

例外:论小津安二郎

毛 尖

(华东师范大学 对外汉语学院, 上海 200062)

摘要:通过考察电影导演小津安二郎作品的特殊光晕(aura),解释他何以能够凭保守的姿态赢得普遍的赞美。希望在解读了小津电影的根本情节、主要色彩和精神结构后,能够回答这么一个问题:小津何以不再可能?

关键词:光晕;静物;精神结构

中图分类号:J905 **文献标识码:**A **文章编号:**1001-5124(2008)02-0054-10

一、引论

1960年,大岛渚写下《文字》,说到“作者的衰弱”,他有这样的话——

高达的《断了气》暗示出的很有意思的一点是:作者很明显不希望一生都靠做导演来吃饭生活,电影从头至尾都传达了导演的这个强烈的主观愿望。^[1]

接下来,大岛就感叹,“那些可怜的日本导演,可怜的电影界人士不能让自己有这个意识。他们不能不考虑这份工作的稳定性与长久性。”这种感叹,“作者很明显不希望一生都靠做导演来吃饭生活”,在1960年全球性的“新浪潮”语境里讲,可以说是自然而然,因为“新浪潮”显然把最动荡的精神注入了电影,而且,大岛渚对高达的分析,完全可以说是夫子自道。

不过,时间已经偷换了很多概念,今天的情况是,“希望一生都靠做导演来吃饭生活”成了更重要更艰难的命题,大岛渚当年提到的“那些可怜的日本导演”,放置到当下的电影界,就该是令人尊敬的日本导演了,而在所有这些当年“可怜”今天“可敬”的导演中,小津无疑标示着电影世界最纯粹最基本的意志。

而在小津这边,他一直就对日本新浪潮诸将不满,在他病倒之前,有一次宴会中他抓住后辈导演吉田喜重,一顿乱骂。据吉田记述,当时小津反复说,“我和你的电影水火不容!”“电影导演是什么,不过是披着草包,在桥下拉客的妓女!”吉田回忆:“小津先生醉得迷迷糊糊,不住地摇晃着魁梧的身躯。我一方面切实地感到这个人具有肉体,同时又痛感到自己早已抛弃了适于作娼妓的肉体。”^[2]

小津为什么要把电影导演说成妓女呢?吉田认为,小津说自己是拉客的妓女,是从反面表露他的自尊心。当然,联系波德莱尔把作家看成妓女的说法,我们也可以在对比中强调小津的现代面向。不过,我倒是更愿意从小津当时身内身外的绝望状态来看他的这个比喻,到1962年,他的各种名声步入低谷,电影排名很不如意,连续两年位列松竹年度倒数第二,电影导演不再是可以袖手金钱的艺术家,现在的导演毋宁说是筹钱的。因此,“导演就是妓女”这种自我贬损的说法,表达的就是对江河日下的大制片厂的一种痛心疾首,同时也呼应越来越明显的电影中的金钱意识形态。

所以,小津自比妓女完全是愤激之辞,不像波德莱尔是一种现代透视,而小津一生所为,恰是为了反击“导演就是妓女”。电影史上,不曾有导演像他那样把电影看得如此尊崇,也从来没有更受摄影机礼遇的演员。几乎是单枪匹马,小津为电影这个行业规范了最质朴也最高贵的礼仪,虽然,这种行为在左翼电影如火如荼的岁月曾经被批判为保守。

收稿日期:2008-02-06

作者简介:毛 尖(1970-),女,浙江宁波人,华东师范大学对外汉语学院副教授。

小津的拥趸很多,小津的批评者也很多,著名导演今村昌平就是一个。今村进入松竹时,松竹用的是学徒制,新人分配进入当时的七个导演组当“副导”。当时年轻影人都渴望能进入木下组,觉得木下惠介才是真正的电影大师。电影厂为了搞平衡,让年轻人猜拳,今村后来说:“我是猜拳输掉,才到小津组拍片的。”今村成了小津的第五副导后,每月收入仅够60碗阳春面,因为这样的收入差异,今村对底层特别敏感,也对小津老拍中产阶级越来越不满,在采访中,今村这样说,对于我们这些在黑市长大的人来说,根本没有见过小津电影里的家庭。要说榻榻米,我们也只是看过黑市中那些又小又脏的而已。因此,今村曾经激烈地批判小津拍出的那些白白净净又高雅又尊严的日本客厅,“读红色书,用黑色货,看白色电影”的今村在跟拍了三部电影后也离开了松竹,甚至由此对电影都产生了怀疑:“是否只有丧失情感的人种,才能成为导演?”^[3]

今村后来拍的一系列情感浓烈的电影这里不谈了,本文要问的是,今村对小津的指责成立吗?小津战后对中产阶级的反复描写就是一种腐朽吗?

很显然,小津从来不是一个左翼电影人,他早期作品中的批判现实主义也绝对不是我们所熟悉的《桃李劫》或《十字街头》这样线条锋利的唱腔,相反,我们常常发现,为了幽默,他牺牲了很多批判性,让小津念兹在兹的不是残酷的现实,而是面对现实保持的尊严和体面。另外一方面,战前他拍摄的大量底层电影,常常强调的是街坊之间的大家庭感觉,小孩互相出入,大人借油借醋,但这个底层在战后迅速失去了昔日的亲近,而他所需要的人口有层次的家庭只有在中产阶层才能看到了。如此,中产阶级几乎成了帝国的最后象征,没有金钱问题只有吃饭喝酒的场面于是全面取代战前的烦恼,成了小津战后电影的全部题材,所以对小津的批评光就内容来说,绝对成立;但是,批评无法解释小津的无限动人,无法解释我们在看小津电影中普遍感受到的温暖。

不夸张地说,小津电影展现了保守主义最好的一面,用佐藤忠男的《小津安二郎的艺术》结尾的话说:“一般来说,保守主义往往狐假虎威,走向反动,可是,小津自始至终探索人类的软弱,这是罕见的例外。”^[2](356)]本文就试图说明小津的这点例外。

二、最根本的东西

小津的最好研究者佐藤忠男所总结的小津电影美学这里不重复了,事实上,看过任何一部小津电影,尤其是他的那些中晚期作品,都会对小津美学有所感触。他的固定机位,他的相似形构图,他的摄影速度。当然,也有人看不惯,比如小津的好几任副导演都抱怨,跟着小津学不了什么。不过,每一个回忆他的人都提到一点,小津就是那种天然要把一生和电影联系在一起的人,而这就是他的最大电影理念。至于他反反复复用同一部电影叩问的,一直是最根本的东西。

这“最根本的东西”,在小津的电影中,就是两代人的关系。不过,以日本侵华战争为分界线,小津战前的电影表现的常常是父亲和儿子,战后却钟爱以父亲和女儿为题材。为什么“儿子”换成“女儿”呢?小津研究专家很多持这种说法,认为小津的“父子情”概念源于他早年对美国电影的热爱,这个说法有根有据,而且至今看来,好莱坞表现得最动人的感情常常就是父子情。^[4]但问题的关键是,为什么战后的小津要转向表现“父女情”呢?

其实,小津一直有一个观点,有母亲有儿子的家庭是家,有父亲有女儿的家庭也是家,光父亲和儿子就不算家,这种观点在电影《东京之宿》^①中表达得特别明显。板本武带着两个儿子流落东京,如果吃饭就没钱住宿,如果住宿就没钱吃饭,野地里爷仨看到同是天涯沦落人的冈田嘉子和她的女儿,虽然对方的状况其实更悲惨,但板本武和儿子都羡慕对方,影片也表现得很明显,有妈妈有女儿就是家,没女人的家庭不像家。家庭的崩溃一直是小津最关心的命题,只是这个问题在战前表现得还不是那么突出,在战后就成了最为核心的问题,而表现家庭崩溃,以小津的观点,父女关系显然要比父子关系更具有说服力。

延着这一思路,小津的人物越来越从社会关系中脱离出来,虽然战后电影的主人公常常还是公司高层,但笠智众也好,佐分利信也好,老板经理这些头衔从来只是身份标志,表达的是他们可以

不用操心柴米油盐,而他们操心什么呢?女儿的出嫁。女儿走了,鳏夫父亲的家也就没有意义了。反反复复用同一个题材,同一批演员拍摄,小津的电影从战前到战后,人物变得更纯粹,事件则更单纯。就像佐藤忠男说的,“作品内容越是没有称得起故事的故事,越是没有像样的戏剧因素的表现,它本身就越纯粹。”^{[2](352)}而在拍摄技术上,于无声电影时代所不得已采用的一些技术,小津自觉地在有声电影时代继续使用,而且发展到风格的境地:不移拍,不摇拍,没有渐隐渐显,不叠印,不特写,一段的开头一定有风景,然后人物出场,人物一定朝摄影机说话,不乱动。基本上,在有声片时代,他完美了无声片的形式。

关于小津坚持的这种单纯或纯粹,有一个例子可以说明。在1932年,小津拍摄了电影《我出生了,但……》,^②1959年,他重拍了这个题材,取名《早安》。^③在这两部电影中,分别有一个令人难忘的噱头,它们也是经常被比较的两个噱头,而且电影界一般也都认同早期的这个噱头更有价值。

《我出生了,但……》中的噱头是这样的:一群孩子中的发号施令者,一旦竖起他的两根手指,那么被施令的孩子就该“嘿,倒地”!这个噱头尤其得到左派影人的赞美,觉得它隐喻了成人世界的关系,尤其是电影中最后被施令的那个孩子,他的父亲是个老板,在现实世界中可以把施令孩子的父亲变成小丑。相反,《早安》中的噱头好像没有什么意义,它是小学生中的一个荒唐念头,认为只要坚持吃滑石粉,那么就能随意控制放屁。很多影评人认为这个噱头只是滑稽的风俗写生,而且多少有些胡闹的性质,不过,从《早安》中的一个题旨看,小孩攻击大人每天说的那些“你好”、“天气真好”也就是屁话,我们倒也不能说这个噱头就纯属无稽。而且,如果从小津追求“纯粹”来说,“放屁”这样的插曲真是不能再单纯了。

而这种几乎是天真的纯粹,在我看来,构成了小津电影最明亮的部分。《晚春》^④是小津电影中特别令人感到生之无奈的一部,但影片却时时令人莞尔。比如其中一段,笠智众和妹妹村杉春子商量原节子的婚事,因为对方叫佐竹熊太郎,俩人有这样一段非常认真的对话——

村杉:嗯,熊太郎……

笠:叫熊太郎不是挺好吗?雄赳赳的……

村杉:可是,叫什么熊太郎,这儿(指着胸脯)好像毛茸茸的。年轻人对这种事可在乎啦。而且嫁过去的是小纪吧?那么我怎么称呼他好呢?叫他熊太郎嘛,简直像叫山贼似的,叫他阿熊吧,又像是喊蔬菜店的伙计,可是又不能叫他小熊呀!

笠:是啊,可是总得想办法称呼他。

村杉:可不,所以我想管他叫熊哥……

村杉春子在小津电影中没演过几次让人喜爱的角色,她的出场,总带着点爱占人小便宜的色彩,但是,连她这种角色个性算得上刻薄的人,小津还是会赋予她一点“天真”,也因此,小津电影中的人物,大人也好,小孩也好,一律都有着天籁气。《长屋绅士录》^⑤里,装鬼脸吓唬孩子的饭田蝶子多么天真!《小早川家的秋天》^⑥,死在情人家中的老头子中村雁治郎多么天真!《秋刀鱼之味》^⑦里,为了想买高尔夫球杆和妻子赌气的佐田启二多么天真!《麦秋》^⑧里,瞒着孩子,跟嫂子一起偷偷吃草莓蛋糕的原节子多么天真!相比之下,孩子两次三番对着大爷爷大叫“混蛋”,想弄清楚他是不是耳聋,也不显得是恶作剧。

值得注意的是,小津电影中的这些淘气场面,基本上都被组织进日本家庭的内部关系,而且,越是大家庭,人物的任性空间越大,而像《早春》^⑨这样的核心家庭,池部良和淡岛千景之间就匮乏幽默和天真的空间,所以,通过表现老幼各自的天真和撒娇,小津其实缅怀了曾经存在于日本大家庭中的包容性和彼此的依恋感。不过,这种被日本家庭和人际关系所充分养育的互相依恋彼此包容的情感,因为小津的克制,没有一点朝自我怜悯或变态发展的迹象,而且,就算是彼此的伤害,也能在大家庭的日常伦理中得到化解。

《早春》里的核心家庭出了问题,年轻丈夫和妻子都烦躁,丈夫被冗长乏味的生活禁锢着,唯一

的调剂就是和同事打麻将,去小酒馆喝点酒,甚至,被美丽的单身女同事爱上后,一夜婚外情带来的是更深的孤独;妻子的心也冷,丈夫连亡儿的祭日都忘了,于是,她来到母亲家,但母亲却是平平淡淡地劝她说:“你爹的祭日我也不记得了”。日本乃至世界电影界,崇拜小津、模仿小津的可谓不少,但小津的这种节制和达观却鲜有传人,一个原因的确是,小津时代的大家庭完全崩溃了。

小津死后,桃色电影在日本泛滥,一度占到日本电影百分之六十的份额,说起来,桃色电影的很多桃色关系也就是从小津时代的人际关系发展而来,只是榻榻米不再是清洁的地方;而另外一面,随着大家庭解体,爱人之间发展不出可以那样撒娇任性的天地,所以一旦过分地期待对方的善意,当期待落空时心灵上就受到过分的创伤,银幕上于是涌现大量的爱恨情仇,而且都是调子高亢,20世纪八九十年代这一路人才辈出,原一男、渡边文树都是,这里不作详论。不过,我想说明的是,一般的电影史家都倾向于把小津作为一个时代的终结,不太愿意把他和后代导演进行联系,但看周防正行的电影,比如1983年的《变态家族之哥哥的新娘》,我们还是能在这部彻底模仿小津(也有人认为是恶搞小津)的作品中,看到小津在后代电影中的各种变异和各种可能性或不可能性。

其实,小津电影中那种家庭关系,还是在很多电影中可以被辨认出来,甚至,黑帮片中的那些江湖浪人,那种无需语言的肝胆两相照,多多少少都和日本民族内在的精神需求有汇流之处。电影史都说,东京电影和京都电影发展出了完全不同的轨迹,但我认为,从小津到后小津的变奏,应该可以看到东京电影和京都电影的共同精神源泉,其中珍藏着日本电影最根本的精神诉求。而这种根本诉求,小津的表达方式简单之极也隆重之极:认真吃认真喝。

极端点说,“喝酒吃饭”就是小津电影的唯一情节,他的很多电影剧照,有一大半倒是吃饭喝酒的场面,比如,《东京暮色》^⑩是明子对着一杯酒,《小早川家之秋》是一家人围着饭桌,《茶泡饭之味》^⑪是夫妻俩端着碗,《秋刀鱼之味》是父亲端着酒杯,反正,好好吃!好好喝!《宗方姐妹》^⑫中,姐姐节子经营的小酒吧墙上引的堂吉诃德名言:I drink upon occasion, sometimes upon no occasions(有事喝酒,没事也喝酒),小津电影中最温暖和最凄楚的场面,都是喝酒。饭店老板娘永远是胖胖的,酒吧老板娘则有些风尘味,但都是亲人。而且,吃饭喝酒,就像张爱玲小说中的电影一样,是一种道德标准。认真吃认真喝的,都是小津倾注感情的人。《长屋绅士录》中,表现饭田蝶子对捡来的孩子涌起母性时,就是让她把一个饭团递给他吃;而《早安》中离家出走的孩子,带走家里的一锅饭、一壶水在长堤上吃得津津有味,小津此时的镜头简直可以说是浪漫。所以,在《我出生了,但……》中看到镜头,一群孩子中最稚嫩的一个,背负一块牌子,上面写着“不要给他东西吃,他会拉肚子”,笑过之后,真是替这个孩子感到生之促狭。也因为这个原因吧,在《寻找小津》中,回顾和小津在一起的日子,当年的摄影师非常遗憾地说,可惜我不会喝酒,否则和导演会更亲近。说起来,不光小津,日本导演都喜欢用吃饭场面表达家人之间的爱,相反,1960年木下惠介的《愿君如野菊》中,大家冷冷用餐,观众一眼就能看出家庭出问题了;相同的,《户田家兄妹》没有吃成的团圆饭,也是因为家庭成员不再相亲相爱了。而电影《茶泡饭之味》,整个就是用吃饭统约道德这个逻辑完成的,木暮实千代在电影开始的时候,看不起丈夫用茶泡饭的乡土方式,所以俩人从来没有一起吃过一顿像样的晚餐。最后,做妻子的意识到了丈夫的好,小津就让木暮实千代为丈夫佐分利信做饭,而且一起吃饭来表达她的品德完成。

也因此,日本电影中吃饭喝酒的欢乐场面,常常让我想到,这真的是世界上最好的美食宣传。一边吃饭喝酒,一边完成精神修炼。

三、光晕的表达

说起来,小津电影真是没什么故事,反反复复就拍一部电影,而且越到后期,他的电影方程式越简单:吃饭、喝酒、嫁女,那么,让我们对情节如此简单的电影感到心醉神迷的到底是什么呢?

本雅明关于光晕(AURA亦译成灵光、灵晕、灵韵等)的说法适合用来解释小津的魅力。^{[5][6](42-44)}1958年,小津完成了第一部彩色电影《彼岸花》^⑬。佐藤忠男说:“大多数人因为他的黑白画面构成过于

完美无疵,所以估计不出他拍彩色作品时将使用什么色彩。只是,模模糊糊地预想到,既然他是以堪称素雅之极致的黑白影像作者,那么彩色片肯定也是极其朴素淡雅,其实不然,《彼岸花》色彩极其华丽明亮。”^{[2](316)}

的确,在《彼岸花》问世前,很难想象小津的彩色电影会以红和黄唱主角。

到处是原色的红和原色的黄,深红水壶,红色外壳的收音机,临时演员或穿红色西装或穿黄色西装,而且,自从拍彩色片以后,仅仅为了在画面的某处放上红色这一意图,红色水壶便常常出现在画面中。重拍《浮草物语》^⑩时,有一段插曲很有名,小津把红色水壶放入布景,摄影师宫川一夫就把它拿开,如此三个回合,后来摄影师说明:如果把红色水壶放在那里,就非得另外给它打光不可,否则就不会出现鲜艳的红色,然而要给它打了光就会给整体配光平衡带来困难。

从这把被三次拿开的红色水壶可以看出,红色在小津电影中的分量,它不是随便的颜色,它的出场是隆重的,需要特别打光。而在小津片场受到特殊礼遇的红色,在2002年的同名重拍片《东京物语》中,虽然也得到了导演的强调,却完全失去了当年光晕,不仅因为在艺术作品的可复制时代,枯萎了“艺术作品的氛围”和“此地此刻”的“独一无二的显现”,而且,凋零了它早年的“膜拜功能”后,“红色”本质也发生了改变,消失了的距离和时间让现在的“红色”最多成为原教旨,却再也无法突破复制的概念变成灵光。这一点,在温德斯拍摄的《寻找小津》中变得尤其无奈。

20世纪80年代中期,挚爱小津的温德斯来到东京,希图在这个城市的角角落落寻找到大师当年的足迹或灵感,在这部日记体的纪录片中,温德斯非常用心地几次试图重新复苏小津当年的红色和黄色,尤其是小津墓前一红一黄的两个水桶,用光特别饱满,而且排除了20世纪80年代东京的尘嚣,但是,就像温德斯镜头里的笠智众让我们感到不满足,小津的红与黄也只能在当年电影中得到祭奠,并且随岁月流失失去所有复制的可能。

关于小津的彩色电影,经常被讨论的问题是,小津为什么钟情“红”与“黄”来表达主要情绪?一个方便又偷懒的回答是,作为一个最具原点性质的导演,小津选择原色也不过是自然而然。不过,回到小津的电影中看这些红色和黄色,我们会发现,对原色的使用,其实是包容在小津整个的生命和电影理念中的。

小津的红色总是随时随地出现,在日常生活中出现,在结婚场面里出现,也在送葬场面中出现。比如,《小早川家的秋天》里,送葬队伍过浮桥,桥墩特意闪出两团红色。而这里,我觉得包含了小津一以贯之的情感温度,温暖的颜色既可以表达生也无妨表达死,因此,他跟也爱用红色的安东尼奥尼是绝然不同的,安东尼奥尼的《红色沙漠》用了大量人工油漆造成一种工业冰冷的效果,是故意用红色表达反差,用人群造成寂寞。不,小津不是这样,红色和黄色之所以能在他的影片中成为光晕的表达,就在于这些颜色在小津的镜头里,具有强烈的本真性,而当时和后人对小津彩色电影主调的种种“悲情”想法,其实就跟本雅明所描述的1880年后的摄影师一样。

1880年后的摄影师们努力模仿灵晕,通过各种各样的修饰和润色艺术,特别是所谓的胶印法。他们靠提高照明度来排斥黑暗,却消灭了图像中的灵晕;同样,日益显著的帝国主义化的资产阶级的蜕化变质也从现实中驱逐了灵晕。因此,一种灰暗的调子就打着艺术的幌子成为时尚,就像‘青春风格’展示的那样。虽说采用的是昏暗的光线,姿势的摆放却日渐刻意:这种僵硬的表现形式充分说明,这一代摄影家在面对机械技术发展时是软弱无能的。^{[6](42-44)}

用本雅明的这个说法来看当代电影,我们因此很能阅读出那些“灰暗的调子”所表达的初衷,而在这层层的“灰暗”中,小津的红与黄既隆重又朴素地出场,我们所有的情绪因之被重新调整。同一个原理操作的,是《东京物语》^⑪的结尾。

东山千荣子扮演的妈妈凌晨三点死了,早晨的时候,原节子扮演的二儿媳去找爸爸笠智众,笠站在一块可以俯瞰大海和市区的平地上,对原节子说,“啊,多么美丽的早晨啊!”然后一个空镜。艳阳。好景。船只。灯笼。真正的生生不息。

如果把这样一个段落理解为用反差表现悲情,那真是辜负小津。相似的,在《东京之宿》中,爷仨选择了吃饱肚子然后去睡防空洞,但吃饭的时候,却下起了大雨。这样一个颇具左翼色彩的题材,在无数的中外电影中呈现过,但小津的处理却颇为不同,板本武和两个孩子的遭遇值得同情,但我们知道,这就是人生,没有必要为他们哭泣。

关于这点,可以用小津自己的话总结:“用感情表现一出戏很容易。或者是哭或者是笑,这样就能把悲伤的心情或喜悦的心情传达给观众。不过,这仅仅是一个说明,不管怎样诉诸情感,恐怕还不能表现出人物的性格和风格。抽掉一切戏剧性的东西,不叫剧中人物哭泣,却能表达出悲伤的心情,不描写戏剧性的起伏,却能使人认识人生。——我全面地尝试了这样的导演手法。”^{[2](352)}

所以,《早春》虽然有婚外恋故事的壳子,但小津常温不变,生死自然,何况恋情,那一段婚外恋,跟普通感冒没两样,谁都会得,谁都会好。生是寂寞,死是寂寞,爱亦寂寞。在这个理念支配下,小津影片中的戏剧性事件越来越少,成了平平凡凡的家庭日记,而它们的光晕也因此形成了。他终身追求的东西,既是起点,也是终点,一生他都不停模仿旧作,一生他都没有拍出什么催人奋进的东西,没有时代显影,没有罪恶,也无所谓左右,似乎他只是凭直觉守住核心,不断地反复强调它是如何宝贵,它的崩溃和消失如何可怕。

四、最幸福的时刻

小津电影中的天气,永远那么好,常常,男女主人公碰到一起,也没什么话说,唯一的台词就是,“天气真好啊”,然后切出一个镜头,晾晒的衣服,虽然大多是白色,但光度要比电影色调亮,或者是远远的寺庙,略高室内的分贝。日本天气,小津以前和以后都没这么好过,

那么小津的“晴天”到底是什么?《晚春》中,父亲确认女儿愿意嫁人,走出来,说,明天又是一个好天。我们知道,笠的心情是矛盾的,但他说的话也是真实的。“好天”在这里,制造出一个达观的空间,让观众可以暂时地从拧住的心灵疙瘩中走出来休憩一下。

维吉尼亚沃尔夫在谈到电影的优点时说:“过去的事情可以展现,距离可以消除,使小说发生脱节的缺口,例如,当托尔斯泰不得不从列文跳到安娜时,结果便使这故事突然中断,发生扭曲,抑制了我们的同情心,但电影可以通过使用同一个背景,重复某些场面,加以填平。”^[7]小津则反其道用之,在电影中引入了小说手法。显然,这些仿佛毫无用意的天气镜头,在父女兄妹夫妻之间发生恩怨时出现,暂时搁置情绪的发展,或者说,一边把可能的眼泪和剑拔弩张收入永恒的和平地带,一边把感情带入天人感应的地步。这样,通过外面的晴空承担不快和不幸,日常生活得以平稳过度。

晴朗的天空下,如果不是晾晒的衣服偶尔飘动一下,那么这些衣服简直可以算是静物。小津电影中,“晴天”表达为一种永恒美好的空间,而“静物”则是永恒时间的形状。

小津的每一部电影都有通过静物过度的段落,其中最为著名的静物就是《晚春》中的那个花瓶。剧本中没有交代这个花瓶,应该是小津在拍摄过程中的得意之笔,它发生的场景如下:笠智众带女儿原节子去晚春的京都旅游,也是他们父女的最后一次同行,因为旅游结束节子就该结婚了。晚上在旅馆,笠钻进被窝,节子也躺下。节子想跟父亲表达自己的一点歉意,因为之前不愿出嫁对父亲态度冷淡,但稍微聊了两句,父亲先睡着了。接下来是四个镜头:节子的脸。窗边的花瓶。节子的脸。窗边的花瓶。

德勒兹在《时间—影像》一书中这样讨论这只花瓶:“《晚春》中的花瓶分隔姑娘的苦笑和泪涌。这里表现命运、变化、过程。但所变之物的形式没有变,没有动,这就是时间。”^[8]自然,像很多电影中的静物表达,这只被原节子凝视或说被摄影机凝视的花瓶表达的是时间,小津电影中诸如此类的静物表达也有不少,最经常的就是吊灯,天色入黑,原节子、三宅邦子、田中娟代、东山千荣子等小津的很多女演员都在镜头前做过这样的动作:她们起身,熄掉家里的最后一盏灯;然后小津的摄影机会在这盏灯上停留五秒左右。小津的这种表现静物的方式,应该说是最普遍的,看中的也是静物身上的“沉寂时间”,不过,反反复复在小津的很多电影中看到这类场景,为什么我们从来不曾感到重

复和厌倦?甚至,常常还会期待这样的镜头。

其实,把小津的电影叙事速度和大岛渚这样的导演相比,小津的主人公几乎天然具有了静物化状态,笠智众的坐姿是如此稳定,如果没有台词,简直可以被想象成雕塑,而小津也向来讨厌大岛渚那样拍电影,尤其是快速叠映的时候,他觉得会让画面显得特别脏,而电影画面的脏乱,对小津而言,简直是不能忍受。事实上,小津的这种美学洁癖或许能部分解释他在中日战争中写下的一些令人气愤的言论。^⑩

说起来,战后的小津对秩序和稳定的确有了更自觉更强烈的要求,他的战后电影中,静物的画面也显得更隽永更温暖,在《寻找小津》中,和他一起工作的战后摄影师厚田就说,小津一直希望通过稳定的电影画面传递日常生活的幸福感。而通过日常生活创造幸福,其实也是日本电影的一种传统,不光是小津,成濑的电影,木下的电影中,表现家庭幸福的电影语言也就是烧饭吃饭,洗衣缝补,打扫房间,哄子睡觉,其中洋溢的和睦安乐都特别甜美。当然,小津的家庭剧和成濑、木下又有些不同,成濑和木下的摄影机是上帝视角,充分进入所有演员的心理,小津虽然好像也是全知的,但我们充分了解笠智众或原节子的心理吗?不,否则原节子不会一直有一种几乎神秘的美,《东京物语》中,她一直守寡的原因我们真的就那么清楚吗?

不过,对原节子的这种有限制的了解,一点都不影响我们因为她在银幕上的出现而感到幸福。事实上,当我们对这种幸福感进行细察的时候,会发现,小津电影中的幸福感不是来自每个人都透明幸福,而完全来自家庭的精神构造关系。

以《晚春》为例,原节子迟迟不愿结婚,就是因为“我结婚后,爸爸怎么办?”同样的,《秋刀鱼之味》中,岩下志麻也不愿抛下鳏居的父亲去结婚,而且,在他们这一类的父女关系中,的确有着不消与人说的甜蜜。《晚春》中,原节子和父亲在京都旅游,晚上同睡一屋,这些场景后来一模一样在周防的《变态家族之哥哥的新娘》中再次出现时,就完全乱伦了。但是,小津镜头前的笠智众和原节子排斥任何色情维度,父女同屋,但女儿的精神活动是以父辈为坐标的,所以绝对端庄,绝对安静。

追求起来,小津电影之所以无法复制也在这一点上。家庭关系中,以“我结婚后,爸爸怎么办”考虑问题的方式在整个世界消亡了,自然也早早在小津过世前就消失了。所以,《寻找小津》中,文德斯会由衷地说:“若是让我选择,我宁愿睡地板,在上面过一世,每天喝得醉醺醺,住进小津电影的家中,也好过给亨利方达当一天儿子。”

日本电影中,家庭的情感结构以上一代为轴心的,经常是表现封建家庭的题材,进入资本主义阶段,大家庭崩溃,核心家庭占据主流,情感轴心自然往下位移,对于这种现象,小津在他的电影中不遗余力地批评,《户田家的兄妹》^⑪即是一例。不过,有时候,我们也能在《早安》这样的电影中看到小津的一点点矛盾心态,对于两个儿子执意要买电视机,父母最后的妥协,观众都感到有欣慰感,因为电影的情感视角和拍摄视角都是从孩子出发的。小津的这点矛盾和为难,有点像他电影中的火车,既是现代性,又是乡愁,而站台上的场景总是更幸福一些,所以小津的电影,如果说要表达的时间,隐喻地说,恰是站台那一刻。

这站台上的一刻,表现在电影情节中,就是拍全家福。小津电影中,有很多次全家照时刻,当然,之后无一例外地树倒猢猻散。《长屋绅士录》刚刚建立母子关系的一大一小合完影没多久,孩子的亲生父亲便找上门来了;《户田家兄妹》中,大家族一起合好影庆完生,便父死家散,老少失所。不过,无论如何,不管是在片头还是片中的全家照时刻,总是小津电影中最幸福的时刻。

“幸福”是一个非常普通的词汇,但在小津电影中,却是核心概念。还是以《晚春》为例,影片中最抒情的场面,就是原节子对笠智众说:“和爸爸一起生活,我觉得幸福。”更早点,《风范长存的父亲》^⑫中,儿子佐野周二对爸爸笠智众说:“终于能和爸爸一起生活了,真幸福。”这一段,亦是片中最温暖的时刻。毫不夸张地说,小津主人公的幸福和小津镜头的幸福感完全来自这种下一代对上一代的无限依恋。所以,下面的对话就非常容易理解——

桑原武夫问民俗学家柳田国男:“明治时代的学者是以什么为治学的精神支柱的?”

柳田答道:“是在乡下农舍中为在京的儿子干活干到深夜的母亲形象。”^{[2](238)}

母亲形象,在小津电影中是如此普遍,和父亲相依为命的女儿,一个个母性十足;甚至连电影中的那些情人,一个个也是母亲样子。某种程度上,正是这种普遍的“母亲”和普遍的“父亲”消弭了生活中的很多问题,让小津的人物在一般的人际关系中总是游刃有余,而在这个前现代的空间里,因为安全感,我们的幸福感便是翻倍的。

《小早川家的秋天》中,大老板中村雁治郎出门会情人,二当家的派了一个年轻伙计去跟踪,整个题材相当现代,但情调却非常传统,怎么做到的呢?影片22分钟,大老板施施然出门,身穿和服手拿扇子,他在街街巷巷出没,每个弄堂每家店铺都像是自己家的过堂,他在中间穿行既游刃有余又不慌不忙,音乐欢快,中村的脚步欢快,银幕上的情绪明媚之极。一连串空间的流转,进出透气转换流畅,藉此,传统空间置换出了现代情欲,道德问题在此平安过度,不仅不受谴责,还受到观众祝福;相反,倒是那个道德似乎占有优势的跟踪人显得无比狼狈,而这狼狈在影片的表达中,完全起因于他在传统空间中的局促和不熟悉。

两年前,《江湖艺人》中,也是中村雁治郎扮演的一个风流男人,他是江湖戏班的班头,巡演中来到昔日情人的渔村,他去情妇家,步履轻快,熟门熟路,街角兜转,空间互相接壤,一家连一家,一点都没有区隔感,所以,小津镜头前的那些昔日情人,饭田蝶子也好,杉村春子也好,浪花千荣子也好,都是家庭母亲类人物,他们和妻子和母亲在一个空间里生存,不过隔着几步路,跟我们“现代化”概念里的“情人”完全不同。所以,对于小津世界里的人,分类法则很不一样,中村是男人,杉村是女人,就这么简单,而男人女人游走的这个世界,亦是天下一家,这也完全在小津的空间剪辑中可以看出。

小津电影中的空间剪辑真的可以说是特别从心所欲。《秋日》^⑨中,原节子从饭店里起身,下一个镜头,她已经在家里走动了;《秋刀鱼之味》,笠智众刚刚把女儿送上婚车,落座已经在一家小酒馆了。不过,看上去没什么过渡的剪辑,观众却一点也不会觉得乱,因为小饭店、小酒馆跟家的结构是那么相似,内空间和外空间是如此一致,人在家里走动和在酒馆走动,有什么两样呢?情人和妻子也没什么两样,所以,中村对于自己有个情妇,一点点羞惭都没有。

关于这点,唐里奇的说法可以借来总结,“小津电影的明显特点也就在于他那朴实无华的人道主义”。因此缘故,“小津的人物是电影人物中最具逼真效果的人物,这个人物是主体但不屈服于情节给他造成的外部压力。他存在于自身之中,而很少去表演。我们带着绝对的逼真效果所激起的欣喜感和对美以及对人类的脆弱的强烈意识参与人物存在的展现。”^[4]这个说法,应该也就是我们幸福感的一个解释了,而这种幸福感,放眼世界电影,小津可以说是唯一提供我们一生的导演。

五、结语:风景的消失

唐里奇所谓的“这种令人叹服的人道主义”和令人叹服的日本风景相遇的刹那,彼此成为对方的隐喻,而且很显然,“小津人物身上强烈的日常主义不能在别处”就只能在这样的小津的电影中发生。虽然有时候你会觉得,小津展示的视觉风格是如此一贯、如此单一,他的主题和环境也是如此一贯、如此单一,但是,凭着一贯和单一,怎么会在我们现代观众心中激起了如此强烈的感情?

在《寻找小津》中,文德斯非常强烈地表达,小津的东京没有了,已经没有纯净的地方,没有纯净的风景,要找这些,上太空吧!——这话,如果是愤激之辞就好了,风景的消失成了现代电影最大的问题,而对于小津的爱好者来说,他电影中的风景就是最伟大的抒情主人公,但这些,太阳下晾晒的衣服,穿过城市的火车,庄严的寺庙,来往的船只,全部随着小津的逝去,淡出银幕。

柄谷行人在论述日本现代文学的起源时,首先讲到了“风景之发现”,“文言一致也好,风景的发现也好,其实正是国民的确立过程,”^[9]但令人感到遗憾的是,小津电影中的“风景”,没等他死,就基本消失了。而且,后代导演连风景的表现能力也丧失了。举我们自己的例子,在中国电影中,贾

樟柯一直被认为颇有小津之风,不过我们看他的《世界》,就会感到追寻“小津之风”的困难。

整部《世界》,被六段FLASH切割,这些带有后现代色彩的动画本来完全可以用电影的常用语汇和语法—风景断片—过渡,而且,这六段FLASH也并不讨好,在影评界没有获得掌声,但为什么贾樟柯在这里不启用风景呢?我想是因为,贾樟柯找不到合适的风景,换言之,贾樟柯找不到能和这些民工身份构成对应的风景,北京不是他们的抒情对象,真正的家乡也不是,那么,拿什么抒情呢,只有后现代的表现方式了。

相同的,在日本,周防正行被认为是小津的正宗传人。而且,周防出于对小津的敬意进入电影界,但他却坐了“桃色新浪潮四大天王”的头把交椅,他彻底模仿小津,同时创造的又是地道桃色片的感情结构,因为他虽然还能在小津的屋里折腾,却再也无法走出小津的屋外世界,小津的东京或京都对他们这一代导演,已经死了;小津时代的风景,永远成了明信片。其实,20世纪80年代还有无数导演向小津献上敬意。王颖的《点心》用了许多空镜头;伊丹十三也常常借用小津的家庭离散主题;吉姆贾姆什在《天堂陌客》中则明确要求人物不要动。但所有这些后辈导演,没有一个人能重拾小津当年的风景,而且,这些后来者,也基本没有能力创造或表达一种属于他们的风景,让观众一看到这种风景,就有幸福感。

一切,就像唐纳德里奇在《小津安二郎的电影美学》前言里说“小津的艺术”:与所有的诗化手法相类似,小津的手法也是拐弯抹角的。他不会使自己去直接面对感情,他只会妙手偶得之。他的电影艺术是形式上的,是一种可以与诗歌形式主义相提并论的形式主义。在符合其自身法则严格规定的情况下,他摧毁了一切陈规和熟悉的套路,以给每一个词、每一幅画面重新赋予紧迫而新鲜的意义。在这方面,小津与墨绘大师及俳句大师非常接近。而当日本人说小津“最为日本式”时,他们所依据的正是这些特殊的品质。^{[4](3)}

这种特殊的品质,小津的风景是最好的写照,但也是在现代化的过程中最早凋零的。

注释:

①小津安二郎导演:《东京之宿》,无声,荒田正男、池田忠雄编剧,茂原英雄摄影,松竹蒲田厂,1936。

②小津安二郎导演:《我出生了,但……》,无声,伏见晃编剧,茂原英雄摄影,松竹蒲田厂,1932。

③小津安二郎导演:《早安》,野田高梧、小津编剧,厚田雄春摄影,松竹大船厂,1959。

④小津安二郎导演:《晚春》,野田高梧、小津编剧,厚田雄春摄影,松竹大船厂,1949。

⑤小津安二郎导演:《长屋绅士录》,池田忠雄、小津编剧,厚田雄春摄影,松竹大船厂,1947。

⑥小津安二郎导演:《小早川家的秋天》,野田高梧、小津编剧,中井朝一摄影,宝冢电影制片厂(东宝发行),1961。

⑦小津安二郎导演:《秋刀鱼之味》,野田高梧、小津编剧,厚田雄春摄影,松竹大船厂,1962。

⑧小津安二郎导演:《麦秋》,野田高梧、小津编剧,厚田雄春摄影,松竹大船厂,1951。

⑨小津安二郎导演:《早春》,野田高梧、小津编剧,厚田雄春摄影,松竹大船厂,1956。

⑩小津安二郎导演:《东京暮色》,野田高梧、小津编剧,厚田雄春摄影,松竹大船厂,1957。

⑪小津安二郎导演:《茶泡饭之味》,野田高梧、小津编剧,厚田雄春摄影,松竹大船厂,1952。

⑫小津安二郎导演:《宗方姐妹》,野田高梧、小津编剧,小原让治摄影,新东宝制片厂,1950。

⑬小津安二郎导演:《彼岸花》,野田高梧、小津编剧,厚田雄春摄影,松竹大船厂,1958。

⑭小津安二郎导演:《浮草物语》,无声,池田忠雄原作、改编,茂原英雄摄影,松竹蒲田厂,1934。

⑮小津安二郎导演:《东京物语》,野田高梧、小津编剧、厚田雄春摄影,松竹大船厂,1953。

⑯“小津曾经参加侵华战争,在长江上撒过毒气的啊!”这是眼下小津研究中最令人烦恼的问题!无法否认,他的确写过这样可怕的日子:“看到这种中国兵,一点不会想到那是人。就像什么地方都能看到的虫子。从他们身上无法承认人的价值,只不过是狂妄地反抗的敌人,不,看上去就像是个什么东西,再怎么扫射,也心平气和。”对此,我们无法用超保护方式小津说话,而且作为中国研究者,在感情上真的很难面对这些文字。不过同时,我们也能从小津的战后电影中,读出他对这场战争的终极绝望和他对本族人的绝望。对他的这段黑暗历史,当然要客观处理,可如果放在电影史里检讨,不知道是不是可采用“蒲田—大船”调子处理。这个调子是松竹的调子,也是小津确立的,意思是:有缺点犯错误才是人类本质。而对此,我们可以有两种处理法:一是尽可能将之语境化,一是进行本质化处理,同时,我们必须警惕,用道德主义、民族主义来审视有污点的人很容易,但似乎也应该反问一句:民族主义天然合法吗?小津的这段“历史问题”,需另文处理,本文暂不讨论。

- ⑰小津安二郎导演:《户田家的兄妹》,池田忠雄、小津编剧,厚田雄春摄影,松竹大船厂,1941。
 ⑱小津安二郎导演:《风范长存的父亲》,小津、池田忠雄、柳井隆雄编剧,厚田雄春摄影,松竹大船厂,1942。
 ⑲小津安二郎导演:《秋日和》,野田高梧、小津编剧,厚田雄春摄影,松竹大船厂,1960。

参考文献

- [1] 大岛渚. 文字·作者的衰弱 (ECRITS, 1956-1978) [M]//安德烈·巴赞. 电影手册. 巴黎:伽利马出版社, 1980.
 [2] 佐藤忠男. 小津安二郎的艺术 [M]. 仰文渊等, 译. 北京:中国电影出版社, 1989.
 [3] QUANDT J. Shohei Imamura [M]. Toronto: Toronto International Film Festival Group, 1997.
 [4] 唐纳德·里奇 (唐里奇). 小津安二郎的电影美学 [M]. 台北:台湾电影事业发展基金会, 1983.
 [5] 瓦尔特·本雅明. 摄影小史, 机械复制时代的艺术作品 [M]. 王才勇, 译. 南京:江苏人民出版社, 2006.
 [6] 瓦尔特·本雅明. 技术复制时代的艺术作品 [M]. 胡不适, 译. 杭州:浙江文艺出版社, 2005.
 [7] 爱德华·茂莱. 电影化的想象:作家和电影 [M]. 邵牧君, 译. 北京:中国电影出版社, 1989: 147.
 [8] 吉尔·德勒兹. 时间—影像 [M]. 谢强, 蔡若明, 马月, 译. 长沙:湖南美术出版社, 2004: 26.
 [9] 柄谷行人. 日本现代文学的起源 [M]. 赵京华, 译. 北京:三联书店, 2003: 3.

An Exception: on Yasujiro Ozu

MAO Jian

(*International College of Chinese Studies, East China Normal University, Shanghai 200062, China*)

Abstract: Using Walter Benjamin's "aura" theory, this article is an attempt to explain why Yasujiro Ozu, despite his conservative ideology, gains worldwide respect and admiration. By analyzing the essential plots, the tropical colors and the spiritual structure of Ozu's films, the thesis tries to answer the question: why Ozu can not be reproduced?

Key Words: aura; still life; spiritual structure

(责任编辑 王 抒)

(上接第29页)

参考文献

- [1] 雷蒙德·威廉斯. 我所读到的《文化与社会》[M]. 吴松江, 张文定, 译. 北京: 北京大学出版社, 1991.
 [2] 本雅明. 发达资本主义时代的抒情诗人 [M]. 张旭东, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2007.

The Relationship between Females' Desire and Revolutionary Literature

YIN Guo-ming

(*College of Chinese Language and Literature, East China Normal University, Shanghai 200062, China*)

Abstract: Since the beginning of the Renaissance, the changes of human society and culture have been closely related to women liberation movements. Resulting from this, the implications of females' temptation has not only undergone great changes, but also permeated into ideology and popular culture, and thus has become an important element in the process of the occurrence and development of revolutionary literature. Females' temptation has become not only a sexual temptation but also a temptation of freedom and liberty; it is not only a symptom of the advent of popular culture, but also a kind of cultural resources and implication for the occurrence and development of revolutionary literature.

Key Words: females' temptation; revolutionary literature; sexual resources; popular culture

(责任编辑 王 抒)