

<<小津>>

图书基本信息

书名：<<小津>>

13位ISBN编号：9787532747429

10位ISBN编号：7532747425

出版时间：2009-4

出版时间：上海译文出版社

作者：[美] 唐纳德·里奇

页数：370

译者：连城

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

前言

万籁存光影、天涯若比邻——《小津》推荐序 小津安二郎(1903—1963)是日本电影史上三大导演之一，和沟口健二(1898—1956)及黑泽明(1910—1998)鼎足而三，同为世界电影史上的特级大师。

所谓特级大师，一是他们的艺术创作震惊了全球几代的观众，二是他们的杰出作品都曾经入选“世界十大电影”，三是他们独特的电影语言和电影美学，在近百年的电影艺术史上，说得上是“前无古人，后无来者”。

2003年12月12日是小津安二郎100岁的冥诞，也是他逝世40周年的纪念日。

小津安二郎毕生拍片36年，作品共有54部，可惜早期(1927—1936)的34部默片，有18部不幸散佚，传世电影只余36出。

其中的16部默片，亦有3部残缺不全：《我毕业了，但……》(1929)仅剩11分钟，《突贯小僧》(1929)只有14分钟，而原长九本的《我们要爱母亲》(1934)的首尾都各缺一本，只得71分钟。

20部有声片中，《镜狮子》(1936)是仅长25分钟的纪录片，介绍了演员尾上菊五郎的歌舞伎表演。

至于其余的13部黑白片和6部彩色片，都是风格独特、意味深长和雅俗共赏的优秀影片。

小津的早期创作，包括全部无声片，深受美国电影的影响，往往调子明快，情节紧凑风趣。

晚期的影片，尤其是战后自《晚春》(1949)以降和野田高梧(1893—1968)合作编剧的一系列精心制作，趋向高雅简洁，精妙完美。

在日本和欧美，评论和研究小津电影的文章及著作早已多逾数百万字，但小津的作品情趣、电影手法和艺术境界，仍然大有让人讨论和发挥的余地。

在小津安二郎百年纪念的2003年，日本松竹公司推出33部小津影片的最佳拷贝，在国内及世界各地巡回公映。

在2月的德国柏林影展，4月的香港国际电影节，10月的美国纽约影展，都先后放映了小津的全部传世作品，包括了新东宝出品的《宗方姐妹》(1950)、大映的《浮草》(1959)和宝冢/东宝的《小早川家之秋》(1961)，提供了难能可贵的观赏机会。

北京的中华世纪坛在该年底亦有放映小津影片的安排。

二 小津安二郎的最高杰作，大家都公认是《东京物语》(1953)。

英国的《视与听》电影杂志，在1992年和2002年曾邀请国际著名评论家选出“世界十部最佳电影”，《东京物语》先后位居第三位及第五位，替日本电影争光不少。

根据小津自己的说法：“我要表现的是，透过子女的成长来窥探日本家族制度的瓦解过程。

《东京物语》是我所有作品中最为戏剧化的一部。

”影片叙述一对年老的夫妇到东京探望已经成家的子女，受到冷淡待遇。

老夫妇返回乡下后，母亲病倒随即去世，留下父亲孤独地面对人生。

1957年《东京物语》在伦敦国家剧院上映，日后成为英国著名导演的林赛·安德

森(Lindsay Anderson)看后对之推崇备致：“这是一部关于亲情、时间和它怎样影响人(特别是父母和子女)的影片，以及我们应该怎样去接受这些改变。

除了表现人道价值外，《东京物语》用坦率和清晰的手法反映出整套的生活哲学，使观看这部电影成为一种难忘的经验。

” 1972年3月13日《东京物语》在纽约公映，影片的新颖手法和人生观照令当地的影评人大为赞赏。

《纽约时报》的罗杰·格林斯庞(Roger Greenspun)表示，影片中的表演非常出色。

影片由几乎纹丝不动的摄影机拍摄，并且采用低机位，也没有使用淡出或溶镜等技法。

他非常欣赏小津的“空镜头”，认为小津尽力避免感伤和讽刺是一种富有艺术效果的处理手法。

他肯定《东京物语》是一部伟大的电影，而小津的名字应该被所有的电影爱好者铭记于心。

《新共和》的斯坦利·考夫曼(Stanley Kauffmann)认为，《东京物语》是历史上十部最优秀的电影之一，小津是“一个抒情诗人，他的抒情诗静静地膨胀，成为史诗”。

“他虽然是最日本化的，但却具备了世界的普遍性。

”有三个因素令影片的结构如此精细：一是表演，二是小津的“标点符号”，三是他的视点。

<<小津>>

“标点符号”指出现在两场之间的空镜头，“正如一个作曲家使用休止符或停止一个和弦，小津在一个忙碌的场景之后插入一段空的街景，又或者插入一段铁轨，一艘缓慢驶过的小船，或者一间房子的空廊。

这些镜头给我们时间将刚刚发生的事情更深地咀嚼，并使之沉淀下来。

这个世界的沉静环绕着身处其中的浮躁的人”。

视点是他典型的低角度，那“可能是一种心理状态多于一种视觉形象”。

作为结论，考夫曼选择了“转变”一词来概括影片的主题：“时间流逝，生命流逝，带着痛苦(如果我们承认它)和随伴而来的解脱。

”他又选择了“纯洁”来形容小津本人：“他现在可以说是‘无私’的以自我为中心。

在《东京物语》里，他将可以呈现真实的一小部分放到银幕上。

这里面并没有对于尊严的勇敢意识，他只是简单自豪地将自己奉献给人生。

” 《生活》杂志的理查德·西凯尔(Richard Schickel)总结说：“小津的个人世界看起来极端微小，但我想，它包含了世界上所有我们知道的和需要知道的东西。

” 三 香港作家古苍梧以为：“洋人推崇小津，首先是因为他电影风格之奇特：摄影机常放离地三尺的位置，大部分画面是‘中景’，只用接割，甚少镜头运动。

其次就是他的东方美学：空镜头的运用，画面空间的处理，构图等等。

而小津使我触动的，却是人生世态的入微观察，人情世故的透彻洞达。

”(《备忘录》。

香港：牛津大学出版社，1995，页48) 看小津的电影，尤其是他的杰作——《我出生了，但……

》(1932)、《晚春》(1949)、《麦秋》(1951)、《东京物语》、《秋刀鱼之味》(1962)等——令人感动的场面比比皆是。

2003年4月香港国际电影节出版的五期《影讯》，就发表了11篇由香港小津迷撰写的“我最喜爱的小津电影场面”。

《戏缘》(香港：香港电影评论学会，2000)一书的作者黄爱玲选了《小早川家之秋》的“抹地的快乐”：“中村雁治郎饰演的父亲小早川万兵卫跟失散多年的小老婆偶遇，重拾当年的情缘，每天都到她家里去。

不知道那个夏天是否特别炎热，但每个人都拨着扇，就像《浮草》里一样。

就是这么一个午后，万兵卫去到小老婆家，她正在抹地，他将袍子系在腰间，接过她手中的湿布，高高兴兴地抹起地来。

兴许他一生人没有抹过地，但这一个下午他是快乐的。

同一个夏天，他潇潇洒洒地去了，在小老婆的家，临终前只说了句：‘我就这样去了？’”

”(《影讯》第4期，2003年4月17日，页2)。

意境之美，尽在不言中。

著名的美国影评人及剧评家约翰·西蒙(John Simon)是哈佛大学的博士，也是一个冷静严峻的文艺评论家。

1972年他观看《东京物语》时，就被最后一幕两个年轻女人的场景所深深打动了：“真正令人心碎的是纪子承认自己的自私。

如果这不是事实，对于这位真纯的人的自我否定不免令人悲伤得难以忍受；如果这是事实，即使最优秀的人也会因为时间的流逝而变质，这更加让人伤感……如果你能平静地看完这个处理得相当低调的场景而不流泪，那你不仅不懂得艺术，你简直是不了解人生。

” 小津的第一部作品，是乏善足陈的古装片《忏悔之刃》(1927)，但以后他一直拍时装片。

现存的默片中，有描写大学生活的青春喜剧，有刻画小职员生涯的通俗剧，有黑帮片，有以流浪汉为主角和强调父子情的伦理剧。

从《东京合唱》(1931)开始，家庭的题材就更形重要，写父子情及母子情的有《我出生了，但……》

、《心血来潮》(1933)、《我们要爱母亲》(1934)、《浮草物语》(1934)、《东京之宿》(1935)。

这个倾向延续到他的有声片《独生子》(1936)和《父亲在世时》(1942)。

前片的寡妇胼手胝足供儿子读大学，但到东京谋生的儿子却有负母亲的期望，最后年老的寡母独自返

<<小津>>

回乡下辛劳工作。

后片的鳏夫养育儿子成人，却要儿子忍受与父亲分离的痛苦，而当儿子成为教师后想和父亲在一起居住时，慈父却因病逝去。

两片的结局都令人欷歔不已。

小津广被世人认识的作品是从《晚春》到《秋刀鱼之味》的13出后期电影，大概每年拍摄1部，称得上是精心佳构。

其中以女儿出嫁为题材的有5部：《晚春》、《麦秋》、《彼岸花》(1958)、《秋日》(1960)及《秋刀鱼之味》；剖析夫妻之情的有3部：《宗方姐妹》、《茶泡饭之味》(1952)及《早春》(1956)；描绘家庭境况的有5部：《东京物语》、《东京暮色》(1957)、《早安》(1959)、《浮草》及《小早川家之秋》。

13部影片中，《宗方姐妹》和《早春》比较少人注意，而《东京暮色》普遍被认为是失败作。

其余10部，都是杰作或接近杰作的出色影片。

13部影片亦有三个共同点。

一是全部由野田高梧和小津安二郎共同编剧，二是全部有演活父亲角色的笠智众(1904—1993)参加演出，三是主演及助演的女演员，通通都是日本影坛上演技出众或容貌漂亮的人物，包括田中绢代、杉村春子、原节子、高峰秀子、京町子、山本富士子、岸惠子、若尾文子、冈田茉莉子、有马稻子、久我美子，司叶子和岩下志麻等。

四 总括来说，小津安二郎的电影，叙事简炼而对白精妙，充满都市风貌(东京上班族、奔驰的火车)和摩登情调(酒吧、西洋海报)，擅长刻画家庭和亲情，其透辟入微处，令人非常感动。

画面构图，悦目和谐；空间处理，别具一格。

最吸引观众的地方，是情节既亲切且幽默，虽然经营但很自然。

有哀情却无伤感，面对生老病死时流露乐天知命的情趣。

相对于沟口健二电影的“云雾弥漫”和黑泽明电影的“大雨淋漓”，不少人会更欣赏小津安二郎电影的“天朗气清”。

美国著名的电影学者大卫·波德维尔(David Bordwell)曾经刊行厚逾400页的《小津和电影诗学》(1988)，2003年应邀替第27届香港国际电影节的《小津安二郎百年纪念展》(2003)特刊撰写了一篇短文，题为“精致的素朴——四看小津”。

文章的开头先介绍初看小津的感受：“影片平静地映入眼帘，没试图攫住观众，也没花言巧语。

一个低诉着的简单故事，一目了然，仅此而已。

开场时，人物如平常日子起床出门，上班的上班，上学的上学，见到朋友打个招呼，再坐到办公桌前埋头苦干，然后相约友人，来到了酒馆或茶馆或咖啡厅。

渐渐，某人也许提到或碰上另一个人，他或她就会出现，接着另一组有关系的人物，再通过日常琐事及礼貌拜访，如数登场。

镜头仿佛会滑过一群又一群人，没完没了，将所有日本人都带进画面。

而在四看小津之后，佩服之余不禁不为赞叹：“一目了然的简单故事，轻易掌握的摄影技巧，使小津在过去70年间，深深吸引与打动观众。

可这个自比为卖豆腐的谦虚手艺人，一手创造了别的导演梦寐以求的电影世界。

小津电影效果朴实，拍摄起来却需要铺张的精准技巧，成就了了，是情绪感染力强、技巧实验性丰富，同时教人看得开怀的作品。

他不仅考验他的角色和观众，也考验电影媒介，考验自己。

他的作品，展示了类型及明星电影可以变得多么丰富。

他的作品，开拓了一片海阔天空，让纯电影各种可能性翱翔其间。

在我看来，没有一个导演比他更接近完美的境界。

波德维尔虽然是研究小津安二郎的名家，但早在1974年，唐纳德·里奇已出版了他的先驱大作《小津》(Ozu: His Life and Films)，启发了全球关怀日本电影的读者、学者与影评人。

里奇1924年4月17日出生于美国俄亥俄州，1947年1月1日初抵东京后，观察、研究与书写日本长逾60年，长居日本外一直笔耕不辍，近年每周仍在《日本时报》发表深入浅出的英文书评。

<<小津>>

想了解日本电影、黑泽明及小津安二郎的神髓，里奇的经典著作是必读之书，因为他是西方最早、最全面、最可靠和首屈一指的日本电影专家。

香港著名影评人、日本电影专家 舒明

<<小津>>

内容概要

《小津》是西方首部系统研究和介绍小津安二郎电影艺术的专著，也是著名日本电影专家唐纳德·里奇的代表作。

自1947年抵达东京后，里奇观察、研究与书写日本长逾六十多年，是西方公认的最早、最全面、最可靠的日本电影专家，亦是战后日本文化的重要参与者和见证人。

里奇通过对小津电影的主题、编剧、拍摄、剪接之深入分析，窥探其电影文法与美学风格，并以此展现了蕴藏在小津作品中的日本历史、社会及文化意涵。

作者简介

唐纳德·里奇（Donald Richie），1924年出生于美国，日本电影、文化专家。

1947年，里奇随军来到日本东京。

很快，他就对日本文化、特别是日本电影产生了浓厚的兴趣，并开始尝试写作影评。

1948年，他与被誉为“日本电影教母”的川喜多夫人相识（Kashiko Kawakita），两人在向西方世界介绍和推广日本电影的过程中，结下了长期而深厚的友情。

也正是通过她的介绍，里奇结识了当时名满日本影坛的大导演，小津安二郎。

自1953年起，唐纳德·里奇定期为《日本时报》撰写影评。

1959年，他出版了《日本电影：艺术与工业》，这也是第一部用英语介绍日本电影的专著。

之后，里奇发表了大量介绍、论述日本电影及社会的专著与文章，开始了其长达半个多世纪的日本文化“情缘”。

书籍目录

序言第一章 绪论第二章 编剧第三章 拍摄第四章 剪接第五章 结论第六章 小津电影编年小津安二郎年谱
参考书目译后记

章节摘录

第一章绪论 小津安二郎，在他的同胞心目中，是所有日本电影导演中最具日本特色的一位。他毕生的电影，只有一个主要的题材，即日本的家庭，并且只有一个主题，那就是家庭的崩溃。崩溃中的日本家庭在他的53部剧情长片中都有所描绘。在他后期的电影里，整个世界落脚于一个家庭中，人物与其说是社会成员，不如说是家庭成员更为恰当。世界的尽头就近在家门之外。

小津电影中的日本家庭，像现实中的日本家庭一样，有两个主要的延伸部分：学校和办公室。这两个地方几乎等同于养育他们的家，传统上日本人在这两个场所较其他国家（地区）的人，表现得更为非个人化，更具有团体性。日本的学生，在学校里找到第二个家，并且终其一生与同学保持着亲密的联系；日本的白领工人，在办公室找到第三个家，他们将自己和所在的公司视为一体，这在西方是非常罕见的现象。小津的人物，就像现实生活中的日本人一般，其行迹往返于三个地方——家、教室和办公室——之间。

小津的电影，因此是一种家庭剧，这种类型在西方甚少能达到艺术的标准，即便是现在，它通常也被视为上不得台面的二流货色。

不过，在家庭仍然是社会的单元的亚洲，家庭剧的精致程度，远超美国广播剧或电视剧中的家庭剧水平。

然而，小津的家庭剧，属于独树一帜的类别。

举例而言，他既不像木下惠介在后期作品中那样对家庭持肯定态度，也不像成濑巳喜男在其许多作品中那样对家庭加以谴责。

尽管小津创造的世界，无非是具有或此或彼面貌的家庭，他的焦点，却集中于家庭的崩溃上。

小津的电影中很少有快乐的家庭。

虽然他早期的电影，不时表现家庭困境被克服的情形，他成熟期的电影，却几乎都是表现家庭成员趋于分崩离析的状况。

小津的多数人物明显地满意自己的生活，但总是有迹象显示，他们的家庭很快将不复此前的状态。

女儿出嫁，留下父亲或母亲孤身一人在家；父母离家并与其中的一位孩子一起居住；母亲或父亲离世，发生诸如此类的变故。

家庭的崩溃是一个大灾难，因为在日本——正好和美国相反，在美国，离开家庭是一个人成熟的象征——一个人的自我感觉，极其倚重于与他一起生活、学习或工作的人。

对家庭(或对宗族、国家、学校或公司)的认同，是自我的完整认同中必不可少的一环。

即使在西方，这种需要的残余也强烈到使我们能够以怜悯之心去认同小津的人物的苦楚，以及当代日本人的困境。

父亲或母亲孤伶伶地坐在空荡荡的室内，这个小津电影中惯见的影像，几乎可以视为小津电影的缩影。

这些人此时已不再是他们自己。

我们明白他们终将活下去，但我们也明白他们为此所要付出的代价是什么。

他们并不自怨自艾，他们深知世界就是这个样子，而他们无疑已经失去了许多。

他们之所以能引起我们的恻隐之心，既不因为他们是自身缺陷的牺牲品，也不因为他们是不完善社会的受害人。

他们生而为人，因此受苦，人生就是这样。

在此意义上，我们，我们所有的人，都是同样的受害者。

虽然小津的大多数电影是在讲述家庭的崩溃(正如很多日本小说或西方小说也描绘家庭崩溃这件事一样)，但在他四十多年的电影制作生涯中，重点却有所变化。

小津早期的重要电影，强调的是外部的社会状况束缚着影片中的人物：经济不景气的年代，家庭的压力是由于父亲的失业而造成；孩子们无法理解他们的父亲必须对其老板卑躬屈膝、低声下气以保住饭

<<小津>>

碗的苦衷，诸如此类。

直到后期，小津才发现，来自人类自身内部的束缚才是更重要的桎梏。

小津的这种变化，招致了人们对他的批评：“小津过去对社会持坦率的观点；他试图捕捉日复一日生存的复杂状况……他对社会的不公一直怀抱一腔怒火。

然而，他的现实主义开始蜕化和堕落……我犹记得《心血来潮》和《浮草物语》上映时，我们许多人都深为失望地发现，小津已经抛弃了严肃的社会主题。

”虽然小津在创造日本电影崭新的现实主义风格方面，其“先锋性的成就”为大家有目共睹，虽则他的《我出生了，但……》被视为“日本电影中第一部社会现实主义的作品”，他自1933年后所拍的电影，却被视为有欠缺的作品：“只看过小津战后作品的年轻影评人所了解的，只是他的一面……他的技巧和品位，显然是无可挑剔的，他对人生的深邃洞察，也闪烁着智慧的珠玑。

虽然如此，令人惋惜的事实是：那些早年使他成就斐然的了不起的特质，已经不可复得。

”这种批评是颇为有力的，我们惟一可以争议的是其基本假定：现实主义必须是社会性的现实主义，而无产阶级的现实又比资产阶级的现实更加现实。

小津当然不曾抛弃现实主义。

然而，他抛弃了“不幸完全只是由社会的错误一手造成”的偏见。

他体认到，不幸是由于我们生而为人，而我们又汲汲于要达到我们难以企及的境界。

他还摒弃了早期电影的那种自然主义表现。

这部分地是由于他电影中的家庭已经发生变化的缘故。

苦苦挣扎的中低阶层的家庭，这些属于各种社会思潮下的牺牲品，在他的电影中消失不见。

从20世纪30年代中期起，除了偶有例外，他电影中的家庭均属于职业家庭，而在他战后的电影中，除了例外情况，家庭又变成了中上阶层的家庭。

然而，小津的现实感没有改变。

此时还是有人抱怨说，小津后期电影的内景过于美观，过于整洁，过于漂亮了。

然而，追求美观整洁和漂亮，说到底是全世界的资产阶级共通的特征。

资产阶级的生活，并不因为过得比无产阶级的生活舒适，就减损其现实性——这正是些批评小津的影评人不公平地挞伐小津的一个口实。

相反，小津后期的电影更具现实感，而且，对他的艺术来说更重要的，是对现实性的超越。

他关注的不再是典型的家庭。

他从世俗生活基础上，从资产阶级的家庭基础上——它们不受社会波动的干扰，也不受经济上的困厄所扰——成就他的超越性特质，因为生活的世俗日常感受或许是最容易获得的。

这种“日复一日的生活风貌”正是小津逼真而令人感动的捕捉到的特质。

因此，小津在他多数电影中关注的生活，是传统的日本资产阶级的生活。

这种生活的特性是，缺乏那种不那么压抑的社会中常见的戏剧性高潮和深刻之处。

然而，这并不意味着，这种传统的生活就可以较少受到普遍的人类事实的影响。

相反，出生、恋爱、婚姻、友谊、孤独和死亡，在传统的社会中显得非常重要，因为，人生的许多其他方面已经被排除出去了。

传统的生活也意味着，这是一种建立在一个假定的连续统一体上的生活。

正如切斯特顿(Chesterton)在某处说过的：“传统即是给予我们社会中最卑微的那个阶层——那就是我们的先人——投赞成票的权利。

这是一种让死去的先人享受的民主。

传统拒绝向一小批还在世的、傲慢无比的权势集团投降，这些人只不过是碰巧走过场而已。

”传统生活假定人是更大的团体的一部分：这个共同体包含死者和仍未出生的人。

它假定人是各种自然本性（包括人性）的一部分。

传统生活赋予了日本人的日常生活像小津的电影世界一样普遍的态度。

尽管有一个很方便的日本词汇——这个词汇将在本书的后面章节加以探讨——“物之哀”用于描绘这种态度，这种态度其实已经由奥登(W. H. Auden)用英语作了最好的描述，他在某些场合写道：“令我们感到高兴的一个事实是，我们全部人的处境相同，没有任何例外。

<<小津>>

另一方面，我们又不禁希望我们的人生不会有任何问题——比方说，我们或者不思不想，像个动物；或者做个灵肉分家的天使。

但这是不可能的。

所以我们嘲笑自己，因为我们一边抗议，一边又接受现状。

”也许日本人在承受生而为人的矛盾时，更多的是叹息，而不只是嘲笑，是赞美这无常而难尽人意的世界，而不仅仅是发现它的荒谬。

但这种根本的、极端保守的态度，却是双方都一致的。

这种态度使小津电影中的家庭成员，除了年纪最小的，都充盈着活力和生机。

如果说家庭是小津固定不变的题材，那么在其电影中，我们能看到的家庭处境的表现却出奇地稀少。

小津的多数电影，讲述的是两代人之间的关系。

通常父母中的一方失踪、离世或潜逃他方，例子有：《东京之女》、《心血来潮》、《浮草物语》、《独生子》、《户田家兄妹》、《父亲在世时》、《晚春》、《东京暮色》、《浮草》、《秋刀鱼之味》等。

剩下的一方必须抚养孩子。

家庭的崩溃已然开始，并随着惟一的或最大的孩子成婚，或双亲中的一个离世而完成。

小津的其他影片中，家庭成员彼此离散；子女们试图使自己甘心认命于婚姻生活，有时也得偿所愿。

或者是，孩子们发觉传统家庭生活的桎梏令人窒息，虽然违背自己的意愿，他却必须作出反抗的举动。

小津的电影的主题或许还有一些变奏，但不会太多。

正如小津的主题仅有有限几个，他的故事，相较其他大多数的剧情长片，同样显得薄弱。

小津电影的故事大纲(例如，女儿和老父居住在一起，不想出嫁；她后来发现父亲想再婚的计划不过是一个小花招，是为了她未来的幸福而设计的)看起来似乎太过单薄，不足以支撑起一部长达两小时的电影。

然而，小津的任何故事，在某种程度上说，都不过是一种托辞而已。

他想表现的不是故事，而是他的人物对故事中发生的事情的反应，以及这种关系如何创造出一种模型。

在小津后来每一部继起的电影里，故事越变越简单，也极少借助情节来表现。

他后期的电影，故事几乎等同于一些轶事。

他之所以这样做的一些原因，我们将在以后探讨。

眼下我们只需留意，小津最感兴趣的，很可能是模型，以及被亨利·詹姆斯称为“地毯上的图案”的设计。

小津的模型反映在他的故事里。

人物的生活由安定走向不定；他最初与许多人一起，最后孤单一人；或者是，一群人迁移，丧失一些成员，最后安顿适应下来；或者相反，一个比较年轻的人怀着复杂的心情，进入一个新环境；或者是，人物离开他熟悉的环境，随后带着新的体悟回来。

这样的模型成堆，一个叠着一个；仅有一个模型及一个故事的小津电影非常罕见。

透过模型的相似和差异，以及故事的纵横交错，小津创造出他的电影，他对人世的全部看法尽现其中。

因而，小津的电影，可以说由极少的元素形成。

它们不过一个主题，数个故事，几种模型而已。

他的技巧，正如早前提到的，同样是高度受限的：不变的摄影机角度、摄影机固定不动以及电影标点符号的限制性使用。

同样，电影的结构(我们将在以后的章节探讨)也几乎一成不变。

小津的电影风格，既然有这些决定性的限制，他的电影，这一部和那一部会如此相像，也就不令人奇怪了。

事实上，像小津这样全部作品都呈现一种连贯性的艺术家，实在不多。

<<小津>>

小津在电影界，可算是独一无二的艺术家。

下面来描述他电影中的一些显著的反复出现的元素。

至少是在他的后期的很多电影中，不但片名相似(《早春》、《晚春》、《麦秋》、《秋日和》，等等)，而且影片的整体结构几乎不变。

这些片名使人想起亨利·格林(Henry Green)的小说，以及艾维·康普顿伯内特(Ivy Compton-Burnett)的小说标题和整体结构。

小津显然不是这样一位导演：在一个题材上说尽他的所有话题，然后转向下一个题材。

他从未将日本家庭的题材说尽。

他很像他的同时代人、画家乔治·莫兰迪(Giorgio Morandi)，莫兰迪毕生以花瓶、玻璃杯和瓶子进行素描、蚀刻画和油画的创作。

小津自己曾在最后一部电影《秋刀鱼之味》公开宣传时说过：“我常常对别人说，除了做豆腐，我什么都不做，因为我是个只卖豆腐的人”。

小津不仅使用相同的演员扮演同类的角色(原节子和笠智众是两个显著的例子)，他也在不同的电影中，使用相同的情节。

《浮草物语》和《浮草》相同，《晚春》与《秋日和》非常相似，而《秋刀鱼之味》则又像《秋日和》。

《麦秋》的副线故事——小孩子离家出走——成了《早安》的主要故事，等等。

人物也一再重复出现。

《晚春》、《麦秋》、《彼岸花》、《秋日和》和《秋刀鱼之味》中的女儿，虽然由不同的演员扮演，却基本上都属于涉及“是否要结婚并离开家庭”问题的同一类人物。

次要人物也同样非常相似。

《户田家兄妹》中无情的姐姐，变成了《东京物语》中同样无情的姐姐，而且两人表现无情的方式也如出一辙(在父母亲的丧礼后讨要某物)。

小津的很多部电影(《晚春》、《茶泡饭之味》、《东京物语》、《早春》及《早安》)都有一个已届退休的工薪阶层老年人，喝得醉醺醺地检点自己的一生，并质疑其意义。

从《户田家兄妹》开始(包括《彼岸花》、《秋日和》、《东京物语》和《秋刀鱼之味》)，很多部影片都有一位举止文雅、擅长开玩笑作弄人的料理店老板娘。

小津也喜欢在不同的电影中使用相同的人名。

在某些情况下，人物的名字，正如用于衬托他全部有声电影的片头字幕的粗麻布底子一样，极少有改变的时候。

父亲的名字通常为周某人，最常用的是周吉，其次是周平。

传统型的女儿通常取名纪子(出现于《晚春》、《麦秋》、《东京物语》和《小早川家之秋》中)，而较具摩登色彩的朋友或妹妹则名为满里子(《宗方姐妹》、《秋日和》)，弟弟一般取名勇(《户田家兄妹》、《麦秋》及《早安》)，诸如此类。

取这些名字并非因为它们负载有特殊的含义(虽然在日本，周吉的名字看起来较老派，而满里子则比较新潮)，而是小津对于自己创造的名字，一向任性地坚持使用它。

小津人物的活动也具有—贯性。

他们都欣赏在京都或日光的庭园里看到的人工化的自然，他们对天气非常敏感，提到它的次数，远超过其他日本电影中的人物。

他们也全都中意谈天。

他们都喜欢去酒吧和咖啡馆。

酒吧在多数影片中，都取名为若松或Luna，而咖啡馆的名字通常叫弓或葵或Bar Accacia。

小津的人物常会喝醉酒，不过他们最常喝醉的地方是无名的小料理店和路边小摊。

他们也常常坐下来啜饮外国牌子的酒，这些酒对城市日本人来说充满吸引力。

(小津的电影中有不少与外国相关的话题，其中多数与外国电影有关：《晚春》的纪子和其朋友谈起贾利·库珀，《茶泡饭之味》中的人物则谈起法国明星让·马雷\ [Jean Marais]，而《麦秋》的纪子和其朋友则谈到奥黛丽·赫本。

<<小津>>

《那夜的妻子》的背景中有一张美国电影《百老汇大丑闻》(Broadway Scandals)的海报；在《淑女忘记了什么？》

中有一张玛琳·黛德丽(Marlene Dietrich)的海报；而在《独生子》和《风中的母鸡》中则分别有一张琼·克劳馥以及秀兰·邓波儿的海报。

他们也比多数日本电影中的人物更爱吃，似乎钟情于日本的料理，虽然他们动起刀叉来其实如使筷子一般便利，正如他们在家中无论坐在椅子上，还是坐在榻榻米上，都一样舒适自在。

然而，这种舒适自在，其实是他们和其他日本电影中的人物，以及现实中的日本人共通的一种感觉。

西方影评人认为小津是以此批评日本所受到的西方影响，这种看法是错误的。

他只不过是如实反映日本人的生活而已。

小津电影中的父亲或哥哥常常象征性地坐在办公桌前(我们几乎不曾看见他们做任何实际的工作)，母亲或妹妹一般操持家务(将毛巾晾到外边晒干是最常见的工作，不过还有其他事情做；《户田家兄妹》和《麦秋》有一个完全相同的场景：女人们在叠蒲团等寝具)，或侍候客人喝茶，这些客人常常出现在小津影片的家庭里。

小孩常常是在学习英语(《淑女忘记了什么？》、《父亲在世时》、《东京物语》和《早安》)，家中的女儿会英文打字(《晚春》和《麦秋》)。

这些家庭(以及其延伸——办公室)都喜欢玩游戏(《浮草物语》和《浮草》中是下围棋，《风中的母鸡》和《早安》中则是打麻将)、猜谜(《我出生了，但……》及《心血来潮》)，玩益智游戏及讲笑话。

另一项为小津影片中的家庭乐此不疲的消遣是剪脚趾甲，这个活动值得提起，这是因为在小津的影片中，它出现的频率之高(《晚春》、《麦秋》及《秋日和》)，可能远超日本人实际生活中的情况。

户外活动很少，仅包括徒步或骑自行车旅行(《晚春》、《早春》及《秋日和》)、钓鱼(《浮草物语》、《父亲在世时》及《浮草》)、打高尔夫球(《淑女忘记了什么？》、《秋刀鱼之味》)。

最常描述的户外活动，是乘坐火车，尽管它不属于运动。

诚然，自打有电影开始，描述火车就是它的一大特色，而卢米埃尔、冈斯、木下惠介、希区柯克以及黑泽明都曾为火车着迷。

不过，小津可能是迷火车的纪录保持者。

他的全部电影几乎都包含有火车的场景，并且很多影片的尾场，不是发生在火车上，就是在其附近。

《浮草物语》、《父亲在世时》、《彼岸花》、《浮草》等影片的故事结束于火车上；《东京物语》、《早春》等片的最后场景中出现了火车。

小津的电影中出现了这么多的火车场面，一个简单的原因是小津只是纯粹地喜欢它们。

另一个原因是，如果对我们西方人而言已经不再有此感受，那么对日本人而言，火车却仍旧属于一种神秘而充满变化的运输工具。

远处的火车发出悲切的鸣声，车上的人将被带到别处开始另一种生活的想象，对旅行的渴望或乡愁——这些仍对日本人发生强烈的情感作用。

小津的一些电影中，对曾经游历之地的乡愁也直接表露无遗。

《宗方姐妹》中有一个两姐妹坐在药师寺台阶上的场景，姐姐非常抑郁，其后，她带着所爱的男人返回，我们恍然大悟，从前他们相爱时，曾经在此约会过。

她和妹妹在一起的这个场景中她何以流露那种情感因此解释清楚了，而无须让我们看到引起她情绪反应的事件。

有时在一部影片中发生的事情，在另一部影片中被提起，即便两部影片中全部的人物完全不同。

《秋日和》中，母亲在旅行途中想起了修善寺水池里的鲤鱼；同样的鲤鱼曾出现在小津八年前拍的《茶泡饭之味》之中。

表达生命流逝的相同对白，出现于许多影片中。

像这样经常重复出现的一句对白是“这就完啦？”，以其简洁、清晰和熟悉的乡音，成为典型的具有小津特色的对白。

《东京物语》中父亲听闻母亲将很快死去，他说了这句话；我们也知道，《小早川家之秋》中躺在床

<<小津>>

上即将逝世的父亲，也说了这句话；《宗方姐妹》中，父亲听闻女儿们将关闭Bar Accacia咖啡馆的时候，他也说了这句话。

然而，小津最有力的表达乡愁的方法，是照片。

即使全家福、班级合照和公司合照，曾经一度也在西方流行过，不过在日本，它却仍属于一种仪式性的事物。

而在小津的电影中，正式的拍照场面如此之多，委实令人称奇。

其中有团体性的合照，例如《父亲在世时》里面，有老师和学生站在镰仓大佛前的毕业旅行纪念照；有结婚照，如《秋日》所出现的；有全家福，如《户田家兄妹》、《麦秋》、《长屋绅士录》出现的。

除了上述提到的第一个例子外，我们都看不到最后冲晒出来的相片。

小津的影片不会出现人物拿出亡母的照片，深情地凝视的场景。

相反，我们看到全家人聚在一起(毫无例外这是他们的最后一次团聚)，幸福地微笑着面对命运难测的未来。

乡愁并不表现于后来晒出来的相片中，而表现于他们保持拍照时的那个形象所做的努力。

虽然小津的人物偶然会感慨失踪的爱人没有留下照片，实际上他对照片的使用，仅限于预料中的结婚场面。

死亡，在小津的电影中，正如在现实的人生中，是完全缺席的。

小津电影中的所有这些相似性(尚有更多没写出来)的存在，部分是由于他视每一部电影为先前一部的延续或回响。

有名的编剧，也是小津超过一半以上(27部)电影的合作编剧野田高梧，在他和小津共同写下的蓼科日记中，曾这样写道：“1962年2月1日。

为准备新片(《秋刀鱼之味》)，我们阅读了一些老剧本。

2月3日，我们讨论(新片).....它将与《彼岸花》和《秋日》同一类型。

我们设想一些故事，关于一个鳏夫和他的孩子，一个女人想为他找继室.....6月10日，作为参考我们重读了《秋日》.....6月11日，作为参考我们重阅了《彼岸花》.....”这样一种编剧方法(后期的电影比早期的电影普遍)，不可避免地意味着电影之间强烈的相似性，特别是在小津和野田明显以他们早期的作品为标准，来给类型电影下定义。

在小津电影的格外受限制的世界中，相似之处如此多，差异之处如此少。

这是一个狭小的世界，被不可变的规则封闭和控制，受陈陈相因的法则支配。

然而，不同于成濑巳喜男的以家庭为中心的狭窄世界，小津的世界不会产生幽闭恐怖症般的感觉，而其不可变通的支配法则，也未产生在沟口健二显然较为宽广的世界中那种对于命运的浪漫感。

使小津的电影摆脱这些极端的，是他的人物，是他们这一类人及其处世之道。

这些人物单纯而真实的人性，他们的相似性中的个体性，给我前面所做的分类工作带来很多困难，也令这类工作极易引起读者的误解。

小津的故事诚然很少，他的电影看上去却并未重复；虽然近于生活轶事的故事情节很薄弱，但电影本身从不会薄弱；虽然角色具有相似性，人物却不会这样。

充满差异和多样的人性——小津的电影本质上讲的就是这些。

然而，必须补充的一点是，作为一个传统和保守的亚洲人，小津并不相信“人性”这类术语可能暗示给我们的任何本质。

他的每一个人物，都是惟一而个别的，纵然他们是根据众人皆熟知的类型而创造出来的。

人们永远不会在他的电影中找到“代表性的类型”。

就如同没有“自然”这样一种东西，只有单个的树、岩石、溪流等等一样，因此也没有“人性”这种东西，只有个体的男人和女人。

从某程度上看，亚洲人比西方人更能体会这个道理，至少他们看起来是这个样子。

这种知识，是造成小津的人物的个体性的部分原因。

他们的实体，绝不会为一个假定的本质而牺牲。

通过限制我们的视野，限制我们的兴趣，小津让我们领会到最伟大的一个美学悖论：少就是多。

<<小津>>

换言之，少许总是意味着许多；限制造成扩张；无尽的变化体现于单一的实体。

小津从未说过这些，据我所知他也从未有考虑过这些。

他未怀疑过他对人物的兴趣，以及他创造人物的能力。

他的兴趣从未有消歇的时候。

当他坐下来编写一个剧本，他对主题早已成竹在胸，所以他极少去问故事讲的是什麼。

他问的更可能是，哪一类的人物将出现在他的电影中。

第四章剪接 创作电影的三个阶段，即编剧、拍摄和剪接，小津认为剪接最不重要。

他认为，在理论上，一俟剧本写好，电影即告完成。

一如带着蓝图的建筑师，带着工作设计图的木匠，以及所有国家的主流电影导演一样，小津认为最后这一个阶段，近乎一项技巧性的事务。

正如我们所看到的，甚至是在写对白剧本的时候，他就已经在勾画电影拍摄时的场景。

到场景写出的时候，他已经决定这个场景将会占据银幕多少时间。

小津因此引人注目地迥异于那些认为剪接在电影制作过程中占有重要一席之地的导演。

人们因此可以预料得到，小津在剪接的时候，完全没有普多夫金和爱森斯坦向我们描述的那种剪接的快乐。

对于他俩来说，正如对其他许多导演，包括黑泽明和市川昆来说，剪接阶段是电影被创造出来的阶段，先前存在的情节只是他们充满生机的手下一堆没有生命的赛璐珞胶片。

不管这种主张是否妥当，小津不可能、也不愿自己利用剪接的创造性潜力。

这其中的一个原因是，剪接作为一种选择的过程，充满了剪接者主观评价的机会。

正如人们经常指出的，剪接，给导演提供最好的和最后的诠释素材的机会。

然而，正如我们所看到的，小津不想诠释，他只想呈现。

因此顺理成章地，对于小津来说，只存在一种剪接方式，就是照着剧本来。

他小心翼翼而又不偏不倚地遵循剧本的观念剪接，因为他的电影的感染力，取决于他先前有意识地算计好的效果，主要是那些与形式和节奏有关的效果。

他是如此严格地恪守自己的规则，我们对最后完成的影片因而获得一种必然如此的感受。

媒体关注与评论

无疑，这就是小津迷们期待已久的那本书：关于小津安二郎的人生、职业与工作技法的全方位评论。

评论的基础，则在于重新耙梳小津的工作手记、拍摄脚本、以及对日方演职人员和影评人言论的大量引证。

当然，还有许多好看的剧照、以及细致到异乎寻常的小津电影年表。

《视与听》 小津之艺术，是一种沉思的艺术，对此，里奇的共鸣堪称完美。

他的这本书，是洞彻与明达的典范，也是迄今为止导演研究的最佳文本之一。

《电影与摄影》 这本书，是而且很可能将是研究小津及其电影的最佳英语著作。

《电影评论》

编辑推荐

我常常对别人说，除了做豆腐，我什么都不做，因为我是个只卖豆腐的人。

小津安二郎 与黑泽明、沟口健二并称为日本电影史上三大巨匠 21次入选《电影旬报》十大
大 36部传世之作 1种镜头 当代日本电影大师小津

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>