

1960—2005



「日」佐藤忠男——著
应雄——主译

日本

电影史

下

復旦大學出版社

1960—2005

「日」佐藤忠男——著

应雄——主译

靳丽芳、刘洋、庞涛、朱依拉、赵阳——译者

日本

电影史 下

復旦大學出版社

图书在版编目(CIP)数据

日本电影史/[日]佐藤忠男著;应雄主译. —上海:复旦大学出版社,2016.5
(卿云馆)

书名原文:日本映画史

ISBN 978-7-309-12023-3

I. ①日… II. ①佐…②应… III. 电影史-日本 IV. J909.313

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第306587号

ZOHO-BAN, NIHON EIGASHI

by Tadao Sato

© 2006 by Tadao Sato

First edition published 1995. Expanded edition 2006

First published 2006 by Iwanami Shoten, Publishers, Tokyo

This simplified Chinese edition published 2016

by Fudan University Press Co., Ltd., Shanghai

by arrangement with the proprietor c/o Iwanami Shoten, Publishers, Tokyo

上海市版权局著作权合同登记号: 09-2012-100

日本电影史

[日]佐藤忠男 著 应雄 主译

责任编辑/黄文杰

复旦大学出版社有限公司出版发行

上海市国权路579号 邮编:200433

网址:fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>

门市零售:86-21-65642857 团体订购:86-21-65118853

外埠邮购:86-21-65109143

浙江新华数码印务有限公司

开本 890×1240 1/32 印张 46.375 字数 1026 千

2016年5月第1版第1次印刷

ISBN 978-7-309-12023-3/J·285

定价:188.00元

如有印装质量问题,请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。

版权所有 侵权必究

目录

第八章 危机与变革(1960年代) / 1

1. 能量主义与新电影 / 2
2. 松竹新浪潮与创造社 / 10
3. 电视的影响与电影的变迁 / 18
4. 松竹大船 / 21
5. 东宝的现代剧 / 29
6. 日活 / 38
7. 大映与现当代剧 / 45
8. 东映东京 / 50
9. 侠义片的兴亡 / 55
10. 古装片量产的终结 / 65
11. 独立制片公司 / 75
12. 桃色-成人电影的出现 / 83
13. 日本艺术影院行会 / 91
14. 剧作家们 / 98
15. 演员们 / 106
16. 纪录片 / 113
17. 动画片 / 120

第九章 多样化的时代(1970 年代) / 123

1. 制作体制的多样化 / 124
2. 贫困主题和繁荣主题 / 134
3. 描写大量死亡的电影和求生电影 / 147
4. 日本电影的国际化 / 154
5. 东映：不良性感度 / 158
6. 喜剧片 / 163
7. 战争片 / 169
8. 日本艺术影院行会 / 176
9. 日活罗曼色情片 / 187
10. 爱与罗曼司 / 194
11. 青春电影 / 204
12. 犯罪与推理 / 208
13. 古装片的多样分化 / 214
14. 左派 / 218
15. 儿童电影与描写儿童的电影 / 221
16. 剧作家们 / 224
17. 演员们 / 230
18. 纪录片在方法上的发展 / 249

第十章 制片厂时代的终结和新的摸索(1980 年代) / 255

1. 制片厂体制的瓦解 / 256
2. 罗曼司与情色 / 266
3. 青春片 / 277
4. 喜剧 / 282
5. 动画片的飞跃 / 287

6. 古装片·历史电影 / 295
7. 曾经的“敌人”的视点 / 298
8. 再谈描写大量死亡的电影和求生电影 / 303
9. 孩子们 / 308
10. 走向大自然, 走向乡村 / 312
11. 贫困的变化 / 318
12. 演员们 / 322
13. 纪录片的进一步发展 / 331

第十一章 1990 年代以来的日本电影 / 343

1. 日本电影的现在 / 344
2. 作家与主题 / 348
3. 喜剧 / 371
4. 古装片 / 380
5. 孩子们 / 386
6. 多样化的展开 / 394
7. 纪录片 / 416
8. 动画片 / 442
9. 新的主题 / 460
10. 从怪谈到恐怖片 / 473
11. 与亚洲的关系 / 483

初版后记 / 495

增补版后记 / 498

译者后记 / 499

第八章

危机与变革(1960 年代)

1. 能量主义与新电影

1952年，大映的助理导演增村保造从意大利获得奖学金，去了罗马的电影实验中心留学。在终于刚刚恢复了独立的当时，日本人到欧洲留学是很少有的宝贵经验。他在罗马学了两年回国，重新当助理导演，1957年当上导演，并于这一年内连续拍摄《接吻》、《蓝天姑娘》、《暖流》三部作品，受到年轻一代批评家的注目。三部作品在故事上都是并不新颖的老套子青春电影，但出场人物的言行从既往的日本电影的常识看，异常麻利干脆，属于行动派，这一点有一种爽快而新鲜的感觉。

增村保造与年轻的脚本家白坂依夫合作完成的《巨人与玩具》（1958），是一部力作，属于行动派的麻利干脆的出场人物们的行动，冲破了既往日本电影的常识，几乎达到了一种带有疯狂感的古怪反常，让人很是吃惊。故事说的是，在一家点心制作大公司的宣传部工作的工薪族一员，在企业间过度竞争之中，发挥出非人般的冲天干劲，而损害了自己的人性。通过漫画式夸张的言行、快速猛烈的台词和令人眩晕的节奏，增村保造拒绝了作为以往这类社会问题剧式作品的常规路子的那种厚重的现实主义、对主人公的咏叹性的感情移入，表现出一种几乎是嘲讽这种现实的态度。这部影片在票房上失败了，但它给人留下了强烈的印象，即在日本电影中，从正面否定先辈们创造的方法的新生代已

经登场了。

在1958年的年初，我作为电影杂志刚出道的编辑访问了增村保造，并请他执笔撰文。于是他发表了一篇题为“某种辩白”（《映画评论》3月号）的文章。这是一篇不仅仅表明了增村保造个人的信条，而且是对以他为首、正在涌现出来的战后一代的主张作出代言的文章。他写道：

我的影片人们说它干巴、没有情绪，还被评论为人物喜剧性夸张，有轻佻感而无真实感，还有胡闹般的快节奏，环境描写、氛围描写全然没有，无味无趣。这些批判在某种意义上全都是正确的。

但是如果允许我作辩白的话，我想说，我是有意识地舍弃了情绪，使真实变形，否定氛围。

我讨厌情绪。要说为什么，是因为所谓日本电影中的情绪乃是抑制，是调和，是放弃，是哀伤，是败北，是逃遁。（中略）我……重视率直粗野而利己的表现。要说为什么，是因为日本人过于抑制自己的欲望，很容易迷失掉自己的本心。（中略）

对我来说有兴趣的是，赤裸裸的欲望散发撞击出火花。因为这欲望不是根据环境而增减的东西，所以自然而然的环境描写只是限制在“必要的解说或效果”的程度。（中略）日本人自身，其生态过于强烈地受到环境的支配，奔放自由的个性这种东西极为稀有，几乎大部分人都埋没在环境之中。因此电影也是，比之人本身，对人所处的环境的描写更成为主体，人最多是作为与环境相符的一个摆设品被观照。（中略）

如是，我不要“情绪”、“真实”和“氛围”，而以夸张性地描写人的意志和热情为目标。我想凝视不被环境所拘束的青春、恋爱的一意孤行的姿态。

我为什么被这样的想法所缠绕了呢？

这是由于我两年的意大利生活的影响，虽然这期间并不长。呼吸了欧洲的空气，觉得自己第一次明白了“人”这个东西。在没有人文主义传统的日本，人乃美丽、丰饶、强壮的存在这一点，虽然在观念上可以了解，但在实感上却不能体会。其原因是，现实中的日本人，是呻吟在复杂的社会机构和弱小的经济机构之中、过于寒酸贫薄纤弱的人。可是一度踏上欧洲的土地，作为生动的实感，可以感觉到“美丽强壮的人”这样一种东西。……路上行走的人的昂然眼眸、坚定步伐和爽朗动作里，充满着作为人的骄傲和满足。（以下略）

比增村保造晚 10 年或 15 年去欧洲的日本青年，能不能受到如此强烈的影响就难说了。未必是因为这期间日本人也急速进步，从“贫薄纤弱的人”向着“美丽强壮的人”接近了，而是因为，在增村那样二次大战时期还是青年的知识层里，对按照天皇和政府的命令、不抱疑问没有抵抗就陷入那场战争中去日本人和日本社会的现状，有一种强烈的厌恶感，并强烈怀有一种心情，认为为了摆脱这种日本式的负面因素，在很多方面必须认真地向西洋学习。

有几位和增村保造几乎同时期，并几乎是同年龄段的导演，在其他公司拍摄了处女作。他们是，《被盗走的情欲》和《无穷的欲望》（1958）的日活的今村昌平，《独立愚连队》（1959）的东

宝的冈本喜八，《美空云雀做贼记·三根簪子》、《弥次喜多老爷·怪谈道中》(1959)的东映京都的泽岛忠(后称泽岛正继)等。在上一卷中已经谈到的拍摄《疯狂的果实》(1956)的日活的中平康，则是他们中间冲在最前列的导演。

他们分属于不同的摄影所，其描写的题材也遵照各自的摄影所的企划路线而有所不同，但他们却不可思议地具有共通的风格。其相同特色的第一点是否定伤感主义，第二是对出场人物旺盛的行动力的赞美。正如《巨人与玩具》所显示的那样，即使是深刻的题材，他们也尽可能要弄成喜剧。今村昌平的第一部作品《被盗走的情欲》是一部喜剧，说的是一个满怀热情要创造严肃认真的民众性戏剧的知识青年，参加了跟这种理想全无关系、只知道安逸享乐的下层艺人的一个巡回剧团，而被其杂乱猥亵的行动力所折服。冈本喜八的成名作《独立愚连队》，是一部以中国战线为舞台、尝试诸谄模仿美国西部片的动作喜剧，影片大受欢迎而拍了系列片。在系列片里，战争既非实现正义的机会亦非英雄主义陶醉的场所，它只是人为了活下去而拼命地进行滑稽可笑的努力。

泽岛忠从助理导演成为导演的东映京都摄影所，这个时候大量生产了模式化的通俗打斗片。打斗片是这样一个类型领域，它被美军视为封建思想的温床，在占领期间一直受到抑制，眼看即将灭绝之时，占领期终结，它又恢复了原来的那种壮大繁荣。泽岛忠将打斗片作了好莱坞音乐片式的改造。武士、市民在突然响起于江户城的西洋音乐的伴奏下欢天喜地又唱又跳，一边进行快节奏的武打，是这样一种无厘头的风格，这样，就算故事框架里有封建思想也无所谓了，观众只是仅仅愉悦欣赏于格外带劲的喜剧。古装片的音乐片化，自有声电影以来，由山本嘉次郎、牧野

正博(后用名牧野雅裕)、木村惠吾等导演多次做出了尝试,未必是泽岛忠的独创,但在使音乐融化到电影的节奏里这一点上,他最为成功,给同摄影所的其他导演带来的影响也最大。

增村保造在“某种辩白”中所主张的,是针对既往日本电影的艺术主流乃从社会弱者立场来控诉社会负面的感伤现实主义电影这样一种东西的反拨,是要更加将人本身作为具有旺盛生命力、被解放的存在来描写,为此甚至也可以让具有非常识的、疯子般的行为的人登场。还有今村昌平、冈本喜八、泽岛忠,他们互相并不熟识,但在这一点上尽管有着微妙的差别却是相通的。当然也有不同。今村昌平不否定现实主义,岂止如此,倒毋宁是以一种彻底的现实主义,并且去捕捉既往的艺术家的常识下不能彻底把握的下层社会人们的行为。《哥哥》(1959)描写了在日朝鲜矿工的孩子们在贫困的生活中没有消沉、顽强生存。《猪与军舰》(1961)把成了美国海军军港的横须贺城里寄生于美军的黑帮们的生活描写为滑稽、猥琐、为了生存无论多么不知羞耻的事情也坦然去做的人们的喜剧。更有,在《日本昆虫记》(1963)里,将从娼妇开始做起、当上应召女郎组织的经营者的出身农村的一个女人的人生,以基于彻底的实情调查的剧本和全外景拍摄的极端生动的影像予以刻画,展示了一种如昆虫般只以本能生存的人的生存方式。全外景拍摄的电影,1936年清水宏在《谢谢先生》中作了尝试,1948年木下惠介也在《女人》里拍了,更有较近的1960年新藤兼人拍摄了《裸岛》,这些多为只以外景拍成的风物诗式倾向的作品,不需要室内场面。今村昌平从《日本昆虫记》开始的拍法,把室内场面也全部拿到外景地来拍,这样必然地摄影机的位置、照明的条件等会极大地受到拘束,但今村昌平和摄影师姬田真佐久却将这一受拘束的条件反过来予以活用,创造出

仿佛是用偷拍现实发生事件的摄影机在进行拍摄似的、一种带有紧张感的现实性。

更为彻底地进行全外景摄影但不是风物诗式内容的故事影片，有1960年羽仁进导演的《不良少年》。这是一直作为纪录电影专门机构拍摄了优秀作品的岩波映画制作所的作品。说它更为彻底的意思是因为参加演出的人全部是非职业人员。在描写少年院的不良少年们的生活时，羽仁进召集了一批曾经实际有过与角色相近经历、经验的少年来分担角色。曾经是不良少年的他们，给了脚本也不去读，或者读剧本的时候给他们的脚本根本就不拿来。要是拿着书之类走路的话，作为原来的不良少年是很没脸面的。不得已之下，羽仁进和助理导演土本典昭在他们面前读脚本，演给他们看，少年们马上指出说，跟自己的经验相比这个本子写得不对。于是羽仁进反问道，那么要是你们的话，这样的情况下怎么做、说什么？他们便很活泼生动地开始有了反应，说了很多意见。于是羽仁进便让他们各自改写台词，琢磨表演。结果，无论多么熟练的脚本家也写不出来的很有现实感的会话，和无论什么样的导演也导不出来的带有很微妙的感觉的表演，由他们自己创造出来，完成了一部仿佛纪录片似的充满现实感的故事影片。以前描写不良少年的电影也有不少，在这些影片里，不良少年们大抵只是在或恐吓，或反感社会，或感伤性地反省。可是在这部影片中，各种各样的不良行为对少年们来说是多么令人高兴的玩耍这一点，是充分地得以传达了。从小事上感受到英雄气概，或感受到友情和抵触，伙伴间微妙的感情关系被鲜明地描写出来。不过，与其说是被描写出来，不如说是羽仁进诱导他们准确表现出了自己的内心侧面，而拍摄班子则巧妙地将之记录下来。

羽仁进继续在《她和他》(1963)、《布瓦纳·俊男之歌》(1965)里尝试了全外景拍摄。在这些作品中,仍然起用了许多非职业演员扮演重要角色,和职业演员们一起出演。《她和他》是一部描写了从这个时候终于开始普及的住宅小区生活的影片,对小区生活中尤其显著可见的近代都市生活中人际关系之稀薄提出了疑问。《布瓦纳·俊男之歌》是一部在非洲拍摄了较长时期外景的影片。资深喜剧演员渥美清扮演了一个独自去非洲偏僻地带盖装配式住宅的日本人。他用当地人推进工程。在当地人角色里,使用了实际拍摄外景的地方的人。说是从没看过电影的他们,毫不畏惧地努力在摄影机前给我们展现出素朴而与人友善的人性。渥美清则高兴地和他们攀谈,产生出一种好像对口相声似的带有洋相百出的幽默的戏剧性。

故事片中使用非职业演员,过去苏联的爱森斯坦在无声电影中做过,在意大利,德·西卡、罗塞里尼等在新现实主义时期也做过,取得了辉煌的成果。它们是对演技这个东西能够接近本色到何种程度这一点的探求。羽仁进在新现实主义等的影响下,同样的这一目的也当然存在,但又不仅仅是如此。非职业演员在摄影机前再现自己的生活的时候,在那里,会散发出表现之喜悦这样一种东西。与其说表现之喜悦,不如说是非职业演员在欣喜地参加初次的表演经验的时候而产生的纯朴的喜悦、那种眉开眼笑的欢欣和发自内心的幽默会流露出来。这样,在这部影片中,作者捕捉到的,与其说是角色之人物形象的风趣,毋宁说是扮演角色的人本身的人性魅力,可以说,在这里产生出了影片独自的价值。

增村保造、冈本喜八、泽岛忠、今村昌平等人所共通的那种肯定硬朗、行动派的人的倾向,不仅仅只是在他们的影片里能看

到。虽然不是如他们的影片那样让观众大吃一惊的过激内容，但要说行动型、锐气十足的话，这在受年轻影迷欢迎的石原裕次郎主演的影片及其他日活动作片里也可以看到明显的相通之处，而东映的中村锦之助、大川桥藏主演的打斗片，在大方向上也是如此。而这一倾向，作为对50年代受到欢迎的松竹电影那种优柔寡断的恋人哭哭啼啼而不采取突破局面的积极行动的情节剧的批判性超越，作为对今井正导演、木下惠介导演的作品所代表的所谓社会派现实主义电影那种咏叹式描写善良的人们成为社会牺牲品的倾向的批判性超越，尤其在年轻人中间被视为是一种新的动向而得到认同。这一大的动向，被称为能量主义、活力主义，它不是一时间的流行，而是使日本电影整体的性质发生重大改变的东西。而最终，导致直接从松竹电影之中出现了一批高举否定松竹式停滞性的感伤主义大旗的年轻导演。

2. 松竹新浪潮与创造社

1959年，松竹的城户四郎社长提拔在大船摄影所还是中坚助理导演的大岛渚，让他拍摄了一部小影片。这是因为他看中了登载在大船一批志同道合的助理导演发行的剧本集里的大岛渚的剧本《卖鸽子的少年》。

当时在松竹，有很多近四十岁的助理导演，起用二十七岁的大岛渚，是大大地无视按年龄辈分排列的例外做法。原本，城户四郎一直采用将能够写出好剧本的助理导演起用为导演的方针，所以他虽是看上了这个本子，但不光是这一点，他还抱有一种危机感，认为松竹电影必须重新唤起青春活力。此前，松竹以女性情节剧和庶民人情片为重要支柱而在业界构筑了稳固的地位，但自1950年代中期开始，东映的打斗片、继而日活的太阳族电影、石原裕次郎的动作片等大为走红，松竹擅长的路线在票房上开始走下坡路。于是，与东映、日活电影的朝气相对抗，城户四郎考虑了起用充满活力的年轻导演。然而，制作了众多具有温柔的情感、幽默的名作的他，无意要追随东映、日活电影的近乎胡闹的粗犷气势。《卖鸽子的少年》在这一点上，被他看作是充满人道主义的剧本。这部影片根据公司的意见改名为《爱与希望之街》，作为大岛渚导演第一部作品拍摄完成。其内容讲述的是一个贫穷的少年由于贫困而在街边卖鸽子，鸽子因其习性又逃回

来，然后他再把鸽子卖出去，结果被大家视为欺诈、不良行为。影片中虽然有“爱”，但“希望”却不太有，城户四郎或许是期望在同情这个少年的有钱人家少女、女教师的描写里，会出现大船传统的人道主义的新的样式。然而，对拍出来的作品，城户四郎失望了，因为在影片中，痛切强调了仅仅凭借爱不能跨越穷人和有钱人想法之隔阂。城户四郎对这一点责难说：“这样整个儿就是倾向电影了！”剪辑杉原与志说道：“可是现实难道不是这样的吗？”

这部电影作为搭配放映用的小片子，几乎没作宣传，悄悄地在二轮影院公映了。但是一部分评论家注意到了这部影片，写了热心支持它的文章。城户四郎虽然一度失去了把下一部影片的导演交给大岛渚的信心，但还是再一次给了他机会。于是大岛渚提出了冲击性的《青春残酷物语》(1960)的策划。该片在内容上，将当时主要是日活拿来作招牌的“现代青年对既成道德的反拨”这一主题，以一种更为激烈的面貌加以表现。影片多用手持摄影机有意识地带来画面不稳定的摄影手法，还有感官性的色彩运用等，在技法上也有一种与法国新浪潮之轻捷相仿的、生动地传达出作者活生生的身体气息的新鲜感。

这部影片一下子走红，并带来了些许社会性反响。于是大岛渚随即立刻和当助理导演时的好伙伴石堂淑朗合写剧本，拍摄了《太阳的墓场》(1960)、《日本的夜与雾》(1960)。三个月一部影片，每一部都是尝试了挑战性内容和技法上革新的作品，这是令人难以置信的速度。《太阳的墓场》描写的是大阪贫民区斧崎的小流氓之间的争斗，影片中仿佛是对骚动的1960年代做出预告式的激情燃烧再次吸引了年轻人，受到热烈欢迎。这个时期，大岛渚在松竹仿佛被看作是一位年轻的救世主。