

电影艺术典藏



战后日本电影史

上

〔日〕小笠原隆夫／著
王乃真／译 〔日〕中泽昭子／译审

七人の侍



当代中国出版社
Contemporary China Publishing House

电影艺术典藏

战后日本电影史



小笠原隆夫 / 著

王鹤真 / 译 目中泽昭子 / 译审

本专著（译著）成果为：

- 北京电影学院与日本大学艺术学部国际教育交流共同科研项目最终成果
- 由北京电影学院科研信息化处与北京电影学院研究生院共同主持实施
- 由北京电影学院科研信息化处特别资助出版



当代中国出版社
Contemporary China Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

战后日本电影史. 上/(日)小笠原隆夫著;王乃真译.—北京:当代中国出版社,2014.9

ISBN 978-7-5154-0487-5

I. ①战… II. ①小… ②王… III. ①电影史—日本—现代 IV. ①J909.313

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 184296 号

图字:01-2014-4686

出版人 周五一
策划编辑 黄珊
责任编辑 黄珊
责任校对 康莹
装帧设计 元明设计
出版发行 当代中国出版社
地 址 北京市地安门西大街旌勇里 8 号
网 址 <http://www.ddzg.net> 邮箱:ddzgcbs@sina.com
邮政编码 100009
编辑部 (010)66572264 66572132 66572154 66572434 66572180
市场部 (010)66572281 或 66572155/56/57/58/59 转
印 刷 北京润田金辉印刷有限公司
开 本 880×1230 毫米 1/32
印 张 6 印张 2 插
版 次 2014 年 9 月
印 次 2014 年 9 月
定 价 42.00 元

版权所有,翻版必究;如有印

转出版部。

序

我与日本学者小笠原隆夫教授是2003年在“日本横滨国际学生电影节”上相识。小笠原先生为人谦逊，才思敏捷。他儒雅得体的言谈举止和学者风范，特别是对日本电影的独到见解和深刻分析，给我留下了很深的印象。

当我读到这部即将付梓的《战后日本电影史》的书稿时，也令我感受着小笠原隆夫教授那文如其人的学术风采，同时11年前与先生初识的情景不禁又浮现在我眼前。

《战后日本电影史》一书，是小笠原隆夫教授的一部关于电影研究的学术著作，非常值得我们关注和鉴赏。

记得在“2003中国日本学生电影作品放映展”上，放映展的组织机构又专门组织了一个与电影教育、电影制作、电影技术、电影创作有关的专业学术研讨会。虽然是第二次学术研讨会，日本的新闻机构、电视机构，仍然进行了比较详细的拍摄和报道，参加学术研讨会的人员达100多人。其中有日本各个大学电影、电视、传媒专业的教师，有各大学的电影学博士生、电影、电视专业的硕士研究生和学习制作专业的本科生。参加这次学术研讨会在主席台上就座除了我们学院的三位代表团成员外，日方的专家、学者、教授、导演是：日本电影学院院长（于2010年更名日本电影大学；为首任校长），著名电影评论家佐藤忠男先生：日活艺术学院影像技术科专任讲师，日本电影摄影导演协会名誉会长，著名电影摄影

师高村仓太郎先生，日本大阪艺术大学研究生院教授，艺术研究所所长，电影博物馆馆长、著名电影导演、编剧中岛贞夫先生；日本大学艺术学部电影学科教授，日本电影学会理事，电影学者小笠原隆夫先生；日本京都造型艺术大学艺术学部，电影舞台艺术学科教授林海象先生；日本早稻田大学电影研究所导演、教授武藤起一先生；日本独立电影制片人古泽敏文先生；以及日本大阪艺术大学毕业生、日本横滨第二届日本学生电影作品放映展最佳影片获得者水落拓平导演等，他们都在与会期间发表了言之有物的学术发言。

日本大学艺术学部电影学科教授，日本电影学会理事，电影学者小笠原隆夫先生在这个研讨会上也作了发言：“日本大学电影学科目前有100多名学生学习电影，主要是电影制作方面的内容方向和课程。我们在教学的过程中也在开始用数字DV的技术制作电影。我们在教学的过程中，必须接受数字技术出现的现实，社会经济和技术已经发展到了今天的状态，关键是我们是培养电影艺术专业人才，而不是技术的操作者，我们的毕业生是先进技术的使用者，是艺术的创作者。所以在制作上讲，技术重要也不过于重要。今天，日中进行学生的电影作品交流十分有意义。我建议我们应该加强这方面的深入交流和经验共享，能否与北京电影学院、日本大学、大阪大学、日本电影学院就如何面对数字技术进行电影制作和电影教育的专门研讨。”

现在出版的《战后日本电影史》，便是于11年前，暨2003年初冬时节在首届“日本横滨国际大学生电影节”举办的“中日学生电影作品放映学术研讨会”上，我们与小笠原隆夫教授达成的学术交流共识。同时也是作为“北京电影学院和日本大学艺术学部国际教育学术交流项目”而决定翻译出版的两部三册研究专著中的一部。作为学校的整体科研与学术交流项目，北京电影学院给予了出版经费的资助。此次出版的过程以及与此相关事宜均得到当代中国出版社的大力协助。

王乃真教授，1978年起就在北京电影学院学习、工作，后于80年代中期东渡扶桑学习电影制作和日本电影艺术理论的探索，读研究生期间主攻“日本战后导演作品艺术与思想研究”。又于2002年从日本回到北京电影学院任教至今。作为学院整体学术规划和学术研究，日本大学艺术学部教授小笠原隆夫先生的这部专著和《爱的足迹——山口百惠电影作品思想与特征研究》与日本电影大学校长佐藤忠男先生的《日本电影大师们》(1、2、3部)五本书，从项目策划、论证至今日完成出版，几年来他以极大热情和坚韧的毅力，为此投入了巨大精力，并为电影学院在外国电影研究学科建设与学术专著出版等方面，做出了非常实际和非常扎实的工作，体现了作为一名教师的学术责任和学术品位。

这些专著可以成为电影学院本科生和研究生在电影历史专业学习与研究的范本教材，同时也可成为电影专业制作、理论研究人员很好的学术资料，更是电影理论、历史、批评专业学生学习的重要参考书目。

在这部专著及《爱的足迹——山口百惠电影作品思想与特征研究》《日本电影大师们》(1、2、3部)的翻译完成并历经周折后得以正式出版之际，请允许我代表北京电影学院，向帮助实现北京电影学院与日本电影大学、日本大学艺术学部“国际教育交流科研项目”学术成果一丝不苟，无私奉献了巨大精力和宝贵时间的中泽昭子女士，以及为该项目默默付出的所有人士，致以诚挚的敬意！

全国政协第十届、十一届全国委员会委员
中国电影家协会副主席
北京电影学院院长 教授 博士生导师



2014年7月30日于北京

关于对电影作品的评论

——[日]小笠原隆夫

“对于以前看过的电影作品，要从微小的部分，并且要客观地讨论，想不到竟然还是一件挺难的事情。所以，诸如作家论之类，放在电影上就有伴随着与其他艺术不同的困难之处。要理解这个问题，恐怕是要针对电影鉴赏这件事情的特殊性进行思考。现在只能设要点进行叙述，在进行电影鉴赏时，要观众在鉴赏体验过程中讨论并确认是几乎不可能的事情。能够回头反省的，实际上只有完毕的鉴赏体验整体，具体的微小部分只潜在于人的意识中。所以，观众所能回想起的，只有作品整体的氛围，最多也就是作品的（‘观众的’也许更为恰当）中心思想——我觉得在这点上，电影鉴赏过程有着与梦一样的构造。而且，其印象也与梦相似，随着时间的推移，电影印象也会随之改变，所以对于一部作品要很明确地反省及讨论的难度，想必就不需要多说了。所以，电影作家论成功之罕见，也并非不能理解。”

上述这段话引自浅沼圭司翻译雅克·西克列（JACQUES SICLTER，法国权威影评人）《伯格曼的世界》（竹内书店，1968年）所做的后记。这篇文章简单扼要地总结了电影评论的基本问题。

鉴赏电影时，一般都不可能在播至电影的中途停止下来任意反复观看，也不可能直接引用电影，所以在电影评论的过程中，

充满了浅沼氏所指出的困难。也可以说成这是难以一步一步跟着电影讨论。从前的电影作家论的优劣，在某种程序上也与克服了此困难有关。

关于这个难点，通常是通过反复观看一部电影，或采集电影记录《电影旬报》社的《黑泽明电影大系》等）以便正确记忆，又或依赖已经文字化的剧本等来克服的。

但考虑到今时今日，是一个能够在家里就能沉浸在一个作家的全部作品中并且以此总结出作家论的时代，比起克服各种以上电影评论固有的困难更重要的是，如何整体地把握有机的作品，如何灵活地把握栩栩如生的作品。

“此前也有很多关于艺术作品是一个有机整体的说法，如果真是如此，应该说从整体把握作品就是要把它当做一个生命体。”

这段引用与前段一样，电影作品评价的本质或“从整体把握作品”，就应该如浅沼氏所说的一样“把作品当做一个生命体”；又或重新体验一次作品（重新让评价者或多或少感性体验到的部分）。

那么，“把电影作品当做一个生命体”，唤醒作品体验是什么东西呢？

像是西部剧影迷或者枪战爱好者在玩枪的时候几乎把自己当做西部剧的主角，这是一种电影作品的再体验；再如模仿亨弗莱·鲍嘉当年的银幕时尚——在街头披着风衣边走路边吸烟，还有称为“小津扮演”的团体以扮演游戏的形式把小津的电影世界搬到现实世界中，以上就是最直接的唤醒作品体验的方式。

如此看来，电影评论其实就是在自己对电影重新体验和思考的过程中，恰好使用了语言来表达，这种不断语言化的过程就是电影评论的本质。

这个语言化的过程不断接近（无限地接近）自己重新体验作品的世界就是电影评论的第一步，这一过程跟枪战爱好者或“小

津扮演”的游戏团体，又或模仿亨弗莱·鲍嘉在街头走路的银幕时尚一样快乐。另外，即使无法将伯格曼的世界重现，但是在言语化的同时浸泡在其苦恼中，也是十分重要的一点，尽管这点很简单，但是对于模仿枪战剧或小津扮演的人们来说这是最能直接接触电影世界的。虽然有程度低级的“小津扮演”，也有对小津世界相当了解程度的扮演，我们要认识到，这种言语化的批判以及评论，其实跟枪战爱好者的戏剧扮演和模仿亨弗莱·鲍嘉逛街的本质并无差别。

话说回来，其实同样作为表达手段的影像和语言之间，原本就有着无法填平的沟壑，而将影像变为语言的过程如同是一种快乐（将画面的感受转变为语言本身就是一种快乐），电影评论又是什么样的呢？

当然，考虑到对快乐这个词的理解因人而异，很难得出一致的定义，但是我根据以莲实重彦为代表的最近电影评论的倾向所感觉到的评论之快乐，那正是一直盯着银幕以及影片中光与影所展现的把戏，从而一直不断提出问题的快乐吧……

最初，我准备把本人电影日记里的文章总结总结，但是想法慢慢偏向了要写电影作品，至今为止，我也写过一些电影作品以及电影制作人的评论文章，今天也加入点自我反省的意味，对电影作品评论自身进行了思考，结果便得出了这篇文章。

目 录

- 第一章 电影史的理论条件 / 1
- 第二章 战后日本电影的表象 / 13
- 第三章 战后日本电影的诸问题 / 64
- 第四章 战后日本电影导演出道的变迁 / 96
- 第五章 日本电影导演出道年表 / 147

第一章 电影史的理论条件

关于电影史的理论条件

电影理论上，电影究竟是怎样被定义的呢？要推导出谁都能明白的简单明了的答案，想必是困难的。在第二次世界大战之后，法国的G·科恩·赛亚在其著作^①里说道，应该从两个侧面来区分研究，从制作、鉴赏到评价，经过多样的阶段和过程提示出人类社会（人类文明史上没有类似例子的^②）中多样的电影现象的总体。

两个区分的方法第一个是影像的现象，第二个是电影院现象。

第一个是跟电影（电影作品）挂钩的，第二个是与电影院挂钩（让电影成立的必要因素的总体，就是企划、剧本、制作、发行、评论等条件）。

也就是说，第一的影像的现象是跟在银幕上播放的电影作品直接挂钩的现象，严密地说应该定义为根据“影像现象是电影

① 小笠原降夫，大须贺武译：《电影哲学》，朝日出版社1980年版。

② 同书第一章《电影的侵入》里，电影在美学上、社会上都是文明史上没有的现象。古登堡（Gutenberg）的印刷术仅仅是对量的扩大。也就是说，有印刷术之前或之后，圣经还是圣经，语言还是语言。相对地，电影是对至今所没有的电影影像这一新的形象，新的表象重新征服了地球上的时间（历史）空间，（卓别林的影像在英、美、法、日等很多国家都可以以同一表象在地球整个范围里传播），他主张这是文明史上前所未有的现象。

的组合（自然的甚至有规定的视觉影像和音响乃至声音的听觉影像）的一定体系，表现出世界、精神、想象力，又或者人与事物的生活”。^① 第二的电影院现象应定义为“电影现象的特征是根据生活提供的，根据其电影作品用一定的素材，在人类集团中传播某种记录、感觉、观念或者情感”。^②

本文将不用日语中统一称作电影的一般习惯，根据以上的区分进行论考。在电影学上，50年前就开始用这一区分方法作为研究的大前提。无论是J·米托里的电影研究，还是C·梅慈的电影记号理论研究或者文字分析的记号理论研究，作为学术上的根据，都是在使用科恩·赛亚这一区分方法的。

要是根据这个区分方法，战后日本电影史理所当然是包括战后日本电影（电影作品）的历史还有让其成立的电影院的历史。就是说，电影作品史与让其成立的必要因素，与企划、剧本、制作、发行、上映等的历史，这两者的合体或者说一体化，就是电影史。

但是，战后日本电影史，或者是明治以后百余年的日本电影史，能否用前面出现的G·科恩·赛亚所提出的电影作品和电影院现象的整体或者一体化来叙述日本电影史呢？事实上，只有这两者的变化是无法阐述日本电影史，又或者说根本就说不完。

一般来说，这是要跟1945年日本战争结束后，1949年中华人民共和国成立，1951年日本独立，1960年安保骚动等等，这些被认为跟构成电影的两个要素完全没有关系的政治、军事、社会现象平行地阐述出来。

① 小笠原降夫，大须贺武译：《电影哲学》，朝日出版社1980年版。但是“影像的现象”在翻译的时候是“影像的事实”，“电影院现象”翻译的时候也是“电影院的事实”，在其后才有所更改的。

② 小笠原降夫，大须贺武译：《电影哲学》，朝日出版社1980年版。但是“影像的现象”在翻译的时候是“影像的事实”，“电影院现象”翻译的时候也是“电影院的事实”，在其后才有所更改的。

这些事情，在理论上要怎么考虑呢？在学术的考察上，这些第三方的政治、社会等要素是混杂其中的不纯的要素吗？

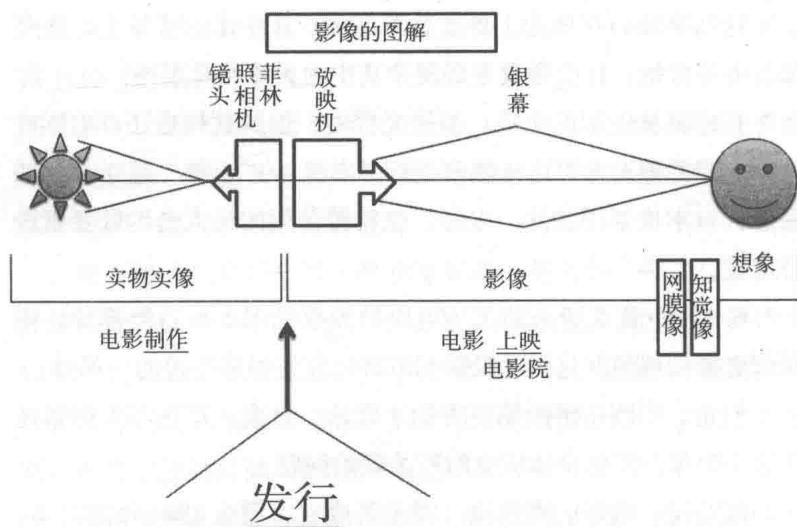
我们就从电影的生成、被接受程度，以及其构造还有电影成立的过程的理论考察这一侧面进行考虑吧。（“电影”这个单词的意思，日本推崇用胶片、电影、电视等公用的最大公约数要素进行论述。）

G·科恩·赛亚所说的关于电影的现象是图1的右侧部分，而所谓电影院现象就是影片投影到银幕之前的银幕左边的一部分。

但是，刚刚所讲的第三方的（政治、社会、军事等）因素是让这个影像的图解全体成立时所关联的问题。

就是说，电影的图解这一图示若成立，那么1945年的日本，就是战争结束后的日本所特有的很多现象，无论是在图解的实物（实像）层，还是镜头、相机、菲林等关于影像媒体和制作这个层面，还是在放映机银幕和观众这边的上映层面都会产生影响。支撑影像生成，那么，整个影像的全体都（以银幕为中心的左右两侧整体，就是说影像现象以及电影院现象的综合体）从一开始（例如1945年）的地方，都要考察每个不同电影作品制作成立的时代。除去时代背景的作品考察是不完整的，这不仅仅体现在从制作到上映，就连鉴赏也是一样的。（为了使文字分析的考察在研究上具有连续性、严密性和正确性，只限定以电影作品为分析对象，从这个意义上看，就会变成研究对象与电影作品现象的研究。）

现在能感受到G·加尔包的《神性加尔包帝国》中她的魅力的恐怕只有快90岁的人了吧。因为能回忆起青春是难忘的感情，那之后的世代，又或者说是战后出生那一时代的人一般都感觉不到《神性加尔包帝国》里她的魅力。像这样，在银幕上放映（影像现象），如果其后的背景发生了变化，那就不可能跟以前有同样的鉴赏了。



像这样，让一定的鉴赏成立的某一历史时期，就是共同拥有一定的时间空间，G·科恩·赛亚关于对影像现象和电影院现象做出区分后，说了以下一段话：

“从观览物这个角度看影像现象和电影院现象，不得不说这两个是相互结合的实物……另外，这两者在相互之间，和其他现象之间是有函数关系的。……而且，像这样被广泛接受，会根据那样的相互关系经常出现。在这一点上，全部电影的接受方法是混合的，有着遵循自己的世界扩大的制度。

尽管这对两个现象是有所区分的定义，但是并不能很明确地区分这个就是这个，那个就是那个。他们相互之间，就像函数一样相互作用，而且根据一定的规律运作，“很多的事情有制度上的现象，那是不能分解的整体，是主体的现实的统一。”

也就是说，区分为两种概念的影像现象和电影院现象是有着

各自有效的机能并在一定的历史时期和地域中成立的观览物，而且当中有让其成立的制度上的现象。本文把 G·科恩·赛亚所说的制度上的现象的概念稍微扩充一下，以“场合”这个概念来考虑。

在这里要统一前面所给出的电影的图解的整体成立的场合（在研究电影作品的时候，意味论里所说的范例），支撑概略图的场合都消失了，只剩下作品本身。今时今日来观赏 70 年前的作品的那个场合，我想把“场合”这个概念加入考察后对两个问题进行研究。

第一是，作为相片、电影、电视等共同最大公约数的要素的影像的定义。第二是，场合的变化等于历史的关联。

影像这一个单词在文献上最早出现在江户中期，明治、大正期间在一些文学作品中也能偶尔看见。本文所述的使用至今的概念，是从 50 年代后半期开始的吧。70 年代的时候也有了学会（日本电影学会），关于其定义也做了许多研究，本文中考察以拙论中的定义为标准。

影像等于主体（客观）和对象（范围内的光与影，又或者是呈现出光与影的东西）在一定的场合，（电影院等）在某种关系实现时成立。^①

用前面所提出的概略图来说明，就是：一，影像的状况；二，电影院的状况；三，使前面所说一、二成立的时间、空间的场合。这三个要素就是拙论中电影成立条件的定义。

但是，像前述的 G·加尔包的例子中，因为场合的变化，使从前的鉴赏不能再成立，这是跟历史相关的问题。

历史是过去人们生活中发生的现象随着时间的变化而变化。

^① 日本影像学会会报第一—零号《影像成立的基本条件》。2000 年 6 月刊小笠原隆夫。

或者，根据某个观点重新排列秩序的记述。（小学馆《日本国语大辞典》第十卷）

历史是人类社会经历过去的变迁、兴亡的现象，或者记录一般的事物发展至今的来历。^①

历史是人类社会经过的流动、变迁的样子，或者记录史书中的事件。^②

以上是对历史的各种定义。通过对过去的人类社会发生的事件、兴亡以及对其的记录和记述整理的历史，尽量地接近过去，如果不共同拥有在过去成立的场合（过去的时间空间里），作为最理所当然的前提的鉴赏，如果失去了当时的场合，在别的场合进行鉴赏，当然不能做出跟当时一样的鉴赏。

像这样把战后日本电影史分为三个领域、三个对象，在这种关系中整体把握这一个视点。

1. 电影的状况。
2. 电影院的状况。
3. 让两者成立的场合（有着时间空间的场合）。

我认为要综合地考虑这三个要素。

用这三个要素考虑战后 55 年，无论从哪个要素出发考虑都有共同的倾向，也就是三个因素三位一体的时期，因为某件事导致三者共同变化变质，这个结果又因为某件事再次变化变质，当然这个过渡不是从白变黑，而是慢慢地变成灰色，最终变成黑色的过程。

战后 55 年日本电影有以下几个分水岭：

（I）1945 年 8 月 15 日

（一）电影的情况：官方的作品为空白。

① 新村出编：《广辞苑》，岩波书店 1985 年版。

② 西尾实，岩渊悦太郎：《岩波国语辞典》，岩波书店 1988 年版。

(二) 电影院的情况：社团法人电影公社聚集在三越(地名)，决定今后一周之内，为了电影的制作、发行、上映的准备，电影院暂时休息。

(三) 背景：天皇的终战宣言。

(II) 1960年6月20日

(一) 电影的情况：《爱与希望的街道》，《青春残酷物语》(六月)；《太阳的墓场》(八月)；《日本的夜与雾》(十月)；在松竹上映，大岛渚登场。

(二) 电影院的情况：松竹株式会社成立，无股东。

(三) 背景：围绕着《日美安保条约》安保改定阻止国民会议的游行，国会周边有一名女学生死亡，美国大总统访日计划中止。

(III) 1974年12月9日

(一) 电影的情况：东映《没有仁义的战争》(深作欣二导演)(一月)；东宝《伊豆的舞女》(西河克巳导演，山口百惠、三浦友和主演)(十二月)；日活《宵待草》(神代辰巳导演)(十二月)；ATG《死者田园祭》(寺山修司导演)(十二月)，神代辰巳、寺山修司在影像上的前进。(二) 电影院的情况：松竹株式会社开始恢复股东制度。东宝从电影制作机构分离出来成为另外的公司(东宝电影·藤本真澄，东宝影像·田中友幸，艺苑社·佐藤一郎，东京电影·川上流二，青灯社·崛场伸世)。

(三) 背景：中东石油减产，导致石油危机，日本经济高速增长，贪污事件导致田中内阁整体辞职，三木内阁成立。

(IV) 1989年1月6日

(一) 电影的情况：松竹富士《凶暴的男人》(北野武导演，北野武主演)(八月)。