

1941—1959



日本

电影史 中

「日」佐藤忠男——著
应雄——主译

復旦大學出版社

1941—1959

「日」佐藤忠男——著

应雄——主译

靳丽芳、刘洋、庞涛、朱依拉、赵阳——译者

日本

电影史 中

復旦大學出版社

图书在版编目(CIP)数据

日本电影史/[日]佐藤忠男著;应雄主译. —上海:复旦大学出版社,2016.5
(卿云馆)

书名原文:日本映画史

ISBN 978-7-309-12023-3

I. ①日… II. ①佐…②应… III. 电影史-日本 IV. J909.313

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第306587号

ZOHO-BAN, NIHON EIGASHI

by Tadao Sato

© 2006 by Tadao Sato

First edition published 1995. Expanded edition 2006

First published 2006 by Iwanami Shoten, Publishers, Tokyo

This simplified Chinese edition published 2016

by Fudan University Press Co., Ltd., Shanghai

by arrangement with the proprietor c/o Iwanami Shoten, Publishers, Tokyo

上海市版权局著作权合同登记号: 09-2012-100

日本电影史

[日]佐藤忠男 著 应雄 主译

责任编辑/黄文杰

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

浙江新华数码印务有限公司

开本 890×1240 1/32 印张 46.375 字数 1026 千

2016年5月第1版第1次印刷

ISBN 978-7-309-12023-3/J·285

定价:188.00元

如有印装质量问题,请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。

版权所有 侵权必究

目录

第四章 战争下的电影(1937—1945) / 1

1. 战争电影 / 2
2. 儿童电影 / 10
3. 恋爱电影 / 14
4. 电影法下的电影 / 23
5. 侵华战争与高扬战意的电影 / 40
6. 艺道片 / 46
7. 电影统制的发展 / 50
8. 太平洋战争与电影的作用 / 54
9. 战争时期的古装片 / 60
10. 东宝的航空教育资料制作所 / 71
11. 战争与电影作家们的生存方式 / 74
12. 大陆电影 / 83
13. 纪录电影的扩大 / 97
14. 新闻电影 / 103
15. 剧本作家 / 109
16. 动画片 / 113

第五章 殖民地和占领地的电影活动 / 119

1. 日本统治下的台湾电影 / 120
2. 日本统治下的朝鲜电影 / 124
3. 中国电影与日本的占领 / 131
4. 满洲映画协会 / 139
5. 占领期在印度尼西亚的电影活动 / 154
6. 占领期在菲律宾的电影活动 / 161
7. 占领期在各地的日本电影上映活动 / 164

第六章 占领下的电影界(1945—1949) / 169

1. 战败 / 170
2. 美军对日本电影的管理 / 175
3. 民主主义启蒙电影 / 184
4. 反封建古装片 / 198
5. 战争责任问题 / 200
6. 工会的结成和东宝争议 / 206
7. 新东宝的分离和清洗赤色分子 / 216
8. 独立制片之路 / 226
9. 蜂巢制片公司 / 230
10. 民主化主题的进展 / 234
11. 《广岛长崎原爆后》 / 240
12. 新闻电影和教育电影 / 244

第七章 黄金时代(1950年代) / 247

1. 占领的终结与黄金时代 / 248
2. 日本电影的国际化 / 252

3. 独立制片 / 260
4. 东宝 / 275
5. 新东宝 / 299
6. 松竹 / 305
7. 大映 / 322
8. 东横映画·大泉制片厂·东映 / 331
9. 日活 / 347
10. 剧本作家们 / 359
11. 电影明星们 / 368
12. 配角们 / 392
13. 新剧界演员们的贡献 / 396
14. 歌舞伎界演员们的贡献 / 405
15. 喜剧演员们 / 408
16. 纪录片的复兴 / 412

补遗 / 417

1. 被重新发现的电影 / 418
2. 纪录片 / 422
3. 动画片的足迹 / 438

第四章

战争下的电影(1937—1945)

1. 战争电影

1937年7月7日，在北京郊外的卢沟桥，日本军队与中国军队的小股部队发生小规模冲突，以此为开端，开始了日本军队对中国全境的全面侵略。最初的时期里，大部分日本人觉得这大不了是像九一八事变、一·二八事变那样的小较量。先行一步的日本电影界渲染这是一个紧要关头，拍摄了应时的战争电影，煽动起民众的好战感情而赚了钱。这些作品值得注意的是，它们的主题与其说是煽动对敌人的憎恶，不如说是日本人之间的不和通过战争而获得消解。譬如，松竹的佐佐木康导演的《进军之歌》（1937）里，在工厂的经营者与劳动者之间的争议中曾经争斗过的两个男人，一同被召到军队，在战场上生死与共，互相帮助，由此而获得和解。电影人和批评家们的有心人大体对这些廉价的好战电影表示了轻蔑。但是，翌年也即1938年出现田坂具隆导演的《五个侦察兵》的时候，批评家们没有表示轻蔑。岂止是不轻蔑，他们大为赞赏说这正是自己期待着的作品。

该片的故事如下：

有一支约一个中队的日军部队，占据着中国前线的一个小据点。冈田队长（小杉勇）是一个讲情义的人，全体部下都敬爱着他。有一天，去前方侦察敌情的命令下到了部队，藤本军曹（见明凡太郎）以下五名士兵前去侦察。潜入敌方的时候被敌人发

现，他们失散了撤退下来，先后回到了部队，但是只有木口一等兵(伊泽一郎)却怎么也没回来。从队长到士兵，战友们连打盹都不打彻夜等待木口。在已经要绝望的时候木口终于回来了，大家从心里感到高兴。翌日，出发命令来了，部队又转战而去。

这部作品未必把重点放在作为战争电影老套路的英雄主义、昂扬爱国心上面，它主要描写以中队长为首的部队士兵们的心情，他们挂念着出去侦察了以后怎么也不回来的战友的安危。这是一部描写战争最前线的中队，却几乎完全没有描写作为被占领者的中国民众的不可思议的作品，在这一点上，不能说这是直视现实中的战争的内容，但挂念战友安危的心情本身却是没有虚假的。

当时，批评家们把这部影片没有把重点放在煽动好战情感而主要去描写战友情这一点，看作是人道主义的表现而加以赞赏。觉得虽然是战争电影可这是人道的内容，这样的话就可以。然而，战争的目的是杀敌人，同一方之间的战友情等只是附属品，既然要做杀敌人的危险行为，同一方的互相帮助可以说只是一种防御本能。这部影片对敌方的中国军队的描写，只是草丛间微微闪现一下，对占领地中国民众的身影几乎没有要关注的意思。对看不见的敌人产生不了深切的敌意，也产生不了罪的意识。只是有身处敌方区域的不安，所以战友之间不能不互相依靠，互相关怀。批评家们说拍出了这一点是人道主义，但是这毋宁说是对自己使其陷入惨境的对方不加认真地关注。《真实一路》、《路旁之石》的田坂具隆导演的诚实主义，在这里仅指日本人之间诚实地互相帮助就可以了，陷入这种对自家伙伴的诚实主义的局限里，而诚实主义对日本人以外的人所具有的意味则被无视了。虽然这是这个时代日本的文化人、思想家也大多陷入其中的态度，不能

只把田坂具隆一个人拿来议论，但他却是最典型地体现了这一倾向的电影作家。

在倾向电影的全盛期常常扮演“坚强的无产阶级”受到赞赏的小杉勇，以演《五个侦察兵》的队长角色为契机，成为以出色扮演未必勇猛但关心战友、部下的热心肠的模范军人而受到高度赞赏的演员。

有一部制作于1938年的由伊丹万作编剧导演的影片《巨人传》，改编自维克多·雨果《悲惨世界》，原作中巴黎公社起义置换成西南战争，相当于原作中的珂赛特的女性由原节子扮演，相当于原作里的马吕斯的青年由佐山亮扮演。青年在西南战争中参加西乡军而战斗，在熊市的街巷战中倒下，被相当于冉阿让的大河内传次郎救出。在他的家里得到原节子演的珂赛特看护。在那里，这两个年轻恋人之间有这样的对话：

“不行啊，打起仗来。”

“除了打仗什么的没什么事可干嘛。”

“女人可打不了仗。”

西南战争被认为是对前途失去了希望的士族青年们的不满的一次爆发，所以在熊本经营英语私塾的士族青年，大概是在找不到希望之中，能做的事情只有战争，而投身了西乡军。实际上这部影片里，几乎没有描写这个青年的抑郁心理，所以这句台词极为唐突。可以认为，这句台词难道不是作为对开始于前一年，又说会很快结束，结果却越来越扩大开去的侵华战争的批判而被说出来的吗？恐怕是这样吧。

日本军国主义不断加速的这一时期里，日本人无论是谁，公

然批判军方的行动是很危险的。实际的情况是，战局还没有发展到那么严重，因此政府和军方也有若干的余裕空间，言论统制也没有进行得那么彻底，虽然是这样一个阶段，对这样的会话通过了电影检查，还是不无感触。大概因为这是跟现在进行之中的战争没有关系的古装片，所以检查官给予许可了吧，伊丹万作也把这一点考虑在内，算准了通过检查的最后的底线吧。

由于没有迹象表明当时有谁把这件事提出来说了，所以好像并没有作为和平主义信息的现实效果，但是终究，在1938年那个时候，有电影作家如此地把“不行啊，打起仗来”的台词若无其事地混入通俗情节剧的爱情场面里。而这以后，日本电影参与战争协助的程度逐级上升，《巨人传》式的做法变得不能想象。

同样在1938年，佐藤武导演了《巧克力和士兵》。它的故事是，某位善良的手艺人收到了参军的召集令，作为一名士兵他被送往中国前线。演这位士兵的是一生一直只扮演好脾气的小心翼翼的庶民的藤原釜足。这位士兵即使到了前线，也全然看不出勇敢奋战精神，倒是热心于收集送到战友们手里的慰问袋里的巧克力包装纸。包装纸上附有点数，集到了几百点就能从巧克力公司那里得到赠送的巧克力。他把包装纸寄送给在日本的儿子。儿子凭这个从巧克力公司得到很多赠送的巧克力的这一天，从政府公所传来了父亲战死的消息。儿子哭了，说这样的巧克力我不要。从巧克力公司宣传部来的人知道了这个情况，说要给这个孩子提供奖学金。儿子发誓，长大了以后一定替父报仇。

这部影片当时在日本也作为一部小品佳作获得了好评，但是在美国有比日本人还关注这部影片的人。美国在随后太平洋战争开始的阶段，政府向电影人、学者寻求帮助，开始了以对日战争为目的的文化研究。他们查抄了在美国的日本人居住区等上映的

日本电影，希望通过看这些影片来有助于日本人国民性的研究。那个时候，在一定数量的日本的战争宣传电影里，他们认为是最具有日本特色的战争宣传片，并特意做出英语字幕版搞放映会用于专家研究的影片，就是这部作品。

在美国的战争宣传电影里，纳粹也好日本也好，强调敌人是多么坏的家伙来煽起我方的同仇敌忾乃是第一要义，其次是我方强壮英雄将恶敌打得落花流水，快哉快哉。不仅是美国电影，无论是哪个国家，战争宣传电影这种东西大抵都是如此。然而在日本的战争宣传电影里，多数情况是，敌人之可恶这一点几乎没有描写，倒毋宁尽是描写战场上士兵的劳苦。实际上，《五个侦察兵》、《大地与士兵》、《西住战车长传》、《燃烧的天空》等，尤其是侵华阶段日本的战争电影代表作里，都有这种共同的特征。他们把《巧克力和士兵》看作是其典型性的作品。因此，受美国政府的委托曾拍摄向美国人宣传战争目的的电影的弗兰克·卡普拉导演等人，在专家放映会上看了这部影片后说，“这样的话简直就是反战电影了”，还说，“我们没有这样的演员”。在美国，说到战争电影的主角就一定是看上去很强壮的英雄类型，而藤原釜足这样的老实巴交毫无强壮感的演员来演战争电影的主角，对这种现实主义，卡普拉似是不无吃惊。

但是，当时对日本的战争宣传电影作了集中研究的文化人类学者鲁思·本尼迪克特，在谈到无论哪部作品都尽是描写了战争悲惨的一面并列举出例子后，指出这在日本却是具有高扬战斗意志效果的。她如是写道：

在日本观众看来，画面里出现的人物都只要倾注全力来报恩就足够了，正因为是这样，这些电影在日本是

成了军国主义者们的宣传工具的。(《菊与刀》，长谷川松治译)

在这段文字里报恩的对方并没有特定指出来，本尼迪克特在该书的前面部分强调日本人是把报恩于天皇看作是最重大的道德义务的民族，所以可以照这个意思来理解。也即，因为日本人认为在战争中越是受苦就越是还报了天生领受着的天皇的恩惠，并满足于此，一眼看上去甚至是反战的电影却是发挥着作为高扬战意斗志电影的作用。

确实，当时日本人是这样想问题的。但是，天皇的恩惠这种没有道理的信仰确立下来，是为什么？这大概是因为明治以来日本人在世界上尝到了深深的孤立感的缘故吧。在欧美帝国主义列强的武力下，亚洲之大部分被殖民地化，只有日本在孤立之中与之抗衡，是这样的一种孤立感。由于这一充满不安的孤立感，民族的团结协作被异常地强调，这一心理受到民族主义者与军国主义者的操纵而被集中到天皇崇拜上。天皇作为凝聚这种民族主义心理的手段而被神秘化，即便是认为自己已经掌握了足以不会去相信天皇的神秘性的近代理性思想方法的人们，在战友情这种东西被强调的时候，也会接受下来。

实际上，《巧克力和士兵》里对天皇忠诚的内容并没有如此地被强调。强调出来的是，为了这位士兵主人公，高兴地替他收集巧克力包装纸的战友们的战友情。日本人之间是生死与共的伙伴这种命运共同体的气氛在战争电影中被强烈地感受到了。战友情本身倒是在哪个国家的战争电影里都能看到的東西，而日本的战争电影好像有这个就足够了。给人这样一种感觉，既然有敌人，而哪个战友死了，为了给战友复仇自己也要战斗则是当然之

事。一旦卷入这种命运共同体的感觉里，就没有必要去搞明白敌人何为是坏到不得不杀的恶人这种问题，就会变成一旦开战就进入和同胞共命运这种情绪状态。

1940年的今井正导演作品里有一部农村片《多甚古村》。井伏鱒二的散漫随想式的小说，由也以随想性的叙事展示出独特风格的八田尚之改编成电影，是一部悠悠的田园幽默抒情电影，以致让人不会想到这是战局陷入所谓胶着化时期的影片。清川庄司是农村派出所的巡查，他一个一个地解决着此地发生的纠纷。抓小偷，仲裁地主儿子、帝国大学学生跟镇上咖啡馆女招待之间的偷情并让他们分手，向寺庙的和尚学习坐禅，等等，淡淡地描写了与战争不相关的日常的生活。但是这一时期的电影大抵会在哪里被要求配合战争，这部影片里，这一点在最后场景出现。那个地方有两所中学，因一点小事经常打架。主人公在海岸看到两所学校二十来个少年在大打出手，他走进中间，制止了打架，让他们面对面列队，然后进行说教：

好，你们互相看着对方的脸。……好好看看，都是日本人吧。有谁是外国人吗？都是差不多的脸吧。可以了吧，你们的哥哥，叔叔，表兄弟，还有从表兄弟，现在不都在打仗吗？一根烟分着抽，信互相换着看，不都比兄弟还亲吗？北海道，九州，哪里不都是在齐心战斗？学校虽说不一样，可你们不都是同乡吗？要是去了别的国家就是最亲的关系了。……你们也有一天会一起去战斗……

他这样强调中学生们互相之间都是日本人，不是外国人，又

强调了正是在跟外国人打仗的时候日本人之间会变得多么亲近。在一次说教之下刚才打架的中学生们立刻微笑着重修旧好这种描写，完全没有现实感，作为电影也不能说是好手笔，但它却展示了日本电影的一种状态，即就算不煽起对敌人的憎恨，凭着仅仅强调战友情式的命运共同体的感情，就可以获得协助战争的效果。

2. 儿童电影

侵华战争虽然开始了，但当初在国民之间并没有深刻的危机感。九一八事变、一·二八事变都以单方面的胜利而简单地结束了，所以社会上流行的想法是这回又会不久以胜利而告终吧，没有拿它太当回事，甚至还有对长期持续的令人厌烦的不景气结束、战争带来产业安定满怀喜悦这样一种社会氛围。当然对被召集、不得不去前线的士兵们及其家属来说事态是严重的，但是一般人倒是有一种满足的倾向，即，从1930年前后左翼运动高扬与弹压，到以1936年二·二六事件为顶点的右翼和军方的恐怖主义，这一深刻的左右对立的不安与不和的时代结束了，看上去社会安定了，即便是表面上的也好，他们对此感到满足。作为这种状况的反映，到1939年前，电影里也可以看到儿童片、恋爱片佳作相继出现的倾向，仿佛在显示某种悠然松弛的时代氛围。

日本的儿童电影中，大公司制作的真正发行的影片另当别论，以学校巡回上映等为目的的小公司的短篇里，所谓受到了有识之士的瞩目的最初作品，有一部是高木俊朗编剧、渥美辉男导演、学校巡回映画联盟制作的作品《快乐的宽平君》（1939）。它改编自《映画教育》这所学校电影教育运动的机关刊物募集的故事，该影片原作故事的作者是东京的小学教师。

某所小学的班级里有一个叫宽平君的智力发育迟缓的学生。

他被大家戏弄，受大家的排挤。所以他经常一个人跟花呀虫子呀鱼什么的玩。他真的很喜欢这些东西。老师保护着宽平君，想要开掘出他这方面的素质，但是孩子们里反倒有对此产生嫉妒而欺负他的同学。因为这个原因，有一天，发生了宽平君掉到河里几乎淹死的事件。欺负他的孩子们意识到了自己不好，在得到老师的许可后，为宽平君造起了一个集中放有花草、昆虫、鱼、兔子等的博物馆。恢复了生气的宽平君在里面微笑着，一副很高兴的样子。

故事如上。被起用来演宽平君角色的少年贵家昭司的优秀表演和渥美辉男生动的导演手法，受到了人们的赞赏。当时，心理学家波多野完治写道，“我认为是佳作。一边看，一边有新的感慨，觉得日本的儿童电影运动也走到这儿了。作为‘儿童梅什金公爵’的宽平君，肯定会给日本学校里的孩子们带来一种对特殊儿童的再认识吧。”（《映画教育》，1939年11月号）无需赘言，所谓梅什金公爵，是陀思妥耶夫斯基小说《白痴》的主人公，是一位让人感到悲伤的纯洁无瑕、心地善良的人。由于这部影片获得好评，它作为长篇故事片的附加片，也在东宝系的影院上映了。

渥美辉男继续在1940年以自己的剧本拍摄了短篇儿童电影《粉笔》，并得到好评。跟前作相同，这是一部生动地表现了教室和谐的气氛和孩子们率真而素朴的言行的作品。小学二年级的一个叫阿常的孩子看到老师在黑板上画出漂亮的画，很是钦佩，自己也想来画画试试，获得了老师的同意可以用粉笔。老师说不要用长粉笔，可是结果他还是用长粉笔画了，后来又没还粉笔，把它放进口袋里回家了。当阿常用这支粉笔在家附近得意洋洋地东涂西画的时候，小朋友们来了。他们跟他说，借我画画。阿常

不借。于是就打起架来。他的朋友说，学校的粉笔，要是不还就是小偷。阿常不知道怎么办好。这时老师骑自行车过来。阿常鼓起勇气，准备道歉，可是老师只是和蔼地让他不要胡涂乱抹，说完就走了。阿常大声地对老师说：“老师再见！”

关于这部影片，当时的教育工作者、后来成为儿童文学界有影响的领袖人物之一的滑川道夫说：“我以为这是一部远远地超越了此前儿童片水准的名作。跟以往的仅仅强调童心的影片，跟就算描写了儿童的生活也偏向、执著于大人的乡愁的众多儿童电影相比照，它在高扬儿童生活本身这一点上甚为出色。”（《映画教育》，1940年12月号）教育学者宫原诚一也写道：“如果把它看作是将围绕一根粉笔而喜忧阴晴的儿童的心理描写给大人看的作品，其完成度近乎是完美的。这样洗练的作品，就是一般的故事片也罕见。”（同上）。充满电影感的精致，还有譬如要擦掉老师画在黑板上的鲤鱼画时，他重新在鱼背上加上鱼鳍，然后再擦掉，这种将画画的喜悦以一种令人叫绝的细腻描绘出来的出色导演手法，使得哀叹以前的儿童电影艺术性之低下的人们感到了欣悦。

本来，这些赞赏者也不是无条件地只是称赞，他们也分别指出了一些疑问点。滑川道夫不满于偷盗心理描写的过分冗长，其他几位儿童文学家们在称赞之余也附带提出了一些批评性意见，认为像偷盗这种不够积极的主题，对儿童电影来说，值得斟酌，应该去写更明亮、坚强、令人愉快的题材。另外宫原诚一也提出了根本性的疑义，觉得该片到头来只是描写了大人对儿童世界的乡愁，作为为了儿童的电影来看的话，主题和手法也不是很怎么样的。

这一赞赏和疑义，可以说在其后也反复成为所谓对有良心的

儿童文化表达意见时的论点原型。

在战争进展的过程中，政府和随从政府的舆论人士以轻佻浅薄的娱乐电影不适于时局为由对它加以攻击这样一种倾向加强了，社会上开始期待相对正经的儿童电影，并以学校等单位集体观看。

渥美辉男作为学校巡回电影拍摄了上述那样的作品，同时期，在大公司制作并作一般上映的儿童电影里，有已述的清水宏的《风中的孩子》、《孩子的四季》、《回首塔》，岛耕二的《风之又三郎》、《次郎物语》等艺术性作品。这个时期是日本儿童电影的黄金时代。

3. 恋爱电影

20 世纪二三十年代，日本电影彻底地模仿了美国和欧洲的电影。模仿的重点之一，是想要拍一拍西洋人式的爱情场面。歌舞伎、新派等传统日本戏剧的爱情场面，正如在歌舞伎的私奔场面中能看到的，它具有有一种美丽的样式。但是，原本它们主要只是对发生在封建时代妓院游廊等地方的爱予以美化和样式化，不成其为现代普通男女的爱之表现的样板，而且出于儒教道德的缘故，正经男女不在人面前搞恋爱这一风气尚根深蒂固，令人满意的正经男女的恋爱表现模式，没有很容易地确立下来。然而日本的青年男女伴随着近代化的过程，对男女平等开放性的西洋式恋爱的憧憬日益增加，于是成为样本的就是西洋的恋爱片。但在对女性以亲切态度接近的男子被诽谤为软派坏男人的状况下，具有男子气度的正经男人以浪漫的态度向女性示爱，怎么也总有点不自然，被看作是矫情。不过，日本人也相当长时期以来摸索着西洋、近代式的恋爱而一路走了过来，所以即使日本男子向良家小姐作爱的告白，也终于变得不是矫情而成了已经学到手的自然举止，而且还成了潇洒。1930 年代末前后，日本电影终于进入了这样一个阶段。

当时日本电影中恋爱片最受欢迎的是松竹大船摄影所。而这家摄影所在城户四郎的方针之下，即使是在战时也对军部要求的

战争电影的拍摄适可而止，而竭力要一直拍摄恋爱电影。

松竹在 1936 年把蒲田摄影所移到了神奈川县的大船。因为电影有声化了，需要有更安静更大的摄影所。这样，在改名为松竹大船摄影所的时候，这家摄影所被视为日本最擅长培养明星的地方，事实上，它拥有最多的女演员。

可爱而明朗、内心坚强的田中绢代，似乎总是哭诉着不幸的命运而忍耐着的专门演通俗情节剧的女主人公、日本式美人川崎弘子，正如美人薄命一词所说的那样的清纯少女、实际肺病夭折的及川道子，非常摩登利落的桑野通子，摩登里带知性感的潇洒的高杉早苗，异國小妖精式的逢初梦子，白人混血儿、真正的异国风的井上雪子，开朗稳重、家庭教育良好的三宅邦子，良家小姐感觉的、像一朵大花式的高峰三枝子，具有无忧无虑的爽朗个性、扮演自命不凡角色也得到高度重视的木暮实千代，这样一些缤纷多彩的人物集中在一起，从哭哭啼啼让人不耐烦的新派大悲剧的改编片，到摩登明快的女性担纲主要人物的影片，从小资生活的通俗情节剧，到写实地描写庶民生活的影片，从家庭悲喜剧，到职业女性故事，松竹大船拍摄了以女性为中心的、涉及领域非常广泛的各种影片。

大船的女性电影是使观众欣赏这些明星女演员在恋爱故事进程中或喜或忧的姿态的电影，或感伤，或迷人而性感，或明朗阔达。这也是对日本青年怎么做才能在向她们示爱时不被觉得是在矫情学西洋而是自然舒服的这种行动样式的探求。

在这个时代，扮演跟她们谈情说爱的角色给人留下最深印象并获得最高人气的是上原谦。他是一位风流文雅的男士，美貌端丽的贵公子。其洋服之穿着与姿态，有如是脱胎于西洋电影式的潇洒。他可以像西洋电影里的青年们那样对女性施以温柔的微

笑，但在几乎令人感觉不到力量感这一点上，可以说是基本上继承了歌舞伎的情死故事主人公的二枚目的传统。他主演的恋爱通俗情结剧里，理应相爱的恋人总是反复地互相错过，最终也不能走到一起，这方面当然有给故事增加水分拉伸成正篇、续篇、完结篇以便赚钱这种商业主义的要求，同时也缺乏那种男主人公猛然强有力地紧紧搂住女主人公、向大团圆结局突进的力量。

次之有佐野周二。他属于开朗害羞、一看就是健康好青年的角色类型。即使跟女性互相怀有好意，去积极地谈情说爱这一点却因害羞而做不到，但带着纯洁的害羞表情扭扭捏捏、说说笑笑之间，不知不觉之中爱情成立了，他以这种角色类型获得了人气。他不适合演通俗情节剧，但他是这样一种明星，即对极普通的日本青年来说，他最能让他们抱有希望，觉得只要自己也有机会的话，这样的恋爱我也行。清水宏导演的《体育明星》（1937），是他的这种性格跃然于银幕之上的令人愉悦的小杰作。作为学生运动员的他跟巡回艺人之女坪内美子在军训的行军中略有相识，互相交谈，被同伙的学生们骂道，跟这样的女性搞得亲亲热热不像话，几乎要挨他们揍了。

还有一位，佐分利信。以向来的日本的常识来看他不是一个适合恋爱片的演员。其原因是因为他属于很男性化、不文雅不多言不和蔼可亲的类型。这样的日本男子，在歌舞伎和新派里，除了被女性爱慕好像是没办法了才接受对方的爱的情况，是扮演对女性的兴趣很不积极而专注于作为男人的社会贡献这种角色的演员，是狭义上的立役。但是在松竹，竟然让这位佐分利信也频频担纲恋爱电影的主演。正是因为是一位粗鲁、男子气的诚实的人物，所以为女性所喜欢，他演的是这种类型的角色。那时，最不擅长甜甜蜜蜜谈情说爱的日本男子怎么办？这是为了日本的恋爱

电影的近代化而回避不了的课题。

由于出色地解决了这个课题，1939年岸田国士原作、池田忠雄编剧、吉村公三郎导演的《暖流》得以成为日本爱情电影的一块里程碑。

在这部作品中佐分利信扮演的，是一位叫日正祐三的年轻能干的企业家。他是一个贫寒家庭长大的秀才，青年时代一边在东京一所叫志摩医院的大医院院长家做寄食生打工，一边去学校念书。此后去了中国台湾，在生意上发挥了才干，几年后被恩人院长叫回东京。院长因病照管不了医院的经营，代之负责经营的长子是一个无能的花花公子，医院内部极其混乱无序，陷入了经营危机。院长希望他来整治一新。对日正来说，这绝非是一份对自己有利的工作，但知晓恩人之义理的他接受了下来。他不怕招来立场相反的人们的恨意，毫不留情地大干一番，改善了经营状况。这是一种展示不文雅、不可爱、意志强硬的立役型日本男子真正价值的角色形象。

面对他这样一位男子，两个女性怀有了好感。一个是上流的知识型的院长小姐志摩启子(高峰三枝子)，另一个是庶民感的活泼健康的职业女性、护士石渡吟(水户光子)。对日正来说，启子是对上流社会之憧憬的象征，不能不心有所动，另一方面，一个劲儿地爱慕自己、为了医院的改革积极地探查医院派阀内情、起到了自己的助手作用的吟也可爱。日正首先向启子求婚。但他的求婚不是甜蜜浪漫的方式，而只是诚实地把自己的希望说出来。不解风流的青年，也不害羞，也不胆怯，直率地作爱的告白，这一对日本电影来说很难的表演，佐分利信毫不矫情地作了漂亮的演绎。但是启子，在自己家族处于被他拯救状态的时候，他居然以触怒自己家族矜持神经的语气来说话，对他的这种态度，多少

觉得有点别扭。于是，她在心情上要把爱让给小学时代的朋友吟。向启子求婚被拒绝后日正回到家里，吟等在那里。两个人边走边谈。吟一味地说着对他的爱，日正以照常的样子生硬地回应。然后出现这样的对话：

祐三：怎么样，把你送到家里吧？

吟：再稍微走一走吧，就这样……

祐三：唔，走多少都行。跟自己的老婆的话，去哪儿，怎么走，走多远，都不会抱怨的。

吟：唉？大夫！您请再说一遍……

祐三：跟自己的老婆！

吟：大夫，再说一遍……

祐三：大夫就别叫了，跟自己的老婆！

对吟，日正不是自己去求爱，而只是不知不觉之中把她称呼成“老婆”从而解决了爱情戏。受不了对女人说甜言蜜语的立役型的日本男子，在必须有最小限度的爱情表现的时候，其表达是下了多方面功夫的。其中之一，故意以粗暴的说话方式来表达爱，具有男尊女卑思想的典型的立役型男性在被女人爱慕的时候，也只能这么做了。而这是其中最成功的一例。

最后日正在启子别墅所在的海岸跟她相见，把跟吟的婚约告诉了她。感觉到成长背景的不同而拒绝了他、同时也曾经爱着他的启子，在池田忠雄的剧本里被这么描写：

启子飞快地站起来。

对着吃惊之下仰视着自己的祐三，启子笑了。

启子：祝贺！……祝贺！

这么说着，急速地走了两三大步。

又一次地回过头来，她的脸上又是在笑，又是在哭。她慢慢地向家的方向走去。祐三也站了起来。

这样的话，只是单纯的悲伤失恋。吉村公三郎在摄影现场加上了一个不同一般的点子。启子背对祐三站在岸边，从眼中溢出眼泪。这时，她一下子弯下身子，用两手捞起打过来的波浪洗脸，微微一笑回过头来。确实她悲伤了，但她有她的骄傲，不想被他看见自己失恋了在哭。装作用海水洗脸来拭去眼泪，然后可以以爽落的表情笑脸以对，这里她的骄傲被鲜明地表现出来。靠着这样的动作，她的不想依附于男人的志愿被清楚地表明，所以失恋了的日正也能以爽落的心情站在那里。这样，不和蔼可亲但又热情地追求过她的日正能够不因自己的失恋悔恨遗憾，重新向她表示出正当的敬意。

就这样，这部影片成为这样一部作品，即，不跟女人谈情说爱的立役型的生硬的日本男子一方面展示了在生硬的态度之中接受地位低于自己的女人的爱慕这种传统的爱情戏，另一方面展示了向地位高于自己的女性热情告白这种西洋骑士故事式的爱情戏。水户光子以其罕有的爽快天真扮演的石渡吟，是就知道为男人贡献一切的那种歌舞伎、新派以来的旧式日本女子。另一方面，高峰三枝子以展现出以往日本电影不曾有过的近代式自我的光辉而出色扮演的志摩启子，是男人发誓以自己的爱与献身去仰视的西洋罗曼司的贵妇人式的女人。那么好，向女人谈情说爱方面不解风情的立役型生硬的日本男子，现如今也站在了必须要二选其一的立场，而且现在他已经能够鼓起勇气，分开表演各自适

合于双方情况的爱情戏。

这部影片在拍摄之前，吉村公三郎为了跟原作者岸田国土商量讨论，来到了他所住的旅馆。岸田国土热心地对年轻的吉村导演主要谈了法国戏剧。岸田国土当时作为新剧的剧作家，也作为导演，是法国戏剧最优秀的介绍者，自己也写着法国风的戏剧。他站起来在旅馆的大厅里来回踱着步说着，时或靠近窗边，深深地吸一口夜晚的空气，嘟哝一句：“哦，雾很深啊。”据说吉村公三郎看着这情形，觉得这简直就是戏剧的场面。当然，意思是看到这一场景像是在新剧舞台上看到了法国戏。后来吉村公三郎这样写道：

听传闻说，《暖流》的影片拍完，看了试映有人批评说“这片子真矫情”，好像是岩田丰雄（注：狮子文六）就说：“跟影片比岸田君的原作更矫情，而原作者还要更矫情。”想起来，岸田氏本人那时也正当年轻啊。（吉村公三郎《那个人这个人》）

这一回想，表明了不怕影片被看作矫情做作，在日本的风土里把西洋式的恋爱习俗消化到何种程度这一点，对原作者对导演都曾经是一个课题。而他们成功了，影片走红了，尤其受到学生、知识层的欢迎。他们热心地议论着水户光子演的石渡吟与高峰三枝子演的志摩启子谁更好。当时的新潮社编辑和田义惠的下面的回想，就是其一例：

……我喜欢上了水户光子演的吟，跟新潮社社长的儿子佐藤道夫推举的高峰三枝子演的启子对立，互相进

行论争。道夫是第一代社长的三儿子，与我同年龄段，是《日出》的主编。我们并不是因为要用来做大众杂志的小说的参考而对《暖流》怀有深深的兴趣，而是作为当时的良心的寄托所在，而喜欢上了它。（和田义惠《一心一意》）

这里说《暖流》是当时的良心的寄托所在，是因为它是一部战争终于呈现出泥潭状长期化样态的1939年的作品，是一部在这样的时代里还要极力讲述爱、自由的作品。（我们可以注意到，）片中石渡吟和日足祐三的相识，是缘于她在医院内主张保护护士的人权并向他作了提议，尽管保护人权的内容是隐藏在恋爱主题之下的。

沟口健二导演和依田义贤一起看了这部影片。看完后沟口很兴奋，一直在街上走，然后对依田义贤说：“你们要不给我写出好剧本我就会输给年轻人了。”从作品的完成度来说，当时的沟口正处于一个高峰期，不能说已经被充满野心但初出茅庐的吉村公三郎超过了。但是从作为传统式日本女人的爱、秉性的探求者的沟口健二来说，吉村公三郎轻松地超越了传统，一下子创造出了近代理智型的女人和认真地跟这种女性谈爱情而不觉得别扭的男性，这一新意大概让他感觉到了威胁。《暖流》是小山内薰、归山教正以来的日本电影朝向西洋罗曼司接近的倾向在1945年战败之前的一个高峰，是最大可能地把它消化到日本的风土里的作品。而这个方向，伴随着战争的进程，审查当局增强了认为赞美西洋式恋爱理想的倾向不妥当的看法，而遭受了挫折。讨论着水户光子和高峰三枝子谁更好的年轻人都被驱赶到战场。战败后第27年，1972年（昭和四十七年）10月，不知已战败、在菲律宾

的卢邦岛(Lubang Island)被发现的最后的日本军人小野田宽郎少尉在被问到喜欢什么类型的女性时，他回答道：水户光子那样的人。

这一时期，与吉村公三郎并列、给松竹大船的女性电影吹来新风的，是同样刚露头角的涉谷实导演。他的出道作品《母与子》(1938)，讲述了一个公司社长小老婆的女儿，拒绝为了出人头地要跟她结婚的父亲公司有前途的青年职员求婚。田中绢代扮演了这位不屈从命运、追求跟母亲不同的新生活方式的具有强烈自我的女儿角色。她的出色表演自不必说，这部影片给动不动就思绪万千的所谓女性电影，带来了近代理智式的干脆利落的感觉，这一点不乏新意。涉谷实在这以后，也成长为以轻快的节奏和强有力的动作去否定停滞式的古风的新型风俗喜剧电影作家。

4. 电影法下的电影

1939年(昭和十四年)10月1日,实施了同年在帝国议会通过的电影法。这是以将电影制作完全置于政府统制之下为目的的法律。首先,电影制作和发行者必须有政府的许可,无许可而从事者将被处罚。还有,即使得到许可开始做起来了,如果政府判断是“有害公益的行为”,可以取消许可。更有,导演、演员(14岁以上)、摄影等“技能人”必须接受考试,合格之后到政府部门登记,领取执照。在“当认定不适于从事该种类业务的时候”,政府可以单方面吊销执照。

电影法另一个重要的目的,是事前审查制度的实施。以前,是把完成的作品在内务省警保局试映来进行审查的,以后首先是在剧本阶段提交剧本接受审查,如果被判断为是不合适的策划项目,投入拍摄本身将不被许可。完成作品的审查跟以往一样进行。

电影院在放映长故事片的时候必须一起放映称作文化映画的短篇纪录电影,这成为法律义务。文化映画被定义为“有助于国民精神之养成或国民智能之培育的电影,非故事影片的电影”。

其他,优良电影之奖励,必要的电影之保存,外国电影发行、上映之限制,一次放映时间的限制,放映师执照制度,年幼者的入场限制,等等,都包括在电影法里。

很显然，电影界已经在强大的审查制度之下被大幅度剥夺了制作的自由，因为这个法律，这一倾向更加被强化了。这部电影法，不是突然冒出来，而是早早地在准备之中的。1934年，依据在帝国议会上关于电影的国家统制的建议，开始设立了以内务大臣为会长的映画统制委员会，这个委员会进而设立了官民合一的财团法人大日本映画协会，从1936年开始发行机关刊物《日本映画》，进行了电影法所必要的宣传。对电影公司来说，这是极其不自由的法律，所以可以想象有来自业界的或阴或阳的抵抗。但就公开的言论活动而言，正面反对电影法的动向未有所见。作为推进这一法律的原动力的内务省警保局，另一方面在1938年通告报刊社，要它们不要登载当时被认为是反军国主义的思想家、小说家冈邦雄、户坂润、宫本百合子、中野重治及其他数人的文章。此后，这一限制发表的范围飞快地扩大。这一通告有充分的效果，被指名的人变得不能靠卖文章来生活了。由于是这样一种状态，胆敢对内务省警保局推进的政策唱反调的论客只有例外的几个人。这些例外的人里的一位，就是马克思主义者电影批评家岩崎昶。他于1937年，在以电影法宣传为目的的杂志《日本映画》的4月号上，写了论文《统制的“效果”——纳粹的电影政策》。文章指出，电影法以纳粹德意志的电影法为摹本被构想出来，德意志电影尽管曾经以高度的艺术性领先于世界，但在纳粹统制之后却跌落为自甘远远处于英法电影下风的存在。岩崎昶此后也在几家报刊上，游击式地零星写下了批判电影法的文章。并没有被明示说这就是直接的理由，岩崎昶在电影法实行后不久，于1940年1月被特高警察逮捕，直到写了同意思想转向的呈报书被释放之前，在理由没有得到明确说明的情况下不得不在警察的拘留所和监狱里度过了约一年。

这样，反对者的言论被警察权力直接弹压，这是很少有公开反论的最基本理由，但也未必仅仅如此，反对的议论就是很少。要说其原因，是因为对既存的大电影公司来说，制作变成了许可制，只要自己得到许可的话，就不用再去担心新的竞争对手出现，就导演、演员来说，他们觉得登记制阻碍新人冒出来，也许是保护了自己的既得利益。更有，对此前不被关注的纪录电影方面的人们来说，强制故事片合映文化映画的政策，是决定性地支持了自己的工作的政策，应该大大地欢迎。还有，在所谓有识之士的舆论方面，也有这样的幻想，觉得如果政府强化管理电影界的导演权限，此前被认为低俗作品太多的日本电影里，认真的作品会多起来吧。在这方面，因低俗而不断受到“有识之士”的攻击的，是松竹的《爱染桂下情》所代表的那种男女阴差阳错式的恋爱情节剧，是东宝榎本健一主演影片所代表的打闹喜剧。恋爱，带给本该不惜生命而战斗的士兵以不愿意死的生命眷恋，打闹喜剧的无厘头性给理应必须充满意义和责任的国家主义的社会，带来了无意味和无责任的轻松。被军国主义官僚讨厌自是当然，然而世间的“有识之士”们也把它们看作只不过是电影公司恬不知耻的无聊的赚钱欲望的产物，他们有一种对电影法抱着期待的倾向，觉得这有利于把这些东西压下去，可以来拍一些更正经的电影。在这个意义上，对电影法抱有期待的人，在电影人中间也有不少，这一点，读读木村庄十二导演的如下回想文字也会明白。

这个时候(1939年前后)，政府方面内务省正要制定叫电影法的法案，我被推举为这个法案的制定委员之一。现在想起来很愚蠢，我甚至抱有这样的幻想，觉得

在这个电影法下，也许可以把日本的电影带向正确的方向。我相当积极地做了这些工作。我一边做，一边一直主张电影大学这样的学校，必须办成国立的学校，可以说是一个不着边际的空想主义者。当然政府也丝毫没兴趣来做这种耗费庞大资金的事情，随便地敷衍了事。

（木村庄十二《新中国》，东峰书房，1953年）

希望建立国立电影大学的愿望，是电影人希望把电影作为文化得到更高评价的一种表现，在经常被看作是不良人士扎堆的电影人中间，有一种心情，希望通过这种方式获得国家的认可，从而提高自己的社会地位。而官僚们巧妙地利用并操纵了这种情绪。国家没有创办电影大学，却确立了全国的小学积极地以团体方式去看被选为文部省推荐电影的影片的习惯。在这个意义上，产生了所谓“有良心的”电影在商业上也获得成功的倾向。把电影在总体上看作是不良文化的意识倾向，大幅度地变淡薄了。

将电影法立案并强力推进的是担任内务省警保局长的精英官僚馆林三喜男，再加上文部省官僚不破祐俊的积极协助。

为了商量电影法立案被这位馆林三喜男访问过的摄影师碧川道夫说，以前要说内务省的官吏，作为电影人只是处于被压迫的立场跟他们见过，而这回对方以郑重的态度垂访，说想设立有助于提高电影人地位的法律，对此产生共鸣就去协助了。

从1937年9月到12月的馆林三喜男的日记里，记载着这样一节：

在廉价的喜剧、轻佻浅薄的恋爱片占了大多数的今天，审查的强化乃是不得已吧。明确驳回华纳兄弟公司

及《新兵》(*Sons O' Guns*, 1936)。美国人的吊儿郎当、窝囊样应予嗤笑。然观审查之外无积极方策之吾国,内心不胜羞愧,怎是奈何。读《德意志电影法》,唯有称美。

了解馆林三喜男的人,说他是一个非常认真的人。大致认真的人里,常常有讨厌通俗喜剧的人,有一看恋爱电影就立刻觉得轻佻浅薄的人。不清楚他审查时撤下的华纳作品《新兵》的内容是什么,可能是当时美国电影里常有的拿军队生活逗乐的喜剧。如果是这样的话,他似乎没能从能够拿军队生活逗乐的美国电影里感受到美国人的豁达,而只把它看作是“吊儿郎当”、“窝囊样”。就是这样一个人物,他一味地羡慕着纳粹的电影统制而创立了其日本版。

因电影法之立案而将日本的电影产业全体置于统制之下的内阁情报局,认为仅凭此取缔电影尚不充分,有必要另一方面从国策性的观点来推荐优秀电影,遂于1941年5月,发表了国民映画制作委托与国民映画剧本征集的计划。根据情报局的定义,所谓国民映画,是“根植于国民生活并展现高扬的国民理想的同时,具有深刻艺术性进而于国策推行中有助于启发宣传之作品”。国民映画制作委托,则首先由情报局向电影公司要求提出遵从这一主旨的电影企划,在情报局对电影公司提出的企划做出检视,对认为合适的剧本之执笔,给予500元的辅助金。在被拍成电影时,再给予2000元辅助金。对从这样完成的作品中被审查员认定为优秀作品的影片,授予情报局总裁奖,给予奖金3000元。审查员选自民间的电影评论家、有识之士。在1942年公布的第一届评选结果中,第一名情报局总裁奖空缺,相当于第

二名的情报局奖是小津安二郎导演的《父亲在世时》、田口哲导演的《将军、参谋和士兵》，分别得到奖金1 500元。评为佳作的是沟口健二导演的《元禄忠臣藏》与森一生导演的《大村益次郎》，奖金分别为500元。在1943年的第二届评选上，山本嘉次郎导演的《夏威夷·马来海战》获情报局总裁奖，奖金3 000元。内田吐梦导演的《鸟居强右卫门》与黑泽明的《姿三四郎》获500元辅助金。

从1944年第三届开始，审查各公司全部作品，田坂具隆导演的《海军》、佐佐木康导演的《爱机飞向南方》、渡边邦男导演的《向着决战的大空》，分别获情报局奖2 000元。在1944年的第四届上，《率先高呼胜利》、《决战》、《不沉舰击沉》、《水兵》、《三太郎奋斗记》、《你就是下一只荒鹫》、《开枪打那面旗》、《加藤隼战斗队》、《最美丽的》、《愤怒的海》、《生命之港》、《纵有敌兵千万众》、《雷击队出动》、《剑风练兵馆》、《菊池千本枪》、《雏鹫之母》、《肉弹挺身队》、《神风吹拂》被选定为国民映画。

在国民映画剧本征集方面，1942年第一届黑泽明以名为《静悄悄》的剧本应征，获得第二名情报局奖。

大多数反军国主义的思想家、写作者在1939年以后，在内务省的指示下被逼到禁止写作，但电影公司、电影人被电影法处罚的例子几乎没有。跟能够以执笔者和编辑的个人勇气来进行一定程度的抵抗的写作者不同，电影是以相当的资金来制作的，掌握资本的公司经营者只要决定不去拍触碰电影法的影片，编剧、导演就已然不能抵抗。而事实上确实如此。那时候，电影法的事前审查制度很是管用。许多企划在剧本阶段撤下了，这其中冲击性地传到电影界的，是1939年小津安二郎写的剧本《茶泡饭的

滋味》没有通过事前审查。这个剧本，作为他以下士官身份从中国战场打仗归来、复归电影界后的第一作而受到瞩目，它被印成铅字发表，其完成度也受到了称赞。有一对夫妇，男的是贫穷家庭出身，但以坚实的努力获得了较好的地位，妻子是中产家庭出身。妻子对丈夫的土兮兮的耿直认真劲儿觉得不称心，和有闲的夫人们到处玩儿，瞧不起丈夫。突然，丈夫那儿来了征兵令。妻子惊慌失措，丈夫冷静沉着应对。由于丈夫的沉着态度和对她的体察照料，妻子第一次觉得丈夫是个了不起的男性。感受到妻子的心情，丈夫也很高兴，出征前夜，两个人细嚼慢咽地在家里的厨房间喝茶泡饭。这个剧本里没有任何反对军国主义的部分，毋宁说是，对一直只拍平和家庭片的小津安二郎来说，在他的电影技法可能的范围内，表示出了最大限度地协助战争的态度。然而，从站在取缔国民思想立场的内务省官僚看来，在这战时的非常事态下，选取布尔乔亚夫人们有钱有闲到处游逛这类风俗的题材本身，就算最后她们对此反省，也是不能允许的事情。这个剧本被撤下的消息，被绘声绘色地说成是：“被人呵斥了，说是本应该做红豆饭祝贺的出征，用茶泡饭来敷衍过去，这算怎么回事？”在电影界这一传闻被广泛流传，给大家传递了一个信息，即以这点程度的战争协助，是不会被允许制作电影的。

成濑巳喜男导演1939年拍了《劳动的一家》。它改编自原普罗作家德永直的小说，真实地描写了贫寒的印刷工一家的生活。影片的内容是，家中多老人和幼小孩子，靠父亲和长子的工资拼起来勉强维持着家计。可是干勤杂工的长子提出来说自己希望一边干活一边上学，所以想暂时不把工资给家里了。父亲觉得很是为难，但也没法否定老师说这是有利国家的好学上进态度，他一筹莫展。这部作品，在军国主义风潮时期没有特别受到欢迎，但

作为有一段时期状态低迷的成濑巳喜男来说，隽永而不夸张的细部描写、颇为饱满的现实主义，让人觉得到底不愧是他，是一部久违多年后导演水平又得到承认的作品。事实上，这是一部杰作，可以说是战争时期几乎唯一的真实的现实主义电影。成濑巳喜男不擅长描写意志坚强、富有决断力的戏剧性人物，他是一位反过来在描写平凡人物的日常生活中的犹豫烦恼时很是出彩的导演，通过描写即使是战争时期也烦恼犹豫的庶民，不加修饰地生动描写出了战争时期民众的真实心情。受到了好评的他精神振奋，继续筹拍取材于贫困劳动者阶层的影片，但它被事前撤下了。在国民应该尽全力集中于战争的努力的时期里，贫困这种给战争努力泼冷水的主题是不被允许的。这样，事前审查不仅仅是反战性内容的检查，它也成为对电影人的严重警告，告诉人们，描写布尔乔亚的奢侈，描写极贫生活之苦，从眼前的战争目的角度来看是不合适的。这一警告电影公司如果接受下来的话，导演、演员个人就不可能被处罚。

电影法施行半年前公映的内田吐梦导演的《大地》（1939），正如已经论述过的，是一部通过缜密的四季摄影描写了明治时代贫农一家生活的力作。由于其彻底的写实描写，它被赞誉为是日本电影现实主义的最高峰，在发行上映上也获得了成功。追求跟过于强调意识形态的倾向电影不同的、更为成熟的现实主义，日本电影界充满了这样一种欲求。

有良心的独立制片公司之一南旺映画，在这样的局势中，以八田尚之编剧、千叶泰树导演，完成了描写东京贫民区的人们的《炼瓦女工》（1940）。说的是劝诫贫穷的人不要懒惰晃悠、要认真劳动的温和的内容，逼真地描写有小学因儿童大多白天做工而在晚上上课等贫困的实态，作为一部诗性现实主义作品，完成得

相当出色。但是拥有了电影法的内务省，说它内容太灰暗不宜上映而全面禁止上映。南旺映画因此陷入了经营困境，不得不在东宝吸收合并。就这样社会派现实主义被电影法给打杀了。

根据电影法而获得的资格登记在 1941 年被一时取消，受到这种处分的导演只有一位，拍摄文化映画的龟井文夫。他战前留学苏联，求学于列宁格勒电影专科学校，虽然跟日本的共产主义者没有关联，他成了一个马克思主义者。回国后进入东宝的文化映画部，从策划、构思提案者而成为导演，最初的完整作品是海军省出资的、描写日本海军军舰远洋航海的《劈波斩浪》(1937)。其后是文部省策划、解说战争中日本一方主张的《支那事变》(1937)。这期间，他是作为工薪族一员尽可能忠实于公司的方针来工作。创立不久的电影公司东宝，为了跟既有的松竹、日活等竞争，积极地拍摄军方出资的战争协助电影，试图赶时代潮流。在这样的状况下，某一天，在一次企划会议上，制作方面的负责人森岩雄，在谈到作为战争电影主题的爱国心的时候，讲了一个片段。说他曾经带着《街头魔术师》旅行欧洲，狠狠地挨了一通恶评后回国，途中船停靠上海港，这时，看见了日本军舰的日之丸旗，不禁流出眼泪。跟现在海外旅行已经是一种轻松游玩不一样，那个时代，去西洋意味着跟面对西洋人和西洋文明时的劣等感孤独地战斗。这样，受到打击、筋疲力尽之下终于到了上海，这里是日本的势力范围，有日本的军舰，军舰上旗帜飘扬。这是即使崇拜西洋的摩登青年也会不禁眼眶湿润的瞬间。森岩雄是努力向日本传播外国艺术电影的有着指导性地位的批评家，绝非是国粹主义者，但他还是在这样的瞬间，涌出了爱国情绪。这是他站在作为商业买卖制作战争协力映画的立场的时候，随便谈起几个话题，其中一个扯到了所谓爱国心是什么，于是便

出来了这样的回忆吧。

但是，这个时候，出席了这个企划会议的龟井文夫，对无意中说着这件事的森岩雄反唇相讥，露出愤懑。他说：

“看见日本军舰旗帜流泪的，难道不应该是中国人那一方吗？”

据说由于这一发言，场面冷了下来。这是当然的吧。世风汹涌流向军国主义方向，主张反对战争的左翼电影人等也几乎全都转向，不去碰那样的过去，若无其事、佯装不知地开始拍摄战争协力映画。到了如今这样一个时期，被人提到龟井文夫说的那种事也是为难。不过，森岩雄不愧是对西洋电影理解很深的人物，而不是褊狭的国家主义者，对龟井文夫的不满适当地接受下来了。而且，想到了不妨让这样的导演来拍拍战争也许会挺有意思。于是，从这里诞生了龟井文夫构架主导的《上海》、《北京》（1938）等战争初期的战迹纪录电影。

当时电影界已经几乎是唯政府、军方之命是从的状态，要是写战争的话，好战的宣传电影之外什么也拍不了。但是龟井文夫的这些作品，似乎是处在肯定日本军队的行动的立场上拍摄，但实际上画面展示的，只是血淋淋活生生的战场的悲哀感，由此感动了人们。《上海》有个镜头很有名，是拍摄在一旁看着日军队队伍前进的中国民众的表情的长长的移动摄影。那里被拍下来的中国人的表情，明显地是感到了对日本军队的恐惧，或者显示着冷冷的敌意。当时，纪录电影也需要编剧、导演这一想法还没有确立，所以龟井文夫那时只是做了事前的商讨研究，没有去现场，去拍摄的是摄影师三木茂。这样拍下来的胶片带回日本，在摄影所试映的时候，相关的全体人员对着一大堆零零碎碎，也没有英勇场面，只是残酷战场痕迹与民众冰冷表情的胶片，一筹莫展。

森岩雄也对以这些素材究竟能不能做成影片很不安。只有龟井文夫一人说这能成片子，点头首肯。然后，把那个拍摄了看着日军队伍前进的中国民众的一张张脸的长移动镜头编辑为影片的高潮部分。

龟井文夫随后作为导演，与三木茂一起，于1938年到中国战线从军，拍摄了长篇纪录电影《士兵在战斗》。可是，两人在片中拍下的，是在战争中疲于奔命的士兵们的模样，而不是勇武活泼之姿。而且，他们拍摄了战火追身而成为难民、惊慌乱窜的中国民众，还拍摄了日本军队一从占领的土地转战而去，农民就立刻回来又开始耕种土地。表面上好像在赞美日本军队，但从观察细心的人来看，通过影片可以明白，日本军队在宽广的中国大地到处走，只是疲惫不堪，不管日本军队占领哪儿，到头来离开了那儿还是中国人回来。这部影片1939年完成被提交审查的时候，审查官看穿了龟井文夫的意图，还向东宝的担当者忠告说，这部作品正式拿去审查的话会有麻烦。东宝虽然已经搞了试映会，也出了广告，森岩雄还是立刻把片子拿下来，作为未完成作品封库。

关于这部影片，龟井文夫后来这样说：

《士兵在战斗》是在要攻打汉口的时候开始拍摄的，那个时候正好发生了南京大屠杀。有两张录音师藤井慎一拍的照片，一张照片是在吸烟，第二张照片是被杀死了。因为说是留在南京的市民里也许有便衣队（游击队），日本军队把大家集中到广场，分了香烟让他们抽，快要抽完的时候用机关枪射击。

最近，说没有过南京大屠杀之类的书好像也出来

了，因为受的教育是不把屠杀当回事，某种程度上是有意识地这样做的。当然，不赞成的人肯定也有吧，但大半是踊跃保家卫国而出了远门的，所以这里有必要好好地重新思考。

进入南京的时候，我想：啊，这可不行。那时虽是日本军队最强最盛的时候，但被这么多的中国人围起来，就算有多少武器也不行。

士兵也是，在战斗最激烈的时候一个劲儿地冲锋，稍微有一点静下来的时间，马上就想家乡，想孩子，想吃的东西。这样的心情深切地传达过来。

所以，关于《士兵在战斗》这个题目，因为已经不行了，所以不如至少让国内的人哪怕只是感觉一下战场的味道，赶快金盆洗手。我是觉得停战条件好也罢坏也罢，反正不再继续进行下去才是有利的。

结果，这部影片触犯了治安维持法，我是被说成了“国贼”。我是在说没意义的事别干了，绝不是“国贼”。

可是，这部影片我想在日剧初映，所以琢磨了很多办法。用最近流行的话说叫玉虫色，觉得因看的人不同而显出各色各样的样子，这就可以。事实上，搞法国文学的小松清氏、写《肉弹》的樱井忠温氏，称赞说这样的电影也是需要的。当时可是勇猛进攻、拿下了、胜利了，然后举着灯笼列队游行的时代。

譬如说有一个场面是审讯俘虏。“职业？”“百姓。”“孩子呢？”“有两个。”“想回去吗？”“想回去。”这是正在审讯一方的日本士兵的心情。然后，最

后精气神不错的倒是战败的支那人，胜了的日本军人疲惫之下，很虚无地发着呆。片子在这里结束。（中略）

《士兵在战斗》拍了汉口作战，进入汉口，那里已是一座空城。汉阳的钢铁厂也彻底迁移到了腹地，留下来的只是水泥的底座和烟囱的残骸。

去汉口的途中有一个叫九江的地方，它旁边的庐山是蒋介石的军官学校的所在地，中国在那里也安置了军队。如果就这样进入汉口的话，会成为瓮中之鳖，所以为了扫除那里的军队，战线胶着了约两个月。这期间中国军队把重要的东西都带到了腹地，所以汉口相当轻松地进去了。

已经到了这一步，觉得中国也该要出手发招了吧，结果那之后，是被卷入了一场更可怕、更为长久的战争。

影片中，放进了“在中国的岩石里，刻下了历史的一页”的字幕，是想到了就算曾攻到了这里了，最后日本还是会撤退。

片子最后，放进了“士兵不思名誉，只是想好好地睡觉”的字幕，因为过于露骨，将“士兵一路走过了荒凉的战场”的字幕，改成了所以累了也是情有可原的感觉。（国民文化会议编辑《国民文化》299号，1984年10月1日发行）

龟井文夫随后接了长野县为了观光宣传而出资的企划，拍了描绘长野县风景和民俗的文化电影《小林一茶》（1941）。在展现信州农民贫穷生活的诗一般的影像里叠加上小林一茶的俳句，显

示一茶的俳句是如何地根植于贫困，表明它在现代也是贴切的，是一部尝试进行社会批评的作品。这在从来被认为只要对现成的启蒙主题作个图解就可以了的文化映画中，作为一部显示出在文化映画里带进艺术性和社会批判性之可能性的划时代的纪录电影，受到了批评家们的一致赞赏。但是，担当文化映画认定的文部省，没有把它当作基于电影法规定的文化映画给予认定。因此，这部作品没有广泛地在一般电影院上映，只是在极小范围内上映了。

后来，龟井文夫在太平洋战争即刻开战之前被特高警察逮捕。并不是因为他有什么特别的嫌疑，而是开战前特高警察把可能会有反战言行的文化人逐个先逮捕起来，那时从电影界被选出来的作为有危险思想的人物，只有他一个。调查他的警察，对他的影片很有研究，《士兵在战斗》被认为描写了疲惫的士兵，是基于共产国际的指导方针拍摄的影片，这一方针要求，在军国主义国家不可能从事反战活动的状况下，至少应该去煽动厌战情绪。龟井文夫就这样被一时取消了基于电影法的导演登记，被投入拘留所和监狱约一年后，缓刑释放。

依据电影法具有对拍摄前剧本进行审查的权限的内务省电影检查官，不仅仅限于事务性地剪除触犯审查条例的场面，甚至以指导者身份对电影公司的制作方针、作家的思想方法开始说三道四。

下面引用的报道，是1944年1月号《日本映画》杂志登载的名为“从审查的角度看决战时期的电影”的座谈会的一部分。发言者里，熊野御堂定为内务省事务官，伊藤龟雄为内务省理事官，筑紫义男是内务省电影审查科科长，多根茂为该杂志编辑。

熊野御堂 我来说一些很泛泛的东西，搞审查的人马上会说电影的坏话，我觉得非常令人着急的是，对有助于战争的电影和作为电影本身是优秀的影片，拍片的人是区分开来考虑的。

把有助于战力增强的电影或有助于“大东亚共荣圈”建设的电影放到非常低的位置，把它跟本来的东西、艺术性的东西区分开来看待。在两者之间怎么妥协这一点上，并不是没有要去处理这个问题的倾向，可最近总觉得好像是单衫上面(直接)穿铠甲，相矛盾的东西就这样未消化地拿出来。结果是，在这样的情绪下我觉得无论从哪个方面走都出不来好电影。有助于战力增强、有助于“大东亚建设”的电影，在日本乃是最有艺术性的电影，如今的时代最需要的，应该是这个样子。

即使另外有叫电影的艺术性的东西，在根植于日本民族的纯真感情的东西之外，就没有艺术可言。它不应该是两样东西。(中略)

各位写剧本的、掌机的、演戏的，只要不觉得自己在战争时期是在自己的岗位上为今日战争在战斗，不认为“大东亚战争”在文化上也是以创造出纯正的日本形象为中心的，就不会拍出好东西。这些是我最大的不满。

我们不认为处于现在的状况下，审查会是电影制作的妨碍，也不认为放松审查后就会出好影片。

希望能认真地来跟我们比一比胜负高低，把审查当作对抗对手，把自己身上的力量从根本上发挥出来，只要不远离真正忧国的精神，娱乐片也好、小市民影片也

好，自己相信的电影就请一部接一部地拍吧。这样才能首次实现国家的审查和电影人的工作在全体的大的文化创造方面，共同负担起战争的任务。要是想得太简单了，我一点也不认为会出来好作品。（略）

伊藤 像刚才您说的里面提到的，指责日本电影不进步，是因为审查的人不懂，审查有责任，我在一些场合听到过这样的非难。这之前，参与电影制作的人究竟是否在认真地拍着真正为国家着想的电影，被问到这一点的时候，究竟有没有自信可以百分百地说是这样的，对此我很有疑问。

电影法施行，电影事业的性质被明确注明是国家性的。已经过了整整四年，究竟电影法的精神有没有体现在现在日本电影的整体里面，我觉得这是一个很大的疑问。

一句话，要是说日本电影制作方面的人多数是拍摄着为自己的电影走过来的，可能不太准确，但难道不也可以这么说吗？公司的首脑部首先以商品价值高的影片为目标，而实际制作的人也仅仅站在自己的趣味本位的安逸态度或者狭隘的社会观之类的见解上拍电影。最近大体上制作者的精神状态有了相当大的变化，但可以说具有这种倾向的电影还远远没有绝迹。当然，这些我不应该全部归结为都是制作者的责任。日本电影诞生已有50年的长长的历史，其大半是商品主义的东西，可以说在这期间，国家也忘却了对电影的保护、培育和指导。还有也可以说一路接受了外国电影，尤其是美国电影那样的商业电影的影响。总之，可以说，像这样日本电影

现在还远远没有明确地确立制作的目标。

筑紫 我来补充性地说一个实例。实际担当制作的人到我们这儿来，促膝谈心之下，就会对为什么给予这样的处分产生充分的理解。这样的事例有很多。在某部电影里面，有个地方是国民学校的老师因为学生做了不好的事，在处罚的意义上让学生做值日。这个我给剪掉了。可是对方怎么也不能理解这个被剪掉的地方，直逼问过来，说表现这样的所谓老师锤炼学生的东西为什么要剪掉呢。于是我就说，其实是这么回事，如今国民学校里让学生做值日是作为一种修炼，为的是把心炼正。

这不是罚他值日这种惩罚的意义，惩罚般处理值日问题的地方，我们有剪掉的理由。对此好好说明后，对方就明白了，原来是这样啊。时代在变，种种事情的面貌同时也在变，所以还是时或请他们到我们这里来，谈一谈，互相就会充分理解。这只是一个小小的例子……

多根 跟它相反的例子有吗？作家来了，谈话之中，审查官一方说，啊，是这样！你说的是对的。类似这样的例子……

筑紫 不太有记忆啊。我们既然要处置，是做了相当功夫的方方面面的调查，有根据地处置的。跟只是想起一出是一出的做法有点不一样的。

多根 这个，我想写的人也玩了命的。剧作家也好，导演也好，他们拼了命地干，跟审查当局拼了命地干，这两者之间的齟齬错位我觉得是问题之所在。

5. 侵华战争与高扬战意的电影

侵华战争当时传来的是日军连战连胜，使陶醉于单纯的爱国心的国民喜滋滋的，但实际上，它是这样一场战争，即中国军队即使个别的战斗打败了，他们却在尽量向着广阔的大陆后退，再重整军队。追击着这样的军队，不容易搞到汽车、缺乏机动力的日本陆军的大部队只好一个劲地在泥土路上不停地走啊走。是这样的一个急行军接一个急行军。日本兵们毋宁很高兴跟敌人遭遇。要说原因，他们可以暂时卧倒，打打枪就可以。在一首唱到满洲对游击队的战斗的军歌《讨匪行》里，有一句表现急行军的痛苦的歌词叫“延续到哪里的泥泞路啊”，把这一痛苦扩大到中国全境的是侵华战争。而对战争是什么这一点姑且不管，从忍着痛苦、没完没了地走路这样一种观点来看待这场战争的，是田坂具隆的杰作《大地与士兵》（1939）。它虽然是一部高扬战意的电影，但部分性地也有现实主义。

原作是火野苇平的报告文学作品。他是新锐作家，作为伍长被征兵，参加了战争初期的杭州湾登陆，转战各地。杭州湾登陆是日军将在北京周边、上海开始的战争一下子扩大到中国全境的一场作战，这部影片从开向杭州湾的运送船上开始。不太遇到抵抗、成功登陆的部队，只是把一个战死者的遗骨托付给后续部队，立刻向着下一个攻击目标出发。在艰苦的急行军中，一个接

一个地出现掉队者。对身体肥胖的玉井伍长(小杉勇)来说,尤其艰苦,他也掉队了,从后续部队那儿听说玉井分队的兵负伤了,他又折回去。为了让负伤的部下和因胃痉挛痛苦着的部下收容到附近开设的野战医院,他留了下来,完后又赶着追上本队。而一追上本队,次日清晨,就下来立刻夺取前方的一户人家的房子及碉堡阵地的命令,进行了猛烈的攻击。然后占领了中国军队的阵地,难得地轻松下来打算搞个宴会祝贺的时候,再一次收到了进军的命令。

如上所述,这部影片以描写日军士兵们一边承受着痛苦一边不停地行走为中心而拍摄完成。夜晚,一边走一边终于睡过去了的士兵掉到了庄稼地里,战友们笑着把他救助上来,发生了这样的事倒驱走了大家的睡意。类似这样的描写,令人感到意外。

由于这样的描写,这部影片被评价为不同于一味地夸耀士兵们的勇敢、煽动浅薄的英雄主义的常见的战争宣传电影,是较好地描写了战场上士兵的艰苦的人道主义的现实主义作品。确实,这部影片对艰苦行军的描写是精彩的压卷之笔。看着默默承受着这种艰苦的士兵们,觉得这简直像是一种精神修炼。由于中国士兵的形象只是在最后碉堡攻击的高潮部分出来了一下,益发地去除了杀敌这一本来的目的,甚至我们可能产生错觉,好像他们是为了承受艰苦、锻炼自己的目的在进行战争。而在这部电影里,这场战争中日军杀死了大量的中国人这一点没有描写。好像只是日本兵在拼命劳苦。最后出现在画面里的中国兵,是在日军突入而被占领下来的碉堡里射击机关枪的少年兵,他的腿被锁起来,为的是防止逃跑。中国兵都很弱,而其中有顽强抵抗的人,那是因为像这样后面有督战队所以不得不战斗,他们是被强制的——当时日本是这样宣传的,而这一笔好像是在对这一宣传的真实性

做出隐约表示的煞有介事的描写。

田坂具隆导演在当时的座谈会上，跟熊谷久虎导演如下谈到了这部影片。

熊谷 ……各位文化部门的人，如果都成为忧国志士的话，会出现了不起的日本的文艺复兴。

田坂 我是一个知道感激的男人，所以一说这是战争，我就立刻肯定，一头扎进了战争里面。所以拍了那样的东西。……我曾经去“支那”跟部队参加了讨伐。从早晨黑乎乎的时候出去，平定了某个小村子，傍晚回来。那个时候我是跟在步兵后面。正式从部队长官那里接受了跟在机关枪某某部队的后面的命令，跟在后面走了一天。走的是很够呛的泥泞路，在我前面的是背重机关枪的弹药箱的士兵。背着十几贯（1贯约等于3.75公斤）重的东西，从早到晚，因为太重罗圈着腿往前走。而我只背着帆布包走在他后面。看着这情景，我禁不住哭啊哭。这种感激不能看作单单是多愁善感。把它看作是有家国理想而在这么做的时候，它就有了表现的价值。不过这在电影中怎么也表现不出来。好的表现不出来呀。所以拍《大地与士兵》的时候，是相当地茫然犹豫起来。

熊谷 所以从头到尾感觉都是蜿蜒长蛇般的队列，这个印象很强。甚至有人说这带来反面效果，有反战性。不过这是不全了解田坂君的人说的话，我把那人给说了。（《探求故事电影的新萌芽》，《映画评论》1941年2月号）

田坂具隆导演在倾向电影的全盛时代，推出了被视为倾向电影代表作之一的《瞧这位母亲》。《大地与士兵》是赞美进攻中国本土的日军的影片。如果使用政治意识形态的术语，倾向电影是左翼，赞美军队则是右翼，所以这之间田坂导演有了一百八十度的思想转向，但实际上看起来在他自己不太有类似转向的意识。无论倾向电影还是高扬战意电影，作出企划的是公司，并不是自己个人来负全责，这一点首先决定了转向意识的缺乏，但还不仅仅是这一点。在《瞧这位母亲》这边，一般说它是左翼电影，但与其说是在主张马克思主义，不如说同情处于悲惨境遇的寡妇，是这部戏的实质。在《大地与士兵》这边，这回是明确地赞美侵略战争，但作为电影导演的他在影像方面具有兴趣，其实质是对一味地行走在泥沼般的土地上的士兵们的劳苦怀有的共鸣。在对认真地劳苦着的人的共鸣这一点上，他的作品可以说几乎是一贯的。也许他觉得，这种劳苦原本是为了什么呢，从这里再深入想下去的问题自己也不明白。当时，大多数日本人的心情都是这样一种状态。

由于一味地描写士兵的劳苦，因看的方式不同影片也会成为反战性的作品，这种倾向，不仅存在于这部作品中，也存在于当时日本许多所谓战意昂扬电影里。譬如阿部丰导演的《燃烧的天空》（1940），这是一部雄壮的航空电影巨作，以陆军少年飞行兵数个同届学员为中心，前半部分描写国内训练部队里的男人们充满友情的训练生活，后半部分描写他们被分派到中国战线的同一个基地，英勇作战。影片主人公的少年飞行兵们，一个接一个地悲壮战死。相比之下，击灭敌方、让看客喝彩的场面不多。还有熊谷久虎导演的《上海陆战队》（1939）也是这样，这是一部描写面对数倍兵力的中国军队、“守卫”上海日本租界的日本海军上

海陆战队恶战苦斗的影片。被中国军队包围的陆战队的—个中队，让日裔市民到后方避难，自己则迎向中国军队，紧贴在几处沙袋下，只靠着步枪和几挺机枪，顶住中国军队的猛攻，是这样一部几乎始终都是战斗描写的电影。日本军队被处于优势的中国军队渐渐追赶逼近的几个场面中，画面的前近处是从背后拍摄的拼命摆弄枪的日本兵，同一个镜头的画面纵深处，是同样拼命地向前推进、时或从阵地冒出来掷手榴弹的中国兵的身影，这样的处理较多。这一同一镜头内纵向构图的表现激烈战斗的拍摄法，营造出了惊人的震撼力。周围的风景是在实际的战斗中被破坏了的市街，一个接一个的炸药爆炸，带有一种相当逼真的临场感，单从战斗描写这一点上来看，可以说是一部对半纪录手法作了成功开发的作品。

不过，熊谷导演在日活时代，以一部对年轻时代的石川啄木倾注于自由主义教育的热情给予赞美的朴素而清冽的《热情诗人啄木》（1936）而得到承认，拍摄了被视为达到战前社会派现实主义电影一个顶点的作品《苍氓》，在东宝也有一部代表作，即被认为是痛切激烈地批判了武士道的非合理性的《阿部一族》。当然，人们认为他是一位具有自由主义旺盛批判精神的人。不过，照熊谷久虎自己说，他学生时代热衷尼采思想，不久被老庄思想吸引，《阿部一族》中也实际上对批判封建思想的近代理性主义怀有疑问，在结论上想表现出“自然的力量终究是人不可达到的”这样的东西。这一思想不能认为在电影《阿部一族》里得到了表现了，但不管怎么样，《阿部一族》中理应是—没有偏向赞美战争的要素的。然而战争具有一种要素，让某种人，而且是许多人，狂热地陷入对战争的赞美之中。一些人，战争开始了，被要求拍摄有助于战争的电影时，并不是特别积极，而是为了生活出

于无奈，或者是没有反对战争的特别的信念，而参加了这种影片的制作。但是熊谷久虎可是动了真格的。这部片子之后，他留下一部描写一个原为左翼精英的士兵在军队受到锻炼、跟另一个农民出身全无批判精神的忠实的士兵一样成为爱国军人的《指导物语》(1941)后，离开了电影界，创办国粹主义思想团体皇塾，可以说是神灵附体般陷入爱国思想中去了。

6. 艺道片

由依田义贤编剧、沟口健二导演的《残菊物语》（1939）、《浪花女》（1940）和《艺道一代男》（1941）三部作品被称为“艺道三部曲”，形成了两人作品系列中出现的多个创作高峰中的一个。三部影片的题材都来自明治时期真实存在的名艺人学习艺能的真实故事。《残菊物语》描写的是东京歌舞伎名门第五代尾上菊五郎的养子菊之助和他的情人阿德之间悲惨的爱情故事。《浪花女》描写了大阪弹奏文乐三味弦的名人丰泽团平的妻子千贺所做出的、说贤内助已经不足以表达的对艺道的积极奉献。《艺道一代男》是关于关西歌舞伎名演员初代中村雁治郎成长历程的故事。

日本古典艺能界的人际关系是非常封建的。《残菊物语》和《艺道一代男》都是描写在歌舞伎界的封建制度下，尽管饱受其苦却努力钻研艺术之道的演员们的故事，同时影片中还有由于这样的封建制度而不被允许和名门演员结婚的女性们，自己一边甘心忍受见不得人的身份，一边把全部奉献给自己的男人，把女性的自我牺牲描写得很美好的内容。

拍摄这些影片的时期，日本的领导者们要求国民要更加自我牺牲。领导者对电影界最大的要求是拍摄雄壮的战争片等直接服务于战争的作品，艺人热恋的故事会引起国民对和平年代的向

往，这绝不是他们所喜欢的影片，但是如果以自我牺牲为主题的话也不能不认可。因为战争就是强行要求国民作出巨大的自我牺牲。对于自始至终一直不断描写男性主宰社会里的女性悲惨生活的沟口和依田来说，不可能因为说到战争就能马上拍出雄壮热烈的战争片，遵循着当时的通俗伦理片的定式，把女性的自我牺牲美好地描写出来，这样的程度，也许对他们来说是一个最大限度的妥协。战后马克思主义派电影批评家瓜生忠夫写道，自己在战时一次也没有被沟口的系列作品所感动过，他强烈批判这些作品除了赞美封建的人际关系以外什么都没有。然而，这些作品真的仅仅是在赞美自我牺牲吗？这是很微妙的。的确《残菊物语》中的阿德等虽然事实上是菊之助的妻子，但是由于他养父母的封建名门意识而不允许他们结婚，即使如此阿德也没有表示不满，在生病快要死去的时候，终于被允许结婚而感动得流泪哽咽。这看上去似乎完全没有对封建制度的批判，但是要求明治时代的平民女性拥有近代人权意识是一种强求。相比之下，大家能够看到她悲惨的自我牺牲本身就真实地反映了封建制度的残酷。阿德与菊之助相爱这件事情在他的养母看来是“对名门妻子宝座充满野心”的表现，为此感到而愤慨，但是如果她的自我牺牲是这愤慨的结果的话，那么可以说这是她为了证明自己清白的行为。在那个人权意识还很薄弱的年代，女性的尊严不是只能用这样一种方式来表达吗？因为全身心奉献给菊之助的同时却没有任何要求，她就是要把自己变成奴隶吗？大概并非如此。也许可以说她正是为了要证明自己爱情的纯粹才这么做的。扮演阿德的是新派演员森赫子，这个角色是她毕生最出色的演出，演技压倒了同为新派的她的老师名演员花柳章太郎（扮演了菊之助这一没有自觉的利己主义者形象）。她的表演成功地表现了过去女性的志气。

在这一点上颇有意思的是《浪花女》。田中绢代扮演的主人公千贺是有钱人家的女孩，却好像送上门的老婆一样嫁给了贫穷的弹文乐三味弦的丰泽团平，并全身心地奉献给他。但是她并不认为自己是自我牺牲。她全权处理丈夫的工作，最终导致丈夫的剧团分裂。由于她过于积极造成剧团失去了和睦，这让她的丈夫不知如何是好。这是自我牺牲吗？不如说她是一个呵斥男人、领导男人、对自己的主张坚持到底的女人。

重要的是对沟口和依田来说，这个千贺的性格绝不是一个例外。两人合作的首部作品《浪华悲歌》（1936）中的主人公绫子已经是个自我主张很强烈的女性，而且是一个为了家人全力以赴的女性。

《残菊物语》中的阿德和《浪花女》中的千贺都是有强烈自我主张的人，但是从她们自我主张的表达方式来看，阿德不知道有主张权利的这种思考方式，于是她的方式是宁可彻底地压抑自己，相反，从家世来说和男性相比处于优势的千贺采取的是非常积极的方式，也许这也是封建门第意识异常强大的歌舞伎的世界，和虽然从事着封建内容的艺能但每个人靠实力的文乐艺人们的世界的差异。女性的自我主张，像这样根据情况的不同，立场的不同，出现可以说是完全相反的表现方式。倾尽全力地细致描绘这些女性所处的社会立场的沟口和依田的现实主义，把这拍成充满了强烈说服力的作品。不管怎么说，不变的是，每个女性都以自己的意志轰轰烈烈地活着，而观众看到由此而散发出的耀眼的生命光芒必然会留下无法泯灭的印象。

在这些作品中水谷浩担任了美术的工作，现存的《残菊物语》里用布景制作的明治时期的街道和剧场非常漂亮，充满风情。这个布景和同样由水谷浩制作的《元禄忠臣藏》（沟口健二

导演)中很多城郭和武士房屋的美丽布景一起形成日本电影美术史上的一个高峰。

沟口健二此后于1943年的夏天接受陆军的要求,为了构思战争协力影片和依田义贤一起到中国的占领地区进行了视察旅行。虽然好像有过若干的提案,类似法国电影雅克·费代尔的《弗兰德狂欢节》那样的影片怎么样等,但是委托牧野吉晴写的小说原作搬上银幕需要太多的预算,由于这样的理由策划最终取消。战争末期他们拍摄了《名刀美女丸》(1945)等短篇历史片敷衍了事,最终没有拍摄任何战争协力影片。后来他谈道:“我和小津安二郎比较巧妙地逃掉了。”

7. 电影统制的发展

随着战争成为长期战，中国向国际舆论发出呼吁，获得了各国的同情。美国的新闻片中大量出现中国战线上的日军暴行等内容，这对国际舆论的形成起了很大的作用。当时的电影院上映故事片时每周轮换上映新闻片，美国的新闻片和它的故事片一样拥有国际市场。当时在日本担当派拉蒙新闻片的日语版翻译工作的清水俊二这样写道：

我担任派拉蒙新闻日语版工作，是在日本向中国的南方和北方进军的时候，每周从美国送来的新闻片中也肯定有中国各地的战斗场面。因为“日中战争”在美国也是“新闻”。其中，也包括朝日、每日、读卖、共同社的日本新闻里没有的画面。……我记得看到了南京大屠杀的处死、枪杀的场面。虽然想用可是不可能通过审查，所以有一些场面没有使用。

那个时候的美国新闻片只要报道“日中战争”，肯定是站在中国一方的立场上。（清水俊二《映画字幕五十年》，早川书房）

当时在日本国内，由于严格的审查，别说日军的暴行，就连

报道战场上血淋淋的真实情况的影像都不能让普通国民看到，因此那些暴行等通过从战场上回来的军人们私底下的小声嘀咕而隐隐为人所知，甚至没有被意识到这是事关战争目的正确与否的重大问题。当日本人身处这种状态的时候，在国际上，通过新闻照片和美国的新闻片等，日军在中国的暴行却已经广为人知。类似日本兵用枪尖挑着中国人的头颅得意洋洋地走着的照片让中国在美国和欧洲获得了同情，激发了对日本的憎恶和恐惧。

到了1941年，美国、英国和荷兰因为日军进驻南部法属印度支那(南越南)，作为对抗措施对其实施了经济制裁，决定不向日本出口军事物资。其中禁止出口石油和铁对日本是一个致命的打击，这成了日本政府对美国、英国和荷兰开战的理由。而对电影界来说，不能从美国进口电影胶片成为一个很大的问题。日本的电影产业一直依靠着美国的柯达胶卷公司。富士胶卷公司接受政府代替柯达公司的要求努力增产，但是数量和质量上，代替从美国进口的产品不是那么容易的事情。

1940年12月，内阁情报部升格为内阁情报局。在这之前电影的审查都是由内务省警保局来进行的。此后，审查还是和以前一样，但是依据电影法的电影行政工作由这个内阁情报局的第五部(部长代理川面隆三)第二课(课长不破祐俊)担任。第二年也即1941年8月，川面部长把电影界的领导者召集到一起，宣布“由于执行临战体制下的物资动员计划，军需的必要物资不能民用，因为拍电影用的胶片也是军需物品，所以一尺也不能民用。电影界要妥善处理”。如果完全不让用胶片的话电影制作就只能全面停止。虽然胶片的确不足，但是并非到了这样紧迫的程度，这是恐吓。由于战争，对产业经济各个方面的管制都越来越严厉，很多企业在政府半强迫的强行领导下被合并了，电影界更是被认为

对赢得战争来说无足轻重的存在，所以让电影界主动地大幅缩小规模是这个恐吓的目的。他们的真实用意是如果电影界服从统一管制，同意缩小规模，那么可以适当地分配给电影界一些作为军需物资处于国家管理下的胶片。电影界仿佛被捅了马蜂窝一样陷入了混乱，可是互为竞争对手的业界内部的协商不可能顺利地进行，在没有达成一致的情况下，去试探了政府的意向。政府提出的草案是，故事片由两家公司来进行拍摄，这两家公司一个月总计拍摄两部影片。当时拍摄故事片的是原则上每周都有新作上映的大公司，有日活、松竹、东宝、新兴、大都，还有作为东宝旗下电影公司的东京发声、南旺、宝冢、大宝，松竹公司的子公司有亚兴。另外新兴在资金上属于松竹系列的公司。所以最有实力的公司是日活、松竹、东宝这三个公司，但是其中日活公司由于经营不振再加上管理层的纷争不断，几乎到了破产的边缘，虽然拍摄了很好的作品但是经营上处于劣势。如果把三个公司统合为两个公司的话，由松竹和东宝吸收合并其他公司就成了一个妥当的方法。然而此时，一个风云人物出现了。他就是新兴电影公司的永田雅一。他积极地游说当局，最终让政府认可在松竹和东宝的两个系列以外成立另外一个系列。以他所领导的新兴电影公司为中心，加上日活的制作部和大都电影合并，1942年1月，大日本映画制作株式会社，也即后来的大映就这样成立了。被称为文坛巨匠的作家菊池寛出任社长，永田雅一在其之下掌控了公司的实权。曾是日本最早成立的大型电影公司的日活停止拍摄影片，依靠着剩下的直属电影院专注发行工作。战后，靠着在占有优势的电影院里上映美国影片而东山再起的日活，到了1953年在东京郊区的调布建设了新的摄影厂，第二年开始重新拍摄影片，这也是过去曾经一度衰落但仍然是一流公司的日活，为被二流公司

的新兴夺走了摄影厂这件事情恢复名誉的尝试。

这样在被合并为三个公司的制作公司之外，合并各电影公司的发行部门成立了社团法人映画配给社，1942年4月以后，全国的2350个电影院分为红、白两个系统，各自每隔两周上映一部新片，一种完全被管制的方式形成了。

由于依据电影法强制上映文化电影，曾多达200个的文化电影制作公司也还是让它们合并了。东宝和松竹的文化映画部与十字屋、富士工作室合并到日本映画社，其他的合并到理研科学映画、朝日映画和电通映画这三家公司。

这样电影界的规模急剧缩小了。当然，很多电影人失去了工作。不少人放弃了衰退的电影界，转向职业种类完全不同的景气好的军需产业。即使没有失业，年轻的男性电影人一个接一个地被召集，必须到战场上去。无论如何都想继续电影工作的人必须要更加积极地参战。一条路是去当文职军人，作为报道班成员参战。很多故事片的摄影助手等作为新闻片的摄影师去了战场，不少人战死了。在菲律宾和印度尼西亚等很多日本占领地区，进行着包括制作宣传影片的电影活动，电影人作为文职军人也参加了这些电影活动。在日本占领下的外国地区最大的电影事业是1937年在中国满洲(现中国东三省和内蒙古的一部分)的首都新京(现长春)成立的满洲映画协会，这个摄影厂是借着日本电影界因为合并而被缩小的机会，依靠辞掉日本电影厂的工作来到这里的的人们发展壮大起来的。

8. 太平洋战争与电影的作用

1941年12月8日，日本同时进攻了美国、英国和荷兰，太平洋战争全面爆发。当时，对于日本对中国的侵略，美国主张如果不从中国退兵就不向日本出售石油和废铁。如果美国不把石油卖给日本的话，日本的军队就无法行动。那么只要从中国撤兵应该就可以了，但是那样做的话，就等于承认从1930年以来日军和政府强行实施的对中国的侵略的全面失败，这是他们为了面子而不能做的。他们没有从中国撤军以换取美国出售石油，而是侵略了拥有石油资源的印度尼西亚。印度尼西亚是荷兰的殖民地，但是荷兰已经处于日本的同盟国德国的势力范围之内。尽管如此，不能一下子入侵印度尼西亚。因为它前面有成为美国殖民地的菲律宾，成为英国殖民地的马来和新加坡。美国和英国在战争中站在支持中国的立场上，从缅甸经由云南给中国运送军事物资。日本要获得印尼的石油必须与美国和英国作战。日本告诉国民，发动战争是为了把印尼从荷兰手中，菲律宾从美国手中，马来、新加坡和缅甸，还有印度从英国的手中“解放”出来。所以日本政府对这场战争赋予了把亚洲从殖民地“解放”出来的含义，称为“大东亚战争”。

从全面侵华开始到太平洋战争的整个时期，日本国内至少表面上几乎没有反对战争的声音。很少的一些认为战争已经让人厌

烦的言论也只是私下小声谈论。没有反战言论的根本原因是因为这样的言论被彻底取缔了。不仅仅是被取缔，而且报纸、广播以及电影不断地说日军是无敌的，宣称日本有把亚洲从西方各国的殖民地“解放”出来的“神圣使命”。如上面所述，日本电影未必一定要把战争描写成是一件很容易就能胜利的轻松自在的事情。但是，在战场上日本兵对亚洲人民的残暴行为并因此被憎恨这样的内容是绝对不能出现的。只能有因为误解了日本的“真心”而讨厌日本的人，要描写为误解只要展现诚意的话就应该能化解。比如说描写菲律宾战线的《开枪打那面旗》(1944)就是这样的一部影片。描写的是好的亚洲人尊敬日本，希望靠着日本能把亚洲从西方的统治下“解放”出来。比如说以19世纪的上海为背景的《春江遗恨》(1944)里，日本的保皇志士和中国太平天国运动的志士宣誓齐心协力对抗大英帝国的威胁。

当时的日本电影主张这场战争的目的是把亚洲从西方帝国主义列强的统治下“解放”出来，但是在揭露西方帝国主义列强的殖民地恶行上并没有成功。最多就是《鸦片战争》(1943)中谴责英国发动鸦片战争，《奴隶船》(1943，丸根赞太郎导演)反映帝国主义时代的西方人对亚洲人的人权无视，但是这些都是老话了，所以说说服力不强。关于荷兰统治印度尼西亚，美国统治菲律宾，英国统治印度和缅甸等，日本并没有特别谴责他们的依据。尤其是菲律宾已经从美国得到了独立的承诺，完全没有理由把日本作为解放他们的军队来欢迎。只是关于马来，古贺圣人拍摄的描写由日本人领导的马来人义勇军抵抗英国的殖民统治，像罗宾汉一样大显身手的影片《马来之虎》(1943)作为动作片受到了孩子们的欢迎。

太平洋战争阶段的日本电影按照政府和军队的意向，娱乐片

非常少，斗志昂扬的影片占了绝大多数，但是其中很多影片与其说是煽动对敌人的憎恶，不如说是努力促进自己一方如何更加团结的影片。比如说木下惠介的《花开的港口》（1943）里，想利用纯朴的乡下人的爱国心骗钱的骗子被他们纯粹的爱国心所感动而没有办法再骗他们了，最终去为战争出力。还有黑泽明的《最美丽的》（1944）里，镜片工厂里专心致志地研磨作为武器的镜片的年轻女性被赞美为最美丽的人。

1943年山本萨夫导演的《热风》是以当时日本最大的钢铁厂八幡钢铁厂为背景，把为了战争接受军方的指示增加铁的生产量而拼命工作的技术人员和工人们描写成英雄人物的国策大制作影片。影片的故事如下。

八幡钢铁厂里的八个熔炉中，四号炉功率总也提高不上去，还时常发生事故，已经有五人因此丧生，被称为魔鬼熔炉。可是如果不提高这个熔炉的功率就不能达到军方的要求，于是给四号炉配备了优秀的技术人员和工人。主要人物是这样几个人：

担任班长的工人柴田（藤田进）是个无所顾忌的精神至上论者，认为在事故中受伤是因为心里疏忽大意造成的。柴田寄宿家的女主人的丈夫就是因为事故而死的，他因为这种说法受到了女主人含蓄的抗议，但是既不收回自己说的话也不道歉。因为这是他的信念。由于柴田教训自己的部下说靠着这种精神，只要想做就什么都能成功，他手下的人，特别是征用工对此非常反感。征用工指的是做对战争没什么用的职业的人，在政府的命令下被动员到军工厂等作为员工工作。四号炉因为事故不能运转的时候，柴田志愿要去做前辈技术人员吉野老人所提议的在炉中安置炸药的危险工作，把这个事情做成了自己就成了英雄。可是他过于沉迷于这个计划，不断催逼已经很疲劳的老人，最终导致老人

从炉上摔下来死了。即使这样他也毫不退缩。

监工菊地(沼崎勋)是技术人员,作为学习了科学的理性主义者,他与精神至上论者柴田相对立,认为也应该倾听征用工的不满。他努力提高熔炉的功率,但是不像柴田那样认为只要努力就可以了,他提出从技术上来看应该有各种各样的可能性,所以首先要进行研究。可是在研究不是那么容易就有进展的时候出了事故,柴田提出要冒着生命危险安置炸药,菊地站在尊重生命的立场上拒绝了这个要求。可是最终也没有想出别的方法。一天夜里,菊地和征用工一起喝酒,被要求禁酒的柴田打了,他也把柴田打了。两人互殴中,菊地平静下来,决定同意柴田去做他想做的事情。

这样在精神至上论者与理性主义者的对立中,精神至上论者单方面地被认为是正确的。为此即使有一定程度的牺牲也在所不惜。不仅仅限于这部电影,这是军国主义时代的日本电影中很普遍的编剧法。这一点不单通过工作上的成绩得到证明,在恋爱关系上也获得证明。为此在工厂事务所工作的两位女性登场了。其中一个是高木久美子(原节子),她是个理智的女性,批判柴田的精神至上论好像神灵附体一样。另一方面,她也批判菊地总是分析却拿不出什么结果。虽然她持有对什么都进行批判的理性态度,但比起优柔寡断总处于烦恼之中的菊地,她更为有旺盛行动力的柴田所吸引。柴田是对女性没好脸色的日本正面男主角的典型,但也隐约可以看出他对高木还挺不错的。可是柴田拼着性命的工作刚获得成功,就着迷一般地到与久美子在同一个事务所的吉野老人的女儿(花井兰子)的身边去了。周围的人都非常吃惊,这时他一下子醒悟过来,说:“突然意识到自己怎么和她在一起了!”为了没有爱情戏的日本男性(日本的正派男主角),

想尽方法设计出更像爱情戏的爱情戏，这部作品可是说是这方面的一部成功之作。吉野老人的女儿委婉地忠告柴田不要招致周围人和部下们的批评，但对他不做更多批评而一直温柔地守护着他。正面批判柴田的精神至上论的高木久美子看到柴田和吉野老人的女儿在一起，感到自己失恋而离开了这里。

理性而又充满批判精神的女性并不是不好，可是对于军国主义所需要的柴田这样的英雄来说，比起这样的女性，选择对不惜生命付诸行动的男人只是温柔地全面包容、对男人的行为引起的问题能给予轻微调整的女性，应该是战争时期正确的爱情方式。这样的恋爱观在日本电影中普遍存在，特别是在军国主义时期几乎成为一个似乎是明文规定的东西。1939年还能拍《暖流》这样的纯粹的爱情片，可是到了1943年，如果没有这样的爱国含义的话，类似恋爱这样的内容也已经不能描写了。而且这一年，在稻垣浩的《无法松的一生》中，人力车夫悄悄地向阵亡军人遗孀告白的场面在审查中被剪掉了。到了这个时期，恋爱描写除了女人默默地支持男人参加战争这样的形式以外都变得很困难。

导演《热风》的山本萨夫在学生时代活跃于左翼话剧而从早稻田大学退学，即使成了电影导演还依然受到特高警察的监视。此外原本带有浓厚左翼背景的工作人员也很多，热心于描写苛刻的劳动，对支援战争也并不是很积极，也没有憎恨敌人的表现，反而让大家看到了被强制劳动的俘虏们的样子。作为前左翼，处于正被监视着的立场，这种程度的对战争的支援也是不得不做的。只是凭借否定理性主义、赞扬精神至上论这一点，这部影片应该也能让军方满意。

也有几部炫耀日军强大的影片被拍摄完成。代表作有山本嘉次郎的《夏威夷·马来海战》(1942)、《加藤隼战斗队》(1944)和

阿部丰的《开枪打那面旗》(1944)等。这种样式的影片还策划了几部,但是到了1943年战况恶化严重,原本军方准备提供的帮助实现不了,因而很多都中止了。

战况一恶化就需要从殖民地招募志愿兵,为此拍摄了宣传电影。另外在占领地,拍摄并上映了宣传日本的“解放亚洲”和在日本领导下以亚洲经济一体化来对抗欧美的“大东亚共荣圈”构想的影片。关于这些将在别的章节里再做讨论。

9. 战争时期的古装片

政府一发动战争，就要求国民每天都要严肃地生活。理由是如果国民在国内过着享乐的生活，那么在战场上士兵就不能拼命作战了。物资开始紧缺，就出现必须禁止国民奢侈生活的现实需要，不然就支撑不下去。电影方面被内务省指示不能描写炫耀奢侈的内容，而且随着战局越来越困难，闹剧等也难以拍摄了。因为闹剧不是严肃的电影。

古装片方面，因为要求有严肃的内容而变得难以拍摄的是殉情片和黑帮片。与其承担社会义务毋宁为爱而死，殉情片的这种思想，对于推行战争的人来说是最不严肃而无法允许的，黑帮片也被认为是不严肃的。然而，姑且不说殉情片，黑帮片一直深受喜爱，特别是在战场的士兵们自己组织的文艺表演会上最受欢迎的节目就是黑帮短剧。为了留宿一夜或者给了一顿饭的恩情而把没有任何怨恨的对手当成敌人杀死，这种在以流浪为主题的作品中经常出现的情节，正是士兵们面临的处境的体现，他们碰巧生在了日本，仅仅因为受国家的照顾这样一种恩情，而必须去把完全不相识的外国人当成敌人杀死。背负着由此而产生的苦恼，一边思念着故乡一边在异乡游荡，如果去掉作为帝国军人的使命感这样的官样理由，就是这些军人们的真实感受。意识到黑帮片大受欢迎的东宝公司，以慰问军队的影片中最受欢迎的就是这种类

型的影片为理由，1943年拍摄了长谷川一夫主演的《伊那的勘太郎》，大受欢迎。这部影片讲述的是一个叫伊那的勘太郎的幕府末期黑帮分子，一边帮助保皇派武士的活动，一边展现老一套的义理人情的故事。就是说发现了这样讨巧的办法，只要参加了保皇派，那么黑帮可以被认为是严肃的。

对于要求严肃的古装片来说，肯定能被当成严肃作品的是去掉荒唐无稽的虚构、严格进行时代考证的所谓历史片。1938年，专拍现代片的导演熊谷久虎根据森鸥外的作品拍摄的探求忠诚和名誉之间的矛盾这一武士道根本问题的影片《阿部一族》是这类历史片的先驱之作，这也是由一直以来从未拍过古装片的东京的东宝砧摄影所拍摄的作品。随后受到关注的有辻吉郎导演的描写明治维新保皇派内部的武士歧视町人出身志士的《海援队》(1939)，内田吐梦导演的同样描写明治维新佐幕派小藩的武士命运的《历史》(1940)，稻垣浩导演的描写明治维新时交出江户城的幕府重臣胜海舟活动的影片《江户最后的日子》(1941)等作品。沟口健二要把“忠臣藏”拍成真正的历史片，根据真山青果的戏曲拍摄了《元禄忠臣藏》上、下集(1941、1942)。这部作品制作了和实景完全一样的松木走廊布景而成为热门话题，是一部倾力于历史考证的大制作影片，但是把重点放在大石内藏之助为忠于主君是不是就是不忠于天皇而苦恼这个元禄时代的武士不可能有的主题上，虽然花了巨大的制作费但影片的发行却失败了，因为徒有庄重感且很沉闷而未获好评。然而从纯粹美学的角度来看，这部影片是沟口健二独特的被称为一场戏一个镜头的远景长镜头方式的完美体现的杰作。上下集一共3小时35分钟用了大约160个镜头拍摄，一个镜头平均1分20秒，大部分场面是摄影师杉山公平多次使用吊臂和移动所拍摄的所谓一场一镜，其厚

重、流畅的美是其他的作品不能相比的。

这些“历史片”被认为认真思考历史就和强化国家主义产生关联，作为一种国策电影受到鼓励。因为那是一个历史教育是国家主义教育核心的时代。而因为这一点，这样的影片也使喜欢看荒唐无稽的武打片的观众们敬而远之。其中的一个例子是影片《历史》，这是一部一味严肃、了无趣味的古装片。可是导演内田吐梦并没有因为这部影片的失败而退缩，接着拍摄了古装片巨作《鸟居强右卫门》（1942）。这部影片描写的是战国时代，被敌人包围的城里有一个叫鸟居强右卫门的下层农民兵，他受命去向自己一方的军队求救，完成使命在回来的路上被敌人抓住，敌人强迫他对着城内的人喊：“救援的人不回来了。”但是他却喊救援的大军来了，结果被敌人杀死了。内田吐梦在描绘最下层武士的半农半武士生活的过程中，讲述了这个有名的历史故事。正是最下层的人，会被主人亲切的话语打动得热泪盈眶，从而焕发出强烈的忠诚热情。扮演强右卫门的是内田吐梦电影里永远的主人公小杉勇。但是对于制作方兴亚公司来说，考虑到发行业绩而让水户光子扮演他的妻子，期待着强右卫门完成使命途中路过家的时候和妻子见面的一场戏能成为一个看点。可是内田吐梦认为充满使命感的武士不应该就想着和妻子腻腻歪歪，只让他去看了家里一眼，完全没有渲染和妻子悲伤的离别，就直奔他的目的地而去。内田吐梦过去曾经嘲笑影片《复仇选手》（1931）中武士道的形式主义和虚伪性，随着战争越来越激烈，他也在这个过程中逐渐变成像鸟居强右卫门那样的真率耿直的爱国者，最终完全肯定强右卫门的忠诚心，为了讴歌这种忠诚心，他把武士内心也可能会有有的迷茫和踌躇完全摒弃了。因此，影片成为一部很单纯的作品，只是一味高喊爱国心和忠诚心，而没有能引起戏剧纠葛的要

素。这也是一部缺少情节乐趣的失败之作。

对于一味肯定武士道和忠诚心的内田吐梦的主张的极端化，和他一起工作的同事们似乎也无法忍受了。担任编剧的原健一郎在杂志《映画评论》上发表的剧本里面，加上了这样的“后记”，把自己从职员表里撤了下来：

（前略）内田先生主张今后的电影不应该描写否定的一面，对于这一点，敝人认为如果同时不去描写否定的一面，艺术就不能成立。对此，内田先生说只用肯定的一面就能去发现创造艺术的方法，这是今后作家的一条新的道路……

应该说，斯大林时代的苏联电影和毛泽东时代的中国电影里出现的那种只描写积极的一面，没有必要描写否定的一面的无冲突论，在战争时期的一部分日本电影中也有所尝试。

内田吐梦继续坚持无冲突地讴歌爱国心的创作方法，接着策划拍摄少年坦克兵的故事《陆战之华·战车队》，期待能得到关东军的支持。被起用执笔写剧本的新藤兼人是沟口健二的弟子，他一直以来在沟口那里学到的是矛盾和纠葛就是戏剧性，如果没有纠葛的话故事刚刚展开就结束了，可是他什么都不说，按照指示不停地写，不停地修改，剧本很不容易完成。在这个过程中，关东军也没有余力让坦克军去协助拍摄，这个策划最终流产的时候，内田吐梦大概是希望从满映那里寻找打破自己所陷僵局的出路，而去了满洲。

可是，认真地思考历史未必全都走向国家主义。《阿部一族》就是这样的作品，正好在1945年8月日本投降时拍摄的大

佛次郎原作的《乞食大将》（松田定次导演，市川右太卫门主演）以武士的忠诚和名誉的矛盾为主题，也是这样的影片。片中主人公战国武士后藤又兵卫背弃了暗算对手的卑鄙主人到处流浪。这部作品认为比起忠义，作为人的骄傲更加重要，还主张战争也需要公正的行为准则，如果更追根溯源的话，会发展为对封建的或者是国家主义忠诚心的批判，但是由于是在战败后拍摄完成的，作为赞美武士道的作品和其他的影片一起被占领军禁止上映，这部影片在1952年占领结束后终于上映的时候，已经没有人再关注它，运气很不好。在众多古装片一味赞美封建的忠诚心以支援战争的时候，这部作品可以说是一部和主流作品有微妙区别的另类影片。

战时古装片中最大的英雄是宫本武藏。宫本武藏作为日本历史最有名的剑客之一，自尾上松之助以来反复成为古装片里的主人公，可是在1935年吉川英治的小说《宫本武藏》在《朝日新闻》开始连载之前，和其他传说中的剑客们一样，宫本武藏并不是超出常见的武者修行故事和讨伐敌人故事里的主人公的存在。吉川英治的小说对此做了很大的改变。在吉川英治的小说中，武藏是关原对战中战败的西军逃跑武士中的一人。回乡途中他杀了很多，但是被泽庵和尚的慈悲心肠所救，领主特别饶恕了他的罪过，宫本武藏被关在姬路城里钻研学问。后来他立志修行剑术，游走各国和很多剑客比武杀了很多，扬名天下。这其中最重要的是向被认为是剑术名门中最权威存在的吉岗道场（武场）提出挑战，最后成了“遗恨”比武（为雪耻而再度比武），接连不断地反复决斗，直至几乎把这个门派主要的剑客都杀死了；还有，他和一个叫佐佐木小次郎的天才剑客成为宿命般的对手，最终他战胜了对方。这期间，武藏为从小一起长大的女子小通所爱

慕、追随，但是相遇之时，由于对女性的爱和剑术的修行无法对立的原因，他热烈地向小通吐露爱情的苦恼，却又总是分手。

在这部历史小说里，吉川英治给古老的传说中的宫本武藏形象赋予了新的要素。首先，是恋人阿通的出现。在这之前的历史小说和古装片中，如歌舞伎传统所表现的那样，和女性发生热烈恋情的肯定是作为男人来说有些柔弱而不能依靠的美男子，也就是二枚目。打倒众多敌人，面对强大的敌人毫不胆怯地与之对战的英雄豪杰主人公，即使为女性所爱，也只是适当地应付一下，绝对不会为女人而烦恼。西方电影，特别是美国电影中，恋爱和冒险有着同等的地位，被看作是英雄的人物一定要在这两个方面都获得胜利，这个从中世纪骑士故事以来的铁的法则，至少到50年代为止还依然通用。宫本武藏作为名剑客的同时也是为恋情而烦恼的男人这一设定，所以与其说是遵循日本传统的设定，不如说是美国化的设定。特别是他的恋人，不是艺人或者是巡演艺人那样可以随便交往的女人，也不是一直以来在古装片中，作为拥有豪杰气质的武士主人公的配角而经常出现的那种只能对她百般呵护的公主类型，而是以恋爱的烦恼来从精神上净化男性，内心里充满了光辉的少女，这种处理属于但丁的《神曲》中贝阿特丽切所代表的西方的贵妇人崇拜、圣女崇拜的传统。这样的传统，是在明治以来西方化的过程中，最能打动一部分日本人内心的东西，是形成日本的年轻人一直所说的“浪漫主义”概念的核心东西。可以说《宫本武藏》中的阿通，是西方传入的“浪漫主义”最终渗透到大众闹剧里的应该被铭记的一个人物形象。然而在美国电影中，英雄正是为了爱情而去冒险，但武藏在这点上有其局限。对他来说，通过剑来实现人格的形成是最高目的，因此爱情是一种干扰。所以尽管他一直为此苦恼着，但是必须抛

弃阿通。西方传入的“浪漫主义”最终无法超越被看作是日本传统的武士的人格修行律条。这正是这个时期对日本的大众文化来说能够接受西方文化的极限。

对武藏来说，比爱情更重要的，不是过去讲谈和歌舞伎的豪杰们那样对君主的忠诚和对亲人孝顺（报仇），而是自己一个人的人格的形成，这在历史小说或者古装片的发展中也是相当新的东西。不管是武艺还是文艺，追求技能极致的人都应该获得尊重，这种观点在日本是有传统的。《宫本武藏》肯定是继承了这个传统，但是武藏认为人格的形成本身就是人生的目标，这与其说是日本的传统，不如说是受到了大正时期流行于日本的西方哲学人格主义的影响。武藏成了名剑客，他的剑在为了忠义、为了孝顺、为了惩恶扬善，甚至为了出人头地上，都起不了太大的作用。他的剑只是为了在人格上成为受人尊敬的人而发挥作用。最终，这样的人格的形成成为作品的主题，从这一点来看这部作品一方面是一部娱乐小说，同时也被看作是关于人生的通俗性的教育故事。

还有一点，吉川英治在原作小说中，对原有的武藏形象乃至传统的英雄形象加以补充，加上了主人公武藏身边的几个重要人物多次劝告他要“变得弱一点”这一情节。天才的剑客再加上暴躁的性格，武藏如果残暴起来没有人能制服他。于是先是泽庵禅师把他关到城楼的天守阁里，让他过了一段读书生活。奈良宝藏院的和尚对武藏充满杀气的走路方式作出劝诫，因为甚至连没有敌意的对手都感觉到他的杀气而下意识地急忙躲开。雅士本阿弥光悦带武藏到岛原的烟花巷去游玩，在那作陪的名妓吉野太夫把自己最喜欢的琵琶切开给他看里面，证明发出激越声音的乐器里面却是很宽广的。这是在告诫武藏实在是太紧张了。当然，他最

大的弱点所在是恋人阿通。在日本飞奔走上帝国主义侵略战争之路的这个时期，劝人软弱这一行为被不断重复的含意非常微妙。虽然没有反战含意，但是这里面至少包含了要求战争在文化上追求高尚的感情。

要武藏变弱的人都是善意的、内心纯净的人。但是，并不是通过变弱而让他放弃剑客这个危险的职业，也不是要把他带回到更安全的道路上。他们只是告诉他这样的道理，必须正确有效地使用自己的强大，为了保持强大需要从容，强大和柔和是可以同时并存的，等等。这些都是正确的道理，但是凭借这些他就能实现超越强大实力的人格完美吗？这并不是那么容易实现的。在一乘寺的决斗中，武藏也干了偷袭并杀死作为敌人名义上的主帅的少年、宣布自己胜利的野蛮事情，为此他也为自己的残忍而苦闷。只要能胜利，在打斗中是否无论用什么方法都能被原谅，这让他很苦恼。在当时的战争情况中，绝对不能公开谈论的深刻问题在这里被提出来。他还在严流岛让佐佐木小次郎变得焦虑，似乎至少掌握了在强大中加入从容这一点，可是这不过是由于战略战术上经验的积累而能够更巧妙地去战斗。至少这不是公平的比武。

结果，说了这些那些文化上的事情，到了比武时这些华而不实的话都是没用的，实战虽然野蛮但也没有办法，不能讲什么公平比试。尽管如此，吉川英治想要让武藏的剑里融入文化的宽广和爱的柔和。而最终，谁也没有在这一点上获得成功。

这部小说写于侵华战争期间。可以说武藏是当时日本的自画像。作者努力想要把这个充满暴力地向血海狂奔的男性融合到文化性的东西里面去，和当时的日本拼命地想要在文化上粉饰、美化军国主义一样。然而，归根结底，暴力就是暴力，不可能是超

越它的东西。吉川英治从这个意义上来说是诚实的。他的诚实体现在这部作品承载了很多的矛盾，这些矛盾原样呈现，使其成为一部提出很多问题而没有答案的作品，因此这成为少有的一部在军国主义时代受到赞扬、同时在战后也继续被阅读的作品。

吉川英治的《宫本武藏》由稻垣浩导演、片冈千惠藏主演，拍成系列片，从1940年到1942年拍摄了四部。对于比起精彩的打斗而更擅长抒情描写和表现庶民人情味的导演稻垣浩来说，原作中根源性的杀气没能充分表现出来，这部影片并非是一部特别优秀的作品。但是影片大受欢迎，而且成为战后反复被搬上银幕的古装片最基本题材之一。最成功地表现出原作中凶残一面的影片是1961年到1965年内田吐梦导演、中村锦之助主演的五部作品。

导演稻垣浩这个时期最优秀的作品，是在拍摄《宫本武藏》四部影片的过程中拍摄的由三村伸太郎编剧的《渡海祭礼》（1941）和之后拍摄的岩下俊作原著、伊丹万作编剧的《无法松的一生》（1943）。《渡海祭礼》讲述的是在祭祀庙会上助兴演出的流浪艺人和香料师傅等一行人被坏人袭击，一个会拔刀术的浪人保护了他们的故事。此外，阪东妻三郎展现了他一生最出色演技的《无法松的一生》，讲述了粗鲁的人力车夫为他暗中喜欢的陆军军官的遗孀奉献一切的故事。这两部作品都是英雄不是为了忠义和勇敢，而是为了对女性的爱情而献身的故事。特别是后者，是日本电影中几乎没有相同类型的以贵妇人崇拜为主题的一部杰作。稻垣浩偶然地在古装片明星片冈千惠藏的制作公司成为导演，因此成为专门拍古装片的导演，他原本是新派剧的儿童演员，后来成为日活向岛新派电影的演员，比起威风硬朗的表现，他更多学到了和赞美女性相关的表现。比起并非探寻恋爱主题的《宫本武藏》四部曲，探讨以无私的爱全部奉献给女性的纯情男

子的作品《渡海祭礼》和《无法松的一生》更加出色，这是和他的资质相符的。

古装片对战争的直接配合，如牧野正博导演的《鸦片战争》(1943)和稻垣浩导演的《春江遗恨》(1944)那样，是以过去英帝国主义侵略中国为题材的作品，以强调对白人的不信任感和警戒心的形式来实现的。

像《宫本武藏》这样完全反映了当时时代潮流的作品，很容易出现相似的作品。富田常雄的小说《姿三四郎》虽然不是历史题材，而是明治时期的背景，但是通过武术修行来实现人格形成的基本样式和人物类型，以及这两者的组合，都和《宫本武藏》很相似。年轻而又纯情，粗野又过于强大，正在参悟柔道修行的明治初期的青年姿三四郎就是武藏，想要给予他精神上的丰富性的师傅矢野正五郎和寺里的和尚就是泽庵，三四郎爱慕的柔术家对手的女儿就是阿通，而三四郎的面前，接连出现必须要对战的敌方柔术家们，不断地跟他们决斗，在这个过程中，三四郎从一个单纯的勇者成长为有着宽广而深邃内心的真正的强者。

这部小说出版后，在东宝拍摄第一部导演作品的黑泽明请求公司马上把电影改编权买下。而后这部电影以其精湛的技巧成为令影迷们叹为观止的黑泽明的出色处女作。这是在1943年，战争已经露出明显败象的时候。不过这却是一部充满了活力的影片。黑泽明导演把这部影片拍成了一部出色的娱乐片。影片有意思的地方首先在于数次出现的柔道的打斗和比试的动作场面。一个接一个的打斗分别用不同的柔道技巧来处理。而且这些都不仅仅是随意胡来的激烈打斗。最初是静静地相对而立，估量对手的动向，在最好的时机开始行动，瞬间发起出其不意的迅猛动作，英雄把对手摔出去。或者是英雄几次被推也没有摔倒，仿佛惊险

杂耍一般站立着，最后把对手漂亮地摔出去。静与动，两者的间隔，它们反复的节奏，这些巧妙的安排赋予这些格斗场面各自不同的优美样式。

在这部影片中被起用担当主角的藤田进有着健壮的身体，配上粗犷的脸庞，木讷的说话方式，土气的动作，所有这些都和迄今为止作为小生要具备的英俊潇洒这一重要条件相差甚远，他是适合演以那种类似愚忠的感觉忠实地把别人命令彻底执行的戏的演员。成为明星后，藤田进接连出演军人角色，在《加藤隼战斗队》（1944）中，他成功扮演了大胆沉着的战机部队队长。特别是这个有时严厉呵斥部下的队长，有时又像孩子王一样露出亲切的笑容，这方面的独特个性，让人觉得对无论多么荒唐的命令都能承受并微笑赴死的模范的帝国军人形象就是这样的。

即使在战争期间，观众对古装片要求的也是娱乐。牧野正博于1939年在日活拍摄的《鸳鸯歌合战》是一部浪人喜剧片，狄克·米纳^①这样的职业歌手当然不必说，连片冈千惠藏、志村乔和市川春代等电影演员们都演唱了给台词谱上曲子的轻歌剧风格的歌曲，是一部似乎和战争没有任何关联彻底贯彻娱乐精神的轻松的作品。这样的古装歌舞片木村惠吾也很擅长，1942年大日本映画的作品《唱歌的狸御殿》等也大受好评。伊丹万作在东宝拍摄了描写洒脱的大杂院里人们的人情喜剧《权三和助十》（1937）。日活的丸根赞太郎擅长轻松的对话，在《春秋一刀流》（1939）里展现了他的出众才华。在闹剧被要求慎重的战争末期，石田民三让榎本健一稳重地进行表演，把东宝的《三尺左吾平》（1944）拍成一部令人回味的佳作。

① 日本的歌手兼演员。

10. 东宝的航空教育资料制作所

第二次世界大战中，东宝受陆海军委托也接订单拍摄了大量教士兵如果使用武器的技术解说和技术训练影片。这些影片开始是由特别摄影队，后来是由被称为航空教育资料制作所的特别组成的职员制作，由于是在几年后成为新东宝摄影棚的另一处摄影棚等地秘密制作的，所以东宝的职员也很少有人知道，大概是被忘掉了，后来出版的所有的东宝公司史里都没有记载，在电影史上也没有记录。只是有时，在当时的东宝相关人员的回忆中以记述简单的传闻的形式出现。这些作品仅在军队内部用于训练的时候上映，东宝所藏的底片和拷贝在日本战败后的8月27日、28日两天全被有关的工作人员烧毁，除了职员花名册以外，记录文集也都没有了。以下是根据和这个制作所有关联的当时的东宝职员，即制作所总务部长关口敏雄、第一工厂厂长汤原甫、动画师鹭巢富雄三个人的回忆所记述的。

鹭巢富雄在1939年5月应征并被录用为东宝的素描员，三个月实习之后，被分配到位于砧的东宝摄影所里的特殊技术科。那里有因为全身心地投入到特技摄影而被视为怪人的圆谷英二，另外还有5个动画师组成的一个小部门。直到1940年，鹭巢富雄先是在这里拍摄了短片《99式轻机关枪》。这部作品主要是通过动画，通俗易懂地给士兵们讲解机关枪的构造和各部件的

功能。

不久这个部门就被称为特别电影队。1941年7月开始制作《水平爆击理论》上集两卷和下集一卷，第二年即1942年3月完成。这部作品是受海军航空总部所托，在铃鹿航空队的指导下拍摄的。影片由大石郁雄导演，玉井正夫摄影，鹭巢富雄负责动画部分。大石郁雄原本也是拍动画片的人。轰炸机面对目标投下炸弹的时候，由于飞机的速度和空气阻力的关系，以抛物线的状态落下。所以为了能命中目标，必须在什么样的位置投下炸弹，片中以动画和图表对此进行说明，并把这些和实景拍摄结合起来。为了这部作品，工作人员亲身坐上轰炸机接受了训练。与此同时，1941年8月开始拍摄《水平爆击要领第三部》，于1942年7月完成，这部作品长度共七本。影片由米山强导演，宫岛义男摄影，前一部作品是受海军委托制作的，这部作品是受陆军航空总部所托，到滨松飞行学校接受指导而拍摄的。

这期间，特别电影队改组为航空资料制作所。据1941年12月的“东宝株式会社职工名册”所记载，当时，发展为总部和第一工厂在东京世田谷区大藏町，第二工厂在世田谷，第三工厂在成城的砧，第四工厂在喜多见，第四工厂分厂在银座的大组织。职工总数约230人。位于砧的东宝摄影厂有大约650人，是当时日本最大的摄影厂，所以航空资料制作所是绝对称不上小的中等规模的电影制片厂。特别是摄影师人才济济，以第一工厂创工科科长唐泽弘光、第二工厂厂长圆谷英二为首，第一工厂摄影室有玉井正夫（室长）、仲泽半次郎、前田实、中尾骏一郎等，宫岛义男、完仓泰一、平野好美等人也在这里工作。当时，纪录片和教育片、学术片等很多都是由摄影师兼任导演，导演的职能还没有详细的分工。所以，以战斗机的空战战术为内容的五本胶片的作

品《盆形空战要领》(1943)中摄影师玉井正夫也担任了导演。专业导演方面,关川秀雄从副导演升为导演,在这里拍摄了第一部作品《雄伟的羽翼·三菱重工业篇》,这部作品是空战战绩的宣传片,不是秘密制作的。

对东宝来说,做这个工作的好处是能够更多地分到被指定为军需物资而不容易弄到手的胶片,这些胶片也可以拿去拍公开发行的影片,而且在这里培养出的特技摄影的技术,在战争片以及后来的怪兽片中都发挥了作用。影片的拍摄持续到战败,拍摄了《雷击机战斗法》(1944)四本,《美军敌前上陆战法》五本等,除了电影还接受订货制作了幻灯片和图表。另外为了培训工厂工人,从1942年到1945年战败为止拍摄了被称为“生产技术片”的《锉刀篇》、《锯篇》、《焊接篇》、《钢凿篇》、《金属板篇》五部作品,每部影片各两本。

11. 战争与电影作家们的生存方式

像田坂具隆和熊谷久虎这样相信日本的正义、积极地拍摄高扬战意影片的导演，和像龟井文夫正这样看上去做出协助战争样子的同时想在影片中悄悄地加入对战争的批判的导演，这两者中间，存在着以各种态度和各种程度协助战争的导演们。

首先是山本嘉次郎，他拍摄了这个时期作为高扬战意影片而大受欢迎的航空战三部曲电影：《夏威夷·马来海战》（1942）、《加藤隼战斗队》（1944），以及《雷击队出动》（1944）。他在 P·C·L 和东宝的初期拍摄了很多榎本健一的喜剧片，是一位为奠定东宝的基础做出很大贡献的导演，他还擅长拍摄女性家庭伦理片，作为商业片的匠人导演，他的才能受到高度评价，但是另一方面他也有艺术家的野心，也是纪录片手法的开拓者。根据畅销的小学生作文原作改编而成的《作文教室》（1938）就是这样的一部作品。这部作品和过去的倾向电影不同，以带有诗意、幽默和旁观的视角，前所未有地冷静写实地描写了都市最下层的人们的日常生活。在这部作品之后，他以同样的带有诗意的幽默，用半纪录片的手法尝试拍摄了描写东北农村的巨作《马》（1941）。由于山本导演忙于拍摄榎本健一的影片，这部作品大部分的外景是副导演组的主管黑泽明拍摄的，以诗一般的或曰民俗志的手法描写了农村的生活，最终无论是作品还是发行放映都获得了成功。

但是，当初东宝的制作主管森岩雄很担心这个项目的发行放映。于是森岩雄没有轻易批准这个策划，山本嘉次郎就给负责军马调度的陆军省马政科看了剧本。然后陆军省用大臣的名义向东宝发出要求实现了这个策划。山本嘉次郎自己这样说，对此，森岩雄反驳山本嘉次郎做了夸大，这是从最开始东宝就策划了的作品。不管怎么说，这个插曲表明当时为了牵制电影公司的商业主义，人们意识到利用军方也是一个巧妙的方法。《马》以东北的畜牧业地区为背景，展现一个纯真的少女喜爱马、养育马的样子，同时加入了四季不同的风景风俗，最后一场戏是这个少女养的马在马市上作为军马被陆军买走了，少女打心底里为此感到高兴。这部作品几乎可以被称为是一部杰作，只是高潮部分的马市里买军马的一场戏，简直是讨好军方的老一套让人很败兴。山本嘉次郎原本是从广播里的马市实况转播想出这个策划的。此后他为了去实地看马市在东北地区各地游走。对于东北地区的农民来说，马市是唯一能得到大笔现金的地方，那里买卖如火如荼，而且市场的周围饭店、妓院、赌场林立，把马卖掉的农民在那里以他们自己的方式尽情享乐。据说山本嘉次郎在这里发现了和以往的戏剧情节所不同的真正的“活生生的东西”，为此感动，从中提炼出影片的构想。如果在这个马市的场面里，山本嘉次郎最初设想的那个“活生生的东西”能够被表现出来的话，那毫无疑问会被认为是一部杰作。然而祈祷自己养大的马匹能被卖作军马的少女形象，可惜仅仅是和“活生生的东西”相反的“编造出来的东西”。也许山本嘉次郎为了讨好陆军省马政局，特意用“编造出来的东西”取代了“活生生的东西”。除了这点以外，这部影片作为一部富有情趣地描写田园四季生活的作品，是非常优秀的。

此后，进入太平洋战争阶段，这次是海军省要求东宝在周年

纪念日前拍摄 1941 年 12 月 8 日太平洋战争开战时成功偷袭夏威夷的纪念影片，森岩雄把这个工作委托给了山本嘉次郎。山本导演还是以少年飞行员每天训练的半纪实描写为核心拍摄完成了《夏威夷·马来海战》。而高潮部分的夏威夷空袭和两天之后在马来半岛海域海军航空队袭击英国舰队的场面，由摄影师圆谷英二通过模型摄影成功地展现了战争场面。虽说如此，半纪实性地拍摄少年飞行员的训练，并不就是描写出它的真实。之所以这么说，是因为通过残酷的暴力来进行惩罚这个当时的军队训练必不可少的要素在片中完全没有触及。然而，看到珍珠港的模型里漂浮着的美国太平洋舰队的模型，在同样是模型的日本鱼雷轰炸机的攻击下，一个接一个地被击沉的场面，日本的电影院里响起了欢呼声。这些模型几乎被当成真的东西。

当时我是小学六年级的学生，和其他同学被老师从学校带到电影院集体去看这部影片，高潮部分的时候大家都一起鼓掌跺脚。然后两年半后我作为少年兵参加了海军航空队，每天一边被下级军官们殴打，一边抱怨《夏威夷·马来海战》的少年兵训练的部分里，这样的场面一个也没有。

通过模型来描写空战的成功，让山本嘉次郎接连拍摄了《加藤隼战斗队》和《雷击机出动》。前者是对连续多日以运动员般的豪爽驾驶战斗机持续战斗、最后战死的飞行军官的赞歌。后者是为最早用飞机撞击美军军舰的方式发功袭击的飞行员安魂的影片。特别是后者，尽管这是一部充满高扬战意的影片，但是被逼迫到只剩下以飞机撞击发动袭击这一最后手段的地步，却连撞击用的飞机都不够的日军陷入穷途末路，通过登场人物一个接一个死去，某种程度上这是一部让人真实感受到这种状况的灰暗而悲痛的作品。

更彻底地沿袭了山本嘉次郎利用军队拍摄《马》的这种做法的是一个本名叫许泳的朝鲜人日夏英太郎。他出身于日本殖民地时代的朝鲜，立志从事电影，在昭和初期的牧野电影公司当副导演学习电影。然而导演的机会不是那么容易得到的。

1941年，在新兴京都制片厂的企划部写剧本的日夏英太郎，去朝鲜采访了朝鲜人加入日军的志愿兵制度，写了剧本《你和我》。他每天去朝鲜军司令部，最终从军队首脑那里得到了把剧本拍成电影的命令。于是，这部影片以朝鲜军报道部制作、陆军省报道部和朝鲜总督府支持、朝鲜总督南次郎和朝鲜军司令板垣征四郎特别出演的浩大声势，和松竹公司合作，作为日夏英太郎制作、导演的作品拍摄完成。影片描写的是在朝鲜志愿兵训练所作为日本兵接受训练的朝鲜青年的军队生活。片中描写了他们对日本充满了火热的忠诚，青年主人公出色的帝国军人举止连日本人都对他加以肯定，最后在奔赴战场前他和日本女人结为百年之好。

对于生活在歧视和偏见之中的日夏英太郎来说，在日本要成为导演，大概除了这样利用军队以外别无他法。但是他是否是隐藏了真实的想法讨好于军部就不得而知了。作为肯定是要在日本成为一名成功导演的日夏英太郎来说，念念不忘要彻底地成为日本人，最终可能真心实意地对日本产生了忠诚感。可是这部作品作为一部只是一味宣传朝鲜人的日本人化政策的幼稚作品，评价和票房上都惨败。此后，日夏英太郎作为文职军人去了印度尼西亚的爪哇岛，据朝鲜史研究者内海爱子和村井吉敬的《电影人许泳的“昭和”》（凯风社）中所记载，他拍摄了日军对澳大利亚的谋略电影。影片的胶片至今还保存着，内容将在下一章进行介绍。

如果仅仅是这样，日夏英太郎不过是一个只拍露骨的宣传电影的二三流的电影人，但是他成为日本战败后的一个重要人物。战争结束后，他没有回日本也没有回朝鲜，而是留在了爪哇岛。用大概是本名许泳的不正确发音 Dr. Huyung 的名字，作为印度尼西亚独立运动一方的人成立电影戏剧学校，培养电影和戏剧人才，还导演了电影。这些成为第二次世界大战之后重建的印度尼西亚电影的光辉的起点之一。特别是《天地之间》（1950）这部作品获得了印度尼西亚人的高度评价。影片讲述的是，在刚刚独立的印度尼西亚，充当荷兰人的爪牙进行破坏活动的荷兰与印尼的混血女性，在童年小伙伴印尼青年的鼓励下，唤醒了作为印尼人的自我意识，这是一部仿佛在讲述想要成为日本人却最终失败了的日夏英太郎自己的民族觉醒的作品。他也许第一次抓住了自己真正应该讲述的主题。他于 1952 年去世，作为印度尼西亚电影史上被特别提及的人物留下了自己的名字。

当然，利用军方的电影人还是少数。很多电影人为接受军队的命令拍摄高扬战意的影片而辛劳。特别是一直以来以拍摄女性影片而闻名的由所长城户四郎领导的松竹大船摄影所就是这样。除了接受军队命令而拍摄的由吉村公三郎导演、上原谦主演、描写活跃于中国战线的坦克部队的《西住战车长传》（1940）以外，最终没拍摄出什么出彩的战争片。当时，据出席情报局等会议的饭岛正所讲的，在这样的会议上，最不讨好军方，主张大众娱乐影片必要性的就是城户四郎。在城户四郎手下小津安二郎拍摄了《父亲在世时》（1942）。这是一部描写对自己的职业怀有强烈责任感的父亲和从内心深处尊重父亲的儿子，以及父子之爱的优秀作品，是一部杰作。当然，儿子有时和父亲意见稍有不同，但是由于对父亲充满了敬意，他从来不反对父亲的意见。对职业的责

任感和对权威的顺从是军国主义国家最期待的美德之一。在这个范围之内，可以说这是一部忠实于国家政策的作品。可是小津并不是为了讨好国家而拍摄这部影片的。他在并没有被强行要求必须迎合军国主义的1937年就完成了剧本的第一稿，此外，也没有把基于对父亲的敬爱而服从的主题，扩大到即使自由主义者大概也并不反对的范围之外。他是以自己自然的日常感觉中，和军国主义的时代风潮并不太发生冲突的一面创作了这部作品。对作为一名战士在中国战线忠诚地参加了战斗的小津来说，因为没有特别反对战争的想法，而继续受到来自军方的拍摄战争片的要求，于是写了以缅甸战线为背景的战争片剧本，着手准备把它拍成影片。这个剧本把战场上士兵们的友情描写得如同家庭情节剧一样，几乎感觉不到战火硝烟的气息。从1943年6月开始，他作为陆军报道队成员被派遣到新加坡，在那里认真进行准备的期间，日军节节败退，无法进行拍摄，最终这部影片没有拍成。接下来在慢慢地准备拍摄有关印度国民军（协助日本为了印度独立运动而战的印度人的部队）的影片的时候，日本战败了。他是故意消极对待拍摄战争片的工作，这种看法虽然也有可能，但是或许他是排斥只重速度不顾质量地拍摄战争片的做法，想要按照自己平静的节奏去拍摄影片，在这个过程中战争结束了。

1943年，以不太有狂热性和煽动性、在庶民的让人发笑的喜剧中加入协助战争主题的影片《花开的港口》出道的木下惠介，在第二年拍摄了一心忠军爱国、热血沸腾的陆军军人世家的大事记影片《陆军》（1944）。内容是赞美真心实意地为了国家愿意去死的人们。这部影片的高潮是福冈的连队要去战场而在市内行进的场面，沿途站满了市民，欢呼着为行进的部队送行。送行的人群中有田中绢代扮演的母亲，行进的队伍中有身体虚弱的儿子。

木下惠介虽然没有反战思想，但是继承了松竹蒲田-大船的女性电影正统的他在这里始终强调挂念儿子是否平安的母亲的感觉。母亲一路不停地追赶着吹奏着雄壮的喇叭行进的队伍为他们送行。这成为说是雄壮实在是过于悲伤的有名的一场戏。虽然通过了审查，但是情报局认为木下惠介是一个不适合拍摄高扬战意影片的女人气的导演。而后，接着决定拍摄森本薰编剧的爱国影片《神风特别攻击队》，认为木下不行，没让他拍。

五所平之助是松竹大船经验丰富的电影人的一个代表人物，他和城户四郎有个人冲突，从松竹辞职去了大日本映画，拍摄了讲述“元寇的神风”^①故事的古装片《神风吹拂》。这是一部讲述攻占日本本土的元朝军队因为台风而全军覆没的影片，本应成为最好的爱国古装片作品。然而只懂得松竹女性电影拍摄法的五所平之助在策划故事的阶段，把精力都集中在营造年轻武将和公主之间的浪漫爱情上，完全不是英勇的故事，在情报局的策划会议上得到的都是不满的评价。大日本映画把五所平之助从这个项目调离，让擅长拍摄有气势的打斗片的丸根賛太郎代替了他。《神风吹拂》（1944）摒弃了浪漫，作为一幅仅仅表现镰仓武士们喘息地匆忙四处奔走的壮观交战的画卷，顺利地完成了。所以五所平之助虽然也并没有反战的思想，但是最终也没有拍摄高扬战意的影片，在战争期间，只作为《新雪》（1942）的导演为人所知。这部影片描写的是地方城市的小学老师之间的情谊。作为战争时期的影片，这是一部例外的自然清新、没有忘记优美地描写女性（月丘梦路）的作品。

像这样，不是因为他们的思想，而是受电影感受力的偏好和

① 元朝两次进攻日本都因暴风雨而失败。

高低所决定，有几个导演虽然想拍好战的战争片但是却拍不出来。同样，有些导演也并不是军国主义者，只是因为喜欢战争片的题材和感觉而拍摄了好战的战争片。

导演阿部丰拍摄了大量使用真正的飞机、在日本电影可以说是最早为观众展现了空战场面描写的影片《燃烧的天空》之后，紧接着拍摄了描写根据国家方针以生命开辟邮政航空路线的飞机驾驶员的《南海的花束》(1942)，成为他这个时期的代表作。航空片一直是美国电影的特产品，从这部作品可以窥见年轻时在好莱坞学习、好莱坞的电影制作法已经深入骨髓的阿部丰对好莱坞未尽的梦想。当然，这两部作品虽然作为高扬战意的影片和作为国策电影的特点非常鲜明，但是可以认为它们首先是对飞机本身迷恋般憧憬和对驾驶飞机四处翱翔的飞机驾驶员的工作方式充满了好莱坞式的兴趣。阿部丰在晚年谈到这些作品，说并不是因为那个年代有想拍的东西不能拍而拍了这些作品，这是自己喜欢的世界，现在也很喜欢这些作品。所谓电影的快乐这种东西，原本相当程度上是在满足暴力、攻击以及太空征服这些幻想的基础之上而成立的，天生喜欢电影的人很单纯地为了电影的愉悦而拍摄高扬战意的影片，这应该也是有可能的。他在太平洋战争期间到菲律宾拍摄的《开枪打那面旗》(1944)作为日本战争片中最富有电影震撼力、如同美国影片般利落的作品，深受好评。

东宝的编剧八住利雄在战争期间经常私下表示“坚决反对帝国主义战争”。虽然不是公开地说，但是听到这些话宪兵到家里找过他。还年幼的儿子白坂依志夫回忆道：“那个时候的父亲很害怕……满头大汗。”(《八住利雄·人与剧本》)虽然没有被逮捕，但好像是被瞄上了，宪兵来了两次，待一两个小时。据说即使这样八住利雄也没有停止私下表示“坚决反对帝国主义战

争”，但是到了战争末期，他接连不断地写了《决战的天空》（1943，渡边邦男导演）、《热风》（1943，山本萨夫导演）、《前进独立旗》（1943，衣笠贞之助导演）、《自有后来人》（1945，渡边邦男导演）等高扬战意的影片的剧本。

12. 大陆电影^①

作为电影愉悦之一的攻击性，如果表现为用飞机发动进攻这样的影像的话，那么作为电影另一种愉悦的性爱和战争相结合会出现什么样的情况？很容易产生要去拥抱被征服土地的女人这样的意象。然而，如同现实中在中国战线所进行的那样，战火纷飞中奸杀反抗的女性，像这样异常的事情是不可能给国内纯真的善男善女们看的。最终，必须是美丽的中国姑娘倾心于温柔可靠的日本男人，所以日本男人也爱她这样的谎话连篇、大放厥词的幻想。于是，这样的通俗情节剧拍摄出来了。

由小国英雄编剧、伏水修导演的《支那之夜》（1940）在侵华战争期间一系列以把日本侵略中国正当化为主题而拍摄的作品中，也是一部典型的通俗伦理剧巨作，是一部成功达到目的大受欢迎的作品。

故事以同时代的上海为背景展开。故事从船员长谷（长谷川一夫）在上海的闹市区帮助和日本人发生争执的年轻中国女性桂

① 所谓“大陆电影”，是指1938年至大约1943年间陆续拍摄的以中国（含“满洲国”）及蒙古为题材、背景的一批影片。其中最为人所知的是李香兰主演的《白兰之歌》、《支那之夜》、《热砂的誓言》等通俗情节剧影片。本书作者以一种批判性态度对之作作了史实记述。

·兰(李香兰)开始。日本人说因为中国女性而受害要教训她,桂兰说事情并非如此,但是到底哪方是对的不得而知。不过长谷出来说,在中国民众中用这样粗暴的态度会点燃中国人的抗日怒火,因此作为日本人应该自重,他用自己的钱代付了这个日本人说的被害损失费,平息了事件。这一幕表明这个时期在中国,蔑视并用粗暴态度对待中国人的日本人并不少见,就影片把这个视为问题而言,即使是流于表面化,也应该说这其中包含了一些自我批判的因素在里面。但是,当涉及中国人的反日思想是从哪来的问题,就完全是恣意的描写了。

桂兰最初抱有彻底反日的态度。即使被长谷救了,她也无法接受日本人的恩惠,说要做工还钱,跟着他来到旅馆。于是长谷向旅馆的日本同伴宣布把她的抗日感情扭转过来是作为日本人的自己的一个战斗,用仿佛是引导失足少女的态度来对待她。然后,和众多的引导失足少女的影片的模式一样,他在为少女的反抗而束手无策的同时,不断展示出自己的真心,最终成功地治好了她的“错误的”反日情绪。然后两人喜结良缘。

虽然把侵略战争正常化的影片比喻成引导失足少女的影片仿佛是一个拙劣的玩笑,但是故事的骨架就是这样的,这里面典型地表现了当时日本人对中国人的意识。对于当时大多数的日本人来说,不理解在日本领导下把亚洲从西方的殖民地中解放出来的“大东亚共荣圈”的“理想”的中国人,就应该被当成所谓的亚洲的不良少年,而日本人则是不良少年的老师,有时要揍一下教训教训,他们乖的话就褒奖一下。这一点,在把中国人仅仅当作是压榨对象这一反映真意的部分当然存在,在被美化了的精神表现方面也是如此。

如同引导不良少女的影片中想要重新开始的少女经常出现的

那样，有坏人在背后顽固地想要把少女重新拉回自己的团伙中。《支那之夜》中，他们就是在后面操纵桂兰的上海抗日地下组织的男人们，对他们的描写方式完全是黑帮片中坏人团伙的风格。他们就像是为了从日本人那里掠夺而在进行抗日。于是面对这样的乌合之众，长谷用手枪、短枪与他们周旋打鬥，显示出他的潇洒帅气，营造出惊险的气氛。

片中解释了桂兰萌发抗日意识是由于曾是富家小姐的她因为战争失去了家和亲人。这部影片几乎没有想方设法去推翻这个正当的抗日意识。只是为了吊唁在八一三事变中战死的身为上海陆战队员的哥哥，和长谷、桂兰住在同一个旅馆，每天去扫墓的年轻日本女性听到了桂兰的身世和对日本人的憎恨之后，这样说服桂兰，说她在战争中失去了哥哥，可是她不恨杀死哥哥的中国人，因为这是为了东洋的和平。令人惊讶的是，日本的电影作者们认为，等价地计算侵略一方的死和被侵略一方的死，然后扯平了，这种荒唐的计算，观众应该会接受，并且事实上从这部影片的成功可以看出日本的观众接受了这样的计算方式。

李香兰凭借这部影片大受欢迎。她在中国长大，有名义上的中国人养父，能说流利的汉语，可是她实际上是名为山口淑子的纯粹的日本人。在满洲的日本国策公司满映(满洲映画协会)事先宣传她是个中国人把她作为明星推出，在日本影片中也是作为中国女演员出演。可以认为与日本女演员不同的蕴涵强烈情感的表情和鲜明的妖艳，让人们相信了她是中国人的宣传。她的火爆人气，当然是因为她的美貌和出色的演唱，而她扮演的角色，也靠着向日本人散布了中国的女性欣然接受了日本的进攻这样的幻想，而获得了很大的支持。日本的观众想要这样的妄想。

李香兰火爆人气创造出大陆通俗情节剧这一新的片种。有

《白兰之歌》(1939)、《热砂的誓言》(1940)、《苏州之夜》(1942)等作品,这些作品都和《支那之夜》异曲同工,都是让观众沉湎于诚实的日本男子被可爱的中国女性爱上这样的幻想之中的作品。

和甜蜜的通俗情节剧不同,作为更加严肃的国策片的大陆电影也很盛行。首先,有描写在(中国)满洲的日本开拓移民团的仓田文人导演的《沃土万里》(1940)。这是描写满洲开拓的影片。在满洲的开拓村,日本的开拓团员们想种水稻。团员中有一个绰号为红将军的男人,只有他一个人认为像满洲这样冷的地方不可能种水稻,团员们都说他们这些日本的农民如果不种水稻的话感觉不是在干农活,强行种了水稻,还说“你这样的红将军不懂得百姓的心情”。红将军以前曾是工厂罢工的领导人。红将军忍受不了开拓生活的艰苦想要离开这里回日本去,可在回国途中他在朝鲜的港口看到从日本来的去开拓地的照片结婚^①的新娘们一行朝气蓬勃的样子,重新鼓起勇气又回到村子里,洗心革面,为同伴们所接受。总之,曾经可能是赤色分子的男人是一个总是讲大道理晃来晃去让人困扰的人,但是只要洗心革面就能重新被同伴们接受,是这部影片的处理方法,影片遵循了日本政府对待从左翼转变过来的人的基本处理方式。由于团员团结一致的努力,在荒野上开了水路,水顺利地流了过来,大家喜悦至极这一场面成为影片的高潮部分,然而这个场面和金·维多导演的美国影片《民以食为天》(*Our Daily Bread*, 1934)的高潮部分非常相似。这部美国影片是大萧条时期失业者聚在一起从事开拓的故事,应该说是日本的国策片以美国的新政派的社会派人文主义电

① 指的是没有见过对方的面,仅看过照片就和对方结婚的方式。

影为摹本所拍摄的。附带说一句,这个想法也在清水宏反映少年男女保护设施的影片《回首塔》的高潮部分被采用,成为当时以“建设性”为主题的日本影片老一套的感人场面。

《沃土万里》里在描写中国满洲的同时,无论是汉族还是满族、朝鲜族,当地人几乎完全没有出现。说是开拓团,实际上这不就是把已经有汉族人在耕作的土地以几乎免费的价格便宜地买下而抢夺过来吗?这样根本性的问题被无视,并且被夺走土地的汉族人组织游击队进行抵抗的现实情况也没有成为一个问题。游击队以土匪这样的称呼出现一下。像这样,虽然是描写满洲但是中国人的存在几乎被无视。描写殖民地和占领地的时候,把那里的人们描写成对日本很友好,要不然就是无视他们的存在,这是到战败为止日本电影的基本状况。如果有不友好的当地人,那也只是匪徒。日本电影通过这样描写亚洲来协助国家政策,误导国民的判断。或者国民也喜欢被这样欺骗。这是昭和时期的日本电影犯的最大一个错误。

在长野县的山间,有一个叫做大日向村的小村子。这个村子在战争期间一下子出了名。1938年,侵华战争开始的第二年,这个村子把村里一半的人口送往满洲(现在的中国东北地区),在那里成立了分村。到1939年有189户,766名村民。作为满洲移民的先驱者,这个村子受到了国家的热烈表彰,农民作家和田传写了小说《大日向村》,这部小说在1940年由当时作为最有良心的独立制片公司而受到瞩目的东京发声的丰田四郎导演搬上了银幕。由于这部影片,赞美满洲移民的气氛越来越强,急速高涨,开拓团被从全国各地农村送出。满洲移民解决农村过剩人口问题的同时,在这个汉族、满族、朝鲜族、蒙古族等占据了人口大多数的日本殖民地上增加日本人的人口,也是把日本统治力量加以

巩固所必需的国家政策。在日本无法轻易得到土地的农民家的二儿子、三儿子去了满洲以后，无偿地得到了广阔的土地。实际上这块土地是日本用很少的钱夺取的此前当地农民耕种的良田，可是这些没有告诉日本人，开拓农民被告知都可以要多少有多少地自由得到广阔肥沃的农田，煽动开拓热潮。当然，这样在满洲腹地的开拓村里的很多日本农民在战败时，吃了上顿没有下顿地从开拓村徒步逃离，跟着走不动的孩子有的送给了当地的农民，有的失散了，就成了中国残留孤儿。带头的大日向村，因为开拓早所以得到“首都”新京(现在长春)附近的条件好的土地，并不是很内陆的地方，但是即使这样，战败时受到了被日本的开拓村夺去土地的中国农民的报复袭击，再加上不得不过着饥寒交迫的难民生活，占村民半数以上的374人死了。后来回到长野故乡的只有366人。羡慕被拍成电影的大日向村的名声而后来去了满洲、进入腹地开荒拓殖的人们有更加悲惨的经历，很多人没能活着回来。

那么，《大向日村》是怎样的一部影片呢？这部电影以信州的山间看上去非常缺少耕地的一个小山村的景象开始。用平稳而又感情丰富的笔触描写了这个安静山村里的生活，点明这里的贫困。即使说不上多有意思也说不上有诗情，但是这是一部认真而又厚重的影片。

首先在最初的场面里，刚被任命为这个村子的村长而从外面回来的男人(中村玩右卫门)和村子的产业组合理事长(河原崎长十郎)商量怎么才能把这个经济发展停滞不前的村子从贫穷中解救出来。村里的人口自明治时期以来增加了一倍，可是农田却没有这样增加。因此两人一致认为如果村里一半的人口移民的话问题就可以解决。移民去的地方是满洲，被描写成好像是理所应该

的一样。总之这也是国家的政策。日本土地少而人口多，所以贫穷。解决这个问题除了到中国大陆发展以外没有别的办法。这样的想法绝不是仅仅信州的山村领导者所有，而是广泛渗透到当时日本社会全体中的一种想法。两人毫不犹豫地付诸行动。

但是如同村子的两位领导者所承认的那样，这不是一个简单地就能实施的计划，而是个大问题。最大的问题是村里人实在是太穷了，很多人家从村里放高利贷的人那里借了很多钱。还不了钱就不可能离开这个地方，放高利贷的人也因为受不了这样的对待而反对移民计划，做一些阻挠计划实行的事情。遵循着国家政策为理想而激动，想要去开拓天地的村里的年轻人对那些为了逃避高利贷而参加开拓的人很蔑视。解决这些村里人的意见分歧也很不容易。

第二个问题是满洲的农业到底能不能顺利地开展起来。于是产业组合理事长去满洲视察，带回了农产品的样品，告诉大家那是非常好的土地。

从头到尾，没有作为问题意识被提及的是，满洲的治安怎么样？这难道不是侵略吗？片中似乎是解释为满洲已经被日军彻底占领，九一八事变时一时活跃的抗日游击队的活动（在日本被称为“匪徒”）已经衰弱，所以治安上没有问题，可是这是日军保护下的农业，这样一种意识甚至都没有出现。不仅如此，虽然有理事长去满洲视察的场面，但是那里的汉族、满族、朝鲜族等当地居民甚至都没有超出仅作为远景而出现的范围。也就是说，当地居民的存在完全被排除在意识范围之外。因此也完全没有出现移民是不是侵略这样的问题意识。这不是当时这个村子里的人们的意识特别低，或者是这部影片的创作者们的视野特别狭窄，而是反映了当时日本人的普遍意识就是如此。

这样，他们把村里贫穷的人和高利贷者的对立作为最大的问题，以村长的政治力量，为了国家的大目标，把贷款问题先搁置起来，以这种方式解决了矛盾，勇敢地把村里的半数人口送往满洲。贫农和高利贷资本家这两个村里阶级的对立问题，在村长（当时是任命制）这一官僚的主导下，通过侵略中国而解决了。可以说这是这个时代的日本军国主义的一个模型。

但是拍摄这部影片的丰田四郎导演，以当时普遍的评价来看，是一个和军国主义以及以此为基础的右翼思想立场完全无关的一个人。他在擅长拍摄女性电影的松竹蒲田摄影所担任副导演学习电影后成为导演。而后他自己也拍摄了女性电影。他的成名是由于被招进独立制作公司东京发声后，相继拍摄了《年轻人》（1937）、《爱哭的小家伙》（1938）、《冬之宿》（1938）、《莺》（1938）、《奥村五百子》（1940）、《小岛之春》（1940）等一系列文艺片，或者可以看作是基于人道主义、人文主义的立场，站在女性一方的优秀作品。其中一直贯彻的是，总是同情弱者、穷人、女人、孩子，还有病人，尽可能地站在他们的一方。《大日向村》中丰田四郎也是把山村的贫苦农民当成自己一方。只是，在他的视野里，完全没有被日本的贫苦农民所侵略的满洲（中国）的更贫困的农民的存在。

战争时期拍摄的所谓高扬战意的电影，究竟靠着它高扬了多少战意，其效果难以测定。可能也有人看了战争电影大大受到鼓舞而有心要勇敢奔赴战场，但只是把战斗场面作为动作片娱乐要素而享受了的观众也有吧，其中当然也许还有人看了战争电影后讨厌战争。至少在作为慰问巡回上映的电影里，战场的士兵们不喜欢高扬战意的影片，而喜欢恋爱情节剧、流浪（股旅）片、喜剧等。虽然不能说高扬战意电影完全没有达到符合其目的的效果，

但关于要求拍摄这类电影的政府和军方所期待的那种宣传效果是否达成了这一点，不得不说很让人怀疑，真实情况不为人知。当然，对一味相信自己能打赢战争的单纯的人们来说，描写日本兵之勇敢的电影，是强化了他们期望的很好的材料吧。

其中《大日向村》作为一部国策电影，从这部影片公映后志愿去满洲移民的人急速增加这一事实可以确认它达到了相当明显的宣传效果，还可以从中了解到，作为其直接的结果，很多人有了多么悲惨的经历。这样的影片，由没拍一部声势浩大的战争电影，倒是作为有良心、追求艺术性、人道性的电影作家为人所知的丰田四郎导演怀着一种诚实拍摄出来，是一个很大的讽刺。这部影片，是前进座剧团全体参加演出的作品，前进座当时作为最有理想主义的戏剧人团体为人所知，战败后延续其理想主义的追求，剧团全部成员加入了共产党，制作并全体出演了成为战后左翼独立制片运动出发点的今井正导演的《不，我们要活下去》(1951)。《大日向村》是这样的理想主义者团体拍摄的影片，绝非是跟着潮流要来赚钱而拍出来的。可是，当某种理想主义者没有意识到自己视野的狭窄时，会做出出乎意料的糟糕事情。

这样，描写满洲开拓的影片，不去追求描绘移民的实态，只是赞美开拓者精神。战争电影拍法一笨拙就容易招来浮华的煽动性和宣传味太重等批判，可是对鼓励老百姓侵占中国大陆的影片，倒有一种倾向是，尽管电影相当粗糙，反过来却被评价为是诚实努力之作。在意识上辩白，跟军人去打仗不同，老百姓去中国大陆说到底是出于建设性的目的。为此，庶民电影的名家、从未拍战争电影的岛津保次郎导演等，当情形变得庶民电影里必须有战争协力的主题时，也强行让他的主人公奔赴中国大陆。《哥哥和他的妹妹》(1939)，是一部以否定同僚、尽在背地里说坏话

这样一种工薪族劣根性为中心主题，对下层中产阶级的日常生活做了写实温情的描绘的佳作，影片主人公在揍了背地里说坏话的卑劣的同僚并辞职后，在朋友的劝说下，跟妻子妹妹一起去中国大陆寻找新的工作天地。小津安二郎的《户田家的兄妹》（1941）也是这样，最小的弟弟是个正义汉子，当面责骂不孝敬父母的哥哥和姐姐们，最后，他把年迈的母亲和天真的妹妹带到了自己工作地所在的满洲。

岛津保次郎在《绿色大地》（1942）里，描写了去了中国青岛的日本民间人士怀着诚意跟中国人相处的故事。江川宇礼雄扮演的财界人士、藤田进扮演的技术人员、入江隆子扮演的女教师，分别认真地、有礼貌地跟中国人相处，去改变一有什么就立刻非难日本人的中国人的“误解”。这无疑是一部将侵略甜言蜜语说成是帮助的宣传电影，不过在出场人物中，最坏的家伙是欺骗中国人而企图发财的日本公司职员，池良部扮演的中国青年作很有说服力的演说，指出日本人完全没有理解中国人的信仰和想问题的方法。这些方面，可以理解为岛津保次郎尽很大的努力要拍一部不是武装侵略性的影片。

就像日夏英太郎的《你和我》描写的那样，日本支配下的朝鲜的民众站到日本这一边，这也是这个时期日本电影的重要主题之一。

今井正导演的《望楼敢死队》（1943），以抗日游击队常常攻击的朝鲜半岛北段的一个村庄为舞台，描写了驻扎在那里的日本的武装警官队和前来袭击的抗日游击队之间的战斗。抗日游击队被叫做匪贼，不过没有像《支那之夜》那样被弄得像是黑帮土匪。前来袭击的他们在攻击派出所前去烧掉村里朝鲜人的民宅，这个描写逻辑上似乎是因为顺从日本人的朝鲜人是民族背叛者，

但事实上这实在不像栖息于人民之中的游击队会干的事情。还有，游击队的一个青年在袭击前潜入村里，让住在村里的父亲逃走，游击队同伙们视之为背叛，把他父亲杀了。于是青年觉醒，认识到了游击队的“凶恶”，帮助“宽大的”日本人跟游击队战斗。这些地方，是《支那之夜》的那种劝导不良少年向善的电影的模式。对朝鲜为什么有抗日游击队运动，他们的目的是什么，为什么他们能一直坚持活动，这些方面，影片一概没有触及。但是，并没有特别的迹象表明当时的日本观众对影片没有触及这些问题怀有疑惑。普通日本人觉得抗日游击队是山贼那样的存在，他们不作多想，简单地认为是日本人在流血保护有山贼出没的野蛮地区的良民。这也是日本政府的官方见解，这部影片只是对此作了忠实遵从。

今井正导演学生时代曾经参与左翼运动，战争期间当上了导演。据说在战后《青色山脉》一炮打响而获得一流导演的地位之前，拍的全都是公司指定的影片。也就是说，他此前只不过是一个技术型导演。作为技术型导演，在这部作品里他展示了烘托悬念的技巧，让人想到是不是从约翰·福特的西部片名作《关山飞渡》的动作场面里学来的。

这属于事后追溯了——日本战败后回国的大日向村分村（满洲大日向村）的人，因为在移民时处理了全部的财产，也没法被原来的村子收容，65户165名归国者在浅间山麓再次进行开拓，重建了另一个大日向村，直到今天。旧大日向村和另一个大日向村，开车约一小时的距离，每年开联合恳亲会。1984年，他们知道了东宝保存有过去东京发声拍摄的电影《大日向村》，让东宝制作了拷贝，作为纪念买了下来。这是电影被制作后的第44年，其间这部影片没有被再度上映过。

知道了这部影片存在的纪录电影独立制作公司“group 现代”，1985 年前往南佐久郡佐久町大日向和轻井泽町大日向这两个长野县的大日向村，拍摄了长篇纪录电影，即 16 毫米胶片 2 小时 36 分长度的《大日向村的四十六年——满洲移民·那以后的人们》，分为《第一部·分村移民的轨迹》和《第二部·叙述——连接过去与现在》。

第一部，交错插入电影《大日向村》的部分影像，对分村计划、归国直到再建另一个大日向村作了部分说明。影片通过若干证言对分村计划得到了当时政府机关的积极支援作了追溯。

影片向几个村里人问了最重要的问题，问他们你知不知道满洲分到的土地实际上是从中国农民那里夺来的？村里人说，不知道。快 84 岁的小说《大日向村》作者和田传也这样说。大概他们的话倒没有在撒谎。真的是谁也不知道。但是，更严格地说，难道不是当时他们没想要去知道，或者没有要去弄清楚吗？周围有很多当地的农民，要是想知道的话难道不是很容易做到吗？我认为，只是当时日本人一般的感觉里，没在意自己对中国人干了什么残酷的事情，所以也没有说一定要去知道这个。在日本，蔑视中国的心理就是这样地不仅存在于领导层，甚至也渗透到了庶民身上。

在第二部里，对经历过满洲开拓的人的采访一个接一个地持续。这些人异口同声地说的一件事是，满洲的生活比较好过，很舒畅愉快。土地宽广丰饶，还能用他们称为满人的当地人来帮佣。对曾经在长野县的山间挤来挤去般地耕作着狭小的土地的人来说，真是很舒畅的生活。大家都很怀恋地说那里的生活很好。第一部里也有大日向访中团的人们访问旧满洲大日向村的场面，他们虽然对现在住在那里的中国农民持着多少有点顾虑的态度，

看到过去住着的房子还依然被使用着，很感到怀恋。虽然他们后来的状况很悲惨，但在村里时的生活还是相当不错的。在过去被传到日本来的宣传性信息里，拿到日本根本无法相比的广阔土地的另一面，是跟酷寒下的严酷大自然的搏斗，是跟“匪贼”（实为抗日游击队）的战斗等，再加上令人联想起仿佛是西部片里的开拓者那样的英雄主义，形成了是日本人给未开拓的大地带来了文明这样一种印象。可是，这果真是“开拓”吗？只不过是因为抢夺了已经被耕作的农地才生活不错吧。

当然，他们是战争的牺牲者。被政府欺骗、蛊惑、煽动而去了满洲，其半数人死于非命，幸存下来得以回国的人也是不仅失去众多亲人，还失去了全部财产。但就是这些人，曾经是侵略中国的尖兵，这也是无可置疑的事实。只是不是士兵的他们主观上没有侵略的想法。因为当时的时代是，即使士兵也是按照政府和领导者所说的，觉得自己是在为“东亚新秩序”、为“大东亚共荣圈建设”而战，所以作为农民的他们，想都没想过自己是去从中国农民那里夺土地的。他们正是被蒙骗了的。所以，影片里有一个阿婆说的话很是痛烈：

“回到内地^①后，想拿着竹矛冲进农林省去！”

老人们讲述满洲时代的回忆时，常常闭上眼睛。是因为回忆遥远的过去需要精神集中，还是因为心中在为死去的亲人们、同伴们做祈祷？当然有这方面的原因，但还有一条，也有这样一种心态，就是只回忆出自己想回忆的，让自己龟缩在只存在自己能予以肯定的记忆的世界里。开拓很好，不好是战争，他们难道

① “回到内地”即回国。当时，相对于日本占据的海外领地，原来日本的领土范围被称为“内地”。

不是通过这样想，来疗治自己的苦恼吗？但是，所谓十五年战争正是开始于日本对满洲的侵略，全面侵华是其扩大，太平洋战争是对这样侵略下来的中国无法放手而导致的失控局面。话虽如此，可自己在满洲不过只是做了开拓，没有想得那么远，也不想去想。这样的心情，从老人们一味沉浸在很情绪化的回忆里的那种表情中可以感受到。

最后有一位，战败后也在中国残留了 28 年后回来的女性，只有她没有沉浸于追忆的表情，睁开眼睛接连述说严厉批判性的感想。这恐怕是因为她留在中国，得以客观看待过去的日本，不得不在根本上认识到自己也作为其中一员参与了日本对中国的侵略这一事实。

13. 纪录电影的扩大

纪录电影旧时被称作实写(实录)。八国联军侵华、日俄战争被竞相拍摄到实录影片里。

1923 年横滨电影商会开始制作教育电影“雅典娜丛书”系列。担任脚本、编辑的青地忠三，原本是中学教师，后接受委托为文部省工作，进而做了东京教育博物馆主任。他在文部省主办的活动写真展览会负责事务工作，由此接触了电影公司而进入电影业，首先做美国教育电影的进口及其日本版的制作等。在自己开始拍片子后，起初主要制作博物馆式的用画面给人看教材的教材影片，当其教材范围扩大到以地理教材方式把日本海外扩张政策范围内的北洋、南洋实录出来给人看时，它们成为《海的生命线》(1933)、《北进日本》(1934)、《南十字星在召唤》(1937)等一系列长篇纪录影片，超越了学校教材范围在影院也放映了。这些影片在技巧上很单调，但因其表现的事实对象的新鲜感给人留下感动，使人们注意到纪录电影跟故事电影同样是重要的电影类型。

1925 年左右教育电影的制作很盛行，文部省自己制作的之外，这一年里共有 82 家制作公司，两年里拍摄了约 700 部作品。它们几乎都是短篇。当然它们不都全是实录，包含不少故事性、动画类的片子，也有宗教宣传影片和企业宣传影片。

自1934年《朝日电影新闻》、《东日大每国际新闻》等起步并开始定期上映新闻电影。

这一年，十字屋乐器店设立小型映画部，开始了教材电影的制作，其中心人物，也是原来不是电影圈的来自教育界的太田仁吉。他作为小学教员长年致力于理科教育，认为在唤起儿童对自然的兴趣方面电影最为有效，于1932年利用节假日休息时间制作了科学影片《青蛙》。然后他在十字屋创设了映画部，作为专业人士大量制作了主要以动植物为题材的理科教材影片。在譬如《蝉的一生》（1936）里，显示出制作者对生物的爱，将科学影片提高到了令人感动的境地。

最早向人们表明纪录电影在艺术上也可以是优秀之作的人物里，还有一个是满铁职员芥川光藏。他在满铁工作了六年后转到满洲的新闻社，在那里写关于电影的随笔得到了承认，被任命到原来工作单位满铁的宣传电影制作岗位。他以《丹珠尔》（Danjuur，蒙语佛教教典）（1935）、《秘境热河》、《呼伦贝尔草原》（1936）、《娘娘庙会》（1940）等描写满洲风物民俗的一系列作品，展示了作为风物诗人的超群才能。当然，这些影片既然是跟关东军一起作为满洲殖民化原动力的满铁的宣传电影，就只是把日本支配下的满洲作为美好的新世界来描写，决不去关注殖民地支配的实情。

就这样，纪录片的开拓者们并没有接受过专业电影训练，因职业上的需要从其他领域进入电影的人有不少。

侵华战争还带来了军方后援的纪录片的增加。这类片子拍得比较多的是P·C·L（东宝）。这些当然是肯定战争、宣传军国主义的影片，其中也出现了前面叙述过的那种隐含厌战意图的龟井文夫的作品等。

1939年电影法施行，故事片上映时必须同时放映被认定是文化映画の短篇纪录影片，由此纪录电影产业一下子扩大了，出现了《雪国》（艺术映画社，石本统吉导演）那样的内容上是生活纪录、艺术上也很美的作品，《雪的结晶》（东宝，吉野馨治摄影导演）那样的带有抽象神秘之美的科学电影，还有拍摄于1940年、以观察自然为内容的杰作《海边滩涂一日》（理研科学映画，下村兼史导演），拍摄于1942年的严肃关注女性劳动的《某个保姆的记录》（艺术映画社，水木庄也导演），等等。下村兼史是在受农林省委托专业拍摄野鸟生态的照片的过程中不满足于照片而进入电影业的人。另一方面，石本统吉是从故事片导演转行过来的，水木庄也也是故事片助理导演出身，吉野馨治是从故事片摄影师转行过来的。为龟井文夫的《上海》和《士兵在战斗》做了摄影的三木茂，也是从曾经拍了沟口健二作品等的摄影师转行到文化映画，自己也开始导演。这个时期开始活跃在文化映画领域的人里面，有不少人是经历了故事片助理导演的学徒阶段，对当B级低成本影片的导演觉得不甘心，或是给故事片做摄影，对人工性的置景、导演的独裁感到不满。从当时的技术水准来说，抓拍式的摄影有困难，而且可能是拍过故事片的人较多，摆拍很是平常，戏剧性地制造高潮的倾向很强。但这些作品有其一定的影响力，让人们了解到了纪录片的可能性，故事片方面的人也开始认真考虑导入纪录片式的方法。

龟井文夫是一个只要觉得表述的题目正确并怀着信念去主张这个主题的话就积极地去设法摆拍的导演。在中国拍摄《士兵在战斗》的时候，有一个中国少年看到他们想要跑掉。龟井文夫抓住这个少年，要求摄影师三木茂拍少年害怕的表情。三木茂拒绝了，说这样也会把摁住少年的龟井的手拍下来。龟井为了表现反

战性的主题一定要拍中国人恐惧的表情，而三木茂觉得用这样的做法拍不了而坚决拒绝了。（据都筑政昭《成了鸟的人·长反骨的电影导演龟井文夫的一生》）

纪录片被用于各种目的。碧川道夫 1926 年制作了最早的医学研究用的手术纪录影片《肺结核手术》。以后纪录电影较多地被用于科学研究、教育。

让外国人理解日本文化是很久以来日本人常常考虑的问题，不少人觉得要做到这一点电影是有效的。1935 年国际文化振兴会（现在的国际交流基金的前身）委托松竹拍摄六代目尾上菊五郎的歌舞伎《镜狮子》的舞台纪录片，也是这种尝试之一，影片是一部全部英语旁白、面向海外的作品。不过虽然影片导演是巨匠小津安二郎，可是评价并不好。因为是舞蹈剧只能一气呵成地跳完，可是小津为了在电影上保证构图，把镜头一一分切，为此中断表演。舞蹈的气势被削弱，六代目大为光火。

1937 年，一个被称为国际观光协会的机关委托 P·C·L 制作了樱间金太郎、宝生新出演的能乐《葵之上》，被起用来导演本片的是山本萨夫。当时他在身份上还是助理导演，所以名义上是和伏水修共同导演。影片的摄影是新出道的宫岛义勇。这一次定的计划是从始至终一气连贯表演，把它全部拍摄下来，而且还要分切镜头。为此，用了 7 000 日元在摄影棚里搭建能乐舞台的布景，准备了 11 台摄影机，在不中断表演的情况下分别拍摄了各个角度的画面。

从这些影片开始，以介绍日本为内容的影片作为日本纪录电影的一个分支而确立，尤其在战后被大量拍摄。其中其实也有不少漂亮的美术品般的作品，不过通常是开篇就是英语解说，只是在驻外日本大使馆主办的活动上放映，在日本不公映。

战争期间,在占领地也有以学术调查为目的的长篇纪录电影。滩部队^①宣传部企划制作、藤波次郎(健彰)摄影的《基纳巴卢山——北婆罗岛勘查记录》就是这样一部影片,是对婆罗洲岛(现为马来西亚领土的加里曼丹)最高山峰基纳巴卢山(海拔4175米)的登山记录,组织了医学、兽医学、地质学、农学、气象学等专家在内的调查团,在影片拍摄的同时也作了学术调查。“过去英国人一直把婆罗洲宣传为一个猛兽毒蛇出没之岛,是丛林和野蛮人居住的暗黑地带。但是真正的婆罗洲不是暗黑地带,也不是野蛮人、猛兽毒蛇的天下”,影片开头作了这样的说明,将居民们的自然崇拜信仰、农耕畜牧的情况等也记录下来。另外,一个叫下里曹长的陆军航空队的优秀飞行员驾驶小型侦察机,飞行在有乱流的山地和山顶,进行了危险的空中摄影。这种学术性的影片由陆军制作出来,是因为婆罗洲驻军司令官前田利为大将是一个喜欢文化性事物的贵族(侯爵),他接受了藤波摄影师的请求。这部作品1944年完成,原本预定在日本公映,但在空袭中底片消失了,只是做了一次试映而失去了公映的机会。但实际上正片有一部留了下来,在1973年东京国立近代美术馆电影中心举办的“日本纪录电影特集”中首次公开。

战争期间有很强社会影响力的纪录片还是拍战争的东西。把少年飞行兵的训练作为一种男性化的凛然风姿予以描写的《空中少年兵》(艺术映画社,井上莞摄影导演,1941)确实促成了志愿当少年兵的人的增加。长篇《马来战记》(日映,饭田心美、三木茂编辑,1942)描写了太平洋战争初期马来半岛的日军猛烈进攻之状,让日本人喝彩叫好。《击沉》(日映,坂斋小一郎摄影,

① 当时日军第37军,以日语里意为河川或海面水急浪高之处的“滩”为其通称。

渡边义美导演，1944)里，潜水艇的潜望镜上映现的敌方运输船被鱼雷命中后眼看着沉下去的场面是影片的高潮部分。这些影片都只是描写了战争的威武神气的一面。我是在小学生时看了《空中少年兵》、几年后志愿参加少年飞行兵而入伍的人之一。

14. 新闻电影

1900年八国联军侵华的时候，吉泽商店派遣摄影师拍摄纪录片。这部影片没留下来。1904年至1905年日俄战争时期，日本和各国摄影师拍了很多片子，其中一部现在还在。虽然这些影片当时并没有定期地以完整的形式公映，但可以说是最早的新闻电影。一有能勾起人们对时事的关心的事件，平时在制片厂正拍故事片的摄影师，就马上出发去拍回来，拿到剧场放映，这种情况在1920年代之前似乎很盛行。定期制作并公映这样的时事性记录的，就是新闻电影，从1903年开始，几家企业尝试了做新闻电影，但没能轻易成功。一旦要定期制作，就必须有相当的取材网络，靠无声片时代的电影公司那样的小企业，这是难以做到的。无声片时代的电影公司，因为拥有不少鼎鼎有名的大明星，在表面上很光鲜亮丽，从资本实力上说跟市镇小工厂没有大的不同。

时事性的事件里最大的是战争，战事一起，总会引起新闻片需求量的飞速增长。这样，有组织地正式地开始新闻片制作的，不是电影公司，而是作为新闻产业的新闻社。在1931年九一八事变以来日本在中国大陆的侵略战争中，光靠文字报道不能满足想知道战事状况的新闻报道读者的要求。1934年，《朝日国际新闻》、《东日大每国际新闻》、《读卖新闻》开始发行，这些新闻片

强调“国际”的较多，从这一点上也可以明白他们各自跟外国公司合作，以外国新闻为卖点，而未必是主要以战争为卖点。不过，1937年7月7日北京郊外发生了成为侵华战争导火索的卢沟桥事件，对此迅速作了取材拍摄的同盟通讯社以此为第一号，开始发行《同盟新闻》。于是，侵华战争初期，市面上出现了专门上映新闻电影的小影院，即使平时不太看电影的人，因为想看战地的状况，也去看新闻电影。这样，战争初期成为新闻电影的全盛时代。然而其内容是一个套路，日本军队奋勇前进，对中国军队发起攻击，最后是聚集到城门边，像是拍纪念照般大呼万岁，反反复复地就是这样的内容。说是战斗，也多为摆拍，另外为了不给观众留下悲惨的印象，几乎不拍尸体。中国民众总是只以欢迎日本军队的姿势被拍摄，反抗的样子一律不拍，即使拍了也在审查中被剪掉。

1939年电影法施行，以胶片不足为理由，在政府指导下实行了电影公司的统合，而且所有电影制作都被置于政府的强有力监督之下。因此新闻电影各公司也被统合，于1940年设立了日本新闻映画社（翌年成为日本映画社）。每周制作《日本新闻》，在全国的影院上映同样的新闻电影。根据电影法新闻电影成为必须要上映的影片。

新闻的编排方法几乎是定下来的。第一是跟皇室相关的新闻。天皇、皇族去哪儿，拍下来，先是打出“脱帽”的字幕，然后才是影像画面。这是由宫内厅来审查的，根据曾是《日本新闻》编辑的瓜生忠夫写的《国策电影·日本新闻小史》（每日新闻社《日本新闻电影史》）的记载，“譬如靖国神社的例子，临时大祭时，有天皇的参拜，走通往前殿的台阶时，天皇的膝盖总是颤颤地要跌倒。现人神摇晃蹒跚，这会是问题，所以就被剪掉。

可是摄影机的位置是被指定的，这个部分若被剪掉，片子就变得总是同样的画面。还有，皇后在医院慰问白衣伤兵的时候(第44号)，站在医院庭院的台子上的皇后背后一阵强风吹过来，西式服装咻的贴在身体上，臀部的形状清楚地现出来，这也被剪掉了”。

皇室的内容之后是政治新闻。让观众听政治家、将军们的演说。因为是在议会没有在野党的“翼赞政治”体制下获得政府许可而制作的新闻片，完全没有批判政府的言论。1941年之前，政府不允许电影拍摄帝国议会会场上的讨论。这一年的12月，东条英机首相第一次让人拍摄了在议会会场上自己做的演说。这是日本映画社以纳粹德国希特勒的演说的电影效果为例子进行交涉的结果。

政治部分之后是战争状况的内容。有夏威夷空袭时海军的飞行员用手持摄影机拍摄的攻击珍珠港的活生生的画面，受到极大欢迎。摄影师参加了在西里伯斯(Celebes, 现称 Sulawesi)岛上的伞兵部队的降落，把它拍了下来。英军在新加坡投降时，英军的珀西瓦尔(Arthur Ernest Percival)将军和日军的山下奉文将军举行会见的场面被拍摄下来。会场很暗，所以摄影师考虑光线摄入量，把摄影机转速弄慢了一点。这样，山下将军趾高气扬地对珀西瓦尔将军说“你同不同意无条件投降”时的镜头，比实际情形显得更盛气凌人，拍下珀西瓦尔将军反应的下一个镜头里，他的眼睛眨巴得异常快，显得战战兢兢。在日本观众眼里，这个画面表示出英国将军的怯懦胆小，观众益发对此喝彩。

战争新闻片里虽也有很多摆拍，摄影师也常常实际深入到危险的最前线去拍摄。扛上了摄影机，就似乎有一种职业心理在起作用，比危险的感觉更强烈涌出来的是想拍更好的镜头这样一种

欲望，于是危险也不太能感觉到了。从七七事变到太平洋战争结束，有 50 人以上的摄影师、新闻片编辑死在战场。

曾经在 1931 年新兴映画公司的罢工中作为领导者之一活跃的洗印厂工人坂斋小一郎，在争议活动败北后继续投身劳工运动，1933 年遭到逮捕。经三年坐牢出狱后，他托关系找到电影界里的过去的同道们，当上了新闻片的摄影师，从 1941 年到 1944 年，一直在中国、缅甸、印度洋等地拍片。在中国拍了日本军队虐杀抓到的八路军士兵的场面，这一段被送到东京的总部，也没能被用到新闻片里。在缅甸拍了收录轰炸机部队行动的纪录片《陆军航空战记》（1942），还在印度洋坐潜水艇拍了《击沉》（1944）。拍摄到鱼雷命中后敌方运输船沉没下去的场面，让当时的观众很是兴奋。日本的潜水艇用机关枪射击船击沉后漂浮在波浪间寻求救助的乘务员。坂斋小一郎用 Eyemo（便携式小型摄影机）把这个情形也拍了下来，但这类场面在完成片里没有被使用。他自己意念上觉得竭力拍下了战争之悲惨，但结果，这些新闻片、纪录片却起到了典型的高扬战意电影的作用。尤其《击沉》，是一部连其主题歌都流行起来、大大地提高了士气的作品。

新闻电影的第一个作用是强调日本军队的“胜利”，这一点也受到观众的欢迎。占领新加坡时投降的英军俘虏之多让观众体验到因压倒性胜利带来的快感。与此同时另一个重要作用，是让观众看到被日本军队“解放”的亚洲民众、政治家对日本表示礼赞的形象。太平洋战争在日本这边的正式称呼是“大东亚战争”，意思是把亚洲从欧美殖民地手中“解放”出来，重新编组“大东亚共荣圈”这样一个以日本为中心的政治经济实体，宣传则说是长年处于欧美支配下的亚洲的政治家和民众对此大为欢

迎。实际上在亚洲，尤其在印度尼西亚、缅甸等地，也有独立运动的领袖考虑利用日军的力量来实现独立。在中国，国民党的重要政治家之一汪兆铭站到了日本这边。把这些领袖们欢迎日本军队的言辞收到胶片里，拍下跟喜欢孩子的日本士兵亲近嬉闹的亚洲小孩子们的笑脸，对日本军队的虐杀和当地民众的抵抗运动一概无视，这样的话，以新闻电影来对“大东亚战争”的意义加以崇高化就容易了。

太平洋战争快结束前，由德国的潜水艇带来的德国方面的新闻也被编到《日本新闻》里。它的最后一期的内容，是意大利投降后，一度被抓了的墨索里尼被德军救出。这是1944年2月9日发行的那一期。

太平洋战争结束前后，新闻电影给人印象最深刻的场面，是反复出现的特攻基地里特攻队员的出击场面。飞行员们从上司那里接过告别的酒杯，表情平静地登上飞机，接连升空去执行没有归路的出击。这着实是悲伤而悲怆。通过战后美国带来的美国新闻电影，日本人得以初次看到他们的战斗是何等惨烈，影片里，在舰队上方铺开的炮弹火力网下，特攻机接二连三地被击落下来。

新闻电影除了内务省的审查外，涉及皇室部分接受宫内省的审查，涉及被指定为要塞地带的地域则接受要塞司令部的审查。还有，战斗、军事部分接受陆海军报道部以及陆军参谋本部、海軍軍令部的审查，另外全体内容接受内务省和情报局的审查。在中途岛海战败北以后，内务省审查时陆军宪兵队也同席参与。

日本军队处于优势时，《日本新闻》的播报者常常声音洪亮激昂，从明显露出败象的1943年末开始，渐渐地变向淡淡的声调。于是军方的审查官要求播报重做。据前面提到的瓜生忠夫的

文章说，对特攻队出击的新闻尤其给少年们带来了强烈感动这一点很明白的军方审查官，在“日映(日本映画社)当事者加上淡淡的感想评语，让播报员淡淡地说时，就发怒了，要求让国民‘哭’，下令要重做录音，来感伤地播报悲哀的感想评语”。

这样，审查不仅仅是对不满意的部分不予公开，甚至常常介入作品的编导领域，以让新闻电影在战争中发挥作用。

新闻电影只是专门报道战斗时的“胜利”而极力回避败北，更没有被害的报道，但是到了1945年3月10日的东京大空袭以后，到底还是报了火烧后一片狼藉的东京街区，还有一般市民的尸体。不过，这是放在天皇视察这里的状况并对国民予以激励这样一个前后语境中。

排在皇室、政治、军事之后是文化及市民生活。战局越是不利，话题内容就越来越多地表现国民大众在怎样地拼命劳作、努力。被动员来参加工厂劳动的女学生们专心致志的劳动景象，防备空袭而疏散到乡下的小学生们，等等。战争末期里这类题材尤其增加了，这也是因为从前线送来的新闻胶片急速减少的缘故。

战败后，1945年10月13日，在占领军的命令下日本映画社一时强迫解散，不久改组为株式会社重新出发。

15. 剧本作家

日本电影导演里自己写剧本的人不少。岛津保次郎的很多作品是自己写的。清水宏的风物诗倾向的许多重要作品也是自己写的。山本嘉次郎从剧作家当上导演，所以自己的导演作品几乎都是自己写剧本，还把剧本写法传授给他的助手黑泽明。小津安二郎一生总是跟剧作家共同执笔，无论跟谁一起写，其剧本都极具小津独特的特征。仓田文人不仅自己写自己导演作品的剧本，还为熊谷久虎写了没有特定主人公的群像剧、以神户移民收容所为舞台的力作《苍氓》。成濑巳喜男在20世纪三四十年代自己写剧本的影片很多，50年代以后，用水木洋子、田中澄江、井上俊郎等的剧本拍摄了主要作品。虽然风格上没有根本性变化，用其他剧作家，尤其用水木洋子的剧本的时期戏剧纠葛更为强烈。

沟口健二在无声电影时代也有自己写剧本的作品，但有声电影以后几乎所有作品都让依田义贤写剧本。他的要求也极为激烈，在达到完全是自己想要的东西前，反复让剧作家重写。沟口健二生前，依田义贤因为一直被沟口没完没了地要求重写，几乎没有闲暇去写其他导演的剧本。

对自己不写剧本的导演来说，优秀的剧作家的合作具有决定性的意义。五所平之助的多数佳作是兼备才气和诚实品质的伏见晃写的。丰田四郎的许多重要作品是八木保太郎、八田尚之写

的。《年轻人》、《爱哭的小家伙》、《冬之宿》、《莺》是八田尚之的剧本，《小島之春》、《奥村五百子》是八木保太郎的剧本。八田尚之的作品以幽默、伤感和知性态度轻快流畅地描写了“二战”之前充满不安的市井风俗，展现了精湛笔法。八木保太郎偏好社会问题剧式题材，以上述剧作发出警世之言。

吉村公三郎的成名作、战前代表作《暖流》由老练的池田忠雄撰写了剧本。他是一位代表 20 世纪三四十年代松竹大船电影的都市感潇洒倾向的剧作家。涉谷实的成名作《母与子》由柳井隆雄撰写，是一位对大船电影的所有倾向特征都运用自如的剧作家。野田高梧在《爱染桂下情》及其他通俗情节剧的剧作上展现了才华。

田坂具隆在日活多摩川的代表作《真实一路》、《路旁之石》由荒牧芳郎编剧，它们对极为耿直地试图去打破陈旧的社会环境及旧习的觉醒者的行动作了彻底追踪，是很有分量的剧作。在日活多摩川摄影所多次写了轻快地描写现代风俗的娱乐作品的剧作者里有如月敏，由他编剧的伊奈精一导演的一系列新婚题材影片颇受欢迎。

古装片导演里，伊藤大辅、伊丹万作、山中贞雄等在当导演之前就作为剧作家活跃，当了导演以后原则上自己的导演作品自己写，还与其他导演提供本子。伊丹万作为稻垣浩导演写了剧本，山中贞雄曾是八位关系亲近的古装片剧作家共同写剧本时用的笔名梶原金八这一团体的中心人物，跟他们一起写了很多剧本。稻垣浩、三村伸太郎也在这一团体里。稻垣浩自己也常常写抒情作品或幽默作品的本子，作为导演的代表作是伊丹万作编剧的《无法松的一生》、《孩子们手拉手》，三村伸太郎编剧的《浪迹一千零一夜》和《渡海祭礼》。三村伸太郎还为山中贞雄写了

他的代表作之一《国定忠治》，是20世纪三四十年代的重要剧作家之一。这三部作品中旅行是共通的主题。在《浪迹一千零一夜》里，做土木工的主人公和少主人一起，任马行缰旅行。这是一首嘲笑权力、歌颂无政府主义自由的赞歌。《渡海祭礼》中巡演艺人们为逃脱集团暴力迫害一直在不断旅行。当时正值太平洋战争开战，三村伸太郎是否有意在讽刺开战时的社会状况这一点也未必明确，但可以认为，剧本里写进了四处奔逃着躲开暴力支配时代的当时庶民的心情。《国定忠治》的剧作具有极为细致严密的结构，描写了斩杀了幕府地方官、兴起叛乱后被官兵追杀而独自走上逃亡之路的黑帮大佬国定忠治在路过一个小镇时那里的人们的种种反应，是一出群像剧。其主题，被放在了为了帮助这位民众英雄，贫穷的人们默默团结合作，做出富有人情味的行为这一点里。在反权力和赞美下层人们的团结合作这一点上，三村伸太郎的笔法继承了1920年代无声电影时期牧野映画里寿寿喜多吕九平、山上伊太郎的笔法，在无政府主义的情绪、幽默的形态方面也是如此。不过三村伸太郎的上述作品中的这些特点，没有其前辈们那样激烈，倒是渐次增强了悲哀感。这是出于时代状况，还是他作为剧作家的资质呢？

衣笠贞之助1930年代在松竹下加茂摄影所作为主要导演活跃，与犬冢稔、大曾根辰夫等一起，拍摄了这家摄影所特有的绘画性抒情感古装片。衣笠贞之助和犬冢稔作为剧作家也写了优秀的作品。尤其衣笠贞之助的笔调里，多有活用了其曾是新派女形的经验、具有浓艳的江户情绪的东西。

牧野正博作为导演拍摄了大量大众性古装片，其中由小国英雄编剧的《弥次喜多道中记》（1938）、《昨天消失的男人》（1941）、《家光和彦左》（1941）、《男士风华》（1941）等，作为很好

发挥了以片冈千惠藏、长谷川一夫为首的众明星性格优势的叙事巧妙的人情剧，获得了成功。小国英雄也写了很多现代剧。他在讲故事方面卓然超群。

很多日本电影人虽不太有意识要积极地战争出力，但就像手艺人无论对什么样的顾客要求都大致给做好一样，他们拍摄了战争协力电影，这其中，剧作家泽村勉是相信日本是正义的、积极地要参加战争的电影人。他从批评家转而成为剧本作家，为跟他一样在侵华战争后急速右倾化的熊谷久虎写了《上海陆战队》、《指导物语》，为田坂具隆写了《海军》。他还作为文职军人去了占领下的菲律宾，对军方行政的文化方面负责人今日出海等人为了给菲律宾民众娱乐而允许在影院上映美国电影表示愤慨，同时导演了描写日本的胜利的长篇纪录片《东洋的凯歌》。还有，他以菲律宾剧作家的名义写了向菲律宾人劝导勤劳的故事片《三个玛丽娅》的剧本。

为战争协力电影完成了重要工作的剧作家，还不能不提到写了《夏威夷·马来海战》的山崎谦太。

16. 动画片

日本最早的动画电影制作是在 1917 年，由天然色活动写真株式会社(通称天活)，起用漫画家下川凹天制作的叫《凸凹新画帐》或《茶目坊新画帐》的短篇系列。这一年，继这部作品，小林商会也起用漫画家幸内纯一制作了短篇《埤凹内新刀之卷》，日活向岛摄影所也由画带插图文字的风景画家北山清太郎发表了《猴子大战螃蟹》。它们都是看到 1909 年进口公映并得到好评的美国、法国短篇动画，尤其是法国埃米尔·科尔(Émile Cohl)的《凸坊新画帐》系列动画片获得人气，受到刺激而开始制作的，当时关于怎么拍动画，完全是在边摸索边实践，下川凹天等人的方法最初是用粉笔在黑板上画线，然后擦了又画。

这三人里此后最为正式地从事动画的是北山清太郎，他接着制作了日本传说故事系列。他还接拍储蓄局委托的《劝君储蓄》、文部省委托的《水压和扬水泵》等，开拓了动画片形式的宣传电影、教育电影的道路。1921 年他独立设立了北山映画制作所。起初，是在每一张白纸上画上背景和人物，逐格拍摄。后来琢磨出了先只把背景画下来，大量印刷后在上面画人物让画面动起来的方法。可是 1923 年，因关东大地震他们失去了工作，北山清太郎离开了动画界。从 1918 年开始在这家北山映画制作所当助手的山本早苗，此后于 1925 年设立山本映画制作所，继

续拍摄政府部门委托作品、传说故事等。动画片的制作大致都在零散中小企业进行，制作公司常常一会儿成立一会儿解散，这其中，出现了几个令人瞩目的作家。首先是前述的幸内纯一的弟子大藤信郎以个人手工绘制在彩色印花纸上的电影《马具田城的盗贼》（1925），影绘电影方面露出才华。后来，独特的情色彩色影绘片《鲸鱼》（1952）在戛纳电影节得奖。村田安司最初在横滨常常给最早上映外国进口影片的影院的广告宣传画画师打下手，1926年进入横滨映画公司。这家公司有一个过去做教育博物馆的主任、现在来制作教育电影的顾问级人物青地忠三，拍摄了短篇教育电影系列片《雅典娜丛书》。他主要制作纪录片，对村田则让他研究动画，并以自己的脚本让村田安司拍摄了动画片。这些影片有大量具教育性的作品、噱头本位的影片，其中1927年的《章鱼的骨头》、1930年的《咱们的棒球》等较多无厘头噱头的佳作保存了下来。1930年代的普罗电影运动中也出现了动画片的尝试，有《煽动阿太和宣传阿吉——消费组合之卷》（1930）等作品。在这个运动中学了动画技术的濑尾光世，从1933年开始独立制作了以拟人化的狗为主人公的军队喜剧《野良犬黑吉》系列等，1943年在艺术映画社制作了日本最早的长篇动画《桃太郎的海鹫》。该片是讲述桃太郎实施珍珠港攻击的高扬战意的电影，获得了相当不错的评价。随后在松竹动画拍摄《桃太郎之神兵》（1945），讲述桃太郎做伞兵部队的队长、指挥像是东南亚人的动物们大显身手，展示了洗练的技术。漫画家横山隆一也在自己创作出来的有名的人物小阿福参加战争的中篇作品《阿福的潜水艇》（1944）里展现了精湛的技巧。同时代的这个领域里另一位开拓者政冈宪三，从故事片的摄影师转而成为教育电影的导演，于1931年的短篇《遇难船物语·猿岛》开始动画道路。他的代

表作是1943年的松竹动画作品《蜘蛛和郁金香》，描绘了戏耍于郁金香花丛间的金龟子和想要抓它的蜘蛛，还有袭向它们的大风。作品的着眼点，与其说是故事。不如说是画面运动的新奇有趣，是一部堪比华特·迪士尼的《糊涂交响曲》（*Silly Symphony*）系列片的具有诗情和幽默的技巧精湛的佳作。

本职为牙科医生、业余拍摄了9.5毫米影绘电影得到承认并开始制作剧场上映作品的荒井和五郎，也是一个重要的存在。他拍摄的以1940年的《蝴蝶夫人的幻想》为代表的一系列作品，无论影像还是音乐都颇有品位，对动画片艺术性的提高做出了贡献。

动画片在发行放映上成为重要存在，一直要到后来，通过电视儿童开始日常性地观看动画的1960年代以后。这之前，除去若干例外情况，动画片不像故事片、新闻纪录片那样是电影院不可或缺的片种。另一方面，有少数制作者被动画片的魅力吸引，他们只能出于个人趣味制作，或者找到出资人拍宣传用的片子在影院搭配上映或巡回放映。

这样，初期的动画片里短篇宣传电影较多。1934年JO制作公司作品《玩具箱系列第三集·绘本一九三六年》，讲述一个南海和平的小岛受到米老鼠及其他美国漫画形象的侵略，桃太郎和其他日本童话故事的主人公们将其击退，皆大欢喜。虽然还是日美关系恶化前的作品，但“一战”后日本托管统治的所谓南洋诸岛于1936年被重提归属问题，预计会跟美国之间产生争执，这部作品应该是一种政治宣传，表示日本即使跟美国一战也要确保南洋诸岛。在亚洲广大的地域成为欧洲、美国的殖民地的这个时代里，日本强烈存有自己承担着对抗欧洲美国帝国主义列强、把亚洲从殖民地状态“解放”出来的使命这样一种想法，该片可以

说是面向孩子对这一想法做了图解的作品。中野孝夫和田中喜次制作了这部影片，田中喜次也是我们在“普罗映画的活动”一节（第二章第13节）里记述过的反战动画片《烟囱修理工佩罗》的作者。从反战突然变为好战，这也可单纯看作是思想的转向，因为在这部影片制作的前一年即1933年，出现了因警察的大规模弹压而引起大量的共产主义者转向变节。而另一方面，从当时的左翼思想来看，九一八事变、一·二八事变等对中国大陆的武力进攻虽然是侵略，但美国是可恶的资本主义的总头目，这点程度的反美宣传也许没必要认为是转向变节。

1943年朝日映画社和海军省联合出品的《日本万岁》，是对为什么要打太平洋战争作了精巧概说的影绘动画。美国、英国、中国、荷兰四国对日本经济封锁，所以要打破这一封锁把亚洲从欧美帝国主义那里“解放”出来，这一逻辑在影片里被图解说明，结尾是英国兵等瞬间被撂倒，向日本兵投降，而亚洲的民众则对日本表示赞美。在技巧上，该片比《绘本一九三六》要精湛得多。影片的影绘担当是荒井和五郎和飞石仲也，漫画担当是前田一、浅野惠等。

松田映画社保存有山本早苗的《动物村大骚动》。制作年份不明，或许它就是1942年的《宝贝进行曲》。当时政府高唱“多生多养”的口号，积极鼓励增加人口。影片故事是遵循这一政策的宣传性内容，应该是政府部门等的委托作品。山本早苗很早就拍了大量这类政府部门宣传片，尤其在“二战”期间更是如此。

比之于这类宣传主题，今天我们看这部作品感到吃惊的是其运动的丰富性。这部影片，把有很多孩子的猿猴一家和孩子不多的熊一家作对比，努力要导出孩子多好的结论。为了达到这一目的，暴风雨之夜，在狂乱呼啸的大风雨中，有二十多只小猴子撑

着建在大树晃动的枝干之间的家，或是为了救掉落到溪涧的熊，手挽手组成锁状，向被激流冲走的小熊伸出援助之手，片中有大量的各种动物、树、雨、水的运动描写。虽说是短篇，这么多的运动一张一张地手绘出来，其费心程度很是了得，作为应该还不是多么大的企业的制作公司来说，一定颇是一个大工程。我们可以了解这个时期的动画作者们在互相比试较劲，冀望摆脱以前动画片的简单的运动，去追求更为丰富的运动！

政冈宪三在战后接受东宝委托拍摄了《樱（春之幻想）》（1946）。由于其过高的艺术性，被东宝取消了公映。这是一部动画的电影诗，是一部以丰富的运动讴歌了和平恬静的风景的佳作。影片没有故事，以儿童画般的笔触描写了樱花盛开季节的风物和人们的优雅举止。市川昆 1930 年代在京都的 JO 制作公司从事动画片工作，战败时在东宝初次当导演完成了木偶动画《娘道成寺》（1945），因脚本没有经过占领军审查，影片没有公映。

政冈宪三战后作品里有 1948 年的《阿虎和新娘》。影片采用以可爱的动物们为主角的家庭剧形式，主题是恋爱与婚姻自由，虽是一部对战后新宪法的精神作了通俗易懂说明的宣传电影，但可以想象作者是对全动作动画（full animation）的运动之微妙满怀兴趣制作完成的。《玩具箱系列第三集·绘本一九三六年》、《日本万岁》、《樱（春之幻想）》、《阿虎和新娘》等上述影片，保存在动画片研究家小松泽甫那里。

动画片由动画家一张一张手工作画来创造出画的运动感，画画儿的张数越多，运动就越精密，让动画产生出微妙的节奏、感情就变得可能。后来，到 1960 年代，动画在儿童电视节目里占据重要位置后，其需求量的增加和低预算使制作无法跟上，极端减少画画儿的张数来满足故事表现的方法得到彻底的钻研开发，

变为使用叫做“口型三张”的方法，即用三张画来凑合着表现嘴的一张一合，失去了源自画的运动之精妙的趣味。靠着这种做法，动画片成为产业。但是，在此前的，尤其是上述那些从 1920 年代到 1940 年代的草创期的动画作家们那里，动画还不是产业，最多是家庭内工艺，常常是个人作业，或是无限近于个人趣味、爱好的匠人的活计。正因为这样，虽然简单完成的廉价品也有不少，但一身匠人气质的一部分人对动画的热衷投入很是不同一般，仅仅 10 分钟、20 分钟东西，为了给片子注入生动微妙的动感，将全身心都投入了进去。所以，以上叙述的几位动画作家们的作品，跟 1960 年代后那种只会机器般动作的动画不同，是凭其运动之流丽本身就能让人陶醉的真正的动画电影。

第五章

殖民地和占领地的电影活动

1. 日本统治下的台湾电影

在卢米埃尔兄弟发明了电影的 1895 年，甲午战争结束，其结果是中国台湾从清朝的领土变为了日本的殖民地。1901 年在殖民统治下的台湾，巡回电影从业者日本人高松丰次郎进行了最早的电影制作活动。他拍的大概是报道台湾统治状况的新闻片。当时由于台湾民众的抗日游击活动很激烈，日本国内出现了放弃台湾还是卖掉台湾的争论。因此日本当局在帝国议会的预算审议会议上放映了高松丰次郎拍摄的电影，利用这部电影来主张统治台湾的必要性。

台湾教育会是一个推进台湾的日本化教育的教育宣传机构，由台湾总督担任总裁。台湾教育会在 1914 年设立了活动写真部，进行电影巡回上映活动，其目的是宣传日本文化和普及日语。从 1922 年起，台湾总督府内务局用社会事业费购买日本电影进行巡回上映。据 1934 年的统计，该年度上映影片 2 051 次，观众人数为 458 812 人。

1925 年前后，住在台湾的日本人策划拍摄起用台湾人担任部分角色的影片，并制作完成了一两部作品，但是似乎这些作品不像是处于业余尝试阶段的影片。与此同时，台湾抗日运动的右派领导人蔡培火购买了放映机和外国教育片进行放映活动。这个名为美台团的组织以让台湾变得更美好和提高人民生活文化水平

为目标，他们的两个小放映队一边躲避日本宪兵的干扰一边进行巡回放映活动。1927年初，由于在抗日运动组织内部左派和右派的对立中左派取得了领导权，巡回放映活动终止了。

有志于电影创作的台湾人投身于上海的中国电影界。1920年代后期大量的中国大陆电影输入到台湾，但是台湾总统府对其进行了严格审查。不仅限于中国大陆电影，甚至连在日本已经通过了审查的国内外影片也被再次审查。

对日本人来说，台湾是一个充满异国情调的未开发地区。特别是被称为“高砂族”的山地少数民族激发了日本人对蛮荒之地的想象。“野蛮的地方”，这样的形象也成为把日本人的占领正当化的一个心理依据。1927年日活的田坂具隆导演的《阿里山侠儿》是在台湾拍摄的动作片，片中的高山族青年被塑造成一个自豪勇敢的野蛮人。

总督府对台湾人推行“皇民化”政策。多数台湾人是从中国大陆移民来的汉族，讲被称为闽南语的汉语。日方教他们说日语，想把他们变成日本人。1932年的《义人吴凤》及1933年的《怪绅士》都是千叶泰树导演的故事片，是由当时总部设在台北的一个叫“台湾映画”的公司制作的。《义人吴凤》据称是一部讲述为了改变原住民砍头的习俗而自我牺牲的台湾人的影片。这个题材作为未开化的社会不断地近代化的一个美谈被多次搬上银幕，但是最近，台湾原住民批判这个故事是基于对原住民的偏见而创作出来的。据说1943年的时候，台湾的日语普及率约为60%，但是日本影片都是没有中文字幕的日语原声放映。当时访问台湾的批评家杉山静夫对这种做法提出了异议，针对他的质问，台湾总督府的官员称：“想欣赏电影的话就把国语（日语）学好了，不懂国语的人不看电影也无所谓。”（《台湾映画界瞥

见》，《映画旬报》1943年11月21号）后来在台湾影片，比如叶金胜导演的《沙哟娜拉·再见》（1986）中，就以强烈的讽刺手法描写了当时日本强制推行的日语教育是如何残酷。

1934年前后，东京十字屋映画部开始大量制作16毫米教学片。一个叫何基明的台湾青年进入映画部，并成为摄影师铃木喜代治的助手。何基明在这里第一次学到了电影制作的技术，比如在拍摄20分钟一格，1个小时一格这样的微速摄影时，通过按快门的力量变化来改变画面的感觉。1935年何基明的老家台中市发生了大地震，他返回了故乡。台湾总督府拨款作为救灾的资金，一部分资金被指定为社会教育用，拍摄社会教育电影成为其中的一项内容。何基明承担了影片制作工作，并且带着作品来到平时平地人禁止进入的高山族居住区进行巡回上映。他还经常把《水户黄门》、《大高源吾》这样的日本古装片缩短重新编辑成45分钟左右进行放映。后来每所学校都配置了一台放映机，每个箱子里放8卷胶片，40个箱子20组，每个学校各放映3天。描写东京繁华景象的作品让观众感到很惊奇。何基明在1941年左右制作的教学片中，有介绍台湾海拔最高的“新高山”（中国名字叫玉山）的地理片。这些影片都是日语的。

1941年台湾总督府为了拉拢台湾民众而设置了台湾映画协会，制作面向台湾的新闻片和文化片，这些影片也只用日语上映。招募台湾的志愿兵是战争后期的宣传电影的重要主题之一。

1942年日活的荒井良平导演的古装片《海上豪族》在台湾拍摄外景。这部影片是一部描写抵抗要把台湾变成殖民地的西班牙人的日本人滨田弥兵卫事迹的历史片。最彻底地反映了台湾总督府的“皇民化”思想而受到官员喜爱的影片，是牧野真三导演的《皇民高砂族》。在台湾拍摄外景的国策电影中，制作规模最大

的一部影片是由清水宏导演、松竹公司出品的《莎韵之钟》(1943)。这部影片依旧是说到台湾就要提到高山族的日本人老一套的构思,主要以李香兰(山口淑子)扮演的高山族姑娘健康开朗的言行为中心内容,描写了山岳地带的一个小村子的故事。日本人巡警同时兼任小学的老师,在他们的热心指导下青年们坚信不疑地逐渐“皇民化”。虽然风景诗人清水宏似乎延续了他以往作品的风格,只对拍摄在悠然自在的风景中天真烂漫的人们感兴趣,但这部影片并不是一部好作品。招募台湾志愿兵也是这部作品的一个重要主题,影片的高潮是村民在夜色中手举火把送志愿参军的青年们出发的场面。

1945年8月,随着日本在太平洋战争中战败,台湾回归中国。台湾在国民党统治下,开始拍摄普通话(北京话)的影片。前面提到的何基明从50年代中期开始拍摄闽南语片。与受到政府保护政策支持的普通话影片不同,闽南语片虽然处于不利的地位,但是受到了那些第一次能看到用自己语言拍摄的影片的观众们热烈欢迎,第一部闽南语片获得了巨大的成功。

2. 日本统治下的朝鲜电影

1910 年日本统治了朝鲜使其成为自己的殖民地。在朝鲜拍摄朝鲜语的影片，最早始于 1919 年。最初的影片是在连锁剧^①中使用的，这是受了在日本流行的连锁剧的影响。1923 年第一次拍摄了完整形式的短篇电影，这部作品是朝鲜总督府通信局的储蓄宣传片。此后，虽然也有日本人拍摄电影，但是朝鲜人的影片拍摄活动日益活跃。在日本受到欢迎的家庭伦理片如《笼中鸟》、《金色夜叉》等被多次改编拍成影片。

1926 年罗云奎编剧、导演并主演的影片《阿里郎》标志着朝鲜民族电影艺术的确立。罗云奎扮演的名为永镇的年轻人是一个在首尔学习的学生，三一独立运动时受到日本警察的拷打导致精神失常，回到了老家。与日本同样，朝鲜的无声电影也配有弁士，但在没有日本观众的电影院里，弁士会说明主人公是因为在三一运动时受到了非人对待而导致精神失常。有日本观众在场的时候仅仅是对此进行暗示，如果有日本警察在场的话则什么都不说。但是，当时三一运动高扬的情绪和血腥镇压还记忆犹新，谁都明白弁士的意思。

① 连锁剧，舞台剧和电影结合在一起演出的话剧，从明治末年到大正中期流行于日本。

影片中，永镇被突然扑上来的日本巡警殴打，巡警带着面对精神异常者无可奈何而又厌恶的表情。观众看到这样的场面受到了强烈的冲击。村里有一个充当警察爪牙的地主仆役叫基浩，村子祭祀的晚上他想侵犯永镇的妹妹。永镇的朋友铉九从首尔来看他，为了救他的妹妹和基浩动起手来。永镇笑着看着他们打斗，忽然陷入幻想之中。关于这段幻想，韩国电影史学家李英一这样写道：

……沙漠中倒在路上的一对恋人向路过的商队哀求给他们一点儿水。商人说要以女人为交换才能给他们水。女人被抱在商人的怀里，这对恋人的爱为了一杯水而被践踏了。

这一场面表现了帝国主义统治下殖民地人民的苦闷心情。接下来影片出现这样的场面。

这一瞬间，愤怒的永镇举起镰刀，基浩流着血倒下了。望着鲜血，神志渐渐清醒起来的永镇被警察用绳子绑了起来，他的父亲，英姬和铉九以及村子里的人们关切地注视着他。（李英一《日帝殖民地时代的朝鲜映画》，高崎宗司译，《讲座日本映画·3》，岩波书店）

永镇这样说道：大家不要哭，我因为生在这样的朝鲜而疯狂杀了人。现在被带走的永镇不是走上死亡之路，而是迈上了新生之路，所以请大家不要哭泣。
（同上）

在永镇被警察带着翻越山冈的最后一场戏里，弁士或者是歌手唱起了主题歌《阿里郎》，当时朝鲜的电影院里充满了高昂的激

情，人们哭泣着，叫喊着，最后有的观众高喊着朝鲜独立万岁。这部电影在当时很罕见地在日本也上映了，并且主题歌《阿里郎》作为朝鲜民谣的代表歌曲也受到了日本人的喜爱。但是日本人并不认为这部电影与三一独立运动有关系，他们似乎只把它当作是哀伤的民族的一个悲哀的故事。

罗云奎的另一部代表作是《求爱》（1928）。这部作品讲述的是对朝鲜生活感到绝望，想移住到满洲去的人们的故事。在国境线“豆满江”（图们江）的冰面上，他们受到了满洲马贼和日本边境守备队的两面夹击，所有人都会被杀死了。这些人中曾经做过朝鲜王国军队喇叭手的老人，仿佛是为祭奠祖国的灭亡而吹起喇叭，他倒下死去了，别的同伴继续吹下去。这部作品是一部有1 000名群众演员出演的表现民族大逃亡的巨作。日本的电影检查官做出禁止上映的决定，但是由于已经进行了大量的宣传而改变了决定，剪掉了若干场面，并把原来的片名《越过豆满江》改为《求爱》之后，同意影片上映。

20年代后期，朝鲜电影界也频繁制作了描写贫困农民和劳动者的有左翼倾向的影片。但是这些影片由于受到严格的电影审查，有时一半以上都被剪掉了，所以左翼电影没能获得大的发展。

30年代前期是日本军国主义扩张的时期。日本的思想控制更加严厉，甚至在拍摄现场受到监察的情况也为数不少。很多朝鲜电影人感到绝望，前往中国电影的中心上海。这些人支持作为朝鲜独立运动组织的大韩民国上海临时政府，并一起合作拍摄了影片《扬子江》。这是一部中国影片，1932年引进到朝鲜上映。他们中的金焰随后成为中国电影界的明星。

30年代的重要导演是在日本的帝国电影公司，和其后来改

组成立的新兴电影公司跟着丰田四郎、沟口健二和铃木重吉学习的李圭焕。他的作品《没有主人的渡船》(1932)是这个时期朝鲜电影的代表作。

从乡下来到首尔拉人力车的贫穷男子,为了妻子的出产费而盗窃被关进了监狱。十几年后,靠做渡船船长为生的他,由于修建了铁桥而失去工作。日本工程师的下属想要侵犯他的女儿,他追着这个男人到桥上,挥舞着斧子把对方打落桥下。他边用斧子敲着铁桥边叫喊着:“是谁把我变成这个样子的?!”随后被疾驶而来的火车轧死了。在审查中最后的这个场面几乎全被删掉了。

从30年代后期开始,与暗藏着反抗精神的悲剧性的倾向有所不同,朝鲜电影出现了更具有民族启蒙的倾向。比如李英椿导演的《归着地》(1939)讲述的是在夜校里教授孩子们韩国文字的青年的故事。影片隐含着由于日本的政策而导致民族语言被逐渐抹杀掉的现状的反感。还有日本编剧西龟元贞的剧本,由崔寅奎导演的《无家可归的天使》(1941),描写的是孤儿出身的青年引导无家可归孩子的故事。得到同样是日本编剧的八木保太郎的帮助,崔寅奎导演的《学费》(1940)讲述了因为贫困交不起学费而讨厌上学的孩子,和对他们耐心教诲的老师的故事。这部影片的原作素材来自小学生作文,是一部用尖锐的写实风格描写孩子眼中当时朝鲜贫苦状况的优秀作品。影片由东和商事在大阪发行上映。这部作品在日本受到了善意的批判,但是文部省官员称在日本统治下的朝鲜不可能有交不起学费的小学生。因此这部影片未能得到文部省的推荐,不得不放弃了在东京的上映。其实在那个时代日本国内这样的小学生也并不少见。

活跃在上海电影界后来回国的全昌根编剧、导演并主演了影片《福地万里》(1941)。这部影片讲述了在朝鲜和满洲的边境线

上，为了建设理想家园而远离故土从各地来到这里的人们，共同致力于伐木事业的故事。拍完这部影片后，他被逮捕关押了三个月。影片中的共同的建设事业似乎被认为是暗示了社会主义的意思。

1942年，也就是日本发动太平洋战争的第二年，日本发布了朝鲜电影令，全面控制了朝鲜的电影产业。于是朝鲜的10个电影公司全部被关闭，成立了朝鲜映画制作株式会社，作为朝鲜总督府的御用电影公司。此后在朝鲜，电影开始为宣传日本的政策而拍制。李英一写到，虽然朝鲜电影人也不得不遵从日本的政策，但是直到这个时期，朝鲜电影人中作为日本帝国主义的爪牙拍摄影片的导演只有一个人。

朝鲜映画株式会社从日本请来导演、技术人员和演员，拍摄要朝鲜人对日本忠诚的影片。丰田四郎在1943年导演的影片《年轻的身姿》就是其中的一部。当时日军兵力不足，最终不得不在朝鲜推行征兵制。这部影片是一部日本为了呼吁朝鲜的年轻人参加日军并对其效忠而制作的宣传片。日本的朝鲜总督府和朝鲜军（控制朝鲜的日本军）司令部为朝鲜映画会社提供了支持。这部影片主要以在朝鲜上映为目的，但是在日本也上映了。参与拍摄的以丰田四郎导演为首，剧本八田尚之，摄影三浦光雄，主演丸山定夫等，都是日本电影界的一流人才。

影片的故事梗概是，在朝鲜的一所中学里，学生们正在进行军事训练。教官是日本少尉北村（丸山定夫扮演），他对行进中的朝鲜学生中的一个学生柳吉男特别关注。柳吉男的左脚走起路来显得很不自在。队列行进结束后，北村少尉特别表扬了柳吉男，“今天的训练中最出色的是柳吉男”。北村让柳吉男把左脚的鞋脱掉，果然，磨损的鞋底扎了一根钉子，他的脚全被鲜血染红

了。柳吉男虽然这样还忍受着疼痛坚持训练，北村教官明知这一切但是还是坚持训练他。这场戏表现了对日本长官的命令忠实的朝鲜人，只有这样朝鲜人才能成为日本人。受到北村少尉表扬的柳吉男回答道：“松田老师教导我们无论遇到任何困难，都要一直做到倒下去为止，这才是日本精神。”

松田先生(黄澈扮演)是一个比日本人还具有日本精神的朝鲜人老师，是一个充满热情地致力于朝鲜学生日本化的人。北村少尉在回学校的路上到一个旧货店给柳吉男买了一双士兵鞋，这表现了日本人虽然很严格但是也有亲切的一面。这严重脱离了当时日本人在朝鲜进行暴力统治的真实情况，是很虚伪的表现。北村少尉还为松田老师介绍相亲。

要在朝鲜实施征兵制了，学生们都很高兴。柳吉男准备当干部预备人员，但是希望报考陆军军官学校的中山因为父亲反对而很苦恼。柳吉男在体检中发现有可能得了结核病，他被告知如果现在立刻治疗的话能治好，柳吉男一边苦恼着一边接受治疗。影片的高潮是学生们到雪山进行为期一周的滑雪行进演习。由松田老师带领的一队学生遇到了暴风雪袭击。日军连长下达命令，“不能失去任何一个天皇的子民，军队不管牺牲多少人都要把全部的人救出来”，日军出动救出了所有的人。

如上所述，这部影片描写了日本人在殖民地朝鲜的学校里，严格而又充满爱心地指导朝鲜青年人，这些朝鲜青年人极其忠诚地服从着日本人。这样的内容严重脱离了被统治下的殖民地悲惨的现实情况。现实中的朝鲜，不仅仅被榨取生产成果，而且很多人被强制带到日本，在矿山和其他的地方作为劳力像奴隶一样被驱使，这样的事情一直在发生着。如同电影中所描写的那样，在学校不能使用朝鲜语，只能用日语的做法破坏了民族的文化。反

抗日本人的残暴和对朝鲜人的蔑视，不屈服于日本人统治的民族主义自豪感和激情在熊熊燃烧。

《年轻的身姿》原本是一部国策宣传片，不是现实主义的影片。不过我们并不觉得，被评价为当时日本最有良心而且拍片认真的电影人丰田四郎和八田尚之认为反正是宣传电影，一派谎言也无所谓。他们一定认为自己描写的事情某种程度上是真实的，即使有些粉饰太平，也是作为一个理想应该努力去实现的应有状态。当时，如果不忠诚于日本人的话就无法出人头地，朝鲜的青少年中肯定也有积极信奉日本人推行的日本化教育的人，所以仅仅凭借这一点随意夸大解释日本指导的正确，此外的东西全部不在他们考虑范围之内的话，上面的故事也能够成立。丰田导演三年前在东京发声拍摄的《奥村五百子》里，描写了后来成为右翼妇女团体的爱国妇人会领导人的女主人公，在朝鲜指导女性运动的活动。在这部影片里也同样把日本人指导朝鲜人的想法当成是理所应当的。大概他本人相信日本政府推行的“内鲜一体”^①政策，认为现实中的日本人如果像这些影片中所描写的那样诚实的话，歧视就会消除。丰田四郎培养了几个朝鲜人的导演，他很怀念地说起这些人后来在朝鲜南方和北方都很活跃。

1945年由于第二次世界大战日本的投降，朝鲜获得了独立，殖民地统治结束。

① “内”指的是日本本土，“鲜”指的是朝鲜。是日本帝国政府宣传日本和朝鲜没有差别对待，成为一体的口号。

3. 中国电影与日本的占领

在中国，上海从 1910 年代以来是电影制作的中心。初期的中国电影，主要是通俗情节剧、古装片、喜剧等通俗性作品。

1931 年 9 月 8 日开始的九一八事变，与随后日本主导的伪满洲国名目下的对中国东北三省的殖民地化，还有作为九一八事变的直接连锁反应而出现的从 1932 年 1 月末开始持续四个月的一·二八事变，给中国人带来强烈的冲击，使此前业已存在的抗日运动益发高涨。中国电影界此前一直以被叫做武侠电影的打斗片、被叫做鸳鸯蝴蝶派的恋爱片为卖点，在中国民众危机感的高涨之中，这些逃避现实的作品不再受欢迎，电影公司的经营者们开始向领导抗日运动的左翼文化人寻求合作。那时正好也是从无声电影走向有声电影的过渡期，需要能够写台词、能够说国语的新剧(话剧)方面的作家、演员。另外，跟日本一样，在中国也是新剧方面的人多有左翼人士，日本对中国的侵略在很大成分上，导致了中国电影界思想的觉醒，使它得以激活。日本的左翼电影批评家岩崎昶的论文《作为宣传煽动手段的电影》由鲁迅作了翻译，中国文化人也出现了重视电影的倾向。这样，以剧作家夏衍、田汉为主的许多左翼文化人开始参与中国电影的制作，产生了中国电影史上最初的艺术黄金时代。其中他们积极地打出的主题，是反封建、近代化和抗日救国。

当时的日本，也知道中国在制作抗日电影。但是一边倒地崇拜欧美的日本人，对被想象为肯定是“落后陈旧”的中国电影之类没有想要去关注，只是想象着既然是抗日电影的话，肯定是要把日本写得很坏的笔法拙劣的宣传电影。但是事实上，当时中国的国民党政府，害怕对太有攻击性的日本产生刺激，接受了日本“停止抗日宣传”的干涉内政的要求，通过审查严厉取缔抗日电影。但即便如此，抗日电影还是钻了审查的空子而制作出来了。譬如，在1933年孙瑜导演的《小玩意》中，由于没有被明示是日本军队的敌军的到来而被毁坏了村庄、成为难民的女主人公，在上海的街边卖着玩具时，从旁边的餐厅里传来客人说“东北人口三千万，中国人口四亿，三千万左右被取走也没什么了不起”的声音。但是当女主人公产生错觉把爆竹的声音误当作是战火，大叫“打仗啦！”时，街道立刻陷入大混乱状态，人们纷纷四处逃窜。这是前一年一·二八事变的恐怖的再现。在同样是孙瑜的《体育皇后》（1934）里，参加全国体育大会的代表队的导引牌上，有已经成为日本的殖民地、不可能来参加的“哈尔滨”、“黑龙江省”。在国民党政府的审查下公开直接的抗日性表现被禁止的情况下，影片用这种方式多少对抗日作了暗示。对他们这种呕心沥血的影片，当时的日本人几乎完全无视。

更有，在当时，日本政府把日本的侵略行为搁置一边，主张说在中国的侮日、排日、抗日之言论活动是中国国民党政府的责任。不断受到日本武力压迫的国民党政府正好也认为，相比抗日，更为重要的是国内对中国共产党的铲除，便对共产党影响下的左翼电影人所制作的抗日电影加以严厉的审查和打压。所以虽说是抗日电影，实际上并不是直接指名日本、日本人的批判攻击，而是表现为对来历不明的敌军攻击的抗击，或者有时将之比

拟成狼群的攻击。在多数抗日电影中，相比这种与敌抗争的内容，其实更多地批判了一部分资本家跟“敌人”做买卖发财，批判了大敌当前中国人之间的内讧和不团结。这是对谋求跟日本侵略者妥协、相比抗日更重视打压共产党的国民党的批判。在抗日电影中作为侵略者的日本军人开始明确出现是在日本全面侵华以后。

占领了满洲的日本军队也驻留于北京、上海，常常跟中国军队之间发生摩擦。1937年7月7日于北京郊外，日本军队和中国军队的小部队发生战斗，以此为契机日本军队对中国的侵略扩大，在上海也发生了激烈的战斗，不久日本军队占领上海。不过，在上海有中国主权也无法干涉的外国租界，直到1941年12月8日太平洋战争开始，日本军队没能把控制范围扩大到租界。而中国电影的制片厂因为在法租界内而平安无事，也得以继续进行电影制作。租界在周围被日军包围之下，三年多作为抗日活动的据点继续活动，被称作“孤岛”。

当时，中国电影人的相当一部分是左翼，他们中的有些人逃离日本占领下的上海，从武汉到重庆，进而甚至到延安，继续拍摄抗日的电影。但是多数不得不留在上海。他们有抗日的意志，但虽是在“孤岛”拍摄的电影，上映却是在日本占领下的地区，因此不能拍摄有直接公开表现的抗日电影。于是人们想到的，是“借古讽今”的做法，假借过去的故事来唤起爱国心，暗示抵抗。

张善琨制片、卜万苍导演的一部叫《木兰从军》（1939）的少女歌剧式的古装片引发了“借古讽今”影片的热潮。这是一个叫木兰的女孩的故事，为了跟从北方侵入的匈奴战斗，她女扮男装而从军，并建立功勋。这部影片，中国人无论谁看了都知道是一

部以匈奴比拟日军的抗日电影，但上海的日军宪兵队长伊地知进大尉因其无直接敌视日本的内容而给予了上映许可。当时来上海负责对华电影工作的川喜多长政，也通过自己经营的东和商事在日本公映了这部影片。

川喜多长政在日本，主要从事德国、法国电影的进口发行，陆军方面请他来做到中国的电影制作放映的管理工作。经营由自己全面负责，军方不干预，只做中国电影人自主拍摄的影片的上映，不拍给日本做的宣传电影，川喜多长政提出了这些条件后，来到了上海。而他做的第一件事便是这部《木兰从军》的上映。

川喜多长政的父亲川喜多大治郎是陆军军官，日俄战争之后成为清朝陆军的教官，担当了精英军官的培训工。他是对清朝陆军的强化倾注了特别的热情的人，因此被日本宪兵怀疑泄露了日军的机密，在北京被暗杀。幼小之时经历了父亲之死于非命的川喜多长政，决定要将为日中友好做贡献当成自己一生的工作，于1922年留学北京大学。然而那正是日本政府对华二十一条之后的反日运动高涨的时期，也结交不到朋友，他放弃了北京的生活转而留学德国，回国后于1928年创立了名为东和商事的公司。这家公司进口德国、法国的影片并获得成功，1930年代在日本构筑了欧洲艺术电影的黄金时代。

日本发动侵华战争后，川喜多长政从为日中和平作贡献的想法出发，迅速以铃木重吉为导演制作了《东洋和平之路》（1938）。这是一部以在战争中沦为难民的中国夫妇为主人公的故事片，表达了如果日本与中国互相怀着善意冷静对话的话就理应能找到和平之路的主题。但是这部影片把日军描写为仿佛是一支善意的军队——虽然不这样做便没有制作的可能——终究不是可以让中国人接受的影片，反过来被中国的电影人定性为日本帝国

主义的宣传电影。

1939年，川喜多长政被陆军请来设立一家公司，来管理上海的中国电影。那时他提出条件，要求只是做中国人自主拍摄的影片在占领区的发行。这是因为通过《东洋和平之路》，他痛切反省到侵略一方制作的电影受到被侵略方欢迎归根结底是不可能的。

1939年6月，以川喜多长政为副社长（事实上的社长），在上海设立了名为中华电影的公司，开始发行在租界制作的中国电影。川喜多选择《木兰从军》的制片人张善琨作为中国方面的合作者，并结下了一生的友谊。对中国的电影人来说，为日本人管理的放映机构拍摄电影是可能被视为汉奸（背叛祖国的人）的行为，有时也可能会遭到国民党刺客的暗杀。于是张善琨背地里和国民党联络，让国民党的地下组织审查他们拍摄的影片的剧本，获得他们的许可。川喜多长政和张善琨，在至少为战火中的中国民众提供娱乐是自己能做的最好的事情这一点上，取得了一致。川喜多为此提供在日本也匮乏的胶片，张善琨把留在上海的电影人聚集起来，让他们拍摄与政治、战争无关的娱乐作品，确保了他们的生活。

在中国的日军领导层里，和在满洲制作为日本的殖民政策服务的中国话电影的满洲映画协会领导层里，有对川喜多长政的中华电影只发行中国人制作的影片而全然不让他们拍摄宣传日本的影片这一点心怀不满的人。然而川喜多以接受这家公司的时候有过军方不干涉人事、经营的约定为挡箭牌，将这些声音顶回去了。他平素跟日本人职员常说的一句话是：“中国人里面没有亲日派和反日派的区别，所有的中国人都是反日派，只不过是也有处于日本人之下不得已装作为亲日派的中国人而已。我们可以做

的事情，只是给不幸处于被占领下的中国人提供最低限度的娱乐而已。”

1941年12月，随着太平洋战争的开始，上海的欧美诸国的租界也被日军占领，因为地处法租界而一直幸免被直接占领的制片厂也被改组为中华联合制片株式会社，处于川喜多长政的指挥下。然而川喜多只是自己就任副社长的位置，没有安排其他任何一个日本人进这家制作公司，并贯彻了对制作一切都不插嘴的方针。

不过，1943年以和满映合作的方式并获得李香兰的出演拍摄《万世流芳》，还有1944年跟日本的大日本映画合作拍摄《春江遗恨》，是日本方面也参加了制作的仅有的例外。这个时期，中国的电影人也已经理解川喜多长政不是向中国人强加日本的意识形态的那种人，所以才有可能出现了这些例外。不过，为这些影片出力一事，对中国方面的演职人员来说是必须警戒自己会不会被视作汉奸的行为，不得不变得神经紧张。

还有一部，实际也是例外。1943年日本的日剧舞蹈队（当时的名称是东宝歌舞团）到中国进行劳军巡演，因中国方面的要求顺便出演了中国电影。这就是方沛霖导演的《万紫千红》，故事是美国电影《丹凤还阳》（*One Hundred Men and a Girl*, 1937）的翻版。这是一部非常受到中国观众欢迎的影片，可以说，正是在这部少女趣味的音乐片里，友好超越起因于战争的民族对立，才得以成立。

由中华电影发行的电影，虽然川喜多长政不干涉制作，但却必须通过日本宪兵队的审查，既然是这样，它就不可能是反日电影、抗日电影，而不得不成为中性的娱乐电影。但是，中国的电影人尽可能地把抵抗放到了影片中。譬如曾经拍摄过著名的抗日

影片《中国海的怒潮》(1933)的岳枫导演,在中华电影时代拍摄了《生死劫》(1943)。影片说的是农民为旱灾所苦的故事,其中有农民唤“雨来呀”的场面。汉语里面雨发音为“yu”。而在中国都市分别有各自的别号,国民党政府所在的重庆称为“渝”,发音也是“yu”。也就是说农民叫“雨来呀”,实际是等于在盼望“重庆的国民党军队快回来呀”。在影片的高潮部分,下起倾盆大雨。由于雨声过于激烈,农民受惊,大叫:“打仗了吧?!”跟“雨”相通于“重庆”类似,这一“打仗了吧?!”的叫声,是在暗示重庆的国民党军队回来跟日军开战了。日本宪兵队的审查官是不会明白这个意思的。然而,对只是下了雨就说会不会是战争这个地方持有疑问。于是导演岳枫被叫到宪兵队来。事情发生后川喜多长政立刻为岳枫辩护,说了些什么倾盆大雨像战争一样很烦人,这在东京和上海都一样。然后让他们释放了岳枫。

《春江遗恨》是一部在日本和中国上映的影片。故事说的是阪东妻三郎扮演的尊皇志士高杉晋作,于幕府末期去上海,考察因鸦片战争、太平天国运动而处于骚乱中的当时中国的状况,加深了对英帝国主义威胁的认识,并和太平天国运动中的中国志士相知,肝胆相照,互相确认了日本和中国必须携手抵抗英帝国主义。高杉晋作于幕末去上海,认识了英帝国主义的威胁,这是历史上的事实,但在那里经历了跟中国的民族主义者的联合协作,则是虚构吧。从19世纪到20世纪初,英国确实对中国进行了帝国主义侵略。但是日本侵略中国之后,英国成为中国最重要的同盟国之一。特别是因日本侵华国民党政府迁都重庆以后,通过英国殖民地缅甸经中国云南省到达重庆的公路接受美国的武器及其他补给,是中国的国民党军队维持战斗力的一个源泉。当然,中国跟英国牢固地联结在一起,可是日本电影则反复地强调英国曾

经对中国进行过侵略，宣传在反英这一点上中国理应和日本联手。牧野正博导演的《鸦片战争》（1943）是其代表性的例子。中华电影和满映合作的《万世流芳》（1943）也是鸦片战争题材的影片。《万世流芳》是打了鸦片战争的中国英雄林则徐的传记片，写青年林则徐的罗曼史的前半部分和描写鸦片战争的后半部分之间，像幕间狂言似的，有一个长长的段落，一个中国姑娘陈述着鸦片之害，在大烟馆唱推荐治疗鸦片病害的糖果的歌曲。李香兰饰演了这个角色。一边穿梭于烟馆的大场景的群众之间一边唱歌，李香兰的表演堪称绝妙。这首歌也受到了中国民众的喜爱和传唱。

因1945年日本战败，中华电影解散。川喜多长政最为操心的是，中国的电影人里不要有作为汉奸被处罚的人。这一点几乎是实现了。名义上的社长、担任汪兆铭政权要职的人物，由于其政治立场受到处决。张善琨逃避汉奸罪追究去了香港。除此之外，谁也没有被正式作为汉奸检举。这是因为没有特别拍对中国不利的影片这一点得到了认可。不过，参加了《万世流芳》和《春江遗恨》的中国职员多有被蔑称汉奸，转而去香港发展。此前一直拍摄面向东南亚华侨B级片的香港电影界，迎来了他们的加入而提高了水准。

李香兰在战败之初离开满映滞留上海，作为歌手搞一些独唱会等，也受到了中国人的欢迎。战败后她被逮捕，被控以汉奸嫌疑。这是因为，她的北京话说得太好以致真的被当成中国人了。审判开始了，川喜多长政推迟回国，为证明她是日本人而尽力。法庭认同了她的日本人身份，她被判无罪，于翌年跟川喜多长政一起回国。此后，她恢复本名山口淑子，在日本东山再起。

4. 满洲映画协会

从1932年3月到1945年8月13年多的时间里，现在相当于中华人民共和国的东三省和内蒙古自治区一部分的地区被日本武力控制，日本称这个地区为“满洲国”。“满洲国”事实上是日本的殖民地，但是名义上作为一个“独立的国家”，以皇帝为首的名义上的掌权者都是中国人，实际的权力控制在担任辅助职务的日本人手中。由于中国认为这只是日本的武装侵略，所以这个时期的这个地区不被称作“满洲国”，而称它为“伪满洲国”。日本试图通过建立“满洲国”来扩张势力范围并获得资源，但是他们提出口号，要在这个遍布抗日势力，大部分没有法律秩序的地区（独断的解释）重新建立秩序，建设“五族协和”的“王道乐土”。很多想在殖民地发大财的冒险家一样的日本人来到这里，狠狠地欺压所谓的“满人”。另一方面，深信这个口号而来到这片土地的纯真的日本青年也为数不少。“五族协和”的五族指的是居住在这个地区的满族、汉族、朝鲜族、蒙古族，还有日本族。

“满洲国”的“首都”是日本在都市计划下建设的新京（现在的长春）。1937年8月，在新京成立了国策公司满洲映画协会。国策公司是按照政府制定的法律而设立的政府出资的公司，是“满洲国”的“国营”公司。资金由“满洲国”和满铁（南满洲铁

道株式会社，日本在满洲最大的国策公司)各出 500 万日元。满映是以独占满洲的电影制作、发行和上映为目的的电影公司。

虽然满洲是日本的殖民地，但是使用的语言还是以汉语为主，一般民众看的电影主要是上海制作的中国电影。此外在城市里也上映美国电影，城里的日本人街区也有放映日本电影的电影院。对“满洲国政府”来说，民众的主要娱乐是看中国电影，这样的情况肯定让他们感到很困扰。因为这说明“满洲国”在政治上虽然“独立”了，但是文化上还没有独立。在这个时期的中国电影里，呼吁“把被抢走的东北夺回来！”的作品也为数不少。例如在 1937 年的《十字街头》(沈西苓导演)中，失业的青年知识分子们想到“去了北方的同学”的艰难，以此来互相激励。“去北方”是在满洲参加抗日游击队的意思。可以想象，这样的作品大概无法通过满洲的电影审查。“满洲国”的统治者们认识到，比起日本或是“五族协和”的满洲，满洲的中国人更加热爱和憧憬在上海电影里所描写的中国，这会很棘手。虽说如此，对于不懂日语也对日本的风俗文化毫不关心的满洲人来说，把日本电影强加给他们也无济于事。于是，由“满洲人”制作“满洲语(汉语)”的电影给“满洲人”看，这就是这个电影公司成立的目的。

但是满洲原本是中国的边境地区，没有任何电影制作的基础。满映成立初期，公司里集中了“满洲政府”弘报处(宣传省)和协和会(政策制订机构)，以及报社等来自媒体宣传部门的日本人，虽然有摄影师和录音技术人员，但是没有一个是从事编剧和导演的专业人士。在这种情况下，满映立即着手招募本土演员，由话剧演员出身，20 年代作为电影演员活跃在银幕上的近藤伊与吉担任演员培训所的所长，训练新招募的演员。此外，临时摄

影棚的建设也在加紧进行。在这个临时摄影棚还未完工的时候，由刚刚募集来的新演员们出演的长篇故事片就开始拍摄了。第一部作品《壮志烛天》（1938）是一部描写“满洲国”军队奋战的充满政治宣传气息的影片。编剧仲贤礼来自弘报处，导演坪井与在进公司前是《满洲日报》的记者，两个人都是电影制作的新手。但是担任摄影的大森伊八是来自牧野映画的专业摄影师。据说这部作品没有在电影院上映，仅用于巡回放映，可以看作是一部实验作品。无论如何，满映由此开始了由几乎都是外行来进行的电影拍摄工作。

说到底，这样的情况不能持续下去，很快专业的电影制作人员从日本来到满映。此外，也开始和日本的电影公司合作拍片。满映成立第二年也即1938年6月，此前作为日活多摩川摄影所的所长而闻名的根岸宽一，和可称为他心腹的同属多摩川的制作人牧野满男（牧野省三次子，后来叫牧野光雄）一同进入了满映，担任分管制作的理事。凭借这个关系，很多有实力的日本电影人来到满映。根岸碰巧工作过的日活是一家经营者之间的纠纷很多的公司，虽然工作非常出色，但是由于人事的纠纷他不得不辞职。正好这个时候满映的工作机会来了。根岸宽一在多摩川制作了很多充满人道主义精神的重要作品，此外这个时期他也拍摄了很多甜腻的带有喜剧风格的描写新婚夫妇的影片，以及动作片等B级片。担当这些影片制作的牧野满男把这些影片的剧本接连改头换面，变成满映的作品。数量比质量更重要，首先是要确立能大量拍摄影片的体制。

这些日活B级片中的一部作品，是描写乘坐从新京到北京火车的一对新婚夫妇的喜剧片《蜜月快车》（1938），这部作品是李香兰的处女作。李香兰的父亲是个日本人，以前做过满铁职员，

后来成为汉语老师。李香兰原名山口淑子，汉语很好，也曾经是个歌手。按照中国的习惯，李香兰被和她全家有亲密往来的有权势的中国人认为名义上的养女，中国名字叫李香兰。她用这个中国名字作为歌手在广播中演出，也接受邀请出演电影，随即成为满映最大的明星。隐瞒了她是日本人这个事实，李香兰被从满映推销到了日本的电影界。战争期间，她以中国少女形象出现，专拍和日本男演员的爱情戏，成为日本人最想看到的爱慕日本人（也以此掩饰战争的侵略本质）的“中国人”形象。李香兰和日本的顶尖演员一样深受欢迎。因此，她忙于作为满映的代表人物出演日本电影，没有更多拍摄满映的电影作品。

1939年春，以每栋120坪，总共6栋的摄影棚为中心的大型电影制片厂完工了。但是因为它是由不了解满洲气候的日本人所设计的，所以冬天的时候取暖设备不能充分发挥作用，非常冷。

1939年11月，甘粕正彦接受“满洲政府”的请求出任满映理事长。他曾是宪兵大尉，1923年关东大地震时，残忍杀害了无政府主义者大杉荣和伊藤野枝以及大杉的外甥，在军事法庭被判有罪。甘粕正彦被看作是对日本军人的自由思想进行暴力镇压的一个象征，是一个让人畏惧的人物。他在远远少于应服刑期的短时间内就获得保释，原因不明地从陆军那里拿着钱一直过着无业的生活。后来甘粕正彦来到满洲，在关东军发动九一八事变建立“满洲国”的过程中，以民间人士的身份为关东军出谋划策。因为是出谋划策，所以大部分的工作内容至今仍然不为人知，但是“满洲国”成立后，伪政府正式承认的对这个“国家”的建设有重大贡献的人物排名中，他名列靠前的位置。在各种礼节性活动中，他也以一定的地位出席，从这些可以看出他应该做了颇为重要的工作。把甘粕正彦放到满映理事长位置上的是满洲国弘报处

长武藤富男和总务厅次长岸信介。

由于过去的经历，甘粕正彦总是被认为是一个带有军国主义暴力色彩的人，但是让人意外的是满映工作人员对他的评价很好。甘粕正彦热爱艺术和文化这一点虽然让人怀疑，但是可以认为他有他自己的理想，就是他自己建设的这个王国不仅仅只是为了被日本利用，也能成为一个有文化的出色的王国。即便这个理想归根到底不是在这片土地上生活的中国人自发性的东西，而是在日本的领导下，以让他们追随日本为目的的理想。为了实现这个理想，他在满映严格执行奖罚分明的制度，一定程度上改变了日本职员和“满洲人”职员在待遇上的差别。此外提高了电影制作的效率。从日本来满洲视察的官员，随意让满映的“满洲人”女演员陪酒。甘粕正彦大喝一声：“女演员不是艺妓！”停止了这种接待活动，这些都让职员们增加了对他的敬畏感。身为“建国勋劳者”的“甘粕大尉”的权势至少在满洲非常出名，他连从日本来视察的官员也不放在眼里。很多职员以这样的理事长为荣。

满映的一些作品也被引进到日本并公开上映。但是仅就电影专门杂志上登载的评论来看，这些影片的评价很不好。这些作品从技术上和内容上看都是幼稚而又拙劣的。但是因为在日本公映的满映作品仅仅是早期的几部，不能因此就断定满映的作品水平都很低。当时在中华电影公司工作的电影评论家辻久一在《中华电影史话》（《映画史研究》第11号）里写道，至少1942年通过中华电影公司在上海公映的两部作品《龙争虎斗》和《胭脂》，就是相当优秀的作品。满映作品此前从未在满洲以外的地方上映过，即使在满洲，就受大众欢迎的程度而言，满映电影也竞争不过中国影片。从满映作品中挑选出两部，拿到有着中国最挑剔的鉴赏口味，且影迷人数众多的上海放映，说明这两部作品可以说

是满映的代表作。

《龙争虎斗》(1941)是由满映培养的满洲本地新人姜衍编剧,由来自日本多摩川摄影所的水江龙一导演,著名摄影师藤井春美摄影的上下集古装片。据坪井与在《满洲电影协会的回想》(《电影史研究》第19号)里的介绍,影片剧情如下。

《龙争虎斗》上集:李怀玉和老母亲以及哥哥怀风三人过着贫苦的生活,他从小在山间射鸟斗兽练就武艺,也喜爱读书,是一个文武双全的好青年。恰逢唐高祖登基,在全国张榜纳贤招募身怀武艺的人,怀玉决心前去应考。可是他没有路费,于是去拜访以前他家富裕的时候把女儿月英许配给他的吴员外。吴员外给了他点钱想把他打发走,但是员外的续弦夫人很热情地接待了他。看到这样的情形员外误会了怀玉和妻子,又想取消怀玉和月英的亲事,于是吴员外准备半夜暗杀怀玉。月英得知从未谋面的未婚夫来到家里非常激动,她从丫鬟那里知道父亲想暗杀怀玉的计划,于是偷偷藏到怀玉的房间里,杀死刺客,给怀玉路费送他出发赶考。怀玉的哥哥怀风因为弟弟没有回家找到吴家交涉,打伤了吴家的仆人。吴员外到官府告状要把怀风和老母亲抓起来。得知消息的月英女扮男装来到李家,把怀风和老母亲放走。她独自对付差人,杀开一条血路,赴京追赶怀玉。但是她未能与怀风和老母亲会合,在山中被山匪头目袭击。

《龙争虎斗》下集:面对身怀武艺的月英,山匪头目白狼根本不是对手。他很快就向月英认输,并要求和月英结为干姐弟。此时,怀玉与赶考途中结识的葛钦洪一同加紧赶往都城。途中遇雨住在一座寺庙里。月英也来到这座庙。谁知这座寺庙是劫匪的老巢,怀玉受到袭击,葛钦洪被杀。危急时刻月英救下怀玉,但是混战中怀玉没有认出月英,二人又失散了。考试当天,怀玉顺

利地考中了武状元，没有赶上考试的月英在不知道状元是怀玉的情况下，提出要和状元比武。比武时月英才发现对手是怀玉，但是怀玉没有认出女扮男装的月英，二人真刀实枪地一决胜负。月英故意输给怀玉。最后终于得知事情真相的怀玉和恢复女儿身的月英，与到达都城的老母和哥哥相伴衣锦还乡。

《胭脂》(1942)是由住在大连的清代志怪小说《聊斋志异》研究者兼翻译者柴田天马，根据《聊斋志异》中的同名小说改写的。导演是曾在日活和 P·C·L 工作，后来来到满映的大谷俊夫。据坪井与的介绍，影片的剧情如下。

美丽的姑娘胭脂每天做绣活，对父母非常孝顺。胭脂和住在对面的王氏很亲近，但是王氏是一个爱说闲话的女人。

某日，胭脂出门送王氏的时候偶遇青年鄂秋隼，她对鄂一见钟情病倒了。王氏有个情人叫宿介，她把胭脂和鄂秋隼的事情告诉了宿介。夜里，宿介假扮鄂秋隼潜入胭脂的房间里图谋不轨，被胭脂拒绝。宿介逃走的时候偷走了胭脂的绣鞋。女子把鞋给男人意味着对他以身相许。后来宿介把绣鞋弄丢了，他把一切告诉了王氏。知道这件事情的有王氏和与她相熟的三个流氓。其中一人捡到鞋，夜晚袭击胭脂，被胭脂的父亲当成强盗打死。王氏状告鄂秋隼是凶犯，鄂被捕。审判后一切真相大白，胭脂和鄂秋隼结为夫妇。

就剧情来看，无论是《龙争虎斗》还是《胭脂》都没有宣传日本统治政策的内容，而是完全针对中国人而制作的娱乐片。满映并不是不制作有宣传内容的电影。虽然拍了几部反映“满洲人”和日本人“友好”主题的作品，但是满映的领导层认识到，比宣传或别的什么更重要的是，满映作品必须要让“满洲人”喜欢去看，除此以外别无他法。此外，他们也知道日本人制作的汉

语电影只能得到中国民众有限的喜爱。即使演员是“满洲人”，可编剧、导演都是日本人的话，不管怎么说讲故事的方法还是不一样。于是不仅是演员，满映还要培养“满洲人”的编剧、导演、摄影等。把当日本人编剧、导演的助手的“满洲人”送到日本的电影厂和学校去留学，让他们一个接一个地独立拍摄影片。1943年制作的11部故事片中，有9部是“满洲人”导演拍摄的，日本人导演的影片只有2部。不过“满洲人”写的剧本是4部，6部是日本人写的，还有一部作者不详。但是被称为启民电影的文化电影（纪录片），由“满洲人”编剧导演的作品一部也没有。

故事片制作方面，由日本人培养的“满洲人”拍摄他们自己制作的电影的计划顺利地推进着。但是这些“满洲人”是不是全盘接受了日本人所有的指导内容就另当别论了。这些人当中有因为思想有问题被警察监视的人，有人还因此逃亡。日本战败后，原满映的大多数中国职员迅速地被共产党组织起来重新开始工作，从中可以看出，很多“满洲人”是抱着阳奉阴违的态度，只是为了生活，或者是为了学习电影制作技术而跟着日本人工作。虽说如此，在当时日本人严重歧视“满洲人”的情况下，可以说满映的日本人和“满洲人”之间的关系看起来是比较融洽的。也许因为在满映，认真地信奉着电影作品中宣扬的“五族协和”主题的有着艺术家气质的日本人比别的地方多。此外还要提及的是，满映有不少脱离昭和初期左翼运动的人。代表人物有因1932年共产党策划的大森银行抢劫事件而被逮捕入狱的大冢有章。他出狱后到满映就职，成为巡回电影的负责人，在满洲的偏僻地区各处放映日本电影《夏威夷·马来海战》等影片。这部电影非常受满洲农民的欢迎，但是据说他们不仅为日本飞机编队攻击美国

舰队的场面而欢呼，出现日本飞机被击落场面的时候他们也大声喝彩。总而言之，他们不过是为看到飞机和军舰战斗的壮观场面这件事情本身而感到高兴。

到了1942年，由于日本国内胶片生产不足，电影制作的数量急剧减少，很多电影人失去了工作。于是日本电影厂的很多经验丰富的电影人来满映找工作。牧野满男辞去了娱民电影(故事片)部长的职务回国，接替他担任这个职务的是原日活多摩川摄影所的人道主义文艺片的主要编剧八木保太郎。曾是倾向电影实力派编剧的原健一郎，以及同样活跃于倾向电影创作的导演木村庄十二也来到了满映。木村庄十二是电影法制定时的制定委员之一，当时他主张应该成立国立电影大学，但是这个想法在日本国内没有实现。他听说有可能成立作为满映附属设施的电影大学，因此来到了这里。据说木村的年薪是三万日元，因为实在是太多了，他谦逊地让公司改成了两万日元，即便这样也是非常高的收入了。摄影师杉山公平来到满映担任了技术部长。沟口健二的弟子，日本最早的女电影导演坂根田鹤子好不容易才当上了电影导演，她所属的“第一映画”就倒闭了。她转而拍文化电影，随后来到满映，活跃于启民电影(文化电影)的制作。坂根田鹤子的作品体现了女导演的特点，她在满映的作品名为《勤劳的女性》(1942)、《健康的小国民》(1942)、《开拓新娘》(1943)、《蔬菜的储藏》(1943)、《烧暖气的方法》(1943)、《室内园艺》(1944)等，和日常生活密切相关的作品很多。在启民电影部还有后来在东映以拍任侠电影闻名的加藤泰，他拍摄了《可怕的虱子》等卫生题材的影片。

1943年满映和东宝联合拍摄的《我的莺》，被认为是满映制作规模最大，也是技术水平最高的一部作品。编剧兼导演是东宝

的岛津保次郎，原作是大佛次郎的小说，制作人岩崎昶，主演李香兰。哈尔滨外景拍摄中有哈尔滨的白俄歌剧团和交响乐团出演的大制作场面，影片的对白几乎都用俄语，这是一部很有特色的影片。日本人进藤英太郎和黑井洵(后来的二本柳宽)用俄语出演了这部影片。影片讲述了俄国革命后，由于军阀混战而和父母失散的日本少女，被经由西伯利亚逃亡到满洲的原圣彼得堡皇家歌剧团的成员们抚养长大的故事。李香兰扮演了长大成人后的少女。这是一部演唱了多首俄语歌曲的音乐片，同时也是一部充满人情味的电影。从风俗、语言、音乐以及出场人物的人种上来看，这部影片既不是日本电影，也不是中国电影，感觉是一部实现拍摄早期有声电影时期的欧洲音乐片梦想的影片。

这部电影虽然是和东宝合作的影片，但是不知什么原因没有在日本公映。发行的广告都做了但是最终没有公映。也许是因为战争进行到如此惨烈的状况下，在要求电影充满弘扬战斗激情的这个时期，情报部门不愿意看到沉湎于对欧洲音乐片的怀旧情感的影片上映。

1945年春，导演内田吐梦从日本来到满映。当时他打算在满映拍摄影片。随后在日本拍摄了长篇动画片《阿福的潜水艇》(1944)的动画人持永只仁加入了满映。他是因为征兵和招工导致电影制作人员大幅减少，结果拍摄这部影片的时候过度疲劳损伤了身体，于是到妻子的父母所居住的满洲来疗养的。战争后期，日本国内的大城市因为空袭而一片废墟，没有吃的东西，情况非常惨烈。但是满洲没有受到空袭，食品也不紧张，所以从这个意义上说，在某个方面有点像乐园一样。持永只仁在满映刚开始动画制作的时候，就向公司要求给一直以来像干杂活的仆役一样的中国职员配备桌子，由他教给他们动画制作的技术。这件事情在

后来改变了他的命运。

1945年8月9日苏联对日宣战，同时从西伯利亚、蒙古以及沿海地区的三个方面向满洲全境发起猛烈进攻。在南方战线投入主力部队的日军被打得全军覆没。8月12日，苏联军队随时会逼近新京(长春)，在满映奉满映理事长甘粕的命令，全体日本职员和家属到总公司集合，聚集在大摄影棚里。大家被告知要在这里和苏军战斗，还说要点燃摄影棚里堆积的可燃性电影胶片大家一起死，总之处于精神很不稳定的状态。但是长时间困守在摄影棚的过程中，逐渐恢复理性的职员中自然而然地出现了“不至于会死吧?!”这样的声音，24小时后大家解散了。

15日日本向联合国投降。19日苏军开始进入新京。甘粕在内田吐梦身旁服氰化钾自杀身亡。很快，以中日双方的职员为主的满映重建工作开始了。双方各自选出代表担任管理工作，原来的干部和对中国职员态度恶劣的日本人被中方排除在外。从10月1日开始，满映改名为东北电影公司重新开始运转。满映培养的中国电影工作者占据了管理层，日本技术人员帮助他们工作。过去担任助手的中国人接连开始独立工作。约半数日本职员参加了东北电影公司的工作。曾经的左翼运动活动家掌握着东北电影公司的领导权。延安的中国共产党方面在日本投降的同时就把接收满映的人员派到了长春。这其中有从莫斯科直接来的原上海电影界的影星兼导演袁牧之。这些人进入了东北电影公司的领导核心。国民党方面的人也曾想夺回主导权，但是左派人士紧紧地掌控着主导权。他们从新闻片的制作开始重新开展工作，并把苏联电影译制成日语、朝鲜语和汉语。

1946年4月苏军撤退。当时满映大部分的设备和包括满映电影在内的胶片可能被他们拿走了。随后八路军(中国共产党的

军队)进驻。然而到了5月,国民党军队开始了大规模进攻,八路军立即从长春(新京)向北撤退。此时,八路军计划把东北电影公司的器材全部运往八路军的解放区,希望日本职员能够协助完成这项工作。八路军答应如果他们协助完成了工作可以保证他们的生命安全,但是他们回国的可能性就很渺茫了。虽然是一个艰难的选择,但是约半数的日本职员参加了这项工作,把机器设备分解装到火车上,向北方出发。最初的目的地是哈尔滨,可是他们又继续北上,在那里一半的日本人返回到长春。6月1日包括家属在内的不到200人的日本人和中国人一起,来到了东北北部一个叫兴山的小城镇。他们把这里的一所小学校改建成为临时的电影厂。到8月的时候有了回国的可能,又有一半的日本人离开了这里。坂根田鹤子在这个时候离开兴山,花了两个月的时间回到了日本。10月1日,这个电影制片厂正式成为中国共产党的第一个电影制片厂——东北电影制片厂,厂长是袁牧之。他首先让全体员工进行彻底的思想改造,反复进行互相批判和自我批判。1947年2月,东北电影制片厂宣布整顿多余的人员,因为在断断续续制作新闻片和政治宣传电影的阶段,不需要那么多的人。当时八路军正在为保卫东北北部与接受强大的美军武器支援的国民党军队进行激烈的战斗。但是至少摄影、洗印、剪辑和动画片等技术人员都是需要的。于是,以导演和编剧为首的将近一半的人员被送到煤矿干体力活。内田吐梦和木村庄十二都去了,可是木村身体不好,干不了高强度的体力劳动。他擅长绘画,想去哈尔滨画宣传用的毛泽东和马克思的肖像画,后来他被派到了那里。

另一方面,留在电影创作第一线的日本人积极开展工作。袁牧之对持永只仁的动画技术很感兴趣。持永和中国的漫画家合作,一边给年轻人讲授动画技术,一边制作政治宣传动画片。短

片《瓮中捉鳖》是其中的一部代表作，这部作品在解放区的农村巡回上映，受到了热烈的欢迎。内容是嘲讽充当美国爪牙的国民党总统蒋介石，歌颂抓获了他的英雄八路军士兵。

刚刚进入到 1949 年，从相持战转为进攻战的人民解放军很快把国民党军从东北赶了出去。到了 4 月，东北电影制片厂回到了长春的原满映厂房。去了兴山的日本人，包括从事电影拍摄工作的和在煤矿工作的人也都重新回到现在使用着满映原有厂房的东北电影制片厂。真正意义上的故事片的制作开始了，日本的技术人员也用中国人的名字参与了制作。东北电影制片厂作为中国共产党最早的电影制片厂，拍摄了一系列深受三四十年代苏联电影影响的故事片，成为早期中华人民共和国电影的领军力量。原满映培养的中国电影人一部分解放后去了香港和台湾，大多数人在国共内战的时候站在中国共产党一方，经过思想改造，成为中华人民共和国的电影工作者。

持永只仁继续在长春制作动画片。但是过去有制作亚洲最早的长篇动画片《铁扇公主》等成绩，更容易招募绘画人才的上海更适合他，于是 1950 年 2 月他被派到上海工作。此后他从招募动画师和创建制片厂的工作做起，成为上海美术电影制片厂的骨干成员之一，主要担任动画师和技术人员的培养工作。

由于政府间的交涉中断，国共战争时期留在共产党控制地区的日本人回国很困难。随着 1950 年 6 月朝鲜战争爆发，他们回国的希望更加渺茫。但在 1953 年，通过日本红十字会和中国红十字会的交涉，日本人又可以回国了。持永只仁在很多中国人挥舞着红旗的欢送下从上海回到了日本。木村庄十二从 1951 年开始在哈尔滨的东北鲁迅文艺学院担任舞台美术老师，他也在 1953 年回国。内田吐梦回到日本是在这之后的 1954 年，他的身体受

到了严重的损害，重病缠身。内田吐梦是 30 年代倾向电影的代表人物，“二战”后期他全身心地投入到爱国影片的拍摄中，满映解散后他参加共产主义中国的建设并且极其认真地学习毛泽东思想。有着这样经历的内田吐梦，在长春患病疗养的时候，从日本的广播里听到三味线的声音，禁不住泪如雨下。

曾经担任满映制作理事的根岸宽一，在 1944 年的春天因为肺结核需要疗养，辞职回到了日本。日本战败后他虽然被开除公职，不能出现在电影制作的第一线，但是他感到自己有责任让满映时期的下属们能重新回到日本的电影界。比他提早回国的曾担任松竹大船摄影所次长的牧野满男在战败后也辞职了。于是这两个人为了接收安置从满映回来的归国者，于 1947 年和东横资本联合成立了东横映画。从满映不断回到日本的人当中，相当一部分的人进入这个公司。刚开始，东横映画作为小公司艰难地和大公司对抗，但是归国者们废寝忘食地拼命工作，后来又和大泉公司合并成立了东映，在牧野满男（后来改名为牧野光雄）的领导下，50 年代发展成为日本最大的电影公司。

若干年后，美国电影史研究者杰·雷达(Jay Leyda，中文名陈力)很可能在莫斯科的电影资料馆看过几部满映作品。他在谈到满映及其作品的时候，这样写道：

满映制作的影片的目的，是没有目的，或者以不表现出目的为目的的。这些影片是为了向世界(或者是亚洲)展示出一个无所畏惧的坚固的体制。我所看到的几部作品几乎没有公开进行政治宣传的地方，或者这样的宣传出现一下就很快消失了。即使是为了使演员看起来比较小而把家具做得很大的奇幻片，都比类似劳莱和哈

台的同样的影片的说教主题少。我很偶然地在离开中国后看到了显然是在战争即将爆发的时期制作的、后来作为敌方财产被没收的三部满映作品，要是光是在银幕上看到这些影片，谁也不相信会是这样的。一部是喜剧片《皆大欢喜》，这部影片描写的是一个农村老太太到大都市哈尔滨探望孩子们的故事，她以天真而又直率的性情征服了一切。另一部作品《迎春花》是三部影片中最严肃的一部。影片虽然设定为满洲但是实际上是一部日本电影。这部作品远非是向我们展示不一样的街道、不同的食物这样的带有观光性质的感觉，毋宁是展示了地方的风俗，这也许是因为主人公是到哈尔滨来工作的日本职员的原因。他的优良品德是显而易见的。他不是传统意义上的主人公，他肥胖，滑稽，迟钝，被两个很有意思的女主角追求。（Jay Leyda, *Dianying: An Account of Films and the Film Audience in China*, The MIT Press, 1972）

5. 占领期在印度尼西亚的电影活动

1942 年春，日本打败荷兰军队占领了当时被称为兰印（荷属印度支那）的印度尼西亚。

日军占领印尼后，于 1943 年在其政治文化中心爪哇岛的加尔各答成立了作为日本拍摄新闻电影的公司的日本映画社的分社。担任分社经理的是拍摄过文化电影杰作《雪国》的导演石本统吉。作为军队报道班成员参加兰印派遣军的电影导演仓田文人等很多电影人加入其中，漫画家小野佐世男也协助他们的工作。日军把当时位于加尔各答的荷兰 N. V. Multifilm 公司麾下的制片厂连同其所下属的导演和技术人员整个接受下来，禁止印尼人拍电影。日军只允许日本映画社拍摄影片，让印尼人当演员和助手，开始了影片制作。除了在导演仓田文人的指导下拍摄的几部故事片和小野佐世男制作的一部木偶片以外，还拍了新闻片和文化片，这些都是直接进行政治宣传的影片。

在三年多的占领时期里制作的这些影片，战后被曾短暂回到加尔各答的荷兰军队运到荷兰，保管在荷兰的国家情报局。据说影片的总长度约有 20 个小时。对此进行调查的是研究在印尼的日本军事统治的学者仓泽爱子，关于这方面的记述很多来自她的著作《日本占领下爪哇农村的变迁》。

其中有一部名为《八重潮之歌》的短片，记录了让印尼人组

成的合唱团用日语唱歌的情景。歌词是从日本的普通民众中征集来的赞美天皇的内容。歌词如下：

日之本，亚细亚之光，
天皇神意，草民拜受，
南国椰岛，誓言忠心。
(以下省略)

日本意图通过在巡回放映中上映这样的影片来向印尼人灌输天皇崇拜的思想。

当时在印尼，有一些一直致力于摆脱荷兰的印尼独立运动活动家，其代表人物是苏加诺，在民众中声望也很高。这些独立运动活动家希望打败了长久以来对印尼进行殖民统治的荷兰军队的日本，能够承认印尼独立。日本最初打算直接统治作为石油生产国在军事上有着重要意义的印尼，因此试图向印尼民众强行推行天皇崇拜。然后对于用 2.5 万人的军队占领 5 000 万民众的日本来说，如果印尼人反抗的话他们马上就会垮掉。所以必须抓住民心，并表现出最终总会让印尼独立的暧昧态度，把苏加诺作为人民的领导者加以优待。对于长期以来饱受荷兰殖民统治痛苦的印尼人来说，在最初被占领的时候，对于轻易地打败荷兰军队的日本确实怀有赞美的感情。但是这种感情在日本军人的粗暴和歧视下幻灭了，再加上战时生活的艰辛，以及用劳工的名义进行的大规模征用和强制劳动，赞美的感情变成了反抗的情绪。电影是当时维系民心的一种手段。

有一部叫《伟大的印度尼西亚》的纪录短片，内容是日军的指挥官和以苏加诺为首的印尼独立运动的领导人阅兵时，首都加

尔各答的印尼青年们以学校等团体为单位组成方队行进的场面。在众多方队英姿飒爽的行进中，穿插了印尼各地火山爆发和喷烟镜头的镜头。片中几乎没有台词和解说，只有印尼独立运动的歌曲《伟大的印度尼西亚》气势磅礴地反复播放。这是在日军统治下印尼的民主主义情绪空前高涨，如同火山爆发一样的大会演，作为一部影片来说这部作品的质量还可以。也许影片只展现分列行进的想法，灵感来自莱妮·里芬斯塔尔拍摄的纽伦堡纳粹党代会。德国影片《意志的胜利》作为纳粹宣传的成功之作，在日本也受到好评。

日军采用了比直接统治印尼更好的体制，即在印尼人领导者的协助下统治印尼。他们也利用了电影向印尼人宣传这一理念。有一部新闻片的内容是首相东条英机访问印尼时，针对东条英机的讲演苏加诺致答谢词。片中，苏加诺在答谢词的最后以日语“天皇陛下万岁”作为结束。据仓泽爱子的研究，这些讲演稿事先都经过日军审查，这句话肯定是必须要说的。日军通过苏加诺的发言希望能把天皇崇拜思想渗透到一般民众当中。而苏加诺一面不断被日军利用，一面也利用这样的机会反复向民众呼吁印尼民族的自我觉醒，并尝试要日本更加明确地承认印尼独立的承诺。事实上，除了套话般的“天皇陛下万岁”以外，他充分地进行了以独立为目的的鼓动宣传。

这些影片通过巡回放映队在印尼各地广泛上映。对于住在大城市外的那些从没看过电影的民众来说，只要是电影，即使不是娱乐片也会受到他们热烈的欢迎。巡回放映队把发电机运到没有电的农村放映影片。在这些影片中苏加诺仿佛是明星一样的存在。日本战败后，苏加诺成为独立战争的领导人并成为第一任总统。他有如此高的声望也许有很大一部分原因是在日本占领时

期，日本映画社加尔各答分社制作的几部电影中他如同明星一般登场，在各地的巡回放映中得到观众的喝彩。

日本映画社制作的影片涉及多个领域，其中的一类是宣传日本文化的影片，为观众展现东京近代都市景象以及印尼留学生在日本的留学情况等。在印尼日语教育非常盛行，也拍摄了中学生日语辩论大会的新闻片。片中说着几乎完美的日语，用与当时日本的军国少年酷似的态度，和与军国少年一样充满爱国热情地进行讲演的印尼少年让人惊叹。印尼少年赞美了听他讲演的日本少年，并信誓旦旦说自己也要努力，不要输给日本的少年。这些影片中虽然宣传日军，但是更多的是鼓动印尼人应该自发地起来进行反抗荷兰，以及参加反抗英美的战斗的影片。但是归根结底这些都是在日本领导下进行的，所以印尼青年的军事训练及普通市民的防空演习时，日方让他们全部用日语记口令，甚至还说“宫城遥拜”。

在仓田文人导演指导下拍摄的故事片有《南方的愿望》、《雨后》、《丰收》、《驰骋海上》、《望楼》、《如此这般》、《士兵阿马特》、《邻组》等。“邻组”是战时日本为了把上级的命令传达给下级而设置的近邻组织，日军也让印尼的民众成立这样的组织。这似乎是日军做的事情中比较容易被当地人接受的一个。这样的作品的存在也表明了这些故事片首先是以启蒙宣传为目的，其次才是以娱乐为目的。日军训练印尼青年后让他们辅助日军的工作，这样的人被称为兵补。由印尼名演员出演的《南方的愿望》就是一部宣传招募兵补的影片。故事的主人公是个模范青年，后来成了模范的兵补。另外一个青年由于受伤还是生病的原因没能继续当兵补，回到村子里决心当农民为国家尽力。和这两个模范青年相对照的是一个懒惰的喜欢说谎的青年，最后他当了小偷被

抓起来了。

漫画家小野佐世男拍摄的木偶片《碎嘴子的帕库鲁默》是以警惕敌方间谍为主题的影片。

印尼也上映了很多日本故事片，有《羽翼凯歌》、《加藤隼战斗队》、《西住战车长传》、《马来之虎》、《支那之夜》、《鸦片战争》、《姿三四郎》、《新雪》、《男人的气魄》等。据说这些影片被当时的印尼青年知识层怀着好意接受了下来。后来成为印尼电影导演中领军人物之一的D·贾贾库司马(D. Djajakusuma)承认《姿三四郎》和《支那之夜》让他深受感动，很长时间都无法忘记。同样，后来担任印尼电影资料馆馆长的密苏巴哈·育萨·比兰(Misbach Yusa Biran)认为《新雪》、《男人的气魄》“以进步的观点描写了对社会无私奉献的主人公”。少年和青年时代在日本占领期间成长起来的一代印尼人中的一些人怀有高昂的民族主义热情，他们从这些日本电影中领会到弘扬他们的民族主义的内容，并为之感动。日本占领军当局抱着这样的态度，他们支持印尼人的民族主义，认为印尼人应该摆脱荷兰殖民地统治的影响，创造崭新的印尼文化。为此，1943年成立了启民文化指导所，作为报道班成员参军的评论家大宅壮一担任所长，对电影制作和戏剧活动进行指导。乌斯马·伊斯梅尔(Usmar Ismail)是战后新印尼电影中最重要的一位导演，他担任了这个时候成立的业余话剧团的领导，开展了与此前的商业戏剧完全不同的革新性的戏剧活动，他也因此不久就接触到了电影。这样，作为占领军的日军利用了印尼人对荷兰殖民统治的反抗和独立的愿望，煽动对荷兰同盟国美国和英国的敌意，希望以此达到让印尼人协助正在和这些国家交战的日军的目的。这个目的在某种程度上获得了成功。所以在占领期间印尼民众中没有发生对日军的大规模有组织的反

抗和叛乱。但是不久印尼人也意识到，日本只是为了自己的利益而煽动印尼的民族主义感情，他们并不是真的期待印尼能获得独立。于是印尼人以更加强硬的态度向日本要求获得独立。在日本即将战败的时候，印尼从惧怕丧失印尼民心的日本手中得到了独立的承认。

另外当时除了日本映画社的带有宣传性的作品以外，还有日军特务机关制作的“谋略映画”。这部电影片名叫“Calling Australia”，由日夏英太郎编剧并导演，音乐饭田信夫，美术河野鹰思，摄影森尾铁郎。爪哇岛日军俘虏营里被俘的很多澳大利亚、荷兰的士兵出演了这部影片。片中描写了日军俘虏营里的澳大利亚和荷兰俘虏们幸福愉快地过着被俘生活。这部影片完全是一部摆拍出来的假冒纪录片。片中出现了“P·O·W 出品”即“战俘制作”的字幕，形式上仿佛是俘虏们自己向祖国报告自己的生活现状。片中俘虏们在游泳池游泳，在酒店一样的宿舍里说笑着，优雅地享受着休息时间，还在日本人的指挥下做体操。当地的荷兰俘虏每个星期天有家人或恋人来探望他们，并和他们拥抱，澳大利亚俘虏一边羡慕地看着他们，一边坐在野地上从口袋里拿出自己恋人的照片凝视，沉浸在对故乡的思念之中。日军为敌对方的联军阵亡者举行了庄重的祭奠仪式，还给俘虏们发工资。俘虏们用这个钱买啤酒吃牛排。影片最后以俘虏们在宏伟的剧场里演出歌剧结束。这部影片风格轻松，虽然有摆拍痕迹但是算是一部拍得不错的影片。

这部电影让在现实中处于悲惨境遇的俘虏们，来表演虚假的俘虏生活，好像在说没有比做俘虏更好的了，但是影片是秘密拍摄的，并不以公开上映为目的。据说这部作品在 1944 年初完成，在日本制作了几部拷贝，通过瑞士的国际红十字会送给了联

合国方面。日军虐待俘虏已经成为国际问题，在得知联合国军要以此对日进行报复的消息后，日军为了进行反击而制作了这部影片。

最终这部影片作为澳大利亚俘虏在日军俘虏营中，出演超过俘虏规定的劳动范围的如此屈辱的影片而违反国际法的证据，战后在东京国际审判法庭上由澳大利亚方面提交并进行了放映，这是这部作品仅有的被利用方式。这部作品是由一直追踪研究日夏英太郎的内海爱子在澳大利亚发现的。

6. 占领期在菲律宾的电影活动

1942年1月日军占领了马尼拉。随后日军很快占领了菲律宾全国，把电影等大众娱乐作为军事统治的一部分管理起来。日本电影从1943年1月开始在菲律宾上映，此前当地只有美国电影和菲律宾电影的电影拷贝，日方匆忙审查并上映了这些影片。这项工作的负责人是战前做过电影导演的作家今日出海。这样做的理由是电影院里不放电影会导致民众爆发不满，造成治安混乱。但是军方对此也有不满，说允许放映正在和他们交战的美国敌人的影片算是怎么回事。不仅是军人，以报道班成员身份参军的电影评论家兼编剧的泽村勉等人在马尼拉的电影院看到美国电影，也感到非常愤慨，他们为此向报道班提出了异议。

日本在菲律宾也拍摄了电影。其中一部是以菲律宾为外景地的东宝作品《开枪打那面旗》。这是一部战争片，制作人是伊藤武郎，编剧八木隆一郎、小国英雄，摄影宫岛义男，主演大河内传次郎、河津清三郎、月田一郎等。影片里，日军进攻菲律宾的时候被美军召集来同日军作战的几个菲律宾士兵是重要角色，他们是由当时在菲律宾电影界深受欢迎的演员扮演。菲律宾士兵最初和敌对方的日军奋勇作战，但是被俘虏了以后，他们意外地发现日本官兵都很亲切和蔼。菲律宾士兵认同了日方官兵所开导的，他们的敌人不是日本而是美国的说法。

这部影片在拍摄中用了很多美国俘虏。津野海太郎在《故事·日本人的占领》（朝日选书）中提到，这些美国俘虏乘坐卡车驶过马尼拉的街市，临时停车的时候，散漫悠闲的他们看到行人中有相识的菲律宾人，打招呼说“我们在演电影呢”。于是菲律宾人都涌了过来，美国俘虏和菲律宾民众突如其来的联欢致使街道上人山人海，热闹非凡。菲律宾民众给美国兵香烟、食品和钱，双方互相开着玩笑。日军对此非常愤怒，把包括年轻女性在内的很多人当作这一事件的罪魁祸首逮捕，送进了作为日军宪兵队监狱让人恐惧的圣提亚哥要塞(Fort Santiago)。

也许这件事情不过是和电影的拍摄没有关系的一段轶事，但是这件事情却清楚地表明这部影片的主题和菲律宾的现实情况完全相反。日军和为他们拍摄宣传电影的日本电影人，本以为把菲律宾人从美国人的殖民统治下“解放”出来而能得到他们的感谢，可是菲律宾人却并不把他们看成“解放”自己的人。尽管针对美国统治的独立运动一直不断，但是很显然他们对美国人更有亲近感。协助拍摄这部影片并在东京试映会上观看了这部电影的一位菲律宾知识分子在日记中写道：“在菲律宾人看来，片中的场面不是善意的。”他还提到影片在马尼拉公映时发了大量的调查表，除了回收到一张对影片持有否定看法的调查表之外，其他的都被观众无视了。这部影片的目的是要把菲律宾人拉到自己的一方，但却被他们冷淡地拒绝了。在印尼，日军因为把它从荷兰的殖民统治下解放出来而受到某种程度的欢迎。但是和印尼的情况完全不同，菲律宾抗日游击队的抵抗运动非常激烈。菲律宾电影人被要求协助拍摄日本电影，或者日本让拍的菲律宾电影而没法拒绝的时候，为了不被当作叛徒而被抵抗组织暗杀，他们只能暗地里工作。

1944年日军报道部门制作了赫拉鲁多·德·莱昂(Gerardo de Leon)导演的《三个玛利亚》。这部影片名义上的编剧是菲律宾人,实际上是泽村勉的剧本,由菲律宾电影人拍摄。

原作是获得1944年“大东亚文学奖”的何塞·埃斯皮兰萨·库鲁斯的小说。马尼拉郊外的农村住着三姐妹。两个姐姐去了马尼拉成了城里人,只有最小的妹妹帮着妈妈做农活。不久战争爆发缺少粮食,两个姐姐回到了村里。妹妹热情地欢迎了她们,全家人又重新开始一起耕作的生活。

这部电影的主题是对勤劳的赞美,并宣传否定轻浮浅薄的城市生活、肯定质朴而刚毅的农民的观点。另外影片还融入了提倡孝顺父母、热爱祖国的主题。这种观点在日本被称为农本主义。然而和日本的认真到偏执程度的农本主义不同,似乎影片也有幽默,还加入了很多音乐,是一部轻松愉快的影片。于是,对菲律宾人来说这部影片与其说是追随日本的电影,不如说是强调菲律宾人的民族主义的作品,因此也获得了当时菲律宾评论家的好评。

7. 占领期在各地的日本电影上映活动

从七七事变到太平洋战争的整个时期，日本电影在占领地区广泛上映。不仅在城市里的电影院里放映，日本电影还被带着发电机的巡回上映队带到遥远的大陆腹地及海岛进行放映。都市里的知识界人士批判日本电影的政治宣传内容，还拿它和美国电影做比较。但是在内陆地区，很多人从没看过电影，住处相距遥远的人都聚集到一起欢迎日本电影的上映。甚至中华电影巡回上映队来到中国最前线的村子时，只有这个时候战事才会停止，国民党和共产党的士兵都来看热闹。最要紧的是，它们首先是娱乐。

东南亚地区的人们以前认为日本还不是欧美先进国家那样的近代工业化国家，通过电影让他们知道日本是一个工业化国家，这种宣传方式的效果似乎很好。1943年7月号《日本映画》上有一篇题为《谈谈日本电影的南方工作》的座谈会记录。会上映配南方总支社长内海信二和日映文化映画局长星野辰男相继发言。昭南是日本占领新加坡的时候对其的称呼。

内海：我把鞍山制钢所里有的关于昭和制钢的电影给昭南军管理下的工厂厂长看，他非常高兴，对我表示感谢。因为一直以来英国人自夸新加坡的工厂设备是亚洲第一。也许英国人自认为是亚洲第一，但是其实他

们的发动机不过才2万马力。日本的总工程师去那里管理，但是当地的工程师和员工不接受我们的指导，不信任我们。他们觉得，技术上自己更优秀，像这样的工厂日本不会有的，现在日本只是光靠武力压过来，我们这边在文化上要更高一级。于是给他们看了日本的故事片，放了昭和制钢的纪录片（文化映画）。他们看了非常吃惊，日本还有这样的设备吗？那么那个日本人说的话都是真的。从这以后，当地的工人和工程师开始相信日本工程师和厂长说的话，工作也因此变得顺畅起来了。（中间省略）

星野：最近在当地，纪录片《我们的翅膀》引起很大的反响。这是一部描写国民学校制作模型飞机的影片。这部电影在日本也受到好评，在望加锡放映时全场爆满，有的人多次买票来看。观众们觉得日本是个很厉害的国家，孩子从小就做那么了不起的飞机，同时他们也对模型飞机非常向往。这部电影成了人们热烈讨论的话题。（中间省略）还有一部电影叫《日本的小学》，放给缅甸当地的后备干部学员们看。写感想的时候，他们都感叹日本的教育如此之好。他们写到，看了电影才明白，正因为有如此气派的教育设施，以及儿童的强健、磨炼、好奇心以及对科学的向往，所以日本才在这次战争中取得了胜利。他们的结论是缅甸为了独立必须首先要发展教育，今后如果不推进这项工作的话，缅甸就不能获得彻底的独立。像这样，从种种意义上说，电影都获得了很大的反响。（中间省略）

在马尼拉放映了《夏威夷·马来海战》，之后进行

了电影技术学校的招生活动。有很多人来报名。有的人非常积极，不仅是本人，家里人也非常热心，希望一定要招收自己的孩子。他们不仅仅是口头上这么说，甚至有几个人拿来了律师证明，表示在训练中无论出了任何事故，危及孩子的生命安全都没有关系。他们生发出一种热情，也想让儿子接受《夏威夷·马来海战》中所看到的训练。

给亚洲人看日本电影不仅宣传了日本，反过来日本人也学到了东西。

1942年导演田坂具隆拍摄了影片《母子草》。剧本是在内阁情报局剧本征集中，以普通市民身份应征并入选的小糸信(Koyito Nobu)所写的。影片讲述的是母亲和姐弟二人组成的一个家庭的故事。这是一个彬彬有礼却又充满了温情的幸福家庭。可是，因为姐姐要进女子学校，她第一次看了自己的户籍本，知道了她们的母亲实际上是继母。姐姐因为这件事情非常苦闷。在她终于摆脱了苦恼能向母亲直接表达感谢的时候，弟弟知道了这件事情并开始为此苦恼。姐姐耐心地开导了弟弟。弟弟长成青年，被征兵上了战场，眼睛失明后回到日本。影片最后的高潮部分，不知从什么时候起母亲学会了盲文，她闭着眼睛一边亲切微笑着一边读着儿子用盲文写的信。

扮演母亲角色的是泷花久子。她是田坂导演的夫人，在他的名作《路旁之石》中，她也扮演了一位忍受着不幸的生活却一直温柔对待孩子、柔弱憔悴而又美丽的母亲，被认为是慈母的典范。片中从内心深处对养子倾注了爱意的母亲形象令人肃然起敬，记得我在少年时代看这部影片时，看到母亲一边用手指尖摸

索着盲文信，一边仿佛有些害羞地读信的这场戏的时候禁不住泪流满面。

这部电影在太平洋战争进行到最激烈的时候在日军占领的菲律宾上映。当时作为报道班成员在菲律宾的作家石坂洋次郎在战后 1946 年写的随笔《在海外看日本电影》中提到，菲律宾的记者跟自己这样谈到这部电影：

怎么也看不明白。菲律宾的家庭里也有很多没有血缘关系的父母和孩子。可是这里习惯从一开始就明确各自的身份，继母是继母，前妻的孩子是前妻的孩子，用相互的爱和信赖来营造愉快的家庭生活。那个女学生从知道母亲是继母的那一刻起，母亲一方和女儿一方实际上都开始纠缠不休地苦闷。不是真正的母女这件事情真的值得那么苦恼吗？另外那个母亲认为自己不是他们亲生母亲这件事情好像有罪一样，为什么会这么想？我们觉得难以理解。如果日本所谓的家庭主义，是在这么沉重的氛围下的话，我们对此无法认同。

战后石坂洋次郎写了很多有趣有益的启蒙小说，其主题是只要人保持着理性就能摆脱很多低层面的悲伤，也就是说人能够摆脱伤感情绪。他的小说被接连搬上银幕并走红，这些影片形成了战后日本青春片的主流。他的作品提醒日本人，感伤蒙蔽理性，人们很容易会卷入非理性的争端之中。这些影片有《青色山脉》、《童车》和《向阳的坡道》等，特别是后两部在 50 年代由田坂具隆导演拍成电影。对石坂洋次郎来说，也许这个主题来自他在菲律宾的经历。

若干年后，我在夏威夷举办的一个国际研讨会上见到了一位从上海来的中国戏剧工作者。他突然在本子上写了“阪东妻三郎”给我看，说这是他最喜欢的演员之一。他少年时期在日本占领下的上海放映的《无法松的一生》中看到了阪东。与此同时，一个马来西亚华侨出身的澳大利亚大学的老师提到，自己少年时期在马来的华侨街看到过的最有意思的电影之一是日剧舞蹈队演出的中国影片《万紫千红》。日本的电影制作在军国主义宣传内容之外，似乎也留下了一些良性的理解和感动。

第六章

占领下的电影界(1945—1949)

1. 战败

1945年8月1日，日本向联合国军投降。那时，由于从1944年左右开始强化的空袭，全国513家电影院被烧毁，845家留了下来。战败后，最初的一周全国的影院闭馆。而在摄影所，许多人作为军人或军队报道班成员去了战场，留下来的人勉强继续着拍片工作。

山本嘉次郎导演当时正在千叶县拍摄和小国英雄共同编剧的《向着美国，前进！》的外景。这是一个发生在某渔村的故事。正当由于美军的空袭捕鱼很不顺利的时候，海军的一支部队来到这里开始训练。在海军士兵的帮助下，捕鱼也得以顺利进行。终于部队要去出击了，这时部队司令向村里人留下一句话：“向着美国，前进(ようそろ，yousoro)!”“ようそろ”是船上舵手发出的指示，意思是“直行”，也就是向着美国一直前进的意思。这部影片预定拍摄的高潮戏是，面对向日本的太平洋沿岸袭击而来的美国机械化部队，在海军特攻机、特别潜水艇和摩托艇上装满火药的水上特攻队一齐予以反击，影片最后我们知道了在渔村训练过的部队是其中的摩托艇水上特攻队。特技摄影原定由圆谷英二来拍摄。影片于战败之时停止拍摄，不久就将此前拍的胶片都烧掉了。

黑泽明导演当时正在制作取材于能的“安宅”和歌舞伎“劝

进帐”的音乐剧式的古装片《踩虎尾的男人》。故事说的是，被解除源氏大将地位的源义经在弁庆等化装为修行僧的家臣们的护卫下，落荒逃至东北。途中，在安宅关接受为抓捕义经而设的检问。在这里，靠着弁庆的豪胆与机智，还有守关武士富樫的情义，义经得以逃过一劫。影片拍摄的时期，日本的上层方面正面临战败忙于千方百计救天皇。换一种想法，这是一个相当有讽刺味的题材，但大家觉得这是跟战争没有关系的内容，没有关系，就这样继续拍摄完成了。但是这部作品完成后也没有提交给占领军审查，与前述松田定次导演的《乞食大将》一样，到1952年占领终结之前没有公映。七年后公映的时候，这两部作品中的演员都看上去非常瘦，因为那时是粮食不足的时代。市川昆也正好在战败时期拍摄并完成了第一部导演作品、木偶动画短片《娘道成寺》，该片也没有提交审查，直到今天也处于未公映的状态。

五所平之助导演，当时拍摄了《伊豆的姑娘们》，讲述在疏散到伊豆的工厂劳动的工人和当地的姑娘间的故事。这是一部鼓动战意的影片，传达的信息是，即使东京受到空袭，也要在地方继续生产兵器，为了这个我们要加油干啊！可是，因为五所导演对工厂没有兴趣，一心要把青年工人和当地姑娘的说亲故事拍成笔调爽朗的人情喜剧，所以他们判断只要改一改，会是一部就是在美军占领下也不会有问题的影片，于是继续拍摄了修正版，在战败后第二周的8月30日公映。影片虽然不能说是杰作，但战败的惨烈现实仿佛与己无关似的，影片成为一部不紧不慢地描写近邻之间悠闲自在的人情往来、感觉蛮舒服的作品。在战败前后，出人意料地这一类型的作品有不少。这基本上是出于现实逃避，但战败前后的日本社会，大家都变得贫穷，没有必要装腔作势，邻里也互相联系密切，这方面也是事实。

小津安二郎导演当时作为报道班一员在新加坡，他进了英军的俘虏收容所，和电影摄制组的伙伴们做连歌度日。

吉村公三郎导演在泰国曼谷，涉谷实导演在中国广东，他们分别作为陆军的报道班成员迎来了战败。仓田文人导演在印度尼西亚从事陆军文化工作，组织印度尼西亚人进行电影制作和戏剧公演。丰田四郎导演和今井正导演于战败之前在朝鲜和朝鲜电影人合作拍摄国策电影，战败时回国。山本萨夫导演作为一个士兵在中国打仗，之后被派到报道班，在满映刚刚完成了纪录电影《河南作战》的时候日本战败，影片焚烧处理了。在满映有内田吐梦导演、木村庄十二导演。木村庄十二当时正在制作以北宋文人苏东坡妹妹为主人公的中国语电影《苏小妹》，拍摄随即中止。在满映的一部分人，如前所述，战后参加了社会主义中国的建设，归国相当晚，其他人则大都于1946年回国。

田坂具隆导演被征召为士兵，当时在家乡广岛的部队里。8月6日投下原子弹的时候，他虽然正好去了便所免了一死，但他经验了呈现一副地狱模样的广岛，以后四年，在爱妻泷花久子的看护下，忍受了原爆病的折磨后，作为导演再度复起。在广岛，当时正好组团进行巡回公演的演员丸山定夫（《兄妹》等片的主演）和以《无法松的一生》的寡妇一角初登银幕并获得好评的女演员园井惠子遭受了原子弹爆炸的冲击，在几天受尽苦痛折磨之后死去。他们的戏剧活动、受爆炸冲击和死亡之前的经过，后来新藤兼人以纪录性故事形式的《樱花队之飘零》（1988）一片予以了再现。在电影制作数量极度减少的这一时期，很多演员组织了巡回剧团到各地公演。甚至连大明星也因为农村、军队、军需工厂的慰问演出伙食好而乐于参加。战后娱乐的需求增加了，明星的地方巡演很流行。

龟井文夫导演 1941 年因涉嫌持左翼思想被逮捕，拘留一年被判缓刑释放后，从东宝退社。他在收音机里听到战败的消息后，高兴得把正端着要吃的饭碗抛向空中。不久有电影圈朋友来看他，说想回乡下去，他听了后说，你在说什么呀，今后不正是我们的时代开始了吗！

像龟井文夫这样充满欢喜地迎接战败的人是个例外。前不久还一直在拍鼓动战意电影的人，面对战败，自然是觉得这下以后我们怎么办好，一筹莫展。不过，也有不这么想的人物。据牧野雅弘自传《映画渡世》（平凡社，1977 年）记载，他一知道战败立刻就在京都的乐器店买了组织一支爵士乐队所需要的乐器，运到松竹京都摄影所的配音室，并给东京的松竹本社打电话，托他们把没有乐器的乐手们送到京都来。他的算盘是，美军来到之前反正拍不了电影，而且美军来了的话会需要舞厅的。他把松竹的布景、道具、照明部门的人员集中起来，用五天时间将原来做溜冰场的地方改装成舞厅，另一方面又召集社会上的混混，募集多达 300 人的女子，教会她们跳舞，来欢迎 9 月 1 日来到京都的美军。这一买卖大获成功，赚头太好让他仰天失惊，但为了复归当电影导演，他从这个工作抽身而退。

然而，在占领军来到并下达这个那个指示之前，日本的电影人也并不是都在袖着手闲晃悠。战败后，最早被企划拍摄的电影是松竹的歌谣片、佐佐木康导演的《微风吹动》，于 10 月 11 日首映。出于美军方面看了也绝不会指责这样一个内容上的考虑，该片讲述了东京剧场的表演秀女郎、歌手、乐手之间的友情和单纯的恋爱故事，影片的高潮地方是他们去东北的苹果园吃苹果。新人歌手井木路子被提拔出演，在影片中她唱着苹果可爱、可爱苹果……将苹果这一食物设定为美好浪漫的爱的象征这一点，反

映出战败时的饥饿感，除此之外，这是一部哪儿都全无战争影子的悠闲恬静的影片。电影本身另当别论，这一明快悠然的歌曲，通过 NHK 的反复播放，成为战后最早的一首流行歌谣。

2. 美军对日本电影的管理

以 8 月末美军的日本登陆为开端，自 9 月起 GHQ(联合国军总司令部)的统治开始了。GHQ 中设立了民间情报教育局(CIE)，其电影戏剧科负责电影产业的管理。科长是戴维·康德。9 月 22 日，GHQ 召集了日本电影制作业的首脑人物约 40 人，以书面方式向他们阐明了今后电影制作的方针。

首先，基本方针是以下三条：

1. 废除日本的军国主义及军国思想的国粹主义。
2. 促进包含如信教自由、言论自由、集会自由的基本自由在内的日本的自由主义倾向及活动。
3. 创造充分的条件以保证日本不会再度成为世界和平与安全的威胁。

进而更为具体化地指明应该拍摄如下内容的电影：

1. 描写在生活的各个领域为和平国家之建设出力的日本人的作品。
2. 描写日本兵向市民生活复归的作品。
3. 描写在联合国军手中的日本俘虏复归社会并受到善意欢迎的作品。
4. 描写在工业、农业、其他国民生活各领域率先解决战后问题的日本人的创造精神的作品。

5. 助长和平且建设性地组织工会的作品。
6. 脱离既往官僚政治、在国民中高扬政治意识和政治责任感的作品。
7. 鼓励对政治问题进行自由讨论之作品。
8. 培养尊重个人人权观念之作品。
9. 在所有人种、所有阶级之间增进强化宽容和尊严之作品。
10. 要去拍摄表现日本历史上为自由和议会民主而尽力的人物。

GHQ 在以上内容之上，对日本电影和戏剧共通的根本性问题作了以下的批评：

立足于封建性忠诚和复仇的教义的歌舞伎类型的戏剧，在今日世界不能为人接受。只要叛逆、杀戮、欺瞒等内容在大众面前还是公然地被正当化，代替法律的私人间的复仇还被容许，日本人今后也不可能理解支配着现在的国际社会的行为之根本要义。

当然西洋诸国也有重大的犯罪，但至少道德的基准放到了善恶判断之上，而没有要把它放到对藩主和血缘宗族的忠诚这样一个东西之上。

日本人将来要想与国际社会并肩前行，就必须通过娱乐以及报道之一切手段，在国民中间彻底灌输基于法律和民主代议制的基本政治理念，彻底灌输对个人的尊重、不将己所不欲之行为强加于他国国民、自治精神等。

正是国家、家庭、工会中的协作和自治，通过今后

长期的重建中必须成为市民生活的一部分的基本观念。今后制作的故事电影，必须提供适合大众去体认这些观念的手段。

日本电影，无论是以过去、现在还是未来为年代背景的，都不得描写鼓吹或认同军国主义的题材。

新闻电影在表现今日现实上具有特别重要的作用。因此，攻击战争犯罪者的政府首脑的演说，讲述战争真相的归还士兵，对重建日本的诸种问题展开讨论的劳工、工商、农业方面各团体的集会等，对有助于《波茨坦宣言》之履行的一切事实，新闻电影必须予以记录。

美国方面在花了 30 分钟带着翻译说明了以上的旨意之后，请日本方面提问。出席者之一戴维·康德后来如下记述了当时的情形：

我在想，直到前不久还是敌人的电影制作者们会提出什么问题来呢？譬如是否打算作为赔偿而接收摄影所，会不会向各公司派遣顾问，联合国军士兵是否免费进电影院，我觉得诸如这些是符合这一异常状况下的疑问，是企业家当然抱有的疑问。结果，预想没有猜中。

松竹的城户四郎是这样问的：“从苏联进来共产主义的电影，进行赤色宣传，我们该怎样来防止危险事态的发生？”我很吃惊。（戴维·康德《日本电影占领史》，《世界》1965 年 8 月号）

对美国人康德来说，这可能是个意外的提问，可对日本的处

于支配地位的阶级来说，对“共产主义的威胁”的过激反应，也是因为日本有过与此相反的走向极右方向的经历，所以这也未必是那么突兀的提问。至少，战败当时日本的支配阶层最大的关心，与其说是国民能不能活下去，毋宁说是天皇制会被革命否定掉。城户四郎是率直地吐露了作为当时日本支配阶层之一员所抱有的担忧吧。

根据康德的说法，那时美国方面回答道，进到日本的外国电影全部与日本电影同样处理，不在联合国各国之内设置差别。可是，根据同样出席会议也留下了回忆录的东宝董事森岩雄的回忆，对此间问答的理解在各自感受上有很大的不同。

森岩雄的记述从古装片拍了最多的大映公司的菊池宽社长对关于时代剧的严格限制做出反论开始。

大映的菊池宽社长全部用英语反论道，古装片可以说是荒诞不经的大人的童话，对它的禁止不在有关条例范围内。然而 GHQ 方面没有做出特别的反应。“松竹”的城户四郎提问说，有一个倾向是共产党的势力进入摄影所，对制片产生障碍，GHQ 对共产党是怎样的看法？GHQ 那时有三个人在场，对城户四郎的提问，他们凑在一起商议之后回答说，共产党的问题应该由各摄影所以自己的判断来处置。“东宝”是我作为代表出席了会议，我发言说，日本的民主化，但它的达成可能要百年的岁月，激进地改变制作方针是很勉强的，应该慢慢地、切实地来进行这项工作。我说到这儿，一个官员涨红着脸，敲着桌子，怒吼道，日本的民主化必须马上实行，你在说什么？！（森岩雄《我的艺界遍历》）

11月，康德通告各社，禁止符合以下项目的电影的制作。

1. 鼓吹军国主义的作品。
2. 有关复仇的作品。
3. 国家主义的作品。
4. 爱国主义或排外性的作品。
5. 歪曲历史事实的作品。
6. 肯定人种或宗教性差别的作品。
7. 将封建性忠诚心或者对生命的轻视作为受到赞扬或有名誉的事情来描写的作品。
8. 直接或间接地肯定自杀的作品。
9. 以对妇人的压制或以妇人的堕落为题材，对其作出肯定的作品。
10. 讴歌非人道残忍暴行的作品。
11. 违背民主主义的作品。
12. 肯定对儿童的榨取的作品。
13. 违背《波茨坦宣言》或联合国军总司令部的指令的作品。

电影制作者变得要把企划和剧本全部译成英文，向 GHQ 提出，取得许可。取代内务省的审查，现在是 GHQ 的审查。戴维·康德极为热心，不单是审查是否触犯以上禁止项目，还积极地向日本方面强加自己认为对日本的民主化有利的选题，而日本方面一旦拒绝，他的态度就变为对电影公司最想拍的纯粹的娱乐电影也不给予许可。

康德这么写道：

电影公司所有者的大部分都一边倒地要拍娱乐电

影。这是在完全回避日本的民主化这一电影被赋予的使命。为了不使事情成为这样，有必要跟他们交锋一下。董事们越是要避开“思想”电影，我就越主张“思想”电影的制作。因为我认为，日本人越是较多地思考新思想，就越能够发现和平之路。他们的反对持续了数月。借用谁说的话，那是他们针对占领目的的无言的怠工。日本方面的企划提案不是很无趣就是内容上不太合适。也有几个让人觉得太政治化的东西，以致如果我同意的话会被人笑话，而反对的话则就成了我违背了指令。

关于引起了战争的悲剧性的、令人恐怖的事件，或者关于战争本身，日本的剧作家、导演们似乎完全没有感受到一种艺术性的冲动，这样的情况持续了几个月。对发生于20年代的丧失自由、走向战争之路作了反抗的人们的英雄行为、他们在狱中和狱外的死亡，用电影对这些问题予以表现一事都没有人来提起过。（前载回忆录）

关于同一时期的情况，森岩雄这样写道：

摄影所的制作者、作者、导演都处于虚脱状态，怎么办好，怎么开会也想不出特别的好主意，只是惶然不知所措。我记得正是在这样的時候，八住利雄发言说，这么多的电影人，没有一个人出来说要拍战时厌战题材的电影，这很奇怪。摄影所只是表示出这样的温吞的反应，大家都自顾自一门心思拍自己的娱乐片，于是

GHQ 的官员心中火起，开始直接上摄影所，直接跟制作者、导演谈判，要大家拍如是这般的片子，或是鼓动说这种主题的片子怎么样。（前载书）

GHQ 还对日本电影公司的所有作品进行审查，将判断为鼓吹军国主义或封建主义思想的影片予以没收并送到美国，收藏于华盛顿的国会图书馆。战败后数年间，由于电影公司制作能力不足，新作品的制作跟不上电影院的需要，便将免于被没收的旧作大量地重新上映。而这些旧作也比以贫瘠的技术描写战后贫瘠状况的新作要丰富饱满，从而受到了人们的欢迎，然而这些影片还必须重新接受 GHQ 的审查。负责审查的是不同于康德所属的 CIE 的另一个叫做民间检阅队(CCD)的机关。在那里，即使既非军国主义亦非封建主义的作品，也频频作出部分性的剪除。譬如稻垣浩的《无法松的一生》，在战争期间的日本内务省的审查中已经剪掉了主人公(一位人力车夫)向军官的亡妻作爱的告白的重要场面，这一次是，中学生和师范学校学生打群架的场面之前，有一个双方学生各自唱军歌造势、列好队形的场面，被剪掉了。五所平之助的《人生的包袱》，是一部以刚刚年过半百的一对夫妇的吵架为题材的令人莞尔一笑的喜剧，开头有这对夫妇的女儿结婚的段落，由于结婚的对象是陆军军官，它被大幅度地剪掉了。在岛津保次郎的《浅草之灯》里，上原谦扮演的歌剧歌手表面一看是美服柔情男子，但打起架来异常凶猛，作为日本电影的“二枚目”来说是例外的设定。其中有一个著名场面是他保护女主人公高峰三枝子，将浅草的数个流氓在片刻间打倒在地。但这一场被剪掉了。山中贞雄的《丹下左膳余话·百万两之壶》，是一部不太有打斗场面的喜剧古装片，高潮部分有大河内传次郎扮

演的独眼独臂怪剑士丹下左膳将众多黑帮一个个斩杀的大场面动作戏，被剪掉了。沟口健二的《泷之白丝》由于那个赞美女性之自我牺牲的结尾被剪掉，变得不是一个悲恋故事了。就这样，现在留存下来的这些杰作，成了缺了观众大为喝彩的重要场面的不完整作品了。

我们为因美军的审查使得这些优秀作品成为不完整的东西而惋惜，然而日本人自己也没有对作为经典应予保存的作品予以重视。如在第一卷中所述的，同样是这个时期里，为了弥补新作的不足，上映了内田吐梦的《无止境前行》，这部片子不知是谁随随便便地剪掉了最后一场和其他几个重要场面，把深刻的内容改成了胡闹的幸福大团圆。

顺带说一说，直到 50 年代，大众性电影的大作品多有前后篇两部的形式，一旦受欢迎便用负片将前后篇再行编辑，名之为总集篇再作公映。由于是两部片子的量缩成一部，只要求故事明白就可以，这以外的描写毫不留情地被剪去。所以今天保存下来的过去的大众性电影的名作，有很多是这个总集篇，因此，品味原本作品韵味的可能性已是不存在了。衣笠贞之助的《雪之丞变化》，山本嘉次郎的《滑稽金太》，野村浩将的《爱染桂下情》，稻垣浩的《佐佐木小次郎》，这些都成了总集篇，变而成为失去了细部描写之情趣、失去优美叙述笔调的影片。

颇具讽刺意味的是，战败不久在 GHQ 的审查下出于有封建思想的理由整个被拿到美国去的作品，在 70 年代以后被返还到日本，保存在东京国立近代美术馆，这些影片没有被部分性地修剪，而且由于影片保存设备远远比那时的日本先进，整洁完整的胶片留到了今天。确实描写了封建性思想感情但却具有无出其右的优美电影风格的沟口健二的《残菊物语》、《元禄忠臣藏》前后

篇，就这样被完好地保存下来。尤其是《元禄忠臣藏》前后篇，因为票房没有打响，也没有被剪成总集篇，使得沟口健二的单镜头美学之精粹传到了今天。

3. 民主主义启蒙电影

当戴维·康德来到东宝的摄影所，集中公司的干部、企划者、剧作家、导演作关于民主主义启蒙电影之应有形态的演说时，不知是谁就此发言说：“虽然说民主主义，但我们没有受过这种教育。今后我们会好好学习的，希望能给我们学习的时间。”对此康德以激烈的语调说道：“你们要求这么慢悠悠地来的话，光有美国电影就够了，没必要搞什么日本电影之类的了。”他对各公司提出的尽是荒诞不经的电影企划一事似乎很是恼火，认为以此逃避民主化课题的日本人不可相信，便自己将批判天皇制、小林多喜二和尾崎秀实式的革命式人物的生涯、战争期间资本家和财阀的罪行、煤炭产业的复兴等题目，作为例子提了出来。森岩雄把《民众之敌》的企划交给今井正，说：“总不能去批判天皇制，你就来拍拍揭露财阀的片子吧。”（今井正《占领期的泥泞》，《映画艺术》1964年8月号）

这样，首先，以打斗为看点、描写封建主从关系的古装片就不大能制作了。但是，百姓蜂起时主人公加以援助、挥舞刀剑的则可以。另外，还频频制作生产了拥护民主主义的电影、非难军阀和财阀的电影。

这些影片的大多数，是以一种生硬外加的笔调讴歌民主主义，常常让看片者苦笑。作家们也因为重新调整了思想方法而不

胜劳苦。剧作家依田义贤，后来引用当时的日记，这样记述了自己在战败翌年1月1日听到天皇声称自己不是神而是人，即发表所谓“人间宣言”的时候所受到的冲击：

……报纸上写着人的天皇等，我对这件事觉得瞠目结舌，表示说“作为现人神给祭拜到神龛上确实不好，可是让人接受这一信仰的皇位存在里所保有的、大家已习惯了的御亲^①这一观念，不应轻易地抛弃。这不是要汲汲于去保守性地保卫它，而是应该把它作为积极的、新的幸福的理念来对待”。曾经抱有左翼思想的我，竟会有这样的想法，可见战争期日本精神的鼓吹宣传是多么厉害。（依田义贤《沟口健二其人其艺术》，1964年）

战败那一年年末公映的斋藤寅次郎导演的打闹喜剧《东京五男》，是对日本的民主化充满热情的戴维·康德最满意的作品。其内容是，因战败而从曾经被征用的地方工厂回到东京的五个伙伴，在各自的工作岗位上为面对战败后惨淡状况的市民服务，随后齐心协力去揭发黑市物资，最后积极投身于解放闲置土地的市民大会和示威游行。影片生动地描写了战败不久住宅、食粮、交通都处于贫乏穷困状态的社会世相，将这些贫乏用噱头付诸一笑。事实上这部影片不仅很好地遵照着把民主主义教给日本人这一占领军的意图，而且正如标题所示，横山烟突^②、花菱阿

① 过去日本民众称呼天皇时用的名称。

② 标记为“横山えんたつ”，本名石田正见。艺名中的“横山”取自他的出生地三田市横山町；“えんたつ”是“烟突（えんとつ）”的谐音。“烟突”在日文中意为烟囱，因为他形似东京浅草藏前的烟囱，所以自称“横山烟突”。

茶子^①、古川绿波、石田一松、柳家权太楼等喜剧演员们搞着噱头欢闹地阔步行走在满目瓦砾的东京的街道上，其姿势形象也表现了对经过战争的人们的喜悦。作为曾经被称作“喜剧之神”的斋藤寅次郎导演来说，影片可以说是他自无声片末期以来的杰作。

在这部影片里有一场戏，古川绿波扮演的父亲，接来了曾疏散到乡下去的小学生儿子，在被完全烧成荒野的涉谷一带的高地棚屋，架好汽油桶搭起澡盆，和儿子一起悠然地唱着歌泡澡。在东京废墟的夜空也有星光闪烁，也有诗情。“国破山河在”这一平凡常见的感慨，却一时间强烈打动了我。那个时候，古川绿波在汽油桶澡盆的温水里，抱着儿子这样唱道：

不管是大老爷还是俺们
进了澡盆子，大家精光光
脱了套装服，扔了和服裙
小曲一首，乘兴而起
(这里转调为美国歌曲)
虽然我家很狭小，但是草窝好不快哉

也许输了战争反而好，在因金属交公、一半椅子被拆除的电

① 本名藤木德郎，艺名中的“花菱”源自他出生本家的家徽，而“阿茶子”则是因为在他还是无名之辈时，当表演结束收场的时候，对前辈演员所发出的“啊”的暗号，他不能很好地“嚓”的一声敲梆子地上，所以前辈送给他一个“啊嚓子”(アチョンのコ)的诨名。他死后的法号为“阿茶好院花德朗法大居士”，因“阿茶”与“啊嚓”发音基本相同，本书译为“阿茶子”。因为艺名中带有“子”字，他经常起初被误认为是女性。

影院听着这首歌，当了少年飞行兵回来的当时 15 岁的我这么想道。还有，这首歌对我来说，感受上是以跟自己最合拍的语言对现在仍然被教诲着的民主主义作了概括性表现。这么一说听起来好像夸张，但因了战败，日本社会的身份差别受到很大的破坏，正是所谓大公司的社长和庶民一起坐在路边吃饭团这种此前难以想到的事情变成了日常风景。出现了老师不再揍学生、鼓励学生在教室积极发言这种令人难以相信的事情。这是一种新鲜的经验，甚至有一种感动。“不管是大老爷还是俺们，进了澡盆子，大家精光光”这一句，典型地表现出了这种感动。

日本在经济上复兴，进而成为世界上最富庶的自由主义国家之一的数十年后，我们创造了一个与其他国家相比因阶级而引起的贫富差别和特权差别较少的富有特色的社会。这是农地改革和累进课税制度等所带来的成果。对此日本人没有闹特别大的麻烦就接受了下来，关于这一点，我认为是全体国民规模的对阶级差别之崩坏所感受到的新鲜感动这样一种经验发挥了作用。

上流阶级的没落和社会全体之相对平均化这个现象，在很多电影中得到了描述，其中最具有戏剧性的，是新藤兼人编剧、吉村公三郎导演的《安城家的舞会》（1947）。某个华族一家，因了华族制度的废止和税制而瞬时没落，终于到了要卖宅第的地步。他们在最后一个晚上要开舞会。影片通过来参加舞会的上流人士、旧侍从、佣人，还有新兴暴发户等，描写了旧上流阶级的没落和新兴阶层爬升起来的林林总总。这部作品初一看以契诃夫《樱桃园》为底本，似乎在哀怨吟唱着上流社会的没落，但实际上作者们并不是同情他们，与他们一起哭泣。不过影片也不是站在新兴阶级这边在笑看旧华族的可怜败相。要说起来，是对等地注视两者，对双方的愚行、对其试图克服困难局面时的各自表现

出的贤明、纯情也给予了关注。这里表现出来的作者们的立场，是意外邂逅这样一个巨变的有趣时代时在旁观品味。作者们在品味眼前的世相，这在影片让每个人物的言行充满戏剧性张弛错落这一点里充分体现出来。溃不成形地哀叹自己的没落的一家之主（泷泽修），夸张得像是法国电影里的人物、装模作样以虚无主义者自诩的长男（森雅之），极其纯情与聪明的长女（原节子），等等，对这些众多的充满戏剧感的人物，虽然影片没有用好景深镜头，但它多使用发挥画面深度的人物配置和纵深构图，充分运用这样一种崭新的电影技巧，予以拍摄表现。在主题先行主义挤压下，日本电影长时间失去了技巧之美，该片以其技巧之精致，使它作为一部复活了这种技巧之美的久违了的作品，而受到了好评。反过来，它也被看作是一部只有技巧而无思想的作品，尽管它涉及了阶级社会之大变动这个战后民主主义的根本问题，却一般不被算入到所谓战后民主主义启蒙电影之列。但是，对社会阶层变动予以旁观守望，这一点自有其活泼和意趣。由于不是人民以实力打倒了上流阶级，就无法从人民之中找出主人公，虽是如此，上流社会的崩坏乃是好事，也没有理由去感伤同情，所以便只有饶有兴趣地守望。这是当时日本人的一般立场，而影片是真诚而主动地立足于这一立场。

给特权性的上流社会的存在给予巨大打击的华族制度的废止、财阀解体，尤其还有农地解放，是在占领军的命令下强制实行的，而不是日本人自发推行。想一想现在在第三世界，保留着大地主制度的许多国家因为反对大地主制度的民众的叛乱而持续着不安定状况，发生在日本的变化乃是多么巨大的社会改革就很清楚了。恐怕，尽管在战后日本左翼势力大声嚷嚷着革命而民众却毫无动静，其根本的原因也主要是由于经过农地改革雇农一下

子得以成为自耕农，大多数农民比较保守。一般情况下只有革命才能实现的地主制之否定，由占领军完成了。

由于战后最大的社会变革之农地解放在没有大混乱的情况下得以推行，所以在电影里，仅是在清水宏导演的一部叫《小原庄助老哥》(1949)的田园喜剧小品里留下了一点影子而已。不过这是一部真正的杰作。大河内传次郎饰演的旧地主虽然失去土地而沦落了，却作为当地的有影响的人士对各种各样的求助积极捐款。他悠悠地从容应对，继续着早晨睡懒觉、早晨喝酒、早晨洗澡的生活，被人取绰号为小原庄助老哥。战后时代巨变大潮下耍小聪明的弄潮儿们都不在他眼中，不急不慢，对想要利用自己的人就让对方利用，有时表示出的尖刻讽刺里有一种不一般的见识，最后他变卖房产离开了村子。大河内传次郎之豁达和飘逸的表演风格，在清水宏独一无二的悠然放松的导演手法下如鱼得水，这是对没落的旧地主阶级的最好的钱别。这部影片还最充分地发挥了清水宏所擅长的全外景拍摄的效果，对旧式日本家屋之风情等在整体上予以了沉静准确的表现。

在避免了革命流血的意义之上，由占领军进行的改革是一件好事，但同时也给日本的民主主义留下了一个课题。日本人大抵承认军国主义坏，民主主义好，并努力将自己的头脑转向民主主义。而在相当程度上，是成功地做到了。可是，在这点上，却不能拥有这一民主主义是自己以实力赢来的这种自豪。在欧洲、美国，民主主义是由很多仁人志士为此流血、进行革命和独立斗争这样一种英雄记忆而被神圣化的一个理念。在二次大战后，第三世界许多国家也同样以民族英雄的血神圣化了民主主义。然而日本人倒不得不带着自己是被征服者强制、配给了民主主义这一苦涩的感情。

日本人对作为理念的民主主义总体上是肯定的，只是对它很难带有一种这是自己的东西的感情。一般说来大众文化在不同的社会发挥的机能之一在于，将为追求社会公认的理念先人们抛头颅洒热血这样一个叙事传承下去，由此赋予理念以崇高的感情。经过革命而创造了民主主义的国家，以不断讲述传承为革命而牺牲的英雄们的故事而给这个理念赋予了崇高感情。而在日本，以往的大众性故事里，有着数不清的将天皇、国家主义、明治维新崇高化的英雄传奇，而很少有故事能让人感受到民主主义是我们自己的东西。

被占领军要求拍有助于日本民主化的影片的电影人，于是就在明治时代的自由民权运动里寻找日本人过去进行的自发型民主主义活动的例子，拍摄了若干部影片。它们是，稻垣浩导演、阪东妻三郎主演、以作为自由民权思想宣传剧的壮士戏之创始者角藤定宪为主人公的《壮士剧场》（1947），沟口健二导演、田中绢代主演、描写女性民权活动家福田英子半生的《我的爱在燃烧》（1949）等。然而原本自由民权运动就是没有出现殉教式的大人物、在暧昧之中以挫折失败而告终的一场运动，这些影片也没能将 这些民权活动家们抬高到民族英雄的地位。

在侵华战争和太平洋战争时期取反对战争的立场而受到弹压的人士的事迹，也被拍成了几部影片。其代表性作品是黑泽明导演的《我对青春无悔》（1946）。故事说的是一个学生从事反对驱逐战前大学里的自由主义教授的活动，在战争时期因反战活动遭逮捕而死于狱中。教授的千金、和他结了婚的女主人公后来以媳妇身份去了他的农村老家，她与骂“这家人是间谍！”的村人们抗争，帮助公公婆婆，彻底做个农民。还是少年的我在这部电影中知道了战前的日本有过反战运动而很是欣喜，并为扮演那个反

战活动家妻子的原节子的美丽所吸引，想到日本人并不都是可恨的军国主义者而甚感慰藉。可是与在此描写的主人公们同时代的批评家们，一个个批评说女主角的言行是编造之物，没有一点真实性，我又很感沮丧。我倒是对扮演她的反战活动家的丈夫的是藤田进这一点，不由得有一种强烈的抵触感。其原因是，藤田进正是这样一个明星，他反复扮演了作为军国主义理想形象以满脸怒气、粗鲁生硬的姿容慷慨赴死的帝国军人，在这个意义上他曾经是少年们的偶像。

藤田进也主演了同样拍于1946年的今井正导演的《民众之敌》。他的角色是一个受到资本家欺凌的坚强不屈的工人，他揭露了战争时期无视民众穷困沉迷享乐的资本家们，战后也赖在自己的位置上照旧享乐。还是少年的我看了后很不高兴，觉得他们我行我素，恬不知耻。另一方面，今井正导演拍摄该片时，对这部影片的提案人康德不顾自己是个电影外行却对剧本提出二十五六处修改意见一事备感为难。康德的做法是，强化宣传军国主义者、资本家都是坏蛋，对他们予以惩戒。今井正无视这种要求将影片拍完，看了审查台本知道了这一点后的康德很生气，说是要不予公映。今井正为了说服他来看试映，被迫等了两个小时后，又用了五个小时来作辩解。康德看了试映后，对这部影片很喜欢，把今井正、制作者藤本真澄带回到旅馆大大地美酒相待了一番。

康德就这样对还没有好好学习民主主义而踌躇的日本电影人，又是胁迫又是褒奖，成功地让他们制作了民主主义启蒙电影。关于他对艺术之无理解，很多电影人感到为难无奈。在《大曾根家的早晨》(1946)中描写了旧军人之卑劣的木下惠介导演，被康德要求将坏蛋角色陆军军官写得再坏点、再坏点，为此很感

困惑。稻垣浩导演提出的拍摄企划则全部被否决，以致他真的考虑说是不是要放弃电影导演这一行了。

针对康德的把旧军人、资本家写得再坏些的要求，日本的电影人当时基本是抵抗的，但这里面除了康德是不理解艺术的军人行政官之外，还毕竟有美国人和日本人的情况立场的差异。因为，即使当时对在日本人里面设定坏蛋这一条有抵触的日本电影人们，过了五六年后却自发而积极地开始描写残暴的帝国军人、冷酷无情的特高警察等。走到这一步毕竟是需要相当的学习民主主义的时间的。因为电影人虽说是出于政府的命令但对战争是相当合作的，在战败未久的三四年之间，对单方面地去说军人、资本家坏这一点是有忸怩羞愧之处的，另外也有一个方面的情况是，军人、资本家在人所不知的地方实际上到底干了多少坏事，没有深入的调查研究也是不很明白的。

康德还主张说日本电影在恋爱场面不接吻是不自然的，向电影公司要求制作有接吻场面的电影。大映制作了《某夜的接吻》（千叶泰树导演，1946），最后一场，恋人们在街角接吻，影片以阳伞遮挡的手法敷衍过去了。在松竹的佐佐木康导演的《二十岁的青春》（1946）里，大坂志郎和几野道子用嘴里塞纱布等方法以一种悲壮的表情拍了接吻戏。这场戏传闻得像是前所未有的猥亵场面，影片也就此大热，但其实内容上是非常健康明快的庶民喜剧。事实上，日本电影的最初的接吻戏，出现在三个月前的1946年1月也是由松竹拍摄的一部叫《微笑大赛》的由几个短片集锦合成的喜剧片中，由川岛雄三导演的两本长度的短篇打闹喜剧《追追逃逃》里，演接吻戏的是森川信和几野道子。只是，当时有接吻戏一事也没有特别的宣传，报刊也没有强烈的好奇心，作品本身只是填补空白程度的即席小品，故而没有成为话题。《二

十岁的青春》里，由于是康德命令下的接吻戏而受到了积极的宣传。接吻戏在这部作品中还比较稚拙，而在两年后吉村公三郎导演的《我们生涯中闪亮的日子》(1948)里，山口淑子和森雅之则漂亮地把它演出来了。

康德进而还积极鼓励各摄影所组织工会。各摄影所立刻出现了工会，工人运动变得活跃。

这样，戴维·康德彻底推行了对日本电影的新作审查和指导，但是如前所述，本来联合国军内部承担日本电影审查的任务的是GHQ的一个叫做民间检阅队(CCD)的部门。这个CCD在落款于1946年3月13日的文书中向GHQ上层作了如下主旨的告发：“本来审查权限不在CIE，而在民间检阅队。然而，CIE于电影制作之事前事后百分之百地加以统制管理，给日本电影界造成混乱。”(朝日新闻学艺部编《战后艺能史物语》)好像是康德对给予自己的职务权限作了大幅度的越权，对日本电影的民主化这一课题怀着使命感并燃烧了自己的激情。

1946年7月，康德被迫辞去CIE的职务，他的短短的任期不足一年。占领当初以日本的民主化为第一课题、积极地推进旧体制的改革的占领方针，在开始意识到与苏联的所谓冷战后，转换为不可以让过火的改革助长左倾化，可以认为是这种方针的转换影响了这一人事变动。康德走了之后，CIE变得对电影公司不太多嘴，也开始让他们去大量制作娱乐电影。而从这个时期开始，不是在占领军的命令下带着厌烦心情去制作民主主义启蒙电影，而是作家们自发意愿下的战后民主主义电影力作开始星星点点地出现了。

GHQ的政策转换最初在电影方面体现出来的，是正好这位康德被罢免的时候，岩崎昶制作、龟井文夫导演的纪录电影《日

本的悲剧》(1946)尽管已经通过了 CCD 的审查,却由美军从正在上映的剧场那儿将胶片没收走,以这种强行的方式重新使影片审查不合格。这部作品以当时新闻电影的蒙太奇和马克思主义历史观对从侵华战争到太平洋战争的经过作了说明,其高潮部分是身穿军服的天皇照片慢慢地化为身穿西服的天皇照片的画面。这是对天皇的战争责任的追究。根据凭借近年公开了的美国政府文件对这一事件进行调查研究的平野京子的论著《史密斯先生去东京》,具有强烈的天皇忠实臣民意识的吉田茂首相把 GHQ 的三个反共派军官请到首相官邸,给他们看这部影片,提出了对这部影片禁止上映的要求。

龟井文夫还得到了山本萨夫导演的协助,拍摄了大制作故事片《战争与和平》(1947)。作为这一年公布的新宪法的纪念电影,这是在 GHQ 的示意下制作的作品之一。新宪法里有三个重要的精神,民主主义或言论自由的主题由大映接受下来,制作了明治的自由民权运动题材的《壮士剧场》(稻垣浩导演,阪东妻三郎主演);女性解放的主题由松竹接受,制作了讲述结婚不应是家本位而应是本人的爱情本位的《情炎》(涉谷实导演);而放弃战争的主题由东宝接受,就成了这部《战争与和平》。影片的主人公是一个士兵(伊豆肇饰),他在中国战场得到了中国人的救助,以协助中国方面的身份度过战争岁月。战后,回到东京,见到了被告知他已战死而再婚了的妻子,可是她的丈夫因为参加过战争变得精神异常,怀疑妻子和他的关系而经常发作。主人公一方面照顾这对夫妇,同时作为教师复归社会。龟井文夫在该片中插入了在战争时期被认为反战而没有公映的纪录影片《战斗的士兵》中出现的苦于战火的中国民众等几个令人印象深刻的镜头。这达到了非常好的效果,可是故事的部分较多生硬之处,作为一

部作品不得不说是失败之作。然而这部影片，在开头不久主人公与中国民众一起生活的部分，实现了所谓从中国人的视点看日本，在这一点上是具有划时代意义的。因为这是日本电影首次对由于这场战争中国民众遭受了苦难这一点作了表现。

这部影片中有一个暴力团伙破坏工厂罢工的场面。这在GHQ的审查中被大幅度删剪了。占领军已然是转变到了不允许左翼观点的立场。

像龟井文夫那样，在战争期间怀着反战意志却不能表现的作家在战后迅速冲到民主主义电影的最前头，这是理所当然的。而战前在进入电影界之前的青年时代参加过左翼运动的黑泽明、今井正、山本萨夫等则紧随其后。他们都集中在东宝，这是因为东宝这家公司比之其他既有的公司乃是一家新公司，经营方针也是近代式、自由主义化的，从一开始就不是以关系介绍而是以公开招聘来网罗人才。然而经营方针之自由主义并不意味着作品内容也是自由主义的。战争期间，没有老式感伤电影传统的东宝干脆直接去拍美国电影式的现代感的战争电影，由此对战争作了协助，在战后，则凭借聚集到这里的过去的左翼青年的力量走在了战后民主主义电影的前头，而且其工会运动也最为强大。

剧作家里这个时期最为活跃的人物是久板荣二郎。他是30年代左翼戏剧运动中最有影响力的剧作家之一，由于这个原因他遭到了逮捕，战争期间由松竹的城户四郎作保证人而被释放，以写剧本为生。其当时的剧本虽然是战争协助的内容，但他却也是一个把战败感受为解放的为数不多的电影人之一，也不用慢慢地学习民主主义，便接连写了前面提到的《大曾根家的早晨》、《我对青春无悔》等。尤其是为衣笠贞之助导演写的《女演员》(1947)，以明朗舒展的笔调将20世纪初的新剧女演员松井须磨

子的奔放的恋爱视为女性解放的先驱加以描写，成为战后民主主义电影里不是临阵磨枪、现学现卖的少见的成功作品之一。在这部作品里，扮演主张女子自立和恋爱的自由的女主人公的山田五十铃，很是清爽靓丽。在新剧运动草创期扔下家庭从地方来到东京的须磨子被录取为表演进修生，在演员养成所听学者、导演岛村抱月关于西洋戏剧的讲课。课堂上的教材课本是易卜生的《玩偶之家》，抱月向学生们提问说女主人公娜拉为了自立抛弃家庭、孩子出走的行动是好还是不好。几个学生暧昧地回答说女子的自立很好但扔下孩子则不好说了，只有须磨子一人干脆脆地作了全面肯定娜拉的回答，让大家很吃惊。她的眼睛炯炯有神，表情令人惊艳，她说台词的特写分明是在明快地宣告着一个新时代的开始。这部《女演员》，跟同一题材的沟口健二导演的《女演员须磨子之恋》互为竞争对手，当时还在赶着学习民主主义的沟口作品一味追求深刻，还有田中绢代扮演的须磨子倔强地将不义之恋进行到底的那种悲壮感，两者对照是很鲜明的。

这一时期，也有几部跟民主主义启蒙电影不太相关、作为通常的日本电影拍出点意思的影片。

山本嘉次郎导演以榎本健一演黑市交易分子、古川绿波演警官拍摄的打闹喜剧《新二百五时代》（1947），在久已有之的警察和犯罪者追逐模式上，配上黑市这一战后新风俗，成为一部很活泼的娱乐电影。黑市是暴力团横行的场所，同时也是战争期间压抑状况下所没有的、民众的精力充分发泄的地方，它甚至让人感觉到有一种解放感。对战争期间和战后一直充满正经说教的日本电影来说，这种对风俗的注目，很是珍奇，也是某种无政府主义活力的恢复。为这部影片好不容易搭建的黑市的景毁掉很是可惜，黑泽明继之将它改装后拍摄了《酩酊天使》（1948）。到了这

部黑帮电影，战后无政府主义风俗已熠熠生发出一种无穷魅力。影片讲述的是栖息于黑市的黑帮青年(三船敏郎饰)和治疗他的肺病、让他重新站起来的酒鬼医生(志村乔)之间的故事，黑泽明意图上是批判性地描写了黑帮之卑劣，而结果表现出来的，是黑帮破灭性的生存方式之悲怆美，是跃动于黑市的恶之旺盛精力，是社会混乱所带来的欲望之活力。

4. 反封建古装片

打斗片变得难以拍摄，这使得时代剧的作家和明星们很为难，由此他们琢磨了几条出路。原本是“二枚目”、恋爱戏比武戏更擅长的长谷川一夫的转变不太费劲。他和他的著名搭档山田五十铃出演了衣笠贞之助导演的轻喜剧《老爷的一夜》（1946），扮演了一个一边搞自由民权合法活动、一边隐瞒身份跟旅店的女佣谈恋爱的明治贵族青年，受到了欢迎。市川右太卫门也在《夏清十郎》（1946）中扔下剑一心谈恋爱，但作为以《旗本退屈男》系列的老爷一角而蹿红的演员来说，这个角色对他来说略嫌厚重，缺少世情片“二枚目”所必有的那种不可依靠、弱不禁风的感觉。随后他扔下剑拿起左轮枪，扮演了时装片中的警官等角色。剑是封建暴力的象征所以应该否定，而挥舞代表美国式近代暴力的左轮枪则无碍，因此对日本警官要禁止佩剑，代之以佩带左轮枪，这是 GHQ 的逻辑。片冈千惠藏也遵从这一逻辑，变身为现代侦探片的名侦探多罗尾伴内，以左轮枪来定胜负。这个侦探号称七脸男，擅长变装，但由于千惠藏总是一副古装片明星作派，在现代剧里也总是言行过于古风，无论怎么变装，除了影片中的人物之外谁都会一下认出是他来。不过这也颇为可爱，受到了欢迎。阪东妻三郎在伊藤大辅导演的《浪人借道》（1947）中展示了不使用剑的高超武艺。该影片对德川天一坊故事作了新解，

说的是自称是将军外子觊觎家产的诈骗师天一坊，其实真的是将军之子。大冈越前守为了维护政治秩序，虽知其真相却打压天一坊及其同伙。阪东妻三郎演的是辅佐天一坊的伊贺亮，他被幕府捕手包围后上了旅店的屋顶，霍的一下站起来，从上往下疾扫一眼满街的小官吏捕手们后，轻捷地跳落到路上，挺起胸膛让人把自己绑了。没有人使过一刀，凭借把阪东妻三郎拍得更为英武的摄影调度和他的仪表风采，完美地实现了没有刀剑的动作戏。

岚宽寿郎在稻垣浩导演《最后的攘夷党》(1945)中扮演了对排外思想作出反省的攘夷派武士后，在野渊昶导演的《恋爱三味线》(1946)中，扮演了一个不是拿刀而是拿三味线、沦落巡游于乡间的天才艺人。前者是一部显而易见在为占领军辩白的失败作，后者则是一部情感丰富的佳作，在乡村酒店自嘲式的苦笑表情等，是此前只扮演过威猛武士的他难得带着真情实感的表演。

5. 战争责任问题

在从九一八事变到第二次世界大战战败的 15 年战争期间，日本电影界几乎全都协助了战争。在没有电视的时代里电影是最大的娱乐，也是次于报纸的报道机关，所以其宣传的功能甚为巨大。

美国军队占领政策的重要一条，是将战争期间处于指导地位的人予以解除公职，这一方针一经发布，在电影界内部出现了一种动向，要在被占领军指名之前先自发地发表一份电影界应该追究战争责任的人的名单。由批评家、剧作家组成的“自由映画人集团”，刚刚成立的各摄影所的工会联合组织“全日本映画从业员组合同盟”，业界内部的联络机关“映画制作者联合会”等，分别于 1946 年春进行了战犯名单的整理。但是，电影人中究竟谁可以来揭发战犯这一点反反复复成为问题。因为多多少少，大部分电影人都跟协助战争的电影有着关系。自由映画人集团的代表成员之一岩崎昶，是一位在战争期间只是独自对电影法一直发表批评意见而显露出反对军国主义思潮的看法、为此被投入了狱中的左翼指导性批评家，可是大家说，即便是他，出狱后，在被禁止执笔的时期，不也在国策电影公司满映的东京支社工作而支撑了生活吗？在这一集团的告发函上作为集团的成员而一起署了名的伊丹万作，不久就表明自己是被劝诱，于不甚了解之下参加

了集团，完全没有想揭发战犯的意思，在杂志上发表了自己脱离集团的公开信。

这封公开信中有这样的文字：

……很多人说在这场战争中受骗了，大家异口同声说受骗了。在我知道的范围里还没有一个人说是自己把人给骗了。（中略）似乎很多人认为骗人者的和被骗者之间的区别是很清楚的，这实际上可能是错觉。譬如，民间人觉得是被军人、官吏所骗，可是进了军队或官府，大家都指着上面，说是被上面骗的。往上数上去，肯定说是被再上面的骗的。这样，最后算下去只剩下一两个人，不管怎么说，以一两个人的主意能欺骗一亿人，道理上是说不通的。（《伊丹万作随笔集》筑摩丛书）

伊丹万作这么写道，事实上并不是当时有“骗”的专家和“被骗”的人们，他指出：“现在，一个人被谁骗了，下一个瞬间，这个人又逮着另一个谁欺骗他，这样的事情无限反复着，也就是说全体日本人一个劲地在互相骗与被骗。”他说，自己很侥幸没有拍过一部战争协力映画，这里面有诸如生病卧床等情况，未必一定是因为坚定的反战信念。所以现在作为自己来说，重要的是去“真正地理解全体国民被欺骗了这件事的意义，去解剖和分析可以被欺骗的脆弱的自己，并努力去彻底地改造自己”，所以，相形之下，“对追究骗人方的责任的工作，很难有同样强烈的兴趣”。他主张的是，不是追究战争责任没有意义，而是不认为在这个问题上自己有资格仲裁他人，觉得自己还是作自我反省更为重要。

和伊丹万作写下这些文字同一时期，在1946年6月30日的第一届全国映画艺术家集会上，当时的新锐导演、刚刚成立的松竹工会的指导性活动家家城巳代治作了题为“关于电影艺术家的反省和自我革新”的报告，其中他这么说道：

……明确地说吧，我至少不是战争协助的反对者，倒毋宁觉得自己是个协助者。是怎样的信念支撑了自己？存在着多少程度的自我主体？战败后向我袭来的这种动摇、这种混乱到底是什么？（中略）说被欺骗了是多么可耻的言辞啊。如果我被欺骗了，我对欺骗了我的人没有丝毫的憎恶，有的只是对被欺骗了的自己的憎恶。其愚蠢，其轻薄，乃是何等丑态。若是讨厌这么说，那就现在也可以来高喊说我不是被骗，是自己相信了的！喊完后再作自我批判就可以了。但是正如前面所说的，我们很难有底气大声说信任自己。概括说就是，我是轻薄的中间派。所谓中间派乃是浮游动物式的东西。这就是我的羞愧告白。（日本评论社《战后资料·文化》）

家城巳代治进而表述道，电影人不是如文学家、画家那样以自己一个人的责任发表作品，而是作为公司的一员在企业的框架内工作，所以有一种容易把责任推给企业自己则含糊过去的倾向。他反省说，本来艺术家是理应追求真实的人，可是结果对自己本人甚至都没有做到真实。

想起来，不是因了战败而开始了危机。深渊是早已

有了的。如今我看出了站在断崖上的自己。是如此动摇的自我、如此愚蠢的自我被端现在了眼前。(同上)

战争期间，国民几乎全体被政府、军队的指导层欺骗了，这是事实。没有打赢的战斗说“胜了胜了”予以正式公布，给敌人加予的损害被夸张，己方的被害则大幅缩减发表。另一方面，日本军队在各地干下的残虐行为被拼命隐瞒。个别可能会揭穿这些谎话的报道，在严厉的审查下都被取缔。所以，存在着骗人者是事实，而其骗人的方法，若明确地以批判的眼光来看的话就很容易识破，这也是事实。日本与美国在工业实力上的压倒性的差别、资源拥有量的差别等，不是专家也能明白。战斗决非日本占优势，日本兵干了相当的坏事，等等等等，也由从战场上回来的士兵偷偷小声地漏了出来。以冷静批判的态度把这些综合起来的话，至少理应明白日本不可能赢得这场战争。可是，人们与其说是被骗了，毋宁是希望被骗。而一出现了不受骗的人，在警察、宪兵来弹压之前人们先已称之为国贼而施以白眼，甚至还施加迫害。日本兵在前线轻易不当俘虏，这是因为，超过忠诚心问题，也超过做了俘虏会被杀死这一欺骗宣传的问题之上的，是他们清楚地知道，若是成为俘虏一事被老家知道了，家族就会遭到近邻的迫害。在这样一种整体氛围之中，即使是相当理性的人，也是被骗反而轻松，并进而再去骗别人。

在映画制作者联合会的名单整理的碰头会上，随着战争协助的范围的画线方法的变动，出现了出席碰头会的人自己也进入名单里的情况，议事很难推进。结果，虽然各自分别做成的名单有范围上的不同，但最后定下来一个机械性的判断，确定应该对战争期间在内务省担当电影统制的官僚和各电影公司担任决策位置

的经营者们予以驱逐。战意昂扬映画相关者则定下来严肃反省即可。开除公职由日本政府接受 GHQ 的意见来进行，从 1947 年 10 月开始分数次，有 31 名人物作为战争挑唆犯受到了开除指定。从全面侵华战争打响的 1937 年 7 月 7 日开始到太平洋战争结束的 1945 年 8 月 15 日之间在大电影公司、国策公司担任常务董事以上的现场责任者及摄影所所长的人，符合开除原则。按照这一基准，城户四郎、森岩雄、永田雅一、根岸宽一、川喜多长政都被开除，永田雅一提出的异议申述被承认，于次年 5 月获解除，其他人也都在朝鲜战争开始不久的 1950 年 10 月获得解除，城户四郎、森岩雄都各自复归松竹和东宝的领导职位。

这样，战争责任问题只是一小部分电影公司的经营者离开其位置约三年，就此，名义上算是解决了。导演、剧作家、演员及其他事实上积极地制作了战争挑唆性电影的人，或者是褒奖了这类电影，攻击爱好和平的作品不适于战时日本并将它们的作者逼到绝境的批评家们等，他们没有被正式追究战争责任。

战争责任的问题之未被严格追究，归根到底是因为电影界的战争协助是大家一起干了的，只是程度上不同，从而未能特别确定出少数的战争犯罪者。小部分被驱逐的经营者们在这个意义上也只不过是名义人而已，大家都知道并不是在他们的命令下电影人们带着厌恶情绪被迫拍摄了鼓动战意的电影。因为经营者们也是知道比之战争电影，恋爱电影会更挣钱。

可是，同样状况下东西德国的情况是，积极协助纳粹的电影人之大多数在战败后不能继续从事电影工作。意大利的情况和日本相似，战争责任追究不太严厉。二次大战初期拍摄了协助战争的影片的罗伯特·罗西里尼等在战争末期参加了反法西斯运动，由此他得以和抵抗派的电影人一起成为战后新现实主义电影的先

驱。没有严厉追究战争责任的日本的电影人，努力欲将对战争的反省放到战后很多和平主义电影中去。只是在这里，包括自己在内一般的日本人也是战争的被害者这种意识很浓厚，而作为对被征服地域的加害者的责任感则变得很稀薄。

6. 工会的结成和东宝争议

占领军在日本鼓励工会的结成。在军国主义时代的日本，财阀、军阀、官僚得以强行把国民引向军国主义方向，被认为是因为国民大众这边没有有组织的民主势力，所以期待工会能成为民主主义的依存之所。对电影界，也由戴维·康德来动员工会的组成。

最初结成工会的是松竹大船摄影所，战败三个月后的 1945 年 11 月 9 日早早地召开了成立大会，当即向公司方面提出了增加工资、反对自上而下的人事制度等要求，并赢得了胜利。随后，11 月 20 日召开了全日本映画从业员组合同盟的成立准备会，来自松竹、东宝、大映、日映、理研等的活动家参加了准备会。12 月 26 日大映京都摄影所成立了工会，翌日大映本社成立工会。1946 年 1 月 13 日，全日本映画从业员组合成立大会召开。

由于当时是战败后严酷的生活艰辛和通货膨胀的时代，各工会都提出了增加工资的要求，同时许多工会也提出了参加经营的要求。处于在社会的各个方面民主化成为口号的时期，企业的民主化也成为人们的重要关心点，因为人们认为，关于公司的一部分的经营，尤其关于人事问题等工会具有某种程度的发言权，是对企业民主化富有意义的。日映和朝日映画社的工会首先获得了

参加经营的权利。工会运动对电影的影响很大。1930年前后松竹蒲田摄影所频频制作的影片中有一批被称作小市民映画的作品。它们描写了就职难时代工薪族生活之悲欢,由牛原虚彦、小津安二郎、五所平之助、岛津保次郎等拍摄了其作品。工薪族们战战兢兢,担心会不会被上司说“你被解雇了”,而对上司溜须拍马。所谓工薪族就是很容易对上司采取卑躬屈膝态度的人们,在这里几乎成为一个不言自明的大前提,与此相对,公司的社长、干部级职员则随意耍威风。这与其说是电影这样描写,毋宁说现实就是如此。而在战败后,这种态度变得焕然一新。因为,虽然在就职难这一点上,比1930年前后更为厉害的严酷现状出现在了战败后,但工会在众多企业普及的结果是,至少社会变成仅仅因为上司的好恶情绪部下就被解雇这种事在原则上不可能了。尽管所谓工薪族电影变成无比乐天派的调子是在战败了10年左右后出现的。

工人运动最激烈进行的是东宝。1945年12月5日,即日本向联合国投降还不到四个月的时候,在东宝,成立了东宝摄影所从业员组合。大部分日本人发现,刚刚三个月前作为敌人令人恐惧的美军意外地也具有作为解放的军队的一面,他们为此感到安心,对占领军的要求是虽有踌躇却也接受的心情。因此,这一工会的成立本身,未必能说是基于工人自身的自觉、基于思想潮流的高涨。在同时期成立的大映、松竹的工会情况也如此,比如说松竹推举沟口健二为委员长,这也不是没给人这样的印象,即与其说选举了适合当工人运动领袖的人,毋宁是姑且推举了公司内最有社会名望的人,从而对占领军要求组织工会这一条在形式上算是做了。然而尽管如此起步,不久电影界的工人运动就开始激越高涨。

在东宝从业员组合最初的成立大会的委员长选举中，山本嘉次郎导演被推举为委员长候选人，这时，有摄影师宫岛义勇提问说对战争责任的问题怎么想。山本嘉次郎对积极拍摄了战争协力电影作了直率的自我批判。根据田边耕二的回忆，这时关川秀雄导演站起来发言说：“大部分人在战争期间都是以某种形式多多少少参与了战争的，所以不要互相攻击，过去就是过去，以后为了创造民主社会一起来协作努力不就行了嘛。”（《东宝争议研究资料·没来的只是军舰》）关川秀雄在战争末期拍摄了纪录电影《雄伟飞翼》（1944），宫岛义勇则是参与了《燃烧的天空》、《指导物语》、《开枪打那面旗》等战意昂扬映画中尤为出色的一系列作品制作的、最优秀而又富有野心的技术人员。

东宝摄影所从业员组合不久加盟的日本映画演剧劳动组合（略称日映演），也于1946年4月28日的成立大会上发表了电影界战争犯罪者名单。这里作为首先应予驱逐的人物而被提出来的，是审查官、文化官僚、大电影公司的社长们。随后作为一个期间内应该从负责位置退出的人物，提出了战争期间国策电影公司（满映、“中华电影”等）的责任人的名字，鼓动战意电影的导演、剧作家、制作人等则是“希望进行彻底的自我反省”。

电影界的工会在战败后的成立之初就对自己的战争责任具有一种问题意识，这一点很重要。这可以说是大众媒体以外的其他的工会里所看不到的特色。可是，关于这一点的讨论却丝毫没有深化。还有，应该以开除的方式来实质性地追究其责任的人是不能进入工会的经营者们，而能成为工会成员的人则进行“彻底的自我反省”就可以被谅解，自己这样来做决定，也是相当独断孤行的。而事实上，1947年11月被政府指定开除公职的，几乎没有超出日映演主张应予开除的公司经营者的范围。但是，没有充

分地展开讨论，也没有做出严肃的决议，并不一定是说谁也没有考虑、什么也没有考虑。人们各自作了思考，它在不久后发生东宝争议、人们此后的生存方式发生重大分化时，成为这种分化的动机。

战争期间在东宝的剧场写了《绿波战纪》、《海军绿波》、《绿波从军记》、《绿波与士兵》等军队喜剧剧本的剧作家菊田一夫，后来在1953年为宝冢歌剧写反战的《山丹塔》的歌剧化台本的时候，在“作者的话”中，他先申明肯定战争的人是兽类，然后如下写道：

我过去……昭和二十年八月十五日之前，不是兽类就是战犯。而且，我是一个在休战的八月十五日的前夜握着情报局好朋友给安排的火车票，偷偷地逃出空袭下的东京，逃到家里人的疏散地去了的卑怯者。

我害怕作为战犯被占领军抓住。事实上，由于我的战争协力作品，我所属的公司的董事们被开除了。我在休战第一个月的时候从疏散地回到东京，向占领军的责任部门自首，申述表明说自己在战争期间写了这个那个作品，对战争作了协助。可是，说是战争期间我的立场是公司的雇员，由于这样一个理由，我既没有被抓起来，也没有被开除，而且说我是难得的老实人还得到了表扬。（《菊田一夫戏曲选集3》，演剧出版社）

菊田一夫认为自己作为作家有战争责任，但按照占领军的逻辑，公司制作的战争协力作品的责任在社长、董事那里，只不过是和他们雇用而工作的作家们没有责任。只是命令者有责任而命

令的执行人没有责任这一逻辑，跟在审判虐待俘虏的 B、C 级战犯时，说自己只不过是执行了上级命令的下级士兵的主张大都未被承认这一情形是矛盾的。结果是，关于虐待俘虏，复仇想法强烈发生了作用，与此相对，电影戏剧等则因为有占领军必须尽快地作为占领政策宣传手段来利用这一实际的需要而从轻处理了吧。此外还有，文学、美术等个人性艺术中作家本人的责任是无可置疑地明确的，可是像电影、戏剧那样集团制作的东西，其作品之真正的作者是谁这一点未必是如此明确，这一点也使得问题变复杂了。更有，再说到协力的程度，则摄影所的人都正所谓“大家都以某种形式多多少少参与了战争”，能够自己摆出一副清白的样子来批判他人协力战争的人所剩无几。因此来自摄影所内部的检举揭发也很难是全力推进的。

这样，占领军没有把一小部分经营者以外的电影人——甚至包括剧作家、导演——看作是电影制作的主体存在，由此大多数电影人也免除了战争责任的追究。无论是对占领军来说还是对电影人来说，这种做法是对自己有利的。然而对摄影所从业人员的某一部分人来说，理应是残留一种意识，觉得没有承担自己应该承担的战争责任。

传说向山本嘉次郎就战争责任问题提问的宫岛义勇，后来在《宫岛义勇回想录》（1985 年以后的《电影旬报》连载）中，对许多一流导演积极参加了战后各电影公司的工会运动一事作出了如下评价：

可以说，即使其本来的资质不会变，战争期间，出于无奈也罢，取批判态度也罢，在某种场合下积极地做了军方御用的工作的人们，不埋没在无聊的和尚告罪式

的忏悔里，而是以积极的行动实现了自我的净化。

（《第二次争议终结后》第40回）

这是在说工会运动中成为同志的导演们，同时也表述了战意昂扬电影中杰出的摄影师之一宫岛义勇自身的想法。照他的说法，也许止于单单口头敷衍的“和尚告罪”之类，是“无聊”之事，不“埋没”于这种事情，为电影界的民主化和民主电影的制作而“积极地行动”，由此来进行战争责任的自我净化是好的。有这种想法的人也许是少数，但其言行多多少少，在对战争责任感觉心中有愧的人之间是有说服力的。

然而，要感觉到责任，首先必须要有觉得自己是这部作品的责任者的实感。可是电影界的战争责任问题形成的结论认为，除去极少数的经营者之外，很难确认剧作家、导演从事了有主体性的、可以去追究其责任的工作。占领军如此下了判断，日本的电影人将它接受下来，由此避开了同伙之间的互相揭发。事实上，甚至连1939年成为东宝导演并得到某种程度的评价的今井正那样的人，也在后来说过，直到1950年以自己的策划案拍摄《待到相逢时》，自己一直是所有的作品都是公司或者制片人给过来的企划。如果将超一流的极少数人另当别论，大多数的场合，剧作家、导演只不过是作为技术人员协助了公司企划的实现，这是当时他们的状态。电影人只不过是这种程度的存在，仿佛像是领导层一员做“和尚告罪”之类，也许确是“无聊”的。与此相比倒是首先想获得一种主体性，它使自己能够说这部作品确是以自己的意思拍摄的，这种心情，存在于战后东宝的从业人员之间，并成为工会运动中涌动的暗流。

在松竹、大映的从业人员中，从大的方面说是有这种心理

的。如前所述，在松竹，家城巳代治导演在电影人的集会上作了战争责任之自我批判的演说，给与会者留下深刻印象。可是在东宝，这一点尤为显著，并成为工会运动强有力的支撑。东宝有相当多战前的共产主义者，这成为此一风潮的主要力量，这些人以可以形成风潮的规模聚集在一起，是因为这家公司是正好在战前左翼运动受到警察弹压而崩溃的时期以公开招聘的方式聚集了人才的。另外，也因为根据实力录用了这些人的有近代化、合理化观念的经营者们，在战后也继续从事着公司的经营。

战败不久，人们的生活境况惨淡，因此工会运动首先从经济要求开始。而大映、松竹的斗争几乎没有超出这个范围，可是东宝的工会却提出了超出这一范围的要求，这就是生产管理，还有摄影所从业人员对企划的参与。

1946年2月，不限于摄影所范围，而是统合了东宝所有下属部门的东宝从业员公会成立，他们立即提出要求事项，并和公司开始交涉。其要求如下：

1. 承认东宝从业员公会。
2. 承认团体交涉权。
3. 承认罢工权。
4. 公司内工会活动之自由。
5. 经营、企划之参与。
6. 劳动条件、待遇之彻底改善。
7. 最低佣金制之确立。
8. 工资之彻底改善。
9. 契约制度之彻底改善。
10. 各种补贴之彻底改善。
11. 同劳同酬制度之确立。

12. 性别、年龄上的待遇歧视之废止。

13. 不进行不正当解雇。

14. 将女性从业人员从封建性状态下予以解放。

15. 女性从业人员生理期及产前产后的带薪休假制之确立。

16. 公司负担的保健福利文化措施之彻底改善。

17. 对战争受害者、伤病者及战死者、遗留在外家族的彻底救济。

18. 由公司负担的从业人员住宅问题之彻底解决。

其他还有当前的经济要求，这是金额上的问题，早早地达成了协议。以上诸项目中，与众不同的是“经营、企划之参与”。当时，在其他产业也有工会一边管理生产一边与公司斗争的所谓生产管理斗争方式，它在很大方面是基于这样的打算，认为跟罢工停止生产相比，边生产边斗争更有利。然而在电影界，这意味着不再按公司指令拍摄电影，而是拍摄工会讨论决定的电影。进而我们还可以认为，它也包含了工会来搞企划的要求。作为电影公司来说，这是革命性的转换。公司方面当下对包含这一条的其他许多项目作了保留。3月份交涉决裂的时候，工会首先“解放”了东京有乐町的东宝最大的剧场“日剧”，让支援团体的人入场，上映电影，召开大会。随后，在涉谷、横滨、名古屋也进行了同样的行动。4月，东宝560名从业员，加上松竹、大映还有新闻纪录方面公司共10800名从业员，结成了日本映画演剧劳动组合（日映演）。在这种风潮中，工会独自企划、制作并作为东宝作品公映了影片《创造明天的人们》。在该片中，当时东宝的摄影所内部的状况有相当详细的反映。连续的强行拍摄下非常疲惫的后台工作人员说，难道就没有可以更加高高兴兴地工作的劳动方法吗？大家陷入沉思。在这家摄影所工作的一个年轻女性的

家里，上了年纪的父亲担心失业。也住在她家的私铁的铁路员工是工会领袖，他的演说很打动人，她从他那里得到了勇气。摄影所内工人运动也变得活跃，摄影所的工人们来到私铁的工会集会上，呼吁携手奋斗，而街头的游行示威也很是群情激扬。这是影片的内容，其中私铁工会的集会场面等具有纪实性价值。这是一部把有关工会的成立方法、运动的推进方法等知识加进去的故事电影，是关于工会运动的宣传电影。剧本由山形雄策和山本嘉次郎撰写，山本嘉次郎、黑泽明、关川秀雄导演。这可以说是一次事实上的生产管理吧。

这一年，黑泽明拍摄了久板荣二郎编剧的《我对青春无悔》，它跟同时期企划、楠田清导演的《只要生命尚存》碰巧有相似的地方。楠田清是以该片初执导筒的新人，是工会里积极的活动家之一。在工会的碰头会上，黑泽明被人说为了新人的野心之作你应该让人家，无奈只好重写《我对青春无悔》的后半部分。黑泽明在东宝争议中支持了工会方面并参与行动，但对此事他怀有强烈的不满。事情不仅仅是如此，工会的代表们普遍开始对电影的企划具体性地发言，由是工会会员的志气昂扬起来，但同时这其中，产生了工会的活动家、工会运动中作激进发言的人会得到有利位置的倾向。也产生了这样的倾向，即，缺乏艺术经验的年轻的工会活动家们单纯的左翼政治主义的发言获得了主导权，而非左翼的人则被推着拽着走，怀有强烈的不满。

1946年10月，发生了第二次争议。这是一次不仅东宝也有大映、松竹参加的日本映画演剧劳动组合的总罢工。而在大映、松竹达成协议之后，东宝的争议也还在继续。当时的东宝社长大泽善夫作为进步的经营者而为人所知，对工会的激进的要求也在可能的范围内采取了接受的态度。据传有过这样的场面，他为了

了解劳资关系的最新知识，自己去日比谷图书馆，碰到了出于同样目的也是来查美国文献的东宝工会的委员长伊藤武郎。到12月总算达成了劳动协议，但这份协议，是当时占领军向劳资双方建议的职场委员会制(shop steward system)，在公司内分出几个职种，每一个职种公司方和工会方都有经营协议会，其协议的结果进而由公司与工会进行协议。这么做意在更为紧密地加强公司和工会的商议，而由此企划会议也有工会代表出席、企划决定也需要双方同意就被制度化了。这是日本电影史上不曾有过的方式。

7. 新东宝的分离和清洗赤色分子

然而，在第二次争议达成协议之前，发生了一件大事。这就是工会的分裂。在工会运动活跃的情形下，日本共产党的势力急速发展，摄影所内赤旗林立，支援团体的活动家们昂首阔步，在意识形态上对此有强烈抵触的人，这个时候聚集成为一股势力。首先，营业部职员 20 余名脱离工会。随后，11 月 13 日明星大河内传次郎发表反对罢工声明书。其内容如下。

请 愿

这是我个人的一次提议。请阅读下面内容并望回复意见。

——我对本次总罢工从起初就是反对的。

——我一直希望不要罢工而要对话商议。

——参加的时候很是吃惊，但觉得只要有一周时间就会有个人大局结果，而一直静观。

——如此一来经济问题解决了而政治问题悬而未决，听到这一条后我很气愤。我们认为如果经济问题解决了，在现在这个时代这样就可以了。

——随着罢工的拖延越来越多地产生不安和不快之念，在这之中觉得在混乱里看清了真面目。

——事到如今没有办法，是在强压性的命令下上班出勤。

——如果说出反对意见似乎会被工会除名，会挨揍，所以一直忍耐沉默着。

——即使就这样平息下去，如今东宝也似乎会变成为与以前的东宝不一样的不愉快的工作场所。

——走偏了的独裁政治性的、压制性的工会，对有过军国主义时代痛苦经验的我们，已经是受够了。

——我们渴望着互相尊重每个人的自由与人格的、真正民主主义的、可以快乐地工作的工会。

——罢工再拖下去，会给东宝将来的发展烙上错误的印记，遑论制作，对我们的生活也似将产生很大的影响。

——刻不容缓解除罢工，我们要工作。

——工作，先安定下来，我们要工资。

——我们祈愿因了我们在重建国家期间这一宝贵时日里的工作，制作出在这个苦难的战败社会里至少可以让大众欢欣的好电影，安慰国民大众，共同开怀明媚地生活。

以上简明扼要地试着列了几条。

工会成员中怀着这样的心情而烦恼着的人难道没有吗？若是有的话，只是姓名也可以，请告知。然后我们以同担忧患、相助相爱的精神来尽我们最大的努力吧。

十人旗会员 大河内传次郎

大河内传次郎作为十人旗会这一团体的代表发出了这样的呼

吁。十人旗会的成员是大河内传次郎、长谷川一夫、藤田进、黑川弥太郎、山田五十铃、原节子、高峰秀子、花井兰子、山根寿子、入江隆子。这十人可以说是这一时期东宝主演明星的几乎全部。对这一集团，以渡边邦男导演为首的对作为工会主流的左翼倾向有抵触的人表示了赞同。而11月17日、18日的摄影所分会的工会大会争论的结果是，工会主流与反对派分裂了。摄影所分会约1300人中，约有450人脱离了工会。脱离派中，有具有影响力的导演阿部丰、中川信夫、斋藤寅次郎，此外，还有当时还没有名气的市川昆、和田夏十、松林宗惠、古泽宪吾等。

工会主流和脱离派的对立成为激烈情绪化的东西。另一方面，工会为了要跟公司交涉，定下了团体协约，其中包含一条是，在工会和脱离者协商未定之前脱离者不可进入摄影所。这样，脱离者被排斥在了摄影所门外，长达一个月在附近的寺庙等地方搬来搬去。公司给这批脱离者提供了曾是原东京发声摄影所的第二摄影所和战争期间为东宝航空教育资料制作所的第三摄影所。于是这个集团于1947年3月取名新东宝映画制作所开始了制作。起步时它是东宝拥有全部股份的东宝的子公司。

这样，第二次争议结束后，东宝开始上映由工会的第一摄影所和新东宝的第二摄影所这样两个摄影所拍摄的电影。东宝在经营协议会制下设立了工会成员参加的企划审议会。在工会和公司协议这样一种方式下，首先决定了《四个恋爱故事》、《战争与和平》、《地下街二十四小时》、《美好的星期天》、《银岭的尽头》等片的企划。以往，除了一小部分巨匠人物之外，都是按照公司给的企划拍摄影片，所以以导演为首的摄制组成员作为工会会员讨论企划这一方法，乃是划时代的。在企划审议会上，龟井文夫导演批判了前辈导演成濑巳喜男的企划，后来听说成濑巳喜男发

火了，龟井文夫前去道歉。这样的事情虽然也有发生，但因了这一方式，东宝的作品全部成为所谓的良心之作，如弹劾军国主义的《重新再来》、《战争与和平》，描写战后荒废的世相中年轻恋人正直的生活方式的《美好的星期天》，主张女性解放的《女演员》，等等。一批员工去了新东宝后的空白，被经快速培养提拔的称作新面孔的新演员所填补，其中出现了三船敏郎、久我美子等有影响的新明星。

然而，都成了良心之作后，制作部数的减少和制作费的增大也由此产生。以前，只是一小部分的巨匠不计制作费用和期限贯彻其作为作家的良心，其留下的负面后果则由新人、二流导演、专拍商业电影的匠人型导演们拍周期短、预算低的量产娱乐片^①来承担吸收，这在哪个摄影所都是常识。但在所有作品变成都是良心作之后，这种负面因素承担者没有了。从东宝公司全体来看，变成了新东宝的作品承担东宝良心作品的负面影响的状况。新东宝不仅有十个明星，很多导演也参加了，以其中心人物渡边邦男为首，还有喜剧导演斋藤寅次郎、中川信夫等，习惯了低预算和快进度的导演比较多。结果，以工会力量为背景主要拍摄良心之作的东宝，和尽拍廉价的通俗娱乐电影的新东宝，这样的鲜明比照成为一般的印象。

1947年3月，东宝大泽善夫以下全体董事突然辞职，与新的经营者交替。这一般被认为是因为占领军的战争责任追究向前推

① 原文为プログラム・ピクチュア，现在多用プログラム・ピクチャー，改成英文就是 program picture。跟世界各国的情形一样，日本大约在1980年代之前，影院上映电影时常常是两部或三部合为一个单元节目(program)做一次上映，除了主要的那部影片以外，那种填补时间空缺的低预算的娱乐片，就称为プログラム・ピクチャー。

进，出于在战争期间是东宝的董事的理由大泽社长的开除也变得确凿，所以他抢先辞职了。但可以认为，其更为紧急的需要是，大泽社长在跟工会交涉时，承认工会参加经营、参加企划等，对工会过于妥协，从而被资本家方面追究了责任。东宝的资本家的头目，是财界巨头之一的东宝的创立者、出资最多的小林一三，成为东宝的新社长的是小林一三的亲弟弟、此前与电影没有关系的田边加多丸。根据东宝的社史《东宝五十年史》记载：“……田边社长担任社长职位到昭和二十二年十二月，在这八个月的期间内，田边社长 83 次面对以经营协议会为名的工会的集体责问，几乎连日连夜与工会谈判交涉，废寝忘食，终至病倒，无法担负经营之指挥。”

当时东宝所属的剧作家八住利雄写到自己曾从小林一三那里收到了这样的信件：

……东宝为一班赤色操纵，比之制作乃斗争第一，遗憾之极。如吾兄之前途有望青年，望千万不可为赤色所动。吾确信赤色之前途终将走向幻灭，战败后之日本除借美国之力重建外别无二途，因美国所不喜之赤色势力而陷入混乱不可允许，此乃国情，故而赤色之路不予考虑，除此之外别无佳案。老生之见必于不远之将来成为现实，不会有错。敬请悉察并予研琢。一度有东上之念，唯此交通地狱亦无乘车之勇气，四月中旬东上预定，翘首拜谒之时。（八住利雄《剧作史序说战后篇 28》，《剧作》1988 年 9 月号）

进而，根据前载社史的说法，

从昭和二十二年二月至昭和二十三年一月之一年间，公司本计划一年制作 24 部影片，然工会标榜少数大作主义，寸步不让，无视公司的请求，将年度之作部数终止在 13 部上。

1947 年 12 月，代替田边加多丸，自认反共斗士的法律学者渡边铁藏担任社长，让劳务管理专家等加入董事会，经营阵营焕然一新。他们立即向工会提出劳动协议的改订，全面否定工会参加经营。工会将这一要求顶了回去。在交涉了一段时间后，从 1948 年 4 月开始，陷入了无协约状态。

渡边铁藏作为反共斗士，把工会的活动看作全部是日本共产党的阴谋。在回想录《反战反共四十年》（自由亚洲社，1956 年）中他如是写道：

昭和二十三年春，大村英之助（东宝赤化的元祖）制片组提出以伊藤武郎制片、土方兴志等全部共产党摄制组成员拍摄影片《大森林之女》，要去北海道的北见，逼着要公司拿钱。我检视的结果，察定他们是要去给北见的工会散钱，建立将来共产军队上陆地点的桥头堡，所以我禁止了这一计划。

虽然那是在一部分共产主义者中有革命行将来临的幻想的时代，但渡边铁藏的想象难道不是一种明显的出于反共热情的过度思虑吗？但是他当真这样认为，并投入排除共产党的工作。工会策划了跟国铁工会协作、以楠田清为导演表现国铁职员劳动题材的《火热的人》，渡边铁藏对此也与当时的运输省次官佐藤荣作

(后来成为首相)商量,以生产管理上难以允许为理由予以禁止。

1948年4月。东宝发布对包括摄影所从业人员270人在内的1200人的解雇。当时全部从业人员约6500人。东宝因成立以来的数次企业合并,人员膨胀,再有接受因战败复员回来的从业员等而导致人员过剩,这一点确是事实,但这次解雇除了对企业作出整理这一目的,也有排除共产主义者的目的。

工会对此立即还以罢工,表示出彻底的抵抗。他们先是占领摄影所,把左翼系的支援团体弄进来据守,在所有地方都修筑路障街垒。工会又进而发生分裂,在属于日本映画演剧劳动组合的主流派之外,新出现了东宝从业员组合,加深了工人内部的不和。这一状态持续了4个月。8月,根据公司的申请,东京地方裁判所作出了让出摄影所的暂行处理决定。工会不予反应,并继续占据摄影所。于是,警视厅8月19日出动警官队,强制解除了占据。像这样警察介入驱逐罢工中占据设施者,这种事情本身是常有的,但这里出现了一般难以预想的事态。占领军出动了战车7辆、飞机3架和一个中队的军队包围了摄影所,威慑工会。它成了报纸头条,用了大照片报道,尽管有点动作慢,但占领军向日本人大张旗鼓地表明,为了弹压左翼势力,即使行使武力也在所不辞。

到了这一步,工会会员挽臂退出摄影所,摄影所姑且是为公司所有了。在挽臂行走的队伍前列,有一副奋不顾身表情的新出道的女演员们,有一副奢华派头的五所平之助导演等,很是给人留下印象,加上以工会力量为基础制作的影片都是良心之作这一点,这里有一种文化被美军武力打压的印象。作为罢工中最干劲十足的人之一,龟井文夫那时写下了有名的标语“就差军舰没来了”,广泛地向媒体宣传了工会的勇敢斗争。这样,东宝争议作

为超过了一个企业的罢工意义的政治、文化、社会性大事件，被人们留在了记忆里。

公司方面的重建工作开始，与工会的交涉进一步进行，终于到了10月，以20名工会干部自动退社而让公司方的人员整理方案撤回，第三次东宝争议结束了。在这批干部中，有制片、工会委员长伊藤武郎，有导演龟井文夫、山本萨夫、楠田清，有摄影师宫岛义勇、前田实，有剧作家山形雄策等。然而东宝的工会运动并没有就此灭亡。

一年半后的1950年5月，东宝重新强行整理了包含作为共产主义者、工会活动家而被认为对公司不协作的人在内的1200人的名单。这一次虽然没有出现罢工，但摄影所内外展开了激烈的抗议活动。在日映演与东宝的交涉进行的时候，朝鲜战争开始了。根据占领军的指示，进行了对日本共产党干部的驱逐。8月25日，东宝本社举行了日映演和公司交涉的会议，这时，窗外的报社电光揭示板新闻，报道了根据团体规定法令共产党东宝摄影所支部被指定为暴力主义团体，并被命令解散。日映演方的交涉委员们甚至毫无抵抗之策。进而于9月，GHQ劳动课长向东宝、松竹、大映的首脑部提出了清除共产主义者的劝诫。这就是所谓的赤色清洗。这样，公司得以再度凭借占领军的力量清除了工会活动家。就此东宝长期的争议结束了。

这个时期反反复复的东宝争议，如一般的劳动争议一样因提高工资、改善待遇等经济要求，特别是反对解雇等而团结了起来，这构成了其基础，这一点自不用说。但是，作为其尤为突出的特色，因参加经营、参加企划，摄影所的从业员试图成为电影制作的主体，这是必须要予以注目的。以公司方或者分裂到新东宝去的人士中部分反共派的想法来看，事情就成为东宝争议始终

是日本共产党为了攫取作为最有效的大众宣传机构之电影公司而发起的，但是事实上，第一次争议的时候不能说共产党的影响很强。根据《宫岛义勇回想录》，1946年1月末，东宝摄影所初次召开了共产党基层组织的会议，是由录音方面的安惠重远、制作方面的山田典吾、宫森繁还有宫岛义勇四人举行的。其他有影响的活动家有美术方面的久保一雄。在走向第二次争议的过程中，共产党的势力急速扩大，龟井文夫、今井正、山本萨夫等在这个阶段被劝诱加入了共产党。同时也引起了不少人对此抵触而分裂出去。然而尽管如此，还是有很多人虽然不加入共产党但一直支持工会。一般的从业员是如此，导演等之中，尽管从其作品看完全不是共产主义者却一直支持工会的人也很多。而在他们于争议间隙拍摄的所谓良心电影里，能够说是包含了左翼意识形态的作品，除了工会宣传电影《创造明天的人们》之外，几乎是一部也没有。黑泽明导演的《我对青春无悔》以感觉是战争期间从事反战活动的共产主义者为主人公；党员龟井文夫、山本萨夫共同导演的《战争与和平》里有工厂罢工的场面，其中描写暴力团破坏罢工的部分被GHQ的审查大幅度剪掉；龟井文夫导演的《女人的一生》在标题背景中让一面像是赤旗的旗帜随风飘扬，内容也是主张工会运动之必要性。大约只有这些是左翼性的，总体上不太有通过作品做共产主义宣传的现象。而在摄影所中，由于导演、剧作家、制片们没有要一心一意地拍摄左翼电影而受到年轻的工会活动家的批判这种事倒是常有发生。即便是公映后被赞赏为模范的民主主义启蒙电影、也成了工会的骄傲之一的今井正导演的《青色山脉》，在企划和制作的阶段，也频频地被工会活动家们批评，说，为什么把资产阶级作家的在资产阶级报纸发表上的连载小说拍成电影？但是，五所平之助导演的《重新再来》是

资产阶级人道主义者们的反战罗曼司作品，随后的《面影》则完全是资产阶级恋爱心理剧。黑泽明导演的《酩酊天使》中虽有人道主义的内容，却哪里也找不到无产阶级式的意识形态。衣笠贞之助导演的《女演员》虽然是一部主张女性解放的进步电影，但这也不是无产阶级的，而是资产阶级进步派的华丽的罗曼司。关川秀雄导演的《第二人生》描写了渔村的船主收养战争后的流浪儿，通过劳动教育而使其走向新生的内容，这是一部可以明确感觉到苏联电影《生路》的影响的作品，但里面并没有特别的马克思主义宣传。结果，不管被活动家们怎么说，许多作家并没有轻易地一味去拍摄单纯的思想宣传电影，而且不少作品内容相当充实。而这，成为一般的工会成员的正义，激扬了士气。

8. 独立制片之路

曾经是工会的活动家的人们，或者在争议的过程中明确取左翼立场的人们，即导演山本萨夫、龟井文夫、今井正、关川秀雄，剧作家山形雄策，摄影宫岛义勇、前田实，制片伊藤武郎等，他们开始拍摄真正的左翼电影，是在东宝争议完全终结之后。辞去东宝的工作的他们互相协作，各自成立了独立制片公司。这一次，他们开始制作明确基于左翼思想的战斗性、揭露性的作品。

虽然在争议期间站在工会方并参加了工会活动，但伴随着争议的激化对工会活动开始不满的山本嘉次郎和黑泽明，与大约取同一立场的成濑巳喜男一起，在东宝争议后制作中止的时期里，在松竹、大映以及新东宝拍摄影片。新东宝对他们来说，是知根知底的一班人所在的地方。在那里拍的山本嘉次郎的《春天的嬉戏》，是马塞尔·帕尼奥尔的戏曲《芬妮》的翻版，这是战后陷入低迷的他的久违了的一部感情丰沛的作品。黑泽明的《野良犬》多方位地描写了战后荒废的东京充满无政府式活力的世相，是一部充满悬念的警匪片杰作。而成濑巳喜男的《银座化妆》，是构成了他再度创造自己黄金时代的契机的一部杰作，这位在战后民主主义电影中怎么也不能发挥出力量的抒情名家，素净地描写了银座女招待的悲欢，由此他终于找回了其固有特长。同样，

《妈妈》是一部带着人道温暖情怀、具有极高品味的家庭剧杰作。新东宝作为反对把意识形态带到影片、想要纯粹地享受拍片快乐的一批艺匠型电影人的同志式结合而起步，虽然集中了技巧高超的人马班底，但在缺少一流导演的状态下，这一理想没能轻易实现。倒是在迎来了过去分手决裂的原来的同伙时，好作品开始出现了。新东宝的人同样迎来了非马克思主义者的工会支持者五所平之助，拍摄了《看得见烟囱的地方》、《大阪的旅店》，还从其他公司迎来了沟口健二（《西鹤一代女》、《武藏野夫人》）、小津安二郎（《宗方姐妹》）、清水宏（《小原庄助老哥》、《椎果学园》），构筑了其艺术黄金时代。有时候拍摄这种富有艺术韵味的作品，然后就一个劲儿地拍 B 级娱乐片。不，不仅仅是如此，毕竟在东宝部分存在着与共产主义者正面对决的反共热情，公司也制作了就西伯利亚原日本兵俘虏的长期扣留和悲惨劳动而非难苏联的渡边邦男导演的《异国之丘》、为太平洋战争中的日军做出辩护的志村敏夫导演的《军神山本元帅和联合舰队》等这种右翼作品。

结果，东宝争议促使电影人不是单单听从公司的命令，而是依据不同的立场来拍摄电影，并且给过去在东宝这个整体的摄影所内、在公司所设定的一定范围内从事工作的电影人各自赋予了明确的立场，从左翼到右翼，从重视纯粹感觉化、情感化电影技巧的艺术派，到在不断忙于拍摄定型化娱乐片中感受到快乐的匠人型影人。这样，日本电影界也终于变成了人们有点不太好说自己只不过是照着公司给的企划拍片而已了。

1947 年一家叫北星商事的公司创设成立，这是一家做苏联电影进口发行的公司。该公司 1950 年改称北星映画。当时，GHQ 对冷战敌对国苏联的电影的进口采取了严厉的态度，从前

的俄罗斯传说题材的《石头花》、讲述西伯利亚乡村充满人情味的人们的故事的《西伯利亚物语》等得到了进口许可，而讴歌二次大战中苏联青少年反德抵抗活动的《青年近卫军》，对斯大林作超凡圣化、赞美在他领导下的苏联军队压倒性强大的《攻克柏林》和描写苏联军队的胜利的《列宁格勒保卫战》，讴歌负伤士兵不屈崛起的《真正的人的故事》，合作农场题材的《库班的哥萨克》等，这些一般被视为共产主义宣传电影的作品，都审查不过关而不允许进口。由于这个原因，北星映画到1951年陷入了苏联电影进口几乎不可能的状态。虽然后来进口了《青年近卫军》和《攻克柏林》，但这是1957年美国的占领结束之后的事。这样，北星映画因发行作品而犯难的时候，正好，因东宝争议和赤色清洗而从既有的大电影公司清除出来的左翼系电影人分成几个独立制片公司，开始了电影制作。北星映画将工作重点移到这些日本独立制片作品的发行上。新星映画和前进座的合作作品《好好活着呢》乃是其最初发行的作品。随后是同样新星映画和前进座的《箱根风云录》、八木制片社的《山灵学校》、近代映画协会的《原爆之子》、新世纪映画社的《云之端》（与松竹共同发行）、新星映画社的《真空地带》、砧（Kinuta）制片社的《女子独走大地》、近代映画协会和现代制片社的《村八分》、蚁制片社的《混血儿》、新映制片社的《生命奉献给你》、现代制片社的《蟹工船》、全日本递信劳动组合的《红色自行车》、日本教职员工会劳动组合的《广岛》、京映制片社的《唐人阿吉》、八木制片社和青年演员俱乐部的《太阳的最远端》、春秋制片社的《狂宴》、近代映画协会的《足摺岬》、砧制片社的《灯火》，以上18部作品于1951年到1954年作了发行。

除吉村公三郎、新藤兼人等人的近代映画协会和《蟹工船》

的编剧导演山村聪以外，这些都是在东宝争议及赤色清洗中从东宝、松竹、大映退職或被清除的人为中心而成立的独立制片公司，此外还有几个政府机关的工会参加进来。

日本电影院从很早开始就明确区分为日本电影专门影院和外国电影专门影院，日本电影专门影院全部是东宝、松竹、大映、新东宝、东映等大电影公司的院线，独立制片作品除了让这些公司购买发行之外，独自向日本电影专门影院提出上映极其困难。而外国电影专门影院，在占领时代除了美国电影采用强大的院线制外，采用的是一部作品一个契约的体制，所以北星映画主要将上述作品卖到了外国电影专门影院。但是在日本，向来是外国电影专门影院和日本电影专门影院观众层不同，尤其在那些期待着在一流影院看首轮放映的高级外国电影的影迷里，有不少人觉得日本电影土气而不喜欢，因而一流的外国电影专门影院靠坚决不上映日本电影来保持其印象、档次乃是常识。因此，独立制片作品只能在外国电影专门影院的二轮影院里来作首轮上映。在日本电影专门影院的情况也是，虽然在大公司直接经营的影院之外的影院里，独立制片作品得以排进去上映了，但由于影院按月向大公司支付上映费，独立制片作品不能获得跟大公司作品相仿的上映费。这样，要获取一家一家影院，发行上很费事，条件又非常不利，尽管得到很高评价的力作并不少，经营还是陷入困难，1954年，北星映画暂时将经营搁置，重新作为独立电影而再度出发了。

9. 蜂巢制片公司

从太平洋战争即将战败到战后数年间，日本的大都市有许多流浪儿。在空袭中失去家族的孩子们，住进了地下道、废屋子，干着擦鞋及其他生计，或是要饭，时或小偷小摸而生活着。当然，他们不去学校。虽然有收容他们的机构，但讨厌食物不足、受拘束不自由而逃走的人也不少。

清水宏导演由于曾经性格极为任性恣意，在大船摄影所受到了同僚、后辈们的排斥，在即将战败的时候，他从松竹辞职成为自由职业者。他喜欢小孩，战败后收养了几个偶然认识的流浪儿。当时很有钱的他，也把当时失业的原松竹蒲田的前辈大久保忠素导演接到自己家里，让他做孩子们的家庭教师。然后，想到用这些孩子来拍电影，设立了蜂巢制片社，于1948年拍摄了《蜂巢的孩子们》。一同参加拍摄的人里除了清水、大久保，还有摄影师古山三郎，和战前在动画电影制作公司干过的助理导演关泽新一，只有这些人是专业的电影人，其他都是外行。清水让自己认识的热海车站的两个铁路职工辞职，来当主演和摄影助手。他不采用招聘人来试镜头然后从中严选的方法，而是在自己喜欢的类型的范围内从熟人中适当地选择，来定下出演者。清水宏照看着的孩子们全部出演，他们也作为照明助手拿拿反光板、运运器材。据说孩子们觉得在摄影机前表演很麻烦，更愿意去拿

反光板。

这部影片由赞同影片企划旨趣的和歌山县的山林地主出资，器材装在卡车上一边移动一边拍摄。这是一次全外景、全部非职业演员的拍摄，摄制组除了导演和一个助理导演、一个摄影师外，全部是非职业的外行人。

故事从下关开始。从战地复员归来的青年岛村在下关站发着呆。原本是孤儿的他无家可归。流浪儿们紧挨着进站的列车在找着什么，但是载着复员兵的列车上没有吃的。他们很失望。从国外撤回来的年轻女子弓子，也在车站里发呆，没有可去的地方。他们不知不觉地认识了。岛村打算把流浪儿们带到自己度过了少年时代的“回首塔”去，弓子说去找找最后一个可依靠的熟人，走了。岛村和孩子们开始向东走去。孩子起先是三个人，一路上走着走着渐渐增多。有一个让这八个孩子干小偷小摸从中捞好处的一条腿的暴汉，他叫黑点阿政，是个流氓。他怒于自己的收入来源被夺走而追上来。就这样，从下关出发的沿着国道的旅途开始了。

岛村在所到之处找工作，和孩子们一起干活。孩子们也学会了劳动。到了广岛，在原子弹爆炸废墟里偶然地与在下关分手的弓子再次见面。她是广岛出生的人。旅程再度继续，岛村让孩子们戒掉香烟，还痛揍了追孩子的黑点阿政。被教训了的阿政也改掉前非，跟他们走。

在某座山中被雇来作采伐作业的时候，一个叫正雄的体弱的孩子生病了。正雄说无论如何想看看海。一个叫福太郎的孩子背着正雄拼命地往山上爬。可是，终于好不容易爬到山上的时候，正雄已经死了。

他们一行人走过神户的时候，又和弓子相遇了。她已经是做

夜晚生计的女人了。岛村和孩子们一起拉她入伙，大家一起去“回首塔”。

这个故事，从描写流浪儿这个深刻的社会问题的角度讲，是过分空想化了。当时复员兵到自己回去的地方可以免费乘火车，而这个岛村却不知何故慢悠悠地要走着去。那不是个不管干什么都能吃饱的富庶的时代，主动要去当嬉皮的年轻人之类当时是哪儿也没有的。大家都为吃饱而拼命，所以孩子们不干偷摸可以集团性地远行，也是不可思议的。驱使小孩让他们干小偷小摸的流氓黑道被岛村痛打后立刻改邪归正，并跟着一起去不良少年改造机构“回首塔”，这也简直是个童话故事。

然而，对清水宏来说，这种从现实主义观点产生的问题似乎全然是无所谓的事情。清水宏只是想拍摄清新爽丽的风景，只是想拍摄喜悦忘我地走在令人愉悦的风景中的孩子们的姿态。他是想以通过天真无邪的童心来观看这一点，来看一看因战争而荒芜了的国土温热、滋润的模样吧。而在这样一个意义上，这部影片是一部罕见的杰作。

清水宏绝不向不经意选来的非职业演员们要求高超的演技，也不要求他们摆造型。他们真的是很外行，动作生硬，台词照本宣科。对清水宏来说，如果被选来都是俊男美女，无停顿地流畅地说台词，故事片这种老一套倒是极其不自然的。他甚至不喜欢演员读剧本，研究自己的人物角色。专业演员自不必说，非专业的外行，如果读了剧本，也会明白自己的角色在下一个场面会怎么样。这样，怎么着也都会预先计算好下一个场面来进行表演。也就是说，不能以平常的心情来表演现在这个瞬间。据闻他说过自己讨厌这个。所以演员如果开始有这种计算在里面的表演，他甚至当场即兴改台词，破掉这种计算感。结果是，登场人物就成

了竭力被去掉表演意识、若无其事地站在那里，本人的本色被拍摄下来。而这在与清水宏指定的机位下的风景良好协调的时候，就会产生出一种毫不做作、爽洁明快的良好气氛。作为风景诗人的清水宏的资质，人们是不可以去打搅的。

话虽如此，但清水宏决不要去拍那种人们看了后会想说“啊绝景”的所谓好风景。尤其他并不追求精致的构图，也不做那种为了等一块好看的云彩出现在预定位置而等几个小时的事情。他的风景确实给人带来好印象，但却都是些常见的东西。可是，他在从顺带而过、平淡无常的印象中捕捉能极其自然地构成好氛围的部分和瞬间这方面，具有敏锐的感觉。另外，他在就着所遇到的风物作即兴导演方面是很有天才的。他常常让跟现场风物最协调的、他自己偶然相识的人来出演，配合这个人来编故事，写台词。

在自己中意的风景中，相比拍琐碎的戏，他更多地让人物悠悠行走、奔跑，拍长移动镜头。福太郎背着生病的正雄爬山的场面，就是以这种长移动镜头制造艺术感动的一个例子。从另一侧山脊的上下道路上移动拍摄在山脊上走的孩子，这即便是有充足的器材和行家里手集中的摄制组，在技术上也是极为困难的。在这种他所想要拍的地方，清水宏强行完成了高水准电影技巧的拍摄。

继公映于1948年的《蜂巢的孩子们》获得好评，他又拍摄了《此后的蜂巢的孩子们》(1951)和《大佛和孩子们》(1952)。两部作品都很朴素，像是外行拍摄，没有花哨技巧，没有做作成分，但却是诗情饱满的作品。这样，正是清水宏，才是能够在不必改变自己的思想、主题、方法的状态下作为作家存在于战争、战后期间的人物。

10. 民主化主题的进展

日本的民主化，最初是在美军的强制和指导下实行的，但不久它成为日本人自己的欲求，其发展过程中，还含有从最初强制民主化的美国的角度看是过分左翼、不甚可喜的越轨这样一个方面。要达成这一理想，人们认为肩负着日本的未来的青少年的教育是非常重要的。在电影等方面，常常拍摄一些以怎样才能教会他们民主理想，接受这种教育的青少年在社会中会有一种怎样的生活等为内容的作品。作为其纪念碑式的作品，有今井正导演的《山灵学校》（1952），而其他饱含着真挚感情的影片也不少，譬如《村八分》（1952）。

1952年6月，静冈县上野村出现恶性违法选举事件，违法者受到检举。这一事件本身可以说是日本的选举中常常伴随出现的常见的事情，但对它的揭发来自一个女高中生的来函，为此，写信的高中生一家受到了村规的制裁，全村人都不理睬他们。这个事件被报道后，作为表现日本农村封建性的典型事例成为一个大话题。所谓村八分，意指在农耕作业以及生活全方面都需要村落共同体协助的农村，除火灾、葬礼之外的事情村里人的协作全部被断绝，是针对被认为破坏村庄共同体秩序的人所做出的村上最重的制裁。接受了战后民主主义教育、基于民主主义的理念对来自村子的头头指使的不正当行为予以揭发的少女的行为，被认为

是对村子封建秩序之逆反而受到了压制，于是舆论热情支持少女的有勇气的行动，非难村子的封建性。在这种舆论氛围中，独立制片的近代映画协会将这一事件拍成了电影。这就是今泉善珠导演的《村八分》。虽是一部极为简朴的低预算的小作品，但它赞扬了不惧在村中被孤立的少女，是一部具有质朴力量的现实主义作品。

直到二次大战战败之前，由于审查的原因，对学校教育状态的批判在电影中被禁止。为了确立在学校教师教书乃是绝对有权威的这一观念，教师中也有不怎么样的人、教师暴力等这一类的描写是不被准许的。充其量也就是在1936年的《热情诗人啄木》里，比之于青年时期的小学代课教员石川啄木的理想主义态度，校长的市侩习气被讽刺性地描写，这已经是最大的限度了。战后确实不同了，如《青色山脉》(1949)，喜剧性地描写了阿谀地方反动大人物的女子学校体育教师，又如在《日本的悲剧》(1953)里，战争期间进行军国主义教育的教师在战后面孔一变，开始讲民主主义而招致学生们的不信任，等等。这类故事情节在影片的部分地方开始出现。但是，这些描写说到底还只是一部作品中的一部分内容。

1954年的《灯火》，作为从正面批判攻击学校教育的反动性而制作的影片，恐怕可以说是日本电影史上划时代的作品。这虽然是一部在困难的制作条件下拍摄的独立制片的小规模作品，但因其主题之重大与表现之诚实，成为一部令人难忘的佳作。脚本是在新人寺田信义所写的剧本之上由神谷量平、家城巳代治和井手俊郎加以改动润色的。家城巳代治导演常常在近乎外行的新人利用自己的体验写成的剧本之上加以润色，拍成电影，这也是其中之一。他想去表现那种不是被认为是现成电影素材的故事，那

种根植于更为鲜活的现实生活经验的题材。

这是一个关于一个穷村庄里的中学的故事。有一个叫松熊（内藤武敏饰）的非常认真的老师，他满怀热情地指导着连书也买不起的贫寒学子。可是，松熊老师的进步性教育动辄受到村人的误解。学生在村长半身像揭幕式上发笑一事引起了不小的波澜，在对村里的头头脑脑卑躬屈膝的校长和他周围的老师中间，松熊老师被孤立，要被派遣转任去偏远的地方。在早晨的转任告别仪式上，老师作了充满感情的演说，让学生们深为感动。内藤武敏的表演激情有力。松熊老师走了，学校的氛围变得沉闷灰暗。上课听不懂，可是老师反倒要揍不会的学生。学生们为了让学校再次光明起来，召开了学生大会。“让买不起书的人也能听懂，不要打我们，请这样教我们吧”，“请把学校建成明朗、快乐的学校”，学生们一个接一个地发言，而暗地里担忧学校现状的一部分通情达理的老师则获得了勇气。松熊老师所留下的追求理想的精神已经被学生们继承下来了。

以前，学校的老师在电影中从未受到过直截了当的批判，正因为如此，反抗教师暴力的学生们的形象非常鲜明。拍摄是在农村，全部由外景完成的。

可是，将青少年的思想方法向着民主主义的方向去培养这样一个理想，也不是仅以这种独立制片低预算作品的很正经的路线得到展开的。在更具商业主义色彩的大公司娱乐作品里，也自有其对民主的探求。比如木下惠介的《愿君如野菊》（1955）。这是描写明治时代农家少男少女没有结果的恋爱的充满诗情的杰作。作为明治时代的常识，十五上下的少男少女的恋爱之类，一般是不被大人正经对待的。仿佛是理所当然地，恋人被父母拆散，少女被强迫接受父母判断为妥当的婚姻。这里面没有任何恶意。在

大概是来源于作者本人的经验的伊藤左千夫的原作小说中,这场恋爱以一场悲恋而告终,它被描写为从当时的常识来看是没有办法的事情,没有写对当时的这种思潮予以批判云云的内容。然而自己也担任了改编的木下惠介,将少年的祖母改写成是恋人们的同情者,并通过她的话,加上了一种批判,认为这是不承认恋爱为正当行为的封建想法造成的悲剧。还有更重要的是,通过非常鲜明地描写出封建时代的封建家庭氛围,影片展示出一种东西,让观众明确地可以感受到所谓封建性是什么。在这部影片中描写的明治时代农村的一家非常富裕的农家里,一家人几乎没有和和睦睦谈笑的习惯,家里面常常被沉默所支配。女主人的发号施令全家无人敢违抗,她稍稍一个指示全家便不声不响地行动起来,没有一个人有异议。不满似乎是在背后嘀嘀咕咕表现出来,但在下面嘀咕的大抵是干杂活儿的女人们,有尊严的家族里的人,尤其男人,没有一句牢骚抱怨。当然女主人公倒并没有滥用权力压制家人,但在将无声息地遵从身份在上的人视为美德的氛围里,年轻人是什么也不能表达的。只是在外边的时候一起并排着走的这对恋人,被附近好调皮捣蛋的年轻人在背后说坏话,回到家里也被嫂子、女佣人们落下闲话。在由沉默支配的空间里,稍微一点风言风语,有一种很大的力量,压迫着被看作做了脱轨行为的人。存在于过去日本普通人的日常生活里的封建性具体是如何来压抑个人的自由的,这一点,木下惠介就这样通过家族生活状态的描写而将它表现出来了。

就这样,封建家庭的存在状态,是以身份在下的人对身份在上的人有话不能说这样一种沉重的沉默来表现,与此相对,被认为是民主的家庭、学校等的存在状态则以过剩程度的多言多语被表现。这是战后民主化促进时期的一个突出倾向。这在商业电影

中，首先是通过小说家石坂洋次郎的一系列报章连载小说的电影改编而得到了促进。所谓民主主义，就是谁都自由地来说想说的话，毫不怯懦地说出自己之所见的活泼的“交谈”才是民主主义的基础，这被当时的公共意见领袖们再三强调。而石坂洋次郎的小说，提供了日本人总觉得不好意思说的那种超越身份、年龄、性别壁垒的爽直“交谈”的模范示例，受到了欢迎。

石坂洋次郎作为流行作家活跃于 30 年代中期到 60 年代中期。尤其二次大战战败后的十几年里写的许多青春小说相继成为畅销书，并且依次被改编成电影，形成当时日本人思考关于青春这样一个年代的理想状态的一个模式。他批判了战前日本人的禁欲式性道德之隐晦阴暗，主张一种更开放的、明朗舒畅的男女关系，写下了在当时被认为是相当大胆的色情小说。但这未必是要让你去采取对旧道德的反抗、反逆的态度，而倒是一种有较多天真的理想主义成分的东西，它认为正是率直的、解放的、自由自在的年轻人，才会以通晓认真、幽默和礼仪之分寸的“交谈”来跟老一代善意的人们保持一种具有张力的连带关系，去创造出新的良好秩序。

在他的出道之作、最早被拍成电影并获得好评的 1933 年的小说《年轻人》中，一个性方面奔放的女性，作为促进男子自我解放的存在，同时也是可能会把男子引向与醇美的道德伦理相反的行动的一个存在，她被作者以一种复杂的、带着些许深度的爱憎这样一种二律背反的眼光所注视，这里面有一种真挚的魅力。而到了战败后写于 1947 年的《青色山脉》，由于恋爱自由的主题已经成为连作为最高权力当局的占领军也支持的道德议题，因此得以安心地，带着精神的余裕，甚至包含大量幽默，对男女关系应有的正确看法来长长地展开议论交谈，其风趣而可笑的训诫教

导更是大受欢迎。那以后，这一模式反复使用，1957年，对美国电影《伊甸园之东》予以巧妙地脱胎换骨翻拍的《阳光下的斜坡道》又是大为走红。这部作品里，宛如明治大正时代流行的新派悲剧，隐怀着宿命性的怨念生活着的一家人，互相之间谁也不说真正的心声，这样一种黯淡的人际关系因为家里老二极其率直的说话而被打开了一个突破口，全家变向了一种能互相自由地说出自己的真实想法的家庭关系。碰到因为直接说会刺伤对方而不能向对方直率表达的事情，也是高明地用玩笑、点到对方软肋的巧妙的进退张弛等说话技巧，把该说的话出去。由此，在没有严肃斗争之下创造出更为自由、民主的人际关系。这是在作为战后民主主义教育一环的那种“交谈协商”式的学校班级生活会上轻易学不到的东西，石坂洋次郎青春小说的乐观向上的教育价值也正在于此，这也是在电影中大受欢迎的理想主义的思想表达。

11. 《广岛长崎原爆后》

1945年8月6日，广岛刚刚受到原子弹的攻击，拍摄新闻电影的日本映画社立刻指示大阪支社，让摄影师急速赶到当地。柏田敏雄摄影师在不知道这就是原子弹爆炸的情况下，于两天后的8月8日终于赶到了断了交通的广岛，他拍摄了爆炸后的惨状，于9日晚回大阪，将未洗印的负片寄送给东京本社。在东京胶片洗印出来，12号在陆军参谋本部试映。陆军当即将影片没收。他们应该是觉得如果公开出来国民会失去战斗意志。日本映画社制作部长将其负片保存起来，但在战败不久，不知道从哪儿听到了这一事情的占领军来了，将胶片拿走了。

据说日本映画社东京本社的摄影师榎木四平，也于8月8日另行进入广岛进行拍摄，分两次将胶片寄到东京，但胶片之所在全然不明。

8月末，日本映画社决定制作关于广岛、长崎原子弹爆炸受害的长篇纪录片。日本映画社的班子向原子物理学者仁科芳雄博士及文部省请求协助，文部省则要求学术研究会议协助。这样，定下来在学术研究会议里设置原子弹灾害调查特别委员会，在它下面组织电影班子，三木茂摄影师等30人的摄制班子被组建起来。制片人是加纳龙一，摄影分成生物班、物理班、土木建筑班、医学班共四个班，各自有导演和摄影。这样，随着学者、研

究者的调查一起,进行了拍摄。可是10月21日,在长崎拍片的摄制组被美军带走,知道了这次拍摄的GHQ立刻通告日本映画社禁止摄影。这期间,美国和日本的医学工作者组成的日美共同调查团正在广岛、长崎进行受害调查,当时他们使用了美国空军的战略轰炸调查团所属的摄影师们拍摄的16毫米彩色片子,但这还不够充分。他们知道了日本映画社的片子,想使用这些片子,于是日本映画社的摄制组在战略轰炸调查团下面继续拍摄。这样,这部影片的编辑在占领军的建筑物内,由在美国兵监视下的日本摄制组进行,1946年4月完成为一部英文标题为“The Effect of the Atomic Bomb on Hiroshima and Nagasaki”的全19本的长篇作品。

这部影片立即被送到旧金山的战略轰炸调查团本部,被当作某种研究资料使用,没有作一般公映。影片完成的时候,占领军命令日本映画社提交与此相关的全部胶片。日本映画社制作局长岩崎昶和制片人加纳龙一、导演兼剪辑伊东寿惠男、剧务松田良雄四人,秘密地制作了一版拷贝,把它交给原日本映画社摄影师、战后独立开设洗印所的三木茂保存,三木把它藏在了天花板里。

1952年日本映画社改组为日本映画新社,派人来从三木茂手中领走了这部片子。尔后在议和条约4月生效后的第一个有原子弹爆炸纪念日的8月里,日本映画新社用这部影片的一部分制作了《朝日新闻》363号《原爆特集》,予以公映。全身被火烧伤,毛发脱落,似乎只有骨头和皮肤,即便如此也还活着,接受着治疗,这些人的形象尤其给观众带来了冲击。此前,关于原子弹爆炸引起的严重灾难的消息因占领军的审查而被严格限制了,所以大部分人是看了这个而初次知道了受害的惊人程度。日本映

画新社接着又用这部片子的素材发表了短篇纪录电影《长崎原爆》。

1967年，美国政府突然发布要将过去拿到美国去的《广岛长崎原爆后》归还给日本政府。只是附上了声明，说这部影片的“哪个部分应该作为机密而隐匿，哪个部分应该公开，已经到了让日本政府来决定的时候了”。返还以将美国的国有财产给予日本政府的形式进行，文部省接受了这部影片。岩崎昶等人发起运动主张应该全片无剪辑公开这部影片，文部省在将以“医学篇”的“对人体的影响”部分为主的约13分钟，亦即最悲惨的部分剪掉之后，于翌年也即1968年4月20日和21日深夜，在NHK和NET(日本教育电视台，现在的朝日电视台)播送了广岛篇1小时12分钟和长崎篇1小时19分钟，然后就封存起来。以上记述主要根据岩崎昶《被占领的银幕》(新日本出版社)一书。

1990年8月4日，东京电视台播送了关于这部影片的纪录片节目《今日全貌清晰：被没收的原爆片》。在这个节目中接受了采访的原美国战略轰炸调查团的摄影、这部影片的编导丹尼尔·A·麦戈文(Daniel A. McGovern)中尉，被问到这部电影被拿到美国并作为机密处理的理由，他回答说，这是因为原子弹爆炸的高度被推算出来了。这是指这部很长的作品里有一个部分是这样的场面，由于原子弹爆炸的热波许多建筑物被烙刻上焚烧痕迹，在追踪了这些痕迹里反映出来的角度后，确定了爆炸中心地点，同时计算出了广岛原子弹是在离地面510米爆炸的。这在当时是重大的机密。或许也有这个原因，但当然不仅仅是这个吧。正如前面所说的，美国害怕激起日本人反美情绪而严格控制了原子弹爆炸的受害报道。同时，作为原子弹的使用者，还作为苏联成功试制出原子弹后必须对原子弹攻击有心理准备的国家，美国想向

国民说明，原子弹爆炸不像人们所说的那样是如此悲惨恐怖的东西。原子弹爆炸什么的并不可怕，对希望这样去想的美国政府来说，这部电影是没有公开必要的。美国没有好好利用让日本人好不容易制作并夺走的这部影片，过小评价了放射能的受害情况，以致此后频频进行的原子弹氢弹爆炸实验不断造成了放射能被害者的出现。

《广岛长崎原爆后》经由以上的制作过程，作为没有丝毫政宣内容的纯学术报告式纪录片而存在。爆炸中心准确地说在哪里，爆炸在地面以上多少米，爆炸时的光线在什么范围留下了什么样的痕迹，爆炸冲击波在什么范围内摧毁了什么样的建筑物，放射能的值如何，对人体来说放射能受害是怎样的情况，等等等等，始终都是作为科学数据被记录下来。影片还拍摄了全身被火烧伤而接受治疗的众多受害者。这是电影史上最令人恐怖、最真实的作品之一。

12. 新闻电影和教育电影

二次大战中制作了作为推行战争最有力宣传手段之一的《日本新闻》的日本映画社，在战败后第二个月即 1945 年 10 月暂时解散了。然而占领军总司令部要求该公司继续制作新闻电影。于是翌年 11 月又召开了旧从业人员大会，公司继续开始运作。可以利用来作军国主义宣传的新闻电影，也是可以用于民主主义宣传的。重新起步的日本映画社请来马克思主义者岩崎昶担任制作部长，取材、编辑方式和解说风格急剧转向左翼。1946 年 1 月 15 日的《日本新闻》第 1 号的内容如下：

“民主革命的旋风”：5 日的首相官邸，进步党本部，共产党宫本显治氏谈话，剧团女演员山本安英氏谈话。

“今日话题”：复员船冰川丸出航，橄榄球东西对抗赛·庆应大学对京都大学，鱼市场新年初次进货，出版界复活，尾崎行雄谈话，雪中供米。

在随后的第 2 号中，把战争期间亡命中国一直从事反日抗战活动的共产党领导人野坂参三归国作英雄性的描写等，左翼色彩越来越鲜明，受到电影发行业者厌恶。首先日活院线拒绝了《日本新闻》，松竹、东宝也有许多影院拒绝了它的上映。这样岩崎昶局长主持下的《日本新闻》只维持了四个月，日本映画社进入东宝资本之下，进行路线方针的调整。前述龟井文夫剪辑的短篇

纪录电影《日本的悲剧》，也是这个时期日本映画社制作的。

战败后，由于电影法的废止，纪录电影的制作变得困难了。因为在电影法中纪录电影被叫做文化电影，上映故事电影的电影院按规定必须同时上映文化电影。这一法定义务消失后，一般的电影院就很少考虑要上映文化电影。

然而另一方面，美军积极地考虑通过教育电影进行民主主义启蒙，并向日本的相关方面发出呼吁。当初这一动向里的中心人物是 GHQ 的民间情报教育局(CIE)的 H·L·罗伯特大尉。他为人爽快，积极和既有的教育电影界业者和文部省有关人员等碰头，推出了大量制作教育电影的方针。这样，既成的文化电影业者转向教育电影，1946 年 10 月成立了日本映画教育协会。代替不再上映文化电影的电影院，他们以 16 毫米教育电影作巡回上映而找到了生路。进而，1948 年，CIE 向文部省转让了美军在战争期间用于放映前线慰问电影的 16 毫米放映机(通称 Natoco^①)共 1 300 台，用作社会教育，由此教育电影的巡回上映走向活跃。文部省为了接受这些放映机，让全国都道府县中央图书馆设置了视听室。为了巡回上映借了多达 400 部的美国教育电影，而日本的教育电影制作者们也得以继续制作。

从这个时代的短篇教育映画中我们来列出几部佳作吧。

《儿童议会》。1947 年，东宝教育映画部，脚本、导演丸山章治，摄影仓仓泰一。在被焚烧后留下严重创伤的校舍里上课的东京四谷的小学生们，模仿议会展开讨论，对教育环境的改善作自主性的思考并转向行动。可以说是一部假拍的纪录片，但在当

① 当时美国 National Company 公司生产的 16 毫米放映机，在日本被昵称为ナトコ(Natoco)。

时荒废的世相中，小学生们诚挚的讨论里包含着一种不能以单单一句假拍就能了结的实感。

《活面包》。1948年，日本映画社，原案太田仁吉，导演奥山大六郎，摄影小林米作。这是一部以显微镜的低速摄影来追究酵母、细胞、乳酸菌等微生物世界的科学电影。

《生活在海上的人们》。1949年，日本映画社，导演柳泽寿男，摄影林田重雄。这是一部全日本海员工会委托拍摄的作品，描写了北九州渔港的船员们的生活。

《空气消失的一天》。1949年，日本映画社，制作石本统吉，导演伊东寿惠男。这是一部演员座演员出演的短故事片，但被当作教育电影对待。它讽刺性地描写了担心由于哈雷彗星的出现地面的空气会消失这一发生在明治时代的事情，借此传授科学知识。

《稻子的一生》。1950年，日本映画社，导演太田仁吉，摄影小林米作。是关于稻子的成长的科学电影。

《洗涤》。1952年，日映科学，脚本、导演中村麟子。是讲解硬水和软水的不同、为什么用肥皂能去掉污垢等的科学电影。

教育映画也包括动画片等，很多小制作公司各自展示个性，创作了众多佳作。它们主要以被视听图书室购买拷贝来筹措制作费，在电影院几乎没有上映。

第七章

黄金时代(1950 年代)

1. 占领的终结与黄金时代

以前在日本，原则上大电影公司兼营制作、发行和放映。大量制作电影，在自己的院线上映，并向自己所属影院以外的全国各地的演映公司所经营的影院发行影片。大电影公司不允许跟本公司签约的影院上映别的公司的片子，反过来它则有义务每周一部或两部持续不断地提供影片，不让影院出现空档。有如此制作能力的公司乃是大公司，而没有这种能力的小公司就只进行制作，其影片必须由大公司来购买。其原因是，全日本的电影院明确分为日本电影专门影院和外国电影专门影院，这其中日本电影专门影院几乎完全被大公司划归自己的院线系统，从契约上说，即便有极可能赚钱的影片，原则上要在中途上映其他公司的影片是非常困难的。

1950年代，手中没有契约影院的独立制片公司和弱小电影公司等，为了获得自己影片上映的场所，不能不接受不利的条件，以致在经营上不断地苦战挣扎。而对拥有全国性的强大发行网的大公司来说，这是一个只要拍片就挣钱的黄金时代。因为电影院和入场人数一直在不断增加。在战败的1945年，电影院为845家，第二年的1946年为1376家，入场人数为7.3亿。到了1958年则增加到了7067家和11.27亿人次。

不仅产业持续景况良好，电影在文化性、艺术性上也开始被

高度评价。50年代初，黑泽明、木下惠介、吉村公三郎、今井正等这些每出一部新作都创造出新的主题和方法的最活跃的新锐和中坚导演，领导新的时代思潮而受到了学生、知识大众的注目。因此，不少人志愿当电影导演，在作为当导演最普通程序的大公司的副导演录用考试上，一流大学的毕业生蜂拥而至，若不被认为相当优秀就不会被录用。

占领之初进行了严厉的审查和策划指导的美军于1949年10月停止了审查。但是并不是说他们开始变得完全不重视审查的必要性。他们在两年半前的1947年3月，召集了日本电影业界的首脑级人士，作为业界的联络机关而设立了日本映画联合会。后来它分为几个团体，其中之一是作为大电影公司的联络机关的日本映画制作者联盟(通称映联)。占领军指示，要求映联内部设置作为业界内自己的审查机关的映画伦理规定管理委员会(通称映伦)，并使之于1949年6月成立。四个月后，以前由占领军进行的审查转到了这个委员会来负责。因此在当时，映伦如占领军一直所做的那样，对日本电影中封建思想的复活加以严厉监管。当时包含有这样的规定，即：

“与民主主义精神相逆反的思想，不管它是何种思想都予以否定，扶助符合民主主义精神的思想，尤其要否定封建思想及基于封建思想的习惯。”

“否定复仇。”

“处理宗教题材的时候，不故意地以讽刺、嘲弄、憎恶的态度来表现。”

“对民主教育制度及教育者不进行不适当的愚弄侮辱。”

等等。但是实际上占领期间映伦审查是处在占领军的监督之下。当时的审查员阪田英一如下写道：

审查时一发生稍微麻烦的问题，职位最高的乔治（George J. Gercke CIE 电影部门主任）就飞奔过来，我们的讨论就开始了。所谓麻烦问题，就是在影片里描写原爆、太平洋战争中美军的行动，还有古装片里武戏的处理，以及克己奉公精神的否定等。

说是讨论，也只是乔治说“这个原爆场面，我认为在尊重国民感情这一点上甚为不可，希望作出适当的修改”，然后我说“啊，是吗”，乔治说“像这样的武戏的残酷场面，我认为不行，希望剪掉”，然后我又说“啊，是吗”。就是在这样的状态下，讨论结束，于是乔治说“今天的讨论非常活跃，而且很成功，谢谢”，和我握手，微笑着返回自己的房间去了。（阪田英一《没有荣誉却有泪》，1974，私家版）

1951年今井正导演拍摄描写打短工的工人生活的《不，我们要活下去！》的时候，映伦担心描写在美军占领下的日本存在着极端贫困也许会被看作是对美国占领的批判，再三对剧本提出修改要求。今井正在作了多多少少妥协的同时，坚持贯彻自己的主张，完成了作品。拍出来的影片美军负责的军官也看了，一个劲地称赞说是好作品，没有任何不满的话。

1951年9月，对日和约缔结。但是条约生效是在次年4月。美军作为同盟国军队继续待在日本，但占领状态终结，日本独立了。独立后日本电影界首先做的，是将此前被禁止的、广岛与长崎被炸当时的纪录胶片作为新闻片的一部分编辑进去予以公开放映。同时，同样是拍摄于战败前后、占领期间被禁止上映的两部古装片佳作公映了。它们是黑泽明导演作品、以歌舞伎的巧妙谐

谑描写了弁庆对义经^①的封建式忠诚的《踩虎尾的男人》，还有松田定次导演作品、同样赞扬了封建时代武将恪守武士道人生的《乞食大将》。随后东映立刻制作了“忠臣藏”影片《赤穗城》、《续·赤穗城》并大受欢迎。“否定封建思想及基于封建思想的习惯”这一规定可以说已经是一纸空文了。

1956年，在起始于日活《太阳的季节》走红的所谓“太阳族电影”热中，舆论起来对具有攻击性、反伦理的性表现的过度泛滥予以抨击，映伦也由于它只不过是映联内部的一个机关，所以被怀疑对业界难以采取断然阻止的态度。于是，映伦以有影响的文化人为委员，脱离映联成为独立机构。那时，条文规定重作修正，“否定复仇”一条消失了。

① 两人皆为日本传统故事中平安时代末期的人物，弁庆(武藏坊弁庆)为义经(源义经)的忠臣。

2. 日本电影的国际化

1951年8月，在意大利威尼斯国际电影节上，日本出品的黑泽明导演的《罗生门》（1950）获得大奖。这是日本人几乎谁都完全没预想到的意外的新闻。日本电影的某一部分在1920年代已然达到了可以说是国际一流的水平。看一看1926年衣笠贞之助的《疯狂的一页》及其他现存的当时的影片就会明白这一点。另外，日本电影史上最优秀作品中的若干部是制作于1930年代。但是，这些作品欧洲人、美国人几乎没有机会看到。虽然尝试了日本电影出口的人有过不少，但除去极少一部分例外，影片几乎都只是遭遇了外国业者的冷眼无视，连剧场上映都没能做到。这种经验日积月累之下，日本电影跟美国、德国、法国、意大利、苏联、英国等的电影相比较整体上明显劣质，这种判断成了日本人的常识。虽然有人认为小津安二郎、沟口健二几部主要作品即使在世界上看也应该是很独特的优秀作品，但又认为这些作品也还是节奏过于缓慢，动作较少，描写的是日本独特的风俗、习惯、感情，所以不会为外国人理解。第二次世界大战即将爆发之前的1938年拍摄的田坂具隆导演的《五个侦察兵》参赛了威尼斯电影节，获得大众文化大臣奖，这被认为是法西斯国家之间礼仪性的奖。《罗生门》在威尼斯电影节的展映，也只是在日本做意大利电影进口的意大利人热心推荐下实现的，黑泽明也不知道

参赛一事，甚至连一个日本人也没有出席电影节。而《罗生门》之获得大奖，对战败后丧失了自信的日本人来说，跟1947年游泳选手古桥广之进创造世界纪录和1949年理论物理学家汤川秀树获得诺贝尔奖相并列，成为恢复民族自信的一次机会。也有疑心重的人说，因为是古装片，所以影片是刺激了西洋人的异国情调吧，或者说是“真实不可知”的主题吸引了现时正处于虚无倾向的西洋人吧。然而，在翌年即1952年，同样在威尼斯电影节上沟口健二导演的《西鹤一代女》获奖，在戛纳电影节上摄影师杉山公平因《源氏物语》获摄影奖。在1954年的戛纳，衣笠贞之助导演的《地狱门》获大奖。此后，日本电影成了国际电影节上的获奖常客，日本开始被承认是世界一流的电影国之一。始于《罗生门》的1950年代是日本电影的黄金时代之一，这一点确凿无疑，但并不是此时日本电影的水准突然提高了。应该说发生了变化的倒毋宁是西洋人的意识吧。此前他们一厢情愿地认为只有西欧、美国和苏联有文化，在第二次世界大战及其后的世界局势的变化之中，他们终于开始承认世界上存在着各有其不同价值的多样文化。于是他们终于发现了拥有古老历史的印度电影，发现了中国电影。不过，日本人也对觉得比自己西洋化程度落后的国家的电影殆无关心，这跟西洋人没有两样。迟了数年后，日本人也认识到西洋人发现的印度电影确实是好东西，到了1980年代，一部分日本人也和西洋的一部分专家几乎同时开始对中国电影、韩国电影产生兴趣。

在日本电影获得国际承认的过程中，不能否认古装片在异国情调这一点上比较有利。国内有很高评价的现代剧作品在西欧的电影节上屡被无视，国内未获好评的古装片则在电影节上获得赞扬。

《罗生门》是一部古装片，但是，它是远离了以往占据日本电影几乎一半的一般古装片的常识的一部实验性作品。一般来说，古装片是以18、19世纪江户时代为背景的，最多也就是放到12世纪的源平时代。可是《罗生门》将时代设定在10世纪前后的平安朝末期。这是歌舞伎、讲谈里被定型化、样式化了的衣裳、风俗、言语、行为样式所不通用的时代背景。由此黑泽明在视觉上从能那里、在音乐上从西班牙波莱罗舞曲那里获得启发，创造出一种全新的、既传统同时又国际化的风格样式。

主演的演员们也是跟既有的古装片无缘的一些人。三船敏郎是现代剧电影的演员，森雅之是新剧演员。这两人在丛林中挥剑展开的打斗，完全不同于舞蹈般样式化的一般古装片，是具有现实感的、狂暴性的打斗。还有盗贼在丈夫眼前强奸其妻子这一故事的中心事件，是以往日本电影未曾被想象过的异常情色感的情景。被强奸的妻子并没有如封建社会的常识里那样，在肉体上被迫屈服的同时在精神上也开始从属于男人，而是反过来变貌为摆弄两个男人的凶狠女子。这是战败后的价值观大转换时期才可能创造出来的、自由而富有生气的颇为出彩的人物形象。

这部影片，随着围绕这一事件四个当事人各自作出对自己有利的证词，以四通讲法来分述事件，揭示了真实无人知晓这一结论。这一非同寻常的故事讲法，对后来写了法国电影《去年在马里昂巴德》（1961）的剧本的阿兰·罗布-格里耶产生了影响，并在后来作为知性、怀疑论、当代性的主题和叙事方法，被广为论述。然而，黑泽明在纯粹知性、怀疑论的芥川龙之助原作之上，加进了虽遭强奸也不甘屈服的女子之强健活力，另为了表达在充满欺瞒的世界里还存有人道主义实现之可能性，加上了樵夫捡起弃婴的片断。

黑泽明在巧妙灵活运用了芥川龙之助怀疑思想的产物的同时，不只是突破了既有的古装片的样式，而且在内容上，也强烈表现了无论身处怎样的混乱和异常状态也不被其裹挟、决然活下去这样一种人性力量。扮演妻子的跳舞蹈秀出身的京町子，在这里展现出了那种贤淑端庄式过往古装片女演员所缺乏的生气勃勃的动感。

这样，《罗生门》虽然是一部古装片，却成为战后被解放的精神的一次完美的创造。

大映的永田雅一社长，在企划阶段对《罗生门》的制作几乎没有表示出兴趣。他只是觉得景只有一个所以会很容易拍出来。对拍好了的影片，他也说这部片子不知所云。但在影片获得大奖后，他的名誉心受到很大刺激。随后在《地狱门》及其他艺术性古装片制作上表现积极，对技术部门所要求的新器材等也毫不吝啬地从国外进口。

《地狱门》明显是一项瞄准国际奖项的企划，并成功实现了目标。这部影片意图超越松竹、东宝已经开始的、以色彩较淡的国产富士彩色胶片拍摄的彩色片，是第一部使用了能拍出绚烂丰富色调的美国伊士曼彩色胶片的日本电影。影片起用了著名画家和田三造担任美术顾问，再现了源平时代武士们华丽的铠甲和服饰。擅长日本画式的画面构成的衣笠贞之助导演巧妙地创造出了近似中世的卷轴画的影像。但是，对日本人来说，这仅是豪华地使用了传统服装和色彩的通俗性表演秀之类的东西，他们觉得影片故事乏味、表演做作，无意给予较高评价。可是一旦在戛纳上映，其色彩的用法、画面的构成被认为极富魅力而受到了高度称赞。衣笠导演在被问到得奖后的看法时则说，这不是一部很有内容的作品。

永田雅一又让沟口健二导演拍摄了取材于古典文学、民间故事的《雨月物语》(1953)、《近松物语》(1954)、《山椒大夫》(1954)。这些影片并不是专门瞄准出口、以西洋人为对象的异国情调影片,但是毫无疑问的是,在说起古装片通常意味着娱乐打斗片的当时,这样相继制作没有打斗、纯粹艺术性的古装片之成为可能,是因为公司的社长开始意识到了这些影片是比较容易在国外的电影节上获奖的片种。而事实上,沟口健二实现了继《西鹤一代女》后又以《雨月物语》和《山椒大夫》连续三年获威尼斯奖项的伟业。《雨月物语》参展来到威尼斯的时候,他说如果不得奖就回不了日本了,在旅馆的自己的屋子里一直向佛祈祷。

沟口健二自1923年发表第一部作品以来,虽然被人说过几度陷入低潮,但最终还是处在第一线,在不同时期发表了重要作品。不过黑泽明获大奖尤其对他产生了强烈的刺激。比自己年轻得多的导演超过了自己先一步走到了前面、获得了世界上的认同,这激起了具有强烈争强好胜和自负心的他的旺盛斗志。

《西鹤一代女》是一部他很早就反复在心中打腹稿的作品。原作《好色一代女》,以元禄时代一个尼姑的生涯和回忆的形式展开,是这个时代男女情事和卖春之诸形态的一个目录性总揽。女主人公是一个京城姑娘,经历了公卿的女佣人、大名之妾、岛原名妓等各种身份职业,最终成为最低级的街娼。她的大部分职业都是各种形式的卖春,虽然有时也做正经的职业,但由于生来好色,马上因男女情色之事而失败,回到另一种形式的卖春生活去。沟口健二在依田义贤的改编下将这部原作拍成了完全不同的作品。田中绢代扮演的女主人公虽然也做从原作中选出来的几个职业,从事各种卖春,但这不是因为她的性好色,而是男性本位社会里不幸的女人的命运。她的生涯是被许多男人榨取、玩耍的一

生。除掉真心爱她的若干例外的男子之外，其他众多男人们的贪婪、刻薄、庸俗、好色以一种极其辛辣的描写被逐一展示出来。被这样的男人们当作玩物、同时一心一意寻求发自内心的爱的她，到了影片最后，是一身背负着男人们的罪孽默默地宽恕他们的圣女般的形象。

这是一直描写以女人为榨取对象的男人之丑陋和反抗男人的女子之美丽的沟口作品系列中的一部高峰作品，到了这里，他对女人赎罪的主题，深深地带上了将受虐待的女子圣化这种宗教般的色彩。这一宗教性，在随后的《雨月物语》(1953)和《山椒大夫》(1954)中变得更加明显了。前者描写的是战乱中沉迷于欲与色而忽视了妻子的男子，从这一迷惑中醒来到回到家里的时候，死于战争之中的妻子变成亡灵热情地迎接了他。后者的故事源自古老的说经节，说的是靠着妹妹的自我牺牲从奴隶的境况中逃脱出来的贵族之子，在当上了地方行政官后回到原来的庄园，解放了他过去伙伴的奴隶们，并渡过佐渡，与处于悲惨境遇中的母亲再度相会。两部影片都将女子的吃苦耐劳和自我牺牲描写成某种神秘般的美丽。演员紧凑的表演和宫川一夫秀丽的摄影，还有巧妙地把西洋音乐和日本音乐糅合在一起而创造出了以往没有的独特音响效果的早坂文雄的音乐等，它们相辅相成，创造出了唯有以绝品一词方可形容的众多著名场面。

凭借这些作品，沟口开始被视为世界级巨匠之一。正好在这个时候，法国最有影响力的电影理论家安德烈·巴赞正大张旗鼓地否定蒙太奇理论，赞赏长镜头，被称作场面单镜头的沟口的长镜头作为其最好的例证，尤其在法国得到了很高的评价。它对在巴赞直接影响下开始拍摄电影的新浪潮的年轻导演们的影响尤其显著，雅克·里维特骄傲地自称他的《修道女》(1965)是对《西

鹤一代女》的有意识的模仿，让-吕克·戈达尔说，《轻蔑》（1963）的片尾摄影机摇摄拍大海，是对《山椒大夫》片尾同样的摇拍的致敬。

这个时期，沟口健二在日本被看作是落后于时代的巨匠，但他在西洋的评价高涨起来后，说他陈旧的人消失了。战后，一直到这一时期，在日本全面否定传统思想、审美意识的言论非常盛行，随着日本传统美的优秀表现者沟口的复活，全面否定传统的言论也消失了。

黑泽明在《罗生门》后，以《七武士》（1954）一片成为世界上最有名的日本人之一。影片的故事是，战国时代，几个打了败仗、没了主子的流浪武士，被惊恐地生活在山贼的袭击骚扰中的农民雇来，和山贼打仗。黑泽明的想象里，认为现实中一定曾经屡屡有这种事情发生，他的构想是，与其拍成古装片，不如像美国西部片那样，尤其如他所尊敬的约翰·福特的电影那样，拍成一部充满具有现实性生活、激烈的动作和丰富的人性感的作品，并且他成功了。而且，其叙事流畅，同时，不陷入浅薄英雄主义，对真正优秀的战士在实际的战斗中会怎么打反复想象、彻底追究，排演出粗犷、富有跃动感的战斗场面的拍法，在西洋电影，尤其美国电影中引来了众多的模仿者。以美国电影为样板、使日本电影的传统发生巨大变化的作品，现在是对给原本的美国电影产生了影响。

另一方面，日本人听说西洋人就因日本人穿洋服坐在榻榻米上觉得滑稽，认为优雅地描写了现代日本人的生活方式和生活感情的小津安二郎、成濑巳喜男的现代剧的好，绝不会被西洋人所理解，而几乎没有积极地把他们的影片介绍给外国人。他们的作品，是在过了10年、20年后，在对日本电影怀有特别兴趣而进

行研究的西洋人的努力下，开始被介绍到了西洋。即使是黑泽明的影片，其现代剧在国外也没能获得商业上的成功。

日本的电影人开始奋起追求国际上的成功。然而，现实的问题是，即使艺术性作品在国外卖得好，其利益也很微小，用它来挣出下一部影片的制作费几乎不可能。特技电影是个例外。《大怪兽哥斯拉》(1954)开始的怪兽片，是一种建立在低廉的特技基础上的恐怖电影，其怪兽本身是缝制的，反过来被怪兽所破坏的都市却是用模型细致地做出来，东京的中心地区等几度遭到破坏，让观众品尝虚拟末日体验，作为廉价而赚钱的娱乐影片在国际上卖得不错。

也有这样的影片的例子，在日本无论是商业上还是批评上都是平庸之作而没有受到特别关注的影片，在国外却具有重要的意义。田坂具隆导演的《雪割草》(1951)，是一部以肤浅的家庭剧风格描写了严重的家族纠葛的小影片，它和《罗生门》一起被介绍到印度后，作为和《罗生门》不分上下的优秀作品受到瞩目，并引来了许多仿作，对印度电影产生了很大影响。恐怕，在日本被看作是陈腐的主题和风格，在印度还具有打动人心的现实性吧。1974年田坂具隆去世的时候，消息一传到新德里正在举行的印度电影节会场，印度的电影人们出于对《雪割草》的追怀，向他的亡灵献上默祷。

3. 独立制片

1950年2月，大映的电影院线公映了一部叫《暴力街》的影片。制作是“真笔无伪”制作委员会，其母体为日本映画演剧劳动组合。脚本山形雄策，导演山本萨夫，其主要制作班底是东宝争议中作为工会领导成员而行动并退出公司的那些人，制作资金是作为争议妥协条件之一的工会从东宝领取的1500万日元。该片的原作《真笔无伪》，是对前年朝日新闻浦和支局主办的活动的报道，内容揭露了埼玉县本庄市包括警察、检察厅在内市的支配阶层跟暴力团之间的勾结。对从中产生的不正当当进行追究的新闻记者受到了暴力团的攻击，但他们不屈服，继续报道，终于在市民发起驱逐暴力和民主化的运动后获得了某种程度的胜利。影片在本庄市当地拍摄。

在事件发生的地方拍摄实际发生的事件这种方法，40年代后半期在美国有过几次尝试并获得了好评，曾被称作半纪录片。未必是实际发生的事件，但却对实际上可能发生的事件在事件可能出现的现场进行外景拍摄，以此为主以纪录片风格制作，这也被称为半纪录片。作为这一倾向的影片的代表作，朱尔斯·达辛导演真实地再现纽约犯罪侦查实态的故事片《不夜城》1948年在日本也公映了，并获得好评。《暴力街》对实际发生的事件进行实地拍摄的想法，把这种半纪录片的观念推向了极端。其原因

是，跟事件有瓜葛的暴力团还扎根在当地，事件并没有完全解决。在摄影现场，暴力团成员不停地来捣乱，拍摄是一边跟他们交锋一边进行的。电影外景拍摄时暴力团来捣乱，这本身是常有的事，一般是以要钱为目的。多数情况是，如果事先把钱给本地老大送过去，暴力团成员反而会来帮着管理交通等。把这方面的事情安排好，向来是外景负责人工作中重要的一部分。这部影片也是对既成的商业电影公司的这种习惯行为的一次挑战。

《暴力街》在艺术上未必是一部成功作品。但是，在东宝争议中跟资本家、警察和美军的联合势力勇敢对决的电影人们，这次在这部作品中向地方行政当局的头头们、警察、检察和暴力团的联合势力作出了挑战，这种气魄传达给了观众，在票房上获得了一定程度的成功。以往的所谓民主主义电影，是由权力所奖励的启蒙电影，跟在美军屁股后面对已然被美军打倒的旧帝国军队、旧支配阶级作追加批判，是这样一种有点可怜的工作。与此相对，这部影片，虽说其对手是一个地方的行政当局、警察、检察、暴力团，但日本的电影在战后第一次以自己的力量面向实际具有势力的体制而奋起反抗，可以说是一部展示出这种姿态的作品。从商业电影中独立出来，从被给予的启蒙主义中独立出来，可以说，影片对这两点同时作出了摸索。

以这部影片的一定程度的票房成功为基础，主要由因争议而退出东宝的人于1950年2月设立了新星映画社。独立制片运动揭开了序幕。

1950年5月3日，GHQ以占领军司令官道格拉斯·麦克阿瑟元帅的名义发表了如下声明：

日本共产党如今公然屈服于外来支配，且蛊惑人

心，出于强压人心之目的广泛展开充满虚伪与恶意的煽动性宣传，更有甚者，在反日本的同时，公然采用违背日本国民利益的运动方针，由此可知，认为日本共产主义会保持在温和的国内运动的轨道里的看法全然是一个错误，这些已经明确无误。因此，现在日本迫切需要解决的问题在于，与世界其他国家相同，应该以怎样的方法，对这一反社会的势力在国内做出处理，在不妨害个人自由之合法行使的条件下，对将国家福祉置于危险境地的这种自由之滥用予以阻止。

这一声明所暗示的是日本共产党的非合法化。美军在占领日本之初，将在狱中的共产主义者予以解放，并对左翼劳工运动等也积极予以鼓励。因为在当时的日本，除了他们以外，几乎不存在积极地与旧势力斗争的团体。因而，的确是由占领军解放出来并得以成为合法政党的共产党，当初将美军视为解放之军，他们采取了在占领下也可能以合法和平的手段进行革命的态度，并付诸行动。然而时隔未久，美国与苏联变为紧张的对立关系，即所谓的“冷战”。这个过程中，在美国国内出现了一种动向，将共产主义者或有此嫌疑者视为可能和祖国敌对的人，从公共部门、大众传媒中开除出去，即所谓的“赤色清洗”。尤其好莱坞，自1947年以来成为反共政治家们大张旗鼓的哗众取宠政治活动的标靶，情况变成，如果美国的电影人拒绝发表证言说自己不是共产主义者，就不能在好莱坞工作。

“冷战”进一步激化的1950年1月，苏联发出批判，认为日本共产党主张在美军占领下也能进行和平革命是错误的，日本共产党接受了这一批判。围绕着对这一批判的理解党内分裂而产生

巨大的混乱，并转向了暴力革命的路线。

虽然是在这些情况下出现了麦克阿瑟的声明，然而无论是出现了什么情况，连共产主义者的思想言论活动都予以“阻止”，这是反民主主义原则的，这一点不言自明。6月6日，麦克阿瑟继先前的声明后向吉田首相送去书简，促使24名日本共产党中央委员被解除公职。19天后的6月25日，朝鲜战争开始。朝鲜民主主义人民共和国以压倒性的优势击破韩国军队，在日美军立即出动，支援韩国军队。日本成为与共产党军队战争的基地。到了7月，麦克阿瑟要求日本拥有警察预备队名义下的军队。继而7月24日，GHQ向新闻协会代表人发布劝告，要求驱逐共产党员及持同调者。这样，一直到同年12月，包括报社、通讯社、电台、电影公司等在内的民间企业10972人、公务员1171人被逐出工作单位。对电影界，GHQ劳动课长会见东宝、松竹、大映三大公司首脑举行商谈，三家公司共同发表了从各自企业中驱逐共产主义者及持同调者的声明。于是三家公司计137人被解职。以反共产主义为旗号而结成的新东宝与此没有关系，东横映画则是牧野光雄(牧野满男)对GHQ说他们公司没有对得上号的人，断然予以了拒绝。

这就是所谓的“赤色清洗”。虽然这一清洗是占领军所强制的，但电影公司将它利用来瓦解工会。被开除的主要是工会的活动家们。已经在东宝争议中退社的人、不属于电影公司的自由职业者，如果被视为共产主义者或者或持同调者，各家公司也没再与他们订契约。

这些人包括有导演五所平之助、龟井文夫、山本萨夫、今井正、关川秀雄、楠田清(以上东宝)、家城巳代治(松竹)，还有副导演加藤泰、若杉光夫(以上大映)，摄影师宫岛义勇、中尾骏一

郎(以上东宝)、摄影助手黑田清己(大映)、脚本家山形雄策(东宝)、久板荣二郎、清岛长利、演员岸旗江、沼崎勋(以上东宝)、神田隆(松竹)、前进座全体成员,等等。

这些人里面也有公然表明自己是共产主义者的人,但如五所平之助,谁也不认为他是共产主义者,实际上他也没有拍过一部称得上是左翼的影片。但是在东宝争议中,他尽管不是工会干部但为工会热心活动,在美军包围摄影所、工会成员挽起手臂从正门出去这一戏剧性瞬间中,他和女演员挽起手臂走在队伍先头,一清二楚地映在报纸的照片上,由于这一象征性的存在,他成为清洗的对象。

大多数被清洗的人,在这个失业者充斥大街的时代里,此后一直生活清苦,也没有复归电影界。然而一部分人主要以独立制片的方式重新开始了电影工作,这也是一件辛苦的难事。

今井正导演在东宝争议中作为共产主义者站在了工会一边,但他并非活动家,在争议结束时也没有退社。由于他此后拍摄的《青色山脉》、《来日再相逢》等受欢迎的影片,他被要求继续留在东宝。然而他自发地成为自由职业者,向其他公司找工作。但是此后,在他受到赤色清洗后,情况发生了很大的变化。他被大公司拒之门外,开始以废品清理站的工作赖以为生。而有一天,当自己知道了废品回收者回收来的废金属也许被用来制造朝鲜战争中的武器后,他放弃这一工作。随后和同被清洗的前进座合作,决定拍摄《不,我们要活下去!》,这成为先行成立的新星映画社的第一部影片。影片描写的是失业救助政策下被雇用的打短工的人,他们跟废品回收者一样是都会最下层的劳动者。他在看了当时世界上评价很高、在日本也作了公映的意大利新现实主义影片,尤其是维托里奥·德·西卡导演的《偷自行车的人》

后，构想了这部影片。在战败后混乱的社会中，贫穷的失业者为了找一份可怜的工作，吃尽苦头。这一基本内容乃是两者共同的东西。

这正是商业电影不愿描写的日本严酷的现实，如果是这样的片子，主要以外景为主的话，低预算也是可能制作的。前进座剧团一边公演一边以一股 50 日元从观众中募集资金得到近 400 万元，这笔钱成了影片拍摄的资金。前进座曾经出演山中贞雄导演的古装片等，为不少优秀影片做出了贡献，战后它急速左翼化，1949 年剧团全体 69 名成员集体加入共产党，令世人大吃一惊。职员班子和演员们除了最低的生活费之外，在影片公映有了收入之前不拿报酬，影片拍摄以这样的方式向前推进。如是拍摄完成的《不，我们要活下去！》表明，低预算、真实地描写社会问题的严肃的电影是可以很好地拍出来的。尤其是影片开始后不久，失业者们为了到找工作的行列去排队，从即将天明的东京城的各个角落赶到职业安定所前的广场，是对这个时代日本的现实作了严酷并怀着深深共鸣的描写的充满诗情的场面。

今井正于 1952 年，在脚本家八木保太郎设立的八木制片公司拍摄了《山神学校》。山形县某山村的中学教师无着成恭满怀热情进行民主化的教育，编辑了一本班级全体同学写下的优秀的作文集。影片改编自这本文集，是一部在当地拍摄外景、在当地的农家和教员工会的热心协助下克服资金困难终于得以完成的影片。山村贫穷的少男少女们，被老师教导要怀有崇高的理想。以这种理想来看自己的生活现实，就不能不发现出许多社会、人性问题。他们自己认识到了贫困，并成长为超越贫困、追求理想的青年。今井正以虽贫困但始终认真地生活的人的眼睛里所映现出来的清冽影像，将本片完成为一部优美的电影诗。村里生活的各

种情景，理应是在揭示经济上的贫困，在影片中倒毋宁显得像是自律克己的斯多葛式精神的展示。

发起独立制片的不仅仅是共产主义者们。在松竹组成拍片班子接二连三拍出畅销影片的吉村公三郎导演和脚本家新藤兼人，偶尔出了部不畅销的片子，公司就要解散这个班子，他们对此表示抗议，辞去了松竹的工作，集中了一批志同道合者，建立了近代映画协会。他们和大映缔结契约，作为与大映的合作影片共同制作了吉村导演的《虚饰的盛装》（1951），以及新藤兼人以自传性剧本自己导演的《爱妻物语》（1951）。但在新藤兼人打算拍摄以受到原子弹轰炸的故乡广岛的原子弹后遗症问题为题材的《原子弹下的孤儿》（1952）的时候，大映顾虑到美国，拒绝了共同制作。于是近代映画协会在广岛市和广岛市民的协助下，与跟自《安城家的舞会》以来的新藤—吉村班子保持密切关系的民艺剧团协作，各自筹集资金，自主制作了这部影片。

在占领期间，美国对日本电影触及原子弹爆炸被害问题格外留心地予以了禁止。被允许的只是田坂具隆导演的《长崎之歌岂能忘》（1952）、大庭秀雄导演的《长崎之钟》（1950）那种影片，那是些讲述身为基督教徒的被害者把遭受原子弹轰炸理解为是神的考验而不憎恨美国等内容的感伤作品。即使是这样的作品，具体地触碰被害的现实也未被允许。《原子弹下的孤儿》对遭受轰炸的瞬间只是象征性地表现，并没有进行特别残酷的描写，但在抒情性的故事展开中影片描写了在爆炸后七年由于放射能的后遗症而死去这一可怕的现实。对占领期间由于美军的审查而不能了解到原子弹被害实情的很多日本人来说，这是初次被告知的冲击性事实，成为促使人们反对核武器的重要力量。

对《原子弹下的孤儿》的上映，从反对核武器的立场出发，

许多市民、团体作出了协助，但其中日本教职员工会(日本教职员组合)对这部影片表示不满。从推进和平教育的立场出发，他们认为遭受轰炸时的惨状只是做了象征性的描写是很不充分的。于是该工会独自设立制片公司，以八木保太郎编剧、关川秀雄导演，制作了《广岛》(1953)。在该片的回忆场景中，广岛市民蜂拥来充当群众演员，再现了刚刚遭受原子弹轰炸后的地狱般的情形。这部影片在整体上不及《原子弹下的孤儿》的令人刻骨铭心的效果，但广岛市民夹杂着演员在内激情出演的满是呻吟嚎叫之惨烈场景却是令人难忘。后来该场面的一部分，在阿伦·雷乃导演拍摄《广岛之恋》(1959)的时候，被引用到影片中。

《原子弹下的孤儿》、《广岛》，是对七八年前遭受原子弹轰炸的残酷经验初次作出公开表现的影片，因此其中带有深深的感慨和激情自是当然。但充斥在这些影片中的紧张感却不仅仅是因为这个理由，还有一个原因是，在朝鲜战争的紧迫形势下，美军在现实中有可能对朝鲜战线、对其后方的中国实施原子弹攻击。

东宝争议时反对指导工会的共产主义者们而分离出新东宝群体，市川昆与和田夏十成了这一群体的活跃分子，他们此后成为导演和剧作家，于1953年在东宝拍摄了《蒲山》。在该片中，他们讽刺了当时混乱世相中的各种现象，其中之一是，在朝鲜战争刚刚爆发后在麦克阿瑟指示下组成的警察预备队不久改称为保安队(后称为自卫队)，影片描写了对它急速走向正式军队的担忧。他们在次年即1954年，又制作了名为《百万富翁》的世相讽刺喜剧，作为冈田英次、木村功主宰的一个叫青年演员俱乐部的剧团的独立作品。这部影片中所描写的一个让人战栗的片断，是一个疯了的女人(久我美子)在街头捏着煤球，向人们招呼着：“为了世界和平，大伙儿一起来造原子弹呀！”当时的大多数观众都

把它当个胡闹看过就算了，但很清楚的是，原子弹在原理上不在大工厂也能制造，从认为出于正义主张可以不择手段的恐怖主义流行的 80 年代回头去看，这应该说是令人惊恐的预见性表现。

构成 50 年代独立制片运动主流的是共产主义者们，但并不是只有共产主义者搞了独立制片，而且支撑着独立制片的观众也并不主要是共产主义者。正如选举的结果总是显示出来的那样，日本国民中共产主义支持者的数量绝非很多。但是，并不赞同共产主义的人中不少也对再次使用原子弹、再次发生战争、再次被卷入战争抱有共同的不安。从 1950 年 6 月持续到 1953 年 7 月的朝鲜战争，将这一不安变成了迫在眉睫的东西。反战和反核是独立制片影片最重要的主题。在大电影公司的影片主要顾虑到美国的意见而踌躇不前、不敢去触碰这一主题的时期里，独立制片电影直率地讲出来了。这一点引发了大众共鸣，使得被认为缺乏娱乐性的独立制片电影，在各地获得了尽管不够多但也有一定数量的上映影院。

因成功地唤起了对战争的危机感，独立制片电影中有一部例外的热门作品，根据野间宏小说改编的山本萨夫导演作品《真空地带》（1952）。这是一个描写了太平洋战争时期日本国内的陆军兵营内部状况的群戏，揭露了建立在老兵一直殴打新兵、刁难欺负新兵基础上的旧帝国陆军的士兵教育的实态。此前毫不出色的导演山本萨夫，在这部片子里展示出一种焕然一新、饱含动感表现力的导演手法，把军队这种地方之可怕传达到了看片者心里。因为战败，帝国军队曾经的荣誉已然一落千丈，但曾经一度作为一种光荣被刻入国民内心深处的形象，却不是一朝一夕间消失的东西。因此在战败七年后的这个时候，许多日本人第一次在银幕上大量看到了旧帝国陆军的这种一看就让人不愉快的实态后，受

到冲击，想明白了觉得军队还是没有的好。

吉村公三郎的《足摺岬》(1954)以一种浓密的电影化手法有力地描写了军国主义势力高涨最为迅猛的30年代中期，对军国化抱有疑问的少数人是如何地在悲惨的、不愉快的心情里生活。这是吉村公三郎导演手法最纯熟的影片之一。

在大电影公司里，也有激烈主张反军队、反战争主题的人。松竹的小林正树导演便是其中一位。他要拍摄小说家安部公房的剧本，描写巢鸭监狱B、C级战犯狱中生活的《厚壁房间》的时候，松竹许可不是作为松竹影片，而是作为松竹系的独立制片作品来制作。故事重点描述了一个事例，按照上司的命令杀死了俘虏的士兵被判有罪，而发出命令的上司却被免无罪。然而1953年影片完成后，松竹的城户四郎社长称片子拍得不好，三年中未让它上映。很清楚的是，城户四郎对上映有所踌躇，是出于对美国的顾虑，因为影片将因俘虏虐待罪受到审判的B、C级战犯描写为不是他们个别人的罪，而是战争本身的牺牲者，并主张说盟军方面的审判也有不少不充分的地方。

不过，大公司的经营者们也并不是在所有地方都要顾虑到美国的意见。东映负责制作的重要人物牧野光雄，采纳了大映顾虑到美国而放弃的水木洋子脚本、今井正导演的《姬百合塔》(1953)。今井正叮问一句说，自己是被赤色清洗出来的，没关系吗？对方扔出来一句名言：“你既不是右翼也不是左翼，是大日本电影党！”以今井正为导演强行进行制作。作为当时日本大制作公司的首脑，牧野光雄例外性地具有胆魄，或者说，作为经营很不稳定、眼看就要崩溃的公司的制作负责人，他是大赌了一把并获得了成功。

曾经是松竹工会委员长的家城巳代治，作为导演在松竹是二

流的，他的影片都是些以纯情为看点的有点稚拙的情节剧。在赤色清洗中被赶了出来的他，以独立制片拍摄了描绘特攻队飞行员群像的《云之端》（1953）。当时，在左翼文化人中间，描写特攻队这种事，被认为有一种危险，即与其说是反战，不如说是把他们视作英雄，徒然煽动起对战争的怀旧。独立制作运动的同志那里也有很多反对批判。但是在这部作品中，家城巳代治第一次展现出了才能。这是一部真挚之作，追究探问了志愿加入特攻队的青年，是在怎样的情况下，怎样地吃了苦，又以一种怎样的逻辑说通了自己去进行死亡出击。影片中，军队将士兵追逼到准备去死这一心理过程得到了描写，它虽然很感伤化，却揭露了军队这种东西主动地把士兵逼到死亡的巧妙的心理机制之一端。关于家城巳代治的下一部影片《灯火》，在上一章已经作了论述。不过他的本领是在更为抒情性的领域。下一部《姊妹》（1955），是野添瞳和中野瞳主演的清纯的青春电影，《辛夷花开的时候》（1956）是其姐妹篇，也是一部令人舒心、让人欣慰的影片。

家城巳代治导演的代表作，是1957年的《异母兄弟》。影片描写了帝国陆军的一位军官的家庭生活，讲述了他的极端权威主义和掩饰这种权威主义之失败的卑劣性格、他的男尊女卑态度、横暴、残酷等，是如何让家族众人受苦并导致家族毁灭。虽然感觉有点儿以个人的性格缺陷来弹劾军国主义之总体罪恶，但扮演这个彻头彻尾是个讨厌家伙的军人的三国连太郎和扮演过分顺从的妻子的田中绢代，他们的出色表演，使得观众相信这是军国主义时代日本家庭的坏典型，并具有一种感染力，让人深切地感受到那样的家庭和那个时代令人讨厌。

如前所述，战后民主主义电影是在美国分发题目下开始的，如此经过了东宝争议和赤色清洗，在朝鲜战争时期，它首先是在

独立制片影片中出现了要竭力拒绝美国向日本要求的再军备这一独自的主题。不久，它也出现在大公司的大影片里，在东映的《姬百合塔》及松竹木下惠介导演的《二十四只眼睛》（1954）、日活市川昆导演的《缅甸的竖琴》（1956）那样的影片中获得集中体现，引起了国民的共鸣。这些影片都只是强调了日本所进行的战争给日本人自己带来的灾害，主张决不能再度进行战争，关于日本人对亚洲国家的国民加害则未有描写。这一点诚实反映了日本人反省战争的方式，自我批判是不足的。但是，或许正是因为这样，这些影片的主张，成为几乎全体国民一致的强有力的声音。

独立制片并没有只拍反战电影。改编自樋口一叶的三则短篇小说、凄美抒情地描写了身处明治时期的贫困、封建身份差别和妓院制度下女子的悲剧的今井正导演的《浊江》（1953），描写草根文化运动的同样是今井正导演的《这里有泉水》（1955），水木洋子脚本、今井正导演、讲述爸爸是黑人士兵的混血少女在善良的祖母（北林谷荣）的爱护下不畏歧视坚强成长这样一个山村故事的《阿菊和阿勇》（1959），以厚重的现实主义笔调描写了战前艺妓生活的新藤兼人导演的《缩影》（1953），不是以武士而是以村长和农民的视点重新审视明治维新的吉村公三郎导演的历史大作《黎明之前》（1953），描写昭和初期北洋渔场劳动者的惨烈反抗的山村聪导演的《蟹工船》（1953），等等，都是具有电影化丰富性和生动感的进行民主主义学习的教材。还有1956年今井正导演的《白昼的黑暗》，它是正木吴律师所著《法官》的电影改编，原作确证了因一次被认为是明显蒙冤的杀人事件而受到死刑判决的青年的无罪，并成为畅销书。这是一部就一个还在审判阶段的事件，从正面对警察、检察、法院之非予以弹劾的划时代的

电影。虽然原作也很有名，但在充满现实主义和正义感、说服力很强的电影改编拍摄后，要求公正审判的舆论甚为高涨，当时的最高法院院长田中耕太郎对抗舆论，发表声明主张不要被世间的杂音蛊惑。但是结果，正如影片所吁求的，被告赢得了无罪的判决。这一事件之后，此前几乎从未被报刊舆论批判过的法官的过失，开始受到了公然的追究，因各种冤案当了被告的人们恢复名誉的路也打开了。

作为一部极为左翼电影式的劳工运动电影，山本萨夫在1954年将战前普罗文学代表小说、德永直的《没有太阳的街道》拍成影片。原作是一部故事发生在昭和初期东京小石川共同印刷公司里的具有大争议的纪录文学式的作品。由于当时不可能改编成电影，所以如实地再现了那时的风俗和工人的气质秉性的这部影片很是珍贵。另外，山本萨夫还在1959年，以全农映这一农村文化活动组织为依托，改编拍摄了山代巴的小说《板车之歌》。影片是一部位于中国山地的农村一家族从20世纪初到战败后的编年史，望月优子出色地演绎了长年辛苦操劳的一位农家女子的一生。左翼电影往往有意识形态上过分美化工人农民的毛病，而这却是一部不落入这种窠臼弊害、对负面的内容也照原样予以描写的力作。同一年的《人间之壁》，则是一部声援日本教职员工会发起的运动的影片。

新藤兼人一贯描写最下层的穷人和可以称为社会牺牲者的人们。和新东宝合作拍摄的《泥水沟》（1954）是一部寓言式的影片，说的是一个因脑梅毒而疯了的女娼妇（乙羽信子）其实怀有菩萨心肠，曾经利用过她的贫民区里近邻的男人们（宇野重吉、殿山泰司等），在她死的时候哭天抢地。下一部影片是讲述靠推销保险勉强生活的失业者们走投无路之下进行集团强盗活动的《狼》

(1955)。可是原本忠厚老实的他们结果还是做不到像狼那样凶狠，在这点上，这是一部有点独特味道的影片。该片遭到了保险公司的反对，没能成为与新东宝合作的影片。于是作为自主作品拍摄，在票房上失败了。1959年，新藤兼人选取美国在南太平洋进行氢弹试验导致日本渔船遭受原子尘灰污染、无线通信长(宇野重吉)死亡的事件，以半纪录片风格拍摄了尝试再现事件的《第五福龙丸》。这些影片都是没有希望、生活在社会阴暗中的人发出的抗议之作，尤其后面两部，是对商业性不予考虑，彻底贯彻了社会性内容的影片，其上映活动极为困难。就这样，以新藤兼人为中心的近代映画协会在经营上被逼到了面临解散的地步。他们觉得，反正是要解散，就以即使不在电影院上映也不至于到负债程度的极端低预算，再来拍摄一部全然不考虑商业性的电影吧。在这一想法下于1960年拍摄的《裸岛》，在莫斯科电影节上获影片大奖，以此为契机在全世界打开了销路，近代映画协会起死回生。

独立制片也并不是尽在拍摄带有政治性或社会性主张的电影。尽管没有谁认为他是共产主义者，但由于在东宝争议中热心站在工会方面从事活动而挨了清洗的五所平之助，在从东宝出来的人发起独立制片运动的时候参加了企划的协商，那时他提出了水上瀧太郎的小说、抒情性地描写工薪族生活悲欢的《大阪的旅舍》的企划。工会运动的斗士们对这个基于小资色彩人道主义的内容没有人表示赞成，他们反问道，为什么想拍这样的东西。五所平之助回答说，现在我们这样在进行激烈的辩论，可是辩论完了，走到外面，天空里星辰闪烁，于是我们会感受到什么吧，我只是想拍这样一种感觉的电影。结果，这一企划没被采纳。他组织起了以自己为中心的制片公司，以名为《断云》(1951)的一部

小作品东山再起。影片讲述了一个因和继母不能融洽相处而性情乖僻的女中学生，得到了信州一家乡村旅馆女佣的关心慰藉，就是这样一部没有任何政治性和社会性、全片令人神清气爽的风物诗杰作。战前，在松竹的蒲田-大船影片中作为伤感情节剧女主人公老是悲悲切切的川崎弘子，仿佛是换了个人似的扮演了一个饱经风霜的大妈，并以这样一位女佣角色，展示出一种能够从内心深处对他人的烦恼予以同情的温柔的一面。这部影片制作三年后，《大阪的旅舍》的拍摄，于在东宝争议中处于对立关系的新东宝得以实现，并成为五所平之助的代表作之一。东京一流企业的工薪族转职到大阪，寄宿在一家不太高级的日式旅馆。在那里，他和女佣、和进进出出的穷人们亲近起来，听他们诉说牢骚抱怨。他本身倒也帮不了他们什么大忙，但流露出心之交流的脉脉温情的优美画面一个接一个地出现。饰演主人公的佐野周二、扮演旅店女佣的川崎弘子以及水户光子，他们的表演里有一种饱满的情感。全片带着一种可圈可点的风情，描写出了大阪城及其庶民生活，正可谓是一部布尔乔亚人道主义的秀逸之作。

在当时大电影公司独占发行网的状况下，独立制片作品在商业上映上不得不在背负不利条件下来推进工作。所以，除去新藤兼人和吉村公三郎的近代映画协会这样的例外，几乎都是数年后倒闭然后再复起这样一个过程的反复。这是因为收益首先由发行放映公司优先拿取，而风险则必须全面地由制作者来承担。

4. 东宝

1949年东宝的走红影片中，有一部是黑泽明与谷口千吉共同编剧、谷口千吉导演的《恶棍万和铁》。这是一部以北海道鲱鱼渔场为舞台的男性动作片佳作。一年一度的渔季来临，东北一带的农民来到这里干活挣钱，寂寞的海岸充满了活力。在临时雇用的渔夫里，有一个对渔场主怀有仇恨的叫恶棍万的粗野之徒，他在正当鲱鱼群通过这个渔场的最紧要的时候，用枪制止渔夫们干活，想要给渔场主带来决定性的损害。扮演恶棍万的是因扮演豪爽恶汉而成为当时最优秀演员的月形龙之介，他举着枪在群众前面叉开双腿堵住众人、揭露渔场主在战败时做了多么不近人情的事情这场戏，乃是天下一绝。此时从渔夫中间跳出来说服恶棍万的，是三船敏郎扮演的渔场主儿子铁。平时是一个逗人开心的老好人的他承认了父亲的不是，并许诺会做出正当的解决，但是，他说，如果现在放跑了鲱鱼群的话，出来挣钱的渔夫们就会拿不到钱。就这样极力把恶棍万给压了下去。

这部电影凭黑泽明和谷口千吉合作剧本在故事上的流畅、谷口千吉导演对鲱鱼渔场劳动的有力的描写，以及令人想起西部片中男人决斗场面的月形龙之介与三船敏郎的出色表演，达到了很高的观赏性。作为这部策划于东宝争议之中、拍摄完成于劳资对抗最激烈的第三次罢工之后的影片来说，也许其中包含着这样的

意思，即与其去批判攻击经营者之恶，倒首先必须使生产复兴，不然劳动者们都会没法生活。

事实上，拍摄这部影片的时候，黑泽明和谷口千吉跟相当于他们师傅的山本嘉次郎、成濑巳喜男一起，离开了罢工结束后争议还继续不断、制作举步维艰的东宝，在别的各家公司拍片子。这其中之一，是黑泽明带着正当明星培养的三船敏郎去大映拍摄的《罗生门》（1950）。影片获得了意想不到的国际性成功，这使得此前对艺术片企划毫无兴趣的大映改换了方向，成为以艺术片走向国际的最活跃的公司。

次年即 1950 年，今井正导演根据水木洋子的剧本拍摄了《来日再相逢》。影片的故事来自罗曼·罗兰的小说《皮埃尔和吕丝》，而一部分描写又明显地看得出美国电影《魂断蓝桥》（1940）的影响，是因战争而被拆散的年轻恋人之间的凄美悲剧。这部影片告诉我们，在似乎大家都打得急红了眼的那场战争中，对战争抱有疑问、想要诚实地去爱的人也是有的。这给年轻人带来了深刻强烈的感动。像我这样战败时 14 岁的人，因为在战争中也未见得到过这部电影的恋人那样的对战争抱有疑问的青年，所以也并不是没有怀疑，觉得这究竟真不真实，不是罗曼·罗兰和《魂断蓝桥》的套用吗？不过即使有这样的疑问，其描写充满了真挚的感情这一点是令人信服的。

今井正与其他大部分电影人一样，在战争时期遵照公司的指令拍摄了协助战争的影片。战败后，他拍摄了占领军所要求的民主主义启蒙电影。在东宝争议中他加入了共产党，但公司认识到他稳健的立场和拍摄热门佳作的本领，将他与别的共产主义者区别开来，没有开除他。《来日再相逢》是今井正当了导演后初次自己策划拍摄的影片，在以这部影片表明了稳健的和平主义者的

立场之后，他提出主张，认为导演应该不从属于公司而应是自由职业者，自发地退出了仍在强行推进对共产主义者的清除的东宝。虽然《来日再相逢》所表现的和平主义，有对战争时期的日本人作美化辩护的倾向，温温吞吞不够彻底，但它却让我们有了一种我们也可以和平主义者的自豪。今井正拍完这部影片后自己退出了公司，恐怕也许是表明了一种态度，即导演应该只是以自己能接受的企划来拍片，自己已经不能从稳健立场上再作任何的后退让步了。

编写《来日再相逢》剧本的水木洋子，在此后执笔撰写了今井正导演和成濑巳喜男导演的许多主要作品。在日本电影界，从30年代开始有几位女性剧作家开始了她们的工作，而水木洋子是最早的一流水准的女编剧，建立在充满暖意的、富有人情的人性观察之上的那种坚实而丰富饱满的风格，使这些导演借此拍出了最好的影片。继之，出现了同样是成濑巳喜男的最好的编剧田中澄江、市川昆导演的妻子及其剧本最好的合作者和田夏十等人，日本电影界成为女性作家们展露身手的一个好场所。

1950年7月。获得了朝鲜战争期间将共产主义者及其赞同者从政府部门、新闻社以及电影公司等中驱逐出去这一占领军的指示的东宝，凭此得以开除了所有的被视为共产主义者的从业人员。

因长期争议而荒废的东宝在恢复了制作体制后，该公司开发出来并把它做成了很赚钱的影片类型，是一种叫工薪族电影的影片。它开始于1951年山本嘉次郎导演的《年轻有为》那一类的影片，不过这些影片起初在内容上跟1930年前后松竹大船的所谓小市民电影没什么大的区别，亦即，以淡淡的幽默与哀伤笔调来描写忠实于上司的命令、每天做枯燥工作的下级职员贫寒而充

满不平的生活，不过不同的是，过去的小市民电影主要描写他们的家庭生活，而新的工薪族电影主要描写与公司内的上级、同僚的关系。

1952年春原政久导演的《三等董事》，带来了这一类型的第一次票房高潮。所谓三等董事，是一个戏谑的叫法，专指战争期间协助战争而赚了钱的公司社长们在占领军的命令下被从所在的位置上赶了下去之后，从一般社员晋升为公司社长的人。这是因提供了这一系列影片的小说原作之功绩而当上了东宝董事的小说家源氏鸡太造出来的词。三等董事乃不持股的社长，对即使被赶下去却在背后牢牢掌控人事权的大股东原社长不得不仰人鼻息，是一种可怜的存在。

长年来在松竹大船擅长扮演下层庶民角色的河村黎吉，充满幽默地出色扮演了这位小心谨慎的社长。以不亚于他的出色表演给这部影片带来喜剧性活力的，是长年在满洲做电台播音、战败归国后37岁作为喜剧演员开始演电影的森繁久弥。他扮演圆滑的秘书课长，一边巧妙地捧着小心谨慎的社长，一边按自己的意愿进行公司的运营。在他身上，有以往的喜剧演员所没有的知性和带着自嘲的悲哀感，这里有一种将喜剧演员的概念一下子扩大了的新颖感。

不久，扮演社长的河村黎吉因病去世，森繁久弥升任社长一角，“工薪族”系列改名为“社长”系列继续制作，到1971年拍摄了37部，支撑了东宝的经营。森繁久弥扮演的社长没有河村黎吉演的社长那么小心翼翼，他颇为圆滑钻营。而且，动员了优秀的喜剧演员们搭配扮演的他的部下们，他们哪里是在感叹工薪族生活的单调乏味，而是利用社长的失败和为人好，充分地享受在公司的生活，一旦有个什么由头，立刻就开宴会，欢闹一通。

而这时森繁久弥扮演的社长也迅即变成了开心小丑，在职员们面前滑稽地跳舞表演一番。公司成为比家庭还要和睦的地方，工薪族们在公司里同时享受着工作和玩乐，团结一致，和别的公司进行竞争。而这时，正是日本奇迹般的经济高度增长的时期。

还有一套成为东宝摇钱树的系列影片，是从1954年的《大怪兽哥斯拉》的走红开始的怪兽电影。太平洋战争时期，在《夏威夷·马来海战》(1942)里用模型摄影如真实的海战一样表现了被日军轰炸的珍珠港和在此被歼的美国太平洋舰队、对提高士气斗志作出很大贡献的摄影师圆谷英二，这次用缝制的玩偶和他所擅长的模型，做出了因美国的氢弹试验从南太平洋海底醒来、来到日本破坏东京的千古怪兽哥斯拉(大猩猩和鲸鱼的合成语)，还做了东京城。影片获得成功后，圆谷英二进而和制片人田中友幸和导演本多猪四郎合作，让异曲同工的怪兽接连不断登场，几十次反反复复地毁灭掉东京及其他世界大都市，使之成为日本电影最赚取外汇的片种。虽然怪兽大抵是些缝制的恐龙仿制品，但在《空中大怪兽拉顿》(1956)中，巨大的怪鸟飞旋空中，毁坏福冈市，并坠落到火山口。在这只怪鸟于火中痛苦地折腾翻滚的特技场景里，甚至表现出了某种拟人性的作为活物的哀情，很非同一般。

战败后，日本思想家之间热心讨论的议题里，有一条是去反省由于日本人个人自我主张较弱、随从全体的倾向过于强烈，导致日本陷入了军国主义。于是人们认为，个人必须变得更加具有强烈的自我和自我主张。

黑泽明后来曾这样说到在战败第二年即1946年拍摄《我对青春无悔》时的创作意图：“我觉得日本要走向新生，女人也必须强化其自我，所以我把一生贯彻自我的女人作为影片的主人

公。”（《黑泽明全作品集》，1980年）

这句话表明，作为对军国主义的反省，黑泽明也做了这样的思考。黑泽明在1930年左右的青年时代，曾经跟当时很多知识青年一样，参加协助过共产党的活动。因此战败后的《我对青春无悔》，也是一部以从1930年代到二战终结的共产主义者的反战活动为原型的影片。

拍摄这部影片的时候，东宝的企划处于没有工会领导的同意不能开拍的状态。黑泽明对工会是合作的，但并不属于工会领导集团。正好那时工会活动家、初出茅庐的导演楠田清要拍摄与《我对青春无悔》题材相似的《只要还活着》（1946）。于是在工会的会议上，工会活动家们向黑泽明施压，为了帮助作为工会活动家的新导演，要求他放弃《我对青春无悔》。黑泽明对这一压力作出激烈抗争，拍摄了影片，但出于对工会领导人们的妥协，不得不改变了故事的后半部分。

这次的经验似乎让黑泽明对工会运动或共产主义产生了失望。黑泽明此后也拍摄了多部反映社会政治问题并作出积极批判的影片，但那以后，左派观点在他的作品中不再出现，一般从政治化立场或社会活动家立场出发拍摄社会批判电影的作者们所喜好的那种诉诸善良民众之正义感、促成民众之互助团结的故事形式，黑泽明是竭力回避。而相应地，问题的解决被移到取决于主人公个人自我之坚强。

1951年黑泽明到松竹大船摄影所，将改编自陀思妥耶夫斯基小说的《白痴》拍成一部虽然颇为反常古怪却随处充满出色的影像之美、倾注了全力的优秀作品。然后，他复归东宝，推出了《生之欲》（1952）。故事说的是，人过中年的平庸的市政府的课长，因为知道了自己得了胃癌只有半年的生命，突然开始寻求人

生的意义。与儿子之间的情感确认，在夜晚闹市区的快乐之发现等，在作了种种尝试之后，结果对一切都产生绝望，终于再次将此前在市政府马虎对付了的小公园建设这一虽然事小但具有社会意义的工作提出来，在竭尽全力做成了这件事后心满意足地死去。该片主题真挚，巧妙地将官僚主义、父子理解之隔绝等各种社会问题批判性地予以反映，同时又对所谓人生价值是什么这一根本性的疑问加以集中描写，还有扮演男主角的志村乔的那种一生只能有一次的精彩表演，该片成为黑泽明最优秀的作品之一。

长年做配角的老资格演员志村乔四十七岁第一次被提拔为主演，他饰演的这位人过中年的男子渡边戡治，恐怕是日本电影史上被描写得最崇高的人物之一。只是，为了突出主人公之伟大，他周围的人物——过于自我中心、让他深深失望的儿子儿媳，无能、缺乏朝气、只对争权夺势有热情的市政府的上司、同僚及部下——都被处理成过于卑下的人，这一点也不是没有缺憾。

黑泽明在得到新锐剧作家桥本忍的合作，执笔写作剧本时，主人公渡边戡治知道自己要死而痛苦迷茫的过程写得很顺，他认识到只有工作才是生之价值之后，完成这一工作而死去的过程却只是一个实在乏味的美谈，本子写不下去了。而在苦恼了一段时间以后，找到了出色的解决方法。从他决心以工作为生之价值以后，故事突然跳到众人为已经完成工作死去的他守夜的席间。在那里，与他同样平庸的同僚们以回想的形式追溯他的工作方法，议论着为什么那位平庸之辈突然好像变了似的成了非凡人物，能够突破政府机关官僚主义的所有困难壁垒。如是，千篇一律的美谈，升华为别一层次的戏剧展开，变成难以轻易相信这种美谈的普通的人们的疑问，变成自己弄不好也能做出同样了不起的事情

这样一种希望。因此后半部具有一种复杂的结构，它是成为伟大人物的渡边戡治的故事，同时，也是迷茫于该不该相信这个过于伟大的故事的那些依然平庸的人们故事，而正是这一故事之复杂性，成为影片打动人心之源泉。扮演这些平庸同僚的，是日守新一、田中春男、藤原釜足、山田巳之助、左卜全等，他们群体表演之优秀，应该跟扮演主人公的志村乔一样得到称赞。

这种伟大与平庸或卑微之复杂对比和交错，恐怕是战败不久的日本人的民族经验的结晶，他们在追求着伟大的同时也不得不痛切意识到人之卑微。黑泽明在战争期间的第一部导演作品《姿三四郎》、战后第一部作品《我对青春无悔》里单纯明快地对英雄主义作出了讴歌，而在此后的战后诸作品中，他从各种角度对英雄主义作出了再检讨。在《美好的星期天》中，描写了不能在恋人面前做个堂堂英雄的青年的屈辱，《酩酊天使》则描写了一个愚蠢青年的错误的英雄主义。《白痴》是关于两个天资出众却怎么也成不了伟大人物的男人的故事。《生之欲》则是这种英雄主义探索之顶点作品。在这里，讲述了平庸卑微的人也可以成为伟大的英雄这样一个奇迹般的故事，并让众多观众相信了其可能性。

在使黑泽明的名字超过《罗生门》之上闻名世界的下一部影片《七武士》（1954）中，也继续展示了少数英雄和利己主义大众的对比。战国时代某农村里，一个村子受到强盗流寇集团的袭击，生活得战战兢兢。他们决定雇佣打了败仗失去主人、处于流浪状态的武士们来打强盗团伙。尽管光靠自己就会是什么也不行的乌合之众，农民们却绝不信任雇来的武士们。被雇来的浪人们第一次来到村里时，村民们把姑娘们藏起来，这个地方的描写，令人清晰地想起因战败而接受占领军时日本人有过的态度。这

样，孤立于民众的不信任之中，七个武士理解到农民们不信任武士是因为在战乱中遭受了痛苦，英勇地将这场回报过少的战斗坚持到最后。

《生之欲》是一个平庸的人从其他平庸的同伙们中间跳出来成为英雄的故事。《七武士》是以英勇地活着为己任而被训练出来的少数英雄们出于他们的骄傲、为平庸大众不惜牺牲进行战斗的故事。在这部作品里，黑泽明回到了《姿三四郎》的平民式英雄主义。影片前半部分，一直写到有着各自不同优点的七个武士在大街上被集中起来，结下为农民们去打仗的合作关系，这里，跟传统中国故事“水浒传”、日本的讲谈“真田十勇士”与“尼子十勇士”等相通的英雄们的相遇、豪放豁达的兄弟结盟等内容，经过更为近代化的改良被加到里面。而后半部分，描写的是武士们和他们指导下的农民们跟没完没了地前来骚扰的流寇强盗帮伙之间的死斗。尽管战斗规模本身并不大，这一系列的战斗场面以其描写之出类拔萃，成为世界电影史上最出色的动作场面之一。

这些场面之杰出的理由之一来自这部影片彻底的现实主义。原本，武士被农民雇佣来打仗之类的故事，在既往的古装片的故事类型里是没有的，黑泽明考虑要把习武之人的故事拍成电影，于是他请制片人木本庄二郎、剧作家桥本忍做了调查，搞清楚以前练武的武士们究竟是如何生活的，从这里找到了故事的构思。这样，因为是从事实调查出发，影片竭力去准确地再现以前的生活原态，其扮装、置景等否定了从歌舞伎派生来的所有既有模式，以美术导演松山崇为中心，在众多美术方面成员的努力下，对古老的农家、农具、衣裳等作了研究而重新制作。因为这一点，为了把用新材料做的衣裳、景弄脏而显得老旧，大家开动脑

筋，花了不少工夫和时间。这使得日本的电影美术获得了长足进步。如是，在美术上彻底贯彻了现实主义后，随之相应地，现场的导演处理对战斗场面也仿佛曾经真实发生过的那样来进行。由此诞生了泥泞中的决战、举着竹矛的农民们成群冲向骑马的盗贼等以往的描写华丽漂亮的交战的影片里所没有的崭新独创的影像。

继之，在1955年的《活人的记录》里，黑泽明向核武器这个现代人类面临的最大的问题宣战。但是不管是什么样的英雄也好个人也好，跟核武器战斗是不可能的。于是名为中岛（三船敏郎）的街道工厂的厂长，带着他的儿子们，还带上从亲戚到小老婆及其孩子们，拿上全部家财要移民去在他看来就算核战争爆发也会是最安全的巴西。可是，把这个可说是现代摩西的英雄反而看作是现在安定的生活的破坏者的家族成员们，为了维持自己在东京的生活，说他是精神异常，把他关进了精神病院。在这里，中岛被剥夺了自由，由此而真的精神发狂了。

中岛代表了对核战争危机有强烈不安但找不出有效的对抗手段的人们的焦虑。另一方面，一般的凡庸大众不仅只是无力，甚至还要隐藏和摧毁对危机的意识。

黑泽明让还只有35岁的三船敏郎扮演了这个老人角色。正因为年老体弱者不是在核武器威胁下战战兢兢的人，而是具有强韧的生的意志，所以他会思考该怎么办并去付诸行动。为了表现出这一点，影片大胆起用了即使打扮成了上了年纪的人也能散发出强大的动物般能量的三船敏郎。不过这个主人公，对不能没有危机感的事情动了真格，受到起初就注定没有烦恼、觉得就算危机来了也是没有办法的人们排斥，在家族的牵绊中被束缚起来，从社会中被排除出去。剧情的主要部分，用来细致地描写老人跟家

族牵绊拼斗而败下阵来的过程。反过来说，完全不是恶人的普通人，为了保护自己日常生活的安稳，对危机感什么的闭目无视，最终走到了去抹杀对危机做出呼吁的人的存在，对这样一种恐怖现象，影片做出深刻的挖掘。

这个故事的设定方法，也可以认为是针对反对核试验这一当务之急，仅徒然指出了一条死胡同而缺乏问题解决之有效性，但是影片思考了为什么人类对明明白白地认识到的危机不能做出应对这样一个更为触及人的本性的准确洞察，极富独创性，有一种让人看了影片后总是心里放不下、执拗地促人反省的强大力量。看了片子的人起初对影片提不出解决方案而困惑无措，所以作为黑泽明作品这是一部例外的发行失败之作。不过，这也许是因为它挖掘出了过于苦涩的真实。从这一点来看这是黑泽明问题最尖锐的作品。

在黑泽明的作品里，主人公们常常被周围的人物说，你的独特的生活方式是我们平凡人很难理解的。《我对青春无悔》、《生之欲》、《活人的记录》，还有后来的作品《红胡子》、《德尔苏·乌扎拉》等，其主人公都是如此。他们跟谁都不“连带协作”，自己的活法自己决定，自己的苦恼就自己一个人来苦恼。他们是由自己来发现自己的生存意义的人，其极端封闭性的态度本身，在一般人眼里显得异常。恐怕这里包含有黑泽明在第二次世界大战的经验教训里学到的强烈主张，即必须反对日本人那种被称作好随大流的倾向。

第二次世界大战最后阶段的1944年，黑泽明在他唯一的一部战争协力电影《最美》里，描写了一群毫无疑问地热衷于兵器生产的少女们。这是可以说是随大流的极致姿态。要去否定这种东西，一两部作品是不会有结果的。

黑泽明此后，相比主题信息他更多地沉迷于令人感动的影像拍摄技巧，专心致志于拍摄古装片。特别是1957年的《蜘蛛巢城》和《低下层》，是以著名戏曲为原作素材、以如何去把原作改成柔软又强有力的影像为重点的某种快乐的戏耍。前者的原型是莎士比亚的《麦克白》。这里，自如地吸收了能的表情、演技样式等，给我们创造了一个幽玄世界。后者原是马克西姆·高尔基的名作，对这部动辄用黑暗严肃的调子被上演的原作，黑泽明把它导入江户时期伴奏曲的节奏里，给我们创造出了绝望到了极点后的大笑这样一种近乎喜剧的世界。

成濑巳喜男导演在战后不久全然不在状态。跟着当时的一般性风潮，他也拍了几部民主主义启蒙电影。这些影片，作为这个领域的影片来说算是拍得不好的，其中的主题信息甚至有感觉滑稽的东西。他那种缺少一波三折的淡淡的故事讲述方法，对要主张“应当如此”、“赞扬他，憎恨那个家伙”这样的故事内容，是完全不合适的。

如战争期间拍摄的《劳动之家》那样，成濑的叙事法之熠熠生辉，是在弱者开始发出说了也是白说的牢骚抱怨的时候。他再次入手这样的题材展示出其独自的世界的，是1951年在新东宝拍的《银座化妆》。在银座的一家酒吧工作、已经不年轻、当了妈妈的女侍(田中绢代)，对年轻、朴素、认真的青年抱有梦想，结果却以梦想幻灭结束。虽是这样一个常见的故事，但在对这些女人们不安定的生活的描写里，有一种现实感和幽默，观众对她们发出的一个个的牢骚抱怨，可以像她们的亲人一样去倾听并产生共鸣。

随后回到东宝拍摄的《饭》(1951)，使他的名声完全得到恢复。这是讲述一个对结婚生活感到乏味、迷失了跟丈夫生活的理

想、失去了有滋有味的生活感觉的主妇的故事。在原作里，先驱性地提出了现代家庭主妇的生活目的之丧失这样一个后来愈发严重化的问题，可是对因原作者林芙美子突然死去而没有写完的这篇小说，剧作者们加上了妻子重新发现了丈夫的人性优点、在家庭生活里找到了意义这样一个人为、不自然的幸福结局。除去这个结尾，影片是一部非常优美地描写了日常生活之微妙感情的作品。在成濑巳喜男继续以林芙美子小说原作为基础在大映改编拍摄的《闪电》(1952)里，对父亲各自不同、关系不太融洽的四个兄弟姐妹之间的关系，任其在不融洽的状态中，不给出解决之策，淡淡地加以素描，使影片成为他最好的作品之一。还有，同样改编自林芙美子小说的《妻子》(1953)，细致地描写了妻子嫉妒对公司里的漂亮女性同事动了心的丈夫、夫妇关系渐渐冷却这样一个过程，影片在没有给出解决方案中结束。

让出现了纠葛的出场人物产生对决，把剧情推上去，走向解决，这是通常的戏剧化的描写方法，与此不同，在成濑巳喜男的作品里，多有这样一种故事展开，即，人物之间怀有纠葛却互相不把它摆到台面上来，只是各自加深着自己的忧郁，咀嚼品味着这种心情。而此时，作品凄惻撩拨起寂寞人生里的那种想跟人亲近、对人的思恋这样的心绪，令人感动。

在他的作品里，拍摄于大映的《兄妹》(1953)很不一样，说的是手艺人的哥哥，对快要成为品行不端的女人的妹妹尽其所能以恶言相骂，两人打架。森雅之和京町子表演了充满兄妹爱的互相扭打在一起的大吵架。然而即使是这部作品，好的一点是，哥哥、妹妹，还有以前是河岸护卫工事的包工头、现如今因工事作业已近代化而失去了身份的他们的父亲，出场人物都各自对人生怀有深深的失望，同时，描写这种失望时其风格非常洗练。

人在表现失望时有技艺高下之分。若能高超地表现出来，通过讲述失望、抱怨甚至都可以增进对他人和对世界的爱。成濑巳喜男的成功之作一直在告诉人们这一点。描写上了年龄引退下来，也没有对将来的希望的艺妓们的寂寥友情的《晚菊》（1954），从内部观察的视角描写了生意很不景气的艺妓住宿店经营之辛苦的《流浪记》（1956）等，在表现只会牢骚抱怨的凡人们的爱的方面，非常突出。

成濑巳喜男是一个常常在摄影间隙一个劲地删台词的导演。即使不用台词明确地说出来，靠着故事的推进、演员的表情就能自然地让观众理解，这样的台词都尽量删掉，这是他的癖好。还有，美工师、副导演建议说要把感觉很符合某场戏的道具拿来时，大多数情况下他都会说“太麻烦了，算了吧”，把这些建议想法打消掉。在指导表演方面，他极其厌恶十足表演味的很夸张的表情和动作，反复要求不夸张、极其自然的表演。

而且，他不喜欢特殊另类或炫耀技巧的机位角度，只要求从最普通、理所当然的位置和角度去拍摄。他讨厌在大城市的外景拍摄，实在不得不在街头外景拍摄的时候，就在还没有人走动的一大早，雇用群众演员扮行人进行拍摄。也就是说，即使是以都市为故事舞台的影片，只要让人感觉这是都市，就只拍行人不多的住宅街、店家小巷等，对都市主要大道上的车马人流等没有兴趣。反过来他最喜欢的是背阴小巷，据说对整个东京的小巷道都很精通。

《鹤八鹤次郎》（1938）里，长谷川一夫扮演的“新内”说唱艺人鹤次郎，造访山田五十铃扮演的三味线弹奏艺人鹤八的家，可是却不走大马路，从一条巷子到另一条巷子仿佛缝接起来似的行走，这个场面给人印象很深，一条条巷子里的人们生活状貌

不胜美妙。在以大阪为舞台背景的《饭》里，主人公夫妇住的后街里弄也别有风情，《闪电》、《妈妈》(1952)的主人公们居住的贫寒人家的街巷，只是看着平常随意的情景，都令观众情不自禁生起对住在这里的人们的亲近感。成濑爱的是生活在小弄小巷里的贫寒、平常的人们，爱的是不太明确说出自己意见的他们发出的日常的叹息。

正经的男女是不会搞什么恋爱之类的，这是儒教的道义，在处于这种思想影响下的日本的叙事传统里，高调地肯定性地讴歌恋爱的倾向没有得以发展。男女正大光明地谈情说爱的爱情故事，是近代后西洋影响下开始出现的。如果正经男女不谈恋爱，那么谈恋爱的就是什么地方有点不正经的男女。而要说不正经的男女的恋爱故事，在日本则久已发达。男女间性之执著亦无以永远，乃虚幻无常之物，在这种佛教观念的影响下，哀叹拈花惹草男子的爱的漂移无定的中世《伊势物语》、《源氏物语》即是如此，近世则有近松门左卫门的情死故事，描写了正经男子本不可为之的沉溺于跟风尘女子的爱而走入邪路歧途的悲哀。

1955年，同样由东宝先后出品的成濑巳喜男的《浮云》和丰田四郎的《夫妇善哉》，继承了多少有点不正经的哀伤男女才是恋爱的主角这一传统日本恋爱故事之正统。

成濑巳喜男以水木洋子编剧将林芙美子的小说《浮云》改拍成电影，以薄情的中年男子(森雅之)和受够了他的薄情却又离不开他的女子(高峰秀子)为主人公，讲述了两入之间伴随着厌与怨的恋情故事。男的一方时或见异思迁，女的这边也在某种情境下会不羞于卖春。这样的男人和女子，分开了又重逢，重逢后其态度又是觉得自己如此不幸就是因为跟你这样的无聊之人混在了一起。就这样互相指责轻蔑对方的同时，不知不觉之中变得互相觉

得对方是自己的无可替代的分身，彻底地依赖对方，把自己的命运交给对方。

同样在丰田四郎以八住利雄编剧把织田作之助的小说予以电影化的《夫妇善哉》里，男人（森繁久弥）任性妄为，对女人（淡岛千景）也不诚实。女人是真心实意，但这与其说是出于爱，毋宁是对被男方家看扁了后的逞强固执，他们觉得她在做伺候人买卖的店家讨生活，偏是勾上了有钱人家的公子，是一个对之不可马虎的女子。这样的男人和女子，一边是反反复复地指责与辩解、嘲讽和欺瞒，一边又互相把自己的人生全面地交给了对方，这就是他们的爱。

《浮云》是悲剧，《夫妇善哉》是喜剧，单纯地说它们都是所谓冤家孽缘的赞歌，不是西洋罗曼司那种怀有高扬精神理想的爱。互相利用，互相伤害，最终自己和他人变成可怜可叹的存在而能互相容忍，从而走到了温情体贴的爱这样一种境界。无尽的烦恼里看透人性的本真，这样的佛教理念在此发挥着作用。

这两部作品都出现在1955年，并获得这一年的最优秀作品的评价。当时，在进步报刊上有人提出来说，这种倒退向后看的作品成为最好的电影，这样可以吗？1955年是战败后第十年，战败后日本再建的理想之一是女性的解放，还有基于女性崇拜的西洋式恋爱方式的确立。《我对青春无悔》（1946）、《再来一次》（1947）、《破戒》（1948）、《青色山脉》（1949）等是表现这种理想的代表作品。在这样一个潮流中来看，《浮云》和《夫妇善哉》放弃了那种不能说日本人已经学到手了的表面口号，而有一种回归内心里真实的传统恋爱观的倾向，对此他们称之为“倒退向后看”。确实，这些作品不属于将恋爱崇高化的西洋传统，而倒是属于视恋爱为一种精神疾病的日本的传统。这里没有高尚的理

想，有的是看破人性真实的深度、纯粹的怜叹之情和罕见的作品完成之高度。

成濑巳喜男在1950年代的东宝还留下了其他具有令人难忘的韵味的作品。1952年的《阿国和吾平》，改编自谷崎润一郎的戏曲，在成濑导演作品中是一部例外性的古装片。影片说的是寻仇旅途中女主人(木暮实千代)和随从男仆(大谷友右卫门)之间的爱情故事，成濑式的优柔寡断、磨磨唧唧的故事展开，倒是有一种不同于一般古装片的独特之处。1953年的《夫妇》和《妻子》，1954年的《山之音》、1956年的《骤雨》、1958年的《杏子》，无不是怀着无可奈何的态度，极有耐心地描写了自己想说的话不明确说出、磨磨唧唧地心怀不满而将自己封闭起来的人物，以及围绕这个人物成立的令人别扭的男女关系。青年时代的我，在这些影片上映时急匆匆地去影院看，然后总是对出场人物的过于优柔寡断心怀不满而走出影院，这在当时的我是常有的情形。作品里有无以名状的细微的人性观察，有对不满的微妙表现，让人入迷，可是对人愚蠢就好、可爱的正是这种愚蠢这样的结论，却怎么也难以接受。不过我随着年龄的增加，变得被成濑巳喜男的这种人性观说服，愈发被它吸引。

幸田文原作的《流浪记》(1956)以艺妓住屋为舞台描写了只有女人的小世界，是一部并没有趋向感叹，而是鲜明地描绘出了一个个人物的性格的佳作。影片是一部拥有田中绢代、高峰秀子、栗岛澄子、杉村春子、冈田茉莉子的豪华演员阵容的女性电影。另外，1958年的《鲋云》，改编自和田传的小说，以变动期急速都市化的近郊农村里的家族构造的变化为题材，清晰地展示了变动期家族的样态面貌。

丰田四郎，是一个依次将被称作日本近代、现代文学名作的

作品改拍成电影的导演。1937年改编自石坂洋次郎原作的《年轻人》是他的出世之作，从这里开始，在东京发声拍摄了《泣虫小僧》（林芙美子原作，1938）、《冬之宿》（阿部知二原作，1938）、《莺》（伊藤永之介原作，1937）；在大映拍摄了《雁》（森鸥外原作，1953）、《一个女人》（有岛武郎原作，1954）；在东宝拍摄了《麦笛》（原作为室生犀星的《春情萌动的时节》，1955）、《夫妇善哉》（织田作之助原作，1955）、《猫、庄造和两个女人》（谷崎润一郎原作，1956）、《雪国》（川端康成原作，1957）、《站前旅馆》（井伏鱒二原作，1958）、《暗夜行路》（志贺直哉原作，1959）、《墨东绮谭》（永井荷风原作，1960）、《波影》（水上勉原作，1965）、《恍惚的人》（有吉佐和子原作，1973）；等等。

在日本电影还普遍不太有知性内容的1930年代里，具有较高知性水准的所谓纯文学作品的电影改编被看作是富有野心的冒险，丰田四郎也被认为是反复进行这种冒险的前卫作者。在1940年代，他拍摄了各种各样的战争协力电影，而在战败后则反过来拍民主主义启蒙电影，在艺术和发行上失败作不少。

1950年代，他再度开始专心于纯文学作品的电影改编，恢复了他作为一流导演的名声。尤其是《雁》、《麦笛》、《夫妇善哉》、《猫、庄造和两个女人》等皆为佳作。但是这个时候，纯文学作品的电影改编已经不再珍稀，丰田四郎已经不被视为是具有野心的前卫人物，而被看作是凭著名原作拍摄艺术水准稳定的作品的经验丰富的老手。但1950年代末的《暗夜行路》、《墨东绮谭》等片，变得只是以受欢迎的明星，把日本现代文学最高水准的小说予以通俗化转成了电影而已。

丰田四郎将有名的小说一部部翻拍成了电影，但譬如像成濑已喜男改拍林芙美子的小说时拍出了优秀作品，或如黑泽明数度

翻拍山本周武郎小说那样，他对特定某部作品的偏爱看不出来。各自在资质和主题上全然不同的作家们的代表作各取一部，马上又转向别的作家。给人的印象是，丰田四郎自身仅是在用电影的方法品味各篇小说。不过，尽管是采用了主张多有不同的小说家的作品，结果其中也产生出了丰田四郎导演作品的一贯的性格，那就是，它们都是关于强女子和弱男子的故事。

出世之作《年轻人》，是关于一个优柔寡断的青年教师的故事，他一方面感受到另类反常的女学生的魅力，另一方面又为意志强、知性型的女教师所吸引。被视为其代表作的《夫妇善哉》，故事说的是无心认真工作、吊儿郎当的男人在坚强好胜、为人可靠的情人的保护和鼓励下活下去。晚年的佳作《恍惚的人》，其内容是糊涂痴呆的老人在媳妇的精心保护下，在受到宛如幼儿般的照料中走到生命尽头。他的其他作品也几乎同样，可以看到对女性身上的母性要素的强调，以及对女性尽情撒娇的男人形象。

对这样的女子作了最优秀表演的是淡岛千景（《夫妇善哉》）、高峰秀子（《恍惚的人》），最出色地扮演这种男子的则是森繁久弥（《夫妇善哉》、《恍惚的人》）。森繁久弥在《夫妇善哉》里确定角色性格的时候，从过去的歌舞伎演员的谈艺录那里获取灵感，以跟母亲撒娇的小孩儿的感觉来扮演这个角色，获得了成功。丰田四郎不以著名文学作品为原作而拍摄的佳作之一，有一部是源自侵华战争中从军护士手记的影片《爱之记录》（1941），其内容描写的是因在战争中负伤而残疾的男人和他的护士的结婚生活。母亲般的女人和被她保护的男人之间的爱，这里也能看到这样的丰田四郎的主题。

丰田四郎少年时代是病弱之人，曾被医生说大概活不过 20

岁。虽然是富裕家庭的公子，因为体弱没有上大学，埋头专心于他喜欢的文学、戏剧，结果进入了松竹蒲田摄影所。母亲不放身体弱的儿子，和他一起来到东京住在一起，完全管理了他的个人生活，禁止他跟女性交往。他的师傅岛津保次郎说，这样的生活不可能理解而描写好女性，让他母亲回乡下去，再带着他去酒馆之类。要当艺术家不可不知“女人”，为此就要跟女人混，这种想法，直到1930年代，暗中传承于日本的艺术青年之间。

可是结果是，丰田四郎当导演后描写的女子们，与其说是性感女子，不如说是过分母性的女子。母性女子同时带着富态美色登场出现时，丰田四郎的电影成为一等的好影片。从那里我们可以读取出在母亲的过度保护下成长的空想浪漫少年般的他所持有的个人愿望，同时使之成为可能的，则是作为日本演员的传统类型之一、自17世纪歌舞伎成立以来至今牢牢确立传承下来的二枚目演员的样式，亦即，作为美男子被女子所爱，却缺少将女性从不幸中解救出来的力量和意志的弱男子，和把为这样的男子奉献视为自己人生价值的刚强女子角色及其表演传统。

丰田四郎作品中扮演了典型的二枚目的演员，是芥川比吕志（《墨东绮谭》）、池部良（《雪国》）。前述的森繁久弥，将这种典型的二枚目角色加以滑稽谐谑化而将之提高为一种更为独创性的东西。尽管从这些不可靠的男人那里绝得不到救赎，却坚强地面对不幸遭遇的女人形象，还是由前面提到的淡岛千景、高峰秀子（《雁》），此外还有岸惠子（《雪国》）、山本富士子（《墨东绮谭》），做了给人深刻印象的表演。

巨匠沟口健二在东宝只拍了一部片子。大冈升平原作的《武藏野夫人》（1951），影片是知识层的恋爱心理剧，不是沟口熟悉的题材，但名摄影师玉井正夫镜头下的东京近郊的风景很是优

美，主演田中绢代的情感处理也熠熠生辉，由此完成了一部品质不错的浪漫剧。

稻垣浩于1958年在东宝再度拍摄了因战争时期的电影审查而被剪掉了最重要一场戏的《无法松的一生》，在威尼斯电影节获得大奖。自己作品的再度拍摄对伊藤大辅、牧野雅弘、小津安二郎来说也是常有的事。这部作品，在形式、演员角色上有从黑白标准银幕到彩色宽银幕，从阪东妻三郎、园井惠子到三船敏郎、高峰秀子的变化，但几乎相同的脚本，以及几乎相同的镜头分切和相同的场面调度，这一点是很少有的例外。这样倒也是一部不错的作品，但没有超出前作。

1959年的稻垣浩的《日本诞生》，是对自天照大神(原节子)到日本武尊(三船敏郎)的日本神话的电影化，是一部可以欣赏到圆谷英二的特技摄影的大作。

森一生是大映的导演，也到东宝拍了一部由黑泽明编剧的《荒木又右卫门：决斗钥匙铺十字路口》(1952)，黑泽明在《罗生门》、《七武士》里追求的现实主义古装片的观念在这里得到了尝试，是一部努力忠实再现荒木又右卫门(三船敏郎)的复仇史实的富有特色之作。

娱乐电影的巨匠牧野雅弘，在东宝从1952年到1954年拍摄了《次郎长三国志》系列片9部。黑社会分子清水次郎长开了一家赌博店，自己当老大。众多身手厉害的喽啰走卒仰慕其器量不凡而投奔过来，终于他们成为东海道上最强的黑帮集团。影片是一部轻快的群像影片，把上述过程描写为一个欢乐热闹的故事。除了让新人小堀明男饰演中心人物次郎长外，各个个性鲜明的手下喽啰们则安排了老练的配角，这是这部系列片的重要特色。河津清三郎、水岛道太郎、田崎润、田中春男、森健二等，尤其是

扮演森石松的森繁久弥有一种令人惊艳的新鲜的喜剧感。他们的演技就着轻松短剧样式互相发生碰撞，其互相协调、颇有阵势的你一招我一言，有一种节庆上的喧闹般的活力，有一种集团主义的劲头，当同伴死于非命时即刻唤起己方的团结和对敌对方的同仇敌忾。当然日本还处在经济高速增长时代之前，在国际上说日本人集团主义式的行动使得经济高速增长得以成功是在此后的事。

1950年代初期在日活接连拍摄了富有才气的作品的川岛雄三转到了东宝，在宝冢映画拍了《单间出租》（1959），在东京映画拍了《人在世中行》（1960）。它们都是近乎洒狗血地胡闹的市井庶民喜剧，跟自称是日本轻佻浅薄派的他很相称。一看就是低俗娱乐电影，为此当时的一般评价不高，后来，人们开始理解到川岛雄三的原味特色是在低俗的表面下似在无意间吐露出弱者的悲哀，此后他获得了再评价。宝冢映画和东京映画是东宝伞下的小规模摄影所。

丸山诚治以平和坚实的作风，拍摄了《妈妈和女儿》（1952）、《伊都子和她的妈妈》（1954），随后，用志村乔出色扮演职业棒球教练的《男儿无泪》（1955）成为其代表作。

千叶泰树是大量拍摄了量产娱乐片的匠人导演，作为其商业影片的高峰，有狮子文六原作、加东大介主演的《大番》系列片4部（1957—1958），这是关于一个可爱的股票业者的一生的影片。其他的小规模作品《鬼火》（1956）、《庶民区》（1957）亦为佳作。

山本嘉次郎从东宝创立期到战败一直是该公司处于指导核心的导演，战后状态不佳，止步于制作优良的商业片大家这样一个位置。不过其中作为东宝最初的彩色片的《花中的女孩子们》

(1953),是一部让富士彩色胶片色彩偏淡反倒效果上制造出水彩画感觉的、感伤性的田园抒情佳作。

原来在东宝担任副导演修业学艺的市川昆,在东宝争议中转而去了新东宝并在那里当了导演,其才气获得承认,在东宝、日活、大映拍片。在各摄影所独门独院封闭起来的倾向很强的这个时期,这是例外的情况。在东宝的第一部作品是1951年的《结婚进行曲》,虽并非是特别有内容的作品,但让演员们都用极快的速度说台词这一点受到了部分瞩目。随后的1952年的《碰脚的女人》、《幸运儿》里也是说话很快才台词接连不断,给老套的风俗喜剧带来了新风。进而,以1953年的《蒲山》拍出了他第一部具有个性和野心的作品。影片的原作是《朝日新闻》连载获得好评的横山泰三的时事讽刺漫画,原作是没有故事的单幅漫画,电影只是在强烈的世相讽刺这一点上与原作一致,其他则几乎没有关系。影片起用以其特异个性获得一部分人关注的配角演员伊藤雄之助为主演,带着滑稽感地描写了他扮演的柔弱、清贫的考前辅导学校老师摇摆于左右翼思想激烈冲突之间,其立场上的暧昧让他四处倒霉。市川昆得到他夫人、剧作家和田夏十的帮助,给这部作品带来了荒诞剧式的反常突兀感的笔触。为此,他被一些人冠上了昆·谷克多的诨名。当时作为脱离常识、表现突兀的电影在日本公映的影片,只有法国电影、让·谷克多导演的《奥菲斯》。市川昆奇拔的影像风格,在自己原创的作品里其实常常只是徒有形式,而当与优秀文学作品结合起来的时候,影像富有电影感,很饱满,而不单只是作为原作的配图。由森本薰才华横溢的戏曲《华丽一族》改拍成电影的《情人》(1953),是这个路子第一部成功作品,是一部洒脱洗练的风俗喜剧。在《碰脚的女人》、《蒲山》、《情人》等片里,越路吹雪作为主演女一号有

很好的发挥。在舞台上是一位杰出歌手、艺人的她在电影里没有被好好使用，这些影片里则展现出富有情趣的个性。

1955年堀川弘通发表了导演处女作。由黑泽明编剧改编自井上靖小说的《桧伯的故事》是他的第一部作品，主题是一个少年对自己成长过程中相遇的个性强烈的女性们的思慕和敬爱，冈田茉莉子、根岸明美、久我美子扮演了这些女性，是一部富有抒情性的清新佳作。随后堀川弘通导演了全面取材于近松门左卫门的净琉璃并由桥本忍编剧、中村扇雀和新珠三千代主演的《女杀油地狱》（1958）。影片不太遵守古装剧的规则，贯彻了跟现代剧相通的心理现实主义，在这一点上是一部有新鲜感的佳作。不过堀川弘通的代表作我认为是水木洋子编剧的《赤裸大将》（1958），故事说的是智力迟缓但在拼贴画上显示才能、被认为是天才的山下清，战争期间怕被召去当兵而去各地干零活、流浪。小林桂树扮演山下清，在表现无赖汉之人性可爱上很成功。

5. 新东宝

在正值东宝工潮最高潮的 1946 年 11 月，因为反对共产主义者们领导的工会主流的做法，有大约 460 名员工从中分裂，退出了工会。东宝公司为了这些人，让他们使用一部分设施进行电影制作。他们于 1947 年 3 月成立了新东宝株式会社，最初以和第一工会竞争的形式为东宝制作电影，在东宝因此次工潮而衰弱、制作陷入困境的时期，他们展示出了很强的干劲，制作了东宝发行的所有作品。但在此过程中，他们与东宝的经营者方面也发生了纠纷，从 1950 年 3 月开始，新东宝完全从东宝独立出来，成为一家拥有自己发行网的公司。

在他们反对东宝的工会主流而从中分裂出来时，其核心成员中，也有几个是因为在意识形态上持国家主义的态度而反对共产主义的。工会退会运动的领导人渡边邦男导演就是其中之一，他快节奏地拍摄廉价喜剧和情节剧的同时，在拍摄的间歇，制作了批判苏联在“二战”结束后把日本士兵作为俘虏长期扣留、强制他们在西伯利亚进行劳动的反共电影《异国之丘》（1949）和《归国》（1949）。

这种风气在新东宝的作品中时常出现，产生了诸如对太平洋战争中的日本军人予以肯定的《军神山本元帅与联合舰队》（1956）、对东京审判中联合国一方的审判推进方法提出质疑的

《大东亚战争与国际审判》(1959)等作品。以这种倾向在票房上也取得了成功的著名作品,是渡边邦男导演的《明治天皇与日俄大战争》(1957),它赞颂了日俄战争时期的明治天皇的伟大,讴歌了对俄作战的胜利。这些作为电影而言都是一些看上去很廉价的东西,但对于在意识形态上产生共鸣的人们而言,那样就足够了。因此,这些电影也有一定程度的需求。但是,参加新东宝的人中的大多数,其实只是对工会主流的共产主义者们自以为是的态度感到反感,他们与其说是在搞思想性的斗争,不如说是一群无论怎样都想拍电影的人。留在东宝第一工会的人们,在反复罢工的间歇细心地制作有良心的厚重的作品;而此时,他们去到新东宝的旧时伙伴们,则忙不迭地制作了廉价又赚钱的电影。一开始,有内容的作品不太多,但即便那样,偶尔也有佳作出现。

在工会分裂时身为副导演积极地进行了活动的市川昆,作为导演拍摄了自己的出道之作、根据野上弥生子的小说《真知子》改编的电影《花开》(1948)。这部作品描写了在日本逐渐走向军国化的时代一位寻求自由生存方式的年轻女性,由高峰秀子饰演,是一部内容严肃的作品,因为略显奇异的描写而受到了人们的关注。接下来,市川昆在这个公司所创作的电影之中,把通俗娱乐性内容用拍雄心大作一样的架势进行拍摄的心有余而力不足的奇妙力作中败作比较多;不过,他在《恋人》(1951)、《被偷走的爱情》(1951)等喜剧中显示了自己的才气,在描写战场上爱情故事《梭罗河^①》(1951)中也融入了和平主义的主张,仿佛预告了后来的作品《缅甸的竖琴》(1956)一样。

① 梭罗河,是印度尼西亚爪哇岛上最长的河流,印尼语作 Bengawan Solo。

新东宝还迎来了在其他公司很难得到好机会的导演们，让他们雄心勃勃地从事工作。他们中有很多是因为罢工而一直无法工作的过去东宝的同事们。作品包括千叶泰树的《活着的画像》(1948)、山本嘉次郎的《春之嬉戏》(1949)、清水宏的《小原庄助先生》(1949)、《椎实学园》(1955)、田中绢代的《情书》(1953)、黑泽明的《野良犬》(1949)、稻垣浩的《被遗忘的孩子们》(1949)、谷口千吉的《拂晓逃亡》(1950)、成瀬巳喜男的《银座化妆》(1951)和《妈妈》(1952)、沟口健二的《西鹤一代女》(1952)、中川信夫的《思春之泉》(1953)、五所平之助的《看得见烟囱的地方》(1953)和《大阪的旅舍》(1954)、《青梅竹马》(1955)、久松静儿的《女人的日历》(1954)、佐分利信的《叛乱》(1954)、伊藤大辅的《王将一代》(1955)和《下郎之首》(1955)等。

《活着的画像》是一部可爱的小作品，描写了一个穷困的中年画家的爱情。一生都出演朴素配角的笠智众，在这部作品中罕见地出任主角，与花井兰子演绎了腼腆而美好的爱情戏。千叶泰树辗转数家公司，在量产廉价商业电影的同时，时常会出人意料地制作一些经过扎实编排的认真而充满情趣的佳作，这部作品便是他的代表作之一。

《拂晓逃亡》描写了一个日本兵的悲剧，他被灌输了“与其当俘虏不如自杀”的教育，这还是第一部让残忍无道的日本军人登场的日本电影。

《椎实学园》这部佳作，对一所集合了残疾儿童的小学校里的生活，略带感伤却亲切温情而又幽默抒情地进行了描写。这是清水宏轻快的作品风格取得成功的一个例子，乍看拍得随意流畅，却让内发的情感盈溢出来。

《妈妈》是成瀬巳喜男最优秀的作品之一。影片淡淡地描绘了在二战后日本人整体还很贫穷的时期，东京郊外一个极为常见的小镇上极其普通的一家人及其邻居们的日常生活。描写手法一直比较克制，儿子的死和紧接着父亲的死，这些对家人而言的重大事件，在这部电影中也只是在葬礼结束后极为简单地报告了一下而已。也就是说，出场人物们感情激烈变化的场面极力地被省略，所有严重的事件，都通过以田中绢代饰演的母亲为中心的出场人物们温柔的微笑而表现了出来。它不断地在讲述着互相深爱着的人们在一起生活这种最幸福的心情。

《叛乱》是描写“二·二六事件”的一部大作。导演佐分利信仅仅拍了一点儿就因病倒下了，由阿部丰接替导演之职拍摄完成。作品用强烈的笔触描写了军人们自以为是的言行。

1948年，伊藤大辅在大映以阪东妻三郎为主演拍摄过一部《王将》，《王将一代》是他对自己那部作品进行的翻拍，起用了辰巳柳太郎为主演。通过描写在前作中予以省略了的坂田三吉孤独的晚年等，使该作超越了上一部甜美的人情剧，成为一部很严肃的作品。

《下郎之首》是伊藤大辅对1927年制作的《下郎》的翻拍，描写的是一个忠诚老实的下郎^①被主人欺骗，最后被逼得悲惨死去的故事。得知自己被骗的下郎，抱着必死的决心最后进行反抗的武打场面非常精彩。伊藤大辅在无声电影时代拍摄的反抗性古装片的主要作品几乎都遗失了，在今天，本片在一定程度上传达了他那些作品中的风格，从这一点上讲也很珍贵。田崎润倾力饰演了下郎。

① “下郎”是指身份低贱的人、佣人。

《情书》(丹羽文雄原作)是女演员田中绢代跨入导演界所拍摄的第一部作品。日本第一位女导演是坂根田鹤子,1936年她在第一映画制作了一部包含五卷的中篇电影《初姿^①》。但是,她的作品基本没有得到好评,结果,一直得不到机会拍摄第二部故事片的她转行做了短篇纪录片的导演。而田中绢代是一个长年 为日本电影做出了贡献的大明星,不能让她的职业生涯蒙羞,所以,以剧作家木下惠介为首,制片厂的众多伙伴们为她提供了热情的协助,纵使称不上杰作,也是一部相当出色的作品。于是她得以继续从事导演工作。也就是说,她成为第一个取得了成功的女性导演。

《女人的日历》(壶井荣原作)讲述了田中绢代、轰夕起子、花井兰子、杉叶子、香川京子饰演的五姐妹在故乡濑户内海的小岛上举行法事的故事,它让人们真切地感受到朴实的人生中那些细小的幸福,是久松静儿的佳作。

中川信夫长年以来一直拍摄作为搭配主片上演用的陪衬性的娱乐电影,他起用左幸子和宇津井健为主演,以明快幽默的笔触描写农村年轻人爱情的《思春之泉》,是一部令人欣喜的作品。

五所平之助的《看得见烟囱的地方》和《大阪的旅舍》,把他从松竹蒲田时代就一直追求的东西,即,平凡的百姓们在对生活的不安与追求正确生存方式的伦理观之间微妙摇摆的姿态,用令人欣慰的表现手法展示了出来。特别是前者,根据以存在主义作家而闻名的椎名麟三的小说改编,是一部努力要使日常生活中的每一个幽默都具有哲学性意义而做了一番苦思的作品。还有,

① 日语中的“初姿”,意为新年时的装束,或者是第一次打扮时清纯的样子。

根据樋口一叶的名作改编、由美空云雀主演的电影《青梅竹马》，把抒情与批判性眼光的努力，出色地运用在了对明治时代吉原烟花巷周边的孩子们回顾式的风俗描写上。

6. 松竹

1946年2月，小津安二郎从新加坡的俘虏收容所回到了日本。他很快便回到松竹大船摄影所，从次年，即1947年的《长屋^①绅士录》起，开始了他战后的工作。这是一部喜剧，充满感伤地描写了居住在东京废墟上的一群很看重旧情的平民区百姓们的日常交往，依然是一部不可模仿的精巧作品。接下来的《风中的母鸡》（1948）讲述了一个妻子的故事，她的丈夫迟迟没有从俘虏收容所归来，在等待丈夫期间，妻子迫于生活之苦不得已走上了卖淫之路。这是一部描写战败后悲惨现实的作品。因此，片中出现了作为小津的作品很例外的、令人吃惊的激烈场面，比如，田中绢代饰演的妻子被归国后的丈夫撞到一边时一脚踩空、头朝下从楼梯上咕咚咚地滚落下来，还有丈夫去打探妻子卖淫住处的一系列场面等出色的描写，都让人痛彻地感受到战败的悲哀。但是，评论界却并未给出好意的评价，小津安二郎自己也承认这是一个败笔。这大概是因为，小津独特的端庄风格与卖淫等污秽的风俗格格不入吧。

小津接受了剧作家野田高梧对《风中的母鸡》类似上述的批评意见，此后的所有作品都与野田高梧共同编写剧本。野田高梧

① “长屋”，指一栋房子隔成几户合住的简陋住房，大杂院。

喜欢描写像他自己一样出身比较富裕的中产阶级、稳重而有良知的人们的日常生活。小津世所罕见的严格而又具有独创性的技法，在《晚春》时达到完美的境地，此后，每制作一部作品，这种技法都进一步被推敲琢磨。

《晚春》(1949)这部杰作描写了身为大学教授的父亲(笠智众)和他的女儿(原节子)恬静而朴素的家庭生活。到女儿结婚离开家为止父女二人之间感情微妙的变化，被细致而精心地描绘了出来，仅此而已，并没有发生什么像样的事件或戏剧冲突。但是，战后第四年，像这部作品这样让人实际地感受到和平、秩序与传统之回归的作品，其他几乎没有。虽然充斥着饥饿与混乱的最糟糕的时期终于结束了，但日本人仍然处于对日本式的事物失去信心的状态。此时，这部影片出现了。在北镰仓静谧的景致中，低调而谨慎的日常生活的点滴，茶会与能，还未因观光旅行而变得拥挤不堪的京都寺庙神社巡游等，在这些仿佛传统精粹一般的情景之中，父亲(笠智众)为即将错过婚期的女儿(原节子)担心，女儿则担心自己出嫁后父亲能否一个人寡居下去，他们二人之间微妙的互相体贴之情被描绘了出来。端庄的形式美是小津安二郎导演的所有作品共通的特质，而在这部作品中它达到了顶点。

接下来的《麦秋》(1951)，是一部在北镰仓的住宅区清静幽深的景致之中缓缓展开故事的风格大气的家庭剧。围绕即将错过婚期的女儿(原节子)的婚事，兄嫂(笠智众、三宅邦子)和父母亲(菅井一郎、东山千荣子)都很担心，而女儿却出人意料地与一直和她情同兄妹的有孩子的朋友结婚了。以她结婚为契机，祖孙三代七口人共同居住的大家庭分成了各自的小家庭。因此，现在想来，这里描写出了由传统大家庭向小家庭转变这样一个代表这个

时代的巨大变化，本片把“现在”这个时代作为即将逝去的时代，带着深沉的爱惜之情来远观它，这种视点使之成为一部独特的作品。

《东京物语》(1953)，灵感来自1936年的美国电影、莱奥·麦卡雷导演的《明日之歌》(*Make Way for Tomorrow*)，作为小津作品而言是戏剧性要素最强的一部大作。一对老夫妇从尾道来到东京，访问已长大成人的孩子们的家。孩子们(山村聪、杉村春子)虽然欢迎他们，却未必一直是笑脸相陪，有时还巧立名目地打发他们去热海^①。老夫妇对孩子们感到了些许失望。到头来，最设身处地替他们着想、照顾他们的是战争中战死的次子的遗孀(原节子)。老夫妇郑重地向孩子们道谢之后回到乡下老家，但老妻子突然辞世。人生的寂寞与悲哀，虽说是家人但真正相亲相爱是多么难，这些都从那着实不起眼的、平淡的日常生活的细致描写之中自然而然地流露了出来。笠智众的慈祥，东山千荣子稳重的亲切感，原节子的真诚之美，以及杉村春子和只露了几下脸的东野英治郎的鲜明的喜剧圆场(comedy relief)风格，就这样，这部影片把父母与子女逐渐分开、疏远的过程，作为人类存在的最根本的悲哀加以描绘；然而那深深的悲哀，却几乎都是通过出场人物们的微笑表现出来的。这部作品后来在国际上广为人知，被评价为世界电影史上最佳杰作之一。

家人逐渐分离所带来的悲伤，不仅是这部作品，也是小津一生不断地描写的一个主题。正是以这种悲哀作为前提，所以才要更加珍惜和细细品味此刻能与家人亲密相处的每个瞬间，作为无限珍贵的时间，作为无上幸福的时间。为了珍惜这每一个瞬间，

① 热海是日本著名的温泉旅游胜地，位于东京都附近的静冈县东部。

小津作品的出场人物们，互相之间对如何与对方交往都显示出非常细心的关怀，就连性格被设定为粗枝大叶的角色，也遵循着与对方相协调的礼貌。小津安二郎终其一生一直孜孜不倦地描绘的主题，或许可以总结为彼此熟稔的人们之间的交往方式。

正如父母和孩子的关系最能体现的那样，在极为亲密的人际关系之中，那种亲密的方式是不会轻易改变的。然而，即使是这种几乎毫无变化的人际关系，如果仔细看的话，也有细微的变化。小津安二郎的电影，就是把那种从外部不易看到的感情的流动以看得见的形式清晰地描绘了出来。原本亲密的关系，要以更加稳定的形式维持下去所需要做的各种各样微妙的努力，即，寒暄、礼仪、规矩、语言、幽默、玩笑、插科打诨、害羞、一起吃饭、喝酒，以及有时很正式的训诫等，对这些都细致地进行了描绘。

在小津的作品中，关系亲密的人一聚在一起，就连姿势都变得完全相同。为了使他们做出完全相同的姿势，就尽可能地让他们面向同一个方向。但是，不可能总是那样，有时一方的人物面向正前方而坐，另一方坐在其侧面，因为侧面的人物们向前弯着身子，所以从正面看他们就不是同一种姿势。这种时候，甚至会让面向正前方而坐的人物把头略侧一些，使他们的姿态保持相似。两个人物背对背的情况非常少，那一般是标志着他们关系不和。这几乎是抽象的图形，是极端的形式主义。但是，为了使它们看上去像是极其自然的情景，为了使它们不至于成为没有人情味的图形，小津倾尽全力，并取得了成功。

小津以一个镜头甚至能反复拍几十次而出名，大概是因为，他要从严密的形式中追求感情的节奏达到统一的那个瞬间吧。题材很极端地限定在有关家人、朋友交往方式的故事上，总是使用

低角度摄影，摄影机也是尺寸规定好了的固定机位，演员们的身体动作不太多，一直保持不动，用同一个语调说话等，这些使得他的每部电影看上去都很相似。但是，那是对于如何使这种极端的形式不至于陷入不自然，对其条件进行了最大限度探讨的结果。

它是在通过尊重形态与礼仪，来表现有着相同形态与礼仪的人们之间的亲密。但是它绝不是统一主义。为什么呢？因为其中同时还明确地表现了，不论多么亲密的人际关系都不是一成不变的，它是无常的、易变的。正因为如此，安详地沉浸在与亲密之人心灵的交融之中时那看似不经意的当下的每时每刻，都是被作为无上珍贵的事物表现出来的。

小津就是这样，他创作的电影动作都极少，表面上的变化和波动也极少，但是，正因为如此，当寻求心与心交融的精神层面的活动清晰地呈现出来之时，才令人倍感喜悦和感动。

1956年的《早春》这部作品，让人感觉仿佛小津在1930年左右经常拍摄的所谓小市民电影复活了一样。从东京城边的住宅区坐电车前往市中心上班的工薪族们，在电车上相识，结成小团体并快乐地交往。影片在幽默地描写他们交往的同时，实际上把他们感到希望渺茫的孤独感清晰地展现了出来。他们全都是不太有望飞黄腾达的人，一起去郊游，一起玩麻将，有很多的牢骚和不满，死气沉沉。他们当中，池部良饰演的已有妻室的上班族，与岸惠子饰演的略带点儿不良做派的女办公室职员坠入情网，同伴们要求他们反省。于是，池部良饰演的这位主人公，决心与淡岛千景饰演的妻子重新开始。此时是在日本社会还没有进入经济高度增长时期之前，人们的生活很贫穷，也缺少希望。影片把那种世态与当时的时代气氛细致地描绘了出来。

1958年，小津制作了他的第一部彩色电影作品《彼岸花》。简直像是在说“偶尔在商业上大火一把也无不可吧”，影片里俊男美女云集，设置了精美的布景，加入了大量的玩笑，让人感觉这部家庭剧是尽情享受拍摄的乐趣制作而成的。

父亲(佐分利信)有一个年近婚龄的女儿(有马稻子)，他因为女儿没和自己商量便私订终身而生气，任性地说自己决不原谅女儿，也不参加婚礼。对于这个任性的大小孩儿，母亲(田中绢代)和朋友的女儿(山本富士子)巧妙地逗他、哄他，真心地规劝他，使他与家人和好如初。影片把不足道的事情有品位地讲出来，在使人发笑的同时也触及了中年男人的人生危机。佐分利信与田中绢代演技很合拍，不愧是名搭档，山本富士子也拿出了她最好的个性和演技。日式家庭建筑以及生活用具等都非常精美，那优雅华美的色彩感觉不禁让人瞠目结舌。

1959年的《早安》中，小津的拍摄方法仿佛重又回到他过去充满噱头的小品喜剧世界一般。说一些啰嗦的理由令家长为难的孩子们，以及被他们搞得团团转的大人们，用这样的幽默，小津曾经创作了不朽的名作《我出生了，但……》；而这部《早安》则仿佛是不使用深刻的道理而把它重复了一遍一样，是一部轻妙的小作品。地点的设定也与之相同，都是东京郊外的新兴住宅区。但是，不是像过去那样，低收入的工薪族也能修建一座带庭院的独立院落，而是全都统一化的像火柴盒一样的新建住宅整齐地排列着。只是，其中的居民们却简直像《心血来潮》和《长屋绅士录》中的平民区百姓一样，频繁地互相出入邻居的家。小津用有关联的噱头把各个家庭联系起来，使新建的住宅区变成了像过去的大杂院一样的共同体。但是，比起人情味浓厚的大杂院，他们之间的互不信任倒是相当强。这大概是现代化的结果吧。

小津在晚年热衷于描写与自己年龄相仿又有社会地位的绅士们之间的交往。1960年的《秋日》就是其中代表性的作品。渐入老境的绅士们(佐分利信、中村伸郎、北龙二),商量着为过世的老同学的女儿(司叶子)物色对象,但实际上,他们是对女孩儿的母亲(原节子)一直心存向往,一个个扭扭捏捏、心神不宁。半老的男人们的好色之心,被洒脱地、纯洁地但又相当露骨地描写了出来,这不仅是一部高雅时髦的风俗喜剧,还在不经意间触及了人生的真谛。在日式的高级饭庄里,用老板娘(高桥丰子)作话头说些不太正经的话,似乎是在搞恶作剧却充满了真实感,夸张一些讲,这也是对步入老年的危机感幽默而又直接的吐露,是一部非常成熟的喜剧。

小津安二郎说,《东京物语》的主题是家族制度的瓦解。在战前,家长的权力由法律予以保障,被认为是很牢固的;而战败以后,它被新的宪法否定了。那是为实现家庭民主化的重要改革,但也有不少人深表忧虑,认为它会导致作为道德基础的家庭瓦解。

自封建时代以来,日本的百姓一直最重视的美德是孝敬。认为对主君的忠义是高于孝道的重要道德的,只有武士。明治以后的日本政府,为了凝聚百姓们对国家的忠心,向他们灌输天皇是所有日本人之父的想法,欲把忠义与孝道合二为一。这便是当时义务教育中道德教育的核心。

在战败后以及后来的民主主义改革中,对天皇的忠诚被否定,于是,孝敬父母这一美德的是与非也变得模糊起来。社会上有一种氛围,觉得既然忠义被否定了,孝敬也应该一起被否定,而且,在近代的一部分知识分子中,认为强制人们遵行孝道的家族制度和家族主义正是日本社会的封建性的基础,以前就对它有

所排斥。这样一来，尽管个人的孝行没有人反对，但“孝行”这个词已不再受欢迎，高喊它的人会被视为是反动的。但是，另一方面，它也使得广大百姓阶层认为，战后滋生的不道德的倾向全都是因为学校放弃了将孝敬作为美德进行教育之故。

战争末期的影片《陆军》中，木下惠介导演强调了儿子奔赴战场是一件多么令母亲担心的事，在战后，他也同样从探讨“孝敬之道将何去何从”这个问题出发，创作了几部重要的作品。影片《破鼓》（1949）中，在家里像专制君主一样封建的父亲不断地嚷嚷着与时代不相宜的话，被儿子们当做“破鼓”敬而远之；但当父亲事业失败、失意之极时，珍视他、救了他的，还是他的这些儿子们。这里强调的是，封建思想固然不好，但孝敬父母是好的。这是阪东妻三郎罕有的展示喜剧演技的佳作，但不得不说这是一部略显孩子气的作品。

《卡门还乡》（1951）是用早期富士彩色胶片的那种水彩画一般淡淡的色彩拍摄而成的日本首部全彩色电影。它也是一部成功的音乐剧，能令人们充分享受到闲适的田园牧歌式的愉快气氛。在这里，养了糊涂女儿的父母的叹息仍然是重要的主题之一，这一主题被《太阳与蔷薇》（1956）和其他作品所继承，反复地出现在他的作品中。

在《日本的悲剧》（1953）中，一个战争遗孀为了养育孩子而投身做了女招待，孩子们却误以为母亲是一个品行不端、只顾自己的女人，他们自己也变得自私自利，最终抛弃了母亲。母亲绝望之下卧轨自尽。这是一部非常悲惨的电影，但它正是总结了在孝敬父母的世风衰退之时，战败后的日本人精神上的否定性的一面。这部作品在剧情中间大量穿插了新闻电影的片段，以此来尝试勾勒出百姓们所经历的战后史，是一部雄心之作；还配合着新

闻电影，在拍摄影片时也尽可能不使用照明，创作出了荒凉的影像。

《二十四只眼睛》(1954)中，高峰秀子饰演的母亲般温柔的女教师，像爱自己的孩子一样疼爱学生们，而他们却因为战争各自走向不幸的命运。该片是带着深深的悲悯守望这一过程的战争时代的年代记。这部作品中，在美丽的濑户内海一个小岛上的小学里，无比深厚的爱把年轻女教师与她年幼的学生们联结在一起，在描写了他们一起度过的数年生活之后，省略了对学生们后来成长经历的描写，故事突然就跳到了战后，年老的女教师悼念在战争中死去的学生们的场面。已经上了年纪的女教师在他们的坟前，一面哀叹“那么好的孩子们竟然死了”，一面流下热泪。它让人产生一种错觉，仿佛前半部分所描写的那些天真无邪的孩子们，就那样带着天真的面容活生生地死在了战争中一样，催人泪下。

这部影片当时在票房收入上也创下纪录，获得了极大的成功，名副其实是让全日本的男女老少都看哭了。人们为这部影片而落泪，使得无论是保守派还是进步派，知识分子还是工人，大家在“战争害死了无辜而善良的人们，所以可恶”这一点上，感情达成了一致。《二十四只眼睛》成为战后日本人和平主义的象征，当时日本正在美国的要求下推进再军备活动，可以说，它对那时的和平主义反对再军备运动也做出了相当大的贡献。确实，这是一部像母亲疼爱孩子一样净化观众心灵的美好的电影，是一部杰作。同时，它还是在与日本无邦交关系的时期里在中国公映的为数不多的日本电影之一，在中国获得了很高的评价。中国代表性的电影导演之一谢晋，被本片深深打动，光是笔记就记了一本。

只不过，在这部影片中省略了女教师的学生们是作为怎样的士兵战死的，这一点让人很在意。或许其中也有在战场上做了残忍行为的，至少，比较好战的士兵应该是有的。这部影片不是要引导人们对那样的行为进行反省从而走向和平主义，而是带给观众一种安心感，就是在那场战争中，日本的民众仿佛天真无邪的孩子一样，只是服从了领导者的命令而已，没有罪过。它广受喜爱的原因之一也正在于此吧。被要求对战争做出反省的日本人，都愿意认为那个时候自己是像孩子一样无知又天真、没有责任，这部影片正是迎合了人们的那种心情。这或许是全体国民向幼儿期的一种倒退。

在近代的知识分子思潮中，对孝道的强调被划归为保守反动，而木下惠介却通过呐喊“为了不让母亲悲伤，反对战争吧”，把它与进步派的思想结合了起来。彻底地丑化了持再军备论者们的喜剧《纯情卡门》（1952），与描写封建反动的女子大学里的校园纷争的华丽剧《女之园》（1954），都是直接地倡导和平主义和反封建的力作；在《少年期》（1951）中，描写了太平洋战争末期一位母亲对儿子的爱，为了不让还在上中学的儿子被军国主义带坏而努力地保护他。木下惠介的电影才能得到最大限度发挥的，大概要数《愿君如野菊》（1955）吧。它描写了在封建的明治时代，乡下一个名门世家里太过年轻的恋人们的爱情悲剧。作为田园风物诗，能把风景拍得如此细致优美的电影非常罕见，对旧时代家族的人际关系如此细致入微地进行描写的作品也很少有。感伤在这里变成了被高度纯洁化了的诗。

《晚霞》（1956）是一部以一个市井的卖鱼店为舞台，素描式地描写百姓生活悲欢的小品。不愿继承鱼店的儿子等人物，连极为普通的少年都令观众产生深深的代入感，与他们一起烦恼，一

起抱怨，这正是木下惠介所具备的世人稀有的资质。

木下惠介根据作品的不同，自如地区分使用技巧，不太拘泥于表现的风格样式。1958年的《栖霞节考》中，他把深泽七郎基于弃老传说创作的民间故事一样的小说，用类似歌舞伎一般的样式进行场面调度，展示了他惊人的技艺。他的导演手法非常讲究，在貌似舞台装置的背景上，打上如舞台照明一般色彩变幻自如的灯光，故意用道具布景做出梦幻般的云和山顶，还采用了净琉璃的解说词。尽管这种场面调度充满炫技耍戏感，但鼓励儿子（高桥贞二）、主动让他把自己扔到信仰之山去的母亲（田中绢代），以及背着母亲、把她扔到山里去的儿子，他们之间深厚的感情却描写得非常鲜明。

松竹大船从其前身松竹蒲田时代起，一直是一个以描写都市风俗喜剧见长的制片厂。1950年代，与小津安二郎、木下惠介等人齐名，代表了该制片厂这一领域的人物是涩谷实导演。《乱七八糟》（1950）、《自由学校》（1951）、《本日休诊》（1952）、《现代人》（1952）、《大混乱》（1953）、《勋章》（1954）、《正义派》（1957）、《疯狂部落》（1957）、《好人好日》（1961）等，是他的主要作品。

其中，《现代人》描写了在混乱的社会中迷失了道德的精英青年毁灭性的生存方式，是一部严肃的作品。《勋章》痛彻地讽刺了那些想趁着这一时期日本再军备的动向而荣耀一时的退伍军人们，是一部有争议的作品。还有《正义派》，在对日常生活的素描之中把贫穷百姓朴素的正义感的表现方式进行了描绘，是一部优秀作品。他其余的作品均是喜剧。特别是根据讽刺作家狮子文六的小说改编的《乱七八糟》、《自由学校》、《大混乱》这三部作品，以日本战败后混乱的世态为背景，把因战后民主化而“被

解放了”的女人和丧失了信心的男人这种价值观的转换所产生的轻率而滑稽的状况，热闹又利落地加以展现，受到了好评。

但是，涩谷实最好的作品大概要数《本日休诊》，它是脚本家斋藤良辅将井伏鱒二的数部短篇小说巧妙组合创作而成的。这是以一个在东京平民区穷人聚居的街道里开业的医生三云（柳永二郎）为主人公所展开的充满幽默哀伤和人文主义的百姓生活素描集，精彩生动地描绘了日本战败后终于从最差的生活状态中恢复过来的时期人们的生活，是一部杰作。

影片的情景设定很简单，讲的是三云医院开业刚一年，三云医生之外的几个工作人员外出旅行，挂上“本日休诊”的牌子，留下老人家三云医生一个人看门。没想到，从早到晚接连不断地有患者或是事件造访这里，结果，这一天成了繁忙的一天。最令人印象深刻的一个片段，是名叫勇作（三国连太郎）的青年病症发作的场面。他作为陆军将校奔赴战场，脑子变得不正常，于是回来了。他每次一发作就对着街上的人们发号施令，强迫他们敬礼。虽然也没有什么危害，但每次都会让人们想起那噩梦一般的战争。三云医生无法医治他，只是很温柔地陪着他说话。在影片最后的场面里，面对再次发作的勇作，三云医生大声地发号施令。把傍晚的天空中飞过的雁群当作少年飞行员士兵们的编队，让他敬礼。为配合眼含泪水敬礼的勇作，正好经过那个街角的可爱的出场人物们一齐向着雁群敬礼。战争带来的诸多悲惨，就这样，在充满人情味的人们富于关怀的行动中缓缓地融化，即便战争造成的混乱依然存在，但只有和平才是无可替代的，是最珍贵的，这种情感深深地渗透到观众的心里。

涩谷实此后又在松竹京都摄影所创作了他唯一的一部古装片《青铜的基督》（1955）。它描写的是16世纪发生在长崎的对基督

教徒的迫害，与其说是赞美殉教者们，不如说是把因为惜命而改宗的葡萄牙神父(泷泽修)的凄惨与悲哀看做更具有人性，饱含同情地进行了描写。这在涩谷实来讲是使出浑身解数的力作了，但是主题给人以不彻底和暧昧的印象，评价惨淡。

1957年的《疯狂部落》是一部喜剧，对农村古老的共同体社会里前近代式的人际关系嘲笑式地进行了讽刺。为了维持共同体的秩序，个人的自由是怎样地被压抑着，对此，影片最后通过笑声表达了强烈的愤怒。

松竹大船摄影所自1920年代以来，一直以恋爱情节片最为擅长。在这个领域获得了最大的成功并刷新了之前日本电影票房纪录的是1953—1954年由大庭秀雄导演的《请问芳名》三部曲。在太平洋战争末期的东京大空袭中偶然相遇又分离的恋人，在战后的社会中，因为各种各样的原因而终究未能成为眷属，重复着相遇和别离。典型的英俊小生佐田启二饰演的主人公，每次在日本各地的国立公园美丽的风景中与已经嫁为人妻的曾经的恋人相遇，都会带着哀伤的表情低着头说：“总有一天我们能堂堂正正地在一起，我们保持清清白白的关系等着那一天吧。”岸惠子饰演的恋人噙着眼泪抬头望着他。而且，每次都会悠悠地响起古关裕而^①演奏的电子琴声。

这部影片引起了影迷的狂热，直到后来仍被人们当作传说一样口口相传，但是，它也成了这种感伤型悲恋情节片最后的成功。直到战败之时，在日本社会中，身份高低不同的人的婚事遭到家长的强烈反对是常识，父母的同意是决定婚事的一大要素，

① 古关裕而，日本作曲家(1909—1989)，1969年获得紫绶带奖章，1979年被授予勋三等瑞宝章。

所以，虽相爱却不能结婚的恋人们有很多。即便家长不反对，关于如何求爱没有受过训练的年轻人们不能很好地向所爱的人倾诉爱意，接受父母、上司或前辈们的安排而结婚的情况有不少。也就是说，所谓恋爱这种东西，大多数情况下都是不顺利的。在战败后的民主化潮流中，情况发生了很大的变化。恋爱结婚作为体现民主精神的事而得到大力褒奖，在这一过程中，美国和欧洲的浪漫电影，以及开始大力鼓励美国式明朗恋爱的日本电影，也作出了相当大的贡献。那些拒绝身份有别的婚姻的家长开始被指责为头脑古板。另一方面，因为税制改革，战前那样极端的贫富差距被大幅度地缩小和改正。这样一来，相爱的恋人们被拆散的理由就变得很弱了，套路化的悲恋情节片本身就很难成立了。

二枚目，即看上去弱不禁风的美男子，不能积极地赢得恋人而一味地悲伤苦恼，这种自明治时代的新派悲剧以后延续下来的悲恋情节片的模式终于变得过时了，以日活的石原裕次郎为代表，像美国电影中的硬汉那样的英雄打倒敌手而赢得恋人芳心的廉价的西洋风格爱情故事，至少受到了年轻男性们的欢迎。

大庭秀雄的家庭剧和爱情剧虽然甜美、通俗，但并不存在品行不端，而且情感的酝酿方式非常认真、细腻，在这一点上富于特色。他的代表作是《归乡》（1950）。讲述的是，战前为了对丑闻负责而抛弃日本的原海军将校（佐分利信）归国后与女儿（津岛惠子）相见的故事，故事发生的地点是京都的苔寺（西芳寺）。与前一年小津安二郎《晚春》中的清水寺、龙安寺的石庭一起，这部成功之作中的苔寺也成为战后京都旅游热的一个契机。大庭秀雄其余的作品中，根据三岛由纪夫的小说改编的《纯白之夜》（1951）也很出色。

这段时间，时不时会创作出很扎实作品的导演之一，是中村

登。山本有三原作、佐分利信主演的《波》(1952),讲述的是一个父亲的故事,他不能确信儿子是自己亲生的,却一直将他抚养长大。他最后终于意识到了超越血缘关系的深沉的人性纽带。由井伏鱒二原作、冈田茉莉子和佐田启二主演的《收款旅行》(1957),靠着滑稽明朗的幽默与百姓式的人情味,成为松竹大船喜剧的模范优良之作。

野村芳太郎也在制作了许多普通的商业作品期间,时而有展露他才华的佳作。他凭借高桥贞二和三桥达也出色演绎的喜剧《次子》(1953)而得到人们的赏识;火野苇平原作的《粪尿谭》(1957)中,以从事淘粪的人们的劳资纠纷这个颇具特色的题材,创作出了一部骨架坚实的痛快的喜剧。伴淳三郎、山茶花究等喜剧演员们展示了写实主义的演技,自然地引出了笑点。另外,他根据松本清张原作改编的《跟踪》(1958),成为细致刻画人物的警察戏这个新领域的开拓者。

小林正树以1952年的优秀小品《儿子的青春》出道以来,通俗性的作品一部也没有拍,一门心思创作诉说认真而生硬的理想的不大有趣的青春片。但自从1953年创作了描写因虐待俘虏而受刑的老兵们的《厚壁房间》之后,他就成了一个更为大气的作家。松竹公司出于对美国的顾虑,直到1956年都没有公映此片;但在此期间,他凭借根据楠田芳子的剧本拍摄的优秀家庭剧《在这广阔天空的某处》(1954)确立了自己的地位。由松山善三编剧的1956年的《我要买你》,是一部描写职业棒球选手猎头们争夺学生棒球选手的故事。接下来,1957年的《黑河》则以美军基地所在城镇为舞台,描写了一个在富于知性的学生(渡边文雄)与凶狠的黑道人物(仲代达矢)之间肝肠寸断的女佣人(有马稻子)的悲剧。这也是松山善三写的脚本。

小林正树与松山善三同为木下惠介的助手出身，从出道之初，二人的创作风格就给人以拼命追赶木下惠介的印象，但到了《我要买你》及《黑河》之时，他们终于抛弃了甜美与感伤，获得了强韧的影像风格。到这一时期为止，人们普遍认为，既然人才是在摄影所的师徒关系中培养起来的，那么弟子自然与师傅的风格相似。小林虽然也不例外，但他是以自己强烈的个性，从中寻找、开辟出了独自的方向。《黑河》中仲代达矢饰演的杀手乔这个黑道人物，转动大眼珠瞪着对方，投射出仿佛能穿透对方身体一般的目光，他成为过去松竹的电影中不曾出现过的攻击型的人物形象。

川头义郎也曾经做过木下惠介的助手，他有一部作品是楠田芳子担任脚本、若尾文子和佐田启二主演的《泪》（1956）。这是一部堪称纯粹的木下惠介风格、让人心甘情愿洒泪的感伤型百姓电影的佳作。

因为赤色清洗而被大电影公司开除的五所平之助，这一时期在隶属松竹旁系的制作公司“歌舞伎座映画”创作了《黄色乌鸦》（1957）和《萤火》（1958）。前者是一部家庭剧，把一个经历了长期的俘虏生活之后复员归来的父亲和他的儿子之间难以达到默契的心理，援用儿童画的色彩心理学的思维方式等进行了描写。这部影片在巴西的圣保罗大获成功，创下了连续放映的纪录，那里当时几乎放映了所有日本影片。后者讲述的是伏见^①的客栈一个爱上坂本龙马的姑娘（若尾文子）的故事，是一部以女性为中心的充满情趣的古装片佳作。

这一时期，以拍摄古装片为主的松竹京都摄影所很不景气。

① 伏见是位于京都市南端的一个区，是著名的清酒产地。

大的作品有伊藤大辅导演、阪东妻三郎和市川右太卫门主演的《大江户五男子》(1951),描写了旗本奴与町奴^①之间的争执。仍然是由伊藤大辅导演的《治郎吉格子》(1952),由长谷川一夫、高峰三枝子和岸惠子主演,是对以前的《御詠次郎吉格子》进行的翻拍。片中有着长谷川一夫独有的、别人无法模仿的人情世态剧的味道。在这部作品中,被捕快追赶的义贼英雄在黑夜的街道里沿着房檐奔跑,这段移动摄影所表现出的悲怆的情感也令人难忘。其他的作品还有大曾根辰夫(后改名辰保)导演的《鞍马天狗》系列和《忠臣藏》系列,福田晴一导演、伴淳三郎和花菱阿茶子主演的军队闹剧《二等兵物语》系列(1955—1960),这些都只是作为大众电影比较显眼,仅此而已。为了填补这种局面,他们屡屡从大船摄影所派遣导演过来,拍摄了具有特色的古装片。其中就有前文提到的涩谷实导演的《青铜的基督》、大庭秀雄导演的《情火》(1952),它们均是不以剑戟为本位的古装片。另外,木下惠介导演的《新释四谷怪谈》的前后篇(1949),描写了江户时代的怪谈,与其说怪异不如说浪漫,显示了他精湛的导演才能。

① 日本江户时期俸禄在1万石以下、500石以上,直属将军的武士称为“旗本”。“旗本奴”指江户前期,旗本中一部分变成无赖的青年武士,他们穿着花哨的衣服,在江户(今东京)市内大摇大摆地横行,结党为恶。“町奴”指江户初期市井之中的豪侠,与旗本奴相对,他们出身多为流浪武士或是手艺人。

7. 大映

延续战争期间的态势，松竹、东宝、大映三个公司战后也在一段时期内构成了日本电影的主流。其中，大映一开始对制作艺术电影最没有兴趣。但是，靠着三益爱子主演的感伤型家庭悲剧“母亲故事系列”等，这个公司赚得最多。只不过，他们没有把赚来的钱用在增加直营的剧场上，而是以50%这个令世人瞠目结舌的比例很豪爽地给股东分红，这成为1960年代电影产业整体衰落之时该公司一个最大的弱点。

即便如此，战后数年间也出现了几部优秀的作品。由大映京都摄影所制作的伊藤大辅导演的《王将》（1948），是一部关于明治时代大阪的一个没上过学、出身底层的日本象棋名人的影片，由阪东妻三郎出演。这被视为他代表性的著名演技之一，把百姓之间的人情用谈笑与眼泪加以刻画，强调了他即使成功之后也不失底层阶级的善良与温和，它成为日本式成功故事的模范之作。

稻垣浩导演把伊丹万作写于战争期间的剧本遗作《牵着手的孩子》（1948）拍成了电影。它讲述的是一个教师的故事，他在班上学生们的协助下，亲切地指导一个智力低下的儿童。饰演教师的笠智众以及孩子们都展示了出色的表演，以温暖人心的笔触描写了孩子们天真无邪的快乐生活，成为电影中的佳品。

美国占领军中担任审查的官员，对于该故事发生在战争期间

感到不满，要求他们改成战后的故事。稻垣浩与审查官谈了两个多小时，终于将其说服，得以按照原来的剧本进行拍摄。占领军的审查很多时候暴露出他们对于艺术缺乏理解和认识，但至少他们不是像过去日本的内务省和情报局的审查那样不问情由、不容争论，他们留下了商量的余地。

此后，在对古装片的限制有所缓和后，稻垣浩在新东宝和东宝再次成为古装片的大导演。但在拍摄古装片的空当，他在新东宝再一次创作了有关智障儿童教育题材的《被遗忘的孩子们》(1949)，在东宝则创作了以孩子们为中心描写大正时代东京山手的一个中等家庭生活的《暴风雨》(1956)等，留下了描写儿童的抒情而又写实的佳作。

木村惠吾导演的《痴人之爱》(1949)，是一部让影迷们对京町子这个新人女星瞠目结舌的作品。谷崎润一郎充满情色的小说原作中名叫直美的女主人公，用她丰盈的肉体和奔放的媚态让男人着迷，致使他们做出傻事，但她自己却既无恶意也无罪恶感，只是极其明朗活泼。在此前的日本电影中，这种明朗的色情主义仅仅带着很强的顾虑出现过，京町子把它演绎得大方自然，仿佛她生来就是那种性格一样，她因此成为明星。在此后的《罗生门》(1950)中，面对扑向她的三船敏郎，她仿佛用盈溢全身的热情将他反弹回去一般，展示了热烈奔放的演技，成为国际知名的女明星。

因为东宝工潮所带来的混乱，黑泽明在东宝的工作变得很困难。在他辗转各个公司工作之时，很偶然地让他制作了一部《罗生门》的，就是大映公司。在这部作品出人意料地获得了威尼斯电影节最高奖这一殊荣之后，社长永田雅一就开始对日本电影打入海外市场这个梦想抱有很大的希望。衣笠贞之助的《地狱门》

(1953)、沟口健二的《雨月物语》(1953)、《近松物语》(1954)、《山椒大夫》(1954)等,对这些有望在国际电影节上得奖的作品策划,他都倾注了精力。这些是这一时期的大映最重要的作品。

这些作品在海外的电影节上相继获奖,令永田雅一大为高兴,也积极地促进了对新技术、新器材的引进。在松竹、东宝开始使用技术尚属落后的国产富士彩色胶片制作彩色影片之时,大映却一下子就使用了美国的伊士曼彩色胶片,并且,一听说超宽投影(VistaVision)比宽银幕电影(Cinemascope)更美也马上引进,甚至还从美国引进了用于制作视觉景观大片的70毫米电影的技术。尽管这些器材中除了伊士曼彩色胶片之外不能说都得到了充分利用,但重视技术的风气助了原本属于传统型工匠的电影人一臂之力,使得大映特别是京都摄影所的五六十年代的作品每每成为非常优美的作品。前文已经提到的沟口健二和摄影师宫川一夫,美术导演水谷浩、伊藤熹朔,照明技师冈本健一等人一起创作的几部作品是其巅峰之作,但其他一些制作精良的作品也都是其成果,例如伊藤大辅的描写能乐师家族内严格的技艺传承与修炼的《狮子之座》(1953),衣笠贞之助回归到泉镜花新派剧的作品《汤岛的白梅》(1955)和《白鹭》(1958),还有把中世的混战如画卷一般描绘出来的《新平家物语·义仲身边的三个女人》(1956)等。

在大众古装片方面,成为中心人物的是电影明星长谷川一夫。他最叫座的角色是堪称“日本的夏洛克·福尔摩斯”故事的“钱形平次”系列,从1951年起的十年间,该系列一共制作了15部。这是关于“冈引”(江户时代的下级侦探),即江户平民区那些受衙门委托从事刑侦工作的市民百姓大展身手的侦探故事。“冈引”不是武士,所以不带刀。钱形平次不用日本刀,而是以

扔钱币制服坏人。影片中必定有几个战斗场面来表现他是怎样一个强汉，但这个系列的重要之处不在于他的强悍，而在于表现他对妻子和手下的温柔，对那些可怜之人的宽容，以及长谷川一夫用他源自歌舞伎的潇洒洗练的姿态和礼仪表现出来的江户情调。他还用同样的格调饰演了义贼鼠小僧次郎吉，以及许多以赌徒和浪子到处流浪为主题的作品。

大众电影的大明星为了维持人气，都固守自己固定的形象，他们经常拒绝贸然地出演艺术电影，在剧作家和导演的指挥下被改变形象。长谷川一夫也是这样的大明星，但是沟口健二的《近松物语》是个例外。本来他就出身于以近松门左卫门作为伟大祖师的上方和事歌舞伎，电影演技也是作为对那一类型的发展一路琢磨下来的，所以，对这个角色，他是完全有自信能和沟口对等地一决高下的。并且，这成了他的代表作。还有一部是市川昆导演的《雪之丞变化》（1963），这是对他最叫座的角色进行现代版改编的一个尝试。

在年轻演员中，市川雷藏和胜新太郎从1954年开始作为古装片的明星被推捧出来。他们二人一开始都是如同追随长谷川一夫一般，专门饰演温柔文雅的美男子武士或是黑帮人物。但是，自从市川雷藏在沟口健二的《新平家物语》（1955）中以凛然的风度饰演了年轻时的平清盛之后，他就不再只是在通俗的武打电影中，还屡屡在格调很高的悲剧里有精湛的表演，成为一个优秀的演员。胜新太郎在进入60年代之后，断然抛弃了之前没有男子气概的美男子形象，确立自己独特的豪放个性，一跃成为一线影星。

以新藤兼人和吉村公三郎为中心成立的独立制作公司“近代映画协会”，与大映联合制作了该公司几部重要的作品。他们从

松竹跳槽出来的最直接原因是《虚饰的盛装》的策划没有被松竹接受，这部作品在东宝开始制作以后，1951年在大映完成了。剧本是新藤兼人写的，内容可以说是他的师傅沟口健二的《祇园姐妹》的战后版。和《祇园姐妹》一样，女主人公是一个猛烈行动型的京都艺妓，她主张欺骗好色的男人、卷走他们的钱财才是艺妓的职业，结果，她被一个受了骗的男人报复而倒了大霉，这个结局也一样。只是，在吉村公三郎的导演下，京町子充分调动她富有弹性的肉体所饰演的这个女性，身上盈溢着一种从榨取式的旧艺妓制度中解放出来的战后艺妓的豁达，甚至让人感到痛快，一扫以往以艺妓为主人公的电影中常见的阴沉灰暗的印象。

新藤和吉村这对组合，在《西阵的姐妹》（1952）中同样描写了京都的传统社会在战后大幅变化的过程。西阵是贫穷的工人们聚集的地区，他们在昏暗的街道深处的作坊里纺织传统的华美织物，在那里，一家曾经繁荣的制造业店铺因为传统产业的衰退而逐渐没落。在此过程中，古老而传统的师徒间充满人情味的关系也日渐崩溃。宫城野由美子饰演的长女，身处这个没落的过程中，对古老的规矩也充分地予以照顾，贤明、理性地处理所有疑难财政问题和人际关系的纠纷。

上流乃至上层中流阶级出身，聪明地应对从旧时代向新时代转变的优雅而富于理性的女性，这对于吉村公三郎导演而言，是自成名作《暖流》（1939）的女主人公以来很擅长塑造的人物形象，这在《夜之河》（1956）中达到了一个完成的境地，它以山本富士子为主演，同样是在大映拍摄的。

知性而优雅的女子们，保持着传统礼仪之美的同时又逐渐与现代化的社会相协调，吉村公三郎以这种女性描写形成了自己的代表作。与他形成鲜明对比，大前辈沟口健二则一直描写出身贫

寒的粗俗的女子们，在表面上要现代化却顽固地保留着封建性事物的日本社会中，她们是如何坚韧地又是如何可怜地生存着。

沟口健二的这样的作品有，描写祇园艺妓生活状态的轻妙素描《祇园歌女》(1953)，以喜剧笔触描写了以封建时代以来的排场为骄傲的妓院区——京都岛原的战后状况的《谣言中的女人》(1954)，还有《赤线地带》(1956)，它同样描写了江户时代以来作为日本最大卖春街的东京吉原因禁止卖春法出台而行将灭绝之前的情况。最后的这部作品成为沟口的遗作，它用最残酷的写实主义描写了卖春制度的残忍，是一部惊人之作。

新藤兼人在大映决定把他自己写的剧本《爱妻物语》作为与近代映画协会的合作作品拍成电影时，决定导演也由自己来担任。因为这是他献给战争期间在他还是一个初出茅庐的剧作家之时便去世了的亡妻的饱含着个人感情的作品，他不愿意交给别人。以他自己为原型的贫穷的剧作家由宇野重吉饰演，一直鼓励着他却因结核病死去的妻子由乙羽信子饰演，她作为宝冢歌剧团出身的偶像明星被隆重推出，却一直没有得到很有价值的角色。这部电影虽然称不上很出色，却也是一部充满真情的作品。此后，新藤兼人开始屡屡创作取材于自己家人真实故事的影片，乙羽信子则出演了他所有的作品。

1958年的由他创作剧本和导演的《悲伤只留给女人》，题目看似一部爱情片，但内容却完全不同，是进行社会批判的。影片讲述的是，大正时代一位女性，为了挽救家族的经济危机而嫁给在美国的一个日裔农民，三十年之后回国的故事。那个年代，大家都认为美国人个个都是有钱人，所以他的弟弟妹妹和亲戚们都为了钱而凑过来，对她好言奉承，结果发现她没有任何称得上财产的东西，都感到很失望。旧时日本农民的气质反倒移民美国

的日系人身上还保留着，而日本的家人却随着战败一起，失去了曾经的诚实与正直，这两点形成了鲜明的对比。新藤兼人在田中绢代出色饰演的这个女主人公身上，倾注了他对当年真的移民到美国去的长姐的思念之情。现实生活中，这位姐姐最终也没有回日本。新藤兼人在此后还创作了与大映无关的近代映画协会的作品、歌颂另一位姐姐往事的《母亲》（1963），以及吐露了对母亲的敬慕之情的《落叶树》（1986），均是由已经成为他伴侣的乙羽信子主演，成就了女性崇拜的主题。

久松静儿自就职于新兴电影公司以来，一直勤勤恳恳地制作母亲片、情节剧以及推理剧的B级片。并且，磨炼了一定的技术，在战后也创作出成功的作品，获得了稳定的立足之地。然而有一天，他受到了自己上高中的儿子的批评，说他不是在创作有价值的作品。为此，他很受打击。于是，他一念发起，投入精力创作的便是《满身是泥》（1951）和《安宅家的人们》（1952）。前者描绘了一位女性苦苦奋斗的人生，后者则是围绕一个智力低下但非常纯真的青年的关于善恶纠葛的故事。两部均是有着深厚韵味的扎实的佳作，特别是后者，饰演弱智青年的船越英二以他出色的演技受到了人们的关注。

市川昆在新东宝成为导演之后，一面辗转于日活、东宝等公司，一面发表作品，逐渐展露了他的才气。但是从1956年起，他开始稳稳地待在大映，在商业电影的框架内反复尝试具有野心的实验之作。首先一部《日本桥》（1956），再度把泉镜花原作的古老而感伤的新派剧拍成了电影，在尊重原作的同时，演出的形式制作得像平面设计一样具有现代感，使得它成了一部与其说感伤倒不如说很讲究、很潇洒的电影。接下来的《处刑的房间》（1956）是根据石原慎太郎的所谓太阳族小说改编的电影，描写了

一群貌似不良少年的大学生们的生活状态，但是对他们既不否定也不表示肯定，仿佛在观察奇妙的生物一样冷静地进行描写，使之成为一部独特的作品。

《满员电车》(1957)是一部奇异的作品，它把劳动中存在的人的异化这一高度观念性的问题，用半漫画或者说荒诞剧一般的影像进行了表现。作为社会这个被高度组织化了的机构的一个齿轮，失去了自由的人性、仿佛机械人偶一样行动的工薪族们之中，下决心绝不丢掉人性的青年主人公，宛如一个悲剧英雄一般，勇敢地去面对奇妙而又滑稽的社会。在这里，看上去正常的人发狂了，而看似异常的人却是正常的，结果就分不清什么是了。这部作品在评论界和票房上都被视为失败之作，但是之后没多久，市川昆却这么对我说：“有时候不拍一拍特别失败的作品，我自己就会垮掉。”当时，他是最前卫的电影作家。

市川昆作为一流的导演被人们普遍认可，是从1958年把三岛由纪夫的著名小说《金阁寺》以《火烧金阁寺》为题拍成电影开始的。这部作品描写的是一个青年僧人的故事，他出于对美的嫉妒这一极其抽象的理由而在国宝金阁寺里放火。大映把这个策划交给市川昆，他先是认为这种很难理解的心理无法变成影像而加以拒绝，后来，他通过把原作者对真实事件原型进行采访的那些笔记中的内容进行重新组织，把它作为一个有严重自卑感的青年对既成的权威性事物进行的报复，以平实明了的写实主义手法将之改编成电影，获得了成功。饰演因为口吃和贫穷而深感自卑的可怜青年僧人的，是在古装片中专门饰演凛然帅气的贵公子般英雄的明星市川雷藏。这是无视明星制原则的打破常规的演员安排，但从结果来看，这成了他的代表作品之一。而且，正是他这样原本可以像贵公子一样的青年被自卑感拖累，才更是让人们再

次认识到战败后的日本严峻的时代精神。这可以说是对三岛由纪夫原作的一个绝佳的解释。

在第二年即 1959 年，市川昆紧接着又被委以重任，将谷崎润一郎的《键》和大冈升平的《野火》这两部评价均很高的小说改编成电影。《键》以老人的性欲为主题，其中包含了几个表现起来比较困难的场面，因为在这一时期，人们对带有情色的描写感到忌讳的意识还很强。但是，市川昆通过加入大量富于知性的幽默和荒诞剧式的解释，突破了这个难关。《野火》讲述的是，太平洋战争末期在菲律宾战线败逃的处于饥饿状态的日本士兵之间发生的食人肉事件。原作者在作品的高潮部分，让一只看不见的神明之手按住了主人公士兵的手，阻止他吃人肉，写得带有一些神秘色彩。这在市川昆看来也是不可能拍成影像的。但是，担任改编的和田夏十做了改动，让那个士兵（船越英二）在不知情的情况下欲要啃人肉干时，牙掉了而没能吃成。通过改成这样更现实的而且 also 让人感到某种神秘寓意的设定，这道难关也得以跨越了。过激的现实主义最终转化成了甚至带有奇妙幽默的荒诞剧，《野火》作为这样一部影片获得了成功，成为描写战争之悲惨的最优秀作品之一，也是船越英二的柔弱善良得到最大程度发挥的作品。

以往，著名的文学作品改编成电影时有一个倾向就是，人们会带着怀疑的眼光审视是不是把艺术水准很高的原作品改得通俗化了。而市川昆改编的电影，则通过对原作进行批判性的解释，重新创造出了自己独特的想象力，从而受到了人们的好评。

8. 东横映画・大泉制片厂・东映

1938 年开始，在东京涩谷有一家在东横电气铁路公司出资下从事电影放映的叫做东横映画的公司。战后，因为电影的放映很繁荣，这个公司开始积极地展开活动，从 1947 年起租借大映的京都摄影所开始制作电影。接受关于制作实务方面咨询的，是战争期间在满洲映画协会担任制作方面负责人的根岸宽一。他被追究战争责任而免去了公职，因此不能出面。在满映时作为他的左右右臂担任制作，很早就回国了的牧野光雄成了这个公司制作方面的负责人。

他们计划将这个公司办成一个为从解放后的旧满映复员回来的人们提供工作的场所。并且，在这一年首先制作三部，次年制作了十部影片。最初，他们把发行委托给了大映，后来也向东宝系统的影院提供作品，但是利润总也不见增长，负债却不断地增加。

只进行制作而发行放映依赖于其他公司的制作公司，因为利润被发行公司抽走而恶战苦斗，这是日本电影史上不断重复出现的问题。全国以放映日本国产电影为主的影院，基本上都与东宝、松竹、大映等拥有能提供整年放映节目单的制作能力的大公司签订合同，不放映其他公司的作品。因此，独立制作公司要想公映自己的作品，除了让大公司购买自己的作品，或者委托他们

发行之外，别无他法。并且，那样做理所当然地会被发行公司抽走利润。为了不被抽油水，制作公司要么自己拥有自己的直营影院，要么就必须与电影院直接签订合同，拥有自己公司的发行网，然而，那又必须具备足以填满一年放映节目单的制作能力。

为了获得这样的制作能力，东横映画于1949年与东京的大泉制片厂联手合作了。这样一来就拥有了自己的发行网，1951年，两家公司在东横电气铁路公司的后身，即东急电气铁路提供的资本下合并成为东映公司。过去东宝成立时资本也是由电气铁路公司提供的，这些电铁公司个个都拥有联结大都市和郊外的铁路网，在其车站周边的娱乐街道经营着影院。

东横映画在起步时，是从解散了的旧满映归国的电影人的据点，他们为了在日本重新振作起来，在与其他公司相比极其恶劣的条件下拼命地工作。这个公司里除了海外归来的人们以外，还聚集了在战争期间及战后日本电影界重组时期因为各种原因从既成的大电影公司里被挤出来的人们。特别重要的是，由于占领军严格限制打斗片的制作，在之前效力的大映逐渐被视为无用的大包袱的两位古装片明星片冈千惠藏和市川右太卫门跳槽到了这个公司。

大映靠着母亲系列、柔道系列等现代剧赚到了钱，所以没有必要为那些不能再演武打片的古装片明星认真考虑和策划电影。但是，东横映画却为了片冈千惠藏，策划了把剧中的日本刀换成了手枪的侦探剧“多罗尾伴内”系列，获得了成功。此外，为了市川右太卫门，策划了体现民主主义精神的古装片《无赖汉长兵卫》（1949），为此还请来了作为罢工领袖之一退出东宝公司的龟井文夫导演。这部影片是以杀了明智光秀的平头百姓作为主人公的古装片，是在这个古装片受限制的时期策划的久违了的打斗

片，因为觉得它是描写被武士利用了的农民的悲剧，主题是民主的，应该没有问题。若是这样的内容，纯粹的共产主义者龟井文夫或许也会觉得有意思，于是就有了让纪录片出身的他来导古装片这样一个雄心勃勃的策划。

这个名副其实的特色组合会创作怎样出人意料的作品呢？对此，我本人是激动不已，跑去看了它的首映。从正上方俯瞰身穿铠甲的武士们的尸体横七竖八地铺满原野的景象，这样的开场镜头等，确实是让人感到了之前那些讴歌英雄主义的古装片中所没有的冷峻的视点，让人不由得正襟危坐，但是之后的内容完全没有意思，直至杀了光秀得到赏金的百姓们举行宴会、跳起哥萨克舞，真是让人感到沮丧无比。

25岁的年轻制片人冈田茂，策划将战时阵亡的学徒兵们的手记集《听，海神的声音》这本畅销书拍摄成电影。并且，这部影片起用了同样是在罢工之后退出了东宝的关川秀雄导演。关川导演为了描写在缅甸战线败逃的日本军队的惨状，把职业军人彻底刻画成坏蛋，把学生兵作为可怜的牺牲者，突出他们之间的对立，充满力度地展开了描写。凭借干脆明确、个性强烈的电影手法，这部影片成了东横映画最成功的作品；而在阶级斗争的大义之下把掌权者彻底地刻画成可憎之人，这是苏联电影以及从过去的倾向电影继承下来的左翼电影人的传统，在这个意义上，可以说起用关川秀雄是成功的。

同样地，东横映画后来又迎来了因占领军的命令而遭受到赤色清洗的今井正导演和家城巳代治导演。在其他大电影公司都在讴歌繁荣的这一时期，这个公司则集合了在战中战后电影界重组时期被排挤出来的人们，在贫困之中恶战苦斗。

关川秀雄导演有一部叫做《战栗》(1950)的作品。这是由古

装片明星市川右太卫门、高田浩吉担任主演的黑帮片，或许是因为不合时代的演员配置和快而拙劣的制作，有的地方显得支离破碎，我记得当时有评论说它是“令人战栗的愚蠢之作”。倒不是因为它真的是拙劣之作所以记得，而是因为，尽管它确实有着无可辩驳的粗糙之处，但是，用半纪录片式的手法拍摄黑社会的那部分却也着实充满了鲜活真实感，仍然使我感受到了一种奇妙的魅力。

说起来，这种真实感到后来发展成了关川导演也作为主力参与了拍摄的、东映东京摄影所的《警视厅物语》系列等作品对底层社会犯罪的半纪录片式的描写，进而还被1970年代的暴力团电影继承了下来。直到与大泉制片厂合并而拥有了自己的发行系统为止，东横映画一直处于委托大映和其他公司发行影片的不利条件之下，制作条件非常艰苦，制作方法也相当粗糙，有时那也成了一种不同寻常的粗犷的魅力。

另一方面，有时也会意外地出现情感丰富的作品。它们有春原政久导演的《七色花》（1950）和《随风舞动的芦苇》（1951），关川秀雄导演的《军舰已无烟》（1950）、《我上一高时代的犯罪》（1951），牧野雅弘（由牧野正博改名而来）导演的《武打指导段平》（1950）、《酩酊八万骑》（1951）和《复仇崇禅寺马场》（1957）等。《七色花》围绕主人公男小说家，刻画了他的中年舞蹈老师，他大学恩师的女儿，被他从流浪儿抚养成人的年轻女佣人等，把他们之间纠缠着恋爱情感的人际关系，糅合着抒情与幽默淡淡地描绘了出来，是一部佳作。特别是杉村春子饰演的舞蹈老师，非常出色。

《酩酊八万骑》是对牧野导演青年时代的传奇名作《浪人街》的翻拍。在江户陋巷的大杂院里惨淡度日的落魄流浪武士

们，为了对抗以权力作为保护伞欺负弱者的旗本武士们、救助一个可怜的女子这个目的而团结起来，他们第一次露出了会心的微笑，在黄昏的森林中与敌手大战，相继死去。最后剩下的，只有他们平时喝得烂醉的居酒屋入口那呼啦啦随风摆动的绳帘。它就是这样一部悲惨而伤感的武打电影。

看到这部电影时，我受到了很大的触动，仿佛整个人都完全沉浸在了油然而生的悲哀里一样，但当时的评论家们却似乎都不认可它。或许对于看过原来那部作品的人们来讲，这不过是换汤不换药的二道茶罢了。

这部《酩酊八万骑》中对那种被疏远和被欺负者的可悲志气或者说自尊，反抗和自虐、自嘲式的幽默等表现，我认为是东横映画最为出色的地方。它倒是出乎意料地与创作者、思想均不相同的《听，海神的声音》，或是用推理剧的方式描写战争期间学生反战活动的《我上一高时代的犯罪》等作品有着一种共同的情感。而且，它与当时东横映画在日本电影界所处的立场不无关系。

在《对日和平条约》签订的1951年，占领军对古装片的限制被撤销了。恰好在那个时候，东横映画变成了东映映画；同时，曾因被限制拍武打戏而发出髀肉复生之叹的片冈千惠藏和市川右太卫门，也终于可以心满意足地挥舞大刀了。之前尽管对古装片的限制逐渐有所放宽，但“忠臣藏”故事直到最后都一直是被禁止的，1952年和平条约一生效，“忠臣藏”的电影拍摄便成为可能。于是，东映把它放在首位拍摄，但是仍有所顾忌，单把题目改成《赤穗城》，制作完成了这个分为前后两部的大作。身份很高的武士同时也是身手不凡的剑客，并且经常不必使用剑，仅仅用他威严十足的态度和表情，用他的一声呵斥便令恶党们浑

身发抖，农民和商人们都感谢他，为他喝彩。这种仿佛赞美封建身份制度一样的片冈千惠藏的“刺青判官”故事系列、市川右太卫门的“旗本退屈男”系列等成了摇钱树。这个之前欠下了巨额债务的公司，在1953年终于把债务还清了。

接着在1954年，东映开始采用连续放映两部影片的放映模式，向其他公司挑起了量产影片的竞争。从一开始就连放两部长篇太过困难，所以，他们先是相继制作了每部30分钟、连续5集左右的面向儿童的武打电影，用于两部连映的形式。每次到了影片的最后，主人公都会陷入危机，让看电影的孩子们为他捏一把汗。为了确认他平安无事地摆脱危机并且继续大展身手，孩子们开始每周都去东映的影院看电影。那些影片主题大多与忠义、复仇无关，而是单纯寻宝的故事居多。惯用的故事情节是，没落的高贵之家的子孙，只有尊贵的身份却没有与之相匹配的财产，他一面与坏人们的阻挠做斗争，一面苦心寻找祖先留下的财宝，从而恢复自己本来的权威。

在这种大量生产之中，中村锦之助、东千代之介、大川桥藏等人被作为明星推捧出来。

锦之助、千代之介、桥藏，都是歌舞伎和日本舞蹈界的名门子弟。过去，片冈千惠藏和市川右太卫门虽然是歌舞伎演员出身，但因为不属于某个门派，这才对舞台表演断了念头而进入了电影界；与他们那时不同的是，开始从传统艺能的名门之中挖掘出明日之星。当然，也并不是说出身于传统艺能的名门就一定具有优秀的表演天分。只不过，他们有一个共同点，就是身上都有一种贵公子式的风度。而且，那正是像歌舞伎一样把明星的地位以近乎世袭的形式予以继承的日本传统艺能长年累月造就出来的一种个性魅力。

就这样，他们从一开始便作为贵公子风格的主角出演武打电影，既不用像美国动作片里那些明星一样炫耀自己锻炼得结实紧致的肉体，也不必像无声电影末期的古装片中展开惊人武打的阪东妻三郎、大河内传次郎那样时而跌倒，时而跳跃，时而弄得满身是血；他们只要漂亮而轻快地动一动，微微一笑，摆出指定的姿势，熟练的龙套（被砍的角色）们便会在绝妙的时机一个个巧妙地倒下去，成了像舞蹈一样华丽的打斗。他们不是因为肉体锻炼得结实而很厉害，而是因为他们是贵公子，比起那些单单肉体强悍的人要优越。古时候，拥有超乎常人怪力的弁庆被视为天下无双的豪杰，而美少年牛若丸用耍惊险杂技一般的轻快动作就打败了他，那种“贵种流离谭^①”的传奇式形象在这里复活了。

这一时期，普通观众对大众古装片最为期待的是华美程度，也可以说是一种威风与活泼。特别是东映古装片，演员层次丰富，能够聚集众多经验丰富的演员，甚至连很不起眼的配角都是由过去的主演明星饰演。在令人联想起歌舞伎舞台的华丽布景中，布满了掌握了如何像画一般优美地摆出动作的老演员们，在他们正中间摆上宛如从通俗绣像小说里走出来的英俊的主演明星，那简直就成了一幅像歌舞伎的舞台一般的画，打斗与其说是充满血腥的互相残杀，不如说更接近配合着音乐节奏跳舞的音乐剧。当然，另一方面，也有中村锦之助主演的《宫本武藏》系列、东宝的三船敏郎主演的“三十郎”系列，追求充满可怕的打杀气势的武打，但主流是把武打作为华美的表演来进行表现。出身于歌舞伎的女形、有着俊俏相貌的大川桥藏，可以说是这种歌

① 贵种流离谭是日本常见的一种文学类型，多描写出身高贵的人流浪异乡、历经艰难险阻终于恢复原来的地位的故事。

舞伎一样展示出来的古装片中如画一般的明星的一个典型。俊俏的相貌是卖点，缺少动作片应有的打斗的爽快感，但与 20 世纪三四十年代进入全盛期的同类型演员长谷川一夫（林长二郎）一样，他以在舞蹈方面锻炼出来的身形之美充分地弥补了这个缺憾，加之主要饰演贵公子类型的角色，也充分发挥了他的长处。

松田定次导演的《新吾十番胜负》系列（1959—1963）中的葵新吾，就是其中的一个具有代表性的例子，继承了“贵种流离谭”式的想法，它被认为是日本的故事形式中最古老的类型之一。也就是原本出身高贵的人物，因为某种原因流落到了下层社会，在那里经受苦难的考验，最后他高贵的出身显现出来，矛盾得以圆满地解决的故事。这在古代和中世的“说话”（故事，传说）及“说经节”（讲经故事）等故事中经常出现。大家认为高贵的血统本身有着某种神秘的力量，构思那种形象时比起肉体的强悍，还是优美、文雅以及令人心酸之处更得到了尊重。大川桥藏就是非常契合那种形象的明星。

中村锦之助雄心勃勃地为拓宽戏路而尝试了各种各样的角色，但在他作为东映古装片的主力明星而最受欢迎的时期，他所饰演的基本上还是和大川桥藏相同的角色。即，从身体条件来看一点儿也看不出是厉害人物，反倒是，尽管本是白白净净的文雅男子，当他漂亮地化好妆出现在人们面前时，却不知从哪里显出某种威严，让那些包围着他想要动粗的貌似强悍的喽啰们一个个地都自己败退下去。这样美少年时代的中村锦之助最好的作品，大概要数泽岛忠导演的《一心太助·天下一大事》（1958）。他的角色是一个市井卖鱼的小哥儿，好像哪里有点儿贵公子风范，有种贵公子摆出百姓的架子、用粗鲁而爽快的语调讲话并乐在其中的情趣。他这样享受做老百姓，他周围自然地出现了以他为中心

的过节一般的气氛，展开了一个热闹非凡又充满生气的、像节日里的游行队伍一样的故事。故事本身是极其单纯的劝善惩恶剧，但它欢喜热闹的展现方式受到了人们的欢迎。

此后，他也逐渐开始投入洗练的歌舞伎式作品以及有着厚重魄力作品。他先是出演了内田吐梦导演根据近松门左卫门的《冥途飞脚》拍摄的电影《浪花之恋物语》(1959)，又在田坂具隆导演的作品《亲鸾》两部曲(1960)中饰演了在颓废的中世那地狱图一般的社会中一面苦恼一面进行思想探索的亲鸾，在内田吐梦导演的《宫本武藏》五部曲(1961—1965)中达到了他自己的一个巅峰。这个角色，当然不是使用之前他摆个漂亮姿势微微一笑的那种偶像型的演技，也不是很多古装片明星们都演过的那种出奇强悍的豪杰。这是一个只靠惊人的气魄，像着了魔一样一门心思要成为日本第一剑士，朝着目标猛跑的男人，他那近乎凄惨的狂热的样子，仿佛是在体现着作为近代日本一个侧面的努力奋斗精神。

伊藤大辅导演的《叛逆儿》(1961)也是他的代表作之一，把充满激情的年轻武将悲剧性的切腹自杀之举，以及凛然的气概，热情奔放地进行了演绎。

今井正导演的《武士道残酷物语》(1963)也是他颇具野心的一部作品，他一个人分饰七个角色，表现了一个七代都是武士的家庭悲惨的生活方式。

此外，山下耕作导演的《关之弥太》(1963)、田坂具隆导演的《冷饭、厨娘和父亲》(1965)、加藤泰导演的《沓挂时次郎·游侠一匹》(1966)等，在人情味十足的作品中也表现出了很好的韵味。东映在从大众武打戏路线向1960年代中期以来的任侠电影路线转移的过渡期，得以制作了相当多的优质古装片，身为主

力影星之一的中村锦之助积极地寻求这些角色并和这些导演合作，这一点起到了很大的作用。

这一时期，把这样身份序列明确的全明星阵容大作作为歌舞伎式的华丽作品非常热闹地完成，其中发挥了最大才能的导演是松田定次。《赤穗浪士》（1956）和《任侠清水港》（1957）在这个意义上是他的代表作，此外，他还在市川右太卫门主演的《旗本退屈男》系列、月形龙之介主演的《水户黄门》系列等大众古装片中展示了他练达的技术。市川右太卫门在回答我提出的“出演《旗本退屈男》时最先花心思的是什么”的问题时，立即便答道“是服装”。这是身份高贵的武士主人公像玩儿一样快活地收拾恶人的武打戏系列，他每次都穿着特别定做的非常奢华的和服出现。因为和服太过奢华，也限制了右太卫门在格斗时的动作，但是那种服装的华美程度对于影迷来说是更为重要的。

为实现大量生产雇用了大量专属演员的东映，从全盛时期的20世纪50年代中期至60年代初，反复地制作了“忠臣藏”故事和“清水次郎长”故事系列。这些是需要很多出场人物的古装片，其中众多的出场人物都被按照严格的身份秩序进行了位置排序。

专属演员们也同样，以被称为御大（大腕，御大将的略称）的片冈千惠藏、市川右太卫门两人为顶级，接下来是贵公子中村锦之助、大川桥藏及其以下，他们也被严格地按身份进行了排序。这个顺序也是他们在摄影所内势力大小的排序。并且，把演员们的排序套到角色的排序中，角色分配很自然地就出来了。在争斗之中，身份排序高的总是很强，而且起纠纷时，排序靠前的演员所饰演的人物总是更正确。比方说，锦之助和桥藏虽然也必定是饰演正义的人物，但与千惠藏和右太卫门饰演的人物相比起来，

要多少有些轻率之处，就是类似这样的。并且，同一级别的两个大腕千惠藏和右太卫门联袂出演时，两人的角色级别、所出演场面的长度、台词量等，都必须严格地保持平等，即使二人对决也不能有胜负。某一方饰演像“忠臣藏”的大石良雄、“清水次郎长”系列的次郎长这样的主角时，另外一方就饰演虽然出场镜头比较少但剧情设定上却是与大石、次郎长做对等表演的角色，在下次机会的时候再反过来。因为，两个大腕的势力在制片厂的工作人员之间也渗透得很深，为了维持制片厂内的秩序，必须做出那样周密的考虑。

就是这样，根据演员们的身份排序来决定剧情的安排，很多时候，编剧和导演都被要求在不打破这些既定秩序的情况下来编排故事。因此就产生了极度的模式化，故事中绝不会发生意外的事。当然，其中有着极端的千篇一律，但同时也存在着一种大家都相信绝不会混乱的稳固的秩序的幻影。而且，它还盛大而华美地展开来了。日本电影票房达到鼎盛的这一时期，最能稳稳地赚到钱的就是这种电影。这些电影被定型为传送带模式并高效大量地生产出来，甚至留下了“因为过于忙碌，在制片厂里大家都是跑着工作，没有一个人走路”的传说。

当然，东映的古装片并不都是那样的。最后一个从满映归来的导演内田吐梦也被东映请了进来，先是在1955年创作了《血枪富士》。它描写了在东海道旅行的武士、市人和百姓们的群像，是一部没有特定主角的古装片。身份和旅行目的各不相同的人们，各自有着悲惨辛酸的人生课题，每个人都很孤独。他们只是在途中偶然相识，偶然互助，偶然地互相了解了对方的难处，互相同情。后来，发生了突发性的事件，有的人死去，而有的人竭尽全力对抗悲惨的命运。这虽然是一部小作品，但毫无疑问是

内田吐梦最优秀的作品之一。其中不存在对身份序列这一东映古装片的牢固基础的肯定。片冈千惠藏扮演他的弟子岛田照夫饰演的武士的下郎(佣人),剩下的全是配角们。作品的主题之一是对武士权威的否定,对下郎以及底层百姓的日常生活悲欢的细致描写,使这部影片成为一部充满人情味的作品。

松田定次导演的《妖异忠臣藏》(1954)、佐伯清导演的《大地的武士》(1956)、河野寿一导演的《白扇·凌乱黑发》(1956)、小石荣一导演的《怪谈千鸟之渊》、加藤泰导演的《风、女人和旅鸦》(1958)等佳作都显示出,即便是在模式化的大量生产体制中,也经常能出现仿佛在生产过程中发生了突然变异一样的个性作品,或是具有意外性的作品。

1957年,东映公司制作了日本首部宽银幕的彩色电影,这便是松田定次导演的明朗的娱乐古装片《凤城的新娘》。之后,东映古装片就开始在宽阔的画面排满很多明星、老明星,制作越来越热闹的电影。这一时期的东映,除了现役的主演明星们之外,曾经主演过电影的老明星们也有30人左右,他们饰演了重要的配角。

位于东京郊外大泉(地名)的曾经的新兴电影公司的摄影所,在新兴电影发展成为大映公司而解散后,有时变成军需工厂,有时被关闭;在战后的1947年,它被吉本兴业^①命名为大泉制片厂,作为出租摄影棚而重获生机。进而又在1949年进行了自主制作,1951年合并到东映,成为东映公司的东京摄影所。

① 即吉本兴业株式会社(Yoshimoto Kogyo Co., Ltd.),是日本最大的艺人经纪公司、电视节目制作公司,日本最古老的艺能事务所,创业于1912年4月1日。

出租摄影棚时代在这里制作的值得关注的作品，是牧野正博导演的《肉体之门》(1948)。它描写的是在刚刚战败后的这个时期，在东京的繁华地区烧焦的大楼里落了户的野妓们。同一时期，松竹的沟口健二导演拍摄的《夜之女》(1948)是一部厚重而悲剧式的、有着强烈写实主义风格的社会抗议电影；与之相对，牧野的这部作品的特色倒是在于，描写了因为战败才从一切修饰体面之中解放出来的女人们目中无人、破罐子破摔的态度。

石坂洋次郎原作的《女人的脸》(1949)也是这个制片厂自主创作的作品，是今井正导演少有的悲观主义心理剧。这也是一部有着深厚韵味的佳作。

1950年，从演员转而成为导演的佐分利信在这里起用木暮实千代饰演搭档角色，由他自己担任导演和主演，拍摄了《女性对男性》和《缓期执行》两部作品。它们均是描写中年夫妇爱情微妙之处的作品，与他曾经在松竹大船作为明星出演的家庭剧相比，它们不是仅仅把出场人物们在家庭之外作为职业人的生活草草进行描写，而是相当细致地描绘了他们的职业生活，把职业或公务性的生活与私生活之间的矛盾从正面作为主题，这一点很有新意，演出也去除了戏剧的做作，受到人们的关注。

在这个摄影所成为东映东京摄影所并承担大量制作的一部分重任之后，对东映而言，仍然是京都摄影所拍摄的古装片极为受欢迎，在东京制作的现代剧一直票房不振。因为与其他公司相比他们缺少明星，作品也大多给人以粗糙的印象。但是，偶尔也会靠着大胆的策划取得成功。其中之一便是《姬百合塔》(1953)，它成为东映创立初期该公司从经营谷底中好转起来的契机。在太平洋战争末期的冲绳之战中，女学生们作为日本军的护士被动员起来，她们燃烧着爱国热情，与军队共同行动，最终全

都死在美军的炮火之中。对这个悲惨的过程，水木洋子以记录为素材改写为剧本，今井正以厚重的演出进行了描写，这是一部真正的战争电影。对少女们纯情不渝的爱国心绝没有进行贬损，而是把她们献身性的行动表现得很感人，并且，还痛彻地描写了不合理的爱国主义教育和宣传是如何把她们逼到残忍悲惨的境地的，它成为能令当时的日本人信服的杰作。

1957年，今井正在这个摄影所又创作了根据八木保太郎的剧本改编的《米》，和根据水木洋子的剧本改编的《纯爱物语》。前者把这一时期开始的伴随着日本城市化进程而出现的农村的危机，通过霞之浦的半农半渔的农民们而描写了出来；后者则是加进了原子弹爆炸后遗症悲剧的关于不良少年和不良少女的青春电影、纯爱电影。

不知是否因为被列入“赤色清洗”名单的关川秀雄和今井正、家城巳代治等人为东映东京摄影所打下了基础，这个摄影所中形成了一种社会派写实主义的路线。首先，关川秀雄就有多部作品，例如，描写战后从事军舰拆卸工作的工人們的《军舰已无烟》（1950），描写了战败时军方高层官员与宫廷的行动的《黎明八月十五日》（1952），还有在东映儿童电影部创作的教育影片佳作《小号少年》（1955）和《野口英世的少年时代》（1956），描写了东北地区农村的青年们青涩执着的青春烦恼的《季风的彼岸》（1958）等。每一部都是在灰暗的情感上很有特色的作品。

家城巳代治是一个向勤劳青少年讲说健全的道德的作家，他总是认真地追求模范的劳动者形象。《赤裸的太阳》（1958）就是那种典型的作品。

从事低成本电影的量产，像工匠一样制作各种娱乐电影，时不时地创作一些有特色的作品，这样的导演曾经有过几个，佐伯

清就是其中之一。他在片冈千惠藏制片公司给伊丹万作做过助手，在东宝成为导演，在新东宝也工作过。1950年代，他在东映坐稳之后，就开始创作出让人感受到他作家风格的作品。最先的一部是《暴风雨中的母亲》(1952)，描写了一位为了对在中国所做的屠杀事件负责而主动接受处决的学徒兵将校和他的母亲，在日本电影中，这作为直面日本军战争犯罪的电影是最早的作品。1956年，他创作了一部现代剧《夕阳与手枪》，让刀枪影星东千代之介穿上了军服。这是以出没于满洲的日本人马贼为英雄的动作片，讲述了在这片土地上曾经有过一个梦想着建设“王道乐土”的纯真青年，表现了日本人对满洲的怀旧之情与遭遇挫折时的痛苦。进而，他在1960年的《穿越沙漠的太阳》中，将战败时身在蒙古的日本医生(鹤田浩二)作为主人公，描写了他自己一心为当地的人们奉献，却因痛感日本的战争责任而硬是留在了战火之中这种充满道德的行为。佐伯清自己虽然与曾经的满洲映画协会没有关系，但这些作品却每一都是描写在曾经去了中国，特别是去了满洲、蒙古的日本人中也存在有良知的纯洁之人，影片带有东映这个以战后从满洲映画协会归国的电影人为核心起步的公司自我辩解的性质。其中并不会让人感到深刻的反省，但鲜明地带有事与愿违、无限感慨的心情。佐伯清还有一部古装片力作《大地的武士》(1956)，描写的是明治初期作为佐幕派而失败的东北藩武士们成为开拓北海道的移民的故事，这也是以遗憾的心情作为核心的作品。

说起事与愿违的遗憾，佐分利信导演的《人生剧场第一部》和《人生剧场第二部》(1952—1953)也是那样的作品。乡下的没落老爷们的儿子，气宇轩昂地来到东京，在早稻田大学搞了一场有点儿滑稽的学生运动并遭到挫折。佐分利信把那种满怀青春热

情、自命不凡的悲怆心情，仿佛触及了大正时代精神的精髓一样，用精彩的风俗描写刻画了出来。

事与愿违的遗憾，这是在 1950 年代东映电影的相当一部分中飘荡着的一种情绪、一种主题，这一点，在后来成为东京摄影所名作的《警视厅物语》系列影片中也经常出现。这是描写警视厅专门负责杀人案件的刑警们侦查活动的影片，刑警们个个都是很讲人情的，一点儿也不像英雄。影片的有趣之处倒不是在于侦查过程中逐渐变得清晰的可怜的犯人形象上，而在于这些原本各自都怀揣着梦想和希望的人物却在不知不觉中事与愿违地变成了犯罪者，当他们意识到这一点时的那种哀伤的情绪。这个《警视厅物语》系列由多位导演执导，而在初期就特别展示出实力的一人是村山新治。他创作了《上野发车 5 点 35 分》（1957）、《魔法留言板》（1958）、《没有脸的女人》、《无遗留品》（1959）等作品。此外，他还有尖锐的写实主义犯罪片《七颗子弹》（1959）、《白粉的恐惧》（1960）等佳作。

内田吐梦在这个摄影所创作了《紧要关头》（1957）和《森林与湖泊的祭典》（1958）。前者是一部描写对矿坑事故中被埋在矿坑内的矿工们营救过程的故事片，是根据菊岛隆三所写的初期电视剧佳作改编的电影。后者中，高仓健变身成一个高喊阿伊努族民族解放的活动家，在北海道的大自然中穿梭往来，它看上去是那么具有电影特色，却以一部虚幻风景画而告终。

9. 日活

战争期间，因为政府强制实行企业合并，日本电影中故事片的制作仅限于东宝、松竹、大映三家公司。此时，业绩不振的日活尽管身为大公司，它的摄影所却被合并进以松竹伞下的小公司“新兴电影”为中心新成立的大映公司，日活作为一家专门发行电影的公司存续了下来。

战后，这个专门靠放映美国电影而赚到了钱的公司，一直希望重新开始自己曾经被夺走的电影制作业务，终于在 1954 年，在东京的调布重新建设了摄影所，再次开始了电影制作。人才是从已有的各个公司、独立制片厂，还有戏剧界等方面召集的。

在此之前，东宝、松竹、大映、新东宝、东映这五个公司为了防止日活挖走人才，于 1953 年 9 月签订了一个协议。内容大致是说，演员自不待言，导演和剧作家也包括在内，如果在未得到所属公司许可的情况下与其他公司签订合同，今后这五家公司将不给那个人任何工作，特别是新人，被录用之后的三年中，没有所属公司的许可不得签订演出合同和雇佣合同。因为这个协议，电影人的自由被紧紧地束缚了。后来，在 1963 年，大明星山本富士子借着合同期满的机会，想要从之前所在的大映公司转成自由演员之时，大映的永田雅一社长不同意；此后，从大映辞职的她，再也没能出演任何电影。

就连独立制片厂的电影，只要一找她商量出演事宜，负责那个作品发行的大公司就会表示不满。直到 1971 年大映倒闭为止，五社协定一直都对电影人有那么强的约束力。因为这样的协定，重新起步的日活摄影所很难召集到人才。但是，在既有的各个公司里，有很多壮志难酬的导演，他们只能拿到老套的通俗娱乐电影的企划；还有不少副导演，因论资排辈时自己上面的位置被占着而感叹很难晋升为导演，这些人陆续地聚集起来。

问题是演员。独立制片厂出身的自由演员们以及与五社协定无关的舞台演员们被召集起来，日活还再三进行了新演员的招募。但是，最初只能拍摄一些明星比较少的电影，票房方面连续出现了赤字。只不过，从作品的质量上来讲，因为没有大明星，就不得不对剧本和导演的力量予以一定程度的尊重，因此，倒是屡屡能意外地看到以前在其他公司一直制作通俗娱乐电影的导演们拍摄的艺术性的雄心之作。

久松静儿导演的《警察日记》（1955）、《母亲》（1955）、《月夜的伞》（1955）、《续·警察日记》（1955），市川昆导演的《心》（1955）、《缅甸的竖琴》（1956），川岛雄三导演的《爱的负担》（1955）、《洲崎天堂·红灯区》（1956）、《我的小镇》（1956）、《幕末太阳传》（1957）等都是其代表性的例子。他们在自己之前所在的公司里做的都是一些看似没有特别才能的工作，但在这里却仿佛发生了突然变异一样，让人们看到了他们作为作家的成长。

久松静儿 1934 年就在新兴电影公司发表了第一部作品，是一个专业老手，主要以拍摄 B 级的惊悚电影而为人们所知。在 1951 年大映的《满身是泥》和 1952 年同为大映作品的《安宅家的人们》等严肃的家庭剧中，他也展示了坚实的技术，开始受到人们的关注。前面提到的他来到日活之后创作的四部作品，虽然

均是感伤而又通俗的影片，但描写了日本社会进入高度经济增长期之前那个非常贫困时期的百姓生活，作为一部充满真情的素描集是特别出色的。其中，最成功的是《警察日记》。以乡下小镇的警察局为舞台，充满人情味的巡警们对接连发生的因贫困而导致的小型犯罪温和地进行处理，这是他们办案故事的一个逸闻趣事集。

川岛雄三在松竹大船急匆匆地拍了很多廉价的情节剧和喜剧，但他转到日活以后却像变了一个人似的，开始展露才气。当时有一个较强的倾向就是，一流导演们主要以严重的社会问题为题材拍摄形式刻板严肃的作品。他对此颇为抵触，自称是“日本轻佻浮薄派”，热衷于把那些愚蠢的人物、贪婪的人物、洋洋自得的人物，可笑而轻妙地加以描写，开创了自己独具一格的风俗电影。

《爱的负担》是一部以一个政治家的家庭为舞台的热闹的家庭喜剧，在展开了复杂多姿的人间百态之后，结局变得非常圆满，出场人物中的女性们全都怀孕了。它是一部制作精良的热闹的作品。在这部作品中，爵士乐鼓手弗朗基·堺(本名堺正俊)出演了部分镜头，以他为主演拍摄而成的是大作品《幕末太阳传》。对粗俗而又露骨地展示自己欲望的、不修边幅的人们进行带有肯定性和喜剧性的描写，川岛雄三的这个路线，不仅因这部作品而得以确立，甚至对于在这部作品中共同担任脚本写作的主任副导演今村昌平而言，它也很快成为他就任导演之后的基本路线。弗朗基·堺饰演的是落语(单口相声)的传人佐平次，这是一个很机灵的人，他与伙伴们一起在花街柳巷喝呀唱呀地大闹一番之后，说自己没钱，要留下来打工偿还，于是就在那家店里住下，照顾妓女们。川岛雄三把这个状态绝佳的人物设定为肺病患

者，本应该是充满不安和绝望的，却让他成为一个始终倔强固执，行动起来劲头十足的人物。他在妓院的走廊上得意洋洋地昂首阔步，把外褂抛起来，然后举起双手，让手从轻轻飘落的外褂袖子里穿过。那样的动作真是帅气，他与左幸子饰演的妓女那活力四射的表演，都使得该片成为新时代的标志。动不动就低声啜泣的情节剧过时了，不修边幅、赚个盘满钵满的人物成为男女主人公。

但是，作为确立了川岛雄三独特风格的作品，不得不提的是《洲崎天堂·红灯区》。洲崎是位于东京江东的妓院街，这部电影的舞台便是位于它入口外面的一个小酒馆。那里的女主人（轰夕起子），期待着跟这条妓院街的一个女人私奔了的丈夫哪天能回来，一直维持经营着这家店。一个看似以前做过妓女的女人（新珠三千代）和为了她而丢了正经工作的男人（三桥达也）来到这家店里，恳求让他们在这里工作。故事始终围绕这个沉迷于女人而不断遭遇人生挫败的男人和虽算不上坏女人却毫无节操、总是迷惑男人的女人，在他们之间愚蠢的争执与反复重归于好之中展开。川岛雄三此后以类似主题拍摄了好几部佳作，赢得了一部分热心的影迷。他此时患了类似肌肉萎缩症一样的不治奇病，病情逐渐恶化。

市川崑之前在拍摄情节剧和喜剧的间歇创作了奇异的漫画式讽刺喜剧等，显示了他才能的一鳞半爪，他不同于单纯的工匠型导演，是一个有自己个性主张的作家。而在《心》这部作品中，他才首次展示了他作为一个洗练的技巧家的能力，进而又以《缅甸的竖琴》这部用童话故事的风格描写了战场上的人道主义的作品，表现了一种宗教性的情操，被人们视为一流的导演。

从演员转行做了导演的山村聪，他拍摄的《黑潮》（1954），

以真挚的态度描写了一个处理政治性事件的新闻记者的良心问题，是一部力作；从摄影师转行做了导演的三村明，得到黑泽明的剧本和指教而创作的《消失的中队》(1955)，讲述了在二战期间的满洲，日本军的一个中队被迫参加了针对苏联的挑衅性作战，结果全军覆没的故事，是一部题材意味深长的佳作。

在重新开始制作电影的初期，日活没有明星，就是这样，相对自由地选择别有特色的题材来拍成电影，这在其他大电影公司是只有一部分大师才拥有的特权，而在日活，中坚导演以及崭露头角的导演们也被赋予了这样的权力。并且，不久后，从其他公司跳槽过来的年轻副导演们也晋升为导演，展示了在以前供职的摄影所里恐怕会被师傅们当做违反电影创作规矩而禁止的奔放的题材和技巧，使日本电影气象一新。

日活最早的成功之作是《太阳的季节》(1956，古川卓巳导演)。它根据当时还身为一桥大学学生的石原慎太郎的小说改编，是因为原作引起了特别大的社会话题才改编成电影的。之所以成为话题，是因为它描写了学生们奔放、越轨的享乐主义生活。主人公们在湘南(地名)乘坐帆船到处兜风，寻找女伴，和有夫之妇做爱。虽说这是大学生大众化现象开始逐渐凸显的时期，但是在这个时代，一说起学生还是会被视为精英；在电影之类的作品中，也只有带着严肃的表情认认真真打工的学生登场。人们惊异于居然有那样不认真的只顾着玩儿的学生，而且那些年轻人们还仿佛炫耀一般地展示他们年轻而充满活力的性爱，这更是令人们瞠目。这部小说因获得芥川奖而发展成了一种社会问题，但它之所以获奖，与其说是因为它的文学价值，不如说是因为在小说中，时代的转型被作为年轻人的声音从正面进行了宣告。知识分子们认为它是对既成道德的反抗，因此人们更是愤慨激昂了。

于是，帆船成为新的青春象征，而关于一味忙着寻找女伴之类的不良大学生，则产生了“太阳族”这个新词。

拍成电影的《太阳的季节》不是一部了不起的作品。因为片中貌似太阳族的青年们，犹豫不决，没有面向太阳得意洋洋地自我陶醉于年轻里的那种稚气。它成了一部态度暧昧的太阳族电影。即便如此它仍然获得了成功，这说明原作在当时引起了多么大的社会反响。

只不过，这部作品中有个出人意料的副产品，那便是，原作者的弟弟石原裕次郎经原作者的介绍初次登上了电影的舞台。社会上的人们普遍认为，原作是以作者自己或至少是他身边的青年们为原型写就的，因此，对于日活而言，由真正的太阳族特别出演就成了宣传的绝好材料。在这部电影中，他尽显外行本色，表演根本不算出色，但却是一个气势压人的大个子男人，虽然似乎有些愠气一样地摆出一副耍流氓的样子，却又有着像享受着丰富营养长大的少爷一样的地方，使人们产生一种意外感，原以为所谓的太阳族一定是特别招人讨厌的不良青年，没想到还挺可爱的嘛。

石原慎太郎的小说接二连三地成为畅销书，东宝和大映也都一个接一个地贴了上去。这是一次热潮。抢先一步的日活，紧接着制作了《疯狂的果实》（1956）作为第二部太阳族作品，按照慎太郎的意愿由裕次郎出演该片。这是两兄弟争夺一个女人的故事，裕次郎饰演哥哥，弟弟由当时的美少年津川雅彦饰演，女人由北原三枝饰演。这样的角色分配着实新鲜。导演也是在松竹做副导演、后来转到日活的新人中平康。这部影片在原作者自己写的剧本还未完成时就开始了拍摄，是赶着热潮紧急制作的电影。导演说他在对片中大量出现的帆船、滑水板运动等新娱乐项目

都不甚了解的情况下一顿狂拍，但尽管如此，这却是一部非常利落爽快，而且虚无的、带有讽刺意味的佳作。

在巴黎观看了此片的弗朗索瓦·特吕弗，在马上即将成为掀起所谓“新浪潮”的母体的杂志《电影手册》第83期上写了对该片的评论。他指出，中平康的拍摄手法中屡屡有大胆地无视以往镜头剪接原则的地方。

所有这些……都带有一种明确的单纯性和明晰度。

所有的镜头都盈满而丰富。为什么呢？那是因为它们都是“等价”的，其中的任何一个镜头都不为下一个镜头服务。很明显，它们不是连贯的。是不能连接在一起的。因为暗示下面拍这样的镜头、再接下去拍这样的别的镜头的，是最初那个镜头所产生的“拍摄作用”。并且，在剪辑时，虽然所有这些镜头都是极为美丽的，但它们还是会被前后排列，以便更好地为场面或电影服务。（根据饭岛正译文）

弗朗索瓦·特吕弗在这里所论述的内容，准确地指出了《疯狂的果实》与既有的制片厂所继承下来的正统的理论有着怎样不同的形式；但同时，这也是关于特吕弗与让-吕克·戈达尔等同事们将要一同发起的法国新浪潮的方法之重要部分的宣言。如果因此就说新浪潮是受了中平康的影响或许言过其实，但特吕弗对中平康的导演风格有着同时代的共鸣，被他鼓舞了士气却是确实确实的。在这篇评论中，特吕弗感佩中平康仅用17天时间就拍摄了该作。低成本和即兴演出，反倒能够产生既成的方法所没有的新鲜表现，在这一点上，他似乎也受到了鼓舞。

石原裕次郎在这部《疯狂的果实》中，首次展示了他作为明星的资质。他用富于弹性的动作一边痛快地运动一边施展演技时的那种阔达，不像表演而似本色流露一般帅气的学生腔，还有最值得一提的是，对于人们盯视他时仿佛在说“这个太阳族！”的那种蔑视眼神，他用全身心去接受，乍看像是在赌气一样毫不畏缩，反倒像是要吞没俗世一样，用不会令人生厌的非常愉快的表情加以回应，这些地方有着超出新人水平的大气。也就是说，在谈论演技出色拙劣之前，他首先有着独特的人格魅力。

石原慎太郎一跃成为流行作家，但对此愤懑不平的人们却对于他获得芥川奖的殊荣感到不可思议。他们听说一部分年轻人也热心地支持此事，或是怀疑自己是不是已经过时了，或是认为自己难以理解的新的不愉快时代即将开始。在这样的普通大众面前，石原裕次郎以哥哥慎太郎的代理人一样的形式出现了。对于人们而言，石原兄弟的出现，就如同把“应该如何理解现代社会”这个问题呈现出来了一样。他们真的是不良青年，还是像一部分评论家们所说的，是“破坏旧道德、提出新生存方式的新生代的旗手”呢？不仅对于普通大众而言是如此，实际上，对于被委任拍摄石原裕次郎主演作品的导演们而言，那也仿佛是给了他们一个“如何解释太阳族现象”的问题一样。

田坂具隆导演认为石原裕次郎是本性很纯真的好青年，说他不像老一辈的人那样对周围很客气，他想说什么就叭叭叭地说什么所以被大人们误解，而他本人也只是在摆架子罢了。于是，在《乳母车》（1956）中，田坂让他饰演一个因为过于率直而令周围的人们感到吃惊，但最终令他们欣慰的善良青年。对日活公司而言，这或许是对针对太阳族电影的批判进行的辩解，但确实是裕次郎戏路的新领域，从而带来了两年后《向阳的坡道》的大获

成功，它同样由石坂洋次郎担任原作、田坂具隆出任导演。《向阳的坡道》是从在日本大获成功的美国电影《伊甸园之东》(1955)之中受到启发而创作的一部家庭剧，故事描写了一个乍看很老实、实则伪君子的哥哥和一个看似品行不端但却非常正直的弟弟，围绕一个女人的复杂的家庭内部矛盾。石原裕次郎饰演的角色相当于詹姆斯·迪恩饰演的那个看似性情乖僻而本性却很孝顺父母的弟弟。

新藤兼人导演认为，太阳族的反抗精神应该通过与贫穷的人们之间的连带关系而赋予意义。《大海的男儿们》(1957)，描写的是裕次郎饰演的一个年轻码头搬运工与“亚洲俱乐部”的下级船员们一起，并肩对抗船主手下的暴力团匪徒们的普罗动作片。

藏原惟缮导演则让我们看到了，在裕次郎昂然的表情背后满满地蕴蓄了大量的眼泪。这便是，充满了离别感伤的码头动作片《我等着呢》(1957)。这也宣告了歌手石原裕次郎的诞生，他的歌声仿佛在抽泣一般，不，更像是在极力地忍着不哭，声音沙哑，余音袅袅。用不着举出流浪片(股旅映画)中的流浪汉为例，越是固执硬撑的人内心越是悲伤，这种看法乃是日本电影的传统，很容易为大众所接受。

川岛雄三导演根据“幕府末期的志士们是当时的太阳族”这个想法，拍摄了《幕末太阳传》(1957)。也就是说，像太阳族这样的人古来有之，不足为奇。只不过，主角是弗朗基·堺饰演的骗子。他以幕府末期的品川烟花巷为舞台，作为一个奔放的骗子四处活动；此时，石原裕次郎饰演的志士高杉晋作和他的志同道合者们现身，于是，武士与手艺人便惺惺相惜。这是一部豁达的喜剧。

通过类似这样的几次尝试，太阳族与大众之间达成了妥协，

裕次郎作为一个安全又可靠的英雄而被人们重新认识。接下来，由井上梅次导演的《呼风唤雨的男人》（1957）获得了爆炸性的成功。裕次郎饰演一个疼爱弟弟，却不知何故被母亲厌弃的爵士乐鼓手。他有点儿堕落，擅长打架，但本性纯真，有着不屈的斗志和正义感。出于天生的反抗气概，他同老板一伙人的迫害做彻底的斗争，但只要他爱着弟弟，只要他有因为被母亲厌弃而伤心的纯情之处，他就不可能走错道路。该片的样本大概是美国电影《光荣之都》（*City for Conquest*, 1940）。风格就像是好莱坞式的美国之梦的味道加上了日本黑帮片的感伤一样。英雄诞生了！裕次郎电影的角色性格确定下来了。以后，就照这个路线走下去吧！

《生锈的刀子》、《风速 40 米》、《红色之翼》（1958），裕次郎一直都是飒爽的好男儿。多少有点乖僻、倔强，但是丝毫也没有畏惧之色，用他长身长足、动作敏捷的身体向恶党们挑战。这么说的话大概有人会问：这和以往的黑帮电影哪里不一样？以往的黑帮电影中，黑帮人物们无法摆脱老大与小弟的羁绊而被束缚；与之相比，裕次郎却不向任何人低头，我就是我，他把这种自负心用清晰的表情表现了出来。那比较接近美国电影里的英雄。而他一陷入困境就皱起眉头默默去忍受的那种经典亮相，让人感觉他到底还是日本人。或许是无意识之中体现了古装片的传统吧。就这样，他成了大明星，仿佛古装片中豪爽的主角甩开了封建制的枷锁，以美国电影中的硬汉子装束在现代剧中苏生了一样。以争斗为本位的古装片的主角原则上不演的爱情戏，他却很积极地接演。这一点大受欢迎。他出演的每一部作品都大获成功，一年甚至出演九部电影。

由于五社协定的妨碍，日活没能从其他公司挖来有力的明

星，而这样一来，倒是创造出了自己的超级明星。于是，日活接下来采取了这样的战术，即，公司一大半的作品都按照裕次郎拿手的动作片的路子来拍。让软弱的英俊小生小林旭改走动作明星之路。让他穿上鹿皮衣，拿着枪在平原上跨马阔步、玩枪战，这便是日本产的西部片“候鸟”系列。它也大获成功。其中，总是以恶汉形象出场，与小林旭饰演的英雄人物对决，到最后却与他意气相投的心地善良的反面角色，由改变了形象的穴户錠饰演。他之前也是面容消瘦而且羞涩的英俊小生，做了丰颊手术之后变成了一个天不怕地不怕的硬汉。并且，为了回应观众们“再多来点儿硬汉子”的要求，他也转成了主角，而让温厚的白面小生二谷英明转型成硬汉英雄与他交手。宛如小型石原裕次郎一样的和田浩治被起用为小混混动作片的主演，而赤木圭一郎作为一个有着真正美国电影式感觉的新影星登场了。

与裕次郎相比，其他演员的存在感都小了一圈。但是，小林旭有着非常流里流气、不分彼此的感觉，以及把装腔作势的大戏愉快地表演出来的大众戏剧般的味道，而且有着胜过裕次郎的运动神经和敏捷柔软的动作，还有，他那宛如当代浪花曲般的歌声也颇有趣味。穴户錠则演绎出了一种天不怕地不怕的幽默感。他最拿手的造型是身着黑衣、面露无敌笑容的枪手，这明显是对西部片的名作《原野奇侠》(Shane, 1953)中杰克·帕兰斯饰演的杀手的诙谐模仿。总的来说，被称作“钻石明星线”的这几位演员所饰演的，都是西部片及其他美国电影的翻版，因为是模仿自然显得有点廉价，但比起故事相似的日本流浪汉故事来，因为内容是喜剧性的，就给人以利落爽快之感。不过，把这些作为西部片的诙谐模仿而看得津津有味的只有日本人，在1961年的美国电影《啼笑姻缘路》(Cry for Happy)中，一个来到日本的美国

人，看到日本电影中一个龅牙、罗圈腿的牛仔造型的日本枪手进到酒吧里就脱掉靴子光着脚，这样耍猴戏似的西部片让他吃了一惊。就是这样，“日式西部片”被又一次诙谐模仿，加以嘲弄。

日活如此这般对策划进行了全面调整之后，便不再与之前那些制作朴素文艺片的大师们续签合同了，希望别的公司能收留他们。这是因为，大师们是不会拍那样仿制西部片的荒唐无稽之作的，但是，把那些日活重新拍片时从别的公司挖来的优秀副导演们提拔为导演的话，大家就会竞相在作品中加进时髦新颖的感觉。在以元老级专业导演们为中心发展起来的松竹、东宝以及其他既有的公司，这样短时间内不仅是影星甚至连导演都大换班的事情是不可能发生的。

年轻的影星配上年轻的导演们。他们虽然不能做出老练而有深度的表演，但是却用厚颜无耻、装模作样的夸张编导和演技弥补了那个缺陷。已经没有大师再小声嘀咕他们那一套轻薄了。就这样，在一个时期里，日活打造出了十分装腔作势的夸张的风格，在年轻观众层中大受欢迎。

因为 50 年代末至 60 年代日活公司势头的急速上升而遭受最大打击的是松竹公司。时代的氛围变了，松竹的恋爱情节剧所描写的那种温顺地被封建压迫冲垮的人物已经过时了，当然，这是因为人们开始觉得，像裕次郎一样、像日活动动作片的英雄们那样行动派的人物才是当代应该有的。

10. 剧本作家们

1950年代是日本电影的黄金时代。无论男女老幼，也不论知识分子还是大众，大家都看电影。大映以母亲故事为主，松竹是恋爱情节剧，东宝是上班族喜剧和青春片，东映则是武打片，就这样，各个电影公司都有自己稳定的大众电影路线。因此，他们在保持商业稳定性的基础上，时而还尝试推出一些由大师或是新人导演拍摄的艺术性作品。虽说是艺术作品，只要仍是由在大众路线的电影中受欢迎的明星出演，票房上也仍然有望成功。只不过，那些作品的内容不能让大众路线电影的普通观众们感到太别扭。也就是说，必须是男女老少，还有知识分子和大众，无论是谁都能够接受的内容。只有男士想看的情色内容，只有年轻人会喜欢的暴力内容，只有学生会支持的过度的政治性和观念性等，在这些方面就产生了限制，要求他们在排除了以上那些要素的所谓健康的范围内，完成高度洗练的工作。

下面，列举一下支撑了这个时代的剧本作家们中特别重要的人物。

新藤兼人，自1934年进入新兴电影公司京都摄影所的洗印车间从事胶片洗印工作以来，经历了美术助手等工作的同时，孜孜不倦地坚持学习剧本创作，成了剧本作家。日本战败后，1945年秋天，他进入了松竹大船摄影所，先是创作了牧野正博导演的

电影《白白等候的女人》(1946)的剧本而受到关注,之后就发挥旺盛的笔力,成为战后最多产的电影剧本作家。不光是作品数量多,其中还包含了众多的杰作。特别是他为吉村公三郎导演创作的《安城家的舞会》、《我生命中辉煌的日子》、《虚饰的盛装》,把战后混乱的时代作为一个既成秩序崩溃、新价值观萌生的充满趣味与活力的时代重新审视,其中洋溢着能量,是一部顺应了时代的要求并引领时代的作品。自从1951年作为导演发表第一部作品《爱妻物语》以来,他作为导演也创作了许多的作品,不仅坚持写作了他所有作品的剧本,还一直为其他导演提供剧本。悲剧、喜剧、情节剧、古装片等,创作了各种各样的剧本。川岛雄三导演拍摄的《安详之兽》(1962),只是以住在公寓的几个房间里的一个家庭为舞台,精妙地组合起来的作品,出场人物全都是严重的自私自利者,这些人物完全暴露出他们的欲望与我执,互相碰撞争执,互相欺骗,虚张声势。揭去人类外表的虚饰、揪出欲望,本片的这一主题,是新藤兼人那些出色的作品中经常出现的,也展示了他主题的一个出发点,即“战后”这个人们为了生存而不得不完全暴露欲望的时代,在这一点上,他作为剧本作家领悟了自己的创作风格。他的另一个出发点,是对曾是没落富农的自己父母家的执着,以及对作为农民之子的认同感的探求,这主要在他自己也担任导演的那些作品中进行了追求。

剧本作家植草圭之助,在日本刚刚战败时期创作了特别重要的作品。他为五所平之助导演写了《再来一次》,为黑泽明导演写了《美好的星期天》、《酩酊天使》等。在日本刚战败后的时期,一旦既成的道德严重崩溃之后就必须建立一种新的道德,这种认真而又纯情的气氛高涨起来,在植草圭之助的作品里表现得尤为显著。从这一点上来讲,可以说他是与创作了《大曾根家的

早晨》、《我对青春无悔》和《女优》的久板荣二郎并驾齐驱的作家。他们描写了因战败而荒废了的社会，但在那荒废之中也着力描写了希望，并且，那种希望的承担者总是女性。对承受着战败重压的男人，纯洁美丽的女性一定会用热情的语言和温暖的微笑来鼓励他们。

黑泽明不仅执笔自己导演作品的剧本，还与其他导演们创作了许多优秀的剧本。他为谷口千吉导演所写的《银岭之巅》、《恶棍万和铁》、《拂晓逃亡》，为堀川弘通导演所写的《明日物语》，为森一生导演所写的《荒木又右卫门：决斗钥匙铺十字路口》等，都是他的主要作品。这些剧本均深入刻画了有着顽强性格和意志的人物，故事仿佛是从他们的性格和意志中自然而然引导出来的一样，不断地展开。每一个人物都清楚自己想要做什么，明白自己的目标，即使是一开始有所迷惑的人物，不久也会清楚地抓住它。然后，仿佛甩掉犹疑一样勇敢地行动。严肃的日本电影一般倾向于把主人公刻画成为优柔寡断而烦恼的人，黑泽明则让善于行动的人物们积极展开活动的同时，写就了高水准的剧本，他的工作格外突出。

在实际的电影制作中，脚本家接受制片人或导演的要求，按照那些要求进行工作的情况比较多，而脚本家掌握主导权推进策划的作品，除了导演自己写剧本的情况之外不太多。八木保太郎自从以1920年代末的倾向电影、1930年代日活多摩川摄影所的人道主义文艺电影等作品确立了名声以来，对导演决不让步，作为一个一直贯彻剧本作家主导性的脚本家而受到人们的敬畏。他对于定制娱乐作品之类的工作看都不看一眼，总是创作有很强社会性主题的剧本，是大家公认的热情之人，有良心的人。他虽然对左翼的倾向电影投入了很大的热情，但是在描写“爱国妇人

会”创始人的传记电影《奥村五百子》中却热烈地展现了民族主义者一样饶舌的作品风格；第二次世界大战期间，他在满洲映画协会里还就故事片创作方面的领导性地位，训斥了有自由主义倾向的伙伴们。并且，在战败后，他立即成为日本电影戏剧劳动组合（土会）的领导人之一，对电影界的资本家们进行了弹劾。不久，他重新开始作家活动，成为《听，海神的声音》、《流云的尽头》等反战电影的推动者，还自己成立制作公司，支持今井正导演制作了《山神学校》。他作为剧本作家在战后的代表作品，是与这部《山神学校》一样，由今井正导演拍摄的《米》。这两部均是充满人道主义精神的写实主义作品，内容是呼吁人们就日本农村的贫困进行认真的思考。尽管他的思想随着日本社会思潮的变动而忽左忽右、波动很大，但在发生变化之时几乎看不到任何因为思想性的转向而产生的自卑感或是羞涩感，总是堂堂正正地，充满了热情。大概他有着一种自负吧，觉得不论是左还是右，自己永远都是站在维护贫穷者的立场上写剧本的。

桥本忍得到黑泽明的赞赏，在《罗生门》、《生之欲》、《七武士》等剧本创作中协助黑泽明，做出了很大的贡献。之后，他又为今井正导演创作了《白昼的黑暗》。这是一个优秀的剧本，他根据正木晃对实际发生的冤案所作的审判记录，自己重新确认了事实关系之后，在半纪实式的剧本记述中证明了审判的谬误。制片人山田典吾当初的构想是从检察院一方的主张和辩护律师一方的主张这两方面描写这个事件，把判断权交给观众，因此，他把该剧的脚本委托给了曾经把一个杀人事件用四套不同的证言分别进行了描写的《罗生门》的编剧桥本忍。然而，桥本忍却没有按照他的构想做，而是带着确信站到了辩护律师一方。正如这部从正面探讨审判正义性的作品中可以看到的，桥本忍很多代表作品

的风格是，提出伦理性的问题，从探讨它们的过程之中产生出戏剧冲突。先是作为电视剧来执笔，后来由自己导演拍摄而成的《我想变成贝壳》（1959），就是其中代表性的例子。它讲述的是，曾经在当兵时遵照上司的命令而杀死俘虏的一个平凡的乡下剃头匠，他在没有任何战争犯罪意识的情况下，被作为战争罪犯处刑的故事。作为作家他是一个名手，用巧妙的叙述口吻讲述复杂而纠结的情节，吸引观众兴趣的同时又清晰易懂地展开故事，将叙述的巧妙性和强烈的伦理性相结合。从《跟踪》到《砂之器》，他担任了松本清张原作、野村芳太郎导演的一系列现代推理剧的剧本改编。小林正树导演拍摄的电影《切腹》，也是由桥本忍担任脚本，他用一面巧妙叠加谜团一面逐步接近核心的推理剧式的构成，同时用追问武士道的伦理性这一出人意料的有趣的主题，很好地展示了他作为作家的资质。他后来也开始兼任制片人，把新田次郎的小说改编成剧本《八甲田山》（1977），让森谷司郎导演拍成电影并获得了成功。剧本作家在电影制作方面，很多时候不得不站在从属于导演的立场上，为了把自己写的剧本按照自己的想法拍成影像，有一条路是像新藤兼人、松山善三以及中岛丈博那样进军导演界，而兼任制片人的例子，有八木保太郎和新藤兼人等先例。

菊岛隆三得到黑泽明的赞赏，以《野良犬》为首，为多部黑泽明作品的脚本写作提供了协助。特别是《用心棒》、《战国英豪》等，对动作片倾向较强的作品贡献很大。另一方面，他为丸山诚治导演所写的《男儿无泪》（1955），是一部以即将引退的职业棒球领队为主人公的佳作，表现了一个不遗余力地度过了大半生的男人在人生暮年的哀愁。无论是对于饰演主人公的志村乔而言，还是对于丸山导演而言，都成了他们的代表作。菊岛为了稻

垣浩导演而根据岛崎藤村的小说改编的《暴风雨》(1956),以大正时代的东京为舞台,描写了一个身为学者的父亲一手抚养儿子的辛苦。稻垣浩导演视那个时代的东京为自己的青春,带着深深眷恋进行了细密的风俗描写,加之主演笠智众味道十足的出色表演,使该作成了一部优秀的作品。就像他为成濑巳喜男导演创作的《女人步上楼梯时》那样,他也有以女性为中心的作品,但主要还是描写那些充满自信地走自己人生之路的男性们不被周围人们所理解的孤独心境时更为出色。他为山村聪导演而改编的井上靖的小说《黑潮》(1954)也是其中一个很好的例子。

井手俊郎在东宝一边从事电影发行放映的工作,一边研究剧本。他为今井正导演改编了石坂洋次郎的小说《青色山脉》,从此作为剧本作家出道了。他的作品风格明快,悠然自得地融入了新风俗和新时代的思潮,擅长写具有大众性的好剧本。他为了久松静儿导演,根据伊藤永之介的农民小说改编了《警察日记》(1955),巧妙地把东北的农村和乡下城镇里各种各样的小故事编织在一起,是一部有泪有笑,又有对社会问题的批判,还有讽刺和人情的佳作。久松静儿导演此前长年只拍通俗大众电影,本片作为他的优秀大众电影作品获得了好评,成为此后一段时间内连续创作优质大众作品的一个契机。由冈本喜八导演拍成电影、根据山口瞳的随笔风格小说改编的《江分利满氏的优雅生活》(1963),也是一部融入了品味十足的社会批评和风俗批评的轻妙的喜剧佳作。

水木洋子是代表1950年代日本的和平主义、人文主义倾向的剧本作家。她为今井正导演而创作的《来日再相逢》、《姬百合塔》、《纯爱物语》,每一部都是以战争中的牺牲者们为主人公的反战电影。其中的主人公们,各自都想要对自己的人生或者对自

己所爱的人保持诚实，作为这样年轻而纯真的人物们，被格调很高地描写了出来。《来日再相逢》中的恋人们，即便是在空袭之下也关于爱认真地进行思考。《姬百合塔》中的女学生们，即使牺牲自己也要竭尽全力看护负伤的士兵们。《纯爱物语》中的年轻恋人们，虽然是不良少年和不良少女，却严肃地去面对少女的原子弹辐射症。在如此困难的状况中认真地苦恼，这种美感是水木洋子的创造。战败后的日本青年们，当知道自己在战争中是多么愚蠢后丧失了信心，但这些电影却告诉他们，哪怕是国家走错了道路，其中每一个人通过直面困难、认真反思，就可以是很美的。她为成濑巳喜男导演而写的《妈妈》、《兄妹》、《夫妇》、《浮云》等，又展示了不同于前的另一个侧面。《妈妈》是对一位伟大而有魅力的百姓母亲的赞歌，她不论处在多么大的不幸之中，也始终不失明朗与温柔。其余的作品倒是关于愚蠢脆弱之人的故事。今井正是一个理想主义的电影创作者；而与之相对，成濑巳喜男则是一个不谈理想的作家，因为他相反是一个温暖地肯定人性的弱点、带着同感去倾听弱者们没完没了牢骚的人。水木洋子很好地应对成濑巳喜男那种作家式的资质，有时甚至是掺杂着幽默把弱者们愚蠢的烦恼、滑稽的烦恼描绘了出来。但是，那却不会陷入感伤、厌世主义或是绝望，这显示了水木洋子的实力。愚蠢脆弱之人也可以通过做出相应的苦恼而成为值得爱的人，这是成濑巳喜男一贯的主题，如果只有这些，就容易落入感伤和悲观主义。然而，在得到了水木洋子的改编后，那种主题的格调则高了一个层次，愚蠢脆弱的主人公们通过苦恼使自己的人性得到了净化，让人在看完之后甚至感到一种清清爽爽的喜悦。

在这些作品中看到的水木洋子，是一个以相信人性作为基调的大气的人文主义作家；而另一方面，她对心灵现象等也有着很

强的兴趣。颇有意思的是，她为小林正树导演改编了剧本《怪谈》，还为今井正导演写了《妖婆》（1976）这些奇奇怪怪的神怪故事。

为成濑巳喜男导演撰写了优秀剧本的作家中，还有一位是田中澄江。《闪电》和《晚菊》（与井手俊郎共同编剧）便是她的作品。它们均是根据林芙美子的小说改编的，其中对女性自私自利的辛辣描写特别出色。而且，还用简短而现实感十足的台词，把那些人物的生活、思考问题的方式都鲜明地展现了出来，对话的精彩程度也是出类拔萃的。

八住利雄改编了很多近代日本著名的文学作品。他为五所平之助导演所写的《大阪的旅舍》（1954）、为丰田四郎导演改编的《夫妇善哉》（1955）、《猫、庄造和两个女人》（1956）、《雪国》（1957）等都是他主要的作品。可以说，他成功地把出色的原作巧妙地移到了电影里。特别是《夫妇善哉》，非常优秀，织田作之助的原作小说只不过是一部小作品，而八住却精湛地将它重构成了一个充满活力的风俗电影。他自己原创的作品有，为山本萨夫和龟井文夫两位导演创作的战败后日本首部真正的反战电影《战争与和平》（1947），以及为佐伯清导演创作的《暴风雨中的母亲》（1952）等，后者讲述的是一个在中国战场上参与了虐杀俘虏的年轻将校，在战后承认自己的罪行，不留遗憾地被枪决的内容。

野田高梧自1920年代以来，一直作为松竹蒲田-大船的脚本家创作了该制片厂擅长的所有领域的剧本。特别是写了很多感伤型的情节剧，《爱染桂下情》也是那样的作品。令野田高梧名垂不朽的是，从1949年的《晚春》到1962年的《秋刀鱼之味》，他与小津共同执笔创作了小津安二郎晚年的13部作品。小津安

二郎总是与属于蒲田、大船摄影所的某个脚本家一起执笔创作他自己导演的作品，伏见晁、池田忠雄、柳井隆雄、斋藤良辅等，之前都与他一起写过剧本。相对于以喜剧见长的伏见和池田，柳井和斋藤则帮他完成了严肃的作品，他们的风格各有不同，但无论与这些个性不同的人中的哪一个合作，最后结果全都统一成了小津安二郎的风格。野田高梧参与共同创作的那些作品，也完全变成了小津独特的调子。但是，此前的小津作品往往对下层社会贫穷人们的困难生活也有着强烈的关心，但《晚春》以后的小津作品则开始大量描写中产阶级或是中产以上阶层的人们洗练的生活，人们认为这是因为很大程度上加入了野田高梧的作家式喜好之故。野田高梧是一个最尊重中产阶级式的稳健良知的人，在电影方面尤其厌恶那些无意义的故作深刻。小津安二郎之前的主题也一贯是从保守性良知的立场探讨贫困问题和人性的正义等问题，在得到了野田高梧的协助之后，他开始在保守的良知可以毫无抵触地通用的范围之内设定题材，加以琢磨，直至心满意足为止。二人的合作总是和和气气地、意气相投地进行，但这一时期的小津作品中唯一一部被认为是陷入了故作深刻的影片《东京暮色》，据说是在二人的意见屡屡出现强烈对立之下所产生的作品。

其他在这一时期发表了重要作品的导演们中，伊藤大辅、稻垣浩(藤木弓)、木下惠介、清水宏等人主要是自己创作剧本完成工作。沟口健二自1930年代以来，一直彻底地坚持定制剧本，他不断地让依田义贤反复改写，创作了他大部分作品的剧本。改写的要求极其执拗，所以，直到1956年沟口健二去世时为止，依田义贤甚至根本没有闲暇余力为其他导演工作。只有沟口最后的一部作品《赤线地带》(1956)是成泽昌茂撰写的。

11. 电影明星们

战败以后，为民主主义启蒙服务的电影被大量制作的时期，在有那种倾向的一系列电影中，原节子是最为闪耀的明星之一。她在战前就以清纯的美貌取得了作为明星的不可动摇的地位。到了这一时期，她的地位已经上升至宛如时代的象征一样，在影迷举行的人气投票等活动中她总是处于第一位。

首先，她在渡边邦男导演的《丽人》（1946）中，演绎了一个贵族出身的姑娘，因为金钱而被迫嫁给了没有教养的矿山暴发户。影片讲述的是，她爱上了一个热爱理想的青年社会活动家，毅然离开那个没有爱情的家，前往恋人身边的爱情故事。接下来，原节子又在黑泽明导演的《我对青春无悔》（1946）中，倾力饰演了一个妻子，她的丈夫在战争期间进行反战活动，死在了狱中。女主人公是大学教授的女儿，是一位气质高雅的大小姐。丈夫死后，她前往丈夫的父母所在的农村，帮助这两位被全村人欺负的老人继续做农活。战后，形势大变，受到村里青年们尊敬的她舒心地笑了，现在自己已经是村里民主化的领导者了。另外，在吉村公三郎导演的《安城家的舞会》（1947）中，她优雅地演绎了一位聪颖的贵族千金，温柔而坚定地鼓励在战败后的社会改革中没落、失去希望的家人们。在木下惠介导演的《小姐，干杯！》（1949）中，她也饰演了一个没落贵族的女儿，跨越了出身

和教养的差别，与镇上汽车修理厂善良又能干的经营者结为夫妇。

她并不只是饰演了贵族的女儿或是学者的千金。在吉村廉导演的《时代的贞操》(1948)中，原节子饰演了一名昭和初期纺织工厂的女工，她被工厂长夺去贞操而怀孕，之后被解雇，变得堕落，后来又重新做人。在大庭秀雄导演的《台风圈的女人》(1948)中，她甚至饰演了一个坐上偷渡船的黑帮老大的情妇。

但是，这些角色几乎都没有受到好评，被认为是原节子的本色而受到喝彩、提高了她人气的，是前面讲的那些角色。贵族之女或学者千金的角色多，是因为她给人的印象是优雅、清纯、认真的而且受过良好教育的良家姑娘。声音不够清晰响亮，似乎是气堵在喉咙里好不容易才变成词句发出来的一样，这样的发声特点，一般来讲会被视为演技上的一个缺点，而就她的情况而言，就连这一点也仿佛是因为受了过于严格的教育，一直极力压抑自我表现的大小姐，拼命努力才勉强得以表现自我一样，给观众留下了满意的印象。在那些电影中，享有特权的上流阶级的姑娘被剥夺了特权或者自己主动放弃特权而投身于民众之中，这被视为民主主义。它不是被压迫阶级打倒特权阶级而建立起来的血腥的思想和制度，而是特权阶级中有良心的人们在经过一番苦恼之后获得的高贵的生存方式。

今井正导演的《青色山脉》(1949)，作为战后民主主义启蒙电影恐怕是最成功的作品了。原节子在其中饰演的是，从东京来到地方一个封建小城市，在一所旧制女学校教书的英语教师。在学校里，她责备了一个因为封建思想而变得世故、喜欢使坏的女学生，因而受到了当地封建势力的排斥。于是，崇拜她的当地男

青年们代替很不擅长争斗的她，使出各种花招来拥护她。对男青年们而言，抛弃男尊女卑的旧习惯，为美丽的女性所提倡的理想而快乐地献身，这正是民主主义的体现。

就这样，原节子仿佛取代因战败而失去了自信的男人们，成了温柔、美丽、优雅、值得信赖的推进战后民主化气象的女神或女教师。但是，在拍《青色山脉》的同年，也即1949年，她出演了小津安二郎导演的《晚春》，这成为一个转折点。在这部影片中，她仍然出演大学教授的女儿，却是一位始终都很内敛、比任何人都关心父亲的顾家的传统型贤淑女性。此后，她主要在小津安二郎导演的作品中成为传统而端庄的女性形象的代表。1949年这个时期，战败后极度穷困的状况终于得到了一定程度的缓解，人们觉得虽说是战败国的国民，但总算是不用饿肚子了，都松了一口气。此时，原节子以传统的贤淑女性形象闪亮复出银幕，是很具有象征性的。

战败后的社会重建期是混乱与失意的时期，同时在另一方面，它也是和平主义、民主主义等崇高的理想被人们纯真地信仰的时代。这种时代氛围，在原节子以外的其他几个女演员的形象上也特别鲜明地体现了出来。其中，新人有久我美子。她凭借《来日再相逢》（1950）而受到瞩目，演绎了一个年轻女画家在空袭下的东京，与一个即将奔赴战场的学生之间短暂的悲剧性的幽会。冈田英次饰演的学生来到她的画室，一时感情冲动想要让她以身相许，但是最终克制住自己，在临走的时候隔着窗玻璃吻她，这便是他们最后的离别。这个时代的青年们，心中有着对这种坚定的禁欲式的耿直和对精神层面东西的向往，它却白白在战火中失去了，作为一种纪念，这个场面被人们当作话题谈论了很久。后来，在黑泽明的《白痴》（1951）、成濑巳喜男的《兄妹》

(1953)、今井正的《浊江》(1953)、木下惠介的《女之园》(1954)等作品中,她饰演的也是一心寻求认真诚实的生存方式却又不失可爱可怜之处的年轻市井贵妇人。

接下来,香川京子以纯洁天真的大小姐形象登场了。成濑巳喜男的《母亲》(1952),是那种类型女性的优点极为自然地焕发光彩的作品;而在今井正的《姬百合塔》(1953)中,她饰演太平洋战争末期参加冲绳之战而全部阵亡的女学生护士部队的成员,她的耿直和认真,成为战争期间毫不怀疑就参加和协助了战争的纯情年轻人们的象征。小津安二郎的《东京物语》(1953)、沟口健二的《山椒大夫》(1954)、《近松物语》(1954),她在主要的作品中饰演的角色也都是市井的贵妇人们,那些角色面对靠着不住的男人们、大人们始终展示着正确的生存方式,为此就算牺牲自己也毫不畏惧。

1950年代作为松竹大船通俗情节剧的主力明星而培养起来的岸惠子,刚开始不仅是大小姐角色,也被分配以所谓的战后派的疯丫头角色。在1953—1954年最受欢迎的通俗情节剧《请问芳名》三部曲中,她神妙地塑造了悲恋故事中被命运捉弄的女主人公。此后,她的演技受到关注,是从在东宝的丰田四郎导演的《雪国》(1957)中饰演的艺妓角色开始的,尤其是在大映的市川昆导演的《弟弟》(1960)中饰演的大姐角色。特别是后者,她饰演的是一个高贵的大姐,总是担心和庇护自己品行不端的弟弟,不仅温柔美丽,还有着内敛的威严,非常出色。

就是这样,在1950年代,年轻的新晋女明星们饰演的,都是为那些因战败而失去了信心、行动慢腾腾的男人们指出生活目标的角色,因此,即使是处于贫困悲惨的处境之中的角色也追求凛然的高贵气质。这是当时的一种时代精神。

战争期间，日本人被迫接受了一切都受压抑的生活方式，对日本人而言，战败也是一种解放。作为歌手把那种解放的感觉全身心歌唱出来的女性，是笠置静子。她在整个舞台上跑来跑去，同时像怒吼一般地歌唱，可爱动人；她十足的朝气和飒爽的气魄与电影也很合拍，可以说她把“并不是只有贤淑的女人才称得上女人”这种想法一下子传遍了整个日本。她的工作主要以舞台表演为主，所以电影方面没有留下太多有名的作品。但是在黑泽明导演的《酩酊天使》（1948）的卡巴莱（带舞厅的酒馆）场面中，她唱着由黑泽明作词的《丛林布吉》，“我是母豹子……哇哦！哇哦！”释放着爆炸般的能量。这样的表演，作为把战败理解为解放的人们的一种情感表达，有着纪念碑式的意义。

虽然谈不上女性解放，但充满朝气的女人们对因战败而丧失了自信、变得温顺老实的男人们表示不屑，举止旁若无人，疯头疯脑，对战后这种混乱的世态，狮子文六原作、涩谷实导演的一系列喜剧作品对其进行了讽刺，例如《乱七八糟》（1950）、《自由学校》（1951）、《大混乱》（1953）等。在这些作品中，宝冢歌剧团出身的淡岛千景大展身手。并且，在黑泽明导演的《罗生门》（1950）中，松竹少女歌剧团出身的京町子，饰演了一个倔强的平安时代的妻子，她把丈夫和玷污了自己的盗贼玩弄于股掌之间，让这两个男人打得不可开交。京町子和淡岛千景两人均是舞蹈演员出身，她们用训练有素的敏捷动作，塑造了与以往的恶女形象所不同的新的强悍女性。以她们为首，在战后的日本电影界，一时间出现了从少女歌剧和轻松歌舞剧领域挖掘女演员的现象，她们作为歌手兼舞蹈演员训练有素，越路吹雪、乙羽信子、八千草薰、新珠三千代等都开始活跃起来。她们并不都是作为朝气蓬勃的、被解放的女性角色而活跃的，但女演员也不能只是老老实

实、羞羞答答地像藏在深闺的千金小姐一样，时代要求人们要具有活力四射的行动力。

“妖妇”(vamp)这个词，直到1940年代都是作为指代妖艳型女演员的词语使用的，而到50年代以后不太被使用了，60年代以后几乎变成了废词。并非因为性感而有魅力的女演员消失了，而是因为色情的东西已经不再是危险的了，人们不再觉得它是什么不祥之物了。50年代被称为性感象征、被看做世界上最具有诱惑力的美国女星玛丽莲·梦露，在50年代初期刚刚出道时，被分配的角色都是靠女色玩弄男人而趁机出人头地的坏女人、狡猾女人等小角色，而人气攀升成为主演之后，饰演的角色很快就变成了略带傻气但非常可爱的女性。日本也几乎在同一时期出现了这样的现象。例如木暮实千代，1938年从松竹大船出道的她，与当时最常见的那些贤淑的、惹人怜爱的、逗人喜爱的候补明星型女演员相比，略带傲气，显得盛气凌人。因此，给她分派的角色类型大多是与可爱的女主角相对立的傲慢、危险而又性感的少女形象。也就是说，是程度轻微的妖妇。战争白热化之后，那种女人活跃的电影就被视为欧美式的颓废倾向，她的工作也减少了。于是，她就结婚退出了影坛。战败以后，正当女人美好年华的她重返影坛，成了一个货真价实的妖妇女星。她在黑泽明的《酩酊天使》(1948)中饰演的黑帮男人们的情妇，是其演技的最高峰。这是一个完全恬不知耻地要把男人们当作利用对象的女人，媚态也不似日本式的弱不禁风、故作娇态，而是像西方电影中的那样无所顾忌。作为妖妇女星声名鹊起之后，她正当年华的女性魅力被看中，接下来出演了今井正导演的《青色山脉》(1949)，饰演一个地方城市的艺妓。片中，一个老实的男子邀她同骑自行车，她想表达“要是摔倒就麻烦了”的意思，可是说出

来的台词却是“因为人家是大和抚子^①，没有穿内裤呀”，这在当时是极具情色感的台词。在这部作为无比明快且具有建设性的喜剧而大获好评的影片中，这句台词引得观众捧腹大笑，她的色情也被理解为一种健康的幽默。此后，木暮实千代主要在善良又善解人意的潇洒中年女性角色方面，找到了自己稳定的立足之地。

京町子也凭借她充满活力的肉体之美，先是在大映饰演妖妇而初露头角。最初的成功之作《痴人之爱》（1949）是堪称对妖妇故事诙谐模仿的活泼的小魔女故事，使她在全世界一夜成名的《罗生门》（1950）也是关于恶女的作品。她甚至出演了对妖妇影片的经典之作、德国电影《蓝天使》进行了翻拍的《母犬》（1951，木村惠吾导演）。但是，在奠定了她作为演技派演员牢固地位的《虚饰的盛装》（1951，吉村公三郎导演）中，京町子用认真严肃的态度出色地演绎了一个绝非不诚实也绝非恶魔式的艺妓，她非常认真地认为艺妓欺骗男人是职业上的权利。就这样，她成了与色情和不祥都无缘的人，反倒是与凡事都很正经的纯情女子形象更相称。在1950年代末期，她反倒成了一个很有喜感的女演员。并且，在这个时期，“妖妇”一词也彻底成了废词。

作为一个地道的女演员，展示了比前边这几位有过之而无不及的强大行动力的，是高峰秀子。从五岁起便作为童星名噪一时的她，在美军占领时期，正值从青春影星向成年女演员转型的年龄，她在《银座当当女》（1949，岛耕二导演）这部音乐剧中又唱又跳，成了年轻人的偶像。而且，在木下惠介导演的日本第一部全天然色彩电影《卡门还乡》（1951）中，她也在浅间高原上非常

① 大和抚子是传统上对温和文雅的日本女人的美称。

悠然自得而又天真烂漫地舞蹈了一番。这部电影以一个头脑有点愚钝的女性为主人公，她觉得自己在东京成为脱衣舞表演的舞者便是出人头地了，于是衣锦还乡。影片的主题是对脱衣舞那种东西竟然大发威力这样的战后价值观的混乱从正面进行了讽刺。但女主人公天真无邪、豁达的行为反而又甩开了这一主题，让人想说“价值观的混乱也并无不可”。

她从 1930 年代逗人喜爱的童星时代，到 1940 年代充满活力的野丫头明星时代，再到偶像歌手般的青春明星时代，而且还经历了 1950 年代以后的演技派女星时代，每个时代都焕发出不同的光彩，鲜明地转变与成长。从受欢迎度这一点上来讲，她的青春明星时代是一个顶峰，但就电影史而言，五六十年代特别重要。这一时期，她在木下惠介与成濑巳喜男这两位大师的作品中几乎是交替地出演，展示了她精湛的演技。那些作品能成为名作，她功不可没。

在成濑巳喜男的《闪电》(1952)中，高峰秀子饰演一个对无知而又有些无耻的姐姐和哥哥所营造出的沉闷的家庭气氛忍无可忍、离开家门的年轻姑娘。她把那种厌烦的心情生动地表现出来的同时，又带有一种清高，仿佛自己把那种情绪干干净净地甩掉了一样，充满了新鲜感，使该作成为一部清爽的作品。木下的《二十四只眼睛》(1954)和成濑的《浮云》(1955)中，无论是两位大师还是主演者高峰秀子，都达到了他们各自职业生涯的顶峰。高峰秀子在前者中饰演的是一个贫穷小岛上的小学女教师，她像母亲一样无私地疼爱她的学生们。在影片最后，她怀念那些战死的曾经的学生们而抽泣不已，她流泪的表情极为自然而丰富，引得观众们也不禁随她一起泪雨滂沱，这是非常著名的演技。而另一方面，在后者《浮云》中，她饰演的是一个有点儿自

甘堕落的女性，明知自己的恋人是一个没用而且不忠的男人，却始终被他拖累下去。这个角色与《二十四只眼睛》中的角色毫无共同之处，但也是优秀的演技，她那仿佛把心底积郁的苦楚喷吐出来一般的表演令人心痛。此后，她也出演了各种各样不同类型的角色，展示了许许多多出色的演技，但是，类似《二十四只眼睛》谱系的温柔而坚强的主妇、母亲，或者类似《浮云》谱系，把女人在充满忍耐的人生中积郁在心底的苦痛倾吐出来一样的角色比较多。让人不禁感叹，疯丫头型少女明星时代、偶像型青春明星时代那样无忧无虑、爽朗明快，而这积怨爆发般苦涩的表情，究竟是从哪里来的啊？！但是，根据她出色的自传《我的处世日记》（1976）记述，自风光无限的童星时代以来，她觉得自己一直只是在为家里人工作，而即便是被众星捧月般受宠的少女明星时代，摄影棚里的生活也只不过是制作电影的劳动而已。读了这些，反倒感觉她在那个时代能演绎出那样天真烂漫的阔达角色实在是不可思议，正是那里才有着她天赋的秉性和资质，或许她是把自己成长过程中的那些体验不断升华成了演技。并且，在她年届中年的1960年代以后，宛如真的饱尝了艰辛一样的味道便自然而然地流露了出来。例如，在丰田四郎导演的《恍惚的人》（1973）中饰演的照顾年迈糊涂的公公的主妇角色，以及在木下惠介导演的《冲动杀人·儿子啊！》（1979）中饰演的老妻角色，后者是一个儿子被随意杀害路人的歹徒所杀害、面对终日为死去的儿子伤心不已的丈夫（若山富三郎）温柔守护的角色。

黑泽明导演拍摄了《酩酊天使》，描写了盘踞在黑市的流氓们，旨在严厉批判那些在战后一片荒废狼藉的世态之中败坏了品行的青年。然而，被起用饰演那个年轻混混的新人三船敏郎，展示了此前的电影演员们所没有的猛烈的动作，仿佛把战争期间心

中长年积郁的所有愤懑都一下子摔到画面上了一样，赢得了观众们的喝彩。这个青年的角色原本是被带有批判性地塑造出来的，结果却成了一个出色的英雄。尽管他最后因为无谓的打斗而死去了，但至少那是尽情地做了自己想做的事情之后的毁灭，与那些还未能做自己想做的事就死去了的特攻队员们不同。此处有着净化感情的作用。三船敏郎仅因为这一部作品就成了明星。此后，他凭借裸露的野性，动起来甚至无暇亮相的猛烈速度，以及粗犷而男人味十足的幽默，开创了一个新时代。

池部良则凭借着与三船敏郎的野性形成对比的知性和有着都市感觉的潇洒、英俊而获得了顶级人气。他在很多浪漫的爱情电影中饰演了恋人角色。正如俗语所说，“美男子都既无财也无权”，不能把自己心爱的女人从悲惨的命运中拯救出来，苦恼万分，却反过来被那个女性所拯救，这样的角色他演得比较多。《战争与和平》（1947）中在战场上发了狂的男青年，《破戒》（1948）中为歧视问题所苦的乡下小学教师，还有《拂晓逃亡》（1950）中因对日本军队非人道的对待感到愤慨，而与山口淑子饰演的慰问前线的女性一起逃走的日本士兵等，他总是认真地苦恼，却被美女所爱、被美女所救。

黑泽明为了描写在战后混乱的社会中粗犷地生存的人们而发现并培养了三船敏郎，木下惠介则为了描写在同样的战后社会中温柔地互相体恤着过活的人们而发现和培养了佐田启二。他看上去是温柔老实型的人，很适合那种自己本身并不怎么强悍、却同情比自己更柔弱的人并与之一起苦恼的角色，他一直演了很多这类角色。在爱情片里，他爱着不幸的女子，一面感叹着自己无力把她从不幸之中解救出来，一面呆立在她的面前，这是他惯常摆出的姿势。

尽管他在自己的出道之作、木下惠介导演的《不死鸟》(1947)中就早已被定位为那样的角色类型,但他使之自成一派却是在大庭秀雄导演的《生命真美丽》(1951)和《请问芳名》(1953)中。他和前面提到的池部良都是英俊但柔弱的形象,成为歌舞伎以来的英俊小生传统的最正统继承者,并且,在他身上还多了一种近乎禁欲式的耿直。

有人说,刚刚战败的时期是道德标准混乱、年轻人都变得放荡不羁的时期,是旁若无人、厚颜无耻的年轻人们被视为新类型的时期。除了《酩酊天使》中的三船敏郎,以略带流氓气的角色大放异彩的新人鹤田浩二等,在这个意义上被称为“战后派”。但是,这个时期同时也是以战败为契机而展开全民族规模的深刻内省的时期,也是“重建虽贫穷但平等和平之社会”的理想又前所未有的被人们信仰的理想主义时代。

如果说黑泽明一直在描写“即使战斗输掉了,但武士精神的强韧不能丢”的话,那么,一直在传达“为了创建虽贫穷但平等和平的社会,首先要献出温柔的关怀”这一讯息的,就是木下惠介。更准确地说,在木下惠介的作品中这一讯息最为鲜明。那大体上是战后松竹大船作品中所共有的一个主题,而把它作为演员的个性最为出色地表现了出来,就是佐田启二。在以救济流浪儿为主题的系列通俗情节片《钟鸣之丘》(1948—1949,佐佐木启祐导演)中,他饰演了一个指导流浪儿们创建他们乐园的复员青年。在涩谷实的《本日休诊》(1952)中,他饰演的是在安慰一个被流氓强暴了的年轻女子的过程中,渐渐真心爱上了她的善良青年。在同样由涩谷实导演的《正义派》(1957)中,他也把无力的受人压迫的老百姓执著于小小正义感的样子大方地演了出来。并且,在木下惠介导演的《亦喜亦悲几度秋》(1957)中,他饰演

了一个把灯塔职员这个不起眼的职业视为天职，为人们祈祷幸福、以平凡生活为乐的人物，使之成为自己的代表作。另一方面，他在喜剧上也拥有不错的天分，在涩谷实的《正义派》和木下惠介的《风前之灯》中，他仿佛在对自己所演角色进行诙谐模仿一般，愉快地饰演了一个柔弱而无能的男人。

和佐田启二同样，被木下惠介发现和培养的新人之中有三国连太郎。他首先被分派了木下惠介偏爱的角色，一个纯粹因为爱而为他人奉献的青年。在出道作品《善魔》(1951)中，他充满激情地饰演了一个要和恋人的尸体举行婚礼的近乎异常的纯情青年；紧接着在木下惠介的《少年期》(1951)中，他把一个内心反战却被征召奔赴战场的纯情教师的悲哀，在他短暂的出演场面中鲜活地展现了出来。接下来，在涩谷实导演的《本日休诊》(1952)中，他饰演的是一个在战争中精神出现异常而回到故里，在近邻人们温柔亲切的照顾下生活的男青年。

但是，三国连太郎精妙地演绎松竹大船偏好的柔弱纯真角色，也就至此为止了。他跳出了松竹而去了东宝，围绕这次跳槽所产生的纠纷使得松竹和东宝两公司都喧闹了一番，他甚至还在日活和一些独立制片厂的作品中有所出演。不过，他此时出演的已经不再是纯情男青年之类的了，而变身成了与之完全不同类型的怪物般的角色。特别是1957年在家城巳代治的《异母兄弟》中，他把一个自以为是的军国主义者化身一般的陆军将校，演绎得面目可憎而且非常真实，令人们都为之惊讶。此后，他就成了一个喜欢饰演不合常理的恶魔般的、仿佛权力欲望化身一样的男人角色的一流演员。

女人变成积极的行动派，男人为了女人而苦恼，不管怎样这都可以算是民主主义式感性的体现吧。这种倾向在美军占领期间

也波及了限制渐渐放松、作品数量有所增加的古装片上。在稻垣浩导演的热门系列古装片《佐佐木小次郎》(1950—1952)中,大谷友右卫门饰演的天才剑士一直思恋宫城野由美子饰演的恋人,他是一边流着眼泪一边舞动刀枪的。

从美军占领时期到1950年代末期,一方面有着开放的气氛,同时又是极端感伤的时代。这也是理所当然的,因为那也是人们饱尝战争败北的滋味,终日悲叹不已,沉浸在反省之中的年代。许许多多感伤型情节剧被制作出来,受到了人们的欢迎。尤其代表这个时代感伤倾向的最受欢迎的系列影片,大概当数1940年代末期至50年代末期由三益爱子主演的所谓“母亲片”,主要在大映制作了大约30部。即《母亲》(1948)、《三位母亲》(1949)、《母亲红梅》(1949)等一系列表现母爱的情节片。或者也可以举出50年代至60年代由望月优子主演的可谓写实版母亲剧的《日本的悲剧》(1953)、《母亲》(1955)、《板车之歌》(1959)等作品。

三益爱子和望月优子都是因为演绎了中老年母亲的朴实认真而受欢迎的女演员。有点失礼地讲,她们二位都不属于所谓的美女型演员,也缺少可爱之处。她们看上去更像是受尽了劳苦一样,结果表现在脸上的那种带着怨气的悲哀表情,反倒是她们的魅力所在。那种默默地忍受了辛劳一样的悲哀,表现出她们作为母亲为抚养孩子而牺牲了自己全部的人生,也体现了一种心情,那就是,如果孩子们忘记了父母的辛劳而做出任性之事的话,父母大概会因为哀怨过度而死不瞑目吧。事实上,母亲剧是把那种心情用情节剧式的手法扩大之后进行了表现。这种心情,不仅是引起了有着相同感受的日本百姓中母亲们的共鸣,也令那些有着同样母亲的年轻人们都痛哭流涕。

因为战败以后学校教学科目中的修身一科被废止了，孝敬父母这一德育项目在学校里不能教了，所以年轻人变得不孝顺了。尽管大人们一直这样感叹，但日本老百姓的道德感情基础仍然在孝顺父母上，这一点自江户时代以来并没有多大的变化。或许支撑着日本人的孝道感情的，与其说是在学校里作为德育科目进行的教化，不如说是在于日本的母亲们一般比较爱发牢骚之故。日本的母亲们经常向孩子诉说自己为了他们受了多少的苦。听着这些牢骚长大的孩子们，对于母亲就有一种罪过感，他们特别害怕让母亲伤心。即便自己的母亲是个度量很大、光明磊落的人，但在母亲们都爱抱怨的这个社会里，母亲们的操劳史变成了故事、戏剧、电影，形成了一个庞大的神话般的形象，它成为理想的普通母亲形象而在社会上定了型。即使是没有听过母亲抱怨的孩子，想到“母亲的辛劳”也会潸然泪下，觉得“要是自己也有那样的母亲，就能够行孝道了，那该多好啊”。三益爱子和望月优子饰演的，就是那样操劳而满口怨气的母亲。

望月优子 1930 年加入了榎本健一主持的位于浅草的轻松歌舞剧场卡西诺·弗利(Casino Folies)^①，成为一名合唱团的女孩，从此开始了她的演艺人生。据说入团时，榎本健一让她“把腿露出来看看”，她只是把裙子稍微撩起展示了一下，就获得了“明天开始来上班”的允诺。

两年后，她转到了新宿的红磨坊剧场，该剧场作为一家用现代感上演大众性讽刺喜剧、轻松歌舞剧的小剧场，在学生们中间受到了欢迎，望月在那里兼任舞蹈演员的同时，也开始从事表

① 剧场的名字 Casino Folies 取自法语，是从法国巴黎的轻松歌舞剧场“Casino de Paris”和“Folies Bergère”的名字中各取一词组合而成的。

演。此后，她辗转于轻戏剧、新派剧和新剧的剧团之间磨炼演技，从1948年起作为电影中的配角开始被重用。在涩谷实导演的《本日休诊》（1952）中，她饰演的略显低俗但非常坚韧的女性，受到了人们的关注。她鲜明地塑造了有点儿粗鄙低俗、厚颜无耻但性格坚强的底层百姓形象，她们即便被踩在脚下、被踢在一边，仍然站起来，用生活感十足的俗气的媚态一笑置之。

它不同于过去的电影喜剧表演，那是在悲剧性的故事中也不忘融入喜剧噱头的轻戏剧派的表演方法，其中展示出了以往电影所缺乏的一种真正的民众性的活力，而注意到了这一点的，是木下惠介导演。在他的《日本的悲剧》（1953）中，望月饰演一个算不上美女，甚至可以说长相寒碜的中年女人，她为了拉扯孩子向男人们卖笑，尝尽了辛酸。这成为充满鲜活真实存在感的人物形象，超越了以往母亲剧中可怜的女性展现自己可悲人生的那种老套的感伤。

此后，她就作为一个用不同于感伤型母亲剧的写实主义演绎下层母亲劳苦的女演员而独辟蹊径，频频出演主角或配角。《米》（1957）和《板车之歌》（1959）中贫穷的农妇，《晚菊》（1954）中落魄的二流艺妓等，她卖力地饰演了这些悲惨的中年女性，构筑起自己的演艺世界，并逐渐在其中融入了许多去除了幽默的悲怆的社会性主张。

进入1960年代以后，她不太出演一般的商业性或是艺术性电影了，而是导演、制作或出演一些关于混血儿问题、原子弹爆炸被害者问题等直接控诉社会问题的教育电影、非商业性的自主制作电影、舞台剧等。并且在1971年，她作为日本社会党推举的候选人当选了参议院议员。

顺便讲个插曲，那个时候，我曾经在新宿的街头被她叫住，

因为我在报纸上发表过批判演艺界出身的议员们的意见，就此事，我在众目睽睽之下被她诘问得闭口无言。

在电视播放开始之前，电影和广播是娱乐界的王者。但是，到1951年民间电视播放开始为止，广播都只有半官半民的日本放送协会一家，所以内容很生硬；作为纯粹的娱乐，电影占据了优势。第二次世界大战战败后，日本放送协会在占领军的指导下改变了之前自上而下的领导，开始融入娱乐性的要素，此前虽然播放过浪花曲、评书、大众小说朗读、童谣、合唱、军国歌曲之类的，剩下的大多是像讲演一样的内容，没有播放过像流行歌曲之类被视为通俗甚至是低俗的东西。但是，大众一有机会就唱流行歌曲。像《二人很年轻》、《爱染桂下情》都是昭和初期大受欢迎的歌曲，不论大人还是小孩，大家到处都在唱着这些歌。人们到底是在哪里学会的呢？是在电影院。看了电影，就将电影的主题歌记住了，在街上、在工厂或是军队的慰劳表演会上演唱。因为唱片在那时还只有相对比较富裕的家庭才有，人们主要是通过口头传唱记住的。

战败前夕，连电影也已经变得只顾作战争宣传而缺少娱乐性了。这时，人们积极地在工厂等地举办演艺会，演唱一些艳曲或是有点儿流氓气的小调，来填补娱乐的空缺。它在战败后自由的空气中形成了一股爆发性的热潮。在广播还没开始无休止地播放流行歌曲之前，人们在街头搭起舞台，举办业余演艺会，在手风琴的伴奏下就歌唱起来。以流行歌曲为主的巡回演出也盛行起来。

就在战争末期到战败后不久，业余歌手们在街头大唱流行歌曲的年代，从那种高涨的气象之中诞生了一颗最耀眼的明星，那便是美空云雀。1937年出生于横滨一个鱼店家的她，六岁的时

候便在她父亲应征入伍的送别宴上演唱了《九段之母》，把在场的人都唱哭了。此后，每当附近的男人们被征兵入伍，她都会在送别会上演唱，获得了人们的称赞。她或许是一个擅长模仿秀的天才少女吧。正因为年幼，她更是天真地掌握了能纯粹地反映战局下百姓悲哀感的歌唱方法。

在战后的业余歌手大赛热潮和流行歌曲演出热潮中，她的母亲积极地推销了这位天才少女。一开始，她模仿了把战后自由的感觉爆发式地放声高歌出来的笠置静子。她还是个孩子却连大人的媚态也加以模仿，这正是在价值观颠倒的战后才有的现象，甚至发展成了社会性话题。电影公司、唱片公司盯上了她的人气，很快便为她制作了有着与她年龄相称的可怜、可爱和哀伤的歌曲，把她培养成了流行歌曲史上最伟大的明星。

松竹的《悲伤的口哨》（1949）和《东京孩子》（1950），是她初期的电影代表作。每一部都是关于在战败后荒废了的社会里，活泼又坚强地边工作边生存的小女孩的故事，歌曲仿佛是她精力的源泉。那些认为“孩子就应该像孩子”的健全派人士感觉这个小姑娘甚至有些可怕，而这些电影，再次使她成为一个与以往的纯真无邪的童谣不同的儿童歌曲的歌手，歌曲中充满了战后朝气蓬勃的感情的波动。不久，随着她的长大成人，她成了一个情感极为深厚的流行歌曲歌手。

不久，作为广播剧的主题歌，广播独自推出流行歌曲并取得了成功，电影公司则将其改编成电影。《请问芳名》（1953）、《吹笛童子》（1954）便是那样的作品。但是，电影主题曲大获成功、让唱片公司大赚一笔的现象也持续到了1960年代左右。从《青色山脉》（1949）到《呼风唤雨的男人》（1957）以后石原裕次郎初期的一系列作品便是如此。电影明星鹤田浩二作为歌手也成了明

星。但是，从1950年代开始，广播和唱片独自推出受欢迎歌曲的倾向逐渐变强，电影开始配合着那些受欢迎的流行歌曲编写故事。1959年的《告别南国土佐》就是其中一个代表性的例子。

1950年的年初，超级女明星田中绢代结束了前一年开始的长达数月的美国之旅，回到了日本。当时处在美军占领之下，去美国旅行是非常了不起的特权，是令人们羡慕不已的事情。她是因为前一年和大前年获得了几个表演奖项，被提供奖项的报社派遣出国的。她在好莱坞学习了新的化妆法，一回国，便在羽田机场向迎接她的人们先来了一个美国式的飞吻，令坚信她是纯日本风格女性的人们都大吃了一惊。因为，尽管以美国化的举止做派作为卖点的女演员并不稀奇，但人们觉得田中绢代不是那样的人。她甚至还穿着花里胡哨的洋装，坐着敞篷汽车在银座盛装游行，重复着美国式的夸张的动作。此时的她40岁。作为女演员，她已经感觉到在年龄上人气已近极限，想从传统的日本女性形象向更现代的女性形象上转型。然而，此后不久，她就被那些批判她抛弃了传统、屈服于轻薄的美国主义的报纸消息，以及接连不断、蜂拥而至的内容大致相同的影迷来信所困扰。她躲在家里，绝望之余甚至考虑过自杀。结果，她还是在小津安二郎导演的《宗方姐妹》(1950)和成瀬巳喜男导演的《银座化妆》(1951)等影片中，出色地扮演了比她以前饰演过的众多日本女性角色还要传统的，身着和服、姿态优美的自我克制型的角色，这才摆脱了危机。

战败后，日本人对很多被视为日本式的事物都失去了自信，1950年左右或许是人们开始想要对传统重新进行评价的时期。前一年由小津安二郎导演的《晚春》(1949)就是一个明显的标志，它把家庭生活中的传统式的礼仪礼法、言行举止都无比细腻

优美地描绘了出来。并且，就在田中绢代的美国式举止被指责的数月之后，在读卖新闻社举行的日本小姐大赛中，二十岁的姑娘山本富士子获奖，一举成名。获奖者将作为亲善大使被派遣到美国，这是该奖项的附加条件。获得第一名的她，具备了一般日本人所认为的“这才是纯粹的日本式美女”的理想条件。就连对很多日本式的事物都失去了信心的日本人，也相信传统型日本美人的魅力在世界上是能够被认可的，都很期待她被派到美国之后会受到怎样的好评。她是一位非常适合穿和服的女性，也就是说，外表上不活泼好动，而是缺少自我主张的，看上去非常内敛、被动。在欧洲和美国，人们对这种类型的女性美的兴趣并不像日本人所期待的那样。但是，日本人却想要在她的身上看到不可动摇的传统的复活。

山本富士子以和服装束访问美国各地，回国后她加入了大映公司。为了她，展示穿和服的女性如何被动消极地忍受悲惨命运的明治时代的古风新派悲剧，被不断地重新改编成了电影。岛耕二导演的《金色夜叉》（1954）、衣笠贞之助导演的《汤岛的白梅》（1955）和《白鹭》（1958）、市川昆导演的《日本桥》（1956）等都是那样的主要作品。凭借这些作品，她成为一个体现了日本人关于日本女性的保守性审美意识的代表性影星。但是，她主演的电影也并非全是保守性的内容。她那乍看宛如日本偶人一样不太活动、谨慎内敛的形象中，却出人意料地具有很强的自我和行动力，对于这一点，有几位电影导演都没有放过。吉村公三郎导演的《夜之河》（1956）被视为她演技的代表作品，讲述的是一个美丽聪明、感受性很强的女性在恋爱中温柔地拒绝接受男人微妙自我主义而选择了自立之路的故事，表现了传统礼仪与进步思想优美的和谐之感。

1950年,对于20年代或30年代靠着年轻与美貌而大受欢迎的影星们而言,从年龄上讲已经到了维持人气的极限时期。美女演员到了50岁仍然能够担任主演,这是在电视机普及之后的事,因为家庭中的中高龄妇女们对电视家庭剧中饰演主妇角色的女演员怀有亲近感。在此之前,电影的女主角一般处于从恋爱到结婚的阶段,女主演最多能演到新婚生活的年龄,到了四十岁仍然处于主演地位是非常令人惊讶的。20年代身为可爱的少女明星,30年代则作为爱情片女主人公赢得了顶级人气的田中绢代,在50年代,作为一个四十岁的女演员,用千锤百炼的演技实力充分地弥补了逝去的青春,成为一个伟大的女演员。她首先在成濑巳喜男的《银座化妆》(1951)中,轻妙地演绎了一个性格很好的银座酒吧女招待的悲喜剧,她青春即将逝去,对人生开始走下坡路感到悲哀。都处在事业低迷期的成濑和田中,通过一起拍摄这部淡淡地、温柔地正视人生低谷期的作品,分别精彩地从各自的低谷中走了出来。接下来,沟口健二说,你也已经不年轻了,趁着还能拍得挺美的时候,真的漂漂亮亮地为你拍一次吧,于是起用她做了《阿游小姐》(1951)的主演。这是一个奢侈无度的日本关西有钱贵妇人的角色,再加上摄影师宫川一夫极为优美流丽的摄影,作为所谓的日本式美女形象来说,是一部堪称最高杰作的作品。紧接着,她出演了成濑巳喜男的《妈妈》(1952),角色是一个贫穷家庭里无比温柔勤劳的母亲,作为百姓母亲的理想形象堪称完美。同年,在沟口健二的《西鹤一代女》中,从年轻姑娘到老婆婆,从大名的侧室、岛原(地名)的上等艺人,到凄惨落魄的街头妓女,从正经的商人之妻、女仆,到身着优雅贵妇服装的女性,她把江户时代女性的诸种形象作为一个女人的一生演绎了出来。阴气逼人的悲惨落魄相,从里面自然流露出来的气质品

格，这两方面她都毫不费力地分别表演了出来，就演技实力之强这一点而言，这部作品是她的代表作。1958年，她又在木下惠介的《楢山节考》中，饰演了一个因为贫困而自愿到有神明存在的山里去送死的老婆婆，同时，她还在小津安二郎的《彼岸花》中，轻快而巧妙地表现了一位上流中产阶级美丽优雅的太太所具有的威严与幽默。

20世纪三四十年代与田中绢代竞争人气和演技的山田五十铃，1947年主演了衣笠贞之助导演的《女优》。该片从女性自立之先驱者的观点，对大正时期的新剧女明星松井须磨子进行了描写。同一时期里，沟口健二导演以相同的题材拍摄了《女优须磨子的爱情》（1947），因为这是田中绢代主演的，所以作为人气实力伯仲之间的两大影星的比拼而轰动一时。结果，田中绢代饰演的须磨子是一个只会一味地努力而不太具有魅力的女性；与此相对，山田五十铃塑造的须磨子则是一个坦率地肯定自己的自私、堂堂正正走自己的路的颇具魅力的女性。这次较量，山田五十铃占了优势。从1950年左右起，她开始表明自己对左翼思想的赞同，专门出演左翼独立制片厂的作品。其中有龟井文夫导演的《又当母亲，又当女人》（1952）和《人间独行的女人》（1953）等，饰演的均是忍受着贫穷、忍受着严酷的劳动环境而生存的无产阶级人物角色。但是，她饰演涩谷实导演的《现代人》（1952）中迷惑男人们的酒吧老板娘那种坏女人更为出彩。一个时期里，因为她的左倾活动，东宝和大映都不愿让她出演电影，她发挥自己实力的机会受到了限制。但是，在成濑巳喜男的《流浪记》（1956）中，她充满生活实感地演绎了一位艺妓住宿所女老板的劳苦辛酸；接下来，她又在黑泽明根据莎士比亚的《麦克白》改编的《蜘蛛巢城》（1957）中饰演了相当于麦克白夫人的角色，以出

色演技确保了她在当代首屈一指的伟大女演员的地位。这是把宛如能面^①一样的表情和“能”一样的样式庄重地表演出来的作品。同年，她又出演了小津安二郎的《东京暮色》，在酝酿出严肃的悲哀感的同时，把一个因为年轻时奔放的生活方式而被女儿们背弃的老母亲的悲剧演绎了出来。在黑泽明的作品《低下层》(1957)、《用心棒》(1961)中，她也把自私自利的坏女人演得精悍而又厚颜无耻。在1930年代，人们一般认为女性应该努力给人以可爱贤淑的印象，而自那时以来，她就一贯饰演打破了那种成见、具有强烈个性的女性形象，赋予了那些形象以魅力。

对于古装片的明星们而言，即使到了四十多岁、五十多岁仍然能保持明星地位是比较容易的。因为，即便失去了年轻与美貌，仍有很多头领角色、(幕府时代诸侯的)家臣之长等角色，他们多年积累经验所得来的威严能够发挥作用。但是，现代剧的男演员到了中年还继续保持明星地位就不那么容易了。

像佐田启二那样略显文弱的美男子——虽然为人诚实，但看上去缺乏给心爱的女性带来幸福的能力和气魄——所谓的“二枚目”，在三四十年代最为代表性的人物是上原谦。50年代已届中年的上原谦，已经到了不再适合出演爱情戏的年龄了，但他仍然活跃在一线。特别是在成濑巳喜男的作品中担任了主演，如《饭》(1951)、《妻》(1953)、《晚菊》(1954)、《山之音》(1954)。但是，无论哪一部，他饰演的都是对人生感到筋疲力尽的男人，那些人物形象失去了对工作的霸气和对女性的热情，或者是满足于平凡，或者只是咀嚼着忧郁度日。在木下惠介的《日本的悲剧》(1953)、吉村公三郎的《夜之河》(1956)中，他也饰演了仿

① 日本传统艺术“能”中演员戴的面具。

佛要追回逝去的浪漫青春一样爱上了年轻女性的中年男人，但是那些角色最后都被女性所抛弃。曾经的年轻而浪漫的恋爱青年，如今却变成了有时甚至卑鄙的可怜的中年男人，屡屡被喜欢刁难人的女人们玩弄。通过演绎那种悲哀与忧郁，他成为一个展示人生真实一面的演技派演员。

在上原谦专门饰演恋爱胜利者的 1930 年代，作为同一个摄影所的同事，佐分利信却经常饰演因为很有男子气概、态度生硬而说不出讨女人欢心的话，总是失恋的角色。50 年代以后，他进入了不用演爱情戏的中年之后，原本具有的稳重感一下子又增添了几许威信，看上去很有名演员的风范。带着一副放弃了讨好女人、一味地在思考更重大问题样子。也就是说，他变成了一个把歌舞伎以来传统的忍耐型主角用现代剧方式加以体现的演员。他在《归乡》（1950）中饰演的男人，面对曾经出卖自己的迷人女性，虽然得到了可以自由支配她的机会，却只是以哀怜的眼神蔑视她，不把她当回事。那并不是为了报复，而是他的内心充满了对战败后的日本社会轻浮变化的忧虑，已经没有心情考虑爱情之类的事了。从此以后，他越来越擅长饰演对待女性始终态度傲慢的、传统家长式男人的悲喜剧。在他自己导演的《人生剧场》（1952—1953）中，他饰演了一个没落名门中自尊心很强的一家之长的悲剧；在小津安二郎的《茶泡饭的滋味》（1952）中，他演绎了一个不会把爱之类的话挂在嘴边的传统男主角式的日本男人令人意外的温柔一面；在同样是小津导演的《彼岸花》（1958）中，他饰演一个在家长式男性权威已经变成空架子的时代却仍然大肆挥舞自己家长权威的男人，绝妙地演绎了他的那种滑稽。

1950 年代，作为稳重的中年男性与佐分利信互相较量演技的是山村聪。他从 1930 年代后半期开始，在新派改革派井上正

夫办的“井上演剧道场”学习表演。在40年代，他参加了可说是新派与新剧的中间路线的“文化座”。战后，他开始出演电影。他最早担任主演是在沟口健二导演的《女优须磨子之恋》(1947)中，饰演身为新剧草创期领袖的演出家岛村抱月，以他少有的富于知性的稳重，在当时的日本电影界受到了瞩目。之后就频繁地出演电影，他在小津安二郎的《宗方姐妹》(1950)中饰演一个孤独清高地躲在自己的世界里，对家人也不敞开心扉的中年知识分子丈夫，尽管作品本身被视为小津少有的失败之作，但独有他出色的演技给人留下了鲜明的印象。

他饰演傲慢的自私鬼也特别的出色，在大庭秀雄导演的《归乡》(1950)中，他饰演的那种类型的进步文化人与佐分利信饰演的主人公对决的场面，构成了这个时期日本电影演员演技的一个巅峰。佐分利信在这个时期饰演的富于知性的稳重人物也格外显眼，这两个人的联袂演出有着火花四溅般的情趣。

和佐分利信一样，山村聪也进军了导演界，第一部作品《蟹工船》(1953)和第二部作品《黑潮》(1954)是他的代表作。此后，相比导演，他还是作为演员的工作更为突出，饰演了很多从容不迫地忍受着世间各种烦琐之事的稳重而又绅士的中年人、老年人，其中的代表是成濑巳喜男导演的《山之音》(1954)，而在山本萨夫导演的《伤痕累累的山河》(1964)中，他倾情饰演了一个变成了事业狂、践踏了家人和女人们人生的令人憎恶的实业家，受到了人们的高度评价。

12. 配角们

过去，大部分的电影都是以俊男美女影星们为主角制作出来的。每个制片厂各自都拥有十个左右受欢迎的明星，或是有一些打着明星旗号努力进行宣传的年轻漂亮的专属演员。按照他们每出演一部电影需要数周到两个月左右的时间来计算，哪个月的第几周是谁的主演作品，再下一周是谁的主演作品，就是这样，以制片厂厂长和担当制作的董事为中心来决定制作的计划。并且，配合明星最擅长饰演的角色来选择适当的原作、故事和剧作家，挑选适合明星和故事的导演以及其他工作人员，这是一般作品的策划方法。

因为当时普遍认为，保证作品票房价值的要素首先是明星的人气。大部分的导演都是这样，接受公司首脑们分配给自己的明星和剧本而从事工作。但是，其中也有例外。各个制片厂都有那么几个别具一格的导演，用宣传用语讲就是“巨匠”，年纪尚轻的就称为“鬼才”，他们经常是自己进行策划，提交给公司的首脑部门，让他们采纳自己的策划。他们在过去拍出过一些卖座片或是被赞为名作的影片，因为那些实际成绩而受到信任。这样的导演们，一般也是用明星来做主角。明星们也大多乐于出演这些导演的作品。因为有很多机会尝试与平时那些模式化的表演不同的、充满野心的表演，在获得各种演技奖项、博得人气之外，还

能提高知名度。

但是，巨匠、鬼才们拍电影，有时候不用明星，或者即便使用明星，也是让他们充当配角，而让平时演配角的演员饰演主角。明星们大都是既年轻又漂亮，习惯了受人瞩目，光彩照人。而要拍以这类演员演不了的、更加多样的人物为中心的电影时，他们会尝试冒着票房失败的危险起用配角演员担任主演。

笠智众是一个在松竹蒲田-大船，在那个专供除了明星、准明星和大牌配角以外的演员们共同使用的、被称为“大屋子”的房间里，长年饰演小角色或配角的演员。在小津安二郎的作品里，他几乎一直出演小角色，但在1942年的《父亲在世时》中，佐野周二、水户光子等明星们出演配角，而他被起用为主角饰演父亲，从而受到了人们的关注。他是一个朴素、谦虚、温厚的人，用木讷的口气说话，只要给他一个符合他人品的角色，他就能演得像模像样，是一个不可多得的演员。

小津安二郎从军参加太平洋战争，归来以后拍摄了他战后第一部作品《长屋绅士录》(1947)。这是一部描写东京平民区的人情喜剧，以饭田蝶子为中心，集合了笠智众、吉川满子、坂本武、河村黎吉等众多演员。这样的演员阵容，如果再加上日守新一、冈村文子的话，就是自1920年代末期以来出色地演绎了松竹蒲田-大船的百姓人情剧世界的演员们的一次大集合。他们酝酿出来的那种极为亲密的邻里关系，在因空袭而几乎毁灭殆尽的东京平民区的一个角落里，仍然确实实地存在着，小津就是从确认这一点开始，重新开始他战后的导演生涯的。饭田蝶子和以前一样，饰演了一个爱说话又乐于助人的好心的大妈，这成为她继1936年主演小津导演的《独生子》之后的又一部代表作。笠智众饰演一个中年相面先生，夜晚，在附近的人们聚集一堂的席

间，他演唱介绍古老曲艺的歌曲，没有哪个名场面比它更能让人切实感受到这一时期和平回归的了。

笠智众在稻垣浩的《牵着手的孩子》(1948)中也饰演了一个温和诚实地指导智力发育落后学生的小学老师，展示了他自然不做作的优秀人品。他进而又在千叶泰树的《活着的画像》(1948)中饰演了一个正直朴实的男子，他和给自己当模特的薄命妻子(花井兰子)痴心相爱，同时作为画家努力钻研。这是非常少见的描写成年人的纯爱电影。在1949年的《晚春》以后，笠智众反复地饰演为女儿的婚事而操心的父亲，成为小津安二郎作品的代表性演员。

志村乔被起用为黑泽明的《生之欲》(1952)的主演。他是一个长年饰演恶人和反面角色的演员，他那仿佛一直默默忍受了人生的平凡和无聊一般的相貌，正是这个角色所需要的。

浦边粂子在成濑巳喜男导演的《闪电》(1952)中，饰演了一个只是单单心眼好的无知的老母亲。高峰秀子饰演的女儿，尽管觉得自己不愿变成这样的母亲，却还是抛不下她。就是这样一个让人讨厌又怀念的母亲。

加东大介在千叶泰树的代表作《大番》系列影片(1956)中饰演了一个股票中介人，他觉得赚钱有趣得不得了，兴高采烈地滚动着圆乎乎的身体奔走于股票街。

伊藤雄之助在市川昆的成名之作《蒲山》(1953)中，饰演了战后失业时代的一个失业知识分子。他纤弱的身形加上一张过长的脸，用仿佛失去了感情一般的表情，戏剧性地刻画出了一个为找工作四处晃悠的无能男人的不安，非常出色。此后，伊藤雄之助在多部作品里饰演了重要角色，不过，1957年在涩谷实的《疯狂部落》中主演的固执自私的农民，可以说是他的代表作。

船越英二在市川昆的《野火》(1959)中,饰演了太平洋战争末期在菲律宾败逃的一个士兵。他自己是真的饿着肚子,摇摇晃晃地饰演了这个角色。这是一个悲惨但多少带点幽默,到最后也没有丧失善良本性的令人心痛的人物形象。

在自1920年代以来长年出演电影的演员中,有几个人在50年代以后作为配角演员释放出了深沉的光芒,展示了他们的著名演技。曾经是武打电影主演明星的山本礼三郎,在黑泽明的《酩酊天使》(1947)和《野良犬》(1949)中,作为一个黑帮人物展示了他的不凡演技之后,又在成濑巳喜男的《兄妹》(1953)中,饰演了一个过去承包河川工程、而今落魄了的工头,精湛地表现了他的威严与悲哀。

田中春男以前就经常饰演靠不住的男人,他在牧野雅弘(由牧野正博改名)的《次郎长三国志》系列影片(1952—1954)中饰演的黑帮混混,在沟口健二的《近松物语》(1954)中饰演的卑劣商人,在小津安二郎的《早春》(1956)中饰演的上班族,等等,都抓住了不负责任的男人这种角色的精髓。这些人物几乎都是在兴高采烈地忙于愚蠢之事。

13. 新剧界演员们的贡献

新剧演员出演电影，这是从 1920 年代开始就已经屡屡出现的。但是，当时新剧是介绍并引进西方现代戏剧的理念的启蒙运动，自认是比商业主义的电影更高一层的理想主义的运动，是带着这种自负展开活动的。因此，新剧演员出演电影的机会非常有限，比如碰巧电影方面也想尝试新的可能性，两者的目的一致时，等等；并且，新剧导演和演员进入电影公司恒常地从事电影的工作，也大多是因为在经济上舞台演出活动已经走不下去了，不得已而为之的。

特别是 1930 年代，在对抗政治右翼化的文化界左翼化趋势中，新剧界发挥了巨大的作用，许多新剧人尽管遭到警察的严重镇压，在吃了上顿没下顿的艰苦条件下仍然为公演活动燃烧了激情。所以，他们出演电影主要是打工。但是，电影界这边也出现了一种倾向，就是向新剧演员寻求那种严酷生活方式中磨炼出来的表演的气魄，这一点是那些被人们宠着而容易贪享安泰的电影明星们所欠缺的。1938 年，杉村春子出演丰田四郎的《莺》中的一个主要角色；1940 年，五所平之助也起用赤木兰子主演他的《木石》。

1920 年代，冈田嘉子和夏川静江被供应给了电影界，这个暂且不提，在左翼思想运动乃至近代自由主义启蒙运动占主流的 30

年代的新剧中，“明星必须是俊男美女”这种原有的戏剧常识是缺失的。所以，当时电影界没有向新剧界寻求俊男美女明星。只是，有时候会请新剧演员扮演下等人物角色或是性格上有特别过激之处的角色等，期待他们不依赖既成的表演模式而是带着真实的存在感进行演绎。就这样，与之前习惯了在细分成片断的镜头内完全按照导演的指示一点一点做动作的电影演员相比，出演电影的新剧演员们的表演中有着一种持续的厚重与力量，常常会让人感叹，到底是在舞台上锻炼出来的表演功夫，而这对电影演员也形成了一个很好的刺激。但是，其中不仅仅存在只是片断的电影表演与持续进行的舞台表演这种方法上的差异，还有着一种差别，那就是悠哉地歌颂这美好时代的电影演员们，与当时置身于思想性、社会性变革与紧张局势最前线的新剧演员们，他们之间本身的质感差别。

第二次世界大战战败后，新剧演员们出演电影的情况迅速增多。其理由之一是战后的民主主义动向。电影被视为战后民主主义启蒙的一个手段。最初，那的确是美国占领军强加的，但很快地，电影人自己也开始自发地追求民主主义了。战后民主主义很大程度上是靠知识分子阶层进行的近代思想启蒙，这些活动原本是由新剧承担下来的。适合演启蒙思想家、长相富于知性的演员，适合演精神上很苦恼的知识青年，以及不是单纯的百姓而是能成为觉悟了的劳动者的、眼神充满希望的健壮年轻人等，新剧界长年以来培养出了能够饰演这些角色的演员们，而此时，电影正需要大量这样的演员。

最先把这一需要和意义鲜明地展示出来的，是吉村公三郎的《安城家的舞会》(1947)。松竹大船摄影所里虽然有很多饰演可爱百姓的演员，却很少有能饰演没落贵族阶级的演员。大概是出

于这个现实的原因，在这部作品中，很多主要的角色都起用了“民艺剧团”的演员们。泷泽修和森雅之都是曾经数度出演过电影的演员，泷泽修凭借此片成为一个少有的能够饰演苦恼而有良知的、知性权威的演员；森雅之也同样为日本电影塑造出了因为富有知性而很难适应现实的青年角色。虽然两个角色都不是之前的日本电影中完全没有过的类型，但可以说，他们的饰演使这两种类型看上去更加生动鲜活了。

紧接着这个成功，作为吉村公三郎与“民艺剧团”组合的第二部作品，《我生命中辉煌的日子》（1948）问世了。在这里，宇野重吉以一个因战争中受到警察拷问而身患残疾的新闻记者角色出场，诘问过去的那位检察官。宇野曾经因为左翼戏剧而大大受到镇压，对于曾经有过如此经历的他来讲，这是一个非常合适的角色。视贫穷为骄傲的那种昂然态度，完全相信自己思想正确性的那种乐观以及对于它的羞怯，看似有意识地、经过了一番计算一样的民众性的朴素，这些就这个角色而言都是很新鲜的，他因此而受到了瞩目。次年即1949年，他成了电影界的大红人，在山本嘉次郎的《春之嬉戏》、木下惠介的《破鼓》等作品中，用棱角分明的表情饰演了英俊小生。按照以往的常识来讲，他适合饰演平板而无表情的温柔男子。可以说，他给了既成的角色分配常识很大的刺激。但是，最具有特色的，是他在木村惠吾的《痴人之爱》（1948）中饰演的那个被很难对付的悍妇（京町子）愚弄的男人。这个角色在以往来看，同样也是温柔的美男子或者情敌角色，但因为是宇野重吉而具有了一种作为普通人物的故事的真实感。

独立制作公司运动开始以后，新剧演员开始更加活跃地出演电影。新剧的剧团原本一直带着使命感进行反体制、反商业主义

的活动，此时开始与电影人一起展开活动，因此，频频出现各个剧团与独立制作公司进行共同制作，或者作为剧团自身的活动而进行电影制作的情况。泷泽修作为“民艺剧团”的演员参加了由近代映画协会的吉村公三郎导演的《黎明之前》（1953），把他自己演技的巅峰状态定格在了胶片上，把有良心的知识分子所具有的苦恼凝结在了明治维新时期地方村长形象上。

木村功是在这一时期左翼独立制作公司的力作中担任主演最多的演员，凭借今井正的《山神学校》（1952）中的山村教师，山本萨夫的《真空地带》（1952）中的士兵等角色，他成了为民众力量代言一样的人物。

今井正在《来日再相逢》（1950）中起用了冈田英次，让他主演战争期间暗自对战争抱有疑问的学生角色，此外还起用了芥川比吕志饰演小角色。他们把大学生们还是真正的知识精英的那个时代里学生们的心情精湛地展示了出来，让人们感受到既有的二枚目演员们所少有的知性。此后，芥川比吕志与众不同的富于知性的性格受到高度评价，主演了丰田四郎的《雁》（1953）及《墨东绮谭》（1960）。在那些影片里，所谓知性，都是具有良知但缺乏行动力的。芥川比吕志的表演能力，在电影方面，直到后来在1970年黑泽明的《电车狂》的角色上才重新得到了发挥，那是一个对人生彻底绝望、变成了形骸一般的流浪者角色。

山本萨夫创作了堪称战前左翼运动纪念碑的《没有太阳的街道》（1954）和《没有武器的战斗》（1960）。在前者中，二本柳宽饰演了一位工潮的组织干部。在那个时代，组织干部是一个理想的人物形象，二本柳宽出色地向人们展示了工会组织干部的魅力所在。在后者中，下元勉饰演了战前的反体制政治家山本宣治，很好地展示了什么样的人 是左翼的理想形象。但是，二本柳宽这

个演员，之前在小津安二郎的《麦秋》（1951）里内敛地饰演了原节子的结婚对象，这个明智、稳重、善良的形象更广为人知。

在1950年代，身为头号新剧剧团的“俳优座”出于为建设剧场集资的需要而积极地参与了电影的出演，也因为如此，经常能看到新剧界的一流专业演员出演很小很小的配角，为增加作品厚重感做出了很大的贡献。比如，在黑泽明的《七武士》（1954）中，东野英治郎饰演的被志村乔所饰的武士一刀砍死的小偷角色，虽然只出现了一个场面却展示了他优秀的演技。同样是在黑泽明的《活人的记录》（1955）中，他饰演的从巴西归来的移民老人也只有一个场面，却精彩地为该作带来了独特的味道。东野英治郎不仅饰演了那样的小角色，在小津安二郎的《东京物语》（1953）中，他出演了两个场面，把这部韵味十足的作品中最幽默的部分表现得非常轻妙。同样，《东京物语》也是靠着饰演母亲的东山千荣子稳重大方的风格支撑着的。

《七武士》中，扮演七位武士的演员们都分别展示了各自有趣的个性，其中，作为前所未有的独特人物而受到好评的，是宫口精二扮演的剑士久藏。寡言而诚实，丝毫不逞强，不以豪杰自居，但却有着天才一般的高强武艺。宫口精二作为舞台剧演员没有演过一次英雄，所以当他被分配饰演这个角色时自己也吃了一惊，然而这却成了他的代表作。大概是黑泽明导演看准了，他长年在舞台剧表演中勤勤恳恳地忍受劳苦所积累在内心的那种强大也一定能够表现于外在吧。

当然，电影演员中也有很多长年忍受着屈居人下的劳苦、磨炼技艺的出色的配角演员。例如，其中最为丰富的储备池之一的松竹大船中，就有前面所讲的那样掌握了百姓式的受苦人类型的配角们。他们主要擅长饰演为人老实、人缘好、和蔼可亲、善良

的人物，在那些情感的框架内达到了无与伦比的精湛，那种配合协调，在把老百姓温和的心地这一概念提高到神话一般的高度时，发挥了最大的力量。

小津安二郎、木下惠介以及涩谷实，无不最大限度地利用了他们的那种配合。只不过，在他们的表演框架里，不太包含反抗或者孤高、带有自嘲的自尊、不避论争的攻击性等要素。在1930年代，新剧演员的老手们处在反体制的位置上，忍受着劳苦挺了过来；电影导演们在他们身上希求的最为重要的要素，很可能是既有的电影演员很难展示出来的那些要素，这一点，黑泽明在乍看很老实的宫口精二身上也找到了。前辈们的那些艺术风格，在某种程度上也被战后进入新剧界的新一代继承了，例如，冈田英次在今井正的《这里有泉水》（1955）中，就把一个市民交响乐团的首席演奏者饰演得有模有样，他决不因为是大众文化运动就降低技术水准，做出妥协，反而把业余的乐手毫不留情地从乐团成员中排除出去。仲谷升也在今井正的《浊江》（1953）中，饰演了明治时代东京的一个饱经风霜的平民区的浪荡子，他的演技让人感觉到一种自我意识，超越了那种只是通晓人情的潇洒男人形象。

但是，若说身为新剧演员而为电影做出最大贡献的人，在女演员中当数杉村春子，男演员中要数成为主演明星的森雅之了。杉村春子从年轻时起就经常饰演中年、老年角色，自从1937年在岛津保次郎的《浅草之灯》中首次出演电影以来，她频繁地被电影界起用，饰演不修边幅、行动力强、绝不忍气吞声的女人，或是脾气暴躁的农妇之类的角色。电影的配角女演员有一种倾向，就是不管怎样先面露惹人喜爱的微笑，而且动作慢慢腾腾；而杉村则是单刀直入地表明那些角色的想法。这来自以引进西洋

戏剧为重要工作的新剧的表演方法。她演了很多不给人好感的过于苛刻的女性角色，让她饰演平凡的百姓式的善良母亲的，是《牵着手的孩子》（1948）的稻垣浩导演。她那自然而充满温情的表演，被小津安二郎看在眼里。小津在此之前一直回避使用新剧演员，但因为此片，他在《晚春》（1949）中起用了杉村春子。这个角色是主人公（原节子）的阿姨，是一个心眼好但又有着不少狡黠之处的中年主妇。似乎专门饰演不好的角色或者老年角色的她，在这里则摇身一变，成了一个能把普通中年女性的日常生活表现得充满魅力的女演员。此后，作为小津作品中的常客，她非常巧妙地演绎了中年女人日常喜怒哀乐的各种形象，如最好的儿媳妇人选（原节子）定下来时狂喜的母亲（《麦秋》，1951），为生活所累，甚至把自己年迈的父母也视为累赘的理发店女主人（《东京物语》，1953），照顾年迈的父亲，自己也一直独身直至年老珠黄因而心烦气躁的女人（《秋刀鱼之味》，1963）等。她还出演了其他许许多多的作品，特别是在木下惠介的《愿君如野菊》（1955）中饰演的明治时期的农村名门女主人，有着十足的威严。在成濑巳喜男的《晚菊》（1954）中，她饰演一个以前当过艺妓而今俭省地放贷的女人，刻画了她和旧情人重逢而被要钱时内心微妙的波动。那些电影本身也都是杰作，但她在其中出演的部分，更能令观众感叹人的有趣之处。

森雅之凭借黑泽明的《罗生门》（1951）和《白痴》（1951），还有成濑巳喜男的《浮云》（1955），留下了他不朽的著名演技。在《罗生门》这部作品中，和他共同出演的三船敏郎粗犷而跃动感十足，京町子充满生命力的热情表演都非常出色；同时，森雅之饰演的因为这两个人而倒了大霉、虚张声势的武士，也赤裸裸地暴露出了人性的真实，是令人感动的精湛表演。《白痴》中，

他饰演了仿佛善良化身一样的人物龟田，相当于陀思妥耶夫斯基原作中的梅诗金。森雅之出色地赋予了这个极为脱离现实的观念性人物以生命，演得有血有肉。他讲述自己被错当成战争罪人差点儿被判死刑的那段经历时，在特写镜头中大讲台词，可以说为没有高格调的长台词的电影表演开创了台词技术的新时代。进而在《浮云》中，他表现了一个反复背叛女人、无限沉沦下去的薄情男人的悔恨。他和高峰秀子一起演绎了互相伤害着对方、不断加深这段孽缘的两个人物，正因为是没用的男人才更要使他显得有魅力，这是电影对自歌舞伎的“和事”^①确立以来的日本戏剧传统所贡献的又一个顶峰。在把恋爱视为不道德的儒教传统思想之下，出色的男人不能很好地表达恋爱，但是，把恋爱作为意志柔弱的男人的一种心病来描写，这种情况倒是很流行。被称为二枚目的演员们最出色的演技大多是在那样的情况下得以发挥的。从新剧来到电影界，作为美男子影星最为成功的森雅之，也留下了这个影片作为他的代表作。影片最后，这对落魄的男女仍然要将爱情进行到底，他们从鹿儿岛并肩前往屋久岛的场面等，正是歌舞伎中男女私奔场面的写实版。

与杉村春子一样，北林谷荣也是一个从年轻时起便常在电影里饰演上了岁数角色的新剧女演员。在1958年森园忠拍摄的儿童故事片《阿妈妮和少年》中，她饰演了一位收养日本孤儿的在日朝鲜人母亲。进而又于1959年，在今井正导演的《阿菊和阿勇》中，既幽默又严肃地饰演了一位山村的老奶奶，她抚养两个上小学的孙子，他们是有黑人血统的混血儿。这些成了她的代

① “和事”即文戏，恋爱场面，与“荒事”（打斗场面）相对，是上方歌舞伎的主要表现形式，在内容、演技上主要表现男女情爱，主人公多是柔弱的美男子。

表作。

1957年，在小林正树的《黑河》中，仲代达矢饰演了军事基地所在城市的黑帮人物而受到人们的关注。接下来，他又主演了小林正树毕生的力作《人间的条件》九部曲（1959—1960），饰演了一位英雄人物，他无论如何都要有人性地活着度过战争时代，对于军人们残忍无道的命令也绝不屈服。尽管在没有人反抗军人的那个年代，日本人中是不可能存在像他这样的英雄的，但仲代达矢用他刚直的肉体，和火焰燃烧般的眼神中闪耀的光辉，用充满气魄的演技，把这个难以置信的正义汉子塑造成了一个理想形象，让人觉得那样的日本人或许也曾经有过。

14. 歌舞伎界演员们的贡献

在 20 世纪一二十年代，曾经有很多歌舞伎演员转行来到了电影界。他们都是自知因为不是名门出身，在歌舞伎界不可能成为大剧场明星的人。当时，歌舞伎界的人都瞧不起电影人，歧视这一行。50 年代以后，再次出现了一些从歌舞伎转行到电影界的人们。而且，这一次转行的是在歌舞伎界也属于名门的年轻人，或是已获得了一流名声的人们。这固然是因为电影的地位已大幅提升，歧视消失，但除此之外，歌舞伎的票房逐渐难以维系昔日的繁华也是原因之一。

1950 年代东映古装片黄金时代的核心人物中村锦之助和大川桥藏，也是歌舞伎的名门出身，关于他们，我已经在“东映”一节中讲述过了。

出身歌舞伎名门的演员身上多见的一个优点，是气质、风格以及举手投足时的姿态美。或许是因为，在歌舞伎界只有名门出身的人才能够走上大明星之路，他们作为这样特殊的艺术界贵族，从小便被灌输了包括家庭环境在内的名门意识，也或许是因为，他们从演技尚未成熟之时起便被投以了偶像崇拜般赞美的目光，有着特殊的处境。总之，他们身上有着与那些从底层开始积累、一点一点爬上来的人们所不同的与生俱来的自负，有着一种毅然的态度。而那些又结晶为表演的“模式”被传承下来。在这

一点上，最为突出的便是在大映出演了众多古装片的市川雷藏。他不仅出演古装片，还主要和市川昆导演搭档，在现代剧中也挑战了各种各样的角色。他在《火烧金阁寺》（1958）中饰演了一个因为自卑感而放火焚烧国宝建筑物的学徒僧，在《少爷》（1960）中饰演了一个桃花劫不断的富商之子，在《破戒》（1962）中饰演了一个出身于受歧视部落的教师等，这些都是他的代表作品。但是，不论是饰演多么可怜的角色，或是多么滑稽的角色，他都通过格调很高的表演赋予了作品品格。

前代松本幸四郎以歌舞伎男主角确立了名声之后，屡屡被邀请出演电影，在古装片中展示了他深厚的表演功底。在大曾根辰保的《花之生涯》（1953）中饰演的井伊直弼，在堀内真直的《荒木又右卫门》（1955）中饰演的荒木又右卫门，在堀川弘通的《琴之爪^①》（1957）中饰演的大石良雄等，他总是把大人物饰演得颇像大人物，是一个能力高人一等的演员。尽管他的演技比起电影更接近于舞台式的表演，与其他演员的演出配合也稍稍有些紊乱，但那种演技也自成一格，是值得欣赏的。

1969年，幸四郎之子中村吉右卫门在筱田正浩的《情死天网岛》中担当了主演。这个与妓女殉情的可怜男人，因吉右卫门痴情又富有气魄的表演而成就了一个自己选择的命运自己走到底的男人形象，洋溢着清爽之感。

中村雁治郎（二世）和他的儿子中村扇雀（三世雁治郎），是关西歌舞伎名门之人。关西歌舞伎是自近松门左卫门以来的“和事”（恋爱场面）的发源地，对市井阶层的情事、恋爱及日常生活中那些真实而美丽的微妙心理变化进行的表现等，都保持了高度

① 意为演奏古琴和箏时使用的指甲、义甲、琴拨子。

洗练的传统，但到了1950年代，经营陷入了困境。于是，他们也开始积极地出演电影。中村扇雀仅仅是在堀川弘通导演根据近松门左卫门的原作拍摄的《杀女人陷油地狱》(1957)中饰演了主角、一个放荡的男青年，这是舞台剧中最叫座的角色之一。而中村雁治郎则在很多作品中都出演了重要角色。其中的大部分都是那种蒸不熟，煮不烂，不好对付的俗人角色。他在黑泽明的《低下层》(1957)中饰演一个欲望强、嫉妒心重的房东；在小津安二郎的《浮草》(1959)中，饰演一个去见以前的女人而被现在的情人谩骂的江湖艺人的领班；在市川昆的《键》(1959)中，饰演一个想对年轻的妻子燃起性欲而苦不堪言的老人；在今村昌平的《人类学入门》(1966)中，饰演一个色情店的常客；还在小津安二郎的《小早川家之秋》(1961)中，饰演一个在旧情复燃的老情人家里突然死去的憨直天真的男主人。这些都既不是有魅力的老人，也不是有威严的老人，却是与人们难以避免的烦恼愉快地嬉戏的老年人，它们集结了歌舞伎“和事”艺术的精粹，让我们充分体会了年华老去时的刺激感和有趣之处。

15. 喜剧演员们

如果说歌舞伎名门出身的演员们作为艺术界的贵族把气质、风度和潇洒的感觉从舞台带到了电影之中，那么，与之相对地，从艺术界的最底层努力向上爬，磨炼演技的同时，把师徒制的日本社会里底层人们的处世之道浓密地凝结在自己的技艺上并将其带入了电影之中的，是几个轻戏剧出身的喜剧演员们。他们有着对上司和长辈毫不怠慢的机灵劲儿，又有着精通自我贬低的滑稽样儿，还有着看似卑躬屈膝却巧妙地把自己的主张坚持到底的那种狡黠，消除上下级关系中的对立时的幽默，以及匹夫不可夺志的反抗精神等，众多闹剧出身的演员们经受了居于人下的生活的劳苦，把原本属于处世之道范围内的礼数升华为了技艺。

1950年代，以稀奇古怪的技艺而出名的，首先要数伴淳三郎。他从1920年代便开始在电影和轻戏剧方面饱尝了居于人下生活的艰辛。1951年，他在斋藤寅次郎导演的《吃七捕物帖·一等手柄》中饰演反面角色，在被逮捕的场面中，他在被大大地折腾了一番之后，即兴地喊出“我是阿佳佳、帕！”而得到了赏识，从而诞生了“阿佳、帕”这个流行语，他还在佐伯幸三导演的《名侦探阿佳帕氏》（1953）等作品中

担当了主演^①。另外一个演员花菱阿茶子，同样是将多年的辛苦化为了罕见而强烈的幽默，作为古怪技艺喜剧演员而博得了好评。他从1930年代起就与漫才搭档横山烟突出演过电影，但才气横溢的逗哏演员横山受人瞩目，而捧哏的花菱却毫不显眼。然而，在1950年代的广播喜剧节目中，他以极其忠厚老实的风格、充满幽默的说话艺术独自赢得了人气，特别是他在陷入困境时情急之下说出的“简直是乱套了！”成为流行语。“阿佳帕”和“简直是乱套了”，都是将过去喜剧演员们搞笑技艺的最拿手之处，也就是从困境中逃脱的情景，不是用跑而是用语言表演了出来。当然，在这一点上，1930年代日活的高濂实乘是他们的先行者，在古装片中他经常一出场就陷入困境，说完“哎呀大叔，我是服了你了”就退场。

从1955年到1961年，伴淳三郎和花菱阿茶子在福田晴一导演的10部军队喜剧《二等兵物语》系列中，共同出演了一对笨拙又迟钝的二等兵战友，他们不断想逃脱严明的军纪。从正经之事、严重之事、可怕之事中靠着幽默一个劲儿巧妙地逃脱，这正是他们浓缩在技艺中的人生的战略战术，电影作家们的作用就是给予他们具体的故事。

森繁久弥是日本喜剧电影发展历程中一个划时代的重要演员。在他之前，喜剧演员中很少有具备知识分子的教养和生活背景的人，大多数演员都是学历不高、从底层锻炼出来的艺人。当然，20世纪30年代、40年代与榎本健一平分秋色的古川绿波是

① 此处的“我是阿佳佳、帕”、“阿佳、帕”和“名侦探阿佳帕”，分别对应的是最初即兴说出的台词、观众喜爱的流行语以及人物角色名字，反映出其从噱头性台词到流行语，最后成为一个人物角色名字的演变过程。

个例外，他出身上流社会的家庭，因为多才多艺之处得到赏识而从电影评论家转行成为喜剧演员。森繁久弥也是上流家庭出身，他从早稻田大学中途退学之后，在古川绿波的剧团学习表演。1939年，他成为NHK的播音员，在满洲的新京(长春)广播电台担任播音员，直至日本战败。

当时就多才多艺的他，战后回到日本以后成为轻戏剧的演员，开始出演闹剧。他富于知性、反应机敏的谈吐以及即兴穿插的精彩台词等受到瞩目，出演了NHK的广播节目，从而逐渐获得了人气。1950年他首次主演了电影，那便是《双刀懦夫》这部闹剧。曾经的师傅古川绿波把毕生都献给了闹剧，可以说，此时的森繁久弥也和师傅走着大致相同的人生航路。

1952年，他在非闹剧喜剧《三等董事》中出演了准主角秘书科长，从此打开了他的新领域。这个角色是一个辅佐善良但无威信的首长的秘书科长，他表面上对社长毕恭毕敬，内心却想操纵他，狡猾而又轻薄。他看上去脑子转得是那么快，非常能说会道，行动敏捷。森繁久弥把这样一个人物演绎得像讽刺画一般，充满了挖苦，其中还流露出平庸之人竭尽全力逞强的那种生存方式的悲哀，非常精彩。那不停留于单单是在滑稽之后留下伤感，也是把工薪族生存方式之一的阳奉阴违这一面彻底地暴露出来的一种写实主义演技，通过生动活泼的表演使观众们捧腹大笑。这部作品的成功，使森繁作为出色的喜剧演员给人们留下了深刻印象，同时也打破了人们之前对于喜剧演员只能依赖稀奇古怪的技艺而不能运用写实主义演技的这种偏见。他的喜剧式写实主义演技在丰田四郎导演的《夫妇善哉》(1955)里达到了一个顶峰，那是一个愚蠢而邋遢的富翁之子，一个完全不值得同情的男人，但是他那毫无意义的逞强的样子又让人忽然产生共鸣，演技精彩而

且洗练。

他的成功令其他众多喜剧演员都很兴奋。专门演闹剧的喜剧演员们纷纷开始挑战严肃的表演，并且取得了成功。其中，从典型的闹剧演员伴淳三郎在野村芳太郎的《粪尿谭》（1957）中饰演淘粪工人开始，喜剧演员们逐渐开始饰演受人驱使的劳苦之人，表现出了别人难以模仿的老练细腻的味道。

既不愚蠢也不迟钝，反倒正因为才气和运动神经超群才从古板的既定路线上不断地逸出、不断逃脱，这种如同继承了战前古川绿波的传统一样的喜剧演员们，在战后，从爵士乐手之中诞生了出来。他们是从学生的业余爵士乐队开始起步，靠着在进驻军的军营里演奏磨炼本领，进而成为职业爵士乐手的。先头的领军人物是弗朗基·堺，川岛雄三导演给了他焕发才气的角色，使他大放异彩。他的代表作是《幕末太阳传》（1957）和《人在世中行》（1959）。

按照这个路线，接下来，鼻肇和植木等这二人开始崭露头角。在1960年代以山田洋次导演的《愚蠢到家》（1964）为首的“愚蠢”系列片中，鼻肇展示了幽默可爱的演技；在1962年的《日本无责任时代》中，植木等饰演了一个让人恨不起来的浅薄才子。这些出身于爵士乐手的喜剧演员们，与那些把在轻戏剧中所受的艰辛升华为演技的前辈演员们不同，他们把更为轻快的感觉带进了电影之中。

16. 纪录片的复兴

1949年，岩波书店出版社成立了岩波映画制作所。此前，与岩波书店关系很深的物理学者中谷宇吉郎，曾经为了用电影进行关于雪的结晶的研究而成立了研究所，它成为该制作所的基础，对此研究提供了协助的摄影师吉野馨治、小口禎三、吉田六郎等人成为创办该制作所的中心成员。岩波书店是一个以出版学者的学术性著作而著称的公司，与此相应地，岩波映画的作品也主要是社会教育、科学等领域的短篇纪录电影。

担任制作的吉野馨治，以前曾经做过故事片的摄影，但是他不能满足于那样的工作，转行开始制作纪录电影。他备齐了与这个资金还很匮乏的小制作公司不太相称的昂贵的新器材，积极地鼓励在这个公司里初次学习电影制作方法的年轻社员们琢磨如何充分利用那些器材，找出新的电影制作方法。

在这里学习电影拍摄方法、后来成为导演的羽仁进，他1954年发表的作品《教室里的孩子们》成为一个契机，把此前在电影界名不见经传的岩波映画的存在广泛地告知了世人。这是一部受日本文部省的委托而制作的纪录片，为的是对照比较那些能够在教室里巧妙地指导学生的老师和不能做到的老师之间的差别。有权威的老师只是强制要求学生遵从他，而高明的老师则能够从学生们那里引导出生动活泼的反应，让他们以轻松愉快的心情把精

力集中到听课上来。第一次看这部电影的人，大多会觉得这一定是偷偷拍摄的。因为学生们对老师的反应非常自然，自由而且生动活泼。一般来讲，人们被摄影机对准时，会因为意识到摄影机的存在而言行变得生硬。特别是拍摄电影时，因为照明、录音的关系，规模一般比较大，并且在普通人很少有机会被摄影机拍进电影的时代，情况更是如此。因此，当人们在《教室里的孩子们》中看到那些对摄影机几乎毫不在意的孩子们时，只能认为这是把摄影机藏在某处偷拍出来的。然而，羽仁进却是把摄影机架在教室里完成拍摄的。如果不那样做，就不能自由地变换摄影机的位置，自然也不可能准确地捕捉到孩子们各种各样的表情、言语和动作了。实际上，这些小学二年级的孩子们，只是在刚开始的一两天对放进教室里的摄影机觉得稀罕，一旦新鲜劲儿过去之后就对摄影机熟视无睹，开始自由自在地活动了。

这部作品，就扩大了电影表现的可能性而言，再次引起了人们的关注。出于各种技术上的理由，例如胶片感光度低，需要大规模的照明，同期录音困难，这一时期的摄影机物镜和取景器是分离的，因而拍摄时摄影师不能看到所拍人和物的准确大小，等等，要如实地拍摄现实是非常困难的，因此，纪录片也不得不做出与故事片相差无几的导演，这成了一个习惯。例如，在次年，作为纪录片获得各种奖项、受到了高度评价的作品中，有一部同样由岩波映画制作的《一位母亲的记录》(1955)。由岩佐氏寿写脚本、京极高英导演，就是这样由1930年代以来的社会派高手们制作的作品。它记录了长野县一户农家的生活，敏锐地看到了新时代的农村所存在的各种问题，是一部优秀的社会启蒙电影。但实际上，那个农家是为了塑造一个囊括了各种各样问题的典型农家而把几户农家的人们组合起来，让他们演出来的一个家庭。

它究竟能否称为纪录电影，关于这一点，还是受到了纪录片导演桑野茂的批评，引起了一番论争。自所谓的文化电影以后的传统纪录片工作者们大多都认为，即便是纪录片，那种程度的虚构应该被容许。《教室里的孩子们》并不满足于那样既成的常识，主张应该更加贪婪地探讨追求真实性的方法。羽仁进接下来发表了这部作品的姊妹篇《画画的孩子们》（1956）。由于上部作品受到了好评，这部电影很例外地在电影院与故事片同时上映，羽仁进受到了广泛的关注。他进而又撰写了与该作相关的一系列论文，为日本的新浪潮发挥了先驱性的作用。

战争期间最优秀的纪录片作家龟井文夫，战后在制作了几部充满左倾意识形态的不甚出色的故事片之后，成立了日本纪录电影株式会社，再次回归到纪录片领域。并且，他还发表了《流血的记录·砂川》三部曲（1955—1956），描写了民众和工人们为了反对位于东京郊外立川的美军基地扩建工程，与警察队伍之间发生的冲突。接下来，1956年发表的短篇作品《活着真好》是一部杰作，因为被从影院里赶了出来，纪录片的魅力久已被人们遗忘，而这部影片让影迷们重新回味起纪录片的魅力。这部作品以温柔的笔触，诗一般地描写了在长崎原子弹爆炸中幸存下来的几个人现在的生活。在美军占领日本期间，描写关于他们的事情是受到严格限制的，因此，这些在大众媒体中已经被遗忘了的、原子弹爆炸受害者们的存在，在继新藤兼人导演的故事片《原子弹下的孤儿》（1952）之后，唤起了人们的关心，正因为是纪录片，其震撼力也就更大。这部作品大型发行公司没有购买，所以只能把胶片拿到小型影院，请他们放映。这种做法后来被称为“自主上映”，进而发展为一个运动，大电影公司不给发行的作品就自己寻找放映场所，奔走于各地公映。

1954年3月，因为美国在南太平洋的比基尼环礁所进行的氢弹实验，当时正在附近捕鱼的日本渔船第五福龙丸号上洒落了含有核辐射的灰烬，导致(负责无线通讯的)无线长死亡。这一事件成为在日本要求禁止原子弹、氢弹的呼声发展成大规模运动的一个契机。正如前文所述，新藤兼人把这个事件用半纪录片的方式加以再现，创作了故事片《第五福龙丸》(1959)；黑泽明也以一要尝试从核辐射的灰烬中逃脱而近乎发狂的男人为主人公，创作了故事片《活人的记录》(1955)。还有，龟井文夫创作了关于核辐射的长篇科学电影《世界感到恐惧》(1957)。这部影片最令人震惊的影像，是展示了核辐射可能作用于生物的遗传因子而产生畸形的那部分，向人们强烈地控诉了原子弹的可怕。

1954年，岩波映画的高村武次导演的长篇纪录片《佐久间水库·第一部》，罕见地得以在影院大范围上映。这是对大型建筑公司所进行的巨型水库建设工程的记录。当时，仍觉得日本是贫穷战败国的观众，看到巨大的机械被源源不断地投入工程，威风十足地忙碌着，都为工程之雄伟瞠目结舌。日本的产业开始坚实地成长起来了。从这一时期开始，纪录片电影的制片公司主要的工作变成了制作所谓的产业电影，即，把产业界大企业的大型项目的进展过程，如同拍纪念照或是用于新员工研修的教材电影一样拍摄出来的影片。这些产业电影，给那些忍受着清贫制作社会启蒙纪录片的许多小制作公司带来了经济上的稳定。但是，那些作品完成之后只是被交给提供赞助的公司，普通电影观众看到它们的机会，在《佐久间水库》之后已经少之又少了。

纪录片不容易在电影院为一般电影迷们看到，但是有几个团体展开活动，为了工人运动、左翼的民众学习运动而创作了用于在各种集会上放映的作品。相对来说较为人知的作品有《月之轮

古坟》(1954)，它记录了冈山县的村庄里，民众们在专家们的指导下发掘古墓、学习乡土历史的过程。

1948 年，占领军免费借给日本的教育机构 1 300 台 16 毫米摄影机。各县的移动摄影班等团体，靠着这些设备巡回各地，开设“电影教室”，上映了旨在民主主义启蒙的美国教育影片以及日本的科学电影等。其中也有以反对共产主义为主题的作品。这一活动促进了人们把电影作为教材灵活地运用在学校及社会教育活动中，许多制作公司开始制作符合这种目的影片。

补 遗

1. 被重新发现的电影

田中重雄的《北极光》

本片拍摄于 1941 年，是涉及在桦太进行铁路建设这一题材的巨作。在日本统治时期的桦太（现萨哈林）长期实地取景拍摄的电影被认为只此一部。在这个意义上，本片是珍贵的作品。从内容方面来说，影片包含很多通俗情节剧式元素，也有点冗长散漫，但恰到好处地讴歌了建设这一主题；影片对人们冲着行驶在建成的铁路上的第一班列车欢呼等场面也有颇具力度的描写。

这部电影于“二战”结束时在长春的满洲映画协会存有一卷胶片，接收了该处的苏维埃红军将本片和其他许多日本电影一道带回了莫斯科，因而影片被保存在莫斯科的电影资料馆里，在半个多世纪之后胶片被返还给了日本电影中心。

千叶泰树的《白色壁画》

在 1952 年今井正的《姬百合塔》之后，冲绳作为在太平洋战争中被迫做出巨大牺牲的土地开始经常被拍进电影中，并且在 1970 年代以后由于牵涉到基地问题、本土回归问题、越南战争中美军基地等问题，更是频繁地在银幕上亮相。另外在 1980 年代

以后，土生土长的导演拍摄的冲绳产电影也开始出现，由此冲绳成了日本各地之中最常为电影描绘的地域。但是第二次世界大战之前，冲绳极少在电影中被描绘。仅仅有丰田四郎和重宗务共同执导、描绘冲绳传说英雄的影片《远弥计赤峰》（1938）而已。

1942年的《白色壁画》罕见地以当时的冲绳特别是西表岛为舞台，描述了偏僻地区医生献身式的医疗活动。年轻时似乎一心想要获得名声、看似古怪反常的野心家一般的男性在偏远小岛专注于特殊的地方病研究，在这个过程中变成圣人般的人物。月形龙之介出演了这个角色，可以说本片是这个名演员的代表作之一，他在出演坚韧孤高的人物时把自己的个性发挥到了极致。千叶泰树这个导演辗转于河合映画等二流的小制作公司，拍摄各种各样的通俗影片，然而时不时也会制作严肃的作品。他在战后辗转于各大公司之间，以虽不出众但却稳定的水准不断拍摄出喜剧和家庭剧。

田坂具隆原创剧本、总导演的《必胜歌》

这是战败那一年2月末公映的作品，由四个故事组成，导演的名字中包括了沟口健二、田坂具隆、清水宏、牧野正博。演员方面也有佐野周二、高峰三枝子、田中绢代、上原谦等人，阵容豪华。

虽然片名是“必胜歌”，可是一定能打赢这场战争的气势或者一帆风顺的感觉什么的，在片中完全无迹可寻，有的反而是大家已经做好死亡的准备，所以觉得事到如今也不必慌张这样一种奇妙的沉着。其中一个故事里，即将结婚的男人收到了征集令。男人因此觉得必须要解除婚约，可是女方反而主张赶紧举行婚

礼，可喜可贺结了婚的男人如今身在南方的战场。同时另一个故事里，将要去前线的部队干部们在国内邀集部下的家人们到料亭，设宴尽一夕之欢，告诉他们“各位的孩子们的宝贵生命就由我们代为保管”。气氛极其和谐的宴会上家人们以信赖的眼光注视着队长们，小杉勇饰演的队长快乐且声音响亮地展示自己擅长的民谣。看起来哪个故事里出场人物都实在很快乐。顺带说一句，小杉勇在研究民谣方面也很有造诣，在《无止境前行》里的歌唱乃是一绝。

以今天的常识来看，这部电影充斥着欺瞒。那个时期大部分城市已因空袭焚毁，由于能干活的人被召集去了战场，妻子父母们为了生计应当是在拼命劳作。饥饿的恐慌也在迫近。对当时做了回顾的电影和电视剧也全都如此描写。可是从当时还是十几岁少年的我的经验来看，这部电影也从某种意义上反映了当时世相人心的一个侧面。虽然大多数人陷于悲惨的生活状态中，然而不可思议的是社会丝毫感受不到不安的氛围，并且那种表明想要终止战争的态度的暴动和叛乱实际上一次也未曾发生。

那是因为要是说了那种话就被警察和宪兵带走了。不过他们没能监视所有国民，牢骚不满只不过是小声嘀咕着，不会轻易传到他们耳朵里。且不论内心如何，表面上大众就和这部电影描绘的一样保持着微笑的表情。并且，表面上是这样，产生了一种连锁反应，觉得看着周围大家都是一副没事的样子所以自己也要保持平常心，同时也产生了某种意外的悠然态度或是一种放弃，觉得，好吧，一亿人“玉碎”也好什么也好，到时候的事情到时候再说，顺其自然吧。从这个意义上讲，这部欺瞒性质的非常平庸的影片也同时记录下了如今无法想象的当时这种气氛的一个侧面，有很高的资料价值。

不仅仅是这部电影，无论是山本嘉次郎的《雷击队出动》，还是田中重雄的《最后的归乡》，同一时期日本激发战意的电影都是单纯围绕着“大家一起笑着面对死亡吧”这个主题而制作的作品。这正是当时的常识。

2. 纪录片

丰田敬太的社会派纪录片

丰田敬太是演员出身，战争时期开始在理研科学映画从事所谓文化电影的工作，凭借 1950 年的《铁道电化》成为导演。这是当时国铁（现 JR）赞助的影片，该片描述国铁付出了巨大的努力，将当时基本还依靠蒸汽机车在跑的铁路改造成了行驶电汽机车，并且简要说明其意义何在。影片被用作学校社会课的教材。为了这个目的，影片描述了福岛到米泽铁路的电气化工程，然而对工程本身的描绘未被当作重点，具有吸引力的是有关在这种通向山里的铁路上蒸汽机车如何不便的描写。首先，依靠蒸汽机车的牵引力的话攀登坡道耗时，另外，在数量众多的隧道里乘客受到煤烟侵扰。这种客车内的煤烟是已经被现代遗忘的昔日生活中的不便之一，本片可以说是对其珍贵的记录。此外，一天中列车的车次也有限，山村里的小学生们从午后放学一直等到黄昏，并且还要由货车搭载回家。这种事情也是过去贫困的一种表现，已经为现代人所无法想象。

作为农林省巡回放映用影片被拍摄出来的《梯田的人们》（1954），恐怕要数丰田敬太的代表作了吧。这是对濑户内海小岛上一直被开垦到丘陵接近顶峰处的梯田地带农民的劳动记录。在

1960年新藤兼人的电影诗《裸岛》中，同一地方的相同的劳动通过出色的节奏和影像得到抒情的表现，从而为世界知晓。然而，这部纪录片以比其远为苛刻的样貌捕捉了那里的现实。丈夫、妻子甚至孩子，全家出动搬运沉重的石头等物加固梯田的侧面，从山脚下一直干到丘陵顶上。但是暴雨一来，这些东西轻而易举地垮塌，于是全村总动员再度修复山崩造成的破坏。女教师担忧着为此经常缺课的孩子们，影片以她的视角描述这样的日日夜夜。

这部作品作为纪录片最具冲击力的地方，在于逼真地拍摄下几十年从事这样的劳动会让人的肉体发生怎样的变形。一直用扁担担着沉重的石头和收获的作物走在陡峭的坡道造成的结果是，肩部肌肉变得突出，成了好似驼峰的形状，背部变得弯曲，腿部变成严重的螃蟹腿。导演让有着这般形体的成人们赤身裸体，摄影机从正面、侧面、背后来拍摄他们。其极其残酷的拍摄方式，几乎将肉体上的缺陷赤裸裸地展示出来，甚至让人觉得有歧视之嫌，但是，将这种劳动的苛刻程度以及这种劳动要伴随他们的一生这一事实之沉重如此直截了当地展示出来的影像，恐怕也绝无仅有了吧。现实中是不可能像《裸岛》里的乙羽信子那样做农妇做得那么漂亮的。本片才是真正的纪录片。

因劳动造成儿童缺席学校的课程这件事在《梯田的人们》中尚且是次要的主题，而在其后的《九十九里浜的孩子们》（1956，东映教育映画部）里则成了中心主题。该片是对在房总海岸从事沿岸渔业的渔民们的记录。当时这个地区因曾经繁荣的渔业的衰退，人们处于极端的贫困之中，有不少儿童为了帮助维持家计，不去学校而和大人们一起出海捕鱼或者受雇照看婴儿。老师们为了让这些孩子们去学校上课，步履不停地通过家庭访问进行说服，他们的视点几乎就是作品的主轴，这和前作相同。然而

对教育问题的探讨方式，则在本作中凸显深化。

教师不仅仅是到各家去说说“要来学校啊”而已，还特别设立了班级来辅导极少能来学校的学生们，允许学生在那里带着要照看的婴儿，接受教师的辅导。为了能教会他们掌握最低限度的读写和计算能力，针对很少来学校的少数学生甚至由两名老师陪着进行个别辅导。婴儿要是小便的话，老师就帮着用水桶和抹布清理地面。这个时代的纪录片里，摆拍是通用的手法，因而此处也许也是这样，不过在老师和婴儿的交流等地方包含一些无法表演出来的、非常自然的情感流露的镜头，让人重新想起这个时期对纪录片来说，也是试图超越表演的不自然而逼近现实的变革期。羽仁进的影片《教室里的孩子们》（1954）里使用了能够一边看着取景器一边准确追踪被摄体的阿莱弗莱克斯摄影机，这成了对真实追求的一个关键，而丰田敬太用的大约是米切尔摄影机，布置好沉甸甸的大型道具，事先周密地准备好照明和对焦，再进行拍摄，像是在拍故事片。

《煤烟街的孩子们》（1957，东映教育映画部）从正面记录下了因为是重工业城市，人们被工厂烟囱排出的废气所持续困扰的川崎市当时的烟雾污染。考虑到1957年这个时间，也许这部作品是提出公害问题的第一部影片。一般而言，当时还几乎没有对公害问题的认识，在这部作品的几年之后，参加了艺术节的电视剧，同样以川崎市为舞台、把烟囱吐出来的滚滚黑烟作为产业繁荣的标志予以赞美的《烟之王》被拍摄出来，这部电视剧甚至还被拍成电影。同样，把北九州の八幡制铁厂的废气比作七色彩虹、名为《这边天上的彩虹》的木下惠介导演作品也拍摄于1958年，关于工厂废气有害这样的问题意识尚未受到大众传媒的关注。其实，那是一个连公害这个词语本身都不存在的时代。

然而这部电影以川崎市工厂地区的小学为中心，具体地描写和揭露了那里废气和噪音的危害。首先，大清早开始许多小学生就来学校。说是因为即使在家里，由于附近工厂的声响太吵闹也没法学习。但是即便是受噪音困扰较少的学校，也依然要受到废气的侵扰。一旦打开窗户，烟尘就毫不留情地涌进来，所以即便盛夏的酷暑天也不得不关严窗户。烟尘也会侵扰学校供给的伙食，因而直到吃之前需用布盖好。画了画的绘画纸上也落满烟尘。也许因烟尘天空总是灰蒙蒙的缘故，孩子们画的画基本也缺乏鲜亮之感。这部电影仅在把川崎市孩子们画的画和其他城市孩子们的画排成一排的地方，使用彩色胶片来加以呈现。遗憾的是，因为现有的胶片已经褪色，所以这个场面的说明变得不那么有效果，然而影片实际上从多个角度探讨了烟尘公害的问题。在身体检查的场景，影片还指出这里多发结膜炎等眼疾。

此外，孩子们放学回家后，有许多三班倒的父亲正好在这个时间睡觉。为了不让孩子把父亲弄醒，母亲给孩子十日元把他们赶出家门，片中也有这些孩子们挤在糖果店里嬉笑玩闹的情景。作者似乎将这些场景用作对教育方面不良状况的说明，可是在地域社会的亲密感已然不存在的50年后的今天来看，以糖果店的阿姨为中心、近邻孩子们在街头保有的亲密关系反过来既让人欣慰又令人怀念。

更早的纪录片是一些让启蒙内容概念先行而自然的风俗描写等相对贫乏的影片。而丰田敬太的作品里和主题本身不太相关的这一类世相风俗描写十分丰富，随着时间的流逝，即便是摆拍，这些描写作为难以再现的事物也会发挥出其记录价值。丰田敬太在此后专注于社会教育电影的领域，拍摄了大量作品。

中村麟子的《小幼苗》

中村麟子是日本科教片的重要创作者之一，特别从 1952 年开始她在日映科学映画制作所有很出色的成就。《结核的生态》(1952)和《与结核战斗》(1956)是其代表作，同时也是在当时死亡率最高的国民病肺结核的启蒙方面发挥了巨大作用的苦心之作。

1958 年的《小幼苗》是有关当时总算开始实施的特殊班级的启蒙性纪录片。这部作品也在一开始就说明了，当时基本上在每间小学教室里都有一名左右智力发育迟缓的孩子，跟不上课程进度就坐在那里发呆。这部电影首先介绍了几个学校教室里这样的孩子被大家无视的样子，接下来，记录下了某所学校把这些孩子们集中起来组建一个班级，对少数的学生甚至配备两名教师，开始尝试根据每个学生的能力进行类似一对一的教学方式的样子。

影片认真地拍摄下至少让孩子们学会读写假名^①和简单计算的努力逐渐显现出成效的样子，以及孩子们变得非常热衷于学习的过程。终于，面对前来家庭访问的教师，家长们相继表示感谢，说孩子茁壮地成长起来了。这实在是部让人感动的作品。也许本片是尝试将摄影机对准智力发育迟缓孩子的第一部纪录片作品。

曾经有个名叫田村一二的人物提倡针对这样的孩子实施特殊教育，他在战前出版了几本著作，第二次世界大战末期伊丹万作以此为原作创作了《孩子们手拉手》的剧本，1948 年稻垣浩将其

① 日文字母。音节文字的一种。

拍成让人感觉温馨的优秀电影。

这是部感人的作品，讲述了普通班级里有一名智力发育迟缓的儿童，同班同学在笠智众饰演的善良教师的指导下热心地帮助他，让他逐渐变成喜欢上学的孩子这么一个故事。出演了那个智力发育迟缓的孩子的是健康正常的儿童。

让健康正常儿童出演智力发育迟缓的孩子，这么做也许是因为当时的常识认为智力发育迟缓的孩子无法表演，还有，以残疾人为被拍摄拍摄被认为是不尊重人且有侵害人权之嫌，从而成了禁忌。智力发育迟缓的孩子是否能够进行表演确实是一个问题，出于好奇心盯着他们看之类的行为理应避免。但是，因为盯着他们看不好就无视他们，这样的话会怎么样呢？这才应该是真正的侵害人权。田村一二的著作后来被改编成电影，即1979年山田典吾导演的《茗荷村见闻记》，在这部作品里有数名患有唐氏综合征的孩子出演，该片是对禁忌的突破。

中村麟子的《小幼苗》是部纪录片，虽然没有让智力发育迟缓的孩子进行表演，但影片将摄影机对准他们，并用摄影机关注到如果这些孩子被放到有关爱呵护的环境里他们会有轻松爽朗而可爱的表情和动作，这是很珍贵的发现。之所以这么说是因为所谓智力发育迟缓的孩子，在以前的常识里他们是特意去盯着他们看都于心不忍的存在。当然，本片的摄影即使为孩子本人天真地接受，可是对于父母们来说应当是隐私上的重大问题，然而父母们也都笑着做出回应，相继说孩子们变得开朗了。

被摄影机对准后门外汉会变得僵硬，行动会变得不自然，这是此前电影人的常识，然而1954年岩波映画的羽仁进在《教室里的孩子们》这部纪录片里，将摄影机搬进小学教室，成功地拍下了几乎没有意识到摄影机存在、自然活动的孩子们的姿态。

这部影片发现了即使是大型的电影摄影机，进入教室里几天之后孩子们就能够习惯其存在甚至不去在意，这件事一旦明白了就好像和“哥伦布的鸡蛋”一样。另一方面，这个时候岩波映画初次引进的阿莱弗莱克斯摄影机恐怕也产生了巨大的效用。

以往的电影用摄影机以主流的米切尔摄影机为代表，摄影师无法一边看着取景器一边直接进行对焦操作，因而拍摄时每个镜头都需要用卷尺测算摄影机和被摄体之间的距离，确定焦点，为防止超出对焦范围，不得不一一规定好被摄体的位置及行动范围。

这样的话就无法拍摄在教室里自由自在活动的孩子们，预料到 A 这个孩子要有什么有趣的行动，测算好距离试图进行捕捉，突然间 B 这个孩子做出了有趣的言行，从而想要重新调整摄影机拍摄那边则非常困难。也就是说，要拍摄预定好的动作之外的东西非常困难。

羽仁进的《教室里的孩子们》购入并初次使用了当时甚至连故事片摄影厂都没有的德国制阿莱弗莱克斯摄影机，也许其最初的划时代成果，就是这部作品中对孩子们行动的自由跟拍。

中村麟子的《小幼苗》也是以小学教室里孩子们的状态为主要内容的作品，孩子们的言行被很自然地拍摄下来，甚至可以从感受到拍摄方和被拍摄方之间的亲密关系。

也就是说从这个时期开始，也许可以说人们逐渐认识到了包括隐私问题在内，纪录片中拍摄方和被拍摄方间的信任关系是影片的重要因素。

工人运动和纪录片

菅家陈彦在 1955 年以纪录映画制作协议会这个组织为基

础，并得到总评（日本劳动组合总评议会）的协助，拍摄了《197天的斗争·日钢室兰》这部纪录片。影片通过对工会成员全家一同参与的激烈罢工的日日夜夜的记录，描述了为了抗议日本制钢室兰制铁所大量裁员而举行的大规模斗争。

日本纪录片的相关创作者之中，许多人在1930年前后左翼运动兴起时正值青年，参与了左翼运动后进入电影公司。他们在战时也曾通过拍摄新闻片等支援战争，到了战后获得自由后他们立即和工人运动相结合，引领了电影界的左派动向。于是产生了以这些人、和师从他们在战后开始接触纪录片的人们为中坚力量的动向，从中产生了几部值得关注的作品，本片就是其中之一。在激烈罢工的漩涡中完整地记录下了工会成员家族的日常生活，就其真实性这一点而言，本片可以看作是这类电影的代表作吧。

支持菅家陈彦在1961年拍摄《流冰的小镇》的纪录映画社的负责人上野耕三，正是出身于1930年代初期以纪录片的自主制作放映引领了左翼电影青年们斗争活动的普罗映画（日本普罗映画同盟）。他的处女作是1932年的普罗映画作品《劳农团结饼》。

电影评论家岩崎昶曾是普罗映画中的领导者之一，他在“二战”后立刻被日本映画社聘用担任制作负责人，他为了引领当时的民主化思潮，将1946年1月至5月该公司拍摄的新闻片显著地左倾化，受到了发行放映这些新闻片的电影公司方面的强烈反对，一番争论之后他不得不从公司辞职。菅家陈彦在1943年被日本映画社录用，他于1949年辞职成为自由职业者。从这些人的关联中也可以窥探到左翼纪录片的动向。

《流冰的小镇》是描写因冬天海岸被流冰所覆盖而出名的某

个北海道小镇生活的纪录片。这是座以渔业为主要产业的城镇，男人们乘着大型渔船长期出海捕鱼。他们走后的生活则由他们的妻子们来支撑。特别是流冰堵塞了海面的季节里，许多工作必须要通过女人们的共同作业来完成，于是自然而然女人们的生活共同体这种生活形态渐渐得以成立。影片以丰富的细节描写描绘了那种生活方式，观众可以从中看到虽处严酷的生活条件下却也生机勃勃的平民生活。本片影像方面也很出色。

《月之轮古坟》中当地多个文化团体的大汇集、《197 天的斗争·日钢室兰》中家族全员行动起来的长期罢工，以及《流冰的小镇》中城镇里女人们的集体劳作，这样连起来看就可以了解到，菅家陈彦一贯地着眼于下层民众、劳动者及他们的家人、平民女性这一类人，是赞美他们之间的协作关系和集体行动的电影作者。

这些影片是 1950 年代战后民主主义运动兴盛期中对左翼思想运动的主导式思潮的直接实践，说起来也许不过是对当时思想的一种老调重弹而已，但是如此坦率且不令人厌烦地表现出该社会思潮的电影并不多见。当时盛行的左翼独立制片系统的故事片中，出现的尽是一些一目了然的“顽强的劳动者”、“聪明的领导者”、“充满善意颇有胆识的母亲”等所谓的“社会主义现实主义的典型人物”，对知道并非所有人都如此这一当时的现实的人来说，很多时候会感到害羞。

但是在菅家陈彦的这些作品里，没有出现这种非常拿腔拿调的人物，这在纪录片里也是理所当然的。并且，即便去除了这些主观式的夸张，曾存在过的自然质朴的战后民主主义时代思潮在影片中依旧清晰可见。这些作品作为捕捉下时代氛围的纪录片弥足珍贵，其原因正在于此。

1948年由厚木高创作剧本、京极高英导演的《少女们的发言》是工会早期资助的电影之一，由全国纤维产业劳动组合同盟和新世界映画社共同制作。该片以很典型的某纺织厂女工宿舍为舞台，讲述了此前在被称为“寮母”的年长女性的监督管理下的宿舍秩序更换为被选举出来的“寮长”体制下的自治，宿舍开始以民主式讨论方式运营管理，年轻女工们逐渐学习在集会上发言。我想，职业演员也在影片里扮演了角色，说了台词。它与其说是纪录片不如说几乎就是故事片。

剧作者厚木高翻译了英国纪录片作者保罗·罗萨(Paul Rotha)的著作《纪录电影》，译著的书名是《文化电影论》，他由此被大家记住。在这本书中作为基本概念之一被阐述的“现实的创造性戏剧化”这个词语，被解释为虽然纪录片以事实为基础，但创造性地即不避讳虚构地进行戏剧化处理是被允许的，这给电影界带来了广泛影响。本片可说是这种纪录片式教育性故事片的其中一例。

这个方法产生了许多作为纪录片而言加工痕迹明显，作为故事片而言戏剧性过于薄弱的定位不甚明确的作品。但也不能说方法本身完全错误。之所以这么说是因为1947年丸山章治的《儿童议会》等影片，正是运用这个方法拍摄的纪录片或接近纪录片的虚构佳作。

正如前面提到的，羽仁进的《教室里的孩子们》这部划时代的纪录片，是以在现场即兴对焦、跟拍被摄体难以预料的行动的方式拍摄完成的，如果彻底使用这个方法，就会走向对和故事片无甚差异的拍摄方式的否定，因为该方式要提前计划好人物的行动，拍摄每个镜头时都重新把摄影机摆放到最佳位置，一边给人物下指示一边拍。实际上羽仁进和在《教室里的孩子们》里担当

副导演的羽田澄子等人，通过坚持本片所使用的手法，实现了对纪录片的革新。当时拍摄这部影片的岩波映画制作负责人吉野馨治，是个对新技术新方法有一定理解的人，有了他在背后支援，这些才成为可能。

也就是说，在此之前或者也包括当时，和故事片一样计划好分镜头的纪录片拍摄方式曾是主流，在岩波映画里柳泽寿男是值得提及的一个人，他是这方面具有代表性的名手之一。

他原本在松竹京都摄影所担当古装片的副导演，在战争中故事片制作减少了的时期，转到拍摄新闻片的日本映画社，该公司在战后开始拍摄社会教育性质的纪录片时，他成为主要导演之一开始大显身手。从这样的经历也知道他掌握了故事片式的计划好分镜头的手法，之后他作为自由导演被岩波映画聘用，也越发展现出其纯熟的技艺。

这一代的纪录片电影作者中同样是故事片摄影所出身的人很多，即使前面提及的支持羽仁进革新式手法的吉野馨治，原本也是东宝的摄影师，拍摄了榎本健一出演的喜剧片等影片，但他不满足于此，转而加入更加尊重摄影师自主性的纪录片。因此虽然说起来是纪录片，但也基本上是沿用和故事片相同的方式拍出来的东西，这种想法也未遭质疑自然而然得以形成。

柳泽寿男在1940年代后期的日本映画社时期的作品，有1947年的《煤矿》、1948年的《富士山顶观测所》和《生在海洋·远洋底拖网渔船的记录》等。

《煤矿》是战败后不久，在战争中遭到毁灭性破坏的产业复兴首先要从原动力的煤炭增产开始这一政策鼓励下，对虽然贫穷但是呈现出火热态势时期的煤炭开采现场的记录。《富士山顶观测所》是一部极具力量的作品，讲述的是从事气象观察技术革新

的人们要在富士山顶设立观测所，这种干劲仿佛是在一扫战败后的消沉景况。《生在海洋·远洋底拖网渔船的记录》是将远洋渔业的船员们威猛的劳动姿态作为强壮的“海之男儿”以影像作了精湛讴歌的佳作。

这三部作品相通的是，劳动这件事的辛劳和超越这份辛苦的骄傲，以及出色地通过具有起承转合的影像组接来烘托出这种骄傲的戏剧性的娴熟。恐怕这也是各自的赞助者即工会所寻求的东西吧。

在1960年代纪录片的主流成了企业宣传片，此前拍摄工会赞助影片的人们也转而主要从事这类工作，柳泽寿男在这方面大显身手。可是从自己为之拍摄宣传广告电影的企业引发了公害问题这件事开始，他对宣传广告电影产生怀疑，从1968年的《黎明前的孩子们》开始，在自主制作关于重度身心残疾者的纪录片方面开辟了全新的道路。并且其拍摄方法也逐渐发展成回避预先确定好的分镜头，通过现场即兴拍摄的方式对真实进行探求。《我的夜与日》（1971）、《不可懈怠》（1975）等，远离感伤，对福利活动的自我满足倾向也严加批判，这种彻底主张身心残疾儿童权利的作品风格，逐渐变得独特且严格。

上野耕三的民俗诗电影

在1950年成立了纪录映画社的上野耕三，在1930年代的青年时期曾参加了普罗映画运动。该运动作为当时的先锋性左翼活动，以16毫米等小型电影的形式制作工人运动的宣传片，并在全国范围内开展自主放映会。该运动在警察的打击压制下被扼杀后，参与了该运动的青年们大多在其后到来的战争年代中进入了

电影公司。特别是进入当时被称为文化电影的纪录片领域的人数众多。纪录片的公司有很多中小企业，通过人际关系等比较容易获得录用，这是其一，其二，大概也因为和大电影公司以娱乐为中心的故事片相比较，纪录片基本以社会启蒙为目的，对于以社会科学类题材的思考方式活动至今的他们来说容易熟悉。可是在即将走向战争的这个时代，社会启蒙的主流将为军国主义支配。左翼青年出身的他们，会尝试怎样克服这个矛盾呢？

我知道上野耕三这个名字是在战争期间的电影杂志上，他那时是电影评论家。当时他的言行基本是电影理论家式的，感觉在意识形态方面立场暧昧。他在战前也有《和具的海女》这部作品，在战后开始正式制作和导演纪录片，可是这些影片大多数没有在一般的影院放映过。他的以下三部作品保存在电影中心：《村庄的新地图》（20 分钟，16 毫米，黑白），1950 年，纪录映画社；《打草号子》（42 分钟，35 毫米，黑白），1959 年，纪录映画社；《姬路城》（27 分钟，35 毫米，彩色），1965 年，纪录映画社。

《村庄的新地图》的赞助者是农林省，是一部面向农村的教育电影。每家每户各自拥有多块分开来的小块水田和旱田，它们散布在村子各处，这在当时的农村很普通，极其不方便，所以人们被鼓励对这些土地进行整理交换并合理划分。这部影片教科书式地简易明了地描述了某个村子里村民自发整理农田、在各种各样的麻烦之后可喜可贺地走向成功的经过。影片大体上采用了纪录片的形式，不过登场人物各有其特性，他们将其恰到好处地表演了出来。这基本上可以看作是故事片的拍摄方式，不过达到了准确说明主题的目的。《姬路城》详细地解说了这座名城的地

理、军事、政治及艺术方面的意义，是一种美术电影。

但是也许最好地体现了上野耕三作为电影作者出色才华的值得瞩目的作品，要数《打草号子》了。秋天去阿苏写生的画家兴高采烈地穿过阿苏去宫崎县，在那里的山村，听村民们在割草的同时唱打草号子，这是部没什么社会问题和启蒙性主题的、一种旅行日记式的随感电影或者电影诗。随着主人公的兴致所至，观赏阿苏和高千穗的风光，并且辗转于高千穗的神社间，访问农家，参观割干草的农活，在中午休息时受到饭菜款待。压轴的是打草号子的响起，农民们放声高歌，歌曲没有流俗于乡愁，而具有生活气息。另外还有一点，是午间休息吃饭时一个农民向作为客人的影片工作人员展示的烧茶方式。他不仅下了山坡从山涧打水回来，而且将野生的茶叶盛在野生的竹子里，用原野的落叶点火来为客人烧茶。这样的民俗，大概会随着这种山村人口的减少一起消失吧，真是富于野趣令人倍感欣慰。

该片并没有摆出民俗纪录片的架势，火田农耕以及其他的这种山村才有的珍奇民俗，极为自然地进入了随笔式的纪录片中。此处实在让人感到快慰，因其随着时间的流逝会越来越变得珍贵。

后来，小川绅介也逐步将视野从战斗性左派纪录片转向民俗纪录片，而实际上作为前辈的上野耕三也走过类似的道路，终至留下了这样的杰作。

岩佐氏寿后来成为 1980 年代鹿岛建设(日本大型建筑公司)旗下的电影公司鹿岛映画的领导者，成了记录日本大企业从事的各种各样建设事业的成果的所谓产业电影的重要人物，由此对如何保持自己思想的一贯性似乎曾感到苦恼。关川秀雄导演从一个社会派导演被逐渐吸纳到后来成为东映故事片主流

的“不良性感度”^①路线的影片制作里。

东映教育映画部

前面提到的《九十九里浜的孩子们》和《煤烟街的孩子们》两片，是东映教育映画部的作品。东映这个公司是以战后从旧满映（满洲映画协会）撤回的人员为中心成立的，并接纳了战后赤色清洗和东宝争议中被其他公司辞退的人们，由此教育电影也在人员构成上具有了社会派倾向，这一点耐人寻味。因为旧满映是以在殖民地的宣传活动为任务的公司，所以要在思想上分类的话当属右派，然而在其中包含了不少战前左翼运动出身的改变了政治立场的人。不论右派还是左派，在站在穷人这边反对资本家这一意识方面，似乎立场一致。《煤烟街的孩子们》的制片人赤川孝一是旧满映出身。另外写了《九十九里浜的孩子们》和《煤烟街的孩子们》两片剧本的岩佐氏寿，在战后作为从左翼立场出发鲜明地展开政治批判的《日本新闻》的策划编辑而活跃，《日本新闻》的这种倾向被视作向左翼倾斜而被扼杀之后，他在1950年代作为剧作者和导演，成了纪录片中左派的领导者之一。

此外虽和这些作品没有直接关系，但让大家知道了成立不久的东映教育映画部的存在的儿童故事片《小号少年》（1955）和《野口英世的少年时代》（1956），都是因东宝争议而离开东宝、转而成为左翼独立制片运动之一翼的关川秀雄导演作品。这样看来也许可以说，曾是战前左翼活动家里面电影青年的人们，在战后能够通过电影表现其思想立场了，而东映教育映画部是他们虽

① 意指以暴力、犯罪和色情为中心内容的电影样式。具体参见第九章第五节。

然遭遇到各种各样障碍被踢过来踢过去，却依然聚集到一处的不起眼的小据点之一，《九十九里浜的孩子们》和《煤烟街的孩子》等影片，正是他们贯彻拍片理念最为纯粹的成果。

关川秀雄的《野口英世的少年时代》从故事上来说是老套的伟人少年时代的故事，不过影片对明治时代东北的贫寒乡村贫困的如实描写等，实在是原汁原味。在东映教育映画部里村山新治也是主要导演之一，他拍摄了《风之又三郎》、《二宫尊德的少年时代》（1957）等影片。

3. 动画片的足迹

初期的动画片

21 世纪初的今天，动画片是萎靡不振的日本电影唯一在世界上握有霸权的领域，同时不仅单纯作为电影，它也成为在国际上代表日本的文化之一。但是自 1958 年东映动画拍摄第一部长篇动画片《白蛇传》之后，直到长篇作品每年恒定地在大公司的电影院上映之前，或者说直到 1963 年手冢治虫的电视动画片《铁臂阿童木》系列出现并在电视上掀起动画片的狂潮之前，动画片在影像产业中是边缘式的存在。

日本的动画片制作或者动画片制作的尝试，始于 1917 年左右。在这之后确实有相当数量的作品被制作出来，然而直到前面提到的东映动画成立之前，动画片的制作没有正规摄影棚，不过在零碎的家庭企业以及故事片摄影厂的角落里进行，同时从一开始这些作品就没有在电影院面向一般观众公映的机会。要说它们在哪里上映，在报社促进销售的活动上，此外，在陆海军或者企业的以宣传及营销活动为目的的集会上等，以吸引观众的余兴的形式将这些影片和其他新闻片及宣传广告电影一起放映，这样的情况在初期很普遍，同时以文部省为代表，邮政省、厚生省等国家机关也在社会教育和宣传活动中，常常将动画片和短篇教育电

影一起放映。前面提及的东映动画第一部长篇作品《白蛇传》的薮下泰司导演，原本是文部省负责该类影片的官员，因其职务和动画片的相关人员认识，向他们学习了动画片的技术从而进入这个领域。

太平洋战争爆发后，随着视听教育受到重视，根据文部省的政策，全国范围内组织起来的影片收藏所买下了教育电影的胶片，开始主要面向学校和社会教育组织开展租赁活动。在战后动画片制作公司主要通过这个渠道推出作品。因此这些动画片在学校和各种集会上进行了放映，几乎没有机会在电影院公映。由此它们往往被以电影院上映影片为中心进行记述的新闻评论和电影史无视，只不过仅由极少数作品提示了动画片的存在，譬如被认为是战争时期极少见的杰作从而例外受到好评的政冈宪三的《蜘蛛与郁金香》（1943），应海军的要求制作并在剧场公映、作为日本最初的长篇动画片引发轰动的濑尾光世的《桃太郎的海鹭》（1943），还有战后作品里，可以说是因为在戛纳电影节上受到毕加索和让·科克托赞赏并获奖而在日本也变得广为人知的大藤信郎的《鲸鱼》（1952）等。

由于以上原因，1950年代末以前的动画片作品没怎么存留下来，即使残留下来也很少有机会面向一般观众公映，虽然有一部分极为热心的收藏家和研究者一直进行收集和举行鉴赏会，情况依然如此。以这种情况为前提，2004年7月和8月东京国立近代美术馆电影中心举办的“日本动画电影史”展映是极其重要的活动。其中包含了许多自以为只要有机会就努力去看老动画片的我连影片的存在都不知道的作品。关于以前没机会进行评论的主要几部作品，我必须特别写点什么。

初期的大藤信郎

大藤信郎的《烟草物语》(1924),被认为或许是现存的日本动画片中年代最老的胶片,因为只有三分钟不能构成一个故事,所以被认为可能是更长作品的残片。然而它非常有趣。实际上该片是实景拍摄的作品,动画描绘的小人在其中登场,和实景的人物共同演出。这是后来变得经常使用的奇巧手法,但在当时非常有实验性。那个小人是秃头的成人,对实景拍摄的年轻女性说“女人是像烟草一样的东西”这样让人不知所云的话,被那个女人罩在杯子里。此后大藤信郎令人遗憾地沉溺在古风般的唯美主义世界里,而他在这里出乎意料地展现出只鳞片羽的伶俐洒脱的幽默感。

据说《马具田城的盗贼》(1925)现存的10分钟胶片也是缩减版。故事不怎么清晰,不是很有意思。不过该片运用了他独自开发的千代纸^①电影这种让剪纸画动起来的技法。此后大藤的作品原则上是千代纸电影。《马具田城的盗贼》是对1924年制作的美国电影、拉乌尔·乌尔什导演、道格拉斯·范朋克主演的《月宫宝盒》的模仿。在大藤的作品中背景被置换成江户时代式的风俗,而在很久之后的1948年的芦田严导演的《巴格达公主》中,被描绘出来的正是美国电影影像化了的《一千零一夜》的风俗。由此可以知道经由《月宫宝盒》传入的东方主义如何根深蒂固地影响了日本。

在此后一段时间,大藤信郎制作面向孩子的天真的漫画电

① 用木版印出各种彩色花纹的日本纸。

影。其中有一部《青蛙三勇士》(1933),长7分钟,这是关于沼泽中小动物们争斗的故事,是一部结尾处三只青蛙和炸弹成为一体向敌人突击的动作片。前一年九一八事变时,据传有三名士兵抱着炸弹冲入敌人的铁丝网从而打开了进军的道路这样一个实际上真假难辨的故事,使得日本上下兴奋异常。于是临时拼凑出来的应景的炸弹三勇士电影,在同一年中居然被拍摄出五部并大获成功,其影响甚至波及这里。成为漫画电影的素材这件事,好像显得军国主义“美谈”被拿来戏谑和滑稽化地处理了,但这也表明它已经成为理所当然的话题了。

虽然今天作品无法看到,但据说1927年的《鲸鱼》在当时输出到苏联和法国,并受到了好评。因为都说后来在戛纳获奖的《鲸鱼》是将其进行彩色处理的重拍片,所以它大概是一部极致发挥出剪纸造型方面优点的唯美式作品吧。现存的《鲸鱼》描写遇难船只的男女幸存者在鲸的背上追逐来追逐去,是一部波浪、鲸、人物的形状和运动非常生动、漂亮曲线的跃动令人叹服的美术作品。

噱头的开发

在侵华战争以前的漫画电影中,有好几部一个劲摆弄天真噱头的令人愉悦的作品。

1933年P·C·L漫画部的作品、大石郁雄的《动画狐狸大战》以鬼屋为舞台,讲述狐和狸相互欺骗的故事,两者唇枪舌剑,互相试图用不断的变身来超过对方。教训之类的内容一概没有,只是荒诞噱头的接连不断的展开。

1935年片冈芳太郎的《漫画证城寺的狸囃子·塙团右卫门》

或者《搞团右卫门降伏怪物之卷》也是以古寺为舞台的狸妖和豪杰争胜的内容。

日本传统的恐怖故事，有被害死的人变成幽灵出来向敌人复仇的怪谈故事和狐狸及其他动物蛊惑人类的妖怪故事这两大流派，前者被大量制作且不乏杰作，可是后者在故事片中数量既少又没有特别突出的作品，最多也就是1940年代受到欢迎的《狸御殿》系列、1957年泷泽英辅的《白夜的妖女》、1977年筱田正浩的《夜叉池》吧。怪谈故事中的幽灵只要稍加伪装就能有很强的现实感，而妖怪因为本来人们就不相信，所以无论做得多好也只会显得滑稽，也许因为这个理由在故事片中不易成功。这一点，在漫画里因难以让它具有现实感所以幽灵反而难成功，而妖怪则因能进行任意夸张变形所以制作起来很方便。近年出现了水木茂的漫画《鬼太郎》、高畑勋的动画片《平成狸合战》，以及宫崎骏的《龙猫》、《幽灵公主》、《千与千寻》等作品，跟幽灵型的恐怖片势均力敌或比它更有震撼力，由此“故事片的幽灵”对“漫画和动画片的妖怪”这个分类变得非常耐人寻味。而我们了解到，这个区分原本在1930年代就已经出现。

如果说着眼于人和人之间怨念的是幽灵型恐怖故事的话，那么在精神层面上着眼于人和自然之间的冲突的则是妖怪型恐怖故事了。然而，两者对于人类来说都是可以同情并产生感情共鸣的对手，而并非欧美恐怖片中的恶魔一般、和善良的人类绝对无法相容的邪恶化身，这一点很重要。反倒是正义在幽灵和妖怪的一方，因招致他们的愤怒，人类一方应该去求得他们宽恕，在这一点上是有日本的恐怖故事的传统的。

1935年田中与志导演的《忍术火球小子江户之卷》是运用可爱的图画简明易懂描绘出的面向孩子的漫画。不过，运动的妙趣

和音乐极好地协调从而产生出快活的跃动感，这些地方不同于印刷的漫画而类似电影，几乎可以说是音乐片。远远能看见富士山什么的“花之江户”是影片的舞台，大名的队伍走过那座城镇。抬着主人轿子的队伍和着音乐的节拍步伐轻盈，那步伐的节拍使得轿子上下左右摇晃，甚至被反转和扔到半空。坐在里面的主人被颠得在半空翻转，头朝地，狼狈不堪，即便这样仍保持着主人应有的泰然。就好像在说，主人也很辛苦啊。说到1935年，那是战前古装片的鼎盛时期，并且这部是日活京都漫画部的作品，说到日活京都，那是产出了最多的古装片名作的摄影所。那里同时制作出了调侃古装片中描写的身份制度式权威主义的漫画电影，这一点着实有趣。我不认为本片有什么反封建或反权威之类的思想性，但如果让运动和着音乐酝酿出一种快乐氛围的话，那么身份制度什么的就自行消失，整个调子就会出现一个无论士卒也罢主人也罢、城镇上的人们成为一体的快乐世界。

相同的工作人员在同一年制作了《火球小子平定山贼》系列片，这也是具有丰富的电影式动作和节奏感的作品。酒井七马在两部作品中都作为画家之一参与其中，他之后在手冢治虫的漫画成名作《新宝岛》中与之合作。可以感觉得到，以往不论是图画还是运动都死板单调的漫画和动画片中，从这个人加入以来，生动的跃动感开始变得具有意味。

承担了清洲城突击工程的木下藤吉郎(丰臣秀吉)的部下们在钉城门的铆钉时，用机关枪一口气把几十个都打进去这个噱头，是我儿时看到并记住的漫画电影的噱头之一。通过这次展映，我知道了它是1938年佐藤吟次郎的《麻宝宝的木下藤吉郎》即《麻宝宝系列》的其中一部。这个系列的内容是麻宝宝这个角色每次扮成不同的人物，来回奔走让所有事顺利推进最后成了英

雄。1936 年到 1943 年间制作了 8 部影片。除了最初的一部《麻宝宝的东京奥林匹克》和战争没有关系之外，其余都是战争时期的作品，因而通过痛揍敌人是何等简单这种类型的噱头，其顺畅无阻的感觉被淋漓尽致地展现。

1930 年村田安司的《银幕音乐国歌君之代》、同一年大藤信郎的《关卡》和《国歌君之代》等，是使用了唱片作为影片声音的有声片初期的尝试。因为胶片放映时间和唱片播放时间会无可避免地产生微妙偏差，所以在台词没有同期的情况下，这个方法在故事片里没能成功，而音乐类的短东西则被认为可以做，因此即便是无声故事片，把叠印有主题歌歌词的那部分做成小型电影，再配上唱片一起卖这种做法在过去似乎并不少见。前面提及的动画片都极为短小，在遗失了唱片的状态下单看其影像的话，会有实验电影一般的感觉，它好像在进行着运用活动的图画来表现音乐这种几乎无法实现的尝试。村田安司的作品使用了在实景拍摄的影像上叠加五线谱、白色的玉珠在符号上面跳来跳去这么一种有声电影初期包含了主题曲的电影中常常使用的所谓弹跳球 (bouncing balls) 的手法。这些处理是多年之后卡拉 OK 影像的雏形。

在动画和音乐的关系方面应该感到吃惊的，是 1931 年西仓喜代治导演的名为《捣蛋鬼的一天》的短篇。和之前谈到的诸多作品一样，本片也是只剩影像而音乐没有存留下来，据说是将童谣歌手平井英子演唱的童谣，完全按照歌词绘制成了图画的影片。该片描绘了中产家庭读小学的捣蛋女孩子的一天，歌词应当也是充满了幽默，而影像方面，从人脸模样的太阳突然双手扒在云朵上、露出脸来的开头开始就充满了噱头，其毫无条理的夸张和跳跃与其说是漫画不如说几乎就是超现实主义了。之所以这么

说是因为其画面并非仅仅有漫画式的滑稽，还充满了令人感到愉悦的惊奇，例如画面中的人物、食物、餐具、衣服和交通工具都各自具有意识，一唱一和互相呼应着舞动起来，这些地方着实有趣。这个被称捣蛋鬼的淘气的主人公自己几乎什么也不做。她只要想想，周围的东西就全都高兴地动起来为她服务。她高兴地想着自己想做的事，仅略微极其调皮地动一动就行，不需要做什么努力，甚至在学校教室的课堂上也是如此。教科书的内容变成漫画跑出来，在画面上这也是相当具有跳跃性的展开。这里有着可以和同时代美国快节奏动画片相媲美的爽朗欢乐。

在这个时期，一般而言虽然说是动画片，但像童话故事一样简明单纯的夸张变形相当普遍。然而这部作品好像突然发生变异一样富有荒诞色彩。比如说突然画面变成电影的一个场面，大河内传次郎扮演的丹下左膳登场。左膳人不动，可是手上握的刀自行跳跃，把围着他的敌人的头嚓嚓嚓地削下来。丝毫不具有教导及教育的性质，运动和节奏以及剧情跳跃的快乐是这部作品的全部。

音乐的影像化在不久之后，经历了华特·迪士尼在《幻想曲》（1940）中将管弦交响乐和动画影像相结合这样宏大的实验，一直发展到今天卡拉 OK 影像和音乐短片的泛滥，不过其出发点却是在此处。

教育性和煽动性

在作为学校教材之外，动画片还以很多方式被使用。比如说1926年的《电影演说政治的伦理化》，导演是日本动画片的创始者之一、在电影史上留下名字的幸内纯一。大藤信郎刚开始的时

候作为这个人的弟子学习了动画技术的基础。一般认为，存留下来的幸内纯一作品恐怕只有这部长达 32 分钟的作品，实际上这是部不知道能否称为动画片的不可思议的电影。这么说是因为全片几乎是仅仅将政治家的演说用字幕表示出来而已。让字幕的文字变大或变小、运动起来、汇集到一起，对强调要点做了些功夫，这一点上却是多多少少有些运动，但只能说它是一部珍品，同时该片有珍品才有的存在理由。因为没有听说这种处理方式曾流行过，所以可以想象从效果上来说它大概是失败了吧，不过本片作为运用媒体进行政治宣传或者政治启蒙的一个尝试，被记录下来也不算过分吧。内容方面不是政策论而是在倡导提高政治家的道德，属于政党政治基本的道德启蒙。

因为现有的胶片不是完整版，所以我们并不清楚 1932 年樱井映画制作所的《漫画各国陆军》的整体内容，影片把世界各国陆军的现有战力，也就是兵员、坦克、飞机的数量，通过漫画图画的大小进行比较排列表现出来。这种图解式宣传广告片、启蒙宣传片是动画片擅长的领域，所以一定拍了很多，同时它们被用作如今电视中各种各样传授知识的节目的说明手段。这种图解式动画片中，我在儿时因为经常看到所以印象深刻的，要数在太平洋战争即将爆发的时期用图示说明“ABCD 包围线”这一概念的影片。影片摆出以日本为中心的亚洲太平洋地图，然后说美国(A)、英国(B = Britain、英国殖民地的马来西亚和缅甸)、中国(C = China)、荷兰(D = Dutch、其殖民地的印尼)等敌视日本并把日本团团包围起来。那个图示省略了合理的说明，让当时的孩子们切实感受到了日本的孤立并唤起其恐惧心理，对激起他们对于这些同盟国的憎恶和敌意作用很大。

正如在太平洋战争中为了研究日本人的国民性，观看日本电

影并进行了分析的美国文化人类学家玛格丽特·米德(Margaret Mead)所说,当时的日本战争电影虽然明显地高举着增强斗志的主题,却意外地很少有蔑视般描绘敌人的倾向,表现的目标反而放在强调日本兵自身的辛苦上面。玛格丽特·米德对此说明,因为日本人觉得在战场上越是忍受艰苦的环境就越是对天皇无限恩典的报答,因而这样也确实起到增强斗志的效果。

且不论这个说法是否正确,当时的战争电影即使是 B 级、C 级的作品,只要是涉及神圣皇军的内容都被认为是认真的电影,在这样的影片里也不能把敌人太随意地乱贬一通,这种意识确实存在。我曾参加过在纽约举办的关于此类战时日本战争电影的研讨会,在那里谈了跟玛格丽特·米德曾说过的观点差不多的看法。那个时候曾经被中国听众问到过,那时放映的日本的作品都是大致被筛选过的 A 级作品,所以可以这么说,然而在 B 级 C 级的作品里难道没有很多对中国的蔑视吗?我那时候回答道,故事片基本是雷同的,这一点上 A 级和 B 级也没有多大差别。

我没打算说谎,我觉得只是直白地阐述了自己的见解而已。这次合起来观看了战前和战时的漫画电影,有“哎呀”的感觉。因为漫画电影的情况不一样。1938 年三幸商会的《漫画梦的召集令》、1941 年佐藤吟次郎的《麻宝宝的铁血陆战队》、1942 年片冈芳太郎的《漫画白薯和士兵》、1943 年大藤信郎的《空中的苍鹰前线漫画》之类的短篇中,敌军被处理成根本不值一提、轻而易举就能够收拾掉的东西。本来漫画电影就是一种视胡乱夸张为特权的存在,所以也许即使涉及战争,既没必要认真也无须在意现实主义吧。在《漫画白薯与士兵》中,有着在前线总吃白薯的日本兵放屁熏自己战友这种故事片里也没有的现实主义,不过关于现实主义就先说这么多,影片中外表看似中国兵的大群敌人

被轻而易举地收拾掉。

对于以噱头为专长的漫画电影而言，这种表现说起来不过是理所当然的定式而已，然而在每天听日军所向披靡这种宣传的当时的孩子们看来，他们也误以为那是真的。不止小孩，大人相当程度也是如此。恶战败仗不予报道，所有的战斗都是轻松获胜，在这种舆论环境之中，容易上当受骗的一般人便信以为真。开始感觉到其实是不是在打败仗，则要到战争最后的一两年。在这种状况下，至少对战场上的士兵们真是很辛苦做了某种程度描写的故事片，在其意识本身的范围内确实是认真的。而从一开始就未被期待要认真描写的漫画电影，满不在乎地把敌人描绘得不值一提，从而赢得孩子们的喝彩。

大藤信郎的《空中的苍鹰前线漫画》中有一个古怪的噱头，把鼯鼠带动的车子安装在飞机螺旋桨后方，由这辆车子的回转带动螺旋桨旋转，由此日军战斗机飞来飞去击落敌机，而昭和初期多次被制作成漫画电影的《野狗黑吉》中，也出现了应当是以日军为模型的狗的军队、猛狗连队的队员在战斗中成为敌方赤猿连队俘虏的情况。这一点也不是耻辱。漫画电影有一定程度自由施展的余地，但同时也让孩子们觉得战争没什么了不起。看起来荒诞的噱头实际上也是把双刃剑，既有戏谑了战争本身的一面，另一方面又在很大程度上仅仅是强化了蔑视敌人的态度。

1930年代在印刷漫画中最受孩子们欢迎的，要数连载在杂志《少年俱乐部》上的田河水泡的《野狗黑吉》系列了。这是军队漫画，描述名叫小黑的野狗进入被称为猛狗连队的狗的陆军中，从二等兵开始逐年晋升最终被提拔成大尉，它以小孩玩打仗的感觉描绘，一切都无忧无虑十分快乐。因为是孩子们做游戏的感觉，所以作品也没有顾虑地描绘了成为敌人俘虏这种当时被日

军视作禁忌的事情。并且当时好几部也制作成了动画片。这些虽然是天真的娱乐，却将军队和战争是愉快的事情这种感觉灌输给了孩子们。以《桃太郎的海鹫》为代表的作品，将这种感觉顺应着国策加以扩大。将童话故事里动物的拟人化和日本人是亚洲的领导者这种意识与国策相结合，《桃太郎·海上神兵》出现了将亚洲人民描绘成拟人化的动物、日本人对其加以指导之类的表现，后来日本人不得不对这种自大进行反省。原本来说，《桃太郎的海鹫》中只有司令官是日本少年，飞行员们和水兵们都是动物，这种设定属于民间故事里模式化了的构思。

战争动画片的长篇化

对日本动画片来说，太平洋战争是其在产业方面飞跃发展的时代。话虽如此，它也不过是从零散的家庭企业变成了依然零散但能够组织独立制作的公司而已。

首先有来自军队的需求。扩大了战争的陆海军，大肆宣传获胜的战斗，自己也感觉良好，也希望让国民崇拜自己，要达到这个目的，电影是最有效的。但是电影拍摄战斗并不容易。新闻和纪录片只能拍摄到非常有限的视野下的断片，如果是故事片的话，准备既颇费周折，外景地又难以设定，此外出演敌兵的角色等也很难物色。即便如此，故事片和纪录片的战争题材影片依然被制作出来，不过符合预想的作品并不是就能那样顺利地拍成的。由此产生了对战争动画片的需求。就逼真性这一点而言无法对动画片寄予厚望，不过只要将观众已经抱有的对胜利的幻想拍成片子，他们就会自然陷于兴奋，因此军队接连不断向动画片制作公司发出订单。对制作公司方面来说，由此获得了以往想也不

敢想的好环境，如也能制作之前所无法制作的长篇，能够利用大制作公司的发行网等，因而欣然接受，进行制作。后面提及的大藤信郎的《马来海战》也是其中之一。濑尾光世的《桃太郎的海鹫》（1943）、横山隆一的《阿福的潜水艇》（1944）、濑尾光世的《桃太郎·海上神兵》（1945）是其中的主要作品。《桃太郎的海鹫》虽然是33分钟的短篇，却是日本动画片作品在影院盛大公映并受到关注的最初作品，此外《桃太郎·海上神兵》是一部74分钟的作品，可以说是日本最初的长篇动画片，两部影片因而在电影史上十分重要。

在技术方面，它们都比先前的日本动画片取得了显著的进步。之前的动画片终究不过是漫画，与此相对，很明显的是，在这些大量描绘了军舰和飞机的作品里，将这些兵器的美观气派描绘出来对于增强斗志这个目的最具效果，理所当然地，这样做也提高了影片的绘画性。特别在《桃太郎的海鹫》中，划破灰暗波涛前行的航空母舰的威仪和甲板上飞机起飞作业的悲壮之美等，即便称不上是现实主义，但是和当时将远离现实当成理所当然的事情的漫画不同，相当于是把照片上看到的影像进一步进行恰到好处的夸张处理。这部作品的内容是桃太郎司令官率领的机动部队完成珍珠港攻击，由狗、猴子、野鸡作为乘务员组成的飞机编队袭击夏威夷。这些动物飞行员们的活跃，放弃了现实主义，变成漫画式的噱头，如猴子们手拉手搭成梯子从停在上空的飞机爬下来到敌方机场，用火柴点燃敌机后再回到上空的飞机上。

拍摄了《阿福的潜水艇》的横山隆一，是因跟战争之类打打杀杀无关的和平题材的报章连载家庭漫画《阿福》而受到欢迎的漫画家。他即便去拍这种战争题材，对于战斗的勇猛之类也没表

现出多大兴趣。这部作品首映当时，还是小学生的我去看了，在我的记忆中，潜水艇从水中升上海面时对排水的描绘，以及从上空俯看水面波浪的纹样之类的地方，给我留下了深刻的印象，这次重看后还是同样的感受。《桃太郎的海鹫》里的珍珠港攻击中针对美国太平洋舰队的闪电战的逼真影像等也是如此。因为潜水艇的行动也是通过当时的新闻片等实景影片，其真实影像广为人知，给人们留下了深刻的印象，所以或许漫画式的夸张变形反而不好做。

这个情况在超级大作《桃太郎·海上神兵》中更加突出。这是将攻击了印度尼西亚的西里伯斯岛的海军降落伞部队的训练和战斗情形通过动画进行了再现的影片，但实际上在海军之前攻击了苏门答腊岛的陆军降落伞部队一方在话题上有新鲜感，受到了好评，其训练过程被拍成纪录片《空中神兵》（1942）并公映，广为人知。当时海军和陆军似乎在宣传广告活动方面也怀有竞争意识相互对抗，海军之所以订制这部动画片，也许是因为海军要回击陆军订制作品《空中神兵》获得的好评。不知是否是这个原因，作为动画片来说这部作品中也包含了意想不到的纪录片式的元素。

政冈宪三的《阿虎》系列

如果只举出一个在 20 世纪三四十年代留下了最为重要作品的动画电影作者的话，恐怕要数政冈宪三了吧。他 1920 年代在美术学校学习日本画和西洋画，之后进入牧野制作和日活，在做过副导演、演员、摄影师等之后，开始创作动画片。1931 年发表了作品《遇难船物语·猿岛》，在当时是现代风格的荒诞漫画电

影。《弁庆对牛若丸^①》(1939)、《阿福的奇袭》(1942)等,都是以自由奔放的噱头让人心情愉快的漫画电影。他在战争末期的1943年,发表了充满诗情的小品《蜘蛛与郁金香》,这是到当时为止日本动画片在技术和艺术上的最高杰作。并且在战败后不久,他制作了衷心祝福回归和平的动画影像诗《樱(春之幻想)》(1946),但应该是委托拍摄了本片的东宝,不知为何没有将它公映。也许还有其他原因,然而动画片被轻视为有没有都无所谓的附属品而已,恐怕是这种处理方式的立足点吧。

但是战后共三部的《阿虎》系列平安无事地保存了下来,这实在可喜可贺,它们分别是第一部《流浪猫阿虎》(1947)、第二部《阿虎和新娘》(1948)、第三部《敲锈船员阿虎》(1950)。大约因为都是以在学校放映为目的,影片加进了教导性的主题,但由于它被爽朗的幽默所包裹,所以没有说教的味道。

《流浪猫阿虎》讲述的是一个温情故事,遭到遗弃的猫被郊外中产家庭式的猫家族收养,和那里的猫孩子产生情感方面的冲突,准备离家出走,但在和蔼的猫妈妈的关爱下变得能够安下心来。当时的城市里有大量所谓的流浪儿。这是部传达了要温和地对待这些孩子们这样一种讯息的电影。

第二部《阿虎和新娘》讲述一对年轻情侣举行婚礼的故事。在大家都喜气洋洋的时候收到了乡下的猫伯父发来的电报,要求在他抵达前不要举行婚礼。想到封建的顽固老头猫伯父一定是要反对这桩婚礼,新郎新娘和出席者们急急忙忙去附近的教会举行仪式。而阿虎独自留下来,决意要设法拖住急匆匆赶来的猫伯父,直到仪式顺利结束。就这样,面对穿着羽织(和服短褂)和袴

① 源义经的幼名。

(和服裙裤)、头戴圆顶硬礼帽到来的猫伯父，天真可爱的阿虎猫在家里好像和他做追逐游戏似的，一个劲地留住他，影片在这里加进了大量噱头。让人吃惊的是存在这类镜头，镜头顺着上下楼梯同时转过头的猫的视线，以略微俯瞰的角度环视室内。如果是实景的话，这不过是平常的简单拍摄方式而已，而动画片则没那么简单。动画片不得不手绘出一张张视觉角度略有不同的图画。总而言之在容易显得呆板的动画画面中，想方设法地试图表现出一种立体感和画面纵深，这样的热情让人由衷钦佩。最后大家明白了伯父十分理解结婚由个人作主这种新宪法的精神，不是来反对婚礼的，皆大欢喜。影片也达成了快乐地进行教导这样一个教育电影的目的。

《敲锈船员阿虎》是关于港口的船坞工人阿虎的故事。以前在船坞，为数众多的工人用铁锤当当地敲下附着在船舶吃水线以下的贝类，所谓当当虫是用来称呼这些港口工人的。作家吉川英治也在少年时代干过这样的活，根据这个经历创作出《敲锈船员在歌唱》这部小说，它还被拍成了电影。这部动画片里除锈工阿虎代替偷懒的船员，大显身手解救船舶于危机之中。虽然反复被推下海但仍不懈努力的阿虎的活跃，既愉快又单纯有趣。

我认为政冈宪三动画片作品的好处，首先在于遍及故事、角色、图画、动作等全方面的温情暖意。如果以今天的眼光来看也许显得朴素，不过这一优点在今天的动画片里已经不复存在了。

大藤信郎个人风格的形成

从大藤信郎现存的作品来看，脱离面向孩子的滑稽漫画格调，转向千代纸剪纸画才有的美术感风格，这种转变被认为始于

战争期间应海军要求而制作的《马来海战》(1943)前后。影片在强调波涛的运动和军舰的威仪的同时,庄重而又具有美术感地描绘了一个单纯的故事,即太平洋战争初期,日本航空编队从越南基地起航,击沉了以新加坡港为基地的英国太平洋舰队两艘主力战舰。

战后大藤信郎作品风格的主流变为宗教式的东西。就技法的精炼和怜悯这种情感的真挚而言,改编自芥川龙之介童话的《蜘蛛的丝》(1946)也许是他的代表作。其他还有《释迦牟尼的生涯》(1961)这部共十本的巨作,以及由神社本厅赞助的从《天之岩户^①打开之卷》(1955)到《皇孙家的三件宝物》(1959)的共五部《古事记》系列。另一方面,还有跟后来的《鲸鱼》有关系的《幽灵船》(1956)这么一部带有奇怪情调和怪异趣味的作品。

他作为一个作者的才能体现在哪里呢?一生和业内人士也几无交流,仅靠从家人处得到的帮助独自一人专注于摆弄剪纸画,被看作“孤高的天才”。他作品中最为雄辩地诉说着的,实际上难道不就是通过剪纸画表现的波浪的奔腾起伏吗?逃难到鲸鱼后背上的女人的姿态也是卷曲着的,《古事记》系列的《降伏八岐大蛇》中,总感觉大蛇也令人不快地弯曲并扭动着。《马来海战》里逐渐沉没的英国战舰其自身虽然没有发生弯曲,不过它在日军的攻击之下扭曲着沉没于波浪之间。大藤信郎独自一人精心地不断绘制出这样的弯曲。在此他作何思考呢?

也许弯曲和扭曲其中没有特别的意味。但是此处有独特的感觉的创造,而如果有独特的感觉的话,就会有从内心深处传递出来的某种东西。一般来说动画片属于集体制作的产物,而大藤信

① 传说中天照大神所藏身的洞穴。

郎例外地从事个人创作。他把自己封闭在工作室，并投身于弯曲着的、扭曲着的图像。

音乐和动画片

在战争期间的 1940 年拍摄了影绘电影名作《蝴蝶夫人的幻想》的荒井和五郎，在战败后不久的 1947 年，发表了作品《椰子的果实》。想象着漂流到日本海边的椰子果实，是从遥远的南方小岛来的吧，这样一首歌曲在战争期间的电台广播里经常播放，影片是对这首曲子的影像改编，也许有对因战败而撤离的旧殖民地的怀念之情。

丸山章治导演的《糙叶树的故事》这部短篇动画片，同样是 1947 年东宝教育映画的作品。影片描写了一棵老树在季节变迁之中一动不动矗立的样子。执著地等待季节变迁，象征性地表现了对于战后新时代的希望。这是根据早坂文雄谱写的由大型管弦乐队演奏的交响曲而制作的作品，在交响曲的动画片改编这方面，也许可以说它是要和前面提到的迪士尼的《幻想曲》进行竞争的一个尝试。《幻想曲》当时尚未在日本公映，并且从规模来说本片要小很多，但可以认为在构想的出发点上有共通之处。早坂文雄此后成为黑泽明工作班子里的得力成员，不单为其作品作曲，并且在艺术态度上给予他很好的影响，为黑泽明所敬畏。

拟人化的机械运动

1970 年代以后，特别是日本动画片里，把兵器和其他种类的机械精致写实地加以描绘，让其近似于空想式的东西进而产生逼

真的效果，这种处理已经成了普及开来的技法，作为走在这个动向之前的这类倾向的作品，可以举出《桃太郎的海鹫》吧。这部作品非常细致地描绘了在桃太郎的指挥下，由狗、猴子、野鸡编成的飞行员们从航空母舰上起飞去攻击夏威夷珍珠港的过程，以及珍珠港内美国太平洋舰队覆灭的情景。实际攻击珍珠港时由海军拍摄的胶片，被插入新闻片的一部分当中公映，引起了极大的反响，因此本片虽然主要沿袭了过去童话式、漫画式的画风来描绘经拟人化处理的动物们大为活跃的样子，但唯独日美双方军舰是写实性的，特别是影片通过绘画般的笔触描绘出了划破波涛和云雾前行的日本航空母舰，仿佛其自身是一个具有意志的英雄式存在。

太平洋战争爆发之前出版的电影理论家今村太平的《漫画电影论》指出，当时华特·迪士尼的动画电影中人物的运动，运用了真的让人进行表演，将其动作一帧一帧地摹写为图画，从而表现真实运动的技法。也就是说，这里强调了，漫画电影实际上比人们一般所认为的那样更具写实性。《桃太郎的海鹫》中军舰的写实性，几乎就是这个今村理论在日本的实际体现。不过也许动画创作者们与其说被这样的理论所引导，不如说是无法在无视已经广为大众知晓的航空母舰这种庞大运动机械的影像之美的情况下，来拍这部动画片吧。

军舰的机械之美，在多年以后也即1977年的《宇宙战舰大和号》中复苏。今村太平在这本书里同时强调，迪士尼的动画片特别是“米老鼠”等系列，对动物被夸张的机械式运动所任意摆布这种“拟人化的机械运动”的表现，是其趣味性的要点之一。实际上初期迪士尼的短篇动画片中，机械般的物体疯狂运动的恐怖感非常强烈，动物被滚筒压扁变得和纸一样的这类噱头，作为

极平常的套路被不断重复。《桃太郎的海鹫》里面的航空母舰仅仅是夸示悠然和威风而已，而这种“拟人化的机械运动”也变得极其猛烈地席卷日本，大概是从描绘了飞到太空中的机器人之间展开凄惨搏斗的1981年的《机动战士高达》开始的。

迪士尼在通过米老鼠等展现了“拟人化的机械运动”猛烈的速度和力量之后，从1937年开始制作长篇动画片，首作是《白雪公主》，自此完成转变，专注于甚至有点滥情、很是悠然的礼赞人道主义的童话式世界。领导了机械文明前进方向的20世纪二三十年代的美国，对此抱有自负和畏惧的矛盾心态，这一点在不乏愉悦地展示了“拟人化的机械运动”的狂躁速度感的噩梦般的世界中得到了表现。若果真如此的话，那么在《白雪公主》之后创造催人泪下并惹人发笑的童话世界，也许是因为美国意识到了自己是1930年代以后被极权主义渐渐笼罩的世界的救世主，并表明出一种人道主义的自觉。

“拟人化的机械运动”以及童话式的人道主义声明，这正是通过动画片文化得到最明显巧妙表现的主题。在长期主导世界动画片文化的迪士尼，它在1930年代中期从前者向后者转变，而在日本，1943年《桃太郎的海鹫》中两者混杂在一起，其后经历了以提到动画片就是童话、漫画性质的东西为常识的很长一段时期，通过1963年手冢治虫的《铁臂阿童木》的电视动画片改编，“拟人化的机械运动”的表现鲜明地复苏，并开始大量蔓延。当然在被制作成动画片以前《铁臂阿童木》的漫画长期受到欢迎，因而这个时代划分并不严格，但总之单就动画片而言，在这次动画片改编之后，异曲同工的作品或者说更加激进地表现出这种“拟人化的机械运动”的作品层出不穷，发展到了与童话式、童心式表现的那类漫画及动画片分庭抗礼的局面。

但是，手冢治虫自身是“拟人化的机械运动”这一表现在日本的开拓者、集大成者的同时，如同那圆形的可爱线条^①所体现的一样，他是也一直执著于童话式、童心式主题和其表现的漫画家，是一生执著于这两个主题的共存和统合的作者、思想家，而迪士尼则随着时代的变化，或者说他作为企业家获得成功，断然将这两个主题加以区分。

持永只仁的人偶动画片

《桃太郎的海鹭》中的图画和其运动主要由濑尾光世和持永只仁负责，而似乎机械运动的写实性主要依赖持永只仁可靠的素描功底。持永只仁作为当时动画片画家，极少见地在美术学校进行过学习并打下了美术基础。

持永只仁后来在横山隆一导演的《阿福的潜水艇》（1944）中担任动画片绘制者与其合作。横山隆一通过孩子的眼光，以带着暖意的幽默，主要表现了现代小市民的日常生活，是受欢迎的漫画家，《阿福》系列是其代表作。到了即使是漫画家也被要求协助战争作出协作的时代，他制作了这部以小学生阿福为潜水艇舰长、在大洋展开作战行动的长篇动画片。本片和《桃太郎的海鹭》截然相反，缺少雄壮活泼的元素，是部好像在大洋上悠闲地郊游的作品。给人留下印象的是潜水艇浮上来沉下去的时候产生又即刻消失的小波浪和水泡的写实性。恐怕正是在这里持永只仁的技术得到了发挥。

持永只仁在动画片尚未形成很多人协作的集团作业的这个时

① 此处似乎是指手冢治虫漫画中的描绘方式。

代，参与了这两部注重画面运动的写实性及美感的划时代作品，由于劳累过度彻底弄垮了自己的身体，战败前他回到满洲，就职于满映。因为他觉得满洲那里尚且粮食充足，可以修养身体。但是他在满洲不久就迎来了战败。不久之后，在旧满映成为中国共产党的东北电影制片厂重新起步的时候，他和许多旧满映的日本电影技术者一同留在了那里，开始为了社会主义中国电影的新生而贡献力量。在这里，中国方面的电影制片厂厂长分配给他的任务，是制作揶揄和共产党的人民解放军敌对的国民党军队的短篇动画片。

在1946年制作的、陈波儿编剧兼导演的木偶动画片《皇帝梦》中，持永只仁负责模仿京剧的样式操纵木偶运动。这是部喜剧，讲述蒋介石面对人民解放军的进攻惊慌失措，美国的马歇尔将军给他打了一针，总算得救。这部短片成了中国木偶动画片电影的出发点。其后在1948年，他担任导演和作画制作了名为《瓮中捉鳖》的短篇赛璐珞动画。这也是调侃蒋介石的内容，据说在还在进行国共内战的当时，巡回放映大受欢迎。

1949年中国共产党获得胜利，中华人民共和国成立，立刻于1950年在上海建立动画电影制片厂^①。持永只仁作为那里的领导者之一被召集过去，用方明这个中国名字展露身手。

在日本制作为了日本的战争宣传作品，在中国为了中国共产党还是不得不制作有关国共内战的宣传电影，持永只仁的立场很好地显示了战争时期电影人，特别是动画片作者的地位。电影整体上就是如此，特别是动画片，理所当然需要赞助者，作者只能在其中作为技术人员生存下去。动画片作者如何才能成为真正的

① 即后来的上海美术电影制片厂。

作者呢？

持永只仁 1953 年回到了日本。从中国回来的特别是长期关押者、居留者，会被怀疑具有左翼思想因而很难就业。然而也有因为知道他在中国独创性地开发了人偶动画片的技术，所以高兴地迎接他的人。这个人就是饭泽匡，他是新剧作家，也在面向儿童的人偶剧以及广播剧方面作为开拓者做出了有益的工作，是这个领域的领导者及实力派。在他的支持下，持永只仁作为人偶动画电影作者重新起步，成为日本的这个领域的奠基人。

1956 年《瓜子姑娘和天邪鬼》、1958 年《摘瘤子》等是其代表作。这些影片是正派的作品，它们凭借民间传说的传统叙事形式、幽默且有品味的美术设计、角色的行为举动等吸引人的地方，让大人和孩子都能够愉快地享受。

实验动画片

从 20 世纪 50 年代中期到 60 年代，是实验性质的动画片的全盛时期。特别是在漫画家和插图作者之中，尝试制作短篇动画的人很多。其中横山隆一最为正规，他建立了工作室并雇用人员，一边培养动画片制作者一边着手进行制作。其作品风格可以说好似怡人春风，制作了许多像是对小噱头透露出的机敏报以会心一笑的那种作品。其中一部分作品获得好评并在电影院公映，不过未能在商业上获得成功。他的作品中有着近乎文人墨客的隐遁心情，感觉不到商业气息的作品居多。他创作有《五万匹》这个系列，由 100 部全都是 3 分 30 秒的超短篇故事构成，后来在电视上放映。比如说第七部《奇怪的野猪》讲述了一个古怪的故事，树木的果实落到一只野猪的背上，在那里树木生长树枝伸

展，后来猴子住在这上面。这些超短篇几乎都是这种关于动物的奇怪故事，恐怕其中没有任何特别的意义，仅仅是微笑着接纳世界之无意义这种心情瞬间冒出来，就结束了。相对于以往动画片主流的童话式、童心式的倾向，这些作品也许是对近似老人悟道境地的表现。这也是动画片的可能性之一。

日本的动画电影为了探索表现的可能性，至今进行了大量实验。其结果是，曾属于儿童的这个领域变成了引领日本现代艺术方向的领域。在电视的系列作品中彻底执著于机械式运动的手冢治虫，到了实验性趣味性的动画作品中，也沉浸于让事物动起来，即把生命注入胶片里面的游戏之中。1984年的《跳》(*Jumping*)、1985年的《破旧的胶片》异常出色。前者呈现的是由高高跃起、不断弹跳前行的某物的视线所看到的风景，稍稍改变视点日常的风景就变得意外新鲜，这部影片是让我们切实体验到这种感觉的实验。手冢治虫在还没有CG技术的时代就思考并实现了这样的想法。而后者，画面上出现的仅仅是牛仔骑着马走在荒野上这样一个西部片场景，胶片看起来严重褪色，画面损伤严重，并且画面不停上下晃动不固定。影片先让观众误以为这是放映机出现了故障，到中间，从运动着的一个画面到另一画面，牛仔越过镜框在其间攀爬，由此让观众恍然大悟，明白这实际上是巧妙绘制的影像玩笑。这里有的，是让得到了胶片古旧破烂不堪的古典影片后在友人之间搞放映会的影迷、研究者、电影从业者为之动容的怪趣味。这些细致入微的小品让人惊叹，觉得好像一生都在拼命奔跑的那个手冢治虫居然还会有这样的闲情。

每当有新的资料发现，历史就需要被重新编写。电影史也不例外。在本书初版面世时无法看到又缺少资料但也不能够凭着想

象来写的作品，有很多在其后能够看到了。这里面纪录片、教育片、动画片的老片子特别多，这完全是因为在这些领域作品的收集和保存工作进展最为落后的缘故。因为制作公司多是中小企业，早就解散的公司也不在少数，而近年来，以东京国立近代美术馆电影中心为代表，收集工作急速地展开，得益于此，我能够看到这篇“补遗”里提及的诸多作品。

同时，众多收藏家们的热情、努力和执著是这些收集工作的推动力。特别在动画片领域更是如此。因此首先要感谢收藏家们。并且同时热切地盼望，如果有尚不为人知的秘藏胶片，它们能够被重新拿出来。不同于公映时有大量机会成为评论对象的故事片，由于这些领域的作品很多时候也被批评所无视，被埋没的优秀作品也应该不在少数。看了纪录片中丰田敬太导演的一系列作品、动画片中西仓喜代治导演的《捣蛋鬼的一天》等，从如此优秀的作品在长时间内被一直遗忘这件事当中，我强烈感受到作为电影史学家的责任。认可这些作品的价值并根据需要也对它们进行修复的电影中心的眼光和努力值得称赞。《捣蛋鬼的一天》当初是给胶片配上唱片音乐进行放映的，给仅遗留下胶片的影片寻找当时的唱片配上音乐，这样的影片现在正在计划之中。

我还需要说明一下，这个“补遗”包含了对拙作《被电影魅惑》（2000，现代书馆）中已发表文章进行了修改补充的文字。

佐藤忠男是日本首屈一指的资深电影学者，有着长达六十年的电影评论与研究生涯，著作等身，德高望重。本书是他倾注毕生心血的集大成力作，构思四十载，执笔二十年，堪称迄今结构最完备、材料最翔实、观点最权威的日本电影通史巨著。首版于1995年由岩波书店出版，问世后得到了各方专家学者的一致好评，获得了“每日出版文化奖”、“艺术选奖文部大臣奖”等重要奖项。此后，根据新发现的影像资料和最近的日本电影发展状况，佐藤忠男修订、补充了相关内容，于2007年出版了增补版《日本电影史》。本简体版即根据增补版翻译。