

キネマ
と砲声

炮声中的电影

中日电影前史

[日] 佐藤忠男 著

岳远坤 译

世界图书出版公司

北京·广州·上海·西安

致中国读者

旧作《炮声中的电影》能够出版中文版，我十分高兴，但同时也有一些担心。因为中日战争时期的一些事，无论中国还是日本方面想起来都不会宽恕，何况要去研究日军占领时期上海的中国电影。

我知道，这一时期的电影在中国是并不被承认为“中国电影”的，因为它们都是在被日本侵略的情况下拍摄的。但这些电影却又是存在着的，而且其中也有不少有意思的作品。个中种种，我从日本的有关人士那里听说过，自己也看过其中若干作品并心生感慨，由此翻阅了日本方面的文献调查了解，然后才写成了这本书。我想，把这些事写下来它们就不会被忘记了吧。

我是在对当时的中国人不存任何偏见的前提下，诚实地展开了研究。但对于个人的理解和判断，我也并不是有确切的信心。我的愿望是希望对这本书感兴趣的中国朋友们，先去看一看当时的这些电影，然后再去对这些中国人的立场问题进行研究。这样的话，或许会带来很有意思的发现。

佐藤忠男

2015年5月24日

目 录

致中国读者 1

- 1 日本宪兵在北京杀了日本将校 3
- 2 川喜多长政的中国梦 19
- 3 岩崎昶的上海之行 27
- 4 上海电影的觉醒 41
- 5 中日两国的电影人向美国电影学习 49
- 6 战争开始了 59
- 7 在“满洲”创建日本的梦工厂 81
- 8 尤里斯·伊文思的战斗 97
- 9 日本的“战意高扬电影”高扬了什么 107
- 10 川喜多长政论及“电影输出” 123
- 11 川喜多长政登陆抵抗中的“孤岛上海” 129
- 12 筈见恒夫被马徐维邦的怨忿吸引 159
- 13 龟井文夫的孤军奋战 177
- 14 “满映”做了些什么 203
- 15 上海的“孤岛”消失了 221
- 16 “满映”解散，改组为中国的制片厂 251

- 17 “中华电影”落幕，李香兰成为山口淑子 273
- 18 剩下了战争责任问题 279
- 19 遗恨香港——张善琨、朱石麟、马徐维邦之死 287
- 20 个人感情太深，写一篇冗长的“后记” 305

附录 在中国电影家协会的演讲录 315

后记 324

文库版的简短后记 326

出版后记 328

炮声中的电影

中日电影前史

编者注

1. 本书正文采取公元纪年，必要时保留日本年号，在其后的括号内注明公元纪年。引文中的日本年号，仍按原文保留。
2. 日本侵华时期所称的“满洲”、“新京”、“奉天”等地名，均以加引号的方式处理。
3. 日本所设的各沦陷地机构名及官员职衔，均以加引号的方式处理。

1 日本宪兵在北京杀了日本将校

1908年（明治41年）8月1日，一个日本人在北京被日本宪兵枪杀。被杀的是停职中的日本陆军炮兵大尉川喜多大治郎，时年三十三岁。杀人的是北京日本公使馆守备兵营内的宪兵派出所员——宪兵伍长八重樫九郎右卫门、上等兵原口良次和其他几人。

在当时的中国（清政府统治时期），人们把这起事件视为外国军队侵犯中国主权的非正常犯罪，报纸对日本进行了强烈的谴责，清政府也对日本政府提出了正式的抗议。但日本政府却回应称这次枪杀其实是不得已而为之，因为日本宪兵在试图逮捕嫌疑人时遭到了嫌疑人的反抗。当然这只是一种托词，在他国领土上行使本国权利是不可能被允许的。日本陆军和外务省想方设法希望大事化小，蒙混过关。但宪兵方面却高调辩称川喜多大尉是卖国贼，说他将日军的机密情报卖给了清国以及驻北京的外国机构。宪兵方面的这种说法流传到民间，日本的报纸也似乎接受了。于是，一时间日本的报纸也开始争相报道，并出现了慨叹军人堕落的论调，但是却没有迹象表明当时有报纸去追踪事件的真相。因此，这起事件在日本很快便被人遗忘，留下的资料也微乎其微。

不过，也有人是绝对不会忘记这一事件的。川喜多大治郎的遗孀不会忘记，大治郎被杀时只有五岁零三个月的次子川喜多长政也不会忘记。长政后来在自己的自传《我的履历书》（载《日本经济新闻》，1980年4—5月）中，这样回忆当时的事情：



左起依次为祖母、川喜多长政、父亲川喜多大治郎、母亲、哥哥。清国陆军教官、日本炮兵大尉川喜多大治郎在北京被日本宪兵杀害。

有一天，母亲把哥哥和我叫到身边，“妈妈有话要跟你们说，你们要好好听着。”母亲的样子和往常不同，当时我只是觉得奇怪。

“你们的父亲突然在北京去世了。”母亲说完便沉默不语。“骗人，这是骗人的话。怎么会死了呢？”我这样问母亲，但是母亲却依然沉默。过了一会儿，她才说道，“你们的父亲和中国人的关系太好了，所以他的日本朋友就生气了，然后就把他杀了。”

听了母亲的解释，我还是完全不明白。但我知道父亲已经被杀，再也不会回来了。想到自己再也见不到父亲，就感到非常伤心。父亲是一位好父亲，很慈爱也很伟大。和中国人的关系好，又有什么不好呢？日本的朋友为什么会做出这么过分的事情？我不明白。“等你们再长大一些，我会详细跟你们说父亲的事。妈妈会一直待在你们身边，所以什么都不用担心，你们要好好学习啊。”

母亲再次沉默下来，泪水在眼眶中打转。哥哥和我大声哭了起来。

外交史学家内山正熊读了川喜多长政的这篇自传之后，开始对这一已经被人遗忘的事件产生了兴趣，在日本外务省的外交资料馆找出一份标题为《河多喜^①停职陆军炮兵大尉因涉嫌违反军机保护法被拘留一事》的文件，写了一篇以正式资料为基础的论文——《川喜多大尉客死北京事件》（收录于石川忠雄教授还历纪念论文集《现代中国与世界：关于其政治的展开》，1982年）。现在，人们能够了解到的有关这个事件的情况，也只有川喜多长政的这篇自传和内山正熊的这篇论文中所披露的信息。因此，接下来笔者以这两篇文章为参考，梳理一下整个事件的来龙去脉。

川喜多大治郎生于1874年，以第一名的成绩毕业于日本陆军中央幼年学校，以第五名的成绩毕业于陆军士官学校野战炮兵科，然后又

^① 此处应为“川喜多”，原文件名如此。

升入以培养未来将官为目的的陆军大学。毕业后，他在日俄战争中从军，担任第二军第四师团野战炮兵第四连队第一中队的中队长，军衔为大尉。第四师团是广岛师团，这个师团因在大石桥战役中的骁勇奋战而名垂日本战史。当时，川喜多大尉所属的野战炮兵第四连队发射的子弹最多，战死的士兵也最多。川喜多大尉代替战死的大队长指挥连队，自己也负了伤。后来，他因为这个功绩获得了金鷄勋章^①。

从以上的叙述可以看出，川喜多大治郎军功赫赫，可以说是日军精英中的精英将校。

1906年，即日俄战争结束后的第二年，川喜多大治郎受清政府之邀，赴清国直隶省保定府的北洋军官学校^②任高等兵学教官。当时的中国正处于清朝末期。在义和团运动和八国联军入侵北京之后，作为坚持维护传统体制的顽固独裁者——慈禧太后尝到了苦头，终于开始接受进步派官僚提出的革新政策。1905年，清政府废除了持续一千多年的科举制，并进行了兵制改革。政府重新招募壮丁，对他们进行西式军事训练，在全国设三十六镇（师团），即创建了新军。其中，北洋新军是新军的主力，创建者便是袁世凯。辛亥革命之后，袁世凯还作为大军阀统治了中国一段时间。而将川喜多大治郎聘为教官的学校正是为袁世凯的北洋新军培养指挥型军官的学校。校长段祺瑞是一位有着德国留学经验的炮兵将校，是袁世凯的亲信，后来作为北洋军阀首领在中国革命中扮演了重要角色。

川喜多大治郎第一次赴任时带上了妻儿。当时他们住在保定的一处西洋式园林宅邸中，家里有很多佣人。在次子长政儿时的记忆当中，这是他人生的第一个乐园。过了半年，大治郎把妻儿送回日本，自己一个人留在了中国。任期结束之后，他也没有返回日本，而是给自己取了一个叫做张寿芝的中国名字，住进了中国人的家里。作为教官的

① 金鷄勋章：战时日本政府授予日本陆军与海军军人的唯一勋章。——编者注

② 此处指的是保定军官武备学堂，后来发展成保定军官学校。——编者注

他非常热心，也许正因为太热心了，日本人把他的教学活动当成了一种出卖日本军事机密的卖国行为。

1908年5月22日的《大阪每日新闻》上刊登了一则标题为《新的卖国贼事件、将旅顺战役的秘密文件交与外国——广岛师团的失态》的报道。据这则报道所载，此前便曾发生石山某某将北海道要塞地带的秘密地图出卖给俄国的事件，现在又发生了新的事件。报道还称，参加日俄战争的各师团曾制作过名为“战斗详报”的秘密文件，分发给参谋本部、陆军省以及各师团。其中，该文件保存在广岛第五师团的一部分，即详述旅顺要塞攻略中的日军战略战术、损失和军费等信息的部分丢失了。而且，经过调查发现，该文件已经被人送到“最为可怕的某国人”手上。

这则报道最后得出了如下结论：

窃取此等重要文件并将其交与外国人的卖国贼究竟是何人？此虽为一大疑问，但经过调查发现，第五师团中有一军人甚为可疑，该军人现隐居外国。此事的罪魁祸首或为国人所为。实在可恶，不能放任之。

这则报道中虽然没有出现川喜多大治郎的名字，但是这里提到与广岛师团有关系的军人，而且现在又住在外国，川喜多大治郎自然摆脱不了嫌疑。

我们已经无从知晓川喜多大治郎在北洋军官学校具体教了什么，只有一点是清楚的，那就是他受到清国陆军将校学生的尊敬和爱戴，他的课也受到学生的好评。或许，他真的将那些被日军称为机密的事情教授给了学生。日俄战争既然是在中国的领土上发生的战争，那么在给学生讲授巩固中国国防知识的课程时，日军是如何在中国的领土上施行作战计划的，也许会理所当然地成为一个不得不议论的主题。

后来，川喜多长政在初中三年级的暑假只身前往中国。他托人帮

忙，求见曾经的北洋军官学校校长、时为中华民国国务总理的段祺瑞。面见没有成功，但是他却收到了非常郑重的答复，上面写着川喜多大治郎是中国的恩人，如果长政结束学业之后还想再来中国的话，他愿意与长政谈谈往事。

1933年，因进口欧洲电影而备受瞩目的少壮派实业家川喜多长政，为了调查父亲死亡的真相，再次访问了中国。在查找了很多资料之后，他终于在1920年上海发行的英文《中国名士录》收录的丁锦将军（时为中华民国航空事务处处长）一项中发现了父亲的名字。下面转引自川喜多长政的译稿。

1905年，丁将军为军师参议，后师从一位姓川喜多的日本军将校学习军事科学和用兵学。川喜多与已故大总统袁世凯商议，同意加入清国国籍，努力为中国培养强大的军队。时为军事评议会议长^①的铁良将军在袁世凯的要求下，选拔了十名少壮将校，允许他们缺席军机会议，接受这位日本将校的私人指导。丁将军就是这十名少壮将校中的一员。

川喜多长政读到这个信息之后，便到北京拜访了这位丁将军。丁将军非常高兴地接待了他，并对他说自己本想写信给长政，却又怕给他添麻烦，所以便一直没有联系。

据丁将军说，川喜多大治郎按照自己与袁世凯的约定，加入了清国国籍，做好了葬身于此的准备，在任期结束之后依然选择留在北京，负责中国精英将校的特殊教育。但是，日本方面对这件事产生了怀疑，他本人也感到了威胁，在学生的保护下不停地改换自己的住处。一天，他遇到日本人的袭击，腿被子弹击中，便被日本人带走了。谁也没有见到他的尸体。

^① 即军机大臣。——译者注

丁将军召集曾经跟川喜多大治郎学习过的人，为川喜多长政召开了宴会。他们个个都是铮铮铁骨的将军。席间，有一位叫做李炳之的将军，将一把日本短刀交给了川喜多长政，说是川喜多大治郎的遗物。

关于川喜多大治郎作为教官非常热心的事情，在当时因涉嫌泄露军事机密对他进行调查的日本宪兵的报告中也有提到。关于大尉被杀的事件，在陆军当局为了向外务省辩解而提交的文件中，就包含大尉被杀害的三周前即明治41年（1908年）7月11日的宪兵报告。该报告记述如下：

大尉在清国方面颇受好评。其为人也良善，学生甚为信服。大尉任职保定府时，因行为不端之故而遭停职，然部分清国人猜疑日本方面令川喜多大尉回国，乃是因他教学认真，不吝以日本军队之秘密授与学生。由此判断，即是现在，该氏依然颇受清国人信赖。

一周以后，宪兵队又写了一封内部侦查报告。这两封报告书称，川喜多大治郎在1906年8月至1908年4月期间，曾分十二次向家人寄送了共计7214日元，数额巨大。而且与法国公使馆的三等书记官交往过密，因此受到怀疑。宪兵的推测如下：

该大尉蛰居清国人家中。我等猜测该大尉受法国公使馆武官的嘱托，从事翻译性的军事任务。有传言称，法国公使馆的高级武官曾多次提到想要知道奉天战役^①中日军的战斗计划及经过，因此我等猜测该大尉或在为其翻译该战役的情况而获得巨额报酬。

川喜多长政之后一直在调查这个事件。“二战”之后，他找到了当

^① 奉天战役：日俄战争期间，交战双方在中国奉天（沈阳旧称）附近发生的大规模会战。——编者注

时中国的几则新闻报道。川喜多长政综合这几则报道对事件记述如下：

当时父亲改名张寿之^①，成为清国人，住在一个清国人的家中。日本宪兵队的一个小分队将这个人的家包围了，他们让两个人在门口放哨，其他人则闯进院子里，冲了进来。当时父亲卧病在床，女佣人听到窗外有响声便告诉他。当父亲从床上下来往窗外看时，子弹穿过玻璃飞了进来。有人说日本兵连发了四发子弹。据与父亲住在一起的一个姓祁的男佣人说，当时闯进来的日本兵一共有四个人。

父亲倒下之后，那几个日本兵便迅速地将父亲装进了他们过来时乘坐的车上。然后他们便开始搜家，将家里所有有价值的东西都带走了。车开门时，中国的警官曾经诘问，但是对方也不应答，便飞驰而去。警官追到日本公使馆，要求对方解释为何日本兵没有获得清国当局的许可便开展逮捕行动。但是对方的反应却极为冷淡，“以后会解释。你不要多管闲事。”

事件发生之后不久，1908年（明治41年）8月11日的英文报纸《北京·天津时报》发表了以《治外法权》为题的社论。社论中写道：住在北京的清国人不论持有何种立场，均认为这起事件非同寻常，是对清国主权的侵犯，并对这起事件表达了强硬的意见。

然后，在两天后的13日，该报又以《清国政府对此事非常关注》为题，作出了如下报道，“政府命令驻日清国公使胡惟德在东京敦促日本国外务大臣关注本事件，同时正与驻北京的日本代理公使阿部交涉中”，“若日本公使馆拒绝就此恶性事件给出一个满意的答复，清政府将以日本人对清国的轻视和污蔑为由，向其他驻北京的外国代表团提出申请，由他们判断这一事件的是非曲直。”

事件发生后的第二天（8月2日），在北京的驻清国屯军宪兵队长

^① 此处应为“芝”，引文如此。

通过电话联系宪兵司令部时称，川喜多大治郎拔刀抵抗宪兵的逮捕行动，因此才用手枪将其射杀。而在8月8日的电报报告则称，川喜多大治郎被拘押在北京步兵队医务室十五分钟后死亡。前一天（8月7日）也发了电报，虽然此时宪兵队已将川喜多大治郎的所有私人物品全部返还给了北京步兵队，但电报却报告称，“全部物品中有机密图书、邻邦兵备、清国国防计划等东西，罪行明确。受清国陆军部及段祺瑞两方面之邀，潜伏之处为陆军部咨议官丁锦之宅。”

事件发生之后的这些宪兵报告中，没有任何材料可以证明内部侦查阶段的报告以及传言中的大尉与那个法国外交官以及俄国人的接触。宪兵队只好继续调查川喜多大治郎涉嫌收受巨额报酬将日本的军事机密卖给法国人一事，却没有发现任何证据。他们只成功确认了一点，那就是川喜多大治郎与清国陆军的高层关系非常密切。通过这个报告来猜测的话，川喜多大治郎或许作为清国陆军的参谋，参与了清国国防计划等事务。或许在他的自我意识中，比起日本的军人，自己更像是清国陆军高层的一员。当然，这一切都只是猜测。

还有一份有意思的报告。事件发生后的当天晚上，还不知道川喜多死亡消息的清国官员联系铁路巡警局时说，若知道被日本逮捕的川喜多被送往天津或送回日本的乘船时间，请告诉他们。日本宪兵据此推测这可能意味着清国方面曾有过夺回川喜多大治郎的行动计划。这也许是因为宪兵队知道自己侵犯了他国主权，对方不会对他们这次目中无人的行动善罢甘休，所以才做好了迎击的准备。但是，日本政府以强硬的姿态应对了清国方面的抗议。而在日本国内，政府也以此事事关军事机密为由，声称不能公开事件的详情，所以这件事也没有在社会上引起人们的广泛议论。不管是陆军还是外务省，都不想让一般人知道这个事件。而报纸的采访报道也许又无法触及外国。

宪兵的报告以及以疑似宪兵队传出的信息为基础而写成的新闻报道均称，川喜多大治郎在北京将日本的军事机密出卖给了俄国将校以及清国陆军等，这样有着大好前途且被寄予厚望的他之所以沦落成一

个卖国贼，都是因为他发现妻子品行不端而自暴自弃。然后，这种根据宪兵单方面的信息不加任何考证而写出来的文章，一直到很久之后还偶尔会见诸书刊。1959年出版的宫冈谦二的《异国遍路旅艺人始末书》是一部奇书，记录了从幕末^①到明治时代很多旅居国外的日本人的生与死。书中有这样一段：

川喜多大治郎是一个已被停职的大尉，日俄战争结束之后仍然留在北京，利用自己擅长的汉语，以长寿士^②的假名在暗中行动。原本应该是要打探对方机密的他，却反而以高价将我国的重要军事机密文件出卖给俄国。作为一个曾经发誓效忠帝国的军人，真可以说是一个败类。不久之后，我国宪兵队便得知了此事，因其触犯了军机保护法，撤掉了他的官位。但是，他马上便隐藏了身份，不知去向了。然而，明治41年8月4日，宪兵队的士兵发现他竟然大摇大摆不知羞耻地走在北京的大街上。我国官员希望他协助调查，他却突然拔剑抵抗。于是这个难对付的家伙当场被我国宪兵射杀。时年三十三岁，正值壮年。他选择了一种错误的死亡方式。这个不光彩的事件没怎么被公布。（引自1978年中公文库版）

这段叙述明显都是谎言，但是笔者认为有一点是值得注意的，那就是即便在日本战败之后出版的这本书中，依然存在着将川喜多大治郎当成帝国军人“败类”的观点，而对于严重侵犯中国主权的宪兵队的行动没有丝毫反省。那时的大多数日本人没有意识到在中国采取无视中国主权的行动是不被允许的。正因为在这些人的脑海中有一个“作为日本人就理所当然应该忠实于日本”的大前提，所以他们无法想象

① 幕末：江戸时代德川幕府（1603—1867）末期。——译者注

② 即“张寿芝”，引文如此。

一个日本人为中国拼命地工作。因为他们认为这样的人不可能存在，所以当 they 看到这样一个人时，所能想到的只有一点，那就是这个人是为了金钱而卖国。不仅宪兵队这么认为，照搬宪兵方面消息的记者们和普通国民也都对这一点深信不疑。

结果，我们依然无法弄清这个事件的真相。《川喜多大尉客死北京事件》的作者内山正熊开始关注另外一个人物，那就是与川喜多大治郎一样以第一名的成绩毕业于陆军中央幼年学校的军人明石元二郎。日俄战争时他身在欧洲，因提出支援俄国革命运动的策略在日俄战争中立下战功。内山正熊从这个先例推测，川喜多大治郎被派遣到中国，也许担负着从事情报活动的秘密任务。据说在明治中期，参谋总长川上操六将优秀的将校派往世界各地，让他们负责收集情报，形成了一个凌驾于外务省之上的间谍网。虽然有这种可能，但是我们也无法断定。只有一点是可以肯定的，那就是川喜多大治郎绝非仅仅作为一个被聘用的教官而前往中国，实际上他是抱着必死的决心到中国去的。临行之前，他交给妻子一封遗书，嘱咐妻子待次子长政长到十岁时拿给他看。这封信是用汉文写成的，在长政上初中一年级终于开始接触汉文的时候，大治郎的妻子才将这封信拿给他看。

以下段落引自川喜多长政的译稿^①。

（以下）写成文字教育长政。

我从三岁的时候便跟随父亲读四书。家人亲戚都对我的好记性感到惊讶。九岁时掌握高等代数，老师颇感意外并赞叹一番。我曾经听说过大冈越前守^②的名字，并在私下非常仰慕，但是后来

① 川喜多大治郎的遗训以汉语文言文写成。在川喜多大治郎的时代，汉语文言文书写仍然是日本知识分子的必备技能。原文引用的是川喜多长政将汉语文言文转译成的日语现代文，因此特将川喜多大治郎以汉语文言文写成的遗训全文附在本章章末，供读者参考。——译者注

② 大冈越前守：大冈忠相（1677—1752），江户时代中期的幕臣、大名。他推动了江户时代三大幕政改革之一的享保改革，也是当时著名的判官。——编者注

却发现他的志向并没有什么了不起的。后来我读中国的历史，读到“王侯将相宁有种乎”一句时，拍案而起，大声说道，“对，没错！这才是天下的真理。”而今，自己幸而生为男子，生于天地之间。如何能够虚度一生？原本人生在世，不过是暂居于这个世间，而死才是回归到原来的住处。自己幸而生来聪慧，这是上天赋予我的财富。我若以这种天赋的财富，舍生忘死地前进，则在天下必然没有做不成的事情。

于是，我立志加入陆军。其目的在于研读兵学，而绝非在于官位的晋升。之后，我苦心学习，钻研兵学的奥义，且幸运地得到参加实战的机会，得以接触战场的实际情况。于是我决定忍受精神上的痛苦，断然斩断父母兄弟妻儿之亲情，只身深深潜入他国腹地。所期之事，唯有两件：不成功，便成仁。你父亲的志向便是如此。

这篇遗训的写作时间不明。但是从这里面可以看出，川喜多大治郎立志前往中国绝非仅仅作为清政府招聘的外国教官，而是要完成一个更加重要的任务。若他当时的确接受了参谋本部的密令作为间谍前往中国，那么他本人的志向也似乎是远远超越了这个任务的。他在这个遗训后面的部分，列举了学习之余应该阅读的书目，包括《史记·项羽本纪》《拿破仑传》《成吉思汗传》《山田长政^①传记》以及其他一些中国正史书籍。这些大概都是川喜多大治郎自己喜欢读的书吧。从这些书目中可以想象到的是制霸天下的英雄形象。另外，从这里也可以推测，次子长政的名字也许来自曾经活跃在暹罗的日本武将山田长政。若是真的如此，那么我们可以认为，川喜多大治郎在前往中国之前就已经抱有要在海外施展抱负的英雄梦，而这个梦想早已超越了所谓的

^① 山田长政（1590—1630）：江户时代早期的日本武士，随德川幕府公派的“朱印船”前往中国，后独自前往暹罗，被当地的日本人拥戴为首领，转型成为商人，几乎控制了整个暹罗的对外贸易，是日本外交史上举足轻重的人物。——译者注

日本人这个框架。

这篇遗训的结尾如下：

若是成就了志向，父亲必然接你过来。若是志向未成而不幸愤死他乡，你一定要继承父亲的遗志，拼命完成大业。长政，好好努力！

长政到十岁时，应将这封信放在桌边，早晚阅读，铭刻于心。

不管是志向也好，还是大业也好，遗训中并没有写出其具体内容。但是从前面的梳理我们可以明白一件关于川喜多大治郎的事，那就是他投身于强化袁世凯和段祺瑞领导的清国陆军建设。这一时期，孙文等人领导的反抗清朝统治的革命运动已经日趋高涨。而且，中国的革命家多数都在日本得到头山满等日本右翼巨头们的支援。在1983年谢晋导演的中国电影《秋瑾》中，便讲述了这一时期中国革命家秋瑾女史在日本留学期间与日本的中国革命支持者宫崎滔天之间的友情，以及秋瑾得到宫崎支援的感人故事。

日本的右翼之所以支援中国的革命运动，是基于“将亚洲从西方帝国主义殖民统治中解放出来”的主张。这些人认为，当时的中国正一步步地变成西方列强的殖民地。若是中国变成殖民地，日本则会完全陷入孤立，并极有可能遭受西方列强的侵略。为了防止这种事态的发生，首先有必要强化中国本身，排除外国势力。接下来，强大了的中国再与日本结成同盟，将西方的殖民者从亚洲驱逐出去。

这种“解放亚洲”的思想，不久之后就变成了亚洲各国应在日本的指导下团结起来对抗西方帝国主义，实际上堕落为想要将整个亚洲置于日本的统治之下的日本帝国主义。但至少在最开始的时候，有一部分人真的是出于防止中国殖民地化而对中国进行纯粹的支援。这一点是毋庸置疑的。川喜多大治郎为强化袁世凯的军队建设而投入了大量的热情，如果将这件事放到这种大的思想背景下来思考，其意义便

不难理解吧。

只是，头山满和宫崎滔天等民间活动家们支援孙文的革命运动，终于发展成1911年（明治44年）的辛亥革命，而川喜多大治郎所支援的袁世凯军队在最初的时候则是负责镇压革命军的。袁世凯的盟友段祺瑞当初为了镇压在南方起义的革命军而挥军南下，但是不久袁世凯便与革命派达成了妥协，因此中途撤军。此是后话。

与日本民间右翼希望通过支援中国的革命强化中国不同，川喜多大治郎大概是希望通过强化清国本身的军队建设达到对抗西方的目的。如果当时日本陆军参谋本部给他指派了一个搜集中国情报的任务，那么他的志向也可能已经远远超过了这个范围。

日本陆军虽然应清政府的请求答应派遣教官，但也绝没有积极支援清国陆军的意图。因此，川喜多大治郎的志向完全是一种私人性质的，或者说他早已做好了有可能被日本陆军当成卖国贼的心理准备。

川喜多大治郎遗训全文

以字谕长政。我三岁而学四书于严父，以强记惊倒亲族。又，九岁而能高等代数学，安藤先生奇之。曾闻判官大冈越前之令名，心窃慕之，其志也盖小。后读支那史。至于王侯将相奈何有种乎哉之句，打案曰然也矣，诚然也矣，是天下之真理也矣。今我幸而为男儿，亨生于乾坤之间，而空终一生，是岂可哉。夫生者寄也，死者归也。我幸而头脑明渐，是天赋之富也，提此天财而赌一死而猛进，则天下何事有不成哉。于兹乎志于陆军，其所望唯在于识兵学，至区区如升官，则非所欲也。尔后积萤雪之苦。收兵学之蕴奥，且幸而会于实战，得通于战场之真形。于兹，忍精神之苦，断然绝父母兄弟妻子恩爱之情，单身深入异域。其所期唯有二耳已，曰成乎，将死乎，乃父之志夫如斯矣。我熟见汝。资性倜傥而且胆刚也，补之以学，庶几足为大业。宜日常练身与胆，可秉雄图。夫不可齷促于锱铢。我所有赋产举而与之于大学，而不与汝，是诚有深意也。日常习学之余暇，乃读项羽本纪，那破翁传，成吉思汗传，山田长政之传，及支那政志等，以可养远大之志。如恋爱小说，断乎而不可触手。又，虽至于壮年，不可衷心以爱恋妇女子，由衷心爱妇女子，则心为懦弱。昔者新田义贞若不爱美姬，则彼必灭尊氏，而霸于天下。故须视妇女子如器具，是为英雄之秘诀也。又，可有好而临于盘根错节之气概。怕难，是非豪杰也。食，是养心身之要品也，须食滋养物。衣，防寒暑则足矣，必不可穿美服。今我邦滔滔乎，竞而缠美服，争而高襟焉，是亡国之征也，不可学。不愧于蔽衣破帽，拧虱而放胆论天下，是大丈夫之所洁也。我志成则必迎汝而册立太子。不幸事不成而愤死，则汝须继我遗志。赌身命而树大业。长政夫勉之。

长政至十岁。将此书挂之于机头，造次颠肺，不可忘。

* 据《东瀛义士：川喜多大尉传奇》（张常人著，春风文艺出版社，1990年）所收录的川喜多大治郎遗训影印件录入。——编者注

以字論長政。我三歲而字。書於殿。父以強壯能
親族。又九歲而能騎射。敬學。安蘇。名生有之。嘗聞荆
官不問。越前之名。心竊慕之。其志也甚。後讀史。及
至王侯將相。何有種乎。誠之。打家。自然也。誠然也。美
是天下之真理也。今我幸而為男兒。生於乾坤。願力
望終一生。是豈何哉。夫生者寄也。死者歸也。誠存而願
明。漸是天賦之屬也。提此。財而略。此而值。則天下何
事有不誠哉。於茲。志於權。其何望。唯存誠。兵學。至
區。則非所欲也。爾後。積。管。之。苦。及。學。之。難。
止。年。而。會。其。實。誠。傳。通。於。戰。場。之。真。妙。於。茲。思。精。神。之。苦。
斷。然。絕。父。母。兄。弟。妻。子。恩。愛。之。情。單。身。深。入。異。域。其。窮
唯。有。二。可。已。曰。成。乎。將。死。乎。及。父。之。志。夫。如。斯。矣。我。既。見
洪。漢。性。侃。儁。而。且。剛。也。補。之。以。學。庶。幾。足。為。大。業。

且。日。常。練。身。壯。膽。可。集。強。而。夫。不。可。疑。促。於。輜。珠。武。有。賦
產。學。而。與。之。於。大。學。而。不。與。汝。是。誠。有。深。意。也。日。常。習
學。之。餘。暇。乃。讀。項。羽。本。紀。那。破。勒。傳。成。君。河。傳。山。田。長。政。意。
及。支。那。政。論。等。以。可。養。遠。大。之。志。如。意。愛。小。說。漸。乎。而。不
可。觸。乎。又。雖。至。於。壯。年。不。可。食。心。以。愛。戀。婦。女。由。食。心。愛
婦。女。子。則。心。為。懦。弱。者。看。新。田。我。自。名。不。愛。美。姬。則。彼。必
滅。辱。我。而。顯。於。天。下。故。須。視。婦。女。如。寇。具。更。為。英。雄。之。極
欲。也。又。有。好。勇。臨。於。盤。根。錯。節。之。交。慨。怕。難。是。非。豪。傑。也。
食。是。養。心。身。之。要。品。也。須。食。滋。養。物。衣。初。寒。暑。則。足。矣。必
不。可。穿。美。服。今。我。邪。治。乎。競。而。經。美。服。爭。而。高。襟。躬。
是。亡。國。之。徵。也。不。可。學。不。愧。於。敵。衣。破。帽。擗。而。放。膽。論。天
下。是。大。夫。之。所。當。也。我。志。成。則。必。迎。汝。而。冊。王。太子。不。事。事
不。成。而。憤。死。則。汝。須。繼。我。遺。志。賭。身。余。而。樹。大。業。長。政
大。勉。之。

長政至十歲。將此書。掛之於机。後。遂次顯。時。有。忘。

2 川喜多长政的中国梦

川喜多大治郎的遗孤川喜多长政考入了东京府立四中（现在的户山高中）。这所学校最主要的教学目标是培养学生升入作为精英预备学校的第一高中，与府立一中比拼升学率，并以此作为自身存在的意义。川喜多长政对这种精英之路没有任何兴趣，选择了到中国留学。初三快要结束的时候，他开始学习汉语，于1922年去了中国。然后，他又继续学了一段时间汉语，考入北京大学文学院哲学系。入学时的面试官是胡适教授。川喜多长政非常喜欢读胡适教授的《白话文学史》《中国哲学史大纲》等著作。川喜多长政的父亲因为与中国人交往过密而遭杀害，而他为了继承父亲的遗志来到北京，希望与中国人友好交流。但是，他在这里却没有交到朋友。这是因为，当时中国正处于抗日运动日趋高涨的时期。

1915年，日本政府向当时的中国总统袁世凯提出了具有明显的帝国主义侵略意图的“二十一条”，以攫取莫大的权益。中国人民反对“二十一条”的运动日益高涨，终于，在四年后的1919年5月4日——屈辱的“二十一条”纪念日那一天，种种情绪在北京大学举行的学生集会中爆发了。这就是成为中国新革命起点的五四运动。

川喜多长政敬重的胡适教授，是一位从美国留学回来的锐气勃发的青年学者。胡适反对传统上对文言文的推崇，发起了白话文运动。这个白话文运动后来发展成影响全中国进步知识分子的反儒家和反传



追随亡父到北京留学的川喜多长政。

统的文化革新运动^①，为五四运动奠定了思想基础。

川喜多长政到北京留学的时候，正处于这样的时期。他觉得自己在北京交不到朋友，多留无益。于是，他听从在北京认识的一位德国贵族的建议，决定转去德国留学。但对他而言，在北京留学的这些日子仅仅是失望吗？答案或许是否定的。他于1981年78岁时去世，去世之前他为自己取了戒名——霞公院东和映华一梦居士。“东和”是指他经营的公司东和商事（后改为东和映画、东宝东和）；“映”是指他一生投身的事业“映画”^②；“华”是指他深爱的中华民族；“一梦居士”是取自其亡父大治郎的戒名“大悟院贤誉慧先一梦居士”；而开头的“霞公”二字，则是他刚到北京留学时入住的宿舍所在的地名，以纪念他在北京度过的青春岁月。在父亲客死的北京，他虽然没有交到朋友，但那里却似乎是一个常常让他思念的地方。

1923年，川喜多长政在德国贵族的张罗下，放弃在北京的学习生活到了德国。此后，他又在那位德国贵族的推荐下寄宿到一对退休官员夫妻家中。那地方是叫做林根的小镇，在德国和荷兰的边境附近。当他坐着火车到达那个小镇时，感到非常新奇。十几位小镇居民非常热心地来到车站迎接他，但他却总觉得这些人的样子有些奇怪。他还以为是自己做了什么伤害他们感情的事，后来问了一下教自己德语的高中老师，才恍然大悟。原来，这是小镇上的人第一次见到日本人。他们互相议论，各自发挥自己丰富的想象力，猜测日本人的样子。比如，缠着小脚，梳着大辫子，皮肤是黄色的，等等。但是，当川喜多长政出现的时候，他们却发现他的长相完全不像他们想象的那样，因此非常失望。说不定，当时去欧洲或者美国留学的日本人或多或少都有过类似的经历。但是，由于川喜多长政是突然来到这个没有人见过日本人的欧洲乡村小镇的，所以，或许这种经历给他带来的冲击更加强烈。

① 指新文化运动。——译者注

② 映画：日语词，电影之意。——译者注

通过这次德国留学的经历，川喜多长政坚定了将自己的一生投身于电影进出口事业的志向。他开始关注电影，是因为目睹了导演弗里茨·朗(Fritz Lang)将日耳曼的叙事诗拍成严肃的电影力作《尼伯龙根》(*Die Nibelungen*, 1924)，并在德国取得了成功。他认为，要将西方的优秀文化介绍到日本，电影是最好的方式。同时，他也希望努力将日本的电影介绍到欧洲，并以此来改变欧洲人对日本的浅薄认识。他曾经在汉堡的市立歌剧院看过歌剧《蝴蝶夫人》(*Madame Butterfly*)。只要一想到剧中对日本风俗的胡乱描写，他就希望有朝一日改变这样的状况。

1924年，回国后的川喜多长政在朝鲜半岛服完兵役之后，开始作为德国乌发电影公司^①的代理人在日本的贸易公司田口商店做引进德国电影的中介工作。这个公司不久之后在经营上遇到了困难。1928年，川喜多长政独立出来，创办了东和商事合资会社。这是一家以引进欧洲电影为主要目的的公司。公司的名字寄寓了东方与西方能够“和合”的愿望。他在公司创立一周年的纪念日，与第二年年初进入公司工作的竹内可诗子^②结婚。后来，川喜多长政夫妇齐心协力、驰骋世界，成了日本规模最大的外国电影引进商。

1929年引进德国电影《大都会》(*Metropolis*, 1926)。

1930年引进德国电影《柏油路》(*Asphalt*, 1929)、《回家》(*Homecoming*, 1928)。

1931年引进德国电影《最后的中队》(*13 Men and a Girl*, 1930)、《蓝天使》(*Blue Angel*, 1930)，法国电影《百万法郎》(*Le million*, 1931)。

这是一个顺利的开端。与德国有很多联系的川喜多长政，最先开

① Universum Film AG，简称UFA。——译者注

② 竹内可诗子：一般中文介绍中多以川喜多夫人称之。名字只有日语平假名(かしこ)，无法查证准确对应汉字，本书参考《东瀛义士：川喜多大尉传奇》与《蛤蟆的油》(黑泽明著，李正伦译，南海出版公司，2006年)，以可诗子译之。——编者注

始做的，便是将当时代表世界最高艺术水准的德国电影引进到日本。同时，他也开始关注早期有声电影（talkie）逐渐兴盛的法国电影。1933年德国被纳粹政权控制之后，电影逐渐走向衰落，川喜多长政便将引进的重点转移到法国电影上。当时正逢法国电影的黄金时代，出现了一系列杰作。这些作品讴歌人的自由，描绘了自由带来的喜悦和不安。川喜多夫妇将这些作品引进到日本。昭和初期，政府对左翼运动的镇压已经结束，中日战争和太平洋战争还没有开始。人们将历史上的这段短暂的和平时时期称为“黑暗的低谷时代”，当时日本的知识分子从这些进口的外国电影中获得了强烈的共鸣。

但是，在列举这些作品的目录之前，笔者有必要叙述一下川喜多长政1930至1932年间想在中国做的事情。在东和商事的日本业务走上正轨之后，川喜多长政便马上将目光转向中国。1930年，他在上海创建了东和商事上海分社。当时在上海电影院上映的外国电影中，美国电影的数量是最多的。于是，他准备将欧洲电影引进中国。就这样，德国电影《柏油路》和法国电影《巴黎屋檐下》（*Sous les toits de Paris*, 1930）便在上海的电影院中上映了。但是由于1931年发生的“九一八”事变和翌年发生的“一·二八”事变，中国各地针对日本侵略的反日运动开展起来，东和商事上海分社的工作也难以持续下去，只好关闭。自北京大学留学时代以来，这已经是川喜多长政第二次向中国“求婚”失败。日本对中国的攻击让中日友好变得不可能，他在这种时期向中国“求婚”必然遭到冰冷的拒绝。但是，他不会放弃。亡父大治郎的遗志一直激励着他。

另一方面，他在日本的事业却如顺水行舟。

1932年，引进法国电影《我们等待自由》（*À nous la liberté*, 1931），德国和法国合作拍摄的电影《吸血鬼》（*Vampyr*, 1932）。

1933年，引进德国电影《穿制服的女孩》（*Girls in Uniform*, 1931），法国电影《七月十四日》（*Quatorze Juillet*, 1933）。

1934年，引进德国电影《会议在跳舞》（*Congress Dances*,

1931),法国电影《堂吉诃德》(*Don Quixote*, 1933)、《坚韧不屈号商船》(*Le Paquebot Tenacity*, 1934)、《红发男孩》(*Poil de carotte*, 1932)。

1935年,引进法国电影《最后的亿万富翁》(*Le dernier milliardaire*, 1934)、《分别曲》(*La chanson de l'adieu*, 1934)、《大卫·格德尔》(*David Golder*, 1930)、《沐浴》(*L'ordonnance*, 1933),奥地利电影《未完成的交响曲》(*Unfinished Symphony*, 1934)、《化装舞会》(*Masquerade in Vienna*, 1934),捷克斯洛伐克电影《入迷》(*Ecstasy*, 1933),英国电影《亚兰岛人》(*Man of Aran*, 1934)、《擒凶记》(*The Man Who Knew Too Much*, 1934)。

1936年,引进法国电影《米摩莎公寓》(*Pension Mimosas*, 1935)、《白色的处女地》(*Maria Chapdelaine*, 1934)、《天涯海角》(*La Bandera*, 1935)、《罪与罚》(*Crime et châtiment*, 1935)、《从上到下》(*Du haut en bas*, 1933),德国电影《玛祖卡舞曲》(*Mazurka*, 1935),英国电影《三十九级台阶》(*The 39 Steps*, 1935)。

如果像这样一一列举下去,那就实在太多了,在此暂且中断。这些都是电影史上的名作与杰作。20世纪30年代,日本的影迷们是通过川喜多夫妇选择引进的电影了解到所谓“艺术电影”的,这么说一点也不为过。而且,川喜多夫妇通过引进这些电影,也取得了事业上的巨大成功。

但川喜多长政并不是一个艺术青年。我曾经和他一起参加在德黑兰举办的伊朗国际儿童电影节,途中我们偶然有机会两人一起去参观波斯波利斯(Persepolis)的遗迹。当时,川喜多长政在旅游纪念品店发现了一本波斯诗人奥玛·海亚姆^①诗集的英译本,便买下来作为礼物送给我,对我说:“这是我年轻时喜欢读的书,很有意思。”我作为电

^① 奥玛·海亚姆(Omar Khayyám):著名波斯诗人、天文学家、数学家。海亚姆意为“天幕制造者”,他一生研究各门学问,尤精天文学。除大量天文图谱以及一部代数学论文之外,海亚姆留下了诗集《鲁拜集》(*Rubaiyat*),诗中大部分内容与死亡和享乐有关,用了很多笔墨讽刺来世以及神,这与当时的世俗风尚相去甚远。——编者注

影记者也曾采访过川喜多长政几次，但是从来没有听他谈论艺术。只有这次，他向我展示了他作为艺术爱好者的一面。的确，他应该是喜欢艺术而且对艺术有着很出色的理解能力的。这一点，通过他和夫人可诗子合作选择优秀的艺术电影时所表现出来的眼光便能够证明。但是，他绝非热爱议论艺术并沉溺于艺术的那种类型。他的理想始终是促进东西方文化的交流和理解。笔者认为，他之所以会致力于艺术电影而非通俗娱乐电影的引进，是因为艺术电影能更好地实现他的目的。他完全不像业余的艺术青年那样天真。

按照川喜多长政的这种理想来说，他在引进欧洲电影方面的成功，仅仅意味着达成了目标的一半。创建东和商事之后，他便开始策划将以沟口健二导演的《狂恋的女艺师》（1926）为代表的几部日本电影输出到欧洲。竹内可诗子从费利斯女学院大学（Ferris University）毕业后来到公司接手的第一项工作，便是将这个《狂恋的女艺师》的剧本翻译成英文。但是，这次电影输出是失败的。虽然有衣笠贞之助带着自己创作的时代剧《十字路》于1928年访问欧洲、影片在柏林热映的先例，但是当时的欧洲人几乎对日本电影不感兴趣。欧洲人光是看到日本人坐在榻榻米上吃饭就觉得很可笑。《狂恋的女艺师》这笔买卖在欧洲没有成功。

3 岩崎昶的上海之行

在很长一段时间里，外国电影就像一个日本人窥视外国先进文明的窗口。所谓“男女七岁不同席”的儒家伦理观念还在日本占据着支配地位，但同一时期在美国电影和法国电影中，男男女女却在大街上公然手挽着手或者相互拥抱。在太平洋战争结束之前，西方电影中所有的接吻镜头都会被国家的审查机构剪掉，但即便如此，也比当时随便握个手也忸怩作态的日本电影的爱情场面自由开放得多。对于向往着自由和解放的日本青年男女来说，美国电影或者法国电影中的场景，有种现实中存在的乌托邦的感觉。

20世纪10年代到50年代之间的日本电影，多数描绘了在贫穷和半封建社会的压抑中扭曲和挣扎的人们卑微的心理和情感，美国电影描绘的却是生活在富裕、自由而且充满希望的国度的人们的乐观与积极向上，而同一时期的法国电影则描绘了一个拥有更加成熟的文化的社会，以及生活在这个社会中的人们优雅而精致的生活。在20年代末到30年代初的日本，革命曾被认为是最为危险的思想，经过国家审查机构严格的审查，所有有关革命的镜头都会被删掉。但是在苏联电影中，革命却被描绘得斗志昂扬。

对于日本人来说，看外国电影就是看那些比日本更进步的世界，至少也是在看那些比日本富裕的国家的令人羡慕的生活。简而言之，就是看先进的时尚。

所以，在“二战”之前，只要一说外国电影，那就是指比日本先进

的国家的电影。实际上，在那些比日本还要贫穷，或者近代化的进程落后于日本的国家中，也有许多很早就开始拍摄电影了，但是在很长一段时间里，日本人都没有将这些国家的电影放进“外国电影”的概念中。

在20世纪初到30年代这段时间，美国、法国、德国、苏联、意大利、瑞典、丹麦、英国、奥地利等发达国家的电影不断被引进到日本公开上映，有很多评论家品评。而引进“落后国家”的电影仅存在一次例外，那就是1934年捷克斯洛伐克制作的《入迷》。这部电影中，女主角海蒂·拉玛（Hedy Lamarr）的全裸出境引起了人们对感官话题的讨论，因此在1935年被日本引进公映。当然，这只是极少的个例。

在这个几乎没有日本人对中国电影感兴趣的年代，只有一个人例外，那就是电影评论家岩崎昶。

岩崎昶1903年出生于东京，曾就读于东京大学德国文学系。他从1924年在校期间便开始为《电影旬报》撰写电影评论。他发表的第一篇文章叫做《表现主义电影的未来》，论及当时走在艺术电影前端的《卡里加利博士的小屋》（*The Cabinet of Dr. Caligari*, 1920）等德国表现主义电影。仅仅从这篇文章来看，岩崎昶是作为一个相当脱俗和前卫的艺术派走上电影评论家之路的。1927年大学毕业之后，他进入了一家叫做田口商店的公司工作。田口商店是德国乌发公司在日本的代理公司，专门引进德国电影。该公司的负责人看重他通晓德语而且熟悉德国电影，以相当优厚的待遇将其招了进来。岩崎昶在这里遇到了他的毕生挚友。关于当时的事情，他这样写道：

他好像不是那里的职员。但是，这位白净温和的青年坐在职员席附近的一张桌子边上。在不管从哪个角度看都充满着乡土气息的田口商店中，他的存在让这里产生了一种特别的气氛。这不仅仅是因为青年旁边坐着一个专属的并非金发的白人速记打字员，时不时口述英文或者德文信件，更是因为他的身上带有一种开阔而且与这个狭窄的日本不怎么相符的自由豁达的气场。我一

问才知道，原来他不是田口商店的职员，而是德国方面乌发公司的代表（？）。

川喜多长政！就是在这个时候，我第一次见到了他。（岩崎昶：《当电影还年轻的时候》，平凡社，1980年）

田口商店引进了几部德国电影之后，大概过了一年时间便倒闭了。这家公司引进的作品中，也包含F. W. 茂瑙（F. W. Murnau）导演的《浮士德》（*Faust*, 1926），阿诺德·范克（Arnold Fanck）导演、莱妮·里芬斯塔尔（Leni Riefenstahl）主演的山岳电影《圣山》（*The Holy Mountain*, 1926）之类的杰作。阿诺德·范克后来来到日本，导演了由川喜多长政制片的《新土》（1937）。莱妮·里芬斯塔尔成为女导演，拍摄了纳粹党大会的纪录片《意志的胜利》（*Triumph of the Will*, 1935）和柏林奥运会的纪录片《奥林匹亚》（*Olympia*, 1938）等电影。

田口商店倒闭的那天，川喜多长政、岩崎昶和同样因通晓德语而负责宣传的青山敏美这个德语三人组，在临别时相约明年此日于宫城（皇居）前再会。但是，他们并没有遵守约定。这是因为，还没等到那一天，他们便开始经常见面了。

田口商店解散后不久，川喜多长政便独立创建了东和商事，开始引进德国电影。岩崎昶没有继续在公司工作，开始专职写作，并于第二年（1929年）与几个志同道合的朋友发起了日本无产阶级电影同盟运动^①，成为该运动的领导者和中心人物。所谓的无产阶级电影，是一个叫做佐佐元十的左翼电影青年提出来的，即使用当时被认为是资产阶级趣味的16毫米或9.5毫米胶片，制作直接记录无产阶级运动的电影，

① 日本无产阶级电影同盟：20世纪20年代后半期，共产主义思想在日本的知识分子阶层中异常流行。继苏联、德国之后，日本也出版发行了《马克思恩格斯全集》。1928年日本无产阶级艺术联盟成立（Nippona Artista Proleta Federacio，简称NAPF），为了响应号召，以岩崎昶与佐佐元十二人为主体的日本无产阶级电影同盟（Nippona Cinema Proleta Federacio，简称NCPF或Prolet-Kino）也在这一时期成立。参见《日本映画史110年》（四方田犬彦著，集英社，2014年）。——编者注

并自主上映。佐佐元十自己首先用9.5毫米胶片的摄影机制作了野田酱油公司罢工的纪录片，在罢工团的聚会上放映后，引起了强烈的共鸣。然后，他拜访了崭露头角的新锐电影评论家岩崎昶，邀请他加入了自己发起的同盟。

1929年是日本左翼运动急速高涨的时期。这一年，即便是当时已经存在的商业电影公司，也一窝蜂地开始投资制作被称为“倾向电影”^①的左翼电影。岩崎昶也在这样的社会风潮中急速地“左倾”化。佐佐元十请他担任无产阶级电影同盟的领导者之后，他自己也开始拍摄16毫米无产阶级运动电影，毫不留情地批判现有电影公司制作的“倾向电影”的不彻底性，成为一个彻底的左派电影评论家。

日本无产阶级电影同盟作为一个积极的运动团体，在1929年到1934年间制作了大约四十部电影，并自主上映。虽然经常遭到警察镇压，但是电影的放映会激发了大家的热情，并自然而然地引发了示威游行。由此可见，虽然运动的规模很小，作品的水平也不是那么高，却引起了很大的反响。可是到了1934年，随着同盟成员接连不断地被警察当局逮捕，虽然没有正式宣布解散，但是实际上的运动已经无法继续，同盟最终走向溃灭。这个时期，是战前有组织的左翼运动整体上偃旗息鼓的时期。

日本无产阶级电影同盟中的几位同志加入了电影公司。比如，松崎启次加入了P.C.L.^②，走上了制片人的道路。岩崎昶回归电影评论界，仍然站在左翼的立场上撰写电影评论。岩崎昶的左翼电影评论甚至在中国也有读者。

1935年，岩崎昶到上海进行了为期一周的短期旅行。此行有两个目的：第一是看中国电影，第二就是见中国作家鲁迅。岩崎昶当时收到一个他不认识的中国电影导演沈西苓的来信。沈西苓的信大意如下：

① 倾向电影：1929—1931年制作的具有左翼思想的日本电影。——译者注

② P.C.L.：日本早期电影公司，创立于1933年。详见本书第178页脚注。——编者注

两年前的1933年，岩崎昶翻译出版了苏联作家伊利亚·爱伦堡（Ilya Ehrenburg）的小说《梦工厂》（*The Dream Factory*）；而中国剧作家田汉曾经以岩崎昶的日文译本为底本将其重新翻译成中文，但是因为一些原因没有完成。沈西苓自己想接着翻译，想请岩崎昶告诉他其中一些人名的原文。后来岩崎昶才知道，田汉是中国左翼运动的领导者，因被国民党政府逮捕而中止了翻译工作。这封信中，还写着一件让当时年仅二十七岁的岩崎昶感到惊喜的事情，那就是鲁迅将他以前写的一篇文章《作为宣传，煽动手段的电影》^①翻译成了中文。鲁迅当时已经因《阿Q正传》而成为国际知名的大作家，而岩崎昶作为一个新锐电影评论家在日本刚刚崭露头角，依然十分青涩。这时候自己的文章被翻译成中文，说明得到了认可，因此岩崎非常高兴，想要拜见鲁迅。

就这样，在和沈西苓书信往来期间，日本的报纸也恰好刊登了中国电影《渔光曲》（1934）在莫斯科举办的“苏联电影国有化十五周年影展”上获得“荣誉奖”的消息。这并不是一个特别大的新闻，一般的日本人想必也没有特别留意，甚至其中还有人会想“哎哟，中国还有电影呢”。而稍微关注这个新闻的人，也许也会觉得这不过是个荣誉奖，只是为了鼓励一下发展中国家的左翼电影事业而已。但是，岩崎昶看到这个消息之后，却决定去上海看一下中国的电影，而且如果可能的话，他想拜见鲁迅。在无产阶级电影同盟中有位叫做加悦的同志，是对上海很熟的长崎人，他们二人同行。还有一位在上海拍摄中国电影的朝鲜导演全昌根，为岩崎昶做翻译兼向导。^②

岩崎昶首先拜访了内山书店。这是一家销售日本书籍的书店。因为店主内山完造优秀的人格和出色的见识，该书店成为中日文化交流

① 译文发表于1930年3月1日《萌芽月刊》第1卷第3期，文章名为《现代电影与有产阶级》。鲁迅在附记中提到文章原名为《作为宣传，煽动手段的电影》，并对岩崎昶的《电影和资本主义》做了简单介绍。——译者注

② 1910年朝鲜沦陷为日本殖民地以后，日本军国主义在朝鲜半岛强制推行以“日语”为中心的“国语”教育。全昌根在1926年来到中国接受高等教育之前，一直接受的便是日语教育，因此会日语。——编者注

的场所，对促进交流起到了积极的作用。鲁迅和内山完造关系亲密，这是众所周知的事情。因此，岩崎昶想让内山完造介绍自己和鲁迅认识。但是，他见了内山完造之后，也没有如愿。“鲁迅先生现在不想见任何人，”内山完造对他说，“而且我也不知道他住在哪里。”实际上，当时鲁迅为了躲避国民党的迫害，没有公开自己的住处，而且他的朋友们也为了保护他不被间谍伤害而非常小心。岩崎昶很失望。但是，他的另外一个目的实现了。在上海看到的中国电影让他感到兴奋。他能看到的只有当时在上海的电影院上映的蔡楚生导演的《渔光曲》、《新女性》（1935）和张石川导演的《空谷兰》（1934）三部。其中，作为通俗爱情片导演而知名的张石川的作品并没有给岩崎昶带来太大感动，但是进步派导演蔡楚生的两部作品，尤其是《渔光曲》，成为他在以后很长的岁月中与中国电影人保持着深厚友谊的契机。

看完电影后倍受感动的岩崎昶，不再满足于单纯的观看，他决定去认识一些中国的电影人。于是，只要时间允许，他就去走访全上海的电影公司。明星、联华、艺华、天一和电通是当时上海最有名的五家电影公司。在短短的几天时间里，岩崎昶访问了除天一之外的四家。虽然是突然访问，但中国的电影人都对岩崎昶表示了热烈欢迎。或许是因为鲁迅和田汉都曾翻译过他的文章，所以当时的中国电影人，至少左翼电影人，都知道岩崎昶是个什么样的人。就这样，他见到了沈西苓、史东山、应云卫、岳枫等左翼进步派的导演。遗憾的是，他没有在上海见到蔡楚生。但是，当蔡楚生后来听说岩崎昶特意来摄影棚拜访自己之后，和回到东京的岩崎昶开始了书信往来。岩崎昶到联华电影公司的导演宿舍拜访时，蔡楚生的房间上挂着“不在”的牌子。除此之外还有一个人的名字留在了他的记忆中，那就是孙瑜。以上这些导演在当时中国电影界左派顶尖导演名单中占据了半壁江山。

岩崎昶回国之后，在《改造》杂志以及其他刊物上发表了有关中国电影的报道。这些文章收录在第二年由协和书院出版的评论集《电影的艺术》当中。

当时，日本人看中国电影，到底是怎样的概念呢？

人们见我从上海回来，便问我在上海看到了什么，我回答我到上海去看电影了。有人问我到上海去干什么了，我便回答我去上海与中国的电影人交流了。当他们听到我的回答，便会表现出一脸的诧异。他们似乎都觉得我是一个不可理喻的怪人，闲着没什么事情做，竟然便跑到上海去看什么中国的“活动照片”。首先对于那些人来说，中国人拍电影，和爱斯基摩人家里有冰箱一样让他们感到不可思议。（《话说中国电影》）

蔡楚生导演的《渔光曲》，描述了住在长江中游的渔民一家因为无法继续靠打鱼为生而来到上海，但是在上海也接连遭遇不幸，逐渐淹没在最底层的贫民区中的凄婉故事。这是一种处于无声电影和有声电影过渡期、仅收录主题歌的音声版（Sound版）电影。岩崎昶指出，这部电影的缺点是过多的偶然因素将电影中的主人公一步步推向悲惨的深渊。但即便如此，他依然十分感动，觉得并不妨碍此片成为一部优秀的作品。关于这部电影在苏联电影节获奖一事，他是这样说的：

这部作品是相当优秀的。当然，你如果寻找这部作品的缺点也定然能找出很多。但是，即便抛却外交性鼓励等因素，完全站在客观的角度，这也是一部充分值得肯定的作品。虽然在技术上还有不成熟的地方，但是比起最近的那些空洞无物而且又臭又长的日本电影，这部电影所表达的东西更贴合社会的实际。（《话说中国电影》）

让岩崎昶感动的，不仅是中国的电影作品，还有中国电影人的真挚态度以及他们的作品对社会发挥的作用。



1935年拜访上海艺华摄影棚的岩崎昶与众人合影留念。左起依次为裘逸苇(演员)、魏鹤龄(演员)、岳枫(导演)、唐纳(宣传员、评论家)、史东山(导演),隔一人,加悦、袁美云(女演员)、岩崎昶、全昌根(朝鲜导演、演员),隔两人,郭柏霖(宣传员、评论家)、应云卫(导演)、袁丛美(导演)。



蔡楚生导演的《新女性》(1935, 中国电影)。主演阮玲玉(左)与郑君里。

我到中国走了一趟之后，感到惊讶的是电影在中国社会中产生的文化影响及其重要性。如果仅仅是在日本思考日本电影，是完全无法想象的。在那里，没有人轻视电影。不，或者说，电影占据了文化的中心位置，让其他艺术形式变成了电影的从属。这也许是由中国的特殊国情决定的吧。因为文字教育的障碍，文学无法向大众阶层普及，而山本有三、菊池宽和厄普顿·辛克莱(Upton Sinclair)等外国作家创作的新剧^①最终也没能超越在小剧场上演的范围。电影被视为最高级的文化现象，电影人被作为认真的艺术家的艺术家受到尊敬，电影界发生的每一件事都会成为全社会关注的话题。(《话说中国电影》)

在岩崎昶去上海的一个月前，上海的著名女星阮玲玉自杀了。她因出演《小玩意》(1933)、《新女性》等进步派的电影而非常受欢迎。她不仅是一个摩登的美女，而且表演自然生动。当时的很多女演员在表演时或是夸张地竖起柳眉，或是娇艳地微笑，演技过于陈旧而且表演气味太浓，但是阮玲玉却是一个新式的演技派演员。她的表演与欧美一流的明星相比都毫不逊色。然而，这个女星却在最受欢迎的时候选择了自杀，原因是家庭矛盾——已经离婚的前夫指控她与他人通奸。实际上，八卦媒体为了吸引大众眼球将这件事作为丑闻大肆宣扬，让阮玲玉的精神陷入崩溃状态。那么，为什么那些花边新闻会被如此大肆宣扬呢？这是因为刚刚拍摄完成的阮玲玉主演的《新女性》这部电影，攻击了这种新闻记者的卑劣。于是，她就像电影里的主人公一样吃了安眠药。这个过于戏剧性的事件，让中国的新闻界沸腾了。封建主义和反动思想扼杀了追求自由新生活的女性——这种进步的观点引领了舆论的风向，《新女性》一时间大受欢迎。岩崎昶在电影院看了这部电影，与之一起放映的还有一部叫做《阮玲玉哀荣录》的新闻片，记录了阮玲玉的葬礼。在岩崎昶

^① 新剧：相对于日本传统戏剧歌舞伎而言，以欧美的近代戏剧为目标而创作的戏剧形式。——译者注

的印象中，其葬礼的盛大规模大概仅次于东乡元帅^①的国葬，或许可以与1926年在美国举行的鲁道夫·瓦伦蒂诺^②的葬礼匹敌。

正如岩崎昶指出，虽然这个事件的发酵有民众狂欢式的煽情主义的一面，但的确是一个大事件，甚至连文豪鲁迅都针对这个事件发表了拥护阮玲玉的杂文^③。这个事件让人开始思考一种试图摆脱封建旧思想的新女性的生活方式，提高了批判反动思想的声音。

但是，《新女性》作为电影本身来说，岩崎昶并没有给予太高评价。

不少评论认为，这部作品堪称仅次于《渔光曲》的佳作。作品站在社会主义的立场上，主张几千年来在封建传统桎梏下挣扎的中国女性的解放，这些主张也大多通过画面表现出来，但其中人物性格的塑造方式过于机械化。本来作品应该自然地描绘主人公即近代职业主妇韦明的心理发展过程，但是这部作品中的塑造方法却非常唐突而且概念化，作品中的人物不像是有血有肉的人，而更像是一个个代表着类型化思想的线控木偶，大大削弱了艺术表现力。（《中国电影印象记》，收录于《电影的艺术》）

岩崎昶认为，这部电影中随处可见几年前在日本“倾向电影”中也曾流行过的苏联电影学派的对比蒙太奇手法。比如，在电影中，即便是出现在舞厅中享乐的绅士淑女们跳舞的场面，也特意与贫困的无产者对照，有着如下表达：

◎在舞厅跳舞的绅士淑女

① 东乡元帅：东乡平八郎（1848—1934），日本元帅海军大将，在甲午战争和日俄战争中多次率领日本海军击败清国和俄国海军，去世后被日本军国主义者神化。——编者注

② 鲁道夫·瓦伦蒂诺（Rudolph Valentino，1895—1926）：好莱坞默片时代的著名演员，因外貌俊俏而备受追捧，被喻为“拉丁情人”。1926年因心脏瓣膜炎猝死，其葬礼约有八万人参加。——编者注

③ 即《论“人言可畏”》，收录于《且介亭杂文二集》中。——译者注

◎深夜在街头劳动的劳动者

◎跳舞的人们的脚

◎劳动者们的脚

◎跳舞的人们的脚

◎劳动者们的脚

◎跳舞的脚

◎劳动的脚

岩崎昶在中国邂逅了遭到日本政府镇压而走向衰落却在中国迎来新生并呈现出勃勃生机的“倾向电影”。这里的电影，和岩崎昶以及他那些志同道合的朋友们曾经制作的电影有着同样的热情，也有着同样的缺点。只是，日本的左翼电影已经几乎全军覆没，而中国的左翼电影却正要登上一个高潮期的顶点。而且，与日本不同的是，电影在中国被认为是走在文化运动最前端的强有力的工具，电影评论也很活跃。上海的每一家大报社都聘有专业的电影评论家。他们撰写的作品评论和电影论文往往占据重要版面，成为报纸吸引读者的主要内容，只是这些评论基本都不太触及导演或摄影等艺术或者技术上的问题。站在左翼的立场上进行意识形态评论是当时中国电影评论界的主流。实际上，日本的“倾向电影”和无产阶级电影同盟的电影进入全盛期时，日本的左翼电影评论家们也与他们一样，但是在日本这并没有成为电影评论的主流。日本的左翼电影评论家们斗志昂扬，但是他们的文章大多刊登在发行量较小的综合杂志或者同盟运动主办的机关刊物之类的杂志上。大报社被称为资产阶级的报社，始终与这些电影评论家无缘。岩崎昶这么感动，也可以说是理所当然的吧。

他猜测自己用日语撰写、在东京发表的中国电影评论或许会被译成中文，被上海的电影人们读到，就写了一篇介绍中国电影的文章。

在这篇文章中，他也写到了对中国左翼电影的批判，其中或许包含着对日本“倾向电影”和无产阶级电影同盟全盛期的日本左翼电影

评论过于偏重意识形态的反省。岩崎昶肯定这些左翼电影有着良好的社会改革意图，经常表现出令人感动的对贫苦人民的共鸣，但是对其过于应景和迎合主题的故事情节、过于意识形态化的人物性格塑造提出了严厉的批评。但在日本，对左翼电影的这种批评已经没有了可能，因为批评的对象已经不存在了。

讽刺的是，在“倾向电影”销声匿迹以后，日本电影在艺术方面迎来了一个成熟的时代。1935年左右，以巧妙的台词和丰富的情感为特征的日本电影杰作接连问世。

即便在中国电影史上，20世纪30年代也是一段电影业高速发展的时期。“九一八”事变和“一·二八”事变之后，中国的抗日运动高涨起来。通过夏衍和田汉等作家的安排，中国共产党成立了一个活跃在电影界的地下组织。夏衍和田汉二人经常对剧作家或导演提出建议或者想法，与电影界保持接触，然后也积极地参与剧本创作，成为有良知的电影人的中坚力量。

岩崎昶造访的其中一间电影公司——艺华，就是一家以田汉为中心创建的新公司。造访过程中，岩崎昶了解到中国共产党在秘密指导这家公司的运作。遗憾的是，当时田汉不知是被国民党逮捕了，还是躲藏到了地下，岩崎昶未能在公司见到他。但是，当时在公司里的应云卫和史东山等新锐电影导演们向岩崎昶详细询问了日本无产阶级戏剧和电影运动的情况，也坦诚地跟他讲起了统一抗日文艺战线的事情。岩崎昶发现他们要么是共产党员，要么是正在接受中国共产党领导的同盟人士，但是他在回到日本之后却保守了这个秘密。

岩崎昶正是在中国电影蓬勃发展之时访问了上海电影界，在那里看到了在日本遭遇挫折的左翼电影以及左翼电影人斗志昂扬的姿态。

岩崎昶访问上海时为他做向导的朝鲜人全昌根，曾立志成为电影导演，从当时沦为日本殖民地的朝鲜来到了上海。他从演一些被拳击手殴打的龙套角色开始，走进了中国电影界，成为剧作家、演员和导演。他在中国的作品也在朝鲜上映，给朝鲜人民带来了勇气。当时的上海

是朝鲜独立运动最大的根据地，独立运动的志士金九在上海组建了临时政府。全昌根也加入了这个组织。后来，他回到朝鲜，成为朝鲜电影界的领导人物之一。1946年，朝鲜解放后的第一部电影《自由万岁》就是他编剧和主演的。这部电影讲述了朝鲜独立运动的志士们预感日本即将战败，继续抗争，终于迎了解放的那一天。在电影的高潮部分，大街上的人们听到战争结束的消息之后，爆发出震耳欲聋的欢呼声。据我一位研究韩国电影史的朋友介绍，全昌根是一位怀有坚定信念、制作民族电影的电影人。^①

^① 20世纪40年代初，全昌根回到朝鲜半岛以后，便自编自导且主演了讲述在伪满洲国艰难求生的朝鲜人的作品《福地万里》（1941），因此在朝鲜声名鹊起，但也冒犯了当时的日本殖民者，被捕入狱3个月。1945年朝鲜解放以后，全昌根不仅自编自演了电影《自由万岁》，还导演了多部以朝鲜独立运动为主题的作品，如《三一独立运动》（1959）、《高宗皇帝与义士安重根》（1959）、《啊！白凡金九先生》（1960）。——编者注

4 上海电影的觉醒

岩崎昶对中国电影产生兴趣时，中国电影是什么样子的呢？前面已经说过，上海导演沈西苓给他寄来一封有关翻译问题的信，成为他对中国电影产生浓厚兴趣的契机。实际上，对于四十几年后试图重新了解中国电影的我们来说，也是通过观看沈西苓导演的作品，才对中国电影产生了兴趣。

1980年春，我应中国电影家协会的邀请去了中国。“文化大革命”期间，中国没有引进外国电影，因此他们对世界电影的现状已经生疏了。于是，电影家协会设立了一个世界电影学会，请我在北京举行的创始大会和上海举行的电影人会议上演讲。在这样的机缘下，我和妻子一起第一次访问了中国。抵达后主办方不停地询问我们有没有什么想参观的地方或者有什么要求，那时中国的外汇贫乏，这虽然是一次招待旅行，飞机票都是我们自己负担，而且演讲也没有报酬，因此对方大概是希望以最好的款待作为对我们的报答。不过我们回答说，如果能看一下中国老电影中的重要作品，就不用特别考虑带我们去观光什么的。不仅是在中国，无论到哪个陌生的国家接触该国的电影人时，我都会向他们提出这样的要求。

在这之前我看了大概有二十部中国电影，几乎全都是新中国成立以后的作品，大抵都是为了政治宣传的目的而制作的，很少有让我觉得有意思的。其中我比较喜欢的，也就只有这次出发之前在中国大使馆看的谢铁骊导演的《早春二月》（1963）。新中国成立之前的作品中，蔡楚生

和郑君里共同导演的《一江春水向东流》(1947)和袁牧之导演的《马路天使》(1937)被认为是中国电影史上的重要作品。当时引进这两部电影的东和德间公司举行了试映会,邀请东宝东和的川喜多长政来观看,我也收到了邀请。与新中国成立后政治气息浓厚的作品相比,在这两部电影中可以强烈感受到电影创作者们发自内心的热情。尤其是在《一江春水向东流》中,出现了中日战争时期重庆资产阶级的腐败生活,这让战争时期身在上海、时常关注重庆动向并负责制作和发行中国电影的川喜多长政心里为之一动。但是从电影艺术的角度来说,这两部电影都过于情节剧(melodrama),水平只能说是一般。我对中国电影产生成见,是因为新中国成立以后由水华和王滨共同导演的《白毛女》(1950)被称为“划时代的名作”。那部电影往好了说是质朴,往坏了说则是幼稚。于是我便认为,那种水平的电影在中国都能算得上名作的话,那么一直以来中国的电影水准一定是相当幼稚的。

但是,我知道我的大前辈、电影评论家岩崎昶1934年在上海看了蔡楚生的《渔光曲》之后,称赞其为杰作,并以此为契机保持着与中国电影人的密切交往,于是,到了北京被人问及有什么要求的时候,我便当场回答,请他们让我看一下中国的老电影。一天晚上,我们被带到类似是青年文化会馆之类的场馆中,观看了那里刚巧正在放映的电影。20世纪30年代的进步电影在“文革”时期曾一度被视为资产阶级的事情而被否定,而这次的电影放映会好像是为了给这些电影平反而举办的。我和妻子在没有任何知识储备的情况下观看了一部于1937年拍摄的电影。这是一部非常轻妙的喜剧,充溢着具有现代意识的才气。这让我们感到很吃惊。电影结束后,我和妻子默默地站在陆陆续续走出会场的中国人中间,对着电影银幕致以长久的掌声。这就是沈西苓导演的一部优秀喜剧电影《十字街头》。

电影的第一个镜头是上海的码头。在那里一个青年对人生感到绝望,准备跳海自杀。他的朋友救了他,并将他带到自己的住处。他们是大学同学,但是大学毕业后却都找不到工作,走投无路。性格乐观

而且充满活力的主人公老赵（赵丹饰）告诫自己的朋友不要悲观，鼓励他与自己齐心协力，顽强地在这个痛苦的时代生活下去。但是，朋友中间还没有一个人找到工作。即便是乐观的老赵，也每天都在忙着四处找工作。当然，房租也已经拖了好长时间。每次从住处出来或者回到住处的时候，老赵想尽各种办法躲避房东催缴房租，十分辛苦。这个部分便运用了轻妙的喜剧笔触。

老赵租住的这间屋子与旁边的房间仅有一块胶合板隔着，往墙上钉个钉子，隔壁挂在墙上的东西就会掉下来。老赵隔壁住的是一个叫做杨芝瑛（白杨饰）的女工。两人总是走岔，没有见过面，但是稍微碰一下墙就会惊扰到对方，因此他们都对对方感到很生气，便隔着胶合板抛纸屑什么的互相捉弄。在这个场景中，年轻的赵丹表演诙谐有趣，让人看了不禁捧腹大笑，简直就像是在看卓别林的喜剧一样。

这个老赵找到了一份报社的工作，开始每天去上班了。上班途中，老赵在电车上遇到一位非常漂亮的美女，他不知道这位美女实际上就是那个经常与自己互相搞恶作剧捉弄对方的邻居杨芝瑛。老赵为了结识她，跳下电车跑着捡回她从车窗里掉下的东西，又追着跳上电车来，把东西递给她。这成为他们两个人交谈的契机。这个搞笑场景非常迅速简洁，一点也不像中国电影的风格。我猜测这大概是受到了20世纪20年代美国电影的影响，特别是哈罗德·劳埃德（Harold Lloyd）的喜剧。因为在劳埃德的喜剧中随处可见这种突发奇想而且明快的肢体性搞笑场景。

老赵在报社负责的是校对工作，但是也积极地为报社写稿。他访问了杨芝瑛的工厂，了解到女工艰苦的劳动状态，将其写成新闻报道，文章名为《女工哀史》。这可能是从1925年日本报告文学杰作、细井和喜藏的同名书籍中得到的启示。后来我才知道，沈西苓导演曾于20年代到日本留学，就读于东京艺术大学^①，并曾参加建筑工人工会组织的演剧团体。

^① 东京艺术大学当时名为东京美术专门学校。据其子沈欣生回忆，父亲沈西苓在“筑地小剧场学过话剧的排演，对他后来的电影生涯很有影响”。（沈欣生：《怀念爸爸沈西苓》，收录于《万叶散文丛刊·霞》，人民日报出版社，1986年）——译者注



沈西苓导演的《十字街头》(1937, 中国电影)中梦的场景。



白杨(左)与赵丹。

老赵和杨芝瑛刚刚认识的时候，都不知道彼此是住在同一个破烂出租屋的穷邻居，所以他们通过浪漫的想象美化对方。这种想象以梦的形式表现出来。在梦中，他们都打扮成欧洲传说中的王子和公主的样子。也就是说，他们都有西方的小资产阶级意识。后来，他们在就业难的严峻现实中得到锻炼，作为无产阶级的意识开始觉醒。可是影片中这种小资产阶级的场面在后来的“文化大革命”中成为被别人攻击的口实。

说到描写“大学毕业即是失业”这种社会问题的电影，我们自然而然地会想到1930年前后小津安二郎导演拍摄的一系列以大学和小市民为题材的电影，如《我毕业了，但……》（1929）、《我落第了，但……》（1930）和《东京合唱》（1931）。看过《十字街头》之后，就会发现该作品与小津这些生动描绘处于经济萧条谷底的日本小资产阶级知识分子的悲哀现实的名作，有着惊人的相似之处。比如：电影虽然以不景气的萧条时代为背景，却插入了很多搞笑场景，成为一部轻喜剧；演员们的表演模仿美国演员，潇洒利落；描写时代的黑暗，提出抗议，却呼吁年轻人不要绝望，要满怀希望地活下去。如此等等。小津安二郎的作品表现出更多的感伤，《十字街头》则更积极向上一些，但总体而言两部作品是属于同一个流派的。

这样的作品如果当时在日本上映，至少日本的电影爱好者会对中国产生亲切感。于是，我问一位中国电影人，“这么好的作品，你们为什么没有想过把它介绍到国外呢？”对方回答说，“是啊，可是很快战争就开始了。”这部电影首映于1937年4月，三个月后中日战争就开始了。我不禁对自己如此轻率的提问感到羞惭。

看完这部电影的晚上，我和妻子坐在送我们回宾馆的车中，兴奋地向中国电影家协会的人们讲述我们的感动，特别盛赞了赵丹的表演，说他像冈田时彦^①一样精致帅气，像卓别林一样风趣等等。电影家

^① 冈田时彦（1903—1934）：日本默片时代的著名演员，因容貌端正，常常在电影中饰演英俊忧郁的小生角色，一出道就被称为“日本的鲁道夫·瓦伦蒂诺”。代表作有《碰脚的女人》（1926）、《那夜的妻子》（1930）、《东京合唱》、《白绢之瀑》（1933）等。——编者注

协会的秘书长说道，“实际上，以前法国的电影史家萨杜尔（Georges Sadoul）看了之后，说这部电影是意大利新现实主义（Neorealism）电影之前的‘新现实主义’电影。”

那之后我们便马上去了上海。我们在北京看完《十字街头》备受感动的消息已先行一步传到了上海，赵丹在上海演讲会场的入口迎接我们的到来。实际上此时他已经身患癌症，正在住院治疗，但是他跟医院的人说想见一见称赞自己以前作品的日本朋友，不顾大家的反对离开了医院。其他人都穿着中山装，只有他穿着潇洒的风衣，依稀展现出当年“摩登男孩”的模样。

在上海，主办方得知我们比起观光更愿意看一些经典老电影，便特别为我们搜集了很多电影胶片，在很多试映室放映。于是我们了解到日本侵华时期的前后五年左右，是中国电影史上的两个艺术高峰。赵丹出席了最后的宴会，在宴会上表达了自己的喜悦，说他们年轻时候的工作终于得到了国际人士的理解。

当时我问道，“你们年轻时都是从哪儿学的电影？”他的回答很坦诚，说是跟美国电影学的，比如恩斯特·刘别谦（Ernst Lubitsch）、卓别林、斯特劳亨（Erich von Stroheim）、金·维多（King Vidor）、威廉·A·韦尔曼（William A. Wellman）、弗兰克·卡普拉（Frank Capra）等人的作品。演员方面，比如罗纳德·考尔曼（Ronald Colman）。同时代日本的那些年轻而富有活力的导演，如小津安二郎、五所平之助和山中贞雄，也曾一样如饥似渴地学习这些人的电影，从中汲取营养。年轻时的小津安二郎也蓄着考尔曼似的胡子。日中两国的电影人虽然在当时都不认识对方也不曾知道对方的作品，却都拥有同样的范本，并有着一个共通的主题，那就是如何通过电影克服社会的封建性，如何与封建残余势力强加给底层人民的奴性展开斗争。有共通的主题，又有同样的范本，作品自然也会有相似之处。

看过《十字街头》这样的作品，我们就能明白日本和中国在近代化的过程中抱有一个共通的课题。然而，双方却并未因此而形成一种

合作的关系，反而走向了对立。笔者想到这些便不禁扼腕叹息。

赵丹为我们作了一幅他擅长的画，对我们说他今天非常高兴，然后便回到了医院，半年之后便离开了人世。据说，与我们的会面是他最后一次外出。去世之前，他在《人民日报》上发表了一篇随笔^①，其中有这样一句话，“层层把关，审查审不出好作品。”而且，他还写道，“对我，已经没什么可怕的了。”这是一位从国民党时期到“文革”时代总共经历了十几年牢狱之灾却从不屈服的巨星的遗言。

晚年的赵丹十分豪爽，而我们在《十字街头》中看到的年轻时的赵丹却又是那么俏皮诙谐、干净利落。在这部电影的结尾，几个再次失业的年轻人站在十字街头，手挽手互相鼓励，一起迈步向前。我认为，以如此明快而简洁的肢体性的表达方式来描述失业这个深刻的社会问题，这本身在中国电影史上便具有划时代的意义。这里面毫无疑问地包含着中国电影的青春。

1935年岩崎昶去上海的时候见到了沈西苓，但是却没有机会看到他的电影。我观看了沈西苓的代表作，却没有见过他。这是因为，他于1940年12月，在日军空袭中的重庆患伤寒去世了。

沈西苓在日本留学期间曾参加演剧活动，当时大概也看了不少电影。20世纪30年代活跃在中国电影界的主要电影人中，还有几位曾在日本研究过演剧或电影。《木兰从军》（1939）的剧本作者欧阳予倩，在大正时代（1912—1926）的日本接触到新派剧^②，回国后在当时只有歌剧^③的情况下，成为中国创作台词剧（即话剧）的先驱。

同样自30年代以来作为电影界领军人物写出了很多杰作、现为中国电影家协会主席的夏衍，年轻时也曾留学日本。我们在北京有幸与他恳谈了两个小时。夏衍在谈话的时候，会说到“日活”或“松竹”

① 标题为《管得太具体，文艺没希望》，载《人民日报》，1980年10月8日。——译者注

② 新派剧：诞生于1888年，主要以庶民生活的悲欢离合为题材。相对于日本传统戏剧歌舞伎（旧派剧）而言，被称为“新派剧”。——译者注

③ 此处指的是以唱为主、对白为辅的中国传统戏剧。——译者注

这样的日语词汇，也比较了战前中日两国电影界的状况。我们感觉到，他在日本留学时曾经相当努力地研究过日本电影。而电影家协会的副主席——原来是电影导演的司徒慧敏，也精通日语。如此看来，通过这些年轻时留学日本、此后处于领导地位的中国电影人，日本电影对中国电影产生了一定的影响，这在某种程度上或许是可能的。当然，相比只有一部分赴日留学人员看到了日本电影，20世纪二三十年代根本上对中国电影形成更具决定性影响的是那些在上海大量公映的美国电影。

5 中日两国的电影人向美国电影学习

中国和日本是在历史上有着紧密联系的邻国。因此，欧美的中国电影研究者便理所当然地认为两国电影之间存在着相互影响的关系。但是，实际上很遗憾，这种相互影响非常有限。中国电影和日本电影之间最终没有产生像法国电影、德国电影、苏联电影和意大利电影之间那种相互影响的密切关系。关于两者之间仅存的一点影响，笔者将在后面提到；而两者之间关系甚微这一点才是需要重点讨论的大问题。之所以会出现这样的结果，最主要的原因是，不论中国还是日本都更热衷于向西方先进国家学习，而非从邻国学习。尤其是日本，虽然以中国的古典文化为基础创造了自己国家的文化，但是当它早于中国成功实现近代化之后，便马上开始蔑视在近代化进程中落后的中国，变得傲慢起来，以为中国没有什么地方值得自己学习。另一方面，20世纪初有很多中国留学生来到日本，但是他们的目的是学习“日本从西方学来的学术”，而不是因为他们感受到了“日本文化本身的魅力”。

就这样，除了一部分赴日留学人员，中国人从来没有想过看一下日本电影；同样地，在中日战争开始之前，日本人对中国电影也没有兴趣。

前面已经说过，1935年鲁迅曾经翻译过日本左翼电影领军人物、电影评论家岩崎昶的文章，得知这件事之后，岩崎昶想去上海拜见鲁迅。

岩崎昶那时主张应该把电影当作无产阶级斗争的武器。实际上，

1928年到1931年期间，日本出现了大量左翼电影。但是，在他的文章被鲁迅翻译成中文的时候，日本的左翼电影已经在政府的镇压下销声匿迹了。1931年的“九一八”事变和1932年的“一·二八”事变之后，日本社会舆论一举右倾化，那些为了追逐流行而制作左翼电影的日本电影人甚至拍起了赞美军国主义的电影。

岩崎昶的文章是否对中国的电影人产生了影响呢？些许的刺激或许是有的。但是，20世纪30年代，在将电影作为阶级斗争武器的想法这一点上，中国比日本领先一步。

比如在1933年的中国电影《脂粉市场》（夏衍编剧、张石川导演）中，便出现了女性为了追求解放而进入职场的主题。虽然在同一时期的日本“倾向电影”中，也经常描绘那些因为贫穷或因丈夫去世要独立抚养孩子而辛苦工作的女性，却没有如此明确地表达出女性为自立而进入职场的意识。

在另外一部同年拍摄的《春蚕》（夏衍编剧、程步高导演）中，影片以写实的手法表现了农村的生活，提及了资本主义左右农产品价格的社会问题。而在日本电影中，不再仅把农村当作令人伤感的情节剧的舞台，试图以真正的写实主义描绘农村现状的第一部作品，则是1939年内田吐梦导演的《土》。

当然，中国电影并非在所有方面都比日本电影领先一步。一般来说，在电影表达的技术和电影表达的洗练方面，日本电影中的许多作品在20世纪30年代便已经达到了世界一流水平。但是，中国电影中明显也有几部作品堪称世界一流，尤其是那些从左翼的观点展开社会批判的电影，比同一时期的日本电影提出了更加尖锐的问题。

1934年吴永刚导演的《神女》，让人看了之后便不禁想要拿同一时期的日本电影中最为优秀的作品作比较，尤其是小津安二郎的《东京的女人》（1933）和成濑巳喜男的《每晚的梦》（1933），它们之间有很多相通之处，特别是在情感丰富的构图方面。

赵丹在提到自己年轻时学习过的美国导演时，排在第一位的就是

精妙喜剧 (sophisticated comedy, 又称高雅喜剧) 大师刘别谦。说起刘别谦, 我想到一部 1951 年的香港电影——朱石麟导演的《误佳期》。香港的电影评论家在第七届香港国际电影节场刊的解说词中, 将这部电影称为“刘别谦笔触式的作品”。这个观点是准确的。同样, 我更想说 1947 年桑弧导演的《太太万岁》才真正是刘别谦笔触式的杰作。1983 年我在上海见到桑弧导演, 问了他这个问题。桑弧导演回答道: “刘别谦啊, 我年轻的时候经常研究他。”

在日本, 将刘别谦式精妙喜剧风格学得最好的是小津安二郎, 1937 年的《淑女忘记了什么》就是这种风格的代表作。但是, 1947 年前后的日本正处于战后最为贫困的时期, 人们没有空闲欣赏这种轻松的喜剧。小津安二郎再次在精妙喜剧领域创作出国际一流的作品, 是从 1958 年的《彼岸花》开始的。

刘别谦的精妙喜剧主要是以资产阶级或王公贵族的奢侈生活为题材。小津安二郎和五所平之助受他的影响很大, 也同样创作了取材于资产阶级生活的喜剧。但是, 他们也将这个技巧运用到描绘贫困的庶民生活的严峻现实中 (通过细微的表情或动作的精妙组合, 生动逼真地描绘出场人物互相追求爱或被爱时产生的细微误解或感情的错位), 运用到描述穷人之间在生活上磕磕碰碰却又相互扶助的故事当中。

从学习刘别谦技巧出发的日本电影创作者们拓展了这种技巧, 而且超越了资产阶级喜剧, 创作出以贫苦百姓为题材的优秀的现实主义电影, 小津安二郎的《独生子》(1936) 和五所平之助的《可以看到烟囱的地方》(1953) 就是这种电影的优秀代表作。当然, 他们在拓展从美国电影学来的技巧的过程中, 自然会加入很多日本独特的民族性因素。一个拥有悠久、强大的文化传统的民族, 不管怎样模仿外国文化, 都绝不会仅仅止于模仿。即便本人没有意识到, 但只要是一位优秀的创作者, 他便会在不知不觉中将模仿与传统融合在一起。因此, 小津安二郎虽然从模仿美国电影出发, 后来却因其纯粹日本式的风格, 被公认为世界上极为独特的电影创作者。

我看了沈西苓、吴永刚、桑弧、朱石麟、石挥等人导演的经典老电影之后，便觉得几乎在同一时期，中国也曾经存在上述这种精妙喜剧的流派。20世纪40年代，中国电影受到了美国电影的巨大影响。新中国成立后，摒弃美国电影，中国电影开始受到苏联电影的强大影响。在这个变化的过程中，美国电影给中国电影带来的正面影响又遭遇了怎样的命运呢？这就是我的疑问。人们是否因为急于消除美国电影中资产阶级意识形态的影响，连精致的技巧和复杂微妙地描绘每个角色性格和心理的电影的“丰富性”也都消除了呢？20世纪二三十年代的苏联电影中当然也有很多优秀的作品，但是大多数电影都有一个缺点，那就是过于单纯地将好人与坏人、敌人与朋友区分开来。中国电影是否更加夸张地将这些缺点继承了下来呢？新中国成立后中国电影最大的缺点，就是过于单纯地将人物分为好人和坏人。我并不是说电影应该描写介于好人与坏人之间的人物，只是，善人做事过了度，有时便会转化为恶。在中国电影中很少看到这种现实中存在的人的复杂性。这是非常遗憾的。

1949年桑弧导演的《哀乐中年》，就出现了一种讽刺性的剧情展开：善良的子女们出于善意孝顺父亲，却反而剥夺了父亲作为人的生存价值。善良的人们因为互相向对方施加自己的善意而走向对立，这种剧情在以前的美国电影中是常见的。在对中国20世纪三四十年代的电影再评价的时候，不能忘记考察美国电影对这些作品带来的好的影响。

1920年，美国有一部很受欢迎的电影叫做《翻越那座山从养老院回来》（*Over the Hill to the Poorhouse*）。这原本是一部根据威尔·卡尔顿的同名诗歌^①改编的舞台剧，克拉拉·本朗热（Clara Beranger）^②将其改编为电影，导演是哈里·米勒德（Harry Millarde）。南部圭之助在著

① 威尔·卡尔顿（Will Carleton, 1845—1912），美国诗人。这部电影是根据他的两首同名诗歌《翻越那座山去养老院》（*Over the Hill to the Poor House*）和《翻越那座山从养老院回来》（*Over the Hill from the Poor House*）而改编的。——译者注

② 编剧应为保罗·斯隆（Paul Sloane）。原书疑有误。——译者注

作《欧美电影史》(东京书出版社,1969年)中提到这部电影,梗概如下:

在一个贫困的家庭中,母亲(玛丽·卡尔[Mary Carr]饰)辛苦劳作,抚养四个儿子和两个女儿,父亲不堪穷苦的生活去偷东西。得知此事的三儿子(约翰尼·沃克[Johnnie Walker]饰)替父顶罪,被关进了监狱。其间,父亲因为自责,抑郁而死。服刑结束出狱后的三儿子将母亲拜托给哥哥姐姐照顾,前往加利福尼亚打工赚钱。当牧师的长子将三儿子寄给母亲的钱全部私吞,而且还虐待母亲,最终将她送进了养老院。母亲去投靠其他儿子,也都被他们扫地出门。三儿子回来之后得知此事,大为震怒,将长子打倒在地,并拖着他前往遥远的养老院。这个地方是故事的高潮。

1923年,这部电影在日本公映。在此一年前,就已经有人根据美国的报道将其翻拍成名为《母亲在何处》(1922)的电影,而1941年小津安二郎导演的名作《户田家兄妹》的故事也是脱胎于这部电影。后来,1958年三益爱子主演的通俗情节剧《母亲》的故事情节也与这部电影一样。

如上所述,美国电影给日本电影带来了巨大的影响。而当我看过1937年中国电影的其中一部杰作、朱石麟导演的《慈母曲》之后,惊讶地发现这部作品亦与《翻越那座山从养老院回来》如出一辙。

这部电影很好地利用了田园情调,幽默和伤感的比例也恰到好处,没有像日本版《母亲》那样过度赚取观众眼泪,堪称大众情节剧中的精品。当代的香港评论家看过这部电影之后,认为这部电影“拥有高度成熟的现实主义风格”。从这一点上看来,电影中对中国人情风俗的置换也非常成功,让中国人看了之后也不觉得奇怪。只是,也是因为我知道原作的关系,看完之后不禁产生这样的疑问:弟弟强行拖走哥哥这个情节在将兄弟视为平等关系的美国文化中显得自然,但是在重



朱石麟导演的《慈母曲》(1937, 中国电影)。



小津安二郎导演的《户田家兄妹》(1941, 日本电影)。

视长幼有序的中国的风俗习惯中，是否有些不自然呢？我感觉三儿子那种不拘小节、开朗快乐的性格，与其说是中国式的，不如说是美国电影式的角色。但是，若中国的观众完全将这部电影当成本国的电影来追捧，那么不正意味着当时的中国也正在形成试图超越这种细微差别的趋势么？从这里我们便可以看到异文化相遇并相互接近的过程。

1937年袁牧之导演的《马路天使》也受到了美国电影的影响。熟悉美国老电影的人只要一看就知道这部电影在很大程度上受到了无声电影时代的好莱坞票房大片《第七天堂》(7th Heaven, 1927)的影响。《第七天堂》是一部以第一次世界大战爆发前夜在巴黎从事下水道清洁工作的工人齐卡为主人公的青春片。他虽然在地下工作，心中却总是充满美好的希望：明天我要到地上去，后天我要到更高的地方……一天晚上，他从下水道的井盖中探出头来，发现一个妓女正在逼迫她的妹妹卖淫，两人正在争执之中。齐卡爬到地面上，救了妓女的妹妹蒂安妮，将她带到了自己的公寓。这里是位于七层的阁楼。因为去邻居家找朋友时还要下楼，齐卡嫌麻烦，便在窗户和窗户之间搭了一块木板，利用木板往来于朋友家和自己家。于是，爱情（贫穷而纯情的恋人）和友情（鼓励他们的朋友）的故事，在俯首皆是的幽默和浓郁的抒情中展开。

《马路天使》是发生在上海的故事。在影片的开头，镜头对准著名的娱乐中心“大世界”，然后下移，深入地下。接着出现了一则字幕^①，意在说明这个故事讲述的是生活在这个大都市中阴暗角落里的穷人，他们看不到阳光，就仿佛生活在地下一般。这个创意是对《第七天堂》中下水道意象的应用。

主人公当然不是齐卡，而是一个姓陈的青年（赵丹饰），他是一个吹鼓手。一天，他作为迎亲乐队的一员，跟在有钱人家的迎亲队伍当中，走在人员嘈杂的贫民区的街道上。赵丹后来成为以饰演器宇轩

^① 字幕为“上海地下层”。——译者注

昂的大人物为主的著名演员，但是在这部作品中，他却以风趣的演技饰演了一个有点冒冒失失而且傻乎乎的好青年，这个角色非常可爱，对人热情。

小陈所住房间的马路对面，住着一个叫做小红（周璇饰）的少女（两人都住在二层）。她的姐姐小云（赵慧琛饰）是在街头拉客的妓女。小红在酒楼唱歌，却被流氓盯上，差点被老鸨强迫卖身。小陈同情小红，便在对面的房间打扮成滑稽的样子变戏法，或者叫来自己朋友演个影子戏，逗小红开心。有一次小陈沿着电线去小红的房间时，电线发生短路，让大家虚惊一场^①。这些人物关系和小插曲很明显受到了《第七天堂》的影响。

然而，《马路天使》并未止步于对《第七天堂》的模仿。电影的前半部分以幽默和抒情的笔触描绘了贫苦男女的纯爱，和美国电影的方式非常接近。但是随着剧情的发展，那种美国电影式的乐观逐渐消失，内容变得令人悲伤。贫苦人士之间的相互帮助，也与美国式的那种淡淡的友情和友邻之爱不太相同。小陈有四个同甘共苦的结义兄弟。每当小陈吹起喇叭，结义兄弟便会马上赶过来帮助他。这种描写虽然充满了喜剧的味道，但是结义兄弟之间牢固的情义则是重义的中国传统精神的体现。这几个结义兄弟为了帮助小红姐妹逃出流氓们的魔掌而奋不顾身。这部电影的构思来自美国电影，却自然地表现出中国人民的传统精神气质。

《马路天使》后半部分与以大团圆结尾的《第七天堂》也完全不同。流氓打算霸占小红，小陈帮助小红连夜逃走，住到一个破房子的二楼。小红的姐姐小云也逃到这里和他们住在一起，度过了一段贫穷却愉快的日子。五个义兄弟中的老王（魏鹤龄饰）与小云之间产生了爱情。但是，流氓们最终发现了他们藏身的地方。姐姐小云为了保护

^① 电影中的场景为小陈在自己房间和小红的房间之间用木板搭了个桥，小陈扶着小红过去之后，自己不小心从桥板上摔下去，幸好抓住了电线，沿着电线一晃一晃地到达小红的房间。小红则吓得脸色苍白。——译者注

小红，被流氓杀害。在上海的底层社会中，这样的事件屡见不鲜。创作者们严肃地提出了自己的质疑。夜晚站在街头的小云，脸上露出一一种愤世嫉俗的表情，给观众留下了深刻的印象。这种深刻的描写也远远超越了基调乐观的《第七天堂》。

《马路天使》公映之后便大受欢迎。不久，日本就发动了全面侵华战争，紧接着又发展为与美国的战争。在这个过程中，日本政府有组织地发起运动，批判美国电影带来的“思想上和风俗上的恶劣影响”。当时，日本优秀的电影导演伊丹万作在一篇标题为《电影演员的生活与教养》（1943年发表）的文章中写道：

我们绝没有受到美国电影的思想毒害。我们虽然看了几百部美国电影，却并没有变成无可救药的坏蛋。

在这篇文章中，他反省了日本人意识中根深蒂固的“对权贵的阿谀和卑躬屈膝”，认为美国电影带来的影响是非常有益的。他这样写道：

礼节作为礼节，是要尊重并实践的，这一点毋庸赘言。但是，我们周围的很多人却抛弃个人的尊严，迎合尊长之意，或过度地恭顺服从，或追从卖笑、大献殷勤。在公司里，若专务下一盘围棋，则所有的职员都变成了围棋迷；在医院里，若院长信奉耶稣教^①，则所有的护士们都争着唱赞美歌。我们周围充满了这样风气。诸如此类，不胜枚举。若不将这种弊病一一打破，则无法建设一个健全的国家。而且我认为实际上是美国电影最先给了我们反省这种风气的机会。

20世纪二三十年代，日本电影不仅从美国电影中学到了技术，还

^① 日语中基督教的旧称。——译者注

学到了思想。只是，这些思想真正给日本人的生活带来深刻影响，还要等到很多年以后。40年代的日本人追随掌权者的倾向非常严重。在中国电影受到美国电影强烈影响的时期，其影响仅仅单纯地止步于技巧方面吗？看过《慈母曲》和《马路天使》之后，我认为美国电影给中国电影带来的影响是更加深层的正面影响，美国电影是这一时期日中两国电影的共同范本。两国的电影人以美国电影为线索，将诸如克服封建思想、脱离贫穷、追寻青春活力之类作为共同主题。但是，日中两国的电影人最终却都没有认识到这一点，没有将对方视为与自己面临相同课题的同志。

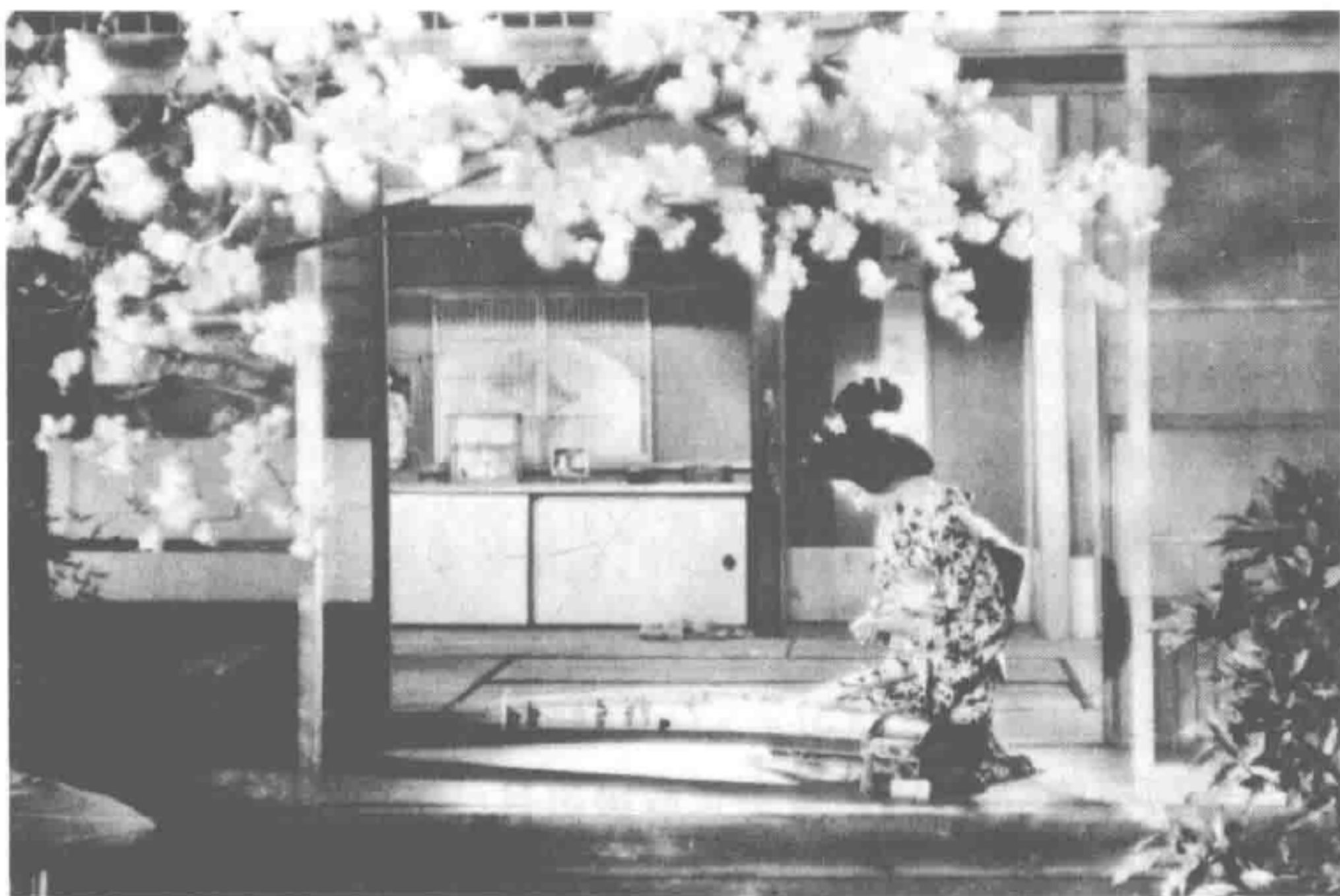
6 战争开始了

东和商事早期引进的德国电影中,包括冬季奥运会的纪录电影《银界征服》(*The White Stadium*, 1928)和以阿尔卑斯山为舞台的山岳电影《勃朗峰上的暴风雪》(*Storm Over Mont Blanc*, 1931),这两部电影的导演阿诺德·范克向川喜多长政提出自己想在日本制作电影的愿望。而经历过出口失败的川喜多长政,也希望借由这位一流导演的镜头将日本介绍给西方。川喜多和京都的J.O.制片厂合作,接受了这次策划,于1936年完成了大作《新土》。

1936年范克初到日本便马上看了很多日本电影,留意到伊丹万作导演的《忠次成名记》(1935),于是请求与他合作。在范克的一再请求下,伊丹万作与其联合执导《新土》。但是从剧本写作到影片拍摄,两人几乎在所有方面都意见不一致,形成了尖锐的对立。川喜多长政努力调解两人的关系,却并不顺利,最终拍出的作品被剪辑成两个不同的版本,分为阿诺德·范克版和伊丹万作版。

两个人为什么会对立呢?看一下他们拍出的作品便一目了然。范克的构思对日本是善意的,但是这种善意的表达在日本人看来却是落后于时代的。

主人公是一个叫做大和辉雄(小杉勇饰)的青年,从欧洲留学回到日本。他醉心于欧洲的文化,对日本的旧习抱有疑问。在回国的船上,他认识了德国的女记者盖尔达(露丝·艾维拉[Ruth Eweler]饰),



川喜多长政制片、阿诺德·范克和伊丹万作联合执导、原节子主演的《新土》（1937，日本电影）。在德国人眼中，代表日本的是樱花和大和抚子。



阿诺德·范克导演（左）和原节子。

并对她产生了好感。但他作为地方豪门的婿养子^①，必须和一个叫做大和光子（原节子饰）的女子结婚，因此很不情愿。光子终于把自己的未婚夫辉雄等了回来，却发现他已经变心，便拿着自己的嫁衣登上了火山，准备从火山口跳下。得知此事的辉雄追到火山口抱住了她。辉雄终于认识到自己憧憬西方而忽视日本传统的美是错误的，并重新发现了大和抚子^②内心的纯粹。一年后，辉雄和光子来到一片仿佛是“满洲”的大平原上，开着拖拉机开拓农场。

在这部电影中，因为爱人变心而试图自杀的姑娘，被塑造成一种展示日本女性的纯粹的贞操观念的崇高形象，而对没有爱情的传统婚姻所产生的疑问则被理解成浅薄的崇洋媚外。于是，为了拯救这个崇洋媚外的青年，他的生父和妹妹甚至让他去见佛教的高僧，让他转变观念。虽说20世纪30年代的日本还残留着很多封建陋习，但是电影中描绘的世界简直是江户时代。范克设计了完全与30年代的日本不相符的古老故事，认为这种完全没有现实性的固陋传统才是日本式的优点，对此大加赞美。因此，这种“赞美”让当时日本电影界近代知性派的巨匠伊丹万作感到困惑，并极力反对，这是再理所当然不过的了。

既然伊丹万作如此反对范克的做法，那么一拍两散便好。但是，他却不惜另外制作一个伊丹版，也要与这个范克导演合作到最后，也许他觉得这部电影即便在日本人看来十分滑稽，但是与一个对日本抱有好感的西方一流的电影人合作是有意义的，而且极力协调二人关系的川喜多长政或许也这么认为。不管怎么说，川喜多长政在德国看过比这还要过分很多的《蝴蝶夫人》。

但是，这部电影最后的票房收入却非常好。为了出席这部电影在柏林的首映式，主演原节子与川喜多夫妇一起前往德国，当时到东京

① 婿养子：类似中国的入赘。——译者注

② 日语的“大和抚子”一词，特指具有日本自古以来男尊女卑社会秩序中温柔稳重、谨慎恭顺等美德的女性，战时也一度成为日本政府宣扬父权社会意识形态下遵三从四德、相夫教子传统的日本女性的符号。——编者注



(从左到右依次为) 出席《新土》柏林首映式的川喜多长政、原节子、熊谷久虎（原节子的姐夫，后来拍摄了《上海陆战队》[1939]）、可诗子夫人。



反对阿诺德·范克拍摄构想的伊丹万作导演。战后，他在病榻上写出标题为《战争责任的问题》的重要随笔。

站送别的影迷人山人海，盛况空前。

范克不愧是山岳电影的高手，虽然这部电影的人物和剧情让人很难理解，但是在烧岳山和浅间山拍摄的山岳场景带有一种让人亢奋的神秘性，算是电影的优点之一。而日本人给这部电影好评，也就仅仅出于一种得到别人承认的喜悦——落后于时代也好怎么也好，反正来自西方最发达国家之一的德国、在各种方面都堪称一流的文化人士，站在礼赞大和抚子的立场上对我们日本人表达了敬意。仅此而已。

今天回过头去再看这段历史，也会觉得《新土》之所以受到欢迎，本身便体现了当时的日本人急于得到西方的认可。

辻久一在《中华电影史话》（载于佐藤忠男、久子编辑发行的《映画史研究》第4—15期）中提到，范克最初设想的最后一幕是辉雄和光子在士兵刀枪的保护下于“满洲”的农田中开拓的场景。但是伊丹万作强烈反对，范克不得不收回了这个想法。在现存的范克版《新土》最后一幕中，虽然没有士兵，却留下了两个人开着拖拉机开垦农田的场景。对当时的日本人来说，开着拖拉机开垦大农场的印象只存在于“满洲”，所以这一幕其实暗示着被日本精神感化并觉醒的辉雄带着光子去了“满洲”。

或许，范克将这次的电影制作当成了纳粹对日本进行文化入侵的一环。1936年11月，正在制作《新土》时，《日德防共协定》在柏林签署。这是希特勒的德国和军国主义的日本签署的共同抵抗苏联共产主义进攻的条约。对于纳粹德国来说，日本人侵略“满洲”并将“满洲”作为攻打苏联的前进基地，有着非常重要的意义。伊丹万作之所以排斥最后的这个场景，大概是不想将那样的意识形态加入这部电影当中吧。

范克一行九人来到日本，其中有一个叫做弗里德里希·黑克（Friedrich Wilhelm Häck）的人。他以摄影人员的名义同行，但是实际上在制作电影的同时承担着促使日本政府与德国签订《日德防共协定》的任务。川喜多长政起初不知道这件事，后来他打算将这部电影的放映权卖给美国、英国和法国等国却遭拒绝时才明白过来。在这些



《新土》の宣传广告。

与纳粹德国敌对的国家，人们似乎都知道黑克是纳粹党的外交负责人，后来黑克成为德国外交部部长里宾特洛甫（Ribbentrop）的心腹。

川喜多长政在不知情的情况下被卷入了纳粹的意识形态攻势当中。将这部电影卖给各个自由主义国家的尝试失败之后，他才了解到这一点。自由主义国家将这部电影视为纳粹的宣传片，断定《新土》意味着鼓励日本侵略“满洲”。

川喜多长政的政治判断太幼稚了。但是，我们若以现在判断纳粹的水准对川喜多长政当时的行动指手画脚的话，未免有失公平。当时的纳粹还没有发动第二次世界大战，奥斯维辛集中营也还没有建立。希特勒的独裁虽然已经引起人们的警惕，但是仍有很多人将他看成一位民族英雄，认为他将第一次世界大战战败后的德国从无法收拾的混乱状态中拯救出来并进行了重建。这种观点在当时有着很强的说服力。如果希特勒在这个时候死掉了，说不定他会作为一个伟大的政治家名垂青史。跟与德国有着直接利害冲突的欧洲各国或者陆陆续续接受了很多犹太难民的美国不同，当时的日本并没有直接感受到纳粹的威胁，除了一部分厌恶希特勒反共政策的知识阶层左翼人士，纳粹反而受到了人们的欢迎，川喜多长政的政治判断绝不低于当时的普通日本人。

当时的日本人对德国以及纳粹的认识是暧昧的，从德国建筑家布朗诺·陶特（Bruno Taut）在日本广受欢迎这一点上也可以看出来。陶特是犹太人，被纳粹赶出德国，1933年来到日本，一直待到1936年。其间，他称赞日本建筑（尤其是桂离宫^①），写了几本赞颂日本传统建筑优点的书。作为欧洲一流的知识分子，陶特发现了日本的传统美。这些书被日本知识分子阶层广泛阅读，给他们带来了很多感触。很多材料证明，当时的日本人读了这些书后都认为，只有德国的知识分子才会持有这种友好的见解，因为两国结盟签订了《日德防共协定》，却

^① 桂离宫：位于京都，建于江户时代早期。书院部分以书院造样式为基调，并且融入数寄屋风的建筑风格，被认为是日本庭院建筑的杰作。——编者注

几乎没有人发现陶特正是被他们的纳粹盟友赶出祖国，走上流亡之路。总而言之，西方的知识分子认可日本文化本身便是一件令人高兴的事情——大多数日本人的认识都还停留在这个阶段。他们还没能更进一步认识到范克礼赞大和抚子和陶特赞美桂离宫，在根本的动机上就是不一样的。

1937年7月，川喜多长政结束了《新土》的美国宣传活动，准备从洛杉矶回日本，这时候听说了日本和中国的军队在卢沟桥开战的消息。中日战争开始了。川喜多长政在初中一年级的時候读了父亲大治郎的遗书，便必然将为中日两国的友好做一些大事当成了自己的天命。听到开战消息后，他又想到了一件工作，那就是制作电影《东洋和平之道》（1938）。正如制作《新土》是有关日德友好的一次失败的尝试，《东洋和平之道》也注定无法摆脱失败的命运。但是，他无法袖手旁观。

1937年7月7日，在北平郊外的卢沟桥附近，演习中的日军和中国军队经历了几次小部队之间的摩擦，在几个月之后发展为全面战争。日本方面起初将这次事变称为“北支事变”，不久之后改称“支那事变”，现在称为“日中战争”。

只是，认为中日战争始于此时只是日本方面的看法。在中国方面看来，战争已经在1931年9月18日即日本所说的“满洲事变”的时候就已经开始，后来的一切都是这次事变的沿续。实际上，从20世纪30年代到现在，在很多中国电影的台词中，我经常听到“九一八”这个词，却很少听到“七七”这个词。“九一八”是1931年日本开始武力侵略“满洲”地区的日子，在中国人的认识当中，中国和日本的战争从这一天就开始了。所谓的“满洲事变”在短时间内就结束了，但是在之后的很长时间里，游击战一直在持续。比如在1979年的中国电影《归心似箭》中便可以了解到当时的情形。

日本方面将这些游击队称为“匪贼”，制造一种“是治安问题而非战争”的假象。但在中国人的意识当中，这却是真正的战争的继续。

1933年的中国电影《小玩意》中，便描绘了战斗的场面，让人联想到前一年发生的“一·二八”事变。在这部电影中，可怕的敌人（日军）由很多坦克车开道，带着具有压倒性优势的装备，朝只有短枪和手榴弹的中国军队袭来。《小玩意》的导演孙瑜在第二年（1934年）又拍摄了一部杰作《大路》。在这部作品的最后一幕中，日军的轰炸机突然对那些高高兴兴努力建设军用道路的中国青年开始了轰炸，喜剧风格的青春电影一举转变成悲壮的抗日电影。

翻一下历史年表便可以了解，1933年1月1日，日军在中国北方的山海关与中国军队发生冲突，在5月31日签订《塘沽停战协定》之前，“满洲”的日军（关东军）已经将侵略范围扩大到了热河省。《大路》



孙瑜导演的《大路》（1934，中国电影）。图中是为了抗日而建设道路的中国青年劳动者。

中描绘的日本对中国民众的攻击大概就是这件事吧。如上所述，在中国方面看来，或者按照中国电影的描述，即便当时的中央政府——国民政府的正规军——与日军正式交战状态长期中断，但是日军的武力侵略一直存在，而中国方面也一直以游击战的方式或者断断续续的局部战役的方式抵抗着日本的侵略。而1937年7月7日则不过是这些抵抗最终发展成八年全面抗战的契机之一。

但是，日本人认为中日战争始于1937年7月7日的卢沟桥事变。当时的中国虽然经常与日军发生小规模战役，但都是非常局部的战役。不少日本人甚至在除此之外的中国国土上过着普通的生活。于是，或许当时的大多数日本人都觉得，抵抗日军的只是中国人当中的一小部分抗日分子，其他大部分中国人都没有爱国心，是不关注战争的。明治维新之后，特别是甲午战争和日俄战争之后，在一种排外的爱国主义思潮的煽动下变得激情高涨的日本人，亦以中国人缺乏爱国心为由鄙视中华民族。

当时并非所有的人都燃起了抗日的热情，这一点通过中国电影的描述也可以了解到。比如在前面所说的1933年的《小玩意》中，女主人公为了躲避战争从上海郊外的农村逃出来，她在上海的闹市卖东西时，一个打扮成资产阶级模样的青年在餐馆中大声说话，“东北被日本人给占了，但是那里只有三千万人。中国有四亿人呢。四亿人当中丢个三千万，没什么大不了的。”^①也许这种冷漠的中国人在中国是的确存在的，但是孙瑜导演在这里更进一步地挖掘了当时中国人的心理。女主人公在街头被爆竹的声音吓到，产生精神错乱，大叫“打仗了”，于是那些以为日本的侵略事不关己、在闹市中来来往往的群众瞬间陷入了恐慌状态。这样的描写虽然说有一点点程式化，但是这个场面尖锐地描绘出当时日军所造成的恐慌已经渗透到那些原本对战争漠不关

^① 在中国电影出版社1981年出版的《孙瑜电影剧本选集》和现存的影片中没有看到类似的台词。不知作者所依，此处根据日语原文译出。——译者注

心的人们当中。

还有一个例子是1937年由欧阳予倩改编自夏衍原著、谭友六导演的《摇钱树》^①，这是一部描写上海普通百姓生活的喜剧，讲述了贪婪、懒惰却又让人恨不起来的一家人的失败经历。这家的儿子在与日军的战斗中失去了一只脚。电影中有一个场面描述儿子看到父亲和妹妹的懒惰与贪婪，终于忍不住情绪爆发，痛斥他们在日本入侵、国难当头的时刻却还寻欢作乐，气得当场晕了过去。^②

以上海为制片中心的中国电影界进步人士，尝试通过拍摄一系列抗日电影唤醒那部分麻木的中国人。

日军和中国军队在卢沟桥发生冲突之后过了三十六天，8月13日，日本的海军陆战队和中国军队又在上海开战。接下来，8月15日，日本政府发布了实际上可以称作全面战争宣言的“断固膺惩”南京政府的声明，即日，海军的轰炸机便飞过南海，对当时中国的首都南京进行了轰炸。之后，战线不断扩大。

9月中旬，川喜多长政前往已被日军全面占领的北平，此行的目的是制作一部纪录片，让日本人知道中国的情况。据说他想通过描绘中国国土的广袤，暗示日本若是侵略中国则必然走向一条没有尽头的不归路。详细的计划不太清楚。当时他带了两名摄影师，在拍完北平、天津和内蒙古等地之后，便中断了拍摄计划回到日本。原因大概是他觉得自己很难通过一部介绍风景的纪录片传递和平信息。于是，他改变了计划，请原本为这个纪录片做剪辑的铃木重吉担任编剧，开始制作故事片《东洋和平之道》。随着战争的持续，纪录片在以后逐渐成为强大的宣传手段，地位大大提高，但是在当时纪录片还被认为是故

① 夏衍由同名舞台剧编写《摇钱树》电影剧本，但未发表。最终影片剧本署名为欧阳予倩。——编者注

② 吴一清推开吴美玲和朱氏，“你们给我滚开！公债涨了，市面好，天下太平。你们可以做生日，喝酒，唱歌，高兴了。可是，你们这帮醉生梦死的人，你们听着，别太高兴了，国耻还没有洗去，像我这样一条腿的人，还在暗自流眼泪，可怜那三千万同胞，那三千万同胞……”吴一清昏了过去。参见《夏衍电影文集》（第3卷，中国电影出版社，2000年）。——译者注

事片的附属物，对观众的影响力比较小。

铃木重吉是“倾向电影”之一《是什么使她沦落至此》（1930）的导演。该片在“倾向电影”全盛期的20世纪30年代赢得了最高的票房收入，是日本电影史上特别值得一提的作品。但需要注意的是，拍出这样的“倾向电影”的导演并非一定抱有左翼思想。在流行“倾向电影”的时期，大型商业电影公司也乐意制作这种电影，但常常在电影审查中被删剪得支离破碎。而到了1931年，警察的镇压力度加大，以“九一八”事变和“一·二八”事变为契机，这些公司发现制作“炸弹三勇士”^①之类的电影比“倾向电影”更能赚钱，便纷纷放弃了后者，开始制作礼赞军人的电影，并使之流行起来。这个铃木重吉导演也在1933年接受军部的委托，制作了三部宣传片——《三月十日》《此一战》和《保护我们的天空》，前面两部电影回顾了日俄战争中取得的胜利，后面一部则提出为了防备将来有可能发生的空袭而进行防空演习的必要性。《三月十日》中甚至还收录了军国主义的代言人荒木贞夫大将的长篇演讲。

在当时的日本，导演们随着风向的改变而制作在思想上似乎完全相反的电影，是司空见惯的事情。若不指出这一点，那么对铃木导演就太残酷了。比如一般认为，沟口健二导演的《都会交响曲》（1929）和《而且他们也去》（1931）如果没有在审查中被剪辑得体无完肤，将是“倾向电影”中最优秀的作品。看过这两部电影完整版的人们都惊叹不已。但即便是沟口，也在1932年拍摄了一部肯定日本侵略“满洲”的电影《满蒙建国的黎明》。我们只能说，不管是左翼思想还是右翼思想，对他们而言都只不过是一个有趣的电影主题，仅此而已。当然，也有相对更加忠实于意识形态的人。比如一般认为铃木重吉导演的代表作《是什么使她沦落至此》之所以能够成为一部强烈的“倾向电影”，

^① 炸弹三勇士：又称“肉弹三勇士”，指的是1932年“一·二八”事变时，三个日本兵以人肉炸弹的方式拿着爆破筒破坏中国军队的铁丝网，继而身亡。——译者注

助理导演木村庄十二的贡献很大。木村庄十二不久之后也成为一位导演，他是在“倾向电影”过时之后依然不改初衷的极少数人。在“倾向运动”已经几乎完全偃旗息鼓的1933年，他制作了一部被称为不合时宜的最后的“倾向电影”《河对岸的青春》，受到大家的关注。但是，随着日本变成一个完全被军国主义控制的国家，社会已经不再允许左翼电影人的存在，为了继续在电影界生存下去，他也终于在1939年拍摄了《扬子江舰队》。这是一部为中日战争中进驻扬子江的日本海军拍摄的宣传片。大多数电影人就像这样开始或积极或消极地成为战争的帮佣，包括曾经参加过左翼运动的人。

我不知道川喜多长政在启用铃木重吉时有多大成功的把握。《中华电影史话》的作者辻久一推测，川喜多长政之所以启用此人，是因为被称为东和商事著名宣传部长的筈见恒夫的举荐。筈见恒夫是铃木重吉的朋友，为他写过电影剧本。

11月，川喜多长政与可诗子夫人以及铃木重吉导演等人再次前往北平。铃木导演首先在那里写作了剧本。据说电影起初的构想有两个故事，运用蒙太奇的对照方式将两个故事组合在一起。其中一个故事是中国的一对年轻农民夫妻为了躲避战火，逃难他乡，途中遇到了很多人，最终知道自己把日军当成敌人是一种错误的认识。另外一个故事是农民出身的日本士兵，作为“宣抚班^①”班员深入到中国民众当中，与他们结下了深厚的友谊。

川喜多长政、可诗子夫人以及北京大学的日本文学教授张迷生与铃木重吉针对这个剧本进行了讨论，然后大家认为那个日本士兵的故事难以实现，决定仅以这对中国农民夫妻在逃难过程中的插曲作为电影的主要内容。电影还有一个几乎没有先例的新尝试：出场人物几乎都是中国人，台词也全都是汉语，然后再加上日文字幕。因此，演员也都是中国人。

^① 宣抚班：日军在沦陷区进行反动宣传和奴化教育的特务机构。——编者注

中国的电影摄影棚都集中在上海，北平没有电影演员。于是川喜多夫妇便在报纸上登载了在普通群众中征集演员的广告。他们起初还担心不会有人前来应征，出演敌国日本的电影。面试时间原定为下午一点，出人意料的是，一大早便有人赶到了面试地点北京饭店，应征者最后多达三百人。他们录用了白光、李明、徐聪、李飞宇、仲秋芳、张稽祖，一共六人，12月便开始拍摄。第二年1月底，一行人回到日本准备内景拍摄。

当时，这些中国演员及其家人都非常害怕前往敌国日本，川喜多长政等人好不容易才说服了他们。但到了东京之后，他们却被当成亲日的中国人受到了热烈欢迎，因而非常吃惊。

当时很多日本人都相信在中国有一部分所谓的“亲日的中国人”。政府告诉国民，他们之所以发起战争是为了将这些亲日派或者不关心政治的“善良的普通中国人”从蒋介石领导的国民党的暴政下解放出来。对于这种说法，民众虽然半信半疑，但是最后都选择了姑且信其有。

就像这样，对对方国家的民心进行有目的的曲解，并以此为借口发动战争，是近代战争爆发的主要原因。第二次世界大战中，德国就是以很多“善良的普通俄罗斯人”希望逃离斯大林的恐怖统治为借口，对苏联发动了攻击。肯尼迪任总统之初，对古巴发动进攻的美国中央情报局（CIA），也是认为只要美国对古巴发动进攻，必然能得到那些已经厌倦卡斯特罗统治的“善良的普通古巴人”的支持。

正好与《东洋和平之道》同一时期，由同盟通信电影部制作的长篇纪录电影《曦光》（1938），也是在北平周边拍摄的。从《曦光》中也可以看出将“善良的普通中国人”与抗日派的中国人区分开来的论调。影片描述了北平及其周边人民的生活和景物，此时战火停息，主战场已转移至南方的南京等城市。在这部电影中，北平的景色被描绘得很美，中国人的生活也给日本观众留下了很好的印象。

在那个日本人还非常轻视中国人的时代，《东洋和平之道》可以说在最大限度上让这些中国演员表现出令人喜欢的一面，增加了日本

人对中国和中国人的好感。但是，这部电影也在解说词中犯下了一个致命的错误，那就是过于强调中国人民因为饥荒、战乱和政府的暴政及横征暴敛而生活在苦难的深渊中，并解释说日军现在出兵中国是为了将他们从水深火热中解放出来。这样一来，为了帮助那些亲日派的中国人，日军出兵中国就成了一种必要，而这对于那些被他们当成亲日派的中国人才是一个意想不到的大麻烦。

《东洋和平之道》拍摄完成之后，于1938年3月31日在日本的六大城市公映。虽然媒体大肆宣传，但是这部影片的票房收入却非常惨淡。片中没有一个日本影星，所有的角色都是由不知名的中国业余演员出演，因此票房收入不佳也许是理所当然的。迎合潮流的战争电影一部接着一部，大多都是以粗糙的战争场面为卖点，而在这部电影中却没有这样的场面。不得不说，逃难中的主人公（年轻的农民夫妻）简直就像是华北各地观光旅游的向导，缺乏紧迫感，电影在形式上存在着缺陷。

但是，这部电影包含着非常认真的内容，与当时那些不断出现的纯粹描写战争的跟风电影明显不同。而且，制作者苦心积虑地用暗示的方式表达了当时无法表达的一种隐藏的意图，从这一点上来说，这部作品在电影史上是一个特别的存在。

当时，日本电影受到日本政府的严格审查。在审查中，所有反战或者厌战的表达都被当成危及国家的犯罪，成为被严厉惩罚的对象。政府希望通过电影将中日战争描述为圣战，而非侵略。而且，更加不妙的是，连普通的观众也期待电影将战争神圣化，总是怀着这样的期待走进电影院。

《东洋和平之道》是这样一部电影，片头字幕如下：

这是一部在事变的硝烟还未停息的北支由日华两国国民齐心协力共同制作的电影。

制片人在此对电影制作时赐予巨大帮助的当地的皇军将士和

给予了我们热情帮助的华北人民表示衷心的感谢。

同时谨以此片献给战争结束之后唯有依靠日华两国国民之间真正的相互理解、敬爱和友情才能保证的“东洋和平之道”。

这里所说的是“制片人”，因此说明这些话不是铃木重吉的话，而是制片人川喜多长政的话。字幕中按照惯例陈述对“皇军将士”的感谢，是因为在那个时代如果不这么写便会被人怀疑为“非国民”，必须考虑到这样的时代背景。川喜多长政想说的是什么呢？很明显是最后一句，那就是，“唯有依靠日华两国国民之间真正的相互理解、敬爱和友情才能保证的‘东洋和平之道’”。

川喜多在这里绝没有提到日军的胜利，只是希望战争结束。“东洋和平”这个词出现在一首以“胜利归来，勇敢的……”开头、以“若为东洋和平故，不惜抛头颅”结尾的军国歌谣中。这首歌谣是邻居们送别那些应征前往中国前线的士兵时必唱的，即便是小孩子也耳熟能详。在这里的“东洋和平”是以日军的胜利和中国政府的屈服为前提的，这种想法在当时甚至已经成为一种常识。对此，川喜多长政提出东洋的和平只有“依靠日华两国国民之间真正的相互理解、敬爱和友情才能保证”。在这里，他的思想包含在“敬爱”这个词中。之所以这么说是因为中日甲午战争以来日本人蔑视中国人的情感已经达到了一个顶点。川喜多长政肯定是想这么说，“只有日本迅速撤兵，日本人对中国人抱有敬爱之情，才能找到东洋和平之道。”若要将这句话转换成一句尽量不违背审查、不触犯当时日本人国民感情的话，那么就成为了上面所说的那句。

故事是从华北大同偏远的农村吉家庄开始的。因为战争爆发，年轻的农民夫妻赵福庭（徐聪饰）和兰英（白光饰）开始动摇了。他们决定带着自己的积蓄，暂时出去躲避战乱，便跟着逃难的人群前往大同。当他们路过一个小镇时，遇到日军用飞机撒宣传单，宣传单上写着：日军不久便会进城，但不会伤害良民，请大家安心生产劳动。走

到大同附近的石佛寺时，他们又发现那里贴着日军的布告：这些石佛是有着世界级价值的艺术品，若有人胆敢破坏，日军将严惩不贷。然后，日军的卡车经过，载着他们到了大同。虽然语言不通，但是他们发现日军士兵很稳重，没有要加害他们的意思。

大同到处都是难民，两人前进方向上的铁路已经被破坏，不通火车了。只有一班前往反方向张家口的火车，于是两人便跟着人流去了张家口，到那里去找小学时的朋友。不巧的是这位朋友去了北平，于是他们便决定买一头毛驴，代步前往北平。当他们从明十三陵附近经过的时候，遇到了一些全副武装的中国军队的败兵，差点被他们抢劫。这时正巧遇到了在附近守卫的一个日军小分队。小分队帮他们赶走了这些败兵，他们才终于到达了北平。



川喜多长政制片的《东洋和平之道》(1938, 日本电影)。

他们要找的那个儿时的朋友王民生（李宇飞饰）已经发达，住在一个非常壮观的大宅子里。赵氏夫妻受到朋友的款待，去参观了北平的名胜古迹。王的妹妹玉琴（李明饰）是一名学生，好像是抗日派，打算与朋友一起到南方去。华北的战火虽然已经熄灭，但是南方即南京和汉口一带现在正是战争的最前线。玉琴看到赵的妻子兰英非常珍重地带着故乡吉家庄的土，感到吃惊又可笑，说道，农民被束缚在土地上，是不行的。她的意思大概就是说，农民只顾着自己有地种，别的什么也不管，是不行的。

日本方面有一种观点：整天叫嚣抗日的不过是那些不懂得农民的心情、游离于群众的一小部分知识分子而已。或许这部电影也体现了主创人员的观点——只有理解玉琴这个人物形象身上所体现的农民的心情，即他们几乎将土地视为一种信仰对象，才能最终引导中国历史的走向。

赵福庭和兰英决定回吉家庄。王民生、王的妻子（仲秋芳饰）、王的妹妹和赵氏夫妻一起，讨论现在的形势和各自的生活方式。

赵：战争结束了，我们就……

赵妻：真想早点回去啊。可是，这两国打仗打得这么厉害，能好吗？

王：两国的亲善与合作不是已经在我们眼前开始了么？

王妹：即便中日两国开始合作，按照历来的形式来看——对中国也没用。战争还不会结束。接下来欧美列强会援助中国的。

赵：还要接着打仗的话，我们老百姓可就真的没有活路了。

王妹：老百姓算什么啊。

赵：开什么玩笑，不要瞧不起老百姓。我们期待战争赶快结束，还有清明的政治。

王：因此，我们不能依靠欧美各国，而应该靠自己解决。以前我们太依赖欧美国家，才妨碍了中日两国的合作。

（此处妹妹表现出反对的态度。）

王：你这是什么态度。女人家懂什么是政治啊。

王妹：你是个了不起的政治家。让你们这些了不起的政治家治理中国，真受不了啊。

（这时，王的父亲瑞香走了过来。坐下来长篇大论。）

王父：为了这么点小事，你们瞎吵什么呢？你们的见识都太短了。你们都睁大眼睛，看看这中华大地。经过了几千年的历史，屹立不动的中国建立在这片大地上。人事变幻无常，时代也会变迁，但是，中国始终是中国，如五岳一般屹立不动。战争就好像是时代的风雨，是无法避开的命运。我们要做直面这阵风雨的人，决不能对风而唾。风雨总会有停歇之日。在风停雨歇的黎明，我们定能发现灾害的痕迹，但是其中也会播有好种子。你们生活于这个时代的青年，应努力把握时机，播下好种子，并因此给我们大地带来丰收。你们肯定有各种各样的感慨。但是，只有老人才会执着于过去。放下吧。青年须面向未来奋勇前进。今日才是善用此战争之秋也。互相承认过错，忘掉过去的一切，以此，中日两国牢牢握手。大陆的魅力必将融合日本。日本的文化亦会启发中国。只有这样，东洋和平之门才会开启。

民生！你要以此心为新政府尽力。

玉琴！你还是学生，要专心学习，不要为其他的事情分心。

福庭，你要以你刚才说的精神，回到你的土地上生活。

诚心诚意地为自己命中注定的工作而努力，这是人最重要的事情。

（王的父亲拿起笔来为赵氏夫妻写了几副对联，曰“化干戈为玉帛”“愿东洋之和平”等等。然后接着说道：）

福庭！华北已经迎来了和平，你回老家过年吧。^①

① 此处没有找到剧本或电影，按照日语原文译出。——译者注

在最后一幕中，回到吉家庄家中的赵氏夫妻，站在自家门口，贴上了那些对联。

王民生父亲的台词很长，完全超出了当时故事片的一般容量，甚至让人觉得这部电影的目的便是这一处的大段演讲。剧本虽然是由铃木重吉和中国的日本文学研究者张迷生共同创作的，但我却认为这大部分都是川喜多长政自己的心声。

王民生父亲的政治立场，和12月作为日军的傀儡政权在北平成立的中华民国临时政府^①是一样的。因为他主张中国应该放弃抗日，向日本妥协。但是，王父演讲的目的不在这儿。这不过是在当时的形势下谈及中日战争时的一个伪装。演讲中没有说到一句日本会胜利的话，也绝没有说到中国会战败，相反却一直在重复强调中国是一个“屹立不动”的国家。

“屹立不动”换句话说，就是中国是一个绝对不会被征服的国家。王父说到“风雨总会有停歇之日”，将日本的进攻比喻成终将停歇的风雨。而“互相承认过错”则是说日本方面也有错，是对一直单方面宣称应该对有错的中国政府进行讨伐的日本政府一次大胆的反驳。“大陆的魅力必将融合日本”这句话，则包含着被中国的魅力吸引、希望为中国做贡献的川喜多长政个人的真情，而且从长远看来，这也是让很多日本人产生共鸣的一句话。然后，“今日才是善用此战争之秋也”则可以说预见到了中国将以中日战争为契机实现强有力的国家的统一。作为制片人的川喜多长政慎重地选择这些词汇，我们能够从中想象出这些词汇中所包含的一种燃烧的热情。

但是，若想让这些在权力的监视下暧昧地隐藏创作者真实意图的作品成为一部杰作，需要有一个强大的观众群体，与创作者之间存在一种默契，能够理解创作者的真实意图，摩擦出一种无言的火花。但

^① 即1937年12月南京沦陷后，日本侵略者在北平建立的伪中华民国临时政府，作为日本在华北地区的傀儡政权。1940年3月30日，汪伪政权成立后，改组成伪华北政务委员会。——编者注

遗憾的是，我不认为当时有很多观众能够充分地理解并感受到川喜多长政要通过电影传递的这些信息。这或许正是这部电影票房收入失败的最主要原因。当然，话又说回来，如果当时存在很多能够理解川喜多长政真实意图的观众，在这个意义上取得了电影票房的成功或者获得了很高的艺术评价，那么川喜多长政本人就不会平安无事了。

即便这部电影的真实意图并非表面上所表达的那些，依旧遗憾的是，电影也并没有描绘出中日战争的真实情况。1937年12月，剧组在华北拍摄时，在中国南方，日军占领南京，实施了大屠杀。但是，《东洋和平之道》中出现的日本兵，全都是一些非常善良而且对中国“良民”非常友好的人，而且日军也总是发出一些不加害中国“良民”的声明。在中国人看来，这真是睁着眼睛说瞎话，因此认为这是对日本兵的美化也是情有可原的。但是，这部电影与当时其他很多电影比起来，日军出现的场景非常少，从这个意义上也可以说，川喜多长政在最大限度上减少了对日军的赞美。我在此阐明这一点，不是为了得到中国人善意的理解。那样的话我就实在太自私了。

在如今中国出版的中国共产党承认的唯一一部中国电影史——程季华、李少白、邢祖文编著的《中国电影发展史》（1963年出版）中，认为《东洋和平之道》和川喜多长政之前制作的《新土》一样，是日本帝国主义的宣传电影。《新土》也于《东洋和平之道》前一年（1937年6月）在上海租界公映，中国的电影人发起了抗议活动，指出将作为中国领土的东北地区说成是日本的“新土”是对中国的极大侮辱。

对中国最为抱有善意的人却成为中国人批判的对象，真是一个具有讽刺意味的现象，且又让人觉得可怜。但是，这往往是两个巨大的力量之间相互碰撞时会产生的现象。正因为这样的人对相互碰撞的两个势力双方都有着深深的爱，担心双方产生冲突，才介入调停。在冲突激烈的时期，调解人便会被当成叛徒。

特别是在中日战争的情况下，既然是日本单方面对中国发起的侵略战争，那么站在二者中间表现出中立的人，在中国方面看来便肯定

是为日本侵略辩护的人，因此只能说川喜多长政费力不讨好。但是，不久之后，他又做了一件更加不讨好的事情。

7 在“满洲”创建日本的梦工厂

1937年8月，中日战争在北平郊外爆发大概三个星期过后，一个叫做“满洲映画协会”（简称“满映”）的公司在当时被日本称为“满洲国”的中国东北地区建立了，它是“满洲国”的“国策”公司。该公司的起始资金为五百万日元，由“满洲国”和“满洲铁道会社”（简称“满铁”）各出一半。根据“满洲国”的法律，“满映”将垄断这个“国家”的电影制作和包括日本在内的外国电影的引进业务。公司创立之初职员不足五十人，1945年日本战败的时候却已经达到了一千六百人，其中约有五百人是中国人。公司的核心成员主要来自掌控“满洲国”政治机构“协和会”、“满铁映画制作所”（“满铁”的宣传部门）的技术人员，以及“满洲日报社”和其他当地报社、“满洲”政府的“弘报处”（新闻局）及“文教部”等部门。公司也从日本招聘了几名摄影师，但是电影制作方面仅有几名必要的技术人员，甚至连导演和编剧都没有。

后来，日本国内的电影人来到“满映”，开始在这里工作，成为一处日本电影界在殖民地进行扶植的据点。但是，从创立之初的情况、出资人以及人员组成的出身来看，这纯粹是按照“满洲国”官僚的设想创建的公司，而不是日本国内出于打开海外市场的目的建立的电影公司。

日本扶植的“满洲国”，以建设一个满族、汉族、蒙古族、朝鲜族、大和族“五族协和”的“王道乐土”为口号，但当地的大多数人口是汉族，而一般通用的语言也是汉语。因此，一般大众观看的电影都是汉语电

影。那时候，几乎所有的中国电影都是在上海制作的，其中有相当一部分是所谓的抗日电影。

那些抗日电影有没有进入“满洲”呢？如果进入了，“满洲国”或者掌控着“满洲国”的日本官僚们又是如何看到这些电影的呢？这一点很难弄清楚。正面主张抗日的电影暂且不说，20世纪30年代盛行的反封建、反资本主义的左翼进步派电影却在某种程度上传播到了“满洲国”。或许在“满洲”的普通日本人对中国电影几乎没有什么兴趣，但是抗日和排日情绪高涨的上海的气氛，能够通过大众娱乐的途径直接传递给“满洲”的中国人民。也许这一点刺痛了官僚们的神经，才创建了这个公司吧。

不知道这是不是直接的契机，也许起因是更加单纯的，“满洲”的官僚们认为要将日本人设想的“满洲建国”的理想灌输给民众，电影是最简单有效的手段。但是，若突然开始说教，则仅仅会招致人们的反感，因此他们便决定从娱乐电影入手。日本人的打算，不仅考虑了政治方面的目的，文化方面也要让“满洲”从中国分离和独立出来，于是便创建了“满映”。

原本在“满洲”是没有电影产业的。在此之前只有位于大连的制作“满铁”宣传片的“满铁映画制作所”在制作电影。但是，这里面有一位叫做芥川光藏的天才纪录电影创作者。他是一个业余电影人，在工作闲暇也为报纸撰写电影评论等文章。1928年，他的才能被发现，因而被任命为“满铁映画制作所”所长。他在那里发挥了他出色的电影感，制作了很多杰作。

其中，1936年拍摄的《秘境热河》是一部关于热河地区的美好风土人情的纪录片，并在日本公映。该片作为一部日本电影，在评论家票选的《电影旬报》当年十佳日本电影中位列第十位，受到人们瞩目。芥川光藏的作品中一方面有一些像以“满蒙开拓青少年义勇军”为题材的《少年拓土日记》（1940）一样纯粹宣传殖民地政策的电影，另一方面也有像《娘娘庙会》（1940）一样以富有诗意的手法细致地描

绘古寺节日中民众群像和民俗的纯艺术作品，可以说是将日本纪录电影提高到艺术高度的第一人。

现在说起来令人难以置信，创立之初的“满映”不仅没有多少摄影、录音和冲印胶片的技术人员，就连一个专门负责导演和剧本的人也没有。他们是看到芥川光藏的先例，认为即便是业余人士也可以拍电影吗？或许是因为他们认为中国的观众不需要看那么优秀的电影。如果善意地解释，也许是他们觉得这个“满洲国”需要的不应该是日本固有的电影，而应该是由那些对“满洲建国”怀有梦想和热情的年轻人制作的新电影。不管怎么说，“满映”创立时没有聘用任何现有的专业电影人，这可以说是一种非常大胆的行为，另外也有可能出于一种瞧不起中国电影的感觉，认为像中国电影那种水平的东西是随便什么人都可以做出来的。

中国电影界的演员都集中在上海，上海的明星演员在“满洲”应该也很受欢迎。不过，“满映”并没有把他们挖角到“满洲”来。对于上海的电影明星们来说，“满洲”不单单是文化气息稀薄的边境之地，在那里出演日本人制作的电影的话，也将会背负汉奸的污名。我觉得大概是想挖也挖不成吧。当然，似乎“满映”也从来没有想过要这么做。

“满映”创立之后，首先在“新京”（现在的长春）和哈尔滨选拔人才，录取在“满洲”的中国人，将他们从完全的业余人士培养成演员。虽然日本人要在“满洲”制作电影除此之外也别无选择，但是这个做法还是多少有些莽撞。电影史上也有一些不使用专业演员仅使用业余演员而拍出杰作的先例，比如《战舰波将金号》（*Battleship Potemkin*, 1925）、《偷自行车的人》（*The Bicycle Thief*, 1948）和《蜂巢的孩子们》（1948）等。但是这些都是天才导演拍摄的现实主义电影，是社会派艺术电影的特殊杰作。原则上应以电影明星为中心拍摄的大众娱乐电影则不能采取这样的方法。做法虽然莽撞，但是“满映”却成功了，大概是因为它是一个拥有特权的“国策”公司吧。或许“满映”的日本官僚认为，即便编剧、导演和演员都是业余人士，但是他们都会一

点点进步，所以从长远打算做出了一个长期的计划。“满映”的后台非常强大，而且谁也没有预想到这个巨大的经济后台（“满洲国”）本身会在八年之后崩溃。“满映”的日本官僚大概是相信自己有时间从零开始一点点积累，把当下制作的电影当成试验品了吧。

“满映演员养成所”的所长是近藤伊与吉。他原本是新剧演员，出演的第一部电影是《生的光辉》（归山教正导演，1919年拍摄的日本早期艺术电影之一），现在是一名过时的小生演员。

1939年春，以六个摄影棚（每个占地约三百平方米）为中心的大型制片厂在“新京”竣工。在此之前“满映”就已经制作了不少以外景拍摄为主的长篇故事片，接下来准备在布景摄影棚中拍摄。第一部作品是《壮志冲天》，描绘十分活跃的“满洲国国军”，即协助日军作战的游击队。政府“弘报处”的官员仲贤礼创作了剧本，前《满洲日报》的记者坪井与担任导演。

在第四部作品《大陆长虹》（1938）中，他们终于迎来了日本新兴电影导演上砂泰藏担任编剧和导演。他是“满映”初期的唯一一位专业导演。

“满映”创建后第二年，1938年6月，颇有名气的日活电影公司多摩川摄影所厂长根岸宽一和同厂的制作部主任牧野满男到任，分别任“满映”的制作常务理事兼制作部主任和制作部副主任。根岸宽一在日活任职时，于1936年到1938年期间接连制作了内田吐梦导演的《人生剧场》（1936）、《裸街》（1937）、《无限的前进》（1937），田坂具隆导演的《真实一路》（1937）、《五个侦察兵》（1938）、《路边的石头》（1938），以及熊谷久虎导演的《激情诗人啄木》（1936）、《苍氓》（1937）等耳熟能详之作甚至是杰作，因而受到瞩目，可以说是当时最有业界良心的制片人。他为人温厚笃实，受人尊敬。牧野满男是日本电影草创期最重要的导演和制片人牧野省三的次子，在日活的多摩川摄影所作为根岸宽一的左膀右臂发挥了重要作用。据说在根岸宽一的领导下，年轻有为的导演和剧作家们都可以自由出入多摩川摄影所厂长办公

室，并在那里自由议论各种有关电影的问题，呈现出巨大的活力。许多优秀的方案就是在这种自由豁达的议论当中诞生出来的。

多摩川摄影所虽然制作了很多具有艺术性的名作，但是在量产的商业片或者B级片方面却不及松竹或东宝，经营方面逐渐衰落。而且，当时日活总公司的经营者之间也不断发生内讧。在这种人事倾轧之中，根岸宽一被迫辞职，牧野满男也跟随根岸离开了公司。正巧在这个时候，“满映”发出了邀请，根岸便带着牧野一起到了“满洲”。

根岸和牧野成为“满映”电影制作的核心人物之后，很多日本的专业电影人也都来到了“满洲”。其中虽然有一些重量级的摄影师和美术指导，但是还没有特别有名的专业导演。其中，也就只有铃木重吉在当时的日本可以被视为一流导演。此时，日本国内电影业还很兴旺，前往“满映”无疑被人视为一种“落难”。牧野满男作为“满映”的核心制作人员，主要选用“满映”新培养的中国演员翻拍日活多摩川时期非杰作的B级片炒冷饭。比如，因《妹妹啊你别哭……》这首主题歌而广受欢迎的日活催泪大戏《检事和他的妹妹》（1937）被翻拍成《国法无私》（1938），《三位母亲》（1930）被翻拍成《慈母泪》（1939），等等如是。这些电影在内容上有喜剧，有催泪片，有妖怪片，有爱情片，有动作片，都是由日本的B级片改编成的中国故事。这些作品偶尔会在日本试映，但总会因其随意的制作方式受到批判。根岸和牧野的方针也许是先扶持那些全部由业余人士制作的项目，使其走向专业的轨道，然后借助他们从日本电影界招来的专业电影人的力量，致力于低成本电影的制作，在这个过程中将中国的业余制作人员和演员培养成专业的电影人才。

1939年11月，甘粕正彦就任“满映”的理事长。在关东大地震时，他曾将无政府主义者的领导人大杉荣及其志同道合的未婚妻伊藤野枝、年少的外甥橘宗一残酷杀害，因此引发了轩然大波。他辩称自己的行动成功阻止了无政府主义者试图趁着大地震发动叛乱的危机，因此在军事法庭上仅仅被判处十年有期徒刑，而且也仅仅在服刑两年



“满洲映画协会”理事长甘粕正彦。

零十个月之后便被保释出狱。他坚持声称自己将大杉荣等人杀害完全是出于自己个人的判断，但其实很可能是来自军部高层的指示。这是因为，军部高层不仅只隔两年零十个月便将他保释出来，而且还为已经被剥夺了军籍的他提供旅费，送他去法国旅游，处处加以保护。因此，在奉行自由主义的日本人看来，他是右翼军国主义，是穷凶极恶的黑暗势力的代表人物。而日本的右翼，却将其视为一位不惜牺牲自己的利益也要将奉行无政府主义的卖国贼诛杀的大英雄。不管是他个人的判断，还是来自高层的指示，在杀害大杉荣这件事上，他似乎始终都认为自己没有做错。而杀掉碰巧在场的孩子却是个意外，这件事让他感到十分苦恼。而且，在关东大地震的前几天他才刚刚被任命为麹町宪兵分队长，然后便马上成了这个事件的当事人并最终成为阶下囚，这似乎让他产生了一种强烈的挫败感。

这个事件使他无法继续在体制内光明正大地升官加爵。于是他在1929年到了“满洲”，在“满洲”成为日军谋略活动的核心人物。作为曾经的职业军人精英，他与“满洲”的日军首脑们有着很强的裙带联系，而且因为他已经失去军籍，军队可以不用对他的行动负任何责任。

他做的最有名的一件事便是在日军创建“满洲国”时将清朝的废帝溥仪从天津护送到“满洲”。当然，他肯定还进行了很多其他的谋划。1931年，关东军发动“九一八”事变时，日本政府认为若是将这次战争扩大，有可能会刺激苏联，因此颇为踌躇。当时在哈尔滨不断发生银行和日本总领事馆被炸的事件，关东军以此为借口请求“满洲国”政府中央往哈尔滨派兵，但是日本政府最终没有这么做。此时，负责在哈尔滨用炸弹袭击的方式来挑衅的，也是这个甘粕正彦。哈尔滨在五个月后被关东军占领，其间甘粕正彦和他的手下应该在暗地里做了不少配合工作。

因为这些“功绩”，他成为“满洲建国”过程中最大的功臣。他于1937年到1939年期间任“协和会”总务部长。“协和会”是“满洲”唯一一个类似于政党的机构。在“满洲国”的“国策”公司当中，“满

映”绝不算一个大机构。因此如此一个手握实权的大人物,就任“满映”的理事长,显得有些“大材小用”。据说当时有传言称“满映”是“国家”出资创建的公司,公司里的人都仗着自己的特权整天无所事事,效率低下,公司的干部与关东军和政府“弘报处”的官僚经常花天酒地。所以,为了整顿“满映”,高层安排了这次人事上的变动。“弘报处”处长武藤富男想出了这个人事变动方案,时为“满洲国”政府“总务厅”次长的岸信介赞成并促成了这个方案的实现。

“满映”原本就被认为是纯粹的日本殖民地政策的宣传机构,而原宪兵大尉甘粕就任“满映”理事长,进一步增强了“满映”作为右翼军国主义者控制的电影公司的印象。但是,“满映”的普通员工对这位新领导心服口服。首先,在上任当天,总务部长代表大家致欢迎词,“建国功勋甘粕先生就任理事长,我们感到无限的荣幸……”甘粕正彦当着全体职员的面打断了总务部长的致辞,明显地表现出不高兴,并在第二天将其撤职。因此全公司的人都很快知道了他不喜欢这种明显的溜须拍马。另外,日本政府高官等人来到“满洲”,要求“满映”的女演员招待时,他也以“女演员不是艺妓”为由拒绝。在他的指示下,日本人和中国人在待遇上的差别也在某种程度上缩小了很多。就这样,他让公司的气氛变得紧凑,并督促公司制定拍摄计划,摄影棚里忙碌了起来。

甘粕正彦在1942年回答《电影旬报》记者清水千代太提问时这样说道:

满映的使命是制作给满人^①看的电影,因此观众的对象必须定位为满人。在这一点上,满映在过去犯了一个重大的失误,而这个失误的根源在于日本电影业者的不作为。

日本的电影业者根本没有研究什么样的电影才会被其他的民

^① 指“满洲国国民”。——译者注

族喜欢。这也许是必然的。的确，我们在政治上也存在着缺陷。满洲的政治对象完全没有确定，这也是产生这个失误的原因之一。

或许有人以为满洲没有洪水了，也没有饥荒了，便以为满洲的政治变好了。洪水和饥荒顶多十年才会发生一次，满人并不会像日本人想象的那样，因为这几年中没有洪水和饥荒而感到高兴。他们不会仅仅因为这么一点点改善便感受到政治的恩惠，与我们合作。所有的一切都是这种状态，政府没有对实际情况进行调查，因此无论是在政治上还是在文化工作方面，政府都搞错了对象。

(……)

现在国家的要求是通过电影娱乐满人大众。为了达到这个目的，我们大家只要埋头制作一些满人喜闻乐见的电影便好，对吧？（载《电影旬报》，1942年8月1日号）

“国策”公司“满映”的上级机构——政府“弘报处”处长武藤富男，也在同一期《电影旬报》的采访中做出了同样的回答。

当下最重要的课题是在满洲国培养满人即汉民族^①的国家观念。这是一个在政治上还没有解决的问题，即便电影先行于政治，大家也无法跟上步伐。只有电影整天呼吁“国家国家”的，也不会产生什么作用。因此，我们首先要解决的问题是通过电影让他们看到什么是美，让他们喜欢。我们要制作很多满洲人喜闻乐见的有趣电影，让他们觉得“满映的电影真有意思”，这就达成了我们的目的。

他们需要的首先是面粉、棉花、鞋子，然后是“开心有趣的东西”。因此，开心有趣的电影是他们精神的粮食。

① 日语原文如此。——译者注

他们希望电影给他们带来快乐，而不是在电影中直接加入国家观念。然后，他们觉得电影有意思，愿意看电影时，便是我们的胜利，也就是说那时他们便追随国策了。（武藤富男：《满洲将成为世界第一电影大国！》）

甘粕也好，武藤也好，都没有性急地要求电影制作人员在电影中加入“国策”的宣传。这并不是因为他们认为“电影是艺术，不是宣传”，而是因为他们将电影视为殖民地政策“鞭子和糖果”中的糖果。只是，既然是想给“满洲人”带来“开心有趣”的“娱乐”，那么让“满洲人”继续看“满洲人”觉得有趣的中国电影就是了。但他们希望的并不是这些。他们的真实目的是通过让汉族人吃这些“糖果”，来服从日本的统治。因此，“满映”的存在是必需的。

但日本人是否成功制作出了娱乐在“满洲”的汉族人的电影呢？结果好像他们并没有像好莱坞电影人那样制作出那种让全世界人都喜欢上有趣的美国电影。

1942年3月，“满洲国”举行“建国十周年庆典”，从日本邀请了很多文化人。一天晚上，久保田万太郎、北条秀司、金子洋文、真船丰、八木隆一郎、伊藤熹朔、阿木翁助等一流的戏剧家受邀出席甘粕举办的欢迎会。欢迎会上放映了“满映”引以为豪的电影新作。甘粕正彦得意地亲自向大家解说那部作品，但是放映结束后他却发现所有的客人都睡着了。甘粕正彦非常意外。于是，在那次宴会上，他大发雷霆。他的暴君做派是谁也阻止不了的，据说那些受邀出席宴会的人都已经大惊失色，甚至感到痛苦了。

“满映”后来逐渐在日本受到人们关注，不是因其生产的电影作品，而是因为一个叫做李香兰的明星的诞生。1929年，李香兰出生在一个“满铁”日本职员的家庭，本名叫做山口淑子。她的父亲有很多中国朋友，特别是和“沈阳银行”的总裁李际春将军一家交往密切。在中国，关系非常亲密的两家在习惯上会将对方的子女认作养子或养女，因此

她的父亲也尊重这个习惯，让淑子成为李家的养女，改名李香兰。上学的时候，她便在奉天跟随白俄^①女高音歌唱家学习唱歌，并在这位老师的演唱会垫场节目中演唱了一首歌，受到好评，被正在物色中国歌手的“奉天放送局”（广播电台）发现，以后便开始以李香兰这个名字演唱中国歌曲。

1935年，李香兰不想继续在奉天上学，便托父亲认识的一个中国高官去了北平，进入北平的女校学习。当时北平的抗日运动非常激烈，因此她寄住之处的那家夫人让她不要在外人面前表现出那种日本人特有的谄笑，不要老是鞠躬，以防别人看出她的身份，为此遭受打击。于是她便按照夫人说的，万事都学着中国人的样子行事，还努力学习了中国的标准语——北京话，以致后来所有人都认为她是纯正的中国人。

1938年秋天，李香兰应邀为“满映”的一部音乐电影中的歌曲配唱。“满映”方面看中了她美丽的外形，提议由她担任这部作品的主角。她这第一部电影《蜜月快车》（1938）也是翻拍自日活的B级片。这是一部以从“新京”开往北平的卧铺火车为舞台的喜剧，李香兰的角色是一位青年的新婚妻子，这名青年由中国演员饰演。在此之后，李香兰不断在“满映”出品的电影中饰演角色，人气大增。第二年（1939年），日本东宝电影公司选中了她，请她担任以中国为舞台的情节剧《白兰之歌》（渡边邦男导演）的女主角，跟她演对手戏的是当时最受欢迎的电影小生长谷川一夫。长谷川一夫饰演的角色是“满铁”的技师。他是一个帅气的青年，为了将“满洲”建成一个理想的“国家”而无私地奉献，辛勤地劳动。他的上司希望他和自己的女儿结婚，但是他却毅然决然地与李香兰饰演的中国豪门小姐海誓山盟，定下终身。这位小姐的伯父是抗日运动的领导者，两人的前途充满了误解和坎坷，但是他们的爱情在经历了许多风雨之后终于见到彩虹。

^① 白俄：十月革命时期流亡海外的反对苏共政权的俄罗斯人，“白”是相对于苏联红军而言，并非指现今的白俄罗斯人。——编者注

这虽然是一个典型的通俗浪漫爱情故事，但需要特别注意，男主人公是日本人，而女主人公是中国人。在男尊女卑的思想中，男人是领导者，女人则要全身心地服从男人。长谷川一夫的角色代表着日本，李香兰的角色代表着中国。通过电影式的浪漫爱情故事，《白兰之歌》想要传递的信息是：如果中国像女主角这样信赖日本，依靠日本，日本必然会爱中国。这种信息对于中国人来说，仅仅是日本人单方面强加给中国的一种具有欺骗性而且屈辱的思想，但是对于日本国内的那些并不知道日本侵略中国的事实的日本人来说，这个爱情故事是一个可以让他们自我陶醉的甜美幻想。日本的影迷们沉醉在这个幻想中，因此这部电影受到了空前的欢迎。李香兰在电影中表现得楚楚可怜，是一个发自内心地爱慕日本男子的纯情中国姑娘。于是，电影的主题变成了一种辩解：日本人如此受中国人爱慕，因此日本发动战争是为了带领中国，而不是侵略。

《白兰之歌》的热映让李香兰一举成为日本电影界的大明星。紧接着，她又与长谷川一夫合作，出演了与这部电影异曲同工的《支那之夜》（伏水修导演，1940，中文片名为《上海之夜》）。这部作品的受欢迎程度甚至超过了上一部作品。在这部电影当中，李香兰饰演的是一个起初憎恨日本人的战争孤儿，长谷川一夫饰演一个诚实而且浪漫的日本船员。他的真情感动了这个孤女，女孩不再恨日本人，并开始爱上了日本人。就这样，日本的电影人利用日本人山口淑子，制造出日本人被中国人爱的幻像，而且，为了不让这个幻像破灭，他们必须严守李香兰实际上是日本人的秘密。李香兰最初出演“满映”作品时，并没有故意使用假名，只不过因为她有一个中国名字，便以这个名字出演为中国人拍摄的电影。但是，现在她的名字产生了特别的意义。于是她变成了“原奉天市长的女儿”，成了“地地道道的中国名门闺秀”，成为全“满洲”最受欢迎的大明星。

有一则众所周知的趣事充分说明了她在当时的受欢迎程度。1941

李香蘭

長谷川一夫

外景十分之七攝自上海
及蘇州二地，攝影技巧
之美妙，堪稱登峯造極

上海之夜

原名「支那の夜」

日本東寶公司製
張戰劇哀感頑豔巨片

流浪街頭，喜知音之巧遇！

怒濤駭浪，盼伊人之歸來！

十四大本

一次映完

(時間) 中國時間
一四七時
(座價)
樓上壹元
樓下八角
兒童九角

蘇州大戲院
今天開映

上海公映的日本电影中最受欢迎的作品《上海之夜》的报纸广告。

年2月11日纪元节^①那天，她在东京的日本剧场^②举办名为《歌唱的李香兰》的演唱会，这是当时日本国内最大的剧场，排队等待入场的观众在剧场外面围了七圈半。警察骑马巡查维持秩序、整顿交通，也没有效果，最终出动消防车赶走了影迷。警察和消防部门之所以如此行动，大概是觉得影迷在战争期间为了一个人气女星而失去理智，甚至不惜妨碍首都交通，肯定是些轻佻之辈，只有用消防车泼水将他们驱散。

李香兰成为大明星之后，日本的各个电影公司也盯上了她。东宝、松竹和上海的“中华电影”都相继与“满映”合作，拍摄了由李香兰出演的作品。之后，她虽然没有时间出演“满映”独立制作的电影，但是对于“满映”来说，她已经成为“满映”在日本宣传自身存在的招牌。另外，李香兰出演的电影也在中国的日本占领区上映，她用汉语演唱的哀婉凄切的歌曲也在中国人当中受到了欢迎。

美国电影史学家陈立(Jay Leyda)在他撰写的中国电影史著作《电影》(*Dianying*, 1972年出版)中指出，“满映”的作品并没有露骨的宣传，而是一种“以不表明目的为目的”的作品，其中的宣传目的都是在遮遮掩掩中进行的。制作这些电影，在整体上是为了向亚洲或者世界显示日本在“满洲”建立的稳固体制。陈立因为曾在中国从事电影编目的工作，看了三部“从敌人那里俘获来的”“满映”作品，里面几乎没有宣传性的因素。只是在一部叫做“General Happiness”的作品当中，有一处人们在博览会游戏中朝罗斯福和丘吉尔的人偶扔石头的场面。我在坪井与的《满洲映画协会的回忆》(载《映画史研究》第19期)中寻找与“General Happiness”对应的作品，发现陈立所说的这部作品明显是1942年的《皆大欢喜》。这是一部由日本人八木宽编剧、中国人王心斋导演、日本人福島宏摄影的喜剧，剧中人物全部由中国人

① 纪元节：纪念神武天皇即位的日本传统节日。“二战”后，一度被废除。1967年，改成“日本建国纪念日”。——编者注

② 日本剧场：日本历史上的著名剧场之一，位于东京都千代田区有乐町。1981年拆除。——译者注



1942年10月，上海金门饭店，左起依次为张善琨、李香兰、筈见恒夫、岩崎昶。

扮演。

《皆大欢喜》讲述了在“满洲国建国十周年庆典”时，一位乡下的老太太到繁华热闹的“新京”投奔自己的孩子们，并“用她那天真而且直接的行动解决了孩子们和家人之间的所有矛盾”。陈立在其著作中将“新京”写成了“哈尔滨”，而且他也不见得能够理解当时在那里举行的博览会其实是“建国十周年庆典”。在电影中，只要描绘一下“庆典”的盛大场面，便足以达到宣传目的。若是再加上一些口号之类的东西，反而显得累赘。也就是说，这部电影大力宣传了“满洲国”的存在本身，但是却没有更进一步赞美日本或者批判中国。这大概是陈立想要表达的意思。只是电影中稍微附带着加入了一点点敌视英美的因素。

陈立还提到一部叫做“Blossom in Late Spring”的电影，这部作品明显是1942年佐佐木康导演的《迎春花》。他还提到另外一部叫做“The Aromatic Jasper Has Lost Odor”的电影，但是在我所知的资料范围内，

无法找到与这部电影对应的原片名。总之，陈立在其著作中写到自己完全没有在这些作品中发现任何宣传性要素。

“满映”的作品并非完全没有宣传性。实际上，在“满映”的作品中有一部描写“满洲”的日本警官在讨伐贼匪的战斗中殉职的《黎明曙光》（山内英三导演，笠智众主演，1939）。不用说，当时被日本人称为“贼匪”的，大多数其实都是抗日游击队的战士们。只是，这样的作品并不是“满映”的主流。大多数“满映”作品都是与宣传无关的娱乐电影。只是，毋庸赘言，在日本的统治下能够制作娱乐电影，本身便是一种增强日本的亲切感的宣传。而且，在此之前在“满洲”的中国人主要观看在上海制作的中国电影，如果“满映”通过制作自己的娱乐电影，切断中国电影中抗日题材作品对中国人的影响，对于“满洲国”的体制而言，才真正达到他们所希望的最好的宣传效果。

8 尤里斯·伊文思的战斗

1898年，尤里斯·伊文思（Joris Ivens）生于荷兰的奈梅亨（Nijmegen）。他的父亲是一位经营照相器材的商人。伊文思曾前往德国学习照相技术，然后回到父亲的公司担任技术人员。他从少年时期便尝试拍摄业余电影（amateur film），凭借《桥》（*The Bridge*, 1928）、《雨》（*Rain*, 1929）等作品获得了国际性的认可，成为先锋派电影作者之一。《桥》以电影的方式再现了鹿特丹一座垂直升降式开闭桥的形状和机械运动节奏，《雨》则拍摄了细雨、骤雨等各种雨的“风情”。每当下雨的时候，伊文思便跑到室外记录各种雨景。与其说这是一部充满诗情画意的电影，不如说是因电影创作者对雨水形成的点和线的几何学样式有兴趣而制作的作品。也就是说，伊文思作为一位电影作者，在出发点上大概就已经表现出了抽象性艺术的倾向。但是，从1930年左右开始，他急速左转，表现出左翼政治运动倾向，拍摄了纪录片《我们正在建设》（*We are building*, 1930）和《新的土地》（*New Earth*, 1933），前者记录的是荷兰建筑总工会，后者记录了荷兰填海造田工程并探究围垦出来的新土地和世界经济危机之间的关系。1937年西班牙内战时期，他加入人民阵线政府军，并拍摄了以这段经历为题材的长篇纪录电影《西班牙土地》（*The Spanish Earth*），奠定了他作为左翼电影斗士的名声。而这部作品作为纪念反法西斯战争的长篇纪录电影杰作，在电影史上也有着重要的地位。这部电影的解说词是

海明威写的^①，他曾以小说《丧钟为谁而鸣》助阵人民阵线军^②。

在经济上支援伊文思拍摄《西班牙土地》的是美国的文化人。紧接着，伊文思又开始计划拍摄有关中国人民抵抗日本侵略者的长篇纪录电影（即《四万万人民》[*The 400 Million*, 1938]）。于是，他首先在美国的华人华侨当中募集资金，并得到了好莱坞进步电影人的支持，于1938年到了中国。他在香港见到了孙文的遗孀，在得到她的鼓励之后，从那里乘飞机到了汉口。此趟中国之行的三位成员分别是导演尤里斯·伊文思、摄影师约翰·费诺（John Ferno）以及后来作为摄影记者而知名的罗伯特·卡帕（Robert Capa）。

南京被日军占领之后，汉口成为国民政府临时首都。国民党的蒋介石总统和与国民党结成抗日统一战线的中国共产党的周恩来都在那里。另外，自从上海被日军占领之后，少数电影人也逃到了汉口，导演应云卫、演员袁牧之和陈波儿等制作了《八百壮士》（1938）等抗日电影。

伊文思在汉口见到了蒋介石总统，获得了摄影许可。但是，当他开始进入实质性的工作之后，原本应该给他援助的那些与宣传相关的将校却给他制定了各种限制。首先在伊文思出示的制作预算中，他们无法理解伊文思会以每周五十美元的薪酬和一天最低五美元的生活费开展工作。他们似乎以为只有那些混饭吃的三流电影人才会满足于这么少的薪酬。于是，伊文思给曾因主演《大地》（*The Good Earth*, 1937）而在中国出名的好莱坞女星路易丝·赖纳（Luise Rainer）发了一份电报，请她证明自己是国际著名的艺术家。

伊文思希望与中国的电影人合作拍摄，但是国民党的宣传官员却没有答应。或许，这是因为当时在汉口的电影人几乎全是左翼人士。

拍摄时，中国方面派了四个人跟随。他们在名义上是伊文思的助

①《西班牙土地》英文解说词是否由海明威所写，尚存争议。海明威替代奥森·威尔斯为本片朗读了英文解说词。——编者注

②《丧钟为谁而鸣》以美国人参加西班牙内战为主题，发表于西班牙内战（1936—1939）结束后的第二年（1940年）。——编者注

手或者经纪人，实际上其中一人是负责审查的，带着16毫米的摄影机，记录了伊文思拍摄的场面。然后，他们将胶片送到香港的洗印厂，洗印之后送回汉口审查。

一行人到达西安时，伊文思看到了一个令人感动的情景。伊文思在其著作《摄影机和我》(*The Camera and I*)中这样写道：

四名学生站在一个小庙外面。他们有一个原始的传声系统和肥皂箱做成了一个土制的扩音器。他们唱歌鼓动人们参加抗日战争。男人、女人、士兵、儿童、鸡、猪是他们的听众。整个集市非常活跃，这些人的基本潜在力量——中国各处都可看到——被这几名学生激发起来了。这是一个伟大的表示。但是不允许我们拍摄，因为怕它会给人们一个印象，以为中国群众是肮脏的、没有组织的！我们和检查官争吵起来。还是不行。争吵愈来愈厉害。检查官把手放在镜头前。事情就此定局。

(……)第二天早晨七点左右，我们的中国同伴催我们赶快出门，因为他们为我们安排了一件非常精采的事。在一个没有任何典型的中国东西的大广场上，他们聚集了大约一万人。一切都安排得有条不紊，孩子和孩子在一起，男人和男人在一起，自行车和自行车在一起。四只亮晶晶的扩音喇叭，还有四十个学生（昨天只有四个）面向群众。“你们的好机会”，他们对约翰和我说。“这和你们昨天要在集市上拍的那个小场面是大不相同了”。约翰和我根本不想拍这些。和昨天的“小”场面比，它完全是组织起来的一场戏。伪善的检查官认为拍摄一万人的场面宣传效果更好些。^①

伊文思对审查感到愤慨也是可以理解的。但是，我在这里多少想

① 《摄影机和我》日文版由日本纪录片导演协会组织翻译。此处引用了1980年中国电影出版社的中文版，参见该中文版第162页。——译者注

为这位“伪善的检查官”辩解一下。中国人之所以如此排斥外国人拍摄中国的这种贫穷与混乱的情景，是因为以前的欧美电影总是以完全污蔑性的表达方式描绘中国。尤其是在美国20世纪头二十年的电影中，中国人几乎全部被描绘成阴险、狡诈、残酷的小人。悉尼·富兰克林（Sidney Franklin）导演早先拍摄的无声电影《紫禁城》（*The Forbidden City*, 1918）等，就是这种电影的典型（后来他又拍摄了向中国表示善意的著名电影《大地》）。在《紫禁城》这部电影中，皇帝下令杀死一位与白人相爱的中国姑娘。电影中的皇帝凶残而没有表情。说句题外话，好莱坞电影中初期流行的那种“可怕的中国人”经常由日本人来扮演，而这些人在好莱坞学习了电影制作方法，在20年代回到日本后为提高日本的电影技术做出了很大的贡献。

伊文思希望通过自己拍摄的电影向世界宣布自己站在中国的一方，但是检查官不允许他将中国肮脏与混乱的一面介绍给世界。伊文思在苦恼中结束了《四万万人民》的拍摄。回国之前，他通过周恩来的介绍在汉口认识了演员出身的中国导演袁牧之。伊文思将自己使用过的摄影机和剩下的未使用的两千米胶片送给了袁牧之，袁牧之带着这些器材到了延安，在那里创建了中国共产党的电影班^①。伊文思一行回到美国之后，在好莱坞剪辑拍到的胶片素材。《关山飞渡》（*Stagecoach*, 1939）和《愤怒的葡萄》（*The Grapes of Wrath*, 1940）的剧本作者达德利·尼克尔斯（Dudley Nichols）^②无偿为《四万万人民》写了解说词，并交由电影明星弗雷德里克·马奇（Frederic March）朗读。担任作曲的则是从德国逃亡到美国的汉斯·艾斯勒（Hanns Eisler），他在音乐上的贡献尤其重要，这部电影的配乐成为电影音乐先锋实验的一个里程碑。

汉斯·艾斯勒是出身于维也纳的作曲家，20世纪20年代崭露头角，1962年去世。去世前，他曾担任德意志民主共和国（东德）音乐

① 即延安电影团。——译者注

② 《愤怒的葡萄》编剧并非达德利·尼克尔斯，而是农纳利·约翰逊（Nunnally Johnson），约翰逊凭借此片获得了当年的奥斯卡最佳编剧奖提名。——编者注

评议会会长一职。他与韦贝恩 (Anton von Webern) 和贝尔格 (Alban Berg) 一样师从现代音乐巨匠勋伯格 (Arnold Schoenberg), 但却因不赞同老师那种纯音乐的、艺术至上主义的立场, 转而创作为社会主义和反法西斯运动服务的音乐。他与在法西斯时期与独裁主义进行了勇敢斗争的剧作家布莱希特 (Bertolt Brecht)、纪录片导演伊文思合作, 创作了很多音乐剧和电影音乐。他反对那种制造移情效果 (给听众以慰藉) 的音乐, 尝试为大众制作既具有战斗力又高度具有知性的音乐。他与伊文思合作的第一部作品是《英雄之歌》(*Song of Heroes*, 1932), 这部电影颂扬了苏维埃共产主义青年团在乌拉尔制铁工业的联合建设。艾斯勒在现场录制了联合建设的真实声音和住在那里的少数民族的民谣等, 创作了将现实声音与音乐、歌声融为一体的电影音乐。

然后, 他参与了伊文思早期纪录片巨作《新的土地》的音乐制作, 这部作品是关于荷兰填海造田工程的。工程成功后, 海底成为新的农地, 然后迎来了第一次丰收。到这里为止, 该片可以说是一部中规中矩的建设题材纪录片。但是在影片的最后, 由于国际资本主义机构的关系, 这次丰收在国际市场上引起了农产品价格的暴跌, 《新的土地》由此成为左翼的政治宣传片。这是艾斯勒的提议, 即以影像和声音组成的批判性蒙太奇段落来收尾, 因此他对这部电影做出了很大的贡献。

阿尔布雷希特·贝茨 (Albrecht Betz) 在他的著作《汉斯·艾斯勒: 政治音乐家》(*Hanns Eisler Political Musician*)^① 中对影片结尾有如下论述:

随着视野扩展到全世界, 矛盾变得突出, 解说词与影像之间的冲突加剧。“‘满洲’六千人濒临饿死, 美国农业协会会长莱格却如是说: 养肥一头猪只要一户五口之家食用的麦子量就够了。用麦子喂猪吧。麦子太便宜了!” 接下来的镜头是人们按照莱格的指示喂猪, 将成袋的小麦倾洒向猪圈, 猪群惊声叫唤起来。粮食就是这

① 《汉斯·艾斯勒: 政治音乐家》的日文版由浅野利昭、野村美纪子翻译, 晶文社出版。

样被浪费掉的。在这种不合理的悲剧状况逐渐明朗的时候，传来讽刺性的游行声，电影结束了……是当初抛洒小麦的男人们在游行。

这段解说词表明，从这一时期开始伊文思等电影人就已经将中国（“满洲”）纳入他们的共产国际意识范畴了。他们合作制作左翼宣传电影，但是他们期待的不仅仅是政治上的宣传效果，还抱有在艺术表达上尝试先锋实验的野心。因为纳粹势力抬头，艾斯勒逃亡到了美国，然后在那里与伊文思第三次相遇。

《四万万人民》也是艾斯勒电影音乐的代表作之一。

在音乐出现之后，电影中一系列的片段（爆炸与沙尘暴）与之配合在一起，二者以蒙太奇的方法形成了对照。配乐没有模仿中国音乐的音色和节奏，却逼真地营造出了远东的氛围。这是很大的优点。而且，这部作品还特意避开了那种摇旗呐喊的英雄主义。其中描绘广东空袭的音乐是表现艾斯勒独特的现实主义风格的例证。这是以空袭警报的警笛声为主题的变奏曲。（《汉斯·艾斯勒：政治音乐家》）

艾斯勒从这部作品的总谱中分化出两部室内乐作品，将电影音乐提高到演奏厅音乐的水准。

制作完成之后，《四万万人民》这部长篇纪录电影于1939年3月在纽约上映。

“四万万”是当时中国的人口总数，表示四万万中国人民全体出动，抗击日本军国主义。

从日军轰炸机空袭上海的场面开始，这部电影记录了炸弹爆炸与市民逃难的情景，然后是拥着死者表现出愤慨和悲叹的人们。这部电影拍摄的时候，我正上小学二年级。在当时看到的新闻电影中，经常会出现从飞机上往下扔炸弹时的鸟瞰场景。炸弹缓缓从飞机上落下，然后像烟

花一样闪烁。还是孩子的我只是觉得很厉害，却没有想到，原来在这些闪烁的“烟花”周围是这样一种地狱般的场景。发动战争的日本人仅仅在空袭场面中看到炸弹爆炸时像烟花一样闪烁，但是迎击日本侵略者的中国人却在空袭中体验着地狱般的煎熬。这个落差太大了。

拍摄《四万万人民》这部电影的时候，上海的战斗已经结束，主战场已经转移到了汉口附近。因此，电影开头这个紧张的空袭场景，应该来自中国的新闻电影，或者是由当时在上海的自由主义国家的摄影师拍摄。电影里展现了很多在日军攻击中被杀害的中国人的尸体，以及抱住这些尸体恸哭的中国人。这些画面不仅呈现在大银幕上，也在全世界报刊媒体上广为流传，但日本国内却见不着。而那些摇着日本旗欢迎日军前进的中国民众，那些拿着日本兵给的糖果而欢呼雀跃的中国儿童的笑脸，这一类的场面只有日本人才会在当时的日本新闻电影中看到。他们只能得到这样的信息。因此，当时全世界都知道南京大屠杀，唯有当事者日本人不知道。

《四万万人民》接下来的画面中出现了逃离战场的难民群以及在中国各地展开的抗日救亡大会。这些在当时日本的新闻电影中也是无法看到的。在日本的新闻电影中，中国民众在日军的保护下正安心地从事着生产活动。

由于这部电影是在迁都重庆的蒋介石领导的国民政府的许可下拍摄的，电影中出现了很多当时国民党的领导人。1982年，我在意大利都灵举办的中国电影史研讨会的特别放映会上，和中国电影界派遣的代表团的人一起观看了《四万万人民》，但是中国的年轻人也似乎不太熟悉这些国民党的领导人。

这部电影的高潮是中日战争初期中国方面取得的唯一一次胜利——台儿庄战役^①，影片中大批部队展开了包围日军的行动。在我儿时的记忆中，隐隐约约记得台儿庄这个地方曾经发生过激烈的战斗。

^① 台儿庄战役之前，中国方面在平型关等地也曾取得过战役胜利。——编者注

但是，不管是当时的报纸还是广播或者新闻电影，都只是报道日军连战连胜的消息，而没有报道日军在台儿庄遭遇惨败的真相。因此，当日本人在“二战”之后得知日军在中国战线上也打了很多败仗并经历了许多苦战，便感到非常吃惊。

太平洋战争发生的最根本的原因，是日本人没有认识到自己已经在中日战争中败北。当时，美国要求日本从中国撤兵，并提出日本若不答应，就不再将石油卖给日本，因此日本决定对美开战。在日本人的“常识”当中，日本根本不可能撤兵，因此美国是预料到日本会对美开战而故意设了这样的难题。以上这种解释在“二战”之后一直流传，成为很多日本人将太平洋战争正当化的论据。但是，这个论点是在“日本不可能接受从中国撤兵的要求”这个前提下才成立的。如果人们认识到“日本终究会不得不从中国撤兵”，应该会得出不同的结论。

实际上，正像《四万万人民》中所表现的那样，日军在中国损失惨重，当时已经没有了取得胜利的希望。而且日本人在中国到处烧杀抢掠的事实让日本在世界上蒙羞。如果当时能够像世界上其他国家的人民一样了解事实真相，那么有良心的国民便会认识到所谓的“东亚解放战争”不过是军部的谎言，军部在日本的统治也会随之分崩离析，也就会产生“不得不撤兵”的认识。就像在越战末期美国国内产生了这种认识一样。

太平洋战争爆发之后，美国政府就动员好莱坞电影人进行声援。以著名导演弗兰克·卡普拉（代表作有《一夜风流》[*It Happened One Night*, 1934]和《史密斯先生到华盛顿》[*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939]）为中心的创作小组开始成立，为美国人制作介绍敌方情况的电影。后来，《正午》（*High Noon*, 1952）等影片的编剧卡尔·福尔曼（Carl Foreman）和留在美国继续制作反法西斯电影的伊文思也加入了这个团队。他们制作了《认识你的敌人，日本》（*Know Your Enemy - Japan*, 1945）这部电影。他们从很多没收来的日本故事片中截取那些表现日本人行为特点的画面，重新编辑，并对日本人的思维方式进行解说。由于这是战争中的宣传电影，因此里面难免存在一些对日本人的偏见，但是，抛开这些

因素，以现在的眼光评判，我们也不得不承认这是一部优质的电影。这部电影剪辑出大量日本故事片中的鞠躬场面，试图说明日本人爱鞠躬的习惯。我们不得不承认事实的确如此。虽然仅通过这些鞠躬场面就得出结论说日本人具有崇拜权威的国民性，让人忍不住想要反驳几句，但是他们的这种说法也不能说完全不对。

在《认识你的敌人，日本》中，已经强烈地指出了天皇的战争责任问题。伊文思准备进一步制作一部专门追究天皇战争责任的电影。但是，他的这个计划没有得到资金提供方（军队高层）的支持，因而没有完成。因为当时美国已经制定了通过保留天皇制平稳占领日本的计划。

9 日本的“战意高扬电影”高扬了什么

从1931年“九一八”事变到1945年日本战败，日本电影界制作了很多战争电影为军国主义做宣传。但是，在这十几年的时间里，日本电影界也发生了很大的变化。

1930年前后，是战前左翼运动最为激烈也是受到残酷镇压的时期。与此同时，电影界也掀起了制作左翼电影即“倾向电影”的风潮。可是，在严格的审查下，日本电影人不可能制作直接反对战争或者反对军方的电影，但至少他们没有制作鼓吹战争的电影，反而制作了许多真正的艺术电影。后来，电影公司借着“九一八”事变和“一·二八”事变的契机，大量制作战争电影，尤其是1932年“一·二八”事变中“爆弹三勇士”的“舍生忘死”的行动，更是在电影界引发了热潮，催生出几部类似题材的作品。知识分子和评论家对这些廉价、应景的影片不屑一顾，却毫不影响大众尤其儿童非常喜欢这样的电影并为之感动。必须承认，这种电影成为时代的先导，改变了国民大众的精神状态，为日本由左翼运动高涨时代转向军国主义时代奠定了基础。

一流导演制作的战争电影中，有一部1930年牛原虚彦导演的《进军》，这时“九一八”事变或者“一·二八”事变都还没有发生。《进军》这部作品假定战争已经开始，日军从容不迫地占领了某国（暗指中国）。电影中的日本兵说，日本发起战争并非出于本意，但是某国屡次侮辱日本，日本不得已如此。事实当然完全相反。中日战争时期，日本政府和日军声称战争的起因是中国侮辱日本和排斥日本。从《进军》中

可以看出，早在“九一八”事变之前，日本政府和军部就已经开始通过这种电影向国民灌输这样的论调了。

只是，与其说《进军》是一部战争电影，不如说更像一部以一个运动员形象的飞行员为主人公的青春电影，战争场面到了电影的后半部分才缓缓出现。牛原导演也着力运用美国电影那种明快的调子描绘飞行员与乡下姑娘的爱情。但是，这部电影的评价非常不好。

沟口健二在1932年借着“九一八”事变的契机，拍摄了一部叫做《满蒙建国的黎明》的电影。这是一部有关“满洲建国”秘史的动作片。如何评价沟口健二的其他作品，至今仍有激烈的争论，但这部《满蒙建国的黎明》却是评论界公认的失败之作。

中日战争开始之后，出现了两种电影。一类是称颂日本兵像“爆弹三勇士”一样英勇奋战的煽动斗志的电影，另一类可称为“征兵令类”电影。征兵类电影的原型是一部以日俄战争为题材的热门浪曲^①——《征兵令》，这部作品于1935年被改编成电影。一位年轻人收到了征兵令，他是家里的重要劳力，他的家里可以说是一贫如洗、家徒四壁，面临着各种困难。年轻人再去当兵的话，这个家庭的未来不堪设想。但是，恰恰正是这一纸征兵令解决了他的困难。为了让他放心上前线，周围人的态度发生了巨大的转变，大家齐心协力帮助他和他的家人，扫除了他在家庭、职场和乡邻中遇到的麻烦。这个征兵令成了解围之神，在爱国心的名义下解决了他生活上的琐碎问题。

当然，这是一个弥天大谎。很多士兵上了前线之后，挂念留在家乡的贫困的家人，却再也没有回去，在战场上失去了生命。

1942年，田坂具隆导演的《母子草》或许也可以称为征兵令类作品的演绎。故事的主要内容如下：当儿子得知自己并非亲生，母子二人关系变僵。后来，儿子收到征兵令，奔赴前线打仗，导致双眼失明。母亲获悉后偷偷学习盲文，迎接儿子归来。通过这段经历，母子之间

① 浪曲：一种以三弦伴奏的日本传统说唱艺术，类似中国的京韵大鼓。——译者注

的纽带变得更加坚固了。电影花费大量的笔墨，强调战争的危机感让人们变得更加团结，并感谢战争所带来的好处。

小津安二郎于1932年拍摄的《来日再相逢》也是一种征兵令类的作品。这是个哀伤的故事。一位因为与妓女相爱而离家出走的青年收到了征兵令，在他即将奔赴前线的时候，妓女为了让青年与家人和解费尽苦心。这部作品并没有赞美战争的内容，只是细致地描写了年轻人与相爱的人分别时的痛苦。在“倾向电影”已经被完全镇压的那个时期，这已经是电影导演为反抗当时的好战氛围做出的最大努力了。

中日开战之前，战争被公认为只会给人带来痛苦和悲伤，并不代表英勇和美丽。因此，“乃木大将与卖点心的少年”的故事不断被改编为浪曲或者电影，它讲述了日俄战争之后，乃木大将向那些在战场上牺牲的部下的家属挨家挨户道歉。这些作品的主题并非反战或者厌战，而是想让人们理解将军的苦心并原谅他，仅此而已。这类作品和征兵令类的作品一样，在肯定战争之前，首先列举平民家庭的劳力被送上战场的难处。

在中日战争开始之前，不，应该是在太平洋战争开始之前，比起那种打打杀杀的战争电影，日本民众更喜欢的是那种浪漫的通俗爱情剧或者让人捧腹的喜剧。一般的历史书上，都把“九一八”事变到中日战争开始前的这段时期称为“黑暗的谷底”时代，这一时期左翼运动被镇压、军国主义抬头。但是，对于不问世事的平民百姓来说，那个时期日本经济开始复苏（遭遇大灾荒的东北农村另当别论），尤其是1935年、1936年，是一个悠闲自在的好时代。

1937年7月7日，在北平郊外卢沟桥发生的中日两军的小小摩擦升级为中日战争。战争开始之后，还没有完全做好战争准备的日本，发出了“不扩大方针”的声明，打算将这个事件作为局部地区的纷争，通过政治手段解决。但是，当地的日军并没有听从政府的指令结束战斗，而且中国方面抗日的意志也很坚决。就这样，在战斗不断升级的过程中，日本的报纸、广播和新闻电影等纷纷将中国方面的抗日行动

报道成侮辱日本的不人道的非法行为，煽动了日本的战争热情。^①

不久，渡边邦男导演制作了一部以一位战地记者为主人公的应景电影——《冲向北支的天空》（1937），描述了上述报社的行动。虽然电影中的描写是非现实的，但是通过这部影片我们可以看出当时的报社是如何看待战争并煽动国民的，这一点很有意思：媒体煽动战争，而且一般国民也是乐意被煽动的，就像电影中所描述的那样。媒体报道称中国军队进攻日军，国民便激愤不已；媒体报道日军反击中国军队，国民便欢呼雀跃。当时日本人这种肤浅的民族感情，也通过这部电影表现了出来。

那时候，或许也有人担心战争的不断升级会给日本民众带来一个无法收拾的悲剧结局，但是这样的论调却并没有出现在当时的媒体上。于是，一般民众都高估了日本的实力，认为日本只要给中国军队一两次强烈的打击，对方便会老老实实地投降。实际上，由于“九一八”事变和“一·二八”事变都在短时间内平息，日军蛮横地达成了目的，日本民众以为这次在华北的冲突也没什么大不了的。《冲向北支的天空》这部电影中出现的那个很想上前线打仗的中年鱼贩子，是一个冒冒失失的好战分子。那些轻浮的学生们一边开着舞会，一边又表现出对战争的兴趣，不停地关注前线胜利的消息。这种不慌不忙的样子，正是当时大多数日本人的写照。这些都体现出当时即便有些人意识到“黑暗的谷底”已经开始，但是大多数人都还悠闲自得，对“羸弱”的敌人嗤之以鼻，并享受着这种倨傲的心理给自己带来的愉悦，根本没有想到日本有可能会战败。

在中日开战之后拍摄的应景影片中，还有一部佐佐木康导演的《进军之歌》（1937）。这既是一部情节剧，又是一部新型的征兵令类作品。在电影中，一纸征兵令解决了比家庭矛盾和邻里矛盾更大的问题，那就是资本家与工人之间的对立。佐工利信扮演的技术工人因为在工厂的纠纷中表现“活跃”而被逮捕，关在拘押所里。然后，他和公司的年轻专务同时收到了征兵令。这位专务认为两人即将成为战友，提出

^① 此处依据日文原文译出，只代表本书作者观点。——编者注

与这位技术工人和解，但是技术工人却冷淡地拒绝了专务的好意。等到在战场上两个人一起冲锋陷阵的时候，他们却配合得十分完美，出色地完成了上级安排的任务。

战争常常可以将因国内矛盾造成的国人之间的彼此憎恶转向针对外部敌人，以此防止内部的分裂。《进军之歌》这部电影鲜明地体现出了这一点。尤其是日本，统治者通过强调爱国心，消除了因国内矛盾而产生的日本人之间的对立，成功地将这种会导致内部分裂的能量转换成攻击外国的能量。在《进军之歌》中我们可以清楚地看到这个似乎理所当然的机制。

这部《进军之歌》和中日战争初期的很多电影一样，若无其事地涉及了作为当时重要思想问题的“转向问题”^①。比如，1940年的一部电影佳作、仓田文人自编自导的《沃土万里》便是如此。这是一部以当时的“满洲”日本移民开拓村为题材的作品。长野出身的二百名左右开拓团员，在江川宇礼雄扮演的团长的指导下，刻苦奋斗，试图在“满洲”开垦水田。这部电影中没有那种像当时很多粗制滥造的“国策”电影中经常出现的与“匪贼”（指中国的抗日游击队）英勇搏斗的通俗场面，只是以淡淡的笔触描写了那些在不适合开垦水田的中国东北的土地上强行引水的开拓团的农民们。

这部电影中，有一个被称为“赤大将”^②的中年男人。他曾经是工厂里罢工运动的领导人，因此才被人取了这样的外号。当然，他已经“转向”，被人这么叫，也并不生气，只是有时会提出自己的疑问：在这样的土地上开垦水田，不太可能吧？将他称为“赤大将”的其中一个开拓团团员，轻而易举地否定了他的疑问，“你是个赤大将，根本

① 转向问题：指日本的共产主义者在政府镇压与迫害中放弃共产主义思想，改变政治立场。20世纪30年代，日本当局对共产主义者大肆镇压，以日本共产党领导人佐野学等为首的许多共产主义者都被迫写了“转向”声明，进行思想的“转向”。而这一时期，信仰共产主义的文艺工作者也在当局的镇压下被迫“转向”，创作了一些以“转向”的经历、“转向”的苦恼等为题材的文艺作品。——译者注

② 这里的“赤”，指在思想上受到社会主义的影响。——译者注

就不了解日本农民的心。日本的农民不生产米,就觉得自己不是农民。”最后,这个“赤大将”无法忍受开拓团里的艰苦生活,中途脱队,打算回日本。他在回日本的路上经过朝鲜的港口,遇到通过照片相亲的方式与开拓团团员结婚的新娘团,被她们的漂亮模样鼓舞,于是又回到开拓地,请大家再收留自己。总之,这部电影想要表达的是,“赤大将”虽然是一个光说不练、吊儿郎当的家伙,但是既然他回心转意,愿意过像日本人一样的生活,那就要接纳他。这种观点符合当时政府对“赤色分子”采取的基本方针。

在德国,纳粹掌握政权正式开辟了纳粹时代之后,社会主义者要么被赶到国外,要么被关进集中营彻底清算。但在日本,即便是特别有影响力的社会主义者,只要向政府提交“转向书”,就能得到豁免。在日本政府的这种“恩情主义”的感化下,很多左翼斗士转而积极地为战争服务。电影界的很多“倾向电影”创作者也开始转身制作鼓舞士气的“战意高扬电影”。从这个意义上来说,看起来肤浅的“战意高扬电影”其实传达了非常重要的真实。

毋庸赘言,在文学史上,“转向问题”是一个重要的问题,甚至可以说昭和前十年(1926—1936)的日本文学就是以“转向问题”为中心展开的。岛木健作、中野重治、太宰治等人通过挖掘“转向”感受,写出了重要的作品。但是,在电影作品中,却鲜有深入挖掘人们在“转向”时期的深层心理。大多数作品都像上文所述的《沃土万里》和《进军之歌》这样,止于对表面现象的描绘。日本战败之后,人们抛弃军国主义再次“转向”时也是如此。文学界的责任追究非常严厉,但是电影人却大摇大摆地从左转向右,又从右转向左。美国占领军认为这些编剧和导演都只是电影公司的工作人员,电影并非他们自己的创作,而是按照公司的命令制作的,因此也没有追究他们的责任。轻喜剧作家菊田一夫曾经主动自首,声称自己是战犯,但是占领军认为他和那些电影人一样,没有追究他的责任,反而褒奖了他的诚实,便让他回去了。菊田一夫在晚年的回忆录中记述了这段经历,并写到自己反而

因此感到了一种被人玩弄的屈辱。而在电影人中，甚至没有人主动去寻求这种屈辱感。

1933年木村庄十二拍摄了最后一部左翼倾向的电影杰作《河对岸的青春》，后来便开始拍摄宣传侵略战争的电影，如1939年的《扬子江舰队》、1940年的《海军爆击队》。接着，他又到了“满洲”，加入了为宣传殖民地而创立的“国策”公司“满映”。他并没有与共产党接触过，也没有被警察强迫“转向”过，但是他也同样有着“转向作家”的苦恼。实际上，通过木村庄十二在1936年制作的《兄妹》和《彦六开怀笑》便可以看出，他当时处于一种如果不“转向”便不能继续制作电影的状况。因此在不得不“转向”的同时，他费尽苦心将社会主义的电影要素加入到这些作品当中。

这部《兄妹》于1953年被成濑巳喜男导演翻拍，于1976年被今井正导演再翻拍，均成为名作，但是只有最初的这部原作最为厚重。之所以这么说，是因为木村版《兄妹》对作为故事背景的多摩川护岸工程的劳动刻画得最为细致。而在成濑版和今井版中，多摩川的河岸已经被水泥加固。主人公兄妹的父亲赤座曾经是河川工程的包工头，现在只是老老实实在地经营着一家快艇出租店。赤座往日威风凛凛地指挥工人们搬运石头、加固河堤的场面，仅仅出现在回忆中。但是，正因为木村版拍摄时，这个工程是当时真实存在的，而且正在进行当中，所以电影中出现的那几十个穿着日式兜裆布的工人们劳动时的样子，显得英姿飒爽，有男子气概。表面上这部电影并没有表达出社会主义的意识形态，但是像这种讴歌体力劳动的壮美、体力劳动者的英姿的电影并不多见。影片着眼于描绘伊之和阿纹之间粗豪率直的兄妹之情，在这一点上成濑版和今井版表现得更为细腻。但是，在对身处粗蛮环境中从事体力劳动的包工头一家的粗蛮风气的描写方面，木村版最为出色。

《彦六开怀笑》是一部以当时新宿闹市的后巷为背景的都市风俗



木村庄十二导演的《海军爆击队》(1940, 日本电影)。

剧。德川梦声饰演的叫做彦六的老人，是一位幸存下来的多摩三壮士^①。他家附近要建设高楼大厦，因此许多店铺都面临搬迁。彦六奋起反抗，黑社会便来找茬，这时几年前犯了案子后离家出走的老人的儿子回来，将黑社会的人赶走了。老人担心儿子会不会加入了黑社会，儿子却笑着说他是得到一个朝鲜朋友的帮助才回来的，才不是什么黑社会。后来听木村导演说，这部电影在审查中被删减了很多，所以最后电影表达出来的东西非常不充分。但是，这里的设定明显是要表达以下意思：自己（儿子）通过与生活在最底层的劳动者（在日朝鲜人）往来，萌生了共产主义意识，因此不会跟黑社会什么的扯上关系。或许，这就是1936年左右的这个时期，电影中所能表现的共产主义意识的极限。最后的“倾向电影”创作者木村庄十二，在中日战争一触即发的时候，都一直坚持将共产主义的要素加入到电影中。

在“倾向电影”流行的时期，导演田坂具隆曾经拍摄了诸如《看看这位母亲》（1930）等电影代表作；在“倾向电影”被镇压后，田坂具隆成为昭和前十年日活多摩川摄影所中人道主义路线的中心人物之一，拍摄了《真实一路》（1937）和《路旁的石头》（1938）等名作；在中日战争时期，田坂具隆拍摄了《五个侦察兵》（1938）和《土地和士兵》（1939）等，成为最忠诚的“战意高扬电影”创作者。在这三个时期，田坂具隆导演的作品风格一贯一本正经。他总是以缓慢的调子细致地刻画那些在客观环境中拼命努力的人物，却不包含对这个客观环境本身的批判。

当大家逐渐明白中日战争不是局部的也不是短时间内可以平息的，电影界也多少变得有些严肃起来。一流导演不再将战争电影作为应景作品拍摄，态度变得积极且认真，故而开始受到高度评价。

田坂具隆的《五个侦察兵》就是第一部这样的作品。影片内容非

^① 多摩三壮士：多摩现在是东京的一个地区，明治时期属于神奈川县，分为南多摩、北多摩和西多摩。明治时期的自由民权运动多发生在这个地区，因此在这里参加自由民权运动的斗士被称为“多摩三壮士”。——译者注

常简单，讲的是在中国前线的日本小分队派出了五个侦察兵，途中他们遇到了中国的军队，走散后又分别想办法回来的故事。叙事的着眼点不是这五个侦察兵的英雄式的行动，而是从心里担心他们的安危并等待他们归队的战友们。这部电影慎重地避免煽动英雄主义，主要描述战友之间的美丽友情，因此也为知识分子和评论家所接受。

田坂具隆接下来执导了大制作《土地和士兵》。为了拍这部电影，他随军轻装上阵，跟在那些扛着沉重的装备、在泥泞的中国乡间路上不停行军的士兵后面。他被士兵们的辛苦打动，认为所谓的战争，首先是没有尽头地赶路。因此，《土地和士兵》主要由日军大部队绵绵无尽的行路场面组成。由于行军过程太艰苦，有的士兵跌倒在田地里，战友笑着将他扶起来；有的士兵将在小规模战斗中牺牲的战友火化之后，双手合十为其祈福，然后又加快脚步赶上前方的队伍。这样的场面让人感动，与那些描写战争中英雄式冒险的俗套电影不在一个层次上。因此，评论家从这些地方看出了田坂具隆的诚实。

在《土地和士兵》里，敌人仅仅出现在最后的战斗场面中。整部电影的着眼点似乎并不在于描写敌人，而是想要描写战士们互相鼓励互相帮助，在泥泞的土地上行军时产生的战友之情。因此，评论家们认为，这部电影更像是一部人道主义电影，而不是战争电影。

在美国，通过没收日本电影并剪辑其中场面，以蒙太奇手法制作了反日宣传片《认识你的敌人，日本》的弗兰克·卡普拉和尤里斯·伊文思等人，或许也看过这部《土地和士兵》。他们对鲁思·本尼迪克特（Ruth Benedict，一位因美国对日开战而进行日本国民性研究的学者）说，日本的“战意高扬电影”几乎从来不描写敌人，而只是一味地描写自己人的艰苦，与反战电影相差无几。“二战”结束后，本尼迪克特撰写了一本论日本人国民性的经典著作《菊与刀》（*The Chrysanthemum and the Sword*），在日本成了畅销书。书中，本尼迪克特通过如下这句话作出了这样的解释：日本人认为自己在战场上经历的辛苦越多，就越能报效天皇，因此仅仅描写自己人的辛苦便能达到鼓舞士气和鼓吹战争的目的，



田坂具隆导演的《五个侦察兵》(1938, 日本电影)。日本兵在中国战场心系同胞。



田坂具隆导演的《土地和士兵》(1939, 日本电影)。日本兵在中国的泥泞道路上无止境地赶路。



熊谷久虎导演的《上海陆战队》(1939, 日本电影)。

没有必要煽动人们憎恶敌人，或夸张打倒敌人的快感。

实际上，日本兵在泥泞的土地上不停地行军，也是当时中日战争中的一种真实。这是因为，中国军队尽量避免与日军发生正面冲突，他们通过退兵的方式诱敌深入，将日军引入中国广袤大陆的内部，让日军疲惫不堪，失去物质补给。日军在当时连一辆像样的国产卡车都没有，只有通过步行的方式进行转移，因此行军途中非常辛苦，连大炮都要拆卸了扛着，而且中国农村的道路当然是没有经过任何整修的。《土地和士兵》在这个意义上来说，是一部传递了当时战争真实情况的杰作。

在那些制作过“战意高扬电影”的电影人当中，很难区分谁是真心，谁是赶流行，谁是不得已。拍摄大制作战争电影最多的山本嘉次郎说，这只是自己的职业而已。大多数导演应该都是如此吧。其中，鬼迷心窍地变成军国主义者的是熊谷久虎导演，他的代表作之一是1939年的《上海陆战队》。

《上海陆战队》描述了中日战争初期1937年8月在上海发生的一

次战役。驻扎在上海日租界的日本海军陆战队，遭到中国大部队的猛烈进攻，与中国的军队展开了激烈的巷战，互相争夺每一栋建筑，让上海城区成为一片废墟。战斗开始十一天后，日本的陆军部队从上海北边的扬子江岸登陆赶来救援，陆战队因此得救。这部电影根据战役记录重现了这次战役经过。与《土地和士兵》不同，《上海陆战队》反复描写了对日本军队发动激烈肉搏战的中国军队。这次战役从双方互扔手榴弹开始，到两军短兵相接，都呈现了理所当然会描写到的敌军模样。该片这种通过利用战役影像资料，并到战役原地取景、对战役过程进行还原拍摄的做法，被认为是将纪录片的方法运用到故事片中，引发了之后日本电影界拍摄半纪录片（semidocumentary）的风潮。

在这部以事实为依据的电影中，只有一处虚构的部分，那就是原节子饰演的中国少女得到了日军的保护。日军守卫的寺院中，收留了很多中国难民。这个少女一开始非常紧张，眼神中表现出对日军的不信任，但是不久之后，她看到日军对一般的中国民众非常友善和诚实，就变得甚至想要帮助日军了。

在整个中日战争和太平洋战争期间，日军在所到之地强奸或奸杀女性，犯下了滔天恶行，在世界上臭名昭著。但是当时的故事片中描写的日本兵，却对当地的女性表现出极大的温柔。昭和初期制作的军国主义宣传电影《一九三六年》中，收录了“满洲建国大典”和铁路建设的实际影像。在这段影像中有这样的字幕卡，“但是（‘满洲’）现在还是个孩子，我们要抱好她，建设她”，然后，在接下来的场面中，便出现了一个十五六岁左右的中国少女，微笑着站在“满洲”的大地上。“满洲”被比作少女，是日本男人应该紧紧地温柔地抱住进行保护的对象。这种象征主义在中日战争时期也被继承下来，原节子在《上海陆战队》中饰演的就是这样一种受保护的角色。后来，李香兰在扮演这种象征性的角色时成为著名女星，这一点前面已经说过。

1940年，吉村公三郎导演的《坦克队长西住传》和阿部丰导演的《燃烧的长空》热映。这两部电影描述了近代战争中活跃的、令日本人骄

傲的坦克兵和航空兵，日本少年们看了热血沸腾。但是，对于看惯了那种大场面现代战争电影的人而言，这两部电影描述的战争就像是郊游一般。虽说电影的目的是鼓舞士气，但是也不能让观众看了之后感觉到战争的可怕。因此，这两部电影中描述的战争甚至是充满欢乐的。军营的生活就像是运动员的集中训练，在每天锻炼身体、强壮体魄的同时加深与战友的友情，从而成为被中国民众追随的爱慕对象。当然，电影里完全没有现实中日本兵在中国烧杀抢掠等残暴行为的描写，只是强调战争和军队是男人得到锻炼的最好地方。或者说，这是两部充满诗意的男性电影。

1942年山本嘉次郎导演的《夏威夷·马来大海战》，采用模型景合成摄影的方法在高潮部分再现了珍珠港偷袭事件，场面宏大，因此得到了很高的评价。但是，即便在这部电影中，从时间长短上来说，大部分镜头还是少年飞行兵的训练场面，电影的主题是通过描述这些场面，歌颂军队如何将少年打造成合格的男人。

1943年田坂具隆导演的《海军》是一部传记片，主人公是第一批以特别潜艇攻击珍珠港的特别攻击队中的队员。这部电影与《夏威夷·马来大海战》一样，着重描写年轻人经过海军学校的锤炼变成威武雄壮的男人。为了强调这个主题，影片中设定了一个与主人公形成对比的第二主人公。这个第二主人公在中学时代比主人公更加向往海军，但是因为视力不好，未能考入海军学校，因此便改变志向，成了画家，过着散漫的生活。太平洋战争开始之后，他看到自己曾经的朋友在战场上壮烈牺牲，被尊为军神，非常吃惊，便立志重新振作起来。

在《海军》中饰演主人公特攻队员的是山内明，他当时还是新人。他在战后不久由牧野正博（雅弘）导演的佳作《空等的女人》（1946）中，饰演一个落魄的复员兵。当我看到这个复员兵在港口的小酒馆中小声说着“我们都被骗了”之类的台词，深深地感觉到战争终于结束了。另一方面，当我看到在山本嘉次郎的空战三部曲《夏威夷·马来大海战》、《加藤隼战斗队》（1944）和《雷击队出动》（1944）中一直



吉村公三郎导演的《坦克队长西住传》(1940, 日本电影)。图中是上原谦饰演的西住中尉。

饰演模范军官的藤田进，到了战后突然开始在今井正导演的《民众之敌》（1946）中饰演攻击资本家的劳动者，或者在黑泽明导演的《我对青春无悔》（1946）中饰演战前的左翼斗士时，感到十分纠结，心想：这样好吗？日本战败的时候我正在当少年兵，不是学校的学生，因此没有体会到老师突然改变论调教授与战时完全相反的内容时心中产生的那种不快感，但是看到藤田进在银幕上饰演的角色出现一百八十度的转变时，心中产生的感觉与那种不快感有些类似。

在中日战争和太平洋战争中，日本政府和军队经常打出“八紘一宇”^①和“大东亚共荣圈”的旗号，但是电影最终无法表达这种观念性的空洞思想。像《支那之夜》这种描述日本水手与中国姑娘相爱的通俗爱情剧，也只是耍耍小伎俩，表面上看起来好像是将这种理念进行了影像化。因此，比起这种理念，战争电影更加致力于歌颂战争带来的好处——战争让男人得到锻炼，完全消除了包括阶级斗争和家庭矛盾在内的所有的国内矛盾，所有的日本人齐心协力，团结一致，让人感到幸福。

^① 八紘一宇：类似“大东亚共荣圈”，战时日本军国主义宣扬“大东亚战争”正当性的用语，意为“天下一家”。——编者注

10 川喜多长政论及“电影输出”

川喜多长政在1938年12月号的《日本映画》杂志上,发表了以《电影输出的几个问题》为题的文章。将日本电影推向国外,是日本电影人一直以来的梦想和愿望。1919年,一个叫做归山教正的青年以拍摄日本第一部艺术电影为目标,准备制作具有革新性的作品《生的光辉》和《深山的少女》。为了从叫做国活的公司获得投资,他大张旗鼓地打出了制作“输出电影”的“正当”旗号。^①

1925年,掌握当时最先进的电影技巧的村田实导演,使用当时对欧美电影最熟悉的评论家森岩雄写作的剧本,拍摄了《街头魔术师》,获得了影迷们的盛赞。影迷们认为日本终于诞生了可以与欧美电影比肩的作品。因此村田实和森岩雄带着这部电影的胶片,兴奋地到了德国,打算将放映权卖给欧洲各国。森岩雄还单独去了美国,试图打开那里的市场。但是最终他们的生意没有做成。在试映会上,人们认为他们的这部电影不过是对欧美电影的模仿。

1928年,衣笠贞之助携作品《十字路》前往德国,第一次在国际上获得了荣誉。当初现代剧《街头魔术师》在西方人看来是对西方电影的简单模仿,没有什么价值,而这部《十字路》却使用表现主义的先锋影像技巧,描述了一个歌舞伎世俗剧式的故事,在欧美人看来是

^① 归山教正为了将电影输出到海外,除了电影本身的革新——如采用原创剧本、起用新剧演员、以字幕代替辩士等,更是在电影放映时同时提供日文与法文两种字幕,以便海外观众更好地理解日本电影。参见《日本映画史110年》。——编者注

一部充满了异国情调的作品，因此很快便找到了买家，以《吉原之影》（*Shadows of the Yoshiwara*）为名广泛上映。只是，这部作品与吉原^①并没有关系，里面只出现了妓院和其中的女人而已。

说个题外话。在1926年弗里茨·朗导演的德国电影《大都会》中，有一个未来城市的色情欢乐街名字就叫做吉原，或许外国人对日本产生兴趣，首先是因为日本是一个有花街柳巷存在的梦一样的国度吧。据说《十字路》在伦敦或者欧洲的某个大城市举行首映式的时候，伴奏的乐团不熟悉日本的音乐，便重复演奏日本国歌《君之代》。碰巧当时正有日本皇族受邀来到这座城市，每当这个时候，就不知道自己应该是起立还是坐在那里不动，不知所措。

前面已经说过，川喜多长政创建东和商事开始引进德国电影的时候，想同时将沟口健二导演的《狂恋的女艺师》介绍到欧洲，但是结果却以失败告终。对于川喜多长政来说，日本电影的输出是他从事电影工作时就有的梦想，与德国电影人合作拍摄《新土》并在德国公映，是他梦想实现的第一步。在正鼓吹德意日同盟的德国，《新土》作为一部加强本国与友邦日本的纽带的作品受到了好评；但是在自由主义诸国，却被视为与纳粹合作的电影，未能打开市场。为了将这部电影与接下来的《东洋和平之道》介绍到国外，川喜多长政做出了很大的努力。经历了这些之后，他写出了《电影输出的几个问题》这篇文章。

在这篇文章中，他首先考察了“用什么样的方法制作什么样的电影才能将电影介绍到国外”，然后论述了输出国的问题。他指出，输出国按照大类来分可以分为欧洲、美国和东洋各国。东洋各国包括以下国家，即“满洲国、支那、蒙古^②、委任统治的南洋诸岛（以当地日本人为对象的输出不在此列）、菲律宾群岛、暹罗、印度、荷属印度、法属印度支那、阿拉伯”等。荷属印度是指印度尼西亚，法属印度支

① 吉原（Yoshiwara）：日本江户时代公开允许的妓院集中地，位于现今东京都台东区。——编者注

② 当时的民国政府并未承认蒙古国（即外蒙古）独立。——编者注

那指现在的越南、老挝和柬埔寨。

然后，他这样写道：

此中文化工作及国策上最重要的是日本电影进军东洋诸国。

按照日本军国主义的政策，是要将欧洲各国和美国的势力从亚洲赶出去，将亚洲全境置于日本的统治下。川喜多长政首先同意这个政策，当时的政治环境已经不允许人们反对这个“国策”。川喜多长政思考的是电影进军东洋诸国的方法。

前一年开始运作的“满映”，作为一个半官半民的“国策”公司，依据法律独占整个“满洲”电影的发行权。从第二年（1938年11月）开始，“满映”与松竹、东宝、新兴、日活和大都等各公司签订发行合同，取得了在“满洲国”、“关东州”^①（位于“满洲”南部半岛，不属于“满洲国”，而是直属日本的殖民地）、“满铁”附属地以及日本占领下的所有中国地区的电影发行权。但驻日的各美国电影公司，即米高梅、派拉蒙、联艺、华纳、环球、哥伦比亚、雷电华（RKO）、福克斯这八家电影公司，决定联合反对，之后美国电影在“满洲”被全面停映。

川喜多长政的文章正发表于这个时候，他在文章中提到了这个问题。他指出，在亚洲各国“美国电影就像帝王一样君临天下”。实际上，在思考日本电影进军国外市场的时候，不能忘记亚洲民众喜欢的是美国电影这个事实。然后，川喜多长政接着写道：

从国策的角度来看，这是一种非常令人担忧的现象。那么，怎样才能防止美国意识形态通过电影对东洋渗透呢？

民众那么喜欢美国电影，任何政府都不能强行禁止。（我认为满洲国现在采取的电影政策是错误的。美国将满洲国的这个姿

^① 关东州：位于中国辽东半岛南部，地区今属大连市。——编者注

态视为日本的姿态，认为日本门户开放的姿态是言行不一的。美国对满洲国的这个想法，对美国对这次日支事变的想法产生了很大的影响。)

唯一的方法就是为他们制作一些比美国电影更让人喜爱的电影。即给他们制作他们自己的电影。

日本应该积极主动地帮助他们。我相信这是日本电影进军东洋的关键所在。

美国电影界很忙，对这种事情也没有太大兴趣。日本电影界借给他们器材，派遣技术人员，引导他们表达自己的思想，制作支那电影、菲律宾电影、暹罗电影、印度电影。当然，给他们看一些日本电影的杰作也是很重要的。

那么，他们自己制作的电影将会有助于唤醒他们作为东洋民族的自觉。产生这种自觉的他们再看美国电影时，笑也好，哭也罢，都不再会影响他们的思想，而只是一种娱乐方式。

我认为日本电影界有引导东洋民族产生民族意识的责任。

“引导东洋民族如何如何”这种说法是当时那个时代的套话。若不用这样的说法，而只是批判“满洲”政府禁止上映美国电影的话，是非常危险的。显而易见，川喜多长政在这里冒着这种危险批判了日本政府的政策。“满洲”政府只不过是日本政府的傀儡，而川喜多长政却指出这个“满洲”政府禁止美国电影在“满洲国国内”上映的政策是错误的。日本军国主义者讨厌美国将美国的意识形态传播到全世界。他们认为美国的意识形态是一种拜金主义的思想，让人觉得作为世界第一富裕国家的美国是世界上最理想的国家，而且美国将那种以自由为名的散漫主义、以自我为中心的思想传播到全世界，污染了“亚洲精神主义”的传统，让殖民地或半殖民地的亚洲各国人民无法正视自己的现实。于是他们决定，如果美国各电影公司不接受“满映”在“满洲”的独占发行，那么就不要在“满洲”上映。

另一方面，日本主张对美自由贸易，提倡贸易中的门户开放，这是为了将廉价劳动力制造的低价产品出口到美国以赚取外汇。至于各国采取贸易保护主义，针对日本的廉价出口品征收高额关税，试图将日本的产品拒之门外，日本对此做法表示不满。第二次世界大战后，联合国方面也作出了反思，认为这种设置关税障碍的贸易保护主义是将日本逼向军国主义的重要原因之一。在第二次世界大战之后，各国已经达成一种共识，那就是贸易保护主义原则上是坏的。但是，川喜多长政在这里指出，日本提出在贸易中门户开放，却让“满映”独占“满洲”的电影引进，美国对日本的这种我行我素也感到十分不满。他还说美国舆论之所以在中日战争中站在中国一方，也是因为这件事的影响。这个论断多少有点夸张，但是在当时的那种形势下，创作者不可能指出美国人憎恨日本侵略中国的行径以及日本在中国犯下的恶行，或许这样写已经是婉转表达的底线了。

不能禁映美国电影，这是因为亚洲的民众发自内心地喜欢看美国电影。川喜多长政指出，如果美国电影中确实有军国主义者所说的坏的意识形态，那么也不应该依靠行政命令来禁止，而应该通过让亚洲的民众自由选择更好的电影，自然改变这种现状。而且他坚定地认为，所谓的更好的电影，不是日本电影，而是那些国家自己的民族电影。

在《电影输出的几个问题》中，川喜多长政从一个这方面专家的角度，根据自己的知识和经验从制度上和内容上进行了论述。他一方面特意在文章的开头指出“最重要的是日本电影进军东洋诸国”，另一方面又暗自得出不要将日本电影强加给亚洲的结论。不过，他倒是认为日本应该帮助亚洲各国制作自己的电影，但应仅仅止于帮助。他将大量的热情投入到日本电影的输出事业上，并因此制作了《新土》和《东洋和平之道》——试图从本国视角介绍日本是怎样一个国家。这两部电影成功在德国上映，但是在川喜多长政最爱的中国，却被当成美化日本侵略中国的电影遭到了强烈抵制。他之所以大胆地写出这篇文章，想必是出于对这件事的一种痛苦的反省吧。

另外，对于“满映”依靠日本的工作人员制作电影这件事，川喜多长政同样认为存在问题。不久之后，他开始与“满映”对抗。而他们之间的嫌隙在这时便已经产生了。

他在这篇文章的最后这样写道：

以上是我关于日本电影的海外输出问题的一些思考。总之，最重要的事情只有一件，那就是拍摄大量优秀的电影，提高日本电影的水平。日本电影界要齐心协力，为了这个目标而奋斗，拍摄出让全世界电影界震惊的伟大作品。20世纪是比拼实力的时代。理所当然，哪个国家拥有制作优秀电影的实力，哪个国家就能引领世界电影的潮流。这就是我们要实现的目标。

他的意思是，要想把日本电影介绍到国外，只有通过制作好电影，让人自然而然地接受日本电影，除此之外的方法都是歪门邪道。

这是一个单纯而且理所当然的正确论断。在那个时代说出这种正确的论断，要有很大的勇气。实际上，在20世纪30年代的中国，以“反封建”和“抗日”这两大主题蓬勃发展的中国电影因为日本的侵略而不得不走向停滞。而在“满洲”，从1937年以后，“满映”便开始给中国人看日本人制作的中国（汉语）电影了。

11 川喜多长政登陆抵抗中的“孤岛上海”

1939年3月的某一天，总司令部位于南京的日本陆军中支那派遣军^①参谋部第四课长高桥坦大佐拜访了住在东京麻布的川喜多长政。他想请川喜多长政担任日方代表，负责修复被战争破坏的华中地区的电影院，并创建一个给这些电影院发行电影的日中合资的电影公司。

为了维持停战的日本占领区的治安，占领军必须回应当地居民对娱乐的期待。至少表面上日本只是在和中国的抗日势力交战，与“普通的善良中国人”是友好的。既然如此，那么就至少要能够保证这些“普通的善良中国人”能看到电影。这是当地日军参谋部的立场。

负责报道、宣传和文化工作的参谋四部将中日电影工作人员的希望传达给日本政府后，作为媒体管理机构的内阁情报部与电影界的领导机构商议，一致推荐川喜多长政，认为他是最合适的人选。川喜多长政有电影发行的经验，是个中国通，擅长汉语，甚至在中国拍摄过电影，他必然是这个职位的不二人选。但是，正因为熟知中国的情况，而且自从父亲大治郎遇刺以后，他也比谁都清楚日本陆军在中国大陆的所作所为，所以川喜多长政是慎重的。

他与高桥大佐进行了好几次会谈。战争时期军队的力量是非常强大的。川喜多不是没有自由去拒绝这个提议，但是最后他还是不得不答应下来。川喜多长政强烈要求，提出了自己的条件。

^① 中支那派遣军（CCAA）是日本侵华战争时期的侵略部队之一，于1938年2月14日由之前的中支那方面军编制而来。1939年9月23日与北支那方面军统合成支那派遣军（CGA）。——编者注

第一，公司的组织和人事均由公司的经营者决定，军方不能插手。

第二，在不违反军方的根本方针的前提下，公司的经营方针由经营者负责。

高桥大佐答应了这个条件。

据辻久一的《中华电影史话》（载《映画史研究》第4—15期），此时双方还达成了如下共识。

军方除了要求发行电影之外，还希望公司能够制作电影。川喜多提出了以下条件：电影制作仅限于新闻电影和纪录片，也可以按照军方的要求制作宣传电影，但是自己一概不制作故事片，即由中国人表现中国人生活的电影；即便能够得到中国电影人的合作，也不制作将日军所说的国策强加到电影当中的宣传性故事片；由中国的演员和工作人员制作反映中国人内心的电影，并进行发行；以川喜多为最高责任人的新公司的工作，仅止于援助中国人制作中国电影。

高桥大佐痛快地答应了川喜多长政提出的上述条件和希望。

川喜多在后来回忆这件事的时候猜测，这个高桥大佐之所以如此通情达理，不是因为没有其他更合适的人选，就是因为军方并不太重视电影事业。我（辻久一）认为，两者都是高桥大佐痛快答应川喜多的原因。

关于这个时候的事情，川喜多长政本人是这样写的：

我并不是特别想接受这份工作。因为我非常清楚，军方对中国采取的方针和我对中国的想法之间有很大的不同。但是另一方面我又担心，如果我不去，别人就会去。如果去的那个人既不理

解中日关系的重要性，也没有什么信念，仅仅听从军方的摆布，那么肯定会栽大跟头。这对日本对中国都不好。于是，我试着提出了我的条件。如果军方不过于干涉公司的经营，在某种程度上让我自由管理公司的话，我可以接受这份工作。

高桥大佐是炮兵，黄色襟章的军服上佩戴着参谋的肩章。我的父亲也是炮兵，曾经和他穿着一样的衣服。父亲的音容笑貌突然浮现在我的脑海中。大佐接受了我提出的所有条件，我答应去上海。如果当时不是他而是别人来找我，也许我便不会那么简单地接受这份工作。（川喜多长政：《我的履历书》，载《日本经济新闻》，1980年4月23日）

就这样，川喜多长政接受了在日军占领下的中国统筹电影上映的工作。

1937年以来，日本在“满洲”的“国策”公司“满洲映画协会”于“新京”建了一个大制片厂，开始制作汉语电影。日本的电影人在那里起用没有名气的“满洲国”人，一边将他们培养成演员或工作人员，一边开展电影拍摄工作。川喜多长政拍摄《东洋和平之道》时也有过这样的尝试。或许，川喜多从《东洋和平之道》惨痛的教训中领悟到这种电影制作是没有意义的。

虽然他本人对电影的心意是真诚的，但是使用中国人当演员为正在侵略中国的日本人拍摄对侵略进行辩解的电影，不可能受到中国人的欢迎，而且即便是日本人也无法了解川喜多长政的真正意图。川喜多太爱中国了，不可能无视这些情况而继续拍摄将日本人的想法强加给中国人的那种电影。中国观众喜爱的电影，必须是由中国的影星出演、中国的工作人员制作，且不会是日本的宣传电影。所以，川喜多向高桥大佐提出了自己的条件，而高桥大佐则答应了他的要求。但是，川喜多当时心里肯定清楚，除了这些之外，他还将遇到其他困难。有一个当时普通日本人可能都不知道，或即便知道也不会太在意的最困

难的条件，就是在战争中与日本人合作的中国人在中国被视为汉奸。

当时，大多数日本人都被告知中国人中有亲日派和抗日派，并信以为真。若果真如此，只要在电影人中寻找亲日派的合作就好了。但是，川喜多清楚中国根本没有什么亲日派，有的只是那些因为生活所迫而不得不表面上顺从地在日本人手下工作的中国人，他们实际上也是抗日派。主动积极地帮助日本人进行宣传工作的人，在中国社会中被视为汉奸。日本占领时期，他们可能成为暗杀对象，而战争结束后他们也肯定会遭到处罚。有影星或导演会冒着这种风险帮助日本开展电影工作吗？怎样做才能得到他们的帮助，又同时可以避免让他们背上汉奸的恶名呢？川喜多肯定想到了这一点。前文提到的他开展工作的方式就可以证明这一点。

如果不考虑中国人的立场也就罢了，但是一旦考虑到以上问题，工作开展起来就非常困难。即便如此，川喜多长政还是接受了这份工作。究其原因，正如他自己所说，是因为他认为如果别人接受这份工作，后果会非常糟糕。但他接受这个工作仅仅是因为这个原因吗？除了以上这些理性的判断之外，或许还有一个原因，那就是他把为中日友好做些什么当成自己的天命，且无法抑制自己心中的这种想法，哪怕这份工作不会给他带来荣誉和财富。讲得通俗一点，或许是为了洗刷被人当成卖国贼而冤死的父亲的污名。

1939年5月，川喜多长政到了上海。一个月后的6月27日，“中华电影股份（株式）有限公司”成立。董事长空缺，专务董事为川喜多长政。注册资金为一百万日元，由日中共同出资。日本方面，日本的电影业者总共出资二十五万日元，“满映”出资二十五万日元。日本方面的管理人员有松竹的城户四郎和“满映”的根岸宽一。中国方面，“维新政府”（傀儡政府）中的数名要人名列其中。实务方面，营业部的负责人是中国国民党直辖摄影场——中央电影摄影场的前任营业部经理黄天始，制作部的负责人是其弟弟，即曾在同一个摄影场担任导演的黄天佐。日本的管理人员中，来自东宝的松崎启次和早川晓成分

别负责制作和财务，松竹的小出孝负责营业，东和的石川俊重和青山唯一分别负责总务和宣传。从人员构成上来说，这个公司是由日本电影界管理的中国电影公司。

总公司设在上海公共租界江西路170号的汉弥尔登大楼（Hamilton House），7月1日开始正式运转。总公司的这个位置具有重要的意义。之所以这么说，是因为这里当时不是日本的警备区域，而是英军和美军的警备区域。

当时，上海广阔的租界虽然是中国领土，但按照条约规定属于租借给外国的中国无法行使主权的区域。由西向东流的苏州河两岸存在着租界，北岸被称为虹口的地区住着很多日本人，日本的海军陆战队长期驻扎在那里。从中日战争初期的1937年8月13日开始，日本海军陆战队遭到中国军队的猛烈进攻，孤立无援地展开战斗。直到日本的大部队从南方的杭州湾登陆，中国军队才于11月9日撤退。双方在这个区域展开了激烈的巷战，使街区成为一片废墟。但同样被称为公共租界的苏州河南岸，却是英军和美军的警备地区。在太平洋战争还没有开始的当时，日本不能侵入那个地区，那个地区的居民过着与平常没有什么两样的生活。再往南是法国的租界，中国的摄影场就在那里。

由三木茂摄影、龟井文夫构成^①的东宝长篇纪录电影《上海》（1938），记录了这次上海激战之后的情景。这部电影用长时间的移动摄影记录了看着日军进城的中国民众和他们表现出来的无言的不安，用一种与战争宣传电影不相符的冷静记录了战争带来的惨祸，因此也可以将其视为一种披着战争宣传电影外衣的战争批判电影。但即便在这部电影中，也有关于日军无法进入的英军和美军警备区域的画面，提醒观众真正的敌人其实是他们。

在日本占领下的上海，苏州河南岸的英国、美国、意大利、德

^① 日本纪录电影中的“构成”一职，是指围绕某一主题开展取材，即搜集积累影像及其他素材，然后带有目的性地对素材进行编排，将创作者所要表达的价值观最大化地表现出来。现在也常用于电视新闻或电视节目，类似国内所说的“编导”。——编者注

国等国的公共租界和法国租界是日军不能干涉的区域。因此，中国人将这里视为“神圣区域”，以此为基地开展抗日活动——主要是新闻、广播等舆论活动和针对跟日本合作的汉奸的暗杀行动。将制片厂设在此处，也是因为可以避开日军的直接管理，制作抗日电影。但是，制作完成的电影要在日本占领区接受日军的审查后才能上映，所以在电影中直接表达抗日意图是非常困难的。中国电影人为此想了各种办法，笔者在后面还会论及。

在日本方面看来，发生在欧美各国租界上的抗日活动，意味着中国的抗日战争是在英美的支持下进行的。但对于中国人来说，那里却是一个四面都被日军包围、只能在舆论上进行抗日活动的悲怆之地。国民党和共产党的活动家，或公开或秘密地组织抗日活动。日本的宪兵和特务为了加以阻挠破坏，也像谍战电影中演的那样，乔装打扮潜入他们中间，双方暗中较量。

在上原谦^①的自传中有一则轶事，讲他参与电影《坦克队长西住传》的外景拍摄时经过上海，一位谍战电影主人公模样的日本军官带着他去了租界的“欢乐街”。这位军官叫中村五郎，是日本宪兵队的将校，他们最后进了街里的赌场。据说，宪兵队在这个租界的工作内容是打探苏联、英国和美国的动向，以及朝鲜半岛和台湾地区抗日运动的情况，并搜集中国本土的国民党和共产党的情报。

车开进一个大门，在一间安静的石头房子前面停了下来，然后中村氏和我走上了门口的楼梯。那里有一扇大门，中村氏按响了门铃。咔嚓一声，一扇小窗打开了。一个围着头巾长着胡子的印度人正在从窗子里往外瞧。中村氏用英语跟他说了句什么，然后他便打开门，让我们进了房间。房间里，一块很大的窗帘从天

^① 上原谦（1909—1991）：日本著名男演员，活跃于“二战”前后。代表作有《饭》（1951）、《妻子》（1953）、《山之音》（1954）等。——编者注。

花板上垂下来，整个房间充满了一种令人感到毛骨悚然的阴湿气氛。拉开那块窗帘之后，一个令人眩晕的明亮世界展现在我的眼前。原来那里是上海的赌场。

……中村氏是一位美男子，穿着一件纯白的双排扣西服。

“一定不要说话。说日语会被杀掉的。”

他提醒我。我在电影中饰演西住中尉，胡子是我自己真实的胡子，大家很可能一眼就看出我是日本人。但是中村氏却完全没有注意到这些，只是用流利的英语一边跟大家交谈一边大笑。（上原谦：《我在努力》，共同通信社，1984年）

川喜多长政将“中华电影”的总公司设在了这个“孤岛上海”。也就是说，他打算不依靠日军的直接保护，做好遭到暗杀袭击的心理准备，投向中国电影人的怀抱。

当时和川喜多长政处于同样立场上的日本人，多住在日军强制没收的中国富人家中。但是，川喜多长政却没有这样做。他在这个“孤岛”上买了一栋有着六个房间的高级公寓。后来，因为房子是他个人买的，日本战败之后他能够将房子卖掉，充当“中华电影”中日本职员回国旅费。

川喜多长政首先关注到《木兰从军》这部抗日电影。《木兰从军》于当年（1939）年初上映后，连续热映三个月，受到空前的欢迎。这部电影的制片人是当时上海最优秀的电影家张善琨。

张善琨是浙江人，小时候是个调皮鬼，却喜欢文艺。在他的乡下老家只能看到木偶戏。他就是看着《水浒传》中《武松打虎》这样的戏长大的。他从南京的中学考入上海的南洋公学^①，然后在上大学期间成为京剧迷。每当北京的名角来演出，他总是去观看。他还从电影院借来拷贝，在大学里放映，并以此赚取生活费。从这一点

^① 南洋公学：中国最早的近代新式高校之一，后分立为现在的上海交通大学与西安交通大学。——编者注



制片人张善琨。曾制作出大受欢迎的抗日电影，后来成为日军占领下的上海电影界的大老板。



(左起依次为) 黄天始、张善琨、川喜多长政、迁久一在上海。^①

^① 据迁久一本人所著的《中华电影史话》(凯风社, 1998年), 此张照片拍摄地点应为南京中山陵, 参见该书第194页。此处疑为本书作者有误。——编者注

可以看出，他年轻的时候便很擅长赚钱。大学毕业后，他进入一个叫做“九福”的公司，从事香烟产品的广告宣传工作。

现在的中国电影史学者共同编辑出版的《中国电影家列传（二）》（中国电影出版社，1982年）中提到，张善琨在上海拜流氓头子为师，加入了青帮。在旧社会的中国，青帮是有着很大势力的黑帮组织。因此，张善琨是一个受到投机商人和流氓帮会等封建势力支持的人物。从这本书中可以看出，这是社会主义中国的电影界对张善琨的官方评价。实际情况如何，我无从得知。认识张善琨的日本人，比如辻久一，虽然没说他是特别优秀的人物，但却指出他对戏剧和电影有独特的见解，是一位有着卓越才能的制片人。

张善琨在上海著名的娱乐场所“大世界”策划上演京剧的“连环戏”，由此进入了娱乐界。所谓的“连环戏”，在日本大正时代也曾流行过，就是当出现舞台上无法表现的情节时，便放映出电影画面，电影和舞台戏剧是衔接的。他通过这个赚了钱，创建了新华影业公司。1935年新华影业筹备《红羊豪侠传》的时候，电影剧本还没有写完，张善琨便打出广告开始宣传，称这部电影是花费一年零六个月制作的大戏，总共动用一万五千名群众演员，投资九万元，衣服六千件，布景四十套，道具五千件。该片因此引起了轰动。张善琨说只有靠“噱头”才能在上海生存下去，因此被人称为“噱头大王”。但是，同时他也清楚，除了“噱头”之外，还需要有实打实的东西，于是他请剧作家欧阳予倩编导了《新桃花扇》（1935）。

欧阳予倩曾到日本留学，在东京受到新派剧和新剧的影响，回国后在当时只有京剧和越剧等传统戏曲的中国发展了以对话为主的现代剧，即话剧，成为现代话剧的先驱。他创作的《新桃花扇》以“反对反动军阀统治的知识分子”为题材，揭露了国民党的卑劣行径。当时正是中国电影界左翼运动高涨的时期，以这部电影的拍摄为契机，有影响力的左翼剧作家和导演（如田汉、史东山、司徒慧敏、阳翰笙、欧阳予倩等人）加入到张善琨的新华影业公司。就这样，在中国电影

史上被称为30年代进步派电影的许多名作诞生了。诸如描写小资产阶级知识分子悲惨命运的《长恨歌》(1936,史东山导演),号召全国人民抗击日本帝国主义的《壮志凌云》(1936,吴永刚导演),根据果戈理的《钦差大臣》改编、揭露反动官场之腐败的《狂欢之夜》(1936,史东山导演),以反封建、争自由为主题的恐怖电影《夜半歌声》(1937,马徐维邦导演),以及反映青年学生与汉奸作斗争的《青年进行曲》(1937,田汉编剧、史东山导演),等等。

在《中国电影家列传》中撰写张善琨一项的作者秋子,认为张善琨只是热衷于“商贾营利”,而上述进步派电影的荣誉则属于导演和剧作家。但是,张善琨的电影公司推出一系列的优秀作品,并不是一种偶然发生的现象,难道这不能说明是制片人的意图吗?

日军入侵上海后,上海的电影产业陷入停顿状态,国产片大量减少。但是张善琨却干劲十足,在1938年一年时间里就制作了十八部电影,其中既包括中国左翼戏剧运动的领导人物曹禺的《雷雨》和《日出》,也有严肃的古装片《貂蝉》,还有不少鬼怪电影和武打片等乌七八糟的东西。不过,在当时的大环境下,业界不都是在制作毫无思想意义的通俗电影吗?这时候但凡能拍出几部有意义的作品,制片人就可以说是了不起的吧?

就这样,张善琨又于1939年2月制作了由欧阳予倩编剧的《木兰从军》,导演是以擅长拍摄宏大场面而闻名的卜万苍。《中国电影家列传》也承认这部电影“激发了‘孤岛’人民的爱国热情,所以深受大众的欢迎”。

该片取材于唐代的传说^①,讲述了在某个北方民族入侵的时候,一个叫木兰的年轻姑娘女扮男装前往救亡前线,立下了战功。同时,这也是一部浪漫的爱情故事,认出木兰是女人的将军与木兰相爱,然后

^① 花木兰的故事最早出现于南北朝的叙事诗《木兰辞》中,花木兰为北魏人,替父从军,抵抗北方游牧民族柔然对北魏的骚扰。此处作者所描述的电影取材于唐代传说,说法疑为有误。——编者注



卜万苍导演、陈云裳主演的《木兰从军》(1939, 中国电影)。

结为夫妻。很明显，这是将日军比作“某个北方民族”的抗日电影。电影的寓意、饰演木兰的新人陈云裳的可爱，都鼓舞了中国的观众，使这部电影大受欢迎。

只是这部影片经由香港被送往陪都重庆时，因为电影的一首歌中有一句“太阳一出满天下”，而被认为是在赞美日本的国旗“日章旗”，属于汉奸思想，导致洗印给重庆的拷贝被下令烧毁。对此，欧阳予倩解释说，这首歌是明末清初流行的反清歌，选择它是为了唤醒人们的抗日意识，然后将新洗印的拷贝再次从上海送往重庆，上映后也受到了热烈的欢迎。^① 辻久一在《中华电影史话》中披露的这则轶事，说明当时上海虽然正被日军占领，重庆是抗日战争的大本营，但是中国人之间仍在秘密地相互联系，交流没有阻碍。

《木兰从军》的成功说明可以通过古代的故事表达抗日的涵义。之

^① 关于“焚烧《木兰从军》”事件也可参见《双城故事：中国早期电影的文化政治》（傅葆石著，北京大学出版社，2008年）第72—83页，与辻久一的记述略有出入。——编者注

后，上海电影界出现了很多类似的作品，中国人将此称为“借古讽今”。

川喜多长政秘密地与制片人张善琨接触，经过十几次会谈之后，终于说服了他，将《木兰从军》选为“中华电影”的第一部作品发行，不仅在华中的日军占领区放映，还在华北和“满洲”上映。可以列入发行名单的，原本应该还有其他不存在问题的电影，但川喜多长政却大胆地选择了《木兰从军》，肯定是想向中国电影人表明，自己不是侵略者的爪牙，而是一个非常了解中国的人。

但在上海谁都知道《木兰从军》是一部抗日电影。当然，日本各方也开始怀疑，将此事交由宪兵队判断，宪兵队提出了强硬的反对。

当时在上海，由日本上海军报道部、上海宪兵队和日本领事馆警察分别派人组成了一个审查机构，对电影院上映的电影进行审查。上海军报道部派出的人是在杂志《映画评论》中经常发表文章的新锐评论家、作为陆军步兵一等兵被征入部队的辻久一。他在“二战”结束后进入大映，作为沟口健二导演一系列名作的制片人，成为电影史上的重要人物，这是后话。辻久一原本要被分配到“宣抚班”，正在接受汉语特训，但是在一个知道他入伍前履历的掌权者的指示下，他被突然调到上海。

辻久一和川喜多长政已经有过接触，知道川喜多的想法，因此他试图说服日本宪兵队方面的审查官，指出《木兰从军》只是一个历史故事，没有什么问题。宪兵队的审查官并不同意。不过，这个问题最终得到了解决。关于当时的情况，辻久一这样写道：

这时，我在报道部的上司、宣传班长、原陆军大尉伊地知进，作出了一个非常明快的裁断。他的意见如下：教育敕语^①中所说的“一旦有缓急，义勇奉公”是日本人的义务和精神，我们非常看重这一点。《木兰从军》正是这样一部赞美中国历史上的女性在

① 教育敕语：明治天皇颁布的日本最高教育方针。——译者注

国家存亡的危急时刻，挺身而出“义勇奉公”事迹的电影，而我们日本人若将这样一部电影视为抗日电影之类的话，岂不自相矛盾么？从爱国这一点上来说，日中两国是相通的。即便从教育的角度来说，让占领区的中国民众观看也完全无妨。既然我们倡导日中合作，那么中国人就必须是拥有强烈爱国心的人。我原原本本地将这些话转达给宪兵队的审查官，他才终于妥协了。（载《映画史研究》第6期）

伊地知进大尉的态度颇有些武士风范，但或许他只是没有看重电影的作用。美国电影史学者陈立，曾经在其著作《电影》中提到一位日据时代待在上海租界的英国女性，她曾对陈立说，《木兰从军》能够通过日本的审查，超出了人们的想象。

《木兰从军》还通过“中华电影”日本分社被引进到了日本。

1942年，在日本观看了这部作品的评论家内田歧三雄认为，《木兰从军》风格自由豁达、轻松愉快，但是在技术上还有不少不成熟的地方。他这样写道：

《木兰从军》是在事变后的上海制作的电影，据说在中国受到了前所未有的欢迎。只是，仅仅因为这部电影大受欢迎，便认为这部电影是支那电影的杰作或代表作，还恐怕有些草率。不难想象，圣女贞德式的爱国故事和主演陈云裳的魅力是让这部电影大受欢迎的两个主要原因，也正是因为这两点让这部电影获得了好评，这是没有错的。这部电影在中国获得的好评也传到了我国，电影本身以及主演的名字对于我们来说也稍稍变得熟悉起来。只是，这部电影的名字之所以最后变得在我国众人皆知，是因为有传言说这部电影是一部抗日电影。虽然在审查中有删剪的部分，但是单就电影的内容来说，并没有给观众留下这样的印象。据我猜测，即便是没有被删剪的原作，或许也并不是一部有着抗日内

容的电影，仅仅是一部有可能被人解释成抗日内容的电影而已。

内田歧三雄在这里用一种拐弯抹角的方式否定了这部电影作为抗日电影的性质，大概是因为他猜测到川喜多长政的意图，想要帮助他。但是，即便不以这种论调拥护川喜多长政，日本也似乎没有产生将这部电影作为抗日电影加以排斥的氛围。这大概是因为当时的日本人在新闻电影之类的宣传中看到的都是中国的普通民众挥舞着日本国旗欢迎日军的场面，产生一种错觉，即认为那些人是非抗日派的普通中国民众，因此对中国民众抗日意识的高涨漠不关心。即便《木兰从军》描写的是与异族侵略者的战争，日本人也没有意识到那个侵略者其实就是自己。

内田歧三雄进一步对这部电影做出了评价，称赞如下：

……这部电影虽有不成熟和不足的地方，但是仍然值得一看。原因之一是故事本身的内容，其二主要是陈云裳的魅力。演员在表演时临机应变，表情活泼。这是一种不断外发的大胆表演，若期间再加入一些堪称异国情调的魅惑，则又会表现出妖艳的风情。而且，她的台词运用机智、发挥自如，又充分利用其声音的特点，让人为之着迷。陈云裳在这部电影中对男声和女声的处理进行了区分。当我看到她为了发出男声而煞费苦心（她的脸部特写）地喊叫时，我甚至不由得为她捏了一把汗……她现在之所以成为支那电影界最受欢迎的女星，也可以说是实至名归……在此说一下我的感想即是“支那电影有演员矣”。（载《电影旬报》，1942年7月11日号）

《木兰从军》在日本的反响大致如此。内田的解释是善意的，但是日本人并没有领会到该片所传达的中国人的抗日意志。川喜多长政将该片选为第一部发行作品，肯定在某种程度上将自己的想法传递给

了以张善琨为首的上海电影人。之后，张善琨成为川喜多长政在上海工作时的重要搭档。川喜多长政本人自称，“我们两人之间产生了一种超越理论、说服与利害关系的人类感情上的联系，这种联系让我们加深了互相的理解，巩固了相互信赖的关系，开始拥有同一个理想和梦想。”（川喜多长政：《某国际主义者父子》，载《文艺春秋》，1955年1月号）

川喜多长政和张善琨之间的友情的确是深厚的。但是，张善琨不惜背上汉奸的污名，冒着被暗杀的危险与日本人合作，需要的不仅仅是友情与信任，还有物质上的条件。川喜多长政答应从日本提供在“孤岛”上海难以获取的胶片和器材。虽然军方的审查是难以避免的，但是川喜多长政不要求张善琨制作替日本侵略做宣传的电影，而且还答应他提前一次性付清购买电影拷贝的货款。当然，因为有日军的审查，“中华电影”不可能为其发行含有公然抗日内容的电影，但是除此之外则可以为电影制作提供保障。最重要的是，川喜多可以为这些电影人提供电影胶片，即便在日本胶片也已经成为一种贵重物资，不久之后便因太过匮乏而被指定为军需物资。为了给前线的军方提供胶片，日本的电影公司被迫重新整合，制作的电影数量减到了最少。而这些电影胶片更是中国电影界迫切需要的。

但是如果仅仅只有这些，张善琨还是不能与川喜多合作的。他还有一个必须解决的问题，那就是要得到重庆方面国民政府的理解。若非如此，便会被当成汉奸。

我在1983年的香港电影节上见到了中国的老电影导演岳枫。他以1933年制作的抗日电影《中国海的怒潮》而闻名于世。据说上海被日军占领之后，他逃到了香港，川喜多创建“中华电影”公司的时候，张善琨曾把他叫回上海。他回到上海的那天晚上，上海主要的电影人召开了一次秘密会议。会上，张善琨向大家说明了川喜多的提案，希望得到大家的协助。重庆的国民党特务也列席了这次会议。可以看出，这是在国民党政府知情的情况下进行的。



应云卫导演的《桃李劫》(1934, 中国电影)。中国第一部真正意义上的早期有声电影, 由袁牧之(左)与陈波儿主演。

后来我了解到, 原来张善琨向“中华电影”提供的电影剧本都通过地下工作人员接受重庆方面的审查。如此一来, 张善琨就不再会被当成汉奸对待了。但是, 经过日本宪兵和重庆地下工作人员的双重审查, 是否还能制作出有价值的电影呢?

当时有几位进步电影人为了继续制作真正的抗日电影, 已经离开了上海。他们首先去了汉口。1938年, 导演史东山、演员舒绣文和魏鹤龄等人拍摄了《我们的土地》, 导演应云卫、演员陈波儿和袁牧之等人拍摄了《八百壮士》, 导演袁丛美、演员黎莉莉和高占非等人拍摄了《热血忠魂》。这一年的10月, 汉口被日军占领。于是这些电影人又辗转到了重庆, 继续拍摄抗日电影。

1939年有沈西苓导演, 赵丹、蓝苹(后改名江青)^①和白杨等人

^① 据程季华主编《中国电影发展史》(中国电影出版社, 1963年)第一版, 蓝苹在《中华儿女》中饰演了刘二嫂一角, 见第二卷第60页。而到了1980年的第二版中(同样是中国电影出版社), 刘二嫂的扮演者写的是康健, 见第二卷第60页。据其他史料, 蓝苹已于1938年抵达延安。——编者注

主演的《中华儿女》；1940年有孙瑜导演，白杨和高占非主演的《长空万里》等作品。

在这些人当中，高占非后来回到上海成为“中华电影”的明星。而小生演员兼导演袁牧之，与陈波儿（两人后来结为夫妻）一起投奔了在延安的中国共产党，并在日本投降之后成为接管“满映”、将其改造成中华人民共和国长春电影制片厂的负责人。此外，郑君里、张瑞芳、阳翰笙等演员和剧作家去了重庆，导演蔡楚生、司徒慧敏和剧作家夏衍等人则去了时为英国殖民地、日军无法干涉的香港，他们在那里制作的电影对东南亚的华侨产生了影响。

就这样，壮士和烈女选择了苦难之路。但是，大多数的电影人都留在了上海。留下的这些人都希望自己能够尽量继续以电影为生。然而在当时那种社会背景下，只能说去也是地狱，留也是地狱。

虽然无法将地狱变成乐园，但是至少要为他们减轻一点痛苦，川喜多长政的目的仅仅如此。他在上海反复对自己的日本部下这样说，“你们不要以为中国人当中有亲日派和抗日派的区别，他们所有人都爱祖国，只不过有一些中国人为了生活不得不与日本人合作。你们切不可把这些人当作亲日派，而另外一些人就是抗日派。我们所能做的，就是为这些迫不得已生活在日本占领区的中国人提供符合他们喜好的、由中国人制作的中国电影，供他们娱乐，仅此而已。”

接下来，“中华电影”在日本占领区开始发行上海的几家电影公司制作的中国电影。对于应该制作什么样的电影，川喜多长政从不干涉。关于这一点，前面提到的岳枫导演亲口对我说过，据其回忆，“川喜多长政不像是一个商人，而更像是一个学者。他从来不干涉电影的制作。他是个有信念的人。中国人也尊重有信念的人的意见。而且，大家也不经常开会。他并不让中国人经常见日本人。”

不过，中国的电影人却自我设限。他们制作的电影有一部分保留了借古讽今的作风，比如对《水浒传》中的一折进行改编、将好汉林冲比作抗日爱国人士的《林冲雪夜歼仇记》（1939，吴永刚编导、金

焰主演)，比如通过项羽的悲痛命运歌颂爱国心的《楚霸王》（1939，王次龙编导、王元龙主演），但是大部分都是一些不痛不痒的逃避现实的作品。这时候，曾在30年代拍摄了左翼电影先驱之作的元老张石川导演，在1941年拍摄了电影《夜深沉》，对此又该如何理解呢？这部作品的内容如下^①：

一个夏天的晚上，马车夫丁二和（韩非饰）和鞋匠王大傻等人在北平胡同的大杂院里听着卖唱人张三夫妇一行的演出。他们用胡琴伴奏，唱歌的是张三夫妇的养女杨月容（周璇饰），曲子是令人伤感的《夜深沉》。

丁二和在街上看到杨月容被养父母虐待，出手相救，把她带回了家。丁二和的母亲对她很好，她也像这家的媳妇一样尽心做家务。丁二和让她学习唱戏并在小剧场演出，两人开始相爱，因此丁解除了与未婚妻田二姑的婚约。

另一方面，有一个叫做宋信生的富家子弟，经常到小剧场来看戏，痴迷于杨月容。宋信生用自己的金钱博她欢心，请她吃饭，或者用车接送，百般诱惑。就这样，杨月容被宋带到了天津，结果被他欺骗并抛弃。

丁二和失恋，母亲去世。他卖掉自己的车子，不得不搬出了大杂院。然后，丁通过田二姑哥哥的介绍，在一家电气公司做杂工。那个公司的经理姓刘，也是一个坏蛋，他对在那里工作的田二姑施以诱惑。

从天津回来的杨月容打听到丁二和的消息，找到了他居住的大杂院，在门口弹奏《夜深沉》这支曲子。但是，当丁二和从大杂院里跑出去的时候，已经不见了杨月容的身影。他遇到了田二姑，发现她已经怀孕，忍受着痛苦。丁二和满腹辛酸。

^① 此片剧情疑有细节出入，需进一步考证。——编者注

杨月容在茶馆卖唱，又被好色的刘经理盯上。刘让她到酒楼卖唱。田二姑跑到刘的住处去救杨月容，却被刘踢了肚子，以致流产。最后，刘强行将杨月容带到酒楼二楼的房间准备霸占她。这时赶到的丁二和要救杨月容，与刘发生争执。刘拿出手枪，杨月容挡在丁二和的前面捱了一枪，中弹身亡。丁二和杀掉刘经理，翻窗逃跑了。

最后一幕，深夜，杳无人烟的郊外，丁二和准备启程，王大傻前来相送。丁二和表情坚定，王大傻鼓励与安慰道：“我随后就去。”这似乎并不是一段单纯的逃亡之旅。

这部电影中的伤感歌曲和演唱者周璇在当时应该颇受欢迎，但是电影本身没有摆脱通俗爱情剧的窠臼。只是，这最后一幕引人注意。这是因为我有一种非常强烈的感觉，结尾暗示了丁二和此行的目的地是抗日地区。

当时，中国电影的代表导演之一朱石麟在1940年拍摄了《香妃》。故事的内容是：一个亡国女被敌人俘虏、带到敌人的京城，但她并不屈服于敌国的皇帝，至死反抗。这明显是“借古讽今”类的作品之一。影片的两首主题曲中，有一首《思故乡》由朱石麟亲自作词，其歌词如下：

故国山河何处是？
 家园翘望父老可安康？
 忍耻辱，到异邦，此身能杀不能降。
 此身能杀不能降。
 英雄流血不流泪，
 莫作楚囚，相对泣彷徨。

在“孤岛”时期的上海，有大大小小十几家电影公司，制作了很

多故事片，其中1938年二十八部，1939年四十七部，1940年六十九部，1941年七十六部。每年生产电影的数目都大量增加，迎来了中国电影史上空前的繁荣。或许大家会觉得奇怪，为什么在战火肆虐之时，唯独电影变得如此繁荣？或许正因为身处战争当中，人们跑到电影院里试图摆脱对现实的不安。

中国的民众的确在追求娱乐，因此受欢迎的导演们非常忙碌，加班加点地生产电影。朱石麟也是其中之一，他执导的《文素臣》（1940—1941）大受欢迎，拍成了一套总共四部的系列电影，其中一部在一周之内便拍摄完毕。这个系列是中国传统的才子佳人式的爱情故事。过去，朱石麟曾以拍摄包含尖锐社会问题的作品而知名，因此有很多人向他指出，染指这种陈腐的题材会让名声受损。对于这样的忠告，朱石麟回应道，《文素臣》这部作品中主人公的角色和当今上海的状况是有关系的。他还说，善良的人若要与社会邪恶势力作斗争，是非常困难的。

中国才子佳人式的通俗爱情剧与日本净琉璃^①中的殉情类戏剧一样，男主人公一般长相俊美文弱，没有力量与施以迫害的一方对抗、保护自己的爱情，朱石麟大概是想要将日军占领下的上海的悲哀比作那种受到迫害的柔弱美男吧。面临日军的审查，这个系列当中依旧小心翼翼地加入了几首表达爱国热情的歌曲。

另外一位实力派导演岳枫，因1933年拍摄的抗日电影《中国海的怒潮》而闻名于世。这部电影讲述了日本人袭击中国的渔港、渔民们齐心协力击退日军的故事。日本人在发动袭击之前，将一队僧侣派到这里。他们敲着手中的鼓，走街串巷。乍一看像是化缘，其实是在观察这一带的地形，制作袭击时需要的地图。他们还到处张贴仁丹广告，那其实是他们发动袭击时需要的标记。

这部电影经过南京国民政府的审查，被禁止上映，理由是害怕这

^① 净琉璃：一种木偶戏，日本传统戏剧形式之一。——译者注



岳枫导演的《生死劫》(1943, 中国电影)。这是一部在日军占领下的上海制作、包含抗日寓意的电影。



岳枫导演。

部电影会刺激日本。岳枫和公司中的几人一起到南京交涉，终于得到了上映许可，条件是将字幕用词的调子改得缓和一些，并剪掉其中的一部分。于是，岳枫在电影正式上映前召开记者会，放映了完整版，之后才在第二天进行删节版的试映。报纸舆论纷纷支持完整版。

后来，岳枫留在日军占领下的上海，于1943年制作了电影《生死劫》，描述了在旱灾中挣扎的农村景象。农民们跪在大地上祈求：“下雨吧！”在汉语中，“雨”的发音和“渝”的发音相同。在中国，城市都有别称，重庆的别称为“渝”。对于中国人来说，“下雨吧”即是“重庆的中国军队啊，请归来”之意。大概是祈雨灵验了，接下来天降大雨，雷声隆动，其声就像是千军万马袭来一样。农民们以为这是打仗，喧闹起来。创作者的目的是通过这里的设定，暗示中国军队的反攻。

对于电影最后一幕农民将雷声误认为打仗这个场景，日本宪兵表示出疑惑，便传唤岳枫，问他那是何意。川喜多长政听说之后，便随岳枫一起到了宪兵队。川喜多长政说，打雷下雨是平常事，不论在上海还是东京都是一样的，费尽口舌，终于让这部电影通过了日军的审查。

无论是宪兵还是在“中华电影”工作的日本人，都不知道“雨”意通“重庆”。川喜多长政知晓这一点吗？他特意随岳枫前往宪兵队，想必是意识到大事不妙。我想，川喜多长政很可能是在知晓岳枫至今仍在贯彻抗日之志的情况下，选择了对其进行包庇。

《生死劫》的这则轶事展现了岳枫导演强烈的抵抗心和川喜多长政对他的理解。令人惊讶的是，这部电影是公开上映的，但是岳枫导演却并不害怕有人会向日军告密。在日本人当中，几乎没有人能注意到“雨”和“重庆”的关联。对于中国人来说，我虽然不知道是不是所有人都能意识到这个谐音，但至少有一部分人是明白的。若是如此，岳枫导演难道没有想过，理解了这层意思的中国人有可能会跑到日军那里告密，向他们解释事情其实是这样的吗？他并没有在意这种可能性，这说明他认为在此刻的上海，只要是中国人，即便表面上对日本人采取友好的态度，也不会背叛自己的同胞。

川喜多长政经常谆谆告诫“中华电影”的职员，不能将中国人分为亲日派和抗日派，要首先将他们看成爱祖国的人，其意大概如此。

对于中国人来说，在不得已的范围以外与日本合作，常常会有生命危险。

1940年6月28日，作为亲日派作家而知名的穆时英在上海租界街头突遭袭击，被人枪杀。他与电影界也有联系，曾于该年2月随上海电影界的代表团赴日。据说他以前曾是激进的左翼抗日作家，但是却突然变成了亲日派，还写了一部描写在“一·二八”事变中被中国军队俘虏并以此为耻而自杀的日本将校的短篇小说。

关于这种合作所带来的生命危险，川喜多长政在接受日本电影杂志《电影旬报》采访时也提过，内容如下：

问：中华电影接下来要拍摄什么样的电影？

答：我觉得应该拍摄支那人喜欢的电影。在这一点上，中华电影应比华北电影（在北京成立的日本国策电影公司，属满映）有一种更强的“为支那”的意识。当然，华北电影采取的是着重贯彻日本主张的做法。

问：在南洋电影（在东南亚成立的日本国策电影公司，川喜多长政兼任社长）和中华电影中，关于您想做的事情，或者您认为应该做的事情，有没有什么想法或计划？

答：想做的事情，这也想做，那也想做，有很多。但是实施起来就很难，我已力不从心。在中华电影工作的中国员工，早已有一名遭到暗杀袭击，丢了性命。汪洋（中国电影演员，曾在日本参演电影）在《热砂的誓言》（1940）中饰演亲日的角色，我真担心他回到上海后会遭遇危险。

问：这是真的吗？

答：这哪有假！真的会有这种危险。在上海这地方，行走在租界中，随时随地都会被人杀掉。他们的做法实在巧妙，基本上

是百发百中，瞄准谁谁就死。

问：那么，新华、艺华、国华（中国的电影公司）的导演和演员也不能掉以轻心喽？

答：他们不制作亲日电影，只制作既非亲日又非抗日的爱情剧或者历史剧。

据迁久一的《中华电影史话》介绍，“中华电影”的中国员工中被重庆方面特工暗杀的只有导演刘灿波（号呐鸥）一人。他生于台湾，曾在东京的青山学院上学，后来又到上海的复旦大学^①学习法国文学。他先是作为小说家崭露头角，后来成为电影导演，国籍为日本。在“中华电影”成立之前，日本的报道部曾对上海的电影界做工作，劝他们与日本合作。当时，作为国民政府国立制片厂——中央电影摄影场的导演与日军进行接触的便是他。后来，他加入“中华电影”，成为文化电影（纪录片）部制作次长，但是却被主流派排斥在外。

1940年9月上旬，石本统吉导演一行为了拍摄纪录片《珠江》（1941）来到上海，“中华电影”文化电影部制作部长松吉启次在中国餐馆安排了午餐接待他们。刘呐鸥就在这家中国餐馆的楼梯上，被一个穿着长袍马褂的中国人枪杀了。暗杀者很快便逃离了现场。同年10月27日，左翼电影导演史东山在重庆方面国民党文化工作委员会的会议上做了一个有关电影的报告，在这个报告的最后他这样说道：

在我们电影制作者当中，不断出现出卖祖国的叛徒。刘呐鸥作为这些叛徒的代表，已经被我方枪杀。这件事将给所有的叛徒一个深刻的教训。^②（松崎启次：《上海人文记》，高山书院，1941年）

① 此处应为震旦大学，疑为作者有误。——编者注

② 此处据日文原文译出。——译者注

我不清楚为什么在众多的“中华电影”工作人员中，唯独这个算不上中心人物的刘呐鸥成了暗杀对象。但是，可以肯定的是，这件事产生了很大的震慑效果，即只要重庆方面锁定目标，整个上海租界就没有他们杀不掉的亲日分子。

川喜多长政在东京接受《都新闻》的采访时这样说道：

我接到三日晚上的电报，知悉此事，感到震惊。我最后一次见他是在大约二十天前，那时他便经常收到恐吓信。但是万万没想到事情会变成这样。不管是之前的穆氏还是这次的他，暗杀袭击的对象都是文化事业方面的人士。这说明比起经济以及其他方面的进攻，更让重庆政府感到害怕的是日本在文化上的引导和暗示对中国人产生的宣传作用。因此，才带来了这样的结果。（载《都新闻》，1940年9月5日）

据香港出版的公孙鲁《中国电影史话·第二集》（香港南天书业公司，1962年）一书所述，重庆方面并未理解川喜多长政，特工当中有人试图采取敌视川喜多长政的行动。张善琨察觉到这种情况，为川喜多长政雇了四个贴身保镖。

在这种情况下的上海租界，中国电影人之所以能够继续工作，一方面是因为得到了重庆方面国民党政府安排在上海的地下组织的允许，另一方面也是因为川喜多长政没有强行要求他们制作为日本进行宣传的电影。但是，在日本军队和政府都打着“东亚新秩序”、“大东亚共荣圈”的旗号并试图将这种意识形态强行灌输给所有亚洲人民的时候，坚持不制作亲日电影的立场是需要很大的勇气的。

作为将亲日的意识形态以娱乐形式灌输给中国民众的电影公司，在“满洲”已经有了“满洲映画协会”，通称“满映”。“满映”的理事长甘粕正彦曾经是陆军宪兵大尉。关东大地震的时候，他将无政府主义者大杉荣、伊藤野枝以及大杉的小外甥残杀，轰动一时。后来，他

到了“满洲”，成为在这片土地上建设日本的傀儡国家的幕后黑手。“满映”制作的电影是汉语的，所以他们也想让自己的作品在日本占领区取得成功。但是，中国影迷非常喜欢在上海的中国电影人制作的中国电影，无法接受日本人在“满洲”制作的“满映”作品。或者说，即便在“满洲”，民众喜闻乐见的也是在上海制作的纯正中国电影。看到通过电影向全中国的民众灌输日本“国策”这个目的无法轻易达成，“满映”的领导层想必十分着急。可以想象，当他们看到川喜多长政既不制作“国策”电影，也不让中国的电影人制作亲日电影时，会十分反感。原本，“满映”便拥有“中华电影”百分之二十五的股份。于是，作为大股东的“满映”，不断向川喜多长政施加压力。

1941年5月中旬，川喜多长政被南京的支那派遣军总司令部传唤。当时，总司令部强烈要求川喜多长政转换“中华电影”的经营方针。军方对川喜多长政只发行中国电影而无意制作“国策”电影一事表达了不满，并指责川喜多长政过于优待中国职员。

当时，支那派遣军南京总司令部的参谋长是板垣征四郎中将。他是与石原莞尔少将一起策划在“满洲”建立傀儡国家并将其付诸实施的中心人物。板垣中将与原宪兵大尉甘粕正彦志同道合，二人关系大概是密切的。于是，通过这条线，他们试图将“中华电影”置于自己的势力范围之内，“满映”开始对川喜多长政施压。以上是过久一的推断。

川喜多在南京听完军方的要求，先回到上海，然后马上从那里乘飞机到了东京。他并没有像往常一样让秘书帮自己订票。公司的领导层是在川喜多坐上飞机之后，才接到他司机的电话，得知他前往东京的消息。他们不知道发生了什么事，都很担心。但是，过了不久，川喜多就回到了上海，好像什么事情都没有发生过一样，继续开展工作。

原来，为了抵抗前线军方的压力，川喜多选择了向东京的军部中央投诉。“中华电影”成立时，他曾让中支那派遣军参谋部第四课长高桥坦大佐保证绝不干涉公司的组织和人事。高桥大佐既然代表军方

答应了川喜多，东京的陆军省和参谋本部就都必须遵从这个约定。川喜多希望军部中央遵从这个约定。

川喜多一声不响地突然前往东京一事，给公司带来了不安。当时，有人马上便察觉了这件事的意义，那就是川喜多最为信赖的张善琨以及负责“中华电影”发行业务的中方电影人。不知是他们之间有特殊的信息渠道，还是凭借推理或推测，又或者是凭借生存在日军占领区的敏锐嗅觉，反正他们团结起来，向“汪精卫政府”请愿，声称如果川喜多被赶出“中华电影”，那么上海租界约三千电影人将会弃此前往重庆。

所谓的“汪精卫政府”，是国民党的首脑之一汪精卫为了谋求与日本和平共处，离开重庆，逃到日军占领区后建立的政权，故而未能摆脱作为日本傀儡政府的命运。但是，对于日本来说，无论是现在鼓吹在中国也有强有力的亲日派，还是将来以某种形式结束战争时需要亲日派的存在，这个政权都是不能忽视的，因此日本必须尊重其在民政方面的主张。“汪精卫政府”应该已将电影人集体请愿的诉求转达给了日军的总司令部，因此总司令部也无法再赶走川喜多。如果上海的电影人集体出走重庆，那么这对于日军和“汪精卫政府”来说将是一个巨大的损失，因为他们费尽心机进行宣传，鼓吹除少数抗日分子之外其他中国人都满足于生活在日军占领下，驳回请愿诉求的话，会使好不容易树立起来的虚假共荣形象崩溃。

当川喜多长政得知中国的电影人团结在一起自发行动、成功抵抗日本军方压力时，他强烈地相信自己已经得到中国电影人的信赖，并因此产生一种强烈的责任感。这大概是因为他感觉到自己走上了和父亲大治郎同样的人生路，从中获得一种充实感。

任何人都非常清楚，要将川喜多从“中华电影”赶走的是“满映”的领导层。不久，便有传言称有人要暗杀川喜多。而且，甘粕理事长又有做这种事的前科，因此传言显得十分真实。“满映”、“华北电影”和“中华电影”定期在“新京”、北平和上海召开联络会议，因此川喜多总避免不了在“新京”或者北平见“满映”理事长甘粕和他身边

的那些人。每次见面，川喜多长政都感觉自己身在敌营。会后设有宴席，席间大家都对川喜多长政发起猛烈批评，川喜多根本无法安心喝酒，甚至有人对川喜多大打出手。

川喜多长政本人回忆当时的事情，这样写道：

太平洋战争开始的时候，军方也曾命我立即停止在日军占领的租界上映美国电影。我告诉他们这是不可能的，没有答应。在那之前，上海的一流电影院都在上映美国电影。如果禁止上映美国电影，那么电影院将无片可上了。如果让电影院变得一片漆黑，那么给民众带来的影响将是巨大的。军方听从了我的主张，除了宣传性的电影之外，电影院在相当一段时间内仍旧继续上映美国电影。

有传言说，有人想要将我除掉。

中华电影和满映的经营方针是完全相反的。我也听说这一点深深地刺痛了满映方面。满映出品、以日本人为主体的中国电影，即便是在满洲（现中国东北）内部也不受欢迎，几乎不可能在中国国内上映。这似乎让满映的领导层感到焦躁。

满映的理事长甘粕氏作为满洲建国的功臣对军方拥有巨大的发言权。有不少人对我提出忠告，反抗满映乃是大胆妄为的举动。但是，我反对以与满映相同的方针经营我的公司。

在那个时代，我与甘粕氏因双方业务的联络会议见过几次。他有他的野心和抱负。不过，在对于世界形势的判断上，他和我之间有着相当大的分歧。但是，我认为他从私人角度是赞同我的行动的。

我觉得，如果说有人想要除掉我，那也不是甘粕氏本人，而是他周围一些对中国和世界形势都缺乏深入了解的人。

当我听说暗杀传言的时候，我以为我将要重蹈父亲的老路，父子二人遭遇同样的人生命运。但是，我没有感到害怕，也没有

觉得悲壮，反而对父子二人背负同样的宿命一事感到滑稽。周围的人都非常担心，尤其是妻子为我感到痛心，但是她从来没有插嘴或者干涉、动摇我的信念。（川喜多长政：《我的履历书》，载《日本经济新闻》，1980年4月23日）

暗杀计划是否属实呢？辻久一在他的《中华电影史话》中这样写道：

（将中华电影置于满映控制之下的）计划失败之后，满映的领导层为了实现他们的野心，发出暗杀川喜多的暗示。阻止这件事的，是一位父子两代皆为电影而生的纯粹电影人，也是满映的主要领导者之一。他理解川喜多的真正价值，大胆劝阻了这一暗杀行动。这件事是这位进行劝阻的人在战后亲口告诉我的。（载《映画史研究》第7期）

若说父子两代都是电影人，又在“满映”担任重要职务，那么就只有牧野满男了。他是牧野省三的次子、牧野雅弘导演的弟弟，战后成为东映制作方面的负责人，接纳“满映”解散后归国的人员。他在20世纪50年代吸收“赤色整肃”（red purge）^①行动中被肃清开除的电影人，让东映取得了飞跃性的发展，是一位著名的制片人。

川喜多长政没有在“孤岛”上海让日本的电影人制作电影，但是他却曾试图让一位德国籍犹太人制作电影。那是在1940年，上海的杨树浦地区在战火中成为一片废墟，被指定为遭纳粹德国驱逐而落难的犹太人的居住区，数万犹太难民住在那里。在这些流亡者中，有一位叫做盖特尔德·沃尔夫森的女导演。一天，她经人介绍找到了川喜多长政。

沃尔夫森说想拍一部名为《逃离祖国》的纪录片，记录犹太难民

^① 1950年6月6日，美国占领当局下令镇压日本共产党员及其同情者，史称“赤色整肃”，大批人因此丢了工作。——编者注



被驱逐出德国之后住在上海的犹太人，他们准备将自己的生活现状拍成纪录片。

在这片居住区里顽强生存的状态。她拍摄这部电影的目的是将电影送到美国，用于募集难民救济金。川喜多长政战前曾是德国电影的进口商，他引进的德国电影大多是犹太人制作的。因此，川喜多长政决定帮助她。但是日本陆军仰慕德国纳粹，在陆军占领下的上海对被纳粹驱逐的犹太人提供援助是危险的。不出所料，1940年9月27日德意日三国签订同盟条约后，军方便下令叫停已经开始的拍摄工作。

12 筈见恒夫被马徐维邦的怨忿吸引

在岩崎昶之后，第二位对中国电影产生兴趣并为之撰写介绍性文章和评论的日本电影评论家是筈见恒夫。他从20世纪20年代便作为电影评论家活跃在电影界，30年代以来在川喜多长政的东和商事担任宣传部长，施展了才华。30年代，东和商事引进德国或法国的高水平艺术电影，顺利地让日本知识分子阶层的观众接受了这些作品，公司由此取得了长足的发展。在这个过程中，川喜多长政和可诗子夫人选片准确，这一点自不必说。另一方面，身为评论家的筈见恒夫写了诸多热情洋溢的文章，他的巧妙宣传也起到了巨大的作用，这是有目共睹的。筈见恒夫与许多一流的电影评论家交情颇深，他非常自信地将川喜多长政夫妇选择的优秀作品推荐给媒体，毫不费力地让电影获得好评。他不像别人那样为没有任何价值的作品投入大量金钱做广告，制造话题，而是通过真情讲述他认为优秀的作品的好处，自然而然取得宣传的效果。可以说，作为一位宣传工作者，他体验了成功的乐趣，度过了他人生中最为幸福的时光。但是，他的幸福却被战争打断了。

日本全面侵华之后，川喜多长政应军方要求，暂时停下引进外国电影的工作，赴上海负责“中华电影”的运营。筈见恒夫也来到上海，协助这项工作。他的主要任务是在中国电影院安排上映日本电影。因为当时上海住着很多日本人，这个工作是有必要的。不仅如此，他还试图让中国人也观看日本电影。但这只能说是一种徒劳。这是因为，在日军占领下的上海，即便是那些因生活所迫而不得不与日本人合作



上海租界专门放映日本电影的电影院——“大华大戏院”。

的中国人，对日本其实也没有什么好感，也并不感兴趣。或者说，他们对日本电影十分反感，这是理所当然的。除了极少数有过日本留学经历的人，一般的中国影迷在当时并没有观看日本电影的习惯。

位于上海最繁华街区的一流电影院——“大华大戏院”^①，成为专门放映日本电影的影院。不过，按照川喜多长政的方针，取材于中日战争的《上海陆战队》、《燃烧的长空》（1940）、《坦克队长西住传》、《将军、参谋与士兵》（1942）等电影没有在这家影院上映。日方原本以为中国人可能会喜欢看牧野正博导演的《鸦片战争》（1943），因为这是一部将中国人林则徐（市川猿之助饰）作为英雄来描绘的电影。但是，试映之后，各方评价都很低，因此也没有上映。据说这是因为中国人认为像林则徐这种身份的大人物，不可能在醉酒之后于众目睽睽之下跳舞，因此当他们看到这个场面的时候，感到非常不愉快。

阿部丰导演的航空电影力作《南海的花束》（1942）是一部“国策”性的冒险电影，讲述了日本民间航空的邮政飞机前往南太平洋方面开拓新航线的故事。看到影片中那些日本人为了达到国家目的而不惜牺牲家人的幸福，并且无怨无悔，中国人还是从中嗅出了日本人的国家主义宣传的味道，感到十分不愉快。有一些意图即便是侵略者本身并没有意识到，在被侵略一方的人眼中，却是一览无遗的。

哪怕是在这样的状况下，筈见恒夫依然没有放弃努力。他希望至少让中国的电影人了解日本电影的优点。因此，他还曾特意为中国的电影导演马徐维邦单独放映了沟口健二的《元禄忠臣藏·后篇》（1942），结果马徐维邦的感想如下：

① 大华大戏院（Roxy Theater）：初名夏令配克影戏院（Olympic/Embassy Theater），1914年由西班牙商人雷玛斯（A. Ramos）出资在静安寺路（今南京西路742号）建立，是上海中区的第一家电影院。1937年“八一三”事变爆发后，一度成为夏令配克难民收容所，是上海抗战初期最早的难民收容所。上海沦陷后，于1939年更名为“大华大戏院”。1941年太平洋战争爆发后，被日伪方面接管，由“中华电影公司”使用，抗战胜利后收回。1954年改为国营新华电影院。1994年因土地批租而拆除待建。参见《上海电影志》（上海社会科学院出版社，1999年）与《静安区志》（上海社会科学院出版社，1996年）。——编者注

场面宏大，让人惊讶。上海的制片厂是拍不出来的。技巧也是崭新的。但是，电影有我们不能理解的地方。（《马徐维邦论》，1944年10月）

除此之外，这部电影并没有给马徐维邦带来太大的触动，筈见恒夫大失所望。

岩崎昶曾是左翼电影评论的领导人物，他与中国的左翼电影人相互吸引，自然而然成为同志。但是，筈见恒夫却不同。他是因为机缘巧合，被军方作为电影的管理要员派到日本占领下的上海的。这种联系仅仅是一种不幸的偶然。从骨子里喜欢电影的他，几乎整个太平洋战争期间都是在上海度过的。他希望通过电影和中国人进行心的交流。他并非仅仅试图让中国人看日本电影，他本人也积极地观看中国电影。在侵略者与被侵略者之间，心灵的交流是没有那么容易实现的。但他坚信若是好的电影，双方定能互相理解。作为电影的使徒，他似乎没有放弃自己的这个朴素的信念。他的电影评论总是直率地表达自己的感动或失望，对中国电影，他也没有改变自己的态度。他曾经写过几篇有关中国电影的随笔。1947年8月的《映画评论》中刊登的《支那电影印象记》便是其中之一。

在这篇文章中，对于被日军包围却避免了被日本直接控制的上海欧美租界，即所谓的“孤岛”上海的情况，他是这样描述的：

我们东京人在事变之前（日中战争）早就已经失去的舞厅以及穿着华丽服装的女人就在眼前。年轻的美国水兵与穿着便装的女子手拉手走在街上，中国的有闲阶层男女也纷纷仿效，开着车转来转去。在他们旁边，拉黄包车的苦力汗流浹背，浑身是泥。大量的乞丐聚集在一起。到了傍晚，野鸡群站立在街头。在我从深夜的电影院回宾馆的路上，看到一个个无家可归的少年胡乱地

躺在柏油路面上。

在这样的现实当中，他对蔡楚生导演的《迷途的羔羊》（1936）的现实性有着如下评论：

这是我看过的最优秀的中国电影。民国25年，是支那电影界有声电影开始勃兴的时期，这是一部有声效但无人声的有声电影。这部电影的表演手法明显受到了卓别林式哑剧的影响，描绘了因为动乱而失去家园和父母的少年儿童的身世。他们就像遭遇暴风雨的小船，随波逐流，纷纷流落到上海。那里有很多和他们有着同样遭遇的孩子们。贫富的对照描写更加激烈。有闲阶层的绅士们花钱如流水，却连一碗米饭都不施舍给这些无家可归的少年。他们聚集在黄浦江的岸边，为了能吃上饭，不断地做一些小小的坏事。我们怎么能指责这些走投无路的少年呢？这到底是谁的错？

就像岩崎昶发现了《渔光曲》的价值一样，筈见恒夫看过蔡楚生的《迷途的羔羊》后，感触颇深，他也因此对中国电影产生了兴趣。不过，据说他是一个偶然的机会在日本看到的这部电影。也许是日本的进口商受到岩崎昶撰写的电影报告的启发，打算引进这部电影，所以一部分工作人员调取了拷贝观看。但是最后，这部电影并没有在日本公映。

筈见恒夫在这篇文章中，将《迷途的羔羊》与同样以流浪儿或犯罪少年为题材的世界各国的电影进行了比较。其中有苏联电影《生路》（*Road to Life*, 1931）、日本电影《回望之塔》（1941）和朝鲜电影《无家可归的天使》（*Angels on the Streets*, 1941）等。这些电影都在揭露流浪儿和犯罪少年问题的同时，指出了解决这些问题的方法。美国电影中，也有一部描绘经济危机之后流浪儿悲惨生活的电影《路边的野

孩子》(*Wild Boys of the Road*, 1933)。这部电影之后, 又有一部讲述教会福利设施让这些少年获得新生的电影《孤儿乐园》(*Boys Town*, 1938), 美国电影人没有忘记在绝望的题材之后给观众带来希望。但是, 中国的电影与此不同, 只是在描述这些少年的悲惨。

……事变之前的上海, 有那么多无家可归的少年, 谁能救救他们呢? 他们背负的与其说是一种阶级的宿命, 不如说是民族的宿命。由于欧美国家的弱肉强食, 中国逐渐变成这个食物链的底层。在不久的将来, 中国人为了保护自己, 将会以乡土观念和家族主义观念团结起来。

在这里, 筈见恒夫对中国电影中所表现的悲惨现实表达了同情, 但是他却将其原因归结为民族的宿命, 并归咎为欧美国家的弱肉强食。对于日本侵略中国才是现在中国最悲惨的现实这一点, 他却只字未提。当然, 这篇文章最初写作于1941年, 正是日本政府通过严厉的审查对所有言论进行控制的时期。在那个时代, 对日本侵略中国进行批判的文字是不可能出版发行的。

筈见恒夫的《支那电影印象记》一文, 是以日本人目光对日本占领下的所谓“孤岛”时期上海的抗日电影所作的报告, 从这个角度而言是很有意思的。这是因为: 首先, 其中的很多抗日电影, 现在已经无法看到。从这一点上来说, 这篇文章正是我们了解当时的抗日电影的珍贵资料。其次, 这篇文章可以让我们知道当时的日本人是如何看待这些电影的, 对于我们研究当时日本人的意识形态, 也是一篇重要的资料。

下面, 我将按照我自己的理解加以注释, 对这篇随笔进行概括和介绍。

吴永刚导演的《岳武穆精忠报国》(1940)。该片将主张彻底抵抗金国侵略的南宋的岳飞和主张和平共处的秦桧进行对照描写, 突出了

岳飞的爱国精神。说句题外话，到了杭州的岳飞墓，会发现墙上有一个歌颂其爱国精神的匾额，写着“尽忠报国”四个字。这个词也曾传入日本，在日本发动侵略战争期间，老师们不停地向孩子们灌输这四个字所体现的思想。

张善琨导演的《明末遗恨》（1939）描述了汉族明王朝和作为外族的清的对立。

朱石麟导演的《碧萝公主》（1940）是一部讲述中国南方某王国内讧的童话式的作品。其中，频繁出现“告民族”这句台词。

卜万苍导演的《西施》（1941）是一部巨作，制片人张善琨投入了空前的制作费，加上英文片名“Beauty of Beauties”，在专门上映外国电影的“大光明大戏院”（Grand Theatre）首映。故事出自中国著名的典故，主人公是被越王勾践之臣范蠡选中送给吴王夫差的美女西施。吴王沉迷于这名美女，罢免忠臣，荒废军备。于是，越王勾践在卧薪尝胆之后终于打败吴国。原来，将西施送给吴王乃是勾践与范蠡的谋略。当时，上海电影界的巨星袁美云饰演西施，卜万苍导演展现了活泼而新鲜的导演手法。

如果把这名倾国倾城的美女西施看成抗日间谍，那么这便是一部抗日电影。箬见恒夫在文章中介绍当时存在这样的解读，但对于这种解读他只是付之一笑，认为这只是当时租界中的少数中国知识分子主观的解读。这当然是为了让中国电影通过日军审查而来用的一种辩解。不难想象，当时普通的中国观众是将这部电影作为一部包含抗日寓意的电影欣赏的。

箬见恒夫在文章中指出这部电影不足以被判定为抗日电影，同时他又指出，这部电影在另外的意义上来说，有值得日本人关注的地方。他认为那就是“汉族的执拗”。越王成为吴国的俘虏，饱尝屈辱，发誓臣服吴王，才被释放回国。但是，越王虽然发誓臣服，内心却决意复仇。箬见恒夫认为，这种双重心理是日本的武士道中所没有的。另外，他还指出，越王勾践为了从内部将吴国搞垮，送给吴王五百名美女，这样的

做法过于狡猾和卑鄙。即便史实如此，从电影将这种行为作为正面典型来塑造这一点上来说，也说明中国电影有着不同于日本电影的特色。

筈见恒夫是看着尾上松之助^①主演的动作电影长大的一代。松之助主演的动作电影多数是根据立川文库中面向儿童的讲谈本^②改编的。立川文库是在大阪出版的系列文库。因此，其内容偏向大阪城的建设者丰臣秀吉，赞美没有谋略、英勇奋战至死的丰臣家的武将，而把消灭了丰臣家的德川家康称为狡猾且执拗的阴谋家。当时日本人的这种心情，被认为符合主张毅然赴死的武士道精神。在松之助之后，直到太平洋战争结束为止，这种倾向一直是日本电影的基调。习惯了这种历史剧的筈见恒夫，根本无法理解这部让中国人感动的《西施》。当然，熟知中国典故和史实的老一辈日本人，都非常熟悉西施的故事。比如，筈见恒夫经常观看的沟口健二的杰作《唐人阿吉》（1930），是根据十一谷义三郎的作品改编的。在原作中，下田风行所的官员要将女艺人阿吉送往美国公使馆为妾时，阿吉不愿意，官员使用西施的典故劝她。也就是说，即便是日本人，在日本电影当中，在必要时也会借用这种所谓的“狡猾而执拗”的权谋。但是，由于赞扬大阪夏之役中丰臣方面的武将们的玉碎精神才是当时历史剧的主流价值观，所以当筈见恒夫在中国电影中发现这种完全不同的思考方法时，他感到十分吃惊。

筈见恒夫这样写道：

比起老奸巨猾的家康的谋略与权谋，我们日本人往往对丰臣的没落给予同情。我们的这种正义感，若是用在外交上，是否显得过于幼稚呢？简单地说，这就是我看完这部电影的感想。与越

① 尾上松之助（1875—1926）：日本著名演员，活跃于20世纪头二十年，参演了上千部电影，角色多以历史剧中的英雄、豪杰、侠客为主，在当时有着广大的青少年观众群，被誉为日本电影史上第一位明星。——编者注

② 讲谈：日本的一种传统文艺形式，类似于中国的评书，多以历史故事为题材。所谓的讲谈本即将讲谈的内容记录下来编辑而成的书籍。——译者注

王的权谋策略和顽强相比，伪装起来的抗战心理等因素成为细枝末叶，并不能引起人们的兴趣与关注。不过，我认为，在经卜万苍导演演绎的这部电影《西施》中，这种本质的民族性、为了达到复仇的目的而不惜牺牲一切的韧性中，贯穿着单纯的古装电影所没有的情感。

筈见恒夫在这里大概是想对那些将中国人视为弱敌而不屑一顾的日本人提出警告，指出中国人或许会像德川家康一样取得最后的胜利。这难道仅仅是在吐露任何时代都会有的征服者的心声么？难道仅仅是征服者惧怕被征服者的复仇而将对方视为一个可怕的存在么？

按照筈见恒夫的观点，岳枫导演的《森林恩仇记》（1941）也是一部体现中国人的民族性和执拗性格的作品。原作是中国新剧运动中最著名的剧作家之一曹禺创作的《原野》。故事的舞台是旧军阀统治下的东北原野。电影的开头，故事的主人公——一个农民，在土豪劣绅的残酷统治下奋起抵抗。结果，农民的土地被霸占，父亲和妹妹被杀害，本人也被关进大牢。（这个开头部分在审查中被剪辑得支离破碎。）农民的未婚妻在他被关进大牢之后，被迫嫁给土豪的儿子为妻。土豪死后，农民越狱回到家乡的原野，前往土豪的家。土豪的儿子是一个温厚柔弱的善人；土豪的儿媳，也就是农民曾经的未婚妻，仍未能忘记当初这位强壮的恋人；土豪的妻子，是一个双目失明又非常迷信的人，认为儿媳终有一天会给这个家带来灾难，因此憎恨她。以上三人，再加上一心想着复仇的农民、出卖农民一家的邻居、一名傻子农奴，即全剧的所有出场人物。

《森林恩仇记》充满了一种无可救药的残忍的氛围，让人感到窒息。因父辈埋下的仇恨而惨遭杀身之祸的儿子，准备与杀掉现任丈夫的人离家出走的儿媳，不知儿子已经被人杀死、在傻子的引领下抱着婴儿在森林中流浪的老太婆。整个电影充斥着迷信

与诅咒。抱着婴儿的老太婆想尽一切办法也未能从阴暗的森林中逃脱，像幻影一样出现在路的前方。但是，主人公听到的却是他的仇敌——土豪的嘲笑，那声音仿佛是从地狱里传来的一般。无论他如何着急，也无法打败强权。看吧，蚕食了农民心灵的迷信，让他产生了幻觉。他仿佛看到父亲和妹妹在地狱中被恶鬼赶着上刀山下火海，痛苦不堪。而他的仇人土豪却坐在阎王的身边，嘲笑他们的软弱无能。主人公在山神庙里撞石身亡。

《森林恩仇记》不是一部抗日电影，影片中折磨主人公的是中国自古以来就存在的封建统治。作为中国电影中进步派的重要题材，不管是在抗日战争开始以前，还是在抗日战争结束后直到今天，反封建的内容都非常常见。比如，1983年，中国大陆的电影人利用香港投资再次改编了《原野》将其搬上银幕^①。

这部《原野》是在北京沙尘暴肆虐的季节剪辑的，大概是因为黄沙毫不留情地从窗子里刮了进来，造成胶片受损，电影制作方委托拥有高超技术的日本洗印厂对胶片进行修复。因此，我趁机观赏了这部影片。作为社会主义中国的电影，这部作品罕见地描绘了男女主人公爱欲心理的纠葛，算得上是一部佳作。但是，我并没有从这部电影中感受到筈见恒夫看完岳枫导演版后所说的那种挥之不去的阴暗与凄惨。而且，据我所知，在20世纪三四十年代的电影中，这也并非常见的表现手法。若是如此，那么这便有可能是在日本占领下的部分中国电影所体现的浓厚倾向。

从筈见恒夫这篇热情洋溢的文章中可以想象，日军占领下生活闭塞所带来的苦恼，才是产生这种表达的主要原因。我看到的新版《原野》，正如电影的片名所示，故事是在原野中展开的，而非在森林中发生。《森林恩仇记》中笼罩着地狱的幻影、无论如何也逃不出去的

^① 此处指的是1981年南海影业公司出品，凌子导演，杨在葆、刘晓庆主演的影片《原野》。——编者注

阴暗的森林，象征着封建军阀统治下的地区，同时也象征着被日军占领区全面包围、敌我双方各种势力的恐怖袭击活动猖獗的“孤岛上海”的现实。

箬见恒夫赞赏这部电影的现实主义感。他这样写道：“在这部作品中，支那人‘赤裸’登场，他们不是欧美人，也不是日本人。我希望租界中的电影人在制作电影的时候，应‘赤裸’上阵，认真观察‘赤裸’的同胞，以此为出发点。”

卜万苍导演的《野蔷薇》（1941）是根据默片时代的美国电影《红百合》（*The Red Lily*, 1924）改编的。箬见恒夫指出，在日本，衣笠贞之助曾把同样的题材拍成了一部片名为《鬼薊》（1927）的古装片。《野蔷薇》讲的是原本在农村过着平静的生活、相亲相爱的一对恋人，为了躲避战乱来到上海，在混乱中走散。女人成了街头的妓女，男人变成了强盗的手下。然后两人重逢。影片描绘了在战争中因囤积大米而大发横财的奸商，以及为了躲避战乱而出逃的农民。导演以具有煽动性的手法描述了战争带来的惨剧。这部电影的主演是陈云裳。

当时，另外一位著名女星胡蝶主演了一部香港电影——王次龙导演^①的《孔雀东南飞》（1941）。该片讲的是在上海相爱并结婚的一对男女前往男人的乡下老家。但是，在城市中长大的女主人公得不到婆婆的欢心，每天过得非常辛苦。后来，乡下遭遇空袭，一家离散。女主人公到了香港，重新过上了华丽的都市生活。这好像并不是一部特别好的作品，箬见恒夫在文章中省略了电影后半部分的内容，但是电影中对日军空袭以及因此产生的难民的描绘，发挥了其作为抗日电影的效果。不知是因为电影中包含抗日成分，还是因为这是一部著名影星出演的情节剧，或是因为虽然现实悲惨但是观众却可以从电影中看到香港资产阶级的奢靡生活，这部电影在当时非常受欢迎。

以上是箬见恒夫在《支那电影印象记》中对所谓“抗日电影”的

^① 原文为王元龙，疑有误。王元龙作为演员出演了此片。——编者注

介绍，这些电影上映于1940年到1941年，上映地点是被日军全面包围却不在日军直接控制下的上海租界的电影院。筈见恒夫在文章中反复主张日本人没有必要特别在意这些电影中的抗日元素。他指出，在日本人管辖范围之外的外国租界，即便进行这种程度的抗日宣传也没有什么妨碍，“走出租界一步，新政府的地盘都是稳固的。那一小撮敌人越是挣扎，新的支那就越能够健康成长。”这里所说的“新政府”，是指从重庆脱离出来的“汪精卫政权”。筈见恒夫将这些抗日电影中的抗日宣传，比作20世纪30年代前后在日本曾经流行一时的左翼电影，即“倾向电影”。他认为，正像日本电影摆脱了“倾向电影”中左翼小儿病似的意识形态一样，中国电影也必须转变。他这样说道：

支那电影必须变得更成熟。我们曾经使用“小儿病”这个词，用这个词来形容现今上海电影中的部分作品最为合适。我们以前也曾要求日本的古装电影要具有这种小儿病似的现代意识。但是，后来我们了解了历史性现实的重要性。民族的历史，不像作为附属物的现实意识或者伪装战术那样，是一种随随便便可以敷衍的东西。支那电影前进的方向，正是这种人类的现实、民族的现实和历史性现实。除此之外没有别的方向。

他这里所说的“必须变得更成熟”，意思是中国人应该放弃对日本的顽强抵抗，与日本合作。他指出，在中日之间的这场战争中，日本的目的并非是要征服中国，而是为了让中国摆脱欧美列强的侵略，反抗西方列强的压榨，振兴亚洲，构筑亚洲的繁荣。就像当时日本的大多数人对日本民族主义者的这个主张深信不疑一样，筈见恒夫也这么认为。或许，我觉得他可能是不得不这么认为，或者说，除了表达这种观点之外他没有别的办法。若不这样表示，让大家觉得他真的是这样想的，那么他便无法作为普通的日本人继续生活下去。这就是他的现实。但是，在被约束的范围之内，他希望能够尽量对中国人友好，

这一点也是毋庸置疑的。所以他在日本的电影杂志上写文章指出日本人不要太在意抗日电影中的抗日宣传。

但对于中国的电影人来说，他们的现实是在日军占领下的中国痛苦挣扎，而除此之外的“人类的现实、民族的现实和历史性现实”是不可能的。所以，只有在上海租界，电影人才拍摄这种程度的遮遮掩掩“伪装”起来的抗日电影；而在非日军占领区，中国电影人拍摄了真正的抗日电影。筈见恒夫在日本战败之后曾写过一篇标题为《为了明天的电影》的随笔（收录于《与电影一起》，淡路书房，1948年1月）。在这篇随笔中，他介绍了一部片名叫《东亚之光》（1940）的中国电影。据筈见恒夫介绍，这是一部“太平洋战争开始之前，在香港制作的重庆电影”。准确地说，这部电影是1940年由重庆的中国电影制片厂制作的。太平洋战争开始之后，日军占领香港，在那里买下这部电影的拷贝，送到上海的“中华电影”总公司试映。筈见恒夫就是在当时观看的这部电影。

程季华等人编著的《中国电影发展史》（第二卷）中有一节介绍了这部作品。据该书介绍，《东亚之光》是何非光导演根据重庆的日本兵战俘高桥三郎等三十人在中国共产党的思想教育下认识到日本侵略战争的本质后演出的舞台剧改编的作品。^①在电影中扮演角色的中国演员有上海电影界的明星郑君里和战后成为明星的女演员张瑞芳。故事以被称为博爱村的重庆战俘收容所中觉醒的日本士兵和执迷不悟的日本将校之间的纠葛为主轴，最后将校也跟士兵一样改过自新。筈见恒夫这样写道：

据说出场人物大部分都是日本战俘。几乎所有的台词都是用日语录音的。沿扬子江逆流而上的日军的御用船，被中国军队的

^① 此剧是戏中戏，讲的是这些日本战俘在觉悟之后参与了话剧《东亚之光》的排演，加入抗日宣传工作。电影采用纪实性的拍摄手法，演员都是真正的日本战俘，他们的亲身遭遇与戏中的故事形成对应。——编者注

飞机击沉。船上的大多数日本军人溺亡，少数成为俘虏，被送往重庆的和平村^①。日本军阀狂热的使徒——大尉，是这部电影中的主要人物。他始终不相信日本军阀是野蛮残暴的这一事实，也不相信重庆政府对和平的友善意图。最后，因为和平村指导员的耐心指导以及他本人亲眼所见的不可否认的事实，他终于拿起扩音器到前线对日军大声喊道，“你们的敌人在你们的身后，是军阀！”

辻久一也看过这部电影，根据他的著作《中华电影史话》，《东亚之光》中日文台词部分曾进行了中文配音，而且电影中有一场戏中戏，即战俘们思念日本的场景。在那个场面中，日本人穿的和服都是右襟盖在左襟^②上，因此他怀疑扮演剧中人物的可能不是真正的日本人。筈见恒夫说对战俘进行教育的是重庆政府的指导员，而《中国电影发展史》中却说是中国共产党。当时重庆有很多共产党员，他们为了抗日与国民党进行了合作，因此这里并不矛盾。但是，对电影的描述却有一些不同和不清晰的地方。这三方对《东亚之光》的评价都不高。只是，辻久一说，扬子江上的日本小军舰对中国船只进行炮击的场面中，弹药上清晰地写着“MADE IN U.S.A”（美国制造）。这一点给他留下了深刻的印象。按照辻久一的解释，这个场面的用意是在说明美国给日本提供了侵略战争的凶器，让亚洲人相互厮杀。此时，重庆方面的国民党政府正在接受美国的军事援助，导演在重庆进行这样的表达是需要很大的勇气的。或许，这其中表达了中国共产党方面的电影人的立场。

日本占领上海时，多数电影人留在了租界。另外一部分电影人首先逃到了汉口，开始制作真正的抗日电影。当日军逼近汉口时，他们又逃到重庆，在艰苦的条件下继续进行“抗日救国”电影的制作。《东

① 即“博爱村”。——编者注

② 穿着和服时，一般右襟贴胸，左襟盖在上面，这种穿着方式称为“右前”。反之则为“左前”，被认为是死者的装束。——译者注

亚之光》就是其中之一。1983年，我在北京的中国电影资料馆观看了被视为这类电影代表作的《塞上风云》（1940）。

由阳翰笙编剧、应云卫导演的《塞上风云》是在1942年即日本发动太平洋战争后的第二年制作的巨作。^①对于中国来说，这是战争最为艰苦的时期，在原本没有电影制片厂的重庆，设备和器材应该都十分匮乏，但是作品整体却非常精细，完全没有那种因制作条件困难而造成的粗陋。这部作品以蒙古地区为舞台，剧情的大部分都是在草原和沙漠中展开的。剧组进行了很多外景拍摄。在战争仍在继续的时候，剧组人员难道会千里迢迢地从重庆赶赴蒙古拍摄么？当然，即便不去蒙古，也能找到用来拍外景的沙漠。但是，与日本作战的同时，还能完成这样的摄影，这让我再次感觉到当时日本虽然占领了中国的很多地区，但是这种占领只不过是所谓的点与线而已。

电影从美丽的沙漠风景缓缓开始。镜头追着乘着骆驼的牧民，从沙漠转到草原。接下来的镜头是夜晚在草原上支起帐篷的一家蒙古族人的团圆。月光洒落在草原上，汉族青年丁世雄和这家人一起吃晚餐。他和他的父亲原本是东北人，日军占领东北建立了所谓的“满洲国”之后，他们便从东北逃了出来，来到内蒙古大草原。丁世雄思念故乡，唱起了抗日歌曲。这家的青年郎桑是一位抗日活动家，他的妹妹金花喜欢上了丁世雄。金花的未婚夫迪鲁瓦为此感到非常嫉妒。

当时，日军在内蒙古召集蒙古族青年，编成蒙古伪军，让他们为日军卖命。这附近有一处日军要塞，那里有一个叫做川岛的日军将校。他的任务是煽动蒙古族对汉族产生反感情绪，让蒙古族从中国脱离出来。他正在从草原的蒙古族人那里买马。迪鲁瓦嫉妒汉族青年丁世雄，打算将大量马匹卖给川岛。丁世雄劝他不要这么做，告诉他蒙古族和汉族应该同心协力，共同抵抗日本的侵略。

这部电影的开头，以平缓的调子介绍了蒙古地区的风景和民俗，

^① 原文如此。但《塞上风云》实为太平洋战争发生之前拍摄的作品。——编者注

但是到了后半段便逐渐开始变得像动作片了。日本到处抓附近的抗日分子，关进要塞中的大牢。丁世雄和他的父亲得以逃脱，但是郎桑却不幸被捕，遭到严刑拷问。丁世雄和金花召集蒙古族人，号召大家一起去将郎桑救出来。金花潜入日军的要塞，确认哥哥是否安在。对汉族持有反感态度的迪鲁瓦认识到日军对蒙古族的迫害，终于明白他们真正的敌人是日本。

电影的高潮部分是蒙古族人的起义。他们站起来，拿起武器，跨上战马，一起对日军的要塞发起了攻击。要塞中的其中一名蒙古伪军，受不了日本人平常将蒙古族士兵视为草芥，一直对自己的立场持怀疑态度，因此与要塞外面的蒙古族人里应外合，为他们打开城门，结果被自己人开枪打死了。蒙古族人打败了日军和他们的爪牙——蒙古伪军。

故事稍微有点老套，或许也过于简单。但是，故事的讲述方式正像那广漠的蒙古草原一样粗犷，而这种粗犷的语调给人一种朴素与舒缓的感觉。

这部电影道出了一个事实：日本人曾试图煽动蒙古族从中国分离出去。中国是一个多民族国家，历史上发生过很多民族之间的纷争，不同民族之间的融合很难。日本人因此乘虚而入，试图让中国分裂。但是，日本的侵略反而让各族人民认识到了民族之间大团结的重要性。这类主题也出现在了其他电影中。

我想到的是是一部同样以蒙古人的觉醒为题材的苏联电影，那就是普多夫金（Vsevolod Pudovkin）的《亚洲风暴》（*Storm Over Asia*, 1928）。《塞上风云》当然没有这部电影优秀，但是却有一种超越单纯战时宣传电影的风格。

制作《东亚之光》和《塞上风云》的都是曾经待在上海的电影人，他们和留在上海的那些人在主义和主张上并非有分歧。留在上海的人只是没有找到合适的机会去汉口、重庆或者香港，并非心甘情愿地主动留在上海与日本人合作。筭见恒夫在文章中曾说“走出租界一步，新政府的地盘都是稳固的”，但是如果再往前走一步的话，走出日军

占领的那些点与线，便全都是抗日地区了。筈见恒夫大概是当时的日本人中最热心观看中国电影的，他在其中发现了为数不多的几部优秀电影的价值并真心喜欢这些电影。他的中国电影论虽然因为时代的原因有其局限性，没有摆脱军国主义的论调，但是当他遇到真正的好作品时，他那些文笔流利、画面感很强的文章鲜明清晰地如实反映了他内心的感动。抛开意识形态不说，我认为他对电影有一种敏锐的洞察力，所以从来没有看错电影的价值。至少，在赞赏马徐维邦的一系列怪奇电影^①的时候，他写的那些漂亮的文字，与他以前论及他钟爱的约翰·福特（John Ford）和朱利安·迪维维耶（Julien Duvivier）时没有什么区别。

虽然筈见恒夫爱中国电影至深，但是只要他忠实于日本的侵略政策，中国的电影人就不可能向他敞开心扉、予以接纳。他好像曾经梦想制作一部中日合作的电影，但是由于川喜多长政极力反对日本人干涉中国的电影制作，他一直没能实现自己的梦想。最后，在1944年中日终于开始合拍电影《春江遗恨》（日语片名为《狼烟扬上海》）的时候，他却回了日本。因为他认为日本战败在即，继续留在中国将会十分危险。

① 怪奇电影在日语中通常有邪典电影（cult movie）之意。——编者注

13 龟井文夫的孤军奋战

1908年，龟井文夫生于福岛县，在仙台长大。他家经营当铺和米铺，父亲曾是自由民权运动的活动家。龟井文夫一家人都是天主教徒，他在小时候接受了洗礼。他的母亲是一个正义感很强的人，经常给孩子们讲佐仓宗五郎^①等义士的故事。她也会体恤穷人，在卖米的时候，总是会多给穷人一些。1918年，米价突然急剧上涨，人民生活困苦，全国接连出现民众袭击米店抢米的骚乱，即所谓的“米骚乱”。

当时还上小学的龟井文夫在睡觉的时候都会抱着竹矛，心想如果自己家遭袭，便用这个竹矛保护米店。但是左邻右舍都对他说，你家是安全的。结果，正如大家所说，他家既没有遭人放火也没有遭到抢劫。通过这件事他明白了，母亲的乐善好施得到了回报。这成为他少年时代最为深刻的经验之一。后来，龟井文夫的母亲在茨城县建了一所结核病疗养院，并为之无私奉献。他的长兄成为一名军人，在军队中创建了天主教信徒的组织。当时日本人把天皇视为上神转世，而在天皇的军队即帝国陆军中创建信奉别的神的天主教会组织，这种行为本身可能就是一种背叛军队行为吧。

^① 佐仓宗五郎：一般写作佐仓惣五郎，江户时代的义士，历史上并无确切记载，但在戏剧和各类民间文学中被广泛演绎。据说他不满藩主的苛政，越级直接向幕府的高官告状，无果，后来直接向到上野宽永寺参拜的第四代将军德川家纲告状，藩主的苛政因此收敛，而佐仓惣五郎则因这种举动被处以死刑。——译者注

在这样的家庭中长大的龟井文夫,首先着迷于白桦派^①的人道主义,后来又开始深入接触马克思主义的文献。在这一代的知识青年中,这是种普遍的倾向。东京神田的文化学院,是在大正民主主义的教育运动中以反文部省式教育为方针创建的学校。龟井文夫先在这所学校学习绘画,然后在1928年退学,赴苏联留学。在左翼运动斗争激烈的时期,秘密前往苏联的共产主义斗士不少,但是去那里留学的人很少。十月革命之后,苏联在艺术方面也呈现出革新的态势。龟井文夫原本是想去学习美术,到了苏联之后便改变了主意。当时苏联不断拍出电影杰作,引起全世界的关注。龟井文夫看了苏联电影之后非常感动,便去列宁格勒电影学院学习电影。但是,第三年他患上了肺结核不得已回国,到母亲经营的疗养院治疗,最后康复。

在康复后的1933年,龟井文夫经过朋友的介绍进入P.C.L.工作。所谓的P.C.L.,是“Photo Chemical Laboratory”(即写真科学研究所)的英文字母缩写。该公司为电影公司提供有声技术服务,是为了适应有声电影时代的到来而成立的。后来他们也开始制作自己公司的作品,于1936年发展为东宝电影公司^②。P.C.L.在成立之初,主要接受政府或者企业的委托,制作了很多短篇纪录电影。龟井文夫的第一份工作便是策划这种电影,后来成为编剧和导演。此时,以“九一八”事变为起点的十五年战争^③已经开始,军方的宣传电影订单很多。

① 白桦派:日本现代文学重要流派之一,由以创刊于1910年的文艺刊物《白桦》为中心的作家与美术家组成。讴歌人性自由,主张人道主义与理想主义。代表人物有武者小路实笃、有岛武郎、志贺直哉等。——编者注

② 1937年9月10日P.C.L.及其子公司“P.C.L.映画制作所”,与京都的“J.O.制片厂”、阪集资本旗下的电影发行公司“东宝映画配给”四家公司合并为“东宝电影公司”。1943年“东宝电影公司”发展成为现在的“东宝公司”。原书年份1936疑有误。参见东宝公司官方网站的历史沿革及《日本映画110年》。——编者注

③ 日本人所谓的“十五年战争”指的是从1931年“九一八”事变开始,到1945年日本战败为止。这一说法最初由鹤见俊辅在1956年提出,他将“九一八”事变、第二次中日战争及亚洲太平洋战争三场战争统称为“十五年战争”。但由于这三场战争的不连续性,关于这一说法中日两国学界目前都有不少争议的声音。——编者注

其他公司都在忙着制作通俗情节剧或者动作电影，无暇他顾。刚刚起步且经营基础薄弱的东宝积极承接了这些军方订单，赚了很多钱。因此，在这个公司中担任导演的龟井文夫首先受海军省委托，拍摄了纪录电影《踏着怒涛》（1936），记录新锐巡洋舰“足柄”号参加英国国王加冕仪式和为出访德国而进行的远洋航海。然后，在中日战争开始之后，又接受文部省的委托拍摄了《支那事变》（1937）。后者以军国主义的立场对日本为什么对中国发动进攻进行了说明，明显是一部宣传电影。但是该片并没有像当时的军人和右翼势力那样像着了魔一样进行主观的煽动，而是从社会科学的角度对日本、中国和欧美列强在经济方面的相互关系进行了说明。虽然在这一点上体现了龟井文夫的风格，但从整体上来说，很难想象这是一位马克思主义者出于真心制作的电影。

电影首先从中国的农民采棉花的情景开始，然后拍摄了日本的工厂，进行了这样的说明：如果中国丰富的资源和日本的工业技术相结合，亚洲的产业经济必能取得令人瞩目的发展，不再会被西方列强欺负。但不知为什么，中国的蒋介石政府却不理解日本的真实意图，一味反抗，因此为了惩戒这个政府，日本决定出兵。与此同时，据说龟井文夫在战争时期曾经躲在家里的壁柜中，用他让制片厂的技术人员为自己做的高端短波收音机听莫斯科电台的广播，称“日本的新闻报道靠不住”。因此他制作这种宣传电影，也许始终只是为了生活，戴着假面做不得不做的工作吧。

不久之后，他似乎便一边戴着这个假面，一边开始试图在假面中加入自己的真实想法了。中日战争中最激烈的战场之一是上海。1937年8月13日到23日期间，驻扎在上海日本租界的日本海军陆战队与将其包围的中国军队展开了激烈的巷战，城市中很多地方都变成了废墟。之后驻扎在上海以北的日本陆军部队赶来增援，这场战役最终以日军的胜利告终，中国军队撤到了内陆。之后，东宝内部开始商议策划拍摄一部纪录片，记录这次巷战之后的上海。策划人是曾经的日本无产阶级电影同盟的活动家松崎启次。

大家在策划会议上对应该把这部电影拍成什么样进行了讨论。当时，东宝制作方面的最高负责人是森岩雄。他向大家讲述了自己去欧洲的经历。当他乘船从欧洲回日本，经过上海港口时看到旗帜飘扬的日本军舰，不由得热泪盈眶。因此他提议，这部电影只要能够表现那种看到军舰时自然落泪的心情就可以了。森岩雄是在昭和初期前往欧洲的。当时，去欧洲仅仅意味着日本人从文化落后的祖国出发，长途跋涉，到文化发达的国家游历，在那里为先进国家的深邃文化所折服，然后带着一肚子自卑回国。处于这种心理状态的日本人到了上海，发现帝国的军舰上毫不顾忌地飘扬着海军旗、向世人夸耀着日本是一个发达国家，便一下子高兴起来，拂去心头的自卑，即便是那种陶醉于西方文化的日本摩登青年也不由得潸然落泪。

森岩雄在20世纪10年代作为欧美电影的研究者而扬名，不久之后成为编剧、策划人，后来又在东宝担任制片方面的要职，是日本电影界首屈一指的西洋通。因此，他没有主张那种不分青红皂白排外的爱国心，而是像这样，举出即便是理性的知识分子也难以否定的例子，对战争宣传片的制作方法进行了说明。

当时，出席会议的龟井文夫提出异议：“看到日本军舰之后落泪的，不会是日本人，而应该是中国人吧。”现在正在进行的战争难道不是侵略吗？所以，看到日本军舰后落泪的，应该是骨肉之亲被残杀或者在日本占领区以泪洗面的中国人吧——虽然龟井文夫并没有说得这么直白，但是他反对的话语中明显包含这层意思。

在当时那个时代，一切反对军方的发言都有可能招来严厉的处罚。不得不说，龟井文夫的这次大胆发言是令人震惊的。如果有警察或者宪兵的间谍出席这次会议，他们肯定不会善罢甘休，但是幸好电影公司当中，多数都是思想相对自由的人。尤其是在刚刚起步的P.C.L.即东宝当中，很多人都是从研究有声电影起步的技术人员，或者是因为不喜欢老牌电影公司中那种黑社会性质而来到这里的人，因此大家在这一点上都比较开通。尤其是以精通西方电影的近代合理主义者自居并因此引以为傲

的森岩雄，没有驳回龟井文夫提出的异议。不仅没有反驳，他还表示同意，对他说道：“这么说倒也是，那你就来做这个电影吧。”

于是，龟井文夫便开始负责这个项目的构成与剪辑。当时，还没有纪录片导演这个职业。一般情况下，都是剪辑人员将摄影师拍回来的胶片进行剪辑，完成作品。这次的项目，也是仅由摄影师三木茂、解说员松井翠声和录音技师前往当地拍摄，但是在出发之前，龟井文夫交代他们拍什么回来。几周后，他们带回了拍到的素材，公司内进行了样片试映。看过试映的公司领导层，一下子不知道该怎么办了。这是因为，所有胶片拍摄下来的场景，都是被战火破坏的荒凉的城市废墟、表情愁苦的中国民众等。

公司领导问龟井文夫：“怎么样？”他回答说：“挺好，能行。”于是他便开始剪辑加工，做出了长篇纪录电影《上海》。

因为客观原因只能制作战争宣传电影的龟井文夫，尝试着通过这部作品表达自己的观点，即日本军队是加害中国民众的一方。而且龟井文夫曾说，他之所以敢于冒险尝试，并非是出于意识形态的立场，而是因为母亲小时候经常给他讲义士佐仓宗五郎的故事，从中受到感化。

《上海》的第一个画面是从高楼楼顶俯瞰激战结束后的城市——刚发生过战斗的区域硝烟尚未散去。然后，再采用摇镜追焦的技巧扫视同一片区域，到处是惨不忍睹的废墟。这段影像有力地说明了巷战的激烈程度。

接下来，这部影片展示了日军无法干涉的英法租界的热闹繁华。然后，画面中突然出现了某部中国抗日电影中的场面：以汉奸罪被捕的中国人，被拉到大街上游街示众。纪录片式的场面中，被五花大绑游街示众的中国人的表情刺痛围观者的心。

解说词如下：

这是上海艺安公司制作、国民政府赞助的所谓的抗日电影。

只要有人说一句亲日的话，就会被贴上汉奸的标签，立即被杀掉。多的时候，一天当中会有一千多个汉奸被枪杀。直到最近，那些汉奸的凄惨的头颅还被挂在街头或者闹市示众。

中国的国民政府像这样鼓动抗日与排日的社会风气，在日本国内被当成日本之所以要惩戒中国的口实。实际上，当时抗日运动的主体是学生和知识分子领导下的中国民众，国民政府害怕日本进攻，一直致力于防止排日运动激化和镇压号召抗日的中国共产党。

这里的解说词中，使用了“所谓的抗日电影”这样的表达，这明显说明在当时的日本，大家也都知道中国流行抗日电影，只是谁也没有看过而已。看过这种电影的，大概只有在中国的日占区没收这些电影的胶片并对其进行审查的少数几个人。龟井文夫将这些抗日电影的片段展示给日本人看，在某种意义上来说是一种冒险。不管怎样，日本认为中国政府呼吁抗日和排日这件事本身是无法原谅的，因此要惩戒中国，而在宣传“暴支膺惩”^①的这个时候，在电影中加入这样的片段，表面上看来是在为日本提供证据。

但是，龟井文夫有他自己的想法（此前他就曾大胆提出“因看到日本军舰而流泪的应该是中国人”）。他认为即便冒这个风险，也应该让日本人知道中国人对日本人的仇恨正日益扩大。而且，要达到这个目的，只有借用日本方面的宣传。懂的人自然明白其中隐藏的目的。

接下来，电影中还有日本人居住区的小学学生和老师之间关于战争体验的对话，对收容所中中国战俘的采访，以及让日军陆战队和海军航空队的将校讲述他们的功劳。这些场面都是作为形式固定的“战意高扬电影”拍摄的，收录了符合这类电影基调的对话和讲话。虽然不是英勇雄壮、具有煽动性的豪言壮语，但是也并非让人对战争产生怀疑的对话。

^① 此处的“支”为“支那”，是当时日本对中国的蔑称。“暴支膺惩”是卢沟桥事变后日军的政治宣传口号，意为“惩罚残暴的中国政府及民众”，是日本发动战争的借口。——译者注

《上海》这部电影采用了战时战争宣传电影的样式，但是有的人也可以从中看出否定战争的意图。具体表现在接下来拍摄的几个大段描绘激战后的城市的场景。

首先，镜头穿过被完全破坏的街道，拍摄巷战后城市的狼藉。破败的城市景象如实地反映出中国军队的抵抗是何等激烈。当时，日本政府和军方不停地宣传中国之弱小，但是稍有判断力的人看到这个场面，大概都会知道中国军队的士气是绝不可以轻视的。接下来，电影展示了碉堡和军港等战场残迹，让人联想到若是敌人藏身在那里进行射击，日本兵根本动弹不得。这些场景可以让人想象巷战的可怕。

接下来是这部电影中最值得注意的场面——日军进入法租界后部队行进的几个移动摄影的长镜头。

松井翠声的解说如下：

昭和12年12月3日，日本军队打破以往的习惯，雄赳赳气昂昂地越过花园桥（Garden Bridge）^①，进入公共租界。这次行军在各种意义上来说都意味着上海的黎明，具有划时代的意义。

日本军队在继续行进。在这个画面里，可以看到道路两边的民众中有挥舞着日本旗的日本人，而没有一个中国人面露微笑。这个场景持续了很长时间，镜头一直拍摄中国民众那僵硬不安的表情。

通过这部电影，龟井文夫最想让日本人看到的大概就是中国人的这些僵硬不安的表情吧。虽然当时日本政府的宣传让人误以为抵抗日本的只有国民党政府及其军队，但是通过这个场面可以看出，中国的普通民众也是理所当然地以恐惧的目光看日军的。遗憾的是，只有设身处地地站在中国人的立场上看这部电影的人才能明白这一点。当导演无法将自己真正想要表达的东西直接在电影中表达出来时，观众要

① 即外白渡桥。——译者注

想看懂创作者的真正意图就需要相当不错的眼力。

接下来的场景是在租界入口的花园桥上，日本人一一盘问过路人。几位西洋女性与日本兵发生了争吵，一位中国的老妇人表现出惶惶不安的样子。现在看来，当时的中国人看到这样的场景应该是非常生气的。但是，当时的日本人看到这样的场面，或许只会在心中感到一阵洋洋得意与自我满足。透过观看电影这种行为，其实也可以察觉到观看者的内心。

再接下来的场面是法租界中一群乱哄哄的中国难民。中日战争时期，日本的新闻电影和纪录电影中经常会播放日本兵英姿飒爽的样子，或者中国的小孩对日军微笑的场景。但是，却从来不曾出现那种中国民众因为这次战争而受苦的场面。可能这样的场面在审查中都被剪掉了，但是另一方面不也说明电影制作者们并没有努力对这样的场面进行设计，使其能够通过审查么？《上海》中这些勉勉强强通过审查的难民镜头，是向日本人传达中国民众在战争中的悲惨现状的仅有的几个场景。只是，即便是为了通过审查，其托词也多少显得有些狡猾。

解说词这样解释道：

……事变之后，成千上万的支那难民从南市涌到这个租界中。法国政府没有对这些难民进行有效的安置，导致他们忍饥受冻。

这句解说词简直就像是在责备没有充分展开难民救济工作的法国政府，而对之所以产生难民的最根本的原因——战争，以及战争的原因——日本不断地对中国发动侵略，则完全没有提及。但是，如果不进行这样的说明，这些镜头必然会在审查中被剪掉。还有一个场面，发生在同一条街上：夜里，一条野狗正在流浪。

这时，解说词这样解释道：

到了夜里，野狗觅食，就像狼在荒凉的原野中彷徨，其状无比凄惨。

电影制作者们假托法国政府对难民救援不力，想要传达的是战争本身的悲惨。这已经是他们能做出的最大努力了。

再往后的场景是大场镇的战场遗迹。据说在1932年“一·二八”事变时，被称为“爆弹三勇士”的三个日本兵，为了破坏中国的铁丝网，抱着炸弹战死在那里。后来，有很多电影以此为题材。因此这是一处令当时的日本人感到振奋的战场遗迹。太平洋战争日本战败之后，人们纷纷都说那几个人实际上是没来得及逃走才被打死的，这件事逐渐被人遗忘。但是，在拍摄《上海》这部纪录电影时，这是一个几乎所有日本人都熟悉的地名。1937年“八·一三”事变时，这里再次成为激战地。电影中，镜头锁定这里的一片竹林，在一米高左右的地方，竹子以一定的角度弯折。

这里的竹子，是被敌军的子弹打折的。

电影中这样解说。这也是一副凄惨的景象。

另外，日本人都知道在上海的战斗中，日本的新剧演员友田恭助在吴淞军港的敌前渡河战战死。电影中展示了他战死的地方。寂寥荒凉的景色无法鼓舞士气，反而给人一种人生无常的哀伤印象。

这部电影的最后，介绍了如下情形：一个日本兵小分队面向镜头合唱新填词的小原节^①，曾经回国避难的日本人回到上海港，日本人居住区修复建设的进展，日本兵给中国的儿童分糖，照顾中国孤儿的法国神父露骨地奉承日本兵，等等。之后，电影结束。日本兵给中国儿童分糖并和蔼微笑的场景，在战时其他新闻电影中也经常能够看到。这是最能体现“日中亲善”这个口号的创意，是为了将侵略战争正当化。如果电影中不加上一个这样的结尾，可能如前所述的那些悄悄传达战争的悲惨和中国民众的感情的场面也无法公开。虽说如此，这个结尾

① 小原节：日本鹿儿岛县的代表民谣之一，20世纪30年代流行于日本全国。——编者注



1937年，龟井文夫拍摄纪录电影《上海》时，摄制组问中国军队的少年俘虏：“你想回故乡吗？”龟井文夫导演是想通过这个场景，表达日本兵不能说的话。

仍旧让人感到遗憾。当然，我们也可以认为，用这种显而易见的被动拍摄的粗糙场景来通过审查，本身也是一种抵抗，看电影的人自然都会明白。

这部电影在1938年公开上映时引起了很大的反响，在艺术上也获得了很高的评价，成为电影评论家将纪录片作为艺术作品来观赏的契机。但是，由于这部电影充分描绘了战争的悲惨和战场残迹带来的哀伤，却没有任何有关日本兵英勇作战的场景，有人看过之后非常生气。资助这部电影的军方报道部中有一个从地方调过来的佐官级别的将校大发雷霆：“在这个需要鼓舞士气的关键时候，你们却制作这种娘里娘气的电影，意欲何为！”军方将这件事传达给了制作公司东宝。

1977年7月号的 *Cine-front* 杂志的采访中，龟井文夫这样说道：

……我不想站在日本人排外的狭隘的民族主义的立场上，而是想站在世界主义或者考虑到中国人立场的客观人道主义的立场上拍这部电影。我当然不是憎恨日本。对于日本的士兵，当然也要以温暖的目光看待。但是，对中国的民众，也要以温暖的目光凝视。有时，甚至连诸如小草和虫子之类的这些自然界的東西，也以温暖的目光凝视。就是这样的态度。

虽然我本人没有去上海，但是摄影师三木茂和我的观点、想法一致，我始终是以这样的观点对他拍来的胶片进行剪辑。

就像这样，龟井文夫努力站在理解中国民众痛苦的立场上对这些作品进行了构成和剪辑。当然，公然反战或者厌战的主题并没有被表达出来。也就是说，他采用的方法是尽可能少地使用那种肯定战争的套话做解说词，而画面则一味地表现经历了战火之后的城市的悲伤景象。因此，懂的人是懂的，但是当那些被战争热冲昏了头脑的人看这部电影，他们会从中读出另外一种信息，那就是：战争虽然很苦，但我们要挺下去。

对军国主义风潮持暧昧态度的评论家看出了龟井文夫的意图，但是却不明说，只是赞赏这部作品与当时流行的那些浅薄的好战的战争煽动电影不同，是一部充斥着悲伤的富有诗意的艺术作品。在此之前默默无闻的龟井文夫因此一跃成为日本电影界的希望之星。在评论的过程中，谁也不明说最关键的部分，只是大家都互相期待对方能够理解自己的想法或说法。

遗憾的是，要想达成这种相互之间的认识和理解，前提是评论家们装作将《上海》当成一部单纯的“战意高扬电影”，所以当时大部分人都没有辨识出该片的真正意图。若非如此，这部电影根本就不可能公开上映。这里面也包含着一种相互欺骗。

1938年6月号的《映画评论》中，有一篇龟井文夫的随笔，标题为《纪录电影与构成》。文中有一段话成为电影媒体议论一时的话题：

我们将以前发表的习作《上海》称为“悲剧题材”的作品。而我们现在正在着手制作的《北京》，在某种意义上可以被称为“恋爱题材”的作品。

据说，他想在新作品《北京》中，将北京描绘成一位“美丽而高雅的女子”。

龟井文夫这样表现他对北京的好感是想传达什么样的主题呢？遗憾的是，现在电影《北京》的胶片已经不复存在。但是据说当时拍出来之后被评价为日本纪录片中前所未有的唯美作品。

1940年的《战斗的士兵》，是龟井文夫亲自与摄影师三木茂一起去中国前线拍摄的战争纪录片。乍看之下，该片字幕都使用了肯定战争的套路化用词，可实际上画面却尽在强调战争的悲哀。龟井文夫在拍《上海》时就采取了这种办法，只是在《战斗的士兵》中运用得更加熟练了。

首先，电影的第一个画面是逃离燃烧的家园、成为难民的中国民众的队伍，还有在行路神前三叩九拜的农民的悲哀身影，挂着日本国

旗的日军坦克从他们燃烧的房子前面驶过。这是一种蒙太奇的表现手法，正是将他以前说过的“看到日本国旗哭的是中国人”这句话用画面表达了出来。

当时，日本政府声称要将追随欧美的中国国民党政府赶下台，解放中国，因此其他新闻电影中主要拍摄的情景是中国的民众对日军点头哈腰、做出欢迎日军的样子。《战斗的士兵》在这里虽然没有拍出表现日军残暴行为的画面，但是仿佛是要告诉日本的民众，日军在中国做的事情只是烧毁中国人的家园，将他们赶出家门。这样的表达是大胆的。

这时，电影中出现了如下这句字幕：

现在，大陆正在经历剧烈的阵痛，准备迎接新生命的到来。

这是一句非常暧昧的表达。这里所说的“新生命”是什么呢？是日本统治下的体制，还是推翻这个统治的新势力呢？在这里，电影制作者故意使用了抽象的词汇来表达，使得观众可以自由阐释。

接着，电影中出现了一处前线部队的根据地，展示了那里的士兵打水、做饭、看病等日常生活，字幕如下：

支那大陆的水质不好。将士们想念故乡的清水。

菜干。马铃薯干。将士们想吃新鲜的蔬菜。

部队继续行军，离开这片土地。

然后，画面中出现日军离开后变得一片狼藉的房子，农民又回到这片土地上，开始耕种。接下来的字幕是这样的：

从部队离开的那天起，农民又开始了劳动。

而且他们已经不用再担心战火了。

实际上，换个角度来看，这也是激烈的言辞与影像的组合。如果准确理解创作者意图便能明白，日本人只是在肆意践踏他们住不惯的土地，到处流浪；中国人只是在日军到来的时候暂时躲到别处避难而已。也就是说，日本根本无法控制中国的民众。

只是，由于创作者故意模糊自己的真实意图，如果观众是以爱国主义的心情来观看这部电影，那么也可以这样曲解：将士们打仗辛苦，为了慰劳和感谢将士，中国的农民也在不辞辛苦地劳作。当然，如果他们非要这样解读，也是他们的自由。

部队正在朝着大陆纵深地区行进。

电影中出现以上字幕。从南京向汉口方向行进的日军的足迹，以动画的形式在地图上被表现出来，接下来出现的是日军的运输队遭遇险阻艰难前行的场面。然后，这部电影中最著名的场面出现了。

追击任务紧急的时候，将士们有时会把战马抛弃。此时，将士们在心中哭泣。但是，从战略上来说这是不得已的。

字幕这样解释。

一匹战马孤零零地站在荒野上。在镜头面前，这匹战马就像是突然失去了浑身的气力，轰然倒地死亡。然后画面中出现了悲伤的荒野的夕阳，就像是在凭吊这匹战马。

电影中虽然有“追击任务紧急”这样的词汇，但实际画面一点都不壮烈，仅仅是悲伤而已。

电影中也有少部分战斗场面。但是，那只是士兵分头在广阔的荒山野外奔跑的大全景。观众仅仅是偶尔听到枪声，没有一点紧张感。这时，画面中又出现了字幕。



《战斗的士兵》(1940)中，病马被转战他地的日本军队抛弃，在镜头前的荒野中轰然倒地死亡。观看试映的人都说，这是这部被禁映的作品中最令人感动的场景。

将士们在拼死搏斗。

在这片悠久的大地上刻下历史的一页。

这则字幕也是表达创作者意图的一句暗语。也就是说，由于对方是“悠久的大地”，因此日军无论怎么努力，都无法永远将其征服，顶多只会给这片大地留下“历史的一页”，而不会有下一页。但是，要解读这句暗语，需要高度的悟性，我们并不知道对于创作者想要传达的信息，观众能够理解到什么样的程度。

接下来，有一个可以称为高潮部分的战争场面。这个场面也没有半点威武雄壮的氛围。

字幕出现了几个字。

最前线的中队本部。

画面上出现了一户民房的室内场景。屋里有一张简陋的桌子。中队长和几名士兵待在房子里，他的部下不时进进出出。他们似乎遭到了敌人的攻击，中队长正在不停地给下级军官和士兵发出指示。最后，他将地图放进包中，抽了一支烟，与大家一起走出这户民房。这一场景正好拍了十分钟。摄影机一直放在原来的位置，中间只有一次因为换胶片出现了些许变化。这种看起来没有任何技巧的摄影方式，让人产生一种错觉，误以为这是战斗中的实况拍摄，因此无法改变摄影机的位置，就一直拍了下去。实际上，在场士兵的动作没有任何紧张感，演戏的味道很浓。虽然慢吞吞的样子倒是很有现实感，但是专业人士一看便知道只是在演戏。

其实，真正的实况拍摄只可能拍得更粗糙，更没有边际。这个场面是龟井导演让自己认识的将校在当时按照自己的经验演出来的。这里说句题外话。战后这位将校据说在新桥做生意，他在店里公然悬挂上自己在中国斩杀战俘的照片，被美国占领军逮捕，送往中国，作为

战犯被处以死刑。他还跟人说自己和二·二六事件^①的将校是朋友之类，好像是一个自我展示欲很强的人。

对于龟井导演来说，如果不去拍摄勇敢突击的场面，又要在电影中加入符合《战斗的士兵》这个片名的战斗场面，展示纪录片的紧张感，那么便只能以这种方式蒙混过关。后来，这部电影在审查中出了问题。据说当时陆军方面并没有指出这部电影是厌战性质的，而仅仅对东宝的负责人说，摄制组在这个场面中随便发动陆军的一个小中队出演电影，违反了军队的命令系统。虽说的确动了一个中队，但也仅仅是让十几个人演了十几分钟的短剧而已，因此陆军的这个理由不过是一个借口。或许这也是创作者可以“欺骗”的极限了。

之后的字幕是：

死在天皇身边——将士们想到这句话，就变得斗志昂扬。

画面中，出现了将士们在一户民房中昏暗的灯光下整理战友遗物的场景。

这样的晚上，驴子哭泣的声音不断地传到将士们的耳朵里。

画面中出现寂寥的夜景。龟井导演就像这样执着地强调着战场的悲哀感。

临近明治节^②的一天早晨，部队到武汉发起了最后的行动。那

① 二·二六事件：1936年2月26日，日本陆军皇道派青年官兵发动的军事政变，以失败告终，却最终加强了军部的权力，加速了日本的法西斯化，是日本近代史上最重要的历史事件之一。——译者注

② 明治节：昭和前期的日本国民节日之一。明治天皇的生日原为阴历9月22日，后换算为阳历。1873年日本统一使用阳历后，改为每年11月3日。——译者注

天早晨——

接下来画面中又出现了部队行军的场景：点名、遥拜皇宫、朗诵军人敕谕等等。这里也没有描绘战斗的场面，然后便突然出现日军的汉口入城式。行进的士兵们微笑着抬头，看着英国银行建筑物上的裸女雕像，或者面无表情地倾听军乐队在广场上演奏的愚蠢的镇魂曲。

这时，画面中出现了字幕。

将士们不谈功勋，不求名誉，只是在享受完成一件大事业之后的那种令人愉悦的疲劳。

这完全是一种苦肉计式的措辞。画面中，站在那里的士兵面孔疲惫不堪、茫然若失，他们的视线前方只有路边的花草，其他什么都没有。

最后的画面是战火中变得一片狼藉的汉口后巷的场景。里面出现了整理废墟的中国民众的身影。最后，电影以如下字幕进行了总结。

我们在这个后巷里，看到了在焦土中涌动的生命。

话说到这里，已毋庸置疑。这是一种有着同样意图的重复表达，即前面描绘日军离开之后中国农民又回到村子里继续耕种的那个场景时所使用的表达^①。言下之意便是日军不停地破坏中国民众的生活，但是却不能真正毁掉他们的生活。这个表达十分暧昧、隐晦，因此在检查中是可能搪塞过关的。

然而，据说早在试映阶段，评论家们就开始悄声议论，认为这部电影在审查中可能会出问题。

^① 此处的表达，对应的是前文列举的字幕，“从部队离开的那天起，农民又开始了劳动。而且他们已经不用再担心战火了。”——编者注

这个时候，东宝的宣传部却开始在电影杂志上刊登充满自信的广告。他们在“大日本映画协会”（情报局下属的日本电影管制团体）主办的杂志《日本映画》1939年3月号和4月号上为《战斗的士兵》先后刊登了两次广告，其中一次宣传语十分豪壮，内容如下：

日本电影四十年——

日本电影终于到达了一个新的高度。

我们为电影哭，为电影笑，一路携手走过。但是，真正的泪水和真正的微笑应该献给这部电影。

我们的制作团队，与将士们一起流血流汗，经历了几度聚散离合。有人在雄图未展时便已病倒，有人在战火中走失。总之一句话，我们将以发自内心的掌声祝贺这部电影的完成。

第二年，龟井文夫的又一部新作品《小林一茶》（1941）拍摄完毕。这是一部获得高度评价的杰作，但是却没有得到文部省的推荐。于是，东宝在宣传语中使用了“文部省不推荐”这样的词句。这不仅仅是出于为自己公司的商品制造话题的广告人精神，还体现了公司负责人对龟井文夫作品的着迷以及他们的信念——若是这样的作品被体制拒绝，只能说明体制本身有问题。

在《战斗的士兵》的另外一则广告当中，以《摄影日记》为标题刊登了龟井文夫本人写的文章。

在荒凉的战场上发现美丽事物时的惊讶与喜悦！我们的目光首先在寻找这种美丽。

然后，我们带回了沾满尘埃和汗水的两万英尺胶片。我们对每一个场景倾注了我们的感情，一点一点地再现了前往汉口的行军过程。

这个胶片对于我们来说，就像我们的孩子一样，饱含着我们的爱。

值此公映之际，我们的心情就像天下所有孩子的父母一样，再傻再穷亦是吾儿，唯愿大家喜欢它。

在试映中看了《战斗的士兵》的评论家大多都给予好评。评论家们的思想未必全都是反战的，其中也有不少人积极地为军部背书。但是，即便是那样的评论家，也早已厌倦了官方那种鼓舞士气的电影，而且对中日开战之后日本电影艺术水平的下降产生了一种危机感。至少，他们所有人都承认这部纪录片是一部艺术杰作。

不过，其中有一人提出了严厉的批判。这个人竟然是岩崎昶。

岩崎昶的文章是为了批判当时很多电影打着“纪录片”旗号却在内容上作假。他指出，日本的纪录片导演大多阅读过英国纪录片导演保罗·罗沙的著作《纪录电影》(*Documentary Film*)，罗沙在书中使用的“创造性地将真实素材戏剧化”^①一词，被人理解为可以对现实进行创造性的改编，将纪录片中的表演正当化。岩崎昶这样写道：

最过分的例子是理查德·安格斯特(Richard Angst)执导的《战友之歌》(1939)。在这部电影中，他让支那的演员——当然是临时演员——扮演支那兵，搬演了沿黄浦江逆流而上的炮艇队的战斗场面。因其明显的“戏剧化”处理，这部电影得到的评价很低。或许有人反驳我说，这是摄影师出身的外国导演拍的。但是，与《战友之歌》形式不同但类型相同的作品，在日本的纪录片中也有很多，比如《南京》和《战斗的士兵》等。尤其是某电影中，以“前线的中队本部的实况记录”为名拍摄了长达一卷的“戏剧化”场面，简直连安格斯特也要退避三舍了。如果这些电影不冠以“纪录电影”的名义倒也罢了，但是观众希望在纪录片中看到的是没有事

① 保罗·罗沙(Paul Rotha)与约翰·格里尔逊(John Grierson)都是英国纪录电影学派先驱，格里尔逊曾将“纪录电影”明确地定义为“对现实的创造性处理”(the creative treatment of actuality)，指的是采取戏剧化手法对现实生活事件进行“搬演”甚至“重构”。——编者注

先安排的最接近事实的画面。对于纪录片中的这种虚假或者事先安排，观众会产生一种被人欺骗的感觉，并对纪录片产生不信任。

这里岩崎昶所说的“某电影”明显是指《战斗的士兵》。龟井文夫原本以为至少岩崎昶能够看懂隐藏在这部作品中的反战意图，结果却遭到他这种形式的批判，这让龟井文夫感到心痛。后来，龟井文夫想明白了，岩崎昶这么做其实可能是为了保护自己。当时谁都知道岩崎昶是左翼评论界的领导人物，所以，大概为了不让人将龟井文夫视为左翼，岩崎昶才故意对他发起批判。但是，岩崎昶的确认为应该对战争宣传电影的泛滥进行批判。只是，在这个时期，日本的电影评论家们已经失去了言论的自由，不可能对战争宣传电影中肯定战争的主题提出批判。即便写出这样的文章，也不可能发表在报纸杂志上。

岩崎昶只能用这种肤浅的议论方式指出战争电影中的虚假伎俩。正像龟井文夫不得不将批判战争的意图隐藏在表面上赞美皇军的电影中，岩崎昶也只得通过对战争纪录电影的虚构的批判，来隐藏自己想要表达的真正信息，即“战争宣传都是骗人的伎俩”。两个人的立场都是艰难的。龟井文夫遭到岩崎昶的批判，说明他当时是多么孤立无援。

岩崎昶在文章中提到的《战友之歌》的导演理查德·安格斯特，是川喜多长政制作《新土》时以摄影师的身份来日本的德国人。《新土》拍摄完毕，他留在日本待了一段时间。中日战争爆发之后，他去了上海，乘着日本的军舰沿黄浦江逆流而上，途中拍摄了中日两军的战斗场面，制作了这部《战友之歌》。该片由东宝出品，于1939年公映，是一部站在与日本为友的纳粹的立场上一味地赞美日军的作品。虽然摄影技术高超，但镜头先是转到正在突击的日军前方，然后又突然转回来，而且使用移动摄影的方式拍摄，有些场景在实际作战的情况下是绝对不可能拍到的。因此评论家们都认为这种方式超出了纪录电影的范畴。我认为，将龟井文夫在纪录电影中使用的“戏剧化表演”方法与其进行比较，到现在依然是一个有趣的课题。

关于《上海》这部作品，龟井文夫在东宝文化电影（纪录片）部中的后辈、纪录电影导演野田真吉这样写道：

……最后一幕中，法国的天主教牧师拉着孤儿院的孩子的手，感谢致力于东洋和平的日本军队，让孩子们用结结巴巴的日语合唱《拉拉手》。这明显是被安排的拙劣表演。《上海》这部作品，将这些上级要求的美化侵略战争的场面，全部嵌入前文所述的那些鲜活的战争惨祸的场景当中。通过这种方法，换句话说，即通过这种毫不费力便拍出的美化侵略战争的场景，异化了影像的内容；通过结构上巧妙的自我背叛重新认识到其“影像的真实性”。这正是抓住了纪录电影中“创造性”的核心吧。（野田真吉：《日本纪录电影全史》，社会思想社，1982年）

野田真吉将战斗之后的场面中那种鲜活的现实主义描写，与仅仅是浅薄的、表演拙劣的、赞美战争的画面区分开来，并认为前者背叛了后者。只有很少一部分具备高度欣赏能力的观众，才能像这样欣赏这部电影。对于《战斗的士兵》中“最前线的中队本部”一幕，导演不以老套的部队突击场面对战争进行肤浅的美化，而是煞有介事地让士兵们演了一出不怎么体面的戏——遭遇中国军队的突袭，不得已从“本部”撤退。

不管怎么说，像这样披着战争宣传电影的外衣传递相反信息的做法不可能那么顺利，甚至很难讲“懂的人自然会懂”，可谓是一种冒险的尝试，因此人们对这部电影的解释也必然产生诸多分歧。

1940年1月，岩崎昶突然被池袋警察署逮捕。就像当时曾因参与左翼活动而被逮捕的大多数人一样，在没有明确理由的情况下，岩崎昶被关押在警察的拘留所，即所谓的“猪箱”。八个月后，因违反治安维持法被起诉，转移到东京羁押所，又在单独的牢房中关了六个月。像很多左翼活动家一样，在被关进拘留所的八个月中，岩崎昶被警察要求写一份放弃左翼思想的“手记”。警察给了他一份前辈写的同样

内容的手记当参考，他答应了这个要求。写完之后，他就会被当成改变立场的“转向者”。所以，在被关了一年零两个月后，岩崎昶便被释出来了。若非如此，不知道什么时候才会释放。岩崎昶作为无产阶级电影联盟的领导者在五年前就已经停止了活动，因此这肯定不是他这次被关押的原因。据说，审讯期间，警察不停地询问有关1935年那次上海之行的事。上海的制片厂可以说是当时中国左翼电影人的据点。或许他们认为岩崎昶代表日本共产党在那里和中国共产党进行了接触。但是，岩崎昶与上海电影人之间的接触始终局限在艺术和文化方面，并没有涉及政治方面的问题。岩崎昶本身虽然在某种程度上知道中国共产党与上海制片厂之间的关系，但是关于这件事他始终守口如瓶。他遵守了自己与中国友人之间的信义。

岩崎昶之所以被捕，很可能是因为他不停地对1939年4月帝国议会审议通过的《电影法》进行批判。所谓《电影法》，是一部将所有的电影制作置于政府的强力管制之下的法律。根据这个法律，所有电影在开始制作之前都要将剧本交给政府审查，导演和演员等与电影制作相关的人员都要接受政府组织的考试取得资格证。也就是说，被政府吊销资格证的电影人将无法继续从事和电影相关的工作。

从开始起草这部《电影法》，直到《电影法》通过，岩崎昶都执着地在新闻或者杂志上发表反对意见，指出如果对电影进行事先检查，便拍不出好电影。比如，在《朝日新闻》上，他这样写道：

将《荒金》^①改编成电影的计划在事前就被禁止了。然后，《我们的朋友》也被下令停止拍摄。据说是因为这些电影反映了生活的阴暗和不健康的方面。但是，我只能断定，说这些作品阴暗而且不健康的审查官，根本不懂什么是真正积极与健康的艺术内容。(……)

^① 荒金：日本无产阶级作家间宫茂辅（1899—1975）的代表作，以大正七年（1918年）真实发生的炭坑塌陷事故及其劳动纠纷为题材，获第六届芥川奖提名。——译者注

如果接受了事前审查一事,我想《巧克力与士兵》(1938)、《工作的一家》(1939)和《土》都不会被拍成电影。《电影法》的目的原本应该是让匍匐在地上的日本电影展翅高飞,但结果却是束缚了电影的翅膀,阻碍日本电影飞翔。在10月1日《电影法》产生法律强制效力之前,当局和电影制作者应再三斟酌有关“事前审查”的事宜。(1939年4月11日)

当局以长达一年零两个月的拘留处罚对岩崎昶进行了答复,并且威胁他说,如果他不“转向”,还会关押他更长时间。

岩崎昶被关押之后不久,大概是在1940年的春天,《战斗的士兵》提交审查,最后未能通过。起初收到这部作品的审查官认为,如果《战斗的士兵》通过审查,问题将会复杂化,因此有必要好好考虑。森岩雄听到这个意见之后,立即将这部已经刊登了广告的作品作为未完成作品或中途放弃的作品封存了起来(放进仓库,不再公映)。据说,当时审查官的非正式说明是前文所述的那个原因,即未经允许动用军队参加演出。对方大概是认为如果将其断定为反战电影,问题会变得更严重,于是出于善意,进行了这样的处理。

但是当局已经明显看出龟井文夫试图欺骗的意图。这个事件过了一年多,1941年10月,在日军准备扩大战线、发动太平洋战争的前夕,龟井文夫作为有反战或者厌战情绪嫌疑的众多文化人之一被特高警察^①逮捕。在审讯过程中,《战斗的士兵》便被对方作为证据拿了出来。审讯官说这部电影不是什么“战斗的士兵”,而是“疲惫的士兵”,并拿出共产国际的国际革命战略文件之类的东西,指出其中有“在主张反战比较困难的情况下便煽动厌战情绪”之类的方针,逼迫龟井文夫承认这部电影是根据这个方针创作的。

^① 特高警察:“大逆事件”之后,日本在警视厅设立秘密警察组织“特别高等警察课”,旨在有效地根除社会主义、无政府主义等反体制的思想和活动。“特高警察”即“特别高等警察”的简称。——编者注



龟井文夫导演的纪录片《战斗的士兵》。特高警察质问龟井导演,为什么不是“战斗的士兵”,而是“疲惫的士兵”。

这次逮捕的目的，仅仅是为了恐吓或者限制一下那些有可能在太平洋战争开战之际进行反战活动的人，因此龟井文夫也仅仅像这样被恐吓了一番，关押一年之后便因暂缓起诉被释放了。只是，根据电影法的规定，他的电影导演资格被暂时吊销，导演工作因此暂时中止。这即是所谓的杀一儆百，当局希望通过这件事给所有的电影人一个警告。

电影《战斗的士兵》就这样被封存起来，一直没有公开。在无法讲真话的侵略战争时期，这部电影是一种挑战极限的尝试，试图通过欺瞒的方式在电影中暗示真实的信息。一位当时负责审查的工作人员曾写信告诉我，称当时的陆军情报部门中也有人主张像这种程度的电影是可以通过的。这可能是因为那个人认为，这部电影虽然没有赞美前线士兵英勇奋战的英姿，但也没有明确提出厌战或反战的主张，只是如实展示日本士兵在前线的辛劳状态，那么对于推进战争，并不会产生不好的作用。实际上，在当时日本的战争宣传电影中，以将士们恶战苦斗为内容的电影比那种以日军轻而易举地取得胜利为内容的电影要多。比如航空电影的代表作《燃烧的长空》便是如此。作为主人公的少年飞行兵们，在各种各样的战斗中不断战死，故事悲惨。然而不仅没有人把这部电影看成带有厌战情绪的电影，而且还给予该片很高的评价，因为它发挥了巨大的爱国效果。当时的大部分观众都有一种蔑视中国的情绪，当他们看到被描绘得既可爱又优秀的青年飞行兵，在与中国军队的战斗中一个接一个地死去，并不会产生消极厌战的情绪，反而会产生对中国的复仇心。这在当时是一种共有的常识。

《战斗的士兵》的制作人员处心积虑地挑战“欺瞒”的极限，试图逃过审查，最终却没有通过。而差点被欺骗的一方，即负责审查的人当中，却也有人明知被欺骗也认为这无所谓，或者认为这种欺骗也不能构成欺骗。我之所以要提起这件事，是想说明当时的日本人对中国的蔑视情绪根深蒂固，这是一种普遍的现象。这一点是我们必须坦率承认的事实。

14 “满映”做了些什么

“满映”出品的电影在日本几乎都没有公映。只有他们与松竹合作拍摄的《黎明曙光》(1939)和《迎春花》(1942),由松竹引进在日本上映。前者由荒牧芳郎编剧、山内英三导演、笠智众等人出演,讲述一个日本巡查为了维护“满洲”治安而战死的故事;后者由长濑喜伴编剧、佐佐木康导演,讲述一个日本女人和一个中国女人同时爱上一个日本男人并互相谦让的三角恋爱故事。日本的评论家对这两部作品提出了非常严苛的批评,评价很低。比如《电影旬报》上刊登的一篇《迎春花》的评论如下:

……这部作品极其空洞无味。其中能娱乐观众、讨喜观众的东西微乎其微。故事虽然不差,但是电影的表现手法却异常贫瘠。这部电影除了以李香兰为卖点带来了票房价值,在其他方面可谓一无是处。让两个女人分别象征日本和满洲妇女的剧本结构虽然是大船电影^①的惯常路线,但是这部电影并没有对这两个女人的心理进行清晰的刻画……(村上忠久,1942年4月21日号)

在这篇评论的最后,作者又加上了自己对“满映”作品的整体评价:

^① 指松竹大船摄影所。——译者注



“满映”作品的标志。



“满映”员工运动会。后面是“满映”摄影棚。



“满映”片场。

满映出品的绝大多数电影水准肯定还不及《迎春花》。然而，这部作品完全是由松竹的工作人员制作的，有人把它的艺术成就归于满映，这种观点是有欠考虑的。

这里，村上忠久断定“满映”出品的多数电影应该比这部备受差评的作品水平更低。对于大谷俊夫导演的《冤魂复仇》（1939），野口久光的批评同样辛辣。

这部电影原原本本地照搬美国的喜剧电影，让李香兰当主人公，张书达和刘恩甲扮演小丑角色，做一些搞笑的动作，是彻头彻尾的对美国电影的模仿。该片跟劳莱与哈台（Laurel and Hardy）的作品一样由上下卷构成。不，或者说这只是一个两卷本的剧本。制作人员将这个两卷的剧本拍成了九部系列电影，让人受不了。如果说这种拍摄手法是为了便于没有受过训练的满洲大众理解，那笔者便没有什么好说的了。（出处不明。此处转引自《电影旬报·日本电影导演全集》一书中岸松雄写的“大谷俊夫”一项。）

这些评论认为，“满映”作品都是模仿日本电影或者美国电影廉价地炒冷饭，完全没有原创的东西。但是，其实也并非全都是这样的。

关于1942年通过“中华电影”在上海公映的两部“满映”作品，辻久一如此评价：

满映的作品一直都是作为北京话电影制作出来的，但是从来没有在东北三省（满洲）之外的地方公开上映过。中华电影在满

映的故事片（娱民电影^①）中选择了优秀的作品，首次在上海公开上映。这两部电影就是《龙争虎斗》和《胭脂》，尤其后者是一部情感丰富的优秀作品。我记得这好像是一部取材于《聊斋志异》的作品。（载于《映画史研究》第11期）

《龙争虎斗》（1941）是一部分为上下两部的大制作古装片，由“满映”培养的中国剧作家姜衍担任编剧，水江龙一导演、藤井春美摄影。据说这部电影的灵感来自唐代小说，采用了日本动作片的技巧。

《胭脂》（1942）是一部鬼怪故事片，由住在大连、研究《聊斋志异》的翻译家柴田天马担任编剧，大谷俊夫导演。京剧中也有同样内容的戏。

有一位叫做胭脂（郑晓君饰）的漂亮姑娘，一天到晚做刺绣，尽力孝顺父母。胭脂与住在对面的王氏（赵爱萍饰）关系要好，但是王氏是一个守不住话的人。

一天，胭脂将王氏送出门，见到正巧从门口路过的青年鄂秋隼（隋尹辅饰），于是一见钟情，得了相思病卧床不起。王氏有一个相好叫做宿介（杜撰饰）。王氏跟他讲了胭脂和鄂秋隼的事。一天晚上，宿介冒充鄂秋隼，妄图霸占胭脂，结果遭到拒绝，逃走时偷了胭脂的一只绣鞋。女人将自己的鞋子送给男人，意味着以身相许。但是，宿介却不慎丢了绣鞋，他向王氏坦白了此事。

有三个和王氏关系亲密的流氓听说了这件事。其中一个捡到了绣鞋，趁夜到了胭脂家想要霸占她，不料被胭脂的父亲当作强盗杀掉了。王氏状告鄂秋隼，指出他是犯人。鄂秋隼被捕。经过审判，鄂秋隼无罪释放，与胭脂喜结良缘。

^①“满映”生产的影片大致分为“娱民电影”、“启民电影”和“时事电影”三种。“娱民电影”就是故事片，一是赤裸裸地宣传日本军国主义政治主张的“国策片”；二是考虑伪满洲国国民众娱乐需求而拍摄的没有“国策片”那种强烈宣传色彩的娱乐片。“启民电影”，又称“文化电影”，包括教育片、纪录片和宣传片，是对内外广泛介绍、宣传伪满洲国各方面情况的有力手段。“时事电影”就是新闻片，迅速报道日伪统治现状，通常在“娱民电影”前随片放映。参见《满映——国策电影面面观》（胡昶、古泉著，中华书局，1990年）。——编者注

“满映”也拍过宣传日本国策的作品，但是《龙争虎斗》和《胭脂》中却几乎不包含国策性宣传要素。1941年到1942年这个阶段，日本电影的战争色彩已经非常浓厚，纯粹的娱乐电影不太多。当时，动作电影必有忠义或者献身的主题，即使拍恋爱的场景也必须有自我牺牲这样的说教。“满映”在这一点上是比较自由。与其说是因为“满映”的干部理解电影的娱乐性，不如说其实是因为他们非常清楚那些被他们称为“满洲人”的中国人表面上服从日本人的统治，实际上绝非如此。如果宣传色彩过于浓厚，那么电影绝对不可能被所谓的“满洲人”接受。我认为正是因为他们清楚这一点，所以才首先制作了那种非说教性的娱乐电影。

在“满映”担任地方巡回放映工作的大塚有章，在其回忆录《未完的旅途》（三一新书，1976年）中记录了他在“满洲”的乡下车站目击的一件事：看起来像是中国共产党游击队员的两个青年被“满洲国”的警官逮捕，用火车押送。“满洲人”警官在火车上环顾了一下车厢，确认周围没有日本人之后，便为那两人解下了手铐（大塚有章被当成了中国人）。

然后，你猜怎么着？车内顿时发起了欢呼声，有人给青年递烟表示慰问，有人送馒头和水果，两个青年很快消失在人群中，我便看不见他们了。（……）

我马上便明白了两件事。其一是这样的场景并不罕见。警官为两人摘掉手铐，是对周围群众发出的一个无声信号。其二就是满洲国的民众当中充满了抗日气氛。（《巡映点点滴滴》，收录于《未完的旅途》第五卷）

“满映”试图通过电影驯服这些有着强烈反日情绪的民众。那种一目了然的“日满亲善”或者对日军讨伐“贼匪”的赞美，明显会遭到拒绝。因此，只有用娱乐电影博得民众的欢心。

大塚有章还提到巡回放映时，每次都要动员几千人观看日本电影《夏威夷·马来大海战》，他这样写道：

这是巡映班提交的每日报告中提到的，因此没有一点夸张。只是，当大众看到日本海军的战斗机冲入珍珠港进行大破坏时，他们发出欢呼。另一方面，当日本海军的战斗机被英国威尔士亲王号战列舰（HMS Prince of Wales）发射的高射炮纷纷击落时，他们也报以热烈的掌声，大声喝彩。他们并不在意那到底是哪国的军舰或者战斗机。他们脸上的表情好像是在说：老子才管不了那么多呢。

“满洲”的民众的确曾以观看“满映”出品的电影作为一种娱乐。但是，“满映”却没有得到他们想要的宣传效果。“满映”本身毕竟是一个以创造文化为目的的公司，因此日本职工和中国职工的关系与当时其他企业比起来相对更融洽。“满映”不仅培养了自己的中国演员，还培养了中国剧作家和导演，公司经常会让日本有经验的摄影师辅导中国的新导演拍电影。虽然“满映”本身自以为是在实践所谓“五族共和”的“满洲建国”理想，但是“满洲”整体却被日本赤裸裸的殖民统治者的态度笼罩。因此，即便“满映”想要通过电影隐瞒这个事实，也是不可能的。

大塚有章在战前曾经是日本共产党员，因被称为“大森匪徒事件”的银行袭击案而获刑十年。出狱后，他被“满映”收留，进入“满映”工作。除了大塚有章，“满映”中还有不少原左翼分子（即所谓的“转向者”）。作为东京分社的非正式员工，负责“满映”这边德国电影引进工作的岩崎昶也是如此。随着战争的继续，电影杂志的数量减少，报纸也开始缩减版面，电影评论家发表文章的机会越来越少。更何况像岩崎昶这样因为不停撰文反对《电影法》而被无故关押一年多的评论家，已经无法靠文笔来生活了。于是，岩崎昶在电影界老朋友的介

绍下，加入了“满映”，聊以糊口。后来，因为有了这段经历，当他在战后再次回到左翼的阵线上，被众人推举为追究电影界战犯行为的旗手时，便曾经被人反问：喂，岩崎！你不是也在“满映”干过，当过军国主义的帮凶吗！

原应立足于右翼意识形态的“满映”为什么会接纳原左翼的“转向者”，并让他们身居要职呢？不仅在“满映”如此，整个“满洲国”时代的大多数日本机构和企业都是如此。曾经是左翼斗士的那些人，比一般人更熟悉社会改造和为了进行社会改造而组织的大众运动。或许是因为缔造了“满洲国”的那些日本军人和官僚们想要在那里建立一个类似于右翼的国家社会主义的社会；或者原因更加单纯，那就是像甘粕正彦这样的国家主义者，通过巧妙地起用屈服于自己的那些曾经的敌人中的优秀人才，来表明自己的大度，并因此感到愉悦。

但是，对于大塚有章和岩崎昶等人来说，“满映”仅仅是他们缩起脑袋安全度过这个严酷时代的避风港而已。他们曾经遭到恐吓，如果再有表明他们没有舍弃左翼思想的言论或行动，将再次被特高警察或者宪兵带走。而且，他们当时为了活下去已经无暇他顾。或许，他们对左翼思想的信念也已经开始摇摆了。

在“满映”中，岩崎昶不仅负责通过西伯利亚铁路引进德国电影，还曾担任了几部“满映”作品的制片人。如前所述的“满映”与松竹合作的作品《迎春花》，虽然在电影的完成阶段成为佐佐木康导演的作品，但是在整个策划阶段，是岩崎昶和清水宏一起策划的。清水宏在当时是与小津安二郎、山中贞雄并称的天才导演。岩崎昶出狱后，清水宏曾约他一起到信州^①去旅游。清水宏经常以这种方式鼓励岩崎昶。我非常想知道岩崎昶和清水宏二人最初构思的《迎春花》是什么样的，但是却没有相关的记录。

岩崎昶在“满映”做的最重要的一项工作，便是担任与东宝合作

^① 信州：日本古地名，地理范围与现在的长野县大致吻合。——编者注

的大制作音乐剧《我的夜莺》(1943)的制片人。原作出自大佛次郎,编剧和导演是岛津保次郎,音乐是服部良一,主演是李香兰,配角演员有千叶早智子、近藤进次郎和后来改名为二本柳宽的黑井洵等人。在当时白俄人聚居的城市哈尔滨,歌剧团和乐团的很多歌手及演奏家们都参加了演出。在“满映”的作品中,《我的夜莺》也已属于鸿篇巨制,花掉的制作费达到了普通电影的两倍。

岛津保次郎是当时日本电影界的巨匠之一,与岩崎昶乃是旧知。他喜欢制作赚钱的商业电影,是一位高效率的导演,让电影公司大发横财,而且他对艺术的感觉也绝不一般。特别值得指出的是,岛津保次郎确立了日本电影中家庭剧这个领域的形式,这一点在日本电影史上已成定论。尤其是有声电影初期拍摄的《邻家的八重》(1934)与《哥哥和他的妹妹》(1939),这两部电影都是松竹公司出品的杰作。其中,《邻家的八重》以温馨的笔触刻画了昭和初期东京郊外住宅区的中产阶级的邻里关系。但是,故事的最后,女主人公的父亲被调到朝鲜工作。另外,在《哥哥和他的妹妹》中,一个职员在公司里将那些中伤自己的俗人痛打了一顿后辞职,最后他在“满洲”找到了一份新的工作,怀着希望、带着母亲和妹妹等全家人一起到“满洲”赴任。

这两部作品都是典型的家庭剧,对战争和国家的体制几乎没有任何关注,只是以现实主义的方式描述这个时代的市民生活,于是半是偶然半是必然地会出现殖民地的问题。而且,1934年的《邻家的八重》中,父亲是因为工作调动才不得不去朝鲜的,但是到了战线已经扩大的1939年的《哥哥和他的妹妹》当中,“满洲”便升华为厌倦与国内小气的庸俗之人钩心斗角的日本男子寄托梦想和希望的理想新天地了。

岛津保次郎接着在1942年,以中国的青岛为舞台,制作了一部在当地进行外景拍摄的电影《绿色的大地》,讲述日本的企业家和技术人员与中国的实业家合作,推进建设事业的故事。编剧山形雄策是岛津保次郎的弟子,战后成为日本共产党在文化政策方面的领导人物之

一。如果说这部《绿色的大地》也是一部美化日本侵略战争、为军国主义服务的电影，那也没有办法，但是若全盘否定这部电影，则显得有些残酷。

之所以这么说，是因为在这部作品当中，池部良饰演的中国知识青年是作为反对日本企业开发计划的运动领导者出场的，在电影中展开了比较有说服力的反对演说。与此相反，在日本人当中，却出现了那种试图通过欺骗中国人来大发横财的骗子。在电影中，被干掉的是这个日本骗子，而有着反日主张的池部良饰演的中国青年却没有被强烈否定，也没有关于他悔过自新的描写。从这一点上来说，这是一部谨慎的作品。从结果上来说，这是一部以宣传日本指导下的“日中亲善”和日本对中国进行经济掠夺的“中国开发”为目的的宣传电影，这一点是没有办法否定的。但是，在这个框架之内，电影中也对日本只顾自己的行为进行了告诫。

至少，岛津保次郎从未制作过英勇壮烈的战争电影，而且他是有意识这么做的。剧作家植草圭之助在回忆录《可是，在黎明……》（文艺春秋，1978年）中提到，岛津保次郎在战争末期曾对大家说：“现在我们必须制作艺术电影了。”这是因为，不久之后美军便会占领日本，到时要让他们知道日本人不仅制作过战争宣传电影，还制作过艺术电影。

《我的夜莺》的原作者大佛次郎是一位自由主义者，他在1930年出版了历史专著《德雷福斯事件》，通过指出法国军部的错误，暗中对日本军部进行了批判。1935年他又出版了著作《博兰格尔将军的悲剧》。

在那个时代，虽然有一些电影人出于不得已对战争进行过协助，但是他们却有意识地不去主动配合。那么，这些电影人在“国策”公司“满映”到底制作了什么样的电影呢？

《我的夜莺》是一部主要以哈尔滨为舞台的音乐剧。

电影的开头出现了这样的字幕。

公元1917年——沙俄帝国被布尔什维克党推翻。发誓效忠沙皇的白俄人和布尔什维克党的红军之间仍在进行着激烈的斗争。

电影中，从西伯利亚逃到“满洲”的白俄人被红军的骑兵追击。俄国皇室歌剧院的十几名俄国歌唱家费尽九牛二虎之力乘着马拉的雪橇穿过国境，终于得救。即便在生死存亡之际，他们仍然宣誓效忠沙皇，以共产主义者为敌。他们抵达军阀统治下的“满洲”内地城市，日本商社的分店救了他们。日本人分店长隅田（后来改名为二本柳宽的黑井洵饰）设宴款待他们。后来张作霖的军队与地方军阀兆军^①之间发生了战斗。这次，俄国人和日本人一起乘着几辆马车逃离了这个城市。途中，隅田的马车和他的妻子（千叶早智子饰）、小女儿及几个白俄人所乘坐的马车走散。

隅田沿着松花江抵达哈尔滨，一边在那里工作一边寻找失散的妻女。他以别人的传言为线索，甚至去天津和上海寻找。俄国音乐家们也在哈尔滨安顿下来，在歌剧院或者夜总会开始了音乐演出。就这样，十五年过去了。

俄国歌手迪米特里（葛里高利·萨亚平〔Grigori Sajapin〕饰）在哈尔滨的剧场一边抵抗左翼俄国人的骚扰，一边坚持演唱《献给沙皇的生命》^②等歌曲。由他抚养长大的养女满里子（李香兰饰）正是隅田的亲生女儿，而她的母亲已经去世。二人生活贫困，满里子靠卖花补贴家用。一天，在一个反日的中国巡警刁难她的时候，有位叫做上野的日本青年出手相救。于是两人开始交往，谈起了恋爱。满里子对日本一无所知，上野便将皇宫的照片拿给她看，告诉她日本的伟大。满里子也在俄国人的音乐会上演唱《我的夜莺》，博得众人的喝彩。

“九一八”事变爆发。日本人在哈尔滨修筑街垒，闭门不出。迪

① 无法确认兆军所指的军阀，疑为作者笔误。——编者注

② 即《伊凡·苏萨宁》（为沙皇献身），俄国作曲家米哈伊尔·伊万诺维奇·格林卡谱曲。——译者注

米特里带着满里子在贼匪猖獗的危险城市中流浪，最后将她交给修筑街垒的日本人，便消失了。不久，日本军队从长春赶来增援，日本人终于得救。“满洲国”成立。

迪米特里病倒，满里子在夜总会演唱《黑眼睛》^①等歌曲。隅田得知满里子是自己的女儿后，父女相认。但是，隅田考虑到迪米特里的心情，没有将满里子接到自己身边。就这样，满里子与上野结婚，迪米特里也回到了剧场，在舞台上歌唱的时候身亡。电影的最后一个场面是满里子在迪米特里的墓前歌唱《我的夜莺》。

在“九一八”事变的骚乱中，住在哈尔滨的日本人害怕中国人发动袭击，修筑街垒，闭门等待日军救援——这个地方是电影的一个高潮。当时，哈尔滨和“满铁”沿线各地的确都不太平。但这其实都是由甘粕大尉担任指挥官的日本地下组织挑衅激发的。他们告诉日本领事馆，东北有人试图发起动乱，在中国的日本人生命财产安全无法得到保证，以此为借口让他们发兵。《我的夜莺》的制作者们当时并不知道这样的事实，而是将这则传闻作为殖民地题材动作冒险片的惯用桥段加入到电影当中。不知甘粕正彦作为“满映”的理事长看到这段之后作何感想。或许他认为这只不过是宣传谋略中最基础的手法。只是这样的话，电影对中国的观众而言应该是没有说服力的。

在这部电影中，不仅有因歌手身份非常受欢迎的李香兰唱了很多歌曲，当时活跃在哈尔滨剧场的白俄人歌唱家葛里高利·萨亚平、维克托·拉赫马诺夫、尼古拉·特罗斯特霍夫、奥利嘉·艾璐谷考亚（Olga Mashkova）等人也在电影中扮演角色，演唱许多真正的歌剧唱段和俄罗斯歌曲。因此，包括日本人在内的出场人物都是说俄语，可以说这是一部有特色的作品。原本哈尔滨便是沙俄时代的俄国人建造的都市，因此龙套演员和路上的行人等也都是以俄国人为主。于是这部电影既不像中国电影，又不像日本电影，成为一部不可思议的世界电影。岩

^① 俄国民谣。——译者注

崎昶和岛津保次郎或许曾经热爱过有声电影初期的德国电影和意大利电影，并将他们对这些电影的憧憬，重叠到“亚洲的欧洲城市”——哈尔滨的风俗当中了。

到了1943年，太平洋战争已经将要接近尾声，日本战败的色彩越来越浓，日本国内几乎所有的电影都变成了鼓舞士气的战争电影。虽然当时也有《无法松的一生》（1943）和《姿三四郎》（1943）等与战争无关的人情电影或者娱乐电影的杰作问世，但是这只是例外。更何况《我的夜莺》加入了大量被当局视为“敌方音乐”的西方歌曲（而且还是俄国歌曲），因此在日本国内拍摄这样的电影是不可能的。这在“满洲”之所以成为可能，是因为在“满洲”的白俄人也是“满洲国”的“国民”之一。岩崎昶和岛津保次郎大概就是看准了这一点，尝试着在“满洲”实现他们暂时在日本不可能实现的西洋音乐剧的梦想。单就音乐场面来说，这是一部相当令人愉快的电影。

但是，遗憾的是，这部电影并没有在日本公开上映，而是在“满洲”公开上映。在日本，虽然合作制作公司东宝打出了即将上映的广告，但是最终却未能得见天日。原因并不明确，大概是在审查时被审查官盯上，认为在这样的非常时期放映全都是俄国歌曲的“西方电影”不合时宜。除此之外不太可能还有别的原因。大概由于制片人是岩崎昶，审查官对这部电影给予了特别关注。岩崎昶曾努力争取过在日本公映，他的日记中有记录表明他曾与东宝商议在日本战败之前让这部电影公映。

最近，大阪有一个专门搜集老电影胶片的名叫Cinema Plaset的团队，发掘出一部片名是《放浪的歌姬》的16毫米电影，其实就是《我的夜莺》。只是片头白俄人被红军追赶逃往“满洲”的部分，“九一八”事变爆发时哈尔滨的日本人修筑街垒最后被日军救出的部分，李香兰饰演的主人公在中国反日气氛高涨的时候与日本画家相遇并相爱的插曲，这些全部都被砍掉了。大概是战后有人将这部电影拿出来到电影院放映，但是又考虑到作为占领日本的联合部队之一的苏联和中国，便将其中的反共情节和描写中国人抗日意识的部分都剪掉了。

在“满洲”看过这部电影的完整版的大塚有章，这样写下了自己的感想：

……但是，那部电影本身是拙劣的。听说剧本也是岛津写的，可即便是要制作一部反共电影，导演至少也要学习一下共产主义的基本常识啊。电影试图以哈尔滨的夜总会为舞台描绘共产主义者的地下活动，但是制作如此粗糙，我也就不想为它多费口舌了。（《巡映点点滴滴》，收录于《未完的旅途》第五卷）

20世纪60年代初，在北京的中国电影资料馆进行外国电影整理工作的美国电影史学者陈立，也将这部电影视为攻击布尔什维克的电影。

作为制片人的岩崎昶不太可能积极地制作反共电影。或许，如果整个公司的方针是要在电影中加入大量的反共元素并将其作为一部反共电影进行宣传的话，即便岩崎昶本人只是想拍摄一部单纯的音乐电影，也无法阻止他们这么做吧。

当时看过部分“满映”作品的评论家大都认为多数“满映”作品是对日本电影或者美国电影的简单改编或者模仿。或许他们的评价是正确的。创立之初，在“满映”工作的日本人，除了少数人之外，根本算不上有经验的电影人。缺少电影制作经验的他们，来到这个文化基础与日本完全不同的地方，一边培养没有任何表演经验的中国演员一边拍电影，在这种情况下，能够拍出优秀的作品才怪。但是，“满映”也不想就这样一直下去。

从来没有想过“满洲国”会崩溃的他们做了一个长久的打算，希望在未来能够制作出富有“满洲”特色的优秀电影，梦想确立“满洲人”自己制作的电影。具体来说，他们努力从这个制片厂培养的中国人（当时称为“满洲人”）中起用剧作家或导演。1940年，周晓波和朱文顺这两个中国导演拍出了他们的处女作，剧本也是他们自己写的。在他们的处女作中担任摄影的是经验丰富的日本摄影师谷本精史。第二年

(1941年),王则、张天赐、徐绍周、宋绍宗和王心斋这五个中国人成为导演,另外七个中国剧作家也开始独立创作了。摄影师王福春及其他技术人员,也逐渐被培养出来。

当时“满洲”的大部分企业都是由日本控制的,他们对中国人进行残酷剥削和压榨。在企业中,日本人都蔑视中国人。虽然不能说“满映”就没有这种倾向,但是与其他企业比起来已经是相当不错的。

“满映”出品的电影,最重要的一个主题就是“日中亲善”,是大和族、满族、汉族、朝鲜族和蒙古族的“五族协和”。既然平常都这样高声呼吁,那么在实际工作中给这些人一个发挥他们才华的平台并不是什么难事。至少,“满映”的日本人比单纯将“满洲”视为发财之地的那些日本人要有理想。但是,这些被当作剧作家和导演起用的中国人,不仅制作的电影数量少,而且在质量上也让人怀疑。如果在外族的统治之下,能在这么短的时间内找到自己独立的表达方式,那么他们就是天才了。

到了1942年,很多日本的电影人蜂拥加入到“满映”。这是因为胶片的生产数量减少,电影的制作数量锐减,造成很多电影人在日本失去了工作。这时,八木保太郎代替归国的牧野满男担任娱民电影(故事片)部部长。他是著名的剧作家,在昭和5年(1930年)左右是日本左翼电影的第一人,在昭和10年代(1936—1945年)的初期是人道主义电影的第一人。

为左翼“倾向电影”写了很多优秀剧本的原健一郎,与1933年制作了被称为最后的“倾向电影”《河对岸的青春》的木村庄十二导演,也都来到了“满映”。曾经在大正末期拍摄了先锋派电影杰作《疯狂的一页》(1926)的摄影师杉山公平也来了。此外,日本第一位女导演坂根田鹤子在“满映”启民电影(纪录片)部导演了纪录片,当时

在日本还不知名的加藤泰^①也在启民电影部导演过纪录片。

最后来到这里的大腕是1945年春天入职的内田吐梦，他是“倾向电影”全盛期的代表导演之一。昭和10年代初期，在“满映”的理事根岸宽一于多摩川摄影所担任厂长的时候，内田吐梦与剧作家八木保太郎合作了《人生剧场》（1936）、《裸街》（1937）和《无限的前进》（1937）等电影，将日本电影的现实主义风格推向了顶峰，是一位电影巨匠。

内田吐梦从两年前便开始在松竹映画的子公司兴亚映画策划制作一部战争电影巨制《陆战之华·坦克车队》。该片的拍摄需要关东军（驻扎在“满洲”的日本军）和“满映”的全面协助，因此之前他曾与剧作家新藤兼人、制片人芦田胜一起去“满洲”给相关方面打招呼，同时选择外景拍摄场地。但是，由于后来一直没有写出满意的剧本，时间流逝，“满洲”关东军的大部分部队都转移到已经处于劣势的南方阵线了，客观上，他们已经无法在“满洲”拍摄大坦克车部队活动的电影了。

新藤兼人说，他之所以未能很快写出《陆战之华》的剧本，是因为内田吐梦坚持要制作一部不含否定因素的电影。少年主人公提出要报名去当少年坦克兵，一般来说母亲或者别的什么人会进行阻止，然后剧情便能成立。但是内田吐梦认为现在的日本不会有这样的母亲，要求剧本中不要出现这样的矛盾纠葛。刚出道的剧作家新藤兼人想要抓住这个机会，拼命地按照他的指示创作剧本。而包括制片人在内的制片厂（兴亚映画）的同事们，看到像内田吐梦这样的电影巨匠都因为爱国心的驱使，忘记了电影制作的基础，对他的顽固态度惊讶不已。内田吐梦反而对国内的工作绝望了。

就这样，当这个策划已经不可能实现、流于破产的时候，内田吐

^① 加藤泰（1916—1985）：日本著名导演，在“满映”期间以“加藤泰道”的名义拍摄了《可怕的虱子》（1943）和《军官学校》（1943）等启民电影（纪录片）。归国后加入“东映”，以其独特的导演风格，成为战后日本时代剧和任侠电影的代表导演。——编者注

梦再次来到“满洲”，对曾关照过他的关东军表达歉意。实际上，制片项目流产在电影界是很常见的，而且也没有因此给关东军添麻烦，因此导演完全没有必要在战争中千里迢迢地跑到“满洲”向关东军道歉。内田吐梦本人以此为借口，好像是想探听一下自己是否可以在“满映”做一些事情。

在他的自传《电影导演五十年》（三一书房，1968年）中，他写下了具有暗示性的一句话：“我明显是想一石二鸟。”他前往“满洲”之前，已经从松竹辞职，而且也辞去了作为大导演和他有关的情报局和文部省的文员会的委员职务。他简单地和关东军照了面，接着便去了“满映”，见到了根岸宽一理事。根岸和内田合作时曾构筑了日活多摩川摄影所的黄金时代。因此，内田吐梦便毫不费力地加入了“满映”。

但是，这些著名电影人的才华在这里有没有得到有效的发挥呢？内田吐梦来到“满映”是在日本战败前夕，当时已经不是能够安心工作的状况。木村庄十二的梦想则是创建一所电影大学，他致力于将“满映养成所”改造成真正的大学，因此没有继续执导影片。到了日本战败前夕，木村庄十二与摄影师杉山公平开始合作拍摄一部以宋朝诗人苏东坡传说中的妹妹为主人公的电影《苏小妹》，但是最终没有制作完成。

在某种意义上来说，“满映”也是一处避难所，因日本将要战败而无路可走的日本制片厂中的人来到这里。他们认为日本国内已经无法安心制作电影，而且食物匮乏，如果美军打过来，日本本土很可能变成战场。但是在“满洲”却还可以制作电影，而且据传粮食丰富，即便日本本土变成战场，“满洲”也是安全的。当时日本人大多觉得，虽然日本只要一有机会就对苏联发动攻击，发起诸如诺门罕事件^①之类

^① 诺门罕事件：第二次世界大战初期日本与苏联在远东地区发生的一场战役，因为《苏日中立条约》的关系，日、苏两国并没有正式宣战，而是分别代表“伪满洲国”和“蒙古国”交战。战事以日本关东军大败告终。此后，日、苏双方在“二战”中一直维持和平状态，直至1945年8月8日，苏联才正式向日本宣战。——编者注

的战役，但是只要有《苏日中立条约》存在，日本和苏联之间就不会爆发真格的战争。结果，日本战败后，“满洲”成为对于日本人来说最为危险的地方；但是对于当时正在遭受空袭的日本来说，人们觉得没有空袭的“满洲”是相对比较安全的。原左翼剧作家村山知义到了“新京”之后，让“满映”的旧识为他开欢迎会。席间，他傲慢地对别人说，“若是需要，可以考虑加入你们公司”，结果被无视了。

战争末期，动画电影导演持永只仁^①的同事一个接一个随军出征，他靠着仅有的几位工作人员，拼尽全力将长篇动画电影《阿福的潜水艇》（1944）制作完成。之后，因健康状况不佳，便靠着亲戚和朋友的关系到了“满洲”，打算休养身体。他于6月初到达“新京”，发现这里的粮食要比日本丰富，松了一口气。进入“满映”之后，他为前文所述的木村庄十二导演的《苏小妹》担任美工，或做着为其他纪录电影插入动画部分等工作。不久之后，日本便战败投降了。

^① 持永只仁（1919—1999）：中文名“方明”，他也曾以“池勇”的名义参与东北电影制片厂的早期动画创作。——编者注



原健一郎原作、熙野（八木宽、长畑博及张我权的共同笔名）编剧、笠井辉二导演的文艺电影《爱与仇》（1944，“满映”出品）。获得“满洲国国务院艺术奖”。



冯宝树编剧、朱文顺导演、竹村佐久象摄影的《白雪芳踪》（1943，“满映”出品）。以母亲为题材的情节剧。



广瀬数夫导演的《月弄花影》（1944，“满映”出品）的宣传单。



大谷俊夫、池田督联合执导的《虎狼斗艳》（1945，“满映”出品）。深田金之助摄影、馆冈谦之助编剧。

15 上海的“孤岛”消失了

1941年12月8日，日本将战线扩大到太平洋区域，向美国、英国和荷兰宣战，上海的外国租界也被日军占领。上海的日本陆军报道部接管了租界的所有制片厂，要求川喜多长政协助他们的工作，替他们劝说中国的电影人不要破坏制片厂和摄影器材，继续生产电影。川喜多与“中华电影”的常务石川俊重、陆军报道部的一等兵辻久一一起，到各个制片厂直接用汉语劝说，答应保证其生命财产安全，要求继续制作电影。他们首先去的是张善琨的电影公司，张善琨问川喜多的第一个问题是能否保证胶片和摄影器材的供应。川喜多说会尽全力供应，而且告诉中国电影人军方已经保证贯彻之前的不干涉方针，绝不对他们制作的电影指手画脚。

就这样，“孤岛”消失了。

第二年，1942年4月，上海电影界在日本的统治下进行了重组。之前的十几个电影公司合并成“中华联合制片公司”（简称“中联”），川喜多长政担任副董事长。董事长虽是中国人，但只是挂名。仅次于川喜多的常务董事是张善琨。公司中由日本人负责财务和摄影器材，浑太坊五郎和筈见恒夫作为企画委员会的委员加入了这个公司。浑太坊和筈见还在“中华电影”担任主要职务，所以在“中联”的职务也只是挂名。一直在“中联”工作的岳枫导演证实，川喜多实践了他的诺言，从来干涉他们的制作，他还说“川喜多几乎不怎么让我们和日本人见面”。

比起这些，川喜多他们更担心的是中国电影人逃离上海。战争刚开始的时候，上海的租界变成“孤岛”，很多一流的导演和影星都首先去了武汉，接着是重庆、香港，还有人到了延安。这次呢？几乎没有人离开上海。相反，曾经到了抗日地区的大明星王元龙和高占非等又回到了上海。

中国电影人对川喜多长政的信赖是发自内心的。但是，我们不能因此就为川喜多感到高兴。即便川喜多努力为中国人做了很多有益的事情，但只要是在日本的直接统治下工作，这些日军占领区的中国人仍然会感到屈辱。这和“孤岛”时代不同。“孤岛”时代的作品虽然也要接受日本宪兵的审查，由日本人经营的“中华电影”发行，但制作过程是完全自主的。这与在日本人担任老板的电影公司制作电影有着本质的不同。

中华人民共和国成立之后，程季华、李少白、邢祖文编著的《中国电影发展史》作为中国共产党公认的唯一一部电影史出版发行，书中也对这一点作出了严格的区分。就是说，“孤岛”时代的作品，包括“孤岛”时期开始着手制作直到1942年完成的作品，都被认为是真正的中国电影。但是，“中联”成立之后所有影片都被当成“奴隶的电影”，书中对此没有记录和记述，都一笔抹杀了。

中国著名导演费穆在中日战争之前就创作了包括抗日电影在内的很多优秀艺术电影，第二次世界大战结束后拍摄了《小城之春》（1948）。这部电影是中国电影中罕见的恋爱心理剧杰作。“孤岛”时期，费穆拍摄了《孔夫子》（1940）等作品。“孤岛”消失之后，他虽然留在了上海，但是却不再拍摄电影，而是转行当了舞台剧导演。这是一种聪明的处世方法。当时，在日军占领下的上海，费穆改编和导演的话剧《秋海棠》是最受欢迎的作品。^①这部话剧讲的是一个演员向欺压他的无情

^① 原作是“鸳鸯蝴蝶派”作家秦瘦鸥在20世纪20年代创作的小说《秋海棠》，曾被冠以“民国第一言情小说”之称，是上海“孤岛”时期具有广泛影响力的作品，被沪剧、越剧、评弹等众多戏曲剧种竞相改编，还有多个影视剧版本。——编者注

的掌权者实施复仇的故事，是一部格调高雅的通俗爱情剧。

1943年5月，“中华电影”（电影发行公司）、“中华联合制片公司”（电影制片公司）以及“上海影院公司”（中国电影院企业联合体）合并，成立了“中华电影联合股份有限公司”（简称“华影”），副董事长为川喜多长政，副总经理是张善琨。

由于在东京已经没有工作可做，经营东和商事的可诗子夫人于这一年带着当时还是幼儿的和子来到了上海。夫人在东京的时候，与川喜多并肩工作在公司实际业务的第一线；但是在上海，由于育儿非常辛苦，她每天都待在家中。年幼的女儿在三四岁这两年间，上的是中国人的幼儿园。可诗子夫人在上海最担心的就是这个幼小的女儿会不会被人拐走。

在日本占领下的上海，川喜多长政管理的“中华联合制片公司”中，由中国电影人制作的很多中国电影，当然与“抗日救国”的思想相去甚远，但是在娱乐性或者艺术性方面，却有几部优秀作品。

负责制片工作的是张善琨。他作为制片人大展才华的作品中，有一部是1942年10月公映的超级巨制《博爱》。这是为了纪念十几个制片厂合并而拍摄的一部全明星豪华阵容的集锦影片，实力派的导演集体出动。电影围绕“爱”这个主题，由“人类之爱”“同情之爱”“儿童之爱”“夫妇之爱”等十一个讴歌“爱”的小故事组成。公映之时，得到的评价很高，获得了空前的票房收入。这部电影之所以获得成功，大概是因为他们实现了制片厂分立之时不可能实现的上海电影界全明星阵容吧。但是，在第二次世界大战正酣、全世界都在拼死战斗的时候，制作这种以“博爱”为主题的电影，是意在讽刺？反问？还是在宣扬逃避呢？

当今的中国电影史学者将这部电影看作“中联”出品的纯粹由中国人制作的作品，但对其评价很低。对于流血牺牲抵抗日本侵略的被侵略者来说，在日军残酷的统治下，宣扬那种只要有爱便能万事顺利、一味引导民众顺从的哲学是不可理喻的，简直是胡说八道。陈立等人

曾说现代的中国之所以不喜欢人道主义这个概念，都是因为这部电影。不知他是在开玩笑还是认真的。

的确，在毛泽东时代的中国，博爱这种思想被当成资产阶级伪善的人道主义而遭到强烈的否定。而且，在“文化大革命”时期，就连过去那些在上海拍的进步派电影都被当成包含资产阶级人道主义因素的电影，遭到了全盘否定。

那时候的日本方面的工作人员承认，“中联”的作品大部分都具有逃避性而且格调低下。但是，当我看了这一时期的两部作品后完全震惊了。这两部电影是马徐维邦导演的《夜半歌声续集》(1941)和《秋海棠》(1943)。《夜半歌声续集》是“孤岛”时代尾声制作的作品，“孤岛”消失后，由“中华电影”发行公映；而《秋海棠》则完全是川喜多长政担任公司负责人时期的作品。我觉得这两部电影绝不是让中国引以为耻的作品，而应该是让他们引以为豪的作品。我之所以感到震惊，一方面是因为我认为这两部电影都很优秀，更重要的是，我看完电影之后发现，这两部电影当中隐藏了强烈的抗日意识。

《夜半歌声续集》是《夜半歌声》的续篇，后者同样由马徐维邦导演，在1937年日本全面侵华的前夕拍摄，并广受好评。我看过《夜半歌声》，它是根据1925年鲁珀特·朱利安(Rupert Julian)导演、朗·钱尼(Lon Chaney)主演的著名恐怖电影《歌剧魅影》(*The Phantom of the Opera*)翻拍的。故事的内容如下：一个被化学药品毁容、长相丑陋的原歌剧演员，藏身在歌剧院的地下室里，每天晚上出来唱歌、吓唬人、进行犯罪活动。

《夜半歌声》几乎完全照搬了这个故事的场景，甚至连主人公披着风衣现身的场面都是模仿的，但是却并非完全的模仿之作。这是因为，《夜半歌声》的主人公被设定为中国近代革命运动的一位活动家。因为遭到反动势力的镇压，革命活动遇到挫折，他便到戏院成了一名歌手。他与本地地主的女儿相恋，有钱有势的情敌往他脸上泼硫酸，毁了他的容貌，使他变得丑陋不堪。自此以后，他便躲在戏院的楼顶，



马徐维邦导演的《夜半歌声》(1937, 中国电影)。“歌剧院的怪人”^①在正进行革命的中国彷徨。上图为老乳母(周文珠饰)与富豪的女儿(胡萍饰)。这是一部浪漫主义恐怖电影的超级杰作。



马徐维邦导演。

① 《歌剧魅影》的日文片名。——编者注

每天晚上思念自己的恋人，唱动听的歌曲。人们听了都感到害怕。另一方面，地主的女儿因为失恋抑郁发疯，每天晚上在院子里游荡。两人就这样被迫分开，但是却又疯狂地思念着对方。一个想要查明怪人真面目的年轻演员，见到怪人之后听他说了上述经过。他从怪人那里拿到一个剧本，并在怪人的指导下收获了名声和恋人。在楼顶看着这一切的怪人，祝福这一对恋人，但同时也在心中燃起了嫉妒之情。然而，向怪人泼硫酸的那个有钱有势的恶霸又开始挑逗这个年轻歌手的恋人——剧团的女演员，将其逼死。最后，这个怪人被市民赶出来，翻越高山逃到海边，投海自尽。

《歌剧魅影》只是一部单纯的、诡异的、恐怖犯罪类型的娱乐电影，《夜半歌声》中却加入了对革命挫折的悲叹，以及对因封建身份意识而拆散相爱恋人的封建社会的痛恨等等。怪人的恋人家受到作为大地主和封建家长的父亲支配，其氛围十分阴郁，当发了疯的女主人公每天晚上在院子里游荡的时候，这个院子比怪人出现的戏院楼顶更为可怕，简直就像个鬼宅。这里正是封建残余势力的鬼魂四处游荡的怪奇幻想世界，被迫分离的这一对恋人本身也变成了鬼怪，但是却迫切地希望这个令人诅咒的世界在不久的将来焕然一新。这部电影的道具虽然和好莱坞的恐怖电影是一样的，但是主题却完全不同。在电影中，鬼宅式的设定象征着旧中国的腐朽，讲述了人们试图从那里挣脱出来而不得的苦恼。

电影中没有明确指出作为背景的革命运动是哪一个时期的革命运动。是辛亥革命，还是之后国民党与军阀之间的战争，抑或是国民党对共产党进行的“北伐”呢^①？电影并没有明示。这一点反而怎样理解都没有关系。无论如何，这部电影的怪奇与恐怖的基础，是新中国人试图从近代半封建社会挣脱出来的苦苦挣扎。

《夜半歌声》的热映，相关话题也成了传说。在上海有名的大型

^① 日文原文如此，此处依原文翻译。——译者注

娱乐场新世界和国际饭店之间，张贴了令人毛骨悚然的电影海报。据说有一天晚上，大风揭开海报的一角，海报在风中摇曳。路过的人看到这幅景象，晕倒在地猝死。于是，报纸以《〈夜半歌声〉杀人啦！》为题大肆炒作。这件事不知真假，但是这个话题一传十十传百，马徐维邦便有了一个“恐怖大师”的外号。

在《夜半歌声》中饰演变成怪人的革命家的金山，年轻时曾浪迹街头，1932年参加了左翼戏剧运动。在他主演了这部电影之后，日本便发动全面侵华战争。于是他便离开上海到了重庆，参加爱国戏剧活动，辗转新加坡、马来西亚和香港继续演出抗日救亡戏剧。

《夜半歌声》公映四年后，马徐维邦在川喜多长政领导下的“中华电影”制作了《夜半歌声续集》。这是一部原创作品，故事从前作中因恶霸企图横刀夺爱而死去的女演员的下葬场面开始。参加完葬礼的年轻歌手舍弃艺术之路，离开所在地，投身革命运动。另一方面，在前作中本应已经投海自尽的怪人，不知何故生还，又回到这个城市。故事就这样开始了。这部电影表面上是一部荒诞无稽的娱乐电影，实际上却隐藏着明显的抗战意识。

就像大多数成功的鬼怪电影的续篇一样，《夜半歌声续集》的开头也是承接自前作的最后一幕，原本被市民逼得投海自尽的主人公死而复生，回到了城市。在一个令人毛骨悚然的夜晚，有位黑衣人出现在杳无人烟的郊外路上，朝着城市的方向走去。镜头随着这个黑衣人的背影进入城市。最后，当镜头终于转到他的正面的时候，观众发现他的脸已经几乎只剩下了骷髅。前作中，怪人被恶霸泼了硫酸，所以面部毁容。但是现在他的脸又为什么变成了骷髅状呢？接下来的闪回部分讲述了事情的原委。

怪人跳进大海之后，一度昏迷不醒，被海水冲到了岸边。一艘军舰从海湾经过，船上的水兵乘着小船将怪人带到了军舰上。一个面部扭曲的佝偻老人出现在军舰上，看到怪人之后表现出惊喜的样子。这个老人的扮相是经过精心打造的，观众看过之后都不知道应该说哪个

才是怪人，而这个军舰好像是老人的私有军舰。他将怪人带到了他的研究所所在的岛上，将其当成试验品。研究所的布景是非常漫画式的——试管和玻璃管杂乱无章，里面噗噗地冒着水泡，忠实地沿袭了疯狂科学家（Mad Scientist）式场景模式。那个老人即是儒勒·凡尔纳《海底两万里》中尼莫舰长的中国翻版。

老人让怪人躺在床上，一脸高兴地开始给他动手术。结果，被硫酸毁容的怪人不但没有变回原来的美男子，反而变得更加丑陋，成了一具骷髅。怪人大怒，砸毁了研究所，从岛上逃了出来，回到原来的城市。那么，怪人的脸即便保持原来被硫酸毁容的样子，故事也能够成立，为什么导演特意改变了怪人的容貌呢？难道是因为前作中饰演怪人的演员金山，以在日本人手下工作为耻，去了重庆吗？（他在抗日战争结束后，导演了电影《松花江上》[1947]，描述日本人在“旧满洲”的残酷统治。）

实际上，饰演怪人的演员出场的时候是经过化妆的，根本看不出本来面目，因此这并不会成为问题。或许是为了达到比前作更强烈的恐怖效果，而升级了化妆方式么？但是，从恐怖这一点来说，被硫酸毁容的脸更加恐怖，骷髅脸反而显得有些像漫画人物。又或许，仅仅是将这部电影作为一种逃避性的娱乐电影而单纯地插入了荒唐无稽的小故事吗？我认为这部电影绝对不是一部单纯的逃避电影，而是一部对抗日精神进行了强烈暗示的作品，这是我接下来要论述的。而且，作为脱离整体故事情节、半独立的一段小故事，这里的戏份过多，还带有喜剧性质。那么，导演到底想通过这个小故事传达什么样的信息呢？

想到这里，我突然意识到这个“疯狂科学家”或许是对日本的讽刺。他一脸高兴地摆弄这个临死的怪人，声称要为其治病，结果却让其变得更惨。这简直就像日本，声称要解放因军阀混战而四分五裂的中华民国，将其作为“大东亚共荣圈”的一环进行重建，结果反而让中国变得更加混乱狼藉。当然，这样说或许有些过度解读。那么，让我们来回顾一下下面的故事情节如何？

怪人回到城市中。曾经与他相爱却因父亲的阻挠而发疯的女主人公恢复了正常,此刻卧病在床。她一直在思念他,在宏伟壮丽的豪宅中,只是盯着这个宏大空间中的某一点,眼神中充满了无限的恨。怪人虽然不能接近她,但是也依然痴狂地爱着她。两人在幻想的世界中相爱。这个幻想的世界是一个像古老山水画一样的世外桃源,两人相爱的场景就像是少女歌剧^①中的场景一样。在那里,他们朗声歌唱,相信有朝一日将他们拆散的封建桎梏终将会被打破,解放的日子终会到来。

将他们拆散的是土豪劣绅支配的封建体制,因此无论电影中如何批判,都似乎和日本侵略者没有什么关系。但是,在日军占领下的1942年,大声讴歌“自由”和“解放”是一个什么概念呢?我们理所当然地可以将此理解为倾诉从日军占领下“解放”和“自由”。

作为故事背景,怪人曾参加的革命运动仍在继续。怪人虽然脱离了革命运动,但他的心依然是倾向于革命的,他在心中盼望着以前的同志们取得革命的胜利。不过,革命派被镇压,革命家们惨遭杀戮。接着,怪人也被逮捕。他不是作为革命家被逮捕的,而是单纯作为一个怪人被捕入狱,成为市民耻笑的对象。不久,革命家一方取得胜利,入狱的人们将被释放。此时,赶到这里的革命军队长,原来正是这部续集开头参加恋人葬礼之后投身革命的那个歌剧歌手。队长发现怪人后很吃惊,得知怪人的恋人卧病在床,便带着怪人到她家去看望她。这时,怪人的恋人已经奄奄一息。她终于见到了日思夜想的恋人,希望他能为自己再唱一首歌。接着,她听着他动听的歌声离开了人世。看到恋人已逝,怪人也当场自杀身亡。

不管是刚才那个幻想中的恋爱场景,还是这个丑陋的怪人充满感情地高唱美声歌曲的场面,对于一部恐怖电影来说,都显得过于浪漫。但是将怪异与妖艳之美融为一体是中国志怪的传统,因此浪漫胜于恐

^① 少女歌剧:一种日本特有的舞台表演形式(包括滑稽剧、音乐剧及歌剧等),早期全部由十几岁的年轻女性出演,主打明星制,代表作有《源氏物语》《凡尔赛玫瑰》。后发展为以宝塚剧团为代表的女性歌剧。——编者注

怖也没有什么可奇怪的。而且，这里的浪漫主义的核心也是被压迫者对革命胜利和解放的强烈愿望，因此我从中理解到日军占领下的中国电影人强烈的反抗精神。不过说是抵抗，电影又显得过于绝望与阴暗。不知道是视而不见，还是佯装不知。当时在“中华电影”工作的筈见恒夫，于战争末期的1944年在日本的电影杂志上发表了一篇热情洋溢的长文《马徐维邦论》，我对这篇文章深有共鸣，他指出：

中国为了完成向近代国家的转变，自辛亥革命之后，几经挫折。在这个荒唐无稽的长篇《夜半歌声》的故事当中，我们可以充分感受到中国人民试图从挫折中站起来的喘息、因旧阶层和大家族主义而无法自由恋爱的苦恼等感情。而且，在其近作《秋海棠》中仍在继续描绘这种苦恼……

《夜半歌声续集》上映后的第二年即1942年，在完全处于日本统治之下的“中华电影”的摄影棚中，马徐维邦开始制作一部叫做《寒山夜雨》的电影。这部作品的胶片不知有没有保存下来，似乎也未必如《夜半歌声》系列和后文提及的《秋海棠》那样成功，但是据说电影中的部分场景拍得很美。当时日本的杂志《电影旬报》介绍了《寒山夜雨》的故事情节，其中也包含着一种不同寻常的阴暗绝望的气氛。

寒山山麓有一幢气派的豪宅。以前这里曾是一位诗人的隐居之处，而今这里变成了一家与众不同的旅馆。一个暴风雨之夜，旅馆中的客人在楼上发现了诗人未出版的遗稿，是一部叫做《寒山夜雨》的小说，其故事内容如下：

一天晚上，寒山雷鸣交加，大雨滂沱。两个刑警押着一个年轻人到山脚下的这幢豪宅投宿。

主人为年轻人求情，刑警为年轻人解开了手铐。但是，饥渴疲惫的年轻人仍被关进了一个房间中。刑警也不给他饭吃。



马徐维邦导演的《寒山夜雨》(1942, 中国电影)。

上：年轻人（黄河饰）。

下：李丽华。

突然，一个美女带着两个婢女出现在这个年轻人的房间中，以美食款待。这个年轻人叫做黄孝子，因为父报仇杀了仇家而被捕。美女得知他高贵的身份之后，试图俘获他的心，百般引诱。但是黄孝子将美女斥退。

那天深夜，同样在这家旅馆投宿的商人因为看到妖冶的美女出现而感到害怕，逃到别的房间。然而，那个房间中的两个客人是瞄上了他的强盗。他们之间很快便发生了争斗，商人逃走了。两个刑警赶来，想要逮捕强盗，却反被强盗杀掉。接着，两个强盗追赶商人，到里面的房间搜寻，竟遇到了美女。结果，两个强盗为了争这个美女，开始相互厮杀。其中一个被杀，胜利的那个逼近美女，一脚踩空，掉下楼摔死了。

黄孝子目睹了这一切，感到绝望，决定向警察自首。但是，美女始终劝他逃走。于是他便逃走了。

旅馆中只剩下了商人。第二天早晨当他睁开眼睛的时候，发现自己实际上睡在一片荒凉的原野上。他的旁边是“烈女某某之墓”以及两个强盗和两个刑警的尸体。

《寒山夜雨》这部遗稿所讲的故事就这样结束了。客人中有一个年轻人听了之后表示，这个故事完全是瞎扯。但是，另外一位老人却感慨颇深地说道：“我们应该理解作者试图通过这个故事描绘当时社会之恶的意图。”

在这个故事当中，没有任何直接批判日本侵略的元素。如果有那种元素，这部电影就不可能制作出来。但马徐维邦难道不是想通过描绘这样一个噩梦般的故事，来暗示日军占领下的祖国其实是一个噩梦吗？当然，这或许是屈服于敌人的人的一种悲观思想，但绝对不是对统治者的一种迎合，影片反而暗示了这些统治者必将像故事中的强盗一样走向灭亡。如果说日军是强盗，那么国民党军便是刑警，而在绝望中逃亡的黄孝子则是马徐维邦本人。

在《夜半歌声》系列中，主人公虽然已经远离了革命运动，但是仍然对革命的胜利抱有希望，是一个悲剧的理想主义者。与之相比，《寒山夜雨》中已经看不到任何希望，里面只有深深的绝望。将绝望作为一种绝望率真地表达出来，本身难道不是一种抵抗精神的表现吗？如果他真的屈服于日本的统治成为汉奸的话，他应该会在电影中表达一些带有欺骗性质的希望或者至少会拍摄那种完全逃避性的娱乐作品。

筈见恒夫这样写道：

起初，我看过《冷月诗魂》（1938）之后，对故事的荒唐无稽和描写的现实性感到震惊。一对男女幽魂深夜在墓地讲述他们的身世，但是在观众看来，地上的人间世界和地下的阴间世界交错出现在画面中，有着同等程度的现实性——这种错觉正是该片的魔力之所在。（《马徐维邦论》）

像马徐维邦这种神秘主义的导演，在社会主义的中国或许是会遭到否定的。尤其是他的主要作品都是在日军占领下的制片厂拍摄的。但是，筈见恒夫在文章中指出，马徐维邦的这种神秘主义当中，既有中国自古以来的优秀文化传统，又强烈反映了近代中国在政治上和社会上的苦闷。虽然筈见恒夫并没有指明，但是很明显这里的“政治上和社会上的苦闷”以及“弱者的反抗”其实暗指日本侵略者的统治。而且，我们必须承认，这种扎根于深厚传统文化的神秘主义，虽有着绝望和逃避的一面，同时却成了“绝不将灵魂出卖给侵略者”的灵魂的根据地。

1943年，马徐维邦拍摄的《秋海棠》上映。这是一部分上下两篇、长达三个半小时的大制作。这部电影作为马徐维邦的代表作，得到了战争末期待在上海的所有日本电影人的齐声称赞。据辻久一介绍，这部电影拍摄完成时，情况如下：

华影全部员工对这部电影报以无声的赞扬。我也是其中之一。票房收入很好。尚没有任何一部作品能像这样真实、痛切、毫无保留地将军阀统治下中国的爱情表达出来。（载《映画史研究》第12期）

当时，在上海的日本人纷纷对这部作品表示赞叹。这件事在从上海撤回的日本人当中口口相传。1949年，松竹大船摄影所的中村登导演拍摄了改编自《秋海棠》的《愁海棠》。当然，这与其说是根据马徐维邦的人气作品改编的，不如说其原作是日军占领下上海的同名人气话剧^①。反正我很久以前就听说过马徐维邦的《秋海棠》。后来，在1982年意大利都灵举办的一百三十部中国电影回顾展上，我终于看到了这部作品，惊喜不已。

《秋海棠》果然如传闻所言是一个以军阀混战为背景的故事。主人公秋海棠（吕玉堃饰）是一位京剧名角儿，同时也是一位美男子。片中有着一华丽的剧场氛围，名角儿秋海棠在剧场中我行我素，沉浸在爱情的喜悦与苦恼中。他深爱着才色兼备的女学生罗湘绮（李丽华饰）。

有男色嗜好的军阀头子袁大帅来到剧场，要美男演员们陪自己解闷。秋海棠和他的一个美男演员朋友，拼命地躲避大帅。由于我只看过一次，而且中文台词我也听不懂，因此对剧情的理解可能不太可靠。我记得好像是朋友为了保护秋海棠牺牲了。大帅看样子是一个精力旺盛的粗野汉子。

这个大帅也十分喜欢美女。他喜欢上秋海棠深爱的女学生罗湘绮，在她以优异的成绩毕业之后便娶她当了三姨太。秋海棠向罗湘绮示爱，经常在她居住的豪宅中与其私会，最后获得了她的爱。这对于他来说，是真正的爱情，同时也是对大帅的复仇。爱情与复仇，纯情与怨恨，表面上看起来这似乎是一出跌宕起伏的大戏。但是，整部作品却充满

^① 此处指的是费穆改编、导演的话剧《秋海棠》。——编者注



马徐维邦导演的《秋海棠》(1943, 中国电影)。美男主人公秋海棠(吕玉堃饰)被压迫者在脸上刺了一个×号。这是一出爱情悲剧。



《秋海棠》中避开压迫者的耳目偷偷约会的俊男美女。吕玉堃(左)与李丽华。

了沟口健二那种缓缓的调子，节奏缓慢。不久，罗湘绮生下了一个小孩。秋海棠拜托一个自己认识的盗贼用别的婴儿将这个孩子替换了出来。雨夜，盗贼沿着屋檐潜入医院的场景，是用移动摄影的长镜头拍摄的。这部电影在多用移动摄影和情节舒缓流利方面也与沟口健二十分相似。偷婴儿这样的爱的方式，也给这部爱情与复仇的通俗爱情剧增加了几分阴暗凄惨的味道。

场景的前后可能有出入，我记不太清了。不久，秋海棠和罗湘绮的爱情被大帅知道了。一天，秋海棠被大帅的副官叫到大帅府上，他被几个军官——不，或者说是大帅的爪牙按在地上。在罗湘绮面前，他们用长刀在秋海棠的脸上刻了一个大大的×号。文弱的男旦演员遭受迫害，凄声惨叫。这也是一场无与伦比的大戏。他的惨叫声听起来就像是要更进一步复仇的誓言。

以上是上集的内容。接着，下集是从十几年后的田园风光中开始的。秋海棠在乡下和已经长大成人的女儿（李丽华分饰两角）相依为命，女儿唱歌很好听。由于遭遇军阀混战和天灾，两人成为难民流落到了上海。作为一部大制作电影，《秋海棠》的战斗场面显得非常粗糙，完全没有现实性。但是当我们完全将感情投入到这部悲惨的感情大戏中的时候，就会觉得这就像是巡演戏剧中的简单道具一样，别有一番情趣，没有什么不好。为了避免误解我要解释一下，虽然在这部电影中，战争和天灾的场景非常粗糙，剧组明显没有在这方面投入太多，但是在电影开头的剧场布置和大帅府的布景方面，剧组下了很大功夫，是堂皇且有深度的。

秋海棠回到上海，又当了演员，但只不过是跑跑龙套，比如在《西游记》之类的戏中饰演一大群猴子当中的一只。画个花脸遮住脸上的疤痕，在舞台上翻翻跟斗，跌跌撞撞，谁也不知道他是曾经的名角。他的日子过得凄惨落魄，而且，他患有肺病，经常在舞台上倒下，最后在脏乱的风雨里卧病不起。

女儿为了照顾父亲，到各个酒场卖唱。一天，有位富家公子哥对她一见钟情。公子哥说想要她见一见自己的母亲，于是带着母亲前来。他的母亲就是罗湘绮。罗湘绮看到眼前这个与自己长得一模一样的姑娘，大吃一惊。然后，在听了她唱的歌之后，罗湘绮确定这个姑娘就是自己的女儿。因为这首歌是罗湘绮与秋海棠相恋时经常在一起唱的歌。

女儿回到家里，告诉秋海棠今天遇到了这样一个女人。秋海棠告诉女儿那个女人就是罗湘绮，是她的母亲，然后抱头痛哭。女儿很惊讶，去接罗湘绮。当两人坐车来到位于肮脏后巷的房子前面时，秋海棠从自己房间的窗子上跳了下来，自杀身亡。最后，这部充满了对权力的怨恨、受压迫的呻吟以及悲痛抗议的浪漫悲情大戏，以罗湘绮和女儿痛苦的身影落幕。这部电影是感伤和矛盾的，同时却又充满了一种可怕的力量。这些力量之一来自于主人公周围的环境描写和人物描写。尤其是后半部分，邻里帮助落魄的秋海棠父女的情节。父女二人虽然遭受无情的军阀的虐待，但是却在下层民众中间活了下去。这让人感到一种民众的力量。

在前面提到的筈见恒夫的评价当中也曾指出，从故事情节来说，这部电影过于老套平庸，相当于与大正时代一起落幕的日本新派悲剧。而中国却将其称为代表作，说明中国电影已经落后于时代。但是，筈见恒夫指出，即便如此，《秋海棠》仍然是一部杰作。我也这么认为。必须稍加说明的是，这部作品虽然与日本的新派戏剧相似，却有一点本质上的不同，那就是这部作品迸发出来的激情的力量，这是一种以非常健康的方式对表面上的绝望、失败感和荒唐趣味所进行的表达。

在日本的新派戏剧中，被拆散的恋人往往哭泣、放弃，然后恨恨地、蔫蔫地分开。“多情男子，无钱无力。”没有实力的美男子很快在有权有势的人面前承认自己软弱，哭倒在地，痛哭流涕。但是，在这部被认为与日本的新派戏剧相似的中国通俗爱情剧中，主人公却对践踏自己心灵的掌权者，拼命地表达了自己的抗议。因此，掌权者用洋刀在他的脸上残酷地刻了一个×号。他虽然叫声凄惨，但是心却没有屈服；

虽然叫声撕心裂肺，但是却并不痛哭流涕，哭倒在地。

我们看京剧或者越剧之类的中国戏，会发现即便是念白部分，演员们也要以高亢的调子唱出来，所以一开始会不习惯。但是，逐渐习惯了这个音调之后，便会理解这种念白的方法也有着一种独特而美丽的音色和声调，从而喜欢上这种声音。这种高亢、动听、像呼喊一样的念白，与这部电影中这对向掌权者抗争的才子佳人非常匹配。在马徐维邦的指导下努力表演的演员很快便将观众的注意力拉进他们的声音当中。这部电影和沟口健二的作品相似，有一种接连不断的、有深度的剧情张力，这种张力之强让表面上感伤的作品升华为一部描绘弱者之顽强抵抗的戏剧。我认为这一点也与沟口健二的作品相似。

筭见恒夫在前面提到的文章中就这一点有如下论述：

关于这部作品的上下篇，我们可以认为是由两个相互独立的主题写成的。在上篇中，一方面受到热捧，另一方面又处于社会底层、不得不屈从于军阀的京剧演员因对自己的身份有了自觉而产生苦恼。他以为自己争取爱情的方式对强权者展开复仇——被毁容的京剧演员秋海棠的受虐式复仇。同时，受过高等教育却被买作军阀三姨太的知识女性罗湘绮，也获得了爱情的胜利，即通过接受肉体的刑罚来达到精神复仇的弱者的反抗。但是，到了下篇，故事则主要讲述了一个男人的悲剧。男主人公将到手的爱情藏在心底，与女儿一起在孤独的地狱中努力生存。通过对这个肉体上受虐、隐姓埋名努力求生的男人的彻底描绘，电影完全摆脱了原作的通俗性。对于这个生活在孤独中的男人来说，社会荣誉和金钱是没有任何意义的。

我是在看过《秋海棠》之后，才回过头去看《刁刘氏》（1940）和《夜半歌声》的。然后，我觉得我似乎明白了马徐维邦通过这部电影真正想要表达的东西。正像因为命运的偶然而犯下不义之大罪的刁刘氏在自己被斩首时找到了自己生存的意义一样，失去

了美貌容颜的丑陋的秋海棠，已经成为一具活着的尸骸。当他被人用刀割伤脸的时候，他便已经达成了他的离奇的复仇。正因如此，这部电影最后的奇怪画面，让人感到一丝寒意，而且不断地出现在我的脑海中：为了不让曾经不惜生命去爱的那个人看到自己现在老朽丑陋的残骸，纵身从窗前调下的秋海棠，尸体的痕迹还留在柏油路面上，血痕呈现出清晰的人形。罗湘绮扑倒在那片鲜红的血痕上，就此断了气。这么说来，《夜半歌声》中那个长着离奇容貌的主人公也在恋人弥留之际，为她唱了最后一首歌。之后，当场服毒身亡。《刁刘氏》中，作为刁刘氏的恋人被押到刑场的年轻郎中，因爱情的胜利，莞尔受刑。中华民族对死亡的看法，通过这几部作品表现了出来。我认为我触摸到了这个民族的本质。

然而，美国人陈立对这部作品持冰冷的批判态度。他认为，《秋海棠》所讲的故事是根据中国20世纪20年代实际发生的故事改编的，但是其叙事方法却采用了以往的中国人绝不会采用的方法。也就是说，将中国的统治阶层描绘得腐朽和丑陋，会让中国人感到屈辱，并因此挫伤他们的勇气。他认为，外国人看了这部电影会觉得中国社会已经陷入颓废，在这个意义上来说这部电影是符合日本的侵略目的的。陈立的这种观点简直就好像是在说因为日本人蔑视中国人才让中国的电影人拍摄了这部电影。或许，只有那些未曾经历过丧权辱国之痛的美国人，才能如此傲慢地说出这样的话。我认为这部电影一定代表了这一时期在上海的中国电影人非常出色且自发的艺术性表达的迸发。

关于这一点，当时在上海、后来在香港成为大导演的李翰祥的随笔集《三十年细说从头》（1983年于台湾出版^①）中有记载。据他所述，当这部“持万钧之力，刺向了众人的肺腑”的戏剧要被改编成电影的

^① 大陆版书名为《影海生涯》（农村读物出版社，1987年）。——译者注

消息发布之后，十大男明星争当主演，各地的报纸也争相报道此事。话剧版的主演石挥是当时最有实力的演技派演员，但是，马徐维邦在改编电影的时候，希望找一个在容貌上最符合秋海棠形象的演员。终于，电影拍完后全国热映，所有电影院都笼罩在场场爆满的兴奋当中。马徐维邦不再仅仅被称为“恐怖电影的大导演”，也开始被称为“文艺电影的大导演”。这是出自中国人的证言。

其他在“中华电影”拍摄的著名作品，还有由东宝歌剧团（从日本来的军队慰问团）出演、在中国电影中罕见的现代音乐剧《万紫千红》（方沛霖导演），以及名著改编的《红楼梦》（卜万苍导演）等。

评论家饭岛正在日本看了当时的几部作品，写下了自己的感想。其中，关于1942年王引导演的《恨不相逢未嫁时》，他这样写道：

托尔斯泰味道很浓的故事。编排技巧是《玛祖卡舞曲》式的。

在我看过的中国电影中，从电影的角度来说这是最好的一部作品。算是佳作吧。主演袁美云和高占非饰演的夫妻相当不错，徐立饰演的法官也不错，但是他的龅牙不好看。

作为中国电影，该片属于那种清新爽利的，而且还有细心的剪辑。电影中渗透出来的情绪也有一种阴郁的力量。（饭岛正：《战时映画史·私记》，MG出版，1984年）

“渗透出来的情绪也有一种阴郁的力量”，这句话是值得注意的。马徐维邦的诸多作品之所以被评为这一时期中国电影之杰作，也恰恰是因为这种阴郁的特色。

据美国人陈立写的中国电影史著作《电影》一书所述，川喜多支配下的上海电影，有两个主要方针：一是不能助长中国民众的反日情绪，二是通过拍摄历史剧将中国民众对侵略者的憎恶从日本转移到别的国家。作为后者的例子，他举出了以鸦片战争为题材的《万世流芳》（1943）和以太平天国起义中英国人的阴谋为题材的《春江遗恨》。

的确,在“中联”,除非像前文所述的岳枫导演的《生死劫》(1943)那样采取特殊的方法,不然不可能制作具有明显抗日内容的电影,甚至连“借古讽今”也很难。即便川喜多不开口,自然而然也会变成这个结果。这是因为当时与“孤岛”时代不同,中国电影人已经生活在日本的直接统治下。

《万世流芳》与《春江遗恨》这两部电影,前者是“中联”、“中华电影”和“满映”合作拍摄的,后者则是“中华电影”与日本的大映合作拍摄的。川喜多长政以不制作“国策”电影为原则来到上海,但是这两部电影都和川喜多有关,而且符合日本的“国策”。在这个意义上来说,或许超出了他的原则。至少中国的电影史学者大多还是将川喜多长政视为日本军国主义的爪牙,并且一般都会拿出这两部电影作为证据。只是,鸦片战争是英国发动的最恶劣的帝国主义战争,这一点是谁都知道的历史事实;《春江遗恨》所讲的太平天国运动时期,英国也露骨地表现出帝国主义的态度,试图侵占中国,这一点也是毋庸置疑的事实。虽然这两部电影的确表达了反英的主题,但是并没有为了政治宣传而不惜歪曲历史事实。

所谓“万世流芳”,是将好的名声一直留到万年之后的意思,是致以鸦片战争中的英雄林则徐的赞辞。电影的内容如下:

林则徐(高占非饰)寄宿在福建巡抚府上用功读书。有一天,林则徐与多疑的巡抚吵了起来,离开了巡抚府。巡抚的女儿张静娴(陈云裳饰)听说两人发生口角,便指责了父亲,因为她恋慕着林则徐。

林则徐被县令招到府中,继续攻读诗书,不久京试及第,出任官职。同时,他未能拒绝县令的希望,与其女儿郑玉屏(袁美云饰)结了婚。

静娴的哥哥经常出入大烟馆吸食鸦片,静娴忧心不已,发明了一种能够帮助吸食大烟者戒烟的戒烟丸。林则徐的岳母(即妻

子玉屏的母亲)便是吃了这种药丸后得救。林则徐派玉屏到静娴那里道谢。静娴和玉屏分别发誓,以后将努力协助林则徐的禁烟运动。

福州附近有一家英国人经营的大烟馆,林则徐幼年的同窗潘达年(王引饰)经常出入那里。爱慕他的卖糖姑娘凤姑(李香兰饰),因为父亲吸食大烟倒下,深知鸦片之害,于是到处演唱有关鸦片之害的歌谣警戒世人,因此遭到大烟馆经营者的迫害。潘达年时常保护她。后来,两人逃到了山里的家,凤姑照顾鸦片中毒的他。然后,戒烟丸起了作用,潘达年康复,两人相爱。

鸦片之害扩大,林则徐到广州赴任,查禁鸦片。静娴也为了寻找哥哥来到了广州,潘达年和凤姑也在这里生活。林则徐查获走私的鸦片后当众焚毁。英国方面对此采取了强硬的态度,鸦片战争由此开始。最终,清军战败,朝廷罢免了林则徐。英国军队因为是战胜方,愈发蛮横残暴。民众奋起反击,其领导者便是女扮男装的静娴。潘达年也参加了战斗,与静娴一起战死。

《南京条约》签订后,林则徐官复原职,在其赴任的途中拜谒静娴之墓。不久,他病倒卧床,妻子玉屏在病床前照顾。病床上的林则徐预言终有一天英国的势力会被驱逐出亚洲,然后便离开了人世。

这是一部由朱石麟编剧,卜万苍、朱石麟和马徐维邦联合执导,上海电影界全明星出演的两小时四十分钟的大制作电影。合作方中之所以也有“满映”,是因为李香兰的出演。电影的主题是鸦片战争,但整个故事可以说是林则徐的生平传记,是他和两个女人之间的爱情故事。另外,还有以李香兰为中心的配角之间展开的故事夹杂其中。这部电影虽然是中日合作拍摄的,但是在内容上和日本完全没有关系,因此可以说是一部纯粹的中国电影。电影的内容转移了中国人对日本人的憎恨之情,诱导中国民众敌视当时正支援中国抗战的英国,



卜万苍、朱石麟、马徐维邦联合执导的《万世流芳》(1942, 中国电影)。李香兰(左)与王引。



《万世流芳》片场剧照。卜万苍导演(左)和李香兰。

符合日本的宣传目的。这是当时在上海的中国电影人能够与日本妥协的底线。

1944年，日本投降的前一年，这部电影在日本也公开上映了。评论家饭岛正的观影笔记如下：

……插曲虽然很多，但是我能在这部电影中感受到一种力量。这是因为鸦片这个主题贯穿了全篇。女性角色（陈、李）也站在反对鸦片战争的立场上。这种内在的爆发力或许是日本电影所没有的。

技术虽然不太成熟，但是这种稚拙大部分被演员的演技感染力和故事情节的跌宕掩盖。

扮演林则徐的演员、他的朋友王引、陈云裳这三人演技俱佳。李的歌声很动听，但是在演技方面不及中国的演员。

观看的时候，不禁会对技术上的稚拙蹙眉，但余味很浓，给人留下深刻的印象。（……）

起初，林是中心（陈、袁），然后潘和风姑是中心。最后全员出场（广州）。结构很好。

影片重点着墨于给观众带来强烈刺激的大烟馆，将矛头指向英国和鸦片。这样的话，李的歌曲（《禁烟歌》）甚至都不能成为主题曲了。山中恋爱场景的歌曲，给电影增添了一抹浪漫主义色彩。电影释放出的强大力量，足以掩盖背景的粗陋、剪辑方面的不足和镜头数量的捉襟见肘。优点和缺点并存，比例平衡。（……）

故事内容不琐碎，这一点很好，抓住了重点。关于故事线的宽度和强度，日本的电影有必要反思。我觉着这里受到了中国戏曲（京剧）的好的影响。

如果在物质技术和剪辑方面做得更好一些，应该会成为一部好作品。目前有些过于粗糙。但是，对中国电影的评价，应该在中国电影中进行。不能急着下结论，这是真的。两个男演员都很好。

(四四、六、一五)(《战时映画史·私记》)

我没有看过这部作品，但饭岛正是一位严厉的批评家，若不是非常好的作品，他断然不会在自己的文章中使用赞誉之词。因此，从他的笔记中对这部电影的赞美，可以断定这是一部相当不错的力作。(后来我看了这部电影，感到钦佩。)

李香兰在这部电影中演唱的主题曲叫做《卖糖歌》，在中国一下子便受到了欢迎。她美丽的容貌与嗓音博得了影迷的喝彩，她的歌曲口口相传，越过防线，渗透到国民党政府控制的地区。唱片发行之后也越过防线，在敌方的区域热卖。日本军方以为自己布置了防线，但是实际上大众文化是没有所谓的防线的。

《万世流芳》的上海首映是在1943年的初夏，之后李香兰在上海的大剧院开了多次个人演唱会，每次都爆满。

《万世流芳》虽然是中日合作拍摄的，其实质却是一部中国电影，日本方面仅仅是协助而已。而《春江遗恨》在实质上却是一部日本大映的作品，由中国方面协助。这是因为这部电影是由日本人八寻不二编剧、稻垣浩执导的。中国方面推举岳枫为联合导演，但主要负责导演工作的是稻垣浩。演员有日本人阪东妻三郎和月形龙之介，中国人李丽华和梅熹，都是当时的一流影星。只是据岳枫说，他本人并不想担任这部电影的联合导演，明确拒绝了张善琨，但是张善琨苦口婆心地劝说，告诉他只要挂个名，表面上做出一点日中亲善的姿态即可，因此他才不得已答应了下来。这大概是因为在日本人手下工作属于不得已而为之，但是直接与日本人携手工作，很有可能会背负汉奸的污名。而且，在内容上，这部电影是讲述日本的维新志士坂本龙马与中国太平天国的义军领导肝胆相照的故事，中日合作的主题浮出表面。在这样的项目中工作，很可能变成对中国的背叛。或许，中国的演员们也因此变得十分敏感。

电影开拍后不久双方便发生了冲突。一个日本的工作人员，好像



稻垣浩和岳枫联合执导的《春江遗恨》(1944,“中日合拍”)。稻垣浩导演(中央)和李丽华(右二)、阪东妻三郎(右一)。



《春江遗恨》中,与中国儿童玩猜拳游戏的五代才助(月形龙之介饰,中央)和高杉晋策(阪东妻三郎饰,右)。

是现场制片什么的，对中国的演员说话粗暴，于是中国的演员便发起火来。在场的岳枫让大家立马停下工作，向日方表示抗议。川喜多长政闻讯赶来，让日本方面的工作人员和演员与中国方面的工作人员和演员站成一排，要求导演向导演、演员向演员分别道歉。于是，岳枫说，日本导演中也有不错的人。这样处理后，拍摄工作才得以继续下去。后来中国的演员坚持让岳枫来执导他们出演的场面，但是岳枫最后并没有参与导演工作。

张善琨的立场有些微妙。1943年，他在制作电影的同时，组织了一个话剧（相当于日本的新剧）剧团，上演《文天祥》。这个戏讲述了宋朝的忠臣文天祥抵抗元军侵略的故事，他的《正气歌》在日本江戸幕府末期是勤王志士爱唱的歌谣，广为人知。张善琨组织一流的演员在上海一流的剧场上演此剧，每次都满座，创下了连续上映八个月的纪录。不必说，这个戏被观众当成了寄托抗日救亡爱国心的“借古讽今”的戏，受到了疯狂的欢迎。一天，川喜多长政应张善琨之邀去了剧场，看到了这部话剧引发观众感动的热烈场面。公孙鲁的《中国电影史话·第二集》中记录了当时的情形。

川喜多目睹此情此景，紧握着张善琨的手，只慨然地说了一句话：“各爱其国。”张善琨点头苦笑。

说到1943年，大家都会知道，这一年是日本在太平洋战线上明显转向劣势的时期。或许，对于张善琨来说，他有必要站出来表现一下自己即便与日本人合作但是仍未失却作为中国人之爱国心的姿态。

在日本占领下的中国如何处世，这对于中国人来说是一个难题。川喜多长政对此深有体会。当战争变得对日本人愈发不利的时候，军方害怕占领区民心离反，做了各种恢复自己声望的计划。他们想让京剧名旦梅兰芳在大剧场演戏，委托川喜多前去交涉。川喜多带着与梅兰芳关系不错的张善琨前去拜访，三人进行了会谈。梅兰芳留着满脸



《春江遗恨》剧照。

左：李丽华（左）和阪东妻三郎。

右：日本维新志士（阪东妻三郎饰，左）与中国太平天国义军领导（梅熹饰）肝胆相照。

的胡子出现在他们面前，样子苍老难堪，对两人说道：“感谢您二位的好意。我现在的样子二位也是看到的。而且最重要的是我的嗓子也坏了，不敢登台献唱，以免丢丑。”^①川喜多立即明白了他的意思，使用中文说道：“好了，好了，我明白了。”川喜多向军方报告说：“梅兰芳老了，已经不能唱戏了。要不然上台丢了丑，反而会让军队丢脸。”战争结束之后，梅兰芳马上复出，开始在大剧场演戏，其美丽的外形与唱腔让很多中国观众为之痴迷。

不与日本敌对，也不合作，这种微妙的立场能贯彻多久呢？因为制作抗日大片《木兰从军》而得到川喜多的赏识、成为其合作者的张善琨，直面与日本合作之极限的日子也即将到来。

第二年（1944年），张善琨被日本的宪兵队逮捕。宪兵队将上海的重庆特工领导人蒋伯诚逮捕之后，得知他一直与张善琨保持着联系。然后，宪兵队还在他藏身的地方搜出很多“中华电影”的电影剧本。原来，张善琨一直将自己在上海制作的中国电影的剧本送给重庆的地下组织，接受他们的审查，让他们知晓。宪兵队是让中国人最为害怕的地方，但是张善琨仅仅被拘留了二十九日，便被释放了。川喜多必然为此做了很大的努力。艳福不浅的张善琨在被宪兵队拘留期间，有妻子和演员情人去给他送饭，因此每天都不愁吃喝。

1945年春天，重庆的特使到上海来购买中国电影人在上海制作的电影，这使得重庆的国民党政府认可在上海制作的中国电影一事大白于天下。据他们说，上海电影的主题歌什么的，在非日占区也很流行。川喜多认为“全面和平从电影界开始了”，非常高兴。日本方面也已经开始通过各种方式摸索与重庆和平共处的方法。“中华电影”得到南京日军司令部的认可，决定将一些作品送往重庆。但是，由于遭遇未能揣测好上层意图的军队下层人员的阻挠，这件事未能实现。

1945年5月，自上一年开始便被宪兵队盯上的张善琨终于逃离上

^① 与国内的梅兰芳传记所述略有不同，此处据日文译出。——译者注

海，到了重庆。川喜多派人把张善琨每个月的薪水送给他留在上海的母亲。川喜多认为张善琨此行并不存在“逃亡”一说，只是回到重庆而已。他认为既然张善琨还能回重庆，那么战争结束之后，上海电影人的地位和身份便还能保住，因此反而松了一口气。由于日本方面供给的胶片数量越来越少，他为了补给胶片，开始四处奔走。

16 “满映”解散，改组为中国的制片厂

1945年8月8日，苏联对日宣战，苏联军队从西伯利亚、蒙古和沿海州^①三个方面一起开始了对“满洲”的进攻。已经将大多数精锐部队调往南方战线的日本军队一路溃散，苏军逼近“新京”。8月20日，“满映”以甘粕正彦理事长的名义发出通知，要求所有日本员工与家人一起到公司集合。据说，通知上要求不能走路的老人和病人等也要用担架抬进公司，男人要带着武器，尽量穿着整洁。不过，由于通知是在混乱中口头传达的，不知道哪些是甘粕正彦理事长的命令，哪些是传达者添油加醋的扩大阐释。集合起来的“满映”日本员工及其家属，在之后的二十四小时里，一直待在“满映”的大摄影棚中。大家纷纷传言要在这里迎击苏军，准备“玉碎”^②。还有传言称，在情况紧急的时候，要把可燃性胶片堆积起来，烧掉摄影棚，全员自焚。

大塚有章在其著作《未完的旅途》中，对当夜的情景进行了如下描述：

当天晚上十点，一千多名满映员工及其家属仅仅将重病病人留在了摄影棚，按照吩咐到大讲堂参加最后的晚宴。席上，甘粕拿出了自己秘藏的各国高级酒。最后的晚宴非常肃静。大家齐唱

^① 沿海州：现在俄罗斯的滨海边疆区，处于俄罗斯最东南端，东面接临日本海，北面与哈巴罗夫斯克边疆区为邻，西面和南面分别与中国吉林珲春、朝鲜接壤。——编者注

^② 指所谓的“抵抗到底，为国牺牲”。——编者注

《前往大海》^①之后，在甘粕的主持下，以家庭为单位组成小组，推杯换盏。这原本应是夫妇之间或者父母与孩子之间的话别时刻，但是既没有呜咽痛哭之声，也没有人振臂高呼“天皇陛下万岁”。

大家都陷入了一种虚脱状态，只是依照吩咐做好了死亡的准备。但是，苏军的进攻比预想的晚了很多。过了一会儿，人们逐渐清醒了些，还有人说大家完全没有必要自杀。于是大家议论纷纷，甚至开始发生口角，最后理事长再次发出通知，宣布除在乡军人^②之外全部解散。

甘粕理事长是“满洲国建国”幕后的最大“功臣”之一，在“满洲”的政界和军界都很有势力。他利用自己的权力做了最后几件事：首先到军部大闹一场，为疏散“满映”工作人员的家属要了一辆专列；其次，12日下午，对于“满映”所有工作人员收到的军部征兵令，甘粕予以拒绝，将征兵令退回；最后，于14日从“满洲兴业银行”取出“满映”的存款，17日给每个日本员工发放五千日元，给中国员工也按照规定发放了退職金。日本员工的家属于13日乘坐理事长要来的专列南下，在到达奉天时听到战争结束的消息，于是大家认为继续南下也没有意义，便放弃了南下，又回到“新京”。

15日，“满映”的员工也通过广播听到天皇宣布战败的消息。

16日早晨，大家首先将摄影棚后面小棒球场上长长的草割掉，然后日本员工和中国员工之间举行了一场棒球对抗赛。刚获得解放的中国人陪着因战败而萎靡的日本人进行这场让他们振作精神的小游戏，说明“满映”的中国员工和日本员工的关系相对比其他的殖民地企业要好一些。当然，我们很难知道那些平常因受到歧视而感到愤怒的人们的心理。

那天下午，甘粕理事长首先将日本员工召集到总公司二层的大厅，

① 前往大海：军国主义时期的日本军歌。——译者注

② 在乡军人：第二次世界大战结束之前，在日本有军籍但并没有服役、在家从事生产的预备役、后备役、退役军人等，国家需要时可以随时应征上阵。——译者注

对大家说自己准备自杀，但是请大家回国后为国家的复兴尽力。然后，他又让中国员工到摄影棚后面的广场上集合，对大家说，以后各位要成为这个公司的顶梁柱，努力工作。一直以来承蒙各位照顾，十分感谢。然后他又对公司的几个日本干部说，不管以后这个公司变成共产党的，还是国民党的，一直在这里工作的中国员工都必然会成为这个公司的顶梁柱，因此请好好保管摄影器材。

甘粕正彦的预料是准确的。延安方面得知日本投降的消息之后，八路军总司令部便立即展开了进入东北的活动。中国共产党在延安有专门负责电影制作和放映的电影团员，他们当中的两人——分别是负责胶片剪辑的老手钱筱璋和摄影师徐肖冰，接到了党的命令，负责“满映”的资产和器材的接收工作。

在这个时候，“满映”中的约五百名中国员工，并非只是善意地陪着日本人。据内田吐梦的回忆：

很快——

东北光复的五彩旗在整个新京飘扬。

东北解放民主联盟的地下组织，也出现在制片厂中。昨天那个负责大道具的大叔，原来竟是共产党的干部。

小李、小王、小张等，腰间也都佩戴着木制的手枪套，里面放着手枪，系着红布条。（《电影导演五十年》）

然后，在中国人当中马上便分成了国民党派和共产党派，新公司的主导权悬而未决。

19日，苏军的卡鲁洛夫少将率兵两百人，乘坐飞机攻打“新京”。第二天，20日一早，苏军便进入“新京”境内。同一时间，“满映”的甘粕理事长喝下了氰化钾。内田吐梦又是往他嘴里塞盐又是让他倒立，试图让他把毒吐出来，但是已无力回天。据坪井与的记载，同一天傍晚，“满映”的员工组成一个长长的队列，为他举行了葬礼。日

本人和中国人共三千人排成一千米的队伍，为他送别。

就这样，“满映”解散了。不久之后，原“满映”员工开始进行重建工作。原“满映”的工作人员组成东北电影工作者联盟，与此同时，日本工作人员也将旧干部排除在外，开始了重建工作。中国的工作人员希望利用自己在“满映”掌握的技术继续制作电影，热情高涨。但是，很多人的技术还不成熟，能够独当一面的人很少。比如在摄影师中，能够独立完成摄影工作的只有王福春一人。所以，中国员工还需要之前带他们的日本技术人员的协助。这些日本人远离故国，现在又失去了殖民统治者的地位，正处于走投无路之时，因此不可能有异议。对重建工作而言最有利的是，这些日本员工还持有他们熟悉的贵重器材。中日双方的沟通很顺利，各自召开了员工大会，选出了代表。1945年10月1日，由双方合作自主运营的东北电影公司成立。

据北川铁夫的《东北电影公司的成立》（载《电影旬报》，1946年11月10日号）所述，当时中国方面的代表有作家张辛实、摄影师王福春、“满映养成所”出身且曾到日本专门的摄影学校留学的技术人员马守清、曾经出演《迎春花》的女演员张敏、同为演员的江云莲等。其中，张敏的丈夫王则曾在“满洲国”时代被日本政府当作国民党政府的进步派逮捕，死在了狱中。张辛实曾留学日本，在日本大学艺术系就读，但是也曾因抗日分子的嫌疑被关押过一年。也就是说，即便是这些在原“满映”日本人手下工作的中国人，当初也未必都是忠实于日本的。实际上，不少员工都是在“满映”时代入狱或者逃亡，在日本战败之后又以中国共产党党员的身份回来了。他们主要依照“满映”时代日本人对中国人的态度选择日本的代表。

日本方面的代表有大塚有章、计划（企划）课的上原笃以及战前曾经参加无产阶级电影联盟运动的北川铁夫等。就这样，“满映”解散时，约半数日本人加入了新的公司。

各部门由中国人担任负责人，日本人担任辅助职务，从事技术指导的工作。通过投票选举，张辛实出任经理，王福春出任副经理。

公司迅速左翼化。然后，公司开始的第一项工作是新闻电影的制作，新出道的中国摄影师拍摄了苏军、中国人和朝鲜人之间举行的运动会，以及国民党总裁蒋介石的夫人宋美龄女士访问长春等。日本人也被允许参加苏联的十月革命纪念日活动。东北电影公司中的日本人成为纪念人群的主体，打着“建设民主日本”、“粉碎日本人的反动侵略”等条幅，高唱《国际歌》或《赤旗歌》^①。由于其中很多人在战前都是左翼运动的活动家，因此此时的再度转身给人留下的印象也是十分鲜明的。

另一方面，国民党也计划夺取东北电影公司的主导权，一部分中国的干部站在国民党的立场上，发动了一起具有政变性质的骚乱，但是最终八路军方面保住了主导权。进驻东北的苏军，委托东北电影公司制作了苏联电影的汉语版、朝鲜语版和日语版。这项工作一直持续到1946年4月14日苏军从东北全面撤兵为止。

苏军撤兵之后不久，林彪便率领八路军击败了国民党军，进驻长春。八路军的军规之严正、对日本人态度之公正、解放人民的理想之纯粹，都是之前的苏联军队、国民党政府军队甚至日本军队所不能比的。这让日本人感到惊讶不已。

当时八路军和国民党军发生战斗时，子弹曾经射进木村庄十二的家中。有过这种经历的木村庄十二对于那次战斗之后的情景，这样写道：

在我家附近，留下来的一些解放军士兵在为伤员疗伤。我战兢兢地走出去。由于他们是最前线的士兵，因此身上除了武器之外别的什么也没有。到了吃饭的时候连碗筷都没有。士兵想让我借给他们一些餐具。他们态度非常温和而且彬彬有礼。别说日本兵，就是跟国民党军或苏军士兵的傲慢且恶劣的态度比起来，

^① 赤旗歌：英国劳动党的非正式党歌。日本殖民朝鲜半岛时期，这首歌作为革命歌曲，更是由日语转译为朝鲜语，成为朝鲜半岛人民的抗日歌曲。——编者注

也完全不同。但是，我们内心依旧狐疑，认为我们将东西借给了他们，他们是不会还回来的。不过，我们仍然乖乖地把他们需要的东西借了出去。

他们吃的东西很简单，吃完之后好像又要赶紧奔赴前线。但令人吃惊的是，在此之前他们竟然把借走的餐具又悉数还了回来。借了哪家几根筷子几个碗，他们都记得一清二楚，挨家挨户还回去。彬彬有礼地道完谢之后，还不忘跟主人说一句“如果差了什么，请告诉我们”。不久，这些士兵就随着先行的士兵往市中心的方向去了。对于他们认真的态度，我感到钦佩不已。和之前这里的任何一支军队都不一样。不仅是我，每一个人都很感动。（木村庄十二：《新中国》，东峰书房，1953年）

八路军认真负责的态度，大大地左右了原“满映”日本员工的选择。

与苏军和国民党军比起来，八路军不仅纪律严明，而且有人情味，这一点也让当时在大连上中学的山田洋次感动不已。这时的感动，给他二十五年后拍摄的《寅次郎的故事》系列带来了或多或少的影响。朴素而且有着像珠玉一样闪光的人情味的人，大量存在于下层民众当中，而非资产阶级和知识分子当中。这一点正是“寅次郎”系列电影一贯的坚定信念。这是山田洋次从他喜欢的江户落语^①所学到的东西，另一方面也是对贫穷而质朴的八路军士兵的赞叹。

延安方面派了一些电影人和文化人随着八路军来到东北，开始着手东北电影公司的接收工作。前面提到的钱筱璋和徐肖冰从延安穿过国民党的统治地区，已经于2月到达抚顺，并通过地下组织与东北电影公司取得了联络。然后，他们在抚顺与从莫斯科出发、经由西伯利亚铁路赶来的袁牧之会合了。

^① 落语：日本传统文艺形式之一，类似于中国的单口相声。江户时代有一种关注下层民众生活，富有人情味的叫做“人情噺”的落语类型。——编者注

袁牧之是20世纪30年代上海的进步派电影明星，因导演《马路天使》而成为那一时期的代表导演之一。日本发动全面侵华战争之后，他逃到了武汉，在那里主演了电影《八百壮士》。按照当时在武汉的周恩来的指示，他飞往香港等地筹集电影器材和胶片。刚拍完电影《四万万人民》的尤里斯·伊文思，将摄影机和用剩下的胶片送给了他。他带着这些东西到了延安，组织了电影团，制作了纪录电影《延安与八路军》（1939）。

1940年，袁牧之带着拍摄用的胶片经由新疆前往苏联，打算在那里完成电影制作。在去的时候，地方军阀实行容共政策，让他得以通行，但是回来的时候同一个军阀转而奉行反共政策，致使他无法回国。因此，袁牧之只好留在苏联，跟随电影巨匠爱森斯坦（Sergei Eisenstein），通过担任《伊凡雷帝》（*Ivan the Terrible*, 1944）的副导演等工作，学习了电影技术。

当时，同为30年代上海进步派电影明星、担任袁牧之作品《马路天使》主演的赵丹，也打算随袁牧之前往苏联，但是却被转为奉行反共政策的军阀逮捕，监禁了很久。对于终于迎来解放的袁牧之等电影人来说，理想之地就是八路军和国民党军正在争夺的长春，因为原“满映”的设备毫发无伤地保留了下来。

1946年4月，袁牧之等人进入东北电影公司，掌握了主导权。5月，战局发生了变化。国民党大军逼近，八路军当时还没有足够的实力将其击退。日本人最信赖的是八路军。八路军派了一个叫徐群的人到东北电影公司，召集公司的日本员工，向他们说明情况，希望他们紧急离开长春，将摄影棚转移到哈尔滨，并与中国员工一起将制片厂的器材运到那里。如果没有精通这些器材的日本人的帮助，这项工作是不可能做到的。徐群的演讲非常郑重，而且合情合理、令人感动。留在长春还是去哈尔滨，在哪里可以生活下去，在哪边更安全，有没有回国的可能性等等，日本人对此肯定非常迷茫。但是徐群真挚的演讲感动了他们，内田吐梦也加入其中。他说他想亲眼看看一个国家的新生，

“见义不为无勇也”，顿时有了干劲。

当时，其中一个答应八路军请求的日本人——动画电影导演持永只仁，在其随笔《中国电影的历史——在人民电影之中》（载《中国电影》，1977年8月创刊号）中这样写道：

……请各位日本同仁务必给予帮助。现在各位不可能回日本。如果条件具备，各位能够安全回日本，那么我们肯定会请各位赶快回去。在此之前，请务必给我们帮助。衣食住方面都不用担心，我们有什么，就会给你们准备好什么。徐群先生穿的那件灰色的军装总是打着补丁，从中我们可以看出他曾历经沙场。他的讲话也很谦卑，是在做我们的工作。“好，如果我们能在技术方面帮上一些忙，那就去吧。”“即便回到日本也不好过，而且以后会怎样谁也不知道，徐群先生的话绝不是在撒谎。这样的体验机会以后再也不会有了。”决定一起行动的日本人，心中大概都是这样想的。

答应八路军请求的日本人，马上开始打包器材。装器材的火车和家属们乘坐的敞篷车加起来超过了三十辆。列车立即朝着哈尔滨出发了。北川铁夫留在长春，准备处理完剩下的工作后便去追他们，但是共产党军队的撤退比预想的要快，而且共产党军队刚走，国民党军队便入驻了长春，因此他未能北上。时局的变化如此之快。当然，还有许多日本人希望早日回国，决定留在了长春。之前日本人不管走到何处，都以为当地人理所当然地会举着日本国旗迎接他们，而现在该轮到日本人举着旗帜欢迎了。先是苏联军队，然后是国民政府军队，之后又是共产党军队，接着又是国民政府军队。这次，国民政府接手了已经失去大部分器材的长春的制片厂。过了几个月，留在长春的日本人可以回国了。但是，内田吐梦、木村庄十二和坂根田鹤子都去了北部。加藤泰和其他很多人一起在日本投降前一周被征兵入伍，离开“满映”

上了前线，后来于1946年回国。这回，长春的制片厂里只有中国人了。

随八路军北上的日本人成功抵达哈尔滨，但是因计划有变，东北电影公司继续往更北方行进。哈尔滨的日本人看到东北电影公司的日本人朝着与日本相反的方向行进，都感到不可思议。在这里，选择继续北上的日本人减少了一半。三日后，剩下的一百多位日本人到达了西伯利亚附近的佳木斯，但是这里的水量和水质都有问题。然后，他们又开始了第三次迁移。这次的目的地是煤矿之城鹤岗附近的兴山。他们于1946年6月1日到达。这里曾经有很多日本人，当地的中国人对曾经统治他们的日本人大都没有好感。于是八路军告诉大家，这次随军队一起来的日本人都是中国人的朋友。大家对原来的日本人小学进行了改造，建成洗印室、剪辑室、动画片摄影室和录音室。他们还开拓了农场，开始养猪。这个过程被拍成了纪录电影《东北电影制片厂的诞生》。

后来，这里又建立了幼儿园，制片厂的中日两国员工的孩子和附近煤矿矿工的孩子都在这所幼儿园里上学，日本的主妇在幼儿园里当保育员。当时的情景被拍成了纪录电影《东影保育院》（1948）。这里说个题外话。一次偶然机会，有位意大利的电影史学家给我看了这两部电影。他一边向我解说，一边反复问我：“日本人和中国人像这样合作共事，多好啊！你不觉得吗？”

到了8月，日本人可以回国了，提出回国申请的人越来越多。当时正值国共内战，乘坐列车南下会离开共产党的解放区，经过国民党军的控制地区，但是在日本人回国方面，中国给予了人道主义的协助。不过，危险仍然存在。中国的领导层答应保证留在中国的日本人的人身安全，后来，大约有一半的日本人回了国。站台上到处是日本人，或者前来送别日本人的中国人——这些送别的情景也被拍进了纪录电影。电影的场面中有淡淡的伤感，剩下的日本人只有七八十个了。

坂根田鹤子这时离开公司，回了日本。战前因拍摄那种从一个房檐跳到另一个房檐的冒险动作片而闻名的动作明星“Hayafusa Hideo”，

即在“满映”时以真名执导电影的广濑数夫，也在此时回了国。坂根田鹤子花了两个月的时间才回到日本。作为日本的第一位女导演，她于1930年开始担任沟口健二的场记，然后转为副导演；1933年剪辑沟口的名作《白绢之瀑》；1936年在永田雅一的第一映画社升任为导演，拍摄了名为《初姿》的五卷本故事片。这部作品比较一般，第一映画社解散之后，再没有别的电影公司聘请她担任导演拍电影。

于是，坂根田鹤子转行拍摄那时开始流行的“文化电影”（短篇纪录片），在新理研映画社拍摄了《北方的同胞（阿伊奴）》（1941）后，于1942年入职“满映”，从此隶属于启民映画（纪录电影）部，拍摄了《勤劳的女性》、《健康的小国民》（1942）、《开拓的新娘》、《蔬菜的储藏》、《暖炕的烧法》（1943）、《室内园艺》、《救急法的基础》、《基本救急法》（1944）等等。最后两部是关东军的教育电影。日本投降之后，她又在东北电影公司拍摄了《中苏友好国民大会》和《东北电影新闻》（1945）。虽然不清楚电影的具体内容，但从这些片名来看，可以看出如果拍宣传电影的话，女性导演通常会从与日常生活息息相关的主题下手。

坂根田鹤子回国之后，依靠老师沟口健二的关系，入职松竹京都摄影所，但是却不能在那里担任导演。即便是当副导演也必须有大学毕业的文凭，因此她要当副导演的希望也被公司拒绝了。结果她只好继续待在沟口健二身边当场记，以后再也没有当过导演。我在为写作沟口健二的评传进行调查的时候，曾见过退休之后待在京都的她，并多次向她请教。但是在1975年坂根田鹤子七十一岁的时候，还未等我把评传写完，她便去世了。不管是战前还是战后，日本的电影公司都对沟口健二培养出来的日本第一位女导演非常冷漠。对于她来说，似乎只有“满映”将她与男性导演平等对待。

话题还是回到“满洲”。

1946年10月1日，东北电影公司改组为东北电影制片厂。这是中国共产党拥有的第一个真正的电影制片厂。厂长是袁牧之，他是一

个稍微有些神经质的知识分子型领导，由于性格上的原因，也有一些日本人无法跟他沟通。基础设施的建设告一段落之后，袁牧之让大家先不要急着制作电影，而是要求中国人和日本人都得先进行政治学习——学习马列主义和毛泽东思想，并对自己身上的资产阶级思想进行自我批评和相互批评。政治思想优先于电影技术的社会主义中国电影路线在此时确立，新中国成立后这个方针被陆续成立的其他制片厂继承了下来。

原“满映”培养的团队和从延安来的团队在创建东北电影制片厂的过程中作为同志紧密团结在一起。但是，两派之间也并非没有矛盾。延安来的人非常容易陷入教条主义，“满映”培养的人则在实际业务方面比较强，再加上在技术方面拥有自信的日本人的存在，问题变得更加微妙。

比如，从苏联回来的袁牧之拿出一个加入大量模仿爱森斯坦的蒙太奇理论的剧本，日本的电影人便以日本的“倾向电影”时代拍过很多这样的东西、不想再重复失败的教训为由，对这个剧本进行严厉批判。1935年岩崎昶在上海看了中国的进步派电影之后，也进行过同样的批判。但是，当日本的电影人说中国的人民大众无法理解这种前卫的蒙太奇手法时，延安来的人又认为日本人这么说是瞧不起中国的国民文化水平。

或许，日本人确实有一种优越感，认为自己在技术方面胜过中国人。如果“满映”培养的电影人也站在日本人一边的话，延安来的人就更难做工作了。

第二年，即1947年2月，东北电影制片厂宣布：现阶段要全力投入制作新闻电影，不需要那么多工作人员，因此要进行人员整顿。中国方面将“人员整顿”称为“精简”，态度坚决，不容反对。制片厂中有一半日本人（大约三四十人）被清退，转而到煤矿去工作，留在厂中的只有摄影师、剪辑、动画和洗印技术人员等实际必需的技术人员。内田吐梦和木村庄十二也都被清退了。

一方面，故事片部门的艺术家们暂时没有什么用；另一方面，延安来的人要清退与自己不合拍的日本人，或许也是原因之一。但是，中国人并没有忘记是他们请求这些日本人暂缓回国，跟着他们来到北方边境的。他们给被清退的日本人发放了证明他们原来身份和地位的证书，保证他们不会遭受不正当的待遇。但是，这个时候，八路军被得到美军支援的国民党军逼到北方边境，处于最困难的时期，被清退的日本人不可能过得舒服，证书也无法起到作用。只有内田吐梦作为日本的电影巨匠得到了特殊的待遇。但是他也不能整天无所事事，便开始参加劳动，后来毁了自己的身体。他的工作是杂务，包括每天用玉米面和白萝卜做咸汤。冬天，小兴安岭寒风呼啸，气温降到零下三十五度。在一个非常寒冷的日子，一阵突如其来的寒风吹走了他宿舍的窗子。他从隔壁没人住的空屋拆下一个窗框拿回宿舍，在自己还没有被冻伤之前，赶紧用纸糊上，修好了窗子。这时，他突然发现那个窗框是日本纸窗的形状。内田吐梦在这个救了自己一命的窗框上感受到了日本的气息。这个冬天，他熟识的日本人一个接一个地倒了下去。

……寒冷的2月即将结束。路对面住的是八重姑娘的爷爷，到了早晨人们才发现他的尸体已经变硬，身体中的热量就像是一夜之间被外面的空气吸走了一样。然后不久，邻居家的太太抛下两个孩子撒手人寰……最后，与我一起住的青年心脏出了毛病，我把他送到医院治疗，但是不到一周也离开了人世。这时，连火葬用的木材都没有，只好在冻得当当响的地面上挖一下，简直就像风葬一样，在野外举行的告别仪式。我不会念经，只是学着和尚不断地重复南无阿弥陀佛。听着这个声音，顿感人生无常，为这位客死他乡的人涌上来的泪水，反而回流到自己的心里。（《电影导演五十年》）

煤矿的劳动条件非常恶劣。身体孱弱的木村庄十二实在受不住这

样的条件。他是画家木村庄八的弟弟，自己也有绘画基础，因此他向中国方面提出申请，希望能让他做一些作画的工作。因为在解放区到处都挂着毛泽东或者斯大林的肖像画，但是画得都很差。在煤矿工作的日本人劝他说，如果提出这样的要求，会得罪共产党，但是没想到中国方面却爽快地答应了他的请求。于是他便到哈尔滨的东北画报社上班，每天都画肖像画。

在东北的北部边陲鹤岗，共产党领导着东北电影制片厂的日常工作。与此同时，长春的原“满映”制片厂成为国民党直辖的东北电影公司，继续生产电影。虽然主要的器材都被运到了北方，但是包括日本人在内的工作人员还留下一些，而且也并非所有的器材都被转走。经理当然是由国民党的官员担任，但是国民党内也有很多左翼人士，这个经理也与中国共产党有着联系。这时，周恩来的秘密指示传达给了上海的左翼电影人，即决不让长春的制片厂被国民党侵占。曾经主演马徐维邦的大制作电影《夜半歌声》、后来去了重庆的演员金山，和在抗日战争中参加话剧巡演进行抗日宣传的张瑞芳等人，于1947年从上海奔赴长春，制作了由金山担任编剧及导演的《松花江上》。这部作品可以说是抗日战争结束后中国制作的第一部电影杰作。

电影描述了“满洲国”时期东北地区中国人民的苦难。著名女演员张瑞芳扮演的女主人公一家住在松花江畔的一个小村庄里。在一开始的几场戏里，供松花江畔马车夫休息的小屋静静地伫立在荒野中，这种诗情画意的情景描写是这部电影最出色的地方。女主人公是个年轻的姑娘。一天，她正在江畔和母亲一起劳动，这时来了几个日本兵，要调戏她。母亲为了阻止他们而反抗，却被推到江中淹死了，只剩下年轻姑娘和父亲相依为命。抗日游击队来到这个村子，其中一人藏到了她的家中。日军的搜查队挨家挨户搜查，她和父亲以及那个年轻的游击队员站在门口接受日军的审问。父亲说那个青年是自己的女婿。于是，一个日军将校便说：“如果是真的，你们就亲亲嘴。”她虽十分不好意思，但仍迫不得已轻轻地亲了一下。日军虽然仍旧满腹狐疑，但是最终还是离开了。一



金山导演的《松花江上》(1947, 中国电影)。

天，那个日本兵又来到村子里想要强奸她，她拼命抵抗，青年为了救她杀掉了日本兵。然后两人带着父亲开始逃亡。

荒野逃亡的过程中，年迈体衰的父亲去世。两个青年衣衫褴褛，继续逃亡。他们终于逃到一个煤矿，那里的日本公司正在招工。青年应聘，终于在一间狭窄的平房里住了下来。两人开始过起了夫妻生活，同时他们也是亲密无间的好朋友。青年每天在日本工头的监督下在矿井中工作。一天，发生了重大矿难，当矿工的家属慌忙赶到现场的时候，发现一具具尸体被人从矿井下抬了出来。她死死地盯着。最后，青年终于平安无事地从矿井下走了出来，两人紧紧地抱在一起。这个场景设定很好，显示了因偶然结合在一起的两个青年现在已经成为对方无可替代的伴侣。在之前的场面中，两人多少都显得有些羞涩，但是在这个场面中却出现了爱人的感觉。导演手法也很细腻。

一天，事务所的日本人让矿工和家属到事务所前面集合，突然命令他们搬出矿工宿舍。饰演这个日本工头的演员大概是中国人。

只见他撅起下巴，一脸恶狠狠的样子，瞪着所有人，似乎在说：“看看，知道我的厉害吧。”我觉得这个表情的模仿的确抓住了当时某些类型的日本人的特征。如果是日本演员来演的话，耍耍酷，抖擞一下精神，会把这个姿势美化。但是，或许在中国人的眼中，这种姿势不过是纸老虎虚张声势罢了。他们用汉语对中国人发出命令，但是这种听起来像汉语的语言，其实是当时日本人强制在中国人中推行的所谓“协和语”，据说是用日语的语法来说汉语的单词。这个中国演员非常巧妙地模仿了日本人说中国话的样子。作为被统治者的他们，仔细观察过飞扬跋扈的日本统治者，这也是理所当然的事情，但是这样描绘出来的日本工头的姿态，却让我们日本人感到汗颜。那种傲慢、虚张声势与任意妄为的样子，的确是当时那个时代在中国的日本人的典型形象。

中国人听到这个命令，顿时骚动不安。其中，青年愤然拨开人群，走到前面。女主人公想要制止他，但是他似乎已经无法忍受，走到日本工头面前摘下帽子，鞠了个躬，然后开始抗议。虽说是抗议，起初采取的行为也并非是反抗性的。青年为了保护女人，摘下帽子为日本人鞠躬，但是又绝非卑躬屈膝，显示出一种英雄气概和大无畏精神。这个场景刻画得很好，可以说是这部电影中最精彩的瞬间。

日本人听了青年的抗议，微笑着伸出手来要和他握手。青年不知道日本人是什么意思，战战兢兢地伸手握住。这时，日本人突然抓住他的手，一个背跨，将青年摔到地上，开始殴打他。这时，青年才开始抵抗，所有的中国人都扑向了日本人。但是，事务所前面的日本兵人数少，只好开枪射击，并请求援兵。惨烈的厮杀开始了。最后，只有男女主人公两个人逃了出来，日本人一路追杀。他们被追进了雪山中，当他们认为自己已经走投无路的时候，突然传来了枪声，日本人全军覆没。两人惊讶地张望，一位他们以前便认识的游击队员从树丛中走了出来。游击队员抢下日本兵尸体上的枪支，握住两个人的手。然后，大家发自内心地笑了起来，全剧结束。

经历了抗日战争的中国人制作“与日本人的战斗”为主题的电影，这是理所当然的。我们都能想到，这种类型的作品自然都会激烈地煽动观众的仇恨，越是这样，电影中描述的日本人就越丑陋，被戏剧化地丑化。而且，我们会认为，作为发动侵略的一方，在电影中被描绘成这样，也是没有办法的事。就《松花江上》这部作品来说，的确揭露了日本侵略者好色和傲慢的丑态。但是，虽说如此，这部电影却并没有使用那种脱离现实的夸张手法，没有为了煽动仇恨而特意强调日本人的可憎之处。我认为这部作品中对日本人的描写尚处于写实范围之内，即便日本人看了，也能理解而且可以自我批判。这是这部作品的精彩之处，也让人感到电影作者的大度。

影片也没有将主人公英雄化，而是将其作为一个朴素的优秀青年进行描绘。他有一定的勇气和自尊，遇到一些状况的时候，会自然进行抵抗。这部作品是在中华人民共和国成立之前创作的，据说当时还允许这样刻画人物。革命成功之后，称赞革命英雄成了国家的方针。英雄人物就必须浓墨重彩地描绘其英雄事迹，这种意识形态被强制贯彻下来。于是，中国的电影中就只剩下豪气万丈的英雄，从此遭人诟病，甚至大家都认为社会主义国家的电影就是那样的。

在北部的边陲小城兴山，没有被“精简”且留在电影制作一线的日本人如鱼得水，开始积极地展开电影制作工作。其中一人便是动画片导演持永只仁。上海的动画片导演万氏兄弟在“孤岛”时代的1941年，以《西游记》中的一个片段为题材拍摄了中国第一部长篇动画片杰作《铁扇公主》，取得了令人瞩目的成就，但是东北一直没有中国自己的动画片导演人才。在报道与国民党军队战斗的新闻电影中，以地图解说战况时，画线的动画效果是不可缺少的，于是这项工作便由持永只仁来担任。曾经在日本制作用于战争宣传的《桃太郎的海鹫》（1943）和《阿福的潜水艇》等动画片的持永只仁，一边参加政治学习或者思想检讨会，一边进行工作。

所谓的思想检讨会，就是在大家面前讲述自己过去的经历或者自己对事情的看法，接受大家的批判和讨论。在日本员工的思想检讨会上，持永只仁第一个被“检讨”，光对他的检讨就花费了三天的时间。检讨会结束的第二天，袁牧之将他叫到办公室，让他到哈尔滨与政治漫画家朱丹商议动画电影制作事宜。他在哈尔滨要做的工作是将漫画家朱丹写作的剧本做成拍摄动画片用的分镜头电影剧本。持永的汉语虽然还不熟练，但是在漫画家与动画师（animator）之间，用图画来沟通就足够了。

工作结束之后，持永只仁回到兴山向袁牧之报告工作情况，袁牧之对他表示了感谢。为了将这个分镜头剧本制作成电影，袁牧之决定命五个年轻人跟随他工作，另外还让在幼儿园工作的持永夫人一起帮助他制作动画片。旁边的袁牧之夫人陈波儿也热心地为他端了一碗加了白糖的红豆粥。陈波儿曾是一位著名的女演员，与袁牧之可谓是金童玉女般的组合。他们在汉口一起出演完抗日电影《八百壮士》便分开了，在长春重逢之后，两人结了婚。陈波儿为人温和善良，日本人都很喜欢她。后来，她成为中华人民共和国文化部的第一任电影局长^①。就这样，持永成为中国共产党主持制作的第一部动画片的导演兼动画师。当时，十分缺乏制作动画片所需要的材料，他们到哈尔滨采购，却只买到了代用品。

此时制作的动画片是一部名为《瓮中捉鳖》（1948）的短篇动画，这大概是日本战败之后、国共内战时期，在共产党领导的解放区最受中国人欢迎的动画片之一。在这部动画片中，以漫画的形式对国民党总裁蒋介石进行了彻底的贬损，蒋介石被刻画成美国的走狗形象，就像瓮中的乌龟一样，一会儿把脑袋伸出来，一会儿又缩回去，英勇的八路军将士最后将其捉住。除此之外，持永只仁还做过其他的动画片，比如美国人为国民政府军队提供武器，但是遇到八路军就丢掉武器仓

^① 应为文化部电影局艺术委员会副主任委员兼艺术处处长，原书有误。——译者注



《瓮中捉鳖》是一部讽刺国民党的政治宣传片。这部持永只仁的动画作品，在解放区大受欢迎。

皇逃走，最终只不过是给八路军补给武器的故事。另外，他还独自钻研，为这个还没有制作过木偶动画的国家创立了木偶动画体系。

移动放映队驾着大轮马车，载着箱式35毫米放映机、变压器和发电机等，在解放区的村子里放映新闻电影《民主东北》系列和动画短片《瓮中捉鳖》等。放映会上，天还没黑人们便聚集起来。接着放映队的队员指导大家唱革命歌曲。等气氛活跃起来之后，就上映《民主东北》。每当人民解放军出现在画面中，大家便大声喝彩。新闻电影之间上映的加演节目是《瓮中捉鳖》。其实这个加演节目非常受欢迎，虽不能像舞台剧的演员一样返场，大家还是多次要求重复放映，甚至有时一晚上连续放映四次。

1949年，人民解放军从持久战转为攻势，一举击败了国民党军。1月解放了北平，4月解放了南京，5月解放了上海。10月，毛泽东在北京宣布

中华人民共和国成立，社会主义中国诞生了。早在这一年的4月，鹤岗的东北电影制片厂便迁回了长春原“满映”制片厂旧址。被“精简”后在鹤岗的煤矿从事体力劳动的日本人也回到了长春的摄影棚。有几位日本技术人员为自己取了中国名字，活跃在电影制作一线。

但是，这个时候电影制作还是以中国人为主导，日本人只是提供协助。而且，就当时的情况来说，内田吐梦完全没有用武之地。在此之前的1948年，有人曾告诉他们朝鲜民主主义人民共和国的制片厂需要日本人的技术协助，于是木村庄十二等人踊跃报名前往朝鲜，结果去了之后才知道完全不是那么回事。朝鲜人说他们不需要日本人教，将他们遣送回了中国。在电影制作方面，需要日本人协助的阶段已经过去了。一天晚上，内田吐梦在长春听到了日本的广播，广播里传来太棹三味线的声音，这位膀大腰圆的汉子不禁泪水直流。后来，中日两国断绝了联系，日本人回国变得困难。这期间又爆发了从1950年6月一直持续到1953年7月的朝鲜战争，客观条件已经不再允许内田吐梦回国了。

但是，持永只仁却非常忙碌。他回到长春之后，指导中国的年轻人继续制作动画片。1950年2月，动画片制作的基地转移到上海。持永只仁前往上海，从招募动画师、建设制片厂开始，成为建立上海美术电影（动画片）制片厂的核心成员。中国的动画片利用中国美术的传统，取得了独自发展。日本的手塚治虫^①很早就开始关注中国的动画片。制作中国动画片的骨干，很多都是在持永只仁的指导下成长起来的。

1953年，通过日本红十字会和中国红十字会之间的交涉，安排日本人回国的工作再次开启。持永只仁让母亲和孩子乘坐第一批船回国，让妻子乘坐第四批船回国，而他自己是在确认中国的年轻学生们已经准确掌握了他教的技术之后，才终于乘坐第六批船回了日本。在上海

^① 中学时代的手塚治虫在看过万氏兄弟的作品《铁扇公主》（于1942年在日本公映）后，深受影响，下定决心从事动漫事业，之后更创作了漫画作品《我的孙悟空》（1952—1959）直接向《铁扇公主》致敬。——编者注

的港口边，仓库的后面走出来很多中国人，挥舞着红旗为他送行。

1954年，内田吐梦拖着病怏怏的身体回了国。第二年身体康复之后，他首先在东映工作。日本战败之前回国的原“满映”干部根岸宽一和牧野满男为了收留战后从“满映”回来的电影人，辛苦创建了东横映画。这个东横映画就是东映的前身。影迷们都纷纷猜测，战前曾是左翼“倾向电影”领航人的内田吐梦，在中国待了九年，经历了革命，回来之后想必会以“赤红”的电影东山再起，因此充满了期待。但是，他回国后制作的电影却多是以打斗为主的通俗古装片，即便有少量的现代戏，也都是那些描绘在无尽的阴暗中彷徨的人们们的故事。这不是红旗飘扬的世界，而是听着太棹三味线的声音呜咽的世界。

内田吐梦回国后拍的第一部作品《血枪富士》（1955），讲述了行走在东海道上、背负着各种心酸命运的人们的悲喜剧，如平凡的武士、仆人、走街串巷的卖艺者、将要被卖到妓院的姑娘、准备赎回女儿却得知女儿已死去的男子等等。他们一起赶路，因一点点人情相互亲近，然后相继遭遇悲惨的事件，有人惨死，然后分别。片冈千惠藏扮演了片中一个仆人的主人，他被流氓武士毫无理由地杀害，后来仆人因一个突然的机会为主人报了仇。这个仆人算是这部电影的主人公。但是，电影中却没有对其勇敢和忠义进行赞美，只让人感到这是个悲痛的故事。在内田吐梦众多的杰作当中，这是一部让人真心喜爱的作品。当这种悲痛与对人的依恋之情达到极致的时候，内田吐梦的战后代表作《饥饿海峡》（1964）便诞生了。

“满映养成所”出身的王福春先当演员，然后做摄影师。在“满映”被解放改造成东北电影公司的过程中，王福春成为中国方面的中心人物之一。中华人民共和国成立之后，他担任东北电影制片厂的总摄影师，改名王启民，又于1982年导演了《人到中年》一片。这部作品被认为是当年最优秀的作品，获得了金鸡奖。现在在中国电影界中占据重要地位的电影人有不少都是“满映”出身，比如在中国电影界技术方面处于领导地位的马守清等。

1949年10月1日，毛泽东在北京宣布中华人民共和国成立，而上海的国民党部队还没有撤出。

回到之前所说的由长春原“满映”制片厂改组而成的东北电影制片厂，在新中国成立这一年制作了《桥》和《光芒万丈》两部长篇故事片，成了新中国的第一个制片厂。从此，东北电影制片厂开始制作最为尖锐的革命宣传电影，引领了新中国的整个电影界。

《桥》讲述了工人在解放战争期间修复被敌人破坏的松花江上的大桥的故事。知识分子技术人员认为这是一项不太可能完成的工作，但是工人们却在共产党员的领导下以不屈不挠的精神完成了这项工作。电影的技法和口吻可以说都和苏联的革命宣传电影样板如出一辙。《光芒万丈》的编剧是陈波儿。接下来，1951年在这个制片厂诞生的《白毛女》被称赞为革命中国的模范电影。这部电影讲述了一个少女为了躲避地主的欺压和日本的侵略藏身于大山当中，解放后被人发现，头发已经全白。原“满映”培养的中国电影人就这样转变为新中国电影界的核心骨干。

继长春的东北电影制片厂之后，北京的北京电影制片厂也开始了运作，其基础也是日本占领时期作为“满映”的子公司、由日本人在北京创建的“华北电影公司”的摄影棚。北京电影制片厂的第一部作品是史东山导演的《新儿女英雄传》（1951）。这也是一部典型的宣传电影。

有着悠久的传统和丰富的人才的上海电影界，于1950年摆脱了国民党的控制，创作了许多在艺术性方面远远高于新兴势力东北和北京的细腻而高雅的电影。如石挥自导自演的《我这一辈子》（1950），郑君里执导、赵丹和孙道临主演的《乌鸦与麻雀》（1949），战前制作了很多抗日电影名作的孙瑜执导、赵丹主演的《武训传》（1951）等。这些都是上海的制片厂全部收归国有之前作为民营电影公司在这一时期制作的中国电影中最优秀的一些作品。但是，《武训传》因为从左翼意识形态的立场上来看存在重大缺陷，首当其冲被毛泽东点名批评。在后来的思想斗争当中，这部电影的相关人员都遭到了最为激烈的批判和攻击。



郑君里执导的《乌鸦与麻雀》(1949, 中国电影)。该片几乎与现实同步, 描绘了国民党在上海逐渐走向崩溃的统治, 是一部具有新现实主义风格的杰作。

17 “中华电影”落幕，李香兰成为山口淑子

1943年初夏，《万世流芳》在中国上映，受到热烈欢迎，出演该片并用汉语演唱主题歌的李香兰也成为人气明星。1945年春天，川喜多长政在上海最大最豪华的电影院——“大光明大戏院”，举办了三天李香兰个人演唱会，昼夜各一场，三晚的门票都销售一空，其中百分之九十九的观众是中国人。演唱会上，她不仅唱了《万世流芳》的主题歌和《喀秋莎》《黑眼睛》等俄罗斯歌曲，还演唱了由当时正巧在上海的服部良一^①编曲的中国歌曲《夜来香》，这首歌尤其受到热烈欢迎。^②但是，当时的战事对于日本来说已经趋于绝望。

到了8月，川喜多预料美军会进驻上海，便考虑将电影制作机构转移到北平，于是奔赴北平让岳枫导演等人的摄影组在北平重新开始工作。因此，8月15日那天川喜多是在北平得知日本投降的消息的。他急忙回到上海，立即召集中国方面的员工开会。在香港出版的中国电影史著作《中国电影史话》中，公孙鲁对当时川喜多的谈话内容概括如下：

① 服部良一(1907—1993)：日本著名作曲家、编曲家，日本流行音乐的重要奠基人。除了为《夜来香》编曲，李香兰当时演唱的多部电影主题曲都是由服部作曲，如《苏州夜曲》《白兰之歌》等。——编者注

② 据李香兰自传《此生名为李香兰》(程亮译，上海文化出版社，2012年)所述，此次为期三天、每天昼夜各一场的名为《夜来香幻想曲》的李香兰个人演唱会，是由时任上海陆军报道部特约顾问的服部良一和“中华电影”宣传部的野口久光等人策划。服部良一亲任演唱会指挥。——编者注

据他（指川喜多）判断，凡参加“华影”的人员，如以往本属正式的电影从业员，决不会科以汉奸之罪。他谈话中引出了法国战争后的例子：当法国光复之日，所有在德军及维琪政府之下，基于生活关系，仍然从事原岗位职业的，不视为法奸。只有在沦陷后，受敌人命令而改业图利的，才算是通敌。

川喜多的话，对“华影”人员无异是一副安定剂。^①

川喜多等人一边处理剩余的工作，一边等待归国。一天，剧作家夏衍来拜访川喜多。夏衍曾经去日本留学，20世纪30年代他作为中国共产党电影工作小组的组长走进上海的电影人当中，曾多次变换笔名，写了大量剧本，是一位在中国电影的“左倾”化和质量提高方面发挥了巨大作用的大人物。中日战争时期，他在香港写了很多抗日题材的剧本，并一直从事新闻报道工作。日本投降后，他回到上海。精通日语且熟悉日本电影的他，想要见一见日本的电影人，和他们聊聊天。

于是，那天晚上，川喜多组织了一次聚会，夏衍、费穆和辻久一一起吃了日式火锅。战前，费穆导演制作了有名的抗日电影《狼山喋血记》（1936）。他在“孤岛”时代也曾拍摄电影，但是“孤岛”消失之后他便离开了制片厂，担任话剧《秋海棠》的编剧及导演等工作，是一位狷介孤高、具有艺术家气质的人物。日本投降后的第二天，他按照重庆方面的指令到“中华电影”的总公司着手接收工作，当时他见到了辻久一，在辻久一面前强烈批判了重庆派来的国民党主持接收工作的官员的腐败堕落。这天晚上的聚会，洋溢着友情。夏衍用日语谈笑风生，川喜多为费穆翻译成英语。1985年，即笔者写作本书的时候，夏衍担任中国电影家协会会长和中日友好协会会长。

^①《中国电影史话》日文版的译者为竹中伸。翻译此处时，引用了香港南天书业公司的中文版《中国电影史话·第二集》194—195页。其中，“正式”原文写作“武士”，“安定剂”原文写作“安定挤”，应为印刷错误，译者录入时做出了更正。维琪政府，即维希政府。——译者注

辻久一这样写道：

夏衍说话的样子，没有一点胜利者的傲慢，只是洋溢着对从事电影和演剧的日本人的友情。让这些人创作抗日电影，究竟是一个多大的错误啊！（《中华电影史话》第12号）

川喜多长政也回忆了战争结束的情形，在文章开头这样写道：

大多数中国人对我们的态度一如既往，让我感动。于是我觉得日本人对胜败的态度简直就和小孩子一样，作为日本人我深感惭愧。（《我的履历书》）

一天，不知道是英国大使馆还是领事馆传唤川喜多，因为他们怀疑《万世流芳》是一部旨在攻击英国的宣传电影，让他作出解释。川喜多辩解说，这部电影是站在中国人的立场上叙述历史事实的，绝没有违背史实对英国进行诽谤。英国人表示理解，但是跟他开玩笑说：“那部电影中饰演英国人的中国演员都化装成大鼻子，丑化了英国人的形象，英国人的鼻子没有那么大。”大鼻子是中国人对西洋人的蔑称。

李香兰也是在上海迎来了战争的结束。她曾一直对外自称中国人，此时恢复了原名山口淑子，可实际上却没有证据可以证明自己的日本人身份。如果她是中国人，曾经出演《支那之夜》这样辱国的日本电影一事，足以让她扯上汉奸的嫌疑。

此时，街头贴着布告，称她有为日军从事间谍工作的嫌疑。她的住所前面有中国的宪兵二十四小时监视。但是，她并没有接受审判，日子一天天过去。

川喜多向日侨管理处处长和宪兵队长解释李香兰是纯粹的日本人。后来，她被宪兵队传唤，川喜多也跟着去了。当时，川喜多保证只要拿到能够证明她的国籍的文件便立即交出，以此为条件把她带了

回来。虽然没有任何证据，但是宪兵队信任川喜多，相信了他说的话。那时，宪兵队曾要求李香兰在一个国民党高级军官的宴会上唱歌，但是川喜多强硬地要求派出中国的宪兵为她当保镖，用这个借口拒绝赴宴，摆脱了危机。

1946年春天，终于可以乘船回国了。川喜多和山口淑子都去了上海的码头。但是，就在上船的前一刻，她被拦了下来。于是川喜多也放弃乘船，留下来保护她。

山口淑子在上海有一个白俄人朋友柳芭，是她在北平上学时的好友。柳芭的父亲从事向中国出口苏联电影的工作，由此和“中华电影”产生了关系，因此战时柳芭和山口淑子在上海偶然重逢。川喜多拜托柳芭去北平找山口淑子的父母，向他们索要户籍抄本。当时日本人不能在中国随意旅行，但是俄国人可以。柳芭便马上去了北平，然后回到上海。的确，那个户籍抄本可以证明一位叫山口淑子的女性是佐贺县出身的山口家的女儿。但是，却没有任何信息能证明山口淑子这名女性和以李香兰之名广为人知的这名女性是同一个人。最后，就只能看中国方面是否相信这个户籍抄本了。

川喜多长政这样写道：

这次我才第一次知道日本人的身份证是多么简陋和可疑。换个角度想一下的话，也可以说日本是一个适合居住的国家。一张粗糙的纸上只是用钢笔写着几个不好认的钢笔字，某某村村长的印章也很俗气，连查询编号都没有。外国的政府不可能相信这么可疑的文件。至少用这份文件是无法证明这位山口淑子和李香兰是同一个人。

于是我就拜托曾经留学日本的中国人向宪兵说明户籍抄本的事情。要是被追问的话，处处都没有合理的解释，但是多亏宪兵知道我的热心和战时的行动，最后他们对我说：“我们相信你。”在此期间，她身处生死之境，却以比男人还镇静的态度度过了这

个时期，令人钦佩。（《我的履历书》）

辻久一还曾这样写道：

就这样，审判结束了。但是，这里也有一个不知是奇特的幽默还是讽刺的小故事。据说，审判长补充道：“但是，你有一项罪。”李香兰惊讶地回过头去，只见审判长微笑着说：“那就是你曾经出演《支那之夜》。”（《中华电影史话》第12号）

日本人在侵华战争的时候制作了很多以美丽的中国姑娘狂恋日本男子为题材的电影，以之为“日中亲善”的象征，自己乐在其中；而中国影迷却气坏了，因为他们在看了这些电影之后相信李香兰是中国女人，并为她的歌声着迷。

顺便提一下，上海的“大华大戏院”（1100席）是日占时期专门放映日本电影的影院，而李香兰与长谷川一夫主演的《支那之夜》在“大华大戏院”公映时，是该影院放映的所有日本电影中票房最高的一部。电影连续放映了十三天，每天三场，观众数量打破纪录，达到23,151人（平均每天1780人），远远超过票房第二的《夏威夷·马来大海战》的十天12,612人。

川喜多长政和山口淑子在1946年4月平安回到日本。战争末期到北平避难的可诗子夫人也从北平带着幼女和子，克服种种困难，比丈夫先行一步回到了日本。

18 剩下了战争责任问题

川喜多长政回到日本的时候，日本电影界正在激烈讨论追究战犯责任的问题。麦克阿瑟（MacArthur）的占领军独立地对战犯责任进行了追究，对于那些在将国民卷入战争的过程中发挥了重要作用的人，即便未曾作为战犯被送上法庭，也要从工作岗位上被驱逐下来。其中在政府、政党和官厅工作的人自不必说，在大企业或者媒体等公众部门工作的掌权者也不例外。日本政府按照麦克阿瑟司令部的指示，陆续将这些人开除公职。对于这种处置工作，有人认为应该在日本国民自发的判断下进行，由此引起了广泛的议论。参与议论的人中，左翼政党和团体是一支主要的力量，他们主持发布了各个领域应该开除公职的人员名单。

就电影界来说，首先由政府提出开除公职的适用标准，接着由一个成为自由电影人集团的团体依此为据，于1946年4月18日公布了一份战犯名单。然后，日本映画演剧劳动组合（简称“日映演”）于4月28日召开成立大会，并在大会上宣布了名单及将这些人开除的意图。首先，曾经的审查官、文化官员和大型电影公司的老板在驱逐之列；其次，战时在“国策”公司担任领导职位的人在一定时期内不得再次恢复领导之职；拍摄鼓舞士气的战争宣传片的导演、剧作家和制片人等，只是被“要求彻底地自我反省”，并未被追责。6月14日，业界的团体电影制作者联合会也召开了第一届战争责任调查委员会，经营者方面、从业员工会方面和第三方文化人方面各选出几位代表开始商讨，

得出的结论竟然是经营者的代表当中也有适用追责准则的人，因此需要解散并重新组织委员会。这便是一个纠缠不休的问题。但是，无论依据哪方面的准则，曾在“中华电影”担任主要领导的川喜多长政都未能免被追责，受到了“暂时不能继续担任领导职务”的处分。

率先发布驱逐名单的自由电影人集团是一个由导演、剧作家和评论家自发组成的团体，其代表人物有剧作家八木保太郎、评论家兼制片人岩崎昶和评论家兼剧作家岸松雄等。他们将很多同行拉进这个团体中，以团体联名的方式公布了名单。曾默认加入这个团体的导演伊丹万作提出异议，称自己不曾对他们的活动表示赞同。然后，他在1946年8月的《映画春秋》杂志上，发表了一篇标题为《战争责任的问题》的随笔。

据这篇随笔所述，伊丹万作自己根本不知道这个主张是在何时以什么方式确定的，但是有人看到这个名单，告诉他在那个联名书中他是主要倡导人之一，便问他：“那真的是你的意见吗？”于是，伊丹万作便向自由电影人联盟（集团？）提出抗议，指出该联盟未经允许将其名字列在其中。同时，为了明确表达自己对战争责任问题的看法，他撰写了这篇随笔。

伊丹万作在这篇文章中这样写道：

那么，很多人都说自己在战争中受骗了。大家都异口同声地说自己受骗了。据我所知，目前还没有一个人说自己欺骗了别人。……很多人似乎都认为欺骗者与被欺骗者是可以明确区分的，但是那似乎只是一种错觉。比如，民间人士都认为自己被军方和官僚欺骗了，但是待你去军队或者官厅看一下就会知道他们都指着上面，说自己被上面骗了。再往上面看，他们肯定说自己被更上面的人骗了。于是，最后便只剩下一两人为这件事买单。可是再怎么说，以一两人之智慧，也不可能欺骗一亿人。（伊丹万作：《伊丹万作随笔集》，筑摩书房，1971年）

伊丹万作指出，实际上欺骗者与被欺骗者之间并没有明显的区别。

现在，当一个人被别人欺骗，在下一个瞬间他便会去欺骗别人，无限循环。因此，所有的日本人都在拼命地互相欺骗与被欺骗。这就是我的观点。

他的这个观点非常犀利，对于那些声称自己是因为被欺骗才协助战争并以为自己已经因此摆脱了战争责任的人，这都不过是自我欺骗，伊丹万作对此毫不留情地给予批判。

岩崎昶被视为自由电影人集团的代表。日本战败之后，只有日本共产党有资格大声说自己在战争责任方面完全是清白的。所以，只有他们的发言是有威力的。而电影界著名的共产主义者便是岩崎昶。因此，有着左翼思想且斗志昂扬的那些人都期待岩崎昶能站在这个立场上飒爽行动。但对于岩崎昶来说却是一件难事。因为一旦追责，追责名单上必然会出现森岩雄（东宝分管制作董事）、城户四郎（松竹董事）、根岸宽一（“满映”理事）以及川喜多长政等，这些人都是他年轻时的友好，或者在私交方面承蒙许多照顾的前辈。

岩崎昶是一位诚实的人，因此他肯定是认为自己有义务站在战犯追责运动的前线。同时，他又为人温厚理性，绝不是那种铁面之人，然时不利兮，现在他不得不站在责备有困难的亲友的立场上，想必他也是没有办法。有些人甚至也公开或者小声指责岩崎昶：岩崎不是也在“满映”待过吗？有什么资格说别人？！在无产阶级电影联盟时期以猛烈的毒舌风格让读者啧啧称叹的岩崎昶的文采，到了战后完全变成了缓和的启蒙家式的口吻，或许此时便是转变的契机吧。

岩崎昶的文章虽然变得温和，失去了破坏力，但是他似乎对自己战争当中的“转向”感到羞愧，战后又开始了积极的反体制活动。首先，1945年底，他担任日本映画社的制作部长之后，将《日本新闻》拍成了具有强烈批判性的新闻电影；接着，他又将广岛和长崎的原子弹爆

炸受害情况拍成了长篇纪录电影。当美军得知岩崎昶正在制作这部《原子弹的效果》的时候，对他施加了压力，命他立即中止制作。后来他们知道岩崎昶不会屈服于压力，便将已经制作完成的拷贝没收，送到了美国。但是，岩崎昶偷偷地复制了一部，藏了起来。

然后，在1946年，岩崎昶起用龟井文夫制作了纪录电影《日本的悲剧》。这部电影是将日本战前到现在的新闻电影的片段以蒙太奇的手法进行重新剪辑和组合，并加上评论性质的字幕，以马克思主义的观点进行解说，指出太平洋战争是由日本的资本家和军阀发起的帝国主义侵略战争。在这部电影中，最能体现龟井文夫的左翼思想和天才的蒙太奇手法的场面，是身着大元帅军服的天皇的照片以叠画的方式缓缓地变成西装革履的样子。创作者通过这个蒙太奇场面发出了呼喊：“（这些资本家和军阀）只是换了一身衣服而已！”

《日本的悲剧》起初通过了美军的审查。但是，不知道为什么，过了一段时间又被告知审查没能通过。到了8月，已经开始上映的电影院中的胶片被没收了。龟井文夫战时拍摄的《战斗的士兵》曾遭禁映，而战后拍摄的这部电影又被禁映，他因此成为日本电影史上在批判体制方面最具有战斗力且实际成果卓著的电影导演。岩崎昶作为制片人也对美军进行了勇敢的抗议。

但是，这些事与本书的主题即中日关系没有直接的联系。与中国有关的部分，要看另一则岩崎昶当时发表的重要言论。

他在杂志《映画评论》1946年1—2月合刊上发表了标题为《我们应该做什么——写在日本电影再出发之际》的文章。

这篇文章从战争责任论开始。战争结束之后，政府曾试图将“一亿总忏悔”的观点强加给国民，即认为所有的国民都有战争责任。但是有人对这种说法发起反攻：什么总忏悔啊。责任在一部分政治家、军人、官僚和思想家身上，不要将责任转嫁给普通国民。

岩崎昶对这两种说法讨论之后，认为不能说一亿国民都有战争责任，但是至少有一万人是有责任的。然后，他指出：“战争期间，电影

成为一种‘兵器’发挥了作用。从这一点上来说,电影人是‘一亿总忏悔’的人当中最应该忏悔的一群。因此,如果没有这种认罪意识以及因此产生的赎罪观念,日本电影就不可能重新出发。他们必须从领导的位置上退下来。”

以上是自由电影人集团罗列战犯追责名单的论据。当然,当时这些话是谁都会说的。

这篇文章中值得注意的是后半部分。岩崎昶指出战争让日本人蒙羞,日本人接下来应该做的事情就是努力洗刷污名,而电影必须为这个目的服务。日本人必须首先将封建主义和军国主义从日本彻底清除,待这方面取得成果之后,通过大量制作表现日本人爱好和平之心的电影将日本人的这种心情传递给世界。到时,最重要的是与中国合作。

他这样写道:

今日的日本人都将脸转向了美国人,单单是美国人。毋庸置疑,现在世界的中心是美国,而且联合国命日本停掉了一些外交机能。因此,和除美国之外的其他国家接触也是不太可能的。但是,如果我们的目光能看得更远一些,而不仅仅局限于眼前的这些事态,那么必然能看到支那的存在。美国、苏联和支那这三股决定世界历史方向的力量,正指向我们这个小小的列岛,在其上方交叉。这是未来日本命运的关键,而且意味着世界历史的下一个转折点。

日本与支那——关于这两国三千年来割舍不断的邻邦关系,我的内心有着非常复杂的思考,但现在还不是讲这些的时候。如今,我们应该关注的是,日本战败之后,支那以胜利者的姿态出现了。如果日本人认为日本是败给了美国而不是支那,哪怕只有那么一点点这样的想法,那么这个日本人也就不救了。

接着他还指出,如果日本战胜,绝不会带来中日关系的调整。反

而是日本的战败，为以后中日关系的发展奠定了基础。日本战败之前，日本人作为胜利者的优越感以及单方面的领导意识和胜利意识阻隔了中日两国的交流。现在由于日本的彻底战败，这种障碍才被去除，两国产生了全面理解和合作的可能性。他还言及战争时期“中华电影”的工作。他认为“中华电影”负责的虽然是明显的“文化工作”，是政策所需，但是与其他“文化工作”比起来，“中华电影”是十分亲和、饱含友情的。另外，对于日本电影曾在上海和其他地区上映一事，岩崎昶也给予了肯定的评价。

他们见识了在南京对数万无辜市民施以暴行的日本人，同时也在《父亲》（即《父亲在世时》）和《盖世匹夫》（即《无法松的一生》）等日本电影中，看到日本人作为人的灵魂。曾经，日本人将支那人视为“东亚病夫”^①、支那人将日本人视为“东洋鬼子”，而通过观看电影这样的交流方式，中日双方逐渐改变了上述观念。但是，因日本的战败而产生的日中交流的可能性，却同时也因为日本的战败让以前的电影人的努力化为零。这一点太让人痛心。既然我们已经付出了惨痛的代价，让东洋两大国国土变得残破不全，那么我们东洋人就有义务重建我们残破的国土，哪怕是一块小小的碎片也要珍惜。

日本人像现在这样关注美国和依赖美国，也是必要的。但是，如果因寄望美国而忘了支那，就相当于忘记了自己。幸亏交流的种子已经播下，并已经开始萌芽。将支那电影引进日本，将日本电影出口支那，日本和支那合作制作电影——为了恢复日本在和平世界的公民权，这是最重要的事业。

① 原文用的是“チヨンコロ”，原意指废物、无用的人，被日本人引申为特指中国人、朝鲜人的蔑称。此处意译为“东亚病夫”。——编者注

日本战败已经过了四十年，现在再读这篇文章，会觉得为了洗刷日本人的污名而呼吁电影人制作好电影，显得有些过于夸张。但是，对于战时曾经当过少年兵、战后也不得不思考日本人将何去何从的我来说，这句话是令人感动的。现在，我们仍应认为，这种想法是战后日本电影人的初衷。

对于“中华电影”的所作所为以及在上海发行上映了一部分优秀电影的事，我们给予了较高的评价，但是对方却没有这么想。在岩崎昶于东京发表这篇文章、对中国表达自己热情的时候，战争时期参与中日合拍片的中国电影人，正因此而变得处境艰难。

1947年11月，按照联合国军总司令部的指示，川喜多长政受到了开除公职的处分。“国策”公司的高层领导全被开除。然而，此时世界各地发来信件，向总司令部说明对川喜多长政的处罚是不合适的。其中，最有力的证明是战争时期担任重庆国民政府情报部艺术局长的罗学廉的证词。他说川喜多“并未将中国的电影产业置于日本的直接管辖之下，是以纯商业化的方针经营的”。

在“孤岛”时代的上海，曾想要拍摄犹太移民的纪录电影《逃离祖国》并因此得到川喜多帮助的女导演盖特尔德·沃尔夫森，也从洛杉矶发来了经过公证的证言。她说川喜多“丝毫没有国家主义和军国主义的思想”。

诸多在上海的美国电影公司分公司负责人也联名发来一封感谢信，称川喜多曾多方周旋，照顾作为敌国国民的他们以及其家人和佣人的生活。他们还感谢川喜多将战时中国上映的美国电影的票房收益积攒起来，在战后一分不差地交给美国。

三年后的1950年，针对川喜多的“停职处分”结束。他又回到了东和映画。

19 遗恨香港——张善琨、朱石麟、马徐维邦之死

抗日战争以中国的胜利宣告终结，日本对中国的统治结束了。这对于中国人来说是一件值得高兴的事，但是对于上海的电影人来说却是新的苦难的开始。从重庆回到上海的国民党干部，理所当然地开始重新接收之前曾被日本人“接收”的企业和设施。但是这时，他们当中的很多人都不愿意将这些东西物归原主，而打算据为己有。于是，出现了当时被美国的观察人士称为“本世纪最大一次‘地毯式打包人’（carpetbagger）大作战”^①的现象。所谓的“地毯式打包人”，是指美国南北战争之后，尾随胜利一方的北方流氓逐利者。他们狐假虎威，以胜利者的姿态从战败的南方人手中夺走了他们的财产。南方的美国人经历了战败的耻辱，财产又被抢走，欲告无门。在以后的很长时间里，这成为一条横亘在美国南北之间无法弥补的沟壑。

曾经在日占时期的上海生活过的人，很难挺身抵抗那些从重庆来的接收官。这是因为在日军占领下生存，多少都会在日军面前有所妥协。根据妥协的程度，有些人可能会被称为汉奸。如果得罪了接收官，很可能马上便被定为汉奸。当然，那些积极协助日本的人、向日本谄媚的人、向日本提供协助的机构的负责人等均被定为汉奸，受到了处罚，或者被处以死刑。“中联”名义上的负责人褚民谊，曾是与日本合作的汪伪政权的“外交部”部长；“中华电影”的负责人林柏生，曾

^① 中国称之为“劫收”。——编者注

经是汪伪政权的“宣传部”部长。因此，二人都被处以死刑。

其他一部分电影人，比如川喜多长政制作《新土》时主动报名出演的“满映”明星李明，被处以五年有期徒刑。至于原来就待在电影界，在日本占领上海之后出于不得已而继续从事电影工作的人，只要没有积极地与日方合作，便没有被问罪。但李明是自发报名出演电影的，因此受到了处罚。当时整个“满洲”都在日本的统治之下，因此在“满映”工作的中国员工都没有受到处罚。

从重庆回到上海的张善琨，作为在日本统治下工作的中国电影人的“总统帅”，被国民党党内的进步派电影人指认为汉奸，因此张善琨不得已逃到了香港。

与上海的“中华电影”合作的中国一线电影人，没有一个被当成汉奸受到处罚。这是因为他们并未积极地参与制作为日本的占领政策做宣传的电影。但是，参与中日合拍片《万世流芳》和《春江遗恨》的相关人员的立场是微妙的。这些作品中并没有任何贬低中国的元素，只是对作为中日两国共同敌人的恶名昭彰的英帝国进行了批判。但是，在中国的抗日战争中，英国是中国的强力同盟国之一，从英国的殖民地缅甸通往重庆的所谓“援蒋路线”成为支撑中国战斗力的一个重要力量，这一点已无赘述的必要。参与制作这两部中日合拍片的中国人，即朱石麟、岳枫、卜万苍和马徐维邦，虽然未被指认为汉奸，但是如果政策稍微变化，以后也很可能被当做汉奸受罚。因此，他们几乎丧失了工作的机会，开始去香港寻求生路。张善琨在香港成立的电影公司接纳了他们。

这一时期，上海的电影界虽然将他们从上海排挤出去，但是另一方面也拍摄了令人瞩目的杰作。从重庆归来的蔡楚生和郑君里共同执导的《一江春水向东流》和史东山执导的《八千里路云和月》（1947）是其中最为有名的作品。这些作品有一个共同的主题，那就是抗日战争中重庆国民党干部的腐败与堕落问题。他们侵吞通过“援蒋路线”从缅甸运到重庆的美国支援物资，不顾人民大众的苦难，过着奢靡的

生活。战后回到上海，他们又疯狂贪婪地追逐自己的利益。那些战前便开始从事左翼电影制作的电影人，勉勉强强通过国民党的审查，在其作品中描绘国民党统治恢复后的现实。

抗日战争给人们带来的喜悦很快转换为对国民党政权的幻灭。汤晓丹执导的《天堂春梦》（1947）中鲜活地描绘了这样的状况。这些电影受到了有着同样想法的观众的支持。在国民党统治下的人民大众之中，越来越多的人开始寄希望于中国共产党。

战前便开始制作抗日电影的岳枫暂且不说，朱石麟以前的电影都站在对政治漠不关心的立场上，但是他逃到香港之后制作的作品却出现了左翼倾向。想必这也是因为他对国民党的期待的幻灭吧。岳枫导演曾经在“中华电影”时期拍摄的《生死劫》中暗藏“重庆国军啊快回来”这种信息，而此时他也已经明显对国民党失望了。

很久以前，香港便开始有了本土的电影制作产业。东南亚等地的移民大多来自广东一带，说着和作为标准语的北京话发音完全不同的粤语，因此他们需要看与在上海制作的北京话电影不同的粤语电影。以他们为目标观众的粤语电影都是在香港制作的。但是，在中日战争之前，这些电影的数量很少，水平也很低，中国电影史上几乎看不到当时制作的粤语电影的片名。

香港电影的成长，始于中国大陆的一部分左翼电影人为了躲避日本的侵略战争逃到香港并在香港继续工作。比如，剧作家夏衍和导演司徒慧敏等人。香港的英国总督府害怕刺激日本，对有着明显抗日情节的反日电影的制作进行控制，但是在太平洋战争爆发后到日本占领香港之前，中国的电影人还是在这里制作了很多的进步电影。

战争结束后，上海电影人的到来对于香港的电影界来说是幸运的。原本在战前只是地方电影的香港电影界迎来了大陆一流的电影人，水平得到了巨大的提升。尤其是朱石麟导演带来了巨大影响，他成了20世纪50年代香港电影的代表导演。

1950年岳枫执导的《花街》和1951年朱石麟执导的《花姑娘》这



岳枫导演的《花街》(1950, 香港电影)。该片讲述了在日本占领下的北平, 街头艺人所作的反抗, 隐藏了上海电影人的苦衷。

两部佳作, 表现了他们生活在日本占领时期的上海时的心境。

《花街》的主人公是一位北平的卖唱艺人。他从已被日军侵占的北平逃出来, 成为难民, 在中国各地流浪。后来他发现不管走到哪里都是一样, 于是又回到北平的戏院卖唱。他的演唱类似阿呆陀罗经^①, 在唱词中加上讽刺时事的内容, 配上调子演唱。一天, 日本的将校来到他们卖唱的戏院, 坐进观众席。戏院的老板强逼他唱一些礼赞日本的歌。他上了戏台之后, 阴阳怪气地说了一些奉承日本的话。这些已经足够让坐在观众席上的日本人和汉奸扫兴, 接下来他又将自己刚才唱的那些唱词完全反过来唱了一遍。

比如假意奉承“日本是中国的哥哥……”之后, 又反过来说“要说原来啊, 中国才是哥哥……”。所有的唱词都像这样重唱一遍。观

^① 阿呆陀罗经: 日本民间滑稽通俗歌谣的一种, 模仿念经的方式讽刺社会现象和时局, 流行于江户时代末期到明治时期。——译者注

众席上顿时嘈杂起来。日军将校大怒，观众席上的老板等人聚过来狠狠地打了一顿。

抗战结束后，主人公一家聚在一起，认为好日子来了。

影片到这里戛然而止。片长只有一个小时多一点，非常短。我直接问过岳枫导演，他说实际上原本在这之后还有十五分钟左右。主人公对重掌政权的国民党的期待落空，再次开始同样阳奉阴违的抵抗。岳枫猜测，可能是在首映前被制片公司的负责人张善琨给剪掉了。电影中，弱者在暴虐的统治者的压迫下，为了生存下去而不得不悲惨地迎来送往。他们的形象是屈辱的，绝不是什么英雄式的。但是，正如日本的谚语所说——“一寸的虫子也有五分魂”，有时他们也会进行激烈的反抗。这部电影表达了这种让人感到心痛的心情。

《花姑娘》改编自莫泊桑的《羊脂球》。在日本占领区，有（木炭）汽车从一个城市开往另一个城市。乘客须出示日军发放的“良民证”才能上车，他们大多都是资产阶级，对日本人卑躬屈膝。当汽车行驶到日军驻扎的小城时，车被日本兵拦截下来。乘客们坐立不安，于是对同行的一位看似妓女的女乘客提出请求，让她去陪日本将校。女乘客很气愤，但还是被日本兵强制地带到日本将校的房间。她回来之后，汽车才得以通行，但是刚才还对她笑脸相迎的那些乘客，却突然转变了态度，认为她丢了中国人的脸。司机同情她，将那些乘客丢到野外，把她送到了中国军队控制的地区。原来她是前往抗日地区的密使。

这部电影技巧上有趣的地方是在日本将校出场的场面中，这里只用将校的军靴进行了交代。画面中只有那双在房间中野蛮地走来走去的军靴的特写，而没有出现将校的脸。军靴是象征军人权力的符号，所以这里仅用一双军靴便已经足够表达创作者的意图。但是我在这里之所以指出这个问题，是因为这种描写方法不仅指向日本人，也指向中国人。在电影中，日本人虽仅以“军靴”这种一般化的象征出现，但同时，电影却给了那些对日本人卑躬屈膝的中国人谄笑的脸大量的特写镜头。对强者越是谄媚的他们，对于比自己更弱的弱者反而越是

嚣张蛮横，电影将出场人物的这一点刻画得淋漓尽致。我认为，通过军靴的特写隐去日本人的脸，反而让中国人本身的这种两面性对照得更加鲜明。

不管是岳枫导演的《花街》还是朱石麟导演的《花姑娘》，都是建立在为曾在日占区生存的自己辩解的基础之上创作的作品，其中包含了对面临危机的人们强势弱势微妙转换的深刻洞察。而且，这正是在中华人民共和国社会主义现实主义路线的电影中最为缺乏的珍贵要素。

1948年，在中华人民共和国成立前夕制作的香港电影《清宫秘史》，是由曾经活跃于上海的电影人合力创作的古装巨片，由张善琨担任顾问的永华影业出品，编剧为姚克，导演则是朱石麟。20世纪30年代在上海电影中以哀怨的歌声出名的人气女星周璇担当该片主演。

这是一部以清末北京的宫廷为题材的作品。著名的慈禧太后拥有绝对权力，维持着独裁体制。她恣意妄为，浪费国家财产。慈禧太后的侄子被她指定为皇位继承人，四岁登基当上皇帝，即光绪帝（舒适饰）。光绪帝本应是对慈禧太后言听计从的傀儡，但随着年龄渐长，他开始对慈禧太后的独裁产生疑问，认真思考政治改革。

光绪帝按照慈禧太后的安排迎娶了一位与慈禧有血缘关系的皇后，但是他在心中却爱着侍郎长叙的次女。于是，他便将她迎入宫中，立为珍妃（周璇饰），两人如胶似漆。珍妃也真心支持光绪帝的改革。她在湖畔演唱歌曲时的场面（歌曲意为即便宫廷再乱光绪帝也会锐意改革），非常具有浪漫气息，很不错。

慈禧太后挪用巨额军费修建大型园林颐和园，导致中国在甲午战争中战败。清朝的孱弱暴露给全世界，但是慈禧太后及其党羽却一点也不思反省。于是光绪帝提拔“开明派”的康有为，自己也站在改革实务的最前线，着手实施具有进步性的改革政策，但是却因慈禧太后党羽的阻挠而失败。光绪帝计划暗杀慈禧太后党羽的头目，将此事托付袁世凯，但是袁世凯却背叛了光绪，光绪帝本人被剥夺了一切权力。之后，慈禧太后的独裁统治日益加剧，越来越反动。这时，八国联军



朱石麟执导的《清宫秘史》(1948, 香港电影)。



朱石麟，20世纪30年代上海电影界的大导演。他曾留在日本占领区，战后成为香港电影界的巨匠。

借口镇压义和团运动攻进北京，慈禧太后西逃。离开之前，由于珍妃坚持要与光绪帝一起留在北京，被慈禧太后逼着跳井自杀。最终，光绪帝逃离京城时，路旁的农民手捧食物为他打气。光绪帝的改革之举得到了人民的鼓励。

这是一部浪漫且场面宏大的沉痛历史剧。剧情在缓缓的节奏中格调高雅地展开，光绪帝在剧中被描绘成一位有良心的爱国者，悲壮凄美。饰演光绪帝的舒适是一位英俊的小生演员，饰演珍妃的周璇作为悲剧爱情故事的女主角也毫无争议，饰演慈禧太后的唐若青更是表现得面目可憎。这是一部浪漫通俗剧，形式上已经非常接近歌剧。当然这并不是是一部无产阶级性质的电影，却也能从这个角度欣赏。

1950年，这部电影在中华人民共和国成立之后的中国大陆大规模公映。对此，文化部的“电影事业指导委员会”指出了该片存在问题。提出问题的是原上海电影界女演员、毛泽东现任夫人江青。她指出，这部电影对资产阶级是抱有同情的，对外国侵略者是表示妥协的，在建国刚刚不久且又处于抗美援朝与外国军队打仗的情况下，对人心是有害的。但刘少奇认为这是一部爱国电影，同意该片公映。这次小小的冲突有着重大的意义，后来在许多场合被当成问题指了出来。

1954年，中国共产党的路线之争首先以讨论文艺评论路线的形式进行。在“红楼梦研究论争”中，毛泽东指出，《清宫秘史》是一部卖国主义的影片，应该批判。

1946年，战后的日本公映了战前被禁映的法国引进片《梅耶林》（*Mayerling*, 1936）和《穷途末路》（*La Fin du Jour*, 1939），以此为契机，川喜多长政的东和映画东山再起。出于对老朋友张善琨、朱石麟、舒适和周璇等人的怀念之情，东和映画在1953年也引进了《清宫秘史》进行公映。但是，这样重要的作品在日本却几乎没有引起话题。同年，东和还引进了法国电影《禁忌的游戏》（*Jeux Interdits*, 1952）和英国电影《第三人》（*The Third Man*, 1949）等让影迷痴狂的名作共十三部，主要是欧洲电影。在关于这批电影的评论当中，《清宫秘史》这部在

香港精心制作的中国电影，因为有些跟不上时代发展潮流，没有引起任何人的关注。

1951年，朱石麟导演的《误佳期》与同时代意大利的维托里奥·德西卡（Vittorio De Sica）的新现实主义庶民喜剧、黑泽明的《美好的星期天》（1947）等作品有着很多共通之处，是一部讲述因贫穷而无法结婚的男女的喜剧。像同时期今井正导演的《青色山脉》（1949）一样，《误佳期》是一部具有启蒙性质的电影，向大众传递了如下信息：民主主义的发展会带来美好的未来。在当时的香港不可能上映意大利电影或日本电影，因此我认为这些影片之所以有共通之处，是因为它们分别以各自的形式反映了具有同一时代性的时代思潮。

电影的内容如下^①：

有一家人在战后的混乱期从大陆逃到了香港。这家人中有母亲、儿子（哥哥）和女儿（妹妹）。儿子是个喇叭手，加入了一个在有钱人家的婚礼上吹奏音乐搞活气氛的乐队，靠在乐队中吹喇叭赚一点点钱养家。他吹着吹着，就会产生幻觉，以为新郎就是自己，于是不由得停下来，然后被骂一顿。也就是说，他自己也非常想结婚。饰演“小喇叭”的韩非在上海时期桑弧导演的杰作《哀乐中年》（1949）中曾与著名演员石挥合作，他是一位演技派演员，并不是特别英俊的小生。在这部电影中，他也以出色的演技将这个善良且胆小的男子塑造成了一位可爱又可乐的人物。

一天，在纱厂上班的妹妹对小喇叭哥哥说要在星期天给他介绍纱厂的一位女工友。小喇叭非常高兴，对着镜子拼命地整理自己的头发，但是无论怎么弄，头顶总是有一缕头发竖起来（以前的漫画中经常会出现的段子）。但是，他仍然高高兴兴地去了指定的茶楼。和日本式的小茶馆不同，那里的茶楼很大，就像大众食堂似的。他和妹妹走岔了道，始终在茶楼中找不到彼此。正在他寻找妹妹的时候，遇到了青

^① 作者所描述的电影剧情与现存版本存在着一定差异，疑为作者笔误。——编者注

梅竹马的阿翠（李丽华饰）。实际上，阿翠正是妹妹要介绍给他的那个人，她也正在找小喇叭的妹妹。两人都不知道原来他们找的是同一个人，一边四处张望，一边沉浸在久别重逢的喜悦当中，相谈甚欢。

这时，小喇叭的母亲说要看看自己未来的儿媳妇，于是来到这里，也在茶楼中四处张望。迟到的妹妹也转来转去。桌子和桌子之间的椅子后背很高，如果坐下来说话，从别的地方就看不太清楚。因此，几个人就这样一会儿坐下说话，一会儿又站起来四处张望；一会儿四处张望，一会儿又坐下说话。这样重复了很久之后，最后两人才知道对方就是自己今天要见的对象，这才放下心来。这里朱石麟导演对人物的收放和对动作的设定技高一筹，他们的动作和双方岔开的时间非常巧妙，让人不停地发笑。

小喇叭和阿翠因此意气相投。小喇叭马上按照母亲的吩咐带着礼物去阿翠家拜访。阿翠家的住所是那种从大陆逃过来的难民私自搭建的简陋房。看到与阿翠青梅竹马的小喇叭来访，阿翠的父亲也表示欢迎。但是，那天正好有别的求婚人被媒人带着来到阿翠家，还当场为难小喇叭。而且，那个求婚者好像是个讨厌的有钱人，穿着华丽的衣服，镶着满口金牙。小喇叭划火柴，他就打他的打火机。那家伙每做一件事都让小喇叭感到很郁闷，但是他依然还是厚着脸皮留了下来，等确定阿翠喜欢的是自己之后，便将这个讨厌的家伙打了出去。阿翠的父亲觉得只要这两个人相互喜欢就好，也原谅了他。

两家父母见面商量两人的婚事。他们都希望按照老习惯，邀请很多亲朋好友来参加婚礼，但是算了一下才发现，要是那样的话，两人辛苦工作一辈子赚的钱也不够。于是大家决定白天工作，晚上下班后开个云吞面小摊赚钱，但是却又遭到流氓们的敲诈勒索，根本赚不到钱。至少，只要有住的地方就能结婚。因此，阿翠的父亲说自己离开现在住的小房子去和朋友合租，于是卷着铺盖离开了家。就这样，两个年轻人在这个小房子里组建了新的家庭。但是，第二天，小喇叭走到路上发现裹着铺盖睡在大路上的阿翠的父亲。这种悲惨的事实一针

见血地出现在轻松诙谐的喜剧中。这就是我为什么要拿这部电影和黑泽明的《美好的星期天》以及德西卡的《偷自行车的人》、《屋顶》（*The Roof*, 1956）进行比较。

小喇叭想到了一个好主意。他决定去给别人的商店吹喇叭做宣传，换取盛东西的木箱的木头板子，在家里再建一个木屋。拼命吹喇叭换取木头板子的小喇叭和满怀希望挥舞着锤头盖木屋的阿翠及其父亲等，以倒叙的方式呈现，锤子敲打木板的声音就像与喇叭声配合的鼓声，画面与声音以蒙太奇的方式交织，增添了气势。

新建的木屋落成，新婚夫妇与岳父可以住在一起了。但是，就在这个时候，包括他们的小木屋在内的整个棚户区都要被全部拆除。原来，这一带是英国的一家什么公司的土地。据说那家公司要征用这片土地。而小喇叭家门口埋着的一个木桩，上面写着这块土地的所有者。

这么说来，在此之前小喇叭每次进出这个木屋都会被这个木桩绊倒，每次都会发生搞笑的段子。虽然这是喜剧的惯用路数，但是这部电影在以细致缜密的手法不停让人发笑的同时揭示了社会问题。就在1983年3月我于香港电影节上看了这部电影的当天，香港的新闻报道了棚户区因有人故意放火而发生火灾的事情。据说，在这部电影制作之后过了三十年，棚户区的扩大与拆除依然是一个严峻的问题，有时便会有人采取放火这样的非法手段。这个新闻让我认识到《误佳期》在今天依然是一部现实的电影。

小喇叭一家睡在简易房中上下层复式床上。小喇叭梦见自己在一个很大的会场中举行结婚仪式。突然这个会场的一根柱子倒了，整个会场眼看就要坍塌，小喇叭大声喊着要撑住，这时醒来发现自己在这个像蚕房一样狭小的床上使劲敲着上层床的床板，想要使劲推起来。香港的电影研究者将朱石麟的喜剧技巧比作“刘别谦笔触”，我原本觉得他像刘别谦的弟子比利·怀尔德（Billy Wilder），但是看到这一场戏，我才意识到生活优渥的刘别谦和怀尔德不可能描写出这样的细节。只能说这是以亚洲冷酷、严峻的贫困事实为母体而写出的让人窒息的桥段。

影片最后是一个稍微有些唐突的团圆结局。阿翠的工友们看到两人的窘况，让出他们在工厂的休息室，为两人提供了新房。女工友们说这是劳动者的互助与团结，小喇叭也表示感谢，说自己以前只想着自己能够幸福，现在才知道劳动者之间的互助与团结很重要。

以写实的手法描绘无可救药的现实，是这部喜剧的基础。最后突然变成一部宣传无产阶级意识形态的电影，现在看来稍微有些不自然，让我们不禁为之苦笑。但是，如果考虑到这部电影制作的年份是1951年，那便没有什么奇怪了。或者，可以说里面包含着一种心痛。1949年，中华人民共和国在北京朗声宣告成立。虽然当时中国南部还有国民党政政府军，但是这部电影制作完成的时候，人民解放军已经控制了香港的命脉。这个时期，香港是否会一起被解放已经作为一个具体的问题浮出水面。暂且不说中国共产党是否会真的进军沦为英国殖民地的香港，这时候的局势至少让香港的中国人民族感情开始高涨。为了表示感谢，小喇叭在大家为他举办的婚礼上吹奏的歌曲是人民解放军的革命歌。

这部电影的出品方不是张善琨的永华影业，而是另外一个叫做龙马影业的公司。在很多知识分子都趋向左翼的20世纪30年代，朱石麟都没有变成左翼；而到了香港之后，他反而开始制作起了左翼性质的电影。香港的电影研究者一般认为，这是因为香港的左翼电影公司看中朱石麟的才能从而主动接近他的结果，不知道朱石麟本人是否是主动的。但是，这种轻松诙谐与清爽的描写，与日本战后民主主义电影的代表作《青色山脉》一样，包含着对即将到来的新时代的翘首期待。我更愿意相信，这部电影真的表达了这种期待。

朱石麟最擅长这种轻妙的喜剧。但另一方面，他也曾拍摄过深刻的家庭悲剧和庄重的历史剧。1960年的《同命鸳鸯》与《误佳期》中那种对新时代的翘首期待完全相反，是一部以一种阴暗消沉的笔触揭露中国封建思想的历史剧。

封建王朝时代，地方望族的儿子施佾生金科及第，荣归故里。回

乡之前他向皇上请赐“贞节牌坊”给自己的母亲叶氏，皇上允赐。他将此事向母亲报告。所谓的“贞节牌坊”，是一种皇上对贞女的榜样进行表彰的制度，即由朝廷赐予题有“贞节可风”几个字的匾额。叶氏与丈夫结婚三天后，丈夫便去世了，此后便因一女不侍二夫的规矩一直守寡，因此拥有被表彰的资格。原本这是一件令人高兴的事，但是不知道为什么叶氏听儿子这样说的时候却面露难色。后来，儿子侑生迎娶了名门望族之女柳氏为妻，非常幸福。

侑生亡父的弟弟即他的叔父^①郑司成，与侑生一家住在一起。实际上，司成与叶氏一直秘密保持着情人关系。一天，侑生的妻子柳氏，偶然碰见婆婆叶氏和叔父司成幽会。柳氏没有对任何人说起此事，但是司成感到羞愧，于是离家出走，叶氏随即上吊自杀。刚受到皇帝的表彰，叶氏就像是要拒绝这份荣誉似的自杀了，这是一件非常棘手的事情。如果大家知道叶氏实际上和亡夫弟弟通奸，那么侑生为母亲请赐“贞节牌坊”便构成了欺君之罪。进退两难的侑生，求柳氏牺牲自己，承担叶氏自杀一事的责任。柳氏对此表示理解，也认为只有这种方法才能拯救夫家施氏一门。于是，她便冒着被判死刑的危险顶罪被捕。

幸亏审判官识破真相，柳氏被释放出来。司成听说叶氏已死的消息，急忙从外面赶了回来。那天晚上，侑生在酒杯里下了毒，准备毒杀司成。司成也准备自杀，也在酒杯里放了毒。司成服毒之后，告诉侑生自己才是他的亲生父亲。侑生听罢，将毒酒一饮而尽。这时，刚被释放的柳氏赶了过来，为了殉夫，也喝下了毒酒。两人拥抱在一起，当场依偎着倒地死去。

这部电影的英文片名为“The Eternal Love”，似乎着眼于浪漫地讴歌柳氏对侑生的“永远的爱”。然而，看完电影之后给我印象最深的是封建精神对中国人的禁锢。柳氏为了保全丈夫、婆婆和这个家，甘愿

^① 此处应为表舅。原书有误。——译者注

自己被判死刑。如果说是“永远的爱”，似乎这个行为是出于柳氏对侑生的爱。但是，影片对这两人的爱情着墨并不太多。与之相比，柳氏的贞女与淑女形象却让人印象深刻，让人感觉到她的身上有一种作为封建女性殉于夫家的使命感。正因为着重渲染了这种封建社会的使命感，这部电影才让观众深受感动。

或许，今天的我们已经习惯了那种源自西方骑士精神的英雄救美式的爱情故事，因此会觉得这个叫做侑生的青年并不那么值得柳氏去爱。这个悲剧爱情故事是从侑生为母亲请赐“贞节牌坊”开始的（虽然一开始她并不知情），并因此将母亲逼向绝境，继而他又为了保全自己的家族牺牲自己的妻子。他从没有积极地以自己的诚意、才华或者武力去保护女人，在他身上看不到任何英雄的气魄。我甚至觉得，柳氏这样的女人怎么可能会对侑生这样的男人着迷至此？想到这里，我突然意识到这个角色和日本歌舞伎中的小生^①角色形象是相通的。

在歌舞伎当中，比如《假名手本忠臣藏》中的早野勘平，也是一个完全没有男子汉气概、不可靠的柔弱男子。他的轻率行动，将他自己和他爱的人逼向了绝境。即便如此，美丽的女主角阿轻却深爱着他。但是，勘平为了对主公尽忠，竟然将阿轻卖到了妓院，阿轻此时仍然对这样的勘平真心相待。

早野勘平是日本小生角色的典型。或许在以“男女七岁不同席”的儒家伦理支配的封建社会中，充满自信的男人总是板起面孔不让女人看到自己温柔的一面，因此不管是在日本还是在中国，像这种虽然没有男子气概却对女人表现出温柔态度的“小生”便成为女子追求和喜爱的对象。在这一点上，两国的文化是相通的。不过从相互影响的关系上来说，由于江户时代的日本文化人熟知中国的文化，应该说是日本在这方面受到了中国的影响。

^① 日语汉字写作“二枚目”，歌舞伎中扮演年轻英俊男子的角色。本书作者以“二枚目”称呼中国戏剧中的“小生”角色，因此此处的歌舞伎中的“二枚目”亦译作小生。——译者注

对于现在的日本人来说，歌舞伎其实经常被看作是一种异类的杂耍。尽管作为传统戏剧或者因人们对其表演类型的喜爱，歌舞伎得到了一定尊重，但今天的观众已经很难从早野勘平身上找到理想男性的影子。而那个为了对主公尽忠，让自己的儿子被杀的《寺小屋》中的菅丞相，则更像是封建制度下的妖孽。同样，《同命鸳鸯》中的伶生对于现在的我们来说已经毫无魅力。实际上，伶生这类角色可以说是《假名手本忠臣藏》中早野勘平这类角色的“大哥”，能够成为我们理解日本歌舞伎小生角色的一个线索，可是由于在电影这样的艺术形态中导演指导演员的方式、演员表演的方式以及装扮造型等都与日本歌舞伎的小生不同，结果我们只是从中感到一种对封建思想的厌恶。当然，我并非是要对将这部电影当作朱石麟杰作之一的香港电影研究者提出异议。或许，他们也同样认为伶生是封建思想的遗物，但是因为他们能够理解其导演方式、演员表演方式以及装扮造型等元素拥有的意义，所以他们一方面拥有否定这种现象的批判精神，一方面又能从中看到本国文化的根源，产生一种怀念之情，陷入矛盾的心理当中。正像我们一方面对歌舞伎的封建思想深恶痛绝，另一方面却又在看戏的某个瞬间洒下感动的眼泪一样。

即便仅仅抽出“小生”这个角色来看，我们也能明显看到日本和中国有着共通的文化渊源。然而，由于我们互相不熟悉对方的表达形式，才互相觉得对方与众不同。

日本和中国背负着同样的摸索近代化道路的课题，如果在这一点上也能产生共鸣的话，中国和日本原本可以成为友好竞争的朋友。

马徐维邦到了香港之后就完全不在状态了。在三十年后（1983年）的香港电影节上，举办了战后香港电影的回顾特辑。主办这次活动的香港电影青年，从已经解散或者倒闭的香港电影公司的仓库中“挖掘”出香港电影的经典作品，策划了一个主题展映活动，但结果是整个展映是以朱石麟的几部作品为中心，然后加上了岳枫导演和其他几位导演的各一两部代表作，而马徐维邦方面似乎没有找到值得一提的作品，

便只好割爱。马徐维邦本人当时也已经十分消沉，据后来香港电影界的大导演李翰祥在回忆录中所述，马徐维邦的口头禅是“该死，该死，我该死”^①。

拍摄《狗凶手》（1952）的时候，由于摄影棚非常简陋，外面传来更夫敲更的声音，结果镜头没有通过。马徐维邦像往常一样使劲儿抽了一下自己的脸，说了两句“该死，该死！”，然后不知道为什么，又突然加了两句“该死！《夜半歌声》也该死！”^②。当时剧组工作人员都很吃惊，后来大家想了想，得出结论如下：如果上海没有解放，他就可以在上海继续工作，而不用跑到香港来，因此也不用在这能够听到敲更声的简陋摄影棚中拍电影了。所以他才说“该死”。那么，这和《夜半歌声》又有什么关系呢？实际上，在他评价最高的作品《夜半歌声》中，有一句著名的歌词就是“梆儿敲着三更”^③。

马徐维邦急切希望能够恢复自己在上海时期的名声。因此，在拍摄这部《狗凶手》之前，他曾怀抱着让《夜半歌声》再次上映的梦想回了上海，从1951年7月到1952年4月，待了10个月。但是，在那里等待他的是共产党的审问。连续10个月中，他被迫写了7个月的检查和认罪书。而且，这并不是因为他曾经为日本人工作，而是因为抗战胜利后，他曾经被安排了一个国民政府警备司令部文化科主任的头衔。虽然并不清楚他以这个头衔做过什么事情，但是似乎他本人并不认为自己犯过什么政治上的过失。最后，他的检查和认罪书都未被接受，所以他才大喊什么“该死……”。

据李翰祥所述，一直没有拍出叫座作品的马徐维邦于1957年正月受雇于张善琨，到东京为其制作的恐怖电影《毒蟒情鸳》（1961）勘景。剧组一行一共三四十人，声势浩大，包括制片人张善琨和他的夫人童月娟，还有另外两部电影的勘景队。他们在世田谷区的成城学院前找

① 作者的参考应为李翰祥著《三十年细说从头》（天地图书，1987年）。——译者注

② 出处不明，此处据日文原文译出。——译者注

③ 整篇歌词为：空庭飞着流萤，高台走着狸魅，人儿伴着孤灯，梆儿敲着三更。——译者注

了住所。张善琨患有心脏病，在东大医院接受检查之后，便与勘景队分开，住进了酒店。

一天早晨，张善琨心脏病发。由于叫来的医生处置不当，张善琨变得更加痛苦，于是夫人童月娟给川喜多长政打了电话。川喜多带着心脏病专家赶到的时候，一切已经晚了。川喜多轻抚着张善琨的背，张善琨就这样咽了气。

张善琨的遗体在东京火化，于青山斋场举行了告别仪式。不熟悉上海时期此二人关系的人，都对川喜多悼词中表达的沉痛感到惊讶。

我在上海时就做好了随时被人枪杀的心理准备。我经常想象如你一样亲切的中国友人能护着我的灵柩为我送葬。但我从未想过我到现在还活着，而且是来为你送行。

在香港举行的张善琨的葬礼，川喜多也参加了。听到日本电影界的大人物特意赶来参加香港电影制片人的葬礼，当地的新闻媒体对两人的友谊进行了大肆报道。

由于张善琨被当做留在日本统治下的上海、甘于服从日本人统治的那群人的代表，他在已成为社会主义国家的中国遭到了否定的评价。主流观点认为他仅仅是一个唯利是图的商人，为了赚钱不惜投靠侵略者。

1961年2月14日，香港的交通系统发生了变化，路上画上了斑马线，行人必须按照交警的指示沿着斑马线通行。马徐维邦不习惯这个新制度，走到半道被交警叫住，正不知所措的时候，被一辆汽车撞死了。他死在穷困潦倒当中。

1967年1月5日，上海的《文汇报》发表了姚文元的署名文章，文章中这样提道：

毛泽东主席指出《清宫秘史》是卖国电影，必须继续进行批判。^①

姚文元为什么又重新提起十三年前毛泽东对十九年前的这部电影的批判呢？体会出毛泽东的意思从而重提旧事的姚文元，针对的目标是刘少奇。这时候，刘少奇正计划推进现代化路线。对于试图从彻底的精神主义出发完全实现共产主义的毛泽东来说，刘少奇正是应该被打倒的敌人，因此这里又提出来刘少奇曾经认定为爱国电影的《清宫秘史》。当然，这个时候的姚文元的真正意图，我们并不清楚。

朱石麟读了这篇文章，问旁边的女儿姚文元是什么人，女儿回答说可能是报社编辑吧。那天下午，朱石麟起身要去厕所，突然倒下，便再也站不起来了。他马上便被送到了医院，但是当天就去世了。他年轻时就体弱多病，去世前也已经非常瘦弱，但是香港的电影人都传说他是“愤死”。

两天后的1967年1月7日，在中国共产党的杂志《红旗》上，又刊登了标题为《爱国主义还是卖国主义？——评反动影片〈清宫秘史〉》的文章。之后，所谓的“文化大革命”的大风暴席卷了整个上海电影界。朱石麟曾经的同辈，即20世纪30年代的上海进步派电影人，遭到了彻底的迫害。

^① 此处所说的署名文章标题应为《评反革命两面派周扬》，原文中没有完全对应的出处，此句应为作者的总结性概括。——译者注

20 个人感情太深，写一篇冗长的“后记”

这本书中出现的人物，大多都是和我私交很好或者曾经私交很好的人。

川喜多长政先生生前对我十分照顾。川喜多先生主要从事外国电影的引进工作，但是同时也怀着一腔超越商业利益的爱国热情，积极推进日本电影的出口。而他的夫人可诗子女士，更是常年在工作之余从事一项类似于公益的文化事业，即积极地将日本的电影放映给国外的日本电影研究者看。我也经常有机会帮着参与这项事业的企划。在这个意义上来说，我和可诗子夫人是志同道合的。川喜多长政先生则是这种推广活动的大前辈，是先行者，同时也是资助者。因此，我一直认为我和川喜多长政先生的关系是超越一般的业界人士与记者之间关系的深交。

法国政府曾因川喜多先生长年引进介绍法国电影的功绩，授予其法国国家荣誉军团勋章。我记得好像就是在那次勋章授予仪式的晚宴上（他一向擅长演讲，但这次是对诸多贺词进行答谢的演讲），他重复了自己一直以来的观点，即通过电影增进国与国之间的交流，并谈及之前外国授予他的勋章。其中之一是1945年的春天，中国的“汪精卫政府”因他多年致力于“和平运动”（游说重庆国民政府“对日和谈”）而授予他“同光勋章”^①。当他说到这个话题的时候，中间停顿了一秒

^① 同光勋章：汪伪政权颁发的“国家最高荣誉勋章”，相当于中华民国国民政府的采玉大勋章。受勋者多为外国人，以示“国际友好”。——编者注

钟。他提起了自己和战争时期中国电影人之间的患难之交。他说自己“曾追求自己心中的一个理想，然而事与愿违……”。我记得停顿好像就发生在这个时候。他只停顿了短短的一秒钟，然后又恢复了原来的那种洒脱的语调。当时，川喜多长政先生的眼中的确泛出了泪花。在此之前，他给我留下的印象是一位优秀的实业家，因此晚宴的这一瞬间给我留下了深刻的印象。

后来，我们应邀一起前往伊朗参加国际儿童电影节的时候，碰到一个偶然的机会两人结伴去参观波斯波利斯的遗迹。有时候，在国内不怎么相互袒露心扉的日本人，在国外相处时反而会交心相谈。当时，没等我问，川喜多长政先生便主动跟我说了很多他在中国时候的经历。

岩崎昶先生作为电影评论家，是我的老前辈。当年我在地方上的工厂工作，出版了自己的第一本电影评论集，后来在东京的电影杂志社谋到一个职位。来到东京的时候，第一次见面便给了我诸多鼓励的就是岩崎昶先生。当时我初出茅庐，又没有学历，非常担心自己是否能够在新闻界做下去。正因如此，他温暖的鼓励让我感到非常高兴。他是一位共产主义者，年轻时所写的评论中那些激烈华丽的战斗性修辞，想必让当时的很多青年人心潮澎湃。但我认识的他，却是一位彬彬有礼的温厚绅士。他虽然总被推举为左翼电影人的代表，本人却努力远离任何权力斗争或派别斗争。我从几个值得信赖的人口中得知，当他不得已被卷入斗争的时候，也总是秉持高洁的处世态度。这一点让我更加敬佩不已。

中日战争之前，他只在中国待了短短的一个星期，但是他与中国的进步电影人之间却结下了深厚的友谊。在我第一次中国之行的时候，很多电影人都托我向他问好。

筈见恒夫先生在我还是一个初出茅庐的电影杂志编辑的时候便已经过世了。我只见过他几次，印象中都不曾说过话。但是，他的《映画五十年史》（创元社，1951年）是我电影青年时代的爱读书目之一，我曾一遍又一遍地品味他所写的热情洋溢的文章。他那稍微带有一些

感伤思虑的文章，教会了我如何在叙述电影时加入自己的个人心情。

龟井文夫这个名字，在我还是一个痴迷于电影的少年时就听说过。作为因反对战争而被关进监狱的唯一一位日本电影人，他的光辉形象一直被人们传颂。当上电影记者之后，我曾经有机会见过他几次。他为人和蔼可亲，与人们想象的英雄形象完全不同。他辞去电影导演的职务，转行做了美术商人，但是就在最近我见到他的时候，他又热情地跟我谈起他接下来准备拍摄的电影。我衷心地希望他能再拍出优秀的作品。

这本书对于我来说，是要讲述我对这些人的感谢与尊敬之情。但是，也不仅如此。

日本电影史上曾有几段空白，现在也还存在。其中最大的一段空白，就是曾经的殖民地或战时日本占领区的电影政策或电影工作。这些内容很难写进原应愉快和华丽的电影史中。当然也还有其他很多空白部分。要想弥补这些空白，光靠我一己之力实在难以做到，因此十几年前我在评论社的竹下晴信先生的帮助下，开始与我妻子一起编辑发行一本小杂志《映画史研究》，心想如果坚持下去，肯定会有很多人带来许多填补空白的资料。

刚开始发行这本杂志的时候，最先长期订阅的几个人中有东宝的董事森岩雄先生和东映的董事坪井与先生。在本书“龟井文夫的孤军奋战”一章中，曾经提到森岩雄先生。但是，这章所写的相关内容，并不是我直接听他说的。我原本准备找机会亲自听听森先生怎么说，可在此之前他便去世了。另外，沟口健二导演晚年在大映时期的一系列名作的制片人辻久一先生向我提议，说自己想写一写作为士兵前往上海、参加日本电影的在华工作、在当地退役后又在川喜多长政的“中华电影”工作时的事情。于是，《映画史研究》从第4期到第15期一共分12回连载了他标题为《中华电影史话》的文章。当长达六年的连载终告完结的时候，辻久一先生患癌症去世了。然后，坪井与先生也提出想写一部《满洲映画协会的回忆》，因此《映画史研究》第19期

以整刊特辑的形式刊登了他的这部回忆录。

《中华电影史话》和《满洲映画协会的回忆》中的记述，不仅填补了日本电影史的空白，也填补了中国电影史中接近空白状态的断篇残章。实际上，中华人民共和国成立后的中国电影正史对“满映”的汉语电影没有记录，因为那些电影被认为是日本电影公司制作的。而且不仅是“满映”，中国的著名电影人在日军占领上海之后继续制作的电影，即从1942年日本直接管辖电影公司到日本投降这段时间制作的电影，也被中国电影正史排除在外了。因此，辻久一的《中华电影史话》成为香港的电影史学者研究中国电影史时的重要参考资料。

“文化大革命”前夕在中国电影资料馆从事资料整理工作的美国电影史学家陈立先生，在其著作《电影》中提到了这一时期。他指出每个国家的电影史上都有一段不愿被人提及的过去，并举出第二次世界大战中德国占领时期的法国电影和从无声电影到有声电影转变时期的好莱坞电影的例子。我不知道为什么那个时期好莱坞的电影会让电影史学者感到棘手，但是却非常能理解为什么法国人不愿提及德国占领时期的法国电影。德国占领时期，法国人引以为豪的很多电影人，虽然并非出于主动，但是却在被动的情况下不得不妥协于占领军或者对其提供协助。

这个情况，和日军占领下的中国电影界是一样的。在日本人的领导下制作电影，或者曾在日本建立的制片厂中学习技术的很多中国电影人，在日军离开之后，仍然继续从事电影工作，并在中华人民共和国成立之后发挥了重要的作用。为了与日本作战而在战争时期转移到汉口、重庆、延安或者香港继续制作电影的电影人也在抗战胜利后回来了，因此那些留在上海的电影人或者“满映”培养的中国电影人的立场有时非常微妙。当我的中国电影界的朋友得知我对“中华电影”或者“满映”的历史感兴趣的时候，他们的态度马上变得非常严厉，脸色也会变得难看。我因此再三感到惊讶。我不得不从自己的惊讶当中，了解日本的侵略给中国的电影人留下的深深伤害。

《中华电影史话》和《满洲映画协会的回忆》这两份珍贵文献的出现，填补了日本电影史上最大的空白。我主办的这本小杂志为此作了贡献，这让我感到高兴。只是，这始终只是日本方面的当事人的记录和证言。这里面叙述的日本方面的历史正在进行的时候，中国方面的电影人在想什么？又表达了什么呢？我作为杂志的编辑将日本的这些记录和证言整理成文章发表的同时，也非常想知道对方的情况。但是，这是非常困难的。就像本书中反复写到的一样，在日本侵略时期与日本的占领政策合作，站在中国的立场上是被视为汉奸的行为。“文化大革命”时期，某些人甚至因为有日本朋友，就有可能被当成外国的间谍。对于中国的电影人来说，曾经和作为侵略者的日本有过联系，是他们最不愿意被人提及的旧伤。

即便川喜多长政为中国诚心诚意地做了许多事，对于中国人而言，却始终无法摆脱在日本人手下工作这一事实所带来的苦恼。对此，川喜多长政也无可奈何。我们必须了解中国人的这种苦恼。然而，当时的日本人又是否了解呢？这样一个根本性的问题，我该去问谁呢？怎么问呢？

幸运的是，我于1980年和1983年两次受中国电影界之邀，有机会访问中国。第一次，对方为我放映了中国电影中大约十部经典作品；第二次的时候我主动提出申请，集中看了中日战争时期的抗日电影。其间，1982年我受邀参加在意大利都灵举办的中国电影回顾展和研讨会。1983年在香港电影节的香港战后电影专题放映活动上，我集中观看了朱石麟导演和岳枫导演“二战”后在香港拍摄的影片。此外，在日本的自主放映团体举办的中国电影放映会和每年按惯例举办的中国电影展上，都有机会观看中国电影。我还经常有机会参加进口片商为了向发行商推介影片而举行的试映会，为他们提供意见。因此到目前为止，包括默片和现当代作品，我至少看过一百五十部中国电影。但是，要想对中国电影给予一个整体的概括，仅靠这些阅片量还是远远不够的。我只是感觉自己通过这些电影，可以从另一个方面推测中国电影

人充满苦恼的历史。

其中，给我带来最大冲击的是在都灵的中国电影回顾展上放映的几部作品，它们都是在“孤岛”消失后的上海制作的。从1982年2月25日到3月8日约十二天时间里，市内的三个会场总共播放了20年代到当代的一共一百三十多部电影。从早晨九点多到深夜，每个会场每天放映约六部作品。这样算来，总共可以放映二百部以上，因此一些大众化的作品会在不同的会场放映两三次。在此期间，我看了大约五十部电影。

这次活动不是为了宣传中国而举办的，因此我甚至感觉中国方面对这项活动好像并不是那么积极。主办方是都灵市所属的皮埃蒙特区的文化协会，影展是该协会在联合国教科文组织援助下自主策划的。拷贝大多是从中国电影资料馆送来的，而在中国也已流失的老电影则是请世界各地的电影资料馆或者个人收藏家提供的。其中，香港有一部分收藏，美国的国家图书馆等也有一部分收藏。巴黎有一位著名的菲律宾华侨收藏家，手中也有拷贝。主办方也曾向日本打听过。主办方从世界各国邀请了几十名对中国电影感兴趣的专家学者，欧洲各地的普通电影评论家也蜂拥而至。这些作品当然也面向当地的一般市民公开放映了。无论这几十位专家再怎么努力，也不可能把每一部电影都看了，这在生理上是不可能的。如果普通市民觉得中国电影没意思，扭身走开，那么会场就会变得空空如也。可是，这种情况是极少的，有时候甚至因为个别作品很受欢迎，还会出现满场。可以说，这次电影展是十分成功的。

在这次活动中，第一次认识到中国经典电影价值的各国电影资料相关人员，此后纷纷希望能调用其中的一部分拷贝展出放映。于是从伦敦和巴黎开始，全世界的很多城市都开始举行二十部或者四十部的中国电影回顾展。有趣的是，这种评价传到中国国内，中国的电影人听说外国朋友称赞中国经典老电影，也产生了看一看的想法。现在，中国的电影人开始对那些曾经被批为资产阶级人道主义并因此遭到否

定的20世纪三四十年代的作品（即中华人民共和国成立之前的作品）进行重新评价。

相对于以往动辄便对过去的优秀传统文化进行革命性清算的做法，这种对文化遗产的再认识是非常有意义的。说句题外话，为这次有意义的转变提供契机的不是一个国家，而是一个城市，这让我十分吃惊。都灵虽然也是一个有着文化渊源的城市，但与罗马、米兰或者那不勒斯比起来是非常小的。一个这样的城市竟然自发举办了如此具有特色的国际文化交流活动，而市民也积极参加，让这个活动得以成功举办，不得不说意大利人或者说欧洲的文化传统是很了不起的。

可以说，中国电影的历史因这次都灵的回顾展在国际上被重新认识了。我认为今后中国的电影人将不再仅仅关注国内的那种意识形态化的评价，而会将更多的注意力集中在多样化的国际评价上，这会让他们不再孤立。

我在都灵和几个外国的中国电影研究者成为了朋友，像意大利人马克·穆勒（Marco Müller）、英国人汤尼·雷恩（Tony Ryans）、澳大利亚人白杰明（Geremie R. Barme），以及香港的林年同等各位。他们都精通汉语，已经是经验丰富的中国研究者。穆勒虽然才三十多岁，却是这次回顾展的策划人。他在北京待了很长时间，亲自选择了这些展映作品。

当中国电影家协会向都灵主办方推荐邀请我作为电影回顾展嘉宾的时候，同样待在北京协助英语翻译的白杰明负责将此事通知我。他的第一封信是用中文写的。我让懂中文的朋友为我读了信，然后回信告诉他下次写信的时候请用英语。但是，他的下一封信却全都是用日文写的。他的日语表达也完全没有问题。他似乎觉得作为中国电影研究者，用中文写信是一种礼貌。在别的国家看来，中国和日本是两个关系非常密切的国家。就连意大利、英国和澳大利亚都有精通汉语的中国电影研究者，他们便认为既然我是被中国电影家协会指名邀请的日本电影评论家且又能对中国电影进行议论，那么便肯定懂汉语。这

件事开始让我反思日本电影评论家对欧美电影一边倒的状况。

就这样，我作为受邀者参加了研讨会，却又对中国电影还不够熟悉，因此这些外国的朋友们非常热心地为我做了讲解和介绍。其中，有一件事让我印象深刻。曾经写作《沟口健二》一书、熟悉整个亚洲电影的雷恩推荐我看一下马徐维邦的《夜半歌声续集》，说这是“《歌剧魅影》中的怪人变成了革命家，是一部很有趣的电影”。的确，这是一部有趣的电影，同时我认为它描绘了在日军占领下生存的中国人的那种痛彻心扉的屈辱感，是一部让人战栗的电影。

我的旧相识美国人陈立，作为研究中国电影的老前辈收到了特别邀请，也来到了都灵。他在个人专著《电影》中谈及马徐维邦的《秋海棠》，认为这是日本人主持制作的电影，描绘了中国人丑陋的一面，挫伤了中国人的自尊心。陈立的这本著作整体上非常优秀，尤其是他对中国抱有深情，而对社会主义电影的教条主义式的无聊内容又进行了毫不留情的批判，眼光非常准确，是一部让我受益匪浅的名著。但是，他评价《秋海棠》的这个观点，我却感觉难以接受。我的英语水平太差，无法和陈立展开辩论。这部充满怨忿的杰作虽然肯定是在日本人在场的情况下制作完成的，但绝不是日方即川喜多长政吩咐制作的。这类影片都是中国电影人自发创作的饱含真情的杰作。川喜多长政的工作是默默地守护中国人制作这些电影，因此还为他们从日本调度胶片。

我在都灵的酒店中，重读了我从日本带过去的筈见恒夫著作中的《马徐维邦论》，并将这篇文章介绍给香港的电影研究者林年同君，以及另外一位除我之外仅有的参加回顾展的日本人——中国文学研究者刘间文俊^①君。不过，我认为，能够真正理解马徐维邦在这部作品中隐藏的怨忿并为之战栗的，日本人当中也就只有像我或者刘间文俊等为数不多的几个对那个时代的电影感兴趣的人。

^① 刘间文俊：日本著名学者，中国文学、电影研究者，电影评论家，现为东京大学综合文化研究课教授。曾为大量在日本上映的中国电影翻译了日文字幕，在日本推广当代中国电影。原书为“刘间文敏”，疑有误。——编者注

和林年同君的相遇，对于我来说也具有重要的意义。他生于中国大陆，幼年时随着家人来到香港，接受了西式的教育，在意大利学习美学，现在在香港的大学讲授电影课程。他的知识体系是西式的，对电影的认识是国际化的，但是他的血液中却饱含对祖国的感情。他希望能够用自己国际化的电影视野，为改变封闭的中国电影现状作出贡献。因此，他邀请一些与自己志同道合的人，创立了香港的中国电影学会，让我和刘间君也加入了学会，并成功邀请中国大陆的评论家、电影史学家和外国中国电影研究者在中国大陆举办了研讨会。

对他而言，撰写电影评论，不单单是出于兴趣，或者仅仅是职业所需，而是出于强烈的爱国或者忧国的至情表露。在当今日本的电影评论界，以忧国之志论述电影的方式早已落后于时代。所以，我与他的对话，对于我来说成了一次特殊的经历。在我们国家，若非出于兴趣谈论电影，会被认为是阴暗和俗气的。但是，在曾经的那个时代，人们常常用忠于国家还是背叛了国家的标准来评判一部电影，有的人可能会为此丢了性命。关于这个时代的回忆至今还鲜明地留在我们脑海中，而且有的国家不久前甚至如今都还存在着类似的状况。这些事情，我们绝不应该忘记。

川喜多长政先生在1980年5月引进了日本观众许久不见的中国电影，在东京的斯卡拉电影院（Scala-za）上映。这是一部包含日本残留孤儿^①问题和“文化大革命”问题的通俗伦理片，片名为《樱》（1979）。这是在川喜多先生引进《清宫秘史》之后首次通过非自主放映的商业途径引进并在大影院发行的中国电影，表达了川喜多先生想要促成日本与中国的电影交流事业的梦想。此时，川喜多先生的东宝东和所邀请的中国导演或者主要演员都是我和我妻子在中国的旧识，我们约好请他们各位一起吃饭，但是却与川喜多先生主办的欢送宴在时间上起

① 日本残留孤儿：指中日战争期间大量因战争原因而被遗留在日本的日本孤儿。——编者注

了冲突。于是川喜多先生说干脆大家一起，便叫上我们夫妻和中国的客人共同参加了他的欢送晚宴。他对我说，这次票房也不怎么好，但是至少不能让乘兴而来的中国人败兴而归。这是我最后一次见他，给我留下了深刻的印象。川喜多长政先生于1981年5月24日因肝硬化去世。

现在，我的手头还有一张明信片，邮戳是1980年6月10日，这是岩崎昶先生寄给我的感谢信。几天前我和妻子一起去探望了在独自养病的他，并顺便向他报告我去中国旅行的情况。

“很久没有像这样与君谈论电影，尤其是中国电影，我甚感愉快。时间短暂，还有很多想问和想说的话，希望下次还有机会。多谢！”

这好像是我与岩崎昶先生的最后一次见面。先生于1981年9月16日去世。我在葬礼上代表电影评论界的晚辈致了悼词。

附录 在中国电影家协会的演讲录

〔题记〕如前所述，我在1980年4月受中国电影家协会的邀请前往北京和上海，在那里面向中国的电影人进行演讲。当时，我对中国电影的水平怎样、倾向如何，中国电影人在思考电影的时候关心哪方面的问题，几乎处于一种完全不了解的状态，便去进行了演讲。因此，说实话，我完全不知道自己适合讲些什么。后来我经常反省，当时应该多讲些这个或者那个。但即便是这种摸索状态中的接触，或许也应该作为体现两国电影界之关系的一个方面，值得记录下来。

这次来到中国，我有一点最深切的体会，那就是日中两国的电影人和电影观众，都太不了解对方国家的电影。

坦率地说，这次是我第一次来到中国，在看到《十字街头》、《乌鸦与麻雀》、《万家灯火》（1948）、《林家铺子》（1959）等电影之前，我完全不知道中国的电影界曾经制作出这些能代表世界电影最高水平的作品。

当然，我在日本时也并非对中国电影一无所知。不少日本专家学者都知道，20世纪30年代的《渔光曲》是一部杰作，当时在上海看过这部作品的日本评论家岩崎昶也曾在其著述中论及此片。我看的第一部中国电影，是一部叫做《铁扇公主》的动画片，那时候我正读小学，日本还没有制作过这种长篇动画电影，印象中这部作品很有意思。

* 本文原收录于佐藤忠男著《キネマと砲聲》（リブポート出版社，1985），即本书日文单行本初版，294页。——编者注

后来，在国内的中国电影展或者驻东京的中国大使馆主办的观影会之类的活动上，我总共看过大约二十部中国电影。从国际水准来衡量，堪称佳作的也就只有《早春二月》和《从奴隶到将军》（1979）这两部。其他影片，坦率地说，都不怎么有趣。

这不仅仅是我一个人的意见，而是普通人都这么认为。因此，即便在中国电影展这样的特别活动中放映过，其中绝大多数作品也不会在一般的电影院中上映。

但是，在这次的旅行中，承蒙各位关照，我看了《十字街头》、《乌鸦与麻雀》和《万家灯火》等作品。这些都是我之前不知道的中国电影，而且全是令人叹为观止的杰作。这些作品和同时代的美国、法国、德国、意大利、英国和日本等国最优秀的作品相比，也丝毫不逊色。为什么这些作品没有被世界知晓呢？若是知晓，想必今天的世界电影史都要重写了。

爱森斯坦曾备受斯大林打压，但是由于他早就名声在外，具有国际知名度，斯大林无法将他彻底抹杀。我听说，参与《十字街头》等杰作的大部分电影人都在“四人帮”时期遭到了迫害。于是，我设想，这些杰作如果在当时便拥有国际影响力，大概“四人帮”也不能那么轻易地迫害他们吧。

实际上，日本也存在相似的情况。日本电影开始在欧美获得高度评价是在1950年黑泽明导演的《罗生门》获得金狮奖之后。在此之前，日本人并不知道自己国家的电影水平已经走在世界前列，所以当大家得知这个消息的时候都惊呆了，简直不敢相信此事。

《罗生门》是一部古装片，日本人觉得大概是因为古装片具有浓厚的异国情调，西方人对此感到新奇，所以才高度评价这部作品，从此日本人总是携古装片参加国际电影节。制作了许多古装片杰作的黑泽明导演和沟口健二导演，很快便被世界认可，踏入世界电影巨匠的行列。

黑泽明和沟口健二都是非常伟大的导演，这一点在日本已成定论，

不过可以与他们比肩的电影巨匠还有一位，那就是小津安二郎。小津没有拍过古装片，他只关注现代日本人的家庭琐事。他的电影有一种独特的形式，和世界上任何地方的电影都不一样。因此，日本人认为小津的电影完全是日本特有的，外国人看了之后不可能理解，便从来没有将他的作品送到国际电影节上参展。

小津安二郎导演于1963年去世，但是今时今日，他的作品仍然在欧美国家备受欢迎与推崇。1927年到1963年间，小津拍摄了五十三部电影，其中留存于世的拷贝尽数被伦敦、巴黎和纽约的电影资料馆购入收藏，用于放映。此外，在普通影院或电视上也时常能看到他的作品。可以说，小津安二郎是世界电影史上最伟大的导演之一。

近来，外国的电影评论家都开始说日本人不够尽责，没有早点将小津安二郎推荐给他们。

其实，我也问过中国的电影人，为什么没有早点让日本知道《十字街头》的存在。他们告诉我，这部电影制作完成之后不久，战争就开始了，根本没有那个工夫。这里的战争当然是指日本对中国发动的侵略战争。我作为一个日本人，问了这样的问题，真是感到羞愧。但是，以后我会告诉日本人，中国也有这样优秀的电影作品。

对了，刚才我列举了小津安二郎、沟口健二和黑泽明作为日本的代表导演。这与其说是我个人的意见，不如说是国际上的定论。

但是，来到中国之后，让我感到惊讶的是，就像我们不知道中国原本就有的电影杰作，中国的各位同仁也好像没有看过小津、沟口和黑泽的作品，真是十分遗憾。

中国是社会主义国家，与外国的交往当然是以社会主义和共产主义国家为主，我觉得这是理所当然的。曾经，日本的共产主义者以及与此立场相近的人士制作的电影好像曾在某种程度上输入中国，大家也可能看过，其中同样存在优秀的作品。

日本的左翼电影人中，的确也有几位优秀人士。1930年左右的左翼电影和50年代左派独立制片公司拍摄的电影，在日本电影史上具有

重要的意义。

但是，日本电影中最重要的也是水平最高的作品，出自小津、沟口和黑泽等人，这一点是不容否定的。我高度评价日本左翼电影人的工作，但仍不得不说，仅凭那些电影是无法把握日本电影全貌的。

看了《林家铺子》和《舞台姐妹》（1964），我不禁想起沟口健二导演的作品。

《林家铺子》的特色在于，围绕着一家商铺的没落，将没落之前的政治、经济和阶级等问题以及当地的风俗习惯、错综复杂的人物关系，非常细致地组织到剧情当中，并彻底地将这些要素准确地描绘了出来。因此，我们能够客观且深入地理解走错了人生路的人物为什么会变成那样？在什么地方选择了错误的道路？《林家铺子》是这种现实主义风格的杰作。

这种处理方式和沟口健二是相同的。不管是在剧本、美术还是在演技等所有的方面，沟口健二都追求写实。因此，据说和他在一起工作的人经常会神经衰弱。

《舞台姐妹》描绘了出身不幸的女性勇敢地与社会做斗争的姿态。这也是沟口健二毕生追求刻画的主题。

沟口健二电影的女主人公在大多情况下都是妓女或者艺伎，是那些遭人蹂躏的女人。实际上，沟口本人的姐姐也是一位艺伎。他用十分写实的方式，描绘了那些被男人或雇主蹂躏的女人所展现的不屈不挠、激烈反抗的美丽身姿。《舞台姐妹》与之相似，以新时代觉醒的女性人物作为影片的主人公。

看过《舞台姐妹》之后，我发现除了这对姐妹的父亲，片中的男人都被描绘成非常下作卑劣的人物。这和沟口导演的电影也是一样的。沟口导演总是将女性塑造成伟大而又有魅力的形象，但是却几乎从来没有塑造过充满魅力的男性。身为一名男性，他一直在进行自我批判。

1948年，沟口健二拍摄了一部叫做《夜间女人》（1948）的作品，描绘了日本战败之后不久，大都市里大量站街妓女的生活状态。为了

拍摄这部作品，他曾经到收容很多站街妓女的性病医院进行调查。那里的院长解释了性病的可怕之后，对他说这都是男人的罪恶。据说当时，沟口健二流着泪说：“是我的罪恶。”

沟口健二的电影中有一部作品享有国际性的声誉，那就是《西鹤一代女》（1952）。这是一部描绘了一位纯真少女最后堕落为年老风尘女的不幸一生的古装片。

沟口导演以做事细致认真闻名，他甚至一天只拍一个镜头。如果他对其中一个演员的表演感到不满意，便会命令他重演几十次。

如果在表演过程中频繁转换场景，演员的热情便会遭到打压，因此非常重视演员表演的沟口导演坚持用一个镜头拍摄一个场景。有时候，出现一个镜头长达五分钟的情况也是一点都不稀奇的。

但是，长镜头容易让人感到无聊。因此沟口健二导演经常采用移动摄影和升降镜头进行拍摄，让画面产生变化。在他的作品中，镜头的运动让人感到摄影机本身仿佛是有生命的，表现了符合那个场景的情感。有的镜头让人感觉摄影机本身在抖动着身躯哭泣，也有的镜头让人感觉摄影机在生气或在欢笑。

20世纪30年代沟口健二确立了这种电影的内容与形式，当时的评论家认为日本电影的现实主义流派因他的创作而取得了进步，为此感到高兴，并纷纷称赞演员们的演技。

但是，对这种用一个镜头拍摄一个场景的技巧，很多批评家提出了否定意见。这是因为当时的电影理论以苏联的爱森斯坦的蒙太奇理论最为有名，而沟口健二的做法却与之相反。在当时的日本进步知识分子当中，有一种倾向，认为苏联的著名人物说的话就全都是对的。

到了50年代，沟口健二的作品传到欧洲。尤其是在法国，那些后来被称为新浪潮主义的年轻评论家和导演们，对沟口的做法感到吃惊。他们认为，蒙太奇手法意味着随意肢解现实，对其进行重构，因此其中多含虚假。与之相比，沟口健二的导演手法却能够完整地描绘复杂现实的深度。他们对此给予了高度评价。

我看了《十字街头》和《万家灯火》，不禁想起了小津安二郎导演的作品。在20世纪30年代的日本电影当中，小津有很多被称为小市民电影的作品。其中，影片的主人公大学毕业却没有工作，或者是终于找到了工作却又面临随时可能失业的危险，惶惶不可终日。上了年纪的母亲以为儿子大学毕业了，肯定过上了好日子，便到城里找儿子，穷困的儿子因此感到非常为难。在《十字街头》和《万家灯火》当中，经常出现30年代屡见不鲜的这类社会问题。实际上，小津安二郎也同样在这一时期拍摄了许多反映这类社会问题的故事。

一直以来，人们认为，像这种以现实主义的手法栩栩如生地描绘穷苦人生活的电影，是1945年到1950年左右意大利新现实主义的产物，之后传播到全世界。但是，最近了解了30年代日本小市民电影的欧美评论家开始主张，所谓新现实主义，再往前推十五年就已经存在了。

不仅是在日本，在中国也曾有过优秀且高水平的新现实主义电影，这一点让我感叹不已。《乌鸦与麻雀》正好与意大利新现实主义电影一样是在同一时代制作的，那种对严酷的现实生活的理解方式、对穷苦人的温暖共鸣、每个出场人物复杂性格的趣味性、巧妙的故事展开方式、生动写实的拍摄技巧以及演员们高超的演技，在所有的方面都可以被看成是超一流的作品。

尤其是《十字街头》和《乌鸦与麻雀》中的主演赵丹，语言诙谐，活泼生动，性格幽默，是一位令人惊叹的演员。

像这样对中日两国优秀的作品进行一番比较，就会发现两国的电影人在同一时代以同样的热情追求着同一个主题，让人感到十分有趣。

我从心底里感到，中日两国的电影既然有这么多相通之处，两国的电影人和电影爱好者应该更早地深入了解对方。

小津安二郎的导演手法在很多方面都与沟口不同。沟口经常使用移动摄影和升降镜头，小津安二郎却非在万不得已的情况下绝不移动摄影机。移动摄影和升降镜头自不必说，就连摇摄镜头，小津也绝不使用。所有作品的所有镜头，他都是将摄影机架在地面或者榻榻米上

方约三十厘米处进行拍摄的。而且，他也决不允许演员进行夸张的表演，而是要求他们采取含蓄内敛的表演方法。

沟口和小津在20世纪30年代确立了自己的形式。当时日本的观众和评论家看到他们拍出如此优秀的作品，都感佩不已。但是，只知道苏联或法国电影理论的日本评论家却无法从理论上阐释这些作品的优秀之处，于是便只好说他们的电影虽然是杰作，在形式上却是落后的。

沟口和小津虽然都是通过观看欧美电影学习了拍摄电影的方法，但他们作品的独特形式，却是日本文化传统的产物。只知道外国电影理论的那些评论家们不过是无法解释这一点而已。

我相信中国电影中也有自己独特的优秀元素。如果优秀的电影工作者在领导层的完全信赖之下，能够表达自己真正想表达的东西，那么这些优秀元素肯定将在作品中流露出来。将这样的作品、这样的优秀元素发掘出来，并能对其给予巧妙的解释、拥护，这应该就是评论家的工作吧。我希望中国的评论家不要重蹈日本评论家的覆辙，仅仅因为自己国家的电影作品不符合外国的电影理论便对其进行批判。

“四人帮”倒台之后的作品我也看了几部。其中，如果举一部让我最为感动的作品，那么首先便是《从奴隶到将军》。我觉得中国革命中肯定有很多英雄，但是我不喜欢那种将英雄塑造得完美无缺的作品。在那样的作品中，英雄人物总是很有英雄气概，总是威武雄壮，总是充满了希望和具备坚定的信念。需要英雄的时代是一个不幸的时代，因此我认为真正的英雄身上一定要渗透出所处时代的不幸的阴影。那种因为自己成了英雄便得意扬扬的人，难道不会变成“四人帮”似的人物么？

在这一点上，《从奴隶到将军》的主人公虽然是一个了不起的大英雄，但是全身却似乎透露着一种不得不作为英雄生存下去的悲凉。我认为这种塑造方式是非常美好和宝贵的。

据说在“无产阶级文化大革命”中曾经遭到批判的电影包括《早春二月》，这也是一部优秀的作品，在塑造英雄人物的方式上与《从

奴隶到将军》一样颇有闪光点。影片的主人公不是一个想要当英雄的人，但是他诚实地感受到不幸时代的悲哀，最终决定投身革命。他不是逞能、得意洋洋地去参加革命，而是因为他自己力量不足，未能拯救一位不幸的女性，为此感到悲愤，才走上革命道路的。在他的形象中我看到了正直和诚实。

最近刚看到的新作品《樱》，是一部以中日友好为主题的电影。我作为一个日本人，看了之后真的很高兴。至今我仍难以忘怀，当我看到中国母亲说从小养大的日本女儿是自己身上的一块肉的场面时的感动。

《樱》当中有批判“四人帮”的主题，《泪痕》（1979）、《苦恼人的笑》（1979）也是以“四人帮”问题为题材的电影。当时日本人也非常关心“无产阶级文化大革命”，但是却完全不知道实际情况。上述作品都描绘了“四人帮”爪牙穷凶极恶的样子，他们大概误以为自己是英雄吧。当人们产生错觉，以为自己是英雄的时候，就会变得傲慢和残酷，这在任何时代和任何国家都是经常发生的事情。通过这些电影，我似乎明白了一个事实，那就是“无产阶级文化大革命”就是这种错觉所引发的一起大规模群体事件。

印度的萨蒂亚吉特·雷伊（Satyajit Ray）现在已经被人们尊为世界电影巨匠之一。在南美洲，出现了许多以巴西的格劳贝尔·罗沙（Glauber Rocha）为代表的世界一流导演。在非洲，塞内加尔的奥斯曼·森贝内（Ousmane Sembene）也很有名。像苏联的莫斯科和列宁格勒一样，格鲁吉亚共和国和吉尔吉斯共和国也都存在有意思的电影。我去年曾去东南亚旅行，看了泰国和菲律宾的电影，并为那些电影之精彩之优秀而感动。

也就是说，现在的世界，已经不是只有少数发达国家才能制作出好电影了，而是进入了一个百花齐放的时代。

我期待中国电影也能早日加入这个百花齐放的世界中来。在中国这样一个伟大的国家，不可能出现不了领先于世界的伟大作品。

因此，我建议在座各位认真研究外国的优秀作品。世界上的主要

国家基本上都有电影资料馆，大家都在互相交换作品观看，短暂的交换不会花费太多钱。

各位没有必要害怕外国电影的渗透。在世界上，被公认为最能体现日本传统的日本导演是我刚才说的小津安二郎，但是他在少年时代却是一个只看美国电影的“媚外人士”，而且在创作早期曾大胆地对美国电影进行模仿。然而，不知何时，他的电影就变成了纯粹的日本传统的表达。传统这种东西，不是想要保护便能保护的，即便想要否定它，它也会在不知不觉间体现出来。

更何况是在中国这样一个有着伟大传统的国家，不管受到外国怎样的影响，都不可能失去她的传统。谢谢大家！

佐藤忠男

1980年4月于上海

后 记

★本书讲述了中日战争前后前往中国从事电影工作的日本人以及不得已与他们产生各种交往的中国人的故事。

★我的文章经常会被翻译成中文，想必中国人同样也会对这本书感兴趣，因为书中内容不仅填补了日本电影史的空白，也填补了中国电影史的空白。我个人希望中文版出版时中国人不要去探查那些当时在日本的统治下为日本人工作的都是谁。我知道，这段经历常常会成为中国人个人履历上的伤痕。日本人在战后追责时有一种过分宽大的氛围，中国人方面则对自己人严酷得多。但是，日占时期很多中国人不得已与日本人交往，对他们来说真的是一件不得已的事情。因此，川喜多长政才反复强调：“没有什么亲日派的中国人。即便表面上看起来亲日的中国人也都深爱着祖国。”

★我撰写这本书，是为了中日友好，绝非为了在中国电影界掀起无用的风波。我的几位中国朋友就这一点表示担忧，并为我提出了忠告。但是，各位读者读了我这本书之后，就能理解我的真正意图。有关生存于日本侵略时期的中国电影人的苦难与苦恼，责任都在日本一方。我在书中虽然强调了几位努力与中国人保持友好的日本人的存在，但绝不是为了减轻全体日本人的战争责任。

★这本书中引用了很多人的文章，正文中已经标明了出处，因此不再列举参考文献。除了引用文章，我还参考了很多著作，其中利用最多的是东宝东和的公司发展史《东和的半个世纪》、角田房子的《甘

粕大尉》(中央公论社)、第七届香港电影节场刊《第七届香港电影节》、电影旬报社的《日本电影导演全集》《日本电影演员全集·女演员篇》《日本电影演员全集·男演员篇》等。

★除本书正文中明示的被采访者之外,川喜多纪念映画文化财团的川喜多可诗子理事长、清水晶事务局长,原“满映”的剧作家八木宽先生及持永只仁先生等,在我写作过程中也多有指教。

★书中图片由川喜多纪念映画文化财团、持永只仁先生、原“满映养成所”研修生藤本贞夫先生以及岩崎昶先生遗属等提供。感谢以上各位。

★另,关于“中华电影”的更为详细的记载,需参见辻久一的《中华电影史话》;关于“满映”则参见坪井与的《满洲映画协会の回忆》,这两份文献均发表在佐藤久子发行的杂志《映画史研究》上。《中华电影史话》连载于第4期到第15期,《满洲映画协会の回忆》则在第19期以特辑的形式刊行。

★因中日关系中有很多我们没有注意到的微妙问题,在采访的过程中有时会遇到麻烦,每次佐藤久子总是以热情的发言打开局面,为本书作出了不可或缺的贡献,对此表示感谢。

佐藤忠男

1985年8月20日

文库版的简短后记

本书是一部围绕1937年到1945年的中日战争而写作的纪实作品，对日本的电影人、中国的电影人和一部分欧美电影人以何种形式参与了战争进行考查。近现代的战争不仅是武力的战争，更是信息战。当炮声迫近，媒体工作者即便没有积极参战的意志，有时也不得不被推到战争的第一线。是战还是逃？是反抗还是背叛？抑或是探索和平之路？不管是积极的，还是消极的，这些不得不参加信息战的人各自都面临着人生的决断。与只能选择服从或反抗的士兵相比，他们的战斗方式是复杂多样的。在半个世纪以前的这场中日战争中，敌我双方就已因个人的判断不同而变得错综复杂。那么，在信息手段取得长足进展的今天或者未来，情况又会怎样呢？有人认为，个人会越发沦为组织的工具，个人的判断将不再起作用，但是我却认为在信息化的时代，人们对敌我的判断会产生更大的分歧，个人的决断将会拥有更大的意义。伊拉克战争正在进行的今天，为了文库本的出版，我重读了自己十九年前出版的这本书，越发感到如是。

文库版出版之际，我对本书进行了若干修订。比如书中提到的岛津保次郎导演的《我的夜莺》没有在“满洲”上映，后来知道其实是上映过的。初版时我还没有看过朱石麟导演的《万世流芳》，后来有

* 本书于2004年由岩波书店发行文库版，本文是专门为文库版新增的后记。——编者注

机会观看了。

十九年前日本的普通影迷中几乎没有人对中国电影感兴趣，现在中国电影已经被世界一流的电影人认可，占据世界电影的首要位置，日本人也经常关注。但这并非是因为中国电影在近年来突然在质量上得到提高，而是因为中国像日本一样，早在20世纪30年代的时候就诞生了很多电影杰作。本书可以让只知道中国电影近年来所取得的辉煌成就的人，了解作为其基础的中国电影历史的辉煌与悲惨。而且，我也想让日本的各位观众了解，这种悲惨的侧面与日本人有很大的关系。不管是好还是坏，今后全世界的电影、影像、信息和文化都会互相影响和渗透。我的这本书研究了历史上这种相互影响和渗透的其中一个最坏案例，讲述了在此案例当中人们可以依据个人信念保持善意，进行努力的可能性。

佐藤忠男

2004年2月18日

出版后记

二十世纪三四十年代是世界电影、中国电影艺术成就上的一段黄金时代，而这一时期的“满映电影”“孤岛电影”，却几乎是电影史中一块空白颇多亟待书写的领域。在谈到这一时期的电影人、电影作品时，出于各种复杂原因，既有讳莫如深的缄默，也存在种种观点争议。再加上不少作品拷贝遗失或者很难得见、原始资料匮乏，国内的相关研究犹如暗夜行路，近些年来，才陆续有了几本专著问世。然而，海外其实已有了一批对此进行回顾梳理的专著，从另一种视角提供了可供参考的补充。日本著名电影评论家佐藤忠男的《炮声中的电影》，正是其中最早的一部。

佐藤忠男先生曾有多本著作被译介为中文，在国内出版，如《黑泽明的世界》《小津安二郎的艺术》《沟口健二的世界》等。《炮声中的电影》在他的诸多作品中，分量有所不同，从他专为此次中文版撰写寄语、他的“过分冗长的后记”以及为新版加增的说明，可见一斑。佐藤忠男先生热衷于东亚电影研究，早在七八十年代就与妻子佐藤久子编撰了一本私人杂志《映画史研究》，自此开始断断续续连载战时在中国从事电影活动的日本人的回忆性文章。后来，他根据这些回忆性文章展开进一步调查研究写就成书，于1985年出版了这本《炮声中的电影》。因此，本书最珍贵的地方在于，大量汇总、引用了日本方面电影人第一手的文字记述、图片资料及其他重要文献。

本书的时间维度跨越日本侵华战争前后，地理维度涵括中国大江南北。从战前只身投入中国革命的日本炮兵大尉，到战时东北农村的日本电影放映员、上海的左翼电影公司及商业电影大亨、冒着炮火记录战争

现场的日本/欧美纪录片创作者，再到战后南下香港的困顿导演、面临追责与审判的日本电影界，一家家硝烟弥漫下的制片厂、一个个复杂难测的人物接踵登场：自我评价为“国际主义者”的川喜多长政、只为多看一眼中国电影而奔赴上海的岩崎昶、为中国导演马徐维邦而痴迷的影评人笈见恒夫——这些日本知识分子真是在“逐梦途中”堕落为帝国主义文化侵略的爪牙了吗？岳枫、朱石麟、张善琨等等在“孤岛”上海坚持电影制作的中国电影人——他们又在选择什么呢？“借古讽今”还是“通敌合作”？还有龟井文夫、伊文思这样的“纪录片战士”——以摄影机为武器，为挣扎中的中国伸张正义。也有着当时亚洲第一大电影公司“满映”——批量生产“国策电影”、试图推行奴化教育，同时也打造出了红遍中日、身份暧昧的影坛巨星“李香兰”……

佐藤忠男先生以其厚重的笔触书写了战争时期电影人与严酷环境及命运的苦斗，展开了一幅并非二元论的中日电影史画卷。但和许多进行这方面研究的华语学者一样，他也面临着原始资料匮乏的窘境，在录像带、DVD等影像媒介还未兴起、互联网尚未普及的年代，一位日本人去书写可能中国人自己都不熟悉的汉语电影时，难免会有疏忽。编校本书的过程中，我们在秉持作者个人观点的前提下，尽可能地查证了书中所提及的人名、机构与官衔名、作品名、电影制作与上映年份，以及部分电影剧情内容，对个别有明显讹误的资料进行了修正、编写了注释，以作提示。

编校时的主要参考书目如下：《中国电影发展史》（程季华主编，中国电影出版社，1963年）及该书第2版（中国电影出版社，1980年）；《日本电影史》（〔日〕岩崎昶著，中国电影出版社，1985年）；《日本电影史110年》（〔日〕四方田犬彦著，集英社，2014年）；《中国电影百年》（〔日〕佐藤忠男著，上海书店出版社，2005年）；《东瀛义士：川喜多大尉传奇》（张常人著，春风文艺出版社，1990年）；《满映——国策电影面面观》（胡昶、古泉著，中华书局，1990年），以及该书日文版（横地刚、间房子译，现代书馆，1999年）；《满映始末》（张奕著，长春市政协文史资料委员

会, 2005年);《东影的日本人》(胡昶著, 长春市政协文史资料委员会, 2008年);《长春影事: 东北卷》(张锦主编, 民族出版社, 2011年);《中国美术电影发展史》([日]小野耕世, 平凡社, 1987年);《满洲映画协会与朝鲜电影》(金丽实著, 韩国映像资料院, 2011年);《满映: 殖民主义电影政治与美学的魅影》(逢增玉著, 人民出版社, 2015年);《“满映”电影研究》([日]古市雅子著, 九州出版社, 2010年);《我的前半生——李香兰传》([日]山口淑子、藤原作弥著, 世界知识出版社, 1989年);《此生名为李香兰》([日]李香兰[山口淑子]著, 上海文化出版社, 2012年);《战时日中映画交涉史》(晏妮著, 岩波书店, 2010年);《中华电影史话: 一兵卒的日中电影回想记》([日]辻久一著、清水晶校, 凯风社, 1998年);《上海电影码头: 中国电影新史》([日]佐藤忠男、刘间文俊著, 凯风社, 1985年);《梦余说梦 II》(黄爱玲著, 牛津大学出版社, 2012年);《双城故事: 中国早期电影的文化政治》([美]傅葆石著, 北京大学出版社, 2008年);《童月娟: 回忆录暨图文资料汇编》(左桂芳、姚立群编, 台北电影资料馆, 2001年);《港日影人口述历史》(邱淑婷著, 香港大学出版社, 2012年);《中国电影史 1937—1945》(李道新著, 首都师范大学出版社, 2000年);《三十年细说从头》(李翰祥著, 天地图书, 1987年)等。

此外, 特别要感谢在编校过程中给我们提供过帮助的以下师友:《世界电影》杂志的资深编辑洪旗老师、同济大学的汤惟杰老师、毕业于中国电影艺术研究中心的刘晓臣同学、中国电影艺术研究中心的李镇老师、旅居巴黎的王穆岩老师。

由于客观条件的限制, 书中提及的一些作品无论译者还是编者都很难找到原始影片或者其他资料加以核实, 也因为能力与时间上的不足, 本书或许还存在着其他未能发现的讹误, 欢迎诸位指正。

伪满洲国、“孤岛”上海等沦陷地的电影活动的见证者在一位位逝去。过去一二十年间, 两岸三地都陆陆续续整理、出版了部分中方见证者的口述历史丛书和回忆录。佐藤忠男先生整理撰写的这本《炮声中

的电影》，可以被看作日本方面证言与文献的集成也终于在日文版出版三十年后被翻译成中文。我们相信日后会有更多的资料浮出水面，希望本书的出版可以为这方面的研究添砖加瓦。

这本中文版的出版经历了颇为坎坷曲折的过程，付梓之前佐藤先生还念念不忘，托人嘱咐叮咛，衷心希望读者阅毕，能够如他所希望的那样：先去看一看电影，再去研究当时人的立场，如此才会收获很有意思的发现。重要的是先看到电影。

服务热线：133-6631-2326 188-1142-1266

读者服务：reader@hinabook.com

“电影学院”编辑部

拍电影网（www.pmovie.com）

后浪出版公司

2015年12月