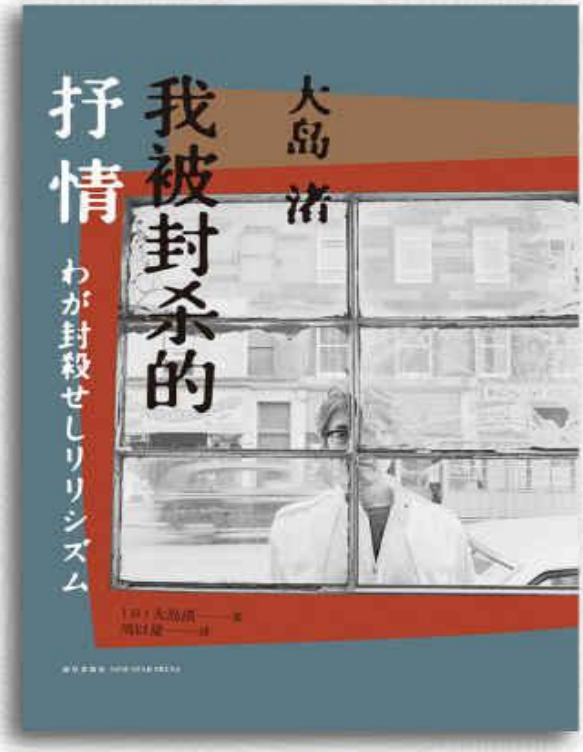
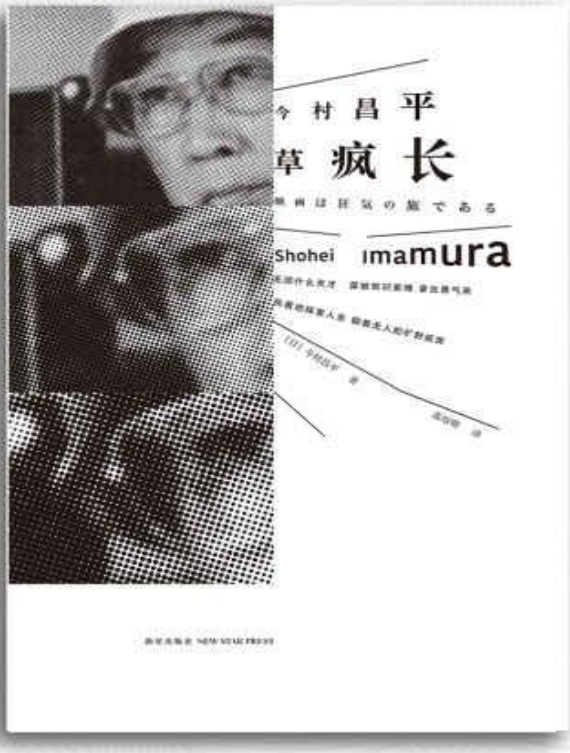
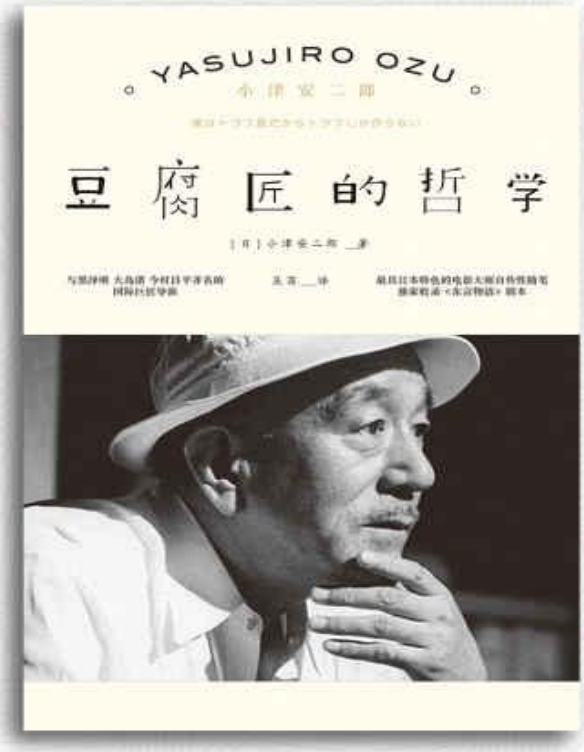
日本导演系列

我的造梦之路
KON'S TONE


大島渚
我被封杀的抒情
わが封殺せしリリシズム


今村昌平
草疯长
Shohei imamura


YASUJIRO OZU
豆腐匠的哲学

目录

我的造梦之路
我被封杀的抒情
草疯长
豆腐匠的哲学

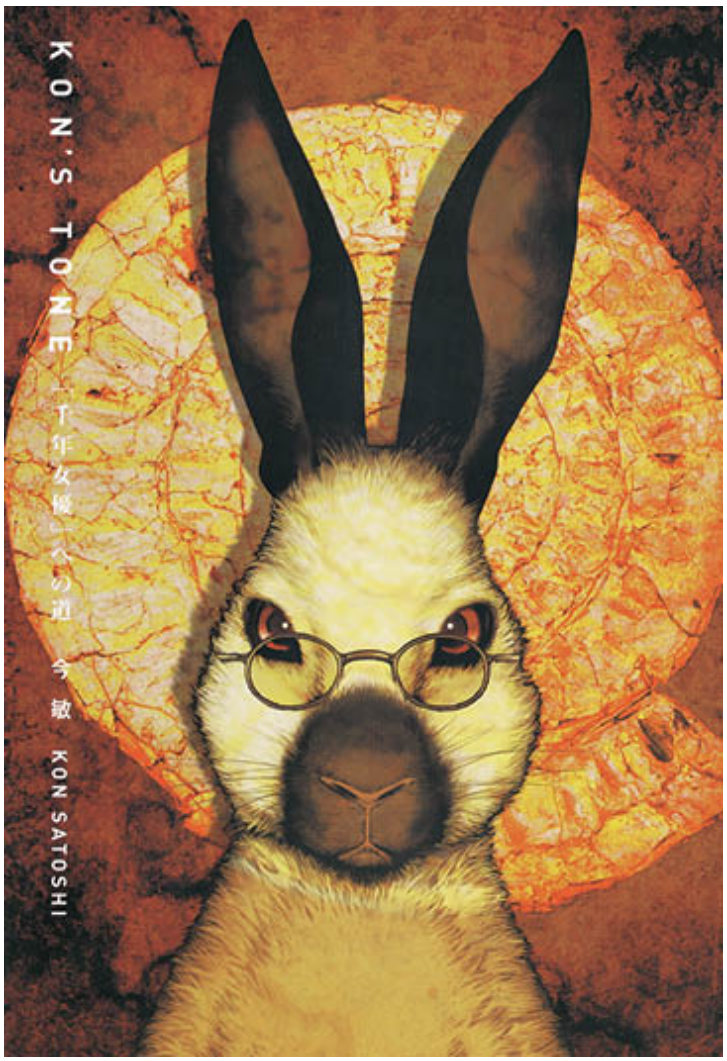
我的造梦之路

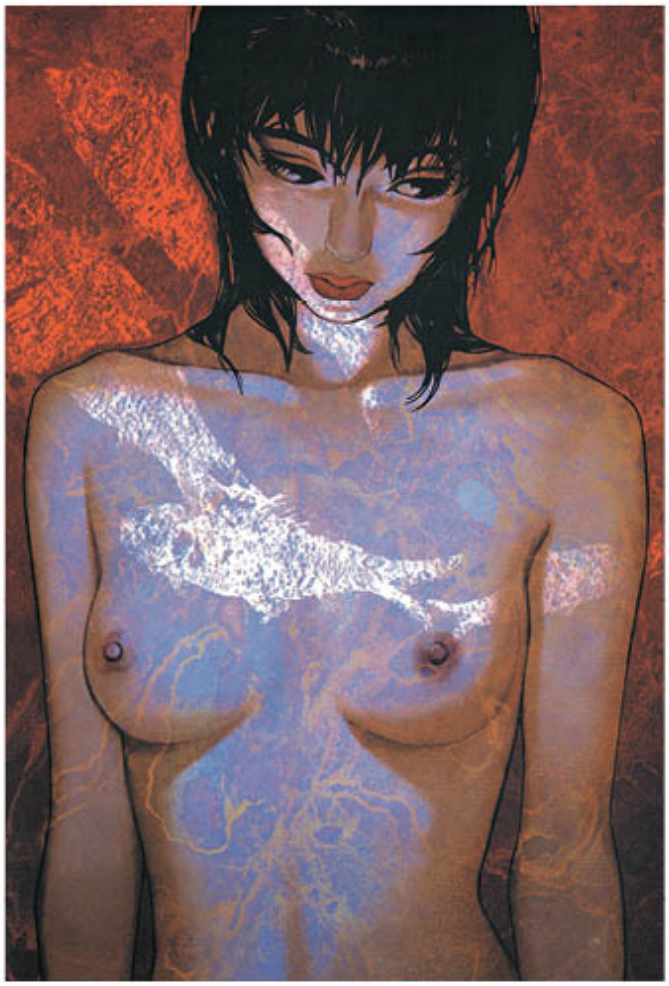
遥远千年的呼唤
- “那样”的
- 反复变化
- 跳舞的户川纯
- 小酒馆里的蠢话是百万个梦
- 膨胀的期待与扩张的妄想
- 酝酿故事
- 梦的莲花
- 通向千年的路

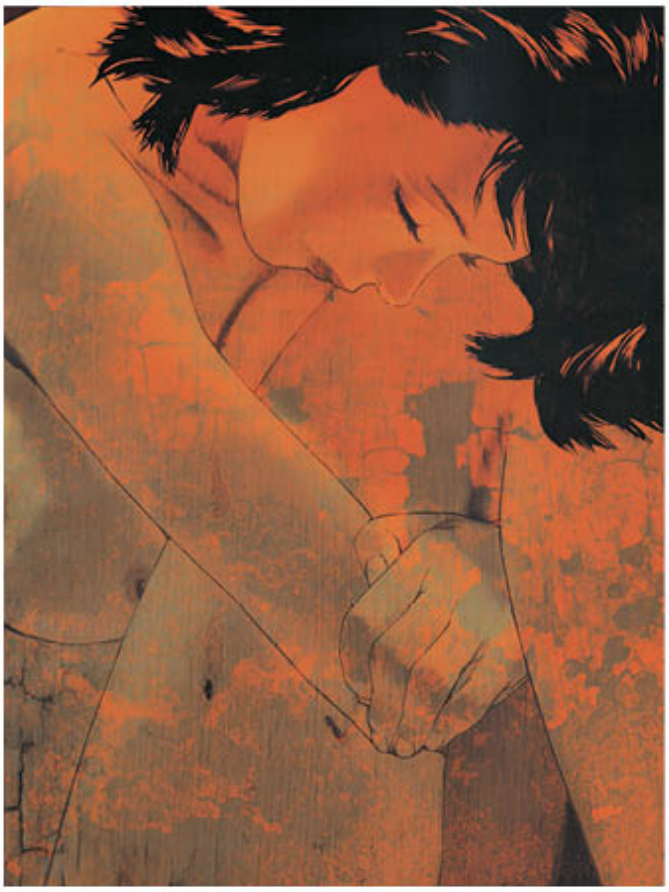
《未麻的房间》战记
- 1 发端
- 2 寻人
- 3 琢磨故事
- 4 神在细节之中
- 5 贫穷哀歌
- 6 爱的天使在微笑
- 7 大王降临
- 8 为所欲为地GO
- 9 新外国助手Mac来到日本
- 10 推进进度！
- 11 互探底细
- 12一天一千张
- 13 Perfect Brown：每天都是心理恐怖片
- 14 乌云的呼吸
- 15 如坐针毡（笑）
- 16 ……再多些惨叫！
- 17 不响的电话
- 18 战火纷飞中
- 19 BG a gogo
- 20 火上浇油
- 21 三重束缚
- 22 拖鞋还是坏了
- 23 极度忧郁
- 24 消灾之日

NOTEBOOK
Selection
像鬼一样
PUBLIC HOUSE
泡沫十年
留言板上的“纠结”
“你是谁？”
Soul 灵魂的玉座
名字的由来
出生的奇迹
血型的命运
家族的肖像
语言的偏差
身体的苦恼
性格
Wandering 漂泊的灵魂
WORKS
漫画单行本
《海归线》
《恐怖桃源》
《业界君物语》
未单行本化的连载作品
《OPUS》
其他单行本未收录作品
《虏》
《 Curve》
《笨蛋骚乱》
《棒球小子》《Focus》《今晨天明后》《Kidnappers》
《太阳的另一边》
《Picnic》
《沙漠的伊鲁卡》
《芭蕉翁的冒险》
动画
至今的相关作品
《老人Z》
《奔跑吧！梅洛斯》
《回忆三部曲・她的回忆》

《机动警察剧场版2》
《JoJo的奇妙冒险》第五话
《魔法王国的俏皮小公主》第二集
《未麻的房间》
《剑风传奇》
《千年女优》
《东京教父》
后记：出于兴趣
附录：平泽进访谈


KON'S TONE
千年女優 つくもの道
今敏
KON SATOSHI





1　习作 1
2　习作 2
3　习作 3
4　习作 4
5　《千年女优》浮世绘版画技法练习（背景为正片素材）
6　《东京教父》企划书插图（背景的东京塔是美术导演的手笔）
7　《东京教父》概念照（数码照片加工）

遥远千年的呼唤

这些起了夸张名字的文章，原本是打算在制作《千年女优》时同步介绍制作过程的。

直播动画电影制作过程这梦一般的计划，最终还是一个梦。想想看，这就像职业棒球比赛时投手不可能一边投球一边解说。

制作动画时需要超乎想象的体力与时间，导演根本不会在多余的工作上投入精力。虽然这里的文章已经成为当初计划的残骸，但是，反复读这些记载着《千年女优》故事是如何诞生的文章，即便是于我也有有趣的地方。

现在，作品已经完成。我回顾了制作过程，为文章补充了内容，可以说，这是制作作品时的我与完成作品后的我之间的对话。

如果能让您了解《千年女优》诞生的大致经过并有所感悟，我将不胜荣幸。

“那样”的

“千年女优”大概是个有点儿奇妙的名字。过去，有一部作品中装点着熠熠仪表的、字面有些相似的动画——《千年女王》。为了避免混淆，曾有人主张将作品命名为“千女”，但是因多数人赞成，还是决定使用“千年女优”。不过，这些许的担忧还是应验了。在制作《千年女优》过程中，有着“今先生正在重制《千年女王》”这样失敬到可笑的误解。

此外还有主张将作品命名为“万年女优”的，但“万年”往往和“小组长”这类词联系在一起，可能给人一种寒酸的感觉；“万女”又弥漫着一股会被映伦拦下的味道。

话说回来，《千年女优》的动画制作计划起初是动画制作公司Madhouse 的请求。那是《未麻的房间》结束上映的 1998 年的春天，我接到了Madhouse制片人发来的含糊不清的“新计划”委托。对我来说，这真是有些意外。

且不论《未麻的房间》最终评价如何，制作过程中的各种麻烦基本都记录在《〈未麻的房间〉战记》里了。我们这些制作人员多次因辛劳付诸东流而怒上心头，事实上制作日程也的确严重延误了，制作组很多人都感到不快。而且，最终成品得到了“十五禁”的光荣称号，也达成了被动画爱好者无视这一“大快人心”的壮举。

坦白说，我从没想过自己会在短时间内再被Madhouse邀请。不愧是传说中卧虎藏龙的动画业界，命运的纺车织出了这股复杂的线。不过，也有传言说他们当时只是人手不足。

我接到了在制作母体是Madhouse这一前提下“今敏和村井贞之这对搭档不提出什么制作计划吗？也有外面的制片人想合作呢！”这样的邀请。我感到很惊讶：他们并不觉得《未麻的房间》是一部不好的作品。虽然这部作品在某些部分确实需要好好“商榷”，但既然有奇妙的制片人中意，那它就不是一部被社会抛弃的作品。动画业界真不错，我非常喜欢。

见面会上，那个奇妙的制片人发话了：

“做《未麻的房间》那样的作品吧！”

“那样的”是什么样？很多制片人说话笼统含糊，“那样的作品”里的“那样的”，究竟是指怎么样的？

《未麻的房间》那样的，被动画爱好者无视的作品？

《未麻的房间》那样的，被映伦拦下的作品？

《未麻的房间》那样的，小成本制作？

是哪个呢？

此外，还有“现实的”“精神病”“偶像题材”“寻找自我”（笑）等各种选项浮现在我的脑海。我内心苦笑着，问他：“‘那样’究竟是哪样啊？”

制片人先生陷入了短暂的思考，之后慢慢地抬起头回答我：“……大概是像错觉画那样的吧。”

听到“错觉画”这个词，我的心情顿时非常愉悦。《未麻的房间》曾得到过各种各样的形容，但是“错觉画”这个评价我还是第一次听到。说真的，要是能有制作计划可以认真对待作品中的这一部分并使之更进一步，那可真没有什么能比这更让我提起干劲了。

于是乎，逆着业界的流行风潮，乘着青梅街道的汽车尾气和《未麻的房间》的微微顺风，小船儿载着我的干劲和想刊登在动画杂志上的小心思，晃晃悠悠地起航了。

1. 映伦：日本映画伦理管理委员会的简称，日本针对所有公开放映的电影进行审查的机构。“万女”在日本新泻方言中与女性器官的发音相同，故有此说。

2. 村井贞之（村井さだゆき）：日本著名编剧，作品有《千年女优》《未麻的房间》（今 敏导演）、《蒸汽男孩》（大友克洋导演）、《夏目友人帐》《虫师》等。

反复变化

在企划最终决定之前，我们的想法变过很多次，考虑了很多。刚接到委托时，无论是企划也好，笔记也好，我们提出了许多不着边际的想法。那些想法可以说都是憋出来的。我没有私下提前准备好企划的习惯，虽然会将平时的琐碎想法收集起来，但是将这些扩展成企划，也只有“紧急时拿它来充数吧”这样的程度。

其中一个企划的标题是《Reverse（暂名）》，是《未麻的房间》结束后立即与编剧村井贞之先生一起推进的原创企划，也就是《未麻的房间》的正统续作。虽然我认为也很有趣，但是内容、技术上都非常耗预算。换而言之，如果大量使用数字技术，就连故事都会被技术吞噬。这个故事与科幻、心理、cult都无关，我称之为“业界第一部电波系作品”，梦想着这又是一部不正经的作品。

虽然当时这个提案最接近一个企划应有的样式，但是预算还没有达成妥协就被取消了。其他提案还有我尝试制作的少年冒险题材《Master Piece（暂名）》，有将科幻、cult、心理、打斗融合在一起的《Phantom（暂名）》，老婆婆讲述其混乱的一生的《Ghost Memory（暂名）》等。这个《Ghost Memory》的想法成了最终决定的企划——《千年女优》的雏形。

这次刚开始打算做的是小规模上映的单馆系作品或者是OVA，最后定为发行四到六张的录影带。

单馆系作品与一集集做的录影带，性质很不一样。在那时，倾向于制成录影带系列的《Phantom（暂名）》作为有力候补被留了下来，并制作了企划书。

但是情况又变了。对方说：“反正都是要做，还是做单馆系吧。”这状况我好像在哪里听说过，并为之吃了苦头。预算和《未麻的房间》几乎相同，只稍微多了一点点。以一亿三千万日元的预算做动画电影，与其说是刚好能维持基本运营，倒不如说是比较，不，是非常无理取闹的条件。

根本没有想过会在制作完成的时候听到“全国公映”“通过梦工厂在全世界上映”这样令状况好转的话。主人公千代子可以用小小的

身体跑到很远很远的地方，不，在这之前千代子轻松地跨越了制作费这道坎。（哭）

制作中，千代子带来了文化厅的援军——一千三百万日元资助，其中一半多作为宣传费用掉了，给制作现场留下的只有一半。千代子那顽固的性格，不会投机取巧地完成目标，结果甚至给制作公司Madhouse造成了巨大的赤字。对不起，真是令人头痛的女孩……喂，这难道不是导演我的错吗？

为了制成单馆系电影，方案再度更改。之前选定的企划是录影带系列，现在将要被改为一次性结束的作品。但这企划并不合适。

因此又提出了另一个企划《WITH（暂名）》。这部作品虽然包含科幻、心理等要素，还有点耽美倾向，内容意外地华丽，但是成品的长度会很长，而且本身是笼罩在黑暗氛围下的作品。当时我想要做内容明快的作品，抱着这样的心情，和村井先生讨论后又改了企划。于是《Ghost Memory》变成了《千年女优》。

我最开始记录下的想法还留着，不过就是下面这几行句子：

曾经被称作“女影星”的老婆婆本应讲述自己的一生，但是她的记忆混乱了，过去演过的各种角色也混了进来，成了波澜壮阔的故事。

虽然这个想法成了企划的一部分，我非常高兴，但也有些困惑。尽管我觉得这只是单纯的巧合，但《未麻的房间》的内容中有偶像歌星转型成演员的内容。按这样发展，我的下一部作品《千年女优》的内容说不定是演员变成其他什么。虽然这样也挺好，但是我在别人眼里好像只是喜欢艺人——这种感觉有点讨厌。

一语成谶。作品完成后，在接受采访时我经常被问及：“出道作主角是偶像，新作的主角是女演员，是不是因为导演情有独钟……”

不是，绝对不是。大概吧。

[1] cult：cult movie，邪典电影，在小圈子中受推崇，多数拍摄方法、风格、题材较独特、怪异。

[2]单馆系：在小电影院中上映的作品，不归大的电影发行公司所有。

[3] OVA：原创动画录影带（Original Video Animation）简称，一般指通过DVD、蓝光碟等影碟发行的方式为主的剧集。

跳舞的户川纯

将仅仅是笔记的内容发展为一个故事，其间有许多超出预想的曲折。回顾一下《千年女优》的故事是如何产生的吧。

写下最初的想法是在1998年4月。

契机产生于和朋友互发邮件时。朋友电子邮件里的“架空的女影星”吸引了我的目光，在我的脑海中激起了波澜。我对“架空”这个词也有好印象。应该是受了我喜欢的音乐家平泽进的、名为“架空的女高音”的交互式演唱会影响吧。

开始构思时，也就是想法的摇篮期，在我晚上睡觉前、电车中、泡澡时、在卫生间里或一个人独酌时，想法的碎片和关键词就像拼图一样在脑海中盘旋，还没有成形就消失在了无意识之中。这些想法的碎片，后来有时还会在脑海中出现。

跳着舞的户川纯在我脑海中掠过。

轮廓渐渐明晰起来，户川纯有许多次在我的脑海中载歌载舞。为什么我会想到与自己毫无关系的她？这并非毫无理由。

户川纯有一首歌，名为“晚开的女孩”。这是首很久以前，大概十几年前的歌吧。这首歌的视频里，我记得户川纯的设定是过去的女演员，她扮成曾演过的电影中各种各样的角色载歌载舞。

我只在电视上看到过一次，具体已经不记得了，大概是以女学生、古装形象出演的吧，印象中非常有好感。所以，果然还是女性的七变舞赏心悦目，角色扮演的风俗店和Cosplay的流行是很正常的。突然回忆起那段影像，我觉得这值得深思一番，便以此为出发点开始了积极的思考。

除了跳舞的户川纯，在参与《回忆三部曲・她的回忆》编剧后，我开始对“记忆的模糊不清”“现实与记忆的矛盾”“虚构与现实”等产生了兴趣。这些偏好和前文所述的记忆混合在一起，就突然有了“过去的女影星讲述的模糊回忆”这样的想法。

所以，这个想法来自于跳着舞的户川纯对我的影响吧。它感觉明快，我十分珍惜。现在，我翻阅自己写的邮件，里面有这样的内容：

“架空的女影星”这个短语让我有点在意啊，好像可以从这句话出发写个剧本呢。突然想起来户川纯以前的歌《晚开的女孩》的宣传视频，我觉得印象中的“架空的女影星”就是这样。

当时真想不到，这个想法后来变成了一个故事。

“女影星讲述的模糊一生”的设想失去了“架空”这一关键词。最开始思考的时候，“讲述的人其实是长年生活在一起的用人”这个点子也曾从我的脑海中掠过。用人讲述的内容将仰慕的女优和自己的现实生活混杂在一起，是虚构人物的人生，然而她的真实就在其中……我曾朝着这个方向思考，但这就像是《未麻的房间》中经纪人留美的故事。这种严重疏忽可能会让观众无语，我就放弃了。

在关于《千年女优》的采访中我常常被问及“您是怎么产生这个想法的呢？”，要是试着用文字来记述当时我与记者的对话，虽然能了解想法诞生时的状况，但还是不能很好地理解为何会产生这样的想法。这一定是因为构思或灵感与我深层的潜意识关系十分密切。说到能做的事，只有用心思考如何更好地使灵感形成构思吧。

总之，在此时写下的是成为《千年女优》故事基础的短短笔记。一段时间内，我并没有对这个想法进行延伸，只是将它收起来了。偶然间，我又将它发掘出来。它突然充满了色彩，在我的脑海中开始舞动。

契机果然还是电子邮件。和之前提到的邮件不是同一个人，印象中“女优”这个词正是在这里出现了。内容如下：

正因为用谎言来伪装，才是女优。

真实和虚假没有区别，这才是女优吧。

幻，这个字的发音不知为何很动听啊。

所有的女人都是演员。

这是成年女性的自我修养。

蠢材。这内容乍一看可能会被认为很有深意，但只有这部分仅仅是在装模作样，平时可不是这样。补充点儿前后文，这邮件主要是在回应对方在以前计划制作的网站主页上极度敷衍自己年龄的行为，我在回信中吐槽说“不要用谎言来粉饰自己啦（笑）”。

现在《千年女优》已经完成，我不由得感觉这其中有不可思议的缘分。话说，与我通邮件的女性当时还是单身，在制作《千年女优》后不知怎么就成了兼任角色设定、作画监督的人的妻子，也有了孩子。

继续说我那“装模作样”的邮件。虽然真的不明白促使我创作的关键点究竟在哪里，但我好像从文本里得到了启发。翻看了下邮件，有点惊讶，日期是“1998.8.13”，正是我写下最初想法的四天后。这个紧随着意识的想法，又在预料之外的情况下被发掘了出来。

[1]七变舞：歌舞伎舞蹈的一种，一位演员通过快速换装来扮演七种角色，跳不同的小品舞蹈。

[2]《回忆三部曲・她的回忆》（Memories・彼女の思いで）：1995年的动画，由三部短片组成，由大友克洋、森本晃司、冈村天斋三人分别执导。《她的回忆》是其中之一，今 敏参与编剧。

[3]原文为まぼろし（maboroshi），意为幻影、幻想、虚构。

小酒馆里的蠢话是百万个梦

作品构思在产生时带着些许的共时性，将之真正挖掘出来，是在吉祥寺的小酒馆喝酒时。

小酒馆里的蠢话是百万个梦，酒精是踢开紧闭的门扉的、无意识的宝贵一脚，是对我来说很重要的东西。前半句和后半句意义不明的话摆在一起，只不过是为喝多了找个理由。

那时我难得和几个年轻人一起聚在酒桌旁，男女加起来大概有五六人吧，都是二十多岁的学生。虽然他们中间有未来的兽医、打算学空间设计的，但有时间可以做各种事，我还真是有点羡慕啊。其中一个人好像说了“我就算再过十年也不会像今先生一样被社会认同啊”这样的话。从这不知道是不是拍马屁的话里，我隐约看到了他们对未来的隐隐不安，还有点令我怀念的羞涩。我总觉得这令人欣慰。真是讨人喜欢的年轻人们。

我也被他们身上高涨的情绪感染了，十几年前的那一腔热血也恍惚地复苏过来。我二十多岁时正是美术大学一年级学生，也是初出茅庐的漫画家。说是站在起跑线，不如说是正在玄关穿鞋准备出发吧。

我还是学生的时候就喜欢喝酒，和很多人一起喝过，酒伴主要是工作相同的前辈和立志当漫画家的朋友。在这种酒席上，工作当然是聊天的重点：

“我想在漫画里画这个点子。”

“这个要画成什么风格的？”

“那样展开的话再这样结束。”

“所以说，不是那样而是这样才更有意思吗？”

这样的话可以聊一整晚。事实上，这样的玩笑话也有变成作品的，在这里得到的经验成了我创作故事的基础。

就这样，我过去的热情再度复苏，作为酒席的余兴节目，开始创作故事。在酒桌上，起点就是之前那段话。

“曾经是女影星的老婆婆讲起过去的故事，不知何时，她的过去里混进了演过的电影情节……”

这些年轻人也参加过戏剧表演，这样应该会让他们感到有趣。回想起来，我也想过将《千年女优》最原始的点子做成舞台剧，应该也挺有趣吧。

酒席上，“出现各种时代的话会更有趣”这种想法理所当然出现了。有奈良、平安、镰仓、南北朝、室町、战国、江户、明治、大正、昭和、平成等各个时代。如果主人公的角色根据时代也各有不同的话会很有趣；如果是身处动乱年代的角色会更好——战国的公主、幕末的城市少女等形象就此产生；不要只拘泥于过去，涉足未来世界也很有趣。就这样，我独自思考起各种点子。就算各种时代都出现了，要是没有将这些连接在一起的纵轴，即便可以将场景重叠在一起，故事也无法发展。

“这方面内容还没有：有什么能贯串女主角一生的主题吗？”

有了“等待着的女孩”这个点子。

“一直在等着心爱男性的女孩。”

我不是很擅长描写这类女性，舞台背景又纷繁复杂，因此故事本身还是简单些比较好。首先，这是酒席的余兴节目。

现在想想，归根结底还是我的感觉太弱了，如果之后更积极主动地将角色设定为“追逐着的女孩”就好了。一开始绞尽脑汁都想不到的我真是可耻。

“追逐着喜欢的男人，追逐着各种时代的女孩的幻想传记。”

这样想想，故事好像会变得很有趣啊。

好莱坞之类地方经常流传着“用25个单词讲完故事”这样的说法。这句话是在罗伯特·奥特曼的《大玩家》中出现过很多次的台词。已故的黑泽明导演也视“一句话说不完的故事是不行的”为圭

臬，也就是必须紧抓这句话，将其作为核心来讲述，否则故事不会有趣。大致如此。话说，自古以来的名言警句不就这样产生的吗？

那么，“听故事的人是谁呢？”

这是必然会产生的疑问。“杂志记者”这个角色即席浮现在脑海。自己说出这个角色后，立刻想起来曾经读过的一部短篇漫画——星野之宣的《月梦》，以八百比丘尼和辉夜姬为题材，是我喜欢的作品。顺带一提，星野之宣是我高中的前辈。

这篇《月梦》确实以现代的杂志记者聆听老妇人讲述过去为框架，而老妇人是从源义经的时代活到现在的。八百比丘尼是在日本北部的海边等地方流传的古老传说。吃了人鱼肉后不会变老的女孩，作为海女到了海底的龙宫城，忘记了现实，日日夜夜在宴会中度过，和龙宫城的公主饱尝淫乱爱欲之后回到地面，发现已经过去了八百年……啊呀，哪里不对劲。啊，因为搞混了“尼僧”和“海女”这最基础的部分。总之就是一个吃了人鱼肉后长生不老的女孩作为僧尼活到八百岁的故事。

我的想法是主人公在电影的虚构时间中活了千年之久，虽然想法和星野之宣的《月梦》完全不同，但我觉得故事框架真是有点像。因此，我又扩大了“听故事的人”的作用。

“听故事的人自己也在老妇人的故事中登场了。”

也许就是这个想法让我心潮澎湃。“听故事的人在各个时代中登场，并且总是扮演着相同的角色”这个在其基础上产生的想法让我更加期待。

真是的，喝醉了的大脑产生的想法，轻轻松松地超越了常识。想得太天马行空也挺麻烦的。

[1]罗伯特·奥特曼（Robert Altman，1925—2006）：美国导演，是迄今仅有的两位囊括金棕榈奖、金狮奖和金熊奖的导演之一。

[2]《大玩家》：罗伯特·奥特曼于1992年导演的电影，由蒂姆·罗宾斯主演。

[3]星野之宣：日本漫画家，科幻漫画大师，曾获第九届手冢治虫奖与多次星云奖，代表作有《东方奇谭秘闻录》《宗像教授异考录》。《月梦》收录于《妖女传说》第二卷。

膨胀的期待与扩张的妄想

听故事的人作为为过去增彩的人登场，不知不觉进入了老妇人的故事。主人公呢，就算是时代变化也始终保持着同一个人格，听故事的人人格也保持不变，在不同时代登场时对主人公的作用是一样的。这样会更有趣吧，大概有一种轮回的感觉。这里的轮回指的不是热爱未解之谜的少年少女或者《MU》的世纪末战士喜欢的那种普通的轮回转世，而是更本质的“因果报应”。我认为轮回是一种“关系”，在时间流逝中不断重复的关系。并不是单纯的重复，而是像拉威尔的《波丽露》那样重复同一段旋律并渐渐延展，就是这种感觉。

和年轻人们喝酒的第二天，我趁着冲劲儿整合了想法。标题定为和年轻人们在酒桌上讨论出的“千年女优（暂定）”。

为了采访，前去拜访曾作为女影星名噪一时的老婆婆。采访是为了做关于她的一生的专题。

老婆婆开始讲述。从出生时的轶事到小时候的回忆，还有被附近的男人们暗恋的故事，最后开始讲她爱慕至今的“他”的故事。

可是，她的故事里，武士、忍者不知不觉地登场，她对爱慕她的、年轻俊美的武士视若无睹，并诚恳地说约定好的、深爱着的“他”去大阪参加战役并且下落不明。即将同武士分别的时候，在约好与“他”相见的京都，新撰组出现了。即便是京都的年轻富商倾慕于她，她也不为所动，在得知心爱的“他”追随着萨长同盟前往虾夷后，她匆匆赶往那个地方。路上，B-29战斗机遮天蔽日。在战后东京被烧毁的野地中，即将被暴徒袭击的危急关头，她被特攻队的年轻逃兵出手相救。被他一腔热血所感染的她，在即将和他结为夫妇的那一刻，果然还是忘不掉深爱的“他”，在给夫君留下一封信后疾奔虾夷……

就这样，本应是回忆的故事里，混入了她曾经出演的电影、舞台剧。

无论何时，她总是一个“等待着的女人”。不顾感到混乱的杂志记者，故事还在继续。在故事中，来采访的记者也不知不觉地登场。她跨越了现在的时间，为了追寻心爱的“他”而前往宇宙空间站。本

该讲到与火星人激战并得胜的时候，她变得衰老并停止了呼吸，而故事里的她仍独自一人前往彼岸，追逐深爱着的“他”。

她还在等待吧？一直倾慕她的武士、特攻队逃兵也不断地跨越时代追寻着她吧……

以上是《千年女优》草稿第二版。在文中没有提及，但事实上其中登场的年轻武士、京都富商、特攻队逃兵这些人物和听故事的人是同一个角色。

故事的表现方法本身可以称为妙想吧。上一部作品《未麻的房间》最后成了一部看上去妙想与妙想重叠着的作品，因此被称作“错觉画”。虽然我无论如何也不认为那是妙计。

无论是不是妙想，我执着于自己这有点奇怪的品位。一直以来的喜好当然是原因之一，当时看的舞台剧对我也有很大影响。虽然看过的不是非常多，但只要开心果小行星剧团在东京有公演，我肯定会去。可惜现在这个剧团已经解散了。剧团演员不到十个，不仅演太空歌剧，也会演战国传奇这些登场人物很多的舞台剧。因为人手不足，当然也有一人分饰多角的情况。就是这一点，营造出了他们独特的速度感和幽默感，带来了无穷魅力。

在思考《千年女优》剧情的时候，虽说没有什么直接影响，但开心果小行星剧团的《重要的休假》和《小刀》这两部舞台剧给我带来了很大刺激。

《重要的休假》这部舞台剧的故事本身就非常有趣，比故事更有趣的是演出方法。“全员全役”这乍一听不明白究竟如何的演出方法，前所未闻。

全员全役。虽然演某个角色的演员已经基本决定，但是根据场景的不同，会有其他演员取代原先的角色。无论哪一个角色，所有演员都会演一次。虽然不知道这个故事究竟需不需要这样的演出方法，但总之，与普通的演出方法相比，它是个妙想。与其他的舞台剧截然不同，当然会显得有趣。

还有《小刀》这部舞台剧。它的故事可能给我带来了极大的影响。我当时只读了剧本，觉得结构非常有趣。本质上，这部舞台剧是由同一段章节不断反复构成，我对这种结构一直抱有兴趣。

又说到音乐了，平泽进先生有一张以分形结构为乐旨的专辑，是以“旬”为名的实验作品。分形结构是指用小的单位不断重复构成更大的图形，再构成更大的图形……这样不断反复，最终得到的整体结构与最小单位的结构具有相似性。自从听了那张专辑之后，我一直非常想创作这种结构的作品，最后在《千年女优》中得以实践。

这种构造与之前提到的“轮回”概念是一体的。虽然是相似图形的不断重复，但是重复的轨迹并不完全相同，是按照螺旋轨迹一边旋转一边上升。我并不相信传统意义上的轮回。我希望“在不断重复着的生命流转中，灵魂也随之成长”才是正确的。

分形结构对《千年女优》有很大影响。在这里介绍的作品只是其中一小部分，在许多连我自己都分不清楚的作品影响下，《千年女优》得以诞生。我从其他优秀作品中学习了很多，但是要说一部与《千年女优》相似的、有直接影响的作品，还真是没有。

我在思考“听者也登场的过去的故事”“同样的章节螺旋状重复”这些关键点时，观赏了《重要的休假》和《小刀》。其间，共时性是最重要的。正是因此我才确信故事在变得有趣。如果没有共时性，无论怎么苦思冥想也不会让作品变得更好。这是我的经验之谈。

听上去有些不可思议，我的想法简直就像是被灵感引领着，自然而然不断成长起来的。当然，我有意识地为了酝酿想法将目光投向平时未注意的事情、书和电影等，但还是有一些不可言说的东西，可以说这正是共时性[3]，也就是Synchronicity。

创作《千年女优》时，例如在制作剧本、分镜的过程中，NHK刚好在放《影像中的昭和史》和《影像的20世纪》系列节目。真是好机会。这些节目中放映了极多的战前战后的日本的影像，在很大程度上刺激了作品的制作，也可以说为作品提供了参考。

应该也有人认为那时20世纪即将结束，电视台放这种节目是理所当然，没什么好奇怪的。同理，重要之处就在于这段时期我同时构思出了《千年女优》。如果不将视线投向社会、时代变迁与自己的关系，就无法创作出超越日常趣味的作品。

从另一个角度看，《千年女优》对我而言是修复我与日本的历史、文化间联系的作品。“修复”这个词可能用得不对。我与历史、

文化间的联系本身就很弱，应该说是构建、加深了这种联系才对。

在《千年女优》制作期间，我经历了从三十四岁到三十七岁的变化。经历的三十多年时间带来的积累对我而言颇为丰厚，我自己也常常回顾思考。但是，在我出生前的人以及他们所创造的漫长历史，我并没有多少联系在一起的感觉。在学校学的“历史”“文化”，于我而言只是知识。《千年女优》并非如此，它成了我感受自己身处的“漫长历史”的契机。作品并不是突然间出现的，它的构思并非产生于我的欲望，而是根植于我的经历。我发自内心地感谢自己能够遇到《千年女优》这部作品。

[1]《MU》：日本的月刊杂志，内容主要关于UFO、外星人、超能力。

[2]开心果小行星剧团（惑星ピスタチオ）：曾经活跃于日本关西地区的小剧团，2000年解散。

[3]共时性：心理学家荣格提出的概念，意指“有意义的巧合”，如梦境成真等。

酝酿故事

除去之前讲的那些听上去有点神秘的说法，我也想讲讲属于自己的、接近作品的能动过程。

从优秀的作品中学习当然是最单纯的方法，为了扩大想象空间，我也接触了许多作品。

比如说，如果将《千年女优》的主题作为“老人讲述自己的经历”来思考——

“话说，阿瑟·佩恩的《小大人》这部片子也是老人讲述自己的经历，米洛斯·福尔曼的《莫扎特传》也是以萨里埃利的讲述为基础……”

想到诸如此类的内容是很自然的。就像这样，以“重复积累起来的断章”与“人的一生、半生经历”为出发点进行思考——

“啊，好想再看一遍《盖普眼中的世界》……啊，还有《阿甘正传》。”

就这样，联想越来越丰富。从“主人公曾经是女电影演员”为出发点，可以列出来《电影天地》《映画女优》等作品；关于昭和初期和战后的混乱，我主要想了解的是自己不熟悉的时代背景，因此要参考许多日本电影，顺理成章地去了音像出租店平时不怎么去的本国电影区。

比起从观赏这些影片中直接获得值得参考的内容，我更想要为自己营造出一种心境。发现在作品里可以用什么点子，由此带来刺激能让自己想出些什么，这正是意外的幸运。

比如，我想到小说及其同名电影《五号屠场》，还有《时光大盗》包含着“虽然时空被扭曲了，但是对角色而言，他们身处‘正常’之中”的特别意味；以“老婆婆的大话”为出发点进行思考，《千年女优》简直就是再现特瑞·吉列姆的《终极天将》；任凭思绪在片中出现的战国时代驰骋，《蜘蛛巢城》《影武者》《乱》在脑海

中复苏；幕末时代则想到了司马辽太郎的《坂本龙马》和《燃烧吧！剑》等。将主人公放在这样的时代背景中，一定能扩展想象空间。

构思和想象力是被过去的体验限制着的，对吧？不知道的事物当然也想不出来，我因为不学习，所以没看多少电影和小说，一到需要大量知识的时候，能想到的实在是非常少。这都是当年懒惰的报应。

“成长过程中没有接触过多少文学作品的人，他的人格不会有多深刻。”我记得这句话是立花隆说的，不过看书少的人纯粹就是没多少知识。知识匮乏，就不会有以此为基础形成的求知欲。虽然是到处都能听得到的老话，但我这个无知的导演要在此对年轻的读者们再说一遍：

“趁年轻，多读书！”

当然不包括漫画。大概会有很多人认为，原本是漫画家的我说这种话是干什么。我认为只读漫画，想象力会很容易被夺走。比起阅读，漫画还是看看就好，将漫画作为漫画本身来享受就好了。

曾经有一次在羽田机场大厅的沙发上休息，我听到了背后坐着的一个小学生和她爸爸的对话。小朋友大概上小学五年级，因为有大把的时间，于是便沉溺在漫画中。爸爸非常痛苦地对她说：

“别只是读漫画啊。漫画不是用来读的，是用来画的！”

在他们背后坐着的、用力点头的男人，已经不用多说什么了。

除去极少一部分，漫画所表现的太过具体，对读者而言没有多少施展想象力的空间。虽然不是说所有的文字作品都好，但是至少用文字刺激一下左脑，用虚拟事物让右脑更加活跃，我认为这一过程对人格的形成有极大作用。

梦的莲花

为了《千年女优》，我注意倾听各种提示并聚焦于积蓄已久的记忆。其间，我不断酝酿着自己的想法，于是在1998年9月中旬将之前记录下的想法总结成了像样的故事情节。

巨大的钟摆慢慢地记录着时间的流逝。可以从座钟表面的暗茶色感受到它经历的漫长岁月。

窗外飘着雨。精心照料的庭院水池中，雨落在即将盛开的莲花上。

两个男人在装饰着奖杯、奖状、舞台照和剧照的接待室中等待着。

他们是为了了解曾经被交口称赞为“女影星”的老妇人——藤原千代子的过去而来采访的视频制作公司的人。

她，藤原千代子已经从娱乐界消失了好一段时间。为了这次好不容易成行的采访，制作公司社长亲自前往她的住所。

年至中旬的社长是藤原千代子的超级粉丝，对采访干劲满满、激情十足。相比之下，那个不知道千代子以前人气有多旺的年轻摄影师显得有些扫兴。

经过漫长的等待，坐在轮椅里的千代子出现了。虽然和过去相比年老了许多，但可以看出她的身体中仍充满年轻时作为女影星的光芒。

老演员千代子开始讲述过去。

昭和初期刚出生时的轶事和小时候的回忆，从她的口中娓娓道来。

旧照片上的千代子绝对是美少女，妙龄时期的美貌据说让附近的男人们都为之倾倒，但是她因为那个“他”被爱情困扰。她对父母定下的、和良家子弟的婚约不敢说一个“不”字，但仍一心一意地爱着

心中的“他”。正下定决心要和“他”私奔的时候，一纸征兵令无情地将“他”带走了。千代子至今仍思念着自从到了中国之后便杳无音讯的“他”。千代子虽年过六十但是至今单身。

但是在缓缓的叙述中，她的故事里，“武士”“忍者”等不符合时代背景的角色不知不觉地登场。她被美貌的年轻武士表白，突然又身处战国时代，成了因为谍变而逃到远方的公主。

“等、等等，公主！”

“虎吉，说话恭敬点！”

“虎吉……是社长？”

保护公主的家臣是本应在采访的社长。他却以年轻时的形象出现，之后摄影师也变成了家臣。

“她能否安全地逃到京城的郊外呢？”

比起自身的危险处境，千代子公主更挂念心爱的“他”。

千代子逃离敌人的阵地，好不容易到了郊外，这里却洋溢着幕末的氛围，新撰组正卷起肃正的风暴。

“时代怎么变了呀？！之前的故事就很奇怪呀！”

千代子丝毫没有被摄影师的指责动摇，继续讲着故事。

千代子在郊外失去了目标，并未如愿见到深爱的“他”。她在荒凉的郊外又被强盗袭击，危急时刻被年轻富商所救。不知为什么，那个年轻富商的脸同年轻时的社长一样，而他的跟班正是摄影师。

“你终于醒了。”巨大的客厅中，年轻的富商（社长）担忧地看着在豪华的被褥中睡着的千代子。

“这里是？”

“别担心。”

“担心个什么啊！我担心社长你啊！”即便是在千代子的故事里，摄影师也没有失去自己的立场。

“吓到她该怎么办才好啊？虎吉，你别大声嚷嚷啊。”

“呀，对不起……喂，谁才是虎吉啊！”

“千代子说过吗？好像有什么不好的事情。”

即便是在年轻富商的豪宅中疗伤，千代子也没有接受他的感情。

“我有约定过要在一起的人。”

“现在这个时代，过去的约定早就不算数啦。”

千代子从在年轻富商家中进进出出的流浪武士那里得知，深爱着的“他”被萨长流放到了虾夷，并且得知年轻富商要前往那个地方。年轻富商用尽手段都无法让千代子成为他的妻子。

“请不要这样！说这种不讲道理的话会咬到舌头的。”

“千代子！我、我喜欢你……”

年轻富商刚刚扑倒了无力反抗的千代子，新撰组的人就突然踢开纸拉门，大步流星地走了进来。站在最前面的是冲田总司。萨长武士的藏身之处暴露了。

混乱的豪宅中，无力的年轻富商仍在守护着千代子。但是她趁乱从宅邸中逃了出去，奔向“他”所在的虾夷。途中，B-29编队遮蔽了天空，年轻富商在混乱的战争中追寻着千代子。

“现在的情景根本不符合时代背景吧？！”

本应是关于她的一生的故事，却混进了她在舞台上经历的故事，甚至将社长和摄影师卷入其中，整个故事变得波澜壮阔。只是因为她糊涂了吗？

不，这不仅是单纯的虚构或者吹牛，而是追逐着心爱之人的女性，和追求着她的男性跨越时代的轮回，简而言之，就是在不停的轮

回中，一个人不断地追寻着另一个人，是灵魂的故事。摄影师无论何时都是被牵连进去的第三者。

“为啥这样啊？为什么我一直这么倒霉啊！社长呀，别采访她了！她已经老糊涂啦！”

“虎吉，你乱说什么呐？”

“社长，求你别再叫我虎吉了！”

在战后东京被烧毁的原野上，被称为“男爵”的、有钱的退伍军人，在危急时刻救了被心怀不轨的男人袭击的千代子。不用说，这个“男爵”也是社长。

“我是‘男爵’。千代子小姐，你为什么如此不懈地追寻着一个可能已经死了的男人的幻影呢？”

“你有真正地爱过一个人吗？”

“我、我，千代子小姐，我对你……”

“怎么成了这种情况了？社……男爵！”

这时，美国的进驻军突然来搜查了！男爵倒卖物资的事情被发现，宅邸陷入了一片混乱。

“怎么又这样！”

“千、千代子！”

社长和摄影师拼命逃了出来。

“要是刚才没有发生混乱，我和男爵大人说不定根本逃不出来呢……”

社长一心一意地听着千代子讲述波澜壮阔的过去，摄影师则大脑混乱，假装入戏。她的故事还在继续。

故事进入现代，背景是现实中的千代子在家庭剧、黑帮剧、法国新浪潮电影、ATG电影公司作品中作为女演员的光辉回忆。即便如此，她还在不断地追寻着心爱的“他”，和社长长得一样的人不断地救千代子。爱情不断地延续，摄影师也一直扮演着倒霉的角色。

之后，千代子的回忆终于到了采访。她继续讲述。

千代子刚刚提到“采访中发生过的大地震”时，现实中也发生了地震，倒塌的房屋将她埋在了瓦砾下。拼命救了她的人和过去的故事中一样，是社长。

“你总是救我呢……谢谢……”

救护车向医院疾驰而去，但是这个场景又和电影场景重叠在一起，引向了过去的故事。

千代子的故事还在继续。故事终于超越了现代：在宇宙战争的炮火中，她为了追寻心爱的“他”，到了太空殖民地。

千代子得知“他”前往宇宙边境进行探查，不顾和社长长得一样的太空飞行员的制止，下定决心要前往无法归来的宇宙边境。

在最后，扮演太空飞行员的社长想要说服坐在狭窄的火箭舱内、连接着各种管子的千代子。

“你是见不到那个男人的。”

“无论怎样都好。”

“这种蠢事！你究竟是为什么……”

“因为，我……”

她最后的话被淹没在了火箭的轰鸣声中。

急救医院的走廊上，医生摇了摇头。作为陪同人员的社长进入重症监护室，身上插满维持生命的管子的千代子微微睁开了眼睛。

“……要分别了呢。”

“不要紧，肯定会康复的……”

“……好啦，我这一生够幸福了。”

“在那里，一定可以见到那个人吧……”

“会怎样呢？但是，也许怎样都好……”

“这……”

“因为我……我真正爱着的只是追寻那个人的自己……”

千代子脸上浮现微笑，仿佛入睡了一般停止了呼吸。

她家中的座钟停摆了。

火箭飞向宇宙的边境。千代子坐在舱内，双眸闪耀。火箭开始跃迁，星星在空中划出线条，纯白的光芒渐渐吞没了火箭……

以上就是《千年女优》的原稿，是我当时写下的内容，没有任何修改。千代子这个名字也是那时起的。

之后这篇原稿在我的脑海中形成了一个个视频片段，到了“纯白的光芒渐渐吞没了火箭……”这一场景时，我听到的是平泽进的独奏曲《Lotus》，不禁感动得热泪盈眶。真是好歌啊……呀，不仅是这样，这首歌与故事的相逢也令我感动。

那个瞬间，我开始将“在《千年女优》结尾，仿佛听到《Lotus》传来”作为目标，甚至想过完成时剧本中要有《Lotus》的歌词。

歌词中有如下一节：

永不停止的呼唤

从遥远的天空下传来

当你再度歌唱之时

心中的莲花盛开

（词曲：平泽进，收录于专辑《Sim City》）

没错，永不停止的呼唤，正是它不断呼唤着千代子。

《千年女优》的感觉可以说就在这里。千代子被无法抗拒的声音引导，不断奔跑着，她心中的莲花一定盛开着。

为完成的电影添彩的音乐，也一定会让千代子感受到呼声。

为《千年女优》制作音乐的，正是可以被称作提供故事构思与作品契机的平泽进本人。这不能不说是本作的幸运。

完成后的《千年女优》使用的主题曲是平泽先生新创作的《Rotation-Lotus 2》。虽然它是收录在平泽先生专辑里的歌曲，但是创作时也采纳了我的请求——以“盛开的花”为主题。最后完成的歌曲非常符合预想，没有比它更适合《千年女优》的了。

《Lotus》也非常优秀，它带给听众的印象是我在制作《千年女优》时的目标。感兴趣的人请一定要听一听。我深受感动。

通向千年的路

现在回头读以前写的原稿，可以说在那时我就已经决定好了故事结构，尤其是结尾，完成的电影对原稿没有进行任何改变。形象变得丰满的是在电影中被称为“钥匙男”的、一直被千代子追寻的男性吧。原稿的重点放在千代子与社长之间的关系上，电影中则是在表面上特写了千代子纯情的初恋故事，其实仔细观察的话，这部分对我来说并不是很重要（笑）。

即便如此，故事的剧本并不是根据原稿简简单单就能写出来的，真正的难关从这里才开始呢。最开始对原稿进行补充的是村井先生，于同年的10月12日完成。那天恰好是我的生日。之后，单纯的进度如下所示：

脚本初稿 98.10.12

脚本第二稿 98.11.19

剧本初稿 98.12.10

脚本第三稿 99.01.10

剧本第二稿 99.02.02

剧本第三稿 99.02.28

剧本第四稿 99.04.10

最后的第四稿改了一点点成了第五稿。从最初的脚本初稿到定稿用了半年以上的时间，这应该能让您多少了解到进展有多缓慢吧。

进展缓慢的理由有许多。首先，因为是原创故事，对剧情点含义的解释各异，我、村井和制片人之间产生了分歧。还有，用一句话来概括，本作拥有“每次改写的时候章节都会变化”这种无法想象的奇妙性质。从之前列举的粗略情节中也能明白，登场人物们跨越了很多个时代。主人公千代子不仅出现在“真实时间”的现代与昭和初期，在“虚构时间”的战国时代、幕末、未来世界也登场了。“真实时

间”与“虚构时间”的交织中，为了让倾听者的“真实时间”混乱，讲述者的脑海也变得混乱。

本作品的概念中有一点是“即便时代改变，故事还在继续”。作为插叙，时代背景在途中虽然发生了变化，对话、情节、情绪一直有联系——我想做成这个样子的。因此，改变某个时代的插叙，为了与下一个时代连接，“踏板”也要相应地做出改变——这么想的话下一个章节也用不了了，因此不得不在替换的部分中考虑到其他章节。剧本无论是要挖掘故事深度还是拓宽广度，每次写的时候都要避免加长剧情，仅仅是整理章节与时代背景的次序就已经很辛苦了。和故事里一样，千代子真的是一个跑得很快、很难被捉到的女孩子。

还有主人公千代子的人物形象。这也需要大段的解释，因为并不容易抓住重点。本作可以说是藤原千代子这个人讲述的她自己的传奇——不如就说是传记，也就是长篇自我介绍。

比起与观众没什么联系的导演和编剧，如果容易产生亲切感、容易理解、容易移情的角色不出现在观众的面前——哪怕只是作为“做了什么的人”或者“好像做了什么的人”出现，故事就不能成立。我在制作《未麻的房间》时就被变化的状况玩弄过，非常被动。因此这次的作品里必须要以主人公千代子的意志作为故事的推动力。

表面上将千代子的最大目的——“追逐他”这一行动作为故事纵轴，因为其中的“他”不可能在故事中登场，因此在表现千代子的状态时有了困难。

因为“钥匙男”是千代子一直在追逐的目标，所以他的存在必须要明确地表现出来。作者的印象中，不用说，他是千代子心目中的男性形象，正因如此，故事中必须出现关于他的内容。

修改故事最紧张的时候，针对“钥匙男”，村井先生虽然提出了“千代子在追逐的是导演，这样的话，对千代子而言，就是近在身边但是在荧屏中绝对不会相遇的人”这样有趣的点子，但还是没能与故事具体结合起来。

已经不记得最后是为什么要将“钥匙男”设定为一个画家了，但是千代子在故事高潮时历经千辛万苦终于到达月球表面后看到了什

么？“钥匙男”是以怎样的形态出现在那里的？这是最大的难关。于是我想到的是，在那里千代子……不说了，请您先欣赏一下电影吧。

于是，经历了半年的重重思考，得到的最终稿如下：

[遥远广阔的宇宙]

美丽的地球，浮现在星芒四散的无边黑暗中。

青白色的月球出现在画面中。环形山里的宇宙空间站。

[宇宙空间站的火箭发射场]

流线型的火箭。舷梯渐渐离开闪着金银色的火箭船体。

发射台的最前端，穿着宇航服的男人喊着。

男（语气慌乱）：你无论如何都要去吗？！

一名女性站在火箭的舱门前。

女：因为，那个人在等着我啊。

好了，之后的剧情，请看银幕吧。

（1999.06~09，2002.08）

《未麻的房间》战记

虽然起了“战记”这个夸张标题，但实际算不上什么。

内容是我导演的《未麻的房间》这部动画的制作花絮。

关于制作不为人知的故事和经验，平时在业界同事的酒席上说会冷场，不过，我想在自己的个人网站上发这些应该可以吧，所以想在闲暇时写写。

但是，这完全是我美好的错觉。

请不要忘记，本篇是像菊石一样紧紧扭曲的主观产物。

1 发端

突然到来的一个四方形信封。

里面是OVA动画《未麻的房间》企划提案书，还有它的剧本第三稿，其中包括了偶像、精神恐怖、广告效应等要素，充满在最近这段时间明显不再能信任的文字。

原作者是以“大映电视研究”系列而著称的竹内义和。

故事梗概如下：“清纯派偶像想要转型，但是不能接受她转型的粉丝（变态宅男）为了守护她的清纯，袭击了她身边的人，她自己也即将因为这份纯真而受到袭击……”

不仅有恐怖电影的元素，也有许多血腥描写，所以还是称之为“血腥恐怖电影”比较好。我对这种主题没什么兴趣。

“我该怎么办啊？”

说到1995年，那时的我正在《COMIC GUYS》上连载漫画《OPUS》（未完结），绝对没时间做其他工作。虽然这么说，但是因为我的任性性格，此时大概正对漫画家这份职业感到厌烦。

“那只是聊聊也行……”

我悄悄地出现在了动画制作公司Madhouse的会议桌边。这家公司是动画业界里的老公司，它的制作能力有口皆碑。

讨论初期，《未麻的房间》是一部OVA动画，预算是九千万日元（音响制作费除外）。确定下来的事情只有人物设计，应原作者竹内先生的要求指定为江口寿史。制作方要求我们在1996年年末制作完成，制作时间预计为一年。

用一年时间做七十分钟的动画，真是太紧了。我曾经做过三十分钟的OVA（《JoJo的奇妙冒险》第五集，担任演出），花了半年以上的时间。不仅时间安排根本不可能，故事内容也不适合自己，因此我考虑过拒绝邀请，但“第一次当导演”的诱惑还是让我上钩了。

“那就做做看吧。”

仔细想想，这句既愚蠢又大胆的、完全从兴趣出发、因旺盛的好奇心而生的话，是必将到来的欢喜与灾厄的发端。

在漫画连载期间，我慢慢地思考故事。我试过将剧本第三稿重新写一遍，改变想法，但无论如何都不顺利。我找不到自己与作品的连接点。我既没有为偶像掏过钱，也没有当过偶像，更不可能尝试去做女性。没兴趣。

偶像和变态跟踪狂粉丝……这种结构也太简单了吧？还不够变态吧？要素太少了吧？我的脑子不够用吧？

实在是太没新鲜感的心理恐怖片……能有多变态呢？会不会让观众感到腻烦啊？我的心中总是斗争个不停，最后仍然非常困扰。

那时我喜欢听的专辑是平泽进的《Sim City》。这张专辑所营造出的气氛简直是一条突然出现、有荒谬现代感的街道……我觉得这张专辑有这样的特征。也许是受它的影响，我突然有了“假想未麻（未麻是本作品的主角）”这样的想法。

和她本人的意志没有关系，假想未麻是被其他人创造出来的“自己”。在他人面前的“自己”开始自由发展，最终变成比原先的自我更加自我、更加完全的“自己”。我将故事的舞台设定为互联网，或是主角的内心世界。对主角来说，这是过去的自己与现在的自己之间的对立。

“啊，这也许能写成故事呢……”

以这个想法为中心，我写下了简单的笔记，它成了孕育出《未麻的房间》的卵。但是，想要将其孵化并不是简单的事。

[1]《COMIC GUYS》:日本学习研究社创办的一份青年漫画杂志，发行于1993至1996年间。

[2]演出：日本动画制作中的职位，负责辅佐导演，在多集动画中承担类似“分集导演”的工作。

2 寻人

首先是寻找编剧。我认为在作品的制作中，脚本是最重要的设计图。用无聊的脚本，只能做出来无聊的作品。

虽然这么说，我不可能轻易地找到有能力的、兴趣相投的编剧，我还在为制作作品发愁呢。在制作《回忆三部曲・她的回忆》的时候人手曾经有些不足，像我这样的人都被拉去当编剧了。我自己虽然能写，但是因为要保持客观性，我一直避免自己写。这种做法对脚本而言当然是有益的。

不仅是动画业界面临着这种情况，因为有能力的编剧同时参与着很多作品的制作，工作不能再多了；向没有共事过的、自称是编剧的人提出请求，根本是白费力气。

制片人问：

“有没有合适的人？”

“我才想问您呢，有没有年轻有活力的？”

“呀……今先生你认识的人里面有吗？编剧……”

“我认识的编剧啊……”

我悄悄地选中了信本敬子。她是靠制作动画起家、刚做完电视剧《白线流》的名编剧，不仅是我的朋友，之前也在工作室一起工作过，工作方面值得信赖。既然主角是女孩子，那她不就是最理想的选择吗？

“那先问问信本女士……”

这句“那先问问”背后是有潜台词的。虽然这是在讨论中束手无策时提出来的解决方法，但是我并不认为这就能解决问题。果然，信本女士因为太忙而拒绝了。在下一次磋商会议上，我们又开始了重复的讨论。

“能写脚本的人，有吗？”

“唔……啊……”

我们再三叹气。要打破这种局面，需要咒语。

“那么，总之先试着找找……”

“总之”都只是说说，最后是制片人把编剧带来的。见到编剧前，我看过寄来的几本作品，非常棒，尤其是《星期四怪谈·怪奇俱乐部》中的《心中的S》这篇，令我不由得微笑道：“啊，这人蛮懂的嘛。”通过制片人介绍，我得知他曾在广告公司工作，当然多少知道些娱乐圈的秘密。我要找的就是这样的人，但这些只是附带的。

“那就决定是他吧。”

他的名字是村井贞之。第一次见面的时候，他看了我写下的还没有整理到满意的笔记，并一起讨论。他会不会喜欢？毕竟是自己字斟句酌写下的想法，我感到紧张不安。村井先生说出了“可能会很有趣……”的感想，也爽快地答应了参与《未麻的房间》的制作。话既然这么说了，我想的是“怎么能让他逃掉呢”。

我根据自己拙劣的笔记向村井先生传达了对作品的设想。我说：

“这样……梦与现实交错在一起的感觉……”

“将‘偶像蜕变为女演员’作为剧中剧，这也可以扩展故事……”

“对！《大玩家》那样的，不错呢！”

“梦与现实的场景变换也有那个、那个《五号屠场》的感觉……”

……诸如此类。我和村井先生在电影的故事、结构上兴趣相投，感觉他就像老朋友一样。我的直觉还是有用的。

“总之，就是这种感觉，拜托您啦。”

故事进入了创作情节阶段，但难找的不仅是编剧，作画导演、美术导演这动画的两大招牌还没有找到呢。

作画导演可以说是统一策划角色的脸、动作的重要职位，而美术导演管理作品背景、环境设定、颜色等内容，是又一个重要人员。

虽然提出好几个满意的人选，但是能出力的人都没有时间。平时和我一起喝酒一起玩的大多数是绘画的，美术系的人很少。总之，到后来，找美术导演的事也交给制片人了。

接下来是作画导演。人物设计已经交给江口寿史了。我还为作品定下了既现实又严肃的基调，使自己缩小了人选范围。我最开始考虑的只有滨洲英喜，他在我第一次担任演出的《JoJo的奇妙冒险》第五话里担任原画，做出了出类拔萃的场景——可以说是其中最优秀的，所以我一开始考虑的只有他。

但是滨洲先生那时是东映动画的社员，不可能担任其他公司的作画导演。我也邀请了其他人作为候补，都被以工作太忙为由拒绝了。慢性人才不足，再加上那时业界开始制作大作品，将各工作室的人才夺走了。在那时，认识的原画师告诉了我一个重要消息：

“滨洲先生从东映辞职啦！”

我马上给他打电话，向他说明了《未麻的房间》的作品概要和条件，大力邀请他担任《未麻的房间》的作画导演。我一直说“除了您就没人啦”“这份工作非常需要滨洲先生”“这份相遇说不定是上天的恩惠啊”等这些可疑的、一个劲儿夸他的话。求了几十分钟，谨慎的滨洲先生开口说道：

“如果我可以的话……”

欢呼雀跃。我连自己的实力有几斤几两都没考虑，便确信“这样子作品就可以顺利制作啦！”，立刻在屋子里跳了起来——可看到桌上的漫画原稿又怔住了。

“我没问题吗？”

最值得担心的还是作为导演的我自己。我正在连载着不知道什么时候才能完结的漫画，而且我本来就不是做动画出身，在分镜上如何

指示，还有摄影的事儿几乎都不知道。向不懂的人用一句话解释“分镜”很难，总之它是指示动画的时间、摄影的重要图表。这些事情都不知道的我竟敢当导演！但是，有演出在补救。

演出的工作虽然被认为和导演相同，但在业界绝不能这么说。演出家是指负责动画技术方面的职位，大概就像棒球里的首席教练。

现在我来当导演的这种情况下绝对不能没有担任演出的人。这个职位我考虑的人也只有一个，是也曾在《JoJo的奇妙冒险》第五话中担任演出的松尾衡。但是他有游戏相关工作，想要排开时间恐怕很难……因此我还是拜托制片人去找，将这个麻烦工作强加给了别人。

“到手啦。”

另一边，美术导演这个职位，经过各种邀请，池信孝成了最后候补。虽然他还没有把握可以排开之前的工作，但是因为非常擅长现实却有新鲜感的画，经由制片人推荐也加入了我们的制作队伍。

这样的话，作品的“大梁”——编剧有了，可以称作是“动画的两个轮子”的作画导演和美术导演，以及令我放心的演出也有了。之前提到过，动画业界正在抢人才，我就在这种状况下开始邀请原画师。我邀请了在《JoJo的奇妙冒险》第五话中担任作画监督的“拉面男”栗尾昌宏、酒友中山胜一、“游戏男”二村秀树、刚结婚的森田宏幸、即将结婚的铃木美千代等人，并得到了这些能人的应许。

工作人员渐渐定下来时，村井先生也将故事情节写好了。

3 琢磨故事

不愧是村井先生。看了村井先生精心编排的剧情，我确信自己的眼光没错。不愧是我。

现在读那时的稿子，初稿阶段就几乎已经有了完成后的《未麻的房间》的雏形，故事发展和大致章节几乎没有改变，不仅安排了心理层面的剧中剧，而且题目“进退两难”（Double Bind）蕴含的感觉让我哈哈大笑（褒义），作品主角正是这种立场——这一点看了电影应该就很明白了。还有，这个题目原本是村井先生为电视剧而起的。

话虽如此，我以原作者竹内义和先生的好意为借口，按自己的意愿擅自修改了故事；村井先生更是按我们的意愿将故事改头换面。专业点说，我们处于近似“暴走”的状态。作为导演的我不可能对原作保持沉默、置之不理。

“嗯……再改一改。”

我不想认输。在我对剧情提出好几个要求后，村井先生开始写剧本。另一方面，“不干活的巨匠”江口先生一如既往地认真进行角色设计。以他为看板，一点儿没错。

我那时每天还在画漫画连载，虽然是隔周连载，但是要画完十八张并不容易。还有，我的状况是，将最后处理部分（主要是擦铅笔稿和贴网点）托付给助手，背景如果不自己画，心里便不痛快，因此画一话需要将近十天时间的这种情况经常出现。它与《未麻的房间》制作开始了时间的冲突，应当如何是好？

不难想象，势不两立。怎么办啊？

在这种情况下迎来了1996年。

根据手上的资料，第一稿1996年1月6日完成，其中囊括了一直以来讨论的成果。我也想过，但以前从来都没能做出符合期待的成果。因此，只是能做出符合期待的脚本就已经让我非常惊讶了，况且第一稿比我想象的还好。说实话，完成后的脚本到了只需要在画分镜的时候修改的程度。虽然平时也有人会改，但若是本来就平庸的剧本让无

能的演出变本加厉地胡乱修改，只会变得更糟。话说回来，这就是业界惯例，没错。这样的话，本书可能会更有趣吧。我更加确信了。我多么相信自己的眼光啊！不愧是我。

但是，人类是有欲望的。第一稿已经有了如此高的完成度，没有进一步完善的余地了。知己知彼，百战不殆，我开始深入研读眼前的脚本。

您可能不好理解，在将脚本分解为构成的阶段时，必须一遍遍重复思考，仔细地整理章节、伏笔间的联系，还有相呼应的台词，解开错综复杂的布局。分析村井先生的思考经过时，我对他的缜密感到钦佩。字斟句酌十分有效，成果很好。但是不能仅是感到钦佩便了事，现在才是加新点子的时候。

“再加一点。”

我果然还是不服输。可是，一旦将新想法加入作品概念，就不可能再接受不如它的想法。看已经做好的部分时，我经常觉得自己是自以为是的笨蛋，真是对不起制作团队的人。

我一天天地思考剧情，“那个”来了。“那个”不知道该怎么说，就相当于共时性吧。我可以在日常生活里看到“灵感的前进”。不，我说的绝对不是在哪里出现了电波这种危险的事。

我开始在日常生活中隐约看到想法的碎片：乘坐电车时、看电视时、做其他工作时，总之在做任何事情的时候都能撞上“啊，这个能用”的情况。实际上，电影中留美这个角色，原型就是那时在电视里看到的奇怪女性。还有，我觉得可以用以前画漫画时想出的点子。珍藏的点子派上了用场，难以置信地让作品的创作简单些了——因为是已经想好了的嘛！

“感谢我自己。”

为了添加修改时的想法，又要进行剧本讨论会。想要说的事情像山一样多，要让他们——尤其是在讨论会上提出想法的村井先生——立刻理解各种要求。

从构成到台词的细微区别，讨论会花了好几个小时。有的方面讨论出了结果，也能渐渐看到作品骨架和登场人物的形态。没有比这更

高兴的事情了。高兴的可能不只是我，制片人连睡觉时都在笑呢。

讨论白热化，不仅时间延长了一半，我的大脑也扭成一团。会议结束的时候，我因为在讨论中说个不停而精疲力竭。这是令人心满意足的疲劳——尽管还是一脸淡定。

“那，就这样结束吧。”

大约两周后，剧本基本达到了要求，不，村井先生还交了加了想法的第二稿。经过简单修改，便进入了对我而言的第一道关卡——画分镜。

4 神在细节之中

因为一起预料外的突发事态，画漫画的工作结束了。责编的一个电话将我从睡梦中唤醒：

“怎么了？这次剧情的发展是？”

“大概还是惯例的不好不坏吧。”

“那个，今天有时间吗？想和总编一起拜访一下您……”

“这是怎么回事啊？”

“实际上……”

“啊？杂志要停刊了？”

除了在咖啡馆得到了总编冗长的道歉，还得知了两件事情：故事还有三期就会在不告知读者的情况下结束，也不会变成单行本。

“还有三话，你按自己的喜好来画就够了。因为是突然结束的，所以烂尾也没办法。”虽说是读者不多的杂志，但也别玩弄读者啊。唉，算了，就按自己的喜好来画吧。

虽然还有三话，但是知道了自己的作品即将烂尾，我一点儿都没有继续画的欲望。我感觉自己完蛋了。《OPUS》这部作品的主角是一个漫画家，他进入了自己笔下的漫画世界——我将“超小说”作为自己的创作目标。停刊这一情况如果不在漫画中画出来，简直是丢漫画家的脸。

依据这样的想法，我在最后一话的标题里加入了“杂志停刊”，总编一句“杂志不能登这种内容”就使得它没能刊登。可怜的我。

最后一话内容，结合至今为止的连载来说是很好的，并不是什么不合适的内容。不仅不明白它的优点，连刊登都不行，将之彻底否定……但我还是坦然接受了这样的情况。唉，编辑也挺倒霉的。

于是，这梦幻的第二十话中只有几页画了线稿，草稿原封不动地放着。比其他连载作者早一步完成工作的我，一边说着“这样就能专心做动画啦”的大话，一边吹着口哨走进了Madhouse的大门。那是三月中旬的事，我心里最大的一块石头终于放下了。

“以后只能定期买杂志啦。”

上一篇的最后，虽然提到自己开始画分镜，但是我把一件大事给忘了。在第一关的大门——分镜之前，还有“设定关系”这道麻烦的关卡。重要角色只画出了草图，还没进行美术设定。

首先是角色问题，等待“不画画的巨匠”浪费了时间。这虽然不好，但角色设定不是简单就能完成的。总之，我还在等待。

“不好，角色的长相还没决定，没灵感啊……”

表面上好像很有道理，反正没有统一的角色，虽然我这边也打算画，但是那也只是浪费时间。不能说别人的坏话，因为动画业界缺钱也缺时间，“时间要挤出来”是铁则。

在这段时间，我做了各种各样的准备。首先是美术设定——也经常被简称为“设定”。设定就是画出作为舞台的场所、建筑外观、室内、家具和小道具的外观与大小。

很多同行为了充分理解角色登场的舞台而绘图，所以这并不是从一个视角就可以画好的。虽然不能一概而论，但是一个地方至少要画两到三张。科幻或幻想题材的作品中，必须在设定中将全部内容表现出来。（反过来说，也有比较灵活的情况。）时代的考证、细致的外景……有许多不可缺少的内容。最近的动画有很多是偏写实的，这一工作非常麻烦。

《未麻的房间》背景是现代，舞台在东京，登场舞台当然有很多是实际存在的，照片资料、超出画师平时观察力的部分有很多。对观众而言，出现的都是日常的东西，所以错误很容易被识破。严肃的故事中如果出现了比例奇怪的电话、电视机，就会扫观众的兴，因此这方面要留心。

主角未麻的房间可以说是作品的另一个主演。这个反复出现的舞台，不仅是故事的关键，也是具体反映未麻的内心活动的重要象征

物。房间情况可以很好地反映出未麻的精神状态。顺便说一句，我的房间……必须得快点打扫了。

并不是炫耀，我那时三十二岁，见过的一个人生活的女孩的房间屈指可数。真是寂寞的青春啊。

因此，能依靠的只有资料。这个世界上有些方便又合适的书：

• 《Yellows Privacy'94》（摄影：五味彬，风雅书房）

日本女性的裸照，在她们房间中拍摄的、非常棒的摄影集。当然，比起人来说，日常生活才是主要的，照片细致入微到简直是入室搜查的地步。

• 《Tokyo Style》（摄影/著：都筑响一，京都书院）

最近很有名的书，几乎不用说明。这也是拍摄东京居民的房间细节的摄影集。正因没有拍摄房间的主人，读者能够无限地想象。

此外，参考了各种各样的室内设计杂志来设定房间中家具的摆放、拥有物的细节。但是，小物件实在是太多了，我绞尽脑汁设计，但是看到画面后还是觉得物品远远不足。

一边思考“物品”究竟是为何放在房间中的，一边一个个画下来。并不是画画的我，而是房间的主人将东西摆放在了那里。物品经历过房间扫除和整理，最后被安放在了某处。整理的过程非常重要。

我拼尽全力地画着主角未麻从粉丝那里得到的毛绒玩具、将没有扔的花风干做成的干花、精心照料的热带鱼、堆积的杂志和谜一般的小袋子。我相信这样做可以更深地挖掘未麻这一故事人物，更靠近她一步。

“未麻的房间，我已经去过几百次啦。”

以为了画未麻的房间为名，我每天翻来覆去地“舔”女性房间的照片资料，像偷窥狂一样，既羞耻又兴奋。前进吧！假想跟踪狂！

此外，因为主角的设定是偶像兼女演员，我去了很多平时根本不会去的地方，比如电视剧的拍摄现场、外景拍摄现场、活动会场、电

视台等。取材当然是必要的。

首先去的是在电影开头出现的游乐场。不按顺序从头开始画分镜我就提不起劲，因此先去了那里。在后乐园得到了战队题材的演出素材。这里的会场对电影而言太大了，因此将其缩小并与其他活动会场的资料照片混合在一起，创造出了“实际不存在，但是似乎在哪里有”的替代品。这在整部电影的场景设定可以说是共通的，是我画画时的基本原则。

在村井先生的帮助下，我去参观学习了他当时制作的电视剧《怪奇俱乐部》的拍摄过程，并得到了摄影地与外景地的照片。技巧高超的工作人员的工作让我感触良多。演员中有非常引人注目的女孩子，应该是野村佑香吧。

在偶像的活动会场取材给我留下了深刻印象。在某座百货大楼楼上有名为水野葵的艺人的活动。尽管我对存在水野葵这样的人感到惊讶，但是来看她的人给我留下了更深刻的印象，也不知道他们是无视了现代，还是超越了现代。偶像宅大哥、年龄很大的大叔、摄影的年轻人、好像是为了被那个年轻人拍摄而来的自称是“美少女”的人、卖同人志的、大声嚷嚷的、默默地在笔记本电脑上写着什么的，各种各样的人将小小的会场塞得满满当当。边被债务追着边追偶像的他们，带着笔记本电脑、手机、装备着简直能拍月面的镜头的相机等高科技产品，用“黑话”讨论着偶像。旁边的长椅上坐着对老夫妇在休息，天真无邪的孩子们在游戏设施里玩乐。啊啊，晴天。

“日本真是一片祥和啊。”

一点点收集的资料使原先的设定渐渐丰富起来，终于达到了能画分镜的程度。设定不够丰富的部分在分镜阶段再进行创作。

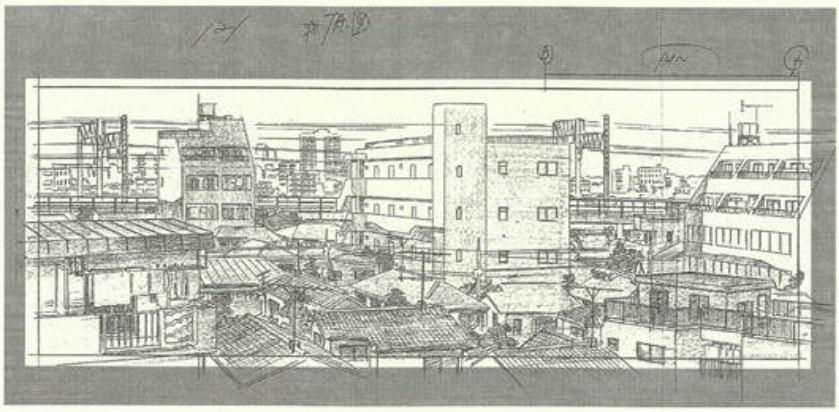
但是第一个镜头很难。

“唔嗯……怎么办啊……”

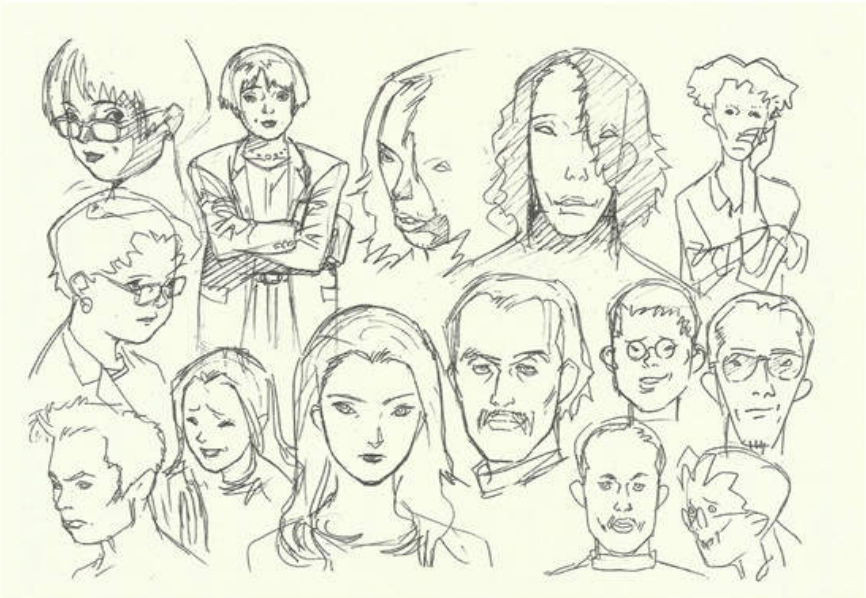
只是暂时呻吟几句。从想好了的部分开始画，我下定决心开始使用分镜纸。

“镜头一，从黑色画面开始淡入。”

[1]超小说：或称“元小说”“自反小说”，关注小说的虚构性和创作过程，即在作品的创作中谈论正在进行的创作这一本身。

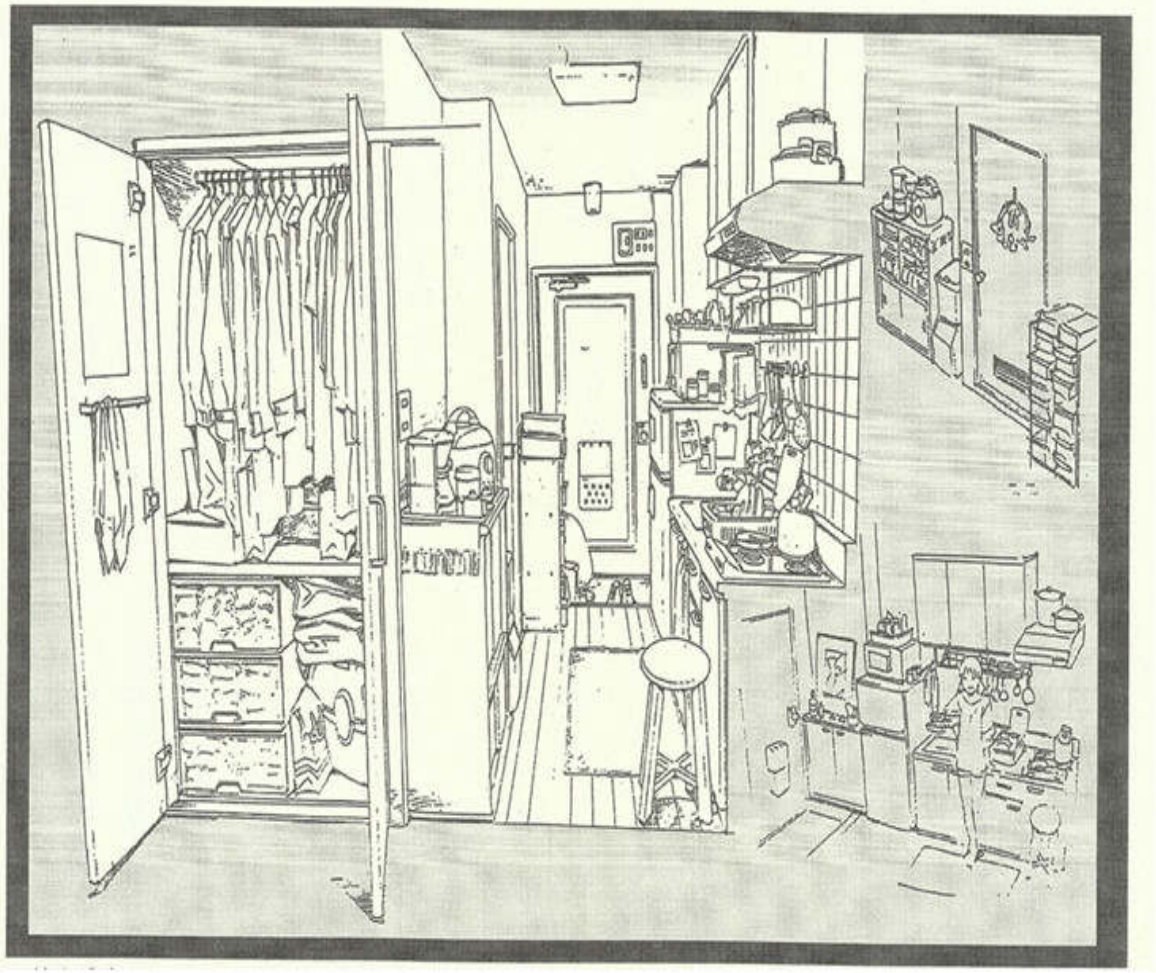


镜头 121 构图设计原图，从未麻的公寓看到的风景。在电影中，高架桥上电车飞驰而过，从右向左摇摄。这样的风景是我用从资料照片中提取出的精华在脑中剪拼而成的、“实际不存在，但是似乎在哪里有”的景色。



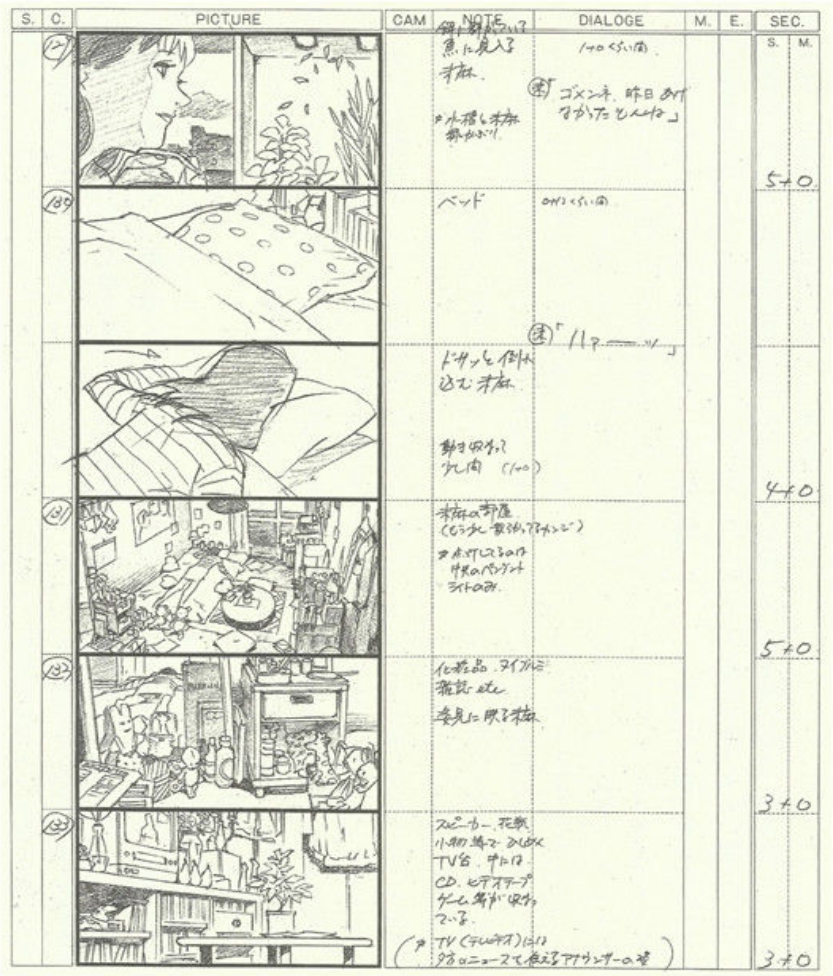
角色们的印象设计草图。CHAM 之外的角色基本都是我或作画监督滨洲先生设计的。这张画是为了表现我、滨洲先生的印象而画的。比起仔细地画，表现出印象更重要，并不是随便画的。

©1997 CREX



美术设定的一个例子。未麻房间的衣橱、厨房和玄关。为了增强生活感，必须要仔细地画出生活用品、杂物、小物件等。化身为剧中人物并在那里生活，思考生活必需用品和它们的位置，把必要与不必要的都想象着画了出来。

为此，在那个地方住了多久、房租和大概收入这类客观条件下，怎样性格的人物喜欢怎样的东西、是不是擅长做饭和清扫……画的过程中逐渐建立起角色形象。只为了表演而设定居所，经常会破坏生活感和现实感，反过来说过分拘泥于此就会不适合演出。兼顾所有方面非常重要。



这就是分镜，也就是电影的设计图。这是其中一张，画了五个镜头。一个一个镜头地画表演内容、构图和长短等，虽然这些只在这个阶段进行设计，但是，这种内容我画了三百十几张，大约一千个镜头。很有趣。虽然动画制作的每个环节我都觉得有趣，但画分镜是其中最有趣的。

5 贫穷哀歌

随着角色设计的拖延，等真正开始画分镜时已经是四月了。

我在Madhouse分室五楼制作动画电影《X》的房间中，以寄居的形式得到了一张桌子，开始进行设定和画分镜。《未麻的房间》的工作人员只有我一个，真是很寂寞。因为担心周围的环境，我抽烟也少了。我是寄人篱下悄悄地抽着第三根烟的家伙。这状况只是最初几天。尼古丁、咖啡因、酒精推动着我的引擎运转。这燃料费有点高啊。

一边按次序粗糙地画了四十到五十个左右镜头并誊写原稿，一边设计着构图，决定摄影机的移动、表演内容的细节和时间间隔、没有设定的角色的脸和服装、还没有设定的舞台……这些不做一遍不行的内容实在多，让我感到非常累，真的非常累。但是，我每天还是以此为乐。由于预算紧张这一现实问题，有时只能含泪放弃一些好想法，有时不得不放弃最理想的机位。明明可以画下来，为什么要放弃呢？虽然可以不放弃，但有的画也不好画。要用摄影机表达的东西越多，相应的也就更容易出错。

总之，我没精力为画面付出更多时间和劳动，因此我打算在脚本上多费心思，为分镜付出更多。虽然有时候想法诸多，不知道如何是好，但是一点都不痛苦。这么快乐又能赚钱，啊，真是蜜月啊蜜月。

我以每周画五十到六十个的速度来切分镜（这么说是因为分镜和构图要使用“切”这一动词）。因为目标在一千个镜头以内，所以应该能在八月份完成。A部分的三百二十八个镜头实际上只用了一个多月就完成了。这个数字并不差，但是“尺”——业界内将时长称作“尺”——不合拍，尺长一点都不浪费的情况下，镜头加起来共有约三十一到三十二分钟。这样的话，我将分镜画完后，它就是超过九十分钟的巨作了。有规定长度要在七十五分钟之内。总之先去掉一部分，减少尺长。不堪设想。

分镜慢慢地画到了B部分。全片分成A、B、C三部分，但是分这几个部分其实并没有什么特别含义，只是图方便。在我画B部分画到一半，也就是故事发展到一半时，开始进行作画准备，这在术语里称为“作画磋商会”。

近千个镜头让一个人来画、设计演出是不可能的。当然是由很多人分担——有原画师这一职务。最近的动画作品制作中，多的时候每人画五十到六十个镜头，少的时候少于十个的情况也有。《未麻的房间》最终有三十位原画师。

以分镜为基础，我要向每位原画师传达各自负责的镜头的详细内容，这就是作画磋商。导演、演出、作画导演、美术导演、制片人，还有原画师聚在一起，各自穿上登场人物的衣服，化好妆，像分镜一样表演片段；既有值得一看的认真表演，也会有持续一整晚的——这些都是骗你的。

作画磋商实际上是告诉原画师们在该镜头中登场人物的感情、表演片段、动作时机，确认角色服装与舞台设定。剧情发生在白天还是夜晚，光源和影子是朝向哪里的，底片的处理方法如何，这些就在此时与原画师讨论再决定。负责发言的主要就是导演我，作画磋商可真是不好办。虽然向认识的人不断开玩笑说“那就这个感觉”也可以，但对第一次见面的人就不行了。我害怕见人，又会脸红，真的很困扰。骗你的。我不怕生，但是在“请多关照”的问候后，虽然我一直在说明“这个作品呢，这样这样那样那样……这个镜头这样这样……但是实际上角色心理呢……”，但其实是向着另一个我嘀咕不停。

“哈，你装模作样地说什么呢？”

其实没有装模作样。

一般而言，动画作品有张数的限制。张数指的是使用赛璐珞的张数。三十分钟左右的电视动画要使用三千张，1997年夏天席卷日本的某优秀动画据说使用了十五万张赛璐珞，使用的张数越多，角色的动作就越精细；要是滥用的话，角色动作就会变成如蠕动一般。张数限制取决于预算。一般而言，在绘制分镜前，我好像就应该知道张数限制。我没有被告知张数就高高兴兴地画着分镜。但是某天，上级的通知来了——张数限制是两万。

“啊——？！欺人太甚！”

非常无情的、令人痛苦的数字。虽然没有去问张数限制有我的错，但是不该事后补刀啊。精明的演出松尾先生曾判断过，《未麻的房间》至少需要三万张赛璐珞（这个推算完全说中了）。说到制作规

模的差异，旁边制作中的《X》仅是做樱花飘散就有一万张。贫穷真讨厌。

回忆起贫穷，我想到了用的纸大小。通常以电视动画的作画用纸为标准，动画电影会使用更大的宽比例纸。纸的尺寸变大是为了在电影院的大银幕上放映时，让线条和上色的粗糙之处不明显。

《未麻的房间》是录影带作品，因此要用录影带作品用的、与制作电视动画时一样的小纸。正因为《未麻的房间》是录影带作品，很烦人，因为要在标准大小的作画用纸上下添加黑色遮罩，画面才会变为宽比例。是因为这种播放形式才让画面变为宽屏，这种假装宽屏的行为叫作“贫穷宽屏”。这彻底是业界用语，是行话了——虽然，我拿到的构图设计用纸发票上清清楚楚地写着：

“贫穷宽屏”。

“难道这是正式名称？！”

好伤心。

[1]构图：Layout，动画术语，根据分镜表画出“设计图”作为原画的标准，集成了分镜头的六要素，重点在于要以用2D的作画表现3D视觉效果，比分镜表更为深入。

[2]赛璐珞：塑料的一种，用作底片。将运动物体和背景绘制在不同的透明胶片上，叠在一起进行拍摄，如此拍摄的动画被称为“赛璐珞动画”，曾经是主流，随着数码技术的发展被淘汰。

[3]此处指宫崎骏作品《幽灵公主》。

6 爱的天使在微笑

在作画工作渐渐开始后，就要开始讨论音乐了。音乐部分已经确定由赞助商方面的Ainox Record负责，遵从社会的常识，我不能鸡蛋碰石头。说自己是导演似乎很厉害，实际上也只是被雇来的。

音乐公司方面负责找音乐家，也决定了负责人。

这部作品有一点很麻烦，那就是主人公的设定是B级偶像，有演唱会的镜头，当然会边跳边唱。如果不先确定在电影中使用的歌，也不能决定角色的表演和舞蹈动作，很难提出制作要求。

“请做首听上去让人感觉卖不出去的歌。”

真是失礼的请求啊。但是后来得到的音乐小样不仅符合要求，而且令人满意到可耻。太好了！《爱的天使》……呜呜。

恋爱时虽然DOKI DOKI，如果爱一直LOVE LOVE，

那就再加把劲儿向前吧，

因为一定会有机会的，

爱的天使在微笑。

（《爱的天使》作词：今井希子/作曲：几见雅博）

不知道该如何评价是好。恋爱时确实有可能DOKI DOKI（心跳不已），但是爱是“LOVE LOVE”的吗？“加把劲儿向前”是什么啊？还有，冒出来的“向前”会令人困扰啊……但因为是按要求来做的音乐，我没有一点怨言。

聪明的读者们应该很容易想象，在作画工作中反复讨论十分必要。一把年纪的人讨论着：

“这里的‘DOKI DOKI’应该从哪个角度拍？”

“不对不对，‘LOVE LOVE’的时长应该是……”

看着他们严肃地讨论这样的话题，我更想哭了。

同歌曲相比，问题还是在舞蹈动作。虽然有音乐，但只通过想象还是很难将动作画出来。我们拜托了专业的编舞，并将拍下的视频作为绘画参考。以我为首，作画导演、演出，还有最重要的、担任那个镜头的原画师森田，我们带上了摄影机，前往东京都内的某个工作室。那是一个炎热的夏天。

那位女编舞好像是业内名人，曾经为丸山奈美惠工作过。让她接受我们这种工作，真是不好意思。她和另外两个女舞者都是很直爽的人，我们的取材非常顺利。在剧中登场的偶像组合CHAM三个人一起边跳边唱的《爱的天使》、两个人一起的《一个人也没有关系》……我们拍下了她们随音乐跳舞的舞姿。在炎热的天气里，汗涔涔地跳着舞的舞者很辛苦。为了动画又要一个劲儿地画。想到这些辛劳，我的头昏昏沉沉的，但是只能脚踏实地认真干了，除此之外别无他法。

“森田君，加油啊！”

从那天开始，工作室里一遍遍地放《爱的天使》。森田买了他专用的显示器和录像机，将桌子变成了高科技要塞，每天一边看录像带一边画画。为了他的名誉，事先声明一下：虽然有舞蹈录像带，但并不是完全照此来画的。为了画动作需要做各种准备，首先让身体记住舞蹈动作非常重要。“不明白的时候就用自己的身体表演看看”是做动画的基本，森田先生也是很注重基础的男人。有志于从事动画行业的人请一定要参观学习一下他那跟着歌曲在工作室里跳舞的样子。一个三十多岁的男人在现实中学着偶像的动作来表演，他是否帅气已经不重要了。

这样的好处就是，只有森田负责画的电影开头那段舞台场景，在完成后看一次就知道是有价值的。看过《未麻的房间》的各位，银幕上那可爱的、边跳边唱的CHAM的另一边，还有一个三十多岁的男人同样在边跳边唱，想象一下他的身姿，这样就能更加享受这部作品了。

还有背景音乐。剧本完成时考虑背景音乐要做成氛围音乐的风格。我认为混杂着杂音、不知道是效果音还是音乐的背景乐很好，但是这很难向作曲家进行说明。负责的作曲家还没有做过这类音乐。最后我很失礼地在自己的CD里面选了类似的曲目交给了作曲家。我将《The Orb》《The Future Sound of London》、Aphex Twin的

《Ambient Works》、旬的《LandScapes》、必不可少的华丽音乐《System’7 Underworld》作为样本给了他。听了这类氛围数码音乐就应该能明白我的意思并且做出这类音乐——我很开心地期待着。

到了夏天，制作担当换人了。

“骗人的吧？！”

制作担当这个职位负责安排动画制作全部流程，向外部工作人员与各制作单位传达消息、搬运素材、安排工作、找工作人员等，是重要的不画画的工作人员，也是制作系统的关键。将制作担当换掉是一件大事。工作当然要继续进行，前任也还在公司里。会不会在这方面出问题啊？想想动画业界普遍采用口头约定的体制，约定好的人要是不见了的话双方该怎么办啊？虽然这样，但也没有办法，都交给新的制作担当吧。

因为剧场版大作《X》制作完毕，我们《未麻的房间》制作团队要从同一栋楼的五楼移到三楼。这才是真正的开始，与此同时，三楼也成了我们的战场。

但是转移并不顺利。我们在得到“下周的今天搬”的指示后，就将桌子周围的东西都打包装箱，准备万全，迎接转移的那一天。在做出预测后行动，才是谨慎的大人该做的事情。但是，三楼要搬走的工作人员好像并没有得到提前通知，什么准备都没做。制作担当是怎么回事啊？

经过千辛万苦，我们终于搬到了新的工作场所，汗流浃背地打扫，将打包好的东西再取出来。

我正在苦战的时候，从背后传来一个声音：

“今先生、今先生，那个好可怕……”

是“拉面男”栗尾。他说出这种话就意味着肯定没好事。我看到窗外一米远的另一栋楼的墙面上，画着一具骷髅！骷髅扭曲的脸上挂着一抹微笑。栗尾忍着大笑，用口型说：“好可怕、好可怕。”

“喂！”

尽做这种傻事儿。一到搬地方的时候就在忙着打扫卫生的人旁边画画的家伙就在这儿！他在隔壁大楼的墙上画画来捉弄人，而且画得很拙劣——这还是个动画师干的。

“没关系啦，因为隔壁的人肯定看不见的。”

“嗯，确实如此……问题不在这儿啊！”

争执到最后，好歹算是搬完了，顶多是将从五楼搬到三楼这一部分完成，但是将七十分钟的动画完成……突然感到一丝不安。酷暑中的青梅街道，天空被乌云笼罩，楼缝间还有具骷髅挂着难看的笑容。

与不祥的预感相反，工作难以置信地顺利进行着。当进入分镜表C部分时，画原画的“温泉组长”中山胜一在上班的时候顺便带来了鸭子。不是普通的鸭子，而是本田雄和松原秀典这两只“大鸭子”。带着葱的。

本田雄曾经是《新世纪福音战士》的作画监督，在动画业界里是虽然年纪轻轻却被称为“师父”的天才。另一位松原秀典，担任过《我的女神》角色设计，很走红。他作为原画师也很优秀，不愧是年纪轻轻就在业界被称为“皮埃尔”（这是外号）的人。总之，这确确实实是千载难逢的事。明明还在工作，我却以吃晚饭为名邀请他们一起去喝酒。绝对不能让他们逃了！喝酒时，经过我的劝说，他们答应了参与原画的工作。

我拜托本田师父画未麻追逐着另一个未麻的场面，拜托松原先生画分镜还没有确定的剧情高潮部分。

到了九月，分镜终于全部完成了。因为比预计时间晚了的构图检查也在同时进行，从进度上来说算是及格。但是不出所料，分镜长度不合格，比预定长了十分钟左右，触杀。分镜的A、B部分在完成时明明已经去掉一部分了。骷髅的阴笑突然从我的脑海中掠过。和制片人讨论后也没有得出能够解决的办法，最后得到的指示是要控制在七十六分钟内。我发了好几天愁后，终于下了决心开始大刀阔斧地删减，从头开始整理分镜，将即使去掉也能够明白故事意思的分镜几乎全部撤下，并削减台词。缩减剧情后，长度总共缩了十分钟左右。似乎和故事没有关系的部分，明明很有趣……嗷！真是痛彻心扉的感觉。算了，算了，让故事变长明明是我自己的错。

“什么啊，将长度控制得刚刚好，这不正好嘛。”

此时，电影的总长是七十六分钟，得到了上司的允许。这件工作总算是完成了，于是我回北海道去探望家人。这暑假来得真迟啊。

[1]日本的俗语，“带着葱的鸭子上门”意味着好事到来。

[2]触杀：棒球和垒球比赛的专用术语，指守场员用手套或手牢固地将球握住，同时以所持的球或持球的手或手套触碰跑垒员的身体以使其出局的防守行为。

7 大王降临

我在故乡北海道用美食和休息恢复了体力，也让我能在回到工作后咬紧牙关努力。现在要做的工作是构图设计。

构图设计这个词在各个业界都有使用，不知道它在动画业界中是什么意思的人应该也有不少。我刚刚发觉，到现在为止我经常不给写下的业界术语加任何说明。嗯，来看看解释吧：

Layout（名词）

1 [C]（1）（街、庭院等的）区划、设计（2）设计图、配置图、示意图

2 [U]（新闻、书等的）版面设计、排版

3 [C]（经过考虑）排列的东西、款待

4 [C] 将画重新画一遍。原画忍耐着好不容易画好的画被骄傲自大的导演以“画错了哦”为由而要求重新画。肩负重任。

正确答案是第六项。不是，不用说都是第四项。不愧是我的英日词典，连这种含义都包括在内。请别当真。

一点说明，构图设计主要就是影片草稿一样的东西。根据分镜来设定摄影机位置、角度（长焦还是广角），并设计其中人物的表演和动作，还要考虑必要的摄影处理等。同时作为原稿，背景的草稿也在这时完成。

通常而言，如果不在原画师手下进行五到十年的严酷修行积累，就无法画出优秀的构图设计。最近耐不住的年轻人越来越多，只在原画师手下修行一到两年就逃走，向客户提供不够好的构图的人也越来越多。努力地画好画的原画师们啊，我总是为所欲为地修改你们的画，真是抱歉。

总之，构图设计是对画面而言非常重要的工序，也是我钻研至今的部分。我对此的态度可能过于严苛了。在作品全部不到一千个的镜

头里，有八百个左右需要重画。但是，我不是因为个人喜好而重画所有感到不满的构图，演出上不合适的部分自不必说，即便是好的，不符合人的生理也不行。拼尽全力的原画师们啊，让你们一直修改真是不好意思。

构图设计好坏的判断基准虽然包括画得好不好、有没有带个人癖好，但是主要在于表演。因此画面制作本身就是“表演”。比起单纯地画完，重要的是画内人物的心理状态和形象、复数人物登场时人物间的关系、等级关系等，要从这些方面考虑并在画面中安排，决定摄影角度等内容。还有，在这里要安排角色的心理活动和故事走向的象征，没有理解作品和场景的话，要画好是很难的。无论画得多么好，如果在用法上有错，结果还是NG。

一天天稳健、迟缓地推进。已经听到了十月的呼声，但是连构图设计的一半都还没有完成，此时还要开始进行原画的制作。这种时候也只能做到这种程度了。

当时得到的进度表是要求在年内将作画完成。不仅没有把原画分配完，画好的加起来也不到全部的三分之一，上色全都没有做。在这样的状况下，要是能在剩下的两个月里做完近八十分钟的动画，那动画业界就不会再有悲剧了。不仅如此，制作担当没有催促原画师们工作，没有带新的原画师来，也没有以进度为由要求继续工作。就是放任自流。不是我厌恶放任主义，而是在这样的状态下真的说什么都没用。虽然每周都有进度数据，但说的也只是又迟了多少，如果不究其根源并行动，就只是白白浪费纸。动画制作本身说到底是不爱护地球的。

我们业界中有人自作主张地将这种情况理解为“真的是进度表延长了吧”这种好事（摘自动画有志会发行的《动画业界基础知识’96》第167页，第三章《时间表与工作》）。虽然不可能变成好事，但还是有这种情况的。因此，我们的工作当然与进度非常同步，虽然在继续，但由于拖延，要做的工作不断积累、增加。如果不采取必要措施，到时候就连完成作品都很危险。此时，那个黑暗大王出现了。

十一月，制作担当又换人了。

“耍我呢？！”

上一篇中也写到了，这个重要职位不停换人带来的困扰可不是开玩笑的，而且这是第二次了。本应突破现状，可这样岂不是更添乱了吗？因为拖延也有制作部的原因，不能说都是因为我们，换人之前一言不发实在是不像话。

名为00的男人出现了。说真名的话有顾忌，所以用“蛤蜊”来代替吧。我从一位制作人员那里听到了蛤蜊的前科。他当某个动画制作公司的电视动画总编剧的时候，动画只放了六集就做了总集篇，因此他被那家公司开除了。因为制作情况恶化，赶不上播出，为了回避最糟糕的事态，就用播放了的部分制作总集篇（摘自《动画业界基础知识’96》第397页，第五章《紧急时刻的应对》）——这样的紧急手段虽有，但是在第六集的时候就用……这种在传闻中的厉害角色，从“卡夏”以来还没有第二个。

动画《再造人卡夏》（1973年版）里唱道“出生后获得不死之身”，蛤蜊可能就是因此拥有了不可思议的大脑。紧急事态发生时，他竟然逃避现实并使事态进一步恶化，这种行为真是不可理喻。虽然这么说，蛤蜊出现的时候我对他并不了解，我觉得他看上去不是什么坏人。要是让蛤蜊发挥之后成为传说的“一人电话”“装睡”之类的本领，动画制作的进展可等不了他。

以蛤蜊换任为契机，我准备了再度确认进度安排的讨论会。我通过制片人将各部门的负责人聚在一起，确认制作状况，讨论该如何解决拖延，从第二天开始就各个击破——这些都是必须做的。

什么都没变。一个都没变。还是过去的样子。这不对吧？

一般来想，制作部说来年一月份就要上映如果是真的，那么从第二天开始就是修罗场了，但是为什么一切都没有变化呢？我确实和原画师们单独谈话了，并告诉了他们时间进度。但是，为了实现时间进度的努力，我一点儿都没有见到。这时候是十一月上旬。我第二次听到进度已经是第二年三月的事了。四个月里什么通知都没有。这是不正常的事态。

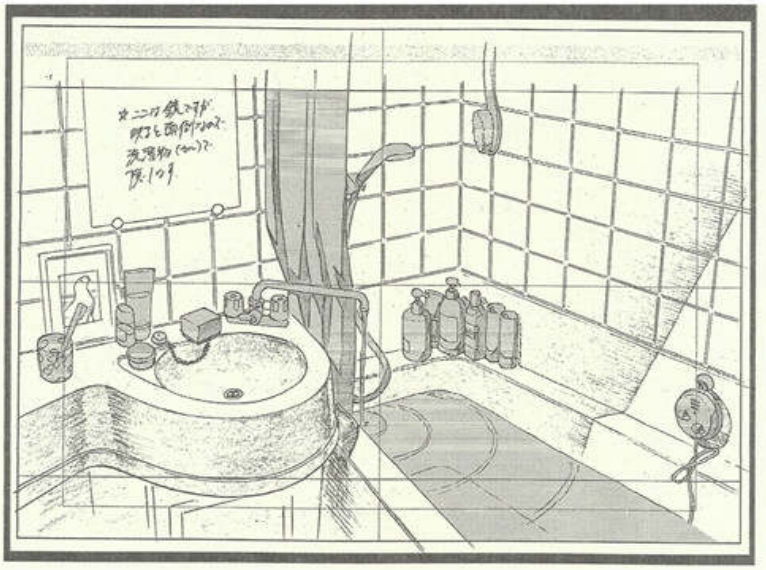
画画是我们的工作，工作延误有一半以上的责任在我们。但是管理进度是制作担当的工作，最后导致状况不变，使工作更加延误，就这样一天天白白过去。

我对制作管理感到非常不安，对作品的完成则感到可怜的焦躁。极度不安的我们为了琢磨出今后的对策，工作人员（共九人）进行了愉快的温泉二日游。可能会有读者认为我们是因为感到不安而去泡温泉的，实际上令我们更加不安的是，我们要去参加愉快的宴会。骗你的。只是因为我们喜欢泡温泉。但是说真的，养精蓄锐很有必要，因为战场近在眼前。

[1]这种东西其实不存在（笑）。——作者注

[2]已经说过不存在了嘛。——作者注

第 148 号镜头构图设计。被好几个人称赞说“这个浴室很有现实感嘛”，但是也只是感觉它具有现实感。画的时候有些迷惑：浴缸里放满热水，旁边竟然挂着洗好的衣服，难道不会被蒸汽打湿吗？但因为“让观众看到”更重要，还是把衣服挂在那里了。如果考虑现实，会觉得片中的浴室比较大。如果摄影机再接近角色，由于是勉强制作为广角镜头的画面，浴室反而会显得更大，因此在眼前添加了洗好的衣物，使它显得狭窄。



同个镜头的背景原图。以之为草稿来画真正的背景图，灰色部分是赛璐珞。关于密度感，因为想要做出杂乱的感觉，所以用赛璐珞的部分较多。但是，要注意在上色时画不好便会很难看。

8 为所欲为地GO

十二月。

从三月份到工作室上班以来一边保持着紧张感一边精神饱满地努力工作的我，终于因为高烧倒下了。那天凑巧是预定和原画师北野和山下两位先生进行作画磋商的日子，本来打算无论发生什么事情都要去公司，但是严重的高烧让我双腿发软。《赛文奥特曼》最后一集中虽身患重病但仍参加决战的诸星团的身影浮上心头。我想竭尽全力，但是我又不用守护地球，所以缩回床上去了。

“抱歉，今天的讨论会请原谅我。”

在家休养的几天里，使我心急如焚的高烧一直没有退，发烧时做的梦全都是工作。我莫名其妙地将其理解为我的无意识行为或者“从心所欲”。

在我的烧还没有完全退的某一天，某位女性执行制片给我打来了电话。

“那个，今天有作画讨论会……”

被发烧所困的我朦胧间觉得非常疑惑。

“啊？今天？谁的？”

“北野先生和山下先生的……”

啊，都是发烧的错。我记得讨论会应该是在两三天前的……

“是的，之前的讨论会延期到今天了。”

这样啊，原来不是发烧的原因，我稍稍安心了。

“关于延期的事情，有通知我吗？”

“不，没有。但是两位已经到公司了，希望您能立刻来……”

这样啊，但是我不能马上出发……喂，这怎么回事啊？不问问我的情况，就擅自定下讨论会？这和突然把病人的被子掀开一个道理吧？待人接物要注意点啊。

最后，那天的讨论会也取消了。和两位原画师的讨论会在两个月后举行。没有隔多久吧？

话说十月左右，背景音乐的样品做好了。订单内容有作为主旋律的背景乐四首，其他音乐还有例如在开头的战队表演中使用的几首。虽然觉得只有四首有点少，但是我不想多用，因此打算让每一首都长一些。每首十分钟左右，可不是我想要的氛围音乐或电子音乐那种比较短的长度。最近的电影作品滥用音乐……这方面我还是闭口不谈吧。音乐和镜头运动、登场人物或场景变化相关，我喜欢尽己所能谨慎地将两者结合在一起，因此先有音乐，再用场景提升气氛，但是音乐差得让我说不出话，连想如何使用它都是难事。

说到订制的背景音乐，有两首氛围音乐表现未麻的心理活动，还有两首轻快的音乐作为跟踪狂内田和假想未麻的主题乐。我听了交上来的音乐小样，前两首大概可以表达感受，所以直接通过。问题在于作为主旋律的后两首。我要求他们做电子音乐，但是我满怀期待、心潮澎湃地听到的音乐说是电子音乐倒不如说是——二十年前的电风琴。这难道是雅马哈的介绍会吗？使用的音乐不仅听上去廉价，而且简直没有一点儿厚重感。要做的大致是和平时有一定违和感的音乐，但也只能区分出是电子乐还是电风琴。总之，他们交的音乐很一般。我通过音响导演要求他们重做。

“想要听上去攻击性强一点的音乐。”

“想要像敲钢筋一样的音乐。”

“人声的采样想要再电波一点。”

“要有突然一下的感觉。”

越说越不懂了。我对自己的日语水平产生了疑惑。用语言说明音乐非常困难。我已经让这两首音乐重做了，但是不知不觉间快要过年了，音乐样品还是没来。怎么等都不来。虽然最后我也没说音乐可以用，但我下一次听到音乐是在七月份音画合成的当天。这都什么事儿啊？

音画合成是将做好的影片和后期录音的台词、效果音和音乐混合在一起的最终工作，也就是说这个工作结束后，等待第一次的影片就行了，修改音乐等就是完全不可能了。

音响导演三间先生在制作时，机智地将这很有问题的音乐素材拆分后重录，在实际混合时努力让其以其他各种形态出现，因此实际使用的背景音乐和原声带听上去不一样。我之后才知道的事实是，没能让他们重做音乐的原因是预算已经用尽了。这实在是凄苦的事情。但是，穷也要有个分寸啊！就是这样。只是要求作曲家做一首背景音乐的样品，世界上有凭草稿就能拿到原稿工资的作者吗？有只需要练习就能拿到年薪的运动员吗？只用烤鱼的酱汁就能下饭吗？啊，这可以的，在国分寺的鳗鱼店见到过这么做的大叔。有给草图就能拿到钱的公司吗？有的话请告诉我，我立刻去。

音乐没有如愿，我并不感到遗憾。至少，不行的话就用不行的东西，我想做出“呀，没办法呢，就这样吧”的决断。有了这种判断后就减少使用它的地方，而且不是还有用其他声音弥补等对策吗？竟然悄悄地做出这种决定，导演究竟是干什么的啊？实际影片中，还有什么船到桥头自然直的，都是音响导演尽力赐予的。

在不知情的情况下决定的不仅是音乐。之前曾经提到过这部《未麻的房间》是原创录影带作品，不是电影院电影——我到现在都这么认为。大概在一月还是二月，和一个叫“雷克斯”的赞助商讨论时间安排、宣传活动的时候，我看到文件上的字后惊呆了。

“激情动画作品”。

色、色情作品？！

错了，写着的是大大的“剧场动画作品”。

动画电影《未麻的房间》？！什么时候开始的？！什么时候成这样的？！说不定已经在电影院里作为录像作品开始宣传了，但这究竟是怎么回事儿？

为了在电影院的巨大银幕上播放而设想的故事与以在家里的电视上看为前提的，在构图、角色动作等方面都完全不一样。我知道的一直是“录像带作品”。

虽然我对上司的怠慢感到愤怒，但能理解他们将“电影院上映作品”勉强印在盒子上的逻辑，因为这行字能让更多音像租借店愿意购买并出租它，对销售量当然有影响。在作品已经完成的今天，《未麻的房间》作为“电影作品”多少得到了世人的注目，也因此得到了各国电影节的邀请（但是被邀请前往各国的只有作品，不是我）。我认为就算只多一个人，《未麻的房间》可以被更多人看到也是件好事。

但是，作品三百日元的租借费被替以一千五百日元的电影票，并以不同于导演意图的形式向观众展示……至少《未麻的房间》的画面质量禁不住在电影院的屏幕上放映，它也不是为了在电影院上映而制作的。对作画人员来讲，它是只将羞耻放大并且映在银幕上的东西。我们本是为了高中棒球比赛而练习，但到了比赛的时候，对手像是美国超级棒球大联赛的球队，就算我们被观众说是“烂团队”也不是我们的错。《未麻的房间》彻头彻尾是录影带作品，只能勉强说是“电影风格的作品”。

不是辩解，这是这部作品极大的内伤。

[1]执行制片：制作进行，负责制作现场事务、协调的人员，由制作担当（或称制作主任）统管。

[2]动画制作中，声优录音等环节被称为“后期录音”（アフレコ），在那之后加入效果音、背景音、插曲等工序被称为“音画合成”（ダビング）。

[3]“剧场”和“激情”在日语中同音。

9 新外国助手Mac来到日本

到了1997年。就算是修罗场也不奇怪的正月，还是像真正的正月一样过去了。工作状况什么都没有改变，蛤蜊一天比一天沉默，我也天天过着做构图设计检查的日子。

终于到了去年十一月宣布的作画截止日——令人难忘的1月15日。在前一天什么预告都没有。但是，那个传言果然是真的。现场的工作人员窃窃私语的传言是：

“1月15日什么的，绝对不可能的。”

就是这样。我们平安无事地迎来了这一天。连进度表的“进”字都不想听。

“终于来了，作画完成。”

“真的来了吗？”

“是啊，来了。”

“不是吧？”

“不行不行，绝对不行，父亲大人。”

你们是小津安二郎吗？

就这样，平静迎来“必须遵守的作画截止日”的工作人员，愉快地在阿佐谷车站前卖荞麦面和酒的店庆祝这天的到来。那么，这件事给我们的教训是什么呢？

“即便放任不管，截止日也会来，但是叫了也不来的是制作。”

如果有读到这句话的动画制作，抱歉，你一定是一个优秀的制作——虽然这毫无根据。这句话非常片面，是因为我自己受到了困扰，绝对不是普遍情况。

回到外国助手的话题。

1996年，我的家里有台Mactonish Quadra 650。本来这台Mac（不是读卖巨人队里的Mac）是妻子为了工作而购买的，但是岁月不饶机，不能再投速球，便因新外国选手Power Mac的加入而引退。它作为新选手的教练到我家走马上任。新选手当然就是我。好，放马过来吧！

从接入电源、使用鼠标、点哪里开始、如何与互联网说情话等等，Mac日日夜夜与我亲密交往，一直进行严格训练，我也有了些进步。即便如此，Quadra 650这个教练对我来说还是太严苛了。但是《未麻的房间》需要用电脑进行处理，还有我当时被“花一笔大钱”这种隐隐的冲动所驱使。这烦恼随着工作的激化越来越明显，我突然自言自语表露出想法：

“想花钱啊……”

漫画也好动画也好，都是忙得不能想象的工作。没有时间去花节约睡眠时间赚来的钱，银行的余额和工作压力一个劲儿地涨——虽然当然不是什么巨款。

最后，被“想花钱综合征”感染了的我倾巨款雇了新的外国选手。那家伙的名字是“Power Mac 8500/180”，它带着显示器、MO手写板这些跟班一起来了。12月30日是它们入住的日子。

我迫不及待地打开箱子想看看它。Nice to meet you.喔喔，帅气……？呀，CD仓的托盘掉出来了。哈哈，运输途中掉出来的啊，好好安回去吧。咔。这就好了吧？

叮～

啊呀，又掉出来了。咔。好了吧……？

叮～

“Hey！Mac，what happened？”

嘎——！原来是为了固定住托盘的卡口坏了。哭瞎了。我一边哭一边给它贴上了胶带。这可是给刚买的、全新的电脑贴胶带啊。再启动试试。

叮～

“不行呐。”妻子的话刺痛了我，今年真是极度忧郁的一年。说什么呐！硬件不可能坏。它绝对不是刚来日本就因为故障而哭哭啼啼的、软弱的外国选手。证据就是启动的时候声音洪亮。这不是还好好的嘛！心里的大石头落了下来。

从那天开始，他以“我的Mac”为名开始为我日日夜夜地从网上下载成人图片……不，将偶像的脸和色情照片合成在一起……当然也不是。总之，是在为了《未麻的房间》优秀工作着。但是，想一想也该明白，以后的工作肯定会越来越忙，每天在日益增加的工作上花的时间也会增多，本就不多的休息日被强占，我能在家里度过的时间也非常可恶地减少了。

“还没到出场的时候呢！我的Mac！”

难道不是突然有两个军队登陆吗？对感染了“捣鼓Mac综合征”的我来说这很困难。如果这样我不就没办法通过Mac的进阶考试了吗？顺便说一下，我当时是九级，总算能做出水母漂动作了。说什么水母漂啊。

最重要的问题是预定要为《未麻的房间》进行的电脑处理。虽说要进行电脑处理，但是情况和最近流行的数字动画完全不同——虽然也做了这样的分镜。这个问题之后再讲。

作品内出现了许多海报、传单与杂志等。主人公的房间和她所属的事务所等地方的墙壁上贴着CHAM和电视剧的海报，它们是重要的素材，有时为了营造氛围而贴着，有时也为了表现未麻的活跃，作为传达杂志与报纸上重要事件的特写。虽然直到现在镜头中的各种透视图可以手绘，但是要想装好样子需要付出非常多的劳动。为了“看上去普普通通就可以了”也需要不少努力。

可是，还有就算是看上去普普通通也做不到的镜头。不知道其他人有什么感觉，我看到一大堆杂志摆在一起，尤其是在画它们的时候有一种痒痒的感觉。大概是我比较特殊吧。

因为《未麻的房间》是非常注重登场人物心理描写的感觉和触感的作品，所以我希望镜头有不寻常的表现。虽然如此，想要用手绘表现出这些效果，工作量太大了。这就是为什么我想到要请传说中的外国选手Mac来帮忙。

制作公司Madhouse虽然以前就有Power Mac 7500这位选手，但是它没有在《未麻的房间》制作团队所在的楼里，是和其他作品一起使用的共有物，不可能成为我们的专属机器。果然还是想要啊，为《未麻的房间》工作的专用Mac。买个Mac没什么了不起的，不需要很多钱，连我都能给自己家里买一个。预算虽然很少，但是也有将近一亿日元啊，掏个几十万应该不在话下吧。

这是必不可少的啊，与增强战斗力有关。我很久以前就给制片人说过想要外国选手来帮忙了，结果他回复说没有这预算。太无情了。

而且，我们做的不是数字动画。电脑可以做符合透视变形的海报、添加背景，并按照原先的摄影机摄制，实际上还是模拟动画的感觉。有电脑就好了，有就好了。能做这些事的只要一个人，也就是像外国选手的翻译一样的一个人，只要能再添一个人就够了。

经过再三交涉，制片人终于妥协了。各种讨论的结果是：

“预算中能拿出来的钱是有限的。”

这我知道。

“Mac就在走两分钟就能到的楼里。”

楼和Mac啊。在其他楼里有Mac，这我知道。

“预算是有限的。”

这说过了。

“钱快没了。”

早点说啊。

“简而言之就是，你是要雇人还是要买机器？”

啊，这真是没办法啊……哎，等等，这大概就是终极选择吧，选人还是选机器？雇了外国选手之后连雇翻译的钱都没有吗？还是说只雇翻译？只雇翻译的话又该如何是好？

公司确实以前就开始用Mac了，所以只要雇一个人事情就可能解决了吧。但是要在其他楼里逐个检查电脑上处理好的文件，实在是再麻烦不过了。我想更有效率地使用作为导演的时间，因此想把电脑放在手边。而且我也想用用。所以说“雇人还是买机器”这个问题的答案，我毫不犹豫地选了“买机器”。那操纵它的人是谁呢？外国人选手Mac的翻译由谁来当呢？

我。

我？又是我？！啊，为什么总是把自己牵扯进去呢？水母漂九级的我，为什么莽撞地选择游向惊涛骇浪呢？这种不费劲的选择绝对没错，就是这种强运将我扭送到了最后的修罗场。我淹死了。

1997年2月，外国助手Mactonish终于来我们《未麻的房间》制作团队了。但是，是租来的。因为我们穷。

随着时间流逝，我们与Mac的交流渐渐变得顺畅。与其说是我，不如说是演出松尾先生的熟练操作给作品做了很大的贡献。不用说，我们用电脑制作了之前提到过的海报、杂志封面，并进行了变形等模拟处理。电脑放在手边用也让我们想到了各种使用它的方法。

其中之一就是模拟分镜。说到动画里的数字技术，那就是3D！贴素材！看呐，这数字技术！！耍把戏的仿造品虽然引起了我们的注意，但对制作现场来说，是电脑的数码导入技术才让模拟镜头成为可能。以前的动画制作要经过原画、动画、上色、背景这些全部工程，然后进行摄影、冲洗，变成胶片后才能看到结果，没有什么是能模拟的。无论是动画时长还是背景滚动的幅度与速度、摄影机的运动，不变成胶片就不能知道究竟成没成。一旦变成胶片，想要修改时就有时间与经费的限制，因此在工作时不得不靠专业人士的直觉与经验。如果是守旧的演出家可能会在这方面有信心，但是与很久以前想要拍照只能请摄影师一样，他们已经被淘汰了。现在讨论的已经不是“拍照”而是“拍怎样的照片了”。为此伸出援手的就是数码技术。

就是这样，导入电脑可以模拟分镜，即便只是粗略的内容也可以预览。具体操作是在构图设计阶段输入电脑，将背景或BOOK（位于角色层上的背景赛璐珞素材）按实际滑动。如此进行预演，演出家就可以确认设计中的效果和想象中影片完成后的样子啦。实际上，在《未麻的房间》中，我们通过这种技术模拟出了很多仅凭经验直觉很难预

测的镜头，并得到了预期的成果。话虽如此，将模拟技术运用到所有镜头上要耗费更多人手与时间，“有点不一样”“再这样一点”的错误频繁发生，工作就没有办法继续推进，进度也会被耽搁，可能进而影响工作人员们对作品的干劲，最后做出了“完成度高却没有价值的作品”。因此我认为要结合实际适当地使用才对。

这些镜头在胶片上看完全不会让观众感受到是用电脑处理的，但是，对我和演出松尾先生来说，这正是数字技术的精华所在。此外还有按照尺长（见《贫穷哀歌》）来掌控一些分镜的构成，调整不合适的尺长。对演出来说，Mac（不是巨人队的Mac）真的是非常可靠的外国助手。

说实在的，这种简单处理的电脑效果我当然喜欢，但也想做出更华丽些的数字效果。可是预算有限，巧妇难为无米之炊。数字技术确实比较耗预算。如果影片的最终形态是录影带，器材费等不算大问题。但要是做成电影的话，做好的影片必须转成胶片，转换确实需要一大笔费用。我又开始说人穷气短的话了。父亲大人，我不会再说这些啦。

事实上，受惠于数字技术的镜头几乎都是“在电视屏幕上播出其他镜头的内容”、电视屏幕的扫描线，还有录影带倒带时的效果。我不仅没有时间重新做这些镜头，甚至没有时间检查。这样处理的镜头大概有三个，其中的两个效果不理想（当然没检查），只有一个得到了满意的效果。作品前半部分，主人公未麻收到了骚扰传真后，摄影机从未麻房间的近景拉到远景的镜头，是拜托演出松尾先生按照我“一定要省钱”的指示做的。没钱真痛苦。

[1]小津安二郎的电影中经常出现父亲角色。

[2]指当时读卖巨人队的球员Shane Lee Mack。

[3]原文为perfect blue。《未麻的房间》英文名就是“Perfect Blue”。

[4]水母漂：基本的自救方式之一，缩头，双手抱膝，膝靠着胸，就可以像水母一样漂起来。作者以此指代自己的Mac操作水平并不好。

第 135 号镜头，CHAM 的海报。作画导演也有帮忙，画原稿的是我。平庸到羞耻而且土里土气——设计师是我。变形并与背景合成，调整颜色并加上若干杂色，再加上像海报一样的阴影的也是我。真是能干的导演。不，是因为穷。

第 272 号镜头，兼用背景。这是作品里最常见的电脑处理的一个例子。将原先做好的一张海报按照镜头进行变形、贴入，新手也能做到。“在作品里看上去普普通通”就是要点。

第 285 号镜头，地铁中的悬挂式广告。这是为了让未麻想起自己的网站主页的必要镜头。当然“ホームページ”（个人主页）这行字如果不明显就没有意义了。与现实中的相比，广告的文字密度并不低。因为想要有现实感，这种密度大概就是极限吧。本职是设计师的妻子设计了它，变形等工作是我做的。

第 652A 号镜头“未麻的房间”网站主页。出现了很多次，手绘确实画不出感觉来，所以用电脑制作的。设计这么羞耻的网站的人是年过三十的我。用这个素材摄制好的镜头的模拟感让我哭了出来。因为跟随光标移动进行摄制，呆板的动作让我切身体会到没钱没时间的感觉，不禁悲从中来。真哭出来了。这是有代表性的一个例子，应该能让您理解脱胎于模拟设计的“数码处理”吧。

10 推进进度！

有一天，蛤蜊带来了个小跟班，就叫他螳螂吧。

螳螂在蛤蜊的手下担任制作辅佐这一职务，负责推进制作细节，但因为蛤蜊什么活都没干，螳螂也相当于没有工作。他也不可能参与大事的讨论，结果就是没能发挥一点儿用处。又是白白消耗预算。

比如说，我提出请求，问他“可以帮我拿一下透明胶带吗？”，但是在透明胶带到手前我必须要重复三遍“拿一下透明胶带”。没夸张。暂且不说胶带，到了需要拿重要的分镜过来这种十万火急的时候，他一次都没有拿来，一次、都、没有。

制作《未麻的房间》尤其是后半部分时，工作人员有人这么说：

“既无能也没干劲，这时候已经没办法啦，但至少也跑跑腿啊。”

吃白饭的最佳组合就站在这里——他们没有站着。

螳螂曾经在开除了蛤蜊的公司做过一样的工作，但据说是因为想成为演出所以辞职了。来到《未麻的房间》制作团队好像不是出于他的本意，只是来补救与其说是人手不足不如说是脑袋不足的制作一职。在这里介绍一下，我们《未麻的房间》制作团队里，由无能之王蛤蜊带头，加上他的跟班螳螂、新来的老鼠，还有更新的新人傻蛋，四个人一起进行跺地表演。四个人加起来等于半个人。没说少哦。顺便一提，比起其他作品，我们制作部的人算多的。

随着螳螂的上任，原先负责这一职务的女性被调走了，这么一来从一开始就参与《未麻的房间》制作的人就一个都没了。制作部的人和主要工作人员对公司来说，全都是外来的。

外来的。伴着一股流氓味儿，不难想象这没什么好含义。没有一个自己人（新人另当别论），这部作品对公司而言当然不可能是“招牌作品”，这简直就是明白告诉我们地位很低。要是给制作中的作品排次序，事实也确实如此。最重要的是，可能并没有这么简单，也许这个想法不对——我当时精神状态不好全都是因为这件事。

被害妄想？大概是这样吧。本来情况就不好，再疑神疑鬼地这么过下去，精神状态怎么可能会好呢？随着制作的推进，我们工作人员背上的行囊里不知不觉间被扔进了许多多余的东西。远处的山顶被乌云笼罩着。

按赞助商的要求，要为《未麻的房间》制作一分半钟左右的宣传片。那个时候，做好的镜头一个都没有。为了做宣传片，我选了几十个镜头提前进行原画检查、作画、上色、背景与摄影。

首先要从做好的原画里选择宣传片中可以使用的镜头并进行分镜剪辑。为了照顾新来的螳螂，我试着问了问他，毕竟他想当演出。

“因为我没有时间，如果有兴趣的话你做一下试试？剪辑。”

哈哈，我也是会做做表面文章的。还能怎么样，指望他连休息日都用上、拼尽全力地画根本用不上的分镜吗？现在回想起来，对他还有点期待是我的错。

反正那时原画还没交上来，而且要在本就不多的时间中工作，我陷入了两难境地——和作画导演一起检查演出并选择好画的镜头，还是自己选？最后本田师父负责的镜头虽然多了些，但也不是全都由他来负责。以说得过去的镜头为主，有时也不得不从那些麻烦家伙的镜头中选择，于是陷入了修正原画的窘境。制作情况非常糟糕，缺几十个镜头的内容，为了做这种在正式作品里用不上的影像（只用作宣传片），连高级运动员都要顶住压力来救急。

为了减轻作画导演的负担，在最终成品中不使用的人物，宣传片里可以和设定不怎么像。因为没时间。作画导演滨洲先生说：“这种程度，播也没关系？”他睁着因睡眠不足而变得通红的双眼，低低地笑着说了句“重画”。不是影片不允许，而是滨洲先生不允许。果然是值得托付的人。

助手Mac此时已经出道，进入实战，为了处理背景和修改细节，干劲满满地出场了。但因为我经验不足并不好用，而且因为会妨碍制作这种“美好”的理由，在5-4-3双杀后结束了使命。哪来的5、4、3啊！

被传言说“派不上用场”的沉默外国人Mac当然有些消沉，但是根本比不上看到整理好的素材集的我消沉。我们节省睡眠时间做出来的

与其说是影片，不如说是第一次看到的动着的镜头。

我们的工作大楼五楼有放映机，那时工作室的原画师、色彩指定、美术导演、作画导演等人直到鼓起勇气去看素材集之前都感觉不错，心中充满了期待与不安。终于能一窥辛苦了近一年做出的成果啦。

咔嗒咔嗒咔嗒咔嗒……脏兮兮的放映机放出的素材集，让我的压力一步步膨胀到顶点，最后因无法承受而崩溃了。咻——完啦。

这就是传说中的脱力感吧？不行，这不行啊，神明大人。我们努力了一年不是为了做出这样的影片。“挥棒练习一整年”这句话在我的脑海中跳来跳去。“练习挥棒一辈子”“练习挥棒的一年级学生”“走了一年也还会被闷棍打”“挥着球棒将年薪打走”“把‘棒’字分开来看像不幸”……啊啊，我在想什么呢？

影片哪里不好呢？我不明白。是动作不流畅？不，原画没问题。背景问题吗？不可能。影片整体太亮了，是色彩指定的问题吗？不，这也不对，检查的时候没问题。那就是转换为16毫米胶片时无法避免的问题了。虽说如此，有可能、有一定可能，万一是因为我……我的错吗？万一错的是我……

消沉得像潜进了深海。又一次陷入了Perfect的Blue。挑战无装备潜水的纪录，这可是Great Blue了。我想当恩佐。大脑开始混乱了。工作人员们看到的我的姿势，还保持着影片放映时倒在桌上的样子，眼神空虚，停止了思考。

谁能重启我啊？

作画导演滨洲先生的话，让我不再继续消沉下去。就连滨洲先生这样技艺高超的人，在看到和自己有关的作品的素材集时好像也被打击过，故而提前抑制了我电光石火般的消沉感。无论何事，我作为导演明明应该先人一步的啊。

其他工作人员默不作声地陆续回到工作场所。我和松尾先生，还有为色彩指定出了不少力的桥本先生留在播放素材集的房间进行讨论。“太过分”“怎么会这样呢？”“不该如此啊”，对做好的影片，我们连带有怨恨和怒气的话都说不出。只是抱怨也不是事儿，总

之为了讨论先再检查一遍吧。全力调动起麻痹的大脑。往放映机里放胶片的松尾先生仿佛是慢动作一般。

让我们悲伤到极致的胶片，映在了放映机的小屏幕上。我们陷入了沉默。

“呀？”

“这……莫非……”

“对，就是这样。”

“对、对。”

“我指定的颜色就是这个。”

“这才是我们做的东西。”

大家突然开始评论起来。在光量较少的放映机上看到的才是我们辛辛苦苦做的《未麻的房间》的正确画面。你好，初次见面，我是导演。

只是因为颜色不一样，就与之前看到的素材集如此不同！负责色彩指定的桥本先生真是比谁都安了心。这次检查使我们的心情从消沉中振奋起来，甚至可以说是救了我们。不知能不能做好但还是拼尽全力做的胶片最终符合期待。突然，我得出了进入动画行业以来属于自己的主题：

“直到最后才算做完。”

虽然说确实理所应当，但是这不是开玩笑。在做《未麻的房间》之前，我画的漫画无论是哪一篇，都在没有完成的时候被终止了。《Seraphim》的原作者撂挑子，《OPUS》也因为杂志停刊这种理由死了。虽说无论是哪种事态都不是我一个人的错，但我想这与自己的运气和业报不无关系。然后，我现在在做《未麻的房间》。

在格言中都有“事不过三”和“一犯再犯”这种完全相反的话，我无法安心。总之，自己可能无法将任何事情做到最后。这让我不合时宜的悲壮感（笑）愈发牢固。我不能输啊。

总之，宣传片做好了，我还过着每天检查构图设计的日子。

“构图设计什么时候才能检查完啊……”

我感到状况不合预期，质量下降的镜头数稍稍增多。此时开始，我才对进度产生了真正的不安。

进度是怎么成了这样的啊？！

作品应该在不久之后就必须完成啊，但在制作期间应有的上级指示还是没有。别说缓缓迎来制作结束的日子了，我确信的只有结束的日子会如业界惯例那样在某天突然来临。

吃饭时，或是深夜在阿佐谷的酒馆喝酒时，话题常常提到进度。

“进度能拖到什么时候？”

就算是原画师这么问，作为导演的我也不知道。

“工作室外的原画师好像听说是这个月哦。”

这种话不绝于耳。连工作室里的人都不知道，这是怎么回事啊？制作担当蛤蜊虽然可以用电话催我们工作，但他在工作人员面前什么话都不说，这又是怎么回事啊？是因为被人恐吓才来当制作担当的？

我渐渐地看出了些端倪。在他们的眼中，如果放任时间根本不够的进度，制片人最后肯定会做些什么，为了“作品”会将这些家伙（指我们这些工作人员）进行未知的处置吧。确实可以这么说。制作担当这个工作呢，并不有趣，因为每天要一直催工作人员，引起他们的反感，还不如像死了一样什么都不做来引起工作人员的反感。这也是辛苦的工作。但是负责绘画的工作人员肯定会认为交稿晚了不好，要是催促的话，他们会越来越急。几个月来什么都不说但突然说“还有一星期截止”，也不是开玩笑的事儿。

制作担当放弃管理会导致作品走向穷途末路，我感到的不是生气，而是漆黑的、沉淀物般的悲伤。啊，酒如果这样就不好了——在没酿好之前就喝光了。我就这样迎来了阿佐谷的早晨。

为了让原画检查早日结束，我也让作画导演出了些力，要是不这么做就覆水难收了。我和松尾先生讨论过好几次对策，但是一大现实问题是他无法插手原画检查。重要原因是麻烦家伙们画的原画所占比例在增大。

想一想，在我的桌子上做好的进度表是如何延误的？首先是时不时登场的构图设计检查。之前提到过几次构图设计，在此不再赘述。原画师画好的构图设计最先是由我来进行检查，如果没什么问题就签字通过，有问题的话就按照问题严重度进行修改或重画或返还给画它的人。我重画了很多构图设计，其中一半左右是将其修改得符合设定，与其说是修改不如说是弥补，虽然这是我应做的工作。让雇佣价格便宜的人来修改这些细节还是过意不去，我来改理所应当。问题在于剩下来一半的麻烦家伙，我要将他们的镜头全部重画。虽然有意见说这种程度的打回去重画也可以，但是重画的话不仅要将（至少是对《未麻的房间》而言）不好的地方改好，而且一定要比原来的水平高。让他们重画的话，不仅无法改善内容，连时间都浪费了。一直打回去重画到满意为止，这是光明正大地“欺负人”啊。我记得有人会直接发“为什么一定要重画啊？！”这种怒火，也有人会一下子怔住。虽然我唠叨这些，但也没办法，换个角度说，我被要求重画的时候也会这样。结果我就只能自己一个个重新画了——即便如此还是会收到极稀少的几句“重画什么的，别开玩笑了！”。

因此，我的柜子上等着检查构图设计的镜头越积越多。好不容易改好的也是，让那些麻烦家伙一画成原画就又不对了。这是当然的，因为这些家伙在构图设计时就知道我或滨洲先生会模仿着重新画，所以原画只要稍稍画一下就完成了。动作表演啊什么的都不行，我们要改的粗糙部分不仅仅是镜头中的动作分解方式。我希望，这些在原先安排角色动作的时候能一次性做好，原画师的工作本来就是这样的。但出于和之前一样的理由，重画不能让本人来做，因此要重画的原画在我的柜子上越积越多。我的压力和镜头袋，积得也太快了。

工作这种事情是源源不断的，手上一空，麻烦家伙们紧接着又交来了。恶魔般的无限循环。无论是制作中派得上用场的原画师还是派不上用场的，都把镜头堆给了我。

按理说，原画师应该把自己负责的部分全部搞定，这样制作就会顺利进行。但是资料上并没有写明原画师的水平，好的原画师负责的部分可以快速检查完毕，进入之后的流程，托他们的福我也减轻了些

工作量。问题果然在于那些麻烦家伙。要我画麻烦家伙们的原画，不仅之前画好的没法用，这些镜头也占去了完成工作量的大半。这是数字魔法，是泡沫。

动画业界里好的原画师很少，有才能的人当然也非常繁忙。考虑到这些情况，制作的怠慢不是全部原因。我们制作团队也有受到有才能的工作人员关照。这是真的。

就这样，延误的日子越积越多，导演对延误该负的责任就被偷换掉了。制片人之后在讨论会上这么说过：

“导演负责的工作实在是太多了。”

这么说简直是杀了我。我想把工作分给其他人，要求增加人手，这说过多少次了，那时说：

“没人啊，你说名字我和他去谈。”

找人不正是你们的工作吗？结果到了最后，我问能否增添人手的时候，制作方直接说“没钱雇新人手了”。没钱、没时间，我希望多一些支撑自己的东西啊。身高就不要了。

我明白制作部的言下之意了。

“你别管就是啦。”

但是，制作方最不想说出来的就是这句话。这是到最后也不能说出口的，是他们对作品、工作的良心。作为替代，我经常听到“镜头内容再放松一点”这种听上去不错的话。在作品不知道还能不能做出来的危机之时，这确实是现实的判断。但是，实际中人手不足的情况下，修改镜头的构图设计、原画的重大错误和必要的设定，除了我还能有谁呢？对这部作品而言，我的工作进度绝对不算慢。我只是敌不过工作量。是谁让我做这么多工作的？对不起，还是我自己。啊，无限循环。

在我们对极度推迟感到麻木并对进度的不安感极度增大的时候，“那一天”终于来了。

三月。大概是在三月过半的时候吧。主要工作人员聚在一起并被下达了进度通知。上次讨论进度是在十一月，在那之后的四个月间弃置不理，消息完全断绝。

“啊呀啊呀，终于到了制作的重要时期啦。”

在讨论会上等待着半麻木的我们的是让我们更加麻木的、空前绝后的进度安排。

为了让大家了解到这个新的进度安排有多愚蠢，在此整理一下作品在那时的制作状况：构图设计还有五十个未完成（两百个未检查）、原画还有三百个未完成（未讨论的有四十到五十个）、制作成胶片的是零（宣传的部分在完成品中不使用）。从1996年九月开始进入真正的作画阶段，到现在六个月过去了，完成情况就是这样。冷静地思考一下，现在这种状态，按照这种基础再继续制作，想要进入尾声还需要半年的时间。虽然原画已经完成了六百个，但是考虑到之前提到的麻烦家伙们几乎都要重画这一情况，半年可能都不够。当然我明白这样是不会被允许的。

“下个月把电影做好吧！”

“……啊？”

我感到疑惑的是，“下个月把电影做好”前后难道没有“做……这样的梦”这句吗？

还有一个半月——四十天，电影制作完成。这就是来自上司的指示。四十天内将余下的构图、原画、原画检查做好，还有作画导演那里的几乎全部八百个镜头上色、摄影——这进度安排简直没有任何常识、现实性可言。这还是放置我们四个月不管的人说的话。管理进度难道不该是他们的工作吗？我请求他们“再这么拖下去就不好啦，再添点人手”，他们只将吃白饭的人一个劲儿加进来，重要的画师一个都没多。就这样的人，告诉我们只剩四十天？我该听到的是“约好了，还有一个半月原画要完成哦”，又不是刚开始制作动画，对到现在含辛茹苦忍耐着进度延误的人们说这种话，实在是太不像话了。我这个麻木得不能说话的人，想说的话突然间堆积如山。

[1]跺地表演：指相扑比赛开始前，力士在相扑台上跺脚的动作。

[2] 5-4-3双杀：棒球术语，指一垒手、二垒手、三垒手合作的连贯防守动作，使对方两名进攻球员同时出局。

[3]恩佐：吕克·贝松导演的影片《碧海蓝天》中的角色，是一名潜水员，在潜水中不幸丧生。

11 互探底细

“这根本不可能。”

“不能比这更迟了。”

这只不过是争吵。抱着自信与责任感，我们能说的也只有“尽量加快速度努力制作”。

我们转移到了工作室，围着蛤蜊继续进行具体方案的讨论。假如说还有四十天就要把影片全部做好，那么每天工作量要完成多少呢？就算有四十天，考虑到动画上色、摄影还有其他后续工作，负责原画的作画导演，还有负责背景的美术导演、色彩指定的人不可能四十天全部利用。我们又不是机器。就按三十天算吧。

我不记得当时背景还剩多少，但是肯定不下四百个镜头，那就每天完成十三到十四个。这时，画背景的工作人员加上美术导演一共就四个人，平均一人一天画三到四个。这数字是做梦呢？！一天能完成一个镜头的背景都困难呢。虽然画原画的人比较多，但是未完成的还有三百个镜头。按照以前的进度，一个月可以完成一百个镜头，那么现在就要以以前的三倍速来工作了。这么算下来，我一天要检查二十五到三十个镜头，哈哈哈哈。如果检查一个镜头需要半个小时，那一天就要十五个小时。作画导演一天检查三十个镜头也非常勉强，哈哈哈哈，麻烦咯。无论双方多急，一天能完成四到五个镜头就不错了。而且构图设计检查还剩二百个左右呢。

以这种进度为前提，想要安排好所有制作，简直就是做梦。不存在的东西无法检查，是海市蜃楼、纸上谈兵。业界怎么还有这种事出现呢？我还能举出更恐怖的数字，但与您无关，我就不吓您了。

于是，开始进行对策会议。蛤蜊棕色的脸板得更厉害了，我、演出、作画导演、美术导演、色彩指定、中间画检查等主要人员围成了个圈。之前提到的数字应该再说一遍的，但现在再说只是浪费时间。

大家异口同声地说：“做不出来。”“为了能做出来些什么……”这类让蛤蜊紧张得冒油的话总结起来如下：

“既然把所有镜头好好检查一遍的时间肯定是没有了，那就把对作品而言重要的镜头检查一下，剩下的就不检查了。”

这么写可能会让您觉得蛤蜊还是有些理性的，其实这也只不过是从公司高层那里复制来的台词，不过是业界的常识。“把重要的镜头做好”这种话听上去虽然有点道理，如果是三个月前说还算有点说服力，但是以目前的时限，能挽救的镜头没有多少，不到一百个吧。所有能让观众入眼的加起来最多不到四百个。虽然可以保证我们假装没看见，让剩下近六百个没检查的镜头成为胶片，这个数字也实在是超出想象地不正常。

打算认真制作的作品换来啼笑皆非的反馈，连故事都讲不明白还算什么作品，连商品都算不上——剩下的时间就算拼死工作，做出来的也无非如此。给粪堆上洒一杯香水也盖不住臭味。那我还费什么劲儿啊？

工作是社会人的责任？在无法无天的地方，也有些不在乎规矩的笨蛋。

导演、演出、作画导演、美术导演这些主要人员的工作变成了检查新做好的部分，看看内容有没有问题，在问题点上做出修改指示或自己改。这就是检查。演出松尾先生说：

“如果不是要将检查中有问题的部分改正，今先生和滨洲先生就没有必要辛辛苦苦检查镜头了。雇几个演出助手，让他们看看能否摄影就够了。”

就是这样。明天大概能休息一下吧，我的脑海中偶尔会蹦出这样的想法。不知为何浮现了自己站在高原上目送着鸟在晴空中飞向远方的身影。我真是平庸啊。

将蛤蜊那些自言自语般没用的话像废水一样排走，脚下剩的是一大片焦油似的黑褐色渣滓。

“要是不想这么做的话，那就在这里讨论……”

关于制作的提案一个都没有。

答案已经揭晓了。如果按照制作部提出的时间要求工作，我们还不如一走了之；要我们继续工作的话，就必须保证讨论的时间。我们没有按进度工作，一半的责任在制作部。他们是“一起做作品（笑）”的工作人员，把责任推给绘画的实在是不公平。至少我们一点也没有偷懒。

所以说制作部尽到自己的本分了吗？不仅没有按我们的要求增加人手、联络原画师，还带来了不需要的工作人员，在工作时看毫不相关的漫画，也不扫地，就在确认进度用的电脑上一个劲儿地看晚饭菜谱，满口都是抽屉里的煎饼，将自己的仓鼠放在工作室甚至让原画师照顾它。我们一直看着执行制片以这样的态度工作，他们的“一起讨论吧”这种话一点说服力都没有。

松尾先生发怒了。他说：“只是想要导演在镜头袋上签OK对吧？只是不想做自己的本职工作吧？”

我说：“教会你们签字，你们也就能替我分担工作啦。再做一个印章也很简单哦。”

作画导演滨洲先生说：“这种规模的作品，留给作画导演的时间这么短真是前所未闻。”

色彩指定桥本先生说：“就算到最后一块儿把镜头给我，也没法做色彩指定，太多了。”

我说：“没时间？既然没时间，究竟是谁一直放任不管？又不是从昨天才开始急的。为什么没有每周总结进度？执行制片们都去偷懒了吧？”

蛤蜊这个沙袋在被工作人员的怒气之拳打了之后，可能会飞溅出棕褐色的汁液。真脏。他只会念叨一些不成句的话。万一这是个能把作品的制作推向绝境的制作担当呢？我茫然地觉得，“木偶”这个词简直是为他而设的。负责中间画检查的一位女士给蛤蜊来了一记猛拳。

“这么做那么做，首先不处理掉蛤蜊先生就什么都不能做！”

“不……那个……我也决定不了啊……”

松尾先生又给蛤蜊的腹部添了一拳。

“数字镜头如何了？对方一点回应都没有啊，蛤蜊先生。”

“啊，对不起，忘了……”

松尾先生继续攻击。

“‘我都安排好了，为我们联络一下’这句话说了多少次了？”

我也毫不认输地打出了右直拳。

“大概就是让我们交还没完成的镜头？如果没交就是大家欠的了？电影会短得连故事都讲不明白。”

松尾先生用更精准的当头一击将蛤蜊打飞了。

“如果按照这种进度，你知道能做出来什么样的作品吧？赞助商会拒收哦。”

拒收不是不可能。蛤蜊一边抱怨，一边想着“要是被拒绝了就会让我们重新做吧”这种受虐狂式的事吧。直面着这种让大脑麻痹的事态，我愈发冷静了。

讨论会究竟要开多久已经不重要了，讨论肯定没有答案的事情是浪费时间。不如早点回去工作吧。最后为了使讨论会结束，提出的善后是普通的“看看情况”。我是有理由的。

首先，此时原画检查和作画导演还没有到正式工作阶段，每天能按照怎样的进度处理工作，这方面还没有数据，无法预计如何解决。在这里提出的方案是：先按进度工作十天试试，之后如果渐渐进入了绝望的境地，就从根本上更改工作方式；但是，其间要带来执行制片、作画导演助手、整理原画的，还有两三个专业改原画——这些条件必须答应。在这段时间内，他们不可能带来好几位有能力的工作人员，我们这边也不可能按对方期待的那样工作，因此将失败归因于制作部是我们以后的保险。

“如果不能带来我们要求的人，就不能按照你们提出的进度工作。”

虽然是能安心一时的保险，但是之后还能反复用。

这是近似欺诈的行为吗？不，这是拼命的智慧。

那天的深夜两点，我又被叫去开讨论会。

制片人、经理，还有我。

他们慌慌张张地说从蛤蜊那儿得知了经过，随后讲的话和白天讨论会上说的很不一样。

蛤蜊好像什么都没有告诉他们，不，说不定根本不想说。蛤蜊好像对制片人报告说“以导演为首的现场人员，都没有商量余地，也无视制作部提出的要求”吧。这又不是传话游戏，绝对笑不出来的。

但是，蛤蜊怎么撒了个这种立刻会暴露的谎呢？我心生疑惑，也许我对蛤蜊越来越糟的评价有点不对。对有脑子的正常人而言，他是没有干劲，不，不如说是无能的一个人。但是蛤蜊的言行有普通人类无法预见到的部分。行为超出预测范围的人……流行的“精神分析”类书籍里不是写着吗，用术语说他就是个“边缘性XXXX”的人——我也不知道“XXXX”是什么就写下来了。

难道说蛤蜊这家伙……

此时，我为了作品的制作，提出了最有效的善后措施：

“请将蛤蜊撤掉。”

这是多么完美、现实、有建设性的提议啊！鼓掌喝彩！我真棒。

“这做不到。”

唉，真是明确的回答。

我极力游说他们，告诉他们蛤蜊实际有多派不上用场，他超出想象的无能正是作品制作的绊脚石。

“要是不撤掉他，再怎么急都没用哦。”

“不，这确实不行啊。都到这个时候了，想撤换掉了解进展的人不可能呀。”

都换了两次制作担当了，现在说什么呢？

“正因为到了这个时候才不得不换啊！新人对现在的工作进展一点都不了解是吧？蛤蜊就算了解但什么都不做，这和不了解的人一样啊！要是不把他换掉，你们以后肯定会重蹈覆辙。”

“之后我们会注意，也会好好和他谈一谈……”

“这人不是和他谈也没用吗？”

“他啊，说自己好像被导演和工作人员恐吓了，现在不能坦诚地和他……”

“我们说他身为制作担当却什么用场都派不上，吓我们的是他才对吧？！”

“现在开始就当他是共事的工作人员吧……”

“共事……唉……既然您这么说，就真没办法了。到现在不知道说了多少次了，进度这事我保证不了。那是‘共事’的制作担当的工作。我已经提出了自己认为目前最有效的解决方案，要是以后他再弄出什么事情，请追究他们的责任。”

这就是我给自己上的保险。蛤蜊这个烫手山芋最后还是回到了我们手上，只能这样了。

“还有，虽然我们也告诉蛤蜊先生了，希望你们以后以重要的镜头为主，其他的不要多管了……”

“但是，不好好检查的话，作画的赛璐珞张数会超出预期啊。”

“如果可以早点提交，张数什么都随便了。”

啊？我辛辛苦苦地减掉了不少呢。

“现在韩国可以做中间画和上色，因此每天都完成一些吧。那里是我们一直合作的工作室，质量不必担心。但是进度到头的时候，你们的工作室就不能用了，虽然不好详细说明，那时你们也不能在那里待下去了。”

糖和鞭子啊。有种把所有的东西都收缴的感觉。能够不用在意赛璐珞数量，算是小小的收获了。

从此开始，我只能将没有任何责任与实权的蛤蜊视作自己的同事，需要考虑的全在手握决定权的制片人心里。制作组就算是认真做，也不可能在四十天内完成，再加上《未麻的房间》作为“电影作品”，上映时间还没有定，甚至连后期录音、合成的预定，还有声优名单都还没定。通知我们进度是威胁制作并让他们也卷入麻烦的简单手段。这样才是正确的看待方式。虽然这么说，但我当时不可能这么冷静。

但是，不管怎么样的作品，状况都大同小异。在写下这些随笔的现在，也有一部作品处在相同状况下。制作预算普遍很少，重要的问题在于进度从一开始就设定得十分不合理。

有必要改变他们这些坚守着“为了做优秀的作品”“保卫胶片”这种“正义”的自由“创作家（笑）”们无视进度的态度了。其他作品也都有各种这样的无奈，深入讨论这个问题的话，我写一晚上也得不出结论，就此打住吧。

当然没有哪一部作品是不限截止日期的，也很少存在没有结束的的工作——有稀少的几个：有的作品原画画好了大半但是制作中止了，还有连续制作了很多年但也中止了等。我曾经参与制作过一部这样的作品。辛劳消失得无影无踪，非常悲伤。

总之，最令人困惑的是“真正的截止时间”究竟是什么时候。以保护作品这一大义为名，不断拖延再拖延，将当初的进度安排像金箔一样不断拉长，要是将它扯断了真就什么都不留了。如履薄冰般一步步前进，在作品质量与截止时间之间寻找平衡。“还能拖”但之后就没了音讯的作品真是数不胜数，正因此才出现了将画得非常精巧的镜头和简直不能看的镜头混在一起的作品。是哪部呢？这我不能说。

反过来想，因为“不能拖了”所以降低质量，之后感到非常后悔的例子也有不少。不仅要揣测制片人心里的想法，也牵扯到赞助商。想要取得平衡确实很难。做动画，不只是在桌子上的事儿。

暂定的“看看情况”为我们争取了点时间，但这并不能解决时间不足的问题。我们一直拼命工作到现在，若不在十天内做出什么成果给制作方看，即便去交涉也没说服力。我也明白制作方的不安。如果他们明白我们的工作进度、我们推迟一个月完成没有关系，也许在赞助商那里也说得通，但是现在的情况是需要再强制延长三个月才能完成。如果连要做到什么时候也不知道，即便是制作方也没办法。

并非为了制作方，为了作品也必须做出成果。

所以先打撤退战。

从构想情节、剧本时开始，我们牢记在心的是“这是不能输的一战”。可能做不出来厉害的作品，但是也许可以做出有趣的作品。我们战斗的一方打算无论如何都要以紧缺的资金和人员做出不错的成果。从一开始，我们要做到就不是投入大量经费、时间、人力，用全新的影像和壮观的视觉效果让观众惊讶这样的“胜仗”，也不是从各方面照顾到观众需求，用赛璐珞做出高质量影像，呈上优质作品，而是处于连做好甚至去做都难以想象的情况。

但是，现在事态急转直下，必须要打无人伤亡、能完全抽身的撤退战。必须改变作战方式。要是没有了一只手和一只脚，还不如死了痛快。说极端一点，能让“有趣”这个大贵人活下去就行了。对电影而言，即便是削减镜头也是不得已而为之。

这么说来，我那时看上去就像是个落魄武士。不去理发馆，把肆意生长的头发向后一束，也不管胡子。我明明没剃月代头，额头却越来越宽。发际线也在打撤退战吗？真是凑热闹。

我的一点点休息时间全没了，长出了白头发，皮肤也变差了。不要啊！作画导演滨洲先生在买来放在制作现场的简易床上小寐一会儿便继续进行工作，工作室越来越像修罗场。美术导演池信孝先生也经常把桌子下面当成睡觉的地方，“拉面男”栗尾先生因为口腔溃疡不能继续吃他的主食拉面，“游戏男”二村先生被“缺钱病”侵蚀着。这是经常有的事儿。

我首先做的工作是，将不耗检查时间的镜头全部做好。这是非常初级的手段。将只有背景的镜头做成静止镜头（如字面意思，只要一张背景就够了），还有不区分类似镜头、角色动作不难的镜头、画得好的人物镜头，全部进入下一个阶段。无论是原本已经画好的还是要重画的都草草检查，这样作画导演经手的镜头就会增加。原计划修改角色动作现在却放弃了的镜头也更多了，因为已经不用在意张数限制，首要的就是减少作画导演的工作。即便只是弥补或重画一个镜头中的数张原画，镜头一多，要改的原画就多了，只能放弃。

当然，作画导演也以主要角色为中心，经常只改角色的脸部。不知名角色不会交给作画导演，我便设法进行修改。总之，每天的完成量增加了，带到摄影所的镜头数当然也会增加。成不了影片自然也成不了故事。

无论出自画得多好的原画师，在与其他镜头衔接时必须要将两个合起来进行检查，但我还是气势满满地直接打上了导演印章放过去了。二村先生看到了一天内检查好的镜头袋，说：

“啊，数量真多。”

“好啦好啦，这算什么啊，什么镜头都放过去了。”

“你的超能力是不是提升了？”

“什么超能力啊？”

“……偷事力。”

“……你这是‘透视力’的双关？”

“嗯。”

工作去，工作。

应如何减轻我的工作负担也是重要问题。虽说应优先检查原画，但也不能小看构图设计检查，如果制作方能按我们的要求带来整理原稿的人就好了。既然他们没有，我这种负责画画的人也不能将工作应承下来。真是自负。

这样就只能从为数不多的工作人员里挤人手了。幸运的是，二村先生的画和我的有些相似。虽然他画得慢，但是能派得上用场，我就将他负责的原画减少了一部分，分给其他人。我开始改构图设计，整理改了细节的原画稿。虽然二村先生还想画，我也想多看看他被我夸赞画得好的原画，但实在没办法，你出了名的画得慢啊。值得反省啊，二村哟。对我而言，没有比将有错的原稿交给其他人更不快的事了。

就这样，“想做的工作”变成了“不得不做的工作”。现在已经不值得为那时叹息了，但这样突然改变立场确实很辛苦。

可是，也充满活力。

在这大约十天里，在我的妥协、演出松尾先生的临机应变、作画导演不眠不休的努力下，检查完的数量超乎寻常，但即便如此也与制作方的要求差了十万八千里。我们向制作方提出过需要援军，但那当然没有。虽然没有真心期待，但没有增援，工作效率就不可能比现在更高。可是，除了继续工作下去也没有别的办法。

现状飘着一股悲壮感，制作现场却意外地一片祥和。结果无论如何都一样的话，还不如享受工作，这就是我们制作团队。即便被进度赶着，大家却一句怨言都没有，我认为这真的帮了大忙。

虽然我对在紧张的时间中更浪费时间的麻烦家伙们越来越不耐烦，但是说到底我只对蛤蜊一个人不满。此时我的怒气值肯定达到了百分之七十五左右。

某天，我不经意看到了自己的脚下，开始对穿着的破拖鞋和忍耐度间的相似关系进行严肃的思考。

我是认真的。

我在工作现场喜欢穿的是有凹凸起伏的、所谓的“健康拖鞋”。它是曾和我经历过诸多辛苦和危机的、身经百战的勇士。不确定是什么时候买的，应该是在做《回忆三部曲・她的回忆》那时吧。大概是在超市花了一千二百八十日元买的，不是千元以下的档次，让我多了点虚荣。

拖鞋在参与未完成的大作《苍之乌尔》后，转战《JoJo的奇妙冒险》第五集并激战了一场。之后，我在家画漫画的时候，它在鞋箱里好好休息了一阵，然后飞奔来参与《未麻的房间》战役……是我把它带上电车的。

虽然是老兵，但它仍然健壮，特别是左脚背的带子和鞋底只有一半连着。它本来应该只参与室内战，但自从到了Madhouse，我经常不换鞋，穿着它就去附近的书店和便利店。鞋底明显薄了，下雨天穿着它不知摔了几次。也许是因为它担着如此重任，表面的黑色被磨得不像样，里面的白色尼龙纤维也裂了，剩下的每天都在一点点开裂。

剩下部分彻底裂开的时候就是你的大限之时吧？但是，我是不会简单地让长年并肩奋战的你离开的。我向冥界的亡灵发誓：当你作为鞋子的一生完满之时，我会让你复活的——作为打人的道具。

用你当武器，去打蛤蜊。我的忍耐值和你剩下的那一点点带子一样多，与你同生死共存亡。

我是认真的。

每天工作的时候，我都在心里想着“真的要按这个进度表来工作吗？”或“为了便于按进度工作，肯定要吵架”，与不安玩着两人三足，拼尽全力地修改眼前的镜头。某天，制片人自己慌慌张张地来到了我的桌子前。

“该把声优表定下来了。”

才到这个阶段，真的想开始准备录音了吗？！

[1]这里指的是“边缘性人格障碍”，主要表现为情绪、人际关系、自我形象、行为的不稳定。

[2]原文作“通し力”，与透视力发音相同。二村的意思是导演放过镜头的能力增强了。

12一天一千张

“你是谁？”

试音磁带不断地重复着电影中的这句关键台词。

对声优一点都不熟悉的我，得到了关于试音的请求。音响导演三间先生提出要求：“尽量选择能够假装自己没配过音的人。”假声，也就是所谓的“动画表演”可真难办。

仅是应征来配未麻的人就有二十到三十人，录好的声音超过两个小时。虽然我在工作场所翻来覆去地听，但是越听越迷惑。听细节部分果然还是用耳机比较好，但是必须一边工作一边听二十到三十个女性不断地重复着同一句台词，我忍耐着。

噩梦般的“你是谁”无限循环。

我一遍遍听的时候，忽然注意到了一个人的声音。

岩男润子。刚开始看试音名单的时候，我对她的名字有些字面印象，直观的感觉原来是这样啊。

主人公雾越未麻的配音就决定是岩男小姐了。决定了主要角色后，就以其为中心决定其他角色，这由音响导演三间先生负责。

另一位可以被称作是主人公的人物——留美的声音，也是在试音磁带里选的，简简单单地决定了。忘了有多少人应征，记得当时选择了声音清爽的松本梨香小姐。

就这样，《未麻的房间》的声优阵容定下来了。

后期录音。后期录音难道不应该在后期再录吗？什么的后期？当然是在影像部分完成后啦。可是，那时做好的恐怕只有不到五十个镜头。百分之五。应该在什么时候开始准备后期录音呢？假如说按进度在四月份将影片完成，那么后期录音最早也是在五月初开始，更何况现在影像部分不可能做完就要同时录音了。但是制作方提出了在四月

份全部完成的进度要求，他们预计我们负责绘画的现场人员能完成多少？

夏天。盛夏之时胶片完成。妥协下也做出了艰辛的努力。

您应该明白完成时间和进度要求差了有多少吧？

尽管明白要求十分不合理，但要以早日完成为目标，妥协后还要偷工减料，我的体力一直透支。我既要检查构图和原画，还要做必要的设定等。我们提出每三四天开一次的、有监督我们工作之意的进度报告讨论会，多亏记性好的蛤蜊，一次都没开。观察情况的十天过去了，迎来三月尾声的某一天，我又在深夜被蛤蜊的上司叫走了。

“大家在这十天间的努力，我们深感敬佩。”

作画导演对完成部分的评价原文如下：

“这些日子一天竟然能完成七百张以上呢。”

“都是因为滨洲先生的努力……”

除了这句还能说什么？我已经哭了。

这里提到的张数不是作画导演画的张数。业内的都明白，非业内的人只要明白七百这个数字对《未麻的房间》这种规模的作品而言是相当不得了的数字就可以了。张数依镜头不同而不同，比如角色只说话的镜头需要四张，角色动作精细、有华丽动作的镜头则常常超过一百张。这只是中间画的张数，原画的张数当然比它少。在完成的原画间按指示插入动作，便是中间画。

“一天XX张”指的是检查的镜头中间画的总张数。可能不好理解，中间画张数越多的镜头中，原画当然也越多，作画导演的工作量也必然会增多。

按制作方要求的进度，作画导演的工作量是“一天一千张”。值得加上“（笑）”的数字，虽然这对一位作画导演而言实在是无理要求，但是我有听说某作品的要求是每天一千到两千张。真可怜。

用剩余工作量除以剩余天数，简简单单就能得出每天的工作量。虽然不考虑内容与质量问题，也可以算出个数字，但是制作方对这个数字的意义心知肚明。然而，如果只考虑作画，就不知道要过多久作品才能完成了——这样当然不行。为了实现让工作人员按照通常能力的一点五倍，再多一些，两倍的速度来工作的方法我考虑过，也努力过。如果进度表给出三倍到四倍这种明显不可能实现的数字，连大家的干劲都会被夺走。

管理责任在制作方面，他们在发生这种情况前一直放任不管。

“我知道你们拼尽全力啦，即便如此也赶不上进度要求对吧。”

“对，就是这样。”

当然啦。虽然将画得好的原画师的镜头全部加起来并且不再检查能达到一天七百张，但一般情况下一天两百到三百张已经是极限了。此外，最终完成的《未麻的房间》平均每个镜头的中间画张数是二十九张。为了达到制作方说的“一千张”，综合各种情况考虑，作画导演一天应该完成三十个镜头。这当然不可能。

“按约定好的，不从根本上改变制作方法不行。”

“说好的辅助作画导演的人、专事修改的原画师、整理原画的人在哪儿呢？一个新人都没有带来，不是吗？不从根本上改变想法就做不完啊。”

“虽然这么说，我们去找过人，但是没找到呢。”

“这不是一样吗？就算是我们也做不到啊。还有找人这个事情，大概只是蛤蜊嘴上说说吧？真的去找了吗？”

“如果你能说几个名字，我们……”

“要我说多少遍啊！找人难道不是你们制作负责的事情吗？你们有没有想过我们这边都带来多少厉害的人了！”

我们手上的工作十分繁忙，能去考虑找人的问题才怪。

“没人啦。”

并不是现在才明白的。

“总之啊，再这么下去就麻烦啦。”

这话该我来说。

“要求延长进度的交涉如何了？”

“不行啊，延不了，最多三到四天。”

“在这一两个月都不够的情况下，就这么几天……”

“我明白，但是真的延不了。”

我突然看了脚上的拖鞋。还没坏。

太弱了，拖鞋啊，这些人不是你的对手。

13 Perfect Brown：每天都是心理恐怖片

进入四月。作画工作不断拖延，没有进展。

说到拼命工作，并不是只靠作画导演和导演两人就能修改构图设计和原画。演出松尾先生虽然在各方面贡献了智慧，但是他并不是画画的人。洪水面前，只有两个桶，能顶什么事儿啊？！

滨洲先生和我，按照业界水平来说都是画得非常非常好的人。到这种程度，我们既明白绘画时的乐趣，也为自己的工作质量自豪。降低工作质量、画自己意识到没画好的画、为了量而草率工作，能获得的乐趣和自豪感连灰尘都不如。

作画导演的工作取决于作品规模和人员组织，但是他的职责并不是追求分镜质量，而是防止质量下降。让每一张原画都成为最好的，这是原画师的乐趣。在原画师中，滨洲先生通过远超一般水准的努力与才能拥有了非常棒的绘画技能。

熟练的原画师没必要那样，只要尽可能地将角色的脸画得一样就够了。总之，不能让观众看到糟糕的作画，这就是作画导演的主要工作——即便内容如此也是份不健康的工作。滨洲先生理应享受工作的乐趣，但此时只是被极强的责任感驱使着，可能是事倍功半。进度延误也有导演我的责任。将滨洲先生请来当作画导演的我虽然也有苦衷，但现在能做的只有坐在他的正后方，对着他的背影深深地低下头。对不起。

滨洲先生是个问他都不会把不满说出来的人。他总开着桌子上的小电视机，一边用耳机听着一边默默地工作，时不时一个人笑出声。我非常尊敬他，喜欢看综艺节目的滨洲先生。

他在自己买的简易床上睡觉，常常在工作场所住一两晚。这在业界虽不少见，但是让作画导演的负担更重就非常不合理了。不仅是作画导演，所有工作人员都有必要享受我桌子上放着的镜头稿。我去修改不自然的原画和龙套角色，想要为作画导演或多或少出一些力，也又削减了原画和动作表演。真是可恨。

我的头发也被“削减”得越来越少了。再见。

还是四月初吧。白天，周围没有工作人员，我一个人工作的时候，恐怕是彻夜工作了，我还记得那天天气很好，我的座位在窗边，温暖的阳光十分灿烂，简直要夺走了工作欲。窗下的青梅街道也一如既往有许多车驶过。和平时一样的一天——应该吧。蛤蜊突然拿着一张纸走到了我的桌前。

“早上好……”

动画业界的问候语，无论是早上还是晚上都是“早上好”。

“什么事？”

蛤蜊你好不容易到我的地盘来，这是吹哪门子风啊？总之，肯定不是好事，蛤蜊的表情非常不自然。

“抱歉，定下来了。”

我一边将目光移回桌子一边问：

“什么定下来了？”

“后期录音。”

我看了眼蛤蜊递的纸，严重怀疑自己的视力：

一个星期后进行后期录音。

后期录音当然需要影片了。声优们一边看着影片，一边随角色的口型、情绪来配音。将所有影片都做好后再录音是理所当然的，业界的现状却不能遵守这种理所当然的事——因为作画工作来不及。

如果来不及加背景，可以只用上好色的赛璐珞进行“时间摄影”，在中间画阶段进行“中间画摄影”等。录音用影片的制作方法有很多，还有将连动作都看不明白的原画制成影片，或者用更原始的构图设计稿进行摄影的例子，甚至是将什么都没有的分镜稿合成影片。本来是素材都准备齐全再摄影，现在“中间画摄影”“原画摄影”又会耗费劳力，也浪费钱。胶片不便宜。但是即便如此，也要用临时影片来应付后期录音。现状是如果不花更多时间在成品要用的镜头上，就无法完成影片了。

总之，无论状态如何，没有影片是不可能录音的。我们没有做为录音准备的影片。要说什么时候能做好？不做。

“一星期后，你能做好吧？”

棕色木偶般的蛤蜊俯下身子，嘴在动。

“必须录了。”

我坐在椅子里，用非常冷淡的眼神看着他说：

“‘必须录’什么的，现在什么都没准备好不是么？录音用的影片怎么办？”

不论这五天能不能赶上，八十分钟的影片肯定是做不好的。

“不……因为不录不行……”

“我不管。”

我把通知录音时间的纸揉成一团扔到地板上。

纸团轻轻滚动。

蛤蜊怔住了。

他一言不发，慢慢地将纸团捡起来，放在了原先位置。不知不觉有点生气了哦。

“说了我不管。”

我又扔了出去。

纸团滚啊滚啊滚。

它在空中划出了一道美丽的抛物线，掉在了肮脏的地板上。

蛤蜊明显发怒了。他跟个懒猴似的慢慢地将纸团捡起来，又放在了原先的地方。比刚才强势了些。

好像有点儿有趣。

他变得越来越恐怖。我跟旁观似的饶有兴致地观察着，等他爆发。我可能也会爆发。

“都说了，我不知道。”

我又一次用力将纸团扔了出去。

滚啊滚啊滚啊滚啊滚啊滚。

蛤蜊的呼吸更急促了，像慢镜头一样移动，将纸团捡起来，然后更强势地将纸团放在了原来的位置。气焰越来越嚣张。我想要不要再扔一次，却在不经意间抬头看到了蛤蜊的脸。

哇！他的嘴动个不停！

嘴唇开合开合开合开合开合开合……

两张原画间有三张要抖动处理，大概就是这种速度吧。但不是同样的幅度，嘴唇间不同距离的画要准备三张，不，五张左右吧。不知是生气还是仅仅是反射，总之动得很快。

有种说法是“气得浑身发抖”，但是真的在发抖的蛤蜊有一种奇妙的冷静感。

我有点危险的预感，就让蛤蜊坐在椅子上。不能再刺激他了。

“原画摄影和中间画摄影都没做，那录音怎么办？”

“都决定好了，不得不录呀。”

“没有影片就没办法录音，动画的事你不明白也没办法。”

“我明白的。”

果然啊，你小子就是这么迟钝、不明白事情的人啊。能看到乱发间蛤蜊的脸色变得越来越接近棕色。Perfect Brown。

“那就从现在开始准备，录音前做好。”

“根本做不出来不是吗？要数码技术处理的镜头怎么办呢？你都没联络对方。”

“那就只能先把那些镜头扔着啦。”

我想把你扔了。

“光是这样也不行吧？录音用的安排表还没影儿，而且四五天也准备不好九百个镜头啊？时间根本来不及，你想让我怎样？”

“先扔着。”

“你小子什么时候有这种权力了？”

“因为必须得录。”

“呵，和你说也没用，叫制片人来。”

“因为必须得录。”

蛤蜊频繁重复着同一句话。

“你小子鹦鹉啊？”

蛤蜊一怔，脸色变成了完美的棕色。

“嗯？什么？”

“我问你是不是鹦鹉。”

“抱歉，这是什么意思？”

“你一直在重复同样的话啊。真是听不懂人话。这边做动画无论有多卖命，管我们的都是制作方，不仅制作慢，进度也赶不上……”

“……你的意思是，赶不上进度都是我们制作的错？”

啊，他的嘴又开始开合了，幅度比刚才更大。蛤蜊十分震惊，好像快哭出来了。好危险。

冷静地考虑现在的情况。我的体力值不仅明显降低，而且还熬了夜。周围一个工作人员都没有。要是有个万一，拖鞋也不在可及范围内，除了桌子上放的厚资料书就没有武器了。我假装毫不在意地用右手拿起书。

“嗯，虽然进度延误基本都是因为画得慢……”

我的怒气有点平缓，意外地有些退缩。

“一半以上都是你们的错，根本不管。”

“没有不管啊。总之已经决定好要录音了……”

就算这么说也很奇怪啊。整个四月都是用来完成影像部分的，作品完成的时间还没说。不管能不能做好，按制作方定下的进度，当然是应该在影像全部完成后再进行录音。为什么要在四月中旬开始进行？

“因为岩男小姐的时间安排，只能在这时候……”

真相浮出水面。这是真正的原因啊。

“好，那就把岩男小姐换掉。无论如何都不能因为声优档期就这么无理安排。换人。和她联系一下。”

“这做不到呀……”

这种事我懂，但是“做不到”的是哪边啊？

“既然说了也没用，那你早点哭着把制片人带来啊。”

“不行，总之必须得在一个星期后录音……”

“够了！把制片人带过来！！”

震惊的蛤蜊嘴一动不动，脸变成了被油浸过的褐色，慢慢地站起身。我通过声音确认他离开房间后，右手放下了可以称为武器的资料集。

“……好险，好险。”

每天过得比作品还像心理恐怖片。

最后，录音推迟了一个月。

蛤蜊向制片人说明了现状，制片人做出了在这段时间无论如何都不可能进行后期录音的判断。这是当然的。这种事情有点业界常识的都明白。

拖延始末也浮出水面。蛤蜊作为制片人和现场间的联络者，却没有对制片人汇报任何关于制作进度的事，最后对制片人说了“后期录音没问题，录吧”。

“所以我说的没错吧？不把蛤蜊换掉就还是这样。”

“虽然这么说，但已经没人了，今后我们也会注意确认进度的。先说说后期录音用的影像怎么办吧。”

“做仅供后期录音用的影像如何？”松尾先生说。

为了强调，我在此重复一下，后期录音用的影像质量可以不如音画合成用的。外行可能还是不好理解。录音用的只要知道台词的时间点、时长和间隔时长就可以了。其他动作戏可以不考虑，所以既可以减少劳动，也能派上用场，它与能进行合成的成品完全不同。合成用的影像不用说踢打的动作时间，就连走路、奔跑等有效果音的表演都会影响时长，因此直到剪辑结束后才能知道尺长。原画和构图设计还没有准备齐全的话，后期处理的影像就不可能做出来。

“仅供后期录音的影像就可以了。”

我和制片人如此约好。但是，不能按此预想下决断——这预感此后不幸言中。

此后，不用说听到蛤蜊的声音了，就连见到他的机会都少了。越来越像珍稀动物了。他被列入濒危物种名单了吗？

灭绝了更好。

[1]动画制作过程中，如果角色是细微的重复动作，在绘制时就使每帧的线有微小的变化，产生抖动感。

14 乌云的呼吸

呜嗷——嘎吱，呜嗷——嘎吱，呜嗷——嘎吱……

复印机作为整齐划一的现代日本文化的象征，一边低吼着不停工作。制作人员傻蛋先生在复印机前从早站到晚，取着终于到来的原画、中间画的复印件。这是制作后期录音用的影像的准备。他快和复印机融为一体了。

傻蛋君虽然是完完全全的新人，但是在被称作无能四人组的制作方中，他是唯一不绊脚的。他的大脑构造似乎非常简单，交给他两件事情的话会将两件事同时忘记，虽然这是缺点，但是只交托一件事情的话他无论如何都会做到。话说回来，交给其他制作去做的事情，我没有一件满意的。

我当时将傻蛋君当作“还不能用的新人”束之高阁，但是工作人员里有一个人发现了他的潜力——“拉面男”栗尾先生。他真是有先见之明。

“今先生、今先生，那个制作新人还能用用呢。”

“啊？是吗？但是他什么都不了解啊。”

“因为是新人，没办法嘛。他是现在的制作里面最值得关注的哦。”栗尾强调道，“虽然什么都没告诉咱们，不过是他第一个将卫生间的洗手池打扫干净啦。”

工作场所虽然有一个小小的洗手池，但是脏到连有苍蝇都不见怪。厕所恐怕也是长期弃置。我本来想在自己有心情的时候去打扫一下的，恰好傻蛋君慌慌张张地跑到我面前说：

“啊，啊，我去扫，导演去扫不好……”

谢谢，也有通过打扫卫生来放松的导演。

其他制作有看漫画的空闲，却没有打扫卫生的时间，而他确实每天早上都会为工作室扫地、回收垃圾。这是此前没见过的光景。

“螳螂不行啊，我跟他说厕所没纸了让他去取一下，他什么都没做就回去了。”

站在住工作室的栗尾先生的角度看，这是非常重要的问题吧。确实重要。这么评价制作人员是不是有用，我都有些不好意思了。

一个劲儿复印着的原画复印件数量不少，而且必须要裁剪，然后和大尺寸的卡合在一起，为了摄影还要用夹子固定在一起，非常耗工夫。但是，后期录音不需要的原画复印件会毫无用处，只是让垃圾袋越来越鼓。负责检查的松尾先生脚下的垃圾袋越来越大，最后连移动都难。浪费资源。这就是为什么做动画对地球环境特别不友好。

录音用的律表也必须检查台词时长，但我当时毕竟在检查原画和构图设计，没有空闲，只看过演出松尾先生的工作。有没有问题几乎取决于他的判断。录音结束后，我再次对之前的原画进行检查时，发现台词位置和会话长短发生了变化。可能是声音位置偏移了，若不改变台词占用的时长就没关系。台词时长根据每个人的情况有所不同，虽然是我在检查，但进度安排不允许我修改。演出上不重要的小错误，不该耗费精力。录音完成后，电影才能做出来——这是前提。

要用手持秒表计算台词所占的秒数。此时我没看的原画有三百张以上，还没完成的应该不下两百张。还没有完成的两百张原画里，我将有台词的镜头、动作戏中有喘气、惨叫的镜头挑出来，从负责这些镜头的原画师那里拿来草稿给后期录音用，这又是个冒险的办法。只能这样了。为了声优念台词时有动作可参考，必须做能理解的最简单的演出。

总之，确认五百个以上镜头中的台词时长很费工夫。松尾先生用的秒表是现在已经不好买的针式秒表，因为用得太多，针已经弯了。对不起，请让我把针供起来。

稍早些时候，大概是二月到三月，另外一种非常现实的不安让我们团队被阴沉的黑影所笼罩。

工钱，没发。

已经过了发工资的日子，原画师们赖以生存的工资还没有发下来。流言窸窸窣窣，越传越广。

“可能只是迟一小会儿发……”

“月工资”不是按月的，迟发在业界是常事。

“我还没去银行，不知道发了没有……”

“嗯？骗人吧？我刚才去银行了，发了哦。”

这么说的工作人员也有。最后确认的结果是，有几位原画师，还有我、作画导演、演出等人还是收到了工资的。这是怎么回事？难道预算真的见底了？

不能涉及具体的数字，我在这里稍微讲一下工作人员的报酬体系。首先我作为导演，在上任时被告知了“导演费”——导演这部作品的工资，按照预定的制作时间——约十二个月（笑）——分成十二份，每月收到一部分。工资不算可怜。但到了四月，这笔钱应该已经支付完毕了。拖延，我也有不小责任，但是在拖延期间每个月还能得到等额的工资，我真是没想到。包括后来的重制期间，我拿着一样的工资直到最后。这是幸福的恩赐，值得感谢制作公司的安排。作画导演、美术导演的工资我不知道，拿到的应该和我一样。

有两种给原画师和背景绘师支付工资的办法。一种是单价，就是画一张背景或原画支付多少钱这样非常清楚的计算方式。《未麻的房间》原画平均下来一个镜头六千日元。少，非常少，就算是录影带作品也不能这么低。我很久之后才知道这个数，非常后悔将工作交给了认识的原画师。做动画不是兴趣，是工作。

既然如此，那就做值这个价的内容？这是两难。要是做出那样质量的动画作品，最后会被指指点点说是偷工减料，我也不想做成那种作品。现状就成了要“理所当然”做出比现在预算高五六成的质量。

与过去相比，现在的原画单价没什么变化。工资不会随物价水平变化而变化，大概很好地说明了动画业界远离世俗吧。自由职业在哪里都不会改变吧。

电视动画一个镜头大约三千到三千五百日元吧。最近也出现很多是为了出售录像带制作的例子，据说也有单价再高一些的，但大概也就这么多。录影带作品的单价有高有低，虽然不能一概而论，但大概是五千到一万日元。因为以前没算过录影带作品每卷的预算，原画的

单价也随之降低了。即便当下可以被称作“动画泡沫期”，但成为泡沫的只有制作出来的动画作品数，报酬没有像泡沫经济一样上涨。

对电影作品而言，单价范围在一万到三万日元之间。看上去可能不错，但考虑到现在动画电影的水平，实际上是最少的。要求制作的内容会耗费不少精力，画好一个镜头经常要一星期。一个镜头三万，一个月画四个，那么月工资只有十二万日元，穿都穿不暖。做动画又不是修行。接近电影水平的录影带作品，确实处于一样的窘境。认真工作，越是想将内容做好，生活便越被压迫，所以做录影带动画也不自由。经常听说有电视动画的原画师画得飞快，赚了不少。当下以角色多线条多阴影的愚蠢设计为主流，这样想要一个月赚三十万日元也不简单。啊，日本动画。

另一个报酬体系是之前提到过的“专属”体系。他们作为一部作品专属的原画师，每个月拿约好的固定薪水。薪水够一般生活用，也可以安心工作。但是有例外。

不论这个薪资数是否合理，制作期延长一个月的话也要按人数发工资。预计的制作时间会决定原先的预算工资，制作延长就要有额外开支。

更不好的是，我经常看到 “专属” 的因为能够安心拿工资故而悠闲工作，每个月做好的镜头数和按张计酬工作的人相比少多了。用一个月的工资除以交上来的镜头数，也会有一个镜头单价十万到二十万的情况出现。这差异对计件工作的人很不公平。但是拿着这样的工资，做的也有可能是“值回票价”的镜头，因此也不能一概而论。若是详述，文章长度可能会一发不可收拾，留下次吧。

回到原先的话题。内部工作人员在没接到任何通知的情况下断了工资，而且只是一部分人遇到了这样的情况。实在是不能理解。这种不讲理、超常识的状况背后，绝对有黑手。就是蛤蜊干的。

最后工钱还是给了。虽然时间安排确实到头了，预算也可能有赤字，但财务起初也打算支付。真相总是很简单，但是动机无法理解。没工资就没活路，工作人员提出的请求书正长眠在蛤蜊的抽屉里。

“对不起，我忘了交出去了。”什么？！

这种情况之后再度重演，蛤蜊又说了一样的话。

被停发工资的原画师们在一片抗议声中围住蛤蜊。这景象看到不知多少次了。听着抗议声，我的铅笔不知为何动得更顺畅了。

“再猛一些！打倒蛤蜊！”

也有“蛤蜊已完”这种说法。他早就完了。

即便如此也不能理解。虽然有制作方的人为蛤蜊说好话：“进度拖延导致预算花光，你们有没有感到自己的责任啊？”，但是为什么要撒这种立刻会被拆穿的谎呢？

崩坏的进度再加上对工资的不安，苦不堪言的制作还在继续。

三月中旬那场艰苦的讨论会结束后，大概已经过去三个星期了。做好的镜头数肯定不下两百个，加起来可能有将近三百个吧，但是韩国方面做好的中间画、上色的数量很少。正式摄影前的“摄影检查”（指将赛璐珞和背景合在一起，确认可以进行摄影，并且已对摄影做出指示。摄影检查由松尾先生负责）完全可以说是无法进行。现在的速度是即便加速检查，每周也只能完成十几个镜头。这难道不奇怪吗？

已经对进入工作状态的韩国工作室说过要尽快完成，为什么完成的部分这么少？确实考虑过只有赛璐珞但没有背景便无法添加特效——这种情况下原画无法成为影像——这类导致无法开始摄影检查的理由，整理素材、确认交出去的资料当然是制作人员的工作，负责人是螳螂。后来得知真相，确实是他们怠慢了。管理镜头稿都不能让我们满意。

虽然做出后期录音可以用的影像就行，但我也有无论如何都想做好的部分。比如在电影后半部分，有经纪人留美唱歌的片段。这段演出的口型变化在原画摄影和中间画摄影中不好分辨。这个镜头颇耗张数，让作画导演优先修改，要求制作方先将这个镜头送给韩国工作室画中间画和上色，制作方一如既往没有交出去。松尾先生催了不知多少次仍没有回应。后期录音的时间渐渐逼近，此时，即便是未上色的动画也可以，总之必须要摄影了。但是要确定那个镜头现在在哪里，耗费了不少工夫。

这种时候蛤蜊肯定不会现身。交给他工作时，他会连答两次“好的，我明白了”这样的场面话，之后出了工作室几个小时不回来。这

是常事，没办法。螳螂等其他制作也是如此。螳螂先生作为螳螂，不仅记忆力不好，也没多少责任感，经常要反复求他。况且他正在回收原画，不在现场。只能再去找老鼠了。哈、哈哈哈哈，轮回的因果，因果的轮回，没有脱身之法。疲惫的我在和老鼠说话的时候经常产生不可思议的既视感。

“我记得之前对你说过一样的话。”“记得之前有过与现在完全相同的情景……”

这是“未麻状态”。刚才说过的话再度重复，再度接受一个星期前的指示。像剧本台词一样烂熟于心的话，在心中不断无意义重复，浪费着时间。我望向远方，感到非常彷徨。把我的时间还回来啊！

松尾先生是与制作接触最频繁的人，最大的被害者就是他吧。我一开始笑话他是“未麻脑子”，几次后他的大脑好像也变得不正常了。陷入修罗场的我们左脑也产生了一些混乱，一面生气地说：“之前肯定说了！”，另一面却产生了“啊？真的说过吗？”这样的怀疑。自己说的话是现实中的发言还是梦话，还是在思考中？莫非是记忆混乱？非常打击自信。

啊，未麻啊，你也这么想过吧？“我不会从登场角色的角度思考问题。”我轻松说着这样的话，现在却深深体会到了你的感受。可是，我并不想通过这种事体会到你的心情。

“我，已经不知道自己是谁了……”

真的。

15 如坐针毡（笑）

5月5日，男孩节。

记得不是很清楚，大概是早上十点在录音室集合。从我住的武藏野到六本木的录音室非常远——无论是空间上还是精神上。我和六本木没有缘分。我在人一点儿都不多的、早上的六本木，像逃离恶臭般快速前行，到录音室的时候迟到了十分钟左右。我平缓了一会儿呼吸。我被酒和烟侵蚀，在工作中基础体力非常低下，已经没有了以前“飞毛腿”的荣誉。

位于六本木的Aoi Studio。不确定录音室门口有没有写“喜迎《未麻的房间》工作人员”。我跟着指示牌找录音室时，发现有许多人聚在一起。我想着“男孩节这个假期还有很多人在工作啊”，却突然意识到：他们不就是《未麻的房间》的配音们嘛！对不起，导演迟到了。松尾先生和制片人已经到了。“h……ao……”我连问好的力气都没有了。早上好。

蛤蜊当然没来。为了“树立形象”，制作担当应当比任何人都早到。树立不起来，蛤蜊迟了几十分钟才到。他假装急急忙忙地赶来，半睡不醒的脸上带着胡茬，证明自己“真的努力了”。虽然心里觉得他半睡不醒的感觉是平时的五倍，但是今天我没有说别人的资本。参与这种条件不好的电影的后期录音，我作为导演非常辛苦。请不要读作“幸苦”。

在我与大家认脸的时候，音响导演三间雅文先生正在录音室里问候各位声优。我在控制室里断断续续地听到了他的话。

“由于制作进度导致后期录音延期，给大家添麻烦了，真是对不起……”

对不起，事实如此。

“……虽然如此，本作品并没有放弃制作……”

啊？这种话都说出来了？越来越辛苦了，百分之一百二十的。太苦了，我要哭出来了。

三间先生在问候结束后来到控制室找我。

“导演，我向各位声优介绍一下你，请过来吧。”

“请过来吧”？应该是“请过来道歉吧”。像向着断头台前进一般，我和演出松尾先生被带到了录音室。突然觉得，走着“在晴空下去往市场的路”的牛也有这样的心情吧？！诸如此类的自虐式玩笑话在我的左右脑间不断来回。

照明精心设计过的录音室中，充满着让我胃痛的空气。我和松尾先生两个人站在声优们面前低下了头，然后又抬起头说：

“如三间先生所说，我们对后期录音也一定要尽心尽力……对了，‘后期录音’是什么，大家都知道吧？就是‘After-recording’的略称。说到日本人喜欢省略这一国民特质……我们什么都省略了，连镜头内容也是，几乎都没上色，真的糟透了（笑）。”

这种话好意思说出去吗？

“请大家多加关照。用这种影片让大家配音，实在是对不起。”我又和松尾先生一起说了一遍“请多关照”。

最让我羞愧的是，那天接受我们的请求、前来配音的声优们的脸，我几乎都没记住。因为我实在是对不起他们，没敢抬头看。除了大家的鞋之外什么都没看到。之后松尾先生说：

“‘看不到对手的真面目’指的就是这种事哦。”

就是这样。这一天，我有生以来第一次切身体会到“如坐针毡”的意思。感觉好疼。

真正见到主演岩男润子小姐、松本梨香小姐也是那天。岩男小姐本人和她姓氏给我的印象完全相反：她真的很小巧玲珑，还没到一米八四的我的膝盖高，有一不小心就会踩到的危险——怎么可能！

问候时见到的岩男小姐给我小巧、鞋跟很高的印象。松本小姐是开朗、活泼的人，缓和了第一天的沉重气氛。感激之情无以言表。

音响导演三间先生开始简单讲解台本后，问题立刻暴露了出来。与剧本相比，台词有很大的变化，后期录音的台本是以我的分镜为基础做的。我在分镜上写的字难看，不好分辨，而且缺少许多台词，加之工作途中我也有过修改。确实不能看。虽然想在制作中整理出后期录音台本用的台词，但是有许多错误。不，制作中的部分本身就有很多欠缺，虽然我查改过，但是查改的并没有出现在后期录音当天使用的台本上。有我的疏忽，准备也不充分。我立刻去检查台本中缺少的台词。

此外，因为超出时间而应该已经删除的台词此时死灰复燃了。僵尸台词啊！我立刻检查安排表，发现原画师也画错了。我后来进行确认，得知不是原画师的错。制作没有将我哭着哭着删过的分镜交给原画师。那究竟为什么要删？为什么要让我的努力付诸东流？坦白说，这不是蛤蜊的错，是上一任制作担当怠慢了。

在录音当天不可能更改台本。不仅我的劳动成果一部分成了徒劳，并且以台本计，时长也增加了。我哭了出来。唉，这样那样都是因为自己没有检查台词时长，我自己的错。对的、对的，说到底都是导演的错。

在陌生录音室的沉郁氛围中，出现各种想都想不到的错误，连补救方法都没有。我感到口渴，头皮也开始发麻。

就这样，后期录音开始了。

岩男小姐的表演感觉有一些生硬，有些部分拼尽了全力却不得不重复录。可能是她想演好未麻的意识太强了。

说起来也许有些奇怪，她的专心和认真让她更像未麻了。我没说谎。反复录音让后期录音的第一天气氛变得异常沉重，影片的低劣质量更是增强了沉重感，对不起。平时的我会活跃气氛，但是坐在针毡上的我脚下一片血海，没有转来转去打破沉闷的精力。

第一个重要场景，未麻的房间。这里的自然感对影片前半部分而言是要点，在可谓是“安全地带”的自己房间中，“不必在意他人的无防备感”是必要的，但未麻或多或少也要有些外出时的感觉。这点恐怕岩男小姐也意识到了。后来，她评价自己最初的表演说“不应该是这样”。那种条件下能对作品产生这种感觉，我认为她已经竭尽全

力了。《未麻的房间》对演技的要求大概和现在的动画有本质上的差别。要立刻达成“自然的表演”是没有依据的空谈——我认为无法做到。通过“努力”表现出“自然”，这两者是互相矛盾的向量。

加上演出和作画情况，我不可能以八九十分为目标，看上去平均能有六十五分左右就可以了。对小错误吹毛求疵，让好的部分失去价值，这样做就是胡闹了。虽然是可以达到六十五分的作品，但这并不是导演我的追求。我看重的是“过程”。

在这种情况下，作品评价与作画、声优都有关系，只要整体印象好就可以了。我只在值得注意的地方提出要求，我认为这样做的最后结果很好。基本的部分我什么都不用说，音响导演三间先生已经提出要求了，不明白的地方会立刻问我。我记得这种时候自己说的只有“好的”“就是这样”这类话。向声优们解说角色时，我也获益匪浅。

影片中有个情节是未麻给母亲打电话，拿到令人不安的信后，电话响起。未麻紧张地接起电话，但是在听到母亲的声音后，紧张感立刻被缓解，她开始说起了方言。其实这里说的方言和画分镜时写的完全不同。

未麻的方言最初是博多话。我在后期录音当天听到台词变了，吃了一惊，后来得知这是三间先生的指示，让岩男小姐说她熟悉的出生地——大分县的方言。虽然改变方言无所谓，但是我非常担心时长不合。

说主人公的出生地是哪里都无所谓，这有点随便。剧本中，未麻说的是九州地区方言。我对未麻的印象是，她更像出身于日本北部而非南部，方言和标准语要有明显区别，听上去要好听。这就是写剧本时的要求。曾经考虑过用我非常熟悉的北海道方言，但是那和内地的区别不明显。

我在分镜里写了半吊子的九州方言，但是由于福冈出身的、熟知博多方言的森田先生大力请求，听了他对博多方言的热情讲解，我将台词改成了博多方言。结果，最后用的是大分县方言。森田先生，真对不起。

留美的声音从一开始就没有违和感，后期录音时实在太没有违和感了，让我产生了“就该是这样的声音”的感觉。我意识到松本小姐的声音实在是完美得可怕，她演绎的留美非常真实，也很有魅力——不如说是魅惑力，甚至让我感到这像是留美与生俱来的特质。

之后在银座办活动时，我和吉田理保子聊天提到了优秀的声优表演，她说声优要“藏在画面里”。嗯，绝对不能出现在画面上。

还有，在大阪举办活动时，休息室里，我和松本梨香小姐、岩男润子小姐聊天，也提到了这方面话题。岩男小姐明确地说出了“留美就在眼前”这样的话。

“我看着旁边的梨香念台词，感觉留美就在眼前。我想留美的眼里有没有看到未麻啊……”

“留美就在眼前”是夸配音很好，台词里隐藏着现实感，对，重要的就是现实感。松本小姐针对角色的立场说了这样的话：

“配男性角色时也是这样，虽然我配过不少与自己相差很远的角色，但如果不增强自己与角色间的共性，配音就像在说谎。”

画画也一样。与移情不同，作品中还应该有一些客观的东西。

“不把自己有感触的东西在画里表现出来，就只有无趣的客观描写，这样的作品才缺乏现实感。”

和配留美的松本小姐一样，听到声音就让我感到安心的人，应该是给田所配音的辻亲八先生。田所长时间混迹于业界，话里常带轻蔑意味，但他也饱尝业界辛酸，是个“只有丰富经验、明白如何做漂亮的表面文章”的角色。辻先生配音的感觉非常相符。事务所场景的镜头里，这两人的对话值得一听，这一段是最能体现辻先生本人的。

休息的时候，演出松尾先生对我说：

“今先生，看到了吗？田所在哦。”

“啊？”

我下意识地确认。真像，确实像。虽然脸不像，但是看上去给人的印象和站姿确实和田所相似。注意到这件事情是在配音的第二天。

因此，我们在录音第一天没有看到配音员的脸，却能够分辨谁配了哪个角色（笑）。

这不是值得（笑）的事情吧？

16 ……再多些惨叫！

看过电影的读者应该明白，在这部作品中，未麻的喘息和惨叫声非常多，例如在强暴戏和动作戏中有“哈啊、哈啊、哈啊”“啊——”“不要啊——”“救救我！”等台词——只是看台本会觉得这好像是部愚蠢的动画。

虽然这些镜头对作品而言十分必要，我饱含自信与诚意做出了它们，可是到录音的时候实在是非常棘手。岩男小姐的惨叫和喘息，以极大音量充满了整个录音室，而且排练和重录时，同样的台词要重复许多遍，还要控制气息持续不断惨叫。从大量镜头中挑出来只录惨叫声是不可能的，重录只能从头开始。

简直和强暴戏中的未麻一样。过分、太过分了。谁的错？我的错啊，都明白。

曾经有看过成品的女性质问我：

“你把女性的人权置于何地？！”

“我关心着社会上的所有女性。”我吐了一口烟。

“这是将女性视作物品、蔑视女性的动画。至少想一想这会对孩子们造成怎样的影响啊！”

“小看动画不也是个问题吗？动画又不是只给小孩子看的。”噗的一口烟。

“你有没有意识到这种直白的性和暴力描写，会助长现实犯罪行为啊？”

“不管看没看，该犯罪的人还会去犯罪，不犯罪的人还是不会去犯罪。”噗噗——

“你不知道现实里确实有因为下流的影片而引发犯罪的例子吗？”

“不也有用球棒杀人的例子吗？那就把球棒都销毁吧？但这么做也实在太没脑子了吧。”呼——一口烟。

对白整理如上。怎么样？

作品的后半部分，未麻被内田袭击的场景中，岩男小姐惨叫不止。那时这个镜头的影像还不是很清楚，都是粗糙的原画，尤其是未麻演出部分不清楚的镜头特别多，岩男小姐觉得这最难配音了。完成后的影片中，有作画和声音完全不合拍的镜头……我的心也在惨叫。还有，为什么未麻裸体的镜头特别多啊？学习流行动画的三大特色：美少女、性描写和暴力。但我做得是不是有些太过了？不、不，既然做了，超出一般范围才是个性。不知多少是真心话。

很遗憾，我不记得录音的第二天和第一天有多大区别，但是在5月8日后期录音的第二天，我觉得自己或多或少有些安心。当然是基本按照故事的发展来配音，第二天主要为后半部分镜头配音。

有些情景让我印象深刻。在码头拍电视剧的镜头出现了两次，这两次的构图设计完全相同，只是天气不同。我印象深刻的是第二次的晴天镜头。未麻的表演失误被混在围观者里、穿着警备员衣服的内田看到了。第744号镜头，回应前辈落合惠理“你怎么念台词呢，像在说梦话一样”的抱怨，未麻说了一句“对不起”。

我在录音室里看到了和显示屏中完全相同的情景。配音有些生硬的岩男小姐在配这段时也有失误，向出演惠理的篠原惠美小姐说“对不起”，这种双重构造正是《未麻的房间》。

但是，现实中的那句“对不起”非常自然非常好，没能在影片中出现实在是太遗憾了。岩男小姐也注意到了。我之后问她时，她说“想要的就是那种感觉”。

我对最后一段剧情中的未麻也有深刻印象。听到去留美住的精神病院探访的未麻的配音时，我有些惊讶。

“我明白自己已经不会再见到她了……但是多亏她，才有了现在的我……”

岩男小姐演出了成为大人的未麻。我很意外。

其实这些台词并没有出现在剧本里，这段剧情是我自己加上的。最初的脚本里，留美被卡车轧死了。关于结尾，从脚本阶段开始就有各种意见，虽然最终结果是“交给导演”，但是我自己不明白的地方也有许多，于是一边画分镜一边思考。到最后，我辛辛苦苦画了一千个镜头。比起考虑让观众看到什么内容，我更希望是个“有回报”的故事。

如果让留美扮演的假想未麻——不用说，就是过去的未麻——死了，故事会有一种“抹杀过去”的感觉。不应该这样。未麻没有抹杀过去，而是只能接受过去。虽然救了即将被卡车撞上的留美这样的行为有些不合理，但是能很好地解释未麻向前迈步这一超出理解的无意识动作。总之，我不想让留美死掉。

虽然我确实认为最后的剧情和台词都留下值得深思的内容再结束比较好，但是也想在影片最后安慰一下观众，不想留下恐怖的印象。

还有，在完成的影片中，真正的未麻和假想未麻（留美）对决后，立刻进到了最后一段剧情，但是在原先的分镜中有这样一小段内容：

庆祝未麻获得电影节新人奖的派对会场。

作为主角的未麻没有现身，经纪人矢田（带领着只剩丽和雪子两人的CHAM的眼镜男）被主办方责骂，无可奈何地抬着头叹息：

“你究竟去哪里了啊，未麻！”

这段因为时间限制去掉了。我安排“电影节新人奖获奖”是为了让观众有事件发生后并没有过很久——最长也就一年吧——的感觉。

但是去掉后，最后一段剧情便不知是过了多久才发生的。知道删过剧情的我看到岩男小姐演绎的“成了大人的未麻”，感到很惊讶。

感觉就像是过了四五年吧。我也迅速地改变了思考方式。“成了大人的未麻”没有任何问题，而且更、好、了。没有说明时间如何经过，越发令人浮想联翩，我非常喜欢。

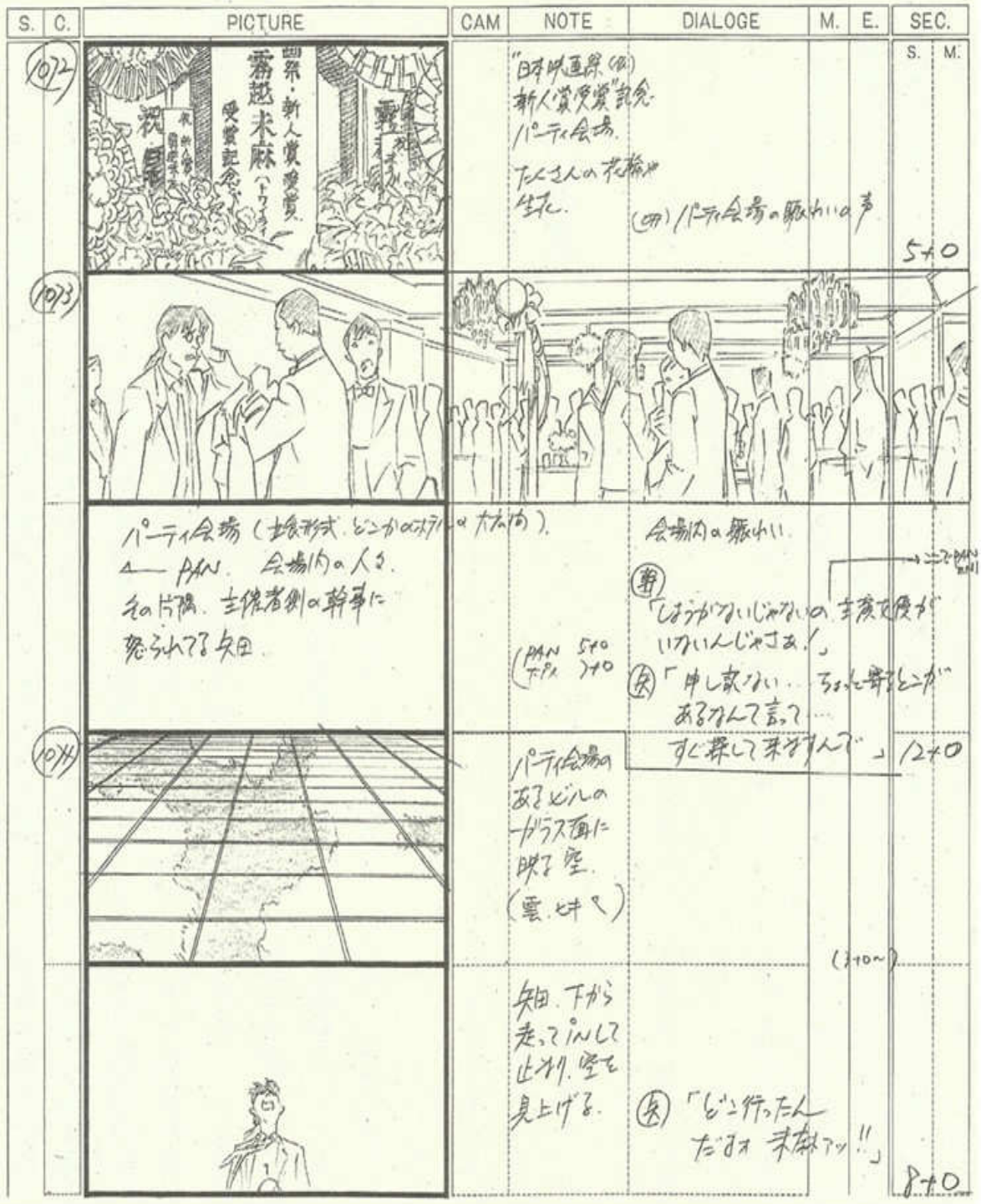
而且，护士有句台词“骗人的吧？雾越未麻怎么可能会来这种地方？”，既没有说明未麻获得了电影节新人奖，也没有说明未麻是哪

种程度的名人。没有明确表现出来，这不是更好吗？多亏岩男小姐的表演和删去的镜头中没有表现的内容，结尾变得更好了。

一直在说后期录音，差点忘记了此时已经是5月8日了。三月中旬的讨论会上得出的“四月做好影像”一事还是过去了，而且——如同我多次提到的——作品此时只有素材。

通常情况下，录影带作品会在后期录音完成一周到十天后进行拷贝，但我们还没有能够拷贝的胶片。

我们目前准备好的只有画，真正的修罗场从此开始。现在该轮到我惨叫了。



被删掉的第 1072 至 1074 号镜头的分镜。只是三个镜头就占了 25 秒，不仅在缩短时间上立了大功，现在也认为还是去掉更好。实际上是在构图设计和原画绘制结束后才去掉的，我对负责这几个镜头的原画师做了不可原谅的事。诶嘿。

17 不响的电话

后期录音结束了，我们工作人员开始为了让准备好的镜头能够摄影，没日没夜地工作着。不仅在四月理应将胶片做好这一进度已经延误，我记得能够上色、摄影的镜头只有不到三分之一。构图设计检查还没有结束，原画以每天两到三个镜头的速度完成。不断反复讨论进度，也没能让即便一个新的工作人员加入制作——根本不可能有。这比减轻压力和减少原画张数更令人无奈。

事件就发生在此时。

第一个注意到情况的是我。回忆起来，我的妻子曾经说过“我给你们工作室打电话，一直在通话中”，我觉得“这不可能啊”。但是，不对，这肯定有原因。

在谜团与可疑之处背后的黑影，果然是蛤蜊。

先不说蛤蜊能不能派上用场，他每天都来工作室，也经常在制作担当的座位上坐着。接电话、联络原画师当然是制作组的工作，所以蛤蜊打电话这事儿没什么好值得怀疑，作为工作室的风景也没有违和感。

但是——

不管是否情愿去做，托制作组去做的事有很多。将特定的镜头拿来、联络某人之类的繁杂事情虽然很多，但是让蛤蜊去办事的时候，他一定在打电话。还有，我去洗手间的时候，看到的蛤蜊经常，可以说是“绝对”在打。至今为止，“蛤蜊”与“电话”间的关联导致我看到电话就会想起他，可以说他让我对电话有了一无是处的感觉。为什么我的印象这么深刻呢？

蛤蜊拿起话筒后，在耳边放着，一句话都不说。经常看到此番光景的我，脑海里闪过了恐怖的想象。如果他破天荒地起身去看制作组座位旁的分镜架……我忽然对这样的蛤蜊产生了怀疑。过了五分钟左右吧，他陷在椅子里，电话放在耳边，坐姿一点都没有变，背影像被固定住了。

如我所想。果然一句话都不说。难道这人……？我背后一阵寒意。是的，我坐在空调出风口附近。不、不，不是这个原因。

“……难道他果然一直是这样？”

在附近的炸猪排店吃饭时，我提到了这件事情。演出松尾先生皱着眉抬起了头。当然，他没有立刻相信，我也没有关键证据。但是考虑到蛤蜊至今的行为，这不是不可能。

“我觉得自己的判断大概没错……松尾先生也去观察看看？”

“……虽然我觉得不是那样。”

我的胃里塞满了炸猪排，还有蛤蜊带来的不安。

“今先生，果然就是那样。”

几天后，松尾先生对我说，毫不掩饰他的惊讶，但是声音不知为何很小。

“对吧？”

我也低声回答。此时我已经确认了这一事实，但松尾先生不可思议地和我想到了同一个验证方法：

对正在打电话的蛤蜊说话。

有常识的大人在打电话时，无论有多急的事，都会让来找的对方写下来并比画动作，会有很大反应。但是，这次的对手是蛤蜊——超出常识的生物。

“蛤蜊先生。”

“啊，什么事情？”

蛤蜊放下话筒，立刻回应道。他对话筒没有任何不舍。

啊，我还指望着他能有点正常反应，反正连打电话都是装的。

就是这样。蛤蜊总是在自己的座位上和不存在的人打漫长的电话，有时一打两个小时——我没撒谎。

我们陷入了绝望。“在工作室当绊脚石、工作偷懒是没办法”这样想着的我，无限地展开了想象力的翅膀，想一窥蛤蜊黑洞般不可思议的内心，却发现根本不该去窥视——希望之光都被黑洞吸进去了。

蛤蜊对着不通的电话在听什么呢？可能是木星传来的电波。

虽然按照决定，进度会议比以前频繁了，但是讨论不是在我们所在的三楼，而是在二楼的制作室。在这里的讨论会，不用说制作部的蛤蜊、螳螂，制片人也会参加一起讨论具体对策。

我们讨论各种缩短时间的方案，首先是单纯地继续删减镜头。后期录音后又去掉了近十分之一的镜头吧，到现在为止已经删了不少，但是不该删的也因为赶进度删掉了。感觉像《明日之丈》，不断减重再减重，最后喝泻药，就有了那样的结果。剩下来的渣滓？真是不好意思。

还有就是换掉进度非常迟缓的原画。换掉之后也没有新的原画，只能让剩下的极少人员去画。

虽然剩余日数并不明确，依据各原画师至今为止的速度和作画内容考虑他们可能的工作量，发现有无论如何都不可能赶上进度的人。现在已经减少手上镜头多的原画师的工作量了，让有空闲的人四处帮忙，已经快到极限了。更糟的是，最明显赶不上进度的两个人是本田师父和松原皮埃尔。

我托付给这些厉害的原画师的是作为“看点”的镜头，恐怕没有人能替代他们，而且身为业界红人的他们还有其他工作。为此，我们提出了“保险”对策——制片人提出的对策实际上是走高空钢索：让他们继续工作，如果时间赶不上，就让其他人画完全一样的镜头。

“但是，拜托本田先生和松原先生的镜头很难哦，让谁替他们画呢？”我率直地提出了疑问。

“呀，又不可能有能替代他们的原画师，质量肯定会下降，没办法，但是没有镜头不行啊。最差的情况，我考虑过在影片完成后，再将他们做的替进去……这里有一个……”

韩国原画师。确实，没有镜头就成不了影片，保险起见想出的对策就是将他们的镜头同时交给韩国原画师。在这里说可能有些失敬，韩国的上色和原画恐怕和《未麻的房间》不在一个水平。没办法，只能将本田先生和松原先生的先空着，在有“保险”的情况下等待着。

也是在这个时候，我们听到说电影完成的最后期限是加拿大的电影节前。

“什么啊，那个加拿大的电影节？什么时候定下来的啊？听都没听过，真是的。”

工作现场的不满此起彼伏。虽然之后在那个电影节上获得了最高奖项，并以此为契机受到关注，但是在此时只是添麻烦。但是，最添麻烦的可能是我们这些必须一次次更改已经延误的进度预定的人吧。对不起。

记得大概是五月中旬，到了此时，还没有看到用数字技术做好的镜头。之前曾经提到过这件事，虽然要按松尾先生的意见安排制作，但是松尾先生的这些辛苦全都消失在了蛤蜊的黑洞里。制作方可能不打算提供这方面的预算，以“已经没时间做了”这种我听腻了的理由来做挡箭牌，想找些替代方案。

但是让我惊讶的是，在关于这些镜头的善后讨论会上，有说“那是什么？《未麻的房间》里有这样的镜头？”的人。那是谁呢？是Madhouse的社长。为什么社长也就是制片人不知道这件事？

以此为契机，应该能增加数字处理的工作人员吧？预算已经超了这么多，经理恐怕也很痛苦。真的真的很对不起。

变成无用功的还有别的。我很久前好不容易画好的背景原图，其实一直在制作部架子上放着，而且不是一两张。这些图本应已经交给画背景的人，它们的闲置使工作时间增长，还降低了背景质量。

长时间的讨论使我面前的烟灰缸里烟头越来越多，我的压力越来越大，我喜欢抽的卡宾超柔型不知道空了多少盒。有一次，在讨论的间隙，我站了起来，那时恐怕正在和蛤蜊争论他杜撰管理过程的事，一起讨论的松尾先生看见我站起来，认真地问：

“今先生是打算去取拖鞋吗？”

在其他人眼中，我可能对蛤蜊忍无可忍了。事实上，那时候我只是因为烟抽完了，去取烟而已。

但是，这种讨论会上的难题算是简单的。史上最厉害的敌人正一言不发地就在背后。说是攻破了最后一道防线也不过分。

作画导演滨洲英喜先生的腱鞘炎。

应该是五月中旬的时候，滨洲先生非常严肃地说出了实情：

“我的手疼得动不了了。”

遗言。

那时应该已经非常非常疼了，但是话不多的滨洲先生忍着剧痛，不告诉任何人，作为作画导演默默地画着数量超出想象的画，终于到达了极限。

滨洲先生说他早上起来之后发现手动不了了，就算泡在热水里也还是动不了。

我听说过，他因为腱鞘炎而不能工作不是第一次。之前担任《深海的童话》作画导演时，遇到过更严苛的情况，他一天修改的原画张数堪称天文数字，导致他的手非常非常疼。

腱鞘炎没法根治，除了不用手没有更好的恢复方法。但是要靠画画来维生，让手休息就相当于无法继续生活，没有比不能工作更严苛的事情了。

虽然滨洲先生在短暂恢复后重新投入了工作，但由于《未麻的房间》这段时间的大量工作导致腱鞘炎复发，我认为自己应该负很大的责任。然而，没有人能替代作画导演。

“我将他骗到了这里工作，但是没告诉他工作这么多……”

确实如此。《未麻的房间》不是最后的工作。为了滨洲先生以后的工作生涯，必须要避开致命的无理请求。作画导演要画主要角色，尤其是未麻和CHAM的另外两人。作画导演要将引人注目的角色放在中心位置，让其更引人注目。在繁杂的重绘工作中，包括我在内的人们

虽然可以在自己的工作结束后，帮助原画师继续画，但是每个人手上分配的工作根本没个完。滨洲先生说：

“如果能知道在进度上什么时候工作最多，应该会有用。”

在坦白病情之前，他似乎就曾因为强烈的疼痛打过止痛剂了。打止痛剂会有两三天无法工作，如果知道什么时候工作最多，就能错开那段时间了。

我该怎么办？出于人道考虑说“就去打止痛剂吧”不仅会让他产生顾虑，而且理性地一想，如果相信制作组给出的进度表，根本不知道什么时候工作最多——因为大量工作要持续一个月以上……

最后只能由我来减轻他的工作负担，接着骗他将作画导演一职干到最后。将作品质量与他的工作生涯放在秤上衡量这种事情，我干不出来。他身为作画导演，工作到最后连铅笔都握不住，只能用手帕将铅笔包在手里。

我非常喜欢滨洲先生的画，低热度且非常精准。“低热度”这种说法虽然我经常用，但是大家可能不好理解。

遍布大街小巷的动画、漫画的画让人感觉“热度”很高，这类画虽然可能有某种魄力，但是我不喜欢。无论怎样让我接受，我都不会喜欢。具体说这种“高热度”的画，对了，比如那一长串名为《少年XX》的杂志……算了，我不说了。

所谓“低热度”与其说是温度低，可能不如说是沉稳地表现角色。对我来说，这种表现方法非常好，“低热度”和“没有热情”“没有魄力”以及“冷淡”不同。我认为自己的画和分镜都是低热度的。

滨洲先生的画干净漂亮得让人感到羞愧。他的线条规规整整，但由于腱鞘炎恶化，失去了锋利感。虽然要做成动画的画一点问题都没有，但是没有人比他自己更难过。仅是看到一部分画的我，眼泪都要出来了。

这个比喻可能不恰当，但我的脑海中浮现出《明日之丈》的一个场景：

得了拳击幻想症的卡洛斯·李维拉以近似废人的样子去拜访矢吹丈。面对回忆起过去、对着丈打出一记直拳的卡洛斯，丈一边流泪一边说：

“那剃刀般锋利的直拳……现在已经成这样了……”

最近，我和滨洲先生通过电话。他的手恢复得很好，重新开始工作了，但即便如此也经常因为手痛而需要时不时休息。

真的非常、非常对不起。

就这样出现了因为制作《未麻的房间》而受伤的人。在那年的二月还是三月，也正是作画导演开始忙碌的时候，滨洲先生的父亲去世了。

那时候进度还没有安排好，安心悼念故人的时间是有的，但是工作就是工作。责任感很强的滨洲先生不知在东京和故乡熊本间往返了多少次，我感到非常难过。对他父亲的离世，我表示沉痛哀悼。

但是，为什么不幸总是一块儿来呢？

[1]漫画名作《明日之丈》中，力石彻为了能够与最轻量级的矢吹丈一战，不断控制饮食减重，在如愿与矢吹一战并战胜后，因脑出血而死。

18 战火纷飞中

作画导演滨洲先生一边与堆积在架子上的分镜袋、固守在右手的强敌——腱鞘炎战斗，一边迎来了地狱般的六月。我边与睡眠不足战斗，边检查原画和剩下的构图设计。

这时我每天的生活模式是在家度过白天，起来后只喝杯咖啡就立刻去工作室，通宵工作到早上六七点再回家睡觉，没有私生活。非常对不起我的妻子，对不起。

但是想想孩子似的作品，这种生活就不仅不痛苦，也不辛苦了。只是如果一直彻夜蛮干，可能会一时得到自我满足、成就感，以及对他人故作姿态的“借口”，但是身体最后会垮掉。不战斗到最后就没有意义了，至少导演要在现场待到最后。制作动画要有为动画而留的基础体力。

不能管理自我的导演，恐怕也管不了作品。这是我的观点。观念必须付诸实践，但是保持这种工作节奏，无法消除的疲劳和意识不到的压力一天天累积。我当然没有休息日，就算有也会影响精神状态：就算是休息也没有休息的心思，工作才有趣。

恐怕从三月开始到七月影片完成之间，我一天都没休息。脑海里突然出现了“过劳死”这个词（笑）。不，这不是可以（笑）的事情。

早上回家时我也曾坐电车坐过站，记忆中最远到过立川。为不了解中央线的人进行一番小小的说明：从工作室所在的阿佐谷开始，下行方向的车站分别是荻窪、西荻窪、吉祥寺、三鷹以及我家所在的武藏境。加上步行时间，我上下班单程大约要四十分钟。可能比在东京都心上班的白领们幸运一点。我越过了武藏境、东小金井、武藏小金井、国分寺、西国分寺、国立，然后到了立川。因为那是终点到立川的车，所以在那里停下了，糟一点的话我可能会一直坐到山梨县。也有只坐过一两站的时候，那都是小儿科了。

从车站到我家要走大约七八分钟。原本是在天还没亮的时候回家，后来渐渐拖到日悬当空才回家。在离家还有大约二百步时，突然失去意识了。等回过来神来，我已经走了二三十步了。

真是让我胸口一紧。

这发生过好几次。刚开始觉得“是一边走一边睡着了吧”一笑了之，但是连着几天在走路时失去意识就非常危险了。虽然这条路上没什么过往车辆，但危险不仅在于被车撞到。到影片完成为止，无论如何我都要保证自身安全。但是，失去意识的时间一天天在增多，而且一边走路一边做梦。终于，发生了可怕的事情。恍若梦中的我，正走着突然感到了全身的冲击。

咚！

一瞬间不知道发生了什么事。原来，我撞进别人家的树丛里了，姿势非常夸张，半个身子都埋进去了。人类虽不可思议，但是在这种事态中必须迅速思考。我的脑海中开始以非常快的速度重复“啊，会被附近的居民嘲笑的”，就像用空调时的电表一样不断转啊转。

虽然没有更糟的丑态了，但是我确实累成了那样儿。虽然想过在工作室睡一会儿可能会好转，但是在工作场合睡觉会让注意力不再一直集中，分不清生活状态最后导致效率低下。虽然这么说，到修罗场的时候，工作室地板还是会成为我的东西。

只要到了家，无论是什么时间我都会喝啤酒。我喜欢惠比寿啤酒，但不是一次一瓶。我不是为了喝醉，而是为了睡着。

喝三分之一左右我就会进入睡眠，有一两次醒来后发现自己还保持着在客厅喝酒的姿势。电视机还开着，放着娱乐节目，我又一次感到了倦怠。

之前提到过我在修罗场期间增加了在工作室睡觉的次数。虽然是在地板上睡，但是不能直接在地板上躺倒，得有东西垫着。五月到七月初时，天气还热，不能用睡袋，便用了气垫床。气垫床套装，附带脚踩式充气泵，应该是露营用品，加起来不到两千日元。

将舒服得超乎想象的气垫床铺在地板上，躺在上面，半裸的大姐姐以各种姿势在我身上涂抹乳液，将我带到快乐的彼岸——如果是真事儿的话怎么办啊？

吃完饭后，如果要小睡，我大概会睡两到三小时吧。躺在桌子下面睡觉远远不能快速入眠，但还是比睡不着好一点。

为了过这种生活，我的衣服必须是化纤制品。化学纤维真棒，不会起皱的材质就是好。睡醒后如果穿着皱巴巴的衣服继续工作，不仅心情会不好，还会有种悲壮感。

我对衣服不是特别讲究，和时尚什么的更是无缘，但至少不能让衣服给他人带去不快，因为不知道什么时候就会和人第一次见面交流。何况对周围的人而言，展示自己的破旧衣服绝对不是“我在努力”的证明，我认为至少要穿着得体。

记得那时吃的饭也很简单。经常吃面食，工作后半期是意大利面和拉面。慢性睡眠不足的状态下，最大的敌人是饱腹感。在较冷的环境中工作可以提高效率和集中注意力，稍微饿着肚子的时候工作状态更好。也许只有我是这样。这种时候我会连饭都不想吃，继续工作。要是忍不住吃了很多饭，会被睡魔附体，工作动力和能力都会变得很弱。这样容易陷入不良循环。

因此，到了修罗场时期，我会少食多餐。时间、体力不足时，我也减少了外出吃饭的次数，便利店的三明治和饭团成了我的每日菜单，工作桌同时也是我的餐桌。有时也将妻子做好的便当分好几次吃，非常美味，谢谢。

因为到目前为止的战记没有提过，我写一些我们制作团队吃饭和娱乐的事儿吧。

在制作现场变成修罗场之前，我们去吃晚饭的时候算是悠闲。是的，那会儿还能称作是“吃饭”，修罗场时期是“进食”。

一起去吃饭的大约有四五人。刚到工作室的时候，我们以“探索阿佐谷”为名去了各种各样的店。从工作室附近开始，到步行十分钟左右的JR车站前、车站另一边，我们转来转去，找吃饭的地方。

我们有段时间常去JR阿佐谷站附近的一家意大利料理店，因为那里有限时特价活动，一瓶葡萄酒只要五百日元。

我和“温泉组长”胜一先生是特别爱喝酒的，其他工作人员也不讨厌。工作间隙中出来吃饭，“葡萄酒一瓶五百日元”的活动绝对不能默默放过。无论怎么说“绝对不能放过”，不用说我们都会捡便宜的喝。酒的味道在价格之上，无论是白葡萄酒还是红葡萄酒，性价比都很高。到最后，我们将十种酒全部美美地喝过了。四到五人去吃饭，点意大利面套餐，再点两瓶酒——也有一次喝光四瓶的时候。即便如此也还要回到工作室工作。发红的脸藏不住。

但是一个人喝光一瓶酒，可称不上是去吃饭了，说是去喝酒才对。去在饭点喝啤酒和葡萄酒也不奇怪的定食屋，进店第一句话总是“来两杯啤酒”。

列举一下我还记得的喜欢的店，有中杉路边的牛排店、拳骨拉面、西式居酒屋、小路进去一点儿的天妇罗店、车站附近味道清淡的鳗鱼店、车站另一边的手制乌冬面、青梅街道边的烤肉店。虽然想着每周腾出一次时间好好地吃一顿贵的饭，但是随着工作日渐繁忙，用钱的机会也大幅减少，有时除了吃饭和喝酒都找不到花钱的地方。

《未麻的房间》制作到了后半的时候，能去的店也被限制，总是去忘了名字的西餐厅、Denny’s、炸猪排店。最后的最后，迷你岛成了最常去的店。

迎来真正的修罗场的时候，吃到了Madhouse社长丸山先生亲手做的夜宵。我们工作到早上，正想着楼下为何有一股香味时，满面笑容的社长带着各种美食来了。那时在场的工作人员都享受到了美味。

丸山先生所在的二楼经常传出来不像动画公司该有的香味。虽然无论哪家公司都可能有简单的厨房，但是能做天妇罗这类油炸食品的应该非常少。

制作期间，虽然去了各种餐厅，但去得最多的还是车站前卖荞麦面和酒的“福寿庵”吧。当然不是为了在早上四点去吃饭。这家店营业到早上五点，回家前刚好还能喝一杯，我们这些夜行性人类非常感谢。我们在那里不只是喝酒，也为了《未麻的房间》的制作，讨论善后、疏导制作人员间的想法。也有讨论过头的时候。

在迎来修罗场前寒气未消的时候，这家被统称为“荞麦面店”的地方好像发生过以下这样的事情。

之前提到过，在1996年年底我有几天一直在睡觉。虽然在制作期间身体总体还算健康，但我因为又一次无法忍耐的剧烈腹痛而休息了几天。因为实在是太痛，我不得不提前下班，坐出租车回家。事情就发生在那个深夜。

“温泉组长”胜一先生和“师父”本田先生在那家荞麦面店喝酒，恐怕是聊工作和同事的八卦聊得天花乱坠。那时，他们的桌子旁有个熟人经过，那个男人个子很高，穿着灰色外套，肩上挎着黑色大包。

“啊？今先生？”

虽然胜一先生那么觉得，但是那人恐怕只是和我相似吧。绝对不是我。同一时刻，吞了胃药后的我正在武藏境的家中做梦。做梦……工作时期的我做的梦也都和工作相关。即便是在忙碌期，梦里也出现过在荞麦面店喝酒的场景。我在梦中想着“我想去那里……”，这种强烈愿望，无论是谁都不能阻止……快活地喝着酒这一幻想……如果我的幻想开始擅自行动，去了荞麦面店……可能是我的幻想变成了现实？

荞麦面店在建筑物的二楼，据说那个像我的男人出了店门向左走了。但是，那里没有出口。

那个像我的男人啊，找到出口了吗？

那时的我还没有找到自己的出口。

[1]知名的连锁便利店，与7-11、罗森、全家并称日本四大便利商。

19 BG a gogo

大概是迎来六月的时候吧，某天，背景全部完成了。我没有特别惊讶。经过讨论而安排好的工作完成了，这值得高兴，应该高兴才对。但是，交上来的东西里有我不记得自己安排好的工作内容，这比听说自己的鬼故事还要恐怖。

关于这件事的真相之后再详述，在此写一下至今为止没有提到太多的、支撑着作品世界的美术与背景相关的事情。在现场通常将背景称呼为“BG”，就是background。

就像作画有作画导演，背景也有美术导演这一职位。我们《未麻的房间》的美术导演是池信孝先生，他当时确实比我小一岁，不，现在也是。很久以前提到过，池先生的这份工作是由第一次见面的制片人找到的。

他不了解这份工作就参与了制作，但我认为结果非常好。我只听说过他擅长画现实风格的画并因此广受好评。所谓“现实风格”有千差万别的解释，协调导演与美术导演所追求的“现实”，有各种各样的曲折。

就像角色设计要做设定表和色彩指定表，背景要做被称为“美术板”的东西。美术导演画的被称为“背景示例”，负责各场景的背景画师以此为蓝本进行工作，所以背景画师不可能掺入自己的风格。角色在每个场景中的色彩指定也要照它来设计。

美术板是决定作品“色彩”的重要工序。我特意为色彩这个词加上双引号，虽然不是所有都由颜色决定，但是画面、场景中的作品氛围、角色心情等各种意义上的“色彩”都由美术板来决定。背景占的画面面积比赛璐珞多，需要在背景中表现的内容也多。背景和赛璐珞一样，也是“表演”的一部分。

作品最重要的背景，是在全片中登场次数较多的未麻房间，因此最早画好美术板的也是这里。但是有些事难办极了，首先，简而言之就是无法决定颜色。

刚开始我没有提出特别要求，池先生只要按我画好的房间设定去画就行了，但无论是谁都要考虑的、可以说平淡无奇却不知“如何是好”的第一个内容来了：“女孩子的房间=粉红色”。虽然可能容易理解，但是这种想法怎么都是“大叔眼中的年轻女孩”。我是个完美的大叔，如果不“打算成为未麻”就没有办法画出“像样的房间”，哦呵呵。

因此，在画最初的美术板时我参考了许多摄影集并讨论，讨论某个年轻女孩如何生活之类的。这方面内容我在设定阶段已经烂熟于心，但如果不向绘制它的人说明就没有意义了。

“白炽灯的黄光”是未麻的房间中的关键颜色，但单单黄色就有很多种，白炽灯也各有不同。在画小物件的时候要画它们本身的颜色，它们的颜色受白炽灯的影响有多少，变化幅度也很广。可能有些失礼，但池先生大概和我一样，也没有见过多少女孩子的房间吧。动画业界既缺女孩子，业内人士也没机会认识外面的女孩，腼腆的人也多……扯远了。

我记得未麻的房间这场景画好的美术板版本最多。最基本的“白炽灯开着时”到决定为止就画了好几张，还有其他情况例如“电灯关闭时”“早上”“厨房一侧”“公寓外观”“房间中看到的街道景色”等。

一遍遍重画让画师和画的精神都被夺走了。美术导演仿佛在迷宫中迷了路，交上了焦点不对的画。重画使他走上了弯路。为了避免误解，我先说明一下：并不是他交上了不好的画，而是他的画与我的设想无法协调。如果将重做成果放在正式部分使用，观众可能不会有违和感，但不管怎么说未麻的房间是作品的另一个主角，于是我又狠心地要求了重画。

一直画着无法定稿的未麻的房间。一方面画师的状态在变差，另一方面其他部分也已经开始着手推进，但无论如何未麻的房间始终无法定稿。我后来问池先生当时的状况，他说“完全搞不懂”，因此实在是没有办法，有种就算打一拳也不会反弹的感觉。我那时可能也到了极限，正在考虑在完成的美术板里选时，池先生给了我改到第十几版的美术板。

“啊，就是它了。”

决定的时候很简单。不明白为什么至今都没有画出来，那个房间看上去非常“普通”。这正是“未麻的房间”。这一点是最难的吧。

就这样，未麻的房间在难产的最后关头完成了，按它的颜色决定了房间中未麻、小物品的颜色。这里又产生了其他问题。

在赛璐珞动画中，背景与赛璐珞是分开处理的，简单地说就是镜头中移动的物品必须用赛璐珞。这种处理在构图设计阶段就决定了，通常称作“赛璐珞划定”。

根据镜头还有种方法是将所有东西都用赛璐珞呈现，但是如果过多使用，画面看上去会很乱、太过平滑。一般会将不移动的和需要质感处理的部分作为背景。

画背景用的是广告颜料这种非常原始又便宜的画材。看看动画就明白了，移动的透明赛璐珞上按边界线上好色的部分，与用笔画的背景或BOOK有极大的质感差异。虽然已经习惯了，感到不协调的人并不多，但是这种有巨大差异的表现本身不应在同一个画面中出现。从现实出发也没有其他办法了，而且这是长年累积的经验确定下来的表现方法，在这里暂且就不质疑了。

某镜头中哪些部分做成赛璐珞，又将哪些部分作为背景，当然与内容有关，但是因演出的喜好也会有很大差别。我想认真把握“角色在场所中”的临场感，所以是使用赛璐珞较多的人，比如说将画面中不动的部分也用赛璐珞来表现，会赋予其“好像会动”“好像可以用手拿的感觉”，使观众感到画面更有活力和生活感。

我并不是在评价背景画师的技术，但将完成好的背景与赛璐珞合在一起，感到角色仿佛从近处走到远处，破坏了空间感与临场感。就算是单看觉得很棒的背景，也无法抹去它和赛璐珞合成后产生的异感。比起技术，这更是技法的问题。美术和背景工作人员中当然也有能让上色毫无违和感的人。

未麻的房间中小物件非常多，有用赛璐珞的，也有作为背景呈现的，甚至还有用被称作“调和法”这一混合处理方法的。

这种方法是将在背景中的物品以实线画在赛璐珞上。虽然想和赛璐珞统一，但这样在画的时候要注意实线部分的参照基准，会给背景画师添麻烦，因为负责作画的无论如何都是将铅笔作为主要武器，要

考虑的是“线”，而背景画师将笔作为画“面”的道具来使用，因此在构思上有隔阂。

“喜欢加细节”“喜欢密度”，我的这些要求，可能给以池先生为首的美术背景工作人员添了不少麻烦，但正因如此，观众对背景的评价颇高。我认为这算是回报，因此非常高兴。一直要求重画真是对不起。

背景工作中困难的果然是不好传达“未麻的房间”的设定印象，尤其是“红色”。

我在法国的杂志采访中曾经说过这样的话：

“作为与标题‘Perfect Blue’的对比，将感觉设定成‘红色’。”

就是这样。“未麻的房间”里，在“白炽灯”这一黄光下，会丧失很多蓝、绿这些固有色，而红色作为对比色会留下来。所以说，并不用特意强调红色，但是在这里，“演出”已经介入了。我是这样回答那位法国杂志的加拿大记者的。

“红色是‘血’的象征。在故事刚开始，想表达未麻自身的‘性’，因此画了出来，但因为故事并没有涉及这部分，所以打算将其作为剩下的残渣，以这样的形式作为‘血’的象征保留下来，也象征了未麻的欲望这一‘无法回避的事物’。”

不管这回答有多少发自本意，总之不是在说谎。因此，我的预想是只想让“红色”仿佛飘浮着一般鲜明地出现在画面中。美术导演池先生把握到这一妙处，做出了非常接近预想的画面。

整合画面已经非常困难，在此基础上表现“飘浮着的红色”简直可以说是如同“破坏画面”般更困难的事。故意违背整合画面的意识，也许可以说是反欲望的行为。这种红色不仅在“未麻的房间”中使用了，在其他场景中也有应用，无论哪个场景，应该都能零散地看到不自然地强调着的“红色”。

从三月份那次突如其来的进度磋商起，池先生也迎来了修罗场，我经常看到他在桌子下睡觉。作画导演在这部作品中没有人帮忙，确实只有背景我是无法帮忙修改的。虽然或多或少还记得如何用笔，但

要是连这方面我也帮忙，能做完的工作就做不完了。尤其在制作《JoJo的奇妙冒险》时，我记得自己用马克笔大幅度修改了画好的背景。“拉面男”栗尾先生和松尾先生曾经说：

“今先生，你这难道不是像鬼一样吱吱嘎嘎全都重画了吗？”

别这么说啊，我没想着要那样改啊……嘻嘻。

接下来是开头提到的“背景的鬼故事”那件事。

通过以上说明，您应该了解到与背景交往的正确顺序是“认识的人介绍→带上花拜访对方→带着介绍人一起聊天……”这样拐弯抹角地和女孩子交往真麻烦啊，但这和“讨论背景→画背景→检查画好的背景”是相通的，是正确的步骤。那又如何？我面前就有一沓并不记得有讨论过的背景。

“背景画好啦，请您检查。”

“请您检查”？嗯？我一脸困惑，将画好的背景交给我的美术导演池先生也是满脸疑问。

在电影的后半部分，未麻追赶着在屋顶跳跃着逃跑的假想未麻，这里有好几个连在一起的重要场景。这个场景的美术板我确实检查通过，但是我不记得有讨论过背景。这就好像一见面就开始讨论性事，不，仿佛是听到从未谋面的女性对我说出了“有你的孩子了”这等爆炸性发言。而且面前的背景，就算是客套话也算不上好。

“这是……？”

“韩国方面交的。”

“韩国？我不知道啊。”

“啊？制作方说得到了导演的许可，我给了原图然后得到背景……”

在我不知情的时候鬼鬼祟祟地向美术导演撒谎，自作主张地将背景原图交去韩国……有这样冒充我的人，您已经明白是谁了吧？

“抱歉，我记得我确认过了。”

蛤蜊的话将我发怒的力气都夺走了。人型黑洞。将所有向前的意愿和努力都吸走、不再吐出来的虚无。大家的血与汗、努力与热情啊，再见。

蛤蜊棕色的脸，和黑洞很配。

就算是撒立刻会被揭穿的谎言，也要自作主张将背景送往海的另一边，这是来自没有接通的电话另一端的指令吗？是谁从听筒另一边广阔的黑暗空间传来指令啊？

无论有没有讨论、有没有听说事情原委，画好的背景就在眼前。毫无疑问，它和《未麻的房间》的DNA相符，就算是克林顿也会承认说“是我的”。不能说自己不知道，也不能视而不见。时间紧迫，也不可能去画新的背景了。不将动画和背景准备好，就做不出影片。

好，检查。

虽然导演我起初并不知道这事儿，但美术导演选择的一串背景很难看到作画失误——因为都是暗色调。要求重画也可以，虽然韩国交的背景算不上好，但也没有错得离谱，某种程度上是可以拿来“用”的背景。欲望是无限的，国内完成的和作品不符的背景也有很多嘛。要在现有状况下做出最好的效果，这是我奶奶的遗言。骗你的。

最后，经过了好几次重画和美术导演的修改，这个背景终于可以用了。此后，背景方面，我也受到了韩国DR动画的关照。当然是在我的指示下。韩国工作室的速度很快，要求重画也会立刻完成后交还，帮了大忙。

虽然我的心情恢复了，继续在自己的位置工作，但是色彩指定桥本先生大概是和制作方有交流吧，得知了有韩国制作的背景。于是，不小心听到的一句话刺痛了我的心。

“啊？连韩国做的背景都用？”

啊，不，那是因为……

20 火上浇油

六月是我们的决战。事情过度繁杂，发生的顺序不太记得了，我按照回忆一点点写吧。

六月过半，进入音画合成这一最后工序。实际进行是在7月10日前后，音画合成这一工序是将做好的影片和录好的台词、音乐与效果音合成。脚步声、衣服摩擦声等所有必需的效果音要在之前一周完成，但是看不到影像也无法合成。当然要用上好色的影像。

虽然这么说，此时做好的影像还不到一半。合成后，声音恐怕会和全部完成的影像不合拍。在业界长年积累的经验中，这种情况该如何应对？不可能至今的所有动画都是一切准备齐全了才进行合成。

就像为了录音做了录音用影像，为了确认合成时要用的背景乐时间又要再做一段。加上声音后就可以理解全部剧情，如果连台词时间也定下来就更好了，所以制作要求比后期录音用的更精细，如果合不上，那个镜头就没有声音，那就糟了。

为了让声音至少能与影像合拍，我要求现代文明孕育的神之子——复印机再度开始超负荷工作。复印机连日轰鸣，吐出来原画与中间画的复印件。又在浪费地球宝贵的剩余资源了。啊，我听到了地球母亲的啜泣。对不起。

一直在按复印机按键的人是在做录音用影像时也不停按的傻蛋。作为新人，他一定是这么想的：

“动画之道要在不断复印中发现。”

发现不了的哦。

可以在上好色的影片完成之后替掉现在做的影像，但是在摄影所的人看来，他们将同样的镜头拍了三次——“录音用”“合成用”“正式摄影”，恐怕会嫌弃这部作品。无论是地球母亲还是摄影所的人，对不起。但是，这种事情在动画业界里并不稀奇，也并非只有这部作品不爱护地球。

做合成用影像的工作当然在紧张的时间中进行，可还是有怠慢这份工作的人。聪明的读者们，他的名字不用我说了吧。

之前提到过，录音用的影像与合成用的在内容的细致程度上有差。虽然录音用的已经做好了，但是无论是谁都能看出来它的质量不能满足合成工作——说是说无论是谁都能看出来，没有观察力的人当然看不出来。

“嗯？后期录音时用的影片不行吗？”

当然是蛤蜊说的。刚得知合成时间时，演出松尾先生为什么准备都没做的制作组感到担忧，他追问如何应付合成时得到的回答就是这句。很难想象在业界工作多年的人不知道这种事。这是只有厌恶工作而假装一直打电话的生物才会有的想法，肯定是想到制作合成用影像的工作量，然后假装自己不知道。动画质量对这家伙而言怎么样都无所谓。

为了制作合成用的影像，要准备好所有有声音的镜头，因此至少需要比原画草稿更精细的内容，连构图设计都没有的镜头不可能用——说不可能用是因为也有这样的镜头……

哎哟，就算是这个时候也还有镜头没有负责的原画师。这其实多半是我的责任，那些是我在构图设计时加的镜头，具体说就是片头演职员字幕中开头的演唱会结束后，电车在街道上一大片屋顶间穿过，到未麻推着自行车与汽车擦肩而过的几个镜头。

这些镜头内容并没有被搁置，我坚信现在不决定的事情以后也不会下决定。因为难以判断而不断将镜头袋堆进“待处理”的架子上，就算之后也很难找到好的解决方法。换而言之，我喜欢立刻下决断。可是喜好不一定能够实现，这是世间常事。“优先事项”一天天以指数增加，到了最后这些“待处理”镜头果然悲剧了。没有构图设计，我甚至连原画草图都要自己去画。别再这样了。

还有接近尾声、很难画的三个镜头。这些镜头只有背景，在合成影片中甚至可以用分镜表摄影去充数。虽然这么说，从合成到初号[1]没有几天了，还是必须全部准备好。

这三个镜头是未麻站在路上仰望天空（第一人称视角）、俯瞰街道，还有一个长镜头。对手绘经验比其他人丰富的我来说，这不是什

么难事，但我已经很累了，另外还有许多不得不做的工作。绘制俯瞰的街道与建筑不是很难，但必须花时间，否则画面容易没有骨干——画的时候，我认为这是最辛苦的。

此时，中间画、上色、背景应该完成了不少，因为自三月中旬那次磋商会以来，演出不眠不休地检查，作画导演和美术导演也在持续工作。

但是，摄影检查完成的镜头出乎意料地少。

之前曾经提到过，摄影检查这一工序是准备好赛璐珞与背景，整理好依镜头情况而定要用喷枪等工具添加特效的素材，在进入摄影所前最后确认指示和素材是否齐全。每天可以做两到三个镜头，多的时候六七个，也有一个都做不完的糟糕情况。已经完成的镜头约有三百个，因为总共有一千多个，因此还剩七百个。如果平均每周做不完三十个镜头，简单地算一下，距离完成需要好几个月啊。笨蛋啊。

当然，每天能完成摄影检查的镜头增多了，有时甚至是一天五十到一百个。如此一来，当然错误频出，摄影时被要求重新检查的镜头在增加，最糟的情况是无法重新检查。事实如此。虽然为了避免这种情况，我希望每天至少检查完几个镜头，可是素材准备不全。作画导演至今为止每天可以完成七到八个，摄影检查如果每天也能完成差不多的数量就好了。

忘记是从什么时候开始，我许多次地请求“驱逐蛤蜊”。这个请求终于得到了回复，连制作人都不能再让蛤蜊担任更无关的职务了，蛤蜊被从现场踢出去分担Madhouse其他作品的制作工作。这大概是六月过半时的事情吧。

原画、中间画、背景与电脑处理等方面的工作被交给了好几位制作人员。因为是自己负责制作的作品，他们会认真负责吧，因此我也安心了不少。总之，只要蛤蜊不在，我就开心。就好像是老电影中骑兵队到达了一样，拍手喝彩。

被称作“制作援助”的人们，名字没有出现在完成的电影中。实际上是在做初号的时候，以“出丑”为由去掉了。但是如果没有他们的帮助，影片恐怕很难完成。

制作援助们的帮助很快就有了巨大的成果。由此暴露的事态过于严重，使我忘记了悲伤与愤怒，彻底呆住了。

负责推进背景制作的工作人员，首先不管数据而用传统方法将完成的背景数了一遍。负责赛璐珞的人也是这样一个个手工确认。这是在混乱的制作机制中最有效的手段了吧。微妙地适应了修罗场。我不知道这是好是坏，但总之开心不少。

结果如下：可以摄影检查的镜头一个个完成，但缺了近几十个。我去问制作方摄影检查的数量为何少得反常，他说：

“虽然有赛璐珞和背景，但没整理在一起，而且在等特效完成”。

得到的只有这样的回答。这是怎么回事？虽然有整理好的，但据说是在“等待特效完成”的镜头一直放在架子上，甚至都没有提出过工作委托。一直等下去肯定没办法完成啊！几个月前画好的原画也就那么放着。为了缩短时间，我跟制作说过要早点提交的。辛辛苦苦做好的镜头啊，就因为制作怠慢被放着不管。不仅没法管理分镜袋，连按编号排镜头都排不好，制作究竟是干什么的啊？负责接电话的吗？不，这也做不到吧！

假装接电话使电话占线，使最重要的事情我们都没有接到联络。有一次，制作没在，接电话的人是我。是将外国人选手Mac借给我们的租赁公司打来的。

“租借期限马上就到了，我们来确认一下您是否继续延长……”

“要继续延长。但是现在负责人不在，可以之后再联系吗？”

“可是，我们在很久以前就数次拜托您这边转告负责人蛤蜊先生联络我们……”

租赁公司的人竟然不知道接电话的人就是那位“蛤蜊先生”，因此招致误会，真是的。

“忘记了。”“没注意。”

标准借口一遍又一遍。

但是，此时我已经没有其他心情了。我听到的话是：

“我故意忘记了。”“我故意没注意。”

这是真的。

回到之前的话题。制作援助们到来一事也通知了蛤蜊，差不多就是那时候的事吧。某天，已经过了深夜两点，“皮埃尔”松原先生给工作室打来了电话，他想找制作人员，但蛤蜊等制作都不在，那时在工作室的只有来修改原画的“大老虎”铃木小姐和我。

接了电话的倒霉人是铃木小姐。

对方说了什么后立即挂了电话，铃木小姐十分悲愤地对我说：

“那个……松原先生，那个松原先生啊。”

“皮埃尔？是他吧？怎么了？”

“他非常非常生气地在电话那头吼‘我说了拿大尺寸的纸过来，怎么不送过来？！’，就把电话挂了。”

那天，制作人员回收原画时，松原先生说为了画下一个镜头需要大尺寸的纸，要求制作送来。但是，他怎么等都没等来。没有纸就无法工作。为什么不能立刻送来？发脾气的松原先生一直在焦急等待。

松原先生后来向那时接电话的铃木小姐道歉，以为她是制作人员向她发脾气，实在不对。

我必须将这件事立刻转达给制作人员，但是我出现在制作会议上确实不好。“开除蛤蜊”的要求我曾经提过许多次，但不考虑状况直接出现，我的脸皮可没那么厚。最后告知制作人员的是铃木小姐，但就算是这样，我的心情也没能恢复。当然了。

即便完成了摄影检查的镜头一点点变多，现在应该到了样片（请理解为完成摄影的影片）提交的时候，但事实并非如此。到底怎么回事？

我能想到的只有说送到摄影所的镜头没有摄影。因为工作室不会只负责某一作品，只有镜头累积到一定程度后才会摄制一部作品。但是，两星期前交的镜头理应已经完成。经过确认，没有进行摄影。我明白为什么没有样片了。消失到哪里去了？难道黑洞的主人连样片都吸走了？

消失的镜头不是一个两个，有好几批不知去了哪儿，没检查便打上“OK”放过去的镜头更是不知有多少个。因为没时间所以没检查，这我可以理解，但我不允许放过素未谋面的镜头。是偶然吧？

自作主张地打上了“OK”放过去的不仅是摄影，记得之前写到过音乐也发生过类似情况。这是这部作品的宿命吧？不对，我可能过多地认为这些都是偶然了，如果是某人故意为之……这不能说是我们疑神疑鬼。进度延误、到了检查阶段还有可能要重做，这就需要更多劳力与时间。

此时，工作人员们站在各自立场上都“不想继续拖延了”。虽然有一个甚至一群人会这么想也不奇怪，但没有人认为这是某人故意造成的“事故”。

嘴上说着“一定要做出好结果”这类漂亮话的人里，有许多并没有“为之努力”的想法。

如果轻轻松松地就能做出来好作品，那世上就都是杰作了。虽然我大概曾经说过“为了自己的努力”之类的话，但我也觉得盲信不好。想要让自己没有成果的努力获得认可？还是回学校吧。

“没有样片”一事至今真相不明，即便是经历过种种修罗场的松尾先生也说“样片成批消失这种事从没经历过，一般也想不到啊”。《未麻的房间》恐怕在各种意义上都是“特别”的作品。呵呵。

我要求所有做完了自己工作的原画师随时去帮别人画或修改，在制作会议上也讨论了具体的分配方案。

“有没有谁认识能来帮忙的原画师啊？”

正打算在制作会议上说出这话的我，一瞬间感到无比烦恼。虽然没有说出口，但是我知道有个人可以，而且是非常厉害的帮手。恐怕在现在的业界没有比他更合适的人了。

也许您听说过冲浦启之这位可以称为“超一流原画师”的人，他也是《人狼》[1]的导演。为什么我认为他合适呢？应该说是将他“借”过来，虽然他不是能被称为“借”来的后援。

实际上，我在制作《人狼》时帮了点小忙。那是在画《未麻的房间》分镜前，我那时还在连载漫画《OPUS》，我不仅奉献了连载期间宝贵的休息日，而且是免费服务，真是有点伟大。

我帮忙改了下《人狼》的剧本。

在1995年年末，我和冲浦先生讨论过。第二年的年初，我又在家里和冲浦先生就他想做的内容的剧本技法聊了一整天，有了不少想法。

总之是报恩吧，在制作《未麻的房间》时，冲浦先生曾赐言：

“如果到了万不得已的时候，有我冲浦哦，今先生。哪怕是放下自己手上的工作一个星期，我也会帮你。”

这家伙各方面都帅气到不行。

对方的制作也曾经告诉过我，说我可能会遇到万不得已的状况。非常感谢。

但后来一起喝酒时，冲浦先生说：

“正因为是今先生，所以才不请我去帮忙吧。”

他果然明白。

“我考虑过许多次，但实在不想请您来。我现在明白冲浦先生大概也是那么想的。”

这些话毫无修饰，到最后我也没有请求这位非常适任的画师。

要说为什么，我会记得欠别人的东西，但是别人“欠”我的，我不会在意对方会不会还。再说了，考虑到滨洲先生的腱鞘炎、作品质量及剩余时间，必须要请求别人来帮忙，发生这种情况只能说我作为导演还不够成熟。

虽然没有请这位，但是我有准备“保险”。一直挂念着的“皮埃尔”松原先生的镜头直到最后也没画完。

原画完成的最后期限是六月末。动作多的场景有不少原画都是交给了画图、表现演技都很擅长的松原先生。作画导演没空，工作也只能勉强赶上时间，本人也说“无论如何都来不及”。松原先生手上剩下的镜头大概有十二个。电话那头，他说：

“有三个……”

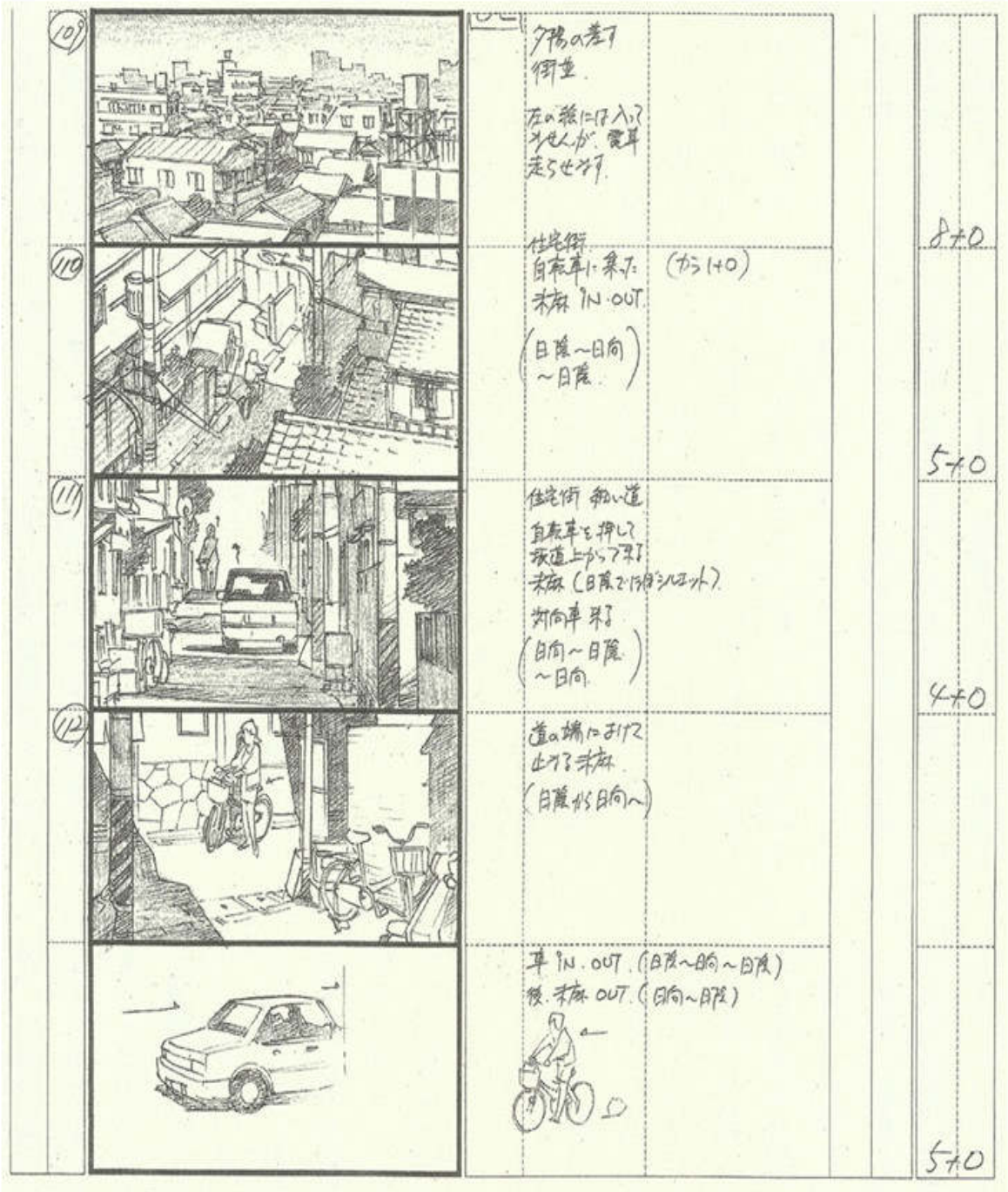
“三个？这么一点儿，我们这里无论如何都可以完成。”

松原先生送来过合成用的原画草图。如果只剩三个镜头的量，我们可以轻松完成。

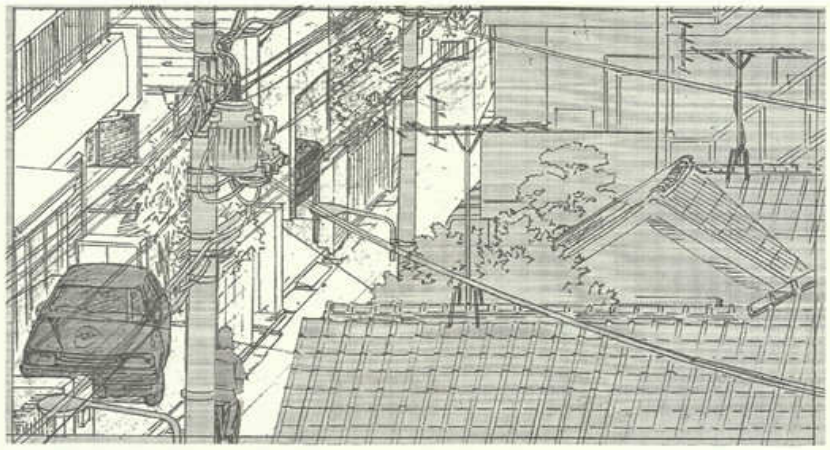
“不，我只能画完三个……”

啊啊！

这……九个没画完的怎么办啊？



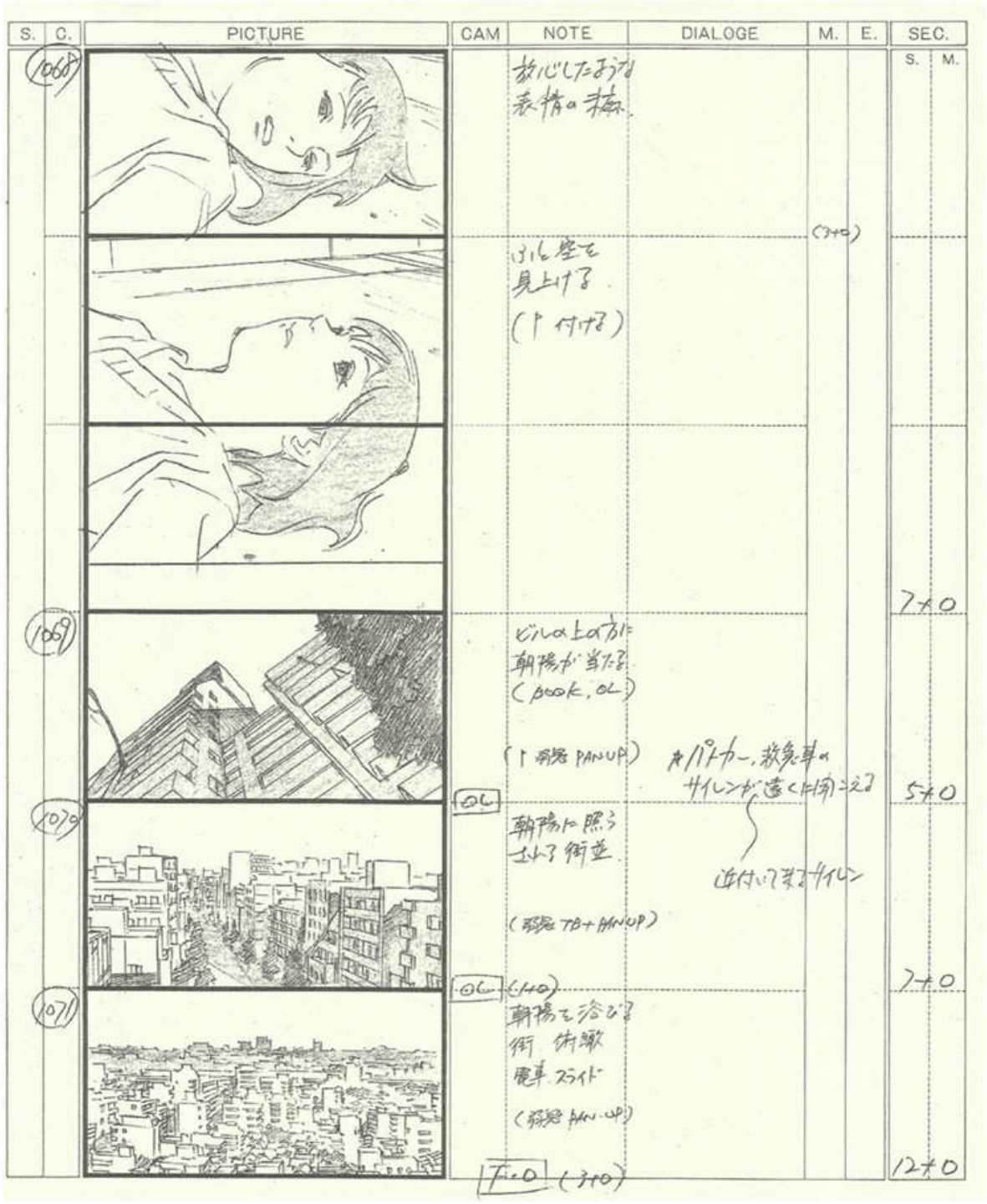
第109至112号镜头分镜。最后这几个镜头构图设计不容易，有点辛苦。画分镜时有设想，将其扩大、绘制细节就成了救急之计。感谢画了分镜的我。



第 110、111 号镜头构图设计。俯瞰的 110 号镜头中，浓灰色部分是赛璐珞。为了减少作画工作量，未麻只是滑过画面。如果画到远处，建筑的透视会不平行。重要的是安排好景物大小，使其没有违和感，蒙混过关。

深景深的第 111 号镜头。我手上的素材不全，所以只有背景原图，深色的车是赛璐珞。如果参照分镜就会理解，未麻推着车子从坡上走来，面前的车开上坡。未麻重复走路动作，只是稍稍向上移动。车的赛璐珞只有两张，只按照坡度滑动其中一张。

比想象中要好。但怎么说都只是滑动，因此要在原图上下功夫。尤其是第 111 号，大景深被极度压缩，看的时候可能需要适应。什么啊，急匆匆的时候总还是有办法的嘛。这不是办法？



第 1069 至 1071 号镜头分镜。因为手上没有构图稿，记得不太清楚。在构图设计时 1069 号视角没有变化，1070 号略微俯视，1071 号俯视角更大，并将镜头拉得更远。最后，最好的构图是 1071 号吧。1068 号镜头中，未麻躺在道路上仰望天空，1069 号是她的第一人称视角。之后的两个镜头是为了表现未麻从附身之物中解放出来的精神状态。

21　三重束缚

眼前有已经完成的原画，加起来约十个镜头吧。

这固然值得高兴，但这些是备好的保险。

之前也提到过，为了能将所有镜头都制成影片，我们为可能来不及的原画上了保险。“为原画上了保险”这么说不对，应该说是不知不觉为自己上了保险。然后，在我没有提出过工作委托的情况下，这些“保险金”亲切地堆在眼前。不能说是恶意。这是善意的结果。

我曾经听说过制作组建议：虽然原画师要工作到最后，但是以防万一也应该要求韩国工作室画同样的镜头。这是为了避免“来不及”这一最坏状况的最聪明的手段。我非常明白，做完比质量更重要。

如果负责的原画师按时完成工作了，那么韩国来的原画会用都不用，全部废弃。不得不提出这样的工作请求，我感到非常抱歉，因为如果是我也不会喜欢这样的工作。

虽然情况有些不同，但以前画漫画时——大概是得了新人奖后立刻发生的事情吧，我记得我的编辑说“最好画二十页左右的短篇”，因为这样更有可能被刊载。当连载漫画家没能及时交稿时，为了补天窗就会刊登与一次连载（二十页）等长的作品。新人漫画家没有刊载机会也没什么好说，理应去画，但我无论如何都没心情去画为了补天窗而存在的作品。是因为那时年轻气盛。现在也是？别这么说啊。

总之，非常对不起在短时间内交上保险的韩国工作室，但是论质量，想用来制作《未麻的房间》非常难，不修改就无法称之为保险。

我确实在制作委托韩方前得知了原委，也听说在初号前无论如何都要准备好影像，画面如果有问题还可以修改——但是，不可能有如此确定的保证。

无论如何都不能用这样的保险。但“皮埃尔”松原先生没画的镜头有九个，于是这个保险就被摆在了我的面前。

怎么办？

不能犹豫了。

此时，我请工作室的原画师“大老虎”铃木小姐、“拉面男”栗尾先生、刚从冲绳度假回来的“温泉组长”胜一先生画没画的镜头及修改不合适的原画。

虽然只能将松原先生没画的镜头分给大家来弥补，但是时间所剩无几，每个人手上也有一些在做，让一个人修改五六个镜头的时间都没有。为了将没完成的九个镜头做好，只能将其分配给七到八个人。零点一秒的胜负——这么说有点夸张。

我也找了工作室外可以帮忙的原画师，让已经完成手上工作的北野先生与山下先生各画一个，让滨洲先生对角色所占面积大、原画粗糙的两个镜头直接继续作画导演的修正流程，栗尾先生两个，胜一先生、二村君各一个，最后一个交给了由螳螂带来的新人原画师。制作在最后终于顶了一回事儿！而且！原画很快就画好了！

但是，不能用。虽然是急急忙忙画好的，但还是不能用。

向那位接受时间要求不合理的工作委托的原画师表示抱歉与感激，但本来就是为了弥补而存在的镜头，如果还要再为此再修正……这可不是开玩笑的。

我打开分镜袋，愕然失色地反复看。已经没时间再去拜托其他人了。

好了，好了，我来做。自己要改的原画并不是诸恶的根源，这一点我明白。现在也没有时间犹豫了。GO！GO！GO！现在不是说原画不好画的时候！

其他修改的镜头也一个个完成了。确认原画和时间轴没问题后再交给演出，然后直接交给作画导演。再过不到一天，作画工作就要结束了。

原画、作画导演几乎同时完成了工作。因为恶魔般的腱鞘炎和极度匮乏的时间，可能有不少最后交上来的镜头是没有经作画导演修改的。

作画导演的最后工作期限，我记得确实是7月2日的早上。《未麻的房间》向韩国方面发出了最后的请求。去韩国吧！之后就拜托啦思密达。

作画导演检查好的镜头即时送给韩国工作室画中间画和上色，之后再回到日本的工作室。初号完成期限预定是7月14日，反过来计算，考虑到韩国方面的工作时间和摄影时间，作画导演的期限不能再拖了。

对交回来的镜头立刻进行摄影。镜头稿们，赶紧去摄影所吧！！

日本工作现场的人员，甚至作画导演都有种希望中间画和上色立刻完成的心情。至少我非常理解亲眼能见到的工作人员有多辛苦，但很难想象韩国工作室“看不到脸”的工作人员有多辛苦吧——虽然我这么说，但心情肯定也和现场的人们一样。

榨尽超出进度的时间，然后扔给韩国工作室一句“拜托了”。要是我对时间被极度压缩的韩国工作室说他们完成的工作“不好”“糟透了”，那就太没常识了。

据说曾经有某个工作室直到时间快截止才完成原画和作画导演的工作，他们要求韩国工作室遵守鲁莽安排的时间表工作，结果得到了“我们也是人啊”的回复。这大概是特别中的特别状况。

日后被邀请参加韩国富川电影节时，为了此后能在工作时可以立即在心中想起那些“见不到脸”的工作人员，我去拜访了那家深受其关照的工作室。工作人员们当然都在那里。但现在没空考虑这些，连打喷嚏的闲暇都没有。

最后交上来的镜头是未麻推着自行车与汽车擦肩而过，我记得构图设计、原画草稿是由我完成的，角色是铃木小姐画的，车是滨洲先生。让我担心的本田师父最后终于完成了原画，松原先生没做完的部分也补齐了。完美地赶上了时间，跨过了一座大山。跨过了一座山，唱起“轰哒啦哒嗒嘿嘿”。

无论如何，作画工作终于结束了。

完成手上工作的原画师们陆续离开了工作室，滨洲先生留下了一句“有什么事儿随时找我”。之后交给我吧！

真的辛苦了，至少请让手休息一下。我的右手还能战斗！

还留在工作室的人有演出松尾先生、美术导演池先生、制作组、为了帮助最后摄影的演出助手，当然还有我。负责色彩指定的桥本先生在其他楼里，只在要检查时过来。随着人一点点减少，工作室里飘起一股悲壮感和挫败感。但是不能输啊不能输！

虽然作画工作结束了，但我的工作还没结束。检查背景、素材的工作不用说，我眼前还有地狱般的“Mac处理”工作。管你是什么，放马过来吧！

“Mac处理”听上去很高端，但实际上是种贫穷的处理方式。之前提到过，在影片中出现的网站主页和海报是Mac做好后输出并摄影的。输出时用了新加的彩色复印机。虽然这篇战记一个劲儿地说没钱、没钱，但是时不时还是有新东西可以用的。唉，实际上确实很穷，因此不得不将图片打印出来用。

终于到了坐在Mac前的这一天，从“Mac处理”架子上将分镜抽出来处理成数据，然后与背景合成、打印，将打印好的素材剪下来贴在赛璐珞上，使其可用于摄影。与其说是做动画，更像手工劳动。在工作台上用魔法给颜色涂到线外的赛璐珞上色。这种东西真的要在影院的屏幕上出现？我一瞬间感到不安，但这种担心被扔到了身后。

曾经在构图设计阶段需要进行麻烦的处理时写下了“电脑处理”，但那后来成了我的敌人。怎么有这么多要处理？！而且自己要处理其中的一大半。因果轮回果然不会放过我。我没想过自己能逃避，可是一下子来这么多……气势虽然很足，但我不像旧日本军队那样盲目自大，还是明白工作量究竟有多大的。

算算剩下的时间和要处理的量——来不及、来不及、来不及！

事实就摆在眼前，但不知道该如何解决。将不处理也可以的镜头放过去了，也让制作援助们来帮忙分担，但必须由我处理的镜头实在是太多了。松尾先生也帮了很大忙，处理了很多，但要摄影检查的镜头也很多。我要是在这时盲目热情并固执地想“无论如何都要去做”，只能说明我是个笨蛋。我讨厌笨蛋。大逆转只会出现在漫画或市场行情中——虽然我们在做的是漫画电影，但这里是现实中。

既然如此就没办法了，只能放弃以前计划好的Mac处理，使用传统技法，也就是手绘了。可恶，电脑是哪门子的助手啊！现在已经不是想这个的时候了，去找绘画的人吧！

不考虑会用Mac的人，而是考虑会画画的。我让二村先生画店内贴着的海报、书店展示区的书和新闻标题，如果到最后时间还是来不及的话就让滨洲先生来。虽然要拜托腱鞘炎恶化的滨洲先生的话，我感到非常抱歉，但也没办法了。非常对不起。

这种苦肉计是为了在紧急情况下节省时间，但与此无关的错误发生了。不幸的逆转剧发生在了现实中。

第571号镜头里出现的体育新闻版面原本应该是我用Mac做的，可是因为改成了手绘，理应和书店内的海报等一起由二村先生绘制。

剧作家涩谷先生被杀害的场景中，画面上出现了大大的新闻标题“人气电视剧编剧惨遭杀害”，然后有御宅族A、B、C三人出现。地点是大厦楼顶的会场。

一看分镜就知道，这个新闻的大标题要传达重要的信息。我特意在分镜的说明里写下了标题。我在合成的时候确实非常忙，没有很好地说明，但是无论是谁看了应该都不会搞错。但是啊但是啊，二村先生上好色的那个新闻标题是：

“川岛直美全裸写真”。

这是什么？

“哎呀，我以为写什么都行呢，啊哈哈哈哈。”

“怎么可能什么都行！看分镜啊看分镜，你也真是的。有趣过头了啊，啊哈哈哈哈。”

我们不是在忙的时候会连笑容都忘记的小孩，但也不是大人。大小孩？别因为这个笑话我们啊。

为了二村先生的名誉，这个当然不能用。但是，通过这个错误，我们意识到自己应该做出符合要求的素材，因此也燃起了斗志。总之一秒都不能犹豫。快！快！快！

之前在制作音画合成用的影像时提到过，合成时必须告知完尺（就是最终时长）。为了与效果音等合拍，在剪辑时要用完整长度的影像，提交后就不能更改了。我想将这一点牢记于心，因为之后遇到了大事儿。

合成也在后期录音时的六本木Aoi Studio进行。

没有决定第一天要做完多少工作，我一开始看到的是合成了台词、音乐的版本。背景音乐本该与画面完全吻合，但是由于时间极度不足而无法达成。总之，我们没有提前讨论，现在确认的就是音响导演剪辑过一次的音乐，准备情况就是如此。我应该在音画合成前收到配好背景乐的影像，但是因为没有多余的时间，我没确认就去了合成现场。不能批评他人处置不当。对不起，不得不做的事情实在是太多了。

效果音实在是不好办。音乐就不用说了，效果音也无法用语言来说明。虽然我在画草图时曾进行说明，比如注明殴打的声音是“砰”还是“咚”，但要是这些用语言来表示，歧义就太多了。每个人对常识中的日常声音都有认知差异，我们这边也要按表现意图进行干涉。为了惊吓观众，故意将音量放大；为了表现人物心情，也有必要配乐。想将音乐的含义传达给观众最困难，只能期待效果音带来的感受与观众对作品的看法了。

我对音画合成的第二天记忆比较深刻。后半部分的效果音准备得晚了些，我去Aoi Studio的时候已经是下午了。东京迎来了炎热的季节，在氛围沉重的六本木，有个长发、高个子、留着可疑胡须、像韦驮天一样的人……骗你的，我记得我去的时候有气无力，只有心情是急匆匆的。

“效果音还没有做好。”

我流着汗进入工作室，迎接我的是这句悲伤的台词。该说什么呢？我将制作拖到了现在，不该有任何抱怨，而且没有的东西，我也没办法。我喝了杯橙汁润润嗓，便立即返回了Madhouse在阿佐谷的工作室。真远啊。

好在坐地铁时我小睡了一会儿，也许这可以被称作“行幸”吧。

就算是这种时候，我也很快进入了梦乡。快睡！快睡！

[1]原文为Triple Bind，主角未麻在片中参演的电影名为“Double Bind”（进退两难）。

[2]出自《轰哒啦进行曲》，青岛幸男作词、荻原哲晶作曲的一首歌，曲风明快，歌词没有意义。

[3]漫画电影：在还没有“动画”这个词的时候，对动画的称呼。

有人记得吗？就是这个镜头。分镜和说明上写的可都是“人气电视剧编剧惨遭杀害”，可怎么就成了“川岛直美全裸写真”呀，二村先生？

22 拖鞋还是坏了

到了晚上，我又去了一次Aoi Studio，效果音果然还没有做完，合成远远不能开始。我不能在等待中浪费时间。我还有堆积如山的“Mac处理”要做。迫在眉睫，必须要敲定对策。我依照带来的分镜，再次拣选并讨论有一部分内容在配音台本的空白处写了“需要Mac处理”的镜头。

还有，制作部门的老鼠本应将预定要Mac处理的镜头送来Aoi Studio，但是，不见“人”影。我在冷清的Aoi Studio餐厅桌子上排开分镜，将其分类为“不需要处理的”“让其他人代为处理的”“由我来处理的”，让老鼠去通知松尾先生。松尾先生那里就能立刻拍摄这十几个不需要处理的镜头了。我当时应该果断地告诉了老鼠。但，这怎么回事？

果然白费了。

他没有向松尾先生转告一句话。继续进行Mac处理时，我看到自己的架子上不需要处理的镜头——不是其中的一两个，而是全部——还在时吃了一惊。

“啊？松尾先生，这些镜头是不需要处理的哦！”

“骗人的吧？”

“去做合成的时候我挑出来了，让制作告诉你……”

“我什么都没听说！”

“那就直接问制作……”

“……”

松尾先生立刻站起来，给公司打电话：

“老鼠在吗？在睡觉？让他立刻起来然后过来！”

本就晕乎乎的老鼠此刻正睡眼惺忪，带着微妙的表情。松尾先生冷冷地问道：

“应该有什么事情要通知我的吧？”

“……啊，那个……”

“今先生应该有事让你转达给我吧？”

“……”

“够了。”

“……嗯，那个……”

“真是够了！”

松尾先生可能连发怒的力气都没有了。

之后，我试着向Madhouse的高层委婉地说：

“让那孩子去传话，但是什么都不会说，哈哈哈哈。”

你是哪儿的职员啊？！与其说是吐槽，倒不如说是开心地大笑。嗯，也许这样就好（笑）。

话题回到音画合成上。到了这时，效果音刚刚准备好，开始合成。Madhouse社长丸山先生出现在了Aoi Studio。社长从海外归来，头发不知为何变成了金色。先不说适不适合，总之我是大吃了一惊。

社长为什么亲自到Aoi Studio来？

我曾权衡了剩余的制作时间和工作内容，手上的活儿还很多，我认为影像部分绝对赶不上合成，便回到了Madhouse的工作室，要求在合成时见社长。我真心感到遗憾，不，后悔，因为我当时认为判断绝对不会有错。那里不是我一个劲儿卖乖说制作的地方。好吧，实在是没办法。

播完已经合成效果音的影片，粗略掌握了整体状况。即将播完的时候，Madhouse高层的一句话让我深深感到自己得救了。

“啊呀，这老头真可怕。”

发自内心感到高兴。但是高兴之余，要立刻赶往阿佐谷。

于是，我坐上制作组的车，回到阿佐谷的工作室继续地狱般的Mac处理。

我的音画合成初体验虽然像因为年轻而早泄一样青涩、悲苦，但也有值得高兴的地方。第一天和第二天，负责为留美配音的松本梨香小姐来“探监”。听音响导演说，为作品配了音并在合成时前来的声优非常少。有一种说法是，如果发现有台词不合就能重新录音。这岂不是很好？感谢松本小姐带来了蛋糕，更值得感谢的是，她的积极也鼓舞了我们。真的非常感谢。

在合成完成后还要工作多久没有确定，但再怎么长也就几天吧。因为初号要在7月14日前完成，而影片的校对在那天早上，所以摄影要在前一天晚上完成。日子过得糊里糊涂，不太记得工作做了多少，但肯定是一直被困在工作室里没错儿。我记得自己在便利店买过内裤和袜子。只能买Playboy的袜子，真是悲伤。嗯～完美的绅士～……不对吧？

工作也到了最后阶段。这段时间，我喜欢听P-MODEL的音乐。我经常听P-MODEL和平泽进。此时我在反复听到手的磁带——两首未发售的新单曲《Ashura Clock》和《Layer-Green》。我将这两首歌拷进MD，一边工作一边听。

那时，我的大脑处在堆芯熔毁状态，也没有考虑过换其他光盘。几乎是无限循环。

我将常用的MD机连着电源线放进裤子口袋，用耳机将大音量的音乐送入脑内，扎起长发，在显示器前一个劲儿地工作。有时去拿分镜袋，身上还连着电源线，发出微微的响声。我在工作室中彷徨的身影可能非常像仿生人——仿生落魄武士。

不可否认，目标就在前方。开足马力也不是难事。超频吧！——小心不要过热。

大概就是那个时候吧，我在工作室睡觉的日子还在继续。有一次，我仿佛听见制作在远方喊我起床。睡眼蒙眬地起来后，我与目击者螳螂、松尾先生一起聊天。

拖鞋的脚背部分只有几根尼龙丝连接在一起，用用力就会断掉。当然，它是我忍耐度的象征，我的忍耐度也是一样的状态。我自嘲地说出了常用台词：

“等它断了，我要把它当成殴打道具。”

螳螂笑了。知道吗？你也在我的殴打名单上。

要说蛤蜊为制作援助们做了些什么……他还是没离开《未麻的房间》。虽然有时有事要拜托他，但他总是留下一句“我去趟总工作室”便从办公室消失了。这男人在有事找他的时候绝对不在。一次，有无论如何都要让他去做的事情，我急匆匆地从其他人员那里得知了他的所在——确实是在总工作室。

“但是看上去在睡觉。”

找他的时候他在睡觉，这不是一两次了。“去趟总工作室”就是去睡觉啊？蛤蜊睡眼惺忪地出现了。

“那个……”

我说着这句话站起身的时候，脚上的重量突然消失了。

拖鞋带子断了。

“您睡得可好？”

我能看到坐在里侧工作台前的松尾先生顶着黑眼圈，一直在进行摄影检查。虽然他也睡眠不足，但他不甘落于人后。蛤蜊回答说：

“我没在睡……”

我脚下断掉的破拖鞋滚了一下。

“我知道你在睡觉。就算是在工作，你又不过来。”

“我没在睡。”

“你平时一直睡觉，我没办法，但你又占着电话。只睡觉不干活，你的工钱可是从预算里拿出来的，简直是把福泽谕吉扔进了水沟。”

拖鞋死了。曾立下汗马功劳的拖鞋不会回来了，而派不上用场的人正悠然站在我面前。

“我都说了我没在睡觉。”

拖鞋，至今为止谢谢你。

“你又不起来，我还能怎样？！”

瞬间、安静。

啪！

在我的桌子底下，能看到枕头旁边放着为了入睡准备的啤酒的空罐子，湿漉漉的。气垫床旁是拖鞋，几根尼龙丝卖力地连接着它。

不说我是不是真的做了这样的梦，这篇战记的内容是不是表演，至少到“睡觉把戏”是真的，到最后为止的对话也几乎都是真的。

对读者而言，可能是个无聊的结局，我可以被称作武器的拖鞋直到最后都没坏。如果故事里的拖鞋坏了而我用它大展身手，那故事就能与标题中的“战记”相呼应了吧。至少工作人员们在这最后的战场里是那么努力工作着，我不会笨到在他们面前那么干，何况我根本没那个力气。

确实是处于什么时候“断裂”都不以为奇的状态。不是我，是拖鞋哟。这可不是在开玩笑。我经常看着它，想象如果它坏了的话，“我可能也会断掉”。这种过于现实的想法缠绕着我，因此像刚才的梦里那样，我在告别它的时候就像告别长年伴随着我的老兵。我看着破破烂烂的拖鞋，一脸感慨——这样的我看上去可能会令人不快吧。

拖鞋，愿你安眠。

之后再慢慢吊唁你。

那时的我们已经习惯出“事故”了吧，但无论发生什么还是会感到惊讶。我们的想象力还有发挥的余地。

剪辑人员给我们提了好几次请求：

“镜头的尺长不够。”

……这怎么回事啊？

直到剪辑结束，尺长是不能变的。完尺的影片要和声音合在一起，所以不能随意更改长度。

剪辑时，4+0的镜头在正式影片中也必须是4+0，不能是3+12或者4+06。

（动画制作中，尺长以秒和帧数来表示。《未麻的房间》一秒24帧，4+0就是4秒0帧，3+12就是3秒12帧。）

正式摄影后剪辑的镜头没有问题，是将中间画摄影或原画摄影时使用的镜头替换进正式影片时出了事故，而且不是一个两个。事故与不幸一同降临是世间常事，对这部作品而言更是如此。

有的镜头时间长，有的镜头时间短，无论哪个都会造成麻烦——尤其是对演出而言。在完成影片这一绝对要求面前，长镜头只要缩短就可以了，问题关键在于时长不够的镜头。

差得远的，只能给素材注水，重新摄影。第867号镜头长度明显不足，松尾先生充满智慧地判断，做出了以下补救措施：

首先看一下分镜内容。是结束《进退两难》的摄影后，未麻在摄影所的走廊里遇到了落合惠理，然后惠理离开。

分镜尺是4+12，时长四秒半。

一开始，惠理在走路，但镜头结束时她还没有出画面，因此这个镜头的长度不够。不记得是差12帧还是差1秒，总之为了延长时长，必须补充惠理离开的部分。但是，我们没时间画了，就是这样。

我们的补救方法是：通过让镜头靠近未麻使走动的惠理离开画面，再让镜头定格在未麻身上来延长时间。这样的镜头移动在演出上当然没问题，也没有违和感。松尾先生说：

“不愧是我。”

在这段时间感到最困扰的被害者是美术导演池先生吧。

在摄影检查即将结束的时候，他紧赶慢赶终于把背景改完了。

“您辛苦了！”

“没什么，终于能回家啦。”

住在工作室持续工作的池先生虽然非常疲劳，但是一想到可以回家，脸上露出了非常愉快的表情。

“背景可能不够。”

负责背景制作的制作援助带着这句不祥的话进了工作室。这么愚蠢！快找快找！连草丛中都要找！

但是，对待不祥的预感，比起寻找还是按照现状处理比较好。

还差两张。这是亲手数了剩下的背景后得出的结果。没错，这两张背景应该在很久前就完成了。我和池先生都记得曾经检查过。丢了啊？

“没了……真是糟了。”

我的大脑一瞬间没了反应。明明不是在玩双陆棋可以进一步再退一步，现在怎么办啊？！

“只能现在立刻画了……吧。”

负责人不安地说。短暂的沉默。谁来画呢？我面前站着正要回家的美术导演。不可能在青梅街道上随便抓一个不认识的人来画吧。

“真是对不起，只能拜托您了。”

除此之外，我还能说什么？

池先生将刚开始收拾的东西重新取出来，重新回到战场。看到池先生仿佛是趴在桌子上的身影，我感到非常内疚。那背影仿佛在散发阴暗的气。我也是。

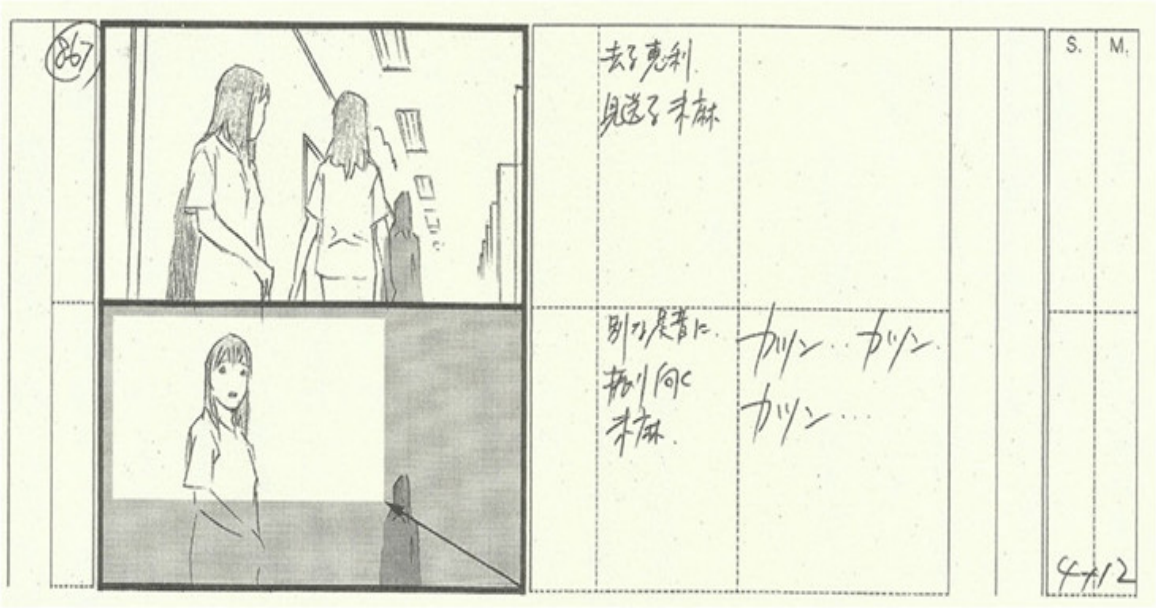
在工作室的工作终于结束了。

我在家里等着第二天的初号上映，演出松尾先生在结束后为了解答摄影所的疑问，继续住在工作室。对不起。如果没有他在的话，连完成影片都有危险。我真是有眼光……唉，不说了。

然后迎来了7月14日。

初号上映的地点——位于调布的东京显像所被乌云笼罩着。

[1] P-MODEL：以平泽进为核心，于1979年成立的电子乐团。日本“电子乐御三家”之一。



第一张图里灰色的部分是惠理最后的位置。因为作画只到那儿，如果就这么延长时间，惠理会从画面里突然消失或停在那里，这很奇怪。也可以减少走路的帧数来增加时间，但会非常不自然。因此，像下面一格那样将镜头拉近未麻，让惠理最后从画面里消失。这是救急的智慧。为了避免危急情况做出对策，是更为聪明的智慧。

23 极度忧郁

终于到初号了。

从我住的武藏境到调布的东京显像所，坐出租车要二三十分钟。在出租车里，说自己没有紧张是不可能的，要说心情就仿佛《断头台进行曲》。我似乎在无意识中听到了柏辽兹那沉重、阴暗的旋律，迈着沉重的步伐前进。

忘记是下午几点了，我到东京显像所的时候，演出松尾先生已经到了。初号的上映确实是定在了七点还是八点，此前我们演出组要检查色彩调整。但是，到达之后，我们立刻得知没有检查的时间。我和松尾先生连忙排开时间，约好在调布车站前相见。一瞬间有从繁忙的隧道中逃出，压缩的时间被延展到极长的感觉。没有必要着急，因为我们已经走上了断头台。

调布的车站前，两个年纪颇大的男人不是特意来喝酒的。那天能感受到夏季的微热，街角的风景和往来行人的身影清晰可见。那时已近黄昏，无论何处都该有一两位救赎之神，就好比是死囚的圣经。当然，我们需要的不是圣经。我们迈开沉重的步伐，走上已经开始营业的居酒屋的台阶。

“两杯生啤。”

绝对是这么说的。

“您辛苦了！”

这可能错了。彼此间没说几句话，可能是因为今天的气氛沉重。窗外的街道明暗对比强烈，气氛因此更沉重了些。夏天啊。我回想起半年前现场工作人员间流传的预言：

“片子做完最早也得在夏天吧。”

影片做完了，现在是啤酒的季节。

“我们做得很棒啦。嗯，真的很努力啦。”

我向着松尾先生——倒不如说是向着自己说。半分辛劳，半分自虐。作品已经做完了，说出的话却包含着复杂的心情。

“只是被稍微表扬一下也好啊。”

想要被表扬。这不是指像跑马拉松的时候让一起跑的人欺骗自己。无论如何，我该做的都做完了，镜头也理应合拍。有这近似奇迹般的成果，老天爷应该举起啤酒杯祝福我们，而不是让我们受罚。

“抱歉，再来一杯生啤。”

这么说了。

“我也来一杯。”

重复了三四次吧。

但是，我们醉了吗？

回到简称“东显”的东京显像所时，已经有几位工作人员到了。等待初号试映的时候，我与这部作品相关的人聚在了一起。以现场的主要工作人员为首，有原画和中间画的画师、美术和背景人员、上色、音效方面的人员，当然还有编剧村井先生和原作竹内先生、企划冈本先生，以及赞助商雷克斯的人。在场的人非常多，我的胸口也紧得仿佛挤满了许多人。我痛苦地想道：

“喝得还不够多。”

大家都是付出了辛劳、被我添了麻烦的工作人员。不用说在紧张的时间中消耗自尊、体力与精力持续工作的现场工作人员，还有在睡眠不足的情况下开车送来镜头稿的制作、通过重重交涉保证了一点制作时间的出品方，以及一直等待着总是没完成的影片的人们。

当然，我也是其中一员——至少也是掌控现场的人。《未麻的房间》这艘船能够抵达哪里，工作人员有知情权。我也想和大家分享作品完成时的辛苦与喜悦。

但是，这是在惨烈的制作状况下完成的作品——无论是谁都对此有所耳闻，亲身经历这份苦痛的人也很多。这跟作品本身是否有趣有

什么关系呢？作品能为他们的辛劳带去怎样的补偿？

对我来说，这天也是“审判日”。

不是“三振出局！”这样的审判。进行裁决的人们啊。毫不夸张地说，等待时，我的胃又开始痛了。真的，要是再多喝点就好了。有在心情沉痛时喝胃药的人。

“调布的东京显像所。”

初号播放的场所，我理应已经确认了许多遍。为了不混淆发音、风景相似的“府中”与“调布”，我不断重复确认地名。确实没错。但是坐上出租车后一开口就说错了：

“调布的东京摄影所。”

怎么把“显像所”说成“摄影所”的？这是我妻子问的。

这小小的错误引发了绝望气氛中的笑声。她虽然不是正式工作人员，但也制作了不少素材，鼓励着导演我这个不值得托付的丈夫，算是非常优秀的工作人员了。

预定的时间又迟了一小时。终于到了和初号面对面的时候。

我坐在试映室最后一排最中间的位置等着。

放映机开始转动。

“能量回旋！特殊——攻击！”

呜啊啊啊啊！

影片开头，先反派Kingberg一步发出惨叫的是我的心。

我在想什么？要用这种镜头开始？还没来得及考虑，“贫穷宽屏”的悲哀让我的心开始滴血。线条太粗、上色粗糙……不行、不行、不行、不行啊！在这么大的屏幕上放映不行啊！在我的心呐喊之前，摄影的错误已经映入眼帘。我不知不觉挪开了视线。现在的镜头崩得不行……啊、啊，这个镜头也是……抬起眼睛看屏幕的一瞬间，

我的屁股在座位上向前移动了七厘米，又一次坐下了。想逃跑。大脑麻痹。但是如果不咬紧牙关坐在这里的话，就是否定大家付出的辛劳，否定自己在这近两年时间里所做的努力。

影片继续播放，我的身体自然而然地沉在了椅子里，心向着无边的黑暗不断潜沉，没有任何东西可以依靠。

剪辑、摄影、声音方面，需要检查的镜头给我带来的冲击可能已经够了。我不是在责怪负责这些的人，他们能按时做好就已经很值得感谢了。我很满足。因此全部责任不在别人，正是在我身上。但是、但是，我素未谋面的镜头太多了。三百个镜头中，大约有三分之一是我在此时第一次看到。这里不是检查粗剪版的地方，是初号放映啊。

剪辑的错误使镜头后留有意味不明的空白，未麻和假想未麻的对决中也有镜头完全缺失。摄影错误也有很多。摄影师村野被杀的场景不知出了什么错，没有效果音和台词，只有音乐。确认合成的时候我不记得自己做过这样的指示。我们的，不，我的努力最多只有这样了吗？很远，还有很远。

关键在于自己的能力不足和犯下的错。构图设计的疏忽、原画检查的疏忽、指示的疏忽……无论哪处都是我的错。如果有什么看上去还好，那都是托负责那部分的工作人员的福。在大屏幕的压迫中，无能让我的身体渐渐下沉，五厘米……十厘米……像被投进了黑暗的深渊并遭受了极具破坏力的致命攻击。

啊啊啊啊啊啊啊啊啊啊啊啊啊啊啊啊啊啊啊啊啊啊啊啊……要化掉了……头和……心……极度……忧郁……是吗……终于……知道……这部作品……名字的……含义了。……让相关……工作人员……也陷入了……极度……忧郁是吗……不要啊。

头和身体沉重了十倍的八十分钟。我已经记不清落幕的时候我想的是什么，结束时是什么反应了。大脑已经麻痹。

我只记得坐在我旁边的妻子确实说了“挺有趣的嘛”，还有编剧村井先生也说了“很好”，但无论哪个都像是在水中听到的声音那样既遥远又颤抖着。

有一件好事：所有镜头都上了色。就算有质量不好的镜头，但至少是成了可以接受的“商品”。当然，称这部影片为“作品”的话会令人心痛。

试映后，东显的会议室中，制作者聚在一起进行了简单的讨论。现场工作人员有我、松尾先生、作画导演滨洲先生和美术导演池先生。赞助商和制片人当时是说了些什么，但我一句都没听进去。

在暗淡的屏幕对面，我能看到大家表情愉快地说着些什么。我不在其中。我听到的清晰的话只有制片人丸山先生说的一句“有可能再合成和重制”。这一缕希望仿佛黑幕中的一道亮光。

走出东显的大门，已经是晚上十一点了。

大家都在门外等着。“温泉组长”胜一先生、“师父”本田先生、“皮埃尔”松原先生、“大老虎”铃木小姐、“忠犬八公”坪和先生，还有妻子。看到大家的一瞬间，我只感到了安心和想表示感谢的冲动。非常感谢大家。

这些成员想要小聚一下，向着吉祥寺进发。胜一和本田骑自行车，坪和与铃木骑摩托。松原先生、松尾先生、妻子与我坐出租车。妻子之后说：

“那辆出租车里充满了你和松尾先生的黑暗气场。”

是那样吧？用一个词来说就是“阴沉”。那天，东显上空的乌云钻进了出租车里，塞得满满当当。看到初号时，松尾先生有着与我一样的失落感。我对那时松尾先生在出租车里的发言印象很深，那也是我想说的：

“重制的时候把蛤蜊炒了吧。”

当然了，完全没有误会。

我们已经没有力气去追究是谁让我们陷入这样的事态了，至少要好好利用剩下的重制时间。那时当然也突然产生了无法发泄的愤怒和后悔，但那也只有一点点，余下的皆是前进的心情，思考为了作品还能做些什么。

出租车窗外流过的景色仿佛未曾见过的遥远国度。不，在遥远国度的是我的大脑。

在吉祥寺的居酒屋“彩游记”举杯。

“干杯！”

我是这么说的没错吧？

总之，干杯。

说到底至少还有影片这座内城，这是在有限的时间里尽最大可能做出的成果。许多地方崩塌，很多地方被烧毁，但总归没有被攻陷。

无论怎样的玩笑都不一定引人由衷地发笑，但只要和共同工作的朋友一起，就不知道有多开心。非常感谢。

前往吉祥寺的路上，当我们乘坐的出租车中充满黑暗时，铃木小姐的摩托车在信号灯前停下，后视镜里映出了胜一和本田的身影。他们气势汹汹地骑着自行车，车身剧烈晃动着，那压迫感让人感到恐怖。想象着在夜路上驱赶着乌云的两人，我不由得感到一丝温暖。

哈哈哈，是啊，在夜路上不顾形象地驱赶乌云的身影，简直和昨天的我、松尾先生一样。是啊，我们今天也终于到了居酒屋。立刻点了三杯。

“再来一杯生啤！”

制作中的各种事也能聊得天花乱坠。愤怒的事情简直数不清，但是都溶在啤酒沫里变成了笑声。

啊，啤酒虽苦，但真是美味。

[1]《未麻的房间》全片第一句台词，原文为“Powertron！Special attack！”。

24 消灾之日

7月14日，初号完成——后来它被称为“零号”。总之，一旦做成了胶片，这个版本也会按预定参加在加拿大的蒙特利尔幻想电影节。一定要好好努力。

电影节的截止时间似乎已经过了，但是承蒙好意，举办方一直在等待我们的作品。让加拿大的观众们等待并观看并非按本意上映的影片，真是对不起。

在初号——为了明确区分，以后称为零号——试映会的第二天，我早早地举行了重制讨论会。

首先要重制的是蛤蜊。开除掉。

这种充满勇气的话在酒馆里说过，但实际上我没有权力。不过，制作方面也从现场了解到了情况。值得感激的当机立断。要麻烦其他制作了。太棒了。

出席重制讨论会的有演出、作画导演、美术导演、色彩指定、中间画检查、摄影等主要工作人员。大家聚在制作室，盯着显示器一起检查——不如说是寻找错误。

对负责不同部分的人而言，即使是同样的画面，看到的问题也不同。上色人员立刻看到了涂错的颜色，摄影则是看到了飘起来的赛璐珞、赛璐珞反光时周围发白等问题。在这里要重制的只是技术错误，只要简单地重新上色或摄影的情况比较多。

此外，需要重新作画的也有。作画导演列出角色过分走形的镜头，美术导演列出背景不合实际的，演出列了几个动作显然很奇怪的，加起来有一百五十个吧。在那种制作状况下，这数字已经很少了。重制这件事，因为还要花很多钱，所以没什么值得骄傲的。只能说非常感谢。

但是大家要做的不仅是检查，在之后的电影节上映前还要重新合成、将影片转为信号。要是在那时被发现有大错误，就实在是情何以堪了。对心脏不好。当时进行重制检查，是在Madhouse分室二楼的29

寸显示器上。阴极射线管又旧又脏，引人注目。分不清是该重制的地方还是污渍，这也是原因之一。至少清洁一下啊。

然后应当开始重制了，但是做这份工作的激情一天天减弱。无论如何都有收拾残局的感觉，赶进度时的异样激情、后悔、怒气不知去了哪里，就像身上附着的灵被赶走了一样。

一点也不夸张地说，为了做好零号，我们用尽了精力，更不用说零号上映当天的后悔，我们根本忘不掉。肉体上，特别是精神上一点余力都不剩，原因是经验不足。导演还年轻。还年轻。年轻。

在重制工作热火朝天的时候，有个好消息，据说可能重新进行音画合成。太好了，我跳了起来。

这里的“跳了起来”指的是“身体由于喜悦而小幅度移动”，具体是怎样移动呢？我以前曾经尝试过用自己的方式“跳了起来”，妻子看到我的动作后一边笑一边说出了“哪里不对劲”这无情的感想。各位读者在开心的时候是怎样“跳一下”的呢？是个谜。

暂时不谈这无聊的话题。

再合成就意味着可以重新剪辑，可以把在剪辑上有许多地方不合拍的零号进行大幅度优化。这样演出也能如愿了，真的很高兴。

因为镜头长度不足或有剩，建立在谎言上完成的零号有许多意味不明的暂停。由于剪辑错误（不是剪辑者的错误）而消失的镜头也可以复原。

原本负责剪辑的尾形先生没时间，我和演出松尾先生将试映用的16毫米录影带全部整理好，进行重新剪辑。两人将影片再稍加剪辑，因为在请求时说想要有更多时间，所以此时的剪辑才是动真格的。我们的请求得到了许可。

但是，在撰写这篇战记的夏天，托可以在LD、DVD中用杜比数码技术再合成这个机会的福，发现虽然看了好多遍影片，但还是有好几处不知道当时为什么没去掉。我为自己的不成熟感到了痛。

音声方面，我戴上耳机重新确认了一遍零号，提出了修改要求并得到了反馈。连声音都有大概一百五十处要改吧。还有，音响导演由

于没有画面而制作错误的部分基本也重制了。托它的福，这部作品算有了些“动画电影”的样子。

虽然重制工作也在工作室所在的Madhouse分室三楼进行，但必须为新作品的工作人员让出场地了。导演、演出和作画导演的桌子留到了最后被收走。将和我同甘共苦了一年半左右的桌椅打扫干净。我要有感激之情。谢谢。

制作中不断增加的资料书、个人物品用纸箱收好。虽然曾被告知必要的书可以用制作经费购买，但是我一次都没有申请，而是将其作为自己的重要资料。托这部作品的福，我看摄影集时更能体会到乐趣了。我买了三四十本摄影集，比如《BOMB！》《DELUXE BOMB！》《UP TO BOY》《发现偶像收藏》《素颜特别篇 完全收藏版》……啊！那是别的摄影集。虽然年轻女孩的裸体写真集也是我重要的参考资料……嘿嘿嘿。

为了工作，我买下了成箱的、不好意思写上自己名字的摄影集和书籍，参考它们绘制分镜和构图设计，留下了难忘的回忆。在那时，切实体会到工作真的结束了的人应该不止我一个吧。

我也买了不少CD，小音箱和随身听也是在这时期购入的。作为烟民，我买的空气净化机也变得很脏了。我一边想着“我的肺可能比这个还脏吧”，一边清洗着净化机。这段时间被我抽成灰的卡宾超柔型应该有东京巨蛋容量的一点二倍——我抽不了那么多。

行李增加了，作为交换，我的体重减轻了五公斤。比起添麻烦的一米八四的身高，原本只有六十五公斤的体重减到了六十公斤。哎呀哎呀，真是个只消磨体重和精力的工作。我推荐这份工作给热衷于减肥的女人们。

“你也可以像动画角色一般迅速瘦下来。”

很有效哦。

但现在，我写《战记》时，体重反弹到了七十公斤。工作去吧。

就是吹牛也算不上紧张的重制工作按照预定顺利完成，然后在8月12日迎来了重制版初号的试映会。

此时，我比上次安心多了。聚在一起的人不多，加拿大的电影节记者也将作品获得大奖的新闻报道复印件发了过来，我情不自禁地微笑着。我见到了几位上次没来看零号的工作人员，还有“企划协力”大友克洋先生也来了。

上映后，大友克洋先生丝毫没有奉承地说“挺有趣的”。原作者竹内先生和企划冈本先生参与了在吉祥寺举办的酒会，非常愉快。听闻制作中的恶劣状况，大友先生慢悠悠地说：

“这样吗？去掉的部分没有引起纠纷吗？”

无论是不是奉承我，总之这句话，我收下了，并回答说：

“这就和我没关系啦，大友先生。”

原作者竹内义和先生非常喜欢本片，这让我放下了心里的一块大石头。无论如何，制作《未麻的房间》可是把他的原作改了又改，又写成了剧本。

我们工作人员为了至少做出点有趣的东西而不断地努力着。原作者喜欢这部影片，我认为自己作为导演的责任也就完成了一部分。编剧村井先生也是一样，他也说“有趣”。专业人员的溢美之辞在我预料之中。对我来说，最重要的是来自一起工作的朋友的评价。

“能参与制作这部作品太好啦。”

能这么想真是再开心不过。我很幸福。

于是，《未麻的房间》工作全部完成，迎来了尾声。

虽然我认为影片看上去明显比零号好，但也有非绘画部门的人认为找不到区别。唉，就这样吧。

我曾经想“如果那个时候少睡两小时，好好努力的话……”，但是如果真的为了影片质量而减少两小时睡眠，可能会因此破坏身体健康，带来严重的后果。一开始这么想的话就停不下来了。全都是定数。

对其他人的工作，我也是这样想的。如果某人欠下的工作需要弥补，说明他的能力已经发挥到最大限度了。就算工作人员能力全都很强，也有可能会因此引发冲突。实际上也时有冲突与不满，但是总体而言，我们一边享受着工作的乐趣，一边严谨地制作着作品。反之，也可能有许多人对我们乐在其中的样子感到不快。《未麻的房间》中有着各种各样的东西，不满制作体制的人也请宽容对待。我们没有偷懒，而是满怀自信与自尊做出了这部作品。绝对没错。

总之，我相信我们做好的东西是在这样的制作环境中能做出的最好成果。最后，在此代替这部作品，向参与制作的所有人致以最诚挚的感谢。

真的、真的非常感谢。

“喂喂，什么时候开始说这么世故的话了？七七八八写到现在的这个啊那个啊，你是怎么想的？”

呵呵，有这种疑问的读者，我用以下内容来结束：

在重制工作最紧张的时候，我记得在出门吃饭时曾对松尾先生说过这些话。

“真是多亏了蛤蜊，遇到了这么多难事儿。”我说。

“平时想不到的事故真是太多了。”

“如果是其他制作担当负责，大概会大大不同吧？”

“是啊，无论如何都不会发生那么过分的事情吧。”

“但是啊，要不是蛤蜊……不说有才能的人，如果我们的制作担当是非常普通的、总是向上司报告工作情况的人，能让我们拖进度拖到这个份儿上吗？”

“不会吧。他会和我们交涉，让我们早点再多删些镜头吧。”

“所以说，能拖延进度多亏蛤蜊。不得不感谢他啊，哈哈。”

松尾先生盯着我说：

“今先生，真是恶魔。”

真是抬举我了，我还没到那个程度呢。哈哈哈哈。

《〈未麻的房间〉战记》　　完

1997.10~1998.08

NOTEBOOK

Selection

虽然散文集听上去好一些，但这是和名字“NOTEBOOK”一样的杂记。

原计划是将每天的感受随心所欲、轻轻松松、原原本本地写下来。

多亏这本杂记，写文章越来越有趣，本想趁着势头继续连载下去。

但是，因为本职实在太忙，占去了更新网站的时间，今年（2002年）还没有更新。

从1997年12月开始到2001年10月，我已经写了五十七篇。

从中严格挑选出了五篇拙作呈上。

像鬼一样

在房间里找东西的时候，我发现了以前工作时画的东西，是欧式洛可可风住宅的一个房间。那是为了《回忆三部曲・她的回忆》这部动画电影而画的设定，我仔细地画了装饰在墙上的吊灯、装饰画的画框等小物件。我并没有佩服起自己以前的画，反而因为时隔很久看到它而感到了一丝惊讶。

“嘿，真是细致成鬼啦。”

突然觉得自己的话不对劲儿。

“鬼”是细致的东西吗？

“画出来细致的图的人就是鬼。”

“细致成鬼”这种说法吧，总之还是很奇怪的。

“像鬼一样XX啊”这种说法，实际上在我读高中时蛮流行的，流行得不自然。

“厉害得像鬼一样。”

“大得像鬼一样的家伙。”

“气得脸都像鬼一样了。”

虽然不是什么少有的说法，而且我也觉得这并不正确，但是大家都知道这类说法往往就是一个人随随便便创造出来的。

“像鬼一样”这种形容，和“非常厉害”这种表达是等同的吧。好像和不久前在粗枝大叶的女高中生间掀起潮流的“超XX”这种表达是一样的。作为总能表现出年轻心态的用法，一个人自言自语时的说法说不定也能流行起来。

还有，这和我那北海道老家方言里的“不一般的”“不寻常”还有“哇呀”“诶呀”什么的差不多嘛。将之前例子里的词替换一下，“非常（不寻常地）厉害”“非常大得（不寻常）的家伙”“气得脸

都（不寻常地）变了”也没什么违和感。总之肯定是表示程度有多严重。本就如此。而且像这样的替换成立后，反过来也是一样的。

在表达“厉害”的各种其他说法抢占先机之前，为了让这句话成为班级内的、更进一步地连学校周围的人之间也流行的话，我开始频繁、甚至是无限次地使用它。

“可爱得像鬼一样。”

“跑步快得像鬼一样啦。”

“聪明得像鬼一样。”

“……像鬼一样。”

说鬼很可爱对鬼有点儿失敬；传说里大概也没有能和韦驮天赛跑的鬼；桃太郎一个人就能应付的鬼，肯定也不聪明；脑子转得快又谨慎的鬼简直可以和恶魔一争高下，大胆点儿说是这种鬼可以称为天使。

“今天早上的公交车，挤得像鬼一样……”

这到底是什么说法啊？难道鬼很拥挤吗？

“打麻将打到半夜，睡得像鬼一样。”

这跟鬼毫无关系吧？但是当时，周围人们都在自然、频繁地使用这个说法。

刚好那个时候，索尼的随身听上市了。划时代的产品啊！虽然那时的随身听可真大，不能和现在比，但是它的便携性还是令我吃惊。

“随身听怎么小得像鬼一样！”

鬼要哭了啊，有这么一天终于成了形容小的参照物。曾被视为“恐怖的象征”的鬼被比作很小的东西，简直在鬼的祖先面前抬不起头来。鬼，嗷嗷大哭。

我明年应该会忙得像鬼一样吧。为了让可能实现的新作不劣于上一部作品，我打算好好努力一番。

想不想听听我明年的雄心壮志是什么啊？

什么啊，我还以为哭着的鬼会被逗笑呢。

（NOTEBOOK07，1998.10.25）

PUBLIC HOUSE

我隐约注意到自己好像喝过很多酒。不是“好像”，是喝过很多没错。我确实经常在酒桌旁，居酒屋可以算是我的第三故乡。

以前曾经收到过BBC的采访请求，按他们的意愿，我在居酒屋接受了采访。采访组的英国人将居酒屋称为“日式酒吧”。

居酒屋是日式酒吧？这难道没有违和感吗？提到“酒吧”，会有日本人想到居酒屋吗？

我有些分不清“酒吧”和“酒馆”之间的区别。营业执照外的，例如座席数的限制、有没有陪酒的人等方面，它们之间有明确的区别吗？也有店叫“酒吧馆”这种混合起来的名字吧？它们之间的区别究竟是什么？

“卡拉OK小吃店”“卡拉OK酒吧”这种混合店名也蛮多的吧。将“女性内衣”和“酒吧”结合在一起的店不在这次讨论范围内，因此不予考虑。不，不是因为在讨论范围外而不能写。嗯，大概不难想象这种店根本开不起来。有失体面的、穿着内衣的年轻女性来陪酒，让穿着西服的男子神魂颠倒。真好啊，神魂颠倒。想着想着，好想试试啊。啊，真是神魂颠倒、神魂颠倒。

这么说来，有将“菲律宾”和“酒吧”很好地结合在一起的例子。我曾经被漫画编辑带去过好几次。

我去的那家店里几乎不能用日语进行交流，所以得用磕磕绊绊的英语。我接受过的十年英语教育早就不见了踪影，一点儿都不会说了。请读到这句话的您不要往我家送英语教科书的介绍资料。

店里曾经有个可爱到令人不禁产生怜爱之情的小菲律宾人，我用磕磕绊绊的英语问她，得知她十七八岁，而且是昨天刚刚来日本的。恐怕不是为了让客人享乐而来的。她用清澈的双眸看着我，开始讲她家的故事。

“这附近有教堂吗？下一个周日我必须得去。”

醉了，别让我清醒啊。

说这个这么起劲，我说什么好呢？开个玩笑行吗？

“我好想和你一起去周日的教堂啊，诶嘿嘿”什么的。

关于故国和家庭的回忆，她能说的内容恐怕会越来越少。我实在没办法，开口对她说了一句话：

“……Let’s dance.”

词典上，“pub”似乎是“public house”的简称，解释是“英国特有的、面向大众的酒店或者啤酒馆，并且也是当地的社交场所”。查日语中的“酒吧”，得到的解释是“西洋风格的居酒屋”，一点儿没错。

但是，不是也有名为“日式酒吧”的店吗？可能是把吧台换成了暖脚炉，下酒菜是烤鸡肉串和炖菜……这不就是普通的居酒屋吗？谜一般的日式酒吧。

我几乎没怎么去过“酒吧”或者“酒馆”，记得只是被带去过几次。将稀少的记忆碎片串联在一起，得到的关于“酒吧”的印象是在吧台附近有十二三个座位，吧台里有调酒师和画着浓妆的妈妈桑，还有长得并不算漂亮却笑得很殷勤的、一股乡土气息的女孩子。她们一边聊天说“小爱，这次什么时候休假呀？”“我休息的时候约好和朋友一起去看电影了”“怎么不带我去啊，之前不是说好的吗？”“因为是喜欢电影的朋友”，一边为客人倒酒。大概就是这种感觉吧。莫非真实情况完全不同？

总之，我印象中的酒吧就是这样子，印象中的酒馆也差不多是这样。来的客人都只是些附近商店街的大叔这类常客，有一种与其说是地方特色，不如说是乡土气息的印象。我只能朝这个方面想了。呀，因为有“并且也是当地的社交场所”这个解释，我想就是这样吧。

在店外就能听见大叔鬼哭狼嚎似的歌声，吧台一端的收银处摆着粉色的旧公共电话和招财猫，要是有“来梦来人（Raimuraito）”这种店名就更完美了。好古早啊。“灯（Tomoshibi）”或者“马醉木（Ashibi）”这种名字也非常有味儿。札幌老家附近有家叫“献身”的酒馆，这店名不知为何有种沉重的感觉。

我也去过算是酒吧的“Shot Bar”，想象起来就更简单了。吃饱后想喝酒时就去那里，只点一小盘坚果或奶酪就能独自静静品酒了。

所以说，无论是酒吧还是酒馆，彼此间根本没有什么大的区别，喝酒的那天去的第一家不会是这种店。不对？不，大概没什么特别的不同，区别也就是用鱿鱼干和鳐鱼干，还是用百奇和奶酪来下酒吧。

说说而已。

见到从根本推翻了我对酒吧的认识的店时，我大吃了一惊。而且这家店就在我家附近。

“炸猪排&酒吧”。

啊？！

似乎是以“美味炸猪排”为卖点，在宣传板上光明正大地自夸。宣传板上有如下信口开河似的宣传语：“美味炸猪排，乐享杯中酒”。此外好像还有“酒吧沙龙”这种杂种店。怎么回事啊？好像还有激光灯卡拉OK。真困扰啊！不，也没什么值得困扰的。这能行吗？不，这种店也没什么不好的。

我并不是在中伤被种种谜团包围着的新店“炸猪排&酒吧 XXX”，所以在这里不提名字。

这家店位于JR车站附近的道口旁，看上去是一家普通的酒吧，让人毫不犹豫就能踏进去的那种，一点儿都不会让人觉得是黑店，童叟无欺。虽然想过进去看看，但谜团往往在解开之后就没意思了。

之前提到的“酒吧”“酒馆”，还有这种可以称之为“酒吧沙龙”的店，我认为都不是喝酒那天会去的第一家店。

比如说和朋友一起喝酒的时候。

“干杯！工作最近如何？忙不忙？”

“唉，慢慢来吧，虽然已经赶不上进度了。”

这种对话发生的舞台是有着美味食物的居酒屋或烤肉店，至少绝对不会是“酒吧沙龙”。

吃饱之后，到喝酒的时候就该这么说：

“结账。”

“那之后去哪儿？”

“已经吃饱了，那就去喝两杯吧。”

看吧，应该轮到酒吧或酒馆出场了。

微醺时边在雨中走边寻找下一家店的两个人……请不要在意雨中的两人有什么特别之处。

“话说，前面开了家新店呢。”

“去看看？”

于是，两人理所当然地冒着雨奔向了那家店。

他们一边用店里提供的毛巾擦脸，一边说道：

“嗯……我要加水的威士忌。”

“我要加冰的。”

一口一口喝着酒的时候问调酒师：

“有什么下酒菜吗？”

“下酒菜啊，有轻食……要看看菜单吗？”

在翻开菜单的一瞬间，映入眼帘的是——！

“本店招牌菜！炸猪排套餐！”

而且说不定画着猪的漫画形象，气泡对话框里还写着“绝对美味！”。

别让我清醒啊，醉了。

对两个男人来说还好，打算做些夜晚的秘事、满怀期待的男女说不定就蔫了。今天就这样了，各回各家吧；吃炸猪排补充精力，一决胜负吧——这是怎么回事啊？

不管怎么想，“炸猪排”和“酒吧”果然是不能“合体”的。

（NOTEBOOK08，1998.11.7）

[1]原文为“パブ”（pub）与“スナック”（snack），下文“酒吧馆”为“パブスナック”。

[2] Shot Bar：没有客人的存酒，可以将酒按杯出售的酒吧，气氛比较轻松。

泡沫十年

人常言“十年一昔”。

十年的长度，将社会、个人、文化和回忆打成了一个大小刚好合适的包裹。

前段时间，某位朋友为我和他十年来的“某种关系”画上了休止符。得知此事，我回忆这十年来和十年前的事情的时候也多起来了。

解释一下，“画上休止符”这件事，并不是“我为自己与那位朋友之间的关系画上休止符”。唉，虽然最后走到这步的人也挺多的。

过去，曾经被认识的人说“你根本不珍惜朋友”，我考虑后得出了“确实，就是这样”的结论。应该怎样才能算是“珍惜朋友”？说到底，我从没有珍惜朋友的想法。只是为了维持而维持友谊确实毫无意义。

人际关系不是勉强维持下去的，时不时会有需要的人出现，有亲密无间的时候，也有不得不分道扬镳的某一天。

想起这些可能因为我的思绪回到了过去十年间，或说是十年前。

十年前，1989年，那年我二十六岁。

那时，我时不时画短篇漫画，也打工画镜头、做漫画助手，拿着日工资，忍耐着勉强糊口的日子。存钱、吃好吃的东西都与我毫不相干，银行账本上只印着寂寞的三行字。真是比什么都羞耻。

当时泡沫期也迎来了尾声，终于该摆脱这腐烂发酵的悲惨生活了吧。可能正是摆脱之时。记忆中，我一点都不清楚那时的泡沫期究竟是怎样的，应该是因为没有切身体会到吧。大多数民众处于兴奋状态，享受着泡沫经济的荣华，我那时可是身处想感受都没有办法的、憧憬着的彼岸，泡沫期在电视机显像管的另一边。所以说，不仅和那些积极参与泡沫经济并造成损失的人没有同感，反倒有一种在天上看着他们的感觉，不愧是该被说“你看看你”的我，对他人是不是有点过分了？骗你的。我就是这么认为的。五十步笑百步。

贷款买东西后还贷天经地义。因为还不起而上吊自杀也是没办法的事儿。即便是在泡沫时期没有直接过失，但现在自杀的中老年人越来越多也不是没道理。说真的，我觉得这令人惋惜，但蜥蜴断尾求生是世间常态。

说到“上吊自杀”，我当时曾经认真思考过这件事。“敏感、容易受伤的我不被周围任何人理解，活得有点累了”“一死了之也不错”——我想过这些。骗你的，自杀什么的这种不知为何就令人感到恐惧的事情我根本不会去想。与其上吊，不如说是做好最坏的打算。最近本该勒紧的腰带有点松，腰粗了。这是我切身体会到的“十年一昔”啊。我变胖了。

当时，我任性地赞扬着那种生活，一边感到满足，对无拘无束的生活说着“高兴就好”，一边被脑海中某处对将来的巨大不安所吞噬。

仔细想想，没有正经工作的我被“如果不希望以后大富大贵，可能就这么糊里糊涂过下去了”之类幼稚妄想缠身，笼罩着整个社会的、泡沫期的集体无意识可能是间接原因。总之，这都是因为当“自由职业者”不是我自愿的。

过去被人津津乐道为“金蛋”的中学毕业生集体就职也是这样。好用的劳动力总是很受欢迎，若是不需要就扔到一边，对当事人而言真是做梦也想不到的情况。

泡沫时期，那些顶着与其说是“自由职业者”不如说是“不被公司束缚的自由者”这一称号的、为拥有空虚的优越感而感到自豪的人，现在怎么样了啊？还是说已经上吊了？如果有出色的“第一代自由职业者”这种生物栖息在世上，请一定要联系我。别当真。

但是，这里所说的“第一代自由职业者”不是现在经济不景气情况下的那类，而是从心所欲的自由职业者们。现在经常见到的人，应该说是“不得不成为自由职业者”才对吧，那时恐怕是打工比上班更能赚钱的轻松状态。

“不用上班也能维持生计。”

这种情绪浓重地笼罩着整个社会。

“上什么班啊？”现在变成了“上班难”，这也能让人切身体会到“十年一昔”。父母和钱不会一直在，一样的道理，世上没有不变的东西。众所周知，现在的经济与以前不可同日而语。即便如此只是说经济状况变差了，也不能说日本是经济状况不好的国家——是个充满了商品和金钱的好国家。

能单纯地替代无保障生活中的“轻松”的词，只有作为资本的“年轻”吧。我身边赞颂着轻松生活的人们中，也出现了从事稳定工作并结婚的人。他们突然开始对未来感到不安与胆怯，顺势留下了不知从哪来的“要安定下来”“没才能”“东京不适合自己”这些意味不明的话。对“安定”这两个字的渴求让他们像拔梳子齿一样，一个接一个地回到乡下。现在和过去一样，回乡下这事儿当然也在不断重演。

就算将“U型弯”改为“I型弯”，英文字母的改变也不能改变回乡下的事实。

回去吧，东京是盲目的乡下人的乐园。

东京是买卖才能的巨大市场，我认为这一特性到现在都没有改变。这里不适合那些只拥有成不了商品的才能的人长住。虽然这么说，没有用武之地的才能与能力，它们的残骸到底被埋在了东京的巨大隙间。真的感到困扰的是将东京作为故乡祖祖辈辈生活着的人们，他们真是可怜，乡下人进进出出、吵吵闹闹的。

明明说了“讨厌乡下”而离开，生活不好便又启动安全装置似的回乡下，这种行为是来自农耕民族的基因吧，我是怎么都理解不了。再有，将“回乡下”随意、愚蠢地与“环保”混为一谈的人真悲惨。

“果然还是在养育了我们的大自然中生活好啊。”

呵呵。为了地球的环境，这类人应该消失。在城市里四处制造垃圾、生活在误以为是文化环境的大量消费生活中并赞扬之，这些人们在生活中通过物质获得情绪上的满足。别告诉我他们悠闲。

我大概也不喜欢“在都市生活太累而回乡下疗愈身心”这种想法。把乡下当成什么了啊？说“希望故乡永远不要改变”这些话，把住在故乡的人们都当成什么了啊？乡下不是城市落伍者的收容所。电

视剧《北国之恋》让我厌恶得反胃。北海道不是丧家犬的乐园。真是的，我越来越生气了。

还有，将年轻当作过去犯下的愚蠢过错的免罪金牌，我厌恶这种没有责任感的行为。“过去犯下了错但是现在已经好好地改正了”的人也是一样。我厌恶廉价的不良少年美学和溺爱他们的世间。不过是曾经的不良少年改过自新，成了合格的社会人，周围却过度喜悦——至少也会表示赞许。愚蠢的家伙。不良时期犯下的罪过，在成为普通人后就会被原谅吗？这就可以补偿当时的受害者了吗？愚蠢的家伙。用一生去赎罪吧。啊，真是反胃。

回到“回乡下”这个话题。

有可以回去的乡下很好，但回去之后究竟要做什么呢？如果是以积极的心态回到乡下并开始全新的生活，也会产生“战斗！”这样美好的精神状态吧。也有因为担心父母而不得不回到故乡的人，我很理解。我也能理解回去后还能继续商贩等家业的人，但是白领家庭之流该如何是好？是回到亲戚关系中，在理应感到厌烦的、切不断的关系中谋求安宁吧？

在电脑输入文字的时候，我第一次知道“切不断的关系”汉字写作“栅”。如同字面意思。进去吧，进栅栏里吧，然后习惯被驯养，像温顺的羊一样被驯养生活着，不错。

无论在哪里，“不想被干涉”这些听上去帅气的说法，只是毫无责任感的、以自我为中心的个人主义。

我也曾经嘲笑过这样从乡下逃出来又回去的人，但是现在的想法变成了半肯定的“离开父母、在东京的花花世界讴歌青春，这段时间是人类所必须经历的……”。骗你的，我还是认为他们非常值得嘲笑。

我的父母住在札幌，但是他们说的不是所谓的“必须回乡下”，而是“自己的事情自己决定，让父母决定会感到为难”。

值得感谢的父母。我从大学毕业至今日，虽然有时曾经得到过令我哭出来的援助，但我自己找到了维生之道，没有饿死，而且过上了像一般人一样喝酒——不，喝得比一般人还多的日子。这不是什么值

得骄傲的事情，我喝酒只是为了麻痹对未来的巨大不安，不喝酒就会被不安感压迫到崩溃。骗你的，我只是喜欢喝酒。

可是，十年前有过类似的感觉。之前提到的上吊自杀就是那段时间的事儿，是在我二十五岁的时候吧。

我曾经被强烈的不安侵袭。

我当时住在肮脏的公寓里。离日出还有一会儿、天还没亮的时候，我突然受到了焦躁、不安与忧虑三位一体的攻击。精神城堡没有防御，城墙接连崩溃，敌人以破竹之势逼近内城。

大概那时我正处于工作不顺的时期，正备受煎熬，还要为了第二天养精蓄锐，我躺在床上怎么也睡不着。黑色不安突然来袭，从四面八方包围，我无处可逃。

房间渐渐变得明亮，我从床上起身。表面上我一直在忍耐，但内心却只有焦躁。奇妙的状态。

无论何时都无法预想未来的自己，那时恐怕处于连五年后、十年后的自己都无法想象的状态。什么都想象不出来，期望的状态都想象不出来。即便只想消除不安，值得想的、积极的事情也一点儿都没有。全身瘙痒、想要抓挠般的不安。

我没有抽烟，只是沉思。

那时突然有了拨云见日般的天启：

“对啊……只要上吊自杀就可以了。”

说得有点偏离主题。我那会儿简直已经下定去死的决心了。不，我不会去死。顺着这个思路接着思考下去。

一言以蔽之，过着这种连明天会发生什么都不知道的日子，以后会过上平凡生活吧？这是我不安的根本原因：没有新鲜感。

这种不安的想法本质上包含了自大和误解。

第一是“自己一定会过上平凡的生活”这种自大。

究竟打算怎么做呢？

“慢悠悠地生活着，不知何时过上了符合大众文化的生活”这种自作主张、坚定不移的想法非常蠢，“自己没法鹤立鸡群，但是过中游水平生活的能力还是有的”这种主张大概是毫无根据的、愚蠢的。尤其是对按照“小学—中学—高中—大学”生活的这种人生没有起伏的人来说，可能会不由自主地产生“将至今为止在集体中的位置延续到社会”这种疯狂的想法，为了确实地过上“平凡的生活”，在文部省所鼓励的范围内竞争。

至少我高中时的成绩非常好。我是学美术的人，虽然大学多上了一年，但总有一天会毕业，可能也迷迷糊糊地纠结过“以后也会过上平凡生活”吧。真是愚昧。

那时我的过错是，我拒绝了依靠“上班”这棵大树而生存，选择了“自由职业者”这一本质都不明的社会角色为起点。当然不会每个月都有收入，在稳定的白领家庭成长的我也就会对无法想象的生活形态感到不安。是我自作主张选择了“不安”。觉悟实在是太不够了。

说到我为什么讨厌“上班”这两个字，是因为害怕“能够具体地看到十年后的自己”。读大学时，我经常目击白领们在居酒屋用讲上司的坏话当下酒菜而觥筹交错这一能画成画的场景。就在那时，我突然这么觉得：他们自己在多少年之后，也会变成自己所品头论足的无能上司那样——而且还需要某种程度的运气和能力。

我感到恐怖：如果作为白领生活下去的话，在同样的工作场所，每天都可以看到几年后的自己。总有一天自己会坐上自己现在所咒骂的人的位置，在暗地里被部下用同样的话议论，自己还会说更上层的上司的坏话。这样不断循环，感觉不到爱和希望，能感受到无法忍受的厌恶吧。反而言之，这也是在贩卖一种“安定感”。

此时贩卖的“安定感”这只股票，现在能看到世间的家家户户都在买，有点赚到了的感觉。骗你的，不是他们有点赚到了，而是我看到他们的失败有点痛快。

过着“自由职业者”这虽然有时快活但实际上不安定的生活，就离“平凡的生活”越来越远了。其中当然有年纪轻轻就取得成功、过

上非凡生活的人，但我不过是在果实很少的贫瘠土壤上耕种罢了，没办法结出平凡生活的果实。

之前提及的本质上的误解就是这样。“平凡的生活”究竟是什么啊？“正经地过着普通日子”这种事实际上根本不可能存在，每个人的生活都有其特殊之处。

虽然这么说，但多数人所想象的“那样”却覆盖了世间。正因如此，可以感到相对的“不如‘那样’”和“已经超过‘那样’了”这些嫉妒感和优越感，可谓有喜有忧。

世间所认为的“平凡地过日子”具体是什么啊？

“顺利地从大学毕业，在不用担心会破产的公司工作，然后找到一生的伴侣，共同敲响幸福之钟。周末开自家的车兜风或者旅行，几年后有了孩子，存了足够的钱后了却买房这一心愿，虽然还贷有点痛苦，但是拥有了被宠物和孩子所包围的、快乐的一家。老年时，家庭也安心幸福。”

虽然会有异见，但大体如此。人们所谓的“幸福”看上去应该就是这样吧。电视广告里不断播放着这些具体化的“幸福”，这是政府应该奖励、日本人应当追求的道路。只要不偏离这条道路，就会听到一个声音对你说：“没问题，继续吧。”有能够经常确认自己位置的指针，也有值得追求的样本，这样就可以安心了吧？

日本没有国民普遍信仰的宗教与意识形态，我认为这些“幸福”可能正是在经济快速发展期形成的“习惯被驯养的方法”。国民齐心协力将其作为目标，形成安定的社会秩序，这就是“被驯养的方法”所强加的价值观。

这是信息造成的印随现象。我当时并不认为那是绝对的幸福，大脑理解了“只要做着喜欢的事情就是幸福”这又一仿佛借来的价值观，但是毫无疑问，内心深处被这政府推荐的幸福的价值观——偏离这道路即为不幸——划下了刻痕。

为幸福的模糊印象与现实中的自我之间的沟壑感到不安是自然的心理状态。反过来说，正因被它们所束缚，我的大脑才意识到自己被多余的焦躁与不安所困扰。但我不会善罢甘休。

扔掉吧。

这么想的一刹那，我的心情放松了些。

美满的婚姻、安定的生活、美食的满足、孩子们的可爱笑靥、梦想的住宅……我全部扔掉了。我不由得意识到，这些模糊的规划不过是虚无。并非厌恶，也不是想超越这些“幸福”，如果人能真正拥有的至多一两样，那就只能选最重要的。我毫不犹豫地选择了工作。

能一直做自己喜欢的工作，就是无上的幸福。

虽然这么说，但不可能如此简单。舍弃，伴随着苦涩的结果。我将它鲜活地记录在了这里。

这么说来，“绘画”也有相似之处。

曾经放弃过“自己理应画得好”这种丑态百出的执念。这执念对志在于此的人而言是非常重要的动因，当然也是坚定意志的最底线，因为没有它就不可能发奋绘画。

只是，“在班级里最好”“在学校里最好”之类的想法在专业人士的世界里不可能有用，至少在业界里奋战的每个人刚开始都是被称为“班里最好”“学校里最好”的人。无论是在县级比赛，还是在甲子园获得优胜的学校都只有一所，就是这个道理。

当然，人外有人，天外有天，要在专业人士的世界中历练，让突出的才能得以绽放。大概还有以普通才能无法企及的领域，和以更高境界为目标的人，每天看着这样的人，绝对不会继续有“我才厉害”这种妄想。如果自己的才能使用殆尽，也不再努力，就会变得比普通人还糟。自己没有想象中那么厉害就放弃吗？并非如此。

自己不行的话就承认这一点，然后以此为起点。做到这一点，心情会愉悦起来，看待事物的方法也会变得更为平和。

还有，怀疑自己的技术和能够表现的题材也是必要的。无论做什么，都有一个个地怀疑定理、常识的必要。虽然这会耗费精力，但是我认为怀疑自己已经获得的技术和想法，不断提出“真的如此吗？”的疑问很有必要。

再具体一些。例如要画一幅“人坐在椅子上”的画，如果将这个课题交给你，你会怎么想呢？那个人男的女的？老年人还是小孩？怎样的身材？穿着怎样的衣服？开心还是伤心？疲惫还是精力充沛？椅子是四条腿的吗？是板凳还是沙发？有多高多大？那个人是端端正正地坐在椅子上，还是斜靠着的，或是把椅背转到前面、跨坐着的？

只是稍微想想就能想出很多可以成为细节的特征，逐一验证，按自己的喜好选择，应该会远离自己最初的设想——“怀疑”就是这个意思。词汇量少的人和他说出的话一样无聊，词汇量和想象力都很丰富的人可以表现出更多内容。习得一种表现方式，可以表现的对象应该也会增加。

我在某段时期尽己所能地舍弃了自我主张与“一定能做到”，首先尝试从“什么都不做出来”这一步重新开始。这当然有效，只不过可能因为我无法摆脱这种嗜好，反而也有在毫不动摇的自信中做不出决断的情况。

回到原来的话题。

我那时毫不犹豫地选择的“工作”，不是“赖以为生的工作”——当然也包含这一部分，我想表达的是自己愿意去做一辈子的工作，也许可以说就是我自己。

肯定会有人对他人抱怨“工作和我哪个更重要？”，对我来说，这个问题等同于“你与我哪个更重要？”。当然是坦率地回答：意味着“我”的工作。我认为，无法珍视自己的人，大概也无法珍视他人。

我选择了工作，但我选择的工作没有附带“安定”二字。如果能喜欢上附带“安定”二字的工作也好，但我喜欢自己的工作。真没办法，迷迷糊糊地走上了无法回头的路。

将喜欢的事物置于最上位后，我想整理一下其他事物的位置，既然已经不期待有安稳的现实，可以将其置于次位。

这么说是因为仅仅是维持现实生活就要花费大量金钱，就这一点而言，可以说，人可以换算为金钱——这当然不是无情的话。“人的价值是无法用数字衡量的”只是学生气的玩笑话。可以计算。“我真去做就能做到”和“无论何时都能睡着的才能”之类幼稚妄想在饥渴

面前没用。“做得到”就是全部。拥有作为日本国民而生活的权利，自然附带着义务，要明白自己现实中每个月要花多少钱。

为了活下去需要吃饭。人不能只靠吃面包活下去，还要喝酒——尤其是我。还要买衣服，有住处，工作需要道具和交通费，还要交税。

虽说我能够做自己喜欢的事，但作为社会一员，不得不做的事情有一大堆，以这些事情“当然要做到”为前提再去考虑其他的——因为它是立足之本。虽然“当然要做到”，但是自己能不能做到就不好说了，这也是我之前所纠结的问题。

做不到这点的话怎么办？

这就是我在天亮之前焦躁的根源。对此，我想到的就是文章开头提到的“上吊自杀怎么样？”这一非常正确且明智的回答，简直是乌云间射下的一道光。我怎么就没意识到这一点呢？真是不可思议。

“上吊自杀”。

生活不下去，死了就好。

这不是为了让自己更珍惜人生而做出的惩罚。虽然不是鼓励自杀，但这么点权利自己是有的。——还称不上是权利吧？真死了的话可不行，不能忘了向生活在世上所获得的事物表达至高的感谢。

做喜欢的事情，但是不被社会接受，现实生活艰难。比起这样羞耻地活在世上，还不如去死。但即便羞耻，如果活得下去就活下去，我那时是这么想的。

因为我意识到，做了就是做了，如果彻底完蛋也不用后悔。这一点到现在都没变。比起那时，我现在肩负起了更多的责任，但是“如果彻底完蛋就上吊自杀”我这一最基本的大原则没有改变。当然，我不是一直这么认为的，说到底，它只像是我的最后保险。

在本应轻松愉快的文章里，难得出现了“自杀”与“死”之类不合时宜的话题。我再思考一下。

“死”是可怕的东西。

小时候有“死了怎么办”“不想死”这种非常普通的畏惧，我在被子里极度不安地望着天花板。那时，我切身体会到并思考源于重病等的死亡，不是“什么时候总会死的”这类死了心的想法，也并非理性地“接纳”死亡，而是真正感受死亡。这是一定要钝化的感受吧。

无论是皈依了特定的宗教或是无信仰，我认为，随着岁月流逝在自己的心中树立宗教观，可以形成自己对待死亡的态度。对我而言，我不认为“什么时候死都可以”，但常认为“无论何时，死了都是没办法的事”。多亏日常中常有这种混杂着觉悟与执念的感觉，我每天都想做些有意义的事情。

“无论何时，死了都是没办法的事。”

天经地义。只是将其作为天经地义的事情是因为理性与知识，若要自己去接受它，面前有一道又深又广的沟壑。

每天播放的新闻报道着由于灾害、战争、争执、事故与疾病等死亡的人。最近有在光天化日下杀人的无差别杀人者，也有非常顽劣的年轻人因抢劫白领导致无辜者死亡。看到这些新闻，我虽然产生了“又来了”这样能感到自己精神钝化的感想，但这些新闻与自己并非没有关系——不知道什么时候，自己的名字也会作为被害者出现在新闻里，那时我就会连自己的新闻都看不到了。

离开家之后可能会突然被车碾死，睡觉的时候可能会被坠毁的飞机压死，既然可能发生这些意外事故，我也可能因饮酒过度引发重症肝炎，也可能因过度吸烟使心情灰暗，肺部全黑，罹患肺癌。这些因自己而导致的死亡也近在身边，不可能不去想。

我明确意识到了这些。正因此，我想让度过的每一天都有意义。

好了，话题已经扯得够远了。对我在十年前天还没亮的时候感受到的焦躁，对我所想到的“上吊自杀”这一最后保险，想法如下：

虽然得到了这一道光，但生活当然不会有重大改变。虽说人生如戏，但是状况不可能轻易好转，过度的敏感会像薄膜一样盖住自己。但即便如此，也会活得再开心一点点吧。我没想过在享乐中度过人生，但想要活得开心。

我所喜欢的工作没有大起大落。我的依赖渐渐增强，一直从事这份工作至今。我可能就是因为这种可耻的骨气，在舍弃了许多“幸福”后好好地工作，才得到了幸福的真髓。骗你的。

多亏我减少了心中多余的负担，为工作整备出更多精力，工作本身才更有趣。工作毫无疑问比什么都开心。

可以乐于工作并保持这份心情，“上吊自杀”也从无意识中消失了，总之我认为这十年非常值得感谢，希望今后也如此。

自那个焦躁的黎明以来，我在工作中取得了些许成功。仔细想想，曾经想要参与却没有实现的泡沫经济可能已经像一层薄膜盖住了我。我的“泡沫经济”可能还在继续。为了让气球不被扎破，现在更要让里面填满东西，我正考虑着这些不符合我性格的温和做法。

即便如此，如果到了不得不被扎破的时候，上吊就可以了吧。

感谢您的倾听。以上是我的“青年的主张”。

（NOTEBOOK20 1999.9.23）

[1]十年一昔：日本四字词语，意指社会产生巨大的改变，十年前的事情仿佛遥远的过去。

[2]这里玩了一个文字游戏。“做好最坏打算”的日文是“腹を括る”，直译为勒紧裤腰带，而“上吊”是“首を括る”。

[3] U型弯指U型就业，即在故乡毕业，以求职为契机去都市，之后又回到故乡工作；I型弯则是指在和故乡没有关系的乡下工作。

[4]在本文发表期间，NHK有一栏电台节目叫“青年的主张”。

留言板上的“纠结”

我在个人网站上设置了留言板，收到了许多人的留言，十分热闹……这么说有点夸张，但是留言板拥有交换信息和意见的功能。

在这个留言板上，R的留言值得玩味。以他的留言为契机，我也思考了许多。他的留言对我而言，简直像是过去的自己发来的邮件，我觉得这可能也有些缘分。

我对R的了解仅限于留言板，不知道他大致是一个怎样的人。但是我认为这里写下的部分，确确实实地表现出了处于某段时期的人——尤其是可以被称作创作者的人——在某一段时间的状况。

那么，将R的留言中与本书相关的部分再写一次吧：

我现在是个学生，在设计专业学习。我在那里得到了“专业的当然做得好”这种虽然正常但非常具有刺激性的社会评价。回顾自己以前的作品，“这些玩意儿根本不行啊！气死了！”在这种状态中不停地纠结。说到这种不合理的“当然”，画得好不好、作品是不是有趣，做出这些判断的不是自己，而是周围的人。这是主客观的区别吧？如果主客颠倒，任性地以自我为中心看待自己，那真是恐怖。创作也是如此，就像是忘记了想将什么东西以怎样的形式表现出来这最重要的根本。没有核心，什么都做不出来。与其评价画得好不好，我认为明确了解“想要表达什么”后再进行评价才是对的。文章之类的也是。但是反过来说，“想要表达什么”也正是我想问自己的。被这种基本的事情烦心，还在这里卖弄小聪明。抱歉啊。

我选了这段不是为了当笑话，或者接着继续讲的。我认为这不是开玩笑，是非常正确的想法。虽然这么说，但我没在表扬哦（笑）。只是觉得很正确。

有这种感觉的人肯定还有许多，我有时会觉得，如果他们能一直坚持、不逃避，世上可能会再多一些美好的东西。

“这些玩意儿根本不行啊！气死了！”在这种状态中不停地纠结。

其实这是对的，这么想正是起点。

年轻时觉得“这就很好了”并得意扬扬的，不是大笨蛋就是天才。

虽然被这种纠结困扰，但经年累月就会渐渐无法再感受到，因为人会越来越擅长逃避自我。虽然常言道“只有自己不会骗自己”，但这种温柔的话是骗人的。百分之百是骗人的。

这是高明的自我欺骗。越是说作品质量不好，就越是在巧妙地骗自己。这种人多得像山一样，我见过不少。

那样的话，就不会再“纠结”了——说明白点儿，就是真的“完蛋”了。

如果这样想，暂且不论那些处在高峰期创作出令人惊讶的作品的人，就算是还没有开始创作的人也完蛋了。惨不忍睹。而且，这些人只能靠专业人士的指点来提升自我，很难继续成长。这种人多得像山一样，我见过不少。

这样的人大概会在自己有利时再一跃而起，因为就算只有一点优势，也比身边的人更有利，但如果不进入大的环境中就又会渐渐泯然众人。非常遗憾，我甚至为他们感到可怜。这种人多得像山一样，我见过不少。

这种人极力反对他人给予评价，因此即便是多少能理解作品的他人，也会从想要提出建设性意见变为一言不发。热心提出意见却被厌恶，真是没什么比这更烦人的了。这种人只能放任自流。

因此，他们就不停地在同一个地方、不断地只在似乎有自信的领域巩固发展，不会再从自己的堡垒中出来。因为他们知道出去了只会带来痛苦，就像是保护自己的一层层铠甲实在是太重了，导致自己寸步不前。这种人多得像山一样。我见过不少。

所以，请不要沉溺在“纠结”的快感中。因为除此之外，别无他法。

说到这种不合理的“当然”，画得好不好、作品是不是有趣，做出这些判断的不是自己，而是周围的人。这是主客观的区别吧？如果

主客颠倒，任性地以自我为中心看待自己，那真是恐怖。

应对这种情况的方法可以说非常简单。

只要保持比身边的人有更好的审美眼光和更高的价值判断标准就可以了。

比起严格地看待他人，还是严格地看待自己吧，用看待他人的眼光来看待自己——不如说，看待自己要比看待他人更严格。

这就像渗透压一样。因为看待自己的时候更严格，所以如果对自己的评价高了，那他人的评价也不会低。

简单吧？（笑）

另一方面，能够轻松相处的人绝对会减少——对自己感兴趣的事会更加享受，却会在与他人相处时感到痛苦。

创作也是如此，就像是忘记了想将什么东西以怎样的形式表现出来这最重要的根本。没有核心，什么都做不出来。

是的，就是这样。我现在趁着像演讲一般的热情用力敲着键盘，显示屏上的文字却很冷静，和刚才一样毫无变化。

既然能切身体会到“忘记了想将什么东西以怎样的形式表现出来这最重要的根本”，那现在正是通过求知欲让价值观不断成熟、提升自己的绝佳时机。因为你还是学生啊。

一心寻求“核心”，可能只会将乐趣的皮剥掉，徒劳而终。与其说某事物有“核心”，不如说其核心正是在寻求它时的“剥皮”这一过程。

“寻求核心”说到底和沉溺于“纠结”是同义的。

与其评价画得好不好，我认为明确了解“想要表达什么”之后再评价才是对的。文章之类的也是。

是啊，没有这种能力就不是专家。

在完成品中要有值得玩味的或有趣的或催泪的或令人捧腹大笑的内容，如果没有，那就没有购买的价值。

不只是完成作品的能力，而是要会整合想法。这也是能力。

价值存在于完成品中的不足之处。

明确地把握住“想要表达什么”并不是容易的事儿，想要传达给他人就更难了。独善其身只适用于刚入门的人。只是在个人网站上发自己按照喜好画的画、像现在这样写杂记没什么问题，但想要达到专业水平，门槛当然就高了——虽然我最近的水平低得一塌糊涂。

在把握了“想要表达什么”后，如果那个“什么”非常无聊，大概也是没有价值的。

呀，真是严峻。

“按自己的意愿努力”这种以自我为中心、只考虑自己的话只适用于刚踏入社会、对发展方向犹豫不决的学生们。在做一件事之前，明白它是否值得做是很重要的。不过将这一点看得过重也不行，结果会“这不能做”“那也不能做”，最终只会一事无成。

我的作品少得可怜，就是因为这个原因（笑）。

有时要珍惜机会啊。

但是反过来说，“想要表达什么”也正是我想问自己的。被这种基本的事情烦心，还在这里卖弄小聪明。抱歉啊。

别，根本没必要道歉。

“卖弄小聪明”？这大概也就是对我说“画画？你画得好是理所应当的（笑）”这种话嘛。

是的，我画得好是理所应当的，因为画得好，所以是专业的。啊，太好了，我是有点儿才能的。

请一边郁闷一边痛苦地挣扎吧。把这些怀疑自己的价值观、自己是不是一无是处之类的消极事情想开吧，挺好的。就在这种看上去像

是打退堂鼓的状态、刚才说的纠结中辗转挣扎吧。正是存在水平差距才会纠结，不纠结才不正常。

刚开始当然会感到苦闷。所以，这样的话，在消除对自己的怀疑之前，肯定会有什么东西浮现。

用场景来说明吧：

珍惜渐渐浮现出来的“什么东西”，并将其做成作品。

虽然非常细微，但在它与自己之间会有一条狭窄的路。它在哪里呢？就在意识的深层，也可以说存在于无意识中。它也可以被称作“源泉”。

即便如此也无法轻松前行，没那么简单。

好不容易开辟的路既拥挤又狭窄且不稳定。痛苦地挣扎着回到原点，自己与它之间的路会越来越宽、越来越稳定。不断思考，汲取灵感，掌握好自己与它之间的关系，会得到作品的雏形。

如果偷懒，路当然就堵住了。这种人也多得像山一样，我见过不少。

如果不经常关注自己与自己所处的状况并用心感受之，想要继续创作或者顺利工作将会变得非常困难。只有自己才能建立自己与“目标”之间的路。将“目标”与路分开来的人，做什么都无济于事——肯定是这样。不在自己与“目标”之间铺路，只是一个劲地一边发愁一边努力的人是有的，他们就像是在沙堆上游泳。

想要游泳，一定要有水。首先要跳进去。我觉得热了身的人真是明智。入水后最先会有的感觉就是“纠结”。这就是顺序。

虽然这些是我站在自己的角度写下的，但应该有很多人会和我有同感。

如果能让您有所收获，我将不胜荣幸。

（NOTEBOOK26 2001.02.13）

物尽其用

说到有钱了啊，就该买想买的东西；有闲了，就该玩和发呆。我认为人就该这么活。

以前，Two Beat确实有这么一段戏仿《蚂蚁与蟋蟀》的漫才：“……在夏天，工作太多的蚂蚁过劳死了。”

这不一定只是个玩笑。

攒的钱多了、拥有的知识多了固然快乐，但是派不上用场的话也很可惜。留心为必将到来的未来做准备当然重要，喜欢为准备而准备的人似乎也很多。比起远足，远足的前一天更有趣——就是这种感觉，大致理解了吧？

我是无论如何都会专心储备的人，准备好的东西该派上用场时却没有勇气去用，经常被其他人说“真是可惜”。

有种人无论是不是有才能和高超的技术，都从不有效利用自己的才能，只通过其他人的“如果那家伙好好干活的话就真厉害啦”这种毫无根据的期待与羡慕来满足自己，做一辈子平庸的工作。这种人在各行各业中都有一两个吧？

在读这篇文章的你，肯定不是这种人，对吧？

那种人总是缺乏实践中必要的忍耐、勇气，还有集中力。他们害怕在人们面前出丑，迈不开步子，在无意识间远离了站在舞台上的机会，结果只是在台下一天一天一天一天又一天地不停批判，就跟在说干巴巴的梦话似的。

在读这篇文章的你，肯定不是这种人，对吧？

在我的接触范围内，一直梦想着做自己的作品的漫画助手和动画制作者中，这类人很多。不不不，读着这篇文章的你……

唉，就不说这些“一辈子都在彷徨”的人的事儿了。

最近听说了“以最快速度用尽”的例子。

现在已经没人谈论狮子座流星雨了，但有个男人虽然不怎么想看流星，却在那天呆呆地望着星空。

因为“对着流星许愿可以实现愿望”这个自古流传的说法，他也想许个愿。

“我想要（看）流星”。

虽然说法不对，但是他的愿望还是实现了——在四十分钟里要（看）到了七颗流星，可以说是比较幸运。

这就可以了吗？

可以啦。

（NOTEBOOK10 1998.11.26）

[1] Two Beat：由北野武和兼子清组成的搞笑组合。

“你是谁？”

这是在《未麻的房间》中听腻了的台词，

但这篇是“我是谁？”，也就是自我介绍。

暂且不说作品，对我本人有兴趣的人应该是没有，

但是在作品的背后，我经历了怎样的岁月，

或许可以窥见一斑。

Soul 灵魂的玉座

名字的由来

今　敏，读作“Kon Satoshi”，在医院等地方经常被其他人读作“Kon Bin”“Kon Toshi”“Ima Toshi”等等，希望各位不要读错。我希望平时写的时候，在姓与名之间一定要添加半角或全角的空格。写作“今敏”看上去不体面，像只写了名字部分，也不知道是哪个国家的人。

据说我名字的来源是“乘风转舵（機を見て敏）”。还听说如果生的是女孩，就起名叫“かなえ”。

虽说不好读，但被安慰说“考试的时候名字能早点写完不是挺好的吗？”，因此我也没觉得这个名字有什么不好。用笔名不太坦诚，所以我无论何处都用本名，这是我从父母那里得到的重要名字。

以前，我曾经担任某动画的美术导演，名字被写作“令敏”。写都写错了，希望不要这样了——虽然从远处看挺像的。

此外，在《METHODS》（《机动警察剧场版2》的构图画集，角川书店出版）这本书的采访中，我的名字被写成了大大的“今畝”。这实在是太失礼了。今畝？这人是谁啊？犯下了这么大的错的家伙竟然连一个道歉电话都没有，我无法原谅。太没礼貌了！

这事还有后话。我预定要接受来自《Memories of Memories》（讲谈社）这本杂志增刊的采访。虽然已经答应了，但是悠游地打来电话的人，正是《METHODS》的那个编辑。

“你这家伙，公然把我的名字写错了是想找打吗？！呆瓜，开什么玩笑！！基本的礼貌都不懂，什么编辑啊，笨蛋！！”

这么说着，我立刻又怒上心头，“要是你来，说不定又会把名字写错，换个人！”

说了这些之后，我就再也没有接到那个人的电话。那本书里没有我的采访就是这个原因。

出生的奇迹

我出生于1963年，也就是昭和38年的10月12日，天秤座。我出生于札幌的天使医院，真的是这样，我不是在桥底下出生的。我长得和哥哥很像，长大后也经常在镜子中看到自己酷似父亲的面容，所以在我身上也没有发生抱错孩子这种一百年前电视剧里的事情。

我出生的时候，同病房的人说我“长得像漫画人物”，大概正是因为这句话，我拥有了以后成为漫画家的潜质。真是过分！

依照“世界统一天秤座同盟”发行的教典，我生来就被赋予了“平衡感”。虽然我自认为是个性格优柔寡断的人，但认同的朋友却一个都没有。真是过分！

原本优柔寡断的这一性格缺点，被我以意志克服了，我意外地成了一个非常努力的人。但即便是现在，只要站在卖罐装果汁的自动售货机前，我优柔寡断的本性就会暴露无遗。

虽然不知道具体情况，但由于母亲的身体状况不好，我本来是不应该被生下来的。虽然医生曾经阻止过母亲，但她还是打算试着生下我。托她的福才有了现在的我，我心存感激。对医生？不，对母亲。话虽这么说，翻开老相册的时候，有一张怀孕的母亲一边滑冰一边哈哈大笑的照片。母亲回忆道：

“哎哟，因为早就知道可能生不下来，所以滑冰的时候我摔得四仰八叉的，哈哈哈哈！”

这能笑得出来吗？

血型的命运

我的血型是日本人中最多的A型。虽然曾经被人在背后指指点点，说我能画细致的画都是血型的功劳，但是画画潦草的A型血人也很多，所以并非如此。

因为在输血方面没有什么禁忌，所以在出事故的时候请不要犹豫，我没有什么宗教信仰。

家族的肖像

我只有一位妻子。

家庭成员还有一只名为“小短”的宠物。小短是被认定为“世界上最可爱”的雄性草原犬鼠。它刚到我家的时候，百病缠身，十分虚弱，有寄生虫、尿道结石、肝功能低下等疾病，是医院的常客，不过现在已经日渐健康。由于它的生活习性，目前在专心看家。

我原本生活在有父母、哥哥的四人家庭。作为典型的次子，我从哥哥身上学到了做什么会挨父母的责骂，有人说我被养成了个看大人脸色行事的孩子。哥哥比我大五岁、高六个年级，我刚上小学时，他已经是中学生了。记忆中，我们不仅没有一起去过学校，也没怎么一起愉快地玩耍过，而且哥哥在高一第一学期就退学去了东京，住在一起的时间都没了。照父母的话说，我们兄弟俩都是“半途而废的独生子”——我也经常这么觉得。

哥哥现在在一家工作室做音乐方面的工作，他的名字是“今刚”，读作“Kon Tsuyoshi”。他也有被一些人随便地称呼为“Kon Gou”之类的，但正确地读他人的名字是一种礼貌。他是个吉他手。作为弟弟，我很久没有联系他了，真是不好意思。

语言的偏差

说北海道方言，我至今都会无意识地说出“穿上手套”这种话。挺可爱的啊。即便很可爱，但是在累的时候还是说不出“こわい、こわい”来。虽然觉得自己在来东京之后完全不用方言了，不过啊，回到北海道就又会自然而然地说起来吧。即便如此，用方言写文章还是有点心神不安。

[1]こわい：标准日语中意为“可怕”，北海道方言中指身体疲劳。

身体的苦恼

说到外貌特征，最显眼的是我没什么用但长得很高调的身高——但我性格很低调。大概是假话。

我非常瘦……曾经非常瘦，可能这么说才对。小时候，这可给我带来了不少苦恼，比如被叫作“豆芽菜”“骨川筋右卫门”“竹签”之类的，谁叫我无论吃喝多少都长不胖呢。现在我的肚腩凸出来了点儿。爱死它啦。

因为近视和轻度散光，我从上高中开始就戴眼镜，现在已经不知道是第几副了。总之，我大概每过三年就换一种镜框。都是因为眼镜在喝酒的时候被压坏了、喝多了忘记放哪儿了等原因，说到底都是因为酒啊。虽然我的视力就算没了眼镜也不至于无法生活，但看不见东西的细节，我就会坐立不安。与其说是职业病，不如说是性格使然。

我大概是在三十多岁的时候开始留胡子的吧。连载漫画的时候几乎见不到其他人，生活对我而言只是太阳、月亮轮番路过窗外，连是星期几都不知道，再加之精神不稳定，我感到生长着的胡子已经作为一种生物存活于世。有胡子的自己看上去还不错，就一直留着了。

额头很宽，不，是变宽了。虽然发际线最近不再后退了，但它曾一度让我很揪心。天命难违，坦然接受吧。

性格

应该没有比我更温和的人了。

在做《未麻的房间》的宣传工作之类的时候，总是会遇到要在很多人面前讲话的状况。我本来就不太擅长和人打交道。我一直不擅长站在许多人面前讲话。

记得在小学高年级的时候，我作为儿童会书记的候选人在体育馆的舞台上进行选举演说，紧张得两腿直抖。

不知从哪里听说的，我当时说了“我当选了”这种话。为了措辞准确，我记得自己在台上一边与紧张感战斗着，一边演讲。那是在札

幌的伏见小学发生的事。

现在的我又如何呢？不去想自己是在许多人面前讲话，船到桥头自然直，故作老练地夸口说“这就可以啦可以啦”。“紧张”二字被忘到了九霄云外。大概是因为在钏路有这么一档子事儿吧。住在冬季十分寒冷的钏路时，我曾从币舞桥掉到了结冰的河面上。大概是中学时的事儿。

高中入学考试的时候有三方会谈。我、家人和老师聚在一起，讨论不正当行为……错了，是我、家人和老师聚在一起，讨论以后该去哪所高中。你也曾经历过吧？

三方会谈定在周日下午进行。我那会儿好像正在房间里看漫画，突然对母亲说：

“妈妈，今天有……”

母亲吓了一跳。是啊，今天要去三方会谈呢。看看表，预定好的时间早就过了，而且我的学生服拿去洗了。

立刻叫来出租车，急奔学校。在车上，母亲出谋划策。

“就说你流鼻血流个不停，鼻血把学生服弄脏了，衣服拿去洗了，就这么办。”

这什么借口啊！

母亲和我对好口供，故作慌忙地去等了我们两三个小时的班主任那里，用早就准备好的、没什么说服力的理由搪塞了一番。

“其实今同学不来也没关系。”

不是我自满，当时我对学业毫不担心。

母亲和我乱了阵脚。但既然已经来了，母亲不安地问老师：

“那——老师，我家孩子考试那天是不是考不上了啊？”

问老师这种问题什么意思啊？老师还是回答了。

“今同学挺会耍滑头的，能考上，不用担心。”

“耍滑头”？有这种说法啊？那可是教现代日语的老师啊，讲方言能行吗？

我在校规严谨的钏路东中学，确实将“紧张”变为了“反抗”。如老师所说，我轻松通过了考试，上了高中。非常感谢。

顺带一提，儿童会的书记竞选，我当然落选啦。

[1]耍滑头：原文作“へなまずるい”，是北海道方言。

Wandering 漂泊的灵魂

我出生在札幌，刚开始住在紧邻南高中的单元楼。我当时非常可爱，可爱到南高中的女学生们见到我就要“过来玩玩”“让我抱抱”。看那时的照片，还有让我穿上女装的。那会儿的可爱劲儿在现在的我身上一点都没有，长大后再也没有如此受到女性欢迎。真不好意思。

三岁时，由于父亲的工作变动，我搬去了同在北海道的钏路，住在由公司提供的住吉町独栋住宅里。记得刚一搬家我就迷路了，被不认识的大人带到车站的警察岗亭。在那里，警察问我爸爸是谁，我说“黄色的卡车”。根据这个线索，我被安全地送回了家。父亲是日本运通的职员，所以自然地联想到黄色的卡车。但父亲是做事务工作的，不可能开卡车。我果然还是个思虑不足的小孩。

在严寒之地钏路，我热衷于抓虫子和看《假面骑士》。大概在城山小学上到四年级的时候，我又因父亲的工作变动回到了札幌。

之后，我就住在高耸于札幌市内的藻岩山的山麓上的、伏见中学附近名为“伏见庄”的单元楼里。虽然突然从乡下转学到北海道的大城市札幌，成绩赶不上，但在藻岩山里奔跑着，骑自行车在街道上飞驰着，和朋友们玩烟火大战，在家里临摹漫画——就这样，我不知不觉成了中学生。

那时的朋友里有一位叫泷泽圣峰的男生，现在已经是漫画家了。那时候我们经常一起玩，也一起画过画，没想到现在是同行。我自己到现在还是“自封的漫画家”——虽然也有人说我是“漫画家（笑）”。

到了初二第一学期，我好像又因为父亲的工作变动去了钏路。

说到现在，怎么还没提到“漂泊的灵魂”啊？

从北海道的大城市札幌搬到乡下小城钏路，产生了些许摩擦。大城市的小孩儿（笑）转学到乡下的东中，不仅厚着脸皮成了学习成绩相对优秀的学生，也成了当地的“好学生”们的众矢之的，最后我深刻地体会到了什么叫被排挤。

在这所校规严苛到荒谬的学校，规定对正处在反抗期的我简直是火上浇油。我一有什么事情就要和学校、老师据理力争一番，成了让人厌恶的小孩。就在这个时候，我的人格发育初步完成。随它去吧。

另一方面，我迷上了动画《宇宙战舰大和号》，和班里几个女生一起被打上了“动画军团”的烙印，现在也走上了动画这条不归路。在远足的巴士上，我宣布自己以后要当“动画师”，结果被周围的人嘲笑了一顿。那又怎么样？我现在的职业“动画导演”不是差不多吗？我啊，忍受住了凡人的耻笑，报了仇。

就这样，我一直作为在班级和学校里的异类，进入了当地的“重点中学（笑）”钏路湖陵高中。

这次，我抱着想融入班级的想法，一改形象。靠着高个儿、引人注目的长发、优秀的成绩，我不仅在班里受人瞩目，也成了高中不良摇滚少年的排挤对象。被男生敬而远之的、纯真（笑）的我，和女生共处的时间自然就多了，这又引起了一些人的不快。在毕业典礼上有种要给我点颜色看看的气氛，但多亏那天天气好，又是个喜庆的日子，我三年间没有被卷到任何暴力事件中就顺利毕业。我也越来越自负了。

就这样，我在冬天冷得不像话的钏路度过了五年。文化的贫瘠让我成了个标准的乡下人，我越来越憧憬着去东京打拼。发育过头的我，身高超过了一米八，被母亲抱怨说被子不够长。现在住旅馆的时候，我也找不到合身的浴衣，并养成了注意不撞到头的习惯。

我趁高二暑假的时候去了东京，住在目黑的哥哥家，一起床就去“代代木讲座・美术大学考试中心”。回忆起来，我就是这个时候打算靠画画为生的。之后也是一放长假就去那里，这对我也许有帮助。在录取率为十七分之一的武藏野美术大学视觉传达设计系的考试中，我也没有退缩，作为应届生战胜了其他考生，得到合格证书，开始了在东京的生活。母亲为此感到高兴，说“都是托班主任、代代木中心老师的福”，我却骄傲地说：“不，都是我自己的功劳”。那会儿我脸上还有长青春痘，确实还是个小孩子。

我住进了大学附近小平市小川町的一栋破公寓。我在处理金钱、人际关系方面都不怎么样，因此被迫在这住了将近九年。记得房租刚

开始时只有三万八千日元，搬走的时候也只涨了五六千日元。不怎么涨房租的房东，真是好房东。

住进公寓的第一年，我养了一只猫，朝夕共处半年左右后，在回家探亲的时候也将它带了回去，此后它便一直住在札幌的老家。已经活了二十多年仍然健康的这只猫名为“拉姆”——这个名字和《福星小子》绝对没有关系。[1]虽然是只杂种猫，但它是一只全身银灰的漂亮母猫。

我在学校时出于兴趣画了漫画，还投给了《Young Magazine》举办的千叶彻弥奖，并得到了仅次于大奖的最佳新人奖。我越来越自负了。

“这个社会待我不薄啊。”

以此为契机，我也产生了“以后当个漫画家吧”的妄想。

虽然在大学的专业是平面设计，但是以得了千叶彻弥奖为契机，我开始给杂志画插图，给漫画家当临时助手，借此赚点小钱。

因为觉得上大学实在是太有意思了，我便申请多读了一年半。可是，那时我是啃老族，毕业后也不过是个自称为漫画家的落魄社会人，加之就算是个穷鬼，也没能戒得了酒。我靠着一年不知道能发表几篇的短篇漫画、画插图和当漫画助手的工钱过活。能活到现在这地步真是可疑。我没有干过违法的事情啊，应该没有。

第一次得奖后，我又得了两次奖。我用奖金买了β型录像机和LD机，这两台机器帮了我大忙。从大友克洋先生开始，我从认识的人那里借来了很多录像带和光碟，经常看电影一看一整天。身边当然有酒，一边看录像带一边喝得醉倒，起来后继续看，到了傍晚又以酒为伴，彻夜看录影带直到天明。清醒的时候我会一边看一边写笔记，喝过五合后就开始乱写了。现在打开当时的笔记本，还有不少意味不明的笔记，那会儿肯定醉得不轻吧。可能是因为那时还年轻，没搞垮身体真是不可思议。最多就是胃有点痛。

我第一次画连载，后来不知怎么的就出了单行本。版税刚到手的那天，我就想着“无论如何先搬家”，可是又刚好被病魔击倒住院了。我得了甲型肝炎，在家里折腾了两个星期，又在医院住了一个月才回去工作。那时我第一次参与了动画制作，做的是《老人Z》。

之后，我的工作一直没断。托第二本单行本《恐怖桃源》的福，我存了些钱。为了在憧憬已久的东京二十三区生活，首先要保证自己拥有一处桥头堡，于是我搬去了东京最前线的武藏野市。

那时我正参加了《奔跑吧！梅洛斯》的制作。寻找新住处的时候，我顶住了“缺少房源”“工作在社会中没有信用度”“工作不顺”“签合同当天下大雨”还有“祖母去世”等阻止我搬家的压力，以实现愿望——住一间好房子为动力，终于找到了新家。

搬出住了很多年的公寓的时候，各种回忆涌上心头，我差点哭出来了。实际上，涌出来的是六百公斤垃圾。六百公斤！我都扔了些什么啊！

新家到JR武藏境站只要徒步三分钟，虽然每个月的房租要十一万日元，但是我过上了快活的日子。

除去工作室的工作，我在这个新家里做的第一件工作是《回忆三部曲・她的回忆》的脚本写作，之后还做过《机动警察剧场版2》的构图设计，画了漫画《Seraphim》和《OPUS》等。

不知道是不是因为新住处有灵气，总有很多人聚在这里喝酒。年终和年初宴会时，在酒馆打烊后，这里便成了喝酒的避难所。一楼既是米店也卖酒，对我而言实在是再好不过。在白米不足的日子，我也总能买到好吃的米，真是感谢这里带给我的回忆。

我在这里住了有四年吧，也曾经有精神状况非常不好的时候。在克服了压力、恢复健康后，朋友给我介绍了个女朋友，交往了不到一年就和她结婚了。大事当机立断，这也是我身上不可思议的地方。

关于结婚后住在哪里，我和妻子反复商量，最后定在武藏境车站另一边的一栋住宅。我想住在东京二十三区的梦想也破灭了——直到现在都还没实现。在这里，我经历了种种——漫画《Seraphim》和《OPUS》的腰斩、为《未麻的房间》战斗、和《千年女优》中的千代子一起踏上旅程，还有现在，我开始做《东京教父》的梦。

在这狭窄的六叠房间里，我还能想出多少点子呢？

（1997.9~1999.7）

[1]拉姆：高桥留美子漫画名作《福星小子》的主角——小鬼星球的公主就名为“拉姆”。

WORKS

“寡作的人”听上去比较好听，但也可以说我不过是工作偷懒的人。

作为漫画家，到2002年为止，我已经出道十七年了，做动画相关的工作十二年。

在此期间，意外地攒了很多作品。虽然想将每种工作的作品都正经地介绍一下，

但未公之于世的作品有很多，因此也加了自己的解说。

漫画单行本

就连我这样的人也作为漫画家出过单行本，真是不好意思。

《海归线》

（1990年讲谈社，1999年美术出版社）

一并收录：《紧张的夏季》

这是我第一次进行连载，在三个月的时间内按照周刊杂志连载的速度创作。作品在无论是故事还是画面都不算满意的情况下结束了。就算是有时间，当时也只能画出来这样的作品。

虽然如此，自己的书第一次出版，果然还是充满感激之情，尤其是收到版税后还激动地轻轻跳了一下。但是，在那段时间，因为长时间疲劳和大量饮酒，我得了甲型肝炎住院一个月。因果报应。

这部被讲谈社遗忘、没有再版的作品，承蒙美术出版社的好意于1999年再版。再版的契机来自于我的个人网站。作为兴趣而运营的个人网站最终成了工作的一部分，可能是因为我的“效率”很高吧。

《恐怖桃源》

（1991年讲谈社）

收录：《山怪》《客人》《Joyful Bell》

是将同名电影（大友克洋导演）漫画化的作品，最初的原作是我。

契机是在大友克洋拍摄电影时，我和他一边喝酒一边讨论点子应该如何运用。他对我的想法产生了兴趣。

以“只有外国人住的公寓遭到了黑帮的强行收买”为原点，记忆中，大友先生加入了恐怖要素和当时的热门话题——非法滞留的外国

人，得到了作品的雏形。制作电影时，我、大友先生和编剧信本敬子女士一同参与了脚本制作。

我因为甲型肝炎正在住院，在那时得到了在《Young Magazine》连载漫画并将其作为电影上映的辅助宣传这一企划。出院后在周刊杂志上连载了五话。为了营造出杂乱、下流的感觉，我在画的时候本打算改变一下画风，但被评为“线条乱成一团”。但也多亏了这部作品让我感受到了随心所欲、开心画画的乐趣。

与标题作一起收录的短篇，画风全部不一样，回想起来，绘画过程真是不稳定。就内容方面，和其他作品比，我最喜欢的是《Joyful Bell》这一篇。

顺带一提，这本已经绝版了。唉……好吧。

这两本就是我的所有单行本。

值得我感谢的两部作品，虽然只是小规模出版，但是在国外也有译本。《千年女优》在西班牙的电影节上上映时，有人用西班牙语版《海归线》向我索要签名，我非常感激。

《业界君物语》

（讲谈社 1986年）

当时我还在讲谈社，在伊藤正幸的邀请下，为《Hot-Dog Press》绘制了《业界君物语》这一连载企划的内容。Nannkinn先生[1]和Nancy关[2]小姐也参与了这个企划。大致就是伊藤先生或者Nancy小姐写故事，Nannkinn先生按照自己的风格绘制人物，我再添加现实风格的背景和其他角色。乘着八十年代的“业界风潮”，也有派生短片、音乐等，甚至产出了《夜雾的代言人》（夜霧のハウスマヌカン）这样的热门歌曲。

未单行本化的连载作品

《Seraphim　2亿6661万3336只天使之翼》

原作：押井守，《Animage》

（德间书店 1995年5月至1996年11月），共16话

因为我曾经做过电影《机动警察2》（押井守导演）的构图设计，所以得到了绘制这部漫画的邀请。

“天使病”在世界上蔓延，患者必死无疑。为了解开谜题，三位贤者和一位名为Sera的少女以中亚腹地为目标开始旅行，途中潜伏着敌人和无数阴谋……

据说是一部世界观宏大的娱乐作品，我便愉快地接下了这份工作，结果故事根本无法推进，全是说明性的对白。我打算鼓动押井先生“按自己的喜好来”修改一下原稿，结果他逃走了。

合作破裂后，他暗中发牢骚说“漫画真是难搞”，结果某巨匠回应说“难搞的是你才对吧”。对了十分之一吧。

可能是我的预测太过天真了，这份工作的最终结果很糟。从此之后，我在工作中非常重视合作者。吃一堑长一智。

《OPUS》

《Comic Guys》（学习研究社 1995年第10期至1996年第6期），全19回

在连载《Seraphim》的时候，没多加考虑就兼任下来的连载作品。月刊与隔周发售的杂志加起来，我每月最多要画五十张原稿，让我切身体会到了超越极限的感觉。

这个“漫画家为了追赶将原稿抢走的漫画角色，进入了自己的漫画世界并且进行了一番冒险”的故事本来是想做成“超小说”那样的。虽然故事因为杂志中途停刊而没有成型，不过这也是没办法的事。连载的部分加上没刊登的一回，加起来一共有四百页左右，过了很久重新读的时候，我惊讶地发现还蛮有趣的。在绘画方面，这是我风格最统一的作品。

主角漫画家的工作场所，是完全按照自己当时住的房间画下来的。画自己身边的东西还真是有趣。这次连载时，我第一次雇了个助

手，结果那孩子不知道去哪里了。如果看到了这段话，请和我联系一下啊。

其他单行本未收录作品

《虏》

《Young Magazine》1984年第10届千叶彻弥优秀新人奖，杂志未刊登

《　　Curve》

《Young Magazine》1984年第11届千叶彻弥佳作奖

《笨蛋骚乱》

《Young Magazine》1985年第13届千叶彻弥优秀新人奖

《棒球小子》《Focus》《今晨天明后》《Kidnappers》

以上刊登于《周刊Young Magazine》（讲谈社）

《太阳的另一边》

刊登于《Young Magazine》复制版（讲谈社）

《Picnic》

刊登于《Akira World》

（《Hot-dog Press》增刊1988年7月24日号，讲谈社）

《沙漠的伊鲁卡》

刊载杂志不详

《芭蕉翁的冒险》

刊登于《好孩子的歌谣曲》（1998年9月号，Fascination出版）

动画

过去以漫画家为起点，现在以动画制作为本职，我已经在业界打拼了十二年。就这样做了不少东西。

至今的相关作品

《老人Z》

（1991年作品，由索尼音乐发行DVD）

美术设定

这是我第一次参与制作的动画作品。记得是托原作兼编剧大友克洋先生的福，我从导演那里得到了美术设定这一职位。结果不光是做了美术设定，还画了一百多个构图和几个镜头。在制作这部作品时结识的动画师，在之后的工作中也经常合作，成了我在动画界的人脉基础。

要说不可思议的事情还真有一件。第一次做动画的《老人Z》预算约一亿日元，长度约八十分钟，人物设定是江口寿史，“贫穷宽屏”，虽然是原创动画录影带但也被当成电影上映了。和我之后导演的《未麻的房间》完全吻合。这是因果轮回啊。

《奔跑吧！梅洛斯》

（1992年作品，BANDAI Visual、朝日新闻社）

构图设计

在《老人Z》的工作室，我旁边坐着的是担任《奔跑吧！梅洛斯》的人物设计和作画导演冲浦启之先生。我得到了他的邀请，好不容易得到动画制作的工作，想再巩固一下自己的技术，便参与了这部作品的制作。

我瞪大双眼为这部电影作品的原稿上色，老古板的大叔想出来的省钱企划，最后得到的效果竟然还不错，就这一点我陷入了沉思。

《回忆三部曲・她的回忆》

（1995年作品，由BANDAI Visual发行DVD）

编剧、美术导演、构图设计

想写的实在是太多了（笑），还是不多提了。这是部有好有坏、我充满回忆的作品。将短篇漫画的原作扩展成故事的过程是最有趣的。刚开始的设定只是“鬼屋奇观”，导演森本晃司先生和我斟酌后，想让主人公身上背负庞大的回忆，做成和原作不同的作品。还有，以制作这部作品为契机，在之后的漫画《OPUS》、动画《未麻的房间》和《千年女优》等作品中，我明确了自己对“交织的现实与幻想”的偏爱。

绘画方面，我觉得不会有比这次更细致的了，虽然会对精神方面产生不利影响，但从此之后，不管有多难画的主题，我都不会觉得有多累。对我而言，这是很大的收获。

我不怎么回顾自己参与制作的作品，但重看《她的回忆》时，我不会产生消极的想法。这是部珍贵的作品，让我感到它无论是作画还是美术方面，都站到了日本动画技术的顶点。

和担任作画导演的井上俊之先生、担任机械设计等职的渡部隆先生一起工作，给了我非常好的影响；和导演森本先生每天晚上在吉祥寺喝酒散步，也让我的身体和经济状况有的受了。

《机动警察剧场版2》

（1993年作品，由BANDAI Visual发行DVD）

构图设计

我很难忘记参与这部作品的契机。那是在《她的回忆》工作人员派对上，渡部隆先生到我身边小声地问了一句：

“今先生，画机器人吗？”

被问“画吗？”，要是回答“画不了”的话可就太丢脸了。于是志气使我将制作《她的回忆》的压力抛在了脑后，桌子上堆满了《机

动警察剧场版2》的镜头袋。

我主要负责“自卫队向着东京的街道进军”这一场景和其后的“戒严下的东京”的构图设计，但画街景算不上辛苦，将被告知的内容流畅爽快地完成真是非常开心。制作公司的社长在国分寺好好地招待了我一顿，这事儿给我的印象也非常深刻。

《JoJo的奇妙冒险》第五话

（1994年作品，波丽佳音、集英社）

编剧、分镜、演出

在我的记忆中，至今为止所经历过的制作现场中，这是最有趣的，也是最像动画制作现场的。有暖炉，在暖炉里开会啊。暖炉前有连着SFC游戏机的电视机，在暖炉里伸手就能够着冰箱里的冰啤酒或红酒。到了开会的日子，原画师在这暖炉里一起喝酒，阳台上的酒瓶一个挨着一个，还有螃蟹吃。还有直接在暖炉里睡觉的作画导演——就是这么个情况。

又多亏是普通公寓的一个房间，这简直是为作画导演“拉面男”松尾先生和作为演出的我而设的。到了傍晚，作画导演和演出一起出门去买副食品，这景象在其他地方可见不到。

看上去光是玩了，但我工作也有认真在做啊。真的。

《魔法王国的俏皮小公主》第二集

（1998年作品，VAP公司）

画了好看的原画。

《未麻的房间》

（1997年作品，1998年上映，由创通映像转录为DVD）

导演

B级偶像团体CHAM的成员雾越未麻想要退出偶像团体，转型当女演员。她在电视剧《进退两难》中挑战了强暴戏，并发售了全裸写真集，引起人们的注意。在急剧的变化中，她犹豫了，然而祸不单行，写强暴戏的剧作家、拍裸照的摄影师一个接着一个被残忍杀害。此时，未麻的眼前出现了穿着偶像装的另一个自己。

“你是谁？”

“我是真正的未麻哦。”

在现实与虚构的交错之中迷失自我，理应坚强的她的日常在渐渐崩坏……

就是这么个故事。虽然我觉得故事再稍微斟酌一下会更好，但还是请您看一下吧。

《剑风传奇》

（1998年由VAP公司发售DVD）

PV视频剪辑

奇妙的工作。为了制作使用了平泽进先生的主题曲的《剑风传奇》宣传影片（免费租借用），要将动画片段整合在一起。知道我是平泽进粉丝的业内人士好像挺多，这工作就到了我的头上。

制作过程中我感悟到，虽说只是将视频片段整合在一起，实际上要追求的还是故事性。

《千年女优》

（2001年作品，2002年上映）

原案、导演、编剧（合作）、角色设计（合作）

曾经风靡一时的女影星——藤原千代子三十年前突然从银幕上消失，隐居在远离人群的山庄里。有一天，一把穿越时空的、古旧的小钥匙回到了她的身边。

钥匙仿佛打开了她的记忆之门，千代子开始讲述自己的人生。汹涌而来的记忆之海。千代子七十多年来的现实经历与电影中的幻想合流，自遥远的战国而来，不断向未知的未来拓宽、蔓延……

这是我第一次担任原案的原创动画作品。成为动画工作者以来，我的目标就是让平泽先生为我导演的动画制作音乐。这目标竟然在我的第二部作品就实现了，真是惊讶。还有，《未麻的房间》最后还是成了剧场版，因此我认为自己作为“电影”导演的出道作是这一部。

很遗憾的是，制作完成后过了一年半才得以在全国上映，但即便没有上映，《千年女优》也成了文化厅媒体艺术节动画部门大奖的获奖作品，并经由梦工厂走向了世界，我认为这部作品运气真的很好。

《东京教父》

（2002年制作中）

原案、导演、编剧（合作）、角色设计（合作）

《千年女优》后，我的第二部原创动画电影。在我既非动画大师，作品也非漫画原作改编、继续制作原创作品非常困难的情况下，还连续做了两部原创动画电影，这果然是因为我的才能，不，人品……不，是因为幸运啊。所以，为了表示一下，“幸运”成了《东京教父》的一大主旨。

既然在编剧中无法避免“巧合”这个机会主义的代名词，那就反过来，将“巧合”聚在一起，不就会变得很有趣吗？故事就是在这样的构思下产生的。作品主角从偶像、女演员等艺人，摇身一变成了三个流浪者，是不是有点太过偏离动画的主流路线呢？

前进！

后记：出于兴趣

这本书是我在1997年9月27日开设的个人网站“KON’S TONE”上发表的文章合集，名字来源于“今 敏之声（Tone）”加上“石头（Stone）”。这不仅因为我喜欢化石，也因为我的小小愿望：希望随着时间的堆积，“KON’S TONE”也能一直存在下去。

我平时话很多，通俗点说就是“话痨”，但关于话的多少对于表达的影响我感到非常苦恼。记得从学生时代开始，我对写作文有强烈的抵制感，现在如何了啊？

网站建立只过了几年，竟然写了这么多。制作这本书的编辑整理好给我的文档数据加起来竟然有1MB。虽然只是出于兴趣写下的东西，但数量真是令我瞠目结舌。

开设个人网站终归也是出于兴趣。很久以前将画漫画或者插图作为兴趣的我，自从将其作为职业之后，“兴趣”一栏有很长一段时间是空白的。

第一次导演的作品《未麻的房间》为我带来了各种收获，有稳固的地位、显赫的名声，还有巨大的财富——骗你的。互联网是其中之一。以这部作品为契机，我开始接触互联网，并在电子海洋中架设了自己的网站。应该是为了在长时间空白的兴趣栏里写下熠熠生辉的“个人网站”四个大字……

做个人网站的契机是我想要将以前制作《未麻的房间》时的笔记整理在一起，就是这本书里的《〈未麻的房间〉战记》（下称《战记》）。

《战记》的内容是回顾没有留下记录或反省的动画制作过程。想要将这些巨大的失败和微小的成功作为下一部作品的经验，为了练习写作更加私人的文章，以这些为动力，我慢慢推进着写作进度。

而且，万一拥有了许多读者并且得到温暖人心的评价呢？《未麻的房间》打开了我迈向互联网的大门，使我与许多朋友建立了联系。《战记》能够慢慢地写到最后，都是因为有读者的支持。

令新人惊叹也令动画从业者感到不快的《战记》达到了原先的目的，其中的反省为《千年女优》的制作提供了大量教训，写作练习的作用在《千年女优》的原稿和台词中也体现了出来，此后还在《东京教父》里大放异彩——不，小有所成。

过去对写作感到棘手的我消失到哪里去了？虽然现在也不拿手，但多亏了个人网站，我对写作的抵触感消失了，并狂热地练习写作，这就是为什么我开始写类似随笔的《NOTEBOOK》。与此同时，对个人网站的热情进一步提升，我开始画工作之外绝对不画的、自己感兴趣的画。这成果更是令我瞠目结舌。

虽然有过将工作置之不理的时期，但通过个人网站，我得到了画插图和再版《海归线》的机会。最棒的是，就连个人网站本身也成了一本优秀的书，真是岂有此理（笑）。不，这是出乎意料的发展。在此向勇敢地提出了将“KON’S TONE”变为书这一企划的编辑高桥先生、给予我出版机会的诸位、参与了制作并给予帮助的诸位致以诚挚的感谢。

曾经以“靠画画来谋生”为梦想，在遥远的严寒之地——钏路的天空下努力工作的村民，不仅成了漫画家、动画导演，现在甚至出版了文字作品。

运营仅仅是出于兴趣的个人网站，也可以写在工作一栏里了，真是啼笑皆非。

现在“KON’S TONE”网站处于停滞状态，更新网站的热情会占用工作时间，工作的热情导致网站暂停了更新。我一边做着白日梦，希望有一天能取得平衡，一边希望能够通过世间各种工作与各位相遇，如此渐渐走到今日。

那么，再会。

今　敏

2002年8月15日

附录：平泽进访谈

平泽进（平沢進，Hirasawa Susumu，1954年—）

日本音乐家，音乐制作人。20世纪70年代出道，1979年起曾是日本“电子乐御三家”P-MODEL乐队的主音、吉他手，1989年以后主要从事个人活动。爱称“师匠”,至今共推出12张个人专辑，曾参与《剑风传奇》《风暴战士奥钢》等动画作品的音乐制作。

今导演及夫人均是其粉丝。两人合作有《千年女优》《妄想代理人》《红辣椒》等多部作品。得知本书即将出版后，平泽进先生首次接受了中文采访。（采访者：焦阳）

问：您与今导演是如何相识的？

答：我曾经听说在动画场景中出现了我的作品，例如书架上摆着的书名、动画背景中街道上的宣传板等中有我的曲名。虽然那时还没有看过他的作品,但我一直听说有这么一位导演在自己的作品中持续关爱我的创作。某次我的新专辑录音完成时，我所属的音乐公司的工作人员给今导演发了邮件。邮件是关于希望导演为我的新专辑写推荐语。这就是我们最初的接触。此后今导演联系我，希望由我为他的新电影制作音乐。那部新电影就是《千年女优》。这就是与今导演相识的过程。

其实我之后回想起自己曾与今导演见过面。在某杂志来采访时，有一位个子很高、像是擅长中国拳法的人与采访者一同前来，那个人就是今导演。因为他想参观我的采访现场。那时我还不知道那位“中国拳法家”是今导演。

问：制作《千年女优》的原声时，来自今导演的要求只有以“盛开的花”为主题吗？

答：最初导演邀请我制作的只有主题曲，希望创作出与我的专辑《Sim City》中《Lotus》这首歌氛围一致的歌曲。除此之外，关于音乐的风格没有任何具体的要求，“之后请按照平泽先生的喜好去做”。

问：平泽先生在制作其他作品的音乐时，其他导演有没有提出过要求呢？

答：除去今导演的作品，我曾为《剑风传奇》这部动画制作过音乐。那时也几乎没有具体要求。今导演这边也一样，虽然有“类似某某首歌”这种程度的要求，但没有更详细的。今导演的情况非常特殊，据说他一边听我的音乐一边构思故事与场景。也就是说，在电影的制作过程中有时音乐必须要比其他的部分提前完成。因此，我有时也必须在不知道是什么场景的情况下制作音乐。这和一般的电影制作过程完全相反，一般是先定下分镜与场景的几分几秒开始到哪里需要音乐才开始制作。今导演并非如此，“请先制作音乐，我一边听音乐一边构思场景。”

问：对影像和音乐的契合程度感觉如何？

答：今导演的电影中，音乐的声音比较大呢。虽然只是我的印象，但电影中的场景变化、镜头切换等，非常具有音乐性。按照音乐节奏变换场景，有时在某些场景中音乐简直成了主角，只让观众感受音乐。因此，我最开始的感想是与其他导演相比，今导演的影像和音乐的契合度实在是非常高。基本上其他作品中也看得出今导演非常重视音乐。我想，比起其他导演，他可能更注重让观众感受音乐。

问：对今导演印象最深的地方是？

答：今导演是非常喜欢喝酒的人，但我滴酒不沾，因此在私人时间几乎很少见面。但是在今导演与病魔抗争的时候，我曾多次去他家中探望他。今导演是个喜欢说笑的人，比如用自己的病开玩笑，他虽因癌症去世，但是曾经说过“除了有癌症之外全部健康”。癌症扩散到全身时会侵入骨骼，因此在身体移动时会剧痛。即便是这样的情况下，他也说“请不要在意我们聊得正开心时，我突然大喊出来”这样的话。他是一个会将自己承受的痛苦变为笑点的人。

问：平泽先生的歌词中使用了许多外语，比如说泰语、俄语、古朝鲜语和中文等。您为何要如此大量使用外语呢？以及在歌词中经常使用中文——例如“阴阳”，是出于怎样的理由？

答：在日本，不论听众还是创作者的心中都认为这类音乐的本家来自欧美，音乐中使用的外语主要是欧美的语言。但我的立场有些许

不同。我成为日本的音乐家是因为受到了东洋文化及思想的影响，这是非常自然且理所当然的。我为了表达“我的音乐属于亚洲音乐的一种”而使用了这些外语。

关于“阴阳”，日语中虽然也有“陰陽”，我在演唱时用的是词语及思想的源头——中国的发音。此外，也有将“道”“禅”用中文发音唱。在日本，有许多音乐家及听众认为将日语按英语发音十分帅气，可惜这正是对欧美文化的模仿，完全是落后于时代的想法，日本人至今没有摆脱。我作为日本的音乐家，将用日语写的歌词按正确的日语发音演唱这是理所应当的。日本文化在古代受到了中国的不少影响，由中国传来、现代日语中也使用的“阴阳”之类的词汇，我出于敬意以中文发音来演唱，这比按英文发音来唱帅多了。

问：对中国的粉丝们有什么想说的吗？

答：我的音乐与日本的主流音乐大不相同。即便是日本人，接触到我的音乐也并不容易。虽然是邻国但交流很少的中国的各位，你们能够接触到我的音乐我感到非常惊讶。中国粉丝们，真的非常感谢。

KON'S TONE "SENNEN JOYU" E NO MICHI

Copyright © 2002 Kon Satoshi

Copyright © 2013 KON'STONE,Inc.

Chinese translation rights in simplified characters arranged

with FUKKAN.COM through Japan UNI Agency,Inc.,Tokyo

图书在版编目（CIP）数据

我的造梦之路/（日）今敏著；焦阳译. —北京：新星出版社，2015.11

ISBN 978-7-5133-1852-5

Ⅰ.①我… Ⅱ. ①今… ②焦… Ⅲ.①随笔－作品集－日本－现代 Ⅳ.①I313.65

中国版本图书馆CIP数据核字（2015）第223657号

我的造梦之路

（日）今 敏 著

焦阳 译

选题策划：雅众文化

总　　策　　划：方雨辰

特约策划：陈　　彻

特约编辑：陈　　彻　陈艺恒

责任编辑：汪　欣

装帧设计：所以设计馆

出版发行：新星出版社

出　　版　　人：谢　　刚

社　　址：北京市西城区车公庄大街丙3号楼100044

网　　址：www.newstarpress.com

电　　话：010-88310888

传　　真：010-65270449

法律顾问：北京市大成律师事务所

读者服务：010-88310811　service@newstarpress.com

邮购地址：北京市西城区车公庄大街丙3号楼100044

印　　刷：山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司

开　　本：880mm×1230mm　1/32

印　　张：8.5

字　　数：128千字

版　　次：2015年11月第一版　2015年11月第一次印刷

书　　号：ISBN 978-7-5133-1852-5

定　　价：42.00元

版权专有，侵权必究；如有质量问题，请与印刷厂联系更换。

我被封杀的抒情

我的思索，我的环境
- 职业：让幻想成为现实
- 犯罪：对缺德的自省
- 革命：隐秘的渴望
- 国家：黑太阳的形象
- 死与爱：你我灵魂的祭司
- 历史与悔恨：安杰耶·瓦伊达
- 虚构党派的朋友哟：悼斋藤龙凤
- “现代主义”出现时：悼增村保造
- 我被封杀的抒情
- 坚强、温柔的女士们啊
- 悼川喜多和子
- 悼森川英太朗

俘虏与天使
- “衰退”这个标题：小林信彦
- 沉重的声音：淡岛千景
- 爽朗的笑脸：美空云雀
- 大庭组专属副导演：大庭秀雄
- 向敌人学习：永田雅一
- 通向戛纳之路：安纳托尔·道曼
- 内心的傲气：佐藤庆
- 俘虏与天使：大卫·鲍威
- 原军曹的数珠：彼得武
- 唯一的天才：武满彻

我生存的意义
- 论《夜之鼓》
- 论今井正拙劣之说
- 作家的衰弱——《焚风小子》批判
- 论《洛克兄弟》
- 作家的现实意识与电影的想象——《扎齐坐地铁》
- 冈田茉莉子能成为恶女吗？
- 高峰秀子是好太太吗？
- 是仲代达矢，还是皇太子？
- 山本富士子与日本的颓废

我的生存意义：悼泷泽英辅
论小川彻
虫明亚吕无所有的青春——《体育的诱惑》
附录：主要作品列表

我拍电影，

就是因为这样能够抚慰生者与死者的灵魂，

同时通过发现我到底是怎样的一个人，

寻找抚慰自己灵魂的方法。

到死之前，我还能拍几部电影呢？

我的心里并非没有日暮西山、路途遥远的感觉，

但无论如何，我都会走向担当你我灵魂祭司的道路。

我的思索，我的环境

职业：让幻想成为现实

当下，我刚完成一部电影的拍摄，题目是《仪式》1。电影讲述了一个出生于九一八事变时的男子在战后二十五年中是如何举行冠婚葬祭2等人生仪礼的。

这个主人公出生的地方是——不，这一点无所谓。不管怎么说，这是部已经完成的作品，问题关键在于将要拍摄的作品。

我不禁屈指算了算，到死为止我还能拍多少部电影。再过一年，我就四十岁了3。到五十岁的时候，拍十部电影；六十岁的时候，五部；六十岁后，不知道什么时候会死，我想尽可能活得久一点，也能再拍五部。共二十部。但这种计算方式有点理想化。

我希望相信即使不拍电影，只要本人还认为自己是个导演，那他就是个导演。至少如果一部接一部地拍，中间的空白时间再长，那也还是个电影导演。但是，如果这中间空白期有三五年，就很难说他的“职业”是电影导演了吧。

所谓职业，如果说最基本的是要能挣钱养家糊口，那么现在电影导演这个工作是不能成为“职业”的，意即它不是实业，只是“虚业”而已。

此时，我们会听见这样一种说法：不是挺好的吗？电影导演是艺术家。别骗人了。且不说艺术家这个词的本来含义，在现在的日本社会，电影导演与泛滥的艺术家根本无缘。

法律对这种情况也郑重地做了限定。根据从今年1月1日起实行的新著作权法4，电影著作权不属于作为创作者的导演，而是属于电影公司。我作为导演协会5成员已经有近七年时间了，一直与这个法律的制定抗争，但由于力量单薄，不得不以失败而告终。我一生都不会忘记这个失败，以及这个时代人们的冷漠。我会一直记恨在心的。

现在是过于保护艺术家的时代。画家、音乐家、小说家，你们作为艺术家的权利由法律来保护。从受到保护这一点来说，你们是艺术家，而电影导演绝不是。

这也可以说是导演的光荣。有时，我在酒酣之余会大声呐喊几句：小说家、画家，你们也有过不被赋予著作权的时代！这种情况下，你们艰苦奋斗，创作了优秀的作品，著作权的概念因而渐渐确立了起来。因为前人所确立的权利，打一开始，现代日本的艺术家们就处于被过度保护的状态。与他们相比，今天未受到任何保护的、必须从创造创作条件开始的导演更能做出优秀的作品。

但是，这可能只是一种幻想。使这个幻想成为现实的努力，或更该说是为了使电影导演这个“虚业”作为职业得到人们认可的努力，使我变了一个人。现在的我是一个被摧毁了的人。

过去并非如此。1954年，我作为副导演进入松竹大船制片厂工作。当时，坦率地讲，我为获得一份工作而感到高兴，因为那是一个就业难的时代，好几个公司的入职考试我都未能通过。在一位一道参加演剧的朋友邀请下，我半开玩笑地接受了松竹的考试。当时我连电影是一个一个镜头拍的都不知道。考试通过后，尽管月薪只有六千日元6，但经历过因战争、贫困而饥寒交迫的青年无法拒绝这样一个正当职业。但是，制片厂的副导演是一份受尽屈辱的工作。我一直未能找到自己应有的地位，为自己找了这份工作而后悔，想是否重新回到大学。每当这个时候，我就遭到演职人员谩骂。此后，我什么也不想，只是用身体来工作。在一阵胡乱忙活的过程中，我能够通宵达旦地工作了。参加工作将近一年左右，我待在剪辑间里，熬夜完成了电影。天亮时，盛开的樱花映入眼帘，这时，我不禁热泪盈眶，为自己找到了一个“职业”感到自豪。

犯罪：对缺德的自省

在开始熟悉制片厂副导演这个职业时，我的心中产生了一种期望：也许我也能当上电影导演。但我并不想成为一个所谓“拍摄艺术性电影”的导演，也成不了那样的导演。当时我想自己可能会当一个拍大众化电影、票房成功的电影导演。我的期望十分微小，因此对当上导演后拍什么样的电影毫无头绪。

最终，从实际开始拍摄第一部电影到拍了好几部后，我才明白自己将会成为拍什么样电影的导演。我也没有想到自己会是个最为这个世界上的犯罪行为所吸引的人。在对此还没有清楚的认识时，我就常常以某种犯罪为主题拍摄电影了。电影里的罪犯从不得已到喜欢犯罪，或者是自己也不明白为什么会犯罪，形象各样。

在现实生活中，我不是罪犯，但随着电影里的犯罪行为不断升级，我梦中的犯罪场面也逐渐变得血腥，毫无例外都是从包括性变态行为在内的大虐杀开始。这些场面中混杂着非常现实的人物与虚构人物。其次是逃跑，这个场面常包含虐杀和性行为。梦里的罪犯戴着面具，装作好人，过了几年安稳的平民生活，然后突然间被发现，经过被捕、审判，最终被关进监狱。不可思议的是，这些罪犯没有一个被处以死刑。就在被处以死刑的那一刻，我似乎从睡梦中醒来，把他们忘记得一干二净。

少年时代，我曾读过一部通俗小说，它讲述了一个印度尼西亚或其他某个国家的独立志士被殖民地统治者判处“无刑”的故事。所谓“无刑”并非无期徒刑，而是让他活着，关进地牢，把他从活着的人世间“抹消”。我对“无刑”这个词感到无比恐怖，记得有一段时间都不敢一个人去上厕所。在梦中，我仿佛被判处了“无刑”。被关进永远不会打开的地牢里时，我常常从梦中醒来。不可思议的是，在梦快结束的时候，现实中的人物——有时是家人，有时是电影厂的演职人员——会出现。因此，梦中的我的意识从罪不可赦的罪犯一下子回到现实，心情也变得极其现实：如果一直被关在地牢里，我就无法拍电影了——也许永远拍不了了，与我相爱的某某人也无法再次相见了。我不禁潸然泪下。

从这样的梦中醒来，心情绝对好不到哪里去。抱着十分黯淡的心情，我朝窗外望去。天还没有亮，这时，我突然陷入了一种错觉：我现在仍处于安稳的平民生活中，那正是我常梦见的戴着面具度过的时期。我之前是不是犯下了重罪？我是犯下了不可饶恕的重罪之人吗？

我为什么会陷入这样的幻想呢？作为导演拍了许多电影后，这样的幻想就会升级，如果这样想，那么很显然这与电影导演这份职业密切相关。我曾经说过“拍电影就是一种犯罪行为”。拍电影需要劳力和经费，相较在这个资本主义社会，电影收益的不确定性、期待的不可能性显然是一种缺德、一种犯罪。有此认识却仍去拍电影，还将自己的思想装进电影里，这不是犯罪又是什么？

再者，这既是我作为电影制作人的思想，也包含着成为电影制作人前的我的思想。拥有这种思想的我可能已经犯下了不可饶恕的重罪。这种思想究竟是什么？它仍然与革命有关。

革命：隐秘的渴望

我现在三十九岁。如果是革命家，这早已是死亡的年龄。弗朗茨·法农、切·格瓦拉、大杉荣、马尔科姆·艾克斯、马丁·路德·金[7]……不知为什么，这些世界著名的革命家都在三十六岁或三十九岁时死亡——不，是被杀的。三十九岁是极限。不过，死神今年不会来造访我吧。即便死神降临，我也不会作为一个革命家死去。我现在不是革命家，此前也不曾是。尽管如此，我总觉得“革命”这两个字一直在我的生命深处规范着我。

我自觉是不会成为革命家的，但可以说是与革命相近。六岁时，我的父亲去世，他给我留下了许多书。父亲是一介水产学家，但不知为什么给我留下了许多与社会科学、文学相关的书籍，而且其中一半与社会主义、共产主义有关，如河上肇、大杉荣、堺利彦这些人的书和杂志、古田大次郎的《死的忏悔》、浅原健三的《炼矿炉的火灭了》[8]以及改造社的“一元钱”丛书中的“无产阶级文学集”等。我随便拿起其中一本就读了起来。

那是在战争期间，地点是京都一处阴暗大杂院的一个房间里——我们全家从阳光明媚的濑户内海的政府宿舍搬到了这里。我知道这些都是国家禁书，虽然有点黯然，但因此读得很兴奋。对我来说，社会主义革命的理想是难以被否定的。因此，挺身而出进行抗争的斗士们互相以“同志”称呼，明天可能会被投入监狱，或许会被送上绞刑架，但他们仍奔赴战场去战斗。我不可能不被这些人的身姿感动，我也曾为狂暴镇压这些人的行为流下悲愤的热泪。

同时，我也走向了绝望，因为我无法成为勇敢的无产阶级战士，也无法成为具有不屈不挠的意志和理论的革命家。我身体虚弱，精神也是虚弱的，根本无法承受肉体、精神被压迫到极致。当振作起绝望的勇气，将《资本论》捧在手里阅读的时候，我才刚刚进入中学学习。

如果战争继续下去，那革命对我来说就只是虚构的故事。年轻士兵战死沙场，它却没有起到任何阻止他们死亡的作用。战争结束而且是战败，对我来说真是个晴天霹雳。人们开始在光天化日下大谈“革命”两字，被称为“革命战士”的人们开始出现在现实社会中并呐

喊。但我从来没想过要靠近他们。我自认为是不会成为一个革命战士的。我躲进自己的内心世界，并丢掉了读书的习惯，开始迷恋上棒球。

但革命却向我靠近。它是以青共9或学生自治会的形式向我靠近的。围绕日常学生生活的现实问题，他们的建议基本上是正确的。我内心微弱的正义感和丢掉读书习惯后想采取行动的心情使我想与他们共同战斗，可以说我成了他们极重要的非党员活动家和同情者。但是，虽然共同战斗，我还是觉得他们的做法与我所信奉的革命相距甚远。因此，无论别人怎样劝说，我都没有入党，因为我打心眼里就不认为这个党会闹革命。

然而，经过高中到大学这个漫长的季节，我失去了学生身份。在不得不获得一个新的身份（职业）时，当我不得不考虑自己如何适应这个社会时，我知道，一直自以为绝不可能成为革命家的我，比任何一位勇敢地呐喊革命的党员朋友还要渴望革命。这种渴望像重担压在我的心头，规范着我的行为。

我将这种渴望藏在心间，参加了工作。但我的职业却不允许我隐藏内心的秘密。我内心对革命的渴望原封不动地呈现在了作品里。

国家：黑太阳的形象

英国评论家艾恩·卡梅伦曾问我说：“你的初期电影里有闪耀着光芒的太阳，中途却又变成了太阳旗，这是为什么呢？”那是1969年夏末的一个傍晚，在威尼斯的海边，他花了两天时间采访我。听完他的问题，我陷入了沉思，紧紧盯着从海面上渐渐落下的刺眼太阳。在日本，没有人会提出这样的问题。

我并不是特别喜欢太阳。我没有人们自豪地称作“太阳的季节”[10]的青春，毋宁说，一个人住在川崎单身公团住宅[11]五楼一个三叠大[12]房间里看到的夕阳对我来说更恐怖。夕阳照耀下，一栋栋房屋就像是堆积起来的火柴盒，尽收眼底。人们生活在这一个个盒子里的状况让我感到战栗。我真想从窗户跳下去，跳落在这些盒子上——这种诱惑时不时地袭击着我。为了抵抗这种诱惑，一到傍晚，我几乎都盖上被子睡觉，等到霓虹灯闪烁的时候，我出门到小巷子里喝点酒，寻求慰藉。

因此，我心目中的太阳象征着某种残酷的环境——置身于烈日的照耀下也不得不生存下去的严苛状况，以及人们在阳光反射下试图努力生存的愿望。这时的我非常热衷于捕捉环境、主体的理想状态，激情就像炽热的太阳。也许这可以看作是年轻的我向这个世界发出的第一个信息。

这个太阳为什么变成了太阳旗呢？我并非刻意地想改变，只不过是结果如此。1967年2月11日，即建国纪念日实施的第一天，也是纪元节[13]复活的那一天，我拍了部电影。脚本里，我写了一个反对纪元节复活的人们举行小小示威游行的场景。但现场拍摄的时候，我们准备的示威游行队伍比真正的还要壮大。当时刚好又开始下雪，我们就在雪中举着黑色的太阳旗行进。打那以后，太阳或黑色的太阳就成为我电影里的一个象征性的形象了。

通过太阳或黑色的太阳，我究竟想要表达怎样的含义呢？那自然是国家，即日本的复活。当然，在此之前，我是知道国家这个大概念的。我以为，在1960年以后的日本社会中，国家这个大概念本身开始凸显。在这个大概念中，我用“环境”这个词划定了主体可以变革的领域。面对活着的太阳，旗帜只是一个死者。但是，人既可以爱死去

的东西，也可以在它们的包围下生存。现在我开始有了这样一个想法，即：我们只能生存在这样的环境中。这是时代的发展，同时又表明了我们自身主体性的衰弱或年龄的增加。

不知是幸运还是不幸，在1964至1965年间，我去了趟韩国和越南。在韩国，我遇见了激烈地争论着问题的人们。那些问题大至世界、革命、社会主义等，小到电影、小说、诗歌、女人、酒……在越南，我则接触到了在战火中经营着日常生活的人们。不管怎样的政治体制，只要是国家统治着政治，那么最底层民众的生活是不会变化的——我抱着这样一个感想回到日本。1968年，在以小松川事件14的少年犯（在日朝鲜人）为题材拍摄的一部电影15中，我呐喊道：“只要国家使通过战争或死刑来杀人的恶行合法化，那我们就都是无罪的。”

“七〇年斗争”16失败后，引人注意的是学生中出现了去国外寻求再起之地的行为。我认识其中一人，他对我说“你一定要出席我们的告别会”，于是我去了。我们在小酒馆里争论过好几次，此次告别会我是抱着准备被暴打一顿的心情出席的。不过，他只是因为要离开日本而情绪激昂，同时又有些悲伤——似乎就是这样的心情激励着他。我礼貌地与他告别。我至今也不明白，他心目中的国家与我心目中的到底有没有共通的地方。

死与爱：你我灵魂的祭司

我的长子现在七岁17，今年三月小学一年级毕业。毕业典礼那天是我悄悄给自己定下的一个责任期限——我下了决心一定要活到这一天。我的父亲就是如此。我六岁时，小学一年级毕业典礼的那天，父亲去世了。

幼时，死亡对我来说不是一件遥远的事。三岁时，祖母去世；六岁时，父亲去世；七岁时，母亲的祖父去世——父亲去世后，我和母亲一道寄居在母亲的祖父家。除了母亲，我的父辈、祖辈直系亲属都不在人世了。接二连三的死亡给了我巨大的冲击，使幼小的心灵蒙上了一层阴影。我将悲伤这种情感完全封存在内心深处。六岁时，写有我名字的牌子就挂在了我家门口18。

这种事显然使我成了一个反常的孩子。我不仅克制着悲伤，还要压抑其他所有情感，只对公共性的是非做出反应。这无疑是可笑的。因为家人接二连三地去世，我受到了巨大的私人性伤害，而这种伤害过于巨大，以至于我感觉到像是受到了公共伤害。因此，对我来说，围绕我的世界一开始就是邪恶的。但将这种事说出口，就好像是出于私情——我对此十分讨厌。我应该是不带任何感情地面对这个世界的。现在我的电影中的少年们也常是不带任何感情的，原因就在这里。

世界打一开始就是邪恶的。为了将我从这种想法中拯救出来，就必须有人证明有什么东西不是邪恶的——或许我们可以称之为“爱”。因此，一般来说我不认可人的存在本身，只认可爱我的人或我爱的人。所以，我的爱常常是热爱。这种爱的方式也许既伤害了自己，也伤害了其他许多人。但是，或许只有通过与其他人进行爱的交流，我才能活到今天。

在死亡接踵而至的少年时期，我感到自己就像背负了极重的担子一样对生存下去有一种莫名的恐惧。我认为这种恐惧至今还遗留在我的内心里。我当时还没有发现：那不仅仅是对生存下去感到痛苦，还蕴含着融入这个世界生存下去的痛苦。当发现这一点时，我已经融入这个世界并结婚、生子、安家了。

从1966、1967年左右开始，日本年轻人中拒绝传统社会的现象也日趋显著。我不了解其发源地美国——也是嬉皮士的大本营——的情况，但在莫斯科、布拉格，我遇见了这样的年轻人，他们与新宿的“疯癫族”19有着密切的关系。我也拍了几部关于他们之间关系的电影。随着国家全面管理日本人生活的倾向越发严重，像这样出现拒绝传统社会的年轻人就是必然。我赞美他们，也十分羡慕。

但我却无法做到拒绝传统社会。我无法抛弃家庭，抛弃妻子。对此，我已感到十分地绝望。我设定孩子一年级毕业后的期限是想此后自由地生存下去，但毫无疑问这只是个无法实现的愿望。

我无疑正走向死亡。超过常人酒量地喝酒可能是一种慢性自杀。无法拒绝传统社会的我也许只能通过死来寻求解脱。尽管如此，促使我继续生存的是对诸多死者的回忆。从青年时代开始直到今天，幼时起就对死亡有着深切感受的我遇见许多人的死亡。我想尽可能地不流露感情，然而对死者们的记忆却一直鲜活地浮现在我心头。难道我只爱死者吗？

与生者交流爱，恐怕会极大地伤害彼此，因此我将所爱的人当作死者封存。我之所以拍电影，就是因为这么做能抚慰生者与死者的灵魂。同时，通过发现自己到底是怎么样的一个人，我寻找着能抚慰自己灵魂的方法。到死之前，我还能拍几部电影呢？心里并非没有日暮西山、路途遥远的感觉，但我无论如何都会走向担当你我灵魂的祭司的道路。

1《仪式》：大岛渚第二十一部导演作品，1971年公映。

2 冠婚葬祭：本指成人、结婚、葬礼及祭祖等四大仪式，现泛指各种红白喜事。

3 本文作于1971年。

4 1970年，日本新修订了著作权法，于翌年的1月1日起实行。日本最早关于著作权的保护规定是1869年的出版条例。1887年，版权条例被制定；1893年，版权条例被修正，版权法得以制定。

5 日本电影导演协会，创建于1936年，1943年解散，1949年再次成立，现任协会理事长为崔洋一。

6 1954年，日本都市劳动家庭的平均月收入为28283日元。

7 弗朗茨·法农，法国革命家；切·格瓦拉，古巴革命的核心人物；大杉荣，日本无政府主义者，社会运动家；马尔科姆·艾克斯，美国民权运动领袖；马丁·路德·金，美国黑人民权运动领袖。

8 河上肇，日本经济学家；堺利彦，日本早期社会主义活动家；古田大次郎，日本无政府主义社会活动家；浅原健三，日本社会活动家、政治家。

9 青共：“日本共产青年同盟”的简称，是战前日本的青年活动组织。

10 太阳的季节：石原慎太郎发表的一篇小说，曾获芥川文学奖。由此衍生出“太阳族”，特指随性、无秩序享乐的年轻人。

11 公团住宅：由政府组建、公共机构或私人资助的住宅公团提供的住宅，类似保障房。

12 约为5平方米。

13 1873年，日本政府将神武天皇即位的2月11日定为日本纪元日，称为“纪元节”。“二战”后，围绕“纪元节”展开争论，后于1966年将这一天定为“建国纪念日”。

14 小松川事件： 1958年的一起中学杀人事件。东京都立小松川高等学校的一名女学生失踪。三天后，一名男子打电话到读卖新闻社，自称杀害了这名女学生。后来，警察逮捕了同校的一名18岁在日朝鲜男生——李珍宇。1962年，李珍宇被处以死刑。

15 即大岛渚1968年导演作品《绞死刑》。

16 即第二次安保斗争。

17 本文著于1971年。

18 日本人的住家门口一般都悬挂有写有住户名字的牌子，尤其是户主的名字要写在牌子上。

19 1967年夏天，留长发、穿喇叭裤、戴太阳镜的年轻人聚集在东京新宿，他们没有固定的职业，无所事事，人们称之为“疯癫族”。

历史与悔恨：安杰耶·瓦伊达

在欧洲，凡是对日本电影多少有关心的人都知道日本电影里时代剧和现代剧是有区别的。在电影杂志和报纸的批评、介绍栏中有斜体的Jidaigeki-gendaigeki20这种非常流行的概念。我不知道是什么时候发生这种事的，也不知道发展过程如何。人们可以谴责我这种无知，说我曾对将日本电影介绍到海外的人们是多么傲慢，同时也可以唤起人们注意这些人的工作是多么孤立艰辛。不过，这现在不是我的主题。外国电影中有没有这种时代剧、现代剧之分呢？当然，与“日本电影”相对，“外国电影”这说法非常不严谨。如果是与日本电影位置对等，那么严格说来，应该一个一个国家地讲。不过，现在为了方便起见或者根据某种程度上人们的见解，这里所说的“外国电影”指美洲、亚洲和欧洲电影。这个意义上的“外国电影”中存在着像日本电影那样时代剧和现代剧的区别吗？恐怕不存在。因为正是不存在这样的区别，所以在叙述日本电影——主要是介绍的时候，人们才使用Jidaigeki-gendaigeki这个词。

当然，我论述的前提是承认日本电影中存在着时代剧和现代剧之分。不过，我发现外国电影里也不是没有区分相当于日本电影中时代剧和现代剧的电影。本文将就安杰耶·瓦伊达21进行论述，因此这里就举一个与他相近的例子。最近，我们终于能看到耶尔齐·卡瓦莱罗维奇的《法老》等电影了，这就是一部像时代剧的电影。换而言之，对我来说，外国电影中几乎所有以古代为背景及一半左右以中世纪为背景的电影都是时代剧。之所以慎重地将部分古代背景的电影排除在外，是考虑到比如说皮埃尔·保罗·帕索里尼的一系列作品是否能算作时代剧；将一半左右以中世纪为背景的电影排除在外，是因为想到比如描写圣女贞德的卡尔·西奥多·德莱叶和罗伯特·布列松的电影。欧洲观众们是如何看待这一点的呢？当然，我知道那儿并没有一个“时代剧”认识框架。尽管如此，他们有这样一种区分范畴吗？对此的无知显然是由那些在日本介绍外国电影的人的傲慢引起的，应该加以谴责；同时，在远东一个贫弱的岛国里从事电影批评的人必须承担着极大甚至令人绝望的困难，我们对此可能加以同情。但现在难道不正是我们传达真相的时候了吗？

我知道一个词——古装戏（costume play），如赛西尔·B.德米尔的作品就可以那么称呼。那么费德里科·费里尼的《爱情神话》又如何呢？在去年威尼斯电影节22上，我看完这部电影后说：“什么呀，这不是德米尔吗？”对此，《综艺报》的吉恩·莫斯科维奇一吐为快道：“如果是德米尔，他会让我们感到更愉快！”《爱情神话》究竟能否称得上是古装戏呢？或者能否叫时代剧呢？欧洲观众对电影分类并不感兴趣。电影类型的确存在，例如指南性质的手册上就明确地将电影分类介绍，戈达尔的作品常常被划入喜剧电影。但是，我至少在印刷品上没有发现时代剧和现代剧的区分。

我为什么要紧抓这个问题不放呢？比如，最近的黑帮电影到底是时代剧还是现代剧？如果去了欧洲，被一提起日本电影就将它分为不同类型的批评家们问到该怎么办？我想这种黑帮电影应该划入时代剧吧。最近，每到夏季都会有战争电影——更准确地说，应该是战中电影——出现，就像是严守规律的妖怪一般23。这些又该如何划分呢？在我看来，它们都是时代剧。如此说来，对我而言，所谓现代剧就是以战后日本为背景的电影。这是我的想法和感觉，这种想法和感觉异常吗？我不这么认为。我想，会有人赞同的。

让我们回到欧洲。一个欧洲观众在观看他们国家的电影时会给它们分类吗？我很想知道这一点。

写到这里，我的话题终于来到安杰耶·瓦伊达身上。我们日本人接触瓦伊达作品的机会太少了，一般能看到的作品有四部：《下水道》（1956）、《灰烬与钻石》（1958）、《无罪的巫师》（1960）和《二十岁之恋》（1962）。对他的作品介绍也很不足。佐藤忠男24曾前往波兰，对瓦伊达的《一代人》（1955）、《洛托纳》（1959）、《灰烬》（1964）和《一切可售》（1968）做过简要说明。我们通过阿多兰·陶利侬的著作25第一次得以了解瓦伊达的《参孙》（1961）、《西伯利亚悲情小姐》（1961）等作品。至于其余的《天堂之门》（1962）、《千层糕》（1968）、《驱逐苍蝇》（1969）、《战后的大地》（1970）等，我至今还不了解内容。但即便是大概了解的十部，我发现它们绝大多数都是以过去为素材。其中以“二战”为素材的电影有五部，《灰烬》和《西伯利亚悲情小姐》讲述的是更遥远的过去的故事。完全以现代为题材的作品只有三部，即《无罪的巫师》《二十岁之恋》和《一切可售》。以我对电影的思考来说，瓦伊达是一个时代剧作家。当然，这是句玩笑话。欧洲人看瓦伊达肯定不一样。陶利侬说，在拍《西伯利亚悲情小姐》时，瓦伊

达第一次放弃现代题材，面向过去。这种感觉可能是正常的。实际上，我也是这么认为的。我以为，从这个意义上来说，以1939年德军入侵波兰为题材的《洛托纳》似乎也可以划入“面向过去的电影”范畴。但我没看过这部电影，无法下结论。

在前面这段很长的叙述中，我写了许多貌似大道理的话。其实，我想说的是，瓦伊达的以战争为题材的电影为什么在我的眼里是现代剧呢？这里面当然有严格的时间问题。《一代人》《下水道》和《灰烬与钻石》被称为瓦伊达的三部曲，拍摄、制作的时间是在1954至1958年间，可以推测当时战争还像现实一样存在于许多人心中。毋庸赘言，这个问题作为一个非常鲜明的主题也存在瓦伊达的内心中。“二战”期间，瓦伊达才十三至十九岁。后来，他曾这样回答别人的提问：

佐藤忠男：（……）与你本人的战争体验有关联吗？

瓦伊达：……我有某种情结。……在德军占领期间，我与地下组织有联系，但并没有被关进强制收容所。当时，我刚好去了克拉科夫，没有参加华沙起义。可以说，我错过了那个时代发生的各种事情。我用作品填补了经历中所欠缺的部分。

波勒斯瓦夫·米哈维克：你经历了怎样的战争？战争期间，你在什么地方？

瓦伊达：……我几乎没有参加过抵抗运动。因此，我的战争经历很少。或许正因此，我想在电影中加以弥补。

不能完全相信导演说的话。不要以为他对别人说过同样的话，那就是真实的。不过，他对两个人说同样的话至少可以让我们明白这样一点：瓦伊达在心里已经暗自决定，针对这个问题他要这么回答。只有这一点是真实的。那么，我们来看一下他的回答。一个是他的“战争经历很少”，或者“几乎没有参加过”任何抵抗运动或地下组织。在这种情况下，他回答中的“经历很少”或“几乎没有”也可以用“完全没参加”这样的说法来代替。按我的推测，可以说他可能就没参加过。但没用“完全没参加”这个说法，是因为他还是想参加来

着。另一个是用作品来弥补这句话。话虽然很漂亮，但能用作品来弥补行为上的欠缺吗？这一点上，采访者的追问很不到位。显然瓦伊达本人也一定认为这是无法弥补的。他自身知道无法弥补的作为或不作为，可能成为创作的动机。

但是，仅仅以此动机能创作出作品吗？文学方面也许能，但电影却是做不到的，至少仅仅靠动机是绝对不可能创作出杰作的。过去无法弥补，这是我们面对历史的一种悔恨。对这种悔恨感觉最强烈的是瓦伊达。一般人在面对历史时，最多也只有受害者式的悔恨。我相信，在面对历史时，世界上的国家中波兰是具有最深切悔恨的一个。但即便如此，不，正因如此，一般人也只有受害者式的悔恨。这时，瓦伊达的抵抗运动和地下组织在面对历史时，没有任何作为的行为反而意味着他们具有发挥优势的潜质。尽管如此，这一开始也仅仅是一种悔恨，是一种甚至连受害者式的悔恨都称不上的悔恨。在罗兹的电影大学学习时，当人们叙述自己在战争中的体验时，恐怕瓦伊达悄悄离开了自己的座位，或许他至多也就开朗地说上一句：“我真的没有参加过战争。”

这种面对历史的悔恨在《下水道》《灰烬与钻石》中被以主体性的悔恨形式呈现出来之前，究竟发生了什么呢？1956年发生了波及波兹南的去斯大林化运动、民主化运动，在这些运动中，这一次瓦伊达采取了主体行动吗？

这方面的情况我们一点都不清楚，既没有文字记录，也没有语言叙述，连佐藤忠男也没有去追问过。我倒不是为了维护我所敬爱的佐藤忠男才这么说。在当时的波兰电影界可能存在着难以涉及这方面情况的某种氛围——我本人只在波兰待了几天就感觉到了。因此，在这种去斯大林化及民主化运动就像地下水流动般活跃期间，我们不清楚瓦伊达做了些什么。但完全可以推测的是，在此期间，罗兹电影大学和电影界毫无疑问是民主化运动的一个据点。1954年出现了几个称作“运动”的创作集团。此前一直由国家直接管理的电影制作开始以完全不同的形式出现，这标志着电影领域的民主化运动要比其他领域走在前面。当然，我们不清楚瓦伊达在这中间，特别是在政治上究竟起到了怎样的作用。但是，在1954年，以导演为首的演职人员到一部分演员全都是新人，“在不同的原则指导下，他们制作了与以前截然不同的新电影”（瓦伊达语），瓦伊达是“将电影当作他们的宣言书的一群人”（瓦伊达语）中的领袖。在此期间，瓦伊达毫无疑问起到了主体性作用。

实际上，这时如果瓦伊达明确地具有非斯大林式的，或更进一步说反斯大林主义式的政治思考，那他就走得有点过了。毋宁说，在从《一代人》到《下水道》再到《灰烬与钻石》的摸索过程中，他可能自觉意识到自己的反斯大林主义式立场了。倘若进行大胆的推测，或许在完成《下水道》后，即将开始制作《灰烬与钻石》前，他对政治的思考达到了一个顶峰。而且，当他站在反斯大林主义的立场上时，波兰的去斯大林化、民主化运动正开始开倒车。就像是马契克紧紧抱住被击倒的斯祖卡[26]时在他们背后绽放的焰火一样，《灰烬与钻石》之所以美丽又悲伤，是因为对去斯大林化、民主化运动的倒行逆施感同身受的瓦伊达的内心有一股冲动。

也就是说，在面对1945年的一段空白时间里，瓦伊达将1956年自己面对历史的一切都奉献了出来，制作了《下水道》和《灰烬与钻石》两部电影。《一代人》是因此而情绪激昂的习作，《洛托纳》是一部令人感到悲伤的副产品。因此，包括后两部电影在内，它们完全就是现代剧，永远的现代剧，与每年盂兰盆节时像妖怪一样出现的日本战中电影截然不同。不过，我在这儿希望大家注意：瓦伊达制作的现代剧与某国拍着时代剧但认为其中有现代问题的导演绝对不一样。在作为素材的“过去”里存在着我们与历史的关系，这种关系和现在我们与历史的关系重复变换着——瓦伊达的电影就在这种情况中产生。不经过这样一个过程而制作出来的、以过去为素材的电影，无论作者如何强词夺理，也只是花架子。那是真正的“古装戏”[27]。

说起古装戏，我想起这样一件事。陶利侬曾引用普拉祖斯基发表在《电影手册》上的一篇文章，说：“瓦伊达故意让齐布尔斯基[28]穿上流行的窄长裤子。瓦伊达多次在他的想法中强调双重性的一面，也就是说，出场人物尽管坐在小酒馆的椅子上，但他不是喝上一杯带酒精的饮料，而是喜欢喝马基（抗德派）[29]队员水壶里的水。不过，瓦伊达又强调了主人公戴着1958年款浅色眼镜。”陶利侬虽然引用了这一段话，但他并没有理解这段话的含义。他只将这段话当作结果来接受。1945年的反革命抵抗运动者（语言上多么矛盾！）戴着1958年款太阳镜并穿着紧身裤——这不是结果，而是方法。瓦伊达将他的一切都押在这个方法上。

针对佐藤忠男的提问“波兰电影看上去好像在波兰派令人瞩目的活动后基本没什么动静了”，卡瓦莱罗维奇回答道：“他们有时能帮助人们制作出好电影，有时也会陷入危机。”这句话特别奇妙。我曾问过同样的话，也得到过同样的回答。对瓦伊达来说，波兰1958年之

后的时间可能不是“帮他制作好电影的时期”。不知是幸运还是不幸，此后我只看过他的《二十岁之恋》一部电影。相反，这部影片在“现在”中加入了“过去”，是一部优秀的电影。我没有看过他其他电影，没有发言权。但是，看了他的影片之后，我切身感觉到瓦伊达的苦涩心情。

如果以当下的现代为主题，瓦伊达在面对历史时恐怕无法像1956年那样发挥主体性，会有局限吧。即使以战争为主题，那也是非常遥远的事情，恐怕《参孙》被人们批评为“冷漠”也很自然。以遥远的过去为素材拍摄杰作的新方法或许还没有为人们所发现。如此思考，我们可以从瓦伊达的影片志中明确看到他所面临的从内到外的困难。

“如果我是自己作品的制片人，经济能独立的话，我就能拍出第二部《一代人》和《下水道》了吧。”这是1963年1月4日发行的《世界》上发表的瓦伊达回答伊凡娜·芭比提问的谈话，十分悲壮。我们由此会想起社会主义体制下的艺术家的命运。但是，作家决不能创作“第二个××”。我不会按字面意思完全相信这句话。瓦伊达的影片志虽然充满了绝望的苦涩，但他没有后退。我想尽早地观看到故事从兹比格涅夫·齐布尔斯基30死后开始的《一切可售》这部影片。由于1968年贝加尔莫国际电影节参展作品全都是“平庸的作品”，因此没有颁发带奖金的大奖。许多人为此提出激烈的反对意见，其中，马尔塞·马尔瑭在《电影1968》上大声疾呼：“此次评审委员会如果能评出‘平庸奖’就好了。这么说是因为参加竞赛单元的作品除了《忧郁的高卢人》（米歇尔·库诺31导演）和罗伯特·克拉莫32的《边缘》，《宴会与客人》（扬·内梅克导演）、《一个女子和另一个女子》也暂且不提，另外还有两部最好的未公开作品：瓦伊达的《一切可售》和日本导演大岛渚的《绞死刑》。什么叫平庸？！”或许有着这样的缘分，可能多少有点感情用事，我发现瓦伊达在《一切可售》后，以从未有过的快节奏连续拍摄了《千层糕》（1968）、《驱逐苍蝇》（1969）、《战后的大地》（1970）等作品。我以为这中间肯定有某种原因，十分期待。齐布尔斯基的死也许在瓦伊达的内心燃起了激情。对那种过早发现历史与自我之间关联的、引人注目的方法，瓦伊达一定在坚持做着两项工作，一是姑且否定之，另一是继续包容。瓦伊达说：“在波兰，对艺术家的要求比在其他国家要多得多。”这有时是荣耀，有时是重任。瓦伊达所处的地方既远离声势浩大的第三世界民族解放斗争，也远离资本主义国家一再受创却不断产生新突破向前发展的新左翼革命运动；如果没有发生比如1956年的去斯大林化运动、民主化运动——这是瓦伊达与之相关的运动，以快节奏坚持制

作电影的行为就有着重大的意义：这里一定会诞生出“像宣告胜利的曙光般闪闪发光的钻石”来，而这是超越波兰国民要求的，甚至是远超波兰国家要求的结果。

20 即“时代剧—现代剧”。

21 安杰耶·瓦伊达（Andrzej Wajda）：国际电影大师，波兰现代电影之父，第56届柏林电影节、72届奥斯卡金像奖终身成就奖获得者。

22 本文著于1970年。

23 在日本的民俗中，夏季是妖怪常常出没的时节。

24 佐藤忠男：日本电影史研究家、电影评论家，现任日本电影大学校长，曾获紫绶褒章、旭日小绶章、文部大臣奖等。

25 即阿多兰·陶利侬的《瓦伊达》一书。

26 马契克与斯祖卡都是《灰烬与钻石》中的人物。

27 此处双关，原文costume play既是“古装戏”，也有“服饰扮演”的意思。

28《灰烬与钻石》中扮演马契克的演员。

29“二战”中抵抗德军的队员叫马基。

30 兹比格涅夫·齐布尔斯基：乌克兰演员、编剧，参演了瓦伊达的《一代人》《灰烬与钻石》等作品。

31 米歇尔·库诺（Michel Counot）：法国演员、导演、编剧，《忧郁的高卢人》是其1969年作品。

32 罗伯特·克拉莫（Robert Kramer）：美国导演、编剧，作品有《美国一号公路》等。

虚构党派的朋友哟：悼斋藤龙凤

十年岁月，既短暂，又漫长。有人委托我以斋藤龙凤33的电影批评为主题写一篇文章，因此，我不得不陷入翻阅这十年电影杂志的苦难中。这是因为我无论如何都必须面对我那并不总是幸福的过去。这完全可以称得上是种灾难。尽管如此，我还是接受了这个苦差事，这是因为我想报答斋藤龙凤的介绍之功。闻名一时、现在已成为一个传说人物的他曾为出道后的我拍摄了一部电影报道。但当翻阅电影杂志时，我不禁感到电影批评所具有的某种空虚的东西。现在，我想将斋藤龙凤的所有文章都一览而尽，但这做不到。放在我眼前的是这样一些东西，如由三一书房出版的两本评论集、以《电影艺术》34为主的杂志，以及部分像《现代之眼》《话的特辑》等过期杂志。此外，龙凤的确还曾为《朝日艺能》《TOWN》《日本读书新闻》等写过文章，但我手头几乎没有这些报纸杂志，也不用说他发表在大学报纸、日报上的文章了，一些匿名文章更是无法追寻。没办法，我只好依据手头的资料及从编辑部借来的他早期文章的剪报——可能是编第一部评论集时用的基础资料——来写这篇文章。令我再次感到惊讶的是，龙凤几乎没有为与《电影艺术》比肩的《电影评论》写过文章。我没时间去翻《电影旬报》和《剧本》，估计情况是一样的。关于这一点，我想首先给阅读这篇文章的人们以及龙凤本人做这样一个说明。后文中，我会谈及这方面的原因。此外，我还想明确告诉大家的是：手头资料的缺乏，我本人有责任，同时一部分责任可能要归咎于龙凤自身。

作为内外时报社的电影记者，斋藤龙凤在报纸上发表了大量影评。他开始在其他地方正式发表文章是在1963年的《电影艺术》杂志，在此之前，杂志上似乎也发表过他的一两篇评论，但超出电影领域、具有独立精神特征的评论是发表在1963年五月号的《电影艺术》上的一篇《恶党论：村井长庵35及其罪孽的繁荣》。这一期杂志上，小川彻36的名字也出现在编辑部成员的名单中。以我手头的杂志来说，二月号上有龙凤的影评，但没有小川的名字。因此，龙凤在其工作的报社外真正开始介入影评，与作为编辑的小川彻很有关系。此后，他们之间不可分割的紧密关系一直延续了下去。当然，现在没有时间来论小川彻，因此我不去深究这个问题。但是我认为，在研究龙凤的电影评论时，这个事实经常浮现在脑海里，这是问题的关键。

言归正传，龙凤一拿起笔为《电影艺术》写影评时，他那势如破竹的进攻就开始了。在之后近两年的时间里，即到1965年辞去内外时报社的工作为止，他几乎在每一期的杂志上都会展开辩论，正可谓意气风发之时。对《电影艺术》来说，他也是最值得信赖的评论家。龙凤在此期间评论的主要对象和主题几乎都可以一览无余，将这些对象、主题大致整理的话，可以分为以下几个方面：

（1）一般电影论，即站在民众或革命者一方写作的电影论。这是种电影形势论，有时也是产业评论。龙凤本人更多使用的是“大众”一词，而不是“民众”，但不管怎么说，他是从为了民众与革命（或者说为了与反革命进行斗争）的角度对现状进行批评、控诉。举他的第一部评论集《游击的思想》中所收录的文章来说，有这样一些作品，如《电影是大众的东西吗？》《〈白日梦〉批判之批判》《后退阶段的日本电影：1964年的总结》《从地狱到天国的转身：黑泽明其人》等。

（2）今村昌平论。我以为，龙凤从两个侧面论述了今村的作品。第一，今村描写的人物总是龙凤说确信的那种所谓“真正的大众”，即龙凤心中根深蒂固的民科37所持的历史主义观中的“大众”。第二，超越这种定位的今村个性化表达的生活感（包括性），和战后废墟黑市派38的龙凤很接近。这方面的文章有《欲望的组织者：今村昌平其人》《基层社会的性：〈日本昆虫记〉的主题》等。

（3） 战争电影论。龙凤几乎将战争电影与自己的战争——作为海军飞行预科练习生的体验——重叠在一起加以叙述。这方面的文章有《我的军队论：〈陆军残虐物语〉》《我的海军时代与〈出击〉》等。

（4） 时代剧论、黑帮电影论。反社会的主人公活跃的电影也是龙凤喜欢论述的对象。初期，在喜爱这种时代剧和黑帮电影同时，龙凤还将电影里的主人公进行历史定位，以及寻求电影本身在环境中的位置。

由此，我们可以了解到，在小川彻参与编辑的《电影艺术》杂志中，斋藤龙凤是怎样一个明星评论家，因为这本杂志最喜好的主题如革命、性、战争、黑帮，龙凤无一不加以阐述，他是这个杂志重要的评论家。而且，龙凤最擅长的就是从大众的立场出发叙述这些主题。但是，反过来说这也是他最薄弱的地方，龙凤从来没有将自己与大众

对立起来思考问题。此外，龙凤还有一个最擅长也是最薄弱的地方，这就是他全身心投入到革命、性、战争、黑帮等主题中，如果剥离他本人的体验，龙凤是写不出这些文章的。随着青春逝去，新的体验逐渐减少……

斋藤龙凤于1965年1月辞去内外时报社的工作，他在这里工作了近十年的时间。1965年秋天出版的《游击的思想》后记中，龙凤写道：“从报社工作人员转行到电影评论家……虽然这是个丢脸的工作，但我想要坚持一段时间。这个工作即便没什么大学问也可以做，从事的人也很少……”龙凤为什么要放弃新闻记者这样一个相对而言身份得到认可的职业，去从事电影评论家这样一个不稳定的职业呢？而且电影评论家能否作为一份独立的职业还很难说。“我决定再一次打破日常，给自己一个锻炼的机会。”（《与优雅生活的诀别》，《日本读书新闻》1965年2月1日）这句话背后可能藏着复杂的公私夹杂的情况，探究这个不是我现在的工作。龙凤曾经问我：“我想辞职，怎么样？”我回答道：“最好别辞。不管发生了什么，我的答案只有一个：最好别辞。”对自己冷漠的回答，我不后悔。不管怎么说，龙凤鼓起勇气，辞去了《内外时报》的工作。但是，无论怎么鼓起勇气，离开一个地方不仅仅是因为外部环境，也是内心的矛盾促使他不得不这么做，这是种必然结果。用一句俗话说，与其说是因为一帆风顺，毋宁说前途坎坷或预感前途坎坷才使一个人离开。我不知道这句话是不是适合龙凤。龙凤辞去工作后，在写作量上有所增加，但在其主要舞台《电影艺术》杂志上出现的次数和分量都在急剧下降。这是什么情况？特别是分量，字数变得很少，一般是一页半，最多也就两页，这很让人忧虑。不会是小川彻只给了他很小的版面吧？如果不是这样，那么，除了他自身的衰退外就没有其他什么理由了。斋藤龙凤自1963年至1965年底完全失去了他作为电影评论家的地位，此后只留下一些政治活动家性质的杂文，或说只留给我们一个以杂文为副业的政治活动家形象。可以这么说吗？1969年4月出版的龙凤第二部评论集《武斗派宣言》中共有五个大类，其中只有一类与电影有关，仅收录了六篇文章。这六篇文章中有四篇原来刊登在《新日本文学》上，刊登在《电影艺术》上的论文只有一篇，即1965年10月的《无趣的任侠黑帮路线与前卫》。1965年10月以后的文章几乎都被忽视了。在这部评论集的后记中，作者写道：“我想我不得不转变自我，从电影评论家这种所谓的虚业被一种非营业性的存在所转变。”从1965年初辞去《内外时报》的工作起，龙凤就决心将自己行动的重心放在政治实践，而非电影评论上。我们不难推测，这或许是出于他觉得自己的电

影评论已经走向穷途末路，也或许尽管是无意识，但他还是有了这种觉悟。

我现在没有心情去评价斋藤龙凤的政治活动，但在1964年发表的《电影节，中苏辩论》中，他用大量篇幅报道了苏联电影节和中国电影节。文章的最后，他给了中国电影节高分，其理由是“因为我对这两个社会主义国家电影节的批评始终都是用我最蔑视的印象式批评。（这样的情况三年间也许会出现一次，也许不会出现。）如果再追究下去，现在我会正颜厉色地说，这是由于我支持从未如此强大的中国的总路线。”我以为，这才是斋藤龙凤作为一个常人的内心想法，也就是说，他想从政治角度评论电影。因此，次期杂志上发表的追记中，他这样辩解或自我批评道：“我为《电影节，中苏辩论》写得不好而感到忏悔，有一种‘哦！不！’的心情。我以为我只是喜欢中国，不喜欢苏联，不大喜欢代代木，更讨厌构造改革39。虽然我是武井昭夫40的铁杆粉丝，但此时的新日本文学给人的印象并不好；我以为只要与任何人都可以配合得很好地生活下去，即便只是自己一个人存在，这个世界也会变得热闹，但这种想法毕竟太幼稚了，根本行不通。”当看到这种辩解或自我批评时，我想龙凤肯定会遭到别人（我也是其中一员）的批评。同时，我感同身受地推测，将写影评作为一种职业，具体说即写适合《电影艺术》的影评，可能更加重了龙凤的负担。

如此看来，我想我不去碰斋藤龙凤的政治活动，同时也不碰收录在《游击的思想》外的影评是合乎礼节的。但是，我必须要触及一个与我有关的问题，如果不谈反而是失礼的。

龙凤大力支持我拍摄的第一部电影《爱与希望之街》，这是许多人都知道的。龙凤曾经说过这样的话：“（1960年）七草节41刚过，马上就召开了蓝丝带奖的选拔会议。我推荐了大岛渚的《爱与希望之街》。如果这部作品拿不到最佳影片，则给他最佳导演奖；如果拿不到最佳导演奖，就给他新人奖、特别奖；总之，我疯了似的向各个部门大力推荐大岛渚。记者会上了年纪的老板们几乎都没看过这部电影，大家纷纷议论道：‘大岛渚这个人是女演员吗？’‘没有听说过这个名字呀。’我记得我变得非常孤立。最终，当我向最后的特别奖推荐大岛渚时，过半记者们都用异样的眼光注视着我，就像是看个疯子似的。我所属的《内外时报》的一票加上坐在正前方的共同通信社的一部分人，如斋藤正治等人的同情票，大岛渚的得票数终于过半，获得该奖。这时，我第一次感觉到自己做了件电影记者应该做的事。

作为时事通信社记者的小川彻当时也在与记者会的老板们斡旋……”（《电影艺术》，1965年8月号）对此，我一有机会就向他表达我的感谢之情。

经过无法拍摄电影的三年时间，1965年我拍摄了《悦乐》一片。当龙凤在《电影艺术》（11月号）上发表了《变成“鸽子”的大岛渚》时，我受到了打击，或者说感觉像被丑闻缠身一般，这也是理所当然的。不过，那也就那么回事，在一页左右的文章中，内容极其空乏。龙凤根本没有看明白这部电影，他极力指责道：“我必须断言：没有权力的人是没有快乐的。”而这其实正是我想要表达的内容。正如《爱与希望之街》中没有爱与希望一样，《悦乐》中没有快乐。龙凤并不理解。为什么？这是因为龙凤自以为他理解了《爱与希望之街》。龙凤也许连《爱与希望之街》也都没有理解。他说“大岛渚变成了‘鸽子’”，但所谓鸽子是什么呢？龙凤只说那是“和平的使者”。这象征是多陈腐啊。不对，《爱与希望之街》中的鸽子并非那么陋俗的东西，它是更具体的东西。鸽子是贫穷少年的谋生手段，因此，它能够连接少年与有钱人的虚假友情。所以，枪击鸽子意味着抛弃虚假的友情，同时又意味着因为资产阶级的存在，无产阶级的谋生手段遭到了破坏。龙凤没有理解鸽子的重要意义，说“大岛渚变成了‘鸽子’”没有任何意义。

如此看来，除了这篇短文外，龙凤没有写过关于我的评论是具有明确的含义的。龙凤甚至写过《爱与希望之街》的评论。他只是做了一些支持大岛渚的活动罢了，而在五年后，他也只是做了否定大岛渚的活动罢了。

不过，我很清楚龙凤在《变成“鸽子”的大岛渚》一文中的含义。龙凤想对我说：你要拍更具揭发性的电影，由此，你一定要坚持成为一个揭露整个日本电影界或日本的人。我可以举出一个事实作为证据：第二年，龙凤在《电影评论》的十佳中加入了《润福日记》[42]，认为“这正是揭发性的电影”。我坚持认为自己对整个日本、日本电影界来说一直是一个揭发者，但这并不是通过拍摄像龙凤所说那样的揭发性电影而达成的。我是以其他形式坚持拍摄揭发性电影的，这点龙凤未能理解。

如果仅仅如此，那我还是十分幸福的。龙凤在这篇文章中说：“在《青春残酷物语》中，任何人都为咬上一口苹果而感激时，我在思考枪杀鸽子的男子的战术，为它是否填补了从处女作到第二部作品

间的巨大落差感到很踌躇。同样，在战术上我们应该高度评价《太阳的墓地》，当然这是在预想他拍摄《日本的夜与雾》的基础上，经过一天思想斗争做出的结论。”当他坦白地说自己只是从战术上论述我的作品时，或者假装向我们坦白时，只能用“可怜”一词来形容。龙凤写出这样的文章，出于公私都有着各式各样的背景。不管怎么说，龙凤曾经是大岛渚的盟友，现在则是以大岛渚批判者的身份出现，与其说是批判，不如说是像举办活动似的对我进行攻击，以此来获得在电影媒体中的一定地位。针对这种恶习的第一号事例，我现在还难以压抑满腔的遗憾——但并非愤怒。

此后，我再也没有读过龙凤写的关于我的作品的评论。他暂时没有在《电影艺术》上发表文章。他在《新日本文学》上发表文章时，我正在《电影艺术》上公开我对新日本文学会43的批判，再没有读过那本杂志。据说，他在1969年3月号的《电影艺术》上发表了《新宿小偷日记》的评论，但那时《电影艺术》没有寄赠给我，所以我没有读过。此次，在第一次读《武斗派宣言》时，我才读到他发表在《新日本文学》上的部分文章。不过，松田政男44在《阻击战士：斋藤龙凤向何处去》《批评战线的颓废与重生》中，从内容到写作主体的态度等方面对龙凤的文章作了极为详尽的批判。实际上，松田政男所说的“龙凤对武井昭夫的支持，即对《新日本文学》的支持以及对女学生们扬扬得意地说‘我喜欢毛泽东’（《现代之眼》，1968年12月号）这两种做法是如何做到和平共处的呢？”过于原则性了，对龙凤也显得庇护有加。龙凤政治上的党派性也就是前面提到的这些文章的程度而已。如果只是这些，我还是喜欢的，但我还是想尽快远离龙凤在没有将电影评论作为自己主要任务时写作的文章。

《电影艺术》编辑部发生了小小的变故。换了出版社之后，杂志仍由小川彻任总编辑，复刊后的第一期（1970年8月号）终于寄赠给我，于是，我又重新读到好久没读到的斋藤龙凤的文章。

我并不勤奋，现在，我只是祈愿自己能够安静地生活下去。

为做到这一点，有必要做到不发言，不发表文章。

尽管如此，我还是想给复刊的《电影艺术》写点什么。我认为这与向新开业的柏青哥店赠送花篮意义上没有多大差别。

恰巧店主小川彻与我是老相识。我几乎断绝了所有的往来，小川彻是仅剩的朋友中的一个。

……我错将日韩斗争45当作阶级斗争的决战从单位跑向街头。

……不知不觉，时代进入了70年代。我仍然紧紧抓住70年代决战的观点不放，因此又吃了很大的苦头。

……70年代一开始，我就活得很凄惨，因为我在精神病院迎来了元旦……

和我预想的一样，今年的6月14日，我一边哄着孩子睡觉，一边看电视，度过了这一天。

我希望至少东映不为教训所束缚，继续拍摄黑帮电影。

我承认这是千篇一律。在此基础上，作为一种排遣、一种散心，我还会继续观看东映的黑帮电影。

……未能成为高仓健的正值本命年的男子一个劲地祈愿他的独生女至少能够成为红牡丹的阿龙46……

东映的黑帮电影哟！不要考虑会破坏被排除在体制外的人们的共鸣和期待。微弱的希望只存在于多余人的心目中。70年代，这个比纪元2600年47，即昭和十五年还要糟糕的时代到来了。

后来，我因病住院。《电影艺术》从1971年1月号开始再次寄赠给我。这时的杂志虽然也有关于彭特克沃、里查尼、鲍罗尼尼48等人的文章，但兴趣主要集中在东映黑帮电影。受人瞩目的《现代之眼》4月号上刊登的《为什么人们钟情于黑帮电影》是斋藤龙凤下功夫写的一篇长文章，好久没有看到这样的文章了。文章主旨与前面引述的内容基本上没有什么不同。经过了六年空白期，再经过将活动重心放在政治活动上的时期，龙凤果真想要让自己作为一个批评者重新回归电影评论领域吗？我无从得知。不过，龙凤认为现在如果要评论电影，应该就黑帮电影进行评论。这应该是正确的。

也许龙凤提不起精神写普通的电影评论，但现在已不是他曾信奉过的揭发性电影揭露社会现状的时代了，因此，龙凤不仅是对拍摄了

《悦乐》后的我，对若松孝二、小川绅介，甚至是足立正生、金井胜也都没有任何兴趣。

如果今村昌平出新作品，龙凤还会像以前那样饱含激情地对它加以批判吗？我想他不会。即便能将围绕着今村电影的土著、基层社会等概念或修辞与初期的龙凤强行地联系在一起，在政治活动中体验到更多绝望的龙凤超越政治看到了实质，无论从好的还是从坏的方面来说，这些概念或修辞都远不能再让他狂热了。

部队或战争既远在天边，又近在眼前，将它与自身体验结合起来加以叙述已是不可能。

因此，一直对大众电影关注有加的龙凤只能执着于黑帮电影了，而且还是古典式的黑帮电影。这里已经看不到曾经说“我对黑帮电影导演的批判就是：作家们，以后不要再迷恋游侠了！”（《电影艺术》，1965年10月号）这番话的龙凤的内省了。不知为什么这篇文章没有收录进《游击的思想》。这是篇绝佳的文章，小标题是按顺序编排的，如（1）强迫井中之角去满洲,拍摄续集的泽岛忠49（《续・飞车角》）、（2）日美两败俱伤，子弹一发未中的井上梅次（《暗黑街最大的决斗》）等。他向导演们提出忠告，说：“（黑帮电影）或彻底揭发，或隐含寓意以掩盖真相的手段使信息道具化（这也是一种姑息），实在不行就将它当作笑话。黑帮就是这样一种素材。……作家一开始就打退堂鼓不是一种聪明的做法吗？”龙凤在热爱黑帮电影的同时，又看到了它的局限。我们在这里看到了龙凤冷静的目光和轻松、愉快精神的步伐。今天，同一个龙凤在文章的开头轻快地写出这样一句话：“事先讲清楚，我要让不精于世故的人善于表达。”同时，他又在文章结尾处大声疾呼：“尽管日落西山，但黑帮电影哟！山下耕作哟！千万别当一条走狗！”首尾很好地相互呼应。

不过，我将上述两句话放在一起，并非要说它们哪一个好。我只是在想，在这两篇评论间，八年的岁月流逝，这八年是日本、日本电影、黑帮电影以及斋藤龙凤的岁月。然而，我知道斋藤龙凤决意只对黑帮电影感兴趣，而且要对黑帮电影一究到底，所以，我暗暗期待着他的发展。热爱黑帮电影本没有什么，但就黑帮电影说三道四，写文章当饭吃，我有时觉得这有点反黑帮电影的意味。不过，现在我正重新考虑，像此次龙凤这样追根究底的态度或许也挺好。

为了写这篇发表在《现代之眼》上的文章，斋藤龙凤去了一趟京都与山下耕作见面。在京都，他还与脚本家笠原和夫、制片人俊藤浩滋见了面。

不仅如此，他还见了许多人。在文章中他提到这一点：

“我决定去见今村昌平。……当我和他在一起时，我们尽量说一些电影之外的话题。”（《欲望的组织者：今村昌平其人》）

“我突然想与西村昭五郎导演见上一面。……这是他带着夫人去了大阪后的事了。”（《“效仿乞丐”批判：〈竞轮上人行状记〉50的实践性教训》）

“我只见过加藤泰一面。……与剧本作家国弘威雄相见是今年春天，在涩谷南平台的一个旅馆里。”（《抒情的大正无政府主义者：加藤泰论》）

“枪杀鸽子的时候，我想无论如何都要与大岛渚见上一面。”（《变成鸽子的大岛渚》）

“黑帮电影的国王，俊藤浩滋！我与这位先生有过一面之交，但我的脑海里至今还留有他那可怕的印象。……我想什么时候无论如何也要再一次与俊藤先生见上一面。”（《叱呵东映黑帮电影》）

我将自己看到的内容做了个大概的引用，断言“创意的根源在于人”的龙凤一旦发现能让自己激情燃烧的人，就一定会去见他。我并不想将这一点归结为龙凤当新闻记者时养成的习性，毋宁说，对人的这种激情使他很好地完成了作为新闻记者的工作。因此，很多情况下，斋藤龙凤的影评是对创造者的一种激励，是对观众的宣传。我并非贬低激励性或宣传性文章，说它们不是评论。如果没有热爱，哪里写得了评论文章。具有满腔热爱的激励性文章、宣传性文章是最好的评论。从这个意义上说，龙凤是写影评的达人，尤其是作为《内外时报》记者时所写的、刊在报纸上的电影评论将会存留在日本电影评论史上。《游击的思想》中收录了其中一部分文章，我在这部书的书评中曾经说过同样的话。或许由于一开始他为我“举办了精彩活动”，后来就没有写过关于我的精彩评论。再没有比最初的感动更令人感激的了。这可能就是人与人的关系，所以没办法。再加上龙凤本人过早

将自己手中的宝贝甩卖，我感到十分可惜。不仅是对女人，龙凤对男人也是朝三暮四，这样一来我就只能放弃了呢。

但是，还存在跨越时间的、坚定的共同战线，但这战线只出现在正面战斗的战场上。电影方面，它也只出现于直接从事创造的人之间——龙凤至少也曾经这么想过吧。但其实并非如此，电影评论也是一种正面战斗，但斋藤龙凤怎么也没有完全相信过这一点。本人都不相信，那就没办法了。因此，他不去接触直接从事电影创造的人，而是与从中引退的人保持深交。或许他最后想直接与东映的黑帮电影共同战斗下去。

尽管如此，斋藤龙凤今年3月16日或17日去东映京都制片厂时，顺路到大映京都来见我。我们多长时间没见面了呢？交谈则是更久远的事了。龙凤究竟想说些什么？想打听些什么呢？他曾引用切·格瓦拉一段煽动性的话：“不管死亡在什么地方袭击了我，如果我们战斗的呐喊声传入人们的耳朵，人们从倒下的我们这里拿起武器，在机关枪连续扫射的声音中为我们唱起送葬之歌，高呼新的胜利的话，这就够了。”对此，龙凤说道：“我写不出如此美丽的文章。但我论述电影的基础毫无疑问就集中在这段像诗一样的文理中。我希望人们的耳朵、人们的手是大岛、石堂、小川、恩地，以及松田的耳朵或手。”真是个思维混乱的对手。我不该完全相信爱憎异常的龙凤的话，但是现在又很想相信这最美丽的言辞。因为，只有这才是后人从自己身上挖掘出美丽的唯一道路。

龙凤啊，斋藤龙凤啊，我的确听到了你的呼喊。你的呼喊既表达了我们这个时代的遗憾，也传达了以写影评为生的你的懊恨。呼喊声的回响正如你叙述自己生活的文章那般既美丽又悲伤。龙凤啊，你的武器——是啊龙凤，你的武器虽然已经破烂不堪，但这击破邪恶的利剑会在讨伐阵营内的敌人时发挥作用。我带着感激收下了它。

龙凤啊！

我没能去参加你的葬礼。不知出于哪种因缘，当时，《仪式》的导演正作为川口小枝和高田昭51的媒人参加他们的婚礼。根据《冠婚葬祭入门》一书，红白事冲突的时候，一般情况是要去参加白事的，但媒人不该缺席婚礼。《仪式》中出现了没有新娘的结婚典礼的场景，但那是电影里的场面，而我只能按照俗世常识办事。请原谅我。

我参加了你的守灵仪式，龙凤。我和松田政男、竹中劳、太田龙和高阪进一块去的。松田说“这五个人是令人感到不愉快的结合啊”，但这也是没有办法的事。我们在你位于紫庄的房间里给你上了香。房间里放着你的裸照，这张照片似乎是你最中意的。这勾起了我悲伤的回忆，让我不忍直视。我真浅薄，在你的书架上寻找有没有我的书。还真找到了一本。龙凤，你还保存着它，没有将它卖了。不过，这的确是本卖不出去的书。

此后，我们去了位于野方附近的守灵地，好像是在一家寿司屋的二层。说实话，为你守灵真有点儿寂寞。小川彻为了振奋现场气氛，拼命地让人讲对你的回忆。佐藤忠男还是老样子，板着通红的脸，泰然地坐在那里。吉田喜重和矢岛翠提前离开了守灵的现场。然后，我看见冬树社的高桥彻和《电影 1971》的作者山根贞男。其他几乎都是我不认识的年轻人，他们可能是你一时大力支持的党派的人们吧。松田对那些人说：“你们如果要是作为一个党派，手持旗帜参加葬礼的话，我就不拿了。”他们回答道：“我们不会带旗帜去的。”

最终，葬礼上没有党派旗帜，只有松田政男一个人拿着自制的红旗放在你的灵前。那些年轻人们像大人一样，而松田则像个孩子似的。不过，我很喜欢松田这种孩子气的做法。你如何呢，龙凤？

龙凤啊！

你是一个党派中人，你是一个希望自己属于某个党派的人，你是一个想寻求自己应该归属的某个党派的人。我们年轻时不得不归属某个党派，你当然也是这个党派的人。但是，了解到这并非真正的革命派时，你开始了漂泊生活。对你来说，报社工会、电影杂志、海米那[52]都是些党派的替代品。你一直在寻找真正的革命派，一个你能够全身心投入的党派。新时代来临，比你更年轻的人们分别在他们的周围开始建立起自己的派系。龙凤，你对这些年轻人表现出了热情，与其中某一派相交甚深，但我不知道你们的交往究竟是怎样。不管怎么说，你的葬礼上，没有出现党派旗帜。我知道，在那个哭泣的夜晚，已经四十岁的你一定会说：“如果是像切·格瓦拉那样的革命家，在三十九岁时就应该死去。我已经过了那个岁数。”

龙凤啊！

守灵的那天晚上，有人让竹内达发言，我没有说一句话。我并不十分了解龙凤的情况，只知道你是一个健康、勇敢的新闻记者。你鼓励我，帮助我，给我以勇气。你的朋友们都在回忆他们激励你、帮助你、给你以勇气的过去，只有我相反。我不愿见到一个与我的印象截然相反的你，我丝毫不去听关于你的传闻，挂断了电话。你也许认为我这人很薄情吧。

龙凤啊！

第一次与你相见时，你真是飒爽英姿，笑起来可以用“豪爽”一词来形容。正大光明地认可我的第一部作品《爱与希望之街》的报纸只有《内外时报》一家。当时，报社的文化部部长玉城镇夫写了一篇题为“划时代新人的作品”的评论文章，他非常动情地赞美道：“这部作品从正面否定了松竹大船电影所具有的‘温暾劲’，充满了激情。”你作为《内外时报》的采访记者出现在我的面前，说：“我在五反田看了这部电影了。不在首映馆上映挺好的。你的电影不应该在银座、有乐町这些地方上映，最好在像千住啦荒川53啦这些地方观看。”《爱与希望之街》没有得到公司的信任，一开始便在二线影院上映，我为此伤透了心，甚至想自己还能不能拍第二部影片，陷入了绝望的境地。这时，你豪爽地一笑，让我不必想那么多。我开始拍电影后，与许多人有了第一次见面，但最高兴的就是此时与你的相见。

龙凤啊！

是的，你是完全正确的。我必须坚持拍摄应该在千住、荒川放映的电影。然而，日本走向倒退和电影界走向衰微使我无法这么去做。更重要的是，没有一个我们所属的党派能够让我这么去做。在对千住、荒川怀有无限深情的同时，不，正由于对这些地方怀有深情，因此，现在我才在艺术剧场这个地方拍电影。你一定会问：艺术是什么啊？我也想问问这个问题呢。你一直对千住、荒川情有独钟，因而喜欢上了黑帮电影。我和你走上了不同的道路。在我们之间，我一向否定的松竹电影向后倒退了十年，不，二十年。真是遗憾啊，龙凤。

龙凤啊！

3月16日，不知是哪阵风把你吹来，你来到我拍摄《仪式》的大映京都制片厂。但非常遗憾的是，那一天我一整天都在东京。回京都后，演职人员房间里的黑板上写着：斋藤隆保54来访。我甚至提不起

精神呵斥正向我说明情况的副导演，默默地擦掉黑板上的字。此后不到十天，我就听闻你的讣告。你过了这么久来找我，究竟是想对我说什么呢？我很想让你看看我的《仪式》。龙凤啊，虚构党派的朋友啊，我现在只是陷入了无限的悔恨中。

33 斋藤龙凤：日本电影批评家。

34 《电影艺术》（映画芸術）：1946年创刊的日本电影季刊，曾一度休刊，于1955年复刊，小川彻任主编。当时执笔人有吉本隆明、三岛由纪夫、武田泰淳、花田清辉等名家。

35 村井长庵：日本江户时代讲释（类似说书）《大冈政谈》中出现的无恶不赦的人物。

36 小川彻：日本电影评论家，曾任《电影艺术》杂志主编。

37 民科：全称“民主主义科学者协会”，日本自然科学、社会科学、人文学者建立的旨在推进民主主义科学的左派团体，主要观点属马克思主义哲学。

38 战后废墟黑市派，指20世纪30年代生，幼年与少年在“二战”中度过的人。语出野坂昭如。

39 20世纪50年代由日本共产党自意大利引入的观念，认为社会必须从构造上进行根本变革，不主张使用暴力革命，在当时左翼中有“构造变革派”。

40 武井昭夫：日本文艺评论家，曾是新日本文学会成员之一。

41 七草节：日本民间节日之一，人们于正月初七这天喝加入七种野菜煮成的粥，以示纪念。

42 李润福是一名韩国少年，其日记记录了他虽然过着极其贫困的生活，但在众人的帮助下不断成长的经历。1965年，大岛渚拍摄了《润福日记》，但并非原日记的改编，而是导演访问韩国时的影像记录，是一部24分钟的短片。

43 新日本文学会：日本战后出现的日本文学团体之一，1945年成立，2005年解散。

44 松田政男：日本政治活动家、文艺评论家。

45 1965年，围绕日韩条约的缔结问题，在韩日都出现了激烈的反对，是安保斗争后最大的群众运动。

46 东映拍摄的“红牡丹赌徒”系列影片中的主人公。

47 日本的一种纪年方式，以神武天皇即位的公元660年为元年，纪元2600年即1940年。这种纪年方式现在已被废除。

48 彭特克沃（Gillo Pontecorvo）、里查尼（Carlo Lizzani）、鲍罗尼尼（Mauro Bolognini），均为意大利电影导演。

49 泽岛忠、井上梅次、山下耕作均是日本电影导演。

50 《竞轮上人行状记》是由西村昭五郎导演的电影，公映于1963年。“竞轮”为“自行车赛”意思。

51 川口小枝是武智铁二导演的女儿，曾出演大岛渚《白昼的恶魔》。高田昭是电影摄影师。

52 海米那：甲苯喹唑酮，可治疗失眠症，但长期服用会上瘾。

53 以上均为日本东京都的地名。与银座、有乐町相比，荒川、千住是庶民聚集的地方。

54 斋藤龙凤的本名。

“现代主义”出现时：悼增村保造

增村55的第一部作品《接吻》问世是在1957年7月。

大概过了一年左右，我在1958年7月号的《电影批评》杂志上发表了一篇题为“这是突破口吗？——日本电影的现代主义者们”的文章。文章中，我论述了中平康56、白坂依志夫和增村保造。当时我二十四岁，在松竹大船制片厂当了四年副导演。现在读来，年轻时写的文章令人汗颜，不过，我还是想引用一段：

现代主义者增村保造与日本电影及其背后的日本社会中占主导的情绪、真情和氛围背道而驰，“只以夸张地描写活着的人的意愿和热情为目的”。在三个人中，增村最具认识社会科学的锐眼。他知道“从本质上讲，（社会科学）是统制性的。在不存在自由和个人的日本社会，以只能服从社会规范而生活的日本人的感情为主题的日本电影，不能坚持刻画人在面对社会性复杂人际关系时的态度、被社会性关系所压制的内心矛盾以及自由的败北”，他决心“描写呼吸了两年欧洲空气后所了解到的美丽、丰满、强大的人，尽管这种人在日本只是观念上的形象”。他在反省到“这种方法是否正确？不，回答也许是否定的”同时，将一系列情感强烈的人物形象搬到了银幕上，如《接吻》中的年轻恋人们、《青空娘》中的女仆之女、《暖流》中的石渡银等人。

引号中是增村说的话。在此之前，日本电影界还从来没有出现过像这样鲜明地将自己的方法理论化的导演。这种自觉的方法也被很好地运用到具体的作品中，被影像化，给人以巨大的冲击。

尽管如此，当时他使用的语言比较晦涩。说白了就是，反正在没有个人自由的无聊日本，以现实主义方法拍摄电影并不有趣，因此即便被人说是虚伪，他也要塑造生气勃勃的主人公形象。

现代主义者们就是以这样的形式出现在日本电影中。他们之所以能出现，不仅仅是依靠艺术上的素质或对社会的认识。他们一边敏锐

地观察20世纪50年代后期电影产业的存在形式和日本社会环境，以一种必然的姿态出现了。

战后几年，针对日本社会处于混乱中的前近代制度和人际关系，要求人的自由与权利的斗争愈发激烈。电影产业一方面推出具有传统的、前近代性内容和形式的作品，另一方面又创作出与其斗争的方向相吻合的作品。这时，木下惠介、今井正57、黑泽明等人的作品就获得了年轻观众的大力支持。

但不久，国家权力再次开始露骨地站在了支持日本社会前近代性的立场上。稍晚些，电影也出现了这种情况，但人们要求自由和权利的斗争仍在继续。

到了20世纪50年代后半期，战后过去了十年，战败的混乱暂时得以治理，人们的物质生活也基本稳定。政治上，与世界上两大阵营的形成相呼应，保守和革新势力旗鼓相当，日本迎来了相对稳定的时期。在电影界，此前一直支持对木下、今井等人的前近代性作品进行激烈批判的年轻观众们被纳入日本社会的前近代性结构中，开始被保守主义的气氛所侵染，而在追求自由、权利的希望与压制自由、权利的社会两者对立中坚持创作的优秀作家们则失去了他们想象的基础。

像这样，革新性因素停滞不前这一局面成了日本电影的传统模式，通俗剧的观众人数开始减少。这一方面显示了战后日本民主化在某种程度上只前进了一小步，但同时在某种程度上的确取得了成功。究竟如何才能在这种不可思议的稳定与和谐中发现新的方向呢？我们还没有找到突破口。

这个时候，现代主义者们登场了。

增村的主角也向电视上的主角发起挑战。电视上的主角具有令人瞩目的性格和行为模式，如果不这样，他们就无法给观众安全感。增村一面与此进行对决，一面利用这种性格和行为模式，塑造出具有完全自由的精神、肉体与行动的主角形象，造成了冲击。

就这样，现代主义者们既满足了现在电影产业的最大需求，同时也给停滞的电影艺术点起了革新之火。

最后，我写道：“1958年的现在，现代主义者们开始投身于更困难的尝试之中。”文章就此结束。那时，增村、白坂的团队正准备拍摄开高健原作的《巨人与玩具》58，中平康正准备拍摄的是由丹羽文雄原作的《四季的爱欲》。

我觉得这两部作品不合现代主义者的思想，因而提出“更困难的”的说法，但实际上，“现代主义者”这个定义是我随意下的，增村等人并没有被束缚。

第二年，我自己也成了一名导演。此后，我几乎没有机会观看增村保造的作品，但我总以为他的电影里有一种可以称之为“增村现实主义”的独特东西。有时我也还在想，增村如果就这样沿着“现代主义者”的道路继续一路飞奔，那又会怎样呢？

55 增村保造（1924—1986）：日本电影导演，新浪潮代表人物，作品有《情死曾根崎》《好色一代男》等。

56 中平康（1926—1978）：日本电影导演，曾任黑泽明、木下惠介等人的副导演，代表作是《疯狂的果实》。

57 今井正（1912—1991）：日本电影导演，独立制片运动的创始人，以拍摄社会派电影著称于世，被誉为战后左翼人道主义导演的代表。以上提到的八部电影均为今井正的作品。

58《巨人与玩具》：增村保造于1958年导演的电影。

我被封杀的抒情

有一次，一股意想不到的激烈情感涌上心头。

为了完成《感官世界》的剪辑工作，我来到巴黎。在坐车从剪辑室回家的路上，我突然迷了路，来到一个陌生的地方。隔着塞纳河，高大的埃菲尔铁塔出现在我眼前，可以说是它突然闯进了我的眼帘。这时，一阵激情的狂风突如其来地从我胸中穿过。

啊啊，我曾经将邂逅这样的风景作为我人生的终极目标，强烈的伤感涌上心头。

在人生很短的一段时光里，我曾憧憬着巴黎埃菲尔铁塔。那是在进入大学学习前到大学第一学年结束这极其短暂的一段时间。

在这段短暂时间的最后，我曾和几个朋友演了一出名为《商船特纳西提》的戏剧。

刚上大学的我十分兴奋，振奋地敲开了戏剧研究会的大门，但旧制高中毕业的高年级学生们，根本不把京都新制高中毕业的小混混放在眼里。没办法，我们只好创办了一个仅一年级学生参加的剧团。即便如此，剧团的主导权也被左翼人士夺去，我毫无用武之地。这样的环境中，我们特别想演的戏剧就是这部《商船特纳西提》。

于利恩·杜维威尔导演的这部电影59我反复看了无数遍，黯淡、甘美的伤感情绪十分符合我的心境。我们搭建了一个伤感的舞台，我规划了一张比舞台更伤感的节目单，伊吹武彦和菅泰男两人60则写了篇文章。菅泰男曾问我：“大岛君，你这么喜欢抒情，你的名字渚和这有关系吗？”

我在戏剧中扮演了什么角色？当然是扮演赛加尔——一个被女人抛弃了的角色。我是没有勇气去试阿尔伯特·普莱让扮演的巴斯蒂安这个角色的。三年级的一个前辈也来观看，巴斯蒂安就由他来扮演。打一开始胜负就已经决定了。特雷斯也被另一个前辈抢去了。不，我对特雷斯没有什么迷恋，我迷恋的是法国北部一个飘着细雨的港口城

市。我只是迷恋坐在这个港口城市的廉价旅馆的一个食堂里伤感的自己而已。

演完《商船特纳西提》后，我封杀了那种伤感，至今已经三十年。

59《商船特纳西提》（Le paquebot Tenacity）于1934年被杜维威尔（Julien Duvivier）搬上银幕。

60 两人均是日本的欧美文学研究家。

坚强、温柔的女士们啊

说到作为“好女人”的条件，有个男人曾说过一段令人叫绝的话。

这个男人就是伊丹十三61。这已是十年前的事了，1968年出版的《女人们哟》这本书的末尾，伊丹这样说：

“我正在寻找配偶，需要是在优越环境中成长起来的，但又是不畏贫寒的人；气质像好气味一样的人，而且要有一个可爱的脸庞，同时具有撩人色欲的肢体；会演奏乐器（但口琴、尤克里里、曼陀林除外），喜爱巴洛克音乐；性格开朗且低调；按摩手艺好；孤身一人或家庭成员有极大魅力（漂亮的姐姐、妹妹）；喜欢穿Lou牌内衣，手拿爱马仕手包，脚踏Jourdan牌鞋子；最喜欢的小说是塞林格的《麦田里的守望者》；言谈中夹杂着几句外语；当然要能喝酒，还要会做饭，但不知为什么却不擅长做炸面包、牛肉大和煮等贫民食物；爱猫；不一定要化妆；脑袋聪明却又有愚笨的地方；没有发觉自己长得漂亮；认为伊丹十三是这个世界上最伟大的一个人；比我小两轮。就是以上这些。唔，掐指算一下，很遗憾，十年前出生的人是不行的，算一算，比我小两轮，她现在才九岁。”

读了之后，我也“唔”了一声。那时，我并不知道Lou牌内衣、Jourdan牌鞋子是什么，但我想，伊丹十三的确将好女人的条件说得一清二楚了。

我觉得，最傻里傻气的是，这些条件中，除了最后两项，其余的都非常符合他“已分手的妻子”62。

伊丹在这本书的扉页上满不在乎地写着：

“赠给已分手的妻子，以及尚未见面的妻子”。

不过，我相信“尚未见面的妻子”是骗人的谎话。我相信他已经“见”过他那新夫人了。我还觉得比起那个新夫人来，“已分手的妻子”更符合他的配偶条件，为什么还要旧人换新人呢？伊丹十三，对

不起。宫本信子，对不起。我不了解情况，要了解宫本是否也符合这些条件，可能还要花费若干年时间。

话说回来，这本书出版的时候，那位“已分手的妻子”的“这个世界上最伟大的人”已经不是伊丹十三，而是别人了。我还和那个人63在工作上处于共命运的境地。

十年过去了。今年，我和那两人都在戛纳。借用《读卖新闻》的记者河原畑宁的报道，情况是这样的：

“电影节的最后一天，即5月30日的正午过后，大岛渚、《爱之亡灵》的女主角吉行和子、法国映画社的柴田骏——他负责这部日法合作影片重要的协调工作、川喜多和子等几人在电影节本部前海滩上的一个饭店里用午餐。从这天的上午开始，评审委员会就已经召开了……评审结果被告知要在下午两点半后公布……下午两点二十分左右，一边光着上身悠闲地晒太阳，一边用餐的大岛等四人似乎吃完了午餐，起身离席。他们还是等不及评审结果的公布了……”

不过，我们四人并非一道起身离席的。川喜多和子比其他人提前五分钟就起身了，包括河原畑先生在内，我们都嘲笑她“等不及了”。这是通过嘲笑别人掩饰自己内心的焦躁。这种时候，和子绝不会掩饰自己的心情，只要心里有所想，她的身体就会马上行动，一个劲地勇往直前。

五分钟后，柴田也站起身来，说：“我也去了。”这时，我和吉行和子才慢慢起身。当我们刚从沙滩的台阶爬上海岸，柴田早已不见了身影。

“我去散散步。”吉行和子说完便走了，不过是朝着电影节主会场的反方向走去。我只好慢慢地向主会场方向走去。

不知走了多少步，川喜多和子跑了过来。整个电影节期间，和子都是一路小跑着。她现在的确是跑过来的，就像是一条小鱼从摇摆着的海藻中间穿过，全力游过来一般。

“和子……和子！”我拼命地喊她。

和子突然扬起脸，一边朝我跑过来，一边用极其快的语速说道：“你获最佳导演奖了，恭喜！”

平时，和子说话的语速就快，人们甚至都听不清她在讲些什么。

我没有拥抱她，也没有倒下身子。我把整个身体都靠在了和子身上，潸然泪下，和子也是泪流满面。我们就站在海边道路的人群中，地中海的太阳火辣辣地曝晒着我们。

和子的体重只有我的一半。回到日本后，在演职人员举办的小小庆祝会上，她这样说道：

“太重了。我感到我们走过来的十年是多么重，又想到将来还有重担，不禁哭了起来。”

此后，我按照和子的指示，在主会场旁边的一个叫作“蓝色酒吧餐馆”的露台上等柴田。我点了一杯茴香酒。加了水后，酒变白，变浑浊，有一股苦艾味。这是一种便宜的酒，工人在回家前会作为餐前酒来上一杯。这种酒的味道极冲，十年前来戛纳时，我还喝不了这种酒。路上来来去去的电影人一个接一个停下脚步，向我道贺。再来一杯茴香酒。

这时，吉行和子过来了。她的步伐让人看上去觉得她不稳当，私底下我给她起了个外号：提线木偶。倒不是因为看了她和宫本信子出演的《人偶姐妹》，吉行总给人以一种靠不住的感觉。

吉行看到我，脸上浮现典雅的古风式微笑64，向我走来。

在戛纳的两个星期，吉行的脸上一直是那样的笑容，满脸微笑地走在戛纳街头。

应该说我是十分幸福的。两年前，我连续两次带着一位品位高雅、淡泊清心的女演员松田英子走在戛纳的街道上。

品位、物欲在购物时表露得一清二楚。英子虽然很年轻，但购物却是那么大胆。只要是好东西，无论多贵，她都会毫不犹豫地买下，便宜货、不感兴趣的东西则是看都不看上一眼。

吉行是一个爱买小玩意的人。一眼看去，好像是买了些零零碎碎的东西，但这些东西一旦佩戴在身上，马上就散发出一股优雅的气息，与她很般配。

吉行好像刚买了些很不错的东西，笑眯眯地站在我的面前。当时，我正坐在那里。她并没有问“结果如何？”，这一点很让人动心。并不是明知故不问，而是她的性格如此。所以，有时候我觉得心里痒痒的。这一点也很让人动心。这时我不得不拿出导演的架子来命令道：

“你坐。”

她坐在我的旁边。

“你喝的是什么呀？果汁吗？”

说得真是轻松自如。

“吉行，多亏了你，我获得了最佳导演奖，谢谢！”

当我说出这句话时，她的脸一下子变了形。女演员变成那样的脸可不好。不过，吉行后来对人们说：

“跟他握手也不是，抓住手腕也不是，我抱着他的头，流下了眼泪。”

恍惚中，我们度过了一段毫无意义的时间。当太阳开始西沉时，柴田出现了。

“恭喜你。”

“谢谢，托你的福。”

我的回答既不夸张，也不缩水，这是我发自内心的话。柴田与和子为了将我的电影介绍到国外，花了十年的辛劳，这个辛劳终于诞生出今天的结果。然而，柴田的回答更直截了当：

“哪里哪里，这是理所当然的。”

和子认为“柴田骏是这个世界上最伟大的人”是有道理的。

按照柴田的指示，我们动身回宾馆时，夕阳西照得更厉害了。我们住的宾馆并非超一流，却是戛纳最具古典特色的。秦早穗子65已经

在宾馆的露台前等我们了。

无论在从事电影工作方面，还是连续参加戛纳电影节方面，秦早穗子都是我的前辈。给戈达尔具有纪念意义的第一部电影起了日语名字66的也是她。我是她的粉丝。虽然我读过她与岸惠子67的通信以及在妇女杂志上发表的文章，但她很少写关于电影的文章，我觉得这是非常遗憾的一件事。

但在戛纳看到的秦早穗子却常常是一位难以接近的人，吃饭等她也经常是与外国人一道。这是理所当然的，如果来到戛纳只与日本人一块用餐，那才是件奇怪的事呢。她常常是一个人毫不怯场地与外国人自如工作、用餐。对我来说，这样的秦早穗子是那么炫目，那么令人难以接近。

不过，这一次，秦早穗子第一次时不时地与我们——包括我、吉行、河原畑以及柴田、和子夫妻俩——交流。在露台或者在屋顶高挑、宽阔的大厅里的古典沙发上听秦早穗子谈论她丰富的经验和尖锐的意见是一件十分开心的事。这种时候，她那份酒钱一定是她自己付的。我想，秦早穗子与外国人交往时也一定是这样。

《不结婚的女人》68上映那天晚上，大家的谈兴特别浓。人们都回到自己的房间后，只有我和秦早穗子一直谈到深夜，我把宾馆里的白酒都喝光了。秦早穗子把钱都付了。秦早穗子，你只比我年长一岁，而且也知道我的月份大，我们是同一年上的学，你为什么要这么做呢？

电影节快要落下帷幕时，变得伤感的我即便没有获奖，也会为能与秦早穗子这位真正意义上自立的优秀女性交流而感到高兴，带着这份喜悦回到日本。

幸运的是，我获奖了。我站在秦早穗子面前，泪水从她那大眼睛里溢了出来。

“你们是辛辛苦苦地一路打拼过来的，真好，我了解这一点。”

我也流下了眼泪。刹那间，我好像看到了悠长的岁月。不仅仅是从第一次来戛纳到现在已经过去了十年时间，也不是我作为电影人的所有年头，而是作为日本人，作为生于昭和年代的人，我和两位和子

度过的悠长岁月。啊，肩负着岁月的重担，勇敢、优雅、坚强地走过来的温柔的女士们啊。

61 伊丹十三：日本电影演员、随笔家。

62 伊丹十三于1960年与川喜多和子结婚，1966年，两人协议离婚，这里即指川喜多和子。1969年，伊丹十三与宫本信子结婚。

63 即下文的柴田骏。夫妇俩创办法国映画社，引进国外电影，也负责大岛渚电影在海外的配给。

64 古风式微笑：特指公元前6世纪40年代至20年代后期，希腊雕像脸部所独有的微笑。

65 秦早穗子：日本电影评论家、散文家。

66 指戈达尔1959年的电影《筋疲力尽》，虽然不是戈达尔的第一部电影，却是法国新浪潮电影的开山之作。这部电影的英文名是Brethless，而日语名称是“勝手にしやがれ”（随你怎么着）。

67 岸惠子：日本电影演员，曾出演大庭秀雄导演的“请问芳名”三部曲，日本战后十大女星之一。

68 保罗·马祖斯基导演作品，获得1978年第31届戛纳电影节金棕榈奖提名。

悼川喜多和子

谨在川喜多和子的灵前敬奉悼词。

但是，但是和子啊，不论是哪种意义上，这都是不合理的。在许多人的帮助下，我活至今日，也不是没准备过诵读悼词，但是我，绝没有想到要为你。

和子，你于1940年2月1日出生于东京圣路加医院，1993年6月7日清晨6时18分——谁也没有料到——你会在同一个医院里迎来死亡。和子，你是命运之子，是命运之人。

和子，你作为川喜多长政和加寿子夫妇俩的孩子出生在这个世界上。长政1928年创立东和商事，加寿子第二年入职以来，两人齐心协力，克服了重重困难，致力于引进欧洲电影，获得了成功。1939年，两人又开始在中国制作电影69。就在这个时候——日美战争打响的前一年，和子你出生了。父母给你起了个名字，叫和子。我听说，这个“和”是“东和”的“和”，“和平”的“和”。

不久，你和母亲追随你的父亲的足迹，前往上海，并在战争结束那一年的春天迁到北京。根据山口淑子70的说法，当时你还不满五岁，但已经能用五国语言进行日常交流了。与你同龄的柴田也来到北京，后来他成了你的命中人。少年骏君是不是已经是一个严肃的人了呢？当然，那时你们俩素不相识。1946年2月，你和母亲一道回到了镰仓。

1955年，从御成小学、御成中学毕业后，你前往英国一个叫作莱格特的寄宿制学校留学。后来，你提起这段留学经历时，极害羞地说：“当时我是想学习芭蕾来着。”我听说，从莱格特毕业后，你为了学习各国文化史，在法国、意大利、德国的大学几乎各学习了一年时间。同时，你也过着每天看两部电影的生活。

1959年，你回国了，第二年在黑泽明导演的《坏蛋睡得更香》中担任副导演。那时，你遇见了终身好友野上照代。通过野上的介绍，你认识了演员伊丹十三，并和他结了婚。这期间的情况我并不了解。

经常能看到你的时候，和子，你那时正主管电影俱乐部研究会，柴田从中帮忙。1968年，发生了一起突发性事件。电影俱乐部研究会打算租借铃木清顺导演的三十七部电影，但突然遭到日活的拒绝，与铃木清顺签的合同因此未能得以履行。聚集在电影俱乐部研究会的年轻人们激烈地抗议，恰逢此时世界上年轻人抗议活动频发，与此相呼应，年轻人们召开了“铃木清顺问题共斗会议”。和子，你被推到了风口浪尖。这时，你是追求电影的自由和自由的电影的贞德。同一时期，柴田2月14日创建了法国映画社。毫无疑问，和子你，打一开始就是这个公司的一员。

和子啊！我觉得，你从这时起开始下定决心将人生投入到电影事业中。此前的你一直处于苦恼中，虽然你十分喜爱电影，但陷于如何与电影打交道的苦恼中，因为你是那么伟大的川喜多长政和加寿子的女儿。然而，与柴田相遇后，你在心里就已经做好了决定：我要做我喜欢做的事，和这个人一道去做，我要做将自己喜爱的电影介绍给其他人的工作。

但是，和子啊，我感到十分惊讶的是，你们将要做的是一项十分困难的工作：将日本电影介绍到国外去。你们向人们展示了日本人从未有过的志向和勇气。而你们第一个介绍的就是我的《绞死刑》，这是我毕生的幸福。我决定今天绝不讲我的私事，但这一点我非说不可。从此以后，我所有的作品都是通过你们介绍到海外，在海外上映的。合作事宜以及我个人在海外工作的事都是得到你和柴田的帮助才得以实现。今天之所以还有我，全都是托你们的福。得到你们的帮助、一生都会感激你们的日本电影导演并非只有我一人，后面我将会列出他们的名字，这些都是人所共知的名字。

此外，你们的引进、配给工作是从交换《绞死刑》开始的。与《绞死刑》交换的是让-吕克·戈达尔的《我略知她一二》。啊啊，让-吕克·戈达尔！这个名字对当时的我们来说是多么有刺激性啊！你们引进了大约十部戈达尔的电影，大约十部巴斯特·基顿的电影。接着，从1976年8月起，“世界最佳电影”以及“BOW系列”的狂潮开始袭击日本。和子，你死后第十二天的6月19日，张艺谋的《秋菊打官司》在日本公映了，很多人看了这部电影，反响很大。从第一次的《可怕的孩子们》和《操行零分》71开始到《秋菊打官司》，这已经是第115次公映了。一年六七部，你和柴田做了多么伟大、多么精力旺盛的工作啊！

当提起你们两个人的工作时，我想起了一个场景。这个国家的政府为你的父亲颁了个奖，与你父亲的功绩相比，这个奖的颁发简直太有失礼节。在召开庆祝大会时，川喜多长政脸上露出国王一样的微笑，走上讲坛，将不在国内的妻子称作“我最好的另一半”。你也是柴田最好的另一半。你是一个只要想到就拼命去做、只要说出口就义无反顾的人。柴田的辛劳可能非同一般，但除了你，谁还能够当严峻如神、狷介如鬼般的天才——柴田骏最好的另一半呢？你比任何人都要爱他、尊敬他。你们俩真可谓是命中注定要在一起的人。

和子啊，我要赞美你。因为你对此曾十分在意，现在我敢说了：你继承了你伟大的双亲的事业，并使这个事业更纯粹，在某些地方还超越了他们。

我是说，你们的存在鼓舞了世界上的好导演。西奥·安哲罗普洛斯、维姆·文德斯、吉姆·贾木许、维克多·艾里斯、侯孝贤一定都是这么认为的：我们拍电影，和子会看到的。如果拍得好，她还会夸上几句，将它引进日本上映。在电影走向困境的时候，这样是多么激励他们，给他们以慰藉，赋予他们坚持拍电影的勇气。

不仅仅是他们，不仅仅是电影导演。塞尔吉、安纳托尔72等用心的制片人、职员、演员，他们都将你放在了内心深处，坚持制作着电影。你热爱电影，热爱并尊敬电影人；你有判断好电影的慧眼以及热爱它的力量，你拥有超人的能量、决心和行动力，将自己喜爱的电影让别人观看。

不仅仅是制作电影的人们，看电影的人们以及评论电影的佼佼者也都无限热爱着你，得到过你的鼓励；以淀川长治先生为首，还有莲实重彦、山田宏一等人；以河原畑宁为首的媒体人，还有得意扬扬的阿杉、略低调的皮克73；用和子的话来说，他们肯定看过并评过电影。

不仅仅是与电影相关的人们，和子，你看到池泽雅树发表在《朝日周刊》上的文章了吗？他描写了我拍手欢送和子的场景，说就像是《流浪艺人》74中的一个场景似的。这是篇令人叫绝的文章。无论是作家，还是学者，只要与和子见上一面，大家都会陷入电影的泥沼，不，是被引入电影的大花园里。

和子啊，如此投入电影的你，也与热爱电影一样热爱着人生。喝酒、美食、谈天——当然，最终常常还是回到电影的话题上。你身上所佩戴的小饰件品位都很好。你常说，你想住在离河川很近的地方，野猫常常在你的窗下等你归来。喜欢且很会做饭的你却几乎从来没有给予我们品尝的机会。

五年前，你第一次在白金台自己设计建造了一个新家时，我说，你还可以再建得稍微豪华点。但建造这个新家与其说是为了自己悄无声息地居住，毋宁说是为了接待客人。弗朗西斯·科波拉、维姆、侯孝贤及他们的朋友都在这里度过了一段幸福的时光。在这个新家里，唐纳德·里奇、武满彻[75]的话比往常要多得多。这里成为接待全世界电影人的地方，人们本应在这里度过幸福的时光，但时间突然停止，这里成了人们为你守灵和举办葬礼的地方。

从国外发来超过二百封的吊唁信，世上的人们还不知道失去你是一个多大的损失。今天聚在这里的我们是知道的，但日本还不知道如何填补失去你后的空白。

这是怎么回事，和子？

不过，我想，这种空白引起的损失与悲伤，不久就会慢慢覆盖全日本和全世界电影界。那时，和子，我们将会从中再次振作起来。

为什么这么说呢？你看到了吗，和子？你看到你后面银幕上出现的我们的名字了吗？黑泽明、新藤兼人、铃木清顺、今村昌平、羽仁进、藏原惟缮、篠田正浩、若松孝二、柳町光男、小栗康平、中岛丈博、崔洋一、林海象、西奥·安哲罗普洛斯、维克多·艾里斯、沃尔克·施隆多夫、安妮丝·华达、保罗·塔维安尼、维多里奥·塔维安尼、弗朗西斯·科波拉、贝纳多·贝托鲁奇、吉姆·贾木许、维姆·文德斯、克里斯·马克、雅克·范·多梅尔、霍尔·哈特利、简·坎皮恩、侯孝贤、张艺谋以及，大岛渚。

和子啊，我们爱你，这里我谨以你所热爱的我们所有人的名义道一声：Kazuko will always live in our hearts.

[69] 1939年6月，中日合资成立中华电影股份有限公司，川喜多长政任常务董事。

70 山口淑子：日本电影演员、歌手，本名大鹰淑子，曾以李香兰的名字活跃一时。

71《可怕的孩子们》（Les Enfants Terribles）、《操行零分》（Zero de conduite）分别是法国导演让-皮埃尔·梅尔维尔和让·维果的作品。

72 此处指塞尔吉·席博曼（Serge Silberman）、安纳托尔·道曼（Anatole Dauman）。

73 阿杉，原名杉浦孝昭，日本艺人、电影评论家；皮克，原名杉浦克昭，日本艺人、时尚评论家。两人为兄弟。

74 《流浪艺人》：希腊导演西奥·安哲罗普洛斯拍摄于1975年的一部影片。

75 武满彻：日本现代作曲家，1951年组成“实验工房”开始从事作曲，曾为黑泽明《乱》、敕使河原宏《砂女》等电影配乐。1996年去世。

悼森川英太朗

森川啊！

你是不是太过分了，一句道别的话也不说就先我们而去了。

我知道几年前你得了一场大病。但你笑眯眯地对我说，细田的手术挽回了你一条命。因此，我想，你一定正精力充沛地在我居住的藤泽附近新建的一所庆应大学校园里教着书呢。你在大学里到底教些什么呢？我想去大学问个究竟，但始终未能成行，你最近几年连续缺席在东京举办的二中同窗会——一直以来你都对这个同窗会关注有加，因此，我不知道你最近的消息。请原谅我。

森川啊，你是一个真的、真的热爱二中，热爱我们京都二中76的人。不，也许二中也爱着你。二中以质朴、刚健、坚强、正直、开朗为座右铭，对二中来说，你是个理想的学生。1946年夏天，全国中学棒球大会重新起步。出席战后第一届大会时，你是棒球队里年龄最小的一个，当时是三年级学生，一个最小的右翼手，第八打席的队员。那时，甲子园被进驻军队接收，大会是在西宫球场举行的。在与下关商业学校进行半决赛时，你抓住球棒中间部分，打出了个胜利的安打。那时，你的眼里闪着泪水的光芒。至今，我都不能忘记这个情景。

我觉得，泪水象征着喜欢叙述历史和人生的你——虽然你是个棒球队员。此外，我还觉得，泪水是软弱的我——我的软弱与二中的个性一点都不吻合——与你成为好朋友的缘起。

1948年，太宰治去世，他的尸体在玉川上水被发现的那一天，我们全班同学罢课跑到新京极去喝烧酒。文化节时，我们班弄了一个模拟乌冬面馆。那时，对从战争年代过来的我们来说，森川做的乌冬面是我们第一次尝到的最好的美味。我们赞不绝口地说：“真不愧为浜作77的儿子。”但实际上，他本人的家在祇园开了家著名饭馆，当时他正苦恼于是否要继承这个饭馆。

京都的学校制度改革据说在全国是最激烈的，它将我和森川分开，森川去了堀川高中，然后进入庆应义塾大学学习，但照旧打他的

棒球。在学校打棒球之余，他也时不时寄长信给我，大谈特谈人生。在这里，为了显摆显摆，我很想说除了女人外，在我的青春时代，没有哪个朋友像森川这样给我写过那么多的信。

是极其偶然呢，还是有着明确的目的呢，在我进入松竹大船制片厂当副导演的第二年，他进入了松竹京都制片厂，也同样当了一名副导演。我并非抱着某种希望当上副导演的，因此，如果他跟我商量商量，我会说“你不要去当什么副导演”，肯定会劝他继承家业。但此时，他任何事情都不与我商量，只是向我汇报了一下他做的决断和事情结果。

大船与京都相隔很远，我和朋友们办了个剧本同人志78，森川在京都也办了份同样的杂志。1960年，我拍摄了《青春残酷物语》，和朋友们一道被称为“日本新浪潮”或“松竹新浪潮”。这一年，他在京都拍摄了《武士道残酷》79。

在他拍电影时，我去他的片场看望。就在这时，我听说《日本的夜与雾》突然被停止上映了。这个事件的结果将我推向了被松竹辞退的道路。此后不久，一个消息传到我的耳朵里：森川也要离开松竹。我为此吃惊不已，但那时我并没有问他辞去松竹的理由。后来，森川参加了我和朋友们创办的创造社80。我曾幻想：大家以创造社为根据地，各自分别从事自己的创作活动，但最终，这只是个幻想。

在我们中间，森川承担了制片人的任务，表现出为这个集体献身的精神。但不久，他便离开创造社，进入了电通公司。

对我们这些外面的人来说，根本无法知道他在电通公司里从事着什么样工作，是如何生存的。但是，每次与他见面时，他都显得非常精神，就像在运动场上一样十分活泼。我想，这可太好了。他还常常为拍不出电影的我感到担忧，我从中可以看到中学生时代以来不曾改变的友情和诚意。

我听说他从电通公司退休后，去了庆应义塾大学当教授。我觉得这真是太好了，因为这是他年轻时的愿望。

不去继承兴旺的家业，而是跳进浩瀚的知识海洋，去教书——以现在的观点看，这是极其愚蠢的做法。但没有办法，各个时代的人有各个时代的青春梦想。我们的青春时代曾受到战败的打击，认为只有

知识才是我们的未来。直到今天，20世纪向我们证明了知识并不能让我们变得幸福。但在我们的青春时代，知识是时代的精神。

森川啊！

你终于从这个时代中生存了下来。你度过了既是棒球运动员又是思想家的一生。这期间你可能有着诸多苦恼吧，请原谅我没能给你任何帮助。为了拯救自身，我忙得团团转。

森川啊！

你还记得你发表在京都制片厂剧本同人志上题为“壬生浪”的剧本吗？“壬生浪”即壬生浪人，是当时京都民众对新选组浪人们的称呼。

森川，去年秋天，我读了几十年前的这个剧本。实际上我现在正在拍一部关于新选组的影片81。当然，这里的新选组是我一手编撰的、有点不同寻常的新选组。作为参考，我读了你写的作品，我还想如果准备开始拍的话，就去找你谈谈。发表拍摄的消息是在1月24日，你看到了吗？

不管怎么说，这是缘分。你去世时，我正着手拍摄你曾经想拍的新选组题材。

森川啊，你永远活在我的心中。

森川啊！

你永远活在我的心中，活着、活着、一直活着。请保佑我的未来，请保佑我的未来。

76 大岛渚于1944年进入京都府立第二中学学习。

77 京都一家著名料理店的名字。

78 即《七人》杂志，由大岛渚等人于1956年1月创办。

79 《武士道残酷》（武士道無殘）：森川英太朗的代表作，1960年公映。

80 大岛渚于1961年辞去松竹的工作后，与小山明子等人共同成立了一个独立制片公司——创造社。

81 即1999年公映的《御法度》，由北野武、松田龙平等人主演。本文作于三年前的1996年。

俘虏与天使

“衰退”这个标题：小林信彦

杂志编辑部要做一个小林信彦82特集，于是向我约稿。我虽然说着“这可真难为人呢”，但还是不得不接下这个任务，因为我与小林信彦交往已经超过二十年了。

但没有过多久，小林给我寄来一本《萨摩安・萨摩的噩梦》。每当有新书出版的时候，小林几乎都会寄赠给我一本，我非常感激。有时我也偷懒，但一般我还是会写一封感谢信给他。收到《萨摩安・萨摩的噩梦》后，我马上就写信感谢他，信中顺便还写了一句“《别册小说新潮》让我写一篇关于你的文章，我现在正在犹豫中……”。

收到小林的回信，我大吃一惊。他说：“你是不是写错了？应该是《别册新评》吧？”我哑然无语。

我弄错的原因很清楚：我把“新评社”听成了“新潮社”。听错的理由也很清楚，在我的脑子里小林信彦的名字是与新潮社、文艺春秋、角川书店、集英社等大牌出版社联系在一起的，也就是说，我对这个老朋友的文学名声是有偏爱的。

小林的第一本著作是1963年由校仓书房出版的《喜剧的国王们》，这部著作是以1961年2月至6月在《电影评论》上连载的长篇评论《喜剧电影的衰退》为中心构成的。

在杂志上读到这篇评论时，我异常吃惊，当时的景象至今我还记忆犹新。提起当时的电影杂志，一方面它们是诸如花田清辉83、安部公房、鹤见俊辅、福田定良等著名文学家、哲学家们讨论高深问题的前沿阵地，另一方面在1960年安保斗争热浪的影响下，它们在政治性电影的理解方面有很强影响力。我们这帮人对这两个方面都有一种反抗精神。我们以这样一种反抗的态度拍电影，为了应对他们的责难，不得不发表言辞激烈的文章。不管怎么说，当时流行词是“变革”“革命”或“发展”等，我们从没想到会有人用“衰退”这样的标题发表文章。

但读了连载的第二期、第三期后，我马上明白了这篇论文所具有的惊人力量。在表达无关痛痒的思想和矫情愿望的评论横行一时的时

期，这是一篇分量极重的论文。它不仅具有细致绵密的实证——背后有着令人惊诧的渊博知识作支撑，而且还有在此基础上建构起来的强大逻辑性及过激言论。

我们相遇了。小林与我同岁，都是二十八岁。《电影评论》的主编佐藤忠男也才三十左右。

小林当时是《希区柯克杂志》的主编，我不知道是不是这个缘故，在我的眼里，小林具有十分成熟的智慧。无论在谁的眼里，小林就像大哥一样。当时，在新宿的小酒馆里，面对刚辞去《读卖周刊》记者一职的长部日出雄84，小林表现出的大哥形象，给人留下了深刻的印象。

小林这种大哥似的气质是从哪里来的呢？我不想寻根问底。1963年，他辞去主编职务，出版了《虚荣的市场》和《污染的土地》后，第一次以小林信彦的名字发表了《冬天的神话》——这可以称作是一部私小说。当读到这部小说时，我突然想起了这个问题。

此后，小林又发表了《一个晴朗的午后》。“哦哟哟”“唐狮子”85的快节奏进攻开始了。

在进攻伊始，他改写了《喜剧的国王们》，改名为《笑杀的美学》出版，这正可谓恰逢其时。在新出版的著作中，他加入了《喜剧电影的衰退》和新写的《喜剧电影的复活》两篇文章。

进入70年代，小林异常活跃，在发表了《喜剧电影的复活》和两部私小说后，创作进入爆发阶段。

话说回来，出版《笑杀的美学》的是一家叫作大光社的小出版社，是我给他的这部著作起了名字86。当时，这家出版社刚出版了我一部题为《青春》的书。不久后，大光社就倒闭了。原本在这个出版社工作的佐藤嘉尚创办了《半开玩笑》杂志，成为“四叠半”的被告87，现在则办了个“大肥联”88。

自此以后，我与小林基本上在新宿的小酒馆里就见不到面了。在那不久之前，我与长部日出雄在小林婚宴后大白天喝酒，这件事我永生难忘。

电影导演希望世界上所有人都是电影评论家，尤其是希望他们成为赞赏自己电影的电影评论家。

当时大起大落的长部日出雄在数年后也获得了直木奖。那时，我的脑子里突然涌出一首拙劣的俳句：

秋天到，朋友哟，大家都成作家了。

82 小林信彦：日本小说家、评论家，曾获得菊池宽奖、三次直木奖候选、三次芥川奖候选。

83 花田清辉（1909—1974）：日本文艺评论家、小说家。

84 长部日出雄：日本小说家、评论家。

85 均是小林信彦的系列作品。

86《笑杀的美学》还有一个副标题：“何谓影像中的笑”。

87“四叠半”是《四叠半襖之下张》，原为日本小说家永井荷风的短篇小说。《半开玩笑》杂志发表了该小说的色情版，遭到取缔，被告上法庭，是为“四叠半襖之下张”事件。

88“大肥联”是“大日本肥胖者联盟”的简称。

沉重的声音：淡岛千景

当时，我正在松竹大船制片厂的结发室里。我也不知道自己为什么在这里，可能是在等某个女演员做好头发。只要她做好了头发到拍摄现场来不就好了？我为什么一定要在她旁边等着她，专门把她带到现场去呢？刚进入制片厂当副导演的我对制片厂这种不合理的做法感到焦躁不安，这可能只是制片厂里几百个不合理做法中的一个。

这时传来一阵男人的脚步声，紧接着响起一阵大喊：

“哎，哎，还没好吗？你要花多长时间呀？导演已经火冒三丈了。”

我回头一看，原来是跟我一块进厂的，也是刚刚当了副导演的一个人。

“还有十分钟。”正在结发的女子很不高兴地压低声音说。

“十分钟？什么时候都说是十分钟、十分钟，但你从来没在十分钟内完成过，你到底在想什么呢？你也要想想一直在现场等着你的我们的心情呀。真的十分钟就能完吗？我掐着秒表给你数着呢。”

他在门口甩下这句话便离开了结发室。

“淳五呀！”

这时，一句响亮的喊声响起，这是从淡岛千景89的嘴里发出来的。她正坐在房间里最好的一个座位上做头发。

“哎！来了！”

淳五慌慌忙忙地跑过来，脸上堆满了和蔼的笑容。他的牙齿外曝，说句不好听的话，笑起来的模样令人心情不爽。但他努力地想去献殷勤。不管怎么说，他服务的对象是大牌女演员。

“你什么时候下班？”

“按时下班。”

所谓按时，是指下午五点——不加班的情况下。

“是吗？我也是按时下班。你下班后到我的房间里来一趟。”

“好的！”

此后，为将房间里的紧张气氛缓和下来，淡岛千景压低声音，对我说：

“唔——大岛，如果可以的话，你也一块来吧。”

“好。”

工作几乎是按时完成的，我回到副导演室的时候，淳五已经等在那里了。在1954年四月份入职的十一个副导演中，淳五这个人特别突出。说是十一个人，其实只有九个入职。其中一个因结核病加重，一天班也没上就被辞退了，另外一个人在一周教育实习结束，大家聚会的那天晚上，不知为什么，本应回东京的他却走反了方向，被东海道线的火车轧死了。淳五也许讨厌他那平凡的姓氏，对大家说：“你们就叫我淳五吧。”这个人很风趣，有一种大都会的庆应公子范儿，很受人欢迎。他的名字甚至连淡岛也记住了。当他疲惫不堪时，浓密的胡须很是吓人，给人一种不祥的感觉。

“是教训我们吗？”

在去淡岛房间的途中，淳五的说话声音有点忧郁。

然后，我们来到淡岛的房间，危坐在她的面前。

“淳五啊，你那么做可不好。你今天急匆匆地催人结发，那可不行。这跟大岛你没有关系，但借这个机会，你也好好听听。不管是不是大牌女演员，头发都是她们的生命。头发整理不好的话，女演员的心就会乱，也就表演不好。你无论等多长时间，一个小时、两个小时也好，你都应该等，直到女演员自己满意为止。绝对不能够着急，明白了吗？”

此后，淳五和我都说了些什么呢？我记不清了，但我想可能几乎什么话都没说。也许淳五为了打破这种沉重的气氛，说了一两句颇具风趣的话，但我是一句话都没有说的——我被感动得哑口无声。

“头发是女演员的生命。”还真有人这么重视头发，这么重视女演员的形象呢。进入制片厂工作后，我第一次被这句话打动了。人如果没有感动，是无法生存下去的。此前，我在制片厂里是一个死人，只是按照别人的命令机械地做事而已。但从这时起，我自己主动地去工作了，为了保护女演员的头发，为了保护女演员，甚至为了保护女人。

这个经历塑造了一个作为电影导演的我，塑造了一个作为人的我。现如今，到地球上任何一个地方，女人们马上都会看出我就是这样一个人。这一切都是从那一天开始的。

淡岛也许不记得这件事了。她离开宝冢以前在电影方面已经积累了很多经验，但那时可能还不到三十岁。尽管如此，这位当年的大牌女演员已经具备了那种威严。不仅仅是言谈，她做人的威严也感动了我。

淳五究竟是如何接受她那番话的呢？不管怎么说，淳五和我在第二年与其他五个人创办了一份同人杂志，我们七个人想在制片厂里开拓出一片新天地。正月刚过去，杂志第一期出版。淳五留下第二期杂志的稿件，前往大雪纷飞的轻井泽，一去便再也没有回来。

他的家人拼命去找他也没有找到，我们也几乎失去了信心，说：“淳五一定在某个地方幸福地生活着呢。”就在这时，轻井泽的雪融化了，人们发现了他的尸体。多巧合啊，我和剧本杂志的其他两个人当时正在拍外景，就住在轻井泽。人们从尸体身上发现的记事本知道了他的身份。为了确认，我们还被叫到了警察局。尸体在雪地里被突然冷冻，成了一具发黑的木乃伊，只有被乌鸦叼啄过的身体柔弱处变红了。我回想起了我们两人端坐在淡岛面前的情景，使劲咬住嘴唇，心想：我一定要生存下去。

89 淡岛千景：日本演员。1941年至1950年在宝冢歌剧团出演女角，是当时的台柱。1950年作为电影演员出道，获第一届、第六届蓝

丝带女主角奖，是松竹电影制片厂的大牌演员，也成为战后日本电影界鼎盛时期的一位女明星。

爽朗的笑脸：美空云雀

二月的利根川水特别冷。

我掉进了这条河。

这是在拍电影的时候。当时摄影机正在拍划着小船的美空云雀。后来，美空云雀成了“歌谣界的女王”，但当时她只有十六岁，还是“小云雀”。虽说是小船，但不能让小云雀划。船沿着河岸漂动，船前有人用绳子拽，船后有人用力推。1954年春天，我进入制片厂当副导演。刚刚过了正月，在拍这部电影时，我负责从后面推船。

由于用力过猛，我一下子掉进了河里。说是岸边，其实是用水泥修筑的泊船处，因此河水还挺深的。我咕嘟咕嘟咕嘟地往下沉，却总也探不到底，连头都没进了水里。当时，我感觉到的不是很冷，首先想到的是：这下我可完了。我急急忙忙地乱蹬着水，这才浮上水面，头露了出来。

当时，最先映入眼帘的是大笑的小云雀。哈哈大笑的声音毫无顾忌，她的笑脸是那么爽朗。我也认为她的笑脸十分可爱，也十分美丽。

至今，我也无法忘记那张笑脸。

这是有原因的。那时，我觉得小云雀的笑脸那么可爱、那么美。对我来说，这是非常重要的一件事。如果是在一年前，我的想法可能会有所不同……

一年前，我进入制片厂担任副导演，第一次从事的工作竟然就与小云雀拍摄的电影有关。不，对我来说，这是“云雀的电影”。

当时，我对电影不抱希望，也并非电影青年。其他入职考试都没有通过，只好进入电影公司当副导演。光这一点，就令我感到屈辱。

所谓“云雀的电影”是什么东西呢？虽然不是电影青年，但战争刚刚结束，作为一个在日本度过青春岁月的年轻人，我也看过电影，

其中也有认可的电影。制片厂的入职考试虽然及格了，但我对是否在这里工作还犹豫不决。在此期间，我看了一部电影——木下惠介的《女之园》90。这是一部描写京都女子大学学生们的反抗和挫折的电影，提及了秋季京大骚动91。这个骚动与我有点关系。就因为这一丁点儿原因，我决定进入制片厂工作。

出现在“云雀的电影”中的大学生是中学生云雀的家庭教师。每当授完课后，这个大学生就与云雀沉浸于跳舞的快乐之中。我们从来没有在他的嘴里听过有关日本的未来、青年生存意义等话语。对我来说，这样的学生是耻辱——我丝毫没有代表日本大学生的意思。我想起学生时代经常听到的演说，反复地将“我们京都府学联四万学生……”挂在嘴边，我想说，大学生们一定要像那样才行。

前往横滨拍外景的那一天，因为那里是云雀家乡所在地，因此，包括云雀的粉丝与反对者在内的大量围观者聚了过来，我们预想可能会有麻烦，所以一开始就在她的周围加强警戒。我们从未见过的男人们将她围在中间。

这起到作用了吗？人群中喊声一片。

“卖鱼的！”

这虽然只是说她的家庭，但还是充满恶意。满脸凶相的几个男人一块冲到发出叫喊声的人那里，从人群中拽出一个年轻男子——可以说还是个少年，对着他就是几拳。立刻倒地的少年被几个男人拖走，消失在我的视线外。

我在想：我究竟进入了一个怎样的世界？我和那些满脸凶相的男人们一块工作着，这真是耻辱。那天晚上，在外景地的宿舍里，我一边听着比我早些参加工作的副导演的鼾声，一边陷入深深的苦恼中：我可能还是属于象牙塔里的人，忍受不了这样的环境。然而，再回到将我赶走的大学，再回到京都，那也是个耻辱。

苦恼持续了四五个月。其间，我学会了一心一意投入工作来忘记苦恼，再加上遇见了让我感到荒漠中也有几处绿洲的导演和演职人员，总之，我没有离开制片厂，而是迎来了进厂后的第一个年末。这时，第二次与小云雀合作拍电影的机会到来了，而我也能和其他人一样大方地与小云雀交流了，因此我接受了这项工作。其他前辈都不愿

意加入这项工作，还有的前辈虽然参加了拍摄，但中途又退出了，就这样，我就作为现场的中心参与了拍摄工作，再后来就发生了掉进利根川里的事。

如果是一年前的我，从冰冷的水里露出头，看到在哈哈大笑的小云雀，肯定会怒声呵斥道：“这孩子怎么这样！竟然对别人落难、对别人拼命工作时的失误哈哈大笑！”然而，我并没有发火，也不是强压怒火，而是很自然地就这样了。为什么会这样呢？事过后，我想了想，那个失误虽然很狼狈，却也不是什么大事。这是一件令人发笑的事，笑一笑不也是挺好的吗？笑一笑还有益于健康。我发现自己已经是能够很坦然地接受这样一个环境了。

我暂时回到外景地的宿舍，换了件干净的衣服。当再次回到现场时，我充满了自信和勇气：我已经能够在制片厂里生存下去了，没有了任何苦恼和犹豫。

二十五年后，大阪朝日放送策划了一个叫“明星与我”的节目，这是一个选择某个明星然后谈谈自己和那个明星关系的节目。当节目组找到我时，我毫不犹豫地选择了云雀。

她已经再也不是“小云雀”了，而是一个女王——也许可以称作皇太后。她很爽快地接受了邀请。在与我对谈的过程中，她倾诉真情，并在我的热切请求下，在大厅里为我这一个观众唱了三支曲子。

90 公映于1954年的电影，由高峰三枝子、高峰秀子、岸惠子等主演。

91 1951年11月，昭和天皇前往京都大学访问时受到学生们的质询，引起了骚动，被称为“京大天皇事件”。当时，大岛渚作为京大法学部学生以及京都府学联委员长参与了这个活动。也因为他在大学期间参与了诸多学生活动，尽管成绩优秀，但毕业参加法学部助手考试时被判不合格，辗转参加了诸多单位求职考试，最终加入松竹电影制片厂。

大庭组专属副导演：大庭秀雄

“如何？他能够拍出好电影吗？”我问大庭先生92。

我记得这是进入松竹大船制片厂当副导演后，迎来第一个正月前后的事93。

我并非抱着一定要进入电影界或一定要当导演这种热烈的期望进入制片厂的，简而言之，就是我没有找到其他工作，所以对副导演这个职业的现在和将来没有任何期待。

副导演是否作为一个独立职能得以认可，是一件非常值得怀疑的事。进入制片厂后，我对此感到很惊讶。诚然，在制作部一个角落里有个标着“副导演”的小房间。这个小房间里，每个副导演都有一个柜子，除了这些柜子外，房间只能容纳下十人左右。制片厂共有六十名左右副导演。早晨，来工作的副导演们将各自的私人用品放入或从柜子里取出，与坐在一角的办公桌前的女联络员打招呼后，便快速地分散到各个组的现场去了。

这样的结构表明，我们的身份是松竹职员，从职能上来说分属于大船制片厂的副导演室，但实际上只是一个在××组这种以导演为主的制作团体里工作的匠人而已。随着某个副导演在同个组里工作机会的增加，那么，他与这个组的关系或从属性就会增强，最终，他就被称作××组“专属”副导演。

当然，刚入职的副导演不可能马上就成为“专属”，被使唤来使唤去的他们拍完一部电影后，马上又被转送到其他拍摄组。在这期间，一旦与这个组趣味相投，那么，这个组下一次还会约你再来，你就会成为准“专属”。但在被使唤来使唤去的时候，你还得到其他组去工作。副导演基本工资很低，加班费却很高，因此，不管在哪个组，无论什么工作都去做的话，经济上是划得来的。

然而，从另一个角度说，与一个趣味相投的导演做一件好的工作，这种喜悦是难以用金钱衡量的。而且，一旦在制片厂里被认可是某个有能力的导演的“专属“，那么作为副导演的地位也会提高，这或许也是获得当导演的机会的捷径。因此，（自诩）有能力的副导演

都会成为有一定能力的导演的专属。这样一来，他可能就会说自己要为导演拍摄下一部电影做准备而拒绝其他导演的工作。结果就是，在某种出人头地的竞争中落败的人和新入职的人作为副导演就一个个地跟随着无趣的导演去做无聊的工作，被使唤来使唤去。

在年轻的我看来，这种做法极不合理。我认为应废除专属制度，实施完全的顺序制，即一个组有了新的工作后，应该按照休息时间长短的顺序，从现在没有工作的副导演中选人进入这个组工作。但是，前辈们肯定不会接受这个提案。于是，我提出那就先从同期入职的人开始实施，但这为时已晚。我发现这种情况并想提出这个提案时，同期入职的伙伴们已经开始传言：“我是某某组的”或“除了这个组，我不去其他组”。

没办法，我只好在下一年新的副导演入职的时候，煽动他们中间几个人，向他们指出专属制度的弊端，并对他们坦言：“我们主张实行完全的顺序制。”当然，这是后话。这个做法获得了成功。前辈们都用“这是帮奇怪的家伙”的眼光看着我们，并认可了我们的做法，认为“他们那么做是他们的自由”。但这种理想主义，在其中一个副导演加入木下组——当时木下惠介风头正劲——后，宣称他要继续在这个组工作时彻底崩溃。

由此可见，在制片厂里，对副导演来说跟随哪个导演是一个非常重大的问题。我极力反对这种封建性的师徒制度，所以根本没想过要成为一个专属的副导演。但是，很快我就明白，为了能在制片厂里在某种程度上较舒适地工作、生活，至少要与某个组保持专属关系。

从结果来说，拍入职来第三部电影的时候，我幸运地得以跟随大庭秀雄导演。在成为导演前的五年期间，我参与了大庭组所有电影的拍摄工作，因此也可以说我是大庭组的专属。除此之外，其他四位导演的拍摄工作，我只参与过其中一两部电影。

我没有深入思考过自己加入大庭组的原因。现在想起来，缘由有那么两三个。首先就是大庭组副导演的结构安排很异常，一般情况是四个副导演，而大庭组是五个。二十岁的我排在最后一个，前面的四个人全都超过了四十岁，因此导演和演职人员都把期望寄托在我的身上。受到人们的期待是一件令人高兴的事情，我也打算回报他们。

其次，大庭导演在制片厂里的位置很好，不像势力如日中天的木下组、最德高望重的小津组、拥有一批狂热粉丝的涩谷实组那样有权威。大庭以《归乡》等文艺电影获奖并名声大噪后，拍了《请问芳名》三部曲，获得成功。作为一个典雅又有点挖苦人的绅士，他在制片厂内外得到人们的尊敬。成为大庭组的副导演后，所有人都对我刮目相看。

在制片厂附近的饭店里、在厂里食堂二楼的茶室里，以及有时在他位于茅之崎的住宅里，我成为大庭先生侃侃而谈的听众。大庭先生喜欢喝咖啡，却不喝酒。去乡下拍外景的时候，我让首席副导演带上我们今天所谓的咖啡机。

在战争中度过青春的首席副导演，过了四十岁后才第一次导演电影。我为这位首席副导演着想，向大庭先生问了本文开头的那个问题。

“大岛啊，”大庭先生的眼睛在镜片后面闪着光芒，“××是个好人……但有点不懂礼节。到我们组后，连在玄关处打招呼都没能做得好。”说完，大庭先生呵呵地笑了起来。

所谓“在玄关处打招呼”可能是指电影的楔子吧。大庭先生在玩笑中告诉我：人平常的生命过程是电影语言的基本，电影归根结底是导演品格的表现。

92 大庭秀雄：日本电影导演，拍摄有《雪国》《从爱到爱》《归乡》等，晚年在今村昌平开设的日本电影学院（现日本电影大学）担任指导。

93 即1955年初。

向敌人学习：永田雅一

如果是上了年纪的电影人听说我要写关于永田雅一94的文章，他们可能会说：“什么呀，大岛，你不是跟永田一点关系都没有吗？”了解情况的人也许会说：“对大岛来说，永田一定是个敌人。”这两种看法可能都是对的。

不过，有这样一句话叫“人生中有一瞬间的邂逅”，也有“向敌人学习”这样的说法。因此，请允许我写下这篇文章。

用一句话来形容永田：他是君临战后日本电影界的人物。与松竹、东宝相比，他当总经理时的大映公司是在战争期间创立的小公司，历史很短。在日本电影界，以松竹的城户四郎95为首，有许多老前辈，但提起电影的经营者，人们一般都会想起永田雅一。

他有个绰号叫“喇叭”。一个大公司的总经理有绰号这件事本身就很奇怪。他一有机会就发表自己的见解，毫不隐瞒，也从来没有掩饰过他那得意扬扬的模样。1945年至1954年间的某一年，大映公司将股票百分之六十的利益全都分给了持有者，令人惊诧不已。那时，他自豪地这样说道：

“哦，观众来了，观众来了。不管放映什么，观众都来了。照这个样子下去，银幕上什么也不放映，就一片白布，观众也会来的。但那也太对不起观众了，因此，我们放了一些电影。”

听了这句话，怎么想都觉得极其傲慢，但他身上又有让人无法讨厌的地方。“那大喇叭又……”人们在讨厌他之前已经无语了，于是乎一笑了之。他体型矮小，戴一副眼镜，留着一撮人中胡，有点像滑稽版的希特勒。他最先在京都的制片厂里当向导（也有人说他是黑社会的年轻成员）。在战争期间，他趁部队和政府的电影管制混乱之际，请来菊池宽坐镇，创办了大映公司96。这样的辛苦经历自然地形成一些魅力，或许赋予了他某种品格。

不知不觉中，他在政界也有了隐隐的势力。最有名的事就是，战后在吉田茂与鸠山一郎间原先分裂的保守政党合并后，保守党派曾举办了会谈商议总理大臣的人选问题。会谈不仅商议、决定总理大臣的

人选，还讨论了次届及再次一届的总理人选。最后，这个商议形成书面文字，四个当事人都在上面签了字，这四个人当中有一个就是永田。

话说回来，1954年，我进入松竹大船制片厂当副导演，1959年拍摄了《爱与希望之街》作为导演出道，1960年拍摄了《青春残酷物语》作为“日本新浪潮”导演而广为人知。到此时为止，我与永田没有任何关系。1960年秋天，《日本的夜与雾》公映后，只四天就被禁止放映97。我对此提出抗议，要辞去电影公司的工作。这与以永田为首的日本电影体制产生了尖锐对立。

当时，在六大电影公司间有个协议，规定不允许从其他公司挖走新人。这主要是针对演员，但是，作为导演新人的我也被制约。协议中还有这样一点，即与某个公司产生摩擦的人，其他公司也不能雇用。我成了一个走投无路的人。当时我二十八岁，与小山明子刚结婚不久，如果从松竹辞职，我们俩无论如何都会露宿街头的。

但我下定了决心。人世间既有正面又有反面。这时，有三家公司向我伸出橄榄枝，说“不来我们公司拍电影吗？”，其中两家是东映和大映。当然，并非是公司来请，而是通过个人发出的邀请。但有一个附加条件，即“如果不受六社协议限制”。但是，什么时候才能不受六社协议限制呢？如何不受限制呢？谁来破除这个协议呢？一切都是未知数。

这时，我同意了另一个提案，即加入两个年轻制片人新创办的一家公司。这两个人在独立制片方面下了很大功夫，他们决定将大江健三郎的芥川奖作品《饲育》搬上银幕。

但拍完《饲育》后，在公映阶段又一次在六社协议上碰壁。与六大公司相关的电影院都不放映这部电影，而之外的电影院几乎没有。这家独立制片公司拍了这部电影后就倒闭了。

同年底，一部新人协议解除了六大公司对我的封杀。东宝的藤本真澄98告诉我说：“我在会议上极力强调说‘你们这么欺负大岛也太不像话了’。”

1961年，我去了东映京都制片厂，拍摄了由大川桥藏主演的《天草四郎时贞》一片，然后立刻在大映京都制片厂准备拍摄根据司汤达

作品《卡斯特罗女隐修院院长》改编的《修女与武士》，由山本富士子99主演。那时，我第一次与永田相遇。他是一个开朗的人，下决断也很快。他为我能拍这部电影感到很高兴。《饲育》和《天草四郎时贞》都是些不叫座的影片。这次我一定要成功。

但命运女神常常是像风一样忽然出现，扇人一耳光就离开了。

在一次会议上，我从永田的嘴里听到了终生难忘的一句话。这次会议宣布停止制作《修女与武士》。当然，原因并没有公布，也无从打听。永田宣布停止制作这部电影后，对我说：

“大岛，不要悲伤。人生不如意十之八九。但对我们电影人来说最幸运的就是，只要有健康的身体，有才能，将来我们一定会在一起工作的。你要相信这一点，加油。”

此后，我再也没有与永田一道工作过。不仅如此，以永田为首的日本电影界体制永远是我的敌人，尤其是著作权法中关于电影的规定——只对制作者有利，而对以导演为首的演职人员不利。我觉得，这个决定与永田的政治力有很大关系。

不过，“只要有健康的身体，有才能，将来我们一定会在一起工作的”这句话一直慰藉着我。我的人生充满了挫折和困难，还有许多悲伤的离别。每当这种时候，我就用这句话来安慰朋友和自己。

我最后一次见到永田是在后乐园球场100。他曾经当过一段时间的球队老板。本应跑上前去跟他打声招呼，但他那略微佝偻的背影让我踌躇不前。我，为此后悔不已。

94 永田雅一（1906—1985），日本实业家、电影制片人，曾任大映电影制片厂厂长。

95 城户四郎（1897—1977），日本电影制片人，曾任松竹电影制片厂厂长。

96 时为1942年1月。

97 1960年10月9日《日本的夜与雾》公映，12日松竹电影公司停止电影胶片的发行工作。三周后的10月30日，在大岛渚与小山明子的

婚礼上，出席者又因大庭秀雄的致辞再起抗议此事，事态扩大，最后导致大岛渚和松竹正面决裂。

98 藤本真澄：日本电影制片人，曾任东宝电影公司总经理。

99 山本富士子：日本电影女演员，1953年进入大映公司，1958年获得蓝绶带最佳女主角奖，1960年获得电影旬报最佳女主角奖，出演有《白鹭》《彼岸花》《墨东奇谭》《金色夜叉》。

100 位于日本东京的职业棒球队比赛场地之一。

通向戛纳之路：安纳托尔·道曼

安纳托尔·道曼的死讯完全以冷漠的事务性形式，通过法国新闻社在四月传到日本。

其职务一栏写着：法国电影制片人。

“他出身于波兰华沙，从事电影制作已有三十多年的时间，曾制作让-吕克·戈达尔（法）、维姆·文德斯（德）等欧洲各国导演的作品。他参与制作的电影主要有阿伦·雷乃（法）的《广岛之恋》（1959）、大岛渚的《感官世界》（1976）、沃尔克·施隆多夫（德）的《铁皮鼓》（1979）、维姆·文德斯导演的《德州巴黎》（1984）等。”

这个介绍确实很简明扼要，但这里列举的导演只有五人，涉及国家三个。恐怕没有人能从这个叙述中想象得到他曾活跃在多么广阔的舞台上。他的这些活动应该被记录下来。他是真正横跨世界从事电影制作工作的人。为什么他能做到这一点呢？除了他本人，谁也不了解。

除了本人谁也不了解的还有他究竟死于什么疾病。法新社报道说是心脏。真蠢，哪个人不是在死亡时心脏停止跳动而死的呢？说是心脏，其实等于什么都没有说。

今年3月，我得到确切的消息说安纳托尔·道曼还健在——虽然并不是亲耳听本人说的。

当时恰逢在巴黎举办法国真实电影节（每年在法国蓬皮杜中心举办的国际性纪录片电影节），今年组织者做了一个日本特集。我拍摄的两部纪录片也在上映之列，于是被请去参加电影节，但由于时间安排冲突我未能成行。

就在电影节马上要开幕的时候，我接到消息说仅放映纪录片稍微有点单薄，因此他们想放映《绞死刑》。我知道这部影片的胶片在安纳托尔·道曼的阿尔戈斯影片公司，不过据说由于放映权已经到期，

所以如果没有大岛的许可，阿尔戈斯影片公司是无法答应外借的。他们为得到这个许可联络了我。

也就是说，法国真实电影节与阿尔戈斯影片公司已经有过交涉，同时也就表明安纳托尔·道曼身上没有发生任何异常。

我跟法国映画社总经理柴田骏讲了这件事，但我们都没有提及他的身体状况，那么，究竟是什么侵蚀了安纳托尔·道曼的身体？我想起了与此相关的一件事。

这是每当我与安纳托尔·道曼一起用餐时，确切地说是用过餐后经常发生的一件事。每次吃完饭，我们都会喝上一杯咖啡，当然是那种法国式的小杯咖啡，但安纳托尔·道曼却在那个小杯咖啡里放入三四块方糖。

这里“给咖啡杯里放入方糖”的说法不正确，应该说是“在方糖上加入咖啡”才对。喝完咖啡后，杯子里当然会残留融化了的方糖，而他却去用手指抹融化了的方糖吃。当杯子被处理得干干净净时，他会再灌一杯加方糖的咖啡到肚子里。

由于饭后摄入不少咖啡（确切地说是方糖），所以在我的记忆里，道曼似乎从来不喝酒。不过，我如果没有酒是吃不下饭的，因此每次都要喝上一杯，这是事实。喝什么酒呢？对了，道曼其实并不讨厌日本酒。

那时，我带着很罕见的日本酒去了巴黎，道曼非常高兴。于是，我和柴田就常常从日本带日本酒当礼物去他那里。我不知道道曼是不是了解日本酒只能与日本料理搭配，但他吃饭的时候确实常会点大份刺身。那时，尽管日本料理在巴黎还很稀罕，但我们常常去卖大份刺身的日本料理店，或点大份刺身的外卖送到家里。这是将我们日本人作为宾客来对待而给予的特殊服务呢，还是道曼本人喜爱的生活方式？我常常想确认，但最终失去了机会。

正如我前面所说，道曼国籍上属于法国人，但活动范围从西欧到包括他出生的国家波兰在内的东欧。通过我们，他对东方也产生很大的兴趣，表现出了他广泛的爱好。这种爱好可以用“渴望”来形容，展现了他的一种欲望。

道曼是我有生以来交往的第一个欧洲制片人。但法国映画社的柴田骏和川喜多和子他们究竟是什么时候与他交往的呢？我第一次去欧洲参加戛纳国际电影节是在1968年。那一年，欧洲正由于巴黎的五月革命而动荡不安。我带着《绞死刑》去了戛纳，但电影节因造反而中止了。柴田继续留在戛纳，通过道曼让这部电影决定在法国上映后才回国。这是我的电影在欧洲的起步。

这也是电影进出口工作者柴田和川喜多的起步。两人是根据什么选择了道曼呢？

“他以阿伦·雷乃的《夜与雾》为起点，与非常早熟的天才让·热内101是密友。”柴田向我介绍道。

我很欣赏《夜与雾》。安纳托尔·道曼从这部具有历史意义的纪录片出发，找到了一个很好的发展方向。但——与让·热内是密友？

“大岛，你和道曼单独在一起不要紧吧？”

经常有这样的话吓唬我。道曼呵呵呵地很高兴自己发现了一个开玩笑的机会，笑着对我说。不过，我们俩之间并没有发生什么事。道曼的夫人帕斯卡尔、他的女儿弗洛兰斯各自也都是独立电影人。

当然，道曼从没有辩解或解释过“与让·热内是密友”这件事。不过，与他一道制作了《感官世界》后，我终于明白了：如果要说这件事，那就应该更加骄傲地去说。我打心底里想：我也想加入你的朋友圈。

101 让·热内（1910—1986）：法国小说家、剧作家，著有《鲜花圣母》等。其人有同性恋倾向，作品也描写了许多同性恋。

内心的傲气：佐藤庆

“佐藤102不是创造社的吗？”

好几个人都这样问过我。我吃了一惊，或者说我惊呆了。真可谓意外至极。

当时我刚升任导演，就从松竹辞职，创办了一个叫作创造社的小小独立制片公司，以此为根据地从事电影拍摄工作。

我原本并不打算创办独立制片公司，这是迫不得已。我刚刚当上导演才过去一年，本来也没有辞去松竹公司工作的意思。辞去松竹的工作是有百分之百的理由的，但现在想起来并非如此，只能说当时年轻气盛，一时冲动才不得已走上了这条路的。

辞职后首先遇到的困难是失去了场地，失去了与人见面的地方，于是我不得不约好咖啡馆等地方与人见面。这让我下决心必须要有一个像事务所一样的地方。

当然，在自己的家里也可以与人见面。我新婚不久，在京都赤坂租住的房间只有两间大小，常常挤满了客人。那年（1961年）年底，在藤泽的房子已经建好，朋友们也常常突袭到那儿，但并不是所有客人都可以叫到藤泽。

在我辞去松竹工作的同时，还有几位也辞职了。第一个就是我的新婚妻子小山明子。丈夫辞去公司工作，连妻子也受到牵连，这听起来十分荒唐。小山当时拿的工资比我多得多，如果不能出演松竹拍摄的电影，按照原来合同签订的拍摄电影数量拿工资是理所当然的，但是公司根本没有想付这笔钱的意思。淡泊的小山也根本不放在心上。为了让她也能工作，我必须要创办一个事务所。

户浦六宏103是我大学时代的朋友，在大阪的一所高中当教师，同时经营着一个剧团，我强行把他拉来。小松方正104原本是新演剧团的演员，可能因为与我合得来，他看好我，选择了出演我拍摄的电影而不是在新演剧团演戏剧。

随着事情发展，与我一道从松竹辞职的石堂淑朗和田村孟也加入了。

虽说是一道从松竹辞职的，但并非同一天拿着辞职信去找公司领导的，而且我还不确定他们是否正式提交了辞职信。准确地说，他们应该是按照自己的意愿辞职的。总之，这五个人，加上我一共六个人创办了一个供大家联系的地方——创造社。

如果单从作为导演的我与演员的关系来看，在佐藤庆的眼里，可能跟大岛与户浦或小松的关系看上去都一样。但实际上，如果从演员的角度来看，这种关系从一开始就截然不同。

我还清楚地记得第一次与佐藤庆见面时的场景。那是在为《青春残酷物语》面试演员的时候，当时我们正在找与主人公川津祐介演对手戏的演员，这角色是一个年轻的黑帮流氓，或说是恶棍，或说是完全不明底细的不良少年。

那时，俳优座105的卫星剧团大概有四个。从俳优座培训班毕业未能进入俳优座当演员的年轻人们正各自积极参加着不同的演剧活动。我本来不太相信新剧，但如果用不了制片厂的普通演员，我们只能在这个地方找演员。在当时，这是常识性的做法。

特别是年轻的黑帮流氓这一角色安排，越往后发展，基本上来面试的人长相就越来越像黑帮流氓。他们摆出“我就是黑帮流氓”的架势，实际上见过黑帮流氓的人，都会觉得他们千篇一律——来面试的都是这样的人。

在这些人中，一般人恐怕谁也不会想到让佐藤庆去演一个黑帮流氓。他脸色苍白，人又瘦小，给人以病恹恹的知识分子的感觉。他静静地坐在面试椅上。当我表示对他感兴趣的时候，工作人员以及带他来的剧团经纪人都不约而同地摆出一副不可思议的表情，至今我都还记得。

然而，佐藤庆扮成一个极其潇洒——而不是穿着破旧衣服——的黑帮流氓后，真的很吓人。

接下来，他在《太阳的墓地》里扮演了一个沉溺于女人和毒品的年轻医生。在《日本的夜与雾》中，尽管他说自己从来没有过那样的

经历，但还是完美地扮演了一个极具知性的学生活动家。这一点也令人感到震惊。

到目前为止，尽管佐藤庆在他的经历方面与我和我的演员们——他们被当作是我的同伴——没有任何共通的地方，但在精神最深处，我们是联系在一起的。这也就是说，他作为一个黑暗家族——有人这么认为也是没办法的事——中的一员，存在感不知不觉间在不断加强。

我离开松竹后，被请去一个叫作“帕勒斯电影”的独立制片公司拍大江健三郎的《饲育》，顺便在东映拍了《天草四郎时贞》。这些都是我自己选的主题，但在现实制作过程中，有时不得不接受有违自己心意的地方。

比如，在角色安排过程中，不可能像在松竹时那样有可以充分考虑挑选某个演员拍摄一部电影的想法。有时我还会想，虽然角色安排多少有些不满意，但也许在拍摄过程中会有所改变。

今天回想起来，与其说这是年轻气盛，毋宁说正由于年轻，所以才产生了这样一种内心的傲气。我的内心深处有着这样一种想法：即使是这样的演员，如果是我，如果在我的电影里扮演角色的话，就会如何如何。

因此，一旦对什么事情感到不满意，我就会无法忍受。当这种性格被彻底暴露时，我会想“就这样吧”，变得自暴自弃。如果遇到特别不满意的演员，我就会彻底放弃对他的演技指导，心想：“就这样吧。这家伙已经是这样了，演得不好就演得不好吧。就这样拍吧。”

在这种暴躁心情下拍出来的电影肯定不会被人欣赏。当听说人们不欣赏我的电影时，我就会在心里大喊：那种人不欣赏也罢！

拍完电影后，我收到佐藤庆的一封长信，信中对我的不耐烦性格提出谆谆告诫。

我为这封信的内容所打动，更为其字迹之漂亮而惊讶。打听后，我了解到他是一个刻写蜡纸的高手，年轻时曾做过刻写蜡纸的临时工来养活自己。

佐藤庆不久就成为我们创造社拍摄电影的主要演员，在《白昼的恶魔》中扮演性犯罪者，在《仪式》中扮演一家之长。这些人物可以说都是我的自画像。顺便说一句，他从来没有出演过广告电影。

102 佐藤庆：日本演员，曾出演大岛渚《青春残酷物语》《绞死刑》《御法度》等。

103 户浦六宏：日本电影演员，曾出演《战场上的快乐圣诞》《日本的夜与雾》等，与大岛渚有较多合作。

104 小松方正：日本电影演员，曾出演《日本最长的一天》《再见箱舟》《春琴抄》等。

105 俳优座：位于东京都的一个剧团，当时日本五大剧团之一。

俘虏与天使：大卫·鲍威

至今，我仍然清楚地记得大卫·鲍威106为参加《战场上的快乐圣诞》外景拍摄而出现在南岛时的情景。

南岛，即以库克群岛为中心的拉罗通加岛。在决定在这拍摄外景前，我从来没有听说过这个岛的名字。这是一个属新西兰管辖的自治岛，位于南太平洋赤道以南。从地图上看，它在夏威夷的下方，在斐济的左边，是一个海中孤岛。

在这里拍摄外景是因为该片的部分制作经费源自新西兰。一天，我接到制片人杰莱米·托马斯——他因经费的问题去了新西兰——的电话，说是以在新西兰拍摄外景作为出资的条件。

“在新西兰拍外景？别开玩笑了。这本来说的是爪哇的故事。”

“在新西兰的赤道下方有一个岛。你看看地图。”

于是，我放下电话，展开世界地图，发现了拉罗通加岛。在金钱面前，我无法对距离、气候挑三拣四。于是，我当即说：“好的，好的，就在那里拍。”就这样，拉罗通加岛就成了外景地。

在这样一个南太平洋上的孤岛上拍外景，有演职人员来吗，比如演员，尤其是大卫·鲍威？

他终于来了。我忘记了那时自己正在干什么，总之，我放下手头的工作，去迎接大卫。

我们居住的宾馆叫拉罗通加宾馆，与其说这是岛上最大的宾馆，倒不如说这是岛上唯一的宾馆。这个岛上，不允许建三层以上的楼房，因此几乎所有的客人都住在旅游胜地似的独门独户的房间里。我急匆匆地沿着两旁一排单间的道路往前赶，迎面走来了大卫和他的助手珂珂。

实际上，大卫会带几个人来成了一个疑问，也是大家关注的焦点。我不知道最终得出了怎样的结论。自从杰莱米·托马斯作为制片

人参加后，一切事务性杂事全部由他去做，我决定不一一过问。

不过，对大卫这样的大明星究竟带多少人来，在剧组又将是怎样的态度等，我并非不在意。所以，这是怎么回事？大卫并没有带很多行李，一身轻装而来，手里拿着个吉他，然后只带了一位小巧的女助手（后来他向我介绍道，这个女性是他的助手）就来了。

在这里，他遇见两三天前刚见过面的朋友，那个朋友只是简单地说了句“又见面了”，而他也只说了句“在这儿见到你，很高兴”。然后，他慢慢地四下望了望宾馆周边的风景，面带笑容，点点头说：

“哦，真不错。在这里，我们将成为大岛的俘虏过上一段时间。”

一股喜悦从我的内心深处涌了出来。我想，这家伙还是挺明白的。我的确是将演职人员当作我的俘虏，将他们带到这个孤岛上来。我只有带着这种心情，而演职人员只有带着与我一样的心情，外景拍摄才会顺利。我坚信这部电影会成功的。

似乎是为了让高兴得过头反而有点紧张的我放松，大卫说道：“非常遗憾，我未能守约。我跟你约定，在外景拍摄前要学会说日语的。”

“我可是守了一半左右的约定哟。我的英语是不是好了一点？”

我终于面带微笑。在拍摄外景前，我和他在纽约约定要分别学习英语和日语。

读了《战场上的快乐圣诞》——其实是读了劳伦斯·凡·德·珀斯特的原作《在影子的监狱里》后，我决定将它搬上银幕，从这时起，究竟有没有可以扮演主人公之一杰克·赛利亚斯的人选，对我来说是一个最大的问题。赛利亚斯以其高尚的精神感动了日本军官与野伊，我觉得在以演员为职业的人中恐怕很难找到合适的人选。我整天翻看美国、欧洲演员的名单，每次都陷入深深的绝望中。

原作者对我说“你去跟著名的好莱坞明星见上一面”，因此我还去过纽约。那次见面非常有意思，将来我想写篇文章谈谈，但见面并没有结果。没有结果我也很满意，毕竟这不是一个好莱坞明星该出演的角色。

这时，浮现于脑海中的是大卫·鲍威。大卫读了我寄给他的剧本，跟我说：你到纽约来，我们见上一面。

在纽约的舞台上，他正在演话剧《象人》。我到纽约后，他为我准备了一张票。我只是想让他在我的电影里出演一个角色，没有必要来看他的舞台表演。但出于礼节，看完他的演出后的第二天，我去了他的办公室。

现在，我仍能回忆起当时的情景：他穿着白衬衫，手里端着一杯水，静静地听我叙述。

他说他喜欢我的《绞死刑》这部电影。我们的谈话朝着合作的方向发展。他对我说他只希望我的英语能再有所长进，除此之外没有其他要求。我问他是否能为电影配乐，他回答道：“不了，这次我想专心于表演。”

最后，我鼓起勇气，向他提起出场费问题。他淡淡地说道：

“制片人不是还没有定吗？过后，我跟制片人谈，现在不用定。”

长期以来，我有个教训：海外演员如果出场费不定下来，那一切都是零。不过，这时候我知道了人是千差万别的。于是，我和他约定分别提高各自的英语和日语能力后，便分手告别了。

在拍摄外景期间，大卫是大家的天使。外景拍摄结束后，他自己以电影拍摄的情景为素材，策划、编写了一个短剧，在庆贺电影拍摄结束的晚会上让演职人员中的女性以及男演员的夫人们表演。在准备阶段，我一点都没有听闻这个节目，由此可见人们对他的喜爱程度。

106 大卫·鲍威（David Bowie）：英国摇滚音乐家，70年代华丽摇滚宗师，与“披头士”、“皇后”乐队并列英国20世纪最重要的摇滚明星。

原军曹的数珠：彼得武

“彼得先生吗？……武107先生吗？”

“哎？”

“该怎么称呼呢，那位先生？”

突然间向我提出这个问题的是大。作为我的演职人员，大是元老；作为电影演职人员，他的经历可以追溯到沟口健二。他在美术部门担任装饰一职，现在我们叫装饰，过去叫小道具。关于这方面的情况没有他不知道的，在演职人员中，他就像部活字典。剧组里有没有这个人，无论是拍摄效率还是影片完成得怎样都会有很大影响。有心的导演都会让他参加剧组，但或许由于上了岁数，他决不做自己不喜欢的工作。他的夫人是一位贤妻，也有一份很好的工作，也许正是由于这样的理由，不硬着头皮去挣钱，他也能过得很好。让他的夫人去工作，据说是沟口健二的想法。我毫不犹豫地效仿这种想法，同样教给了我的演职人员。

我说：“彼得先生？你可真怪，不用加‘先生’这个称呼。”

“不，不管怎么说，他也是个主演。此外，他在其他方面还有发展呢。”

的确，自从相声热108以来，已经整整过去两年了。谁都知道，在相声热前，彼得武就已经取得了很不错的成就。我很理解大表达敬意的心情。

“不过，再怎么说，叫彼得先生还是有点怪怪的。”

“那就叫武先生吧。”

“那听上去反而像嘲弄他似的，也不好。还是不加‘先生’的好。只要你想叫，彼得也行武也行，我想，他本人一定不会有什么意见的。”

在我们议论不休的时候，彼得武本人一脸严肃地走了进来，开始试装。

不同的导演，试装环节也不一样。既有极其重视的导演，也有根本不在乎的。在这两种人里头，我可能属于前一种。尽管如此，大家不要以为我是个勤快的导演，实际上恰恰相反。

对我来说，试装是在拍摄前与演员说戏的唯一机会。有的导演喜欢在拍摄前三番五次地与演员说戏。在这样的导演手下，还会有喜欢说戏的副导演，反反复复地说。跟着这样的组，在拍摄前，演员会感觉到什么都明白了，什么都结束了。

我不喜欢这么做。我根本不去说戏。有人会说，这样一来演员不是不理解导演的意图吗？别开玩笑了，我的意图全都写在了本子（剧本）里呢。演员和职员们都读了那个本子，肯定都充分理解了。如果有的演职人员不能充分理解，那怎么拍啊？别开玩笑了。读了我的本子，如果有演职人员不能理解，那你们就别拍了。

因此，在试装时，我不是给他们介绍本子、解释角色，而是让演员问自己穿上角色服装后是怎样的心情，并将那种心情展示给导演我看。

在演员穿上服装或将小饰品戴在身上后，服装、装饰和美术指导等职员要向导演展示这个演员将会成为怎样一个角色。为了不产生误解，我在这里说明一下：演员并不是将自己想象成一张白纸去扮演角色的，一个有个性的演员在自己的个性与角色个性的纠缠中才能够演好一个活生生的人物。

如此创造出来的形象呈现的不是剧本里书写的个性，而是在这个演员个性的基础上创造的一个形象。这个形象是否有魅力是区分能否成为一部有魅力的电影的界线。

这种情况最终要在实际拍摄过程中才能够知道，但通过试装——演员只要一穿上扮演角色的服装，我心里马上就会有数。

穿上军服的彼得武一开始看上去有一点不合身、不舒服，但那时彼得武的身体特征已经很明显地表现出来了。他患有痉挛症的脖子不断地抽搐着。这个动作不断重复的过程中，我眼看着他变成了原军曹，无法抑制内心的激动。

自从读了劳伦斯·凡·德·珀斯特的小说，想将它拍成电影后，我在心里不知道多少次想象了这个典型的日本农民出身的残忍军曹形象。因为演员还没有定，所以原军曹的脸也不确定，但这个人散发出的生物所具有的气息已经在我周围飘了很长时间。现在，彼得武扮演的带有这种气息的军曹，在我的面前一次次挥舞着军刀。

“导演。”

大喊了我一声，向我示意原军曹脖子上佩戴的大号木制数珠。实际上，他让我看的似乎是垂在数珠下面的小饰品中的东西，他像要展示什么秘密似的让我看那个小饰品里的东西。是一尊佛像。原军曹挂在脖子上的数珠下面垂着的小筒里有一尊佛像，也就是说，原军曹有着某种宗教信仰。

“可以吗，导演？”

大说完，急忙地像要藏起什么东西似的将佛像装回小筒里。

“没问题，大。不过，我想我肯定不会拍到它的。”

“没关系，这只是我的一点小意思。”

大的脸上露出非常满意的表情，似乎在说自己今天完成了的工作。

彼得武在电影拍摄过程中当然一直贴身戴着那串数珠，直到原军曹死去的那一天，他都还戴在身上。但我并不知道彼得武有没有听到我与大的对话，如果听到了，我也不清楚他有没有意识到。

对我和大而言，这尊佛像虽然不是意味着祈祷《战场上的快乐圣诞》的成功，但彼得武确实获得了巨大的成功。这是他希望将一切都埋葬在玩笑中而努力奋斗的结果。十四年后，我病倒在伦敦109，回到日本时迎接我的是彼得武的亲笔画——画中的我坐在导演椅上，以及他的留言：

“我等待着大岛导演重新回到拍摄现场的那一天。”

107 彼得武（Beat Takeshi）：即北野武，日本电影导演、演员，此外多使用彼得武这一艺名。Beat有拍子之意。20世纪70年代初，北野武就踏入相声行业，并取得了不小的成就。

108 1980年，在日本掀起一股漫才（类似于我国的相声）热。

109 1996年2月，大岛渚在希思罗机场突患脑溢血。

唯一的天才：武满彻

“喂、喂，大岛，你看到了吗？”

声音洪亮的中村登导演的声音敲击着我的后背。

“唔？”

“武满彻到我们摄影棚来了。那个天才武满彻！”

中村大幅度地挥着拿着台本的右手，整个矮小身躯的动作都呈现出了喜悦。他继续说道：

“不过那个天才的脸色就像是让-路易斯·巴劳特得了痢疾似的，让-路易斯·巴劳特得了痢疾似的哟。”

我忘记是什么季节了，但这是发生在昭和三十年代初期，在松竹大船制片厂的事情，时间是正午过后。正是在摄影棚拍电影的时间段，中村登为什么离开那里，跑到我这里来说武满彻就像是得了痢疾的让-路易斯·巴劳特呢？谁也没有怀疑过此事。整个制片厂的人都知道：只要有高兴、欢快的事，无论对方是谁，中村都会讲给他听。这是中村的优点。

为了让不知道让-路易斯·巴劳特的年轻人有所了解，这里我必须介绍一下。让-路易斯·巴劳特（Jean-Louis Barrault）是法国著名的舞台剧演员，人长得很帅气。他出演的《天堂的孩子们》和《饮泣吞声》110让我们感到兴奋，流下了感动的泪水。

但说“像得了痢疾似的”可能有点多余，或有点过分。实际上，武满彻这个人的脸像雕刻的一般棱角分明，有点瘦削，长得很帅，的确给人以天才的感觉。

话说回来，那天我跑去看到了中村组摄影棚的这位像得了痢疾似的天才吗？没有，性情有点乖僻的我肯定不会去看的。即便不去看，我想我也十分清楚年轻“天才”武满彻的长相。

我听过这样一件轶事：这位年轻的“天才”武满彻家境贫困，买不起钢琴，只好在木板上画上钢琴键盘，用手指按着这些木板上的“键盘”进行练习。据说听到这件轶事的另一个年轻（比武满彻稍微年长一些）的“天才”黛敏郎将自己曾用过的钢琴送给了他。对我们这一代有志于艺术的人来说，这是一个动人心弦的故事，但这样的故事在我们这一代也就终结了。

我第一次当导演的时候，必须选一个音乐家合作，但做梦也没有想到的是，我的脑海里会浮现出这样一位天才的名字。这是件令人不胜惶恐的事。

“大岛，你的音乐谁给做呀？”小吉问我。

小吉入职已经五年了，似乎觉得自己有责任为二十七岁才第一次拍电影的我挑选音乐家。小吉是指吉泽博，他本人就是作曲家，曾与黛敏郎两人为大庭秀雄导演的《纯白之夜》配过乐。不过，现在的吉泽基本上只当指挥。他在指挥方面因在时间上极其准确而被人们当作天才，广为人知。

我相信吉泽作为音乐家的才能和品德，打算毫不犹豫地接受他的选择。吉泽推荐的两人是：山本直纯和真锅理一郎。

“哪一位叫座呢？”

“那还是直纯叫座。”

“那么我就选真锅吧。”

正如我所期待的，真锅为我初期电影写的音乐很出色，尤其是《太阳的墓地》，受到人们的极力赞赏。

在真锅后，不惜一切帮助我的音乐家是林光。当时，我已经成了一个贫穷的独立制片人。那时候，我想尽可能少地用音乐，因此也许未能给林光充分发挥的机会，不过，他还是为我写出了一些印象深刻的音乐作品。

接替林光为我作曲的是黛敏郎。有个情景令人难忘，我记不清是在接替前还是接替后，也记不清是在武满彻家还是林光家，总之两人都在，还有其他少数几人，我们办了个小小的宴会。

吃完饭后，大家喝酒，我喝得并不多。这时，林光和武满彻突然间——或许也可以说是自然而然地坐在钢琴前，开始弹奏起来。我记不得两人当时弹的是什么曲子，但一块连续弹了好几首，看上去非常高兴。真是个美妙的光景。即便是两只动物一块弹奏，也无法营造出如此和谐的气氛。如果武满彻是让-路易斯·巴劳特，那林光就与他截然不同。一个非俗世的生物向艺术之神奉献的时刻！

这时，我心里想让武满彻与林光交换是正确的。给曾经令我感到敬畏的武满彻安排工作时，我从来没有过迟疑过，只有一次是武满彻有些犹豫。那次是给《感官世界》配乐。他日后颇感后悔。或许由于发生过这样的事，后来他毫不犹豫地接受了为我的纪录片《日本电影百年》配乐。但我没有想到，这竟是最后一次与他合作。

那之后与他见面是在去医院看望他的时候。由于马上就要出院，所以他很健谈。不过，他并不是让-路易斯·巴劳特，更像是一位优雅的老妇人。回想起来，四十年过去了，那位年轻、充满活力的让-路易斯·巴劳特不曾老去，从未变过模样，对服装的爱好也一如既往。

次年二月，我急匆匆地前往贝鲁特旅行。抵达伦敦时，一封电报在等着我，内容是：武满去世。

我曾经有一次让武满彻在我的电影中出演，那是在拍《仪式》的时候。主人公是与我们同时代的人。接到一封上写“辉道去世，辉道”的电报的满洲男赶往辉道那里。他们两人的关系十分奇特，好像是堂兄弟，又像是叔侄。满洲男是抱持着一种在辉道面前抬不起头来的自卑情结，从战中一直活到了战后。扮演满洲男的人选有好几个，最先定下来让河原崎建三扮演，但扮演辉道的人选一个也没有。想来想去，大家商议让三岛由纪夫来演。因为到了午饭时间，拍外景的车停在东松山车站前，我们进了家荞麦面店。在这里，我们从电视上看到三岛剖腹自杀的报道。

我决定拿出撒手锏，这就是我们中间唯一的“天才”武满彻。那天晚上，我回到东京，向武满彻亮出了我的底牌。

“不行。”武满彻严肃地说。

“我就是满洲男。”

110 《饮泣吞声》（La part de l'ombre）:法国导演让·德拉努瓦（Jean Delannoy）于1945年拍摄的电影。

我生存的意义

论《夜之鼓》111

远处的乡村小道上，一匹骏马飞驰而来。马背上的武士大声喊道：“跪下！跪下！”摄影机从武士身后摇摄112过去，茶棚里休息的平民百姓起身准备跪拜。一支大名的队伍从远处而来。镜头特写了行进队伍中的轿子，然后是跪拜者的七分身，行李队的特写，跪拜着、脸颊出汗的人们的特写，队伍中衣服被汗水浸透的小仓彦九郎的半身。大名的队伍威武地行进，然后出现字幕。

非常出色的片头。必须长时间额头贴地的平民，虽然人或行李从他们眼前经过，但根本看不到队中人的容貌，这是百姓们的不幸模样；队伍虽然从跪着的平民面前经过，但实际上队伍中的人也一样，被迫付出劳力，这是他们的可悲形象；仅仅九个镜头就完美表现出了扭曲的封建社会中人们的状态，构图准确，节奏极有分寸。

在扭曲的社会中，美好和正直的人们被迫走上出卖苦力的道路。有些人在时代和社会的压力下悲伤得一败涂地（《来日再相逢》《姬百合之塔》《米》《纯爱物语》），有些人在忍受着痛苦的同时，想象着人类和社会将会迎来更美好的时代，因此坚持奋斗下去（《青色山峦》《不，我们要活下去》《山神学校》《这里有泉水》）。这些作品中，今井正表达了对扭曲社会的认知和愤怒，对人类的认识，以及对可怜的人们出于人道主义的同情。今井正以此为基础，常采取更极端的合理主义表现手法引发观众心中纯洁而正直的感动。用这种手法获得的最大成就是《暗无天日》113，这部电影成为日本影史上划时代的里程碑式作品，闪耀着璀璨的光芒。

“什么！阿种与人通奸……如果真有此事，那可了不得。你不要再提了！”听完此话，观众第一次看到了彦九郎的妻子阿种。观众们十分关注这位在丈夫出门的一年零两个月里与人通奸的阿种。为了回应观众的心情，摄影机一直对着阿种，从她的表情中，我们能清楚地读出她的心理变化。妻弟文六说完“回来了！”后的特写，听到“快发礼物”后的应答，夜幕降临时与丈夫分别一年零两个月后的面对面重逢，拒绝端起酒杯和被迫再次端起酒杯后的特写……这些迟钝的动作、压抑的声音、不自然的表情都表现了阿种的精神苦恼。

但是，人的内心再苦恼，是不是都会表露在外呢，尤其是在这份苦恼绝不能让其他人知道的时候？此外，与分别一年零两个月的丈夫重逢只有苦恼，没有高兴吗？即使犯下了与人通奸的大罪，但她没有自戕，等着丈夫回来，这说明了她活下去的执着和渴望。要活下去！所谓活下去就是与丈夫一道生活。正因燃烧着对这种生活的执着和渴望，她才等着丈夫回来。相隔一年零两个月，夫妻重逢。酒杯从丈夫手中滑落，他熄灭灯光，紧紧抱住妻子。今井正用全景镜头拍摄了丈夫的这些行为，他只能用这种最死板的说明性拍摄方式！而且，妻子几乎没有自主动作！

在拍摄社会以及与其直接相关的人类行为和感情的时候，今井正以非常正确的设想描绘一个女子出于本能的生理和心理反应，此时，表现手法就已经开始出现破绽。从根本上讲，这是对人的掌握出现了错误，即他在对人内心世界的分析与伦理化上有所欠缺或不足，具体就是在表现那些行为和感情时，演技指导和摄影机放置出现了问题。

面对跑来追问妻子到底做了什么的彦九郎，妹妹由良和母亲欲言又止时的特写；针对丈夫“你什么都没有干吗？”的质问，妻子阿种做出肯定回答时的表情的特写；听完妻子的回答，彦九郎放下心来，突然唤来女仆等特写。这些都是为了表达而表达，并没有呈现出人生理和心理的自然状态，尤其是阿种前后共十次左右的“是的”完全只是嘟嘟哝哝，声音像呼吸一样，普通人根本不会发出这样的声音。这恐怕是因为人们完全忽视了广播剧的负面影响。

拍摄家庭会议时，微微俯瞰的摄影机表现出画面中人物背后的黑暗社会，这是很久不见的今井式表现手法。但当阿种的妹妹阿藤开始聊桃祭时，镜头一次都没有对着彦九郎，这是为什么？当彦九郎询问阿种她与私通对象宫地是如何交涉时，阿种一脸狐疑，露出了从未听说此事的表情，这显然也是失误。这样一个过去的事实从某个人嘴里说出来，呈现在画面上会给人以极其客观的感觉。实际上，讲述者根本不会如此客观。但由于画面的客观性，听到事实的其他人物与观众的感觉一样，会以“客观地”了解事实后的状态采取后续行动。这不是自欺欺人吗？阿种向丈夫坦白的情景更是如此。

摄影机渐渐靠近讯问通奸事实的彦九郎和沉默不答的阿种身边。这是今井正的合理主义表现手法。但是，此时必须表现的是人不合理的本能，因此，这手法并不恰当。被追问的妻子站起身来，逃到镜头前，又逃向镜头深处。丈夫也追了过去，于是出现了两人画面。这时

出现了被极端放大的特写：阿种垂泪的表情；阿种的表情刚要变化，镜头马上切换，出现妻子趴在丈夫身上坦白的全景画面。除了上述场景，在所有夫妻两人的场景中，触发行动的心理过程都用特写回切来呈现，而行动则用全景。但在这里，镜头必须捕捉的是处于行为焦点的人究竟是怎样的表情。这里也暴露了今井正的欠缺：他无法切身感受到人的内心世界以及生理和心理的特性。

话说回来，阿种为什么与他人通奸呢？

首先是她与床右卫门对酌的场景。“这不是理所应当的吗？”和“是这样吗？”阿种这两句台词语尾上扬的语调让我颇感在意。卖弄风情！在与丈夫说话时，她确实并没有用这样的语气。这里语气其实还可以再妖媚一些，重要的是，谈及自己的丈夫时，这样的语气引起了阿种的生理变化。因此，听说丈夫要再晚些回来时，她承受的不仅仅是心理打击。在男子向她扑过来，将她紧紧抱住，用匕首逼着的时候，以及男子在鼓师宫地的歌声中逃走后，身为女性的阿种身体已经处于准备接受男子的生理状态了。所以，她举杯而饮、为堵住宫地的嘴前往他的房间、为获得宫地确切的允诺而与他交盏对饮，所有这些举动都是为了麻痹自己的精神，同时也出于对男人的生理需求。这是一种自然的行为。正由于这种事发生在丈夫一年零两个月不在家的这种异常状态下，因此阿种是悲剧人物。描写这样的悲剧，是对扭曲了人的自然状态的社会提出了强烈的抗议。电影很好地表达了这个主题。

然而，遗憾的是，电影并没有那么去表现。被床右卫门死死抱住的阿种只是感到厌恶与恐怖；与宫地交涉时，她一点也不从容，只是发疯似的火冒三丈，请求他不要说出此事。阿种在生理和心理上都很僵硬，这刻画的绝不是人的行为举止。同样的表现也出现在彦九郎殴打妻子的场景中。彦九郎为什么怒火中烧？电影并没有说出其理由，但至少必须包含两个契机：一个是男人出自自我感觉的生理愤怒，另一个是社会性存在这一立场所带来的精神痛苦。这时，一开始当然应该是前者起主要作用，后者逐渐在彦九郎的心里深深扎根，最终，他失去了殴打妻子的力气，不得不茫然地伫立。

清晨。彦九郎在愤怒和苦恼中熬过一夜，筋疲力尽。画面中出现的是他的背影。在鸟鸣声的引导下，电影里慢慢地响起了安魂乐。彦九郎转过身来。阿种背朝着他，背影凄凉。彦九郎向阿种靠近，银幕

上是两人的全景。“阿种，你为什么要做那样的事？”这句话中蕴含着丈夫极力想宽恕妻子的心情。这种心情超越了所有生理和精神上的愤怒与苦恼。紧接着，画面是以阿种为中心的两人近景，阿种说道：“可能是听说你要晚些才能回来，所以心里紧绷着的那根弦松下来了吧。”这句话与通奸场景是不吻合的，但言谈中传达出了实情，两人的心互相交融。为表现这个情境，摄影机拍摄了近景。丈夫拥抱着妻子，抚摸着她的肩膀。彦九郎宽恕了妻子的不忠，并在内心涌现出想与她共同生活下去的想法了吗？这时，许多人进来，银幕上出现两人的近景和众人的近景。拥抱着的两人分开。电影到此为止都表现得极其出色。在彦九郎试图超越所有制约的美好感情支配下，两人心心相印。摄影机以恰当的构图描绘了这个场景，更增添了导演表现形式的内涵。因此，彦九郎在众目睽睽之下推开妻子，这对两人来说是无法挽回的行为。

妹妹由良逼迫彦九郎制裁阿种，彦九郎终于下定了决心。在房间的一个角落里，丈夫拔出短刀。妻子进屋，然后是两人相对而坐的全景。彦九郎紧盯着妻子：“我再也不要妻室了！”妻子说：“我以死谢罪！”丈夫盯着她。妻子紧绷双膝，拿起刀。丈夫说道：“将刀横过来！”妻子露出胸膛。丈夫说：“扎进去！”妻子摆好架势。镜头在丈夫和妻子间来回切换（从这个镜头开始，摄影机倾斜着）。妻子扔下短刀，丈夫起身，拿起刀砍向妻子。刀刃上尽是鲜血。众人走了进来。（摄影机被摆正）这个场景中，今井正又集中犯下了表现手法的错误。首先，为什么摄影机被斜放？这应该是因为今井正的合理主义。他设想，只要将摄影机斜放，效果就会更好。设想本身并不坏，但不对，他忘记了仅用歪斜的摄影机是无法完全表达出那个效果的，人类不合理的激情未能被彻底表现。因此，接下来，已经准备原谅妻子的丈夫虽然内心因为妻子的自杀十分痛苦，但还是袖手旁观。当知道妻子未能自杀时，他拿起刀砍向妻子。摄影机未能抓住他内心扭曲的部分，也未能将其表达清楚。今井正以相同性质的画面切回表现丈夫的痛苦，但很显然它们是不一样的。此时，一方是受害者，另一方则是加害者，丈夫心中的扭曲直接杀害了妻子。

这是个人心扭曲的社会。为什么未能表现这一点呢？答案十分明确：我们必须了解人生存的生理状态、本质欲望和行为。只有这样，我们才能把握住与生俱来的生理和心理在现实中是如何被扭曲的。

今井正似乎在概念和范式方面抓住了人心扭曲的社会。彦九郎的妹妹由良就是如此。主张惩罚阿种的由良是一个女复仇者，阿藤在她

身旁心惊胆战，她却怒目圆睁，将刀刺向已经死去的鼓师。她忍受着群众的谩骂声，承受着太阳火辣辣的炙烤，高声大喊着“我是得到官府认可的女复仇者，有没有衙役在啊？！”一路走去。今井正用移动镜头跟拍由良。他将由良设定为育有六个孩子，其丈夫与吉原妓女交往甚密的这样一个人物。从这个设定，我们就可以感觉到今井正开始用他那敏锐的眼光注视着使人心扭曲的社会。

我刚才说过，表现扭曲社会和凄惨人生的最大成果就是《暗无天日》。刚好从那时开始，国家进入了相对稳定的时期，但在社会内部孕育了巨大的矛盾。用以前的方法已经无法把握这样一个现实的主题，这常常让电影作家们同时陷入混乱之中。

今井正的《夜之鼓》正是这种苦闷的象征。他一边摸索新的方法，一边拍摄了这部电影，最终让我们明白了过去的方法究竟欠缺什么，新的方法该向何处去。

进入人的内心深处，抓住生理和心理的本质，借此来接触社会并掌握社会是如何被扭曲的，这正是今井正今后要采取的方法。只有用这个方法，人才能够匡正自己被扭曲的部分，同时匡正社会，使社会发生变革。这种方法才是与变革现实相联系的方法。

现在，社会变革处于困难时期，电影作家们也必须以自己的方式参与其中。无论喜欢与否，战后十三年过去了，日本民主化发展到现在的荣誉，或只发展到现在的责任有一部分应该属于日本优秀的电影作家们，尤其是今井正的。他们也许超越不了时代，但只能拥抱自己的时代生存下去。今井正是对此感受最深的一位作家。《夜之鼓》是今井正创造新的表现方法时阵痛最强烈、牺牲最多的一部作品，但也是一部值得纪念的作品。

111《夜之鼓》：桥本忍和、新藤兼人编剧，今井正导演，于1958年公映。小仓彦九郎是《夜之鼓》中的主人公，由三国连太郎扮演，他跟随主人在江户居住了一年零两个月后才被允许返回家乡。

112 摇摄：指在拍摄一个镜头时，摄像机位置不动，借助三脚架或人体进行任意方向的摇动拍摄。

113 《暗无天日》：或称《正午的黑暗》，1956年公映。

论今井正拙劣之说

如今是贬低今井正的大好时机。《夜之鼓》的评价很不好，也不叫座。共产党处于低谷，人世间平安无事，对“社会派导演”今井正来说这是一个幸运的时代。（当然，也有人说，“人世间平安无事”是针对生活无忧无虑的艺术家、学者、评论家而言，普通民众的生活并不安稳。我在某次电影集会上听到此言，犹如被泼了一盆冷水。）

中平康和增村保造猛烈地批判今井正：“他的导演技巧很拙劣。”“我虽然明白他要讲的东西，但那只是常识性的，像是大众杂志的伦理观。”“还不如去读关于社会批判的论文呢。”

今井正做了这样的回应：“在细节上，虽然导演技巧很拙劣，但我还是有能抓住观众内心的东西。”“我所讲述的东西尽管是常识性的，像是大众杂志的伦理观，但您二位的电影连这都没有表达出来。”“我想请两位好好想想，相对而言，你们的电影并不叫座。”

双方都站在各自立场说些不过脑子的话。正因如此，花田清辉才说：“从整体来说，导演之类的人都缺乏自我批判精神。”此时，我想说，今井正并没有理解中平和增村的立场。他或许也并不清楚，在艺术史上的某个时期，出现的新趋势都会反映出形式上的变革。在如今的日本电影界，中平和增村持那样的立场，并非只是根据艺术资质，亦不是将电影与社会现状联系在了一起，今井正没有很好地体会到这一点。不过，如果说中平和增村那样否定今井正就代表了新趋势，这也是令人头疼。

今井正的言辞及其制作电影的态度表现了他的根本想法，即电影是针对观众的。今井正常常是带着某种诉求来制作电影的，他努力地想如何让观众理解。这是贯穿其作品的朴素的人道主义，是基于合理主义的导演手法。因此，他的作品没有挖掘出人类内心的不合理因素，只是认为：人的存在本身并非不合理，是周围环境不完善而已。（不过，这并不一定与今井正如何看待“人”有关，就这一点，发表于1958年六月号《电影批评》上的一篇论文中，高仓光夫做了细致的分析。他认为，今井正在作品里将“观念”视为禁忌，在实际生活中却试图具有某种观念。）像今井正这样的态度，理所当然地成了贯穿战后日本电影的一根红线，获得了观众的信赖。现如今，为了批判今

井正，中平和增村有必要采取这样的一种态度：他们不仅要分析今井正的方法为什么未能有极大革新性，还要打破至今为止观众还对今井作品给予支持的保守局面，自己来承担革新任务。这可能吗？

中平和增村的言论及创作态度中最具特色的是，他们常常将自己封闭在电影内部。他们所自负的“革新性”无非是尝试着做了迄今为止其他导演们没有做过的事情。（关于他们的“革新性”的含义及局限性，我在一篇题为《这是突破口吗？》的论文中，将他们定义为“现代主义者”。）这种情况下，他们批判今井正是没有用的，他们必须从电影与观众的关系方面进行思考。“媒体对他作品的贬低胜于观众”“尽管我们认为‘这是好作品’，但观众并不买账”“我们认为‘这部作品很平庸’，观众却熙熙攘攘，盛况空前。观众到底期待着什么呢？”这是他们对观众的看法。不过，我最希望的是他们能尽快思考一下这个问题，而不是大放厥词。我们没有时间说今井正的坏话，毋宁说他们将要背负起今井正所面临的问题，或许要承担双重的重担。但是，如果不承担重担，又怎么会产生伟大的艺术家呢？世界上从未有过这样的先例。而且，如果不这么做，新的导演不断出现，他们就会失去存在的理由。重要的是，并非一个，而是许多优秀导演的出现，日本电影才会变得好起来。如果不坚信这一点，电影工作者们就会陷入“我们是抱着什么希望而工作的呢？”的迷茫之中。中平和增村肩负着今井正等前人的重担，在这个基础上完成他们的革新。这是要走的第一步。具有果敢勇气进行批判的他们同时也要有肩负重担的力量和真诚。

中平和增村认为，媒体和批评家像一堵墙挡在他们和观众之间。就这一点，我只想指出这样一个现象：《巨人与玩具》是大映宣传力度最大的影片，但观众并不买账，这给了增村他们批判大师们的立足之地。对此，我不展开叙述。他们言论中的歇斯底里，软弱无力的批评家们要负起极大的责任。从来没有出现过如此明确地否定今井正的批评家。

作家的衰弱——《焚风小子》批判

虽然导演生涯刚起步，但作为副导演在制片厂待了六年后，我就十分在意电影是否叫座。慎重起见说明一下，所谓叫座就是有许多观众来影院看电影。当然，身为作家，我也十分在意观众的反应。（不用说，也有导演只在意来电影院的观众数量，根本不在乎观众的反应。）不管怎样，电影导演为了能够按自己的意愿工作，在当今商业电影中，就必须要得到观众的支持。离开了观众是无法制作电影的。

最近，不公平竞争的电影叫座，让人气不打一处来，如《通往13层的道路》114《焚风小子》（からっ風野郎）115等。

观众想看到真正的东西，如实际发生过的纳粹的暴虐行为、三岛由纪夫先生的真实面貌。

但实际上我们看到的是伪装成真货的赝品。我为此火冒三丈。加之我根本没有看到正面批判这两部影片的言论，这令人更加恼火。

《通往13层的道路》完全是一种图解式电影，无非对纳粹所做的一些暴虐行为和一败涂地的情况加以说明。电影里描写的这些事情也就是观众平常听到的，他们只有点头称是。即使出现了超过预想的残暴行为，也只是引起观众的一片惊呼声。除此之外，它没有告诉我们这些行为的意义，尤其是在当下的意义。影片中画面的选择和处理、蒙太奇、音响效果、音乐的使用等，都与作家的主体性没有任何关系，它完全就是一出杂耍戏。

我不知道这部影片的作者是谁，也许从一开始他就想拍杂耍戏，说作家的主体性反而可能有点幼稚，或许人们都是这样认为的，因此没有严厉地批判。但这出杂耍并非独眼小僧116或熊女117。使用这样意义重大的素材，竟与作家的主体性毫无关联，仅仅强化了观众千篇一律的认识。这态度是无论如何都不可饶恕的。

对由增村保造导演、三岛由纪夫主演的《焚风小子》一片也没有做出严厉的批判。这有一定的道理，因为增村无可奈何的痛苦境地，人们都看在眼里。但是很显然，这是增村最糟糕的一部作品。

首先，增村为什么要讲“黑道都是些极吝啬又命运凄惨的家伙”这样一个故事呢？我不明白。一直以来，增村塑造的都是现代英雄。他刻画并讴歌了这样一些人物：无视环境的约束，排除周遭的氛围，抛弃情绪的发泄，将自己的欲望赤裸裸地暴露出来。这样的增村为什么要描写一个命运凄惨的黑道呢？

我以为，这是由于增村不得不用三岛由纪夫当主角。将三岛描写成一个英雄，增村没有踌躇过吗？原脚本（菊岛隆三118、安藤日出男编剧）当然是一出关于黑道洗心革面的老掉牙故事。如果是此前的增村，他一定会痛下决心改掉，因为洗心革面与增村的思想绝对是格格不入的。但增村只是将脚本中描写的主人公，也就是那个优秀的黑道改成了胆小怕事、懦弱不堪的人。当然，这个改动也表现了增村不同凡响的创意，我的一个新闻记者朋友曾赞赏不已。但这也只明确表现了增村的社会意识，与作家的主体性不是一回事。我还是想让他将三岛塑造成现代英雄。没有什么洗心革面，要无情就无情到底——我想让他描写这样一个男子，一个优秀的黑道分子。这才应该是增村式人物形象。增村保造用完全主观的摄影机创造出这样的人物，使其作品本身成了一个独立的世界。日本电影第一次达成了描写使社会紧张的因素并批判它的目的。纳入电影中的不是源于现实的故事，而是增村的主观世界。这才是增村最大的功绩，是他赋予后来所有新作家的财富。在《焚风小子》中，因为将主人公设定为一个命运凄惨的黑道分子，所以他无法构筑出增村的世界。失败的原因——将主人公设定成一个命运凄惨的黑道分子——究竟源自何处？

在拍摄《焚风小子》时，增村最困惑的可能是如何将“现实世界的英雄”三岛由纪夫搬进自己的电影世界里。此时，增村想到的是将现实世界普通人眼中的三岛形象完全颠倒，让他扮演了一个完全相反的人物形象，增村想借此保持自己电影世界的纯洁性，防止现实世界的三岛形象悄悄地踏入。但增村还有两种方法：一是观众忽视三岛由纪夫的现实形象，或者至少与若尾文子、船越英二119一样，能被彻底地塑造成命运凄惨的黑道分子；二是观众一直认为三岛由纪夫扮演的是一个命运凄惨的黑道。如果是前一种，实际上，观众无法完全忽视三岛的现实形象。较之若尾和船越，显然三岛与其扮演的人物间有着太大的落差，因此毋庸赘言，这是个失误。我感兴趣的是倘若增村以后一种方法来拍摄究竟如何。如果是很明确地让其他人来扮演这个角色，观众的确可以与这个角色保持一定距离，不与之同调。这么做其实就相当于对这个角色及其周围环境进行批判。但是，三岛让我们看到的他并非是在扮演那个角色，而是想彻底成为那个人物。因此，即

使增村有那样的意图，也无法完成对角色的批判，增村世界也就未能诞生……

在这里，我想提出一个重要的问题：增村是否一直都想在其作品中创造出增村世界呢？也就是说，他到底有没有想过要描写命运凄惨的黑道分子呢？我觉得他没有。增村感兴趣的应该不是命运凄惨的黑道，而是三岛由纪夫。观众的兴趣应该也在那里。增村的批判对象不该是命运凄惨的黑道，而必须是三岛由纪夫。如果能对自身与身为作家的主体性之间相关联的方式有所自觉，即使让三岛扮演了这样一个人物，他也是能通过对三岛的批判构筑起增村的世界的，也可以塑造出一个完全不同的主人公形象。

增村丝毫没有注意到这种颠倒做法就拍摄了这部电影，因此，它未能成为增村式作品。他的兴趣没有放在角色身上，而是在三岛本人。这一点不应该受到责备，毋宁说这种做法很自然。应受到责备的是增村对此毫无自觉，或者说认识不足。因此，他拍摄了一部既不合自己要求，又违背了观众需求的电影。恐怕增村本人也怀有莫名的不满。

这是因为增村扭曲了自己的主体性。《焚风小子》是一部与主体性毫不相干的电影，这一点只要与他此前的电影进行细致的比较，就会一清二楚。《焚风小子》的镜头看上去可能非常粗陋，但是这些镜头与此前的作品是一样的，只不过分量完全不同。同样的角度，同样的尺寸，同样的人物设定，与作家的主体性没有关联的《焚风小子》各个镜头都是那么轻薄，好像一吹就飞跑了似的。

所谓电影作家就是这样一种存在。他们并非只拍各式各样的镜头或场景，问题是在于，独特的镜头也好，场景也罢，是否无论何时都赋予了它们以作家自身主体性的厚重感。

我曾经有机会在同一天里看了两部电影：美国纪录片作家罗伯特·弗拉哈迪120的《北方的纳努克》和《路易斯安那州的故事》。

1922年，弗拉哈迪拍摄的第一部纪录片《北方的纳努克》描写了爱斯基摩人于冰封世界里的生活。在这部影片中有一个爱斯基摩人捕获海豹（海狗？）的场景。一头海豹上当受骗，爱斯基摩人趁着一个波浪打来之际将它捕获。对他们来说，这是食粮，是支撑生活的非常贵重的战利品。海豹与人们拼死抗争。这时，近海处的另一头海豹闯

入镜头中，它是被捕获那头海豹的朋友。它漂在黑乎乎的大海上，似乎在为它的朋友感到悲伤。这是海豹们遭到虐杀的残酷景象，强烈地反映出作者对极端生存条件的主体性态度。

1948年拍摄的《路易斯安那州的故事》则描写了居住在沼泽地里的原始部落的少年与闯入他们领地的机械和油井。这部电影中也出现了拼死抗争的场景，那是少年与一头鳄鱼。紧接着，担心少年的父亲出现在镜头里，少年最终安全获救。这个场景极具游戏氛围，看上去似乎是作家在一个安全的地方定睛注视着。

同样是拼死抗争，同样是第三者的视角，两个场面中蕴含的弗拉哈迪的主体性分量截然不同。我认为，与其说《路易斯安那州的故事》是标准石油公司出资赞助的一部宣传片，倒不如说它反映了作家弗拉哈迪感觉到自身衰老后的无可奈何。

为什么说是无可奈何呢？这反过来也涉及我本人的一个问题。这与我看了《焚风小子》后感到无可奈何是一样的。我不由地感叹，连增村也这么早就出现了衰弱迹象。当然，增村并没有完全衰弱。但所有作家都时刻站在衰弱的深渊边缘。一旦丧失了主体性，走下坡路的速度就会很快，之后他就只是自动制作影片，沦为制作过程中的一颗螺丝。实际上，在现在量产化的制片厂里，导演就是一颗螺丝，这很正常。因此，作家想要保住主体性，首先必须从拒绝当一颗螺丝开始。只有这种拒绝和斗争的抵抗精神才是作家不断确立新的主体性的动力。

电影的魅力就在于不连续的连续性。让我们重新认识这个魅力的最好一部电影就是《筋疲力尽》121。这部影片体现了不以电影导演为其一生的工作的好处。我甚至认为，作家主体性得以很好地贯彻，原因也在于此。

拮据的日本电影导演和电影人们无法做到这一点，他们不得不考虑得长久地做这份工作，这自然就会走入困境。从某种意义上说，丧失了主体性反而能活得很轻松。为了不陷入这种困境，作家们必须常常在一部部作品和一个个镜头中检查自己的主体性，坚持拍摄。只有这样才能够做到与观众并非虚假的联系。

我只拍了一部电影，好不容易要进入拍摄第二部作品的阶段122，由这样的我来谈作家的衰弱恐怕有点奇怪。但是，其实这并不奇怪，

因为周围充斥着作家丧失了主体性的情况。我必须秉持极其严格的自省精神，同时在电影中持续更新自己的主体性。

我的第二部影片《青春残酷物语》，也将通过现代青春的扭曲和残酷来表现环境的残酷。

114《通往13层的道路》（Wieder aufgerollt: Der Nürnberger Prozess）：德国导演菲利克斯·冯·博德曼尼斯基（Felix von Podmanitzky）于1958年拍摄的电影。

115《焚风小子》：增村保造导演的电影，由三岛由纪夫主演，1960年公映。

116 独眼小僧：日本妖怪之一，因其长着一只眼，有时以七八岁孩童的身姿出现，故有其名。

117 熊女：日本表演杂耍的节目常出现的人物，背上却长着黑毛，因与熊的长相相近而得名。

118 菊岛隆三：日本编剧、制片人，曾与黑泽明合作有《流浪狗》《丑闻》《天国与地狱》等作品。

119 均为日本电影演员。

120 罗伯特·弗拉哈迪（Robert Flaherty）：美国纪录片导演，被尊为世界“纪录电影之父”和影视人类学的鼻祖。

121《筋疲力尽》（Bout de Souffle）：法国导演让-吕克·戈达尔（Jean-Luc Godard）的成名作，一定程度上奠定了新浪潮运动的基调。戈达尔同时也是影评人、著名杂志《电影手册》的创办者。

122 本文作于1960年，大岛渚导演的第一部作品是《爱与希望之街》，1959年公映，第二部为《青春残酷物语》，1960年拍摄并公映。

论《洛克兄弟》

这无疑是一部杰作。与随着年龄的增加而堕落的许多大师们不同，卢奇诺·维斯康蒂123导演没有失去其观察人类、环境与历史的透彻眼光。对此，我表示深深的敬佩。作家需要的不是给人冲击力的素材，也不是华丽的技巧，而是掌控能力和一双明亮的眼睛。

《洛克兄弟》将战后的意大利民众生活栩栩如生地展现在我们眼前。影片毫不夸张地表现了意大利民众的贫困和被排挤，描绘了人们在这种环境中为恢复人性而与生活斗争并追求爱情的模样。因内外环境的扭曲，人们只能进行不彻底的斗争，追求不完美的爱情。影片将这一点不带任何伤感地完全表现出来了。这才是名副其实的现实主义，维斯康蒂称得上是当今世界上最后一位现实主义作家。

维斯康蒂的现实主义被认为得力于其作为舞台艺术家的才华。在演技指导方面，他运用了斯坦尼斯拉夫斯基124的方法，教导演员要生活在真实之中，在影像方面，他采取了布莱希特125式的间离手法。他综合运用了这两种方法，获得了成功。他准确地把握住人内心意识结构的长处和短处，得以确定了表现手法。例如，由于《洛克与其兄弟》这一原标题以及刻意强调洛克这个人物的宣传等原因，阿兰·德龙126扮演的洛克这一角色或许很容易被人们误解，但维斯康蒂没有将这个人物理想化。作家本人曾经明确指出：洛克热爱母亲，注重兄弟情谊，甚至对妓女也怀有一颗善良的心。正由于如此，他未能拯救任何人，自己也只能绝望地痛哭流涕。这部影片令人印象最深刻的场景是二哥西蒙在洛克面前强暴他曾经的女友、现在是洛克恋人的娜迪亚。它在行为层面上表现出以洛克为首的所有被异化者的思想构造的正反面，将人们在无可奈何之际相互对立的现代表现得淋漓尽致。

这部作品唯一的缺点是，最后一个场景中，洛克的打斗场面与西蒙杀害娜迪亚场面的回切。维斯康蒂今后能不能摆脱这种过于陈旧的电影常识的运用，我有点儿担心。

不管怎么说，维斯康蒂都是一位现代的大作家。他一直注视并支撑着这个家庭的人，从大哥文森到二哥西蒙，再到洛克和老四奇洛，最后是老五卢卡。

123 卢奇诺·维斯康蒂：意大利新现实主义导演，作品有《沉沦》《洛克兄弟》《豹》《魂断威尼斯》。

124 斯坦尼斯拉夫斯基（K. Stanislavski）：俄国演员、导演、戏剧理论家，主张演员要沉浸在角色的情感中。

125 贝尔托·布莱希特（Bertolt Brecht）：德国戏剧家、诗人，主张演员要与角色保持一定的距离。

126 阿兰·德龙（Alain Delon）：法国电影演员，曾扮演佐罗等银幕经典形象。

作家的现实意识与电影的想象——《扎齐坐地铁》

在这里，马勒127试图彻底破坏已有电影在时间、空间及手法上的千篇一律。现在的电影被故事框架所限制、被结构的戏剧效果所束缚、被人物形象与台词的统一性和联系所捆绑，为了颠覆这种完全僵化的电影手法，他忽视故事在现实生活中的发展，破坏人物形象的统一性，打乱人在时间与空间中的物理法则，创造了一个完全非现实的世界。

马勒为此采用了电影初期喜剧默片的创作手法。他用了以定格和低速摄影等所有被称为“电影魔法”的拍摄手法。

在这种意图和方法的指导下，马勒创作的电影十分出色，也很有趣。在电影一开始，尽管有点儿迷茫，但我们很快就会被非现实的世界所吸引，这证明了他的意图达成了。尤其是在电影的中间部分，一个奇怪的绅士追逐从农村来到巴黎的十岁少女扎齐，扎齐四处逃窜的情景再有趣不过了。像这样仅仅阅读情节很难了解整个故事的电影最近再没有出现过。等看完之后，人们才开始了解这部电影，这才是真正的电影。因此，从这个意义上说，这部电影的确可称之为杰作。

但是，那场追逐戏后出现了埃菲尔铁塔，电影从这时开始逐渐走上下坡路，并出现停滞状态。扎齐一个人徘徊在巴黎的夜色中，途中睡意侵袭，于是，她趴在路边的汽车上打瞌睡。这时出现了巴黎人海的画面，这种似梦非梦般喧嚣不已情景的确很出色，非常符合有“夜晚的作家”之称的马勒的风格。但接下来餐馆的喧闹却没有任何意义，导演的意图也不明了，只是喧闹个不停而已。这到底是怎么回事呢？

在这里，究竟是什么原因使马勒的意图和手法破坏了已有电影的时间、空间以及方法上的千篇一律呢？要回答这个问题，我们必须追问更本质的问题。

马勒写道：“这个不合理世界的扭曲与夸张是无法以现实主义手法描绘的。被刻画的世界本身就是扭曲而又不合理的，因此，我认为只有非现实主义才更能逼近真实。”

他真的逼近了真实吗？尽管说了这样的话，但他的电影根本没做到。

为什么呢？因为马勒并没有准确抓住现实与非现实之间的关系。他所说的“不合理世界的扭曲和夸张”本来就只能以非现实手法加以把握。所以，马勒所说的“在这部电影中，装饰、人物及整个世界都是不断变化着的。例如，扎齐穿着睡衣进来，一秒钟都还没有过，她就说，我换件衣服再来”其实一开始就已经决定好了，直到最后都没发生变化。相反，这让形象变得僵化。

马勒的现实意识被“不合理世界”这样一个自我固定的形象束缚，根本没有面对现实的“世界”本身。因此，他全然不顾现实中“世界”本身的变化或稳定状态，及其中蕴含的非现实性或走向非现实的契机，只是描写了自己极为固定的想象中存在的非现实。

这种想象本身是有趣的，但对现实没起到任何批判作用。不过，马勒还说过：“看了这部影片，感到惊讶的巴黎佬想只要逃往乡村就可以了。我想让他们从这部影片中读到现代人的疯狂。”很显然，他志在批判现实，但这个志向显得很空洞徒劳。没有一个巴黎佬会逃去乡村吧。

这种意图与结果的背离，马勒是如何想的呢？正因为试图批判现实的意图很正确，他就更应该重新考虑一下自己的现实意识与电影影像的关系。这里还有一个根本问题，即马勒想拍摄一部能破坏已有电影的时空与死板方法的电影，这个意图与批判现实的意图，究竟哪一个先行呢？这恐怕是前者吧。从这一点来说，正如马勒所说的那样，他的作品也许成了“针对电影的电影批评”，但它最终没有对现实起到批判的作用。而且，即便是“针对电影的电影批评”也只停留在非常低层次的方法论上，甚至可以说比他的文章还拙劣。这一切都源自他一开始不正确的态度。因为是非常有趣的尝试，这根本性的错误令人惋惜，希望能改正。

想一想，马勒可能十分爱电影，并过于相信电影了。除了一小部分人外，我想这句话适用于其他的法国新导演们。他们有必要斩钉截

铁地说一句“电影是个什么东西！”吧？如果不这么做，他们的现实意识与电影的想象之间的逆向关系就绝不可能发生变化。

“我相信观众的成长。我想，为了打发无聊的两个小时而前往电影院的时代已经结束了。电影观众在一点点向小说读者靠近……虽然还需要时间，但我们必须要努力做到从电影中消除‘大众鸦片’要素。观众不是为了睡觉才去电影院的，而是为了要去电影院，他们应该在头天晚上好好睡上一觉。”

这句话不是我说的。虽然听上去很像大岛渚说的，但其实是马勒。虽然十分缓慢，但那个时代的确正向我们靠近。在这样一个时代里，电影作家最需要做的就是，摆正现实意识与电影想象之间的关系，除此之外没有能将观众与电影结合在一起的力量了。这是充满了电影想象的杰作《扎齐坐地铁》告诉我们的事。

127 路易·马勒（Louis Malle）：法国电影导演，新浪潮运动的重要人物，《扎齐坐地铁》拍摄于1960年。

冈田茉莉子能成为恶女吗？

大家也许在街头看到过烧酒的广告，就是冈田茉莉子128嫣然一笑的那个，即“今天的烧酒，大家喝的酒”那个广告。在酒类广告中露脸的女演员除了冈田外还有很多。

如平民喝的新清酒广告中的有泽正子，等等。不过，大家还记得吗？冈田茉莉子在烧酒广告中是多么显眼，多么大放光彩！中村登导演颇具慧眼，一眼看中了她，在《集金旅行》中让她穿着睡衣伫立在窗边，并让托尼谷129说了句“真漂亮啊，跟烧酒广告上一模一样”。观众席一片哗然。这个场景很好地表现出冈田茉莉子的魅力及其形象在日本现代社会的意义。

烧酒是进不了良民之家的一种酒，同样，冈田茉莉子也是进不了良民之家的一个女子。她的代表作很好地说明了这一点，如在东宝拍摄的“艺妓小夏”系列，在松竹拍摄的《沙尘暴》《每天的背信》等130。她在这些电影里扮演了艺妓、小妾之女、小妾。从通常的伦理角度看，她扮演的都是些恶女。在日本年轻女演员中，扮演恶女角色的无出其右者。由于出演了这些角色，她在成人观众中一直有很高的人气。的确，对因为一天的辛勤劳作而疲惫不堪的男人们，尤其是家庭贫困、除了妻子外没有其他女人等他回家的男人们来说，冈田茉莉子的形象与回到家后喝上一口烧酒或托利水131一样，既令人放松，又给人甘美凄切的印象，很是打动人心。

但是，男人们无论喝多少，总要回家，回到贫穷、良善的家。然后，他为自己的醉酒后悔，将头痛归咎给烧酒。夜晚的某些时候，烧酒是男人们的挚友，但在白天，它就被赶入无人之境。冈田在电影中的命运也是如此。统治着日本电影的普通伦理绝不会允许有魅力的恶女走向幸福之路。她也承认自己是个恶女，或偷偷摸摸地在这世界的某个角落里生存（“艺妓小夏”系列、《每一天的背叛》），或总是在追求幸福，却以失败告终，只剩死路一条（《暴雨》）。由于设定了这样或忍让或失败的结局，观众才得以有同感，放心地同情这样一个颇具魅力的恶女。这种同感至多也只是喜爱和放松，就像喝了流动摊贩上卖的烧酒，没有给观众任何强烈的感动。所谓“强烈的感动”是对现状的一种否定。冈田茉莉子扮演的恶女形象常常是对现状的肯

定。这是她作为一个女演员的不幸，从某种程度上说，也是当今电影界迫不得已的现状。

然而，我想要追求的是否定现状的形象，是改变现状的形象。

冈田茉莉子在涩谷实导演的《恶女之季节》中扮演一个彻底的恶女。为了金钱，她企图杀害一个老人，而她母亲是这个老人的小妾。为了达到目的，她可以不择手段，不会有任何的伤感或负罪感。菊岛隆三创作的脚本充满刺激的喜剧成分，很显然受了《贼博士》132的影响。作品本身并没有值得骄傲、特别新颖或是高质量的地方。尽管是一部喜剧作品，但在自始至终以恶人为主人公这一点上，可以说它在日本电影中有宝贵的价值。而且，这个恶人是女子，我们由此窥探到涩谷实导演的确有一种非同寻常的、冷静的批判精神。

冈田茉莉子扮演的年轻女子没有说明自己成为恶女的原因，而且她根本就不认为自己就是恶女。到目前为止，她扮演的许多恶女都偏离了人世间普通伦理道德。这与她本人的意愿毫无关系。看上去她们都是只能忍让或失败的软弱女子，但实际上性格各有千秋。涩谷实导演将“欲望无节制膨胀的人”的形象赋予了冈田茉莉子和扮演其母亲角色的山田五十铃这两位恶女，就是这种人走到了杀人的地步。这膨胀的欲望不但冲破了通俗伦理，更冲破了非一般的人类伦理本身。因此，如果这部影片成功，通过描写毅然地冲破人类伦理，那么也就能极为有力地冲破通俗伦理。电影的出发点是用女性来当这个欲望的化身，这十分正确，因为发现在软弱的女性中潜藏着这样一种欲望可以让观众战栗，成为他们否定现状的契机。另一个重要的原因是，扮演恶女的演员都颇具魅力。这是山田五十铃和冈田茉莉子的责任，很显然，山田五十铃的角色安排有误，因此冈田茉莉子的责任更加重大。

大家知道一个演员在什么时刻是最美的吗？有的女演员工作时的身姿最美，例如玛利亚·谢尔133。但一般情况下，女演员在陷入感情纠葛的那一刻最美。不过，感情纠葛各式各样，如母亲对子女的感情、姐姐对妹妹的感情、女儿对父亲的感情以及女人对男人的感情。冈田茉莉子是这最后一种中最具代表性的人物，尤其是主动而又激烈的爱情，她可以很好地、全身心地来表现。她是日本电影界一名罕见的女演员，甚至在扮演情节剧女主角时，她的手从男人身后缠绕过来，手指紧紧扣住男人的胸口，来表现其燃烧的激情。

此时，她表达爱情的对象（这个说法可能有点怪，即深爱着的对象）并非男人，而是金钱。犹如对男人的爱情一样，她表现金钱欲的演技也同样是美丽的。一定得美。紧盯着装满钻石的盒子的眼睛一定要湿润，且闪烁着熠熠光辉，就像是与相爱的男人马上就要开始激情的那一刻。正是通过这样的表演，才能看出冈田茉莉子的恶女形象是否足以打破日本电影和社会的壁垒。而且，我们从这样的表演中可以看出她作为演员的大飞跃。

对出演《恶女之季节》的冈田茉莉子来说，最危险的是，在表演之前，她就已经打上恶女的烙印。她对赤裸裸地生活在欲望中感到十分后悔。当然，在这一点上，她在同代以及上一代女演员中算是比较少见的。但是，更年轻的女演员们似乎就生活在自己赤裸裸的欲望中，像这样的年轻一代正逐步占领日本电影和日本社会的一角。

如果说持续向年轻一代宣传是电影演员的资格和责任，那么，冈田茉莉子必须了解自己的局限，并持续对此进行革新与释放。《恶女之季节》就是她的出发点。在这段漫长的旅途中，充满欲望的女性终有一天会成为母亲，能够表演背负着生活重担的形象。那时，她在电影中的表现会比玛利亚·谢尔等人更丰富、更精彩，她那作为软弱恶女形象的人气才会下降，才会聚集大众的信赖。这也是对她长期以来一直扮演前卫的恶女的回报。

128 冈田茉莉子：日本电影演员，曾主演《浮云》《晚春》《东京物语》《人证》等著名影片。

129 托尼谷：日本艺人、喜剧演员。他在《集金旅行》中扮演了箕屋官次一角。

130 均为日本20世纪50年代的电影。《艺妓小夏》（芸者小夏）为杉江敏男导演，拍摄于1954年，《暴雨》（土砂降り）、《每一天的背叛》（日々の背信）均为中村登作品，分别拍摄于1957、1958年。

131 一款酒品，由托利斯（TORYS）威士忌兑苏打水配成。托利斯威士忌，是战后日本国产威士忌的代表，多出现在平民酒馆，至今有售。

132《贼博士》（The Ladykillers）：亚历山大·麦肯德里克（Alexander Mackendrick）于1955年拍摄的电影，曾由科恩兄弟于2004年翻拍。。

133 玛利亚·谢尔（Marria Schell）：或译玛利亚·雪儿，德国、奥地利演员，曾出演《最后的桥》《红与黑》等。

高峰秀子是好太太吗？

题目很奇怪。尽管松山善三与高峰秀子两人134正在威尼斯乘坐贡多拉，但我绝没有挑松山善三前辈毛病的意思。高峰秀子不在日本，所以现在大家很少能够看到她出演的电影。关于这个演员，我准备写一篇小文。我想尽可能选择此时在话题电影中出演话题角色的演员，但没有找到更合适的人选，因此我想就高峰秀子不在日本这件事加以论述。

这么做是因为看了《天外的彩虹》135后，我为“啊，高峰秀子没在这部电影中出现”感到深深的遗憾。正如松竹宣传部所呼喊的“这是木下惠介表达人类爱的第四部作品”，最近，木下作品出现了以诚实的人作为主角的特征，这种人因其生活方式而获得了普通大众的信赖。这个人就是高峰秀子。她主演的《二十四只眼睛》《几度风雨几度秋》观众人数破了新纪录，电影获得极大好评，木下惠介也成了日本最被信赖的导演。这部他导演的《天外的彩虹》给我们的感动不如前几部，这当然是编剧木下的责任，部分原因也在于高峰秀子这样具有信赖感的演员未能作为主人公参演。顺便说一句，这部影片的确是部不好的作品。但我有新的发现，那就是木下惠介在自己电影出场人物上寄托的感情。尽管是由上而下的感情，但也还是丰富而又纯粹的，难以言说。挑木下作品的毛病很容易，但不理解这种感情，没有超越他的感情，说再多的话也没有用。

刚才我说高峰秀子具有作为演员的信赖感，这种信赖是从哪里产生的呢？当然是由于她在电影中扮演了值得信赖的角色。但事情也并非这么简单，因为电影演员不可能扮演超越自己的角色。例如，在《二十四只眼睛》里扮演大石老师的演员尽管在生活中不必与大石老师一样承担同质的重负，但同量或更多的重负还是有必要的。（这个问题，后面会做详尽的证明。现在先老老实实地信赖这部电影。）高峰秀子扮演了值得信赖的角色，并获得成功，这是因为她在个人生活中承担的重负远远超过其他人。人们将对演员高峰秀子的信赖完全加在了生活的重负上。

那么，高峰秀子究竟承担了怎样的生活重负呢？传闻她经历过好几场恋爱。据说，为了远离纷扰的环境，她去了巴黎。此事的详情不

得而知，不过我可以明确地告诉大家，当今或迄今为止，女演员在日本的生存是多么艰苦，需要承担多么大的重负。如田中绢代、山田五十铃、望月优子、泽村贞子等生存下来的超过四十岁的女演员，与同年龄的男演员相比有更强的厚重感。只要看到这一点，就会明白。令人惊讶的是，高峰秀子在刚过三十岁的时候，就具备了可以与绝大多数演员相媲美的厚重感。这或许是因为她脑袋极聪明，感受性极敏锐，所以在生活中能更深刻地接受其遭遇到的一件件事情。

站在战败国的废墟上唱着《银座杠杠女》136[1]的她为生计所迫，也为保住其明星地位，出演了许多无聊至极的电影；无论脑子多聪明，感受性多敏锐，在人们眼里，高峰秀子只是一个从演女孩的角色发展成演平凡女性角色的明星。然而，她一直带着批判眼光注视着演唱《银座杠杠女》的自己，这使她在《卡门回故乡》137中的表演获得了成功。这部电影的成功，很好地展示了一个人否定与周围环境相关这种情况的可能性，表现出导演木下惠介坚定的批判精神，同时也表现了出演主角脱衣舞女郎的高峰秀子的批判精神——绝不亚于导演木下惠介，证明她是一个有表演这个角色能力的人。人们从这时开始承认她是一名有才华、有能力的女演员。在拍摄一部部作品的过程中，她的演技得以不断丰富和巩固。然而，在她艰苦修炼的过程中，心中是否产生过“有才华、有能力最终都是虚幻的”这样的想法呢？我相信她有过。因为我想如果不是那样，她是不会那么出色地扮演《二十四只眼睛》中的大石老师。不管怎样，拍完《二十四只眼睛》后，她成了一个社会名人，名声更甚演员身份。然后，她结婚，并得到大家的祝福，看上去作为主妇或演员幸福地过着稳定的生活。日本这个国家也是如此，用专家的话来说就是进入了相对稳定的时期。虽然放射性的雨仍在下个不停，但至少这个国家表面上是平安无事的。

我想请大家注意一下：从战后至今，高峰秀子演技水平也发生了巨大的变化。用一句话来形容，就是她的表演从高亢、激昂、不稳定转变为低沉、安静、稳定，这也与她扮演的角色从外向朝内向变化相对应。《二十四只眼睛》后，高峰秀子以低沉、安静、稳定的表演毫无风险地扮演了内向人物，还获得了人们的信赖。因为这表达了与日本昏暗、浑浊、相对稳定的环境相对应的庶民生活意识。

然而，如果一直这样下去，我们无法期待电影中会出现改变环境的人物形象。我们很想让在战后日本社会和电影中度过充实人生的高峰秀子展现出新的飞跃。这时，让她立刻表演一个外向的人很难，这样一来就需要她下决心讽刺性地扮演一个低沉、安静、稳定、内向的

人物，借此来否定环境。高峰秀子常常以批判性的眼光来看待现在的自己，并以此为养分成长了起来。我认为她仍保有那样敏锐的眼光。正由于期待着这种批判精神，因此，尽管在日本有那么多女演员，但我还是对现在已经离开日本的她寄予了极高的期待。

由高峰秀子主演、木下惠介导演的《偷懒的卡门》如何，大家不想看吗？

134 松本善三是日本电影导演、剧作家，高峰秀子是日本电影演员，两人1955年成婚。

135 《天外的彩虹》：木下惠介导演、编剧的电影，由笠智众、田中绢代等主演，1958年公映。《二十四只眼睛》《几度风雨几度秋》也均是木下作品。

136《银座杠杠女》：岛耕二1949年导演的电影，也是电影主题曲的名字。歌曲由佐伯孝夫作词，服部良一作曲，高峰秀子演唱。“杠杠”据说是编剧山本嘉次郎自己编造的词语，蕴含着作者称呼妓女为“棒棒女”的愤怒。

137《卡门回故乡》是由木下惠介于1951年拍摄的电影，是日本第一部公映的彩色电影。女主人公丽丽·卡门从乡下来到大都市，成为一名脱衣舞女郎。

是仲代达矢，还是皇太子？

有人说“呼风唤雨的男人”石原裕次郎138的“风速”有点下降，性急的媒体早早开始寻找他的“继承人”。作为最有希望的候选人，仲代达矢的名字开始在报纸和杂志上零零星星地出现。但有一天，风向突然变化。取代裕次郎，不，超过裕次郎若干倍的英雄出现了，那就是皇太子139。他慎重而又大胆地接受周围所有人的祝福，娶了一个“他爱的女子”为妻。对这位英雄及其订婚对象的礼赞声充斥着这个狭小的国家，报纸、广播、电视都加以赞赏和祝福。总理大臣、反对党的委员长、吉川英治、狮子文六等人就不用说了，连平常喋喋不休的进步文化人也都给予赞赏和祝福。我大叫一声“玛丽·安托瓦内特”140，关掉收音机，跑到大街上，侧眼旁观着为庆祝此事而搭建的彩门，举杯畅饮。耳边嗡嗡地传来人们的议论声，诸如小酒馆的女招待与手拿周刊杂志的绅士们叽叽喳喳地交谈着：“真棒耶，美智子”“不是挺有一手的吗，皇太子还真行”“我要是也打网球的话就好了”，到昨天为止，这些女人们还在不停地聒噪道“仲代达矢真了不起”“他的好处只有我们知道”“那眼神真好”“脖颈好”“腰线好”。

像这样，仲代达矢在小酒馆的女人中很受欢迎。同样，他在女演员中也极受欢迎。也就是说，他在从未后悔爱过男人的女人中，即性自由的女性（如果不是这样的女子，是没有资格做女演员的。至于能否进出小酒馆，大家去问问你认识的小酒馆女老板）中间的人气很高。在如今的日本，性自由的年轻女性不断增加（这是值得高兴的一件事。性不自由的人怎么能成为各个方面都自由的人呢？），因此，他的人气一路攀升。我作此判断，应该没有问题吧。

那么，他受欢迎的源泉和他的魅力究竟来自何方？首先是他英俊的外表：略鬈的头发、浓浓的眉毛、清澈闪动的大眼睛、高高的鼻梁、整洁可爱的牙齿、略呈方形的下颚、突起的喉结、略向前弯的肩膀和后背、结实的腰部、修长的双腿，以及身高一米七五、体重六十八千克的匀称体形。他的确是一个很完美的人。但是，如果他摔一跤怎么办？请放心，即使他摔一跤，跌了个大跟头，也都是美的。一般情况下是不会有人看俊美的人笑话的，即便他跌了个大跟头。可以说，仲代达矢的美是坚忍不拔的美。他的外表美是由其内在美支撑

的，而所谓内在美就是指被解放的自由肉体和精神。也就是说，他是一个可以自由地想其所想的人，因而也就是一个能自由行动的人。（请大家一定记住，这是在自由女性中受欢迎的条件，也是作为演员的第一条件。）因此，他的外表美就拥有了丰富的表情。看到仲代达矢，你没有感到他像训练过的牧羊犬一样爽快吗？

我这么说可能会招致仲代女性粉丝们的讨厌。反正要遭到她们的讨厌，那我就再多说几句：詹姆斯·迪恩不是很像悲伤的、被遗弃的杂种犬吗？马龙·白兰度不是很像桀骜不驯的斗牛犬吗？我发现迪恩与白兰度他们都来自李·斯特拉斯伯格工作的演员工作室141，梦露也曾在这个工作室学习过，而李·斯特拉斯伯格则是一位优秀的演员培训者，他是苏珊·斯特拉斯伯格的父亲。这两位天生的优秀演员后背都微微前曲，这是一种阻击猎物的姿势，一种最容易扑向猎物的姿势。我不知道斯特拉斯伯格是否曾教导他们用这种姿势。仲代达矢的后背也是微微前曲的。在演员的肉体和精神中，必须一直燃烧着像野性动物那样的粗暴欲望，这种欲望必须时常能呈现出来。

这里，我们思考一下演员的训练问题。前面我指出仲代达矢是一只训练有素的牧羊犬，但虽说训练有素，演员们其实都是自我训练。仲代达矢就是一名很好的自我训练的演员（当然，他也有幸获得了像千田是也142这样的优秀表演家的指导）。训练的一部分是我前面提到的将自己塑造成一个主宰自由解放的身心的人，他们为此而奋斗。仲代达矢具有良好的素质，同时坚定地与困难搏斗。训练的另一部分是，在饰演角色时的磨炼，以及作为其前提的日常演技磨炼。在这里我特别使用了磨炼这个古老的说法，因为现在日本电影界充斥着轻视磨炼的风气。导演们指导演员不表演的表演是最好的，于是，懒惰的明星们便乘机不表演。战后还出现了这样一种自称是演员的人，他们在斯坦尼斯拉夫斯基体系的恶劣影响下，只看了一下剧本或者只是考虑一下角色的情绪，然后就漫不经心地站在摄影机前。（你再怎么考虑角色情绪，身体是不动的。以土方与志为首的左翼演剧人士应负起重大责任，因为是他们将斯坦尼斯拉夫斯基以这样的形式引进日本的。这不就类似于将马克思主义引进日本吗？）仲代达矢似乎对“表演”这种东西，也就是磨炼演技这种想法有着切身体会。他这样说：“在电车里，我常以过去演员身上所具有的本性来观看一些极其微小的事情，如脚上穿着红色木屐带的女式木屐的小哥，闪着发蜡光泽的头发上究竟留下了怎样的好看梳痕？两位小职员为了吸引站在前面的女性注意，究竟是怎样大声交谈的？……”于是，在回家途中，他肯

定会试着模仿他们。这才是真正的演员精神，是一种内行的训练。看上去他的表演像天才一样，其实背后有着这样的训练和努力作为基础。外行自然有外行的魅力，像这样在银幕上第一次出现了具有外行魅力与内行演技的男人。正因此，仲代达矢的出现应该说翻开了日本电影演员艺术自觉史的第一页。

仲代达矢现在正参加由五味川纯平原作、小林正树导演的《人间的条件》143一片的拍摄工作。他扮演主人公梶，已经拍了将近五个月了。梶有一种英雄魅力，许多读者都由于他的存在而被这部小说所吸引，这令人十分惊讶。仲代达矢有幸扮演这个重要角色，将这个英雄的真正价值传播世间。

梶不知道征兵令什么时候会来，因此他没有自信去与自己所爱的人结婚，是一个受害者形象。为了阻止受迫害行为的发生，梶接受了对中国工人进行劳务管理的工作，于是前往矿山。在管理过程中，他认为要将工人当人来对待，即便是俘虏也不例外。他因此成了遭遇危险的受害者，但同时他的管理方法使工作效率得到提高，为侵略战争做出了贡献，这又使他成为一名加害者。梶最具魅力的地方在于，他在管理过程中不仅仅只是苦恼，而且为了克服这种精神分裂，他采取了行动。但战争无可奈何地继续走向失败，梶周边的环境也恶化了。萨特说过“受害者与刽子手，只能表现出其中一种……在最终时刻，拒绝其中一个角色的唯一方法就是成为另一个。”当这样一个时刻到来时，他最终积极地站在了受害者立场上。

许多演员都想扮演梶这个角色，据说小林导演想了好多候选人，一时难以决定。不过，我觉得仲代达矢还是最适合的演员。正如我前面所说，因为他是被解放了的自由人——一个演员。他能很好地表现出对生存或生活的执着和渴望。用脚碾碎甲虫不是什么了不起的事情，但踩死猫就需要极大的勇气，这是因为猫活着的感觉更强烈。人也是如此。活着的感觉强烈的人，如果压抑了其生存欲望，那么这个人就非常可怜。为了让梶的悲剧能真正打动人心，就有必要将梶这个具有强大生命力的男人描绘成天天都想与心爱的妻子睡觉，想吃好吃的东西，想与周围的人们结为好友的这样一个人。从这一点来说，仲代达矢的确非常符合，可以很好地演绎出这个悲剧的色彩。

以上内容说明了梶为什么不想完全成为一名受害者，同时也说明了梶通过抹杀其人性最终沦为受害者，从而变成美丽而又崇高的主角这一事实。不过，我想让大家思考一下：为什么梶没有彻底成为一名加害者呢？有什么能为此担保吗？相反，所长、冈崎、古屋等人为什么完全变成了加害者呢？如何？你们明白吗？我想，我可以断言，五味川纯平在原作中并没有对此说明，这是这部作品最大也是最致命的缺陷。在松山善三和小林正树共同创作的脚本中，也没有这样的说明。那么，在完成的电影里对此有所体现吗？为什么梶没有彻底成为一名加害者呢？小林正树、其他演职员们和仲代达矢有义务回答这个问题。如果不回答这个问题，我们可能就无法知道人置身于那么恶劣的环境中，为了继续维持尊严究竟需要培养怎样的力量。

我简单说一下自己的看法：其原因就在于梶是知识分子，在他的内心有一种固有观念。其内心的精神力量抑制了他彻底成为加害者的可能性；在双重立场中，他一直苦恼不已，最终积极地选择了受害者立场。作为一名知识分子和一个中立者，梶只能通过精神力量来超越自己的中立立场。五味川纯平为了赋予梶以大众魅力，让梶采取了实际行动，但却过于轻视了促使行动背后的精神力量。

脚本继承了这个缺陷，电影可能也有。就这一点，仲代达矢究竟会向我们展示什么样的表演呢？实际上，我有一丝担心。他要表现的绝非伤感，也不是同情和微弱的正义感，而是必须要表现出一种因多次怀疑而使自身伤怀的观念，一种已经融入精神世界中的根深蒂固的观念。在年轻的仲代达矢的生活里，可能不曾因某种观念而受到伤害。我为此感到担心，担心他因此无法彻底演出背负重担的梶的形象。此外，我也还是有所期待：也许他是一名欲望极强的优秀演员，在五个月与角色奋斗的过程中，作为一名演员同时也作为一个人，仲代达矢的内心深处能感受到梶的观念的沉重。

如果仲代达矢没有辜负这份期待，那他的可能性可以说已经无边无际。如果我的担心成为现实，那么，他的可能性要想扩大到整个日本也还需要很长时间，需要艰苦的努力。现在，他的人气一路攀升，正处于作为演员的岔路口上。虽然一开始人们极力赞赏他那被解放了的、自由的肉体和精神使他获得了某种解放感和自由，但也开始出现僵化倾向。这也许与他的年龄相关，他的生活和地位也逐渐受到限制。因此，他必须想方设法注入新的生气。有两种方法可循：一是肉体受到更多的锤炼，另一种是将习得的观念引到精神当中。如果说《人间的条件》中梶的形象是成功的，那就可以认为他已经打开了突

破口。我前面说过，五味川纯平在塑造这个形象上有致命的缺陷。我觉得，这个缺陷将使仲代达矢无法百分之百成功塑造梶，但我十分期待他通过扮演梶这个角色有所成长。我将赌注下在了仲代身上，而不是梶。

之所以没有将赌注下在梶的身上，是因为他尽管是个英雄，但结局必定是失败。抵抗再强、再美，失败就是失败。我们还必须否定我们要探寻的形象，回到通过变革取得胜利的人物上来。优秀演员反而可以帮我们塑造应有的形象。仲代达矢曾经将自己的演员生涯用这样一句话来比喻：“像樱花那样突然绽放、突然凋落不是件值得高兴的事……我总在想：丑一些也没事，我还是想活得久一点，坚持活得长久一点，这也许很不潇洒。”真是坚忍不拔的禀性。他既演知识分子，又演劳动者，将来也许能成为第一个在日本电影中变革环境并最终取得胜利的角色。那时，在日本这个国家，像梶这样一次接一次失败的人会开始变身成为一个崭新的人，变革社会。

田村孟曾经在《电影批评》杂志上评论过《人间的条件》。他认为，好不容易活下来的王亨立如何能在六亿只蚂蚁中生存下来这个问题，必须与好不容易活下来的梶在战后日本究竟会做什么这个问题放在对立的位置上加以追问。无论活下来的梶，还是其后的仲代达矢、田村孟，以及我们这一代人怎么努力（其实是有点懒），即将从1958年跨入1959年的日本的精神环境仍是如此：就像是皇太子的订婚在全国人民的祝福中才得以认可般大肆喧哗，贫富差距正在加大，人们将厚生省144白皮书中1965年将迎来毁灭性危机的警告置之脑后。正因粉饰太平，歌舞升平是当今艺术界的现状，所以我必须要说一句话：否定和变革现实的形象能获得最终的胜利。

138 石原裕次郎：日本电影演员、歌手。《呼风唤雨的男人》是他主演的电影之一，也是他的代表作，公映于1957年。

139 指明仁，日本现天皇，1952年被立为太子。现日本皇后美智子1957年与皇太子明仁在网球比赛上相遇，1959年结婚。

140 玛丽·安托瓦内特（Marie Antoinette）：法国国王路易十六的王妃。

141 演员工作室（The Actors Studio）：美国著名的演员培训学校，1947年建立，培养出马龙·白兰度、玛丽莲·梦露、茱莉亚·罗伯茨等一批名演员。

142 千田是也：日本演员、舞台艺术家。

143 《人间的条件》：是由小林正树导演根据五味川纯平的小说改编的电影，共六部，即《纯爱篇》《激怒篇》《望乡篇》《战云篇》《逃离死亡篇》和《旷野彷徨篇》，1959-1961年间公映。

144 厚生省：原日本政府部门之一，设立于1938年，2001年与劳动省合并，并改组为厚生劳动省。

山本富士子与日本的颓废

“给世界演剧运动注入新生气的伟大剧团”（主办方《朝日新闻》的宣传语）莫斯科艺术剧团145也给日本的演剧运动注入新生气了吗？不管怎么说，它给日本新剧146界造成了巨大的冲击，这是事实。“日本的拉涅夫斯卡娅 147”东山千荣子哭哭啼啼的可怜样就不用提了，日本斯坦尼斯拉夫斯基派的教祖下村正夫曾打电话给山田五十铃，据说他在电话里叫喊道：“我的想法并没有错！”别开玩笑了！我真想大声呵斥一句。没犯错的至多也就是对戏剧的解释，正由于导演、演员培训者、剧团领导者等人完全错了，因而拥有许多成员的“新演”148不是走到分裂、连续赤字、陷入无法公演的境地吗？！这很好地揭露了现在号称“日本新剧”的（特别是左翼的）领导者们的自我批评精神有多么欠缺。像这样极其愚蠢的状况是个例外，大多数过去的新剧界人士，以及年轻一些的没有被广播、电视、电影的商业主义所毒害的新剧界的人们对莫斯科艺术剧团的反应是惊讶和感动。他们在与自己的舞台表演相比较后，感到绝望，同时又辩解道：在日本也有日语的舞台表演，这是因为我们的社会环境不同。还有更加过分的说法是：这是由于他们吃的东西与我们不一样！就这样，他们最终并没有把莫斯科艺术剧团与自己在创造性上的问题联系起来，表现出奇特而又固执己见的一面。在这种环境中，一部分新剧界的年轻人和被下村正夫抛弃（或抛弃了下村正夫）而留在“新演”的人，或者其他像我前面极力赞赏的仲代达矢之类的人，他们在受到感动的同时，坚信只要不断进行正确的训练，自己也能做到像莫斯科艺术剧团那样的舞台表演。听闻此言，我感到非常高兴。他们能够亲眼看到真正的演员艺术这一迄今为止他们只是在梦想中摸索的东西，而且幸运的是，他们也具有提高自己艺术水平的意志和能力，所以他们发现了创造的方法。这是日本诞生真正的演员艺术的第一步。我为此感到莫大的欣喜。与虚伪的新剧领导者们不同，一生都在追求真正艺术的伟大剧评家安藤鹤夫曾说过这样一句话：“莫斯科艺术剧团让学习日本艺术的人变得更虚心了，也给予了他们新的勇气。”

遗憾的是，学习艺术的人心中并不常常只有虚心和勇气，很多时候，他们的内心被令人恐惧的绝望和颓废所侵蚀。在这里，我必须向大家坦白一件事。一周前，就在我充满勇气和希望的一个晚上，看完《白鹭》和《弁天小僧》两部电影149后，我喝得酩酊大醉。那时我苦

思冥想：“不行不行，最近我想的问题太小气了。胡乱写了些剧本，心想赶快当上导演吧，哪怕是乱七八糟的御用导演也行。不行不行，这里有真正的艺术，我也想创作真正的艺术。绝对的，到目前为止谁也没有创造过的、新的、真正的艺术……”我和吉田喜重两人看完电影，刚刚站起身来，我就说了句：“真颓废啊。”“可不是嘛。”我们俩面面相觑，不得不苦笑一番。那一天，吉田从外景地回来，而我第二天则要出发去外景地。立志于艺术，不对，应该说立志于艺术革命的两个年轻人还有其他非看不可的电影，即使不看电影，我们之间应该也有许多共同话题。尽管如此，我们两人还是一致同意去看这两部颓废的电影。不用说，《弁天小僧》是幕末颓废时期盛开的一朵奇葩——默阿弥150的作品。这个淡淡纯情的故事讲述了一个小偷敲诈一个店主，却阴差阳错地发现自己是这个店主的私生子，最终走向了末路；《白鹭》根据泉镜花的作品改编。泉镜花是一位明治以后潜心于描绘日本人最原始心灵的作家。它讲述了一个艺妓为了金钱和情分，想与她最喜爱的男人生活在一起，为了摆脱被令人讨厌的男人所摆弄的命运而一死了之的故事。这两部作品都有一个高潮，是女子被扒掉和服，险遭强暴的场面。这么看，这两部作品只能以颓废来形容。这两部极具颓废色彩的电影不仅吸引了我们俩，而且还让许多观众走进电影院，成了去年日本票房破纪录的两部电影。这两部颓废作品不仅仅侵蚀了两个年轻人的心，也在所有日本人的心中占据了极大位置。因此，我想完全可以断言当下日本正处于颓废时刻。

被誉为“日本第一美女”的山本富士子是1958年至1959年日本颓废的象征。《白鹭》和《弁天小僧》两部电影的魅力集中体现在《白鹭》的海报上。海报是山本富士子头像的特写，她嘴里衔着发簪——她用它刺入自己雪白的胸膛，半睁着蒙眬的双眼，挣扎着抬起脸庞。美女，绝对是美女。正因为美貌，她未能与相爱的男子结合，也不能成为讨厌的男子的掌中物。这是一个肉体和精神都十分美丽的女人，她背负着悲剧的命运走向死亡。在《汤岛白梅》《夜之河》《日本桥》《夜之蝶》《白鹭》这些票房都很成功的影片里，山本富士子似乎很喜欢的那些角色都被赋予了相似的性格。如果是男人，谁都会想娶她；如果是女人，谁都会想变成她；山本富士子绝对是美女。正因为是个大美女，也因此成了一个禁忌的女子。这种禁忌唤起观众的受虐欲，而她所背负的悲剧命运又唤起他们的施虐欲。最集中体现这一点的场景是，在《白鹭》中，佐野周二一直纠缠着她，强行扒掉她的和服，正准备强暴她时——而且他还有十分充足的时间和力量，她自杀身亡。这不是颓废又是什么呢？在这些电影中，没有与她对等的男人。她喜爱的一般都是年轻、英俊且又诚实的男人，但他们却又都靠

不住；她喜爱的另一种男人是有金钱、有社会地位，但又都觊觎她的肉体。由于她是个大美女，这成了悲剧发生的套路。除了上面我提到的几部作品外，她的成功之作《彼岸花》（小津安二郎）中也是如此。她没有恋人，无法结婚，只好跟母亲一块生活。观众是如何追求她绝对的美丽的呢？有一个非常确凿的证据，即无论在作品，还是票房，描写她交了个很好的男朋友、大团圆结局的现代剧都完全失败。观众对山本富士子绝对的美的要求不仅仅局限于她的肉体，还常常在她的精神上有所体现。《冰壁》《饥渴》等“踉跄美”151作品，极不成功的票房就很好地说明了这一点。观众像这样创造了一个绝对美的偶像，并通过感情转移，追求精神上的升华，日本人的生存方式不是颓废了又是什么呢？

被誉为“绝对的美女”的山本富士子不仅受到“迷哈党”152的支持，粉丝范围恐怕还要广泛得多。堂堂的中年绅士谈之“色”变，东京大学教授林健太郎153先生就是其中之一。“在现代日本，山本富士子是个美女，这是不言而喻的事情。我是一个信奉美只因其美才加以热爱的人，因此，我去看山本富士子的电影首先就是为了观赏她的美。”引述这句话，我都觉得有点害臊，不觉脸红。林健太郎还就美丽的本质和含义这样说道：“美是有桃山风格154的富态和丰腴。”像个历史学家说的话。我期望作为《现代社会主义再探讨》作者的他，能对山本富士子的美再做一次探讨。不管怎么说，有这样一位大人物的加入，电影批评家们对她赞不绝口也在情理之中。绝对的美女，再加上表演经验，这更了不得。今年终于成为最佳女主角奖的第一候选人，获奖应该不成问题。我不反对她拿最佳女主角奖，这个奖不是奖励表演的，应该是奖励演员扮演某个角色时包括表演在内的魅力。这一点一定要说明。在此基础上，山本富士子以《白鹭》中的表演摘得最佳女主角奖，这是1958年度日本电影界一件理所当然的事情。不过，《彼岸花》却不同。在这部电影中她是一个配角，大家不要搞错了。同时，对于她以《白鹭》获得最佳女主角奖、人们说《白鹭》《弁天小僧》《彼岸花》等是好作品以及它们在票房上获得成功的日本电影现状等问题，我想谴责并追究一下。的确，1958年下半年，小津安二郎、衣笠贞之助、伊藤大辅等大师席卷而来，盛况空前。媒体一边敲打着增村保造、中平康、今村昌平的肩膀，以示提醒，一边对大师们拍手表示欢迎。日本电影界似乎一片和睦相处的景象。我想谴责1958年各种电影奖项或十佳的结果。

林健太郎先生非常担心地说道：“为了使山本富士子的美发扬光大，她有必要找符合她的剧本和导演。”请不必担心，在《白鹭》中

她找到了衣笠贞之助，在《彼岸花》中她找到了小津安二郎。你可不要说这都是些上了年纪的导演，只有这些导演才能够充分发挥她绝对的美，尤其是小津安二郎在《彼岸花》中对她的角色安排实在让人嫉恨。将观众放在第一位的时候，新人导演们必须争取早日习得这些大师们用女演员的技巧，反过来向他们挑战。说起新人，我想起来这样一件事：虽然她与增村保造同在大映公司，但她只出演了增村导演的一部电影——《冰壁》。而且，据说她“刚刚拿到本子的时候，觉得很难，没有自信，想退出剧组……打一开始就未能进入角色”。林健太郎先生也非常同情地说道：“面对一个刚刚见面的、没有品位的、叫作鱼津的男人，八代美那子很快有了好感，敞开心扉，向他坦白了一件大事。155因此，山本富士子很为难。”美那子坦白说自己与丈夫之外的男人发生了肉体关系时，此前一直俯首的她猛地一下昂起头来，双眼紧盯着男人，斩钉截铁地说道：“我和那个人发生过肉体关系。”看到这个镜头，我十分感动。我记得自己曾对一位极其尊敬的中年女性——她是位女中豪杰——提起此事，她对我说：“是呀！真的是那样的！”听到此言，我更加感动。对山本富士子来说，一定要避开这样一个危险形象。这是她最具卓见的地方，她做了所有努力来避免打破观众心目中“绝对美女”形象。在一年或半年的时间里，她无论如何都要扮演一个极具手腕的绝对美女。出演一部不知好坏的电影，稍有不慎就可能遭到批评，因此即使可能成功，她也绝不参演。这种手腕、卓识，才是她的一根重要支柱和身体魅力，以及后面将要叙述的表演能力共同支撑起她的地位。因此，在迎来1959年之际，她表达了这样一个愿望：“希望能心情愉快地出演娱乐电影，并珍惜；同时，我还有点野心，想出演文艺电影。”非常奇妙的是，这个愿望与林健太郎先生向大映社长提出的建议十分吻合。林健太郎的建议是：“一年中让她拍摄一至两部适合她的艺术电影，质量不错的娱乐电影让她拍五六部，这样的数量对她来说是合适的，公司最终也会获利。”现实中，山本富士子一定要守住自己在电影界的地位，因此，愿望合情合理。但作为一个粉丝，为她着想，林先生的建议可能就太过于社会改良主义了。当然，在当今的日本，无论是政治领域，还是艺术，社会改良主义极受欢迎，林先生提出这样的建议也许是一件没办法的事。

但是，社会改良主义等看上去有持续的力量，实际上根本没有。所谓持续的力量无非是一个时段一个时段革命性力量的积蓄。人只有不断否定自己，构筑一个新的自己，才能够承受时代的变化生存下去。相较林健太郎先生等人，山本富士子更是将自己暴露在粗暴的现实中，想将攀登到顶峰的自己引向一个更新的突破口。去年八月和今

年一月，她拍摄了“人肌系列”中的《人肌孔雀》和《人肌牡丹》156。显然，这是她寻找突破口的第一步。在这两部时代剧中，山本富士子扮演了城市姑娘、大姐大、艺妓、武家姑娘或男子，异常活跃。如果成功，这两部时代剧会成为她的看家作品，就像“钱形平次”之于长谷川一夫，或“旗本退屈男”之于市川右太卫门。但是，相比平次或退屈男，她扮演的角色没有那种强烈的个性，因此根本不具备与他们相匹敌的能力。那么，与“云雀捕物帖”相比又如何呢？美空云雀扮演的角色也不像平次和退屈男那样有性格，但云雀也有云雀的魅力，如开朗、平民化、善于唱歌，这些魅力被全面地呈现在银幕上。与此相反，“人肌系列”的魅力仍然在于山本富士子的美貌，她的美起到了决定性作用。女扮男装也是这个系列的卖点，仍旧未能避免浓郁的颓废色彩。不过，这也反而让她颇具魅力，她拍的现代剧是无法比拟的。恐怕今后像这样的时代剧数量还会增加，现代剧的数量则会减少。她颇有野心想出演的文艺电影估计也只限于明治或大正时期，至多也就是昭和初期文学作品的改编。这些作品在不同地方会吸引观众进入电影院，将持续受到人们的欢迎——直至她的美丽走向衰亡。

现在，我被一种欲望所驱使，想就曾经绝对的美女演员入江高子做一番调查。与山本富士子一样，她也是以扮演泉镜花作品的女主角获得成功的。人们都说，入江高子缺乏表演能力，特别是进入有声电影时期后，说白十分拙劣，因此走向没落。然而，事实是如此吗？如果这样，那么山本富士子有很强的表演能力，能摘取最佳女主角奖，因此即便她的人气有所下降也没关系，即便其肉体的美衰亡了，她作为女演员的生命力仍能够保持下去——话真的能这么说吗？现如今正应该就她的表演能力进行一番论述了。

人们认为山本富士子在表演方面崭露头角是在《夜之河》。关于这部电影，她这样说道：“（在扮演角色的时候）我将自己完全还原到原始状态，在此基础上扮演新角色，然后在自己身上寻找角色的性格。如果自己身上有，就将它极力扩大，借自己的身体来扮演那个角色。”当然，我们不可能原封不动地接受她的这番言论。不过，在从事电影工作三年后，她终于能在摄影机前表演自如了，也就是说，在现实生活中，她的身心有机结合，能够在同样具有生命力的摄影机前进行虚构的表演。这是电影演员最基本的条件。（当然，连这样一个基本条件都不满足的演员有的是。）关于这一点，安部公房曾经说过：电影演员的祖先不是著名演员，只是一匹奔走的马。的确如此。但是，马在摄影机前“演”一匹马是很容易的一件事，而人在摄影机前是一个自由的人，其肉体与精神有机结合，进行虚构的表演绝不简

单。那么，究竟怎样做才能够掌握这样一种能力——可以说这才是表演的第一步——呢？山本富士子或诸多电影演员没有经过任何训练就掌握了这种能力，这是为什么呢？原因之一，是他们在摄影机前不怯生。在表演时，他们能自觉地把握自己的身体状态与精神状态。另一个原因是，同时在现实生活中，他们的肉体与精神是自由的，能意识到一个个表演动作。能够具有这两个方面的意识，和分离自身肉体和精神的能力是表演的第一步。安部公房这样说道：“这可能是因为颓废的精神。随着表演量的增加，他们的演技会有所长进，因为这助长了颓废精神。”顺便说一句，收录在《文学性的电影论》 中的这篇文章极具启发性。花田清辉说：石原慎太郎做了安部公房和椎名麟三未能做到的事（即电影导演）。他高度赞扬了石原慎太郎。我觉得，能在真正意义上给予电影界以新风气的可能正是包括花田在内的安部、椎名等人的力量。我期望他们写电影批评，将赚来的钱攒起来，尽早地拍出一部电影来。拍一部三十分钟的电视电影只要五十万到九十万日元就够了。言归正传，山本富士子掌握表演能力的时间，和她巩固大明星地位的时间是一致的——这当然了。此后，山本富士子的表演能力成为充分发挥她本来魅力强有力的武器，确实提高了她的地位，最终使她走向演员的顶峰——成为最受欢迎的女演员，摘得最佳女主角奖。不难想象，在此期间，她的现实生活也都奉献给了作为女演员的绝对美。因此，她绝对的美无法在银幕上呈现给观众的时候，能拯救她的现实生活，以及立足于现实生活的手腕、表演能力也和她绝对的美是相当的，她会丧失创造新形象的能力，悲剧就发生了。我以为，入江高子的命运如此不是因为说白拙劣，而是没有山本富士子那样的能力。

为防范悲剧发生，我们该如何是好？我认为，演员的成长和变化只受制于现实生活中的成长、变化——这种成长、变化决定了人类肉体与精神的素质。倘若表演能力只止步于与现实生活紧密相关的某个阶段，是会发生悲剧的。但演员通过尽可能扮演与自己性格差异很大的角色，可以提升表演能力，改变自己与现实生活。至少舞台剧演员的成长、变化和形成的过程是这样的。然而，日本绝大多数新剧演员完全忽视身心的有机结合，只是模仿——他们绝不能被称为演员。这一点因为莫斯科艺术剧团的来访而暴露。只有像莫斯科艺术剧团那样，持有与人们在现实生活中相同品质的身心有机性，在此基础上产生量变（从而引发质的飞跃），拥有庞大而丰富的形式的表演，才能将身为演员所需学习的一切唯美而自然地展现出来。无论是舞台剧演员还是电影演员，这是他们必须学习的。小山内薰157将自己看到的这种表演流于表面地灌输给刚当上演员一两年的年轻人（尽管这在艺术

座158中包含内在的必然性），由此开了一个恶劣的新剧表演传统。我感同身受地体会到其中某种意义的必然性和在此基础上形成的新剧的颓废。再说句题外话，山本富士子现在应该用舞台剧演员通过扮演角色使自己成长、变化这一方法，尽可能地扮演与自己有本质差异的角色，而不是她所说的“将自己还原到原始状态”。她必须明确地在其自身与角色对决的基础上形成一个崭新的自己。在现在适合她的角色中，山本富士子的确演得很到位，只要看一下小津安二郎的《彼岸花》就可以完全了解这一点。小津安二郎拒绝一切说明性演技，只能靠听说明来表演的演员全像是木偶。山本富士子不就是在这种情况下活跃着吗？在她的某种极限内，山本富士子的确是一个自由的好演员。但是，为了有更大的进步，她必须离开小津安二郎和衣笠贞之助，去演市川崑、增村保造等人的电影。稍不留神，这些导演就可能抹杀掉她现在的魅力。比如说，她有必要去出演肉体有绝对美，精神却极其堕落的这种风格的电影。在自己的美能吸引观众、手腕和眼光还有发言权的时候，她反过来利用自己的美，去演一个能诞生出新自我的角色，这样一来，在观众对以前的她感到厌烦时，一个有着崭新魅力的山本富士子将会重生。绝对有这个必要。当然，这个假设的前提是，她近期内没有嫁人，想继续作为电影演员生存下去。

林健太郎先生曾说：“扩张艺术领域是必要的。这不是要让她向与自己性质不同的方向飞跃，而是希望她渐渐发生变化。”但我还是希望山本富士子能朝不同的方向飞跃。这不是社会改良主义，我相信，只有不断地革新自己才是在变化的现代社会中生存下去的唯一出路。林先生和我到底谁是山本富士子的朋友，电影的历史将会证明；而谁是民众的朋友，日本的历史也将会证明。

145 莫斯科艺术剧团：1898年创建的艺术剧团，1958至1959年第一次访问日本，此后1968年、1988年也曾访问日本。

146 新剧：指以欧洲风格的近代戏剧为目标的日本戏剧，它是针对旧剧（歌舞伎）和新派剧而言的，主要上演艺术性较强的戏剧。

147 拉涅夫斯卡娅：苏联女演员，苏联人民艺术家。

148 新演：“新演剧研究所”的简称，日本剧团。下村正夫是初期就加入的讲师之一，1958年解散。1959年3月作为“新演剧团”复出。本文发表于1959年2月。

149 《白鹭》是由衣笠贞之助1958年根据泉镜花的同名小说改编、拍摄的电影。《弁天小僧》是伊藤大辅1958年根据河竹默阿弥的歌舞伎《白浪五人男》改编、拍摄的电影。

150 默阿弥：即河竹默阿弥，日本歌舞伎作者。

151 1957年，三岛由纪夫发表长篇小说《美德的踉跄》（简体中文版译为“心灵的饥渴”），描写了有夫之妇的不伦之恋的故事，后来，“踉跄”一词成为流行语，“踉跄美”即源于此。同年，中平康将小说改编成电影。

152 “迷哈党”指热衷于某些流行事物的青年人。本是日本20世纪20年代中后期出现的流行语，因当时女子的名字多以“迷”或“哈”的发音开头，故有此称呼。

153 林健太郎：日本历史学家、评论家，曾任东京大学校长。

154 桃山是日本历史的一个分期，指16世纪后半叶丰臣秀吉掌握政权的时代。此时日本的美术有着很明显的特色，故有桃山风格一说。

155 鱼津恭太、八代美那子是《冰壁》中的男女主人公。

156《人肌孔雀》《人肌牡丹》是由森一生导演拍摄于1958年的电影。

157 小山内薰：日本剧作家、批评家、表演艺术家。

158 艺术座是日本一个剧团的名称，成立于1912年，1945年解散。

我的生存意义：悼泷泽英辅

泷泽英辅159导演去世了。电影杂志委托我写一篇关于生死的文章，正苦苦思索的年底，我听到了讣告，不知有多么悲痛。

我很喜欢泷泽。说是喜欢，并非与他有着某种特殊关系。我也并不热衷于看他的电影。当然，在工作上也没有交往。我只是在导演协会聚会时与他交谈过几次。那是什么时候的事呢？总之，刚成为导演协会成员时，我在聚会上没有找到座位。因为我刚当上导演就立刻辞去了在松竹的工作，所以对坐在松竹的导演身旁颇感踌躇。当时，恩地日出夫、吉田喜重、浦山桐郎都还没有加入这个协会。我观望了一下，坐在了似乎也是一个人的关川秀雄导演旁边。还有一个原因就是我听说关川也是一个豪饮者。聚会上，我与关川对饮了无数杯，但他不善言辞。我很想跟人叨叨几句，于是借着酒劲厚着脸皮加入到坐在上席的热闹人群里。泷泽似乎就在这群人当中。

在今年160一月号《电影艺术》中，林玉树曾说“导演协会的活动并不活跃”。他的调查并不充分。我没有责怪他的意思，应该说我们的宣传不够。但是，导演协会并非不活跃。就拿去年一年的对外活动来说吧，如奥林匹克电影的问题、映伦161的问题等，导演协会常常是很快就表达了具有建设性的恰当意见。电影著作权的问题，导演协会更是积极主动地表明了独立、正确的见解。这些都是很普通的活动。例如，我曾经有意无意地提议在《电影艺术》上探讨一下著作权问题，但没有任何回应。我没有责怪编辑的意思，应该说我们的热情不够。但是，这类重要的问题，导演协会曾经非常认真地对待。对内的问题，诸如减少工作量、许多会员单飞、因三百万电影大量涌现而辈出的导演、电视电影的导演问题，这些问题虽然一个都没有解决，但都在导演协会大会上被提及过，在理事会、委员会上被讨论过。我不认为导演协会活动不活跃。林玉树是以那些被誉为大师的导演们并不热心于导演协会的活动为证据来说三道四的。所谓“大师”究竟是指谁呢？如果是在战争统制时代成为导演的一部分人，那倒也罢了。曾独立制片的共产体系大师们并不热心于此也是事实。当然，我听说，本应对组织表现出热情的这些人不热心，似乎是因为在清洗赤色分子时代162发生的不幸遭遇。如此看来，反倒不如说大师们对协会的活动是热心的。前任理事长小津安二郎导演如此，现任理事长五所平之助

导演也是如此163。正是这些大师们，这些在电影被统制、导演被职员化前就已经成为导演的这些人们，创造并培育了协会。在没有我一席之地的聚会上，我怯生生地走到这些人的面前，与他们交杯换盏。不拍电影的三年里，我自己有时都很疑惑：我是一个电影导演吗？即便如此，我认定了自己是一个电影导演，于是以一个导演的自信连续出席了聚会。这也许是因为在这次聚会上，我能从伊藤大辅、内田吐梦、稻垣浩以及泷泽英辅等导演那里得到鼓励，能与他们对饮一杯。是的，这些老前辈们才是毅然决然地志于将电影当作电影来拍的人，他们深知自己除了亲自拍片外别无他用的时代、电影导演作为一个职员已经无法生存下去的时代已经到来。在我的眼里，他们就像是狂风怒涛中一叶危险的孤舟，他们想起自己的青春，因而对这个时代有一种共鸣。对此我深信不疑。啊，现在仍健在的各位老前辈们，总有一天我还会在酒酣之时向你们表达我的谢意，带着作品报答你们。但是，泷泽已经不在了。

是什么时候的事呢？反正肯定是在我拍完《天草四郎时贞》之后。这部电影中有这样一个场景：三国连太郎扮演的画师右卫门正在描绘代官164府邸燃烧图像的时候，他的女儿来了，因为她了解到父亲背叛了天主教，因此用刀砍去。泷泽认为这个场景不好。但对我来说，女儿砍向父亲，父亲语无伦次地辩解、同时逃走这样的场景应该有很强的冲击力。但泷泽这样说：那时，画师右卫门一定要在被女儿砍的同时还坚持画画；女儿一定会被父亲的这种气魄压倒，最终未能将父亲砍死；她的父亲不是一个被砍就停下画笔逃走的男人，而是一个在画画时即便被刀砍伤也决不逃走的男人；就是这样一个男人背叛了天主教，他才第一次知道背叛的后果有多么严重。泷泽，这可能是你准备拍的《被砍的仙太》中设计的形象吧。不管怎么说，直到现在，那时你的言谈中显露出的惨烈形象还鲜明地刻印在我脑海里，但那已经不能变成胶片里的画面了。泷泽，祈愿你在九天之上保佑我这个不肖弟子。

孩提时代起，死亡就常常围绕在我的身边。即将进入小学学习时，我的亲人就相继离世，因此，对我来说，死亡并不是件特别的事情。日本已经完全被战争的气氛所包围，或许这也促使了我将死亡当作普通事情看待。我并不害怕死亡，做好了随时走向死亡的心理准备。至少，我自己是这样想的。

战争的结束意味着暂时撕毁了人与死亡的契约。但对我个人来说，战后也并不一定意味着生存。我参加了各种活动，除了政治性党

派外还担任过许多团体组织的组织者。与其说是组织团体使我能生存下去，毋宁说是也许我通过参加这些组织能心安理得地面对死亡。幼时，死亡那么近距离地发生在我的身旁，这也许让我对必将走向死亡的个体失去了信赖。与此相比，团体组织是多么令人值得信赖。在很长的时间里，这种信赖成为我这个行动者思考问题的基础。作为行动者的我常常有点冷漠、绝望，也因此有点果断、勇敢，或许也可以说我适应于公共正义感。现在，某些朋友大声呵斥我的作品和行为，就像是对我的一种背叛，这是因为我一切都以行动者立场加以自律，想与作品、行为的命运共存亡。

然而，在内心当中，在“引人注目的公共行动者”这一表面的背后，我本常有充满“我执”165的生存欲望。实际上，如果没有这种欲望，那我就没必要去拍电影了，也拍不了。在一些电影中，我试图将“我执”隐藏在公共正义背后，并相信这是正确的做法，但从没想过要彻底隐藏。不仅仅是电影世界，在行为层面，如果有人在我作为公共行动者的行为背后找到深重的“我执”，也许就不会全方位信任我。但是，不管是怎样的公共行动者，我认为在其背后或心中都存在着“我执”。因此，我从没参加过号称“没有‘我执’”及“除了公共行为外没有其他行为”的政治党派，今后也不会参加。我从没有打算隐瞒在自己身上一直有“我执”这一事实。有些人对我身上存在的“我执”视若无睹，大加赞赏；有些人只因存在“我执”，便加以警戒，我希望他们能够尽早发现他们这些做法都是虚妄的。

不过，在我的内心，对“现在活着的个人”的信赖、执着更加强烈，胜过对一个“必然死亡的个人”的不信和对组织、团体的信赖。这是事实。是不是因为我的肉体开始走向衰亡呢？是不是因为我将死亡视作逐渐靠近而非突然袭来的东西呢？是不是因为我开始认真思考起生存了呢？

新的一年，我将拍摄的电影《白昼的恶魔》（武田泰淳原作）讲述了一个年轻女子的故事：一个叫篠崎志野的女子与一个男人殉情，自己却活了下来，但她又被另外一个男人两次强暴，于是与一个女子殉情，却仍旧活了下来。原作是创作于1960年的小说，1962年武田对小说进行了改写，他认为自己对篠崎志野的生存意义有了更深刻的理解。我也想对这个篠崎的生存意义有一个更加深刻的理解，这篇文章也是我对生存意义的理解。

159 泷泽英辅：日本剧作家、导演，以“二战”前京都的剧作家集团“鸣泷组”闻名。

160 本文作于1966年。

161 “映画伦理委员会”的简称，主要负责审查电影内容，设定电影观赏分级等职责。

162 清洗赤色分子时代是指战后日本在联合国军队的统治下，根据最高司令部司令麦克阿瑟的指令，清洗日本共产党党员及其支持者的一段时间。

163 日本电影导演协会第一任至现任理事长分别是村田实、沟口健二、小津安二郎、五所平之助、大岛渚、深作欣二、山田洋次、崔洋一。

164 日本武家社会的官职之一，指代替君主或领主在地方执行职务的人。

165“我执”本是佛教词语，指执着于我，以身为实体的观点，佛教视之为烦恼之源。

论小川彻

一个电影杂志编辑告诉我说，小川彻写了篇批评《天草四郎时贞》的文章，题目叫“巨大的肉体与微小的精神”。我听说后心情很不好，以至于一晚上都没有睡好。大家都知道我是个接近九十四公斤的大汉，听了小川彻的文章题目后，一种恐惧感向我袭来：我留给世人的印象是不是一个小头症的职业摔跤运动员呢？

小川彻就是这样一个令人胆寒的人。因此，这家伙到底说了些什么，不可不放在心上。他是现代罕见的电影批评创作者之一。

不过，小川本人并非没有“大肉体与小精神”的地方。首先，他与我一样，有相同的体型。我想，在精神上也不会有太大差异吧。而且，毫无疑问，支撑他批评的两条主线一个是性，一个是政治。

性与政治强烈地吸引着小川彻。不论哪部电影，他都像头嗅觉灵敏的斗牛犬一样，能嗅到作者或制作机构的性观念与政治观，还能从观众对这些电影的接受方法中发现他们的性观念与政治观。于是，他极其悠然地咂着嘴，左一脚右一脚，踢个人仰马翻，笑个前仰后合，终于在尽兴后，不慌不忙地将美食吃个精光。他的批评就是所谓的美食记录，与此同时，也记录了他在品尝美食前是如何使自己兴奋的。他是一个美食家，同时也知道将难吃的东西做得美味的方法。这或许因为他是在贫困的战争年代迎来了青春，是“战中派”166的一人。

毫无疑问，这使他具备了作为批评家的卓越才能。在比战争年代食物匮乏更有过之而无不及的、缺乏营养的现代电影界，他的美食家精神有时也难免成为一种缺陷。在仍然存在许多禁忌且这些禁忌正不断增加的现在，小川彻的口味也渐渐有所改变，在性与政治两个主题上，说不定他会更倾向前者。我说他也是“大肉体小精神”的原因也在于此。

我第一次与小川彻见面是在1959年底。虽然他还没有看我的第一部电影《爱与希望之街》，但他说“好像一个不一样的新人出现了”。因此，作为一个记者，他采访了我。体型巨大的他手提一个小小的摄影机，在日比谷公园里，一边走一边问：“你多大了？”我回答说：“二十七了。”然后他又说：“这个年纪就拍了这样一部电

影，你的人生真幸福啊。”当时，我被公司晾在一边，一点也不幸福。

此后，去年夏天，我辞去松竹的工作167，与石堂淑朗待在新宿歌舞伎町的肮脏宿舍里。这时，小川彻来到我的宿舍。当时，他在电影杂志上发表的文章已经受到很多人欢迎，但他仍也是一名有才华的通信记者。进入宿舍后，他稳稳一坐，叫道：“石堂，你这地方真不错。很久以前，我就想在这样一个地方写东西了。”我不明白，在小川彻眼里的“不错的地方”是指可以带家属，附近有土耳其澡堂、小摊贩，还有男同性恋经常出没的这样一个颇具风情的地方呢，还是指宿舍简陋到连一个月不洗衣服的石堂淑朗都会退缩的地方呢？这种不清不楚相当有意思。再者，石堂在旧书店买来的小川彻第一部著作《作家与女演员》就躺在宿舍一角，因此，小川彻感觉更害羞了。

之后，他写了本《人物日本史物语》。这是本以俗不可耐的欲望为中心展开的历史书，受到了好评。同时，我听到传言说他辞去了通讯社的工作。这是今年春天的事情。我还听说，他有一半是不得已才辞职的。

战后，他一直在那家通讯社工作，辞去工作这件事和辞职的理由似乎促使他下了个巨大的决心——写作的决心，不只是为了写作而写作的决心。前些日子，我遇到好久不见的他。他意气十分高昂。我并非像他所说的那样幸福，但也绝无意气消沉。我们似乎正如小川彻批评中所说的那样“在困难中发现勇气，通过在匮乏中发现富饶从而发现生活的智慧”。在这里，“大肉体与小精神”被颠倒了过来，这不是“小肉体与大精神”吗？

然而，在困难中重振勇气，在缺乏中发现富饶是小川彻极忌讳的一件事。反对才应该是他的主题。我也很赞成这一点。然而现实并不会让我们就这样生存下去，正如我前文所述，小川彻的批评也只能从匮乏和贫困中发现丰饶和富贵。

我们该如何对待这个主题与方法之间的矛盾呢？

毋庸赘言，只能通过克服肉体与精神的二元论来解决这个矛盾。但这个二元论的克服决非只在理论上行得通。为了彻底颠覆肉体之大使精神变小，或精神变大则肉体变小这种状况，我们必须行动起来。

批评也是行动的一种。这体现了小川彻的战斗精神。身为同个阵营的一员，我热切期望小川彻的战斗能勇敢、巧妙、坚韧地坚持下去。

166指在第二次世界大战中度过青春时代的一代人，与战前派和战后派相区别。

167 大岛渚于1961年辞去松竹的导演工作。

虫明亚吕无所有的青春——《体育的诱惑》

譬如说我是职业棒球南海鹰队的粉丝，但虫明亚吕无168能称得上同样是南海鹰队的粉丝吗？

看完今年日本联赛的最后一场比赛后，我很偶然地遇到了虫明亚吕无。南海鹰队输得那么不光彩，对我来说是个巨大的打击，但常常很冷静的虫明亚吕无脸上根本没有显露出丝毫的困惑和苦涩。他斩钉截铁地说：“巨人队是一支好球队。从今天起，我就是巨人队的粉丝了。”

如果你将他的这句话当作是乱了阵脚的南海队粉丝的一种自暴自弃，那就不对了。虫明亚吕无毕竟不是一个能称得上是粉丝的人。如果说输得不成样子的南海队使他的内心产生了动摇，那是因为他还是推崇南海棒球队的。说出那样的话很符合他的身份。是赞赏呢，还是认为这个队有观赏价值，因而一直坚持了下来呢？

有一年，从开幕战以来，连续六十几场比赛，虫明亚吕无都去球场观看。最后，踏上后乐园球场后，当看到外野一片开阔的绿色草坪是那么鲜艳时，他由于多日积劳倒下了。他是在用生命看棒球比赛。

虫明亚吕无十分欣赏大阪以西的棒球队。沿着阪神、南海电车线，紧挨着铁道的是密密麻麻的房屋，屋檐低矮，都是些贫困人家。一到傍晚，烤鱼的油烟飘进从屋檐旁奔驰而过的电车车窗。对虫明亚吕无来说，棒球就是在这样的背景下，在这种地方成长起来的一种体育运动。因此，靠近贫民街、贫民窟的学校的棒球队实力就很强。

我就是在这样一个街道上成长起来的，而且在一所棒球实力很强的学校学习，结识了许多运动员，看了许多体育比赛。但我并没有拼着性命去看，只是弱队南海队的一个粉丝而已。我在想，虫明亚吕无究竟是何等人物？

虫明亚吕无，一个电影杂志编辑，当然也是一位电影评论家。但是，他并非一个普通的批评家，你并不能在每月或每周的某杂志上接

触到他的评论。说他笔墨不勤好呢，还是说他慎重好呢？尽管他参与编辑的杂志版面并没有崭新的面貌，但也不是停滞不前。据说，所有的人都叫他虫明先生，著名女演员也络绎不绝地去叩门请教个人事情。不仅仅是女演员，我听说连“板脸大王”佐藤忠男一旦有什么事也一定会拜访虫明亚吕无，两人相谈甚欢，及至夜阑。虫明亚吕无究竟是何等人物？

请看他的《体育的诱惑》一书。在这本书里，虫明亚吕无的一切都写得一清二楚，所有的青春都叙述得明明白白。

青春，一去不复返。

虚度人生到今天，现在的我只能静静一笑了之。

被当作勤奋好学的少年时，我每天都会悄悄地来到东大的操场，观看足球训练直到黄昏。

1937年，柏林奥运会召开的那一年，在房州169的海岸边，有个人告诉我说：“你要看看世界的足球。”那是一个女子。后来，我就像服侍似的一直照料着她。

快二十岁的时候，我因翻译登山游记，对西欧山脉有了详细的了解。我至今还没有攀登过日本的山脉——虽然应该去。

二十岁零三个月时，我被迫参了军。

战后，我不得不硬着头皮巡访茶室和茶庭。

1955年，为完成庚斯博罗170的谱系，我乱读了些生物遗传学、生理学、动物学的书。

虫明亚吕无在观看划艇、拳击、足球、排球、棒球以及赛马中度过了青春时代。

像闪电般猛烈，如海市蜃楼般令人怀念，这些回忆敲打着虫明亚吕无的心，也敲打着我们的心。

在体育运动不可思议的动静之间，他还写了剧本、电影、诗歌，甚至是新闻报道，他以我们不曾见过的姿态站在我们面前，又在一瞬间消失。

虫明亚吕无，你是魔术师吗？是月光小丑吗？

在《体育的诱惑》中，作为一个“观众”，你的骄傲是那么高尚、冷峻，散发着熠熠光芒。但这光芒又是那么微妙，我们可能会将它错当成“给人看”的骄傲。也许只有你一人在看。

这就是虫明亚吕无的光荣吧。

168 虫明亚吕无：日本作家、评论家、随笔家、翻译家。

169 日本古代安房国的简称，相当于现在日本千叶县的南部地区。

170 此处应是指一匹曾制霸英国三冠大赛的名马，其孙代出了六匹东京优骏优胜马。

附录：主要作品列表

《爱与希望之街》

1959年11月17日公映 片长：62分

职能人员：编剧：大岛渚/摄影：南田浩之/音乐：真锅里一郎/剪辑：杉原代志/艺术指导：宇野晃司

主要演员：　藤川弘志、伊藤道子、望月优子、须贺不二夫、富永由纪

《太阳的墓地》

1960年8月9日公映 片长：87分

职能人员：编剧：大岛渚、石堂淑朗/摄影：川又昂/音乐：真锅理一郎/剪辑：浦冈敬一/艺术指导：宇野晃司

主要演员：炎加世子、川津祐介、佐佐木勋、津川雅彦

《日本的夜与雾》

1960年10月9日公映 片长：107分

职能人员：编剧：大岛渚、石堂淑朗/摄影：川又昂/音乐：真锅理一郎/剪辑：浦冈敬一/美术设计：宇野晃司

主要演员：津川雅彦、桑野美雪、渡边文雄、芥川比吕志、小山明子

《青春残酷无语》

1960年6月3日公映 片长：96分

职能人员：编剧：大岛渚/摄影：川又昂/音乐：真锅理一郎/剪辑：浦冈敬一/艺术指导：宇野晃司/副导演：石堂淑朗

主要演员：桑野美雪、川津祐介、久我美子

获奖记录：1961年蓝丝带最佳新导演奖/第67届戛纳电影节开幕影片

《白昼的恶魔》

1966年7月15日公映 片长：99分

职能人员：编剧：武田泰淳、田村孟/摄影：高田昭/音乐：林光/剪辑：浦冈敬一/艺术指导：户田重昌 /副导演：佐佐木守

主要演员：川口小枝、小山明子、佐藤庆、户浦六宏

获奖记录：1966年《电影旬报》十佳奖第九名

《新宿小偷日记》

1969年2月15日公映 片长：96分

职能人员：编剧：大岛渚、足立正生、佐佐木守、田村孟/摄影：仙元诚三、吉冈康弘/剪辑：大岛渚

主要演员：横尾忠则、横山真理子、田边茂一、佐藤庆、高桥铁 、户浦六宏

《仪式》

1971年6月5日公映 片长：123分

职能人员：编剧：大岛渚、佐佐木守、田村孟/摄影：成岛东一郎/音乐：武满彻 /剪辑：浦冈敬一/艺术指导：户田重昌

主要演员：河原崎建三、中村敦夫、佐藤庆、小山明子、户浦六宏

《感官世界》

1976年10月16日公映 片长：108分

职能人员：编剧：大岛渚/摄影：伊东秀男/音乐：三木稔 /剪辑：浦冈敬一

主要演员：松田英子、藤龙也、松井康子、芹明香、小林加奈枝

获奖记录：英国电影学院奖/芝加哥国际电影节评委会特别奖/报知电影奖

《爱之亡灵》

1978年9月6日公映 片长：105分

职能人员：编剧：大岛渚、中村糸子/摄影：宫岛义勇/音乐：武满彻 /剪辑：浦冈敬一

主要演员：藤龙也、吉行和子、田村高广、小山明子

获奖记录：第31届戛纳电影节入围金棕榈奖、最佳导演奖/日本电影学院奖最佳影片奖、最佳导演奖（大岛渚）、最佳女主角（吉行和子）、最佳女配角（吉行和子）、最佳电影配乐（武满彻）、最佳摄影（宫岛义勇）、最佳录音（Tetsuo Yasuda）、最佳灯光（冈本健一）

《战场上的快乐圣诞》

1983年5月28日公映 片长：123分

职能人员：编剧：大岛渚、Paul Mayersberg、Laurens Van der Post/摄影：成岛东一郎/音乐：坂本龙一 /剪辑：大岛知世 /艺术指导：户田重昌 /美术设计：Andrew Sanders/副导演：Jonty Barraud、Geoffrey Hill、Lee Tamahori

主要演员：大卫·鲍威、坂本龙一、汤姆·康蒂、北野武、 杰克·汤普森 、Johnny Okura、Alistair Browning、James Malcolm、Chris Broun、内田裕也、金田龙之介、内藤刚志、Tamio Ishikura、户浦六宏、三上宽

获奖记录：1983年《电影旬报》十佳奖第二名 /20世纪80年代日本最佳影片第七名

《马克斯，我的爱》

1986年10月22日公映 片长：92分

职能人员：编剧：大岛渚、让-克劳德·卡瑞尔

主要演员：夏洛特·兰普林、安东尼·希金斯、维多利亚·阿布里尔、Anne-Marie Besse、尼可·卡芳

获奖记录：第39届戛纳电影节主竞赛单元金棕榈奖提名

《御法度》

1999年12月18日公映 片长：100分

职能人员：编剧：大岛渚、　司马辽太郎/摄影：栗田礼通/音乐：坂本龙一 /剪辑：浦冈敬一/艺术指导：西冈善信

主要演员：松田龙平、北野武、武田真治、浅野忠信、崔洋一

获奖记录：第53届戛纳电影节金棕榈奖/第23届日本电影学院奖最佳影片、最佳导演（大岛渚）、最佳编剧（大岛渚）、最佳新人（松田龙平）、最佳男配角（武田真治）、最佳摄影（栗田丰通）、最佳美术指导（西冈善信）、最佳录音（安藤邦男）、最佳剪辑（Tomoyo Oshima）、最佳照明（竹久博司）/第25届日本报知电影奖最佳男配角（浅野忠信）

图书在版编目（CIP）数据

我被封杀的抒情/（日）大岛渚著；周以量译. —北京：新星出版社，2016.6
ISBN 978-7-5133-1932-4

Ⅰ.①我… Ⅱ. ①大… ②周… Ⅲ.①随笔－作品集－日本－现代 Ⅳ.①I313.65

中国版本图书馆CIP数据核字（2016）第065653号

我被封杀的抒情
（日）大岛渚 著
周以量 译

选题策划：雅众文化
总　　策　　划：方雨辰
特约策划：陈希颖
特约编辑：陈艺恒　　陈　　彻
责任编辑：汪　欣
装帧设计：崔晓晋
出版发行：新星出版社
出　　版　　人：谢　　刚
社　　址：北京市西城区车公庄大街丙3号楼100044
网　　址：www.newstarpress.com
电　　话：010-88310888
传　　真：010-65270449
法律顾问：北京市大成律师事务所
读者服务：010-88310811　service@newstarpress.com
邮购地址：北京市西城区车公庄大街丙3号楼100044
印　　刷：山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司
开　　本：787mm×1092mm　1/32
印　　张：7.75
字　　数：120千字
版　　次：2016年6月第一版　2016年6月第一次印刷

书　　号：ISBN 978-7-5133-1932-4
定　　价：48.00元
版权专有，侵权必究；如有质量问题，请与印刷厂联系更换。

今村昌平

草疯长

映画は狂気の旅である

Shohei Imamura

[日] 今村昌平 著

高培明 译

新星出版社 NEW STAR PRESS

图书在版编目（CIP）数据

草疯长 /（日）今村昌平著；高培明译 . —北京：
新星出版社，2016.8
ISBN 978-7-5133-2220-1

Ⅰ . ①草… Ⅱ . ①今… ②高… Ⅲ . ①今村昌平—自传
Ⅳ . ① K833.135.78

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2016）第 151060 号

草 疯 长
（日）今村昌平 著
高培明 译

选题策划：雅众文化
特约策划：方雨辰
特约编辑：陈艺恒
责任编辑：汪　欣
装帧设计：孙晓曦

出版发行：新星出版社
出 版 人：谢　刚
社　　址：北京市西城区车公庄大街丙 3 号楼 100044
网　　址：www.newstarpress.com
电　　话：010-88310888
传　　真：010-65270449
法律顾问：北京市大成律师事务所

读者服务：010-88310811　service@newstarpress.com
邮购地址：北京市西城区车公庄大街丙 3 号楼 100044

印　　刷：山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司
开　　本：787mm × 1092mm　1/32
印　　张：6.5
字　　数：100 千字
版　　次：2016 年 9 月第一版　2016 年 9 月第一次印刷
书　　号：ISBN 978-7-5133-2220-1
定　　价：42.80 元

版权专有，侵权必究；如有质量问题，请与印刷厂联系更换。

EIGA WA KYOKI NO TABI DEARU
Copyright © 2010 Shohei Imamura
Chinese translation rights in simplified characters arranged with
NIHONTOSHO CENTER Co., LTD
through Japan UNI Agency, Inc., Tokyo

草疯长

前 言
- 不上算的工作

早熟的大城市少爷
- 艺术家的血统
- 父亲和母亲
- 童心闻到的性爱气息
- 农村情结
- 哥哥的阵亡
- 东京全毁了
- 早稻田的戏友

鬼今平
- 黑市的三船敏郎
- 第一个师傅——小津安二郎导演
- 人人反对的婚姻
- 开朗、豁达、玩世不恭——川岛雄三导演
- 没法绕道
- “重喜剧”诞生
- 蛇浦山
- 拍摄要在外景，演员要用外行

拍平民，拍神灵
- 去南方——沿着柳田民俗学指引的方向
- 你们怎么净写些蛆虫？
- 女性无法估量的坚强
- 歌舞伎町的牛鬼蛇神“侦探社”
- 《人间蒸发》
- 虚构与写实
- 《诸神的欲望》
- 南国之绿
- 电视纪录片
- 追寻被国家遗弃的人们

走向创造的旷野
- 日本第一所电影学校
- 我的生活方式就是最好的教育
- 久别十一年的故事片

拍电影是六分剧本，三分演员，一分导演
自然法则“遗弃老妪”
亨利·柯比导演的眼泪——戛纳电影节
井伏鳟二的酒
永远描写好色、贪婪
全作品列表
老爷子的侧影
附录：年 谱

前　言

不上算的工作

拍电影实在是个不上算的工作。这是个混迹电影圈半个多世纪、完成了二十多部作品（包括纪录片）的人的大实话。

先得求爷爷告奶奶，游说赞助商，抵押房屋筹措资金；好不容易要开拍了，又会赶上天公不作美；要是没拍出称心的镜头，还会连续几天夜不能寐；电影这玩意可不是绞尽脑汁洒尽汗水就一定能成功的。

赚钱更是不用提了。从日活[1]辞职以后，我以导演费的名义领到钱的大概只有一两次。就是说，从三十八年前独自成立制片公司至今，不是吹牛，我几乎都是在靠借钱过日子。新账旧账加在一起，我的债台已高筑到了八位数，不知自己死之前能不能把债还清。

所以一旦有人问我拍电影究竟有什么意思，我着实难以回答。硬要我回答的话，只能说我觉得世上的人很有意思。拍电影就是仔细观察分析“人”这种说不清道不明的、有魅力的动物，进而构筑其银幕形象。对于从事这项工作的人来说，便必须全方位地深入探索人性，所以，这项工作具有无限的乐趣。

如何才能捕捉、揭示难以捉摸的、形式不定的生物？当你窥见这项工作的些许有趣之处时，就再也难以撒手不干了。之所以有许多不畏艰辛的年轻人接踵来到我设立的电影学校，又甘愿贫寒地毅然踏上这条道路，肯定也是因为这个缘故。

我开始对世人抱有无尽的兴趣，要追溯到“二战”后的黑市。日本战败时我十八岁，作为生长于东京一个富裕医生家庭的少爷，以往被培养的价值观此时完全被改变了。在早稻田大学学习期间，我几乎有空就到池袋或新宿的黑市去。

那里像是一个没有任何约束的区域：满目充斥着争吵、械斗、卖淫之类种种恶行；不问年龄、阶层，任何人都能赤裸裸地直抒己欲。韧劲十足的精明女贩、邋遢懒散的退伍老兵、暗中索贿的巡逻警察……对三教九流的观察，为我日后在电影中塑造有血有肉的人物形象提供了无尽的素材。

电影中的主人公我基本上选的是生活在社会底层的无名人士，尤其喜欢描写女性。就像《赤色杀机》和《日本昆虫记》中的女主角那样，这些被置于逆境中的女性不顾一切顽强生活的形象，展示出人不可估量的神奇潜能。

同时，我还一直关注着战地未返乡的士兵、下南洋的卖春女、无辜受歧视者……在战后日本追求富裕的背后，有许多被遗弃的人。即使现在到了二十一世纪，看看那些被朝鲜绑架后长期未受关注的人，我也忍不住想说：虽然战争已经过去将近六十年，但这个国家的基本状况还是没有任何改变。

电影题材还有许多许多，如今我正每日强打精神着手准备下一部电影的剧本。既然喜寿[2]已过，就此回顾一下过往岁月也不错。说来，吾师小津安二郎、川岛雄三这两位导演已然辞世西归，挚友浦山桐郎，我的得力摄影师姬田真佐久、栃泽正夫亦皆名登鬼籍了。

回忆，是将日渐淡漠的记忆断片连接起来的工作。既然通过讲述我自己的经历能够将电影的乐趣传递给读者，那我就斗胆一试吧。

————————————

[1]日活：日本电影公司“日本活动写真株式会社”的简称。

[2]喜寿：指七十七岁诞辰。

早熟的大城市少爷

艺术家的血统

祖先，是了解人的重要线索。写电影剧本的时候，我乐意凭借想象追溯到主人公的上三代，为他做一个家谱。譬如这个人的母亲是小妾啦，祖父会发酒疯啦……不把他的家谱做好，我是不会下笔写故事的。然而轮到自己的时候，探寻祖先就未必都是令人愉快的发现了。

我的曾祖父叫今村幸太夫，他在兵库县加东郡东条村（现在的加东市）继承了代代相传的族长职务，可是太缺乏经营能力和办事能力，整天只会悠闲地画画，结果族里开会决定把族长职务转给他弟弟，让幸太夫自己去分家另过。

幸太夫的长子德治失去了本该由自己继承的财产后懊恼至极。德治接任了族长的叔叔在1889年参选第一届众议院议员时，村里只有一个人投了白票表示反对。这件事全村马上都知道了，而那时可不是允许背叛本族的时代啊。这一来，德治在东条村无法待下去，只得带着三十岁的老婆鹤子和独生子半次郎跑到大阪去了。这个半次郎就是我的父亲。

然而，德治离开村子前卖掉房屋，带走了相当资产。他到大阪后当了警察，开始一边在各个镇子巡逻一边搜寻值得投资的地方。于是有一天，德治在玉造的一条小巷里邂逅了姓宫林的兄弟俩。宫林兄弟当时浑身黢黑，正在一个不到十平方米的小工厂里干活。他们说自己学过镀镍技术，于是德治拿出全部财产，把那个小工厂连同他们俩一起买了下来。不出所料，他们的事业发展迅速，以至后来在那里还留下了“宫林町”这地名。

可是德治自己在投资之后不久就死了，所以好像实际上并没能从投资给宫林兄弟的钱里获得回报。德治的老婆鹤子在大阪无依无靠，生活顿时陷入了困境。她哭着去宫林家央求，总算让宫林兄弟同意设法为她支付儿子半次郎的学费和生活费。

半次郎是个成绩优秀的孩子，从上大阪的天王寺初中时起就是特优生。升入东京第一高中后，又以第一名毕业，考进东京帝国大学，矢志攻读医学。据说他的才华，当年兵库县的报纸曾经大幅报道过。

我手头有一本父亲留下的德语笔记，曾经使我对他的学习精神大吃一惊。那上面先用铅笔密密麻麻地记下笔记，然后把本子反过来用绿墨水写满字，最后又用黑墨水写了一遍。这让我清楚地看到，在贫困的生活中，他是何等锐意节俭，决不愿浪费一点贵重纸张啊。

父亲说自己如果条件允许的话本来不打算当临床医生，而是留在大学里继续研究的。还听说学校已经快要决定让他这个年轻有为的学者去美国留学了。可是由于宫林家的资助中断，他在经济上走投无路，只能在1914年的时候去东京的京桥木挽町开了一家耳鼻喉科诊所。

父亲自豪地说起过，当年新国剧[1]的创始者泽田正二郎曾经到他这里来治疗过中耳炎。泽田正二郎后来由于中耳炎而去世，我有个说话刻薄的朋友到处胡说杀死他的是“今村的老爷子”。有一段时间坊间竟然相信这个毫无根据的谣言，认为泽田正二郎的死是因为我父亲的过失。

由于1923年9月1日的关东大地震震坏了诊所，父亲把家搬到了大塚。我就是在大塚出生的。

如此看来，在我们这个家族中，除了祖父德治之外，没有一个人有理财的才能。勤奋好学的父亲虽然是个优秀的医生，但缺乏经济头脑，加上战争的影响，最后没有留下任何财产。不过，我可经常吹嘘自己有个好曾祖父。我虽然做买卖不在行，但还是继承了曾祖父艺术家的血统。四十五岁那年，为了确认这个艺术家血统，我走访了东条村。

父亲一直到1960年他七十六岁死去为止，都没想过回一次抛弃了自己和父母的故乡，所以我之前也没有踏上过那块先祖生息的土地。我觉得难得回故乡一次，就带着当时在上小学五年级的长子大介一起去了。

我对出租车司机说要去今村本家，司机告诉我：“今村本家的当家人现在正当着农协的会长。”路上看见有座航空母舰般巨大的房子，外边围着长长的白围墙，坐落在一块大约十公顷的田地正中央。司机说，那就是今村本家。

我先到农协去，在一间屋子里第一次见到了今村本家的当家人。他六十来岁，长得跟我父亲一点也不像。由于我父亲上过报纸，所以他知道我父亲当了医生，当然，见是一次也没见过。虽然我告诉他自己就是那个“当医生的今村”的儿子，但他不明白我来干什么。只见他一脸狐疑，目不转睛地盯着我们，似乎怀疑我们是骗子。

我小心翼翼地问：“对不起，贵宅是否还留有一个叫幸太夫的人的画？”

“你问它干什么？”

“干什么……我想看看曾祖父的画……”

“哼，不知能不能马上找得出来啊。”他就是不站起来，看得出是嫌我们给他找麻烦。

“我们这就去贵宅拜访。”我有点自说自话地带着大介径自朝田地中间的“航空母舰”走去。

在面对精巧园子的漂亮客厅里等了一会儿，高雅的夫人就把画给我们拿来了。我才望了一眼，就禁不住“啊”地惊叫出声来。那是些很糟糕的画，画的净是些蹩脚的龙和跟猪差不了多少的马，比路边摊子上卖的一笔画还糟糕。以前听说曾祖父当时还收过弟子教画，看来这话完全无法令人相信。

看了他的画一下子就明白了，幸太夫根本不是什么艺术家，不过是个无法操持本家事务的懒人。当然，这种画可不是我想带回去的玩意。

对自己血统的期待彻底破灭，我突然感到肚子饿极了。

父亲和母亲

我出生于1926年9月15日，是东京大塚的耳鼻喉科开业医生今村半次郎与妻子竹节生的孩子，是年父亲四十二岁，母亲三十二岁。我是四个孩子中最小的，有洋一、哲郎两个哥哥，一个姐姐叫道代。我的名字是父亲起的，取自于汤岛的“昌平坂学问所”这个名字，意思是要我好好做学问。

母亲竹节出身于北海道的小樽，是一男三女中的长女。她从小樽女子高中（现在的小樽樱阳高中）毕业后，经过相亲与父亲在1915年结婚。听说她娘家姓山本，是原来住在仙台那一带的士族，明治初期才移居到小樽去的。相对于父亲的血统而言，我不太清楚母亲家的血统，但我知道山本家的墓地在东京的谷中陵园里竖着大大的石碑，紧挨在德川家的陵庙旁。由此看来，母亲的血统说不定是很显赫的。竹节自己的父亲好像是小樽公证人公所的职员。

竹节出生于明治中期，体形高大，身高有一米六多，与同时代的女性站在一起，看上去要高出一头。她性格有点像自己的体形，可以说很豪爽，或者说有时稍显粗暴。要是做饭时灼伤了手，虽然疼得直皱眉头，但她会把手上的同一个地方照样再灼烤一次。她解释说这样一来皮肤上就不会留下疤痕，不过这种说法我在别的地方可从来没听说过。当时屋子里飘逸的人肉焦灼味直到现在我还记得，那气味难闻得无法形容。

小时候，母亲经常做咖喱饭给我们吃，记得那在昭和初期可是挺时髦的食物。她不愧是北海道长大的，用鱼做菜也很拿手。经常买来大大的一整条大马哈鱼，然后自己把它开膛破肚，分解成小块再做菜。

还有一件事很能说明她的臂力。战争中为了激励出征的士兵，人们经常会把罐头和饭团投进士兵们乘坐的火车窗户里，同时接住士兵们从车窗里抛出来的写给家乡亲人的信。

大塚车站就在我家门前，当时那一带的铁路高架线虽然没有现在这么高，但是要从人行道上对准高架线上的火车窗户将东西投进去，就是一般的男子也得费很大气力。可是竹节轻巧地把东西一个个投进

车窗，好像根本不费劲似的。虽然也有没投进车窗的时候，但母亲展示出的臂力，还有出征士兵们争先恐后从窗口探出身子抢着接大马哈鱼罐头的情景，都深深地印在了我的脑海里。

我后来怀着敬畏的心情在电影中刻画了生命力旺盛的健壮女性形象，不用说，她们的原型就是我的母亲。顺便提一笔，比我大九岁的姐姐臂力也不在母亲之下。我小时候有时不愿意洗澡，被她猛地一把就按进了浴桶里。

才华横溢的父亲苦尽甘来当了医生后，深得病人信任，对几个孩子也很严格，是一个难以通融的刻板父亲。据说他开业有了收入之后首先做的，就是规规矩矩地把钱还给那些曾借给他学费和生活费的人。我小时候一直觉得他是个方方面面都无可指摘的老实人。然而真是如此吗？事实其实很出人意料。

半次郎从东京第一高中毕业考进东京帝国大学时，寄宿在本乡。有个大块头带着妻子住在隔壁，是与埃及做贸易的。他病怏怏的妻子不断咳嗽经常发烧，不久就被丈夫打发走了。

接着来伺候大块头的，是他妻子的妹妹冬子。大块头耐不住妻子走后的寂寞，酒后乱性，硬想占有小姨子。这一来冬子没法待下去了。为了独力生存，她到驹込吉祥寺院子里找了个地方，招了一群年轻姑娘来教她们裁缝。

半次郎同情冬子的处境，冬子大事小事也总找半次郎商量，看来两个人就是这么一来二去好上了。当时半次郎已从研究生院毕业，正在当实习医生。听说他经常工作一结束就坐人力车赶到吉祥寺去，一边帮忙纺线一边陪冬子到傍晚。就这么陪着陪着，冬子怀上了半次郎的孩子。

半次郎那时还是单身，但与他住在一起的母亲鹤子不同意这桩婚事，硬生生地棒打鸳鸯散，但却收留了冬子生下的儿子——我的大哥洋一。不过，得知自己跟洋一是同父异母时，我已经上中学了。当时大哥被征召去当兵，我看到他拿的户口簿才知道的。

那时洋一已经结婚有了孩子，我猜他也是长到很大以后才知道自己的身世。母亲把我们四个孩子养大，并没有怎么歧视他。这件事让我看到了豪爽快活的母亲的另一个侧面。

关于父亲帮冬子纺线之类的事，是那以后过了很久才听一个亲戚说的。之前我一直很敬畏父亲，总感到他难以接近，所以他年轻时的这段浪漫史令我大感意外。他一边纺线的时候一边在对冬子说些什么？他的同情是在什么情况下转变成恋情的？想着想着，一股亲近感油然而起，我竟然觉得很开心：这个难以通融的古板老爷子真够潇洒的。

童心闻到的性爱气息

我小时候得到祖母鹤子的格外疼爱，这大概是因为她别的孙儿都已长大，我成了她唯一能够抱在怀里爱抚的心肝宝贝。不过，祖母与母亲竹节不睦，所以她单独住在离我家不远的另一幢房子里，一日三餐都是母亲做好后装在提盒里让女佣送过去的。

到了五六岁，祖母经常带我到杂司谷的鬼子母神堂[2]去玩。我很喜欢坐从三轮经过大塚开到早稻田去的有轨电车，这条线路现在还在运行，以前是叫作王子电车。下了电车，沿着两旁都是店铺的鬼子母神堂参道走进去。到了寺庙院子里便是一座小庙堂，只见格子门窗上绑着许多结文[3]。仔细一看，那上面都垂着长长的女子头发，有些头发上还带着头皮屑。小庙堂里墙上黑黢黢的地狱图本来就令人心惊胆战，两相映衬之下更使人觉得毛骨悚然。

然而，我又感到一种快意，似乎自己内心的阴暗部分同时都被兜底淘了上来，所以我反而对着地狱图和头发看个不停。祖母望着我这个纹丝不动站在那里的小孙子，说不定心里在想：“他瞧见怕人的东西了吧。”如今回想起来，或许当时自己的童心闻到了一种与死亡难以区分的性爱气息。那头发与昏暗的小庙堂后来一直深深刻在我的脑海里，使我在《黄贩子的人类学入门》中再现了一个相似的场面。

我家和父亲诊所所在的大塚车站周边现在也还不算太冷清，但在明治初期的当时，那里是个非常繁华的去处。山手线大塚车站南面我家门前，是天祖神社前的商店街，周边包围着电影院、曲艺场、酒吧和餐馆，过往行人川流不息。每到晚上各种夜店营业时，辉煌的灯火亮得路人都能看报纸，走上三五分钟便可到达一片三流的花街柳巷。在这样的环境中，我感到了另一种与杂司谷鬼子母神不同的魅力。

我家右边有家牛肉餐馆，左边是家便宜的夜总会。夜总会的女招待常常会招呼我，把包香烟的锡纸捏成坚硬的小圆球给我，因为我要把它们拿到学校去献给军队。营业之前，夜总会昏暗的店堂里交织着酒精、尼古丁和化妆香粉的气味，这种味道我从小就喜欢得不得了，所以我愿意到夜总会去。可总是还没等我吸够那醉人的气味，就被夜总会的男服务员赶出来了。

我家里也很热闹。除了父母和三个哥哥姐姐外，还有母亲的弟弟和他的孩子，再加上两个女佣和两个寄宿学生，家里一共有十二个人。父亲说话时满口关西腔，母亲操的是北海道方言，再加上寄宿学生和女佣各自的家乡话，房子里南腔北调热闹非凡。

我长大一点后，父亲和那两个寄宿学生有时会带我到离家远一点的两国[4]去看相扑。自己吃过寒窗之苦的父亲总是让几个寄宿学生住在家里，一直照顾他们到中学毕业。这些寄宿学生也是我的玩伴。

那时经常跟我玩的寄宿学生是个姓金的朝鲜人。虽然我们家对他一视同仁，可是其他寄宿学生和女佣却赤裸裸地歧视他，公然找他麻烦。我对他们这种做法很气愤，所以后来在根据在日朝鲜人少女日记改编的电影《二哥哥》中，我安排了一个也姓金的人物出场，权作为对他表示的敬意。

在父亲开的诊所里，他的助手不是护士，而是寄宿学生。我们这几个孩子只要到了入学年龄，都会被他叫来当助手。诊所一楼有手术台，二楼是诊疗室。在诊疗室里卷棉棍、配生理盐水、剪纱布都是我的活。

由于地理位置的关系，来就诊的多是夜总会的女招待和艺人。这些人每天夜晚又是抽烟喝酒又是唱歌，所以大多数是弄坏了嗓子才上门来的。父亲注射消炎针时她们看起来很疼，只见这些女人又动又叫，根本顾不得自己把和服下摆弄得乱七八糟。

“按住她！”只要父亲一声令下，我虽然一脸不情愿，还是得伸出双手，使劲把病人伸出的两只脚按下去。

对孩子来说，医生助手的工作是很乏味的，但只有干这件差事时，我心里却很受用。它使我早早地明白了一个道理：夜里绽放的花朵未必都是美丽的。生长在这种环境里，当然会早熟。在上小学之前，我就觉得自己对世上的事情里里外外都已经通晓了。

我进小学是在1933年，是位于小石川竹早町的东京府女子师范（现在的东京学艺大学）附小。一般的学校在4月29日天皇诞辰，就是所谓天长节那天放假，可这所学校由于跟皇后渊源较深，所以是在3月6日皇后生日，也就是地久节那天休息。虽然当时我还是孩子，但总觉得男子汉在这一天放假休息挺难为情的。

在这所学校里，我邂逅了一位终身无法忘怀的良师益友。不过，进小学时我因为中耳炎久拖不愈，晚了一个月才到校。作为耳鼻喉科医生的儿子，这可不是件光荣的事。

农村情结

在东京府女子师范附小上学的六年间，山下正雄老师一直是我班主任。他是个年轻、知名的优秀日语教师，上公开课时教室里总是挤满了外校来听课的老师。他还在NHK教授标准语，曾经选中我和几个同学去广播电台朗读课文并灌成唱片。当时日本正好在满洲（现在的中国东北）建起了傀儡政权，这些唱片好像是作为日语教育的范本送到当地去的。

这位山下老师每天都对我们说：

“你们这些大城市的孩子在精神和肉体上都不如农村的孩子坚强，到了紧急关头，能坚持胜利的总是农村的孩子。”

每次听到他这么说，我都会觉得很丧气。我因为中耳炎比别人晚到校不说，还由于患有小儿哮喘，体质很差跑不快，碰上运动会赛跑就很费难。这使我不得不想到，自己虽然生在大城市里比较早熟，但光靠早熟是没用的，自己就是个老师说的那种弱不禁风的孩子。

老师出身于多摩的农家，是经过勤奋苦学才当上教师的。现在想来，我能理解老师的苦心，他对我们说的那些话背后其实有着很复杂的潜台词。然而小学时每天被无情地打上“弱不禁风”的标签，对我的影响不小。它使我不由得感到一种强烈的自卑，似乎觉得在大城市里长大是自己的一大缺陷。我认定只有在农村才会有真正的人与生活，这种观念跟随了我整整一生。之所以会如此，都是因为受了山下老师的影响。

我的电影中有着解不开的农村情结：藤原审尔的小说《赤色杀机》原本讲述的是大城市的故事，我把电影中的故事舞台搬到了农村；《日本昆虫记》中，我把来自农村、充满活力的女性设为主人公。甚至开设在横滨的电影学校的学习科目中，我也安排了农田实习。我自己则在上小学的时候第一次体验了农业劳动。说来，那也许谈不上是什么“农业”，当时只是在上石神井的学校农艺园里挖马铃薯，但对我的童心来说多少也是一种安慰。

在小学里，我还认识了北村和夫。他是此后与我一起走过漫长人生的朋友，也是我电影中不可或缺的演员。

“你的名字是哪两个汉字？”

升到四年级后不久的一天，北村第一次就是这么跟我搭话的。由于到了四年级开始男女生分班，我和北村就此成了同班同学。那天预定下午要选举班长，所以他的话使我立刻醒悟到：噢，这家伙是打算投我的票啊。

北村言谈诙谐，很有人气，在学校里很出名，打起架来也不含糊，时常还会声称要“讨伐女生”，起劲地去撩女同学的裙子。

“讨伐女生的人，都跟我来！”他一声号召，带着一帮男生把女孩子赶上屋顶，一起拥上去撩女生的裙子。“哎呀，黑衬裤？真晦气！”撩完他又撂下这么一句，然后这帮人就一哄而散逃走了。这就是北村常玩的不大不小的恶作剧。

乍一看，他跟我这个少言寡语、老老实实的优等生完全相反，但奇怪的是，我们在彼此开口之前都会下意识地为对方着想。成为朋友之后，我们之间结成了一种男子间颇为默契的关系。这种关系与那群一哄而上“讨伐女生”的淘气男孩之间的勾结是全然不同的。至今我还记得，四年级选举时我被选为班长，虽然北村什么也没有对我说过，可是他利用自己的巨大影响力，为我在同学中进行了造势助选。

顺便提一句，北村上小学时的绰号叫“油炸丸子”，因为他的脸形跟油炸丸子似的。那个时候同学给我起的绰号叫“今平”，这个称呼进入电影界后也没有变，一直用到现在。

北村的母亲是个很高明的产婆，我很多同班同学都是她接生的。北村的父亲到静冈县三岛市去给一个开业当中医的伯伯做助手，后来就接下了那家诊所。当时北村跟母亲两人一起生活，就住在小石川竹早町的学校附近，所以我放学后经常顺路到他家去。去的时候北村在不在家都没关系，因为我去那里的目的是听相扑的实况转播。

我随便拉开他们家的门，北村的母亲会迎出来说：“啊，和夫在家里呢。”

“不，用不着叫他，我就是想听听收音机。”我说着就走进门去了。当时正是双叶山和玉锦这两位横纲[5]的全盛期，而我则特别偏爱玉锦。如果回到自己家里去听转播的话，就赶不上这第一场比赛了。我这么一声不吭地听着转播，听完之后道声“谢谢”就立刻又走了。这家的儿子是我的同班同学，我来他家不跟他玩，甚至连招呼都不打一声，光是听完相扑就回家。在北村母亲看来，说不定会觉得我是个反常的古怪孩子。

1936年发生的二二六事件[6]轰动了社会，连寄宿在我家的学生也出走到部队去了，但是我这个小学生的生活圈子那段时间还是很平稳的。尽管家里给我买了上学用的有轨电车月票，但放学的时候我不想从竹早町坐电车回大塚，而是喜欢从三业地溜达回来。三业地被大人们称作“烟花巷”，是不准我们小孩靠近的。

在现在还叫“大塚三业通”的那一带，烟花巷里偶尔传来三味线的悦耳琴声，能听得人心旷神怡。尽管我极其早熟，装出一副深谙世事的表情，但三业地里面究竟在干什么，我也是到很久以后才知道的。

哥哥的阵亡

到了1939年，国家总动员法已经实施，街头巷尾的战时气氛越来越浓。然而我就读的东京高等师范（现在的筑波大学）附中一贯以自由主义的校风自诩，此时俨然成了与嘈杂外界隔开的另一个世界。我们的校服颇有水兵风格，无扣上衣的立领上带着波状饰带。夏天穿的是白裤子，而且裤缝必须用熨斗烫得笔挺。

虽然也算有军训，但缺乏紧张感，好像是在敷衍了事，或者说像是在做小孩玩的打仗游戏。军队派来两个准尉军衔的下级军官，学生都打着绑腿，拿着枪分散在校园里。训练时军官会命令：“接下来练习匍匐前进，去把席子拿来！”这样安排是为了防止趴在地上的时候泥土把制服弄脏，但它与军训的宗旨显然是矛盾的。就连那两个下级军官一本正经的表情，看上去都显得滑稽至极。

中学离家比原来上的小学近，可以步行来回。那时我学会了麻将，常在同学家里打个痛快，不过还没开始抽烟喝酒，也不曾在街上搭讪女性。大概在今天的年轻人看来，当年我过的是古板老套的生活吧。唯一想得起来的中学时代的冒险经历，是在三年级的那年夏天，我跟浅黄悳与川岛和郎这两个好朋友一起去群马县的宝山温泉住过。在那个时代，如果不与父兄同行，按理是不能出门旅行的，可我已经完全不记得家里怎么会让我跟他们一起去的了。

我们三人乘夜车从上野车站出发，第二天一早又从水上车站沿着昏暗的道路吃力地一步步朝旅馆走去。要了一间十平方米大的客房后，我们感到自己已经是大人了，于是定了一桌饭菜让人送到房间里来。晚上一齐涌进露天浴池，还用带去的手电筒照一对正在入浴的新婚夫妇，结果被臭骂了一顿。第二天，我们又跳到附近的利根川里游了个痛快。尽管那是在军国主义猖獗的年代，太平洋战争即将爆发，但我的青春时代还是挺美好的。

浅黄和川岛直到现在一直是我的好朋友。浅黄先进了一家服装行业的公司，后来他担任了我创立的电影学校的理事。川岛在欧美生活了许多年后，开办了自己的公司。我当了电影导演后，也偶尔去他们两位家里玩玩，请他们对我正在写的剧本提意见。北村和夫虽然上中学时进了别的学校，但他母亲是为川岛接生的助产士，因为这个缘

分，直到现在，我们这些包括北村在内的老同学每个月还会聚餐一次。

中学时我的班主任是汉文学家镰田正老师。他至今很健康，前一阵子还参与过为刚出生的爱子内亲王起名字的工作。在镰田老师写的回忆录里，我被写为一只大器晚成型的钝牛，因为当年我哪门功课都不曾特别出色过。

我虽然在学习上并不出类拔萃，却胆大包天地欺骗过镰田老师。有一次回家功课是写作文，我把一篇小说照抄一遍交了上去，镰田老师看后大加赞赏，说我写得非常出色，还印出来发给全班同学。直到二十年后，老师才知道那篇作文是我抄袭的。那篇小说的题目和作者的名字我自己早已忘得干干净净，不过听说当年的老同学、科幻作家星新一读了杂志上披露的这件事后，却大为吃惊。

不管怎么说，当年那篇小说我倒是从头到尾好好读过一遍，当时并非刻意想要剽窃别人作品。从念小学时开始，我就会拿家里莫泊桑、芥川龙之介、太宰治的作品来看。母亲说让孩子看这种作品有悖道德，把书都藏了起来，我就再把它们找出来。这种捉迷藏游戏我跟母亲玩过好多次。

进中学后，我读了托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基等俄罗斯文学作品，还有因为有避讳字而开了天窗的永井荷风和谷崎润一郎的书。我特别喜欢的作家是井伏鳟二，他笔下的市井百态让人感到一种难以言传的温暖与幽默，尤其是登场人物的对白，特别精彩。

家里的小说并不是父亲喜欢而买来的，它们大概都是大哥洋一的东西。洋一读上智大学时迷上了话剧，竟至退学参加了一个叫作金曜会的剧团。他说自己再也不回大学了，要走戏剧这条路。父亲不允许洋一这么不听话，终于把他逐出了家门。然而对于我这个跟他差十二岁的同父异母小弟弟来说，洋一是个好哥哥。

洋一结婚以后住在涩谷区的幡谷，1944年上战场的时候已经有了三岁和五岁的两个儿子。离别的场面很凄凉，去送行的只有洋一参加编辑的月刊杂志的几位同仁、我、嫂子及他的两个儿子。在京王线幡谷车站等早晨的轻轨时，他的小儿子哭喊要跟爸爸一起去；大儿子拼命忍着眼泪紧紧抱着嫂子。我也一直在咬紧牙关强忍住悲痛。

才过了三个月，他的讣告就寄到父亲这里来了。讣告上说他乘的船在开往前线途中，在渤海海域被美国潜水艇击沉了。父亲把通知嫂子这项重任交给了我。我知道将大哥逐出家门之后，父亲也曾悄悄地去看过他的戏剧，所以心里嘀咕：父亲明明可以自己去通知的嘛……但这话我说不出口来，只好迈着沉重的步伐去坐车、倒车到大哥家去。

一拉开他家的门，玄关里摆着的芥川龙之介全集就映入了我的眼帘。

“怎么了？”嫂子走出来问道。

我嗓子一下子哽住了，连声音都没发出来，好一会才勉强挤出来一句话：“阵亡了。”

“哲郎他？”嫂子反问道。她以为肯定是先前去参加特攻队的我二哥死了。

见我摇了摇头，她睁大眼睛，过了好一会儿才嘟哝了一声：“真的？”说着便一屁股瘫坐在地。嫂子展开被我抓得皱皱巴巴的电报看了好几遍，还是一脸不相信。我心里害怕嫂子会一下子哭起来，只是一动不动地愣愣站着。

洋一是父亲在与我母亲结婚之前跟一个叫冬子的女人生的孩子，想必洋一生前一次也没见过自己的生母。这件事我一直记挂在心，当了电影导演后，通过各种关系，我终于找到了住在关西的洋一的生母。

洋一去上战场的那天早晨，他的大儿子曾在幡谷车站抱着我嫂子拼命忍着眼中的泪水。这个侄子结婚时，我把洋一的生母冬子请到了婚礼上来，也算是对大哥的一点儿报答吧。

东京全毁了

东京是从我上中学四年级的1942年春天开始受到空袭的，到我毕业的时候几乎每天都会拉警报。有一次我去住在中野的朋友家打麻将，刚听到一声巨响，紧接着就看到二楼窗外升起了两根大火柱。不过，这么近距离看到起火只有这一次，1945年3月的东京大空袭和我家在大塚的房子被烧毁的五月那次空袭，我都没有经历过，因为1945年3月中学一毕业，为了逃避兵役，我就进了位于群马县桐生市的桐生高等工业学校（现在的群马大学工程系）。

我的专业是机械，就是用车床和铣床制造武器零件。但因为算是上课学习，所以没有产量定额，我对上课也没多大热情。那里拉响空袭警报的频度只有东京的十分之一，空闲的时候，我就窝在宿舍里埋头看书。

就是在那个时期，打从在宿舍联欢会出节目开始，我起劲地写起自成一体的戏剧来。不过，就缺乏食品的空腹之苦而言，在东京和桐生都是一样的。我跟同寝室的五六个同学曾经一起逮住房间里出没的老鼠烤着吃，那老鼠也饿得够瘦。

东京遭到空袭后燃起的冲天大火，从桐生都能看得很清楚，但我家房子烧毁时的样子，是中学好友浅黄悳后来告诉我的。他说空袭过后感到不放心，就跑去我家一看，只见我母亲神情恍惚地挺着高大的身躯，面对一片瓦砾一动不动地站着。

“怎么了？”

“全烧光了，孩子他爸爸又不在家……”

“您到我家来吧？”

母亲谢绝了浅黄的好意，因为她还没联系上去出诊的父亲。接着，她不知从哪里拿出一个包子请浅黄吃，劝他回家时还鼓励他说：“你也要挺住啊。”

本想去安慰我母亲，没想到反而受到了一番激励。浅黄一边对我说着，一边笑了。

我家惹人哑然失笑的事还有呢。母亲那天虽然谢绝了浅黄的邀请，可是等了不知多久，就是不见父亲回来，只好打消等他的念头，决定投奔到另一个朋友家去。然而，她觉得必须让父亲知道自己的去处，于是急忙找了一块比较大的房瓦作为留言板，用烧得碳化的木片把朋友家的地址写在上面，再把房瓦竖在自家房子的废墟上。

其实没过多久，父亲就从避难所安全地回家来了，可是那一带已经变成大堆大堆的瓦砾，一眼望上去都差不多，不可能看到母亲的“留言板”。话说回来，他也没想过母亲会给他留言。据说父亲凭猜想到处找了好几天，才总算又见到了母亲。战争真是能让人做出没法用道理解释的行动来啊。

家屋焚毁，无家可归，父母没有等到战争结束，不久就通过母亲娘家远亲的门路，到北海道的余市町去了。

8月15日的天皇广播讲话，我是在桐生的宿舍里听的。我由于太瘦，征兵体检只达到“乙种合格”，所以最终也没有收到过征召令。那天收音机喇叭里净是“噼……噼……”的杂音，天皇的讲话听不清楚，但我好歹明白日本已经战败，战争结束了。我没什么特别的感慨，只是很高兴这样一来晚上也可以打开电灯看文学全集了。

既然不需要逃避征兵了，我也就没必要继续留在桐生。第二天我就交了退学申请书，坐上火车直奔东京，因为我要带上独自留在东京的祖母鹤子到北海道去找父母。

火车开过荒川进入东京，到了赤羽那一带时，满目是一片烧焦的原野，此外什么都没有了。这异样的景象惊得我目瞪口呆，废土的赤红色深深地印在了我的脑海里。那些中学老同学曾频频写信告诉我“东京全毁了”，虽说眼见才为实，然而真的直面成为一片废墟的东京时，我不知怎么又想起了他们说的这句恰如其分的大实话。

去北海道的余市花了整整两天。战争刚刚结束的混乱时节，背着个老人多次换乘拥挤不堪的火车和轮渡，连我自己都觉得这趟任务完成得很漂亮。母亲来接我们，我终于又看到她了。见到母亲之后，祖母才像是真的放下了一直悬着的心。父亲母亲现在借住的地方，是母

亲娘家——山本家原来的女佣的夫家。他们不仅仅是借住那家的客房，而是把那里布置成临时诊所——父亲已经开始给人看病了。

父亲在北海道也忙着到处给人看病。战后的日本刚引进健康保险医生制度，父亲立刻提出了注册申请。他要利用这个制度，让尽量多的患者获得医疗的机会。他把整理保险医疗的所需文件和向官厅送交这些文件的任务交给了我。父亲这种为了病人不惜粉身碎骨的精神，后来被我融汇到了电影《肝脏大夫》中的主人公身上。

不久以后，当过特攻队员的二哥哲郎也回国了。我这个哥哥原来是海军中尉，他一本正经地告诉我一件事：在战争将近结束的时候，他所属的海军基地来了一个二百多人的陆军中队。这些陆军官兵都化装成美军打扮，扬言要以此骗过敌人，到塞班岛去反攻登陆。二哥说的这件事简直就像个笑话，不过我现在还相信他说的是真的。

在预定出发去特攻的三天前，哲郎在海军基地迎来了战争的结束。他是一个克服了极端恐惧后一心赴死的人，此时却突然被告知可以自由地活下去，如此骤然的变化使他的心理平衡崩溃了，来到北海道之后还继续郁闷了一年多。回到东京后，哲郎当了离老家不远的文京区立第三中学的教师，对升迁毫无兴趣的他以一介教员的身份走完了自己的一生。

在余市的生活不算太长，但那里鲱鱼的滋味经常引起我的怀念，因为那种美味在东京大概是无法品尝到的。四月的北国空气还带着凉意，但渔港已经因为报春鱼群的行情活跃起来了。开始捕捞鲱鱼后，海滩一下子变成了银色。我和哲郎都曾打过短工，帮渔民把大量鲱鱼扔进背上的篓子中，再把它们放进雪洞里。

运来的鲱鱼被一排排地吊在晾晒场上。刚捕捞上来的鲱鱼在火炉上烤着吃真是鲜美极了。我本来饭量就大，吃起鲱鱼来一次能吃四条。可是身高体壮的二哥上中学时就被人称作“今胖”，他的胃口比我更大，一次能吃六条。这一来我们在余市町成了出名的“大肚汉”：兄弟俩竟然能一次吃下十条鲱鱼！

截头去尾的鲱鱼干的正确做法，据说是得先在鲱鱼背上划一刀，然后再晾晒两三天。我至今也忘不了鲱鱼的鲜味，只可惜回到东京后就再也没有吃到过那正宗的味道。

早稻田的戏友

战争结束一年多后，二十岁的那年秋天，为了考大学，我离开余市的家第一个回了东京。我对当医生的父亲撒谎说是去考医学系，其实心里早就决定了要考早稻田大学的文学系，因为我想搞戏剧。

让我为难的是没有房子住，因为大塚的房子已经在空袭中烧毁了。我一开始是各处去找中学老同学，每个人家里住上两三天。不久，我在新宿百人町的资源科学诸学会联盟附属研究所找到了份临时工作，他们允许我住在那里的阁楼上。那是间有点来历的屋子，据说战时是清洗实验用毒气的淋浴房。它四面都是没有窗子的水泥墙，屋顶低得站起来就会撞到头，所以只能猫着腰走路。屋子里还没通煤气，做饭得用电热炉。

尽管生活在这种环境里，我还是认认真真地努力学习，终于在1947年顺利考进了文学系西洋史专业。可是不知怎么回事，录取的电报也同时发到了余市的家里。父亲一直对我要考医学系信以为真，知道自己上当受骗后大发雷霆。

也难怪他如此生气，因为大哥洋一已经早早战死，从特攻队复员的二哥哲郎又还没从战争引起的精神性后遗症中完全康复过来，如今连寄托着他最后希望的我也背叛了他。当时，气头上的他说要像对大哥一样把我逐出家门，可是对我考进文学系这个既成事实他也没有办法。这场骚动好歹平息下来，最后他还是给了我学费。

我是因为从桐生那段生活开始喜欢上戏剧才考进早稻田的，所以可以说，是在学生时代就迷上了戏剧。我经常去看文学座、俳优座等剧团演出的话剧，连老远的浅草小戏棚也去过。我自己也在拼命写戏，还从借住的那个研究所旮旯里放着的一辆破坦克上获得灵感，写了一个叫作“坦克”的剧本。

过了不久，以我们文学系的几个同学为主，竖起了“学生剧场”的大旗，还参加了校外的地方公演。“学生剧场”的戏友中，有后来我拍电影的老搭档小泽昭一、加藤武，和我的幼时旧友北村和夫。我主要是写写本子导导戏，自己不怎么登台，而他们三人那时候起就演技高超，颇有专业范。

我仍然住在那间老淋浴房里。哲郎有段时间也跟我一起住过，他是从余市来东京找工作的。有一天，我们兄弟俩忽然意识到，原来的老房子虽然烧毁了，但是那块地应该还属于我们家。虽然明知现在才想到这个问题是晚了一点儿，但我们还是急忙去查了一下。不出所料，在战争结束时的混乱中，父亲诊所和我们家房子所在的大塚车站前那块地皮已经落入他人之手。好在祖母原来住的坂上那处房子的土地所有权还在，于是经过全家商量，决定在那块地皮上重新造一座房子。

造房子的资金只有父亲拿得出来。为了多少省点儿钱以充家用，我决定自己来打地基。我以每人一张外餐券[7]的“工钱”把小泽、加藤这些剧团里的戏友找来，让他们从各处的瓦砾堆中为我收集大块的基石。现在想来，也许从那个时候开始我就总是自己不动手，差遣别人了。

我跟北村和夫分开过一段时间，进大学之后才又见面。他也是因为家里房子被烧毁，疏散到了父亲经营中医诊所的静冈县三岛市。那段时间，北村上的是日本大学三岛校区理工学系的预科。由于在那儿学习时他就立志要当话剧演员，所以预科毕业后，就找到文学座下属的研究所的门上去，同时又插班到早稻田大学文学系，与我和小泽他们一起排戏。北村他们家好像一直在埋怨我，觉得北村当时已经入了理工科的门，都是因为我才又走错了路。

我们这些戏友不单单一起排戏，还一起玩耍，一起干过没品的傻事。北村在上日本大学预科的时候，有一次我到三岛去看他在文化节上演戏。结束后我们俩和几个朋友一起结伴去嫖暗娼，各自平安完事后又一起回到北村家去泡澡。我忽然发现北村的那玩意上头还套着避孕套似的东西，忍不住手指着“啊——”地叫了起来。北村自己终于也发现了，他嘟哝了一声“套子头上怎么都坏啦”，不慌不忙地伸手把它扯了下来。

战后有段时期所有人都吃不饱肚子。有天晚上，我、北村和另一个小学同学一起到小石川的外餐券餐馆[8]去，吃完饭时餐馆已经关门。从后门一走出来，我们发现那里堆着许多红薯，于是谁都没有说话，每个人不约而同地偷了几个红薯。我偷偷抓了几个不太大的塞进兜里，走在后边的北村却双手捧了个大的，嘴里还嚷着：“这个个儿大！”谁知跑到大街上一看，原来他捧出来一块大石头。我们俩不顾北村有多懊恼，全都抱着肚子大笑起来。

还有一次，我从池袋黑市买了七个又便宜又大的艾糕带到三岛的北村家。那个黑市老板告诉我，艾糕是用“散粉”做的，回去马上烤一烤会又香又好吃。可是，我刚咬了一口就吐了出来，因为满口都是沙子。看来，所谓“散粉”就是把磨粉时飞散在周围的粉末和沙子一起扫拢起来的东西吧。

吃这种艾糕等于是在嚼沙子，这种东西怎么能吃啊！可是北村却不听我的劝阻，一口气吞下去三个，说什么“不吃怪可惜的”，还要把剩下的“带给爷爷吃”。北村的爷爷也满不在乎地把这些艾糕一个不留地装进了肚子里，吃完后满意地说：“好久没尝到这么好吃的东西啦。”我相信，只要有这种强大得令人生畏的胃，北村家族就永远不会凋零。

开中医诊所的北村父亲也是一个奇特的人。我、小泽和加藤一起在三岛的北村家里嬉闹时，从对面屋子的栏杆那边会突然有香烟或巧克力穿过窗子飞进来。这些在当时都属于贵重物品，可是北村父亲从来没从对面探出头来说过一句“你们抽烟吧”或是“你们吃吧”。

据说有一天，小泽对北村说：“我得向你父亲打个招呼。”因为他听北村说过父亲的兴趣爱好是赛马，所以就走进对面屋子，像在舞台上似的拿腔拿调地对北村父亲说道：“我叫小泽沼一，对于这次的中山赛马会，我压的是××取胜。”他满心以为自己的话能讨好，哪知北村父亲大喝一声“喜欢赛马的学生不是好东西！”，立刻把他赶了出来。这样的笑话还不少，后来我都把它们写在了给北村演的独角戏《东京梦幻图绘》里。

————————————

[1]新国剧：泽田正二郎1917年为开创新的国民戏剧而成立的剧团。

[2]此处指位于东京都丰岛区杂司谷的法明寺鬼子母神堂。鬼子母神亦称河梨帝母，为佛教护法二十诸天之一，又称为欢喜母或爱子母。

[3]结文：将书信卷叠成细长条，在中间或上端折叠系结，系结处划一道墨迹以示标记。古时情书常用此法。

[4]两国：东京墨田区地名，被称为“相扑之城”，举办相扑赛事的国技馆即在此地。

[5]横纲：日本相扑运动员的最高级称号。

[6]二二六事件：日本皇道派青年军官于1936年2月26日发动的一次未遂政变。

[7]外餐券：“二战”中及战后的大米配给供应时期，用于外餐时购买主食的票证。

[8]外餐券餐馆：规定使用外餐券购买主食的餐馆。

鬼今平

黑市的三船敏郎

好不容易在大塚的祖母旧宅地皮上造好了新房子，全家从北海道的余市回到了东京，我反倒连家也不怎么回了，因为一有空就泡在新宿、池袋的黑市里。

转手烧酒、香烟赚差价，倒卖占领军的汽油，再加上黑市大米，我挣到了相当于学费好几倍的钱。现在想来，那是我这辈子最有钱的时期。我有时到早稻田去把香烟卖给法语教授，有时不上课溜出去看戏，要不就是窝进同学租的便宜屋子里埋头看书。

“那些年轻人毁灭了，但同样的他们生存下来变成了黑市商人。”“不是人改变了。人本来就是那样的，改变了的只是世相的表皮。”我对坂口安吾《堕落论》中的这些话大有同感，还是照样起劲地写我的戏剧。

把我领进黑市买卖的，是我当家庭教师那户人家的主妇。我进大学的时候一家人还住在北海道，在东京没有房子。光靠父亲寄来的钱是过不了日子的，所以大一的时候我找了份给初中二年级的Y君当家庭教师的工作。Y君的父亲在东京的王子町经营一家小工厂，听说战时生产武器零件赚了不少钱。可是从战争结束到1950年的那段时间从没景气过，眼睁睁地看着形势每况愈下。

大腹便便的主妇是老板的后妻，性格豪爽的她与谨小慎微的丈夫不同，别人问起没回家过夜的老板到哪儿去了时，她会大大咧咧地笑着回答：“到小妾那儿去了。”我去当家庭教师后的第二年，Y君家的小工厂发生火灾烧毁了。听说是Y君父亲为了骗取保险金自己放火烧的，结果竹篮打水一场空，生意破产，工厂易主，只剩下工厂最里面的一间偏房还归他。

面对如此的不幸，Y君倒没有气馁，反而显得超脱了。我也想让他考上个好学校，所以继续到他们家仅剩下的那间房子里去拼命教他英语和数学。虽然老板的后妻说他们已经给不起我补课费，但我回答：“能管饭就行了。”后来，我连北村和夫与小泽沼一都带着一起去蹭饭，脸皮实在够厚的。第二年春天，Y君顺顺利利地考上了他想进的高中。

为了生活，那位老板的后妻不知从哪里采购到了黑市米、黑市大豆、黑市豆酱和木屐之类商品，把它们卖给附近的邻居。不久以后，她分给我一些烧酒，说是作为补课费。我把烧酒拿到黑市上去，躲开警察卖掉，能有不少赚头。虽然被警察看到也不会被抓走，但被警察喋喋不休地追问烧酒的来处也挺麻烦。

只要有货，不管多少都卖得掉。我开始得意忘形，不断扩大规模。拿到赚来的钱，我甚至会一星期到新宿的公开妓院去住一宿，早晨再带着女人一起走出妓院，回到黑市请她吃一顿咖喱饭。

新宿有家著名导演的情妇开的酒馆，那里也是我过夜的地方之一。那店前的小路总是泥泞不堪，店里店外满是跳蚤和虱子，苍蝇蚊子就更不用说了。最里面有个不到一坪的榻榻米房间，是给店里人待的。尽管屋里倒着吃剩的带焦煳味的动物内脏炖菜、劣质酒和爆米花，我进去后还是照样睡在里面。天将亮的时候会进来几个烂醉如泥的男女，他们肆无忌惮地搂抱着，几乎人摞着人地倒在我旁边。

在黑市里，所有人都把生的欲望赤裸裸地表露在外，无拘无束地活着，那里对于我来说是自由的小天地。不管是失恋的时候，还是写的蹩脚剧本被戏友们骂得狗血淋头的时候，我总会痛饮廉价劣质酒大醉一番，然后蒙头大睡，醒后又会重新打起精神来。

就在沉醉于那种生活的日子里，我在满座的新宿东宝会馆里看了《酩酊天使》。以前通过《美好的星期天》《姿三四郎》《我对青春无悔》我已经知道黑泽明[1]，但对他并不怎么感兴趣。这次去看《酩酊天使》也纯属偶然，大概是实在无法打发时间才去看的。

本来我的兴趣在戏剧，对电影本身没什么热情。当时我怀着的对未来的理想，是只要能当个编剧或戏剧导演就行了。

然而三船敏郎[2]一出场，我就被故事吸引住了。他操着浓重的方言，台词都听不大清楚，演技也一点儿不好，但我还是被三船本人表现出的强烈存在感与粗犷的震慑力折服了。上原谦[3]与佐野周二[4]这些以往典型的英俊小生只会一味温柔，缺乏生活气息，我没法喜欢他们。与他们相比，三船俨然一头野兽，其魅力在于他就像是个从散发着刺鼻臭味的黑市里直接蹿出来的、真实的黑社会人物。

看了三船的表演，我从心底被感动了：电影竟然能够达到这样的效果！以前没有过，后来也没有过，只有那一次，我连续看了两遍。离开影院的时候，我已经决心要当个电影导演了。

第一个师傅——小津安二郎导演

看了《酩酊天使》这部电影，我被电影的魅力征服了，非常想到黑泽明导演的手下去工作。我想进黑泽导演所属的东宝影片公司，可是大学毕业的1951年，东宝没有招副导演。进不了东宝，我姑且只好去考早已通过朋友提交过申请书的松竹影片公司大船制片厂，结果考试合格了。

尽管考上了，却不能马上就进“松竹”，这使我毕业后无所事事地闲逛了三个多月。早稻田有个想当作家的同学心中不忍，便邀我去他父亲经营的船运公司工作。我对这份工作兴趣不大，但还是抱着暂时栖身的打算到隅田川边的筑地明石町去拜访了一下那家公司。

这家公司以前主营的是用小型船只进行横滨至筑地的钢材运输。我去的时候，他们已把老旧船只改装成游览船，正做着面向小学生的隅田川游览生意。游程是从筑地的鱼河岸出发，溯隅田川而上，开到浅草前边的白须桥再开回来。交给我的工作是推销兼船上导游。

美其名曰“社会课学习船”的游览船，实际上却是旧得眼看就快报废的船，这样超载儿童来赚钱是一种无视安全的商业欺诈行为。但是，正如我在黑市一直做的那样，哪怕再虚假再低劣，既然干了就得好好认真干。这是我的天性。一百所、两百所学校……我东奔西跑地去找小学校长推销，渐渐有了体悟，业绩也随之提高了。虽然我同学的父亲——公司老板很高兴来了个得力人手，但到了夏天进松竹影片公司工作的事确定后，我就辞去了这份工作。

松山善三[5]和中平康[6]他们考进松竹大船制片厂的那一年据说是超级难进的一年，几千个报名者中只通过了八个人。然而第二年我考进去的时候，由于公司刚接受过赤色分子清洗[7]，正好人手不够，所以进去得就比较轻松了。一开始我的月薪是三千日元，光是买从我家所在的大塚到大船的月票，就得花掉工资的一半。

当时的大船制片厂，上有小津安二郎[8]、木下惠介[9]、涩谷实[10]等泰斗称霸，下有小林正树[11]、野村芳太郎[12]、铃木清顺[13]等这些日后成了第一流导演的副导演。副导演部有六十四名成员，实力极为雄厚，却也说明了要升为导演有多么艰难。

小津安二郎是我在那里的第一个师傅，当时他正在拍摄《麦秋》。摄制组从外景地回来后将要开始棚内拍摄时，我成了他的麾下，当了他五个副导演中垫底的一个。之前在分配我的工作时，制片厂厂长吓唬我说：“小津很粗暴，你得小心点儿。上次有个管小道具的人还被他打过呢。”我原来就听说过小津的名声，心想他真会是那么可怕的人吗？其实，制片厂长是对我撒了个不着边际的大谎。

小津先生是一位沉稳威严的中年绅士，即使在夏天也穿着上等英国衬衫，只不过袖子卷了起来。他的和蔼中带有一种难以接近的威严，在制片厂里就像是至高无上的天皇。借他的光，我们这些他剧组里的手下人在制片厂也受到了特殊对待。

小津剧组的布景气味就与别的剧组不同。走进布景的瞬间，就闻到了青绿的榻榻米发出的灯芯草味，那榻榻米始终是光亮亮的。这种新榻榻米的气味，我在其他剧组从来没有闻到过。我一进去，一个老资格的副导演马上告诉我，要是榻榻米不干净，小津就会焦躁不安，所以拍摄前必须用干布擦干净。

不仅对榻榻米，只要是会拍到画面中的东西，哪怕是一口饭碗一双筷子，他也挑剔得厉害。《麦秋》拍摄中的一天，来了他的指示：“那张桌子我不喜欢。”他不要已经准备好的那张方桌，让我们换成一张圆的。我飞跑到放小道具的房间，刚传达完导演的话，就见年迈的道具员脸上陡然生出一团怒气。大概一开始他在想，你小子趾高气扬地瞎指挥什么呀！他理应对小津导演的脾性和意图了如指掌，却最终也没能找出让导演称心的桌子来。

我发挥在黑市里锻炼出来的体力，在摄制现场干得不错，记得一次也没有挨过导演的骂。但那个阶段我胖得体重已有八十公斤，行动起来周围都会晃悠，所以常被摄影师提醒“别摇摄影机呀”。《麦秋》结束后，小津又连续点名要我当《茶泡饭之味》《东京物语》的副导演。那是一段令人高兴的回忆，因为我得到了小津导演的认可。总之，作为大船制片厂的副导演，这是一件非常光荣的事。

《东京物语》堪称小津导演的最高杰作。在尾道拍它的外景时恰逢七夕，从山上拍俯瞰村镇的景色，满镇吊着纸签的小竹子肯定都会拍到镜头里去，而剧本设定的这个场景是在秋天，实际景色与剧本要求相差很远。这时，只听小津导演轻巧地说道：“把那些竹子都给我弄倒。”我听了指示立刻朝山下跑去，可是镇子里竖着好几千根竹子

呐！我只能一家家地分头打招呼、赔不是，当跑得两腿都发软时，只听到远处山上的麦克风传来喊声：

“可以了！你待在那儿会破坏画面的，赶紧躲开！”

就在拍摄《东京物语》期间的1953年10月18日，我母亲竹节因脑溢血过世了。她虽然性格豪爽身体强健，却只活到五十九岁就死了。她第一次病倒，是在照顾我姐姐道代生孩子的时候，后来反复发作过几次，一直都在疗养。我得到病危通知后从摄制现场赶回大塚的家里时，她已经处于弥留之际了。

办完丧事后休息了几天，一回到制片厂，《东京物语》已经到了最后加进音乐等内容的混录阶段。正巧银幕上反复放映着东山千荣子[14]饰演的老母亲因脑溢血病倒死去的镜头，我感到母亲的面影与银幕上的东山重叠在了一起，结果实在看不下去，躲进了厕所。

我一边小便一边想着母亲，正好来到旁边的小津导演望着我红肿的眼睛说道：“怎么了？脑溢血死亡不就是那么回事嘛。”他似乎觉得我哭丧的表情印证了他电影的震撼力，显得满面春风。

我的脑子总算转过弯来，用他那种口气回答道：“对，就是那么回事嘛。”此时我心想，这个世上最无情、最可怕的人种就是电影导演了。

人人反对的婚姻

《东京物语》拍完后，我请求上边让我离开了小津团队。在松竹大船制片厂，小津剧组被公认是精英，成员也都令人羡慕。但我进制片厂后跟着他拍了《东京物语》《麦秋》《茶泡饭之味》三部电影之后，心里感到了不满。

小津导演是不给演员留下自由发挥余地的，演员只能按照导演规定的动作，一字一句地照念剧本上写的台词。他还让演员反复排练，直到他满意为止。我觉得这会使演员逐渐丧失自然生动的临场发挥。

《东京物语》里有一个孩子们横穿画面的短镜头，要我去辅导一下孩子们表演。我问参加演出的小学生他们每天怎么走路，他们回答说，都是拖拖拉拉慢慢走的。我想，既然如此，何不让他们像平时那样随随便便地走呢？于是就安排他们零零散散地随意走路了。不出所料，他不满意这种走法，生气地说：“让他们走得再整齐点！”

我从某个时期开始就拿定了主意，即使继续跟着小津导演当副导演，也不想受到他这种影响，所以我自己当了导演以后，一直拍的都是跟他完全不一样的电影。然而回想起来，我觉得还是从小津导演那里学到了许多东西。例如，即使仅仅是选择摄影机位置，他也要按照自己的审美意识执意寻找一个最合适的地方，一旦选到了满意的位置就绝不变动。我偶尔心里会想：导演就应该这样。他的这种精神我铭记在心。

在大船制片厂，除了小津和野村芳太郎之外，我也在其他几个导演底下干过，如小林正树1952年的处女作、中篇电影《儿子的青春》和涩谷实的《本日休诊》。参与比较多的是野村导演、川岛雄三[15]导演的团队。野村导演比我大七岁，因为年龄相差不多吧，我觉得跟他在一起像是朋友间交往似的。有时候在从东京站到大船站的火车上，他会托付我说：“这个剧本不太有意思，你帮我改改吧。”在到达制片厂前的四十分钟里，我会绞尽脑汁地思考如何修改，因为我猜他这种托付大概是带有试试我实力的意思。

邂逅我的妻子昭子也是在大船那个时期。她在制片厂工作，从副导演部的日常打扫到财会业务，所有杂事都是她一手承担，工作很

忙，经常看到她拉着装满消耗品的拖车在厂子里到处走。有一次我问她要不要帮忙，被她冷冷地回了一句：“我习惯了，不要紧。”

那个时候我因为“吃喝嫖赌”在制片厂里已经臭名昭著，昭子就住在制片厂跟前，导演们经常到她家去；加上她两个姐姐以前也在制片厂工作，所以人家说我的坏话没有一句从她耳边漏掉的。

当时摄影现场的体力活累得我够呛，为了解乏，我经常先在新桥喝酒，然后去新宿、池袋换地方喝，到了早晨就坐上山手线，也不在大塚下车，直接到东京站换车去大船上班。有一天早晨，我从吉原[16]出发去上班，坐在都营电铁车厢里打瞌睡时，有人拍了拍我的肩膀。抬起眼睛一看，小津剧组的摄影师厚田雄春正站在我跟前。

“怎么？你家不是在大塚的吗？”被他冷不丁一问，我脱口答道：“我在浅草的婶子那儿住了一宿。”后来好一阵子，“吉原的婶子”这句话在小津剧组里成了数叨我的笑料。这样的传闻想必也传到了昭子的耳朵里。

副导演没事可干的时候不用去制片厂。如果到了发薪日没去领工资，昭子也负责保管副导演的工资袋。她有一个时期离开大船的自己家，为了照顾得了骨结核卧床不起的姐姐，每天从东京的御徒町到制片厂来上班。

我到御徒町去过几次，有时是去取工资袋，有时是去看看昭子。我们就这样开始交往了。尽管我被别人说得一塌糊涂，昭子本来也信以为真，可是跟我交往了一阵，她好像改变了看法，觉得我“也有好的地方”。于是，有一次在上野广小路穿过横道线的时候，我向她求婚了。

昭子在制片厂很吃香，所以那些嫉妒我的局外人都来插一杠子。涩谷导演好像也想让昭子嫁给自己班子里一个爱慕她的副导演，他好几次说我的坏话，劝昭子“还是跟今村分手好”；昭子家里也激烈地反对她跟我这个口碑奇差的人结婚，几乎使得我们俩都决心要私奔了。最后还是她通情达理的祖父发了话：“既然昭子喜欢，就随她去吧。”这才说服了昭子全家，终于允许我们结婚了。

那个时候，日活影片公司在中断一段时间后又重新开始拍摄电影了，他们要挖走松竹的几个副导演。但这件事进行得极为机密，在大

船制片厂里没有漏出一点儿风声。直到西河克己[17]等几个人一起提出辞职的时候，大船制片厂的干部才如同遭到了晴天霹雳。那天的厂子里简直像炸开了锅。

当时松竹大船制片厂的副导演有六十多个，无法保证谁都能当上导演。到了四五十岁还升不上去的人并不鲜见，大伙一起喝酒时也总会聊到下回哪个人会被提拔成导演的话题。

虽然尽量不掺和到这种话题的聊天里去，可我还是一直感到很郁闷：上边有这么多人挡着，真不知什么时候才能当上导演。如果不能当上导演，就无法拍出自己理想的电影，而且在哪儿拍电影都是一样的呀。我等待着机会，结果在1954年6月跳槽到日活去了。同一时期跳槽过去的导演还有铃木清顺、中平康等人。又过了些时候，我在小津导演之后跟过的第二个师傅川岛雄三也到日活去了。

昭子在第二年（1955年）4月从松竹辞职，9月3日跟我登记成了一家人。我们讨厌铺张的仪式，所以只是两家亲人聚在一起，叫来些外卖寿司一起干杯，就算是办了婚事。

不过，原来也计划过要在早稻田的大隈礼堂举办结婚宴会。因为学生时代的戏友小泽昭一、加藤武、北村和夫那时也已找到了各自的对象，我们本来商量好四对新人一起举办集体婚礼。本已经准备就绪，但我们俩最后在约定的那天扔下他们，跑到信州去了。听说集体婚礼那天，集中到大隈礼堂的他们这三对新人气得顿足大骂：“我们被这小子耍了！”

开朗、豁达、玩世不恭——川岛雄三导演

与昭子结婚之后，我们立刻在涩谷区的笹竹安置了新居。我们租的是一户人家院子里的并排两间小屋子，一间七平方米，一间四平方米多，带着个小厨房和厕所，浴室当然是没有的。当时正是住房难的时期，要找独门独户的房子实在太难了。

七平方米的屋子里总是少不了日活影片公司那些年轻副导演和演员，我们在那间屋子里打麻将、喝酒。经常是我说着“我回来啦”跨进家门时，背后都跟着三四个人。家里毫无新婚气氛，这帮人吃喝一通之后，会有人忽然想起来似的说道：“哎？对了，你们还是新婚呢！”于是大家哄笑起来，就此散伙各自回家。说回来，即使是那个只有双方家人聚在一起举办的结婚仪式，我还是从川岛雄三导演的《气球》拍摄现场连夜赶回来参加的呢。

不管结了婚还是没结婚，我的生活模式一点儿都没有变。或许是那种不注意健康的生活方式造成的恶果吧，我才二十九岁的时候就得了糖尿病。由于目睹过父亲因糖尿病吃过的苦头，所以当医生告知我的病情时，打击真是很大，可是生活方式又一时改变不了。

记得川岛导演从松竹跳槽到日活来，是在比我晚将近半年的1954年秋天。我进入日活之后，马上就在两部由演员导演的电影中担任副导演，一部是山村聪[18]导演的《黑潮》，另一部是田中绢代[19]导演的《月正当空》。接着，我就进了川岛导演的班子。后来，直至1957年，第一副导演的工作我干了四年。在《气球》和《幕末太阳传》中，我还参与了剧本的编写。

我不太情愿跟在那两位执导电影的演员后面，说实话也不乐意待在川岛导演的班子里。因为在大船制片厂的时候我对川岛导演就很熟悉，他虽然有时也能展现出自己的才气，然而似乎一直只满足于拍些二流的喜剧。有一次，我给他拍的《痴爱情侣》当副导演，那部电影就像片名一样无聊，使我感到讨厌至极。

当我问他为什么要拍这种没品的电影时，他不高兴地望着别处回答：“为了生活。”我当时还年轻，心里是很看不起他的。

然而，转到日活之后，川岛导演开始发挥出了他的才能，简直像变了个人似的。令人叹服的是他会先让摄影机自由摇摄，然后把常人看来毫无关联的零散镜头完美地剪接在一起。拍摄三桥达也[20]和新珠三千代[21]主演的《洲崎天堂红灯区》时，他也是先拍了大量烟花柳巷的实景，然后把这些镜头巧妙地插到影片中去，使整部电影显得完美流畅。

但他也有让大家为难的时候。譬如有时大概是想早点回家喝一杯吧，所以不管正在拍的镜头有多重要，他也会突然中止拍摄，宣布："就拍到这儿结束！"这种时候，我这个第一副导演的任务就是硬把他拖住，告诉他："不行！得把这一段拍完。"

有时他还会拍出违背常理的失真镜头。在拍根据大佛次郎原作改编的《气球》时，有个情节是芦川泉[22]饰演的小儿麻痹症少女抱着行李走上一段长坡道。由于少女的手是被设定为失去感觉的，所以芦川泉对导演提出质疑，认为患小儿麻痹症的少女在现实生活中是无法做到这一点的。然而，川岛导演只是回答："你按普通人那样演就行了。"这话当然无法说服芦川泉，事情陷入了僵局。我虽然觉得他的指示有违常识，也不得不推了推芦川泉的后背，劝她说："你还是按导演说的演吧。"

大家都知道，川岛导演自己也患有肌肉萎缩症，在松竹的时候走起路来脚就是轻轻拖在地上的。后来，症状渐渐加重，到了当导演的后期，他就只能坐在轮椅上执导了。这样一来，在现场跑来跑去指导表演自然就成了我的任务。

《幕末太阳传》根据古典落语[23]《白食吃客佐平次》改编，是川岛导演的代表作，弗兰基·堺[24]主演。其中有一场两个妓女（由南田洋子[25]和左幸子[26]饰演）扭打在一起的戏，就是我要求她们"把腰带头攥成一团使劲打"的。

川岛导演经常喝得烂醉如泥，然后不问对象地胡搅蛮缠，有时醉得无法自己回家，还得我把他背回去。他老是挂在嘴边的话是"活在世上真丢人"。然而，他也具有破坏型的另一个侧面，不论在拍电影时还是现实生活中，都会把自己构筑的东西砸个粉碎。这种软弱和矛盾的性格反而使得他颇具魅力，实际上他也很讨女人喜欢。

不久以后，川岛导演跳槽到东京电影公司[27]去了，我也升为导演，开始忙活自己的电影，彼此渐渐就疏远了。过了几年再见到他，是在1963年6月11日他猝死的那一天，当时他四十五岁。据说前一天晚上他喝醉了回到位于港区芝公园的公寓，到了早晨，川岛夫人发觉情况不对时，他已经死在被窝里了，死因是心脏停搏。枕头边上还放着摊开的资料本和杂志，那些是为预定拍摄的《东洲斋写乐》准备的。

遗体是我和弗兰基·堺一起搬进公寓电梯的。由于横着进不去，只能把他遗体竖起来才用电梯运下楼。我们都觉得他遗体轻得出奇，出人意料的是，验尸的医生说他只是心脏虚弱，其他内脏都没有问题，假如注意保养，其实还可以再活许多年。医生的这番话反而使我们心里久久不能平静。

丧礼过后，川岛夫人和我抱着骨灰去了青森县他的老家，川岛家族世世代代就生息在恐山脚下。我在那里第一次听到他们家族的病史，受到了不小的震撼。面对早晚会降临到自己身上的命运，想必川岛导演从少年时代开始就一直是在与恐惧搏斗吧。然而他一贯开朗、豁达、玩世不恭，从未流露出悲哀的情绪。这种感情或许是他对无法改变的血缘和因循守旧的传统的逆反吧。那偶尔露出的软弱和破坏型的侧面中究竟隐藏着什么呢？我仰望恐山，揣测着这位故人已无法确证的内心。

现在每逢他的忌日，我们这些老友还会办个名为“川岛会”的聚餐。当初约定这个聚餐办到三十三周年忌辰为止，可如今已经超过四十年，当年发起办川岛会的三桥达也不久前也已辞世，然而川岛会的聚餐仍在继续，而我自己在每年快到六月的时候，仍然会觉得心绪无法平静。

没法绕道

川岛雄三导演的《幕末太阳传》的电影剧本，是当时还属于松竹的电影编剧山内久以田中启一的名字写的，我也参与了修改。

有一天，山内问我想拍什么样的电影，我当即回答说：“想拍重喜剧。”记得那是我第一次说出“重喜剧”这个词，而这个词后来成了我作品的象征。当然，这个词既不是正规的戏剧用语，也不是电影用语，而是我模仿当时受到追捧的“轻喜剧”这一名字自己生造出来的。因为当时我已经在琢磨，光靠“轻”，喜剧是不会令人笑得畅快的，如果把人更真实地描写出来，当然就能“重重地”触及笑点，让人喜不自胜，笑得开怀。

1958年，我迎来了第一次导演的机会，拍摄的是根据今东光的小说《帐篷剧场》改编的《被偷盗的情欲》。日活当时一个叫江守清树郎的专务董事——此人日后在各个地方跟我争吵不断——来找我，摆出一副恩人派头说道：“你终于当导演啦，去写个计划给我拿来。”在几个候选原作中，公司着力推荐的和我觉得还可以的，都是这部《帐篷剧场》。

这是一出青春喜剧,说的是有个满怀理想的知识青年,认为只有和大众相结合的戏剧才是真正的戏剧。于是，他投身于大阪一个走江湖的戏班子，哪知戏班子中尽是无可救药的懒汉和色鬼，接二连三在演出地引起轩然大波。我在学生时代就是个戏剧青年，不仅看话剧，还到浅草看过不少小戏棚里的戏。我估计如果将那些江湖艺人身上的粗俗与活力放大表现出来，大概会很有趣。

现在我手头有一份剪报，记载了我在开拍之前对记者讲述的心情:

“我以前就对大阪人的天性很感兴趣，早就想着哪天当了导演要把它演绎一番。现在既然找到了好的原作,作为我升任导演后拍的第一部作品,我想尽量吃透这个向往已久的题材,拍得通俗诙谐一些。我说要拍‘重喜剧’可能有点儿怪，其实是希望今后拍出与轻喜剧不同的喜剧来。这或许就是我的目标吧。”

电影剧本的事，我拜托给了知根知底的山内，这次他在剧本上署的是铃木敏郎的化名。山内娶的是和小津安二郎搭档的编剧野田高梧[28]的女儿，所以他是待在蓼科高原的野田别墅里写这个剧本的。我也跟他一起在那里住了一个多月，当地人对我说：“你既然这么喜欢这里，我就把附近的一块空地便宜点儿卖给你吧。”于是我也买了一栋房子。从此以后，每年夏天，我都会带着家人到蓼科高原住上四十来天，重新跟离开松竹后不常有机会见面的野田编剧、小津导演交往起来了。

《被偷盗的情欲》的主演长门裕之[29]和南田洋子不是我挑选的，而是日活指定的演员。公司要分派给我能叫座的当红影星，我不愿接受，一概拒绝，但最后还是不得不同意让他们两人来演。长门后来跟我长期交往，不过当时的他我觉得气魄不够，没有震慑力。然而配角我还能按照自己的意图来决定。小泽昭一、西村晃[30]没有辜负我的期望，演得有声有色；泷泽修[31]从筑地小剧场时代起就深得我的喜爱，这次很高兴他为我在这部电影中饰演了一个老牌名演员的角色。

从进入松竹开始算起的第八个年头，我的第一部电影终于拍出来了。我想进行的尝试很多，摄制中产生的灵感也不少。看到外景借用的民居中有时会放着佛龛，一个拍摄全体剧组成员对着佛龛双手合十场面的念头从脑海里闪过。可是，我觉得普通的画面没什么意思，心想能不能拍出个从佛龛中看到演员的镜头来呢？但这是人家的佛龛，当然不能把它的背板卸掉。

于是，我想到了镜子。如果在佛龛里放上镜子进行拍摄，那就能获得我所希望的、从佛龛里向外窥视的画面，只是这样拍出来的镜头中是左右相反的，所以拍摄时我让演员把和服上前襟的方向都反了过来。然而，严格说来，这个场面中香月美奈子的脸还是看得出左右颠倒来。

我的性格决定了我从那时开始就不会让摄影草草收场，不会松口说什么“拍得到这样也差不多了”。有一次，我要寻找一块在小河弧形内侧的水田拍外景，那种形状的田地人称“腰包田”。好容易在埼玉县找到一块这种形状的田地，搭起作为背景的小房子进行了拍摄。回到厂里一看，发现漏掉了很重要的部分，于是我再次前去重拍。可是这次回厂一看，还是有很要紧的镜头没拍到，使得我不得不再去补拍外景。这样一来，公司生气了：一个刚当上导演的人怎么如此我行我素？然而我坚持没有让步。

不过，第一次作为导演站在摄制现场时是很害怕的。在拍长门和南田的一场艳情戏时，我的心里特别紧张，当时哪里想得到以后要拍这种场面的时候数都数不清啊！长门在剧中和南田饰演的戏班主大女儿搞上之后，又移情于一直痴迷自己的戏班主小女儿。对如何表现他这种心理变化，记得我在导演时煞费了一番苦心。

顺便提一句，《被偷盗的情欲》这个丢人的名字也是公司强加给我的，他们说用这个名字容易招徕观众。然而，电影本身根本不是煽情作品，或许有不少观众一开始被电影名吸引到影院里来，看完后就感到上当了吧。我一直认为小说原作的名字《帐篷剧场》就挺好，而对《被偷盗的情欲》这个电影名是不满意的。

影片完成后在公司里试映时，公司头头一般总会横挑鼻子竖挑眼的，但那次他们说了些什么，我已经完全不记得了，大概没什么大的反应吧。反倒是跟妻子一起去离家不远的笹塚馆剧场的情景，我还想得起来。因为不管怎么说，这是我导演的第一部电影，所以我光是盯着观众看，在意的是他们的反应，而不是早已了如指掌的电影本身。听到坐在前排的几个大妈说“没想到还挺好看的”，我才感到心里一块石头落了地。

评论家的影评也不坏，我靠着这部电影获得了蓝绶带新人奖。媒体上有的报道甚至说电影界“出了个不多见的新人”。因为当时正值石原裕次郎[32]和小林旭[33]动作片的全盛期，而我拍的故事通篇表现的都是满口河内方言[34]的江湖戏班子，所以这个评价并不过分。

三十一岁才拍出自己的第一部电影是稍微晚了点，然而我还没有达到拍出重喜剧的目标。我把这种心情糅合到了电影快结束时戏班主小女儿的台词中：

“我看是没法绕道的。要是你觉得绕着走的那条路是条直路，那你以为的直路不也成了绕着走的远路吗？”

“重喜剧”诞生

1958年，导演处女作上映之后，我又接着拍了《西银座站前》和《无穷的欲望》。这种速度在今天确实很难想象，然而那时是电影产业蓬勃发展的时期，拍得多的导演一年能拍六部电影。

我的第二部电影《西银座站前》是公司摄制计划中规定的，我自己其实非常不想拍。那是部通俗歌曲片，让当红歌手弗兰克·永井[35]以一身骑士打扮出场，然后莫名其妙地突然唱起歌来。虽然我以自己是个音盲无法拍这种电影来拒绝，但他们威胁说不拍这部电影就不让我再拍其他电影。他们的要求可谓敷衍了事得很：只要能让弗兰克·永井唱三首歌，故事情节怎么编都行。结果我们遵旨凑出一个逃避现实的故事，说的是一个男子由于厌世而梦想重游战时去过的南方海岛。这部电影勉勉强强拍完之后，我一次也没有再看过。即便是后来为了将所有作品DVD化而重新审视旧作时，只有这部作品，我还是没有胃口再看一遍。

还在拍摄《西银座站前》的时候，我的心思早已飞到下一部电影《无穷的欲望》那里去了。《无穷的欲望》原作是藤原审尔的小说，讲的是一对很难相处的个性男女，他们利欲熏心，谋划去挖洞取出以前埋在那里的吗啡来换钱，但却因为相互争斗而以自取灭亡告终。我觉得如果能将愚不可及又精力过剩的一帮反面人物拍得土里土气，估计会很好看。这部电影的剧本我也是跟山内久一起推敲的。

主角这次姑且也使用公司推荐的长门裕之和中原早苗两位影星，反面人物则集中了西村晃、殿山泰司[36]、小泽昭一、加藤武和后来经常在我电影中亮相的那些演员。从这种意义上来说，这部电影已经打上了我的色彩。

这部电影也是我第一次与著名摄影师姬田真佐久搭档。日活制作部的人平时一开口准没好话，总是要求我们削减摄制天数和制作经费，这次竟然破天荒地主动表示：“我给你介绍一个顶级摄影师。”我本来以为他是在撒谎，结果倒是真的。

比我年长十岁的姬田留着小胡子，头戴贝雷帽，是从大映影片公司跳槽到日活来的。他总是很好说话，操着关西方言接受我提出的建

议，把一切安排妥帖，是个能够准确执行导演意图的摄影师。由于这部作品中有许多在地下挖洞的场面，我还记得他感慨没有地方架设照明灯，艰难地在狭窄的洞穴中拍摄的情景。

初出茅庐的我有股试验新手法的热情，构思出了一个创意：把画面分为上下两半，将地下一帮坏人挖掘洞穴的场面和地上蒙在鼓里的常人生活场面呈现在同一个画面里。连我自己都觉得这个要求强人所难，然而姬田虽然提醒我“分成两半以后每个画面会变得很小”，但还是拍成了令人满意的画面。

故事快结束时有个反派女子志麻从桥上跌进河里的镜头，那是在横滨的鹤见川拍摄的。当时由于经济已经开始快速发展，而人们的环保意识还很淡薄，各种有毒物质都排放到河中，严重污染了水质。造出一场暴风雨需要大量的水，我们得将水从河里抽上来再从上面喷淋下去。饰演志麻的渡边美佐子[37]不仅要承受劈头盖脸的污水暴雨，还要浸泡在被污染的河中表演溺水情节。这样反复几次的排练使她感到身体难受起来，以致拍摄暂时中止。从那个时候开始，我的绰号“鬼今平”就被人传开了。

暴风是用二百马力的超大电扇扇出来的，再加上竖起强烈的照明灯连续拍摄了三昼夜，惹得河对岸的医院怒气冲冲地前来抗议了：“医院里住着重病人，你们打算怎么样？”听说噪音和强光害得越来越多的病人无法睡觉，我们的现场负责人只好恭恭敬敬地赔礼道歉。

我自己倒下的事情也发生了。那是摄制进入最后阶段的一天早晨，我刷牙的时候吐血了。由于当时暂时止住了血，我虽然感觉不妙，但还是一声没吭就离开了家。后来拍摄的时候又感到肚子一阵剧烈疼痛，我觉得可能是头天晚上和剧组同仁一起到寿司店大吃一顿惹出的祸。我饭量本来就大，一般来说寿司要吃一百个，小笼屉的荞麦面条也得吃十份，所以心想这次大不了是吃太多了。

场记看到我趴在布景后面的草丛上大口吐血，叫来救护车把我送进医院，医生让我立即住院。诊断结果是胃溃疡和十二指肠溃疡，必须保持绝对静养。

可是，怎么能这么让医生摆布呢？第三天我就硬让人把我用担架抬回制片厂，医生、护士也跟着我来到了摄影棚。虽然医生警告我说声音太大伤口就会裂开，不准我大声吆喝“准备——开始！”，但全

神贯注地拍摄时，医生的警告就会被我忘记得一干二净。这时，背后就会传来“那我可就管不了啦”的埋怨声。

尽管吃尽了苦头，但还是值得的，因为我通过这部作品好歹掌握了“重喜剧”的形式。这是一部我不会忘记的电影。

蛇浦山

在日活与“鬼今平”同样令人惧怕的“蛇浦山”，就是浦山桐郎。浦山后来因为导演《化铁炉的街》《我抛弃的女人》和《梦千代日记》而成名。当年我担任川岛雄三剧组的第一副导演时，他是剧组里的第二副导演。我升任导演时，他被我拉来担任第一副导演，从我导演的第一部作品《被偷盗的情欲》到第五部作品《猪与军舰》都与我共事。

浦山来自兵库县的相生市，是个白白净净的美男子。第一次见到他时，我还曾劝他去当演员。他其实是个饱尝艰辛的人，高中还没念完时，在造船厂工作的父亲就自杀了。他靠着做苦力才从名古屋大学毕业。因为想进松竹大船制片厂，他进京参加了考试，但当时的松竹很计较出身家庭的影响，最后无视他的成绩，以单亲家庭为由没有录取他。

这对浦山的打击想必很大。然而，他尽管知道自己未被录取，却仍然不死心，照样到制片厂里东奔西走。他找到在大船副导演部工作的昭子（后来成了我妻子），还有铃木清顺导演，对他们发牢骚说：“我也不知道为什么没录取我。现在我身无分文，连名古屋都回不去了。”他们二人觉得浦山实在可怜，就劝他说：“既然你那么想当导演，那还可以再去参加一下日活的考试嘛。”后来昭子看到我回家时跟在身后的浦山，不禁吃了一惊，因为她还记得当时浦山来找她的情景。

三杯下肚回忆起自己苦涩的青春时，浦山会嘤嘤而泣；屈指数起炎凉世态中对自己施以援手的几个好心人时，也会声泪俱下。从浦山拍的电影就能看得出来，他是个多愁善感的人。我经常还会因为觉得有趣而故意撩他：“接着哭呀！”然而到了紧要关头，他会像蛇一样死死缠住不放，直至对方屈服。浦山的运动神经出类拔萃，在初中、高中时就作为短跑高手而大放异彩。他是我摄制组中最优秀的副导演，在我拍第四部作品《二哥哥》时，他真的展示了一次飞奔。

《二哥哥》是一部将当时最畅销的书《一个小学生的日记》电影化的作品。主人公是几个在日朝鲜人兄妹，电影讲述了他们在最贫穷的煤镇上坚强生活的故事。对于以往一直拍摄“欲望”“情欲”之类

电影的我们来说，这个故事纯洁得足以让人感到害羞。我很有兴趣以在日朝鲜人为主人公来描绘他们的生活。剧本是隆庆一郎以池田一郎的名字写的，隆庆一郎后来独创一派，成了历史小说家。

由于公司同意所有拍摄在外景地进行，所以我们在佐贺县唐津市找了一个废弃煤矿，决定将摄影机架在巨大的煤矸山上进行拍摄。电影中有一个从煤矸山上俯拍的镜头，拍的是西村晃饰演的澡堂烧火工在煤镇长街上不停地跑。可是西村患有肺病，我担心他根本跑不下来，于是半夜里把跟他体型差不多的浦山叫来当替身。“跑！”随着我一声令下，浦山使出浑身的劲，飞快地跑完了全程。

在影片最后一个场景里，兄妹俩要登上煤矸山，可拍到一半的时候，背景的海面上正好出现了一艘大货船，把场景破坏了。我大声喊道：“快去想想办法！”浦山一听，二话不说跑下山去。过了一个多小时，那艘船终于开走了。后来听说他去一个个说服船长和船员，才让他们中止了在海上的作业。我心想，这家伙真有能耐啊。

我这个“鬼”呢，老是为了电影胶片的事跟公司发生冲突。我为了避免漏戏，从试拍阶段就舍得用胶片，正式拍摄时也会反复拍。但公司预先发给我胶片时要我“就用这么多胶片拍”，可那么点胶片是远远不够的，所以公司总是对我很有意见。拍《二哥哥》时也不例外，发给我的胶片用完时，预定的镜头还有三分之一没拍。

我申请追加胶片，但他们拒绝说：“今村浪费得太厉害了。”可我还是不停地催他们追加，于是公司本部来了个负责胶片的人。他其实已经把胶片带来了，却还是对我发火说：“胶片已经没有了！”我一听勃然大怒，毫不客气地顶撞他道：“到富士[38]去的话，要多少有多少。你马上去给我买来！”最后他总算压下火气，放下胶片就走了。幸好这部电影公映时大获成功，所以公司没有处罚我。

从处女作《被偷盗的情欲》开始，我电影里的音乐一直是拜托黛敏郎[39]作曲的。请他作曲不是公司指定的，而是我自己决定的，因为从跟川岛雄三导演的时候起就与他有关系。黛敏郎那时已经是个知名音乐家，对电影有很敏锐的感觉，写了很多优秀的电影音乐。可是我也并不会总是原封不动地使用他作的曲子。

《二哥哥》中有这样的戏：妹妹趁着学校组织远游的机会，去看望在镇上打工的姐姐。重逢之后妹妹乘上公共汽车离开时，姐姐舍不

得分离，跟在汽车后面拼命追赶。这是一个催人泪下的情节。黛敏郎为这个场面创作了凄婉感人的乐曲，但我不喜欢。我认为不需要音乐来为电影画面过度渲染感情。不仅是音乐，就是依靠这种手法来制作电影也是不光彩的。

黛敏郎没有马上接受我的意见，我也寸步不让，僵持到最后，他还是听从我这个导演的建议，重新改写了乐谱。

三十年后拍摄《黑雨》时我也有同样的感受。这次为电影作曲的是武满彻。电影中有个金黄色的芒草迎风摇曳的场面，视觉效果极佳。武满为这段画面谱写了整部电影中最优美的乐曲，但曲子却并不中我的意，甚至听着都会觉得难为情。我歉疚地向武满请求把这段曲子改掉，但看样子他当时并没能马上理解我的意思。

《二哥哥》获得了评论家们的肯定，除了蓝绶带男主角奖（长门裕之）、蓝绶带编剧奖（池田一郎）之外，还获得了艺术节文部大臣奖。我是1959年12月14日得到了这个获奖消息，那天我的大儿子正好出生。制片厂厂长颇兴奋地把电话打到医院里来通知我，还多嘴多舌地提议：“好容易得了奖，你给孩子取个跟这个奖有关系的名字怎么样？”然而我已经给孩子取好了“大介”这个名字，所以就敷衍他道：“孩子的名字中既然已有‘文部大臣’的‘大’字，也就够了吧。”

我不知道自己是否配得上这个权威大奖，但欣喜的是这个奖让父亲很高兴。虽然我这个不肖之子当年对他编造谎言，拒不继承医生家业，但今天他终于也能以我当上电影导演为荣了。获奖后第二年（1960年）的夏天，七十六岁的父亲辞世。我这个奖权当对他所尽的最后孝心吧。

拍摄要在外景，演员要用外行

《二哥哥》虽然是日活摄制计划中的影片，但我靠它确立了自己剧组的基本摄制手法：其一，不使用制片厂的摄影棚，全部在外景地拍摄；其二，起用外行来当演员。因为专业演员有时会做些小动作来炫耀自己的演技，这对整部电影来说反而是有妨碍的。指导外行虽然麻烦，但只要他站在那里，就能呈现出活生生的个性，这样导演起来反而容易。

在《二哥哥》中，除了日活的影星长门裕之以外，四个兄妹我全部起用外行来演。四人中那个最小的妹妹，是我跑遍各个游泳池挑选来的，当时她穿着泳装显得很穷酸。我又去了东京好几个高中，终于选中了松尾嘉代，因为这姑娘给我的整体感觉很符合剧情，我觉得把她放在贫困至极的煤镇环境中不会显得不协调。

扮演二哥哥的少年是通过面试招来的，演这个角色的必须是个活泼的孩子。我录用这个少年是因为他当时拍胸脯说自己不管哪种运动都很拿手，但其实是在撒谎。到了要拍的时候，他既不会游泳，也不会玩单杠，我们只能对他进行强制特别训练，直至他能达到要求。

首次按原创剧本拍摄的作品，是我的第五部电影《猪与军舰》。找到吉村实子来扮演女主角，也花了我很长时间。这部电影的主人公是在横须贺美军基地周围占地为王的流氓地头蛇，照例由长门裕之扮演。我当时在找演员来扮演他的恋人春子。在东京平民市井街区走了几处小牙粉厂之类的地方，并没有看到能让人眼睛一亮的女子。尽管找不到，我也不想起用日活的女演员。

一天，有个演员部出名的浪荡鬼来对我剧组里的人说：“箱根芦湖上玩滑水的人中有个非常漂亮的女孩。”他说的那个女孩就是吉村实子。吉村的姐姐芳村真理是崭露头角的女演员，她自己还在上女子美术大学的附属高中。我与本人一见面，她表情中的强势与性感就让我感到这个女人可以胜任要她演的角色，于是当即拍板定了下来。

然而要她扮演的是流氓的恋人，还有被强奸的情节，这使得我费了不少口舌才总算说服了她父亲。顺便提一句，纯子喝醉之后被美国兵强奸的场面用了旋转拍摄的方法，这也是我的主意。采用这种拍摄

方法不是为了没完没了地表现性交本身，而是想表现纯子的心理变化和时间的流逝。摄影师姬田真佐久听了我这个主意后，想出了一个好办法：先把摄影机吊在天花板上，再用手来转动摄影机拍摄。

吉村实子我没有选错，她是个很有胆魄的女子，演起色情场面来不动声色。记得妻子告诉过我这么一件事：有一天，吉村突然闯进我在笹塚的家里，她好像是溜出调布的制片厂坐京王线轻轨来的。“对不起！真不好意思，能让我睡一会儿吗？实在是困极了。”我妻子一愣，赶紧拿出被褥。睡了一个多小时后，只听她说了声：“啊……这下舒服了，谢谢！”然后又像什么事都没发生过似的走了。

这个剧本的缘起，不过是因为我和山内久想以美军基地和黑社会为题材拍部电影。横须贺由于媒体频繁报道有美军驱逐舰和潜水艇进港，引起了我们的注意，于是我们坐上横须贺线到那里去。这条铁道线我在松竹的大船制片厂时也乘坐过，以前叫作“须贺线”。我走在俗称“沟板巷”[40]的横须贺本町一带觉得很舒坦，它嘈杂的气氛令我想起了已从东京消失的战后黑市。

港口里才来了几艘驱逐舰级的小军舰，这里的商店和招徕外国人的酒吧就一下子热闹了起来，挤满了那些有钱的水兵，聚拢了夜晚出动的女郎和皮条客。此刻这个港口城市最关心的是即将进港的那艘有五千多人的航空母舰。影片中最后那个场面，其实是我们为了从港口拍摄军舰而在街上进行采访。让人匪夷所思的是，最早将军舰进港的准确信息告诉我们的，竟然是一家洗衣店。

流氓地头蛇策划用美军基地的残羹剩饭来养猪赚大钱的故事情节，是我们从报纸登载的真实报道中得到启发想出来的。我自己也觉得能拍成一部很特别的作品，所以把剧本交给日活的头头江守清四郎时，向他推荐说：“这个计划有趣极了，上座率一定会很高。”可是跟以往一样，我又遇到了很多麻烦。

最大的压力是指责这部电影“反美”，还在开拍之前就有两三次差点中止工作，也有人威胁我：“你这下子可上了美国的黑名单了！”我虽然希望完全用外景地拍摄的方式，好将沟板巷的生气原汁原味地搬上银幕，然而遗憾的是同样迫于美军的压力，最后只好在日活的玄关前搭出一套巨大的布景来进行拍摄。

我和山内一起关在涩谷南平台旅馆里写这个剧本的时候，恰逢1960年日本全国反对日美安保条约最热火朝天的阶段。这家旅馆就在岸信介的首相官邸前面，我们眼皮底下的狭窄马路上挤满了大批学生和新闻记者。到旅馆借电话用的人中有个认识我的记者，他吃惊地望着我说：“现在这种时候，你到底在干什么呀？”

我并不是不关心政治，因为身上的早稻田细胞相当旺盛，念书时共产党就曾经邀我入党，我也有共产党党员的朋友。只是相比意识形态和政治，我的性格更适合不加修饰地追求人生的真义。而且我开始感到，要研究日本的社会，从土著文化、民俗方面入手似乎更合理。

当日本列岛在政治季节震荡的时候，我却沿着柳田国男的民俗学的路径一心探寻着。日本人是如何逐步形成今天这样的社会和价值观的？我觉得应该继续发掘的是自古以来根植于农村的迷信传说和规则，而不是从美国批发来的民主主义。从我的下一部电影《日本昆虫记》开始一直到《赤色杀机》和《诸神的欲望》，都是围绕这个主题发展的。

拍摄《猪与军舰》的时候，我还没有思考到上述程度，但是有意想把日本战败后受美国蹂躏的状况与美军基地和横须贺叠加表现出来。我想出来的高潮，是让大量的猪从卡车里跑到大街上横冲直撞，让那群攀附美军的、猪一般的流氓地头蛇被真正的猪践踏撕咬。所以我指示第一副导演浦山桐郎去给我找一千头猪来。

浦山千辛万苦从立川一带的养猪场里集中了大批肉猪，可是到了摄制那天，集中起来的连五百头也不到，而且还上了养猪场老板的当，里面混杂着许多小猪。如果是成年大猪，按理五六头就足以将道路堵得无法通过，结果我们让十头猪一起上阵也无法把路堵住，没有形成想象中的震撼场面。

更何况真正的猪与我们想象的相反，秉性非常老实，不管我们怎么打它屁股也跑不起来。偶尔有一头跑了几步，但马上又累了，非得休息很长时间才能继续跑。跟来的养猪场老板还斤斤计较地不忘说几句扫兴的话：“这么一跑猪轻了不少啊，别再让它们跑啦！”一个在九州经营养猪场的朋友后来看了完成的影片，按他的说法，要想让猪跑是有一个刺激它的老窍门的。他责怪我们“根本不懂猪的脾气”。拍动物有多难，我算是经历过了。

猪完全没有那种攻击人的凶猛劲，扮演流氓的三岛雅夫为了让猪来咬自己的脚，还在鞋子上涂了黄油和油。我虽然不停大声呵斥着与摄影师姬田一起追赶猪的几个副导演，也还是没有拍出满意的画面。对于这件事，我至今还在后悔：难道就没有更高明的办法了吗？

拍完之后，浦山他们几个副导演一脸无精打采，好长一段时间都在哀叹：对炸猪排一点儿胃口都没有了。

————————————

[1]黑泽明（1910—1998）：日本最重要的电影导演之一，被誉为“世界的黑泽”。前文提到四部电影均为黑泽明作品，东宝出品，分别于1948、1947、1943、1946年首映。

[2]三船敏郎（1920—1997）：日本著名电影演员、导演，在《酩酊天使》中饰演黑社会头目松永，两获威尼斯电影节最佳男演员奖。

[3]上原谦（1909—1991）：演员，曾出演《野性的女人》《四谷怪谈》等作品。

[4]佐野周二（1912—1978）：本名关口正三郎，影视演员。

[5]松山善三（1925—）：电影导演、编剧，撰写《人证》《望乡》等剧本，曾执导《同命鸟》等影片。

[6]中平康（1926—1978）：电影导演，中文名为杨树希，执导过《疯狂的果实》《星期一的由加》等影片。

[7]赤色分子清洗：日本政府于1950年根据盟军总司令部的命令，对新闻出版界、公务员中的共产党员及其同情者进行的清洗活动。

[8]小津安二郎（1903—1963）：电影导演、编剧，代表作有《东京物语》《秋刀鱼之味》等。

[9]木下惠介（1912—1998）：电影导演，代表作《二十四只眼睛》。

[10]涩谷实（1907—1980）：电影导演，代表作有喜剧影片《自由学校》《本日休诊》等。

[11]小林正树（1916—1996）：电影导演，摄有《人间的条件》（共六部）等，两获戛纳电影节评委会特别奖。

[12]野村芳太郎（1919—2005）：电影导演，代表作《砂器》。

[13]铃木清顺（1923—）：影视导演、演员，代表作为三部曲《流浪者之歌》《阳炎座》《梦二》。

[14]东山千荣子（1890—1980）：演员，日本话剧演员协会首任会长。

[15]川岛雄三（1918—1963）：电影导演，自称“轻佻派”，代表作《幕末太阳传》。

[16]吉原：位于浅草北部的色情场所集中区。

[17]西河克己（1918—2010）：电影导演，代表作有《伊豆的舞女》《绝唱》《潮骚》等。

[18]山村聪（1910—2000）：演员、电影导演，紫绶褒章、旭日小勋章获得者，曾出演《东京物语》《虎！虎！虎！》等电影，执导电影《蟹工船》《黑潮》。

[19]田中绢代（1909—1977）：日本传奇女演员，曾出演《楢山节考》《望乡》《雨月物语》等，因出演作品多，角色性格变化大，日本影坛曾有“田中绢代时代”一说。

[20]三桥达也（1923—2004）：演员，曾出演黑泽明导演的《懒夫睡汉》《天国与地狱》，因《老兵常谈》获2002年每日电影奖。

[21]新珠三千代（1930—2001）：歌舞、电影两栖演员，主演过《洲崎天堂红灯区》《人间的条件》等电影。

[22]芦川泉（1935—）：演员，出演过《幕末太阳传》《洲崎天堂红灯区》等电影。

[23]落语：日本曲艺的一种，类似单口相声。

[24]弗兰基·堺（1929—1996）：又名堺正俊，演员、摇滚乐鼓手。

[25]南田洋子（1933—2009）：演员，出演过《太阳的季节》《猪与军舰》等电影。

[26]左幸子（1930—2001）：演员，柏林国际电影节女演员奖的第一个日本得主。

[27]东京电影公司：1952年成立的电影公司，1983年与东京映画新社改组后不存在。

[28]野田高梧（1893—1968）：编剧，与小津合作有《秋刀鱼之味》《东京物语》等作品。

[29]长门裕之（1934—2011）：演员，主演过《太阳的季节》《二哥哥》等多部电影。

[30]西村晃（1923—1997）：电影演员、配音演员，曾两获每日映画大奖男主角奖。

[31]泷泽修（1906—2000）：演员、导演，日本话剧团“剧团民艺”的创立者之一。

[32]石原裕次郎（1934—1987）：演员、配音演员、歌手，主演过《疯狂的果实》《银座恋爱故事》等电影。

[33]小林旭（1938—）：演员、歌手，主演过《候鸟》《银座旋风儿》等电影。

[34]河内方言：指大阪东南部的方言。

[35]弗兰克·永井（1932—2008）：通俗歌手，本名永井清人。

[36]殿山泰司（1915—1989）：演员，出演过《源氏物语》《警察日记》《夜之鼓》等电影。

[37]渡边美佐子（1932—）：演员，因《无穷的欲望》获蓝绶带女配角奖。

[38]富士：指日本富士软片股份有限公司。

[39]黛敏郎（1929-1997）：日本战后古典音乐、现代音乐界的代表人物，是具有世界影响力的日本作曲家。代表作有《涅盘交响曲》《金阁寺》等。

[40]沟板巷：战后横须贺市中心一条三百米长的商店街。路中有一条沟，为通行无碍而用海军工厂的厚铁板盖住，因此而得名，同时也作为丝卡将的发源地而闻名。

拍平民，拍神灵

去南方——沿着柳田民俗学指引的方向

猪的镜头给我留下了遗憾，但《猪与军舰》为我带来了一种成就感。笑声在深究人的露骨欲望中诞生了，战后日本的现状也被突显了出来。当上导演之后“重喜剧”的想法一直萦绕在我脑海中，现在我切实感到自己已经让这种思想成形了。

然而，日活的反应却很冷酷。因为不仅比原来的预算超支了将近四百万日元，而且尽管电影一炮打响，票房却略微差了一点。担任制片人的大塚和被迫写了书面检讨，今后三年也不再给我工作。单靠日活给的那点当初签约的底薪无法生活，我只好放弃笹塚的房子，带着妻子和两个幼小的孩子搬到静冈县三岛市去。我的老朋友北村和夫的双亲在三岛经营着一家诊所，他的哥哥也在三岛。北村的哥哥不时还会将打来的野猪、野鸟送给我分享。

这段时间我并非困守房中无聊度日，杂志上登载的剧本引起了我的兴趣。我到东京去拜访编剧长谷部庆次[1]，与他一起写剧本，不停地提交给公司。就是在那个时候，我构思了后来拍成电影的《赤色杀机》和《日本昆虫记》，还到各地去挑选适合故事的舞台，最终写成了剧本。尽管制片人大塚和为我游说疏通，这两个剧本还是立刻被否定了。然而别人为浦山桐郎写的、他的导演出道作《化铁炉的街》却马上通过了。

第三个孩子出生后，生活更加拮据了。我和长谷部订了一个拍摄计划，到西南诸岛去采访，旅费是借了钱才凑足的。这个计划是要拍一部题为“禁海”的海洋动作片，我们估计这部影片公司会喜欢。之所以要到南方去，是受了柳田国男的民俗学影响。柳田认为日本人的祖先是从南方随着黑潮漂洋过海而来的，我想通过调查当地的古老民俗和信仰，来考证柳田的这一论点。

走在南方的小岛上，我对采访中了解到的与北关东、东北农村不同的气质有了深刻的体会。本来我轻率地以为这里的农民是不唱歌的，可是岛上的农民无论在干农活的时候还是在休息的时候都在唱

歌。后来到冲绳去采访的时候也有同样的感受。他们土著的信仰是渗透在日常生活中的，这一点很有意思。

在冲绳的时候，与一般人谈着谈着，对方会突然冒出一句“前几天我把魂儿丢了”之类的话来。当地居民每逢遇到什么事，都会向在岛上被唤作“佑他”的巫女求教，这些巫女也都是些普通的成年妇女。不知为什么，我竟然很讨这些佑他喜欢。有一次，一个满脸皱纹的佑他迷上了我，竟然冲到我住的旅馆里来了。

我采访过的佑他反而来向我求教的事情也发生过。她是来找我商量孩子升学问题的，希望在进庆应大学还是地方国立大学的问题上听听我的意见。她问我哪个大学好，我却对这两个大学都一无所知，只好勉强敷衍了她一下。

我到奄美群岛的一个孤岛上探查风葬的痕迹，可是当地居民矢口否认现在岛上还存在那样的习俗，拒不告诉我哪里还留有风葬痕迹。然而，这种时候我还是毫不气馁，坚持继续寻找，决心不调查清楚真相就不离开这个孤岛。终于，有人为我指示了大致的方向：“大概就在那边吧。”虽然这含混不清的指点让我转悠了很久，但我最终发现了一个面向大海的天然洞穴。沿着悬崖边一条细小的山道下去踏进洞里，只见大量骨头散落在地上。听到脚下踩着的死人骨头咯嘣咯嘣的断裂声，我高兴得心口怦怦直跳。传说人死后会变成灵魂四处游荡，但我根本不相信。长谷部当时已经吓得站住不动了，可我不去管他，还是踩着死人骨头继续向里走，一边嘴里不停地叫着：“看到了……那边还有呢……”长谷部这个一米八的大男子汉不知怎么很容易神经过敏，后来听他说，由于我老是拽着他到蛇可能出没的地方去，他好几次都感到自己必死无疑了。

虽然拍摄《禁海》的计划最终由于“预算过高”未获通过，但这次海岛环游还是卓有成效，对后来的创作有很大助益。根据采访所得的资料，我和长谷部写了一个戏剧剧本《帕拉吉——诸神与众猪》，是为小泽昭一主持的剧团“俳优小剧场”写的。这个剧本成了六年后诞生的电影《诸神的欲望》的创作底本。

“帕拉吉”是冲绳、奄美一带的古方言，意为血亲。这出戏以西南诸岛中虚构的“海蜇岛”和一个东京的小工厂为舞台，描绘了一个地域社会的状况。之所以构思这样一出戏，是因为我觉得，孤岛是个闭塞原始的血缘社会，从他们的视角来重新审视战后发生了巨大变化

的日本社会，或许会很有趣。电影《诸神的欲望》情节与这出戏基本相同，只是删去了东京小工厂的部分。

写这出戏还因为我很早以前就跟小泽约定要给他写个剧本。1962年这出戏上演的时候，还是我当的导演。这是我离开学校以后第一次导演戏剧，在拍过几部电影之后再重操旧业，就感到没有拍电影那么顺手了。即使我想要炙热的太阳，舞台灯光的亮度也极为有限，如果是拍电影的话，只要到南方去拍真正的太阳就行了。不过当时搞完这台戏后我累得精疲力竭，并没打算再把它重拍成电影。

我提出的电影摄制计划在日活仍然没法通过，于是又只能回到三岛去过每天仰望富士山的日子。一天，制片厂厂长打电话来。我家里没有电话，是打到邻居家叫我去接的。

“我跟石坂洋次郎[2]一起到伊豆的温泉来了。你来不来玩玩？石坂说想见见你呢。”厂长擅长拍文艺片，当时他根据石坂的原作拍摄《绿色的山脉》，获得了成功。

到了伊豆长冈一家高级旅馆里，石坂和厂长正并排坐在镶嵌被炉旁。石坂一本正经地问我：“你最近在干什么呀？”

“在写剧本，可老是被这个人给毙了。”我如实奉告。

“什么样的剧本啊？”

我按他问的介绍了《日本昆虫记》的故事后，石坂转向厂长说：“挺有意思的嘛。你为什么不让他拍啊？”

“唉，是因为预算什么的……”厂长急忙解释道。

石坂一听，再次劝他说：“我看你还是让他拍吧。”

过了半年，公司同意我拍《日本昆虫记》了，也许这是多亏石坂助了一臂之力吧。

你们怎么净写些蛆虫？

环游宇宙的大小星星既由于引力相互吸引，同时又相互排斥，以此保持着恰到好处的相互距离。同样，一般来说，只有在人物配置、中心思路和情节伏笔之间取得平衡，才能称之为好剧本。年轻时我绞尽脑汁，就是想写出这样的剧本。

但如果打破这种常识，平铺直叙地写一个舍去任何关联、单单罗列事实经过和结尾的剧本，会不会很有意思呢？1963年摄制、公映的《日本昆虫记》就是这种创作理念的产物。

为了彻底了解现实中的人物，描写出他们走过了一半的真实人生，我和编剧长谷部庆次一起进行了缜密的实地调查。我们找到以前的老鸨，了解她的亲身经历。这个女子是一家旅馆的老板娘，旅馆就在我们制片厂的人常去的东京平民区南千住。她当时才四十几岁。

这个女子出身于北陆的农家，年轻时来东京后，先在一家妓院当女佣，不久后也开始站街拉客，最后发挥出她的聪明才智，爬上了应召女郎组织总头目的位子。朴实的农村姑娘渐渐变成了荒淫放荡、心狠手辣的女人。我想，如果以严肃的写实主义态度来截取她这段生活经历拍成电影，那么现代人气质的形成过程或许就会突显出来了吧，而这种写实主义在拍脑袋想出来的故事中是没有的。

这个主人公由左幸子扮演，她来担任主演是我强烈希望的。公司本来要我让岸田今日子来演，但我拒绝他们说，在大城市长大的岸田演不出农民的乡土气质。左幸子来自富山县，身上带有一股强韧劲，让人觉得无论肉体上还是精神上，她都绝不会在逆境中被摧垮，这与我要描绘的女子很吻合。但其实左幸子当时已经怀孕，她是很在意自己身体的。

一次拍外景时，因为她说身子无法自如地动作，我们请来了村里的保健护士。保健护士检查后轻巧地说道：“我们这儿的媳妇要是有这么点不舒服是不休息的。”我一听，立刻让拍摄继续进行。为这事儿，左幸子好像很怨恨我，但“鬼今平”当时只是得意地心想：不出我所料，这个女人的身体还是挺顶得住的，当初我这双眼睛确实没有

看错。扮演父亲的是我的老搭档北村和夫，他乐滋滋地演了后来成了广为人知的剧照的那个吸吮左幸子乳房的场面。

拍这部电影时，在技术上我也想有新的尝试。这部电影的摄制中第一次试用了现场同步录音。这种方法是将无线话筒藏在演员衣服里，把演员表演时说的台词和音响效果一起录下来。这样得到的声音虽然音质稍差，但连演员的气息也能一起收录，很有身临其境的感觉。这种手法现在已经没什么稀奇的了，但当时主要用的还是后期录音，在拍完影像后再让演员一边看画面一边念台词进行录音。我觉得后期录音无论怎么努力都难免带有表演腔，而表演腔不适合《日本昆虫记》那样的影片，所以才试用了现场同步录音。

这部电影拍摄时没有搭建布景，都是借用东北的农家和东京的店铺进行实景拍摄的。实景不像布景那样可以随时、随地、随便拆除墙壁，但这种实景的制约反而催生出了有意思的画面。有个场景是左洋子和由吉村实子饰演的一个农村来的姑娘在东京的街上边走边说话，这个镜头是在东京江东区沙町的大街上拍摄的，当时正是黄昏，街上来来去去满是买东西的人。摄影师姬田真佐久在用长焦镜头进行偷拍时，演员哪怕是在进行重要的对话，也不用在意摄影师，可以很自然地走在人前人后。这种画面若按惯用的摄制手法是无法想象的，这样产生了一种类似纪录片的效果。

对于制片厂里成长起来的人来说，传统的电影手法会不知不觉渗透到自己身体里面去，拍出来的电影会显得千人一面。而我是不安于现状的，这部《日本昆虫记》就是暂且将一切传统洗掉，力图探索某种不同方法的产物。

谁也没有想到，就在这一年，教我导演基础的两位师傅——小津安二郎导演和川岛雄三导演先后逝世了。

虽然我因为对小津剧组拍电影的方式有抵触而离开了，但小津导演好像还是一直很在意我。昭子那时在松竹的副导演部工作，跟我订婚后的一天，有人叫她去厂长的办公室送文件。一进厂长室，坐在里面的不是厂长，而是小津先生。昭子当时有点奇怪，可是送完文件回来后有人告诉她：“那是因为小津导演想见见你这个人，才故意让我们叫你去的。”我猜也许是小津先生当时好奇心发作，想知道我的结婚对象是哪种感觉的女子吧。

1958年我也买了一栋别墅，就在小津导演和编剧野田高梧写作的长野县蓼科高原别墅附近。我经常和家人在暑假时在那里住很长时间，带着两个儿子散步时经常碰到他们。他们很疼爱我的孩子，我也常拜访他们的别墅，大家一起喝酒。

“你们怎么净写些蛆虫？”小津、野田的这番数落，就是我跟山内久在那里写《猪与军舰》剧本的时候说的。望着小津脸上的嗤笑，我嘴上敷衍了几句，心里却在狠狠地骂这个“老东西”。我暗下决心：“我就是要写这些蛆虫，至死方休！”所谓师傅，就是实在值得感谢的人。

女性无法估量的坚强

《日本昆虫记》上映大获成功。因此，我和长谷部庆次在三岛写好后被束之高阁的另一个剧本《赤色杀机》也终于重见天日。

这个故事描写的是个一直受到丈夫和婆婆蔑视、欺凌的主妇，她被强盗强奸后，在被强盗纠缠的过程中逐渐发掘出自己潜在的力量，最终与强势的丈夫和婆婆之间实现了地位逆转。《日本昆虫记》的主人公是个不好惹的女性，而在《赤色杀机》中，我想用与前者不同的方式来表现出女性的坚强。

在藤原审尔的原著小说中，这是个以东京下北泽一带为舞台的都市故事，而我把舞台搬到了东北。上小学时被老师灌输的对农村的向往变成了一种复杂的感情，一直留在我的脑海中。在耳熟能详的江户落语中，只要一提到农村便是指东北，而我也曾痴迷于去过东北农村的柳田国男的民俗学。

闲居在三岛的时候，我常和摄影师姬田真佐久一起到东北地区去搜集素材，从福岛到青森几乎都走遍了。我一直惦记着这部电影的内容，所以每到一处便去问当地的报社：“这一带有没有一个女子虽然被多次强奸却毫不气馁，顽强地生活下去的？”然而不管我问哪个报社，他们都回答没听说过这样的女子。想来也是真的没有吧。

关于女主角贞子的形象，我当时的设想在笔记里是这样写的：“胖瘦适中，不高不矮，丰腴白皙，长相招男人喜爱；母性，感觉温柔，性器发达，爱液丰沛。”如果再加上一点要求的话，就是她最好愚钝而糊涂。被选中扮演这个角色的，是原日剧音乐厅的裸体舞星春川真澄。拍《日本昆虫记》时我第一次起用春川演一个配角，感到这个女演员有不错的直觉。

除了春川之外，我想不出还能找谁来演贞子。然而刚向公司提出，他们又像过去一样不问青红皂白地反对：“什么？你要让她演？”但我坚持自己的选择：“那你们从日活找得出她那种类型的女演员吗？”最后甚至拉下脸来与他们硬碰硬了。不过说心里话，我当时心里也并不是完全有底。这个决断是鼓足勇气才做出来的，但最后的结果证明，这没有错。

春川很能理解自己扮演的角色。在演贞子被强奸后到厨房去吃剩饭那段戏时，我没有给她什么具体指示，只见她一把将冰冷的酱汁浇在饭上，随即默默地狼吞虎咽起来。她这段戏恰如其分地表现出了一个相较理性更受本能支配的女子。

总而言之，我在日活时完全没用过被称为明星的人。曾有人来问我愿不愿拍一部大明星石原裕次郎主演的电影，我对石原裕次郎很感兴趣，于是读了他们拿来的小说原作。原作描写的是个电力公司老板，他在付出种种牺牲之后，终于完成了一项艰巨的工程，在一个不为人知的地方建起了巨大的水库。故事通篇都在夸夸其谈，我看得心里讨厌，也就不想拍了。

不管什么题材，我都讨厌夸张的作品。这个拍摄计划最后交给熊井启导演，他成功地拍出了《黑部的太阳》这部电影。

不单是为了拍摄《赤色杀机》，我平时就喜欢到陌生的地方去搜集素材。当时为了收集信息，除了拜访各地报社之外，我还喜欢到各地政府去。

“这次要在这里拍电影，能不能借你们的车子用用？”我一般是这么提出请求。虽然拍不拍还没个准，但我也不是完全撒谎。听我这么一说，大概是考虑到拍电影有助于将来振兴本地旅游事业吧，当地政府基本上都会将汽车免费借给我们，甚至还会派人带路。对今后进行外景实拍选择适当的摄制地点来说，这样的预先调查是很有助益的。

电影中，贞子独守在铁路边的家中被强奸的那场戏，是在仙台找到的旧房子里拍的。因为剧本为这房子规定的条件是必须在火车头开过的铁路旁，所以我来来去去坐了好几次东北本线的慢车，注意看左右车窗外，寻找合适的房子。

扮演贞子儿子的少年日野利彦其实是住在那一带的孩子。当时副导演找来几个孩子让他们随便画画，其中一张最有意思的就是日野利彦画的，所以我们起用了他。日野虽然身上有残疾，但他通过参演《赤色杀机》开始喜欢电影，并认定当演员是自己唯一该走的路。后来他成了我设在横滨的电影学校的学生，在毕业电影作品《傻瓜》中担任主演。现在他仍然活跃在寺山修司的舞台[3]上。

春川与露口茂演的强盗平冈在火车上扭作一团的那场戏，是在松岛车站拍的。姬田凭借这部电影在每日映画大奖、NHK电影奖等评比中一举夺得了三个摄影奖。这些奖拿得货真价实，因为姬田拍的这部片子随处都凝聚着他的创意，松岛车站这场戏大概是尤其难拍的。

在这场戏中，平冈在贞子乘上火车后也跟了上来，他尾随逃跑的贞子一直追到车尾，终于抓住了她，期间穿插着蒸汽机车开动等一连串其他情节。我希望姬田从站台上把这场戏拍成不间断的连贯画面，并用现场同步录音。但问题是列车开动之后怎样才能追上火车把车厢里的戏拍下来。

考虑到最后，想出了一个解决这个问题的方法：让一辆放摄影机的小型汽车在站台上朝前开，但因为是现场同步录音，不能发动引擎，因此得派一个臂力好的人待在火车车尾，让他与坐在小型汽车上的人手拉手来牵引汽车向前，同时再让几个人从汽车后面推。然而实际拍摄的时候，很难让沉重的汽车朝前走，而且这个车站一天只来一趟蒸汽机车，所以一失败就得等到第二天再拍。这场戏直到第八天才拍成，当时我们真的是高兴极了。

《赤色杀机》这部作品我自己也很喜欢。我觉得它表现出了女性无法估量的坚强，这样的女子即使肉体受到侵犯，心中的精神内核也是不会被摧毁的。这部电影拍成了与原作完全不同的故事，但原作者藤原好像仍然觉得很好看。1964年影片公映之后，他打电话问我：“我可不可以根据这部电影写本小说？”

“当然可以啦，请吧！”我回答道。

歌舞伎町的牛鬼蛇神“侦探社”

——成立今村制片公司

围绕《日本昆虫记》和《赤色杀机》的演员挑选或是软片配给和预算，我跟日活都有很厉害的冲突。对公司的干涉我早就到了忍无可忍的地步，拍完《赤色杀机》后，我决定单干。我到日活的总公司对江守清树郎专务说要辞职，“噢，是吗？”他的反应很淡定，既没有表示反对，也没有挽留。也许公司早就觉得我不好打发，倒不如说我的辞职让他们松了一口气。

按照登记，今村制片公司的设立是在1966年3月，那年我三十九岁。我前一年就在新宿的商用楼里布置好了办公室。职能人员有两个人——我的亲戚武重邦夫和日本大学毕业后来管总务的曾志崎信，还有一个女子处理日常事务。

如果没什么别的事，我一般十点上班，每天都在附近买个便宜的油炸大丸子，在办公室里大口吞下肚。一到下午，除了还在日活干的浦山桐郎导演之外，小泽昭一、西村晃、坂本澄子[4]这些同仁也会来露脸。渐渐地，泡在我办公室的人更杂了，有喝酒或采访认识的女招待，有被逐出僧门的和尚，还有败光家传旅馆的浪荡公子。浦山他们不无吃惊地调侃我说：“今平就是喜欢牛鬼蛇神啊。”

办公室里有榻榻米的房间，不拍电影时闲着没事，我们会整天在里面打打麻将，侃侃文学、戏剧，或一起畅谈拍电影的计划。1981年的《挺好的嘛》[5]、1983年的《楢山节考》、1987年的《人贩子》、1989年的《黑雨》、1998年的《肝脏大夫》等计划，都是在那个时候勾画出轮廓来的。

虽说已独立单干，但我与日活的关系并没有随之切断。今村制片公司的第一部作品《黄贩子的人类学入门》就是与日活共同摄制的。听说在日活高层的一个会议上，有人提出小泽沼一的电影形象很有趣，该拍一部他主演的电影了。小泽自己也问我有没有什么拍摄计划，我把从杂志上读到的野坂昭如的小说《黄贩子》推荐给了他。

这个故事的主人公咕咾爷的行当是制作售卖色情照片、影片兼拉皮条，他跟开理发店的一个带着孩子的寡妇同居，又和寡妇的女儿通奸，结果自己变成了阳痿。我随口煽动小泽说，要是接下来描写咕咾爷如何医治自己的阳痿，那电影大概会很好看。我跟小泽约定，我只负责写剧本但不担任导演。然而我被日活的制片厂叫去向那帮制片人说明时，他们全都默不作声了。

我被问到如何处理整部电影中的色情情节，因为当时正是电影伦理管理委员会审查严格的时期。我不假思索地解释说这部作品着力表现的是人的无奈与为了生活的挣扎，极力主张不应该纠缠于局部色情场面，这种抓住色情场面不放的做法是很恶劣的。他们听后问我，那么你能不能来拍这部电影？这一来，我可就无法推托了。

按照我一贯的做法，即使已有原作小说，也还是要经过细致的佐证调查后才能写剧本。拍摄《日本昆虫记》的时候，光是了解娼妓和皮条客的关系我就写了三大本笔记。为了拍《黄贩子的人类学入门》，我也采访了许多制作色情影片的人。听他们告诉我“你的电影很有参考价值，看了好几遍”时，我的心里很复杂。他们的电影摄制出人意料地正规，是借人家的房子拍的。有时房主嫌他们付的一千日元租费太少，还会把他们赶出来，说什么“付这么点钱你们还是到动物园去拍吧”。这些人辛辛苦苦地勤奋工作，换来的报酬却不多。我觉得这一点和我们是一样的。

我曾经待在大阪府警察局的地下审片室里，花了整整一天时间看他们没收的色情影片。我还找出野坂小说中的人物原型，让武重和曾志崎去跟踪。但那些人不愧是歪门邪道的行家里手，多次都很快发觉这两个人，轻轻松松就把他们甩掉了。

调查人物时，我最感兴趣的是户籍抄本。拍故事片的时候，也得对剧中人的上代情况有所设想。如果这是个有户籍的真实人物，那么光凭探寻此人出生前上几代走过的足迹，就已经能够写出一出戏来了。作为咕咾爷原型的那个人之所以对自己的继女下手，问题会不会出在他幼年时期与母亲的关系上呢？我们对此也进行了细致的调查。

调查得太多，制片公司渐渐变得像侦探公司，五花八门的调查结果和相关者的笔录堆成了堆。但是，在将这些事实写成剧本再让演员去演的过程中，会遗漏掉某些事实，边听边记下来的原始记录绝对比电影更精彩。于是，一个将这种活生生的讲述直接拍成电影的想法变

得强烈起来——我从下一部电影《人间蒸发》开始，闯进了纪录片的领域。

《黄贩子的人类学入门》是在大阪的京桥拍摄的。那里虽然现在已被填成一片平地，但当时正好有条污浊的小河，河岸堤坝上建着一长溜房屋。我们借了其中一间原来的书店，把它改装成了一个理发店。理发店的寡妇由坂本澄子扮演。

一天晚上，理发店二楼正在拍小泽扮演的咕咾爷的戏。我们想拉动摄影机进行拍摄，却因为屋子太小受阻，拍摄只好停了下来。解决的办法只有一个，就是在墙上挖开一个洞。当时肯定已经快半夜十二点了，我叫来副导演，让他去找邻居联系。

“对不起，我们是在隔壁拍电影的，请允许我们在您家厨房的墙壁上开个洞。”

邻居穿着睡衣走了出来，突然听到这不合常理的请求，翻着白眼怯生生地反问道：“挖开的洞可以给我再修复成原样吗？”

“当然。我们有美术部的专业人员，修好后会变得比以前更好，漂亮得让你认不出是厨房。”听了副导演这番甜言蜜语，邻居终于答应让我们打洞了。放到现在，这种事大概是无法想象的吧。在那个好时代，普通市民还存在着热爱电影的心，对拍电影的人是怀有敬意的。

严肃审视情色的电影《黄贩子的人类学入门》于1966年公映，上座率还不错。今村制片公司总算顺利地迈出了第一步。影片中的咕咾爷始终小心翼翼地应酬，周旋于周围圈子中，我觉得大概正是这样的个性人物使得小泽的表演天资得到了充分发挥。他在电影旬报和每日映画大奖获得男主角奖后，登门毕恭毕敬地向我鞠躬致谢：“谢谢你使我获得了这辈子最大的荣誉！”

《人间蒸发》

2002年春天，我收到一封报告近况的长信，使我与一位女子在时隔二十五年后得以重逢。“多亏您当年勉励我只管过好自己的日子，别在意人家的非议，我这才变得坚强起来。我把今天要与您见面的事和以前的事全都对丈夫说了。”我的眼前仿佛浮现出一张坦然的脸，在为她性情的变化感到吃惊的同时，我的思绪也回到了多年以前。

这个女子三十二岁时以俗称“老鼠”在纪录片《人间蒸发》里担任了角色。那是在1967年，她正在寻找失踪的未婚夫，而我则想用电影把遇到她后与她一起去寻找的过程记录下来。我在翻阅警视厅八万个离家出走者的名单后挑出这个最普通的案例，失踪者是个到东北去的白领，叫大岛裁，他的未婚妻就是“老鼠”。失踪者的话题当时在报纸、电视上极为热闹。那是个年轻人随着经济大潮从地方农村浩浩荡荡涌进大城市的年代，梦想破灭、不知去向的年轻人也为数不少。突然断绝音讯的人究竟到哪里去了？失去年轻人的农村家庭和地域社会是怎样开始变质的？我对失踪者的兴趣，缘自这些不容忽视的疑问。

老实说，“老鼠”这个自我中心的女子有点儿傲慢无礼，不怎么讨人喜欢。或许也是出于无奈吧，我觉得连警察都不怎么把那些离家出走者当回事，我这一介电影导演又能说什么呢？但从与她商谈参演这部电影开始，她就出言不逊、咄咄逼人：“你们大概根本不想真心去找人吧？”我与“老鼠”商谈时心里就在想，如果最终找不到她的未婚夫大岛，那我就拍一部主要探索这个女人内心的电影。为了剥下“老鼠”的假面，我决定不经通告就去探探她的日常生活的究竟。

“老鼠”当时在东京一家医院负责伙食。她为了参加影片摄制决定辞职，医院为她开了欢送会。我瞒着她让摄制人员进入了会场，这就是影片一开头的那个场面。演员露口茂也得进入会场，他要在电影中与“老鼠”一起进行寻访。我还在对面房子的顶上安排了一台摄影机用超长焦镜头拍摄。不出所料，露口刚从后门走进去就在会场里引起了骚动。因为拍电影的事情“老鼠”原来一直是瞒着那些同事的。秘密被戳穿了，她又哭又闹起来。我心想，如此一来，这个女人就该一反常态，露出本来面目了吧。

然而，我很快就发现这个一厢情愿的如意算盘打错了，因为“老鼠”在摄影机前变得越来越像个“演员”。她学会了装模作样地掩饰自己的本性。我想拍的是一个人面对未婚夫失踪时的真情实感，而“老鼠”像个女演员似的矫揉造作，使我心里烦躁起来。过了不久，我还看出来她喜欢上了与自己一起四处寻访的露口，却对未婚夫大岛的去向变得无所谓起来。

我们追踪到大岛出差的福岛市后，他的线索忽然在一家酒吧附近断了，怎么找也不知他的去向，寻访已经无法进行下去。放弃寻找大岛，使得我执意想要剥去“老鼠”的所有假面。我想把电影带进某种情感领域。既然“老鼠”以为自己成了女演员，那我也有相应的办法对付她。不拍片子的日子里，我也让人暗藏着摄影机跟踪她，在接送员工的公司汽车里装上隐蔽的话筒，还把“老鼠”在新宿的咖啡馆密会露口时哭着表白“我爱你”的情景偷拍了下来。

然后，我们拽出了被她骂作“不干不净”的姐姐。“老鼠”的姐姐是一家中小企业老板的司机兼情妇，我们姑且给她取名叫“兔子”。她的性格与妹妹正相反，虽然很散漫，处事却不温不火，很有包容力。从她们周围人述说的情况中，我逐渐明白了大岛跟这对姐妹原来处于一种三角恋爱关系，这也是他失踪的原因之一。

电影完成之前我没让“老鼠”看过这些影像，结果到了试映的那天，女主角派头十足的“老鼠”看到自己原先不知道的画面时，吃惊得从日活的试映室冲了出去。“我受骗了！”“他们侵犯我的隐私！”“老鼠”向杂志投诉之后，我受到了媒体的强烈指责。我承认，事先没有让她看偷拍的部分确实不对，但说得极端一点儿，深究人性真髓的工作是不可能不侵犯隐私的。深入探究的一方也不可能不受损伤。当跟在后面强行挖掘他人阴暗的过去时，无论是露田还是其他员工在精神上都疲惫极了。

我同意就隐私问题进行充分辩论，并进行了理论准备，只等记者打上门来。然而，也由于日活对媒体多多少少施加了影响，这场骚动没过多久就偃旗息鼓了。

我在四谷的旅馆房间里与“老鼠”再次会面，是在又过了些日子以后。她的性格我本来就了解得很透彻，所以做好了遭一顿痛骂的准备。出乎我意料的是，她只爽快地说了一句：“一切应该都结束了

吧。”糟了！我一听这话后悔至极，心想现在这个场面才应该偷拍下来呀！女人这种生物无法估量的深邃，再一次使我感到了战栗。

“老鼠”后来当了编织培训班的老师，两个女儿已经出嫁。去年年底收到她寄来的“丧中恕不拜年”明信片，说她丈夫过世了。我为她丈夫祈祷了冥福。

虚构与写实

拍摄《人间蒸发》期间，有个以前听来的古怪故事一直萦绕在我脑海里，怎么也挥之不去。

记得还是在拍《猪与军舰》的1960年，有个自称大公司推销员的人找到我家来，说自己是电影迷，正在写剧本。他还讲了各种深奥的电影理论。我饶有兴趣地听着这位稀客侃侃而谈。虽然他谈的什么几乎忘光了，但有一件事还记得，说的是一个离家出走的少年死了。

有一天，一个少年离家出走，去向不明。为了寻找这个弟弟，他姐姐接连到他的工作地点等地方一一寻找，终于碰到有人提供消息说，在奥多摩青梅的深山里好像死了个少年，那会不会就是她弟弟啊？由于死者已经被村民土葬，于是他们在警察见证下挖开坟墓一看，只见尸体已经严重腐烂，最终没能弄清是谁。

这个故事就像断了尾巴的蜻蜓，仔细一问，那个推销员并不是自己经历过这件事，而是从电视或什么地方批发来的。尽管如此，我听了还是大为激动。通常人们总是认为，一部电影如果不弄明白“他是谁”就无法称其为电影，然而电影是不是也可以有个“最终不知道是谁”的结尾呢？

我觉得，如果是纪录片，或许是可以这样结尾的。然而，让电影以“不知道”结尾实际上还是很困难。拍《人间蒸发》时我最头疼的，就是如何结束。

电影接近最后阶段时，有一个“老鼠”与“兔子”面对面交锋的情节露了馅：她们见面的房间其实是在日活制片厂里搭的布景。我苦思冥想了好几天才琢磨出这个主意，本来是想以这个场面结束电影的。这部电影虽说是纪录片，但还是没能摆脱编造。人们相信是真实的东西，实际上没准是一种假象。我觉得这么煞有介事地对观众抹杀虚构与写实的区别，或许能为电影制造出戏剧性的高潮，能从中引出某种结论性的东西来。

然而实际操作起来，事情的发展并不如想象的那么顺利。于是，我们又拖沓地加了一个场面，把声称见过“老鼠”“兔子”、大岛的

鱼贩子等人集中到街上进行实地勘验，好歹让电影结束了。

我一直诚心诚意地想要找到大岛，希望当面直截了当地问他“真相到底是怎么回事”。为了找到他，我们在拍摄中甚至诉诸前所未闻的手段，毅然进行公开搜查。这次行动在电视和周刊杂志上成了热门话题，但收集来的信息却净是些似是而非的东西。

其中有个少年说他在福冈博多的小酒吧里见过头戴黄色头盔的大岛。当时正好在日活刚拍完“老鼠”和“兔子”这对姐妹面对面交锋的场景，接到从今村制片公司打来的这个提供信息的电话，我立刻让全体人员就地待命，叫人把那个少年领到制片厂来。哪里知道他刚走进摄影棚，刚才还在针锋相对、唇枪舌剑的姐妹俩立刻结成同盟，怒火冲天地一起指责起他来。

特别是平时温温吞吞、态度暧昧的“兔子”，她一反常态，表情严肃地断然斥责少年：“这孩子在撒谎！”或许是女人那种对男人知之甚深的直觉使然吧，姐妹俩愤怒地不停诘问，直问得那个少年无言以对，在摄影机前一句话也说不出来了。我反省了这场即兴安排的对质的失败，不过，这则声称遇见过大岛的信息看来显然是谎言。

拍完这部作品后，各种事情都干得虎头蛇尾，一无所获的挫折感深深打击了我。不单是《人间蒸发》，接下来拍的好几部纪录片，我自己真正满意的一部也没有。我一直觉得纪录片应该有更高的完成度，然而不知道如何解决这个问题。

《诸神的欲望》

1968年9月13日，在冲绳南大东岛拍完《诸神的欲望》最后一个镜头后，摄影队乘上了西南航空的包机。有人望着窗外热泪盈眶，我静静地闭着眼睛。浮现在脑海里的，是过去漫长日子里的种种艰辛。

说来，这部电影早在去年9月就在石垣岛川平村开拍了，但是由于台风带来了创纪录的长时间降雨，待在那里的一个月中，只有几天开动了摄影机。我感到让三国连太郎等大批演员无所事事地待在这里几个月很说不过去，所以不得不暂时中止计划，延期拍摄。

其间，当地报纸还发动了反对拍摄这部电影的宣传攻势，指责剧本中有近亲通奸、岛民进乎裸奔等过度渲染冲绳岛不开化的侮辱性情节。而我们今后不仅要向居民借房子住，还要借服装和生活用品，临时演员也必须仰仗当地人协助解决。因此，为了消除误会，我们去了好几次报社。

“延期”在电影界一般表示封存的意思，但我并不想就此收手。这部作品的原型是我和长谷部庆次一起为俳优小剧场写的舞台剧《帕拉吉——诸神与众猪》，当时还是由我执导的。从那时算起，这个拍摄计划已经酝酿了六年之久。

故事的主要舞台是虚构的远离文明的南方小岛“海蜇岛”，以血缘和信仰维系的古村落共同体一直在那里发挥着职能。然而开发大潮波及那里，小岛不由分说地被开放，故事中的悲喜剧便随之发生了。我是希望通过这出悲喜剧来揭示日本社会的根源。它是从柳田民俗学的视角探索日本的集大成作品，也是我探讨日本人信奉的神的大胆尝试。

在戏剧《帕拉吉——诸神与众猪》中，我设定了两个展开情节的舞台：一个是海蜇岛，还有一个是海蜇岛人工作的东京平民区小工厂。我想以此展示经济高速发展中出现的双重结构现象。但经过反思，我觉得这种安排过于复杂，于是决定在电影剧本中把东京的场面全部删掉，让北村和夫扮演的东京工程师来表达大城市人的各种观点、看法。

下一年（1968年），正当我使尽浑身解数筹措资金的时候，重要配角——海蜇岛长老的扮演者早川雪洲因为脑梗塞病倒在床。这一来，上一年拍好的为数不多的镜头中有早川出场的部分就没法使用了。我起用岚宽寿郎顶替他，从七月起在石垣岛重新开始摄制。这个时候，应该拍的镜头还有将近八成没有拍。

没想到三国连太郎的脚感染病原菌肿了起来，接踵而来的台风也使得拍摄屡屡中断，摄制日程一再推延，不知不觉中，与演员签订的合同也开始陆续到期。几个年轻演员嚷嚷着要回东京的时候，我大喝一声：“我今村昌平，你们到底是喜欢还是讨厌？”当时站出来为我打圆场的，还是殿山泰司他们几个经常参演我电影的老搭档。

说到帮助我的人，就得提到西南航空的那个飞行员了。电影的最后一个场面是一艘张着红帆的小船在洋面上漂向远方。这个镜头我本来就想从空中进行拍摄，可是资金已经见底，没钱再去租包机了。于是我心生一计，在从石垣岛飞往那霸的班机上打起了主意。

班机刚开始水平飞行，我就拉着摄影师栃泽正夫和副导演藤田传进入驾驶舱。班机的航线事先就已查明，那艘小船早就漂浮在宫古岛附近海面等着了。我作为电影导演，为了完成作品无论如何也必须从空中拍摄这个镜头。我对飞行员好话说尽，恳求他降低飞行高度。尽管是冷不丁听到了一个有悖常理的请求，好心的飞行员还是答应了我。

过了一会儿，眼下的洋面上出现了一个红点。“在那儿！”飞行员喊道。然而，由于栃泽慌忙中忘了带超长焦镜头，那艘船只能拍成一个小小的红点。我硬着头皮再次请求“再飞一次”“再低一点儿”，客机来了个一百八十度转弯，再次进入超低空飞行。

“现在高度是六百米左右。”飞行员告诉我。通常民航机是在三千米高空飞行的，也就是说，这架飞机反复做了两次二千四百米的急降和急升。记得这期间机组人员没有对客舱进行任何广播。我们由于注意力高度集中并没感到什么不适，可是拍完后走出驾驶舱一看，只见许多旅客都对着纸袋在呕吐。

虽然为了这个镜头如此大动干戈，但这段软片最终没有用在电影中。因为在用栃泽准备的长焦镜头拍出来的画面中，帆船还是太小，

无法使用。一直到十一月进入收尾阶段的混录后，我们才赶到伊豆半岛突出部的石廊崎，从寒风凛冽的灯塔上重拍了这个镜头。

南国之绿

三国连太郎扮演的根吉不停挖洞的情节贯穿了《诸神的欲望》。为什么要挖洞？因为他违反了岛上戒律触怒神灵，必须埋掉海浪打上岸来的巨大岩石。这是地域社会对他的惩罚，完全是一项既不合理也无意义的劳动。这个情节相当重要，为了把这种愚昧表达得淋漓尽致，影片中的岩石必须非常巨大。

我们用飞机从东京日活的制片厂把发泡塑料和木头运到石垣岛上，在烈日下耗时一个多月搭建了巨大岩石和洞穴的布景。“岩石”高约十米，是美工在当地人的帮助下先搭起木框架，再用铁丝、灰浆和泡沫塑料做成的。由于第一年开拍不久就延期了，所以我们把布景留在岛上回了东京。第二年回到那里一看，原来种在“岩石”周围的草木长得郁郁葱葱，令人感到这一年时间并没有完全浪费。

戏剧《帕拉吉——诸神与众猪》是以根吉被压在岩石底下结束的，但到了要把它拍成电影的时候，我从一开始就在脑子里构思一个不同的结尾。我想到了南大东岛上的轨道车。记得上小学时在书上看到过，这个岛因为地势平缓，所以环岛铺了一圈铁轨，好用轨道车来运送收割的甘蔗。那时候，我的心中就总是想象着它的样子，盼望哪天能亲眼看看真的轨道车。

然而，毕竟过了好几十年，我不免有些不放心。可是到外景点一看，轨道还完整地保留在那里。跟着我来的剧组人员本来对我的记忆将信将疑，这时好像也吃了一惊。于是，一个新的结尾——岛上女子的幻影迎面飞奔而来，观光小火车吐着烟紧随其后——就这样诞生了。蒸汽机车的烟是用旧轮胎烧出来的。

这场戏，“果吉”，也就是长谷川和彦作为副导演参与了拍摄，他后来导演过《青春之蹉跎》和《盗日者》。“果吉”是通过今村制片公司只举办过一次的副导演考试进入公司的，个头高大酒量也不小，可是身体虚弱没有力气。这次拍摄时沙滩上阳光反射强烈，温度高达五十摄氏度，他得了日照病倒了下来。当时我感到他这样是没法独立导演电影的。“果吉”在我的制片公司待了不到三年，然后就转到日活去了。

《诸神的欲望》也是我拍的第一部彩色电影。当时我感到需要有新尝试，所以就请了栃泽正夫来担任摄影。栃泽一直在拍企业宣传用的纪录片，拍彩色影片很在行。这个电影的故事舞台在南方。在红、绿、蓝三原色中，我特别想用植物的绿色作为基本色，关键在于能不能把绿色拍得好看，如果绿得过于浓艳的话可就麻烦了。

然而，摄制期间一看到显影出来的样片，栃泽就脱口而出：“绿得太不到位，我不喜欢！”当时是在石垣岛独此一家的电影院里，紧接着他冲着我问：“是不是因为你自己做得不到位啊？”这句话让我心里很难受。灯光配置和软片冲印的差异都多少会改变颜色，要想让拍出的片子绿得到位是非常困难的。我当时也追问栃泽：“那你说有多不到位呀？”记得最后还是栃泽领着冲印厂的那些人想尽办法，才终于得到了令人满意的颜色。

《诸神的欲望》拍成了一部两小时五十五分的超长电影，在电影院放映时，中间还得休息。我拍的电影总是很长，《日本昆虫记》片长两小时零三分，《赤色杀机》片长两小时三十分，这让影片公司一直很不高兴。虽然近来超过三小时的娱乐大片已经屡见不鲜，但在当时一般都是不超过两个小时的，因为片子长的话，电影院一天的放映场数就得减少，会直接影响到观众总数。

到了最后的剪辑阶段，就得跟发行公司讨价还价了：“你得再剪掉××分钟！”“不行，不能剪！”这时候他们经常搬出来的理由就是“你得考虑考虑农村公共汽车的情况呀”，因为有的地区，即使是有电影院的大镇子，一天也才几班公共汽车。他们这话的意思是说那些住在交通不便的地方的观众很可怜，看完电影如果很晚就回不了家。听了这种说辞，我总是寸步不让，固执己见：“回不去就别回去了嘛。”

话虽这么说，但有时也不得不答应他们的要求。有一部电影现在想起来我还觉得心疼，那就是1998年公映的《肝脏大夫》。它上映时的片长已经压缩到了两小时零九分，但最初完成的版本有三小时之长，看过这个版本的人都说比上映的压缩版好看得多。但发行公司的意见是这么长的电影肯定不行，所以才按他们的要求改得支离破碎。在原来的版本中，最后那场鲸鱼出场的戏要长很多，唐十郎演的酒肉和尚的戏也比上映时要多出不少。

假如允许我把以前作品中剪掉的软片重新剪接一次，这部电影就是我第一个想做的。

电视纪录片

《诸神的欲望》虽然获得了电影旬报第一名、每日映画大奖日本电影大奖、艺术选奖文部大臣奖等奖项，但它耗时两年多的拍摄使得今村制片公司背上了两千多万的债务，此后近十年也因为资金困难而无法拍摄故事片。

1970年前后也是电影行业急剧衰退的时期，我的老东家日活穷得不得不改弦更张，转向发展色情故事片。别人也拿来几个剧本问我愿不愿拍，我一一通读之后却怎么也提不起劲来，只好接连打电话给制片人谢绝：“我觉得还是算了吧。”难怪那阵子一遇到电影同行，就常会被他们调侃：“你还活得好好的嘛！”

我不拍故事片，开始拍些供电视台播放的纪录片。我不想拍故事片还有一个原因，就是我这个电影导演同时还是制片公司的老板。演员的日程调整、演出费的谈判这类工作都压在我的肩上。拍摄《诸神的欲望》时摄制日程完全乱了套，被这些只顾自己的人搞得焦头烂额，这使得我对这些人厌恶至极，甚至不想看到他们。

拍《人间蒸发》尝到挫折的苦涩味后，再拍一部纪录片的欲望一直不断在我心中蠢蠢欲动。就在这个时候，虽说也有点硬充好汉，但我还是激励自己向一个新的领域挑战。我要暂且远离制造“虚假”，努力收集人们生活中的片段，把握“真实”。

《诸神的欲望》之后我最先拍的是《日本战后史・“褴褛”酒吧女的遭遇》，1970年由东宝影片公司发行公映。片中主角是一个在横须贺经营酒吧的老板娘，这个酒吧主要面向美国驻军。她讲述自己的半生经历，其间插播象征日本战后史的新闻电影。这其实是一种独角戏。之所以会拍这部电影，是因为制作新闻电影的日本电影新社的人告诉我，他们公司有战后二十五年来拍摄的大量影片，问我愿不愿意用这些素材搞个什么作品。

我先去看了他们保管的影片，发现时间越近，拍的新闻越没有意思。我感觉光是使用这些素材是无法连缀成一部电影的，于是想到该安排一个贯穿始终的人物出场，由这个人来讲述自己走过的路。我把

视线投向横须贺，是因为在拍《猪与军舰》时用作舞台的沟板巷给我留下了深刻的印象。

一开始，我考虑可以在电影中描绘那些战争中从冲绳下南洋去打工的人，他们战后无家可归，只能流落到横须贺一带生活。然而跟这些人的交涉很不顺利，他们或者要求不能让自己的脸出现在画面中，或者担心说了实话会被警察逮捕。这个计划最终没能实现。

在跟那些人接触的同时，我也在沟板巷周边找了几个主要接待外国人的酒吧的老板娘交谈，其中就有褴褛酒吧的老板娘。这个一口关西方言的女子很有个性，因为女儿自己也开了一家店，所以她在这一带算得上小有名气。那天她店中竖着的电视大屏幕上正播放着新闻，我有一搭没一搭地对她开始了采访。

当时她这个生意做得相当成功，已经在横须贺的高档住宅区买了一幢大房子。她跟一个不知是第几个男朋友的美国兵结了婚，马上就要带着几个不同父亲的女儿一起移居美国。然而，开始交谈后，我立刻注意到，她以前一直平白无故地遭受着歧视。

她的性格很开朗，没发过一句牢骚，但她说只要一听到村田英雄唱的《王将》就会流眼泪。“明日便要去东京，无论何事须取胜。”她如今要舍弃故乡，进而舍弃日本远走他乡，这股行动力的背后有着阴暗沉重的记忆。

其实因为她已经启程去了美国，电影也就到此结束了。我问过她介不介意结婚对象年龄比她小得多，她一听就爽快地笑道：“反正过两三年取得了公民权，我就把他这种水兵一脚踢开，再在那边开家酒吧。”

追寻被国家遗弃的人们

看样子还有原日军士兵一直留在东南亚当年打仗的地方没有回来。虽然大家都隐隐约约注意到了这种事情，然而时逢这个陶醉于经济快速发展、竭力想要埋葬过去的盛世，是没有人认真回顾历史的。就是在这样一个时期，我拍摄了搜寻原日军士兵的纪录片《追寻未归还的士兵》。

东京12频道（现在的东京电视台）播映第一部《马来篇》和第二部《泰国篇》是1971年。在横井庄一[6]从关岛“很惭愧”地回来的前一年，我和剧组人员到厚生省去查军队的花名册。那里的人不屑一顾地敷衍我们：“现在已经没有未归士兵了。”他们还说未归士兵的纪录也没有留下来。接待我们的工作人员脸上显得颇为困惑，好像在责怪我们怎么把已经了结的事情又翻了出来。

我和摄制组人员靠的是来自东南亚日企员工和当地居民的传闻。当地到处都听得到这方面的传闻，可是那时当地还没有现在这么多好翻译，对方的回答竟然有一半听不懂。就是在这种条件下，我们在新加坡、马来西亚、泰国、缅甸的森林、山区中苦苦搜寻。

有一次，在泰国山区偶然遇到一个二百来人的村落，看上去像是与缅甸政府作战的游击队残部的隐蔽地。跟他们用不流畅的英语谈着谈着，他们忽然提议：“我们这就要去袭击邮局，一起去怎么样？”我们当然婉言拒绝了。

《泰国篇》中出场了三个原日军士兵，我跟他们一起喝着没有冰过的啤酒彻夜长谈过。这三人原来一个是茨城的贫苦农民，一个是大阪的铁皮工匠，一个是长崎的人力车夫。当年他们先在缅甸战场打了败仗当了俘虏，又从泰国清迈的收容所逃了出来，后来伪装成中国人混入泰国社会。茨城人和大阪人当了医生，长崎人变成了缅甸边境附近的佃农。他们说母语的能力都已经显著退化。

我这个没有经历过战争的人对未归士兵感兴趣，首先是因为我想了解他们如何看待当今正在齐声称颂“表面的繁荣”和“蹊跷的民主主义”的日本社会，其次是因为战争的真实状况正在被人们遗忘，我希望通过跟他们的交谈来深刻体会战争的真实状况。我那同父异母的

哥哥当年刚一出征就因为船被潜艇击沉而死去，我觉得现在这样做也是对他的一种偿还宿债式的追忆。

这个国家寄张一分五厘钱的明信片就把人召来打仗，战败了又不去把人接回来。那些未归士兵是如何看待这个国家的？对这个问题，三个未归士兵的回答各不相同。一脸善相的大阪人回答说“把我们赶去打那场荒唐战争的日本真可恨”；茨城人只说了句“日本很好，我喜欢”，之后就扭过头去一言不发了；在老家曾经入过黑道的长崎人豪迈地表示：“日本要是再打仗，我还去！”

那个长崎人的个性吸引了我，两年后我把他请回日本，拍了一部《回到无法松的故乡》。“无法松”当然就是指那个长崎人。我找到他的哥哥妹妹让他们见面，还带他去了靖国神社和皇宫。在皇宫正好遇到一个大巴载来的旅游团，当导游刚开口介绍“这是花四亿日元建成的新宫殿”时，他突然激动起来，破口大骂道：“天皇是不是为了成为富翁才发动战争的呀？”

这个长崎人一直保持着大日本帝国军人的自豪感，相信总有一天日本会再次发动战争，所以始终拒绝那些泰国人给他提的亲事。然而现在对他来说，眼前的皇宫和对面林立的高楼大厦已经不是能够唤起他乡愁的景色。当知道祖国没有自己的立身之地后，长崎人感到“还是泰国好”，又愤怒又失望地回泰国去了。

说起原日军士兵，我后来还收到过一个叫奥崎谦三的人写来的长信。他是新几内亚战场的幸存者，后来因为用扒金窟[7]的钢弹子袭击昭和天皇而被关进了拘留所。卷成一团的信上通篇是对凄惨绝境的描写和对天皇的满腹怨恨，以至我妻子担心收到这样的信件会不会使右翼势力把我们也当作攻击目标。

然而我却对此人很感兴趣，于是立即带上摄影师栃泽正夫等人赶到东京拘留所。无线话筒和隐形摄影机原本是藏在衣服和包里的，但摄影机在入口处搜身的时候被查扣了。好在话筒没有被查出来，使我录下了奥崎的声音。

我脑子里一直有把奥崎的经历拍成电影的想法，但由于自己的拍摄计划忙了起来，结果以策划的身份帮原一男导演将他的故事电影化，于1986年完成了纪录片杰作《前进，神军！》。

在《马来篇》《泰国篇》之后，我虽然以1975年上映的《续·追寻未归还的士兵》结束了未归士兵系列，但我自己把这个系列的影片加上《回到无法松的故乡》和同一年摄制的《南洋姐[8]》统称为“弃民”系列。“弃民”是我在采访未归士兵时一直萦绕在脑海中的一个词。不是他们抛弃了日本不回来，而是因为被抛弃了而无法回来。

被国家抛弃的人现在也是有的。如果我还有体力的话，会拍一部纪录片记录那些虽然是被朝鲜扣押却也被祖国置之不理的人，作为“弃民”系列的最新作品。

拍《南洋姐》时采访的K女士也使我难以忘怀。她当时七十三岁，以女管家的身份寄居在马来西亚的一个资本家宅中。她出身于广岛的贫苦农家，大正初期小小年纪就被人贩子骗到了新加坡。

“一个晚上要接几个客人？”“有过高兴的事吗？”面对我直言不讳的提问，她总是沉稳地回答，没有一丝不悦的神情。“没办法，所以只好死心了。”她说这话时的表情中看不到一点儿哀伤的阴影。我本来期待这个被国家抛弃的人说出充满怨恨的话来，但她的回答令我大失所望。

回国后，我将为她与那户人家一起拍的合影给她寄去，收到了她写的感谢信：

“全家人和我都非常高兴地看了您寄来的照片，他们托我好好谢谢您。……我担心您来访时问的那些事情自己没回答清楚，不知我说的话对您是不是有用？”

我被她的善良、宽容所深深感动。我问自己，真的探索到了这些人的真实人生了吗？与他们共同分担创伤与痛苦了吗？我的软片拍出了真实的片段，但我把握住“真实”了吗？电影结束了，然而那些拍摄对象的人生是不会结束的。

————————————

[1]长谷部庆次（1914—）：编剧，作品有《日本昆虫记》《诸神的欲望》《忍川》等。

[2]石坂洋次郎（1900—1986）：小说家，代表作有《年轻人》《绿色的山脉》《白桥》等，获第十四届菊池宽奖。

[3]即寺山修司主持的剧团“天井栈敷”。寺山修司（1935—1983）：日本导演、编剧、诗人、评论家、演员，前卫戏剧代表人物，拍摄有《上海异人娼馆》《死者田园祭》等，著有《扔掉书本上街去》等作品。

[4]坂本澄子（1936—）：歌手、演员，因《黄贩子的人类学入门》获1966年每日映画大奖女配角奖。

[5]《挺好的嘛》：1981年电影，原文题为「ええじゃないか」，一译“乱世浮生”。

[6]横井庄一（1915—1997）：原日军陆军伍长，二战中在关岛撤进深山密林，直至1972年才被两个关岛猎人发现，同年返回日本。

[7]扒金窟：用弹球盘进行赌博的游戏机店。

[8]南洋姐：十九世纪末至二十世纪初，日本有大批女性被拐卖出国卖淫，形成历史罕见的卖淫人口流动。因南洋群岛为其最庞大的聚集地，故该类女性被称为“南洋姐”。

走向创造的旷野

日本第一所电影学校

在无法拍故事片的时期，我在培养后来人上倾注了精力。1975年4月，我创立了日本第一所电影学校“横滨广播电影专业学院”[1]并担任院长。当时虽然没有资金，但横滨车站前的大楼里有个废弃的保龄球馆，业主听说我是办学校，就将场地免费借给了我，实在令人感佩。

我这个教育门外汉决心办学校，是因为眼看着制片厂在每况愈下。松竹大船制片厂的菱田义雄导演可以算是我的师兄，有一天连他也被通知回家待命，实际上就是被解雇了。制片厂那种缺点不少的师徒制度我本来未必赞同，然而一旦没有了培养人才的地方，电影事业也就完了。愤愤不平之余，我感到了一种强烈的危机感。

教师主要是请电影、戏剧界的朋友来担任。浦山桐郎、小泽沼一、北村和夫这些老朋友和作家水上勉、电影评论家淀川长治等二十多位人士都给了我很大的支持。回顾一下创立之初的教师阵容，除了他们之外，还汇聚了编剧长谷部庆次、剧作家宫本研、广播作家永六辅、摄影师高村仓太郎、姬田真佐久等精英。

开始起步的时候，有电影制作艺术、电视制作艺术、戏剧艺术、剧本文艺等四个学科，此外还有特邀嘉宾讲座和公共基础课。入学无须笔试，只要通过面试即可，因为我觉得考试竞争毫无意义，即使在落榜生中也一定有杰出的人才。写在招生简章中的那些文字清楚地表明了我当时的想法，现在不妨摘录几段：

“你们为了什么而学习？又为了什么参加大学考试？有人说是为了出人头地，还有人说是为了当个高级工薪族。”

“如果是站在如今充斥整个日本的学历万能观角度考虑，那你们的说法当然都不错。”

“然而我确信，你们中有一群有其他志向的人，一群不愿沿着已经铺就的轨道向前行驶的人，一群虽然尚未确定方向却想重新铺下自己轨道的人。我想给这群人以最大的支持，因为这是一群即将向着创造的旷野前行的勇敢年轻人。”

“有勇气走向旷野的年轻人啊，来吧！”

想入学的人真的蜂拥而至。虽然这是个无法取得任何资格的两年制培训学校，但第一年就有四百五十人入学。这些人下定了学习电影和戏剧的决心，无论经济上怎么贫困，无论老师们在注册前怎么提醒他们会遇到多大的困难，他们都态度坚决地回答：“我已经做好了准备。”

他们中有跟不同意的家长闹翻后逃出来入学的，还有入学后被家长停止提供学费的，以至老师们都在分头帮他们寻找当“新闻奖学生”[2]之类包住的临时工作。有的老师听说雇主只给他们吃炸丸子，还把他们带到自己家里，请他们吃炸猪排。这种亲如家人式的照顾，已经超越了一般的师生关系。我们学校有个特别规定，就是新生要进行田间实习，到农村去插秧。这样到了秋天，接待过实习生的农家会送来大米，这也成了学生们宝贵的粮食。

然而，在照顾别人的同时，我自己却背上了难以想象的债务。我想把学校改组成专科学校，要得到批准就必须拥有自己的土地，于是我通过熟人找到了一块土地。我按照要求开了支票付定金，却没想到碰上了恶劣的诈骗。土地没到手，我这个校长却因此背负了上亿债务。

这次受骗使我从1976年起有三年简直都不想活了。我的头发一下子变白，以至站在讲台上都会有学生说“老师怎么变老了”。债权人会议把我叫去了两三次，我历来不喜欢对人点头哈腰，然而此时此刻站在导演角度想想自己这副模样，我竟然脱口而出：“要是把我的狼狈相拍成纪录片，倒是很有意思。”一闻此言，满座债权人全都惊得目瞪口呆。

我在代代木上原的房子也一度被查封。听妻子说，那天忽然来了两个人说要查封财产，我家里的物品全都被贴上红色封条，连个盘子都没漏掉。但不知为什么，唯独有个孩子的玩具钢琴逃过了他们的眼睛。又过了不到几小时，另外五六个人一拥而入，开始拍卖我家的物品，亏得我妻子当场付了二十几万日元，屋子里的东西才没被搬走。

我用学校的收入一点一点还债，又于1986年在川崎市小田急线新百合丘车站前建立了现在的“日本电影学校”。当时小田急电铁的利光达三董事长听我说不嫌弃偏远一点的地方，就把那块地无偿让我使

用。靠着《楢山节考》的全部收入与从各电影公司、电视台得到的赞助，校舍才建了起来。

我的电影学校走出了导演本广克行、细野辰兴、清水浩、艺人“阿内阿南”、演员隆大介，以及几千个活跃在影视界的毕业生。

我的生活方式就是最好的教育

创立学校时，有件事是我无论如何都非常想做的，那就是新生的农业实习。因为创作就如同种植农作物，尽管都是值得去做的、有意义的工作，但结果却往往不上算。我想让新生先亲身体验一下这个现实。从1975年起的十几年里，一到五月，我就会亲自率领二百多个学生到福岛县磐梯山麓去，在那儿分散住在农民家里，帮助他们插秧。

选择磐梯山麓，是因为那里耕作条件很差，坡地上滚落着明治时期火山喷发带来的大石头，难以使用农机，农活全靠人工。我还叮嘱农民：“学生们会豁出命来干的，请尽量把艰苦的农活交给我们。”

学生中虽然有许多出身于农民家庭，却也有不少人一次也没下过农田，连草都没有拔过。他们发牢骚说，自己好容易来到向往已久的大城市，为什么又要到农村干活？他们一会儿有人被没用惯的农具伤了手脚，一会儿又有人偷偷在禁烟宿舍里抽烟而差点酿成火灾，使得我们这些带队老师不得安生。

学生中也有在体力劳动中吃不了苦而逃走的家伙，我就曾经整整一夜沿着铁路去把学生找回来。然而这些本来弱不禁风的学生在那儿待了十天之后，全都被晒得黢黑，变得结实了。他们与农民有了感情，还有人说出了“舍不得离开你们回东京”的话来。望着学生们的变化，我心里充满了喜悦。现在，我们学校的表演专业还继承着农业实习这个传统。

听上去好像一直在管着外人的孩子，其实我自己也有两男一女。我当然不会培养他们去参加应试竞争，但对他们的作文要求很严。我们家有去蓼科高原别墅度暑假的习惯，那期间我一定会让他们写篇作文，再一一为他们批改。和妻子先去那里的孩子们本来玩得很高兴，一听说我要去就知道又得写作文了，因此好像很讨厌我。可是我没有别的东西可以教他们，再说作文能力实际上反映的是人的观察能力，我觉得提高作文能力对他们今后选择人生道路还是有用的。

或许是我这个父亲经常说“要了解日本就得从冲绳开始”吧，长子大介受了影响，把已经考取的在东京的私立大学扔到一边，去了冲绳的琉球大学。毕业后，他进入新潮社当编辑，有一天以天愿大介的

名字去跳新导演的龙门——报名应征匹亚电影节，获得了审查员特别奖。

大介以前从未吐露过半点自己想当电影导演的意愿，所以他得的这个奖把我们全家吓了一跳。我的几个孩子在填表时都不愿在“父亲职业”栏里写上“电影导演”，大概是因为那样填在学校里会被人欺负吧。他们一直都是填“职员”。

大介后来拍了纪录片《无敌的残障者》和故事片《合气道》，我1996年拍《鳗鱼》和后来拍《肝脏大夫》《赤桥下的暖流》时，他还帮我写了剧本。

我三个孩子当中的那个女儿从法国的烹饪学校“蓝绶带”毕业后进了日本的出版社。由于从事教育的人在法国的地位要比在日本高得多，所以当时别人知道她的父亲是电影学校校长后，都用尊敬的眼光看着她。她以前一直讨厌我这个父亲，不知意外地因为我而受到尊敬时，她会作何感想。

我最小的儿子叫广介，他上高二时的一次出走曾把家里闹得鸡犬不宁。那时已是暑假，我正在跟电影学校的老师们讨论一年级学生写的蹩脚剧本，妻子忽然打电话来说广介失踪了。妻子看到他在留言条上写着：“我离家出走没有什么特别目的，不会干傻事的，请别找我。”

我以为他是为高中毕业后的去向在烦恼，可是我记得自己一次也没逼过他去考大学啊。我百思不得其解，头疼不已，只好照着他的要求没有去找。一个星期后，他从鹿儿岛的与论岛寄信来报平安。也许是拜托在琉球大学念书的哥哥大介帮忙去了南方。

我希望孩子们去做他们自己喜欢做的事，因为我自己就从不做不愿做的事，把所有都倾注在了喜欢的拍电影上。我没对他们指出过什么高远的教育目标，因为我一直觉得自己的生活方式本身就是对他们最好的教育，至今仍觉得这个想法是正确的。不过，此刻再反思一下的话，这种想法是不是有点儿过于自以为是了？

回家后的小儿子念了一段时间大学以后又退学了。1986年我去马来西亚拍《人贩子》时，他第一次跟着我去了摄影现场，拍摄完成后又直接到上海去学中文。后来正要定下来在香港工作的时候，我又自

作主张把他叫了回来，因为那时拍《黑雨》人手不够。后来他辗转换了几个工作，虽然都跟电影有关系，但他本人似乎更喜欢搞内装修工作。

从这个小儿子进小学那年开始的十年时间，按我的电影作品来说，也就是在拍《复仇在我》之前的整整十年里，我妻子昭子在改建家里的一楼后，就一直在做为动画片上色的工作，以此支撑日常开销。她把附近的家庭主妇集中起来，经常干到天黑以后很晚。经她上彩色的动画片有《明日之丈》《海螺小姐》《虎面人》，还有手塚治虫的《克利奥帕特拉》。

这个工作场地后来变成投币式自动洗衣店，又一次成了我们家的财源。如果没有妻子的收入，别说养育孩子，一家人就是糊口也会很难。

久别十一年的故事片

债权人会议对我穷追猛打，等着结算的票据和债权人又整日紧跟着我，1976年后有三年多时间我连纪录片也没法拍。

我竟然被折腾得体重减了十公斤。一天，我正踉踉跄跄地在校园里走着，有个学生对我说：“老师，您再拍一部电影吧，我们可以去打工为您凑钱。”我问：“能凑多少钱啊？”学生回答：“一个人凑五万日元，三十个人就能凑一百五十万日元了！”尽管这点钱是拍不了电影的，但他的话还是令我很感动。后来我投入了拍摄《复仇在我》。这部故事片距我上次拍《诸神的欲望》已经过了十一年。

《复仇在我》的原作为佐木隆三的写实作品，写的是1963年西口彰连续五次杀人案件。电影剧本按原作将主人公名字改为榎津，由绪形拳[3]扮演。按照惯例，为了了解剧中主人公犯人的真实情况，我走访了杀人现场和他的出生地。然而调查得越多，我越是感到一头雾水。犯人虽然有与金钱、女人相关的犯罪动机，但我并未感到情况严重得将他逼到了非杀人不可的地步。

他是个比我大一岁的美男子，能用英语会话，很讨女人喜欢。这使我甚至对他产生了一丝亲近与尊敬，以致后来采访警察时，我竟然会不知不觉地使用敬称，脱口而出“当时的西田先生……”，结果挨了刑警的训斥。然而，即使是将之看作不合逻辑的现代犯罪的先例，电影却不能“不明不白”地收场。我们至少得把“不明不白”的事情拍成一部“明明白白”的电影，剧本的编写伤透了我们的脑筋。

扮演犯人的绪形拳也为如何把握角色而苦恼，但他有时会尝试一些具体动作来捕捉剧中人物的感觉。譬如，有一场戏是主人公第一次杀了人逃跑后，歇了一会儿才发现手上的血。如果此时去找自来水把血迹洗掉，就显得过于俗套，与情境不合。于是我要求他去小便，用尿液来冲掉手上的血迹。他忠实地执行我的指示，使劲甩动着那个玩意把手冲洗了一遍。那动作让人感到他演得很得要领。这种时候，导演会在心里赞叹：演得太好了！人们一般认为，惯于欺诈的智能罪犯很少会抢劫杀人，这个主人公正是个按常理难以理解的特例。看着绪形拳在剧中对人物形象的精心塑造，我也感到很高兴。

挑选演员当然是导演一项重要的工作，即使是一个小角色也必须仔细斟酌后再决定。如果角色是个老于世故的难缠老太婆，最好挑个同样老谋深算的女演员来扮演。从这个意义上来说，清川虹子[4]在《复仇在我》中堪称是最合适的演员。她扮演的浅野久乃是榎津的受害者，但我们在对现实生活中的原型进行调查后发现，她以前也杀过人。

或许，浅野久乃作为同样心怀叵测之人，在某个瞬间看破了榎津心里的犯罪冲动。影片中她恐吓榎津的那个情节，就是产生于这种设想，也只有清川虹子才演得出这种气势。现实生活中的清川虹子虽然没说自己会杀人，可是却深谙如何可以把人吓得脸色苍白。曾经有一天，她特地拿了本揭露一名与我有绯闻的女演员隐私的书到摄制现场来，笑嘻嘻地对我说：“她托我向你问好。”

我经常对演员说：“你们尽管旁若无人地尽情表演，摄影机从哪个角度拍是次要的事。”因为也许是拍电视剧拍出来的坏毛病吧，那个时候喜欢对着摄影机表演的演员渐渐多了起来。这样一来，他们的演技就会受到限制。

在这方面，倍赏美津子[5]始终让人感到她是个到位的电影演员，从不强作出某种表情。演员尽力融入角色之中的表演方法无疑是正确的，我们要求惯于连续表演整段时间的舞台演员也能具备这种能力。而另一类演员则能自然而然地融入到角色中去，电影演员就应该这样，因为他们必须将各分镜头中的表演连贯为一体。倍赏正是这类的典型。

倍赏美津子在《复仇在我》中饰演西口的妻子。丈夫离家期间，她与三国连太郎饰演的公公关系暧昧起来，具体表现是两个人一起泡澡。情节设定的场景是深夜的露天浴池。我们在外景地别府温泉找了好几处，但每个温泉浴池都维护得很好，难以拍出深山的荒凉感来。

我们又把搜寻范围扩大到全国，找到神奈川县厚木市附近的温泉街，总算发现了一处有这种荒凉感的儿童专用浴池。起初，我们把水放进浴池再用几台电热器加热，但时值严冬时节，加热毫无效果。还是制作部想出个主意，从厚木市借了带真空泵的清洁车，把车子彻底洗干净后，再从市里的澡堂和鹤卷温泉把热水运来，这样好歹能进行拍摄了。

这时候的倍赏美津子呢，却在温泉旅馆饶有兴趣地玩着打鼹鼠游戏。我不由得有点担心，这可是个重要情节，她这样不要紧吗？可是倍赏美津子早已对剧本烂熟于心，到了正式拍摄的时候，她拿捏得恰如其分，演得非常成功。

全部拍完之后，我这个导演正沉湎于孤独与感伤之中，只听有人爽朗地说道：“今平，觉得冷清了吧？”抬眼一看，是善解人意的倍赏美津子提着一瓶白兰地走进屋子里来了。

由于演员们发挥出色，《复仇在我》被电影旬报、每日映画大奖、蓝绶带、日本电影学院奖评选为最佳作品。我曾因为拍摄《诸神的欲望》而一时对那些整日矫揉造作的演员厌恶至极，而拍摄这部电影又使我骤然感到演员也还是有希望的。我再次投身到了故事片中去。

拍电影是六分剧本，三分演员，一分导演

电影拍得好坏，六分靠剧本，三分靠演员，一分靠导演。因此，写剧本要花好几年，反复修改，苦不堪言。《挺好的嘛》剧本第一稿是1957年写的，五年后决定把它拍成电影时，又重新修改，从头到尾都改动了。

我想以江户幕府末期隅田川东西岸的两国为舞台，通过聚集在杂耍场里的民众与统治者的对立，来描绘那一时代的动荡。主人公叫源次，泉谷茂饰演。他乘在一艘遇难的破船上漂泊到美国后，刚回到日本。桃井馨饰演的阿稻是源次的妻子，她在源次外出时被卖到深川，在马戏团靠卖色出了名。

我本想写阿稻在乌烟瘴气的环境中堕落成了一个放荡的淫妇，归来重逢的源次反遭其羞辱，然而笔下的阿稻总是无法令我满意。她究竟是变成浑身污秽的女人，或仅仅是不再像女学生那么天真？职业娼妇大概不是在性方面毫无节制，说什么不痛苦恐怕也是违心之言吧？

我好几次都感到了厌烦，又强打起精神来反复问自己：“这真是她们的违心之言吗？”我只是凭借鲜少的个人体验和书本，窝在本乡旅馆的一间屋子里苦思冥想。到了夜里想得累了，我就朝菊坂下的小酒馆走去。那家不起眼的小酒馆是个五十多岁的女店主开的，里边的常客都不年轻了，看上去全像是不走运的人。

一天晚上，醉醺醺的女店主拿出一份旧报纸来，那上面有几年前她丈夫被一个神经错乱的东大学生刺死的报道。“世上什么事儿都有啊。”有个人嘟哝了一声，常客们听罢全都深深点了点头。我这个新客人被笼罩在酒馆压抑的气氛中，忽然意识到，记录这些事正是我的工作呀。

拍摄的主要舞台是曾经的大游乐区——隅田川东西岸的两国，还有连接这东西两岸的两国桥。我起初打算搭建一个巨型布景来再现隅田川周边的过去，但问题是把布景搭建在哪条河上。如果那条河与真的隅田川一样宽，那工程实在过于浩大，可是太窄了也不行。我希望河宽最好在一百五十米到二百米之间，前提条件是河两岸没有高楼、公寓之类建筑物。

我们找遍了利根川、荒川、江户川、中川、相模川、信浓川和渡良濑川，都没有找到合适的地方。我们在制片公司办公室里摊开东京地图，又仔仔细细地看了一遍。这次发现，在葛饰区的水元公园和埼玉县三乡市的三乡公园之间，有一处地方正合适——那里有个叫“小合溜”的湖，弯弯曲曲的，三公里长，一百来米宽。

去找当地政府获准借用河滩地后，我们再现了当年两国桥周边的景致。光是搭建那座桥就花了几千万日元，本来说起过摄制完成后要将那些布景作为“江户町”保留下来，但最后还是拆掉了。电影里有个情节，是杂技团的象在过桥，许多人跟在后边追着看。剧本上写的是要一大一小两头象，可是小象没能借到，来了两头成年大象。象是聪明的动物，它们害怕得不愿过桥，也许是看穿了我们的吆喝只是虚张声势，所以接近桥中间后又走了回来。

等到连哄带吆喝硬是让它们重新过桥时，这两头象加快速度并排跑了起来，仿佛要尽快过河去似的。这下子，走在他们前面的演员吓得撒腿就跑，后边的群众却高兴地追了上去。只见一头象砰地把桥踩出个洞，猛地停了下来。象想必被吓得不轻，我们当时也是害怕得不得了。

电影的高潮是欢歌狂舞的民众与幕府的洋枪队在桥上对峙，然后阿稻和其他卖笑女冲着洋枪队撅起屁股撒尿。起初，剧本中并没有这个情节，是我忽然想到加上去的。拍摄时当然不是真要她们撒尿，而是预先在碗状的橡胶袋中装满水，到时候把水挤出去。然而，到了拍摄的前一天，桃井馨、倍赏美津子她们几个女演员联合起来抗议我“违反约定”。

我把她们召集起来，解释说这是一个重要情节，表现的是女性针对公权力的特殊斗争方式，所以希望她们务必配合。听了我的解释，只有田中裕子一个人表示听从我的意见。虽然听说她后来被别的女演员骂作“叛徒”，但正是多亏了田中裕子的理解，这个情节顺利地完成了。

《挺好的嘛》的剧本我自己感觉写得不错，但拍成的电影还是留有遗憾，让人感觉远远不够乱。写剧本时预设的是最好条件，并未考虑到天气和演员的制约，但现实是不讲情面的。如今想起来，伏案绞尽脑汁写剧本时期是最愉快的，回忆这部作品会同时勾起我许多艰难痛苦的记忆。

自然法则“遗弃老妪”

《复仇在我》和《挺好的嘛》是今村制片公司和松竹影片公司共同制作的。接下来的《楢山节考》《人贩子》《黑雨》这三部电影，我开始跟东映共同制作或由它们发行。我对当时他们的总经理冈田茂谈到自己的计划时说：“我死之前有三部电影无论如何一定要拍。”他一听立刻表示接受：“那就让我们来做吧。”

第一部电影，东映本来交给了我一个拍摄计划，但我拒绝了那个计划，同时提出拍摄《楢山节考》（后来在1983年上映）来代替原来的计划。深泽七郎写的姨舍山传说，已经由木下惠介导演在1958年拍成了电影（田中绢代、高桥贞二主演）。年轻时我看了这部电影觉得很有趣，但觉得木下导演归根结底是想强调这完全是虚构的故事。他认为遗弃父母的事是无论如何也不允许真的去做的。他在电影开头、结尾加进歌舞伎的梆子声，大概就是为了刻意强调这个故事的虚构性。

与此相反，我打算从彻底的现实主义出发来重拍这部电影。从坊间热议的养老院的实际情况来判断，孩子遗弃年迈父母的事情不是传说，而是早已存在的现实。是自然法则赋予了近世贫困的农村这种遗弃老人的现实主义。现实就是：人类与野山上的杂草、动物同样，都是自然的一部分，他们为了生存，必须遵从严酷的规则。

贯穿春夏秋冬的生物活动，从写剧本阶段起就占据了相当大的比重。副导演们来回奔波，为的是拍下蛇、乌鸦、兔子等动物的表演。可以说，《楢山节考》的摄影，是在与自然战斗。

在电影开头的严冬场景里，有只老鼠去吃冬眠中的蛇。之所以需要这个作为弱者的老鼠袭击强者的蛇的镜头，是要表现农村里已疾苦至极，到了得遗弃父母的地步。我们好像是先把蛇放进冰箱里使它冬眠，然后在蛇身上涂抹牛油，再把饿了好几天的老鼠放出来，让它去咬蛇的。后来到了长野县深山里的外景地一问，当地人告诉我们：“老鼠吃冬眠的蛇在我们这里没什么稀奇的。”听他们这么一说，我这个写剧本的才对自己的想象力有了一点儿自信。

蝮蛇产子的镜头，是我们先从专营店里找来大肚子的蝮蛇，再派专人二十四小时轮班盯守才拍下来的。奔跑在雪原上的野兔被鹰爪一把抓住掠上长空的镜头怎么也拍不好，使我们焦急不安。首先是雪原上很难看到野兔，设圈套抓住的野兔也会很快死去，而家兔的模样又与野兔相去甚远。还好我们一个副导演找到了民间学者和九州研究所饲养的野兔，才好歹解决了野兔的问题。

然而，这次又是我们带来的鹰飞不起来了，因为它跟野鹰不同，长得太胖。别说让它一把抓住野兔再冲上高空，它就连三百米都难以一口气飞下来。我们对这只鹰死了心，只能等日后请来一位号称日本第一鹰匠的人物后，才重新拍摄了这个镜头。

对于我剧本最后写着的指示“山涧里如同龙卷风一般飞出来一大群乌鸦”，剧组人员早就摇头说难以办到了。我要求得有一千只乌鸦，有时即使我们碰巧发现了大群乌鸦憩息的场所，可人和摄影机一靠近，乌鸦早已一哄而散，逃得不知去向了。因此，我得出结论：乌鸦只能先大量捕获，再一起放飞。

副导演们请教学者与农民，制作了大量圈套，在长野县、东京都的新宿御苑、明治神宫等地展开了捕捉小乌鸦的战斗。捕来的乌鸦在拍摄前得饲养将近半年，寻找搭建乌鸦棚的地方也不容易。如果在农村一个地方饲养上百只乌鸦，当地农民就会担心自己的庄稼受到祸害而要求我们把乌鸦撤走。

在我们搬来搬去寻找饲养场所的途中也有虚弱的乌鸦死去，结果到了拍摄那一天，收集来的乌鸦连三百只也不到了。

我们等着阴天出现好一决胜负。“预备……放！”随着一声令下，三百只乌鸦一齐冲天而去。然后是一片寂静，所有人都注视着我的脸。“OK!”我开口的瞬间，大伙都松了一口气。然而，谁都心知肚明，这个镜头拍得不能得满分。

亨利·柯比导演的眼泪——戛纳电影节

《楢山节考》在戛纳国际电影节获得金棕榈最佳影片奖的消息，是在1983年5月19日傍晚从当地传来的。

由于几天前就有消息说这部电影可能获得什么奖，所以那天我妻子开在代代木上原车站前的咖啡店里聚集了许多剧组成员。我当时在打麻将腾不出手来，打来的国际电话是剧组成员去接的。“说是得奖了！”一听这话，我“哎——？”了一声，高兴是当然高兴，但也没有特别激动。

日本导演获得戛纳电影节大奖的，继衣笠贞之助[6]和黑泽明这两位导演之后，我是第三人。然而，当时我并不了解戛纳国际电影节有多大分量，而且那年大岛渚导演的《战场上的快乐圣诞》也是参赛作品，之前获得了相当高的评价。媒体一直追着前去戛纳的导演和主演坂本龙一，报道也主要是围绕着《战场上的快乐圣诞》。我则嫌去法国麻烦，所以让主演坂本澄子和制片人去了。

然而，这个奖颇有威力，《楢山节考》红了起来。电视放映权卖出了一亿三千万日元，这笔钱我原封不动地捐给了电影学校，使它又能正常运营了。

NHK也来请我去担任红白歌会的评审委员，我婉言谢绝了这一邀请，年底去府中监狱担任了囚犯歌咏比赛的评审。这是一直热心帮助囚犯的女演员木暮实千代和一个老相识的保护司[7]请我去的。这位老相识谈的高墙里面的情况很有意思，我总是听得入神。

1997年，我以《鳗鱼》第二次获得金棕榈奖。这部电影中我用了从他那里听来的真实故事，就是电影中的这个情节：役所广司饰演的主人公是个假释出狱的人，身边跟着保护司。由于在监狱里养成的习惯，他无法与人并排走路，不知不觉就走到了保护司的身后，而且前进时总是用力甩动胳膊。

《鳗鱼》的主人公虽然也是个杀人犯，但他与《复仇在我》中的主人公性质不同。对我来说，这是一部风格柔和的电影。它描写了一个喜欢钓鱼的普通人，因杀妻而入狱，后来又回到正常生活中。我想

表现一个自然地跨越这种落差生活下去的主人公，于是便起用了役所广司。役所广司是个什么角色都能适应的稀有演员，当时我把他叫作“小职员专业户”，因为能够极自然地扮演一个普普通通的小职员也是一项才能。与他演对手戏的清水美砂[8]从身材苗条与否这一点来说，也与以往在我的电影中出演的诸多女演员不同。她的优点在于能够演普普通通的人，而且看上去显得很温柔，这使她获得了意想不到的优势。

电影中有个场面，是主人公乱刀刺死正在颠鸾倒凤的妻子与她的情人后，到当地警察署自首。他一边散步似的走下坡道，一边哼着石原裕次郎的《夜雾啊，今晚也谢谢你》。这是我自己想到的。平时我几乎不听什么歌，可是在写这段情节时，不知怎么却想起了石原裕次郎的歌来。我让副导演把石原裕次郎的歌录下来给我，边听他的歌边推敲剧本。那盘磁带被我反复听得都快磨断了。

为了摄影，我们用了几条买来的鳗鱼。我对最后那一条渐渐有了感情，不舍得放它走，后来就养在我们制片公司的水缸里。又过了一阵子，我觉得它挺可怜的，于是自己把它放进水桶，拿到摄影现场附近的河边放掉了。

提交《鳗鱼》这部影片时，我们夫妇俩已到戛纳去了。其实我不怎么想去，因为自己觉得这还算不上一部能够获奖的电影。在电影将近结束的时候，有许多宴会的镜头，那些是从吊车上拍摄的。然而拍摄完后一看样片，役所广司的戏不到位，于是我坚决要求重拍，但被制片人断然拒绝，他说那得再花一千万日元。虽然心有不甘，但被他说得也只好作罢。这使得我去戛纳的时候心中没底，很是郁闷。

那一年，为了纪念戛纳电影节五十周年，开了一个邀请历届获奖者参加的盛大酒会，马丁·斯科塞斯、弗朗西斯·科波拉、安杰伊·瓦伊达等世界一流导演荟萃一堂。科波拉尤其让人感到威风凛凛，他用英语侃侃而谈，不过我只听得懂一半。进餐的时候，他还跟法国总统希拉克谈起了黑手党电影，使席间气氛活跃起来。他有一种压倒一切的气势。

科波拉拍的《现代启示录》确实是一部很有意思的电影。他说在拍摄这部电影时自己始终坚持重拍不满意的场面。看来当导演的都喜欢重拍。我呢，在拍摄《鳗鱼》时一次也没能重拍。想到这里，置身于这豪华隆重的席间，我不禁感到自己可悲可叹，无地自容。

酒会席间，一位与谁也不交流的老导演独处一隅，引起了我的注意。他身上引人注目的时髦黄色套装显然是硬穿上应景的，鼻子长得有点儿像小津导演。通过翻译请来一问，才知道他就是拍摄《长别离》的意大利导演亨利·柯比。据说他拍电影是剪辑出身，1961年这部荣获金棕榈奖的电影虽然使他闻名遐迩，但之后他再未有过二次辉煌，一直都在干自己的老本行——剪辑。《长别离》是部深深打动我的电影，讲的是巴黎近郊的咖啡馆里来了个流浪汉，阿莉达·瓦莉饰演的咖啡馆女店主见到他后心中波澜起伏，因为他跟自己的丈夫长得一模一样，而丈夫在战争中被纳粹抓走后就再也没有回来。这个流浪汉到底是自己丈夫，还是毫不相干的人？电影直到结束也未对这个问题给出答案。当最终流浪汉离开咖啡馆时，女店主下定决心，朝着他的背影喊了一声丈夫的名字。流浪汉闻声惊恐地停住脚步，随之顺从地高高举起了双手……我对着老导演模仿了一下这个令我印象深刻的动作，只见老导演眼中立刻溢出了大滴的泪水。

身旁的翻译也流下了同情的眼泪。我感到这次来戛纳真是太好了！想象着老导演贫困凄凉的晚年生活，我顿时觉得自己那点经济上的拮据要比他强多了。我再次在心中起誓（尽管这誓言绝不能让家人知道）：哪怕再辛苦，负债再多，也要毫不妥协地拍出自己能够接受的电影来。

在戛纳的日子里，由于采访请求一个接一个，我无法离开旅馆，也没能享受这个旅游胜地宜人的美景。然而，我还是很满意，因为与柯比导演的幸会已使我不虚此行。没等到颁奖典礼举行我就早早回国了。

第二年，当《肝脏大夫》受到戛纳电影节特别邀请时，由于不是评奖对象，我终于能轻松地参加了。这部影片根据坂口安吾的原作改编，讲述的是对父亲——一个小镇医生——的回忆。这是一部我三十多年以前就一直想拍的电影。电影节公映时当然有法语字幕，但我起初对字幕是否能准确传达微妙的语感并不抱有信心。然而开映后，电影中的每一个笑点都引起一片笑声，终场时更是掌声雷动，所有观众都起身笑容满面地看着我。除了小时候，我成人后从来没哭过，然而只有这一次，我没能控制住自己的泪腺。

井伏鳟二的酒

1985年10月20日，我的师弟浦山桐朗导演猝死，年仅五十四岁。听说他很少回家，却在那天晚上回到家里，还读书给孩子听，一直读到他睡着。

那天深夜，我接到从相模原他家打来的电话，才得知了浦山的死讯。这件事发生得过于突然，以至于我坐在今村制片公司职员开的车上赶去时，始终处于茫然恍惚的状态。

他的葬礼由我担任治丧委员会主任一手操办。浦山像我们这些导演一样也负有债务，所以我不想在葬礼上多花钱。我拜托参加葬礼的熟人，请他们在浦山的葬礼上不用供奉花，而是将相应费用加在奠仪中一起送给丧家。碰巧，经办葬礼的业主也是个电影迷，对浦山导演并不陌生。起初他推荐的是五层高的豪华祭坛，听我嫌贵拒绝后，爽快地布置了一个相对我们给的价钱来说要豪华得多的祭坛。

正是浦山的死，使我决心要把井伏鳟二[9]先生原作的《黑雨》拍出来，因为我知道浦山一直想拍这部电影。他告诉过我说自己曾想将《黑雨》拍成一部动画片，但井伏鳟二先生不同意。《黑雨》也是我本人很久以来一直酝酿要拍的电影之一。

举行葬礼时，编剧石堂淑朗也来参加了，浦山直至离世前都一直在与他一起策划新电影。石堂是广岛县出身。“浦山一死，你就失业了吧？跟我一起拍《黑雨》怎么样？”在我的邀请下，石堂跟我一起写了《黑雨》的电影剧本。

为了从井伏鳟二先生那里获得将《黑雨》拍成电影的许可，我费了很大的劲。拜访这位年近九十的老前辈，时间是出版社的责任编辑决定的。好几次都是约好了时间，可要去拜访的当天，又以“不舒服”为由被拒绝了。总算到了见他的那一天，我心里着实紧张得很，因为他是我从少年时代起就崇敬的作家，我对他痴迷至极。上大学时，一个朋友把井伏鳟二的小说数落得一钱不值，还把他的名字恶搞为“井伏鳇二”。我一怒之下，与这个朋友断了交。

去见他之前，那个编辑告诉我：会谈结束后，如果井伏先生给你上的是红茶，那就是不同意；如果上的是酒，那就表明他同意了。

井伏先生宽敞的书房里放着被炉和一张大书桌，书桌上满是印刷校样——他正在校阅自己的全集。因为我的师傅川岛雄三曾根据井伏鳟二的原作拍过电影《有房出租》，所以我一开始介绍自己是川岛导演的徒弟。然而看来这个开场白并不称他的心，井伏先生的反应毫无热情可言，这使我捏了一把冷汗。

听完我的说明，井伏先生打开屋子里的一瓶烧酒喝了起来，嘴里还喃喃自语着：“好酒啊！”我高兴地心想：是成功了吧？可是他只顾在那里自斟自酌，根本不想劝我这个客人也来一杯。这时已经到了该告辞的时间，我说完“敬候您的答复”之后便回去了。结果，始终也没有收到他的答复，我判断他大概是同意了。

影片1988年夏天在冈山县开拍，才拍了计划的一半，资金就见了底，在当地寻求赞助的努力也全部失败。我无精打采地给家里打电话说：“看来只好把房子卖啦。”妻子闻言对我鼓劲道：“你再坚持一天看看？”

最后唯一能求助的，只剩下冈山县的生化企业林原了。我请朝日新闻编委川岛正英和友人河村清信出面找冈山县知事，自己再通过县知事的介绍去拜访林原健董事长。我对林原健董事长诉说了自己的窘境，请求他赞助两亿日元。林原董事长不仅爽快地答应，还问我：“两亿日元够了吗？”一听此言，我心中顿时充满了感激，深深地向他鞠了一躬。

之所以把电影拍成黑白的，是因为吸收了井伏先生的意见。井伏先生虽然没有直接要求拍成黑白色，但从他的话语中不时感觉得到，他对用逼真的色彩再现遭受原子弹爆炸后的悲惨场面是抵触的。其实，起初我们原打算拍一组原作中没有的、被炸现场如今景观的彩色镜头，放在电影结尾。我们还设定在黑雨中倒下的女主角矢须子仍然活着，此时正在四国八十八名刹朝圣。

然而，彩色部分全部拍完后一看，发现它跟黑白部分怎么也接不上。当初写剧本的时候，我们是打算用黑白和彩色来区分回忆和现代。然而，剧情的现代性与有无色彩不仅没有关系，而且如果硬将彩色画面接上去，我感到就会像把竹子接在树上一样，反而有使全剧变

得虚假的危险。对我做出的删除决定，摄影师川又昂和其他摄制人员全都惊得目瞪口呆。虽然他们激烈反对，但我还是坚持删掉了。

这些未公映过的彩色部分，在发售的DVD《黑雨》中，被作为特典单独收录。看了这段长达二十分钟的影片大概就能清楚，我们在其中倾注了何等多的金钱、时间和劳力，它绝不是不伦不类的苟且之作。决定将这部分全部删除的，正是最清楚这一切的我。当初做出这个决定时，我真的是非常痛苦。

在删除的彩色部分里有一句重要的台词，就是原作中那句“与正义的战争相比，还是不正义的和平好一点儿”。我觉得这句话关系到电影的主题，怎么也得用上。在彩色版中，有个拍摄原子弹爆炸圆顶[10]的镜头，里面有个卖假货的女贩子正在兜售仅仅用火烧过的瓦片，声称那是“经受原子弹爆炸后的瓦片”。那句重要的台词，我是让矢须子的叔叔重松在那场戏里说的。

彩色部分全部删除后，我仍然想把这句话留下来，于是加了一场戏进行重拍：朝鲜战争爆发时，收音机的新闻广播中传出美国总统杜鲁门扬言可能会使用原子弹的声明。重松听后，愤怒地说了上面那句话。

完成版的结尾最终还是遵照了原作。矢须子被搬上救护车后，响起了重松的独白：“如果现在对面的山上出现彩虹，就会发生奇迹。如果不是不祥的白虹，而是五彩缤纷的彩虹，矢须子的病就能治好。”接下来镜头中映出了中国[11]山脉。令人没想到的是，好几个看了试映的观众都说自己“看见彩虹了”。

电影在昭和天皇死去、年号改为平成的那一年[12]五月公映了。我给井伏先生寄去了录像带，又带着主要演员田中好子、北村和夫他们前去问候。这一回，井伏先生终于招待我们喝酒了。

永远描写好色、贪婪

我一直主张，二十一世纪是女性的世纪。从拍摄《日本昆虫记》和《赤色杀机》的二十世纪中叶开始，我就一直在刻画女性的坚强，这一点在最近的作品中也没有改变。

女子一直承受着充满陈规陋习的家庭、社会的摧残，然而一旦她们陡然一变释放出自己的坚强而取得自立，有时甚至能改变男人。《鳗鱼》中帮助原杀人犯正常生活的桂子、《肝脏大夫》中满不在乎地向男子提供身体的苑子、《赤桥下的暖流》中分泌出生命之水的佐惠子都是如此。

2001年，《赤桥下的暖流》在戛纳电影节上映后，法国的《解放报》称赞我为“好色老头”。我心想，我就是想要永远在对好色、贪婪的描写中追寻人类的滑稽、伟大、纯真与丑陋啊。

这部电影的原作是由共同通信社记者转为作家的边见庸所著。读了这本书使我产生兴趣的，是实际生活中是否真有女子能像佐惠子那样分泌出超常量的水。即使到了即将把它拍成电影的阶段，我还是不厌其烦地向边见庸核实这件事，问得他都怕了。

电影试映一结束，一个记者模样的人到试映会场门厅里我和妻子的跟前说：

“其实我妻子就是那样的女人。我可真幸福啊。”撂下这句话，他又一阵风似的消失了。

听了这话，我和昭子愣得互相对视了一下，然后才又都开心地感到，这个人看完这部电影好像非常高兴。

《赤桥下的暖流》之后我没有拍长篇电影，但拍了一部短片，就是《九一一事件簿·日本篇》。这是2001年9月11日美国同时发生多起恐怖袭击后，法国作家阿莱·布瑞金发起拍摄的。他计划从世界上选出十一位导演，让每人拍出一段片长十一分九秒的超短篇电影。他从日本挑选了我，此外参加的还有法国的克劳德·勒鲁什、英国的肯·洛奇、美国的肖恩·潘、伊朗的萨米拉·马克马巴夫等人。

一说起九一一事件，浮现在我脑海里的不是受到客机撞击后毁坏的大楼，而是事发后不久到现场视察的布什总统和消防员。布什对着站在一起的消防员异常恳切似的搭话，还拍了拍他们的肩。这个场景我越看越觉得恶心，心想这真是拙劣的作秀。那些消防员看起来虽然讨厌他这番蹩脚的表演，但应酬姑且还算保持不失礼。

我也曾经见过同样的场景，见过那些呼吁“爱国”、煽动爱国心的有权者。然而，他们都是在做戏。我想拍一部电影，告诉人们“圣战”是一种何等靠不住的东西。这个灵感是从井伏鳟二《除厄特集》中的一篇文章里获得的。那其实是篇井伏鳟二按自己的理解将杜甫的诗《复愁》翻译而成的文章。我在诗句最后写上了一行字：“根本没有什么圣战！”然后将诗交给长子天愿大介，让他去写剧本。

天愿根据这篇文章，写了一个关于已经完全变成蛇的前日本兵的故事。剧中主人公由于在中国战场有过悲惨的经历，变得对人类厌恶至极，因此不再做人。主演是田口智朗，看样子他实际观察过许多蛇，研究过蛇的表情和动作。在电影最后他不使用手脚而在山中逃窜，还跳进水里游泳，吃尽了苦头。我觉得他对导演的苛刻要求完成得相当好。

这部电影的时间一开始就规定是按秒计算的，又是部相当短的电影。我只能一边拍摄，一边琢磨怎样才能提高内容密度。这部十一集的系列短片《九一一事件簿》在恐怖袭击一年后的2002年9月在日本和世界其他各国通过电视放映，又过了一年便在剧场里公映了。我拍的《日本篇》是唯一讲述与现实事件完全没有接点的故事，被放在了系列片最后一集。这恐怕是因为它与其他片子不同，只好放在最后吧。我在最后强调的“根本没有什么圣战”，制片人似乎也深深理解。

现在我手头有的，是写于十年前却因为资金筹措不到而流产的一个电影剧本，片名叫《新宿樱幻想》。这是“二战”中一个生长于新宿二丁目红灯区妓院里的早熟少年的故事，是根据辻中刚的原作《花街少年》改编的。

在和石堂淑朗一起写剧本的时候，作为“导演说明”，我写了以下这些东西：

“二战”完全是连战连败。

前线自不必说，即便是后方的国民也被煽动起来，

受尽欺骗，忍受着生活的贫困和物资短缺，

明明吃了败仗却被强迫认为打了胜仗。

……总之是被愚弄着苟且偷生，

然后像虫子般地死去。

从那无数惨死的平民百姓中，

本片挑选了装门面的历史书上不大会言及的

东京不良场所——新宿红灯区，

和贫民区女子与孩子来进行描写。

本片关注的是被抛弃到历史背后的

花街柳巷女子和在那里生长的早熟少年

为了生存而与命运进行的顽强搏斗。

《新宿樱幻想》中扮演少年主人公的演员是通过面试招来的，然而他只在吉祥寺的井头公园参加拍摄了电影开头描写樱花如飞雪般飘落的那场戏，随后拍摄计划就取消了。可是我并没有死心，只不过对这种隐秘历史的兴趣尚未涌动起来而已。我仍然在一点点修改、润色剧本。从主人公在后方度过了早熟的思春期这一点来说，多多少少也带有我本人自传的影子。但是，主人公作为一个小学生，先是爱上了一个妓女，后来又变成同性恋者。他当时的感情状态，以我贫乏的经历来说是很难入木三分地描写出来的。这一点难度很大。

由于那位千挑万选招来的少年演员已经长大，他参加拍摄的开头那场戏也无法使用。如果想要把这部电影拍出来，还得从头重拍。

从我进入松竹开始算起，已经过了半个多世纪。其间，不仅小津安二郎、川岛雄三这两位师傅，就连许多同辈伙伴也已辞世。从我的

早期作品开始就一直与我合作的演员殿山泰司早在1989年就已逝世，另外两个老搭档——演员西村晃和摄影师姬田真佐久也在1997年过世了；到了1999年，又一个人——今村班子中的著名摄影师栃泽正夫也撒手人寰，这对我的打击很大。

在现在的电影摄制现场，演员和工作人员都年轻化了，他们都是些热爱电影的人。看着他们在现场生龙活虎的表现，我不禁感到日本电影还是有希望的。

1986年，横滨广播电影专业学院改制为一所专业学校——“日本电影学校”。尽管少子化浪潮导致升学人数锐减，可是来报考的学生仍然多于招生人数。以前入学只需通过面试，但报考人数的大量增加使得教师们开始无法招架，以致有个时期不得不在面试前增设一门作文考试。

我们学校设有培养影像作家的“影像科”和培养演员的“演员科”。演员科的学生现在每年仍然要去进行创校以来的传统——农业实习。然而，最近专业农户越来越少，寻找能接受我们学生前去实习的人家也变得颇费周折，以至我半真半假地跟负责的教师商量：这样下去，看来迟早得到韩国去找农田了。我于1992年辞去校长职务改任理事长，从1994年起请电影评论家佐藤忠男来担任了校长。

对这所电影学校的未来，我还是满怀梦想的。趁着2003年春季开始实施新的规定，我想把学校升格为专业研究生院。因为电影学校已经对来自中国、韩国的留学生打开了大门，而他们学成回国之后，要是没有研究生学历是难以施展手脚的。我还必须四处奔走，确保土地的使用，充实各种设备，为的是达到新规定中的研究生院设置基准。

人本来不会将自己的创造行为传授给别人，因为所谓创造归根结底是一种个人行为，哪怕是些许的外来帮助都理当拒绝。我一直以来也是按照这种理念来拍电影的。但另一方面，创造的态度和志向是可以传授给别人的，这种传授正是我们对年轻人应尽的责任。

不需要什么天才，

不要被常识束缚。

拿出勇气来，

执着地探求人性，

朝着无人的旷野疾奔！

这，就是我给年轻人的赠言。

————————————

[1]横滨广播电影专业学院：现称日本映画大学，日本第一所也是迄今唯一一所只设有“电影”科目的私立大学，现任校长为评论家佐藤忠男。

[2]新闻奖学生：指利用报社奖学金制度的学生。这些学生学习期间早晚为报社送报纸，报社则为他们负担全额或部分学费，大多还供食宿。

[3]绪形拳（1937—2008）：演员，因《楢山节考》而连获每日映画大奖男主角奖、蓝绶带男主角奖、日本奥斯卡最佳男主角奖。

[4]清川虹子（1912—2002）：喜剧演员，出演过《二十四只眼睛》《蒲田进行曲》《水户黄门》等影视剧。

[5]倍赏美津子（1946—）：演员，演过《影武者》《楢山节考》《龙马传》等作品。

[6]衣笠贞之助（1896—1982）：演员、导演、编剧，以1953年公映的《地狱门》获金棕榈奖。

[7]保护司：受法务大臣委任，为帮助罪犯自新和预防犯罪而从事保护观察工作的民间人士。

[8]清水美砂（1970—）：演员，出演过《人间椅子》《不落的太阳》《水户黄门》等影视作品。

[9]井伏鳟二（1898—1993）：日本小说家，著有《山椒鱼》《黑雨》等作品。

[10]原子弹爆炸圆顶：位于广岛市中心的原广岛县产业奖励馆的残骸，日本对其永久保留以传后世。

[11]中国：指日本位于本州西部由鸟取、岛根、冈山、广岛和山口五县组成的“中国地区”。

[12]即1989年。

全作品列表

《被偷盗的情欲》

日活，1958年5月20日公映 片长：92分

职能人员：原作：金东光/剧本：山内九（铃木敏郎名义）/照明：大西美津男/录音：桥本文雄/美术：中村公彦/音乐：黛敏郎/剪辑：中村正/副导演：浦山桐郎

主要演员：泷泽修、菅井芹、柳泽真一、南田洋子、喜多道枝、长门裕之、西村晃

获奖记录：蓝绶带新人奖

《西银座站前》

日活，1958年7月29日公映 片长：52分

职能人员：原案、剧本：今村昌平/摄影：藤冈粂信/照明：森年男/录音：桥本文雄/美术：中村公彦/音乐：黛敏郎/剪辑：中村正/副导演：浦山桐郎

主要演员：弗兰克·永井、柳泽真一、山冈久乃、西村晃、小泽昭一、初井言荣

《无穷的欲望》

日活，1958年11月18日公映 片长：100分

职能人员：原作：藤原审尔/剧本：山内久（铃木敏郎名义）/摄影：姬田真佐久/照明：岩木保夫/录音：沼仓范夫/美术：中村宫彦/音乐：黛敏郎/剪辑：丹治睦夫/副导演：浦山桐郎

主要演员：长门裕之、渡边美佐子、西村晃、殿山泰司、小泽昭一、加藤武、中原早苗、高品格、芦田伸介

获奖纪录：电影旬报第三名/蓝绶带女配角奖（渡边美佐子）

《二哥哥》

日活，1959年10月28日公映 片长：101分

职能人员：原作：安本末子/剧本：池田一郎、今村昌平/摄影：姬田真佐久/照明：岩木保夫/录音：桥本文雄/美术：中村公彦/音乐：黛敏郎/剪辑：丹治睦夫/副导演：浦山桐郎

主要演员：长门裕之、松尾嘉代、冲村武、前田晓子、北林谷荣、高山千草、西村晃、小泽昭一、殿山泰司、山冈久乃、穗积隆信、大泷秀治、芦田伸介、吉行和子

获奖纪录：艺术节文部大臣奖/NHK十佳最佳新人导演奖/蓝绶带男主角奖（长门裕之）、男配角奖（小泽昭一）、剧本奖（池田一朗、今村昌平）/每日映画大奖女配角奖（吉行和子）

《猪与军舰》

日活，1961年1月21日公映 片长：108分

职能人员：剧本：山内久/摄影：姬田真佐久/照明：岩木保夫/录音：桥本文雄/美术：中村公彦/音乐：黛敏郎/剪辑：丹治睦夫/副导演：浦山桐郎

主要演员：长门裕之、吉村实子、三岛雅夫、丹波哲郎、大坂志郎、加藤武、西村晃、小泽昭一、南田洋子、菅井芹、殿山泰司、武智丰子、东野英治郎

获奖纪录：电影旬报第七名/蓝绶带最佳作品奖/日本电影技术奖（中村公彦）/日本电影记者会最佳作品奖

《日本昆虫记》

日活，1963年11月16日公映 片长：123分

职能人员：剧本：长谷部庆次、今村昌平/摄影：姬田真佐久/照明：岩木保夫/录音：古山恒夫/美术：中村公彦/音乐：黛敏郎/剪辑：丹治睦夫/副导演：矶见忠彦

主要演员：左幸子、岸辉子、佐佐木澄江、北村和夫、小池朝雄、吉村实子、露口茂、长门裕之、春川真澄、小泽昭一、殿山泰司、北林谷荣、河津清三郎

获奖纪录：电影旬报第一名/电影旬报日本电影导演奖、剧本奖、女主角奖（左幸子）/柏林国际电影节女演员奖（左幸子）/每日映画大奖导演奖、女主角奖、音乐奖/蓝绶带最佳作品奖、导演奖、剧本奖、女主角奖/日本电影技术奖（岩木保夫）/NHK电影奖最佳女主角奖

《赤色杀机》

日活，1964年6月28日公映 片长：150分

职能人员：原作：藤原审尔/剧本：长谷部庆次・今村昌平/摄影：姬田真佐久/照明：岩木保夫/录音：神保小四郎/美术：中村公彦/音乐：黛敏郎/剪辑：丹治睦夫/副导演：远藤三郎

主要演员：春川真澄、西村晃、赤木兰子、日野利彦、楠侑子、加藤嘉、北村和夫、北林谷荣、露口茂、宫口精二、小泽昭一、殿山泰司

获奖纪录：电影旬报第四名/电影艺术第一名/每日映画大奖男主角奖（西村昂）、女配角奖（楠侑子）、摄影奖、录音奖/蓝绶带男配角奖（西村晃）/日本电影技术奖（姬田真佐久）/NHK电影奖最佳摄影奖（姬田真佐久）/日本电影记者会最佳日本电影奖、最佳男演员奖

《黄贩子的人类学入门》

今村制片、日活（发行：东宝），1966年3月12日公映 片长：127分

职能人员：原作：野坂昭如/剧本：昭田幸二、今村昌平/摄影：姬田真佐久/照明：岩木保夫/录音：红谷愃一/美术：高田一郎/音乐：黛敏郎/剪辑：丹治睦夫/副导演：矶见忠彦

主要演员：小泽昭一、坂本澄子、近藤正臣、佐川启子、园佳也子、都蝶蝶、西村晃、殿山泰司、佐藤蛾次郎、中村雁治郎

获奖纪录：电影旬报第二名/电影旬报男主角奖（小泽昭一）/每日映画大奖男主角奖（小泽昭一）、女配角奖（坂本澄子）/电影艺术第二名/日本电影技术奖（姬田真佐久）/日本电影记者会最佳男演员奖、摄影奖/白青铜男主角奖、女配角奖（坂本澄子）

《人间蒸发》

今村制片、ATG、日映新社（发行：日活），1967年6月25日公映 片长：129分

职能人员：摄影：石黑健治/录音：红谷愃一/音乐：黛敏郎/剪辑：丹治睦夫

主要演员：露口茂、早川佳江

获奖纪录：电影旬报第二名/电影艺术第一名/每日映画大奖导演奖/电影评论第一名

《诸神的欲望》

今村制片（发行：日活），1968年11月22日公映 片长：174分

职能人员：剧本：长谷部庆次、今村昌平/摄影：栃泽正夫/照明：岩木保夫/录音：红谷愃一/美术：大村武/音乐：黛敏郎/剪辑：丹治睦夫/副导演：藤田传

主要演员：三国连太郎、河原崎长一郎、北村和夫、冲山秀子、小松方正、扇千景、滨村纯、岚宽寿郎

获奖纪录：电影旬报第一名/电影旬报日本电影导演奖/电影艺术第一名/电影评论第一名/艺术选奖文部大臣奖/每日映画大奖日本电影大奖、剧本奖、男配角奖（岚宽寿郎）

《日本战后史·“褴褛”酒吧女的遭遇》

日映新社（发行：东宝），1970年6月3日公映 片长105分

职能人员：制片：马场伸世、小笠原基生/剧本：今村昌平/摄影：栃泽正夫/录音：长谷川良雄

主要演员：赤座惠美子、赤座民

《复仇在我》

松竹、今村制片，1979年4月21日公映 片长：140分 C宽银幕

职能人员：原作：佐木隆三/剧本：马场当/摄影：姬田真佐久/照明：岩木保夫/录音：吉田庄太郎/美术：佐谷晃能/音乐：池边晋一郎/剪辑：浦冈敬一/副导演：新城卓

主要演员：绪形拳、三国连太郎、都蝶蝶、倍赏美津子、小川真由美、殿山泰司、清江虹子、北村和夫、白川和子、河原崎长一郎、弗兰基·堺

获奖纪录：电影旬报第一名/电影旬报日本电影导演奖、剧本奖、女配角奖（小川真由美）、男配角奖（三国连太郎）/每日映画大奖日本电影优秀奖、剧本奖、录音奖/蓝绶带最佳作品奖、导演奖、男配角

奖（三国连太郎）、女配角奖（倍赏美津子）/年度代表剧本/日本电影学院奖最佳作品奖、最佳导演奖、最佳剧本奖、最佳女配角奖（小川真由美）、最佳照明奖、最佳摄影奖

《挺好的嘛》

松竹、今村制片 1981年3月14日公映 片长：151分 C宽银幕

职能人员：制片：小泽昭一、友田二郎、杉崎重美/原作：今村昌平/剧本：今村昌平、宫本研/摄影：姬田真佐久/照明：岩木保夫/录音：吉田庄太郎/美术：佐谷晃能/音乐：池边晋一郎/剪辑：浦冈敬一/副导演：南部英夫

主要演员：桃井馨、泉谷茂、绪形拳、露口茂、草刈正雄、樋浦勉、田中裕子、火野正平、倍赏美津子、殿山泰司、伴淳三郎、三木则平、河野洋平

获奖纪录：电影旬报第九名/每日映画大奖录音奖/日本电影学院奖最佳女配角奖（田中裕子）/横滨电影节女配角奖（田中裕子）

《楢山节考》

东映、今村制片 1983年4月29日公映 片长：130分 C宽银幕

职能人员：原作：深泽七郎/剧本：今村昌平/摄影：栃泽正夫/照明：岩木保夫/录音：红谷愃一/美术：芳野尹孝、稻垣尚夫/音乐：池边晋一郎/剪辑：冈安肇/副导演：武重邦夫

主要演员：绪形拳、坂本澄子、辰巳柳太郎、秋竹城、左敦平、常田富士男、小林稔侍、KC・高峰、小泽昭一、倍赏美津子、殿山泰司

获奖纪录：戛纳国际电影节金棕榈奖/电影旬报第五名/每日映画大奖日本电影优秀奖、男主角奖（绪形拳）、录音奖/蓝绶带男主角奖/日本电影技术奖（岩木保夫）/年度代表剧本/日本电影学院奖最佳作品奖、最佳男主角奖、最佳录音奖/电影日特别功劳奖

《人贩子》

东映、今村制片 1987年9月5日公映 片长：124分 C宽银幕

职能人员：剧本：今村昌平、冈部耕大/摄影：栃泽正夫/照明：岩木保夫/录音：红谷愃一/美术：横尾嘉良/音乐：池边晋一郎/剪辑：冈安肇/副导演：佐藤武光

主要演员：绪形拳、倍赏美津子、柯俊雄、深水三章、杉本哲太、赵方豪、石井光三、殿山泰司、常田富士男、池波志乃、列奥纳多·熊、三木则平

获奖纪录：电影旬报第七名/年度代表剧本

《黑雨》

今村制片、林原集团1989年5月13日公映 片长：123分 B/W宽银幕

职能人员：原作：井伏鳟二/剧本：石堂淑朗、今村昌平/摄影：川又昂/照明：岩木保夫/录音：红谷愃一/美术：稻垣尚夫/音乐：武满彻/剪辑：冈安肇/副导演：月野木隆

主要演员：田中好子、北村和夫、市原悦子、原久子、泽玉木、小林昭二、三木则平、小泽昭一、山田昌、石田圭祐、殿山泰司、大泷秀治

获奖纪录：电影旬报第一名/电影旬报日本电影导演奖、女主角奖（田中好子）/每日映画大奖日本电影大奖、女主角奖、美术奖/蓝绶带女主角奖/日本电影技术奖（川又昂、岩木保夫、稻垣尚夫）/年度代表剧本/日本电影学院奖最佳作品奖、最佳导演奖、最佳剧本奖、最佳女主角奖、最佳女配角奖（市原悦子）、最佳音乐奖、最佳照明奖、最佳剪辑奖/戛纳国际电影节高等技术委员会奖/全基督教会审查委员会奖

《鳗鱼》

KSS、卫星剧场、集团公司 1997年5月24日公映 片长：117分 C宽银幕

职能人员：原作：吉村昭《在黑暗中闪光》/剧本：富川原文、天愿大介、今村昌平/摄影：小松原茂/照明：岩木保夫/录音：红谷愃一/美术：稻垣尚夫/音乐：池边晋一郎/剪辑：冈安肇/副导演：井上文雄

主要演员：役所广司、清水美砂、常田富士男、倍赏美津子、佐藤允、哀川翔、田口智朗、小泽昭一、市原悦子、柄本明

获奖纪录：戛纳国际电影节金棕榈奖/电影旬报第一名/电影旬报日本电影男主角奖（役所广司）、女配角奖（倍赏美津子）/每日映画大奖日本电影优秀奖、导演奖、男配角奖（田口智朗）、女配角奖（倍赏美津子）/日本电影学院奖最佳导演奖、最佳男主角奖（役所广司）、最佳女配角奖（倍赏美津子）

《肝脏大夫》

东映、角川书店、东北新社、今村制片 1998年10月17日公映 片长：129分 C宽银幕

职能人员：原作：坂口安吾/剧本：天愿大介、今村昌平/摄影：小松原茂/照明：山川英明/录音：红谷愃一/美术：稻垣尚夫/音乐：山下洋辅/剪辑：冈安肇/副导演：桑原昌英

主要演员：柄本明、麻生久美子、雅克·甘布林、世良正则、唐十郎、松坂庆子、田口智朗、伊武雅刀、金山一彦、小泽昭一

获奖纪录：戛纳国际电影节特邀作品/电影旬报第四名/每日映画大奖日本电影优秀奖、音乐奖（山下洋辅）/日本电影学院奖最佳男主角奖（柄本明）、最佳女配奖（麻生久美子）

《赤桥下的暖流》

日活、VAP、卫星剧场、今村制片，2001年11月3日公映 片长：119分 C宽银幕

职能人员：原作：边见庸/剧本：富川原文、天愿大介、今村昌平/摄影：小松原茂/照明：山川英明/录音：红谷愃一/美术：稻垣尚夫/音乐：池边晋一郎/剪辑：冈安肇/副导演：谷口正行

主要演员：役所广司、清水美砂、倍赏美津子、北村有起哉、中村嘉津雄、不破万作、田口智朗、北村和夫、小岛圣、米基·卡齐斯

获奖纪录：电影旬报第十名

《九一一事件簿·日本篇》

Garate，2002年 片长：11分9秒 C宽银幕

职能人员：剧本：天愿大介/摄影：刚雅一/照明：清野俊博/录音：红谷愃一/美术：稻垣尚夫/音乐：岩代太郎/剪辑：冈安肇/副导演：井上文雄

主要演员：田口智朗、柄本明、倍赏美津子、麻生久美子、市原悦子、高山千草、役所广司、绪形拳、丹波哲郎

老爷子的侧影

——儿子眼中的今村昌平

说实话，小的时候，我并不清楚老爷子在外头干些什么。

他绝大多数时候是不在家的。拍《诸神的欲望》时一去冲绳就很久不回家（记得放暑假时我给老爷子写过一张明信片，他回信上贴的琉球邮票成了我珍爱的宝贝），要不他就到国外去，说是去拍纪录片。

说是国外，其实就是去加里曼丹岛、新几内亚、马来西亚那些地方，到那儿去拍什么我一概不知。有一天，他晒得浑身黢黑从国外回来了，身上还带着粗鲁狂放的气息，让我感到像是另外一个人。记得那次他没给我带当地的小玩意来。

他在家的时候，总是把自己关在书房里学习，书房里总是被他抽烟抽得云山雾罩。由于他年轻时就得了老花眼，戴着老花镜没法一目十行地看书，读书得花掉他很长的时间。有时他会用铅笔在书上画线，还有时会在稿纸上写点什么。

虽然那个时候我还很小，但时至今日，我还经常会想起父亲身穿和服读书写字的身影。

他的兴趣是打麻将。有几个面相不好的人一到我们家来就跟他打麻将，一直到半夜都听得到他们的奸笑声，我很讨厌他们。

虽然别人说老爷子是个了不起的导演，可是我一点儿也没有这种感觉。

老爷子有十年时间不能拍电影，吃尽了苦头。他被债主在屁股后头追着要账，全靠我妈接了动画片的活，像一匹拉车的马似的，埋头苦干支撑着这个家。

那个时候，我正在上初中和高中。

记得上小学的时候，家里运来了一套立体声音响。我跟着老爷子一起去唱片店，让他给我买了立体声唱片。那些唱片是老爷子为我挑选的。

买的是《猫王精品集》《蓝色狂想曲》《卡门》《新世界交响曲》，还有美国西部剧的原声带。我不知道他买这些唱片是基于什么标准，但我没别的唱片，只能反复听这几张。

老爷子自己从来不听音乐，也与书画古董之类文人雅士的兴趣无缘，只是难得会在喝醉以后唱唱歌。唱的好像是他年轻时学的俄语和西班牙语歌曲，他那浑厚的男中音唱起来倒是有板有眼的。

好像是在我初中快毕业的时候吧，我妈给老爷子买来了一套落语[1]唱片，是古今亭志生[2]的全集。

我跟老爷子一起坐在起居室里听了《火焰太鼓》和《加钟》，这都是古今亭志生全盛时期的录音。后来，古今亭志生成了我的偶像。但是，老爷子从没带我去过曲艺场。全家一起出门的时候，基本上都是去餐馆。去的店也大致是固定的，不外乎去吃烤肉、鳗鱼、中餐、寿司之类。正因为是食欲很好的老爷子领我们去的，所以在哪儿吃得都非常香。

正像人们传说的那样，老爷子的食量极大。

由于他有一个错误的观念，认为饭吃得越多越好，所以在我们家里，米饭吃得多就会受到他的表扬。

起初只要他坐在餐桌旁，菜碟刚端上来他就开始吃。我妈不喜欢他这样，想了各种办法让他晚点动筷子，可这些努力全都无济于事。即便在酒会上，他也是等不及别人发出“干杯”号令，就自顾自先喝了起来。上了年纪以后，这个毛病越来越严重，还不分场合地随便抽烟，旁边的人即使不乐意也拿他没办法。

现在他虽然已在戒烟，但还是很想抽，听说这跟我爷爷一样。他以前一直抽的是“高焦”（Hi-lite），后来改抽“回音”（Echo），“回音”停产之后，他又换成了“卡宾”（Cabin）、“卡宾（柔和）”，最后抽的是“卡宾超柔型”。

虽然年轻的时候仗着自己强健的身体经常豪饮，但他说那时其实自己并不怎么喜欢喝酒，变得喜欢喝酒是到了中年以后的事。虽然有糖尿病，他却特别爱喝烧酒。一喝烧酒就会兴奋起来，每次都喝得很高兴。

他虽然喜欢打麻将，但绝不是在乎输赢的赌徒，他常说自己“缺牌技”。我们家里总是备有好几套麻将牌，但自从他因为糖尿病变得行走不便之后，就不怎么见他坐到麻将桌旁了。

我小时候，老爷子硬是把打麻将的方法教给了我，可是一上麻将桌，他老骂我“太慢”，所以我很讨厌打麻将。长大以后，我更是完全不打麻将。由于老爷子的信条是“玩的时候不认真就没意思”，所以在我小的时候，跟老爷子一起玩是件痛苦的事。

说来，他大概很不擅长跟孩子打交道，或许是因为他不知道该怎么对待孩子，老拿对待大人的方法来对待孩子。然而他对我的孩子，也就是对他的孙子而言却实在是一个慈祥的爷爷。不知这是不是上了年纪性情变了的缘故啊？

平时，他只说非说不可的话，打起电话来也特别短，经常是报出姓名、说完要说的事后就把电话挂了。他这么打电话，我猜对方一定会感到困惑的。然而他动笔很勤快，手头总是备有明信片和笔，一收到什么礼物，会第一时间写好感谢信寄出去。

老爷子经常出汗，是个非常怕热的人。即使在冬天，他吃饭的时候也会热得汗流浃背，忍不住脱去衣服裸露上半身。夏天的晚上，他会关掉所有电灯，把窗户全部打开，在黑暗中一边扇着蒲扇一边看棒球的现场转播。棒球他虽然偏爱读卖巨人队，却也算不上是死心塌地的粉丝（顺便提一句，在相扑中他是偏爱大麒麟[3]的）。

装上空调以后，他总是把温度调到最冷的一档，不把温度彻底降下来就会觉得不爽。他老是不顾季节地喊热，一直开着冷气，害得我妈总是发牢骚说“冷得睡不着”。

家里的力气活都是我妈来干（我妈的臂力完全不同于常人），老爷子自己光是在指手画脚动嘴皮子。真不愧是干导演的，发号施令的确在行。他对各种电器一窍不通，连电视节目的录像预约都不会设定。他绝不插手家务事，或者说，他没有一件家务事会干。

说起来，老爷子虽然不是个顾家型的男子，但对于家庭和工作，脑子里是分得一清二楚的。在家里时，他很少提起电影的话题，有时就是把演员叫到家里来，也仅限于北村和夫、西村晃、小泽昭一少数几个人，这些都是他年轻时就结交的老朋友。

有一段时期，老爷子把新年会放到家里来开，每年那时候都会有一百多人来我们家。我妈从年底开始就扎着头带不停地准备各种新年食品，到了新年会上，一眨眼的工夫就全被吃得干干净净。那天从早晨开始就满地滚着酒瓶，也有人喝多了开始胡闹。这个活动太累人了。

新年虽然有那么多人到我们家来，但我只记得拿到过一次压岁钱（一个人给的）。搞电影的人就是那样。

《复仇在我》是老爷子时隔十年后再次执导的故事片，我是在冲绳的电影院里看的。当时我是琉球大学的一年级学生，这是我第一次看到刚公映的老爷子拍的电影（《人间蒸发》我是向学校请了假去看首映的，但我当时是小学生，无法理解那部电影，脑子里只记住了其中噩梦般的几个片断）。

这部《复仇在我》上映前的来龙去脉我很清楚，原作和剧本都曾经读过。然而电影一开始，我就被它震慑住了。这是我第一次真实感受到剧本和导演之间的不同。“痛感自己学识浅薄。”我把这句话写在明信片上寄给了老爷子。虽然我也不清楚自己是哪些学识浅薄，但这是当时的真实感想。

我上大学时，老爷子也到冲绳来过。那次他说正好有点时间，想趁工作之便顺路跟我见一面。我们在和平大街的餐馆里喝了啤酒吃了饭，除了说些正事外，聊得并不起劲。

“每天在上课吧？”“嗯，就那么回事呗。”

“这里确实很热啊。”“嗯，很热。”

“下一部电影定下来了吗？”“怎么说呢？计划是有了，可前途未卜啊。”

有一搭没一搭地瞎聊一阵后，老爷子买完单，又给了我一万日元，就坐出租车到飞机场去了。

我第一次去的老爷子的摄制现场，是《挺好的嘛》的两国外景地。我想看看他在导演时脸上是什么样的表情，可是一看跟平时并没有什么两样。倒是他发现我后笑了笑，好像有点不好意思，然后叫我待在摄影机旁看拍摄。“预备——开始！”那是我第一次听到老爷子指挥拍摄的号令声。

从《鳗鱼》开始，他跟我变成了导演与编剧的关系（其实在《鳗鱼》之前我就帮他写了《肝脏大夫》的剧本，再之前，他没拍成的电影剧本我也帮过点忙）。

父子俩搭档工作，双方都容易拉不下面子，一起做的又是需要主观发散性的电影，就更容易别别扭扭的了。好在我们的血脉是相连的，许多细微的偏好不必言传便可意会。我觉得老爷子跟我是一对非常好的搭档。其他方面我不敢说，但在工作上，我自认是尽到了做儿子的责任。

老爷子在剧本上花的时间很多，会不停地修改，直到自己满意为止。跟他一起工作，我印象很深的是他非常在乎电影要让观众易于理解。有些地方我觉得犯不着那么详细解释，他却完全不同意我的观点，认为如果像我主张的那样，观众也许会看不明白。然而，到了现场，他就像换了一个脑袋似的，未必会把是否易于观众理解作为要考虑的第一要素。

他很喜欢去选外景地，空下来的时候会到处去走，见到喜欢的地方就会构思出许多创意来。拍《鳗鱼》的佐原和拍《肝脏大夫》的牛窗都不是原作中的故事舞台，而是在写剧本以前寻找外景地时已经引起他注意的地方。拍《赤桥下的暖流》时，他出人意料地决定到富山县去拍（我至今也不明白他为什么选择那里），在富山县到处寻找，最后才找到了冰见这个地方。

他是一个喜欢借助场景来加强电影感染力的导演。只要跟他一起外出收集写剧本所需的材料与资料（同时也寻找外景地），剧本中的各种设定就一定会不停改变。包括这一点在内，我跟着他学到了不少东西，确实很有意思。

特别是在写《肝脏大夫》的时候，因为这部电影的主人公带有我祖父——也就是老爷子父亲的身影，所以他一边写剧本，一边告诉了我许多祖父的事（我的记忆中对祖父没什么印象）。完成剧本花了很长的时间，又在摄制现场度过了整个夏天，所以给我留下了许多回忆。

儿子说这种话可能会被认为是自夸，可我还是得说，老爷子拍的电影真的很好看。电影嘛，首先必须得好看（当然，电影类型不同，好看之处也各不相同）。不管拍什么艰涩的题材，今村制片公司拍出来的电影都很好看。

我特别喜欢的是《二哥哥》《赤色杀机》《复仇在我》和《黑雨》。它们风格各异，结构完整扎实，虽然都是严肃题材的作品，但又都不失幽默。

所谓幽默，是一种令人客观地看着就会笑的感觉。对作家来说，这种感觉是最重要的能力，我觉得有无幽默感本质上取决于人性的强弱。

一部电影的摄制计划安排妥当，马上就要开拍，全家的期望随之高涨，围着餐桌吃饭时的气氛也变得喜洋洋的；可是一天晚上，又冷不防听说摄制计划告吹了，老爷子默不作声地抽着烟，我妈双眼哭得通红，发着无名火。

这种事情好几次、好几次发生过，真的发生过好几次。

即使到了这种境地，老爷子也不忘幽默。有时候他会开个低俗的玩笑，然后装出高兴的样子，哈哈笑出声来，于是我们也一起笑了。这种时候，也只能这样一笑了之。

正因为是在这种环境里长大的，所以我要投身电影界的时候（老爷子知道后既不反对也不支持，只是面有难色地说了声：“是吗？”），并没有对未来抱任何幻想。

之所以投身到电影界，是因为电影导演的工作很有意思，比什么游戏都有意思。有时你会感到自己江郎才尽，身心枯竭，气数也走到了头，大脑就像麻痹了一样。

然而，电影也是一种比拼毅力的游戏。我跟着父亲长大，对这一点可以说比任何人都清楚。有一个时期，“摆脱电影”成了当时最时髦的话题。然而当我意识到的时候，自己已经身陷电影之中不可自拔，所以也就只能让别人说我傻了。现在，我也经常教育自己的孩子：“玩的时候不认真就没意思。”

老爷子是个理性的、一本正经的合理主义者，但也是个不擅赚钱的理想主义者。他很勤奋，喜欢女人，好开玩笑，老是钻牛角尖。他食量很大，但不是享乐主义者。他言辞辛辣、刻薄却很讨人喜欢。他并无豪杰之气，胆小且爱虚荣，然而到了关键时刻却很有魄力（甚至有时大过头，让我觉得他是不是疯了）。

他作为同行的老前辈，我当然很尊敬他，通过跟他一起工作学到的东西也不少。然而说到底，对于一个儿子来说，他就是个普通的老爷子。

顺便说一句，写这样的文章我也有点儿难为情，只好请各位读者见谅。

天愿大介

————————————

[1]落语：日本的一种曲艺形式，类似中国的单口相声。

[2]古今亭志生（1890—1973）：著名落语家。

[3]大麒麟（1942—）：大相扑运动员，本名堤隆能，最高曾获得大关称号。

附录：年 谱

1926年（0岁）

9月15日，出生于东京大塚，为父亲半次郎和母亲竹节的第三子。父亲在开设耳鼻咽喉科诊所。

1933年（7岁）

入东京府女子师范（现东京学艺大学）附小。因患中耳炎入学晚了一个月。

1937年（11岁）

与北村和夫成为同班同学。北村后来成了好友和工作中不可或缺的人物。

1939年（13岁）

入东京高等师范（现筑波大学）附中。

1944年（18岁）

为逃避征兵，入桐生高等工业学校（现群马大学工程系）机械专业。该时期为宿舍联欢会编写了节目，从此开始自己写剧本。

1945年（19岁）

五月，大塚的家在空袭中被毁。无家可归的双亲通过母亲娘家远亲的门路移居北海道余市町。今村昌平因住在群马县的学校宿舍里，并未亲眼目睹空袭。8月，在宿舍里听了天皇的广播讲话，第二天递交

退学申请书，回到东京。战争结束，无须再担心被征兵，因此没有必要继续留在桐生。随后带着尚在东京的祖母前往北海道。

1946年（20岁）

秋天，为了参加大学入学考试，独自离家回到东京。在新宿的资源科学诸学会联盟附属研究所找到临时工作，并住进那里的阁楼。

1947年（21岁）

入早稻田大学文学系西洋史专业，开始埋头于戏剧活动。

大学时代，参与创立“学生剧场”，还参加了校外的地方公演。当时的搭档有小泽昭一、加藤武及北村和夫。今村昌平原来一直想当舞台剧作家或导演，但看了《酩酊天使》中三船敏郎的表演后，开始对电影发生兴趣，决心要当电影导演。

1951年（25岁）

从早稻田大学第一文学系毕业。本想去黑泽明导演所属的东宝影片公司，但那年该公司并不招人，遂参加松竹影片公司大船制片厂的考试，进入该厂。先作为副导演中途加入小津安二郎的《麦秋》摄制组，其后相继跟随小林正树、野村芳太郎、川岛雄三、涩谷实等导演参与摄制工作。

1953年（27岁）

担任小津安二郎导演《东京物语》剧组的副导演。

十月，母亲竹节因患脑溢血逝世。

1954年（28岁）

六月，跳槽到日活工作。担任山村聪导演《黑潮》剧组和田中绢代导演《月升中天》剧组的副导演，后作为第一副导演，跟随也从松竹跳槽到日活的川岛雄三导演工作了四年。

1955年（29岁）

九月，与在松竹副导演部负责杂务的昭子结婚，在涩谷区笹塚安家。由于学生时代和在松竹工作时不注意健康，得了糖尿病，但仍不改变自己的生活习惯。

1956年（30岁）

在川岛雄三导演《气球》剧组中担任副导演并参与剧本写作。

1957年（31岁）

在川岛雄三导演《幕末太阳传》剧组中担任副导演并参与剧本写作。

1958年（32岁）

导演处女作《被偷盗的情欲》公映，获蓝绶带新人奖。《无穷的欲望》获蓝绶带女配角奖。《西银座站前》公映。

1959年（33岁）

《二哥哥》获文部大臣奖。

1961年（35岁）

《猪与军舰》获蓝绶带最佳作品奖。

1965年（39岁）

从日活辞职，创立今村制片公司。

1968年（42岁）

《诸神的欲望》囊括日本各项电影大奖。

1975年（49岁）

四月，开办横滨影视专门学院（现日本映画学校），担任院长。

1979年（53岁）

《复仇在我》获多项电影奖。

1983年（57岁）

《楢山节考》获戛纳国际电影节金棕榈奖。

1986年（60岁）

在川崎开办日本映画学校，将《楢山节考》收入的大部分用于建设校舍。

1992年（66岁）

辞去日本电影学校的校长职务，担任理事长。

1997年（71岁）

以作品《鳗鱼》第二次获戛纳国际电影节金棕榈奖。

2002年（76岁）

拍摄最后的作品《九一一事件簿・日本篇》。

2006年（79岁）

5月30日，因患转移性肝癌逝世。

YASUJIRO OZU

小津安二郎

僕はトウフ屋だからトウフしか作らない

豆腐匠的哲学

新星出版社 NEW STAR PRESS

雅众文化出品

豆腐匠的哲学

我是电影的小导演
- 处女作前后 咖喱饭
- 小津安二郎谈艺术
- 我是电影的小导演
- 那天那时
- 我好像上了年纪
- 我行我素
- 拓宽世界的影片
- 我的癖性
- 我与《电影旬报》
- 此处即栖山

电影无“文法”
- 电影无“文法”
- 电影的文法
- 电影制作一考
- 国产电影的国际化
- 电影式的
- 无须明言的事
- 明星制度的滥用
- 性格与表情
- 寄望石原裕次郎
- 领悟力强的原与高峰
- 原节子

酒与战败
- 在战地思考战争电影
- 晴朗秋日的战线上
- 怀念跳蚤
- 体验战争
- 悲壮的基础上充满光明的战争片
- 开拍吧，归来后第一部作品！
- 为何不拍战争电影
- 今后的日本电影
  - 一、战前的日本电影
  - 二、今后的日本电影

让年龄说话
酒与战败
雁来红记
战地信笺
中国行
出发前夜 昭和十二年九月秋彼岸时节
昭和十二年中秋节翌日于上海
昭和十二年十二月二日 发信地不明
昭和十三年三月二十四日 定远
昭和十三年五月三日 蚌埠
昭和十三年六月六日 蚌埠
昭和十三年八月十三日 南京
昭和十三年十月十八日 信阳
昭和十三年十一月十五日 汉口西北部
昭和十四年元旦 应城
自战场
随信附言
信
信 续
活在对电影的爱情里
电影界的小言幸兵卫
即使傻子来导演，也会有观众
能与孩子同看的电影
新人的新鲜感
靠不住的人气
不值得参考的电影评论
身为守旧之人……
电影以余味定输赢
张弛有度的艺术
愿描绘泥中之莲
活在对电影的爱情里
作品自谈
忏悔之刃（懺悔の刃）
年轻人的梦（若人の夢）
老婆失踪（女房紛失）
南瓜（カボチャ）
搬家的夫妇（引越し夫婦）

肉体美（肉体美）
宝山（宝の山）
年轻的日子（若き日）
日式欢喜冤家（和製喧嘩友達）
我毕业了，但……（大学は出たけれど）
公司职员生活（会社員生活）
突贯小僧（突貫小僧）
结婚学入门（結婚学入門）
开心地走吧（朗らかに歩め）
我落第了，但……（落第はしたけれど）
那夜的妻子（その夜の妻）
爱神的怨灵（エロ神の怨霊）
瞬间的幸运（足に触った幸運）
大小姐（お嬢さん）
淑女与髯（淑女と髯）
美人哀愁（美人哀愁）
东京合唱（東京の合唱）
春随妇人来（春は御婦人から）
我出生了，但……（生まれてはみたけれど）
青春之梦今何在（青春の夢いまいづこ）
何日再逢君（また逢ふ日まで）
东京之女（東京の女）
非常线之女（非常線の女）
心血来潮（出来ごころ）
我们要爱母亲（母を恋はずや）
浮草物语（浮草物語）
千金小姐（箱入り娘）
东京之宿（東京の宿）
大学好地方（大学よいとこ）
独生子（一人息子）
淑女忘记了什么?（淑女は何を忘れたか）
户田家兄妹（戸田家の兄妹）
父亲在世时（父ありき）
长屋绅士录（長屋紳士録）
风中的牝鸡（風の中の牝鶏）
晚春（晩春）
宗方姐妹（宗方姉妹）

麦秋（麦秋）
茶泡饭之味（お茶漬の味）
东京物语（東京物語）
早春（早春）
东京暮色（東京暮色）
彼岸花（彼岸花）
早安（お早ょう）
浮草（浮草）
秋日和（秋日和）
小早川家之秋（小早川家の秋）
秋刀鱼之味（秋刀魚の味）
《东京物语》剧本

我是电影的小导演

处女作前后 咖喱饭

近来，年轻人想要成为一名像样的导演变得相当困难，但我非常幸运，托咖喱饭的福当上了导演。片场还在蒲田的时候，我曾担任大久保忠素[1]的助手。那时的导演非常霸气，助手就跟打杂的一样，大事小事都得做，工作繁重得连抽支烟的工夫都没有，而且总是饿着肚子。若说有什么乐子，就只有吃饭这一件事。

有一天，拍摄工作延长，到了宵夜的时间还没收工的意思。人渐渐疲惫，肚子也越来越饿。然而大久保先生却还在不停地发号施令。又不是什么需要熬夜拍摄的大作，我心里这么想着，越发不耐烦了。

终于到了收工吃宵夜的时候了。大家在食堂里排队，其实是按入座顺序，先坐下来的人先吃，于是我急忙到桌旁就座。

热气腾腾的咖喱饭从桌子那头依次端上来，咖喱的香味直沁肺腑。想着稍后咖喱饭就将端到自己面前，我不由得直咽唾沫。导演进来，在桌边坐下。我心想接下来当然应该轮到我了，然而盘子却搁在了导演面前。我愤然叫道：“按顺序排队！”不知哪个助手说了句：“往后退呗。”“什么？！”我连说话的是谁都等不及看清楚就站起来要扑上去，但有人把我拉住了。我仍然不停地喊着：“快端饭来！按顺序排队！”毫无疑问，我吃上了热腾腾的咖喱饭。

这件事让当时的厂长城户四郎知道了，觉得“这家伙挺有意思”。也不知他是否真这么认为，一个月后，我竟被告知“拍一部试试看”，于是开始着手拍摄名为“忏悔之刃”的六部系列影片。

所以说，我当上导演不是因为头脑聪明，也并非技艺得到了肯定，仅仅是托了咖喱饭的福。记得那是一九二七年春天的事了。

————————————

[1]大久保忠素（1894-？）： 20世纪20至30年代活跃于日本影坛的导演，参与创建了松竹电影公司及松竹蒲田摄影所，作品有《地藏

物语》等。

小津安二郎谈艺术

可能因为电影导演这个行当看起来十分有趣，又能赚钱，我这里也常常有想当导演的人找上门来。虽然我自己也是因为喜欢才进入这个行业，对别人的情况就不好多说什么，但可以肯定的是，有趣也好，赚钱也罢，若要靠这行当出人头地，没有相当的忍耐和运气是不行的。首先，要进入电影公司工作就很困难，助手当个十年、十五年也属正常。能否成名也只有到时实际一试才知道，所以非常困难。

成功率恐怕比刚从学校毕业就当上执业医生更低。了解这一点之后，若有学生依然要问：“想当导演，应该学些什么？”我一定会对他们说：“首先要学好分内的功课，导演的修行在其基础上进行即可。”

所谓“导演的修行”，说实话我也不是很清楚具体该学些什么。首先必须博览群书，对社会、人生不了解也是不行的，可能还需要具备一些特殊的专业知识。我入行的时候虽然志愿当导演，却因导演部满员而被调到了摄影部。我在那里从助手开始做起，想来这反倒成了有益的修习。那时候还是默片时代，作为助手，我常常被分派去整理胶片。这一经历在后来意外地非常受用。这工作不像现在是由专业人员依照剧本对样片（毛片）的正片进行剪辑。当时是用初步整理后的底片按拷贝数粗洗出正片，全数送来。我的工作就是仔细剪辑这些正片。因为要赶上首映日期，所以一个人怎么也做不完，于是就由助手分头帮忙。因为可以剪接一整部影片，于是我常自作主张地尝试把长镜头剪开，做一些场面切换，或试着调换字幕的位置等。

因此也会出现一号拷贝长八千英尺，三号拷贝却只有六千的情况。居然也轻松应付过去了。我就是在这时体会到了影片的结构和因剪辑而生的变化。

还有一个好处是，我虽然当时在摄影部任职，但终究是要当导演的，所以在摄影部被看作机动人员。多亏如此，我得以有空闲从侧面观察导演工作，受益良多。可惜工资微薄，仅二十五日元。不论当时物价多么便宜，这个数目连烟钱都不够。好在这剪辑的工作，夜里必定会遇到几队人马在摄影，凑过去一晃悠，就会有人说：“喂，帮个

忙。”夜班费就这么到手了。这一点那一点地拿到四十、四十五日元左右，才总算够零花。

就这样，好不容易适应了片场气氛的时候，我却被征召，当了一年的志愿兵，回来后不久才调到导演部。最初跟随的是如今已经隐退的大久保忠素导演。当时的助手共三个人。不用说，我的地位最低，头儿是斋藤寅次郎，接下来是佐佐木启祐。大久保导演专拍喜剧，他的门下出了斋藤可谓理所当然，出了我这样的也许有些不可思议。但我当初也拍了不少喜剧片，《老婆失踪》《搬家的夫妇》《肉体美》《宝山》《突贯小僧》等就是昭和三年（1928年）至昭和四年的作品。

再回到前面的话题，在跟随大久保导演的时期，我出乎意料地幸运。这话也是现在才能说：大久保导演时常因腹痛告假，说句“拜托了”就没了人影儿。他不在的时候，大伙儿就商量着做导演。多亏如此，我在助手时代虽然只是学样儿，但也得以实际尝试导演的工作。

不久后，我开始写剧本。这也是默片时代的不拘小节所致，毕竟每周日程非常忙碌，要拍现代片、古装片，有时还要拍喜剧短片，编剧自不用说，导演也常常得自己拿出有趣的故事或剧本。大久保导演自然会来问“有东西吗”，况且这中间还有赚外快的魅力，于是大伙儿商量着写出各种各样的剧本。不用说，这对后来的我也大有裨益。

不过，那时候，日本电影的观众欣赏水平实在很低，所以剧本也必须写得低级才行。然而，低级归低级，完整的结构、情节与人物描写的有无，还是会让影片大不一样。抱持着这些想法，我也渐渐地开始写起了剧本。不论当时还是现在，城户先生的论调都是“导演若不能写剧本就不能分辨剧本的好坏”，所以针对将来有望培养成导演的助手，他一定会要求：“写个本子来吧。”顺理成章，我也将受令“写个本子来吧”。这是一起胡闹的玩伴清水宏[2]和五所平之助[3]他们私下透露给我的，说是这本子如果合格就能升任导演。

怀着这样的打算，我开始动笔。果然，才第三天，城户先生就对我说：“写个本子来吧。”于是，我急忙写好送去，就是那部《瓦版咔嚓咔嚓山》，后来由井上金太郎拍成了电影。

《瓦版咔嚓咔嚓山》本来是我打算自己导演的剧本，交上去以后被告知：“写得不错，但作为处女作未免太过晦涩。”结果，这剧本被搁到了一边。又有人说：“要不，这个怎么样？”——那是由野田高梧写的古装片《忏悔之刃》。到头来，这成了我的第一部作品。我与现今依然跟我搭档的野田就是从那时开始合作的，可以说是相当有缘分吧。若要说内幕，这片子的故事情节是从之前看过的美国电影《捉迷藏》[4]得来的灵感，依照自己的理解改写成了古装剧。就此说来是有点惭愧，然而正式成为导演后，遇到的尽是些令人吃惊的事。

当副导演的时候，我内心很轻视导演，总是想：“那个镜头应当从这边的门进，再从左边出来才对，导演到底在干什么？！”一朝当上了导演，才发现就得从那个场面开始拍摄。不论是订制服装，还是布景都相当麻烦，更不用说正式拍摄了。当上导演才明白，副导演的不满是在先有导演的基础上才成立的。可是，正当我全身心投入拍摄时收到了预备役的演习征集令，于是加入了伊势的部队。最后的剪辑交给了别人，开场部分则由斋藤寅次郎代为拍摄。在军队里风闻电影终于完成，我才放下了心。不久，我也期满退役，回到蒲田片场一看，不由大吃了一惊。

古装片都搬到京都去拍了，蒲田团队已经解散。好不容易才学到的一点东西就这么浪费了。接下来的两三部作品都是上面分派下来的本子，我都不客气地一一推辞了。比我资格略老的伙伴五所平之助、重宗务、清水宏他们都说：“这可不成，你不能挑三拣四，得什么都拍才行。”于是我又试着自己写了剧本。这次写成的是《年轻人的梦》，在今天看来是一部积极向上的作品。那以后工作便顺利了起来。虽然都说我作品少，但昭和三年除了《年轻人的梦》外，我还拍了四部电影，昭和四年里竟也拍了七部。

当时没有样片（把每天拍摄的部分显像，再洗印在粗制胶片上试映），也没有剪辑员（把拍好的胶片按剧本指示进行整理、取舍的人），从头到尾全部靠自己动手，所以即便是在默片时代，拍这么多的电影已是相当忙碌，熬通宵也不稀奇。拍摄《宝山》的时候为了赶上首映日，我曾五天没有合眼。这么一来，连当天是几号也糊涂了。第六天早晨拍摄完毕，走出摄影棚，看见同事们正在练习投接球，我便加入其中玩了起来，连我自己都觉得那时虽然年轻，但也相当了不起。

不过这么劳累还是招来了恶果。那之后，觉得脑子里不知什么地方长了个疙瘩，庆幸的是并无大碍。健康是我的财富之一。看来导演这行当在肉体和精神两方面都有相当严苛的要求，若不是都相当强健将难以胜任。

这一时期的作品与前面提到的《老婆失踪》《南瓜》《搬家的夫妇》《肉体美》等喜剧片不同，我拍摄了《我毕业了，但……》《公司职员生活》这些影片，总之开始接触题材完全不同的作品。也就是说，我大概有了可以拍自己想拍的作品的地位。不过当时的一流导演如野村芳亭、岛津保次郎、牛原虚彦、池田义信等人掌握着当红影星，拍些大片。我这样的新手即便能随心所欲，作为也十分有限。演员尽是新人，拍的片子也仅限喜剧或校园剧之类，而且总是被首映日期赶着。

我总是任用笠智众、斋藤达雄、吉川满子、坂本武、饭田蝶子等配角拍片的习惯就是从此而来。另外，川崎弘子、水户光子等人能从无名演员成长为电影明星也出于上述理由。虽然有例外，但大多数情况下，电影明星还是经历一定时期的底层生活后再脱颖而出比较好。我认为，有这种经历的人不但熟知片场的氛围，更因为了解底层的艰辛，才不会在拍摄现场产生摩擦，演技也有弹性，不会的可以勉力为之。这期间拍摄完成的作品中有个“喜八”系列，坂本武主演，这里头还有个故事。

这系列的编剧是池田忠雄，我和老搭档野田暂时分开了。我是东京深川人，池田是下谷人，都是平民区长大的孩子，拍的也是平民区常见的人。我们共同创作了《心血来潮》《东京之宿》《浮草物语》等片。我也是从这时候起逐渐开始拍长篇影片。

我是个好恶分明的人，因此作品中出现各种我的癖好也是难免的。其中之一是把摄像机的位置放低，总是出现仰视构图。这是在只拍喜剧的时候，从《肉体美》的布景开始的。场景是在酒吧里，拍摄时用的灯光比现在少，所以每拍一个镜头都必须来来回回搬运灯具。才拍了两三个镜头，地板上就布满了电源线。若要一一收拾再拍下一个镜头，未免太浪费时间，也十分麻烦，于是为了不拍到地板，就把摄影机朝上。拍出来的构图不差，又节省了时间，那以后就形成了习惯，摄影机的位置也越来越低，以至于到后来，开始频繁使用一种名为“锅盖”的特殊三脚架。

这种三脚架是从我的首部作品开始就与我搭档的摄影师茂原英雄费心制作的，拍摄的时候必须躺在地上仰望取景框才行。为此他时常抱怨说，一旦跟我搭档脖子就疼。这个烦恼也传给了茂原君的后任，也是他的徒弟、至今仍与我搭档的厚田雄春。不过，我感觉近来摄影机的位置比从前高了许多。

说到搭档，关于一年到头都跟同样的人合作是好是坏，虽有种种议论不绝于耳，但我仍认为合作者一定得志趣相投、沟通无碍才行。我经常与野田高梧合写剧本，两人一起在茅崎一住就是一两个月。我们的酒量、下酒菜的喜好，以及能熬夜、爱睡懒觉的习惯等，几乎都很合拍，这就很方便。若是到了夜里对方立刻去睡觉，剩下我一个人的话，我就没法工作了。演员也是同样道理。每当任用完全不了解的人时，我都会不禁担忧。若是以情节取胜的电影倒也不会太辛苦，但若是以人物性格取胜的作品，就必须挑剔一点了。

这种时候，向演员一一说戏相当费事，因此我自然是希望请了解的人来演。过去，我无论如何都要让演员照我的想法去演，往往反复重拍，曾有过一个晚上只拍了一个镜头的时候，而今已没有了那样的精力。我也学会了在对方力所能及的最高点妥协。

像我这样的人，看演员的眼光似乎也与其他人不同。拍《麦秋》的时候，有人向我推荐二本柳宽。我去看了《战火的尽头》[5]，非常满意。他出演的效果正有我要的那种纯洁气质。初见山村聪则是在大船片场的食堂，山村君为其他工作而来。看见他正在吃午饭，我当即决定请他出演《宗方姐妹》。那一次也很不错。《晚春》《麦秋》两部请原节子出演，在此之前她被说是演技拙劣，这流传一时的评价对她而言实在不幸。我请她出演时也曾有过顾虑，结果证明这是毫无必要的担忧。在我看来，她虽然不会用夸张的表情来表现大喜大悲，但却能以细微的动作传神地表现喜怒哀乐。

她就是这种类型的人。换言之，她即使不大喊大叫也可以表现出勃然大怒的感觉。原小姐能通过这样的表演游刃有余地表现出细腻的感情。相反，有时候那些被誉为“演技精湛”的演员，他们的表演从头到尾都需要我说明，实在是麻烦。扮演老年人时，往往模仿老年人过度。磨灭了个性，一副“需要我怎么演？”的架势让人难以消受。

《茶泡饭之味》中社长一角请石川欣一扮演，让他颇费了些心思，但石川先生有着天生的社长做派，默不作声地往那儿一坐，俨然

就是一位社长。有人说我对小道具和服装的要求太过繁琐。比如壁龛的画轴或摆设，拿来的是真货还是赝品，我的心情就会随之不同。参演的演员也大抵如此，就算能骗过人的眼睛也骗不了摄影机的眼睛。货真价实的东西拍出来的效果到底不一般。

正因如此，我不喜欢最近这种当红演员同时出演多部影片的做法，也为此相当困扰。演员难以同时认真扮演两个角色，若要他在我的作品上竭尽全力，那么另一部作品里，他大概就会敷衍了事。我想这是日本电影界亟待解决的问题。若这样的事情一再反复，大多数电影人就会变成电影工。不论技艺多么高超，工人的水准终究有限。幸好在战争结束后，特别是这两三年来，世人看待电影的眼光有了变化。

在我们那时候，一说要进入电影界，听起来就很不光彩。因此当演员的仅限于为生活所迫或家中原本就有以此为业的人。如今，这成了令人尊敬的职业之一，所以现在想进入电影界大概不会有任何障碍了吧。如此看来，环境对那些今后想要成为电影人的年轻人而言可谓优越，因此我们更应当不辜负社会的期待，继续努力工作。

眼下正月将近，周围越发忙碌起来。为了商谈下一项工作，我也在三四天前到了汤河原。与往常一样，这次也是与野田高梧一起。我与野田并没有明确的提纲，而是在闲聊中渐渐定下一个方向。山南海北的闲谈中，大致说到以什么样的人、什么样的生活为题材，定下个模糊的目标，接下来才想到加入某个事件等相当于情节的东西。逐渐出现人物对话的片段。然后是主线情节的编排。

接着是台词。按我们的情况，有时第一稿就是定稿。当然这时候要某种程度上先预想着安排下演员，一边想象着演员的气质、个性，一边写。到了实际拍摄的时候，预想的演员安排会发生变化，演员的实际表演也可能与我们想象的全然不同，着实令人头疼。

有人说我对拍摄从不轻易妥协，这其实多是想尽力让演员按预想的那样进行表演。或者是，有时即使摄影还行，我也常常坚持“再来一遍”，这时候我想的是“能不能拍出更好的效果？”这都是因为我的贪心。另外，如A与B的对手戏，会出现A的表现很好B却很糟，或者相反的情形，这就更加困难了。连导演都这样，若是原作者看到，可以想象其失望程度，因为原作者所想象的人物与演员很难达成一致。在这个意义上，《乱世佳人》中白瑞德由盖博扮演可说是上上之选。

这也是我大多拍摄原创剧本的理由。我很不擅长通俗剧。通俗剧的根本在于看着比自己境遇凄惨的人并为之流泪的快乐，所以出场人物多是无知且缺乏常识判断力的人，故事也难免有不自然之处。这可不成。我追求的是自然的东西，即使是想让人落泪也不是去催泪。

拍摄《宗方姐妹》，是应邀根据大佛次郎先生的原作改编剧本，连演员都是定好的。《晚春》则吸取了广津和郎的《父亲与女儿》的构思。两者都与原作有诸多差异，我想这是因为文学与电影有所不同，也是无可奈何的事。记得有一次里见[6]先生看了《晚春》的试映，对结局发表看法说：“结局如果拍成：嫁出女儿后的那天晚上，父亲寂寞地独自归来。看家的人离开时，父亲不是从玄关，而是从厨房送他回去。正要进客厅的时候，他突然抬头仰望女儿曾住过的二楼……”非常可贵。这样的批评虽来不及用在这部作品中，却可在下一部作品中发挥作用。

我几乎不使用移动、重叠（在还未消失的画面上叠加另一个场景）、淡入淡出（场景逐渐转暗直至消失，或相反渐渐转亮）等手法。首先，这类手法若非机械设备相当优良，画面就容易变得模糊不清。尤其是重叠镜头，总给人以敷衍的感觉。当然，重叠镜头也有并非敷衍、能够高度表现内容的例子。从前，刘别谦[7]的《回转姻缘》和卓别林的《巴黎一妇人》、最近的《郎心似铁》等作品中，就可见到那样的例子。但要想模仿很不容易。

再坦白一个我的癖好：我不喜欢拍外景，只要是觉得用布景可行的戏就都放到布景中拍摄。外景容易被天气左右，也很难在众人面前给演员说戏，有顾虑，无法果断行事，到最后外景也拍成了内景。与我相反的是已经过世的岛津保次郎先生，他的内景也拍得像外景。走折中路线的是清水宏，他有自己的风格，外景有外景的特色，布景有布景的风格，导演起来驾轻就熟。

关于音乐，我没有过多的要求，只要是不破坏画面风格，不会与画面不协调的悦耳音乐就行。但是，我也不喜欢悲剧就用悲伤的旋律，喜剧就用滑稽的曲子，音乐叠加上去就太过刻板了。即便是悲伤的场面，有时配以明快的曲子，反而可以增强悲剧感。有过这样一件事，好像是在卢沟桥事变后，修水河渡河战役的时候。我身在最前线，战壕附近有棵杏树正开着美丽的白花。中国军队开始攻击，迫击炮咻咻地打来，机关枪与步枪的哒哒声中夹杂着大炮的轰鸣。枪炮声

和风声中，白花优美地飘落。看着花儿，我曾想：也有这么描写战争的手法啊。这也是一个音乐与画面的例子。

我已年届五十，幸好非常健康，喝酒以两三合为适量，不再擅长熬夜，最大的享受是午睡。导演生涯也迎来了第二十七个年头。虽然因为战争有七年没拍电影，但到《茶泡饭之味》为止，作品也有四十四部了。愿今后能尽量长寿，创作好作品。

————————————

[2]清水宏（1903-1966）：日本电影导演，发展初期的大导演之一，与小津安二郎同为松竹蒲田的顶梁柱。

[3]五所平之助（1902-1981）：日本电影导演，拍摄了日本第一部有声电影《太太和妻子》，1964年起任日本电影导演协会秘书长。

[4]《捉迷藏》（Hoodman Blind）：1923年公映，约翰·福特执导。

[5]《战火的尽头》：1950年公映的影片，吉村公三郎导演。

[6]里见弴（1888-1983）：小说家，与有岛武郎、志贺直哉等人同为“白桦派”。

[7]恩斯特·刘别谦（1892-1947）：德国演员、导演，曾获得奥斯卡金像奖荣誉奖，因其影片风格独特，而被称为“刘别谦笔触”。

我是电影的小导演

——中学毕业就如愿进入松竹

一打开电影院的门，闷热滞重的人味儿就扑面而来。旧时电影院还不叫电影院，称为“活动小屋”。待在小屋污浊的空气里，用不了十分钟就会头痛。即便如此，每当听到揽客的乐声，我就无法从小屋门前过而不入。电影这东西就是有种不可思议的魔力。

我出生在东京，但少年时代是在伊势的松阪度过的，当时看电影入了迷，到后来发展成去看学校禁止的电影。这种行为让我感到一种超出看电影本身的冒险与刺激，于是更加乐此不疲。现在的人可能无法想象，当时的中学生不单看电影，还读《改造》《中央公论》这样的杂志，并与伙伴们讨论。虽然不记得是否读懂了，但我当时读书的欲望的确十分强烈。

大量阅读谷崎润一郎和芥川龙之介的小说也是在那时候，看电影也只看外国片。虽然似乎有些狂妄，但比起外国电影，我很看不起幼稚的日本电影。

在当时，电影只是一路顺着故事情节演，还不能很好表现人的情感。这时候出现了一部托马斯·H.英斯导演的美国电影《文明》。

当时这部电影被称为“超级巨作”。的确非常精彩，给我留下了难以忘怀的印象。我就是在这时，开始想要当一名导演。

父母似乎希望我去上大学，但我对此毫不在意，完全没有继续升学的念头。简而言之，我就是讨厌学习吧。

其实，我心中有种志气，觉得就算没有上过大学照样能干得出色。就这样，我下定了要当导演的决心。

庆幸的是，我有一个叔父把自己的地皮租给松竹用，因为这层关系，我中学一毕业就进了位于蒲田的松竹制片厂。

现今，如果说要当导演，往往会招来艳羡的目光，可以引以为豪，但在那个年代，就会被说成是“沦落成了那种货色”。但我对此毫不介怀。父母大概深感失望，但我只关心自己做的事，其余皆置之度外。

进入松竹是在我虚岁十九岁的时候。此前，我记得只看过三部日本电影，这让公司上层非常吃惊。但是，既然已经进了制片厂，就不得不看之前未曾看过的日本电影，于是我只有埋头努力。

想到自己将要拍电影，看电影时也变得一丝不苟，瞪圆了眼睛仔细观察前辈们的导演手法。我还在头脑中拼凑出了一套自己的导演手法，也不轻易模仿他人，向前迈出了第一步。若说固执，那的确是很固执，但我生性如此也无可奈何。所以，我没有称得上是师父的人，只是靠自己的力量坚持了下来。

如果认为导演的工作就是拿着话筒对明星们颐指气使的话就大错特错了。导演必须熬夜构想摄影顺序、场景构成，其工作的繁重程度单从一旁看着就足以令人身体消瘦了。然而不知不觉间，我从中体会到了创造的乐趣。天生不服输的强烈个性让我无论遇到何种障碍都不会气馁，成了一名自立的导演。

那天那时

那是很久以前的事了。我的《我出生了，但……》入选十佳[8]第一名的时候，听说松竹上层的某位干部对当时负责《电影旬报》的田中三郎说：“让那部片子当上第一名怎么成？那片子根本招揽不到客人，要表彰的话该是衣笠君的《忠臣藏》吧。”

现在若是名列十佳，别人至少还会表示祝贺，而当时不过如此。尤其是被影评人褒奖的片子，若不能揽客，身价就不高。所以就算从影评人那里获得十佳，在公司也得不到一点好脸色，反而被说成是“那个家伙成天讨好影评人，不把观众放在心上”。每逢自己的片子入选十佳，我在制片厂就很没面子，总觉得歉疚，没法跟厂长打招呼。比起当时，日本电影进步了，观众的眼光也高了，这大概是《电影旬报》十佳的功劳吧。拍电影反倒也成了相当辛苦的工作，要耗费更多的心思。变成宽银幕彩色片后，拍电影就更不容易了，已经不能像过去那样一年拍七八部片子了。

十佳的评选方法虽有各种问题，但也综合了数十人的看法，总的说来应该是准确的，只是严格地决定先后顺序会很困难吧。我常常也会难以理解自己的作品为什么会当选第一名或第二名。不过，那也无可奈何。

————————————

[8]即日本《电影旬报》年度十佳电影。《电影旬报》是日本最古老的电影杂志。1924年起，每年由编辑们统计票数，选出年度十大佳片，是日本历史最悠久最具权威性的电影奖项之一。

我好像上了年纪

我并非抗拒什么才坚持单身生活，只是无意间持续至今而已。我对女子的看法跟世人差不多，也有喜欢与厌恶，对日式发髻还是短发、烫发也没有要求。从秉性上来说，我想我比起清水宏之流更具备为人夫的资格，可是清水早已结了婚……实在不可思议。这是玩笑话啦。说来在整个大船制片厂，导演单身的只有小津一个，副导演里结婚早的人甚至都已经有两三个孩子了。

虽然我被议论说“连婚姻生活都不了解，居然能描绘中年人的生活和婚姻的倦怠”等，但是，如果没体验过就无法表现的话，那我岂不是也得去做小偷、杀人、通奸才能表现那些事？对这类问题发表感慨实在无聊。之所以转而拍摄描写这类心境的片子，最初是因为我对早先时候成天被安排拍喜剧感到厌倦，想给片子添点儿味道。其实也就是从《公司职员生活》前后开始算是渐渐有所收获。非常轻松地就做好了。不就是这么回事儿吗？但是，单身也有诸多不便……

家里有母亲，年纪才六十出头，精力十分充沛。着装建议、选购、指点佣人洗濯衣物等，她都一个人承担了，所以生活上并无不便。婚姻生活的快乐、对拥有子女的向往等，因为我哥哥家有两个孩子，所以我能理解。总之，只不过是我身为次子，自由自在，不知不觉间独身至今罢了。若在过去大概要看家人脸色或找个人家，做倒插门女婿。这么想来，我也不禁露出可爱的酒窝，讥诮地笑了。这种可爱在女演员中，尤其是饭田蝶子、吉川满子这样的中年帮里颇受好评。

在世人看来，我好像显老。关于这一点，请大家尽管误会才好。但我觉得自己好像上了年纪，因为前不久斋藤达雄批评我的工作方式道：“你当年真是个暴君呢！”虽然有固执、拖沓这类风评，但我在不觉间似乎已经不像往日那般精益求精了。我非常抱歉，有必要再加油了，对吧？单身就要有个单身的样子嘛！怎么样？

我行我素

我进入电影界是在大正十二年（1923年），至今三十六年了。想来居然能在这个行业里保住饭碗，真不容易。若是在普通公司，去年我就该退休了。我还获得过许多奖项。你问我入行的动机？就是“喜欢电影”。过去，只要去看电影就会受到停学处分，但我还是戴上鸭舌帽偷偷跑去，沉迷在道格拉斯·费尔班克斯、珀尔·怀特等人的电影里。因为原本就没有勤学之志，所以我才当了导演。电影行业在当时被认为是游手好闲之徒的去处，进这行简直像堕落一般。而如今，连进入电影界都变得很困难。我这么没常性的人居然能在一条路上走三十六年，大概也是因为感到要对自己所做的选择负责。

1927年，我以《忏悔之刃》当上导演。这是一部古装片。因为翌年古装剧部门就从蒲田搬往京都了，所以我就只拍了这一部古装片。不过，我也想尝试拍一部有真实感的古装片。现在的片子都中规中矩的：贵族老爷一出场都是月代头，剃得溜光，好像从《枕草子》里走出来似的。就算是贵族老爷，也有因为伤风感冒没剃头，或者剃得不小心，贴着膏药出场的时候吧……

《浮草》是我的第五十部电影，与我入行的黎明期比起来已大不相同。话虽如此，我们这行靠的是技术部门的协力，得仰仗外力。我的风格已经形成，但我认为拍电影没有文法可言，所以非常欢迎法国新浪潮。我想说：多多涌现一些富有个性的新导演吧！

五十部作品中，没有一部作品是抱着“要拍部失败作品”的初衷拍成的，所以你问我“得意之作”是哪一部，我也没法回答。今后只要身体健康，我就还会喝着喜欢的酒，继续拍“小津调”的电影吧……

拓宽世界的影片

——回想《心血来潮》

这部电影拍摄于默片时代末期，把我一直以来创作的平民题材进一步发展，是一部致力于开拓新境地的作品。

因为我厌倦了日本潮湿忧郁的生活，于是想把我的世界果断地拓展得现代一些。不论牙膏还是香皂，所有小道具都用舶来品，或是住在西式饭店里写剧本。现在想来，那时其实就是摆了一副时髦的架势，但却是在尝试用无声片追求与有声片同样的效果。

且不说收效如何，我希望使浮世绘看起来像铜版画。但愿各位领会我这勃勃野心。

我的癖性

我喜爱并尊敬洗练的志贺文学，与志贺直哉[9]先生也十分亲近。文学与电影自然不同，但我希望能够以严密简洁的画面风格达到那种境界，创作出电影的洗练与完美。

不时会有人让我去偶尔拍部不一样的作品，我就告诉他我是个“豆腐匠”。你叫一个“豆腐匠”去做“咖喱”或“炸猪排”什么的，当然不可能做出可口的食物。这部名为“早春”的作品，剧本还有三分之一就将完成，预计七月左右开始拍摄。

虽然我没有什么值得一提的癖性，但我的想法总是以人和为首要。

从作品来看，大概会有人觉得我性格沉闷，但我也有如喜剧般开朗的一面吧。

————————————

[9]志贺直哉（1883-1971）：日本小说家，“白桦派”代表作家之一。作品有《在城崎》《佐佐木的场合》等。

我与《电影旬报》

我开始读旬报大约是在三十年前吧。总之，迎来创刊四十周年是件值得庆贺的事。一份电影杂志持续了四十年，在世界范围内大概也属罕见。我向来珍视旬报，正是因为这番壮举，十四五年前的影片，若想知道故事情节，翻出旬报来查找，其中就有刊载。我觉得这非常难得。在不重视评论的时期，这一点可以说是旬报的特征。希望今后旬报也能重点发扬这个长处。

说到《电影旬报》，就会想到近些年日益隆重的十佳评选。这项活动早先不知是否因为评委过于忠实良心，入选十佳的作品票房成绩都并不理想，所以在放映公司看来没太大价值。最近由于公众媒体的发达，十佳的宣传也做得十分到位，入选十佳的影片在票房上也逐渐趋于一致。以我为例，相对算是多次入选十佳，在以往特别困扰。三年连续入选十佳第一名的时候，我心里很想找个地洞钻进去。因为在公司，我被说成是“尽拍些想要当选第一名的艺术品，却都是些不赚钱的电影”。

此处即栖山

我母亲明治八年（1875年）出生，育有三男二女，我是次子。其他兄弟姐妹都已娶妻或出嫁，余下母亲和我，两人生活已二十多年。

或许因为我是单身，在我这里住着舒坦，又或许因为对我放心不下，反正我们两人安闲地过着日子。

母亲早睡早起，而我正好相反，所以即便在家也很少一起吃饭。

直到去年前后，母亲依然十分健康，一个人从做饭到开关套窗、为我收被铺被都亲力亲为。从今年开始，她有些疲倦了，于是请了帮佣。这也正常，毕竟她八十四岁了。我由衷觉得人也是可以干着、干着、继续干下去的，五十五、六十岁就退休太早了。

我现在住的房子地处北镰仓高处，进出都有坡，所以母亲极少出门。她似乎觉得这里就是她的栖山[10]。

年轻时的母亲是高个子，即使到了现在的年纪，也算是个高个子老太太。虽然没有试着背过她，但想必很重。

背负老母亲，

沉重不堪眼泪流，

行往楢山去。

如果这里就是栖山，她一直住下去也好。无须背她上楢山，我也是得救了。

————————————

[10]栖山：深泽七郎著有小说《楢山节考》，描写了日本某地旧时因无力抚养老人，一定岁数后老人自愿到荒野（楢山）等死。该小说曾分别被今村昌平、木下惠介改编为电影。

电影无“文法”

电影无“文法”

我进入蒲田制片厂开始学拍电影是在大正末年，正逢所谓“活动写真”[11]终于初具“电影”规模的时候。当时，电影这东西将来究竟会是什么个样还不清楚，但我们这些年轻人从早到晚都在为电影争论。喝了酒谈论电影，去了电影院也在黑暗中拼命往心里记笔记。如今看电影只不过图个有趣，但在那时候看的却是场景在哪里切换、用的什么拍摄方法之类的，所以并不觉得有趣。

就在那时候，维克多·弗里伯格在美国出了一本《电影制作法》。这本书翻译后，引起了很大的轰动，但不过是些“电影中有文学要素、绘画要素和音乐要素，所以电影是艺术”之类平淡无奇的本质论。现在想来，这书只是把不值一提的事故意往深奥里写而已。一块魔芋，酱油入味了，糖也放得适度，一点点辣椒很提味，所以很好吃，这书的内容大概与此类似。

但是，这位弗里伯格的《电影制作法》引起轰动也在情理之中。直到前不久——我的前辈们的时代，也就是“活动写真”时代，主人公的名字，女的一定唤作花子，男的则必定名为武夫。若是外国电影，则是玛丽和罗伯特。记得好像是清水宏，想了一个片名《泪涟涟的玛莉亚》，公司上层却说：“玛莉亚是西洋女子嘛，那就改成《泪涟涟的玛丽》吧。”玛莉亚变成了玛丽，情形可大不一样。还有《道顿堀行进曲》流行那会儿，要翻拍蒂蒂尔、米蒂尔的《青鸟》[12]时，有人提意见说“青鸟”感觉空落落的，还是叫“青鸟，赤鸟”吧。当时的风气就是如此。现在想来，那时一定也有可贵之处，实在是个快乐的年代，然而也是与艺术绝缘的年代。

当时，令我看过后深为感动的电影中有刘别谦的作品。此前的电影只是坏人与好人你追我打。虽然结局总是好人得胜，不过情节都是貌似要被坏人打败、双方争斗，背景是西部城镇或落雪的阿拉斯加。故事都差不多，只不过是背景不同。刘别谦的电影却向前迈进了一步，刻画出人的感情、心境，颇能打动人心。对现在的人来说，这也许并不值得惊奇，但在当时确实是了不起的革命。因为尚处于默片时代，既无对白也无独白，但影片中的哀乐悲喜却直逼人心。而且，不

是单纯的悲伤，而是笑中带泪的、复杂而微妙的情感。这在刘别谦、卓别林、蒙塔·贝尔等导演的电影中都有。

自那以后，这种世故开始时常出现在电影中。再一次因此进步的电影，就发展出了像文学那样描写人性、刻画性格等主题。电影还可以追求文学无法表达的电影专有主题、社会群体的动态、记录性的动人力量，不过这又是很久以后的事了。

有些年轻时看了深受感动的电影，后来再看时，却意外地感到无聊，这种体验时有发生。大概因为初看时的印象在记忆中升华、美化，在脑海中渐渐成长，变得与电影本身不同。被称为“有声电影初期杰作”的《摩洛哥》就是，数年后再看，以为是特写的场面实际是固定镜头，冗长拖沓，全然是另一种印象。就像芥川龙之介小说中的《秋山图》，我虽然不是其中的主人公，但常常有多年后再看以前激赏不已的作品，觉得当初简直像被狐狸给迷惑了这种事。大概是因为观看者的审美意识、环境、时代感受等都发生了变化。毕竟电影这门艺术的结构发展日新月异，《秋山图》式的感觉也因此尤为强烈。

美国著名导演格里菲斯首次使用特写镜头已经是很久以前的事了。其实这并无特别之处，不过是把歌舞伎所用的“面明”[13]表演方法更大胆地用到了电影中。虽然只是把悲伤时握紧手绢的手巨大化呈现，但这在当时可谓令人惊叹的新颖手法。不久后，随着摄影技术的进步，特写镜头已经可以拍出表情的微妙变化，在感情表露的高潮部分用特写也成了一种“文法”。

然而，我认为，在悲伤的时候，为强调悲伤而特写未必就有好效果。毋宁说，有时过于悲伤反而会造成反效果。所以，如果遇到这种场面，把镜头拉远，反而更能避免把悲哀强加于人——不加说明至少可看作一种表现形式。而且我有时在不需强调的场景中也会运用特写镜头，因为拍远景时背景宽广，处理会很麻烦，于是为了消去周围而使用特写镜头。我认为特写镜头也具有这种效用。另外，特写还能用于调整叙事节奏等情况。所以，我觉得，把格里菲斯式的特写看作电影的一种文法似乎太过狭隘。

这种文法式的观点，并非始于特写镜头。在日本，电影开始被作为产业看待的时候，栗原托马斯从美国来，传授了各种各样的电影技

术。那时被当作文法接受的东西，似乎就是金科玉律般的电影文法论的开始。

比如，有这样的文法。拍摄A与B正在对话的场景，轮流拍特写镜头时，摄影机不能跨越连结A与B的线。也就是说，必须从与连结A、B的线保持一定距离的地点拍摄A的特写。这样画面中映出的A的面部朝向着左边，而B在画面中就朝向着右边。两者的视线交汇于观众席上方，这样才呈现出对话的感觉。如果跨越了连结A、B的线，就绝不能称之为对话。

然而，这条文法在我看来，难免有种说明性的、牵强的感觉。所以，我向来不予理会，只管跨越连结A、B的线来拍特写。这样一来，A朝向左边，B也朝向左边，因此双方视线并不交汇于观众席上方。即便如此，依然可以呈现出对话的感觉。

采用这种拍摄方法的人，在日本恐怕只有我。在全世界，恐怕也只有我一个吧。我这么做已经快三十年了。因为拍摄方法不一样，所以我的朋友们——已经故去的山中贞雄[14]，还有稻垣浩[15]、内田吐梦[16]等人，总说我的电影不容易看懂。问他们是不是一直到最后都不容易看懂，他们又说不是，说只是最初的时候，随后便习惯了。所以在远摄的时候，只要把A、B的位置关系交代清楚，之后从哪个角度拍摄都没关系。观众席上方的视线交汇似乎并不是那么重要。所谓的“文法论”显然牵强，受其拘束未免太过死板。难道不应该是更加自由地拍电影吗？

日本每当引进某种新技法，立即作某某理论看待，将之“文法化”。这是为什么呢？比如淡入、淡出。为表示一天结束，就必须用淡出转暗，否则日子就“过不去”。或者在画面开始时必须用淡入。在过去，也曾使用圈入圈出的手法，以圆形的扩大或缩小来进行。

但这些手法并非电影创作者的构想，只不过是摄影机器的一种功能而已。调节快门，按下按键，关闭的部分就会打开，这在画面上呈现出来的就是淡入。

也就是说，有人把只是利用机器的功能就能实现的淡入、淡出，俨然当作了文法。他们煞有介事地谈论这时候该如何如何之类，但实

际毫无主见。这根本不是什么文法，只是机器的属性，就好像在书的第一章开始前多加一页纸。

就此而言，我在别人看来，也许是一个非常正统的方法论者，但其实是一个相当执拗的导演。淡入、淡出，还有重叠的手法，这二十五六年来，我一次都未曾使用过。我认为，不用那些手法也可以把意思表达清楚。

的确，因为我本来就是个性格执拗的人，所以成了文法否定论者，但这也是因为在我学拍电影的年代，文法论实在是大行其道。某评论家一副“电影必有文法”的口吻，偏离那套文法的导演方式就被他贬为“不是电影”。翻阅当时的电影鉴赏手册一类的书，里头写着重叠如何如何、运用于某某时候等内容。虽然是写给鉴赏者的书，但一般观众读了以后，一定会想：“没有重叠，这导演大概不知道电影的文法。”于是，导演一方会想：“那就在这里来个重叠吧。”文法到底是为了谁而存在？实在是令人搞不懂。

我想，文学意义上的所谓“文法”，说来是关系着人生理的一个问题。若是弄错了动词变形，读起来不顺，句子也难以理解。这种生理性的东西必须尊重。但是电影中所谓的“文法”是指导演创作上的某种特殊技术，与观众的生理并没有直接关系。而且，如今的观众眼光也变得相当苛刻。到电影院去看，那些若在过去观众不可能笑的地方，实际上却惹得他们大笑。我们时常也惊叹于观众们非常细微的反应。也就是说，观众这边的电影感觉绰绰有余。一种表现方式被评论家赞誉为符合文法的，但观众是诚实的，这个遵循文法的枯燥画面令他们感到无趣。吸引观众看下去的，是联系着观众生理的电影感觉，而不是技术上的文法。写文章的时候，符合文法的也未必就是好文章。到底还是文学感觉的问题。

说到电影感觉，这也并非难题，其实就是如何在生理上感染观众。如果无视观众的生理，就好像弄错了动词变形一样，只会引起混乱，无法表达。比如前文说到的A、B的对话场面，特写镜头的朝向无论怎么拍，如果不事先交代对话者的位置关系，观众就无法判断，无法融入电影。所以，在这个意义上说，与观众生理产生连结很重要。

最近，我的熟人中有些人在弄八毫米摄影机和小电影。他们要我去看并加以评论。我去看了看，拍的好像是野餐还是什么的一家团圆

的情景，但没有团圆的感觉。孩子面朝这边闹着要糖果，母亲却朝着不同的方向递糖果。观看者难以理解片中的距离感和位置关系。若说应该怎么拍才好，每个人一定会各有主张。如果是我，我会首先隔着母亲的肩膀拍摄小孩，然后才是母亲和孩子的特写。

对我来说，基本的电影感觉就是，首先自己这么想，再想如何把这个想法诉之于观众的生理。这就是一切的起点。这并不是什么了不得的事，只要是感觉敏锐的人，无论是谁，一定都会有如此看法。

然而那些刚离开学校，满怀着新鲜电影感的年轻人，进入制片厂，干了副导演近十年后，却发现自己的感觉在不知不觉间被磨灭了，待好不容易独立，当上导演时，已被周遭的气氛同化，对自己的电影感觉不再自信，只好仰赖某些导演套路。就这样，遵从金科玉律般的文法论就成了安全的办法。对文法论，观众早已烂熟于心，而电影创作者们却还无法摆脱，不断重复着陈腐的导演方式，实在是悲剧。

我当上导演在当时算是比较晚的，但也只有二十四岁。还是正贪玩的年纪却当上了导演，不能跟家人一起慢慢吃晚饭，不得不一个人关在二楼为第二天的工作准备，我甚至不禁为自己如此不幸而叹息。比起当时，现在的人想当导演，却很难实现。在长达五年甚至十年的修习过程中，连最重要的电影感觉也被磨灭了。这样的结果令人遗憾。对年轻人同情归同情，但用“文法”来掩盖感觉的枯竭，这种做法对不起掏钱来看电影的观众，考虑到电影艺术的将来更令人心寒不已。据说，最近法国涌现了一批二十多岁的创作者，拍摄了引发争论的作品，这是好消息。我期待日本也有这样的年轻创作者，凭着年轻的感觉创作出新的电影。在这个意义上，我要强调：电影是没有文法的。

————————————

[11]活动写真：明治、大正时期对电影的称呼，大正末期才逐渐转变为“映画”（电影）。

[12]《青鸟》：诺贝尔文学奖得主、比利时剧作家莫里斯·梅特林克的六幕戏剧作品，1940年曾由沃尔特·朗改编为电影，秀兰·邓

波儿主演。蒂蒂尔、米蒂尔是作品主角。

[13]面明：歌舞伎等传统戏剧舞台上，演员亮相时，特别用蜡烛照亮其面孔。

[14]山中贞雄（1909—1938）：日本导演、编剧，发展古装剧（时代剧）的重要人物，拍摄有二十六部电影，大多毁于二战，仅《人情纸风船》等三部作品留世。

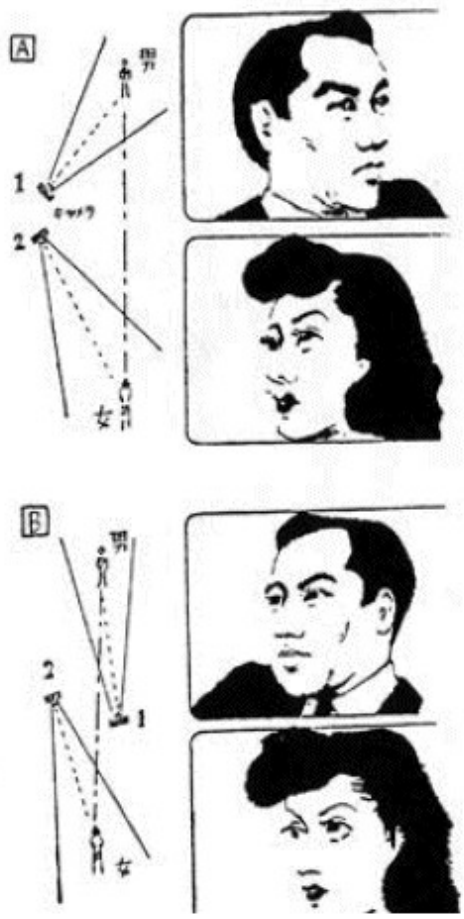
[15]稻垣浩（1905-1980）：日本昭和时期的著名导演，作品有《宫本武藏》《无法松的一生》等。

[16]内田吐梦（1898—1970）：日本导演，写实主义电影大师，作品有《饥饿海峡》《活的玩偶》等。

电影的文法

写文章有文法，而电影拍摄中也有某种类似文法一样的常识。如果把这些也称为文法，那我认为电影无文法。我觉得，那些所谓的“电影的文法”，其实绝不是严格意义、正确意义上的文法。所以，我想说：不要被文法捆住手脚。

关于拍电影的常识，有如下说法。假设现在这里要拍摄一男一女面对面对话的场面，轮流拍摄两人的镜头时，摄影机不能跨越连结男女两人视线的那条线。更具体地说，如A图那样，拍摄两人对话的场面时，摄影机首先从①的角度拍摄男人，这样拍摄出来的画面上男人的



视线从观众席来看就是略微朝向右方。接着从②的角度拍摄女人，拍摄出来的画面上女人的视线就略微朝向左方。所以观众最初看到望着右边的男人，然后看到望着左边的女人，由此得知两人互相面对面的情形。在拍摄面对面的两个人物时，前后两个镜头中摄影机的位置不跨越连结两人视线的那条线，而是只从线的一方拍摄，这就是常识，就是铁律。

然而，我的拍摄方法是先拍摄望着左边的男人，接着又拍摄望着左边的女人。看着这个场面的观众（当然也包括我在内）完全可以自

然而然地认识到两个人物面对面的情形。这种拍摄方法无视了所谓电影的文法，若要说明理由，请看B图。

首先从①的位置拍摄男方，接着从②的位置拍摄女方。拍摄出来的画面中男女都望着左边，也就是说摄影机跨越了连结两个人物的线进行了拍摄。这显然违背了文法。

使用这种拍摄方法的导演或许有，我每次看电影都注意观察，然而直到现在，我调查了一百多部电影，发现唯有一部法国电影——莫里斯·都纳尔导演的《隐秘的春天》中，虽然只是一瞬间，但有一个场面采用了同样的拍摄方法。

此类电影文法是当初栗原托马斯从美国归来时对年轻的电影创作者们的告诫。自那以后，便在日本的电影创作界传播开来。我的旧作《独生子》试映后，在内田吐梦、稻垣浩、清水宏、泷泽英辅[17]等导演聚集的宴席上，就这种违背文法的拍摄，我曾听取过他们的意见。稻垣浩曾说，只是在刚开始的时候觉得奇怪，后来就习惯了。那以后，我也从未因这个问题受到过质疑。

不能跨越这条线的规矩如果是不成文的定律，那么违背了这条不成文的定律，应当会产生某种破绽。既然没有感到任何不自然，这就说明这个规矩绝不是一条不可改变的定律。

但是在这里不要搞错：电影的文法毕竟是常识，沿袭常识更稳妥，所以也没有必要特意去打破常识。我之所以故意违背，最初是因为日式房间中人物与背景的关联。拘泥于上述常识的话，就会对此感到一筹莫展。为了自由地表现该场合的情感与氛围，我才去打破常识。

在日式房间里，人物就座的位置几乎都是固定的。而且，房间就算有十张榻榻米大小，若人物之一的背景是壁龛，那么另一个人物的背景就只能是隔扇或走廊。这样的条件下，无论如何也无法表现我想要的那种场景氛围。因此，我在所难免地开始尝试违背“文法”，一旦尝试了就知道那并不是文法。

另外，从前，特写被说成是为了更细致地描写或强调某种感情的技法。但强调戏剧效果有两种方法，一种是应当用特写拍，另一种则是用远景。放到摄制现场具体点说：假设有副导演按照通常文法，把

特写看作是表现剧中感情最高潮的技法，那么当导演接二连三地拍了特写镜头，副导演就会想当然地认为那些特写就是导演心目中最高潮的部分，为接下来的重要场面该怎么拍伤透脑筋。副导演认为也应当以特写拍摄的高潮部分，导演却把摄影机往后退，拍摄远景。这样一来就让人一头雾水了。直到试映，他们往往都无法明白导演的意图。

虽然拍摄这种特写的时候也是如此，但在电影中，这关乎“省略”这个最重要的问题。

省略——比如表示时间流逝时，初期的技法是从淡出到淡入，更正式的还有出现时钟或日历等。如今，这些只需用剪辑就能充分体现。

然而，“省略”并非只是这类字面意义的省略，或可说是戏剧情感的节奏，或可说是详略。为了使某个部分更加细腻并给人留下深刻印象，用什么方法省略其他部分有着重要的意义。不只是外在的省略，也包括内容的省略。以绘画打比方，就是疏略地描绘某个部分从而使仔细描绘的部分给人以更细腻的感觉。电影也一样。电影中的省略几乎可以说是把握电影生命的关键。我认为运庆[18]、湛庆[19]的画、芭蕉的俳句等堪称极尽了这种省略。

因此，觉得用远景来表现最贴切时，为了最大可能地表现其效果，在此之前接连运用特写。这里的特写是为了突出远景，并非是它本身要强调什么。对那些像背诵考题般地认为特写就是为了夸张表现某事物的人，我尤其要说说这点。

如果弟弟死了要特写整个脸部的话，那么，哥哥死了是不是要再放大一些？母亲死了就变得只剩下眼睛和鼻子，最爱的恋人或妻子死了的时候，画面中不就只留着眼睛了？这样一来，独生子死了的时候该怎么办？

另外，在演员的头脑中，也会有某种情形下就该做出某种表情之类的意识，认为这样死记硬背的演技就能管用。这样的学习方法也是错误的。

我让某位女演员示范丢钱时的悲伤表情，那位女演员做了一个表情。我问她：“你这是丢了多少钱？”她说，暂且做出丢了五十块的表情。于是，我问她，丢失了一百块的时候呢？她又做了个表情。然

后是五百块的时候、一千块的时候，她的表情渐渐没有了差别。我开玩笑说，怎么会钱丢得越多反倒没有了悲伤呢？当然，这是我故意作难的玩笑话，但我认为演员的演技也一样：除了自己的感觉外，不可能有真正的“基准”。

我时常这样无视电影的文法。我讨厌重视理论，同时也讨厌轻视理论。也许我是个性情乖僻的人，以自己的好恶来下判断。

我认为，电影比起美术、文学等其他艺术，还只能算是个小小的婴儿，所以电影应当还未形成文法之类的东西。我不喜欢拘泥于文法，被知识捆住手脚。再者，电影的文法如果真是伟大的、不成文的定律，有如浑然天成的法则，那么现今世界上的电影导演只需十人就足够了。

就像文学家创作文学作品时不拘泥于文法一样，拍电影时，我同样也不想拘泥于电影的文法。我认为电影有感觉而无文法。

————————————

[17]泷泽英辅（1902—1965）：日本剧作家、导演，以“二战”前京都的剧作家集团“鸣泷组”闻名。

[18]运庆（？—1223）：平安时代末期至镰仓时代初期的佛像名匠，庆派的代表人物，以豪放的写实风格为特色。代表作有奈良东大寺南大门的金刚力士像等。

[19]湛庆（1173—1256）：镰仓时代的佛像名匠，运庆之子，代表作有京都三十三间堂的千手观音坐像等。

电影制作一考

电影导演最不安、最容易被焦躁折磨的时候，是从开始到电影完成迫在眉睫的这段时间。但是这种不安和焦躁当然也会因为“制作更好的电影”的愿望而在某种程度上消解。

要说最欣喜的时候，则是经过苦心惨淡的努力终于剪完了底片到看到试映的这段时间。恐怕再没有比试映获得了好评更高兴的事了。所以，我现在正在拍摄的《东京合唱》，刚好处于不安期。这部电影的内容简直可以说就是为我而作，与我的喜好十分投合，主演冈田时彦以及斋藤达雄又与我相熟，心情越发一致，配合绝对默契。

与前一部描写浪漫主义极致的作品《美人哀愁》相反，这部《东京合唱》则是朝向现实主义的极致。到底哪一部更契合现今社会的喜好，我想可以做个有趣的研究。我对现实主义的心境描写略有自信，也在考虑拍一些既有趣又可以形成体系的佳作。我始终持分镜头剧本第一主义。为了拍出称得上电影式的电影，我时常为分镜头剧本绞尽脑汁。在这部《东京合唱》中，我正在为贯彻自己的信念而努力着。

现今，电影已经百分之百地占据了大众娱乐。我认为必须形成系统的电影学了。抱着那种把电影当作揽客买卖，认为只要能赚钱，内容、结构无关紧要的看法——即所谓拉洋片师傅的劣根性——来评论、评价并制作电影，这种做法最让我心寒。

现如今已经要求电影有明确的理论手法。至少，我在制作电影的时候就留意着这一点。如果这样能有助于提升日本电影，我会感到光荣的。为使《东京合唱》成为这一契机，我正在努力中。

国产电影的国际化

我希望芬克博士的《新土》[20]能早日完成。因为这部作品是在日本拍摄的首部国际电影。以此为契机，我想今后电影创作将日趋国际化。由于我国向来没有大资本的电影体制，难得的想法无法立即付诸实现。我想说，促进电影国际化的努力应来自方方面面，并不应单纯只是出于介绍日本固有艺术的狭隘目的，而是通过电影，将日本的风俗、人情、文化等艺术化地加以介绍。虽说是有声时代，也许有人认为语言的不同会形成障碍，但是从外国电影吸引我国观众的情形来看，不必太过担心语言问题。只需考虑竭尽全力磨练我们的技术。没有技术，就无法指望日本电影的国际化。现在的日本电影确实已被逼入了世界的一角。难道现在不是应该开始向着世界水准迈进吗？我寄望于提高日本电影的质量。然而如前所述，首先是经济问题，为此还要寄望于有良知的企业家。我国常设电影院的门票向来过于便宜。关于这个问题，我想是否应当想点办法以惠及电影制作。

————————————

[20]《新土》：阿诺德·芬克（Arnold Fanck）、伊田万作导演,原节子主演的德日合拍电影，1937年上映。

电影式的

到现在为止，我还不曾改编过文学作品，几乎全部是原创剧本。

比如有一部优秀的小说，令我深受感动。对我来说，这感动并不会成为我将小说改编为电影的动机。那完全是另一回事。试着将感动在头脑中置换为电影，那么文学作品与电影的差别会将这种感动变成另一种东西。

若会变成另一种东西，那么这小说不改编也罢。由感动而诞生的原创作品将会更大程度、更准确地合乎自己的想象，拍摄心情也更轻松，至少不用踮起脚尖勉强为之。若是无聊的小说则另当别论。

例如《春琴抄》。改编成电影的《春琴抄》与小说完全不是一回事。非常无趣。材料的确是一样的，由此衍生出的内容差、电影改编的新鲜感、电影创作者高涨的热情都受到了好评，可到头来电影越发显得狭小。可不能把谷崎润一郎与岛津保次郎的差别，就那么当成文学与电影的差别。泉镜花作品的改编电影，即使拍出了原作的味道，那也只不过是导演应有的技巧。

再一次从电影中看到电影吧，即便是过于电影式的也不错。以上谈的是我自己，其他人我不清楚。

无须明言的事

谷崎润一郎有一本叫《文章读本》的书。

对不论是懂文法还是不懂文法的家伙而言，这本书在文章写法上确实是宝贵的参考资料。其中有些话可以原样搬来作为剧本写法的定则。

文章与剧本的写法原本就有差别，因此要先注意电影的特点。这点上，志贺直哉的《在城崎》[21]堪称范本，乃剧本写法上的名篇。

从技艺纯熟的作家的小说里，从其小说的结构中，可以得到各种创作上的启发。

电影语言技巧——

为使电影更加具备电影的特点，在运笔、语气、措辞等方面，不妨有“语言技巧”存在。但这种技巧不能用作敷衍剧情。

若为进一步增加电影所具有的电影式的兴味而灵活运用“语言技巧”，倒也算是无愧于“语言技巧”的用法。但是，应该绝对排斥把“语言技巧”作为方便应付剧本结构的某个部分、逃避描写的一种手段而使用。

这种用法将会把电影的发展完全引向邪路。

我对无声电影并没有恋恋不舍。

有人似乎认为，我对无声电影恋恋不舍，这实在令我感到困惑。

只是直至今日，我恰好都没有拍摄有声电影的机会而已。只要有机会，我很乐意参与有声电影的拍摄。

我想，无声电影的寿命已经不长久了。

如果有高人出现，在其表现手法、结构上进行根本性的改革，情况可能还会有所不同，但从现状来看，无声电影已走上暮色苍茫的衰亡之路。

有声电影的出现并非偶然。

剧本内容首先应具有电影特色。

对一部电影的结构而言，它应当是“地基”，不应该有除此之外的其他意义。

对作为“地基”的剧本，有些人与其说是写成了“地基”，倒不如说是写成了“故事书”。

先不说这类剧本作为单纯的故事书怎么样，实际在作为剧本使用的时候，累赘的形容词太多了。

在文学性太过（这可以参照《文章读本》中的负面例子）、形容词累赘的剧本所拍成的电影中，肩负身为编剧的名誉，内心难道不会空落落的吗？

为了什么写剧本？这是最重要的事。

不论导演的技艺如何拙劣、如何未能呈现出编剧的意图，在嘲笑导演之前，编剧自己需要三省其身。

那之后还要嘲笑的话，我会将之看成是编剧的一面，敬请随意。

我的知己中有野田高梧，有池田忠雄。

在剧本上的精进，我可以说是幸亏有了长年的知己。

————————————

[21]《在城崎》：志贺直哉发表于1917年的短篇小说。通过细腻地描述几种小动物的死亡过程，反思生与死的意义，“心境小说”

的代表作。

明星制度的滥用

作为电影制作上的一种策略，明星制度早已开始使用。从美国的电影年鉴来看，一九四七年的吸金明星是谁谁谁，一九四八的又是谁谁谁，这些都由全国电影院的经理们投票得出。有个时期，秀兰·邓波儿等人在数年间一直占据着首位。也就是说，这种以票房收入水准来衡量明星受欢迎程度的方式在电影制作上拥有非常大的发言权。

说来，明星制度也源于此。在我看来，只要电影是民营，明星制度也是自然而然的事。换句话说，既然普通大众给予明星的这种“人气”形成了电影作品的巨大吸引力，那么除了特殊情况外，我想不太可能有不利用之、反而背道而驰的电影制作者。本来明星制度在电影诞生之前就已存在于东西方的戏剧中。比如，我国的歌舞伎中，这个特点就尤为明显。电影也是戏剧的一种形式，需要演员，也处在与戏剧非常相似的环境之中，明星制度就应运而生。然而，来自传统、历史差异的影响非常明显，从实质来看，电影、戏剧的明星制度有着相当大的差距。

电影的情形是，明星可能产生、出现在任何地点，可能从任何一处出现。这一点上相当开放，没有局限，可以因为脸蛋、气质类型等任意方面成为明星。但只凭这些，一旦拥有了明星地位，他们大多忘记磨练演技，容易沉浸在自己独得天下的错误观念中。而在戏剧的世界里，要升至主演级别，需经过相当长的阶梯式升迁以及长年累月的练习时间，很难轻易出人头地。尤其是在歌舞伎的世界里，封建色彩极其浓厚，演员受家世、门第传承的制约，无法自由成名。而另一方面，这一缺陷却使演员精进之心非常强烈，在成为一名合格的演员之前他们都经历过艰苦的修习。成为独当一面的明星时，他们的演技也已经成熟。

我认为，这一点与电影明星相比有着显著差异。这一点上，我能感受到明星制度在戏剧中的长处，然而就电影来说则令人不安。

我并不是说，演技不成熟就不能当电影明星。那样的话，银幕上将永远不会出现年轻明星的身影。电影与戏剧不同，常常是即便演技不成熟也可能成为明星。比如现今的秀兰·邓波儿即是如此。而我想

说的是，即便这样，我期望各位明星们也不要因此放松，沾沾自喜是危险的。

想来，所谓明星，在这个世界上其实是一种挺有趣的存在。尤其是电影明星，如前所述，他们并非因为演技纯熟而受到世人的热捧。比起演技或才艺，毋宁说是他们自身所具备的气质、天生的容貌受到了大众的欢迎。换言之，当明星与生俱来的气质、容貌迎合了时代口味，与大众的憧憬一致，恰好符合了现代人的审美观的时候，就会聚集恐怕明星自己也不曾预料到的人气。

当然，那绝非是对优秀艺术家的尊敬，只是一般大众的憧憬、喜好。他们是魅惑的偶像。电影公司则正有心利用这种人气，因为通常来说，看电影的一般大众对电影的主要兴趣也在于此。明星身上散发出的那种无法言传的魅力吸引着人们。那可能是一种纯情而令人怜爱的美，也可能是一种妖艳妩媚的美，或是哀婉动人的美；或是爽朗明快的男子气概，或是美男型的和善；有时还会是散发着知性的洗练美，或是野性的力量，或是颓废的象征等等。总之，任何一种通常都各有拥趸。

在《安城家的舞会》等接连几部作品中，森雅之大受欢迎就是如此。《酩酊天使》的三船敏郎突然间受到世人瞩目亦然。若用极端的说法，这更接近于大众的偶像崇拜。

可是，对于导演，这种明星中心的制度又如何呢？就我而言，我并不想否定这种制度。虽然过度的明星制度令人困扰，但我认为，在一定程度上重视明星是应该的。简而言之，因为明星出演的作品在票房上有了一定的保证。话虽如此，我并没有依赖明星的想法。即便没有明星，我也有做好工作的自信。但是，有明星也绝不是障碍，反而更方便，为我助力不少。在这个意义上，倒不如说我是欢迎明星的，尤其是演技纯熟、理解力强的明星，我会非常乐意合作，一直以来也在合作。我困扰的只是被强迫使用只凭一时的票房价值诞生的明星，如果是素质优秀的明星就没事。

明星的生命力多为其演技的高低所左右。不论多么符合时代的喜好、赢得世人喝彩的明星，如果缺乏演技，不知不觉间将逐渐为世人厌倦。对演员来说，最重要的是演技、才艺的力量。且不说明星，所有的演员，技艺精进都是不可或缺的条件。但放眼现在的日本电影界，认真努力地想做到这一点的究竟有几人？状况着实令人担忧。

大部分明星都安于现今的人气，把技艺的修习搁在一边，忙于商定片酬，来回奔忙在各公司之间。实在令人遗憾。

导演因人而异，也有不太喜欢用明星的人。他们避开现成的明星，选择有实力的新人。在这种工作中，导演必须有坚定的自信和规划。票房上冒大风险的概率也较高。然而一旦成功，就会成为风味前所未有的划时代作品，导演也将达成他的野心，所以作为工作来看，的确非常有趣。清水宏的《蜂巢的孩子们》就是修成正果的好例子。

不愿使用现成明星的导演大体说来，似乎多为具有半纪实倾向的人。我想原因之一是，这种影片由于作品性质的关系，明星一出场往往会破坏真实感。这类作品需要如实反映出半纪实影片所独有的那种鲜活、不使用布景、宛如事件发生现场的氛围。在这类作品中，出场人物若是平日在银幕上已为人所知的明星脸蛋，情况就糟糕了，所以还是尽量选观众不熟悉的演员，并依着这个目的来安排演员，创造出真实人物般的感觉。我认为，《不夜城》[22]成功就归功于其企划得到了滴水不漏的实施，其中的演员除了巴里·菲茨杰拉德之外，其他都不为我们所知。

因此，在半纪实电影中不能用当红明星。但这并不是说，明星就一定不适合半纪实电影。根据角色不同，明星有时也很必要。但按照惯例，提拔新人的情况会较多。不管怎样，半纪实电影应该以导演为中心，与明星制度关系稀薄。

话题再回到明星。我认为，没有考虑如何培养明星是现今日本电影存在的问题。为了用现成的明星拍电影，到处都在虎视眈眈地搜寻，上演着激烈的明星争夺战。那些毕竟都是已经能够吸引票房的明星，在培养今后背负日本电影未来的明星这一点上则完全缺乏考虑。照现在这种胡乱的做法下去，必然会出现青黄不接这一令人担忧的事态。估计不出五六年时间，名副其实的明星将会在日本电影中消失。

我想，我们都应该慎重地思考这一点。

在这点上，过去大船制片厂的厂长城户四郎别具慧眼，他甚至被称为“明星制造能手”。他对明星培养实在有先见之明和高超的手段。他通晓从新人中培养明星，助其成名的诀窍。当时，别的公司经常从大船把明星挖走，但不论他们挖走多少，这边都不会有缺损，大

船总能泰然处之，并源源不断地培养出新的明星。我想这样的手腕是值得佩服的。在提拔新人的时候，似乎通常是把这个新人与当红的明星搭档出演。这是上策，比单独推出新人更安全，也能较快获得人气。秘诀在于比起招人恨的角色，一开始最好是出演惹人同情的角色。尤其女性，更是如此，最好是大明星所扮演的主人公的妹妹或伙伴。在观众看来，那是自己喜欢的主人公（大明星）的同伴，于是对新人也有了好感。这样重复多次后，观众便开始喜欢上新人，情况大致如此。

城户制作人用这样的办法，推出了新的女影星。从栗岛纯子的妹妹这样的角色开始建立起今日地位的影星不在少数。除此之外，城户制作人还会向导演提出要求，把新人安排在适当的位置，导演也欣然接受。然而，若是现在，导演大概不会轻易接受这样的要求。与过去不同，导演成了合同制，每一部电影都只能成功不能失败，所以，在自己打算之外的，导演都不愿冒险。为了保证票房成功，就要尽量用现成的明星。这也是难以培养出新明星的原因。

从上述情况来看，我想应当关心明星的培养。要是到最后没有了后续部队，电影企业将失去最有力的东西。对明星制度的存续，我没有太多的留恋。但是，想象将来明星身影寥寥无几的日本电影，我会感到非常寂寞。

————————————

[22]《不夜城》（The Naked City）：1948年上映，美国电影，朱尔斯·达辛（Jules Dassin）导演。

性格与表情

只有擅长表情这个优点的话，我认为是不行的。能巧妙地做出悲伤的、喜悦的表情，也就是说，面部肌肉动作灵活。这一点非常简单，但只有这一点却是不成的。

日本现在的电影演员绝不缺乏表情。虽然日本人常常被说成是面无表情，但我认为，至少比起美国人，日本演员并不缺乏表情。但不能因为擅做表情，就说他是有演技的。要我说的话，是不是擅长表情算不上一个问题。

我认为重要的是性格，是把握性格。如果不能在把握性格的基础上表达感情，那是不行的。没能把握性格，只靠流露感情，因此出现了只擅于做表情的演员。只为悲伤而哭，为滑稽而笑的话，即便不是电影演员也能做到。我认为哭哭笑笑的感情表达，最多三四成足矣。

导演不是要让演员如何表露感情，而是如何克制。就像《长屋绅士录》的阿妈——那个角色啊，蝶女士[23]大概有点过多领会了我的要求，而且没有意识到要超越以往阿妈的性格，到更高一层水准。

若说性格是什么，也就是人性吧。不表现出人性是不行的。我想，这是所有艺术的宿命。感情必须表现，人性也必须表现。即便百分之百地做出表情，也无法体现性格。极端一些，倒不如说表情会成为表现性格的障碍。

也就是克制的问题吧。如何才能有效地依靠克制来表现人物性格？《侠骨柔情》中，亨利·方达[24]抹了香水到理发店来，笔挺地站着——就是那感觉，约翰·福特[25]的伟大之处就在于此。方达脚抵着柱子，仰躺在椅子上，面带嘲笑。亨利·方达和约翰·福特的那种气势很令人羡慕。不只是《侠骨柔情》，不论是《愤怒的葡萄》，还是《青年林肯》，约翰·福特作品中的亨利·方达向来不错。

威廉·惠勒[26]的作品引进了吗？《忠勇之家》什么的，我很想看。贝蒂·戴维斯只要在惠勒的片子里就像变了个人似的，演技超群。在《小狐狸》中，赫伯特·马歇尔扮演的丈夫临终前，贝蒂·戴

维斯站在一旁，在倒茶或者倒咖啡，脸上毫无表情，只管泰然地动作，只听见茶杯碰撞的声音。《香笺泪》中的黛比丝也很好。看《香笺泪》和《小狐狸》，我就觉得，与戴维斯在其他影片中的时候完全不同，演技非常突出。

金·维多[27]的《太阳浴血记》引进了吗？维多的片子毕竟还是要看的。拍彩色电影也不逊色的导演，好像只有维多吧。福特的《铁血金戈》从头到尾都很无趣。大概就是这部片子害的，福特此后再也没拍过彩色电影。惠勒也不拍彩色片。

《月升中天》我打算任用豪华演员阵容来拍，堪称大牌群集。因为《长屋绅士录》太过简朴了。

————————————

[23]指饭田蝶子。

[24]亨利·方达（Henry Jaynes Fonda，1905-1982）：美国影视、舞台剧演员，曾获奥斯卡终身成就奖、金球奖终身成就奖，作品有《十二怒汉》《西部往事》《侠骨柔情》等。

[25]约翰·福特（John Ford，1894-1973）：美国导演、编剧，一生共执导140多部影片，是美国最伟大和最多产的导演之一，作品有《愤怒的葡萄》《青山翠谷》等。

[26]威廉·惠勒（William Wyler，1902-1981）：美国著名导演，曾3次获奥斯卡最佳导演奖，造就12位奥斯卡影帝、影后，作品有《罗马假日》《钟楼怪人》《宾虚》等。

[27]金·维多（King Vido，1894-1982）：美国导演，被誉为“一颗好莱坞的宝石”，曾获奥斯卡金像奖，作品有《船夫》《太阳浴血记》等。

寄望石原裕次郎

我见过石原慎太郎两三次，是个相当不错的青年。要就他弟弟石原裕次郎发表评论的话，实际上他的电影，我一部都未曾看过。但我也相当关注他。从周围的人那里听说了各种事后，我依着自己的理解，也有些“他大概是个这样的青年“之类的感想，那么就谈谈这个吧。根据我听到的各种说法，他具有非常新颖的特质。比如，一眼看上去显得莽撞，实际上动作轻快而富有知性；本性似乎很善良，却带点痞气；表演淡漠，表现情绪不粘糊等。但如果只是善良而有痞气，那不过是以往就吸引着影迷的一种类型，并不值得特别称道。照通常的说法，这似乎是这一代人的新意，但所谓这一代人，我想在人性上其实并无不同。

不论在战争期间还是在战后，人性本身并没有太大变化。若说变化，变的是风俗、规则等社会性的东西。这些东西较为显眼，所以大家都嚷嚷着“变了、变了”，人的本质是不会轻易变化的。

有人说，即便同在二十多岁的年龄段，二十岁刚出头与二十几岁的尾巴有着微妙的不同。有人说石原裕次郎体现了他那个年龄的典型特质，但也不需要这么刻意地区分吧。

裕次郎通过《胜利者》《呼风唤雨的男人》《夜之牙》等一系列动作片赢得了狂热的人气，但我从值得信赖的友人处得知，他在田坂具隆的《育婴车》中扮演质朴坦率的小少爷，也演得十分出色。我甚至觉得，进一步发扬他在这个角色中表现出的优点——那种极其质朴、爽朗活泼、无拘无束地热爱着生活的性格，或许更值得期待。

不过，我不曾见过他表演，所以这些仅只是臆测。他的人气就像是石原慎太郎的《太阳的季节》，给人的印象似乎是新闻媒体一哄而上，把作品本身置于一边，胡乱制造出来的。或许是因为他作为表演者，本质中具有某种令人狂热的素质吧，我无法断定。但如果他身上确实有某种新鲜的特质，以我的想象，应该是这样吧。

比如说，现今的演员有这么一种现象：导演在摄影机前说戏，要演员侧对着摄影机，本来老老实实地侧过去就好了，可他却想用摄影机拍得到的半边脸演戏。那不是全身的演技，而只是摄影机拍得到的

部分来演戏，那样会显得十分夸张、很不自然。但有时演员会以为那就是演技。他们一拿到剧本，大约就会认定自己的角色如何如何，只需做出某种表情就好，大多就这样先从表情入手。

裕次郎的情形应当是，他消化理解了角色，再呈现于表情吧。或许他几乎是毫不介意摄影机地做着动作吧，就好像他的身体里就藏着一台摄影机。

若是从前的演员，小生会做些像是小生有的动作或表情，于是让人产生“那家伙资质不错，外形相貌也好，却是个讨厌的家伙”的感觉。观众想看的并不是这种表演，而是演员自然地动作，泰然自若地表现精彩的演技，这却很难做到。

裕次郎大概是任由自己的身体朝向摄影机，却不意识到摄影机的存在，大胆、身体力行地去表演。其特点大致如此，这样的特点一定给了众人新鲜感吧。演戏最不可取的就是像这样，又像那样。重要的是，要鲜活、灵动地活在银幕中。迄今为止的明星都太过在意表面了，一直把形式当成了演技。

如果我的直觉正确，希望裕次郎能自由地发扬这些长处。在这个意义上，我认为今后的新人们，将与此前的旧明星在感觉上日趋不同。他们不会再刻意地摆姿势，而是不落痕迹地以自然的心态来表现自己。这样的人应当越来越多，我如此期待着。

领悟力强的原与高峰[28]

我认为，外国导演来日本拍电影这件事益处多多。站在我的角度说，制片厂的设备大概会得到改善，这是最难得的一点。再就是，会招来一流的电影人。

黑泽（明）君是我一直关注的，我喜欢《野狗》。我有些担心，最近黑泽君是否在重蹈内田吐梦的覆辙。

吐梦制作了许多优秀作品，却在为追求新意进行“实验”的过程中，变得过于概念化，固执地拍了些无趣的电影。女演员中，若说说出演过我的电影的，原节子和高峰秀子演技纯熟，两人都能准确地领会我的想法，并忠实地付诸表演。高峰现在正处于尴尬的年龄，介于女孩与女人之间，难以归类。原节子的擅长与不擅长都很明确，若如黑泽君那般用人，一定很难发挥她的优点吧。

常年观察女演员，会发现在新人时期总是孤独自处的人往往能成为好演员，而时常有好伙伴在身边，不论去哪里、做何事都是两人结伴的人，大多不成。两个人似乎会相互顾虑对方。川崎弘子（她以《远方的云》[29]复出了）当时总是一个人。她往摄影机前一站，就会像变了个人似的大胆地施展演技。那些底层的人好像会把导演不任用他们看作是一种怠慢，但其实导演总是擦亮了眼睛，搜寻着人才。据发现井川邦子的导演说，他看见她把鞋放进鞋柜时的身姿，便立刻觉得她“可用”。往往是在镜前独自表演时不由得感慨“我的演技明明如此精湛！”的人，一旦站在摄影机前就不行了。这就好像用手指写的字很漂亮，可真正手执毛笔在纸上写的时候，字却不堪入目。

————————————

[28]指原节子和高峰秀子。

[29]《远方的云》：1951上映，五所平之助导演。

原节子

以我过去二十余年来拍电影的经历，像原小姐这样对角色理解深刻、演技纯熟的女演员实属罕见。戏路虽然狭窄，但原小姐有适合原小姐的角色，一演这种角色就表现出她深厚的演技。因为原节子以她的容貌和性格不能理想地演出泼辣吵闹的女人、小保姆或老板娘之类的角色，有评论就说“原节子演技拙劣”。这不如说是暴露了导演的不明智，没有发现这“拙劣的演技”。

电影既然描绘的是人，就必须体现知性、素养等。在这个意义上，原小姐的演技也很有内容。当然，如果原小姐结了婚，我想她又能表现出不同的一面……

“原节子合日本人所好”这个评价非常非常准确。

事实上，不说客套话，我也觉得，原节子是日本最好的电影女演员。

酒与战败

在战地思考战争电影

既然已经来到战场，当然不会期许生还……体验了战争后，我第一次有自信拍出鲜活的战争电影。此前，一直通过导演的话筒描绘未知世界。从现实的战争来看，那段经历简直是敷衍了事、不值一提。实际参加战争之后，我得到了非常珍贵的体验。我想，如果能迎来生还的黎明，我愿以此体验为基础，创作写实的电影。

晴朗秋日的战线上

待了一年多，战地也没了刺激。若能生还，我很想创作战争电影。我在南京看了《五个侦察兵》[30]《萤之光》[31]等影片。与在东京看的时候不同，掏钱买票做看客，心情相当轻松。看电影的士兵们在放映过程中大声议论、喝倒彩。真是愉快。对《五个侦察兵》有各种批评，比如侦察长率先归来很没劲，至少应当让他第三个回来，比如说整部影片演戏太做作等，但作为顺应国策的日本战争片，我认为这部电影也是成功的。不过，有许多烟可抽这一情节不够真实。战场上有时连火柴都没有。我想，在电影中加点把镜片置于硝烟上引火点烟的情节应该不错。

包括用饭盒吃饭、上子弹的动作等细节都非常不错。以小杉君为首的各位的确做得很成功。

在战地给士兵们看的电影，无关情节也无关导演，只需有漂亮女人出场就皆大欢喜。在南京我见到了佐野周二[32]。山中贞雄君的事[33]实在令人惋惜。我在《朝日新闻》上看到消息，非常震惊。

他好像吃了很多苦，曾写道：烟草没了就把野草当烟草，其中艾蒿最好抽。

我所在的部队正在休整中，每天钓钓鱼，吃点儿芋头，休闲度日。多亏如此，我现在恢复了元气，十分健康。

————————————

[30]《五个侦察兵》：1938年上映，导演田坂具隆，主演小杉勇。

[31]《萤之光》：1938年上映，导演佐佐木康。

[32]佐野周二（1912-1978）：日本著名演员，曾出演小津安二郎《风中的牝鸡》《麦秋》等。

[33]1938年，山中贞雄病逝于中国河南开封。

怀念跳蚤

攻打南昌是在春天。

战事始于修水河渡河战，而后是夜以继日的追击。

所到之处恰逢油菜花盛开，菜花里拂晓，菜花里日暮。

天一拂晓，望着太阳下鲜黄一片，眯起睡眠不足的眼睛，那是“菜花映在尚且活着的眼中的炫目光彩”。太阳落山，夜空下成片的黄色淡去，化作苍白，久久残留在眼底。

身上的衣服一直就这么穿着，沾满灰尘、汗渍和泥垢。装备紧勒着肩膀，25.5厘米的脚底几乎全是水泡。

想喝水，想喝自来水。如果就这么中弹而死，纳骨于白木盒中，回到东京的话，务必先在我的头上浇上自来水。

趴在田埂上，喝了田里的水。水里倒映着春日的天空，蝌蚪正在游泳。

盯着脚尖，只管默默地继续行走。

还没走多远，又是水。

无意间仰起脸，只见成片的菜花、湛蓝的天空、蜿蜒行进于其间的部队。这是一片美丽的风景，然而风景中的每一个人，都咬紧牙关，忍耐着所有困苦，忍耐着物资的匮乏。这美丽人流中，也有我。

这时，我感到背上有一只跳蚤。趁着现在，赶紧饱餐吧！这人将中弹而死，身体渐渐变冷。跳蚤一定是这么嘀咕的吧。如果这样，它大概会毫无留恋地离开我的身体，跳到别的士兵那里去吧。

忽然，我对这只跳蚤产生了一阵无以名状的依恋。这只跳蚤必定是在某处亲历了战友的阵亡后来到这里。我想，竭尽全力，奋力挣扎，我也要把它带到南昌去。

自战场归来两年，在茅崎海边的旅馆里，我正为下一部电影的剧本极尽艰涩的思索。

半夜里，被跳蚤烦扰，我在蚊帐中一边悄悄点燃火柴，四处寻找，一边频频怀念起那时的美丽风景和令我深感依恋的跳蚤。

体验战争

嘿，终于平安归来。遗憾的是失去了许多战友。另外，我向来自诩身体壮实不生病，哪想就在回来前不久，在九江感染了疟疾。不过终于痊愈了，只是瘦了大约十五斤，真令人羞愧。

然而日本依然没变。在战地明明听说内地霓虹灯也没了，但在某个地方，大家还在为“有霓虹灯啊，有霓虹灯啊”兴奋一时。单这一点就让我觉得自己也未曾改变。电影只看了不多的几部，报纸、杂志，尤其是杂志在南京大都能买到，所以有一些了解。

电影只看了成濑君的《三兄弟》[34]和田坂君的《五个侦察兵》。《五个侦察兵》因我大力推荐，长官甚至带领全体人员去观看。此外没怎么考虑电影的事。因为单说行军的路程，从上海到大场镇，从苏州河的战役到镇江、滁县、定远，在定远担任警备之后参加徐州战役，又转战宿县、蚌埠、南京、安庆、大别山，经过信阳、汉口转而向北，又从玉城转至南昌，这一路全程约有一千五六百里[35]吧，竟然也走过来了。所幸不曾掉队，最后攻打南昌的时候，因脚踝肿胀请了假。

初次体验敌人的子弹是在滁县，说来汗颜，我吓得直哆嗦。不过后来渐渐习惯了。一开始不知怎么总爱喝酒，想来大概也因为在那种状况下的精神作用吧。到后来我就无动于衷了。砍人的时候也和古装剧里一模一样，砍下去之后，暂时会一动不动，然后才终于倒下。戏里做得真是巧妙！我也从容到可以去注意这样的事了。

中国士兵扔手榴弹技术高超，这点我深有感触。决不能让他们靠近一步。他们“哇”的大喊一声，然后拼命地扔过来。一开始，我们伤亡惨重。但我们也想了办法，用声音引诱他们扔完手榴弹后再冲出去，让中国士兵们不知所措。令人感动的故事有很多。南昌战役的时候，饭田队长奋勇作战的身姿让我吃惊。他身负重伤，却仍然让部下

抬着指挥作战，第二天就因为出血量过多而倒下了。还有一件是，在某座桥上，追击溃散的中国士兵，有一个老兵来不及逃，干脆跪坐在地俯首认命。队长虽然用枪指着他，但是并没有开枪，只是让他“赶紧逃，赶紧逃”，这让我看到了他仁慈的一面。

战争期间最烦扰我的是我的大个头。军服是特大号的，在战地却没得替换。又没有缝纫师傅，只能四处寻找。就因为这个，前年直到除夕我仍身着夏服。

那么，在战争中有过怎样的体验，又如何提炼利用？虽然还有很杂乱的笔记，但其中一半都没能带回，所以言之尚早。出发前只留下《父亲在世时》的剧本，这个也还不能拍。幸好厂长也说“先慢慢静养吧。”我想先认真思考，再重新出发。

————————————

[34]《三兄弟》：应为《浅草三姐妹》，1935年上映，导演成濑巳喜男。原文沿用小津的误称。

[35]里：旧制长度单位。1里＝3.927公里，后同。

悲壮的基础上充满光明的战争片

在东京的话，所见所闻都可做电影式的咀嚼，然而身在战地，徘徊于生死边缘，根本不会去思考。像我这般原本尚未成熟，又加上从军两年，在技术上掉了队，所以我打算以一切从头再来的气势努力工作。做什么作品尚未决定，但我想一开始努力积累数量，技术上成熟之后，再以轻快的心情着手拍大作品。当然也要创作战争题材和军队题材的影片。

也许有人认为，小津这家伙回来后会拍一些不同的作品。我在当地吃了些苦，多多少少会有些不同，但总体说来我将不再拍黑暗的作品。我想，在黑暗中同样也要寻求光明，在悲壮的基础上也一定要明快。在当地只有立足于肯定精神的现实主义，实际存在的我都如实看到了，今后我会对此重新加以电影式的研究。

之后，我拍战争片的时候，会进一步研究火药；制作音效时，不用说日本式、捷克式、水冷式的机关枪，迫击炮等其他兵器的声音也要各有特色，必须做到那一步。我不想拍那种大鼓、打击乐器，充满乐队总动员式杂音的战争电影。战场上，我读了友人山中贞雄的遗书。他在那场战争中依然对电影保有炽烈的热情，这令我感动不已。另外，我还认识到不学习是不行的。总之，等接下来看望完遗属，我将开始一场持久战。

开拍吧，归来后第一部作品！

啊，好久不见。天变冷了，这么冷，让人不由得想起战地的事。去年的这个时候，我在哪里？好像是在××吧。虽说天冷，但比起战地,这里的寒冷实在不算什么。

人这东西很娇贵。像现在这样，没有火盆就觉得受不了，而去年这个时候，我正在寒风中泰然行进。如此想来，不禁为如今自己在火盆边取暖感到惭愧，同时也有种做梦般的感觉。这段时间,我正在整理在那边拍摄的莱卡照片（小津边说边取出放在桌子下面的剪贴簿，里面是整理好的照片）。总共有大约四千张呢。一边整理，一边会不时感到恍然。虽然忘记了地点，却记得有迫击炮的炮弹落在我身旁不到两米的地方，四散的泥土猛地砸在我脸上。

我当时就想：“被击中了！”其实，人的寿命终究无法预测。虽然我不曾被子弹击中，得以平安归来，有的人却得病死去了。我想把这些照片整理好之后，等过年时寄给战友们。他们有的活着，有的已光荣战死。我想战死者的遗属们看到自己亲人奋战的身影一定会高兴吧。这是平安归来的我能够向战友们表达的一点友爱。

前不久我疟疾发作，一直躺到昨天。即便如此，下一部剧本总算完成了。现在池忠（池田忠雄）先生正在做最后修改。因为有一阵子没写剧本了，写起来相当艰难，很不顺手，所以干脆托付给池忠先生。

因为是归来后的第一部作品，公司以及舆论都很挑剔。其实去打仗之前的小津安二郎与现在的小津安二郎并没有不同。若要说不同的话，大概也就是我的心境变得豁达了。从前我时常被指责说：“小津的作品太过阴暗，不行。没有救赎，不行。”今后不会再有这样的事了。对战争，抱着灰暗的心情是不行的。说得艰深一点，持否定的精神是拍不出来的。必须肯定一切，由此表现出人的坚强。也就是说哭哭啼啼的，就打不了以人命为目标的战争。需要勇气，需要有被打垮了仍然能站起来的气魄。这在电影里说起来，就是需要救赎，需要迎来明天的希望。这个意义上来说，我自己比任何人都更能严格地再批判我此前的作品。比如《独生子》《我出生了，但……》等影片，实在是不完全的作品。我觉得，那简直就是此前另一个名叫小津安二郎

的导演创作的电影。必须更进一步才行。也就是说，“我出生了，但……”这样的感慨并不是作为人必需的东西。必须要感谢自己的出生，必须坚强地生活，胸怀雄心壮志，否则将难以度过这段人生。

什么？下一部电影？不是战争片。你可以试想一下嘛。两年时间里每天都在泥泞里摸爬滚打，怎么可能立刻又在电影里干这个呢？

或许是因为生活太缺少变化的缘故吧。我打算把战争作为难得的体验存放在自己的身体之中。将来我或许也会拍战争电影，但现在还很难有心情拍，而且即便拍了也拍不出好作品。因为战争太过鲜烈，要将之糅合、嚼碎，使之真正成为自己的东西之后才能做到吧。

下一部电影，怎么说呢，从前不是有一部《淑女忘记了什么》吗？

看成是那部的续集就差不多了。那么就谈谈大概的情节吧。

有三个有闲阶级的妇人。她们有钱有闲，成天忙着谈论如何有趣地过日子。其中一位妇人的丈夫是个有点奇怪的人，不解风情又不修边幅，喜欢把酱汤浇在米饭上吃，抽最便宜的烟，坐三等车。是跟妇人们住在全然不同的世界里的一个人。

这个男人即将出征。于是他的太太，也就是有闲妇人中的一位，感到非常吃惊，而丈夫却毫不惊慌。妇人们这时才感到男人的可贵。比起讨论有闲妇人的生活、想法和这个男人的生活、想法到底哪个正确，我想说的是哪种更适合自己。我通过描写生活在两个不同世界的人来征求世人的批判。话虽狂妄，但大致就是这样。

我想要暗示的是：在我们的生活中，是否忘记了什么重要的事情？但到底能否做好，得实际做了才知道。

归来之后，看了许多电影，我觉得不论哪一部拍得都比过去好了，但似乎又有某种不足，缺少一种直逼人心的东西，虽说导演手法可谓巧妙到了过于巧妙的地步……我最近在想，这大概是日本电影的最大缺点。话虽如此，我却一点也不敢说我今后的电影中就会充分表现出这种东西。我还年轻，而且电影工作并非一朝一夕的事，我打算耐心去做。

什么时候开拍呢？虽然说是从新春开始，但新年期间工作繁忙，我想大概还开始不了。争取三月或四月左右上映就好。片名也还没定下来。我在想片名能否叫作“夫君去南京”。

这项工作后，我打算拍那部《父亲在世时》。就是我出征前写的那个剧本，现在还需要相当大的修改。

虽然是归来后的第一部作品，但我也并没有特别的意图，还是会以和从前同样的心情坦然拍摄，所以也请诸位以同样的心情来观赏。

为何不拍战争电影

作为归来后的第一部作品，我之所以没有拍摄战争电影，是因为目前各方面条件与我所设想的战争电影相比，还未能令人满意。但我有拍战争电影的想法。我想，即便是火野苇平[36]，创作出真正的战争题材作品也应该是在战争之后吧。接下来我打算尝试拍摄像《独生子》那样的作品。

《夫君去南京》是与池田忠雄君共同执笔的作品。

一群有闲阶级的妇人，把丈夫撂在一边，四处游玩。她们外出旅行的时候，接到电报，得知其中一人的丈夫将应征入伍。妇人大惊失色，担心丈夫这时候的反应，哪想回家一看，丈夫好像什么事都不曾发生似的，正在家里呼呼大睡。有闲妇人这才体会到，男人是靠得住的。

就是这样的情节。电影中完全不会出现南京。内容算是喜剧。但这是我第三次拍有声片，估计会遇到许多困难。这次的电影台词非常多，约有《独生子》三倍。

回来之后，看了许多外国电影，我觉得美国电影里几乎已经没有可以吸收的东西了。一定要说值得学习的地方的话，应该是技术方面的吧，像是摄影技术。最近看的电影是美国的《天使之翼》[37]，还有法国的《没有铁窗的监狱》[38]。我对《天使之翼》的剧本作者朱尔斯·福瑟曼深感佩服。伏线的设计、高潮的描写等，真是巧妙到无懈可击，就像齿轮吻合那般准确无误。但也正因如此，给人以强烈的陈旧感。

《没有铁窗的监狱》在我看来虽有不满意之处，但也是一部优秀的影片。美国电影总是以消耗巨额资金的大制作居多，从这一点来看，或许因为我也是拍电影的人，总觉得很不值得。

我的作品相对来说以原创剧本居多，也包括一小部分翻译作品。不曾改编小说或戏曲，并非因为我不喜欢将小说或戏曲改编成电影，而是因为没有我想改编的作品。即使有，大多数情况下我更倾向于认

为：与其将之改编为电影，不如作为小说或戏曲原样保留。所以，如果有真正适合改编的作品，我也希望今后能将之拍成电影。

这次的剧本如刚才所说，是我与池田忠雄共同执笔的。我认为与其独自撰写剧本，不如与人一起写更好。独自写的时候，我有时会为某个场面中某人的台词该怎么样感到犹豫不决，而两人一起时，即便遇到这种情况，也能马上定夺。

————————————

[36]火野苇平（1907—1960）：原名玉井胜则，小说家。1938年以《粪尿谭》获芥川奖。1937年应征入伍，在中国战场写下的《麦子与士兵》等战争题材作品，曾轰动一时，战后作为“战犯作家”受到处罚。后以《花与龙》等作品复归文坛。

[37]《天使之翼》（Only Angles Have Wings）：1939年上映，霍华德·霍克斯导演。

[38]《没有铁窗的监狱》（Prison sans barreaux）：1938年上映，Léonide Moguy导演。

今后的日本电影

一、战前的日本电影

战前，外国电影，尤以美国电影在我国最受欢迎，知识阶层往往爱好外国电影，对日本电影不屑一顾。然而从昭和十年左右起，日本电影中也出现了许多优秀的作品，质量足以与外国电影抗衡，不仅吸引了普通大众，终于也吸引了知识阶层的注意。但随着时局的发展，外国电影的引进受到限制和禁止，战争爆发后，上映也被禁止了。另一方面，日本电影因《电影法》的实施[39]逐渐走向低迷。观众除日本电影外别无选择，虽然不满意却也只能看日本电影。但是，这不过是大形势，我们不应忽视其中也有少数克服了种种困难而诞生的佳作。

我想，导致日本电影低迷的原因是电影从业者不够努力，而错误地实施了《电影法》也是一大原因。《电影法》公布于昭和十四年十月，本来的目的是为了推进我国国民文化进步和帮助电影行业健全发展。然而由于该法的实施，电影制作行业变为许可制，对导演、摄影师、演员实行登记制度。除了比如之前就有的电影审查等制度外，在电影开始拍摄前，剧本还要接受文部、内务两大部门以及其他相关部门的严格审查。从该法的精神出发来说，这些制度可谓是应该的，但在实际的施行中，却时常招来与其精神相悖的结果。比如，要描写一个成天酗酒、不认真工作的工人在认清时局后幡然醒悟，从此改过自新的过程，可是这却不能拍成电影。因为照审查者的说法，在时下，这样成天酗酒、不认真工作的工人是不存在的。他们不允许这种以恶为对照来描写善的方式。也就是说，表现白色的时候，如果用黑色来对照，白色本可以更加鲜明，但因为禁止使用黑色，所以就只能用清一色的白来表现。就连比我国更严格地以国家权力管制电影的纳粹德国，在这一点上都要更宽容些。

再者，审查时，面对来自各监督部门的各种要求和抗议，审查者为尽其责任，会命令电影制作公司将剧本改写得无懈可击。可是，剧本是电影的一张设计图，是为产生某内容而准备的一份素材，审查无法看透从该素材将会产生什么样的内容。因此，面对来自政府各部门审查中的各种干涉，剧本有时也成了一种借口，甚至一道防线。当

然，这类对电影缺乏理解的审查使得剧本质量下降的情况当然也不少见。

关于登记制度，该法实施之后，所有导演、摄影技师、演员都要接受技能考核，成绩合格才能从事电影工作。我也是技能考核委员之一。对这个问题，我的看法如下。例如演员的考核，某人即使在容貌和演技两方面都具备演员的素质，却在以五十分为及格的常识考试中只得了四十五分的话，就将因为仅仅五分之差而不合格，被认为是不具有演员资格。这种情况下，应该让他及格，常识是可以在从事实际工作以后掌握的。重点在于要让具备演员素质的人合格。所以我认为设置这样的门槛只是徒劳，是本末倒置。

这些不过是因为《电影法》施行错误而产生的弊害中的两三个例子，我想不可否认的是，《电影法》虽然以帮助电影健全地发展为目的，实际却将电影导向了完全相反的方向。

————————————————

[39]1939年，为了推进军国主义政策，日本出台《电影法》，实行电影、剧本事前审查，限制外国电影进口和上映，抵制娱乐电影。该法于1945年废止。

二、今后的日本电影

然而，这部《电影法》也在本届议会被废除了。形式上，电影界算是回到了昭和十四年十月以前，从束缚电影的各种制约中解放出来了。审查由盟军司令部执行，沿着民主主义确立的路线，电影界的勃兴指日可待。但是由于物资等其他原因，恐怕一时还不会出现大制作。

我在新加坡观看了一百多部美国电影，主要包括一九三八年至一九四一年上半年的影片。我认为，这期间美国电影的动向正好与同时期的日本电影如出一辙。

上述期间的美国电影大致可分为文艺片、明星片、以及特艺彩色片[40]几大类。占据主流的是文艺片。如在舞台上获得巨大成功后改编为电影的《烟草路》[41]以及斯坦贝克[42]原作，约翰·福特导演的《愤怒的葡萄》等，都属于这类。这两部作品都极真实地描写了美国贫农如牲畜般悲惨的生活，主角并非所谓的明星，而是任用了非常质朴的演员。以往曾占据美国电影主流的上流电影在这个时期开始衰微，被上述现实主义电影取而代之。但这些作品并不仅将兴趣放在暴露美国现实的问题上，而是贯彻了更踏实、更关注现实的精神，形成了今日的主流。

在另一方面，与过去一样，明星片在拍摄数量上远远多过前者。

依靠庞大的电影资本和发达的科学技术，特艺彩色电影得以在美国率先实现，拍摄了相当数量的作品，也有如一九三九年奥斯卡获奖作品《飘》那样的优秀作品。虽不是故事片，彩色动画片中优秀作品也很多。《小飞象丹波》《幻想曲》即属此类。彩色电影到目前为止，基本上是格调明快的明星片。若不是有着极高的票房预期，就没法拍摄彩色电影。

可以想见，战后的日本电影也将沿着美国电影的这种路线发展。因战争带来的疲敝及战后的混乱，国民生活处于极端的困境中，一定也有陷于绝望的人。在这种情势下诞生的电影主流，是否会是回避这种现实、具有浪漫主义色彩的作品？我不以为然。我想到的是，第一次世界大战后，在陷入疲敝困顿的德国，艺术运动并未朝浪漫主义发

展，反而比战前具有更强烈的写实倾向。我想，今后的日本电影同样如此。这类不回避现实，而是勇敢贴近现实的写实主义电影，虽然拍摄数量少，但终将成为主流。这种写实主义将会比战前更彻底、更深入，而且也必须如此。但在到达这种写实主义之前，趁着战后的混乱，一定会出现许多肤浅随意的喜剧或批判现实主义的电影。但这些终究不过是过渡时期的现象，必将会被彻底的写实主义所净化。不过我最关心的是，这种写实主义，将会具备多少明朗、欢快的成分。不用说，这种明快不能是轻薄。我认为必须严峻地审视现实，并将这种审视精神发扬光大。

除了构成电影主流的写实主义电影，因明星制而拍摄的电影也将出现。从事变走向战争期间，电影界没有了明星制度，令观众颇感寂寞。作为娱乐的电影当然是要由俊男美女出演。现在的明星当然会被筛选、淘汰，几乎都会被取代。培养起新的明星，再度采用明星制度，重新拍摄由俊男美女出演的电影。

虽然我国对彩色电影的研究有了相当的进展，却在实现之前就爆发了战争，又受到了各种制约，直到今天也未能实现。但是，就像战前花钱从美国租借有声设备那样，今后也会向特艺彩色制作公司租借设备。可以预见，我国的彩色电影实用化将因此得到进一步发展。但即便如此，黑白电影也将依然存在。现在的彩色电影虽然在技术上取得了相当的进步，但仍有缺点，彩色电影画面中的暗部还不能像黑白电影那样细致。事实上，美国一流的导演也还没有真正开始拍摄彩色电影。

彩色电影就像用彩绘的饭碗吃天妇罗盖浇饭。但是，就像有时也会想用素净的青花饭碗吃腌茄子那样，我们将会继续喜爱黑白电影。我想，这种喜爱将会持续到彩色电影表现力更完美的时候。

————————————

[40]特艺彩色（technicolor）：又称特艺七彩，是一种用于拍摄彩色电影的技术，由特艺公司出品，在二十世纪五十年代以前几乎是彩色电影的代名词。

[41]《烟草路》（Tobacco Road）：1941年上映，美国电影，约翰·福特导演。

[42]约翰·斯坦贝克（John Steinbeck，1902-1968）：20世纪美国最有影响力的作家之一，1962年获得诺贝尔文学奖。作品有《人鼠之间》《愤怒的葡萄》等。

让年龄说话

对电影界现状的感想，我直言不讳地说，就是“战争结束就快一年了，你们竟然如此松懈。”作品内容如此，整个业界亦然。例如，出现了多少新星？不论怎么说，电影业的中心在于明星，应当不断培养素质优秀的新人。

现在的大船制片厂虽说也有很多我不熟悉的人，但到底有多强的实力呢？原来的饭田蝶子、吉川满子等人依然健在，却完全被当成了喜剧演员。这令我大为吃惊——我从未让她们作为喜剧演员工作过。

据说观众也变了——或者说是素质变低下了。造成这样的恶果大概是因为战争期间的电影全是些对提高观众素质毫不在乎的作品。为了这些观众，应该拍摄什么样的电影呢？我还是想在其中添加明快的内容。

即便素材阴暗，处理的角度也要明快。实际上似乎正好相反。我想揭露现实也不错，但必须正确地审视和批判现实。

器材的质量低劣也是个沉重的负担，有人担心是否能赶上美国电影的轻快步伐，我认为都不必太过介意。日本人的步伐与那边的自有不同，勉强追赶的话就不是日本电影了吧。比较起来更想要的是热情和从容的心态。

另外，希望“导演”还是要以本职工作为主，“演出”[43]只不过是导演工作的一部分而已。最近我和清水宏、井上金太郎、沟口健二[44]等人还一同说起，今后希望大家能在导演工作中发挥彼此年龄的作用。总之，我想从年末或明年起，一年尽可能拍一部电影。

————————————

[43]演出：日文中，电影的导演者称为“监督”，导演在拍摄现场的具体安排指导称作“演出”。

[44]沟口健二（1898-1956）：日本电影导演、编剧，曾获得威尼斯电影节银狮奖，作品有《西鹤一代女》《雨月物语》《近松物语》等。

酒与战败

战争结束时，我在新加坡的军队报道部。因为在当地从事着军队方面的工作，所以数天前就已听到战争即将结束的传言。从宿舍向外看去，平时实行严格的灯火管制的市区已经亮起了零星的灯火。心里正想着“还真是如此”的时候，不觉间迎来了八月十五日。所以，当时的变化就好像一个漫长的重叠镜头，我并未感觉到太大的冲击。

记忆中的印象是，败色渐浓的时候，以军人为首的那些大人物们都慷慨激昂地声称若是战败的话就要切腹。我可不愿意切腹，但只有我活下来也不成。没办法，我只好弄了些德国产的安眠药佛罗那，心想着到时候把药掺在酒里喝下，舒舒服服地在泥醉中死去。这才像我的风格，倒也不坏。然而一战败，那些叫嚣着要切腹的军人们投降的样子实在叫人眼前一亮。他们处之淡然，轻松干脆地就认了输。对此，我的观感是：日本人必定有着战败的传统。说是说历史上从未打过败仗，但我想在我们的血液中，一定流淌着打败仗的经验吧。

雁来红记

——于至道院周年忌

山中贞雄的入伍通知书送来的那天，是个炎热的日子。我清楚记得，是昭和十二年八月二十五日。我突然感到战争已迫近身边。

翌日午后，山中和泷泽英辅、岸松雄来到位于高轮的我家。我和池田忠雄、柳井隆雄正商量剧本，于是把桌上的稿纸推到一旁，开了啤酒举杯庆贺。

聊了一会儿上海的战况，又说起去打仗时需要什么随身物品。山中将之一一记下：记事本、小刀、薄荷膏、剃刀、肠胃药。

“阿津，种的花不错啊。”一回神，山中正望着庭院。庭院里，秋日将近的阳光下，雁来红开得正艳，那般静谧，令人无法想象此刻在上海有激烈的战争。只言片语中，寄托着山中的此刻感慨。

山中不久就离开了。听说那天在东宝制片厂有山中的壮行会。

之后第十五天，我也收到了入伍通知书。

第二年秋天。

中国各地也开着雁来红。桐城、固始、光州、信阳，在毁坏的民房的阴凉处，在道路旁，每当看见雁来红，我就想起那天的山中和高轮的庭院。之后不久，我便得知山中阵亡的消息。

秋深以后，从东京寄来的信中都提及了雁来红。

前几日拜访了你家，见到你的母亲。老人家精神充沛得令人惊叹。庭院里有一株鸡头[45]，在阳光逆照下，鲜红刺眼。下方的叶子耷

拉着，褪了颜色，令人不禁惆怅。你母亲和我自然而然地说起了山中的事。

内田吐梦

拍摄《孩子的四季》的所到之处，尽开着美丽的雁来红。虽然觉得“真美啊，真美啊”，却终究无意把镜头对着它。等你回来以后，在山中的坟墓周围为他种满雁来红吧。

清水宏

第三年秋天。

我从战场回来，去往京都。在京都，每天都有几队本地部队归来。

如果山中还活着，昨天或今天就该能见面了。我这么想着，在鸣濑喝了酒，点了土锅焙虾和鸡爪，据说是山中喜欢的菜，还要了一小壶酒和小酒盅。同伴是大久保忠素和井上金太郎。说起来，第一次将山中介绍给我的也是他俩。山中的种种，不可思议地与军队有缘。

昭和八年秋天，拍完《心血来潮》后不久，我为了参加后备役的勤务演习，加入了津市的步兵第三十三联队，受训约十五天。回来时我顺道去了京都。

到京都那晚恰逢仲秋月明，我在鸭川河原附近新三浦的餐馆包间里，与两位共酌。月亮在东山顶上。山南海北的闲聊后，井上金太郎说：“要不跟山中贞雄见一面？”那时山中正忙于写剧本——记得好像是《鼠小僧吉次郎》。我回答说：“只要山中君方便的话。”

山中当时在日活电影公司，拍摄了《盘狱的一生》，已是令人啧啧称赞的才俊。

次日傍晚，山中来到下加茂。他穿了件碎白花纹的藏青色夹衣，腰上缠着布腰带，脚上是薄底木屐。看样子正患感冒，脖颈上围着汗巾，胡子也未刮。

秋山耕作介绍道：“这是山中。”跟那部电影给人留下啧啧赞叹的感觉大不一样，他不修边幅的模样令我吃惊。

那天夜里，我们从蛸药师堂去了祇园，喝酒，谈电影，直至天亮。山中话很少，拿着酒杯，时常甘做听众。在八坂神社前道别后，山中趿着木屐，穿过拂晓的街区飘然归去。他在百忙之中，抱病伴我们悠然熬过通宵，待人十分随和。面对他的背影，我实实在在地感到一种令我心生好感的执着。

自那以后，已过七年。我对鸣濑这个地方也有深深的回忆。那是昭和九年晚春的事。

我父亲去世，我与母亲送骨灰去高野山回来，游览宇治、黄檗山。那日日暮时分，我就将母亲独自留在柊屋旅馆，与大家在鸣濑相聚。

山中当然也在。我们聊得兴起，直到天明。

离天亮前的两小时左右，山中枕着坐垫朦胧睡着了。这时突然坐起来打开纸拉门。外面是五月的浅蓝天空。

“没法子，真是好天气啊！”他说着把剧本塞在腰间，脸也没洗就喜滋滋地赶往《足轻出世谭》的外景地去了。

两天前的傍晚，我还在寂静的高野山，从奥院纳骨堂的小门，将父亲的骨灰一块块放进去。那无常的感慨此刻已消失无踪。

那时在这里舍弃的无常感，而今又在这里重新拾起。三村伸太郎突然走进来。一直没有机会与山中亲近的人相见，这是初次见面。

翌日，我在吉田本町的山中兄长家里，叩拜了安置于此的山中的遗骨。自去年一月十二日在江苏省句容见面以来，再见竟是这般物是人非。

回到东京后不久，我接受了为山中的墓碑书写戒名的委托。按年龄来说的话，应该是由山中为我写才对。然而却是我铺开纸张，研墨而书：

至道院殉山贞雄居士

庭院里，今年的雁来红开得正美。

————————————————

[45]鸡头：鸡冠花，也指别名“叶鸡头”的雁来红。

战地信笺

中国行

出发前夜 昭和十二年九月秋彼岸[46]时节

我去打个仗就回来。

小津安二郎

唐泽正三郎　筱田三之丞

梶田　三郎　大幡　米藏

奥村　良知　秋山　胜平

岛村　芳雄　早川百次郎

石井英太郎　山口　秋藏

永井　文一　堀江次郎吉

劒持　竹治

————————————

[46]秋彼岸：指秋分以及之前三天和之后三天的七天时间。春分前后称为春彼岸。日本佛寺在此期间多举办彼岸会，并有在春、秋彼岸期间上坟的习俗。

昭和十二年中秋节翌日于上海

昨天是中秋月明的日子。黄浦江上月亮升起的景色相当不错，正是当年令阿倍仲麻吕吟咏“翘首望东天[47]的那番景象。我也尝试体会了一下仲麻吕的心境。最近连日天气晴好。这里同样开着波斯菊，也听到伯劳啼叫。若能吃上秋刀鱼，就更加无话可说了，当然这难以实现。身体越发健康，请尽管放心。问候各位。并请代为问候夫人好。

上海派遣松井本部队 森田部队　　や

————————————————

[47]引自奈良时代的著名和歌，阿倍仲麻吕作。

昭和十二年十二月二日 发信地不明

来信拜读。奥山的来信也一同收到了。这段日子，在满目萧条中一路进逼南京。大概在后天，这支部队也将前进约三十里。在那里参加南京总攻战。我身体非常健康。将遭遇数以万计的敌人，然而也希望邂逅哪怕只一位蛾眉青黛的美女。

来年大约会在南京迎来正月。我将满三十六岁，这让我不禁略感寂寞。不愧是在汉诗的故乡，颇有“未醒池塘春草梦”之感。想吃菜叶煮油煎豆腐。想吃奇奇怪怪的东西，连自己都觉得不可思议。请代为问候夫人。

余言再叙。

や

昭和十三年三月二十四日 定远

收到大量非常美味的脆饼，谢谢。

今天是三月二十四日，春彼岸到今天结束。

去年秋分正午自大阪出航，转眼已过半载。自上海经南翔——嘉定——太仓——常熟——无锡——常州——金坛——丹阳——镇江，在镇江渡扬子江至扬州，然后是仪征——六合——滁县——定远，所经华南要道约一百五十里。目前在定远。

身体越发健康。于二月三日入城。约五十天时间，失去不少战友。

同伴的和尚被打中头部，脑浆和血喷溅而出，当即死亡，一句话也未曾留下。药剂师的手臂被射穿，断了骨头。战死者火化，负伤者各自送走，人数日渐冷清。西南约二十里处的庐州，也不可掉以轻心。尤其自两三天前开始，他们转守为攻，趁天黑包围定远城，用迫击炮攻打城内。但我并未惊惶，对炮弹已习以为常，照睡不误。

炮弹难得打中，若是打中的话可受不了。现在定远城外一派春意融融的景象。柳树发芽，河水丰沛而清澈，油菜花盛开。一望无际的平原上，远方雾气迷蒙，云朵洁白。加上天气晴朗，可谓春风骀荡、春日和煦、春意盎然，这般悠然景象，冠之以任何形容词都恰如其分。尤其是柳树的绿、油菜花的黄是接近原色般地鲜艳，闲适的构图浑然一幅CROWN READER[48]第二册的插图。

一整天没有战斗的时候就以午睡度日。傍晚在大缸里泡澡后挑灯与士兵们下将棋。班长大人棋技最差。

士兵的本领已游刃有余，身心两面状况良好，总算聊以度日，勿念。

想吃天妇罗盖浇饭，想吃安倍川年糕。意想不到的食物会在脑海忽现，勾起强烈的食欲。

想喝水。时常有冲动想对着茶壶嘴，一口气把粗茶喝个够。我似乎日渐变成野人。

不时也有关于换防[49]的传言。据说是一部分换防。至于是否属于那一部分，谣传也无妨。这样的传言令人振作，倒也不错。听说松井大将已经凯旋。这时候，他大概洗过澡，在榻榻米上就着一瓶酒，正在吃鲣鱼刺身吧，我不禁胡思乱想。

暂且在此处修整。

望各位多加保重。

且以此信仅表谢意。

や

————————————————

[48]CROWN READER ：日本旧制中学曾经通用的英语教科书。

[49]军事用语，指军队轮换驻防。

昭和十三年五月三日 蚌埠

五月三日。我在蚌埠。你四月十四日寄来的信已收到。

蚌埠。车站标记为“Pengpu”。部队作各种念法。“banpu”“hanpu”“penpu”“ponpu”，不论哪种念法都通用。

四月十五日从定远出发。前进，北上。从华南北上的部队与从华北南下的部队会合，以确保津浦线并保持联络，据说这是今次的战略。一路上，槐花正盛开，熏风吹过麦穗，浅蓝色的天空下，肌肤享受着新兜裆布的感触，让我觉得倒也相当愉快。一路向北。蚌埠是一时的集结地，这里士兵泛滥。士兵走过，马匹走过，大炮经过，战车通过。在万丈沙尘之中，当地人蒸了馒头在道旁卖。卖面条的车子叮叮咚咚四处游走。长得过了时的菠菜，一把一毛钱，鸡蛋一毛四个。停在马肚子上随行而来的苍蝇，在这里暂且离开了马肚子，四处游走。

不论馒头还是蒸笼、面条、马粪，都埋没在苍蝇里。

前面的部队前进，后面的随即跟进。借用医学的说法，蚌埠可谓同时具有慢性胃扩张的食欲和急性肠炎的腹泻。用物理学的说法的话，就好像纸弹竹枪的原理。蚌埠时常处于满腹状态。淮河流淌在城外。这里的铁桥已遭破坏。现在工兵们整天忙着架桥。

本来只在这里住一宿，而今天已经是五月三日。要待命到何时，或是现在立刻就要前进？等也不是，不等也不是，就像瑟缩在路边待客的人力车夫的心境，又好像天黑以后还没拉到客人正忧心忡忡的风尘女。现在没有定远那种在迫击炮和榴弹攻击下四面楚歌的担忧。我点上台灯，泡了茶，还可以写信。

在大阪请你买的防护用具，虽隔云烟万里，据说效用大矣。

写了些混账的事，让您夫人看见了可不妙。时间已过十一点，就此搁笔。星星很美。这就去床前的槐树下长长地小个便回来就睡了。

愿多保重。我也健康安好。

昭和十三年六月六日 蚌埠

收到郁代来信，得知吉田已前往满洲。邮戳为三月二日大阪南。从奥山信中得知，他已平安回国。也收到吉田其后的来信。

今天已是六月六日。雨。在蚌埠。

为参加徐州会战，去了宿县，现在已回来。徐州和宿县均于五月十九日陷落。日本军队总在可能的前提下开始行动，即便有暴虎冯河之嫌也毅然使之成为可能。说是忍耐困顿贫乏，然而困顿贫乏却没有限度。拿下一城，攻陷一垒即为最大限度。

前行急不可待。战死者就地用太阳旗包裹其脸部，弃之于麦田，然后继续前进。

如此炎热，过不了两天就会生蛆。解开太阳旗，眼窝里会有大量的蛆漫出来。所谓“将赴于山，尸骨生苔”[50]，仅以精巧辞藻，到底无法想象那般凄惨。感觉眼珠发痒。照镜子，未生蛆，但是眼珠痒。

麦田延绵，阳光暴晒其上。汗水和尘埃沾满全身，所到之处都缺水。去年年末攻打滁县时，曾打来臭水洼里还游着水蚤的水，装在饭盒里烧开。很臭，很难喝。当时只觉得无法忍受。然而如今即使有水蚤的话，也会忙不迭地喝下。我曾趴下身子，拨开蝌蚪，喝水沟里的水。

据说，敌人撤退的时候撒了毒药。在蒙城，有四十四人因为喝了城里的井水，中毒身亡。有水蚤证明无毒，虽然这是多么凄凉的证明。

喝了以后又狼狈地吞下止泻药。很难想象比如冰淇淋、果冰之类，竟然是这个世上的东西。

二十五日再度返回蚌埠。洗浴，酒保给了啤酒，通了电，有收音机。在刺耳的杂音中居然听到长歌《菖蒲浴衣》。称之为极乐世界也

不为过。

接下来一段时间大约会待在蚌埠，或者将进入下次作战。据说七月里会换防，又说将转去进攻安庆、汉口。不论哪种说法都难以断定。

身体甚好。

苍蝇出来了，蚊子出来了，臭虫出来了，还有蝎子。接下来将以这些小动物为对手，恶战苦斗，但无须担心。

や

————————————

[50]引自《万叶集》第4094首，大伴家持作。

昭和十三年八月十三日 南京

八月十三日在南京。

看日历，八月八日立秋。红蜻蜓到处飞，或许是心理作用，觉得天空也变得高远。我想最热的时候大概已经过去。

白天烈日炎炎。虽说还很热，但比起最热的时候，已经相当好过。

这个月二十三日将奔赴前线。

身体也很好。将去汉口等地看一看。

在南京最热的时候待了约两个月。乘了秦淮画舫，也赏了玄武湖的莲花。

只需写封航空信要钱，用不了十天钱就能从东京寄来。各处的中国菜都吃遍了，非常愉快。

离出发已经不到十天，这时候正在享受接下来一段时间将与之无缘的午睡。

此命将断绝

愿断天涯路

夏草重重碧

白云涌苍穹

决心之大虽可谓非常悲壮，然而我却怀着满满的自信，莞尔面对自己侥幸的好运。

又会有相当一段时间不能写信，请勿挂念。

戊寅八月十三日（昭和十三年）

昭和十三年十月十八日 信阳

在京汉线上的信阳。十月十八日。身体甚好。信阳已于十二日上午十一时三十分攻陷。我于翌日入城。

自南京乘船溯江至安庆，然后经桐城、舒城、六安、固始、光州、罗山来到信阳，深有远路迢迢之感。

桐城的城外有清冽河流，河滩上曼珠沙华[51]开得火红。冲了凉，洗了兜裆布。

曼珠沙华红，拨开了花丛，拉野屎。那是个安稳的秋日黄昏。在六安，霍乱极其猖獗。确诊患者三百余名。他们并枕而卧，皆枯瘦纤弱，如折断枯竹般轻易地纷纷死去。

在固始投宿于一所初中的教室。天花板上贴着英文报纸，报纸正中是彩色印刷的鲜奶油蛋糕，看起来非常美味。躺下时正对着我的脸。那一整个蛋糕我大概吃不下吧。我每天按同样的顺序思考同一件事。因绵绵阴雨，已滞留十日。

光州是座古旧的城镇。黄昏时分入城。悄无一人的街市暗处，响着挂钟报时的声音。

抵达罗山的时候，战事刚刚开始。我们在最前线展开战斗。大炮轰鸣而来，空袭驾到。南无观世音菩萨，南无释迦牟尼佛，南无八幡大菩萨，八百万众神，请从云上遥遥照览，垂与慈悲保佑之巨手。我还活着。在信阳。现在正点起蜡烛喝着咖啡，写这封信。

汉口在翻过山约四十里处，胜利在望。

今天把一个五十加仑汽油罐的底打通，用沟渠水烧了洗澡水，洗去了沾染已久的硝烟。凡事都是穷则变，变则通，泡澡之后的舒爽心情与泡完箱根的温泉并无二致，还穿上了新兜裆布。一杯热腾腾的咖啡已让现在的我不觉沉浸在无冕帝王的心境之中。下封信将在汉江写。

————————————

[51]曼珠沙华：即红花石蒜。又名彼岸花。

昭和十三年十一月十五日 汉口西北部

十一月十五日。我到现在还穿着夏衣。

目前在汉口西北约三十里处，位于孝感和应城之间的一个名叫长江埠的小村落。

这里是湖北省。我们在此担任警备。

环绕着水波荡漾的湖面和水田，不论何处，都是秋风吹动着的芦荻，吹过水面皱绸般闪闪烁烁的涟漪，每日每夜都送来冬意。

一年复一年，未食秋刀鱼，秋将暮。

已是夏衣难以抵御的寒冷。

今天小津军曹——我自六月一日起晋升为军曹——不为赫赫战功，流着鼻涕度日。无论虚荣还是声名，那样的东西我全都不要。

在南京集结之后参加了汉口战役。先溯江至安庆，然后经陆路往桐城、舒城、六安、固始、光州、罗山、信阳。入信阳城是在十月十三日。至此的情形已从信阳写了信。在信阳滞留了十二三天。

从信阳去往汉口，翻越大别山脉，途经平靖关应山约四十余里。然而这条路狭窄，山势险峻，除了步兵和马匹均无法通过。重炮、坦克、车辆部队暂且回到光州。经光州转往商城，再到沙窝，在沙窝翻越大别山脉，经福里河——麻城——宋埠——黄队，从黄队取道向北至河口镇，自河口镇向西前进至夏居，再经花园和安陆，向南至云梦来到长江埠。

汉口虽已攻陷，但不论哪支部队都进不了汉口。据说要从参加进攻的师团中聚集一个由联队长指挥的大队来担任汉口的警备。

一百六十余里路程中，在卡车上沐浴着秋阳与尘土，卡车在峡谷深山间绕行，霜叶红于二月花，苍穹不留一点云。

感到困倦时便停车到农家的地上盖着稻草睡觉。不久，月亮从天际升起。

秋夜长。肚饿。把白天挖的芋头放进篝火里烤。枪声响起。到处是打了败仗的残敌，沿着山梁逃散。他们朝着峡谷里的篝火开枪。就这样在稻草的温暖和遥远的枪声中入眠。然后天亮了。整日奔波，直到太阳落山。

十一天走了一百六十余里。其中四天滞留于安陆。

这里的老百姓依然停留在原地。治安也得以维持。早晨和傍晚有集市。蔬菜、猪肉、鲤鱼、鲫鱼、饴糖、花生、豆腐，货摊在石板路上杂然而立。用擤过鼻涕的手，抓了饴糖递过来。的确是脏，但还是买了许多来吃。

京汉线将在四五天内通至花园。那样的话，一天就能到汉口。

接下来一段日子将在这里度过。估计今年会在这里迎来正月。

一年零两月余，真可谓时光荏苒。连我这样的兵也逐渐变得老练。并没有特别痛苦的事，也没有特别愉快的事。三十六岁的年龄转眼就要过去。早晚天凉，腰疼。在秋风里伸个懒腰，觉得自己还很年经。身体甚好。

望多保重，敬祝安康。

昭和十四年元旦 应城

后备军曹，

涕泗横流，

庆新年啊。

己卯元旦

于湖北省应城

小津安二郎

自战场

比骏河屋的羊羹迟了一天，昨日收到了来信。

这时候要说羊羹的话，哪怕是成田的羊羹也能让我垂涎不已，所以实在是奢侈之极。立刻用沟渠水泡茶，品尝了羊羹。

如此看来，人的食欲什么的可谓人类最为强烈的欲望之一。难怪到现在人们还说“啃老爷子的腿”[52]，在与食欲相关这一点上，可以窥见对人生的执着，非常有趣。

林长二郎[53]离职的事甚为妥当。以此为契机，下加茂[54]大概会被迫放弃明星制度。希望能由好导演来创作，以作品本位进行拍摄。

长二郎严重妨碍了日本电影的发展。转向别的公司，是为了艺术良心而精进云云，那是胡说。若那样的话，何不弄一部像样的出来再说。不如干脆说想要钱，还更说得通。我就知道松竹不会出钱。

《天使》观赏过了，非常有趣。脚本中小伎俩过多，有陈旧之感。这是手法运用的问题，相信下一部也非常值得期待。我认为，这类小伎俩的运用若流行起来则不妙。山中正在打仗，这一点反倒可以放心。

我觉得卡普拉可以拍有趣的片子。单个场景的处理手法如《富贵浮云》[55]的法庭场面、《美国疯狂》[56]中的银行场面等等就足以信赖，且脚本虽然感觉艰涩，但从作品来看，让人觉得卡普拉其实是轻松地拍就了这部电影。

昨天筈见来信，说吐梦的《无限的前进》[57]恐怕是本年度的最佳作品。我感到非常高兴。

只是令人担忧的是，整部作品中的讽刺——野野宫保吉个性过于强烈，会不会加重了保吉传记的色彩？令人担心讽刺会不会发挥不了效用。这不仅只是野野宫保吉的故事，还想讲述A、B、C的故事。我希望这是个全体职员架构出来的故事，有点担心小杉的个性是不是稍微显得过于特异了。我很想看这部电影。

吐梦现在依然什么也没对我说起，因为我已来打仗。日本举国上下处于非常时期，电影也被新闻片占去了地盘。所以日本的士兵——且不说这个——我有好长时间没洗澡，身上有狗臭，很难受，而且是杂种狗的臭味。无论怎样，就想洗个澡。

上海战线渐渐走向高潮，近期我们也将出动去打第一战。虽然我不禁有些怀疑，部队已经周全无误地将一切装备准备就绪。明天晚上或者后天，总之，我去去就回。

本来并不寄望生还，但如果可能的话，但愿生还。那么我就去一趟。Bye！Bye！Good luck。作为一个士兵，这字算是写得好的吧。

————————————

[52]日谚,指成年人不自立，仍靠父亲养活。

[53]即长谷川一夫（1908-1984）。

[54]指松竹电影公司设于京都的下加茂摄影所。长谷川一夫早年的代表作多拍摄于此。

[55]富贵浮云（Mr.Deeds Goes to Town）：1936年公映，美国，弗兰克·卡普拉导演。

[56]美国疯狂（American Madness）：1932年公映，美国，弗兰克·卡普拉导演。

[57]无限的前进：1937年，日本，内田吐梦导演，小津安二郎编剧。

随信附言

久疏问候。现在，我在京汉线上的信阳。得知山中阵亡，心情非常阴郁。分别的时候，在鹤屋酒席上的约定姑且履行，奉上原稿。时不时回想起野味铁板烧（在鹤屋吃的那顿）。当兵的只要有空，肚子就会饿，只要有空，就会想吃的。每当此时，就会想起与你的约定。军邮的重量限制是二十克，为谨慎起见，我把信分两封寄出。原稿共九页，一封四页，一封五页。从信阳还不能寄信。若后方有联络的托信人，会再摆托他寄去，但不知何时才能到东京。到汉口要翻越大别山脉约四十余里，这次我也将替山中尽职。提灯游行时请一定用双手拿灯笼。请代为问候诸位。敬请多保重。

小津安二郎

信

到信阳第五天。听到山中贞雄阵亡的流言，依然难以置信。我记得山中总是精神奕奕。然而意外看到报纸，心情无法言喻。

与山中自东京一别以来，在这边曾于一月十二日在句容会面。我得知他宿营于距南京九里的句容步兵学校兵营的〇〇部队。那一次，我把战友的遗骨送去上海的兵站部之后，正在返回滁县的途中。一大早就去山中的宿舍拜访他。地上结了白霜。我立刻找对了地方。早晨的点名刚结束，山中如厕去了。想到能在这样的地方见到他，不禁有种不可思议的感觉。不久，山中回来，还没洗手，就先握了手。他有些消瘦，从脸颊到下颚满脸胡子，精神很好。

那天我必须在太阳落山前渡过扬子江回滁县，所以根本没时间慢慢说话。话题断断续续，关于战争，关于互相都还平安。还说到东京，朋友们的信，饿肚子的事，也说起当兵后变得喜欢吃甜食的事。山中问我回国后是否会拍战争电影。我回答说，不知道，你呢？他也笑着说不知道，笑料倒攒了许多。

山中取出烟斗。“我也来瘾头了。”说着我也拿出自己的给他看。我们各自填了黑猫烟丝，并互相出示毛线手套。这是年底内田吐梦寄来的一点心意。

山中给报纸投过一篇题为《两个侥幸的家伙——山中贞雄》的稿子，他笑着把报纸递过来。

“攻打南京时，苦于没有香烟。追击匆忙，补给跟不上，只好把附近河堤上的枯草摘来当作烟叶，其中艾草最好抽。”我看完很感动。山中吃的苦远比我多，我重新打量他胡子拉碴的脸。那只是短短三十多分钟的会面。我要走的时候，山中送我到营房门口，下次见面时将会在东京。我们再度握手，就此告别。

回到滁县后不久，听说山中所在的〇〇部队自南京乘船离开了。稍后我的部队也转而北上。自那以后已过去九个月。

昨天傍晚去野战医院，战友大约三天前住院，他的阑尾炎手术我也在场。在学校改成的医院，教室改成的病房，布匹隔成的手术室里，战友被捆住手脚，划开了肚子。每当疼痛发作，肠子就从开口处冒出来。手术过程中，乙炔瓦斯多次熄灭。每当此时，军医把染了血的纱布盖在露出的肠子上等待灯光。我在黑暗中一边按着战友的两手，一边念诵十句观音经。

山中也曾住过野战医院。在没有白色天花板、白色病床，也没有任何花草的徒有其名的病房里，在用门板搭成、铺着稻草的床上，在并排而卧的战友之间，武运不济的山中，孤独一人，静静睡去。我这才激烈而切身地感受到，他是条好汉，是个不可多得的朋友。我擦拭着眼角。

信 续

我平安无事。在江西省奉新。四月五日。油菜花盛开。宿舍门口的红纸上写着：春雨润耕牛，和风吹骤马。门前一头水牛在吃草。好一个迟迟春日。

刚才在沟渠里洗了兜裆布，晾在开着桐花的树梢，头上天高云淡。姑且丢开“未醒池塘春草梦”的感慨，坐在土堤的草丛，光着屁股，想接下来要写的这封信。

许久未通音讯了。那么，该从何写起呢？

上一封信曾说下次将在汉口写信。然而汉口虽说已攻陷，却不是哪支部队都可入城。我远在汉口西北方，辗转于乡村地带的长江埠、孝感、应城各地，担任警备。

冬装送来了，但太小穿不上。九州山[58]一定也在某地正为此困扰。依然身着夏装，领口因污垢变得黑亮，一早一晚脖颈越发冰凉。下霜了。

在孝感，有英国人开设的麻风病院。因是初次，便去参观了一番。据说只有人才会得麻风病。然而金鱼也确实会得，兰寿正是此症。这里的风景比任何一处野战医院都更加凄惨。

正月就快到了，为置办年货去了一趟汉口。在用作兵站宿舍的远东饭店五楼，眺望太阳旗飘扬的汉口城。与佐野周二见面，被拍入朝日的新闻。喝啤酒吃蔬菜色拉之后喝上了咖啡。怀着非常满足的心情，沿途剪了过年用的门松，回到应城。

除夕这天，加厚的冬衣终于做好了。

与冬装一起在应城迎来元旦。来这边已是第二次过年。这里的警备由山中所在的古闲部队担任。如果山中还活着，本可以在这样的地方一起过年。无益之事想也没用。一月底，部队突然决定在汉口集结。谣传纷纷。返回国内、换防、担任汉口的警备，可以在电灯下睡

觉等等，然而都未说中。说是要参加南昌战役，翌日立刻渡江往武昌。早春的天气和暖，江汉关的大钟在头顶悠然鸣响。

战壕里竟已升起屡屡热气。一只蝴蝶翩翩飞舞，《西线无战事》里的保罗伸手去捉蝴蝶，结果丧了命。而我不伸手，但若是鼓鼓囊囊的钱包落在地上呢？在武昌登上了黄鹤楼的山冈。

翌日倾盆大雨。从武昌往太冶，从太冶往阳新，路上泥泞四溅。节分59这天，早起仅前进了约五里路，日暮后宿于山中。而后十五的月亮在山顶升起。去野地里拉屎，听见山鸟嚯嚯而鸣。瑞昌。九江。

在九江，士兵、马匹、车辆、大炮与坦克拥挤不堪。连续雨天。趁着其间一日雨雾，沿庐山山麓往东绕行，去往德安、乌石门。路旁有崭新的坟头，为数众多。不论何处都是激战的痕迹。

雨连续下了四十天，战线化为一片泥海。士兵们背上溅满泥浆，货车在稀烂的泥泞中游泳。

从乌石门到越山，再从越山到堰头湖畔，部队进入可随时出动的待机状态。

前线隔着修水河已经互相对峙了四个月。河宽三四百米，据说在宁静的黄昏能听到对岸敌人点名的声音。敌我双方都去河边汲取餐饮用水时互不开枪，除此之外的任何一枪都立刻会被报之以三倍的子弹。

“兵尚拙速，不贵工迟。”这是孙子早已道破的用兵妙谛，同时也是神速果敢的日本军队的表征。幸亏这不是制片人的信条，然而这回却是孙子不以为贵的工迟战法。

朝着对岸滴水不漏的坚垒，从渡河开始进攻。为准备渡河，一线紧逼至河岸。我在黑暗中弓着身子，挖掘战壕。馒头形土堆后面就是坟场。圆铲的尖部碰触到棺材边缘，发出咚咚的声响。每当这时，就会招来对岸碉堡里机关枪的一阵盲目扫射。枪声在河面展开，蕴含雨汽的夜空传来回响。

准备就绪。炮列已排开，弹药和粮草也已备齐。

三月二十日十六时三十分，攻打南昌的修水河渡河战同时发起进攻。炮声殷殷。迫击炮的炮弹拖着尾巴在头顶交错并炸裂，震落了盛开的杏花。

十九时三十分，渡河开始。铁舟自草丛入水，士兵迅速乘船离岸，消失在昏暗的暮色中。稍后，从对岸碉堡喷出更强烈的火花。我的编制在第三渡口的三号地点。行至船底触到河底时就跳下船，水深及膝。子弹从身边掠过。奔至河滩趴下。碉堡中依然有敌人。来不及取下圆铲，直接用手挖沙，堆成枪托。周围已完全暗下来。习惯黑暗之后才发现眼前有铁丝网，铁丝网对面是碉堡。在黑暗中凝目观望，不知从什么时候开始下雨。心想如果就这样天亮的话，一定会遭受攻击。脚抽筋，手指被水浸泡，指甲变软，指尖十分疼痛。

简单行事，赶紧往前吧。

修水河的敌前渡河刚结束，夜以继日的追击就开始了。五谷岭、馒头山、蔡氏、安义、奉新、古楼岗、照山、熊足。一部从这里渡过赣河，切断浙赣铁路后从后背威胁南昌，左翼部队攻陷南昌后任务在此暂告完成。

我所在的部队原本是拥有坦克的车辆部队，但这次战列分为坦克与徒步。走路向来不是我所擅长的，但这次却走了个够。走啊走啊，坚持到最后。二十五公分半的脚底上全部磨出水泡，脚脖子也肿了起来。强忍着困顿疲乏，实在痛苦。但是日本军队绝不给困顿疲乏设置限度。攻陷一城拔除一垒才是其下限。对此，从来不乏可能的实证。

晴雨交织的十天里，是不眠不休的紧追。不论去到哪里都是盛开的油菜花。油菜花里天明，油菜花里日暮。渐渐疲劳，头脑完全迟钝。稍有停歇便站着打瞌睡，身体失去重心撞到前面人的背囊。脑袋沉甸甸的。在还活着的眼睛里，映着油菜花的炫目色彩。

对子弹的恐惧已经完全没有了，只想伸直了脚睡觉。

过了安义后不久，道路上倒毙着正规士兵和当地人。一旁有个看来刚出生不久的婴儿，正无心地玩着干面包的袋子，脸上是号啕大哭之后露出的开朗神情。这景象不论在谁眼里都显得凄惨。追击十分紧急，谁也无法顾及那个婴儿。人人都加快了脚步，只想趁它开始啼哭

之前赶快经过，四行队列因此被分为左右两队。若被绑腿和大靴子踩到将会顿时丧命的婴儿，在行军的人流中间无心地玩耍着。

这情形以油菜花为背景，俨然形成一幅电影式的构图。然而这是一幅太过于电影式的风景，将镜头朝向这般景象的露骨构思我不喜欢。我也同样加快了沉重的脚步。

春日迟迟，单脖颈上就前后左右地分别挂着手枪、杂物袋、水壶、圆袋、圆铲、篷布、外套、背囊。腰上挂着一把源清磨的日本刀。每次一走动，钢盔下就往外冒汗珠。

想喝水，想大口大口地喝自来水。趴在田埂上喝了水田的水，水里映着春天的天空，水里有蝌蚪在游。不久便又出汗，还没走几步路已汗如雨下。

如果中弹身亡，身上带着汗水与污垢的衣服，也不清洗就付之火葬。如果我被装在白木盒子里回到东京，请首先把骨灰盒放在水龙头下，让水从头上哗哗地浇灌一会儿。我凝视着自己的脚尖，一边默默行走一边这么想。然而内心确实有一种我绝对不会中弹的近乎自信的想法存在。若问为什么，我无以回答。

幸好我身体不错。生来从没有像这样竭尽全力过，而且相当地尽了力。这是难能可贵的体验。在我今后的人生中，在将遇到的绝境中，有如穷余之策，我将把这劲头当作最大的武器。

薄云漫漫的天空不觉间阴沉下来。

暮色笼罩在油菜花上和桐树枝头，也笼罩在宿舍的白墙上，还有书写其上的残败词句上。

中国的复兴，全恃最后五分钟的努力，你们应该忍受过程中的一切痛苦，不久的将来，悲壮的青天白日满地红的国旗，就会飘扬在你们头顶。

战争必须胜利。

下次的信将会在哪里写？从今早开始，要命地想吃豆沙包。

————————————

[58]九州山：著名的相扑力士。本名大坪义雄，1938年应征入伍，当时也身在中国战场。

[59]节分：春分前一天，日本有撒豆打鬼、驱邪祈福的习俗。

活在对电影的爱情里

电影界的小言幸兵卫[60]

——只要能赚钱，哪怕去做贼的论调是不行的！

即使傻子来导演，也会有观众

每当看到蚂蚁我都不禁感叹，它们工作起来真是兢兢业业，哪怕有一只在石头后面睡个午觉之类的也不奇怪，然而根本没看见过。在这一点上，人类就很幸运，可以随便糊弄着过日子。不管下辈子投胎变成什么，我都希望千万别投生为蚂蚁。

我一年只拍一部电影，并非因为偷懒。今年因为电影界也要全面崛起，于是我决定继《彼岸花》之后年内再拍一部。《彼岸花》的票房似乎还不错，聚集了那么多明星，大获成功也是应该的，公司这么做原本也是为了保险。我想这部片子即使傻子来导演，也会有观众来看吧。不过，我也可以小小地自得一下：傻子来导演的话，大概聚集不了这么多明星吧？虽然不是重要角色，但他们都应允出演。多亏他们的好意，才能有这么多位明星的出演。如此众星云集，若还不能吸引观众，公司不但会万分惊诧，大概也会立刻跟我解约吧。

电影制作精良，票房又理想，是再好不过的事了。但我年轻时，总认为流行程度与艺术性是互不相容的两件事。不赚钱也行，抱定了决心要做自己想做的事，特别卖力地工作。所以，那时的作品在评论家那里颇受好评，在公司却并不受重视。还好公司认为小津的电影不太费钱，票房不佳也没办法，于是任由我随心所欲地工作。我想，若是公司准备要赚大钱的作品，票房一旦失利，恐怕就不会那么轻易放过我了。

年轻时毕竟心有余而力不足，卖弄一些通俗性、艺术性之类的高深概念，到后来回头看，却发现表达未能尽如人意。自以为在搞了不起的艺术，却使不出像样的技艺，连一扇拉门、一副格栅都做不好的

家伙，就算想雕刻佛像也不可能做好。只能说这样的家伙连匠人的脚趾头也不及。

我想，还是不要把艺术之类的挂在嘴上，悠然自得地拍些赚钱的电影就好。说赚钱似乎不太恰当，但自己拍摄的作品既能给众人带来欢乐，也能给公司带来收益，这两者难道不应该是一致的吗？

导演在年轻时有各种志向，但却少有相应的技术。志向与能力达成平衡，才能真正做成事。有志向而没能力，或者有能力却没志向，都是麻烦事。

不论什么事都一一做好，在这过程中自然而然地就会把握这种平衡。这时才能像螃蟹挖掘符合自己身量大小的穴居那样，创作自己的作品。

————————————

[60]小言幸兵卫：源于同名古典落语。主人公幸兵卫爱管闲事，多嘴多舌，后用于指代这种性格的人。

能与孩子同看的电影

制作一部普通的作品也需要几千万日元，导演利用如此巨额的资金，依着自己的想法来完成作品。也难为公司把如此重大的工作，托付给三十多岁的年轻人们——中坚导演大多三十多岁。当今社会，且不说自己经营公司的人，大概没有多少三十多岁的人会承担数千万日元的工作。企业家们听说电影大多是由三十四五岁的导演来负责拍时，都很惊讶于公司真把工作交由他们去做。企业家的看法也确有一定道理。

所以，导演必须有值得委以重任的信用。当然，公司在起用副导演担任导演的时候会慎重。想要拥有令公司认同的能力需要时间，当上导演的年龄日渐推后也是无可奈何的事。

与过去相比，电影的水平究竟是否提高了呢？内容似乎并无太大改变。不过内容相同，包装却不一样，就好像过去是用牛皮纸包的东西，而今改用塑胶纸或聚乙烯材料来包装——有时甚至仅以包装示人。

过去即使技术水平不高，只要有情感，有人情味，电影就会受到喜爱，而现在枯燥的东西大行其道。与其说是本质变化了，不如说是包装随着流行有了变化。我想既然内容没变，还是用符合其内容的形式更好。

不久前，我在城里的一间常设影院看了某公司的预告片。一个女人，上衣虽遮住乳房，底裤的裤腰却低得几乎露出肚脐。她与男人共舞，边跳边把男人拖往暗处，在床边坐下。接下来的场面是在窗帘后面接吻，一边接吻一边跳舞……最近这类电影非常泛滥。

我并非要说同行的坏话，但如果我是做父母的，一定会不许孩子看电影。靠电影赚钱可以，但也应该有赚钱的规矩。希望他们稍微讲一点道德。虽说做小偷也是赚钱的一种方式，最初是小偷小摸，然后变成盗贼，再变成明抢，最后甚至用菜刀威逼着强奸——到这一步就没救了。希望各公司能认真思考，至少拍一些与孩子同看也不会脸红的电影。

我们常常说，要拍不害臊的电影。然而公司一心想赚钱，我们自己又漫不经心，两者相加感觉就好像小偷小摸变成了强盗。我想这与日本电影数量过多有很大关系。在这一点上，我反对各公司一场上映两部新电影的做法。因为，此前的片场就已在全力运转，各种道具、工作人员都没有空闲。这时候还要一场上映两部的话，电影的拍摄量就会增加。现在就已毫无剩余劳力，再一分散，将更难拍出好作品。

虽说要两部新作一起上映，却不增加人手，增设摄影棚，也不是因为喜欢这样，而是背水一战，所以肯定没有相应的准备，质量下降也是自然的了。

我想，如果两部同时上映不能赚钱，不久后又会考虑单部上映。无论如何，都是因为目前日本电影正处于过渡期。

不久前，NHK的人来问我：“电影到底也开始一次放两部了呢，这是怎么了？”那语气俨然没把电影放在眼里，我愤而回敬道：“说是两部同时上映，你们那里难道不是向来这样吗？一台和二台……”于是他们又说：“不是啊，一台是娱乐节目，二台以教育为主……”我就说：“电影也一样，只拿电影说事可说不过去啊。”他们回答说：“哦，是吗？”后来把这一段从录音中剪掉了。

既然能赚钱，《文艺春秋》也出别册，如果卖得不好，他们自会停办。大家做一样的事，却只觉得电影是堕落了，我觉得这种看法不合理。

出别册的原因之一，也是由于主册容纳不下更多内容。就能够增加了新人出场的机会这一点来说，我赞成两部电影同时上映。

新人的新鲜感

我认为电影没有文法，也没有非此不可的格式。只要拍出优秀的电影，就会形成独特的文法，所以电影只管随心所欲地拍就行了。

年轻的副导演也一样，刚进制片厂的时候，一定都胸怀远大的抱负。然而在长年跟随导演跑腿打杂的过程中，自己曾拥有的新鲜手法

逐渐消失。耳闻目睹常见手法的过程中，就会认为，原来电影的文法如此这般，于是渐渐妥协。就这样，即便当上导演，拍摄方法也会变得雷同且平庸。日本电影中看不到新意，原因即在于此。

所以，我偶尔看墨西哥或意大利的新人或业余导演突然来制片厂拍出的东西，从他们的片子中可以感受到令人吃惊的新鲜手法。虽然没有看过石原慎太郎导演的作品，但是我想一定有其有趣之处。

对石原导演这件事，副导演们尽是反对的，我觉得很奇怪。[61]他们是因为突然来了个外行人当导演感到不愉快吧。如果这样的话，副导演突然发表小说，文艺家协会也会生气吧？我们写小说，他们并没有生气，写小说的家伙们来拍电影，我们就生气，这也太偏见了。即便生气，何不协助他拍完电影，然后在作品完成后彻底批判之？还没开拍就嚷嚷不也没用吗？

最近志愿当导演的人非常多，考试也相当难，我甚至觉得能通过如此艰深考试的人恐怕不适合做导演。知识那么丰富的人，或许应当在其他方面发挥他的所长才对。若是在今天，我和木下惠介大概都属于落榜者。

要成为掏粪工，只需要有强壮的手臂，有挑得起粪桶的肩膀和腰杆，有忠厚的人品就好，不知道圣德太子[62]也无关紧要。圣德太子也许会有求于掏粪工，但两者不会有太大关系。同样的道理，对志愿当导演的人施以跟报社或杂志社同样的考试，我认为是弄错了对象。比起这些，更有必要开设测试其眼光、想象力、几何画图能力的考试，尤其是比如“将圆锥形倾斜六十五度角时形状如何”之类的几何考试，因为这些在写分镜头剧本的时候是必须的。

如今的副导演都是大学毕业，并通过了严格的考试，所以头脑都很聪明，做事条理清晰，记忆也好。从导演的角度来说，非常方便好用。可是难道没有更能发挥他们能力的途径？我不禁为之惋惜。

————————————————

[61]1958年，东宝想要起用没有副导演经验的石原慎太郎为导演，遭到了副导演协会的一致反对。

[62]圣德太子（574-622）：日本飞鸟时代的皇族、政治家，他引进中国的先进文化和制度，推动日本的政治改革，并加强了中央集权。

靠不住的人气

拍摄《彼岸花》时，从大映[63]借调了山本富士子[64]。听说，大映的永田社长认为山本富士子的角色是配角，太没意思，要求改写剧本。在我看来，由山本富士子这样的美女演员来出演美丽、有谐趣的角色，十分讨喜，又能拓宽她的戏路，相信对她只会有益而绝不会有害。

我见到她，询问意下如何，她说：“请让我演。”既然如此，我们就直接进入了拍摄。

山本富士子不愧是大映珍藏的明星，完全具备成为一流演员的素质。最令人感叹的是，她没有坏习惯。美女往往惯于注意如何使自己显得漂亮，注重姿势、目光等，绝不让人看见其欠缺之处。而她没有这些习惯，非常自然，不曾沾染奇怪的演员习气，理解能力强，工作热心，不辞辛劳。

说来，不论是有马稻子还是久我美子，当今的一线明星都极其努力，拼了命地在工作。因为若非如此，她们将难以保住地位。一流明星当中确实没有那种明天有拍摄任务，今天必须研读剧本，却跑去接受客户招待的人。他们通常都是构思好这个场面要如何应对等，并把台词牢牢记住，才来参加拍摄。

人气容易让人沉溺其中。一旦在人气投票中位居前列，就会产生广受尊敬的错觉。人气这东西并非伴随尊敬而存在，完全是浮萍般没有根基的东西。所以要趁着有人气的时候，努力磨练技艺，不再仰赖人气。

如果沉迷于自我陶醉，以为只需微微一笑，众人就皆为我倾倒的话，人气这冷酷的东西转眼间便会消失殆尽。到那时候可就惨了，但也只能说是自作自受。常言道：“有备无患”。趁着有人气的时候磨练好技艺，那么即使失去了人气，也能作为一名出色的明星通行无阻。

身为导演，不论是谁大概都会考虑尝试各种演员，然而平时交往的圈子范围却相当有限。恐怕也很少有哪个演员能够出演各种导演的作品。

这是因为来源自“六社协定”[65]的专属制。希望大家彼此间能通融一些。诚然，某公司出钱出力培养成才的新人，不想在即将发挥作用的时候被别的公司挖角。然而只因是本公司培养的人才，不让外人占去，到头来自己却把人搁置一边。

津川雅彦就属于这种情况。虽然我不了解深层原因，但是我认为实在不应该把有前途的人弃之不用。也许会导致不愉快，但应当允许他走出去，条件是如果原来的公司有工作时，可以再叫他回来。希望至少能有这样的雅量来解决问题。如果“自己公司的明星绝不外借”的话，“六社协定”就成了日本电影发展的绊脚石。

说起“六社协定”，听来仿佛是和平协商的约定，而实际却像是争吵时的约定：手枪不要带，可以用大刀，但是刀刃长度不能超过多少寸，手下最多可以带几人。不就是这种东西吗？

————————————

[63]大映：1942年1月，统合日本国内几家小型电影公司成立的“大日本映画制作株式会社”，简称大映。

[64]山本富士子（1931-）：日本电影女演员，曾获得电影旬报最佳女主角奖。代表作品有《彼岸花》《白鹭》等。

[65]六社协定：即1953年由松竹、东宝、大映、新东宝、东映五家电影公司为防止导演和演员的自由流动而签订的合约。自1958年9月，日活加入后改称“六社协定”。

不值得参考的电影评论

儒勒·列那尔曾经说：“写得好别人的评论，却写不好自己的评论。”看他人的漫画像，觉得很相似且十分有趣，而一旦画的是自己，就感觉一点都不像。批评的局限即在于此。

电影评论也一样，若是针对别人的作品，就会觉得语中要害、深有同感，而一旦矛头指向自己，就会觉得这家伙简直胡说八道。评论家的评论往往不能作参考。同业者的评论更贴近现实，最为难得，让人有彻骨之痛。

电影的剧情必定会有矛盾，会有不真实之处。若没有矛盾，就不是故事片而是纪录片了。比如《彼岸花》，佐田启二不曾跟恋人事先说好，就突然去见她父亲那一段即是如此。这样的行动在现实中难以想象，但如果没有这一段，这部电影就没法成立了。

还有一例——举作例子实在抱歉——即电影《冰壁》中，山本富士子曾与某男共度一夜犯下错误的那段剧情。电影给人的感觉是山本富士子绝对不可能犯错（从这个意义来说，任用山本富士子算是选角错误），但这部电影的剧情原本就是从这个不大可能的谎言展开的，若要在这儿挑剔，这个故事就崩坏了。

所以说，追究这样的矛盾之处不可取，如何巧妙地掩饰过去才是主要问题。评论家屡屡责难此类矛盾，对故事追根究底，那就没什么好说的了。我们自己对这些地方心中有数，即便该处被责难为“荒诞不经”，我们也觉得无关痛痒，不值得参考。

所谓评论，就是可以畅所欲言。我也觉得电视剧很无聊。很多地方让我觉得可以更好，但又想：不，这要是变好了，岂不是会威胁到电影，抢了我们的饭碗？千万不能让它变好，还是保持沉默吧。

更麻烦的是，电视剧往往要看到最后才知道很无聊，结果是白白浪费时间。所以，希望在电视剧开始之前就能够告知“这部分请一定要观看”或是“这部分赞助商给的钱少，比较无聊，有空闲的人可以

看一看”。这样的话，倒会让人感念赞助商的好意……作出一副好戏即将开场的样子拖住观众，到头来让日本国民都变懒了。

明知人只有两只眼睛，却在同一时间播放内容相似的节目，实在是愚蠢。虽说有“二十四只眼睛”[66]的故事，但普通人的眼睛只有两只，太多电视节目就是浪费。何不顺便减少电影的数量，广播只设一个台，报纸也仅限一份？那一定会相当轻松吧。

————————————————

[66]《二十四只眼睛》：日本作家壶井荣的小说，木下惠介曾将之改编为电影。

身为守旧之人……

虽说已经到了一九五零年，我却并不认为会出现特别新鲜的事物。永远通用的东西才能常新，满大街长裙之类的流行仅仅只是现象而已。现象是不变的……因为那是新鲜的东西。所谓旧或新，如果就现象来说的话，今年我却偏要追求旧的东西。

当然，我最大的期望是制片厂的机器设备能更新。我现在对目前制片厂使用的摄影机的心情，就跟一边嘲笑街头行驶的破旧汽车，一边又羡慕外国的新汽车一样。希望我国的制片厂也能早日配备新的摄影机和录音设备。

总有人说我国的电影题材范围狭窄，无奈这是因为日本自身就很狭窄。要使电影事业本身更加健全地发展，必须为编剧和导演加强经济基础才行。

在我看来，掌握新题材虽然重要，但更重要的是用从前就有的常见题材去创作更好的作品。朝着高水准作品努力，就是我今年的工作。

战后已经五年，观众的眼光也越来越高。为了回应观众的成长，必须创作好作品。好作品就一定能吸引观众。为此，大约从今年开始，好作品应彻底实施长期上映制度，这样一定会使作品质量得到提高。迄今为止，电影的上映方式给人的感觉就好像是不停地更换蚯蚓诱饵去钓鲫鱼。经营者们应当知道，观众对此已越来越厌倦。

新人方面，不论是导演还是演员，目前我国实行的制作人制度反倒有阻碍新人涌现之嫌。为了让制作人在今年能做些新的冒险，公司决策者有必要反思。

电影以余味定输赢

我成了艺术院会员。我想，这大概可以说明，国家终于认可电影是艺术了。这事我也大吃了一惊，感觉成了什么伟大人物。沟口（健二）君要是还活着，我想，他会成为第一个入选会员的电影人。

但是，我不可能因为当上了艺术院会员，便就此宣称“我只拍艺术电影”。我身在松竹，与松竹的员工都是朋友，所以必须为松竹着想。电影这东西的性质本就如此，不能只考虑到自己的得益，更何况电影的制作费变得越来越高了。

二月，我母亲去世，所以大家都说：“今年你家又有喜事，又有不幸。”死是上天的安排，并不是什么不幸。骨灰放在家里，我也不能日日诵经，所以前不久我去高野山安放了它。

电影也渐渐出现宽银幕电影、七十毫米电影等变化。但我依然是想用标准规格的胶片，继续拍宽银幕不能拍的作品。特别是拍《秋刀鱼之味》时，这种想法尤为强烈，因此这部片子镜头数很多，大概超过一千吧。

大体说来，电影是以单纯拍摄像舞台那样的横向画面开始的。关于这个问题，昭和初期，我和山中贞雄、内田吐梦、伊藤大辅他们曾做过纵深画面的尝试。然而自从有了宽银幕，就总是要往横向扩展。我剩下的日子也没几年了，不想拍那种好像从邮箱投信口向外看似的电影。

所谓电影，我认为余味最重要。最近，似乎很多人觉得要有动辄就杀人、刺激强烈的剧情才是故事片。但那样的影片不是戏剧，是意外事件。我在想，是否可以不要意外事件，只以一种“是这样吗？”“是这样的”“就是这样的啊”的语气就把故事讲完满呢？当然电影的范围非常广，不论什么样的电影都可以有……

今后也想认真拍，无论如何一年一部吧——虽然多拍几部的话，晚酌也可以多来一瓶享受。关于下一部作品……我也是人，拍不了不一样的片子啊。松竹的女演员阵容很齐备，相当不错。比如岩下志麻，是十年才出一个的纯情型，符合松竹女星本应具有的气质。冈田

茉莉子擅长稍带谐趣的角色，让她演那样的角色大概无人能出其右吧。

张弛有度的艺术

关于电影，艺术和企业这两样不能完全分开考虑。毋宁说电影是在企业中创作的艺术。对文学、绘画等个别艺术来说，无视企业的因素，其艺术性大概也可以成立吧。但是，电影这种综合艺术即便具有艺术性，是艺术价值较高的东西，无视企业性还是太偏激了。反之，仅以企业性行事也绝对不行。所以制作电影的企业若只考虑盈利，而制作一方则不管耗费多少制作时间和资金，只想创作有艺术性的作品，都不能改善电影本身。

站在导演的立场，在创作一部作品的时候，也并非时刻意识到这是企业中的艺术，在创作过程中还是一定会沉浸在艺术性的情感中。我们也是如此。但是，我认为一部电影从策划到完成，企业性和艺术性两者的流程必须调配得当。这一点不论是出资方还是创作方都应当互相理解才对。

我认为，创作艺术的艺术家轻易地自称为艺术家，这很奇怪。轻易被称为“文化艺术”的究竟是什么东西？我们考虑这个问题时，都在费心展示着自己正开创与创作着艺术的姿态。我想，在这艺术的名义后、庇荫下也隐藏着许多东西。以目前日本的状况来说，投资者与创作者应当友好地一同竭尽全力，在现有的环境中创作好作品。我想，这才是企业性之中的电影艺术性。这样若还做不好，那被称作庸才也是无可奈何。这听起来很消极，但电影不是只用稿纸、钢笔和墨水就能创作出来的东西。如果无视出资者，电影就无法完成，因为这不是单靠自己就能创作出来并欣赏的小东西。为了创作电影，必须有许多以此维生的人以及许多物资，要耗费金钱，所以完成的电影必须产出利润。当然，如果有一大笔钱，我也想随心所欲地拍电影。但实际是，目前，电影是在企业中完成的，所以我们还是应当在企业中努力创作。没有所谓的艺术作品也罢，但电影在根本上应该是愉悦之物。如果每一部电影都青筋毕露地要争着被称为艺术作品，那么电影的格局是否反而会变得狭小？从日本的现状来看，难道不是已经有失偏颇了吗？常有人说“为了艺术”，这未免太看轻艺术了，对艺术要有敬畏之心才好。真正的艺术应该是更高尚的东西，真正的艺术家应该对艺术抱有羞怯之心。难道只要肯花钱、花时间就能创作出有艺术

性的作品吗？我认为艺术不是那样的东西。我们应当对电影立足于企业性的艺术性有更深刻的思考，并创作出好的作品。

无论是哪种形式，电影艺术都不能离开企业。像美国那样，只要制片人在企业中为艺术着想就可以了。我认为东宝就是因为没有能在企业中创作好作品的合适的制片人，所以才导致了这次的失误[67]。不能只说：“公司高层不懂艺术，我们想要创作的是艺术作品。只要能创作有艺术性的作品，哪怕公司倒闭也没关系。只要作品好就行。”从现状来看，不论谁都能认识到这一点。但另一方面，也不能说只要能赚钱就行。大体说来，东宝那般水准的作品不管多少也不至于把公司搞垮，到底还是经营者管理不善。看看东宝所做的工作，再与同为电影公司的松竹相比，在各项工作上可说是预算大不相同。我认为东宝做得很好。在我看来，不论是制作天数还是费用，居然能做到那种地步，实在难得。但他们还是未能坚持到最后。与美国的情况不同，日本电影市场销路太窄，不停地拍超过一万英尺胶片的作品，难以维持也理所当然。现在想来，或许可以说当时东宝是处于“无政府”状态，没能尽早商谈解决对策，双方都有错。而今，事情以解雇告终，从人道的角度来看也难让人点头赞同。

从电影制作的现状来看，在观看东宝超过一万英尺的作品时，我不禁会想：这用七千英尺应当也能拍出来，感觉加了过多的赘肉。如果这类如赘肉般的东西也叫作艺术的话，我辈只好闭上嘴到一边儿去了。或许，我在松竹创作的也是不合企业精神的电影，但即便如此，我还是尽量遵从公司的意见，站在导演的立场上为企业考虑。其中的协调关系到头来仍是人与人之间的彻底信赖，我想没有什么是不能商量或妥协的。虽然我不了解详情，但东宝的情况最初是因情绪而起，他们又是多家合并的公司，人与人之间缺乏联系大概也是不利原因。双方的意见都可以理解。

日本电影的现今状态是，还未到可以为了艺术作品不顾一切的地步。从日活、东京发声、第一映画等来看，他们都是拍出好片子后顿时陷入了困境。东宝也是如此——拍出了令人敬佩的片子，但是公司却倒闭了。这可不成。

我想，最好既拍些以长远眼光来看也属佳作的作品，也拍些容易的作品，逐渐地教育大众，使电影不断发展。现在是什么让双方就艺术反目呢？不论谁都想尽快把日本电影做好，但也不能滥用艺术。在这个意义上，东宝工会一方提出的制作二十八部电影的要求，不管是

为了确立艺术性，还是有想敷衍了事的成分，总之是考虑到了在企业中确立艺术性这事儿才提出这二十八部的提案，所以希望公司一方也能尽量听取对方的意见。

工会一方过度宣传耗时越多的作品越有艺术性，结果使这条艄公太多的船驶上自称艺术的乱石滩。成天把“艺术”二字挂在嘴边，在自诩的艺术中寸步难行，最终导致艺术本身的退步，这种行为是愚蠢的。过分地夸大只会让艺术成为消耗金钱与时间，却不能赚钱的东西。

电影艺术，是在企业中创作的令人愉悦的东西，是必须具有包容力的东西。

————————————

[67]即所谓的“东宝争议”。1946至1950年期间，东宝电影公司多次发生劳动纠纷，于1950年解雇了约200名工作人员。如黑泽明、成濑巳喜男、原节子、高峰秀子等诸多有影响力的明星和导演退社，部分人员重新组建了“新东宝”和成立了“电影艺术协会”，对日后的日本电影界产生了深远的影响。

愿描绘泥中之莲

说到我的目标，我也并没有特别的方法，就是按我自己的方式去做而已——简单来说，大概就是顺其自然地拍摄吧。这是方法，若说到本质，我则不由得要稍作思考了。

例如，我希望让大多数人都能理解我在战后拍摄的东西，但这样说是否太厚颜无耻了呢……

总之，面对摄影机的时候，我时刻在考虑的根本的东西是要通过摄影机深入思考，还原人们本来丰富的爱……战后，风俗呀心理呀那些所谓战后派的东西或许与从前不同，但流淌在其深层的东西，若说是“人性”也许过于抽象，或许可以称为人类的融融温情。如何才能最完美地将这些体现在画面中，这是我时常考虑的问题，也是我想要做到的。

泥中之莲……这污泥是现实，莲花也是现实，污泥肮脏，莲花美丽，而这莲花的根仍然长在污泥之中……这种情况下，我认为有通过描绘泥土与莲根来表现莲花的方法，反之，也有通过描绘莲花来反映泥土与莲根的方法。

战后的社会的确藏污纳垢，杂乱不堪。肮脏的东西令我厌恶，但那是现实；与此同时，也有生命谦恭、美丽、纯洁地绽放着，这同样是现实。若不能看到这两个方面，很难称得上是创作者吧。不过，描绘方法有两种，就像我刚才举的泥中之莲的例子……

但这种时候，如果讴歌美化人情世界，就又成了怀旧或徘徊不前。这种单一的看法大概是战后的风俗，但我认为，真实并非只有一面。《晚春》《风中的牝鸡》，还有更早的《长屋绅士录》，我的系列电影是由上述理念支撑的……

在剧本糟糕、摄影机不行的恶劣环境中，如何才能表达丰富的内容？必须用心留意每一帧画面。我那“顽固较真”的别名大概就这么来的吧……

活在对电影的爱情里

问：小津老师从《我出生了，但……》《独生子》等作品开始，到战后的《长屋绅士录》《晚春》，再到这次的《麦秋》，走过了相当漫长的路途。我想请问：在这段路中《麦秋》的定位，或者说关于这部作品，老师您的抱负是什么？

答：《麦秋》与《晚春》最相似。但站在我自己的角度，若说想从中表达出什么，能否做到还不太确定。总之，我想减少戏剧化的东西，在内容的表达中自然而然地积成余韵，成为物哀之情，让观众在看完这部电影以后，感到极好的余味——我希望能够做到这样，于是就开始尝试了。话虽如此，等拍完后一看，片子若没有这种感觉那就什么都不是了。这个问题在拍完之前还很不好说，只能说我追求的是这种感觉。也就是说，不是要往片子里盛满表演，而是只表现七分或八分，看不见的地方应该会形成物哀吧。这就是片子的追求，如果有意思的话，我将来还想尝试拍这样的片子；如果这次效果不理想的话，我打算重新学习、思考今后怎样才能拍出理想的效果。话虽然重复——比如以小说来说，大概就是字里行间的言外之意，以日本画来说的话，大概就是留白之妙。总之就是不把感情暴露在外，以此推动剧情，而在某处，自然而然地可以品味到那种感觉——就是这样。因此，题材对我来说感觉是比较冒险的。不过，也不能说在此之前完全没有拍过这样的题材，总之，差不多应该可以拍出这样的东西来了吧，我是以这样的心情在拍的。（他字斟句酌、断断续续地说）

问：关于这一点，不久前《东京新闻》刊载了笠智众先生的艺谈，其中提到，您观赏了马蒂斯[68]展之后曾说：“很从容，有游于艺之感，的确了不起啊……”

答：那其实不是我说的，而是志贺（直哉）老师写过那样意思的话，我深有同感而已。怎么说呢，这也不是那也不是地反复构思做成的工作，虽然肯定也是艺术，但是做的人自己却不觉得乐在其中，说得严重一些，他仍然是手艺人的水平。老师是这么说的。在这个意义上，以我的水准，依然还没能超越手艺人吧。（说到这里，小津老师露出了微笑。不是自嘲，是那种了解自身的人才有的坦荡微笑。）

问：您在战前曾怀着爱心描绘过工厂的煤气罐、荠菜，以及居住在那样环境中的人们。但战后，那些东西都从画面中消失了。没有了饭田蝶子扮演的那个年代的大婶以及令人疼爱的淘气孩子，我们不禁感到几分寂寞。对此，您的看法是？

答：这么说可能不太好，因为住在那些地方的人，已经渐渐不像过去那样有爱心了。过去那些人不像现在这样没有人情味。比如，以前他们在自己的房前种上牵牛花之类，怀着美好的愿望，但近来却有到处乱扔垃圾这些事，我觉得他们的生活素质似乎降低了，令人亲近的一面已经不像过去那样容易看到了。（停顿少许）

一是因为——我想可以这么说吧——那就是，在描绘肮脏之物时若将它描绘成美丽的东西，那就成了谎言。夸张地描写它的肮脏也行得通，但是，我认为这样也不是真实的。这个意义上，共产主义的电影就不是写实的。我们也许强调了美好的一面，在这一点上也可以说是同罪吧。（笑）但总而言之，今后我的片子里煤气罐和淘气孩子也可能再出现，因为我也不可能一下就成了暴发户。（众人笑。约定的五分钟早已超过，小津老师自己也已经忘了这个约定。与最初的严厉印象不同，他感觉就像一个容易亲近的大叔。）

问：那么，您也可能会从《晚春》《麦秋》的世界再度回到建在草丛中的工人住宅区或贫民区，对吗？那些大婶们现在依然念着您呢。

答：因为那是我作品的出生地，我不会回到别的地方。但是，我实在是没有心情去尝试描写那些令人厌恶的家伙。

问：到那时，我们是否可以希望并期待，您的电影不再是当年那种令人不堪承受的寥落感，而是表现出更积极的今日风采呢？

答：是的。我想如果现在拍的话，我就不会选择表现那么绝望、消极的一面，而是会试着找更明快的来拍。过去我的确会任其让人不堪承受，感觉似乎有点不负责任。所以，如今回头去看，一定会选择拍与那时候更加不同的东西吧。真实性也许会打折扣。说是说要找明快的东西拍，但我并不是要成为教育者，总之就是想从这个方面尝试一下。（说到这里时，语速略快，有些激动。）

问：明快的一面，应当有吧。

答：会有吧。不过，要不作假很难。若是像教育电影那样假惺惺的话，我可受不了……

问：您已经做了二十多年的导演，在这期间，社会有了相当大的变化，题材也有了各种变化，您始终不变一直追求的东西是什么呢？

答：就我而言，应当是人情吧。

问：是浪花曲[69]的那种人情吗？

答：不太一样。我所说的人情是不变的东西，但表达方式可以说是渐渐发生了变化。

问：您自身没有变化，可是社会在变化，您的目光也渐渐转移了，从背景、人物方面来说，就是从平民区的人们转向了住在镰仓一带的大学教授家庭，把感情倾注到了那里待字闺中的年轻姑娘身上？

答：就算是转移了吧。但是，本质上什么都没有变吧。人这种东西，不会那么轻易就改变的……关于刻画对象，我虽然经常以女性为着眼点，但总体说来，妓女、寡妇、艺伎之类的人物或许因为其特殊性，自身有个性，相对来说比较容易把握。年轻姑娘属于较难描绘的女性类型——在小说中也是这样。仅只这一点来说，我想要用心刻画年轻姑娘形象的愿望确实很强烈。

问：还想请问，在您身上，是否有西方导演的影响？

答：我想有不少。例如，最近我非常喜欢威廉·惠勒、约翰·福特等。看了那部《女继承人》，我非常佩服。若说佩服哪一点，或许可以说是使用物品时的电影式感觉吧。我很受启发，也想模仿一下，但这并不是说这里人家是这么拍的，我也想试着这么拍。也就是说，我想模仿的是处理方式。那是美国，平底锅上直接涂了黄油就可以煎炒食物，但我们不同，要从用鲣鱼屑取汁开始。所以，处理方式应当是在感觉上受他们影响吧。比如看了惠勒的片子后，我在某种情况下，就会想到“这样的场面在那部作品中也有过，那我也试着像这样拍一下吧”，而不是具体地如何如何模仿某处。

问：就这个意义而言，在内容方面影响您的，应该是来自文学等艺术作品的感受吧？

答：文学？是的。

问：具体是什么作品？

答：还是志贺先生写的东西。怎么说呢，他的小说里，对事物的看法与对人的感情等都表现得非常深刻。不只是写事件如何进展，而是通过事件写人对事物的看法，还有就是文中满怀爱心的观点吧。

问：但是，想参与到社会、事件的激烈变动中去难道不也是人之常情吗？

答：让擅长那种事的人来做就好。比如有人做纳豆，有人做油煎豆腐，也有人做豆腐。我想，我只做纳豆就好。即便同样是纳豆，我想继续做更加不同的纳豆。我觉得，要做我必须做的纳豆就已经够忙的了。

问：是更面向平民的纳豆？

答：那是题材的问题，如果有好的题材，我就拍。但是在内容上，平民区题材很难独当一面，需要更巨大、更绚烂的东西。那样的话，应该也可描绘大婶或流鼻涕的小孩，那又会是件非常不容易的事。

问：所以你拍《晚春》《麦秋》是出于商业上的需求吗？

答：那是我想做在我想法的基础上，商业上也有所成就的东西。即便是同一部片子，销售部从商业层面来考虑，制作部则从艺术层面来考虑，互相协力而行，但又各不相同。所以，我创作时并非是抱着赚钱的想法在做。还有一种情况可能更常见：在制作一套布景的时候，出于制作能力以及我们的想象差距，在实际中有时候相当难实现。不过，如果说是镰仓一带的中产阶级家庭之类的布景，只需摆上几本旧书，布景立刻就能完成，外景也可以迅速拍完,也有这些好处。当然，这是内部说的话。

问：那么再回到前面的问题。您说，比起过去，平民的生活中没有了人情味，原因是什么呢？

答：那不是他们的错，仍是社会的错。但如果说是社会的错，说起来就没完没了了。但是，如果某日人们看到电影人物可以做坏事，

并且认为“电影里这么做，那我也可以放心去做”，这种让坏人看了安心的电影还是会让社会变坏的啊。所以，我想多描绘一些别的东西。

问：我明白了。虽然我想我能明白《麦秋》的世界里表现出来的令人深深感动的美好，但也觉得，实际上那只是逃避荒废社会的栖身之地……

答：就像我刚才回答过的那样，我只是个做纳豆的……

问：我并不是在要求您攻击社会的恶，而是希望您能再稍微接近我们的、困苦一点的生活中，来体现出那些美好的东西。比如《麦秋》中，嫂子和妹妹吃九百日元的鲜奶油蛋糕那个场面。嫂子虽然说“有这么些钱，不知可以买多少布料呢”，但她一边心疼钱，一边还是吃得很香。九百日元的鲜奶油蛋糕对普通人来说是不是太昂贵了呢？

答：（稍作思考后，很明确地）那还是吃了啊。她不还是吃了吗？一边觉得可惜，一边还是觉得好吃……

————————————

[68]亨利·马蒂斯（Henri Matisse，1869—1954）：法国著名画家、雕塑家，野兽派的创始人和主要代表人物。作品有《舞蹈》《斜倚的人体》《红色的和谐》等。

[69]浪花曲：江户末期出现于大阪的一种说唱形式，以三味线伴奏，题材广泛，故事多以义理人情为主题。

作品自谈

○忏悔之刃（懺悔の刃）

说实话，我当时并没有想那么早当上导演。副导演的话，可以悠闲地喝酒，要是当上了导演，还得熬夜构思分镜头剧本。但是，周围都说拍一部吧。如果拍，我想拍的是之前自己写好的一部名为《瓦版咔嚓咔嚓山》的剧本。然而到了快要开拍的时候，定下的却是这部野田的本子。昭和二年八月，我接到公司的任命书。

“任命为导演，但是隶属古装剧部。”

就这样带着“但是”。当时，古装剧部比现代剧部低一等呢。哪想接到任命书后，蒲田的古装剧部就解散了。唉，到头来，我卡在了一个不上不下的位置。这部片子刚开拍的时候，入伍通知书就来了。于是我急忙赶拍，但还是没赶上。我加入伊势的联队之后，剩下的部分和开场镜头由斋藤寅次郎先生代拍。回来后，片子已经上映了。我在电气馆[70]看的，不觉得那是自己的作品。所以，虽说是第一部作品，我却只看过一次。

《忏悔之刃》（松竹蒲田・昭和二年）原作：小津安二郎 编剧：野田高梧 摄影：青木勇 主演：吾妻三郎、小川国松、河原侃二

————————————

[70]电气馆：日本浅草的一家电影院，是日本最早只放映电影的剧院，早期只放映外国默片，后改为只上映日本国产电影，1976年停业。

○年轻人的梦（若人の夢）

《忏悔之刃》之后，我拒绝了六七部公司安排的片子。实际上，我并不想太早当上导演。悠闲了一阵，我决定自己创作剧本,当然是按公司的计划写的。与后来一直为我的作品担任摄影的茂原君的合作，也是从这部作品开始的。他是个能拍出好色彩的难得摄影师。现在，为我的片子摄影的厚田君曾经是茂原君的助手，从这部《年轻人的梦》开始就已经一起工作了。

《年轻人的梦》（松竹蒲田・昭和三年）原作、编剧：小津安二郎 摄影：茂原英雄 主演：斋藤达雄、若叶信子、吉谷久雄、松井润子、坂本武、大山健二

○老婆失踪（女房紛失）

这是某杂志的得奖剧本。说不上很有趣。说实话，情节我已经记不清了。这是公司分派下来的工作企划。

《老婆失踪》（松竹蒲田・昭和三年）原作：高野斧之助 编剧：吉田百助 摄影：茂原英雄 主演：斋藤达雄、冈村文子、国岛庄一、菅野七郎、坂本武、关时男、松井润子、小仓繁

○南瓜（カボチャ）

这是一部非常短的片子。不过，大概就是这时候吧，我终于开始懂得怎么写分镜头剧本了。

《南瓜》（松竹蒲田・昭和三年）原作：小津安二郎 编剧：北村小松 摄影；茂原英雄 主演：斋藤达雄、日夏百合绘、小樱叶子、坂本武

○搬家的夫妇（引越し夫婦）

这也是公司分派的剧本。在当时，即便是分派，我觉得自己能做的时候就会答应拍摄。我那时候也想自己稍作一些尝试呢，因此拍了些这类“导演着玩儿”一般的东西。但是拍出来之后，大部分都剪掉了，没能成为预想中的样子。

《搬家的夫妇》（松竹蒲田・昭和三年）原作：菊地一平 润色：伏见晁 摄影：茂原英雄 主演：渡边笃、吉川满子、大口一郎、中滨一二、浪花友子、大山健二

○肉体美（肉体美）

应当说就是从这部片子开始，我的作品总算像回事了。公司第一次认同我，就是因为这部作品。当时在旬报上，内田岐三雄针对这部作品写了精彩的评论，我还记得呢。我自己也有了感悟，知道电影应当这样拍。如今的导演一旦自立，应该就可以拍七八卷那种普通长度的片子吧。而当时，只让新任导演拍一些三卷长度的片子，新导演很难把握自己的风格，因此到弄明白自己的时候已经耗费了很长时间。

《肉体美》（松竹蒲田・昭和三年）原作、编剧：伏见晁 润色：小津安二郎 摄影：茂原英雄 主演：斋藤达雄、饭田蝶子

○宝山（宝の山）

记得这部片子被催得很急。接连熬通宵，整整五天没合眼。意外的是，竟然不觉得累，第六天早上还练棒球了呢，球居然看得很清楚。真年轻啊！——不过，后来还是不行，很长一段时间身体都不舒服。

《宝山》（松竹蒲田・昭和四年）原作：小津安二郎 编剧：伏见晁 摄影：茂原英雄 主演：小林十九二、日夏百合绘、青山万里子、冈村文子、饭田蝶子、浪花友子

○年轻的日子（若き日）

一部穿插着滑雪情节的学生喜剧。主人公是个学生，住在一处正在招租的房子里。会是谁来看房间呢？如果是讨厌的家伙，就说“哎呀，我刚租下了”把人赶走；如果是漂亮姑娘，就把房间让给她，自己做出牺牲搬出来，并故意把东西忘在房间里，然后装作回去取忘记的东西，创造跟姑娘说话的机会。

这类故事，当时伏见晁和我想了好几个。这时期的片子很多是与伏见共同创作的。每到傍晚，我就和伏见两人到银座去，喝酒、吃饭，然后一边聊天一边回我在深川的家。到家两人又开始瞎聊天，听听唱片，夜深后喝点红茶什么的。就这样，到天亮时，一个故事就写出来了,一夜肯定就能完工。现在想来觉得很不可思议。

《年轻的日子》（松竹蒲田・昭和四年）原作、编剧：伏见晁 润色：小津安二郎 摄影：茂原英雄 主演：斋藤达雄、结城一朗、松井润子

○日式欢喜冤家（和製喧嘩友達）

这是野田君想出来的故事。是说围绕一个姑娘，有两个男人。这是常有的事，那就加上了“日式”两个字吧。

《日式欢喜冤家》（松竹蒲田・昭和四年）原作、编剧：野田高梧 摄影：茂原英雄 主演：渡边笃、吉谷久雄、高松一郎、浪花友子、结城一朗、若叶信子

○我毕业了，但……（大学は出たけれど）

这部电影我首次任用了高田稔君和田中绢代小姐。我的作品多是学生题材，如果用年轻演员，就只能是演公司职员或学生了。然而当时公司职员种类有限，在这一点上，学生倒不会像现在这样跟巡警打架，大多是悠闲度日，也就是说容易成为荒诞故事的素材吧。这部作品大概是清水宏准备自己用的剧本，却被派到我这里来了。不过，我觉得不论什么题材都必须做好，觉得只要有干劲就去做。本来对电影作家来说，有艺术上的想法当然很好，但我认为能够把握各种形式、题材的作品，有必要具备匠人般的技艺,但也不能完全变成匠人。我在当时通过这类作品受到了匠人训练，可以说是非常幸运。因为不用顾虑什么人，做自己喜欢做的事，现在的人大概摆脱不了束缚吧……

《我毕业了，但……》（松竹蒲田・昭和四年）原作：清水宏 编剧：荒牧芳郎 摄影：茂原英雄 主演：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

○公司职员生活（会社員生活）

这是之后所谓公司职员题材的先声之作。仍然是荒诞风格，但我的意图在于用稍微偏写实的感觉来描写。对了，这部片子用了我非常少用的重叠镜头呢，但仅此一部。是在强调早晨的感觉时用的。用了以后，我觉得虽然便利，但很无趣。因为用法不同，那也可以是不错的手法，但是大部分都是糊弄人的吧。糊弄人的重叠我不喜欢。

《公司职员生活》（松竹蒲田・昭和五年）原作、编剧：野田高梧 摄影：茂原英雄 主演：斋藤达雄

○突贯小僧（突貫小僧）

《公司职员生活》中有个名叫青木富夫的小演员，他是个可以在拍摄中睡着的厉害家伙。我觉得他很有意思，于是以他为主角构思了一个故事来拍摄，不是写着“原作：野津忠二”吗？这是野田、我、池田和大久保（忠素）的合成笔名——我导演的。我记得也就拍了三天吧。

《突贯小僧》（松竹蒲田・昭和四年）原作：野津忠二 剧本：池田忠雄 摄影：野村昊 主演：斋藤达雄、青木富夫、坂本武

○结婚学入门（結婚学入門）

这部作品之前，还有一部名为《生存力》的作品收在我的作品目录里。但那部电影只是宣传要拍，实际上剧本都没写。这部《结婚学入门》是贺岁片，拍摄时间其实是昭和四年。作为贺岁片算是很质朴的故事吧。第一次任用栗岛澄子就是在这部片子。

《结婚学入门》（松竹蒲田・昭和五年）原作：大隈俊雄 编剧：野田高梧 摄影：茂原英雄 主演：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

○开心地走吧（朗らかに歩め）

算是不良少年改过自新的故事吧。虽说原作是清水宏，但只得到了他口传的构思。

《开心地走吧》（松竹蒲田・昭和五年）原作：清水宏 编剧：池田忠雄 摄影：茂原英雄 主演：高田稔、川崎弘子、伊达里子

○我落第了，但……（落第はしたけれど）

这是《我毕业了，但……》的反面故事。参加毕业考试的学生费尽苦心，把作弊用的文字写在白衬衫的袖子上。然而，当天，住处的姑娘体贴地帮他洗了衣服，于是他落榜了。可是那考试合格、欢欢喜喜毕业的家伙到了要找工作的时候却无处可去。反倒是落榜这位，因为父母一直寄钱来，过得轻松愉快。是部很短的片子。嗯，笠智众就是从这部片子开始有像样的角色，之前出演倒是有出演……

《我落第了，但……》（松竹蒲田・昭和五年）原作：小津安二郎 编剧：伏见晃 摄影：茂原英雄 主演：斋藤达雄、横尾泥海男、关时雄、三仓博、田中绢代、月田一郎、笠智众

○那夜的妻子（その夜の妻）

是《新青年》还是什么杂志上刊登的翻译小说。与冈田（时彦）就是从这部作品走到一起的。全部七卷胶片中，除了第一卷之外，其余是一套布景中的戏。我曾整夜不睡地构思分镜头剧本，是我的苦心之作。这么说来，这也是一部对我相当有益的作品。完成的时候，城户先生大大地表扬了我，还让我去温泉疗养了一趟呢。

《那夜的妻子》（松竹蒲田・昭和五年）原作：奥斯卡・希斯戈尔 编剧：野田高梧 摄影：茂原英雄 主演：冈田时彦、八云惠美子、岩间照子、斋藤达雄、山本冬乡

○爱神的怨灵（エロ神の怨霊）

“去趟温泉吧！”城户先生虽然这么说，条件却是要我拍一部片子回来。我说那样的话就不叫疗养了，但还是没办法。于是拍了一部回来，也就是这部。去了温泉却还是不能休息啊。是中元节上映的应景片子，情节已经不记得了……

《爱神的怨灵》（松竹蒲田・昭和五年）原作：石原清三郎 编剧：野田高梧 摄影：茂原英雄 主演：斋藤达雄、月田一郎、伊达里子

○瞬间的幸运（足に触った幸運）

这是一部什么样的片子呢？完全想不起来了。

《瞬间的幸运》（松竹蒲田・昭和五年）原作、编剧：野田高梧 摄影：茂原英雄 主演：斋藤达雄、吉川满子、青木富夫、市村美津子、关时男、月田一郎、坂本武

○大小姐（お嬢さん）

这部片子，是在公司要求的“制作喜剧大片”的方针下拍出来的。任用了许多当时的明星。对我而言，也是倾注了相当的努力才完成。演职员中的噱头作者之一詹姆斯・槙被认为是我，其实最初是伏见、池田、我和北村小松商量好共用的虚构笔名。名字定下后，却谁都不用了，最后就成了小津专用。

《大小姐》（松竹蒲田・昭和五年）原作、编剧：北村小松 噱头作者：伏见晁、詹姆斯・槙、池田忠雄 摄影：茂原英雄 主演：栗田澄子、冈田时彦、斋藤达雄、田中绢代、冈田宗太郎、大国大郎、山本冬乡、小仓繁、龙田静枝、毛利辉夫、浪花友子、横尾泥海男、光喜三子

○淑女与髯（淑女と髯）

冈田演得非常好，而且有趣。这部片子八天左右就拍好了，但却比拍得很努力的《大小姐》评价更高。我当时就想，电影真是不可思议的东西。

《淑女与髯》（松竹蒲田・昭和六年）原作、编剧：北村小松 噱头创作：詹姆斯・槙 摄影：茂原英雄 主演：冈田时彦、川崎弘子、饭田蝶子、斋藤达雄、坂本武、伊达里子

○美人哀愁（美人哀愁）

这部电影转换了荒诞不经的方向，我第一次干劲十足地想拍一部写实而甜蜜的片子。这么一来，片子拍得非常冗长。虽然是认认真真拍的，却还是不成啊。比起努力拍摄的《大小姐》，简单拍摄的《美女与髯》更好，而认认真真拍的这部最糟……我开始弄不明白电影了。但总之，我意识到陷在这里是不行的。

《美人哀愁》（松竹蒲田・昭和六年）编剧、润色：池田忠雄 摄影：茂原英雄 主演：冈田时彦、斋藤达雄、井上雪子、冈田宗太郎、吉川满子、若水照子

○东京合唱（東京の合唱）

吃一堑长一智，这一部决定要不慌不忙地拍。拍摄是在夏天，因为太热，晴天也不拍外景。就是在这时候，我开始不知所措了，不知道电影到底要怎么拍。导演又不是能留名后世的工作，忽然觉得电影这东西很没意思。不过，如今反而觉得，当时消失得干干净净的是电影的吸引力……

《东京合唱》（松竹蒲田・昭和六年）原作：北村小松 编剧：野田高梧 摄影：茂原英雄 主演：冈田时彦、八云惠美子、斋藤达雄、饭田蝶子、坂本武、菅原秀雄、山口勇

○春随妇人来（春は御婦人から）

这也是我对电影心存疑虑时的作品，详细的已经忘了。好像是从《淑女与髯》的时候开始，我拍片时连分镜头剧本都不做了。照着分镜头剧本来拍当然会放心一些，但结果都一样，反倒是没有分镜头剧本拍出来的，还能预见到之后的镜头。

《春随妇人来》（松竹蒲田・昭和七年）原作：詹姆斯・槙 编剧：池田忠雄、柳井隆雄 摄影：茂原英雄 主演：城多二郎、井上雪子、斋藤达雄、坂本武

○我出生了，但……（生まれてはみたけれど）

我想拍一部儿童片，于是有了这一部从孩童开始，到成人结束的故事……开始应当还比较明快，但拍摄过程中，故事渐渐变了，拍出来非常阴暗。公司也说没想到会是这么阴暗的故事，以至完成后搁置了大约两个月才上映。另外，在这部片子里，我首次有意识地停止使用淡入淡出，尝试直接切镜头。这之后，我记得也没再用淡入淡出。大体说来，重叠、淡入、淡出之类的本来就不是电影的文法，那是摄影机的功能。

《我出生了，但……》（松竹蒲田・昭和七年）原作：詹姆斯・槙 编剧：伏见晁 摄影：茂原英雄 主演：斋藤达雄、菅原秀雄、突贯小僧、小藤田正一

○青春之梦今何在（青春の夢いまいづこ）

《我出生了，但……》的拍摄过程中，孩子受了伤，于是半路开始拍这部。是有点类似《忠直卿形状记》[71]的肤浅故事。

想来正是这时候，我每年也拍四五部大作，即便如此也不觉得很忙。而如今，每年一部都不觉得清闲。

《青春之梦今何在》（松竹蒲田·昭和七年）原作、编剧：野田高梧 摄影：茂原英雄 主演：江川宇礼雄、武田春郎、水岛亮太郎、田中绢代、斋藤达雄、饭田蝶子、大山健二、笠智众、葛城文子、伊达里子

————————————

[71]《忠直卿形状记》：菊池宽所作的日本近代历史小说。

○何日再逢君（また逢ふ日まで）

这部片子第一次用了冈田嘉子。我觉得她演技非常好，这是我的第一部有声片。昭和六年，蒲田拍了有声片《夫人与老婆》，那时候大家都渐渐转向有声片，只我一个人因为一些原因到很久以后都坚持拍无声片。担任摄影的茂原君，他当时正研究自己的有声技术。我与他约定，一旦能拍有声就用他，因此我没用蒲田的土桥式拍法。

《何日再逢君》（松竹蒲田・昭和七年）剧本：野田高梧 摄影：茂原英雄 主演：冈田嘉子、冈让二、奈良真养、川崎弘子、饭田蝶子、伊达里子。

○东京之女（東京の女）

这部片子拍得非常着急。摄影大约八天吧，剧本还没写好就开拍了。说的是一个女人在公司上班，晚上却出现在可疑酒吧的故事。这是大家实际看到那样一个跳舞的女人之后想到的故事。原作者的外国名是虚构的。拍出来的是一部短小精悍的片子。画面的安排等感觉也是这个时期形成的。

《东京女人》（松竹蒲田・昭和八年）原作：恩斯特・叔瓦尔兹 编剧：野田高梧、池田忠雄 摄影：茂原英雄 主演：冈田嘉子、江川宇礼雄、田中绢代、奈良真养

○非常线之女（非常線の女）

拍坏蛋的故事，是从《开心地走吧》开始的事了。爱情片。

《非常线之女》（松竹蒲田・昭和八年）原作：詹姆斯・槙 编剧：池田忠雄 摄影：茂原英雄 主演：冈让二、田中绢代、三井秀男、水久保澄子、逢初梦子、加贺晃二、高山义郎、南条康雄

○心血来潮（出来ごころ）

我是在深川长大的。那时候家里来往的人当中有个悠然自得的妙人，他大致上成了喜八的原型。池田住在御徒町，也见过这类人，所以我俩创造了这个人物。这部片子里有一个片段：父亲沉迷于女人，孩子在学校遭到嘲笑后回到家来，一气之下把父亲盆栽的叶子扯掉了。父亲乐滋滋地从女人那里回来，见状给了孩子一巴掌，孩子又反扑过来要打父亲。这时，父亲忽然泄了气，孩子看见父亲那样也停了手，大哭起来……这段如果还有胶片，要能再看一遍也不错。

《心血来潮》（松竹蒲田・昭和八年）原作：詹姆斯・槙 编剧：池田忠雄 摄影：杉本正二郎 主演：坂本武、青木富夫、大日向传、伏见信子、饭田蝶子

○我们要爱母亲（母を恋はずや）

这是一部剧本推敲不足的片子，中心线索是大家族的逐渐没落。如今还好，但在当时，单靠这个还不足以构成故事，于是又讲了同父异母两兄弟之间的微妙关系。因为增加了这个情节，故事显得有些拖沓。不过，拍这部片子的时候，我父亲去世，所以我记得很清楚。

《我们要爱母亲》（松竹蒲田・昭和九年）大纲：野田高梧 编剧：池田忠雄 编剧助理：荒田正男 摄影：青木男 主演：岩田祐吉、

吉川满子、大日向传、三井秀男、奈良真养、光川京子、笠智众、松井润子、逢初梦子

○浮草物语（浮草物語）

这是拍得比较理想的一部片子。虽然被说是“喜八片”，但并不是系列作品，因为喜八这个人总是同样的性格……当时周围已经全都是有声片了，只有我一个人还在拍默片。昭和七年到九年，都入选旬报最佳十部影片的第一名，不过到了昭和十年，终究没能入选了。

《浮草物语》（松竹蒲田・昭和九年）原作、编剧：池田忠雄 摄影：茂原英雄 主演：坂本武、饭田蝶子、三井秀男、八云理惠子、坪内美子、谷丽光、突贯小僧、山田长正

○千金小姐（箱入り娘）

我也曾有过拍摄“千金小姐”系列的打算，但还是只拍了这一部。是正月期间上映的片子，本来预定十二月三十号拍摄完毕，却因摄影机故障延迟了，除夕夜熬了通宵，好不容易才在元旦一早完成了。还记得大伙儿胡子拉碴地一起吃烩年糕庆祝新年。

《千金小姐》（松竹蒲田・昭和十年）原作：式亭三石 编剧：野田高梧、池田忠雄 摄影：茂原英雄 主演：饭田蝶子、田中绢代、坂本武、突贯小僧、竹内良一、青野清、吉川满子、县秀介、大山健二

○东京之宿（東京の宿）

这时候，我正在拍第六代传人的《镜狮子》，不是故事片，是纪录片。

此时，社会的发展潮流已经到了默片无以为继的时候。这部片子虽然是默片，也不得不引入有声片的手法。比如两人对话的场面，在正倾听的B的特写画面中置入正在说话的A的台词字幕。

《东京之宿》（松竹蒲田・昭和十年）剧本：荒田正南、池田忠雄 摄影：茂原英雄 主演：坂本武、突贯小僧、末松孝行、冈田嘉子、小岛和子、饭田蝶子

○大学好地方（大学よいとこ）

是住在同一宿舍的学生们的故事。是不开心的学生生活。阴郁的故事。

《大学好地方》（松竹蒲田・昭和十一年）原作：詹姆斯・槙 编剧：荒田正男 摄影：茂原英雄 主演：近卫敏明、笠智众、小林十九二、大山健二、池田鹤彦、日下部章、高杉早苗、斋藤达雄、饭田蝶子、出云八重子、坂本武、爆弹小僧

○独生子（一人息子）

第一部有声片。之前写的剧本《东京好地方》拍了一点，因故中止了，于是改写成有声片剧本。

据记录，这大概是大船制片厂的作品吧，其实是在蒲田拍的。虽然制片厂都已搬到大船去了，但这不是用的茂原式有声技术吗，在大船不能使，于是就用蒲田没人用的空摄影棚进行拍摄。电车的声音太吵，白天没法拍。从夜里十二点到清早五点，每晚拍五个镜头。拍摄工作很愉快，因为必须从骨子里去掉默片的那些东西，真是茫然失措。虽然明白默片和有声片方方面面都不同，但结果还是拍成了默片的感觉。我很茫然，还比别人晚了四五年，我甚至觉得这下落后于人了。如今回头看，却觉得不如把默片做到底了反倒更有益处吧。

《独生子》（松竹蒲田・昭和十一年）原作：詹姆斯・槙 编剧：池田忠雄、荒田正男 摄影：杉本正二郎 录音：茂原英雄（SMS系统）主演：饭田蝶子、日守新一、叶山正雄、坪内美子、笠智众、浪花友子、吉川满子、突贯小僧

○淑女忘记了什么?（淑女は何を忘れたか）

若说这部作品的特征，那就是把舞台从之前的下町[72]搬到了山手[73]吧。当时，我家也从深川迁至高轮南町。或许是这个原因吧，我就想：不是说山手的片子比较少吗？那就我来拍吧。如今依然还是以下町和郊外为舞台的片子多，而描写山手的作品却很少。

那之后，我写了《父亲在世时》的剧本，然后就出征了。对、对，之前还写了内田吐梦君《无止境前行》的原作剧本《愉快哉保吉君》，那是我写来打算自己拍的。我跟公司说了，却因为我之前的片子都不卖座，结果没被采纳。向内田说起这事，他说：“给我拍吧。”公司也说给他吧。然而内田那部片子的故事与我的原作大相径庭。我的是一部喜剧，没那么深刻。一个全勤三十年的男人，有一天忽然对自己产生了疑问，希望试试自己想做的事。他在仅仅一天时间里假装神经病，言行举止像个大人物一样。他难得的三十年全勤也报废了，但不论别人说什么，他都觉得这疯疯癫癫的一天过得比之前的三十年都有意思。就是这样一个故事。之后，公司里开始流行假装神经病。内田把它拍成了一个特定人物的故事，跟我大不相同吧？如果有机会，我很想按原来的形式再拍一次。

昭和十四年，我出征归来，又写了《茶泡饭之味》。与描写战后的故事相差很大，那部片子说的是一个即将出征的男人的故事。出征前夜，他和妻子心事重重地吃茶泡饭，然而就是这一点被卡住了：在应当以吃饭庆祝的出征前夜，吃茶泡饭是怎么回事？说是不严肃。我也曾想能改的话就改，但这么一来，故事就不成立了，所以我就放弃了。

《淑女忘记了什么》（松竹大船·昭和十二年）剧本：伏见晁、詹姆斯·槙 摄影：茂原英雄 主演：斋藤达雄、栗岛澄子、桑叶通子、佐野周二、坂本武、饭田蝶子、吉川满子、叶山正雄、突贯小僧、出云八重子、上原谦

————————————

[72]下町：指市区内地势较低，商业和手工业发达的区域。居民也多为商贩、工匠等。如东京的浅草、深川等地。

[73]山手：指市区内地势较高，行政机构和住宅集中的区域。居民也多属于社会中上层。如东京的本乡、小石川、赤坂、麻布等地。

○户田家兄妹（戸田家の兄妹）

这一部里，家的气氛和《茶泡饭之味》相似，所以我很慎重地写成了以母爱为中心的故事。片子拍到最后被催着，说今天不拍完就赶不上首映，时间还剩下两个小时，没办法只好接连不断地拍长镜头。即使拍的人很在意，但制成片子放映出来却没感觉。拍摄过程愉快的片子不论拍得如何，我都会很喜爱。从这个意义上来说，《户田家兄妹》可以说是我满意的作品吧。与佐分利、高峰三枝子也是首次合作，在当时是绚烂豪华的演员阵容。也许是这个原因，这部片子打破了小津作品不赚钱的定评，算是赚了个满堂红。终于能赚钱，大概是从这个时候开始的吧。

《户田家兄妹》（松竹大船・昭和十六年）剧本：池田忠雄、小津安二郎 摄影：厚田雄春 主演：佐分利信、高峰三枝子、桑野通子、葛城文子、三宅邦子、斋藤达雄、吉川满子、坪内美子、笠智众、近卫敏明、藤野秀夫

○父亲在世时（父ありき）

我觉得，笠智众的演技从《独生子》的猪排店大叔开始变得纯熟了。扮演儿子的津田少年如今在做什么呢？很想见他一面。这部电影把之前写的剧本修改后拿来用的。电影这东西随着年龄增加，也会变得越细腻啊。过去写的东西照旧可用不成，所以就连我也要反复修改，在这一点上，我认为是进步了。

这之后，我写了《遥远的父母的国度》的剧本，然后去了南方，昭和二十一年初回来。《遥远》虽然还留着，但这期间发生了一场火灾，之后就不知下落了。是佐野周二和笠智众的士兵故事。如果拍成的话，我想会很有趣。但好像跟军部的想法有出入……说是要更勇武的故事，我就不干了。

这期间，我的作品变得非常少，如果人在国内，一年也能拍一部啊。如果没有打仗的话，算下来我至少还应该多七部片子呢。

《父亲在世时》（松竹大船・昭和十七年）剧本：小津安二郎、池田忠雄 摄影：厚田雄春 主演：笠智众、佐野周二、坂本武、水户光子、西村青儿、佐分利信、日守信一、奈良真养、文谷千代子

○长屋绅士录（長屋紳士録）

刚回来正疲惫不堪的时候，大概因为公司连连催我赶快开拍吧，十二天就把本子写好了。可以这么快就写好？不，只此一回，之后也没有写得这么快过了。在新加坡，我可以说看了这辈子最多的外国电影。似乎也有人因此认为我会有所改变。但《长屋绅士录》与以往相比毫无变化。有人说，怎么会有这么顽固的家伙。

《长屋绅士录》（松竹大船・昭和二十二年）剧本：池田忠雄、小津安二郎 摄影：厚田雄春 主演：饭田蝶子、青木富宏、河村黎吉、笠智众、坂本武、吉川满子、小泽荣太郎

○风中的牝鸡（風の中の牝鶏）

《长屋绅士录》之后写了《月升中天》，但由于各种原因至今未能拍摄。那个剧本看来是不行了。

难免会有失败之作嘛，若是对自己有益的失败就好。但是，这部不是太好的失败之作呢。

《风中的牝鸡》（松竹大船・昭和二十三年）剧本：斋藤良辅、小津安二郎 摄影：厚田雄春 主演：佐野周二、田中绢代、三宅邦子、笠智众、村田知英子、文谷千代子、东野英治郎、清水一郎、三井弘次

○晚春（晚春）

这部片子是《千金小姐》以来与野田先生久违的合作。编剧与导演一起工作时，如果两人体质不同，合作常常会不顺利。一个爱睡懒觉，一个早睡早起的话就难以平衡，反倒容易疲劳。在这一点上，我和野田、斋藤良辅不论是喝酒，还是作息时间都很合拍，我觉得这是很重要的事。要说我与野田先生合作的剧本，当然连对白都是由两人共同构思的，但是布景的细节和服装则不用商量，即便那样，两人头脑中的构想也是一拍即合，想法绝对不会有冲突。连对白最后的语气词使用“啊”还是“呢”，意见都是一致的，的确不可思议。有一次，我向里见弴先生说起，他也颇有同感地说：“龚古尔兄弟写小说也是这样。”当然，也会有意见分歧的时候，两人都很固执，可不容易妥协呢。

《晚春》（松竹大船・昭和二十四年）原作：广津和郎 编剧：野田高梧、小津安二郎 摄影：厚田雄春 主演：笠智众、原节子、杉村春子、宇佐美淳、三宅邦子、月丘梦路、三岛雅夫、坪内美子、桂木洋子

○宗方姐妹（宗方姉妹）

大佛先生也说了：“这是你们的《宗方姐妹》。”剧本比较轻松地完成了。虽然是第一次在新东宝拍，多亏过去相识的伙伴们大力合

作，非常愉快。但说实话，有原作的片子总是很不好办。把原作者凭自己的想象写的东西搬到现成的明星身上来，是很困难的。

总的说来，我写剧本的时候，是贴合演员的局限和性格来写的，这样选角也轻松嘛。过去煞费苦心地用新人，现在就想让演技好的人好好演，已经没有精力在无能的人身上耗费苦心了。结果是，比起演技的好坏，还是人品优秀的人好啊，最头痛的是稍微有点演技就自以为了不起的人。人好，就会想让他也出演下一部片子，甚至勉为其难也要创造一个角色给他。

《宗方姐妹》（新东宝・昭和二十五年）原作：大佛次郎 编剧：野田高梧、小津安二郎 摄影：小原让治 主演：田中绢代、高峰秀子、上原谦、山村聪、堀雄二、高杉早苗

○麦秋（麦秋）

这一部，比起故事情节，我想要刻画的是更深刻的“轮回”或“无常”这类主题。在这一点上，这是迄今为止拍得最辛苦的一部。有人说，其中出场的孩子太粗暴。即便粗暴也是不同代的人，那孩子将来长大了应该还会改变，所以戏也不能演得不留余地，要有留白，我认为那部分留白将会变成美妙的回味。这种感觉，懂的人一定会懂……

原小姐是很好的人啊。这样的人若是再多四五个就好了。

《麦秋》（松竹大船・昭和二十六年）剧本：野田高梧、小津安二郎 摄影：厚田雄春 主演：原节子、菅井一郎、东山千荣子、笠智众、三宅邦子、二本柳宽、淡岛千景、井川邦子、杉村春子

○茶泡饭之味（お茶漬の味）

这是战争期间写的剧本，但当时由于审查的原因被雪藏。因为觉得就此作罢未免可惜，于是又拿出来。在原先的剧本中，主人公是即将出征，因为时代变了，所以改写成即将前往南美。剧情的转换因此变弱是事实，但我想表现的只是女人眼中的男人，除了相貌、品位之外，男人有男人的好。然而，作品完成得不是太理想啊。

《茶泡饭之味》（松竹大船・昭和二十七年）剧本：野田高梧、小津安二郎 摄影：厚田雄春 主演：佐分利信、木暮实千代、鹤田浩二

○东京物语（東京物語）

我想尝试通过表现父母与孩子的成长，来描绘日本家族制度是如何崩坏的。我的电影中，这是最接近通俗剧的一部作品。

《东京物语》（松竹大船・昭和二十八年）剧本：野田高梧、小津安二郎 摄影：厚田雄春 主演：笠智众、原节子、东山千荣子

○早春（早春）

很久不曾涉及的上班族题材。我想尝试刻画公司职员的生活。大学毕业后出了社会的喜悦，在公司工作时期望渐渐崩溃，工作了三十年却一无所成。从时代的变化来把握公司职员的生活，希望能从中体现上班族的悲哀之类的东西。在我战后的作品中，这是最长的一部。但我想尽量避免戏剧化的东西。看似随意的镜头堆积，看过之后却能感受到上班族生活的悲哀，我是以这样的想法来拍的。

《早春》（松竹大船・昭和三十一年）剧本：野田高梧、小津安二郎 摄影：厚田雄春、主演：池部良、岸惠子、淡岛千景、高桥贞二

○东京暮色（東京暮色）

这部作品被说成是在描写年轻女孩子无拘无束的生活，但在我看来，不如说描写的是笠智众先生的人生——被妻子抛弃的丈夫不知该如何生活。我是把中心放在老一代身上来拍的。年轻一代其实是陪衬角色，但一般人似乎却把眼光放到“装饰物”上了。

《东京暮色》（松竹大船・昭和三十二年）剧本：野田高梧、小津安二郎 摄影：厚田雄春 主演：有马稻子、山田五十铃、原节子、笠智众

○彼岸花（彼岸花）

这是我的第一部彩色电影，并且因为用的是山本富士子，所以设想是拍成华丽喜剧。其实我并没有拍彩色片的打算，但因为是山本小姐，公司要求拍成彩色，于是就拍了。

《彼岸花》（松竹大船・昭和三十三年）原作：里见弴 编剧：野田高梧、小津安二郎 摄影：厚田雄春 主演：佐分利信、田中绢代、山本富士子、有马稻子

○早安（お早よう）

这是从很久以前就开始构思的一个故事。人之间平日总说些无聊的事，一旦有重要的事要说的时候却很难说出口。我想尝试拍这样一部电影。然而实际要拍的时候却相当困难。去导演协会之类地方说起这个故事，大家都说有意思。于是我说，不论是谁我都可以把故事让给他，却没人伸手。那就还是由我来拍拍看吧，于是我就拍了。不过，我过去构思的故事情节还要更晦涩。只是我也上了年纪，考虑到票房因素，转而拍成尽量能逗笑观众的电影。与其说是票房上的考虑，不如说是希望能有更多的人来看吧。

《早安》（松竹大船・昭和三十四年）剧本：野田高梧、小津安二郎 摄影：厚田雄春 主演：笠智众、三宅邦子、久我美子、佐田启二

○浮草（浮草）

沟口健二先生还在世的时候，就有让我在大映拍一部片子。后来永田雅一先生也屡屡请求，但我与松竹签有一年一部的合同。一部拍完，往往一年也结束了。刚好这一年《早安》提早完成，匀出了在大映再拍一部的时间，就这样实现了多年来的约定。

这个故事在默片时代曾经拍过。我想把这个故事在北陆的雪中再拍一次，写了剧本《差劲演员》。本打算在松竹拍，但这年积雪太薄，不论去高田还是佐渡都没有好的外景。虽然是曾经一时中断的作品，改写了季节和舞台后就在大映拍了这部片子。

主题嘛，可说是物哀之情。是个风格古旧的故事。时间虽然是现代，却带着明治时代的古风。那么改成明治时代的故事岂不更好？话虽这么说，也没有必要非得改成明治时代。时代上溯至过去的话，考证工作相当麻烦，最后还是决定把老故事活用于现代。摄影师宫川一夫先生特意花了许多心思，我也从这时起终于开始明白彩色电影。色彩因种类不同，必须分别照射不同程度的光量。眼睛看到的颜色与胶

片上拍出的颜色是不同的。所以，如果想要追求两种颜色的对比，以同样的光量照射的话，其中一种颜色就会不行。这时候，应该让其中一种处于阴影，抑制色彩。我第一次知道了这些事情。

另外，变形镜头式宽银幕（Cinemascope）电影渐渐变得很普遍。我虽然完全没有制作大型影片的打算，但为了对抗,也开始有意识地改变导演手法。当然，也不是说改就能一下子改过来,而是一点一点，在不知不觉中改变。比如，特写镜头增加了，镜头也拍得更精细了。最近，在日本电影中，我的电影好像是镜头最多的。

《浮草物语》（大映东京・昭和三十四年）剧本：野田高梧、小津安二郎 摄影：宫川一夫、主演：中村雁治郎、若尾文子、京町子、川口浩

○秋日和（秋日和）

这世上，即便是极简单的事，也会因众人凑在一块儿而变得复杂。虽然看着复杂，但人生的本质，也许其实什么都不是。这就是这部作品的主旨所在。还有一个是我从很久以前就开始考虑，并点滴积累起来的想法。一个故事用感情来表现很简单，有哭有笑，这样就能把悲伤的、快乐的心情传达给观众。但是，这仅仅只是一种说明，不论如何诉诸感情却并不能表现那个人的性格和风格，不是吗？把戏剧化的东西全部除去，酿出无泪而悲的风格，不去描绘戏剧化的起伏，却让人感悟人生。我全面尝试了这种表现手法。这是我从《户田家兄妹》的时候就开始考虑的。但这是个困难的手法，这次的效果还算凑合，但还不够彻底。

《秋日和》（松竹大船・昭和三十五年）原作：里见弴 编剧：野田高梧、小津安二郎 摄影：厚田雄春 主演原节子、司叶子、冈田茉莉子

○小早川家之秋（小早川家の秋）

野田记[74]：在蓼科的日记中，小津君写道：“昭和三十六年，二月自上浣到蓼科，蛰居构思《小早川家之秋》剧本。乍晴乍阴，日趋春暖。较之平时，来客稀疏，未至酩酊，高唱乱舞。因此工作大有进展，四月二十一日脱稿。”这是东宝的宝冢作品，摄影为中井朝一。工作人员全都是东宝系统的人，没从大船带一个人去，然而大伙儿都着实努力地工作。小津君曾开心地说起故事的灵感来自一件真事：有个经常到蓼科游玩的女子，他的父亲突然因心肌梗塞病倒，儿子、女儿们忧心忡忡地聚到一起，经过一夜之后，父亲霍然痊愈。

《小早川家之秋》（宝冢映画·昭和三十六年）剧本：野田高梧、小津安二郎 摄影：中井朝一 主演：中村雁治郎、原节子、新珠三千代、司叶子

————————————

[74].《谈自作》发表于《电影旬报别册·小津安二郎 人与艺术》（1964年二月号增刊）。此时小津已去世，故最后两部作品由野田高梧代记。

○秋刀鱼之味（秋刀魚の味）

野田记：正在宝冢摄制《小早川家之秋》的时候，被松竹不停地催促，要求尽早把下部作品的名字定下来，于是暂定名为《秋刀鱼之味》，但腹稿却什么都没有，只是想，不会让秋刀鱼出现在画面中，而是一种整体感觉。即将动笔写剧本的时候，召开了所谓的“五社长会议”，因此没有从其他公司外借演员，只与大船的人员以及无所属的影人一同拍摄。只从东宝借用加东大介。在写这部剧本的过程中，小津君的母亲去世。办完葬礼再度来到蓼科时，小津君在日记中写道：“下界已经是烂漫春日，樱花缭乱。散漫的我，身在此处为《秋刀鱼之味》而烦恼。樱花如褴褛，使人阴郁，酒如黄连，苦入愁肠。”

《秋刀鱼之味》（松竹大船・昭和三十七年）剧本：野田高梧、小津安二郎 摄影：厚田雄春 主演：笠智众、岩下志麻、佐田启二、冈田茉莉子

《东京物语》剧本[75]

————————————

[75]根据《小津安二郎全集》（新书馆 2003年4月）中所收录的剧本《东京物语》译出。

1 尾道

七月上旬的一个早晨。

海滨街道上热闹的早市。

——尾道的市区从这条海滨街道朝山脚方向延伸而去。

2 山脚的街区

小巷那头，孩子们正经过大道去上学。

3 平山家

房间里，男主人周吉（70岁）和老伴富子（67岁）正收拾行装，富子忙着往包里装东西，周吉在查看火车时刻表。

周吉：坐这趟的话，到大阪是六点啊。

富子：是吗？那敬三也正好下班呢。

周吉：噢，他会到站台来吧，已经给他发了电报。

小女儿京子（23岁，小学教师）从厨房出来。

京子：（取出一包东西）妈妈，这是饭盒——

富子：噢，谢谢。

京子：（把自己的饭盒也放进包里）那我走了。

周吉：噢，学校忙的话，你就不用特地来送了。

京子：不要紧的，反正第五节是体操课。

周吉：这样啊。

京子：那么车站见……

周吉：嗯。

京子：妈妈，保温瓶里我已经沏好茶了。

富子：噢，谢谢啊。

京子：那我走了。

周吉：好，你先去吧。

富子：去吧。

京子在话语声中离开。

4 玄关

京子向外走去。

5 小巷

京子朝大路走去，沿路经过的小学生们向她行礼。

6 平山家

周吉和富子在做着出行准备——

富子：气枕，放哪边了？

周吉：气枕不是交给你了吗？

富子：我这儿没有啊。

周吉：就在你那儿，我不是交给你了吗？

富子：是吗？

说着翻找自己的提包。

这时邻家太太（48岁）经过窗外。

太太：早上好。

富子：啊，您早。

太太：今天出门啊？

富子：是啊，坐中午的火车走。

太太：噢。

周吉：想趁这会儿去看看孩子们呐……

太太：那多高兴啊。您家的孩子们在东京一定盼着你们去呢。

周吉：是啊。我们不在家的时候，还请多照应。

太太：好的好的，你们只管放心。您家儿子女儿都那么有出息，真有福气啊。

周吉：哪里哪里，说不上的。

太太：正好天气也好……

富子：真是托您的福了。

太太：啊，你们路上要多小心哪。

富子：谢谢。

邻家太太离开——

富子：气枕不在我这儿啊。

周吉：怎么会不在，你好好找找看——（说着，发现就在自己的行李中）啊，有了，有了。

富子：有了啊？

周吉：啊，有了。

于是两人继续收拾行装。

7 东京

看得见小工厂的江东风景——

8 一片空地

空地一角上立着“内科 小儿科 平山医院”的招牌。

9 平山医院的诊疗室

从外观来看，主人的生活并不宽裕。

10 通往二楼的楼梯

11 二楼

小孩用的书桌等被搬到了走廊一角，主妇文子（39岁）正用抹布擦拭。

随后，她提着水桶下楼而去。

12 楼下

文子走下楼来。

13 厨房

文子放下水桶，穿上木屐，看了看澡堂的炉门，立刻又回到房间。

14 房间

文子进屋，小儿子阿勇（6岁）正一个人玩耍。

文子：阿勇，乖孩子——

说着，到外面套廊去取晾在那里的纱布和绷带。

15 诊疗室

文子进屋，整理房间，这时玄关传来孩子的声音——

“我回来了。”

是大儿子阿实（14岁，中学生）回来了。

文子：回来啦。

阿实探头进来。

阿实：我回来了。爷爷奶奶还没来？

文子：就快来了。

阿实向里间走去。

16 二楼

阿实走上楼来，看到自己的房间被收拾一新，不由得一愣。他把书包扔在走廊的书桌上，气冲冲地叫起来。

阿实：妈妈！妈妈！

文子拿着两个坐垫走上楼来。

文子：什么事啊？

阿实：干吗把我的书桌搬到走廊上来？

文子：爷爷奶奶要来你知道的嘛。

阿实：可也不用搬走我的书桌呀！

文子：不搬这里怎么睡得下呢？

阿实：那我在哪儿做功课呢？

文子：在哪儿不都能做嘛。

文子扔下这句话下楼去了。

阿实绷着脸跟随在后。

17 楼下 厨房

阿实跟在文子身后走进来。

阿实：喂，你说我在哪儿做功课啊？

文子不吭声走进里屋。阿实又跟上去。

18 屋里

阿实缠着文子不放。

阿实：喂！我在哪儿做功课啊？

文子：吵死了！平时怎么不见你用功！

阿实：怎么不用功！我一直很用功呢！

文子：瞎说！偏偏这时候你用功！

阿实：噢，我可以不用功啦，不学习也行啊。太好了，这下我轻松啦。

文子：你胡说什么，阿实！

门外传来汽车喇叭的声音。

文子：哎呀，来了！

说着向外走去。

阿实也走出去，却进了诊疗室。

19 玄关

幸一（47岁，周吉的长子，文子的丈夫）提着行李走下出租车，周吉夫妇和志繁（44岁，周吉的长女，幸一的妹妹）走进屋。

文子：（对幸一）回来啦。

幸一：啊——来，爸、妈，请进。

文子：您好。

周吉：啊。

幸一：来，请进。

文子先进了里屋。

20 客厅

文子连忙摆好坐垫，阿勇默默地呆看着她。

幸一领着周吉和富子、志繁进来。

幸一：请——妈妈，您累了吧。在火车上睡得好吗？

富子：啊，睡得不错——（看着阿勇）过来呀……

阿勇害羞地逃到诊疗室那边去了。

大伙儿微笑着望着他。

文子：（再次端正姿势）爸爸妈妈好。

周吉：啊——

文子：好久没问候爸爸妈妈了。

周吉：啊，这次又让你们费心了。

文子：妈妈，真是好久没见面了。

富子：是啊。

文子：您二位能来太好了。京子好吗？

富子：她很好。谢谢你。

文子：她一个人看家……

富子：啊。

文子点了点头，起身去泡茶。

志繁：（看她起身）对了，文子——

说着，拿着个包袱起身跟去。

21 厨房

志繁跟随文子进屋。

志繁：我带了点东西来，是我家附近买的脆饼，味道还可以。这是酱煮鱼——

文子：哎呀，谢谢啊。

志繁：妈可喜欢吃脆饼呢。有糖果盘吗？

文子：有。

志繁：哦，托盘也行。

文子：（从橱柜里取出糖果盘）这样的……

志繁：啊，可以可以。

说着把脆饼从袋子里取出，放进糖果盘里。

文子：（一边准备茶水）纪子没去东京站吗？

志繁：是啊，她没来。我给她打过电话的。

文子：她怎么会没来呢？

志繁：（不予作答）那就麻烦你一起端上去吧。（说着把脆饼盘子递给文子，回房间去了。）

22 走廊

志繁经过诊疗室，向里面的孩子们打招呼。

志繁：阿实、阿勇，在干什么呢？过来。

然后领着孩子走出来。

23 客厅

志繁领着孩子们进屋来。

幸一和老两口站在套廊上望着庭院。

志繁：叫爷爷、奶奶——

三人回头——

周吉：啊，长高啦。

一同回到屋里。

幸一：阿实已经上初中了。

周吉：是吗？（抚摸阿实的头。）

富子：阿勇几岁啦？

幸一：问你几岁了？

志繁：几岁？

阿勇又害羞地逃了出去。

大家都笑了。阿实也笑着跑了出去。

文子端上茶和点心。

文子：（对幸一）没别的事的话，要不要先洗个澡——

幸一：啊——爸，要不要洗澡？

周吉：噢。

志繁：妈妈也换件衣服吧。

文子：啊，您的浴衣——

富子：不用了，文子，我带来了……

周吉：那，我就先洗了。

幸一：请——啊，我来拿吧。

说着拿起行李带领父母上了二楼。

志繁和文子起身去厨房。

24 二楼

幸一带领父母进屋。

幸一：过大阪的时候，敬三来车站了吗？

周吉：啊，事先发了电报，他到站台来了。

幸一：（对富子）他还好吧？

富子（点头）对了，他还让我们带了礼物来呢。

说着正要打开提包。

幸一：妈，不着急，待会儿再说——爸，毛巾什么的带了吗？

周吉：啊，有的有的。

幸一：那，您慢慢洗。

说着点点头下楼去了。

25 厨房

志繁与文子——

志繁（继续谈话）是啊……

这时幸一从一旁经过。

志繁：哎，哥——

幸一：什么？

志繁：今晚的主菜，吃肉行吧？四喜烧。

幸一：啊，行啊。

文子：还要不要加点生鱼片什么的——

幸一：嗯，不用了吧。（问志繁）怎么样？

志繁：有肉就足够了。

随着玄关门开的声音，传来一个女人的说话声——

“有人吗？”

志繁：啊，是纪子——请进！

文子前去迎接。

26 玄关

纪子（28岁，周吉阵亡的二儿子昌二的妻子）正在脱鞋。

文子从里屋出来，热情地迎接纪子。

文子：来啦。

纪子：来晚了……

文子：你去了吗？东京车站——

纪子：啊，没赶上……赶到时，大家都走了。

文子：哦。

纪子：（递上一盒纸包的糕点）嫂子，这是我的一点心意。

文子：啊，谢谢。

说着起身进屋。

这时志繁和幸一也出来了。

幸一：啊，请进。

志繁：来啦。

纪子：不好意思，这么晚了……

幸一：爸妈在二楼。

纪子：是吗？那我去问候一声……

纪子和文子往厨房方向去了。幸一和志繁回客厅。

27 楼梯下的走廊

文子进了厨房，纪子上二楼。

28 二楼

老两口换了浴衣，正从包里取出洗漱用具。

纪子进屋。

周吉：啊。

纪子：您二位来啦，太好了。

富子：哎呀，纪子，好久没见了。

纪子：您身体还好吧？

周吉：你是不是工作太忙啊？

纪子：不是的。怎么说呢，这个那个的杂事，忙完了才发现时间快到了……

富子：其实今天你用不着特地赶过来的啊……反正我们要住一阵子……

周吉：你还在原来的公司上班吗？

纪子：是的。

富子：你一个人也真不容易啊。

纪子：没什么……

从楼下传来志繁的声音——

“爸爸，洗澡——”

周吉：啊，这就去——那……

说着起身下楼。

纪子：（见富子正折叠腰带）妈妈，我来折吧。

富子：啊，不用了不用了——不过，真像做梦一样啊……说起东京，总觉得是很远的地方，可我们昨天才从尾道出发，今天已经这样跟大家见面了……

纪子微笑点头。

富子：还真是多活几年的好啊。

纪子：可爸爸妈妈都是一点都没变啊。

富子：不会变喽。都已经老了……

志繁一边喊着“妈——”，一边上楼来。

志繁：（看了看两人）说什么呢？——到楼下去吧。

富子：嗯。

富子起身，纪子也跟着站起来。

志繁：哎，妈妈，您是不是又长了点个儿？

富子：（笑着）说什么长个儿呀，我都这岁数了……

志繁：嗯，也是啊。是长胖了吧——（转向纪子）我们小的时候，就觉得妈妈个儿好大，她来学校的时候，我都觉得不好意思呢。

纪子：哦……

志繁：有一次开学艺会的时候，她把椅子都坐垮了呢。

富子：瞎说。那椅子已经朽了，本来就是坏的。

志繁：妈妈您还在这么想啊。

富子：本来就是嘛。

志繁：哎，行了。下楼吧。

三人笑着走下楼去。

走廊上阿实那张被搬出来的书桌——

29 当晚 诊疗室

阿实在学习。

30 厨房

纪子在帮文子收拾饭后的盘碗。

纪子：嫂子，这个放进罩子里了啊。

文子：好的……

纪子：这个呢？

文子：啊，那个就放外面吧。

等等——

31 房间

周吉、富子、幸一和志繁正闲话家常。

——阿勇枕着富子的腿睡着了。

志繁：妈妈，阿孝怎么样了？

富子：噢，阿孝啊，她也是命不好啊。死了丈夫，好像是去年春天吧。带着孩子去了仓敷那边，听说在那儿过得也不是太好。

志繁：哦。

幸一：还有那个，叫什么名字来着？就是经常和爸爸去钓鱼的那个市政厅的人……

周吉：啊，三桥先生——他去世了（转向富子），已经很久了对吧。

富子：是啊。

周吉：对了，你还记得吗，服部先生——

幸一：噢，征兵处的那个……

志繁：我记得呢。

周吉：嗯，就是他，来了东京呢。

幸一：是吗？

周吉：趁这几天，我想去拜访他一次……

幸一：他在哪里？

周吉：台东区……哪儿来着？我记在本子上了……

幸一：是吗。

纪子进屋。

志繁：收拾好了？

纪子：嗯。

志繁：辛苦你了。

富子：（把面前的米花糖罐递过去）纪子，来尝一个，是敬三送的特产——

纪子：啊，谢谢。

文子进屋。

富子：辛苦了。

文子：没有——（看见阿勇睡着了）哎呀，奶奶，真过意不去。

富子：没事的，就让他这么睡着吧。睡得真香呢……

志繁：（对幸一）那爸爸妈妈明天去哪儿？

幸一：啊，星期天嘛。我带他们出去走走。

志繁：是吗——那纪子，差不多，我们走吧……

纪子：好的，那就一起走吧……

志繁：（对父母）早点休息……（点头行礼）

周吉：走啦？

富子：谢谢了，还让你们特地赶来。

志繁：哥哥，多谢款待。

幸一：啊——

纪子：这么晚打扰了……

志繁：那爸爸，我还会再来的——

志繁和纪子起身，文子送她们出去。

志繁：啊，文子，别送了，别送了。

三人向玄关方向走去。

32 玄关

文子送两人出来。

志繁：这么晚打扰了——

文子：没什么。

纪子：多谢款待。

文子：谢谢你们特地赶来。

33 里屋

富子轻轻地把阿勇从腿上挪开让他睡好。

幸一：爸，您累了吧。

周吉：不要紧……

幸一：妈，怎么样，休息吧？

富子：好的。

周吉：那就休息吧。

说着站起来。

这时文子进来。

幸一：晚安。

文子：我刚倒了水……

富子：晚安

说着走出去。

34 楼梯

周吉和富子走上二楼。

35 两人进屋，在被褥上坐下。

富子：您累了吧。

周吉：没事……（语气强烈）

富子：不过大家都挺好……

周吉：唔……我们到底还是来了……

富子：哎——这儿是在东京的哪一带啊？

周吉：在边上吧……

富子：大概是吧。坐车坐了好远呢。

周吉：啊……

富子：还以为会更热闹一点呢……

周吉：你说这里吗？

富子：嗯。

周吉：幸一也说，本来想去更热闹一点的地方，大概是没去成吧。

富子仿佛陷入了沉思。

36 翌日清晨 东京近郊

遭受战火后复兴起来的街景。

37 “春丽美发店”的招牌

38 店内

助手阿清正擦拭镜子。

39 里屋

志繁与丈夫库造（49岁）正在吃早饭。

库造：爸妈准备待多久？在东京——

志繁：四五天吧——帮我递一下，那个。

库造：（取过七味辣椒，边递过去边说）我不去问候一声行吗？

志繁：没关系的。反正他们也会到我们家来嘛。

库造：来了我带他们去游金车庭吧。

志繁。那好啊。别的你就别操心了吧。

库造：真好吃，这豆子——

志繁：……

库造：爸妈今天干什么呢？

志繁：好了好了，别尽吃豆子了——（一边拿开陶碗）我哥大概会带他们出去走走。

库造：是吗，那就好。

志繁：（朝店里）阿清！你也来吃饭吧——

传来阿清应答的声音。

40 幸一家

幸一在换衣服，文子在给阿勇穿裤子。

文子：今天可要听话啊！是和爷爷奶奶一起哦！——听到了吗？记住啦？

阿勇：记住了。

阿实过来。

阿实：真慢！还没好啊？

文子：这就好了。

幸一：去看看爷爷奶奶好了没有。

阿实：好。

幸一：问他们如果准备好了就走吧。

阿实：嗯。

说着兴冲冲地去了。

41 二楼

周吉和富子已经准备就绪。

阿实上楼来——

阿实：好了吗？

周吉：好了。

富子：久等了。

阿实：爸爸说那就走吧。

说完立刻下楼去了。

42 楼下的房间

阿实进屋

阿实：我告诉爷爷奶奶了。

文子：噢。

阿实兴高采烈地哼唱着西部片的曲子，一边朝诊疗室那边去了。

文子：（帮阿勇准备妥当）可以了。

说着拍了拍阿勇的背，于是阿勇也向诊疗室那边跑去。

文子：（边收拾边说）中午饭吃什么呢？

幸一：噢，去百货店里的餐馆吧，也适合孩子们。

文子：也是啊。阿勇可喜欢儿童套餐了。

幸一：是吗？

玄关的门开了，传来一个男人的声音。

“有人吗？”

幸一：哪位？

说着走出去。

43 玄关

一个穿衬衫的男人站在门口。

幸一走出来。

幸一：噢，情况怎么样了？

男人：啊，打扰了……

幸一：还是没食欲吗？

男子：是啊，不知怎么了，光想喝冷饮之类的，可是又喝不下去……

幸一：烧退了没有？

男人：还没。刚才量了，还是三十九度八。

幸一：是吗……那，我去看看吧。

男人：您能来吗？实在太麻烦您了。

幸一：没关系。

男人：那就拜托您了。

说完离去。

44 房间

幸一回到屋里——

文子：哪一位？

幸一：中岛先生。注射器消好毒了吗？

文子：消好了。

这时周吉和富子走进屋来。

幸一：啊，爸爸。有个病重的孩子，我得赶着去看一下。

周吉：噢。

幸一：好不容易才，真是……

周吉：哎，没关系。

幸一：弄不好，也许不能立刻回来……

周吉：不要紧不要紧。

幸一：那我去去就回。妈，那我走了。

富子：辛苦了。

幸一出门，文子送他出去。

45 诊疗室

孩子们待在诊疗室。文子进来取出诊包。

阿实：妈妈，还不走啊？

文子：（含糊地）嗯。

拿着包走出去。

46 玄关

幸一正在穿鞋。

文子过来。

幸一：可能很晚才能回来。

文子：噢。爸爸妈妈怎么办？我陪他们去吧。

幸一：不用了。你去的话，家里没人可不行。下个星期天也能去嘛。

文子：好的。那你去吧。

幸一出门而去。

阿实和阿勇出来。

阿实：爸爸去哪儿了？

文子：出诊啊。

若无其事地回答，然后向屋里走去。

阿实立马开始生气。

47 屋里

文子回到屋里。

文子：好不容易能出去一趟，真是太不巧了……

周吉：不必介意。忙是好事呀。

富子：真是太辛苦了。

阿实进屋，阿勇也跟进来。

阿实：（气鼓鼓的样子）妈妈！不去了吗？

文子：是啊。

阿实：真没劲！哼！

文子：那也没办法呀，因为有病人啊。

阿实：就是没劲！

富子：（笑着说）下次去吧。

阿实：我才不干呢！

文子：你说什么呀，阿实！快到一边去！

阿实：什么呀，你骗人！

文子：（严厉地）你给我到一边去！

阿实咚咚地跺着脚出去了。

富子（对阿勇招手）：过来……

阿勇：才不要呢。

说完就跑掉了。

周吉和富子笑了。

文子：真拿他们没办法。

周吉：唉，男孩子嘛，调皮一点好……

正说着，诊疗室那边传来“咚”地一声。

是阿实把病床上的枕头扔了出来。

文子吃了一惊，起身走出屋去。

48 诊疗室

阿实和阿勇，坐在病床上，阿实满脸不高兴，故意狠狠地在病床上坐下。

文子进来。

文子：（严厉地）再不听话就太过分了！干什么呢？重手重脚的！

阿实：没劲透了！

文子：下次去不行吗？

阿实：总说下次下次，一次都没去过！等多久也去不成！

文子：可突然有急事没办法啊！

阿实：怎么会没办法！

文子：真混帐，你要嘟囔到什么时候！

说着瞪了阿实一眼，正要离开——

阿实：（拉开嗓门）哇——哇——哇！

阿勇：（学哥哥的样子）哇！

文子猛地转身。

阿实：（故意地）哇！

文子：干什么！太不像话了！等爸爸回来，我告诉他！

阿实：你告诉他好了！

文子：你给我记住了！到时挨骂我可不管！

阿实：有什么了不起！我才不怕呢！

这时富子走进来。

富子：（温和地）怎么啦？

文子：（微笑着）啊，没什么……

富子：阿勇，来，和奶奶到外面走走。阿实也去吧？

阿实：……

富子：走，阿勇——

文子：真好啊，阿勇，跟奶奶去吧……

说着催促阿勇。

富子：来，走吧。阿实不去吗。去吧。

阿实：……

文子：（对富子）让您费心了……

富子带着阿勇出去了。

文子：阿实，你也去吧。不去吗？

阿实：我才不去呢！

文子：好，随你的便！

说完进里屋去了。

阿实又用力地在病床上反复坐下跳起，然后挪到转椅上，坐下来，满脸不高兴地转圈。

49 二楼

周吉正脱下外套换上浴衣。

文子端茶进来。

文子：您请喝茶……

周吉：啊，谢谢。阿实怎么了？

文子：唉……拿他没办法……

周吉：幸一小时候也那样，倔得很，嚷嚷起来谁的话都不听。

文子：可是您难得来一次……

周吉：哎，我们不要紧。

文子：下个星期天再……

周吉：啊，谢谢。不过，再打扰两三天我们想去志繁家看看——（忽然看见）哦，他们在那边玩呢。

50 对面的空地（由周吉这边望去）

阿勇不知在玩什么，富子蹲在一旁守着他。

51 空地

富子和阿勇——

富子：阿勇，你长大了当什么呀？

阿勇没有回答，只顾着玩耍。

富子：要像你爸爸那样当医生吗？——等你当上医生的时候，奶奶已经不在了吧……

52 二楼

周吉一个人无聊地呆坐着。

53 春丽美发店

只有一个女客人头戴烘干器坐在那里——

志繁和阿清正在忙着什么。

库造从外面回来。

阿清：您回来了。

库造：（对客人）啊，欢迎光临。

点头致意后向里屋走去。

志繁：刚才来电话了。

54 里屋

库造：谁打来的——？

志繁：巢鸭的榎本先生——那件事后来怎么样了。

库造：噢，没什么，已经解决了。——爸爸和妈妈在干什么呢？

志繁：在二楼啊。

库造：我去浅草了，买了糕点来。

说着从提包里拿出一个纸包。

志繁进屋来。

志繁：这是什么？

库造：（打开纸包）这家的味道好着呢。是白豆沙的。

说着拿了一块吃。

志繁：很贵吧。不用买这么好的呀。

说着自己也尝了一块。

库造：好吃吧？

志繁：好吃是好吃，但这也太浪费了，脆饼足够了。

库造：可是昨天的点心就是脆饼啊。

志繁：没关系的，反正他们喜欢吃脆饼嘛。

——对了，你明天能带爸爸妈妈到哪儿去逛逛？

库造：明天啊……明天有点不方便，我得去收款啊。

志繁：噢——本来应当是我哥带他们去的……

库造：那今晚，我陪他们去金车亭吧。

志繁：那儿现在演什么？

库造：从昨晚开始演浪花曲呢。

志繁：是吗。啊，你带他们去吧。来了东京，什么地方都还没去过呢。

库造：就是嘛，一整天在楼上待着，真难为他们了。

志繁：是啊。可也没办法，没人带他们去呀。

说着起身向店里走去。

库造从衣袋里取出记事本之类，然后拿上肥皂、毛巾向二楼走去。

55 二楼

富子一个人正在做针线活儿。

库造走上楼来。

库造：哟，您做针线哪？

富子：啊，你回来啦。

库造：让您受累了。

富子：没事的……

库造：爸爸呢？

富子：在阳台——

库造：（对富子）去洗澡吧。（然后从窗口朝阳台喊）爸爸！爸爸！

56 阳台

周吉呆呆地坐着。

周吉：（听见库造的声音，回头）噢。

库造的声音：“去洗澡吧！”

周吉：噢……

说着起身进屋。

57 二楼

富子正收拾针线。

周吉进来。

周吉：啊，回来啦。

库造：好，走吧——妈妈，等回来的时候，去吃小豆冰激凌吧。

富子：好的，多谢你。

库造：我们走吧。

说着三人下楼而去。

58 楼下 店内

阿清正往顾客头发上卷发卷。志繁站在一旁看着。

这时三人进来。

库造：我们去洗个澡。

志繁：噢，去吧。

富子：我们走啦。

志繁：啊，妈妈，您就穿我那双旧木屐去吧。

富子：噢，那就借用一下……

志繁：慢走啊。

三人走出——

志繁忽然想到什么，拿起电话。

志繁：喂，请问是米山商社吗？——请找平山纪子。啊，多谢……纪子？是我……不，应该是我谢你……那个，想拜托你一件事。明天你有空吗？不，是爸爸妈妈，他们来了东京，到现在还没出去游览过呢……可不是嘛，所以，如果你明天有空的话，能不能请你带他们出去走走。真过意不去……对，本来要是我能去就最好了，可是这些天，店里脱不开身……嗯，可不是。不好意思啊……啊？噢，是的……嗯……嗯……

59 米山商社的事务所

只有七八个办事员的杂乱的小公司。

纪子在接电话。

纪子：对不起，请稍等一下。

说完放下电话走到上司那里。

纪子：实在不好意思……

上司：（一边做工作一边说）什么事？

纪子：明天我可不可以请一天假？

上司：可以啊。

纪子：谢谢。

上司：旭日铝厂的事办妥了吗？

纪子：今天就能办完。

说完行礼，回到电话前。

纪子：喂，啊，让您久等了……那明天九点我去接他们。嗯？不，不用了。那么明天见。

60 行驶的观光巴士中

周吉夫妇和纪子一同坐在车内。

导游小姐的介绍——

“——欢迎各位光临东京。借此机会，让我们一同来了解一下东京这座大都会的历史吧。”

61 丸之内商业区的风景渐渐远去

62 从车窗中望去的宫城

“皇居曾经被称为千代田城。距今约五百年前，由太田道灌主持修建而成。护城河中倒映着松树苍翠的树影，这里的幽静在东京热闹的都会环境中显得更加古雅庄严。”

63 银座

观光巴士行驶而去——

64 百货公司旁的街道

观光巴士停在路边。

65 百货公司楼顶

周吉夫妇和纪子正眺望街景。

纪子：哥哥家是在这个方向。

周吉：是。

富子：志繁家呢？

纪子：姐姐家，嗯，大概是那一带吧。

富子：你的住处呢？

纪子：我住的地方（转向相反的方向）在这边。您看见了吗？

富子：看见了。

纪子：非常破旧的地方，若不嫌弃的话，回去时顺便去坐坐吧……

周吉：噢。

导游小姐从对面招呼大家。

“各位，差不多该走了，请大家集合。”

众人向那边走去。

66 从那楼顶看到的街景

67 同日 纪子公寓的外景

陈旧的公寓。

时近黄昏，夕阳映照。

68 二楼某室

带蚊帐的婴儿床里躺着一个婴儿。年轻的主妇在一旁折叠晾干的衣物。

敲门声——

主妇：哪位？

门开了，纪子走进来。

主妇：哎，今天真早——

纪子：小美睡觉呢？

主妇：刚刚才好不容易睡着了。

纪子：不好意思，有酒吗？

主妇：酒？

纪子：（点头）我公公婆婆来了。

主妇：噢，也许还剩了不多一点。

说着起身取来一个一升瓶。瓶里还剩了约两合[76]酒。

主妇：只有这么点儿了，够吗？

纪子：够了。那我就借用了。谢谢啊。

说完离开。

————————————————

[76]合：旧式容量单位。一合约等于0.18升。

69 走廊

纪子进了隔壁自己的房间。

70 纪子的房间

周吉夫妇正端详着橱柜上昌二（他们阵亡的次子，纪子的亡夫）的照片。

纪子走进来。

周吉：啊，昌二这张照片是在哪儿照的呀？

纪子：在镰仓。是朋友给照的……

富子：什么时候？

纪子：去打仗的前一年。

富子：噢——（然后转向周吉）看他眯着眼睛那模样……

周吉：唔……这照片里他也歪着头呢。

富子：这孩子就这毛病。

周吉：唔……

照片的特写——

71 走廊

纪子出屋，又走向隔壁，敲门进屋。

72 隔壁室内

主妇走向门口。

主妇：什么事？

纪子：（微笑着）酒壶和酒盅。

主妇：啊，对、对——

说着从橱柜里取出酒壶和酒盅，顺便取出一碗小菜。

主妇：这个也拿去吧，煮青椒，很好吃的。

纪子：谢谢，那我就不客气了。

主妇：（一边把酒壶和酒盅递给纪子）洗过了。

纪子：不好意思，又来打扰。

说完离开。

73 纪子的房间

周吉和富子——

纪子回来。

富子：阿纪，请别忙活了。

纪子：不要紧，也没什么要忙活的。

边说边做准备。

富子：今天多亏你陪我们……

纪子：别客气……反倒让爸爸妈妈受累了吧？

周吉：哪里哪里，没想到让你陪我们看了那么多好地方……

纪子拿了抹布来，擦拭二老面前的小饭桌，摆上碗筷、小菜等。

富子：真过意不去啊，耽误你上班了。

纪子：没事的……

周吉：工作很忙吧？

纪子：不要紧的，是家小公司，忙的时候星期天也要上班。现在正好是空闲的时候……

周吉：是吗？那就好……

纪子起身拿来酒壶。

纪子：（把酒盅递给周吉）您请。

周吉：啊，好。（接过酒盅）

纪子：没什么可招待的……

周吉：哪里哪里……（一饮而尽，对富子说）真好喝啊。

纪子：爸爸，您很喜欢喝酒吗？

富子：啊，以前可能喝呢。家里若是没了酒，就老不高兴的，到了晚上，还要出去喝呢。

周吉：唔……（苦笑）

富子：所以每当生了男孩，我就想啊，这孩子可别变成好酒的……

周吉：昌二怎么样？

纪子：他也喝啊。

富子：（意外地）是吗？

纪子：有时下班以后在外面喝酒，到夜里没了电车，还常常带朋友来这里……

周吉：是吗？

富子：那么说你也很头疼喽？

纪子：（微微一笑）嗯，现在想起来倒很怀念呢。

富子：真是这样啊。我们大概是离得远，总觉得昌二还在哪里活着。因为这个，你爸爸还时常责备我呢……

周吉：唉，人早已经死了嘛。都快八年了呀。

纪子：……

富子：说是这么说啊……

周吉：（对纪子）那也是个调皮捣蛋的家伙，给你添了不少麻烦吧……

纪子：没有啊……

富子：的确是这样，让你受累了……

纪子：……

敲门声——

纪子：来了。

说着起身去开门。

一个来送外卖的男子端着大碗站在门外。

送外卖的男子：让您久等了。

纪子：谢谢。

送外卖的男子把大碗递上后离开。

纪子把大碗端上小饭桌。

纪子：恐怕不太合您的口味，妈妈请——

富子：谢谢啊。

纪子：请用吧——

富子：那就不客气了。

富子面对小饭桌坐好，揭开碗盖。

纪子又把另一碗端到周吉面前。

74 同日夜 春丽美发店

空荡荡的店内，志繁坐在室内一角，正摇着团扇与来访的幸一交谈着。

幸一：这么晚啊。

志繁：就快回来了。——爸妈大概会在东京呆到什么时候？

幸一：嗯……他们没说什么吗？

志繁：嗯，没说什么……对了，哥哥，我有个主意。你能不能出三千块钱？

幸一：什么事啊？

志繁：哎，我也会出钱的。两千块可以了吧？不过还是得三千吧？

幸一：你想干什么？

志繁：噢，我想要不让爸爸妈妈去热海住两三天吧。

幸一：唔……

志繁：哥哥你也很忙，我这阵子讲习会什么的也抽不出空来。即便这样，也不能总拜托纪子……你说呢？

幸一：嗯，这样也好。

志繁：我知道热海有个不错的旅馆。景致好，又便宜。

幸一：那好啊。让他们去吧。

志繁：爸妈会很高兴的。

幸一：那好。我也正犯愁呢。那好啊。即便是带他们出去，也得花两三千块呢。

志繁：就是嘛。这样还更省钱。而且可以泡温泉——

（忽然像是觉察到里屋有人，回头喊道）我说啊——

里屋内库造回头

库造：什么事啊？

说着走出里屋。

志繁：我说啊，刚才也跟哥哥讲过了，我想让爸爸妈妈去趟热海。

库造：是吗？那不也挺好？——

（对幸一）我也一直过意不去呢，哪儿也没能带他们去……

志繁：所以嘛，你觉得呢？

库造：我赞成。（对幸一）那里很不错的。

幸一：（点头）那，就这么办吧。

志繁：（点点头对库造说）而且让他们来了咱家，也没能为他们做什么。

库造：是啊，就是嘛。（对幸一）热海很不错。（自己也在旁边的椅子上坐下来，对幸一说）

这么热的天，与其在东京游览，不如让他们去洗温泉，舒舒服服地睡睡午觉。这样对老年人更好。对不对？

（说着看了看志繁）

志繁：就是嘛。（自言自语）不过也太晚了。

幸一：大概是顺便去了纪子的公寓吧。

志繁：啊，也许吧。

说着一边用团扇啪啪地驱赶脚下的蚊子。

75 热海的街市

小城群山环抱——

海岸的防波堤——

76 靠海的旅馆房间内（二楼）

周吉和富子换上了旅馆的浴衣，一边喝着茶——

富子：没想到还能来泡趟温泉……

周吉：是啊，哪想到会让孩子们破费……

富子：真舒服啊。

周吉：嗯，明天起个大早，在这附近走走吧。

富子：好啊。好像这前面有个地方，风景很不错。女招待这么说的。

周吉：噢——（看着大海的方向）真是风平浪静啊。

富子：是啊。

77 平静的大海

78 同一天晚上 旅馆的走廊（楼梯下面）

时钟已经指着十一点半。

女招待端着寿司大盘向楼上走去。

79 二楼走廊

女招待端着寿司走进一个房间。

80 那个房间内

去掉隔扇的两个房间。两组客人把铺着的被褥挪到一边，正围坐着打麻将。

包括女人在内，共十一二人，像是哪个公司的旅行团。

也有人横躺在被褥上。

远远传来卖唱艺人唱流行歌的声音。

女招待：久等了——

男A：噢，寿司来了——噢，碰！

男B：哎，你要和啊？

男C：你可真是碰到我的痛处了。

男D：哎，不痛不痛，碰得好（说着抓了一张牌，扔出）妈的！

男C：你能和？（扔牌）

男B：（摸了一张，扔牌）快和了。

男A：快和了？你不是打过吗？

男B：打过啊。

男D：他妈的！（抓牌）

81 走廊

打麻将的声音——卖唱艺人的歌声越来越清晰。

有两个男人像是刚从丝川边回来，正向房间走去。

82 老两口的房间

周吉和富子已经躺下了。

传来麻将和卖唱艺人的吵闹声，两人都无法入睡。

富子：真吵啊。

周吉：唔。

富子：这都几点了啊？

周吉：唔……

83 走廊

麻将的噪音夹杂着卖唱艺人的流行歌，越加嘈杂。

84 旅馆前的街道

一群卖唱艺人起劲地唱着歌——

85 老两口的房间

周吉一直忍耐着，但实在睡不着，“嗯——”一声坐起，叹气。

富子也坐起来，无可奈何地叹息。

卖唱艺人的歌声越发嘈杂。

86 早晨 热海

环抱小城的群山，晨光映照——

87 旅馆二楼

走廊一角集中堆放着昨夜留下的碗盘和空啤酒瓶等——

女招待哼唱着流行歌，正打扫房间。

88 防波堤

周吉和富子身穿旅馆的浴衣，在晨风中小憩。

富子：（看见周吉疲倦地敲击自己的脖颈）怎么啦？

周吉：唔。

富子：大概是昨晚没睡好吧。

周吉：嗯——你倒睡得挺好。

富子：瞎说。我也没睡着……

周吉：你才瞎说呢。你还打呼噜呢。

富子：是吗？

周吉：——唉，这儿是年轻人来的地方啊。

富子：是啊。

89 旅馆二楼

两个女招待，一边清扫走廊和房间——

女招待A：哎，昨天那对新婚夫妇怎么样？看起来很讨厌呐。

女招待B：他们真是新婚夫妇吗？没见过那样的啊。今早男人早早起来了，女的还一直赖在被窝里抽烟呢。

女招待A：也是那男人惯的呗。我去听了一下，说什么“这下你整个人都是我的了。”

女招待B：那样的女人，还不知是谁的呢！

90 防波堤

周吉和富子

富子：京子现在在干什么呢？

周吉：嗯……差不多该回家了吧。

富子：（微笑着）老头子，是不是想家了？

周吉：——哎，是你吧。是你想家了吧。（说着笑了）——东京也逛了，热海也逛了，该回了吧。

富子：是啊，回吧。

周吉：嗯。

说着站起身来。

富子也跟着起身，像是头晕似的身子晃了一下。

周吉：怎么了？

富子：不知怎的，身子发软。没事儿，已经好了。

周吉：大概是因为没睡好吧。——走吧。

说着，两人朝旅馆方向返回。

91 旅馆二楼

清扫完毕的房间里，矮桌上摆着茶和咸梅干。

92 春丽美发店

同一天下午。

助手阿清正整理器具，志繁在为一个中年妇人做头发。

还有几个头戴干燥器，一边阅读杂志的女客。

志繁：（一边做头发）太太，您要不要试试把头发往上梳？肯定适合您。

妇人：是吗？

志繁：您的发际线非常漂亮。把左边梳紧，右边做成蓬松的大波浪，可以映衬……

妇人：那下次就试试这么梳吧……

志繁：就是，会显得非常有个性呢。

另一个妇人：（对助手）阿清，给我拿本别的杂志，还有火柴。

阿清：好的。

说着把另外的杂志递过去，并为客人擦着一根火柴。

志繁：（对那个妇人）您今天出门挺早的嘛。

妇人：不，我今天是晚班。

这时老两口回来了。

阿清：啊，您二位回来了。

周吉：噢，你好。

志繁：哎呀，你们这就回来了？

周吉：啊。

富子：回来了。

志繁：你们干吗不慢慢多玩几天……出什么事了吗？

周吉：啊，没有没有。

富子：回来了……

说着向里屋走去。

妇人：哪位？

志繁：噢，是熟人。从乡下来——

妇人：哦。

志繁：喂，阿清，你帮我弄一下这些发卷——

93 二楼

周吉和富子，在房中休息，看似松了一口气。

这时志繁上楼来了。

志繁：玩得怎么样？回来得真够早的。

周吉：唔。

志繁：热海怎么样？

周吉：唔，很好啊。温泉也很不错。

富子：从旅馆可以看见风景，非常好。

志繁：我就说嘛，那里可好呢，而且是才建好的……人多吗？

周吉：嗯，有点多。

志繁：吃到什么好菜吗？

富子：生鱼片，还有鸡蛋羹……

志繁：生鱼片很好吃吧。那里离海很近……

富子：还有大块的煎蛋卷呢。

志繁：为什么要急着回来呢？还以为你们会再慢慢待两三天时间呢。

周吉：嗯，不过我们想差不多该回家了。

志繁：不用着急嘛，难得出来一次。

周吉：不过，也该回去了……

富子：京子一个人也怪冷清的……

志繁：不用担心的，妈妈。京子也不是小孩了……下个休息日，我还想陪你们去看歌舞伎呢。

周吉：是吗？——不过，总让你破费过意不去啊。

志繁：哎，你们应当多玩几天才对啊。今晚七点家里有个聚会……不，是讲习会。

富子：这样啊。有很多客人来吗？

志繁：是啊。不巧刚好轮到我家啊。

周吉：是吗？那可真是不好办啊。

志繁：所以我才希望你们多玩几天啊。我应当先跟你们说一声就对了……

阿清进来。

阿清：师傅，发卷弄好了……

志繁：噢，好的。（对父母）我去一下。

说完跟随阿清下楼去了。

周吉：（面带失望的表情）怎么办？

富子：怎么办呢？

周吉：再到幸一那里去添麻烦也不好……

富子：也是啊——要不到纪子那里借宿一晚？

周吉：不成，那里也住不下咱们两个。你一个人去借住吧……

富子：那你呢？

周吉：我想去服部先生那里拜访一下。应当可以让他容我住一宿——总之，那就走吧。

富子：好吧。

周吉：（微笑着）——到底变成无家可归的了……

富子也笑着点头。

94 上野公园的一角

周吉和富子坐在公园的长椅上，默默嚼着花生米之类的食物。

周吉：（取出怀表看了看）差不多纪子也该回来了。

富子：是吗？

周吉：还是早了点吧？

富子：可是老头子，去拜访服部先生的话，也不能去太晚了呀……

周吉：你说的也是，那就慢慢走着去吧。

说着缓缓起身走路，一边眺望街区的方向

周吉：嗨，东京可真大呀。

富子：就是。要是不小心在这地方走丢了，恐怕一辈子都找不着吧。

周吉：唔。

富子：哎呀！

想起手提袋忘在了长椅上，急忙折回去取。

周吉：你看，就在那儿呢。

然后，两人又并肩而行。

95 傍晚 代书处（服部先生的家）的门口

外面的玻璃门已经关上，窗帘也拉上了。

96 里面的房间

来访的周吉与旧友服部修（68岁），还有他的老伴儿米子（60岁）亲密地交谈着。

服部：嗨，已经这么多年了啊。

周吉：从那以后，不知不觉都过去十七八年了。

服部：是吗？——难为你每年都寄贺年片来。

周吉：哪里哪里，你也一样啊。

米子：尾道变化也很大吧？

周吉：不大。幸亏躲过了战时的轰炸啊。原来您家所在的西御所那边也还是老样子呢。

米子：是吗？那是个好地方啊。登上千光寺，能看到老远的风景呢。

服部：是啊，樱花开过以后，鲷鱼味道又好又便宜……来了东京以后，就没吃上过鲷鱼啊。

米子：真是这样——（忽然想起）哎，他爸。

服部：嗯？

米子低声说了几句什么。

服部：嗯，待会儿再说。

这时从二楼走下一个穿西服的青年（借宿的房客）

青年：阿姨，要是伊坂来了，请告诉他我在那边的弹子房。

米子：（点点头）你去吧。

青年：拜托了。

青年走了，米子也起身去了厨房。

服部：唉，这人在二楼借住，很贪玩的一个人。

周吉：噢。

服部：是个学法律的大学生，可法律的事他什么都不懂。

周吉：（微笑着）是吗？

服部：不是上弹子房就是打麻将，他老家的父母可真够倒霉的。

说着，两人一同放声大笑。

米子：（从厨房）哎，你来一下……

服部：嗯？哦——（对周吉）怎么样，好久没一起喝酒了，去哪儿喝一杯吧。

周吉：啊。

米子：我家里什么都没准备。

周吉：哪里哪里，我突然来打扰……

服部：你还记得吗？那时候当警察署长的……

周吉：噢，沼田先生——

服部：对对对，他也在这儿，就住这附近。

周吉：哦，是吗？他现在做什么呢？

服部：他儿子在一家印刷公司当部长，他现在正享清福呢。

周吉：是吗？那倒不错……

服部：要不也叫上他？

周吉：那可太好了。——真没想到……这样啊……

97 街上的霓虹广告塔

上野广小路一带。

98 看得见上野街景的小饭馆二楼

周吉、前辈昭田三平（71岁）、服部三人正围着火锅畅谈。

沼田：（拿起酒壶倒酒）来，喝吧喝吧。

周吉：哎呀，已经喝得够多了……

服部：嗨，不多不多。多少年没喝了，别担心嘛。

周吉：其实我最近已经不喝了。

服部：可你当年酒量那么好。对，就是县长来尾道那次……

沼田：噢，是在竹村屋吧。啊哈……

服部：（对沼田）那一次你也喝醉了。记得吗？那个白白胖胖的艺伎——

沼田：阿梅？

服部：你喜欢那姑娘，对不对？

沼田：哈哈哈，那可不是，还跟县长先生争风吃醋，不得了呢。

服部：（对周吉）你也有点喜欢那姑娘，对吧？

周吉：唉，真难为情啊……（苦笑着）我向来都是一喝酒就不成了。

沼田：哪里哪里，没有的事。还是喝点好。来，干了。

周吉：哎。（喝干杯里的酒，接受敬酒）

服部：说起来，你家挺不错啊，孩子们都好好的。

周吉：唉，怎么说呢……

服部：像我家这样，哪怕有一个活下来也好啊。我还时常跟老太婆说起……

沼田：两个都没了真是痛心啊——（对周吉）你家是一个吧？

周吉：嗯，二儿子没了。

服部：唉，再也不要打什么仗了。

沼田：唔，一点没错——不过，孩子这东西，没有吧，觉得冷清，有吧，又越来越嫌爹娘碍事。反正就是不能两全其美啊。（表情落寞地把酒喝干）哎，喝吧。（给服部倒酒）

服部：嗯。

服部接酒，一时间大家都沉默不语。

服部：不行，这说得越来越丧气了。

沼田：哈哈哈哈，打起精神来吧。

服部：唔，喝吧喝吧（一边给周吉倒酒）。我家要是再宽敞一点，今晚本可以住我家，喝他个通宵……

说着站起来，去走廊击掌唤人。

服部：喂，大姐，酒——（又击掌）我说大姐，拿酒来！

边说边下楼去了。

沼田：——我说你啊，来一趟可真不容易。

周吉：啊，真没想到会在东京见着您……

99 忽明忽暗的广告塔

100 同一天夜里 僻静的街道

夜已经很深了。

101 附近的“加代”杂烩店

沼田、服部、周吉三人都醉醺醺地，围坐在锅前。服部已经喝过了头，迷迷糊糊地坐着。

老板娘加代是个标致利落的中年女人。

加代：（把酒壶放在沼田面前）给，热的。

沼田：喂，给我斟一杯嘛。

加代：（一边斟酒）您今天喝得太多了吧。

沼田：喂，平山君，这女人怎么样？不觉得她有点像吗？

加代：又来了。

周吉：哦，像谁？

服部：（忽然抬起头）啊，像啊，很像。 沼田：像谁？

服部：不是像阿梅吗？

沼田：不是不是。阿梅胖得多，像我老婆啊。

周吉：噢，这么说还真像。

沼田：很像吧。这块儿……

加代：你们差不多也该走了吧。今晚你喝太多了。

沼田：连刻薄的性格也像。

加代：真唠叨啊你。

沼田：我老婆也常常这么说，啊哈……

——哎，过来呀，给我倒杯酒，来啊。

然而，加代已不再理睬他。

周吉：（拿过酒壶）服部兄，再来一杯？

正要倒酒，服部已经醉得不行了。

服部：不能再喝了。

说着只摇了摇头，他已烂醉如泥。

沼田：（只管一个人沉浸在感慨中，对周吉）不过，你是最有福气的了。

周吉：怎么会呢？

沼田：到东京来，又有好儿子，又有好女儿……

周吉：那您家不也一样吗？

沼田：哪儿呀。我家那小子不成气，成天只会看老婆的脸色，把我当累赘。没出息的家伙。

周吉：可，他不是印刷公司的部长吗——

沼田：什么呀。哪来的部长！还在当股长呢。说起来太没面子，我才对人家说他是部长。其实是个没用的东西。

周吉：可别这么说，怎么会呢。

沼田：好不容易才有了这么个独生子，都怪我们把他惯坏了……看看你家的孩子，多有出息！人家可是真正的博士啊。

周吉：唉，现在医学博士也不稀奇了。

沼田：唉，做父母的再怎么期望，孩子却不争气啊。首先他太没志气，根本不知道什么叫鲲鹏之志。前不久我还对儿子这么说了。那小子却说什么东京人太多，往上爬不容易。——你说这叫什么话！怎么会这么没魄力？一点奋斗精神都没有，当年我可不是这么教育他的啊……

周吉：我说沼田先生，你也太……

沼田：嗯？难道你不这么想吗？你觉得很满意吗？

周吉：唉，哪谈得上满意啊……

沼田：我说嘛，就连你都不满意……我心里真不好过……（一边揉了揉眼睛）

服部：（忽然抬起脸）哎，不成了，不能再喝了。（然后又开始昏睡）

周吉：——不过啊，沼田先生，我这次出来之前，对儿子也还抱着点期待，哪想他只不过是近郊小巷里的诊所大夫。你的心情我能理解，就像你说的那样，我也觉得不满意啊。可是话又说回来，沼田先生，这是世间父母的私欲啊。私欲是没有止境的。所以这事儿不想开可不行啊，反正我是这么觉着的。

沼田：你觉着吗？

周吉：觉着。

沼田：原来，你也……

周吉：我儿子过去也不是那样的……没法子啊，沼田先生，东京毕竟还是人太多了。

沼田：是吗？

周吉：唉，不想开点不行啊。

沼田：也是啊。最近的年轻人里，甚至有的杀了自己的父母也不在乎呢。比起他们，咱们的孩子还算不错了啊。哈哈哈哈。

加代：你们几位！已经十二点了！

沼田：十二点怎么了？

加代：差不多你们该回去了吧。

沼田：哈哈哈哈，你这样子可像了，我就喜欢你这样呢。

加代：（狠狠瞪了服部一眼）怎么办啊？这人。

沼田：噢，别理他，别理他！今晚就要喝个痛快。你说，这多开心啊。

周吉：唔——啊，开心开心——

其间只有服部一个人沉沉入睡。

102 同一天晚上 纪子公寓的走廊上

不知从哪个房间传来时钟敲响十二点的声音。

103 纪子的房间

被褥已经铺好，富子坐在上面，纪子在为她揉肩膀。

富子：啊，谢谢，可以了。

纪子：不急的……（接着轻捶）

富子：唉——今天一天可真长啊……从热海回来，去了志繁那儿，去了上野公园……

纪子：您累了吧。

富子：没什么——也给你添了麻烦……真过意不去……

纪子：您别客气——不过您能来太好了……我还以为您不会再来了呢。

富子：四处得你们照应……（对还在捶背的纪子）真的不用了。

纪子：好的。

富子：太谢谢了。

纪子起身去拿了水瓶和杯子来，放在富子枕边。

富子：你明天一大早还要上班，都这么晚了……

纪子：不要紧的。倒是妈妈您……该休息了吧。

富子：那就睡吧……

纪子：您睡吧。

纪子让富子躺下，为她盖上被子。

富子：没想到，能盖着昌二的被子睡觉……

纪子起身去关窗。

富子等纪子回来——

富子：我说，阿纪啊——

纪子：嗯？

富子：我说了你千万别介意啊……

纪子：什么事？

富子：昌二他，死了已经有八年了，你还那样摆着他的照片，我看着总觉得太委屈你了……

纪子：（面带笑容）为什么这么说呢？

富子：你还年轻啊……

纪子：（笑着）已经不年轻了……

富子：不，真的。我觉得对不住你……时常跟你爸爸说起这事，要是有合适的人，你就别顾虑了，嫁给人家吧。

纪子：……（笑着）

富子：我是说真的，若不这样的话，我们真觉得对不住你……

纪子：（笑了笑）好的，如果有的话……

富子：有啊。会有的。像你这样的一定会有的。

纪子：是吗？

富子：……这些年来一直让你吃苦，这样下去的话，我心里过意不去啊……

纪子：没事的。妈妈，我就乐意这样。

富子：可是，你这也太……

纪子：不，我不在意的。这样过得更轻松。

富子：可是，即便现在是这样，将来渐渐上了年纪，一个人还是会寂寞的啊。

纪子：不要紧的。反正我已经决定不长岁数了。

富子：（感动得落泪）你啊……真是个好人哪……

纪子：（淡淡地）睡吧。

说完起身关灯，钻进被子。不一会儿，纪子的眼里渐渐涌出泪水。

104 丽春美发店

电灯灭了，椅子和工具等都盖上了白布。

105 里间

志繁和库造并排而卧。传来敲门的声音。

男人的声音：晚上好……晚上好……

两人睁开眼睛。

敲门的声音——

刚才那个声音：喂喂……喂喂……金子先生……

志繁：哎，哪一位？——是谁啊。

库造：唔。

志繁一边整理睡衣前襟，一边往外走。

106 店里

志繁打开店里的电灯——

志繁：哪一位？

人声：我是这附近派出所的高桥……

志繁：噢，对不起……

说着开了门，一个巡警站在门外。

巡警：啊，对不起，这么晚了……这位说是您家的熟人，我把他带来了……

志繁：……？

巡警：他醉得很厉害……

周吉摇摇晃晃地出现在门口。

志繁：怎么回事？爸爸？——（对巡警）真对不起。

沼田也紧跟着摇摇晃晃地出现在门口。

巡警：那我走了。

说完行礼离去，沼田默默地向他鞠躬致谢。

周吉和沼田都已烂醉如泥。

志繁：（看着沼田）这是谁？爸爸——

周吉：这……

趁着志繁关大门的工夫，两人鞋也没脱，就进了屋，一屁股坐在烫发的座椅上。

志繁：（回来）爸爸！怎么回事啊？爸爸！

周吉：嗯……

库造也身穿着睡衣从里屋出来。

库造：怎么了？

志繁：带了个陌生人回来。

库造：谁呀？

志繁：不知道。

沼田：（口齿不清地）哎……开心，真开心……嗯……

志繁：（愤愤然地）怎么回事啊？爸爸！爸爸！爸爸！怎么回事啊？

周吉：（迷迷糊糊地）哎……真是的……没办法啊……嗯……开心啊。

志繁：真没办法……（皱着眉头）好不容易才戒了，又喝起来……（看了看沼田，用力摇醒他）喂喂，喂喂，你醒醒——

沼田：啊开心，真开心……

志繁：（又去摇周吉的肩膀）爸爸！爸爸！……真没办法！

说着，垂头丧气地坐下。

库造：怎么搞的？这是去哪儿喝了酒来？

志繁：谁知道是哪儿！！（愤愤地嘟囔）——真不像话……爸爸过去就爱喝酒。一说有宴会，总是喝得醉醺醺地回来，不知给妈妈添了多少麻烦。我们也烦死了……好不容易到京子出生以后，他才像变了个人似的，彻底把酒给戒了。我们才放了心……

沼田：（突然狂躁地）啊，那不行，啊，不行不行，哎……

看他像要说什么，却又呼呼地睡着了。

库造：（不由得皱起眉头）哎，怎么办？

志繁：（烦不胜烦地）——还以为今天不会回来了，哪想他反倒带来个陌生人……真讨厌……

说完向屋里走去。

107 里间

志繁丧气地一屁股坐在被褥上。

库造进来。

库造：喂，也不能让他们就那么睡呀。

志繁：——没办法啊……

库造：让阿清到下面来，让他们上二楼睡吧。

志繁：醉成那个样子，还上得去二楼？

库造：那怎么办？

志繁：真烦人啊……（站起来）你拿上这个（指毛毯）去二楼睡吧。只好让他们睡这儿了。

库造：这样啊。

说着拿着毛毯站起来，志繁把自己的毛毯也递给他。

库造抱着毛毯走出去。

志繁整理余下的被单，又把坐垫折起来当枕头，一边自言自语地抱怨。

志繁：——真麻烦。要回来怎么不早说……这么晚了，醉醺醺地回来……所以我最讨厌好酒的……还带个陌生人回来……当人是傻子啊……

108 店里——

周吉和沼田四仰八叉地靠在椅子上呼呼大睡。

109 清早 纪子公寓的外景

110 走廊

纪子端着洗好的碗筷向自己的房间走去。

111 室内

富子做好回家的准备，正在穿袜子。

纪子进来——

富子：实在是麻烦你了……

纪子：没关系的，让您住在这么破旧的地方……

富子：会不会耽误你上班啊？时间还来得及吧？

纪子：不要紧，还来得及——（说着把柜子上的一个纸包拿过来）哎，妈妈……

富子：什么呀？

纪子：怪不好意思的，这个——

富子：什么？

纪子：（笑着说）给妈妈的零用钱。

富子：你这是……

纪子：您别介意，是我的一点心意……

富子：你这样可不行——

纪子：只是一点心意……

富子：不行不行。

纪子：可是，妈妈——（说着硬要往富子手里塞）

富子：不行啊，可别这样。

纪子：（硬塞给她）请收下吧。

富子：本来应当是我给你才对啊……

纪子：怎么会呢……您就收下吧，妈妈。

富子：好吧，真过意不去。那我就收下了。

纪子：（面带笑容）请收下吧。

富子：我知道你也有很多需要花钱的地方，还这么体贴我，真不知道说什么才好。（拉着纪子的手）谢谢你，纪子……谢谢……

纪子：（开朗地）妈妈，时间也差不多了。

富子：噢。（一边悄悄擦拭眼泪）

纪子：下次到东京，妈妈请再来我这儿吧……

富子：哎……不过，不知还能不能来了……你虽然很忙，但一定要来尾道啊。

纪子：我很想去呢，要是离得再近一点就好了。

富子：是啊。真是太远了……

纪子站起来关窗。

富子也站起身，忽然在昌二的照片前停下来，久久地凝视。

纪子发现富子的牙刷牙膏忘在了一边——

纪子：妈妈，您忘的东西。

说着把东西递给富子。

富子：啊，又忘了……这阵子，老忘东西。

笑着把东西放进手提袋。

112 夜晚 东京站 十号站台下面的候车室

长途列车的乘客们排着队等候检票。队列中有周吉和富子，还有前来送行的幸一、志繁和纪子他们一群人。

幸一：这趟车的话，到名古屋或岐阜一带天就亮了吧。

周吉：是啊。

志繁：到尾道是几点？

幸一：明天下午一点三十五分。

富子：对了，给京子发电报了吗？

幸一：发了。大阪那边，敬三也一定会到站台上去。

富子：噢。

纪子：妈妈要是能在车上好好休息就好……

周吉：嗨，她呀，不论在哪儿都能睡好。

富子：即便睡不好，反正明天过午就到家了。

志繁：爸爸，酒喝太多可不行啊。

周吉：昨晚是因为跟朋友久别重逢嘛……

志繁：头疼好了吗？

周吉：啊，已经好了。

幸一：可别再喝多了啊。

富子：这回也算是个教训吧。

周吉：唉……给你们添了不少麻烦，多亏你们照顾，玩得非常愉快。

富子：大家都忙，实在是麻烦你们了……不过，这回跟大家都见了面，以后如果有个三长两短的，你们就不必特地赶回来了……也好……

志繁：（笑了笑）妈妈，你说什么呀？别说那么泄气的话，弄得跟生离死别似的……

富子：嗯。我是说真的，离得实在太远了。

广播通知开始检票——

乘客们纷纷站起来。

他们也分别拿上行李站起来。

志繁：太挤了。

幸一：嗯。不过这节车厢的话，应当还有好多座位的。

缓慢向前的乘客队列——

检票口上方的时钟——

广播的声音还在继续。

113 大阪的景色 上午

大阪城堡——

工业地带林立的烟囱等等——

114 能看见大阪城堡的车站内

敬三（27岁 周吉的三儿子）脚步匆忙地横穿铁轨走来。

115 车站内事务所

四五个站务员正忙于工作。

敬三进来。

“早上好。”

“早上好。”

敬三：（对年长的同事）昨天实在对不起啊。

年长同事：噢，听说你父母来了？

敬三：是啊，出了桩意外的事。本来他们没打算逗留的，没想到我母亲在火车上病了……

年长同事：怎么啦？

敬三：也不知是怎么了，说是这里堵得慌，觉得恶心。

年长同事：是心脏不好吗？

敬三：不是，大概是晕车吧，可能是很久没坐火车的缘故。

说着一边开始工作——

敬三：昨天可把我忙坏了，到被褥铺去租被子，还跑了两趟去找大夫来。简直忙死了。

年长同事：哦，那现在怎么样了？

敬三：已经好了，今天早上就恢复了。

年长同事：你母亲多大岁数了？

敬三：嗯，多大岁数呢？已经六十多了吧。好像六十七还是六十八吧。

年长同事：老人家上了年纪，可得好好照顾啊，都说想尽孝道的时候，父母已经不在了。

敬三：的确如此啊。然而我真是没法往坟上盖被子[77]呢。哈哈哈哈。

说完继续工作。

————————————

[77]日谚。意为如果等到父母去世后才想到尽孝心的话，即使往父母坟上盖被子也来不及了。

116 敬三的宿舍

僻静地段的一栋旧楼的二层，窗外看得见林立的烟囱之类。

富子从病床坐起，正在服用药粉。

周吉：——大概因为车上太挤，才会晕车吧。

富子：可能是吧。

周吉：已经好了吗？

富子：嗯，已经全好了。照这样子，今晚回去都可以。

周吉：嗯，不过还是再打扰一晚，明天坐空一点的火车回去吧。

富子：京子一定担心了吧。

周吉：嗯。

富子：——不过，没想到啊，还能在大阪下车，还见到了敬三。才十天时间，跟孩子们都见了面……

周吉：嗯。

富子：孙子们也长大了……

周吉：嗯——过去常说，孙辈比儿女更招人疼，你觉得怎么样？

富子：您呢？

周吉：还是儿女好啊。

富子：是啊。

周吉：不过，孩子们长大就变了。志繁小时候不也是个心肠很好的孩子吗？

富子：是啊。

周吉：女儿一旦嫁出去就指望不上了。

富子：连幸一也变了，他本来是个很善良的孩子啊。

周吉：很难让父母称心如意吧……（两人说着一同无奈地笑了）——贪心的话还是少说吧，其实算不错的了。

富子：是不错啊，应该说相当不错了，咱们很有福气呢。

周吉：是啊，算是有福气的了。

117 东京 清晨 幸一的家

后院里，阿勇在玩沙子。

118 诊疗室——候诊室

文子在打扫候诊室。

幸一在诊疗室读信。

幸一：爸妈回去的时候，在大阪下车了呢。

文子：是吗？

幸一：说是妈妈在火车上病了，十号中午才回到尾道。

文子走进诊疗室。

文子：已经好了吗？

幸一：应该好了吧，信里写了好多感谢的话。

文子：妈妈一定是累的。

幸一：嗯。可能是因为偶尔旅行一次，而且时间太长了。

文子：不知道他们满不满意呢？

幸一：那当然满意了。四处游览，还去了热海……

文子：也是啊。

幸一：东京的话题大概够他们谈论很久吧。

说完站起来正要进里屋，这时电话铃响了。

119 走廊

幸一拿起电话。

幸一：喂，啊，是我。啊？电报？没有啊。没来。从哪里？

120 春丽美发店

志繁正在打电话。

志繁：从尾道啊，是京子发来的。真奇怪，说妈妈病危了。啊？嗯，是的。

121 幸一家的电话

幸一：奇怪啊。刚刚才收到爸爸写来的信……说妈妈在火车上有点不舒服，就在大阪下了车，

十号回到尾道……嗯……嗯……是这样的。

不觉间文子也来到一旁，担忧地听着。

送电报的声音：（在门口）平山先生，电报。

文子急忙出去。

幸一：（听到送电报的声音）啊，你等一下。

122 玄关

文子从诊疗室拿了印章，签收电报。

文子：谢谢……

然后立刻折回屋里。

123 走廊

文子拿来电报

文子：尾道来的。

幸一：你念念。

文子：母病危 京子……

幸一：（对着电话）喂，喂，我这里也收到电报了。

124 春丽美发店

志繁：是吗。还真是……嗯……嗯……对，对……反正得去一趟……啊……啊……那待会儿见……

125 走廊

幸一：好，那我等你。

放下电话。

文子：怎么会突然病了呢？

幸一：嗯……

文子：病情很严重吗？

幸一沉默着往里间走去。

文子：要不要通知纪子？

幸一：啊，你打个电话给她。

说完离开。

文子拨电话。

126 纪子的公司

年轻的办事员接电话。

办事员：（大大咧咧地）哦，哦，是米山商社。好，你等一下。

然后对纪子

事务员：平山，电话。

纪子：是我吗？

走过来接电话。

纪子：喂，啊，嫂子？——噢……啊？妈妈她？……嗯……嗯……这样啊？……嗯……嗯……谢谢您……

挂断电话后回到桌旁，沉思了一会儿，然后起身向室外的防火楼梯那边走去。

127 防火楼梯上

纪子站在楼梯上，一动不动地沉思。

128 幸一的家 诊疗室

志繁正在跟幸一谈话。

志繁：怎么回事啊？如果说爸爸病了倒还可以理解……

幸一：嗯。

志繁：妈妈身体那么好。会很严重吗……

幸一：嗯。肯定不太好吧，都说病危了。

志繁：看来非得去一趟了？

幸一：嗯。

志繁：妈妈在东京站说的话好奇怪呢。什么有个三长两短就可以不用来了……我还想怎么说这么不吉利的话，她大概是有预感吧。

幸一：嗯，但是不去不行吧。

志繁：是啊。既然说是病危的话——要去就早去为好。坐上次的那趟火车怎么样？

幸一：可家里的事也得安排一下才行啊。

志繁：我也一样——忙得很啊，最近这段时间……

门口有客人来，是一个老婆婆领着一个头缠绷带的孩子。

幸一：（看见客人）请进。

志繁于是进里屋去了。

文子出来。

幸一：（对文子）哎，拿绷带来。

说完便进屋去了。

129 里屋

志繁和幸一——

幸一：那就坐今晚的夜车出发吧？

志繁：好吧，反正总要去的……那就这么定了——我回去了。

幸一：噢。

幸一说完正要折回诊疗室——

志繁：哥哥，等一下——

幸一：什么？

志繁：丧服怎么办？带不带？

幸一：嗯……也许还是带上好吧。

志繁：是啊。带去吧，带去用不上，那就最好不过了。

幸一：那是。

志繁：那就东京站见。在上次那里——我提早去。

幸一：好。

志繁走了，幸一返回诊疗室。

空无一人的房间。

130 尾道

平山家所在的小巷

131 平山家 套廊

竿子上晾着冰袋等物。

132 屋里

周吉和京子守在昏睡的富子枕边。挂钟敲响一点钟。

京子：（抬头看了看挂钟）爸爸，我去去就回。

周吉：啊，去吧。辛苦啦。

京子起身离开。

133 京子的房间

京子进屋，解下围裙，稍事打扮后走出房间。

134 玄关

京子安静地出门而去。

135 小巷

京子走出小巷。

136 屋里

周吉望着富子沉睡的面容，轻声叹息。

富子微微一动。

周吉：哦，怎么样？……嗯？……热吗？

然而，富子依然昏睡不醒。

周吉：孩子们都要从东京来看你呢……京子刚才接他们去了……就快来了，就快了……

富子依然昏睡——

周吉：（一边为富子扇扇子）会好的……会好……会好……会好的……

然而，这是周吉在自己说给自己听。

137 庭院中

花草在七月的微风中摇曳。

138 夜晚 平山家的厨房

昏暗的电灯下，京子正在凿冰块。

139 屋里

大夫在一旁，幸一正在为富子检查。富子依然处于昏睡中。

周吉、志繁、纪子担忧地守在一旁。

京子拿来冰袋，与大家一同担忧地望着。

大夫：抽过血，血压降下来了，但还是不能摆脱昏睡状态……

幸一：啊，是吗？（用手电筒检查瞳孔）反应很弱啊。

大夫：是啊。

随后检查完毕——

幸一：（对大夫）多谢……

大夫：那，我过些时候再来……

周吉：总是麻烦您……

大夫：请好好照顾病人。

说完起身告辞。纪子送他离开。

京子为富子换冰袋。

远处传来火车的汽笛声。

志繁：（自言自语般）敬三怎么回事。这么慢——（对京子）他回电报了吗？

京子：嗯，什么也没有……

志繁：他在大阪，本应最快……

纪子回来。

幸一：（趁这机会）爸爸，您来一下……（站起身，对志繁）你也来……

说着去了旁边的房间。

140 隔壁房间

幸一进来，等待周吉和志繁。

两人进屋。

幸一：（站着）爸爸，看来妈妈病情很严重……

周吉：是吗？

周吉和志繁都先于幸一坐了下来。

志繁：严重到什么程度？

幸一：情况很糟——（对周吉）这么长时间不醒，看来非常不妙。

周吉：嗯……是不是因为前些时候去东京累坏了？

志繁：不会吧。在东京的时候，妈妈精神那么好。对不对？（说着看了看幸一）

幸一：嗯……不过，也许有这个原因。

周吉：那，该怎么办?

幸一：——我想能挨到明天早上就算不错了……

志繁：（悲痛地）明天早上？

幸一：嗯——能挨到天亮就不错了。

周吉：（无力地）是吗？……不行了吗……

志繁的眼泪夺眶而出。

幸一：妈妈六十八了对吧？

周吉：啊……（自言自语般）是吗？不行了吗？

幸一：——我想是这样的。

周吉：（自言自语般）是吗……就这么完了啊……

幸一：那……

说着起身回里屋。

141 里屋

纪子和京子担忧地望着幸一回来，然而幸一却默默地在富子枕畔坐下。

142 隔壁房间

周吉和志繁——

周吉：（有气无力地）——敬三也赶不上了吗……

志繁又悲伤起来。

周吉安静地站起来，回到里屋。

143 里屋

周吉默不作声地来到富子枕畔坐下，悲伤地凝视着富子沉睡的脸，不时地眨眼。

144 黎明

尾道的夜迎来拂晓——东边的天空明亮而耀眼，太阳即将升起的时刻。

空无一人的站台——

没有行人的街道——

拍打着海岸石垣的细浪——

145 平山家

富子的脸上盖上了白布。

志繁、幸一、纪子、京子都悲痛地低垂着头。

京子不时地仿佛想起什么似的，擦拭着眼泪。

志繁：（感慨地）——人这辈子真没意思啊……

无人回应。

志繁：（擦拭眼泪）——明明身体那么好……

京子和纪子也悄悄拭泪。

志繁：——妈妈到东京来，也是有预感的吧。

幸一：嗯……是啊……

志繁：不过，来了一趟也好啊。让我们能看到她健健康康的样子，还说了好多话……（忽然想起来似的）纪子，你带丧服来了没有？

纪子：没有，因为……

志繁：是吗？要是带来就好了。京子，你有吗？

京子：嗯，没有。

志繁：那得找谁借一下了。

京子：……

志繁：去借一下吧，纪子的也一起。

京子和纪子都没作声。

志繁：——不过也算大往生[78]了。妈妈没受一点苦就去了（说着，忽然觉察到门口的动静），是敬三吗？

京子立即走出去迎接。

146 玄关

敬三正在脱鞋。

京子出来。

敬三：怎么样了？

京子悲从中来，默默垂下头。

敬三：这样啊……还是没赶上啊……我就想可能赶不上……

无力地脱鞋。

147 起居室——里间

敬三说了声“大家好”，与京子一同进屋。

大家应声迎接。

敬三：（对幸一）我不巧出差去了松阪那边，对不起，我来迟了。（对志繁）电报发来的时候我不在啊，姐姐。

志繁：哦。

敬三：怎么会这样呢。什么时候的事？

志繁：——今天凌晨，三点十五分……

敬三：是吗……我要是赶上八点四十分直达鹿儿岛的车就来得及了……

幸一：敬三，妈妈——面容很安详。

敬三站起身，走到亡母枕畔，掀开白布，端详着母亲的脸，眼泪渐渐涌出。

大家在一旁，纷纷拭泪。

幸一：（忽然觉察）啊，爸爸呢？

志繁：哎呀，哪儿去了？

纪子站起来，朝庭院方向张望，一边向玄关走去。

148 门外

纪子出来，四处张望寻找。

149 俯瞰市区和大海的一处山崖上的空地

周吉孤零零地伫立着。

纪子走来。

纪子：爸爸——

周吉：（回头）啊……

纪子：敬三来了。

周吉：噢，是吗……（感慨地）啊，多美的早晨啊。

纪子：……（一阵心酸，低头）

周吉：——今天一定很热吧……

说完平静地往家走去。纪子也低着头默默跟随在后。

150 寺庙内

强烈的阳光下，庭院里空无一人。传来木鱼声。

151 正殿

富子的葬礼。

周吉、幸一、志繁、纪子、敬三、京子——

对面是前来参加葬礼的亲友——其中有邻家太太以及京子任教的小学的学生代表等人。

诵经的声音、木鱼声……

这时敬三不知怎么突然起身离去。

志繁、纪子他们不解地回头看他。

152 僧房

敬三走来，木然站立，然后坐下来，无精打采地望着外面的风景。

153 墓地

远远看得见对面是波光粼粼的海面。

154 僧房

茫然沉思的敬三——

不一会儿纪子走来。

纪子：你怎么了？

敬三：（头也不回地）——那木鱼声，我实在受不了。

纪子：为什么？

敬三：不知为什么，我觉得妈妈好像一点点消散了……（抹去泪水）

纪子：（沉痛地看着他）……

敬三：——我还想尽孝心呐……

纪子：……（目光低垂）一会儿就要上香了……

敬三：怎么会现在就去世呢？——真的是成了没法往坟上盖被子啊……

说着站起来往回走去。

纪子，悄悄拭泪，跟随而去。

155 附近墓地

远处的大海波光闪烁。传来诵经的声音。

156 海岸

波浪哗哗地洗刷着海岸。

157 海滨街道上一间旧餐馆的二楼

送葬归来的周吉、幸一、志繁、纪子、敬三、京子六人围桌而坐。

幸一：（一边给周吉倒酒）爸爸，我们以前还在这个房间看过焰火呢。

周吉：噢，好像是啊。

志繁：对对，住吉庙会的晚上啊。敬三，你记得吗？

敬三：嗯，不记得了。

幸一：你总是天亮着的时候闹个不停，焰火最漂亮的时候却睡着了——

志繁：就是，枕着妈妈的腿，呼呼大睡……

敬三：我全都不记得了。

幸一：那时候爸爸在做什么呢？

周吉：啊……市教育科长吧。

幸一：是吗，那是很久以前了啊……

志繁：对了，放春假的时候，全家一起去大三岛那次——

敬三：噢，那一次我也记得。妈妈还晕船了……

周吉：啊，有那样的事吗……

幸一：那时候，妈妈身体还很好……（对周吉）那时有多大岁数？四十……

周吉：嗯，大概四十二三吧……

志繁：爸爸您一定要保重身体啊……

周吉：嗯。

志繁：希望您更加长寿……

周吉：啊，谢谢。

说着慢慢起身出去。

大家一时沉默——

志繁：——不过，怎么说呢。虽然这么说不太好，两个老人要先走一个的话，还是爸爸先走比较好啊。

幸一：嗯。

志繁：现在这样，等京子结了婚，爸爸一个人就麻烦了。

幸一：是啊。

志繁：如果是妈妈的话，可以让她到东京来，怎么都好办——对了，京子，妈妈不是有条夏服腰带吗？鼠灰色，露珠青草花样的……

京子：对。

志繁：那个我想留作纪念，行吗？哥哥——

幸一：啊，行吧。

志繁：还有，细白纹的上等麻布，还在吧？

京子：在。

志繁：那个我也想要。

这时周吉回来了。

周吉：啊，多亏大家，这下事情都办妥了。你们都那么忙，特地远道赶来，给你们添麻烦了。谢谢了。

说着鞠躬致意。

大家也连忙振作精神，鞠躬还礼。

周吉：还让幸一给看了病，你妈妈也觉得没什么遗憾了吧……

幸一：哎，也没能做什么……

周吉：——不过啊，有件事没跟你们说呢。这次去东京的时候，在热海，你妈妈就有一次摇摇晃晃地站不稳……

幸一：啊？

周吉：不过当时倒也没什么毛病……

志繁：那爸爸当时为什么不说呢？哪怕只跟哥哥说一声也好啊。

周吉：你说的也是啊……

幸一：不过那不是原因。妈妈本来就胖，应该是突发的原因。

志繁：是吗？不知怎么简直就像做梦一样……（忽然态度一变）哥哥，你什么时候回去？

幸一：唔，我也没时间久留……

志繁：我也是啊。怎么样，坐今晚的快车——

幸一：嗯——敬三打算怎么办？

敬三：我还有时间。

幸一：是吗。（对志繁）那，今晚回吧？

志繁：好——纪子还不着急走吧。在爸爸这里多陪陪他吧。

纪子：好的。

周吉：不，你们忙，不用了。

敬三：要不我也一起回去吧。出差的报告还没写呢，还有棒球比赛——我还是回去吧。

周吉：是吗？那么忙还让你赶来……

志繁：可是爸爸，您今后就太寂寞了。

周吉：不要紧，很快会习惯的。

志繁：哎，京子，给我盛饭……

京子默不作声地盛饭。

志繁：敬三，回去的时候你绕到车站，先去把晚上的票买好。

敬三：（点头）给我也盛一碗——

志繁：（一边从京子手里接过饭碗）——但愿车不会太挤……

海面反射的光在隔扇和天棚上闪烁——

158 海岸

波浪哗哗地拍打着岸边的石垣。

159 小巷

对面看得见大海。

160 平山家 庭院一角的菜地

周吉在侍弄菜地。

161 厨房

纪子正在往饭盒里装饭菜。

162 房间

京子正在做去学校的准备。

纪子进来。

纪子：给，盒饭。

京子：太谢谢了。

纪子：（一边为京子抹平衬衫上的皱褶）——打扰了这么长时间……京子，等放了暑假，到东京来吧。

京子：嫂子，你今天非回去不可吗？

纪子：是啊，再不回去……

京子：那我不能去送你了……

纪子：哦，不用了。暑假你一定要来啊。

京子：（点头）不过太好了，嫂子能待到今天——（一边包饭盒）我觉得哥哥姐姐他们也应该多待几天才对。

纪子：不过大家都很忙啊。

京子：可他们也太过分了。指手画脚了一通之后，甩手就走了。

纪子：那也是没办法的事呀。他们都有工作。

京子：嫂子不也有工作吗？是他们太自私了。

纪子：可是，京子——

京子：嗯，妈妈刚去世，立刻就说要什么东西做留念，一想到妈妈的心情，我真是难过极了。即便是外人都还更有温情呢。我觉得父母子女不应该像那样。

纪子：可是京子啊，我像你这么大的时候，也曾这么想过。但是孩子一旦长大，总要离开父母的啊。到了姐姐那般年纪，就会有跟爸爸妈妈不一样的她自己的生活。我想姐姐那么做也绝对没有恶意。不论是谁都会认为自己的生活是最重要的。

京子：是吗？可是我不想变成那样。那样的话，父母和子女之间也太没意思了。

纪子：是啊。可是大家不都变成了那样吗？渐渐地变成那样。

京子：那嫂子也会变吗？

纪子：嗯，我不想变，可还是会变成那样。

京子：真讨厌啊，这样的世道……

纪子：是啊，尽是些令人厌烦的事……

京子：（振作精神）那嫂子，我……

纪子：好的。你去吧。

京子走向套廊，朝着庭院的方向

京子：爸爸，我走了。

打过招呼，向玄关走去。

纪子送她出去。

163 玄关

两人走来。

京子：嫂子您多保重。

纪子：谢谢。你也多保重。

京子：嗯。

纪子：暑假一定要来啊。

纪子：嗯。那就再见了。

纪子：再见。

京子：我走了。

微微一笑，离去。

164 房间

纪子回到屋里，收拾整理。

周吉一边擦着手走进来。

周吉：京子走了？

纪子：嗯——爸爸，我坐今天中午的火车……

周吉：是吗。要回去了啊？这么长时间，让你受累了。

纪子：什么忙也没帮上。

周吉：你在这里可帮了大忙了（坐下来）——你妈妈可高兴呢。在东京住你那里，你那么热情地待她……

纪子：哪里，也没能好好招待……

周吉：真的，你妈妈对我说呢，那天晚上最开心——我也要向你道谢呢。谢谢了。

纪子：不，不。

周吉：你妈妈也担心呢。你今后的生活怎么办？

纪子：……

周吉：这样下去可不行啊。你不必顾虑什么，要是有好人家，随时嫁了吧。把昌二忘了也没关系。一直让你这样下去，我心里反倒歉疚——难过啊。

纪子：不，不会的。

周吉：不，是这样。你妈妈也夸你呢，说再没有像你这么好的人了。

纪子：妈妈她是偏心我呢。

周吉：不是偏心。

纪子：我并不是像您说的那么好的人，如果连爸爸也那么觉得，我反倒过意不去了……

周吉：不，不是那样的。

纪子：不，是这样的。其实我很自私，并不像爸爸妈妈所想的那样，心里总想着昌二。

周吉：但还是忘了好啊。

纪子：可最近我甚至有不想他的时候，很多时候会忘了他。我觉得我不能一直这样下去，像这样一直一个人过下去，究竟会怎样呢？有时候夜里我会忽然这么想。每天每天无所事事地过去，心里很寂寞。我还在内心深处期待着什么——我真的很自私。

周吉：不，你不自私。

纪子：就是自私。这些事我也没能跟妈妈说出口。

周吉：——别介意啊。这样就好——你真是个好人。又诚实……

纪子：不敢当。

周吉：别……

说着站起来从佛龛的抽屉里拿来一块女式手表。

周吉：这是你妈妈的手表——现在虽然不流行这样式了，你妈妈刚好像你这个年纪的时候开始戴它。请收下做个纪念吧。

纪子：可是，这么……

周吉：好了，收下吧。（递上手表）能给你用，你妈妈一定很高兴。

纪子：（伤心地垂下头）……谢谢……

周吉：唉……爸爸真心希望你别顾忌，早日得到幸福——真的。

纪子百感交集地捂住脸。

周吉：——真奇怪啊，比起自己亲生的孩子，反倒是你这个应当算外人的，对我们这么好……谢谢你。

说完颓然低下头。

纪子忍住眼泪。

165 小学的校舍

传来歌声。

166 大海尽收眼底的山坡

正是校外写生课的时间。

孩子们分散四处，正在画画。

京子一边巡视，忽然看看手表，然后向一边跑去，俯视山下。

167 山下的铁路

开往东京的列车从对面疾驰过来。

169 疾驰的列车。

170 车内

纪子也依依不舍地望着窗外。

171 透过车窗向外望去，尾道的群山——

172 车内

纪子随即把亡母遗下的手表凑近耳边，沉浸在怀想中。

汽笛的回响。

173 平山家

周吉独自孤零零地坐在套廊边，眺望着远处的大海。

邻居太太照旧隔着窗户跟他打招呼。

邻居太太：孩子们都回去了，又冷清了啊。

周吉：没什么……

邻居太太：真是太突然了……

周吉：啊……她是个倔脾气，早知这样，趁她在世的时候，也应当待她更好一点啊……

邻居太太：……

周吉：剩下我一个人，突然觉得日子变长了……

邻居太太：的确是这样啊……真寂寞啊……（说着走开了）

周吉：唉……

周吉独自眺望大海，不由得深深叹息。

174 大海

航行在岛屿之间的汽艇，砰砰作响着渐渐远去。

175 套廊边

周吉茫然地望着大海——

176 大海

汽艇砰砰的声响如梦一般远去。

濑户内海，七月一个下午的景色。

剧终

————————————

[78]佛教用语。尤指有德行的人无疾而终。

图书在版编目（CIP）数据

豆腐匠的哲学/（日）小津安二郎著；吴菲译. —北京：

新星出版社，2016.8

ISBN 978-7-5133-1170-0

Ⅰ. ①豆… Ⅱ. ①小… ②吴… Ⅲ. ①随笔－作品集

－日本－现代 Ⅳ. ① I313.65

中国版本图书馆CIP 数据核字（2016）第077561 号

豆腐匠的哲学

（日）小津安二郎 著

吴 菲 译

选题策划：雅众文化

策 划 人：方雨辰 陈希颖

特约编辑：陈艺恒

责任编辑：汪 欣

装帧设计：孙晓曦

印 刷：山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司

开 本：787mm×1092mm 1/32

印 张：8.5

字 数：150 千字

版 次：2016 年9 月第一版 2016 年9 月第一次印刷

书　　号：ISBN 978-7-5133-1170-0

定　　价：42.80 元

版权专有，侵权必究；如有质量问题，请与印刷厂联系更换。