

从时空之维再思小津家庭伦理电影的诗学

濮 波 华晓红

摘 要：“时间和空间”组成了电影叙事或者表意的重要部分，从俄国形式主义美学、法国结构主义美学，到符号学和叙事学，时空组合在电影叙事中的意义均被强调。时空的维度，也组成了从普多夫金、爱森斯坦、诺埃尔·伯奇、克里斯蒂安·麦茨到德勒兹的电影美学关切重点。文章对日本电影导演、编剧小津安二郎的电影美学的分析，除了可以对其场面调度等现实主义风格进行展开之外，其时空维度上的个性化，也可以重新发掘。这种方法的好处是，从小津电影的时空方式进入到其与文化具有高度关联性的剧情符码而非情节符码的研究领域，可以还原一个美学意义上的有个性的 小津，而非一个神秘的小津。

关键词：小津安二郎；家庭伦理电影；电影美学；时间；空间

作者简介：濮 波，男，副教授，博士。（浙江传媒学院 华策电影学院，浙江 杭州，310018）

华晓红，女，编辑。（《未来传播（浙江传媒学院学报）》编辑部，浙江 杭州，310018）

中图分类号：J905.313 **文献标识码：**A **文章编号：**2096-8418（2020）06-0050-07

小津安二郎（1903—1963）一生都在拍摄家庭情节剧，他的电影的剧情看似简单，缺少事件，《晚春》（1949）这部电影讲述了父亲和待嫁女儿的故事，《东京物语》（1953）讲述了一次带有异乡化情节的旅程^[1]，从《户田家的兄妹》（1941）含义曲折，充满了暧昧的意味。在这些电影中，小津变身为一个沉思者，盘踞在离家庭不远的一个匿名的空间里（在《东京物语》中是俯瞰主人公周吉家乡尾道），对现代日本家庭（也可以延伸至所有人类家庭原型）进行反思、剖析和质问。

今天人们谈论小津，除了对他影片的巴赞式现实主义意蕴或大卫·波德维尔（David Bordwell）、克里斯汀·汤普森（Kristin Thompson）在合著的《世界电影史（第二版）》中称赞其和沟口健二的影片是具有场面调度魔力的典范^[2]，以及他影片里适合榻榻米环境的摄影机低角度仰拍、消解演技的拟态表演、无技巧的零度剪辑、固定机位的稳定构图、统一姿态的“执礼”人像、反映普通人庸常生活的永恒主题、遵守相似性和差异性逻辑而非严格的 空间连续性的转场段落^{[2]（511）}（上述符号均成为小津的标签）进行回顾之外，重新界定小津在电影语言开拓上的这种显赫地位（也是电影史上显著的作者神话之一）之外，似乎还有更多的叙事学、符号学、诗学方面的意义。为此，笔者打算“曲径通幽”，从结构主义和电影中间层面诗学研究的角度，对小津电影中的镜头、场景和段落表意（语法和语义）的诗学开创和传承进行谱系性的定位，重新考量其电影影像中的东方诗意。

一、简史：绘制电影时空表意图谱

将小津安二郎的家庭伦理电影诗学置于电影时空表意的结构主义语意诗学理论史中予以考察，并不是笔者空穴来风，而是源于一种俄国形式主义到法国结构主义的理论路径的启示。从亚里士多德开始，几乎所有的文学理论家在分析文学作品时都以不同的方式强调结构的重要性，因此当电影这种高度形式感的艺术诞生之后，从普多夫金、爱森斯坦、诺埃尔·伯奇、麦茨到德勒兹等理论家和美学家均对电影的表意结构进行了重点关注。大卫·波德维尔和克里斯汀·汤普森在合著的《世界电影史

基金项目：本文系 2020 年教育部一般人文社科项目“中外家庭情节片的类型和符码研究”（20YJA760061）的阶段性研究成果。

(第二版)》中也认为,电影诞生之初到有声电影出现,曾经是形式主义理论(诸如爱森斯坦的蒙太奇论)主导创作实践的年代。而有声电影借助其越来越清晰的胶片和越来越细腻的技术手段,把观众的审美拉回到现实主义的层面。以安德烈·巴赞为首的写实主义电影理论派由此诞生。与此同时(20世纪50年代),被称为结构主义的大范围的知识运动在法国人类学家克洛德·列维-斯特劳斯(Claude Levi-Strauss)的倡导下创立了。结构主义认为,人的思想在某种程度上与语言有同样的样式,其核心理念为:意识及其所有产物——神话、仪式和社会机构——不仅可以在个体的思想,而且也可以在集体的“结构”,表现于语言或其他文化系统之中有迹可循。这种思维方式影响了电影研究,到了20世纪60年代至70年代,电影学者把注意力从文本分析和精神分析等领域,转向了风格与结构,建立起分类学、谱系学。^{[2](788-789)}

最早对电影镜头之间组接形式进行稍为深入的实践和探索的人,包括苏联电影实验者普多夫金和爱森斯坦等人。前者确定了电影剪辑的五个原则:对比、平行、象征、交叉剪辑和主题。后者,于20世纪20年代至40年代的蒙太奇论著中发明了长度蒙太奇、理性蒙太奇、节奏蒙太奇、调性蒙太奇、泛音蒙太奇等。而这种美学思想与俄国形式主义的美学传统有着密切关系^①,其基本概念就是材料、间离效果、叙事形态、人物功能等。

而诞生于20世纪60年代的电影符号学,某种程度上也属于结构主义的思想。克里斯蒂安·麦茨(Christian Metz)在《电影表意泛论》(法文版,1968年)中提出的“八大组合段”(也可以译作“八类语意段”),首次从符号学的角度,归纳了电影叙事表意的最小单位(镜头)到整个段落之间产生的八种可能性——这种思维就是结构主义式的;无独有偶,在几乎同时出版的美国电影理论家诺埃尔·伯奇之著作《电影实践理论》(英文版,初版于1969年)中,首次从分镜头的角度,梳理了电影镜头组接的5种时间样式:绝对连接、确定的间隙和省略、不确定的省略、确定的时间倒退(包括闪回)、不确定的时间倒退。与空间的3种关系(空间连贯性、空间不连贯性、彻底的不连贯性)。^[3]两者组合,可生成15种时空关系。笔者将上述电影实践者和理论家的研究成果称为结构主义或者符号学背景下的对电影语意段的图谱编制工作(类似于生物学上的基因编辑)。

然而令人遗憾的是,20世纪70年代之后的电影研究,重点从符号学或者结构主义转向了更为激进的包含肤色、阶层、种族等批评的后殖民主义以及追求性别平等的性别批评,以及更为民主的接受美学批评。在全球化比较视野的流行浪潮中,诺埃尔·伯奇和克里斯蒂安·麦茨的镜头组接诗学就此搁浅,自此再无代表性的学者做出为学界公认的探索。

毋庸置疑,这种对电影镜头组接(蒙太奇)表意图谱的漠视,某种程度上,与当代电影叙事语境的以下话语转型有着深切的勾连。原因之一是,当代电影研究也是观众的话语权得到前所未有确立的时代,学者对于叙事话语和语言的多样化,探索得已经非常深刻,为此,在20世纪80年代的诺埃尔·伯奇(Noel Burch)眼里比较重要的时间镜头组接的5种时间样式,已经不再成为让观众认知所激荡和深切关注的东西。换句话说,按照法国电影美学家雅克·奥蒙(Jacques Aumont)等大学教授合编的《现代电影美学》这样的教材启示,电影的结构美学,涉及镜头与镜头之间的组接产生的意义矩阵,其中涉及纵向、横向再加上速度、频率和矢量等因素的组合,其产生的意义丰富性比其他艺术形式所不能相提并论的。另一方面,观众的意义认知也在不断长进,原因是科技水平和文化普及程度的提高。在20世纪后半叶到21世纪,随着宽银幕的普及以及多媒体时代的来临,观众的视听性认知和体验比以往时代都要便捷,理解影像和视觉艺术作品的表意之复杂性这项工作,已经不再需要伯奇的15种时空

① 发轫于莫斯科语言学小组对民间故事、诗歌语言的兴趣,后扩展至一种美学学派,代表性文本包括俄国普洛普的《俄国民间故事形态》以及雅各布逊等学者的著作。

组合之理论来获得。在人人都是影像作者的数码时代，伯奇的理论就这样过时了（因此今天在前沿的电影理论领域已不再谈起他们所代表的这种思维）。另外，正如麦茨自感江郎才尽的道理一样，八大组合段理论（诞生于 1968 年）曾经企图穷尽电影的镜头—场景—段落之间的所有意义，但事与愿违，麦茨的八种组合意义也不能完全包揽电影镜头到段落的表意。原因正是麦茨的这个组合段划分（其分析了五种镜头形式、两种场景形式和一种段落形式）因关注了镜头之间的组合可能，而忽视了场景和段落形式与内容之间同样蕴含着多元关系。^[4]

电影镜头组接（蒙太奇）表意图谱在今天被漠视的原因之一，则是当代电影研究已经日臻成熟，宏大叙事研究、中间层面研究和微观案例研究各有所长，并行不悖。其中，1996 年，大卫·波德维尔在和诺埃尔·卡罗尔（Noël Carroll）合编的《后理论·重建研究》一书中也阐明了自己的电影诗学观，那就是迥异于主体定位理论与文化主义建构的宏大理论的中间层面（middle-level）的研究。中间层面的研究所确立的最主要的领域，是对电影制作者、类型和民族电影进行经验主义的研究。^[5]这种务实的研究，在效能上比起抽象的结构主义镜头、场面等组接表意分析，更能获得共鸣和认同。

历史上，美国史学家托马斯·沙兹（Thomas Schatz）的著名文本《旧好莱坞·新好莱坞：仪式、艺术与工业》在接通经典诗学和当代社会文化政治语境的基础上，对经典好莱坞八个类型（西部片、黑帮、黑色侦破片、战争片、科幻片、歌舞片、癫疯喜剧片、家庭情节剧）做出了令人信服的分析。沙兹的影响力因此也丝毫不逊色于与麦茨同一个时代的彼得·伍伦、乌伯托·艾柯、比尔·尼柯斯等结构主义者。

二、小津电影中的中间层面的诗学

同样，用中间层面的诗学管窥小津的电影“风格和形式”，也符合将小津电影置于非好莱坞电影作者风格谱系中，从而更有可能对其进行一种美学还原。自从类型和作者论研究成为一种流行的分析方法，或者从大卫·波德维尔提出中间层面的诗学分析这个概念起，对小津的作者风格进行文化探知或符码还原的文本可谓不计其数，比如大卫·波德维尔和克里斯汀·汤普森在《世界电影史（第一版）》（1994）就写到小津对日常生活观察的敏锐；英国学者汤姆·夏利蒂（Tom Charity）在《改变电影的电影人》一书中对于小津“追求情绪和意境，强调色调、意义的细微差别，描绘一幅幅混合着惆怅、遗憾、讽刺、诙谐的悲喜画卷”的这种精髓予以“显形”；^[6]约翰·贝拉（John Berra）主编的《世界电影指南：日本》（Directory of World Cinema: Japan）对小津的赞誉等。其中，在众多的文本之中，德勒兹的《时间—影像》一书，从哲学的高度论述了电影影像内蕴的时间性，其中对小津电影的评价，也成为该著作的一个亮点。可以说，德勒兹重新“发现”了日本电影导演小津，甚至称其为“视觉符号和听觉符号的发明者”^[7]。

（一）沉积时间

在综述了小津电影中的基本技法（如固定的摄像机位）和题材——如发现“（小津）的作品借用游荡的（叙事诗）形式，如火车旅行、打的、乘公共汽车郊游、骑自行车或远足、祖父母往返于外省和东京之间、母女俩一起度过的最后假期、老人出门……”——之后，德勒兹一言以概之：小津看中的是“沉积时间”。^{[7](21)}

谈论时间——正是谈论小津安二郎不能回避的路径，必须指出的是，电影的时空和题材选择与工业条件的限制均有关联（试想 50 年前的那些科幻电影中很少有今天的腾云驾雾和时空转换的快捷）。小津安二郎的履历也一样，在小津早期的默片中，基本上体现了一种克制而平易的喜剧风格；小津对于家庭题材的电影的慢慢沉浸，并将家庭亲情作为一种近似宗教式的伦理而再三讨论——几乎成为其一生的主题，是时间的作用；小津的前期电影达到了日本默片时期的最高成就，后期电影仍然以其一贯

的风格坚持了日本电影的传统风貌。对于传统家庭结构的挽歌式咏唱，以及对于生命的感叹成为小津安二郎作品的主题。

小津最为后人乐道的作品是《晚春》（1949）和《东京物语》（1953），其中的结构具有一脉相承的东西，那就是在小津的电影中，开始意味着结尾。德勒兹论述中的沉积时间，并不是说镜头的固定或者固化，或者将时间真实地拖入静止之境，而是说，在电影的时间里，事件型的动作基本没有发生。而这种反事件型的时间处理，与以三幕剧为标签的好莱坞电影的叙事时间处理，刚好南辕北辙。好莱坞旨在让观众看到事件的开端和发展、高潮，看到转折意味的社会动荡和人性觉悟等动态的东西。小津则让观众看到一成未变的世界样貌。德勒兹发现了小津这种“沉寂时间”里蕴含的东方美学和日本电影表意的深邃意图。这种沉积时间的处理，也像北欧剧作家易卜生的剧作美学。在易卜生（Henrik Johan Ibsen）的剧作中，主人公开始的动作，就意味着事件已经结束。

这正是小津代表的文化语境即日本的语境，与注重情节和动作的好莱坞文化语境即美国的语境具有巨大差异的地方。在好莱坞电影中，基本上沿用了法国人乔治·普罗第（Georges Polti）的36种戏剧模式（The Thirty-Six Dramatic Situations）的大框架作为其编剧和创作的参照，如探寻、探险、追逐、解救、逃跑、复仇依然是绝大多数好莱坞电影的故事模式。这种模式要求故事按照亚里士多德的悲剧诗学要求编写，包括开端、发展、推进和高潮等环节，其中包含着必需的两次突转，这些要素不可或缺，且必须环环相扣。而在日本电影的百年历史中，则大致表现出了对这种情节模式的持“保留态度”的接受或者直接拒绝。在佐藤忠男的《日本电影史（上）》中，就对小津“导演方法的个性化”予以强调，比如“演员们从台词的腔调、语调直至台词的间隙等都受到了小津严密的指导……（包括）在哪儿走三步停下，用小匙在咖啡杯搅三圈半，等等”^[8]。可见小津安二郎对于电影时间（美学）的处理是有着文化自觉的。因此，佐藤忠男理解的小津电影里的这种“纹丝不动的整然秩序”^{[8]（409）}，与德勒兹眼里的“沉积时间”，两者的观念基本吻合。

（二）静物，及其背后的东西

德勒兹发现，小津安二郎电影中的静物有一种绵延性，“花瓶画面持续了十秒钟；花瓶的这种绵延，严格地讲，表现了经历一系列变化状态后的留存之物。一辆自行车也可以有时间的延续，它表现运动之物的不变形式，只要它是不动的、静止的、倚墙而立的（《浮萍物语》）”^{[7]（26）}。

德勒兹对小津电影中“静物”的再发现，还包含着一种对等性的视野。比如，德勒兹发现“在小津的作品里，没有非凡与平庸之分”^{[7]（21）}，在小津“空镜头或景物与纯粹意义上的静物之间，存在许多相似性”^{[7]（25）}。当小津安二郎的摄像机被房间里的角落、门廊下面或者大街上的一些不起眼的物体所吸引，观众得到的情感体验是拓展式的，因为这种物体与小津整体的电影风格之间的平静沉思刚好吻合，观众于是也顺势可以将情感与主人公所处的外部世界相关联，产生“通感”一样的审美情趣。

这种“旁骛”或“装置性”的意象并置，显然属于后现代美学观念下催生的事物，要到20世纪60年代才大量出现在美国。那个时代的美国才有文学（先锋、反主流）、绘画、美术（波普）等领域慢慢延伸到整个社会的审美主流姿态。但如果借此将日本人理解为后现代美学的开创者，则也是牵强的。原因是日本人自古就有一种“物哀”的审美观。德勒兹指出，自行车、花瓶、静物是时间的纯粹的和直接的影像。每个影像都是时间，都是在时间所变之物的这样或那样的条件下的时间。时间即满，就是说充满变化的不可变形式。时间是“事件最准确的视觉储存”^{[7]（26）}。

正是天人合一的佛教哲学和思维方式，使日本电影中物象和人性的平等性这种思维呈现方式得以保留。笔者认为，这缘于东西方审美的差异性。可以说，“物哀”情结之于日本人早已经不是秘密。美国著名人类学家早在20世纪40年代研究日本人特性时就发现，其“善于从天真的事物中取乐而闻名：观赏樱花、月亮、菊花或新雪”^[9]。

小津安二郎和沟口健二^①无疑开启了蔚为壮观的日本物语电影的先河。在 20 世纪 60 年代至 90 年代,这种物语电影分别拥有诸多次级类型和题材的丰盛形态,比如美食电影、大自然电影、海洋电影、季节物语叙事电影在日本兴起,凸显了一个性格鲜明的日本性。在 1989 年至 2019 年历经 30 年的平成年代电影中,类似《菊次郎的夏天》《大阪物语》《贝壳》《下妻物语》《海炭市叙景》《蝉记》《海街日记》等众多优秀物语类电影的萌生,体现了日本民族独特的季节物语情怀。^[10]如《情书》《玩偶》《我的男人》中的冬天,《河边的塑子》《菊次郎的夏天》中的夏天,《入殓师》中的冬天和春天,《海街日记》中的春夏秋冬,组成了独特的季节隐喻的物语符号。正是物语本身(如菊花与刀的隐喻一样)构筑了影像中的日本性。

这种东西方的差异性,也早被另一位西方导演安东尼奥尼捕捉到。安东尼奥尼曾形容时间为“事件的视野”,但又指出这个词对西方人有双重含义:人的日常视野和不可企及的总在延伸的宇宙视野。这就是西方电影中欧式人文主义与美式科幻片分歧所在。安东尼奥尼认为日本人不同,他们对科幻片毫无兴趣,连接宇宙与日常、延续与变化的,是同一视野、同一时间,如同变化物的不变形式。^{[7](27)}

(三) 类型的延续

小津安二郎所孜孜以求的庶民剧如今在日本已演绎出了无数新的当代版本。譬如,我们依次排列平成年代的《电影旬报》里十佳之首位的电影——《黑雨》(今村昌平)、《樱之园》(中原俊)、《儿子》(山田洋次)、《五个相扑少年》(周防正行)、《月亮在哪里》(崔洋一)、《全身小说家》(原一男)、《午后的遗书》(新藤兼人)、《谈谈情,跳跳舞》(周防正行)、《鳗鱼》(今村昌平)、《花火》(北野武)、《春季来的人》(相米慎二)、《末路奇花》(阪本顺治)、《GO! 大暴走》(行定勋)、《黄昏清兵卫》(山田洋次)、《雾岛美丽的夏天》(黑木和雄)、《无人知晓》(是枝裕和)、《无敌青春》(井筒和幸)、《扶桑花女孩》(李相日)、《即使这样也不是我做》(周防正行)、《入殓师》(泷田洋二郎)、《亲爱的医生》(西川美和)、《恶人》(李相日)、《一封明信片》(新藤兼人)、《家族的国度》(梁英姬)、《去见小洋葱的母亲》(森崎东)、《只在那里发光》《恋人们》(桥口亮辅)、《在这世界的角落》(片渊须直)、《夜空总有最大密度的蓝色》(石井裕也)、《小偷家族》(是枝裕和)。可以发现,其中大多数为庶民剧(或者它的变体伦理剧),而科幻电影诸如《新哥拉斯》这样的鸿篇巨制也只在 2016 年第 90 届《电影旬报》的评比中被列至年度第二,不敌当年的一部反战题材的动画片《在这世界的角落》。这里面蕴含着朴素的道理:日本主流电影人和观众的审美口味基本上停留在一种巴赞所谓的“开放的现实主义”的审美情结里面,它包含着暧昧性、敞开以及这种结构所必须附带的救赎、治愈、和解、宽容等时代性主题。而日本社会的高度现代性,日本社会在全球化时代遭遇的“失去的二十年”^[11]的危机及类似 2011 年“3.11”地震带来的巨大自然灾害,与日本人行行为方式的高度自治性之间,存在着一种叫做日本性的“物质和精神的混合物”。

三、小津电影中的集体性符码

(一) “反电影”美学

在《时间—影像》中,德勒兹没有点明的地方,是小津电影中的“反电影”倾向。相对于西方理论家的关注点,日本本土的电影评论家则关注小津电影技法与好莱坞技法的截然不同。小津安二郎电影最有权威的研究者——也是小津一生的朋友吉田喜重认为,小津在《东京物语》中揭示了家庭的崩溃——这是日本进入现代性社会的一种必然,也可以称之为新的日本性。在谈及小津的独特场面调度之技术时,吉田喜重一语成谶:“小津拍摄了没有戏剧性冲突的家庭剧……他让相反的事物存于故事之

① 沟口健二代表作有《雨月物语》(1953)、《近松物语》(1955)。

中，并认为家庭成员没有意识到自己是家庭一员才是家庭最自然的形态。”^{[1](98-99)}这种违反好莱坞统一体制的做法，被吉田喜重标签为小津式的“反电影”美学。

小津的电影创作者品格正是通过瓦解对立的概念以及推崇一种所谓“反电影”的美学表达而达到了炉火纯青的程度。笔者这里用“所谓”的字样，是因为对小津的这个不太恰当的标签正是二战之后日本屈从于美国式价值标准下对自我奉行一种“屈尊之道”继而造就的话语形式。一方面，这说明同为导演的吉田喜重在评述小津安二郎电影时颇为谦虚，以西方为正宗；另一方面，也说明小津安二郎的电影美学，在其代表作《东京物语》出品的1953年，确实于叙事电影的语境里是一种大逆不道的美学颠覆行为。

纵观日本当代电影史，这种小津式的综合技术遗产，到了市川准、新藤兼人、山田洋次、是枝裕和那儿，成为了一种自觉的美学传承。具体而言，小津的影像美学遗产包括：（1）插入和并置场景中蕴含的银幕诗学。在小津的影响下，日本当代现实主义风格的影片中，不经意地插入幻想和仪式感极为强烈的表现性镜头，成为一种惯例。如市川准的《东京兄妹》，抓取东京颇具古风的城市之角，用宛如小津作品般沉稳的影像呈现了出来。^[12]其后来拍的《常磐庄的青春》《东京夜曲》《大阪物语》也总能在描写市井日常生活的微妙之处，形成影像诗一般韵味悠长的风格。新藤兼人的《一封明信片》不断在现实和幻觉之间硬切或在生活场景和能剧表演场景之间并置，体现一种杂糅性。（2）摄像机如何运动和布局，可以直接“叙事”。比如是枝裕和在其影片中时常采用沉稳的摄像机和节制的运动，类似格式塔心理学所揭示的，影像背后呈现的是对日本社会静观的哲学体验。其镜头的沉稳，可以喻示“救赎”“死亡”等主题的凝重，而其屏息静观才能感知的如水面上浮动的摄影机，可以人格化地解读为对被摄对象的“尊重”。这些电影中的影像也潜藏并折射出导演的人格行为。无论是《海街日记》（2015），还是《小偷家族》（2018），均蕴含着一种对日本人“失去的二十年”的集体性符码的还原。（3）庶民剧的主题一以贯之，比如山田洋次的《东京家族》（2013）可以重新诠释小津安二郎1953年在《东京物语》中的现代性家庭危机的主题。

（二）日本性的符码

小津安二郎电影中的影像，体现了一种对时间的占有，这种占有也是日本式的。如德勒兹所言，小津的电影影像通过“静止”，似乎悟透了东方哲学的“静中体察万物本质”“你中有我，我中有你”“万物平等”的这种混沌性意蕴。德勒兹在分析《晚春》时注意到“……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”^{[7](26)}。

小津安二郎创造了一种电影语言，这种语言是小津自己的，也是属于日本的，更是属于世界的。如今的人们感知小津电影中的慢，还可以在慢电影的美学趋势中寻找它的延续的叙事模式，以及所谓慢电影的几个矢量：速度、频率和方向。到了2003年，法国电影评论家米歇尔·西门（Michel Simon）在今天的缓慢电影序列里，发现了一个群体，继而他命名了“缓慢电影”。^[13]事实上，小津的“沉积时间”电影就是缓慢电影的鼻祖。米歇尔·西门正是从贝拉·塔尔（Béla Tarr）、拉夫·迪亚兹（Lav Diaz）、卡洛斯·雷加达斯（Carlos Reygadas）、蔡明亮、利桑德罗·阿隆索（Lisandro Alonso）和阿巴斯·基亚罗斯塔米（Abbas Kiarostami）等上述迥异于好莱坞的电影导演的文本中，嗅出了一种独特的美学，从而创造了“慢电影”这一词汇。所谓“慢电影”，是指这些导演的作品中蕴含着共同的“以循序渐进的节奏、极简主义的场面调度、简洁晦涩的叙事为主要特征，坚持以长镜头作为自我反思的修辞手段”^{[13](27)}。这等于证实了“时空组合模式中的矢量——速度、方向亦能对产生新的银幕诗学具有重要的决定作用”的道理，等于侧面证实了诺埃尔·伯奇提出的电影时空模式的有效性。诺埃尔·伯奇没有做的是，如果在其提出的15种时空模式中，再加入矢量因素，则更能把握时间之慢或时间之快的“循序渐进”“并行不悖”“杂乱无章”等不同的美学可能性，从而让时空模式的次级分类成为电影分

析的手段。

从沉积时间到缓慢电影，实际上小津安二郎电影中这动态之物和静态之物之间是呈现一种“物”和“人”平等的关系。例如，《东京物语》里周吉夫妻在东京由儿媳妇陪同登上高处俯瞰东京城市的那个“匿名”的城市镜头，以及夫妻两人在廉价的温泉旅馆过夜在第二天清晨所表现的清亮明媚的晨光和海边景致，传递出再没有如此的美景让在世的人体验之意义。小津电影的“慢”借助上帝视角而呈现的“反电影”要素，是一种让观众有时间去回味这些“物我一体”世界的情感之媒介。小津安二郎是想让影像本身的美救赎日益分裂的现代化的外部世界，这种努力与康德融合先验论和经验论的做法也很相似。可以说，小津安二郎电影里的这种美，正是康德所谓的美之纯粹境界——“无目的之有目的性”。小津安二郎正是通过瓦解对立的概念及推崇一种所谓“反电影”的美学表达，让不可能的影像综合在一起，达到“天人合一”的境界。

四、结 语

本文通过三个版块——简史：绘制电影时空表意图谱、小津电影中的中间层面的诗学和小津电影中的集体性符码，从时间和空间这两个能彰显电影叙事特征的维度，重新思考小津安二郎电影的诗学。如今人们用一种历史的眼光或种族、民族平等的眼光去看待小津安二郎电影的风格，可以更为深刻地认识到，小津安二郎电影之所以不同于同时期其他导演的叙事，是因为小津影像中的时空编码方式非常独特，也即将与故事无关的桥段和影像插入电影中，形成独特的物语和人性交织的美学体验。因此，对于小津安二郎留给世人的这些影像，与其称之为情节、事件，不如称之为均衡的、包含人和大自然万物的“剧情元素”更为准确。

参考文献：

- [1] [日] 吉田喜重. 小津安二郎的反电影 [M]. 周以量译. 北京：世界图书出版公司，2015：135.
- [2] [美] 大卫·波德维尔，[美] 克里斯汀·汤普森. 世界电影史（第二版）[M]. 范倍译. 北京：北京大学出版社，2014：335.
- [3] [美] 诺埃尔·伯奇. 电影实践理论 [M]. 周传基译. 北京：中国电影出版社，1992：1-14.
- [4] 王佳泉. 麦茨“八大组合段”理论的读解与批判 [J]. 北华大学学报（社会科学版），2001（1）.
- [5] [美] 大卫·波德维尔. 当代电影研究与宏大理论的嬗变（下）[J]. 麦永雄译. 世界电影，2001（3）.
- [6] [英] 汤姆·夏利蒂. 改变电影的电影人 [M]. 柴田译. 杭州：浙江摄影出版社，2018：69.
- [7] [法] 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，2004：20.
- [8] [日] 佐藤忠男. 日本电影史（上）[M]. 应雄主译. 上海：复旦大学出版社，2016：409.
- [9] [美] 露丝·本尼迪克特. 菊与刀 [M]. 北塔译. 南京：译林出版社，2011：238.
- [10] 胡雨晴，黄献文. 日本电影中季节物语的生命和歌 [J]. 武汉理工大学学报，2016（1）.
- [11] [美] 安德鲁·戈登. 现代日本史：从德川到 21 世纪 [M]. 李朝津译. 北京：中信出版社，2017：508.
- [12] [日] 佐藤忠男. 日本电影史（下）[M]. 应雄主译. 上海：复旦大学出版社，2016：399.
- [13] [美] 蒂亚戈·德·卢卡. 缓慢的时间，可见的影院：延续、体验与观看 [J]. 潘源译. 世界电影，2019（2）.

[责任编辑：高辛凡]