



小津安二郎

“年轻时有几部电影看了很感动，后来再看时却觉得无聊，这种体验常有。”这是小津安二郎在谈及自己的观影体验时曾说过的话，和他的日记、电影笔记，甚至人物台词一样，舒缓、从容，言简意赅。以此为标准评判小津本人的电影，倒也颇为合适，尤其是其晚期作品，节奏缓慢、风格接近、剧情重复，在“家庭”这个大多数人未必认可的小天地里任性地做着他精细的小文章。作为小津的影迷，当电影即将上演，看到熟悉的片头，听到具有强烈小津感的开场音乐时，往往会惴惴不安，是否还会甘之如飴，或是终于该觉得无聊了。

还好，小津依然经得起时间的考验。许多年轻时感受不到的细节，需要旷日持久的生活磨练，才能理解电影中被导演以淡化的形式强化的心性与情绪。同时，缓慢、细腻、自然的风格，也像是在时光中蜕掉一层皮，那不是所谓的“极简”，而是在充分雕琢后产生的一种高级的形式感，不能因其风格温和就认为其没有风格。甚至一般观众所以为的沉闷，也是小津形式感的一部分。

毫无疑问，小津对于后世电影导演来说，已经成为一种“方式”，强烈而且独特，在他过世数十年后，依然血液般流淌在后世导演的作品之中。爱之者百看不厌，憎之者嗤之以鼻。

莲实重彦在分析小津电影时，特别提到其电影中诸多看似冲突的元素的并置，莲实列举了器物和文化



小津(右一)与原节子在《东京物语》拍摄现场

上的例子，如豆腐与炸猪排，西餐与日式饮食，这个名单当然无穷无尽，我们还可以继续完善添加，如洋酒与花生、西装与和服、相亲 and 自由恋爱，但其中，莲实重彦未曾提到，多数观众可能也视而不见的，也许是战争与现世安稳之间的对照，与上述并置安排异曲同工，却是隐形而抽象的，以小津的方式恰如其分地安放，不过分突出，也不加渲染，同样是日常生活中反复浮现的主题。如果说战争是小津电影中潜在的底色，女性无疑是这一底色重要的对照物。

《彼岸花》中，丈夫和妻子之间有一场看似平常的对话，和小津电影中常有的情形一样，两人并肩坐在户外，反复感叹天气真好。田中绢代饰演的妻子忽然开口说怀念战时的生活，全家人每天都守在一起；丈夫温和而坚决地反对，他一点也不喜欢那段日子。这可能是小津电影中为数不多的，人物直接表达战争感受的时刻之一。更值得一

战争的底色：小津后期电影中的女性

□陆楠楠

提的是，对话展现了男性和女性对于战争的不同态度。女性一览无余的微笑，和男性若有所思的迟疑，形成了明确的反差。同样是在这部电影中，父亲们聚在一起讨论女儿们的感情问题时，开玩笑地说，战后女性们变化太大了。这部电影简直可以视为这一感慨的铺陈和延伸。年轻一代对于自由恋爱的追求是通过女性角色呈现的，男性的态度表面上不是导演关注的主要对象。年轻的女性试图掌握自己的命运，以各种方式拒绝长辈们相亲的提议。与此同时，电影还不遗余力地展现了她们在家中的地位之高。她们外出工作，有自己的朋友和社交圈，在家庭的圈子之外结识她们心仪的对象，并最终克服困难与心爱的人成立新的家庭，即便以惹怒父亲、引发家庭矛盾为代价，她们也坚持自己的选择(如《麦秋》中的纪子)。此外，她们的存在使家庭的架构更加稳定，在一定意义上是母亲身份的延伸，同样不可忽视的，小津电影的经典主题(也常常被视为惟一的主题)，日本社会由传统向现代转变过程中家庭的解体，往往是以女儿的出嫁这一情节完成最深刻的表达。在女儿出嫁之后，父亲或母亲独守空房，或夫妻两人离开城市里的大家庭，到乡下去生活，几乎成为小津晚期电影的经典结尾。

如果说《彼岸花》中母亲的变通和父亲的固执，还只是有趣的对比；那么，《秋日和》则将女性精神和外表上的美发展到了极致。影片开头，三个男人在葬礼之后讨论故友遗孀与其女儿的婚姻问题。原节子饰演失去丈夫的中年女子秋子，她在前夫的朋友们眼中和年轻时一样充满魅力。尽管他们都拿她再婚的事说笑，但事实上都不希望她再嫁。其中一幕，是两个男人步调一致地摩挲着她送给他们的前夫的遗物——烟斗，以沉默面对三人中惟一个妻子已经过世、似乎有可能迎娶遗孀的老鳏夫。相比男性场域的剑拔弩张，妻子们的表现要大度得多。她们心平气和地坐在一起讨论丈夫爱慕的女子，面带微笑，气氛和谐。

男性和女性之间的对照，同样集中体现在《秋刀鱼之味》和《秋日和》矛盾的解决方式上。《秋刀鱼之味》中，丧妻的父亲和儿子、朋友、同事，几乎与他见到的每个人商议女儿的婚事，但女儿本人却是惟一缺席的对话者。女儿因为时机错过了心爱的对象，也只能在阁楼上默默哭泣，父亲无法与女儿进行言语上的沟通。而在《秋日和》中，同样是担心出嫁后使母亲陷入孤独的女儿，以及希望女儿勇敢追求幸福的母亲，她们陷入了双重隐瞒所导致的误会，但矛盾终于演化为一场喜剧，被女儿的好友百合子化解。这个倔强、孩子气、不按常理出牌、不断打嘴儿的小姑娘，主动出击，调解了三个男人无法解决的矛盾。他们不由感叹说“现在的女人真是难以捉摸”。显然，在小津镜头下，女性比男性有更多沟通的意愿，她们用笑容和坦诚感化彼此，为对方着想；相比之下，男性似乎依然活在上个时代，用旧时代的方式进行交流，碍于礼节，困难、低效，主要靠领悟和运气。

电影中有一幕令人印象尤为深刻，百合子在公司楼顶上，和男同事说笑，这么好的天气去爬山吧，别待在公司了。热情提议之后，女孩轻微微地、有节奏地抖动双腿，实在让人难以忘怀。比起男性，女性似乎能够更好地适应传统向现代社会的转变(这是当然的)。《秋日和》的结尾，母女二人在旅行的最后一夜达成和解。母亲不必为了让女儿出嫁而勉强再婚，女儿也不必因为

将母亲独自留在家中而产生负罪感。

不仅是《东京物语》和《秋日和》，我们会看到，小津晚期电影中的和解很多都是通过女性达成的，男性似乎只能让误解与隔阂雪上加霜。同样的，待嫁的女孩儿充满活力，对新生活充满向往，而她们相亲或约会的对象显得普通、沉闷，尽管同样出现在彩色片中，却像是活在全黑片的单调光影里。事实上，年轻女性的形象更接近于小津影片中的小男孩，他们放肆任性，有话直说，常常是小津幽默感的最佳载体。但这种旺盛的生命力在成年世界中被转移到女性身上，男性则成为社会规范的维护者。

《秋日和》中绫子和百合子从工位上有默契地相互点头，一起站起身，跑出办公室，在楼道的丁字路口遇到一个以正常步速走路的人经过。她们相视一笑，减速，再加速通过，来到楼顶的天台。美丽活泼的背影和



一板一眼的日常生活形成对照，和男性所代表的秩序感以及古板、因循守旧形成对照。毫不夸张地说，年轻女孩的天真烂漫、欢声笑语，以及她们身上所散发的活力，成为小津电影中最闪亮的一笔，她们是战后日本的光芒，也是小津电影世界“战争”的反向投影。

小津在《东京暮色》电影笔记中曾有一段耐人寻味的話：“有人说这是描写年轻女孩放蕩不羈生活的作品，但我的重点母宁是在笠智众的人生——老婆跑掉的男人如何生活下去。以上一代人为主，年轻人只是陪衬的角色。但一般人的眼光似乎只看到装饰部分。”关于男性与女性的对位关系，也如出一辙。小津再次以“事件”表达他的“理念”，以“装饰”掩盖其真正的“重点”。女性对男性权力的挑战，构成了战争底色之上的另一重并置。如鹤见俊辅等所指出的，日本女性不仅不必承担战争的原罪，反而以她们对家庭和日常生活的尊重，维系了战争背后社会的正常运转，女性的自信和社会地位也由此得以建立。

小津用他一贯的幽默感，化解了男性在面对女性崛起时的失落感。就此而言，男性又作为与女性并置的一方，以其“失语”进行沉默的言说。正如人们已经注意到的，小津电影中省略的部分，恰恰是他想要言说的、真正重要的内容。

电影《彼岸花》中，父亲和女儿从一开始就为了相亲还是自由恋爱而角力，电影结尾，两人分步骤达成了和解，但电影中并未出现女儿婚礼的场面；父亲决定去探望女儿，镜头用列车上发电报的方式确认了父亲此行的目的地，之后列车缓缓驶向远方，对于相聚的场面，导演似乎毫无兴致。可以确定，小津展现“过程”的热忱，远远超过对于“结果”的热情，以通常的电影语言描述，大概就是刻意回避“戏剧性”的一刻。如他所言，“想在内容中不落痕迹地累积余韵，成为一种物哀之情，让观众在看完电影后感到余味无穷……电影不是用十分来展现戏剧性，而是只展现七八分，让那些没有展现的部分成为物哀是我的目标”。

谁也无法否认小津电影的格局之小，主题、情节之重复，但就是在不断的重复中，艺术家逐渐抵达自身，形成强烈的个人风格，小津正是以其独特的执拗，在电影史上得以留存的。他用每一部电影的拍摄来探测他所能够探究的电影这一艺术形式的底线，并最终与观众达成和解。通过仪式般的精心设计，在影片拍摄的过程中达成自我修行和自我实现。小津属于朝着一个方向深入，而不是四面出击的艺术家。他的电影就像是通过简单的名词和最基本的动词搭建起来的舞台人生，和他的文字一样，让人平静，坦然地面对人生中每日重复的各种况味。演员重复出演，在不同的影片中设置相似故事情节，也许正折射出小津本人对人生的观念：人生中无数次的重建与毁灭，就如同每日的餐饭，每日的离家上班，又归家团聚一般，每天都在上演，这是聚散离合背后最为重要的实质。超越了“传统”与“现代”这一表面格局的日常生活本身，是“战争”的重要对应物，女性在维系家庭生活方面的重要性，又再次肯定了寻常日人生的价值，也让在场又缺席的男性对战争的参与，得到了背面的表达。“是这样吗？”“真的是这样吧？”也许我们只能像小津镜头下的人物一样，有礼貌地感叹，他未说出的，总是比他已说出的更多更重要，而他又确实具有这样的能力，让“无”在沉默的同时被精准地表达。

苏珊·桑塔格漫谈小说改编电影

□张 艺

优秀的小说具有广阔的可阐释空间，小说评论家在不断地对之进行评析，电影改编也在丰富着它们的意义。然而，小说与电影改编之间的矛盾是无法避免的。“小说是无声文字的领域，而电影则是有声有形的视听世界，导演、剧本、服装、摄影、编辑、演员等都会 在人物刻画、主题表现方面造成不同的效果。”“两种媒体的巨大差异使得那种认为电影能够或应该反映与小说一样的主题和语调的设想显得没那么简单了。表现方式从一种媒体改换到另一种媒体产生了巨大的变化，这样的变化必然使得电影不能够重视小说可能有的全部意义，而只是形成自己范围内的意义。即便有可能抓得住小说完整的主题和本质，电影还是不能以和小说一样的方式来表达意义。”从小说改编为电影往往会损害小说原著的意义。桑塔格说，电影导演是在玩废品循环利用的游戏。我们认为这句话说得太极端。但是，从一个侧面确实能说明电影改编作品无法完全表现小说的意义的尴尬处境。既然如此，小说还要不要被改编为电影呢？桑塔格给出的答案是肯定的。她甚至给小说与小说经过改编而成的电影做了一个等级制度：“小说改编成电影是最体面的营生，而把电影改编成小说听起来却不登大雅。”

在桑塔格眼里，小说命中注定是要“变”成电影的。可是，桑塔格却从来没有成功地将她 的《在美国》《火山情人》改编成电影；而是挑选了纪录片的题材和短篇散文拍摄了《希望之乡》《没有向导的旅程》。这又一次印证了长篇小说的电影改编是“一项多么艰巨的工作”。不仅桑塔格没有兴趣和把握将自己的长篇小说名作改编为电影，伍尔夫对于别人改编她的小说也持怀疑态度，她在致朋友的信中提到“电影从头到尾只会是一场愚蠢的戏，缺乏深度”。为此，伍尔夫还专门写作了散文《电影》，声称“电影与小说，有可能造成两败俱伤的局 面”。与此同时，伍尔夫在该文章中也不得不承认“电影能以数不清的符号呈现出小说难以表达的情感”。也许是鉴于两者的矛盾关系，有评论

者干脆声言毋庸强调改编与原著的密切关系。马尔斯·琼斯在评论《到灯塔去》的影视作品时说，文学作品改编而成的电影最高境界在于“让你想不起是由那部作品改编的，就像西红柿酱可以佐餐，甚至可以当成美味，用不着你费劲想着西红柿”。这样的境界强调了改编的独立性，有将两者完全分离的趋势。对这样视影视改编业为独立的、有创造性的、完全不需要与原作形成互动与对话关系的活动的趋势，桑塔格是反对的。

桑塔格对小说改编为电影的小说的超文本表现潮流是持充分肯定态度的，她反对的是完全脱胎于小说原著的影视改编。很多电影改编本身就是打着小说名利的顺风车而来，要经受住有关原作与电影改编之间的比较也就在所难免了。桑塔格认为，小说属于一种叙事性艺术，在时间和空间上同电影一样可以自由转换，作为情节、人物和对话的来源更为合适；而电影作为一门综合性艺术，素与其它叙事艺术样式相通。相比较由戏剧改作电影，小说改作电影，虽然也同样不能展现电影的自身特征；但是从优秀的剧作拍摄的好影片比从优秀小说改编的好影片要多得多。似乎，剧本本身更接近电影的特征。

这就牵涉到小说改编成电影的最大难度究竟在哪里的问题了。很多导演都对优秀小说改编为电影兴趣尤为浓厚，苦于失败率太高而且往往出力不讨好而对经典小说的电影改编工作爱恨交加。桑塔格玩笑说，电影的营养来自垃圾文学而非文学作品，这句话似乎成了格言。一部无名的小说可以当作拍片的原由和主题库，导演可以自由发挥。然而，面对一部举世闻名、读者众多的经典小说，导演的自由发挥程度就要差了很多。就算不必“步步紧跟”，也必须有个“忠实”于原著的问题。似乎，电影的特征就是要把优秀的原著小说删节、冲淡、简化。因为，电影正片的标准长度适合短篇小说或戏剧，不适合长篇小说。桑塔格声称，她所看过的小说改编的电影，惟一部使她满意的是从契诃夫的短篇小说改编而成的俄罗斯

影片《带狗的女人》。在桑塔格所有拍摄的电影当中，最使她满意的是散文改编而成的电影《没有向导的旅程》。似乎，长篇小说与成功的电影改编是无缘的。

桑塔格在评论文章《从小说到电影》里告诉我们，斯特劳亨因受挫而未竟之业，法斯宾德取得了成功。他将一部伟大的小说拍成一部伟大的电影，一部忠实于原著的电影。成功的秘诀在于他获准拍一部长达15小时21分钟 的影片，该片可以通过电视分集播出。我们认为，对片长不加限制并不能保证将一部好小说成功地改拍为一部好电影。这既不是充分条件，也不是必要条件。成功的关键在于导演对小说原著的理解力和创造力。桑塔格认为，长篇小说改编为电影的成功关键在于“自然主义”的拍摄手法：遵循原著，不拍任何影视棚中的东西，坚决在“自然”环境中拍摄每一个镜头。这种极端强调现实主义的电影风格和强调电影的真实性原则，在桑塔格看来，排除了戏剧的效果，摒弃了高科技的打造，会反映出电影所具有的镜头—自来水笔叙事的基调 and 意图。她的电影信念非常接近现实主义绘画对结构和叙事的强调。她是从坚持电影的叙事功能这个角度确立优秀的小 说改编电影的标准。法斯宾德夫子自道，他的成功秘诀在于他有强烈的愿望要拍摄出一部能反映作家观点的影片。与作家的意识和叙事意图保持同步，才有可能从名著小说成功改编一部伟大的电影。这种改编的信念是非常“自然主义”的，不仅仅是拍摄手段的“自然主义”，最重要的是与作家主体关系的“自然主义”。

“自然主义”的改编电影作品特点为对原著的忠实。桑塔格告诉我们，据说斯特劳亨拍摄诺里斯的小说是完全遵循原著，一帧一帧拍出来的，《柏林亚历山大广场》不仅是视觉享受，更是听觉享受。电影《柏林亚历山大广场》有小说的铺陈，也有戏剧的效果，导演的杰出才华在于他善于折中和作为艺术家的自由自在的态度。他并不追求电影的独特之处，而是大量借鉴戏剧。“我拍戏如同拍

电影，拍电影如同拍戏，我对此义无反顾。”尽管在电影手段上导演采取了融合多媒介叙事的自由主义，但这没有影响到导演设计电影呈现对原著的忠实。导演说，这是因为他没有打断叙事的步调，与此同时，他保留了小说中大量的回忆。在桑塔格看来，回忆并不损害叙述，如同在戈达尔的电影中，而是有助于叙述；不是远离观众，而是让观众感受到更多。故事以更为直接和感人的方式继续展开。导演通过回忆的意识流呈现和拍摄出一部类似于法国20世纪50年代的电影“新浪潮运动”的杰作。这部电影出乎意料地反蒙太奇，而是走了“自然主义”的画风和声音叙述与镜头叙述结合的带有戏剧效果的电影改编路线。这不禁让我们联想到电影人、小说家亚历山大·阿斯楚克主张说电影正在变成一种相当于绘画和小说的新的表达手段：“拍摄的过程不再是对已有文本的传达，而是成为通过影像叙述而进行的一种书写形式。”尼尔辛雅德也认为，从电影参与作品的阐释与改写活动来看，它相当于“一种文学评论活动”，是“一篇强调自己所认定主题的论文”，并且可以“为原作增添新的光彩”。

领会了电影拍摄与小说写作的类似，更容易保证电影改编在气质上接近小说的内涵。甚至有学者相信电影改编是原作的不同的书写版本，认为文本的可表演性决定了它的存在。电影改编不仅仅是对原作的阐释和对话，而是可以延展到这样的理解，不同的表现手段的艺术样式都是一系列的文本，这些文本又都是一系列的表演，一部小说的经典不仅在于它的文本可阐释空间，而且在于它的跨媒介延伸的可阐释空间和表现空间。原著与改编之间是源与流的关系，改编应该既尊重原著的内涵和特征，同时在对活和互动的层面上加以自己的诠释和艺术创造。对原著的演绎不是无限制的，终究要受到原作和原作者的制约。

电影改编的对话性和自主性的统一可以用巴赫金的对话理论和克里斯蒂娃的互文性理论加以

深入挖掘。用“互文对话”取代“忠诚”，不仅保留了“从小说这样单轨道的文字媒介改变到电影这样的多轨道媒介”的改编进程中对原著的遵循，而且确保了调动音乐、声响、影像等多种手段，改编电影在效果上发生的变化。改编与原作的关系是“流动的，变化的关系，互文的一组，每一次新的演出都解码一段特别的、历史的、文化的时刻、改变了结构的时刻”。也就是说，电影改编将静态的文本转化为动态的影像，必然会造成小说文本叙述焦点呈现重心的改变，但电影改编可以从对其它媒介的调动中表现小说的叙述特点。原著在影视化的过程中发生的变形甚至变异，应该是被鼓励的，但首要原则是这些变形和变异必须要服务于原著的写作特征和作者的叙述风格。很多导演在实际拍摄时大多会远离“忠实原著”的电影改编，而以自己的阐释方式表现自己对小说的理解。有些获得了小说读者的接受，有些则被小说读者所诟病。我们相信，如果导演想要展现自己独特的电影叙事风格，最好是不要试图从经典小说改编电影作品。在这股影视市场与文学遗产孰占上风的碰撞中，我们认为，最好的方式莫过于中和：即在遵循和理解透彻小说原作的基础上，再怎么强调保留经典小说的结构、叙述流、风格、意图等均不为过；同时，既然是电影呈现，当然可以充分调动文本所没有的一切影像叙述手段，目的是更好地服务于经典小说的宗旨和风格。遵循原作和电影创新这种深层的辩证关系，越是能够透彻和独创地把握好，越是为观众，特别是熟悉小说文本的读者——这部电影的潜在观众——奉献出一部经典的小说改编电影。

小说改编电影，有时候要与小说原著拉开距离，甚至偶尔采用一下陌生化的手法也未尝不可。因为电影叙述在处理人物、主题等方面与小说的差异可以显示出电影与原著对话的流动变化的关系，可以彰显出导演的主体性地位。但是，一位真正具有世界影响力的电影导演，应该明白这样一个道理：只有超越“小说家不能拍摄电影、导演不能写小说”的艺术藩篱，才能在运用电影镜头与驰骋手中之笔之间，寻获到一种精确而微妙的平衡。这种平衡，不仅印证了通过跨文化合作取得小说改编电影成功的可能，更难使得电影手段成为继承和外化作家经典小说叙事的融合视觉和深度的小说—电影叙述。