

日本电影



[日本电影 下载链接1](#)

著者:[美]约瑟夫·安德森 Joseph L. Anderson

出版者:吉林出版集团有限责任公司

出版时间:2010年6月

装帧:平装

isbn:9787546330167

本书是第一部用英语来介绍日本电影的专著，作者对日本电影的兴趣，远在海外对日本电影加以重视前，就已经持续了很长一段时间。在写作本书前，作者花了近十年的时间来搜集相关资料。作者的资料来源，不仅包括与日本电影有关的文件和书面材料，以及作者和那些与日本电影有关或是关注日本电影的人们之间的谈话，作者还观看和审察了超过500部、内容涉及日本电影工业历史的每一个时期的影片，包括著名的黑泽明、木

下惠介、小津安二郎、沟口健二等电影大师的作品。

作者介绍:

【美】约瑟夫·安德森，著名日本电影史专家。

【美】唐纳德·里奇，1924年出生于美国，日本电影、文化专家。1947年，唐纳德里奇随军来到日本东京。很快，他就对日本文化、特别是日本电影产生了浓厚的兴趣，并开始尝试写作影评。1959年，他出版了《日本电影：艺术与工业》。之后，里奇发飙了大量介绍、论述日本电影及社会的专著和文章，开始了长达半个多世纪的日本文化情缘。

目录: 第一章缓慢的淡入：1896—1917

第二章创建镜头：1917—1923

第三章划出：1923—1927

第四章服装和道具：1927—1931

第五章有声电影，外景：1931—1939

第六章有声片，内景：1931—1939

第七章拍摄剧本：1939—1945

第八章背景投射：1939—1945

第九章新的篇章：1945—1949

第十章适应与环境：1949—1954

第十一章软焦点：1954—1959

第十二章长镜头：1954—1959年的内容

第十三章内容

第十四章技法

第十五章导演

第十六章演员

第十七章剧院与观众

第二与第三种关于日本电影的思考

值得赞扬的辩士

整体中的闪光

日本电影与两种影响

电影是否亡于电视

最终的论文

参考目录

本书所选择的参考资料：日语部分

关于日本电影历史类

电影导演写的自传、论文与评论

电影导演的传记与研究

日本电影的评论作品455

剧本选集

提及的作品

期刊

索引

译后记

【试读】

第一章

缓慢的淡入：1896—1917

像其他国家一样，日本电影史的开始与爱迪生放映机活动电影放映机（kinetoscope），又叫活动视镜，是托马斯·爱迪生（Thomas

Edison）的助手迪克森于1889年发明的一种设备，通常这项发明也被记在爱迪生的名

下，历史上对此有过争议，但今天的人们更倾向于认为迪克森是真正的发明者。——译注（Edison Kinetoscope）相连，这种机器是一种供人窥看的放映设备，通过转动它的曲柄，可从其上端的开口往下看到后来经乔治·伊士曼在近代加以完善的硝基纤维素（nitrocellulose）胶片吵闹地通过它的目镜。爱迪生放映机于1894年首次在美国现身，两年后，热衷于新奇事物的日本人就引进了几台这样的机器。

当时日本人追逐新奇事物的时机已经趋于成熟。1895年，日本人在中日战争中取得胜利，最终证明日本人能够适应现代文明，这种文明曾经在50年前光临过这个国家，当时以舰队队长佩里为代表的美国人，率领舰队敲开了这个闭关自守国家的大门。明治天皇在位的1868年到1912年的漫长统治期，是一个商业急剧扩张的时代。到1890年，日本已经出现了200家大型的工厂，而仅仅在20年前，还没有这种规模的工厂出现。船舶的吨位在1893年到1905年期间，从15,000吨增长到了1,500,000吨。到了1896年，西方的东西在日本已经铺天盖地，而仅仅在30年前，鲁莽地来到日本的外国人常遭抢劫和谋杀。日本的阴历才刚刚被废弃不久，而到了1896年，日本人对西方的兴趣发展到了极端的地步：常礼帽及草帽与正统的和服一起，成为日本人的日常穿着，日本女人的阔腰带里藏着巨大的金怀表，而不管是否有此必要，戴眼镜被视为博学的标志。1897年，一项更为重要的新奇玩意儿的引进，打断了爱迪生放映机的流行进程。法国的卢米埃尔兄弟发送了一台卢米埃尔活动放映机（Cinématographe Lumière）和一批内容驳杂的影片到日本，其中包括《海中游泳》（Baignade en Mer）和《火车进站》（L'Arrivée d'un Train en Gare）。22法国人的发明在爱迪生维太放映机1896年2月，由爱迪生的公司和拉夫蒙盖公司联合制造，机器命名为维太放映机。——译注（Vitascope）出现数天后紧接着出现，后者提供了诸如《苏格兰玛丽皇后的死亡》（The Death of Mary Queen of Scots）和《喂鸽子》（Feeding Pigeons）等影像奇观。

与只能供一个人观看的爱迪生放映机成对比的是，这后两种放映机可以在银幕上投射活动的影像。它们在日本人中风靡一时，日本人像其他多数国家的人一样，更喜欢群体而不是单独的娱乐消遣。起初是王储，随后是大正天皇，由于他们在维太放映机前显身了一回，随后成千上万的日本人就熟稔地谈起了玛丽皇后掉了她的头颅、法国女士在洗澡时是否穿衣服等诸如此类的问题。

对电影这种新奇事物的渴望如此急切，相对于当时物价水平显得昂贵的入场费根本不可能阻止观众对它的趋之若鹜。神田近畿馆（Kanda Kinkikan）——这是一家正统的剧院，后在1897年被维太放映机的放映活动所取代——“雅座”的入场券为九十分，而“上等座位”和“中等座位”相应地卖四十五分和十二分。普通的入场券是九分，学生和军队半价。之后的十年，电影放映仍是这个价。不像其他很多国家，最早的日本电影讲的不是穷人的故事，而是醉心于西方事物的富人之家的生活。

比入场费之事更甚的是日本人消磨在电影院的时间。通常每天放映两场电影，一场在两点，一场在七点，尽管任何一场放映的电影总长度实际上很少超过二十分钟，然而放映本身却要进行两个小时甚至三个小时长的时间。首先，更换装胶片的卷盘就很花时间，在最初的七到八年中，有些放映设备需要相当于十个人的人力来操作，才能开动放映机。此外，还有转动曲柄使之通过机器的手动卷盘工，还有留意镜头聚焦装置的人，重绕卷盘的人，以及紧盯银幕确保万无一失的人，还有调节炭精电弧（carbon arcs）的人，将胶片装进放映机的人，监督全局的人，负责扇风使放映机及其周边设备不至过热的人，还有其他几位没有专门职责的工作人员。

时间也以其他方式花出去了。根据当时一位见证人的描述，在电影院的早期放映中，每放完一本胶片，就要朝银幕上泼水，以使其冷却，防止起火，因为放映时放映棚有炽热的灯光射向银幕。23此外还有拍板，日语叫拍子木（byoshigi），这个术语来自歌舞伎和新派剧场，在放映下一本胶片前的几分钟，将拍子木重重拍击，预告下一场。最后，到了我们要谈到的最大的时间花费者——辩士无声电影时期，在日本电影里当场为观众讲解剧情的人。——译注。

辩士对日本早期电影颇为重要，而且在日本的电影史上扮演了重要的角色，其影响持续到今天，因此理解他的所作所为和为什么这样做，是理解日本电影的基础。基本上，他是对电影进行解释。他和西方的巡回放映电影中的讲演者有些类似，以告诉观众将会看到什么内容的方式来介绍电影，然后，在电影放映过程中，他又告诉观众将会看到什么

内容。日本人，时至今日也如此，总是生怕自己错过了一些什么，生怕自己对一切不能了如指掌，因此需要有人对它作出完整的解释。这个解释的任务由辩士来担当，他们的服务通常发展到就算是银幕上出现的是显而易见的事物，也要解释个不停。

历史上，辩士的先辈在日本戏剧史上起着毋庸置疑的作用。在歌舞伎和文乐净琉璃也即木偶戏剧领域，都有名为净琉璃（joruri）或长呗（nagauta）的音乐伴奏形式或者说是解说形式，这种解说由坐在舞台后侧平台上的朗诵者和演奏师通过解释、插话及以声音表演戏剧的形式来完成。这种传统戏剧中的说书人（讲故事的人）角色，至今仍存在于寄（yose），一种本土的歌舞杂耍表演艺术中。

辩士以一种过分合乎逻辑的姿态出现在日本电影中。灯笼幻灯片（Lanternslide）的节目从1886年起流行于日本，而早在1893年，一位意大利人就将名为“电影放映机表演（kinematograph show）”的玩意儿带到了长崎。由于这种娱乐形式常常需要解说，于是在放映的时候就有人在一旁解说。同样的事情也发生于西方，1890年，投映的幻灯片节目就常常提供现场解说。在法国也一样，有一种活动仪式的高手名为主持人（compère），也出现于早期的电影放映中。

电影出现的时候，西方不再使用类似于辩士角色的解说者，然而日本人仍认为有解说存在的必要。首先，观众并不清楚放映机如何运作，辩士需要告诉他们这些事情，因为一般的日本人有着一贯的好奇心，对机械非常感兴趣。此外，日本向来有将必备的技巧视为表演一部分的戏剧传统，例如在歌舞伎中，随着大幕升起布景常常更换。24当早期的电影放映员将放映机放在舞台的右侧而银幕设在左侧的时候，这种对机械的兴趣甚于对电影内容的兴趣也就再明显不过了。多数观众即便他们一直看着银幕，那也是相当漫不经心地看，然而他们却至少可以很好地观察忙碌中的放映人员。

早期电影的内容常常是只有一分钟长，描绘的是外国人的生活场景，日本人尽管戴草帽、怀揣金表或戴眼镜，事实上却对他们在银幕上兴味盎然地匆匆瞥见的国家一知半解。假设放映《沙皇光临巴黎》Carel Hertz拍的一部纪录片。——译注（The Czar's arrival in

Paris）这部电影的时候没有解说的话，观众将无从知道作为主角的沙皇，到底是在车子里面的那一位，还是在更高位置的屋顶上的那一位。

从一开始起，辩士就试图控制电影，而且既然观众如此乐于得到教导，他们自然不会让机会溜走。有时候，所有有用的材料都用完以后，他会就电影内容对观众作出这样的评论：“请仔细留意烟囱中冒出的烟。也请留意天空中的黑云：雨就要下了。”日本人对早期电影放映在经历了最初的好奇之后，电影似乎在日本扎下了根，辩士也理所当然地扎下了根。

辩士的重要性随他的声望而水涨船高。大一些的电影院在辩士登场前都会敲锣打鼓张扬一番——早期电影放映只简单地吹笛子和打鼓，后来发展到加上了三味线的完整西式管弦乐队表演——辩士隆而重之地进场，坐在银幕旁专属于他的讲台上。电影放映前的紧张时刻里，观众会鼓掌欢迎，高声呼叫着辩士的绰号，如同歌舞伎观众向他心仪的名角大呼大叫一样。不过，歌舞伎中名角的艺名或多或少是正式起的，而受电影观众喜爱的辩士的绰号则常常是“大嘴”或“鱼脸”，透过这些称呼，观众直白地向他们喜爱的辩士表达一种相当亲密的感情。

更为有名的辩士，通常有与众不同的解说技巧。有时候，即便是解说同一部电影，在不同的辩士嘴里，电影的内容很可能大相径庭。若电影的内容平平无奇无甚可观，看不同的辩士解说同一部电影，会给人一种看了另一部全新电影的效果。1910年之后，电影放映的时候，电影院常会备有一份“对白”剧本供辩士使用，但他并不需要忠实于这个剧本，更常见的是他抛开剧本进行解说。25无论是电影中还是辩士嘴里，唯一相同的事情是外国电影中的人名。女主角几乎总是叫做玛丽，坏蛋常叫做罗伯特。即使在讲述历史的影片里，片中那披着华丽盔甲具有侠义风度的骑士通常被叫做吉姆。

最终，辩士比电影更能成为票房的吸引力。随着故事片和明星体制的出现，电影的宣传广告上，辩士的名字被以比电影的片名、明星或导演名字要大得多的字体列出来。他的薪酬和身价跟最高的电影明星薪酬不相上下，而他的地位在制作方和发行方眼中更是稳如磐石，这些人喜欢辩士，认为他们节约了洗印字幕的成本。

在西方，即便是在电影发展的早期阶段，电影制作人也尽可能寻找更多的影像（pictorial）手法来呈现故事，因为光有字幕并无法串起一部电影。然而在日本，没有人去探索影像手法。如果电影中有不连续的断裂，自有辩士来弥缝一切。因此，日本电影从很早

时候起就依赖辩士，甚至在很久以后仍臣服于他。

尽管现在辩士已经退出历史舞台，永远不再存在，只偶尔作为别具一格和非常自觉的默片的附加物表现于电视上，他们的影响却仍持续不衰。大多数以奇特语言作为对白的外国电影，比如非洲电影中的方言或美国印第安土著语言，其对白通常配上日语。尽管大多数国家的观众并不知道银幕上的人在说什么，电影中的对白却通常处理为带有本土色彩。此外，由于重要的情节也以本土语言表达，日本人常常通过转两道弯来理解剧情：一开始是通过翻译过的影片中原始的班图语（Bantu）或苏语（Sioux）来了解，随后是通过翻译原版影片中已经配成法语或英语的对白来了解。

即使是现在，辩士制度在经过很长时间的拖延而寿终正寝四分之一一个世纪之后，那融讲演者—解说者—评论者于一身的辩士的阴魂仍然不散。《千面人》在日本上映时，电影中的哑巴所用的手语，也加上了字幕。对于雅克·伊芙·库斯托（Cousteau）《七海猎奇》（Le Monde du

Silence，或译《沉寂的世界》）雅克·伊芙·库斯托为法国航海家，曾率库里斯托号遍历七大洋，《七海猎奇》为路易·马勒协助他拍摄的纪录片，片中所有鱼的名字，日本人固执地要加上字幕说明，即使是在没有任何叙述的直白抒情场景中也是如此。事实是这些字幕颇富科学性，很少观众能够不受阻碍地读懂它们。当《林白征空记》《林白征空记》，比利·怀尔德拍于1957年的作品，1927年5月20日，25岁的查尔斯·林白，用自己费尽心思所搞到的飞机单身飞越大西洋的故事。（The Spirit of Saint Louis）进行到高潮部分——精疲力竭的林白高高地出现于巴黎的上空，26观众的注意力从主角的困境转移到了空中镜头的字幕上：“Place de Concorde（协和广场）”，“Notre Dame（巴黎圣母院）”，“Arc de Triomphe（凯旋门）”，辩士的阴魂仍近在眼前。

日本的首部电影摄影机于1897年从法国进口，原是京都一家经营棉布纺织品的公司作为商业投机而购买的。由于日本没有任何洗印设备，它原来准备送回法国进行洗印处理。不幸的是，曝光的胶片在送返法国的途中被毁。日本观众要等到下一年才能够真正看到在他们本国制作出来的电影。

日本制作的最初的电影，是三越百货公司新成立的照相部的职员柴田常吉（Tsunekichi Shibata）的成果。这些电影的内容包括东京最繁华的购物区银座的街景、东京先斗町（Shimbashi）和京都吉原的艺妓表演的舞蹈。柴田也拍歌舞伎，他到剧院林立的街区的一家茶屋为菊五郎（Kikugoro V）和团十郎（Danjuro

IX）主演的歌舞伎版的能剧《赏红叶》（Momijigari）拍了一些场景。稍晚一些时候，柴田也将另一部歌舞伎舞蹈《二人道成寺》（Ninin

Dojoji）的一些片段拍成电影。拍这些影片为的是做历史记录，而不是用于即时的放映，这些影片直到1904年菊五郎过世时还没有公映。不过，柴田拍摄的街景电影，在东京最重要的戏院歌舞伎座（Kabukiza）上映时，却获得了极大的成功。

紧随柴田成功的步伐，有许多人也开始涉足这个领域。在这些人当中，其中一位是小西六摄影商社的浅野四郎（Shiro

Asano）。浅野应新派剧团希望进行宣传的要求，将他们眼下上演的新剧《手枪强盗清水定吉》（Inazuma Goto Hobaku no

Ba）的高潮部分拍成影片。这部影片于1899年在东京的演技座（Engiza）首映，演技座是白天放映新派电影晚上放映外国电影的影院。这部影片的主演是横山运平（Umpei Yokoyama），他现在仍在拍片，扮演祖父的角色。作为戏剧的宣传片，它获得了极大的成功，随之出现了多部将新派剧的片段拍成影片的做法。

电影很快在日本取得相当可观的成绩，距离它们获得更专业地位的时间并不太长。1903年，首家常设的标准规模，完全用于放映电影的影院电气馆（Denkikan），27在东京的娱乐区浅草建成，它比美国和英国拆除的位于商店区

（storefront）的五分钱影院（以建设大影院）还要早几年。

日本电影人还开始走向海外。最初引进卢米埃尔放映机，后来引进了许多梅里爱电影的吉泽（Yoshizawa）商店，于1902年开设了伦敦办事处，公司的经营者河浦谦一（Kenich

i Kawaura）将其制作部拍摄的日俄战争的片段制作成电影，在圣路易斯国际博览会上放映。除此之外，他还拍摄了反映日本风光、富士山、艺妓等诸如此类内容的影片。河浦在美国进行了一次广泛的旅行，拜访了爱迪生和鲁宾制片厂（Lubin studios），待在那儿学习他们的技术。他于1908年回到日本，认为自己学会的最重要

一件事情是：要拍电影，必须有一家永久性的制片厂。他在目黑（东京的一个区，当时仍属乡下）买了一块土地，效仿梅里爱为自己建了一所别墅，在园中建了一个摄影棚，照抄了爱迪生布朗斯（Edison Bronx）制片厂的设计。

最初，河浦的吉泽商社和横田商社这两家开路先锋式的日本电影制作公司的业务是将各种新派剧团的剧目拍成电影。在此安排下，剧团提供剧本和演员。这些只有一本长度的影片，拍摄时间从四小时到三天不等。有时完整的一部影片是在午饭前拍成的：由于下午要表演，演员们只在早上才有余暇拍片。

那个时候并没有真正的导演，而被称为导演的人，则在演员们进行走位的时候，大声地朗读辩士的对白。事实上这并不像看起来的那样困难，这是因为，既然摄影机的位置从来都是固定不动，演员们只要老老实实待在详细指示的摄影机的拍摄（sight lines）区域里，他们就明白自己会演得很完美。电影本身按最严格的连贯性的要求被拍出，当一本胶片快使用完的时候，“导演”会对演员大叫：“保持这个姿势不要动！”每个演员都会将其姿势凝固不动，直到摄影机重新装上胶片，这个过程需要花上五秒到三十秒的时间。

早期电影制作其中一项内容是拍半小时长的连锁剧（rensageki），英译为chaindrama，它早在1904年就已经出现，1908年《被砍的阿富》（Kirare OTomi，吉泽商社拍）在东京上映后，这种影片首次风靡一时，随后出现了完全的电影院，即浅草歌剧馆（Operakan），专门上映这种影片。28这原是一种舞台戏剧，电影只是作为辅助手段。电影是如此新奇，又如此普及，有些新派剧团出于宣传以外的目的，有意对之加以利用。他们将戏剧的户外场景拍成影片，随后插入到舞台剧的表演当中。因此，戏剧舞台上表演内景时，银幕被拉开，用以放映拍成影片的户外场景。有时演员实际上是站在银幕后面，朗诵着台词，设法跟他们在银幕上自己扮演的角色对口型，由此创造出一种多少有些粗糙的配音效果。后来，如果一部戏剧相当流行，这时候甚至连内景都拍成影片了。所有的场景接合在一起，放映出来，就是一部剧情片。这种混合形式被证明相当受欢迎，迟至1922年，这种影片在一些偏远的农村仍然可以看到。

与此同时，除了吉泽商社和横田永之介（Einoskuke Yokota）的商社外，名为M百代的第三家电影公司由梅屋庄吉（Shokichi Umeya）创立。梅屋从事过多种商业冒险，没能赚到钱，于是决意到中国去闯一闯。他在中国迷上了照片拍摄。他赚了一笔钱，不过由于他参加中国人的革命活动而被当地的警察盯上。他随即发现新加坡更适合他发展。在新加坡，他搭起了帐篷剧院，放映他从新加坡百代办事处购进的影片。他回到日本，带回了其中的一部影片，这是一部百代完全手绘颜色的影片。通过放映这部影片赚来的钱，他创立了日本的第三家电影制作公司。他在没得到百代的允许（百代甚至不知情），并且不理睬“横田实际上才是将百代电影引进日本的进口商”的这个事实，借用了百代的名号和声誉，在前面加了一个M以示区别，由此创立了M百代商社。

梅屋尽可能多地赚钱，他租下了东京最大的一家戏院，想到对它加以完整利用的种种手法，包括使用漂亮的女引座员，从而大张旗鼓地开始了经营。他收很高的票价——二十分到六十分一场——将赚来的利润作为公司的再投资，很快他的公司就富有资财，成为前述两家电影公司的强劲竞争对手。尽管梅屋庄吉的很大一部分利润最后用于资助居留日本的中国政治流亡者——这些人当中有一位是他的亲密朋友，他在日本军事学院（Japan Military Academy）任教时的学生蒋介石——他还是设法在东京的郊外建立了摄影棚，拍出了类似于1908年《曾我兄弟猎场的拂晓》（Soga Kyodai Kariba no Akebono）这样的古装大片。29电影放映时加进了完整的管弦乐队伴奏和歌手，主演是一个全女班的歌舞伎剧团。尽管他的努力获得了成功，但由于他在进行对声音同步录音的实验，因而陷入了经济上的困境。为确保自己的地位牢不可破而好战成性的辩士对他来说实在是太过强大的势力，实验以失败告终。此外，后来他的公司试图拍摄配上字幕的电影，为的是完全去除辩士的解说，这也毫无疑问的失败了。

一部电影如果完全依赖字幕的话，就很难吸引观众，而剪接的艺术在当时的日本并没有发展起来，尽管1909年出现了一部名为《新不如归》（The Cuckoo New Version，或称《杜鹃新版》）的影片，这部影片由岩藤隆思（Shisetsu Iwafuji）导演，在日本首次使用了闪回手法，时间是在D.W.格里菲斯开始他在技术上的重要实验的一至两年后。这些试图超越电影原始表现的影片，无一例外的失败了，原因有很多，最重要的一点，是当时的观众实际上是在听辩士解说故事，而不是在看电影。

事实上，很多时候，辩士有时之所以未竟全功，是因为放映机坏了，由于其他人应负的责任明显低于他，因此这时候辩士不得不委屈地以非战之罪向观众道歉。

即使是著名的演员，也无法和辩士相提并论。日本引进电影后不久，一些主要的舞台演员出于记录的目的允许拍下其表演场面，但他们很快对电影发出怨言，这不仅是他们的传统阶级意识在作祟，也在于他们认为电影是舞台的一个低等的对手。此外，戏院经理们组成的各种联盟，也明显对电影怀有敌意，他们禁止旗下的演员出现在电影中，认为演员如果出现在电影中的话，就没有人愿意去戏院看他们的舞台表演了。

在其他国家情形有所不同。在美国，阿道夫·祖克（Adolph Zukor）就证明，拍成电影的戏剧，由于有“名角”和对真正的电影技巧的无视，能够赚大钱并获得高度的荣誉。而在法国，舞台化的电影（film d'art）已经使这年轻但在成长中的艺术退回到了其笨拙的婴儿期。然而在日本，电影甚至没能脱离摇篮而存在。

因而，在日本很多电影上的创新没有出现。尽管早在1910年左右，就有人谈到宽银幕需要一个屏幕“像歌舞伎的舞台那么宽大……巨大的投映完全遍及上下四方三十六英尺的范围”。30然而，这种刺激却几乎没有任何需要。金钱大量涌入，电影圈渐渐人满为患。

1909年，福宝堂（Fukuhodo）在东京的连锁戏院大获成功，在不到一年的时间里，它就增建了八家建筑精良的戏院。很快，这家连锁戏院就决定拍摄自家的电影。如此，它就成为了日本的第四家电影制作公司。

电影圈越来越充满竞争，梅屋庄吉在资金上遇到了困难，因此，当他听说美国的电影专利公司（Motion Picture Patents

Company, MPPC）组成的消息后，便开始考虑将四家日本电影制作公司合并成一家百万资产的大托拉斯企业（美国的电影托拉斯，成立于1909年，由七家最重要的电影公司，两家法国公司的美国子公司和一家电影进口公司组成）。它们和伊士曼柯达签下合约，生胶片只卖给他们，每本胶片对每家会员课税两美元。它们通过对放映机和摄影机制造商的独占性控制，同时借助强人手腕，试图垄断所有的电影制作，影院除了放映他们的电影外严禁放映其他来源的影片。吉泽商社的河浦收到梅屋庄吉的提议，他有意放弃对公司的控制权，原因是他此时也遇上了麻烦事。他在浅草的月亮园（Luna Park）被一场大火夷为平地，在横滨的两家影院也同样被付之一炬。他最终以折合37万5000美元的价格将公司卖给了新的联合体公司，从电影业退了出来。

这个电影托拉斯模仿了它在美国的先行者电影专利公司（MPPC）的做法，名为大日本电影机器制造有限公司（Greater Japan Film Machinery Manufacturing Company, Limited）。不过，它不像电影专利公司，它没有联合电影放映机和摄影机的制造商，尽管当时有几家与这家大公司没有联系的小机器公司可以生产放映机的部件，然而放映机和摄影机仍需从外国进口。作为最早的两家电影公司之一的创始人，以及卢米埃尔放映机的最早的进口商，横田永之助成了这家电影托拉斯的董事长，后来成为社长。福宝堂连锁戏院的经营主小林喜三郎（Kisaburo Kobayashi），成了商业部门的负责人。1912年，这家公司的名称变成日本活动照相股份有限公司（Nippon Katsudo

Shashin），很快就被简称为日活（Nikkatsu）。今天，它是日本最老牌的电影公司。身份更像是革命家而不是电影制作者的梅屋庄吉，1912年离开了日本，到中国参加了孙中山的革命。

这家新的电31影公司有四个制片厂——前吉泽商社、M百代、东京的福宝堂以及横田在京都的前横田商社——在全国拥有七十家永久影院。它很快就放弃了三家小制片厂，而在靠近东京的浅草建成一家大制片厂。这家新的向岛（Mukojima）制片厂专注于制作当代背景影片，演员全都来自戏剧运动中涌现出来的年轻舞台剧演员，京都制片厂则制作古装片，很快获得Kyuha的称号，意为“老学校”，以和新派剧对比，新派剧当时被人称为“新学校”。

新派剧是明治时期因反感陈旧的，由歌舞伎创立的无力反映当代内容而发起的戏剧运动带来的副产品。最初的目的是向大众宣扬自由和反封建的政治思想，它本质上是戏剧的折中，尽管它寻求表现现实，却从未完成其所宣称的现实主义目标。它仍然保留着男演员扮演女人即女形（Oyama）的陈规，而且，尽管从一开始就标榜自己的革命性，它却很快就堕落成为像歌舞伎那样僵化陈腐的戏剧样式。它的世界观是半现代的明治时代的世界观，正如歌舞伎的世界观反映的是先前封建的德川时代的世界观一样。

在日活成立之前，横田商社已经出现了一位导演和明星，与那些迄今为止表现出来的没有体现出固有艺术价值的演员相比，他们至少好过此前的所有演员。这位导演是牧野省三（Shozo

Makino），他于1878年出生于京都，是一位军人的儿子，这位军人像DW格里菲斯的父亲一样，是1877年发生的内战“九州叛乱”中失败的叛乱者一方的官吏。牧野像他的父亲一样，深受叛逆性的先入之见的影响，特别反对与“复辟和西方化”有关的事情，他的天才更多地表现为具有组织头脑而不是具有艺术气质。他是具有西方世界意义上所说的导演资格的第一人。

上面提及的明星演员名为尾上松之助（Matsunosuke Onoue），他生于1875年，六岁的时候初登舞台，随后在冈山的地方剧场从事了十五年的表演。牧野省三在一家很小的乡村剧场发现了尾上，将他带到他之后经营的一家京都剧团。从一开始，松之助表演上的轻盈和优雅就给牧野留下了深刻的印象。他以两倍于松之助先前薪水的报酬签下了后者，每月付给他折合40美元的薪水，到了1909年，他使尾上松之助在京都地区名声大噪。32两年前，牧野已经开始不时地替横田商社拍只有一本的电影，导演薪酬是一本折合15美元。由于尾上松之助在当地突然蹿红，牧野认为他应该能演好电影，因此请求横田给他更多的导演工作。日活成立后，横田和牧野都成为这家新公司的一员。

尾上松之助在银幕上很快大受观众欢迎。事实上，他是在接下来的十年中唯一可以被视为现代意义上的明星的演员。他和牧野一个月拍八部影片，有时接到命令要在一天内拍好一本。到了1910年，松之助的名字已经成了古装电影的同义词。在这些影片中，他总是扮演巫师，或某种以自己的魔法和最虚张声势的表现克服所有障碍的超自然英雄。这是因为那时牧野喜欢拍摄魔法电影，有些像梅里爱的做派，差异之处在于他抛弃了手绘的背景幕布，而在自然的背景中拍片。1909年到1911年，两人共拍出了168部影片。作为导演，牧野省三对于促进初生的日本电影以从西方引进的影像手法讲故事来打破辩士传统建树甚微。尽管他留意到了西方电影技术的发展，却一直遵循辩士的解说观念。不过，他却对西方电影的快节奏留下深刻印象，于是决定加快他自己的影片节奏。牧野和他对电影的全部认识具有典型性，他不是以提高演员的表演节奏而仅以减慢摄影机的转动来获得快节奏的效果。在当时的日本，为了节省胶片，摄影机通常一秒钟拍十二帧影像，较之于西方的通常一秒钟拍十六帧影像数量要少，牧野更减少到一秒钟拍八帧。影片放映时，银幕上的演员会以一种极为急速的步子疾走。直到很久之后的1920年，牧野才采用了西方的新技巧。然而，作为一位制作人，他后来扶持了一批对古装片的发展有巨大建树的、颇具才华的人。

牧野拍于1913年的《四十七忠臣藏》，显示出辩士是如何严重地限制了日本电影技巧的发展。例如，格里菲斯的电影在当时的日本已广为人知，然而牧野这位日本影史上的首位重要导演，却完全无视格里菲斯的剪接观念。33他唯一的革新——演员有时像后来电视台的播音员一样面对着镜头表演——甚至在影片中也难得一见，因为第一人称（first person）的摄影机技巧已经大大超出了他的理解能力。直到1920年，他仍让摄影机一动不动不受干扰地拍摄全部镜头，从来不改那种观众面对舞台表演时的正面拍摄角度。

由于有这样一位导演和明星，日活在电影领域里大展拳脚，不过这种情况没有维持多久。1914年，将福宝堂连锁戏院并入托拉斯的小林喜三郎，决定从这家公司撤出。他之所以这样做，是为了成立作为对手的公司，即天然色活动照相股份有限公司（Tennens hoku katsudo

Shashin），这个名称很快就被简称为天活（Tenkatsu）。他计划采用英国人查理斯·乌班（Charles Urban）及乔治·阿尔伯特·史密斯（George Albert Smith）开发的彩色加工处理术（Kinemacolor）来拍摄电影，这种技术最早于1909年在伦敦向公众展示过。

在当时的日本，还有一些对于电影色彩处理的小打小闹的实验，许多新派剧电影为了渲染情绪，都加以着色。夜景都被涂上橙黄色，以与西方的淡蓝色加以区别，春天的场景都被涂上粉红色，以突出樱花盛开的景象。由于劳力低廉，而精妙的手绘技巧在日本非常发达，彩色电影——每帧影像单独上色——仍然不为人知。另一方面，英国的彩色处理程序被设计用于拍摄一些与自然色彩类似的场景。那时的电影普遍以黑白色拍摄，彩色效果经由两个在摄影机和放映机前的彩色滤镜（filter）的同步转动来获得。通过快速更替红色和绿色的滤色镜，结合摄影机前等效的两个滤镜而产生的单独拍

摄的两个镜头的相应更替，使获得色彩上的多样性成为可能。要使这种影像（vision）存留，必须将两种原色恰当地融合，不过它还要求胶片必须以两倍于通常拍片的速度拍摄，也就是一秒钟要拍摄三十二帧影像，才能达到效果。

天活的首部影片《义经千株樱》（Yoshitsune Sembon Zakura）获得了某种程度的成功，不过更多的实验被“一战”打断，战争还造成胶片的短缺。

天活很快转为拍摄黑白影片，因为，同等数量的生胶片拍摄一部应用了彩色加工处理技术（Kinemacolor）的影片，可以拍摄两部或更多部标准的单色影片。

与此同时，影片的平均篇幅变长了。1911年前，电影公司很少制作超过一本胶片长度的电影，但当欧洲可以拍摄两本、三本乃至四本长的电影时，日本人也将他们的电影时间加长了。34意大利人拍摄的两小时长的电影《暴君焚城录》（Quo Vadis）于1913年在日本上映，不过早在1909年至1913年期间，早期的M百代公司已经拍出了超过这个长度四十五分钟的影片。

新的电影篇幅带来了新的电影技术。在这方面，天活走在日活前头。它使用了特写和更多的切换，而日活仍一成不变地采用冗长的长镜头拍摄。1915年日活影片的平均长度为四十分钟，而只有十五个到三十个不等的镜头，而天活相同长度的影片，却包含五十至七十个镜头。

不过两家公司的发行方式则非常相似。每部影片的底片只洗印三至四个拷贝，这些拷贝不停地放映，直到它们受损而寿终正寝。用过的拷贝被剪碎，多部未受损的影片场景被接合起来成为一部新的影片。当时的日本影片的内容大都雷同，演员们离摄影机很远，镜头的连续性因此不成问题。那些看似很显眼的问题，在聪明的辩士的三寸不烂之舌解说下，不再成为问题。

天活技术上具有的优势原该为其赢得更多的公众。然而日活仍然垄断了三分之二的市场，主要是因为影院经营者都非常满意日活并和他们签下了合约。毫无疑问，日本观众尽管一开始和其他国家的观众一样，热烈拥抱作为新奇事物的电影，然而他们不太喜欢很少看到的新电影技巧。不管怎样，在这方面，他们遵循的是一种被公认为日本人独有的行为模式：一开始热情地接受新观念，随后的一段时期加以反对，到最后，他们完全被同化，并将这个观念转化为日本人的模式。因此，直到1917年，电影在日本仍处于接近成为日本艺术形式的阶段。

• • • • • [\(收起\)](#)

[日本电影 下载链接1](#)

标签

电影

日本

日本电影

电影研究

唐纳德·里奇

约瑟夫·安德森

电影书

历史

评论

据说翻译有很多错误，阅读中也发现了大量不通不畅甚或莫名其妙的句子，下载了原文pdf，但没时间来细对。不过对于日本电影的爱好者来说，这本书还是值得一读的——至少值得借来一读。因为原书的价值主要在于提供资料而非观点或思想，其文句本身也是很粗浅的那种，而中文的翻译中至少人名、片名和事件等资料的重头部分错误不多，那些不通的句子，大可以跳过，或者猜一猜，也不会对阅读造成多少障碍。

书的校对比较粗糙。错字别字满天飞。前面影史部分也不是写得很严谨，像是里奇凭记忆随兴写的。。

翻译严重影响了本书质量。

翻译差。

《日本日记》里透过里奇惊鸿一瞥，想不到竟然是这部煌煌巨著的作者。基本是翻完了，再怎么讲，500多页的内容对于一个非电影专业的业余日本电影爱好者来说，不可能穷尽书中的所有细节。找关键词、找熟悉的名词、电影导演、明星和演员。整体上结构清晰，有迹可循，印象较深刻的是早期日本电影引进来时的辩士，但这个职业现已不存。日本电影大约是自成风格的，与她民族性中的排外心理相一致，但却又是最擅长学习和融会贯通的民族，只可惜战后20年的辉煌已经过去，曾经沧海难为水，但愿她的未来会更好。

译者张江南是开着你的午夜出租车来翻译的吗？那么多常识性错误没有发现！说十九世

纪六十年代日本大多数民众有了电视，你不是胡扯吗？说小津在1964年弥留之际跟城户四郎谈话，天哪，小津要知道他在你的译本里多活了一年会怎么想！还说高峰秀子带给剧组很多麻烦？！老天，戳瞎这个令人发指的译者吧！！

绝对是渣翻译，完全读不下去，这书买失手了。

比较失望，难道真的有翻译的原因。在线观看地址：http://book.ifeng.com/lianzai/detail_2010_06/25/1672448_0.shtml

翻译和错别字不说了..像个编年史..部分细节还是有趣的

翻譯爛到讓人生氣…

3.5梳理歷史脈絡.但分析不多.

有褒有贬，唐纳德·里奇性情中人。“只有一个今村昌平完成不了文艺复兴。”

好多地方句子都不通啊。。。肿么办？翻译质量实在不敢恭维~买不到原版书哇。。。

这书翻译的跟译者电影一水平啊，不过书本身也一般

翻译的忒烂！

原著好。没的说，要不我也不会接来翻。翻译，虽然难度大，但肯定是电影书里较好的

，日本电影类的则是拔尖，不是因为翻译底子有多好，是因为日本电影底子，我辈不输任何人。做翻译，是第一次。有错漏见谅。

看的年代太晚了吧，没有太多收获~

又一本唐纳德里奇尽心之作

我要报怨没插图。

有些地方翻译的太粗糙了，无法破解。

[日本电影 下载链接1](#)

书评

唐纳德·里奇的这本书是被彻底糟蹋了。译者张江南对原著缺乏尊重、不懂装懂、欺骗读者。他居然在后记里大言不惭地说出版此书“带给我的是一种难以言喻的彻头彻尾的愉悦感”，而且这种愉悦感只能跟他的“第一部导演电影《午夜出租车》的票房媲美”。这恐怕是一个无知者所能对自...

日本电影经典<http://life.self.com.cn/movie/16261.html>
日本电影那种纯爱片都很经典啊，当然还有不少其他风格也很优秀，不过本人喜欢情书那类啊。日本电影一直是亚洲的领跑者，在世界范围也具有一定的影响力，从上世纪中期开始的一批日本导演拍摄了无数脍炙人口的作品，后期...

不得不说。这是一本教科书似的书。
看到熟悉的那些诡异的电影突然被分门分类的排好了搁在书里被各种数据进行量化分析……让我小囧了一下下。笑，不过如此才可比较吧。。

[日本电影 下载链接1](#)