



Collection L'Eclipse
光影译库

日本新浪潮电影

感官物语

[美] 大卫·德泽 著
张晖 译

Eros plus massacre

日本新浪潮电影

感官物语

[美] 大卫·德泽 著

张晖 译

Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema by David Desser.
Copyright © 1988 by David Desser. Chinese-language translation rights licensed from the
English-language publisher, Indiana University Press via the Beijing Sourcebook Agency.

国家版权局著作权合同登记 图字：01-2008-1817号

图书在版编目（CIP）数据

日本新浪潮电影 / (美) 德泽著；张晖译. — 长春：
吉林出版集团有限责任公司，2012.8

（光影译库）

书名原文：Eros Plus Massacre：An Introduction
to the Japanese New Wave Cinema

ISBN 978-7-5534-0098-3

I. ①日… II. ①德… ②张… III. ①电影史—日本
—现代 IV. ①J909.313

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第188880号

日本新浪潮电影——感官物语

著 者 [美] 大卫·德泽
译 者 张 晖
出 品 吉林出版集团·北京汉阅传播
出 品 人 刘丛星
总 策 划 崔文辉
策划编辑 胥 弋
责任编辑 顾学云 曹文静
装帧设计 简 枫
开 本 650mm×960mm 1/16
印 张 18
版 次 2014年4月第1版
印 次 2014年4月第1次印刷

出 版 吉林出版集团有限责任公司
发 行 北京吉版图书有限责任公司
地 址 北京市西城区椿树园15-18号底商A222
邮编：100052
电 话 总编办：010-63109269
发行部：010-63104979
网 址 <http://www.beijinghanyue.com/>
邮 箱 jlpjg-bj@vip.sina.com
印 刷 北京同文印刷有限责任公司

ISBN 978-7-5534-0098-3

定价：38.00元

版权所有 侵权必究

引言

1959年，让-吕克·戈达尔公映了《筋疲力尽》，这部电影开启了法国电影制作的“新浪潮”，并为新一类电影主角赋予了电影形式。这新一类的电影主角疏离、叛逆、暴力，是媒体、特别是电影的产物，这无疑是稍后于20世纪60年代撼动了法国和西方的青年反叛和抗议的一个先驱性角色。

1959年，大岛渚公映了《爱与希望之街》，讲述的是贫民区青年以和戈达尔的电影主角同样死不悔改的姿态犯罪的故事。电影制作的新浪潮也蔓延到日本，对既定的社会和电影实践发起了挑战。这类表现于西方青年身上的叛逆精神，或许可归结为青年人的天性，归结于“婴儿潮”一代人的青春期高昂的兴致。然而在日本，这类反叛显得更令人震动，也更意味深长。在一个珍视群体身份、看重稳定性、尊重长者和传统以及显然不愿当众表达情感的国家，大岛渚的电影所预言的20世纪60年代的事件，体现出一种潜在地对日本社会的激进性反思。

尽管法国新浪潮曾被各种不同的视点进行过严谨的检视，然而对于20世纪60年代的日本新浪潮，英语世界却没有全面的考察（日文的研究也相当稀少）。原因可以部分归结于美国人的褊狭性，还有我们一直以来对日本和东方的迷惑不解。不可否认和可悲的是，另一部分原因在于，这类电影很多仅供非剧院电影的租借或研

究，很难获得。日本新浪潮一直未被研究的主要原因也许在于，很少有电影专家愿意对这种现象进行全面研究。日本新浪潮电影并不只是简单的政治传单或历史记录；它们也不单纯只是与当时的电影理论和批评时尚相互交叉的美学文本。这一时期的日本电影，就像法国新浪潮一样，与其文化/政治背景，与它得以出现和反叛电影的过往，都存在着联系。

对于20世纪60年代日本新浪潮最肤浅的分析，莫过于将其源头归结为对上一代日本电影制作人的反叛。大岛渚、筱田正浩和今村昌平（也许是美国最为熟悉的三位新浪潮导演），因此被视为是对小津安二郎和沟口健二风格、对黑泽明和木下惠介主题的反叛。对影史所作的这类封闭的辩证逻辑，纵使有一定的价值，然而却不足以解释最好的新浪潮电影和电影制作者对日本社会所做的严厉、富于洞察力、一以贯之且经常是愤怒的挑战。

然而，极少电影学者以如此过度简化的措辞来解读新浪潮，他们在处理新浪潮的时候，只是简单地提及社会文化的背景，随后就以其更偏爱的狭隘观念来考察新浪潮电影。例如，诺埃尔·伯奇^①在他的文章《大岛渚和六十年代的日本电影》（*Nagisa Oshima and Japanese Cinema in the 60s*）中注意到，“新浪潮”试图在形式和内容上对上一代导演的显著特征加以激进化表现。他随后接着承认，西方人理解激进的日本政治自有难处，因为在这之中，传统的日本价值构成其意识形态的基础。由于有言在先，伯奇随即轻松地纯粹从形式方面着手，去探讨新浪潮电影（多数是大岛渚的影片）。^②伯奇的声明意味着，想要理解新浪潮的制作情况，需要理解那个时期的日本政治，与其达成共识。它同样暗示，也需要认识日本电影的范畴，与其达成共识，也需要认清这一段电影史与它在日本文化演变过程中地位之间的联系。

① Noel Burch (1932—)，法国电影理论家，代表作有《电影实践理论》等，《致远方的观察者》被认为是迄今为止对日本电影进行的最深刻研究之一。——译注

② Noel Burch, "Nagisa Oshima and Japanese Cinema in the 60s," in Richard Rould, ed. *Cinema: A Critical Dictionary* (London: Martin Secker and Warburg, 1980), p. 735.

因而，这本书的意识形态意旨，正如我构思和写成后呈现的，是试图将历史的特性带入日本新浪潮电影，并在更宽泛的历史、政治、社会以及文化研究的范畴里，对它进行定位。我并不认为，本书所采用的“历史—文化”研究方法，是研究日本新浪潮运动的最佳方法和不二法门。这不但表现出粗暴的自命不凡，也很可能是错误的方法。任何能推动新浪潮运动研究的见解，都是值得欢迎和有价值的。我并非那种对我不感兴趣的电影研究方法大加贬抑的人；我无须通过否定他人的著述，来证明自己的正确。我唯一坚持的是，我所选择研究和阐释日本新浪潮电影特征的方法，填补了批评文献方面的一个空白。打个比方，许多独立成篇的批评文章证明，某个新浪潮导演的作品在挑战占统治地位的电影理论和实践方面甚为重要。另一些批评家指出了在特定的电影中特定电影结构的独特手法。还有一些著述采用“精神分析”的方法，证明某部电影对于理解自我如何在文化和电影中建构，具有重要意义。本书的研究只是简单地将新浪潮放在特定的历史、政治和文化背景中，加以定位——这些是没有人尝试过的。

我尝试采用和研究日本新浪潮的特别方法，是试图回归到它的本源，回归到它发生的当下（immediacy）。总体而言，很多研究日本电影的方法倾向于进行“去历”史化处理。有些研究表明，日本电影与传统日本文化存在连续性；有些研究试图证明，大岛渚和小津具有连续性。有些研究宣称，日本电影是一个统一体（反对这种观点就可能意味着反对另一个统一体），否认单独的电影或电影制作人具有政治上的重要性，否认与某个历史时刻有文化上的牵连。与上述方法不同，本书的研究目的，是让我们回归到一个时代——基本上是20世纪60年代，并表明某些日本电影制作者如何以电影作为工具和武器，参与文化斗争。

文化斗争的概念，具有超越本书范畴的含义。必须承认，如果左派的电影制作者能够将电影作为武器，那么同样的，右派也会出于意识形态的目的利用这一媒体。因此，正如我刚才所说，回归到20世纪60年代的日本，也意味着去复活西方的那个十年。20世纪60年代已被里根主义文化重新改写，这种改写在很大程度上受

到电影的支持,例如,电影已经改写了越南战争。在此意义上,关注日本电影,也就是要求再次关注美国的那个十年。

本书的研究,讲的是20世纪60年代的电影,这也是对20世纪60年代文化关注的表达。对作为美学或政治文本的电影的欣赏,只有通过将它置于特定的历史时期中,加以理解才有可能。这并非是激进的观点。在美国,极少有人会否认,要全面理解20世纪30年代的电影,需要做一些背景化的工作。约翰·福特导演的《青年林肯》(*Young Mr. Lincoln*),不能像著名的《电影手册》对这部电影的评论文章一样,试图坚持将它直接套用于1939年的背景里;然而,掌握一些20世纪30年代的知识,以及清楚地知悉亚伯拉罕·林肯的生平,对于全面欣赏这部电影将大有裨益,纵然它是一部“永恒的杰作”。了解1960年5至6月的事件,是理解日本新浪潮之所以出现的基础;像吉田喜重的《戒严令》(*Martial Law*, 1973),不仅产生于新浪潮时期,还需要很多关于20世纪30年代日本的知识,才能够讲述一个关于1936年“二二六事件”^①的想象的故事。我相信,很可能正是这种对日本历史和文化的陌生感,妨碍了我们对新浪潮电影进行全面的欣赏。因此,我认为,本书的研究,可以视为对新浪潮所做的一个注解。

赋予日本新浪潮电影以历史意义,并加以背景化分析,也意味着回归到日本电影自身的特性。按照好莱坞的标准来判断日本电影,甚至脱离其演变过程,将其置于较低的地位(差异的地位),并因此将其置于想象中晦暗不明的地位(这里采用罗拉·穆尔维值得我们记住的表述)。对日本新浪潮电影和法国新浪潮^②所做的肤浅比较,典型地暗示后者具有更崇高的完整性(integrity);这种比较服务于下面的陈词滥调,即日本人只不过是不错的模仿者,他们并没有任何原创的东西。将大岛渚和戈达尔相提并论,将吉田喜重和安东尼奥尼进行对比(尽管他们对此

① 1936年2月26日,在日本发生的陆军青年官兵反叛的事件。虽然未遂,但从此日本军国主义得到巩固。中日战争亦在翌年爆发。——译注

② French New Wave,它概括了法国20世纪50年代末到60年代初期的新电影制作与创作倾向,后来常被拿来形容其他国家新兴的电影制作活动和电影复兴现象。——译注

做了一些辩解，大岛渚相当技巧地消解了这个问题：“你和戈达尔的共同题材是什么？”他作了禅宗式的回答，“一个是政治，另一个是电影”^①）否认大岛渚和吉田喜重具有任何的原创性（无论如何，这是一个值得质疑的评价）而只有特殊性（specificity）。将日本新浪潮看做是对法国新浪潮的模仿（这是不可能的事情，因为它们同时出现），是未能看到引发新浪潮运动的日本背景。很少有人认为，英国新浪潮电影中“愤怒的青年人运动”（Angry Young Men Movement），是对法国新浪潮的响应和模仿，因为事实很清楚，像《少妇怨》（*Look Back in Anger*，又译《愤怒的回顾》，1958），《金屋泪》（*Room at the Top*，1959，也译《上流社会》），《浪子春潮》（*Saturday Night and Sunday Moring*，1960）以及《甜言蜜语》（*A Taste of Honey*，1961）这样的电影，具有特定的英国背景，产生于互相牵连的一系列历史和电影事件和运动中。纵然日本新浪潮受惠于法国新浪潮，主要在于可以应用它便利的新闻业标签（nuberu bagu是法语“新浪潮”的日本发音），它却仍然具有高度的完整性和特殊性。而正是这些特征，本书将会不断地加以详尽的阐释。

在本书中，日本新浪潮被定义为紧随大岛渚的《爱与希望之街》之后制作发行的电影。总体而言，这些电影具有明显的政治立场或者特定的议题，采用了一种相对于此前的日本标准而言蓄意地分裂（disjunctive）的形式。按照雷纳托·波奇欧里（Renato Poggioli）在《前卫艺术理论》（*The Theory of the Avant-Garde*）一书所定义的术语，新浪潮被视为是一种“前卫运动”。波奇欧里认为，“一种运动基本上是为了获得积极结果，为了一个特定目标而形成。”^②在此意义上，日本新浪潮运动尽管并没有设定具体目标，但可以说是关注于创建一种能够揭示日本社会冲突的电影内容和电影形式，关注于突出文化上日益增长的唯物主义价值和其帝国主义同盟。“前卫”的组成采用两种方式：成为新社会运动的先锋，以及采用一种崭新的、

① Joan Mellen, *Voices from the Japanese Cinema* (New York: Liveright), 1975), p. 261.

② Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, trans. Gerald Fitzgerald (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968), p. 25.

具有挑战性的艺术策略。波奇欧里意识到,“像任何文化一样,前卫只有在政治自由获得成功的气候下,才能开花结果,即使它常常被假定对民主和自由社会保持一种敌意的姿态,”^①这种观点是适用于日本语境的。主流日本文化和意识形态特征上不时表现出来的恶意、充满讽刺和黑色幽默色彩的谴责,使人想起了美国60年代的激进运动(他们呼喊着“亚美利加”),这是在一个相对自由、通常是没有审查的社会背景中发生的。

新浪潮是一种运动的观点,在将它定义为反抗流派观念的条件下,显得很重要,因为新浪潮拒绝“流派”所暗含的意识形态。

流派的观点预先假定有一位大师和一种方法,以及传统的标准和权威的原则。它无视历史,只注重时间。在一个体制得以遵循以传诸后世的可能性和必然性的意义上,一系列技术秘密被赋予一种明显免疫于改变或变化的生命力:生命短暂,艺术长存。因而,流派偏重于静态和经典。然而,运动本质上是动态和浪漫的。流派预先假定信徒被供奉于一个超验的目标,而运动的追随者总是内在于运动自身的目标行事……运动……认为文化并不是量的增加,而是一种创造——或者,至少是运动和能量的中心。^②

这个观念特别适用于日本的情况。日本电影中的“流派”观念,特别明显地表现在助理导演的体制中,实际上所有导演都产生于这个体制。我们稍后将会看到,对这个体制的叛逆,或者说至少是这个体制发生的变化,是新浪潮运动的一个重要组成部分。

① Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, trans. Gerald Fitzgerald (Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1968), p. 95

② Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, trans. Gerald Fitzgerald (Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1968), p. 20.

波奇欧里用以区别流派和运动的另一个特征,在日本新浪潮运动中同样表现得很明显:“……运动区别于流派的地方在于,它寻求超越艺术限制,而抵达文化和文明全部领域的激情和观念。”^①新浪潮是召唤各种媒体工作的政治上有担当的艺术家们武装起来的嘹亮号角的一部分;凭借电影作为流行艺术的地位,电影制作者们也许特别认为,自己能够达成运动目标。

前卫艺术运动具有政治维度,这个假定对于日本新浪潮来说显得很关键,正如它对20世纪20年代的俄罗斯革命电影,对于布莱希特^②的戏剧理论,以及对于法国新浪潮——特别是1968年之后,让-吕克·戈达尔加入了吉加·维尔托夫^③导演小组——曾经很关键一样。波奇欧里对于形式激进主义等于政治激进主义的观点多少表示怀疑,我们当然也应对这样轻易得出的等式表示根本的怀疑。^④我们因而坚持认为,日本新浪潮电影超越了被许多西方影评人认为已经政治化的这种单纯的形式激进或前卫。这是一个有问题的日本电影领域,按照某种确定的西方标准,日本电影已经被“激进地”和好莱坞经典风格相提并论了。西方对小津和沟口的神化,在很大程度上是这种隐含的激进主义或“现代主义”(在此个案中我将两种含义等同)起作用的结果。保罗·韦尔门(Paul Willeman)曾经指出,“如果衡之以好莱坞标准,几乎所有的日本电影在某种程度上都可以说是现代主义的”;但在日本的语境下,小津的作品被视为“严谨的日本经典。日本读者一直承认他的电影存在系统性的差异,但是定位为一种传统形式”。^⑤很显然,俄罗斯形式主义者的陌生

① Tsuno Kaitaro, “Poor European Theatre,” *Concerned Theatre Japan* 2, 3&4 (Spring, 1973), p. 15.

② Bertolt Brecht (1898—1956), 德国著名的戏剧家与诗人, 戏剧理论家。——译注

③ Dziga-Vertov, 苏联电影导演、编剧, 电影理论家, 苏联纪录电影的奠基人之一。——译注

④ 波奇里奥写道:“……现在, 艺术变革认同社会变革的不再是一种单纯地夸张而空洞的陈词滥调……平行并置的艺术和政治变革神话的暧昧存在……已经成为作为精神内战的现代文化观念所偏爱的观念……”另一方面, 波奇里奥认为:“前卫唯一具有的无处不在或不断重现的意识形态, 是所有意识形态当中最不政治或最为反政治的意识形态: 自由主义和无政府主义。”pp. 96-97. 我应当简单地指出, 此处的“自由主义”在传统日本文化语境下并不被视为是反政治的。

⑤ Paul Willeman, “Notes on Subjectivity: On Reading Edward Branigan’s ‘Subjectivity Under Seige’”, *Screen* 19, 1 (Spring 1978), p. 57.

化观点，具有潜在的政治因素；然而，提出这个观念的目的是用于定义艺术，将艺术从平庸之中分立出来。前卫艺术可以单纯地“制造陌生化”；这个观念被布莱希特延伸到了政治领域。达纳·波朗坚称“，布莱希特……看出艺术和政治艺术存在差异，他认为，艺术自动体现出一种隔离，一种陌生化。但这里显然不存在社会化的隔离。布莱希特一再强调，资产阶级的戏剧已经被观众接受，而不管它在他们眼里存在着陌生化。”^①因此，政治艺术必须做更多的工作，而不只是将自身的意义陌生化——它必须以某些方式表达社会性的所指；简单地说，它必须包含政治方面的内容。

应当强调，构成日本新浪潮运动的前卫/政治电影，产生于主流背景之下。除了羽仁进^②导演拍摄的早期剧情片外，在新浪潮开始发端的时刻，所有的代表性电影，都是在一家大商业电影公司——松竹公司制作出来的。它意味着，运动是在世界上一个最为严格的商业电影体系的限制下发生的。这使日本新浪潮与其法国和英国的激进同行们区别开来，后两者的新浪潮源于独立的电影制作等级，或受到政府附属机构的帮助（英国自由电影及其“愤怒的青年人”运动的起源，极大地受惠于英国电影学院的资助）。类似的，日本电影史家和新浪潮导演都自己宣称，比起法国新浪潮来，对早期日本新浪潮更具有直接影响的，是20世纪50年代后期的波兰激进电影，^③几乎完全是在没有商业限制的环境下制作出来的。说到美国的个案，它的新浪潮（1962—1972年间的“好莱坞文艺复兴”）可以理解为和日本的新浪潮电影一样，产生于商业电影的环境下；电影制作者们受到对独立制作不断增长的需求的帮助。但无论如何，它都罕有日本新浪潮导演那种明显具有的政治和风格上的激进主义内容。事实上，尽管独立制作几乎是所有日本新浪潮导演所选择的制作

① Dana Polan, *The Political Language of Film and the Avant-Garde* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1985), p. 92.

② Hani Susumu, 日本著名导演，作家。——译注

③ Sekai no eiga sakka 31: Nihon eigashi (*Film Directors of the World 31: History of Japanese Film*) (Tokyo: Kinema Jumbo, 1976), p. 219.

模式，然而它只是在运动已经于商业电影环境下开创之后才出现的事。

新浪潮的商业、主流根源，在此我基本上指的是新浪潮代表性导演的合同制导演身份，对新浪潮运动电影实践产生了影响。新浪潮电影打动观众的，是无所不在的宽银幕^①摄影。关于对这种宽银幕摄影的依赖，吉田喜重的解释很简单：“松竹有自己的影院，花钱配备了宽银幕放映镜头，拍摄宽银幕成了实质的要求。”^②按照约瑟夫·L. 安德森和唐纳德·里奇的说法，宽银幕于1953年被引进日本，当时放映的是电影《圣袍》（*The Robe*）；到了1955年年底，五百家影院均已装备了变形镜头，而到1956年年底，一千家以上的影院装备了宽银幕放映镜头。然而，安德森和里奇留意到，这些影院“放映的都是外国电影”^③1956年年末到1957年年初，出现了以各种宽银幕格式制作的日本剧情片，其中很多需要变形放映镜头才能看到。新东宝和东映率先独立制作宽银幕放映电影；东映的影片全都以宽银幕格式拍摄，为此，将旗下的影院装备宽银幕镜头，并资助其合约影院购买这种镜头。很快，东宝和松竹采用了这种格式，日活则努力步它们的后尘。^④

安德森和里奇指出，促使电影公司大规模采用宽银幕（对于大映电影公司，则是维士宽银幕美国派拉蒙公司出品的一种宽银幕系统）的原因，是“抢在电视之前行动”。那时，电视刚刚开始侵入日本的家庭；当电视的势力越来越壮大时，电影公司试图通过使用宽银幕，来阻止观影人数的急剧下滑。然而，安德森和里奇认为，宽银幕“之所以成为日本电影制作者的特别难题，是因为宽银幕的比例无法完美地契合日本的背景”。^⑤这个结论看似令人怀疑。对于黑泽明来说，宽银幕的比例没

① CinemaScope, 又译西涅玛斯科普型立体声宽银幕电影，是一种使用变形镜头的宽银幕系统。——译注

② 笔者对吉田导演的个人访谈，时间为1964年6月22日，地点在日本东京。

③ J. L. Anderson and Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, expanded ed. (Princeton: Princeton University Press, 1982), p. 252.

④ J. L. Anderson and Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, expanded ed. (Princeton: Princeton University Press, 1982), p. 253.

⑤ J. L. Anderson and Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, expanded ed. (Princeton: Princeton University Press, 1982), p. 254.

有任何问题；他于1958年首次采用这种格式，拍出了《暗堡三恶人》（*The Hidden Fortress*），这是一部老式的动作片，它完全沉溺于宽银幕的开放空间。^①木下惠介以其对宽银幕的第一次尝试，《檀山节考》（1958），解决了宽银幕的宽度问题，他有意以歌舞伎的风格将布景加以戏剧化表现，以其基本上是水平式发生的动作，完美地使电影和宽银幕摄影契合无间。对宽银幕拍摄日本内景很麻烦的争论，被市川昆的首部宽银幕电影《炎上》（1958，大映公司以宽银幕而不是维士宽银幕格式制作）所解决。

到了1960年，几乎日本电影都以宽银幕格式拍成，代表性的就是宽银幕格式。然而，老一代的大师小津从没有采用宽银幕拍片，另一位受人尊敬的巨匠成濑巳喜男则采用了这种格式。黑泽明更是从《暗堡三恶人》到20世纪70年代，一直乐此不疲地采用宽银幕格式拍片。而多少像是黑泽明门徒的小林正树，同样对宽银幕驾轻就熟，并偏爱这种始于20世纪50年代后期的银幕比例。与安德森和里奇的观点相反，很难说日本的导演是否很快掌握了宽银幕（像《用心棒》、《切腹》和《雪之丞变化》则表明，导演无疑具有自如驾驭这种格式的技巧），或者，是否由于电影公司大规模采用了宽银幕镜头，而迫使他们掌握了这种技巧。无论是哪一种情形，新浪潮导演发现他们面对的是宽银幕的制作环境。当然，宽银幕的特定利用——对于大岛渚来说，是手持长镜头；对于吉田喜重来说，是激进的偏离中心的构图；对于筱田正浩来说，是充满迷惑性的古典主义——显示新浪潮将给日本电影带来破坏性的企图和有时候是激进的反叛。事实上，随着20世纪60年代的慢慢推进，很多导演，包括大岛渚和筱田正浩，都放弃了将宽银幕作为反抗目标的手法。

总的来看，彩色摄影的问题，似乎很少是出于电影公司的决定。举个例子，日活公司的几乎全部电影都以彩色拍摄，其他的电影公司却允许拍摄彩色和黑白电影。大岛渚在松竹公司的早期电影，全都是彩色电影；一直到20世纪60年代后期，

① 对于何谓我所说的“动作电影”及宽银幕比率是如何使用的讨论，参见拙著*The Samurai Films of Akira Kurosawa*（Ann Arbor: UMI Research Press, 1983），pp. 92—97.

他才基本上偏好拍摄黑白电影。另一方面，吉田喜重终其电影生涯，都偏爱拍黑白电影（至少，到1973年时是如此）——到1973年为止，他所拍的全部十六部电影中，只有四部采用了彩色摄影。羽仁进的独立制作电影则全都是黑白片，不过，他之所以拍黑白片，也许是出于成本方面的考虑。

应当指出，羽仁进的独立身份，是相当破格的。20世纪50年代后期和60年代早期，日本电影缺乏独立制作，这与日本电影工业的结构相关。日本的电影公司不像“二战”后它的美国同行那样，而是一直控制着电影工业的各个阶段——制作、发行和放映。战后年代最成功的电影公司，或通过垄断经营、或通过独占性合同，控制着绝大多数的影院。即便是20世纪80年代，尽管电影制作的品质已经严重衰退，松竹、东宝和东映公司仍然牢牢控制着他们的影院。激进的电影运动，不可能在如此严峻的商业电影制作背景下发生。

在某种意义上，新浪潮能在一个商业氛围中发生，只能归结为纯属运气。尽管电影的拍摄转向宽银幕制作，然而在20世纪50年代后期，电影观众却大量地离开影院；电视越来越猛的入侵，是造成电影主攻宽银幕的主要因素。到了1960年，电视的存在已经变得非常张扬。到了1965年，它已占领大约百分之六十的日本家庭；到了1970年，百分之九十五的日本家庭有了电视机。^①高峰期的观影人数，1958年达到1,112,700,000人次；到了1960年，这个数字有所下降，但仍有1,014,000,000人次。然而，到了1963年，观众人数已经下降了几近一半，为511,000,000人次。1965年跌到了373,000,000人次，而到了1970年，数据变得令人沮丧——每年的观影人数只有253,000,000人次。不幸的是，对于电影制作者来说，坏消息并未到1970年终止。1975年，每一年的观众只稳定在170,000,000人次。同样，电影院的数量随着观众人数而变化：从1960年的7457家下降到1970年的3246家。^②到

① 参见J. L. Anderson and Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, expanded ed. (Princeton: Princeton University Press, 1982), p. 451.

② Richard N. Tucker, *Japan: Film Image* (London: Studio Vista, 1973), p. 37.

了1975年,电影院的数量稳定在2400家。^①随着观影人数的下降和电影院的不断关闭,电影制作数量从1960年的每年547部的产量,下降到1970年时年产423部电影;^②到了1978年,这个数据固定在年产340部,其中大多数影片为“桃色电影,浪漫情色电影,以及其他边缘性的剥削电影”。^③为了对抗这可怕的衰退,电影公司出尽法宝各显神通,除了拍摄宽银幕电影,还晋升一些年轻的助理导演为导演。这就是新浪潮的开始。不幸的是,正如数据显示的,在电视的猛烈冲击下,不管新浪潮做什么或不做什么,都无法挽救电影。

20世纪60年代初期,松竹公司最为重要的导演之一木下惠介,认为观影人数的急剧下滑,在很大程度上归咎于新浪潮本身。木下认为,电影观众对这些年轻导演的态度和他们的电影感到沮丧;他认为,新浪潮电影制作者们通过拍摄具有文化批判内容和风格上高度挑战性的电影,来逃避社会责任。^④尽管很可能无法拒绝这种口无遮拦批评的诱惑,然而在木下惠介所做的辩护中,即使是像日本这样一个具有高度文化修养和充满艺术活力的国家,也没有任何前卫运动,能够获得电影维持其成功和赢利工业的地位所需的大规模流行性。另一方面,同样明显的是,在电影制作数量上,新浪潮从来没有达到主流电影的水平。在20世纪60年代的任何一年,只有百分之十(甚至这也只是一个过于乐观的数字)的电影可能与新浪潮有关。很显然,观众人数的滑坡,很可能是电影在与电视的竞争中,观众完全不再对电影抱有幻想的结果。日本的情形,反映的是在拥有电视机的国家,电影观众大滑坡的世界趋势。

观众人数的下滑,以及随后商业电影制作上的衰落,是使新浪潮的导演们得

① J. L. Anderson and Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, expanded ed. (Princeton: Princeton University Press, 1982), p. 456.

② Richard N. Tucker, *Japan: Film Image* (London: Studio Vista, 1973), P. 38.

③ J. L. Anderson and Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, expanded ed. (Princeton: Princeton University Press, 1982), p. 456.

④ 笔者对木下惠介所做的个人访谈,时间为1968年7月26日,地点为日本东京。

以逃脱严格的商业限制,而进行独立制作的主要原因。到了20世纪60年代中期,几乎每一位有代表性的新浪潮导演,都创建了自己的电影制作公司。而几家大电影公司,则被迫成为其前合同雇员所拍电影的发行方或放映方(例如,松竹公司维持着与其前导演员工的关系,发行了独立导演制作的许多新浪潮电影。讽刺的是,松竹公司在20世纪60年代制作的滑坡,不仅由于1963年小津安二郎的过世,还因为木下惠介转向拍摄电视节目,而临时放弃拍摄电影)。电影工业受到大电影公司的束缚,最终导致了独立发行和放映公司的创立。这其中最重要的是ATG^①,它在1962年开始放映电影,并在同年拍了一部电影。ATG在电影制作上遭受了短暂的失败,但继续放映电影,特别是垄断了外国电影的放映,其中有许多是法国、波兰、意大利、英国和美国拍摄的具有政治色彩的电影。他们在以东京的影院为中心不断放映电影的时候,也在1967年卷土重来制作电影。他们的典型策略,是和导演所在的制作公司合作,承担一半的制作成本,另一半由导演的公司负担。ATG支持新浪潮的重要性不可低估。大岛渚从1968年到1972年间所拍的电影,都是和ATG联合制作发行;而筱田正浩的《心中天网岛》、羽仁进的《初恋·地狱篇》(*The Inferno of Firest Love*, 1968)以及吉田喜重的《情欲与虐杀》(新浪潮运动的三个重要文本),都同样通过与ATG合作拍成。

尽管兴起了独立制作、发行和放映的潮流,新浪潮本身却并未能维持太长时间;这应该不会让人感到惊奇,也不会使新浪潮运动的艺术活力蒙羞。没有一个国家的新浪潮运动本身能维持下去;可以说“新”和“浪潮”的观点,即暗喻了一个短暂的、突然的爆发。在日本新浪潮的个案中,使这个运动充满生机和活力的政治目标似乎越来越难以企及,这反映了20世纪60年代整个十年的政治活动,在地位和数量上发生的变化。无须得出结论,新十年的伊始将会带来新的电影和政治运动;也无须认为,十年的终结见证了这些运动的衰落——然而在日本,它却碰巧发

① 日本艺术电影院联盟。——译注

生于前卫潮流兴衰起伏的20世纪60年代和70年代之间。正如本书的第一章和第七章所述，新浪潮与发生于20世纪60年代和70年代的事件有紧密的关联。

本书的其他章节作为对日本新浪潮重要主题和关注的全面考察组织而成。尽管不乏对各国新浪潮运动的研究，例如对法国和德国新浪潮的研究，也经常通过对几位主要的导演的孤立研究来检视这些运动，然而我却避免采用这样一种策略，即企图揭示新浪潮为何是一个运动，而不只是一群个性各异的新进导演碰巧在同一个时期里拍电影。在本书的每一章里，特定的导演以一种组织篇章的方式加以考察，然而其意图在于展现不同的导演们如何处理相同的议题和主题。

尽管我避免以导演为纲的方法，然而承认个体的电影导演——以其最重要的一些作品为代表——形成了此处所构想和定义的新浪潮运动，却是非常重要的。无论以任何标准来看，大岛渚凭借他在发起运动方面所产生的非凡影响，以及他此后获得的国际声誉，都当之无愧称得上是运动的重要人物。在稍低一点的程度上，我们也可以这样评价今村昌平，他在20世纪60年代早期的声望是显赫的，此后在日本和美国都一直坚持不坠（他没有大岛渚那么知名的原因，可以归因于他近来的作品比较缺乏戏剧性）。羽仁进在20世纪60年代早期为新浪潮定下调子，这几乎具有同样的重要性；虽然他在后来无法维持自己的地位，然而他却始终是贯穿于20世纪60年代新浪潮的一个中心人物。

筱田正浩和吉田喜重与大岛渚一起，当他们还是松竹电影公司的年轻导演时，开启了后来被称为“新浪潮”的电影运动。他们在20世纪60年代的作品，展示了在政治上和形式上对运动来说最重要的东西。筱田在西方颇为人所知，主要因为他在20世纪60年代中期和以后拍出了一批重要作品；对于吉田，我们只能遗憾地说，他实际上并不为西方所知。然而对我来说，他的许多电影可以和那个时代的任何电影相媲美。

还有一些导演构成了运动的代表性人物，在很大程度上，他们还不为西方所