

创新激情

一九八〇年以后的日本电影

[日] 四方田犬彦 著 王众一 汪晓志 译

CIP 中国电影出版社

[日] 四方田犬彦 著
王众一 汪晓志 译

创新激情

1980 年以后的日本电影

图书在版编目(CIP)数据

创新激情:1980年以后的日本电影 / (日)四方田犬彦著;王众一,汪晓志译. —北京:中国电影出版社, 2006. 11

ISBN 7-106-02623-9

I. 创… II. ①四…②王…③汪… III. 导演—简介—日本—现代 IV. K833.135.78

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第137831号

日本映画のテディカルな意志
图字01-2006-7360号

创新激情——1980年以后的日本电影

[日]四方田犬彦 / 著 王众一 汪晓志 / 译

出版发行 中国电影出版社(北京北三环东路22号)邮编100013

电话:64296657(总编室) 64216278(发行部)

E-mail: cfpw@edude.net

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2006年12月第1版 2006年12月北京第1次印刷

规 格 开本/787×1000毫米 1/16

印张/26 插页/2 字数/445千字

印 数 1-3000册

书 号 ISBN 7-106-02623-9/K·0089

定 价 52.00元

中文版序

本书主要涉猎的内容是1980年到2000年期间的日本电影。开篇的文章,是对这一时期日本电影发展变化提纲挈领的叙述,可以称作全书的绪论。接下来是对比较重要的17位导演展开的分论。如果用司马迁的《史记》打比方的话,相当于有“本纪”,有“列传”。在列传的部分,尽可能地谈到了每个导演到2000年为止的(包括被称为败笔之作的)全部作品。因为一个艺术家的个性与资质,仅看其几部受到好评的成功之作是无法真正了解的。毋宁说在同时代被称为败笔之作的作品当中,往往能够发现某个导演以极端的形态表现出来的个性与资质。基于这一认识,那些被认为不成功的作品,我也将其视为可以积极分析的研究对象。

自《日本电影100年》(三联书店2006年版,王众一译)之后,这是我的第二部著作被翻译成中文。《日本电影100年》以“长焦拍摄”的手法尽量全面地环顾了日本电影100年的发展历程。而《创新激情:1980年以后的日本电影》则是运用“特写镜头”,重点聚焦于到2000年为止的20世纪最后20年。可以说,后者相当于前者第10章和第11章的详细扩展。建议希望了解日本电影全貌的读者,可以先看《日本电影100年》,然后再阅读本书。

1980年到2000年,日本(当然中国,还有全世界也一样)发生了许多事情。这里简单地向中国读者做一个回顾。

20世纪70年代,日本进入大众消费社会阶段。去欧美旅行形成热潮,美式快餐成为时尚先锋。在大城市里,充斥着电影和戏剧信息的杂志在年轻人当中深受欢迎。投身社会运动的学生们的蓬勃热情,在这一时期发展为打人致死的残暴行为和炸弹恐怖主义活动,巨大的颓废导致上述热情迅速减退。20世纪60年代后半期提出的政治前卫与艺术实验携手共进的乐观的文化主张已经不再有效。取而代之的是,根据市场调查将文化和艺术

包装为商品的文化产业与广告产业狼狈为奸，攻城略地。

进入 20 世纪 80 年代，日本不知不觉中成为名副其实的经济大国。日本与欧美之间发生激烈的贸易摩擦，进而受到全世界的指责。为了挣到“日元”，大批外籍打工者源源不断涌入日本，与之相伴随的是，旅日外国人的人权问题进入人们的视野。地价一路走高，许多人因为交不起税金而放弃自己的土地。尽管如此，大多数日本人认为自己已经属于中产阶级，沉湎于一种无忧无虑的感觉当中。事实上，日本当时的确已经是世界上罕见的、收入差别不大的社会。文化的商品化进一步发展，如今已经完全成为文化本身的基本形态。70 年代还曾经存在的地下文化、反体制文化如今早已偃旗息鼓，销声匿迹。稍有一点标新立异或哗众取宠的情况一经发现，马上在接下来的瞬间被广告业抢过去，在资本原理下经过一番运作，将其开发成商品消费掉。这样的一套系统已经近乎完美地整備妥当。这一时期最为当红的职业，是供职于广告公司的文案策划人。

将 20 世纪 80 年代和 90 年代截然划为两个时代的事件是，1989 年天皇裕仁以 89 岁高龄死去。裕仁直到临终也没有就第二次世界大战留下最后的话，带走了许多未解之谜和秘密。裕仁天皇去世后，其子明仁继承皇位。明仁战后在美国式的民主主义教育下长大，和裕仁截然相反，是一个完全透明的存在。在即位的时候，他宣誓遵从主张放弃战争的日本宪法。他还在自己生日那一天，亲自宣布日本皇室有来自朝鲜半岛的血脉这一事实（这在战前战后的日本社会一向都是讳莫如深的）。当甲级战犯被合祭于靖国神社之后，明仁就再也没有去过这座神社。

明仁即位天皇的时候，日本正处在前所未有的繁荣时期，经济好得一塌糊涂。有的人着了魔一般地买进土地和楼盘，再以此为担保滚雪球般地投资其他房产；另有一些人则手里掐着一大堆宏伟规划，然后转卖给别人，狠狠地赚了一笔。因为这一现象颇似气泡，于是被称作“泡沫经济”。

然而到了 90 年代中期，当泡沫经济颓然破灭之后，日本一下子陷入萧条。企业缩小经营规模，大批失业者充斥街头。1999 年笔者写这本书的时候，正值萧条达到谷底。可是 7 年过去，到了 2006 年的今天，景气仍然没有完全恢复，全社会弥漫着停滞感。20 世纪 80 年代九成日本人曾莫名其妙地深信不疑的对中产阶级的归属感已经土崩瓦解，如今日本呈现出来的是社会阶层急速分化的状况。

更为危险的是，如今对政治不予关心、生活态度玩世不恭的年轻人无法控制自己的愤世嫉俗的状态，呈现出向狂热的民族主义越滑越远的倾向。进入 21 世纪后，对外国人的歧视和偏见有增无减，年轻一代的言论与行为，

通过流行文化的形式体现为十分醒目的、排他性极强的日本天下第一主义。

20世纪90年代日本遭到的打击不仅仅是经济的没落,1995年发生的两起恶性事件,一件是奥姆真理教毒气杀人案,一件是阪神大地震,都给日本人的心理带来了巨大的冲击。人们接受了突如其来的灾难带来的巨大痛苦,但更要接受一个事实——任何超然的存在也不可能再给这种痛苦下定义了。

当21世纪来临之时,日本人没有得到任何慰藉,心理疲惫不堪。为什么像奥姆真理教这样具有威胁的宗教团伙能够干成如此大规模的恶性事件?破解这个谜团困难重重。日本电影中“笑”的性质在奥姆真理教事件之前和之后迥然不同。结婚率前所未有地持续走低,与之相伴的是少子化倾向愈演愈烈。2005年将作为日本人口开始负增长的年份而被人们记住。这一现象将于不久的将来在教育、产业、家庭、老龄化问题等许多方面给日本带来深远的变化。

以上粗略地回顾了这20年里日本社会发生的主要变化。在此过程中,日本电影面临重重困难,坚持奋进。本书将其发展轨迹分为暴力的抒情、多元化的民族性、电影类型的记忆与超越、重新审视怀旧情感、新纪录电影五个单元,尝试进行分析。

2000年以后日本电影的进一步变化留待今后续写。恐怕那个时候要更为突出地关注大显身手的三池崇史、青山真治、萨布等新锐导演,同时也要关注动画片和纪录片领域的惊人发展。

最后要感谢精心翻译出这部厚书的两位译者王众一、汪晓志。如果没有他们的忘我热情,这本书就不会被翻译成中文。果真如此,日本电影中最为激进的、才华横溢的导演们的创作激情,就可能永远无缘为中国读者所了解。

四方田犬彦

2006年3月25日

献给陈凯歌

电影这东西,基本上就是一种暴力!

——铃木清顺,1977

凡 例

一、本书中涉及的作品大部分是35毫米影片,但也有其他媒介。在作品年表中以下列符号区分:8毫米作品(*);16毫米作品(**);电视作品(TV);录像作品(V);原创录像作品(OV)。此外,有关动画片,剧场版用(GA)标示,原创录像带动画片用(OA)标示。

二、片名索引和影人索引按照拼音顺序排列。

三、注释部分在各章卷尾。

目 录

1	第一章 一九八〇年以后的日本电影
33	第二章 暴力的抒情
35	北野 武 求死的本能与阳光
64	石井聪互 从爆炸到宇宙空间
79	塚本晋也 与另一个自我决斗
95	第三章 多元化的民族性
97	高岭 刚 梦 境
113	崔 洋一 民族性的凸现
132	山本政志 傻瓜的庇护所
143	阪本顺治 决斗的构图
157	第四章 电影类型的记忆与超越
159	黑泽 清 记忆与解放
180	周防正行 喜剧化的礼仪习俗
192	押井 守 废墟与幻影
208	濑濑敬久 海盗的梦想与挫折

225	第五章 重新审视怀旧情感
227	市川 准 有意识的选择
244	坂东玉三郎 对传统的“冬虫夏草” 式解读
259	第六章 新纪录电影
261	原 一男 孤儿注视着对手
287	原 将人 直到够得着风景为止
311	渡边文树 暴力的秉性
322	河濑直美 森林的时间
	附 录
335	本书未专论的导演们
367	日本电影年表(1980—1999)
377	片名索引
390	影人索引
397	后 记
399	译后记

第一章

一九八〇年以后的日本电影

1

1998年9月,当黑泽明以88岁高龄辞世的时候,我正在哈瓦那的ICA-IC(古巴电影研究所),调研60年代的古巴电影理论对此后的古巴电影,特别是女性纪录电影作者带来的影响。当时我正走进研究所大门,一个陌生人问我是不是日本人。当得到肯定的回答时,他对我说,你可千万要挺住,告诉你,刚才电视播报说,贵国一位重要的电影导演昨天去世了。我当时脑海里闪过一个念头:这一天终于来了。那一天有各种各样的人向我问起黑泽明。当地烈日当空,只要我戴上墨镜走上大街,就有人向我喊“KUROSAWA”(黑泽)或“YŌJINBŌ”(用心棒=保镖)。古巴人特别愿意谈到黑泽明。

在革命后的古巴,受欢迎的日本电影有胜新太郎的《座头市》和黑泽明的古装片。我知道,ICAIC在70年代初便抢在世界许多国家前面购买并收藏了黑泽明的全部影片。我还听说,系列片《座头市》甚至由放映队送到山村,尽管作品权利规定的放映次数早已突破,当满是划痕的影像投映在夜晚的露天银幕上时,观众中依然会响起经久不息的掌声。50年代到60年代的日本古装片所展现的孤独的英雄主义,一定在这个富于革命气概,并直接笼罩在美国威胁阴影之下的加勒比海小国人民身上产生了强烈共鸣。

两天后,在哈瓦那最高级的饭店的报亭那里找到了一份《世界报》。这份迟了几天才到的法国报纸十分醒目地报道了黑泽明的死讯,甚至不惜使用“太阳陨落”之类崇高的措辞。《世界报》在向这位日本巨匠表示深深敬意的同时,也没有忘记提到,自1980年《影子武士》以来,日本电影制作者和媒体对他是怎样地冷淡。事实上,80年代以后他的电影基本上要仰仗法国制片人塞尔珠·西贝尔曼出资才得以完成。从字里行间可以读出这样的意思:世界上最了解黑泽明的不是日本而是法国。

在哈瓦那的海边,我一面听着大海的涛声,一面读着这篇悼念黑泽明的文章。突然想起大约10年以前,某位好莱坞著名导演的儿子来到东京电影节,在演讲进行到关键部分时说的一段话。他断言说,当时——也就是80年代末——的电影已经没有什么好看的,他接着呼吁说,曾经出过伟大的黑

泽明的日本电影界,快快涌现出第二个、第三个黑泽明吧。据我所知,这个发言被日本媒体善意地接受了。尽管这话出自一个老外口中,但如此关心日本电影的未来,毕竟还是令人高兴的。

但我对这一说法持有强烈的怀疑,认为它从根本年就搞错了前提。我属于抢在首场观看《红胡子》并感动不已的那一代人。《姿三四郎》今天在我心中仍然是屈指可数的伟大电影。但是,我不得不承认一个事实。那就是日本电影并没有朝着黑泽明当年所期望的方向发展。说出这一事实也许是残酷的,但事实上日本电影在很早以前就不再需要黑泽明了。在即将迎来新世纪的时刻,日本电影观众心仪神往、信赖有加的是动作片世界的北野武、动画片世界的押井守、恐怖片世界的黑泽清。他们处在与黑泽明时代无法相比的困难条件下,现在依然精力充沛地制作电影。他们既无法底气十足地自称“完美主义者”,也不可能被封为“电影天皇”而号令天下。曾经使黑泽明的大片得以完成的东宝电影厂体制已经灰飞烟灭。在一个电影导演麾下汇聚固定的副导演、录音、摄影、美术、音乐,组成类似家庭的团队,为完成一部电影,大家像七武士一样只要团结一致就足以成事的时代,在70年代末就已经告终了。现在,为了制作一部电影,每次必须现搭班子。这种情况下,很自然地,班底中每个成员都有不同的电影体验和自己独特的电影观念。在这种情况下,对于在拍摄现场一心要统合大家思想完成电影的导演来说,名扬世界的黑泽式完美主义神话早已是明日黄花,谁也不会对他求全责备的。

我想起了维克多·艾瑞斯来东京时对我说的一段话。他用平稳但十分坚定的语气说道,仅仅因为我来自西班牙,每到一个国家人们都只跟我说起布努埃尔。好像在西班牙除了布努埃尔就再没有导演了似的。当然他可能是一位巨匠,但我希望人们能够了解我的作品是在和布努埃尔完全不同的时代、以不同的世界观完成的。

巨匠们站在世界电影前列的时代已经结束了。那些出生在1895年卢米埃尔兄弟发明电影摄放机的时代,在默片时代活跃起来,在有声电影的发展壮大过程中创立、完善自己作品风格的巨人们——具体地说,他们的名字是:希区柯克、福特、沟口健二、雷诺阿等等——早已从电影舞台上消失。从这个意义上说,黑泽明可以说是最后可以和巨匠们比肩的导演之一。因为他是产生于两次世界大战之间的现代主义被法西斯主义扼杀、无声电影时代已经结束之后才开始电影制作的那一代人。当然,时代变化的标准并不在于这些巨匠导演生命的结束,巨匠观念本身在今天的电影批评中已经成为怀旧的对象,这一点才是最重要的。

巨匠“封神榜”的出现，与第二次世界大战后国际电影节的兴起以及起源于法国影评界的“作者论”观点的兴盛有关。然而，一个真实情况是：随着作为产业的电影已经从大众娱乐的殿堂遭到放逐，导演人才辈出的电影界制作、发行、观赏状况已经发生结构性改变，巨匠的存在已经成为历史局限下的时代产物，我们已经知道巨匠“封神榜”本身正是电影意识形态人为制造出来的神话。在任何意义上日本电影不会再出现第二个、第三个黑泽明。诚然，具有优秀才能的导演今后依然会继续涌现，如果运气好，遇到优秀的制片人和演员时也许还会推出完美度之高令人难以置信的电影。但决不会像从前的黑泽明那样戴有超凡的神话光环。巨匠神话早已结束了它的历史使命。

于是我计划写一本书，专门论述在 20 世纪 80 年代以后初露锋芒的日本电影导演。简单地说，在巨匠和电影厂体制宣告结束之后，这些导演在极为困难的条件下脱颖而出，一面多次经受挫折和中断的打击，一面坚持自己的激进创作风格。书中我将夹叙夹议地讲述他们的故事。这些电影人只要一有机会就会分别谈及他们自己对沟口健二、小津安二郎、成濑巳喜男以及黑泽明等先行的伟大导演抱有怎样的认识。但是必须确认在先的是，他们在任何意义上都不具有这样的意识：在这些巨匠们的延展线上，自己正承担着对今天日本电影的使命。

国外电影爱好者在看过小津安二郎的电影后，会对他在片中描写的日常生活的静谧及其中所体现出来的无常感深深打动。随后再接触到塚本晋也所描绘的恐怖变形人和北野武所擅长的非感性化暴力场面时，他们这些真挚、热情的电影研究者均会感到大惑不解：到底哪一个体现了日本电影的本质？前两者的关系或许如同尼安德特人和智人一般，同样生活在地球之上，却有着完全不同的进化轨迹？为了回答这个问题，我将简要叙述日本电影的演变过程，并在此基础上就 17 位日本新一代导演以他们的全部作品为对象来展开我的分析。我特别强调全部作品，是因为我相信他们在其早期的 8 毫米或 16 毫米作品中就已经孕育了他们的本质精神。我曾经在早些时候出版过《电影风云》，在书中就韩国、中国台湾、中国香港、中国大陆、朝鲜、菲律宾、冲绳，简单地说是东亚地区的 28 位电影导演进行过同样的分析尝试。这本书不妨可以理解为《电影风云》的日本篇。在以下章节里首先将讨论 60 年代以后日本电影状况的演进以及日本电影和其他东亚电影的关系，接下来将提纲挈领地就每一个导演展开讨论。

日本电影观众人次的高峰纪录出现在 1958 年。这一年进影院看电影的人次达到 11 亿 2700 万。但是在经济高速增长的社会里,电视迅速得到普及,到 1963 年观众人次已经比高峰时期减少了一半。再看电影的发行量:1960 年故事片产量达到 547 部,创历史最高纪录。这标志着日本在这一时刻和美国、香港、印度等国家和地区一样成为世界电影大国之一。

从 50 年代到 60 年代,日本电影产业的中坚产品是由六大电影制作公司制作的量产影片。这些影片由各大公司下属的大电影厂投产,电影厂专属的导演和班底以及演员具体制作,并通过各自的院线发行至全国各地,获得了巨大的票房收益。首先要简要地说明一下各大公司的历史情况和制作倾向,以及当电影产业发生急速衰退的时候,他们是如何不得调整自己的经营方针的。

日活于 1912 年成立,当数日本最早的一家真正意义上的电影公司。战前该公司在京都持续制作了大量的以古装片为主的电影。其卖点是土得掉渣的本土性主题。1942 年由于战争期间电影公司整合,该公司的电影厂被关闭,战后由于美国占领军对古装片制作的严格限制,日活一直未能东山再起。但到了 1954 年电影厂重开之时,日活马上在动作片、青春片类型上得风气之先,并领导时代潮流。这一时期石原裕次郎、小林旭、穴户锭、浅丘琉璃子、吉永小百合等群星辈出,中平康、今村昌平、铃木清顺等个性张扬的导演叱咤风云。50—60 年代日活的“无国籍”动作片是和法国的新浪潮同时代的电影现象,对 80 年代香港的黑帮电影也产生过影响,这些都给今后的电影史研究留下了丰富的课题。但是电影观众的锐减使公司决定改变经营结构本身,在 1972 年日活推出了浪漫情色片类型。尽管出现了“情色”字样,但和真正的色情片并不是一回事,其实和普通故事片没什么两样,做爱场面只允许有为数不多的几场戏而已。尽管时常遭到警视厅的警告,这一新生类型片还是以背水一战的决心顽强地挺过了 70 年代。借着老派导演看不惯色情电影从而纷纷退出的空当儿,年轻导演一个个在这一领域脱颖而出,为日本电影恢复活力做出了重大贡献。

在 1920 年以前,松竹公司一直是一家以歌舞伎演出为主业的公司。这一年松竹开始制作内容为新派歌舞伎剧目的电影。战前,在松竹的麾下集聚着小津安二郎、岛津保次郎等导演,制作了大量摩登城市风格的小市民电影。战后松竹一直擅长以《老城的太阳》为代表的人情味十足的平民喜剧。