

「美」奥蒂·波克 / 著

日本电影大师
JAPANESE FILM DIRECTORS

张汉辉 / 译



·波克 / 著

日本电影大师

JAPANESE FILM DIRECTORS

张汉辉 / 译

复旦大学出版社



图书在版编目(CIP)数据

日本电影大师/[美]波克(Bock, A. E.)著;张汉辉译. —上海:复旦大学出版社, 2014. 2
书名原文: Japanese film directors
ISBN 978-7-309-10054-9

I. 日… II. ①波…②张… III. 电影评论-日本-现代 IV. J905.313

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第216212号

日本电影大师

[美]波克(Bock, A. E.) 著 张汉辉 译
责任编辑/黄文杰 郑越文

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
上海华教印务有限公司

开本 890×1240 1/32 印张 18.25 字数 402 千
2014年2月第1版第1次印刷

ISBN 978-7-309-10054-9/J·222
定价: 48.00 元

如有印装质量问题,请与复旦大学出版社有限公司发行部调换。
侵权必究

献给大庭正稔

前 言

波克小姐这本书中谈到的半数以上导演，我都曾在他们的作品中扮演过主角，这是我的幸运。和我合作过的每一位导演，无不各具个性，从抑郁不欢的成濑巳喜男，到活力四射的筱田正浩，不一而足。和他们合作，作为演员，不管扮演武士、商人、学生还是流氓，于我都是一种挑战。过去几年和波克小姐对话，我了解到她不仅对日本电影与日本文化深具兴趣，也具备评鉴识力，这是非具国际眼光的人办不到的。与此同时，她谙熟日语，并逗留日本多年，具有敏锐的洞察力，这使她不输于日本最出色的影评人。她挑选了日本电影史上各时期最具代表性的导演加以评述，我深信她对这些伟大艺术家的赏鉴能力，在今后的许多年里，对于全世界的人们，都将大有裨益。

仲代达矢^[1]

[1] 仲代达矢，日本著名演员，在此书提及的多位大导演的作品中有杰出的表现，如在成濑巳喜男的《女人踏上楼梯时》、《作为妻子，作为女人》，小林正树的《人间的条件》、《切腹》，黑泽明的《椿三十郎》等电影中的表演均非常出彩。——译注

序 言

日本的电影工业，和别处的电影工业很相似。各类制作人主要关心的是利润，其次才是声誉。电影是由几家大电影公司投资的，显而易见，他们不会太积极去尝试新的题材，容许新风格的出现。导演和编剧被迫拍摄，制作人及电影公司的管理者们认为普罗大众想看的影片。这种拍片模式，在大多数国家均是如此，大部分影片都是这样拍出来的。日本的电影工业传统上是非常保守的资金运作活动，它要求低风险投入和高收益产出。

如同在大多数国家一样，在日本，拍电影是群体决策的结果。公司董事会提供资金、决定剧本、指定导演及甄选演员。那些所谓的有才华的个人，随后制作出电影，要么得到警告，要么获得赞赏。有些好的构思，从来不曾变成剧本，有些剧本从来不能拍成电影，有些拍好的影片从来不能够发行上映。这些有才华的群体，会面临许多问题，通常以妥协作结。

因此事实上，在这种产业体制内的日本电影人，很少能独具特色，除非这个有创意的群体的成员具有较强的凝聚力，并且与此同时，他们也具有对最终的产品作出妥协的强烈的意愿。其结果是电影院放映的大多数电影都是小心谨慎地炮制出来的，其吸引力不过昙花一现。西方人对这些电影一无所知，它也不值得人们去关注。

2 日本电影大师

西方人所了解的日本电影，是少数贯穿于日本电影史的导演的作品。这些导演正视电影制作的普遍状况不逾矩，同时又尽量以自己的方式拍片。现在仍有这种小团体，他们面对不鼓励创作的严酷环境，仍具有极强的自信，深信他们能拍出具有创意的作品。

然而，这一类电影，就是人们所了解的任何主流电影工业的一切了。普通的国产电影在别的地方很难一睹。对于每一个可能的伯格曼、特吕弗或安东尼奥尼而言，世上有无数的编剧和导演的作品，从未走出过国门。电影公司的雇佣影人和类似的只能无望地妥协的有才华的人，最终为一种媒体炮制娱乐，这比为电视台滥拍节目稍胜一筹，于是犬儒主义盛行。

日本与欧美不同的是，这种犬儒主义从来没有完全席卷电影工业——类似的国家的其他方面对电影工业的影响也不尽相同——然而妥协的压力也比国外来得大。每一部新电影在开拍时往往满怀希望踌躇满志，未了往往沉寂无声或被删改得支离破碎。

严肃的日本电影导演得到一个群体的帮助，而受到另一个群体的掣肘，如果是这种情形的话，还得到第三个群体的拯救。相应地，这些群体一个是他工作的群体，一个是他被迫服务的群体，最后一个也是最大的群体，是他的影片的目标观众。

日本电影圈子的亲密程度是非常奇特的。导演、编剧、摄影师、作曲家和美术指导形成一个非同寻常的小圈子，在电影开拍前，这个小圈子的成员众志成城，理解并认可了拍片方式。这个小圈子能够发挥的力量，理所当然地取决于导演。黑泽明心目中最好的前期制作的楷模，便是沟口健二和其编剧（如依藤义贤）的紧密关系，以及小津和其编剧（如野田高梧）及摄影（如前期的茂原英雄，后期的厚田雄春）之间的紧密合作。这种情形在西方的电影界也偶有发生，但

这种情况更可能出现在日本。制作人、道具员以及工作团队中普通的剧组成员对导演的个人忠诚程度，几乎不分轩輊，具有同等的重要性。一个组织得好的圈子是所向无敌的。只要一位导演——黑泽明、今村昌平、木下惠介尤其擅长于此——形成了这种坚固的（即便是短暂的）个人纽带，他们便会发挥所长各显其能，形成世界上具有最强大力量的电影制作团队。这不仅意味着团队成员死心塌地地帮助导演，时不时为他贡献好主意，还意味着他们对导演长时间的、甚至置工会的规条于不顾的虔诚奉献，这种奉献所达到的程度，在世界上的其他国家，可以说是难得一见。

更大的群体是观众本身，从历史上看，他们支撑着有诚意且制作精良的电影。观众不仅对导演本人表现出兴趣，甚至初出道的黑泽明或市川崑也深受观众期待，即便是处女作，只要素质优良，一样吸引观众，而且直到最近，观众仍然表现出对电影的热忱。观众对电影具有非常宽容的态度，看什么影片都无所谓，看电影才是目的。小津和沟口及其他许多导演都没有义务要拍观众想看的影片，给他们放映自己所拍的影片就够了。很多观众乐意去捧小津或成濑新片的场。照我看，西方观众所知道的日本电影，实际上没有一部是赔钱的。

问题是他们做得还不够。由此造成了中间群体也即导演和制作人之间的持续对抗。虽然大映让沟口随心所欲拍他想拍的影片，松竹给小津一定的创作自由，东宝在某种程度上支持黑泽明，然而时至今日，他们对有才华的新导演和新创作的支持不再友善了。

压力一直存在，而且形势变得比较微妙了。尽管在眼下，电影制作公司在拒绝让这个或那个导演拍摄这个或那个剧本方面，或许变得越来越无情了，但是拍片的程序仍然不变，首先是决定剧本和导演，然后对影片大删大剪的程序也开始了，导演拍好的镜头一个接一

4 日本电影大师

个被剪掉了,而最后他只能眼睁睁地看着影片被别人剪辑。为使这一切顺理成章,利润挂帅成为制作公司振振有词的借口,在此情形下,导演对付电影制作公司,比在片厂时代对付蛮横无理的巨无霸领导人要困难得多。

同时,创造出小圈子群体的特殊力量,也即将无私的工作精神与对导演的忠诚联结起来的力量,眼下如果有才华的电影人想要反对更大的单位也就是公司的话,这种力量往往会转而变成反对他的力量。当他设法推销可能导致无利可图的拍片计划时,他要面临着对公司是否忠诚的问题,人们会认为他自私、以我为中心和无情。群体越大,这种观点越甚。

只有非常强势的人才能够拒绝朋友,并将那看似合理的提议置之不理,当耳边风。例如黑泽明曾将刚做好的昂贵的布景撕碎,因为他不喜欢它们;假若不是每个小细节都已经准备就绪,沟口健二会拒绝开工;至于小津安二郎,则不断地为他的似乎无尽期和不必要的重拍浪费了片厂大量的时间——所有这些举动,都需要一种奉献和勇敢精神,这种行为在任何行业都是少之又少的,在日本就更是令人惊异——因为在这个国家,迁就从来是一种规条,而非例外。

事实上,人们惊异的不是这么多年来,日本的优秀导演是如此之少,而是相反的有趣情形,优秀的导演何其之多!他们的电影生涯有高低起伏:市川崑的状态出名的起伏不定,成濑巳喜男走过下坡路,黑泽明时好时坏——但总体而言,他们在某种程度上创造了日本电影的辉煌,这种成就是卓绝非凡的。

这就是过去的情形对于今天的启示,反对的一方取得了胜利,尽管人们期望这种胜利只是短暂的。面对电视的竞争,观众的大量流失,留下来的观众所发生的根本变化,电影公司现在对于可能出问题

的题材和新的手法,持更强硬的立场,采取更顽固的路线——他们可以拿出良好的、强硬的事实或数据来支持其做法。如此一来,研究日本电影就渐渐变成对日本的电影历史的研究。

然而,与此同时,日本电影,在电影小圈子和从业人员的努力下,仍继续取得成功。正是他们和他们的电影,构成了这本书的主体内容,对于现在仍生存着的日本电影,对于那些时时想要创新的人而言,这是必需的基本介绍。

唐纳德·里奇^[1]

1978年

[1] 唐纳德·里奇为日本通,为西方最早介绍日本电影以及小津安二郎的影评人,出版多部关于日本电影的著作,成为后来的西方研究日本电影的必备参考书。——译注

导 言

当一种高度活跃的艺术形式进入一个渐趋式微或衰落的时期，其过去的成就会因此而益显辉煌。1970年代的日本电影就是此种情形。尽管有强势的电视工业（实际上日本每个家庭都至少拥有一台电视机）的猛烈蚕食，忠心耿耿的影迷，喜欢沉迷于电影院光影世界魅力的爱好者们，仍然大有人在。然而影迷今天所看到的电影，几乎很少不是美国出品的影片——像在其他国家一样，《大白鲨》（*Jaws*）和《驱魔人》（*The Exorcist*）在日本获得了最高的票房收入——而且不像二十年前，日本电影的最后一个“黄金时代”那样，现在的影迷每年很可能只看一部日本国产影片，如果在1976年，这很有可能是市川崑的《犬神家族》（*The Inugami Family*）；如果在1977年，这很有可能是它的两部续集^[1]。与此相似，日本最权威和老牌的电影杂志《电影旬报》，其头版往往是对外国电影的浓墨重彩的介绍，而日本电影被挤到了后边不显眼的版面。

可以预见的结果是，随着惊悚灾难奇观片、神秘的恐怖片和技艺精湛的犯罪片占领市场并获得商业上的成功，日本的大片无不遵循这种模式拍摄。不过日本仍然有大量的预算不超过一百万美元

[1] 指市川崑根据推理小说家横沟正史原作改编的影片《恶魔的拍球歌》和《狱门岛》。——译注

的电影。当考虑到像《金刚》(*King Kong*)这样的电影的预算达两千四百万美元之巨的时候,一些最好的日本导演停止拍摄电影,转而投身电视圈,就不难理解了,因为近年在电视圈中,一个节目的制作预算常常多于拍摄一部剧情片的预算,而且观众无疑会更多。

步履蹒跚又缩手缩脚的日本电影工业因此导致观众的不断萎缩,而其主题和表现手法,越来越沦为矫揉造作的模仿。这不仅包括对西方影片的粗劣仿制,也包括对固守日本特性而谨小慎微制作的日本剧情片的仿制。在这个领域,类型片仍占有举足轻重的地位,其上映紧紧遵循一个随季节而行的排片计划,这个惯例起源于一个世纪以前,由歌舞伎剧院制定:夏天上演恐怖鬼怪故事,元旦上演改编自严肃文学作品的戏剧,诸如此类。这也就是经典——那些经过检验的,由黑泽明、成濑巳喜男和其他过去年代的电影大师创作的、构成国家艺术丰碑的作品——常常被翻拍的原因。这些作为整体的过往电影的表现模式也就是常言所说的“经典”。

是轮到电影档案管理专家和电影史家们表现的时候了,而他们也确实这样做了。过去的几年,不但东京国立博物馆的现代艺术电影中心资助举办了几次日本经典电影的回顾展,日本电影资料馆理事会(*Japan Film Library Council*)每年也在资料馆、博物馆及海外的专门机构之间,巡回组织日本经典电影的展映,它们当中的一些机构也常常独立组织日本电影的系列展映。这些展映活动中,有很多人长期认为已经佚失、而后重新发现和保存的“新”的旧电影——最新的两个精彩例子,是沟口健二的《爱怨峡》(*The Straits of Love and Hate*, 1937)及衣笠贞之助最好的电影、拍于1926年的前卫影片《疯狂的一页》(*A Page out of Order*, 在美国放映时影片的译名为*A Page of Madness*)的重新被发掘。经由这些值得推崇的努力,日本电影的

经典的大师之作在国内外变得广为人知,越来越多的老电影被重新推介并且制作成十六毫米格式影片,以便于流通。正因为这样,小津的作品在过去几年间在国外被越来越多的人所了解,黑泽明和沟口健二的早期影片被进行了首次放映,可以预料的是,在不久的将来,有更多被忽略的电影大师,例如成濑巳喜男和今村昌平的作品,会被推出。现在,这些导演的成就可以被看到和重估,而不再是可望而不可即,仅被表述为书中的某段文字。顺理成章地,以影史学家的眼光,通过精选里程碑式的电影作品,对日本电影的卓越品质进行清晰的检视、评估可以进行尝试了,而这就是本书的目的。

本书所选的十位日本导演,代表的是日本电影三个最辉煌时期里日本电影艺术所取得的最为一贯、最为杰出的成就。日本电影的第一个“黄金时代”发生于1930年代,其时经济大萧条(Great Depression)拉阔了贫富差距,日本观众显示了他们对“像你我一样”的生活的电影题材的独特兴趣。沟口健二以拍摄谴责对穷人特别是对女人进行剥削的电影而显得与众不同,这也成为他毕生追求的悲剧主题。小津安二郎和成濑巳喜男纯熟地拍摄庶民剧,这是专门表现低下阶层人民生活的现实问题的电影类型,小津强调顺应命运,而成濑强调要打败它。太平洋战争之后,这三位先行者在1950年代的第二个“黄金时代”取得了更大的成就,其时更高的拍片预算和更优异的艺术控制力,使他们可以精心打造其极具个性的电影风格。

第二代的人道主义电影大师们,随着节奏更快捷的新时代的到来,从战后的道德喧嚣氛围中脱颖而出。随着威尼斯电影节对黑泽明的《罗生门》(*Rashmon*, 1950)的推介,日本电影开始了与世界的交流对话。然而在异国情调成为电影出口的主题时,市川崑、木下惠介和小林正树则加入了黑泽明阵营,探索阻碍着人们的(无论是古代还

是现代的)伦理价值和社会力量,还有电影的审美形式。

然而到了1960年代,一股新的风气吹进了日本电影界。虽然1960年代是否算是日本电影的最后一个“黄金时代”仍存疑,但可以肯定的是,正如在法国一样,在日本的电影圈,新一代的导演将新的内容和新的风格注入了日本电影。大岛渚、筱田正浩和今村昌平都抛弃了现在看起来显得天真的过去的普世性的人道主义观照,转而寻求表现日本特性的本质。大岛渚找到的是政治的绝望,筱田发现的则是审美意义上的萨德式的受虐狂倾向,今村昌平则找到非理性的神话意识。1960年代,性、暴力、反叙事和自我指涉(self-referentialism)成了主角,这在以往日本电影是从未表现过的内容。这三位导演后来被证明非常成功地利用了这些元素,作为他们的美学立场的表现手法。

我希望以更加全面的篇幅来介绍这十位导演的作品,而不像以往简单一册的介绍,借此可以传达他们创作时的时代气氛,对他们个体本身有更熟悉的了解。完整的带注解的导演电影年表提供了此前没有的一些参考材料,每一章对导演的一些代表性作品进行详细探讨,试图指出导演的作品主题和其技巧方面的特质,以供今后进行更详细的研究。书中谈及的导演中仍在生的几位,都非常慷慨地腾出时间和我交谈,而我也试图在分析其作品时,提供他们的自说自话,这些交谈、导演的自说自话也成为书中的有机组成。任何阅读都不可能代替观看电影本身,因此我希望这本书对于那些倾慕日本电影艺术的人,能起到一些作用。

在研究和写作这本书的过程中,我得到美国和日本许多朋友的帮助和鼓励。我对唐纳德·里奇深怀感激,他关于日本电影的书籍对于我,在题材和直截了当的引介意义上,于1970年将我带到了日本电

影这个领域的著作当中。舍顿·雷南(Sheldon Renan)是公共广播机构的电视系列节目“日本电影”的出品人,我非常感谢他对我写作本书所提的新颖建议和鼓励。我也对玛丽·埃吉马(Mari Eijima)、彼特·格力利(Peter Grilli)、罗伯特·卢恩尼兹(Robert Ruenitz)以及纽约的日本协会(Japan Society)的大卫·麦克埃查隆(David MacEachron)的帮助表示感谢。

多家电影机构的代表慷慨地为我提供便利和花费时间:纽约东宝国际的Kazuto Ohira,加州大学伯克莱分校的太平洋电影资料馆的丹尼尔·坦纳(Daniel Tanner)和琳达·阿特尔(Linda Artel);洛杉矶美国松竹电影公司的Kiyotsugu Kurosu;纽约现代艺术博物馆的查尔斯·西维尔(Charles Silver)。波士顿WGBH电视台的约瑟夫·L·安德森(Joseph L. Anderson)与我分享他的日本电影方面的知识,并借给我一些日语的参考材料。影评人莱昂纳德·施拉德(Leonard Schrader)借给我关于成濑巳喜男的翻译材料。在哈佛,约翰·罗森菲尔德(John Rosenfield)、霍华德·希伯特(Howard Hibbett)、弗拉德米尔·派翠克(Vladimir Petric)、阿尔弗雷德·古泽蒂(Alfred Guzzetti)等教授,还有我的学生们,非常耐心地审读了本书书稿并作出反馈。艾伦·P·怀尔斯(Ellen P. Wiese)给了我写作此书时最初的鼓励。

如果没有这些人的帮助,我不可能完成本书的写作:日本电影资料馆理事会的川喜多加喜子(Kashiko Kawakita)女士以及协会的成员,包括清水晶(Akira Shimizu)、青山知美(Toshimi Aoyama)、桦泽绫子(Ayako Kabasawa)、市川由美子(Yumiko Ichikawa)。我要感谢东京国立博物馆现代艺术电影中心的Yukinobu Toba、大庭正稔(Masatoshi Oba)、Sadamu Maruo、Masayoshi Tsukada无数次为我放映影片、提供研究材料和介绍。

我要对以下这些人士致谢：感谢东京东宝公司的荒木真一郎（Shinichiro Sekido）和藤本真澄为所作的放映和介绍；感谢东京松竹公司的Shinji Serada为我提供放映和介绍，Atoshi Funahashi和野村芳太郎带我去外景拍摄地参观；柴田（Shibata）机构的川喜多和子（Kazuko Kawakita）非常慷慨地提供信息、进行放映和介绍；41工作室的Yoichi Matsu为我提供研究材料、电影图片并为我访谈黑泽明提供方便；Filmor公司的市川喜一（Kiichi Ichikawa）将我介绍给市川崑，后者带我看了片场摄影情况。

佐藤忠男及其太太给了我许多研究材料，并进行友好的指导和介绍。岸松雄、川原畑宁（Nei Kawarabata）和Yoshio Shirai也为我提供了无价的信息，《读卖新闻》的Koichi Hasegawa，《每日新闻》的Mitsu Ono从档案库中为我提供了不少材料。Agora杂志的Kiyomi Kawano和Mitsuyoshi Gunji帮助我阅读日本人名和对我来说显得困难的信息。冈本喜八（Kihachi Okamoto）和其太太帮我联系了电影界许多亲密朋友和知情人，仲代达矢和其太太也提供了许多帮助，高峰秀子也是。总而言之，所有与这本书中谈到的导演工作有关的人们都花了不少时间，提供了对他们自己而言最重要的信息。

本书中的日本人名以英语处理，姓写在后面。所有的翻译除非另外署名，均由我完成。

导演电影年表中的导演对自己作品的评论都基于刊登在《电影旬报》上对他们的访谈。书中的电影剧照，除非另外署名，均由东京的日本电影资料馆理事会允准使用。

奥蒂·波克

1978年，于美国萨莫维尔

目录

前言 / 仲代达矢 / 1

序言 / 唐纳德·里奇 / 1

导言 / 1

第一编 早期的大师 / 1

沟口健二 / 19

小津安二郎 / 79

成濑巳喜男 / 127

第二编 战后的人道主义者 / 189

黑泽明 / 215

木下惠介 / 263

市川崑 / 309

小林正树 / 363