

导演

小津安二郎

[日] 莲实重彦 著

周以量 译

打破固有小津风格的神话

展现小津电影的真相



中信出版社·CHINA CITIC PRESS

小津的电影专注于反映普通人家的日常生活，努力刻画人物细腻微妙的情感世界。这部划时代的著作将人们的目光从固有的小津风格的神话中解放出来，使小津在当下复活。本书是作者莲实重彦历时四十年时间不停地撰写、增补和修订而成，从主题学的角度深入探讨电影内容的电影学方法论基础，不乏独到的见解，且言之有据，令人信服；是以「否定」、「饮食」、「换装」、「居住」、「观看」以及后来增补的「愤怒」「欢笑」及「惊讶」等日常具体场景来分章，再逐一细致地从小津的电影中利用文本来分析电影语法及背后的精神。



上架建议◎电影艺术

ISBN 978-7-5086-3292-6



9 787508 632926 >

www.publish.citic.com

定价：48.00元

导演小津安二郎

[日] 莲实重彦 著

周以量 译

中信出版社
北京

图书在版编目 (CIP) 数据

导演小津安二郎 / (日) 莲实重彦著; 周以量译. —北京: 中信出版社, 2012. 6
ISBN 978-7-5086-3292-6

I. 导… II. ①莲… ②周… III. 小津安二郎(1903~1963) - 传记 IV. K833.135.78

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 049510 号

KANTOKU OZU YASUJIRO

Text copyright © 2003 by Shigehiko HASUMI

First published in 2003 by CHIKUMASHOBO LTD.

Simplified Chinese translation rights arranged with CHIKUMASHOBO LTD.

through Japan Foreign-Rights Centre/Bardon-Chinese Media Agency

本书仅限于中国大陆地区发行销售

导演小津安二郎

DAOYAN XIAOJIN'AN'ERLANG

著 者: [日] 莲实重彦

译 者: 周以量

策划推广: 中信出版社 (China CITIC Press)

出版发行: 中信出版集团股份有限公司 (北京市朝阳区惠新东街甲4号富盛大厦2座 邮编 100029)
(CITIC Publishing Group)

承印者: 北京画中画印刷有限公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/16 印 张: 20.5 字 数: 300 千字

版 次: 2012 年 6 月第 1 版 印 次: 2012 年 6 月第 1 次印刷

京权图字: 01-2010-0837 广告经营许可证: 京朝工商广字第 8087 号

书 号: ISBN 978-7-5086-3292-6/K · 223

定 价: 48.00 元

版权所有 · 侵权必究

凡购本社图书, 如有缺页、倒页、脱页, 由发行公司负责退换。

服务热线: 010-84849555

投稿邮箱: author@citicpub.com

服务传真: 010-84849000

关于莲实重彦的几句话

■ 汤桢兆

我手上的《导演小津安二郎》是 1992 年的文库版，后来在 2003 年因为小津诞辰百年的关系，莲实重彦再润笔成增补版。他曾借此契机用约翰·福特为对照，指出表面上纷繁的福特研究，其实大多价值不高，就如小津研究好像已繁花满地，但事实上仅在于把定见中的小津“公认”为小津风格，而没有再进一步去探讨其他可能性。

事实上，莲实重彦是日本的知名学者，他在法国学成回国，便在日本最著名的学府东京大学任教，一手开创了第一教养学系表象文化论组，成为东大中唯一与电影有关的学科。他的小津论与佐藤忠男及唐纳德·里奇（上海译文社《小津》的作者）的均大有出入，最根本

的质异是作者反对从文化论的角度入手把小津视为东方神秘主义，或是任何文化差异下的显影说明，因这些都属于非电影的研究路径。他强调一切回归根源，以电影就是电影视之，此所以在《导演小津安二郎》中，是以“否定”、“饮食”、“换装”、“居住”及“观看”等日常具体场景来分章，再逐一细致地从电影中利用文本来分析电影语法及背后的精神。在增补版中，他按原有的规划方向，增加以“愤懑”、“欢笑”及“惊讶”三章，一方面可见用功之深及架构之缜密，更重要的是反映出一位学者对自己的专业要求——大家都知道要小津电影写“愤懑”，是何等偏向虎山行的自我挑战。我由衷希望内地有出版社可以走在中文出版世界的前端，把莲实重彦的力作引入中国（目前只有韩文及法文版，部分内容曾英译，收录在主题文论集中），为所有电影迷扩阔视野。

二十年后，再一次

这里大家将要读到的《导演小津安二郎（增补版）》是在1983年出版的《导演小津安二郎》基础上加写三章而成的一部书。

原作由七章构成，再加上序章和终章。此次增加了“愤懑”、“欢笑”和“惊讶”三章后，变成了一部由十章构成的新作。写作时间上，第一至第七章同第八至十章之间相隔了二十年，可以看出文体上的些微差异。尽管如此，《导演小津安二郎（增补版）》的十章还是具有语言上的连贯性。原作的序章和终章之所以几乎原封不动，无非是因为所有的语言都是以同样的态度写就的，即通过画面明确小津风格的东西和小津风格的作品间的差异。

《导演小津安二郎》被翻译成法语和韩语，其中一部分还被译成英语，可以说有幸获得了国内外众多读者的欢迎。书中所写内容在诸多细节方面还需要加以更正，这是由于在这部书出版之后，拍摄于20世纪20年代的《日式吵闹朋友》和《突贯小僧》的9.5毫米Pathe-Baby版被发现，应添加到现存小津作品的影片志中。因此，我们可以观看的近乎完整的作品数量应该从“三十四部”更正到“三十六部”，这种令人高兴的变化在序章中未能体现出来。对“增补版”的作者来说，包含在1983年写就的序章中的写作意图一点也没有发生变化。出于同样的理由，原作的语言，从序章、终章、第一至八章，除了极个别之处，几乎没

有修改订正便收录到“增补版”中。关于参考文献，增加了几部重要的著作，列在书后。

为《导演小津安二郎》重新加写几章的愿望在这部书刚刚出版之际就萌生了，这在1989年问世的与厚田雄春合著的《小津安二郎物语》（筑摩书房）中可以说得到了部分实现。自小津去世后，二十年来能够与这位优异的摄影指导一同度过，感到非常幸运，这种幸运由于1992年厚田雄春的仙逝而告结束。但是，对厚田雄春重表深深的敬意和谢意，直至“增补版”的写作才得以实现，原作出版后经过的二十年的岁月究竟是长还是短呢？非常巧合的是，这也是小津的去世和《导演小津安二郎》的问世之间所相隔的岁月。《导演小津安二郎（增补版）》是二十年再加上二十年后所写的对小津安二郎的献词。对这位导演，我不是将他作为过往的电影作者，而是将他作为现在的电影作者，尝试着使他复活。

2003年12月12日，当世界为纪念小津诞辰一百周年（这也意味着去世四十周年）而深鞠躬时，我祝愿这本著作能够成为一个契机，使人们重新意识到电影的百年历史既非漫长也非短暂。

作者

2003年夏



游戏的规则

小津风格的东西

谁都知道小津。当人们接触到某种动作、某种用词、某种视线，就会情不自禁地说：那是小津风格的。这种轻易的判断常常很容易获得人们的认可，即便他们对小津并无深刻认识。的确，这是一种完全只能说是小津风格的状况。在说这些话的同时，当人们看到对方的表情中带着没有敌意的微笑时，都会感到放心。所谓小津风格，或许就是无言之中对这样一种放心所共同拥有的一个环境。不管怎样，这样一种环境很少把人们带到窘迫的沉默之中，或者让人们陷入不可收拾的僵局之中。

在这种情况下，人们常常在事件发生过程中发现自己。在事件突然发生或迎来意想不到结局的瞬间，没有人想到小津。只有当人们明白事态不会发生决定性的变化时，才想起小津风格的东西。在这个意义上，所谓小津风格，或许可以说是无偿的润滑剂一样的东西。因为只有当一切顺利地进行时，就像是和那种律动相同步似的，小津风格的状况才会显影。

“是吗？是那样的东西吗？”

【4】

“是啊，是那样的呀。”

“嗯，果真是那样吗？”

像这样来回兜圈子似的对话在把人引入不合逻辑的言语迷路之前，小津风格的东西淡淡地隐去其身影。也就是说，这是一种任何时候都可以终止的游戏，是一种不伴有危险的快乐的游戏，或者说可以说这是一种缺乏恶意的、与残酷毫不相关的恶作剧。在所有的瞬间，人们并没有意识到小津，但谁都相信自己知道小津，且毫不怀疑，这是由于小津风格的状况所具有的那种无害的性质。实际上，它绝不会轻率地怠愚人，或无益地招致混乱。所以，只要是日本人，谁都会体会到这种游戏的乐趣，不会感到任何的不可思议。

然而，果真如此吗？当我们把视线聚集到小津安二郎的电影时，作为人们所熟知的小津风格的东西的另一方面，事态似乎逐渐呈现一些不同性质的方向。诚然，绝大部分影片段落都饱含细节，这些细节适于用雷诺阿意义上的“游戏规则”作为总标题。在小津的作品中，描绘了这样一种状况：自昭和初期至昭和三十年代的世态、风俗、感性等变迁在构筑其自身的瞬间时，感知到崩溃的前兆，同时夹杂着正在形成的市民生活的各种形态，其电影中描绘的各式各样的规则——诸如如何从大学毕业、如何就业、如何结婚、如何跳槽、如何抚孩子、如何步入老年以及如何安葬死者等，通过对日常性的反复与仪式性的强调的恰当安排，展现出来，犹如范例集一样。如果我们与小津共同拥有了那历史性的一个时期，那么在一连串的趣闻中，我们可以感到这些事件几乎就像是发生在自己身上一样。此外，只要是日本人，一定会从中发现通过体验式的类推而非常容易地理解那些风俗、仪式——尽管现在已经缺失了——意味着什么。或许人们会说通过审视小津，那些细节——正由于它是身边的东西，因而未能意识到其系统性和功能性——甚至带有新的意味作用。这当中也许还包含着一种游戏——令人苦涩地想起那些违心袒护的情景。尽管如此，对这个规则感同身受也是事实。想方设法回避这种游戏规则，却无法摆脱它，这就是小津风格的东西。战后的作品，尤其是《晚春》之后的作品虽然赢得了很多观众，但也有一部分人通过无视它的存在表明反对的立场，这些人之于小津电影的意义也在于此。另外，在仅以这种规则无法驾驭游戏的阶段中，日本市民生活肇始的时期刚好与小津的晚年相重合，这也是事实。

尽管如此，如果小津安二郎所有的作品都符合《游戏规则》，那么，那里面

所描绘的事情和存在的实际情况并非出于这样一种理由，即它忠实地反映了一种现象——昭和这一历史时期里日本市民阶层所体验到的家庭的形成与崩溃。与其说由于在这个形成与崩溃的过程中扮演了重要作用的战争只是间接地投下影子，不如说此过程中缺失了一个重要的规则。然而，无论如何，在一部无非虚构的电影中捡拾反映现实的片断，同时试图从中解读出市民生活的范例集来，这是没有问题的。最主要的是，在丝毫感觉不到是日本的抽象的场景设计中，小津还拍摄了几部犯罪电影，电影中的男女给人以无非是从好莱坞电影中跑出来的印象。仅从电影名称来看，《非常线之女》和《那夜的妻子》——它们无法纳入以小津风格的东西为人所熟知的规则之中——究竟告诉我们什么样的规则呢？如果我们要从中读取某种规则，这或许就是与约束昭和市民生活的仪式性的体系完全不同性质的东西吧。

就如同没有一个女性一边看《非常线之女》的田中绢代或《那夜的妻子》的八云惠美子把枪举在胸前的情景，一边学习手枪的射击方法一样，人们从电影中学习的东西并不是画面中所描绘的情景，而且也不是学习被认为是画面背后所隐藏着的作者的精神。视线中最大的可能无非就是观看画面。话说回来，人们通过观看画面学习什么呢？与其说观看是多么困难的一件事，毋宁说人们是学习眼睛如何回避观看以及通过回避观看来抹杀画面的。

谁都知道小津，谁都确信：作为不伴有任何危险的游戏，人们可以生活在小津风格的状况之中，之所以如此，是由于谁都没有看小津安二郎的电影。所谓小津风格的东西只不过是与眼睛抹杀画面之后才形成的与电影毫不相干的游戏而已。在实际观看小津安二郎电影的瞬间，人们绝不会享受到小津风格的游戏，因为无论哪部小津安二郎电影，都绝不与小津风格的东西相似。尽管如此，许多人认为小津的电影是小津风格的，那无非是因为他们的眼睛回避了观看画面。通过观看小津，我们所能学习到的唯一规则是：小津安二郎的电影绝不会与小津风格的东西相重合，所谓游戏就是不断地听从缩小或扩大距离的那种错位运动的摆布。或许也可以换一种说法，这种游戏是神话与现实的错位，应该说它是一种非常市民化的东西。如果将“市民化的”改称为“小资化的”，事情也许会更加明了，但是一边抹杀正在实际观看的画面一边戏称神话的快乐，其本身就是极具历

史性的姿态。因为只要把小津的电影附属在小津风格的东西的解读模式上，人们任何时候都可以放下心来。通过观看，正在看的眼睛毫不担心遭受到的任何变化。这就是所谓抹杀的快乐这样一种小资化的美德。这时，小津风格的东西也毫无伤害地被保存下来，人们甚至不会意识到它与小津安二郎电影之间的错位。人们总是相信事件发生过程中受到保护的自己。因此，人们无处不在回避变化。对这种回避变化的方法，人类并非自其诞生起就掌握，这是过去一个世纪中所形成的颇具历史性的美德。在这里，我将阐述这种美德与小津安二郎的关系。

二十年后

当下的情境是我并没真的在观看小津安二郎的电影。因此，我是站在小津风格的东西的一边来论述小津安二郎的电影的。不过如果可以的话，我想尽可能置身于错位之中来写作。这是因为在实际观看画面的瞬间，小津安二郎的电影尽管具有很多人所提及的那种单调的反复性，但诉诸眼睛的是不断的变化。如果一直处于同一地点，则残酷的运动性——只能被称为迷失的画面——就会作为不断更新的现在栩栩如生地存在下去。也许可以把它称为不动中的运动，即在那些看上去静止的画面中，常常存在着复数因素的严重纠葛，有时它撕裂眼睛，有时它让视线走向迷途。小津风格的东西使人们放心，把人们引向松弛的瞬间。即便如此，小津的电影一定会使连续的紧张冲击眼睛。只要观看他的作品，人们绝不会愉悦地停留在事件发生过程中。因为在一部影片中的确有始有终，作为不断更新的当下，画面是一个活生生的东西。因此，这个游戏不得不认认真真地表演下去。之所以说认认真真，并不是说游戏遵循着事先准备好的规则，也不是说表演本身采取了呈现游戏规则的方式。

【8】不幸的是，小津安二郎拍摄的电影并没有全部完整保存下来。目前，我们能够以完整的形式或者绝大部分以接近完整的形式所能够观看到的电影，只是自昭和四年制作的《年轻的日子》到昭和三十年的遗作《秋刀鱼之味》为止的三十四部而已。在此，我想就这样一些问题进行阐述，即在这些保存下来的作品的画

面中，我们具体观看到了什么？那些形象如何刺激着观看者的影片式的感性？也就是说，我想就作为现实的影片体验而能够保存下来的小津安二郎的作品进行阐述。这次阐述的最直接的对象无非就是可观看的画面。我想论述的是，在观看每一瞬间银幕上形成和消失的形象的同时，这种行为是如何动摇观看者以及如何将观看者引入其变化之中的。因此，在这里，不会介绍作者的生平；而且基于同样的理由，对只存留剧本的作品也鲜少涉及。

作者出生于小津第一部有声电影《独生子》拍摄的那一年，属于通过《晚春》而知晓小津世界的那一代人，也许并不适于论述小津安二郎；当然，或许也有这样一个视角，即对小津的处女作《忏悔之刃》并不了解也能够叙述小津。事实上，就对现已不存的近二十部作品完全没有叙述的资格这一点来说，令作者多少产生一点不爽的感觉。因此，这并不仅是本书作者个人的不幸，也可以说是电影史上的不幸。我们生活在一个文化贫瘠的环境当中，竟然像小津这样的导演也有近一半的作品无法流传后世。这本书可以说是这种贫瘠的证言。作为作者，我期盼着通过这样一个事件——突然在什么地方发现原本被认为失传的作品——的发生而重写本书。

目前，我之所以梦想着这个突然的发现，是出于《美人哀愁》的缘故。它是小津最长的一部电影，正因如此，就让人对它的佚失耿耿于怀。同时代的许多证人都断定这是一部失败之作，但对此证言不加信赖是本书一贯的姿态。在这个意义上，能够获得与主演这部电影的井上雪子进行对话的机会就是望外之喜了。此外，与厚田雄春——自《淑女忘记了什么？》始，他几乎担任了小津所有作品的摄影，是继已故的茂原英雄之后成为小津之“眼”的人物——相遇时的那种幸福之感无法言表。如果本书有一些积极意义，可以说是由于能够收录这两人的访谈，此外就是祈愿采访井上、厚田时的兴奋话语也能具有积极意义。

行笔至此，我突然想起往事。1963年12月，出于个人的原因，我离开日本，过上将近一年半的不看电影的禁欲式生活。一天傍晚，我外出买报纸，在覆盖着草坪——冬日里也不枯黄——的公园里散步。太阳已经下山，一天即将结束，寒风中我完全像每天所做的那样，在冰冷的铁制板凳上歇息。坐在水鸟嬉戏的池水

边，我把视线投向报纸。无意间，一种无名的骚动袭击了我的胸膛，我努力着想把最后一页的一段文字读下去。我莫名地为一个重大事件正在发生的气息包围，我强制自己整理了一下无法直截了当地进入脑中的信息。一则报道浮现在眼前：日本电影作者小津之死。从潮湿地面逼上来的寒气使得周围的空气更加冰冷。小津去世了。只是传达这个事实的罗马字是多么拙劣的一种符号，像当时这样的想法以后再没有出现过。这就像完成了一种义务，那个报道把所有的伤感都排斥掉了。我一边囁嚅道：这可不行，这可不行，一边只是感到羞愧不堪——因为我无法将其遗作的电影名称用日语说出口。

不过这件事已经在其他地方写过了。就在这样极不自然的突然打击之下，小津从我的身边被夺走了。《导演小津安二郎》无非就是把夺走的小津重新还原的一种尝试。为了实现这个尝试，将近二十年的时间流逝了，对此我不知道该如何评价。然而，不管怎样，如果没有1981年1月在影片中心举行的“小津电影特辑放映会”，这个尝试的实现无疑会更加推迟。那次放映会使我获得论述小津的机会，在放映会手册的第一页上的简短论述成为一种激励性的契机，支撑着本书写作工作的完成。

其间，以小津安二郎为主题的几部著作，启发了本书的语言组织，尤其从《小津安二郎：其人其工作》之中获益颇多。佐藤忠男的《小津安二郎的艺术》（上、下）和唐纳德·里奇的《小津安二郎的美学》两本书，尽管我对它们的部分内容进行了批评，但在执笔过程中经常意识到它们的存在。另外，我所引用的书籍和论文将列于书后。不过，我还要重申一遍，我将要叙述的是小津安二郎的电影。《导演小津安二郎》所梦想的唯一事情是：读者——他们期望有许多小津电影的存在——在读完此书之前，为观看小津电影的欲望所驱动而前往电影院，或者对这样一种情况——小津电影得不到放映——感到愤愤不平，认为这是一种不容允许的不当之事。



二十年后，再一次 VII

序章 游戏的规则 IX

一 否定 001

二 饮食 017

三 换装 031

四 居住 047

五 观看 069

六 伫立 095

七 放晴 115

八 愤懑 135

九 欢笑 153

十 惊讶 169

终章 快乐与残酷 184

附录1 厚田雄春访谈 196

附录2 井上雪子访谈 228

附录3 《东京物语》《秋日》拍摄记录（厚田雄春） 238

导演作品目录 251

年谱 264

参考文献 293

后记 295

增补版后记 297

索引 299

译后记 311



— 否定

欠缺与否定的言辞

伴随着小津安二郎的常常是否定性的言辞。针对晚年小津的消极性评价——这种评价在日本电影界长期占据主导地位——就不用说了，即便是最近几年的表现无限赞叹之意的积极性评价当中也非常自然地夹杂着否定性的内容。犹如人们相信，正由于欠缺，小津电影方面的特性才可以叙述一切，人们只顾罗列否定句。无论批评史的过去和现在，不管世界的东西和南北，这样的状态延续下来，没有变化。然而，即便如此，通过否定性言辞之间的相互联系，来发现所谓的对一个作者的肯定，这究竟是怎样一回事呢？

例如谁都会脱口而出地说，小津电影里的摄影机是不动的。处于低位的摄影机的位置也不变，他几乎不采用移动摄影，除非例外，他是不采用俯拍手段的。像这样的叙述手法层面的言辞中所包含的动词的否定形也非常自然地为一篇文章所采用，这些文章指出其描绘的世界非常单调。在小津那里，是不存在激烈的爱情冲突的描绘的。故事的发展很少跌宕起伏。故事背景也只是限定在一个家庭之中，没有展示出其与社会的关联。像这样否定性的言辞还可以举出许多，这些言辞长期以来构成了小津风格的单调性的神话，对此，我们记忆犹新。晚年的小津安二郎所蒙受的批评基本上都是针对他沉溺于他个人的兴趣世界（历史的脚步从来

没有影响到它)这一方面。对确信自己正在切身地度过战后日本——不得不经历的社会性变动——的人来说,小津给他们留下的印象只是:他是缺乏自然性的、向抽象的传统性审美意识方面回归的人。摄影机技巧的单调、故事节奏的缓慢、戏剧性事件的缺乏以及社会性批判精神的欠缺等否定性的评价越来越使小津远离了电影言说的最核心的部分。至少到某一个时期为止,没有人相信叙述小津这件事是符合生活在当下电影世界的人们的一种姿态。

现在,事情似乎正发生着细微变化。近十年来,随着人们发现了不为人所知的伟大电影作者小津安二郎,在日本,对小津的评价中也出现了某种肯定性的面向。但这个风潮还不能说值得欢欣鼓舞,因为现在仍有人只会以否定句连锁反应的方式来叙述小津。今天,在国际范围内一时高涨的重新评价小津安二郎的运动中,的确也很明显地反映出一种所谓向传统回归的保守姿态。实际上,如果与世界性倾向——这是重新将视线投射到具有东方特征的文化方面的倾向——相同步,我们也不是完全看不到对小津产生兴趣的姿态。然而这里之所以专门论述小津安二郎,并非表示我们对那个风潮没有一点同感,而是想以极其慎重的姿态把小津与电影的现在重叠起来思考。因此,对小津安二郎,我们一定要用肯定性的言辞作一番肯定。这种肯定性的肯定,就是要从作为特权式作者的小津安二郎——他因作品的“欠缺”(这种否定性的言辞)而获得赞扬——那里剥夺其神话式的例外,对其电影本身,在凸显其非人称性的环境结构和界限的同时,一定要采取肯定的姿态。小津到底是不是天才式的电影作者实际上是无关紧要的。问题不在于从电影史的角度来确认小津相对性的伟大,重要的是我们在把视线投向影片表面移动的光与影时,在“影片体验”的现场切身感知电影为何成为可能,或同时电影为何成为不可能。【13】

毋庸赘言,认为小津安二郎是顽固的传统主义者的观点是完全成立的。在某个方面,他无疑是保守的。这也可以说是前述否定性言辞所带来的必然结果。事实上,小津常常追求一贯性,而非变化性。小津针对一位批评家所作的自我辩解——“让卖豆腐的做炸猪排是不可能的呀”——似乎更加强化了那个结论。而且也可以说,小津本人也意识到自己缺乏做炸猪排的资质,于是有意识地沉湎于

卖豆腐的自知之明中，一生从事着那样的工作。因此，否定性的言辞一直追随着小津也是理所当然的。这是一种有意识的选择。

正如前面已经提到的，今天重新评价小津是一种人——他们针对的是他有意识的选择——在表明一种姿态，仅此而言，应该说事情并没有本质变化。以“欠缺”所下的定义与否定性言辞的罗列——是它们支撑着否定性的评价——随着时代的发展，完全朝着积极、肯定的方向转移。被理解为单调性的东西，现在作为作者的一贯性得以赞赏；而被认为是欠缺的东西，则作为影片的严格统一性得以颂扬。然而，情况若如此，则呈现出单调性的并不是小津作品，而是观看小津的眼睛本身。“欠缺”这个词描述的应该不是小津作品，而是观看小津的眼睛本身所不具备的肯定性的资质。在这里，现在我们可以完全确信这一点。比起【14】小津的作品，围绕着小津的电影性的言说要单调得多；比起小津的作品，观看小津的眼睛所欠缺的东西要多得多。所以这里展开的有关小津安二郎的论述将竭力尝试对小津作品作极大的肯定。但现实是，极大地肯定小津绝不容易做到，因为在小津安二郎的电影里的确到处都可以指出其欠缺。

电影的风格

比如说，唐纳德·里奇在确立小津——曾被认为很难为西方精神所理解——作为伟大电影作者的世界性声誉方面作出不少贡献，他在其著作《小津安二郎的美学》开篇中这样写道：

因此，小津作品是由非常少的东西构成的。一个主题、若干个故事、少数几个类型。其手法，如前所述，也受到非常大的制约。也就是说，不变的机位、不移动的摄影机、受到制约的电影符号的使用。同样，作品的结构……几乎不变。小津的风格中只要有一定的制约，那么，他的各个作品之间即便相互相似也不值得大惊小怪。实际上，像这样的完全展现出一贯性作品的艺术家是很少见的，即便是在电影界，小津在这一点上也是无可替代的

导演。(山本喜久男译，影片艺术社，第28页。黑体字为引用者所加。)

这段不长的引文中所包含的否定性动词有多少呢？少、少数、制约、不移动、不变等等，批评小津安二郎的文章中常常使用这些词语，这里原封不动地沿袭了下来，但却成为断言他是无可替代的导演的前提。当然，从表面上看，这些词语无一不当。只要看过一部小津的电影，就很容易认同这个事实。但若熟悉他的早期作品，就应该清楚，这个倾向并非从始就有，而是在某一时期才开始明显呈现出来。今天我们可以接近完整的形式看到的小津最早作品《年轻的日子》——这只是他的第八部电影，拍摄于1929年，包括1927年处女作《忏悔之刃》的前七部作品都已佚失了——中不仅有移动摄影，而且还有俯视的摇拍，低机位的固定镜头还没有成为一个具有特色的手法。在这部影片中，还有一个在雪坡上表演的斋藤达雄模仿巴斯特·基顿（Buster Keaton，1895～1966）追逐的场景，镜头追随一只滑动的滑雪板，因此熟知晚年小津作品的人可能会认为这是部极其一般的电影。于是，人们便专心制作一个列表：是从什么时候开始很少移动呢？是从哪一部作品开始系统地使用了低机位呢？摇拍和淡入淡出的消失应该定位于什么时期呢？里奇等人说，在成熟的过程中，小津抛弃了许多东西，通过一贯的禁欲式的单调性，他成功地建构了一个严整、匀称的影片世界。

《神圣的电影——小津·布列松·德莱叶》^①的作者保罗·施拉德——很显然，他是根据唐纳德·里奇的论述、带着“我们不是依据小津省略了一些东西，而是依据他不断修剪之后遗留下的一些东西，阐明他的风格特征”的目的进行写作的——曾提及小津风格的禁欲主题，他这样写道：

我们只有根据阐明小津到底如何抑制了技法以及不再使用何种技法这两点才有可能对小津的风格加以定义。(山本喜久男译，影片艺术社，第46页。黑体字为引用者所加。)

① 为行文方便，本书译名从日文转译而来，原名直译为《电影中的超越风格：小津·布列松·德莱叶》。——译者注，全书后同，不再另外注明。

的确，这可以说是与《神圣的电影》——其副标题是“电影中的超越^①风格”——的作者相吻合的姿态。然而，通过不断的自我抑制，小津自己所确立的视角与我们应该采取的视角是不同性质的。因为这个世界必然引出这样一个对立图式：纯粹的小津与不纯的小津，或者完成了的小津与不完全的小津。结果就是只有一方作为真正的小津安二郎而被选择。排除不纯的小津，只是把纯粹的小津作为小津安二郎来选择，这同我们所追求的极大肯定的姿态是不相容的。把矛盾和对立从视野里排除掉之后，我们所能得到的只是一种抽象。它把晚年的小津设想为一个已完成的图纸，尽管这是为了使其初期和中期的作品接近完美时所必需的做法，但这种姿态的结果就是一种傲慢，基本上将初期和中期的的小津视为一种可以无视的过渡阶段，只愿意承认这个阶段的次要价值。尽管如此，即便它是以“影片体验”为媒介所保存下来的东西也罢，或者它是以“文本体验”为媒介保存下来的东西也罢，一个作者的生涯能够通过“不纯与纯粹”、“未完成与完成”这样的对立来进行测量吗？所谓的生存，是不断更新的现在——它是不具有完成瞬间的亦即存在的积极性矛盾本身——它绝非能够达到均衡。假设我们很难认可复数的不同性质的因素在没有统一的状态下相互嬉戏，那么里奇和施拉德所说的风格几乎可以还原为近乎抽象的不可变动的图式。然而，就像任何人都在电影院这个空间里所体验到的那样，抽象的图式不会产生任何东西。在被称为活动

【17】画面的电影中，即便具有抽象的画面结构的场景，同时也会有很难达到均衡的细节共存其中，与同一画面的其他细节或其他画面的细节遥相呼应，因此不断地刺激着观看者的电影性感受。当这种共存或混合的可能性受到阻碍时，电影就会走向死亡。所以，我们若用否定性的言辞通过缺席和欠缺来定义小津安二郎，就会从他的作品中夺去作为活动画面的鲜活生命。帮助我们存在的是建设性的“符号”——它存在于日常的现在之中。而且这也是通过欠缺所无法定义的某种过剩的东西。的确，小津抛弃了许多东西，但他的电影感动了我们，绝不是由于欠缺，也不是由于通过剪切而遗留下来的东西。因此这里开始进行的小津安二郎的

① 超越的（transzendental），也有译作超验的、先验的。

论述一定要经由过剩来阐述。这里的叙述有必要通过肯定性的言辞，而非否定性的言辞。

符号与肯定

我对建设性的“符号”三缄其口，而人们往往用陈词滥调的比喻来称呼它。不过，我们还是想控制一下，不把小津作为那种具有审美特征的嗜好品来叙述。避免提及“抑制”一词，并非针对小津的作品，针对的其实是围绕其作品的大部分电影评论。

这里为了避免误解，我还想补充一句。我根本无意认为前面所提及的两位评论者将小津作为古董来爱好。我想他们无疑也为作为建设性“符号”的小津所摆布。尽管如此，我想视为问题的，是那些评论的叙述方式如何背叛了他们的感动。而且这也不只限于里奇和施拉德的小津论。围绕电影所叙述的绝大部分语言【18】基本上都以陈套的描述结束。这可以说是一个极限，尤其是阐述一个作者风格亦即阐述电影风格时所能呈现的极限。这是因为，所谓风格，只有作为恒常不变的形式时才能够加以阐述。电影风格只有在越来越接近不变的秩序时才能被呈现出来。

例如唐纳德·里奇指出，在小津电影的恒常不变的秩序中，“物哀”这样一种日本式的生活伦理极其自然地显现出来。这可以说是一个缺乏改变的世界，由共同拥有从某种领悟中生发出来的“接受的哲学”的人们相互支撑着。当然，里奇也能很细腻地指出那个世界中常常反映出“现在的状况”以及所描绘的“多样的、变化的人性”之中存在着小津的特征。然而，即便如此，或许是由于题材的不同性质，里奇对以犯罪多发地区为背景的初期黑帮电影《非常线之女》几乎没有论及。对里奇来说，一个匪徒与其情妇之间不幸的恋爱剧也许是与小津风格的世界不吻合的异质性作品，因而予以排斥。但是，《非常线之女》——以后我还有机会提到它——与几乎同时期拍摄的霍华德·霍克斯（Howard W. Hawks, 1896 ~ 1977）的《疤脸大盗》（*Scarface*）、让·雷诺阿（Jean Renoir, 1894 ~ 1979）

的《十字路口之夜》(*La Nuit du Carrefour*)以及稍晚一点的弗里茨·朗(Fritz Lang, 1890~1976)的《你只活一次》(*You Only Live Once*)等一样,是著称于世界电影史的最美丽的犯罪情节剧之一。如果运用否定性的言辞定义小津,像这样的杰作也会被否定掉。

保罗·施拉德对《非常线之女》之所以没有阐述,可能是由于他没有看过这部默片杰作,别无深意。而且由于施拉德的兴趣在于通过小津若干静止状态的画面——作为“能够接受深厚的、矛盾的感情,以及能够将此感情转化为以【19】一体化的永恒而超越的东西来表达的形式”——来阐述电影的超越风格,因此,他所涉及的作品局限于战后杰作,尤其是《晚春》之后的后期杰作。所以,即便他曾看过,那部电影也无法完全符合他的论点,而且,他把“小津制作电影的所有方式”都放置于“日常性的严格抑制”下,这个前提事先已经呈现出其所达到的限度了——即作为恒定形式不得不加以阐述的电影风格的限度。因此,他也像里奇那样,最终不得不陷入陈词滥调似的描写之中。施拉德这样写道:

在小津电影里,形式化几乎完美无缺。所有的场景都以相同的高度来拍摄,所有的构图都是静止的,所有的对话都很单调,每一个表情都很稳重,剪辑时只需要一直往下剪就行,可以预想到后面会出现怎样的场景。每一个行为之间并无关联,每一个事件都不会成为下一个事件的缘起。(山本喜久男译,影片艺术社,第74页。)

这段引文中并没有否定的动词,因为在这里施拉德将排除掉许多不纯的因素——通过对小津的不断删减和抑制——之后遗留下来的东西作为纯粹的小津作品加以阐述。因此,这不是肯定性的肯定,而很显然是否定性的肯定。当然,我们不会拿出在《风中的母鸡》中佐野周二将田中绢代从楼梯上推落下去的场面来批评这种否定性的肯定也包含着诸多矛盾。因为我们十分清楚想指出,恒常不变的形式就得排除例外性质的细节。不过,既然恒常因素与例外因素之间的对立本身促成了对小津的陈腐阐述,我就想通过彻底肯定此对立关系来阐述小津。因为若按照

施拉德的话来定义小津，则最终与对单调性进行批评的旧时日本评论家的视角并无本质区别。尽管任何人都看到小津形式中相同的东西，但直到某个时期，还有人断言那是创意枯竭的表现，如果将它作为与独特的世界相贯通的不可多得的姿态加以评价，那么，这种状况无非证明了时代的变化而已。也就是说，针对以欠缺和否定的言辞加以定义的小津风格的世界，出现了两种相互对照的价值观，在战后历史性的一个时期正隐隐远去的现在，曾经是批评对象的东西渐渐地获得重新评价，在这当中，由于属于不同性质的文化圈而能采取相对非历史性姿态的外国人作出了很大贡献，仅此而已。这是对同一个“符号”进行解读的方法发生了变化。我们并不想在此解读方法之外，再加上另一种其他的解读方法，而是一定要改变作为“符号”的小津安二郎本身。为此，我想捕捉比形成“符号”还要多的因素，亦即那复数的实际情况。解读方法的变化只能沿着时间轴的形式进行。但“符号”的实际情况的变化是超越共时性表演时间的一种嬉戏。也就是用相同的一种姿态肯定混合、并存的复数的实际情况。这时的“符号”就在话语的真正意义上具有建设性，它能够打动人。如果在解读方法的变化中有一个意义获得了认可，那必然是因为这种变化能与这种建设性运动同步。

克里斯汀·汤普森和大卫·波德维尔对小津进行了详细研究，在题为“小津电影中的空间与叙事”的论文中，他们认为“小津的电影可以有更多的解读方法，它们是具有现代革新性的电影”，仅此一点，我们就可认为他们的立场迥异于那些从形式完美性分析的视角。在作品能够使解读方法本身发生变革的视角中，很明显可以感到一种自觉，针对的是作为分析对象的小津所能起到的创造性作用。然而，这里所说的现代性和革新性，只是通过对比建构在强调差异之上的含义，并不能真正成为肯定性的言论。评论者们依据俄国形式主义者（Formalism）【21】所提倡的“偏差”、“差异”的概念，试图测量小津与“古典好莱坞电影”的范式（paradigm）所保持的距离。

与古典电影范式这样一个背景相对照，小津作品的现代性是与使用特殊

空间技法——这个技法挑战的是故事因果律的优越性——相关联的。（《尤里卡》“特辑：小津安二郎”，1981年6月号，青土社，第104页。）

上述引文中也不包含任何否定性言辞，但凸显差异本身就包含着否定性的批评，当这种批评成为今天思想界的话题时，我们就不能够赞同这种立场了。问题在于如何从范式的偏差测定这样一种否定性姿态中把小津解放出来。当然，从根本上把比较排除在外的做法是毫无意义的，而且汤普森和波德维尔的研究也在其范围内提出了一些创见。不过，对我们来说，小津给予我们的刺激不仅是因为其作品不能被纳入一个时代的电影符号的各个体系当中，而且还因为他以呈现电影表现形态极限的形式进行着拍摄工作。正由于他不断地直面电影本身的不可能性，小津就是现代性的，就是革新性的。所谓“符号”的建设性，只有在这样一种情况下才成为可能，即将电影成为非电影的瞬间当做电影存在的条件保持下去。我们执著于小津，并不仅是因为他的作品远远地偏离同时代的范式，有时也是因为它们已成为非电影。

【22】 年龄与味觉

到目前为止，许多既有的小津安二郎论中有一个共通的局限，即都没有把握住小津作品是异质的多重因素同时存在的一个场。于是这里的问题就归结为单纯的一点：到底是肯定不做炸猪排的豆腐商呢，还是否定他。然而就在小津将炸猪排和豆腐这两个词说出口的刹那，共存和混合的主题就已极大地动摇了我们对电影的感受性。

毋庸赘言，炸猪排和豆腐这两种味觉上的对立关系对小津来说并非无谓的形象比喻。味觉构成了其电影中重要的主题性细节，这对一直观看小津电影——从初期默片到晚年杰作——的人来说，是无须再次强调的事实。小津的遗作名为《秋刀鱼之味》，此外，正如那部在战争时期构思、在战后以多少有点不自然的形式完成的《茶泡饭之味》，以及在《晚春》、《麦秋》等片中，味觉表示着某个季

节，同时它还多次被选作后期作品的题名。如果没有饭馆和起居室的饭桌，小津的故事既不会开始也不会结束。我将在后面详细讨论饮食的叙事功能，这里回到从作者小津口中冒出的炸猪排和豆腐这两个词语的对立关系上，我们必须承认它们很直接地反映出日本饮食文化中的对立关系：油腻食物/清淡食物、高价饭馆里的食物/廉价的家庭食物。另外，随着年龄的增长，比起浓郁的仪式性的东西来，小津的嗜好更加亲近于简朴的日常性的味觉，这一点也是事实吧。在面临死亡时，他有点自豪地宣称：“我是卖豆腐的，只制作豆腐。”在动物肉裹上一层面粉之后油炸而成的食物和毫无嚼头的可以生吃的植物蛋白食物之间，进行着一种很明显的审美选择。而且如果我们想到他的未完成脚本遗作的题名就是《萝卜与胡萝卜》，则可还原成动物性食物/植物性食物这样两种味觉的对立关系所起作用的重要性可能就不言而喻了。【23】

然而，我以为这种味觉的比喻是小津——针对其晚年遭到许多批评家攻击——的防御性姿态所虚构出来的多少有点抽象的概念。至少若据小津本人的原话，就认定他的作品是不做炸猪排的豆腐商的一种工匠活，是过于简单了。我们必须对这样一种想象——我国艺术家在进入老年后所应达到的理想境界的淡泊姿态等——有所收敛。做一个彻头彻尾的豆腐商可以达到淡泊的境界，电影的形式却并非像那样一种悠闲的表现样式。因为首先那是一种体力活，只吃豆腐的人是根本不能胜任导演之职的。再具体地说，我们可以断言，在小津的电影里，豆腐绝不可能是一种特权式的食物。

的确，《秋日》的出场人物之一，随着步入老年，常常将“我想吃羊栖菜、胡萝卜、香菇、萝卜干、豆腐、油炸豆腐”等挂在嘴边。但是，当他的伙伴用“别撒谎了”的语气打断他，说“也想吃牛排和炸猪排吧”时，他就像原形毕露般苦笑不已。这段对话是在中村伸郎和北龙二之间进行的，他们在大学时代就对原节子——现在已成为寡妇——憧憬不已，但她却对那个对话毫不在意，带着女儿司叶子去吃炸猪排，直到吃得饱饱的，才心满意足地露出微笑。这个场面所展现的是，小津风格的世界绝不是一个在日常性的简朴与仪式性的浓郁之间二选一的单纯世界。大学以及旧制高校时代同窗聚会的小饭馆饭桌上【24】

不仅摆着威士忌和日本酒的酒壶，而且还有装啤酒的瓶子。以肉为中心的西餐和以蔬菜为中心的日式餐丰富地共存于同一场景中，互不排斥。对小津来说，最具特色的就是这种混合现象。尽管如此，电影中的一个人物常常将想吃羊栖菜、萝卜干、豆腐等这些味觉的变化挂在嘴边，只不过是于世人的口头禅鹦鹉学舌而已，目的是逼迫自己承认已到了该让女儿出嫁的年龄了。他的亲密老友体贴地了解这句台词的虚伪，而且我们也定会深切地了解那并不是出自小津的内心。也就是说，羊栖菜也罢、萝卜干也罢、豆腐也罢，都不过是强调一种对应关系的说法——围绕着食物的嗜好与年龄之间的一种固定模式。从这个意义上可以说，小津电影里的出场人物就是将千篇一律的俗话挂在嘴边的一种宿命性存在，他们就像大声朗读居斯塔夫·福楼拜（Gustave Flaubert, 1821 ~ 1880）的《公认概念词典》（*Le Dictionnaire des idées reçues*）一样，带着一种机械性的单调。

例如在《麦秋》中——以上班前慌慌张张地吃早餐的场景开始——也可以看到与此类似的固定模式般的对白。为了招待久未见面的家乡来的亲戚，围绕着究竟做什么菜，有一番对白。菅井一郎对一家的主妇三宅邦子说：没必要准备特别的菜，实际上我喜欢吃豆渣之类的东西。毋庸置疑，这不过是固定模式的一般想法。这时，正在吃饭的还没有上小学的二儿子大声说道：我最喜欢豆渣。这一下就瓦解了围绕着食物嗜好与年龄之间的固定模式。二儿子的台词引得饭桌上的人们开怀大笑，但是，更为重要的并不是豆渣与豆腐的关系十分紧密，而是一种并置关系——我们明确看到被认为十分符合老年人的食物却成了小孩最喜欢的东西——或者说是某种共存。《秋日》中的父亲——他有一位适婚年龄的女儿——既吃豆腐，也吃炸猪排；《麦秋》中的老人与少年喜好同一种食物，像这样的细节告诉我们，根据小津本人的自白就确信他的那些作品就是卖豆腐的工匠技艺，是多么愚蠢。我们不能视而不见的一点是，这里不同性质的因素不仅并不排斥，甚至还彼此共存。只有通过这样一个现象，我们才有可能对小津加以肯定性的叙述。

并置与共存

这种可以称为并置或共存的小津风格的东西，超越了家庭这个范围，也反映在教师与学生的关系上，这非常具有象征意义。因为无论是社会性的地位，还是从传授知识以及熏陶人格的职责来看，教师与学生是相互对立的，而且从时代方面看，两者也处于不同性质的领域，但在小津看来，两者常常在同一水平上共存。

例如，在《东京合唱》的后半部分，农村的中学教师和他的学生们在萧条的东京不期而遇。不管是曾处于教授一方的斋藤达雄还是处于被教授一方的冈田时彦，他们都在首都的困难生活面前步履蹒跚。相同的关系也出现在《父亲在世时》中的父亲笠智众和儿子佐野周二之间，《独生子》中的教师笠智众与学生日守新一的关系亦复如是。在初期的工薪职员电影中，令人感到不可思议的是，不仅学生进入东京的大学并且就业，而且不知为何很多教师也会离原工作地，在首都从事新的工作。没有人留在农村一直从事教师行业，就如同模仿学生们所走的道路一样，教师不惜改行来到东京。在这样的人物塑造中，小津风格的并置/共存主题的第一个侧面显现了出来。当然，电影反映了时代的社会状况，教师和学生都难以得到适合自己的工作。这样的人物塑造在遗作《秋刀鱼之味》中延续了下来，不过两者之间的地位发生了明显的逆转，电影把重点放在目前有相对稳定职业的学生们慰劳久未谋面的落魄老师。因此，情况与《东京合唱》、《父亲在世时》略有不同，但实际上这里也呈现出并置/共存的新的一面。【26】

《父亲在世时》中也可见围着以前的老师开班会的主题，它构成了小津风格的场景，不过《秋刀鱼之味》中颇具特色的是，曾经的中学生们思念恩师的情感并没有被强调成一个美丽的师生情故事。《秋刀鱼之味》中刚刚步入老年期的男人们，面对虽然认识“鱧”^① 这个字、却没有吃过这种鱼的老师，他们的反应尽

① 鱧，读若 hamo，即海鳗。

管不能说残酷，但却非常冷漠，几乎没有掩饰近于残酷的怜悯之情。虽然电影的名字叫做《秋刀鱼之味》，但实际端上桌的唯一一种鱼就是“鱧”，这一点也饶有趣味。我们必须关注的一点是：几乎喝得酩酊大醉的老师东野英治郎是在位于近郊的由女儿一手操持的拉面馆被送回去的。之所以这么说，是因为这样一个明确的事实：那时与学生们一样来到东京的农村教师基本都开了一个小小的饭馆。《秋刀鱼之味》里的东野英治郎开了一家中国荞麦面馆，《独生子》里的笠智众则开了一个炸猪排店，而《东京合唱》里的斋藤达雄则开了一个咖喱饭馆。当然，没有人成为卖豆腐的。而且靠炸猪排——尽管是比喻性的，但这是小津本人宣称绝对不会制作的一种食物——谋生的前任教师在饭馆前堂堂正正地挂起招牌，等待客人的光临。不管怎么说，这里没有一种食物可以纳入作者的味觉嗜好所选择的清淡食物。然而，尽管如此，曾经的中学教师们为什么不约而同似的都开了一个经济实惠的饭馆呢？

【27】 这里我们立刻就能够指出来的事实是，咖喱饭馆、炸猪排店以及中国荞麦面馆等饭馆都处于家庭菜的日常反复性和高级饭店举办宴会时的特殊仪式性的中间地带，是一个向不太富裕的上班族提供简易午餐的场所。小津安二郎作品中戏剧性的舞台背景——后面将有机会详细探讨——是家庭起居室和饭店包间所共有的特权式空间，聚集在那里的人们，或从那里离开的人们上演了一场安静的、很难说是戏剧性的一幕，但从这个意义上来说，向工薪阶层的人们提供简易午餐的咖喱饭馆这类地点，只是临时路过而非固定的场所——从这一点来看，这样的小饭馆构成了与小津电影中的中学极其相似的环境。因此，把中学生们送往东京的曾为教师的人们，此时不是通过知识，而是通过简易的饭菜，给予都市里年轻工薪职员们一时的果腹感，他们从事的正是这样的职业。教授知识与提供餐饮，通过这两种截然不同性质的姿态，教师们面对年轻人扮演的是相同的角色。也就是说，过去的农村中学教师在都市里选择的新职业，乍一看呈现出不同性质的东西，其实基本上扮演的是同一角色。从这里我们可以看到小津的并置/共存主题中最显著的一面。

关于这一点，被认为最具象征性的是《东京合唱》。多少有点书生气的年

轻工薪职员冈田时彦，出于正义感顶撞上司而失去了工作。他瞒着家里人，在寻找新工作时遇见了以前的老师斋藤达雄，于是在其刚刚开业的咖喱饭馆做帮手。不久，在老师的引荐下，他成为地方上一个中学的教师，离开了东京。在这里引人注目的是，咖喱饭馆与中学一样成为路过的场所，而且其中教师所起的作用也相同。我们不能忽略，故事开头地位完全不同的教师与学生的关系逐渐变得界限模糊不清，最终在首都的饭馆里融为一体。也就是说，曾经是教与被教关系的斋藤达雄与冈田时彦，都依靠向低薪职员提供简易午餐来相互支撑着生活。而且，共同拥有的相同姿态此时却将正处于失业中的冈田时彦塑造成一位乡村教师。这样，很显然，对一个工薪职员来说，饭馆也构成了一个极其重要的路过的场所。【28】

然而，重要的是，在乡村中学也好，在东京的饭馆也好，斋藤达雄并没有对年轻人扮演同样的角色。角色的一贯性这样一个任何人眼里都很明显的特征具有一种综合性的力量——这是一种并不排斥异质，且相互对立的东西融为一体的力量，这种力量充斥着每一个细节，这点很重要。也就是说，宣称“让卖豆腐的做炸猪排是不可能的呀”以及说“我是卖豆腐的，只会做豆腐”的小津安二郎所拍摄的电影向我们展示出，在现实中，具有超越了豆腐与炸猪排之间对立关系的、更加丰富的实际情况。从避免超越——这个单词具有辩证法的意味——的意义上来说，这种相互渗透的现象——或许应该换成对立消失的说法——被赋予了小津的特征。乡村中学教师和东京廉价饭馆的主人都是需要加以肯定的共存的人物，我想一边探索这种融合的运动轨迹，一边肯定小津安二郎。对立走向融合的运动，这才是真正意义上的小津的故事。为了不把这个故事与把每一个电影画面关联起来的故事混淆，我打算用“叙事结构”来称呼它，而且，这个结构作为一贯性的连续，使故事转移到异质领域，我想把这样一个意味深长的细节称作主题。小津的电影世界是由并置与共存的主题编织起来的一个错综复杂的嬉戏场构成的。在这里所有的东西都相互肯定，都拥有丰富的融合。而且当这种融合作为具体的事件能够被感知时，叙事的连续就生发出栩栩如生的节奏。小津安二郎的作品并不隶属于静止的法则，而是作为影片【29】

的运动冲击着观看者的电影感受性。我们在这个时候才完全为电影所打动。只有被叙事结构与主题性体系的丰富语汇所打动的人们，才能够将小津安二郎从欠缺与否定性的言辞的定义中解放出来。解放，才是围绕电影的一切言论所应担负的义务。

【31】



二 饮食

食物与听觉性符号

任何人都知道小津的低机位摄影，他几乎从未将饭桌上器皿中的东西呈现在我们的视线里。在这个意义上，我们可以说视觉上饭菜是从小津的画面中被排除出去的。出场人物手中的筷子也几乎可以说是抽象性的，我们很少能用眼睛看到他此刻正吃着什么东西。饭桌与其说是进食之处，不如说实际上基本都是作为对话的场所。对话也与其说是传达或接受言说的内容，不如说实际上展现出来的是重复的视线交错，与其说我们在关注他们说了些什么，不如说其实我们都全神贯注于把握饭桌周围人们的位置关系上了。不论是日常的起居室的晚饭，还是带点仪式性的饭店的聚餐，情况都一样。观众如果想知道小津风格的人物正在吃什么菜，只能通过视觉信息以外的符号，就像《秋刀鱼之味》中老师用嘴说出“鱧”一词那样。《麦秋》中原节子与哥嫂笠智众夫妇在小饭馆里会餐时，嫂子三宅邦子的嘴里冒出一句台词：米饭做得真好，没得说，太好吃了。这的确表达了从厨房解放出来的主妇成为饭馆客人时所得到的快感，而且这里还暗含着不经意地岔开有关战后日本女性地位上升的话题。但是，摄影机却一直处于围着饭桌吃饭的三位男女的背后，根本没有插入一个从正面拍摄她——品尝饭馆里的米饭做得很香时的——表情的特写镜头。这三人还在这里吃了天妇罗，但我们也是通过对话

【32】

才知道的。从三宅邦子不经意间说出的台词里，我们还听到了端来的菜叫做“虾蛄”，但是这个菜的样子却没有出现在画面上。与听觉信息相较，食物的视觉信息很稀少。同一部电影里，没赶上吃晚饭时间的原节子在走廊尽头的厨房里一个人坐在椅子上吃着残羹剩饭时的场景也同样如此。从走廊的这一边捕捉她的身影的画面出现之后，转到正面的摄影机虽然把她用筷子从饭桌的盘子里夹菜送到嘴边的动作呈现给我们看，但这里的信息基本上仍可以说不是视觉性的。这是因为原节子把饭碗放到嘴边时——或许那是刚刚要吃完的茶泡饭，传到我们耳朵里的只是那吸溜溜的声响。因此，在这里，她的姿态是极具抽象性的。《茶泡饭之味》中佐分利信就餐时的情景也只是强调了那种不雅的声响。

尽管如此，从初期的默片开始一直到晚年的杰作，就餐构成了小津电影中一个极其重要的主题性体系。与其说是就餐，不如说是“吃”这个主题与小津电影的叙事结构紧密相连，支撑着故事的发展。构成主要的小津风格的主题的“吃”没有必要非把吃的东西展现在画面上不可。例如，《麦秋》中杉村春子从原节子那里听到她决定与自己的儿子结婚的消息后，马上喜笑颜开，当她问原节子是否要吃果馅面包时，人们为“果馅面包”一词深深感动。因为这句话直截了当地表达了杉村的内心——多少有点为意想不到的欢喜所打乱，但是，更需要指出的是，我们往往为小津电影中“吃”这个主题含义的丰富性而感到诧异。承诺结婚而不得不背井离乡的女子，以及为这个承诺而感到无比高兴的寡妇，这种情形通过一个非常孩子气的词语——果馅面包——得以叙述出来，看似毫无逻辑可言的组合，实际上让我们重新体悟到这是主题性的必然。而且，以这个事实上并没有吃果馅面包的画面为契机，原节子摇身一变成为一个这样的女子：向父母亲和哥哥主张自己所作的选择是正当的，因此，很明显，这个主题中蕴涵着叙事的功能。这并不是获得了一种执拗地宣扬自我的无拘无束，而是以这个画面为界线，我们可以看到全家人对她显示出微妙的表情上的变化。大家想：“不会有这样的事吧。”然而，面对在最重要的事情上不与任何人商量就自作主张的妹妹，哥哥火冒三丈，父母亲一个劲地叹息。一时目瞪口呆的嫂子却试图想理解妹妹的决定。于是，这里就凸显出全家人对她的不同姿态，但是对她结婚的意愿之坚定而感到

【33】

困惑不解的并不只是她的亲人。面对原节子——她决定与在战争中死亡的哥哥的朋友二本柳宽结婚——的姿态而感到吃惊的，首先是我们观众。这种惊讶并非很强烈——无论如何人们都会感到不可思议，但是，在故事发展的过程中，几乎没有叙述那种心理上的必然。诚然，她自己也并非没有说明：因为她在身边发现了一位尽管很平凡、但是值得依靠的人，而且，我们也会认可这种说明是颇小津风格的。不过，面对这个一道从北镰仓上班的男子——老婆死了，还养有一个孩子，她的姿态的变化究竟是以什么为契机的呢？当我们从心理方面寻求这个契机时，还是没有找到显示其必然性的故事细节。我们在回想起“果馅面包”这样一个不合时宜的词语的同时，还会想起声音有点走调的杉村春子的言谈。通过听觉上的突变，并没有吃的果馅面包打断了叙事的连续，它让原节子前往调到秋田工作的二本柳宽那里，让菅井一郎和东山千荣子老夫妻俩退隐大和故乡，让长子笠智众从大学医院走向在北镰仓经营私人医院的道路，起决定性作用的无非就是“果馅面包”这一个词。也就是说，由于“吃”这种绝非视觉性的主题的介入，叙事的连续发生了变化。

【34】

问题不在于“果馅面包”这个词，也许有人反驳道，这只不过反映了战后日本社会的这样一个现实：祖孙三代同住一起的大家庭解体为核心家庭。而且这个反驳从某种意义上说是正确的。战后尤其是《晚春》之后的作品中，深刻地反映了当时不断加深的社会性的家庭崩溃现象，但是，作为那种现实的象征性意义的表达，小津作品中过多地描绘了不合时宜的细节。而且，如果从反映社会性现实的角度论述小津，那些不合时宜的细节可能要和“果馅面包”一词一道从影片中排除出去；不仅如此，《晚春》之前的作品也就只能作为处于尚未达到完美的过渡性尝试，给予它们次要的评价。

我们反对这样的姿态，这一点前面已经表述过。我们绝不是反对承认社会性现实的反映，而是反对通过那样的姿态来限制作品所表达出的丰富性。而且如果从家庭崩溃这个视角来看，为了肯定很显然是过剩的细节，而导入了主题性体系这样一个概念。虽说是概念，其实主题总是在具体的画面当中作为或是视觉性的或是听觉性的信息呈现出可以感知的表现。对电影，我们必须阐述的是刻写在影

片表层的这种可以感知的东西的轨迹。因此，我想研究小津电影中各式各样的细节，以探索“果馅面包”无疑就是主题这个事实。

【35】

吃 = 不吃

默片时代的杰作之一《我出生了，但……》中有这样一个场景：在郊外的一个新兴住宅区的空地上，一群调皮鬼在嬉戏玩耍。孩子们正热衷于有点密教似的游戏：当对方将叠放的手指放到胸前时，就必须倒地。随着他们的动作，摄影机做横向移动时，我们可以看到其中一个小孩的后背上挂着一个薄木板或纸板，上面写着：我的肚子不大好，请不要给我吃零食。这是这个孩子的母亲写给附近的家庭主妇们看的，对这位母亲的关怀，我们不禁咧嘴一笑。这种惹人发笑的场景对昭和十年代^①在郊外电车沿线度过少年时代的人来说，提供了很好地反映当时母子之间关系的证据，同时也带着些微的乡愁。从山手线总站到首都周边地区，私铁^②延伸开去，与山之手以及下町^③具有同样历史的核心家庭开始定居在郊外，在这一时期，对只有通过放学后的孩子们的嬉戏才相互打交道的主妇们来说，像这样的交流的确是存在过的。当然，写在后背纸板上的文字是默片独具特色的噱头，不过，不要不打招呼就去伙伴家，也不要随随便便吃别人家的零食，这都是居住在郊外的母亲们定下的基本规矩，这也无疑是事实，在这个意义上，这个场景可以说是能够成为东京这座都市的宝贵历史资料。

然而，我们应该注意的不仅是得到确认的社会性现实进入电影的方式。如果

① 即1935～1944年间。

② 即由民间公司经营的铁路。

③ 在东京，历史上将武士居住的高台地区称作“山之手”，而将位于低洼地区的商业比较发达的平民区称作“下町”。现在，山之手具有代表性的地区是本乡、小石川、牛込、四谷等地，进入近代之后，这里曾居住过著名的财阀和文化人等，是中上流人士集中的地方；下町具有代表性的地区是日本桥、京桥、芝、神田、下谷、浅草、深川、本所等地，与山之手不同，这里是日本传统文化保存得较为完好的地区。

从故事情节方面来说，这个滑稽的细节也有可能受到忽视，但当我们从电影结构方面看，它就体现了一个极为重要的叙事功能。毋庸赘言，这个引人发笑的点缀式趣事，在描绘工薪职员悲哀的《我出生了，但……》中引导出一个吃的主题。之前，围绕着到底吃不吃小鸟蛋这件事，附近的调皮鬼们的势力关系已经发生了微妙【36】的变化，通过这件事，吃作为滑稽性主题被展现了出来，两个小孩亲眼看到身为公司职员的父亲只能对上司谄媚后，感到非常失望，这种失望渐渐地变成无奈的愤愤不平，将这样的过程用意想不到的绝食手段表现出来，这种叙事的必然与其说是通过吃这个主题，不如说是通过不吃这个主题合理化了。这种普遍性的社会风潮——即甚至不惜表现出小丑似的姿态来讨好领导的工薪职员的悲惨状况——在这里通过不吃这个主题才得以生动地具体化了。孩子被父亲斋藤达雄责打了也不屈服，他们扭打在一起的混乱场面既让人感到悲伤，也让人感到滑稽。边哭边睡的孩子们与父亲在第二天一大早和好如初，这通过吃早餐表现出来。父亲与两个儿子并肩坐在院子里，默不做声地用早餐的情景让人十分感动。但这个感动不是因为父子的和好凸显出工薪职员的软弱的那种感动，而是吃的主题通过具体的画面支撑着故事的发展，对此，人们的心灵受到震撼。这部电影的叙事发展很显然是围绕着吃或不吃的主题而产生了分化。

从内部到外部

然而，《我出生了，但……》并没有停留在让我们认可吃的主题的重要性上，而是再次让我们重新回忆起这个主题与并置/共存的主题具有密切关系。吃不仅包含着支撑作为叙事结构的小津电影的重要因素，还在主题性体系方面充满了能够融解相互对立、相互排斥的不同性质细节的特殊磁力。

【37】相互对立的不同性质的因素在这种情况下就是外部与内部这两个空间。以吃为媒介，户外与室内意外地有了根本上的共通性，在这一点上，我们可以看到小津风格的作品的空间结构的一个特征。这与其说是外部与内部的共通性或融合，也许倒不如说是那种空间关系的不均衡化。因为在他的作品中经常表现原定在室

内吃的饭，由于突发事件而改在户外吃了。我们不必回忆起这样的场面——前述母亲不让吃零食的一番话变成后背挂着的纸板上的文字，通过顽童们出现在野地上打闹的场面，酝酿成独特的滑稽性——就可以了解到，在小津那里，吃的主题以突如其来的方式把叙事空间引向户外的频率非常高。《我出生了，但……》中的兄弟俩害怕埋伏着的孩子王，没有进校门，背着父母亲来到野地里，坐在开阔的草地上，这时，以茂密的树木为背景，他们打开饭盒。这个在野外用餐的场景异常美丽。不仅如此，兄弟俩还抓住路过的酒贩家的小孩，试图让他做不在场的伪证，像这样的不合时宜的滑稽，与其他各式各样的噱头一道，让人联想起30年代的让·雷诺阿以及约翰·福特电影中最美妙的瞬间，恬静而无忧。原本打算在教室里吃的盒饭被用于完全不同的目的，改在野地里吃了，这时电影叙事的连续就产生无比丰富、舒心的律动，其空间的形态也变得特别细致。既然在蓝天下用餐的确可以表现出极易让人想象的无拘无束，那么这种无拘无束就是一种建构在叙事连续和主题性体系美妙和谐之上的纯电影式的无拘无束。吃的主题，以一种意想不到的方式，且作为叙事的必然，在小津风格的作品独特的时空——它源于外部与内部之间的关系发生逆转，或者外部与内部的对立变得含糊不清——表现中，使得我们对影片的感受性也不自觉地发生变化。

《早安》可以说是《我出生了，但……》的战后版，当然在故事情节安排方面【38】可以看到许多不同，只有吃的主题与外部和内部发生逆转这样的空间结构方面被完全继承下来。由于不给买电视机，兄弟俩对父亲产生反抗情绪，这样的题材明显地反映了时代，虽说有诸多变化，但少年在户外用餐这一点与前作相比没有任何不同。兄弟俩对父亲的举动不满，逃离家庭，不差似离家出走，类似情节在《麦秋》中也有，但在《早安》中，兄弟俩采取了不同父母说话的战术，结果没能让父母亲明白他们用手势表达的应该付给学校伙食费的情况，于是两人抱着盛饭桶来到河边的草地上。他们抱着的不是母亲做的盒饭，而是把厨房里盛饭的容器整个抱了出来。在这一点上，放在户外的食物所表现的不合时宜的印象更加彻底。为不给买电视而负气出走的两少年夜里被带回家时，起居室里摆放着电视机，这样的构思中，并没让人感动的东西。这里让人感动的不是故事，而是空间

的表现。适合放在厨房或起居室的盛饭桶，被孩子们抱着拿到了户外，从这一瞬间起，几乎看不到的天空——它被呈几何图形的新兴住宅群与高高的堤坝所切割——突然出现在画面上。这是兄弟俩坐在堤坝上用餐的缘故。放置在低处的摄影机，更加强调了那湛蓝的一片。而且，在远处桥上移动的汽车凸显了小津以前的电影里所没有的景深。

把盒饭带到户外不仅是工薪职员电影中的淘气包们。在常常被认为是失败之作的《风中的母鸡》中，有一个妓女坐在河边空地上吃午饭的场景。这个妓女是佐野周二在娼家——他复员前，妻子为了获得孩子的住院费而出卖身体的地方——里遇到的。这个妓女一天到晚窝在娼家里，很不舒服，于是就来到河滩，打开饭盒。这个场景与《我出生了，但……》的对应关系在任何人看来都很明显。实际上，佐藤忠男在《小津安二郎的艺术》中就这样指出：

拿着饭盒的妓女跑出带人进出的屋子，在空地上吃饭，这个构思很显然是以前的《我出生了，但……》的主人公小学生们逃学之后，在野地里吃盒饭场景的一个变形。而且前一部电影中的滑稽构思转化为不愿意整天待在带人进出的屋子里的妓女的苦涩表现，这里面有一种悲伤感。也就是说，在野地里吃盒饭这件事的淳朴和健康与她是一个妓女，对在野地里吃盒饭感到羞耻之间，产生出一种反讽，这才是小津所想要说的一切。[朝日新闻社，（下）第112页。]

正如佐藤所指出的，情况明显发生了逆转。这里将盒饭带出户外的不是天真无邪的孩子，而是一个知道肮脏的女子。说是盒饭，其实是用粗劣的面粉自己烧烤出的面包一样的东西。为了养活有病在身的孩子，出于贫困而出卖身体的妓女与怀疑妻子贞节的复员军人的戏剧性对白更进一步地加强了这个场景的深刻性。但是，如果从反映了战败后社会性的颓废来看，这里塑造的人物再平常不过了。佐藤将这部电影所描绘的东西称作“日本人的纯洁的丧失”，他写道：“小津也许想说的就是这一点”。紧接着，佐藤还写道：

【40】 由于战败，所有的日本人都丧失了精神上的纯洁。或许有的人成为妓

女。但是，即使是沦为妓女，在野地里吃盒饭的淳朴情感也要保留下来。

[朝日新闻社，(下)第113页。]

佐藤意识到这“只是一个平凡的教训”，“但也是一个非常善意的忠告”，他还说，尽管这种“平凡”“也是有着某种反抗性”的教训，但与这部作品同时代的作者们在质问“浸润着如此悲伤的情感，能够描绘出我们丧失了什么的苦涩与悲哀”的同时，其实十分喜爱这部电影。

我们并不以这样一个理由——《风中的母鸡》是与《晚春》之后的晚期作品不同风格的电影——将它从小津风格的世界中排除出去。不仅如此，我们甚至还认为它是一系列小津作品中最重要的一部。其理由并不是对即便丧失了纯洁，“在野地里吃盒饭的淳朴情感也要保留下来”的小津的“平凡”，即对“善意的忠告”产生认同感。首先，我们不明白作者究竟是否有此见解，其次我们必须慎勿贸然将在野地里吃饭这个构思与作品的叙事连续与主题性体系毫无关联地——亦即在抽象意义的标准方面——还原成任何人都可以想象的比喻。《风中的母鸡》的重要性，在于作品的叙事连续与主题性体系之间联结起一种无法逃避的关系，它超越了社会性现实在作品中的反映以及将这个反映作心理性的解释时易于让人想象的作者的思想。总之，一个不幸的妓女跑出娼家在野地里撕咬面包，这不令人感动，我们感动的是，小津只能将此情景安排在户外的那种对自己作品世界的忠实程度。在这里，不仅是吃的主题，并排坐下来这样一个主题——后面我们将会涉及它作为小津风格的东西的重要性——也呈现在我们眼前。这样一个主题群，将此前在娼家的狭小房间以及自家楼上的房间这两个内部空间里表现出的尴尬和暴力的场景从故事情节上加以区分，在这一点上，小津风格的作品栩栩如生的表情显露了出来。在这里，内部空间和外部空间以吃为媒介，相互激烈碰撞，这个事实十分重要。实际上，通过与在野地里撕咬面包的妓女之间的谈话，佐野周二似乎恢复了平静，但那天晚上，他将妻子田中绢代从楼梯上推落下来。从一系列情节的相关性来看，这两个相邻的外部 and 内部之间看上去是暴力的纠葛，使我们看到某种过激的不可思议的东西，它不只是作者的一种思想。田

【41】

中绢代为了给孩子治病，只出卖了一次身体，而且她并没有隐瞒此事，向丈夫作了坦白，而对妓女说了许多温柔的话的丈夫佐野周二为什么出乎意料地定要将妻子从狭窄的楼梯这个空间里推下来呢？能够说明这个戏剧性场面的东西并非心理。从小津风格的作品叙事结构与主题性体系的必然性联系这个视角来看，这是必须说明的。这时，小津风格的作品可能超越了小津本人或许也曾认真表现过的教训。在作者发出既“平凡”又“善意”的忠告之前，野地里妓女吃午饭的场景向《我出生了，但……》中的空地以及《早安》中的河边等各式各样的形象扩展，让我们重新回想起围绕吃的主题的小津风格的丰富性。在我们对《风中的母鸡》的楼梯场面的感动中，也许还有其他别的电影方面的记忆发挥了作用。佐藤从志贺直哉的《暗夜行路》——把妻子从开动的电车中推下去的描写——中寻求其构思，这有极大的可能性。但是，更加直接的构思应该来自小津在新加坡观看的《乱世佳人》中费雯·丽（Vivien Leigh，1913～1967）从楼梯上跌落的场面。太平洋战争爆发前不久制作的好莱坞超豪华巨作中的影像反映在了战后日本非常贫困的家庭环境里，这深深地打动了我们。

【42】从外部到内部

吃的主题不仅从内部空间向外部扩张，而且还表现出将外部向内部吸引的功能。很明显的事实就是，吃这个动作最重要的不只在于其本身。通过吃这个动作，使得存在与存在相结合起来的距离或长或短，由此故事就进入新的阶段。《风中的母鸡》中，激情这个因素被引入故事，这一点我们刚刚说过。因此，吃的主题——它的性质不同于电影中人物的食欲以及对习惯性重复用餐的描绘——可以说是一个叙事仪式。正由于此，正在吃东西的人的姿态常常是抽象性的。

《我落第了，但……》中寄宿生们半夜要求面包房的女子送外卖的情景，将这种吃的仪式性最完美地表现出来，同时也表现了从外部引入内部的主题性功能。由于那个时代还没有电话等方便的通讯工具，所以在寄宿地的二楼准备考试的大学生们用田径比赛发令枪的声音将马路对面面包房里工作的漂亮女子田中绢

代叫到马路边。无论如何，这是部默片，所以那种音响上的噱头就无法发挥充分的效果。紧接着，大学生们用人的影子组成文字，映射在拉门上，从视觉上向距离很远的田中绢代发送去两个字：面包。这两个噱头的组合非常滑稽，引人发笑，关于这一点后面将会详细论述。这里的问题是，填饱肚子的吃的欲望，通过为了实现这个欲望而花费心思设计的仪式性动作，被从目的的中心驱逐出去，最终使人觉得它只不过是一种借口，将受欢迎的面包房女子吸引到他们寄宿的二楼来。她出现的一瞬间，室内充满活力的热闹气氛——尽管哭闹着要面包的寄宿家庭男孩的出场将这种气氛搞得有点混乱——成功地将女性这样一个光鲜的外部引入男子脏乱不堪的内部空间。田中绢代悄悄地将一包方糖递给其中一个自己特别中意的留级生斋藤达雄。以吃为媒介，进入内部空间的外部，此时通过极为夸张的仪式性，也发挥了这样一种叙事功能：使面包房漂亮女子和留级生的心贴得更近了。不久，当留级成为事实时，斋藤达雄无意之中大口大口地吃着她带来的点心面包。【43】

但是，当以吃为媒介的外部进入内部时，这个主题不一定任何时候都将惹人发笑的情景引入故事。例如，《独生子》中日守新一让来到东京的母亲吃夜间叫卖的荞麦面就是如此。不知不觉中儿子娶妻生子，在夜校当教师，过着贫困的生活，饭田蝶子掩饰不住对儿子的失望之情，决定离开东京。长期以来，小津安二郎回避使用音响，《独生子》是他使用茂原英雄——此前小津的几乎所有作品都是由他做摄影指导的——开发的技术拍摄的第一部有声电影，它的题材十分阴郁，就像要夸大那种阴郁似的，年轻夫妻租借的房屋后面传来阵阵招徕顾客的喇叭声。这部电影由茂原英雄一直负责录音，厚田雄春还只是助理，杉本正次郎担任摄影，从这个方面看可以说这只是一部颇具特色的电影。摄影机跟随着出去买中国荞麦面的日守新一，描绘出一些夜景。在这里，吃的主题仍然将外部引向内部，然而，对儿子的“怎么样？很好吃吧”的问话，饭田蝶子默不做声，表情中充满了深深的绝望。母亲与儿子之间的距离，通过从外部引入的夜间叫卖的荞麦面，显然被扩大了。因此，吃在这里就是失意与领悟被形象化了的叙事仪式。尽管如此，电影中有与食欲毫不相干的吃饭的场面吗？这个场景令人悲伤的缘由不【44】

是儿子的不中用——钱包里几乎没有钱，只好用中国荞麦面来招待母亲，比起因贫困而不得不吃简单饭菜的景象，更是由于外部与内部之间的根本共性这个主题性体系紧密地联系着把人的心分离开来的叙事结构。当听到喇叭声时，日守新一并没有催促妻子去买中国荞麦面，而是自己走到黑暗笼罩的户外，叫住流动小贩，端着一大碗荞麦面回到家，这时，他几乎是无意识的，就像是坦白他违背了母亲的期待一样。日守家附近有一块空地——很难看出这里是都市，这是寂寥小巷的夜景，它从主题的角度告诉我们，日守新一端着快餐夜宵——这可能是当时刚刚开始流行的事物——回到租住房屋的冷清。这里所描绘的外部与内部的关系被赋予了叙事的必然性，它超越了寂寞、尴尬地用餐的戏剧性情景，内含着一种让人们从心理上接受它的东西。

显然，这个场面与《我落第了，但……》中外卖面包的场面共通之处在于，都是把食物从外部端进内部。不过，由于内部与外部的关系刚好逆转，也就与《风中的母鸡》中妓女在野地里吃午饭的场面具有共通性。在这两个场面中，悲伤的情绪无疑来自食物在空间方面的移动。问题在于外部与内部的关系之中，并不仅是情景的悲伤。从外部到内部，或从内部到外部，当食物移动时，就会有事件发生，这个事件或是悲伤，或是滑稽，应该被称为小津安二郎的叙事特征。这时，空间的表现本身就显得不那么重要。关键是我们可以看到第三种用餐形式——它不同于家庭里用餐的习惯性反复以及饭馆里会餐的例外的仪式性——构成了小津风格的作品主题性体系的基础。而且我们也可以看到一种连贯性：食物向外部移动时是白天，向内部移动时则是夜晚。这时，将人们联系在一起的心理距离或是扩大，或是缩小，并不确定。但在食物移动过后，人与人之间的关系一定会发生质的变化。

现在我们已经能够确认这种特征，因此，《麦秋》中原节子带回来的价格不菲的奶油水果蛋糕所表现出来的叙事意义就非常清晰了。这种洋点心在内部引发的反应与《我落第了，但……》中的情景相似，非常滑稽。孩子们睡熟之后，这个奶油水果蛋糕被端到起居室，它惊人的昂贵败坏了主妇三宅邦子的食欲。这时，丈夫笠智众的同事二本柳宽出现了，他因不得不住在上班的医院里而向大家

诉苦，他一直坐在起居室里，甚至想对三宅邦子的那份蛋糕动手。这时，长子起夜，睡眠朦胧地从走廊里经过，于是大人们若无其事地将装有蛋糕的盘子藏到桌下，陷入一种不自然的沉默状态。观众也看到这个长子激烈反抗其父亲的姿态，因此不禁屏住呼吸。最终，长子对大人们表演的含义不甚明了，就消失了身影。这个地方的节奏非常绝妙，让人感到小津作为喜剧作者的形象。但是，我们应该关注的不仅是滑稽感——这是由大人们把蛋糕从孩子的视线里隐藏起来这种关系的逆转而产生的。掌握着一家财政大权的三宅邦子因为蛋糕价格不菲而失去了食欲，但二本柳宽对此并不知情，还想吃剩下的第二块蛋糕，他那对整个事态误解的姿态十分好笑，但是，我们必须关注的是，这里的小津风格的主题——即在夜晚吃从外部端进来的食物——给围桌而坐的人们之间的关系带来一个变化。在这里，二本柳宽对奶油水果蛋糕表现出的天真执著态度正很好地预示着他与原节子的婚事。当然，这并非他们相爱的心理起因。不过，在这里吃的主题很快从叙事【46】的角度预言了原节子和二本柳宽的关系：尽管有点唐突，但他们可能会下决心结婚吧。诚然，当事人们谁也没有意识到这个预言。如果从心理学的角度，可以说更接近这个预言的场面是原节子和二本柳宽在尼古拉教堂附近的咖啡馆里对坐谈论战死的哥哥。一个不在场的人将两人特别地联系在一起。当画面转到两人的视线同时朝向墙上挂着的风景画，对话突然中断，那个预言就几乎被彰显出来了。但这是与看的主题相关联的。在小津那里，从外部端进来的奶油水果蛋糕吸引了二本柳宽，这一点很显然只有一个意义。事实上，这里的原节子对此并无意识，这与《我落第了，但……》中田中绢代面对斋藤达雄的情况基本起同样的作用，只不过戏剧性的情景不同。二本柳宽出于小小的误解而想把两盘蛋糕都咽到肚子里，他的姿态同接受了外卖面包和纸包方糖的斋藤达雄如出一辙。虽然隔着二十多年的岁月，但在大人们深夜聚会时，孩子突然袭击似的出场这一点上，两部作品也有着共通性。但这只是《麦秋》中奶油水果蛋糕的场面，它不意味着小津安二郎有意识地再现《我落第了，但……》中那个深夜面包房的女子送外卖场面。尽管昭和初期萧条时代大学生的风俗与战败后日本终于开始复兴时期的家庭环境的描写在题材上有着差异，但吃的主题使得外部与内部具有了共通性，同时，我

们可以看到这样一个共同点，即这里所展开的仪式性动作在人与人的关系上引起一个变化，我想指出这个事实，仅仅指出这个事实而已。

不管是朝向内部的事物，还是以外部为目标的事物，在这一系列场面中，食物从空间上移动位置。这个移动使得电影中人物的存在方式确实发生了变化。虽然摄影机不动，而且构思也很单纯，这种事物的移动和存在的变化，却把丰富的表情和运动感引入小津风格的作品当中。即便仅从技术的角度来看，这样的场面也极其自然地协调了外景拍摄与棚景拍摄。事实上，从小津初期的默片到后期的杰作，我们都可以看到它们的连贯性。这时，吃尽管还是吃这件事本身，但同时，吃作为不同性质的叙事事件，将变化和运动引入作品。我们之所以避开仅从电影风格的视角叙述小津安二郎，就是因为所谓风格妨碍了我们感知这个变化和运动。如果我们通过欠缺和不在场来定义小津，那么，我们本应投向叙事结构和主题性体系之间相互嬉戏的视线就会被剥夺，吃也只就是吃这件事。吃这件事本身绝不会动摇电影的感受性。同时，当它不作为吃这件事出现时，我们就会被深深地打动。所谓看电影，就是同时感知共存于同一个影片片断上的两个东西。同时相互共存的两个东西变化成三个、四个的复数时，银幕上就形成一个丰富的意义作用的磁场。在这里，主题性体系与叙事结构无目的地相互嬉戏，对将画面的相关性还原到一个故事里去起到阻碍作用。总之，吃与许多不成为吃的东西亲密地交换着微笑，由此创造出相互肯定对方的画面，互不排斥。小津安二郎的美丽就是在这样一种复数的故事共存当中得以认可的。电影的感受性——能够切身感知到无目的相互交错意义作用嬉戏的——绝不会通过否定性言辞的堆积来定义小津安二郎的特征。在小津那里，吃既是悲伤，也是滑稽，如果可以将电影的空间

【47】 向外部扩展，那么，也可以向内部收缩，通过扩展和收缩，吃把人们结合在一起，也把人们分离开来。此时相互联结的主题性体系和感受性结构就将决定性的变化引入相关性的场面，其运动的方向是完全开放的，不会使画面隶属于一个意义。我们把包含有此种变化和运动的电影称作自由的电影。小津安二郎的电影之所以美丽，首先就是因为它们是自由的电影。对这个自由，我们必须加以肯定。

【48】

服装的故事

小津安二郎的电影存在着一种叙事的网状结构，同时存在着复数的随时被建构、之后又被解构的故事。后期作品看上去似乎是单调重复的一些题材，诸如女儿的婚事、父亲的悲哀、家庭的崩溃等，它们都是这个叙事的网状结构中的一个契机，给这个结构提供了各式各样的刺激。我说是契机，并不是说我想指出小津本人并不相信这样的故事。实际上，作者并没有无视或否定它。单调地重复这些题材，是为了引导出主题性共鸣作用的不可或缺的因素。不过，复数的故事中潜在地存在着主要的故事，这里不存在为了有效推动故事而利用其他故事的关系。所有的故事以相同的资格附加在作品之中。这种关系就是一种同时性的共存。问题在于，女儿的婚事和父亲的悲哀的题材以超越电影性虚构框架的形式叙述了一个任何人都能够接受的故事；与此相反，饮食的主题，仅仅在小津风格的作品内部才能够进行叙述，在这一点上，可以说小津电影的特质更加鲜明地展示了出来。

【50】 与饮食的主题一样，作为一直支撑小津叙事的元素，我们必然会想起换装的主题。尤其在后期作品中，我们可以很清楚地看到这个现象：男人们身穿礼服、女人们身穿黑色和服礼服的那刻同他们身着日常服装的那刻之间产生张力，使得

服装这一插叙的连锁性发生分节。典型一例是以法事开始、以婚礼结束的《秋日》。在这里，通过人物之间的亲密交谈、微笑以及丰富的和谐，仪式服装和日常服装之间微妙的震动就波及叙事网状结构，小津的画面因而带有更多妖媚的艳丽。当电影中的一个人无意中说出女儿结婚之类的话时，我们对故事的单调多少感到有点兴味索然——哦，又来了。但另一方面，我们又会屏住呼吸关注着这个瞬间：与这个话题相关联的所有人究竟经过了怎样一个过程才达到这种穿着礼服的状况呢？也就是说，对观众而言，女儿结婚的题材被显示成为换装的故事。此时，人们处于一种提心吊胆——能否忍受下去——的时空之中，在看上去是日常性活动的缓慢进程不断叠加的画面背后，这个时空充满了由仪式服装和日常服装之间嬉戏引发出的紧张气氛。从不知不觉地提到女儿年龄话题的瞬间开始，仪式性时间和日常性时间之间人们无法用肉眼看到的矛盾，或者说两者相互渗透的戏剧，通过服装这个中介，有所收敛但确实实实在在地建构了起来。而且，仪式服装和日常服装之间所上演的嬉戏，尽管有故事外表的单调性的存在，但它给予小津电影以丰富的主题性扩展和复杂的叙事分化。换装也将变化和运动导入故事之中。在这个意义上，小津的电影就是真正的服装的故事，亦即非常充实的服装剧（costume play）。而且在这个剧中，服装不仅停留在有效的细节方面——为了更好地叙述显而易见的女儿结婚的故事。之所以这么说，是因为重要的是它引起了主题性的震动，这个主题性震动不是服装本身，而是换装这个动作波及叙事的网状结构。【51】

人们常常谈论小津的小道具和场景设计，而且，人们常常指出其中的简洁性、几何学意义上的直线性等。然而，在那么多的场景中，小津让出场人物脱衣服、换衣服，却没有多少人谈及小津安二郎的服装的作用。我们不必重新观看他的电影，但我们决不能忽视服装把生动的因素引入故事之中这一点，这个因素是无法完全用小津个人审美观的表现来说明的。显而易见，这成为产生所有动作和姿态——丈夫将衣服递给妻子；丢在榻榻米上或叠起来；挂在门框上；有时还以为是典当出去了，但又从衣柜中找了出来——的动感契机。这些画面都体现了初期到后期小津故事特征的连贯性，此连贯性并没有形成小津宇宙秩序的单调原

理，而是决定性地影响到与各个作品语境相吻合的丰富运动性。在这里，一个电影导演形象展现在我们眼前，迥异于那个被欠缺与否定言辞所特权化的小津。这不是通过抛弃所有可能性来限定自我的完美主义者形象，而是通过爽朗的微笑与外界的事物进行游戏以及以肯定（而不是排除）和解放（而不是限定）的动作进行表演展现出来的小津安二郎的形象。

例如，如果我们回想一下《小早川家之秋》中的一个场景——祖父避开絮叨女儿的眼目，一边与孙子悠闲地玩耍，一边整理着装，准备到一个女人家去——的氛围，马上就会想起这里上演了一出将便装换成外出服的服装戏剧。在这里，很显然服装发挥了动感的叙事功能。也就是说，从家中外出，这是一个必经的仪式性过程。而且在这里，父亲与女儿、祖父与孙子以及男女之间的关系复杂地交织在一起。同时，我们还可以确认大人与孩子之间奇妙的共存关系：年事已高的家长想实现某种欲望——其心血来潮如同儿戏般。更为重要的是，将身上的服装脱掉，换上新的服装的动作，逃过了刚好通过走廊的女儿的视线，这不是一个连贯性的动作，而是片断性动作经过叠加展现出来的。诱发观众长时间微笑的这个场景与欠缺、否定的言辞毫不相干，这个明朗的细节完全形成一种温和共存的旋涡。而且这个场景没有移动摄影，没有摇摄、没有淡入/淡出，有的只是低机位的固定画面，尽管如此，叙事连续性与主题性系统之间紧密相连，给作品带来温和的运动。

然而，指出这一点并不重要。通过令人动容的努力，换装成功的中村雁治郎最终从家中跑了出来，由此，全家人都穿上了礼服与和服礼服，这种叙事上的统一性，才是我们不能忽视的地方。在小津的主题系统中，身穿丧服的全家男女老少缓慢过桥的最后场景与已经故去的家长所表演的那场游戏般的换装情景恰好形成对应。的确，在小津的电影里，死是突然造访的。但是，那里的出场人物绝非突然穿上礼服或黑色和服礼服。服装的主题与叙事的持续推移一道，缓慢却实实在在地预热着那必然到来的仪式性服装的时刻。小津的故事是建立在仪式性时间和日常性时间相互渗透基础之上的，除此之外，别无其他。因此，例如《东京物语》里，当老夫妻笠智众和东山千荣子在回尾道途中顺便到儿子大坂志郎家

歇息时，我们看到他们背后窗户的对面挂着洗好的棒球服，心中就不禁产生某种触动。因为这个游戏性的服装——我们可以忽视这个非常具有风俗性的小道具——在小津主题系统中，显然必会把观众引向服装、换装的主题。事实上，【53】才过了很短的时间，就传来老母亲得重病躺倒的消息。此时，在东京的长子和妹妹之间进行了怎样的对话呢？我想每个人都记忆犹新吧。母亲虽说还没有死，但山村聪向杉村春子询问是否应把礼服装进包里再出发。结果就是所有的出场人物都必须穿着丧服在尾道会合。年轻、单身的大坂志郎此时并没有穿礼服，而是穿着灰色的西服参加了葬礼。毋庸置疑，丧服反映出的一种社会身份差异与他住处屋檐下挂着的棒球服恰成对应。而且，也只有他从诵经声不断的寺院正殿里跑了出来，坐在檐廊下，把目光投向一排排墓石的方向，扮演了一个与众不同的角色，这也是小津服装主题系统下引导出的一个必然结果，在叙事方面毫不唐突。

围绕更换服装，紧密关联着的叙事连续性和主题性系统，在与丧服不同的婚礼礼服方面当然也起到了作用。比如《秋日》的场景是怎样的呢？大学时代的朋友已经故去，三个中年男子纷纷想让朋友的女儿结婚，故事情节十分幽默，这是把《晚春》中丧偶的父亲与女儿的人物形象转换成美丽的寡妇及其女儿的角色，尽管我们不能说这很显然是《浮草物语》和《浮草》在银幕上的重现，但这里长时间表演换装的肯定不是寡妇原节子，而是朋友之一中村伸郎。他是十分小津风格的人物。中村一回到家，就把公文包递给妻子三宅邦子，站在客厅中间，把身上的衣服一件件脱去。他与妻子之间相互交谈的是为亡友的女儿寻找一个乘龙快婿的话题。但是，在《小早川家之秋》中，换装的许多因素都被打断了，进展很不顺利。首先是儿子的出场，他的肚子饿了，嚷着要吃的，这引导出与服装【54】完全不同性质的小津风格的主题；其次是与丈夫吵架后回娘家的长女洗完澡后出现在走廊里，这让父亲感到厌烦不已；再后来，他的妻子对丈夫关心寡妇的事冷嘲热讽，甚至追问其学生时代的举止；最终，中村伸郎甚至连换上日常服装的时间都没有，就蹲坐在饭桌的一端。因洗澡水太热，无法马上洗浴，满怀失望的父亲只好消失在走廊的黑暗之中。望着父亲穿着短衬裤的背影，儿子做出一个夸张

的拳击动作，给他一个彻底的打击。

显而易见的是，这个场景交织着诸多复杂的异质因素。这给我们提供了一个证据：小津的故事绝不能被还原为单纯的原理。与终于换装成功的中村雁治郎相反，被全家人置之不理、穿着内裤的中村伸郎，可以说很清楚地预示了朋友的女儿始终不能决定结婚的心境。在这部电影中，穿着正式服装的所有出场人物都把视线投向身穿新娘服装的司叶子，这个瞬间，由于各式各样的周折，被无限地延伸开来。这就是我们所说的，从主题方面来看，换装的中断显示出叙事连续性的停滞。每一个观众通过自己的眼睛对这个事实进行确认，我想，我们就可以把小津安二郎从通过列举否定性言辞所下的结论中——即有欠缺的伟大作者的定义中——解放出来。事实上，在电影中某个人物开始换装的瞬间，人们就可以切身感知到，小津安二郎的电影是如何交织了诸多的叙事因素以及如何建立在丰富的主题性内涵上的。正如饮食一样，在这里，人们也通过换装相互接近以及彼此疏远。

通过以上考察，我们得以明确的是，饮食主题并不一定只由饭店里的仪式性聚餐以及起居室里的日常性三餐构成的，在这中间，存在着另一种形态：饮食在空间里移动，这才以更加丰富的形式建构了主题性系统和叙事结构之间的相互嬉戏。与此同理，作为服装剧的服装故事，之所以能够容纳进极其艳丽的画面之中，也只有在超越了礼服与便装这样单纯的二元论时才得以实现。在《小早川家之秋》以及《秋日》中，换装的动作都是在众人的环境下进行的；中村雁治郎和中村伸郎他们都不具有可以藏身的换装空间。正由于此，前者就洋溢着令人会心的紧张感，后者则充溢着多少让人产生同情的滑稽感。这样的喜剧性效果无疑源自日本房屋的结构与家庭生活的习惯。不过，这样的换装主题并非总是滑稽性的。在《彼岸花》中，我们也可以看到与《秋日》几乎相同的换装情景，两次重复的换装——电影开场从婚礼上归来时换装以及从顺道造访的朋友女儿工作的酒吧归来时换装，尽管有田中绢代——她细心地将佐分利信脱下来的西服叠起来，表现出的却是人物的不安。第一次换装时，佐分利信对女儿的相亲态度——她对此根本提不起兴趣——非常不满；第二次换装时，佐

分利信因怀疑女儿与恋人之间的关系而产生不愉快，这些都使佐分利信换装的动作显得十分笨拙。

西服与学生服

换装的主题并非只是出现在后期以女儿结婚话题为中心的作品中。自初期的默片时代起，服装就形成小津风格的“电影”中重要的叙事因素。这时的换装，并非直接与婚礼或葬礼相关联，在很多情况下它是作为一种“就业”仪式——从学生向社会成员转变身份时——加以描绘的。

例如《我落第了，但……》中所谓的落第并非只是意味着毕业考试不及格。落第，首先形象地表现出与考试及格的人们在服装上的差异。考试及格的人们换上西服开始寻找工作时，只有落第的学生斋藤达雄还身穿和服留在寄宿的二楼楼里。到前一天为止还身穿立领学士服的伙伴们全都穿上三件套的西服，有的戴着呢子礼帽，有的戴着鸭舌帽，这样一个群体形象非常壮观。在这些人中间，只有斋藤达雄愁眉苦脸，阴郁沉沉，穿着的差别非常残酷地显示出身份的差异。但令人感兴趣的是，社会成员与大学生之间身份的差异并不是由各自的服装加以强调的。在《我落第了，但……》中，服装自一开始就作为故事展开叙述。在这里担当重要叙事功能的是一件再平凡不过的衬衣。映入我们眼帘的是毕业考试前一天晚上宿舍里的斋藤达雄，他既没有背书，也没有在书上画重点，而是事先在衬衣上写正确答案。前面提及的面包房女儿送外卖的插叙就发生在这个为考试作弊作准备的节骨眼上。田中绢代将一包方糖递给斋藤达雄，这时的她已经想象斋藤达雄身穿西服的样子，并约定编织一条领带作为礼物送给他。因此，在寄宿的二楼楼上，与饮食的主题一道，换装的主题也被导入进来。

关于大学期末考试以及考生为及格而奋斗的题材在《年轻的日子》里已经出现，热衷于作弊的情景也为《青春之梦今何在》所继承，对初期默片时代的小津来说，这是人们非常熟悉的话题。但是，在《我落第了，但……》中值得瞩目的事实是，为作弊而使用了衬衣这种服装。当我们看到斋藤达雄非常认真地在那白

衬衣上认真书写的表情时，便会不由得对本来应该穿在身上的衣服毫无道理地脱离其用途的情景发出会心的微笑。但第二天早晨，在他还在睡梦中的时候，他的衬衣被送到洗衣房，尽是污点的衬衣被熨烫之后送回来时，考试不及格已经铁板【57】钉钉了。因此，换装的失败使得斋藤达雄落第，从他那里夺走了穿着西服的机会，田中绢代的真心实意也就没有了着落。为了安慰男人失落的心，田中绢代劝说他穿上西服出去走走。于是，他不得不在女人的眼前换装，这构成了《我落第了，但……》的高潮。后期杰作中的中村雁治郎、中村伸郎或佐分利信都有过类似经历。在这里，斋藤达雄也花费了一些时间缓慢地脱去和服，穿上西服，系好领带。看着这种情形，田中绢代热泪盈眶。或许，为了对这个场景产生发自内心的感动，人们一定要理解昭和初期的学生风俗和着装习惯。穿上西服，系好领带，这是成为社会成员时的必经仪式，如果缺少某种媒介，这个时代年轻恋人们的身影就很难让我们产生共鸣。尽管如此，我们还是会被这个场景深深打动。打动人们的并不是落第学生与面包房女孩之间的爱情故事，而是与此同时所叙述的服装故事，人们的电影感受不由得发生变化。小津风格的换装主题——通过把田中绢代编织的领带系在胸前而完成的主题——在与叙事结构很好地发生连锁反应的同时又引发超越时代风俗的感动。

毋庸赘言，支撑着《我落第了，但……》的叙事连续性的服装故事，超越了一部影片的界限，与小津其他作品的各种细节之间产生一种意味深长的共鸣。例如，在底片已佚失的《春随妇人来》中，西服店扮演了一个重要的角色；我们通过剧本知道，如今只保存下一部分的《我毕业了，但……》开场插叙原是表现一个裁缝来到大学毕业生的宿舍，为他们裁量西服尺寸的情景。然而，尽管大学生们穿上新西服走访公司，但并非马上就会就职。实际上，在《我落第了，但……》【58】中，毕业考试合格后换上西服的伙伴们全都未能就业，因此，换上西服并不是获得社会成员资格的一种仪式。制作新三件套西服就成为徒劳，由此，下述观点并非没有道理：与其说这形成了小津独特的服装故事，不如说描绘了象征着当时经济萧条产生出的就业难的现实细节而已。但非常明确的是，在小津风格的作品中，虽定制西服但仍无法就业的情景曾多次重现，显然这与另一种插叙对应起

来，这两种插叙构成一组关系，由此形成一个主题。

所谓与换上西服对应的插叙是指女子将和服脱手。妻子瞒着丈夫将收在橱柜里的和服拿出来送到当铺的情景象征着家庭生活的窘迫，这绝不是形成小津独特主题的东西。但是，在《东京合唱》《独生子》《风中的母鸡》等电影中，只要看到妇女的服装被换成金钱，度过危急时刻的情景，人们马上就会理解在战前的小津电影里，换上西服与和服脱手都与金钱有着密切关联。服装不仅是身上穿着的东西，也是可以变换成金钱的具有特权性的对象。这个事实，在《浮草物语》——描绘了一群巡回艺人的故事，正由于此，服装很自然地就扮演了一个重要角色——及其战后版的《浮草》中也通过以下情景明确地表现了出来：当这群艺人解散时，残酷的收旧道具商人出现，回收舞台服装。

换装的女子

不过，小津电影中的服装并不一定总局限于强调故事中经济原因的细节。只不过只要看到服装，我们的电影感受常常会发生变化。小津电影中的确存在着这样的时刻，只要看到出场人物的穿着，虽非特别艳丽的华服，我们就会为未知的电影事件感到不安，而且，在小津本人所认为的失败之作中，反而很容易产生这样的电影事件。【59】

例如《青春之梦今何在》——它是利用《何日再逢君》拍摄中断的间歇制作的，也仅是出于这个理由就被当成失败之作——的序幕部分带来怎样的快感呢？从大学生活向就业转变的一段时间也成了这部电影的主题，摄影机横向移动追拍列队坐在校园里的学生们的身姿——他们头戴学生帽，身穿学生服，队伍前方是身穿轻便服装的拉拉队队员，摄影机捕捉了他们中间一些人疯狂雀跃的形象，令人赞叹。年轻人们身穿清爽的服装手舞足蹈，互相交换着充满友情的眼神，虽然默片不具有音乐和音响效果，但通过他们机械性动作的反复，与一群穿戴校服校帽的黑压压学生出现于同一场景，从而使得周围充溢了鲜活的动感和微笑，与美国校园气氛如出一辙。这种乐天主义的明朗描绘与他们毕业之后换上西服时的忧

郁形成鲜明对比，拉拉队队员们轻快地跳着踢踏舞，作为一种难以实现的理想形象，这或许在小津以后的电影中成了一个不可见的中心。

《非常线之女》在小津的笔记中只记录下一句：“打不起精神，进展不顺利。”这部非常美丽的阴暗电影由于其题材和背景的性质与众不同，因此被理解为是一位优秀导演年轻气盛时所犯下的过错，如果只是这样的话，那真是太遗憾了。诚然，除了这部表现警察介入其中的作品，小津拍过的犯罪电影只有《那夜的妻子》，就算加上表现不良少年的《开心地走吧》，也不过三部而已。由此人们认为这不能说是小津最拿手的题材，的确如此，但是，如果把它作为在换装主题下所创作的服装故事，可以说，它们形成了最美丽的小津风格的瞬间。

如前所述，《非常线之女》是一部以底层社会为舞台的恋爱情节剧，从服装【60】的角度看，这部电影中蕴含着令人瞠目的构思。田中绢代在其中扮演了这样一个角色：白天她是位于丸之内的一家公司的打字员，工作一结束，她换下整洁的服装，穿上华丽、煽情的礼服，作为落魄拳击手的保镖冈让二的情妇前往夜晚的闹市，以女王的身份君临年轻人出没的舞厅。的确，从后期小津电影的形象来看，这样的角色是难以想象的。《那夜的妻子》和《开心地走吧》也是这样，从场景设计方面，我们能够看到的文字全部统一成了英语；在昏暗灯光的照射下，冈让二身穿两件套西服，出现在拳击场，此刻几乎让人感到这是一部美国电影。日本式的因素在这里只有两个：一个是水久保澄子——让冈让二倾心的唱片店的娇女——身穿和服的身姿，另一个是她弟弟三井弘次（秀男）——一个吊儿郎当的大学生——头戴学生帽、身穿学生服的身姿。如果没有和服和学生服，完全抽象的场景设计可以说很完美地达到了一种无国籍性，但小津刻意在画面上留下了服装上的异质性。这并非是他拘泥于维持日本式的因素，而是他的电影世界必须要有一种异质因素的共存。小津的服装故事就是在这种不均衡的基础上构建了一个丰富的嬉戏。《非常线之女》的美丽源自演技设计上的不平衡性：他让大眼睛、高鼻梁的水久保澄子身穿和服；让给人以怜爱之情、小眼睛的日本女子田中绢代扮演争强好胜的情妇，最终让她拿起一把手枪。尽管如此，由于田中绢代扮演的是白天在商业公司里当秘书，一到晚上就穿上晚礼服出没于底层社会的角色，所

以，她只是如实地体现了换装这个小津风格的主题而已。但为什么这个女子的形象如此打动人呢？当然，我们不是说这个题材——冈让二为了一时倾心的女子打算作最后一次拼搏，拼搏失败后，在情妇的帮助下计划逃脱——本身打动人。我们的电影感性被这样的一个身姿所动摇：为了体现换装，田中绢代全身心地投入冈让二的诱惑之中，后者就像是从拉乌尔·沃尔什^①的黑帮片中跑出来似的：来吧，进入我的怀抱里。如果我们以黑帮分子与情妇之间全身心拥抱的形象与其后期的风格相差太远为理由，把它从小津的论述中排除出去，由此维护其作者的统一性，那么，我们非常愿意放弃这个作者的统一性，而选择这样一个做法：将冈让二与田中绢代的拥抱拯救出来。此外，我还想对这样一个瞬间的感动加以肯定：晚礼服的一端从田中绢代的右肩上滑落，从其脖子到胸部的柔软肌肤呈现出来。作为与换装主题共同叙述的服装故事，这个感动是十分自然的，当我们将目光注视到那一瞬间时，我们就可以玩味小津风格的作品中丰富的表现形象。【61】

《非常线之女》中的田中绢代是不折不扣的换装女子，因此深深地打动了观众，但以改换服装作为叙述中心的电影却绝非仅此一部。在偏喜剧的《淑女与髯》中，换装就是故事的主线。从风格上说它可被归为风俗喜剧，电影中嘲笑皇族的噱头现在已经无法想象，故事情节只不过是一个借口，这是一部轻快的电影，充斥了大量的荒诞噱头，从这一点看，《淑女与髯》不能说是完美的电影（这之后，小津以《东京合唱》和《我出生了，但……》登上十佳电影排行榜前几名的位置）。这部以故事为借口的电影拉拉杂杂地表现了一个身穿和服、头戴学生帽的粗野剑道部主力队员，他为了就业考试而剃掉胡须，换上三件套的西服，从这个瞬间起，他变成摩登男子，女人们为之倾倒。显而易见，从粗野青年摇身一变成为风流男子的冈田时彦与《非常线之女》中的田中绢代一样，发挥了主题性功能。但若仅此而已，换装便不具备任何意义，所以通过与其他各式各样的叙事因素结合，《非常线之女》能够成为一部犯罪情节剧，而《淑女与髯》则成为一部风俗喜剧。换装的确使得叙事连续性发生分节，分节的方向并不一定，【62】

① 拉乌尔·沃尔什（Raoul Walsh，1887~1980），美国电影导演，以导演黑色电影和黑帮片而著称。

常常是开放性的。这就是小津的主题性之所以丰富的原因，这是任何人都无法否定的。当换装成为问题时，在明显的故事链中便引入了蕴涵叙事运动契机的一种创造性的不均衡。

例如，《那夜的妻子》叙述了一个老实巴交的职员，为获取一点钱给女儿治病而当上了强盗，故事本身并不打动人，深深打动我们的正是一个服装的故事。正如电影名告诉我们的，这是一部彻头彻尾的描绘深夜的电影，正如《非常线之女》，这部犯罪剧的场景设计，前半部分是丸之内的办公区，后半部分则是远离东京市中心的公寓。前半部分，当上强盗的冈田时彦为了躲避警察的视线，在高楼之间逃来逃去，户外的夜景成为这部分的中心；而后半部分的中心则是刑警进入公寓后发生在室内的故事。这个室内场景中的日常用品绝大多数与日本的风俗相距甚远，只有疲惫地照看女儿的母亲八云惠美子穿着的和服是仅有的显示国籍的符号。公寓的墙壁上贴着一张好莱坞电影海报——这可能是原装海报，我们在此时期的小津电影里常能看到这个景象。深夜时分，冈田时彦逃回到这个没有国籍特色的公寓里，他不得不向妻子坦白自己从口袋里掏出的纸币来路不正。医生告诉他们，今晚病床上女儿的病情到了最危急的时刻。就在这时，公寓的门敲响了。妻子将丈夫藏在窗帘背后。

刑警进入公寓的一瞬间所用的技法——并非今天公认的小津风格的技法——
 【63】动人心魄。首先，摄影机对准门把手迅速地向前移动，与此同时，用叠化的手法，拍摄了从走廊里敲门的手的特写镜头。这个画面重复两次之后，刑警才出现，面对刑警，妻子说丈夫不在家，女儿得了重病。刑警兼具沃尔特·休斯顿（Walter Huston, 1884 ~ 1950）——从墙上的海报里可以看到他的名字——的堂堂仪表和乔治·班克罗夫特（George Bancroft, 1882 ~ 1956）的精悍表情，他用锐利的眼光扫向室内，说道：“如果男主人不在，那我就等着。”便坐了下来，而且，他还拿起桌子上放着的冈田时彦的礼帽，扣到挽着发髻的八云惠美子的头上，好像在责难冈田妻子说谎似的。

深深打动人的是这个瞬间。八云惠美子挽着发髻，穿着和服，是典型的日本主妇形象，她缓缓地将礼帽从头上摘下来。这时，如同下定某种决心似的，她的

眼帘低垂下来。其实，这也仅仅是一瞬，我们看到，扣在她头上的礼帽与她身穿的和服形成对比，将一种变化引入故事之中。事实上，刑警已经觉察到藏在暗处的冈田的气息，将手枪举到胸前。在刑警背后，八云惠美子拿出事先藏好的手枪，对准刑警，并且将刑警的手枪也拿到自己手里，用两支手枪威逼着刑警。在此后的《非常线之女》中，小津也让田中绢代拿起手枪，但《那夜的妻子》的杰出之处在于强调了服装的不均衡性：八云惠美子身穿和服，将两支手枪举在胸前。而且，她从一个照看病重女儿的女人转变为一个为了丈夫而拼命的女人，最直接的契机就是另一个服装的不均衡性：礼帽扣在留着发髻的头上。在这里，服装无疑扮演了一种叙事功能。这才是我们所说的蕴涵着运动契机的创造性的不均衡。尽管这是一瞬之事，但我们不得不为八云惠美子的独特美丽——留有发髻的头上扣着丈夫的礼帽——所感动，我们也不禁陷入这样一种空想：让-吕克·戈达尔是否悄悄看过小津的这部默片呢？在《筋疲力尽》（*À bout de souffle*, 1960）^①中，戈达尔让珍·塞伯格戴上贝尔蒙多的帽子。不管怎么说，我们可以断言，【64】《那夜的妻子》中头戴礼帽的八云惠美子与《非常线之女》中露出肩膀肌肤的田中绢代一样，演绎了初期小津电影中服装故事的最美丽的瞬间。这里的服装很显然起到了超越装饰性效果的叙事作用。

服装与告别

《非常线之女》中的田中绢代是一个典型的换装女子，而《淑女与髻》中的冈田时彦则是典型的换装男子，像这样，小津电影中的出场人物基本都在某种意义上生活在服装的力学当中。从穿在身上的东西或者遮盖在皮肤表面的东西这一点来看，《心血来潮》中喜八手上以及《开心地走吧》中高田稔手腕上的文身等或许都可以说是小津风格的服装之一。事实上，绰号“拿刀的谦”的恶棍高田稔

① 《筋疲力尽》是戈达尔的成名作，拍摄于1959年。在这部影片中，让-保罗·贝尔蒙多（Jean Paul Belmondo）和珍·塞伯格（Jean Seberg, 1938~1979）分别扮演了男女主人公米歇尔和帕特莉夏。

由于爱上了平民的女儿川崎弘子，于是要除掉文身，所以他也是一个换装男子。这部犯罪电影似乎是以昭和初期的港湾城市横滨为背景，描绘了四个恶棍跳踢踏舞似的打招呼，穿着十分时尚的服装，就像是服装戏剧一般，诸多人物把帽子扔到地上，然后捡起来掸掸灰尘，把对方的衣服整一整，像这样的动作给电影增添了一种律动感。此外，帽架子上排列着的礼帽一个个消失的画面表现了公司下班时间到了；在《东京合唱》中，正在失业的冈田时彦的礼帽变成了儿子舀金鱼的道具，在这样的场景中，作为遮盖头发的帽子，失去其本来的功能，派作他用。

【65】这种帽子的表现十分丰富，既让我们立刻想起《心血来潮》和《浮草物语》中坂本武系在头上的湿手帕，这种暑热季节里特有的日本式习惯又为战后《小早川家之秋》中的中村雁治郎所继承。的确，在战后，成年男子已无戴帽子的习惯，它在作品中已经不能发挥其重要的叙事功能了，从这个意义上可以认为，随着时代的发展，帽子是从小津风格的世界中排除掉的风俗性因素。不过，换装的主题在战前和战后的作品中一贯地担当了叙事功能。

如前所述，在战后的小津风格的世界中，女儿的结婚与父亲的悲哀成为主要的叙述题材，结果就是，呈现出的服装的力学就把基点放在了礼服和便服的矛盾上。亦如前所述，仪式性的服装和缺乏仪式性的服装之间的对立是故事产生活力的因素。然而，1930年代的所谓“喜八系列”的中心人物坂本武和《晚春》之后小津风格的世界中具有核心地位的男子笠智众之间，围绕着换装产生了相同的悲喜剧。这是一个插叙，它延续着一种单调性：从昭和十年代至昭和三十年代，男子的正装无论是和服还是西服都与或悲或喜的仪式共通。

在《心血来潮》中，坂本武扮演了一个劳动者，他有一个儿子，妻子先他死去。自从遇见一个无依无靠的贫穷女孩，出于平民所特有的善良以及无意识残存的一点好色冲动，他想照顾这个女孩。当他了解到女孩倾心于年轻的男同事时，他那淡淡的恋情无情地溃败。人们常常认为这部作品是金·维多《舐犊情深》^①

① 金·维多（King Vidor，1894～1982），美国电影导演，《舐犊情深》（*The Champ*）是其1931年的作品。

的翻版，一个有子女的鳏夫为一个无依无靠的女孩所倾倒，他错将女孩对他的感激之情当成对他的好感，这样的题材与同一年在好莱坞拍摄的拉乌尔·沃尔什的杰作《鲍厄里》^①有某种相似之处。《舐犊情深》在日本公映是《心血来潮》杀青之后一年，所以和《心血来潮》不存在影响关系，但在愉快地扮演不谙世事、一心一意的女孩庇护者方面，华莱士·比里^②的角色与坂本武的劳动者非常相像。【66】坂本武成功地让女孩在朋友的小饭馆里工作，一天，他装着生病，不去上班，穿上他最好的服装——和服外套，去看女孩工作的情况。平常他总是戴着鸭舌帽，身穿和服单衣，或者只穿一条内裤，此时系着腰带、身穿和服外套的形象显示了他那与年龄不相符合的纯情，这种形象是一种叙事符号，由此我们重新认识到这里也有一个换装男子的存在，这种视觉细节十分打动人。然而，人们对他的不合时节的盛装感到非常吃惊，面对坂本武的突然变化，他们严肃地问道：你是不是去参加葬礼呀？

这个滑稽的段落在小津遗作《秋刀鱼之味》的末尾以更加残酷的反讽形式又一次重现。把女儿岩下志麻嫁出去的那天晚上，身穿礼服的笠智众顺路走进一个酒吧，酒吧的老板娘简短地问了一句：是参加葬礼吗？当笠智众点头说“唔，大致差不离吧”时，我们知道由于老板娘岸田今日子的表情在某方面“与死去的妻子长得很像”，笠智众才来到这个酒吧，我们非常理解在岸田今日子的不假思索的言谈中，小津的服装主题完全包含其中。在小津那里，改变服装是另一种仪式。人们肯定是为了某人而换装。不管他是自己的亲戚还是陌生的他人，通过为了某人而换上与平常不同的服装，小津风格的人物祝福那某人的出发。某人或走向与新伴侣的生活，或走向死亡的世界。在小津那里，换装就是自己背负上一种牺牲：接受他们之间的距离。在《心血来潮》中，坂本武——由于孤女与亡妻长得很像，他对她热心照顾——精心打扮着自己，准备将她让给工友。在后期作品中，小津之所以常常采用女儿结婚的题材，无非是大规模地重复着作为告别仪式【67】

① 《鲍厄里》（*The Bowery*）拍摄于1933年。

② 华莱士·比里（Wallace Beery, 1885~1949），美国演员，1931年以《舐犊情深》获奥斯卡最佳男演员奖。

的换装。不管怎么说，告别活动被引入故事。不过，这个活动并不只限于结婚、葬礼等仪式。在小津的世界里，不仅加入了这样的叙事因素，而且还存在着将某种主题性的磁力引入空间性表现中的契机。

例如，在后期作品中有许多女儿结婚的题材，父亲们慢慢地花时间换装的场景发生在一楼的客厅里。于是，我们会想起最适合他们的女儿进行换装——穿上结婚服——仪式的地方就位于二楼。当然，女儿们都以换好装的姿态出场，但父亲换装的地方与女儿们换装的地方形成空间上的对比，这带给作品新的主题。与换装主题紧密相连以及规定着作品叙事结构的是连接二楼和一楼的楼梯的主题。小津风格的作品中，不仅出现了饮食和换装，还叙述了爬楼梯的故事。不过，我们必须说这个主题与我们目前所谈及的主题有着不同性质，因为楼梯作为一种明显存在的形象几乎没有出现。尽管如此，爬楼梯的主题十分重要。下面我们将对此进行详尽的阐述。

楼梯的存在

小津安二郎后期电影中，日式房屋的二楼只能说是一个悬浮在空中的奇妙空间。无论是在东京的麻布，还是湘南海岸的北镰仓，或者是很少出现的关西的滩附近，二楼的走廊或榻榻米只要作为小津风格的作品的主要舞台背景，就是一个悬浮在空中的空间。之所以说悬浮在空中，因为它与一楼的起居室或客厅具有完全不同的叙事功能，似乎缺乏一种接触地面的契机。二楼中的日常用品、小道具以及房间结构体现了与一楼一致的情趣，当然就此可说它是与后者非常相似的空间，但它在故事情节方面所扮演的角色则完全不一样，因此，人物在二楼房间出现的那一刻，我们会体验到叙事连续性发生着一种奇妙的停滞。而且人们会感到，与其说一楼是二楼这个空间的基础，不如说它在支撑着二楼的同时，还非常暧昧地脱离了作为建筑基础的功能。极端地说，小津风格的作品中的二楼与一楼是彼此分离的。

【70】 那么，二楼为什么悬浮在空中？很简单，因为没有楼梯。《开心地走吧》和《那夜的妻子》等初期电影里确实存在着楼梯，但后期电影里却不见了踪影。当然，如果看房屋平面图，楼梯无疑是存在的，而且通过画面，我们很清楚它应该位于什么地方。因为有几个人的动作只能让人猜想是爬上了通向二楼的楼

梯——他们的身影突然就从走廊的一端消失了。

例如在《晚春》中，楼梯无疑就应该位于厨房前面左手的位置。从玄关进来后马上向右转，走到头就是厨房，比较昏暗。对着厨房的左手边是两间日式房间，靠近玄关的那间是客厅，里面一间是父亲的寝室兼书房。绝大多数情况下导演采用这样的构图：摄影机从书房最里面正对着玄关一侧的庭院，无论是家里人回来，还是客人来访，人物的活动都可以纳入画面。笠智众下班回来换衣服是在这里，他独自一人等待女儿的归来也是在这里。来访的人和回家的人一定都是从右边来到这个两房相连的空间。直接去厨房的人，以庭院为背景从画面的右边向左边横向移动。在这个空间结构里，缓缓地发生着相逢与分别。

像这样，小津的摄影机位非常准确地描绘了笠智众家的房屋结构。即便我们没有意识到这一点，但只要看过《晚春》，都会清楚这样的房屋结构没有任何意义模糊之处。而且我们从几乎所有的后期小津风格的作品中都可以发现，与此类似的建筑结构设计得非常严谨。在《麦秋》中，摄影机以一楼的两房相连的日式房间为中心，拍摄了人物的不同活动，尤其是我们只要看一下电影开场上班和上学前慌乱的早餐场景，马上就会明白菅井一郎和东山千荣子老夫妻俩与他们的女儿原节子都是居住在二楼的。楼梯似乎位于走廊尽头的厨房右侧，摄影机如果是庭院为背景拍摄客厅，那么玄关肯定就在画面的右边。我甚至认为任何人都可以与这样的生活空间进行亲密交往，并在那里自由地走来走去。我们对此赞叹不已：这是小津的现实主义所要求的精确的背景设计，以及有效的摄影机位所呈现出的技巧。这完全就像是一个真正的家。【71】

然而，观众享受这一时刻时的自由意识会遇到一个阻力——顺着精心设计的画面所营造的预期，原以为对这个家已了然于胸，但一爬上二楼，却发现它陡然变成了一个迷宫。当我们前往原节子突然消失身影的地方时，发现那里并没有楼梯。这之后，她确实是进入二楼自己的房间，但是，小津的摄影机从来没有将这个楼梯摄入画面。原节子身影消失的地方肯定是楼梯所在的位置，但这不是爬楼梯，而正如我们所说的就是身影消失。对此，我们只能这样想：她没有通过任何中介就移动到了二楼这个悬浮在半空的空间——它与一楼根本没有连接在一起。

《麦秋》中的老夫妻俩也是如此。他们消失在看不见楼梯的地方。这可以说是非常令人恐惧的一件事。

毋庸赘言，电影具有一种通过不存在来表现存在的技巧。因此，人们也许会说，小津也是通过省略的技法来表现实际存在的楼梯的。事实上，这一点没有任何问题，只是画面中楼梯的不存在，以甚至有点强迫的一贯性，的确确作为不存在本身威胁着观众。尽管如此，小津为什么把楼梯的形象剥离出画面呢？这个彻底的不存在是什么东西？这或许是激发人们电影感性的一个奇妙问题，如同小津的低机位问题一样。出于怎样的理由，小津让二楼悬浮在空中，使它与一楼之间的直接联系中断了？当下我们不是解答这个疑惑，而是围绕小津风格的作品细节重新确认楼梯不存在这个现实的一贯性。同时，我想明确指出，正由于这个

【72】楼梯的不存在，才能够确定小津后期的某一段的面貌。之所以这么说，是因为所谓小津安二郎的后期，不仅是一个作者的一个时期，也是世界电影史研究者本身在面对小津时感到困惑、不知所措的一段时期，即我们所说的悬浮在空中的时期。

二十五岁与五十五岁

众所周知，后期小津偏爱的题材之一是待嫁女儿的父亲感慨。实际上，复员的小津在拍摄《长屋绅士录》和《风中的母鸡》之后一直处于低迷状态，通过一部《晚春》，他完美地重振旗鼓，从此到遗作《秋刀鱼之味》这十多年间，大多数小津电影可以说一直都在描绘送女儿出嫁的父母亲，尤其是间接地描绘开始步入老年的父亲的心境。当然，并非只是父亲受到特别关注，像《秋日》就是美丽的寡妇与即将结婚的女儿之间进行心灵交流为中心的。不过，众所周知，它是对《晚春》的翻拍，在人物安排上，是将《晚春》中父亲的角色转换为母亲的角色。这部电影将《父亲在世时》的主题与人物塑造重置到战后社会的环境中，因此，三部电影之间就只是置换了父与子、父与女以及母与女这样的亲子关系。小津具有一种以细致大胆的精神模仿、重复自我的才能，这与拍摄决斗三部曲——第一部是《赤胆屠龙》（*Rio Bravo*, 1959）——的霍华德·霍克斯相

仿。事实上，可以说这个想法——把原本由笠智众面对女儿原节子的父亲角色改为母亲，又让原节子扮演这个母亲角色——丝毫也不逊色于戈达尔：他曾把《长眠不醒》（*The Big Sleep*, 1946）中亨弗莱·鲍嘉（Humphrey Bogart, 1899 ~ 1957）的角色让离婚后的安娜·卡利娜^①在《美国制造》^②中出演。不过，战后的小津并没有完全将这种图式的变奏贯彻到底，以下几部作品充分说明了这一点：在没有婚事发挥叙事功能的《早安》中，占中心地位的是上小学的兄弟；而《茶泡饭之味》和《早春》则是以没有孩子的夫妻俩精神上的危机为主题的；更进一步说，在《麦秋》《东京物语》《小早川家之秋》等电影中，尽管也存在着以祖孙三代为基础的大家族的家庭剧（home drama），但在画面中，女儿的婚事无疑是既潜在又明显的主题。《彼岸花》就处于统合这个主题交响曲的位置上。

《彼岸花》一开始描绘了东京车站工作人员的对话。在车站里，为几对新婚夫妇送行的人熙熙攘攘，这几对新人正要出发去新婚旅行。这之后是婚礼，小津电影里极少直接表现这个情景。从一开场，结婚的主题就很明确地展现出来，这是一部非常奇妙的作品。奇妙，是因为在特别喜欢描绘女儿结婚故事的小津电影里，展现出婚礼或婚宴的场面十分稀少。绝大多数情况下，宴会的场面都被无情地省略了，小津的视线集中在婚礼当天的早晨或日落之后的一段时间。因此，《彼岸花》开场的几分钟使人们不安：是不是即将发生什么不可思议的事情呢？然而，小津非常巧妙地让观众们的困惑扑了个空。也就是说，开场婚宴上的一对新人在这部电影中几乎没有什么太大意义，不过是甚至连配角都不如的点缀。构成故事中心的是在这个宴会上祝词的佐分利信和女儿有马稻子之间的关系。有马稻子出乎父亲的意料结了婚，将要离开东京。对佐分利信是否要参加女儿的婚礼而感到头疼不已的是有马的母亲田中绢代。最终，父亲参加了婚礼，但这个婚礼和婚宴的情景没有出现在画面上。

① 安娜·卡利娜（Anna Karina, 1940 ~ ），法国电影演员。她于1961年与戈达尔结婚，1967年离婚。

② 《美国制造》（*Made in USA*）拍摄于1966年，准确地说，拍摄这部电影时，戈达尔与安娜尚未正式离婚。

在女儿——双亲都还健在时——结婚故事的周围，小津安排了只有父亲的女儿和只有母亲的女儿的情形，这三个女儿都在反抗父母们的茫然希望。笠智众的【74】女儿久我美子与一个男人同居，在一个酒吧上班；浪花千荣子的女儿山本富士子对抗着母亲的努力，把母亲提及的婚事统统拒绝了。由此，我们可以说《彼岸花》是围绕着被女儿们耍弄的父母们的困惑而展开的一部家庭剧。在剧本里，女儿们被设定为二十三岁、二十四岁和二十五岁，她们都稍微超过了结婚的最佳年龄；佐分利信五十五岁，笠智众和浪花千荣子的年龄基本与此相近。在小津风格的作品中，这种两代人之间的年龄差距是绝对的。以战前的《东京合唱》和《我出生了，但……》为分界线，描绘父亲或母亲与上小学的孩子共同生活的电影是《心血来潮》和《东京之宿》；描绘这些孩子长大之后到了旧制中学毕业的年龄时的电影是《浮草物语》和《我们要爱母亲》；父母亲的年龄不断向壮年靠拢。到了《独生子》和《父亲在世时》，就描绘了大学毕业后，有工作的一代子女与父母亲之间的关系。至少我们在观看以双亲与子女关系为主题的电影时，可以认为小津让自我现实中并不存在的想象中的孩子们基本按照符合普通生活的节奏成长起来，尽管这个节奏略微有点乱。

然而，战前以及战争时期小津风格的作品中亲子关系是以母亲与儿子或父亲与儿子为中心讲述的，与此相反，后期的作品，这个关系被置换成父亲与女儿或母亲与女儿的形式。而且，女儿的年龄一直没有变化，基本上持续停留在二十五岁左右。《晚春》的原节子是二十七岁，由于战争时期的生活非常艰苦，患上了肺病，错过了结婚的最佳时期，这在电影里有说明；在《麦秋》里，她也有二十八岁了，但其他电影里的女儿们的平均年龄大概是二十五岁。在《麦秋》《东京物语》或《小早川家之秋》中，描绘了一个大家庭的情景：上年纪的双亲，有儿有孙，三代同堂。这些电影的设定是：哥哥和姐姐已经独立，组成一个家庭，而最小的一个独身女儿刚好就是二十五岁。因此，到目前为止，我们含糊地使用了后期的小津的说法，或许在这里我们应该重新定义这些作品：所谓后期作品是以【75】停留在二十五岁这个年龄区间的女儿们担任主要叙事功能的一系列作品。也就是说，与对初期、中期划分存在争议的情形毫不相像，存在着一种绝对的后期小

津。这只是根据人物的年龄加以界定的。

处于亲子关系中心位置的儿子转变为女儿，而且女儿年龄都是二十五岁这一点在任何人眼里都十分清楚，作者之所以能够将这样一个极其单调的课题毫不厌烦地一直延续下来，当然不是为了让我们再次确认小津风格的作品中故事的基本人物安排。这一系列的转换和绝对化将某种不可逆转的变化引入影片欲望形象化的过程中，我以为有必要对这一点从视觉方面加以感知，正因为如此，我们不得不展开饶舌的叙述，也许这个叙述让人感到有点无谓。那么，这个不可逆转的变化是什么呢？毋庸赘言，这就是日式房屋二楼房间的一种奇妙的脱离现象。装点小津风格的作品后期形象的女儿们几乎都到二十五岁时就停止成长了，从这一刻起，与地面很难有接触的楼上的空间就使得小津风格的生活环境双重化了，而且楼上空间悬浮在半空中。之前，小津的视线一直都放在观看男孩子们的成长经历上，而自从他把视线转移到适婚的女儿们的身上，这个空间的双重化就成为日常性的了。而且这个双重空间通过选择与排除的运动，使得悬浮在空中的二楼房间占有中心地位。因此可以说我们所叙述的后期小津电影，就是电影中占据中心空间地位的环境的无限反复，这个反复是通过相互类同实现的。那么，由这个中心化与双重化而形成的小津风格的作品特征能够通过怎样的事件 = 变故给类同的影片环境带来活力呢？那种表面上看来平稳的表情背后，究竟蕴涵着怎样的暴力性背离的契机呢？

楼梯以及看不见的墙

【76】

现在已经逐渐清楚了。构成后期小津特征的既不是通往二楼的楼梯在视觉上的不存在，也不是适婚女儿的存在这种叙事因素的普遍性。并没有以楼梯为中介将二楼联结起来的房间通过发挥排除 = 选择的功能把电影中人物分成两个生活领域，这个事实给各部电影赋予了小津风格的作品的外观。不存在的楼梯不是把人引向楼上的上升通道，而像是一面看不见的墙，只有水平通过这个墙壁的人才能够具有从二楼这个悬浮空间里发现自己的中心地位。而且毋庸赘言，这个中心地位的所有者都是二十五岁的未婚女子。

从《晚春》中的原节子到《秋刀鱼之味》中的岩下志麻，这些小津风格的女儿轻而易举地穿过并没有出现在画面上的这面看不见的墙，就将自己转移到离开地面的空间去了。《彼岸花》中的有马稻子和《小早川家之秋》中的司叶子也都是这样的女子，她们在各自的电影当中几乎都无疑是在一种很唐突的情况下瞬间就顺利地进入这个异质空间里。她们心里是想往上爬，但她们的视线绝对不往上方看去，而是踏着异常孤独的脚步从房檐一侧的走廊上消失。摄影机距离不存在的楼梯所应该在的位置很远，架设在房间的一角，想象中的楼梯与走廊形成直角，因此女儿们就从画面上突然消失。而且，一瞬间只剩下空无一人的走廊。这个插入的空走廊毫无戏剧性因素的夸张，而这正是小津风格的作品感动我们的首要关口。让我们对后期小津感动不已的既不是父亲们对马上就要错过婚期的女儿倾注了感情的表达方式——如笠智众的台词中表现出来的那样，也不是将女儿嫁出去时的鰥夫失落的身影。为这样的表达方式深深打动或者感到不满是各人的自由，但小津风格的作品所渲染的电影感性的色彩来自这样一个形象的力量，也就是说，尽管任何人都无疑看在眼里，但又并非能够马上将它与抒情相关联，正因为如此，它是更加抽象的，同时又是更加直接的，很容易被忽略。将后期小津从千篇一律的家庭剧中解救出来的是活生生的电影体验，即呈现在电影表面的轮廓及色彩的浓淡超越了故事给人们带来的心理上的阴影，甚至影响到没有（轮廓及色彩的浓淡）这些中介时的运动。因此，人们有必要将并没有埋在叙事秩序中的不存在楼梯作为现在的延续进行反刍。观影体验是，人们首先在表面上完全接受视线接触到的形象，然后为这个形象的现状所打动：在情节的叙事秩序中，它是某种过剩的东西呢，抑或是绝对欠缺的东西？

话说回来，在这个不存在的楼梯或者空无一人的走廊上，并没有一点象征性的意味。它以一种简洁性——从来没有为比喻性的饶舌所压倒——在顺利地维持叙事连续性方面作出贡献，仅此而已。尽管有时可能有夸大抽象性造型之处，但小津风格的作品将非常单纯的时间的经过状况——同某种前卫的修辞规范破坏者所常常玩弄的对顺序因果律的反抗等毫不相干——与影片的流动同步进行。因此，观众绝对不会认为刚才还在客厅的女儿突然间就消失在走廊的一角。事实

上，原节子也好，岩下志麻也好，小津风格的作品中的女儿们在下一个画面中无疑从糊有宣纸的门旁经过，来到二楼她们的房间。通过这绝妙的空间——从影片的长度和画面的数量来看，作者或许都作了精密的测算——一楼和二楼联系在了一起。而且人们不仅没有对这种画面的连贯感到任何惊诧，甚至还认为这是极其自然的。在很多情况下，画面上可以俯视庭院的窗户旁边，背对着窗户，放置着她们中学时代使用过的书桌和椅子。有时，隔着玻璃窗，还可以看到邻居家屋檐下放着一组沙发。不管怎么说，女儿们在这个二楼的房间里活动，在重新回到自我的状态中度过一天。【78】

然而，在小津风格的作品中，看不见外形的这个不存在的楼梯仍然作为一个细节给人们的电影感性带来混乱。为什么呢？原因有两个。首先，正如我们前面所说的，在一楼的走廊里突然消失在黑暗中的基本上只限于适婚年龄的女儿，因此，对这个看不见的墙——楼梯——作彻底的选择 = 排除就起到了将她们与男性长辈或兄弟相隔离的作用，其结果就是，我们被这个顺利地进入悬浮在半空中空间的女儿夺走了视线。其次，这是从第一个原因那里引导出来的一个事实：在二楼这个地方坐定了的女儿既不看任何人也不为任何人所看，几乎完全丧失了叙事功能。所以，原节子以及岩下志麻通过穿过看不见的墙的特权，顺利地进入二楼房间，同时在那里又没有扮演任何戏剧性的角色。也就是说，在走廊一角突然消失身影的女儿们为了使自己的存在变得淡化而进入了自己的房间。自然而然地，二楼自身的叙事功能就以与女儿们的存在淡化相吻合的形式变得非常暧昧了。当然，在《麦秋》中也还引入了女朋友淡岛千景这样的人物；在《小早川家之秋》中，二楼的司叶子的房间成为她与嫂子原节子相互交谈的场所。但很显然，异性和母亲都被排除在这个场所之外。在小津风格的作品的结构上看，这种相互关联的淡化和暧昧化使得二楼这个空间从地面上脱离出来，并使它悬浮在了空中。尽管如此，在后期小津电影里，二楼的存在显而易见。这应该说是一件令人感到非常不可思议的事情。

那么，二楼为什么存在呢？如果说在二楼这个空间里或者在这个空间里坐定了的女儿们那里没有寄托戏剧性因素，那么，她们为什么要以那样的状态从走廊【79】

深处消失呢？如果说这仅是淡化电影中人物的存在，同时又是让作为场景设计的

【79】二楼暧昧地悬浮在空中，那么，她们为什么既获得穿过秘密通道的特权，同时又远离男人们呢？

杀风景的无聊话

现在我们明白了，构成后期小津特征的日式房屋的二楼房间是二十五岁左右的女儿们的神圣领地。之所以称之为神圣领地，可能因为这是一个缺乏秘密的单调空间吧。在这个空间里，女儿们从来没有发生过变化。她既没有突然变成一个放纵任性的存在，也并没有避人耳目做一些卑劣的动作。在情节上，她们移动到这个悬浮空间里没有蕴涵任何令人吃惊的契机。因此，这既是一个神圣的领域，同时又没有夸大它那排除了男性之后作为女性性别的一个侧面。尽管我们说小津安二郎是战前出生的人，尽管他终身独身，在现实中并不是一个父亲，但婚前女儿的房间可以如此杀风景吗？这个房间里的装饰也只是书桌和沙发。

但是，我们逐渐清楚，在这个女儿的神圣领地——从正面看它的风格可以用朴素一词来形容——里也包含着浓郁的叙事功能。因为在后期小津的电影里存在着与此类似的煞风景的空间，这就是五十五岁的父亲们所聚集的饭馆酒席。笠智众、中村伸郎、佐分利信以及北龙二等人所扮演的开始步入老年的男人们——他们的角色在各自的电影中都是旧制高中或中学时代的同窗——拉拉杂杂地相互叙述无聊话或旧时回忆时所在饭馆的日式房间，说起来其实就是男

【80】人的神圣领地。他们的职业以及社会地位都很不一样，但他们以过去曾在同一个学校学习过这唯一一个借口聚集在一起，在这个神圣领地里，这些父亲几乎在所有的场合下都不谈论天下大事、国家大事，也不为严重的世态感到忧愁。在这里交谈的主要话题是老朋友或恩师的风言风语——只有朋友之间才能够理解的绰号就像是暗号一样传来传去，或者是孩子般的会话，大家对被抓住把柄的人加以冷嘲热讽。

比如在《彼岸花》中，大家谈起有几个孩子是男是女的话题，人们对夫妻间

男女精力的大小决定孩子性别这个通俗说法——对照就餐的每个人，相互取笑，这种单纯的穿凿附会给宴席带来活力。当然，小饭馆的老板娘是被允许出入这个神圣的领地的，但她对男人们的话题几乎毫不理解。扮演老板娘角色的高桥丰常常被佐分利信很唐突地问道：你有几个孩子呀？高桥回答道：三个。中村伸郎戴着闪闪发光的无边框眼镜，追问道：都是男孩吧？老板娘脸上一直堆着讨好的微笑，大吃一惊：你怎么知道得这么清楚呀。对此，五十五岁的男人们高声笑道：肯定是这样的，如果不是这样的话反倒奇怪了。高桥丰一边摇晃着她那丰满的身躯，一边说着“哎呀，真讨厌”，就取酒去了。

围绕着高桥丰这个有着特殊体态的女演员，男人们展开了小津风格的幽默，这当然只是平常一例。尽管这个在男人的神圣领地饭馆包间通行的符号带着孩子气的意味，但重要的是我们确认了这样一个事实：它排除了女性的介入。在《秋刀鱼之味》中，扮演小饭馆——笠智众、中村伸郎与北龙二碰头的地方——老板娘的也是高桥丰，在这里，笠智众与中村伸郎用无聊之极的笑话将她带入迷雾之中。男人们相互应答道：北龙二娶了一个年轻的妻子，由于消耗了过多的精力，死掉了，这家伙也很可怜呢。听到这里，高桥一言不发起身离去。这时北龙二一边笑着说：我来迟了，抱歉抱歉。他出场时的节奏晚了一拍，让人感到很可笑，【81】这是小津专属的节奏，当我们意识到这是小津安二郎的遗作，重新观看它时，从这种可笑的地方也可以感到一种杰出之处。高桥的眼神中流露出这样一种意味：这么大年纪了，还开这样让人难堪的玩笑，真是顽皮呀。男人们似乎对这样的眼神根本没有放在眼里，从他们的会话圈子中将老板娘的存在排除在外。大家似乎都承认这个情景所体现出来的话题的贫乏。女人被彻底从这个情景中排除出去，唯一允许出场的老板娘也只是被挡在入口附近，受到男人们肆意的捉弄。

当然，在《秋刀鱼之味》中，北龙二的新婚妻子也出现在了这些男人的神圣领地。但北龙二在此时意识到这犯了个大禁忌，于是完全乱了方寸，带着妻子急匆匆离开。这种慌慌张张离去的情景，无疑给剩下的男人们提供了毫无恶意地开玩笑的话题。从上了年纪却在说一些顽童似的无聊对话中，可以看到把之后电影人物动作和闲话之间的矛盾统合起来的话语开始在男人们的神圣领地占据核心地

位。因为此时几乎没有正面提到的北龙二再婚的话题开始转变，将只是笑着应答中村伸郎挑拨、讥笑似的笑话的笠智众引到郊区酒吧老板娘——似乎与笠智众死去的老婆长得有点像——的身上。所以说，在饭馆包间里展开的拉拉杂杂的风言风语和玩笑看上去与故事的主要情节毫无关联，通过这种极其迂回的方式，叙事连续性发生中断，但实际上，它也提供了一个揭示深刻主题的契机。

两个神圣领地

显而易见，后期小津电影中日式房屋的二楼房间恰好是与男人的神圣领地——饭馆包间——形成对应关系。正如包间几乎可以说是一个与外界隔绝的抽象空间，二楼房间也通过其淡化和暧昧性从生活场所中剥离开来。而且正如前者的空间是通过将女性的存在精心排除在外而形成的一样，女人们的神圣领地也拒绝男人们的介入。它们都是一种特权性的空间：五十五岁的男人与二十五岁的女人各自与家庭这个纵向的血缘轴分离开来，与同年龄的人们一边画着犹如秘密暗号的符号，一边度过这并非严肃的时间。因此将这个二楼房间理解成为原节子或岩下志麻的起居室兼卧室无非表明了人们对小津风格的作品所具有的特征性形象没有产生感觉。最主要的是，作者是将这里作为女人之间的会话场所加以设定的。正由于此，它就与成为基础的一楼房间彻底隔离开来，也就与从地理上无法确定究竟位于何处的饭馆包间没有任何中介地联系在了一起。因此，楼梯之所以不存在，或许可以说这是小津风格的作品的叙事的必然。在山田洋次拍摄的一系列《男人的烦恼》中，柴又家的老字号成为舞台背景，这里也出现了二楼房间，每当寅次郎飘然回到京城时，它的存在就显得非常醒目，但它只是一楼店铺延伸出来的生活空间而已，并不具备后期小津电影中人们所看到的那种精心设计的叙事功能。在小津风格的作品中，使人感到困惑或恐惧的是：戏剧性效果极其淡化甚至可以说是暧昧的细节通过出人意料的紧密联系，有时会上演一场亲密的嬉戏。因此，我们不能忽视这一点，即小津风格的影片体验正是在这种看似单调、缺乏跌宕起伏、只是淡淡反映平凡日常世界之处，得以鲜活生动起来。

不过，在这里我们应该注意的是，这个男人的神圣领地和女人的神圣领地，在每一作品内部并非一一规矩地对应。在一部电影之中，有时两者均衡地相对应，支撑着叙事的连续性，有时则超越将作品割裂为一个个封闭影片体系的界限，通过相互之间亲密的呼应，起到了扰乱各个时代背景或叙事性环境的作用。【83】所谓后期小津风格的作品指的就是由于这个超越了界限的呼应而形成的等质的影片环境。在这里，相继形成的容纳情节的秩序受到忽视，从各自影片所背负的历史性时间中脱离出来，形成相互连带的呼应的网状结构。这是自由水平移动的世界，所谓男人的神圣领地和女人的神圣领地，就是在这个网状结构的内部相互占有异质的空间，但同时又没有通过中介相互沟通。

例如《晚春》中的二楼房间在迎来女儿原节子的同时也迎来了同窗月丘梦路，这时，它就开始出乎意料地亲切呼应着《秋刀鱼之味》中小饭馆里最里间的包间。当然，饭馆包间里常常聚集了几个朋友，而二楼通常只是两位女子出场，它们之间有这样的区别，但发生在对话从拉拉杂杂的风言风语渐渐地向异性的话题发展，这一点两者是共通的。毋庸赘言，尽管我们说向另一个话题发展，但并看不见情节上的分界点，对话甚至形成一个近似于兜圈子的循环。“是这样吗？”如果一方这样说的话，对方一定会反复加以肯定：“是的，是的，就是这样的。”人们都熟知这种小津风格的会话节奏。在这两个神圣的领地，这个节奏以极自然的形式与场景设计若合符节。当原节子微笑着说“是吗”时，月丘梦路反复地加以肯定：“是呀，是那样的呀。”在二楼日式房间里的藤椅上面对面坐着的两个人当中，快嘴快语的一定是来访的朋友。原节子当然也非常爽快地加入会话当中，但一旦到说关键的话时，她就变成一个听者，通过“是吗”的话语对对方的断言既不肯定也不否定，非常暧昧地悬在半空中。在饭馆里起到与原节子相同作用的是笠智众。时而冷笑，时而自嘲似的对事物进行判断的一定是中村伸郎，而笠智众则对对方的言辞既不肯定也不否定，只是微笑一直挂在脸上，对持续叙述的事情本身加以承认似的应答：“是吗？是那样的吗？”在饭馆包间里显示出这样一种应答方式的笠智众与悬浮在半空中二楼空间的原节子一样，看上去似乎非常缺乏【84】一种资质：对不断重复劝说内容的对方提出异议，或者提出自己的看法。事实

上，主人公在与他人之间，矛盾从来没有产生过，情节都以犹如机器人鹦鹉学舌似的应答和微笑发展着。男女在各自领地进行的拉拉杂杂的会话常常没有任何结论，非常暧昧地悬在半空中。他们似乎只是为了确认相互对话的存在而进行会话的。一些人类学家或语言学家把这种交流称作“互话功能”，把它定义为八哥似的语言特征。也就是说，这种在表达意思之前所进行的模仿性的以及略带仪式性的会话就是互话性的。或许在这种喜欢进行互话交流的情景中，蕴涵着小津不得不长久忍耐的“无故”遭受忽视和轻蔑的原因。

但是，小津的杰出之处，尤其是后期小津风格的作品中愚钝的残酷——几近疯狂——之处正在这种鹦鹉学舌似的应答和呼应之中。说“是吗”的笠智众和说“是么”的原节子，通过他们之间淡化、暧昧形式的对话，在神圣领地交换的话语就进而可以获得一种新的现实，这种新现实的性质既不同于彻底孤独的独白（monologue），也不同于辩证展开的对白（dialogue）。这非常酷似游走于表面时对自己模仿的一种话语，但与其说是话语，不如说是其所表达的内容，也就是说极端淡化所指（signifié）的一面之后，符号在表面上的嬉戏。与以会话的形式主张戏剧的有效性不同，会话中表现的几乎都是荒唐无稽的话语，不管怎么说，这些会话栩栩如生，甚至超越了话语的荒诞性。与这种小津风格的荒唐无稽相比，马克思兄弟（Marx Brothers）那种夸张的、旁若无人似的动作可以说更加呈现出迷恋情节内容的姿态，迷恋程度数倍于小津。话语中的意义有时被误解或被歪曲，

【85】这个事实不禁让人想到无由的虚构，此时的话语轻而易举地脱离了意义的范围，漂浮在半空中。举例来说，当人们看到寅次郎发生误会之后反而气概昂扬的形象时，不禁笑出声来。这个笑声就是源于意义与话语之间的误差，因而从时常发生的鲁莽行为中产生的寅次郎的误解让人感到可笑。话说回来，在男女各自神圣领地的会话中，实际上是不存在误解或正解的意义的。

荒唐无稽的反复

但是，《晚春》中的二楼房间与《秋刀鱼之味》中的里屋包间共通之处不仅

是由于在神圣的领地上演了一场互话性交流的荒唐无稽的嬉戏，它们之间还通过侵入到各自特权性空间的异性的存在相互联系在一起。侵入男人们神圣领地的是老板娘高桥丰，侵入的形式完全缺乏一种彻底性，这一点我们前面已经说过。也就是说，她驻足在入口处的门边，是那么无助，难以自如地应对中村伸郎和笠智众他们那毫无恶意的笑话，匆匆离去。《晚春》中进入二楼房间的男性在踏入女人神圣领地时感到惊慌失措，失去自信，很显然保持着一种怯生生的姿态。这个闯入者不用说就是扮演父亲的笠智众。他给来访的女儿的朋友沏上红茶，与面包一道端到房间里来。当然并没有通过楼下走廊一角身影消失这样一个画面引导出父亲的出场，显得有点唐突，使神圣领地中话语的交流发生了短时间的中断，笠智众似乎对手持托盘的自己感到一些害羞，无法接近坐在藤椅上的女儿和朋友。

总之，是这样一种情况：正如饭馆老板娘一样，笠智众扮演的父亲很难自由地侵入自家的某个房间。他把脚步停留在开着的拉门旁边，让人觉得他马上就要离去【86】似的，那稚拙的态度将这种心情笨拙地表现了出来。拍摄女儿等人的摄影机位非常强调这一点。在《秋刀鱼之味》中，同样的构图起到将高桥丰从男人们那里孤立开来的作用。老板娘与父亲的相通之处就是马上离开了这个地方，而且也都端着食物。甚至在老板娘身影消失后，男人们引起一阵同谋似的哄笑。而《晚春》中父亲离去后，女儿她们也相互对视微笑，因为托盘里不仅没有砂糖，甚至连勺子也没有。

由此我们可以知道，在男女神圣领地这一点上，《晚春》与《秋刀鱼之味》具有完全相同的空间结构，而且性别的作用在这里完全交换了位置，从总体上看，形成了一个缺乏同一构思来源的重复。《秋日》很明显是有意识地以《晚春》人物关系为起点的重拍之作。恰好就像拉乌尔·沃尔什以《夜困摩天岭》（*High Sierra*）为基础拍摄了《虎盗蛮花》（*Colorado Territory*）一样，在《秋日》中，小津与编剧野田高梧将《晚春》的人物颠倒过来，把父亲改换成母亲。但在《晚春》与《秋刀鱼之味》中，前者的二楼房间和后者的饭馆里屋包间相互暗合，通过这种暗合，尽管两片的制作相隔十多年，但在“当下”这个时间点上相互嬉戏，相互照应着彼此所拥有的领域。这其实可以说就是一种缺乏正当起源的重复以及荒唐无稽的双重化的现象。这是脱离基础的一个悬浮的空间，犹如

后期小津电影中二楼的房间一样；在这里他们度过与世界隔绝的一段时间，犹如在饭馆包间里一样。所谓后期小津风格的作品，就是这样一种由具有无限相关性的虚构——缺乏电影时空的真实性——形成的。从两者共通的题材——将独生女嫁出去的鳏夫的哀愁——来说，《秋日和》无非重复了《晚春》而已，只是题材

【87】略微有点淡化。《秋日和》的价值只能通过与作为素材的《晚春》之间的距离来衡量。而且《晚春》还有可能被评价为是一部最终未能达到完美的有点缓慢的电影。如果我们将《秋日和》与隐藏在《晚春》背后的《父亲在世时》加以比较，也许会得到相同的印象。这当然是正确的，但是，这个价值判断将细节——它超越了单个作品的界限、出人意料地相互联系在一起——生动的嬉戏排除在影片体验之外了。这应该说是一种期望杰作诞生的姿态，说到底是一种被动式的见解。我们之所以认为小津安二郎十分珍贵，并非因为他留在电影史上的几部杰作在影片的感性方面颇花心思，而是因为以小津风格的作品为中介，人们获得了与作为能够不断产生惊奇环境的电影亲密嬉戏的可能性。所谓后期小津风格的作品，不是建立在坚固地基上的纪念碑，而是在坚持自我风格的同时又不断变化的当下。正因为如此，日式房屋的二楼房间就没有通过楼梯与一楼的房间直接连接，而是悬浮在半空中。这个空间迎来《彼岸花》中的田中绢代和有马稻子以及《小早川家之秋》中的原节子和司叶子，是将男性排除在外进行会话的舞台。

缺乏基础的二楼房间作为一个空间是非常荒唐无稽的。任何人都没有想象过那个空间，也从来没有人涉足过那个空间。对这样一个奇怪的世界表象一直加以关注的小津与其说是具有独创性的作者，或许不如说是一个彻头彻尾的如动物般愚钝的人。所以，电影史从来不以拥有小津这样的人物而感到自豪，对拥有后期小津风格的作品环境的电影只是感到困惑、胆怯、惊慌失措。

空洞的空间

那么，后期小津风格的作品是从哪部影片、从什么时候开始的呢？也许这与

【88】其说是开始，不如说是被暧昧地捏造出来的。与《长屋绅士录》或《风中的母

鸡》相比,《晚春》的确非常充实。但说《晚春》是开始,其实它本身就是某种东西的重复。那么,是什么东西的重复呢?毋庸赘言,它是对空中的二楼的重复,是女人神圣领地的重复。如果说起重复的来源,那就是此前的《户田家的兄妹》。这是在战争期间拍摄的家庭离散故事,如果从叙事结构的相似性方面看,它重复了战后的《东京物语》。它们的共通之处是题材以大家庭为中心,表现年迈的父母去世,不过在父母的角色方面作了置换,两者同《晚春》和《秋日》很相似。不过,重要的并不在于题材上的对应关系,而是这样一个事实:作为女人神圣领地的二楼房间,在《户田家的兄妹》中尽管非常模糊,但已经呈现出它的形象。此时,这个悬浮在半空中的房间的叙事功能还没有被观众充分地意识到,只是在与之后作品之间意味深长的细节联系在一起的时候才得以明确。

《户田家的兄妹》中的二楼房间究竟是怎样一个空间呢?这是母亲——由于突然失去丈夫,只好退出一家之主地位——带着最小的女儿到其他孩子们的家里居住时的房间。长兄及姐姐们都已经成家,对他们来说,住在二楼的母亲和妹妹绝非自然接受的存在。他们都在想:这两个女性什么时候从这个空间里消失,他们一家的和谐什么时候会重新回来。从这个意义上说,母亲葛城文子和妹妹高峰三枝子与《东京物语》中的老夫妻俩一样,以十分糟糕的心情不得不住进二楼的空间。今天我们观看这部电影,在最后,如果我们忽视了这样一个事实——从中国回到日本的佐分利信责难哥哥、姐姐的利己主义,他的言语中还提到大陆殖民地,就不会认为这是部战争期间制作的电影,而留下战后电影的印象。事实上,如果从家庭崩溃这个题材的角度加以思考,人们甚至会有这样一种错觉,即从《东京物语》到大岛渚的《仪式》延伸开来的战后电影谱系,从这部战争时期拍摄的电影中就已经露出端倪。最近人们非常奇妙地执著于展开对战后电影的重新思考,无论是对战后的日本性的东西加以肯定或加以否定,如果不将小津的《户田家的兄妹》纳入视野,或许那只能成为一种抽象思考。无论如何,这部电影叙述了一家之长死后,整个家庭的混乱和矛盾,从这部拍摄于昭和十六年^①的受到好

【89】

^① 即1941年。

评的家庭剧影片中，我们一定能够发现指涉革命幻想和天皇制等的上佳素材。

然而，在这里我们首要的并不是以小津安二郎为契机来促成这个议论，而只是阐明悬浮在半空中的二楼空间在后期的小津风格的作品中所起的叙事功能。《户田家的兄妹》为我们明确了这样一个事实：这个空间只是缺乏居住资格的女人们暂时的生活空间。在后期小津风格的作品中，二楼房间作为女人们的神圣领地发挥着叙事功能，它的定位最终应该是一个排除了专属居住人的空洞场所。一楼的居住者们，不管是出于善意，还是具有一点点恶意，可以说都在梦想着二楼成为空洞空间的那一刻，同时能够生活在这样一个空间里。事实上，《麦秋》中的老夫夫妻俩，尽管他们很聪明地打消了住在二楼房间的念头，但也是按照作品的叙事结构从这个空间消失了身影。所谓后期小津风格的作品其实就是悬浮在半空中的空间成为空洞的空间时人们所意识到的动作和思考的总和，二楼的日式房间之所以某种程度上是一种暧昧的淡化的场景设计，就是因为这里蕴涵着这样的叙事功能。女儿们一边等待着自己从这里离去的那决定性的一刻，一边扮演着一个能够停留稍长时间的暂居者。作者之所以描写了那里流动的时间无限地停滞，也是出于那样的理由。这种情节上的细节的唯一目的只能归于“无”。所以，常常

【90】被人们议论的小津风格的“无”并非宗教性的、形而上学的概念，而是刻写在影片表层的建筑学意义的形而下的形象。后期小津拍摄的所有电影都是为了这个显见的“无”的实现而讲述的生动的当下故事，都是当下、就在这里的一种体验，它与另一世界或彼岸是无缘的。所有的一切都呈现在表层，没有一个隐藏起来的东西。如果我们暂且将它称作现实主义（réalisme），电影从来没有在小津之外的地方与这样的现实主义相遇，而且今后也不会发生这样的事。此外，我以为人们对这种情况感到惊讶的程度还不够。

楼梯的惊讶

那么，人们怎样能够走向惊讶的路程呢？这里我们仍然有必要继续将电影的感性投向看不见的楼梯。二楼悬浮在半空中。这里是女人们的神圣领地。这样，

当这里的具有特权的居住者——二十五岁左右的女儿们——将要从这个地方排除出去时，看不见的楼梯上演了怎样的功能？如果我们从这个角度将视线朝向小津风格的全部作品，凝视其网状结构所影响到的细节之间的呼应交错状况时，那么，我们会渐渐明白将悬浮在半空中的空间与一楼的走廊连接起来的楼梯其实并没有被彻底排除于画面。在后期小津电影中，是存在着看得见的楼梯的，而且这个楼梯在画面上甚至还得以从正面表现出来。对这个事实我们难道不应打心底感到惊讶吗？电影中出现这样的表现没有问题吗？

看不见的楼梯呈现出来的那一瞬，就构成了小津风格的作品中非常罕见的现象。绝非有许多这样的瞬间：画面上给人非同寻常的感觉，一种不祥的预感引起人们在影片感性方面的紧张。例如，在《宗方姐妹》中，楼梯被安置在关西高级住宅区的所谓西洋馆里。高杉早苗挺胸从二楼下来，摄影机从正面拍摄这个形象【91】。从故事情节来说，这个显而易见的楼梯呈现出与日式二楼房间不同的意义，但是，当从下楼女子的全身像被刻写在影片的表层时，人们都会理解这是高杉早苗与高峰秀子之间暗中矛盾即将爆发的序曲。在《户田家的兄妹》中，这个矛盾其实已经在楼梯上走下来的三宅邦子与其小姑子高峰三枝子之间上演过。在后期小津电影里，从正面看这个楼梯是彻头彻尾的一种不幸体验。事实上，在《风中的母鸡》中，从正面拍摄的楼梯甚至成为佐野周二将田中绢代推下去的一个场景设计。而且，小津在这里非常明显地使用了一般刻意避免的仰拍和俯拍镜头，因此，这很难说是一个寻常之事。事实上，许多人证明说，在这部电影完成之前，小津安二郎曾多次反复观看这个场景的毛片。

《风中的母鸡》讲述了一个母亲带着孩子等待着丈夫复员归来，因贫困而出卖身体的故事，即便人们对战败后的经济状况有着充分了解，但故事本身并不打动人。更何况小津的审美意识将所有的肮脏形象从进行身体交易的场景中完全隐藏起来，所以即使我们对剪辑时的省略技法赞叹不已，但对田中绢代这个人物是怎么也无法认同的，而且我们难以理解佐野周二殴打坦白罪过的妻子并使她滚落到楼下的心理。但是，很大程度上延续着战前小津电影中租住屋氛围的这部作品的场景中，走廊尽头通往二楼的陡峭楼梯在进入眼帘的一瞬，人们为小津风格的

作品的冲击力所打动，不得不屏住呼吸，而这并非通过语言中介。在出现意外事情之处，人们感到手足无措，同时又被一种不祥预感所袭。当田中绢代从那陡峭楼梯上滚落下去时，这个预感成为现实。不全然相信情节的观众此时也只有在这

【92】部作品所表达的真实面前沉默不语。楼梯作为一个显而易见的形象鲜明地表现在银幕上的那一瞬，人们不得不直视画面。当楼梯作为看不见的存在隐藏在走廊深处时，人们必须将电影感性投向整部影片，但楼梯一旦成为看得见的东西时，人们就会感知到危险，最好将眼睛闭上。小津风格的作品似乎一直就是这样表现的，而且人们不得不相信这个表现。不管这听上去多么荒唐无稽，我们对此也必须全盘认可。

所谓故事情节，就是一种既可相信又可不信的东西。对此，人们可以轻而易举地进行测算并能够作出决定。但是作品不允许人有这样的选择。它是一种现实环境，作为持续的现在对存在产生威胁，将人们强行引入嬉戏的旋涡之中。在小津看来，楼梯就是电影式的事件。在这里人们或许可以想起希区柯克。只要我们想起《深闺疑云》（*Suspicion*, 1941）或《美人计》（*Notorious*, 1946），就会知道希区柯克的楼梯是极其不祥的空间。这由于它是惨剧以及内心矛盾的象征性背景，所以楼梯本身就是不祥的。通过展现这个楼梯，希区柯克成为惊悚电影大师。不过，一直隐藏这个形象的小津，通过例外的展现，也使电影发生变化。有人也许会说，那么晚年的《浮草》又如何呢？在这部作品中，巡回演出的艺人们留宿的二楼不是由复数的、显而易见的楼梯直接表现的吗？诚然，这里故意表现在画面上的楼梯绝非不祥之物，虽然在小津的电影里非常罕见，但其本身是一种戏剧背景，一些人从那里上上下下。相反，这种剧烈的运动给观众以一种实际感受：他们是无法在这里定居的人。这个空间无非是他们暂时居住、随时不得不离开的地方，因此，这种轻松场面例外地出现在银幕上。

【93】对画面上明显存在的楼梯——这里是惊讶发生变化的地方——形象感到害怕的人们，看到《秋刀鱼之味》最后从近处拍摄的楼梯全景穿插进来，不禁被深深打动。这是因为人们切身地感知到这个短短的楼梯镜头对小津风格的作品来说起着某种决定性的作用。我们的影片的感性为这个细微的感动所慑服，就好像在这

个瞬间我们遭遇到不应该发生的事态时的感动。如果这里的情景不能打动观众，那么电影中就不会有令人感动的地方了。当然，我们并不是说最小的女儿出嫁后的那天晚上，父亲独自留在黑暗厨房桌子前的孤独不令人感动。事实上，《秋刀鱼之味》结尾处，笠智众略微低头陷入沉思的场景的确构成了一个感动人心的画面。但是，这种感动超越了人们的认同感，因为这一连串画面把婚礼圆满结束后笠智众的寂寞神情在夜晚黑暗中衬得更加突出，与此同时，二楼房间不见人影的几个镜头，与房间里只有穿衣镜发出的细长微暗之光的画面被同时表现出来，再加上插入的短短的——只有一处，而且仅为一个瞬间——连接一楼与二楼的楼梯的全景，孤独不仅局限于父亲个人的感慨，而且还明显地表现出后期小津风格的作品绝对孤立的情景。

将女儿嫁出去，对父亲来说确是一种痛苦的体验吧。但是，笠智众在女儿结婚后仍然保持着微笑，正如他丧妻之后也没有停止微笑。这是一种只要忍耐一个时期，就有可能安然度过的感伤。但是，楼梯的全景通过这种超越感伤的致命一击，使得人们对影片的感性发生变化，而且这个震撼性画面是实际存在的，所以《秋刀鱼之味》的最后场景打动人心。女儿打扮停当，前往婚礼之前，为了将女儿的喜庆身姿刻入记忆之中，笠智众与长子佐田启二一道踏入女人的神圣领地。此时的他，略显客气似的站在画面最里侧，就如同《晚春》中给女儿和她的朋友【94】端去红茶时一样。与背靠着柜子阻止自己侵入神圣领地的佐田启二一样，此时的笠智众在以微笑的姿态暧昧地隐藏怯生生动作的同时又不再向这个领地接近一步。通过反打镜头，表现了紧临庭院窗户一侧的房间最里面，结着岛田发髻的女儿坐在那里，她的旁边是冈田茉莉子。此外，冈田身边是帮助新娘打扮的女子，比起父亲笠智众，就连这个女子也与二楼房间更显自然和谐，可以自由地在这里来回走动。与父亲对立的两个女子的位置关系可以说同《晚春》中原节子和月丘梦路的位置关系完全相同。笠智众既没有前行，也没有后退，只是笨拙地蹲坐在房间里。当然，这个情景与《晚春》中举行婚礼那天早晨的情景一模一样。对父亲来说，能够做的只是静静地陪伴着马上就要离开这个神圣领地的身穿嫁衣的女儿。

作为已成为废墟的神圣领地，这个房间空荡荡地漂浮在父亲的头上。悬浮在半空中的空间将具有特权的居住者——二十五岁的女儿——排除之后，故事也就接近尾声了，而且在小津风格的作品内部，确确实实地出现了“无”——二楼名副其实地变得空无一人了。它甚至表现出丝毫没有受到伤感侵扰的确然存在的现实。二楼并非由于女儿出嫁了而变得空荡荡的。正由于悬浮在半空中的空间失去了女性这个暂住者，作品的叙事连续性才丧失了运动的契机。此外，我们很难否定导致“无”的现实产生的就是无人的楼梯这个画面——它是用近于特写镜头从正面拍摄的。这是孤独的楼梯，它被家中的其他部分无情地隔离开来，丧失了特性，既不能把人们带入神圣领地，又不能拒绝人们进入这个领地。它不再作为看不见的墙存在，而是还原成建筑物的一个细节而已。一直以来从人们视线中消失的楼梯被剥夺了不存在的特权，在它作为楼梯出现在影片表层的一瞬间，它通过甚至有点狂暴的现存状况，完全颠覆了后期小津风格的作品的基础。这是作品将要接触到其临界点时残酷的一刻。它将形成后期小津相同环境的叙事连续性破坏殆尽，楼梯既是影片的低谷——人们不愿意拍摄和观看的地方，又是影片的高潮。这是一个荒诞的画面，既过剩又缺乏。如此心悸的令人恐惧的东西还会再次出现吗？只要看到它，人们就已完全无法叙述这部电影了，那么，后期小津拍摄的真的是电影吗？



五 观看

夸张与挑逗

小津常常是不自然的。画面的连贯性有时挑逗人似的缺乏自然感。但不自然并非出自作者那贫乏的冥顽，不是人们所轻信：“我的电影世界是绝不可动摇的”；也非出自游离于现实的态度，不是人们所轻易认定的评价：晚年小津是顽固的传统主义者。不自然完全来自电影的不自然本身。当许多平庸的作者以含糊了事的方式将这种不自然拍入电影时，小津只是将这种不自然夸张地表现在人们面前而已。

在小津那里，夸张表现的意图越到晚年越明显。比如，《秋日》中两个年轻恋人佐田启二和司叶子并排吃拉面的场景。两个人面对着柜台——称为桌子的话有点过窄了——坐着，柜台窄窄的台面几乎挨着墙，因此他们不得不在鼻子要碰到正前方墙壁似的情况下动着筷子。与此类似的空间设计在《茶泡饭之味》的拉面馆场景中就已经出现。在这里，鹤田浩二向津岛惠子推荐“又便宜又好吃”的拉面时，墙壁就在他眼前。与此情景比较，《秋日》中墙壁的描绘更具有一种强烈的压迫感。再比如，《小早川家之秋》中司叶子与其未婚夫宝田明并肩坐在车站椅子上交谈时的场景。在这里，他们选择坐下来的椅子面对墙壁也只有很短的一点距离，尽管椅子是摆放在车站站台上的，但完全背对着铁轨。在这两个

场景中，首先进入我们眼帘的其实只是交谈中两人的背影。当然在这之后，最具小津特征的画面——双方面对面地相互凝视——交替展现在我们眼前，但是不自然的印象无法拂去。无论从心理上说，还是从空间感觉方面说，这个场景都缺乏自然性。为什么两个年轻人必须以如同背对着世界的不自然状态在脸紧贴着墙的地方坐下来呢？也许是因为拉面馆正处在午餐时间，人很多，只有那里有座位，但是，周围几乎没有顾客的身影；也许可以认为两个人由于害羞，出于避人耳目坐在那条板凳上，但是，夜深时分的站台上很少见到人的身影。因此，两个年轻男女做着无谓的看着墙壁的动作。小津的不自然就是这样的一种情况。这种缺乏自然性的东西究竟是什么呢？

人们常常想用“通过抑制而达到极度的单纯化”这样的言词来叙述小津安二郎的特性。例如，《小津安二郎的美学》的作者唐纳德·里奇——在进入这个领域时，他曾提出“以抑制特性为例”的说法——说道：“即便从严格的技术层面来说，小津的作品也都是最抑制的，属于最受限制的、最受控制和限定的一类电影。”他从抑制美学的角度对小津这个作者的统一性作了定义。对这个立论加以继承的保罗·施拉德在《神圣的电影——小津·布列松·德莱叶》一书中这样下结论道：“小津首先是不断地锤炼了自己的技术。在电影界，小津是在形式方面最严格的导演。”小津是要求严格的形式主义者这种评价，不只限于国外的评论家，日本的评论家们也有与他们共通的姿态，这未必是一个错误的见解。小津的确恪守形式，但这个形式并非一直都是倾向于均衡与和谐的。就像面对眼前墙壁的两个画面所显示的那样，这个形式甚至常常是极不自然的。【99】

比如我们回想一下《早春》开场的上班场面。人们奔向人头攒动的车站的几个镜头——从接近六乡大堤的拥挤小巷到蒲田车站的站台——基本上拍摄的都是朝着一个方向行进的人群。他们一直都以相同的步调急匆匆地赶往车站，而且当他们站在站台上之后，也都是将视线朝着一个方向。这种情景甚至给人以某种心悸的感觉。的确，早晨的上班时间就是这样一种感觉，在对此认同之前，人们首先不得不面对的是这种不自然的夸张场景。在这个场景当中，哪怕是有一人牵着狗散步，从相反的方向走过了也好，或者有一个迅捷地超越他人的人影混杂在其中

也可以吧。尽管他们都是上班族，但也不至于大家都是年龄相仿的男女吧。这不就是自然吗？任何人不是都没有必要目不斜视地合着步调前行吗？

但是，就好像是要说这就是形式上的必然，小津让出场人物几乎按照相同的步调朝着一个方向前行。如果是恋人们并肩前行，人们也许会理解。但是，正如《秋日和》中的年轻人们徒步旅行的场景一样，将近十个男女一字横排开来，一边唱着歌，一边以相同的步伐行走在原野上，很显然我们只能说这是一种不自然的形象。他们根本没有把周围的花草看在眼里，也没有对遥远的群山投去一瞥，简直就像是机器人一般，做着完全相同的动作。如果说这是形式上的必然，那么，形式本身就缺乏一种自然性。

- 【100】 这种夸张的不自然与其说同德莱叶（Carl Theodor Dreyer, 1889 ~ 1968）或布列松（Robert Bresson, 1901 ~ 1999）——他们常常作为与小津相比较的对象而被引用——相接近，不如说更加接近于费里尼（Federico Fellini, 1920 ~ 1993）式的夸张世界。正如这位《八部半》（*Otto e Mezzo*, 1963）的导演在表现女性肉体时无所不用其极的夸张一样，小津似乎也在拍摄人们行走的场面时立刻放弃了所有的自然，一定要再现出那夸张了的机械性动作。人物的闲聊或无谓的动作受到彻底的禁止。不管怎样，再没有比熙熙攘攘的无方向人流更远离小津的形象的了。在小津的世界里，甚至连生存在这个地球上的人们的数量也都事先规定好，他们运动的轨迹似乎也都精确地测算好了。如果说这就是小津在形式方面的考虑，那么其形式主义无疑就是对人工的不自然的一种宣扬。小津的画面既没有像《大都会》（*Metropolis*, 1926）的弗里茨·朗（Fritz Lang, 1890 ~ 1976）那样完全采用几何学图形，也没有像巴斯比·伯克利（Busby Berkeley, 1895 ~ 1976）那样夸张地表现出装饰性的造型，但是，小津的画面却与勒内·克莱尔（René Clair, 1898 ~ 1981）的《百万法郎》（*Le Million*, 1931）和《自由属于我们》（*A Nous la Liberté*, 1931）相似，充满了人工性。在那里，存在和物质绝非自然。小津既没有如布列松那样通过手腕或手指的优美表现出震撼影片表层的那种肉体细节，也没有像德莱叶那样使用仰角特写镜头凸显出人脸部的鲜明轮廓。不自然就呈现出不自然来，同时，它通过与神话般的小津风格的画面相调和，终于使人们忘记掉不自然

的印象。或许正是因为身为费里尼，他那夸张的女性肉体才被人们所认可，就像那是用个性化的方式来表达他的意识世界一样，无论如何，再没有比均衡和调和更不自然的概念了。这个细节被稚拙地凸显出来，其性质与唐纳德·里奇所谓的抑制和保罗·施拉德所谓的精雕细琢不同，这里的小津与其说表现了沉默寡言的美德，不如说他以极其饶舌的方式自由地解放了我们的想象力。无论墙壁是多么靠近恋人们，也无论人们是以机器人般的不自然走向同一方向，在故事情节的展开方面没有产生什么变化，因此，从故事情节的一贯性来说，甚至可以说它们都是过于呈现的叙事细节。即便佐田启二与司叶子不在墙边局促地吃拉面，最后，他们也是会结婚的吧；即便《早春》中的公司职员池部良与朝着同一方向行进的早晨上班族的视线同向性毫无关系，他都会背叛妻子，在远离东京的地方请求她的原谅吧。【101】

尽管如此，如果说近在眼前的墙壁的存在和机器人似的不自然的步调是形式上的必然，那么，与叙事秩序不同性质的先决条件就一定会成为问题。当然，我们知道，小津的叙事结构是在排除了戏剧性因素的基础上形成的。在这里，我们看不到通过非日常性的动作所发生的出人意料的戏剧性发展，一切都以缓缓的节奏——这是任何人都谈及的——进行着。叙述中并没有明显的淡入淡出这种独立插叙，而是单调地重复着类似情形，但不管戏剧性因素多么稀少，小津的作品是有故事情节的。实际上，缺乏故事情节的电影是不存在的。无论是通过现实中能够想象——我们通过了解或类推——的东西的再现而创作出来的虚构作品，还是仅仅由抽象的图形——我们无法将它还原为人的心理和矛盾——构成的所谓实验电影，只要放映时间不为零，就有故事情节，与此相对应，也就存在着叙事的连续。因此，小津的作品里当然也有故事情节，不过，小津叙事结构的特征——目前为止人们一直用“抑制”、“精雕细琢”这类词语进行阐述——在某种程度上或许具有一定的合理性。逐渐放弃淡入/淡出，几乎很少使用移动摄影或特写镜头，对此问题的阐述应该放在回避戏剧性因素这个叙述技法的层面上。不过，当电影的故事情节只能以具体画面为中介来叙述时，一部作品中就存在另一个体系：或与叙事结构同步，或与它背离。这是一种具有很深意义的细节表现，它超越前后【102】

的连贯性，在与时间轴不同性质的领域相互交错，到目前为止我们一直把它称作主题性体系。不仅是小津，所有的作者都在这里充分地释放出自己的想象力，可以说此处才是主题性的体系。不过，在小津的情况中，其抑制和精雕细琢的结果，与几乎可以以禁欲似的画面来表现的叙事结构呈鲜明对比，可以说主题性体系中有张扬自我以及难免丧失整部作品的和谐的地方，甚至达到野蛮和狂暴的地步。在那些过激和偏激之处，夸张和不自然似乎被人们愉快地接受了。拉面馆或站台上的墙壁就是属于这种体系的主题之一，上班族或郊游男女步调的同向性也是如此。这里的小津绝非沉默寡言或毫无表情，而是显示出对存在或事物的某种表现过度的执著。我们绝不能将这种主题性的饶舌仅仅当做出于形式主义的考虑，也绝不能由于盲目地相信沉默和寂静这样的小津神话而忽视了这种饶舌。这是因为墙壁或视线的同向性等主题超越了作者无意识世界的自由表现或执著于构图形式的层面，它隐隐触及影片体验的基本条件问题。没有银幕这个“墙壁”，我们就无法与电影相遇，而且如果我们不是坐成一个阵列，将视线朝向同一个方向，电影院这个场所就无法存在。电影就是在绝非自然的这两个条件之上形成的一种极其不自然的现象。我们无从知道小津安二郎是否有过这样的意图，但当我们看到他作品中那样的画面时，便会想起那种不自然性。对此我们一定要加以思考，因为仅仅以抑制或精雕细琢为宗旨的形式主义者是断难成为电影作者的。所谓电影作者都是一种不自然的存在。

毋庸赘言，我并不是强调拉面馆的墙壁就是银幕的比喻或郊游远足的男女就是电影院里观众的象征。我在这里的意图是，以那很显著的不自然为中介，通过能够与墙壁不成为墙壁、步行者的视线并非步行者的视线的东西进行相互交换的呼应，试图用自己的手摸索小津电影中主题性体系的嬉戏，以及尽管在这个嬉戏中可以看到其连贯性，却是与禁欲不同性质的丰富的电影性动作。尽管在叙事中有抑制和精雕细琢的技法，或者在事件的戏剧性方面有贫乏之处，但我还是想试图感受一下小津的主题性体系是多么丰富。这种感受必须建立在这样两种基础之上，即探索小津安二郎式作品中墙壁的主题和视线的同向性主题的变化以及确认这个运动状态显然是在嘲笑抑制或精雕细琢这种神话的基础之上。因为在这里小

津既非传统主义者，亦非前卫派，而是超越了这种对立概念，没有通过任何媒介就与电影进行交流。身披众多神话外衣的小津安二郎只在这一瞬间才从围绕小津的各式各样言说中解放出来，作为一个作者将他的本来面目展现在人们面前。

不自然的新鲜感

沿着时间轴叙述构成的各个段落，这是一种不自由的电影体验行为。无论是叙述技术性层面上剪辑画面的手法，还是探究连接段落与段落的叙事脉络，不通过选择和排除的手段是无法形成一部影片的。在这个画面之后要有哪个画面，紧接着这个段落要放入哪个段落等，作者必须以线性方式对此加以组织，不留下任何空隙。当然，选择什么以及排除什么，作者拥有至高无上的权力，仅从这一点来说，他能够享受自由，但这个自由从开始那刻到结束为止，如果与物理上的制约——必须对所有画面毫不过度、毫无缺陷地进行连续排列——相比较，它只是一种相对性的东西。影片叙事的连续是一个绝对的体系，任何技术性的精雕细琢以及特殊的想象力都无法与之抗衡，无论多么有天分的作者都会被它束缚。也就是说，电影中也存在着一种统合性的秩序，小津丝毫没有从中摆脱出来的迹象，《秋日》中拉面馆的场景以及《早春》中清晨上班时的情景都是由按照这个秩序排列的一连串画面形成的。【104】

当然，毋庸置疑，这种体系所允许的叙事技法朝着抑制和精雕细琢的方向发展，构成小津独特的节奏和省略的修辞学，给人一种技术上的禁欲的印象。但是，在电影中，画面所呈现的信息一定是复数的，向一定的空间扩展，从这一点来说，我们可以看到这样一种现象，即被叙述的题材很直接地拒绝向叙事连续的方面还原。在拉面馆的场景中，我们所看到的绝不仅是边动筷子边进行交谈的一对男女，而且还有异乎寻常地近在眼前的墙壁；在上班的场景中，进入我们眼帘的不是嘈杂的人群，而是有序的人们在视线上的同向性以及步调的一定性。如前所述，把它当做出于形式主义者的严格并从中得出一致和精雕细琢的结论是错误的。实际上，我们应该认为它呈现出小津的一种自由的电影感性，而这是最远离

压抑的。尽管我们不能马上断言这就是发挥无意识活动的场所，但在这里我们能够看到一种过激行为，这个行为只有从意识的僵硬和知性的反省的统治中解放出来的人才能享受得到。如果我们把叙事结构当做必须向线性发展方面还原的东西，那么，电影就具有另一种反抗线性的体系，这就是能够产生夸张或超脱的领域，在这个领域中，引人注目的过度的细节超越画面的连贯性，甚至超越作品的局限性，通过细微的类似，与其他的细节呼应。形成这种共鸣的视觉细节就是我们一直所说的主题。可以说这个细节相互交流的呼应从画面的连贯这个线性方面来说是自由的，具有空间上的扩展性。不过，我们不想马上就用符号学术语——范式（paradigm）——来称呼它。所谓主题学意义上的体系是显性的，它不是指可供选择细节的潜在仓库，而是作为断片群体（人们承认它是复数的）相互嬉戏时的一种运动所存留下来的东西。也就是说，拉面馆的场景既是墙壁，又是狭窄的桌子；既是坐在圆形器皿前男女的背影，又是相互凝视交谈的两人的脸庞；同时也是其他更多的东西。人们的确可以亲眼看到这所有的东西。如果说正面的墙壁像要碰到他们的鼻子似的失去均衡，那么这个奇妙的拉面馆就立刻与其他作品中夜晚的站台非常紧密地联系在一起了。就这样，从现实存在的眼前的墙壁这个叙事角度来看，拉面馆通过这个微小的细节，与车站的板凳相互对视呼应。恰如费里尼的《忆当年》（*Amarcord*, 1974）中某个场景通过高大女子的存在，与《八部半》的某个画面呼应，《秋日和》与《小早川家之秋》之间，有一种巨大的牵引力在发生作用。而且这个事实使我们明确了解到，小津风格的作品中所叙述的，并不仅是亲子感情或家庭崩溃的故事情节，而且也是表面上的墙壁这个故事情节。在小津那里，既有视线朝着同一方向的故事情节，也有步调同一的故事情节，因此，在《早春》的叙事连续方面插入的上班情节就与《秋日和》中郊游远足的段落亲密相逢。总之，在各个故事情节中，作为片断孤立存在的东西，在这里就非常突然地形成相互连带的关系。我们所说的主题性体系就是一种具体运动的感动，这种相逢和连带的关系超越了每个个别的电影，构成意义深刻的细节的网状结构，传达给我们的是一种感动。它并非潜在存在的细节——通过类似才得以联系起来的——本身，只有显然存在的各个片断之间交流运动的现场才适合

被称为主题性体系。它不是被隐藏之物以想象力的作用为中介，在意识深处与某种东西相遇，而是完全可见之物在视界的表面相互嬉戏的运动，而这不就是观影时的特殊体验吗？

正如我们前面所说的，小津风格的作品中既有服装的故事，也有楼梯的故事【106】，且这些意义深刻的细节不仅超越了每部电影的叙事连续，具有相互连带的关系，而且在每部影片内部，它还成为开始、展开甚至结束心理故事——这个故事在人们表演时显得有点单调——的原动力，对此我们也进行了阐述。叙事结构无非是画面连锁的统合性秩序而已，本身并非叙述活动。所谓叙述故事情节，就是将叙事连续往不同性质的水平方向移动，成为其直接动力的是过度讲述的一些细节——往往试图从线性的连续中摆脱出来——之间相互嬉戏的刺激本身。《早春》中的叙事连续并非始于池部良起床之后就去上班的场景。通过视线同向性和步调同一性的主题，这个场景变得生动起来，家庭中单调的日常生活与去公司上班这种带有仪式性的劳动被迅速地切断。通过描绘视线和步调同一的人群之中的池部良，表现他彻底离开妻子居住的家庭空间，与同为上班族的岸惠子发生婚外恋。为了让池部良背叛淡岛千景，插入了一个由上班族们策划的郊游远足的情节，夸张了视线和步调的一致达到不自然的地步，显然，就是这样一个主题使得叙事连续被打断，起到将故事情节导向新阶段的运动功能。将池部良与淡岛千景这对夫妻从东京赶出去的直接原因是丈夫与他人通奸，这个事件与其说是作为电影中人物的心理或欲望的情节加以叙述的，不如说是作为主题性体系的逻辑引导出来的。

小津对早晨上班的情景尤其是站台候车乘客们的形象的倾心，并非出自其风俗方面的兴趣，而是在于出现在这里的视线的同向性，关于这一点我已经在另一部书——《电影的神话学》（泰流社，第80页）——中作了阐述。《麦秋》中站在北镰仓车站的二本柳宽与原节子也同样如此，当小津安二郎电影中的人物朝着同一方向并排站立时，画面本身就会展现出非常平凡的对话，同时，从这里开始肯定又会形成某种叙事的变化。对此，后面我们将有机会详尽阐述。这个变化或者是分别，或者是新生活的开始，或者是前往他乡，但在同一个背景中，故事情节已经不会有任何进展，它必须要走向新的场面。这时，在故事情节上所发生的

变化，正如《麦秋》中原节子下决心结婚那样，非常唐突，甚至让全家人感到大吃一惊。从恋爱心理方面来看或许也可以说是极不自然的，但针对这样的事态，如果指端这是小津在抒情性描绘方面的稚拙，并不一定合理。

诚然，小津常常羞怯似的回避着恋爱的题材，只是通过有意识的失语或省略来描述，但这并不能证明他对这个世界一无所知，也不是因为他是一个囿于旧式恋爱观的传统主义者。在恋爱这个名义下，将人们想象中的欲望的蠢蠢欲动或者下意识的迷乱以具体的影像加以表现，这在电影中是多么不自然，而且这种让人错以为不自然就是极其自然的电影手法使得画面构图以及它们之间的联系非常平庸，对此，我们有过体验，十分清楚。比如特写镜头，众所周知，这种将似乎在沉默寡言中讲述了某种高昂情感的表情放大给人看的叙事手法，作为爱情电影不可或缺的画面被制度化之后，使人们的电影感性极度平庸化。它通过捏造从未有过的情感起伏，令人愉悦地模糊了应该投向画面的视线，同时，强行让观众从心理上接受它，甚至还要让观众忘却这是被强行接受的不自然。当然，我不是宣称所有的特写镜头都是作为一种平庸手法发挥功能的，小津可以说是属于通过格里菲斯（D. W. Griffith, 1875 ~ 1948）走进电影世界的一代人，他也决不会全盘否定其效果。但是，出于对这种制度化手法的天真信仰——这是小津与格里菲斯共同拥有的，小津凸现了这种手法的局限性，指明这是一种错觉——即认为它是广为

【108】认可的电影文法，并且选择将电影当做日常性的东西。我们必须理解，小津的著名宣言——“我以为电影中没有文法”——并非表明了一个相信自己作品世界的大作者的自信，而是表明了他的焦虑，他切身体会到对制度化手法的盲从在很大程度上钝化了电影的感觉。他的意思是：当人们对叙事结构与故事情节之间的对应煞费苦心时，就会失去电影。

的确，“没有非此不可的形式。只要是一部优秀的电影，它就会创造出独特的文法，因此，电影是随心所欲拍摄出来的”。这句话与唐纳德·里奇所说的“小津的确透露过这样一种说法，创造独特文法的电影也是优秀的电影”很接近，也可以认为“或许他对自己基本上‘具有’一定形式的作品说过这样的话”。当然，在小津的脑海里，这句话并非没有自己的身影，但是从上下文来看，问题在

于小津个人之外的电影环境本身颓废了。事实上，在这句话的后面，小津对副导演们的感性变得弱化感叹不已，他这样说道：

……长年跟随导演跑龙套时，自己所拥有的新鲜手法逐渐消失；耳闻目睹了既有的常识性手法时，自己就会妥协道：电影文法就是这样的东西啊。于是在成为导演之后，拍摄方法常常如出一辙，拍出来的也都是些很平常的东西。在日本电影中看不到新鲜感的原因就在于此。因此，当外行人突然来到摄影棚时，拍出来的东西让人感到了一种新鲜的手法，令人吃惊不已。虽然我没有看过石原慎太郎导演的东西，但是我想还是有令人感兴趣的地方吧。（《小津安二郎：人与工作》，蛮友社，第631页。）

然而，即便如此，这篇文章对生动活泼的电影环境所寄予的期望——甚至通过提及结果惨淡的石原慎太郎的《年轻的野兽》——的确让人感动，如果我们只把它理解成作者对本人影片宇宙的形式主义所作的正当防卫，那该是多么不幸啊。小津是日本导演中最早观看奥逊·威尔斯《公民凯恩》的一人，是他最先对此片发出了赞叹之词，从这个只有小津能说出的话语里，我们应该读出这是对

一些人的警告，这些人对电影这个制度的可怕性没有任何自觉。

【109】

那么，我们在这里所提及的新鲜感是什么东西呢？当然，我们并不清楚其具体的形象究竟是怎样的。不过，小津的晚年常常被当做是顽固的传统主义者，只有在其晚年，我们才能够述说小津风格的作品具有何等新鲜感。或许可以概述一下前述内容，即能称为小津特性的东西存在于叙事结构和主题性体系之间的不平衡之中，或者说难以修正的偏差之中。正如评论者将小津的特性以否定式的叙述加以强调，小津在某种程度上的确是禁欲主义的。但是，唐纳德·里奇的见解——“当小津将绝大部分电影文法因素逐一抛弃时，很明显，他就牺牲了电影导演的诸多自我表现手法”——之所以具有正确性，其实就是在作品的叙事层面上而言的。小津叙述故事的行为，沉浸在有节制的寡言之中，最终为近于沉默的寂静所包围。不过这个事实却不能证明他“牺牲了自我表现的许多手法”。我们对自我表现这个概念的导入本身极具怀疑，即便我们按照字面意义理解它，也必

须说小津是极其饶舌的。而且，这还不仅是修辞学——用极少的手法表现更多的东西——意义上的饶舌，而且讲述了太多事情，甚至让人觉得这个饶舌是毫无意义的。如果我们能够将它称为自我表现，他不仅没有“牺牲”他的手法，甚至可以说达到了超越自然的夸张。总之，与叙事结构的单调贫乏形成鲜明的对比，在影片的主题性体系方面，小津更加扩展了其电影感性，组成了一个意义深刻、细节丰富的关系网。所谓主题性体系和叙事结构的不可修正的偏差无非就是这样一种现象。随着讲述的动作变成寡言以及走向沉默，它一方面从情节中脱离出来，另一方面又介入讲述之中，操作这种持续运动的形象就构建出一种过激的饶舌，这就是小津的新鲜感。《早春》中的上班情景就是这样，此时的画面拒绝从属于故事情节，从叙事秩序方面来看，只给人以不自然的夸张之感，通过这种过激的夸张，强调视线与步调的一致性，形成不由作者的意识所控制的过度的细节。而且这个过度的细节通过与叙事结构之间的偏差，使得这个持续具有活力，成为故事分节的契机。所谓小津的新鲜感，就在于这种偏差在视觉方面的具体化所引起的具有挑逗性的不自然之中。从初期到中期以及到后期，随着时间的变化，这种挑逗性越来越使得小津风格的作品成为新鲜的东西。为了明确这种新鲜感对电影来说具有多大的珍贵性，我们必须重新探讨常常脱离叙事连续性的小津的主题性体系在其初期或中期的作品中扮演了怎样的一个功能。因此，我们试图回忆一下在《年轻的日子》这部完整保存至今的最早作品中，近在眼前的墙壁或视线与步调的一致性这个主题究竟是以怎样的画面表现出来的。

教室的出口

对小津安二郎的画面看得入神的眼睛常常在体验到一种电影考古学意义上的恍惚时被深深地打动。当摄影机架设在大学校园——这在诸如副标题为“学生罗曼史”的《年轻的日子》《我落第了，但……》或《青春之梦今何在》等初期校园喜剧中【111】可以反复多次地看到——那一刻，就必然有令人感动的事情发生。当然，这个场景并没有描绘多么深刻的事件。其实，人们的视线是通过这样一种滑稽情景被

打动的：勤杂工——用现在的话来说叫勤务员——坂本武打错了铃，伴随着铃声，学生们从所有的出口蜂拥而出。身穿制服的一群学生，由于期末最后一门考试结束，马上就要进入假期或只剩下毕业典礼了，所以他们的神情十分开朗，当他们一起涌入操场时，人们有一种感动，就好像电影突然回到卢米埃尔（Lumière）兄弟的时代一样。毋庸赘言，人们并非感动于学期结束时的那种解放感被很好地表现了出来。我们的电影感性只是被这样一种运动所打动：从建筑物的出口处几个学生以同样的步调陆陆续续地走了出来。正如路易·卢米埃尔（Louis Jean Lumière, 1864 ~ 1948）的第一部作品《工厂大门》（*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895）一样，人们毫无理由地为此感动不已。在小津的画面中我们感到某种神话般的原始性，而在电影形成初期，路易和奥古斯特（Auguste Marie Lumière, 1862 ~ 1954）兄弟没有将摄影机镜头对向“大学的出口”，这让人感到奇怪。小津电影中有一种能让观众欣赏他那神话般动作的大胆的细微之处，以及考古学意义上的不自然的自然。例如在《青春之梦今何在》中，人们都已经上课去了，在不见人影的操场上，勤杂工看到一个蛤蟆洞，当他发现这个洞里什么都没有时，感到非常失望，不知不觉地他敲响了下课铃。在默片中，这种音响上的噱头显得过于理性了，不通过任何媒介是不能够引起哄笑的，但是，对此毫不知情的学生们陆陆续续欢快地来到操场上，人们为学生动作的同向性所打动。就好像小津只是以拍摄穿制服的学生们一窝蜂地来到出口的场景为目的，才让无意识敲响下课铃的粗心大意的勤杂工出场似的。

不应该在此时出现的学生们，最终受到两位教授——他们惊讶地对视了一眼【112】之后，掏出怀表——的阻止。同样的情景在《年轻的日子》里并没有赋予喜剧性的加工，而是以更加彻底的形式表现了出来。在这里，小津通过移动摄影强调出的运动的同向性表现了考试结束后进入假期的学生们的解放感。所有的人，朝着同一个方向快步离开教室，走动在校园里，此时的背景是教室窗户。在《我落第了，但……》中，完全以同样的场景设计为背景描绘了考试前的一段时间，在这里，通过摄影机的横向移动，表现出所有人都以同样的姿态坐在地上，视线都集中在参考书上。几乎所有的出场人物或者以相同的步调走向同一个方向，或者视

线朝向同一个方位，这种后期小津电影中的不自然，实际上已经在初期的校园喜剧中鲜活地表现了出来。就如《早春》开场的上班人群或《秋日》中郊外远足的年轻人，学生们把步调的一致性和视线的同向性当做自身姿态和运动的基本条件。或许它强调了大学校园是一个与社会隔离的特殊空间，但并不是通过描绘他们群体行为的不自然性，而是通过多少有点夸张了的滑稽侧面。

不过，小津几乎没有描绘过无方向性运动的人群。《非常线之女》开场有一个俯拍的嘈杂人群的镜头，这毋宁是一个例外。从原则上说，小津风格的出场人物只有一种形式，即从正面让他们的视线或运动方向发生联系，或者平行移动。当无方向性的人群将要出现时，小津肯定会导入某个事件，会确立步调的一致性和视线的同向性。例如在《东京合唱》中——它并非校园喜剧，属于上班族系列的作品——失业了的冈田时彦为求职一事疲惫不堪，坐在公园板凳上休息。周围的人们对他的烦恼一概不知，悠闲地散着步。然而，他们很突然地开始朝向同一个方向，以同样的步调跑了起来，因为这时传来一个消息：从动物园——人们想象它属于公园的一部分——的围栏里跑出来一只猛兽，不是熊就是虎。在求职活动未能顺利进行，只是为了打发时间才在公园里休息的人物面前，突然间所有人都朝着一个方向从画面上横跑过去，这个情景仍然抓人眼球。首先是因为这个人群的运动被引导出来，与正在讲述的故事毫不相干；其次，这个缺乏叙事必然性的动作尽管十分明显，但是，人们还是感到它具有某种迫不得已似的必然性。或许此时正在发生与故事情节不同性质的电影意义上的事件。这与《开心地走吧》开场以港口为背景上演的一场壮观的追踪剧——此时，主要出场人物甚至还没有被介绍——的情景也是相通的。初期的小津电影通过导入诸如勤杂工疏忽大意的动作或者动物园里跑出的猛兽等噱头，似乎将原因隐藏了起来。后期小津电影中这种捏造出来的原因消失之后，不自然就呈现了出来。现在我们能够以相等的距离观看初期小津与后期小津，于是我们就获得这样一种特权，即将原因及其消失作为同为电影方面的尝试进行观看。因为将视线的同向性和步调的一致性作为自然的东西看待以及将它作为一种不自然放任不管，这都强调了小津对待电影的一种姿态。事实上在这个时候，初期小津甚至在某种程度上不自然得更彻底。例

如,《青春之梦今何在》的开头展现的拉拉队的练习情景;或者让人联想到《我落第了,但……》中落第的人们跳踢踏舞时排成一条直线式的统一动作;或者《开心地走吧》中小混混们整齐划一的打招呼仪式,这些特殊设计的机械性动作的仪式性重复在后期小津的电影中隐而不见,作者采取了在自然的日常性动作中突出不自然的一种形式。但这里所发生的事情最终都是一样的。尽管不自然,但【114】由于是校园这个特殊环境,因此被认为是一种自然;在日常生活单调的环境中,被当做是自然的东西不经意间被夸张成一种不自然,小津就是这样一以贯之地十分执著于视线的同向性和步调的一致性。

寄宿的窗户

有一个非常著名的噱头:在寄宿的二楼窗户上画上一个面包,将它做成皮影文字的样子,映射在拉门上,让对面面包房的姑娘送外卖。《我落第了,但……》中的这个场景需要细致的准备和团队精神,活用人体背景这种奇特想法令霍华德·霍克斯兴奋不已。首先必须要有一个前提,即寄宿生们全都将身体探出窗外,打响田径用的发令枪,将田中绢代叫到门外。因此,在这部默片当中,音响也发挥了重要的作用。田中绢代来到深夜的马路上,对着落第生们露出微笑,这个情景令人感动。这种感动首先来自田中绢代的耿直——面对根本不会相交的视线,她的脸上露出笑容。集中在寄宿二楼窗户边的落第生们的视线全都没有往下朝向马路,而是好像是与田中绢代处于同一水平位置似的直对着前方。从这个时期开始,小津已经对视线的匹配毫不在乎。在从户外正面拍摄窗户的镜头中,寄宿生们就好像位于一楼似的,他们视线全都投向与地面平行的方向。但这种小津对空间条件的无感觉,反而明确地表示出他的彻底姿态,这与视线同向性相关。比起眼睛与其对象的位置关系——视线究竟相交与否,对小津来说似乎更加重要的是这个事实,即视线朝着同一个方向延伸。

在《我落第了,但……》中,出于必要,寄宿生们排列在窗边,探出身子,【115】望着同一个方向,但在《年轻的日子》中,情况略有不同。同为寄宿生身份的结

城一郎与斋藤达雄都在窗边摆上书桌学习，在这里，他们两次将视线投向窗外，但这两次都没有明确目的。由于本可以获得的金钱并没有拿到手，因此他们在考试结束后，无法实现事先预定好的滑雪计划，这是第一次；他们在滑雪场与一个美女进行比赛，当他们了解到这个美女已经有了结婚对象时，感到非常失落，于是回到寄宿的地方，这是第二次。这两次他们都将视线投向了窗户之外。

此时浮现于观众视野的是：毫无奇特之处的一根烟囱，西部片中也能见到的风向标以及似乎是厕所的一排通风口。随着他们视线方向的变化，烟囱的景象在远景和近景之间交替出现，有时还出现在独立的固定镜头中。此时，眼睛与对象形成一个组合，反映了观众的心理状况，这些风景在后期小津的电影中构成一个独特的画面，从心理上将观众主体非人物化了。《浮草》中的灯塔、《秋日》中的东京塔以及《小早川家之秋》中的霓虹灯广告等，这些电影开场出现的人工性质的背景与其说是特定视角的对象，不如说它们是现实地理状况的符号，这些符号原型的场景是看向同一方向的视线的对象，这一点非常重要。正如在拍摄从大学建筑物出口处走出来的学生群体时，作者设定了一个疏忽中敲响的铃声的原因，在这里，小津非常细致地显示了观看这个情景的视线源。而且在后期小津电影里，作为根源的眼睛消失不见，只是让并非人物化的天空浮现在画面上。在《我落第了，但……》的最后我们所看到的大学钟楼非常明显地是作为带有人称性的心理上的对象加以描绘的。正由于如此，可以说小津从初期到后期渐渐地从画面上将原因这种叙事的考虑以及眼睛这种风景的根源驱逐出去。西方的评论家们常常注目的是这种被他们称为“空”镜头的画面，可以说这种画面就是在这样一连串过程中形成并固定下来的。对《年轻的日子》中的视觉对象，即矗立之物——与烟囱或风向标相关——而言，可以说在《青春之梦今何在》末尾部分已通过高高的白杨树显示出来，这个场景表现江川宇礼雄为了逼迫优柔寡断的斋藤达雄下定结婚的决心，在户外用拳头解决问题。在这里，画面表现了两根大树之间拉开很大的距离，树叶随风摆动的情景，这个镜头令人感动之处已不是心理上的东西了。正如冈岛尚志指出的那样，与此相类似的画面在《心血来潮》的最后也呈现了出来，我们感动于高高的树木这个事实，没有任何理由。（冈岛尚志

《小津安二郎：眼光的过剩与身体的确认》，《尤里卡》第122页）

我们回到视线的同向性这个角度，观看者的视线只是平行地向远处伸展，无论谁观看，都与这个对象的审美特性毫不相干，这动摇了人们的电影感性。《心血来潮》或《浮草物语》中的小剧场、一系列的校园作品或《父亲在世时》中的教室，以及《独生子》中的电影院或《我出生了，但……》中的家庭电影的上映，等等，视线的同向性在初期小津的电影中随处可见。《我落第了，但……》中著名的作弊的噱头是由视线上的矛盾构成的，这个矛盾发生在所有的人都朝着同一个方向，必须做同一个动作的考试空间里。偷偷地看是作弊这个游戏的规则，也是执著于视线的同向性的小津在主题性上的必然。小津风格的顽童们在《青春之梦今何在》中甚至面临公司就业考试时也在作弊，而且率先对此加以赞赏的就是他们同窗的公司老板，因此，在发挥视觉效果之前，也许可以说它反映了小津那喜好恶作剧的性格。

从视线的同向性这个主题引导出几个主要的主题，这几个主要的主题是后期小津以更加抑制仪式性游戏的形式开发出来的。它们都是从初期小津电影的鲜明轮廓的基础上发展出来的，例如《浮草物语》或《父亲在世时》中父子并排垂钓的场景所象征的“并排”的主题，《父亲在世时》中由拍纪念照为代表的复数的人“凝视同一个对象”的主题。关于这些主题所扮演的叙事功能与其电影形象化的意义，以后我们必须从总体上加以考察。在这里现在我们还剩下一工作要做，这就是看一下近在眼前的墙壁是如何使得小津电影充满活力的。【117】

庭院与墙壁

毋庸赘言，在小津安二郎的作品中，并非任何时候墙壁都近在眼前，令人窒息的封闭感并没有统治着他的电影空间。在《东京物语》中，老夫妻俩并肩坐在热海岸边；在《麦秋》中，嫂子和妹妹也坐在海岸边的沙丘上；而在《小早川家之秋》中，嫂子和妹妹两人则坐在河边，因此，在他们眼前展现的空间都与墙壁具有完全不同的性质。《麦秋》中三宅邦子和原节子的关系为《小早川家之秋》

中的原节子和司叶子所继承，前者并排坐在镰仓的海岸边，而后者则蹲坐在岚山下的河边，她们相互倾诉着女人的幸福。由于远离家庭这个封闭的空间，嫂子和妹妹看上去更加健谈。

《年轻的日子》是现存最早的一部完整小津作品，这部作品后半部分把背景设定在赤仓的滑雪场，而且还在此设定了斋藤达雄追逐滑雪人群的大闹剧，因此，小津的世界绝非密闭的空间。初期的大学系列或上班族系列的电影中，常常出现远离市中心的空地，在这个空地上，孩子们游玩嬉戏，或者母子俩并排坐在一起。在《东京合唱》和《我出生了，但……》中，公司职员一家居住在郊外的新兴住宅区，他们家的外廊都面对着开阔的庭院，在《东京合唱》中，从这个庭院中还有一辆电车穿过。因此，以庭院为中介，这个家庭几乎毫无防备地与一个开放空间接触。在这个时候，墙壁绝不会近在眼前。尽管如此，在小津电影中，还是有什么东西遮挡住眼睛，不让人的视线向远处延伸。这种空间结构的特性很难为普通透视法所接纳。这个空间常常给人一种纵深感。但是，这种纵深感有时非常突兀地被平面切断，绝不会与以消失点为中心的绘画构图相同。在小津电影中，从室内的窗户里看到的景象是一定的，尤其在后期作品中，这种情况非常显著，窗户外面的地方肯定都是墙壁。邻居的房屋近在眼前，所以，从这里人们几乎连天空都看不见。即便是在开阔的二楼外廊，对面也只是邻居家的墙壁和屋顶。

例如《麦秋》中镰仓的家可以说是典型的日式房屋，祖孙三代同住在这里，二楼住着老夫妻俩和他们的独生女——不久他们就会离开这里，一楼居住着长子夫妇和他们的两个孩子。在一楼有一间客厅，它是一家团聚的地方，与客厅相连的里屋放着长子夫妇俩的衣柜。这个一楼空间的两端是走廊，一端通往厨房，一端连着浴室。连着浴室的走廊是外廊，隔着一个小小的庭院，围墙外可以看见邻居家的墙壁。因此，这里就成为视线的最远点。从客厅往庭院看的时候，右手是玄关。在这里，急匆匆赶电车上上班的大人和上学的小孩消失身影，到了傍晚时分，他们又都返回来，或者突然出现一个来访的客人。玄关处进出的人物，他们开门和关门的动作通过放置在侧面的摄影机表现了出来。但这个门外的世界被细致地排除在视野之外，人们最终都无法看到它。因此，这个一楼空间通过几堵墙

壁与外界隔绝了。当然，人们还是可以通过其他镜头看到玄关外的景象，不过，这个其他途径也是非常狭窄和迂回曲折的，因此我们不能够长时间地目睹从玄关处远去或走近玄关处的人物。无论从哪个方面来说，视线都没有被打开。

二楼的情况也是一样，这一点前面已经说过。只不过二楼的窗户朝着两个方向打开，并非面对邻居家屋顶一侧的外廊的视线一定是开阔的。之所以这么说，是因为淡岛千景——长女原节子的同窗——倚靠在窗边，一边说“镰仓真好啊”，一边将视线投向遥远的地方，站在她旁边的原节子也将目光投向相同方向。但是，观众却无法将两个女子看到的风景纳入我们的视野。这是因为摄影机似乎对这个窗户视而不见，顽固地朝向侧面，避免将镜头转向正面。可以说小津几乎绝对不将摄影机放置在可以把户外的开阔风景纳入视野的位置上。外部与内部毫不相连，它们互相固执地守护着各自的领地。

小津电影的特征是：几乎不利用技术手段将棚景画面与外景画面并置于同一场景之中。他没有通过醒目的小道具自然地连接不同性质的画面，也很少将仿佛如人物所见的外部景象插进来。小津安二郎表现了二楼窗户里的视角，这个视角里呈现出的一定是原节子和淡岛千景眼前展现的令人心旷神怡的自然风景。事实上，在初期的学生喜剧或上班族系列作品中，作者非常忠实地表现出并肩坐在窗户旁的朋友们所看到的景象。《年轻的日子》中的烟囱、风向标以及通风口等，很显然就是寄宿生们实际所看到的景象，亦如《我落第了，但……》中面包房女子田中绢代所看到的那样。小津安二郎的电影发展可以从视线与其对象分离的过程中加以把握。《麦秋》中站在北镰仓二楼窗户旁的两个妙龄女子就忠实地表现出视线与对象的分离。小津丝毫没有打算将她们所看到的景象表现出来，也没有将墙壁放到近在眼前的位置，而是通过摄影机位、强调外部与内部的非相关性的画面，以及看不见的某种东西，中断了（她们）投向远处的视线。【120】

抽象的平面性

外廊对面一定是邻家墙壁这种小津风格的构图，并不是在战后才第一次进入

人们眼帘的。在《父亲在世时》中，扮演父亲的笠智众与扮演儿子的佐野周二住在温泉旅馆，从他们居住的房间窗户处看到的是隔壁旅馆或是同一家旅馆另外一座楼的二楼房间。隔着庭院，对面所有房间的栏杆上都搭着潮湿的毛巾或手帕——作为小道具非常适合温泉旅馆，就像是两座二层楼的房间隔着狭小的空间呈镜像对应。《父亲在世时》中父亲与儿子的旅行与战后《秋日和》中母亲与女儿的旅行刚好对应。一般认为，《秋日和》是将《晚春》中的人物关系置换之后重新拍摄的，这无疑是事实。但是，在基本的人物关系方面，它与《父亲在世时》具有更加直接的对应之处。一个是盐原温泉，一个是伊香保温泉，这两部电影的旅行目的地不同，但共通的一点是，打开拉门后，外廊对面映入我们眼帘的几乎是相同建筑样式的旅馆。而且，《父亲在世时》中作为旅客的笠智众，在【121】《秋日和》中成为旅馆的主人出场。尽管《秋日和》更加强调了修学旅行的女学生们——她们住在隔着庭院的对面旅馆的楼里——的合唱或者快到就寝时间时的吵闹气氛，但我们也很难否定它与这样一个情景的相似性：以打开的窗户为背景，马上就要结婚的孩子与丧妻的父亲进行交谈。在人物塑造方面基本相同的《晚春》中，父亲与女儿前往京都，他们居住在拉门紧闭的空间中，从空间结构方面说，这一点与《父亲在世时》以及《秋日和》都相距甚远。但是，《父亲在世时》和《秋日和》的相似之处不仅在于空间结构方面，还在于作为孩子的佐野周二和司叶子都在与父母亲对话时将目光投向放在膝间的书上，这值得注目。它表明了两个事实。其一是：后期的小津在经历了滞留东南亚与日本战败这样的社会性事件之前，即在完成《户田家的兄妹》（昭和十六年，1941年）和《父亲在世时》（昭和十七年，1942年）时，基本上已经确立了视觉上的作者地位。其二是：在空间的视觉化方面，强调敞开的窗户对面近在眼前的墙壁这种小津风格的尝试，是区分前期和后期的要素。事实上，在《父亲在世时》中，父亲与儿子并肩泡在旅馆的澡堂时，背后的窗户是打开的，尽管我们能够感觉到户外太阳照射的气氛，但我们所看到的只是眼前邻家的石头围墙，这个构图伴随着一些变奏为之后的作品所沿袭。

像这样的场景设置，即将人物并置在窗户对面只有墙壁或屋顶的空间里，以

及并不直接展现这些人物从其他敞开窗户中所见，一方面限制了面对窗户或走廊的摄影机位，另一方面又将日式房屋——通过打开拉门等细微的、日常性的动作展现出开放的外部世界，尽管不能说日式房屋本身是一个密闭空间——设计成某种抽象的空间。正如前面我们所说的那样，这种抽象性是作为平面的空间——它阻止了视线向遥远的地方伸展——出现的。视线不得不在某个地方终止往深处发展的运动，扩展到走廊对面的庭院尽管引诱人们的视线向户外投射，但同时也可以说它发挥了禁止向远处发展的陷阱功能。提起小津，人们肯定会说到低机位的问题，我以为，或许这个问题也应该从这个角度加以考察。将摄影机放置在日式房屋的内部时，画面上榻榻米的连接处就会夸张地表现出日常感觉中几乎被无视的透视法远近关系，因此为了在这里达到抽象的平面性效果，就必须将榻榻米本身从摄影机中排除掉。实际上，如果摄影机不是从低位置或是从榻榻米的连接处映入眼帘的角度拍摄原节子和司叶子——她们坐在伊香保旅馆中铺好的被子里，那么，庭院对面邻家房屋的外廊和走廊就会给人遥远的印象。这时，墙壁不会近在眼前，画面的平面性就会失去。由此，对小津低机位问题的思考也应该与打开的窗户相关联起来。【122】

站在这个角度来看问题，我们就很容易理解《小早川家之秋》的场景究竟在多大的程度上实现了小津空间上的安排。首先，是中村雁治郎躲避女儿新珠三代视线，进行换装的日式房间，这个房间隔着走廊面对着庭院，糊着宣纸的拉门几乎从未关上过，因此它是开放明亮的。但是对面的庭院却为灰色的土围墙所封闭，我们想往外延伸的视线被无情地切断。事件发生的场所因而就不超越走廊，尽管庭院无疑存在着，但基本没有发挥叙事功能。在家庭所有成员聚在一起担心雁治郎病情的场景中，头上顶着湿毛巾、身穿睡衣的雁治郎突然出现在大家面前，一下子使得紧张的气氛缓和下来，这也发生在走廊。小津让观众大吃一惊的是庭院和走廊的叙事磁场的落差。所谓庭院，无论从叙事方面还是从主题性方面来说都是不存在的空间，尽管出现在画面上，但从电影意义上说是不存在的。对这个事实最有说服力的就是浪花千荣子家的房屋结构。雁治郎曾造访千荣子的家，最终在这个为他育有一子的女人的家里死去，隔着外廊，面对庭院的两个日【123】

式房间刚好相对，就像是《秋日》中的旅馆一样。在这里视线也向房间深处延伸，但是庭院对面的一个房间如同墙壁一样横亘在前面，阻止了视线的延伸。

《浮草》中也有相同的情景，同样出现了与私生子见面的主题。巡回演出艺人雁治郎以朋友叔父的身份造访杉村春子和川口浩一家，杉村家也有一个狭小的庭院。到老相好家里仔细观察孩子成长的巡回演出艺人最喜欢坐在外廊上，这个外廊正对着雁来红盛开的庭院。但在雁治郎——他正端起杉村春子准备好的杯子一饮而尽——的身后矗立着邻家高大的墙壁，午后的阳光正照射在这面墙壁上。尽管如此，没有人对这狭小庭院——在这里，异乎寻常地强调了夏天各种花的鲜艳色彩——感到喘不过气来，却像受到近在眼前的墙壁很好的保护似的，在这里，小津风格的所有存在都从日常的紧张之中解放出来。巡回演出艺人一行居住的演剧小屋在后台的二楼，这个房间的窗户也打开着，非常明亮。但从这里我们看到的是隔街的房屋屋顶，屋顶上排列着的瓦大得出奇。或者当我们想起后期小津电影中丸之内办公室——佐野周二或佐分利信处理事务的地方——的百叶窗时，就会感到一种相同的封闭感，而正是这个封闭感支配着这个场景。透过百叶窗，光线照射进来，但是外面的景象却进不到视线中来。即便场景中偶尔呈现了实际的外部风景，也很奇妙地几乎都是这样一种情况：这是从画面上没有出现的其他窗户中看到的风景。《麦秋》中，佐野周二对离开东京的原节子说“你好好看看”时所在的丸之内楼群的形象就是这样。从这个意义上说，在后期小津电影中，户外虽然存在，却延展到画面看不见的地方，就如同楼梯的情况一样。现实中，如果将摄影机设置在户外时，缺乏透视法的大楼墙壁就会遮挡住视线。

【124】 现在，我们明白了遮挡视野的墙壁就是小津安二郎专有的场景设计。打开的窗户对面矗立着双重的墙壁，物理学意义上的邻家墙壁与丝毫没有发挥叙事功能的庭院在外廊就锐利地切断了小津风格的空间。因为走廊或窗户的对面不存在任何东西。庭院与邻家的墙壁或围墙其实就是一个极其平的平面，就像是舞台的背景画或错觉画一样，给人以纵深感的只不过是一种伪装。与此类似的东西我们在其他人的电影里只看到过一次。这就是《去年在马里昂巴德》（*L'Année dernière à Marienbad*, 1961）中剧场里的错觉画背景。我们之所以说这是密闭空间的抽象的

平面性，原因就在于此。

例如《小早川家之秋》中身穿丧服的家庭成员并排坐在火葬场的场景中，敞开的拉门对面是一排茶褐色的砖墙；或者《秋刀鱼之味》的开场，笠智众处理事务的房间里有一个巨大的窗户——大得有点失去平衡，远处是冒烟工厂的墙壁，这些难道不是抽象的平面性吗？为什么《晚春》《东京物语》以及《秋日》等作品中的房屋——它们几乎无法纳入错觉画似的平板性框架之中——与我们详细叙述的《麦秋》中的庭院具有共同的空间结构？为什么小小房屋的几何排列出现在被长满青草的高堤遮挡住视野的空间里？为什么人们一定是在高高的堤坝——另一侧肯定流动着河水——上面从左至右，或相反，从右至左，缓慢地走过呢？这一切都是为了阻止视线向深处发展。在不同的电影里，我们屡次看到的丸之内办公室的走廊尽头也是如此。那么，在小津电影里，是不是就没有人物向遥远的对面方向投去视线呢？不是，正如《麦秋》中原节子和淡岛千景那样，并非没有向户外眺望的情景。只不过在大多数情况下，小津没有将他们所看到的東西表现【125】在画面上。那么，是不是小津就没有用连续的镜头表现视线和视线所看到的对象呢？

外部的闯入

在小津那里，颇具特性的是——进入后期这个特性更加明显，人们所见并不一定就是电影中人物所见，而且画面中的风景也并不一定是作品中人物视线的对象。当然，这不是小津所特有的现象，即电影中并非所有的画面都由人物视线提供动机。但是，紧接着人物看东西镜头之后的镜头，一般情况下将它解释为被看的对象，这是电影意义上的自然。因此，形成小津特色的东西或许应该就是视线与其对象之间因果关系的消失。此时我们所观看的东西常常就是观看这件事本身，被观看的对象很多情况下是不出现在视野中的。比如，《麦秋》中欣赏歌舞伎就是一例。这时，人们只是在观看人物投向舞台的视线。这就是前面我们所说的视线的同向性。当然，在表现剧场的场景中，不向观众展示剧场舞台上的进展

是修辞学上的一种省略手法，绝非罕见。但是，比如《早春》开场表现的上班风景中，在站台上等车的所有人都将视线投向同一方向，就是不将视线的对象——电车——展示在画面上，这不仅是一种手法。在《我落第了，但……》中，窗边的落第生们很显然是将视线投向同一方向，但田中绢代露出身姿的空间从地形上很难说是他们视线所及的位置。其实从一开始，小津就毫不在乎从因果关系的角度展示视线与其对象。

- 【126】 尽管如此，在小津电影中，还是出现了众多出场人物凝视同一个对象的场景。并排在一起，而且将视线投向某个东西，这个动作比起被看对象本身所拥有的视觉象征性要更强烈地发挥出叙事功能。这时，值得注目的事实是：墙壁突然间消失，户外与室内相互连接。例如，在《麦秋》中，孩子和年轻的夫妇全部外出，家里只剩下老夫妻俩，就在这时，杉村春子前来造访。她是菅井一郎和东山千荣子的二儿子——他已经在战争中死去——同窗的母亲，他们之间随口说出的一些话，很显然表现出老夫妻俩平常埋在心里的悲伤。上年纪的母亲嘴里嗫嚅道：“那个孩子现在还活着，是不是突然回来了？”说完便垂下眼帘。对丈夫来说，妻子的这个愿望根本不现实，他一边说“唔，我已经彻底死了心”，一边将视线投向遥远的地方。就好像是与丈夫的视线合拍似的，妻子也抬起脸，凝视着户外的某个地方，而那是我们看不见的。在这个镜头之后，随狂风在空中舞动的鲤鱼旗出现在画面上，略带点仰角。这个画面让人们感到有点发懵，因为他们对观望方向所存在的窗户或外廊等毫不知情。我们所知的唯一户外空间就是狭小的庭院，而且眼下菅井一郎和东山千荣子就背对着这个庭院。打动人的是这个唐突的户外和室内的连接关系。风车发出干涩的声响在鲤鱼旗杆上转动，这个鲤鱼旗并不是浮现于窗户中的景色，而是从非常近的距离拍摄的，它飘动在整个画面上。不过我们还是认为老夫妻俩的视线最终落在鲤鱼旗的飘动上。其实我们还不清楚这是否就是两人所观看的画面。根据情况，或许这个镜头只是表示了时间的流逝而已，但唐突出现的视线同向性使得一个死去的亲人在两人心中得以复活，同时又使得两人认可了亲人的死。这是他们两人的告别仪式，而这又在孩子们面前从未提及。在小津的作品中，当亲人们并排向同一个方向投去视线，并且将同
- 【127】

一个对象纳入视野中时，肯定就会引导出离别、出发、死的话题。

老夫妻俩将独生女原节子嫁出去后回到大和的故乡隐居，坐在客厅里，在他们的背后，我们只能看到泥地上的炉灶和堆积在那里的柴火，但是，他们的视线却突然地朝向外廊对面的某处风景上，而这是观众看不见的。这个风景就是沿着田埂行进的出嫁队伍。在观众与担心女儿的父母亲具有同感之前，这个镜头所带来的强烈冲击就来自外部和内部之间的相互贯通，而这个贯通是以并未展现在画面上的外廊为中介的。视线与其对象通过连续的镜头表现出来，其因果关系再清楚不过了，这时，在小津的电影中，就必须引导出叙事的事件。这个事件就是离别，就是死，就是家庭的崩溃。在导入那一刻，抽象性的密闭空间就突然转向开阔的世界。在《东京物语》的最后，留在尾道家中的笠智众的眼前展现出大海的风景，就是这样一个时刻。与从侧面拍摄在北镰仓凝望鲤鱼旗以及在大和凝望出嫁队伍的夫妻的脸庞一样，这里也不是从窗户处，而是从右边拍摄了笠智众的脸庞。浮现在他视野里的濑户内海正处于盛夏的阳光之中。在这里，作品所强调的是，本应并排坐在身旁凝望同一风景的妻子的不存在。这令人伤心地想起电影开场夫妻俩并排坐在同一个客厅里的情景。这个情景也同样出现在东山千荣子葬礼那天的早晨，这就是笠智众与原节子并排从庭院的一角往外俯视的情景。在小津作品里，活着的人们并排将视线投向同一方向以及用眼光注视同一对象的情景，比起互相交换言语，甚至从正面互相对视来，塑造了一个更加直接的感情交流的时刻。这种深刻的感情交流的一瞬必定作为先于离别的一种仪式出现在画面中，关于这一点我们后面再说。在这里，我们只是强调其叙事的力学，这是在看不见的户外突然间闯入视野的瞬间所发生的力学反应。在《秋日》接近尾声的地方，当原节子和司叶子面对面坐在湖畔的餐馆时，两人的视线当然是直接交流的。然而，在某个瞬间，就像是约好了似的，两人都将视线投向画面外，凝望户外的风景。此时，两人的对话无疑中断了。下一个镜头是，不算太高的山和湖泊充斥了整个窗户。令人感动的是，这座山以一种近距离的姿态扩展到整个窗户，不留一点空隙。这恰似矗立在庭院深处的邻家墙壁，近在观众眼前。就像是《浮草》中的墙壁——它矗立在雁治郎一边摇着扇子一边喝着酒的外廊对面，这

里呈现出的是一种抽象的平面性。在这个场景中，母亲和女儿也都无言地凝视着遥远的地方，因此，她们的视线都投向同一方向。这种视线的同向性以及外部与内部之间唐突的连贯性使得她们的旅行结束，而且这个旅行也是为女儿结婚作准备的，因此，这个画面所承担的非常强烈的叙事功能在任何人的眼里都是再清楚不过了。对母亲和女儿来说，这无疑就是分别的仪式。尽管如此，为什么外部世界竟能够如此纳入抽象的平面性之中呢？这其实可以说就是小津安二郎最大的电

【129】影秘密。



六 伫立

固定镜头与不自由

我想以肯定的姿态和以过度的嬉戏来接近小津安二郎，而并非通过一系列否定性的言辞和凸显小津的缺点来接近他，这并不意味着对小津所嫌弃的沉默不提，只叙述他所喜好的。所谓电影，不仅是对电影作者审美感受或个人兴趣的一种反映，而且也是通过电影自身局限约束所有导演的一种制度体系。的确，比起移动摄影或摇摄，后期的小津更偏好固定镜头叠加的方式。从这个意义上可以说他排除了移动摄影和摇摄，而选择了固定镜头，从此角度叙述小津的特殊性绝非错误。很显然，他让一个视角占据特权性的地位，而且通过抛弃其他可能性来保证，这也是完全正确的事实。这个固定镜头的特权化或许只是其个人的选择，但是，当我们面对电影本身赋予电影作者的绝对束缚时，我们一定不要忘记这个特权化只是一种相对性的东西。所有的电影画面，是通过移动拍摄，还是通过摇摄，即将摄影机以水平方向同轴转动拍摄？是通过升降摄影（tilt），即将摄影机【130】以垂直方向同轴移动拍摄，还是通过固定镜头拍摄？不管怎么说，电影画面的拍摄只有这四种方式。如果以同轴移动将摇拍和升降摄影整合为一种方式，那么电影画面拍摄方式就减少为三个，无论多有才华的导演，当他要某个视觉对象纳入影片中时，他只能使用这有限手法中的一个。而且由于被拍摄对象所具有的特

性，以及从题材或故事情节这个角度看，电影根本不具备将所使用的手法绝对正当化的理由。此外，通过各种手法将所拍摄到的画面进行组合时，也不根本不存在剪辑应遵循的绝对原理。因此小津安二郎的“我以为电影中没有文法”的说法并不是导演对其执著于低机位固定画面的一种自我辩解，我们必须将这句话解释为：它触及了一个电影的真实。而且这句话与近几年来结构主义符号学对电影所下的结论是完全一致的。在电影中，当使用语言时，相当于制约表达或解读的绝对秩序的文法是不存在的，也是不可能存在的。因此做任何事情都是可能的，但这种可能性从无法超越电影之所以成为电影的界限这个意义上来说，不是绝对自由的。所有的电影作者，无论有无才华，都必须接受难以逃避这种不自由的条件。

从这个事实来看，我们很清楚地了解到，执著于固定画面的小津安二郎根本没有放弃电影丰富的可能性。实际上，从一开始，所谓电影就是一种极不自由的环境，正因如此，将通过只有三种摄影方式——或移动摄影，或摇摄，或升降摄影——固定在影片上的形象经过剪辑，恰当地组合并完成一部作品，从而不使它产生单调的印象，这些尝试才被伪装成自由的不自由所掩盖。因此，所有作品不过是无视电影所背负的绝对不自由而获得的暂时宽慰。不使观众兴味索然的作品基本都是遵循着不存在的文法拍摄出来的不自由的电影。此外，所谓最自由的电影可以说就是彻底地通过策略性的不自由而凸显电影本身界限的作品。从这个意义，我们必须说小津安二郎就是最自由的作者之一了。【131】

例如，唐纳德·里奇写道：“当小津将绝大部分电影文法因素逐一抛弃时，很明显，他就牺牲了电影导演的诸多自我表现手法。”我们不能赞同这个见解。前面我们已经引用了这部分文字，对此，首先，我们可以反驳，电影中不存在“文法因素”。不过，如果说里奇是在比喻意——符合所有时代的句法学（syntax）常识这种表现体系——上使用“文法”这一词，那么，其次，我们就可以这样反驳，小津所“牺牲”了的东西不是“导演的自我表现手法”，而是电影所受局限的不自由本身。

无疑，正如所有电影导演所做的，小津安二郎想表现某种个人的思想或人类

观。但正如叙述，电影拍摄如果不接受一种不自由，是无法成立的。而且通过这种彻底的不自由，如果不凸显出作为体系的言语或电影的界限，所表达出的思想等或许就不值得去表现。所谓小津安二郎的电影正是这种局限性表现的尝试。那么，它们具体是什么呢？

电影中有可能和不可能两种形式。正如摄影机可以三种形式拍被摄对象，被摄对象也绝不是无限存在的。因为并非所有外界事物都是可见的。比如，风。这种大气的流动任何人都可以用面颊来感受，在电影中，它只能通过树枝的摇摆或【132】大地上卷起的尘土才能被视觉化。且不说刻写在时钟上的时刻，时间本身绝非能够作为推移的连续固定在画面上。在这些大量不可见的对象当中，与电影本身最相关的就是视线。很容易将眼睛纳入进来的电影面对视线却只能说是无能为力。电影能够将眼睛作为一个鲜明的形象固定在画面上，但视线却绝对不能被拍摄，这是电影的最大悖论。而小津安二郎就是始终执著于这种悖论的作者。对这种电影界限的执著，将他从一种神话——他是日式日常私小说的表现者——中解放出来，使他走向真正意义上的电影作者。

小津安二郎与电影本身的界限对峙。此时，会发生什么样的事情呢？会无情地发生眼睛与视线相脱离的现象。眼睛是看得见的对象，但观看这件事，亦即视线这个对象是绝对无法入画的。于是，看东西的视线就无法在画面上表现出来。所谓观看，在电影中就是被理所当然地接受，而不是视觉的对象。因此，摄影机绝对不能处理相互凝视的两个存在，只能将这个现实转换为故事情节。也就是说，首先表现观看方，紧接着必须表现视线的对象同时又回看的另一方的画面。当然，如果在人物安排方面下点工夫，也有可能表现出他们相互对视的状态，但小津执著于通过正反打镜头表现这种关系。这时，就出现了一种眼睛与眼睛相对的奇妙空间。而且在这个空间里，视线根本就看不出是相互交叉的。

例如，弗朗索瓦·特吕弗（François Truffaut，1932 ~ 1984）在某次采访中对这个奇妙的空间作过这样的叙述：

我从来没有看过像小津电影这样充满了不可思议魅力的日本电影。提起

日本式的，可能没有比日本电影更日本式的了，但对我来说，最不可思议的是其空间感。或许将它称为空间与人物的关系更贴切。两个人物面对面说话的场景常常出现，镜头反复在两人之间切换，甚至给人以并没有切换或者切换错了的奇妙印象。在小津的电影里，摄影机是不动的，如果摄影机在正对话的两人之间采用摇拍，就会让人以为两人并非一直坐在同一处，而是常常换地方。一般情况下，摄影机通过切换镜头拍摄正在对话的两人时，原则上是在同一个位置拍摄的，也就是说，拍这个人的时候，切向这边，拍那个人的时候，切向那边。总之，与摇拍是一样的。但小津的电影给人以这样的印象，摄影机在这边刚刚拍摄这个人，下一个镜头则切换成从这个人的视角拍摄另一个人。这不是一种印象，而是导演的意图——只能这样拍。作为观看者，如果追随着一个人的视线，实际上就会产生一种不安：是不是不存在另一个对方？每当摄影机切换时，那里是不是已经不存在对话的另一方了……（山田宏一、莲实重彦《特吕弗及电影》，对话特辑，第10页。）

电影作者弗朗索瓦·特吕弗产生的这种奇妙印象，在诸多批评家那里被称为对180度虚拟轴线（imaginary line）法则的漠视，而这是观众们在小津电影中实际感受到的。也就是说，眼睛看上去似乎是在相互凝视，但视线却毫不交叉，平行地擦身而过。

为什么会发生这种情况呢？第一个可以举出的理由是世人所说的小津对电影【134】语法毫不在意。所谓切换镜头，就是从被看对象的视角将回视主体的镜头连接起来，这时，摄影机一般情况下都放置在相交叉视线的同一侧。如果一方的眼睛朝向镜头右侧，那么下一镜头应该对着对方左侧的眼睛，这个问题就会解决。然而，尽管剪辑师浜村义康向小津指出这一点，但后者并没按他所说的去做。所以，就像是特吕弗想象的那样，这很显然就是导演的意图。那么第二个理由是什么呢？为什么小津一生非常固执地执著于被电影界人士所蔑视的视线混乱这种初级技术错误呢？在这里，我们必须回避将这种奇妙现象归结为方法的欠缺这种否定性言辞。那么，到底怎么办呢？

首先，我们一定要提及两个虚构。说是虚构，其实也可称为谎言。人们，尤其是我们日本人，在日常生活里并不像小津安二郎电影中所表现的那样频繁和执著地紧盯着其他人的眼睛。不管是像笠智众那样没有敌意的眼神，还是像原节子那样略带点忧郁的眼神，我们首先不会长时间地直视对方眼睛。如果我们有时会盯着某个人的眼睛看，那么，也不会直勾勾地紧盯着，而是短暂地只看一下，就马上错开视线，垂下眼帘。从这个意义上说，小津的视线是毫不客气的，我们无法生活在这种视线的包围之中，对此，小津本人也一定充分意识到了。因此，这种眼睛无非是一种捏造的虚构，我们首先要认识到这一点。其实这并非难事。因为这种不自然在小津的电影中随处可见。

【135】其次，我们必须提及的是电影本身由于其界限而不得不捏造的虚构。这是由无法将相互凝视的两双眼睛纳入同一固定画面这种电影界限所引导出来的虚构。为了表现相互对视的两个人，就如同我们前面所说的那样，只有两种方法：或者将置于视线中心的摄影机来个一百八十度的旋转，或者利用切换镜头将两个画面连接起来。但是，不管是哪种方法，交叉视线空间上的同时性不得不转换为时间上的连续性。因此，面对相互凝视的两双眼睛，电影常常是无能为力的。作为超越日常性习惯的虚构，固执地重复上演的小津风格的凝视方法，通过虚构本身，呈现出电影的界限——即便能够描绘出正视的眼睛，却无法将视线固定在画面上，尽管如此，它也揭示出剪辑技巧——轻而易举地加深了两人交叉视线印象的表现手法——的虚构。所谓的拍摄电影，就是背负着一些不自由。作者和观众以非常细微的方式将这种不自由误认为自由，为了解消这种错觉，小津运用不自然的手法将镜头对向毫不回避的眼睛。

在某种情况下，通过这种手法，小津也许在暗中窃喜。也许只是为了将女性尤其是原节子正面的光滑额头与鬓发交界处的美丽固定在画面上，小津执著于表现这样的画面。实际上，小津电影中所有女演员的发型都有露出额头的特征，例外是《东京暮色》中的有马稻子和《早春》中的岸惠子，但前者自杀身亡，后者扮演了一个诱惑他人的角色，这似乎绝非偶然。然而，如果是这样的话，无视180度虚拟轴线的理论分析就一举崩溃了。

在世界电影史上，为隐藏不自由而捏造切换镜头的剪辑方法沿着两个方向——恋爱情节剧中心理上的接近或者动作片中对打气氛的增强——发展，可以认为已经达到完美的虚构。也就是说，长期以来，人们一直使用这种技法将认同和间离这两种心理形象化。当同感与反感双方保持良好的平衡时，就会产生老到的幽默。然而，在小津那里，这样的心理因素并没有从切换镜头中产生。无论这里的台词具有怎样的内容，观众所捕捉到的只是特吕弗所说的那种奇妙的空间感。当人们置身于故事情节的发展之中，而放弃观看画面时，这种错位的印象也许就会被忘却。但是，当人们一直关注画面时，我们的眼睛就会产生抑制不住的感动。观看小津安二郎的电影，就是将眼睛所受到的感动一直持续下去，并加以更新。这对电影本身来说是极其残酷的体验。因为一不小心，还有一步之遥，电影不成为电影的瞬间就会迫近眼前。而这在小津电影情节的叙事连续性——表面上看上去似乎是完全松弛的——中充满了紧张感。例如，《浮草》中中村雁治郎和京町子在雨中屋檐下互相对视的情景。这个情景的戏剧性非常高，正由于通过极佳的表演将心理上的矛盾形象化地展现了出来，如果这个凝视的交叉再稍微持续一段时间，电影不成为电影的紧迫感就会充分地表露出来。不过，关于这一点我们将在后面与雨的主题一道加以详细论述。【136】

并列

小津电影最具特色的是，叙事的紧凑与松散现象紧密相关，共存于作品之中。实际上，从正面对视的场面是例外的，更多的情况是：视线的交叉其实是并排坐着的两个人进行对话的场面。例如在《麦秋》中有这样一个场景：原节子与曾是同窗的三个人参加完婚礼后，在宾馆里喝茶。在这里，她们双双相对坐在桌子旁，但是，原节子和淡岛千景这对未婚女子不断地嘲讽已婚的一对女子，其中的一位站起身来说，你们再这样我就回去了。不过好像是为了反抗淡岛千景的“快回，快回”的催促似的，这位已婚女子走到旁边桌子的另一端坐了下来。于是，剩下的另一位已婚女子也非常生气地站了起来，坐在她到的朋友旁边。像这【137】

样，本来面对面而坐的两对女子就像是平移似的，处于侧面的位置上了。这个移动以开玩笑——这种玩笑只有在一起度过青春时光的人们之间才能够互相开得起来——的形式与幽默的节奏同时进行，通过这种滑稽的对话，小津非常自然地将侧面相交叉的视线引入画面之中。

然而，小津电影中的紧张感突然之间得以缓和，是在这样一个时刻——尽管两人的眼睛相对，但视线并未交叉，当他们将视线完全同时转向别处的瞬间，并未出现在画面上的对象突然进入视野——发生的。例如，《秋日》接近尾声的一个场景：在湖畔餐馆面对面吃着煮红豆的母亲和女儿抬起眼朝窗户外面的榛名山望去。从正面拍摄的毫无特色的青山出现在画面上，丝毫没有留下抒情性。这里重要的是两人凝视远方的动作，表现了两人的共同感受，用以传达这个感受的并不是相互对视的切换镜头。与此相近似的场景在《麦秋》中也可以看到，原节子与二本柳宽在御茶水附近的咖啡馆里碰头，面对面地落座，互相叙述战争中阵亡的哥哥的情景。二本柳宽是死去哥哥的同窗，两人互相追忆故人，而且他们将视

【138】线投向身后挂着的风景画上。当然，在这里台词突然间就中断了，在沉默之中，共同的感受包围着二人。

小津的抒情并不是通过相互对视的形式表现出来的，也不是通过视线对象所能包含的心理象征性，而是通过两人的存在同时将同一东西纳入视野之中这种动作本身。从这个意义上看，应该说这是并非从属于形象的动态抒情。《麦秋》中的老夫妻俩并排坐在国立博物馆的庭院中时，断了线的气球突然打断了面对着镜头的两人对话。人们为之感动的不是即将消失在半空中的气球所具有的象征性，而是菅井一郎和东山千荣子不约而同似的抬头望气球这个动作的同时性；或者是回到故乡，为度过余生开始新生活的老夫妻俩将视线投向田埂上行进中的婚嫁队伍时的动作。这些场景中所共通的是：画面上必定出现一直持续的对话突然中断，面对面的脸同时转向别的对象。而且我们绝不能忽视的是：将平行的视线投向远方以及将相同的对象纳入视线之中，这个动作的相同感受将两人联系在一起，同时又迅速地切断了画面中蕴涵的心理象征。在《早春》接近结束的时候，池部良与笠智众两人观望琵琶湖上滑过的小船，或者《小早川家之秋》的结尾处

两个平民夫妻仰望火葬场的烟囱，这些东西全都在远离故事情节中心之处出现，一举打破了那种以视线交叉为主的电影情景的沉闷，预示着叙事连续性的中断，亦即电影的结束。

在小津电影中，排除了抒情性的影像——人们对此具有相同感受——并非都是小津电影的结局，而且小津或许没有必要将相同的形象纳入影像之中。心心相印的两人并排而坐，就像是模仿对方的动作，只要重复相同的动作就足够了。这些场景都是以这样的镜头开始的：从一对男女的斜后方拍摄，他们并排而坐，表演着相同动作。这构成他们侧对着脸交谈的几个画面，这个镜头就以他们开始交谈的动作结束。《东京物语》中有一个著名的场景：笠智众和东山千荣子身穿夏天的单和服并排坐在热海的大堤上，摄影机绝不从大海一侧拍摄他们。他们俩有时面对面交谈，但最说明问题的是从斜后方拍摄的两人后背。在将脸朝向对方时，全身并不因此而摆动，所以人们就获得了其视线并未交叉的印象。这恰好与《秋日和》中为好友新婚旅行送行的司叶子和冈田茉莉子并排站在办公大楼楼顶时的姿势相同。在小津电影里，亲密无间的人们绝不从正面相互对视，而是从斜后方捕捉他们面对某个东西将视线投向平行方向时的情景。他们用后背和腰，有时用脚来表现同感。因此，当纹丝不动的后背发挥出最大效果时，小津电影的抒情性就达到最完美。对男人们的友情来说，酒吧的柜台能成为独特的场景就是这个缘故。【139】

不过，像这样引起共鸣的小津风格中最美丽的影像就是父亲与儿子默默并排而坐的一刻。《父亲在世时》中，笠智众把孩子从宿舍里叫出来，在旅馆里共进晚餐后给他零花钱，相较而言，他和儿子赤足站在河边，并排垂钓时更像一个父亲。钓竿随着水流往下冲，又被父子俩拽回来，动作机械，如此反复，从中，我们感同身受地体会到他们共享着同感——他们都不用互相投去赞许的目光。当然，两人脸朝向侧面，也在进行对话。但我们看到的只是后背、腰和赤足。

露出背影的两个人屡次重复着同一动作，而且这个动作还是机械性的，随着流水的移动，他们将钓竿同时抛向上游，无限地重复着相同的过程。这个情景已出现在《浮草物语》中，并且为《浮草》中略带静止性的海边垂钓情景所继承，这个情景为什么如此打动人呢？我们从未想过追问它的理由。这个情景极其单【140】

调，但我们感到，仿佛一直观看这种重复的机械动作就心满意足了。这个情景中出现的河水、钓竿以及两个人都化为运动本身，捕捉这个运动的视线本身与运动同步，融入一个节奏当中，失去了视线的功能。这个印象就像是感受风，以皮肤的表层来感受流动的时间本身。实际上两人的眼睛并未在看，他们就像盲人一样，生存在运动本身之中。不过，我们脑中也会闪现这样的念头：这样的情景不会永远持续下去。为了让电影作为电影存在而不至崩溃，这样美丽的场景一定要有结局。而且这两个人物有时也必须马上中止划一的动作，改掉并排站立的姿势。这种令人感到窒息的动作将一种紧张感引入这悠闲的田园风光之中。这种叙事的紧凑现象与奇妙室内空间——在这个空间里充斥着并不交叉的视线——的紧迫感相关联，给小津安二郎的电影带来了动人心魄的力量，这是电影将触及自身界限那一刻的感动。

小津风格的运动

如果我们将这里并排站立的小津风格的“存在”置于其本身运动的背景中观察，会是怎样一种情况？如果我们不是将两人并排置于流动的河边，而是将他们置于比如像上班电车这样移动的空间内部，会发生怎样的情况？此时，可以获得令人舒畅——比将摄影机放置在运动的物体上进行拍摄时还要舒畅——的画面，

【141】这一点《晚春》可以证明。

众所周知，《晚春》中笠智众的家位于镰仓，与《麦秋》中他的家一样。这两部影片中的笠智众无论是到东京的大学研究室，还是到医院，都乘坐横须贺线上下班。原节子在《晚春》中是他的女儿，在《麦秋》中则是他的妹妹，她也乘坐同一条线路到东京的办公室上班。但奇妙的是，电影中从未表现出他们独自乘坐电车的情景，一定都是两人做伴。在《晚春》中，笠智众与原节子一道乘坐电车；在《麦秋》中，笠智众与其同事宫口精二并肩出现在车中。而且在这两部电影中，两人之间几乎没有言语交流。他们只是默默地手握吊环，或者并排坐在座位上，看上去就像是他们之间有着某种亲密的共谋关系。置于窗户边朝着行进方

向的摄影机拍摄了运行中的长长车厢，接着这镜头，笠智众与宫口精二没有打任何招呼就互相交换了手中的报纸。摄影机只是在稍远的地方，从侧面拍摄了沉默寡言的中年男子并排坐在那里的身影。横须贺线从以镰仓的低矮群山为背景的风景中央横穿而过，这是用低机位镜头表现的，窗外流动的外部景象并没有被特意强调出来，但还是让观众体验到一种运动感，令人称奇。横须贺线在到达首都圈前，中途有几个车站，但就像是不存在似的，电车一直往前开。

《晚春》对从北镰仓到东京的行程的地理关系表现得比较细致，作者赋予本是日常性的、单调重复的上班景象以一种罕见的运动感。正如唐纳德·里奇指出的那样：“像这样随着时间的流逝而进行的旅行摄影，看似简单，实非如此。”许多作者对表现这样的飞逝感很不在行，但是，在这里我想强调的是：一开始父亲【142】坐在座位上，与女儿面对面，在从外部表现行驶电车的几个镜头之后，人物关系突然变成了并列。或许是出于这样一个设定：在横滨许多乘客下车，原节子才得以坐到笠智众身边，但当我们看到两人并排坐在那里，将目光投向所看的书时，我们才确信，这是符合小津的安排的，并由此长舒一口气，放下心来。这种放心感使得疾驰的横须贺线成为一个特别宜人的场景。有一个事实应多加注目，就是只要是知道横须贺线的人，都会想起这条线路车辆的椅子从战前到战后一直都是两种座位混用，即背对着窗户位于车门边的座位和长途列车那样面对面的座位。指出这个细微事实是非常重要的。因为小津在《晚春》和《麦秋》中都让两个人并排坐在了车门旁边背对车窗的座位上。通过这个姿势，笠智众和原节子就处于运动方向的侧面位置，犹如《浮草物语》或《父亲在世时》里并排垂钓的父子俩。重要的就是这一点。外部的风景在坐着的两人身后流逝，如果他们站着，或许就会从他们的眼前流过。坐在长途列车的面对面坐席的情景只限于没有同伴时的单人旅行，如《东京物语》末尾离开尾道的原节子或者《彼岸花》末尾前往广岛的佐分利信。极少数的例外是《东京暮色》中的中村伸郎和山田五十铃，此时的情景是：外面是夜晚，而且还在停车期间，这里的运动感等同于零。《浮草》最后京町子与中村雁治郎的情况基本上一样。

当然，这种现象在后期小津电影中非常明显，初期默片——如《年轻的日

子》或《青春之梦今何在》——中出现的列车并不像《麦秋》中那样成为细致的运动的场景设计。正因如此，列车与宜人的运动感之间的关系都很不紧密，但反

【143】过来，当摄影机放置在运动的物体上时，比如《年轻的日子》或《东京合唱》中的市营电车，可以说就强调了一种不一致运动所具有的滑稽感。在《年轻的日子》中，摄影机是在运动的市营电车旁以相同的速度拍摄了丢失钱包的斋藤达雄慌慌张张不知所措的情景；在《东京合唱》中，透过车窗，妻子和孩子们发现手持咖喱饭店广告牌在路上行走的丈夫，此时市营电车也通过平行运动给人以滑稽和悲惨奇妙混合的印象。不管怎么说，将摄影机带入交通工具中的情况虽然并不多，但在《淑女与髯》中，摄影机设置在高级轿车车轴旁，这样所带来的移动摄影也由于某种不一致的运动感引人发出会心的微笑。在《开心地走吧》中，疾驰在田野上的敞篷跑车应该说是一种特殊的交通工具。

关于小津电影中并不多见的移动摄影，人们常常指出它的使用没有给构图带来太大的变化。例如，佐藤忠男以《晚春》为例这样写道：“小津电影中的移动摄影，在镜头的开始和结束之处，原则上在画面的构图方面几乎不发生变化。”当然，佐藤也没有忘记注上一句：初期默片是不限于这个原则的。不过，我以为这个说法不一定正确。例如在《东京物语》或《麦秋》中，我们所看到的从正面横向移动拍摄墙壁的长镜头等，移动的摄影机最终在到达人物时停下来，如拍摄医院研究大楼的木质墙壁或上野附近寺院的土墙等时，因此，通过从无人的墙壁影像到人物影像的移动，在构图中引入了巨大的变化。在《麦秋》中，横向移动的摄影机在拍摄到百叶箱时就停住了，从那背后的窗户里，将正在工作的笠智众纳入视野之内；在《东京物语》中，笠智众和东山千荣子老夫夫妻俩被孩子们以体面的理由赶出门，疲惫不堪地坐在地上时，摄影机从斜后方拍摄了他们的身影，

【144】所以，移动的开始点和结束点所展现的东西截然不同。但这种情况无关紧要。尤其是往前移动和往后移动时，构图不发生变化时候比较多，因此，佐藤指出的情况也不是完全错误的。问题在于，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。关于这一点我们后面再加叙述。当下要指出的是，摄影机本

身丝毫没有运动，而是架设摄影机的平台在移动，从这个移动当中获得的画面具有小津风格的特性。这方面的例子可以举出初期作品中市营电车或丸之内通勤电车的情景。不过在这里有两种情况我们不能忘记。

一是《东京物语》中，在儿媳的引领下，笠智众和东山千荣子游览东京，乘坐在观光巴士上，巴士缓缓向前运动。这个段落（sequence）只有十个非常短的镜头，从时间上说也只有不到两分钟的时间。尽管如此，缓慢的巴士运动将完全不同性质的时间引入叙事的连续性当中。首先，这里展现的是从缓缓行进的巴士挡风玻璃内侧拍摄的外景，我们一眼就可看出巴士行进在丸之内附近，虽然繁荣景象不似今日。紧接着是看到乘客背影的巴士内部。这个镜头之后是从斜前方拍摄的头戴帽子的笠智众的近景。再往后是窗外驰过的皇宫及周边风景、一前一后坐着的东山千荣子和原节子。接着是笠智众，再接着又是东山千荣子和原节子，然后又是乘客的背影，接着是巴士在银座大道上往前移动。人们只是看到这些画面。此间，持续播放着导游说明和音乐，分别坐在不同座位上的三个人之间没有言语交流。然而，这个巴士的场景通过几乎可以说是颇具感官刺激的缓慢行进的运动完全消解了观众的感性。乘客们以同样的姿势缓缓地上下摆动，将视线投向同一个方向，其准确的程度甚至有一种虚假感。尽管如此，人们为一直能够体验到这种平顺的滑行运动所诱惑。如果能够置身于这种无忧无虑的摆动当中，是件多么令人舒适的事情呀。但这个段落戛然而止。一个无疑的事实是：我们所希望融为一体的对象不是人物或他们的心理，而是这个简洁画面的连贯所创造的运动本身。它几乎都是由固定画面构成的，为什么很少运用移动摄影的小津电影让我们对运动产生一种情感？人们犹如面对毫无悬念的魔术时一样茫然若失，为发现自己被叙事的连续性所抛弃而叹息不已。尽管如此，又有谁能说小津电影的运动是十分贫乏的？【145】

诚然，小津的固定镜头常给人静止的印象。例如看过《浮草》开场画面的人也许会怀有这样的担心：啊，又是这样啊。这是没有人迹的码头，前方右边立着一个空啤酒瓶，横穿过画面下方三分之一部分的是几乎与地平线重合的堤坝，在堤坝的一端矗立着与啤酒瓶相似的白色灯塔。将这个构图或是当做奇观，或是

当做过于图形化的东西，纯属个人偏好，不管怎样，都没有任何运动加入其中。在几个固定镜头之后，故事情节随着港口候船室里乘务员与乘客之间关于暑热的会话展开。在这里，没有一个主要人物出场——他们现在正在等待乘客的船上忍受着暑热。巡回演出的艺人们了解到不久就可以登陆了，起身收拾行李。这时，人们乘坐的摆渡船开过开场所看到的灯塔。就在这个瞬间，奇迹发生了。固定在无人的左甲板上的摄影机将开场所见的灯塔纳入视野中，这个构图的前方安排了船的扶手。此时，非常近距离拍摄的白色灯塔以蓝色天空为背景，从画面的右边

【146】向左边横摇。这种平顺的运动就像是滑行一般，人们不由得屏住呼吸。灯塔一边横向滑行，一边流逝而去。没有主体的匿名视角所体验到的这种运动感以一种缓慢的节奏让人想起《东京物语》中观光巴士的运动。不过，在《浮草》中，伴随鲜活的运动感，构图发生变化的只有这一个镜头。而且正由于这是唯一的构图发生变化的画面，我们不得不对小津风格的运动产生强烈的情感。为了中断阴郁的情调——它或许是由这种强烈的情感带来的，这之后那单调的固定镜头重复出现。因此，人们那与感官刺激的灯塔横向滑动融为一体的欲望就被悬置了。严格意义上，这是个很难称为移动摄影的画面，因此将它作为例外细节排除在《浮草》之外是不对的。被拍摄的对象并没有移动，摄影机也是被固定住的，将摄影机放置在通勤电车、市营电车、观光巴士或摆渡船上时的运动感，对小津来说是极其重要的细节，对此我们必须有所认识。

中止运动

这里，人们也许不得不重新意识到小津风格的悖论：运动中止时，却产生了最大的电影运动。在常被认为既单调又缺乏运动的小津安二郎电影中，其实画面上所有人物全中止运动的一刻并不常见。但突然有一人中止运动的场景显然是存在的，都是从正面拍摄的沉默形象，这算是常规之外的一刻。正面表现人物全身的镜头很少，若是出现这种情况，则他们不仅完全中止运动，甚至全都一起将视线朝向摄影机。

【147】

完全符合这个条件的无疑是拍摄纪念照时。也许都能马上回想起《麦秋》中接近尾声时祖孙三代拍摄纪念照的情景。这个场景在原节子的婚事定下来之后突然出现。以菅井一郎和东山千荣子老夫妻俩为中心，两个孙子、笠智众和三宅邦子长子夫妇以及独生女原节子并排坐在大家熟悉的一层的日式客厅里，听从摄影师的指挥，摆着各自的姿势，停止了运动。这个场景非常打动人。这不仅是由于我们知道这是家庭四分五裂的前夕。小津一直刻意回避的画面结构立刻得到认可，深深地打动着我们。在快门将按下的一瞬，家庭全体成员全都中止运动，或许此时观看这个固定场景的人们仿佛从中看到自己，也不由得肃然起来。或许正是这些理由，这个画面如此打动人。正在进行影片体验的我们采取与拍纪念照而中止运动的他们一样的姿势，中止了运动；与他们一样，几个人并排而坐；与他们一样，将眼光集中在一个地方。所谓看电影，是在共同拥有这样的姿势——就像是拍摄纪念照时一样，中止运动，朝着同一方向投去视线——的基础上得以成立的一种体验。只不过我们处于黑暗之中，尽管他们是在室内，但残酷的是他们都暴露在明亮之中。这不正如负片和正片那样的对应关系吗？他们不具有保护我们的共谋似的昏暗条件，完全像是临危而不觉。不久，当我们的周围重回明亮，我们就放弃了那不动的姿势以及集中在一处的视线，排列而坐的人们之间的共谋关系也就中断了。与此相同的命运不是也在等着他们吗？一想到这些，我们就不得不感到一阵紧张，就像是接触到电影本身的界限一样。在他们的脸上，丝毫没有一点敌意掠过，不是呈现出一种无可比拟的体验吗？【148】

这时发生一个倒置现象。并非由于他们从此马上就要分离，才将一家团聚的瞬间拍摄下来以做保存，而是由于他们成为纪念照中被拍摄的对象，因而形成了一种家庭不得不崩溃的关系。事实上，小津安二郎的纪念照在其叙事结构中一定是与离别的主题体系紧密相联。正如《麦秋》中的情况，从故事情节上看，拍纪念照并非家庭崩溃的前提，但当它出现在画面时，故事情节中必然会引入小津风格的离别或死亡。

例如，在《父亲在世时》中，中学生们在笠智众的率领下去修学旅行，来到镰仓大佛前时，他们拍纪念照。这里没有任何危机情况发生，只是描绘学校寻常

生活的段落。尽管如此，接下来观众不得不目击纪念照中的几个中学生所乘坐的小船翻掉，有人溺水身亡。之所以说是目击，只是因为几个意义深刻的细节组合象征性地表现出小船翻掉的情况，就像是《风中的母鸡》中的卖身场景一样。不过，这个出人意料的故事，迫使率领修学旅行的笠智众引咎辞职。不用说，小船翻掉的直接原因并非拍纪念照。但是，在叙事水准方面，很明显，拍纪念照将死亡与离别的主题引入故事情节中。这里预示了双重的离别：与亲爱学生的离别和与中学教师职业的离别。

为了更好地理解拍纪念照与离别主题的关系，人们只要回忆一下《户田家的兄妹》开头的场景就足够了。在这里，对大都会中富裕大家庭的描绘与蜗居的乡村教师截然相反，为了庆祝母亲六十花甲生日，大家搬出椅子，放在宽阔的庭院草坪上，并排坐在摄影机前。摄影师是专门请来的。这是开心的家庭仪式，没有任何不幸的影子。妹妹高峰三枝子来叫独自留在自己房间的二儿子佐分利信。佐分利信加入了拍照的行列，但显得怕麻烦。仪式结束了。阳光照在修整得非常完美的庭院中，非常明媚，就好像是在祝福这个家庭聚会似的。场景设置在户外，家庭成员也比《麦秋》多，在画面上无法区别近距离盯着镜头的每个人，而且故事刚刚开始，还不可能了解他们之间复杂的血缘关系。不过，以位于中心位置的家长藤野秀夫为首，妻子葛城文子等其他所有人都朝向正面，中止运动，将视线集中在一处，这一点与《麦秋》中拍纪念照的情景毫无二致。然而，就在这天晚上，在饭馆聚完餐之后，一家之长的藤野秀夫由于心绞痛发作，倒地不起。在已回到各自家里的儿子和女儿们赶来之前停止了呼吸。在这里，拍纪念照也是一种不吉利的离别仪式。

在叙事结构上，昭和十六年拍摄的《户田家的兄妹》中，拍纪念照是起到发挥死亡与离别主题功能的第一部作品。但必须注目的是，一家之长在庆祝妻子生日当天驾鹤西归，而小津安二郎本人是在六十诞辰那一天去世的，与片中情况一样。小津在作品中曾预言过他一生中几个重要事件。死神造访藤野秀夫时，正是庆祝妻子花甲当天，这显然预言了小津自己在六十岁上死去，从这个意义上说，我们不得不为之动容。从《青春之梦今何在》到《小早川家之秋》，小津拍摄了

好几部以父亲之死为题材的电影。在《我们要爱母亲》中，小津将父亲的死置于序幕部分，在拍这部电影时，他不得不面对现实中自己父亲的死，可以说这是极具象征意义的。

然而，在散见于小津安二郎电影中的一些预言似的细节中，《户田家的兄妹》【150】开场老实业家的死是颇具特殊意义的。这里首先有拍纪念照这样一个小津独特的告别仪式。此外，虽然不是死者的年龄，但有一个六十岁花甲的数字在那里。值得注意的是，这里的实业家与其妻子的关系随时可以互换。事实上，在后来的《东京物语》中，几乎处于同一情况下的老夫妻俩，是妻子死去了。所以说，谁死并不重要。重要的是，总有一个人死去，性别随时可以互换。关于这一点，我已经指出《父亲在世时》《晚春》以及《秋日》中双亲和孩子之间的关系问题。如更进一步说明，《父亲在世时》和《独生子》甚至可以说基本上都是存在着相同家庭结构的电影，它们只是在父亲和母亲不在场这一点上进行了互换。因此，《户田家的兄妹》开场所描绘的母亲六十大寿那天发生的父亲之死也没有关系，或者即便死去的是母亲，作为同一部电影也许同样成立。说是同一部电影，当然无非是在忽视细节方面的微妙感觉，仅关注叙事结构时才成立。无论如何，以六十岁大寿那天一家之长之死为题材拍电影的小津安二郎不是一位不可思议的作者。现实中不存在那样题材的作品，确切地说，小津在迎来六十诞辰的那天结束了自己的生涯就是那个不存在的作品。从这个意义上看，《户田家的兄妹》开场拍纪念照的场景或许可以称为小津风格的影片体系的“负”中心。在这一点上，虚构和现实就像是负片和正片。这或许也证明了这样一个事实：小津安二郎具有某种超越才华的资质。我以为，离别的主题性体系——它通过拍纪念照的形式形象化了——和作品的叙事结构之间的关系必然会与不同于现实的形象结合在一起，这个必然性是源于某种东西。现实生活中的纪念照或许也是以离别为前提拍摄的，在小津风格的世界里，纪念照成为将离别引入故事情节并发挥叙事功能的主题。【151】

四方田犬彦曾详细分析过《长屋绅士录》中拍纪念照的情景，这里的纪念照也很明显地发挥了离别仪式的功能。饭田蝶子与战争孤儿青木放屁游玩过动物园

后，在回家的路上，突然走进照相馆，停在照相机前，并肩凝视着镜头，因此他俩不得不分别。这个画面的特征是，不仅出现了按快门的动作，甚至还表现出两人凝视镜头的倒像。现实与虚构并非只是负片与正片的反转关系，在这里，连颠倒这样上下位置关系发生逆转的情况也一定要附加到画面上。（四方田犬彦：《死者们的召唤》，同前《尤里卡》，第110页。）

当现实与虚构通过反转和颠倒现象重合时，表情僵硬并中止运动的人们通过彻底的固定性来推动故事情节发展。所谓故事情节发展，无非就是人物之间的关系与之前截然不同。在后期小津电影中，好不容易生活到一起的家庭或者通过死亡，或者通过前往遥远的他乡而崩溃，其直接的契机就是拍纪念照，这就意味着在中止运动的过程中蕴藏着充满生机的电影运动。在《户田家的兄妹》中，拍纪念照的情景放置在开场处，起到了启动故事情节的功能；在《长屋绅士录》中，这个情景位于电影中段，起到了转调的作用；在《麦秋》中，它被安排在最后，用以终止故事情节。但是，《麦秋》中最具特点的是拍摄了两张照片。第一张是全家福，第二张是上了年纪的父母亲，在拍摄第二张照片的过程中，儿子、儿媳妇和女儿以及孙子们都站在摄影师的一侧，观看着他们两人。也就是说，在这里中止运动的视线双重交错在一起，形成了这样一种关系：菅井一郎和东山千荣子

【152】凝视镜头，笠智众、原节子他们凝视着凝视镜头的眼睛。尽管我们说是凝视，其实在这里并没有包含任何的恶意，儿子、女儿们的眼睛甚至还略带微笑。但是，在这个双重的视线交错当中，蕴涵着某种残酷。因为即便我们对此毫无明确的认识，但还是有所认识到，即这里的家庭成员即将为孤独地成为被拍摄对象的老夫妻俩送行，送他们前往远离故土的他乡。这是因为，菅井一郎和东山千荣子将视线投向并未入画的照相机上，中止了运动，捕捉到这一刻的镜头美得惊人。这是仪式中的又一个仪式。它不仅是家庭分崩离析的仪式，而且也是作为事先为两人送葬的仪式，表现出双重视线的交错。实际上，所谓葬礼不就是家庭所有成员一起观看凝视镜头的一个脸庞的仪式吗？事实上，在《麦秋》之后拍摄的《东京物语》中，家庭所有成员参加了葬礼，凝视着放置在祭坛的东山千荣子肖像。

也许与《麦秋》中菅井一郎和东山千荣子的纪念照最为接近的情况是《秋日

和》中的结婚仪式场景。尽管说是结婚仪式，但电影并没有表现出婚礼的情景。不过，这部作品是以最接近婚礼的方式进行拍摄的，因此值得回味。它并不是《彼岸花》中那样次要人物的结婚仪式。原节子要将独生女司叶子嫁出去，电影中表现了结婚典即将开始时司叶子在准备室作准备的情景，这在小津电影中无疑是非常特殊的。事实上，当我们看到穿戴打扮好的新郎新娘站在照相机前，会被一种不安的气氛包围，就像是目击不该看的情景一样。摄影师让身穿礼服的佐田启二和司叶子摆了一个姿势，这时一个出席典礼的客人尽管不是专业摄影师，也想将这个姿势拍下来。在这个客人背后，原节子从丈夫的老朋友身边走开，独自微笑着。这里的视线关系与《麦秋》中双重交错的视线关系完全相同。于是，我们就有了双重意义上的不安。一是因为这个拍摄纪念照的情景与《麦秋》的送葬仪式十分相似。此外，还因为小津一直避免表现的婚礼马上就要开始了。这时插入了这样一个镜头：中止运动凝视镜头的新郎和新娘。任何人都知道这是婚礼的纪念照，当相同姿势以及相同构图的画面中断时，故事情节的发展离开结婚仪式现场，既使人安心，又出人意料。【153】

然而，身着礼服、站立不动的男女果真是纪念照中被拍摄的对象吗？至此，此前的画面与其说是祝福的仪式，不如说是与亲人离别的送葬仪式吧？这难道不是将死亡和离别引入故事情节中的一个动作吗？祝福仪式与送葬仪式如此相似可以吗？这时传来一个声音：是的，可以的。不过说这句话的并不是作者小津安二郎，而是《秋刀鱼之味》中的人物笠智众。实际上，这是他回答了岸田今日子所问的“是葬礼吗”，尽管含含糊糊，却是肯定的。在中止运动的主题中，这两种仪式毫无矛盾地融为一体，就如同在衣服的故事中，婚礼和葬礼被混为一谈。当快门按下的瞬间，新郎和新娘中止运动，在亲人和朋友们的凝视下被送走，于是，故事重新创造出人与人之间的距离。

那么，同样题材的《晚春》和《秋刀鱼之味》中为什么没有在结婚仪式现场拍纪念照的场景呢？或许因为《秋日》讲述的是母亲送女儿出嫁的故事吧。原节子与司叶子住在一个住宅区的楼里，而不是一个独栋的二楼楼。两人常常睡在相邻的房间，因此，对将原节子和岩下志麻嫁出去的父亲笠智众来说，在这里就

不会产生男人的领地/女人的领地这样一种空间对立关系。《晚春》和《秋刀鱼之味》中，在举行仪式当天早晨，父亲怯生生地进入换好结婚礼服的女儿的房间里，当他定睛看着女儿的那刻，就是在上演一场离别的仪式，所以就没有必要让人们看在结婚仪式的准备室拍纪念照了。对笠智众来说，只要登上看不见的楼梯，进入女儿的房间就可以了。要不了多久这个二楼的房间就会变得空荡荡。这在“居住”一章中对后期小津电影的空间结构进行考察时已经作了分析。

如此看来，显然，在小津电影中，楼梯的主题和纪念照的主题相互紧密关联，几乎承担了相同的叙事功能。一般情况下，楼梯、婚礼纪念照是从小津风格的世界里被排除出去的，没有表现在画面上。在《秋日》中，将女儿嫁出去的是母亲，因而新娘和新郎的照片从正面被表现在画面上；而在《秋刀鱼之味》中，是父亲将女儿嫁出去，因而楼梯从正面纳入视野之中，在小津的电影里，这种情况非常例外。一个从二楼和一楼的空间结构中引导出来，另一个从运动和伫立这个运动的磁场中引导出来，它们都起到了中断叙事连续性，结束故事情节的作用。所谓小津风格的作品，无非是一种自由的影片环境，在这里毫不类似的楼梯和纪念照开始在不经意间产生令人惊讶的相似性，它们超越故事的框架，相互【155】呼应。所有的东西都是相互共存的，并不否定其他。



七 放晴

盛夏之死

妻子停止呼吸的那天清晨，笠智众扮演的父亲走出家门——孩子们和亲戚从东京或大阪赶来，聚集到一起——独自站在景色开阔的庭院一角，目光越过密密匝匝的屋顶，眺望着大海。儿媳妇原节子小跑着过来，站在他身旁。这是《东京物语》接近尾声时的场景，妻子刚刚过世的笠智众究竟在想些什么呢？原节子劝他道：“大家都在等着呢，回去吧。”此时公公的嘴里冒出一句：“今天会很热吧。”这一天将要举行与妻子的告别仪式。事实上，两人背后是万里无云的天空。对这样一种涉及天气的说法，人们究竟应该解读出怎样的含义？笠智众是否就是想从说：从现在起，与以往不同的特别炎热的一天即将开始了？或是想说：与往常一样，这一天也将是炎热的一天？不管怎样，观众从画面中可以探知的氛围是：晴朗炎热的一天即将开始。一如既往，这是小津电影中的晴朗早晨。

【156】唐纳德·里奇非常正确地指出：这里涉及的天气在小津电影中绝非罕见。他说：“像这样对天气的关心甚至有点异乎寻常，这在常常关注天气的日本也是非常罕见的。”里奇将它作为台词的功能之一，这样指出：“它很显然打断了感情异常紧张的某个场景。”的确，在涉及气象情况的台词里蕴涵着这种功能。但是，在这句台词里还蕴涵着比这种叙事功能更多的东西，因为小津风格的人物并不仅

只是关心一般的天气状况。例如，无论是《浮草》——它基本上是以配角的一句“今天也会很热的……”开始的，还是在任何地方都重复提到的“啊，天气真不错”的台词——甚至我们都记不住这究竟是在哪部电影的哪个场景中由谁说的，在小津电影中，任何时候都是晴空万里。小津的电影几乎从来没有在多云天气下拍摄过。《麦秋》中，在横须贺线的道岔处，菅井一郎仰望天空所看到的云彩，与其说是阴天，不如说只是为了强调清爽的好天气。在这里，没有一丝阴湿迹象的清澈天空出现在人们的视野里，一望无边。在《东京物语》中，东山千荣子与孙子在堤防的草地上玩耍，当她突然提到死的预感时，镜头仰拍她的脸庞，背后是一望无际的天空，这与《麦秋》如出一辙。

当然，在炎热的场景中，人们都会在胸前摇着扇子，身穿单和服的男人们都会头顶一条叠得整齐的手巾。但是，这并不是预示着梅雨时节闷湿的炎热。所谓炎热，无非属于晴天的范围，此时的家庭或人们常常在地面上留下鲜明的影子。小津风格的人物全都呼吸着清澄晴朗的空气。因此，如果是黑白画面，就会强调住家的白色墙壁、晾晒的衣服以及女人连衣裙的白色；如果是彩色画面，一望无际的蓝天就会出现在背景之中。简直好像日本列岛根本不是处于拥有雨季的亚热带，小津电影的光线与拥有影城好莱坞的加利福尼亚几乎一样，也与地中海边尼【157】斯的外景大致相同。因此，在小津的电影中，人们绝不会关注天气。为了确信自己的确身处小津的世界里，他们说着“啊，天气真不错”或“今天也会很热的……”。如果是下雨或飘雪的例外情况，那么就是一种不祥的预兆：将会发生某种令人恐怖的事件。在小津电影里，天空总是万里无云。

此时，人们就会理解将小津安二郎称作日本式的电影作者是多么离奇的错误。小津的世界里不仅不存在雨季，甚至连下阵雨的时节都没有。实际上，作者中再没有谁比小津更加远离传统俳句的季语性修辞学^①了。由于小津从来没有描写过诸如梅花绽放、落叶飘落以及地面结霜等微妙的季节变化，因此，他肯定不

① 俳句是日本传统的诗歌样式之一，由十七个音节，即五、七、五的形式构成。在严格的俳句形式中，必须有表示季节性的词语，即季语，这是俳句的重要修辞手法之一。

能被称为所谓对自然现象非常敏感的作者。小津非常无视季节，这种一贯性甚至可以说有点不近人情。不论是叫做《晚春》，还是叫做《麦秋》，题为《彼岸花》，还是称为《秋日和》，在他的电影里没有任何季节。毋宁说从春天到夏天，以及到秋天，梅雨季节受到忽视，一直都是晴朗的天气，严寒、湿度几乎都没有成为话题。而且提到夜晚，在他的电影中肯定都是明月之夜。《晚春》中，月色如水，照射在京都旅馆拉门上，像这样远离夜晚湿气的电影再也不会出现。

例如，浓雾是沟口健二电影中不可或缺的背景，我们也无法想象黑泽明电影中不下雨的情景。与《野良犬》中酷暑相对的另一极是《白痴》中的严寒。沟口非常擅长夜晚的抒情等，这与小津简直毫无关系。到了后期，小津电影中尽管会有出场人物身披大衣，但非常罕见，绝大多数男人都穿着衬衫上下班。我们究竟是在哪部小津电影中最后看到围着围巾的男女呢？诚然，在《早安》中，人们穿着外套或毛衣，但“好天气”出现的次数再没有比这部电影更多的了。的确，【158】《东京物语》中的笠智众怀抱洋伞来到东京，尽管这个雨具有时虽然悬挂在客厅门框或走廊墙壁上，但电影中从来没有描绘需要这个雨具的天气。

尽管如此，没有比缺乏下雨或严寒的自然更加反日本式的电影了。从这个意义上说，我以为汤姆·米尔兹（Tom Mils）^①——英国最早介绍小津的人——将小津风格的作品与俳句作比较是非常奇怪的一种做法。当保罗·施拉德举出“幽寂”或“恬静”来论述“幽玄”时，唐纳德·里奇提及“物哀”时，我们都会产生一种非常不舒服的感觉。这是因为构成小津画面的光线绝不会将人带到那样的日式审美意识当中。小津画面表现的并非是深不可测的微妙世界，而是将一切都呈现在晴天的阳光下。在描写下雨的少数几部作品之一《浮草》中，杉村春子家的庭院里盛开的雁来红红得骇人。没有任何言外之意，只是通红一片。小津电影中没有任何一处模糊地表现物体轮廓。他是一位白天光线下的作者，比起言外之意来，他更执著于过度的鲜明。在他的电影里，禁止阴云一片，只允许晴空万里。

① 原文如此，疑为 Tom Milne 之误。

但我们并不能因此说小津的画面中缺乏纤细，诗意不足等。在与日本式的季语性——很容易让人相信这是诗意的——修辞学完全不同的领域，小津安二郎是一个以更大胆、更残酷的形式领会到表现诗意的手法的作者。虽然在电影之外的领域，这个形象已经被认为是非常诗意化的，但小津不是通过将形象表现在影片上而领悟到这种手法的，他具有这样一种资质，即以表现在影片上的形象选择它发挥诗意功能的一面，我们是否认为这个形象具有诗意都没有多大意义。当电影画面呈现在银幕上的那一刻，我们会体验到一种电影感受，我暂且将这个感受称作是诗意的。不管怎么说，小津从根本上回避了表现充满抒情性的视觉形象。正如《麦秋》中拍纪念照的场景一样，通过将电影之所以成为电影的条件本身形象化，而非通过心理上的描绘，不经过任何中介就打动观众。从这个意义上说，我以为小津是具有极其正常视角的人。他略带自嘲似的对《东京物语》——常常被评价为是后期杰作——这样论述道：“这是一部情节剧倾向最强的作品。”事实上，这是一部最通过故事情节作用于观众情绪的电影。比如说，这里并没有特别打动观众的细节，这如同《麦秋》中拍纪念照的情景或是《秋刀鱼之味》中空楼梯的情景，甚至也与《浮草》中在暴风雨里争吵的场景一样。即便是热海防波堤段落这个著名场景，由于人们完全可以从心理上忽视它的抒情性，这里老夫妻之间的对话与《麦秋》中那对坐在博物馆前院的老夫妻默默视线交流相比，就多少有点饶舌。小津所谓的情节剧是指电影界限与其电影世界完美统一的故事。

尽管如此，我们必须说《东京物语》是一部十分打动人的电影。这是因为在东山千荣子停止呼吸的那天清晨，这样一个场景——万里晴空与不久阳光就会照射在附近的炎热——被生动地固定在影片中了。当老母亲的死成为确凿无疑的事实时，摄影机非常唐突地离开病人躺卧的客厅，来到清晨的户外。这时，人们眼里看到的是极平常的轮船码头的栈桥。处于极低位置的摄影机捕捉到的是伸入大海的栈桥，构图是纵向的，略带点逆光的黑色屋顶以及支撑着屋顶的铁柱对面是大海和低矮的山脉，在阳光的照射下，浮现在画面上。在没有人影的栈桥附近，呈现出清晨的气氛。这是一个非常短的镜头，但是，它通过确立不见任何人影以

及没有任何遮挡的透视法构图形式，给人以意外的清澈印象。具有纵深感的轮船码头的屋顶位于电影开场表现出的俯视尾道港的画面中间，以水平的直线形式赋予这个构图一抹亮点。在这里，我们也能够看到港口的全景——屋顶横向延伸出去的情景。这种纵向和横向的构图之间的连锁所形成的对比十分打动人。从低位拍摄的渔船、没有人影的街道等各个短镜头的叠加中我们看不到任何光线的泛滥。尽管如此，这种不确定的时空很好地描绘出晴朗、炎热的一天即将开始。这不仅是一天的开始，同时也是一个生命终止的时刻。这个时间非常短的风景画面用极少的镜头表现出一始一终的情景。

例如在《风中的母鸡》的卖春小屋场景中，小津通过一连串短镜头的巧妙安排，将田中绢代卖身的事实隐晦地表现出来。或许我们可以说在表现东山千荣子之死时也使用了与此相同的手法。但是，这里我们应该注意的是，小津不仅象征性地表现出从出生走向死亡这一特殊事例，而且还明确地表现出从夜晚到白昼的日常性时间变化。在以画面本身的迟缓、枯燥的感触来描绘既宿命又普遍这种双重变化上，与《风中的母鸡》中卖春小屋的场景相比，《东京物语》中清晨的场景距离修辞学意义上的冗余就相当遥远了。几乎没有使用换喻似的手法，不通过任何中介就将炎热的预感和死亡的乏味印象同画面本身结合在一起。尽管笠智众说了一句台词：“啊，真是个美丽的黎明啊。”但在以纵向构图表现出带屋顶的栈桥的纵深无人场景中，蕴涵着超越我们所知道的黎明的某种东西。作为黎明的换喻似的表达方式，这个画面叙述了某种过剩的东西，而且它给人以停留在这种表达方式之前的一种欠缺的印象。或许这是因为支撑漆黑屋顶的铁柱子由远及近，具有强烈的透视感，而这却无法以日本季语性的修辞加以解释。应该说这是让人们重新认识小津大胆之处的一个画面。这是因为小津一贯都对这种纵向构图赋予画面纵深感的方法加以排斥。许多人所说的抑制与谨慎的美学是绝对排斥这样的画面的。我们只能对这突如其来的镜头感到瞠目结舌，然而，这种惊讶持续不久，作者就将我们带到房间里，在这里，我们的确看到老母亲的死。所谓小津风格的抒情指的就是在这种大胆的纤细中我们能够感知的东西。既纤细又大胆的小津画面，绝不会沉浸于季语性修辞学的抒情上，叙事的连续

【161】

性也不会放弃在电影中表现出让人感到惊讶的欲望。

白昼的作者

小津的黑白作品几乎全在晴朗天空之下展开故事情节，《东京物语》对炎热印象的表达更是完美。打动人们的就是那一贯的炎热。如果从日本式的季节感来说，人们一定想说：此时若是再下雨……但电影中的人物似乎没有谁这样认为，似乎都对炎热和晴天全盘接受。刚刚失去妻子的笠智众一边从高处俯瞰尾道港，一边说着“今天会很热吧”，就好像他对这种炎热感到高兴似的。或者说就好像笠智众切身体会到自己并没有失去小津风格的世界，突然有一种释然的感觉。正如《秋日》中屡次回忆到的举行原节子丈夫葬礼的那一天，《东京物语》中中山千荣子去世的那一天也是酷暑难耐，因此被人们记住了。在《小早川家之秋》中，中村雁治郎去世时尽管是秋天，但也是暑热未消。老人们无一例外地在晴朗的日子里停止呼吸。《东京物语》将这个晴天和高温固定在了黑白画面上，因此是尤为重要的一部作品。在此后的彩色电影中，再也没有出现如此这般表现燥热的画面。【162】

然而，《东京物语》中虽无太多仰视天空的画面，但在无情地表现阳光炫人眼目方面没有第二部作品出其右。我们看着这个场景，会对这一点再次发出感慨：小津并不是一个阴影的作者，而是一个将鲜明白昼贯彻到底的作者。当然，小津并不是从来不描绘夜晚，在初期的犯罪电影里，黑暗的表现甚至十分生动，尽管如此，他仍只是一个白昼的作者，他的清澈天空中未曾落下一滴雨，我们应对此体会到一种感动。小津是一位表现白昼的作者，但他那些描绘突然下雨或者夜晚湿气伴着寒气袭人的电影场景仍能打动人。

不过，刚刚失去妻子的笠智众站在俯视大海的高处时，其实并没有思考任何问题。不仅是他，小津作品中的出场人物基本上都没有类似心理感受的东西。笠智众此时只是突然机械地说了一句与自己身处环境——晴天和暑热——相吻合的话，就好像任何人都会那么说似的。这句话中并不蕴涵深刻的意味。小津对话那

种独特的、交语式的交流无非表现了一种谨慎的仪式性。同葬礼结束，家庭成员都回东京以后，留在尾道的原节子和公公之间有关人生内容的对话相比，笠智众【163】与原节子在庭院一角的这种闲话应该说更打动人，因为小津电影中的人物在提及天气的那一刻，离情节剧是最远的。这与什么都不说几乎一样，但它常常发挥了开始或结束某个段落的叙事功能，关于这一点我在前面已提及。这没有任何戏剧性，但它使得叙事连续性发生变化，担当了转场的作用，如标点符号，的确发挥了交语式功能。总之，以此为契机，电影动了起来。

如前所述，在清晨的庭院里，笠智众与原节子的对话十分简短，而且当中并没有蕴涵深刻的内容。这个对话既是机械性的，又可以说带点礼节性，是十分单调的重复，但几乎所有小津风格的“存在”在任何地方都说着与此相同的台词。因此，这里的重复是必须的。这个画面介于东山千荣子昏迷卧榻的场景和紧接着的葬礼场景之间，引导出黎明时的无人场景，也就是说这个画面划分了生与死的界限。让我们把目光聚焦在围着母亲遗体的孩子们的服装上，他们都穿着日常服装，当然，父亲笠智众也是如此。到庭院一角去叫笠智众的原节子与往常一样，身穿白色的短袖衬衫。从服装的力学角度看，此时临终仍然属于日常性时间。当两人回到房间里之后，仪式性时间开始了。长子山村聪以及长女杉村春子接到电报后，出发离开东京时，为到底带不带丧服摇摆不定，这时，丧服便被派上用场。就在此前，还有这样一句台词：一定要从服装租赁店借一身丧服。很显然，从这一点看，从晴朗的户外转移到室内空间促使了日常性时间向仪式性时间转变。

【164】这里所说的仪式性不用说是通过丧服加以强调的。不过，真正的仪式性并不在其中。画面特别凸显了家庭成员姿势一致且朝同一方向并排而坐的告别仪式，这个画面本身才是仪式性的。在这里并排的主题更加彻底，视线的同向性也是如此。在木鱼声和诵经声单调的回响之中，他们面对佛龕而坐，之间的距离相等，视线也都朝下。这时，摄影机并不像拍纪念照那样位于正前方，而是从侧面拍摄人物。当然，摄影机没有在总体上将葬礼参与者的位置关系从葬礼告别仪式的角度把握，即没有全景。这时的人物关系几乎与《秋日》开场的法事场景一样，

通过几个片断的画面联系在一起。当然，与《小早川家之秋》中举行葬礼的那天一样，户外是晴空一片。小津似乎是想让人们接受这样的事实，让三儿子大坂志郎离开葬礼现场，独自一人坐在廊檐下。《秋日》中举行七周年法事时，作者让照射在池水——似乎是寺院周边的池水——上的阳光反射到宣纸拉门上；在《东京物语》中，大坂志郎的视线所及是几个墓碑背后的清澈天空，炎热和晴天作为告别仪式所必不可少的因素被表现在画面上。出场人物好几次都提到这一点。《秋日》中举行葬礼的当天也是一个暑天，这在七年后仍然为人们所记忆。小津风格的“存在”都背负着一种命运，即一定要在盛夏晴朗、炎热的那一天死去，而且，为了参加葬礼或法事，他们都要在盛夏时节身穿丧服。

下雨与视线

我们是否应该将小津安二郎电影中不存在的季节感作为其关于天气的一贯嗜好表现来重新加以认识呢？小津的电影中没有下雨的情景，温度也从来没有下降到冰点以下，户外一定是晴空万里，人物常常用“炎热”来打招呼。如果是这样，我们是否应该下这样一个结论：小津选择晴天，从根本上排除了下雨和严寒？然而，这样一来，我们不是又通过否定性言辞来定义小津风格的作品了吗？【165】

的确，小津安二郎是白昼和晴天的作者，他的电影中很少有被雨淋湿了的画面。事实上，我们具有一种信心——与宣告小津电影中摄影机不动相同的信心——和冲动，想说小津电影里不下雨。实际上，长期担任小津安二郎眼睛角色的摄影师厚田雄春甚至提出这样一个证据，说在他的记忆里从来没有拍摄过下雨的情景。然而，正如说小津的摄影机只拍摄固定镜头是错误的，指出小津电影里不下雨也很难说是正确的。如果对小津安二郎的电影十分熟悉，任何人都会有这样的记忆，如《浮草》中就出现了下大雨的场景。这是一场夏日里的连天雨，打湿了杉村春子庭院里盛开的红色雁来红。中村雁治郎谎称去找同为巡回艺人的老朋友，来到杉村春子家，一边坐在廊檐下摇着扇子，或在二楼下

将棋^①，一边欣赏着男孩——他与杉村春子生的——的成长。突然而来的雨似乎打扰了略带点任性的休息，给画面带来一种不合时宜的紧张。因为中村雁治郎现任妻子京町子好像觉察到了什么，出乎意料地出现在玄关前。于是，在这个狭小的通道里，雁治郎与京町子发生了一场面对面的争吵，这个场景非常有名，不用说拍摄这个在连绵不断的雨中争吵不休场景的并不是松竹属下的厚田雄春，而是大映的宫川一夫。由于是盛夏季节，男女二人都身穿单和服，京町子将撑开的湿漉漉的红色油纸雨伞放在地上，雁治郎则手舞油纸雨伞，这场争吵持续了很长时间，在小津电影中非常罕见。这时，他们就像是要将对方吸入眼睛里一样，正面相互凝视，两人之所以不向对方接近一步，是因为落在通道中的雨太大。他们沿着狭窄的屋檐，只是左右移动，而他们的言语和视线却残酷地相互交错。

【166】

这个雨中争吵场景的动人力量究竟来自何方？一是来自被小津电影中例外的下雨场景。我们不得不感动于小津离开松竹后在大映拍摄的这部作品中天气的剧烈变化。也可以说，这是与长期合作的演职员分手后，作者本人的一种解脱感传达给观众时的感动。正如我们对一直被排除在画面之外的楼梯在《秋刀鱼之味》的最后出现感到不知所措，我们甚至为一种不安——下这么大的雨可以吗？——所冲击。当然，战前的《浮草物语》——《浮草》相当于它的重拍——中也有下雨的情景，那个雨量不仅让在帐篷中进行的巡回演出中断了，而且《浮草》中与此相同的情景中，天上的确也下着雨。《东京之宿》中有这样一个插曲：突如其来的骤雨使得人们无法在野外露营；我们已无法看到完整版的《我毕业了，但……》描绘了不景气时代求职的场景，在这个场景中，天空也飘着雨；《美人哀愁》的电影剧本告诉我们，这里也有下雨的场景。然而，在这些场景中，并没有像《浮草》那样猛烈敲打低矮屋顶、坠落地面的雨所带给人们的感动。虽说是一个例外，但在小津电影中并非完全不下雨。事实上，在新东宝拍摄的《宗方姐妹》中，山村聪之死似乎就是由突然降临的雨水引导出来的。

当然，并没有必要非对观众的影片感性发生动摇作出说明不可，而且，这种

① 日式棋艺之一。

下雨场景的感动也并不能从心理方面解释。但我认为，通过强烈的降雨，这个男女二人争吵的场景在整部电影中以失去均衡的形式凸显了出来，就像《麦秋》中拍纪念照的场景一样。仅仅在故事情节中来接受这个插曲的意味是解决不了问题的，这个意味之外的某种东西似乎正超越小津风格的作品，将人们带到电影的极限之处。【167】

如果想用画面表现京町子对上了年纪的丈夫前往曾给他生了一个儿子的女人那里的震怒，或者对那个女人的无比嫉妒，即便没有雨水，也是可能的。不过在这里，京町子并不仅出于那样一种心理上的理由而站在狭窄的屋檐下。从雁治郎这方面来说，也不只是对老婆突然的无礼出现而感到生气吧。如果这只是让他们爆发出对对方的轻蔑或不满，京町子挥手给男人一个大嘴巴就可以了，就像《东京暮色》中的有马稻子一样。尽管有上面所说的情感原因，但在这里深深打动我们的是他们隔着一段距离对骂的场景。犹如他们坚信绝不能将身体暴露在狭长通道的潮湿空间里一样，从隔着一段距离的地方相互投去带着敌意的视线。随着对方动作变化而发生位置上的变化，但这也只限于横向的平行移动，通过这样的描绘，两个人既不接近，也不疏离。这时，他们的动作与其说是争吵，不如说更接近于准确地模仿对方的言行。就像是对着自己的镜中影像一样，两个人只是表演着类似的动作。当我们看到这个重复的模仿动作时，尽管感到有点突兀，但还是会想起《鸭羹》（*Duck Soup*, 1933）中著名的镜子噱头。不用说服装，就连年龄和性别也都相异的两人简直就像是和被一种要准确模仿对方言行的意志所推动似的，互相对视。

正如我们前面所指出的关于并排坐着的主题，在小津电影里，模仿与重复也绝非罕见现象。《我出生了，但……》中，电影中的兄弟俩通过不断相互重复对方的动作以表明对父母亲的反抗意识。《东京物语》中，在老朋友东野英治郎的陪伴下回到女儿家的笠智众，醉醺醺地在美容店里摇来晃去，然后两人约好了似的一起倒在带扶手的美容椅上，在巨大镜子前并排睡着，这些喜剧动作也是一种模仿。【168】

在这里，女儿杉村春子不知如何是好，对着两人“喂，喂”地叫了几声，此时的氛围给人以滑稽感。我们不可能一一列举出像这样的相似动作。总之，当这些动作被表现出来时，模仿和重复这种小津风格的主题常常作为诱人微笑的东

西表现在画面上，故事至此很明显地发生了变化。因为我们发现此前从没有人尝试过表演这种模仿性的动作。首先，在小津电影中，描绘雨天男女口角这样迫不得已的争吵就是非常罕见的。父亲或母亲对孩子的调皮捣蛋加以训斥的情况也并非没有，但成熟男女出于感情生活的矛盾相互口吐脏话的情况应该说是极其例外的。《东京暮色》中的原节子无论如何也按捺不住对母亲的愤怒，因为后者在她年幼时弃家而去，以极其强烈的语气向山田五十铃投去责难的言辞，但这里的关系并不像《浮草》中那样是对等的，而且我们也看不到动作上的模仿性重复。身穿丧服的原节子，一边想起不得不死去的妹妹——她从来没有原谅过自己的母亲，一边用锐利的目光盯着山田五十铃，而山田五十铃也只是在女儿的严厉表情面前显得茫然自失。在这里，具有罪孽过往的母亲面对对方的激烈感情只能彻底接受，正如《风中的母鸡》中的田中绢代，面对无论如何也不原谅自己过失的丈夫，只有默默地承受他那野蛮的动作，不得不从楼梯上滚落下去。从这个意义上说，《浮草》中上了年纪的男人与其妻子之间争吵的情景应该说是极其特殊的。这里的男女几乎具有同等的敌意，相互攻击对方，两人台词的数量以及正面镜头的数量甚至都是平等分配的。这在小津电影里是非常罕见的对等的吵架。

【169】然而，这一点并非十分重要。当我们看到两人在连绵不断的雨中相互睥睨对方，用激烈的口吻对骂时，与其说是置身于吵架的场景之中，不如说是被一种就像是凝视电影本身这样的错觉所冲击。这一点十分重要。我以为，与其说是电影本身，毋宁说是将目光直对电影极限更加确切，我们追逐画面上两人的严肃表情，它交替出现，其平等分配的状况甚至有点刻板，不管怎样，我们都会发觉这种凝视的对决，绝非能够用交错展现的画面表达出来，而是彻底地持续下来的，同时，我们还会重新认识到，面对目光与目光相交的同时性现象，电影完全是无能为力的。如前所述，通过剪辑，将平等分配的画面相互连接在一起的技法无非表明了摄影机面对交错目光时的无能。

这时，我们会重新理解雨中争吵场景的动人之处究竟是什么。如果这个场景是在与吵架完全不同性质的环境中被重复，那么，小津风格的单调重复的切换镜头——它是由无意识的正反打镜头形式构成的——就达到一个最高点。也就是

说，对电影来说，相互对视是不可能的某种东西，这个现实在这里得以呈现。在电影里，人们所能够看到的最多也就是眼睛，摄影机绝不能将视线固定在画面上。尤其两个视线相交时，摄影机是完全无能为力的。《浮草》中傍晚时分的雷阵雨非常鲜明地证明了这个事实。因此，这里的下雨情景并非偶然。当天气发生本不该发生的激烈变化时，小津安二郎的作品就完全处于电影不成为电影的临界点。在这里，我看到的是一部影片的高潮，同时也是电影本身的高潮。从这个意义上说，与《风中的母鸡》中发生惨剧的舞台——楼梯——相比，《浮草》中的雨可以说是更加危险的东西。小津电影中的雨并不是随随便便飘落下来的，理由【170】盖出于此。

严冬的死亡

在小津电影里，天空必须是万里无云的，气候也必须是暑热的，因为他是一个晴天的、白昼的电影作者。当然小津电影里也并不缺乏夜景。夜班列车在黑夜远去的结尾镜头在不止两三部电影中出现，由此我们能立刻接受这样一个观点：小津并不是一味地回避夜晚。我们说小津是白昼的电影艺术家，无非意味着他需要将晴天的暑热作为叙事的细节来表现。这种倾向在战后小津电影里，尤其在其晚年，表现得更为显著。对待嫁女儿们来说，最适合她们的服装一定是白色的短袖衬衫。小津安二郎电影中几乎没有提及严寒的台词。那么，小津是否就排除了严寒，仅仅选择了暑热呢？

《浮草》中的暴雨是极例外的情况，小津作品中的严寒也一样，它决定着整部作品的氛围。《东京暮色》就是一部表现了严寒的影片。电影开场，笠智众顺便来到一家小饭馆，他身穿大衣，甚至还围着围巾，这非常罕见。他与老板娘的对话也是围绕着户外寒冷的天气展开的。他回到家后，客厅里准备好了被炉，女儿原节子身穿大衣，大大的口罩甚至遮住了半个脸。我们应该记住，《东京暮色》中，原节子不仅没有穿着白色短袖衬衫，而且还以戴口罩的形象出现——尽管她并没有感冒。在这部电影里，原节子不是迎来婚期的女子，而是一个已婚者，她

离开常常奚落人的丈夫，和孩子一道回到自己父亲的家。我们应该注意到，通过【171】这个口罩，表现出她是一个换装的女人。警察宫口精二拖着长长的大衣，也戴着大大的口罩出现在深更半夜的咖啡馆——多少让人联想起 20 世纪 20 年代德国电影中小酒馆的布景，甚至可以说具有一种非奇怪的氛围，他简直就像是从小茨·朗的犯罪电影里跑出来的人物。而且，出人意料的是，外面甚至下着雪。

当然，在小津电影里，这不是第一次出现下雪的情景。我们前面已经谈到，《年轻的日子》的后半部分就是以雪山的斜坡为背景的；在《我们要爱母亲》的开场，年幼的兄弟俩背着背包从积雪的道路上走过；根据剧本，《美人哀愁》也把背景设定在雪国。但是，它们都不像《东京暮色》这样着重强调严寒，在小津电影中，如此强调严寒的情景很罕见。不仅严寒，夜晚潮湿的大气以及阴郁的黑暗在这部电影中都扮演了重要的角色。正如《东京物语》叙述的是盛夏死亡的电影，《东京暮色》叙述的是严冬的死亡。这个情景应该说足以让人感到困惑，犹如《浮草》中傍晚的雷阵雨给人的困惑一般。而且这个严冬的死亡并不是发生在上年纪的父母亲身上，而是待嫁女儿。《东京暮色》在公映之时，由于氛围阴郁，未能得到很高的评价，但我们必须说，它在小津电影体系中是一部极其重要的作品，说它重要其实意思是，当我们以否定的言辞定义这位电影作者的特征时，就一定会有作品违背由“缺乏”这个词所下的定义，而且这个作品中还蕴藏着某种强制性的力量，它让我们认识到作品中处于优势地位的是并置和共存现象，而非排除和选择。实际上，人们宣称小津的电影里不会下雨，并且有心自己掌控影片世界的画面，但在《浮草》中，猛烈的大雨将那样的想法从人们的心底里荡涤得一干二净。针对小津电影不描绘楼梯的这种否定性定义，《风中的母鸡》和《秋刀鱼之味》几乎是以暴烈的形式对此加以反抗。而且，在小津电影中，【172】《东京暮色》是一部推翻一般观点——天空常常万里无云以及从来不描绘严冬——的作品。小津安二郎肯定会让有些作品以他非常巧妙地回避以及彻底排除了的东西为中心。我们不是将它作为小津风格作品的例外因素来判断，而是必须将它作为必不可少的细节——如果没有它，那么小津影片世界的整体性就会遭到破坏——加以肯定。

《东京暮色》和前一部作品《早春》都被看成小津的失败之作，在这两部作品中，小津极为关注战后不羁青年的言行，这与他的年龄不相称。《东京暮色》的主题是半老的银行家当年在殖民地工作时，留守东京的妻子离他而去，他的女儿在与小痞子交往的过程中怀孕，不仅堕胎，而且自杀。的确，对战后的小津来说，这个主题可以说是比较例外的。有马稻子扮演的被抛弃女子的悲剧虽不是小津擅长的题材，但当我们看到有马的轻薄恋人田浦正巳头戴学生帽，身穿双排扣短大衣出场时，会陷入一种错觉，以为他是《非常线之女》中的三井弘次。事实上，前面我们所说的半夜咖啡馆的场景以及警察署内部的情景等都极具抽象性，甚至让人联想起《非常线之女》的场景，几乎没有任何现实感。原节子穿着和服，身披外套，到警察署来领接受警察训导的妹妹，令人想起《非常线之女》中水久保澄子的形象，令人困惑。小津拍摄的最后一部黑白电影从一定的角度再现了他本人在战前某个时期的电影世界。我们不必询问作者本人究竟在多大程度上有那个意图。我们并不是不知道他与剧作家野田高梧之间的合作发生了问题，但小津同黑夜和严寒构成的环境所进行的嬉戏，还是莫名地打动了我们。实际上，这前后两人的形象并不相似，然而，尽管过去了二十多年的岁月，在小津风格的作品中却仍然表现出完全相同的两个“人物”——水久保澄子和原节子——形象，对此我们能不感到惊讶吗？

然而，《东京暮色》之所以打动人，并非因为在这一点上与战前作品具有共【173】通性。诚然，对战后派无拘无束的自我堕落生活，父亲表现出的软弱反应以及毫无音信的母亲突然出现这样的情节安排，同战前的《我们要爱母亲》的主题虽说略有不同，但有一种微妙的重合之处。母亲缺席这样一个主题，不仅在《东京暮色》中突然让二女儿的行为失据，也早已让《我们要爱母亲》的长子发生过同样的事情。在后面这部作品中，大日方传的父亲突然去世，家里只剩下他和母亲、弟弟，当他得知自己并非母亲亲生的那一刻，他就沉湎于肉欲之中，他那从未有过一刻微笑的演技为《东京暮色》中有马稻子完美地继承下来。对哥哥的沉沦生活进行告诫的是弟弟三井弘次，兄弟俩的关系完全以相反的形式反映在原节子和有马稻子姐妹身上。当然，与《浮草物语》对应的是《浮草》；与《晚春》对应

的是《秋日和》；我们并不是说，在与此相同的意义上，《东京暮色》是对《我们要爱母亲》的重拍。但如果我们将两者的人物关系置换一下来看，就会浮现出几乎相同的主题性体系和叙事结构。倘若追问视觉相似性，大日方传在情人旅馆度过一夜的情景或许同《早春》中已婚男子池部良与岸惠子犯下过错的海边卖春屋场景具有某种共通性。不过，使大日方传追求肉体快乐时的内心矛盾无疑与有马稻子的烦恼是相同的。不管他们表示出怎样的关怀和挂念，都感到一种不自然的母爱，不得不生活在难以达到均衡状态的不安定之中。

但是，同此类人物心理上的类似相比，电影中更多地存在着使得两部作品结合在一起的特殊细节。我们要重视的就是这个事实。这就是两部电影中描绘的特殊的下雪情景。毋庸赘言，雪并没有下个不停。在《我们要爱母亲》中，失去父亲的年幼的兄弟二人上学场景中的雪只有一两个镜头，而且只是通过覆盖在地面上的白色表现出来的。但让人忘不了的是，前景中有一辆黑色小轿车，这样的反衬烘托出冬天清晨令人窒息的美。《年轻的日子》中的场景是雪山平缓的斜坡，这非常吻合校园喜剧的爽朗调子；相比之下，身穿黑色制服、头戴黑色制帽的两个少年走在上学途中，走向画面深处，这时雪景只是一个短暂的情景，没有发挥任何叙事功能，也正因如此，人们想到这在小津安二郎电影中是一个例外，因而被深深地打动了。从作者的角度看，这里雪景的出现没有任何意图，只不过是时令使然的偶发性情况。尽管如此，这里的雪非常突出。而且与《东京暮色》的雪景——从第一句台词开始就强调严寒——遥相呼应，小津尽管有单调的一面，但并不只有单一的审美意识，作为电影艺术家，他的手法丰富多样，并非固执地拒斥变化。

尽管《东京暮色》中有下雪的场景，但当然并没有描绘银装素裹的情景。这里的雪只是透过原节子丈夫信欣三书房拉门上镶嵌的玻璃所看到的细粉似的的东西。当然，这是摄影棚里人工散的雪。女儿的自尊心很强，为了逃避与一个倒霉的二流大学教师的婚后生活，她带着孩子回到娘家，父亲笠智众了解到女儿的情况，前去造访女婿。这时也是下雪场景，绵绵不断的大雪降落在户外，大雪飘落下来的运动将毫无进展的岳父与女婿之间漫无边际的对话封闭在窘迫的时间流逝

之中——这在小津来说是非常罕见的，让人产生不适感。女婿的忧郁性格与《宗方姐妹》中山村聡扮演的丈夫有点相似，与这个常常以背影表现沉默寡言的孤独形象形成对比，《东京暮色》中信欣三所扮演的不幸丈夫形象被表现成一个极其饶舌的人，他一边向岳父劝威士忌，一边略带自嘲似的，又有点辩解似的喋喋不休。就像是催促女婿的饶舌尽快结束似的，他们身后小玻璃窗外的雪下个不停。【175】

二女儿有马稻子几乎是主动迎接死亡似的终结了年轻的生命，这是在一个又冷又湿的环境中发生的，是名副其实的严冬的死亡。也许能拯救她的亲人之间的对话以及朋友之间的交流都被从她身边夺走。在这里我们看不到对应于《我们要爱母亲》最后同继母和解的场景。得知二女儿死讯的母亲山田五十铃所能够做的唯一行为是与伴侣中村伸郎乘坐夜班列车离开东京。她期待着或许只有大女儿原节子能够来送行，打开车窗朝站台方向望去，但由于户外的气温很低，所以列车玻璃窗上蒙上一层白雾，最终也切断了站台与列车之间的关系。《年轻的日子》中，落第的学生们从滑雪场回来的途中，在冬天夜班列车蒙有水汽的车窗上用手指互相计算考试成绩，这个玻璃窗与严冬之死的终场气氛相吻合，就像是遮住视线的墙壁，失去透明性，浑浊不堪。

这里表现的是处于另一极的黑暗、潮湿的世界，与《东京物语》中描绘盛夏之死截然相反。我们无意中就会认定这样的作品不符合作者的风格，并把它当做作者的错误来加以否定。事实上，当初公映时的评价并不好，此后关于这部电影的叙述也很少。但是，所谓解读小津安二郎，就是对这种盛夏之死和严冬之死都加以肯定吗？《东京暮色》并不是一个白昼的电影作者踏入黑夜迷雾中的失败之作。它不仅使我们重新意识到小津电影中晴天和炎热的有点炫目的魅力，同时也让我们深深认识到仅此一点并不是小津安二郎的世界。自以为《东京暮色》中的雪景是作者的一个小小失误，而将其从视野里驱逐出去，小津风格的作品本身就会崩溃。事实上，经常扮演好父亲的笠智众在这里是一个固执的银行职员，他戴着老花镜，完全是一副善良愚钝的模样，不仅妻子离他而去，还失去了女儿，但这并没让人感到角色安排不当。这无疑也是小津的笠智众。无需重复，我们并不是强调只有通过接触这种别具一格的作品，才可以更好地理解小津安二郎的世【176】

界。通过拍摄楼梯上发生惨剧的《风中的母鸡》、激烈的雷阵雨中相互对骂脏话的《浮草》以及阴暗潮湿的氛围中讲述严冬之死的《东京暮色》等，我们有必要拥有这样一种影片感性，即能重新被小津不断地将缺席的楼梯、缺席的雨水以及缺席的严寒当做主题这个事实所打动。小津风格的作品并不是由缺席和欠缺能够给予否定性定义的世界。能够同等程度地叙述缺席和欠缺与存在或过剩的世界才是小津风格的作品。因此，小津安二郎绝非一个单调的“作者”，也不是一直要执著于自我审美意识的冥顽“作者”。他是一位名副其实的开放性的“作者”，他能够将丰富的、复数的细节之间的嬉戏——统一性和多样性以同等资格共存其间——组织到影片表面。所谓开放性的“作者”，不是指在电影环境的保护下，自由地拍摄自己喜好题材的电影艺术家。开放性的“作者”是这样的电影艺术家，他们通过拍摄电影，不断地有所意识到支撑这个环境的某种制度性东西的极限。小津安二郎通过《浮草》的暴雨场景将正反打镜头推向极限，暴露出摄影机对视线的彻底无能，他绝不是回归传统的保守主义者。从其漠视季节感的姿态中，我们甚至不能够说他是一个日本式的电影作者。他是我国电影人中一个极为罕见的存在，但他无疑是电影共和国的一位公民。如果从季节感或自然的描绘角度【177】度来看，黑泽明或沟口健二应该说是更日本式的。尽管《东京暮色》或《浮草》中下雨或下雪，但常常是晴朗万里的小津天空不是与加利福尼亚——让·雷诺阿的隐居地——的晴天遥相呼应吗？或者说也可以说与约翰·福特（John Ford, 1894 ~ 1973）的纪念碑谷地^①的天空有共通之处。不过，白昼作者小津安二郎的晴天一定是万里无云的情景，就像是美国西海岸一样，在那里电影产生、成长、成熟。他将“梅雨”这种日本独特的潮湿环境从画面上排除出去，就是为了更加接近电影而作的选择。这也许是小津这个年代的大多数电影作者所共同拥有的一种欲望——可以称作电影考古学——的表现。而且电影中夜晚与黑暗的魅力之所

① 纪念碑谷地（Monument Valley）位于美国西南部犹他州和亚利桑那州交界处，是美国著名的观光旅游胜地，约翰·福特曾在这里拍摄《关山飞度》（Stagecoach, 1939）和《搜索者》（The Searchers, 1956）等西部片，其架设摄影机拍摄整个纪念碑谷地的地方被称为“约翰·福特视点”（John Ford's Point）。

以能够开发出来，也是因为是在加利福尼亚的天空下。将影城好莱坞所在的加利福尼亚的光线放到日本再现。小津初期的默片时代热衷于好莱坞喜剧，并将其中一部分巧妙地移植到日本，比起我们指出的这种影响关系，这种几乎可以说是轻率的小津风格的欲望，恐怕还有更加重要之处。不管怎么说，将小津安二郎称作日本式的电影作者，完全是出于对其作品世界的不理解，这一点或许不需要再度赘述了吧。他并没埋没在“日本式的”这样一种模糊的形容词当中，而是选择了不断接近电影及其极限。而且他选择将在风俗方面无疑是日本式的人物或事物从阴影、潮湿以及模糊的轮廓中分离开来，把它放在干燥的阳光之下。我想肯定这种选择。当然，这个肯定必须是一个复数的行为，即同时也能够肯定黑泽明式的下雨、沟口健二式的浓雾。不过，我们必须指出，小津安二郎将下雨与潮湿或者下雪与严寒包含在电影之中，却仍是个白昼的作者，但想要抹杀画面的人们通过轻率的连带关系，还把他称为日本式的，这一点很奇妙。

毋庸赘言，宣称小津安二郎是反日本式的电影作者这一点是非常愚蠢的。在【178】许多方面，毫无疑问，尽量避开表现事物轮廓产生模糊阴影的世界、更愿意接近盛夏眩目阳光的小津处于日本式审美意识的另一个极端，但小津无疑是日本的作者。不过，那些置身于小津风格的东西与小津安二郎的电影差异之中的人，将这种不停的运动作为一种游戏来表现，会再次陷入一种诱惑之中，即想重新体验日本式的东西与日本之间的差异。犹如小津安二郎绝不会与小津风格的东西相重合，日本也绝不会与日本式的东西相重合。通过小津风格的东西，我们必须避免抹杀小津安二郎的作品。【179】



八 愤懑

脖子上的毛巾

《秋刀鱼之味》中，在日式房间的一角，岩下志麻专心致志地熨烫着衣服，对这个场景，我观看了许多遍。她绝不会哼唱歌曲，表情显得比往常更加认真。从看不见的天花板上垂下来一个灯罩，隐藏在磨砂玻璃灯罩里的灯泡使廊檐外庭院的黑暗显得柔和了许多，非常适合夜晚的灯光照在室内，留下许多阴影。她的脖子上围着一条条纹毛巾，跪坐在榻榻米上，用心地熨烫着衣服，她周围没有一个家人的身影。岩下志麻一边等着按各自时间回家的父亲和弟弟，一边忙于家务，她的身影呈现出年轻女子能干的一面——在没有母亲的家庭，不得不承担起“主妇”的职责。

但是，这个岩下志麻于夜间在日式房间里做家务的场景中缺少一种可称为“小津风格的均衡”的东西，使观众产生一种奇妙的感情。《晚春》以后，我们曾多次看到女儿出嫁前的表现，但从未看到脖子上围着毛巾的女演员专心干家务的勤劳形象。《早春》中淡岛千景脖子上围着毛巾在厨房干活的情景一点也没有不自然

【180】感，这是因为她所扮演的角色是一个妻子——她的丈夫是个上班族，但薪水很低，疲于生活。小津从未让未婚的女子有过这样的行为。在电影里，倘若我们看见一个熨烫衣服的年轻女子，就认为她肩上搭着毛巾没有什么不可思议，反而看

上去很自然，这就是对小津的无知。在这里，我们清楚，在这位电影作者那里将发生一件极特殊的事件，因为岩下志麻不经意间在脖子上围了条纹毛巾。

的确，战前的《户田家的兄妹》中高峰三枝子用手巾包着头帮忙做被子，她身穿和服的工作状况是出嫁前的女儿要从母亲那里学习的规矩之一，甚至可以说是符合老礼的。我们看一下战后的作品，《晚春》和《麦秋》中的原节子、《宗方姐妹》中的高峰秀子、《彼岸花》中的有马稻子以及《秋日和》和《小早川家之秋》中的司叶子，她们从事家务劳动时，最多也就是系上围裙，从未将毛巾围在脖子上。实际上，无论这些女演员身穿衬衫还是毛衣，她们的脖颈都毫无遮拦地接受灯光的照射，摄影机将她们那光滑的脖颈轮廓一一固定在胶片上。除了《东京暮色》——它的故事情节非常例外地设定在严寒季节，可以说围巾系在女演员脖子上的情况极罕见。

当然，这条条纹毛巾并非一件未知的小道具。因为它在《秋刀鱼之味》其他场景中被悬挂在屋檐下的晾衣杆上，或者搭在椅背上；《秋日和》的伊香保的旅馆中，同样是条纹毛巾作为临近结婚时的司叶子随身携带之物，挂在面对着庭院房间的栏杆上。小津的电影变成彩色以后，红和绿色条纹的毛巾似乎开始成为适合年轻女性的小道具。虽说如此，在《秋刀鱼之味》之前，它从来没有围在她们【181】的脖子上。的确，《秋刀鱼之味》中酒吧老板娘岸田今日子刚从澡堂出来时，头上包着毛巾——就像是外国电影中常见的那样，引起鳏夫笠智众的注目。在《秋日和》中，回到娘家的中村伸郎的女儿几乎是以同样的浴后姿态出场，她说“这一次要在家里多待些时间”，为难一下她的丈夫等，让她的父亲感慨万千。但这样的女性全都是次要人物，不是与父亲共同生活的出嫁前的女儿。

其实，在小津电影里，毛巾或手巾应该是更加符合男性的一个小道具。实际上，在战前的作品中，农村出身的学生们将手巾系在腰间，在战后的《茶泡饭之味》中，甚至连热衷于高尔夫的佐分利信也都在腰里掖着一条手巾。此外，战前“喜八系列”电影中的坂本武或者战后《浮草》《小早川家之秋》中的中村雁治郎洗完澡时，在非常放松的气氛下，将毛巾叠放在头顶上，与过去的老相好有说有笑。在《秋日和》中，早早回家的中村伸郎从家里被赶了出来，穿着短裤就到

澡堂去了，这时，人们都不会错过这样的一个场景：就像是愠气似的，中村伸郎将白毛巾搭在肩上。许多人肯定都记得《麦秋》中穿插了这样一个充满恶作剧的噱头：年幼的孩子只把毛巾打湿，根本没有洗脸。在小津电影里，从老到少，毛巾应该都是出于男性之手的小道具。正因为如此，我们不得不说岩下志麻将毛巾围在脖子上熨烫衣服的姿态是一个异样的场景。

那么，小津的这部遗作中出嫁前的年轻女子是否通过围在脖子上的毛巾，悄悄蒙上了男性化的意味呢？并非如此。她在父亲面前，特别采取了女性化的行为摆弄着这个小道具。如果谁错过了这个妩媚的一刻，那么我以为甚至可以说他白看了《秋刀鱼之味》。

【182】毛巾的意义

有谁在开门。女儿心知这是父亲回来了，并没有停下手中的活，说了句：弟弟还没有回来呢，不要把门锁上。我们无法从女儿的侧影看出她对父亲和弟弟——他们似乎对这种琐碎的关心接受得极自然——的不满。通过较暗的走廊，来到客厅的父亲从女儿眼前走过，他并不想隐瞒比平时多喝了一些酒，脚跟有点不稳当。若是平时，他马上就会换上和服，但这天晚上，笠智众穿着西服，盘腿坐在矮桌前，用一种奇怪的紧张神情看着女儿。

如果对这部作品的发展有所了解的话，人们马上认为这个有点醉的父亲要发话了。由于他看到中学时代的恩师——成为鳏夫，已步入老境——同上了年纪的未婚女儿经营着一个拉面馆的情景，所以开始考虑也要让自己的女儿结婚了。在这一点上，这里的笠智众可以说开始忠实地扮演起符合自《晚春》之后小津电影中父亲的角色。不过，看上去他似乎对好友的冷嘲式的一番话——如果不注意的话，你可能也要变成恩师那个样子的——非常认真地接受了。实际上，原是教师的东野英治郎醉得不省人事，年纪不轻的女儿杉村春子对此止不住流泪的情景十分凄惨。就像是要赶走这种悲惨的形象似的，笠智众突然向熨烫衣服的年轻女儿说道：你不结婚吗？女儿对这个突如其来的问话毫不搭理，态度十分冷淡，笠智众

反复说道，我这可是发自内心的话。他根本不知道女儿对长子公司里的一个同事有好感，只是一个劲地说赶紧结婚吧。

女儿丝毫没有停下手中活的意思，“你稍微过来一下”——常常是用这样的【183】小津风格的口吻说话的父亲，此时与往常不同，显得非常严肃。“你又喝酒了吧。”女儿这样一说，父亲老老实实在地点头道：“嗯，是喝了点。”这也许可以说是笠智众所特有的诚实。但是，不管这是多么为女儿着想的一件事，他对正值适婚年龄的女儿——这个年龄的女子暗中被异性吸引也在情理之中——只是重复说着一个词：结婚。我们必须说，这天晚上，他的言行过于笨拙，缺乏一个做父亲的考虑。实际上，观众有点按捺不住，会说：还有与此不同的和女儿交流的方法呢。当然，我们并不是想说言行应该带点策略性，就像《晚春》中的鳏夫装着自己也要再婚。但如果是《彼岸花》中和女儿一道生活的鳏夫笠智众，由于担心女儿离家和男人同居，就会装作若无其事的样子和朋友佐分利信商量。在《秋刀鱼之味》中，笠智众没有表现出那样的心机，只是单刀直入地提起结婚的话题，应该说，他不自觉一脚踏入了女儿感情生活的隐蔽领地。在这一点上，这里的父亲也许与《东京暮色》中顽梗不化的鳏夫——他不知道女儿悄悄堕了胎，还是一味严厉地待她，最终将她逼入死地——有非常接近之处。

《秋刀鱼之味》中的女儿面对乘着酒劲说出“找个人嫁了吧”的父亲，反应非常冷淡。不仅如此，她关掉电熨斗，站起身来，重又坐在矮桌前，这时她的表情非常僵硬，似乎近于愤懑。小津对这非常难堪的场景用两种不同距离的镜头进行了描绘，在景深有限的日式房间中，人物一会儿站立一会儿坐下时常常采取这样的方式。摄影机首先拍摄了岩下志麻的全景，她熨完衣服，叠好洗涤物后站起来默默地走到矮桌前。在她即将落座的一刻，更加靠近的摄影机用半身镜头【184】（bust shot）拍摄了她的上半身，她用冷漠的目光对着父亲。在这第二个镜头中，女儿侧着头将条纹毛巾从脖子上取下来，就像是迅速驱赶什么似的，将挑战的目光朝向父亲。这一时刻的行为呈现出女性特有的妩媚，让观众怦然心动。然而，此时醉意蒙眬的父亲却无法感知这种妩媚。

紧接着的几个镜头是由小津特有的低机位拍摄的，摄影机从矮桌的下方既

拍了她在膝盖上摆弄毛巾，也拍了她使劲拧毛巾。当她想强行压制住愤懑之情时，装得非常冷静，却陷于前所未有的愤懑之中，这必然让人想起《晚春》中的原节子或《秋日》中的司叶子，她们捡起手头的碎布或带子，偷偷地使劲捏着。这个情景通过“动作中剪辑”（cutting in action）^①的镜头看得非常清晰。在这样的情景下，两人之间开始了难堪的对话，从双方的位置关系来说，父亲看不到女儿膝上的毛巾，这更加凸显出父亲的笨拙，两人在不睦中结束了对话。岩下志麻丢下一句责备笠智众自私的话，站起身来，拿起洗好的衣物离开了这里。不用说她手里还握着条纹毛巾。客厅里只剩下默然不悦的父亲。此时儿子刚好回家，想要吃晚饭，笠智众所能做的是对着儿子说一句：你一个人吃吧。满脸不高兴的三上真一郎不知道发生了什么事情，只好不情愿地听从父亲的话。

此时，岩下志麻围在脖上的条纹毛巾所包含的意思才一清二楚。通过把毛巾【185】从脖子上猛地取下来，她将自己的愤懑一股脑地发泄在父亲身上，小津安二郎从这个日式房间里熨烫衣服的场景开始，就非常周到地准备了抑制愤懑之情那一刻的毛巾的动作。小津的导演通过细致的安排，将非常普通的小道具从脖颈移向膝盖的动作视觉化了。

抽掉围巾

年轻的女儿那原本将脖颈遮挡起来的长长一块布滑落下来，转移到膝上，如果我们忽视了这种小道具的瞬间移动——正由于它是瞬间移动，因而也是决定性的移动，就很有可能从父亲的视角对这个场景中的故事情节进行解读。但是，这

^① 莲实重彦在《从电影中解放出来——观看小津安二郎的〈麦秋〉》（河合教育文化研究所，1988）一书中，对“动作中剪辑”这样解释道：比如说，将用特写的形式拍摄的出场人物站起身来动作的镜头从站起来这个动作的中间停下来（剪辑掉），再将它与用长镜头拍摄的从中间停下来的地方直到站起身来的动作连接起来，这就是“动作中剪辑”。也就是说，同一个动作在中途被剪辑掉了。使用这样一种画面的连接方法，会起到这样一个效果：观众会为这一连贯性的动作所吸引，并不会认为一个新的场景开始，这两个画面看上去极其自然地连接在一起。

里掌握毛巾移动轨迹的主体是女儿，我们必须分析这个移动意味的合理性。因为，后期小津电影中出场的女儿们并非这样一种存在，即按照父亲的意愿默默无语地出嫁，就像人偶一样通过这样的形式来完成她们的角色。不过，她们内心的纠结很不易为人们所触及。因为在绝大多数情况下，小津采用“默说法”的方式来叙述故事情节——甚至连婚礼的情景也都省略了，并没有反复描绘她们的愤懑。因此，观众必须将潜藏于深层的女儿们的动作——纳入视野之中。这时，人们马上就会想起在小津电影里，表演类似动作——将毛巾从脖子上猛地取下来——的女演员不只有《秋刀鱼之味》中的岩下志麻。在《早春》中，作为低薪职员妻子，淡岛千景在干家务活时，一直在脖子上挂着毛巾，她的丈夫池部良和岸惠子过了一夜，一大早回到家，当她觉察到丈夫的行为时，刷的一下将毛巾从脖子上抽下来，用手攥着，站在玄关处。然而，此时的摄影机并不像《秋刀鱼之味》那样靠近被拍摄的对象，没有以中景镜头来生动地捕捉毛巾移动的轨迹。与岩下志麻的动作相近的镜头是《东京暮色》中有马稻子的动作，有马以一种思绪万千的表情将围巾从脖子上取下来，突然露出脖颈处雪白的肌肤，对这一刻，【186】所有人都应记忆犹新，这一刻让人不由得震惊了一下。那么，这里围巾的位置变化是怎样被引导出来的呢？

《东京暮色》中的有马稻子开始怀疑自己也许并非父亲亲生，于是她突然造访母亲山田五十铃——已与女儿多年未见——开设的昏暗麻将馆，想了解真相。麻将馆里客人很多，一片嘈杂，女儿毫不犹豫地走进里屋，默不做声地站在母亲面前。山田五十铃对女儿内心的矛盾一概不知，一边微笑着说“哦，请进”，一边向有马递去坐垫。女儿拒绝了坐垫，端坐在榻榻米上，眼看着正前方，刹那间，她偏了一下头，从外衣的领子中猛地抽出围巾。看到这里，我们不要理所当然地以为这是因为进入屋内，摘掉防寒的围巾。实际上，这是一个非常残酷的场景，女儿以一种忐忑不安的心情不得不与母亲见面，她那一刻的动作中充满了冷漠的决心，事先就将与母亲的对话拒之门外了。

她开门见山地问道：“我的父亲是谁？今天我要问个清楚。”没有心理准备的山田五十铃心中一阵慌乱，压低声音辩解道：“我没与别人有染，作为女儿，你

这样怀疑我，是不是有点太残忍了。”但这句话并没让有马稻子过虑的表情放松下来，她甩下这样一句话——“我绝不会生孩子的”——对抛弃家庭的母亲加以责难。两人之间的罅隙无法缝合，只好不欢而散。当晚，有马稻子在一次与自杀毫无区别的事故中结束了生命。这时，她那猛然从脖子上抽取围巾的动作让人感到十分痛心，使我们联想到《秋刀鱼之味》中岩下志麻的类似动作。这是与母亲诀别的动作，没有在场的父亲也被决定性地从女儿的悲剧中抛弃。

很显然，《秋刀鱼之味》中的岩下志麻同有马稻子孤独的悲剧性相距并不遥远。当然，我们很容易指出，《东京暮色》中的女儿面对的是抛弃家庭的母亲，而《秋刀鱼之味》中的女儿面对的则是失去妻子的父亲；而且我们立刻可以看出两者之间情况的不同，前者是女儿对母亲发难，后者则是父亲向女儿发话。更进一步，我们还可以说《秋刀鱼之味》中的岩下志麻并没有迎来自杀似的悲惨结局。但是，在这部成为小津遗作的彩色影片中，岩下志麻表演的动作极好地模仿了他最后一部黑白片中有马稻子的动作，这个意义非常沉重。在小津的电影里，这些细微动作常常远比台词更加确切地讲述了故事。

倘若如此，我们是不是应该认为，《秋刀鱼之味》中女儿从脖子上抽取毛巾的动作与其说是愤懑，不如说是表明了冷漠的拒绝，正如《东京暮色》中女儿突然脱掉围巾的动作？或者甚至可以说，这个动作更接近于《早春》中淡岛千景所表明的对丈夫的不信任。不管怎样，在这之后，岩下志麻迎来出嫁的那一天，心里并没有恢复她对父亲的深深信赖。从这个意义上说，我们必须承认，尽管《晚春》与《秋刀鱼之味》的情况十分相似，但她们各自以不同的方式与作品的环境紧密联系在一起：《晚春》中的独生女最终未能完全放弃对父亲的眷恋，《秋刀鱼之味》中的女儿必须照料父亲和弟弟。

甩掉西服

在这里，我们必须涉及笠智众这样一个存在，他在后期的小津电影中扮演了将入老境的父亲角色，不知出于何种意义，他失去了妻子。他是小津作品中不可

或缺的演员，非常奇怪的是，自战前的《父亲在世时》以来，他一直被禁止拥有一个妻子。当然，他结了婚，还生了子，但就像是《宗方姐妹》或《晚春》中所描绘的，几乎在所有的情况下，故事一开始，他就失去了妻子。虽然也有像《东京物语》中的父亲那样非常例外的情况：在步入老年后，和儿子、女儿见面成为他的乐趣之一，在妻子的陪伴下尝试到首都旅行，然而，就像是命运早已安排好的，回到家后，他必须面对妻子的突然死亡。另一方面，也有像《麦秋》或《早安》这样的作品存在，在这里，笠智众不仅拥有妻子三宅邦子，而且还是两个男孩的父亲。在小津的电影中，这个演员唯有在三宅邦子作为他妻子时，不能成为一个女孩的父亲，这一点本身看上去就像是存在主义的缺陷。此外，在《宗方姐妹》《晚春》《东京暮色》《彼岸花》以及《秋刀鱼之味》等后期的五部作品中，他扮演的都是鳏夫，对眼看着就要错过婚期的女儿的言行显得毫无办法。包括《东京物语》的最后场景，妻子不在身边时的笠智众身上飘逸着一种难以定义的灵韵（aura），对此，我们该如何解释？通过让他扮演一个失去配偶、与女儿生活在一起的鳏夫，小津在这个角色身上寄托了怎样的思绪？【188】

我们马上能指出这样一个事实：小津电影中的家庭结构大多是不完整的，这与笠智众的存在毫无关联。战前电影中，以《心血来潮》为首的“喜八系列”就是鳏夫的故事，《我们要爱母亲》《开心地走吧》《独生子》以及《父亲在世时》等分别都是或只有母亲，或只有父亲的家庭故事。战前拍摄的《浮草物语》中私生子的主题原封不动地被战后的《浮草》所继承。在战后作品中，尽管没有出现乡村小学教师或巡回艺人等职业，成为背景的家庭社会阶层相对比较安定，但单亲的情景没有变化。实际上，无论《早春》《麦秋》，还是《东京物语》，未能从战场上回到家乡的儿子们，都增添了双亲内心难以填补的空虚。这样一种儿子和配偶缺席的情况下，与女儿一道生活的鳏夫形象才从残缺家庭中浮现出来，完全符合笠智众的角色也才开始成立。

然而，《晚春》中并没有点明在战争中失去长子、与女儿两人生活在一起的父亲是何时成为鳏夫的，除了父亲说过在京都的旅馆里，新婚妻子受了很大的罪之外，女儿几乎从来没有谈起过有关母亲的记忆。默片时代的《我们要爱母亲》【189】

是个例外，在后期的的小津电影中，很少有人亲切地回忆起作为决定性的缺席的对象——既是妻子又是母亲的女性。实际上，《东京物语》中将东山千荣子的遗物——手表——送给原节子的情景是很罕见的一个例外，在笠智众身边，我们看不到亡妻照片之类的东西。除了《小早川家之秋》中中村雁治郎亡妻的情景，在小津作品里，基本上没有在妻子忌辰那天举行法事的情景。因此，我们甚至几乎无法想象笠智众与妻子度过的婚姻生活是怎样的。小津电影中的笠智众似乎生来就是要成为鳏夫，看上去他也很自然地接受了妻子缺席的现实。

就《东京暮色》来说，据说丈夫到外地出差时，妻子与自己的一个男同事私奔，因此，我们能够知道他成为鳏夫是在战争结束之前。但即便他听说了妻子经营着一个麻将馆，过着精打细算的生活，他也几乎没有任何反应，似乎默默地承受着被抛弃以及迎来老年生活的命运。在《彼岸花》中，笠智众作为佐分利信的朋友出现，是一个配角，我们并不清楚他到底是不是孤寡一人。不过，从他那拿女儿——在酒吧工作，和一个男的同居——毫无办法的无依无靠的情景来看，他的妻子似乎已经去世。他的身影中散发出某种禁欲似的东西，使这种想象很自然。《秋刀鱼之味》中，笠智众很偶然地被朋友带到一个酒吧去，他自鸣得意地向孩子们讲述了酒吧老板娘与自己的亡妻在什么地方长得有点像，这与一系列的禁欲似的鳏夫形象有不同之处，或许可以说这是一个非常例外的人物，他率真地【190】说出对亡妻的执念。但他并没有察觉到他的这个告白给女儿带来极大不愉快，因此可以说他也是一个自闭于孤寡一人的孤独存在。不管怎么说，正如《晚春》中的三岛雅夫或者《秋刀鱼之味》中的北龙二，笠智众不可能再婚，甚至都没有让他有一点性方面的欲望。这种禁欲的情感几乎让我们感觉到一种近乎成熟男性的洁癖，而不是达到枯淡境界者的从容。

然而，问题并不在于我们追问在小津电影中为什么以如此之高的频率让妻子早逝，也不是在各个作品中追寻由于各种情况而失去妻子的笠智众作为一个男性的不自信。我们无法忽视的是，对笠智众来说，与其他的小津风格的有妇之夫不同，《秋刀鱼之味》中女儿熨烫衣服的日式房间似乎并非一个身心得以休息的场所。这表现为配偶的缺席——我们看不到笠智众回家后，换衣服时，本应该出现

在他身旁的妻子的身影。比如我们可以回想起这样一个情景：在《秋日和》中，中村伸郎面对妻子三宅邦子，他的动作非常任性。我们已经在“换装”一章中提到过，尽管他受到女儿和儿子的鄙视，被妻子看破他对过世朋友的妻子有一种执念，但他还是早早地回家，毫无顾忌地脱去身上的衣服。不用说，他将西服和衬衫扔到榻榻米上，甚至还十分用心地从口袋里掏出白手帕，随手扔了出去。轻巧地弯下腰，将手帕快速捡起来的，当然是三宅邦子。实际上，《东京物语》中山村聪的妻子也是这样，不过，在日本电影史上，除三宅邦子外，我们看不到毫无顾虑地捡起放在地上的东西，若无其事地将这些东西拿走的女演员形象。

小津风格的这种家有妻子、毫无顾忌的换装情景与作品的环境没有关系，它几乎是作为一种形式化了的仪式不断重复着。丈夫从衣服口袋里将钱包或眼镜盒拿出来规规矩矩地摆放在桌子上时，大多数情况下是他们与好友喝完酒回来，对自己西服如何摆放毫不关心，只是将衣服脱下来，根本不考虑放在什么地方。妻子的作用在这里就是将丈夫漫不经心扔下来的衣服认真捡起来。《秋日和》中中村伸郎将满是皱褶的手帕随便一扔了事，而这恰恰重复着《彼岸花》中佐分利信在田中绢代面前所表演的动作。后期小津的日式房间无非是这样一个空间：妻子捡拾男人们几乎是机械地扔下来的衣服，这些男人都是笠智众的大学或中学同学。从扔衣服以及捡拾衣服这样一种夫妻关系中，人们指出男人们无意识中的暴君性和女人们自觉的顺从性，以此批判小津电影中的家庭保守主义特征，这不能说是错误的见解。但事实并非这样简单。【191】

例如，小津不让笠智众表演与他们相同的动作。不让他表演毫无顾忌地换装的鰥夫，很显然把他塑造得与佐分利信或中村伸郎扮演的同学截然不同。如果说《秋刀鱼之味》中岩下志麻熨烫衣服的日式房间与其他人家的房间有什么不同，那么，就表现在此处，即或许是出于某种心情，笠智众非常克制地不像那些有妻室的人那样任性地换衣服。也许这是父亲对年轻女儿的最大关爱。反观《小早川家之秋》，鰥夫中村雁治郎对已婚女儿新珠三千代没有表示出丝毫关怀，笠智众的关怀之情就非常清楚了。

不过，我们应该注意的是，这种形式化的仪式并没有在有妻室家庭的日式房

间里被严格地重复。不仅如此，小津甚至还描绘了妻子很显然无视这个仪式的一【192】刻。例如，在《彼岸花》中，田中绢代在日式房间里迎接很晚才回家的佐分利信——他的脸上还呈现出极不悦之色，她猛地将已经拿在胸前的丈夫的西服扔到榻榻米上，就像是非常厌恶顽固不化的丈夫——他断然不同意女儿的婚事，也根本不打算出席女儿的婚礼，如果我们说将扔下来的衣服捡起来是妻子的任务，那么，在这里，田中绢代很显然放弃了这个任务，更大胆地表演了应该是丈夫做的动作。当然，主妇将衣服扔向丈夫的动作在《小早川家之秋》中也可以看到，不过情况略有不同。这是女儿对单亲父亲随随便便的行为产生出难以抑制的愤懑的情况下发生的。已经步入老境的中村雁治郎想与过去有过关系的女性重归于好，对此，女儿新珠三千代露骨地表现出气愤之情。她无视入赘过来的小林桂树的劝解，说道：“你如果那么想和她见面，现在就去好了。”话音未落，她从衣柜里拿出外出时穿的和服，一下子扔在榻榻米上。不论是《彼岸花》中的妻子，还是《小早川家之秋》中的女儿，我们绝不能忽略的情况是，小津电影中的女性针对男性时表现出出人意料的大胆行为。

我们为田中绢代或新珠三千代的毅然决然的动作而感到一阵心动。有时通过一个夸大的例外事例，让我们重新认识到，小津电影中各式各样动作的仪式性重复反而可以纳入体系的连贯性当中。与此同时，我们感觉到在田中绢代那不合妻子本分的动作中充满了锐气，丝毫不亚于《秋刀鱼之味》中将毛巾从脖子上取下来的岩下志麻、《早春》中的淡岛千景以及《东京暮色》中将围巾从脖颈处滑落下来的有马稻子。田中绢代也是默不做声地发出愤懑之情。这种被压抑的愤怒会引来什么样的结果呢？现在我暂不涉及这一点，只是指出，冷漠的丈夫根本没有觉察到原本柔顺的妻子毫不掩饰地表现出愤懑的动作。

殴打

人们一般并不认为愤懑的感情是小津风格的东西。实际上，《东京物语》中老夫妻俩即便委婉地被呼来唤去地轮流居住在首都的孩子家中，也从未表露出特

别愤怒的表情。《户田家的兄妹》中母亲和女儿的情况也是一样，她们在既是丈夫又是父亲的一家之长死后，在家中受到与《东京物语》中老夫妻俩同样的待遇。几乎所有的出场人物似乎都通过以达观的态度接受事态发展的形式进行着自我约束，避免故事发展中出现意想不到的波澜或异常。他们的行为原理并非以善恶为规范，而是为了维持和谐，似乎可以牺牲一切。

从这个视角来看，家庭中女性的愤懑自然被看做与小津的电影不吻合。出于这个原因，人们认为后期小津电影中鳏夫们的故事全都描绘了父亲——他将精心培育成人的女儿嫁出去——的悲哀，因而容易忽视出嫁时女儿们的复杂心境。事实上，不仅是鳏夫笠智众，以中村伸郎为首的许多有妻室的人也都极力渲染了作为新嫁娘的父亲的悲哀。而且，小津本人也围绕着《东京暮色》说过这样的话，描绘被妻子抛弃的男人的孤独是这部电影的主要目的。倘若如此，在这部电影中，有马稻子将围巾从脖颈处妩媚地取下来的动作仅仅是一种极为次要的插曲吗？《秋刀鱼之味》中岩下志麻专门在脖子上挂着一条引人注目的条纹毛巾，在父亲面前突然将它取下来，这种最终会消解的愤懑仅仅是一个小小的反抗动作吗？《彼岸花》中田中绢代将已抱在怀里的丈夫的西服以非常严肃的神情扔到榻榻米上，这样一种正儿八经的动作是一个例外吗？

当然，小津并没有将置身于激烈身心动摇之中的人物完全驱逐出作品。不仅没有，甚至有时还有不少挥舞拳头、动用暴力的人物出场。事实上，《东京暮色》中的有马稻子在人影稀疏的街区餐馆里挥手打了优柔寡断的恋人田浦正巳一个耳光，然后一头冲入潮湿的暗夜，这样的情景不仅出现在小津本人所认为的失败之作当中。正如众所周知的那样，在理解和接受事物方面还很幼稚的孩子们由于小小的不和而辱骂父亲，遭到一阵毒打。自默片时代以来，小津常常描绘这种场景。实际上，随着时代的发展，像从《我出生了，但……》中对父亲的社会身份产生怀疑的兄弟到《麦秋》或《早安》中对父亲不履行约定的行为毫不饶恕的兄弟，这些孩子都以过激行为表达极其愤懑的感情。哥哥拼命抱住父亲的腿或腰，弟弟在旁边帮忙，由于他们不是父亲的手，最终两人决定离家出走。我们在“饮食”一章中已经作了详尽分析，这种逃避行为的含义都来自无能为力的父亲

面对孩子们无法接受家庭经济窘迫状态时的一种焦虑。《我出生了，但……》中吉川满子双眼含泪地对丈夫斋藤达雄说道：“你就不能再对孩子温柔点？”看到这里，我们会感同身受，但两个幼小孩子无谓反抗的表演诱使我们微笑。不管怎么说，这并没有从根本上导致家庭和谐的崩溃，甚至通过这个小小的波澜，更强化了家庭纽带，故事情节的发展没有发生剧烈的变化。

当然，更严重的是成人之后的男人们所爆发出的激情。《东京之女》中江川宇礼雄得知姐姐从事的是不正经职业之后，自杀身亡。这里需要注意这样一个事实，即毫无顾忌地呈现出愤懑之情——这似乎与被认为是小津风格的达观等没有任何关系——的大多数人物，都是暂时离开家庭的“外面”的人。实际上，在《风中的母鸡》中，出于激愤之情，佐野周二将妻子田中绢代从楼梯上推落下去。

【195】佐野周二是一个对战败后不久日本社会的动荡不安毫不知晓的复员军人。在《户田家的兄妹》中，佐分利信对母亲和妹妹遭受到的不公正待遇感到十分激愤，将哥哥嫂子和姐姐姐夫从宴席上一对一对地赶走，他是一个在中国大陆找到生计的幼子。《浮草物语》和《浮草》中巡回艺人们的老板也是如此，他过了很长时间才回到私生子居住的村庄，为了和儿子见面，他长时间地逗留在老相好的家里，与同来的女演员发生激烈的口角，甚至向她挥舞拳头。巡回艺人的愤懑对女人没有任何说服力，由于它发展成为男女之间对等的口角，因此甚至也许可以说这是单口相声中常见的因争风吃醋而引起的争吵模式。与此相反，从战场回归的军人和从国外回国的人都是一些象征着小津风格的家庭不完整性的人物，他们爆发出的冲动激情，可以说是一种从“外面”——距离行使父亲的权力相当遥远——回归的仪式。无论如何，在小津电影里，愤懑是家庭之外的人所专有的动作。

愤懑

这样，我们就能理解《秋日》中冈田茉莉子突如其来的愤怒了。从角色方面说，她只不过是司叶子——她马上就要结婚了——公司的同事，她与美貌的寡妇原节子既没有亲戚关系，也不是原节子丈夫的老同学，更不是他的情人。也就

是说，对爱管闲事的男人们——四处奔走，忙于寡妇原节子的再婚或者她女儿的婚事——来说，她完全是一个“外面”的人。冈田茉莉子可以说是处于边缘的女性，当她突然开始承担起中心角色的任务时，这部电影的有趣之处就出现了，超过了人们的预期。但承担中心角色任务的契机是她那为亲密同事着想的无法抑制的愤懑之情，因此，也许她是到目前为止我们所看到的小津风格的作品中体现愤懑主题的最理想的人物。

冈田茉莉子突然闯进大学教授——他是司叶子亡父的朋友——的研究室，通过仔细打听，终于了解到谁是帮凶，于是她与司叶子两人犹如绑架似的，拽上公司高管，闯入其他公司的部长办公室，似乎要让部长放下手中的公务，一起到接待室去。在这里，她们的动作让人感觉似乎是毫不妥协的检察官，之所以说“似乎”，是因为小津根本没有将这个经过——她们为什么能够对第一次见面且年龄大得可以当父辈的这些男人采取如此大胆行为？——展示在画面之上，只是让在佐分利信的办公室门口露了一小脸的北龙二害羞地说了一句“事情可真奇特啊”，作了一个简单的概括而已。针对佐分利信的“究竟怎么了”的提问，北龙二的回答完全不得要领：“来了个怪人。”“怎么了？”“唔，你见见她好了。”“谁呀？”佐分利信满头雾水地从办公桌旁站起身来。

从突然间来了个“怪人”、“事情可真奇特啊”这样的话语当中，我们可以察觉到，似乎在这些男人身上发生了某种难以对付的事情。实际上，在接待室，人们看到的是年轻女子毫不从容镇定的检察官似的综述以及男人们——这个年龄的人的从容镇定并不令人奇怪——有点不知所措的自我辩解。即便是对这部电影此前的情节有所了解的观众，也不会预料到即将步入老年行列的三个同窗的男人与冈田茉莉子——她只不过是司叶子的同事而已——在同一个空间相遇，正因为如此，不仅这里的出场人物，连观众也充满了突如其来的惊奇。这个年轻的女性匆匆地介绍了一下自己之后，就对这些男人指责道：你们知道你们对寡妇再婚的不负责做法给自己朋友的女儿造成了多大的伤害吗？冈田茉莉子是名副其实的自“外面”而来的突如其来的闯入者。从这个意义上说，也许可以说她与《户田家的兄妹》中的儿子——刚刚从国外回来，在宴席上教训哥哥嫂子、姐姐姐夫——十分

相似。或许她也与《东京暮色》中的有马稻子——带着思绪万千的表情，穿着外套站在母亲面前——有某种共通之处。

【197】 不过，《秋日》中冈田茉莉子突然的愤懑与《户田家的兄妹》或《东京暮色》中的不同，她只是由于偶然的机会使得画面的连续性发生中断，使观众发出意想不到的微笑。摄影机没有把房屋结构和全体在场人员都纳入到画面中，而是用非常局促的构图将冈田茉莉子表情严肃地站在那里瞪着一双眼睛的表情与分散坐着的男人们目瞪口呆的表情对立起来，在这个场景中，作为一个喜剧作者，小津非常爽朗地表现出他的灵感。小津安二郎——对老朋友冈田时彦的遗孤进入松竹公司的反应应该很敏感——为了充分地展现出冈田茉莉子所具有的潜在的喜剧天赋，很有可能故意构思了这个场景。

人们劝冈田茉莉子说：“哦，还是坐下吧。”但她爱理不理地说：“我站着就行。”她对年长的男人们根本无视女人心思的言行打心眼里感到愤恨，非常恼怒地说：“这有什么有趣的？”一个好像企业干部似的人，他不仅牢牢记住了自己的名字，还亲切地叫道：“不过，百合小姐。”试图将话题引开，这人是佐分利信。冈田茉莉子打断他道：“敬请叫我百合子。”另一个人插话说：“我已经作了说明。”她对这个人——中村伸郎——投去请闭嘴的言辞：“我没有请教你。”冈田茉莉子这样的表现中透出一股凛然之气，对此，我们不由得想送去喝彩。她虽极其愤懑，但又没有为情感所主宰，一个劲地想摆脱男人们玩弄的老到策略，面不改色心不跳地责备对方的不是，她的这种举止异常坚定，老男人们也只有死了心：无法发挥平时的诙谐来插科打诨。在后期小津的电影里，旧制高中的同窗们在唯一一位愤怒的女性面前，从未如此丢过面子，因此，这里一定发生了一些特别的事情。实际上，在小津的作品中，第一次参加演出的冈田茉莉子在佐分利

【198】 信、中村伸郎、北龙二等面前，名副其实地“光彩夺目”。究竟是什么让这种现象成为可能的呢？

如果我们看一下小津战后的一系列电影，可以知道冈田茉莉子扮演的女主角密友的角色可以说是同《晚春》中的月丘梦路或者《麦秋》中的淡岛千景构成一个系列人物。但是，在小津电影中，她被赋予了愤懑这个特殊主题下的生动形

象，而且，她那纯洁无瑕的动作或语言表达甚至飘溢着未经雕饰的幽默，因此，表演闯入者的冈田茉莉子的存在使得这个场景中有一种从未有过的神清气爽之感。

这种神清气爽的印象究竟是什么呢？她越是撅着嘴指责对方，越诱发出一种不合时宜的滑稽感，因而将男人们的武装解除得一干二净，这个特别鲜明的年轻女性形象在小津风格的作品中究竟处于怎样的地位？的确，对某些人来说，也许只能用来了一个“怪人”，使得事情变得很“奇特”来形容发生了出人意料的事情。但这也让人们感到它起到了一种强烈批判的功能：老男人们的语言非常贫乏，他们只能用那样的语言对这位“女检察官”的最终陈述表达自己看法，他们不愿意承认贫乏语言所带来的意想不到的变化，想维持现状。诚然，他们当中的一个人事后这样回忆道：“这种情景偶尔来一次也好。”但小津难道只是想换口味似的——“偶尔来一次也好”——表现出这个女性的极其愤懑吗？这个女性在感到绝望的同时，不愿意接受事态的发展，即便错了，也要维持秩序，为此，她绝不牺牲自己。

如果是对愤懑的主题有所了解的读者，一定马上就会理解，这个场景所带来的神清气爽之感并不是“偶尔来一次也好”的东西所具有的特殊价值，而是来自忠实重复的动作在这里表演出乎意料的现实的行动。实际上，在小津电影里，【199】唯有女性能够置身于愤懑的情感之中。不过，她们一旦出现在父母或丈夫面前，愤懑就止于被表现了的动作，不会以实际行动来打动对方。当《秋刀鱼之味》中岩下志麻从脖子上将条纹毛巾取下来时，当《东京暮色》中有马稻子从脖颈处将围巾解下来时，当《早春》中淡岛千景将挂在脖子上的毛巾取下来握在胸前时，或者当《彼岸花》中田中绢代将抱在怀里的西服扔到榻榻米上时，甚至当《小早川家之秋》中新珠三千代从衣柜里将父亲的和服取出来扔下时，尽管愤懑的动作无疑被表现了出来，但家庭里所有的成员从来没有预想到它的含义。不过，这个被表现的动作确实刻写在小津风格作品的表层，只有“外面”的存在才能留下此痕迹，能将这个本来潜于内心的动作明显地表达出来。

作为一个“外面”女性，《秋日》中的冈田茉莉子完全就是这种使愤懑动

作得到明显表达的人物。这个场景之所以令人感到痛快，是因为将她们本人的几个动作明显地表现了出来，而之前从未在她们身上看到过这些动作。而且我们能够从总体上把握由这种被表现的动作用的痕迹组成的复数动作的含义，是因为我们不是将电影作为故事情节来消费，而是将它作为作品来观看，只有体会到这一点的人才能够把握住它。观看，其实并不需要任何复杂的程序，只要对画面上展现的各式各样的运动非常敏感就可以。我们吃惊于岩下志麻那条纹毛巾从脖颈处到膝上的位移运动，毋庸置疑，这是每个人都拥有的平等权利。通过行使这个权

【201】利，人们无疑体会到小津风格的东西与小津风格的作品之间的距离。



九 欢笑

仪式之后

在小津安二郎的电影里，不知为什么，高声大笑的情景是作为一种群体性现象出现的。在小津的世界里，一个人的笑声被刻意地排除在外，似乎它是一个不可能存在的矛盾。当然，所有人物都带着微笑出场，面对观众，投来毫无敌意的视线。但可以说小津的摄影机不会从正面捕捉他们发出笑声的那一刻。几乎在所有的场景中，偶然聚集在某个地方的人们，由于共同拥有同一时间和空间，不知不觉中融入爽朗的笑声当中，并非由于他们的话题涉及滑稽的事情。这个场景不是谁在笑，而是传来阵阵笑声。而且，在笑声回响之时，我们很少能够同时看到笑脸的形象。小津一定是将作为音响的笑声首先表现在影像中，他似乎在告诉人们，让观众看到笑脸和让观众听到笑声在本质上是不同的体验。

实际上，当摄影机以慢一拍的节奏将开怀大笑的人们拍摄下来，呈现在银幕上时，欢笑的人们神态自若，沉浸在与朋友欢聚的气氛之中，并没有发觉他们的

【202】笑声传得很远，甚至传到远处其他人的耳朵里。从这个意义上说，小津电影中的笑声几近于无意识的机械反应，是缺乏主体的集体动作，说不定还会形成一种没有责任感的环境。因为从中我们有时能够感觉到出于朋友意识的并非刻意策划的排他性。那么，通过小津风格的笑声中声音与影像之间些微的差异和匿名性的无

意识排他性，我们究竟理解到了什么呢？

首先，小津风格的笑声与其说是描绘性的，不如说很显然是具有叙事功能的音响符号。因为，当故事情节背景转移到与此前不同的空间时，置身于新场景中的人们就像是为了凸显这种背景的变化似的，开怀大笑。在这个笑声中，我们的确能够感受到无意识的排他性，但仅就笑声的回响来说，可以说具有预告的功能：一个新的段落即将开始。在小津电影里，笑声也许就是一种与欢笑主体的意志毫无关联的抽象符号。实际上，在许多场面中，它宣告了远离家庭日常生活的仪式时间的开始或终结。

例如，我们看一下《秋日》中男人们两次发出的匿名笑声。在电影开场举行法事之后以及快结束时婚礼之后，几乎是完全相同的人们发出纯真的笑声。但正如我们前面提到的，这一刻，欢笑的主体被排除在画面之外，人们看到的只是女佣悄然端着托盘经过之后空无人影的饭馆走廊。在这个短镜头的背景里，不知从哪一个包间里传来一阵欢笑声。

也许是受到月光照射的缘故，走廊最里面的墙壁上晃动着水的反光，这个饭馆好像位于河岸旁。在走廊的镜头之前，穿插了这样一个镜头：薄暮的空中浮动黑色大桥的剪影，映在左手边的拉门上，因此，如果有人对 20 世纪 50 年代后期东京的风景有所记忆，那么他会很自然地理解到，饭馆位于隅田川的旁边。此时的笑声也许是在芝^①附近的寺院里做完法事的人们从宗教仪式中解放出来的一种象征。不管怎么说，这是在与家庭不同的空间中表演的集体动作。实际上摄影机离开诵经声不断的正殿，然后是不同机位的几个寺院内部镜头，紧接着是大桥的剪影镜头，之后就是饭馆无人走廊的镜头。在此期间，低沉的诵经声和木鱼声变成了蒸汽船发动机的声音，后来这个单调的发动机声音又被笑声所掩盖，这一系列音响蒙太奇，在既不使用淡入/淡出，又不使用叠印的后期小津电影中，形成了一个典型的、同向非日常性场景转变相关的节奏。这时，在新场景中可以说根本没有出场人物或乘公交工具，或乘包车离去的情景。他们常常已经置身于其

① 东京的地名，位于东京都港区。

他空间之中，故事情节之所以能够追上他们，是因为它有这样一个契机，即从看不见的房间里传来阵阵笑声。

在《秋日和》中，将蒸汽船发动机的声音从画面上一扫而净的笑声究竟是谁发出的？紧随的镜头当然马上为我们解开了这个谜。佐分利信、中村伸郎和北龙二三人围坐在日式房间的宴席旁，在他们面前，坐着身穿带有家徽的黑色丧服的原节子和司叶子，脸上露出微笑。在这之前的寺院场景描绘的是一个男子——原节子的丈夫，即司叶子的父亲——的七周年忌辰，所以，会餐者的表情与葬礼刚结束时的情景截然不同，带着点无忧无虑，这是理所当然的。在这里，我们听见笑声并不会产生不合时宜的感觉。抱怨诵经时间太长的男人们都是原节子先夫的大学朋友。他们提到原节子娘家在本乡三丁目附近经营一家药店，我们从中可以得知，这三人好像是东京帝国大学毕业的。^① 不过，重要的并不是确认三人所共有的学历，而是确认在这个笑声回响之后的宴席上，三个中年男子谈论的究竟是怎样的话题。

在这个饭店里，男人们的话题基本上限定在两个方面。首先吸引他们注意的是美丽的独生女司叶子的结婚问题。如果说后期小津电影中主要人物是无比苦恼于适婚女儿终身大事的父亲，那么在《秋日和》中，这个父亲已经去世，因此，他的好朋友们——好像他们是所供职机构的头目——忙于替他的女儿找一个夫婿。这三个好友或者刚刚嫁女，或者也有一个适婚女儿，他们能否胜任这个工作还存有很大的疑问，虽说这是对过世朋友的一种责任感，但如果看做是出于他们对美貌寡妇的一种执念，也是成立的。结果就是，第二个话题自然而然地转到原节子年轻时的美貌。这个话题是男人们在母女都离席之后提到的，佐分利信和中村伸郎深有感慨地说：她的魅力至今未减。他们都有共同的苦涩回忆，大学时每天都往药店跑，但最终他们心目中的美丽女子被朋友夺走了。这个记忆成为他们酒席上一个常说的歪理，即以美人为妻的男人会早死。朋友们开玩笑地向发胖的饭馆

^① 东京大学（1897～1947年之间称为东京帝国大学）的一个校园就位于东京都文京区的本乡，故而有此说法。

老板娘问道：您丈夫很健康吧。这个笑话使得他们哄堂大笑。对高桥丰扮演的丰腴老板娘来说，这个笑话完全不知所云，关于这种笑声的功能我们以后再说。

妻子死后，北龙二就过着单身生活，他不经意间说出无论从哪个方面看，比起母亲来，还是女儿更有魅力，于是，就像是出于意外的安排，他和原节子的婚事被当做话题，北龙二本人也显示出少有的热情，但由于关键介绍人中村伸郎自私的优柔寡断，情况变得混乱不堪。关于此事的原委这里不涉及。但需要指出的是，《秋日和》的故事主要围绕着这样两个事实展开叙述：年龄不同的两个女性的结婚和再婚的可能性逐渐加大或减小，以及关注事态发展的爱管闲事的男人们的一喜一忧。总之，女儿的结婚与寡妇的再婚同时进行的叙事结构与《晚春》基本相同，只是改动了丧偶者的性别。这个结构的基本形态是由以笑声开始的宴席对话所框定，因此，尽管饭馆场景看上去无忧无虑，但很显然其中蕴涵着重大的叙事功能。自然，《秋日和》中回响的第二次笑声也发挥了与此相当的作用。【205】

司叶子顺利迎来婚礼的当晚，爱管闲事的男人们在婚宴结束后，再一次来到隅田川河畔的饭馆里打发无忧无虑的时光。不用说，新娘司叶子和母亲原节子都没有出现在这里，在人物结构方面，很显然与做完法事后的情景大不相同。然而，这里的场景也是先从无人走廊——流过附近的河水反射在走廊的墙壁上，晃来晃去——的镜头开始的，在这个镜头之前，又一次重复了先前我们看到的大桥剪影，因此，我们不得不重新意识到小津电影中序幕部分和结束部分的完美均衡性。在这里，没有笑脸的男人们的笑声作为一种符号——宣告从婚礼上新郎新娘拍纪念照的场景直接转向饭馆包间——的确发挥了作用。从半开的拉门间隙中，我们虽然被从远处窥视佐分利信——他正沉浸在欢声笑语之中——侧脸的镜头所吸引，但此后的一系列画面与做完法事之后的场景比几乎没有变化。中年男子们在饭馆这样一个“神圣领地”为刚刚离开他们身边的美貌的母亲和女儿端起酒杯，然后大家开起只有他们之间才能够理解的无聊透顶的玩笑，阵阵笑声不绝于耳。但这个笑声比在无人走廊听到的更加微弱，缺乏鲜明的符号性。因为其实此处并未发挥叙事功能的中年男子们必须从情节中隐身而退。事实上，摄影机通过拍摄寝室中的原节子——她身穿和服独自一人回到公寓——以及她那略微低下的【206】

安详侧脸，将作品引向结束。当然，她没有向任何男人表露出她那孤独、沉默的表情。

微妙区别的不存在

后期的小津电影里常常描绘到班会情景，这个情景由我们前面所说的笑声和笑脸之间的微小差异而引导出来。遗作《秋刀鱼之味》中的班会场景也不例外。镜头从在办公室办公的中村伸郎沉默的侧影突然转向繁华大街上的夜景，随着音乐的响起，饭馆的大灯笼与隔着窗户看到的走廊的镜头形成一个纵向构图。这时，回响起男人们的笑声。四十年后同窗聚集的段落与笑声一道开始，在无人的走廊里听见的笑声盖过了音乐声，与之前的电影没有区别。无人走廊和回响在那里的笑声的镜头在后期小津电影中似乎已被系统化，但它并未给人单调的印象，也没有成为被具体分析的对象。

这个画面的结构与音响蒙太奇所要告诉人们的无非是，这部电影的作者非常严格地抑制着象征性细节的凸显以及有效压缩了的时间/空间处理方法。作者有意避开了这样的剪辑——让人感到随着时间不知不觉的流逝，场景也在不知不觉间发生变化。正如《小津安二郎：电影的诗学》的作者大卫·波德维尔指出的，
 【207】小津基本上是在1933年左右，“为了设定所有的场景而采用提喻法”，“就像是打字机代表了公司，拳击场表示了健身房，萨克斯表示了夜总会”。（杉山昭夫译，青土社，第408页。）默片时代，在处理时间/空间方面，为了说明日期，甚至还使用了字幕，与此相较，后期的小津电影中，伴随着音响，提喻性很明显有所减弱。实际上，无人走廊的形象不能说通过部分象征了整体的饭馆，事实上，正如我们后面所看到的，这也有可能是个人住宅的走廊，这个形象里包含着难以马上识别的模糊性。不管怎么说，后期小津电影中时间的推移和空间的移动——既缺乏对深刻意义细节的凸显，又没有对事态发展的有效压缩——直接得有点生硬，随着这种变化而来的微妙区别被排除在外了。或者说一切都呈现在表面，不存在排序问题。但是，许多提及小津电影缺陷的人丝毫没有指出他在方法

上排除了微妙区别和排序问题，这一点非常令人不可思议。

正如我们前面所说，小津从来不描绘移动中的时间/空间。实际上，也可以说，在他的电影里，从来没有描绘过从一个地方向别处移动的人物。虽然《小早川家之秋》的中村雁治郎瞒着家人，造访京都浪花千荣子家的场景中，非常细致地描绘了他拐了个弯进入小巷的脚步，但我们很快就明白，这并不是表现老人急匆匆地前往老相好家的情景，而是出于这样一个策略：让跟踪的用人躲起来。此外，《日式吵闹朋友》的最后一个场景中——卡车与列车并驰，列车中乘坐着与男主人公关系亲密的女性，或者《茶泡饭之味》中特快列车疾驰而去的情景中——车上坐着离开丈夫的木暮实千代，或者《麦秋》中横须贺线的上班风景中，尽管摄影机有时对向运动着的交通工具中的人物，但在这里，车辆的奔驰本身被主题化了，它的目的并不是描绘在新场景中移动着的出场人物。这一点从《东京物语》中就可以看出端倪：老夫妻俩在尾道与东京之间来往旅行的过程被轻描淡写地省略掉，作者并没有表现车中情景。小津电影里根本不存在人物移动的中间地带，所以，将衣物等放到旅行包中的笠智众和东山千荣子突然间就出现在长子山村聪的家门口。就这样，小津风格的存在常常不经过任何中介就置身于一个新的场景之中，这就是小津安二郎非常残酷的“直接性”。这种“直接性”与成濑巳喜男在《山之音》——同样是表现从镰仓到东京上班途中的情景——中表现的车窗外流动着的风景形成鲜明对比。因为小津非常严格地拒绝了中间地带的抒情——这是自默片时代的《与君别》之后，成濑常常引入画面的东西。当然，我们在这里并不是追问究竟哪种方法略胜一筹，关键在于我们想指出这一点：即随着年龄增长，两位电影作者都开始不喜欢移动摄影，针对人物背后流动的风景，两人以完全不同的态度加以表现。

作为有意识地抑制非常电影化的时间/空间处理法的第二个例子，可以举出排除“接近”这种动作的方法。场景即便是设定在乡村饭馆，小津也没有用长镜头表现出那里的外景，他拒绝使用视觉及心理上的由远及近、由外及内的透视法（perspective）。面对新的饭馆包间背景，他突然间就将摄影机放置在走廊里——这应该称为内部的世界，让笑声回响在这个无人的空间里。这也是“直接性”的

一种表现，从排除中间性的媒介这个意义上说，这个“直接性”只能用不近人情来形容。小津从正面拍摄的镜头只限于人脸，以建筑为例，尽管它是许多出场人物展现身姿的重要背景，但摄影机一定是从其侧面或内部接近它。

《秋刀鱼之味》中的饭馆不似《秋日》中的那样高雅，但在构图方面没有任何变化，在这里，送菜肴的女佣也转瞬从画面中走过，走廊顿时变成无人的地方，在这个镜头中，从附近的包间里传来一阵开怀的笑声。以此为契机，当摄影机转移到室内时，围绕着恩师东野英治郎——他有一个“葫芦”的外号——的晚宴已达高潮。在这里，观众略微迟了一些时间才看到这个已经开始了的宴席，但小津似乎每次都在避免描绘一个事件开始和结束的那一刻。实际上，当人们看到《东京物语》结尾的葬礼或《彼岸花》开场的婚宴时，这两个仪式都已经开始了。

在《秋刀鱼之味》中，小津并没有描绘婚宴本身，事件的发展显示出更加彻底的形态。在二楼日式房间这个女儿的“神圣领地”里，妆扮成新娘的岩下志麻和父亲笠智众之间的分别场景几乎是重现了《晚春》中原节子和笠智众的分别场景，在以几个不同机位拍摄空无一人的女儿房间的过程中，音乐响起，突然摄影机转向其他房间内部，从灯光的角度看，很明显是晚上的情景，以纵向构图表现无人走廊的那一刻，忽然响起的男人们的笑声盖过了音乐。紧接着，坐在中村伸郎客厅中的笠智众和北龙二脱掉礼服之后，开怀畅饮的身姿出现在画面上，这里笑声和笑脸之间的偏差无疑在宣告，对笠智众来说，女儿婚礼这种非日常性的漫长一天的结束。结婚仪式现场的情景被省略掉，时间从上午一下子过渡到半夜，空间也非常大胆地从笠智众的家转移到朋友中村伸郎的家。主人中村伸郎换上了便装，其妻子三宅邦子也没有穿带有家徽的黑色和服——她很有可能在婚礼上穿过，他们都已经换上了平常穿的服装，因此，我们可以知道，场景转到这个家之后，已经过去了很长时间。小津只是通过一个笑声就表现了这个过渡和转移。

【210】小津既没有打算表现在空间性的中间地带进行移动的场景，也抑制着使用长镜头表现主要背景的外景，而是从侧面进入事件发生的背景中。因此，通过笑声，他开始表现的无非是一些段落。在这些段落中，小津丝毫没有在意作为插曲的班会或中村家中的老友聚会已经开始了。在这里，以笑声回响在无人走廊开始

的场景只是将女儿嫁出去的笠智众独自过夜的段落。他虽受到款待，却出乎意料地早早地离开朋友的家，顺便去了一个酒吧——在这里有一个与亡妻长得有点像的老板娘，然后回家，当等他回来的长子夫妻回去后，他独自一人待在厨房，也不答理二儿子的招呼，然后慢腾腾地勾着背坐在通往二楼——女儿的房间就在那上面——的楼梯口处。当然，从叙事的角度来看，这里我们所看到的段落和插曲之间的偏差并不是特殊的，任何电影作者都拍过与此相似的场景，或不得不拍这样的场景。但小津特意夸张地将它通过笑声和笑脸之间的偏差表现出来，我们不得不说他是一个特殊的导演。为了将这个特殊性作为一个电影的现实来把握，我们最好再倾听一下先于笑脸出现的笑声。

走廊与廊檐

在《小早川家之秋》中，人们也可以听到两次缺少笑脸的笑声。而且与《秋日》中的场景一样，这两次笑声都在非日常性的仪式之后响起来。第一次也是在河边的饭店里。我们从此前的台词中了解到，在中村雁治郎亡妻的忌日里扫过墓之后，人们打算在岚山^①吃饭，所以亲眷们可能汇集到饭店——或许位于保津川^②旁，围着餐桌聚餐。之所以说“可能”，是因为我们前面所说的“直接性”的时间/空间移动形成了一系列画面，因此我们不仅没有看到居住在滩^③附近的一家人是如何移动到京都的，而且也没有看到他们来到饭店或在包间里用餐的情景。《小早川家之秋》中男女声音混合在一起的集体笑声无非是一个宣告聚会——它作为一个插曲出现——结束的符号。但是，这里的笑声并非来自无人的走廊，而是与饭店廊檐——吃完饭后，离开宴席的原节子与弟妹司叶子并排坐在这里，她们将视线投向未入画面的河流——的镜头重合回响的。两人默默无语，朝着突然响起笑声的方向望去，这笑声就像是一种暗号，她们离开了廊檐。摄影

① 日本地名，位于京都市西部。

② 日本京都的一条河流，流经岚山附近。

③ 日本地名，位于神戸市。

机拍摄笑声主体时，原节子和司叶子的身影已从廊檐处消失了。

在这里，笑声也是先于笑脸出现，当这样以慢半拍的节奏描绘宴席情景时，围着父亲中村雁治郎享受着聚餐快乐的男女亲眷们极其自然地开始谈论起司叶子的婚事。无论是《秋日和》中做完法事，大家晚上聚到隅田川旁边的饭店，还是《小早川家之秋》中扫完墓后，大家白天聚到保津川旁边的饭店，先听见笑声，然后才出现在画面上的人们在宴席提及的话题一定是女儿的婚事，在这种情景下，这两部作品的场景或人物关系尽管不尽相同，但必须说仍是惊人相似。而且，在这里，围绕着原节子与弟妹司叶子——她们不是亲子关系——展开了不同的话题，关于前者是再婚，关于后者是结婚。笑声一下子凸显出故事情节在结构上的类似，关于这个笑声，我们在各种场合下都有所耳闻，在这里再一次指出这个事实。

如果从相似这一点来看，小津所有作品的剧本里都没有留下走廊或廊檐下回响着笑声的记述，可能是在脚本完成之后，根据情况加上笑声。当然《秋日和》【212】中做完法事后的饭店聚餐与《小早川家之秋》中扫墓后的聚餐有着巨大差异。这是因为保津川边的饭店廊檐下回响的笑声很显然蕴涵着排除性的功能。留在包间里会餐的人们都是夫妻，甚至连提议给妻子扫墓后在岚山用餐的中村雁治郎也常常出入于情人家。原节子和司叶子一边向响起笑声的方向望去，一边悄然离开廊檐，是因为她们两人拥有与聚餐者不同的问题。当留在包间里的亲眷们就像是谈论外人似的开始提及司叶子的婚事时，对此感到焦躁不安的姐姐新珠三千代话中有话地责备父亲与情人来往的自私行为，她说道，你们只热衷于女儿出嫁一事，但谁也没有打心眼里考虑过她的幸福，说完就离开了宴席，脸上带着僵硬的表情，独自站在廊檐下。就在这一刻，插入了并排站在河边的原节子和司叶子的俯拍镜头。

关于这个美丽的场景，我在“观看”一章中已经有所涉及，这里不再重述。但是，我们不能忽视，发挥了排除功能的笑声既是宣告会餐结束的符号，同时也具有一种叙事的功能——引导出并排坐在水边的姑嫂相互交流视线的段落。都没结婚的两人随着笑声的响起，离开宴席，在保津川的岸边就男女爱情问题发表了

自己的看法，随时都会被问及年龄的美貌寡妇和结婚前的年轻女子相互交流着某种默契，这种默契是家庭其他成员所无法理解的。两人从亲眷们在饭店的包间里发出的无意识笑声中被排除出来，尽管她们是小早川家的一员，但却是非常特殊的女性，与家庭其他成员并不拥有共同的利害关系。在《麦秋》中，在镰仓海岸边相互交流的原节子和三宅邦子也是这样的人物，小津对姑嫂这样一种关系显示出一种我们无法忽视的执著。其关心程度看上去比《宗方姐妹》中田中绢代与高峰秀子这样的亲姐妹更加强烈。有时这种执著与其说是针对电影中的人物，不如说是针对扮演这个人物的女演员。实际上，小津在导演《小早川家之秋》时，试图特意审视这两位《秋日和》中扮演母亲和女儿的女演员，我以为这一点非常明确。

在这部作品中，响起第二次笑声是在那天晚上。在保津川的岸边，司叶子并不是朝着身边的原节子，而是仰望晴空，说了句“天气真好”，就在这个瞬间，时间和空间又以小津风格的直接性作了飞跃，摄影机突然间就摆放到小早川家的廊檐下，以纵向的构图拍摄了盂兰盆节时挂着灯笼的无人走廊。毋庸赘言，一片笑声从这里响起。在客厅里，家里人欢快地回忆起仅仅一天的岚山之行，比笑声慢一拍，他们出现在画面上。在这里，笑声与笑脸之间的偏差很显然也是作为宣告扫墓与会餐这种非日常性时间结束的符号插入电影当中的。与此同时，这里也蕴涵了宣告新事件开始——刚刚还神清气爽的中村雁治郎突然间身体出现急剧变化——这样一种叙事功能，因此如果我们错过了小津电影中响起的集体笑声，很有可能抓不住故事情节的脉络。尤其是如果我们忽视了无人走廊的形象——这一切并没有一一写进剧本中——所发挥的重要叙事功能，也许就会认为小津电影是缺乏事件的日常单调的重复。其实，就客厅来看，决定性的事件应该是在其内部的廊檐或走廊这样一些周边地方伴随着极其日常性的音响发生的。所以，我们一定要避免错过并不与笑脸同步的笑声。

排他性

恐怕没有人不知道走廊为何物，也肯定没有人不知道笑声是什么。尽管如

此，当众人皆知的走廊和笑声融为一体时，就没有人知道那里究竟发生了什么

【214】情。小津安二郎尝试着将走廊与笑声——谁也不知道它，甚至人们都不了解自己并不知道它——作为一种视觉性的/音响符号展现在人们眼前。我们之所以很难理解由众人皆知的细节组成的小津作品，是因为小津在各个地方都若无其事地安排了这种尝试。也正由于如此，面对小津的画面，人们必须调动所有的视觉和听觉能力。

当然，笑声与笑脸之间的微小偏差是以音响与影像同步为前提的，因此人们很容易认为这是默片时代的小津很难设想的手法。的确，这可以说是后期小津电影中——这时他开始较多地描绘饭店中的同窗聚会或家庭聚餐的情景——所特有的画面处理方法，但是，我们必须指出，在拍摄有声电影之前，放声大笑的匿名的集体性和排他性就引起了小津的兴趣。当然，那时的笑声是听不见的，但取代笑声的是许多笑脸的形象被剪辑展现出来。例如，《我出生了，但……》中，父亲上司的豪宅里举办了一个电影放映会，斋藤达雄的两个儿子出席了那个放映会，如果我们想起这个场景，都会承认这个事实。

坂本武扮演的公司高管是一个赶时髦的人，他或者手握网球拍，或者摆弄 Pathe Baby 9.5 毫米摄影机，这个情景在画面上出现了好几次。一天晚上，他在自己家里举办了一个电影放映会，邀请手下的公司职员出席。在豪华的会客室里，沙发与平时并无二致，这里就是放映厅。除了公司职员，高管儿子的同窗们也受到邀请，斋藤达雄的两个儿子也带着极大的期待将身子埋在沙发里。孩子们看到银幕上出现狮子时，互相开着玩笑；看到斑马时，围绕着斑马究竟是黑底白纹还是白底黑纹这样一个不合逻辑的问题展开争论。职员斋藤达雄对此加以制止，自己却出现在银幕上，做出各式各样的滑稽动作和表情，以此极力谄媚上司，对

【215】此，无论大人还是小孩都会心地发出一阵哄堂大笑。旁边高管的儿子对斋藤达雄的两个儿子说道：你们的父亲可真是个有趣的人啊，同窗也都一起笑了起来。看到这个情景，斋藤达雄也害羞似的笑着。两个儿子无法认同这些笑声，他们意外地亲眼看父亲的谄媚之情，感到屈辱，陷入了沉默之中。他们在充满无声笑声的黑暗会客室之中孤立无援，就像是看到不该看的一幕，默默地离开放映会场，以

非常愤懑的心情踏上回家的路程。

大卫·波德维尔认为《我出生了，但……》是一部“有倾向性的电影”，他说，这部作品是“以行使社会性权力为主线进行结构的”，它比这个时期的其他作品蕴涵着更加明确的“教训”。（前掲书，第379页）从题材——企业社会开始形成时底层工薪职员一家人的无力感，以及在这个社会中必然发生的父权丧失——的意义上，可以说大卫·波德维尔的这个说法大致没错。如果我们从公司高管的家庭影院中也能够看出它呈现了一种“社会性权力”关系，那么，我们就很清楚地知道从这个放映会所引出来的“教训”是什么了。不过，即便我们不固执于“权力”这个词语，我们也不能忽视它所描绘的一种柔和的、日常性的力量关系——这个放映会的场景同公司高管和其职员之间这种社会阶层的秩序并无关联，这个关系与小津风格的主题一道被表现出来。

有这样一个细节——很奇怪，波德维尔并没有指出这一点，即公司高管的一个隐私通过银幕上他与市中心街头遇见的艺伎们的交谈镜头暴露出来，同时表现了必然看到这个情景的高管夫人在夫妻关系中的优势地位——就像是预告《淑女忘记了什么？》似的。在这里，任何人都可以察觉到这样一个事实：从这以后，坂本武不得不在妻子面前过上“抬不起头来”的生活。但比这更加重要的是，我们可以确认，这里呈现出一种在与社会性权力完全不同性质的空间里形成的、小津风格的笑声及其排他性的力量关系。事实上，斋藤达雄的两个儿子并非仅仅因为【216】接触到父亲令人意外的社会劣根性而感到愤懑。他们无论如何都接受不了的是他们第一次体验到的现实：在父亲的滑稽动作所引起的哄笑当中孤立无援。在小津电影中，突然从集体性的笑声中被排除出来的两个人的困惑状态就不用说了，两个少年思虑万千的表情传达出非同一般的气氛，借此，笑声所具有的不自觉的排他性也非常残酷地表现了出来。观众的心之所以能够为之所动，并不是因为这个场景中也许蕴涵着“教训”，而是因为人们没有任何心理准备就接触到这样一个生动的表情变化：两个少年无法从其他人的笑脸中获得同感，他们只能非常难堪地默不做声。不久，他们就只好离开高管家的会客室，正如《小早川家之秋》中原节子和司叶子从笑声起伏的宴席间悄然离开。

这种集体性笑声的无意识排他性，在同为默片时代的《淑女与髯》的朋友的客厅里也表现了出来。妹妹的朋友们很讨厌他蓄着邋里邋遢的胡须。年轻的女子们故意出难题，让这个擅长剑道的男子跳舞。情急之下，冈田时彦突然想到剑舞，为了准备，他离开房间，利用这个空隙，女子们嘻嘻哈哈地开始动用饭桌上的蛋糕和饮料。不一会儿，冈田时彦露出身影，但他被排除在集体性视线之外。在《东京合唱》的乡村中学或者《淑女忘记了什么?》的城市大学中，一个学生受到教师或教授的斥责时，同窗都发出一阵阵笑声，从这个集体性的笑声中，我们也能够感受到排他性的效果。而且在进入有声电影时代之后，对这种笑声的运用持续了很长时间，为后期小津电影中笑声与笑脸之间的微小偏差这个主题作好了准备。

分别仪式

当然，即便在后期小津电影里，笑声也并不一定在所有时刻都先于笑脸出现。【217】尽管是一种极其例外的情形，摄影机无疑还是会直接捕捉到出场人物发出笑声的一刻。例如，在《小早川家之秋》中，当那个喜欢独自行事的中村雁治郎在心力衰竭倒下后终于恢复健康时，随着岚山饭店走廊里回响的笑声，原节子和司叶子一道离开宴席，这对姑嫂并肩蹲坐在自家的廊檐下，就如同重复着保津川岸边时的动作，摄影机用纵向构图表现了这个情景。同样是在这个走廊里，曾经响起过宣告扫墓的一天结束的笑声，不过屋檐下并没有悬挂灯笼，这告诉我们时间发生了推移。紧接着的镜头是，视线前方有一个滑稽的东西，摄影机几乎是从正面拍摄了不禁高声大笑起来的两个女子。画面的连续性自然让我们理解到，这个笑声是由完全康复了的祖父身穿单和服和短衬裤正和孙子玩接球游戏的形象引发出来的。这个悠闲的情景使观众也不得不发出阵阵微笑。所有人都会非常坦然地接受两个女子的笑声——她们打心眼里为一家之长恢复健康而感到高兴。

但是，到目前为止，我们一直对小津电影中的笑声与笑脸之间的微小偏差十分敏感，这里的笑声和脸庞同时出现在画面上，不得不让人感到某种不祥的东西。因为在小津电影里，像这样的例外绝不会毫无意义。事实上，对两个女子来

说，这之后她们与在廊檐下擦汗的父亲的交谈成为她们与父亲之间的最后几句对话。因为在接球游戏之后，中村雁治郎瞒着孙子换好衣服，没有受到任何人的盘问，他便出了门，前往浪花千荣子的家，最终他死在了那里。这样一来，我们能否下这样的结论：姑嫂之间完全无敌意的笑声中蕴涵了某种未曾意料的排他性，或者这是两人无意之中所说的与父亲告别的话？

中村雁治郎为避人耳目，一边巧妙地从没有人影的客厅移动到起居室，一边躲开猜疑心很强的女儿或天真无邪的孙子的视线，换好衣服，急匆匆地赶往小情人的家中，这个动作当中蕴涵着一种滑稽的认真，这让观众发出阵阵微笑。尽管我多次重复看过这部作品，对此后等待他的命运的无常也非常清楚，但当面对这个场景时，会有一种奇妙的快感。因为在这里，小津本人特意将所有细节毫不隐瞒地呈现在人们的视线里，这种表现非常成功地描绘出看不见的某种东西，就像是电影中的人物尽管置身于开放的空间，但仍想将身影隐藏在家庭成员的视线之外。所谓某种东西，并不像波德维尔所说的，通过“像无忧无虑的孩子似的行动的老人”，在“男性的权威全面崩溃”这个小津风格的主题中又加上了一种新的作料。正如我在“换装”一章中所说的，在小津看来，换装是一种分别的仪式，应以最严肃的表情来表演，但中村雁治郎并不能如默时代的坂本武等许多电影中的人物那样去做。而且，在此之前，谁也没有看到过在如此于自己不利的条件下，安排了如此周到的策略，花了如此多的时间和精力最终换装成功的人物。这里人物所表演的东西远远超过了孩子似的玩笑范畴，也超越了当初避开家人耳目前往小情人家的目的，其拼命遮遮掩掩的动作表演得十分周密，吸引观众眼睛的是使这种表演成为可能的演员的一种演技（performance），这种表现几乎可以称为不合逻辑。如果我们从电影史上挖掘与此相媲美的不合逻辑性的表演，我只能想到霍华德·霍克斯《哈泰利》（*Hatari*, 1961）中莱德·巴顿斯（Red Buttons, 1919~2006）设计的捕猿猴装置以及用这个装置进行捕捉实践的情景。这一切都是从似乎是孩子似的思维出发的，但霍克斯忠实的态度——表现十分周密的捕猿猴计划付诸实施之前拼命制作装置的动作——中充溢着导演表现（performance）的不合逻辑性。实际上，在此之前，肯定谁也没有在电影中看到过这样一个人

物：他在不利的条件下，安排了如此周到的策略，花费如此多的时间和精力，终

【219】于成功地将一群猿猴一网打尽。

那么，在小津这里，为什么他如此执著于换装呢？不必多考虑，参与脚本创作的导演小津充分地意识到这里的换装——很难说这个景象没有任何儿戏似的特征——对老父亲来说无非是前往冥府旅行的一种准备而已。也许从原节子和司叶子望着沉浸于接球游戏的父亲不禁发出笑声的那一刻起，导演肯定就设定好了当晚死神的来临。所谓应该描绘的看不见的某种东西其实就是对宿命的一种预感，而且从严格剪辑的换装画面本身来看，人们丝毫感觉不到这种预感。小津安二郎的导演正是这样一种行为：在将所有细节呈现在视野里的同时，也描绘了看不见的某种东西。为了不错过必须凝视画面，并且仅仅通过凝视，画面上还是会有看不见的东西，我们一定要多加修炼，使我们的观看符合小津的方式。

所谓符合小津的观看方法，并不是挖掘出隐藏在画面深处的导演意图。如果说所有东西都一览无遗地呈现在表层，而且在这里还表现出人们难以感知的某种东西，为了接触到它们，我们必须亲眼确认换装——在观看小津电影之前，人们根本没有想到它构成了一个意义深刻的细节——是如何作为一贯性的主题在每一部作品里被安排的。同样，人们察觉到在与人类普遍的真实——任何人都会欢笑——截然不同的领域里，发生了只能说是小津风格的现象——笑声与笑脸之间有微小的偏差——的同时，人们必须将这里音响与影像之间的偏差作为一个事件来接受，必须在接触作品的同时对这个偏差的功能和意义加以确认。此时所需要的是非常日常性的差异的感觉。实际上，只要我们认识到这种差别——在某一部作品中，笑声与笑脸并不同步，而在另一部作品中却是同步的——就足够了。然而，在这个世界上还存在着一种几乎是普遍性的不幸——对于看似偶然插入的无人走廊这种纵向构图的敏感并不被认为是观影时所必需的——却也是事实。小津安二郎的作品是动摇着共同拥有的不幸而拍摄出来的幸福的电影。

【220】而，在这个世界上还存在着一种几乎是普遍性的不幸——对于看似偶然插入的无人走廊这种纵向构图的敏感并不被认为是观影时所必需的——却也是事实。小津安二郎的作品是动摇着共同拥有的不幸而拍摄出来的幸福的电影。

实际上，就在这一刻，附近响起了笑声，这个笑声不知发自何人。当然，这个笑声的主人的身影没有出现在画面上。当我们不是将它作为一种欠缺，而是将

【221】它作为一种至福加以理解时，才算开始了我们观看小津电影的旅程。



十 惊讶

就餐室的恐怖

两个孩子都睡着了，丈夫和他的父母亲也都回到各自的房间里去了，主妇终于从一天的工作中解放出来，独自一人拿出书籍，坐在桌前，准备一心投入读书的气氛之中。《麦秋》开场表现的是家庭成员在就餐室急匆匆吃早餐的情景，就在这个就餐室里，尽管没有到半夜三更，但似乎吃完晚饭后已过了很长时间，房间里的灯光也比之前的室内场景要暗，正在读书的三宅邦子身后的影子又黑又长。画面中并没有明确显示出她正在读什么书，不过也许是罗歇·马丁·杜·伽尔（Roger Martin du Gard, 1881 ~ 1958）的《蒂博一家》^①——在上班路上，三宅邦子的小姑子原节子曾和她哥哥的老朋友谈起过这部作品——中的一部。三宅邦子的视线随着手指在打开书籍的页面上的滑动而移动，摄影机以非常近的距离拍摄她的上半身，她那光润的额头在灯光的照射下显得异常娇媚。这时，从玄关处传来开门声。这是参加完朋友婚礼的小姑子回来了。三宅邦子的脸朝并未入画的玄关方向望去，说了声“把门锁上”。原节子手捧从婚礼上收到的鲜花以及说

^① 《蒂博一家》（*Les Thibaults*）是罗歇·马丁·杜·伽尔的长篇小说，共八部（1922 ~ 1940），1937年作者获诺贝尔文学奖。

是从银座买来的盒装蛋糕，出现在就餐室里。她被问及是否有结婚的打算——对方是她所在公司一名常务董事给她介绍的一个男子，她羞涩地笑着说：我也准备结婚吧。三宅邦子回应道：是啊，赶紧结吧。原节子给她拿来碟子和叉子，让她吃蛋糕，然后就离开了就餐室。摄影机从稍微远一点的地方拍摄了就餐室全景，身穿和服的三宅邦子拿着叉子缓缓地将蛋糕送到嘴边，在夜晚昏暗的灯光中，更加凸显出她的身影。这个场景成为我们在“饮食”一章中所看到的蛋糕事件的远因，吃蛋糕并不是这里的主题。【222】

突然，三宅邦子身后的拉门——门的上半部分被黑影笼罩着——打开了，从里屋猛然间爬出一个人来，他是穿着睡衣的笠智众。三宅邦子被这个出人意料的影子吓了一跳，就像是看见了鬼一样瘫坐在那里。虽说是一瞬间的事情，她那娇媚的喊声以及受惊吓的动作与丈夫的不雅出场很不相称，正由于此，三宅邦子显得更加妩媚。小津家庭剧中的主妇难道可以就这样在半夜里有失观瞻地失去常态吗？三宅邦子不好意思地说：你还没有睡呢。笠智众似乎没有将妻子受到惊吓放在心上，他用手势制止妻子，意思说不要大声喊叫，他压低声音，只是想打听常务董事介绍的那个男子与妹妹的婚事进展。三宅邦子回过神来，非常自信地说：我会暗中打听此事的，你放心吧。丈夫一本正经地补充道：都交给你了。他发觉妹妹原节子正走来，于是缩着脖子连忙回到里屋。重又回到就餐室的原节子把开着的拉门关上，就像是什么也都没有发生似的，笑着坐在嫂子身边的坐垫上。以一种简洁的节奏表现出原节子妩媚的出现与消失以及笠智众——似乎他竖着耳朵在偷听——不雅的出现与消失，这种导演手法可以说基本上是符合喜剧模式。事实上，观众是微笑着接受这个读书段落的——人物的进进出出比较频繁，尽管对三宅邦子受到丈夫身影惊吓的动作异常夸张感到有点犹疑。

在原节子回到自己的房间之后，笠智众与三宅邦子之间压低声音的对话还在持续，关于它的原委我们不提。在这里，必须思考这样一个情况，即这个场景中充满了错落有致的动作，它与《麦秋》结尾部分之间很显然存在着调子上的差异。或许也可以说是与小津其他的作品之间存在着差异。如果从故事题材的角度来看，因为话题涉及原节子——这是一家之中唯一一个未婚女性——什么时候、【223】

和谁、以怎样的形式结婚，所以不能说它与作品的其他部分有着很大差距。问题在于，在这里扮演她哥哥的笠智众的言行，庸俗无聊，刻板僵化，毫无情趣可言。实际上，他那十分严肃的表情中甚至根本看不到一点哥哥对亲妹妹细致关怀的影子。

吉田喜重在其《小津安二郎的反电影》一书中认为，如果我们从《麦秋》是作为反《晚春》而构思出来的作品这个角度来看，“扮演父亲——盼望女儿结婚，同时又对分别感到悲伤——的男演员，这次以兄长的角色出现，他对妹妹的结婚非常担心，与世俗常人没有区别，是一个俗世之人”，在这样的描写中，我们可以感到小津的一种坚强意志：刻意远离《晚春》中终于说出这样的一句玩笑话——“这非常危险，难免不会让人误解这是近亲通奸”——的自己。（岩波书店，第249~250页。）当我们接触到吉田喜重的一个杰出的观点——“就像是惩罚扮演父亲角色的男演员，在《麦秋》中，导演非常严厉地将他贬低为平凡、庸俗的哥哥角色”，似乎从笠智众这个形象中亲眼目睹到演员——他们好像是绘画作品中描绘的平凡、庸俗人物一样——接受“惩罚”的情景。这里的笠智众非常不雅地拉开拉门，对妻子的恐惧和惊讶根本没有放在心上，就如同机器人的动作，压低嗓门，叙述妹妹的婚事。这正是《麦秋》的反《晚春》似的一刻。

但是，《麦秋》中，在拉门无声无息地打开的场景中，我以为描绘了不仅是反《晚春》似的东西，甚至还描绘了可以说是反小津风格的某种东西。因为几乎【224】从未导演过恐惧或惊讶情景的小津安二郎在这里努力尝试着以一种自由自在的、游戏似的视觉形式表现一个配角女演员。实际上，在小津作品中，可以说从来没有显然受到恐吓或惊吓的人物。这意味着他的作品并不会具有超出预期的故事情节框架。于是，他的电影首先不会发生意外事件，因此也就不存在诱发惊讶的动机。所谓小津风格的世界正应该通过惊讶的不存在而加以定义。

的确，《晚春》中表现了原节子与三岛雅夫的偶遇，直至《秋刀鱼之味》中笠智众与加东大介之间的意外再会，这种意外的邂逅曾多次发生。但就在这样的时刻，小津风格的人物都不会在脸上浮现出深感惊讶的表情。即便发生了超出预期的事情，例如《秋刀鱼之味》中，中村伸郎突然间想出一个离奇的玩笑：为好

友北龙二守灵。尽管笠智众的语气显得有点含糊，但也像是统一好口径似的，根本没有显示出茫然、困惑的神情。不仅如此，而且肯定没有一个人像这里的三宅邦子，不由得瘫软下来，毫不避讳地瘫坐在那里。

那么，小津为什么让她表现出如此明显的惊讶的动作或神情呢？是为了展现沉浸于读书之中的主妇那种平常不为人注意的纤细感性面吗？抑或是因为小津一直想不怀好意地夸张表现丈夫俗不可耐的一面？当然，没有人知道理由。在这里能够指出来的是这样一个事实，《麦秋》的导演身上无疑具有一种很强的力量，足使他拍摄一部恐怖电影。实际上，这里无声无息地滑动的拉门以及从那后面出现的一个面无表情的男子正表现了恐怖电影中事物与存在之间的关系。对这一刻的表现，小津显然是加以抑制了，它所表现出的在深夜餐厅里突然涉及的妹妹婚事的话题，出乎意料地诱发出人们的笑声。认为小津风格的时间/空间充满了单调的朴实这种想法是极其错误的。【225】

惊讶的不存在

正如前面我所说的那样，偶遇并没有完全从小津风格的世界——它是通过惊讶的不存在加以定义的——中排除出去。实际上，意外的邂逅几乎没有引起极其惊讶的表现。男女二人在出人意料的地方相遇，他们的神情没有发生任何变化，这反而使得惊讶的不存在戏剧化了，这个时刻的确存在于小津的电影之中。例如，《东京之宿》中坂本武与冈田嘉子的相遇就体现了这一点。

这部电影拍摄于1935年，主角邀请坂本武扮演，这是“喜八系列”的最后一部作品，这个系列以《心血来潮》开始，然后是《温室姑娘》和《浮草物语》。同一年，小津拍摄了一部有声纪录片《菊五郎的镜狮子》，翌年，他正准备拍摄第一部有声故事片《独生子》。对小津来说，《东京之宿》基本上是他最后一部默片，从处女作《忏悔之刃》以来，经过八年的岁月，在某种意义上说，这部影片可以说是他在电影界不断摸索尝试之后达到的一个最高点。与他擅长的学生喜剧或工薪职员喜剧不同，“喜八系列”是关于下层劳动者或巡回艺人的世界，

这里不仅没有平民，而且人们即便有父母，也没有正常的家庭生活。在这里，我们应该指出：画面形式的完美程度或单纯化的剪辑手法表现出朴素的出场人物或场景之间奇特的差异。在《东京之宿》中，甚至是孩子们穿着的褴褛衣衫也都保持着统一性，他们毫无目的地彷徨在荒野上，这也就是在完全受控的移动摄影和构图不变的固定镜头中表现出来。在这里，下层民众的生活与人们想象的无拘无束没有任何关系，这几乎是一个抽象的世界，看上去没有任何意义。在这个意义上，仅仅以题材类似就将它与德·西卡（Vittorio De Sica，1901～1974）的《偷自行车的人》（*Ladri di biciclette*，1948）进行比较是错误的，对大卫·波德维尔的这个断言，我们必须说是十分正确的（前掲书，第433页）。不过，这种小津风格的形式单纯化和抽象化之中令人感兴趣的是：惊讶的不存在有时可以形成一个细节，这个细节是以极端的无表情凸显出来的。在小津电影里，某种东西要达到完美时，凌驾于其上的过剩的东西便开始发挥作用了。

喜八没有职业，妻子也离家出走，他带着两个孩子，自称流浪者。他在工厂烟囱林立的平民区的一个小客栈里认识了一位带着女儿生活的年轻女子。喜八求职不顺，与孩子们在草地上打发百无聊赖的时间，他跟偶然路过的年轻母亲——由冈田嘉子扮演——搭话，为她的遭遇而心动。不用说，纯朴的喜八想助这对母女一臂之力。这种侠义心肠与《心血来潮》中的喜八一样，由对年轻女子抱有好感转变为淡淡的恋慕之心，这个发展变化过程是极为自然的。然而，就在他拿出仅有的一点钱给她买礼物时，母女俩就从喜八眼前不辞而别了。当然，喜八只好沉溺于把杯问盏之中，在一个不太正经的酒铺里，他让一个女子陪酒，喝得酩酊大醉。脚本中写道：“酒铺的小房间”，很显然这是与“酒馆”不同的地方。手拿三味线^①，紧靠着客人肩膀的女招待宛若酒店的陪酒女一样，也以出卖肉体为职业。她看到客人拿着所点的酒，拍着巴掌咆哮时，就什么都明白似的笑着离开房间。

喜八独自一人被留在房间一角，姿势很难看地横躺在那里，摄影机隔着矮桌

① 日本的一种乐器。

捕捉到这个镜头，这时插入一个房檐下灯笼的短镜头——这表示时间的流逝，引导出房间的全景镜头，这是摄影机离躺在那里的喜八稍远一点的地方拍摄的。一个男子想要挠一下脚，略微抬起身来时，画面前方可以看见女子和服的下摆，表现了她坐在榻榻米上的动作。如果按照这个时期小津的剪辑手法，这个女子的镜头一定是从她端坐着的对面拍摄的。然而，紧接着这个镜头的却是喜八凝视着进来女子的半身镜头。喜八默默无语，只是一个劲地向对方望去，并没有其他特殊反应。稍过了一会儿，是冈田嘉子端坐在那里整理散乱头发的镜头。两人意外地相会，都没有表现出惊讶，只是相互对视着。这既不是难堪的沉默，也不是茫然自失。这时，人们看到的是男女毫无修饰的脸——它可以称为零度表情，暴露得甚至有点残酷。这之后，坂本武说出女子准备卖身这件事给他带来的失望，冈田嘉子泣不成声地说，这都是由于女儿得了急病，需要钱。这样的说明在此时并不重要。在这里，吸引观众的是极度夸张的小津风格的惊讶的不存在。【227】

这次窘迫的相会缺乏惊讶的动作，正如我在“伫立”一章中所说的，它是以切换正反打镜头的形式表现出来的。毋庸赘言，它完全忽视了180度虚拟轴线，坂本武和冈田嘉子都向画面右侧望去的镜头不断重复，这些略带点不自然的连续画面被认为是小津特色，如果以同时代的电影作者来说，这些连续画面就是萨沙·吉特里（Sacha Guitry, 1885 ~ 1957）——只有他才重视有意识地技巧化了的人物相似性——所重视的重合镜头。例如，在可以说是刘别谦（Ernst Lubitsch, 1892 ~ 1947）风格题材的《四对方舞》（*Quadrille*, 1938）中，吉特里本人在关键时刻与加比·莫尔莱（Gaby Morlay）或雅克利娜·德吕巴克（Jacqueline Delubac）同时出现在画面中，与此类似的正反打镜头也在这里交错表现了坂本武和冈田嘉子两人，不过略不同于好莱坞风格的符号系统形式。然而，即便正反打镜头表现了坂本武和冈田嘉子两人，但吉特里和坂本武都是将侧脸朝向摄影机，与莫尔莱或冈田嘉子的视线并不相交，打动我们的与其说是来自电影史方面的体悟，不如说是来自我们情不自禁所受到的一种超时空魅力。之所以这么说，是因为吉特里作品中这种不自然的切换镜头——作为调情的柔和序曲发挥功能——在小津的默片中预示着对惊讶的禁止，而在以惊讶的不存在加以定义的小津风格的世界中，【228】

表现为零度表情的两个演员虽都被禁止表演惊讶，但在《麦秋》中，三宅邦子却表现出有失观瞻的姿态，显得出奇的惊讶。

东京

如果我们追寻小津作品系列，或许可以发现这个电影作者通过孩子患急病主题的重复，愤世地表现了偷窃与卖身之间的等值性。让冈田嘉子打消卖身念头的坂本武自己去偷窃以垫付她孩子的住院费用，从《东京之宿》的这个故事情节中我们很清楚地了解到，尤其是在1930年代的小津电影里，男子偷窃与女子卖身超越作品形成了一个可以互换的细节。实际上，在那个时期，腹泻或急性肠炎这样的疾病是家常便饭。孩子患急病，在《那夜的妻子》中使父亲当上强盗，在《东京之宿》中促使母亲走向卖身之路，这样的图式尽管有些夸张，但还是成立的。在《心血来潮》中，为喜八所救的女子得知喜八的孩子得了急病，脸上现出焦虑的神情，嘴里说道，我会帮忙的。喜八觉察出这个女子想到的是去当暗娼，于是训导她绝不能做那样的事。最终，通过喜八前往北海道打工才弄到住院费，女子卖身的境遇得以避免，但在一个时期的小津作品里，都出现了以同样理由决心卖身的女子，这是无可辩驳的。不用说，卖身相当于男子的偷窃，它还有某些变体，类似于《东京合唱》中冈田时彦瞒着家人当三明治人（sandwich-man）^①挣钱。为了将丈夫从窘迫的状态下解脱出来，妻子八云惠美子不得不将长袖和服正装拿去典当。

非常奇怪的是，一旦小津作品的名称中有“东京”二字，尤其是在30年代的默片中，常常会出现偷窃与卖身等值的主题。实际上，《东京合唱》《东京之女》和《东京之宿》三部作品的背景中都包含着一个围绕金钱难以解决的问题，在这里，父亲或母亲被迫以各自的方法面对这个困难，这给这个时期小津电影中“东京”的内涵（connotation）增添了昏暗的色调。战后的《东京暮色》也应该

① 指身前及身后挂着广告牌在街上来回走动做广告的人。

放到这个语境中考察，著名的《东京物语》的“东京”可以说是一个例外，与那个语境隔着一段距离，关于这一点我将在后文涉及。或许根据不同的情况，甚至连《东京物语》也不例外，在这里，居住在东京的儿子和女儿迎来年迈双亲，尽管也遭遇到“东京”所暗含的金钱问题，但最终从这种贫困境遇中摆脱了出来。《东京物语》公映之后，受到极高评价，对此感到焦虑不安的小津最终说出一些不满的话，这或许是因为人们对这里的“东京”背后的内涵非常迟钝。

“东京”的黑暗在1930年代，尤其在《东京之女》中色调更加黯淡。这里的冈田嘉子为供弟弟上大学，白天在一个公司里当秘书，晚上在不正经的酒铺工作。当然，这件事是瞒着大家的，但是，“东京”的黑暗来自普通的不幸状况——处理重大问题时不得不瞒着亲人们，正如《东京合唱》中的冈田时彦无法将自己失业的情况告诉家人。冈田嘉子在电话里若无其事地跟弟弟说完“今晚我晚点回去”之后，就坐上等候在那里的高级轿车。出于一种自弃，她的脸上毫无表情，与她在《东京之宿》中与坂本武会面时的零度表情有某种相通之处。为得急病的孩子卖身换住院费的母亲形象，为《东京之宿》和战后的《风中的母鸡》继承。不过，在这里比较含糊的是男人们的立场。喜八想将女人们从卖身的境遇中解救出来，这种心情极其正常，甚至令人觉得过于简单，但即便如此，他承认一些女性是处于这种状况之下的，而且丝毫也不想抑制帮助她们的想法。与《那夜的妻子》中妻子的凛然之气——她在警察眼前用身体保护做强盗的丈夫——相比，《东京之女》中的大学生江川宇礼雄——他对妻子或姐姐的卖身毫不认可——和《风中的母鸡》中的佐野周二只知道用暴力来处置事态。尽管我们从多方面推测出，由于审查制度，小津淡化了《东京之女》中的政治意涵和《风中的母鸡》中志贺直哉《暗夜行路》的影响等，但我们还是无法立刻判断出偷窃与卖身的等值性主题对小津来说有多重大。【230】

不过，如果我们看一下战后的《东京暮色》，就会发现某种东西，尽管比较暧昧。这部作品很显然延续了战前“东京”的黑暗，笠智众在海外工作的过程中，被朋友横刀夺爱，由于远离妻子，所以未能阻止此事的发生，从这个意义上来说，他的处境与《风中的母鸡》中的佐野周二非常相似。此外，从另一种意义

上来说，与他分手的妻子山田五十铃对他采取的这种行为远比只委身于他人一次的田中绢代更加严重，应该说，这就是《东京暮色》中笠智众面无表情的来由。正如我在“愤懑”一章中所指出的，在许多作品中，这个演员被禁止拥有妻子，此处也许与这一点并非没有关联。他不像《东京之女》中了解到姐姐真相的江川宇礼雄那样自杀身亡，也不像《风中的母鸡》中得知妻子过错的佐野周二那样将妻子从楼梯上推下去，笠智众就是这样一个极其暧昧的存在——他不得不通过零度表情的假面对小津电影中难以消解的性方面的心灵创伤（trauma）加以抑制。《东京暮色》中的父亲，作为丈夫，如果没有惊讶的不存在做伪装，是不会维持家庭和睦的。

笠智众这个演员通过摄影机接受小津的视线时，他可以面带微笑地变身为任何人物：从《晚春》中的好父亲到《东京物语》中达观的父亲，以及从《麦秋》中粗俗的哥哥到《早安》中毫无出人头地希望的工薪职员，甚至从《宗方姐妹》中患了癌症的大学教授到《秋刀鱼之味》中向军舰敬礼的原驱逐舰舰长。他是这所有人，却又不是其中某一个人，这个令人感到怪异的演员不是其他人，就是小津电影中的笠智众，《麦秋》中的三宅邦子之所以对丈夫笠智众的出现感到恐惧，或许就是因为笠智众变化莫测的幽灵一般的行为丝毫没有意义。实际上，尽管三宅邦子的惊诧异常是一种非常例外的情况，笠智众却仍一如既往地禁止惊诧。

欺骗

《秋刀鱼之味》接近尾声时，就像是无论如何也要让笠智众呈现出惊诧的表情，中村伸郎和北龙二——尽管他们年岁已长，但还是改不了喜欢恶作剧的习惯——让三宅邦子与他们一道在笠智众周围设置下周密的陷阱。他们得知笠智众因女儿的婚事要来访，于是事先商定，以“事情已经定下来了，不是你出面的时候”来欺骗他。实际上，当笠智众出现在中村家的客厅时，他就感觉到在廊檐下下围棋的中村伸郎和北龙二态度非常淡漠。笠智众说：“是不是先跟对方通个气，

准备好让女儿他们本人见个面。”中村伸郎尽管嘴上答应“是啊”，但装着埋头思索下一步棋如何走，并不把话题接下去。这时，北龙二多嘴地插话道：“你也太能沉住气了，这还涉及男方，所以，昨天就让一个朋友的女儿跟那个男的见了面。”他沉着地随口乱诌一气，头也没有朝笠智众的方向扭去，后者虽感到十分惊诧，但还是在倾听，北龙二还非常自信地说：“好像这次的婚事能够成功。”中村伸郎也慢半拍似的，寡言少语地附和一句。

笠智众呆坐在一旁，交替打量了两人一眼后，只是有点迟疑地说道：“是吗……”在这里，笠智众的半身镜头一共插入五次左右。在每个画面中，他以只能用毫无掩饰的零度表情来回味着朋友们的对话。由于事情出乎意料，他根本无言以对，想要表现出愤懑，但又对事情的发展没有彻底把握，他的脸上直接呈现出内心的空虚，他虽知这是个玩笑，但又觉得不好追问下去，让观众看得有点心酸。而且这里缺乏相当于《东京之宿》中坂本武观看的对象——冈田嘉子，因此，笠智众的眼睛里只有一片无依无靠的迷茫，犹如悬在半空中。就像是对这种孤立无援的状态当头一棒似的，北龙二说了一句剧本里并没有的台词：“你啊，太迟了，虽然有点对不住你。”这时，站在拉门后面手持托盘的三宅邦子满面笑容地出现了，她一边制止越来越饶舌的北龙二，一边告诉笠智众：“这都是演戏，两个人的话都是假的。”笠智众舒了一口气，露出笑脸，这时他第一次恢复了这个人物应有的表情。他自言自语地说：“假的就好。”对此情景，三个人哈哈大笑，但是，在这里是不是所有人都认为他的这句话发自肺腑呢？我并不这么认为。出于自己的迟钝——尽管女儿悄然心仪的对象就在身边，但还是未能读懂女儿内心的微妙变化，也出于他曾眼看着错失让两人接近的机会，所以，笠智众觉得作为单亲的父亲，这是帮助女儿抓住幸福的最后一次机会了。

从两个耍坏的朋友来说，他们或许有这样一个目的，迫使不想让女儿出嫁的朋友作一个了断，应该说，这是一个非常残酷的玩笑。因为，我们只能这样认为，作为一个只是戴着零度表情假面生活的父亲，最不愿意被人谈及的一面被朋友们逮了个正着。那么，通过这个玩笑，他们是否成功地让笠智众大吃一惊？尽管笠智众很惊讶，但惊讶的表情始终没有浮现在脸上，因此也可以说他们的策略

成功了，也可以说不成功。确切的情况是这样的，他们自认为即便如何欺骗笠智众，他也不会被激怒。实际上，即使笠智众似乎是对着身边的三宅邦子嘟哝了一句“这两个坏家伙”，但他的眼睛一直是笑着的。在这里，受到欺骗的笠智众的惊讶的不存在事先被安排进两个耍坏朋友的暗算中了。

《秋刀鱼之味》中步入老年的坏朋友们，之所以处处骗人就是为了让自已开心，就是因为在小津风格的世界里，这种开心都是以这种惊讶的不存在为前提的。前面我已提过，中村伸郎和笠智众谎称，得意扬扬地娶了一个年轻妻子的老朋友北龙二死了，蒙住了饭店的老板娘高桥丰，就是这样一种玩笑。对这个老板娘的丰腴身材，他们也开起色迷迷的玩笑来，这种在饭店里哈哈大笑的场景在《彼岸花》以及《秋刀鱼之味》里都有重复表现。我在“欢笑”一章中已经提到，这是对朋友间集体性笑声的排他性有所意识的一种动作。在后期小津电影里，老大不小的同窗们在任何地方都以对方惊讶的不存在为目标，沉湎于不负责任的笑话之中，这种孩子气的游戏超越了单个作品的框架，表现得非常开朗。那么，这种男性特有的表现是否因为惊讶的不存在就能够判断为单纯呢？这是只允许男性开的、不会受到惩罚的玩笑吗？

【234】 惩罚

后期小津电影中的男人们对笠智众零度表情的假面泰然处之，并以其作为行动的前提，这时，我们就必须重新思考《麦秋》中三宅邦子动作的意味，因为只有她例外地表现出失态的恐惧和惊讶。在小津遗作《秋刀鱼之味》中，同样是扮演中村伸郎妻子的三宅邦子的介入，给男人们孩子气的游戏画上了句号。这些顽皮的朋友已步入老境，他们的妻子基本上都非常了解丈夫不可告人的恶行，因此到了关键时刻，她们是不会拒绝以突然介入的方式来惩罚男人們的，这似乎与《秋刀鱼之味》中的情节相近。在《秋日》中，三宅邦子扮演的也是中村伸郎的妻子，但与在《麦秋》中扮演笠智众的妻子或在《东京物语》中扮演山村聪的妻子时相比，在中村伸郎有点冷笑似的表情映衬下，她那安详的微笑更加生动。

例如,《秋日和》中的三宅邦子与佐分利信的妻子泽村贞子促膝交谈,用讥讽的语调讲述丈夫们的愚蠢行为——现在仍对年轻时药店的漂亮女子原节子心怀爱意。在这个场景中,她们表现出怎样的精明言行呢?两个女人对丈夫们学生时代的举止了解得一清二楚,她们的脸上露出娇媚的微笑,将身穿和服突然出现的佐分利信从客厅里赶了出去。这里妻子们的动作中蕴涵着随意开玩笑的排他性,就像男人们常常开玩笑时的排他性,因此,无法加入其中的佐分利信只好哭丧着脸悻悻离去。这是后期小津所把握的刘别谦似的因素,这个场景虽不能引导出明显的婚外恋或通奸的情景,但与我们看到的表面的东西相比,它更深入地渗透进作品的细节之中。

《淑女忘记了什么?》中斋藤达雄的谎话在妻子栗岛澄子面前根本不值得揭穿,小津电影中的男人们在妻子那里是不具有任何秘密的一种存在,他们的那孩子气似的玩笑也只是一时的东西,掌握着游戏规则的常常是女性。如何操纵这个规则才能使男人们成为自己的同伙,这一点不仅是他们的妻子,就连未婚的女子【235】也掌握得炉火纯青。我们只要看一下《秋日和》中冈田茉莉子在严厉斥责了佐分利信、中村伸郎和北龙二之后做了些什么,这一点就会一目了然。她完全蒙住了三个步入老年的男人,说“我知道一个很好吃的饭店”,将他们拽到自己父亲在郊外开的一个寿司店里,在那里大吃了一顿之后,若无其事地让北龙二付账。男人们发觉自己被算计了,但也不好发作,只好呆坐在一旁望着冈田茉莉子旁若无人的行为。在这里,以小津风格的惊讶的不存在为前提,能够做出不好惹行为的是年轻女子,她的年龄跟他们的孩子一般。这个场景中蕴涵着惩罚年长却还热衷于孩子气游戏的男人的意味。这个噱头不只出现在《秋日和》中,在这部电影中难得有冈田茉莉子——她的父亲是冈田时彦——这种性格的角色。我们都还记得《彼岸花》中的佐分利信就完全被山本富士子骗了。

《彼岸花》是小津的第一部彩色影片,与之前拍摄的黑白片《东京暮色》形成鲜明对照,这毋庸置疑。与《东京暮色》截然不同的是,其场景的灯光安排非常周密,日式房间看上去几乎变成了一个抽象空间。不过,以下两点预示了这两部作品在某个方面的共通性,即在这里扮演父亲的佐分利信缺乏通融的顽固以及

扮演女儿的有马稻子——她在《东京暮色》中扮演了不幸自杀的女儿——因无法获得父亲的理解而不得不离开东京。与父亲笠智众——他的女儿与一个男子离家出走，在酒吧做招待——带着非常困惑的神情出现一样，这样的场景令人想起战前的“东京”。佐分利信居住的房屋或者妻子田中绢代身穿和服的模样都给人以富裕家庭的印象，但从人物造型方面看，给人一种强烈的印象，即在小津电影中【236】中，战后还没有开始。倘若这部作品中蕴涵着某种战后性的东西，应该说就是第一次出现在小津电影中的山本富士子冠冕堂皇地欺骗了老演员佐分利信这个插曲了。

山本富士子扮演的角色是京都一家旅馆的继承人，佐分利信经常光顾这家旅馆，她与她的母亲浪花千荣子身上都散发着一一种“关西”的气息，这在小津电影里很少见。山本富士子跟佐分利信倾诉道，她是与她母亲大吵了一架之后跑出来的。自己本来有一个相好的男子，但母亲却定要她跟一个有钱的奇怪男子，此人是大阪一个药品批发商的儿子。在夸张地叙述了母亲的各种蛮横行为之后，她用京都方言向佐分利信说道，母亲这样的话“不听也行吧”，常常是非常顽固的佐分利信这时也不由得说“可以的”。与自己挑选的人结婚有什么错吗？对这样的问话，佐分利信一反过去经常对女儿说的那样，断然说道，“只要你能负起责来”，母亲的话可以不听。这时，从山本富士子的嘴里说出这样的话：“大家都在说谎，都是在骗人。”山本富士子稍微演了一下把戏，就成功地从根本不答应有马稻子婚事的佐分利信那里获得这样一个断言：你完全可以不听长辈的话。这里的父亲陷入了不得不听从自己的逻辑，承认女儿婚事的境地。山本富士子听到此言十分高兴，连忙去打电话，向有马稻子报告此事。佐分利信被年轻的女子扔在那里，一脸恍然的表情，独自坐在客厅里。这也是对男性的一种惩罚。

在这里，山本富士子嘴里的“说谎”一词与《秋刀鱼之味》最后三宅邦子所说的“说谎”几乎相同。掌握着游戏规则的还是女性，而且与《秋日》中的冈田茉莉子一样，基本上是与老男人们的女儿同年龄的年轻女性。她们将男性的惊讶的不存在作为当然的前提，设计了一个“骗局”，再将它付诸实践。

毋庸赘言，完全上了当的佐分利信与《秋刀鱼之味》中的笠智众一样，不得不戴上没有表情面具。

如果我们只能从父亲权威的崩溃这个视角对由女性赋予男性的一连串惩罚进行观察，那么我们就不能对构成小津作品的丰富细节视而不见。这里所发生的事情既不是家庭的崩溃，也不是父权的失落，而应该说是“两性战争喜剧”（sex war comedy）——描绘男女之间上演的一场残酷的斗争变化——的日式翻版。这一点之所以不易为人察觉，恐怕就是因为笠智众戴着零度表情的假面。毋庸赘言，小津安二郎的电影并非仅以刘别谦为前提而成立的，非常适合笠智众的主题——惊讶的不存在——甚至明显是反刘别谦式的。这种非刘别谦式的东西就是“东京”这个内涵的模糊性，是于1930年代形成的。我们要观看小津，一定要把刘别谦式的和非刘别谦式的这两点不断地纳入视野中才行。【237】



快乐与残酷

观看的困难

观看十分困难。观看小津电影尤其困难。当然，这不是因为小津安二郎的电影叙述了一种难解的思想。一部电影的拍摄如果包含作者的意图，那么这个意图几乎会毫无遗漏地为观众所接受。事实上，在小津风格的语境中，误解是最不会发生的事了。观看小津电影的困难在于所有的东西都是在鲜明的轮廓下表现出来的。在这里，只存在名副其实的画面，背后没有隐藏什么，一切都展现在银幕的表面。若说我们正在观看的画面隐藏了某些东西，恐怕那就是我们当下不可见的其他画面吧。如果说《东京物语》中滴雨未下，那么所有的镜头背后就隐藏着《浮草》中下雨的画面；如果说《麦秋》中的所有画面都将楼梯排除在外，那么，它就隐藏了《秋刀鱼之味》最后出现的楼梯镜头；如果说《晚春》中没有表现婚宴，那么它就隐藏了《秋日》最后新郎新娘拍纪念照的画面。

不仅有这种存在与不存在之间的隐藏关系，而且还有存在隐藏存在的画面。

【240】诸如像《风中的母鸡》中滚落下楼梯的画面隐藏着《乱世佳人》中费雯·丽的类似画面；《那夜的妻子》中八云惠美子头戴软呢帽的画面隐藏着戈达尔《筋疲力尽》中珍·塞柏格戴软呢帽的画面这样的互文隐藏关系。不仅如此，前面我们详

加分析的叙事关系、主题关系等，诸多画面都表现了统合或范式意义上的相互隐藏的游戏。不管怎样，在小津电影里，画面一定隐藏着其他的画面，如果不是这样，那就是把自己暴露在眩目的盛夏阳光之中。在这个时候，观看画面的眼睛或处于迷茫之中，或者滑向其他画面，甚至被禁止深入欣赏画面背后的错觉。视线为几个实际的墙壁所遮挡，这就是被称为小津风格的残酷的东西。无论看到哪个地方，我们只能根据画面前行，难道还有比观看这种电影更困难的吗？

眼睛遇到这种困难将会怎样？显然就是抹杀画面。毋庸赘言，画面的抹杀同时就是放弃观看的功能。停止观看的眼睛与小津风格的东西相互嬉戏，仿佛这就是小津安二郎的电影。而且由于这种嬉戏开始向日本式的东西倾斜，就更加远离了小津安二郎。诸如小津与“俳句”、小津与“物哀”、小津与“幽玄”等煞有介事的命题只有在放弃了观看功能的眼睛渐渐地远离画面——由小津风格的东西向日本式的东西发展——的过程中才开始浮现在问题体系之中。一双眼睛若能观看到白昼作者小津在画面上表现的眩目光线，就一定能在感性层面上察觉到，与潮湿的阴影毫无关联的画面距离那种审美意识究竟有多远。尽管如此，总有人会以“俳句”或“物哀”、“幽玄”为中介试图玩味小津风格的东西，这是因为人们乐于选择将自己融入当下并不存在的故事情节中，而不是接受不断更新的当下所呈现出来的画面。19世纪法国小说家居斯塔夫·福楼拜将这种选择导致的思考和感性的僵硬称作“公认概念”。20世纪法国批评家罗兰·巴特（Roland Barthes, 1915~1980）命名为“神话学”的东西指的就是这种情况。

正因观看是一种文化行为，所以视线当然就不是自由的。首先，双眼并非对所有瞬间都很清醒，而且想更好地观看事物的行为本身常常夺走人们的视线。正是在这个意义上，才说观看电影尤其是观看小津电影这件事非常困难。尽管如此，当人们相信观看这个行为随时都可以发生时，围绕电影的虚构就势必大大发展起来，因为不管由多么简洁的构图构成，或者不管与现实中的一个场景具有多大相似性，电影中的一个画面蕴涵着无限开放的含义。事实上，人们非常害怕失去叙事的连续性，因此将复数的含义的复杂织体和结构化约成极其贫乏的结构，设定以此为中心的构图，其余的东西都被边缘化。如果不能本能地完成这个瞬间

的行为，那么，人们可能就无法理解故事情节。

这种为置身清醒状态而行的本能其实就是视线所蒙受的文化上的不幸。眼睛绝不会以原始的状态直对画面。这时所发生的就是不看与观看的混淆。也就是说，眼睛所做的，不是思考观看，而是通过思考，选择了观看画面。视线从属于思考，与这种僵硬相对应，视线大胆地将画面中心化。这时，不用说，眼睛处于失效的状态。

【242】“水壶的画面”

比如我们分析一下论述小津时常常会提及的一个画面。这就是一个水壶的固定镜头，这个场景出现在《晚春》接近尾声时，水壶放在笠智众与原节子父女俩停留的京都旅馆房间里。那这个水壶到底发生了什么问题呢？

我们回忆一下故事情节，此时的原节子刚刚同意了叔母杉村春子提及的婚事。她满脸不高兴，以沉默来回应叔母，就像是小津初期工薪职员系列电影中的一个孩子似的。在结婚前最后一次旅行时，她的父亲来到了京都。原节子深信父亲决心续弦。一天，她与父亲及父亲的朋友三岛雅夫——她曾经责难他说：再娶一个女人是龌龊的——一家人游览了名胜古迹之后，回到旅馆里就寝。电灯熄灭了，月光照射在没有木板套窗的房间的拉门上。一切都在这个转场之后发生。女儿发觉三岛的新妇容貌端庄，根本没有一点龌龊之处，她向身旁的父亲低语道：非常后悔自己以前的行为。笠智众回答说，我根本没有放在心上。女儿本想借着后悔之语说些什么，但他却在身边早早响起了鼾声。原节子默默地将视线投向天花板。水壶的画面就出现在这一刻。那么，在这里有什么问题呢？

问题已包含在这样一个过程之中，即我们将这个插入的场景轻易地称为水壶的画面。这么说是因为尽管在这里我们可以看见水壶之外的许多东西，但我们仍然这么称呼。实际上，在这个画面的左面可以看见壁龛的柱子凸显在昏暗的光线中，房间深处的拉门在明媚的月光下呈现出圆形。

当然，为了方便起见，我们只能将它称为水壶的画面，这一点非常明确。但

这不过是简单的说法，只是暂时性的。然而，这个暂时性的名称绝不是毫无代价的。因为机械性的中心化在这一刻开始启动，在视线失去功效的同时，思考立刻就向文化的层面转移。这并不意味着思考由水壶本身向水壶所象征的次要意味转移。其实，在电影里，尽管绝不会有水壶的画面，但通过这种称呼，或者通过这样一个名称，我们之所以不得不将它作为一个文化的象征意义，是因为我们必须理解到在观看之前，思考已经启动了成见的虚构。漂浮在虚空中的一个水壶并不是水壶的画面，而是漂浮在虚空中的水壶的画面，然而，这个画面中充斥了并非虚空的更多信息。尽管如此，我们还是将它叫做水壶的画面，或者将它作为一个水壶的画面来观看，这意味着中心化的象征意义体现了思考和视线。因此，人们就已踏入文化性的不自由领域之中。至少可以说比喻的活动已经开始。

这时，什么东西从视线中被一扫而去了呢？对此，后文将详加叙述。在这里，我想通过具体的例子探讨一下思考表演了怎样的嬉戏以及如何持续背叛视线的。

保罗·施拉德指出，这个水壶的画面并非解决人与自然的“相背离，而是将它冻结为静止的状态”，与一般人不同，他认为这个画面是能够完美地达到高层次一体化形式的一例。施拉德后来成为《美国舞男》（*American Gigolo*, 1980）的导演，他这样说道：

超越性的风格是可以表现出像水壶那样比其自身具有更深内涵的某种东西——万物的一体性——的形式。就如同在禅的世界里，在小津电影里，静止状态常常引起“风流”的氛围，尤其是“物哀”。人们再一次与自然合为一体，且这回带着忧愁。（前掲书，第86页。）【244】

在这段引文之后，有一段铃木大拙叙述禅宗中自我解脱与自然的关系的话语，由此我们可以明确地看出，施拉德是如何使视线服从于思考的。

正如译者山本喜久男在“译后记”中所说的，西方诸多评论家对这个水壶的画面产生了异常的执念。而且这些执念基本上都是只观看到水壶的画面。在这里，对评论家的矛盾——在论述“空”时，评论者本能地立刻对“空”加以否

定，对评论者的这个矛盾作评断不是我们这里的主旨，但山本喜久男用“中心志向与周边志向”来总结“西方人与日本人在解释方面的差异”，而这个问题与为文化所制约的视线不自由的主题紧密相关。也就是说，问题是人绝不可能巨细靡遗地观看到进入视野的各式各样的因素。

山本指出，我们日本人的视野，相对于位于画面前面的所谓构图中心的水壶，其实更重视投射在背后拉门上的庭院植物的影子，并从这个影子中感受蕴涵在晚春季节或月夜时间中的情感。这种看法中应该说包含着两个方面的问题。其一，日本人与小津一样，视线无疑捕捉到拉门上的影子，而西方的评论家们则忽视了这个影子，这是视线的制度性不自由的主题；其二，我们的电影感性并不是将这个固定镜头的水壶的画面作为“静止状态”使它孤立化，而是以朴素的方式将它置于影片的连续性中来加以接受，在这里画面的叙事关联就成为问题。事实上，山本也指出，在群山或五重塔镜头的背后流淌着的主题旋律从这个水壶的画面中再次响起，同时他还说，随着持续的音乐引导出的下一个段落——即并非现在的房间，而是位于龙安寺的笠智众与三岛雅夫的画面——中石庭里的石头形象与水壶相互照应。水壶的画面所承担的这种叙事功能彻底否定了诺埃尔·伯奇（Noël Burch，1932 ~ ）或唐纳德·里奇强调的所谓“意义的空白状态”的一个方面。山本接着说：“因此，这个水壶的镜头不是观众感情的容器，那是表现出某种感情的东西。”这既不是“风流”，也不是“物哀”，而是“表现出如同俳句——时间（晚春的晚上）和空间（京都的旅馆）完美有机地融合在一起——那样的季节的氛围和感情”。

这里是解释的问题，这个问题由受到文化制约的视线看到了什么或没看到什么而产生。在这里存在两个文化圈，一个认为水壶和静止具有特别含义，并对之过度阐释；另一个则泛泛地把水壶与周围所有事物进行融合，扩大了这种过度阐释。不同教育背景下的视线所及，尽管是电影中的同一画面，但或许也会犯现实生活中的差错。因此，虽然这能够成为比较文化论领域中有意思的对象，但从电影的角度看却并不具启发性。然而，从这个层面来看，令人颇感兴趣的是，以保罗·施拉德为首，唐纳德·里奇也努力尝试着探寻不同文化圈中的符号意味，此

时，他们试图用与异质文化圈截然不同的语言来解读这个符号意味。

现实中不争的事实是，我们常常能够看到这种不自由会产生极富启发性的视角。思考中的关键性误读多有建设性。但在现在我们所说的电影中，情况略有不同，因为过度阐释在许多情况下对应于观看者的贫乏。作为不看的代价，人们对画面进行思考，进行阐释。也就是说，非常奇怪的是，正由于疏于对一个画面含义进行全面的展示，解释才能够到达文化含义的领域，这种关系在这里非常明晰。【246】

当然，不用说一个水壶，即便一个水壶的画面本身也绝不是“风流”和“物哀”，而且也不是其他的什么东西。然而，把它当做“风流”或“物哀”的路并没有完全堵死。因为在一定的文化圈内，一个水壶的画面完全有可能带有图像学的某种象征含义。我们并不是说《晚春》中水壶的画面就是这样，但是表现这个水壶的电影影像也绝不是不可能起到非水壶的象征作用。另一方面，具有临时性含义的水壶画面通过进入其应有的语境以及表现其应有的修辞学含义，也并非不会显示出某种心理状态或戏剧效果。当它位于叙事连续性的某一点，灯光、摄影角度、构图以及镜头的长短等条件都已具备时，很显然画面是在暗示某个未被直接表现的东西。总之，人们通过画面的视觉性可以解读出其中缺席的含义，而且如果否定了这种象征意义作用的可能性，电影的叙事连续性就绝不能叙述故事情节。从这个意义上看，从水壶的画面中解读出“风流”或“物哀”也许并不能说极其错误。然而，实际上即便从约定俗成的图像学意义层面来说，这种解读也是毫无道理的，从表现的层面来说，也不可能有那样的解读。因为《晚春》中水壶画面的水壶本身根本不具有图像学意义上的象征性或者修辞学意义上的典型性。与此相反，投射在拉门上的树影至少在日本的环境中无疑地具有象征含义——月夜这个季语似的情景具有象征含义，常常使人想起所有的诗学概念。如果这个画面确实能够置于叙事的连续性中，而且如果能够在细腻、审美方面加以考量，而不仅局限于棚景中不自然的拉门影子，那么，它一定能够表现出或寂静或孤独，或者与此类似的其他几种心理情境。因此，这个水壶的画面本身就具有充实的意义，不可能是意义的空白。在电影里，本身无意义的画面是不存在的。画面中只要可能产生视觉的分节和叙事的分节，就一定具有意义。无论是否蕴涵深远内在【247】

的意义，肯定具有表层意义。或许应该说它具有复数的意义，但无疑具有意义。无意义或者意义的空白之类的说法，无非是文化层面上的解释。

逆光与剪影

这样一来，是不是可以说我们允许人们选择“物哀”？——《晚春》中水壶的画面所具有的象征性含义之一。原则上说，这是观众的自由。因为画面不会禁止任何联想。但是，在这里我们一定要回到这样一个问题中，即联想的自由是与观看的不自由等值的。正如我们前面已经指出的，这个画面具有诸多水壶之外的结构因素，如投射在拉门上的月光或者壁龛的柱子等。在这里，尽管水壶处于中心位置，很显然是一个具体的形象，但重要的不是我们看到了什么，而是如何看到的。【248】之所以这么说，是因为这样一个事实——这个旅馆房间一角的情景是用逆光拍摄的，这在小津电影里非常例外——不得不引起人们的不安：这种诱发人们“物哀”联想的灯光难道会出现在小津电影里吗？作为一个白昼作者，小津常常将一切事物都放置在鲜明的轮廓中表现，而且是将灯光打在整个表面，他描绘过事物的剪影（silhouette）吗？当然，所谓逆光，也并不是拉门上的月光让所有影子都显得一团漆黑。但很显然，摄影机是从正面拍摄拉门的，因此水壶的轮廓部分为昏暗的光所包围，形成一个影子浮现在银幕之上。这种灯光处理方法很特殊，它对应于给人留下印象的特殊性——身穿单和服的原节子在电灯熄灭的那一刻，投射在拉门上的月光异常明亮，因此即便是同一个画面，灯光也呈现出完全不同的性质，构图本身似乎也发生了变化。水壶就是在这样特殊的光线中表现出来的。

但是，这里具有特殊性的并不只是装饰画面的灯光。旅馆房间这个空间本身也是特殊的。但特殊一词仍包含着自身最常用含义中的现实性，很容易想象的就寝氛围与人们所熟悉的旅途中休息的空间非常融洽，丝毫没有矛盾。然而，如果在平常，父亲和女儿的寝室一个在一楼，一个在二楼，但现在他们各自离开自己的神圣领地，共同拥有着同一个空间，并枕共眠，这是非常特殊的。从主题学的角度说，这绝对称得上极其特殊。

父女俩在旅途中并枕共眠的情景在《父亲在世时》和《秋日》中也存在。但在那里，父与子、母与女的同性亲子关系是问题的焦点。异性的亲子共眠在小津电影里极其罕见。而且如果再考虑到这两个人马上都要结婚，那么第一次让原节子担任主角的小津安二郎就直接面对着一个极为猥亵的主题。事实上，性的问题在这里无疑被呈现了出来。尽管从笠智众的表情中很难想象追求放纵的性幻想的影子，但女儿的姿态明显地表达出性欲的战栗。当然导演细心地避开了粗鄙的细节，但面对同处一室的父亲，女儿脸朝天花板说话的目光中蕴涵着想将这一刻一直延续下去的期待。我们不知道，小津在拍摄这双昏暗之中散发出娇柔媚光的眼睛时，心里在想着什么。但当她一边想起与三岛雅夫再婚的女性身上并没有任何龌龊的影子，一边说她很后悔曾经指责三岛的续弦是肮脏的事情时，从她打算同意父亲再婚之中，人们很明确地感受到她的一种愿望：将自己的存在扩散到房间里所有的黑暗之中，以此将父亲围抱起来，就像空气一样。她从被子中探出脸来，眼睛里似乎放射着爱的光芒。【249】

我们将这种爱当做父女情，情况就显得非常安全，而且似乎这也符合小津风格。但是，正由于原节子的这个动作中没有隐藏任何不自然的情感，我们通过画面上的这个特写镜头，即她通过眼神想将自己的存在全都展现在父亲面前的动作，不得不感受到一种极为生动的性的表现。她期待着父亲将她自己这种无限扩展的存在作为一种爱来加以接受。这种关系无疑就是性欲的。然而，笠智众却在旁边的被子中呼呼大睡。他那枕头上的侧脸镜头是用逆光表现的，紧接着的镜头表现了意识到父亲拒绝之意的女儿重新将视线朝向天花板。水壶的画面就在这之后出现，我们绝不能忽视这一点。水壶与原节子的表情——月光照射在她的脸上，完全能够分辨出她的眼睛、鼻子的形状来——形成鲜明的对比，如前所述，水壶是用逆光拍摄的。在这个剪影之中，父亲低微的鼾声响个不停。朦胧月光下，原节子的脸发出白色的光亮；与此形成对照的剪影，显示了导演纤细的灯光感觉与卓越的摄影技术，深深地打动了我们。

如果从画面的连续性来看，这个剪影也可以看做是起到了强调女儿放弃念想的作用。这并不是面对父亲拒绝的悲伤，而是因为没有在自己的房间里，昂贵的【250】

装饰品并不反映她的兴趣，这一切所具有的陌生感使她打断了美好的期待，不允许她有任何的接近。与此同时，通过两次插入水壶的画面，女儿睁着的双眼可以说确实充满了对时间流逝的悲伤。但我们应该注意这样一个事实，与此相比，父亲睡着的面庞与水壶具有一种相似性——都用逆光表现，以及父亲的鼾声通过水壶的画面更加强调了出来。笠智众在女儿的身旁枕着枕头，一直保持着不动的姿势，他的脸庞以拉门上的月光为背景，以逆光的方式拍摄，跟用逆光拍摄壁龛中摆放着的昂贵的装饰品一样。这样一来，父亲躺在靠近拉门附近的被子里这一人物安排就绝非无意之选，很显然它应该具有修辞学的意义。父亲的脸庞也以明亮的拉门为背景，以剪影的形式表现，就像水壶，通过这种相似性，他就效仿了壁龛内物品的物质性和其作为装饰品的陌生化，以此来忍受女儿的爱能量，远离她的期待。前景与后景之间明暗的对比、不动的剪影以及摄影机位的相似性等几个细节证明了父亲脸庞与水壶之间的等值性。通过从视觉上表现效仿物质的父亲的情景，小津的才能体现在以超越心理的层面直截了当地表现事件。在这里，水壶就是父亲自身。实际上，水壶也发出鼾声，在呼吸。

如此看来非常明确的是，将这个称作水壶画面的画面从叙事连续性中孤立出来是多么不自然。拉门上的月光很显然也具有含义。而且正如山本所说的，这个含义不仅是季节感的有机表现。投射在明亮拉门上的月光蕴涵着这样一种修辞功能：由逆光形成的剪影的夸张。拉门上月光的含义超越了人们所熟知的时间——晚春之夜晚或旅途之夜——和空间的表象，从视觉上表现了父亲拒绝女儿的性暗示，是模仿物质的细节。因此这里的画面与诺埃尔·伯奇所说的枕镜^①——模仿枕词^②创造的词语——是完全不同的。此处蕴涵着的复数的视觉信息不仅没有起到中止叙事连续性的“非中心化”作用，甚至还积极地发挥了分节叙事连续性的功能。这是充实的意义作用的磁场，从主题学的角度看，没有任何的意义“空白”之处。

① 国内一般译为“轴枕镜头”，现为行文方便，直译为“枕镜”。

② “枕词”是日本文学中的专有名词，它作为日本和歌中的一种修辞手法，放在某个词语之前，以修饰这个词语，其本身并没有什么含义，有时只起到调整语调的作用。

但是，尽管如此，为了接受这种情况，我们需要多么迂回曲折的论述呢？观看电影难道就如此困难吗？

观看的快乐

或许是由于沉默寡言和其表现的简洁性容易被误解，我以为人们过于轻视了小津电影中的性这一方面。然而，性确实是被叙述了的。也许可以说《晚春》比《风中的母鸡》更加大胆地以性为主题。

例如，回东京的前一天，原节子在房间里一边收拾行李，一边对笠智众——他说，好久不来京都了，这次待得太短了，一点都没有过瘾——投去一种眼光，似乎要打断他那漫无边际的谈话。这时，她认定父亲的续弦已经成既定事实。不过，原节子偷觑父亲目光的表情似乎表达了这样一种心情：你结婚没有问题，但让我留在你的身边。这种表情比起“我想永远跟你在一起”的语言来不是更令观众困惑吗？她突然间换了坐姿，左手撑着榻榻米，眼睛湿润地像是要对父亲说些什么的动作中呈现出几乎无法正视的露骨的性意味。然而，小津的残酷性在于其画面的连贯之准确根本不允许人们对这种情况用近亲通奸这种文化上的术语加以概括。叙事的连续性以视线的交叉为中介发展着，人们屏住呼吸观看父亲笨拙的劝导，这一次父亲就不能与水壶相提并论了。实际上，甚至或许可以说劝导的笨拙本身就是这里的主题，因为父亲的话语——结婚才是新生活的开始，这里面或许有艰辛，但这是两人一同构筑幸福的过程——只不过是一种“成见”的罗列，根本说服不了观众。从心理学角度说，我们丝毫不认为这个话语可以有效地安抚女儿内心的混乱。如果这样也能够挽救事态，那就没有必要去描写水壶的画面了吧。尽管如此，出于这样一种理由——相信女儿被说服了更符合小津的意图，当原节子微微点头那一刻，人们终于放下心来。通过父亲的悲伤话语——即便牺牲生活方面的不自由，也要将女儿嫁出去，我们感觉到这个场景似乎有点过火。

但倘若我们从父亲的悲伤的语境中理解《晚春》中在京都旅馆房间里发生的

父女间的事情，那么就与用“风流”或“物哀”等词语来概括水壶的画面不相上下，都只是一种抽象的姿态。因为，无疑，在这里感到深深悲伤的是女儿一方。这既是心灵上的悲伤，也是一种欲望之死的悲痛，她不得不强行压抑住这种无法处置的对父亲的爱的欲望。事实上，原节子的目光中述说了许多自己难以意识到的东西，她的目光是对父亲的悲伤——这是笠智众自己出于善意而产生的——这种“成见”本身表示出的蛮不讲理的愤懑，之中带有一种奇特的妖媚。在父亲——在结婚可以让女儿获得幸福的“神话”的武装之中——机械性的反应面前，她终于放弃了念想。对她来说，所谓结婚，就是接受作为“成见”的牺牲者的自我，并且将这个自我表现出来。

身穿结婚礼服的原节子于婚礼当天在二楼的房间里端坐在榻榻米上，两手扶地，向父亲深深鞠躬，这一刻无比打动人。头纱遮盖住眉毛上方平时看得见的额头部分，她的目光朝上，向父亲致意道：过去一直得到您的照顾。这种礼节性的动作似乎在向父亲告白：这是“成见”获得了最终的胜利。《晚春》的场景是从茶室的礼节性告别仪式开始的，通过不断重复许多默默无语的致意、相见或分别时的招呼等，最后以新娘告别的仪式结束，人们有这样一种冲动，几乎要放弃分析这里打动人的各个成分。因为，针对一定会胜利的“成见”，《晚春》这部作品表现了一种可以说是残酷的暧昧态度。实际上，父亲续弦之事不过是演戏而已，当知道这一点的月丘梦路情不自禁地抱住笠智众吻他的额头时，我们陷入一个判断的迷茫之中：这件事是否应受到如此的祝福呢？无论如何，电影就这样一个问题保持着沉默，是女儿为父亲的谎言所欺骗而走上结婚之路呢？还是女儿装作被欺骗的样子，带着更大的绝望离开了父亲的身边呢？对观众来说，可以明确的是，小津与原节子组合拍摄的第一部电影以留下空荡荡的二楼房间的形式结束了。女性最终从这个神圣的领地中被送走。如前所述，这就是后期小津电影的主题。小津的电影没有反映任何东西，正如留在房间里的镜子没有反射出任何东西。小津电影的画面只是对投向当前画面的视线的一个反映而已。小津安二郎的电影只对观看同一作者的其他作品或其他作者的各种作品的人产生吸引力。水壶的画面不是反映出“风流”或“物哀”，

而是吸引人们观看笠智众模仿物质的睡姿的视线；笠智众的台词也不是“风流”或“物哀”的意思，而是招致人们对其陷于“成见”的结构思考。如果【254】说小津风格的东西就是这种“成见”的特有形态，那么小津安二郎是否也是《晚春》中原节子那样的牺牲者呢？

为了将小津安二郎从小津风格的东西这种约定俗成的统治中解救出来，我们必须一直观看他的电影。而且持续地从这个画面走向另一个画面，即便走错了方向，我们也不要将这个画面特殊化。解释一旦开始，人们就已无法阻止目光的废弃。我们要置身于相互反映的这个画面或那个画面的焦点之中，在这里我们要体验自我的消失。所谓“无”，并不是表现在一部电影的画面之中，而是观看过程中产生的体验。无疑，这就是与残酷毗邻的快乐。

附录1 厚田雄春访谈

采访者：莲实重彦

——小津导演去世后，马上就要二十年过去了。大约从十年前左右起，他的初期电影的放映会很频繁，日本的年轻一代发现了小津电影的魅力所在，另外，在外国也上映了初期或后期的电影，国际上开始谈论起小津安二郎的电影世界。因此，我想对从战争期间就跟随小津导演，担任其摄影师的厚田雄春进行采访。新东宝出品的电影《宗方姐妹》是由小原让治担任摄影的，大映出品的《浮草》是由宫川一夫担任，《小早川家之秋》则由东宝的中井朝一担任，但在成为摄影指导之前，您作为助理就参加了松竹拍摄的几乎所有小津的电影。初期的关系是这样的：茂原英雄担任摄影，您是助理。

厚田 按顺序说的话是这样。我是大正十四年（1925）当的兵。

——哦，那一年是征兵年啊。

厚田 小津是十三年当的兵，但我的师傅茂原也是十四年当的兵。于是，在蒲田的时候，先生复员回来，我们去当兵。就开了一个欢送会。我们度过两年的部队生活，在此期间，先生，小津先生成为导演，拍摄了《忏悔之刃》。我和茂

原复员回来是在昭和二年吧。于是茂原就到了小津那里，成为他的摄影师。而我则成为茂原的助理，这个关系一直是小津·茂原组合，在这个组合之间我一直也都在。茂原晚年的时候拍有声电影，因此，有两三部电影是其他摄影师拍的。这之后，我就开始担当小津的摄影了。【256】

——那么，拍《忏悔之刃》时，您根本不在场。

厚田 是的。拍《忏悔》的时候我和茂原刚好都在军营中，所以不在现场。

——根据各式各样的记录，比如说在《小津安二郎：其人其事》座谈会的谈话中，您说您是从《户田家的兄妹》的半途当中参与摄影的……

厚田 是的。

——但看其他的记录……

厚田 不对，不对，不是《户田家》，《户田家》是从头参与的，《淑女忘记了什么？》是从半路上加入的。

——是这样啊，是从《淑女》的半路上啊。

厚田 是的。《淑女》刚好从后半一半开始是我拍的。

——看《户田家》的演职员表，您的名字不对啊，是厚田雄治，后一部《父亲在世时》也是如此。战后的《长屋绅士录》中又回到《淑女》时的雄春了……

厚田 唔，这个事情是这样的，人们都说“ユーシュン，ユーシュン”^①的，就像一个和尚的名字。当时是明治时代，我说，我不是什么和尚，是ハル^②，是明治的“治”呀。

——哦，是这样啊，那么，“治”是您本来的名字。

厚田 是的。我的名字叫做“ユウハル”^③。在政府机关被搞错了，我说是“雄治”，但他们给弄成“春”^④了。于是我就一直用“春”了，户口本上好像也都是这样的。

① “ユーシュン”（Yushun）是“雄春”的日语音读。

② “ハル”（haru）是“治”的日语训读。

③ “ユウハル（Yuharu）”即“雄治”的日语读法。

④ 在日语中，“治”和“春”都可读作“ハル”（haru）。

——看所有的影片志，几乎都是“雄春”，最近“电影中心”发掘出的电影中第一次出现了“雄治”。

厚田 那是得到制片厂的指示的。过去所说的摄影指导，在导演和摄影师中有一种大人物的感觉。蒲田时代，一旦成为大师，就会有四个助理导演跟着他。除此之外的人只有两个副导演跟着。因此，在摄影师方面，跟着大师的摄影师也有四个助理跟着。我们手下或有两个助理跟着，或者没有助理。因此，提起小津组的演职员，在当时，有小津，还有一个助理导演——稍等一下，是一个叫做根岸的人，此外还有摄影师茂原以及我的前辈——一个叫做栗林的人。在拍电影的时候，人最多，大家就是以这样的组合方式一路拍了下来。

——从传统来看，松竹除了导演、演员之外，还分有等级吧。就像一线、二线这样的情况。

厚田 对，对，对，有的。

——这样的话，小津的电影最初是否也是二线的呀？

厚田 是啊，就是那样的。唔，在当时来说，提起大师，首先就是野村芳亭，然后是牛原（虚彦）、池田（义信）以及岛津（保次郎），这些人都是些大师啊。接下来是中坚力量的时代，如重宗（务）、吉野（二郎）、斋藤（寅次郎）、小泽（得二）等人。这样一来，小津就成为三线的力量。与小津同时代的导演有五所（平之助），然后稍迟一些，是成濑巳喜男，接着是丰田四郎、铃木重吉，我记忆中的情况就是这样。这样，有一种叫做派系的东西，过去也是这样。

——哦。（笑）

厚田 是有这样的东西的。也就是说是这样的，摄影机，即跟随着大师的摄影师都有专用的摄影机。我们这些人是没有专用摄影机的，因此就到各个组去借。小津组也有这样的時候。

我们成为摄影师，俗称作明、大生^①。明治、大正时期出生的。这里面，明治时代出生的人相对比较保守，当时接受的教育就是这样的。例如跟着某个摄影

^① 所谓的“明、大生”即明治、大正年间出生的人。

师，干了些年头，于是得到摄影师所认可：“你这样可以成为摄影师了。”就这样，在合适的时候，就可以独立拍电影了。

——就像是师徒制度一样。

厚田 是徒弟。是师徒制度。（笑）这样的话，根据摄影师的情况，我最初跟随的是茂原。在我的后辈当中，跟着其他的摄影师，有人在我之前就成摄影师了。因为当时的时代就是这样的。我也开玩笑地说：“桃栗三年柿八年，厚田雄春十五年。”从当助理算起，我在第十五年的时候才成为摄影师。要成为摄影师，还有一个叫做技师会的团体，得到技师会的认可，你可以当摄影师了，于是就下达了任命书，公司下达的。任命书上写有薪水情况，是“任命……”的形式。然后是“薪水多少”。因此，在当时，一般情况下，松竹、日活——东宝还要晚一些，从这些制片厂出来的摄影师，都被当做个宝。其他的诸如独立制片人、干报道的人等都不太受重视。【258】

我是在拍《淑女》的中途成为摄影师的，打那以后直到战后，一直就与小津形成一个组合。小津这个人对画面（构图）特别严格。正如您所知道的那样，他最初进入的是摄影部，体验过摄影机位（camera position），那以后转到导演部。在我之前，小津与茂原就是朋友，两人之间互相叫着“阿茂”、“阿小”。在子安有一个像是花柳街的地方，小津和斋藤寅等一些年轻的顽童般的伙伴到那里去，大闹一顿。由于这样的关系，他与茂原的关系亲密起来，后来成为一个组合，一直拍着电影，茂原基本上掌握着小津的诀窍。那个叫做低机位的东西就是小津所要求的。小津用低机位拍电影，讨厌俯拍的镜头。俯拍镜头容易拍。即便是一般人，专业人士也罢，业余人士也罢，都一样，基本上都能拍。小津却不太喜欢俯拍镜头。就这样，跟着小津拍摄的过程中，我也就基本上掌握了先生构图的位置，当然，茂原拍电影的时候我也看到过。“这样拍，这样拍，这样拍的话不好。”小津所说的这些地方我都掌握了。于是，我想，小津先生是想拍自己的构图呀。

——小津第一次拍有声电影是《独生子》，这是摄影师茂原开发的所谓的茂原式（录音系统）吧，他坚守与茂原的约定，到他完成开发之前，一直拍着默

片，由于松竹采用了土桥式（录音系统），所以从《淑女》开始就使用了土桥式（录音系统），从那时起，您就成为摄影师独立出来了。

厚田 在拍《独生子》的时候，茂原担任录音，那时我还没有掌握这个技术，所以是一个叫做杉本正次郎的人拍摄的。这个杉本与茂原不同，无论什么时候他都认为摄影师要按照自己的意愿拍摄。所以，唔，表面上看进展得还算顺利，但心情不是那么舒畅。《独生子》是在蒲田拍摄的，但很多时候是在夜间，因此很辛苦。由于蒲田没有有声设备，所以要等末班电车出发之后才开始拍摄。而且有时还有一种叫做“新闻电车”的通过，拍摄只好中断。然后一直到首班电

【259】车运行，工作十分辛苦。大船制片厂建成后，去了大船，第二部有声片是《淑女忘记了什么？》。从那时起，茂原开始担任摄影。但是，茂原在拍摄时，或许由于预备役征兵，或许由于其母仙逝，需要找个接替的人，他说，那么你来拍吧。于是，我听从了他说的“既然已经拍了过半了，你就将它拍完吧”，最终拍摄了《淑女忘记了什么？》。

打那以后，茂原独立了出来，转到当时的新兴电影去了。从此我就与小津成了搭档。

——茂原这个人是《独生子》电影中扮演母亲一角的饭田蝶子的丈夫吧。茂原是什么时候去世的呢？

厚田 是在战后去世的。自他独立之后，在新兴电影搞了个有声片部。是在新兴电影的……大泉这个地方。

——是不是就是今天东映的所在地啊？

厚田 是的。在此期间，我不是太了解，茂原好像还办了个茂原研究所。是一个既冲印胶片，也拍有声片的公司。因为这样（忙），在他主持茂原商社期间，倒下了，那是在战后。

——话说回来，我问一个稍微有点怪的问题，自从你与小津成为搭档以后，你拍摄过下雨的场景吗？

厚田 唔，是这样的，嗯，没有。被你这样一问。下雨的晚上这样的场景可能出现在《浮草》中吧？

——那是战后在大映拍的，因此是与宫川（一夫）搭档拍的吧。

厚田 是的。在此前的《浮草物语》中好像曾使用过坂本手持雨伞的画面表现下雨的感觉。

——是《浮草》中京町子与雁治郎对决时的情景吧。仅此而已。你一直在松竹工作时，是不是从来没有拍摄过下雨的场景，我想什么时候见到你，一定要问问这个问题。（笑）

厚田 是这样的。成为摄影师之后，没有拍过下雨的场景。是的。

——那究竟是因为什么呢？家中的场景，作为道具一定要放一把伞。

厚田 唔，唔，那把伞。

——是的。唔，它挂在那个地方。

厚田 那个呀，与布景的构图有关。一般情况下，房间里挂着的东西总给人以穷人的感觉。是有这样的感觉的。嗯，小津这个人比较平民化。无论从哪个方面说，我也是平民阶层。战前，在上层家庭中，房间里挂东西有失文雅，因此遭到嫌弃。为了表现世俗的环境，一定要挂上个东西，以显示有失文雅的感觉，最适合的就是这个东西。说起来，过去拍摄世俗的场面比较多。战后发生了变化，世俗的场景少了。因为这样的关系挂了一把伞。【260】

——原来如此。

厚田 此外，还有一点，从每一个镜头的画面来说，正如您知道的那样，茂原那时候，镜头是分开来使用的，五十毫米或七十毫米，但自从我拍摄之后，从头到尾都用二英寸的，就是五十毫米的。比如说，有人说：“这个没有表现力，老师，用四十毫米的拍如何呀？”我会说：“四十毫米，很难拍摄出构图的稳定感，不用。”

——啊啊，四十毫米拍出来给人以广角的感觉，是吗？

厚田 嗯，的确如此。使用广角镜头的话，由于镜头像差的关系，有一种容易失去拍摄对象远近的缺点。例如，人物面对镜头时，用四十毫米拍，在长焦镜头的情况下，比较小的东西出现在前面，就会成为变形的画面。在小津电影中，从画面的构图方面看，如果画面前方的饭桌上摆放着啤酒瓶、饭碗之类的东西，

后面的人物与前面东西就会失去平衡，所以不去使用广角镜头。因此为了尽量避免那种情况的发生，很少使用四十毫米的镜头。另外，我几乎也没有使用过三英寸的镜头。我不是谦卑，经常开玩笑地说，我在小津组里当个摄影匠就行，于是先生说：“我早就知道了。”因此，在当助手的时候，就这样拿着摄影机去了，由于与小津先生所想的并非一回事，先生说：“是那样拿的吗？”就这样我学到了技巧。茂原和我一块儿跟随小津的时候，会说：“就这样了。”我没有从宫川和中井那里听到这样的话，但据说在小原担任摄影的时候反抗得很厉害。

——哦，是这样啊。是拍《宗方姐妹》的时候吗？

厚田 是的。有时小原对我们说：“哎，你”——小原是我们的前辈——“小津的低机位并不像你们蹲得那样，一定要拍得平一些。不平不行，那不行。”那时，我说过这样的话：“我就是个摄影匠。”这样就行，这不是谦卑。小津的构图吧，小津想要拍的，想要做的，只要把摄影机拿到那个位置就可以了。因此，小津会在一旁说，那个位置有不好的地方，比如说取景框的上下左右不平衡的时候等。此外，特别是低机位布景的背景在镜头的像差方面容易产生扭曲，所以在修正它的时候，我们会向小津询问。这种低机位拍摄的画面即便放在放大镜下看也不容易看出扭曲来。就是这样，对此我不知道如何解释是好。一旦习惯了的话，只有我会明白，通过放大一看，啊，这个地方有点扭曲。当他说：背景不要出现扭曲时，我就会在这个地方很好地加以修正。这样就会变直了。即便如此，还是有点扭曲。而且还有角度。比如，“这个，过于强调，背景就会变成这样了，修改一下。”“哦，好的。”就这样，充分发挥了先生制作的取景框。此外还有许多要做的事情。灯光是绝对要做好的。这全都是我亲自做的。

现在的摄影师是怎样的呢？似乎灯光完全交给灯光师去做了。然而，由于画面的变化，摄影师一定要参与考虑灯光的设计。现实中的灯光很难在拍摄中被表现出来，因此自己设想的灯光如果能够表现为接近现实的感觉，就有一种设计的满足感。各种画面——现实的、理想的等——如果是外景拍摄，从明亮的东西中把握住现实的东西就行，就像这样，我参与了设计。剩下的全部，像构图，由小津先生决定。

——在《麦秋》中，与以往不同，灯光打在东山千荣子的脸上。女儿原节子独自决定结婚，菅井一郎和东山千荣子来到二楼，问女儿道：“你这么做没问题吧？”这时坐在坐垫上的母亲的脸上有许多光影。

厚田 唔，是这样的，我在将灯光位置调低时，这样对小津说：“这儿我调低了一些，可以吗？”小津回答道：“有点不妥，还是把她脸上的光的位置调高一些。”于是就改动了一下。此外，当连接性差的时候，还是觉得不自然，有时也作一些调整。所以说那也许是我搞差了。

——今天我们看的时候，那个脸上的光影非常有效果，一般情况下，脸上是不会有这样的阴影的，我记得对此我感到很不可思议。

【262】

厚田 比如说，不是将光整个打在脸上，如果阴影在这半边，就要从那半边打，要不然是很奇怪的，于是就从那半边打过来。有时人们对我说：“你要讲究的话，几年后你可以讲究，但现在要拍明亮的画面，因为这是在松竹，拍吧。那是无可非议的。”我很喜欢低位置的灯光。

我感到最遗憾的是那部《东京物语》，这部片子因为洗印厂失火，原版的负片被烧毁了，现在保存下来的是正片。之后又从正片洗印，洗印厂也只是洗印得明亮一点，因此有一些平板粗糙的地方，很难看。据说这可能是最后一部黑白片，所以我投入了全部的精力。比如说为了表现炎热——在拍摄时，我向小津问道：“先生，这部片子，《东京物语》是几月份的故事呀？”小津回答说：“唔，春天到夏天，大概是这个时候的事情吧。”我又说道：“不表现出这个季节的感受也可以吗？”我得到的回答是：“哦，可以呀，可以呀。”拍夏天的时候，一下子就跳过去了，少了一些室内的场景。用这样的手法来表现炎热。

由于使用了这样的方法，一旦到了室内，实际上是看不到脸的。这一点小津是知道的。先生是理解这一点的。四个人一齐聚集到医生的家里，这个长镜头拍到了所有人的脸。因为硬是把这个镜头洗印得很明亮，所以所有的人都显得很粗糙。

——也就是说您问了《东京物语》是什么时候到什么时候的事情了。战后的电影，大多数是从春天到夏天或秋天的故事。

厚田 是的。

——这当中当然在东京也有雨季或梅雨季节，但梅雨季节很快就跳过去了。（笑）

厚田 是啊。是这样的，战后吧，他刚刚从新加坡回来，说：“那拍一部有趣的电影也不错呀。”于是就拍了《长屋绅士录》，这部片子使他很高兴。接下来就是《风中的母鸡》。脚本是斋藤良辅写的。

斋藤说：“阿津，现在的阿小，选了个奇怪的本子，竟是如此阴郁的本子。”当他读了之后，啊啊，可真是那个呀。“为什么要拍这样的东西呢？”其结果是一部失败之作。紧接着是《晚春》吧。从《晚春》起，小津考虑到季节的问题，写了这个本子，夏天吧，几乎都是夏天，外景特别地多。因此由于外景多，所以夏天的场景就多了起来。季节在默片时代的时候，唔，有各式各样的情况。

——那是怎样的情况呢？那时小津还不是一线的导演，为了赶正月档，还是为了什么，还出现了冬天。还有飘雪的情况。那是？

厚田 哦，那是《我们要爱母亲》。那部片子，拍外景的那一天，下起了大雪。

——哦哦，就是两个孩子上学去的路上，有车，还下着大雪的场景。

厚田 那刚好是在灵南坂^①，赤坂附近。美国大使馆旁边。

——那是偶然拍到的吗？这么说的话。

厚田 唔，是啊，那时下起了雪，于是就拍了雪景。

——在日本的导演当中，小津属于不拍雨景、雪景的人吧。虽然《东京暮色》中的冬天，窗户外面下着雪……

厚田 唔，雨这个东西很少出现在画面上，所以，一旦拍雨景，就会变成过去那种吝啬鬼一样，一下雨的话。

——啊啊，喷水壶。（笑）

厚田 小津最讨厌小气鬼了。

——所以在《浮草》中雨下得很大啊。

① 位于东京的港区，赤坂在其附近，其西面是美国大使馆所在地。

厚田 是的，那可是哗哗地下。现在，一说起人工的雨，那可真叫大。即便如此，雨景这个东西还是难拍啊。被拍摄对象的焦点景深很难调节，另外，角度或视角的拍摄方法以及构图的稳定都很麻烦，很难拍摄出稳定的画面。于是就像这样从相反的方向打光。像我这样的人，一旦拍摄雨景，就这样设置照明，从反方向打光，以降低亮度。全黑了也不行。如果不那样做的话，人的动作表现不出来。

——外国的电影批评家们在谈论小津时，常常会说小津电影里缺少各种东西，可以举出无数的“没有”来。没有移动，以及很少使用吊臂，但是很少有人提及没有雨这一点。我的想法是，这里有各种理由，一开始时，是必须在各个季节进行拍摄，于是电影中就出现了像下雪这样的偶然的元素。然而，在《父亲在世时》中，唔，那是有许多客人出现的情况，自从小津成为一流的导演之后，他基本上从春天到夏天写作脚本，夏天采外景，在夏天到秋天的最好的季节里进行拍摄。【264】

厚田 是，是，是这样的。

——这样一来，自从成为一流导演之后，我感觉就没有雨景出现的机会了。（笑）

厚田 唔，是啊。此外，还有，该怎么说呢，他讨厌简陋。松竹基本上是一个吝啬的地方，很早以前就是。这个雨景如果不花钱是拍不出好画面的，因此他说，即便拍了不花钱的东西，也是白搭。唔，他有一种放弃的感觉，是这样的。

——所以在大映的《浮草》中下了那么大的雨，到了其他公司，有时会做出与以往不同的事情来，是吧？

厚田 也许会吧。但从我们的角度看，还是新东宝的《宗方姐妹》没有小津色调，没有一点儿可称之为小津的地方。可能有所顾虑吧，我们是这样认为的。就像这样，有点……

——我感觉故事情节也稍微不同，与以往相比。

厚田 是的，小津组成员的情况是这样的，越是下面的人，越是受到爱护，像我这样的人已经到了上面，所以常常遭到呵斥。如果我的助手失败了，他是不会发火的。“是你教育的方法不对，因此你要不好好地干是不行的。”像这

样，我会受到斥责。

话有点偏题，现在，人们所说的小津电影中没有雨景，如果要拍的话，一定要拍真正的雨景。如此一来，就会花费很多的钱。这个场景如果出效果的话也还罢了，如果出不来效果，就会有愚蠢不堪的顾虑，因此也就不拍它了。另外，在脚本中似乎也没有这样的描写。再加上布景时，如果拍摄雨景的话，会花费很多时间的。或许出于这样的原因吧，就将主要精力放在演技指导方面了，也可能是为了节约时间吧。

——哦，是这样的，我以为是我错看了，所有想问问您到底拍过雨景没有，
【265】最终还是没有拍过，是吧。

厚田 正如您所说的那样，即便拍过，也是相当早了。没有，的确没有。

——还是没有雨景很有意思，从电影方面说，现在有时候也很花钱，而且听你一说，或许还有雨景较难表现的一面。唔，比起湿漉漉的天气来，干燥的天气比较……

厚田 此外还有一点，下雨的场景很难对拍摄对象聚焦，搞不好就会给人以失焦的感觉，画面的清晰度也很差。特别是不好表演，如果是低机位的话。

——的确如此，还与低机位有关系呀？

厚田 我觉得似乎与它有关系。

——还有，人们常说也没有什么俯拍镜头。比如，好像是《早春》吧，大家都抵达东京车站，然后到达丸之内的事务所，这里有一个俯瞰东京车站的镜头。此外，在《麦秋》一片中，佐野周二对原节子说“东京很好哟，好好看看”时，您顺势拍摄了外面的风景。

厚田 嗯，那个镜头，说白了就是那个画面吧，俯拍时，尽量把摄影机远离管线，比如在楼房的二楼、三楼、四楼，从这些位置看取景器，基本上不将摄影机镜头朝下，尽量选择接近水平线的地方，小津看到这样的情况，说：“啊，还是在三楼比较好吧。”于是就在那里设置了摄影机。因此，要决定一个适当的地方，在拍外景时，有点难处。即便如此，看上去是俯瞰，但实际上并非俯瞰，因为镜头并没有朝下。

——哦，是这样啊，是这样安排的呀。

厚田 这时，我们会问，需要拍摄眼前的场景时怎么办呢？于是，小津会说：“是啊，那么我们换个地方吧。”对俯瞰镜头，我们闲聊时常常会问到那样的话。于是，小津说：“我啊，对人，很讨厌从上往下看，所谓俯瞰，不就是从上往下看吗？”他还说：“因此，常常是在水平线上即可。”所以，我在做助手的时候，小津说：“我的电影吧，唔，外国人总会懂的。”他还说：“这不骗你。”他说过这样的话：“我从日本的生活出发拍电影，所以日本的生活就是这样的，不久老外就会明白这一点的。我的电影吧，大家似乎都不关心，并非如大家所说的‘我看了’的那样。”

【266】

——正如小津所预言的那样，今天，人们终于看懂了。

厚田 是啊，这一点，到今天为止，我还觉得不可思议呢。

——那部《非常线之女》一开始的场景就是俯瞰吧，地平线几乎看不清。

厚田 是的。在默片时代拍了许多这样的镜头。

——拍过，是吧。还有摇拍，吊臂是怎样用的呢？人们说只在《麦秋》中使用了它。

厚田 这是这样的，在移动时，小津一定要亲自看取景器，所以不需要我多加考虑。吊臂的使用要几个人才能够完成，无法加入导演的视觉，因此无论拍多少次都无法找到一个稳定的地方，这种移动很难顺利进行下去，他知道，所谓吊臂，也有合理之处，但花了三天时间进行吊臂拍摄，才终于OK了，心情很不爽。

——是《麦秋》中沙丘上的场景吗？

厚田 是原节子和三宅邦子并排出现的场景。

——那是这样的吧，犹如前行一般，用稍稍向上升似的吊臂拍摄的吧。

厚田 是的，只在《麦秋》中出现了，使用吊臂拍摄。由于下面是沙子，为了使吊臂不晃动，底下垫了许多东西，先是靠近，然后慢慢往上升，所以，即便是使用了吊臂，也不是俯拍。

另外，默片时代也没有使用它，是在战后才开始使用的。过去没有那样的设备。因此，公司基本上不理解摄影技术。相对而言，电影机械装置发展得很慢。

进入战后，技术迅速得到了发展。

——提起吊臂，给人以沟口健二的感觉。

厚田 是的，是的。

——沟口的吊臂拍摄，那是非常精巧的吊臂移动，角度也在移动的一种东西。小津看了之后说过什么吗？有说过吗？

厚田 没有，我……是这样的，忘记问了。小津和沟口曾就演技进行过对话。对其他的电影，他只对我说过拍得好的地方，所以我没有向他打听过哪儿不好，哪儿是拙劣的地方。无论哪个导演都没有问过。这就是俗话说的“勿说他人坏话”。

——话题跳开，战争末期，小津与大家一道去了新加坡。我们听到的传说是小津只是打网球，看美国电影。（笑）

厚田 可不是嘛。

——我听说那时他观看了奥逊·威尔斯的《公民凯恩》等，您也一起看了吗？

厚田 是的，这也是一件有意思的事情。是这样的，嗯，为了拍摄《遥远的祖国》，我跟着小津组去了那里。当时，松竹是不拍军事电影的。于是受到来自军队的排挤。到了那里之后，东宝决定拍摄《夏威夷·马来亚近海海战》。正在拍摄的时候，那时，胶片的配给由军队控制着，拿到一些胶片。由于受到管制，松竹的配额十分可怜，因此也稍微拍一些军事电影，于是就拍了像木下的《陆军》。吉村则拍了《坦克队长西住传》。此时，佐佐木康也拍摄了许多电影。在这个时候，情况略微有所好转，后来根据军队的指令，公司委托小津导演拍摄战记电影。这就是《遥远的祖国》。后来这部电影被划归为军队的项目，于是就有了前去采外景的情况。

——他有真正打算拍摄的意愿吗？

厚田 有的。这个事情之所以由军队提供方便，是因为小津电影的爱好者基本上都在将校中间，嗯，在报道部。于是事情顺利地发展下去，由佐野和笠来扮演其中的人物，由于他们都是男的，所以在新加坡的外景地拍摄也不成问题。结

果就成了一个组。因为要商议脚本，小津、斋藤良辅和秋山耕作就先行出发了。斋藤和秋山是作为副导演兼制片人。他们先行了一步，我晚十天去了新加坡，进入那里的南方军司令部属下的报道部。正在准备拍摄的途中，战况不断恶化。

在拍摄这部电影之前，我听说命令拍摄的是有关钱德拉·鲍斯的印度独立军的故事。

——这是在新加坡听说的吗？

厚田 是的。是在军队的特务机关——光机关——的首脑部的协商会上决定的，说是要拍这部片子，于是，报道部长与小津、斋藤以及钱德拉·鲍斯（Subhash Chandra Bose）【268】聚集在一起，协商拍摄宣传独立军的电影，急匆匆赶写剧本，暂时取了个名字，好像叫做《前往德里，前往德里》。

——哦哦。

厚田 但是，战况逐渐恶化，已经不是拍电影的时候了，缅甸地方的战况。于是，唔，虽然我出发时只带了拍摄默片的摄影机，但没有工作人员，就将当地的年轻人组织起来，拍摄了一些独立军的军营和举行战争训练士兵的场景，部队总有一些不安定的感觉，不久就不行了，于是就中断了拍摄。摄制组成员在内地待命，不允许出发。那时，电报还不能直接送达。军用电报虽然可以直接送达，但我个人的信件，大家都打开来看，所以迟迟才到我手里。因此，在电报还没有送达之前，正在待命的摄制组成员就出发了。

——哦哦。

厚田 后来的小津组成员已经出发的消息传来时，我们有点迟疑。在战况非常不好的海面上，如果船只被攻击的话不得了，正由于这个原因，小津十分担心，他叫我，那时我非常恐惧，于是小津瞪着发红的双眼，大发雷霆。“在这样的情况下，后面的摄制组成员来的话十分危险，我制止了。你为什么来了？”这时，他还说：“唔，我不想辩解，我已经发了电报，说是不要来了。”后来我听说了，但已经……

——晚了，是吗？

厚田 是的。摄制组好不容易捡了一命，抵达新加坡。这是最后一批乘船来的人。

——哦，哦。

厚田 没有办法，即便是闲逛也没有办法。于是临时性地拍摄了一些东西，让英军俘虏当群众演员，拍了一些东西。像街区的巡逻情景，将校们在游泳池游泳的身影，因为是在假期，所以拍了一些那样的和平场景。但没过多久，环境恶化，根本拍不了了，于是在当地发布了非常规的征兵令，小津、斋藤、秋山和我属于第二次征兵，但小津组的成员全都接到征兵令，加入了南方军，全部遇难。

【269】后来战争终于结束了。

——那么在新加坡您看了接管的美国电影了吗？还是在一般电影院看的呢？

厚田 唔，这个嘛，可能话要跑题，是收到了敌方的胶片，但要把这些没收来的胶片弄成飞机或其他东西的涂料，把胶片溶解掉之后。

——哦。

厚田 于是空军就过来取来了。

——这样啊，把胶片溶解掉，在战争中派上用场，是吧？

厚田 是的。我说，如果那样的话，不交也行吧。刚好那时报道部里有一个电影班，那里就成了放映室。是的，放映室在国泰大厦（the Cathay Building）里，我成为那里的负责人。

——哦。

厚田 （笑）但是，放映的时候，报道部的巡察将校要过来巡视，他问道：“你们放什么呢？”我们打马虎眼地说：“现在正在做放映机的检修工作。”那人也的确当做检修似的看着我们。在那些电影中间，没收的电影中间，有诸如《公民凯恩》啦，《幻想曲》（*Fantasia*）啦，《小飞象》（*Dumbo*）啦，《乱世佳人》等。另外还放着“电影书”（*Cine Book*）呢。

“电影书”，就是对面的那个，是本杂志。小津先生特别喜欢它。他读了之后，制作了一个打算放映作品的名录，下雨的时候，他会说：“有这样的电影啊，这样的。把所有的这样的电影全部拿出来。”最终，他来跟我说，让我看看《乱世佳人》。唔，是悄悄地放映。那时，还需要放映员，因为太长了。

白天我们不放映，大家都是晚上来。半夜一两点很正常。所以，到最后有的

胶片就跳过去了。

——哦。(笑)

厚田 跳过去最多的是开头的音乐部分。这是第一本胶片。

——那是您放映的吗？还是放映师操作的呢？

厚田 唔，那是当地的放映师操作的。我只是在现场作指导而已。我想放给大家的是排日的宣传片。很厉害的哟，我想这是什么时候制作的呢？还出现了剪辑了的天皇陛下的场景。反日电影的确很厉害。

——您常说很为奥逊·威尔斯所打动，但奥逊·威尔斯在这之前的日本为人所知吗？他的名字。【270】

厚田 已经为人所知了。他的《公民凯恩》成为话题之后，未能进入日本。正想亲眼看看这部片子的时候，发现了它。加之摄影师是格雷格·托兰（Gregg Toland, 1904~1948）。

——全焦点（pan-focus）的那个人。

厚田 所以看得非常高兴。早上要点名，不得不去报道部，但那之后我或者去放映室，或者在街上散步，就这样度过了那些日子。绝大多数情况下是看电影。因此，小津看的电影也比较多。如《公民凯恩》之类的，还有，那个什么来着……

——惠勒（William Wyler, 1902~1981）的东西呢？

厚田 惠勒的东西也有。如《香笺泪》（*The Letter*），小津也特别喜欢这部电影，说其结尾部分很不错，经常观看这部片子。此外，还有金·维多（King Vidor, 1894~1982）的东西吧，也有《愤怒的葡萄》（*The Grapes of Wrath*）。

——啊啊，福特（John Ford, 1894~1973）呀。

厚田 是的。约翰·福特。小津对恩斯特·刘别谦（Ernst Lubitsch, 1892~1947）导演的《信》^①的最后一个场景赞赏不已。就是这样。不知他观看的时候作何感想。对英语不太精通，最看得懂的是《哀愁》^②。

① 原文如此。

② 即茂文·勒罗伊（Mervyn LeRoy, 1900~1987）导演的 *Waterloo Bridge*（1940年），在我国译作《魂断蓝桥》。

——原来如此。(笑)

厚田 之所以这么说，是因为当地人说：“这是在新加坡，它在爪哇可是非常受欢迎的电影啊。”他问道：“哪部片子啊？”

——*Waterloo Bridge*。(笑)

厚田 *Waterloo Bridge*。(笑)我说：“放来看看。”果不其然。这是我们喜欢的片子，摄影是由鲁滕伯格(Joseph Ruttenberg, 1889~1983)担任的。那是伊斯曼柯达(Eastman Kodak)公司的正片，画面色调可好了。将蜡烛一根根灭掉的场景的摄影给我留下印象。那时的半色调(halftone)简直好极了。

——地下防空洞的场面拍得非常好，那部片子。黑暗之中。

厚田 是的，是的。那个场景很好。最近我在电视上看了一点，但删去了很多。任何人看了都会明白。

——那即便是不懂英语也会知道：噢，这里开始回忆了。

厚田 是的，就是这么回事。

【271】——这里我们再一次回到小津身上。那个，在小津电影里没有回忆之类的场景。一旦时间开始之后，小津的电影全部都是连贯下去，一直到最后。不过，在中间也有时间上跨越的地方。

厚田 是的，有的。

——但是至今我还不明白的是，那时间上的跨越并非不自然。比如在《麦秋》中，在战争中死去的孩子如果不回来的话，也就是说，东山千荣子，她还有一个男孩，在《麦秋》中。虽然还有一个男孩，但实际上只有笠智众活着。东山千荣子想总有一天儿子会回来的，于是，她说她已经打听好了寻人的时间，就在这个时候，东山千荣子把头转向一边，与此同时，菅井一郎也把头扭向一旁。这时，就出现了下一个场景。

厚田 是麦田吗？

——不是，下一个场景啊，是在五月，鲤鱼旗高高飘扬。

厚田 噢，噢，呵呵，啊啊。

——这个鲤鱼旗呀，是不是两个人看到的，我们看了并不清楚。这是两个人

视线里的东西呢，还是时间上有个飞跃，是其他的日子呢，我有点……

厚田 这个嘛，我想因为小津是不使用淡入、淡出的，所以两个人扭头所看到的，就成为视觉上主观的东西了。因此，从是否看到或看不到的角度考虑，肯定是这样的，鲤鱼旗在表现时间经过的同时，我想还多多少少表现了包含着对亡故的儿子的回忆。

——是时间的经过呀，不是视线里的东西呀。

厚田 通过时间的经过使感觉发生错觉话，可是要不得，所以在这一点上，情景和时间经过的剪辑，由剪辑方面的老手浜村根据小津导演的分镜头剧本，一英尺一英尺地，一个画面一个画面地进行剪辑，非常严谨。一个镜头大概在七英尺左右，有时对它进行增加，有时对它进行删减。增删的场景四至五个左右吧。不过，正如您所知的，即便像广告这样的东西，十五秒的时间中每一秒都显得很长。

——是很长啊。

厚田 所以，每一秒都是那么剪出来的，因此，尽管非常难，比如，小津常说“拍‘这里是热海’的景色时，要加一个字幕——热海，没有比这更加虚假的【272】东西了”。那么，究竟如何拍热海呢？那就是拍热海的一部分的镜头，以表现热海的景色，采用这样的拍摄方法。

——是啊，他是个不拍全景的人。

厚田 是的，不拍全景，已经很长时间了。从第三方来说，人们会以为，“你们说什么呢，是说着玩吧？”

——是的。（笑）

厚田 就这样，拍出先生独特的画面来。所以啊，移动、全景拍摄等小津先生是不喜欢的，正如您所知的那样。全景的话，画面会流动，因此景象会遭到破坏。所以嘛，其他导演从全景到特写，会作这样的剪辑，为了表现出速度失去平衡的效果而采用了这种手法。所以我嘛，在担任其他组的导演的摄影时，追拍从坐着的地方站起来的动作，会说“给我站起来”。但是，一看，人物静悄悄地站了起来，于是，采用追拍的形式移动摄影机，人物尽管很正常，但由于摄影机是

追着拍的，所以速度就变快了。机器也变快。这样一来，其演技的速度就会消亡。所以，拍全景很难，我觉得很难。即便我去了其他组，如果不是特别需要的话，是不会使用这样的拍摄方法的。小津导演的移动摄影，画面四周是匀整固定的，他对上下的距离以及横向的拍摄方法十分严格，所以我吃了不少苦。我在当助手的时候，拍上下移动，苦不堪言。正式拍的时候，是按照步数拍摄的，即便我说“唔，已经可以了”，但还是一次又一次地重拍。往前进的时候相对比较顺利，但后退时，却不是那么顺利。不能把轨道也拍进去呀。所以，要直直地拍，根本不可能达到完美。

——有这样一个著名的故事：他常常说：“先用婴儿车练习了之后再说。”

厚田 是的，我就被这样说过。他说：“我给你买辆婴儿车。”所以我在推婴儿车方面做得很好。把孙子放到婴儿车上，不一会儿就睡着了。（笑）所以我把这些都向小津说了，“真是多亏了先生您，我在推婴儿车方面做得很好哟。”先生说：“别说傻话了，厚田。”然后大笑不已。

——哦。（笑）是在《麦秋》的最后吧，可以看见大和对面的群山，就像这【273】样缓缓地往旁边移动。那是直线移动吗？还是稍微有点弧度呢？

厚田 那呀，多少有点斜方向的直线横向移动，由于有和麦田的搭配关系，那是横向移动拍摄的。

——噢，是这样啊。

厚田 所以，左侧变得很小，这一边就逐渐变大起来。

——是一种从斜方向接近它的感觉吗？

厚田 是的。麦田在斜方向，到移动结束时，就出现了农家。那个屋顶很漂亮的农家可能是我们拍摄的目的。

——您把焦点对向了每一个麦穗，真了不起啊，很费时间吧，这个。

厚田 拍了整整一天。但是，那个重要的胶片负片的一些地方有损伤，浜村对这部分作了很好的剪辑，修改之后，在试放样片的时候，小津说：“阿浜啊，根据我所看到的，中间有不自然的剪辑的地方唉，有这样的情况吧？”于是，浜村说道：“我把胶片上有损伤的地方剪掉了。”所以，是做得非常仔细的。不管是

演员，还是我们都常常被小津这样说过：“只要你们做好了就行。”“只要做好就行，所以从头至尾都要加把劲。”也就是说，请努力工作。因此，即便是拙劣的演员也不会说是拙劣。即便是拙劣的人，只要拼命地干，因为他们十分努力，所以小津会说：“哦，不错，那个人真好。”马马虎虎、干活不彻底的人会说：“啊，啊，是吗？是吗？”小津常常说：“干活时，没有好坏一说。”“只要投入进去，就会有干劲，有余热。只要有这些就够了。”

此外，就是那个拙劣的表演，他会特别地关注，通过放大镜。有时有的演员不能直接说他。试镜已经做了很多遍，有时他还是会说：再来一遍。这时，我把握了导演的诀窍。当我说：“那么就开拍了。”他说“哼”的时候，我就会说：“稍等一会儿，我把灯光重新弄一下。”于是，小津就说：“哦，摄影师说拍坏了（NG），我们重来一遍。”像这样，我以为如果常常抓不住导演的情绪的话是不行的。就这样，试镜头与实拍变得同样地安静。因此，有人说，小津组为什么一进场就变得像是守灵似的那么安静呢。其实并非如此。比其他的组更热闹。之所以【274】这么说，是在试镜头期间，如果是其他组的话，一旦表演拙劣的话，大家就唧唧喳喳的。

——大声嚷嚷吧。

厚田 周围的人在说。“什么呀，赶紧别演了。”“这还不如前面呢。”但在小津组里，是不会让演职人员说那样的话的。我们的老大吧，在试镜时也说：“预备”、“开始”，和实拍时采取的是同一个姿态。

——我们再换一个话题，您刚才说您没有拍过下雨的场景，其他方面，如果不是特殊情况的话，您是不拍楼梯的吧。

厚田 喔，这个楼梯嘛，是《母鸡》吗？

——《母鸡》和最后一部《秋刀鱼之味》的最后场景。有一个特写。

厚田 那里，有楼梯吗？

——有一个只有楼梯的场景。

厚田 《秋刀鱼之味》？

——是的。父亲在女儿已经出嫁之后的二楼上，这个场景。

厚田 唔，是拍了楼梯。

——其他还有看上去马上就要登上楼梯的场景。那个楼梯实际存在吗？比如《麦秋》中，老夫妻俩住在二楼，我们从走廊的对面略微可以看到将要爬上楼梯的镜头，但根本看不到楼梯，这时，看不见的楼梯实际存在着吗？

厚田 还是有的，的确是有楼梯的，在那个布景中。由于上下楼梯要有一段的时间，所以上楼之后的感觉，剪掉，这是计算好了的。是有这样的地方的。楼上是一个空的布景。

——是啊，是以某个人就出现在二楼的形式。是谁的主意？

厚田 这一点，我没有仔细看过其他导演的作品，我想这可能是先生独特之处吧。

——是的。我们的感觉是，“哦，上来了”这样一种时间，不过，这到底是不是真实的时间我不清楚，至少我们在看电影时，这中间有间隔。嗯，紧接着是二楼的场景，这是一个没有人的场景，这个场景持续了多少帧？

厚田 唔，我们拍的时候，十帧到八帧……

——哦，是这样啊。

【275】 厚田 但是，步法根据不同的演员，即便小津试镜头，也有所不同。走廊或楼梯根据其建筑样式的不同，也可以表现出家庭的贫富和阶层来，先生为了表现出平民家庭的样式，似乎对走廊和楼梯有一种执著精神。所以，我们还是不擅长拍摄西洋式房间。

——那是小原拍摄的吗？有点西洋式的日本建筑，在《宗方姐妹》中。

厚田 是的。

——之后基本上您拍的都是日式房间。那个《母鸡》中田中绢代从楼梯上被推下来的场景，从上面和下面两个方向拍，仰拍与俯拍。您有没有这样的感觉：那个地方与平时的小津有点不一样啊。

厚田 唔，那个嘛，从上面拍，趴在上面。

——是的。

厚田 那是浅草表演杂技的女子真的从上面摔下来的。

——哦，是吗？

厚田 另外，因为还有这么一档事，所以开玩笑地说，《乱世佳人》中不是有一个被推倒的场景吗？那是替身吗？或者不是替身？我们在新加坡看过那部电影。

——嗯，除了楼梯之外，您还使用过替身吗？

厚田 ……没有，没用过。

——那么，没有一个像替身演员这样的人吗？在小津组里。

厚田 是的。所以，替身演员或者由副导演，或者由摄影助手担任。比如，如果是宇佐美那样的人，身材刚刚好，基本上都是一次过。在构图定下来后，让他坐下来，稍微调整一下脸的位置，这样一来，让大家全都坐好，于是说“请试镜吧”。夏天，由于比较热，灯光灭了之后再试镜。镜头试了好多次，在演员旁边放上电风扇，常常对演员照顾有加。因此，演员们加入小津组，没有说怨言的。一般情况下，脚本是根据那个出演的演员的性格或者那个人的某个地方创作的。

比如说有这样的情况。还是我当助手拍《浮草物语》时。如您所看到的那样，有一个让马这样走的场景吧，在后台里。扮演那个马的后腿的演员是一个叫【276】做山田的人。那人无论如何也走不顺利。于是，我就说：“什么呀，连马的后腿都表演不好，不是那样表演的。”于是，小津就说：“那厚田你来演演看。”（笑）没办法，我就成了后腿。于是又遭到嘲笑，像这样跑偏了。于是，一、二，一、二地表演起来，终于拍好了。此外，《浮草物语》的最后一个场景是晚上的站台上（千叶县木下车站）列车进站的情景。有一个配角收票的地方，由于真正的收票员拒绝出演，没办法，那就我来演吧，于是就演了那个角色。但这又必须与布景衔接，“你在那里走的步法，与这个步法不是不一样吗？”（笑）所以，这个地方的NG被剪掉了。出了很多差错，后台的工作人员。山内，嗯，现在已经是大腿了，那个人在《秋日》中成了中学教师，拍纪念照的时候。

——啊，是的，去湖边修学旅行的时候。

厚田 “你，先生来演。”于是，先生说：“厚田，那你就拿着旅馆的旗子。”就这样，我拿着旅馆的旗子出现了。（笑）外景拍完了之后，一般导演之类的都

会一哄而散，但小津不是，他绝不那样做。等大家都回去了，演职员们也都回去了之后，他会帮忙看看电源切断了没有。然后，说一句“后面你们给我弄干净了”。外景管理人员无论是在广场还是在其他什么地方拍外景都会雇一些帮工，打扫卫生的帮工。所以，外景拍摄结束之后，大家都动了起来。打扫完卫生，就都回去了。像这样认真干活的精神最终是不是也表现在电影里了呢？

所以说，像沟口那样的大腕，在小津去京都时，说：“我去接吧。”沟口与小津是朋友，所以要去车站迎接小津。那时，现在的麻素子，就是那个佐田的夫人中井麻素子，被小津带着去了。小津一下车，说：“哦，这么盛大的欢迎啊。这个嘛，沟口，隐蔽点呀。”“什么呀？”“那个，沟口。”“那个女的是谁呀？”“噢，是这个呀，我未来的那个呀。”“哦。”小津显得非常吃惊。从这里传出一种“小津带着恋人来了”的话题。（笑）

【277】——小津是不是常常对沟口有一种嘲讽的意思呀？

厚田 是的，双方都有那个意思。所以，小津经常模仿沟口电影中的台词。“这可不兴。这可不兴。”（笑）

——沟口到制片厂来的时候，专门约他打了一次棒球，小津好像说过这样的话：“沟口不懂棒球吧。”

厚田 对，对。这是哪个外景拍摄的时候呢……是拍《麦秋》的时候。演职员们，所有的人都打棒球。有人说宫川一夫在京都打棒球，于是提出组一个关西队和一个大船制片厂队，比赛一下如何？宫川参加了京都的棒球队，大船这边是演职员们，就这样打了一天。比赛的时候，依田和沟口来了，并排站在球场，沟口问道：“厚田，小津还打棒球啊？干这样的事？”（大笑）“小津还做这样的事啊？打棒球？”他嘲讽道：“马上就会见分晓了。”所以笑了。然后，他接着说：“他能跑吗？”但是，小津打得很好。

——大家都是，在新加坡，他尽打网球了。

厚田 在新加坡和将官们打过。有一个叫日高的人，我想可能是日产的吧，他回国后成为公司要员了，小津和他打过网球。晚上，打完网球后，就是读书。是的，我想他是不是已经成仙了。一般情况下，都去游玩了，先生，不愧为小津，

还是与众不同。

——川崎长太郎和武田麟太郎写过先生与小田原的艺伎的小说，而且在小津的言谈中也提到过，那个艺伎的长相是不是能够在小津电影里看到呢？

厚田 嗯，这个嘛，这很有趣呀。这个事情。（笑）武田与小津成为朋友是在东南亚的时候，那时他们谈到过。

——哦，是这样啊。

厚田 噢，提供消息的似乎是原研吉。但他们之间的关系并不密切。有夸张的地方。在战前，是住在高轮的，先生。在高轮的家里，小津和他的母亲和信三一道生活着。从那里到大船去上班。而我住在浅草附近，他对我说：“每天来接我。”在不拍电影时。所以，时间上是一定的。他说：“我要坐专门列车去。”所谓的专门列车是一点零七分从品川出发，前往小田原的列车。那车很空，到大船实际上可以睡着去。于是，我说：“那我明天就在专门列车发车的时间去。”有一天，我去了之后，他说：“上来吧。”上车之后，他在一个布料上画画。边上坐着个女人。我以为是他的什么亲戚，于是向她打招呼，这时，小津说：“哎，对我的女人你不要那样打招呼。”但那女人说是已经有丈夫了。【278】

那时在小田原游玩，是为了到茅崎馆相聚，这是那个故事的出处。在茅崎馆有斋藤、写脚本的人等，比如在当时，池田忠雄以及一个叫辻的人都在茅崎。大家都聚到这里，斋藤良辅的家里。聚集之余，到小田原去游玩，都是这样的人去的，唔，那毕竟是年轻的时候呀，大家干了很多事。不过，很像啊，两人的性格，小津与那个女人。“你说什么呀？”她是一个以这样的口气说话的人。所以，我想两人很投缘吧。（笑）

小津是一个非常有洁癖的人。在酒吧或其他什么地方，他对妇女都很礼貌。大家常常叫原节子为“阿节，阿节”，因为原节子出演了德国电影《新土》^①。那时，我们还很年轻，在电影院里看了这部片子，都说：“啊，女演员真好啊。”小

① 这是一部德日合拍的影片，于1937年公映。所谓的“新土”指的是我国当时的满洲地区。德国版的标题为 *Die Tochter des Samurai*（《武士的女儿》）。

津也说：“唔，很健康，如果能用上这样的人真好啊。”这是昭和十二年左右的事情。这是事情的缘起。

——这是昭和十二三年左右的事情，距离《晚春》中起用原节子已经过去了十年的时间。不过，那个时候他一直在用吉川满子吧。

厚田 这个嘛，当时还用不了明星，所以就起用了在蒲田当见习生的吉川了。关于阿节的问题嘛，我常常说，随由大家去想象了。但是，实际上小津这个人是一个内向的人，是一个爱害羞的人，尽管他有那么一个大的体形，在女演员面前。所以当他在拍摄前与刚入道的女演员会面的时候，一般会打个招呼，那时，他目光下视，脸稍微有点红。

在那个《东京物语》中有一个阿节为东山揉肩膀的地方吧，但是揉肩膀的时候，小津说实际上应该这么揉，于是自己脱光了，做了示范。那时我说：“你可以让阿节给你多揉揉呀。”我说完，小津红着脸：“我可不会做那愚蠢的事。”阿节说：“也可以呀，小津可是俊男呢。”于是，我说：“揉的位置稍微有点不对，原节子你再朝这边揉揉。”这时小津说：“呵呵，说我是俊男呢。”（笑）“不是挺好的吗？”给他创造个机会，他还是这样害羞。他说：“是你先揉的哟。”开这样的玩笑，有一种平易近人的地方。

——话说回来，这是许多人都提到过的，在小津电影里，有时视线不合，这种事常常发生吗？

厚田 是的，有这回事。这常常被人提及。

——究竟是怎么一回事呢？小津对演员说“看摄影机”这样的话吗？还是让他们看稍微偏离镜头的地方呢？

厚田 唔，是啊……

——稍微偏离了一点。

厚田 过去吧，拍电影的时候，一说看正面，大家都会比较反感。让看摄影机镜头的正面，先生有时尽量避免这么做。

——那是出于迷信之类的吗？

厚田 唔，也有那样的看法吧。另外还有，所谓的视线，一般说来，还是偏

离一些的好。因此，根据视线的不同，有时位置发生很大的变化。举一个最近的例子，电视上演的《钢铁战士》（*Ironsides*）中，就有许多视线的表演。先生在拍电影时，有时还要根据距离对方的位置进行计算，所以引起了这样一种错觉：是不是看着这里呢？

——是啊。闪回时以及剪辑时有时会有那样的感觉。

厚田 所以副导演有时会说：“对不起，再稍稍……”但小津会说：“这就可以了。我觉得。”因此，最狡猾的莫过于大家都看右手时，就连接上这样看右手的画面。这期间，假如导演要改变判断的话，这个时候就会说：“刚才看哪个方向的呀。”于是我说：“看的是中间，师傅。”（笑）所以说它是狡猾的也可以。

此外，一提起视线，还有这样的事情发生。假定两个人打网球，一般说来，【280】摄影机放置在同一侧将打网球的两个人的画面连接起来。这样的话，一个人的网球拍会在另一个方向，大小变得不一样。所以，这个时候，摄影机从右侧拍一个人，另一个人也是从右侧拍，然后连接起来。这样一来，就不会失去网球拍的平衡。由于是这样进行拍摄的，所以可能给人以视线不合的感觉。但是，画面上的平衡非常重要。假设拍一瓶啤酒，下一个画面摄影机接近它的话，如果是同一个啤酒瓶，就会失去平衡。所以，要准备一大一小两个啤酒瓶，根据画面分开来使用。

——像用大小啤酒瓶来保持平衡的方法在其他地方也有出现吗？

厚田 比如拍两个人，从胸部以上拍的话，男人和女人的脸大小不一样，如果从3英尺远的地方拍男人的脸，拍女人就要从2.5英尺的地方拍……

——这样啊。这时，你将焦点对向脸的哪个部位呀？

厚田 眼睛部分。这分两种脸：容易对焦的脸和不容易对焦的脸。平脸的人，比较难对焦。还是轮廓清晰的脸容易对焦。阿节，原节子就是。另外，三宅邦子也一下子就搞定了。佐野周二就比较难。然而，轮廓清晰的人也要费点工夫。即便是对准了焦点，就那样拍的话，会有阴影。所以，我们叫做抓拍，将聚光灯的前面略微打开一个缝，从正面对着眼睛的部位，唔，非常细小的灯光。

——是这样啊，因此演员就不能够动了。

厚田 唔，我想是有这样的地方的。在《东京物语》中热海的地方，有一句台词：“真晴朗啊”，如果平常的话，要看对方的，但这里呀，东山虽然嘴里说着“哦”，最终却没有面朝对方，所以说，这一块没有拍好。平常的话，东山说“哎”，就会变成这样。小津在这里加了一个“哎”的间隙，表现出那个感觉来。也许有一点这方面的错觉吧。

——错觉，是这样的啊。那么好像不太用台词像这样将镜头与镜头联系起来。

厚田 不是的，那是这样的，小津比较独特。大家都说“是啊”，都是这个习惯，这其实都为了使语气更加清楚。实际上我对那个台词的发声法（elocution）没有太注意。

【281】——一般都是一个画面一句台词，小津的电影。说完那句“是吗”，下一个画面就变了。但镜头的变化中有联系，有时也会说台词。跨镜头的情况很少见。

厚田 哦，是吗？

——似乎是《麦秋》吧，我觉得三宅邦子好像就那样做了。

厚田 像这样点头。

——是的，点头说话的时候，在台词还在说的时候，笠智众出现了。

厚田 有这样的事情。比如说，“什么，什么，什么。”“对，那就这么做了。”像这样，应答的时候，就这样，用特写的应答镜头，但是，马上又像是刚才的那句台词进行应答似的，转到另一面。比方说有这样的应答：“那个，就这样。”“我去做。”但下一个画面又从应答“是的”开始。在开始说“是的”时候，是这边说的。为了把它连接起来，就让他们面对面似的对话。因此电影将这个时间完好地表现了出来。于是就出现了有时延长，有时缩短的情况。

大家都对视线十分关注，他们是看着剧照来对摄影机的位置品头论足的。但这是不一样的。《父亲在世时》的旅馆中有一个笠智众与佐野周二一块儿吃饭的场景，摄影机往后拉的话，看上去就像是两人面对面坐着似的，但实际上他们是交错坐着的。

——儿童时代他们在旅馆吃饭的时候也是这样的。

厚田 是的。当摄影机靠近他们的时候，只能看见一个人，看上去两个人的

脸都朝着一个方向倾斜着。只看剧照，有人认为这是不是拍错了。其实并非拍错了。因为他们不是面对面地吃着饭，他们是交错坐着的。

——还有布景的问题，一般来说，在小津电影里，房间都面对着庭院，不用说，那个庭院是布景，灯光是从上面打下来的，在庭院的另一面必定有其他的人家吧。

厚田 有的。那或者是公寓，或者是房屋，此外还有旅馆之类的东西。我想这还是为了营造环境，营造一个有一定距离的，周边的环境。

——《父亲在世时》中有父亲与儿子出外旅行的场景吧。在《秋日》中也有母亲与女儿同去旅行的场景，他们几乎都住在同样的旅馆里。而且房间的对面【282】可以看见其他的房间。在拍这个场景时，小津是不是想起先前的电影来了？

厚田 对，是回想起来了。嗯，那个，怎么说呢，是他的兴趣所在吧。比如，他非常喜欢红色的东西，因此过了许久之后还是红色的东西。我们这些人就会开玩笑地说：“红色不是天才就是疯子。”和这个比方一样，比如说在矶子或伊香保的旅馆里，是这样。在东京则是这样：一边是公寓，另一边是肮脏的房屋。那些都是布景，拍《晚春》时，画面的那边有一片树林，因此，即便是在二楼也看不见背景的天空。所以，为了表达出感情，背景看得见的东西就设置了建筑物，我想这是为了表现出情感。距离感吧，一种。

一般情况下，背景上的东西只是作为布景存在的，但小津组却是细致地加以设置。先生的电影，嗯，怎么说呢，也许可以说是一种被拍摄的房屋的设计吧，结构图通常很多，而且完全把它改造成自己的东西拍出来。

——另外还有一点，从走廊一侧，通过窗户拍摄屋子里情况格外地少吧。

厚田 唔，是的，没有。

——在《麦秋》中，好像是在医院吧，是笠智众工作的大学医院吧，摄影机从那里横向地移动到窗外，在貌似百叶箱的地方停住了，有这样的镜头吧，然后从窗户处可以看到正在进行研究的笠智众的情景。

厚田 像这样的情况在默片中也出现过。

——哦，默片中也有啊。默片时代的哪部片子呀，是《我们要爱母亲》中那

个本牧附近的宾馆吗？

厚田 是的。

——在这之后，那种窗户在小津电影中几乎没有出现过。

厚田 是啊，透过窗户的镜头很少啊。

——那是什么呢？在《麦秋》中。尼古拉教堂的镜头一闪而过，接下来就是二本柳宽出现的咖啡屋，有个咖啡馆的镜头吧。

厚田 咖啡馆，是的。

——咖啡馆的镜头没有从外面拍的吗？

厚田 没有从外面拍过。那是这样的，现如今已经不见了，可以看见教堂的地方。这个场景怎么拍也拍不好，所以又去了一趟咖啡馆。于是，附近围满了人。我对这个插入镜头很不满意。我们组的导演从来没有拍过插入镜头。全部都整理一遍。

——这么说来，你们没有 B 班这一说。

厚田 没有。我们有 B 班的情况只有两次，全部都不行。那个尼古拉教堂，是我当助手的时候，B 班拍的唯一一个镜头。小津曾对我说：“你去拍一个过来。”

——那是在《青春之梦今何在》中吗？

厚田 唔，是的。他让我拍了许多。后来全部都是他自己做的。

——这么说，你是在没有 B 班的小津组这个日本非常特殊的摄制组中工作的。唔，即便是黑泽明等人，最近似乎都在使用 B 班。

进入有声时代，《东京合唱》中的路面有轨电车，那是真的吧。

厚田 哦，那个路面有轨电车呀。在现在的赤坂见附的地方有一个叫做错车线的东西，在那里借了一辆空的路面有轨电车，在到新桥的地方来回运行时拍摄的。但外景却是横滨。小津说横滨的街头很不错，于是把摄影机装到卡车上，拍了冈田时彦走路的情景，从电影上看是接在一起的。

——说起横滨，在《那夜的妻子》中也……

厚田 是的，在印度人居住的地区拍的外景。有小小的巷子。电影一开始是现在的三越旁边的场景。此外，卡车，不是，其实在《晚春》中也是这样的，字

佐美淳和阿节骑自行车的场景，我们在车厢较低的卡车上将自行车固定好，把刚刚启动的发动机熄了火之后，助手们开始推开始走动的卡车，为了不使它摇晃，慢慢地，慢慢地。

——哦，于是就出现了那种像滑动一样的感觉。这么说来，川又昂等人都推车子来着……

厚田 不过，外景拍摄很麻烦的呀。现在，交通更加繁忙，根本没有办法在那种道路上拍摄。东京市中心是绝对不会让我们拍的。默片的时候，我们在银座大道上拍过外景。开着车子。

——啊，灵车。

厚田 对，那个灵车的后门是打开的，冈田时彦面对摄影机坐着，抛着鲜花。唔，是在银座大道上。从后面跟来的车子上，茂原拍着。唔，我们一直从尾张町开到京桥一带。我蹲在冈田的身后。那味可真难闻，灵车。不过小津先生说，乘坐灵车会长生不老的。（笑）

【284】

——在那个特殊的地方，小津一直在拍，怎么样啊，今天这么多年轻人开始观看小津的电影，他预想到什么时候这些年轻人可能会观看了吗？

厚田 是啊，他担心是不是有人观看呀。

——现在，不管是在影片中心，还是在街道的电影院放映，必定是人满为患啊。

厚田 我们，怎么说呢，唔，欲望是无底洞啊。小津常常对我说，不要当我的徒弟。此外，他还说，如果要做条狗的话，也要做一条大户人家的狗。我说：“那么，我以身带着一万日元的心情”，哦，对不起，那是那个时候，现在应该说“以身带着一百日元的心情走在银座大街上就可以了吧”，“是啊，这样就行，那种心情，很自然地。”那我说：“我现在喝一杯，虽然没有滩产的清酒^①，但现在就以一百日元的心情喝着。”“是的，如果没有那样的心情的话，人是喝不了酒的。”他常说：“人是有喜怒哀乐的。”

① 滩位于日本兵库县神戸市，以酿造清酒著名。

晚年的小津具有一种非常强烈的丑角精神。这，怎么说呢，人这种东西是环境，环境啊。我想人一定要常常拥有这个环境。所以，他说话的腔调都是这样的：“你，厚田，我要是干不了电影了，你、我就去开个炸猪排店，你要成为送饭的伙计的。”或者是：“你到我这里来吧。”另外，他还说：“喂，厚田，你可不能欲望过高哟。”“为什么呀？”“我很佩服你。”“为什么？”“看到你在电影里穿的袜子，我很佩服你呀。”因此，小津是看得很仔细的。所以其他人常常对我说：“这家伙尽拍些奢侈的地方。”这可能表现出人的心情柔和的一面吧？当喝了一杯之后，我虽然滴酒不沾，但先生是喝的，喝酒后说的话最有趣了。这不是表现在那种艺术当中了吗？他说：“我呀，嗯，有点讨厌古典，所以不会拍它的。只有情节剧的一个场景才能够表现出那种东西。所以我说我是卖豆腐的。”他经常说这样的话。一旦模式发生改变，我们就会知道小津商店的注册商标这种东西原来是这样的啊。这只是新和旧的问题。因此，今天我十分佩服。就像刚才所说的那样，他说过：“哎呀，我的电影到了国外，人们说是看不懂，那并不是没有道理，但他们会懂的。日本人是坐着的。他们会明白日本人性格的这种位置（position）。 ”

——事实上，正如他所说的那样。我也常常在国外观看放映小津电影时人们的反映，像嬉皮士那样，留着长发、蓄着胡须的年轻男子都哭得一塌糊涂。他们是懂的。

厚田 哦，还是有日本特有的母爱这种东西，电影中有这样的东西。

——那很好地打动了人们，具有一种普遍性的东西啊。

厚田 总之，因为他想即便输了也没关系。所以今天的年轻人在看那样的东西。可能也是因为具有那种心情的长辈们越来越少的缘故吧。以前人们常说“明大生”，但是明治时代已经……我也满七十七周岁了。

——您很健康啊。

厚田 大正出生的人究竟会怎样看呢？电影界大正出生的人有许多是含含糊糊的人啊。

——如何？今天的在您之后出生的人当中以及最近的日本电影当中，有没有

您觉得有意思的人或喜欢的作品？从您个人的角度，您认为“这个人挺有意思”，导演也好，其他人也好，最近的日本电影中有没有您觉得有意思的？

厚田 我嘛，眼下，怎么说呢，不太看电影。自己无法说出“这个人不错，或这个人不行”，因为总带着自己的东西。

——那么，有没有像看了之后“挺高兴”的东西呢？

厚田 还是外国电影有感觉。

——哦，是吗？

厚田 我是老套的人，什么 SF 之类的我不太喜欢。还是过去的东西感到挺高兴的，即便是看电视，说起导演，还是想看过去的导演导的电影。比如约翰·福特呀，惠勒呀。之后的……最近的……这些人拍的最近的……我已经不拍电影了，所以我非常落伍了，对电影的看法也不一样，我有时向中学生的孙子询问，现在流行什么呀等等。看电视的时候，很想看呢，真正的电视剧，但是，总有一种这个人好像没有认真地拍的感觉。非常失望啊。另外还有一点，我是看外国电影时想到的，演员的声音发生了变化，由声优配音，这样就出不来感觉，最终就这样……【286】

——尖着声音。

厚田 对，把声音提得很高。躺在那里看啦。最近有许多，在年轻人中间，那是谁呢？

(1981. 8. 6 ~ 1983. 2. 14)

附录2 井上雪子访谈

采访者：莲实重彦

——井上雪子是昭和初期活跃在松竹蒲田时代的大明星，我听说您父亲是荷兰人，作为当时的混血女演员，对我们来说您的名字有一种神话感。在我少年时代的时候，您就已经息影了，所以您当时主演的电影公映时，我没有看过，但那之后再次上映的时候，我看过您那不同于日本人的美丽，比如野村浩将导演的《小姐与流氓》等电影中小姐的角色。

您在小津安二郎的两部电影中也扮演过角色，但遗憾的是，《美人哀愁》（1931）和《春天来自贵妇人》（1932）的正片都遗失了，现在无法看到了。今天，我想将就我们无法看到的小津电影向您请教一些问题。

井上 《美人哀愁》中茂原的摄影的确漂亮，它讲述了一个从雪国到大都会的农村姑娘的故事，所以这是尽拍平民区平民电影的小津先生拍摄的第一部摩登城市的东西，很少见。他对画面十分讲究，尽管好像也出现了一些奇怪的东西。如果有正片的话，我也很想看。

摄影确实很棒，小津先生对角度（angle）讲究得不得了。

——在小津电影中，即在默片和有声片中这是最长的一部作品，围绕一个女子，两个朋友之间相互争斗，然后两败俱伤，我听说是这样一部恋爱情节剧。里面有雪国雕塑家的工作室、东京的公寓以及西洋式的室内装饰吧？

【288】

井上 是的。全部都是西洋式的布景，没有日本式的房间，也还没有出现坐在榻榻米上的演技。一开始的确是一个村姑，但不知什么时候就突然变了，布景也都是桌子和椅子，还有床。

——在这部电影中，井上的塑像起到了重要的作用吧。

井上 哦，说起那个塑像啊，那个人是叫什么来着，那时有个安田银行吧，我想是那个银行家的长子，有一段时间我前往那个人的家里，让那个人给我塑了一个，但是，在电影结束的地方，这个塑像被无情地打碎了。就在那个塑像破碎的瞬间，我想能够得到那碎片的一部分也好啊，然而，塑像摔得粉碎，不知被谁全部弄走了。真是很遗憾啊，那是一座非常棒的塑像。

我忘了在什么地方，那个雕塑家有一处极其漂亮的豪宅，那个豪宅中有个工作室。塑像是用石膏雕塑的，我去了那里很长时间才塑好的。

——根据现在保存下来的剧照资料来看，不论是《美人哀愁》，还是《春天来自贵妇人》，给你拍的都是侧面像。当时小津电影中女演员的照片基本上都是从正面拍的，从这一点来说，我想小津导演似乎非常执著于你的侧脸。

井上 小津先生十分喜欢我的额头，当时的美容师很想在这个地方弄点刘海，但小津看了，马上就把头发弄上去了，说是不要挡住。

——您出演《美人哀愁》时，与公司相比，是不是小津先生更想要起用您呀？

井上 我想一定是那样的吧。

——《美人哀愁》是这样，《春天来自贵妇人》中的剧照也强调了您的额头。

井上 哦哦，我到小津先生的家里，马上就给我拍起照片来了，那时，他就说，你把头发弄下来，你把头发弄上去之类的，或者让我侧面对着他，摆弄着这个地方，总的来说，他不喜欢头发在额头的地方乱七八糟的，尽拍了些露出额头的侧面。

【289】

拍《美人哀愁》的时候，眼睫毛上涂了睫毛膏。小津说把眼睫毛往上卷，但

旁边的人都说村姑戴那样的假睫毛是很奇怪的，大家议论纷纷。摄影师茂原说不正常，而小津则说这样就行，两个人为此争个不停。最终还是戴上假睫毛拍了。

——灯光等是不是也是在小津的指导下完成的呢？

井上 唔，从灯光到一切，全部都是小津说了算。我记得好像有碳弧灯，不是一般的灯，小津把它放在摄影机前，左看看，右看看。

总之，这部电影很多情况下都是连夜拍的，白天很少拍。由于来参观的人很多，所以布景拍摄很多都在晚上，只一个场景就拍了一晚上，尽是这种情况。有一次好像是拍我在床上死去的镜头，晚上拍的时间太长，我竟然就在床上睡过去了。（笑）睡得非常香。

就这样，根本谈不上演技什么的。小津先生从一举手、一投足方面一一指出这样演，那样演的。现在想想，我真是个白痴。自己什么也表演不了。不应该叫《美人哀愁》，而应该叫《白痴什么的》，也没有任何表情，因为那时我根本什么都演不了。

好像是在那之后吧，我出演了清水宏的《港口的日本姑娘》（1933），那时清水先生似乎是受到小津先生的感化，根本不让我表演，说：你不要做任何动作，只要站在那里就行。只是听从脸转过去、到这边来的指示，然后就说“停”了，既没有笑容，也没有其他什么，毫无表情。后来我看了电影，想自己简直就像是一个傻子一样。（笑）那时，好像大家都想让人们看到我那样的样子。

——是不是因此才有了像神秘化之类的目的呢？不过，我觉得雕塑的冷漠和毫无表情是那之后小津导演指导演技的原则。

井上 也许吧。最终，这种毫无表情的表演没有得到任何的好评。清水先生的《港口的日本姑娘》也没有走红。斋藤寅次郎的喜剧，乌哩哇啦十分热闹，乱搞一气的东西得到了好评。就像那“流氓三杰”喜剧等。不过，想一想尽出演了一些稀奇古怪的电影。

——在《小姐与流氓》电影中，实际上您笑得非常灿烂哟。

井上 哦，是吗？不过，正因为如此，《美人哀愁》才显得与以往不同。小津先生说，你不要笑，什么都不要做。

——听你这么说，我更想看这部电影了。当时的评论不太好，而且小津先生也回忆说，这是部失败之作。但在这部作品中肯定会有现在看了非常好的地方。我特别喜欢《非常线之女》这部片子，它在当时评价也不是很好。

话说回来，您说《美人哀愁》的布景洋里洋气的，那么外景拍摄如何呢？

井上 外景拍摄呀，可能是横滨的外国人居住的房屋吧，也可能是其他地方，在有着非常漂亮房屋的地方拍的外景。有一张我和冈田时彦一起站在一个拱形建筑物下面的照片，那是在横滨拍的，靠近外国人墓地附近的一个豪华房屋。我穿着一身白绸西服，那似乎是借那家人家的房子，在那家大门口拍的。屋内当然是摄影棚的布景。

——好像有这样一个场景：冈田时彦在女主人公死后，十分绝望，坐上葬礼公司的车子，在雨中疾驰而去。您还记得这个场景吗？出了酒馆之后。因为有这样的场景，从小津导演的角度来说，黑夜与下雨的组合很罕见。

井上 好像是有这样的地方呢。现在我突然想到的是一件令人害羞的事。吉川满子出演了这部电影，是什么角色来着？似乎是冈田时彦母亲的角色，总之，还有这样一个场景呢：好像是在大门口的地方，吉川吻我的额头。我们都说，哇，就像是外国电影啊。

——在《非常线之女》中，有田中绢代吻水久保澄子的镜头，《美人哀愁》是在这两年前吧，在此之前，像这样的镜头很多吗？

井上 那样的镜头在当时的电影里是没有的。这是小津先生让做的，呵呵，还真是有点那个啊，（笑）吉川吻我的额头。

【291】

——根据我的记忆，吉川的角色是一个酒吧的老板娘，在此之前，她就对冈田时彦十分爱恋，是这样一个角色，因此她对您可能有点嫉妒。

井上 哦，是的。另外，在电影的后半部分，我因病一直卧床不起，所以冈田时彦走到我跟前来，有一个靠近我的脸的镜头。像这样的地方在当时来说似乎都是很罕见的。

——小津的做法很大胆啊。拍这部电影时，小津先生似乎很专注于您的额头和侧脸。

井上 唔，我不太清楚。也许是像欣赏玩具一样吧？（笑）不管怎么说，这是过去的事情了，我们什么也都不懂，只是按照先生所说的去做。

不过，冈田时彦可是个非常有趣的人。在外景地也非常有趣。现在，大家都是围着孩子转的时代了。

——电影前半部分，您居住在雪国时所穿的衣服是西服吗？

井上 不是，那时是和服。我记得头发也是像这样，是像桃形的发髻，当来到东京的公寓之后就是西服了。

——雪国的外景地是在哪里呀？

井上 在赤仓，摄影师茂原有一个住宅，外景主要在赤仓和妙高。此外还有荒凉的车站，我记得从乡村出发到东京的车站是在一个意想不到的地方，我站在一个完全没有关系的新潟县的小车站里，与雪国的外景全然不同。

——我听说《年轻的日子》的外景地主要是在茂原住宅所在的赤仓，最后，在剧情中出现了斋藤达雄和冈田时彦两人为了您的塑像大打出手的场景。

井上 是的，那是塑像被打碎的场景，在小津先生的电影中，与平常有很大的不同。

——我想，正因为如此，这是一部非常有野心的作品。

井上 那时，我收到许多影迷的来信，但在《美人哀愁》公映后，我收到来信的情况有些变化。比如看了这部电影之后非常感动的文学青年啦，等等，我觉得这种情况并非一般。在此之前我一直是在斋藤寅次郎的喜剧中扮演角色的，比如有“流氓三杰”这样的东西，和三井弘次等人一道出演，一直扮演的是傻乎乎的形象。在拍摄从片濑海边的岩石上坠落下去的镜头时，好害怕，好害怕，但还是做出嘻嘻哈哈、乌哩哇啦的样子，所以从《美人哀愁》开始，我觉得观看电影的人发生了变化。有一个叫小林桂树的人，这个人——我不知道他看没看过《美人哀愁》——看到我出演的电影后，决心踏入电影界，这之前，我在一个“令人感动的会面”的节目里听到过此事。

不过，那是年轻时候，我也不知道自己表演了什么，只是按照小津先生说的去做。

——拍《美人哀愁》时，您还很年轻啊。

井上 十六七岁吧。

——您是在铃木传明的推荐下进入松竹的吧。

井上 是的。我去了关西的松竹少女歌剧团，在那里不知什么原因，被铃木传明看中，来到了东京。可能是十六岁那年年底，十一月左右。那时，松竹蒲田制片厂厂长城户非常关心我。我的家庭比较复杂，还要照顾妹妹，但得到城户厂长的极大关照。小津先生替我美言，就像是我的监护人似的。在蒲田制片厂时，有时会被其他厂挖走，这个时候，小津先生就到我的伯父那里去——在京都我有个伯父，提出愿意承担像父母亲一样的监护人的责任，他是一个非常人的人。我非常害怕小津先生，在我的眼里，那时的他是一个伟大的大叔，是一个非常严厉的人。对电影真是一心一意。想起来还真有点对不住他呢。

我来到东京的时候，是和伊达住在一起的。

——就是在《开心地走吧》《淑女与髻》等小津电影里出演的伊达里子吧。

井上 是的，所以我和伊达里子一道受到小津先生的关心，当说要去工作的时候，我跟着伊达一块走去。先生那时住在深川的木场，是他出生的地方，非常漂亮的屋子。去他家玩是一件非常令人期待的事情。小津先生的母亲是一位非常好，非常了不起的人。她一叫我们，我和伊达就会很高兴地跑去，吃她做的好吃的。【293】

东京发声公司成立的时候，也许是一个离开松竹的人创办的公司，那里有丰田四郎等人，可能就是那个时候，说是也要从演员中挖人，于是大家都躲到城之崎温泉去了。那时，跟着我去的是厚田雄春。大家先被带到京都，然后再去城之崎。那时我还年轻，不知道发生了什么事情，就把钱收下了。这个钱就是挖人的钱。我把这个事情告诉了小津，他十分吃惊，马上跟公司打招呼，还向城户厂长作了汇报，好像还让律师介入办好了将钱还给对方的手续。幸亏我没有盖章。之后，演员们就都被藏匿了起来。此前有一个叫做重宗的人，是个导演，小津先生一直是他的副导演，好像是明电舍^①的长子或次子，这个叫做重宗和伸（1896 ~

^① 日本生产发电机、变电器等电器产品的公司，创始于1897年。2006年在我国杭州设立明电舍（杭州）电气系统有限公司。

1972)的人在伊东有一个别墅，在前往城之崎之前，他让可能会被挖走的一些人住在别墅里。大约有一个礼拜到十天左右。一天，小津到这里来玩，他在庭院的树上放上香烟，然后用气枪射击。小津先生对此很拿手，逗得我们都很开心。

小津先生在深川的住宅很漂亮，高轮的住宅也是如此，他对日常用品都很讲究，有漆柜等，红色的饭桌是特别订制的。灯也是很讲究的。

在深川住宅的入口处，怎么说呢，有一个很大的帐台，旁边是一个长长的走廊。走过走廊就到了小津先生的房间。通往二楼的楼梯有好几处，那是个很有进深的住宅。大家一般都没有去过先生的家，但只有我和伊达常常进出他的家。所以，他的母亲就常常说，如果能给阿安赶紧找个媳妇就好了。她似乎就用这样的眼光来看着我们：是不是带着喜欢的女孩来了？我们很尴尬。

但我们到底还是搞不清楚他真正喜欢上了哪个女孩。我一个人上他家，一块儿吃过晚饭，已经很晚了，在拍前面所说的照片时，只是说脸朝这边，或朝那边，【294】一点儿也没有异性的感觉。可能是出于一种放心吧，丝毫没有与男性在一起的感觉。现在想想都有点儿奇怪。我记得他老说莱卡、莱卡的，可能他的相机是莱卡的，只是一个劲地拍照片。

现在想起来，小津一点儿也不显老。刚刚好比我大一轮，所以也就只大十二岁，但在我眼里，他却是个大叔，不可思议，真是的。

——那也就是说小津导演才二十多岁。您在一个很好的时期与小津先生相识了。不过，您在小津家过得很愉快的时候，与在制片厂的摄影机对面接受指导的时候，对小津先生的印象是不是截然不同啊？一到拍摄电影的时候，就变得特别可怕等等。

井上 从来没有遭到训斥。那时的岛津保次郎是个大导演，在拍摄电影的时候，非常可怕。小津先生是一个嘴巴很毒的人，但从来没有说过过火的话。所谓的可怕，不是那种可怕。演员们、工作人员都对他十分尊敬，不管他说些什么，都觉得说得不错，是那样的。我以为大家都是那样想的。

我不拍电影之后好多年，有时想到小津先生的家里去玩，但总觉得门槛高，去不得。不过，到了非决定某个事情不可的时候，如果先生不说“你别干了”，

或者“你这么做吧”的话，我是什么也做不了的，他就是这样一个人。然而，如果你不是以制片厂演员的身份去问他的话，他一般是不会跟你说的。也就是说非演员的身份不可。他是把我当做演员看待的。所以（在不当演员后）就疏远了。即便如此，当有什么事情需要商量的话，我还是常常去他那里的。

——不过，（不当演员）以后，您还是看过小津先生的电影吧。

井上 是的。《东京物语》什么的都很不错的。可能是《宗方姐妹》吧，他起用从美国回国的田中绢代拍摄的电影，我觉得它与以往的电影不同，曾经想这到底怎么了？刚好在写那个剧本的时候，是在热海还是什么地方，与野田高梧一道，那时我拜访他，他很爽快地什么都对我说。我想，一个大导演，他所想的东西是不会轻易对别人说的，但他对我说了许多。“如何？雪子。”他可能是叫我雪子，【295】“雪子，我想扔一个鸡蛋什么的，这么做行吧？”

——是朝田中绢代扔鸡蛋吗？

井上 嗯，是的。“是不是有点太粗暴了？”他一边写剧本一边说。我随口说道：“朝绢代扔鸡蛋恐怕与她的形象不符吧？”不过，这个曾经好像还是出现在什么地方了，这是绢代从美国回来之后的事了，所以我想是《宗方姐妹》吧。

——也有可能这个镜头没有拍成，在小津导演的电影里，田中绢代遭到鸡蛋的打击可真是意外啊。如果是《风中的母鸡》的话，还可以理解。

井上 嗯，不过他对我这样的人谈起过剧本的事情。

另外，当我还与小津先生很熟的时候，经常上他家去玩，常常可以听到先生讲有关电影、老人与孩子的关系问题等，那种感觉我很清楚，看到他和母亲、兄弟之间的交往，他那思念母亲的心情以及他母亲“阿安、阿安”地像孩子似的关心小津的情景，这种感觉原封不动地表现在电影里。我从小就没有品尝过那种亲子关系，小津对我十分怜悯，是一个很有同情心的人。所以，一旦出现在小津先生的电影里，就变得娇宠起来，工作人员也都非常要好。到现在为止，我和厚田雄春之间每年还互发贺年卡，厚田对我十分照顾。

——《美人哀愁》之后，您还出演了《春天来自贵妇人》，从故事情节方面说，这似乎是一部校园喜剧。

井上 哦，城多二郎出演的，此外，似乎坂本武扮演的是父亲的角色吧，我是女儿的角色。

——坂本好像扮演的是姐夫的角色，是一个洋裁缝。在这部片子中，与毫无表情的表演不同，您扮演的似乎是一个摩女——摩登女郎的角色吧。看剧照，您嘴里叼着烟呢。

井上 哦，是真的抽烟吧。（笑）

——伊达里子也常常扮演一个嘴里叼着烟卷的摩登女郎的角色，无论从哪个【296】方面说，伊达里子也属于您这个系列的那种表情丰富的演员吧，眼睛大、鼻子高。

井上 唔，不过时代逐渐走向战争，世道发生变化，我们这样的人已经不行了。稍微洋气点的脸已经不行了，和大家一道被迫出演电影。追求时髦的电影已经不受欢迎了。

现在想起来就像是一场梦一样，情况变得更加严厉，即便我不当演员了，还处于宪兵跟踪我的状态。

我的父亲是荷兰人，十二岁上，他就去世了，比我大两岁的姐姐根本不和日本人交往。姐姐寄宿的地方是修女的学校，她们从头到脚都穿着一种奇怪的东西，我哭喊着不愿意进这样的学校，于是就把我送进了日本人的小学，姐姐与我接受了完全不同的教育，因此我们俩的思维方式等截然不同。

——您父亲说什么语呀？

井上 说日语。不过，我记不大清了。是什么语呢？父亲留着胡须，很怕人的。小我八岁的妹妹出生后，真是太可爱，太可爱了。他抱我的时候，胡子太扎人了，所以赶紧跑开了。

不过，的确是个可怜的人啊，我的父亲。死在日本，他的肾脏不好。他对我们几个孩子都很爱护，最终没能回到荷兰。他出生于贵族家庭，由于和日本人结了婚，所以遭到白眼。年龄一大，我也变得和父亲一样了。但在孩提时代，我非常乖僻，老想我是不是后妈生的呀，常常是动不动就哭。（笑）

战争期间，姐姐去了中国，我和妹妹留在日本，作为日本女性比日本人还要加倍努力。父亲是海军，父亲的叔叔好像当过莱茵总督，他的书房现在还保存在

博物馆里。最近，听说我的姐姐去荷兰，说是他的后代，于是就给她看了许多东西，并一一作了说明。当我去的时候，那里正在改建，未能看到。我拿到一张父亲的祖父的相片。现在，相当于堂兄弟的亲戚还在，我和他们有往来。

现在，可以去荷兰了，但在当时，战争期间，有宪兵跟踪你，是现在的年轻人无法想象的时代，是的。【297】

——由于您具有像您父亲一样的血统，所以作为年轻时代的小津安二郎导演眼中女性美的典型，在电影史上留下了您的美丽面庞，使得小津拍摄出像《美人哀愁》那样的与往常不同的电影来了。

井上 也就是十六七岁的时候，连自己也都不知道做了些什么，但能够得到小津先生的关心，十分高兴。我当电影演员仅仅三年时间，但我想要是能够在小津先生健在期间一直出演他所有的电影该有多好啊。

(1982.7.15.)

附录3 《东京物语》《秋日》拍摄记录 (厚田雄春)

《东京物语》

[6月]

- 11日 小津采外景 来电
- 12日 大船制片厂 演职人员集合
- 15日 小津组采外景 下午1点在东京集合 银座有乐町、日比谷、深川 在宫川吃午饭,银座新东宝总社
- 16日 在东京采外景 松坂屋、松屋、高岛屋、三越顶楼、上野广小路(蓬莱屋)
- 17日 在东京采外景 在新桥集合 深川东阳公园、沙町仙气稻荷、福岛桥葛西桥、银座(东兴园)
- 18日 在东京采外景 新桥集合 下午1点 因雨中止
- 19日 大船制片厂 演职人员集合 商议
- 20日 在东京采外景 浅草松屋楼顶、南千住、千住大桥、中组北千住、车站附

近、牛田车站、曙町、东武堀切车站、荒川排水渠大堤、隅田町、四木桥
京成荒川车站四木桥（大堤）、平井町、平井车站、蓬莱屋、陶裁、筑地
森氏 22点30分解散

21日 休息

22日 在东京采外景 在新桥车站12点集合 因雨中止

23日 在大船集合，只是工作人员 小津导演和野田先期前往尾道采外景 从大
船出发，21点50分

24日 导演抵达尾道 住在竹村旅馆

25日 导演在尾道采外景 【299】

26日 前往尾道，21点从东京出发

27日 中午12点25分抵达尾道 住在竹村旅馆 下午2点采外景

28日 上午在竹村旅馆楼上大厅 下午1点出发 由姓仲的做向导 久保町小
巷、福是寺、千光寺 躲避暴雨 中央港口 住吉神社 19点回旅馆

29日 下雨，上午作准备，下午出发 千光寺大道 志贺先生家的遗址 光明寺
堂上小学 进餐 在道车站北口附近的栈桥船上从海上观看街道 下午6
点半结束

30日 上午 下雨 作准备 下午出发 尾道町三宅家晾衣服的地方 净土寺
保健医院、练瓦坂、天满宫、福是寺、丹花、米扬町

[7月]

1日 从尾道出发 大阪市 小津导演和野田在仓敷下车，后抵达宫田屋住宿

2日 在大阪采外景 在大阪车站访问大铁奥山 城东线片町车站站内 在铁道
医院看望鳌山 天王寺车站 淀川操场与大阪车站站长会面 站内

3日 下午有客人来访 下午出发 片町、森之宫、京桥车站、西野田町 晚上
10点乘坐水星号

4日 回东京 8点20分抵达大船 9点27分抵达东京

5日~7日 休息

- 8 日 在东京采外景 12 点在新宿集合 五反田车站附近的公寓 目蒲线不动车站 横滨平沼公寓 上野广小路 Ame 横町（蓬莱屋） 17 点结束 22 点与清 komi 在 COQD'OR 饭店会面
- 9 日 在东京采外景 12 点半在新桥车站集合 东武线堀切车站、荒川区柳原町、千住大桥、浅草 16 点结束 青山“IROHA”筑地森宅邸 22 点解散
- 10 日 在东京采外景 正午在品川车站集合 品川车站站内信号场、新桥、深川猿江町、锦丝堀、曳船、金（钟）渊、玉井 17 点结束 “东兴园”筑地森家
- 11 日 罢工
- 12 日 罢工解除
- 13 日 在东京采外景 在新桥车站集合（使用汽车） 筑地 沙町 大岛町 锦丝堀 台东区区政府 鸟越町 金（钟）渊 玉井 上野的蓬莱屋 解散
- 14 日 大船 商议音乐
- 15 日 在东京采外景 东京车站前 Hato 巴士观光巴士 下午 1 点出发 途中在浅草下车 往南千住方向采外景
- 16 日 在横滨东京采外景 在大船制片厂集合 乘坐采外景车 横滨平沼同润会公寓 鹤见工厂地带 品川车站 江东区住吉町 京成荒川车站 千住大桥 结束
- 17 日 下午 4 点读《东京物语》剧本
- 【300】18 日 小津导演 汤原中西 在水口园举行技师会议
- 19 日 上午技师会结束 在热海海岸采外景 因暴风而中止 住宿在中西旅馆
- 20 日 11 点 9 分从汤原车站出发 12 点 7 分抵达大船制片厂 15 点检查服装
- 21 日 上午试镜头 下午前往东京高岛屋检查服装
- 22 日 正午在高岛屋集合 到高岛屋检查服装 东山、杉村、三宅、樱 在筑地商议布景设计
- 23 日 （开始拍摄）东京外景 8 点集合 因雨中止
- 24 日 设布景 第六摄影棚

- 25日 布景 第六摄影棚 代写人 第96场景 笠、十朱、长冈 10点20分~18点20分
- 26日 公休日
- 27日 第六摄影棚 敬三的宿舍（大阪的家） 上午设布景 11点30分开始拍摄 第116场景 笠、东山 18点30分结束
- 28日 准备设布景 第二摄影棚 热海的旅馆
- 29日 布景 第二摄影棚 10点开始 第76、82、86、81场景 东山、笠 19点40分结束
- 30日 布景 第二摄影棚 热海的旅馆 走廊的场景 下午客人打麻将 10点开始 晚上21点40分拍摄结束
- 31日 热海海岸外景 旅馆场景因大浪而中止 16点清富带来盒饭 住宿在阿部旅馆

[8月]

- 1日 阿部旅馆 发布台风5号警报 因阴天而待命 浪高拍摄中止 工作人员回厂 上午10点40分从热海出发踏上回程
- 2日 公休日
- 3日 东京外景 9点从大船出发 上午因阴天而待命 14点从厚生馆出发 北千住常盘线荒川铁道附近 在现场等待天气好转 16点中止 工作人员回厚生馆 在尾竹桥附近采外景
- 4日 东京外景 因雨中止 上午11点工作人员回厂 14点导演碰头后解散
- 5日 第八摄影棚 买杂烩店 设布景 彩排 笠、东野、十朱、樱睦子 试映样片
- 6日 SET 第八摄影棚 小酒馆 准备设置布景
- 7日 SET 第八摄影棚 买杂烩店 第101场景 笠、东野、十朱、樱睦子 10点开拍 16点30分结束 17点30分试映样片
- 8日 SET 买杂烩店 第101场景 10点开拍 15点结束 第八摄影棚 小酒

馆 预先检查布景 设计灯光 17 点结束（新摄影棚）

9 日 公休日

- 【301】 10 日 SET 第八摄影棚（新摄影棚）小酒馆 第 98 场景 10 点开拍 16 点 50 分结束 准备尾道外景 19 点试映第 101 样片
- 11 日 出发拍尾道外景 19 点在东兴园集合 21 点 30 分从东京出发
- 12 日 下午 1 点 40 分抵达尾道车站 导演住竹村旅馆 工作人员住三丝庄
- 13 日 尾道外景 上午 10 点出发 外景组在旅馆集合 摄影组、小津组工作人员从东京出发
- 14 日 尾道 上午 9 点在竹村旅馆集合 10 点出发 净土寺内 筒井堂上中学 正午回旅馆 迎接工作人员 下午 1 点 40 分工作人员抵达尾道车站 香川、笠抵达 预定拍摄 因阴天中止
- 15 日 尾道 黎明时拍摄 凌晨 4 点出发 拍摄净土寺附近民房黎明时分的情景 阴天待命 10 点临时中止 下午 15 点拍摄市内三宅家晾衣服的地方 因天气不好中止
- 16 日 尾道外景 凌晨 4 点出发 净土寺内 第 150 场景 笠、原 使用灯光 上午 5 点开拍 净土寺内的情景 净土寺附近 火车奔驰 晾衣服的地方 下午拍筒井小学 净土寺附近 16 点结束
- 17 日 尾道外景 凌晨 4 点出发 净土寺内 使用灯光 5 点半开拍 第 149 场景 原、笠 7 点结束 在竹村旅馆二楼早餐后 在西国寺大道拍香川走路的情景 列车通过净土寺下方的岔道 善光寺墓地 17 点结束
- 18 日 尾道外景 8 点出发 场景 住吉神社附近 米扬町 下午工作人员休息 18 点工作人员游览岛屿（在船上举行慰问宴会）
- 19 日 尾道外景 凌晨 3 点出发 拍摄中央栈桥黎明时的太阳 4 点半准备结束 5~6 点开拍 港町附近的仓库 上午 8 点结束 尾道外景拍摄结束 16 点 30 分从尾道出发 21 点 10 分抵达大阪 住在南町富士政旅馆
- 20 日 大阪外景 8 点出发 拍摄北城见桥附近的场景 因天气不好待命 东野田町 大阪城场景 下午拍樱川 樱岛方面采外景 拍摄结束 22 点从大

阪出发（水星号）回京

- 21 日 上午8点26分抵达大船 工作人员回制片厂
- 22 日 休息 试映一部分尾道外景样片 工作人员商议拍摄问题 在第八摄影棚准备美容院的场景
- 23 日 公休日
- 24 日 布景 第八摄影棚 美容院 上午准备布景 15点准备拍摄 16点拍摄第38场景 下午5点结束
- 25 日 布景 第八摄影棚 美容院 第39场景 杉村、山村、中村伸 10点开拍 17点结束
- 26 日 布景 第八摄影棚 美容院 第74场景 9点预拍 10点开拍 杉村、山村 下午5点结束
- 27 日 布景 第八摄影棚 美容院 第104、105场景 9点预拍 10点开拍 18点30分结束 笠、杉村、东野、中村 19点试映尾道外景样片 【302】
- 28 日 布景 第八摄影棚 美容院 第120、124场景 9点预拍 10点开拍 中午12点因东山得病中止（美容院布景拍摄暂时中止）
- 29 日 东京外景 上午8点从大船出发 因雨中止
- 30 日 公休日
- 31 日 东京外景 上午8点从大船出发 在厚生馆集合 正午出发 南千住 拍摄火力发电厂四根烟囱的场景 千住大桥附近堤坝的场景 吾妻桥 上野台东区区政府附近（因光线关系中止）16点30分回厚生馆 全部住宿在那里

[9月]

- 1 日 东京外景 预定上午8点出发 因天气原因待命 因雨中止 工作人员回大船制片厂 14点20分大船制片厂 16点试映美容院样片
- 2 日 东京外景 上午9点从制片厂出发 在厚生馆集合 下雨 摄影组回大船制片厂 下午2点试映样片

- 3 日 东京外景 因雨中止 如果天放晴的话拍外景
- 4 日 布景 第八摄影棚 美容院（再次开拍） 9 点预拍 10 点开拍 第 58 场景 下午拍第 92、120、124 场景（笠、东山、杉村、中村） 6 点 30 分拍摄结束
- 5 日 布景 第八摄影棚 美容院二楼 预定 9 点开拍 因东山患病休息上午中止拍摄 下午 1 点开拍 第 55、57 场景 东山、中村、笠 17 点结束
- 6 日 公休日
- 7 日 布景 第八摄影棚 美容院二楼 预定 9 点开拍 10 点开拍 第 93 场景 东山、杉村、笠 下午 5 点拍摄结束
- 8 日 布景 第一摄影棚 平山医院 准备布景 装饰布景 彩排
- 9 日 布景 第一摄影棚 平山医院房间 预定 9 点拍摄 10 点半开拍 第 14、15、17、18 场景 三宅 17 点拍摄结束
- 10 日 布景 平山医院 9~19 点
- 11 日 布景 平山医院房间 第 18、23 场景 观察室 29 预定 9 点拍摄 11 点开拍 山村、原节子 三宅 东山 17 点 40 分拍摄结束
- 12 日 布景 平山医院房间 客厅 第 31~34 场景 东山、笠、三宅、原、杉村 预定 9 点拍摄 10 点开拍 下午 4 点结束
- 13 日 公休日
- 14 日 布景 第一摄影棚 平山医院 预定 9 点拍摄 10 点开拍 第 128、129 场景 杉村、山村 16 点结束
- 15 日 布景 第一摄影棚 饭店（因杉村参加公演变更时间） 预定 9 点 因妹尾生病上午待命 下午 1 点开拍 第 157 场景 原、山村、杉村、大坂、香川、笠 16 点拍摄结束
- 【303】
- 16 日 布景 第一摄影棚 尾道饭店 预定 9 点拍摄 11 点开拍 第 157 场景 演员与前一天相同 下午 5 点结束 饭店拍摄结束 准备平山医院二楼的布景
- 17 日 布景 第一摄影棚 平山医院二楼 预定 10 点拍摄 11 点 20 分开拍 第

- 24、28 场景 笠、原、东山、杉村、山村 16 点 30 分结束 试映样片（杉村去旅行）
- 18 日 布景 第一摄影棚 平山医院二楼（结束）预定 9 点拍摄 10 点开拍 第 11、41、49、52 场景（笠、东山、三宅） 夜间拍摄 晚上 8 点 20 分结束 准备楼下布景
- 19 日 布景 第一摄影棚 平山医院楼下（走廊、观察室） 预定 9 点拍摄 10 点开拍 第 118、119 场景 山村、三宅 下午 5 点拍摄结束 下午 6 点试映样片（一部分平山医院镜头）
- 20 日 公休日
- 21 日 布景 第一摄影棚 平山医院楼下（房间） 预定 9 点拍摄 10 点开拍 第 129、42 场景 山村、杉村、三宅、孩子 下午 4 点半结束 试映样片
- 22 日 布景 第一摄影棚 平山医院楼下候医室 预定 9 点拍摄 10 点开拍 第 129、42、48 场景 三宅、孩子、东山、山村 下午 6 点 30 分拍摄结束 平山医院布景拍摄结束
- 23 日 布景 第六摄影棚 纪子的公寓 公假日上班 准备布景装饰 明天 24 日晴天的话拍外景 阴天的话设布景
- 24 日 布景 第六摄影棚 纪子的公寓（走廊、房间） 预定 9 点拍摄 11 点开拍 走廊的场景 第 69、71、102、110 场景 下午开始拍房间 第 68、12 场景 原节子、三谷 下午 6 点拍摄结束 试映样片
- 25 日 布景 纪子的公寓的房间 预定 9 点拍摄 10 点开拍 第 70、73 场景 东山、笠、原 17 点 30 分因台风 13 号警报而中止（预定晚间拍摄）
- 26 日 布景 纪子的公寓的房间 预定 9 点拍摄 10 点开拍 上午拍第 70 场景 下午拍第 103 场景 原、东山、笠 夜间拍摄 晚上 10 点结束 如果晴天的话拍东京外景
- 27 日 东京外景 9 点从大船出发 在厚生馆集合 正午出发 京成地铁荒川站南千住铁桥场景 第 50、51 场景 17 点结束 18 点住宿厚生馆 公休上班

28日 东京外景 上午8点半出发 银座松屋百货大楼楼顶 第64、66场景
第65场景 原、东山、笠 14点结束 隅田区吾妻町干洗店晾衣服的地方 笠 16~17点完成两个镜头 下午6点住宿在厚生馆

29日 东京外景 因阴天中止拍摄 工作人员解散

30日 布景 第六摄影棚 纪子的公寓 预定9点拍摄 10点30分开拍 第107
【304】 场景 原、东山 停电 17点30分拍摄结束 试映样片

[10月]

1日 布景 第三摄影棚 尾道平山家 预定9点拍摄 10点开拍 第3（部分）、4（玄关）场景 笠、东山、香川 18点30分拍摄结束 试映样片

2日 布景 尾道平山家 第1场景 预定9点拍摄 因上午停电暂时中止 下午因雷雨中止 15点开拍 18点20分结束 第132场景 香川、笠、东山

3日 布景 尾道平山家 预定9点拍摄 10点20分开拍 第161、163场景 原、香川 16点50分拍摄结束

4日 公休日

5日 布景 尾道平山家 预定9点拍摄 10点开拍 第163场景 原、香川 因摄影机故障上午拍摄中止 正午12点30分开拍 16点30分拍摄结束

6日 布景 尾道平山家 预定9点拍摄 10点30分开拍 第164场景 18点30分拍摄结束

7日 布景 平山家 预定9点拍摄 10点20分开拍 第132、142场景 原、杉村、笠、东山、香川 夜间拍摄 22点10分结束

8日 布景 尾道平山家 预定9点拍摄 试映完样片后进入布景设置 9点50分开拍 第145、146场景 笠、东山、原、杉村、山村、香川、大坂 17点结束

9日 布景 第六摄影棚 平山家 预定9点30分拍摄 11点开拍 第145、146场景 笠、东山、原、香川、山村、大坂志 18点拍摄结束 第146、147

场景 笠、山村、东山、原、杉村、香川、大坂

- 10 日 SET 第三摄影棚 铁路车站控制室（晴天的话拍外景，下雨的话拍布景） 上午设置布景 下午2点40分开拍 第115场景 17点拍摄结束
- 11 日 东京外景（晴天拍外景，下雨拍布景） 上午8点从大船出发 10点半到达厚生馆 南千住变电所 浅草观音像 台东区政府 上野公园 16点结束 17点住宿厚生馆
- 12 日 东京外景 上午7点出发 南千住火力发电厂场景 品川车站内 9点阴天待命 11点中止 正午回厚生馆
- 13 日 东京外景 8点出发 品川车站内 第114场景 上午11点结束 下午拍Hato巴士内场景 丸之内银座场景 1点结束 16点工作人员回厚生馆 在八重洲附近采外景 21点在银映试映样片
- 14 日 东京外景 上午9点出发 品川车站内 在田町客车区三等车厢内拍摄 第170场景 原节子 10点结束 下午场景 新桥附近的大楼 松屋百货大楼 15点拍摄结束 工作人员回大船
- 15 日 布景 第三摄影棚 商事会社 预定9点拍摄 10点30分开拍 第59场景 16点结束 试映样片 工作人员16点出发前往热海 19点40分从大船出发 21点抵达热海 住宿阿部旅馆
- 16 日 热海外景 上午7点30分拍摄 海岸场景三个镜头 因天气不好待命 14点中止 工作人员回制片厂 17点试映样片
- 17 日 东京外景 从大船出发 下午1点抵达 15点在上野找外景 工作人员准备夜间拍摄 东京车站八重洲检票处 20点开始准备 23点开拍 第112场景 通宵 凌晨4点结束 全体演员
- 18 日 东京横滨外景 上午休息 11点半从厚生馆出发前往横滨 横滨同润会公寓场景 因雨中止 工作人员回厂 在第三摄影棚布景 寺院
- 19 日 布景 第三摄影棚 尾道的寺院正殿居室 预定9点拍摄 10点开拍 第151、152、154场景 晚上21点结束 试映样片

- 20 日 布景 尾道的小学 预定 9 点拍摄 10 点开拍 第 165、168 场景 香川
下午 1 点结束 下午 14 点出发前往横滨拍外景 实拍同润会公寓三个镜头
16 点 30 分回大船制片厂 布景 拍摄住家前场景的一个镜头 17 点
半结束 19 点工作人员出发前往热海拍外景 19 点 40 分从大船出发 住
宿热海松木旅馆
- 21 日 热海外景 因阴天中止拍摄 回旅馆 大黑屋藤之屋旅馆
- 22 日 热海外景 上午 8 点出发 热海防波大堤 第 90 场景 9 点拍摄 10 点 30
分结束
- 23 日 录音 总样片
- 25 ~ 27 日 复制
- 28 日 第一次工作人员试映 凌晨 0 点
- 29 日 厂长试映 下午 6 点

[11 月]

3 日 公映

实际拍摄情况	布景	47.5 天
	外景	28.5 天 (合计 76 天)
	摄影棚	11 次
	布景	18 次
字幕长度		220 英尺
布景长度		10 330.5 英尺
外景长度		1 889.5 英尺
完成数量——合计数量		12 220 英尺
布景实际总劳动时间		292 小时
布景每小时平均长度		35.4 英尺
布景每天 (7 小时) 平均长度		247.8 英尺
使用影片		67 343 英尺

《秋日》

拍摄期间 7月12日~11月1日
 使用影片 Agfa Color Nega Em No 10251-1508
 10251-1533

器材

摄影机 Mitchell NC
 镜头 A Cooke Speed F2.050mm
 B Cooke Speed F2.075mm

75mm 只拍摄了一个镜头，即山的场景

测量仪器 A Photo Research Spectra 3 Colormeter
 B Norwood Director Exp. Meter

滤镜 外景使用 Wratter NO85
 拍摄高原远景时与 1A 并用

灯光器材

A. 器具 太阳能光 10K 5K 2K 1K
 大型照明器材 (Sky Pan) 5K 2K
 其他外景使用 弧光灯 15K 12K
 B. Effect filter R16 R8 BG4 BG1
 OR8 OR4 G4 P1 B1
 C. 滤色镜 F1 F2
 D. 转换镜 B1 B3 B5 B6
 Y1 Y2 Y3

影片的感光度为 ASA32，布景基本上使用 f3.5 拍摄，在拍银座后面的小巷以及伊香保旅馆对面的建筑物的长镜头时光圈提升到了 f2.8。拍摄条件因为没有特别暗的场景，从以人物角度为主的方向尽可能地将主光线（Key Light）打在脸上，其光量比基本上处在 3:1 的状态下，曝光量为 500fc 的情况下，总量（Total）定在 400fc 上。

背景（Back）根据色彩的不同，多少有点变化，明亮的地方为 $1/2 \sim 1/3$ ，拍外景或拍草木时，曝光量基本上是它的一倍。

昏暗的室内的隔窗等，如果是夜间的话，为 $1/8 \sim 1/16$ ，白天的话，为 $1/5 \sim 1/8$ ，多少明亮一些。在小津组，背景的隔扇、拉门所占的面积很大，灯光的设置不能出现光影；根据角度的不同，颜色会发生变化，因此对它的调整、布置费了很大的精力。饭桌反光的颜色影响人的脸的话，尽量避开角度给物体打光。

【307】 这次拍摄要求忠实地反映出名画、陶瓷等的颜色，因此对它们的配光、光量都特别地加以考虑。

由于是低机位拍摄，人物的光避开从上面打，尤其是拍女性的时候，有必要从接近平行的角度打上主光（Key Light）。

日本式房间的一层由于使用的是拉门等，所以与西洋式房间相比，要少一些小道具，为了表现出立体感来，在灯光的细节方面费心不少。

化妆的材料使用了 Max Factor 的化妆品：

原节子 725B + VC2 司叶子 725B（出嫁的时候在 725A 上用白粉抑制油脂的反光）
冈田茉莉子 725B 桑野美雪 725B 泽村贞子 725C 三宅邦子 725C 佐分利信 VC5
中村伸郎 VC5 北龙二 VC6 佐田启二 VC5 + 725E 三上真一郎 VC5

使用负片数量 50 000 英尺

完成数量 10 800 英尺

布景次数 26 次

外景布景 1 次

外景 东京 浅间高原 伊香保 野田高尔夫球场

导演作品目录

人名等主要参考了《影片中心》第64号“小津安二郎导演特辑”。公映时间因资料不同而导致差异的作品，用当时的报纸进行了确认。出演者之后的项目以公映日期、公映地点和长度（战前的作品根据《检阅时报》，战后的作品根据《电影旬报》）的顺序表示。此外，S表示默片（silent）、SD表示音响（sound）版，无标记的表示有声片。这次改订时，目录和年谱的编写都得到了田中真澄的协助。

昭和二年（1927）

《忏悔之刃》（松竹蒲田） 原案小津安二郎 脚本野田高梧 摄影青木勇，出演吾妻三郎、小川国松、河原侃二、野寺正一、渥美映子、花柳都、小波初子、河村黎吉 10月14日 电气馆 S七本（1919米）

昭和三年（1928）

《年轻人的梦》（松竹蒲田） 脚本小津安二郎 摄影茂原英雄 出演斋藤达

雄、若叶信子、吉谷久雄、松井润子、阪本武、大山健二 4月29日 电气馆
S5本(1534米)

《太太不见了》(松竹蒲田) 原作高野斧之助 脚本吉田百助 摄影茂原英雄
出演斋藤达雄、冈村文子、国岛庄一、菅原七郎、阪本武、关时男、松井润
子、小仓繁 6月15日 电气馆 S5本(1502米)

《南瓜》(松竹蒲田) 原案小津安二郎 脚本北村小松 摄影茂原英雄 出
演斋藤达雄、日夏百合绘、阪本武、小樱叶子、半田日出丸 8月31日 电气馆
S5本(1175米)

《搬家的夫妻》(松竹蒲田) 原案菊地一平 润色、脚本伏见晃 摄影茂原
英雄 出演渡边笃、吉川满子、大国一郎、中浜一三、浪花友子、大山健二 9月
28日 电气馆 S3本(1116米)

《肉体美》(松竹蒲田) 脚本伏见晃 润色小津安二郎 摄影茂原英雄 出
演斋藤达雄、饭田蝶子、木村健儿、大山健二 12月1日 电气馆 S5本
(1505米)

昭和四年(1929)

【310】 《宝山》(松竹蒲田) 原案小津安二郎 脚本伏见晃 摄影茂原英雄 出演
小林十九二、冈村文子、饭田蝶子、日夏百合绘、青山万里子、浪花友子、若美
多喜子、丝川京子 2月22日 观音剧场(2月7日 大阪朝日座等) S6本
(1824米)

《年轻的日子》(《回忆》改题)(松竹蒲田) 脚本伏见晃 润色小津安二郎
摄影、剪辑茂原英雄 导演助理小川二郎、深田修造 摄影助理九里林稔、厚
田雄治、山口辰雄 灯光中岛利光 场景设计胁田世根一 出演结城一朗、斋藤
达雄、松村润子、饭田蝶子、高松荣子、小藤田正一、大国一郎、坂本武、日守
新一、山田房生、笠智众、小仓繁 4月13日 帝国馆(4月10日 大阪朝日座
等) S10本(2854米)

《日式吵闹朋友》(松竹蒲田) 脚本野田高梧 摄影茂原英雄 出演渡边笃、

吉谷久雄、高松荣子、大国一郎、浪花友子、结城一郎、若叶信子 7月5日
帝国馆（7月3日 大阪朝日座等） S7本（2114米）

《我毕业了，但……》（松竹蒲田） 原案清水宏 脚本荒牧芳郎 摄影茂原英雄
出演高田稔、田中绢代、铃木歌子、大山健二、日守新一、木村健儿、坂本武 9月6日 帝国馆 S7本（1916米）

《会社员生活》（松竹蒲田） 原案小津安二郎 脚本野田高梧 摄影茂原英雄
出演斋藤达雄、吉川满子、小藤田正一、加藤精一、青木富夫、石渡晖明、阪本武 10月25日 帝国馆 S5本（1552米）

《突贯小僧》（松竹蒲田） 原案野津忠二 脚本池田忠雄 摄影野村昊 出演斋藤达雄、青木富夫、阪本武 11月23日 帝国馆 S4本（1031米）

昭和五年（1930）

《结婚学入门》（松竹蒲田） 原作大隈俊雄 脚本野田高梧 摄影茂原英雄
出演斋藤达雄、栗岛澄子、奈良真养、冈村文子、高田稔、龙田静枝、吉川满子 1月5日 帝国馆 S7本（1943米）

《开心地走吧》（松竹蒲田） 原案清水宏 脚本池田忠雄 摄影、剪辑茂原英雄
导演助理小川二郎、佐佐木康 摄影助理九里林实、厚田雄治 灯光吉村辰己
场景设计水谷浩 出演高田稔、川崎弘子、松园延子、铃木歌子、吉谷久雄、毛利辉夫、伊达里子、阪本武 3月1日 帝国馆 S8本（2704米）

《我落第了，但……》（松竹蒲田） 原案小津安二郎 脚本伏见晃 摄影、剪辑茂原英雄
导演助理小川二郎、佐佐木康 摄影助理九里林稔、厚田雄治、山田升
灯光中岛利光 场景设计胁田世根一 出演斋藤达雄、二叶薰、青木富夫、若林广雄、大国一郎、田中绢代、横尾泥海男、关时男、月田一郎、笠智众、山田房生 4月11日 帝国馆 S6本（1765米）

《那夜的妻子》（松竹蒲田） 原作奥斯卡·希斯戈尔（《新青年》收录的【311】
《从九点到九点》） 翻译、脚本野田高梧 摄影、剪辑茂原英雄 导演助理佐佐木康、清辅彰
摄影助理九里林稔、厚田雄治、渡边健次 灯光山本繁、中岛利

光 场景设计胁田世根一 出演冈田时彦、八云惠美子、市村美津子、山本冬乡、斋藤达雄、笠智众 7月6日 帝国馆 S7本(1809米)

《爱神的怨灵》(松竹蒲田) 原作石原清三郎 脚本野田高梧 摄影茂原英雄 出演斋藤达雄、星光、伊达里子、月田一郎 7月27日 帝国馆 S3本(750米)

《瞬间的幸运》(松竹蒲田) 脚本野田高梧 摄影茂原英雄 出演斋藤达雄、吉川满子、青木富夫、市村美津子、关时男、毛利辉夫、月田一郎、阪本武、大国一郎 10月3日 帝国馆 S7本(2032米)

《大小姐》(松竹蒲田) 脚本北村小松 噱头创作伏见晃、詹姆斯·楨、池田忠雄 摄影茂原英雄 出演栗岛澄子、冈田时彦、斋藤达雄、田中绢代、冈田宗太郎、大国一郎、山本冬乡、小仓繁、龙田静枝、毛利辉夫、浪花友子、若林广雄、堺一二、光喜三子、畑让治、横尾泥海男 12月12日 帝国馆 S12本(3705米)

昭和六年(1931)

《淑女与髯》(松竹蒲田) 脚本北村小松 噱头创作詹姆斯·楨 摄影、剪辑茂原英雄、栗林实 导演助理佐佐木康、清辅彰 摄影助理厚田雄治 灯光中岛利光 场景设计胁田世根一 出演冈田时彦、川崎弘子、饭田蝶子、伊达里子、月田一郎、饭塚敏子、吉川满子、坂本武、斋藤达雄、冈田宗太郎、南条康雄、葛城文子、突贯小僧(青木富夫) 2月7日 帝国馆(1月24日 大阪朝日座等) S8本(2051米)

《美人哀愁》(松竹蒲田) 原作亨利·德·瑞格尼尔(《大理石之女》) 翻译詹姆斯·楨 润色、脚本池田忠雄 摄影茂原英雄 出演冈田时彦、斋藤达雄、冈田宗太郎、井上雪子、奈良真养、吉川满子、若水照子、饭冢敏子 5月29日 帝国馆 S15本(4327米)

《东京合唱》(松竹蒲田) 原案北村小松 润色、脚本野田高梧 摄影、剪辑茂原英朗 副导演清辅彰、原研吉、根岸浜男 摄影助理厚田雄春、藤田英次郎、九里林稔 灯光中岛利光 场景设计胁田世根一 出演冈田时彦、八云惠美

子、菅原秀雄、高峰秀子、斋藤达雄、饭田蝶子、坂本武、谷丽光、宫岛健一、山口勇 8月15日 帝国剧场 S10本(2487米)

昭和七年(1932)

《春随妇人来》(松竹蒲田) 原案詹姆斯·楨 脚本池田忠雄、柳井隆雄 【312】
摄影茂原英朗 出演城多二郎、斋藤达雄、井上雪子、泉博子、阪本武、谷丽光
1月29日 新宿松竹 S7本(2021米)

《我出生了,但……》(松竹蒲田) 原案詹姆斯·楨 脚本伏见晃 润色熏屋鯨兵卫 摄影、剪辑茂原英朗 导演助理清辅彰、原研吉 摄影助理厚田雄春、入江政男 场景设计角田竹次郎、木村芳郎 灯光中岛利光 出演斋藤达雄、吉川满子、菅原秀雄、突贯小僧、阪本武、早见照代、加藤清一、小藤田正一、西村青儿、藤松正太郎、叶山正雄、野村秋生、石渡辉秋 6月3日 帝国馆(4月22日 名古屋松竹座) S9本(2507米)

《青春之梦今何在》(松竹蒲田) 脚本野田高梧 摄影、剪辑茂原英朗 导演助理清辅彰、原研吉 摄影助理栗林实、厚田雄春、入江政男 灯光中岛利光 出演江川宇礼雄、田中绢代、斋藤达雄、武田春郎、大山健二、笠智众、坂本武、饭田蝶子、葛城文子、伊达里子 10月13日 帝国馆 S9本(2523米)

《何日再逢君》(松竹蒲田) 脚本野田高梧 摄影茂原英朗 出演冈田嘉子、冈让二、川崎弘子、饭田蝶子、伊达里子、吉川满子 11月24日 帝国馆 SD10本(2127米)

昭和八年(1933)

《东京之女》(松竹蒲田) 原作恩斯特·舒瓦尔兹(《二十六小时》) 翻译、脚本野田高梧、池田忠雄 摄影茂原英朗 剪辑石川和雄 美术金须孝 导演助理清辅彰、原研吉、柏原胜、平冢广雄 摄影助理厚田雄春、入江政男、栗林实 灯光中岛利光 出演冈田嘉子、江川宇礼雄、田中绢代、奈良真养 2月9日 帝国馆 S7本(1275米)

《非常线之女》（松竹蒲田） 原案詹姆斯·楨 脚本池田忠雄 摄影茂原英朗 剪辑石川和雄、栗林实 美术胁田世根一 导演助理清辅彰、原研吉、佐野丰臣、平冢广雄 摄影助理厚田雄春、入江政男、入泽良平、广木正干、木下正吉（惠介） 灯光中岛利光 出演田中绢代、冈让二、水久保澄子、三井秀男、逢初梦子、高山义郎、加贺晃二、南条康雄、谷丽光、西村青儿 特别支援帝国拳击会、佛罗里达舞厅 4月27日 帝国馆（4月15日 大阪朝日座） S10本（2769米）

《心血来潮》（松竹蒲田） 原案詹姆斯·楨 脚本池田忠雄 摄影杉本正二郎 剪辑石川和雄 美术指导胁田世根一 导演助理清辅彰、原研吉 摄影助理长冈博之、星井秀雄 灯光中岛利光 出演阪本武、伏见信子、大日方传、饭田蝶子、突贯小僧、谷丽光、西村青儿、加藤清一、山田长政 9月7日 帝国馆 S10本（2759米）

【313】昭和九年（1934）

《我们要爱母亲》（松竹蒲田） 原案小宫周太郎 结构野田高梧 脚本池田忠雄 改编助理荒田正雄 摄影青木勇 出演岩田祐吉、吉川满子、大日方传、加藤清一、三井秀男、野村秋生、奈良真养、笠智众、逢初梦子、饭田蝶子 5月11日 帝国馆 S9本（2559米）

《浮草物语》（松竹蒲田） 原案詹姆斯·楨 脚本池田忠雄 摄影、剪辑茂原英朗 美术指导浜田辰雄 导演助理原研吉、根岸浜男、田中时夫、石川和雄 摄影助理厚田雄春、入江政男 灯光中岛利光 出演坂本武、饭田蝶子、三井秀男、八云理惠子（美惠子）、坪内美子、突贯小僧、谷丽光、西村青儿、青野清、油井宗信、县秀介 11月23日 帝国馆 SD10本（2438米）

昭和十年（1935）

《温室姑娘》（松竹蒲田） 原案式亭三右 脚本野田高梧、池田忠雄 摄影剪辑茂原英朗 出演饭田蝶子、田中绢代、阪本武、突贯小僧、竹内良一、青野

清、吉川满子、县秀介、大山健二 1月20日 帝国馆（1月11日 大阪剧场等） SD8本（1847米）

《东京之宿》（松竹蒲田） 原案温扎德·莫奈（without money 的谐音） 脚本池田忠雄、荒田正男 摄影、剪辑茂原英朗 导演助理原研吉、根岸浜男、西川信夫、石川和雄 摄影助理厚田雄春、入江政男、樱井清寿 录音土桥晴夫 作曲、指挥伊藤宜二 音乐指导堀内敬三 美术指导浜田辰雄 灯光中岛利光 出演坂本武、突贯小僧、末松孝行、冈田嘉子、小岛和子、饭田蝶子、笠智众 11月21日 帝国馆 SD10本（2191米）

昭和十一年（1936）

《大学是个好地方》（松竹蒲田） 原案詹姆斯·楨 脚本荒田正男 摄影茂原英雄 出演近卫敏明、笠智众、小林十九二、大山健二、池部鹤彦、日下部章、高杉早苗、斋藤达雄、青野清、饭田蝶子、出云八重子、阪本武、爆弹小僧 3月19日 帝国馆（3月14日 大阪剧场） SD13本（2352米）

《菊五郎的镜狮子》（松竹大船） 摄影茂原英雄 出演第六代尾上菊五郎 谣松永和枫 三味线柏伊三郎 太鼓望月太左卫门 财团法人国际文化振兴会委托的作品，并未公开放映 土桥式录音 2本（530米）

《独生子》（松竹大船） 原案詹姆斯·楨 脚本池田忠雄、荒田正男 摄影杉本正次郎 录音茂原英雄、长谷川荣一 美术指导浜田辰雄 音乐伊藤宜二 副导演原研吉、根岸浜男、西川信夫 摄影助理厚田雄春、樱井清寿、宇野泽仁 灯光中岛利光 出演饭田蝶子、日守新一、叶山正雄、坪内美子、吉川满子、突贯小僧、笠智众、浪花友子、爆弹小僧、高松荣子、加藤清一、小岛和子、青野清 9月25日 帝国馆 10本（2387米） 【314】

昭和十二年（1937）

《淑女忘记了什么?》（松竹大船） 脚本伏见晃、詹姆斯·楨 摄影茂原英雄、厚田雄春 录音土桥晴夫、妹尾芳三郎 剪辑原研吉 美术浜田辰雄 音乐

伊藤宜二 灯光中岛利光 副导演根岸滨男、西川信夫、石川和雄、吉村公三郎
出演栗岛澄子、斋藤达雄、桑野通子、佐野周二、坂本武、饭田蝶子、上原谦、
吉川满子、叶山正雄、突贯小僧、铃木歌子、出云八重子、大山健二、浪花友
子 3月3日 帝国馆 8本(2051米)

昭和十五年(1940)

《茶泡饭之味》 预定演职人员 脚本池田忠雄、小津安二郎 摄影厚田雄
春 美术浜田辰雄 音乐伊藤宜二 出演吉川满子、桑野通子、三宅邦子、水户
光子、佐分利信、斋藤达雄、三树丰、春日英子、出云八重子

昭和十六年(1941)

《户田家的兄妹》(松竹大船) 脚本池田忠雄、小津安二郎 摄影厚田雄
治 美术浜田辰雄 音乐伊藤宜二 录音妹尾芳三郎 剪辑浜村义康 灯光内藤
一二 出演藤野秀夫、葛城文子、吉川满子、斋藤达雄、三宅邦子、佐分利信、
坪内美子、近藤敏明、高峰三枝子、桑野通子、河村黎吉、饭田蝶子、叶山政雄、
冈村文子、笠智众、坂本武、西村青儿、谷丽光、文谷千代子、出云八重子、武
田春郎、山口勇 3月1日 松竹系统 11本(2896米)

昭和十七年(1942)

《父亲在世时》(松竹大船) 脚本池田忠雄、柳井隆雄、小津安二郎 摄影
厚田雄治 美术浜田辰雄 录音妹尾芳三郎 剪辑浜村义康 导演助理西川信
夫、铃木洁、山本浩三、冢本芳夫 摄影助理斋藤毅、铃木一夫、井上靖二、竹
马义一 灯光内藤一二 音乐彩木晓一 出演笠智众、佐野周二、津田晴彦、佐
分利信、坂本武、水户光子、大冢正义、日守新一、西村青儿、谷丽光、河原侃
二、宫岛健一、文谷千代子、奈良真养、大山健二、三井秀男、叶山正雄、永井
达郎、藤松正太郎、小藤田正一 4月1日 白丝 11本(2558米)

《缅甸战役：遥远的祖国》 预定演职人员 脚本斋藤良辅、秋山耕作、小津

安二郎 摄影厚田雄春 美术浜田辰雄 音乐彩木晓一 录音妹尾芳三郎 制作
矶野利七郎 出演西村青儿、笠智众、佐野周二、坂本武、长尾宽、油井宗信、
志村久、小藤田正一、藤松正太郎

昭和二十二年（1947）

【315】

《长屋绅士录》（松竹大船） 脚本池田忠雄、小津安二郎 摄影厚田雄春
美术浜田辰雄 音乐斋藤一郎 录音妹尾芳三郎 灯光矶野春雄 剪辑杉原与
志 副导演本乡武雄、冢本壮吉、山本浩三、田代幸藏、武田义晴 摄影助理中
村喜代治、川又昂、井上晴二、老川元薰 出演饭田蝶子、青木放屁（富宏）、
小泽荣太郎、吉川满子、河村黎吉、笠智众、坂本武、高松荣子、长船 Fujo、谷
吉野、殿山泰司、西村青儿 5月20日 7本（1973米）

昭和二十三年（1948）

《风中的母鸡》（松竹大船） 脚本斋藤良辅、小津安二郎 摄影厚田雄春
美术浜田辰雄 音乐伊藤宜二 调音妹尾芳三郎 灯光矶野春雄 剪辑浜村义
康 导演助理山本浩三、冢本壮吉、田代幸藏、中川义信 摄影助理井上晴二、
赤松隆司、川又昂、老川元薰、舍川芳次 出演佐野周二、田中绢代、村田知英
子、笠智众、坂本武、高松荣子、文谷千代子、长尾敏之助、冈村文子、清水一
郎、三井弘次 9月17日 国际剧场 10本（2296米）

昭和二十四年（1949）

《晚春》（松竹大船） 原作广津和郎（根据《父与女》改编） 脚本野田高梧、
小津安二郎 摄影厚田雄春 制作山本武 美术浜田辰雄 调音妹尾芳三郎 灯光矶
野春雄 剪辑浜村义康 音乐伊藤宜二 导演助理山本浩三、冢本壮吉、田代幸藏、
斋藤武市 摄影助理井上晴二、川又昂、老川元薰、舍川芳次、松田武生 出演笠智
众、原节子、月丘梦路、杉村春子、青木放屁、宇佐美淳、三宅邦子、三岛雅夫、
坪内美子、桂木洋子、清水一郎、谷崎纯、高桥丰子、观世流“燕子花”（恋之舞）

主角梅若万三郎 配角野岛信 9月13日 国际剧场 12本 (2 964 米)

昭和二十五年 (1950)

《宗方姐妹》(新东宝) 原作大佛次郎(《朝日新闻》连载) 脚本野田高梧、小津安二郎 摄影小原让治 灯光藤林甲 录音神谷正和 音乐斋藤一郎 美术下河原友雄 副导演内川清一郎 剪辑后藤敏男 制作儿井英生、肥后博 出演田中绢代、高峰秀子、上原谦、高杉早苗、笠智众、杉村聪、堀雄二、斋藤达雄、坪内美子、一宫笃子、千石规子、河村黎吉 8月25日 丸之内皮卡迪利 (Marunouchi Piccadilly) 12本 (3 080 米)

昭和二十六年 (1951)

【316】 《麦秋》(松竹大船) 脚本野田高梧、小津安二郎 制作山本武 摄影厚田雄春 美术浜田辰雄 录音妹尾芳三郎 灯光高下逸男 剪辑浜村义康 音乐伊藤宜二 导演助理山本浩三 摄影助理川又昂 出演原节子、笠智众、淡岛千景、三宅邦子、菅井一郎、东山千荣子、杉村春子、二本柳宽、井川邦子、高桥丰子、高堂国典、宫口精二、村濑禅、城泽勇夫、伊藤和代、谷崎纯、佐野周二 10月3日 13本 (3 410 米)

昭和二十七年 (1952)

《茶泡饭之味》(松竹大船) 脚本野田高梧、小津安二郎 制作山本武 摄影厚田雄春 美术浜田辰雄 录音妹尾芳三郎 灯光高下逸男 剪辑浜村义康 音乐斋藤一郎 导演助理山本浩三 摄影助理川又昂 出演佐分利信、木暮实千代、鹤田浩二、笠智众、淡岛千景、津岛惠子、三宅邦子、柳永二郎、十朱久雄、望月优子、设乐幸嗣、北原三枝、长尾敏之助 10月1日 12本 (3 156 米)

昭和二十八年 (1953)

《东京物语》(松竹大船) 脚本野田高梧、小津安二郎 制作山本武 摄影

厚田雄春 美术浜田辰雄 录音妹尾芳三郎 灯光高下逸男 音乐斋藤高顺 剪辑浜村义康 导演助理山本浩三 摄影助理川又昂 出演笠智众、东山千荣子、原节子、杉村春子、山村聪、三宅邦子、香川京子、东野英治郎、中村伸郎、大坂志郎、十朱久雄、长冈辉子、樱睦子、高桥丰子、安部彻、村濑禅、毛利充宏、长尾敏之助 11月3日 14本 (3702米)

昭和三十一年 (1956)

《早春》(松竹大船) 脚本野田高梧、小津安二郎 制作山内静夫 摄影厚田雄春 美术浜田辰雄 录音妹尾芳三郎 灯光加藤政雄 音乐斋藤高顺 剪辑浜村义康 导演助理田代幸藏 摄影助理川又昂 出演淡岛千景、池部良、高桥贞二、岸惠子、笠智众、山村聪、藤乃高子、田浦正巳、杉村春子、浦边条子、三宅邦子、东野英治郎、三井弘次、加东大介、须贺不二夫、田中春男、中北千枝子、山本和子、永井达郎、诸角启二郎、中村伸郎、宫口精二、长冈辉子、增田顺二、菅原通济、杉田弘子、村濑禅 1月29日 16本 (3956米)

昭和三十二年 (1957)

《东京暮色》(松竹大船) 脚本野田高梧、小津安二郎 策划山内静夫 摄影厚田雄春 美术浜田辰雄 录音妹尾芳三郎 灯光青松明 音乐斋藤高顺 剪辑浜村义康 导演助理山本浩三 摄影助理川又昂 出演原节子、有马稻子、笠智众、山田五十铃、高桥贞二、田浦正巳、杉村春子、山村聪、信欣三、藤原釜足、中村伸郎、宫口精二、须贺不二夫、浦边条子、三好荣子、田中春男、山本和子、长冈辉子、樱睦子、增田顺子、岛村俊雄、菅原通济 4月30日 15本 (3841米) 【317】

昭和三十三年 (1958)

《彼岸花》(松竹大船) 原作里见弴(《文艺春秋》6月号刊载,角川书店) 脚本野田高梧、小津安二郎 制作山内静夫 摄影厚田雄春 美术浜田辰雄 录音妹尾芳三郎 音乐斋藤高顺 灯光青松明 剪辑浜村义康 色彩技术老

川元薰 导演助理山本浩三 摄影助理川又昂 出演佐分利信、田中绢代、有马稻子、久我美子、佐田启二、高桥贞二、桑野美雪、笠智众、浪花千荣子、渡边文雄、中村伸郎、北龙二、高桥丰（丰子）、樱睦子、长冈辉子、十朱久雄、须贺不二夫、江川宇礼雄、菅原通济、竹田法一、山本富士子 9月7日 东京剧场 爱克发（Agfa）彩色影片 12本（3 225 米）

昭和三十四年（1959）

《早安》（松竹大船） 脚本野田高梧、小津安二郎 制作山内静夫 摄影厚田雄春 美术浜田辰雄 音乐黛敏郎 录音妹尾芳三郎 灯光青松明 剪辑浜村义康 色彩技术老川元薰 导演助理田代幸三 摄影助理舍川芳次 出演佐田启二、久我美子、笠智众、三宅邦子、杉村春子、设乐幸嗣、岛津雅彦、高桥丰、泽村贞子、东野英治郎、长冈辉子、三好荣子、田中春男、须贺不二夫、殿山泰司、诸角启二郎、樱睦子、竹田法一、岛村俊雄、菅原通济 5月12日 爱克发松竹彩色影片 7本（2 570 米）

《浮草》（大映东京） 制作永田雅一 策划松山英夫 脚本野田高梧、小津安二郎 摄影宫川一夫 美术下河原友雄 音乐斋藤高顺 录音须田武雄 灯光伊藤幸夫 色彩技术田中省三 舞台指导上田吉二郎 副导演中村倍也 剪辑铃木东阳 出演中村雁治郎、京町子、若尾文子、川口浩、杉村春子、野添瞳、笠智众、三井弘次、田中春男、星光、浦边粂子、高桥丰、樱睦子、岛津雅彦、菅原通济 11月17日 爱克发彩色影片 9本（3 259 米）

昭和三十五年（1960）

《秋日》（松竹大船） 原作里见弴（《文艺春秋》8月号刊载，角川书店） 脚本野田高梧、小津安二郎 制作山内静夫 摄影厚田雄春 美术斋藤高顺 录音妹尾芳三郎 音乐斋藤高顺 灯光石渡健藏 剪辑浜村义康 色彩技术老川元薰 导演助理田代幸三 出演原节子、司叶子、冈田茉莉子、佐田启二、桑野美雪、三上真一郎、佐分利信、笠智众、中村伸郎、三宅邦子、泽村贞子、

北龙二、渡边文雄、千枝赫子、田代百合子、须贺不二男、高桥丰、樱睦子、十朱久雄、岩下志麻、菅原通济、设乐幸嗣、岛津雅彦、竹田法一 爱克发松竹彩色影片 11本 (3 518 米)

昭和三十六年 (1961)

《小早川家之秋》(宝塚映画) 制作藤本真澄、金子正且、寺本忠弘 脚本野田高梧、小津安二郎 摄影中井朝一 美术下河原友雄 灯光石井长四郎 音乐黛敏郎 录音中川浩一 副导演竹前重吉 剪辑岩下宏一 出演原节子、司叶子、新珠三千代、小林桂树、宝田明、加东大介、团令子、白川由美、山茶花究、藤木悠、杉村春子、望月优子、浪花千荣子、笠智众、东乡晴子、环三千世、岛津雅彦、远藤辰雄、内田朝雄、森繁久弥、中村雁治郎 10月29日 爱克发彩色影片 7本 (2 815 米)

昭和三十七年 (1962)

《秋刀鱼之味》(松竹大船) 脚本野田高梧、小津安二郎 制作山内静夫 摄影厚田雄春 美术浜田辰雄、荻原重夫 音乐斋藤高顺 录音妹尾芳三郎 灯光石渡健藏 剪辑浜村义康 导演助理田代幸三 摄影助理老川元薰 出演笠智众、岩下志麻、佐田启二、冈田茉莉子、吉田辉雄、牧纪子、三上真一郎、中村伸郎、东野英治郎、三宅邦子、岸田今日子、环三千世、北龙二、高桥丰、须贺不二男、加东大介、杉村春子、菅原通济 11月18日 爱克发松竹彩色影片 9本 (3 087 米)

(关口良一制作)

本年谱以《小津安二郎：人与工作》中收录的年谱为基础资料，参照并引用了该书收录的日记、报道。在此基础上，又参照了《阅读小津安二郎》、《电影旬报增刊 小津安二郎：人与艺术》（尤其是其中的《谈自己的作品》）、佐藤忠男《小津安二郎的艺术》、唐纳德·里奇《小津安二郎的美学》、田中纯一郎《日本电影发达史》、《电影旬报》（尤其是时报栏目）、《电影史研究》14号（藤田明《代用教员：小津安二郎》）、当时的新闻报道、广告等，并作了适当的增加和修改。年度作品数量和票房收入排行等依据的是《电影旬报》的决算特别号的资料，因此可能与其他资料有相抵牾的地方。

明治三十六年（1903）

12月12日，出生于东京市深川区万年町的一个叫做“汤浅屋”的肥料批发商家庭。父亲寅之助，母亲麻惠，在兄弟姐妹五人当中，小津为次子，上面有一个年长三岁的哥哥。《火车大劫案》（埃德温·S. 波特导演）。国内第一个常设电影馆——浅草电器馆——于10月运营。

明治三十八年（1905） 2 岁

移居到深川区龟住町七番地。

明治四十二年（1909） 6 岁

进入东京市深川区明治小学附属明治幼儿园。

明治四十三年（1910） 7 岁

4 月 1 日进入东京市深川区明治寻常小学。从这个时候起开始喜欢上画画。

大正二年（1913） 10 岁

3 月，其父亲认为孩子的教育还是农村好，于是全家移居到父亲的故乡三重县松阪町垣鼻七八五。其父亲留在东京。4 月 1 日，转入松阪市第二寻常小学四年级。

大正五年（1916） 13 岁

3 月，从寻常小学毕业。4 月 8 日，进入三重县第四中学（小津在学期间改名为宇治山田中学，现在的宇治山田高校）。寄宿学校，练习柔道。

大正六年（1917） 14 岁

观看了这一年公映的美国电影《文明》（*Civilization*）（托马斯·H·英斯导演）【320】之后，决心当一名导演。这时，已经在自家附近的窝棚里观看了“松之助的电影”，深深迷上了电影。当《暴君屠城记》（*Quo Vadis*）《庞贝城的末日》（*The Last Days of Pompeii*）等意大利的历史片在名古屋上映时，逃学去观看。对蓝鸟公司（Bluebird Photoplays Inc）的女演员玛丽·玛格罗兰（Mary MacLaren，1896～1985）的表演印象深刻，战后还回忆起她。对谷崎润一郎和芥川龙之介入迷。从这个时候起开始摆弄相机。

大正九年（1920） 17 岁

第一学期结束时，为“男色幼儿事件”——向低年级的美少年写情书——所牵连，受到停学处分，从寄宿的地方被赶了出来，于是开始坐火车上学。一直到战后他都拒绝与当时的舍监同时出现在一个地方。

大正十年（1921） 18 岁

3 月，从宇治山田中学毕业。报考神户高商（现在的神户大学经济学部），但未能考上。

大正十一年（1922） 19 岁

报考三重县立师范学校，未能考上。3 月 31 日，作为三重县饭南郡宫之前寻常高等小学的代用教员工作。学校在山里，距离松阪大约三十公里，但据说每个周末都必须下山去看电影。在课堂上常常讲电影的梗概，孩子们听得很开心。12 月，全家移居到东京市深川区和仓町，与父亲居住，但安二郎和在女中上学的妹妹登贵留在了当地。

大正十二年（1923） 20 岁

3 月，以登贵从女中毕业为契机，辞去代用教员的工作，与妹妹一道进京。8 月 1 日，通过叔父的牵线，进入松竹电影蒲田制片厂摄影部当助理。受到父亲的反对。在摄影部，有小原让治、杉本正二郎、浜村义康和茂原英雄等前辈。9 月 1 日，发生关东大地震。房屋被烧，但全家人都安然无恙。地震后，蒲田制片厂的主要工作人员都转移到京都市下加茂，在那里的拍时代剧的摄影棚里继续从事电影拍摄工作。东京只留下岛津保次郎导演一个组，在临时厂长代理城户四郎的领导下重新开始了拍摄工作。小津与斋藤寅次郎等人在留下来的组里。

大正十三年（1924） 21 岁

全家在深川区龟住町二番地建了新居，不做肥料批发商了，新居的地方打出“小津地所部”的招牌。1月，松竹现代剧部回到蒲田制片厂。7月1日，取代野村芳亭，城户四郎就任蒲田制片厂厂长。12月1日，作为现役一年志愿兵参军，进入位于东京青山的近卫步兵第四连队。这一年，美国电影《回转姻缘》（*The Marriage Circle*）^①（恩斯特·刘别谦导演）和《巴黎一妇人》（*A Woman of Paris*）^②【321】（查尔斯·卓别林导演）公映，日后，小津常常提起它们。

大正十四年（1925） 22 岁

11月30日，以伍长的身份退伍。

大正十五年·昭和元年（1926） 23 岁

托斋藤寅次郎引荐，成为大久保忠素的第三副导演。这时，与斋藤寅次郎、清水宏、佐佐木启祐、浜村义康等人一道在蒲田借了个住宿房屋。与成濑巳喜男、茂原英雄（朗）成为朋友。

昭和二年（1927） 24 岁

夜间拍摄之后，在食堂排队时，被踢了出来，说是“助理往后站”，要动手殴打对方，发生了所谓的“咖喱事件”。被叫到厂长办公室，以此为契机，写出剧本《手刻版噼啪噼啪山》。8月，晋升为导演（但是在时代剧部）。9月，拍摄第一部电影《忏悔之刃》。这是以美国电影《文明的破坏》（*Kick In*）（乔治·费坎摩里斯导演）和《捉迷藏》（*Hoodman Blind*）（阿瑟·罗森导演）的故事情节为基础，由小津构思、野田高梧改编的唯一一部时代剧。同月25日，接受预备役

① 日译为《结婚哲学》。

② 日译为《巴黎的女性》。

征兵，进入三重县津市步兵第三十三连队。前一天，看望津市宿屋町的祖母，在那里住了一晚。《忏悔之刃》的最后一个场景由斋藤寅次郎拍摄后，最终完成。10月14日，《忏悔之刃》公映。小津于前一天退伍。11月，蒲田制片厂废除时代剧部。

昭和三年（1928） 25岁

按照城户厂长的方针，公司大量生产没有明星参与的短篇无聊喜剧。拍完第一部作品后，拒绝了公司的拍六、七部电影的策划。4月29日，《年轻人的梦》公映。这是由小津独立完成的剧本。开始与摄影师茂原英雄搭档，摄影助理由厚田雄春（治）担当。6月15日，《太太不见了》公映。8月31日，《南瓜》公映。9月28日，《搬家的夫妻》公映。原案菊池一平为笔名。12月1日，《肉体美》公映。后来，回忆道，该影片的布景摄影是第一次使用低机位拍摄。

昭和四年（1929） 26岁

2月22日，《宝山》公映。4月13日，《年轻的日子》公映。为拍摄滑雪的场景前往赤仓采外景，住宿在茂原英雄老家的旅馆“高田屋”中。实际生活中，每年也都来此地滑雪。7月5日，《日式吵闹朋友》公映。9月6日，《我毕业了，但……》公映。第一次出现了明星（高田稔、田中绢代）。10月25日，《会社员生活》公映。11月24日，《突贯小僧》公映。原作者野津忠二是野田高梧、小津安二郎、池田忠雄、大久保忠素的合称，这是为了赚取当时进口的德国啤酒的费用而共同创作的。

昭和五年（1930） 27岁

1月5日，《结婚学入门》公映。松竹顶级明星栗岛澄子担纲贺岁片主角。3月1日，《开心地走吧》公映。4月11日，《我落第了，但……》公映。7月6日，《那夜的妻子》公映。为城户厂长所中意，小津受命去泡温泉，厂长让他在温泉地拍了一部电影。7月26日，《爱神的怨灵》公映。10月3日，《瞬间的幸

运》公映。12月12日,《大姐姐》公映。这是全明星阵容的一部巨作。作为噱头,出现了詹姆斯·楨的名字。本来这是伏见晃、池田忠雄、北村小松等人打算联名使用的笔名,但由于无人使用,成为小津专用的笔名。第一次入围《电影旬报》十佳(第三名)。从此时起,开始热衷于莱卡。

昭和六年(1931) 28岁

2月7日,《淑女与髻》公映。与冈田时彦颇合得来,只用了八天时间就完成了拍摄工作。此后,受到清水宏的邀请,让他在《银河》一片中担任拍摄滑雪的场景,前往赤仓(2月14日公映)。5月29日,《美人哀愁》公映。该片完成后,与冈田时彦一道前往京都旅行。与下加茂制片厂——大久保忠素调到这里任制作部长——的井上金太郎非常投缘。8月1日,国产第一部真正的有声电影《妻子与太太》(五所平之助导演,松竹出品,土桥式录音)。8月15日,《东京合唱》公映。入围十佳第三名。9月2日,松竹的三大明星铃木传明、冈田时彦和高田稔联名辞职,成立不二电影公司。据说小津与清水宏一道进行劝阻,但以失败告终。交替拍摄11月起开拍的《我出生了,但……》和12月起开拍的《春随妇人来》。

昭和七年(1932) 29岁

1月29日,《春随妇人来》公映。6月3日,《我出生了,但……》公映。但由于其内容比较阴郁,在东京搁置了近两个月之久。第一次有意识地尝试终止镜头的手法,而不是采用淡入、淡出的手法。对电影进行润色的熏屋鲸兵卫是小津的笔名。5月至11月,拍摄《何日再逢君》。此间,用了一个月的时间拍摄了《青春之梦今何在》。10月13日,《青春之梦今何在》公映。11月24日,《何日再逢君》公映。第一部音响版电影。

昭和八年(1933) 30岁

1月1日,在信州的温泉度过。1月9日,因商议《非常线之女》脚本一事,

与池田忠雄前往汤河原。为了写剧本和度周末，频繁前往汤河原。固定住宿的“中西”曾是志贺直哉长期居住的旅馆，后来，与志贺直哉成为知音。2月9日，【323】《东京之女》公映。由于公司的催促，用了九天的时间进行拍摄。从这时起，其画面的位置开始固定下来。该片的原作者恩斯特·舒瓦尔兹是小津、野田和池田合作时的笔名。3月7日，在《电影旬报》推荐著名影片鉴赏会上致辞，其拍摄的《我出生了，但……》获1932年度最佳影片奖。20日，在MGM的试映室观看了《犯罪的都市》[*The Front Page*, 1931年。刘易斯·迈尔斯通（Lewis Milestone, 1895~1980）导演]。4月27日，《非常线之女》公映。前往伊豆旅行。6月3~5日，在会津若松、猪苗代湖和福岛一带旅行。6日，与水久保澄子和逢初梦子在夜晚的银座吃饭。22日，尝试跑百米，14.8秒。7月2~5日，为商议《心血来潮》脚本，与池田忠雄滞留在汤河原。与久米正雄同住一屋，谈性颇浓。18日，开始拍摄《心血来潮》。想以铜版画的形式展现浮世绘。《心血来潮》是第一部喜八系列作品。9月7日，《心血来潮》公映。16日，以后备役的身份参加演习，加入津市步兵第三十三连队。此时，接受毒瓦斯的特殊教育。10月1日，退伍。在松阪与中学同学会面。3~7日，前往京都，与大久保忠素、井上金太郎、秋山耕作和荒井良平等人联欢。通过井上的介绍，与当时日活公司的山中贞雄见面，谈论电影，通宵饮酒，山中特别喜爱《非常线之女》，在电影拍摄时，常常朗诵其中的台词。据说山中导演的《河内山宗俊》中原节子和市川扇升的姐弟形象中就有《非常线之女》中水久保澄子和三井秀男（弘次）的影子。从这时起，时不时地服用安眠药 Dial。11月，报纸上报道，小津将《手刻版噼啪噼啪山》让给井上金太郎（1934年10月3日公映，原作詹姆斯·楨，脚本荒田正男）。

昭和九年（1934） 31岁

1月8日，与来东京的山中贞雄前往汤河原。清水宏、井上金太郎和岸松雄一道同行。山中一直待到18日，小津带他游玩了银座、浅草以及横滨本牧的小酒馆等地。14~19日，小津导演的电影公映前的加演剧目《春灿烂》在帝国剧场公

演，同时公映的是德国电影《疯狂的蒙特卡洛》[*Bomben auf Monte Carlo*, 1931年，汉斯·施瓦尔兹（Hanns Schwarz）导演]。16日，冈田时彦因肺结核去世。终年32岁。在病床上，他与斋藤达雄等人联名写了封信。20日，由于《春灿烂》受到好评，在三越礼堂再次公演。2月7日，茂原英雄为了拍摄海军远洋航行，前往德国，为他举行送别典礼。9日，眼睛血管破裂，医生向他发出禁酒令。3~5月，拍摄《我们要爱母亲》。第一次与美术师浜田辰雄合作。原作小宫周太郎是小津的笔名。3月3日，与岸松雄一道观看《风流活人剑》（山中贞雄导演）。18日，与来东京的山中贞雄前往歌舞伎座观看《京鹿子娘道成寺》，山中住宿在深川的小津家中。19日，在青木富夫（突贯小僧）、坂（阪）本武的陪同下在《电影旬报》推荐著名电影鉴赏会上发表演讲，其导演的《心血来潮》获1933年度最佳奖。4月2日，父亲寅之助去世。享年69岁。因心绞痛突然离世。5月11日，《我们要爱母亲》公映。围绕电影名称与池田忠雄【324】和伊丹万作进行争论。城户厂长希望小津下一次拍摄开朗的电影。22~28日，与母亲麻惠和弟弟信三前往高野山安放父亲的遗骨。在回家途中，在大阪与中学同学见面，在京都与山中等人见面。6月2~5日，与池田忠雄、北村小松、柳井隆雄、清水宏、斋藤良辅以及佐佐木康旅行。从下吕温泉^①、飞驒的高山^②沿着日本莱茵河^③旅行。11日拜访池田忠雄和野田高梧，商讨下一部电影的情节。16日，与已经调入PCL（东宝的前身）的成濑巳喜男彻夜交谈。6月20日，在东剧^④参与由松竹的仲木贞一导演、第六代菊五郎出演的《镜狮子》的试拍活动（未完成）。第二天，第一次走访第六代菊五郎的后台。7月26日，凌晨5点起床，在横须贺港口迎接来访的茂原英雄。8月5~12日，为拍摄《浮草物语》，在信州采外景。14~16日，与母亲、弟弟在热海停留。17~19日，与弟弟

① 下吕温泉位于日本的岐阜县下吕市，是日本最著名的温泉之一。

② 高山位于日本岐阜县飞驒地区，是日本著名旅游胜地。

③ 所谓的日本莱茵河指的是从日本岐阜县加茂市到爱知县犬山市沿木曾川河岸的一条峡谷的别称，全长13公里。它是由日本著名的地理文化学家志贺重昂（1863~1927）命名的，因其风景与流经欧洲中部的莱茵河十分相像的缘故。

④ 东京剧场的简称。

到木曾旅行。27日，参加野村芳亭的告别仪式。31日，在帝剧^①观看《一夜风流》[*It Happened One Night*, 1934。弗兰克·卡普拉 (Frank Capra, 1897 ~ 1991) 导演]。9月2日，在日剧^②观看《爱憎岭》(沟口健二导演)和《呗祭三度笠》(伊藤大辅导演)。6日，在箱根召开与脚本、宣传、事务部各部长以及导演们的会议，商议江川宇礼雄、冈让二和逢初梦子等人退出松竹公司而参加到其他电影公司的事件。7日，小津一人回到蒲田，继续拍摄《浮草物语》。30日，将来东京的山中贞雄安排到自己家里住宿。恰好此时大久保忠素也来到东京，一同住在小津家里。此时，开始考虑迁居镰仓的事情。10月13日，与城户厂长、野田高梧、池田忠雄以及清水宏等人就有声片一事展开激烈讨论。15日，观看《那夜的女子》(岛津保次郎导演)。11月19日，傍晚开始给《浮草物语》配音。22日，《浮草物语》公映。因审查被删掉三个场景。12月，拍摄《温室姑娘》。原作的式亭三右是小津的笔名，或者是小津、野田、池田合作时的笔名。本打算年内完成拍摄工作，但由于摄影机的故障，过了年之后，元旦停机。

昭和十年 (1935) 32岁

1月4日，《温室姑娘》试映。9日，因审查被删掉三十米的影片。同一天，在JOAK参加广播电影剧《温室姑娘》的演播活动。10~13日，与演播者一道前往汤河原和热海。15日，与工作人员前往汤岛。17日，与城户厂长、野田高梧前往汤河原。20日，《温室姑娘》公映。本打算拍成系列片，但只拍了这一部作品。21日，与池田忠雄观看大相扑千秋乐^③。23日，出席关于勒内·克莱尔 (René Clair, 1898 ~ 1981) 的座谈会。25日，拜访乔迁新居的第六代菊五郎的家。为了听取菊五郎有关艺术的看法，小津经常前往他的后台。27日，在芝浦的“雅叙

① 帝国剧场的简称。

② 日本剧场的简称。

③ 在日本，业界将相扑最后一天的比赛叫做“千秋乐”。

园”宴请双叶山等关取^①，清水宏、坂本武、饭田蝶子以及吉川满子等人一同出席。2月，因商讨脚本等事宜，屡次前往汤河原。此间，到小田原小酌时，与“清风楼”的艺伎森荣相识。此后，两人的关系更加密切。3月8日，与清水宏、斋藤良辅观看《国定忠治》（山中贞雄导演）。16日，完成《东京的好处》的脚本。21日，《麦秋》[*Our Daily Bread*, 1934. 金·维多（King Vidor, 1894~1982）导演]公映。23日，因大日方传加入到东京发声公司，主角改为日守新一。【325】30日，与饭田蝶子、坂本武出席“电影旬报推荐著名电影鉴赏会”，并作演讲。《浮草物语》连续三年位列最佳影片之冠。4月9日，开始拍摄《东京的好处》。它被暂定为一部纪念饭田蝶子晋升的影片。20日，饭田蝶子因胃痛暂时中止拍摄。后因胆结石住院。22~24日，在信州采外景。27日，在浅草的松屋采完外景后前往顺天堂医院看望饭田蝶子。5月17日，与电影旬报社进行棒球比赛，取胜。18~20日，与清水宏、伏见晃等导演、脚本部的人员共十二人前往东北旅行。30日~6月3日，与池田忠雄在汤河原停留，思考新的电影脚本。13日，从城户厂长那里听到有关《镜狮子》的事情。15日，完成《东京之宿》的脚本。原作者温扎德·莫奈是小津、池田和荒田合作时的笔名。尽管有人说要用土桥式录音方式，但因“之前与茂原有口头协议，如果不实现这个口头协议，宁可辞去导演职业”（日记）。16日，晚上，城户厂长造访小津家，谈论茂原式有声电影一事。18日，陪同茂原英雄前往厂长室谈话。20日，开始拍摄《东京之宿》。与此同时，商讨、试拍《镜狮子》。在一天表演结束的歌舞伎座连夜拍摄《镜狮子》，这是小津的第一部有声电影，电影中，小津还使用了摇摄、俯摄的方法。27日，《东京之宿》布景拍摄结束后，开始整理《镜狮子》，夜以继日。28日，在丸之内的松竹电影院试映。在第六代菊五郎家中举行香槟庆祝宴会。7月10日，因演习征兵入伍，进入青山近卫步兵第四连队。31日，退伍。当天与清水宏、池田忠雄前往箱根。还顺便去了小田原。8月12日，与来东京的井上金太郎和清水宏前

^① 相扑运动员的一种级别。一般而言，如果具有了关取的级别，那么他就成为一名正式的相扑运动员了。

往鬼怒川，后与山中贞雄、泷泽英辅、八寻不二等人相遇同行。28日，在MGM的试映室观看《结婚之夜》（*The Wedding Night*, 1935, 金·维多导演）。9月7日，在观看了徐廷权与克里斯·皮奈达拳击比赛^①之后，与池田忠雄和荒田正男（雄）前往箱根。28日，《东京之宿》的剩余部分全部拍摄完毕。10月5日，决定下一部作品拍摄《大学是个好地方》。由于故事内容的阴郁，两年前曾被束之高阁。在蒲田脚本研究所授课。11月至第二年1月，开始拍摄《大学是个好地方》。11月21日，《东京之宿》公映。25日，“爆笑王国”剧团决定上演《鬼迷心窍》，收到稿酬。30日，出席日大^②艺术科电影座谈会。12月11日，在自己家中为《大学是个好地方》作词。31日，在丸之内的松竹电影院测试茂原式录音。从银座到深川以饮酒的方式度过新年。

昭和十一年（1936） 33岁

1月16日，松竹电影厂由蒲田迁移到大船。2月4日，在芝区高轮南町二十八番地租借房屋，与母亲和弟弟一道迁居到那里。3月1日，日本电影导演协会成立大会。由于协会的关系，得以与内田吐梦和田坂具隆一道进餐。积极参与协会的运转活动并设计协会的会标。19日，《大学是个好地方》公映。4~9月，开始拍摄《独生子》。重新将《东京的好处》改写为有声电影版。这是以茂原录音方式拍摄的第一部故事片。尽管它被当做是大船出品的电影，但由于录音系统的不同，这部电影是于夜间在无人的蒲田制片厂拍摄的。围绕着茂原式有声电影的拍摄一事，与土桥式录音方式引起骚动。5月14日，在歌舞伎座补拍仆人与狮子精表演的镜头后，完成《镜狮子》的拍摄工作。6月29日，在帝国饭店演艺场举办由国际文化振兴会主办的《镜狮子》试映会。9月25日，《独生子》公映。10月，以沟口健二从京都第一电影制片厂调入东京新兴电影公司为契机，决定与内田、田坂四人定期聚餐。12月，完成《淑女忘记了什么？》的脚本写作。

【326】

① 这场比赛于1935年9月由东京日日新闻社拍摄成纪录片。

② 日本大学的简称。

昭和十二年（1937） 34岁

1月3日，接到山中贞雄的信，说是要加入PCL公司。6日，开始工作，与俳优部进行棒球比赛。13日，开始拍摄《淑女忘记了什么?》。这是一部用土桥录音方式拍摄的影片，妹尾芳三郎参与拍摄工作。18日，制片厂本馆二楼设置了导演单独使用的房间。拍摄时，有时在这个房间里过夜，但睡得不好。20日，内田吐梦来厂，商讨《裸町》脚本的事情。28日，一大早送茂原英雄去上野车站，茂原因其母亲去世还乡。摄影由厚田雄春接替。2月4日，茂原回来。7日，导演协会参观府中监狱，在位于多摩川的日活制片厂观看《苍氓》（熊谷久虎导演）的试映。13~14日，茂原英雄因胃痉挛休息。3月1日，川端康成、林房雄来参加《淑女忘记了什么?》的试映会。3日，《淑女忘记了什么?》公映。12日，与摄制组成员前往热海。18日，观看《森之石松》（山中贞雄导演）和《同心协力》[*La Belle Equipe*, 1937, 朱利恩·杜维威尔（Julien Duvivier, 1896~1967）导演]。4月7日，《裸町》（内田吐梦导演，日活）试映。后组成由画家、导演、脚本作家混合的“恶童会”。15~21日，与内田吐梦、八木保太郎和伏见晃前往古奈。将《无限地前进》的原作《愉快呀，保吉君》让给内田吐梦（11月18日）公映。25日观看了《朱与绿》（岛津保次郎导演）之后，与城户厂长、野田高梧、伏见晃等人前往“香风园”。30日与伏见晃观看《消失在地平线》（*Lost Horizon*, 1937, 弗兰克·卡普拉导演）。6月9日，与山中贞雄和岩田专太郎会面，观看《爱怨峡》（沟口健二导演）。21日，出席剧本作家协会与导演协会合并会议，制定出演广播费。25日，与荒田正男、中西文吾商讨在新宿建立剧场一事（中西是追求时尚的地主家的儿子——其家在新宿开有舶来品专卖店，他喜爱运动，是一个花花公子式的知识分子，后来成为银座田屋的老板。小津曾受其邀请一起打过高尔夫，去过赤坂）。26日，去丸善看有关剧场方面的书籍。同一天，村田实去世。与山中贞雄、泷泽英辅和成濑巳喜男前去吊唁。29日，举行电影界人士葬礼。井上金太郎来东京，担任抬棺人。7月1日，出席在浅草的国际剧场的建成典礼后，在导演协会连日开会。12日，顺便搭乘清水宏和

斋藤良辅的汽车与池田忠雄一道前往小田原。7月17日，与池田忠雄和柳井隆雄开始在家中商讨脚本一事。即后来的《父亲在世时》。8月3日，接到从小田原打来的电报，离开公司。电报的内容是：由于时局的关系，影片的价格高涨，【327】请节约使用。参观原研吉拍摄战争电影。23日，开始写作脚本。25日，《人情纸风船》（山中贞雄导演）公映。26日，商谈脚本时，山中贞雄走访岸松雄和泷泽英辅，得知前一天收到征兵入伍令。庭院中的鸡冠花开得正红。8月30日~9月5日，在“茅崎馆”写作脚本。9月9日，小津也接到征兵入伍令。10日，进入位于东京竹桥的近卫步兵第二连队。24日，从大阪乘船出发。随身带着莱卡相机。由于他是电影界人士，因此得到特别的许可。27日，在上海登陆。被分配到管理毒瓦斯的部队。之后辗转在中国各地参加战争。12月20日，进入滁县县城，直到第二年的1月末在这里担任警卫工作。在前一天的战争中将战友从包围中解救出来。

昭和十三年（1938） 35岁

1月12日，出公差到上海，回部队的途中，在距离南京九里^①的句容^②拜访山中贞雄。两人见面大约30分钟。共同写信给清水宏。6月1日，晋升为军曹。同月26日~9月6日，驻扎在南京。出发前拜访佐野周二。9月17日，山中贞雄在战场上病逝。据说小津从报纸上得知此事后沉默寡言了好多天。12月20日，将发表在《中央公论》12月号上的山中贞雄的遗书和“关于摄影的笔记”抄写在记事本上。26~29日，与小队长等人停留在汉口。拜访佐野周二。在部队期间，小津作为“导演伍长”多次被报道，在新闻中还有他的影像。此外，作为部队的幸运之神，他还照看了两名中国孤儿。在此期间，小津观看了《五个侦察兵》（田坂具隆导演）、《萤之光》（佐佐木康导演）等影片。

① 日本的长度单位，1里约3.9公里。

② 原文为句蓉，应为句容。

昭和十四年（1939） 36 岁

1月26日，阅读里见弴的《鹤龟》。30日，为了攻打南昌在汉口集合。拜访佐野周二。2月1日，与佐野共饮。3月20日，渡过修水河，在雨中激战。22～31日，向南昌的南部进发，强行军。想起曾是步兵的山中贞雄之死，奋力坚持。行军途中，看到在尸体旁边单纯地玩耍的孩子，想起格里菲斯（David Wark Griffith, 1875～1948）的《世界的核心》（*Hearts of the World*, 1918）。4月18日，收到五所平之助寄来的谷崎源氏^①和日本小说代表作全集。5月2日，与通信兵进行棒球比赛，三次击球，三次安打。9日，第一次阅读《暗夜行路》后编，深受感动，这种感动好多年都没有体验过了。15日，出差前往南京，途中在九江与松竹的摄影师长冈博之——当时正在受伤疗养——相遇。屡次前往探望，从南京回来的时候也顺路去探望他。20～28日，停留在南京。给因拍摄《泥土与士兵》来到中国的田坂具隆写信说能否找机会见上一面，但由于投递晚了，未能见面。在各个地方游玩，在玄武湖垂钓，观看电影（《女人的友爱》，深田修造导演）、中国戏剧等。回部队的途中，受到恶寒，以为得了疟疾。6月26日，接到回国的命令，半个月后在神户登陆。与中学同学见面。7月14日，回到竹桥的原来的部队中。16日，解除征兵令，回家。8月8日，参拜位于京都的山中贞雄的墓。12月，与池田忠雄合作创作《他前往南京》。

昭和十五年（1940） 37 岁

【328】

1～2月，准备拍摄《茶泡饭之味》（由《他前往南京》改题），但脚本在内务省的事先审查中被命令全面修改，中止拍摄。自称要做肥厚性鼻炎的手术，住院一段时间。20日，出版《山中贞雄脚本集》。装帧为小津。5～7月，与池田忠雄合作创作《户田家的兄妹》（最初的名字为《兄弟》）。10月，开始拍摄《户田家的兄妹》。同月18日，举行山中贞雄追悼会（于银座的“名古屋”）。这一年在

① 即日本作家谷崎润一郎翻译的《源氏物语》。

京都树立的山中贞雄的碑的题词由小津挥毫执笔。

昭和十六年（1941） 38 岁

1~2月，拍摄《户田家的兄妹》。尽管公司催促赶紧完成，但小津对拍摄工作非常投入。第一次与转向剪辑的浜村义康合作。3月1日，《户田家的兄妹》公映。小津曾断言此影片不会受欢迎，但此断言被打破，大受欢迎。入选十佳之冠。5月，与池田忠雄、柳井隆雄在“茅崎馆”等地修改入伍前写作的脚本《父亲在世时》。11月，开始拍摄《父亲在世时》。

昭和十七年（1942） 39 岁

1~3月，拍摄《父亲在世时》。1月1~5日，在大阪剧场导演伏见晃创作的加演剧目《健儿出生》。盛况空前。4月1日，《父亲在世时》公映。从这个星期开始，全国的电影院被划分为红白两个系统，开始统一配给制。《父亲在世时》为白系统的第一部电影，远远超过红系统的《绿色大地》（岛津保次郎导演，东宝）。此外，根据上一年的企业统一规定，故事片只限于松竹、东宝和大映三个公司制作。5月，日本电影导演协会解体，被吸纳到大日本电影协会中。6月，在陆军报道部策划的“大东亚电影”中，小津被指定为《缅甸战役》的导演（另外两部电影是东宝的阿部丰导演的《向着那个旗帜攻击》和大映的岛耕二导演的《新加坡总攻击》），与斋藤良辅和秋山耕作合作创作《缅甸战役：遥远的祖国》脚本，由于佐野周二又一次入伍出征等各种情况，脚本的写作中断。在杂志上叙述了各种构思，诸如以飞机为主题的《还有一架尚未回来的飞机》、《户田家的兄妹》续集、满铁发展史、曾我兄弟裾野复仇等。

昭和十八至二十年（1943~1945） 40~42 岁

2~5月，城户常务董事视察东南亚。回国后辞去厂长职务。3月10日，《户田家的兄妹及其他》由青山书院出版。6月，作为军队报道部电影班的成员，与斋藤良辅和秋山耕作前往新加坡。在当时的电影杂志消息栏中只是报道了“正在

准备新的作品”。10天后，厚田雄春也来到新加坡。在光机关（针对印度的特务机构）的协助下，构思了以印度独立运动为主题的纪录片《前往德里（向德里，向德里）》，甚至前往越南与钱德拉·鲍斯会面，或前往爪哇采外景等，但战争局面不仅影响了电影的拍摄，连工作都难以进行。给后来的工作人员发去不要出发的电报，但并没有及时发去，以浜田辰雄为首的30多名工作人员已经出发离开港口。船只一行因战局的恶化，在菲律宾避难，在日映分社的山本武大力帮助下，一行最终抵达新加坡。此后，虽然拍摄了一些实景，但毫无动力可言。直至战争结束时，在一年左右的时间里，无所事事，基本上是这样度过的：上午读书，下午打网球，晚上在部队报道部观看没收的美国电影。其中对奥逊·威尔斯的《公民凯恩》（*Citizen Kane*, 1941）印象尤为深刻，后来曾对此有所叙述。小津居住的宿舍在市内最高建筑物“国泰大厦”的五层，是一个面对大海、景色美丽的房间，在这里，小津非常细致地描绘了视野中的唐人街的鸟瞰图，或者在地板上铺上红色地毯举办“品尝汤豆腐聚会”等。在这个聚会上，可以看到滞留在当地的日本美女的身影。昭和二十年8月15日战败之后，被解除军职，进入民间人士收容所，从事橡胶林中的劳动。闲暇时，与工作人员吟咏连句，培育蒙太奇的感悟性。与收留的新闻工作者们发行油印的报纸。在战争结束时，将拍摄完的影片和脚本付之一炬。12月，抽到第一次回国乘船的签，但把签让给了其他人，作为电影班的负责人一直留到最后一刻。【329】

昭和二十一年（1946） 43岁

2月12日，于广岛县大竹登陆。14日，回到母亲身旁，当时其母亲疏散到千叶县野田町山下平兵卫方家（其二妹登久出嫁到这里，是甲子酱油山下家的本店）。18日，到大船制片厂上班。同月下旬，与京都的清水宏、井上金太郎在热海会合，停留了四天左右。3月，移居到野田町清水163。

昭和二十二年（1947） 44岁

此时，成为导演团队的领导性人物，一心扑在与公司（由专属制转变为合同

制)的谈判之中,制定新的合同条件。3~4月,拍摄《长屋绅士录》。脚本于12天内完成。打这以后,拍电影时,他就住在大船制片厂本馆二楼的导演室中。5月20日,《长屋绅士录》公映。电影完成后与志贺直哉对谈(《电影春秋》6月号)。此时,在京都停留了一个月左右,与清水宏、井上金太郎、沟口健二等人交欢甚深。小津将出生于京都的、大船制片厂门口食堂“月之瀬”老板的侄女杉户益子也带去京都,人们一时认为她可能是小津的未婚妻。后来,杉户益子成为小津私人秘书式的角色。在京都,发现《长屋绅士录》的海报上有自己的肖像画,让海报作了修改。9~10月,准备拍摄与斋藤良辅合作的脚本《月升中天》,但被延期。“茅崎馆”成为写作脚本的固定住宿地。10~12月,城户四郎等31名电影界人士作为战犯被驱逐出电影界。

昭和二十三年(1948) 45岁

【330】 4月,处于大讨论(4~10月)漩涡中的东宝的导演们倡议设立能够发挥职能组织作用的导演协会。受此影响,各个公司的导演们提出设立日本电影导演协会重建准备委员会,5月之后,不断召开会议。小津从每个公司里选出代表组成准备委员会,主张这个委员会应与东宝问题分开来谈论,后来问题沿着这个思路发展。5~9月,拍摄《风中的母鸡》。9月17日,《风中的母鸡》公映。在这一年公映的42部松竹电影中,该电影的票房收入处于第六位。被评价为是一部毫无温柔效应的影片。10月8日,出席在松竹公司本部召开的重新设立日本电影导演协会准备大会,商议规定草案。同一月,正在准备的《月升中天》再次延期。11月3日,出席在箱根举行的设立导演协会准备大会。

昭和二十四年(1949) 46岁

5月4日,在每日大厦举行日本电影导演协会成立大会。会员70余名。会长:沟口健二,副会长:牛岛虚彦。小津为事业制作委员会委员长,协会杂志《电影导演》編集委员。再一次为协会设计会标。5~9月,拍摄《晚春》。自这部电影之后,脚本写作全部由野田高梧和小津合作执笔。9月13日,《晚春》公

映。在这一年松竹的44部电影中票房位列第九。9~10月,《月升中天》第三次提上议事日程,但还是被延期。

昭和二十五年(1950) 47岁

2月14日,在大会上,导演协会被改组为合作组织。理事长为沟口健二,常务理事为牛岛虚彦。小津为理事、事业融资委员会委员。同一月,《晚春》当选为《电影旬报》十佳之冠。3月4日,《晚春》荣获每日电影大赛日本电影奖、导演奖、脚本奖。5月8日,《宗方姐妹》在药师寺采外景,开机。志贺直哉来观看拍摄。松竹第一次派遣两位副导演参与其他公司(新东宝)的制作,摄制组以位于成城的新东宝宿舍为暂住地。在关西采外景时,与清水、井上、沟口等人会面。与从美国回来的田中绢代气味不投,拍摄时,两人之间的紧张关系一直没有停息。8月25日,《宗方姐妹》公映。在这一年的215部日本电影中,该电影票房位列第二。9月17日,山中贞雄去世13周年纪念(于银座“园枝”)。10月13日,作为战犯受到驱逐的电影界人士全部豁免。

昭和二十六年(1951) 48岁

3月7日,在电影协会临时大会上,为了确立财政机制,决定大力开展事业活动的方针。在制作事业委员会(小津任委员长)上商讨具体策略。21日,用富士影片拍摄的日本第一部全天然色长篇故事片《卡门归乡》(木下惠介导演,日本电影导演协会策划)公映。6~9月,拍摄《麦秋》。花了半年的时间完成脚本的写作。在关西采外景时,导演团队的领导者小津组与大映京都制片厂举行了棒球比赛,沟口健二观看比赛。10月3日,《麦秋》公映。在这一年松竹的54部电影中,该电影票房位列第六。12月17日,《麦秋》获得艺术节文部大臣奖。与《米饭》(成濑巳喜男导演)得分相同,经过投票最终决定。

昭和二十七年(1952) 49岁

【331】

1月16日,大船制片厂本馆失火,焚烧殆尽。小津拍电影时睡觉的导演室也

一烧而光，书籍、古董等全部成为灰烬。同一月，《麦秋》列《电影旬报》十佳之冠。获蓝丝带导演奖。2月16日，《麦秋》在每日电影大赛中获日本电影奖（以同样分数获奖的是《米饭》）。2~4月，创作《茶泡饭之味》脚本修订版。3月22日，出席在热海举行的“新加坡之会”。5月2日，移居到北镰仓山之内1445号，与母亲同住。与野田高梧和里见弴的友情更加深厚。6~9月，拍摄《茶泡饭之味》。据说这时开始使用“色差分镜头剧本”——对每个镜头，如长镜头、特写镜头等用颜色加以区分。9月29日，在镰仓松竹举行笔会俱乐部《茶泡饭之味》试映会。10月1日，《茶泡饭之味》公映。20日，《茶泡饭之味及其他》由青山书院出版。24日，参观彩色影片。这个月观看了《轮舞》[*La Ronde*, 1950, 麦克斯·奥菲威尔斯（Max Ophüls, 1902~1957）导演]、《欲望号街车》[*A Streetcar Named Desire*, 1951, 伊利亚·卡赞（Elia Kazan, 1909~2003）导演]、《一个美国人在巴黎》[*An American in Paris*, 1951, 文森特·明奈利（Vincente Minnelli, 1903~1986）导演]等电影，观看了《年轻时的信长》（菊五郎剧团）、《娘道成寺》等舞台剧，观看了巨人与南海的对抗赛（日本联赛）、巨人与每日的对抗赛（开幕赛）等职业棒球比赛，还参观了镰仓近代美术馆展出的野口勇^①的艺术展等。11月10~21日，前往京都、奈良旅行。去时与清水、沟口同行，回来时与里见弴同行。27日，参观山本浩三——自《户田家的兄妹》以来一直是小津的副导演——导演的第一部电影（《妻子的青春》）的布景。从这时开始有意识地与野田高梧身边的年轻人接触，与他们一道徒步旅行。

昭和二十八年（1953） 50岁

2~5月，创作《东京物语》脚本。7~10月，拍摄《东京物语》。本打算让佐田启二出演，但档期冲突。10月23日，田中绢代导演的第一部影片《情书》（新东宝）开机。小津和木下惠介都全力参与拍摄工作。11月3日，《东京物语》

^① 野口勇（Isamu Noguchi, 1904~1988），出生于美国的日裔雕塑家、画家。1951年曾与山口淑子（李香兰）结婚（1955年离婚）。

公映。8日，山中贞雄去世17周年，与相关人士前往京都大雄寺扫墓。10日，在京都车站迎接从中国回国的内田吐梦。12月8日，《东京物语》获艺术节文部大臣奖。与《浊流》（今井正导演）一决高下，最终获奖。12月13日，《情书》公映。

昭和二十九年（1954） 51岁

1月7~10日，住在清水宏家“蜂之巢”。10~24日，几乎一场不落地观看了日本相扑1月的赛事。后来，小津与佐田启二约定好规则，对每场赛事都下赌注，每天通过电话互相联系，以此为乐趣。29日，井上金太郎疗养时因脑溢血，在京都家中去世，终年53岁。临终前一天，身着白色服装的井上曾出现在小津的梦里（日记）。1月30日~2月2日，前往京都。3月4日，在东剧与野田高梧出席《此恨绵绵》[*Un acte d'amour*, 1953, 安纳托尔·李维克（Anatole Litvak, 1902~1974）导演]试映会。4~6月，与斋藤良辅和野田高梧共同修改《月升中天》——已成为导演协会第二次策划作品。其目的是把脚本稿费充当协会的财政资金。4月12日，与《月升中天》的赞助商电电公司举行恳谈会。28日，在热海与野田高梧、牧野光男、三村伸太郎、清水宏、八寻不二以及民门敏雄等人商讨《道中悲记》（昭和二年，井上金太郎导演）的重拍事宜。5月24日，参观制作《月升中天》的日活制片厂以及为田中绢代——因协会推荐，决定由她导演该片——举行鼓励会。6月1~3日，与野田高梧和制片人儿井英生一道前往京都，与沟口健二和田中绢代会面（当时，田中绢代作为演员与大映——对日活再次开始拍摄抱着强硬的反对态度——有协议，对此深表疑虑的沟口也开始反对她导演该片，小津代表导演协会对他进行了说服）。12日，为山本武——自《晚春》以来一直是制片人——前往日活举行送别仪式。8月18日~9月3日，第一次住在野田高梧在蓼科的别墅“云呼庄”里。下一部作品《早春》的构思成形。7日，《月升中天》的角色安排因五公司协议的问题受到阻碍，针对制作准备工作停滞了近一个月时间的状况，导演协会发表声明，表示全面支持田中导演。连日来一直与日活一方进行交涉。影片制作由导演协会承担，只是将角色的安排委托给日

活。8日，在与大船制片厂厂长高村洁和松竹副社长城户四郎进行会谈后，成为自由人。从推荐田中导演的责任方面置身于与田中一样的境地。《早春》在松竹制作一事没有改变。10月4日，与成濑巳喜男和牛岛虚彦两位导演一道同五公司一方的代表东映公司常务董事牧野光男进行会谈。为演员的出演问题与各公司进行斡旋。6~8日，为获得高桥贞二的出演，走访正在京都进行拍摄的高桥，但由于合同方面的问题，最终打消了让高桥出演的念头。制片人山内静夫一道同行。取代高桥，起用新人四方正夫，后来他以角色的名字安井昌二自称。16日，《月升中天》开机。25日，在镰仓市民座试映《骄傲的人们》[*Les Orgueilleux*, 1953, 伊夫·阿勒格莱特(Yves Allégret, 1907~1987)导演]，与野田高梧观看。27日，观看俳优座的《海鸥》。30日，城户四郎出任松竹公司社长。11月4日，在庭院中种植彼岸花。此时，阅读谷崎润一郎。12日，观看《月升中天》的拍摄和分镜头影片。18日，与野田高梧在横须贺观看《快乐的唐·卡米洛》(*Le Petit monde de Don Camillo*, 1952, 朱利恩·杜维威尔导演)和《年轻人们》(吉村公三郎导演)。24~29日，与野田高梧和里见弴在伊势、志摩、大阪和京都旅行。与沟口健二、吉井勇等人见面，在大德寺得到一尊佛像。12月9日，《月升中天》试映。22日，《月升中天》在丸之内日活举行三天的特别公映(第二年1月8日一般公映)。26日，《道中悲记》改名为《血枪富士》，成为内田吐梦导演回国后的第一部作品在东映京都制片厂开机。导演协会方面，小津、伊藤大辅、清水宏三位导演协助策划(第二年2月27日公映)。

【333】昭和三十年(1955) 52岁

2月，为了构思《早春》的剧本，住进“茅崎馆”。以三年前交往的年轻人作为题材(也是《茶泡饭之味》中鹤田浩二的原型)。直到6月下旬才脱稿。3月18日，导演协会理事会改选，决定由小津取代沟口健二任理事长。4月18日，在帝国饭店的聚会上与休假来日的威廉·惠勒(William Wyler, 1902~1981)会面。“(他)穿着熨烫的衬衣，令人十分失望。”5月，热情赞扬《浮云》(成濑巳喜男导演)：“这是迄今为止日本电影最高水平的作品。”他说：“由于看了这部影片，

我今年的工作要延期了。”自27日起，东京广播在早晨的“名作欣赏”节目中播送《户田家的兄妹》，由于该节目没有取得原作者的同意，6月29日，“为了让人们知晓著作权的重要性”，让他们停止播放。7月，《早春》采外景。8~12月，拍摄《早春》。从这个时期开始，与居住在镰仓的文化界人士的交往频繁起来。酒量也有所增加。

昭和三十一年（1956） 53岁

1月29日，《早春》公映。在这一年松竹拍摄的86部电影中票房收入位列第三位。2月1日，再次与松竹签订合同，约定一年拍摄一部电影。此后，每年签订新的合同。下一部作品打算拍摄《日暮》（是对战前《无限地前进》的重拍），但由于内容阴郁的缘故，终止了。“当拍摄完《东京物语》时，一时并不想拍电影。但这次想早点拍。”20日，《日本剧本文学全集·小津安二郎·野田高梧集》由理论社出版。3月11~22日，与野田高梧、笠智众、里见弴和那须良辅在九州进行美食旅行。回东京的途中，在京都与沟口健二、吉井勇等人聚餐。6月23日~8月9日，居住在蓼科，其间有几天是在其他地方度过的。在这里招待过里见弴，但由于肥厚性鼻炎恶化，离开蓼科，在镰仓的医院里动手术。21日，接到沟口健二病情恶化的消息，取消前往蓼科的打算，赶赴京都，第二天前往府立医院看望沟口。24日，沟口健二因单核细胞白血病去世，终年52岁。25日，与伊藤大辅、清水宏一道作为沟口的朋友参加了在京都右京区沟口家中举行的秘葬仪式。30日，参加在东京青山斋场举行的大映公司葬礼。小津代表导演协会致悼词。9月6日，前往蓼科。13日，导演协会举办“沟口健二追思会”（于青山“伊吕波”）。17~28日，居住在蓼科。着手《东京暮色》的脚本创作。小津也租借了片仓制丝的旧别墅，将它命名为“无艺庄”。10月1日，出席城户四郎的《日本电影传》出版纪念会。此时，为纪念鲁迅去世20周年，小津接到中国的邀请，但由于准备《东京暮色》的拍摄工作，回绝了邀请。11~12月，断断续续地居住在蓼科，完成《东京暮色》的脚本。在当时的报纸上，该脚本被介绍为《伊甸之东》（*East Of Eden*, 1955，伊利亚·卡赞导演）的女性版。有马稻子饰演的角色

当初决定由岸惠子出演，但由于岸惠子结婚，与《雪国》（丰田四郎导演，东宝）的档期冲突，出于“胡萝卜俱乐部”的好意，由她担任替补角色。在这部电影中，小津试图表现出大船风格的传统来，但与野田高梧的意见不合。

【334】昭和三十三年（1957） 54岁

1~4月，拍摄《东京暮色》。1月25日，召开昭和三十一年度电影旬报十佳影片表彰大会（于东剧）。同时，在这一年为了纪念电影旬报十佳评选满30届，小津代表过去30届获奖的60位导演接受奖状。2月28日，“月之濑”的益子与佐田启二结婚。小津与木下惠介一道充当月老。4月30日，《东京暮色》公映。迫于公映时间，停机前一个星期连续晚间进行拍摄。6月16日，出席在京都举行的导演协会大会，在京都停留了一段时间。走访中学同学、现在是京都车站站长的奥山正次郎，向他恳求道：“也让我当一天的站长吧。”同一月29日~7月17日，居住在蓼科。19日，在后乐园球场举行棒球大会，以庆贺里见弴古稀之年和大佛次郎花甲之年，小津本打算参加比赛，但由于左脚的跟腱断裂了而没参加。21日，在镰仓的片山医院进行手术。手术后在香风园静养。8~11月，基本上居住在蓼科，创作《浮草物语》的修改本《大根役者》的脚本。

昭和三十三年（1958） 55岁

1月，为拍摄《大根役者》，前往佐渡、新潟采外景。因下雪使制作延期。与里见弴创作小说的同时，进行《彼岸花》的写作。2月22~27日，针对新东宝事先不打招呼就将旧作改换标题之后重新剪辑公映（就像《西鹤一代女》本来为148分钟，而改为《花历女一代》后变成了58分钟一样）一事，导演协会与剧本作家协会、菊五郎剧团一道向日本电影制作者联盟（由日本电影六公司组成）提出妥善处理的强烈要求。5~8月，拍摄《彼岸花》。从大映借来山本富士子，签订了借用35天的协议。第一部彩色电影。9月7日，《彼岸花》公映。在这一年松竹拍摄的85部电影中，票房收入位列第一。9~11月，基本上居住在蓼科，创作《早安》的脚本。自战前以来，这个脚本的构思就一直在小津的脑海中。10月

14日,《东京物语》在伦敦电影节上荣获第一届萨瑟兰杯奖(这个奖是颁发给上一年间在伦敦国立电影剧场放映的电影中获得最佳好评的电影的)。26日,在“椿山庄”举行纪念日本电影导演协会重建十周年庆祝大会。以小津理事长为首的50余名导演接待来宾,盛况空前。11月15日,在首相官邸与衣笠贞之助副导演一道接受紫绶褒章。12月12日,与佐田启二夫妇共同度过生日。《彼岸花》荣获艺术节文部大臣奖。16日,在赤坂举行获得紫绶褒章大会和庆祝生日大会。

昭和三十四年(1959) 56岁

1~4月,拍摄《早安》。1月2日,在镰仓的家中与田中绢代对谈,由NHK播放。2月25日,决定授予小津昭和三十三年度艺术院奖。作为电影界人士,小津是第一位。27日,出席在帝国饭店举行的高桥贞二婚礼。3月21日,去观看在新桥演舞场演出的新派剧《彼岸花》,第一次与花柳章太郎见面。4月5日,在常盘山的菅原通济家中举行荣获艺术院奖庆祝大会,出席大会的人超过了100名。15日,受邀出席第三天在宫中举行的皇太子婚宴。23日,在大船录制《早安》【335】音乐,后前往日比谷欣赏黛敏郎的《涅槃交响乐》,与黛见面。5月2日,志贺直哉、里见弴来参加在东剧举行的《早安》试映会。晚上,在日活的家庭俱乐部举行庆祝艺术院获奖聚会。12日,《早安》公映。在这一年松竹拍摄的94部电影中,该电影的票房收入位列第四。15日,与参观大船制片厂的苏联电影观光团会面。16日,菅原通济夫人来说媒。21日,大映申请拍摄《大根役者》。23日,母亲的生日,全家在汤河原住了一夜。26日,在上野举行艺术院获奖仪式。27日,与艺术院的成员一道进入宫中与天皇共进午餐,后前往箱根,出席在那里举行的导演协会大会。30日,决定在大映拍摄《浮草》(由《大根役者》改名)。在松竹一年拍摄一部电影的计划早已实现,因此完成了与已故的沟口健二之间达成的协议。6月3~4日,陪同从九州来访的电影迷一行。7~13日,为获取脚本素材,与野田高梧夫妇前往伊势、志摩旅行。同一月20日~7月10日,居住在蓼科。修改《浮草》脚本。6月22日,在“无艺庄”举行山中会。三村伸太郎、岸松雄、林文三郎、宫内义治出席会议。7月17日,在位于多摩川的大映制片厂与工

作人员见面。宿舍是在河畔的“芭蕉园”。22~26日,《浮草》在鸟羽、波切采外景。30日,游览东京都内的小戏场。8~11月,拍摄《浮草》。作为拍摄这部电影的参考,让人复制了旧作《浮草物语》。8月1日,邀请朋友参加在多摩川举行的焰火大会。11月3日,里见弴获文化勋章。高桥贞二因交通事故去世。4日,去守灵,慰藉其夫人。6日,参加在青山斋场举行的高桥贞二的葬礼。由于正忙于拍电影,因此头戴太阳帽,身穿白衬衫参加了葬礼。16日,在大映公司本部举行《浮草》试映招待会,里见弴、志贺直哉前来观看。后与制作人员在鹤卷温泉举行庆祝聚会。17日,《浮草》公映。12月1日,第四届电影日。由于《早安》《浮草》的拍摄,与圆谷英二等五人作为特别有功人员受到表彰。23日,患急性感冒,发烧达四十度,怀疑是否疟疾复发。这次感冒一直延续到第二年,每年年三十外出的惯例也未能实现。

昭和三十五年(1960) 57岁

1月14~19日,与野田高梧、里见弴居住在汤河原、热海,商讨下一部作品。29日,出席鼓励导演了第四部影片的田中绢代大会。2月4~12日,与野田高梧居住在鹤卷温泉,商讨下一部作品。13日,与野田高梧拜访里见弴,商议脚本。谈话中提及由司叶子主演的话题。同一月22日~6月3日,基本上居住在蓼科,创作《秋日》。3月3日,租借了一块土地,从这里可以观望到八岳。4月2日,父亲寅之助去世27周年忌日。全家扫墓。10日,松竹无红利可分,城户社长辞职。12日,参加游览皇居园。6月3日,《青春残酷物语》(大岛渚导演)公映。在这一年松竹电影的票房收入中位列第三。创意低迷的松竹由此策划电影制作团队的年轻化,提拔副导演级别的大有作为的新人为导演。这部电影的成功,给予了他们极大的动力,接二连三地发表作品,媒体大肆宣传这是与以往的大船风格不同性质的“松竹新浪潮”。由于《日本的夜与雾》(大岛渚导演)和《血凝固了》(吉田喜重导演)的票房惨败,以此为理由,两部影片的放映被终止,这种高涨的风潮以这种形式而告结束。19日,在鹤卷温泉举行导演协会大会。21~24日,《秋日》在伊香保、草津、轻井泽等地采外景。25日,全家在汤河

【336】作团队的年轻化,提拔副导演级别的大有作为的新人为导演。这部电影的成功,给予了他们极大的动力,接二连三地发表作品,媒体大肆宣传这是与以往的大船风格不同性质的“松竹新浪潮”。由于《日本的夜与雾》(大岛渚导演)和《血凝固了》(吉田喜重导演)的票房惨败,以此为理由,两部影片的放映被终止,这种高涨的风潮以这种形式而告结束。19日,在鹤卷温泉举行导演协会大会。

原住了一晚。7~11月，拍摄《秋日》。此间，日记中多次记述了谈及疲劳的话语。8月2日，因司叶子出演一事，与东宝发生摩擦，拍摄工作中断。5日，大船制片厂厂长月森仙之助与东宝负责制作的领导藤本真澄协商后，这个问题得以解决。作为交换，在东宝也要拍摄一部影片。15日，第十五次战争结束纪念日。中村伸郎换错服装进行拍摄的“西服事件”。29日，里见弴和大佛次郎来参观。10月29日，野田高梧获紫绶褒章。11月13日，《秋日》公映。在这一年松竹拍摄的79部电影中，该片的票房收入位列第一。这一年以标准规格制作的日本电影仅两部：《秋日》和《银岭的王者》（安顿·塞勒主演）^①。14日，因在东宝拍摄电影，与藤本真澄会面。12月6日，去观看《弟弟》（市川崑导演，大映），但走错电影院，观看了《第六个嫌疑犯》（井上梅次导演，东宝）。7日，回绝了出演NHK电视的商谈。15~18日，与东宝的藤本和金子正且前往大阪。野田夫妇同行。与相关人员见面，参观东宝系列的宝冢制片厂，在京都住了一晚。同一月28日~1月11日，居住在蓼科。下一部作品的题目定了下来。

昭和三十六年（1961） 58岁

1月16~18日，与关系亲密的画家们前往伊豆旅行，这是继上一年之后的第二次旅行。23日，出席影片文库理事会之后，前往东宝。31日，镶假牙。2月8日~3月22日，居住在蓼科。创作《小早川家之秋》脚本。3月8日，与野田高梧一道入围昭和三十年度艺术选奖。11日，在马尼拉举行的第八届亚洲电影节上因导演《秋日》获最佳导演奖。24日，因出演费的问题与导演协会和制作者联盟商谈。后前往东宝。26日，在热海举行导演协会大会。28日，前往蓼科。继续写作脚本。4月7日，野田高梧身体不适，一人回到东京。住在佐田启二家。8日，出席文部省举行的艺术选奖颁奖仪式。当天回到蓼科，继续写作脚本。5月9日，回东京。11日，在筑地召开工作人员会议。24~28日，与美术指导下河原

① 这是一部以滑雪为题材的电影，导演番匠义彰（1922~1992），安顿·塞勒（Anton Sailer，1905~2009）是奥地利滑雪运动员。

友雄一道前往京都，在伏见采外景。在京都与清水宏会面。6~9月，在宝冢制片厂拍摄《小早川家之秋》。宿舍安排在武库川旁边的“门樋”。电影拍摄期间，每逢假日前往观看宝冢歌剧，有时还与宝冢的明星们聚餐。大映的宫川一夫和小津组的厚田雄春、山内静夫以及清水富二（负责拍摄进度）来访，下一部作品的名称定了下来。9月29日，在大阪出席同学会。10月2日，在有马温泉举行欢送会。3日，回家。4日，在位于砧的东宝制片厂举行影片试映。回家途中，在电车上因脑贫血摔倒。7~12日，在东宝制片厂录制音乐。住在砧的宿舍里。20日，在日比谷的斯卡拉（Scala）座举行有偿试映会，志贺直哉来观看。紧接着举行电影拍摄完成庆祝会。23日，在镰仓市民座举行“《小早川家之秋》欣赏会”。里见弴、高见顺、伏见晃及其他诸多文人出席欣赏会。29日，《小早川家之秋》公映。11月1日，前往日展^①。观看宝冢的排练。3日，高桥贞二去世两周年忌日，前去扫墓。8日，在东京宝冢剧场观看《火之鸟》。11~26日，前往蓼科。12月17~22日，与野田夫妇前往大阪、京都旅行。也前去拜访宝冢制片厂。同一月26日~1月10日，居住在蓼科。与下河原友雄商议新建别墅的设计问题。

昭和三十七年（1962） 59岁

1月4日，画自画像。22日在松竹公司本部观看《东京合唱》。31日，为准备下一部作品，前去蓼科。2月4日，母亲因患急性肺炎去世，终年86岁。乘车前往镰仓。5日，下午4点到家。7日，在北镰仓的净智寺举行告别仪式。10日，头七。将母亲葬在深川的阳岳寺。23日，接受NHK将《户田家的兄妹》改编成电视剧的申请。3月5~8日，与野田夫妇前往汤河原，商讨下一部作品的事宜。同一月12日~7月27日，除了短暂几天时间，基本上都住在蓼科。构思、写作《秋刀鱼之味》。此间，发生肩膀酸痛的情况。接到纽约的一位女教师的国际电话，说是为《早安》所感动，希望放映此片。别墅的新建工作进展顺利。4月9日，日本电影五公司在每月举行的社长会议上提出禁止相互借用专属明星的方

① 日本美术展览会的简称，是日本最大的综合美术展览会。

案。因此，小津修改《秋刀鱼之味》的草稿。5月27日，出席在南汤河原举行的导演协会大会。7月22日，观看电视上放映的《阿菊和阿勇》（今井正导演）。8~11月，拍摄《秋刀鱼之味》。11月18日，《秋刀鱼之味》公映。在这一年松竹拍摄的55部电影中，该片票房收入位列第四。27日，作为电影界人士第一次当选为艺术院会员，在东宝宝冢剧场观看文人剧的排演时接受采访。12月2~7日，为安葬母亲的遗骨，全家登上高野山。回家途中，在京都与清水宏、宫川一夫等人见面，途经松阪回家。12日，生日。在赤坂庆祝花甲。同一月26日~1月10日，居住在蓼科。

昭和三十八年（1963） 60岁

1月2日，在“无艺庄”的宴会上，与女学生一道跳摇摆舞。14日，在筑地召开“新加坡之会”。23日，出现“小津、市川和今井三位导演组成日本联合艺术家”的报道。25日，在镰仓“华正楼”举行大船导演会。发生“导演会事件”——小津从正面炮轰在上一年度的《剧本》11月号上对《秋刀鱼之味》提出批评的吉田喜重。26日，在浅草举行“扇友会”（出征中国时的战友会）。27日，在高轮王子饭店举行的俳优协会大会上发表演讲。28日，山中会。30日，小津组【338】举行艺术院会员庆祝会。2月1日，在歌舞伎座观看《德川家康》（松绿、勘三郎）。2日，参观五十铃汽车厂。导演协会在1月间成立“株式会社日本电影导演协会制作所”，其第一部作品是拍摄宣传五十铃汽车新车的故事片，小津担任监修剧本（濑川昌治）的工作。13日，艺术院会员庆祝大会（于大仓饭店）。盛况空前。14日，与里见弴一道为NHK电视台审查剧本。15日，在纪念冈田茉莉子获奖聚会上遇见内田吐梦，同去小酌。回家时已是清晨的4点钟。20日，决定下一部作品的名字为《萝卜与胡萝卜》。池田忠雄也参加了脚本的创作，距上次参与创作已经过去很长时间。22~25日，为创作NHK电视台的电视剧《青春下课后》，与里见弴居住在汤河原。3月10~13日，连日来通宵达旦创作《青春下课后》的脚本（21日播放。两年后，这个电视剧成为中村登创作、导演《暖春》的原作）。14~27日，居住在蓼科。在为下一部作品做笔记或购买电视机观看

《青春下课后》的过程中，发现右颈部肿瘤，出现恶寒症状。日记中这样记载道：（因下大雪）“打电话说明无法前往东京日本艺术院的情况。白天洗个澡真舒服。阅读冈先生的《春宵十话》^①。”（25 日记）留下这个记载后，离开蓼科。4 月 10 日，住入筑地肿瘤中心，为颈部恶性肿瘤动手术。17 日，手术。后接受钴照射、镭注射等放射疗法。伴随着非同一般的痛苦。6 月 27 日，在第十三届柏林电影节上安排了小津回顾展，放映了《我出生了，但……》《晚春》《东京物语》《早春》《早安》和《秋日和》。在手册上这样介绍道：“日本电影导演的老一代（65 岁）。”此后，在欧洲各个都市巡回放映，D. 里奇作演讲。第二年在美国放映。此外，这个夏天在巴黎电影馆举行的“日本电影回顾展”上，也放映了《东京合唱》《我出生了，但……》《东京物语》《心血来潮》《浮草物语》《独生子》《户田家的兄妹》《晚春》《彼岸花》和《秋日和》。电影馆事务局长亨利·朗瓦（Henri Langlois, 1914 ~ 1977）给躺在病床上的小津写信，称赞了他的艺术。7 月 1 日，出院。5 日，前往汤河原，到这个月的下旬为止，一直在疗养。右手开始产生麻木现象，后转变为疼痛。8 ~ 9 月，在家中过着卧病不起的生活。疼痛增加。9 月 5 日，肿瘤中心向佐田启二等小津身边的人们告知小津患癌症的消息。10 月 12 日，住进东京医科齿科大学附属医院。11 月 7 日，冈田茉莉子、吉田喜重来报告订婚的消息。22 日，因呼吸困难切开支气管，无法说话。28 日，在墙上挂上文字，陪床的人用手指着文字，尝试与他对话。12 月 12 日，12 点 40 分，因患腮源性囊肿去世。这一天刚好是他 60 岁生日。遗体解剖后，带回北镰仓。13 日，守灵。15 日，遗体火化。16 日，在筑地的东本愿寺举行由松竹和日本电影导演协会共同举行的葬礼。依照本人的遗愿，其遗骨安放在北镰仓圆觉寺，与其母亲的遗骨安放在一起。在黑色大理石的墓碑上只镌刻着一个字：无。

（关口良一编）

① 日本数学家冈洁的随笔集，出版于 1963 年。

参考文献

有关小津安二郎的文献在《影片中心》64号“小津安二郎电影特辑”（东京国立近代美术馆，1981年出版）和《读小津安二郎》（影片艺术社，1982年出版）的卷末有详细的记载，敬请参阅。此外，有关外语文献，在波德维尔《小津安二郎：电影的诗学》的卷末有详尽的记载。另外，下面的网址也许也有参考价值：<http://www.ozuyasujiro.com>。在这里。我只是列出了本书中涉及的文献。（关于翻译的引用并非完全与译文相同）

《小津安二郎：人与工作》，蜜友社，1972年出版。

佐藤忠男《小津安二郎的艺术》（上下），朝日选书126、127，朝日新闻社，1978年出版。

唐纳德·里奇《小津安二郎的美学》（山本喜久男译），影片艺术社，1978年出版。Richie, Donald: *OZU*, University of California Press, 1974.

山田宏一、莲实重彦《特吕弗及电影》，话之特集，1980年出版。

保罗·施拉德《神圣的电影——小津·布列松·德莱叶》（山本喜久男译），影片艺术社，1981年出版。Schrader, Paul: *Transcendental Style in Film: OZU*,

BRESSON, DREYER, University of California Press, 1979.

厚田雄春、莲实重彦《小津安二郎物语》，卢米埃尔丛书1，筑摩书房，1989年出版。

大卫·波德维尔《小津安二郎——电影的诗学》（杉山昭夫译），青土社，1992年出版。Bordwell, David: *OZU and the Poetics of Cinema*, London, British Film Institute, 1988.

340】 吉田喜重《小津安二郎的反电影》，岩波书店，1998年出版。

诺埃尔·伯奇《关于小津的“画面”结构》（西岛、杉山译），《尤里卡》“特集：小津安二郎”，1981年6月号。（是下面图书的一部分：Burch, Noël: *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, The Scolar Press Ltd, London, 1979.）

克里斯汀·桑普森、大卫·波德维尔《小津电影中的空间与叙事》（出口丈人译），《尤里卡》1981年6月、8月、9月号。Thompson, Kristin and Bordwell, David: *Space and Narrative in the Film of OZU*, in *Screen* summer 1976, vol. 17. no. 2.

四方田犬彦《死者们的召唤》，《尤里卡》1981年6月号。

冈岛尚志《眼神的过剩与身体的确认》，《尤里卡》1981年6月号。

后 记

如果可能的话，什么时候我想写《导演小津安二郎》，这是我很久以前就梦寐以求的少数几部书之一。从这个意义上说，在我至今为止的写作活动中，这部书具有截然不同的性质。所谓以偶然的突发事件的形式写成的《反日语论》和《夏目漱石》等就不用说了，《影像的诗学》等电影论文集在做梦时间的长短方面也截然不同。实际上写作只不过是最近几年的事情，但构思可以追溯到二十年前。这个事实当然保证不了书的质量，不过在眷恋这一点上，可与我至今没有写完的《〈包法利夫人〉论》相匹敌。其间，许多人或直接或间接地给予我诸多启发，对他们的感谢之情即便没有明确地表示出来，但它一定反映在这部书的字里行间了。在这里我没有特别地标明他们的名字，但我希望他们能够读懂我的这种感谢之情。许许多多的以及意想不到的邂逅支撑着这部书的只言片语。

我想对年轻的朋友关口良一表示深深的感谢，他对电影公映当时的报纸杂志作了详尽的调查，帮助我制作了年谱和作品目录，在制作索引方面，我也得到了关口的协助。我在大学第一次尝试着讲授电影时，关口就常常出现在教室之中，

他是个电影爱好者，我从来没有想到在比我年轻的一代人当中还有理解小津的人，正因为如此，我以为我拥有了一个强大的支持者。在咖啡馆里，我和他正在挑选照片时，非常巧合的是，在滞留新加坡期间，与小津交往十分密切的落合时典刚好坐在旁边的座位上，对此情景我十分感动。与落合时典完全偶然的相遇，使得我能够将他的证言收入到年谱当中去，这是多么幸运的一件事。

此外，与厚田雄春访谈的内容曾经在 *Mon Oncle* 杂志上发表了一部分，后来他又作了详细的补充。对多次回答我的提问的厚田雄春，我不知道应该用什么样的语言表达我的感谢之情。在每一个瞬间，厚田雄春的存在都将我的心与小津安二郎联系到了一切。从厚田那里借来的贵重的、出人意料的资料为本书增添了极其丰富的内容，关于这一点，我也想请读者充分感受到。每当与他见面时，我都会有一种新的兴奋，我想这种兴奋一定充溢在本书的附录部分当中了。与井上雪子的访谈尚未发表过，能够将这位神话般明星的言谈收录在本书当中，可以说是望外之喜。现在，风韵犹存的井上就住在我家的附近，仅一步之遥，这仅仅出于偶然吗？她很欣然地答应了我冒失的请求，对此表示我深深的谢意。

尽管全书可以说是在全新构思的基础上重新加以改写的，但成为本书轴心的几篇文章是发表在杂志〔《尤里卡》1978年9月号、《影片中心》64号（1981年1月）、《映像学》21号（1981年6月）、《尤里卡》1981年6·7·8月号〕上的，对这些杂志的编辑表示感谢。在照片和资料等方面，得到了以影片中心以及堀切保郎为首的诸多人无言的热情帮助。对担任编辑工作的筑摩书房的涩谷淳一、间宫干彦两人以及负责装帧的中岛薰的帮助，一如既往地表达我衷心的感谢。现在，在写这最后一句话的时候，我的腿部又一次感受到二十年前冬天公园里铁椅子的冰冷。对我来说，小津安二郎根本没有死去。

作者

1983年2月

增补版后记

所有的话都在原作的“后记”中说了，“增补版”出版之际需要重新写的东西非常少，其间失去厚田雄春的悲痛在“二十年后，再一次”中已经提到，与此不相上下的损失是，在背后支持我写作《导演小津安二郎》的涩谷淳一已经从筑摩书房退休。与上一次一样，这部“增补版”的编辑出自间宫干彦之手，装帧也同样借助了中岛薰的力量，对此，我感到很幸运。在这里表示感谢，我希望这种情感能够传达给涩谷。

如果说《导演小津安二郎》与“增补版”之间有很大的间距，这是由于电影消费状况的变化。与1980年代相比，现在小津的作品通过录像带或DVD比当时更容易看到。即便从世界范围看，或许原作是在没有使用录像带的基础上写作电影作者论的最后一个尝试。在写作“增补版”的时候，当然也利用录像带对细节进行了确认，不过新加写三章的构思都是通过银幕接触到小津时所受到的启发。这是因为投向可以来回反复观看的录像带和DVD的安全的视线与在电影院昏暗中【345】紧张不安的丰富体验是截然不同的。

在这里我并不是主张电影一定要在电影院才能观看，不过，投向银幕时和在

显示器上放映时，电影无疑会变成不同的生物。尽管如此，它作为一种生物究竟如何不同，现如今还没有人准确地知道。《导演小津安二郎（增补版）》或许就是为了阐明这个“未知”而写作的。在 21 世纪，能够在银幕上看小津作品也许是一件非常奢侈的体验，但是，我断言对此加以回避是没有任何理由的，作为作者的特权，最后我想记录下这个断言。

莲实重彦

2003 年 8 月 1 日

索引

(以汉语拼音排序)

索引页码为日文原书页码，与书中页边标注页码一致。

I. 人名（只是姓或名的时候，索引中以全名的形式出现）

II. 电影名称，书名

III. 图版部分与“附录”部分的项目没有出现在该索引中

I. 人名

A

岸惠子 106, 135, 173, 185

岸田今日子 66, 153, 181

B

八云惠美子 6, 62 ~ 64, 229, 240

巴顿斯，莱德 Buttons, Red 218

巴特，罗兰 Barthes, Roland 241

班克罗夫特，乔治 Bancroft, George 63

坂本武 65 ~ 66, 111, 181, 214 ~ 215, 218, 225, 227 ~ 228, 230, 232

浜村义康 134

鲍嘉, 亨弗莱 Bogart, Humphrey 72

宝田明 98

北龙二 23, 79 ~ 81, 190, 196 ~ 197, 203 ~ 204, 209, 224, 231 ~ 233, 235

贝尔蒙多, 让·保罗 Belmondo, Jean Paul 63

比里, 华莱士 Beery, Wallace 66

波德维尔, 大卫 Bordwell, David 20 ~ 21, 206, 215, 218, 226

伯克利, 巴斯比 Berkeley, Busby 100

伯奇, 诺埃尔 Burch, Noël 245, 251

布列松 Bresson, Robert 100

C

成瀬巳喜男 208

池部良 101, 106, 138, 173, 185

川口浩 123

川崎弘子 64

D

大坂志郎 52 ~ 53, 164

大岛渚 88

大日方传 173

淡岛千景 78, 106, 119, 124, 137, 179, 185, 187, 192, 198 ~ 199

德·西卡 De Sica, Vittorio 226

德吕巴克, 雅克利娜 Delubac, Jacqueline 227

德莱叶, 卡尔 Dreyer, Carl Theodor 100

东山千荣子 34, 52, 70, 126 ~ 127, 138 ~ 139, 143, 144, 147, 151 ~ 152, 156, 159 ~ 160, 162 ~ 163, 189, 208

东野英治郎 26, 167, 182, 209

E

二本柳寛 33, 45 ~ 46, 106, 137

F

饭田蝶子 43, 151

费里尼 Fellini, Federico 100, 105

福楼拜 Flaubert, Gustave 24, 241

福特, 约翰 Ford, John 37, 177

G

冈岛尚志 116

冈让二 60 ~ 61

冈田嘉子 194, 225 ~ 230, 232

冈田茉莉子 94, 139, 195 ~ 199, 235 ~ 236

冈田时彦 25, 27 ~ 28, 61 ~ 64, 112, 197, 216, 229, 235

高峰三枝子 88, 91, 149, 180

高峰秀子 91, 180, 212

高桥丰 80 ~ 81, 85 ~ 86, 233

高杉早苗 91

高田稔 64

戈达尔, 让 - 吕克 Godard, Jean-Luc 64, 72, 240

格里菲斯, 戴维·沃克 Griffith, David Wark 107

葛城文子 88, 149

宫川一夫 165

宫口精二 141, 171

沟口健二 157, 177

H

鹤田浩二 98

黑泽明 157, 177

厚田雄春 ii, 9, 43, 165

霍克斯, 霍华德 Hawks, Howard 18, 72, 114, 218

J

基顿, 巴斯特 Keaton, Buster 15

吉川满子 194

吉特里, 萨沙 Guitry, Sacha 227 ~ 228

吉田喜重 223

加东大介 224

菅井一郎 24, 33, 70, 126, 138, 147, 151 ~ 152, 156

江川宇礼雄 116, 194, 229 ~ 230

结城一郎 115

津岛惠子 97

京町子 136, 142, 165, 167

井上雪子 9

久我美子 73

K

卡利娜, 安娜 Karina, Anna 72

克莱尔, 勒内 Clair, René 100

L

朗, 弗里茨 Lang, Fritz 18, 100, 171

浪花千荣子 73 ~ 74, 123, 207, 217, 236

雷诺阿, 让 Renoir, Jean 4, 18, 37, 177

里奇, 唐纳德 Richie, Donald 10, 14 ~ 19, 98, 100, 108 ~ 109, 131, 141, 155, 158, 245

丽, 费雯 Leigh, Vivien 41, 240

栗岛澄子 234

笠智众 25 ~ 26, 31, 34, 45, 52, 65 ~ 66, 70, 72 ~ 74, 76, 79 ~ 81,

83 ~ 85, 93 ~ 94, 210, 124, 127, 134, 138 ~ 139, 141 ~ 144, 147 ~ 148, 152, 155, 158, 160 ~ 163, 167, 170, 174, 176, 181 ~ 184, 187 ~ 191, 193, 208 ~ 210, 222 ~ 224, 230 ~ 237, 242, 245, 249 ~ 253

铃木大拙 244

刘别谦, 恩斯特 Lubitch, Ernst 227, 234, 237

卢米埃尔, 奥古斯特 Lumière, Auguste 111

卢米埃尔, 路易 Lumière, Louis 111

卢米埃尔兄弟 Frères Lumière 111

M

马丁·杜·伽尔, 罗歇 Martin du Gard, Roger 221

马克思兄弟 Marx Brothers 84

茂原英雄 9, 43

米尔兹, 汤姆 Mils, Tom 158

木暮实千代 207

莫尔莱, 加比 Morley, Gaby 227

Q

青木放屁 151

R

日守新一 25, 43 ~ 44

S

三岛雅夫 190, 224, 242, 245, 249

三井弘次 60, 172 ~ 173

三上真一郎 184

三宅邦子 24, 31 ~ 32, 45, 53, 91, 117, 147, 188, 190, 209, 212, 221 ~ 224, 228, 231 ~ 234, 236

山本富士子 74, 235 ~ 236

山本喜久男 244 ~ 245, 250

山村聪 53, 163, 166, 174, 190, 208, 234

山田宏一 133

山田五十铃 142, 168, 175, 186, 230

山田洋次 82

杉本正太郎 43

杉村春子 32 ~ 33, 53, 123, 126, 158, 163, 165, 168, 182, 242

施莱德, 保罗 Schrader, Paul 15 ~ 19, 98, 100, 158, 243, 245

石原慎太郎 108 ~ 109

水久保澄子 60, 172

司叶子 23, 54, 76, 78, 87, 98, 101, 117, 121 ~ 122, 127, 139, 152 ~ 153, 180, 184, 195 ~ 196, 203 ~ 205, 211 ~ 213, 216 ~ 217, 219

四方田犬彦 151

T

汤普森, 克里斯汀 Thompson, Kristin 20 ~ 21

特吕弗, 弗朗索瓦 Truffaut, François 132 ~ 134, 136

藤野秀夫 149

田浦正巳 172, 194

田中绢代 6, 19, 41 ~ 43, 46, 55 ~ 57, 60 ~ 61, 63 ~ 64, 73, 87, 91, 114, 120, 125, 160, 168, 191 ~ 194, 199, 212, 230, 235

W

威尔斯, 奥逊 Welles, Orson 109

维多, 金 Vidor, King 65

沃尔什, 拉乌尔 Walsh, Raoul 61, 65, 86

X

塞伯格, 珍 Seberg, Jean 63, 240

希区柯克, 阿尔弗雷德 Hitchcock, Alfred 92

小林桂树 192

新珠三千代 122, 191 ~ 192, 199, 212

信欣三 174 ~ 175

休斯顿, 沃尔特 Huston, Walter 63

Y

岩下志麻 66, 76 ~ 78, 82, 153, 179 ~ 181, 183 ~ 187, 191 ~ 193, 199 ~ 209

野田高梧 86, 172

有马稻子 73, 76, 87, 135, 167, 172 ~ 173, 175, 180, 185 ~ 187, 192 ~ 194, 196, 199, 235 ~ 236

原节子 23, 31 ~ 33, 45 ~ 46, 53, 70 ~ 72, 74, 76 ~ 78, 82 ~ 84, 87, 94, 106 ~ 107, 117, 119, 122 ~ 124, 127, 134 ~ 135, 137, 141 ~ 142, 144, 147, 152 ~ 153, 155, 162 ~ 163, 168, 170, 172 ~ 175, 180, 184, 189, 195, 203 ~ 206, 209, 211 ~ 213, 216 ~ 217, 219, 221 ~ 224, 234, 242, 248 ~ 249, 251 ~ 254

月丘梦路 83, 94, 198, 253

Z

泽村贞子 234

斋藤达雄 15, 25 ~ 28, 36, 43, 46, 56 ~ 57, 115 ~ 117, 143, 194, 214 ~ 215, 234

志贺直哉 41, 230

中村伸郎 23, 53 ~ 55, 57, 79 ~ 81, 83, 85, 142, 175, 181, 190 ~ 191, 193, 197, 203 ~ 204, 206, 209 ~ 210, 224, 231 ~ 235

中村雁治郎 52, 54 ~ 55, 57, 65, 122 ~ 123, 128, 136, 142, 162, 165, 167, 181, 189, 191, 192, 207, 210 ~ 213, 217 ~ 218

佐分利信 32, 55, 57, 73 ~ 74, 79 ~ 80, 88, 123, 142, 149, 181, 189, 191 ~ 192, 195 ~ 197, 203 ~ 205, 234 ~ 236

佐藤忠男 10, 39 ~ 41, 143 ~ 144

佐田启二 93 ~ 94, 97, 101, 152

佐野周二 19, 25, 38, 41, 120 ~ 121, 123, 195, 230 ~ 231

II. 电影名及书名

A

《忆当年》 *Federico Fellini Amarcord*

《暗夜行路》 41, 230

B

《八部半》 *Otto e Mezzo* 100, 105

《疤脸大盗》 *Scarface, the Shame of a Nation*

《白痴》 157

《百万法郎》 *Le Million* 100

《鲍厄里》 *The Bowery* 65

《彼岸花》 55, 73 ~ 74, 76, 80, 87, 142, 152, 157, 180, 183, 188 ~ 189, 191 ~ 193, 199, 209, 233, 235

C

《茶泡饭之味》 22, 32, 73, 97, 281, 207

《忏悔之刃》 8, 15, 225

《长屋绅士录》 72, 88, 151

《赤胆屠龙》 *Rio Bravo* 72

《春随妇人来》 57

D

《大都会》 *Metropolis* 100

《蒂博一家》 *Les Thibaults* 221

《电影的神话学》 106

《东京合唱》 25 ~ 27, 58, 61, 64, 74, 112, 118, 143, 216, 229

《东京暮色》 135, 142, 167 ~ 168, 170 ~ 177, 180, 183, 185 ~ 189, 192 ~ 194, 196 ~ 197, 199, 229 ~ 231, 235

《东京物语》 52, 73 ~ 74, 88, 117, 124, 127, 139, 142 ~ 144, 146, 150,

152, 155 ~ 156, 158 ~ 162, 164, 167, 171, 175, 188 ~ 190, 193, 207, 209, 229, 231, 234, 239

《东京之女》 194, 229 ~ 230

《东京之宿》 74, 166, 225, 228 ~ 230, 232

《独生子》 8, 25 ~ 26, 43, 58, 74, 116, 150, 188, 225

F

《四对方舞》 *Quadrille* 227

《非常线之女》 5 ~ 6, 18, 59 ~ 64, 112, 172

《风中的母鸡》 19, 38, 40 ~ 42, 44, 58, 72, 88, 91, 148, 160, 168 ~ 169, 171, 176, 195, 230 ~ 231, 239, 251

《浮草》 53, 58, 92, 115, 123, 128, 136, 140, 142, 145 ~ 146, 156, 158 ~ 159, 165 ~ 166, 168 ~ 171, 173, 176 ~ 177, 181, 188, 195, 239

《浮草物语》 53, 58, 65, 74, 116 ~ 117, 140, 142, 166, 173, 188, 195, 225

《父亲在世时》 23 ~ 2672, 74, 87, 116 ~ 117, 120 ~ 121, 139, 142, 148, 150, 187 ~ 188, 248

G

《公民凯恩》 *Citizen Kane* 109

H

《哈泰利》 *Hatari!* 218

《何日再逢君》 59

《虎盗蛮花》 *Colorado Territory* 86

《户田家的兄妹》 88 ~ 89, 91, 121, 148 ~ 151, 180, 193, 195, 197

J

《筋疲力尽》 *À bout de souffle* 63, 240

《我毕业了, 但……》 57, 166

《菊五郎的镜狮子》 225

K

《开心地走吧》 59 ~ 60, 64, 69, 113, 143, 188

L

《乱世佳人》 *Gone With The Wind* 41, 240

《萝卜与胡萝卜》 23

M

《麦秋》 22, 24 ~ 25, 31 ~ 32, 38, 45 ~ 46, 70 ~ 71, 73 ~ 74, 78, 89, 106 ~ 107, 117 ~ 118, 120, 123 ~ 126, 137 ~ 138, 141 ~ 143, 147 ~ 149, 151 ~ 153, 156 ~ 157, 159, 166, 180 ~ 181, 188, 194, 198, 207, 212, 221, 223 ~ 224, 228, 231, 234, 239

《美国舞男》 *American Gigolo* 243

《美国制造》 *Made in USA* 72

《美人哀愁》 8, 166, 171

《美人计》 *Notorious* 92

N

《那夜的妻子》 5 ~ 6, 59 ~ 60, 62 ~ 64, 70, 228, 230, 240

《男人的烦恼》 82

《年轻的日子》 8, 15, 56, 110, 112, 115 ~ 117, 119, 142 ~ 143, 171, 174 ~ 175

《年轻的野兽》 109

P

《霹雳行动队》 *You Only Live Once* 18

Q

《青春之梦今何在》 56, 59, 110 ~ 111, 113, 116, 142, 149

《秋刀鱼之味》 8, 22, 26, 31, 66, 72, 76, 80 ~ 81, 83, 85 ~ 86, 93, 124, 153 ~ 154, 159, 166, 171, 179 ~ 181, 183, 185 ~ 192, 199, 206, 208 ~ 209, 224, 231, 233 ~ 234, 236, 239

《秋日》 23, 25, 50, 53, 55, 72, 86, 88, 97 ~ 99, 104 ~ 105, 112,

115, 120 ~ 121, 123 ~ 124, 127, 137, 139, 150, 152 ~ 154, 157, 162, 164,
173, 180 ~ 181, 184, 190 ~ 191, 195, 197, 199, 202 ~ 205, 208, 210 ~ 212,
234 ~ 236, 239, 248

《去年在马里昂巴德》 *L'Année dernière à Marienbad* 124

R

《工厂大门》 *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* 111

《日式吵闹朋友》 i, 207

S

《山之音》 208

《深闺疑云》 *Suspicion* 92

《神圣的电影——小津·布列松·德莱叶》 *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* 15 ~ 16, 98

《十字路口之夜》 *La Nuit du Carrefour* 18

《淑女忘记了什么?》 9, 215 ~ 216, 234

《淑女与髻》 61 ~ 62, 64, 143, 216

T

《特吕弗及电影》 133

《舐犊情深》 *The Champ* 65

《偷自行车的人》 *Ladri di biciclette* 226

《突贯小僧》 i

W

《晚春》 5, 8, 19, 22, 34, 40, 53, 65, 70, 72, 74, 76, 83, 85 ~ 88,
94, 120 ~ 121, 124, 141 ~ 143, 150, 153, 157, 173, 179 ~ 180, 181 ~ 184, 188 ~
190, 198, 205, 209, 223 ~ 224, 231 ~ 239, 242, 246 ~ 247, 251 ~ 254

《温室姑娘》 225

《我出生了, 但……》 35 ~ 39, 41, 61, 74, 116, 118, 167, 194, 214 ~ 215

《我落第了, 但……》 42, 44 ~ 46, 55 ~ 57, 110, 112 ~ 116, 120, 125

《我们要爱母亲》 74, 149, 171, 173 ~ 175, 188 ~ 189

X

《小津安二郎：电影的诗学》 *OZU and the Poetics of Cinema* 206

《小津安二郎：人与工作》 10, 108

《小津安二郎的反电影》 223

《小津安二郎的美学》 *Ozu* 10, 14, 98

《小津安二郎的艺术》 10, 39

《小津安二郎物语》 ii

《小早川家之秋》 51, 53, 55, 65, 73 ~ 74, 76, 78, 87, 98, 105, 115, 117, 122, 124, 138, 149, 162, 164, 180 ~ 181, 191 ~ 192, 199, 207, 210 ~ 212, 216 ~ 217

《心血来潮》 64 ~ 66, 74, 116, 188, 225, 226, 228

Y

《鸭羹》 *Duck Soup* 167

《野良犬》 157

《长眠不醒》 *The Big Sleep* 72

《夜困摩天岭》 *High Sierra* 86

《仪式》 88

《游戏的规则》 *La Règle du Jeu* 4 ~ 5

《与君别》 208

Z

《早安》 38, 41, 72, 124, 157, 188, 194, 231

《早春》 73, 99, 101, 104 ~ 106, 110, 112, 125, 135, 138, 172, 173, 179, 185, 187, 199

《公认概念词典》 *Le Dictionnaire des Idées Recues* 24

《自由属于我们》 *A Nous la Liberté* 100

《宗方姐妹》 90, 166, 174, 180, 188, 212, 231

译后记

正如喜爱小津的人各有各的理由一样，与小津遭逢各人也有各人的体验。本书作者莲实重彦（Hasumi Shigehiko）是在异国（法国）看到小津安二郎去世的报道时才开始认识、了解小津的，时为1963年；而我与小津“相遇”虽然也是在他乡（日本），却是因为莲实重彦的这本《导演小津安二郎》，时间是在1993年。当时，《导演小津安二郎》还只是出了第一版，它构成了此次翻译的“增补版”的总体框架，从内容上看，初版与“增补版”之间的变化只是增加了一些章节和附录而已，作者的写作意图并没有发生特别的变化，因此时隔将近二十年，再次阅读此书时，我有一种旧知重逢的感觉。

莲实重彦，1936年出生于东京，是日本法国文学研究家、电影评论家、文艺评论家，除了思想、文学评论、文化批评等方面的著作外，莲实还著述了大量与电影相关的著作，诸如《莲实重彦的电影神话学》（1979）、《映像的诗学》（1979）、《电影：诱惑的书写》（1983）、《导演小津安二郎》（1983）、《电影的记忆装置》（1985）、《电影是如何走向死亡的：电影史试论》（1985）、《电影的煽动装置》（1985）、《好莱坞电影史讲义》（1993）、《电影崩溃前夜》（2008）、《电影论讲

义》(2008)以及“电影狂人系列”(十卷)等,其中《导演小津安二郎》无疑是其最具代表性的著作之一。

《导演小津安二郎》奠定了莲实重彦从主题学的角度深入探讨电影内容的电影学方法论基础,在这种方法论背后,隐含着作者对历史记忆的追求。莲实始终将目光聚焦在小津电影文本上,在文本细读方面不乏独到的见解,其中有的见解足以推翻已经“定型”的有关小津电影风格的言说,且言之有据,令人信服。我们不能说这是出于莲实对小津的喜好而为之的结果,(在得到莲实重彦高度评价的诸多电影人方面,小津安二郎无疑位列前“三把交椅”的位置。顺便说一句,在中国导演中,莲实评价最高的是贾樟柯。)然而,不可否认的是,莲实的个别见解完全出于作者个人的解读,不免有过度阐释的嫌疑。

该书涉及大量小津电影的内容,尤其是电影的细节方面,因此,在翻译过程中,为了确认某个细节,我有时对照小津电影的影像资料进行了核对;而手头没有影像资料可供利用时,则参考了诸多的书籍,除了已有汉语译本的佐藤忠男的《小津安二郎的艺术》(1989)、田中真澄的《小津安二郎周游》(2009)以及唐纳德·里奇的《小津》(2009)之外,大卫·波德维尔的《小津安二郎:电影的诗学》日文版(1992)、《读小津安二郎》(1982年初版,1997年改定第八次印刷)和《小津安二郎电影读本:“东京”以及“家庭”》(1993年初版,2003年新装改订版)是我翻阅次数最多的参考文献。

《导演小津安二郎》于1983年由筑摩书房出版,后又出版了文库本。二十年后的2003年,正当小津诞辰100周年之际,经作者增补修订,该书“改头换面”,成为“增补版”。此次翻译依据的就是筑摩书房于2004年出版的“增补版”第三次印刷本。

1993年,当我第一次阅读到这部著作时,深深地为作者的文体所吸引,一度曾“沉溺”于这种文体而“不能自拔”,而莲实以主题切入电影内部的论述方法对我也有着极大的冲击。然而,十多年后,当接到这部著作的翻译工作时,我却遇到了不小的困难。阅读原著时,我尽可沉浸在作者的“文字游戏”之中,甚至体验着这种“文字游戏”的快感,而一旦要将这个“游戏”转换成另一种语言

时，我却陷入了无可比拟的身心“痛苦”之中。

翻译是一种“探险”，翻译莲实重彦的著作尤其有这样的感觉。莲实的文体非常独特，据说莲实独特的朦胧体在“福楼拜与文学的变化”（1968年由筑摩书房出版的《福楼拜全集》“研究编”的“后记”）一文中已然定型。除了独特的文体外，独特的词汇的运用也构成了莲实著作的特殊性。要想将具有独特文体以及独特词汇的莲实的著作翻译成与日语语言结构截然不同的汉语绝非易事，对我而言，这就像是一场“探险”。

在大众文化消费社会中，“探险”并非某个探险者的个人行为。*Discovery* 频道有一个叫做“荒野求生”的节目，主持人贝尔·格里尔斯（Bear Grylls）在世界不同的国家和地区进行探险的时候，他的身后有一个拍摄团队，在我看来，这个团队的成员在精神上、体力上的“煎熬”丝毫不亚于主持人贝尔。与这种情况相类似，在我翻译《导演小津安二郎》的过程中，我以为编辑周彬先生的精力和耐力丝毫不亚于译者（探险者）本人，有时甚至超越了译者（探险者），这是令译者感动和感激的。对此，绝非一句感谢之语可以表达。

日本电影有许多宝藏可以挖掘，这是“探险”的另一层含义。小津安二郎是我“探险”途中最美丽的风景之一，能够将这个风景介绍给中国读者，是“探险者”无比幸福的一件事。如果说这个风景的介绍中还有许多不尽如人意的地方的话，责任完全在“探险者（译者）”本人，衷心希望读者给予指正。

周以量

2010年12月14日草稿于台北

2011年12月20日定稿于北京