

电 影 学 书 系

T H E S E R I E S O F F I L M O L O G Y

History of
Japanese
Postwar Films

日本战后
电影史

小笠原隆夫 著 苗 棣 等译

北京广播学院出版社

THE SERIES OF FILMOLOGY

电 影 学 书 系

中 外 影 视 研 究 系 列 丛 书

HISTORY OF

JAPANESE

POSTWAR

FILMS

日本战后

电影史

小笠原隆夫 著

苗 棣 刘凤梅 周月亮 译



北 京 广 播 学 院 出 版 社

BEIJING BROADCASTING INSTITUTE PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

日本战后电影史/ (日) 小笠原隆夫著, 苗棣、刘凤梅、周月亮译. - 北京: 北京广播学院出版社, 2001.6

ISBN 7-81004-915-1

I. 日… II. ①小… ②苗… ③刘… ④周… III. 电影史-日本-现代

IV. J909.313

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 027399 号

日本战后电影史

作 者 小笠原隆夫

译 者 苗棣 刘凤梅 周月亮

责任编辑 韩旺辰

封面设计 宁成春

出版发行 北京广播学院出版社

社 址 北京市朝阳区定福庄东街 1 号 邮 编 100024

电 话 65779405 或 65779140 传 真 010-65779140

经 销 新华书店总店北京发行所

印 装 中国科学院印刷厂

开 本 730×988 毫米 1/16

印 张 16.25

字 数 250 千字

版 次 2001 年 6 月第 1 版 2001 年 6 月第 1 次印刷

印 数 1—2000

ISBN 7-81004-915-1/G·554

定 价 30.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

《中外影视研究系列丛书》总序

刘继南

《中外影视研究系列丛书》系“电影学书系”中的一种，是由北京广播学院主持编写的一套具有较高理论水平和较强现实针对性的大型丛书，涉及影视艺术的历史、理论和欣赏三个方面。

中国艺术学作为学科教育正式进入高等学府，大约始于1916年的南京。之后，又走了一条“单科独进”的道路，由美术专科到美术学院、音乐专科到音乐学院。而后起的电影学院、北京广播学院，则更是只此一家，别无分号。这对于培养创作实践人才，确实具备某种优势；但对于培养艺术学理论研究人才和学科建设人才，却由于“近亲繁殖”的局限，缺少宏阔的人文背景依托，而不尽如人意。

电影学（Filmology）作为艺术学的一个分支，其学科建设，时间也不长；至于电视艺术学作为一门独立学科，堂而皇之地进入国家正式颁布的学科建设目录，更是迟至1997年的事。有中国特色的电影学和电视艺术学的理论研究和学科建设，都远远落后于创作实践，并严重影响着中国社会主义电影电视艺术事业的

健康发展，已是不争的事实。北京广播学院作为迄今为止国家批准设立的第一的广播电视艺术学博士点，理应肩负起加强有中国特色的电影学、电视艺术学理论研究和学科建设的学术使命。

一个国家、一个民族理论思维能力的高低，从一个重要方面标志着这个国家、这个民族文明水平的高低。理论来自实践，又反过来给实践以导向。覆盖面广、影响力大、渗透性强的电影电视艺术，在整个民族的精神文明建设和美育中，起着别的姊妹艺术难以替代的重要作用。电影，尤其是电视艺术，已经成为人民群众的文化“主食”。电影电视艺术理论研究对于指导创作起着举足轻重的作用。纵观世界电影历史，电影艺术的每一步发展无不依赖电影理论的指导和推动。从好莱坞叙事传统、苏俄的蒙太奇理论、先锋派美学思想、法国“新浪潮”观念到六七十年代的“新好莱坞”，电影艺术的发展繁荣都与电影艺术理论的研究密切相关。毋庸讳言，七八十年代之交，关于“电影语言现代化”的讨论对我国电影艺术的发展也起到了积极的作用。因此，加强电影电视艺术研究和学科建设，刻不容缓，至关重要。这也正是我们编纂出版《中外影视研究系列丛书》的宗旨。

他山之石，可以攻玉。西方人文科学一般以历史学、哲学、宗教学和艺术学为四大支柱。而电影电视艺术较为繁荣的西方国家，其理论研究和学科建设都相当活跃。以美国为例，就拥有完备的影视艺术高校教育体系和高质量的影视艺术研究机构（美国电影研究院、美国电视艺术协会、美国高校影视教育学会等），出版了大量的影视艺术研究书籍，发行为数不少的影视艺术理论期刊（《电影评论》、《电影文化》、《广角镜》和《电影季刊》等），还频繁召开各种影视艺术研讨会和学术报告会（如“弗拉哈迪国际电影研讨会”、哈佛大学的“电影年会”等）。所有这一切，无疑为美国电影（好莱坞和非好莱坞）的发展起到了极大的促进作用。比较而言，我国的影视艺术理论研究和学科建设却相当薄弱，对影视艺术各个领域丰富实践的探讨和研究还缺乏应有的广度和深度。我们希望这套丛书能够填补一些这方面学术研究的空白并拓展相应的理论研究空间，能够直接为我国影视艺术的发展鸣锣开道和效绵薄之力。

《中外影视研究系列丛书》力图从宏观的角度把握影视艺术的本体特性，探索影视艺术的创作规律，阐述影视艺术的视听综合功能，并将影视艺术置于社会、文化和科学技术的背景中加以比较研究，从而增强对影视艺术全面

透彻的理解和把握。其读者对象不仅是影视专业的人士，也包括热爱影视艺术的广大观众。它努力引导读者去经历影视艺术发展道路上的无限风光，去默想影视艺术睿智的本质特性，去体味影视艺术中最动人的视听综合美景。

1999 年 12 月

电影学书系

中外影视研究系列丛书

影视艺术新论 张凤铸 等著

影视艺术欣赏 高鑫 主编

电影理论： 主编 蒲震元 杜寒风
迈向 21 世纪 副主编 李胜利

电影批评： 主编 蒲震元 李胜利
迈向 21 世纪 副主编 杜寒风

影视艺术比较论 宋家玲 编著

中国优秀电影 刘书亮 等著
电视剧赏析

色彩科学与影视艺术 刘恩御 著

拓展中的影像空间 苗棣 周靖波 主编

影视文化论稿 胡智锋 著

电影现象学 周月亮 著

日本战后电影史 小笠原隆夫 著 苗棣 等译

影视艺术纵横谈 梁明 等著

影视文化学 陈默 著

中外电影史论 宋南男 著

欧美新潮电影导演 李一鸣 张天若 主编

世界电影指南 '96 主编 李一鸣
副主编 刘桂清

总 策 划：刘继南
陈景亮

出版监制：闵惠泉
阳金洲

责任编辑：韩旺辰

封扉设计：宁成春

电脑制作：图文天地有限公司

11199/4 09

目 录

战后日本电影诸问题——1945年8月15日之后的变化	(1)
战后日本电影之表象	(24)
战后日本新进电影导演的变迁	(58)
日本电影中的被虐者谱系	(98)
论小津安二郎与时髦精神	(111)
再论小津安二郎与时髦精神	(122)
小津安二郎作品中孩子的作用	(135)
成濑电影的结构——摄影机位置和偶然性支配以及主题	(155)
增村保造电影的人物描写和自然描写	(177)
关于山口百惠早期电影作品的几个特点	(216)
关于悬念片的备忘录——脚本作家桥本忍的悬念	(229)
告别电影时代的日本电影界	(245)

战后日本电影诸问题

——1945 年 8 月 15 日之后的变化

引 言

对电影作品的谈论，许多人早已感到空洞无力却还在不知不觉中重复着这些空谈。这，也许正是电影和观赏电影还有魅力引发人们来谈论它吧。

我想，“战后日本电影诸问题”这个标题，会让人感到空洞。原因如下：

首先，所谓“战后”，当然是指自 1945 年 8 月 15 日以后，但到何时为止呢？这与其说是电影和电影作品的问题，还不如说这是个历史问题。还有一个把视点投向何处何时，以及因此而引发的利弊的问题。即使在电影领域中依然考虑视点的问题，而且一关系到历史问题就会捉襟见肘，这样的情况还没有改变。

其次，称“日本电影”时，即使把“电影”的涵义限制在作品的范围内，“日本电影作品”的范围和定义仍不能严密地界定。例如，黑泽明的《德鲁斯·伍扎拉》是否是苏联电影？还有克鲁

德·葛尼奥的《keiko》（1879ATG首映，同年电影旬报“十佳日本电影”第三位）能看作是日本电影吗？增村保造的《伊甸园》（1980年通报系发行）算是意大利的故事，不过它的修辞、人物形象和思想意旨是日本式的，这是不是日本电影？类似的还有大岛渚的《爱的斗牛士》。

再有，无论什么电影，只要它作为电影作品（film），就应指其本身。只是因为这些作品制作于战后，便要另外讨论战后（时代）的影响，我的意思是说，“战后”与“日本电影”二因素的并列或纠结，在电影作品中原本并不存在什么必然性。

自然，正像人们不能脱离时代而生存，电影作品亦然。立足于社会学见解，电影是反映时代的镜子，“战后”与“日本电影”两项能够联系观照——面向电影艺术本身的原本自由的意识观念被时代问题所束缚，反而孤悬于电影作品中了。

这样，“战后日本电影诸问题”，本应展示银幕里的光影世界、鉴赏电影作品自身，但这里却与电影欣赏相脱离，甚至与谈论电影作品的事情相脱离，而不得不进行外在的论证考据工作了。

上述矛盾将在后面依次进行讨论。

下面将就战后日本电影以及成为今后重新研究对象的问题进行评论。它先远离电影作品，更多关注历史、时代等问题……

一、战后日本电影的起点

1945年8月15日

首先，作为战后的起点，或者说作为战前、战中结束的标志，8月15日对于日本电影和世界都是特殊的一天。

电影界有关8月15日的看法颇多，我们先看岩崎昶的观点。

岩崎昶所著《银幕里的战后社会史》第一部第四章“和平降临，电影终结”中如下写道：“战后电影是从电影消亡之时开始的。电影消亡？按字面意思是没有电影。在战前有‘音曲停止’的事情。天皇或皇室重要成员去世的一天或三天内，所有娱乐在全国范围内被政府禁止。当然戏剧与电影也在被禁之列。据说在公共澡堂里唱浪花节（用三弦伴奏的一种民间说唱）却时

兴起来。8月15日战争结束，一周内电影停止放映，这是为悲悼大日本帝国灭亡的音曲停止。”

该书接着写道：“山本嘉次郎导演在千叶县馆山市外景拍摄的《美国“前进”》，描述一支鱼雷艇部队在一个悠闲的渔村里训练的小故事。无疑这是部军事电影，因此到战败投降时，”这部电影“制作中途放弃，摄制组解散。”故事以此而告终。

这里围绕8月15日包含着两个问题。

问题一：在8月15日之后一周内电影放映的空白是否可以认为是日本电影界的“音曲停止”？

问题二：在8月15日果真“电影消亡”？

这是音曲停止吗？

这个问题，只是在日本桥三越的事务局召开的8月15日当日的日本电影公社会议上被确认。

就1945年8月15日之后的一周内，日本电影界停止活动的事件，田中纯一郎在《日本电影展史Ⅲ》第四十九节“近代的终结”中写道：“终战宣言一发表，全国的电影院从即日起一周内停止放映。”据电影旬报三五〇号“日本电影战后18年总目录”以及二六五号“8月15日的日本电影”（昭和三十五年8月下旬号）等记载也可以确认这一事实。但这还不能就说是全都“音曲停止”了。

据昭和二十二年版《电影艺术年鉴》的“E·演出界”项记载，当时是在三天内停止放映演出活动。这一点与其他文献在时间上有差别。该书56页又载：“自8月15日起三日内，根据从业者的协商自愿停业后再开业……”

为核对音曲未停止的说法，该书还附记了许多资料，这些资料是许多有关战后初期电影界的日本电影史的文献档案和资料。

另外，实际上战后初映电影的登场，据电影旬报记载是在8月30日，那是由大映和松竹所为。

岩崎昶所说的“一星期”杂有比喻意味，或者说是他无意中的恣意解释，才写了“这是为悲悼大日本帝国灭亡的音曲停止”的吧。

如果说是在一周内音曲停止，战后日本电影的流变就确定了其时间上的

出发点，从日本电影承接角度说，战前电影要从新的起点接着演进了。

因而，是否存在音曲停止，不是看被占领下的日本电影表面上如何活动（电影会社、GHQ^①、作家的活动），而是要发现其在根本上崛起的时间，才是考虑这“一星期”真正意义最重要的问题。

二、8月15日，电影消亡

电影制片厂

看来岩崎所谓的“电影消亡”应理解为“电影作品放映的消失”，不过有鉴于《美国“前进”中途停拍事件，岩崎所说的“电影”想必包括了作品创作和作品宣传等意思。不管怎样，我认为8月15日完全可以称之为“电影存在”，理由如下。

电影旬报二六五号头版新闻是以《战后十五年日本历史大事日志·8月15日的日本电影》为题的。读过森岩雄的《日本电影的一大转机，从八一五到九二二》后，对东宝摄影所（电影制片厂）所长森岩雄在8月15日的活动便了如指掌了。

“8月15日自己的活动有幸通过日记记录下来。”据此，以下引用他的日记。

“昨夜11时左右敌涌入，至凌晨三点我在摄影所值勤，与防护团一起维持勤务，只睡了几个小时，早晨空袭更加猛烈。困倦、酷热、浑身都湿透了。

正午，我听到了圣上的广播讲话，发布战争终结的御诏。（中略）紧接着是内阁的告谕，公布事态原委，这是日本三千年历史的大变革。

旋即我向制片厂职员训示，下午两点再赶赴第二摄影所向职员训斥。在制片厂紧急召开有关恢复规划的会议。

晚上回到家里，已是精疲力竭了。

训导伊千雄（长子）。

今日白昼酷日当头，夜晚明月皎皎。”

① GHQ, General Headquarters 的缩写,“总部”的意思。这里指的是美国占领军总部。

另有“会议讨论规划的议题是什么竟忘记了。不过想必（笔者注）是继续开展工作的事情。因为无论有没有战争，电影人的工作就是拍电影，本着这样的信念我们不能让职员们的心理动摇。这件事直到现在仍清楚地记得。”

接着还有：“我被传讯到海军省，正式申请中断海军省预备队的《海军部队》的制作工作（中略），立即解散该摄制组。正在制作的《快男儿》和《踩虎尾的男孩》被指示继续拍摄。但完成制作毕竟是到了战后，因暂时没被允许放映而陷入窘境。”

森岩雄到海军省不是在8月15日。不过当时的电影制作会社有三家，其中之一的东宝砧摄影所在8月15日仍在制作的作品有两部，其中一部是《踩虎尾的男孩》的导演黑泽明执导的《青蛙的活力》，根据这部自传式影片，我们可以确认8月15日黑泽明导演正在制片厂工作。而且，加之几天后召开的以制作工作为主要任务的规划会议的事实，我们就不能说8月15日日本电影消亡。

还有，通过电影旬报同号的专题报道中池田义信的文章“电影公社的终结”，可清楚了解松竹（会社）当日的活动。

“当时，我在社团法人电影公社的制作局。（中略）那天，8月15日。我们在位于新富町（镇）的旧松竹总部的放映室里审查松竹电影《伊豆的舞女》。但是，在从昨晚到拂晓时分的混乱中，我们担心放映被发现（笔者注：这是指8月15日黎明前的空袭，前述的森岩雄的日记也有记载。此次空袭也覆盖了奥多摩的大丹波一带。此事在上引的相同专题中山梨稔的《15日落下的燃烧弹》一文里有清楚的表述）。（中略）

不过，十点钟，我们集中了五六名相关人员详细讨论做好电影工作的事情。（中略）

我做完试映工作从走廊里出来就听见了天皇陛下终战的广播，在走廊里有收音机的扩音器。（中略）

因为要写完《伊豆舞女》的审查报告，所以我返回电影会社，边走边回想方才看到的电影。（中略）《伊豆舞女》于八月三十日初映，是终战后放映的第一部电影。（略）”

由松竹在8月30日公开放映《伊豆舞女》一事可知，在8月15日当天，从电影制作到放映演出的活动并未停止。

演出

其次，该电影旬报专题中美须鎭的“石藏的终战”如下记录了8月15日（作者美须鎭，美须演出株式会社的第一任社长。）：

“恰好那个时候，……川崎、银座建盖了几座电影院，其实是没有屋顶只有栅栏的临时板房。在一片焦土废墟中的川崎车站前，出现了连续几日观众爆满的盛况。

从那天早晨开始排队的人便列成长蛇阵，这是拥挤的第一次高潮。”

在记录了停战广播的事后接着写道：

“执着于‘娱乐报国’信念的我为停战公告扼腕叹息。

……忽然间废墟上人们颓唐的心情欢畅起来，掀起阵阵哄笑。看到这些场景不由得心中暗暗发誓。（中略）自8月15日中午，我再次发誓立志，深入人们的内心世界，努力让他们快乐起来，让他们乐不可支。只能以此为希望。”

通过上述资料可明确，8月15日，停战的当天，在“川崎银座”有电影上映。

岩崎昶“电影消亡”的论断，无论是指电影制作还是指放映演出，都不能成立。

但是，8月15日，在停战广播之后的下午，是否终止了电影放映呢？这一点根据美须鎭的文章还不清楚。即使可以说8月15日有电影放映，但上午与下午的时间意义不同。就这一点询问今天的美须放映部门，但苦于没有资料，当时的放映工作中人退职后去向不明。但是，在战前、战中、战后均与美须鎭有深交的（曾在美须发行事业中枢任职的）佐藤珪雄，停战时虽还在缅甸从军，不清楚当时的情况，但他说：“以我和美须鎭的往来，我想他是一整天在放电影。之所以这么说，是因为我记得在战前鹤见河发大水，房屋和舞台周围都被水淹了，那时美须君还没有停止放映电影。一层的席位被水淹没得像游泳池，观众坐在二层的席位，使用试映室放映电影，观众也像平常一样安坐。由此我想8月15日那天恐怕也是如此。”

当然这仅是推想，不能作为事实的根据。但是这种气概和情形，不正是电影放映的精神吗？

而且，回过头来看森岩雄文章里那句话：“无论有没有战争，电影人的

工作就是拍电影。”这种气概不正是电影人的真精神吗？这种信念不会在8月15日就停止涌动，因为有很多电影制作和放映的具体活动，不但不能说“电影消亡”，而更应该说是“普遍存在”。

电影制作

不过我们再看8月15日当天的京都电影界。当时在京都有两家电影制片厂，松竹京都摄影所所长是“魔头”正博。他的《电影渡世·地之卷》中有以“圣音放送”为题的一节，其中讲在8月14、15、16日的三天里一个以电影谋生的男人的经历，人物形象正直朴实，非常有趣。

“与战败同时，全国的电影院决定在一周内闭馆，但尽管如此还不能说电影制片厂的负责人也停止工作了。

根据京都新闻社编的《京都电影八十年散步》的第三十四章“战败·占领”的记述，我们可以看到京都电影的情况：

“据说全国的电影院在终战宣言发布之8月15日起一周内停止放映。但在京都，电影放映的灯光并未熄灭。据说没有一家电影院遭战火，电影胶片免被烧毁。在京宝和千本日活，东宝电影《北方的三个人》初映，在松竹剧院上映《野战军乐队》，一两年前的旧片也再次放映，演出在继续进行。

电影制片厂同样也在进行周密的制作。（中略）在大映京都摄影所，描写木下藤吉郎争夺新娘的《新郎太阁记》已进入最后的完成加工阶段。（略）《新郎太阁记》在完成之时正值战败当天。职员们被召集在一起收听天皇的广播。虽然听得不太清楚，但还是明白了失败的事实。我的摄制组成员提出停止工作的建议，但会社无论如何要求完成制作，所以在下午又进行录音工作。”这是《新郎太阁记》的导演丸根赞太郎的回忆。

通过以上较长段的引用，在京都“电影存在”的事实便明白无误了。再者，由前面提到的电影旬报二六五号可知，在大映京都摄影所伊藤大辅、阪东妻三郎、稻垣浩人收听天皇广播，而且，在大映京都作品《乞食大将》（松田定次导演）（《新郎太阁记》初映于8月30日，《乞食大将》初映于1952年4月3日，都是大映集团的作品）中出演的市川右太卫门有一篇名为《万事俱休》的文章（电影旬报二六五号载），说《乞食大将》的“拍摄想继续下去，因而向大映本部询问，本部没有从当局得到特别指示，便答复我们可以继续拍摄，于是拍摄继续进行。”文章内容主要是8月15日的记

事，当天的广播右太卫门是在家中收听的，但有这样的记录：“在15日，《乞食大将》的拍摄已完成了60%的工作。”

大映京都摄影所按会社的意见继续拍摄影片，京都很多家电影院也没有停止。还有，大映的东京电影摄影所其电影制作情况如何呢？田中重雄导演是在无声电影时期从松竹薄田开始工作，后在河合电影任导演，在新兴电影之后始终在大映拍片的人。昭和十六年，战时管制期间，永田雅一开创的新兴电影在吸收了日活和大东的制作部门后诞生大映株式会社。那个时期，田中导演正在执导影片《香港陷落·英国分崩》，因为海外外景拍摄为期一年，不在日本的田中对大映诞生的内幕并不了解。回国之后，会社已经变成大映的了。下面是关于从战中到停战期间摄影所的情况的谈话。

首先，在新体制下的电影制片厂中，产生了大东系，日活系、新生系这样的派别……

“——在变动下的摄影所中，有诸如日活那样的各种派系是吗？

田中 嗯，是的。

——这样一来，永田先生一系列的导演就拥有了大东系所必需的势力是吧。

田中 不，并没有那种事，而且我们都非常厌恶这种派系。

——这么说还是有这种事吧。（笑）

——是的。

田中 在那部影片里起初借用西部电影，但西部电影的有声电影部分是高持着麦克风。在合并的当时这样的干扰相当多。有日活系和我所说的那些。

——京都的太秦的摄影所……

田中 那是时代剧方面的吧。新兴的时代剧很厉害啊。

——因为籍派的关系，从日活回到太秦方面的那些人在战时中几乎没有工作，有这样的事情吗？

田中 可以这么说。

——那些演员们也几乎规定出级别层次，因日活系或新兴系的不同其差别也相当大是吧。

田中 是的，……谁也不在呀。都转向到事务方面去或干别的什么了。

——那期间，到终战为止先生不懈努力地拍出的作品算是有五部吧。