

导演

小津安二郎

[日] 莲实重彦 著

周以量 译

打破固有小津风格的神话

展现小津电影的真相



中信出版社·CHINACITICPRESS

导演小津安二郎

[日] 莲实重彦 著

周以量 译

中信出版社
北京

图书在版编目 (CIP) 数据

导演小津安二郎 / (日) 莲实重彦著; 周以量译. —北京: 中信出版社, 2012. 6
ISBN 978-7-5086-3292-6

I. 导… II. ①莲… ②周… III. 小津安二郎(1903~1963) - 传记 IV. K833.135.78

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 049510 号

KANTOKU OZU YASUJIRO

Text copyright © 2003 by Shigehiko HASUMI

First published in 2003 by CHIKUMASHOBO LTD.

Simplified Chinese translation rights arranged with CHIKUMASHOBO LTD.

through Japan Foreign-Rights Centre/Bardon-Chinese Media Agency

本书仅限于中国大陆地区发行销售

导演小津安二郎

DAOYAN XIAOJIN'AN'ERLANG

著 者: [日] 莲实重彦

译 者: 周以量

策划推广: 中信出版社 (China CITIC Press)

出版发行: 中信出版集团股份有限公司 (北京市朝阳区惠新东街甲4号富盛大厦2座 邮编 100029)
(CITIC Publishing Group)

承印者: 北京画中画印刷有限公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/16 印 张: 20.5 字 数: 300 千字

版 次: 2012 年 6 月第 1 版 印 次: 2012 年 6 月第 1 次印刷

京权图字: 01-2010-0837 广告经营许可证: 京朝工商广字第 8087 号

书 号: ISBN 978-7-5086-3292-6/K · 223

定 价: 48.00 元

版权所有 · 侵权必究

凡购本社图书, 如有缺页、倒页、脱页, 由发行公司负责退换。

服务热线: 010-84849555

投稿邮箱: author@citicpub.com

服务传真: 010-84849000

关于莲实重彦的几句话

■ 汤桢兆

我手上的《导演小津安二郎》是 1992 年的文库版，后来在 2003 年因为小津诞辰百年的关系，莲实重彦再润笔成增补版。他曾借此契机用约翰·福特为对照，指出表面上纷繁的福特研究，其实大多价值不高，就如小津研究好像已繁花满地，但事实上仅在于把定见中的小津“公认”为小津风格，而没有再进一步去探讨其他可能性。

事实上，莲实重彦是日本的知名学者，他在法国学成回国，便在日本最著名的学府东京大学任教，一手开创了第一教养学系表象文化论组，成为东大中唯一与电影有关的学科。他的小津论与佐藤忠男及唐纳德·里奇（上海译文社《小津》的作者）的均大有出入，最根本

的质异是作者反对从文化论的角度入手把小津视为东方神秘主义，或是任何文化差异下的显影说明，因这些都属于非电影的研究路径。他强调一切回归根源，以电影就是电影视之，此所以在《导演小津安二郎》中，是以“否定”、“饮食”、“换装”、“居住”及“观看”等日常具体场景来分章，再逐一细致地从电影中利用文本来分析电影语法及背后的精神。在增补版中，他按原有的规划方向，增加以“愤懑”、“欢笑”及“惊讶”三章，一方面可见用功之深及架构之缜密，更重要的是反映出一位学者对自己的专业要求——大家都知道要小津电影写“愤懑”，是何等偏向虎山行的自我挑战。我由衷希望内地有出版社可以走在中文出版世界的前端，把莲实重彦的力作引入中国（目前只有韩文及法文版，部分内容曾英译，收录在主题文论集中），为所有电影迷扩阔视野。

二十年后，再一次

这里大家将要读到的《导演小津安二郎（增补版）》是在1983年出版的《导演小津安二郎》基础上加写三章而成的一部书。

原作由七章构成，再加上序章和终章。此次增加了“愤懑”、“欢笑”和“惊讶”三章后，变成了一部由十章构成的新作。写作时间上，第一至第七章同第八至十章之间相隔了二十年，可以看出文体上的些微差异。尽管如此，《导演小津安二郎（增补版）》的十章还是具有语言上的连贯性。原作的序章和终章之所以几乎原封不动，无非是因为所有的语言都是以同样的态度写就的，即通过画面明确小津风格的东西和小津风格的作品间的差异。

《导演小津安二郎》被翻译成法语和韩语，其中一部分还被译成英语，可以说有幸获得了国内外众多读者的欢迎。书中所写内容在诸多细节方面还需要加以更正，这是由于在这部书出版之后，拍摄于20世纪20年代的《日式吵闹朋友》和《突贯小僧》的9.5毫米Pathe-Baby版被发现，应添加到现存小津作品的影片志中。因此，我们可以观看的近乎完整的作品数量应该从“三十四部”更正到“三十六部”，这种令人高兴的变化在序章中未能体现出来。对“增补版”的作者来说，包含在1983年写就的序章中的写作意图一点也没有发生变化。出于同样的理由，原作的语言，从序章、终章、第一至八章，除了极个别之处，几乎没

有修改订正便收录到“增补版”中。关于参考文献，增加了几部重要的著作，列在书后。

为《导演小津安二郎》重新加写几章的愿望在这部书刚刚出版之际就萌生了，这在1989年问世的与厚田雄春合著的《小津安二郎物语》（筑摩书房）中可以说得到了部分实现。自小津去世后，二十年来能够与这位优异的摄影指导一同度过，感到非常幸运，这种幸运由于1992年厚田雄春的仙逝而告结束。但是，对厚田雄春重表深深的敬意和谢意，直至“增补版”的写作才得以实现，原作出版后经过的二十年的岁月究竟是长还是短呢？非常巧合的是，这也是小津的去世和《导演小津安二郎》的问世之间所相隔的岁月。《导演小津安二郎（增补版）》是二十年再加上二十年后所写的对小津安二郎的献词。对这位导演，我不是将他作为过往的电影作者，而是将他作为现在的电影作者，尝试着使他复活。

2003年12月12日，当世界为纪念小津诞辰一百周年（这也意味着去世四十周年）而深鞠躬时，我祝愿这本著作能够成为一个契机，使人们重新意识到电影的百年历史既非漫长也非短暂。

作者

2003年夏



游戏的规则

小津风格的东西

谁都知道小津。当人们接触到某种动作、某种用词、某种视线，就会情不自禁地说：那是小津风格的。这种轻易的判断常常很容易获得人们的认可，即便他们对小津并无深刻认识。的确，这是一种完全只能说是小津风格的状况。在说这些话的同时，当人们看到对方的表情中带着没有敌意的微笑时，都会感到放心。所谓小津风格，或许就是无言之中对这样一种放心所共同拥有的一个环境。不管怎样，这样一种环境很少把人们带到窘迫的沉默之中，或者让人们陷入不可收拾的僵局之中。

在这种情况下，人们常常在事件发生过程中发现自己。在事件突然发生或迎来意想不到结局的瞬间，没有人想到小津。只有当人们明白事态不会发生决定性的变化时，才想起小津风格的东西。在这个意义上，所谓小津风格，或许可以说是无偿的润滑剂一样的东西。因为只有当一切顺利地进行时，就像是和那种律动相同步似的，小津风格的状况才会显影。

“是吗？是那样的东西吗？”

【4】

“是啊，是那样的呀。”

“嗯，果真是那样吗？”

像这样来回兜圈子似的对话在把人引入不合逻辑的言语迷路之前，小津风格的东西淡淡地隐去其身影。也就是说，这是一种任何时候都可以终止的游戏，是一种不伴有危险的快乐的游戏，或者说可以说这是一种缺乏恶意的、与残酷毫不相关的恶作剧。在所有的瞬间，人们并没有意识到小津，但谁都相信自己知道小津，且毫不怀疑，这是由于小津风格的状况所具有的那种无害的性质。实际上，它绝不会轻率地怠愚人，或无益地招致混乱。所以，只要是日本人，谁都会体会到这种游戏的乐趣，不会感到任何的不可思议。

然而，果真如此吗？当我们把视线聚集到小津安二郎的电影时，作为人们所熟知的小津风格的东西的另一方面，事态似乎逐渐呈现一些不同性质的方向。诚然，绝大部分影片段落都饱含细节，这些细节适于用雷诺阿意义上的“游戏规则”作为总标题。在小津的作品中，描绘了这样一种状况：自昭和初期至昭和三十年代的世态、风俗、感性等变迁在构筑其自身的瞬间时，感知到崩溃的前兆，同时夹杂着正在形成的市民生活的各种形态，其电影中描绘的各式各样的规则——诸如如何从大学毕业、如何就业、如何结婚、如何跳槽、如何抚养孩子、如何步入老年以及如何安葬死者等，通过对日常性的反复与仪式性的强调的恰当安排，展现出来，犹如范例集一样。如果我们与小津共同拥有了那历史性的一个时期，那么在一连串的趣闻中，我们可以感到这些事件几乎就像是发生在自己身上一样。此外，只要是日本人，一定会从中发现通过体验式的类推而非常容易地理解那些风俗、仪式——尽管现在已经缺失了——意味着什么。或许人们会说通过审视小津，那些细节——正由于它是身边的东西，因而未能意识到其系统性和功能性——甚至带有新的意味作用。这当中也许还包含着一种游戏——令人苦涩地想起那些违心袒护的情景。尽管如此，对这个规则感同身受也是事实。想方设法回避这种游戏规则，却无法摆脱它，这就是小津风格的东西。战后的作品，尤其是《晚春》之后的作品虽然赢得了很多观众，但也有一部分人通过无视它的存在表明反对的立场，这些人之于小津电影的意义也在于此。另外，在仅以这种规则无法驾驭游戏的阶段中，日本市民生活肇始的时期刚好与小津的晚年相重合，这也是事实。

尽管如此，如果小津安二郎所有的作品都符合《游戏规则》，那么，那里面

所描绘的事情和存在的实际情况并非出于这样一种理由，即它忠实地反映了一种现象——昭和这一历史时期里日本市民阶层所体验到的家庭的形成与崩溃。与其说由于在这个形成与崩溃的过程中扮演了重要作用的战争只是间接地投下影子，不如说此过程中缺失了一个重要的规则。然而，无论如何，在一部无非虚构的电影中捡拾反映现实的片断，同时试图从中解读出市民生活的范例集来，这是没有问题的。最主要的是，在丝毫感觉不到是日本的抽象的场景设计中，小津还拍摄了几部犯罪电影，电影中的男女给人以无非是从好莱坞电影中跑出来的印象。仅从电影名称来看，《非常线之女》和《那夜的妻子》——它们无法纳入以小津风格的东西为人所熟知的规则之中——究竟告诉我们什么样的规则呢？如果我们要从中读取某种规则，这或许就是与约束昭和市民生活的仪式性的体系完全不同性质的东西吧。

就如同没有一个女性一边看《非常线之女》的田中绢代或《那夜的妻子》的八云惠美子把枪举在胸前的情景，一边学习手枪的射击方法一样，人们从电影中学习的东西并不是画面中所描绘的情景，而且也不是学习被认为是画面背后所隐藏着的作者的精神。视线中最大的可能无非就是观看画面。话说回来，人们通过观看画面学习什么呢？与其说观看是多么困难的一件事，毋宁说人们是学习眼睛如何回避观看以及通过回避观看来抹杀画面的。

谁都知道小津，谁都确信：作为不伴有任何危险的游戏，人们可以生活在小津风格的状况之中，之所以如此，是由于谁都没有看小津安二郎的电影。所谓小津风格的东西只不过是与眼睛抹杀画面之后才形成的与电影毫不相干的游戏而已。在实际观看小津安二郎电影的瞬间，人们绝不会享受到小津风格的游戏，因为无论哪部小津安二郎电影，都绝不与小津风格的东西相似。尽管如此，许多人认为小津的电影是小津风格的，那无非是因为他们的眼睛回避了观看画面。通过观看小津，我们所能学习到的唯一规则是：小津安二郎的电影绝不会与小津风格的东西相重合，所谓游戏就是不断地听从缩小或扩大距离的那种错位运动的摆布。或许也可以换一种说法，这种游戏是神话与现实的错位，应该说它是一种非常市民化的东西。如果将“市民化的”改称为“小资化的”，事情也许会更加明了，但是一边抹杀正在实际观看的画面一边戏称神话的快乐，其本身就是极具历

史性的姿态。因为只要把小津的电影附属在小津风格的东西的解读模式上，人们任何时候都可以放下心来。通过观看，正在看的眼睛毫不担心遭受到的任何变化。这就是所谓抹杀的快乐这样一种小资化的美德。这时，小津风格的东西也毫无伤害地被保存下来，人们甚至不会意识到它与小津安二郎电影之间的错位。人们总是相信事件发生过程中受到保护的自己。因此，人们无处不在回避变化。对这种回避变化的方法，人类并非自其诞生起就掌握，这是过去一个世纪中所形成的颇具历史性的美德。在这里，我将阐述这种美德与小津安二郎的关系。

二十年后

当下的情境是我并没真的在观看小津安二郎的电影。因此，我是站在小津风格的东西的一边来论述小津安二郎的电影的。不过如果可以的话，我想尽可能置身于错位之中来写作。这是因为在实际观看画面的瞬间，小津安二郎的电影尽管具有很多人所提及的那种单调的反复性，但诉诸眼睛的是不断的变化。如果一直处于同一地点，则残酷的运动性——只能被称为迷失的画面——就会作为不断更新的现在栩栩如生地存在下去。也许可以把它称为不动中的运动，即在那些看上去静止的画面中，常常存在着复数因素的严重纠葛，有时它撕裂眼睛，有时它让视线走向迷途。小津风格的东西使人们放心，把人们引向松弛的瞬间。即便如此，小津的电影一定会使连续的紧张冲击眼睛。只要观看他的作品，人们绝不会愉悦地停留在事件发生过程中。因为在一部影片中的确有始有终，作为不断更新的当下，画面是一个活生生的东西。因此，这个游戏不得不认认真真地表演下去。之所以说认认真真，并不是说游戏遵循着事先准备好的规则，也不是说表演本身采取了呈现游戏规则的方式。

- 【8】不幸的是，小津安二郎拍摄的电影并没有全部完整保存下来。目前，我们能够以完整的形式或者绝大部分以接近完整的形式所能够观看到的电影，只是自昭和四年制作的《年轻的日子》到昭和三十年的遗作《秋刀鱼之味》为止的三十四部而已。在此，我想就这样一些问题进行阐述，即在这些保存下来的作品的画

面中，我们具体观看到了什么？那些形象如何刺激着观看者的影片式的感性？也就是说，我想就作为现实的影片体验而能够保存下来的小津安二郎的作品进行阐述。这次阐述的最直接的对象无非就是可观看的画面。我想论述的是，在观看每一瞬间银幕上形成和消失的形象的同时，这种行为是如何动摇观看者以及如何将观看者引入其变化之中的。因此，在这里，不会介绍作者的生平；而且基于同样的理由，对只存留剧本的作品也鲜少涉及。

作者出生于小津第一部有声电影《独生子》拍摄的那一年，属于通过《晚春》而知晓小津世界的那一代人，也许并不适于论述小津安二郎；当然，或许也有这样一个视角，即对小津的处女作《忏悔之刃》并不了解也能够叙述小津。事实上，就对现已不存的近二十部作品完全没有叙述的资格这一点来说，令作者多少产生一点不爽的感觉。因此，这并不仅是本书作者个人的不幸，也可以说是电影史上的不幸。我们生活在一个文化贫瘠的环境当中，竟然像小津这样的导演也有近一半的作品无法流传后世。这本书可以说是这种贫瘠的证言。作为作者，我期盼着通过这样一个事件——突然在什么地方发现原本被认为失传的作品——的发生而重写本书。

目前，我之所以梦想着这个突然的发现，是出于《美人哀愁》的缘故。它是小津最长的一部电影，正因如此，就让人对它的佚失耿耿于怀。同时代的许多证人都断定这是一部失败之作，但对此证言不加信赖是本书一贯的姿态。在这个意义上，能够获得与主演这部电影的井上雪子进行对话的机会就是望外之喜了。此外，与厚田雄春——自《淑女忘记了什么？》始，他几乎担任了小津所有作品的摄影，是继已故的茂原英雄之后成为小津之“眼”的人物——相遇时的那种幸福之感无法言表。如果本书有一些积极意义，可以说是由于能够收录这两人的访谈，此外就是祈愿采访井上、厚田时的兴奋话语也能具有积极意义。

行笔至此，我突然想起往事。1963年12月，出于个人的原因，我离开日本，过上将近一年半的不看电影的禁欲式生活。一天傍晚，我外出买报纸，在覆盖着草坪——冬日里也不枯黄——的公园里散步。太阳已经下山，一天即将结束，寒风中我完全像每天所做的那样，在冰冷的铁制板凳上歇息。坐在水鸟嬉戏的池水

边，我把视线投向报纸。无意间，一种无名的骚动袭击了我的胸膛，我努力着想把最后一页的一段文字读下去。我莫名地为一个重大事件正在发生的气息包围，我强制自己整理了一下无法直截了当地进入脑中的信息。一则报道浮现在眼前：日本电影作者小津之死。从潮湿地面逼上来的寒气使得周围的空气更加冰冷。小津去世了。只是传达这个事实的罗马字是多么拙劣的一种符号，像当时这样的想法以后再没有出现过。这就像完成了一种义务，那个报道把所有的伤感都排斥掉了。我一边囁嚅道：这可不行，这可不行，一边只是感到羞愧不堪——因为我无法将其遗作的电影名称用日语说出口。

不过这件事已经在其他地方写过了。就在这样极不自然的突然打击之下，小津从我的身边被夺走了。《导演小津安二郎》无非就是把夺走的小津重新还原的一种尝试。为了实现这个尝试，将近二十年的时间流逝了，对此我不知道该如何评价。然而，不管怎样，如果没有1981年1月在影片中心举行的“小津电影特辑放映会”，这个尝试的实现无疑会更加推迟。那次放映会使我获得论述小津的机会，在放映会手册的第一页上的简短论述成为一种激励性的契机，支撑着本书写作工作的完成。

其间，以小津安二郎为主题的几部著作，启发了本书的语言组织，尤其从《小津安二郎：其人其工作》之中获益颇多。佐藤忠男的《小津安二郎的艺术》（上、下）和唐纳德·里奇的《小津安二郎的美学》两本书，尽管我对它们的部分内容进行了批评，但在执笔过程中经常意识到它们的存在。另外，我所引用的书籍和论文将列于书后。不过，我还要重申一遍，我将要叙述的是小津安二郎的电影。《导演小津安二郎》所梦想的唯一事情是：读者——他们期望有许多小津电影的存在——在读完此书之前，为观看小津电影的欲望所驱动而前往电影院，或者对这样一种情况——小津电影得不到放映——感到愤愤不平，认为这是一种不容允许的不当之事。



二十年后，再一次 VII

序章 游戏的规则 IX

一 否定 001

二 饮食 017

三 换装 031

四 居住 047

五 观看 069

六 伫立 095

七 放晴 115

八 愤懑 135

九 欢笑 153

十 惊讶 169

终章 快乐与残酷 184

附录1 厚田雄春访谈 196

附录2 井上雪子访谈 228

附录3 《东京物语》《秋日》拍摄记录（厚田雄春） 238

导演作品目录 251

年谱 264

参考文献 293

后记 295

增补版后记 297

索引 299

译后记 311



— 否定

欠缺与否定的言辞

伴随着小津安二郎的常常是否定性的言辞。针对晚年小津的消极性评价——这种评价在日本电影界长期占据主导地位——就不用说了，即便是最近几年的表现无限赞叹之意的积极性评价当中也非常自然地夹杂着否定性的内容。犹如人们相信，正由于欠缺，小津电影方面的特性才可以叙述一切，人们只顾罗列否定句。无论批评史的过去和现在，不管世界的东西和南北，这样的状态延续下来，没有变化。然而，即便如此，通过否定性言辞之间的相互联系，来发现所谓的对一个作者的肯定，这究竟是怎样一回事呢？

例如谁都会脱口而出地说，小津电影里的摄影机是不动的。处于低位的摄影机的位置也不变，他几乎不采用移动摄影，除非例外，他是不采用俯拍手段的。像这样的叙述手法层面的言辞中所包含的动词的否定形也非常自然地为一篇文章所采用，这些文章指出其描绘的世界非常单调。在小津那里，是不存在激烈的爱情冲突的描绘的。故事的发展很少跌宕起伏。故事背景也只是限定在一个家庭之中，没有展示出其与社会的关联。像这样否定性的言辞还可以举出许多，这些言辞长期以来构成了小津风格的单调性的神话，对此，我们记忆犹新。晚年的小津安二郎所蒙受的批评基本上都是针对他沉溺于他个人的兴趣世界（历史的脚步从来

【12】