

日本电影馆

日本电影大师们

壹

衣笠贞之助
沟口健二
小津安二郎
稻垣浩
岛津保次郎
伊藤大辅
清水宏
五所平之助
田坂具隆
阿部丰
牧野雅弘
内田吐梦

佐藤忠男 著
王乃真 译
中泽昭子 译审

CFP

中国电影出版社

日本电影馆

日本电影大师们
Masters of Japanese Film

壹

佐藤忠男 / 著 王乃真 / 译 中泽昭子 / 译审

本系列书籍为——
北京电影学院与日本电影大学
校际国际教育交流共同科研项目

由北京电影学院研究生部 科研信息化处主持实施

衣笠贞之助
沟口健二
小津安二郎
稻垣浩
岛津保次郎
伊藤大辅
清水宏
五所平之助
田坂具隆
阿部丰
牧野雅弘
内田吐梦

CFP

二〇一三·北京
中国电影出版社

图书在版编目(CIP)数据

日本电影大师们. 1 / (日)佐藤忠男著;王乃真译.
—北京:中国电影出版社,2013. 3
ISBN 978 - 7 - 106 - 03415 - 3

I. ①日… II. ①佐…②王… III. ①电影评论—日本—现代②电影导演—生平事迹—日本—现代 IV.
①J905. 313②K833. 135. 78

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 247729 号

图字:01 - 2013 - 7772

责任编辑:秦 娜

封面设计:春 香

版式设计:未名池

责任校对:孙 健

责任印刷:张玉民

日本电影大师们(一)

[日] 佐藤忠男 著 王乃真 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: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)
64296742 (读者服务部) Email: cfpymb@126.com

经 销 新华书店
印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司
版 次 2013年11月第1版 2013年11月北京第1次印刷
规 格 开本/880×1230毫米 1/32
印张/13 字数/300千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03415 - 3/J · 1306
定 价 66.00 元

前言

日本电影是日本文化的精髓之一。虽然日本电影中不乏低俗的作品，除此之外还有一些战争宣传的电影，但至少有一部分日本电影在艺术上的价值是值得肯定的，也足以让观众领略其风采。并且，这部分作品内容多样，表现精致并富有变化。虽然说日本人有缺乏个性的一面，但从日本电影整体上看并不是这样。构筑日本电影传统的大师们都有各自的特点，并独自开拓着自己的电影事业，甚至对外国电影也产生了深远的影响。

然而令人遗憾的是，现在关注日本电影史上值得骄傲的大师以及作品的人并不多。如今，观赏以前作品的手段从录像带到光碟，再到电影院上映的名作回顾电影，不可谓不丰富。大师们在这些作品中生动地记录了和他们同时代的日本人的理想与挫折、希望与失望、幸福和痛苦、举止与分寸以及若有若无的洒脱。他们并不单纯用观念以及语言表现这些，而是通过人物的表情、动作，当时的风俗习惯、环境特点酝酿出当时社会的特点。这些作品的价值并不只是用来给当时看过这些影片的老粉丝们追忆的。在我看来，沟口健二以及小津安二郎的电影和夏目漱石的小说、近松门左卫门的净琉璃具有同等地位，是在培育一个人的古典教养中所不可或缺的一部分。

在日本，将电影作为教学的一部分的大学屈指可数，虽然有很多评论电影作品的新闻工作者以及评论家，但是将过去大师们的作品作为经典进行专门研究的人非常少。而在国外的大学里，电影学科随处可见，所以专门研究它们的人也很多，并且每个人都有自己专门的研究项目。现在，将黑泽明、沟口健二、小津安二郎等著名的大师作为

研究对象已缺乏新意，年轻的研究者们开始发掘那些就要被日本人遗忘的电影导演。例如，诺埃尔·巴奇发现了清水宏和石田民三，欧迪·博库发现了成濑巳喜男。可以说日本电影迎来了外国人研究的时代。但是不管怎样，我只想把我所知道的一些记载下来。最近的20年，我一直在日本电影学校教授日本电影史，从这个意义上来说也是需要写点什么的。

目录

- 序（日文版）……1
关于日本电影发展史的采访……30
- 衣笠贞之助……1
沟口健二……21
岛津保次郎……47
伊藤大辅……65
清水宏……87
五所平之助……121
田坂具隆……147
阿部丰……167
牧野雅弘……179
内田吐梦……189
小津安二郎……221
稻垣浩……297

衣笠贞之助

英文名: Kinugasa Teinosuke

1896年1月1日生于三重县龟山,本名为小龟贞之助。1909年以藤泽守为名在爱知县一宫的歌舞伎舞台上首次登场,之后在数个剧团中转辗。1917年以旦角身份进入日活向岛制片厂。1922年成为导演,第一部导演的作品为同年的《火花》。1926年创设衣笠电影联盟。擅于表现江户时期与明治时期各种情调的业内第一人。

1982年2月26日逝世。

主要作品

1922——火花
1925——日轮
1926——天一和尚与伊贺栗
1926——疯狂的一页
1928——海国记
1928——十字路口
1931——黎明之前
1932——幸存的新选组
1932——忠臣藏
1933——两个灯笼
1934——一口宝刀打天下
1935——雪之丞的变化

1937——大阪夏之阵
1941——川中岛会战
1945——间谍海的蔷薇
1946——夜唤的武士
1947——女演员
1953——地狱门
1955——汤岛的白梅
1956——义仲周围的三个女人
1958——白鸚
1960——歌行灯
1966——小逃亡者

可与世界前卫电影为伍的《疯狂的一页》

《疯狂的一页》是部在日本电影史上占有重要一页的作品。

日本的剧情影片在 20 世纪开始萌芽，大约是在日俄战争之后不久。在草创时期，由于电影，尤其是日本电影，被视为极端低俗的玩艺儿，所以电影界根本就没有想拍摄富有艺术性作品的念头。

归山教正导演于 1919 年公开的《生命的光辉》与《深山的少女》两部电影，被认为是最早具有像外国电影那样的艺术性制作意图的作品。但徒有雄伟的想法却没有创造出十足的成果。同样地，在 1921 年由小山内薫指挥而拍摄的《路上的灵魂》，也是一部毫无疑问企图达成艺术性的力作，但从现在的眼光来看，只显露出模仿格里菲斯的浅薄痕迹，因此不得不说还停留在稚拙的试作之域。

日本电影恐怕是从 1919 年枝正义郎导演的《哀愁之曲》，1920 年归山教正导演的《幻影女人》，1922 年田中荣三郎导演的《京屋襟店》，1923 年铃木谦作导演的《人间苦》，1924 年村田实导演的《清作之妻》，1925 年二川文太郎导演的《雄吕血》等作品，才一步一步踏入意念与实质兼具的艺术境界。但可惜的是，这些影片多数失传，至今无法提出进一步的明确证明。但是直到 1926 年衣笠贞之助导演的《疯狂的一页》问世，日本电影才能说终于达到了可与当时世界前卫电影相媲美的水平。

如同《路上的灵魂》很明显是在模仿美国电影一样，《疯狂的一页》也显然受到了德国表现派电影的影响。与其说受了影响，不如说是一种将当时世界电影最前卫的德国表现派的做法在日本进行实现的挑战，而这部作品就是对这个挑战稍获成功的体现。虽说受了影响，但作为日本电影而言，其拍摄技巧被完全消化，即使在 50 年后的今天看起来，也有很多令人不得不称赞的地方。

《疯狂的一页》并非日本电影史上第一部成功的艺术电影。日本电影的艺术性，从1923年的关东大地震前后，就以新派悲剧的写实化、剑斗电影的无政府主义思想倾向等途径不断地锻造。但对当时的日本电影界人士而言，《疯狂的一页》却是一部向处于西洋顶点的德国表现派进行挑战，并且成功运用了其拍摄形式的一部影片。从这一点上来说，《疯狂的一页》可以说是一种飞跃。

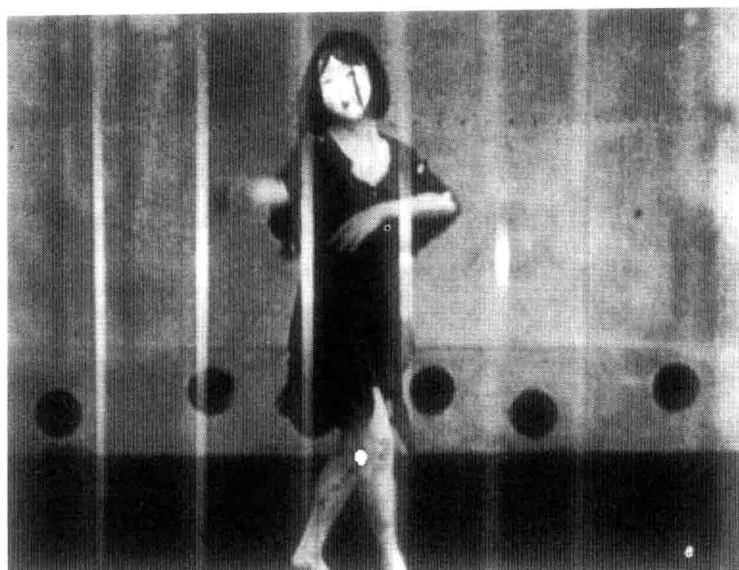
特别是那些还轻视着日本电影的知识分子，因为《疯狂的一页》使日本电影终于具备了如同西洋电影一般的艺术性，而感到惊喜。暂且不论那些对于电影狂热中学生，令一直以来只看外国电影的知识阶层观众发现日本电影也有可作知性鉴赏的影片而开始进行观赏的《疯狂的一页》可作为一个契机，此外也可以说是从1927年伊藤大辅导演的《忠次旅日记》等作品开始的。

《疯狂的一页》有以下几点前卫性的尝试。

首先，他没有字幕。默片以字幕来说明台词或情境要点，但当时有部分电影艺术的信徒却主张这是不纯洁的。他们认为电影在影像的流动中有它的生命，字幕却是妨碍这种流动的不洁物。

但事实上如果没有字幕，则极难展开复杂的戏剧故事，因此理想归理想，实际上无字幕电影不容易进行尝试。在此之前五年的1921年外国就有一部名叫《怀念之泉》的无字幕电影。无字幕电影就像企图将电影从文学与演剧的殖民地状态中脱离的电影民族主义的独立战争一般，虽然有些牵强，却点燃了年轻电影人的热情。

第二，打出了近乎纯粹电影、绝对电影的形式。如果要把电影从文学与演剧中独立出来，也必须排除故事与演技这些同样借自文学与演剧的要素，这是一些偏激派的看法。因此他们就构想没有故事与演技的电影，尝试了仅有抽象的线与形的动作的电影，或将纪录片式的



《疯狂的一页》



《疯狂的一页》左为井上正夫

影像加以富有奔放性、韵律性的编排而构成的所谓纯粹电影或绝对电影，这种电影主要在德法两国的非商业性场合中公开。

《疯狂的一页》虽然没有那么偏激，但有些部分却很相近。例如在雨夜中只用雨、洪水、雷鸣的韵律性蒙太奇，以“多福”面具舞的动态形成的喜悦表现。虽然是剧情的一部分，却用毫无戏剧意味的单纯动态与其蒙太奇的趣味性呈现出舞者的一段，可说都是纯粹电影式的，其技巧之高超，至今犹能令人叹为观止。

以纯粹电影而言，克莱尔于1924年导演的《幕间》，至今还可以当作一部杰作看待，但这部影片当时并没有输入日本。制作绝对电影出身的罗特曼以纪录片的影像写成的电影诗《柏林——大都会交响乐》，可说是属于这类电影的古典名作，但其完成于《疯狂的一页》的第二年，在1928年时才在日本公映。《疯狂的一页》没有直接看到这些世界性的前卫电影，就已经跟这些前卫作品为伍了。

当然，我们不能把《疯狂的一页》当成纯粹电影、绝对电影。它只是想彻底地推展在当时商业电影上最为摩登的技巧——闪回手法以及镜头加纱所制造的幻想效果罢了。所谓闪回，最近多用来表现回想的场面，但在当时却是通过连续剪接无数短镜头以表现激情效果的手段。

在亚伯·冈斯导演的《轮》中，男主角火车司机因失恋引起精神错乱而导致列车脱轨的场面是使用这种手法的经典之作，这部影片在日本的介绍刚好在《疯狂的一页》拍摄完成那一年的九个月之前。在此之前两年，一部名叫《金恩》的法国电影也用同样的手法使日本电影界人士与影迷们为之兴奋。《疯狂的一页》将这种闪回与令人眼花的双重曝光影像相交错，而奏出了极为华丽的影像诗。

第三，企图逼近德国表现派的形式与内容。如同第二次世界大战

后意大利的新写实主义站在世界电影艺术的顶端一样，第一次世界大战后的世界电影界由德国表现派电影站在最高峰。曾于1921年在日本公映过的罗伯特·威恩的《卡里加利博士》，就是其中的代表作。

所谓德国表现派，就是像在这部影片里歪倒的布景或精神病患的幻想表现中所看到的一样，以夸张的造型来表现怪异的不安感与压迫感。虽然属于表现派范畴的电影并不能说有很多，但这部影片却把犹太系德国电影特有的对于猎奇影像的偏爱、强烈的黑白对比、在黑暗中用微光照射出的浮雕式影像的偏爱、没有救赎的剧情的偏爱等融合在一起，给予了日本电影相当大的影响。

《疯狂的一页》以精神医院为舞台，并大幅度描写精神病人的幻想，从这一点而言，这部作品很明显地受到《卡里加利博士》的影响。有一次，笔者把这部影片介绍给一位波兰影评家朋友观看，因为并不擅长说英语，就对他解释：“就是一部像《卡里加利博士》一类的电影。”但等他看完以后，他却向笔者反驳道：“这部影片与《卡里加利博士》完全不同，是一部独特而富有创意的杰作啊！”

这部电影的确在题材与表现上受到《卡里加利博士》的影响，但结果却全然不同。这部电影与其说在强调怪异的不安感，不如说在细诉由于生病而拆散的夫妇、亲娘骨肉之间爱情的悲切。相对于《卡里加利博士》中使用歪倒的布景造成强烈的压迫感，《疯狂的一页》中在医院中庭的前景与后景之间用纱遮挡来造成后景的模糊，巧妙映化了精神病患与外界隔绝的心理，同时也展示了抒情一样的美感。这种抒情的美感，在乡下祭典的场面，以及从此转变成病患们带着“多福”面具高兴地扭着身子的场面中，到达了最高峰。

在这里蕴含着美好的日本情趣和情感。新派剧团出身的衣笠贞之助导演，对于表现富有日本情感的东西最为拿手，后来变成以此为最

大武器的巨匠。而在年轻时拍摄的这部西洋式前卫电影中也渗入了这种因素，却将它毫无抵牾地统整在浑然一体的作品世界中，确实令人拍手称赞。

这部电影不像《卡里加利博士》那样充满不安与绝望，而是在表现由于生病而丧失人间羁绊的人们对于人间关系的热烈冀求。

具有细腻造型感与叙述性的《十字路口》

拍摄于1928年的《十字路口》，对当时的日本电影而言，是一部充分尝试最尖端电影技巧的实验性艺术作品。

衣笠导演在完成《十字路口》后，立即由他本人带着拷贝远渡欧洲，并在柏林的电影院上映并广受好评，这恐怕是日本电影第一次在海外受到评价。这部影片在日本已经失传，目前存有的版本，是将保存于伦敦一所电影档案机构中的英文版，加上字幕后而复原的日文版。

《十字路口》是一部古装片，但并非剑斗片。当时的古装片几乎都是剑斗片，衣笠导演的想法却是拍摄一部没有剑斗而着眼于心理描写的古装片。他恐怕从一开始就有输出欧洲的念头。

这可以从他的布景运用第一次世界大战后流行于德国电影界的表现派风格上，得到证明。

《十字路口》的布景，也像《卡里加利博士》一样，虽非全面，但部分有表现派那样的歪斜景象。尤其是作为主人公的姐弟二人所租的房屋楼梯就是显著的例子，不仅楼梯板一阶一阶高低不平，扶手也是弯弯曲曲的。这些都可让我们联想到德国著名表现派作品《陋巷怪老窟》。虽然衣笠导演亲口告诉笔者他从未看过《卡里加利博士》，布景之所以歪斜，是由于利用现有的旧木料所搭建的缘故。但在当时日本的知识分子之间，知道《卡里加利博士》与德国表现派的人士很



《十字路口》



《十字路口》从左往右依次是相马一平、阪东寿之助、千早晶子

多，至少协助拍摄《疯狂的一页》的川端康成与横光利一应该知道得很详细。

影片剧情的场景在租房与妓院之间展开，而在两者之间有一条十字路。这条十字路很明显是经过加工的，为了能使路面在黑暗的夜景中白茫茫地浮现出来，故意造作地用白沙之类的东西铺在地面上描写出来，这可以说是典型的表现派作风。但妓院的布景除了有简化之感外，并没有歪斜的景象。

从衣笠导演亲口告诉笔者的话里得知，由于拍摄这部影片的衣笠电影联盟与转包的松竹公司之间的契约缺乏平等，明明制作了热卖的电影，但每拍一部片子，债台却愈来愈高。最后，全体员工打算拍一部想拍的片子之后就解散，而这部片子就是《十字路口》。因此这部片子的布景就是用衣笠电影联盟一年间积存下来的旧木料收集在一起搭建的。

为了给这套用旧木料与水果箱拼凑而成的布景遮丑，布景被全部漆成了灰色。没想到在德国却博得了“到底是东洋的电影，具有水墨画的风味”这样的赞美。

虽然是为掩饰经济上的困境而选择了表现派的方法，但这绝非侥幸成功，而是有意制造的效果。因为随着布景的变形，戏剧内容也被抽象化，时代背景很明显是在江户时代，但地点却非日本的任何一个地方，而是假设的抽象地点。剧中人物也只是用那些姐弟、捕快等抽象的称呼而没有特定的人物名字。否定写实而只把人间关系的本质浮现。这也是一种有创意的尝试。这种尝试也是因为从一开始就计划要输入欧洲才能成立。

故事很单纯，贫穷家的姐弟二人，靠着姐姐做裁缝的微薄收入过活。弟弟却迷恋上了妓女，他为了博得妓女的欢心，甚至把姐姐替人缝制的衣服带去送给妓女。最后由于跟别人争夺妓女，被别人丢上一

把灰而导致双目失明。在持刀乱挥中对方倒下了，他以为杀死了人就逃回姐姐家中。其实倒下的那个男人并没有死，只是为了取笑他而在装死而已。

姐姐拼命想办法救失明又杀了人的弟弟，当捕快不意来访时就袒护了自己的弟弟。当她知道治疗弟弟的眼睛需要很多钱的时候，下了决心去卖身。捕快原来兼营着人贩生意。弟弟知道了以后，乞求姐姐原谅他闯下的祸。一到捕快来迎接她时，纯洁的她却心生畏惧不肯同行。捕快想强行带走她，她竟然刺死了捕快。恰巧在这个时候，弟弟的眼睛恢复了视力。姐弟一起在雨中奔逃。弟弟路过妓院，发现妓女已经移情别恋而使他绝望。同时，姐姐也在妓院外的十字路口上彷徨。

衣笠导演由于才气横溢，片中到处可见美妙的镜头。例如为了表现捕快的卑鄙下流，把他口中嚼物的缺牙嘴巴，用极大特写重复出现两次。这在1954年新藤兼人拍摄《脏水沟》时也运用过同样的手法，产生了强烈的效果。这种手法也许在老德国电影中出现过，这跟情绪派的衣笠导演的平实风格极其相异，的确是表现派全盛时期的洋溢着黑暗压迫感的镜头。

如上所述，这部作品虽然明显受到德国表现派的影响，但这部电影的优点，还是在于衣笠导演情绪派作风的细腻造型感与流畅的叙述性上。

例如在影片一开头，拍摄弟弟在街巷奔跑而逃至姐姐房间的几个镜头所构成的美妙韵律感。

血从弟弟的手腕滴下来，只用血滴来表现有危险的事情发生。远景、特写、俯拍与平拍等镜头巧妙交错。此时姐姐发觉房外有人而着慌，后来知道是房东老伯才放下心来，这都是镜头连接的巧妙之处。

姐弟二人由于贫穷，头发蓬乱，这种乱发风情却是衣笠导演的重要表现手段。乱发低头的姐姐的可怜相和捕快色迷迷地用他的手指来

梳理她的乱发，这当然是在表现一种下流的情欲。

还有，当姐弟二人杀死捕快后奔逃于雨中时，二人的乱发在强烈灯光的照耀下，浮现出缠绕在一根一根头发上面的水滴，体现出影像美的效果。

这是一部充斥着影像叙述技巧刚确立时期的电影人对影像制作乐趣探索的技巧派佳作，并且成为了电影叙述性的一个原型。

具有日本传统色彩美的《地狱门》

因为衣笠贞之助导演的母亲喜欢喜剧，所以他小时候经常跟着母亲去看戏，因此从小就立志当演员。另一方面，在小学毕业后所上的私塾里，老师常提早结束英文课而把《忠臣藏》的故事讲给他们听，他也对此乐此不疲。在进入新派剧团当演员之前，他也喜欢阅读《演艺画报》之类的书籍，对戏剧怀着无限的憧憬。

于是从十几岁到二十几岁之间，以旦角明星活跃于戏剧界。他所参与的并非写实派的新剧，而是一种从固定的形象美中创造角色的新派系。衣笠贞之助可以说是在众多日本导演中，具备着以身段、表情、气质、亮相等形象美创造演员演技的传统方法的第一人。

跟衣笠贞之助导演的电影做法最相配的，男演员为长谷川一夫，女演员为山田五十铃与山本富士子。衣笠导演曾在拍摄中让长谷川一夫观看摄影机的取景口，并教导他要一边意识着影片的帧数一边发挥演技。衣笠导演把画面当成一幅画一样认真研究如何取形才能更美，长谷川也同样在考虑站在什么位置摆什么样的造型才能使自己看上去最美。50年代中期以后的衣笠作品，以山本富士子主演的新派悲剧风为主。在当代女演员中，享有最适合于日本发与和服美人之誉的是山本富士子，而最精通于日本发与和服美人的举手投足，以及日本庭