

。 YASUJIRO OZU 。
小津安二郎

僕はトウフ屋だからトウフしか作らない

豆腐匠的哲学

[日] 小津安二郎 著

与黑泽明 大岛渚 今村昌平齐名的
国际巨匠导演

吴菲 译

最具日本特色的电影大师自传性随笔
独家收录《东京物语》剧本

OZU

小 津 安 二 郎

僕はトウフ屋だからトウフしか作らない

豆
腐
匠
的
哲
学

新星出版社 NEW STAR PRESS

图书在版编目(CIP)数据

豆腐匠的哲学 / (日) 小津安二郎著; 吴菲译. —北京:
新星出版社, 2016.8

ISBN 978-7-5133-1170-0

I. ①豆… II. ①小… ②吴… III. ①随笔—作品集
—日本—现代 IV. ①I313.65

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 077561 号

豆腐匠的哲学

(日) 小津安二郎 著

吴 菲 译

选题策划: 雅众文化

策 划 人: 方雨辰 陈希颖

特约编辑: 陈艺恒

责任编辑: 汪 欣

装帧设计: 孙晓曦

出版发行: 新星出版社

出 版 人: 谢 刚

社 址: 北京市西城区车公庄大街丙 3 号楼 100044

网 址: www.newstarpress.com

电 话: 010-88310888

传 真: 010-65270449

法律顾问: 北京市大成律师事务所

读者服务: 010-88310811 service@newstarpress.com

邮购地址: 北京市西城区车公庄大街丙 3 号楼 100044

印 刷: 山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/32

印 张: 8.5

字 数: 150 千字

版 次: 2016 年 9 月第一版 2016 年 9 月第一次印刷

书 号: ISBN 978-7-5133-1170-0

定 价: 42.80 元

版权专有, 侵权必究; 如有质量问题, 请与印刷厂联系更换。

目录

我是电影的小导演	1
电影无“文法”	25
酒与战败	59
战地信笺	85
活在对电影的爱情里	111
《东京物语》剧本	175

我是电影的

小导演

处女作前后 咖喱饭

近来，年轻人想要成为一名像样的导演变得相当困难，但我非常幸运，托咖喱饭的福当上了导演。片场还在蒲田的时候，我曾担任大久保忠素^[1]的助手。那时的导演非常霸气，助手就跟打杂的一样，大事小事都得做，工作繁重得连抽支烟的工夫都没有，而且总是饿着肚子。若说有什么乐子，就只有吃饭这一件事。

有一天，拍摄工作延长，到了宵夜的时间还没收工的意思。人渐渐疲惫，肚子也越来越饿。然而大久保先生却还在不停地发号施令。又不是什么需要熬夜拍摄的大作，我心里这么想着，越发不耐烦了。

终于到了收工吃宵夜的时候了。大家在食堂里排队，其实是按入座顺序，先坐下来的人先吃，于是我急忙到桌旁就座。

热气腾腾的咖喱饭从桌子那头依次端上来，咖喱的香味直沁肺

[1] 大久保忠素（1894—？）：20世纪20至30年代活跃于日本影坛的导演，参与创建了松竹电影公司及松竹蒲田摄影所，作品有《地藏物语》等。

腑。想着稍后咖喱饭就将端到自己面前，我不由得直咽唾沫。导演进来，在桌边坐下。我心想接下来当然应该轮到我了，然而盘子却搁在了导演面前。我愤然叫道：“按顺序排队！”不知哪个助手说了句：“往后退呗。”“什么！”我连说话的是谁都等不及看清楚就站起来要扑上去，但有人把我拉住了。我仍然不停地喊着：“快端饭来！按顺序排队！”毫无疑问，我吃上了热腾腾的咖喱饭。

这件事让当时的厂长城户四郎知道了，觉得“这家伙挺有意思”。也不知他是否真这么认为，一个月后，我竟被告知“拍一部试试看”，于是开始着手拍摄名为“忏悔之刃”的六部系列影片。

所以说，我当上导演不是因为头脑聪明，也并非技艺得到了肯定，仅仅是托了咖喱饭的福。记得那是一九二七年春天的事了。

小津安二郎谈艺术

可能因为电影导演这个行当看起来十分有趣，又能赚钱，我这里也常常有想当导演的人找上门来。虽然我自己也是因为喜欢才进入这个行业，对别人的情况就不好多说什么，但可以肯定的是，有趣也好，赚钱也罢，若要靠这行当出人头地，没有相当的忍耐和运气是不行的。首先，要进入电影公司工作就很困难，助手当个十年、十五年也属正常。能否成名也只有到时实际一试才知道，所以非常困难。

成功率恐怕比刚从学校毕业就当上执业医生更低。了解这一点之后，若有学生依然要问：“想当导演，应该学些什么？”我一定会对他们说：“首先要学好分内的功课，导演的修行在其基础上进行即可。”

所谓“导演的修行”，说实话我也不是很清楚具体该学些什么。首先必须博览群书，对社会、人生不了解也是不行的，可能还需要具备一些特殊的专业知识。我入行的时候虽然志愿当导演，却因导演部满员而被调到了摄影部。我在那里从助手开始做起，想来这反倒成了有益的修习。那时候还是默片时代，作为助手，我常常被分派去整理胶片。这一经历在后来意外地非常受用。这工作不像现在是由专业人员依照剧本对样片（毛片）的正片进行剪辑。当时是用初步整理后的底片按拷贝数粗洗出正片，全数送来。我的工作就是仔细剪辑这些正片。因为要赶上首映日期，所以一个人怎么也做不完，于是就由助手分头帮忙。因为可以剪接一整部影片，于是我常自作主张地尝试把长镜头剪开，做一些场面切换，或试着调换字幕的位置等。

因此也会出现一号拷贝长八千英尺，三号拷贝却只有六千的情况。居然也轻松应付过去了。我就是在这时体会到了影片的结构和因剪辑而生的变化。

还有一个好处是，我虽然当时在摄影部任职，但终究是要当导演的，所以在摄影部被看作机动人员。多亏如此，我得以有空闲从侧面观察导演工作，受益良多。可惜工资微薄，仅二十五日元。不论当时物价多么便宜，这个数目连烟钱都不够。好在这剪辑的工作，夜里必

定会遇到几队人马在摄影，凑过去一晃悠，就会有人说：“喂，帮个忙。”夜班费就这么到手了。这一点那一点地拿到四十、四十五日元左右，才总算够零花。

就这样，好不容易适应了片场气氛的时候，我却被征召，当了一年的志愿兵，回来后不久才调到导演部。最初跟随的是如今已经隐退的大久保忠素导演。当时的助手共三个人。不用说，我的地位最低，头儿是斋藤寅次郎，接下来是佐佐木启祐。大久保导演专拍喜剧，他的门下出了斋藤可谓理所当然，出了我这样的也许有些不可思议。但我当初也拍了不少喜剧片，《老婆失踪》《搬家的夫妇》《肉体美》《宝山》《突贯小僧》等就是昭和三年（1928年）至昭和四年的作品。

再回到前面的话题，在跟随大久保导演的时期，我出乎意料地幸运。这话也是现在才能说：大久保导演时常因腹痛告假，说句“拜托了”就没了人影。他不在的时候，大伙儿就商量着做导演。多亏如此，我在助手时代才得以实际尝试导演的工作。

不久后，我开始写剧本。这也是默片时代的不拘小节所致，毕竟每周日程非常忙碌，要拍现代片、古装片，有时还要拍喜剧短片，编剧自不用说，导演也常常得自己拿出有趣的故事或剧本。大久保导演自然会来问“有东西吗”，况且这中间还有赚外快的魅力，于是大伙儿商量着写出各种各样的剧本。不用说，这对后来的我也大有裨益。

不过，那时候，日本电影的观众欣赏水平实在很低，所以剧本也必须写得低级才行。然而，低级归低级，完整的结构、情节与人物描

写的有无，还是会让影片大不一样。抱持着这些想法，我也渐渐开始写起了剧本。不论当时还是现在，城户先生的论调都是“导演若不能写剧本就不能分辨剧本的好坏”，所以针对将来有望培养成导演的助手，他一定会要求：“写个本子来吧。”顺理成章，我也将受令“写个本子来吧”。这是一起胡闹的玩伴清水宏^[1]和五所平之助^[2]他们私下透露给我的，说是这本子如果合格就能升任导演。

怀着这样的打算，我开始动笔。果然，才第三天，城户先生就对我说：“写个本子来吧。”于是，我急忙写好送去，就是那部《瓦版咔嚓咔嚓山》，后来由井上金太郎拍成了电影。

《瓦版咔嚓咔嚓山》本来是我打算自己导演的剧本，交上去以后被告知：“写得不错，但作为处女作未免太过晦涩。”结果，这剧本被搁到了一边。又有人说：“野田高梧写的古装片《忏悔之刃》怎么样？”于是，这成了我的第一部作品。我与现今依然跟我搭档的野田就是从那时开始合作的，可以说是相当有缘分吧。若要说内幕，这片子的故事情节是从之前看过的美国电影《捉迷藏》^[3]得来的灵感，依照自己的理解改写成了古装剧。就此说来是有点惭愧，然而正式成

[1] 清水宏（1903—1966）：日本电影导演，发展初期的大导演之一，与小津安二郎同为松竹蒲田的顶梁柱。

[2] 五所平之助（1902—1981）：日本电影导演，拍摄了日本第一部有声电影《太太和妻子》，1964年起任日本电影导演协会秘书长。

[3] 《捉迷藏》（Hoodman Blind）：1923年公映，约翰·福特执导。

为导演后，遇到的尽是些令人吃惊的事。

当副导演的时候，我内心很轻视导演，总是想：“那个镜头应当从这边的门进，再从左边出来才对，导演到底在干什么！”一朝当上了导演，才发现就得从那个场面开始拍摄。不论是订制服装，还是布景都相当麻烦，更不用说正式拍摄了。当上导演才明白，副导演的不满是在先有导演的基础上才成立的。可是，正当我全身心投入拍摄时收到了预备役的演习征集令，于是加入了伊势的部队。最后的剪辑交给了别人，开场部分则由斋藤寅次郎代为拍摄。在军队里风闻电影终于完成，我才放下了心。不久，我也期满退役，回到蒲田片场一看，不由大吃了一惊。

古装片都搬到京都去拍了，蒲田团队已经解散。好不容易才学到的一点东西就这么浪费了。接下来的两三部作品都是上面分派下来的本子，我都不客气地一一推辞了。比我资格略老的伙伴五所平之助、重宗务、清水宏他们都说：“这可不成，你不能挑三拣四，得什么都拍才行。”于是我又试着自己写了剧本。这次写成的是《年轻人的梦》，在今天看来是一部积极向上的作品。那以后工作便顺利了起来。虽然都说我作品少，但昭和三年除了《年轻人的梦》之外，我还拍了四部电影，昭和四年里竟也拍了七部。

当时没有样片（把每天拍摄的部分显像，再洗印在粗制胶片上试映），也没有剪辑员（把拍好的胶片按剧本指示进行整理、取舍的人），从头到尾全部靠自己动手，所以即便是在默片时代，拍这么多的电影

已是相当忙碌，熬通宵也不稀奇。拍摄《宝山》的时候为了赶上首映日，我曾五天没有合眼。这么一来，连当天是几号也糊涂了。第六天早晨拍摄完毕，走出摄影棚，看见同事们正在练习投接球，我便加入其中玩了起来，连我自己都觉得那时虽然年轻，但也相当了不起。

不过这么劳累还是招徕了恶果。那之后，觉得脑子里不知什么地方长了个疙瘩，庆幸的是并无大碍。健康是我的财富之一。看来导演这行当在肉体和精神两方面都有相当严苛的要求，若不是都相当强健将难以胜任。

这一时期的作品与前面提到的《老婆失踪》《南瓜》《搬家的夫妇》《肉体美》等喜剧片不同，我拍摄了《我毕业了，但……》《公司职员生活》这些影片，总之开始接触题材完全不同的作品。也就是说，我大概有了可以拍自己想拍的作品中的地位。不过当时的一流导演如野村芳亭、岛津保次郎、牛原虚彦、池田义信等人掌握着当红影星，拍些大片。我这样的新手即便能随心所欲，作为也十分有限。演员尽是新人，拍的片子也仅限喜剧或校园剧之类，而且总是被首映日期赶着。

我总是任用笠智众、斋藤达雄、吉川满子、坂本武、饭田蝶子等配角拍片的习惯就是从此而来。另外，川崎弘子、水户光子等人能从无名演员成长为电影明星也出于上述理由。虽然有例外，但大多数情况下，电影明星还是经历一定时期的底层生活后再脱颖而出比较好。我认为，有这种经历的人不但熟知片场的氛围，更因为了解底层的艰辛，才不会在拍摄现场产生摩擦，演技也有弹性，不会的可以勉力为

之。这期间拍摄完成的作品中有个“喜八”系列，坂本武主演，这里还有个故事。

这系列的编剧是池田忠雄，我和老搭档野田暂时分开了。我是东京深川人，池田是下谷人，都是平民区长大的孩子，拍的也是平民区常见的人。我们共同创作了《心血来潮》《东京之宿》《浮草物语》等片。我也是从这时候起逐渐开始拍长篇影片。

我是个好恶分明的人，因此作品中出现各种我的癖好也是难免的。其中之一是把摄像机的位置放低，总是出现仰视构图。这是在只拍喜剧的时候，从《肉体美》的布景开始的。场景是在酒吧里，拍摄时用的灯光比现在少，所以每拍一个镜头都必须来来回回搬运灯具。才拍了两三个镜头，地板上就布满了电源线。若要一一收拾再拍下一个镜头，未免太浪费时间，也十分麻烦，于是为了不拍到地板，就把摄影机朝上。拍出来的构图不差，又节省了时间，那以后就形成了习惯，摄影机的位置也越来越低，以至于到后来，开始频繁使用一种名为“锅盖”的特殊三脚架。

这种三脚架是从我的首部作品开始就与我搭档的摄影师茂原英雄费心制作的，拍摄的时候必须躺在地上仰望取景框才行。为此他时常抱怨说，一旦跟我搭档脖子就疼。这个烦恼也传给了茂原君的后任，也是他的徒弟、至今仍与我搭档的厚田雄春。不过，我感觉近来摄影机的位置比从前高了许多。

说到搭档，关于一年到头都跟同样的人合作是好是坏，虽有种种议论不绝于耳，但我仍认为合作者一定得志趣相投、沟通无碍才行。我经常与野田高梧合写剧本，两人一起在茅崎一住就是一两个月。我们的酒量、下酒菜的喜好，以及能熬夜、爱睡懒觉的习惯等，几乎都很合拍，这就很方便。若是到了夜里对方立刻去睡觉，剩下我一个人的话，我就没法工作了，演员也是同样道理。每当任用完全不了解的人时，我都会不禁担忧。若是以情节取胜的电影倒也不会太辛苦，但若是以人物性格取胜的作品，就必须挑剔一点了。

这种时候，向演员一说戏相当费事，因此我自然是希望请了解的人来演。过去，我无论如何都要让演员照我的想法去演，往往反复重拍，曾有过一个晚上只拍了一个镜头的时候，而今已没有了那样的精力。我也学会了在对方力所能及的最高点妥协。

像我这样的人，看演员的眼光似乎也与其他人不同。拍《麦秋》的时候，有人向我推荐二本柳宽。我去看了《战火的尽头》^[1]，非常满意。他出演的效果正有我要的那种纯洁气质。初见山村聪则是在大船片场的食堂，山村君为其他工作而来。看见他正在吃午饭，我当即决定请他出演《宗方姐妹》。那一次也很不错。《晚春》《麦秋》两部请原节子出演，在此之前她被说是演技拙劣，这流传一时的评价对她而言实在不幸。我请她出演时也曾有过顾虑，结果证明这是毫无必要的担

[1]《战火的尽头》：1950年公映的影片，吉村公三郎导演。

忧。在我看来，她虽然不会用夸张的表情来表现大喜大悲，但却能以细微的动作传神地表现喜怒哀乐。

她就是这种类型的人。换言之，她即使不大喊大叫也可以表现出勃然大怒的感觉。原小姐能通过这样的表演游刃有余地表现出细腻的感情。相反，有时候那些被誉为“演技精湛”的演员，他们的表演从头到尾都需要我说明，实在是麻烦。扮演老年人时，往往模仿老年人过度。磨灭了个性，一副“需要我怎么演？”的架势让人难以消受。

《茶泡饭之味》中社长一角请石川欣一扮演，让他颇费了些心思，但石川先生有着天生的社长做派，默不作声地往那儿一坐，俨然就是一位社长。有人说我对小道具和服装的要求太过繁琐。比如壁龛的画轴或摆设，拿来的是真货还是赝品，我的心情就会随之不同。参演的演员也大抵如此，就算能骗过人的眼睛也骗不了摄影机的眼睛。货真价实的东西拍出来的效果到底不一般。

正因如此，我不喜欢最近这种当红演员同时出演多部影片的做法，也为此相当困扰。演员难以同时认真扮演两个角色，若要他在我的作品上竭尽全力，那么另一部作品里，他大概就会敷衍了事。我想这是日本电影界亟待解决的问题。若这样的事情一再反复，大多数电影人就会变成电影工。不论技艺多么高超，工人的水准终究有限。幸好战争结束后，特别是这两三年来，世人看待电影的眼光有了变化。

在我们那时候，一说要进入电影界，听起来就很不光彩。因此当演员的仅限于为生活所迫或家中原本就有以此为业的人。如今，这成

了令人尊敬的职业之一，所以现在想进入电影界大概不会有任何障碍了吧。如此看来，环境对那些今后想要成为电影人的年轻人而言可谓优越，因此我们更应当不辜负社会的期待，继续努力工作。

眼下正月将近，周围越发忙碌起来。为了商谈下一项工作，我也在三四天前到了汤河原。与往常一样，这次也是与野田高梧一起。我与野田并没有明确的提纲，而是在闲聊中渐渐定下一个方向。山南海北的闲谈中，大致说到以什么样的人、什么样的生活为题材，定下个模糊的目标，接下来才想到加入某个事件等相当于情节的东西。逐渐出现人物对话的片段。然后是主线情节的编排。

接着是台词。按我们的情况，有时第一稿就是定稿。当然这时候要某种程度上先预想着安排下演员，一边想象着演员的气质、个性，一边写。到了实际拍摄的时候，预想的演员安排会发生变化，演员的实际表演也可能与我们想象的全然不同，着实令人头疼。

有人说我对拍摄从不轻易妥协，这其实多是想尽力让演员按预想的那样进行表演。或者是，有时即使摄影还行，我也常常坚持“再来一遍”，这时候我想的是“能不能拍出更好的效果？”这都是因为我的贪心。另外，如A与B的对手戏，会出现A的表现很好B却很糟，或者相反的情形，这就更加困难了。连导演都这样，若是原作者看到，可以想象其失望程度，因为原作者所想象的人物与演员很难达成一致。在这个意义上，《乱世佳人》中白瑞德由盖博扮演可说是上上之选。这也是我大多拍摄原创剧本的理由。我很不擅长通俗剧。通