

O Z U

Donald Richie

〔美〕唐纳德·里奇 著 连城 译

小 津



上海译文出版社

OZU

Donald Richie

小 津

〔美〕唐纳德·里奇 著 连城 译

上海译文出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

小津/ (美) 里奇 (Richie, D.) 著; 连城译. —
上海: 上海译文出版社, 2014. 1

(睿文馆)

书名原文: Ozu

ISBN 978-7-5327-6439-6

I. ①小… II. ①里…②连… III. ①小津安二郎
(1903~1963) —电影导演—导演艺术—研究 IV. ①J911

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 266363 号

Donald Richie

Ozu

© 1974, by The Regents of the University of California

ALL RIGHTS RESERVED

图字: 09-2008-722 号

小津

[美] 唐纳德·里奇 / 著 连城 / 译

责任编辑/刘宇婷 装帧设计/张志全工作室

上海世纪出版股份有限公司

译文出版社出版

网址: www.yiwen.com.cn

上海世纪出版股份有限公司发行中心发行

200001 上海福建中路 193 号 www.cwen.cc

山东鸿杰印务集团有限公司印刷

开本 890×1240 1/32 印张 10.75 插页 6 字数 208,000

2014 年 1 月第 1 版 2014 年 1 月第 1 次印刷

印数: 0,001-5,000 册

ISBN 978-7-5327-6439-6/J·015

定价: 52.00 元

本书中文简体字专有出版权归本社独家所有, 非经本社同意不得转载、摘编或复制
如有质量问题, 请与承印厂质量科联系。T: 0533-8510898

俺常说，对于俺来说，最重要的事情就是“俺”；而在“俺”之中，地位最重要的是“工作”。

——里见弴《责备》，转引自小津

1935年4月6日的日记。

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，传世的电影只余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。“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。兴许他一生都没有抹过地，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。两片的结局都令人歔歔不已。

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

总的来说，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，成就了的，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。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

中译本说明

一、 本译本根据 Donald Richie 写于一九七四年的 *Ozu* 一书译出，该书出版社为加州大学出版社（University Of California Press）。

二、 小津作品名的中译，在两岸三地所出日本电影书涉及小津章节中各人的译名均有所不同，本书中的小津电影名中译，采用香港国际电影节《小津安二郎百年纪念展》特刊中的译法。

三、 本书所涉及小津电影的长度、公映日期等，现根据 JMDB (<http://www.jmdb.ne.jp>) 中的资料订正。

四、 为方便读者计，本译本最后附录了佐藤忠男《小津安二郎的艺术》中的《小津安二郎年谱》，并参酌香港国际电影节《小津安二郎百年纪念展》特刊中《小津安二郎生平》的有关资料。

五、 本书中一些小津本人的谈话、日本电影人对于小津评价的文字，为求精确，有时采用了直接从日文转引成中文的佐藤忠男的《小津安二郎的艺术》（仰文渊等译，中国电影出版社，一九八九年版）及香港国际电影节《小津安二郎百年纪念展》特刊的相关文字。

六、 本书中小津剧本的内容，部分译文采用了《电影剧本丛刊》中与小津电影相关的两本《龙爪花·东京纪行》及《晚春·麦秋》的文字。

七、 本书中的注释，除标明“译者”外，其余均为原书注解。

鸣 谢

本书的写作过程中，我首先要感谢埃里克·科勒斯塔特（Eric Klestadt），没有他的帮助，本书的写作将变得极为困难。我也非常感谢佐藤忠男，他关于小津安二郎的专题著作（《小津安二郎的艺术》），是相关的日本研究著作中最好的一本，他慷慨大方地让我使用他的材料。日本电影档案馆协会的清水晶（Akira Shimizu）的帮助，使我得以使用小津的原始剧本和图画原稿；小津的书信和日记得之于山内静夫（Shizuo Yamauchi），他是极具权威性的《小津安二郎——其人其事》的编辑之一，他也给我提供了许多剧照。至于印刷的剧本，还有大部分的剧照，以及一部分小津的私人资料，我感谢这些提供，感谢东京国立近代美术馆电影中心的福间利则（Toshinori Fukuma）、日本电影档案馆协会、大映、东宝以及松竹电影公司的柳井哲雄（Tetsuo Yanai）。我也要感谢金关久雄（Hisao Kanaseki）、舒拉·勒布维奇（Sheclagh Lebovich）及约翰·奈森（John Nathan）阅读本书的原稿并提出他们的建议。我还要特别感谢本书的编辑穆里尔·贝尔（Muriel Bell），他的细心、理解力和超卓见识，让这本书增色生辉。

最后，我要感谢这些人：摄影师、演员、助理导演及朋友——熟知小津，曾和小津共事过的人们，以及和我分享过他们和小津合作的经验及对小津的记忆的人们。

唐纳德·里奇
一九七四年，东京

序 言

小津安二郎过世十年后，日本人仍然认为他是所有日本电影导演中最具日本特色的一位。这样说，并不意味着他是日本人最钟情的导演，尽管他获得的官方荣誉超过其他任何一位。这不如说是日本人视他为某一类的代言人。日本人常说，小津“具有真正的日本风味”，只要日本人仍然强烈地意识到自身的日本性，这种“日本风味”就比“美国方式”或“法国格调”具有更加明确的含义。现代文明只存在了一个世纪，它不过是披在绵延了两千年之久的亚洲文化身上的一件西方外衣而已。

两种文化的不和谐共存，使这个国家产生了明显可见的对比，并常常带给日本人一种类似于精神分裂般的剧烈感受，令他极为强烈地意识到日本人和西方人的不同之处。有许多文人雅士，以及不那么与文艺沾边的人士（例如政治家）的职业生涯里，表现出一种常见的模式：一段早期对西方事物的热衷之后，紧接着的是一个缓慢而渐进的对纯日本事物的回归。小津的职业生涯也循此模式：早期他钟情于美国电影，特别是恩斯特·刘别谦^①的电影，他将这些影响融汇为他成熟而完全日本式的风格。事实上，这种模式也是小津的电影加以揄扬的特质。小津影片的张力来自于这一模式不同阶段中的男人与女人间的冲突，比如，回归到日本价值的父母和正挣脱这种价值的孩子之间的冲突。

毫无疑问，小津基本关注的就是这种冲突。尽管作为一个道德家，

他对双方的态度是公允持平的，然而却正是由于这个缘故，一些日本的年轻人不喜欢他的作品，认为他过时，是“布尔乔亚”，是反动分子。之所以给人这种感觉，是因为他一直赞颂那些特别的品质，即日本的传统美德。因为不赞成这种价值，许多日本的年轻人因此对他反感。这些美德大体上是理论性的，却并未歪曲小津的立场。虽然日常的日本，并不是以其克制、单纯或近于佛教徒的宁静而为世所瞩目的国家，小津颂扬的品质仍然属于他们的理想，小津对这些品质的坚持，公众对它们的赞成或反对，表明这些理想绝不只是凭空臆测那样简单。

就以克制的品质来说吧。即便是在严格的技术意义上而言，小津的电影也属于最抑制、最限制、最克制和最受限定的电影。例如，从他电影生涯的最早阶段起，小津就只使用一种镜头：一种日本人以传统方式坐在榻榻米上的高度拍摄的镜头。不管是在室内还是户外，小津的摄影机总是高于地面三英尺，且极少移动。在早期的小津电影中，虽然移动镜头不少，却很少有摇镜。同样地，淡入淡出镜头有一些，而溶镜却颇为罕见。小津后期的电影中，摄影机几乎千篇一律地固定不动，唯一的标点符号是划接^①。

这种传统的视角，是一种静观的视角，呈现的是一个颇受限定的视域。这是一种适于聆听和注视的态度。这和一个人观赏能剧或观察月上东山，品鉴茶道或是啜饮清酒时所采用的姿势如出一辙。这是一种审美

① 恩斯特·刘别谦（1892—1947），活跃于20世纪二三十年代的电影大师，一生共拍摄了近50部电影。刘别谦的独特电影风格，人们用“刘别谦笔触”加以描述，其特点为：妙语连珠、风趣、迷人、雅致、讨人喜欢、多变、若无其事、放肆；微妙的性挑逗；以某对象或细节的画面作为戏剧上的转折，并以暗示表现慧黠、风趣或事实被揭露的诧异。以单一镜头或一短幕戏这种精简、浓缩的方式来呈现全剧讽刺的主题；时常使用某种微妙的对位法——在片中最欢乐的时刻覆上一股淡淡的哀愁……刘别谦是小津安二郎颇为欣赏的美国导演。——译者

② straight cut，也译直切。电影术语，转场的一种手法。所谓划，指的是一个镜头自银幕的一端向另一端移动，而划去前一个镜头之意。——译者

的态度，这是一种被动的态度。它可能较乏诗意，却也代表了当时多数日本人的视点。他们在地板上度过一生的光阴，而“任何欲透过高踞于三脚架上的摄影机来观察人生的企图，都是胡闹；盘坐于榻榻米上的日本人的视线标准，必然成为他们观察身边世界的视线标准”。^①最后，这也类似于俳句大师静坐观察世界，经由极简的行为而触及事物的本质。这种态度与佛家的感受密不可分，它将世界置于远处，令观察者置身事外。^②

小津的手法，像所有诗人的手法一样，出自间接。他并不直接挑起情感，只是以不经意的态度捕捉住它。准确地说，他限制他的视角，为的是看到更多；他限定他的世界，为的是超越这些限定。他的电影是形式化的，而他的形式是诗的形式，他在一种有条不紊的环境里创作，这种创作打破惯习和常规，回归到每一句话、每一幅影像原始的鲜活和迫切。在所有这些方面，小津的手法，非常接近于日本的水墨画大师，以及俳句大师与和歌大师。当日本人说小津是“最具日本特色的”导演的时候，当他们谈及他的“真正的日本风味”的时候，他们所指的，就是这种特质。

然而，这种描述，暗示了比“为了艺术而作出抑制”还要深广的内涵。小津的艺术独创性显而易见，同样明显的还有他对共通人性的表达。小津的人物在日本电影中，是最真实的。因为人物本身向来就是小津电影的一个重要主题，并且，人物很少是为了达成导演所要告诉观众的故事结局而行动，如此一来，观众就常常见到只为自己而生存的人

① 参见岩崎昶一篇关于小津的未署名文章，1960年被松竹公司用于《秋日和》的前期宣传而印发（英文）。

② 据悉，这种传奇性的低摄影角度，需要小津的摄影师作出持续的牺牲。据说（其实是不确的），小津的第一位摄影师茂原英雄，由于长时间将他的胃部贴在冰凉的地板及地面上，导致生病，不得不退出摄影师的工作。小津后来的摄影师厚田雄春，据说之所以能够撑那么久，是因为他有一个特别强健的胃。

物。这在电影中是非常罕见的景象。我们怀着一种精确的现实性赋予我们的喜悦，以及对人之美丽及脆弱的高度关切，来观看小津的电影。

小津电影中意想不到的人性，通过精密的结构而达成。在一部小津的电影中，正如在一幢日本建筑中，观者看到所有的支柱，每一根支柱都具有同等的重要性。小津就像木匠一样，既不使用油漆，也不使用墙纸，他使用的是天然的原木。他的完成品，人们可以测度，可以检查，也可以加以比较。但在这件完成品里，也即在这部电影里，正如在房屋里活动着的人，他们无法被测度，也不具功能性。由于融汇了静物和活生生的人，融合了期待与意外，小津的电影成了令人回味再三的情感体验。没有严格的框架，即导演的技巧，人物身上强烈的人性就不可能表露无遗。小津的人物若没有这种无为而可爱的人性，电影的结构则将流于单纯的形式主义（有时的确如此）。

类似的二元性也表现于小津电影里的时间感上。他的电影篇幅，比大多数日本电影长，故事性却比这些电影少。而小津所谓的故事，常常更像是轶闻琐事（这就是为什么小津电影的故事大纲，较其他的日本电影更彻底地无法作为一种经验来传达影片内涵的原因）。既然故事要在一个较长的时间段内展开，既然没有明显的情节来支撑时间的价值，对此，一些无法产生共鸣的影评人抱怨小津的节奏对于他们来说，显得缓慢。在小津的影片中，如果这种节奏，只是为节奏而节奏的话，他们当然有抱怨的理由。然而小津的节奏其实并不慢。它们创造了自身的时间，对于被小津的世界吸引的观众而言，他们被引入了一种纯粹的心理时间，现实的时钟时间则不复存在。而一开始看起来静止的世界，完全没有活动的世界，只不过是它的表象而已。在此静态的表面之下，人们发现潜在于所有日本家庭之下的狂流，以及日本人在面对自己的家庭时，表现出的温和沉着的气概。观众可以发现，事实上有足够多的戏剧性为小津电影的长度辩护，问题是观众要自己去发掘，它不会自动显露