一个全新的起点。事实上，我们很晚才察觉到一种奇怪的迹象：生活中，导演一生都与母亲为伴，但是，在他的电影里，母亲们常常一再地缺席，至少，他最后一段时间的电影作品都是这样的。

小津与野田高梧共同编剧的电影讲述了主要建立在父女关系（有时是父子关系）上的家庭故事，在这些故事中，母亲都扮演了颇次要的配角。在战后的背景下，尤其令人感到惊讶的是，战争使这一代人不可避免地出现了男性人口不足的情况，但是，他的电影表现的基本上都是鳏夫，很少有寡妇，如有，也都只能充当配角，除了《东京物语》和《秋日》之外。

仅以1949年的电影标准，来判断1960年的小津电影，相当于是囚禁了导演，诸如评价他只能局限于某些意图和叙事动机，只会将电影的认知简单化处理，还把他在当时取得的创造性突破视为弱点，而这些突破，恰恰与色彩的运用有着强烈的关联。从1958年起，色彩运用的多种可能性带领小津走上了新的美学探索之路，与他所处的时代呼应。《秋日》产自这个时代。因为，如果我们想辨别一种与颜色有关的正式用途，让人联想到一个已经逝去的时代，那么，它最杰出、最明显的代表，无疑是皮特·蒙德里安，类似此种电影所捕捉到的就是波普艺术，它正是当代性的实时印迹，其实，在《彼岸花》的诸多方面我们均已看出端倪。《秋日》以红白相间条状粉饰的东京塔开场，它的美学特征，不仅仅是简单的形状和大胆纯色运用（比如高尔夫俱乐部中令人惊叹的红色座椅，小酒馆中的三人黄色座椅）。这下建筑场景选自原节子和司叶子居住的大楼，以及与之成对出现的司叶子和冈田茉莉子的办公室，这两个地点在电影中的重复出现，不断加深我们的印象。加上片中的三个男性角色的定义非常具有漫画效果，他们之间的行程节奏，剪辑得非常干净利落。这个在视觉和节奏帮助下而形成的电影建筑的形体，标志着时代的变迁。



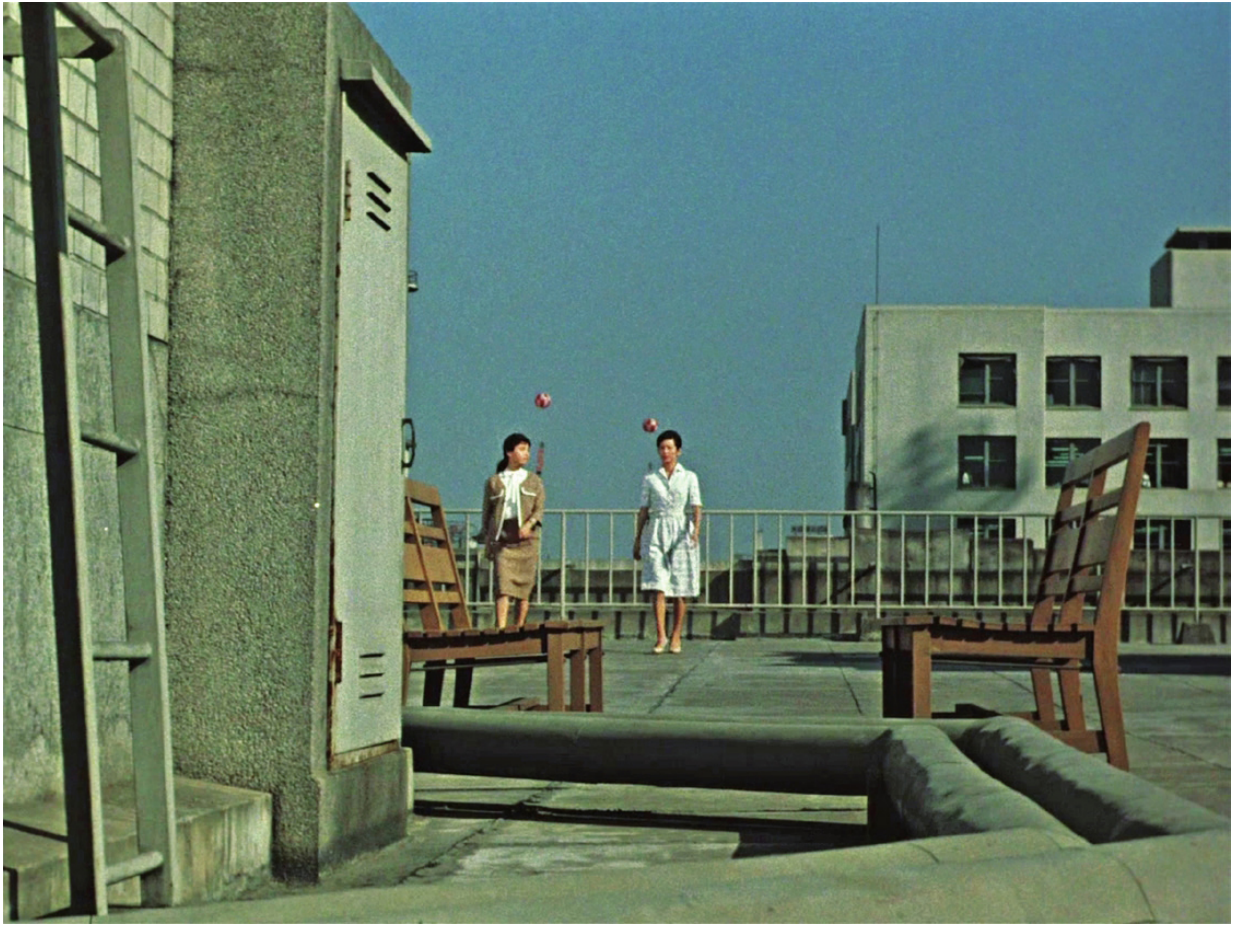
百合子是电影中一个经典形象，也是令人难忘的人物。这个精力充沛、快乐达观的年轻女孩，由冈田茉莉子扮演。其实也是这部电影真正的女主角，她聪明而感性地瓦解了三名男子设计的笨拙阴谋——他们自作多情的牵线做媒，化解了可能威胁母女关系的所有情感危机。也让人想起了年轻的《宗方姊妹》，这个百合子撩人的方式很像奥黛丽·赫本在史丹利·杜宁执导的影片《甜姐儿》和《谜中谜》或布莱克·爱德华兹执导的《蒂凡尼早餐》中扮演的角色。在这些电影中，包括小津的，我们发现了相同的运动感和技巧，比如说肢体语言、对白、配饰，以及色调的运用。虽然这些电影中既没有唱歌也不跳舞，但他们的气氛营造无疑借鉴了音乐剧的方式。

“老调使时间变得复杂。其实是时间的先验形式。” 吉尔·德勒兹和皮埃尔·菲利克斯·加塔利的《千高原》（Mille Plateaux），午夜出版社，1980年，第418页。

这些动作是以一种非自然主义的方式组织起来的，并且充满了节奏感，用于寻求另一种意义的情感效果。这些台词（由创作者）精心挑选和（由演员）说出，就好像歌曲中的歌词，我们有些时候感觉听到的是音乐，是小曲——间杂愉快的或深情的调性。难道真的是音乐小曲的重复吗？让我们再提吉尔·德勒兹和皮埃尔·菲

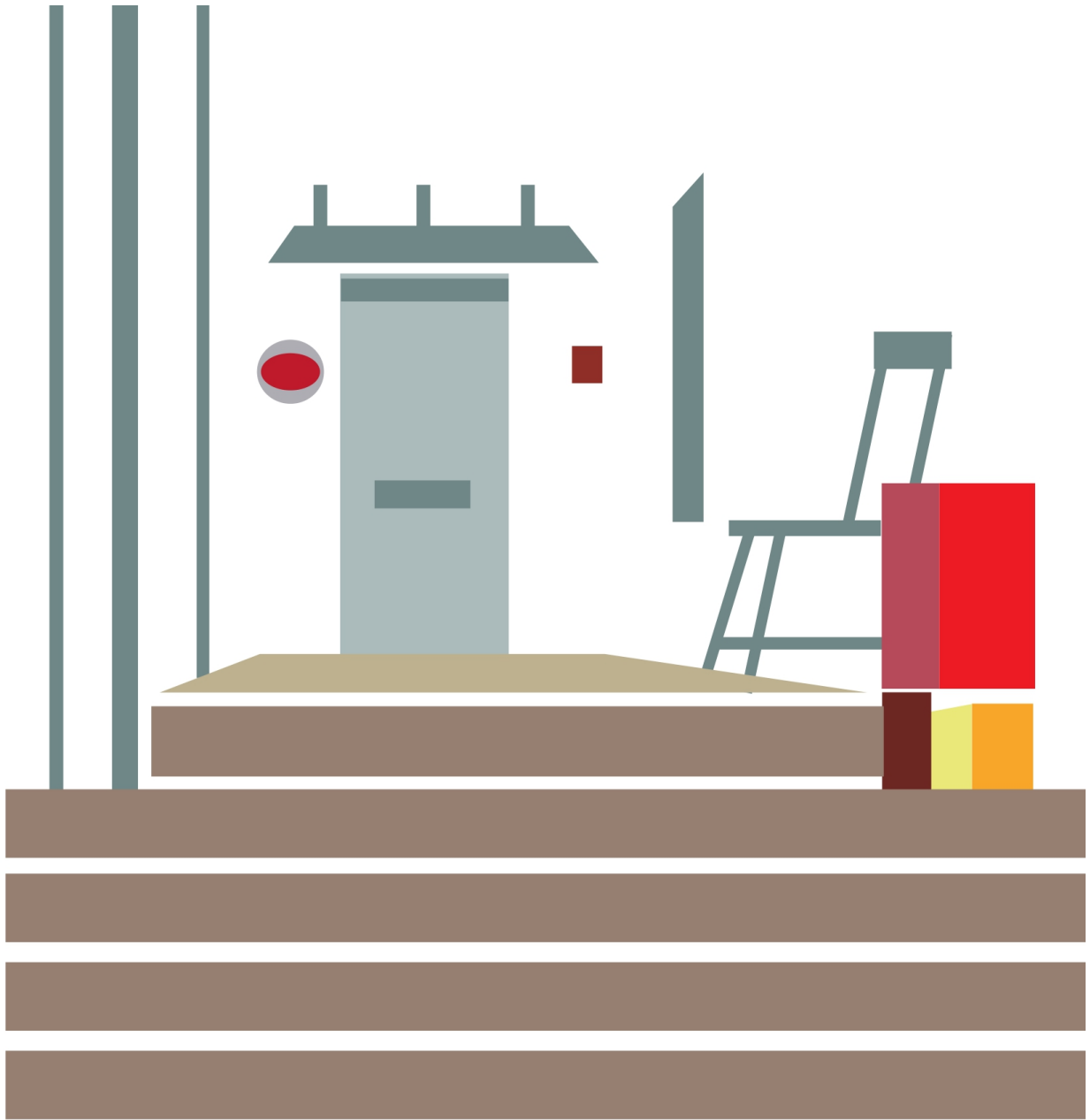
利克斯·加塔利，应该是在《千高原》^②里面，他们伟大理论的超越性与小津心灵相通。

隐藏在这种音乐模式之下的，不仅是那个令人惊叹的露台，它象征了一个面向世界的阳台，而被安置在办公楼的屋顶，是一个明显的具备音乐剧的场景布局，两个女孩在那里并肩交谈，并一起观看火车开走。再看这个超出一般意义的特殊镜头（对于一部小津的电影来说），一群年轻人排队走在一条乡村的道路上，仿佛他们要在大自然里吟哦一首赞美诗。这是镜头美学及运动风格化所赋予的含义。但是否意味着小津将不再是小津？他也会否认自己——毕竟这是他的权利。显然不完全如此！通过尝试新的风格路线，他重新发现了他的整个电影中从未被牺牲的问题，就是一个永远态度坚定的美学选择，其微妙柔和的表象，从未摆脱过断裂和刺音。事实上，舞蹈化的空间调度对他来说并不是什么新鲜事，而莲实重彦可能会注意到他早期的电影：“当他放弃了所有的自然性，来再现一种夸张的机械姿态：没有喋喋不休，没有多余的手势。没有什么比人群的无序流动更远离小津了。在他的世界里，地球上的人的数量似乎是预先确定的，他们的运动轨迹是分秒必争且精心设计的。”这就像是阅读巴士比·柏克莱或文生·明尼利的故事。有了色彩，还有现代化公寓和办公室的布置，以及西方的服装，尤其是女性化的服饰（特别是拍摄高跟鞋，由于摄影机的低机位，对电影配乐留有塑造的空间），这些叙事策略得以遵循最令人愉悦的方式徐徐展开。这就是《秋日》这种自相矛盾的语调，这是小津安二郎的艺术特色。这部令人愉悦的电影，最终定格在一个悲伤的画面：原节子独自回到空荡荡的公寓。这是影片里的最后一帧画面。



小早川家之秋

DERNIER CAPRICE





小早川家之秋1961

在前面的篇幅中，我们发现，小津如何击碎了人们对其电影特征的定向判定。这一次，照例刷新了人们的视野。《小早川家之秋》是一部寻常作品，但又超乎寻常。导演除了动用了他以前作品中出现的多种情境、表演及行为，同时还不断地用全新的电影语言创造崭新的艺术处理方式。它散发出一种异秉的魅力，主角被设定为死亡的结局，而且，故事的大部分内容也是围绕着家族企业的濒临破产展开，却产生出一种复杂而积极的情愫。

这一点，在影片最后几个镜头中得到了印证：尽管所有幸存的人物都在京都附近的渡月桥上举行了一场优雅而略似送葬的游行，但没有在电影中扮演角色的笠智众，却被安排讲述这一事件的寓意。他强调说，人的死亡再自然不过，如果是年长的人最先离开，大家就会欣慰一些，正如本片的情节。随后，最受故事垂青的是大女儿和小女儿，这两个年轻女性先后宣布了自由宣言，其实也是她们命运的抉择：最小的纪子，将和她中意的男人结为连理，而不是跟家人欲强加给她的那个男人结婚；秋子则是一位寡妇，也是一位小男孩的母亲，她将不遵守关于家人给出的再婚“命令”。最后的镜头，导演将鸟与死亡联系在一起，乌鸦在河边和葬礼的祭坛上飞翔……电影看不出更多的悲伤，相反，它却显示出了生命、自然和存在界的不朽。

此时，我们还看到一幕非常奇怪的场景，事关一位家族成员，我们不理解她为什么被称为“名古屋夫人”的确切缘由（扮演者杉村春子经常在小津电影里演绎忘恩负义的反面角色），她到场参加了父亲的葬礼，对其破口大骂，旋即放声大笑，最后又突然泪雨滂沱。她对父亲的辱骂内容其本质可谓一语双关，因为，即便是挑衅式的宣泄，强调的内容也是，一家之主是如何安度充实的生活，如何让自己没有忧虑——所以，并不完全是一味谴责。或许，这些正是这位女士对自己命运不济的懊恨控诉。小早川家族的成员由于一家之主的去世而齐聚一堂，原片名《小早川家族的秋天》即表明，电影献给这个家族。然而，家族并不是这部小津的倒数第二部电影的真正主题，片名仅仅描绘出了故事复杂破碎的疆域。这个专横的家长，从最严格的意义上讲，也不是故事的主角。所以电影居然没有一个中心人物，这是该电影处理人物的真正奇异之处。

对于一个艺术家，按照常理，剧情的高潮迭起或多或少需要集中到一个或两个主角身上。二妹的丈夫是一位胆小但头脑清醒的酒厂管理人员，这位去世的父亲即他的岳父拥有这家酒厂，他的话一语中的：“这是一个多么复杂的家庭啊！”尽管这部电影的结尾是所有成员（死者除外）的结伴行走，但我们并不确定能否清楚辨识以父亲和三个女儿为核心的周边亲属关系。这似乎并不重要，同时，这个破碎的

家族在地域关系上也显得模糊，充满了不确定性：有时在大阪，有时在奈良、东京，与此同时，纪子等待着从札幌北部离开，等等。



这种叙事和地理上的裂变，也允许了不同调性的共存，许多情节在小津以前的作品都可能出现过，但在这里的表达显得尤其轻松，可谓异常从容、异常淡定。——例如，原节子以不经意的方式失约于她的追求者和亲叔叔，这引起了追求者的愤怒，并引发讥讽，这个行为完全违背了她在以前作品中的角色设定。另一个例子是大老板和他以前的情妇之间的关系。中村雁治郎曾经扮演《浮草》的领队，在小巷里与跟踪者周旋，然后在重聚的场景中，一再让我们回想起所出现过的情境、手语和配饰（头上的手帕）。但是，即使第一次心脏病发作令他险些送命，也是伴随着充满欢笑的享乐主义，加上对待他和前妓女所生的女儿，其父爱显得相当轻松，他无疑是快乐和温柔的。



老人对隐藏在两部《浮草》中的儿子忧心忡忡，与此剧情不同的是那位自称是女儿，无所事事的年轻姑娘，在炎热的夏天向父亲索要貂皮披肩，与美国的花花公子们频频发生没脑子的约会，她得到了父亲——这位母亲重新出现的前任情人充满理解的微笑，当然还包括她母亲以及小津本人的微笑。影片创造了一个出乎意料的自行车比赛场面（让我们想起了《茶泡饭之味》），还有一个难以置信的情境，这位大老板居然搞笑地卷起袖子来帮老情人收拾房子。小津在自嘲的限度内，动用了更多的空镜头，比如用清酒桶和打开的雨伞，组织成明信片式的画面，这是传统日

本的真正象征，与影片开篇的“新日本”霓虹灯广告的镜头精确表达不相上下，再一次出现了与片头的呼应。

如果小津的所有电影都没有给出明确的道德判断，那么最坏的人物（有一些角色确实非常糟糕）总是得益于如果没有正当的理由，至少也有情有可原的情况，

《小早川家之秋》似乎完全消除了对人与人之间行为做出评判的可能性。这是让电影显得诡异的地方，我们愿意说它是戏剧的混合体，兼有喜剧与肃剧的元素，此非信口之语。可以说，影片是通过漫画式，或喜剧式的夸张来寻求谴责机制的一种方式（喜剧），同时，影片动员人们对受害者产生共情，而不是去谴责伤害他们的人（正剧）。事实上没有人真正犯错，无论是被夸张的，还是宿命意味的悲怆故事，在这部反喻电影里均得到了结合，从而超越了喜剧和肃剧的通常效应——哪怕涉及社会政治领域，它也同样可以轻松面对：每个人都会反复强调大资本家明显的胜算，最终。在这部电影中并没有给出任何定论，而让酿酒厂的未来保持开放性结局。矛盾的展开反而促成了对立面的和解，起到了艺术塑造的作用。比如在颜色上，《小早川家之秋》完全沉浸在灰蓝色的调子里，这既是传统衣服的颜色，也是玻璃和钢铁建筑的颜色。并不是暗示它们本质上是相同的事物，而是要渲染其相似性，这比凸显明确的差异化更令人不安。



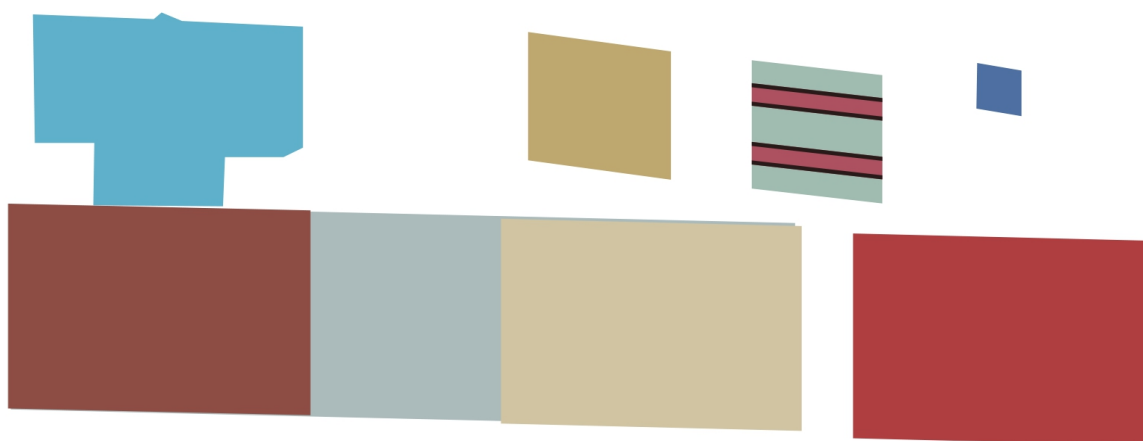
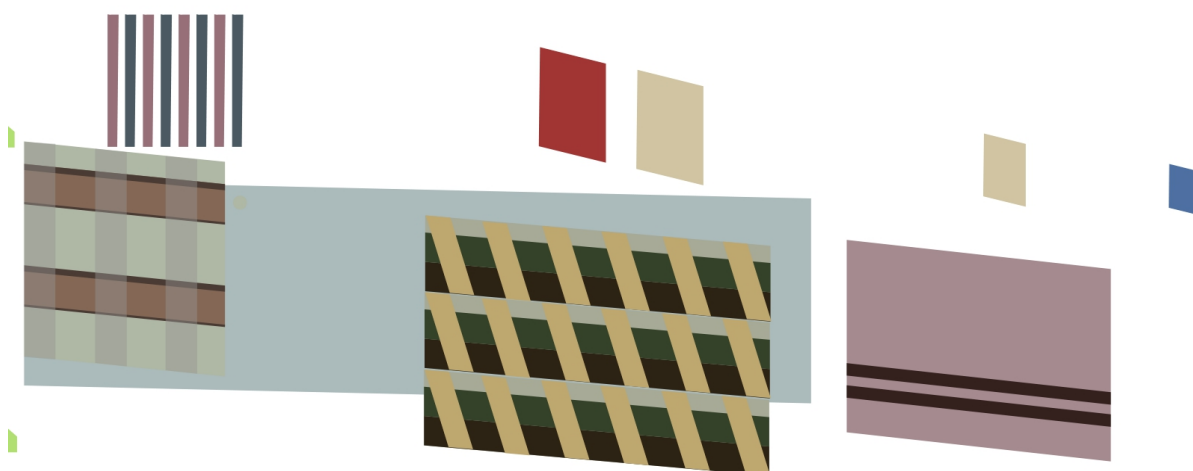
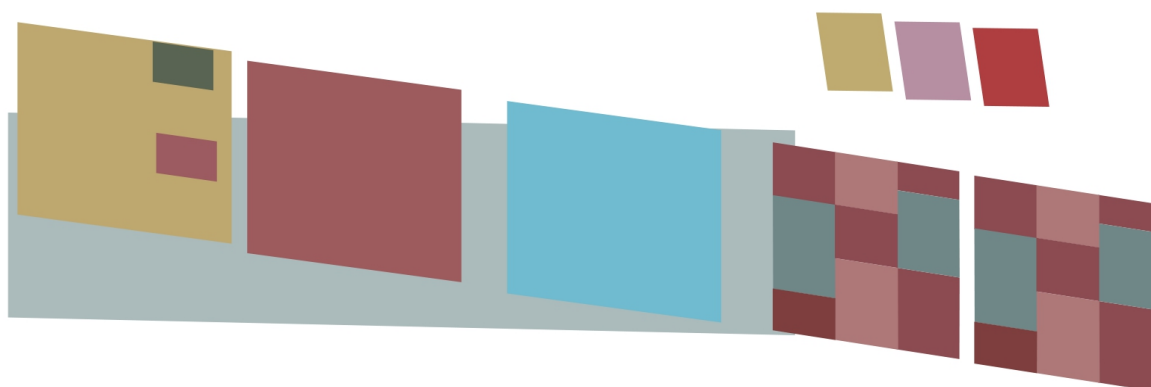
一边活力四射，一边即将赴死，这两方面同时在老人身上得到了体现。他“夸大其词”，不听二女儿的话，也只有文子有勇气和父亲对质，但招致老人无耻的谎言和轻率的玩笑。另一面，当父亲面临死亡的危险时，文子会向其求得谅解。文子是唯一一个模棱两可的角色，由新珠三千代饰演，但人们觉得她不是一位“小津”式的女演员，她的表演需要匹配另一种剧作艺术，就像她在成濑巳喜男和小林正树电影中所展示的那样。这种道德判断的破裂和脱节，给电影对纯粹幸福预留下了更大的空间。这种纯粹的幸福，我们猜到对于小津而言，是拍摄电影的幸福，就像我们感受到的作为影迷的幸福一样，点亮了许多的场景。电影的这种纯粹的幸福，尤其照亮了单身姐妹俩相聚的桥段——我们此刻所要书写的是两个单身姐妹的笑容同框的一组镜头——来自原节子和司叶子的快乐和甜蜜，她们探讨自己的未来，在阳台上，或在花园里也谈论同样的话题——其存在的理由显得丰盈且又令人愉快。

同一时间，几乎所有的演员（甚至是《早安》中的孩子）在影片中的重聚，是就电影主题和创作动机的一次大盘点，也是对电影编排方式的一个开放性的重启。

《小早川家之秋》，虽然在法语版本中以《最后》作为片名，但它的确可能是小津最后的一部作品。这部电影以作者的拍摄旨趣为动力，以老人的感官愉悦、两位女性的微笑和对自由的追求为最核心的事件，故可以被当作一部绝唱。在许多方面，我们所述及的这些因素，比起下一部或最后一部电影似乎更适合小津。所以，我们可以想象，无论何种情况，《小早川家之秋》都会成为小津更幸福的出路。小津离世前夕，在他60岁的时候，已经为自己的人生提前宣布了遗嘱、宣布了谢世的美好时刻。

秋刀魚之味

LES GOÛTS DU SNAKÉ





秋刀鱼之味1962

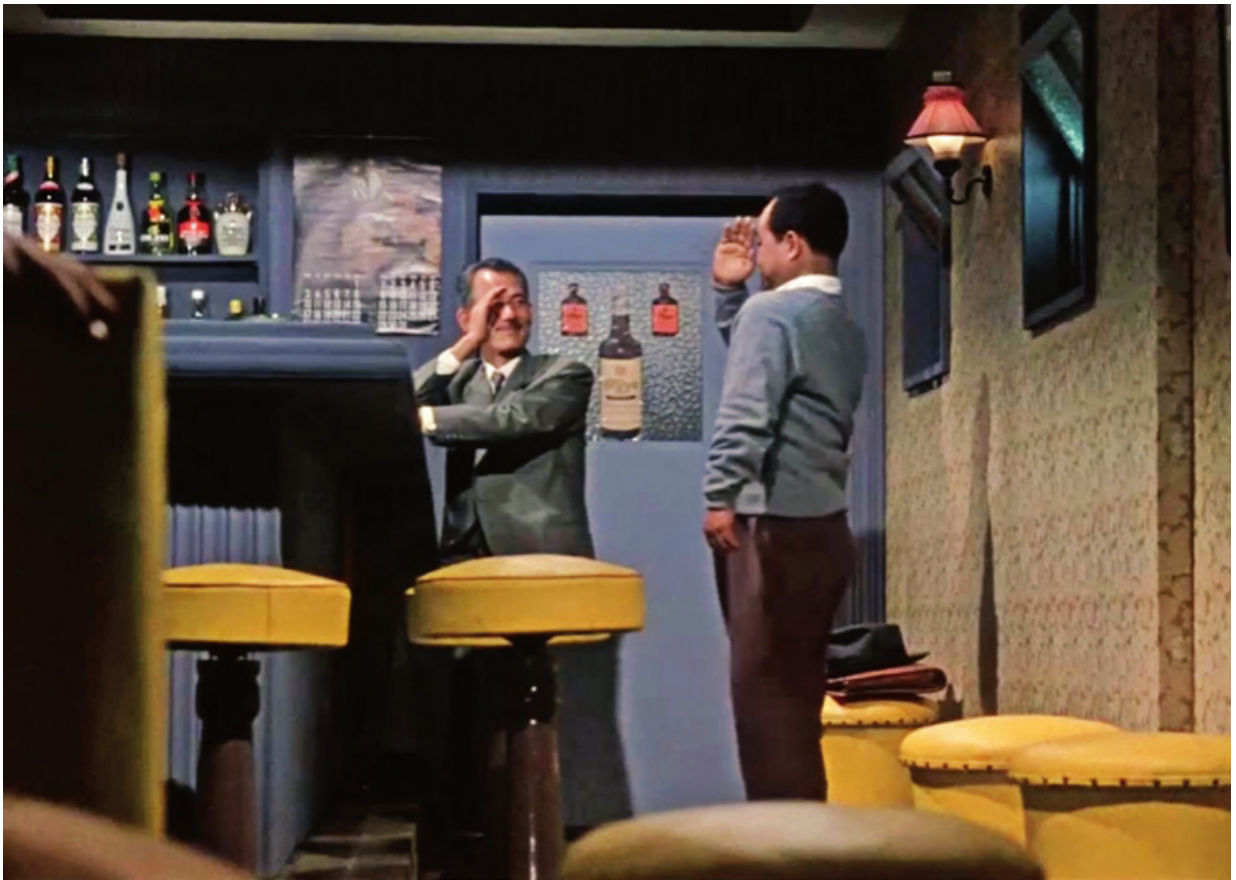
《秋刀鱼之味》是小津的谢幕作品。由此，它经常被指认为一部“遗嘱电影”，即使他最好的影评家也这样认为。无论如何，这一措辞似乎并不恰当。“遗嘱电影”包含多重含义。一种说法，是电影导演意识到自己的生命即将终结，进行辞别，或想表达一些直接与自己即将死亡相关的故事。尽管小津60岁时猝然长逝，但在去世前的几个月里，他的行为丝毫没有显露任何迹象可以预言这个灾难的来临。有关他的预言是致命的，具有讽刺意义的是，由可怕的命运实现了，这更多反映了由长时间忧郁淤积转化而来，而不是一个特定时间的预兆。另一种说法，作者返回到他完成的杰作当中，完成了一段旅程，在息影之前进行清点，可能的话，——亲自解读作品，澄清那些对观众来说仍显晦涩难懂的地方，以证明其隽永的力量。还有一种说法，他的艺术遗珠将继续焕发生命，其生活和事业应该被移交，如果必要的话，还得指明传承者的姓名。

剧本由小津的前助理涩谷实（Shibuya Minoru）进行拍摄，《萝卜和胡萝卜》（Le radis et la carotte），1965年上映。

当一位伟大的电影导演走向人生的终点，他们的最后一部电影通常被赋予特殊的意义，所谓“遗嘱电影”确实存在，但相当罕见。电影导演只是制作想要的、能做的电影，有一天，他们也会死去。有一些电影导演，年龄到了，歇业安度晚年，他们（最伟大的电影艺术家中极少出现此类情形，实际上他们都投入创作之中，直到死亡阻止他们）可以更自然地有意识地制作“最后一部电影”，这显得水到渠成。约翰·休斯顿的《死者》无疑是一部遗嘱电影，约翰·福特的《七个女人》是永别的另一种形式，或者更确切地说，是对其作品《安邦定国志》的一封追赠的遗言。《秋刀鱼之味》却毫无征兆，一个男人在完成这部作品后即驾鹤西去，而且成为其封笔之作。殊不知，其间，他已开始为下一个电影起草，片名暂定为《萝卜和胡萝卜》^②。

这部电影是以经典主题为基点的全新尝试，并保持了导演整体作品风格的连贯性：父亲要直面女儿的婚姻问题，但也要面对老人之间的友谊、战争和失败的记忆，几代人以不同的方式对日本传统和西方风尚杂糅衍生的变化寻求和解。

《秋刀鱼之味》没有定义一个绝对特征，在对故事重新解构，以及调性变化上来看，没有任何迹象证明导演在同类主题的表达已经江郎才尽。小津电影告诉我们，与人们常说的相反，唤起一个话题或提出一个问题，绝不由单一路径形成，而应该施以多种方式反复拷问，前提在于这些方式必须足够真诚，并且创造者必须感同身受地全身沉浸。





《秋刀鱼之味》的独特基调隐含着极大的苦闷与冷峻，甚至达到了残忍，而主演笠智众似乎先天没有表演“恶”的能力，甚至不能从别人的“恶”中受到启发。事实上，在电影里没有人是真正刻薄的。尽管以前从未提及，我们从中不断感到与外部世界的一种紧张关系，其中最为明显的线索之一是，每当一个角色进入作为主要布景的房子时，他都会打听是否有必要锁起来——就好像整个世界都成为一种威胁。这种对外界的不信任，来源于电影所外溢的多种微妙关系。比如在对待家庭或者酒吧这种特殊公共空间里所看到的代际关系、性别关系上，小津从来没有表现出避重就轻。

剧本本身隐含令人不习惯的“黑暗”，这是尝试对经典主题提出的一些变化，但前提是删除可以用来慰问、安抚或和解的所有元素。整部电影都是这样，尤其是在前一个小时中，角色从来没有表现出对任何人有丝毫的关爱，只有权宜、金钱、权力、竞争之间的关系，加上异常明确的性的动机，在粗俗中渲染了酒精致幻的效果。小津的电影，从来没有禁欲一说，他自己也好酒，在电影（《淑女忘记了什么》和《宗方姊妹》）中有两次在布景里贴上米格尔·德·塞万提斯的话，“吾人饮酒，场合皆宜”。尤其是在他的最后一部电影中，清酒、啤酒和威士忌的用量，甚至比前面的三四部电影加起来的还要多。这使得法语版片名《清酒之味》合乎情理，其原片名是《秋刀鱼之味》，以一种在秋季食用的鱼的名字命名，某种程度上与这个季节的落幕不谋而合。



一个或许不适用于其他小津电影的讲法，《秋刀鱼之味》即使和《东京暮色》有一样的灰暗色泽，但仍旧是一部缺爱的电影。这一点可以从平山先生（笠智众）和一位老同学一起陪伴“单瓢”老师饮酒的那场令人心寒的戏中得到印证。这位前老师在他年迈的单身女儿（由杉村春子完美地演绎）所经营的低级小饭店里工作，他们在寒碜的物质生活中勉强度日。老师的命运让他意识到拒绝女儿结婚是自私的行为。这个纯粹的戏剧动力，没有附加什么敏感元素——但驱动了更为冷酷无情的戏剧效果，尤其影片暗示老师的女儿单身未嫁对老师年老凄凉的境况并未带来改观——这让平山改变了态度。平山在这里将不会再和女儿耗时间，也不会和其他人周旋，这为女儿的婚姻创造了条件。他将服从于宿命，即使这场婚姻必定是他所认为的永久损失。这可以在婚礼结束之后，酒吧老板问他是否从葬礼上来的回答中看出——“是的，差不多是这样的”。与悲恸醉酒回家这场戏的效果异曲同工，代替女儿缺席的房子，是一片阴郁的空虚，而此时，小儿子却不耐烦地吐槽，威胁父亲如再次醉酒夜归将撒手不顾。事实上，平山路子，他的女儿和另外两个儿子一样，从未对父亲表现出任何温柔。大儿子被他的妻子当作自认为优渥的孬种，电影对大儿子性无能的暗喻与其经济、社交的无力联系在了一起；小儿子则是个呆头呆脑的家伙，对周边的事情表现出一贯的麻木不仁。另外，女儿的性格急转直下，超出了对

追求自由或现代的程度，就像她爱记仇的嫂子一样——尽管扮演者冈田茉莉子的个人魅力非凡，却丝毫不影响这个反面角色的塑造。



“结婚”的场景，也就是父亲和身穿盛大礼服出场的女儿，落定在一个对观众不可见的婚礼仪式前，平山路子将和一个在电影里被隐身的男人结婚，其形式上的对应关系，与《晚春》既可以相衬，复相得益彰。面对同一个父亲的角色扮演者笠智众，《晚春》中原节子向他献上一份感人的爱的宣言，他回以最美好的祝福，而

《秋刀鱼之味》中的岩下志麻则保持沉默，他的父亲亦以沉默回应。相比1949年电影的场景，1962年的版本显得更加悲凉。平山路子成为剧本的“受害者”：与之前所有的故事不同，她将不会和她所爱的男人待在一起，嫁给这个包办的婚姻所赋予的不露面的男人——只是出于一种权宜之计。我想没有比这样的手段更令人叹息了。

平山初次见到酒吧女老板时，虽有好感，但年迈的鳏夫还是有所回避，事实上，吸引平山的并不是这个女人本身，而来自他的假想——女老板和亡妻有容貌相似之处。这个时间段，他和老友的关系已今非昔比，其中一个朋友娶了一个年轻的娇妻，但那位朋友性格上的轻浮粗鲁让他陷于孤立之地，另一个朋友则是嫉妒心强且鬼迷心窍；他们与沦落到社会最底层的前老师经营着一场残酷的交情，老师自虐式的酗酒现象，备受他的这些学生诟病。电影有“黑色幽默”的一面，即给日常生活赋予了一种粗俗晦涩的基调，这是小津深谙的叙事和视觉肌理营造方式。

我们不妨对比一下《彼岸花》中退伍老兵重聚的感人场景，与在《秋刀鱼之味》中可笑的叉烧面这一场景——老水兵偶遇前船长笠智众的戏。我们发现电影空镜里的布景出现了以前影片中从未有过的凄惨寒碜：这位绰号为“单瓢”的前老师所在的街区不仅贫穷，而且肮脏、晦暗。这是小津最没有空气感的电影之一“没有乡村、寺庙庭院或海滨的巡景，且鲜有户外场景”，因此，也成为他最压抑的电影。小津用此般温暖和冷峻两种口吻并行的表达，讲述了世界的发展和他这一代人的变化，其中贯穿着令人心碎的真诚。回想起来，从作品整体角度来看，意料之中的是，自《小早川家之秋》之后，我们又看到了另一种夹杂某些趣味的调性，它为电影展露出了新的视角，可惜很快就戛然而止。我们知道，《秋刀鱼之味》是在小津的母亲去世后拍的，母亲是他心中的至爱，也是一生与之共同生活的人。我们不禁会把这件事与电影中悲怆黑暗的一面扯上关系。令人遗憾，这一细腻感人的作品，确实是以这样的方式封笔，且被永远定格为悲伤和艰涩。而所谓的遗嘱电影，其实并不需要承载这么多。（更d书f享搜索雅 书.YabooK）

参考文献

小津安二郎 (Yasujiro Ozu), 《小津的日记 (1933—1963)》
[*Carnets d' Ozu (1933—1963)*], 约西亚内·皮农-卡瓦塔克 (Josiane Pinon-Kawataké) 译, 阿里夫出版社 (Editions Alive), 1996年。

狄安娜·阿诺 (Diane Arnaud), 马提·亚斯拉凡 (Mathias LAVIN) 主编, 《现在的小津》 (*Ozu à présent*), G3J出版社 (Editions G3J), 2013年。

阿兰·贝加拉 (Alain Bergala), 《起身的人》 (*L' Homme qui se lève*), 《电影手册》 (*Cahiers du cinéma*) 第311期、第314期, 1984年5月, 7—8月。

大卫·波德维尔 (David Bordwell), 《小津和电影的诗学》 (*Ozu and the Poetics of Cinema*), 普林斯顿大学出版社 (Princeton University Press), 1988年。

诺尔·伯奇 (Noël Burch), 《致遥远的观者》 (*Pour un observateur lointain*), 《电影手册》 (*Cahiers du cinéma*), 伽利玛出版社 (Editions Gallimard), 1982年。

吉尔·德勒兹 (Gilles Deleuze), 《时间—影像》 (*L' Image-temps*) (第一章: 超越运动影像) (Chapitre I: Au-delà de l' image-mouvement), 午夜出版社 (Editions Minuit), 1985年。

巴西尔·多加尼斯 (Basile Doganis), 《小津电影的沉默》 (*Le silence dans le cinéma d' Ozu*), 拉马当出版社 (L' Harmattan), 2005年。

莲实重彦 (Shigehiko Hasumi), 《小津安二郎》 (*Yasujiro Ozu*), 中村良二、雷纳·迪·塞西卡蒂和莲实重彦 (Ryoji Nakamura, René de Ceccatty et Shigehiko Hasumi) 译, 《电影手册》 (*Cahiers du cinéma*), “作者”丛书, 1998年。

莲实重彦，吉田喜重（Kiju Yoshida），山根贞男（Sadao Yamane），《小津2003》（*Ozu 2003*），小津安二郎2003项目图书出版委员会（Ozu 2003 Program Book Publishing Committee），2003年。

尤席夫·伊夏格布（Youssef Ishaghpour），《反永久的形式：小津安二郎的风格》（*Formes de l' impermanence / Le style de Yasujiro Ozu*），费拉戈出版社 / 莱奥·舍尔出版（Farrago / Éditions Léo Scheer），2002年。

唐纳德·里奇（Donald Richie），《小津》（*Ozu*），白色文字出版社（Lettre du blanc），日内瓦，1980年。

佐藤忠男（Tadao Sato），《日本电影》（*Le Cinéma japonais*）第二卷，卡琳·切斯诺（Karine Chesneau），罗斯—玛丽·马基诺—法约勒（Rose-Marie Makino-Fayolle）、田中真纪子（Chiharu Tanaka）译，乔治·蓬皮杜国家文化艺术中心（Editions du Centre Georges-Pompidou），1997年。

马克斯·泰斯尔（Max Tessier），《小津安二郎1903—1963》（*Yasujiro Ozu 1903—1963*），电影第一线出版社（Editions de L' Avant-scène），1971年。

吉田喜重，《小津安二郎的反电影》（*Ozu ou l' anti-cinéma*），卢米埃尔研究所（Institut Lumière） / 南方行动出版社（Actes Sud） / 阿尔特出版社（Editions Arte），2004年。

译后记

一

非常向往能够找到一种所谓“空”的意境，以至于看不到人，听不见一丝嘈杂，远离虚文浮礼，满目所及之处尽是水天一色，一望无垠。这势必是一个很高、很远而且很野的地方。两个小时，我就从城市开往旷野的高处，眼底收获了一片璀璨的湖色，波光粼粼，世界顿时空空荡荡。我仿佛置身于一个绝缘的空境，像戴上了功率强大的降噪耳机，屏蔽了一切无谓之音，而独享天籁。我内心深处，也渐渐获得一份安定，一种专注与聚焦，思绪的杂芜和无序，也慢慢地被归而为一，进入空境的体悟，微颺颺起，复又吹散，碧绿的湖水隔空投送出了盛夏的灼灼余波，将一切涤浣，终于，我也收获了纯然的一空。

二

傍晚时分，落日浑圆，我打开电脑，安静地看完了电影《东京物语》，深感震愕。一部看似波澜不惊的黑白电影为何能够隐藏如此多的惊涛骇浪？安二郎平淡无奇地讲述了家庭内部的剧烈痛点。曾经只是从各种教科书中仰望大师在逆光下勾出了的那一道道金边，我们也通常会止步于对他的机位，以及创作主题等远距离的膜拜。这个始终戴着礼帽，和蔼的小个子导演对我们来说毕竟陌生，显得缥缈，我们曾在想象的世界中影影绰绰地量取他的身段，探听他的思想。从此，我却有此良机，如饥似渴地搜寻与阅读他的一切作品，一部紧接着一部。湖面照样日升月落，偶尔有一两条小船划入，还常常会有一只孤鹰掌领这一片水域，时而低空回旋，时而高处长唳，惊空遏云。而我沉浸于静默的空境，在光与影的逐行扫描中，贪婪地截获小津电影的视听张力，于无声处感受一波一波的心灵冲撞。

三

切回到我身居的城市，所有关于小津电影的文字于我的寻觅都是至宝至珍。其中，特别是法国著名评论家付东先生的《十三个小津》，几成案头寸步不离之书。随着阅读的深入，付东对小津的精辟解读让我茅塞顿开，读来心清气朗，帮助我较为完整地理解了小津的艺术创造。遂有此一想法，想要把它翻译出来，俾与中国的小津电影之爱好者们分享学习。机缘巧合，由对

中印古典思想用情颇深的闻中兄引荐，结识了广西师大出版社的多马兄，又与远在法国的评论家付东相商，亦一拍即合，促成了此事。

四

我们都知道，小津过早地将自己的生命画上了句点，而位于北镰仓小津墓碑上也仅仅留下了一个繁体的汉字——“無”，这个“無”，不就是“空”吗？就像他的电影一样，用寡淡无常的“空”制造了内心的绞裂，为生命之繁复做了注脚，最后归于空无的意义，借此释放出了巨大的精神启示。由于一场没有目的的放空之旅，也促成了我对于此书的翻译，不由对存在之界有了一番崭新的感触。其间，虽然困难重重，工作量之大亦超乎最初的想象，好在八个月下来，终于可以付梓，作为译者，似乎可以松一口气了。然译事之难，深度的甘苦滋味，如何与他者一尽余言！何况书中难免有诸种误译误植等，为此，颇望高明之贤者指正。

译书不易，译一本平野中常见高原与高峰的好书，尤其如此，为求字句之妥帖，不免时常斟酌、时常咬文嚼字，其间得到不少挚友的帮助和解惑，他们是闻中、Romain Chazalon（法）、Andre Python（瑞士）、Georges Maurin（法）、肥内（中国台湾）等，在此一并致谢。

陈雨

壬寅七月于千岛湖