

小津安二郎



从左至右：
《东京物语》电影海报
《父亲在世时》电影海报
《小早川家之秋》电影海报
《独生子》电影海报

听小津讲如何拍电影

□ 止庵

导演小津安二郎一生，虽然在日本影坛地位显赫，继沟口健二之后更成为首屈一指的人物，但与沟口和黑泽明等人不同，他的电影受众基本上一直局限于日本，到了晚年，日本电影界更有批评指他过时了。然而时至今日，若列举世界电影史上最普遍性和永恒性的作品，我们恐怕首先就要想起小津，所提到的还会不止一部——如《东京物语》，而是很多部。这倒好像让“越是民族的，就越是世界的”这句话变得有几分道理了。维姆·文德斯甚至说：“如果我定义，电影是为为什么发明的，我将这么回答：‘为了产生一部像小津电影那样的作品。’”有的导演令人敬畏，小津则使人觉得亲近——我是说，使处于完全不同文化背景下的人觉得亲近，而且深深为之感动。这种感动还不是“一次性”的，小津的电影最当得起“常看常新”、“愈看愈深”了。

不过在世界级大导演中，最容易被误解的就是小津。观众即便认为他好，也未必真正看出他的好，他的好可能另在别处；或者说，兴许看到的只是表面，深藏其下的才是他用心所在。所以看他的片子之外，大概还有必要听听明眼人的点拨。有关小津的评传、论著不少，已先后翻译成出版佐藤忠男的《小津安二郎的艺术》、唐纳德·里奇的《小津》、田中真澄的《小津安二郎周游》和莲实重彦的《导演小津安二郎》

，都很分量，里奇和莲实所著尤其精彩，即便我们把小津的电影一看再看，也很难比这两位分析得更细致、更深入和更周全了，尽管莲实对里奇的意见不尽认同。现在小津文章和访谈的汇编《我是开豆腐店的，我只做豆腐》(南海出版公司)一书又译介了过来，不妨再听听他自己如何说法，也许比研究者更能揭示小津电影的奥秘，亦未可知。

相比之下，小津所说更其明确，没有那么复杂。他是实践者，不是理论家，往往只述事实，不讲道理，或者从事实层面上去讲道理。譬如关于有名的低机位拍摄，小津解释说：“我是好恶分明的人，作品会有种种习癖也是没办法。其中之一是摄影机的位置很低，总是采取由下往上拍的仰视构图。这始于喜剧片《肉体美》的场景。虽然是在酒吧中，但拍摄能用的灯比现在少得多，每次换场景就要把灯移来移去，拍了两三个场景后，地板上到处是电线。要一一收拾好再转移到下个场景，既费时又麻烦，所以干脆不拍地板，将镜头朝上。拍出来的构图不差，也省时间，于是变成习惯，摄影机的位置越来越低，后来更常常使用我们称为‘锅盖’的特殊三角架。”(《小津安二郎谈艺术》)讲得毫无玄机，有论者看了慨叹“小津安二郎很难再作偶像”。我倒以为其中仿佛不经意道出的“拍出来的构图不差”一语，或更值得留意。

又如关于对特写和远景镜头的独用法，小津说：“随着摄影技术的进步，特写也开始用于捕捉表情的微妙变化，在表现激动的感情时使用特写也成了一种‘文法’。但我觉得在悲伤时用特写强调未必有效果，会不会因为显得太过悲伤而造成反效果？我在拍摄悲伤场面时反而使用远景，不强调悲伤——不作说明，只是表现。但我会在不需要强调什么的场景时使用特写，因为拍远景时背景太辽阔，我嫌处理背景麻烦，于是采用特写消除周围的背景。我认为特写还有这样的效用。此外在刻画节奏等诸多方面也很有效。”(《电影没有“文法”》)“处理背景麻烦”云云，与谈到低机位拍摄时意思相去不远。然而重要的可能仍是对如此拍法效果究竟有何把握。他说：“弟弟死时，画面是主角整张悲伤的脸的特写，哥哥死的时候再放大一点，那么母亲死的时候只剩下鼻子和眼睛，到了最爱的恋人或妻子死的时候，画面岂不只剩

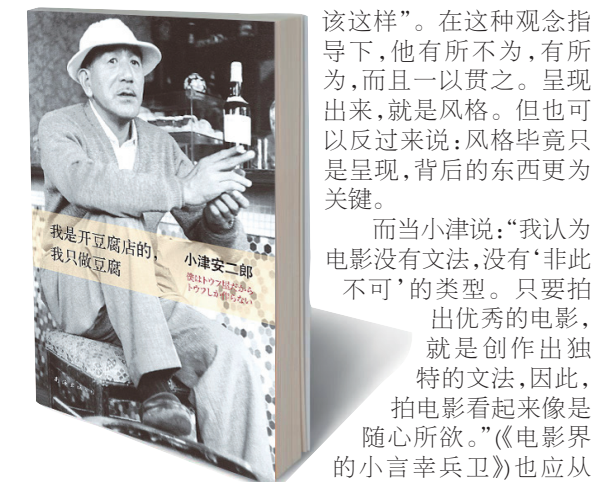
下眼睛了吗？那独生子死的时候该怎么表现呢？”(《电影的文法》)作为一种审美体验，视觉较之触觉、嗅觉、味觉，乃至听觉，审美主体与审美对象之间距离最远，可以说是最安全的；其他感觉，稍稍过分，就会让人受不了。但是正因为如此，视觉也更容易被轻易滥用，被轻易拉近距离，结果同样也会因为过分而“造成反效果”。

如果结合小津另一处所说：“导演演的不是演员释放表情，而是如何压抑感情。”(《性格与表情》)就知道所涉及的不仅仅是如何运用技巧，乃至一己的习惯或风格之类的问题。与其说小津在被动避免什么，还不如说在主动追求什么，或者说，为了追求一些东西，要避免另外一些东西。再看他对曾被认为“不会演戏”的原节子的评价：“依我看，她不是夸张的表情，而是用细微的动作自然表演强烈的喜怒哀乐的类型。换言之，她即使不大大声叫斥，也能够表现出极度愤怒的感情。原节子这样的表演能够轻松展现细腻的感情。反而是有些被誉为‘戏精’的演员，该怎么拿捏分量都要我一一说明，实在困扰。例如演个老人，就会模仿得过头。要不是没有个性，老是在问我想要怎样。”(《小津安二郎谈艺术》)也是中意原节子的表演最合乎“压抑”，而非“释放”。显然这里小津阐释的是一种电影美学观念。总的来说，是“不必那样”和“应

该这样”。在这种观念指导下，他有所不为，有所为，而且一以贯之。呈现出来，就是风格。但也可以反过来说：风格毕竟只是呈现，背后的东西更为关键。

而当小津说：“我认为电影没有文法，没有‘非此不可’的类型。只要拍出优秀的电影，就是创作出独特的文法，因此，拍电影看起来像是随心所欲。”(《电影是随心所欲》)也应从坚持自己的电影美学观念这一层去理解。小津的电影乍看似乎比黑泽明或晚年的大岛渚、今村昌平等有所拘束，其实这是只留意影片内容所导致的误解；小津拍电影时更加无拘无束，从对“电影没有文法”的实践来看，他或许比黑泽、大岛、今村等还要彻底。至于影片内容，就更应该视为小津随心所欲的体现了。用他的话说就是：“我认为，电影是以余味定输赢。最近似乎很多人认为动不动就杀人、刺激性强的才是戏剧，但那种东西不是戏剧，只是意外事故。我在想，可以不要意外事故，只以‘是吗’、‘是这样啦’、‘就是那样啦’的腔调拍出好一点的故事吗？”(《电影是以余味定输赢》)不想干什么就不干什么，其实是最高意义上的想干什么就干什么；而对小津来说，不干什么丝毫不会影响他的成就和地位。

小津说：“有人跟我说，偶尔也拍些不同的东西吧。我说，我是‘开豆腐店的’。做豆腐的人去做咖喱饭或炸猪排，不可能好吃。”(《我的毛病》)对此莲实重彦在《导演小津安二郎》中说：“我以为这种味道的比喻是小津——针对其晚年遭到许多批评家攻击——的防御性姿态所虚构出来的多少有点抽象的概念。至少若据小津本人的原话，就认定他的作品是不做炸猪排的豆腐商的一种工匠活，是过于简单了。”在我看来，小津仍然是强调自己的电影美学观念，而不是对某种类型或风格的描述。当莲实指出某些论家陷人硬性划分“纯粹的小津与不纯的小津，或者完全的小津与不完全的小津”这样“一个对立图式”，而“把矛盾和对立从视野里排除掉之后，我们所能得到的只是一种抽象”，所言不无道理。但是如果不是从风格而是从风格背后的电影美学观念上去做这种划分，就未必是错误的。对小津来说，风格绝非是单一的，褊狭的；但他的电影美学观念却是明确的，排他的。



我是开豆腐店的，我只做豆腐



《东京物语》剧照



《浮草物语》剧照

以色列盖谢尔剧院戏剧《唐璜》——

“悲剧与喜剧只是一线之隔”

□ 徐健

在近些年以色列戏剧的访华演出中，盖谢尔剧院的《唐璜》可谓最“特立独行”的一个。它将触角伸向了一个在文学史、戏剧史上反复书写、演绎的经典形象，从中找寻传统与当下互动、经典与改编对话的可能，显示出该剧院在剧场艺术变革上的思考和追求。那么，这个源自中世纪西班牙民间传说、带有“惩恶扬善”宗教意味的唐璜故事，在历经几个世纪的反复书写后，到底还能释放出多大的阐释空间？盖谢尔剧院版《唐璜》的文化气质何在，又将唐璜的形象进行了哪些延展和提炼？

在舞台后方由薄纱营造的朦胧夜色中，被蒙住眼睛的女子正同一个戴面具的男人追逐。男人手中的小铃铛，充满情欲的魔力，吸引了女子放纵的笑声。此时，三个同样戴面具的男人从暗处走来，其中两人塞住男人的嘴，悄无声息地拖走了他。留下的人则抢过男人手中的铃铛接近女子。女子在毫不知觉下被冒充者诱惑，渐渐“投入”他的怀抱。当发现自己被侵犯后，女子痛苦地挣扎并发出惊恐的叫声。声音吸引了别墅中的男人们，他们手持利刃前来，冒充者走投无路。一声刺耳的枪响后，他杀死了女子的父亲，慌乱而逃。舞台归于沉寂……盖谢尔剧院版的《唐璜》一开场就显示出不同于以往各种版本的个性与气场。黑色的主调、诱惑者的放任、恶势力的隐匿以及叙事背景的铺陈，在简单的人物关系中，改编者独具匠心，用近乎残酷的方式，呈现了欺骗、欲望、死亡、仇恨等《唐璜》的核心元素，既为唐璜的命运发展做了铺垫，又为全剧的叙事演进确立了合乎逻辑的支点。

由保加利亚导演亚历山大·莫尔夫执导的这版《唐璜》首演于2004年，之后曾连续在欧洲多个知名剧院、戏剧节上演。莫尔夫因导演莎士比亚戏剧《暴风雨》和《哈姆雷特》成名，对戏剧史上的经典文本情有独钟。他执著于戏剧跨文化、剧场性、当代性的舞台理念，导演创造兼具俄罗斯戏剧的深厚积淀和当代剧场艺术的开阔视野，在传统经典的当代呈现方面，摸索出了一条沟通古今的表现样式。《唐璜》的成功正是源于莫尔夫在这方面的创造。在表演上，我们既能欣赏到斯坦尼斯拉夫斯基体系的表演魅力，又能看到意大利即兴喜剧、音乐剧歌舞相伴的幽默、欢快、夸张风格；音乐选择上，既有西西里岛、科西嘉岛的地域民族曲风，又有歌剧、交响乐、流行音乐的成分。我们很难按照传统的戏剧类型去为《唐璜》归类，因为它不是形式、模式的产物。莫尔夫将舞台上的假定性、创造性发挥到了极致，把具有民间轶闻、文学原型意味的人物形象进行了合乎当代人性发现的开掘，延展了经典的生命力。唐璜身上有了更多人的普遍性和共通性，成为潜伏着多数人内心秘密和冲动、带有时代精神疾患和文化隐



《唐璜》剧照 王雨晨拍摄

喻的“新”形象。这恰恰是经典形象流传于世的魅力所在。健美挺拔的身材，飘逸的棕色卷曲长发，高高的鼻梁，忧郁的眼神，宽大舒适的土耳其长袍，莫尔夫版的唐璜集成了一个花花公子形象的全部要素。这是他四处示爱的资本，他的生活离不开爱和女人，尽管这种爱转瞬即逝，但是他总能赋予每次爱以浪漫和温情，总是任顽固的世俗偏见中彰显自己的个性。而这讨厌他的人看来，简直就是滥情，是欲望的罪恶表征。唐璜是变动、浮躁的时代人们内心境遇的缩影。他以极端的反抗行为消解对象的固有价值，以毫不妥协的态度拒绝一切善意的提醒和交流，他没有负罪感，不信任惩罚，更不知道如何才能与他人相处。他以为凭借单纯的意气便能所向披靡，但人生的荒诞在于“悲剧与喜剧只是一线之隔”，乐极生悲，当唐璜把自我的欢乐放大到极限时，等待他的必然是良心的谴责。

“爱情是我一切行动的证明。”唐璜的爱单纯而猛烈、轻飘而炽热，犹如亚历山大大帝征服那世界那样不可遏抑。的确，爱情成为他生活的全部，结束一段爱情，他在没有任何负罪感的情况下立即开始新的猎物过程。艾尔维拉被唐璜从修道院诱惑出来后，仅仅与唐璜共度了短暂的婚姻生活便被抛弃了，她深情表白希望唐璜痛改前



《唐璜》剧照 王雨晨拍摄

非，而唐璜却在观众席中发放名片，在西西里岛继续寻找新的爱情对象。这种不思悔改、沾花惹草的行为，正是唐璜为人诟病的地方，但恰如加缪所言：“有一些人生来就是为着生活，而有些人人生来就是为着去爱。”剧中，唐璜的悖谬之处在于，他把爱作为自己的追求，为了爱舍弃一切、嫉恶如仇，但他的爱是缺乏责任、自私自利的，虽有火一样的热情，但徒有漂亮的外表，注定无法美丽常驻。同样悖谬的还有剧中的女性。且不论艾尔维拉的遭遇，西西里岛上6名女子表现出来的狂热、盲目足以让人警醒。她们缺少节制，容易迷失，这也是她们成为爱情牺牲品的重要原因。

除了爱情，莫尔夫还将唐璜对既定秩序的挑挑战、叛逆这条心理线索进行了强化。唐璜否认上帝、天堂、地狱的存在，抵制任何空洞、乏味的神学说教，在他看来，“神父们在宗教的掩盖下为所欲为，在十字架下强暴儿童，以上帝的名义毁灭国家”，伪善、虚假背后“上帝早已破产了”，他相信并为之臣服的只有欲望。这种脱离宗教，回归主体的欲望崇拜显然充满了愤世嫉俗、卓尔不群的含义。实际上，唐璜的欲望是一种对个体自由的张扬，对自我选择的确认。他高谈“从一而终这件事只属于蠢蛋”，反对“斯多葛”式的道德规训，甚至蔑视等级森严的权力秩序，但他所仰仗



亚历山大·莫尔夫

的手段却是暴力、金钱。这一点在司令官墓地一场戏中表现得尤为强烈。这座曾被描述得犹如宫殿一般的墓地，在舞台上变成了以黑白为主调的冰冷空间。由10名演员组成的带有宗教意味的大理石雕像，既象征着司令官生前的权力地位，又暗示着正统、僵化的秩序存在。它的造型虽雍容华贵，却依然气势逼人，暗藏杀机。而在唐璜眼中，这一切都是做作、虚假的，他拨弄着毫无表情的雕像，嘲弄它们摆设、姿态，甚至掀开棺盖，邀请已死去6个月的司令官共进晚餐。他的行为惊世骇俗，完全置死者的尊严于不顾，不仅消解了宗教的神圣，否定了至高无上的权力和道德秩序，而且把自己内心最真实的恐惧、感动也擦掉了。其实，如果把上述言行同唐璜对父亲唐路易、仆人斯卡那尔等的态度联系起来，我们不难发现其内在的关联。舞台上，唐路易老态龙钟，虽被奉为贵族，却连生活都不能自理，成为没落、腐朽的代表。他对唐璜的行为深感耻辱，企图用陈旧的道德信条去规训唐璜，然而，他的话引不起唐璜半点心灵上的触动，乃至成为其鄙夷、厌恶的对象。

如此一来，我们不禁追问：莫尔夫创造的唐璜到底相信什么？剧中，唐璜为所欲为、自由至上、挑战一切，却把再简单不过的数学运算奉为人生的信条。可见，在他心中，逻辑推理远比现实的躁动、权力的伪善更加真实、可信。他执著于内心所想，宁愿沉溺于女人、香烟、美酒、音乐，也不肯与世俗同流合污。“我不道德，我是魔鬼，我是禽兽，而那些说谎的人，偷窃的人，发动战争、杀死女人和儿童，把村子烧光的人，他们就有廉耻吗？伪善的人随处可见。”这里，莫尔夫把唐璜的固有形象进行了审美位移，他的能指依旧，所指却悄悄转换为一种饱含着现代人内心焦虑的孤独，一种找不到生存出路的迷茫。

上半场明朗、欢快，下半场沉郁、肃穆，莫尔夫用截然不同的两种风格呈现出唐璜的精神进程：从对快乐的无尽占有，到内心世界的孤独不安，直至命运之火的熄灭。其中，上半场的西西里岛一场戏中，莫尔夫用蓝天、白云、轻快的音乐、狂热的歌舞等多种舞台符号，寓意着沐浴在甜蜜爱情中的男女，把唐璜对欲望、快乐的无尽占有铺陈得淋漓尽致。下半场，一切仿佛都发生了扭曲，树林缺乏生机，桌椅变得高大，就连音乐也呈现出咏叹调式的悲怆。唐璜不再风流倜傥，而是愈加孤傲、清高，他不想跟这个环境妥协，于是拿起武器，用枪和剑尽力保护自己，直至面对卡洛斯卡斯尸体和司令官雕像进行忏悔。演出结尾，高大的平台瞬间变成了审判台，舞台上缓缓流下的沙子，如同测量时间的沙漏一般，记录下唐璜生命的点点滴滴。此时，一束追光定格在唐璜身上，他凝视着流沙，慢慢跪下，伸手想抓住什么，但已无力回天。他为自己选择的一切付出了代价。

如同“一千个读者心中就有一千个哈姆雷特”一样，唐璜也被不同时代、不同国家的改编者赋予了多样的“变体”。2009年，笔者就在北京朝阳9个剧场和维也纳的Volkstheater分别观看了由宁莹和史蒂芬·穆勒执导的两版《唐璜》。前者注重外国经典的本土化演绎，探索剧场中西对话的可能性；后者注重挖掘经典的人性内涵，力求揭示唐璜言行背后的精神轨迹。不管哪一个版本，导演的创作都是立足当代、丰富、发展着原作的审美蕴涵，用无尽的想象、开放的理念寻找着剧场空间创新的可能。这正是唐璜形象能够吸引不同时代观众的奥秘所在。在时间长河里，经典可能会停留在历史的某个节点；但在舞台上，经典却历久弥新，充满审美的乐趣。而如何激发这种乐趣，如何让经典真正“复活”，莫尔夫带来的“新”唐璜不失为一次成功的实践。