

# 日本电影 100 年概观 以及 90 年代以来的主要倾向\*

四方田犬彦（日本明治学院大学 教授）

王众一（人民中国杂志社 社长）译

起源于西方的电影几乎同时来到中国和日本。对于我们亚洲国家，一个共同点就是电影是作为来自西方的、摩登的东西引进的。但是在电影来到亚洲之前，无论是中国还是日本、韩国，这些古老的亚洲国家，都有着历史传统丰厚的大众艺术。比如说中国就有像京剧、越剧以及说唱方面的传统艺术。

在日本有歌舞伎，还有在近代被改良的“新派歌舞伎”，这些艺术在电影进来以前有着广泛的社会和群众基础。日本还有一种叫“净琉璃”的偶人剧，这种戏剧的特点是，有人在前台操纵木偶，另一些人在后台念词。我们在谈到电影最早进入日本的时候，不能回避的是要谈到在电影进来之前的这些大众文化的基础的存在。

19世纪末期，电影传到日本的时候，日本人没有大惊小怪，很自然地接受了这个“新奇玩艺”。无声电影进入日本时一个有趣的现象是，银幕上放着无声电影，台下有“活动辩士”进行解说。这完全是“净琉璃”偶人剧的传统，这个传统被引用到电影中去，所以人们没有任何突兀的感觉就适应了。日本人当时认为，他们不过是在看西方的“净琉璃”而已。事实上日本最早的电影、电影故事、电影拍摄场地、电影观众都是从歌舞伎和净琉璃转过来的。

日本最早的电影导演叫浅野四郎，他拍电影根本不要剧本。因为他出身于一个传统的净琉璃世家，可以利用父亲演出净琉璃的戏院来放映电影。作为电影导演，他在舞台上拍电影时，就站在摄影机后面像操纵木偶一样指导演员演，同时指挥摄影师拍。净琉璃的故事他早已烂熟于心，所以电影情节毫不费力地就组织出来。而演员也都熟记净琉璃的台词。也就是说，实际上拍的都是些净琉璃的经典故事。具体到拍某场戏的时候，不管是导演还是演员都记得那些耳熟能详的台词，该怎么演大家都彼此心照不宣。

无声电影在日本一直存活到1935年。好莱坞出现有声电影是1927年的事情，在全世界有声电影得到普及是1931年。日本有声片出现较晚的原因在于，当时的无声片造就了大量的“辩士”阶层，他们为了保住自己的饭碗，竭力阻挠有声电影进入日本。

这些“活动辩士”一般坐在银幕的右侧，随着电影情节的展开，不停地变换声调，或念剧中人台词，或讲解电影情节，或对台词加以解说。“活动辩士”可以灵活自如地控制节奏，某地方可以做一些缩减，某些地方可以把故事做一些调整，然后按照自己的兴趣来随意解释电影。往往会出现这样的情形：同样的电影由不同的“辩士”来解说就会给观众留下不同的印象。

比如一部同样的情节剧，有的“辩士”会加进一些有社会意义的内容，有的“辩士”可以加进一些新的东西使它变得更通俗。所以在日本，很长一段时间人们去看电影不是取决于导演是谁，而是取决于这场电影的“辩士”是谁。

还有这样的情形：放映电影时，在讲解电影的“辩士”身边还坐着一个警察，这个警察是来审查“辩士”的讲解内容的。如果“辩士”利用放映电影的机会散布反政府言论，那么警察就会当场命令停映影片，并将“辩士”抓走。

在日本，知识分子、电影导演和评论家往往和“辩士”严重对立。为什么呢？因为导演很在意自己电影的结构完整性，而“活动辩士”经常随意曲解作品，甚至添油加醋，将导演的初衷破坏殆尽。在电影的看片会上，某位影评家看了片子，按照自己的理解写了评论。而“辩士”出场时往往会和评论家讲得完全两样。所以有好多知识分子认为，“辩士”的存在是日本电影的耻辱。

为什么“辩士”在日本有这么顽强的生命力呢？知识分子们这样解释：日本大多数电影观众文盲较多，不能读字幕，所以必须有人在旁边为他们讲故事；有些观众愚昧无知，不了解国外的情况，也需要“辩士”为他们加些背景说明。但在我看来，这两种说法是站不住脚的。事实上日本人的平均识字率在当时是很高的，那些最受欢迎的、有“辩士”解说的电影大多是武士动作片，都是些砍砍杀杀的电影。其实原因很简单：为什么“辩士”在日本有这么顽强的生命力？就是因为电影来到日本以前，日本的民间艺术中有着习惯听人解说的文化传统。中国的情况我不太清楚，还需要请教大家，但据我所知，受过日本殖民主义侵略的台湾、朝鲜、马来西亚、新加坡这些东南亚国家或地区，都有类似“辩士”的电影传统。

在上个世纪的头10年里，欧美的无声电影也曾存在类似“辩士”的状况，但不过是昙花一现，很快就销声匿迹了。欧美的无声电影主要是钢琴伴奏或用歌剧的背景来处理，而在日本一定要有人去扮演电影中的一些角色，通过声音将信息传达给观众。这种形态最初就确定下来了。无声电影一般对应的是一种视觉的艺术，所以从纯视觉艺术的意义上来讲，日本人从来没有体验过真正的无声电影。日本人对电影的体验就像“净琉璃”那样，一方面用眼看表演，一方面用耳朵听解说，一直习惯于这种形态。

在20世纪一二十年代，日本电影中出现过一些很有象征意义的镜头：画面上出现一个人，大约两分钟一动不动

\*此文为四方田教授讲座记录。录音整理：曹兰琴、徐迅、牛斐，文章整理：王众一。

地站在那里。在这两分钟里，“辩士”要展开自己准备好的精彩解说。当时“辩士”可以要求制片人或导演留出两分钟供他朗读台词。所以讨厌“辩士”的知识分子、导演和喜欢“辩士”的大众始终关系紧张。

尽管“辩士”制度到1936年销声匿迹，但是“辩士”的痕迹依然存在。比如日本电影经常在片子的开头有冗长的旁白，或者在片子结尾时又有一长串的总结性旁白，让电影在旁白中结束。还有一个特点，日本电影特别擅长使用长镜头。沟口健二和大岛渚都擅长使用不加剪辑的、一个长镜头一拍到底的手法。类似爱森斯坦的蒙太奇手法在日本发育非常迟缓。原因很简单，蒙太奇本身就是一种电影语言，如果使用较多的话，“辩士”的话就插不进去了。

日本现存的最早的电影是摄制于1899年的《赏红叶》。内容是当时歌舞伎名角的舞台表演。这表明以歌舞伎为代表的大众戏剧对日本电影的形成起了重要作用。这部片子讲了一个男人独自进山，在深山里遇见了一个女子。这女子本是山中野鬼，他和女鬼之间展开了一场决斗。

19世纪末的歌舞伎名角们有着十分强烈的职业自尊心，他们在表演的时候一定坚持要在木地板上演出，但是电影要求他们必须在土地上表演，所以当时歌舞伎名角们将电影蔑称作“土戏”。《赏红叶》这部片子仅拍了一条就告完成。为什么呢？因为当时电影导演的卑微身份不允许他对那些名角提出重拍的要求。扮演女鬼的是当时的名角，他在演戏过程中手里的扇子不慎落地。如果是今天，导演会说：你这个动作不行，得重拍。但当时这种奢望纯属非分之想。于是画面上名角的闪失就这样保留下来了。

据我所知，中国第一部电影《定军山》也是由当时的京剧名段改编的。很遗憾，我没有看过《定军山》。但我想如果有条件将《赏红叶》和《定军山》两部片子作一个比较，就可以发现中国电影和日本电影迈出的第一步是多么相似。这部片子本来是真正的无声片，现在将要看到的是后来重新剪辑并配上了音乐的一个东西。这个音乐就是我才提到的“净琉璃”中的曲调。

日本电影就是这样诞生的。到20年代，日本电影界出现了真正意义的导演。也就是说到了这一刻，才产生了这样的一种意识：不再依附于“辩士”阶层，而要用电影独自的语言来表现自己的想法，把电影变成一门独立的艺术。

1926年，衣笠贞之助导演拍摄了《疯狂的一页》。衣笠以前是一个著名的歌舞伎男旦，我想这和京剧里的男旦应该是一样的概念。但是到了1916年，特写镜头在好莱坞出现了。这个技术传到日本后，开始出现了问题。因为在20世纪10年代以前，日本的电影是没有女演员的，都是男扮女装。但是特写技术出现以后使得男旦的表演无论如何看上去都不自然了。到了20年代以后，日本的制片公司开始有意识地培养女演员。女演员的出现使从前的男旦们丢掉了饭碗。衣笠贞之助就是其中的一个。改行当了导演的衣笠贞之助拍了这部电影。

影片表现了这样一个故事：一个水手不顾家庭出海，结果他的老婆一个人在家里寂寞难耐精神失常，水手终于意识到自己的过失，他来到精神病院照顾病中的老婆，祈祷她最后能够康复。这部片子表面上看是一部非常通俗的情节剧，但是在片中穿插了一些奇怪抽象的圆形图案的画

面和疯子们怪异的动作。

这部影片告诉我们，20年代日本电影受到德国表现主义的相当的影响。《疯狂的一页》完成于1926年，那一年是日本文化的巅峰年，一件领先于世界的事件是，日本赶在苏联和德国之前出版了第一部完整的马克思恩格斯全集。弗洛伊德的著作也是在这个时候介绍到日本的。德国表现主义里表现疯狂的东西也在日本的某些作品中得到体现。衣笠贞之助在拍了这部片子后被邀请到莫斯科和爱森斯坦见了面。两年后又到了德国在柏林和电影人进行了交流。

可以说，20年代的后半期，日本在某种程度上达到了和苏联、德国在实验艺术上的同时代性和同步性。意大利的未来派、法国的超现实主义出现不过半年就被介绍到了日本。我个人认为，在整个20世纪日本有两次这样的文化高峰，一个是20年代后半叶，一个是60年代后期。20年代后半叶的文化高峰被军国主义所绞杀，表明前卫活动最终无法战胜法西斯。60年代后期的第二个高峰也在70年代走向破灭，这次是败给了经济高度发达的资本主义社会。因为在70年代，日本社会所有的实验艺术、前卫艺术都已经变成了商业艺术，被彻底商品化了。日本文化的第二次高峰淹没在商业主义的大潮中。这个教训值得记取：商品化是所有实验艺术的终结者。

当然，在三四十年代法西斯统治时期，日本也制作了大量的电影，尽管我对这个时期的电影也作过深入的研究，但很难三言两语说明白，这里恕不展开。

1945—1952年美国占领下的日本电影状况如何呢？在美军占领下，电影剧本事先要进行审查，那些为军国主义唱赞歌的、有反美倾向的剧本都会被枪毙掉。表现武士复仇的古装戏遭到禁止，肯定民主主义、揭露军国主义欺骗群众的电影不断制作出来。本来日本的大众在战争期间对日本法西斯起过支持作用，但是很遗憾这种正面反思日本人在大众层面对法西斯支持的作品没有出现。而且在电影界对战犯的揭露也极为消极，很简单地一笔带过，不了了之。而在战争期间遭到严格禁止的好莱坞电影现在大量进入日本。美国的流行文化和生活方式渗入日本社会，受到顶礼膜拜。这种情况到今天都是如此。

今井正在1949年导演了《青青的山脉》。故事发生在一个乡下的女子中学，当时男尊女卑的风潮还十分盛行。从东京来了一个年轻的女教师，她一到来就和老一代的教师产生了对立，但是女学生们却把她当作大姐。那些腐败政客和镇上的权势者策划阴谋，但是女教师和她的女学生们和有良心的、有民主意识的市民团结起来，和封建思想及各种坏人进行了殊死的搏斗。片子的结尾是，学生们和老师一起在海边骑自行车，体会胜利的喜悦。

女教师的扮演者叫原节子，在小津安二郎的电影里很有名。在日本她是一个有代表性的女演员，而且作为一个标准的日本美女，至今受到人们的崇拜。在这部片子里，她扮演了一个民主主义女神的形象，但是同样是这个原节子，在战前曾参加过一部和纳粹合拍的、为伪满洲国唱赞歌的电影。在战争期间她还扮演过一个鼓励少年士兵上战场的军国主义大姐的形象。以1945年为界，代表军国主义形象的女演员摇身一变成了一个进步女演员。但是没人提出质疑，也没人觉得奇怪。因为日本的电影观众也和她一

样，从原来对军国主义的支持不假思索地转向对民主主义支持。当时这种对战争责任未加深究的后遗症对今天日本社会，包括日本电影和电影界仍然有很大的负面影响。

美国的占领结束后，古装戏马上得到恢复，并和战前一样大受观众的喜爱。电影产业得到了空前的发展，五家大公司旗下的规模巨大的电影制片厂满负荷运转，差不多每星期就有两部新片问世。在50年代末，一年就拍了500部电影。美国的西部片、动作片、黑帮片在日本的背景下被改头换面，歌舞伎和新派歌舞伎的经典情节剧也被改编为电影。还有表现现代城市青年生活的青春片。风靡日本的巨形怪兽也成为电影的新主角。总而言之，各种各样的类型片在日本出现了。黑泽明、沟口健二、小津安二郎等作家电影在威尼斯、戛纳等西欧电影节上获奖，充分满足了这一时期日本的文化民族主义心理需求。

有一部在这一时期达到顶峰的代表性作品。尽管它不是什么艺术性很高的电影，但是作为贺岁片，千家万户都很喜欢，是一部影响很大的通俗电影。这就是《初春狸御殿》，“御殿”就是公主的意思。在日本有很多民间传说：狸和狐经常变幻成美女去迷惑人。这个故事讲的是，狸国的公主不愿意和狸结婚要而和人结婚，所以它变成美女来到人的世界里和一个武士相遇。在这个时期，五大电影公司纷纷推出自己的明星，明星制成为主流。这部电影就是在这个时期推出的贺岁片之一。我生于1953年，《初春狸御殿》是儿时百看不厌的一部电影。我非常喜欢片中女主角，一直梦想有机会见到她，我对她做过深入研究，写了长达500页的论文。我想我拿了这500页的研究成果，也许她会乐意见我。

60年代初期，电影有了很大的发展。但是，1964年日本成功地主办了东京奥运会。同时，新型的媒体电视异军突起，夺走了许多电影观众。和4年前相比，电影观众减少了一半。整个60年代大公司制作的电影产量呈递减趋势。

不过这一时期独立制片公司异军突起，拍摄的作品日渐增多。曾经与大公司商业主题方针格格不入的大岛渚、吉田喜重、筱田正浩以ATG(艺术影院联合体)为根据地开始推出有实验意义的低预算作品。此外还出现了一些新的动向。比如，从反体制立场出发暴露日本社会内部矛盾的纪录片或作为实验性行为艺术载体而制作的电影。在低预算、短周期的苛刻条件下出现了以若松孝二为代表的新型电影：情色电影、情色喜剧片。

有两部代表60年代的、风格完全不同的作品。一部是1964年完成的《沙之女》，讲的是一个来到野外采集昆虫标本的人被幽闭在小屋中的故事。这个小屋紧挨在滑沙场旁边，里面住了一个女人。男人和这个素不相识的女人被封闭在小屋里。男人想回到东京，想从这个屋子里跑出去重获自由，但是做不到。一个月过去了，一年过去了，这对男女放弃了想出去的想法。过了不久，这个女人怀孕后被远离小屋的另一个村庄的人给救出去了。失去了女人，只剩下男的孤独一人。突然有一天他发现了一个垂下的软梯。这时候，他可以很轻松地逃出这个幽闭的小屋，但是他立刻放弃了这个想法，因为他在知道自己可以随时逃走时，逃走的欲望已经没有了。于是他决定就在这里生活下去。电影就在这里结束了。

另一部是1969年拍摄的黑社会题材的影片《红牡丹赌徒 阿龙在此》，片子里的黑社会大姐大叫阿龙，她和她的同伴将和代表恶势力的黑社会进行决斗。这部电影当时深受从事学运的青年学生们喜爱。现实中的黑社会另当别论，但电影中经常表现的一种不受法律约束的，无法无天的黑社会的形象，非常受观众欢迎。黑社会电影受欢迎的理由可以这么分析：近代日本提出富国强兵，国家权力不断得到强化。国家整合完毕后，那些被国家排斥在外的江湖势力成为惩恶扶弱的象征力量。在虚拟的世界里，黑社会的形象成为日本传统的道德、价值观和美学的体现。在60年代后期出现的黑社会电影中，好人形象的黑社会往往身穿和服手持日本刀，坏人形象的黑社会是要穿西装玩手枪的。也就是说，日本传统是正确的，而外来的、来自西洋的东西属于邪恶的代表。在黑社会影片中，仪式非常重要，所有的一切都是仪式。

导演加藤泰是一个内心非常奇特的导演。黑泽明在拍《罗生门》时他是副导演，黑泽明曾经一度对他寄予非常大的希望，把他看作是自己的接班人。但是和电影公司发生劳资纠纷的时候，他作为左翼的工会人士，被公司开除了。经过一番艰苦的个人奋斗之后，他在60年代以黑社会题材导演的形象卷土重来。他的标志性风格是，用一种令人费解的非常特别的特写和长镜头的手法，从非常低的视角来拍摄。还有一个和他一样喜欢用仰拍的手法来拍摄的是小津安二郎。小津安二郎的仰角表现秩序，而加藤泰的仰角表现的是无政府主义状态，是反秩序。加藤泰的电影人生也是非常奇特的。起初他以动画片导演身份进入影坛，后来他通过做黑泽明的副手和自己的奋斗，成为一个黑社会题材电影的巨匠。

到了70年代，大型电影公司或纷纷破产、或改弦更张转拍情色喜剧片，并且引进批量生产模式。70年代后叶，政治亢奋的时代结束，一切又归于平静。大学生的反体制运动蜕变成同志之间的相互残杀和炸弹恐怖行为，整体上陷入极度的颓废状态。几乎与此同步，电影的前卫性实验大踏步后退，许多活跃于60年代的优秀导演不得不在这个时期保持缄默。大岛渚拍摄的《感官王国》(又名《爱的斗牛》)无法在日本制作，而不得不仰仗法国的资金。可以说在这一时期，日本电影界万马齐喑，归于保守。

一线生机是在70年代末出现的角川电影。出版业与电影界的联手产生了全新的电影制作模式，取得了一系列辉煌成果。然而这只是一个例外，多数情况下无论是制片厂还是明星制都走向不景气和颓败。

黑社会题材电影在这一时期也发生了比较大的变化，原来的黑社会作品当中传统的美学已经不复存在。而表现战后乱世、弱肉强食的争斗、肮脏的黑社会这样的影片开始受到越来越多的关注。70年代日本人已经彻底地丧失相信美好的能力，进入与所有浪漫故事保持距离的时代。

我们来看《无义之战》。70年代之前，黑社会电影的底线是仁义，但是这时产生了一种新的认识，人们觉得在这样一个时代，相信仁义已经不能让人们生存下去了，这样一种认识催生了系列电影《无义之战》。虽然同样是黑社会题材的电影，但是大家能够明显地感受到这部影片和前部影片气氛完全不同。1970年到1973年，3年中日本电

影和日本社会发生了如此巨大的变化。

到了80年代，作为产业的日本电影越发陷入困境，大公司开始纷纷抛售自己的制片厂和电影院，许多公司事实上已是一蹶不振，濒于崩溃的边缘。这些大公司也没再推出新锐导演。那些从不知大制片厂为何物的新锐导演们从电视界、纪录片界、文学界和漫画界纷纷脱颖而出，踊跃触电。他们当中的许多人首先在条件很差的色情片领域站稳脚跟，一举成名后再跻身普通电影领域。而像铃木清顺、加藤泰、吉田喜重等60年代的优秀艺术电影导演在80年代东山再起，陆续推出了功夫扎实的新作。

50年代的电影大师中只有一个人硕果仅存，那就是黑泽明。但年轻一代对他已失去了兴趣，因此，黑泽明是在孤独中度过了他的晚年。黑泽明在国外被捧上电影神坛，但日本电影发展的基本方向在这个时候已经基本上与他无缘了，他的最后三部作品不是日本而是法国为他提供的资金。

《猫好了没有？》是黑泽明在90年代去世之前拍的最后一部电影。片名是小孩在捉迷藏时说的一句话。这表达了黑泽明对自己的童年时代充满了怀旧之情。电影的时空放在日本战败后的混乱状态下。“猫好了没有？”还有一层意思，就是黑泽明对年轻一代的调侃。黑泽明是在对年轻人说“我还没死呢”。他的潜台词是说，也许你们以为我早就死了，但是我还能动，还拍出新片了。由此我们可以体会到，黑泽明晚年在日本电影界陷入了很孤立的状态。实际上他对日本的电影和电影界已经深深绝望了。

在80年代，不仅日本，香港、台湾、韩国的电影界都出现了新浪潮运动，中国的第五代导演也是在这一时期初露锋芒。然而日本的电影人充分认识到这一点，并且在东亚这个广阔的电影空间重新审视自己，则是90年代以后的事。

一直到90年代初期，日本的经济势头都异常看好。但是在1993年，日本出现了泡沫破裂，直到现在整个社会都陷入长期的停滞当中。许多在80年代投资电影的企业纷纷撤出，有个性的电影院一个个关门大吉。与此相对照的是租带店在这一时期大量涌现，甚至出现了这样一种类型片：不在电影院上映、专供录像带市场的录像电影。由于录像电影可以以很低的预算完成，所以这一领域成了诞生黑泽清、濑濑敬久等新锐电影导演的摇篮。

90年代日本电影的另一个特征是：诸如高岭刚、崔洋一等冲绳人、旅日韩国人作为导演在这个时期非常活跃，他们以电影的形式表达了日本社会内部存在的文化多元性。此外这一时期日本的动画片取得了突飞猛进的发展，在国内创造了前所未有的销售纪录，同时也在国际上广受瞩目。

概括起来，自1990年的13年来，日本电影的发展有5个大的倾向。我分别以5个导演及其影片为代表加以介绍。

1. 以抒情的方式描写暴力的新倾向，以北野武及其作品为代表。

北野武，1947年出生于日本东京的老城区。最初作为一个相声演员登上舞台。现在他仍经常在搞笑的电视节目当中出现，并以言辞苛刻的主持风格受到观众的欢迎。

北野武第一次触电是在大岛渚的《战场上的圣诞快乐》（1983）中扮演角色。大岛渚善于把日本中产阶级不愿看到的题材和主题表现在电影中。北野武在此片中饰演了一个看守英军战俘的社会地位低下的军曹。他残忍、冷酷，

对战俘充满歧视。他只会说一句英文“Merry Christmas”，虐待战俘之前他总要说一句“Merry Christmas”，而且自始至终脸上都没有任何表情。与军曹相对照的是一个日本的上层军官。他早年曾去英国留学，是1936年“2·26”事件的唯一的幸存者，心里充满了负疚感。同样是军人，大岛渚并没有作雷同化处理。高级军官代表了日本社会的文化精英，军曹代表了社会地位低下的普通大众。大岛渚的这部影片表现的就是日本社会中文化精英与普通大众的对立。日本的文化精英比较特别。二战爆发时，欧洲的知识分子或投身战争，或逃离战场，日本知识分子则不是这样。还有，日本的自由主义者、共产主义者多产生于上层社会，而军国主义、法西斯分子却主要来自下层社会。影片以英军战俘劳伦斯的视角展开。在他眼中，军曹是残酷、野蛮、恐怖的东方人的形象。但是因为军曹会说“Merry Christmas”，劳伦斯与军曹产生了一定的感情。1945年，日本投降，军曹成了战俘，劳伦斯来到看守所看望他。军曹因虐待俘虏而被处以死刑。他在与劳伦斯最后告别时第一次露出了笑容，说了句“Merry Christmas”。这部影片触及了两个主题：日军的残暴问题和日本军队等级森严的问题。这些都是日本人试图忘记或不愿承认的。

在这部影片中，要求从未触电的相声演员北野武始终不带表情，就像日本传统能剧中的能面。10年后，北野武第一次做导演，自导自演了一个冷酷无情、内心孤独的便衣警察。视觉造型仍然是没有表情，木然地打人、杀人。

目前为止，北野武的作品共13部，均为自编自导自演，不仅如此，甚至连剪接他也要亲力亲为。他有一个形象的比喻：只有自己才知道自己走路的节奏，同样也只有自己才知道自己影片的结构和节奏。他的影片节奏跳跃，场面变化突兀，往往不按人们熟悉的视觉逻辑来剪接。

1991年，北野武一改以往的动作片题材和风格，拍摄了第一部剧情片《那年夏天，宁静的海》，从头至尾没有一点暴力。主人公是两个贫穷的聋哑人，男孩经常带女孩去冲浪，他们不理睬别人，两个人之间却很幸福。男孩的梦想就是参加一次冲浪比赛，他们报名、请假、赶路，但因听不见广播而耽误了比赛，最后孤独地离开。半年后他们再一次报名参赛，这一次他们结交了朋友，因为朋友的帮助顺利参加了比赛。但几天以后，男孩却被海浪吞没了，女孩抱着男孩的冲浪板无助地望着大海。影片表现的就是这种人生的恐惧和无依无靠的孤独感。

影片以女聋哑人的视角展开，无台词、无背景音乐，我们能听到的只有海浪的声音。但海浪扮演的却是一个不断把人引向死亡的角色。迄今为止，人们认为北野武的作品充满了暴力，看过这部作品之后，好多人感到吃惊。这部作品在表现孤独方面是十分出色的。《坏孩子的天空》也表现了这样的主题，片中那两个孩子长时间相处，但却一直被孤独所笼罩，直到最后也不能自拔。

1993年，北野武拍摄了一部很好看的影片《奏鸣曲》，影片充满了不详的氛围，我们可以从中深切地体会到北野武心中那种求死的本能。北野武扮演的黑社会的老大对打打杀杀的生活疲倦了，带着三个手下从东京来到冲绳。敌对组织派人来冲绳追杀他。他预感到这一点，但也预感到他已无法再离开这个地方，只能在这个圈子里度过他的一

生。冲绳的海与日本的海不同，蔚蓝、明朗，充满开放感，但在此片中却被表现为一个令人无处可逃的封闭空间。三个手下并没有多想，只是在海滩上消遣时间。而这个黑社会老大脑海里想的却是死。影片突出地体现了北野武独特的剪接方式，表现了平静的生活中突如其来的暴力和死亡的欲望。不管这个空间多么广阔，它都是一个循环的封闭空间，而循环其中的事件不是越变越好，而是越变越糟，在这个过程中会出现突发的暴力。在这十年当中，北野武拍摄了很多这样的电影，表现了暴力和对死亡的恐惧。

2. 由于种种原因没有得到表现的日本文化和民族多元化主题，在这一时期得到表现，以高岭刚及其作品为代表。

高岭刚是冲绳人，但他出生在远离冲绳的边缘岛屿。冲绳从15世纪到19世纪是一个独立的王国，当时与明朝和朝鲜有外交往来。后来冲绳成了日本的殖民地，受到日本的高压和剥削。二战期间，美军登陆冲绳，在那里进行了惨烈的战斗，许多冲绳县人在战斗中死掉了。1971年冲绳在法律意义上归还给日本，但在事实上，冲绳还有许多美军基地。在日本的现实社会中，冲绳人一直被视为二等国民，受到许多歧视。许多冲绳人移民到秘鲁和巴西。在冲绳曾经讨论过从日本独立出来的问题，但每次这种意见都会受到挫折和否定，因为冲绳已完全被纳入日本的经济圈之内，离开日本的经济力量，冲绳是无法独立存活的。

在电影中，冲绳通常被表现为充满异国情调的热带岛屿，或者被表现为横尸遍野的战场、美国统治下的生活，用来唤起百姓的民族主义。冲绳人对日本的感情十分复杂，甚至还有人提出脱离日本的统治，成为美国的一个州的意见。从战后一直到现在，使用冲绳语是很困难的。因为在日本的教育制度中，冲绳语是受到限制和排斥的。在学校里，如果哪个小学生说了冲绳语，就要在胸前挂一个牌子，上面写着“我不注意，错讲了非常肮脏的语言”，这个牌子一直挂着，直到出现下一个说冲绳话的学生。就像这样，少数民族的文化在日本一直受到压抑。在这样的背景下，冲绳的年轻一代日语说得都很好，很少有人会讲本民族语言。

高岭刚，1951年出生，1968年以类似留学生的形式来到京都学习。从那时起开始拍摄电影。他最早的影片是一个8mm的影片，讲述了一个亲人们四处沦散的故事。1985年拍摄了一部35mm影片《天堂的景色》，表现了一个来自日本本土的民族学者与当地少女陷入爱河的故事。

1989年他拍摄了《运玉义留》。运玉义留是类似于罗宾汉那样的强盗，故事原本发生在19世纪，但高岭刚把时代背景设置为1971年，即冲绳归还给日本那一年。影片中运玉义留从冲绳美军那里偷来枪支和来自日本的警察进行战斗，这些从事独立运动的人用冲绳语高唱国际歌。影片表现了一个剧团来冲绳演运玉义留的戏，演到中间时，他们告诉观众：“我们不是来演戏的，我们是来引导你们获得解放的。”以此来搞独立运动。运玉义留有很多绝技，比如可以一下窜到30米的高空，或者让猪变成一个女孩，让女孩变成一只猪，从而让当地人产生信服感，但影片最后表现的是，一个青年从梦中醒来，发现一切都是一场梦。而现实当中冲绳已在不知不觉中归还了日本，满街都是日本人的军队，已经没有人再讲冲绳话了。

《运玉义留》实际上是日本电影史上第一部用冲绳语

拍摄的电影（配有日文字幕）。有人认为，这部影片的积极性是在电影中恢复了冲绳语。但也有人对此进行了批判，因为现实中已经没有人能够讲这样地道、完好的冲绳话了，这个故事完全是杜撰出来的，影片中加入高岭刚导演自己的理想，这一理想在现实中是行不通的。

1998年，高岭刚拍摄了一部新片《琉球梦幻——鹤与亨利》，这部影片与前一部电影非常不同。在《运玉义留》中，他远离现实，把理想寄托在梦境当中。而在《琉球梦幻——鹤与亨利》中，情节发展的前提就是冲绳独立是不可能的。整部影片的语言非常复杂，共有6种之多。影片表现了一个叫鹤的音乐家在大树枝上发现了《拉姆之恋》的剧本后，想把这个剧本拍成片子。他们到台湾去找导演，但导演在台湾已经找到了自己的爱人，因而不想再拍这部电影了。鹤与亨利回到了冲绳，靠自己的力量独自完成了这部影片。《拉姆之恋》剧本讲的是一个统治冲绳的美国人和冲绳的女孩所生的孩子的故事。孩子长大后为寻找自己的父亲来到美国，在加利福尼亚大学电影专业就读，和斯皮尔伯格是同学。但是由于中央情报局阴谋迫害，他丧失了记忆，于是回到冲绳。回到冲绳后，他找不到工作，就靠把自己身上的火分给别人为生。这个年轻人这时既不相信抛弃了自己的美国，也不相信日本，甚至自己是冲绳人这一点，他也不再相信。这个故事作为一个传统的大众戏剧被搬上舞台。最后这个青年找到了他的母亲，两个人一起走向了大海里的宫殿。与其说这部影片与现实的冲绳有关，倒不如说他与冲绳的民间传说、神话故事关系密切。

不难发现，高岭刚表现的冲绳与北野武表现的冲绳有多么大的不同。

3. 少数民族的话题开始成为电影的题材，以崔洋一及其作品为代表。

少数民族话题是日本90年代电影经常表现的题材和主题。现在住在日本的韩国人和朝鲜人，包括非法入境的在内大约有100万人，他们在日本的社会地位比冲绳人还低，受到日本人的歧视。在五六十年代，有一些所谓“良心电影”从同情和感伤的立场表现他们生活。70年代，电影用暗示的手法把他们描写成黑帮的形象。90年代，在商业电影领域，韩国电影导演出现了，以崔洋一为代表。

崔洋一出生于1949年，他的父亲是韩国人，母亲是日本人。他的父亲在很长一段时间都在日本从事共产党的地下活动。1975年，他在大岛渚的《感官王国》中担任副导演。80年代，他作为独立的电影导演拍摄了很多表现明星和偶像的商业电影。他拍摄的《月亮在哪边》第一次正面表现了旅日朝鲜人的生活。主人公是第二代旅日朝鲜人，职业是出租车司机。他母亲在很小时候，即1948年济州岛大规模屠杀朝鲜战俘时偷渡到了日本，现在她在东京新宿的歌舞伎町经营一家菲律宾夜总会。新宿不仅有日本人，还有朝鲜人、韩国人、中国人、阿拉伯人、伊朗人等，是一个五光十色的国际化街区。男主人公与夜总会的一个菲律宾的女招待相爱。他和母亲为了帮助朝鲜的亲人，经常要往回寄一些粮食等东西，并在箱底放一些日元。影片幽默地表现了正在急速多民族化的东京的现实及其矛盾。

4. 出现了世界主义、世界公民的新倾向，即对自己文化身份认同表示怀疑，以押井守及其作品为代表。

90年代日本的动画片获得了令人瞩目的发展,是日本在这一时期在世界上取得最高文化声誉的代表。有两个导演非常重要,一个是宫崎峻、一个是押井守。

宫崎峻的代表作有《风之谷》、《山神的女儿》、《千与千寻》。他的思想底色是日本战后的民主主义,表现为两个特点:一是永久放弃战争,走和平的道路;二是煽情的伤感情调,作品的基调是非常怀旧的。

90年代日本动画片出现了具有世界主义意识的新倾向,押井守是这一倾向的代表。押井守出生于1951年,思想底色是黑色幽默和无政府主义。他的电影中经常出现迷宫和废墟。他在作品中表现的是一个我们无法说出具体国家的亚洲城市。他以这样的舞台来展示他对生命、人性和城市的哲学认识,比如《特壳机动队》。

片中的城市既不是香港,也不是东京、威尼斯,而是一个无国籍的世界城市。主人公叫素子,是一个合成人,既不是纯粹的自然的人,也不是纯粹的机器人。本来素子自己也可以思考,也有记忆,但计算机向她的大脑里输入了大量的信息,使她最终弄不清哪些是她自己的记忆,哪些是计算机输入给她的信息,最后连她自己本人是什么都不清楚了。这部动画片的主题是围绕着自我认识展开的。素子过运河时看到了另一个自己。她开始疑惑,到底“我是一个,还是可以被大量复制的?”影片中有许多文化上

的引用,单个的画面,可能有些像东京,有些像香港,运河又像是威尼斯,但整体而言那是想象中的未来东京。其音乐既有保加利亚女声合唱,也有印度民谣成分,但歌词与日本很久以来就存在的神道密切相关。它明显地体现了在日本现实社会中弥漫着的一种无国界世界公民的思想。

5. 重新审视,并幽默地再认识传统文化价值观的新倾向,以周防正行及其作品为代表。

这些电影表达了要从更高的层面上回归传统的思想,即电影中新传统主义,以周防正行为代表,如《大学相扑奋斗记》。相扑是一种代表着民族传统价值观的运动,很多年轻人已经对它很陌生了。在影片中,用一种十分幽默的方式重新燃起年轻人对它的兴趣,希望在这个过程中找回自己的传统价值观。

现在新世纪刚刚过去三年,都还在发展变化当中,很难做出概括性的总结,但总体倾向基本是90年代的延续。对于未来日本电影的走向,我想上面谈到的几个倾向可能会有分有合,不断变化,但基本上不会离开这些大的趋向。在制作层面上,与东亚各国合拍影片有走强趋势。在日本国内,对日本电影的研究逐步走上轨道,但电影评论极端贫困,很少有分量的电影评论,多数都是形式不同、内容相同的电影资讯。一个严重的问题是日本缺少那种能够从社会文化的角度对电影新作展开评论的影评杂志。

## 关于“第五代”和小津安二郎的思考

给倪震老师的信

四方田犬彦

王众一 译

亲爱的倪震先生:

11月有幸在上海和您再次见面,十分高兴。此次行程安排得非常紧张,在11天里我飞了中国的北京、上海、沈阳和蒙古的乌兰巴托,做了4场有关日本电影的历史与现状的演讲。旅行归来在东京给您写这封信时我意识到,此行在上海收获最大。倪先生连续两天挤出宝贵的时间与我交流,令我增长了对中国电影的认识,受益匪浅。

1986年,我在东京的一间小放映厅里第一次看陈凯歌的《黄土地》时所受到的震撼至今记忆犹新。据我所知,这是新中国电影第一次表现遭受挫折的八路军战士。我曾看过中国摄制于1960年代的《白毛女》、《红色娘子军》。当时电影的基本套路是:红军、八路军战士站在贫苦农民一边,从地主庄园里成功地救出苦命的女奴,并为她们指出充满希望的、光辉的解放之路。可是《黄土地》与此形成鲜明对照:八路军战士来到偏僻的村子,在生活极度悲惨的农民面前他呆住了。他终于认识到自己原来坚信的理想主义竟有其局限,最后,他没有完成原来要来此地收集民歌的任务。影片凸显的是,困锁人类的大自然所呈现的天高地厚。在那里,任何人为的努力都显得渺小与徒劳。

看了这部电影,我意识到中国电影界产生了与以往完全不同的新的动向,于是,我立刻给杂志写去了评论。非常偶然地,这篇文章竟成了第一篇用日语撰写的陈凯歌评论。在“文化大革命”中度过少年时代,真诚地接受毛主席上山下乡指示离开城市的一代人现在推出他们的电影了。不久,我了解到导演和我年龄相同。于是我有一个强烈的期盼:这一代人在自己遭受巨大挫折时的所思所想终于在银幕上表现出来了。可是这对于当时日本多数观众还是一个相当遥远的问题。日本报纸在介绍这部影片时,以观光导游的口吻告诉读者,影片中有日本电视采访不到的、希罕的农村结婚场面;某些自称中国通的知识分子更是无视作品所探讨的美学实验,只是把该片看作判断中国政治形势变化的素材。

以陈凯歌为首,田壮壮、张艺谋等后来被称做“第五代”的导演们在80年代几乎同时登场了。1988年4月,《红高粱》在香港电影节上映,我恰好目睹了张艺谋受到香港观众欢呼的场面。70年代末在香港突然兴起的“新浪潮”,未经串通便快速波及台北、汉城,进而与中国大陆新一代的崛起连动,使80年代世界电影史上出现了后来被称做