

1896—1940



日本

电影史

上

「日」佐藤忠男——著

应雄——主译

复旦大学出版社

1896—1940

「日」佐藤忠男——著

应雄——主译

靳丽芳、刘洋、庞涛、朱依拉、赵阳——译者

日本

电影史

上

復旦大學出版社

图书在版编目(CIP)数据

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

书名原文:日本映画史

ISBN 978-7-309-12023-3

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

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第306587号

ZOHO-BAN, NIHON EIGASHI

by Tadao Sato

© 2006 by Tadao Sato

First edition published 1995. Expanded edition 2006

First published 2006 by Iwanami Shoten, Publishers, Tokyo

This simplified Chinese edition published 2016

by Fudan University Press Co., Ltd., Shanghai

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

上海市版权局著作权合同登记号: 09-2012-100

日本电影史

[日]佐藤忠男 著 应雄 主译

责任编辑/黄文杰

复旦大学出版社有限公司出版发行

上海市国权路579号 邮编:200433

网址:fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>

门市零售:86-21-65642857 团体订购:86-21-65118853

外埠邮购:86-21-65109143

浙江新华数码印务有限公司

开本 890×1240 1/32 印张 46.375 字数 1026 千

2016年5月第1版第1次印刷

ISBN 978-7-309-12023-3/J·285

定价:188.00元

如有印装质量问题,请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。

版权所有 侵权必究

增补版序

我写完《日本电影史》全四卷是在 1995 年，那以后十年之间，观看从前的电影的情况发生了很大变化。过去，为了看曾经对日本电影产生较大影响的以前的美国电影，我不得不去纽约现代美术馆电影部，现在这些影片很多在日本能用录像看到。可是这只不过是一个小小的变化，大的变化是，因伴随着卫星播放的发达而引起的 CS(通信卫星电视)的出现，以前电影公司只是以负片保存而不能看的众多老作品，变得能以负片的状态在电视上播放了。

我在这本书的第一版里，曾豪言说自认现在被保存，也可以看到的日本电影里比较重要的作品几乎都看了。实际上这也不是豪言，我当时是这么自认的，可现在情况却变了。因为没能看到而没写的作品，譬如关川秀雄导演的 1956 年东映教育映画部作品《野口英世的少年时代》，只是在小学等机构上映，没有在一般影院公映过，不知什么缘由上了英国电影学会会刊《视与听》的封面，这引起了我的注意。有一天突然在 CS 上播放了，看了后觉得这果然是一部电影史里要记上一笔的作品。成濑巳喜男被评说是一个状态好的时期和低潮期落差很大的导演，被称作低潮的时期拍摄的作品以负片状态保存在电影公司的仓库里。近年在 CS 上，趁着成濑巳喜男再评价的势头，现有的所有影片都要放

映。这样一来，被称作低潮的时期确实状态不佳的作品不少，但其中也含有珠玉般的作品。概而言之，有这样一个倾向，即他的小品且小趣味的作品，就算是相当不错的影片，批评家也会轻易漏看，没有特地予以赞赏。

动画片、纪录片里，也有因为以前一直没有在影院公映、连一直尽可能努力抓住看片机会的我都漏看了的作品。还有很多作品没有机会一一评价，几乎没有被提到过就被忘掉了。东京国立近代美术馆电影中心，不问作品好坏，作为资料竭力收集保存了这些可以搞到手的影片，但过去却很少有机会将它们集在一起放映。这十年间，这样的放映有过数次，我们可以集中地看这些影片，很是庆幸。

这一次作为增补版推出《日本电影史》的第二版，其理由是对初版以后十年间日本电影的发展做出补充记述，还有一个原因是，因看老作品的机会发生大幅度变化，我们可以第一次看到一些重要的作品，我想以我的视点对这些作品做出评论，并稍稍扩大电影史的观察视野。

佐藤忠男

2006年7月

谢 辞

这本书里有非常多的对图书、论文、报道的引用。这些文献的出典在每次引用时都在本文里标明，所以不再另外附文献一览表。对这些文献的作者、编者及出版社衷心表示感谢。

除了直接引用的出版物之外，本书作了参考的文献也数量庞大。杂志《活动俱乐部》、《电影旬报》、各种名录、作品目录、时事通讯社等出版的《电影年鉴》等基础资料、松浦幸三氏的《日本电影史大鉴》（1982年，文化出版局）及其他年表等，因无暇一一列举在此省略，但对下列诸位，不得不特别致以谢礼。

首先是已故的田中纯一郎老师。至今为止出版的日本电影史中记述最详细的是老师的《日本电影发达史》全五卷（1980年，初版四卷本出版于1957—1968年，中央公论社）。我的这本书参考最多的是这部书。尤其是关于草创期的部分。田中老师于1989年86岁时逝世，约去世的一年前，老师打电话叫我到他的家里。正在整理自己身边种种事情的老师说：“我的藏书已经全部寄赠给了老家的图书馆，各种小册子，还有笔记、证书、剪报等零碎的资料、文献，要是不交给能理解它们的价值的人，就难免会被当作纸屑处理掉。这些东西就交给你了。你以后也要传给最合适的人。”他将约70包东西交给了我。这里面包含很多在《日本电影发达史》中作为资料使用的文献、照片等，我对其中

的若干资料以自己的角度作了再次的考量斟酌并使用到了这本书里。

我还要特别感谢同样业已作古的我的亲密朋友吉田智惠氏。他是日本为数极少的电影方面图书的收藏家，我要查旧时代的东西时，他立刻就自己的藏书中把资料汇集好，还加上自己的知识和见解，慷慨地提供给我。想要对此表示感谢，却也不能换成金钱去谢他。我想了感谢的方法，获得妻子佐藤久子的协助，决定发行个人杂志《电影史研究》，因为我觉得请他在这本杂志上发表深度水平的研究是对他最好的感谢。这本杂志 1973 年创刊，现在出到了二十三期。他在这本杂志上发表了两篇长文《尾上松之助的足迹》、《活动弁士的历史》后去世了。他庞大的藏书现在一部分保存在东京国立近代美术馆电影中心，其他的保存在川崎市市民博物馆的图书室。文献资料收藏家方面，我从御园京平、辻恭平等很多人那里得到了知识信息。

《电影史研究》发刊后最早申请定期购买的人士里有东宝董事森岩雄氏。无须说，他是东宝创立期以来在制作方面的指导性人物，是本书重要出场人物之一。随后很多电影业界前辈们来联系要求留下自己曾从事参与的事情的记录。沟口健二晚年大映时期的制片人辻久一氏连载了《中华电影史话》，原东映董事坪井与氏发表了《满洲映画协会的回忆》。这两个都是关于战争时代日本在中国的电影活动的附有详细数据资料的记录，以前是只有极为表层性资料的所谓日本电影史上的空白部分。

《电影史研究》还从很多老前辈那里得到贵重资料，得以发表。举一例来说，自 1910 年代作为摄影师发挥才能、代表作中有归山教正导演的《生之光辉》的柴田胜(旧姓大森)氏的《活动写真为中心的我的自叙传》，这是当时他的日记，是即使在当时

刊行的电影杂志等文献里也找不到的细致记录。

上述这些，都成了这本书最重要的资料。因此，对这本杂志的所有写稿者各位、读者各位、发行方面做了很多业务工作的佐藤久子，另外，特别要对志愿来做印刷制书等工作的评论社的竹下晴信氏，还有以较大册数购买了这本杂志的川喜多纪念映画文化财团的川喜多夫人致以谢意。

不过，关于中华电影公司、满洲映画协会，只是以日本方面的记录为资料的话显然不充分，需要中国方面的视点。幸运的是，关于中华电影公司，实现了对当时在那里工作的中国重要导演之一岳枫氏的采访，关于满洲映画协会，从同样当时在那里的持永只仁氏、八木宽氏、森川和代及其他很多日本人处听取了他们的经历。另外，很幸运我们有机会见到了当时满映的从业人员、后来在中华人民共和国电影界处于技术方面的指导性位置的马守清氏。

日本电影史既然是光靠日本国内的视点写不了了。有必要填补关于战前的殖民地、战争时期的占领地的日本的电影活动的记述的稀薄部分。在这方面，我从1970年代末开始积极地投入的亚洲电影的研究发挥了作用。从在这个过程里结识的很多人那里获得了资料 and 知识。从电影史家如韩国的李英一氏、中国台湾的张昌彦氏、菲律宾的泰迪·科奥氏、印度尼西亚的密苏巴哈·育萨·比兰氏（加尔各答电影资料馆馆长）、泰国的多奥莫氏（泰国电影资料馆职员）等那里得到很多教益。泰迪·科奥氏给我看了阿部丰导演的《开枪打那面旗》的英语版录像，密苏巴哈·育萨·比兰氏给我看了战争时期日本映画社加尔各答支社拍的纪录片《伟大的印度尼西亚》，从菲律宾的电影导演埃迪·罗麦洛及其他人那里听他们谈了关于《开枪打那面旗》的制作过程。

从日本的诸位亚洲研究者那里也得到诸多教益。前面提到的密苏巴哈也在寻找下落的日本映画社其他多部占领印尼期间拍摄的影片，被保存在荷兰的公文档案馆，查明了这一点的是日本军政研究者仓泽爱子，仓泽给我看了很多录像拷贝。还有，追踪日夏英太郎(朝鲜名许泳，印尼名 Dr. Huyung)的生涯的朝鲜人问题研究者内海爱子，她在悉尼发现了同样是战争期间在爪哇作为“谋略映画”拍摄的《呼叫澳州》(*Calling Australia*)，给我看了影片录像。关于日本在菲律宾的电影活动，从住在马尼拉的菲律宾文化研究家寺见元惠处得到很多教益。

1957年以来，我以写电影批评为主要职业，还做电影杂志的编辑，至今为止见到了非常多的电影人。有提出正式访谈、做了访谈记录的，也有只是杂谈性交流的，从中得到的教益很多用到了这本书里。就使用了获得的教益这一条，我要向下列各位表示感谢。因要列举众多名字，允我略去敬称，人名也不按顺序。

导演方面有，异常风趣好谈的衣笠贞之助、正襟危坐的伊藤大辅，以及牛原虚彦、池田义臣、吉野二郎、内田吐梦、五所平之助、稻垣浩、田坂具隆、山本嘉次郎、铃木重吉、木村庄十二、丰田四郎、仓田文人、荒井良平、中川信夫、涉谷实、吉村公三郎、黑泽明、木下惠介、新藤兼人、家城巳代治、中村登、今井正、市川昆、山本萨夫、龟井文夫、野田真吉、坂根田鹤子、加藤泰、小林正树、野村芳太郎、铃木清顺、今村昌平、羽仁进、时枝俊江、土本典昭、羽田澄子、泽岛正继(忠)、增村保造、中平康、筱田正浩、宫城真理子、山田洋次、熊井启、大岛渚、松本俊夫、黑木和雄、东阳一、小川绅介、森崎东、吉田喜重、浦山桐郎、姬田忠义、小泉修吉、大林宣彦、若松孝二、寺山修司、森谷司郎、柳町光男、小栗康平、原一男、高岭刚、相

米慎二。

制片人方面有，城户四郎、森岩雄、川喜多长政、冈田茂、藤本真澄、奥山融、田中友幸、浑大防五郎、岩崎昶、伊藤武郎、德间康快、辻久一、柳川武夫、丝屋寿雄、能登节雄、大冢和、汤原甫、荣田清一郎、原正人。

剧作家方面有，伏见晃、依田义贤、岸松雄、久板荣二郎、植草圭之助、桥本忍、菊岛隆三、成泽昌茂、关泽新一、猪俣胜人、长谷部庆次、田村孟、白坂依志夫、田波靖男、桂千穗。

摄影师方面有，亨利·小谷、大森胜、碧川道夫、宫川一夫、厚田雄春、宫岛义勇、三村明、冈崎宏三、高村仓太郎、黑田清己、川又昂、成岛东一郎。

美术师方面有，松山崇、木村威夫、村木与四郎、户田重昌。

剪辑师方面有，滨村义康、浦冈敬一。

女演员方面有，冈田嘉子、浦边条子、环歌子、森静子、夏川静江、田中绢代、山田五十铃、杉村春子、山路文子、山口淑子、高峰秀子、望月优子、若尾文子、左幸子。

男演员方面有，中野英治、市川右太卫门、片冈千惠藏、小杉勇、三船敏郎、大友柳太朗、伊泽一郎、植木等、渥美清、笠智众、田村高广。

还有无声电影弁士西村小乐天、松田春翠。

动画片作者持永只仁、鹭巢富雄(牛尾走儿)、冈本忠成、川本喜八郎、宫崎骏、高畑勋。

武打指导久世龙。

原文部省官僚、电影法起草者之一不破祐俊。

对上述所有各位，再次表达感谢。对漏写的各位则致以

歉意。

从上述诸位那里聆听了很多意味深长的内容，可是我的学识力不所及而没能很好地使用的地方有不少。譬如就在刚才跟宫川一夫老师杂谈的时候，老师突然说了这么件事。最近的年轻摄影师们自己不剪片子，这是一个缺点。自己在年轻的时候，摄影师也做剪辑，拍片的时候也考虑剪辑，想着这个镜头这里开始这里结束，拍得很准确到位。现在的年轻摄影师里就这么拖拖拉拉地拍的人很多，让人不放心。要理解好宫川老师的这一感想，就有必要查证剪辑成为电影制作过程里独立的一部分是在什么时候。推测是在有声片初期，可是因公司不同、导演不同，情况也不一样。这件事对摄影师的技巧产生了什么样的影响，我难以判断。但忽然听到这样的说法，由此又有对电影史作挖掘考察的新的视野呈现出来。

自不必说文献和谈话的重要性，要写电影史首先必须尽量看众多的作品，而且有的作品有必要反复看。至今以来，作为观众或者职业电影批评家，我在电影院、试映室仅长篇就看了有7 000部，但为了写这本书，光靠这些还不够，很多人也给予了我帮助，特意为我创造机会，让我看了需要看的影片。为此我要感谢给予我帮助的各位人士。

首先是已故的松田春翠氏。他在1930年代是少年弁士，战后收集散佚掉的无声电影，还设立了松田映画社，1959年7月在自己家里举办无声电影鉴赏会，此后每月一次，自己做弁士，变更着会场一直举行上映活动。他收集的胶片约5 000本，包含被推定大概是现存日本长篇故事片中最早的作品、由尾上松之助主演的《忠臣藏》（1910？）、被认为日活向岛作品里大概是仅存的一部的《二人静》（1922）等，他的收藏极为重要。松田氏因这一

功绩得到了东京都的都民文化奖，他虽然在 1987 年去世，但这一事业由其遗属继承，无声电影鉴赏会现在也在继续举办。我从这个鉴赏会的第一次开始就参加，看了很多作品，跟松田春翠氏有了亲交，外国的日本电影史研究者来探访我时常常把他们带到松田映画社，请他们搞特别试映，我自己也看了想看的作品。作为日本独特存在的弁士的艺术也被国际了解，松田氏得以在其最后年间受德国、法国邀请作了公演。在他出发上路的时候，他的家人告诉我他已经身患癌症，我因为知道他热切期盼弁士艺术能得到正当的评价，想着回国时可能会是急救车来迎接他，还是对他的这次公演旅行表示了赞成。幸运的是，这次海外公演极为成功，打开了国际上电影史学者们将弁士作为电影表演的一种颇有意味的存在予以评价的大门。

1969 年东京国立近代美术馆电影中心起步了。在成立之前该美术馆里有电影收藏室，我过去去那里看作品。从这个小规模收藏室变成电影中心重新出发以来，我受委托担任运营委员，至今一直帮忙运营。而因这一情况，常常有特别机会能看到它的收藏作品。虽说作为专职人员这也是当然的，不过这里的很多馆员一方面有业务能力，一方面也具备关于电影史非同寻常的知识。尤其是从第二任主管鸟羽幸信氏，现主管大场正敏氏，现研究员冈岛尚志氏、佐伯知纪氏、佐崎顺昭氏等那里，我学到了很多。鸟羽幸信氏本人从前就是无声电影收藏家，退休后在小岩图书馆等地方，给自己收藏的影片加上说明，一直定期举行上映会。这是包含很好讲解的了不起的电影史课。我知道世界各地很多电影资料馆，东京的电影中心那样以少人数做大量工作的地方，别无他所。不应该说这是少数精锐，其人数少的状况，是日本的文化行政当事人对电影资料馆的作用之重要性和其要做的工

作在量上之大过于不了解而被强加的。

关于实验电影，在影像论坛上通过富山加津江和川中伸启看到了很多作家的作品，小型电影方面，松原博臣、川本昭人、加藤雅已及其他多人特意给我看了作品。

日本电影受到了外国电影的很大影响。这些产生了影响的原来的作品，欧洲电影在日本也能比较容易地在电影中心等地方看到，但美国电影古典作品却不容易看到。为此我两次去了纽约现代美术馆电影部，需要的作品集中起来看了。这里尤其得到了电影史家阿德里安·曼查、查尔斯·希尔伯曼两位的照顾。中国1930年代的抗日电影、日本侵华期间的几部影片，我在北京的中国电影资料馆看了，尤其得到了当时的馆长徐庄氏、副馆长陈景亮氏的照顾。对关于巴西的日本电影上映的历史，从圣保罗电影资料馆和多位当地日本电影爱好者(不限于日裔)处得到了教益，我也表示感激。

华盛顿的美国国会图书馆收藏的《巧克力和士兵》，我在纽约的日本协会观摩了。

以上，对包括这里没有写到的人在内的各位和各机关，再度致以谢礼。

佐藤忠男

1994年11月

目录

增补版序 / 1

谢辞 / 1

序说：日本电影的基础 / 1

1. 映绘 / 2
2. 电影与日本音乐 / 6
3. 故事定式的供给 / 19
4. 表演技巧的源泉：歌舞伎与新派 / 24
5. 表演技巧的源泉：新剧、轻戏剧与歌剧 / 34
6. 正业和黑帮 / 39
7. 艺人社会 / 48
8. 作家的出身 / 51
9. 外国电影的影响 / 73
10. 外国人的贡献及与外国人的交流 / 84
11. 女性的贡献 / 92
12. 审查 / 94

第一章 草创期(1896—1923) / 99

1. 最初的输入与制作 / 100

2. 弁士 / 106
3. 日俄战争电影 / 114
4. 制片厂的建立 / 124
5. 初期的女演员和连锁剧 / 131
6. 最初的超级明星 / 140
7. 新派电影的繁荣：日活向岛 / 149
8. 映画剧的成立 / 165
9. 松竹蒲田的革新 / 184
10. 日活向岛的成熟 / 196
11. 好莱坞的日本人 / 204
12. 从旧剧到古装片 / 220
13. 大地震与大众文化的变化 / 225

第二章 无声电影的成熟(1924—1934) / 229

1. 城户四郎与蒲田调的成立 / 230
2. 五所平之助、斋藤寅次郎、小津安二郎 / 245
3. 蒲田的“母亲片” / 262
4. 村田实的近代精神 / 265
5. 日活、帝影-新兴(公司)的现代剧和女演员的兴盛 / 275
6. 衣笠贞之助的前卫活动 / 289
7. 伊藤大辅和大河内传次郎对古装片的革新 / 295
8. 牧野映画 / 305
9. 古装片中的忠诚和反叛 / 310
10. “流浪片”的确立 / 319
11. 山中贞雄 / 324
12. 倾向电影 / 329

13. 普罗映画的活动 / 337
14. 弁士的艺术 / 347
15. 即便如此, 年轻人依然看电影 / 353

第三章 无声电影末期与有声电影初期(1931—1940) / 363

1. 走向有声电影 / 364
2. 古装片与明星们 / 371
3. 古装片的自我否定·伊丹万作 / 379
4. 小市民电影与孩子的世界 / 388
5. 女性情节剧 / 393
6. 沟口健二的现实主义的确立 / 398
7. 导演方法的个性化 / 409
8. 从 P·C·L 到东宝 / 419
9. 东宝京都和东京发声 / 435
10. 日活多摩川 / 443
11. 遗失的影片 / 459
12. 进入国际政治漩涡 / 461
13. 新兴电影和大都映画的通俗电影 / 464
14. 走向战争 / 470

补遗 / 477

1. 最早被电影拍摄下来的日本人 / 478
2. 冈山孤儿院音乐活动写真队 / 482
3. 被重新发现的电影 / 484

序说：
日本电影的基础

1. 映绘

在江户时代的日本，技巧精致的手工艺游艺品非常丰富，其中之一就是影绘。在没有充分照明的那个时代里，人们对夜色的黑暗所酿造的阴森神秘的氛围颇为敏感，要克服这种阴森悚然的感觉，在黑暗中以光来戏耍的影绘，一定是有效的玩法。还有，日本的房屋里有很多纸糊的拉式门窗，可以很方便地把它当作影绘的幕布来使用。

当时最一般的是手影绘。用手做出各种形状，照射到拉门拉窗给人看。画图说明手指这样弯曲就变成这样的动物等的图画书大量出版，从影绘的形状去琢磨手指的组合方法等，很是有趣。根据山本庆一的《江户影绘表演》（草思社）记载，这些从17世纪中期开始流行，在时期上跟日本房屋里火烛的使用的扩大、拉门拉窗的普及正好匹配重合。

随后有了使用人体、衣服、工具等的影绘，它们是花酒酒席上的即兴游艺。1730年出版的《影绘图鉴》就是其图录和教本。

从18世纪末到19世纪初，出现了剪纸影绘。进一步，通过一瞬间把它变成别的图形等各种各样的功夫技巧，它产生了运动。1785年的一本叫《摄阳奇观》的书所记载的所谓幽灵蜡烛，就是给蜡烛安上装置，点上火后，让拉动式门窗上幽灵的形状忽隐忽现。

在许多国家影绘戏剧都曾发达，但日本却并未达到如此程度。直到 17 世纪后半期，荷兰的幻灯传到日本，才终于在日本发展起来，从幕府末期到明治初期，被大量地拿来演出上映。在关东人们称之为映绘，关西则称锦影绘。称之为锦是因为它是一种色彩鲜艳的杂耍玩意儿。在相当于一张榻榻米长宽的美浓纸幕布上，从观看席的反面方向，用数台木制的叫做风吕的幻灯器把人物、景色映照上去。在玻璃板上绘图，玻璃板自身以及幻灯器都能动，这样得以在幕布上演示出相当好玩的奇幻的画的动感。人的手上下运动，花瞬间盛开，还配上在一旁弹奏的音乐、口头解说等，甚至上演了剧场里的那种戏剧。

依靠风吕的前后移动和相当于快门的装置的操作，变焦、叠化、溶入、溶出等映射技法随时运用，其技法也可以说是近代电影艺术的先驱。宽幅画面彩色动画完成于江户时代庶民之手，令人惊异。顺带一点是，作为世界上最早的动画实例，映绘载入了动画史的第一页。

（《江户影绘表演》）

山本庆一如是作出高度的评价。我也曾经在 1960 年代从继承了这一技艺的东京吉祥寺的小林源次郎氏那里看到了这种映绘，它是一种令人吃惊的精巧装置。随着幻灯式地把重叠着的玻璃板瞬时变换，人物的手足和脸看上去在动，另外每位登场人物都用一台风吕，数位操作者分别操作一台，手持拉动，由此得以让人物移动。有名的爪哇影绘等是在明亮的幕布上拉动黑影人偶，与此相反，暗黑的幕布上色彩丰富的人、物映现并运动，这正是其独特魅力所在。

根据山本庆一的说法，

映绘在江户……一般取以乐曲伴奏开场的戏剧的样式，离江户不远的八王子那里演的是说经曲，而在大阪、京都则是净琉璃，还有新内、长呗的歌舞伎调、对唱式的落语调，有时就着浪花节，有时以河内音头、江州音头的述怀部分为伴奏。在山阴地区，除净琉璃的名片段之外，描绘花或描绘山、表现“手舞”等各式各样的映绘，配合“影绘曲”（西洋安来、珊瑚曲[sanko节]、博多曲、哟西哟西[yoshiyoshi]等影绘表演伴唱的总称）上映，最为观众喜爱。（见前书）^①

映绘，或者叫做锦影绘的杂耍，其上演持续到 1890 年代，其后因电影的普及而消亡。此外，1900 年代初期，用模型展现日俄战争等的战场奇观场景的全景立体画、在从小孔看逐个变化的故事画上配上叙事曲式的说明的称作窥视装置的玩意等，也曾经流行，随后也走向灭绝。窥视装置一般带有强烈的浓艳花哨的色彩感觉，在那里有一种现在叫“kitsch”（俗艳）的审美意识的极致。而且其说明文字里有带着独特哀调的部分，1947 年小津安二郎的《长屋绅士录》里，有笠智众把这个部分唱给别人听的著名场面。既然这些曾经是电影式的东西，那么如果更为精巧的杂耍出现的话，它之被替代也是当然的了。

① “新内”、“长呗”、“落语调”、“河内音头”、“江川音头”是日本各传统民间曲调、曲艺的名称。“sanko”、“yoshiyoshi”原文为日文假名，跟“西洋安来”、“博多曲”一样，是影绘表演时配上的各种伴唱曲调的名字。

从影绘到映绘(锦影绘)，进而到全景立体画、窥视装置的历史，作为电影前史是重要的。但是并不是影绘发达而变成了电影，因电影之普及而灭绝的也不只是这些艺能领域。在电影于19世纪末输入日本后急速普及的过程中，在被它吞食中衰退了的是大众性的戏剧、曲艺和各种杂耍。不仅是映绘，电影是在同时吸收了戏剧、曲艺、杂耍的诸多部分而成长起来的。日本电影的道路并非跟这些先行艺能没有关系。作为电影的前史，对于电影所吸收的先行的诸艺能，有必要作出某种程度的考察。

2. 电影与日本音乐

首先，是电影与声音的关系。

电影首先是由美国爱迪生研究所于 1889 年开发了窥视镜式机器，随后是在法国由奥古斯特·卢米埃尔和路易·卢米埃尔兄弟于 1895 年发明了银幕投射机器。1896 年，爱迪生也开始出售投射式的电影。这些都于 1896 年至 1897 年间输入日本并开始了上映。

这些机器被发明的时候，能够映出影像却不能放出声音，也就是说无声电影。但是它们也并非是在无声音状态下被上映的。常常附有伴奏音乐，还有对内容作说明的解说人在银幕旁说话。世界上很多地方，这样的解说人不久都消失了，可是在日本、朝鲜、中国台湾和泰国，解说人一直作为电影的一个重要部分保留到 30 年代初，那时已进入出现声音和台词的有声时代。

电影虽已输入，但当初并无专门的电影院。电影院之大规模建设要到 1910 年代。在这之前，还有在这之后，没有电影院的地方都是携带帐篷的巡回上映队在全日本巡回上映。他们组织吹奏乐队，演奏被叫做锵塔(jinta)的吹奏乐，上映无声电影。由于电影是西洋传入的摩登洋杂耍，给它配上西洋吹奏乐是很般配的。再有，关于电影解说人，对此只能明说了，他们是长袍礼服加圆顶高帽的装束打扮。日本式的杂耍棚子里，使用三味线加歌

谣这样的传统音乐，栅栏门边的报幕人里不少是文身的。电影的巡回上映则断然跟这种老式的日本式的杂耍作出区分。

自 1908 年左右起，在日本也开始了故事片的大量制作。最初是拍摄舞台剧原样的东西，在室外和摄影棚里搭好跟舞台同样的景，演出歌舞伎、新派剧的剧目，摄影机搁在远处固定拍摄，途中不作切换。这是舞台剧的廉价代用品。但是没有声音，作为代用品太不完整，因此上映时附有四五个专管声音的人，各自负责两三个角色，代替银幕上无声的演员来说台词，人们称之为“阴台词”，负责声音的人则叫声音弁士。所以 1910 年代之前的日本无声电影，原则上没有会话字幕。而音乐也是附上了三味线、太鼓等歌舞伎剧场里作为伴奏被使用的乐器演奏。

另一方面，输入的外国电影上映时，因为并没有本应模仿的抑扬顿挫的原来的台词，所以不是由弁士分别来说各个角色的台词，而是一个人说全部台词，并且不仅是台词，甚至故事、情境等也由说明者来说明，由此这种话术（说讲技艺）发达起来。这种说明者，称作弁士，也称作活动写真弁士，略称活弁。而音乐则由小提琴、钢琴、小号组成的管弦乐队来演奏。

这样，在日本的电影院，最初期演奏传统音乐的日本电影与演奏西洋音乐的外国电影交替上映。要说哪个被视为更高级，则断然是后者。那时的日本，这样的认识是很一般化的，说起传统文化，则一概是陈旧低级的东西，说起西洋文化则大抵是新而高级的东西。仅就电影而言，知识层开始谈论日本电影的话题也始于 20 年代结束的时候。另一方面，外国电影，从 1910 年代开始在艺术上值得注目的作品已经相继输入公映。附带说明一下，这里说的知识层指的是中学生以上。当时中学生已然是知识层，是精英还看日本电影，觉得难为情，这样的时代持续到 1920

年代。

1870年近代教育制度开始以来,日本的小学和中学里,音乐也被收入正课来讲授,但这只限于西洋音乐。因为西洋音乐被采用进军队进行曲,在全民皆兵的征兵制度下,全体国民有必要在某种程度上熟习适应西洋音乐。不仅是为了军队的现代化,在普遍认为日本传统文化是应该予以抛弃的陈旧的东西,西洋文化才是应该学习掌握的新东西的时代里,这是很自然的决定。这样,比之于日本民谣,从在小学里学到的苏格兰、爱尔兰民谣的老谱新词歌曲里更能感受到乡愁,这样的日本人被培养出来了。日本人变得受到越高的教育就越亲近西洋音乐。无声电影时代,在上映外国电影的电影院,也有给电影伴奏的管弦乐队不光在电影上映时现场演奏,还利用中间休息时间搞西洋音乐演奏会的情形。对希望通过听西洋音乐学习更高级的文化的知识层观众来说,它甚至具有艺术沙龙的功能。

一方面,虽然被告知只有西洋音乐才是高级的东西,但多数大众还是只能欣赏以三味线为主的日本传统音乐,不是有歌谣和绘声绘色的弁士(声色弁士)一旁说台词的日本电影,他们就不能享受其乐趣。就算是在1910年代,在以镜头分切场面自由地作蒙太奇处理、特写和远景镜头等摄影机位多样变化的电影化表现技法迅猛进步的时期,配台词说明的日本电影仍固执于舞台剧原样照搬的阶段。因为舞台剧照搬的影片里,声色弁士更易发挥其技巧。对熟悉了外国电影进步的表现手法的知识层观众来说,日本电影的这种状况令人担忧。1918年左右,从他们中间兴起了日本电影的革新运动,即纯电影剧运动。他们的运动数年后获得成功,日本电影焕然一新。继承自歌舞剧和新派舞台剧的男扮女装被废止,放弃照搬舞台剧的长镜头,细小地分切镜头的蒙太奇

技法急速发达。以前配台词的电影里没有台词字幕，现在跟外国电影一样会话用台词字幕来表示。这样一来便不需要说明者，纯电影剧运动的指导性人物里也有主张学习外国电影的样子废止弁士的人，但是结果却没实现。因为说明者有时比电影明星更受欢迎，观众不光去看电影，也是去听他们偏爱的弁士的说明“话术”。从革新了的日本电影里声色弁士说台词这一点被排除，情况变得跟外国电影在日本上映的情况相同，成为一个弁士来说明台词、故事这样一种形式。

全世界大部分的无声电影都只是以音乐伴奏上映，可是日本，还有朝鲜、中国台湾、泰国等一直有弁士。为什么？朝鲜与中国台湾曾是日本的殖民地，因而受到了影响吧。泰国一般认为是从日本巡回上映队开始出现电影放映，也许也曾有影响吧。而日本，在电影出现前被称作映绘、锦影绘的幻灯曾经放映并受到欢迎，这一事实是我们考虑这个问题时的一个参考。在这些幻灯戏里，以影像表现的戏剧是掺有曲调和解说，配上说经节、净琉璃、长歌、浪花节等说书性的东西来上映的。它们是有旋律的故事，是音乐叙事诗。没有必要因为画变成了影像，类似的东西以往的做法就非要改变。

本来，在西洋，幻灯比日本更为发达，也存在过影绘戏。它们也应是配有解说上演的。只是重要的一点是，日本的幻灯戏甚至使用了跟在一流的大剧场由被叫做“名人上手”的艺人来演出的曲目一样的净琉璃、长歌的形式。这些解说不是单纯的影像说明，或者面向孩子的通俗易懂的故事，它们本身就是经得起鉴赏的演艺。

本来，自中世以来，日本戏剧的主流，以能一人形净琉璃→歌舞伎的形式相延续，普遍取在舞台侧面配说书者和演奏乐团的

形式。说书者的说讲，都是有节奏旋律的故事诗。与它相配合，演员、人形偶有时也自己唱，有时则一言不发地表演。在歌舞伎里，也出现了追求现实主义、不要说书者的形式，但它并没能把需要说书者的节目驱除掉。日本戏剧观众对说书者的评价，跟对演员和人形偶（操作者）的评价一样，有时还高于他们。

在日本或是西洋，因电影的普及而被吞食掉的东西之一是曲艺。这里所说的西洋的曲艺，是指剧场杂耍或综艺表演。作为把各式各样的艺能掺杂起来进行表演的市井庶民小剧场，两者有其共通的特点，但表演的东西却大不一样。日本曲艺的主干是说书，以激烈的节奏抑扬顿挫地讲述历史事件，尤其是讲述勇敢壮烈的英烈谭。其次有作为幽默滑稽小品的落语，加上以造成综艺杂耍气氛为目的的歌舞、戏法等。西洋的剧场杂耍、综艺表演里也有笑话连发的主持人，但歌舞是其主要表演节目，并没有像说书那样以说为其主流。说书里虽没有伴奏音乐，但说书人自己用扇子、木块击几发出强烈的声音，从而获得节奏。所说的话也多有七五调的韵，近乎故事诗。就这样，戏剧也好，曲艺也好，配有传统音乐的说书成为日本大众演艺的主要部分。戏剧和曲艺因电影的普及被吞食的时候，作为被吞食的戏剧和曲艺的主要要素的配有曲调的说书，以电影说明和伴奏音乐的形式被电影所吸收。

日本人在接受美国和法国发明的电影的时候，可以说是首先将它在声音方面予以日本化而接受下来的。这也有大众和知识层的区别，大众更加执著于日本的传统艺能，在电影上加上了以日本式音乐和传统戏剧之独特发声法为基础的台词。知识层不太看这样的日本电影，而是去放映外国电影的影院，听着西洋音乐的现场伴奏看欧洲、美国的电影。他们以为自己就像西洋人看西洋

电影一样在看着西洋电影，但仅就配有作为日本独特的说讲艺术发达起来的弁士的说明这一点而言，它已然是日本化了的外国电影。

因纯电影剧运动，日本电影的声色弁士被废止，到了 1920 年代后半期，日本电影也变得急速地吸收各先进国家的电影技法并出现了毫不逊色的作品。因此，知识层也变得看日本电影了，随着全社会的近代化、西洋化的发展，大众开始对西洋文化感觉亲切，也去看外国电影了。当时所说的外国电影，是指欧洲或美国的电影。随着这种变化，电影的伴奏音乐也出现了一种变化，在日本电影上映时人们琢磨出了和洋合奏的新形式。

从日本 19 世纪后半期决意走上以西洋化为中心的近代化之路时开始，日本音乐界互不相容的两个谱系平行存在着，即邦乐和洋乐。不仅音乐，美术、戏剧里也有同样的两个谱系。

邦乐和洋乐其乐器全然别样，演奏者也全然不同，演奏场所也不同。两者几乎没有交流机会。只是在日本电影的上映中，导入了歌舞伎的曲子跟“阴台词”一起停下来时演出小提琴、小号跟三味线合奏的形式。这个时期，大众也已经熟悉了西洋音乐，日本音乐被看成是陈旧之物，因此在电影伴奏上情况变成，如果不是很老旧的故事内容，就不习惯用日本音乐了。然而由于日本乐器的回声已经深深进入了日本人的身体，全盘废止也令人接受不了，于是就出现了和洋合奏，它尤其在日本电影的古装片的打斗场面里发挥出别样的效果。日本的三味线和西洋的小号竞相演奏出紧张的节奏与激昂感。作为无视既有的音乐形式而从民众中自然生长出来的音乐，作为从异质的音乐感觉之冲突中产生出来的音乐，和洋合奏或许应该跟美国因黑人使用西洋音乐而诞生的爵士乐做比较。然而，无论是从邦乐还是从洋乐的权威性立

场来看，它都被视为是摧毁传统的轻率尝试而被无视。而无声电影这种形式本身也于 1930 年代前半期终结，和洋合奏的形式只是被在街头吹吹打打做宣传的人承继，残存下斑驳片影。

1930 年代电影全部有声化后，音乐都配上了西洋音乐。作为日本最早的完全有声片而有定评的《夫人和老婆》，是有关爵士乐题材的故事。说的是某男子觉得邻居家演奏的爵士乐很吵人，前去抗议，结果却被住在那里的美国化的风骚的夫人弄得神魂颠倒，并喜欢上了爵士乐。它是一部漫画化处理日本人接近西洋音乐的方式的喜剧。1931 年导演了这部影片的五所平之助，在五年后的 1936 年拍了有浓重新派剧味道的市井人情剧《朦胧夜里的女人》。这部影片其第一场是曲艺场里说书人在说书的画面，是一部整体上非常有效地使用了东京市井街巷的声音的作品。以曲艺场的声音开始，到念经的声音、木屐的步声，可以看出，比之于爵士乐，五所平之助导演对日本传统的音乐和声响运用得更洗练，也明显具有高度的教养。然而伴奏音乐是西洋音乐。电影里作为戏的一个要素而使用日本音乐倒是很普通的，但电影全体的伴奏音乐以西洋音乐来进行却是有声化开始以来的惯例。1945 年黑泽明拍摄了以歌舞伎《劝进帐》为原作的《踩虎尾的男人》，那里长歌的歌词配上了西洋音乐的曲子。情况已然是，人们都熟稔了西洋音乐，传统音乐则变成了只是在村里的节日庙会、有艺妓陪席的宴会、传统文化的精英人士聚集的能乐堂和歌舞伎剧场等这些地方听的一类特别的音乐。

但是日本人对传统音乐的特别爱好，也并不一定是一下子彻底变换成了西洋式的。有声电影初期，取材爵士乐的电影被制作的同时，浪曲电影也大量被拍摄。浪曲是一种说书，在比较重要的地方带有唱曲，另外，还有取西洋音乐的形式但音乐感觉、内

容上却近于传统说书的歌谣曲也发展起来，它从 1920 年代到 1960 年代，在日本大众化的电影方面起到了尤为重要的作用。

还有，在 1920 年代的日本无声电影里，被叫做小调电影的样式曾经流行。1923 年的松竹蒲田作品，由池田义臣导演，栗岛澄子、岩田祐吉主演的《船头小调》，1924 年帝国电影作品，松本英一导演、泽兰子主演的《笼之鸟》等，尽管是无声电影，其主题歌却大受欢迎而走红。前者演唱的是野口雨情作词、中山晋平作曲的歌，它可以说是歌谣曲里的一首名曲了。小调是传统大众歌曲的一种形式，小调电影的小调是作为西洋式歌曲被重新创作的歌曲，其音乐形式姑且不论，情感与内容上则近于小调。这些影片大抵是通俗性的恋爱罗曼司，在影片的高潮处画面出现歌词，银幕旁边弁士或者专门为此雇佣的歌手唱这首歌。至于在什么场面尤其需要歌，则大致是失恋的女主人公独自在寂寥风景中缓缓漫步之类的场面。这些场面没有戏剧性纠葛，只有情景和在那里摆着姿势的人物；正是这样的场面必须是最煽情的重要场面，这是歌舞伎的一种叫做“道行”的编导传统。特别是歌舞伎的情死戏，在有难以结婚的曲衷而决心自杀的恋人们朝着死亡之地缓缓走过“花道”^①的场面里，单单那走步的演技，凭借其姿势之美、哀切的伴奏音乐和被称作大夫的旁白解说人在舞台侧面切切的述说，便足以引起高涨的唯美情绪。小调电影里插入感伤歌谣曲的失恋场面乃是其翻版。在唱片还未普及的当时，人们在电影院听了歌曲以后互相传唱而使之流行，演歌师也在街头演唱它。

① 歌舞伎里跟舞台连在一起纵贯观众席的连通路，演员常常从这里上下舞台，它本身也是舞台的延伸。

有声电影开始后，使小调式的东西获得发展的电影主题歌变得非常重要了。走红的情节剧里大抵都有歌谣曲调的主题歌，这是一种叙事曲，去看了电影的人唱着歌曲，使之流行，这种流行又把人们召到电影院。几乎与电影的有声化同一时期，广播走向普及，但广播还只是公共放送，到第二次世界大战战败之前，对被视作低俗文化的歌谣曲之类并不带有好意，歌谣曲的流行主要依靠电影观众的传唱，听的人也不只是听，自己也唱，态度非常积极。

作为电影主题歌的歌谣曲里，有欢乐明朗，有幽默，呈现出多样化的展开，但构成主流的是感伤、忧郁性的东西，与恋人别离的女主人公不胜伤怀，步履蹒跚，恰是这种场面歌曲最为高扬，这一基本模式没有变化。而这里，有着变换着各种各样的形态而顽强地存活下来的日本传统艺能的说讲形式的新的展开。

所谓带主题歌的电影，是主题歌实现日本传统艺能的说讲功能的电影，由此它带有跟传统艺能相近的内容和形式。既往的无声电影时代，以西洋式的新电影为目标的从事纯电影剧运动的人们试图拒绝弁士的说明，与此相同，在主题歌全盛的时代里，高度艺术性的电影、提出社会问题的电影等，当然是被当作不使用主题歌之类的作品。1949年制作今井正导演的《青色山脉》的时候，制片人藤本真澄主张应该放入主题歌，今井正回答说要是法国小曲(chanson)那样上品的曲子放进去也可以。这部影片是反对封建思想、主张恋爱自由的民主主义启蒙性的明朗喜剧，服部良一作曲的主题歌非常明朗。今井正拒绝其录音，而藤本真澄行使制片人的权力强迫作了录音。插入歌曲的地方，是成功地让学校和镇上的大人物们承认了自由恋爱的年轻人，一起骑自行车去野餐这样一种集体外游的场面。将感伤性情节剧里的主题歌的使

用方法应用到另一种乐观色彩的喜剧里，益发增强了大众的共鸣。

以往，带主题歌的电影一般注定是低级情节剧。因为带主题歌的电影里，一般强烈存在着宣泄陈旧感情的倾向。所谓陈旧感情，诸如身份不同的一对恋人的恋爱，反正也难有结果，死心吧；或是因为长者的命令虽觉其不当也终究难违，一边心中饮泣一边遵从等。到了20世纪六七十年代，音乐产业和电影产业发生逆转，明星歌手的人气变得居于明星演员之上，明星歌手不再处于为电影唱主题歌这种从属性的位置了。这样，带主题歌的情节剧的全盛时代结束了，其最后的大流行是1960年代大量制作的所谓任侠片。任侠片是以暴力团伙的争斗为主要故事的悲怆感伤动作片，都几乎沿着一定的格式来展开故事。最后的高潮处，一定是主人公杀入对立暴力团大本营的大乱斗场面，而在这之前，当主人公打算独自杀入而行走在夜路时，途中必定有个最理解他的人，也是他的搭档，预知了他的决断，严阵以待，同行一起去冒着生命危险杀入敌方大本营。颜面相对即已判然相知，相视一笑，无言里一同踏上路途。道路背景虽昏暗但如画般美丽，两人的步伐里是必胜的信念，勇武而潇洒。此时，让两人一段时间这么走着，插入讴歌两位勇士的甜美、忧郁而悲怆的主题歌，是任侠电影不变的定型，影迷甚至在这里拍手鼓掌。正是它，在戏剧构成上，在情感上，都是歌舞伎的“道行”（上路）的几乎完全的电影化置换，这里主题歌完全实现着跟歌舞伎里净琉璃的说讲同样的功能。

1950年代，在沟口健二导演晚年一系列杰作里，做了电影音乐的重要实验。它们是，由斋藤一郎音乐作曲的《西鹤一代女》（1952），早坂文雄与斋藤一郎音乐作曲的《雨月物语》（1953），

早坂文雄音乐作曲、邦乐担当的小寺金七和望月太明的名字在片头出现的《山椒大夫》(1954),还有早坂文雄音乐作曲的《近松物语》(1954)。这些作品里,与西洋的管弦乐一起,日本音乐的各种乐器的演奏获得有效的运用,带来了高度的音乐美感。它不是过去无声电影里和洋合奏那样,双方的乐器一起演奏一样的旋律和节奏,而是在邦乐效果好的地方用邦乐,洋乐效果好的地方用洋乐,并将两者巧妙混合起来,产生出既非洋乐又非邦乐独特的声音。不只是和洋合奏里的三味线那种我们较为熟悉的邦乐器,还有今日普通日本人绝对说不上日常熟悉的能管、节奏木块等的声音,与其说是对影像的单纯的伴奏,不如说是作为对演员喝问、鼓劲的声音和对话那样的东西被使用。给演员的表演打气呼喊这种声音的插入法正是日本传统戏剧的音乐用法的神髓所在。

有声电影制作开始以来,日本的电影音乐即是西洋音乐,这成为常识,另外,学校教的音乐自不必言,不只限于电影,日常人们一般所听的音乐也大部分是西洋音乐,在这样的时候,这些邦乐器的音色令人耳目一新,给人带来冲击感。这是被遗忘的日本乐器的再发现,也是从对比性地使用洋乐邦乐之异质的声音来使其各自的音色互相获得新鲜复苏的富有意味的尝试。一起使用日本音乐和西洋音乐的尝试,此后在小林正树导演的《切腹》(1962)、《怪谈》(1964)等影片中由作曲家武满彻进一步精妙推敲而被继承下来。

到了1970年代,津轻三味线、盲女歌得以再评价,也出现了几部以之为题材的电影。以往被认为是非常陈旧的民间音乐,在这里反过来作为新鲜的东西来演奏。

以上是从声音及音乐方面的传统/西洋化、近代化的观点对

日本电影史作出的描述。如前所述，日本电影是日本传统音乐、说唱艺能与从西洋带来的西洋音乐之间的纠葛争执之场。有过一个时期，西洋音乐伴奏的西洋电影的上映，与歌舞伎式的声色弁士加弹奏说唱之类的日本乐曲伴奏的日本电影的上映，曾经并行不悖，同样，也有过两者互不相干的时候，也有过推敲出和洋合奏式的混合时期。在日本音乐文化的总体沿着政策性地、强有力地走向西洋化之这一巨大潮流前行的时候，日本电影的伴奏音乐虽然也基本被西洋化了，但日本的说书艺能传统以弁士说明的新形式，也被加到了西洋电影里，而以有声片的技术革新为契机，这种传统性要素即便灭绝，其本质却进而在带主题歌的情节剧里被继承下来。不过，主题歌也不能说一定是日本电影独自产生的固有形式，在外国电影里时或也能见到。就这样，日本传统固有的形式渐渐消失，融化到世界共通的形式之中。而当我们以为电影音乐整体上好像几乎完全西洋化了的时候，仿佛是发现了异域情调般珍奇声音似的，即使在传统音乐里，尤其他被忘却的部分得以再发现，它们以与西洋音乐对比的方式部分性地被使用。传统派为陈旧落后，西洋派为新式进步，这一对立长期以来被确立下来，但早坂文雄、武满彻的 1950 年代以后的实践，也意味着前卫派以新的感觉运用传统乐器。这样的变迁不仅限于音乐，在其他领域也可以做出梳理陈述，而且不这样做便不能把握日本电影的整体面貌。

当然，在日本电影里，电影发明之前业已存在的艺术、艺能被吸收进来，而由于以西洋电影为直接摹本进行学习，日本电影人也将西洋电影所吸收的西洋的艺术拿了进来。被叫做日本文化的东西，也绝不是单一的东西。以和洋合奏里使用的三味线为主的音乐是江户时代的近世才成立的相对新的东西，对明治、大正

时期的庶民来说还是身边极为日常的东西。与此相对，沟口健二与早坂文雄、斋藤一郎等人在《雨月物语》等片里所着眼的是能乐系统的音乐，那是远溯到中世的贵族风格音乐传统。虽统称为日本传统音乐，但两者产生的时代不同，养育它的阶层不同，音乐感觉和哲学也不同。日本电影把如此多样性的东西作为一个整体拿进来了，因此它是建立在极为复杂多样的要素之合成基础上的。

虽然过于复杂，要展示其整体面貌极其困难，我想姑且对日本电影所吸纳的音乐之外的艺术、艺能诸领域，试着提供同样的概要图略。

3. 故事定式的供给

日本明治维新以后开始走向近代化、西洋化。在文化的几乎所有方面西洋化都得以推进，但是当然不可能将此前存在的传统文化一举置换为西洋式的东西，若要强行实施，则会是文化的大破坏。由于两者都是各有长久的历史并高度体系化的东西，不会轻易地糅合混杂起来。在很多领域，并立着传统派与西洋派。邦乐和洋乐，日本画和油画，歌舞伎、能和新剧、歌剧、音乐剧，等等。如果撇开例外性的尝试，两者几乎没有交流，各自和平共处，各自拥有派阀建立权威。文学最初也这样。在传统文学诸形式里，汉诗首先从文化第一线消失了。和歌和俳句留下来，与西洋诗影响下新出现的新体诗并立存在。江户时代被称作戏作的小说，并没有以其原有的形式被继承，而是一度断绝之后，再从直接学了西洋近代小说的人们的手中，作为小说重新出发。但是传统的故事样式并不仅有戏作，讲谈和落语从江户时代就有，繁荣于明治时代的则有浪花节。进一步，以古已有之的东西来说，则还有巡回于乡下各个村子的艺人所说唱的说经节。它们跟以文字书写下来、作为印刷物被阅读的戏作不同，是没有被文字化的口传艺能，但作为说故事的艺术则跟小说属同一领域。1900年代以后，从西洋小说那里新近学得，并创造出后来被称作纯文学的近代性小说形式的开拓者们，主要是些会英语、法语、俄语的人

们，是 20 世纪初期特殊的近代知识层。他们主要描写孤立于大众的知识层的烦恼的主题，譬如近代西洋式的个人主义、自由主义的确立，它所带来的与家族、传统社会的争执纠葛。这是近代化过程里必要的环节，但在并不认为这些新主题很重要的一般大众那里，也没有特别的反响。大众停留在了讲谈、落语、浪花节等口传故事样式上。在这里，个人主义、自由主义并不重要，而对共同体的忠诚、奉献这种封建性情感则获得支持。但是，这些口传故事也没能一直持续成为大众文化的主流。作为这些口传话艺的表演场所的书场，到 1910 年代以后，被新兴的电影院取代而大幅度减少，到了 1930 年代以后，它们已经说不上是大众文化的主要场所了。不过口传话艺又在印刷媒体和广播里被继承，一段时间内保持了它的活力。从 19 世纪末开始的讲谈速记成为大众性读物的主流并直到 1930 年代被广泛阅读。起初是把说的速记下来予以活字印刷，其间速记者开始自己创作，进而圈外人也参加进来创作，有新闻记者、小说家加入，产生了被叫做新讲谈的读物。而后，作为其发展，1920 年代出现了称作大众小说的小说新门类，此前曾是讲谈速记本的读者阶层成为大众小说的读者，讲谈本则渐渐消失。

日本电影的制作始于从书场曲艺全盛时代开始向讲谈速记本化变迁的时期。日本电影草创期的 1910 年代到 1920 年代，电影原作用得最多的是讲谈本。讲谈由于是封建时代确立的艺能，内容多封建性，正因其如此，它受到了不能轻易地从旧思想摆脱出来的许多人的喜爱，但在近代化前进的过程里它急速地变成了陈旧的东西。从讲谈速记本到大众小说的变化过程，乃是对封建时代的英雄豪杰以封建时代的原有意识来讲述向以近代性的意识来重新看待的变化过程。讲谈使用类似近于七五调的韵文的语言，

抑扬顿挫，类似武勋诗，重在语调，没有心理描写等。而大众小说为散文体，英雄豪杰内心的纠葛获得分析和描写。日本电影在原作方面顺利地接受了从讲谈到大众小说的移变而得到进一步的发展。痴迷于改编自讲谈本的电影的观众主要是小孩子，而大众小说改编的电影则也吸引了大人们，进而吸引了知识层。就这样，初期依靠讲谈本的时代，在 1920 年代到 1930 年代间渐渐结束了，但讲谈的影响却留存下来了。

1920 年代末到 1930 年代初，古装片里最有人气、艺术上也获得高度评价的是伊藤大辅的一系列作品，对这些作品批评家们常常说的词是“击扇”，“抑扬顿挫”，“撞击心扉的口才”，还有“话术”等。所谓击扇，是讲谈师在书场说书的时候用来敲击桌子掌握节拍的扇子，抑扬顿挫则是带强烈高低抑扬以求生动效果的方法，撞击心扉是指向着高潮处越说越快越说音量越高。话术一词虽未必一定是讲谈的术语，但关于伊藤大辅则是在讲谈式的话术的意义上说的，它指的是从一个意外的地方开始故事，又从一个意外的地方进入故事主干，是一个段落向另一个段落的流利的转换、巧妙的省略，等等。伊藤大辅的电影长于节奏、抑扬之强烈，在推向高潮时的情绪渲染里，以激烈运动的镜头蒙太奇使观众兴奋，其故事讲述的精巧赢得观众一片叫好。这些电影技法已经在美国由 D·W·格里菲斯等于 1910 年代开发并也被介绍到了日本，伊藤大辅也是从这儿学来的，不过在日本它是作为讲谈式的叙事法在电影中的置换而被意识到的。实际上，伊藤大辅以讲谈为原作创作了其成名作《忠次旅日记》三部曲（1927—1928），在格里菲斯式的电影技法的基础上添加上了讲谈的气息。

讲谈在内容上主要是交战、复仇、家族纠纷、剑客传奇等以

古代为题材的故事，而从幕府末期到明治期间，作为当时的时代性话题流行了描写市井无赖、小偷之类的故事，它还被改编收入歌舞伎，获得一定评价。讲谈、歌舞伎里劝善惩恶的主题被强调，而其本心是愉悦品味恶的魅力。1920年代的日本电影里，这种题材作为以讲述下层阶级反抗精神为目的的东西而复苏了，伊藤大辅在这方面也继承并发展了讲谈式的东西。

讲谈与纯文学的读者层完全不同。但是讲谈一旦置换为大众小说后，两者之差某种程度上缩小了。两者虽然形成了各自不同的文坛，但到1930年代，也出现了纯文学作家写大众小说的情况，从被认为是写英雄豪杰跌宕起伏的故事的大众小说里面，也出现了以近代性的知性重新认识、描写英雄豪杰故事的作家，在本质上差别变得没有了。

不过，跟纯文学主要是关于现代人生存方式的探索这一点相反，大众小说里的——初期是主流，现在也是主要流派之一——历史小说，主要是封建时代的武士的故事。这一区别很重要。日本电影自诞生直到1960年代，作品约半数是古装片，在这一点上，具有世界上独一无二的特色。虽说美国曾大量生产西部片，中国曾流行叫作武侠电影的打斗片，但它们不过是数量众多的类型里的一种，并没有每年数百部地拍了数十年。日本古装片作为电影类型的重要性，表明了从19世纪末到1960年代之间，日本观众是何等深地沉迷于西洋化之前的日本式的东西。虽是对西洋化、近代化基本肯定，并朝着这个方向强有力地推进，但同时，如同在现代自身存在里找出可以美化的典范人物一样，人们也想看，甚至更想看在西洋化、近代化以前的日本人里可以美化的典范人物。对这种心理一直提供故事的，首先就是歌舞伎、讲谈，还有大众小说。

1930年代中期，富有野心的电影作家开始变得不是对大众小说而是对纯文学作品的电影化充满热情，并产生了几部杰作，其中也出现了大受欢迎的作品。它们被称为文艺电影，而文艺电影一词也变得作为有良心的、艺术性的电影的代名词来被使用。

4. 表演技巧的源泉：歌舞伎与新派

初步奠定日本电影产业的最早期的人，是 20 世纪初在京都开始拍摄古装片的歌舞伎出身的人们，和在东京开始拍摄现代剧的新派出身的人们。因此日本电影从这些戏剧那里受到很大影响。

影响最明显的例子之一，是主要演员的类型里有“立役”和“二枚目”的区分。立役正确地说是意为主演或二号主演的歌舞伎用语，狭义上指刚强伟岸的男性角色。二枚目是漂亮男性角色，广义上也包含在立役之中，但单这个词超越了专用术语的范畴变成意指一般美男子。以歌舞伎代表作《假名手本忠臣藏》为例来说，立役是大星由良之助，二枚目是早野勘平。立役，特别是叫“辛抱立役”的角色，乃是强韧的男性，思虑慎重，有着大度的人格力量与器量。说起来乃是理想的男性，因而应是剧团的老大演的角色。不过，这个理想男性也有作为戏剧人物所欠缺的地方，这就是立役型的人物没有恋爱场面。要说为何不演恋爱场面，是因为立役被认为是以理想的武士为原型的角色，而伟岸的武士不搞恋爱之类，乃是作为武士道德的儒教的规定。歌舞伎赞美这样的理想武士，但是歌舞伎自身是江户时代在小工商阶层的支持下得以成立的戏剧，小工商业者比武士软弱，在恋爱的观点上也相对包容，因此对被称为艳情戏的恋爱场面也有着较强的兴

趣。不过，既然承认伟岸的人物不碰恋爱之类的东西这一武士的道德，就不能让伟岸的人物去演艳情戏。这样出来的便是二枚目的类型。二枚目的是瞬间被女子看上的甜美的美貌青年，没有必要是堂堂伟岸的男子。早野勘平便是如此，毋宁说是多少有些软弱、轻率、不太可靠，才更合适。二枚目最纯粹的样式大概是近松门左卫门的情死剧的主人公们吧。他们迷恋妓女和有夫之妇，缺乏自制力，盗用店家的钱，有时有明显的不良行为。从当时的道德基准来判断他们当然决非堂堂男子。不过他们身上，倒是有一个理应是理想男子的立役们常常所不能拥有的美德，那就是能和女子一起去死。正如大星由良之助在杀入敌营之前要和妻子断绝缘分一样，立役之重要属性之一是为了对主子的忠义而牺牲对妻和子的爱。与此相对二枚目的特质是，就算抛弃家庭、工作，也要保全对女子的爱。为了对女子的爱能去死，正是这种纯情乃是立役所不可能具备的二枚目的美德，只要有这种纯情，软弱也好不可靠也好，一切都被原谅和美化了。

西洋的罗曼司里，男主人公是冒险同时恋爱的人。这一点在中世纪欧洲极为流行的骑士小说里有明确的样式。骑士小说的主人公是强健坚韧的骑士，他周游列国四处冒险，同时他必定爱着身份高于自己的理想女性。比作为贵族的骑士身份更高的女性，那就是王妃之类了，即便是王妃也要爱她，如果被君主知道了，骑士应该为对王妃的爱甚于对君王的忠诚而活着。

通俗情节剧最大主题是冒险和恋爱，古今东西概莫能外，骑士小说的主人公们却集冒险与恋爱于一身。而日本的歌舞伎里，冒险是立役来担当，恋爱是二枚目的职责。

西洋的骑士小说到了近代消亡了，但其主人公的基本功能则在西洋近代的情节剧中被继承，在电影里这一点也构成其基本特

征。与此相同，在日本，歌舞伎确立的立役和二枚目的区别也几乎原样被现代剧的新派所继承，也被电影所继承。但是新派里立役中心的作品几乎没有，主要是二枚目跟女形（歌舞伎里由男性扮演的旦角）的恋爱故事。立役多是以对二枚目过于软弱那一面给予帮助的辅助性角色出现。譬如，1898年由新派初演、此后又屡屡改编成电影的《金色夜叉》，这部作品里被婚约者抛弃、为了复仇而一心存钱的间贯一是二枚目角色，斥责其女里女气、展示出贫贱不可移的男人坚强的生存方式的配角、他的亲友荒尾让介则是立役角色。还有同样是新派代表作又常被拍成电影的《妇系图》里，与艺妓结婚、要为爱而活着的早濑主税演的是二枚目角色，而要他跟艺妓之流分手、命其取男性本位生存方式的被称作真砂镇老师的他的恩师是立役。二枚目早濑主税虽是主角，却没法抵抗真砂镇老师这个配角的权威，结果就有了汤岛神社里凄凉诀别场面。二枚目希望为爱活着，但为了实现这一条所需要的实力、信念都不够，因此就成为悲剧。

作为通俗情节剧最大的主题之一的冒险，在日本电影里，主要以继承了歌舞伎历史剧立役的表演风格的演员为明星，在古装片中实现。而另一个主题，恋爱，仍是由继承了歌舞伎的二枚目和女形的表演风格的演员，首先在新派剧里按现代样式重新创作，然后由现代剧电影将它继承下来。这种立役中心的古装片和二枚目中心的现代剧两者并立的形式，以后，伴随着各种各样的变化样式和相互间的影响交流，基本上可以说一直持续到1960年代。

日本电影史上，作为典型的立役，有1910年代的尾上松之助，20年代到50年代的阪东妻三郎、大河内传次郎、片冈千惠藏、岚宽寿郎、市川右太卫门，50年代以后的三船敏郎，60年

代以后的胜新太郎等，他们都是古装片演员。同时在现代剧里，有60年代以后的高仓健，70年代以后的松田优作等。

同样，典型的二枚目，则可列举20年代的岩田祐吉，20年代到30年代的冈田时彦，30年代到50年代的上原谦，40年代到50年代的森雅之、池部良，50年代的佐田启二，60年代的加山雄三，70年代以后的泽田研二、荻原健一、乡裕美等。

以上是典型例子，但也有兼有两者特性的明星。20年代到50年代的长谷川一夫(林长二郎)，出身于歌舞伎女形，是日本电影史上最优秀的二枚目之一，但他也常常演立役类型的角色。这是因为他曾是古装片的明星。古装片的影迷许多是小孩儿，他们对恋爱场面没有兴趣，主要对打斗场面喝彩叫好。为了回应这种趣味，二枚目也不得不挥刀舞剑，而挥舞刀的角色就变成了立役式的角色了。30年代的高田浩吉，50年代以后的万屋(中村)锦之介，五六十年代的市川雷藏，60年代以后的大川桥藏等，古装片里有不少这一类型的明星。在又冒险又恋爱这一点上，他们近于西洋罗曼司里的主人公，但这两方面的要素并没有内在地统一在一起，多是由不同的角色来分别承担，因此堂堂的武士为了所爱的美女否定忠义、奋起争斗这样的场面很难看到。概而言之，在凭美貌娇容可以获得影迷爱宠的时期，就演二枚目式的角色跟女人腻歪，随着年岁增长，变得满脸风霜威严的时候，转而变为立役，每每是不近女色的一脸正经。

在现代剧里，也有从二枚目变身为立役的明星。30年代到40年代的大日方传、佐分利信、佐野周二，原初都是男子气类型的演员，其柔弱性要从作为二枚目的条件来说的话，不是很够标准，但年轻的时候，以对女性不胜羞涩式的风情演了二枚目角色。男子气的青年羞涩的同时又表示出对女性的敬意。这种羞涩

的风情体现出他们身上的近代感，跟同时代美国电影的理查德·巴塞爾梅斯、加利·库柏等相通。可是，在人到中年的40年代，他们几乎都转成了立役型的演员。尤其是60年代以后的佐分利信，多被起用去演作为父权化身、高高在上小看妇孺的角色，其形象也近乎立役的漫画化。50年代末，在当时被认为是最美国化的石原裕次郎，一直扮演为了所爱的美女与恶汉搏斗的角色，这是一种跟西洋的童话故事、骑士小说乃至西部片及其他动作片种的主人公相通的角色，并获得极大人气。为了扮演这种角色，他需要有不良青年的流里流气。不是不良青年却去做这样的事，在日本总觉得不和谐。西洋化的主人公玩帅摆酷的不良，则视为源于年轻气盛下的过失而被日本社会容许了。这也是近代化的一个过程。而到了70年代，一旦他也人到中年，变得不可能一直贯彻年轻气盛下的过失这一戏路，就转为完全立役型的演员。跟石原裕次郎走过一样道路的先行者里，有鹤田浩二，他从50年代有点不良的二枚目完全改为60年代以后的立役了。

女演员和喜剧演员暂且别论的话，在商业上支持着日本电影的就是以以上这些人为部分代表的明星们。大多数影片，以他们模仿自己的走红影片这样一种方式被制作，如此形成的固定样式多被后辈有意无意地继承下来。让这些明星再反复去演同样的角色，大部分电影策划都从寻找这样一个故事开始，剧作家、导演的技术与努力大都服务于这一目的。这就是明星制。歌舞伎、新派剧是完全明星制的戏剧，把它继承下来的日本电影也从最初开始就是明星制。而江户时代的歌舞伎里确立下来的基本概念结结实实地扎下了根，正如欧洲电影、美国电影将骑士小说的男女主人公类型至少一直确凿留存到了1950年代一样。

在日本电影历史开始的约30年前，日本宣布废止封建制

度。士农工商的身份将要消失，制度的改革大大地向前推进。但是即使大的原则变了但要变到细部却非容易之事，武士对主君的忠诚义务虽被否定，代替出现的是诸如国民全体对天皇的忠诚义务被异常强调等，也存在着封建时代的感情礼仪，只不过以别的形式被重新组合。封建社会的各种各样的元素徐徐被排除但也长久地留存下来。

所谓封建社会，是有着强烈的身份意识的社会。谁最了不起，谁其次，谁在最下面，谁又在他上面等等之类，不单限于工作上指挥与服从的序列上的明确，与工作无关的私生活意义上的人与人之间，也强烈地带有这种意识，以此规范人们的行动。

艺术上确立于17世纪封建时代的歌舞伎，是将这种封建时代的思想与礼仪的精华转为美的结晶的戏剧。它是重样式的戏剧，人的行为被结晶为样式化的演技而传承下来，自然而然地，在其样式里，包含有登场人物各自所属阶层之间的身份表明的方法。家臣武士对主君的态度，妻、子、听差对武士的态度，还有听差之间也存在的上下级的态度，工商业者对武士的态度，及其相反的场合，这些作为礼仪都被规范化了。在礼仪规范里，根据亲疏、当时场面的情况、本人的性格等会有微妙的变化。歌舞伎就是这种礼仪规范的堆积集中的戏剧，威严的显示方法，威风的耍法，表示敬意的方法，谦恭的方法，谦恭的同时以亲和感来笼络对方讨人喜欢的表现方法，谦恭的同时暗中表示出反抗的倔强意气的方法，还有卑屈，等等等等，能将它们微妙又明确地、完美地表现出来的众多样式，是三百年来众多演员钻研、提炼而传承下来的。

社会的近代化就是这一礼仪体系产生巨大变化的过程，所以歌舞伎不能表现推进了近代化以后的日本社会的人际关系，它固

定为停止了发展的古典剧。相当程度上继承了歌舞伎所培养起来的礼仪表演形式，并以此去表现近代化过程中的社会与人的，是新派剧。在表现封建时代人际关系尤为浓厚地残留的花柳界、师徒式手艺人圈子或大学教授与其弟子的关系之类时，它展现出一种异样的美，但最终是在此驻步不前。新派剧直到 1920 年代得以成为大众戏剧的主流，但 1930 年代以后成为新的古典而走向固定化。

正如已经叙述的那样，古装片是由歌舞伎界的人们开始做的。最初的大导演、制片人牧野省三是歌舞伎的剧场主。从最初的超级明星尾上松之助、泽村四郎五郎，到 1920 年代、30 年代构筑了古装片黄金时代的阪东妻三郎、市川右太卫门、片冈千惠藏、岚宽寿郎、长谷川一夫（林长二郎），进而有第二次世界大战后的中村锦之助（万屋锦之介）、市川雷藏等，这些可以说构成了古装片主轴的明星们，都是歌舞伎出身。除了初期的尾上松之助、泽村四郎五郎之外，他们都不是将歌舞伎的表演程式原样照搬到电影里，而是努力去接近电影所要求的真实性。但是他们身上的歌舞伎做派已然成为他们的演技的核心。电影界也独自培养了其他不少古装片明星，除了黑泽明培养的三船敏郎在《罗生门》（1950）、《七武士》（1954）、《用心棒》（1961）等片中的表演作为例外之外，大多数古装片明星的演技都是以前述歌舞伎出身的明星们的表演为基准的。

日本的现代剧电影是由新派剧的人们来开始的。建造于 1912 年、在 1923 年关东大地震中毁坏的位于东京向岛的日活向岛摄影所，是新派电影的麦加。来自新派剧的衣笠贞之助在这里作为女形旦角成为明星，沟口健二则从助理导演当了导演。新派剧从歌舞伎里继承的特征化演技之一，是被叫做沉思的东西，在

无言中作想着什么的姿态表情。根据故事前后脉络，没有台词也可明白他或她在想什么。从乡下来到都会的年轻人想念乡下的父母、想念恋人，因封建社会关系而没能结合的一对恋人分离，相互思念，后虽重逢却也过于纯情而未能拥抱，默默地凝视远方，等等，这些演技由新派剧继承到情节剧电影里。

歌舞伎于江户时代末期以降，出现了一天的表演节目里古装戏和现代戏两幕搭配的上演形态。电影继承了这一形式，从1910年代到1960年代，古装片与现代剧搭配着放映两部的上映方式乃是通常的形态。古装片主流是强壮武士的故事，所以男子的强大愈发被强调，女子则不得不甘于成为点缀式的次一级人物。总之越是儒教道德锤炼出来的堂堂武士，恋爱对他们来说虽不至于罪但却越不是令人喜爱的行为，所以恋爱场面描写也是有限的。歌舞伎里其现代戏主要是市井恋爱剧，作为古装剧最大戏迷的孩子们终究在儒教式教育体制下长大，把艳情戏当作肉麻兮兮的东西而讨厌它，所以现代戏没太被电影化。对艳情戏或恋爱场面最关心的是青年层。不过，听起来好像跟孩子们还处于儒教式教育体制下这一说法矛盾似的，对开始多少受到来自西洋的赞美自由恋爱思潮影响的青年层来说，到了20世纪一二十年代，歌舞伎的现代戏里的恋爱无疑过于悲剧、肉感，已是陈旧的东西。毕竟在西洋的电影里，恋爱非但不是道德上不被喜好，反是应被大力赞赏的美的行为。所以青年人，尤其是年轻姑娘们，与其看女郎跟男客情死之类的惨兮兮的日本传统式的现代戏里的故事，毋宁看纯洁的青年向清纯的少女献上一片真心这样的西洋式的故事，其爱好趣味发生了变化。歌舞伎里没有这样的故事，它成为以外国小说、电影为蓝本而创作的现代剧电影。似乎是对古装片里男性中心的好逞威风的男性化的东西作出补充平衡，现代剧

里，清纯的少女、惹人怜爱的姑娘、上品的淑女、善解人意且可以信赖的女子等成为中心，男性主要角色更多地变成是向她们献上真心的人物。这样，与立役男演员中心的古装片相对，现代剧里，女演员作为中心再配上二枚目男演员，这样一种方式成为基本模式。当然有很多例外，但古装戏和现代戏搭配演出的歌舞伎节目编排方法由此在电影里以古装片和现代剧两片搭配放映的形式被继承，为义务而生的男人的故事和为爱而生的女人的故事之相互补充并列的方式，几乎从幕府一直延续到1960年代。

歌舞伎对电影的影响，此外还有许多需要予以说明的地方。

在跟西洋的戏剧进行比较的时候，有一条必须指出的歌舞伎的特征，即歌舞伎乃是极具绘画性的戏剧。演员在表演过程中，到了非常好的姿势和表情的时候，突然一瞬间停止动作，这种造型称为“定”。或是伟岸的立役面对眼前敌人夸示自己的强大的时候，也是在做出勇武雄壮的造型的时候动作停止，在气势上将对方压下去。这个叫做“亮相”。哪一个都不具有现实性，而是样式化的演技，并以这种停下来的时候造型的绘画式的美来使观众陶醉。虽然在努力接近更自然、现实的表演，这种表演风格还是不仅由歌舞伎出身的演员带到了古装电影里，经由其对新派剧的影响也在某种程度上给现代剧的演员带来影响。

歌舞伎出身的演员长谷川一夫，得到了新派剧女形出身并成为导演的衣笠贞之助的指导。有一次，衣笠导演指令长谷川一夫，在一个打斗场面挥刀而战之后突然停止，并要求停下来的刀的刃上灯光的反射正好进入摄影机镜头。据说长谷川一夫回答说这怎么也是不可能的。衣笠贞之助正是在期待表演突然停止时变得像画一样的那一瞬。衣笠贞之助的这个例子虽颇为极端，但古装电影的基本点之一首先就是这种如画般漂亮地定住的表演。但

是仅靠此电影无法超过歌舞伎。给古装电影加上与歌舞伎不同的魅力的，是歌舞伎里所没有的打斗的激烈感，这主要是 1910、1920 年代美国的动作电影的影响。在舞台上不可能出现演员全力疾走这样的表演，但美国动作片教给他们的是在人、马、交通工具全速运动之中推进戏的展开这样一种新的奇观样态。将它应用到古装片，就成了一边跑一边打斗，使电影化的紧张感成倍增加。

5. 表演技巧的源泉：新剧、轻戏剧与歌剧

在戏剧领域里与传统的歌舞伎相对立的是新剧。新派剧也把只能表现古代故事的歌舞剧叫做旧剧，而把自己称为新派，因而也理应跟歌舞伎对立，但它继承了女形这种歌舞伎独特的演员样态，继承了对应于立役、二枚目的演员类型的剧作法，甚至从歌舞伎继承了“定”、“亮相”的表演方法，因此作为跟歌舞伎对立的存在，它只做到了一半。新剧则截然与之对立。从1906年起步时开始，首先录用、培养了女演员。后来，1920年前后电影界废止女形的时候，先行一步的新剧已然有女演员，这使它受益匪浅。新剧还否定了追求绘画式姿势美的样式化表演技巧，以现实感的表演为目标，并为此从圈外普通人中培养演员。它尽量避免将登场人物分成模式化的类型，试图在舞台上创造现实中存在的复杂的人物性格。在演员培养方面，他们将西洋的新方法从头逐个引进。1910年代从莫斯科回来的小山内薫曾依据在莫斯科剧院做的笔记来做指导。1930年代到1950年代，斯坦尼斯拉夫斯基体系曾是他们的金科玉律。此后，布莱希特的理论、纽约演员养成所的“方法”又得到重视。但是新剧在长时期里作为营业维持却很不容易。因为他们意识到这不是娱乐，而是思想启蒙文化活动之一环。这是为了在日本确立西洋式、近代式戏剧文化的活动，而且尤其是从1910年代末到1930年代，新剧的主流倾向性

很强，觉得为了左翼思想的启蒙活动的需要就算吃不上饭也要干。他们对此负有使命感，所以就算穷也扛着，但是过于贫困的话戏剧活动自身也没法继续，为此很多时候他们就当是打工而到电影里去演戏。然而若把 1920 年代的冈田嘉子、夏川静江等几个女演员除外另论，多数演员在电影里没有被当作明星来对待。因为对电影明星要求的首先不是演技实力而是俊男美女，而新剧对这种外表美却一直不太介意关心。但是新剧的演员以其现实主义的表演训练获得评价，他们被较多地起用出演重要的配角，对推进日本电影的现实主义作出了很大贡献。譬如杉村春子，在 1940 年的《小岛之春》（丰田四郎导演）里，只是一个场面，演了站在农田里的农妇，仅以此使当时的人气电影明星高峰秀子初次自觉到电影表演之深奥而觉愕然。1954 年的《七武士》（黑泽明导演）里，东野英治郎只是以被武士斩杀的强盗的角色出演了一个场面，给人留下了深刻印象。他们俩都是新剧名演员中的名演员。1940 年代到 1950 年代，是一个可以这样奢侈地分派角色的时期，能让不能活跃从事舞台活动的新剧高手们去演虽小但也重要的角色。新剧此后作为演员养成机构成为重要的存在，很多剧团各自拥有演员养成所，将包括明星在内的许多演员提供给电影、电视。

追求造型的绘画式样式美的歌舞伎的表演方法，与以现实主义的达成为目标的新剧的表演方法虽是完全异质的东西，但从这两方面大量获得演员的供给则是日本电影的一个重要特色，从相当初期开始一直到现在皆是如此。在很多先进国家都有国立的戏剧学校，那里所教的表演方法成为演员表演艺术的标准。但是在日本，没有国立的戏剧大学，并不是说因此就怎么样，但却不能说有表演方法的标准。这一方面显示了文化政策的贫困，同时在

极其多样的戏剧形式共存的日本，演员的养成由各个戏剧流派独自进行或许更为自然。

1930年代，取代衰退的新派剧而成为大众性戏剧的主流的是喜剧或称作轻戏剧的戏剧。

从1910年代末开始，东京的浅草流行意大利、法国的歌剧。这一流行因东京大地震中浅草演艺街的毁坏而停止，自1930年代浅草变而成为喜剧的中心。它是由噱头、闹剧和滑稽歌曲组成的多有动作元素的喜剧，不同于此前关西的即兴喜剧（称作“仁轮加”）、人情喜剧，它作为大大地洋化了的、摩登的戏剧，受到了欢迎。不再流行的歌剧里培养出来的能歌唱的演员参与其中。从这里出现的最受欢迎的人，是榎本健一，通称榎健（enoken）。作为能唱歌的喜剧演员他被接收到有声电影初期的电影界，并成为1930年代后半期最有人气的电影明星。喜剧变得不仅仅是浅草的东西，1940年代东京有乐町的剧场街有古川绿波，1950年代新宿有森繁久弥，他们受到欢迎，分别进入电影界成为明星。他们各自掌握喜剧的演技并用独特的滑稽技巧把人逗笑，他们还有一个共通的武器是亲和力。所谓亲和力是以谦逊的态度使周围充满亲和感的一种能力，它不是从演技而更是从人品性格里渗出来的东西。过去艺人那种很有服务效劳精神、开朗明亮型的人多具有这种亲和力。榎健、古川绿波自始至终演的是喜剧，森繁久弥则以1955年的《夫妇善哉》为契机，也开始出演普通正剧角色。而这时候，附着于喜剧演员身上的亲和力，作为长年在社会上拼搏、为了获得人们的喜爱而不懈努力的人在巧妙调整周围微妙人际关系时保持的一种态度，显示出它的高度有效性。继他的成功，很多喜剧演员开始在正剧里出演饱经劳苦的角色，以一种深切的悲哀感来表现谦和的劳苦人营造圆融的人际关

系时还要忍受侮蔑屈辱的酸苦场面。伴淳三郎、有岛一郎、渥美清、植木等，就是这样的例子。

作为女演员的供给源之一并发挥着特殊作用的戏剧里，有1913年创立的宝冢的少女歌剧团（现宝冢歌剧团）和继其后的松竹少女歌剧团，以及几个剧场附属的歌舞剧团。它们是些纯由年轻女性来演轻歌剧、音乐剧的剧团，以西洋音乐的发声和西洋式的舞蹈予以训练。尤其有人气的是那些美轮美奂地表现出对西洋的憧憬的从欧洲情节剧里获得创意的剧目。纯由少女出演的戏剧之成立，是由于过去在男女交际有严格限制的日本社会里，良家人们担心去剧场看戏对年轻人来说有诲淫诲盗之嫌。人们觉得若是纯少女出演戏剧的话，这种担心害怕会少些。结果由此确立了一种特殊的、唯美的摩登主义的戏剧。而那里，成了少女们的解放区。20世纪四五十年代，这里出身的许多明星演员进入电影界，在舞台上常演男角的她们，跟此前的女演员相比，更强烈地带有爽朗的言行和明快舒展的举止做派。1940年代的轰夕起子，1950年代的淡岛千景、越路吹雪，即是其典型例子。1920年代日本电影将从歌舞伎和新派剧继承来的女形予以废止决定采用女演员的时候，女演员这种职业被看成是向男人献媚的职业，良家女子不轻易地来当女演员，所以首先是艺妓、酒吧女招待、舞厅的舞娘被物色来当女演员。跟当初的以艺妓式媚态为摹本的表演方法加以比较，可以说少女歌剧团、歌舞剧团出身的女演员的豁达态度是一种非常明显的进步，是一种近代化。但是接受了这种近代西洋戏剧式训练的女演员，比之从少女时代开始彻底接受传统艺能训练、从1920年代到1960年代保持了明星地位的田中绢代、山田五十铃，也未必一定更优秀。

就这样，日本电影一直从由来不同，戏剧理念、演技观、演

技训练也都相异的众多流派的戏剧那里，接受着演员的供给。当然制片厂也独自培养演员，人数上说制片厂培养的最多，跟从舞台戏剧里学习演技方法相比，电影导演、演员更多地从他们更熟悉的外国电影的演技里获得灵感，因此制片厂培养的演员常常表现出似乎在美国电影里看见过的动作、表情。甚至歌舞伎出身的岚宽寿郎，也从巴斯特·基顿的沉默无表情之中得到灵感，创造了“无言冷右门”的成功角色。特别是1920年代的铃木传明、1960年代的石原裕次郎等以运动健将型得以叫座的青春明星，对美国电影里运动健将型明星的姿势举止毫无障碍地加以模仿，这在当时乃是常识。

6. 正业和黑帮

歌舞伎、新派剧里身份意识的表现形式有很多，而创造出这些形式的戏剧界的人，还有把它们接受下来的观众，都是什么样的一些人呢？

在日本社会里，近代资本主义式雇佣关系确立之前，在农民、商人里也有师徒式的人际关系，手艺人或工人，也很多从属于包工队或师徒制度。运输、建设方面的工人尤其如此，从属于组，组成师傅徒弟、师兄师弟这种准家族关系。就这样他们干师傅转包承接下来的工作。即使在资本主义式的公司制度发展起来的1910、1920年代，雇佣关系的实态也大多如此，就算在操作近代式机械的工场里，与其说工人们被公司直接雇佣，毋宁说是处于跟他的师傅的准家族关系之中，听从师傅的指示集团性地从一个公司到另一个公司流动接活。那里，也有师傅太过分地从中间榨取这种弊害，同时也有家族主义式的义理人情的纽带，在福利、保障等极端贫乏的那个时代它发挥着代替福利保障的作用。剧界原来就如此，电影公司的雇佣形态也与之相近。这种雇佣方法几乎被一扫而空而统一于资本主义式的工资租赁关系，是发生在1930年代“九一八”事变到日本全面侵华的时候，也即是以战争为目的、产业社会之近代式合理化被积极推进的时代。

此后，由于师徒关系明确地残存下来的，只有黑帮社会和江

湖买卖人社会之类，师徒关系变得被看做是黑帮或相近的人特有的令人不悦、封建性的东西。本来手艺人的很多职业种类拥有师徒组织，年轻人与各自特定的师傅结下师徒之缘，在师傅指导下磨炼技术和人格，若想进一步磨炼手艺则可以出门投奔别的师傅进行修业。这样到别的师傅那里去的时候，告明自己的出身和原来的师傅的氏名，乃是定规。这是黑帮的仁义的原初形式。另外，被出门修业者投靠的师傅一方，如果自己这里一时没有雇人的余暇，至少也会给留宿一晚，赠给到下一位师傅所在的地方或作坊工地去所需要的银两和食物，这一习惯在很多职种里存在。这是黑帮社会里所谓一宿一饭的规矩的原型。

后来在黑帮片里，一宿一饭的这一规矩，演变成蒙受一宿一饭之恩的人，在那家人陷入打架争斗的时候，必须成为那家人的帮手，跟既无恩也无仇的对方互相砍杀，在这样一种坏的意义上被夸张使用，从而成为落后非理性的封建思想的象征。但是，原本这个规矩是正经手工业者社会里徒弟学艺研修体系里的重要环节，有其向外人开放的合理一面。

不过，在这一师徒制度下，围绕着工作问题出现组或者家族之间的利害冲突时，有时会发生组与组之间群体吵架的事情，尤其多发生在血性刚烈、组之间又易有利害交错的运输、建设、土木、街头商贩之类的职业种类里，冲突常常演变为组与组、家与家之间的大争吵，这时闹得特凶的人、勇敢担当调停角色的人就所谓露了脸，于是较为温和的所谓正经的人们看来，这样的组就是黑帮。这一倾向的存在也确是事实。包括电影在内的艺能界也常常接近于此。这样的以组为单位的组织，由于跟不上技术和产业形态的近代化，而渐渐被淘汰了，但是其结果，也可以说，却是一宿一饭的想法从一般民众中被夺走，而成为国家专有的意识

形态了。其原因是，日本的男人们，偶尔出生在这个国家，在这个国家寄宿吃饭，由于这样的理由，一旦发生战争，就被动员起来纠集成军队，必须把既无恩也无仇的对方视为敌人而去杀戮。一般民众随便地报上组、家的名称去互相杀戮是被禁止的，国家独占了做这种事情的权力。因为国家独占了一宿一饭的规矩，民众间的一宿一饭式的协力合作的规矩就被塞进黑帮故事里，而被贬成为一种否定性的形象了。

日本电影始于在正经的祖传手艺人社会里组或家的组织样态也还牢固存在的 20 世纪初，它一直被视为类似半黑帮的职业成长起来。而在 20 世纪三四十年代，电影升格为也可从政府那里获得奖项的颇为光彩的职业种类。而且，电影这一行业以即便在传统各行业里看封建性师徒关系也尤为根深蒂固的演艺界为基础而产生，师徒式的人际关系极其顽固地残存着，但另一方面，在这里，有才能的人、有人气的人，兄弟辈分自不必言，甚至越过师徒辈分而在社会上获得成功，也是理所当然，在这个意义上，比一般的公司组织之类更颇为个人主义。从这种矛盾性格里，有才能、人气的人自立门户，新的类似组或家的组织反复出现、消失，可以看出这样一种自由主义和封建主义相混合的人际关系。这种人际关系，包括政界、商界尤其学界，在日本社会的所有方面都多少能看得到，而电影界在这其中可以说是比较公然地展示这种特性而不以为羞的职业种类。故而在日本电影，尤其是大众化电影里，根深蒂固、强烈地维持着义理人情的主题、感情和感觉，这并非是偶然。

所谓义理人情，它首先是一般民众社会中强调准家族主义式的团结合作的一种观念。因为家族的团结合作是自然而然之事，在以家族爱为主题的电影里，义理人情之类的观念没有必要正面

出现。但是，一旦是继母继子、妾之子跟正妻这种家族关系，就产生出要超越其中存在的复杂纠葛而营造出更为紧密的家族爱这样的意识，从而来强调义理人情。未必是一个家族的人要像家族成员一样互相爱护、团结合作，带有这种意味的所谓义理人情，本来应是美好的东西，可是，在基尔特（同业行会）、劳动工会、草根民运性政党组织这种自发性、民主性的民众团结合作还未成熟时近代资本主义人际关系就成为必要的社会里，义理人情在意识形态上作为带有封建性的派阀、组的名字的封建时代遗物式的中间榨取机构而出现。而正是在这种作为坏机构的典型的黑帮组织里，师徒的协力合作被最强烈地意识到并呈现出戏剧式的外观。在寻求超越家族之外的民众协作的感情这一点上讲，这是最直截了当的现成形象了。

义理人情的义理一词，一般地被认为跟忠义之义或恩义之义一样，都被视为对家族、组、公司、国家的忠诚义务。它常常是反人性自然的痛苦约定。与此相对，人情被解释为自然的爱情、欲求，一个人身上出现两者的矛盾则被说成是义理人情的悲剧。但是，就像也有“通晓义理人情的人”这种说法一样，两者在准家族式的协力合作成立的状态下是可以并存的东西，而并存状态可以说曾是庶民的理想。也就是说，对修业中的年轻工匠，门户外的师傅也怀着亲切的人情给予一宿一饭的照顾，被照顾的一方则对此感谢，并为了不辱师傅之名，怀着义务感而工作。这种同行业人之间的协力合作精神的形态是本来意义上的义理人情。在现代的电影里，如果说义理人情一词只存在于黑帮电影的犯罪性争斗场面，那只不过是因为同行业人之间的协力合作精神崩坏，寻求协力合作而无所归着的心灵，为了寻求其归着之所而姑且投射到暴力团成员令人感动的协力合作这种荒唐无稽的空想里

罢了。

跟黑帮一样，江湖浪人维持着严格的师徒关系，在现代它也是一种强调一家相互扶助、协力合作的几乎是特例性的职业种类。饶有意味的是，1960年代黑帮电影流行之后，正当人们对黑帮社会的义理人情的虚构已是相当厌倦的时候，从1969年开始，《寅次郎的故事》系列片的主人公，是江湖浪人同时又没有师傅的车寅次郎这位充满义理人情的男子，成为大受欢迎的人物。要说起来，是因为它就像是从义理人情的观念里去除了封建性的一种实验。

电影首先在小戏园子、杂耍集中的都市闹市区里扎下根，这些区域原先大抵是黑帮的地盘，演艺业者必须和黑帮保持某种关系。各种大众娱乐的地方巡回演出，所到之处都有掌管地盘的黑帮大佬，演出必须在其庇护之下进行乃是惯例。

在封建时代，日本人对职业的看法，是分成意味着正经可靠的职业的“坚气”，和相反意思的“水商卖”（或黑帮）。各种大众艺能，被称为江湖浪人的商贩，还有艺妓、陪酒女、酒场等跟游乐相关的职业人，跟娼妇一样，都被分类为水商卖或是黑帮，他们被认为是一种必要的恶的存在而受到歧视。而都会的闹市区则被认为是跟游廊类似的恶场所，作为用暴力来维持这些场所的秩序的组织，黑帮的存在是被默认的。在封建时代的道德看来，玩是恶事，那里是不同于“坚气”的另一个世界。电影是西洋舶来的时髦玩意儿，它输入日本的时候虽然首先给皇族看并以此用来宣传自己，但只要它作为新兴的大众娱乐想加入到闹市区、恶场所，就不能不去大佬那里打招呼。还有，一旦明白电影作为闹市区的新买卖乃有利可图之物，黑帮也会积极参加到电影业里来。

在电影向近代产业发展的过程中，电影公司和黑帮的关系随之逐渐地得以清算，而放映界也从旧体制脱胎换骨走向近代化。但是，在电影业初期曾经是非常浓密的电影界和黑帮的关系，其影响却留到了相当后来的时候。直到 1920 年代的时候，刺青文身、怀里藏着匕首的人在制片厂是并不稀奇的。即便是 1930 年代也常常是新人来到制片厂后，会被师兄们不明不白地揍一顿，以此被告知要搞清楚师兄弟关系。1937 年（昭和十二年）松竹的明星林长二郎（长谷川一夫）被挖到新成立的东宝去的时候，曾经发生遭到黑帮袭击面部被破相的事件。作为一个冲击性的事件，它将跟过去黑帮对试图逃脱游廊的娼妇施以私刑有共通之处的这种意识在电影界还顽固地残存着这一事实，广泛地披露给社会。事实上，直到那个时期，在电影公司之间发生的挖明星事件中，黑帮四处搜找、胁迫暂时躲起来的明星，乃是常有的事。

直到 1920 年代左右，日本电影界里，大学毕业进来的人极少。这当然也是因为电影一直被看作是低级的玩意儿，不需要高深的知识。同时也有其他原因，人们一般认为，那里是黑帮、不良者的巢穴，不是正经子弟就职的地方。尤其是能供孩子上大学的中产阶级以上的阶层，儿子一说要去制片厂便作出强烈反对乃是常有的事。在外国电影里，从 1910 年代开始，就已经可以看到艺术性相当高的作品，因它们而激动从而立志从事电影工作的知识青年决不在少数。而在日本，他们中的多数因父亲的反对而不得不放弃这一志向。虽是如此，那些怎么也放弃不了这一志向的青年，欲罢不能，每每是被父亲断绝父子关系而进入电影界。甚至连自称“父子绝缘电影”的集团也有过。这一事实，致使日本电影在某个时期里一直就此停留在低水准里，另一方面，与高学历者较少这一点相应，电影界对低学历者较为宽大。这也许赋

予了日本电影独特的性格。由于只念过小学，或者连小学都没有念完，认为自己在别的领域很难发挥实力，同时又喜爱艺术、积极上进、具有野心的年轻人，从 1910 年代至 1920 年代，集中地聚集到制片厂。于是在那里，他们跟相信电影的未来而来到这里的良家子弟成为同僚。更有在 1930 年代初期，他们跟因为搞了左翼学生运动、不能到正经公司就职而来到制片厂的青年知识分子们一起工作。日本的制片厂，正因为被看作是有黑帮在的坏地方，它才成为积极向上的低学历者、主动脱离精英培养之路被断绝了父子关系的高学历者、黑帮出身者和落魄左翼能够共存并切磋技艺的地方。这样的场所，在当时的日本社会是除此之外哪里也找不到的。不仅一般社会圈里没有，艺术艺能界也没有。纯文学的文坛、新剧界，主要是大学出身的知识人的富有教养的世界，大众戏剧、落语、讲谈、浪花节等大众艺能的世界，则是反过来对大学出身者敬而远之的低俗无教养的世界。只有电影界是将两者一起接受的，从这里，才产生出别的社会圈子里见不到的生机勃勃的动向。也就是说，身处低俗世界又遥望教养世界，憧憬教养世界又跟低俗世界保持血肉关联，在根本上具有了这样一种强烈的矛盾性。这种矛盾，是从大众娱乐出发瞄向高级文化的全世界不管哪里的电影界都共通的，但在日本，源于以上背景的人员构成，使这种矛盾进一步突出了。

但是，对电影界来说，由于跟黑帮的关联并不是光彩的事情，所以这方面的事情几乎没有在文献里留下来。牧野雅弘导演的自传《映画渡世》天之卷、地之卷两卷（平凡社），乃是非但不隐瞒，反而带着骄傲感将它们记述下来的难得的珍贵记录。

牧野雅弘（正博、雅裕）的父亲牧野省三，自 1907 拍摄第一部作品以来，成为日本电影最初的名副其实的导演兼制片人，培

养了许多年轻后进，毫无夸张成分地被人们称作京都古装片之父。牧野雅弘是其长子，据这本书讲，他母亲即牧野省三夫人知世子的父亲多田虎之助，跟当时京都三条有名的侠客荒虎三左卫门，是黑帮里的兄弟辈分。而牧野雅弘自身，后来继承了父亲牧野省三创立的独立制片公司“牧野映画”要把它维持下去的时候，得到了来自大佬荒虎和他的儿子们统领的千本组的长时期的全面支持。荒虎大佬的第三个儿子井末三郎，被牧野雅弘敬为兄长，某个时期甚至做了他的影片的制片人。千本组虽是黑帮组织，还兼做消防团，承办祭祀仪式，这在柏木隆法的《千本组始末纪》（海燕书房）里有记载。从1910年到太平洋战争战败后，乃是京都电影界具有隐性影响力的集团。

不过，根据牧野雅弘的这部饶有兴味的、直率的自传记载，

荒虎大佬的千本组，是不知道赌博为何物的黑帮。千本组一直承包把保津川下来的木材装到推车上运到二条站的工作。木材从二条站被运到京都站，然后是分头运到地方去……千本组的生意，即是所谓的劳力斡旋业。工地宿舍的年轻“家伙”，全部由千本组看照着。（中略）

后来，我在东映的《日本侠客传》系列中，把那个时候自己眼睛所看到的荒虎大佬一家豪情爽阔的生活，以我自己的感受试着做了描绘……荒虎的爷爷、多田家的祖父教给我的是，所谓黑帮是必须这样给大家有饭吃的，是必须这样来培养年轻“家伙”的，还有，就算你是黑帮也不要过黑帮的生活。（牧野雅弘自传《映画渡世·天之卷》，平凡社）

“就算你是黑帮也不要过黑帮的生活”这样的说法是有矛盾的，需要注释。正如前面所述，在当时的日本，手艺人社会之相当一部分是以师徒关系的所谓“组”的形式被组织的。“组”是承包工作、向别的工作场所派遣手艺人这样一种职业上的团体，同时它也是一种封建性的共同体。跟别的“组”在工作上的对立，常常变成感情性的、暴力性的对决。一旦这样，也会相互间倾全“组”之力大动干戈，血溅如雨也在所不惜。更准确地说，在这种暴力性场合挺身而出，对年轻的手艺人来说是露脸显示男人气概的事，为此他们常常以不下于赌徒式的劲头使用暴力，甚至也和赌徒的“组”叫板。由于这样的生活方式，各类职业都跟赌徒一样被视为是黑帮，而他们本人也将此看作是一种男子气概而引以为豪。

因此，被归类于黑帮的行当，其范围非常广泛。荒虎大佬所说的话的意思是，就算是干着被看作是黑帮的行当，也不可以陷入懒散邈遏的生活态度。因而，即使一概称之为黑帮，也并不意味着所有的人都是懒散邈遏的白相人，这其中具有野心的年轻人也不在少数。

牧野雅弘这本书里，记载着后来成为电影大制片人之一的永田雅一，年轻的时候在千本组里，作为被荒虎大佬青睐的富有朝气、头脑机敏的小字辈，崭露头角。另一方面，前述柏木隆法的书里，写着永田雅一在千本组里是连徒儿辈也进不了的末流小卒。不管是哪一个，日本电影从最初期直到今天，一直存在着被叫做黑帮电影或是任侠电影的一个大的领域，并非偶然。

7. 艺人社会

无论从学历的角度还是从正业跟黑帮的区分的角度来看，日本的电影界，的确是各种各样的人聚集到一起互相协作并凭实力互相竞争的地方。这里还有一点需要附带说明，那就是，跟别的圈子相比较而言，电影界能够接收因各式各样的身份立场而容易被社会歧视的人们。而这，又作为电影圈的一个活力源而产生作用。电影需要演员，演员是艺人的一部分，日本的艺人世界是接收了传统上被歧视的各式各样的人而成立起来的圈子。起始于被古代、中世的寺庙神社所保护的残障者身上某种艺能的创造和传承，还有伴随着乞讨的“放浪艺”，日本艺能的某一部分是由遭受社会歧视的人们来承担而砥砺出来的。构成说经节以来的说唱等日本传统艺能的一部分重要特色的深切的悲哀感、怨恨、苦难的承受、漂泊的忧郁，以及反过来通过把这些苦难跟高位权威结合由此来解消这些苦难的权威主义，所有这些，跟受到社会歧视的人们在艺能的创造和传承中深入参与并非没有关系。另外，这跟艺人整体上受到社会歧视也不是没有关系的。不能简单地说大众的愁苦境遇结晶成了这样的艺能，而是因为艺人广泛地都有一种强烈的被歧视的感受，它们才特别地被表现出来，并作为艺能被特别地砥砺出来了。

对于这样一种传统，纯文学、新剧、西洋音乐等受西洋文化

直接影响而在明治以后新生的日本的新文化运动没有予以吸收。但电影、歌谣曲将之继承了下来。进入电影界的，以歌舞伎、新派剧的演员来说，不是那些能在东京、大阪、京都的大剧场的柏木舞台上演出的名角，而是被他们视为二三流的在地方巡回演出的人们，这一点强化了上述倾向。作为一个整体在社会上受到歧视的歌舞伎的圈子，又在内部制造出牢固的身份差别的构造。它一直有这样的一个习惯，在大都市的大剧场主演的权力归少数所谓名门家系的人独占，非名门出身的演员，无论演技多么精到，也是当不了大剧场的主演的。为了维持这一特权，名门重视仪式。他们自己是站在有档次的以柏木铺就的舞台上的演员，跟节庆庙会里在神社的泥土地上直接铺上席子表演的那些讲浪花节的下层人身份不同。电影演员也在泥土地上表演，跟讲浪花节的人属同列，要让他们说的话，就是泥土地演员。所以，就算第九代市川团十郎和第五代尾上菊五郎曾于日本电影史开端时期在剧场后面的泥土地上演了《红叶狩》，说到底这只是类似拍拍纪念照片，并非他们的职业活动。他们甚至想都没想过要去拍电影。于是，来演电影的，是不在乎被称作泥土地演员的那些小剧场、地方巡回演出的非名门的歌舞伎演员们。他们在电影里找到了克服歌舞伎圈子的歧视的出路。经由他们以及作为他们工作伙伴的职业公演人，流淌在古老的传统性流浪艺能里的被歧视的感受以及这种感情的表现，被带到了电影里。

从1909年开始表演、随即成为日本电影最初的超级明星的歌舞伎出身的演员尾上松之助，在拍了两三部电影后坚定了继续拍下去的想法。对此，在后来的《尾上松之助自传》中他这样回忆：

我出生不是演员后代，没有这样的家族谱系，作为所谓的演员，既没姓也没名，而且也没有过从幼时就入了谁的门下的经历，剧团的许多演员里自己觉得好的就暗中把他认成了师傅，有时有不懂的就跟着多见藏氏的门人多见之助文学，但这以外所有我周围的人，好歹都是我的师傅。本来也不可能得到个氏名，但我也算是稍稍立下点志离乡出来拼打的人。

如果没有氏名那就让它没有吧，且当电影为一个好机会，献身于这条道路，试着去踏入一个新世界吧。（《日本艺谈》第六卷，九艺出版，1979年，原本1921年刊）

8. 作家的出身

歌舞伎、新派剧因为是基于封建性、前近代的价值观并被样式化的大众戏剧，接收近代高等教育的知识层的人们直到 1920 年代的时候，都不太进入这个圈子。喜欢戏剧的知识层年轻人做的是与此不同的、模仿西洋戏剧的近代写实主义戏剧性质的新剧。这样，最初构筑了日本电影基础的人们，是几乎没有受到近代式即西洋式的高等教育的传统大众戏剧的人。通过他们，封建性的、前近代性的价值观和审美意识进入了日本电影的基础之中。然后，它受到具有同样价值观和审美意识的大众的欢迎，作为产业而得以扩大。但是接受西洋式、近代式高等教育的知识层，一般把它当作愚蠢的玩意而轻蔑视之。

1910 年代，在欧洲和美国，电影作为近代艺术获得了显著的发展。这些作品也输入了日本，使知识层的年轻人为之一振。他们之中也出现了有志于电影的人。到 1920 年代，在高中、大学受过近代教育的电影人也开始出现了。他们将他们学到的近代西洋的价值观、审美意识尝试着用电影来予以表现，为此，他们不只是使用此前一直在制片厂的歌舞伎、新派剧出身的演员，也使用新剧的演员，还尝试把业外普通人培养成电影演员。

这样，1920 年代，日本电影飞速地近代化，也开始出现了得到部分知识人称赞的作品。但是，日本电影并非一下子整体上改

变了。主流依然是承续歌舞伎和新派剧脉络的封建性、前近代性的电影，制作它们的人大多数是小学或旧式中学程度学历的人。他们常常在制片厂里也动不动搞师徒式的封建性人际关系。还有，他们充满真情地把这种旧的价值观和审美意识表现了出来。而这成为作为大众娱乐的电影的产业性基础。因为一般大众也大多在这样的人际关系和审美意识中生活着。

当然学历低的人并非一般都怀有封建、前近代的价值观和审美意识。因家境贫寒只上了小学就不得不放弃升学的沟口健二、新藤兼人，新派剧演员的儿子、从小就在舞台上演出因而连小学也没上的稻垣浩，中学毕业就在社会上工作的伊藤大辅、伊丹万作、山中贞雄、黑泽明，中学退学到钢琴工厂工作的内田吐梦，小学毕业后只上了英语私塾就做了新派剧“女形”旦角的衣笠贞之助，同样小学毕业后只去了技工学校的成濑巳喜男，因虽生活优裕却不重视学校教育的旧式商人、艺能人家庭的教育观而只上到中学的牧野雅弘、木下惠介，更有虽长大于优裕并热心教育的家庭，但迷恋西洋戏剧而中学毕业就开始戏剧活动的村田实，中学时代过于热衷美国电影以致没能进大学的小津安二郎、吉村公三郎，等等等等。虽因各种各样的理由没上高中、大学，但通过文学、戏剧、美术、电影等对西洋或近代的艺术怀有憧憬，为此进入了制片厂，这样的青年，从1910年代开始冒出许多。当时日本的电影界，是虽为低学历但有志于近代艺术的青少年最为集中的地方，而正是他们是日本电影近代化的最耀眼的承担者。他们几乎都是十几岁进入制片厂，在仅是低俗商业片的电影里作为助手一边跑前跑后地干着体力劳动、杂务，一边接受类似手艺人徒弟修行的关于日本传统娱乐电影拍法的训练。他们在成为作者之前必须先手艺人，因为是手艺人，所以他们跟传统的大

众艺能有一种深深的联系。

这一点跟文学作比较则最容易明白。从 20 世纪初开始，日本文学明确地分化为纯文学和后来被叫做大众文学的流派。纯文学是受西洋文学强烈影响的流派，其作家的大多数取跟江户时代以前的日本文学传统暂且断绝的立场，首先熟悉西洋文学，在大学学习外国文学，同学中间自办同人杂志，在刊物上就外国最新的文学流派议论交锋，同时试着来创作。大家大约都是这样一个程序走上了文学道路。这样的圈子，对虽是同样爱好文学，但由于学历低而无法用跟他们一样的语言进行讨论的人来说，是很难参与进去的。普罗文学盛极一时的 1920 年代后半期到 1930 年代前半期，出现了一批因劳动者出身而特别受到瞩目的低学历作家。1950 年代以后，因高中教育的普及与大学生的大众化，所谓知识层与大众的教养差别缩小，以学历来衡量教养程度，已经变得不太有意义了。不过，因以上的情形，纯文学作为知识层文学的特性固定了下来。

另一方面，大众文学并没有像纯文学那样有意识地树立起创作与西洋近代文学等值的日本文学的目标，它以作为传统的故事文学的讲谈、净琉璃、落语的近代化的形式而出发。而正如以往的说书人、歌舞伎的剧团专属写手是在跟近代学校教育无关的艺人修行的过程里被培养的一样，大多数大众文学的作者是在跟学校教育无缘的、匠人式的修行过程中被培养的。纯文学的作家为了挣钱转而搞大众文学的例子虽也有不少，但创造了可以说是大众文学的几个原型的作家里面，多是连中学也没毕业的人，更不必谈大学。长篇巨制《大菩萨岭》（1913—1941）在近代化了的讲谈文体的打斗读物里注入了佛教哲学，给后来的大众小说、大众戏剧及历史古装电影带来压倒性的影响，其作者中里介山，就是

小学毕业后以自学成为小学教员。1920年代后半期写了《沓挂时次郎》、《思母曲》等大众戏曲，并在其后创造出了经久不衰的流浪任侠片原型的长谷川伸，小学只上了三年，从事体力劳动后转行当了新闻记者。在1930年代后半期写出了近代最走红的历史小说《宫本武藏》、达到了描写修行求道式主题的娱乐小说之顶点的吉川英治，也只是小学毕业。但是，这些作家绝非是缺乏教养的人们。他们虽然没有像大多数纯文学作家那样有过在大学学习西洋文学的经历，但都是在传统的旧式私塾里扎实地学了汉文，这一点上，他们具有跟创作了讲谈、净琉璃、落语的江户时代作家们相通的传统教养。学习了西洋文学的纯文学系列的作家们，扔掉了江户时代或更古时代以来传统的故事文学的故事性，大举走向个人内心告白。与此相对，虽只上了小学但能自由地阅读汉文的这些作家们，形成了大众文学脉络，继承了讲谈、净琉璃、落语的故事性、情节性和洗练的表现样式。正是缺少学历的作家创造了大众文学的原型，这一倾向，直到松本清张那里也得到了继承，他在1950年代推出了社会派推理小说的流派，并成为极大地改变了大众文学方向的推动力。他的学历，也只是小学。长谷川伸、吉川英治、松本清张，是给日本电影提供了最多原作的作家。

日本电影直到1920年代中期，主要是以歌舞伎、讲谈、新派剧为题材而走过来的，那以后，极大地依存于上面所述的大众作家的小说、戏曲。这当然是因为观众想看这样的东西，另外也是因为大多数电影人跟这些大众作家有相同的出身，能够跟重视故事性的传统的叙事方式产生共鸣。伊藤大辅、衣笠贞之助、稻垣浩、牧野省三等都成功地将歌舞伎、讲谈的传统叙事方式的精华转换成电影的讲述方式，并将之提高到高度精致的水平。不光

他们是这样，充分发挥情节剧跌宕起伏、峰回路转的特点，将波澜起伏的故事展开得饶有趣味，大抵电影人都把这领会为电影的当然形态。但是作为传统艺能的歌舞伎、讲谈、落语，只是将江户时代业已成型的表现样式加以反复的研磨精炼而已，而电影由于表现手段不一样，在把这种传统移植过来的时候，需要创意和匠心，并因具体创作的人的思想、感性和资质的不同，其内容和表现也大不一样。江户时代以来的传统艺能虽然继续存在着，但内容、形式都已经停止发展，电影承担了将这种说书的精华继承并予以发展的功能。虽然是继承了传统但并未受其束缚，而且哪怕单纯地只是为了掌握拍片技术，也需要观看拥有进步技术的美国和欧洲电影，由此又受到了西洋近代思想及表现的影响。这样，最正统地完成了歌舞伎样式之电影转换的衣笠贞之助，在1920年代中期大量受到同时代德国表现主义影响的日本，成为最初的前卫电影作家。同时期里，伊藤大辅作为讲谈的电影化而拍摄的《忠次旅日记》三部曲，突破了讲谈的前近代性，被看作是当时走在时代最前面的无政府主义叛逆思想的一次爆发。

古装片明星岚宽寿郎最走红的影片是《鞍马天狗》系列，在那里他总是以蒙面形象出现。这一蒙面的构想在日本电影里出现并成为流行，开始于1920年代初期，是脚本家寿寿喜多吕九平从1910年代美国的犯罪动作片《紫色蒙面人》里获得的启发。

这只是些小小的片断性的例子，像这样对美国电影的模仿，尤其在1920年代进行得相当彻底，从歌舞伎出发的古装片，成为歌舞伎样式与好莱坞剑戟打斗片样式的合成物。

稻垣浩、伊丹万作和山中贞雄，都是在被期待成为讲谈式打斗片的匠人中，从1930年左右开始拍摄电影的，但他们都是美国片的影迷，从热爱美国电影的近代性出发，他们给既成的打斗

片带来了变化。稻垣浩将西部片式的行旅的悲欢与风物诗式的抒情风格带入流浪(股旅)片种里,伊丹万作从基于近代人道主义的批判封建性的立场出发将打斗片改造成讽刺喜剧,而山中贞雄则在借自封建性的歌舞伎、讲谈和大众小说的出场人物里,成功地输入了美国电影里的人物那种自由而豁达的感情。

在现代剧电影里,小津安二郎彻头彻尾地接受了美国电影的影响。他心醉于1910年代、1920年代好莱坞巨匠们的工作,以此作为拍片的教科书。在成为导演后起初一段时期里,毫无羞怯地原原本本模仿美国影片的故事,拍摄以一间榻榻米的屋子也没有的洋式单元房为舞台的影片,还有在日本全然不存在的风流倜傥的黑帮分子登场的影片。他喜欢取学生生活为题材,但这些学生常常开朗、轻快地胡闹,这一点与其说是因为当时日本的学生们的实态是这样的,毋宁说是因为美国喜剧的固定样式是这样的吧。青年小津安二郎从美国电影受到的最大的影响,是世故风雅喜剧(sophisticated comedy)。不是如实地描绘现实,而是把其中的脏的东西、土气的东西、伤神的东西,细心地全部予以排除,只是以漂亮、时髦(high collar)的东西来完成作品。High collar这个词,今天已经是死语,意思是西洋、上等、帅气的东西,在他的时代里,是一个重要的价值基准。1930年代,小津安二郎在日本是作为最赶时髦的影片的拍摄者而获得名声的。他也好描写看上去跟西洋事物几乎无缘的贫穷庶民的生活,但即使在拍摄这样的作品的时候,他也没有忘记对美国电影式的笔调的憧憬。

不过,他修行并当上导演的松竹蒲田摄影所,主要是以新派悲剧的剧作技巧与演技为基础的摄影所,用通俗的故事和感伤性的缓慢演技来拍有哭有笑的电影,是一般被要求的课题。关于1933年拍摄东京下层劳动者生活的《心血来潮》时的事情,小津

安二郎后来这样回顾道：

这部电影，是我在无声片末期想把我一直拍的庶民电影予以进一步发展、拓展出一个新的境界而专心搞的一个东西。说起来，是我对日本的潮兮兮、不爽气的生活变得很厌烦，想摩登一把来拓宽我的世界。牙膏也好，肥皂也好，小道具全部用舶来品，住在饭店里写剧本，现在想起来，那时候也算得上是蛮玩儿帅的了……片子出来的好坏另说，好比是用铜版画给人看浮世绘，可以想见两个人的包天贼胆。（《电影旬报别册·日本代表剧作全集2》）

合作写剧本的池田忠雄，也如下写下了意思完全相同的回想文字：

小津子（斗胆用了当时的叫法）、迁生，都是三十上下跟勘平一样的年轻家伙，两个人比肩而行，好到东京的老城区去瞎转悠，找找江户残影。可说话间又过了蒲田，奔向横滨方向，是要在港口、街市里感受时髦摩登的空气。两人为了舶来的刀、钢笔、烟斗，把羞涩钱囊花个精光，极端的是从牙膏到牙刷都要找舶来的感觉。归结起来说，倾情江户与旧金山，怀古与开化，结果，江户的老派作家，要去模仿一把美国电影式的时髦作派，真是两个不省事的人。（同上）

这里他们试图否定的所谓“日本潮兮兮、不爽气的生活”，

是指新派剧和家庭小说的电影改编引起的、极端感伤化地描写出来的当时日本现代剧里的生活，他们是要凭借美国电影式的时髦来超越它。而在遥远憧憬只是在电影里看到而不是实际目睹的美国式生活的帅劲时，作为与此等价的東西，浮世绘、江户文化里的风流倜傥（“伊达”）形象被捕捉出来，又以被想象美化的江户文化式审美，确保作为日本故事的现实性的同时，追求美国电影式的下层民众的纨绔主义（dandyism），即时髦俊俏。

但是，无论小津是多么崇美的青年，他必须架起摄影机拍摄的是日本人的生活。看美国电影学到的技巧不能直接应用于拍摄日本人的生活。要说为什么，是因为美国人在房间里坐在椅子上生活，而日本人坐在榻榻米上。想把它拍到电影里，这一差异相当明显。

坐椅子的人很容易站起来，两个以上的人物在房间里会话的时候，一方就这么坐着，另一方站起来在室内走走、伫立窗边继续谈话，这样的场面调度在美国、欧洲电影里普通常见。如果是走动的人，手和身体的动作较大的姿势也比较好做。因为这些运动，身体姿态传达出来的感情表现比较容易。

榻榻米上的生活，这样则行不通。一方坐着而另一方却偏偏站着说话，这在礼仪上是不合适的。关系亲近的人略打个招呼之类另当别论，比较正式的会话的情况下，尤其是主人、客人的场合下，应该坐下来交谈。并且，一旦坐下，除非有特别的事情，不能无目的地站起来走来走去，坐在那儿挥舞两手之类的动作，日本人原则上也不太做，因此姿势也受到限制。也就是说，日本电影里的榻榻米房间的场面，其由步行和身体姿势引起的感情表现，与西洋的电影相比，是大幅度地受到限制的。不仅仅是由于演技而使得运动受到限制，就那么坐着的话，由于人物相互间的

位置关系不发生变化，摄影机的机位也不得不受到限定。榻榻米上的生活，在电影上容易成为缺乏视觉变化的乏味的东西。

小津安二郎在无声电影时代以学生生活为题材的作品里，甚至对美国的学生生活题材的电影里夸张滑稽的身体动作，作出了露骨的模仿。但是，渐渐地他的作品里身体动作变少了，演员们变得只做一点点动作。取而代之的是，静止的姿势的美受到重视，导演一边看着取景器，以厘米为单位细细地、严密地修正演员的姿势。尤其是榻榻米房间里两人以上的人物坐在那儿的场面，小津仿佛不是在指导表演而是在做画面的排列配置，尽量将两人以上的人物排成面向同一个方向，同时连微微前倾的后背的角度也弄成一样，对他们作出图形上的整理。所以横向或者横斜向拍摄时，他们看上去几乎是相似的图形。在小津作品里，两人以上的人物成相似图形的时候，他们在心情上也达成一致，于是故事尽量沿着形状的调和与精神的调和同时成立的方向，向前推进。这样，小津极力限制来自演员动作的表现，代之以图形近似的姿势。同时小津还在完成自己作品风格的过程中，将摄影机的位置越来越降下去。起初是坐在榻榻米上的人的眼睛的高度左右，不久变成人躺着看这样的位置并固定下来。由于坐在榻榻米上的人构成一个三角形，这应该是一个更有效地强调出形状的稳定性的视角。另外，小津在初期较多运用了移动摄影，后来这也被放弃了，即使移动，也尽量只限于背景和构图没有变化的情形下使用。反过来说，只是在若不使用移动摄影就不能保持一定的构图的情形下方使用移动摄影。也就是说，他最为讨厌由移动而引起的构图的紊乱。他倾尽全力来保持一定样式的构图、图形、形式，并且靠这种形式来表现感情、感觉和品调。

竭力限制动，彻底地提炼其形式，小津的这一方法，是在榻

榻榻米房间因运动的局限而导致表现不得不大幅度受到限制这一日本人的生活条件下产生出来的，为了样式的统一而把源自室内场面的需要而形成的风格，又贯穿到了室外场面。可以认为，从电影化表现角度讲，这是把负的条件转化为正的因素的努力的结晶。结果，它从美国化的轻快表现，转而变向被认为最重视静、调和与安定的纯粹日本式表现。这是1927年发表处女作之后六七年间的的事。这期间，小津从一个崇美的青年变身为日本国粹主义者了吗？并无此事。小津一贯是喜好美国式的轻快风格的性情中人，只是，作为一位无论什么样的细节都毫不马虎、讲究到底的技巧家，他在努力将美国电影里学到的洗练画面的构成方法、镜头的接续方法应用于表现日本人生活的时候，重新发现了此前日本人未曾特别意识到的榻榻米房间生活的审美特性。日本美术里一般以俯瞰描绘室内，低角度中的日本式房间的室内美这一点，乃是小津独创性的发现。

小津安二郎一边用着动不动就感怀伤情的新派剧方面的演员，一边追求美国电影式的时髦，就这样追求着与美国式的潇洒等值的感觉，而回到了日本的传统。但是它已然不是日本电影从其起点开始以之为基础的日本式的东西，而是与之远远相隔的东西。同样彻底接受了美国电影影响的山中贞雄的古装片，也是如此。他们作品的登场人物，跟他们喜欢的美国电影的登场人物一样，很会开明快爽朗的玩笑，有一点玩儿帅。慎重地排除日本电影里一般化的潮乎乎、不爽气的自我怜悯式的感伤，无论是怎样的穷人都有玩儿帅发表自我主张的权利，摄影机应该对此以精妙的构图予以表现从而作出共鸣，这，或许是小津安二郎、山中贞雄等从美国电影中学到的最基本的东西。

在1930年前后流行的反叛性古装片里，伊藤大辅、牧野正

博等人，在讲谈式的叙事里载入了无政府主义的思想，讴歌下层武士对上层武士的反抗，出色地表现了原来讲谈里只是附属品的对权威主义的否定。并且，终于获得了开始在电影里寻求无政府主义那样的近代思想的影迷们的喝彩。山中贞雄、小津安二郎等人，并未显示出对阶级斗争思想的兴趣，因为下层社会的人们才风流俊俏这样一种审美意识，他们将美国式的民主感觉之一端，移入日本大众文化之中。而当小津安二郎在后期将这种美之精华发挥到洗练极致之时，它终被称为无与伦比的日本式的美。

就这样，这个时代的先锐电影人没有像传统艺能的艺人那样，停留在封建性前近代的演艺的固定形式里，也没有像大多数纯文学作家那样，一时断绝跟日本大众文化的关联来接受西洋近代艺术的影响，而是充分背负着传统，同时接受西洋近代的影响。这是作为传统艺匠道德的承载者的他们，开始跟西洋的艺匠们在同一个市场一比高低、由此不断地将自己的技术作出西洋式改良的结果。而最终，他们成了艺术家。不只是戏剧与文学，在近代日本，美术也是，音乐也是，在国立艺术大学教学、当艺术院会员、在权威性展览会上展示、在高级演奏会上的演奏等，这些方面传统派与西洋派明确分开，各自发展。但是，在被这些艺术家视为低俗的大众音乐的领域里，传统音乐和西洋音乐混合在一起。特别是在缺乏传统的电影里，从日本的生活习惯、戏剧等承继来的表现跟西洋式的电影技巧，很容易地搀和了。

正如前已所述，沟口健二在《西鹤一代女》、《雨月物语》里，让西洋乐作曲家斋藤一郎、早坂文雄做出了西洋乐器和日本乐器相混合的独特声音。《雨月物语》原本是中国的妖怪故事，18世纪由上田秋成将它改写成日本故事。在将此原作改编成电影的时候，沟口健二要求编剧依田义贤把法国莫泊桑的小说

《勋章》里的一部分构思放进去。另外他还要求也要从西班牙的萨尔瓦多·达利的超现实主义绘画里去获得灵感，这一条尝试了以后不甚顺利，在中途被放弃了。作为这部影片重要舞台的朽木住宅的布景由新剧的舞台美术家伊藤熹朔制作，它明显是受到能的舞台样式的启发。长长的走廊，顶端的客席上幽灵起舞，这种戏的形态也跟许多能的名作所共通。并且跳舞的女幽灵穿着真正的能的漂亮衣裳，这里的音乐也是由能的乐器来演奏。但是，在这里扮演跳舞幽灵的京町子，是西洋式轻歌舞剧舞蹈演员出身，其舞蹈与能相比动作幅度大，也较为肉感。这一场里与她演对手戏的森雅之和毛利菊枝，都是新剧出身的演员，没有陷入专演古装片的演员容易落入的歌舞伎式的样式化的形式里，展示了富有强弱变化的演技。这与其说是产生于日本传统戏剧的演技，毋宁说得自他们长年在舞台上修炼西洋戏剧的积累。

《雨夜物语》因其幽玄的气氛和佛教般的神秘感，在国际上获得了高度评价，认为这才是日本独自的文化传统表现之精华。事实上这么说虽然一点也不奇怪，但仔细看它更为复杂，它是从中国、日本和欧洲的文化传统中取出若干部分的合成之物，从这里重新创造出了一个浑然一体的世界。而在这成为可能的地方，有着可以产生出丰富多样性的日本电影的独创性。

沟口健二小学毕业就干了很多种工作。其间，他像当时的艺术青年们一样，一方面熟悉讲谈、落语等传统艺能，同时在浅草成了西洋歌剧迷，在画塾学习西洋绘画，并阅读日本和西洋的近代小说。1920年他成为专拍新派剧的日活向岛摄影所的助理导演。不过当时还没有助理导演的职业名类，据说叫杂役夫。然后，1923年他成为导演。在那里，他主要拍摄了新派悲剧电影。所谓新派悲剧，是强烈受到歌舞伎样式影响的现代情节剧，在故

事上深受英国维多利亚王朝时代情节剧的影响。也即是说，新派悲剧本身是日本的传统文化与西洋大众文化的合成物。沟口一边做着新派悲剧，一边开掘其中所包含的日本传统式的表现和西洋近代艺术的表现。所谓传统式的表现，是指属于江户时代的市井文化传统的新派歌剧性的或歌舞伎式的形式感，所谓西洋近代的表现，是指自然主义现实主义与表现主义。一个作家相继追求相互间几近于完全无关的几个方面，这在别的艺术领域是不可能的。譬如就算歌舞伎演员来演西洋戏剧，也不可能歌舞伎的剧作法和导演方法发生近代式的变化，站在自然主义立场的近代小说家也不可能以落语、讲谈的文体去写小说。不过，只有在电影界，正如沟口健二所做的那样，一个作家有可能在不同的作品里分别运用(有时是混合着运用)歌舞伎式的形式感和西洋近代戏剧的现实主义、落语及讲谈的叙述方法与自然主义现实主义的方法。沟口健二在传统戏剧式作品和处于时代最前端的西洋式的表现之间，经过了无数次的尝试和失败之后，而创造出了几乎是浑然天成地将上述元素融合在一起的、独属于他的风格。

沟口健二在关于榻榻米房间的拍法方面，跟运动受到限制的小津安二郎不同，具有别种理解。榻榻米房间是被纸窗拉门所分割开的，它有很广阔的空间，可以说如果把它们彻底打开，整个房子就是一个大房间。虽说在榻榻米上一般动得不太多，如果设定戏剧性较强的场面让人物在那里发生强烈的戏剧性冲突的话，各房间之间进去出来做大动作的戏是可能的。沟口健二就是这样来使用以榻榻米房间构成的日本式房子。一对男女爱恨交织，徘徊室内。时或女方坐下，男方就这么站着。时或又相反。人物运动中的长时间的表演用移动的摄影机一直追踪着。摄影机常常在吊臂上从高处俯视，或从低处仰视。坐在榻榻米上的人物或躺卧

着的人物跟旁边站着的人物的上下位置关系，通过仰视、俯瞰的摄影机的变动而获得强调。这种上下位置关系，也是对封建人际等级关系的一种强调。

多有俯瞰移动的这种摄影方法，有些地方令人联想到中世纪日本的卷轴画。沟口健二本人对此有意识地向摄影师指示道：“想要像卷轴画那样拍。”所以，应该可以说，这里有古老的日本美术传统在发挥着作用。但这不是单纯的卷轴画。沟口的摄影机的移动里，有一种波浪起伏般的缓急节奏，它使我们想起净琉璃等说书的节奏感。还有在关键部分的感情推上去的瞬间，正达到精致的构图的时候突然静止下来，这应该是跟歌舞伎的“定”、“沉思”相通的技巧吧。而与此同时，所展开的故事里，又大量加入了自然主义现实主义的人性观及近代人道主义的伦理。

这样一种多样传统的合成，在传统派与西洋近代派明确分开、各自以纯粹化为目标而发展过来的日本的文学、戏剧、美术、音乐等其他艺术领域里，很难出现。在自然发生了这种多样合成现象的大众音乐、大众戏剧、大众小说等领域，容易产生满足于在日本国内受欢迎的倾向，缺乏要从这种杂种性出发来创造高度的艺术表现的艺术野心。电影界里有这种野心，这大概是因为，日本的电影界，既不同于只知守护既定权威的传统艺能界，又不同于移入西洋艺术、形成新的文化权威的其他近代艺术领域。它是一个异质社会，这里聚集了这样一群人，他们一边背负着好也罢坏也罢的古老的东西，一边又对新东西充满贪欲，同时，他们还有一种总是要跟外国作品和市场进行竞争的宿命，因而对国际性比较也很敏感。

1930年代中期，不少大学左翼运动兴盛，因为在其中过分活跃而不能就职于保守企业的知识层青年，多数进入了摄影所。因

为摄影所需要知识层的青年。另外，光靠舞台不能生活的左翼新剧演员来出演电影也增加了。由于他们的努力，日本电影也变得不光是描写老爷、庶民，也能表现布尔乔亚、精英分子和普罗阶层了。再有，到了1930年代中期，电影的社会地位也提高了，文化意义也被承认，伴随而来的是高学历的志愿者蜂拥而至。于是，对以助理导演为首的将来预想是成为干部级职员员的岗位，电影公司变得只采用大学或旧制高等专门学院的毕业生。1911年出生的吉村公三郎中学毕业，于1929年进入松竹蒲田摄影所的时候，在正好是亲戚的摄影所所长代理的说项下，轻松地被采用为助理导演。但比他小一年，1912年出生的木下惠介，也是中学毕业后托了熟人想进松竹蒲田工作，却被人告知说，只是中学毕业不能作为助理导演来采用，要先去摄影学校学习，再完成照相馆实习，然后让你进来，做摄影助手。待完成这个过程1933年再去摄影所的时候，说是摄影助手的空位也没有，如果洗印车间的助手的话倒可以，这样才被采用了。首先干洗印，然后获得承认成为摄影助理，这时其才能受到岛津保次郎的赏识而于1936年成为他的助理导演。不过，当初无论从公司的职务制度看，还是从已经定下来只采用大学毕业生这样一种助理导演部的意见看，木下惠介的助理导演身份在公司内部都没有得到公认。但由于岛津保次郎导演是蒲田摄影所头号实权派，他说了木下是他的助手，谁也没法公然反对，自然地作为既定事实被认可了。在整个打杂生活其间，木下惠介不能忍受当时摄影所的帮会式的氛围，几度想罢手不干了。就像这样，从这个时候开始，日本的制片厂，从行帮玩主式的风气占支配地位这么一个场所，向着至少干部性质的从业人员必须是大学毕业精英人才这种社会一般标准的公司的方向，发生了大幅度的变化。此前，电影公司是凭人缘

关系录用，或者是导演及技术人员个人性地收弟子，一段时期内以相当于零花钱的低报酬让他打下手，半年一年后视其表现正式采用，是这样一种近于手艺人的师徒制的方式。1936年P·C·L进行新职员公开招聘的时候开始，雇佣关系的近代化推进了。1938年起松竹也开始了助理导演等职位的公开招聘。

太平洋战争战败后，电影作为产业也持续飞速增长，它对战后民主主义的启蒙也起到了相当大的作用。在1948年的东宝争议斗争中，电影界以发起拍摄进步电影的劳动争议而获得了知识界的瞩目。此外，以1951年《罗生门》的威尼斯电影节大奖为代表，日本电影连续在各地的国际电影节上获奖，电影的社会地位日益提高。这样，从1940年代末起，以优秀成绩毕业于一流大学的青年开始蜂拥到电影公司来。不过，这一代成长起来开始发表作品，始于1950年代末，是增村保造、中平康、今村昌平、大岛渚、吉田喜重、山田洋次等一批人。他们在学生时代怀有高度理想，进入摄影所在修行过程中体验到电影产业在知识文化上的低水准，对此落差他们理应是多多少少感到了困惑。因为从歌舞伎、新派剧、讲谈本开始制作电影的草创期以来日本电影的基本形态，即使到了50年代也没有多么大的变化，并占据着娱乐电影的主流，他们在日本电影的规模化生产体制达到顶点的时期里，为这些摄影所的杂务忙得焦头烂额。好多年来感受着这种苦恼，又一边各自琢磨提炼着自己的战略战术。他们之中率先出来的增村保造所打出的策略，是一边沿袭传统式大众电影的模式，一边以表现的夸张来将之异化，并否定原来的模式所具有的保守性含义。中平康成功地拍摄了若干部作品，对因彻底的现代化而引起的急速美国化过程中的世相风俗作出了描写。今村昌平关注（与其说是因战败而被打垮，毋宁说是）因战败而从旧习俗中解

放出来并开始充分表现欲望的日本人的存在形态，对不太被规范束缚的下层阶级的生存方式，以及与自然保持紧密联系的农民们的生存方式，跟既往的那种对穷人的哀怜和同情的视点不同，转变为怀着同感和赞叹来重新看待他们。可以说，这是对以往日本电影所错漏掉的农民文化传统的发现，也是对它的探求。私通的习俗所代表的那种一定程度上的性自由，劳动、生儿育女并成为一家的精神支柱的那种农民式或都市流民性质的女人之旺盛的生命力和自信，被发现并得到彰扬。今村昌平固执于一种现实主义，生动地描写贫穷阶层女人的现实。在这个意义上也可以说他是沟口健二的后继者，但此前要说到现实主义电影，大家就认为是深刻、沉痛、非大众性的艺术电影，今村昌平从前述的视点出发，将现实主义做成比普通娱乐电影更有生气的活泼的东西。这样，他的电影，作为艺术电影获得高度评价的同时，也维持了票房价值。今村昌平进而带着看待他所发现的日本下层社会的目光视线，赴东南亚，成为亚洲式国际化人性观的探求者。

1959年作为导演发表处女作的大岛渚，总是因其是这个时代最先锋主题与方法的先驱性探求者而受到瞩目。这些方法和主题，有时候跟大众追求的东西达成一致而成热门影片，有时则成为只能引起极少数先锋的学生、知识界的兴趣的前卫电影，在商业上失败。但是即使是被观众晾在一边的时候，人们也没有忘记他是现代文化环境下的一位先锋人物。他作为日本电影的前卫代表，被迎入了世界前卫电影的圈子。到了1970年代，世界前卫电影的国境消失，活跃地进行自由的交流。这其中大岛渚成为一个重要的存在，并在法国获得了拍摄进入商业市场的电影的机会。这个时候他交出来的《感官世界》，从古老的日本庶民文化的习俗中重新发现了赞美性爱的传统，把它投向了拥有来自宗教

的漫长性压抑历史的欧洲社会。日本的这种庶民性的性爱礼赞文化传统，从浮世绘的春画、落语的脏口到日活的罗曼色情片，有一个长长的传承，虽然未必是被忘却了，但没有人像大岛渚一样极其认真地从高处将它当作一个思想上的问题推到国际舞台上。获得这次成功之后，大岛渚继前辈黑泽明之后，成为能够用外国资本拍摄瞄准国际市场的电影的为数不多日本导演之一。前面我说明了日本电影一边背负着传统文化一边吸收了西洋近代文化，实际上这里作为日本电影的传统基础而简单列举的歌舞伎、讲谈、净琉璃、落语等艺术，只不过是日本传统文化的极小的一部分，是具有旺盛探求心的作家们，各自发掘出已被忘却的日本传统文化，以跟西洋对决的姿态赋予它们新的意义而将日本的传统扩大了。

因为一流大学出身的秀才们的时代的到来，只是被知识人、批评家的小圈子所关心的缺乏娱乐性的知性电影，也小部分地开始出现了。但是，以今村昌平、大岛渚的例子来说，正因为是秀才，他们才可能不拘泥于经验主义，通过观念操作来思考未知对象的意味，对以往至少在电影里不太涉及、被忘却掉的传统做出再评价。

同时代的吉田喜重，以几乎是最严厉地拒绝日本庶民传统文化的姿态一直拍摄着知性前卫电影。大概因为这一点，其多数作品都只是一部分批评家予以关注而几乎没有引起大众性的狂热。人们认为在他的作品里只感觉到了对对象的冰冷的目光。但是，其竭力完成的力作《秋津温泉》、《情欲与虐杀》里，在“高蹈派”式的感慨表露这一点上，有某种跟日本的汉诗、明治的新体诗等的高格调抒情相通的东西。在这个意义上，不但不能说它与传统无缘，甚至可以说它是跟日本的知识人文化传统相连的东西，只是

这种东西没有被正当地赋予意义而使得大众感到较难接近。

山田洋次反过来很好地学习了落语，对包括喜剧演员渥美清在青年时代的交友关系中学到的江湖浪人的说讲艺能在内的传统庶民文化，做出了切实的再评价，由此，他成为庶民艺能传统的最正统的继承者。在《寅次郎的故事》系列里，他创造出了渥美清所扮演的车寅次郎和阿寅那一家人，使之成为日本电影史上最受观众喜爱的人物。

秀才们由各自的资质和想法，各自找着了极为不同的传统，并开辟出各自极为不同的道路。只有这些能找到独自道路的人，在开始于 1960 年代的电影产业性凋落中作为电影作家留了下来。没有这种强烈个性的模式化作品和它们的作者们，则被电视吸收而去。

1960 年代中期以后，随着电影产业的激烈快速衰退，大电影公司开始大幅度减少本公司出品的作品。继前面那些秀才之后进入大电影公司的大多数人，因这个原因难以获得导演机会。只要经过考试作为大电影公司的助理导演进入公司，几年后自动地就会轮到自己当导演，这一持续了几十年的导演培养程序，除了直到 1980 年代中期一直在量产罗曼色情片的日活公司之外，在 1970 年代几乎灭绝了。大公司一旦大幅度丧失导演培养机能，志向当导演的大多数年轻人，便在包括用超低预算制作色情电影的粉色制片公司在内的独立制片公司里，进行助理导演的修业。于是又一次，回到了当助理导演不问学历的时代。经营根基脆弱的独立公司，由于光是导演本人持续拍片已很不容易，一般不能期待援助助理导演成为导演这种事。想成为导演的，必须或者自己筹集资金，或者以其展现的才能来获得制片人支持。如果自己能筹集到资金，助理导演修业过程也不再必要。

作为粉色制片公司的导演最早引起广泛的社会性瞩目的若松孝二，中途退学于农业高中，从地方来到东京，在辗转混迹于东京下层社会的时期里，曾经也有过黑帮的经历。洗手不干后从电视电影的助理导演成为桃色片的导演，他在这种经历中形成的对布尔乔亚社会的常识或伪善的反抗颇有猛烈之处。1970年代前后，他主宰的若松制片公司，对那个时期动摇了世界的学生造反风潮作出呼应，拍出了一系列反叛性电影，这是直接连接着国际上新左翼思想的东西，已然不是西洋思想的模仿，而是跟世界诸国潮流同时连动的，甚至是走在前头的举动。他们所拍摄的电影，跟大岛渚的前卫性的作品互相呼应之外，不属于既成的日本电影的任何一种流派，而跟同时期澎湃兴起的地下戏剧具有共通点，也有着交流。地下或者小剧场运动，是由对以往新剧的现实主义反拨而来的、在1960年代后半期以后由年轻的戏剧人发起的戏剧活动。他们不采用逻辑性、合理性地解释戏剧、演员逼真地淹没到角色里去的新剧向来使用的方法，而尝试将演员不合理的情感原原本本地散发出去。若松孝二和他的制作公司的伙伴们的作品，跟这些戏剧的方法虽有所不同，但在指向非合理的情感这一点上，跟它们有着同样的目标。

地下剧团有力人物之一天井栈敷，也在主宰者寺山修司丰富的思路创意的引导下开始拍电影。它是属于前卫性的实验电影范畴的东西，但已经不是对新剧式现实主义的反拨，而是借助近于节庆杂耍的各种各样稀奇古怪的招数来尝试解放非理性的情感。解体戏剧、接近祝祭的方法里，明显有费德里科·费里尼的《甜蜜的生活》以后的节庆狂欢电影的影响，跟从祝祭中寻找出了人的存在之本原意味的欧洲最新的文化人类学、符号学及其他思想之间也有交汇。在这个意义上它是最先进的西洋化实践，但同

时，通过作为线索的杂耍的土俗性，它又让你感受到一种民俗的传统，由此你会去想象从遥远的歌舞伎出现时开始的，甚至“能”确立其严格样式之前还是猥褻杂乱表演时候的日本艺能。能、歌舞伎，随着其艺术样式的完成，成为封建社会思想方法的结晶，但这之前，在它们还是猥褻杂乱的玩意的时代里，正如歌舞伎的语源意味着“倾斜异样”^①，即引起非正常的目光的异样感，它原是一种在异样的自我显示性行动中解放非理性情感的活动。寺山修司的前卫电影，是跟若松孝二的灰暗的、深刻反叛性行动的追求不同的、无政府状态的狂欢节的追求。因为这一点，他回归到了封建艺术之前的歌舞伎之类的东西。一直努力学习着西洋近代文化的新剧的演员们，其大多数被吸收到平庸的电视剧里去了，与此相对，有意识地反抗管理型社会、“倾斜异样”式的青年参加到若松孝二、寺山修司的电影里来。尤其寺山修司，很欢迎离家出走的少年。

就这样，日本电影曾经是极为多样的人们的价值观和审美意识相混合、相纠葛的场所。而且，不是谁或什么处于一个决定性的优越地位，而是各种力量保持某种均衡互相激发的态势长久持续，在这样的时期里，日本电影尤其充满了创造性力量。不存在决定谁是正统派的皇家戏剧学校、艺术院校之类的问题。一方面有人抱着封建的、前近代的、传统的价值观拍摄大众喜爱的精巧的电影，另一方面也有人接受了近代、西洋的教育，并以这种价值观和审美意识拍摄跟欧洲、美国所拍的相似的电影。重要的是，两者不仅仅是简单地共存着，常常有些时候，这两方面的态度共存、纠葛于一个电影人身上。

① 写成“傾く”，发音为 kabuku。而歌舞伎的发音为 kabuki。

日本传统的戏剧、表演艺术、叙事艺术等许多艺术领域，在封建时代完成了其表现形式之后，进入近代后大体都停止了发展，只是守住被相信是已然完成的样式并通过反复上演来使之益发精致。即使充分地知晓其内容是封建性前近代的、对今天的社会并不适当，但害怕如果变换内容也肯定会导致样式崩坏，于是便这样一直走了过来。另一方面，进入近代以后向西洋学习而创造出来的各种艺术，忙于追随西洋的思潮，极少向传统艺术学习。虽然有即使想学但其思想内容过于陈旧、无从学起这一点，但接受方并没有特别地想学，也是一个很大的理由吧。享受着传统艺术的人们也享有其传统性价值观和审美意识，而近代艺术的爱好者们则从中享有西洋近代的价值观和审美意识。但唯有电影，才可能将两者混合起来，从中取出互相矛盾的多种多样的要素并重新加以组织、变换。要说其原因，是因为电影是传统性大众文化的近代式容器的同时，它也是西洋近代式文化的容器，是这两者能够拆除壁垒、互相交流的一种新的文化的存在场所。原本只能局限于传统性大众文化的范围内经历学艺过程的低学历者，能够获得机会以西洋电影为蓝本来开发近代性的个性，反过来想要追求西洋近代价值观的知识型青年，也不得不以只能说是封建性审美意识产物的古装戏的大明星等为素材，下功夫做出新的表现。在这样的条件下，每个电影人都各自必须对如何组合传统与西洋近代的主题和方法下功夫。从两者多方面的广泛可能性里，选择什么，如何组合，让原来的主题和方法产生什么样的变化，这成了各个电影作家的创意要解决的问题。这种选择方式的幅度之广，构成了日本电影的多样性，如果多少夸张一点地说，日本电影承担了这样一个角色，即它是一个缸子，融合着古今东西的所有传统。

9. 外国电影的影响

日本电影在发展的过程中受到了外国电影很大的影响。1910年代，在意大利、瑞典、丹麦、美国等国，已经制作出了今天作为古典依然受到尊重的优秀影片，它们也输入日本并受到知识层的欢迎。但日本电影当时水准较低，受到这些外国电影刺激的年轻人发起也要在日本拍艺术性电影的运动，是在1920年前后。作为其结果，日本电影开始出现知识层也瞩目的作品，乃是从1920年代后半期开始的。其间，日本电影里还没有可以当作样板的作品，因此怀有野心的电影人们埋头于看外国电影来学习电影的制作方法。当时，日本还没有把外国电影从故事原样模仿过来就是剽窃这样的认识，外国电影的任意翻拍频有发生，部分性地使用其想法之类极为普通。这种倾向盛行到1930年代，这以后，由于日本电影里的优秀作品自身成为可以学习的样板，对外国电影的模仿少了，但仍然以不显眼的方式一直存在着。

1920年代尤其广被模仿的是美国电影。其结果是，此前日本电影、戏剧里不太有的新的领域被开拓出若干个来。

譬如也可以说成是顽皮少年片的一种电影。日本戏剧里孩子作为重要角色登场的作品有很多，但大多是以成为父母的牺牲品的方式被描写的作品。看到孩子们为了父母而主动做出牺牲这样的悲剧，看到希望得到父母的爱的孩子们的样子，于是造成孩子

不幸的父母进行反省，这样的情节剧从前就有很多。童话故事里被父母关爱的健康的孩子多有登场，但歌舞伎、新派剧里，孩子们可怜兮兮登场却是很普通的。可是美国电影里，以从1922年开始的《小鬼》（*Our Gang*）系列片为代表，多有喜剧性地描写少男少女健康地玩耍的作品，这对日本电影产生了影响，出现了一批可以叫做顽皮小子电影的作品。小津安二郎1932年的《我出生了，但……》是其中的杰作。故事说的是当上周围一带小孩头头每天过着快乐日子的小学生兄弟，知道了自己父亲在公司对上司卑躬屈膝，大受震惊。孩子们要把空地用来做玩耍的地方而引起了对立争议，前半部的这一场，是美国电影同类作品的老套路。

小津安二郎还拍了《日式欢喜冤家》（1929），这也是因为美国电影里被称作吵架朋友喜剧获得好评，而将它做出了日本式的改造。所谓吵架朋友，是指两个劲头十足的男子，围绕女人问题互相瞒骗、争锋，在这吵吵打打之中友情日益加深。1928年霍华德·霍克斯的《哪个港口都是她》（*A Girl in Every Port*）等，是其典型作品。在日本也有《东海道中膝栗毛》这样的小说，讲的是两个男子弥次、喜多一边乐于看到对方的失败并当作笑料，一边又一起旅行，也反复地被改拍成电影。但弥次、喜多只是以轮流交替地做事失败来搞笑，可是美国的吵架朋友电影里，相互争锋却仿佛是一种很爽快的游戏，一边冲着盖过了自己的对手发怒，一边则是对对手的认可。这里有着将攻击性视为人生的积极态度而予以肯定的美国式看待事物的方法，这一点，在这种作品里，产生出不同于弥次、喜多旅行故事中的滑稽搞笑的、一种很是痛快的幽默，给日本人也带来了一种新鲜感。不过，这一吵架朋友类型虽然尝试了模仿但不甚成功，没能像《我出生了，

但……》那样，成为超过给予自己影响的美国电影的杰作。

父与子的感情，也是 1910 年代以来美国电影里经常处理的主题。在西部开拓的时代里，放浪于荒野的男人们期待着带着儿子教会他枪的用法、儿子成为他的好伙伴。是恋恋不舍于这种东西吧，美国电影里常有父亲带着幼子放浪的故事。从其中之一的金·维多《舐犊情深》（*The Champ*, 1931）那里获得灵感，小津安二郎拍了《心血来潮》（1933），在这前后，小津作品中父爱为主题的作品很多，这大概可以看作是美国电影的影响吧。

小津的父亲片的最高杰作是 1942 年的《父亲在世时》。故事说的是因事故导致学生死亡的中学教师引咎辞职，把儿子留在地方学校的寄宿校舍里，自己去了东京工作。儿子也长大成人，当上了别的城市的中学教师，这期间，父与子互相分开着，定期地相见重温父子间的感情。有一次，儿子说自己也想回东京找工作，和父亲住在一起。听了这话，父亲表示反对，说应该对现在的教师职位有责任感。不久父亲去世，儿子深切地感受到自己的父亲是一位好父亲。

这部影片拍摄于“二战”的末期，由于是国粹主义异常高涨的时代，它虽然全然没有支持军国主义之类的内容，但被说成是表现了日本式美德的作品。父亲自身责任感的强烈，以权威口吻教育儿子要公务重于私人幸福时的堂堂态度，这些被赞赏为是日本精神之精华。然而实际上，在日本电影里，古装片中堂堂武士之父对儿子采取这种威严的态度确为常见，但在以同时代现实中的日本人为原型的现代剧里，很少描写这种威严的父亲。我们不得不说《父亲在世时》中的父亲是一个例外。实际上，在过于快速地走向近代化的日本社会里，很多情形常常是儿子无论在哪个时期都比父亲更有新的想法，对父亲头脑的陈旧表示无语是很当

然的。而父亲，也常常是即使想要贯彻自己的主张，由于社会变化太快立刻显现出自己的过时，于是丧失了自信。《我出生了，但……》里所描写的没有自信的父亲便是其典型。这是强烈地受着美国电影的影响，而又和日本的现实发生交错的。

小津安二郎少年时代，实际有过跟去东京单身赴任的父亲分开、和守着乡下的家的母亲一起生活的经验。也许是这一经验使他拍了《父亲在世时》。但是若换个角度来看，也许是年轻时候深受美国电影里的父亲故事的影响，他把从那儿学到的人性观带到了这部电影里。也即父亲期望儿子首先成为自立精神高扬的人，为了这个目的毫无商量余地地要把儿子推出去经受锤炼。小津是不是在有意识地这样做不知道，那些将此称赞为是日本精神的精华的人们，对这或许是来自眼前正在交战的敌人美国的影响，恐怕是连想也没想过。但是，被日本人认为这才是日本式的东西里面，事实上美国的影响已经深深地进入，这样的例子绝对不少。

根据山本喜久男的说法，《父亲在世时》是受到美国电影《索莱尔父子》(*Sorrell and Son*, 1927)影响的作品。这部美国电影，说的是父亲辛苦劳动，把儿子一直培养到大学毕业，儿子当上医生并成功后，他觉得自己的任务已完成，安心地死去。这个时代的美国电影里，多有为了孩子们的成功父母辛劳一生的故事。母亲为了女儿而牺牲自己的幸福，这种电影的代表性作品有《慈母心》(*Stella Dallas*, 1925)。故事说的是，出身于没有教养的下层而成为上流阶级男人妻子的女子，知道自己的欠缺教养成了女儿结婚时的妨碍，主动引身而退，只是远远地看着女儿幸福的新娘装扮便得到满足。在日本，它被重复翻拍，其中山本萨夫导演的情节剧《母亲曲》(1937)是其代表作。

山本喜久男把美国电影这个时期这种倾向的诸作品称作metabolism，新陈代谢、世代交替的意思。在作为移民社会的美国，移民第一代要想成功很困难，常常是作为新来的人不得不忍受歧视。梦想着成功而来到美国的他们，于是断念于自己的成功，将成功的希望寄托于儿子身上。这样的美国社会状况产生了这种倾向的作品。

日本不是移民社会。但是身份固定化了的封建时代已经终结，转向为追赶西洋让有能力的人大量出人头地的新时代。19世纪末以来，掀起了历史上未曾有过的出息发迹思想的热潮。然而现实里并不是谁都可以出人头地，尤其女人，除了嫁富贵人家之外机会极其贫乏。所以在日本，为了孩子们出人头地母亲不辞劳苦这样的故事也是有现实性的。小津安二郎的《独生子》（1936）正是这样的一个故事。附加说一句，与小津一起写了《东京物语》脚本的野田高梧明确说过，这个故事是从美国电影、莱奥·麦卡雷的《明日之歌》（*Make Way for Tomorrow*, 1936）那里获得灵感的。美国电影对小津安二郎的作品的的影响，是如此深刻而具本质性。

父与子的悲剧故事在歌舞伎、新派剧里也有很多。但是它们都是从封建性人际关系的束缚中产生出来的，只要站在否定封建思想的立场上，它们便一下子变成为可笑的故事。事实是，喜欢看这种片子大哭一场的观众虽然也还有不少，但认为这种东西陈旧不堪不值一看的人也一直在增加。我以为，在这样的时期，试图重新认识父与子的问题的小津是从美国电影里获得其线索的。而在这里，存在着怀着成功梦想的父亲为了孩子甘受牺牲这样一种在那个时代美国与日本相通的思潮。

1920年代到30年代，在小津所属的松竹蒲田摄影所，以所

长城户四郎为首，小津，还有小津最好的竞争对手五所平之助，他们最尊敬的是美国的恩斯特·刘别谦导演。把刘别谦的世故风雅喜剧移植到日本是他们的理想。

其他方面美国电影的影响也随处可见。年轻女性积极活跃被认为是美国式的现象。当美国电影中活泼野丫头形象(flapper)被介绍进来的时候，日本电影里也出现了日本式的野丫头。当美国电影里学生体育健将被描写成青年的理想形象时，日本电影里也物色大学体育选手来做电影演员，他们在影片中频频与可爱的女孩子相会，还被傲慢的大小姐搭讪纠缠，当然最终总是选择了可爱的女孩子。美国动作片里男主角像马戏团的杂技演员那样激烈运动，于是此前如歌舞伎的格斗那样慢悠悠地动作的影片中的武士们，也开始又跑又翻滚地舞刀弄剑。

美国电影所传达的各种新风潮，作为摩登、自由、解放的东西受到进步的人们欢迎的同时，又被保守的人们作为破坏日本传统的东西而警戒、憎恨。保守的人们，对甚至连看起来仿佛纯粹是日式美德的结晶的小津安二郎 1940 年以后的作品也实际上深受美国电影的影响，想都没想过。

1940 年代初期，在日本军国主义处于支配性地位、保守反动思想病态性地高涨的时候，反动者们高声叫喊的一句话，是电影所传达的美国化毒害了日本社会。那个时候，所谓美国化，是指拜金主义，放荡的色情，只图自己利益的意义上的个人主义，沉醉于速度的倾向，机械文明的礼赞，等等等等。作为传达这种坏思想的东西美国电影受到攻击的时候，电影导演伊丹万作在其太平洋战争开战四个月前的随笔《电影演员的生活与修养》的一部分里，对美国电影作了大大的拥护。

以他的想法，美国电影与其说对日本人起到了坏影响，毋宁

是发挥了好的影响。

第一，日本人从美国电影那里学到了快速有效的生活方式。

第二，学到了勤于行动的精神状态和爽朗的举止。

然后他这样写道：

随后，我们学到了他们积极的、具有意志力的、有时又富有斗争性的生活态度。学到了珍视作为人的骄傲、无论对什么事物都不胆怯的他们独特的硬派处世哲学。

上述之中给予我们最强有力、最好的影响的，当然是最后的硬派处世哲学。这同时还是他们的故事的主人公们一概具备的德行。恐怕这可想象是美国魂的真正价值之所在。（《电影演技学读本》，1941年8月）

跟美国电影虽有期间性却是长期、全盘的深刻影响相比较，欧洲诸国的电影，则不得不说是各自限于一个时期的、部分性的影响。

1920年代德国表现主义的电影，影响了衣笠贞之助的《疯狂的一页》（1926）、《十字路》（1928）等实验性作品。沟口健二也曾拍过据说是影响明显的《血与灵》（1923）。黑泽明1940年代、50年代的几部作品，虽然影响关系不是很明晰，但也常常包含极具德国表现主义特征的要素。

黑泽明还表示，在《罗生门》（1950）里，明确追求了1930年代以法国为中心兴起的前卫电影的表现方法。

1923年的法国电影《铁路的白蔷薇》于1926年在日本公映，其崭新的技法震惊了日本的电影人，使得倒叙得以流行。其

后,1930年代的法国电影的心理现实主义、悲观性的社会观人性观,强烈地吸引着同时代日本的知识层电影爱好者。

1930年前后,日本的知识层强烈地受到了马克思主义的影响。他们希望能受到当时国际上也被高度评价的苏联电影的积极影响,但是苏联电影的重要作品因审查被停映或大幅删减。虽然这样,他们通过文献来学习爱森斯坦的蒙太奇论,其直接的影响出现在了许多的作品里。而蒙太奇这一概念也超出了电影术语的范围得以扩展开去。

“二战”中的日本电影的国家统制,在先行的纳粹德意志电影政策的强烈影响之下被推行。

从“二战”刚刚结束到1952年,日本处于联合国军的占领之下,日本电影由美国军人管理。这一时期所推行日本电影的美国化,是一个很大的问题,将另辟专章记述。

1940年代后半期意大利的新现实主义电影,直接影响了今井正的《不,我们要活下去》(1951)。但是,作为其特色的尊重实际发生的事情、重视外景等东西,在日本电影中也已在1930年代末由山本嘉次郎、熊谷久虎等做出了尝试,清一色非职业演员也在清水宏的《蜂巢的孩子们》(1948)系列片中出现了。然而这些技法上的现实主义的探求跟社会主义之强烈主张相结合的例子,在日本电影里只是散发性的,所以面对意大利新现实主义潮流成批涌现这类作品,日本的电影人当时很受冲击。《不,我们要活下去》之后的1950年代的社会派现实主义的电影,从中受到了影响。

在自1950年代末到1960年代颇有人气的日活的所谓“动作片”里,对好莱坞电影,主要是动作片进行毫无遮掩的模仿,往往成为滑稽戏作。因为影片里,现代日本的青年一身西部片枪手

的装束，巡游在日本各地，时或跟人决斗一番。

外国电影就这样影响了日本电影。但是，更为重要的，与其说是从西洋先进诸国那里学到的东西，毋宁说是没学到的东西。日本人这样憧憬西洋，甚至模仿西洋，然而同时，长时期单方面地向西洋学而没有教给他们什么，面对西洋先进诸国决非对等，连被对等对待也没有过，对此，日本人怀有很强的劣等感。这一点，跟对亚洲大部分地区成为欧美先进诸国的殖民地这一现实的愤慨，跟或许日本也已成为哪个国家的殖民地这种 19 世纪中叶开国时的恐怖记忆相联结，而引起了人们对西洋的反抗、反感、敌意。对日本人来说，西洋，从 19 世纪中叶到 1945 年第二次世界大战战败，是强烈憧憬和敬意的对象的同时，也是深深的嫉妒和憎恨的靶子。不仅是有亲西洋派的日本人和国粹派的日本人，他们常常在国内对立，而且一个日本人身上也存有两派的纠葛。日本电影里古装片异常地被大量生产，基本上是因为它作为日本人最熟悉的英雄故事、冒险故事而具有娱乐性，但也是因为，对无论是否愿意都不得不西洋化的日本人来说，古装片具有精神安定剂的作用，在其传统性的思维习惯里，人们可以获得精神的安慰。而且，它常常是一种对西洋化的反动，其中一部分还是以试图对封建性作内部改造的尝试为目的的东西。

1920 年代是剧作家、从 1930 年代中期作为导演取得出色成绩的山本嘉次郎，是首先作为被美国化的导演而获得承认的电影人。他被认为对西洋文化有很深的见解，性格又温和，无支持军国主义的言行。然而他被认为是一位优秀的技巧家而在太平洋战争伊始被任命为《夏威夷·马来海战》（1942）这部海军宣传影片的导演，他倾尽自己全部的技巧，将它拍成战争宣传电影的代表作。继这次成功，他拍摄了《加藤隼战斗队》（1944）、《雷击队出

动》(1944),完成了空战电影三部曲。他不是仅仅遵从命令提供了技术,看了最后的这部《雷击队出动》就可以明白。它描写的是太平洋战争中日本军队明显地处于劣势的时候,驻屯于估计是新几内亚一带的前线飞行基地的日本海军飞行队,连日反复地与美国空军死斗苦战的状况。尽管是战争宣传电影,这里全然没有夸示日本军优势的露骨的乐天性调子,一架,又一架,本方的飞机就这样失去,老资格的飞行员们一个个死去,这些都以灰暗的笔调被描写到了悲怆的程度。士兵们、指挥官们,只是一个劲地对自己的劣势怀着恨憾。最后当仅有的补给飞机来到的时候,飞行员们为了将这些少数的飞机作最大限度的有效利用,终于用飞机撞向美国军舰而死去。这部影片,因此带有国民应该多多生产飞机送到前线这样的宣传主张,在这个范围内它跟战争的目的是一致的,所以也通过了电影审查,但这样,它却是一部过于灰暗的影片,是一部仿佛承认了日本军队败北的力作。我认为,山本嘉次郎真心地忧虑着祖国的败北,真心地直视劣势,将爱国热情注入了这部作品。

战败后,他被认为是最积极地协助战争的电影导演。一被这么说,他立刻表示反省。于是他被认为是随着形势而改变了思想的人。一直到后来,1968年《夏威夷·马来海战》与《加藤隼战斗队》决定再次上演,出现正反两面意见的时候,山本嘉次郎被问到对这正反两面的意见怎么看,他这样回答道:

(太平洋战争开战前的)持续阴沉郁闷的日子之后,听到了开战的消息,就觉得踏实下来了,这是我真实的心情。后来,也拍了《加藤隼战斗队》、《雷击队出动》,只是对《夏威夷·马来海战》,觉得心痛。那个

时候，是胜利、万岁的心情，也对预科练（注：少年飞行兵志愿）作了强调。看了那部片子志愿去预科练的人，大概会有人想要是不给我们拍这样的电影的话，我们家的孩子本可以不用死了。如果是小说家就折笔不写了。事实上我也一段时间没拍片子。（读卖新闻《实录日本电影史》，1964年6月）

“就觉得踏实下来了”这个地方很重要。在别的访谈里他也说了“自己的心情是一下子爆热起来了”。他对政府、军方关于太平洋战争之前与中国的战争的说明就没有接受，是不安和厌恶的心情。但这进展到是对美国、英国、荷兰的挑战的时候，这种不安解消了，自己也变得要以电影为武器来战斗。然而这也未必一定是可以逻辑性地来说明的东西，大部分是一种根基于对西洋诸国的潜在性反抗的心情性的东西。所以因战败而清楚地理解了这一带感情色彩的行动的错误的时候，也瞬即承认了昨日之非。山本嘉次郎的这种变化并不特殊，是普通日本人，甚至被认为有良知的日本人所具有的典型情形。

单方面地接受着美国、欧洲的电影的影响，另一方面，日本从电影有史之初到1945年第二次世界大战结束，在殖民地的中国台湾与朝鲜试图用电影来施加影响，1930年以后，对其所侵略的亚洲各地也试图用电影来施加影响。这是文化侵略的一个环节，它因战败而终结。

到了1950年代，黑泽明、沟口健二等人的影片在全世界获得高度评价，日本电影开始作为能对外国给予正当合理影响的而在而确立了位置。

10. 外国人的贡献及与外国人的交流

最初教给日本人电影技术的，是开发了活动电影机的法国卢米埃尔兄弟公司于 1897 年派遣来的法国技师杰莱尔。翌年，还是卢米埃尔公司，为了拍摄世界旅行电影的其中一部分，派一位叫贝尔的技师，在环绕世界拍摄的时候中途到日本，在日本各地进行拍摄。

1960 年安德烈·马尔罗作为法国文化大臣来日之时，向东京国立近代美术馆电影中心寄赠的法国纪录电影《明治的日本》，被认为是那个时候所拍摄的东西或是以它为主的东西。这两次卢米埃尔公司的技师来日，理应有几个日本人从他们那里学习了技术，还帮他们做了协助性的工作，但似乎没受到很具体的技术指导。随后，输入了电影机器的小西本店、吉泽商店，原本搞拍照和幻灯，以此为知识基础，经过无数次尝试和失败，总算能熟练使用输入的机器了。1903 年，美国爱迪生公司向日本派遣摄制组拍摄日本风俗，他们有没有跟日本电影界进行交流，并不清楚。1913 年，翌年建立了天然色活动写真株式会社（通称：天活）的小林喜三郎，请来了英国摄影师帕西·瓦克，让他用 Kinemacolor 机器拍摄了彩色短篇电影《日本的风景》。1919 年，美国环球公司派摄制组到日本，拍摄系列动作片《龙之网》，这个时候所使用的反光板，引起了日本电影人的兴趣，并

在日本也出现了仿效。

1920年，松竹进入电影业的时候，考虑要重新从好莱坞请来专业人员，导入最新的技术。向当时美国电影的大导演塞西尔·B·德米尔（Cecil B. DeMile）请教，他推荐了在好莱坞学习电影、已经能独当一面的日本人摄影师亨利·小谷。他和道具师乔治·查普曼等人来到了日本。以这位亨利·小谷为首，1910年代在好莱坞做演员和后台工作、从1910年代末到1920年代前半期相继归国的托马斯·栗原、杰克·阿部(丰)等，为日本电影之发达所发挥的作用非常之大，故我将另辟篇章予以论述。

饶有意味的是，这是日本电影界积极地接受在外国学习电影的人的绝无仅有的时期。这个时期之特别是有许多偶然因素的。正好1910年代的美国兴起东洋趣味电影热，而好莱坞所在的加利福尼亚又是多有日本移民之地，因此具有野心的年轻的日本人被好莱坞接受下来，成为一股势力。他们的活跃情况，一直传到了处于革新期的日本。这样，被请过来的他们才能对变革期的日本电影发挥重要作用。但是其后，这样的例子极少。在战前，大致仅有的例子是，1924年，当时在美国勤工俭学的三村明，入学纽约摄影专门学校电影科并于次年毕业，在好莱坞做摄影助手到1934年，然后回国，作为摄影师进入创立不久的P·C·L公司；从1928年开始在列宁格勒电影学校学习数年后回国的龟井文夫，也是同时期，准确地说是1933年，进入了P·C·L公司。

明治以后，在近代化、西洋化的过程里，日本在艺术的诸多领域上学习了西方的东西，所以西洋留学的人受到了很大的尊重。美术、音乐尤其如此。戏剧某种程度上也是如此。电影的情况是，因为需要学习的很多进步的技术都在美国、欧洲，本来应

该在更广范围内持续接受海外留学者，但结果却不是这样。这是因为，在日本，制片厂各自形成了门阀，而又兼有学校的功能。人才的培养和补充，是由各个电影厂各自进行，而各制片厂内各个行当像封闭的组一样。与作为传统的工匠培养组织师徒组的存在方式相似的形式，在 1910 年代到 1960 年代的制片厂体制的时代里得以成立。

1930 年之前，首先以导演、摄影的个人弟子的名义被允许出入片厂，几个月观察之后被公司正式采用，经历了这样的雇佣方式的人不在少数。人才跟往昔工匠师傅教徒弟技术一样来培育，从跟这种师徒关系毫无关系的地方来引进人才的方式，被慎重地回避开了。例外是当新的制片厂刚建立的时候，除此之外若不是甚为特别的才能受到承认，从一家制片厂转到另一家都不容易。日本的制片厂，至少直到无声时代，是不太视学历、出身为问题的实力主义的社会，这一点非常开放，但从它的师徒式人才培养体制之外自由进出却极为困难这一点看，它又是一个非常封闭的社会。

1926 年，已经在松竹成为导演的牛原虚彦去美国师事查理·卓别林，去他正在拍《马戏团》的片场学习。1952 年，同样在大映做了助理导演的增村保造，就以大映助理导演的身份入学罗马的中央实验电影中心学了两年。他们都在归国后回到原来的制片厂，做出了惊人的业绩。这些经历，即是在已然进入制片厂之后的海外长期研修。那时还是在国外生活伴随有强烈的文化冲击的时代，在这个意义上，那也是非常有效的体验。从 1951 年到 1952 年，已经获得很高名声的木下惠介得到长期休假去了巴黎，回国后更具野心地展示了风格的变化。他把这说成是多亏了能够体验到自由生活。这个时期之前，海外生活是极其贵重的

经验。

如果把从欧洲、美国学到了基础性的技术这一条另当别论，日本电影此后在只是接受了仅有的几个外国人的情况下独自发展而来。美国电影等从全世界范围吸收才能，拍摄着全世界通行的电影，法国、英国等的电影也接受着从欧洲各地来的人而存在、发展。与它们相比较，日本电影是极其孤立的存在。当然，原本亚洲电影都是这样的。

在日本也罕见地尝试了从外国请电影人。他们是，1937 年从德国请来、导演了奇妙的赞美日本的影片《新土》的阿诺德·芬克，1952 年从美国请来、拍摄了平庸到了愚蠢地步的国际浪漫片《直到永远永远》的保罗·H·斯隆(Paul H. Sloane)。与阿诺德一起来的摄影师理查德·安古斯特(Richard Angst)，在日本留了一个时期，拍了尽是假拍的战争宣传纪录片《战友之歌》，留下变焦镜头这一新的工具和技术后离去。他们被郑重地迎来，而结果其作品，只是证实并强化了外国人不理解日本真正面貌这一日本人先入为主的成见。

日本电影里有时有西洋人角色。第二次世界大战战败之前，原则上由日本演员扮演。外国女演员则只是有过 1920 年代初主演过影片的白俄人基蒂·斯拉维娜，一般是日本人做一个异常高的鼻子，戴上染过的发套，以奇怪的装扮来扮演西洋人。不太有看外国电影习惯的孩子们，看到的西洋人角色多为坏蛋，他们深信西洋人本来就是那种奇形怪状的存在。当然，日本人日常接触西洋人的机会极少。太平洋战争时期日本俘虏收容所里有很多西洋士兵，因此他们常常在战争电影等片里被作为临时演员来演敌兵。不过这是对关于俘虏处理的《日内瓦公约》的违反。

从 20 世纪初到日本全面侵略中国的 1930 年代，在日本有很

多中国来的留学生。20 世纪初期，日本是中国的辛亥革命志士们的革命基地，经营日本的电影公司 M·百代商会的梅屋庄吉给中国革命领袖孙文提供了资金。在二三十年代，中国的左翼革命家不少亡命日本，而在日本留学的中国学生不少人成为左翼回到中国。日本侵华的前几年上海电影界被称作 30 年代进步派的一批左翼、抗日的核心人物也在其中。他们是剧作家田汉、欧阳予倩、夏衍，导演沈西苓、司徒慧敏等。田汉、沈西苓翻译了日本当时左翼电影批评家领导性人物岩崎昶的论文，作家鲁迅也翻译了他的论文《作为宣传煽动手段的电影》。这些有日本留学经验的中国左翼文化人，虽然跟日本的电影公司完全没有接触，但关于日本电影的知识却很丰富，当时是最了解日本电影的外国人。

岩崎昶于 1935 年去上海一周，发现以前全然不知的中国电影意外地持续产生了富有意义的作品，他很是感动，访问了几家制片厂，与正处于运动高潮期的中国的左翼电影人结下了友情。这一时期，对中国怀有高度兴趣的人物还有电影进口业者、制片人川喜多长政，关于他，在下卷的战争期的电影这一章里有必要作专门论述。

虽人数极少，1930 年代从殖民地朝鲜来到日本学习电影的人也有若干，他们中的几个人后来在故国成为导演、摄影师。新兴电影、东京发声等公司妥善接纳了他们前来研修。1937 年到 1945 年，在当时被称作“满洲”的中国东北的长春，日本支配下的伪满洲国政府创立名为“满洲映画协会”的电影公司并制作电影，那里许多中国人、朝鲜人被录用，培养成为导演、编剧、摄影师、演员。他们中的多数人，在日本败北撤退后也在中国作为电影人继续工作，在中华人民共和国的电影界取得重要地位的人也有，在韩国电影界成为有影响的导演的也有。

在“二战”后的七年里，日本处于联合国军的占领下，电影也接受着美国军人的指导和审查。特别是初期的不足一年的时期里，从一位名为戴维·康德的新闻记者出身的军人那里受到的指导时或颇为强烈，日本电影在内容上的民主主义化被强力推行了。这也是一件大事，后面将再专门论及。

第二次世界大战后，出现了很多外国电影到日本拍外景的事例，跟日本的电影公司的合作也有不少。然而外国人所描写的日本和日本人，从日本人眼里看多有异样地被夸张了的东西，甚至常常产生不愉快，因此多数情况下，日方只是提供劳力和必要的技术协助。1953年约瑟夫·冯·斯登堡的《安娜塔汉》（*The Saga Of Anatahan*）、1959年阿伦·雷乃的《广岛之恋》（原题：广岛，我的爱），是例外性的重要作品，在日方技术人员和演员们的全面协助下拍摄完成。不过，好像日本的电影人并没有通过共同工作受到了与这些作品相称的较大的影响。只是在《安娜塔汉》里，此前有一段时期远离了故事片的冈琦宏三被起用，让他面对了各种较难的课题，这成为他作为摄影师被重新瞩目的契机。

到了1970年代，有些西洋人长年住在日本，也学习日语，在较好地理解日本的基础上来拍摄日本题材的电影。他们是，1979年拍摄了《惠子》（*Keiko*）的加拿大人克劳德·加尼翁（Claude Gagnon），1983年以东京的葡萄牙大使馆馆员的身份拍摄了葡萄牙与日本合拍片《恋之浮岛》的保罗·罗萨（Paulo Rocha），等等。这些作品，是用外国人的眼光鲜明地描写出了日本人不太注意到的日本特色的佳作，以外国人的才能丰富日本电影的时代到来了。1975年有李学仁导演、朴云焕（约翰尼·大仓）主演的《异邦人之河》，是在日韩国/朝鲜人探寻他们自身的

存在方式的独立电影，几乎不为人所知。

1981年的ATG^①电影《少年帝国》里，演员赵方豪以二号主演的身份奉献了出色的表演。以我所知的范围，这是韩国/朝鲜人用他们本来的名字在日本电影里出演的难得的例子。日本电影有史之初，朝鲜还不是日本的殖民地。1910年日本将朝鲜作为殖民地支配。从那以来，直到1945年8月15日因日本战败朝鲜获得解放，很多朝鲜人来到日本生活。其多数是因为被日本人剥夺了土地而跑来劳动，或是战争中作为劳动力强制或半强制地被带来的。他们被强制要求取日本名字，即使如此，也常常是一旦被人知道是朝鲜人就会受到歧视。所以一般他们不说自己是朝鲜人。他们中进入电影界留下优秀业绩的人也不少，但由于他们自己不说，也就没有留下记录。曾经被称为“半岛舞姬”的朝鲜舞蹈家、出演了1936年新兴电影作品《半岛舞姬》的崔承喜，出演了1941年宣传朝鲜人志愿兵制度的电影《你和我》的文艺峰等，是其中的例外。这部影片的导演日夏英太郎也是朝鲜人，但在日本没有亮出本名。以后的情况也一样，亮出韩国/朝鲜名字的电影人，至少在主要演职员里面没出现过。然而日本电影的其中一部分确实是由他们贡献的。1981年赵方豪的出现，是一个时代变化的标志。1983年崔洋一作为导演发表第一部作品《十楼的蚊子》受到瞩目，1986年金秀吉作为导演拍摄了《你看见赤脚大仙了吗？》，1989年金秀吉剧作、金佑宣导演、金德哲摄影的《润之街》公映。在日韩国/朝鲜电影人展现出了他们的面貌。

如上所述，在日本电影界工作的外国人极为有限。日本电影

① Art Theater Guild, 日本艺术影院同盟, 主要活跃于1961年至1980年代。

人热心地看外国电影，从那里学了很多，但直接跟外国人接触交换意见的机会很有限，这一点，也许导致了日本电影在相当程度上的独善或自我中心主义的倾向。长年以来，日本人一直深信外国人决不会明白“日本式的东西”的神髓，强烈倾向于认为这种“日本式的东西”的中心是情绪性、感情性的。第二次世界大战之前，它很容易跟我们把亚洲孤立出来跟欧美帝国主义列强对决这样一种悲怆感联系起来，战败后它又轻易地转化为自我怜悯。日本电影在客观看待日本和日本人这一点上是不擅长的。

11. 女性的贡献

日本电影在 1920 年代之前，有女性角色由男扮女装的女形来扮演的习惯。从 1908 年开始，歌舞伎的女演员出演电影，从 1915 年开始流行的那种在戏的间隙里间断性插放的电影，即所谓的连锁剧里，新派剧女演员也非常多地出演，但真正女演员开始活跃是始于 1918 年。自那以来，许多女演员闪耀于银幕，在女演员在电视上成为日常普通的存在之前，至少那些被称作明星的少数人，对影迷来说大多是仿佛需要仰视的神圣存在。为维持这种神秘性，结婚被认为是障碍，直到 1930 年代电影公司对其属下的明星在年轻、高人气的时候都竭力不让她们结婚，如果硬要结婚就尽量保密。杂志、电视等艺能类媒体大举暴露明星私生活，是 1960 年代以后的事情。这之前，艺能类报刊对明星的神秘化是非常协助的。

然而，除掉女演员特别闪现光辉的例子，日本电影不能说是很好地发挥了女性的能力。

首先是故事片导演，曾经是沟口健二助手的坂根田鹤子于 1936 年在第一映画公司拍摄了《初姿》之后，一直到 1953 年女演员田中绢代拍摄《情书》之前，女性导演在这之外一个也没有。在这以后，也只有 1977 年左幸子的《遥远的一条路》等，女性导演的作品屈指可数。欧洲、美国不必说，在中国大陆与香

港、印度、菲律宾、斯里兰卡等亚洲各地的女性导演展示着她们出色才能的 1980 年代，日本电影在发挥女性能力这一点上是相当落后的。但这是仅限于故事片的范围的现象，在纪录片领域，前面所说的坂根田鹤子在“二战”期间从故事片转过来拍摄纪录片之外，从 1940 年代起作为剧作家厚木多佳写了许多重要作品，战后则有中村麟子、时枝俊江、藤原智子、羽田澄子、宫城真理子等诸多优秀人才长期地作为导演坚实地工作着。

剧作家里，20 世纪五六十年代，水木洋子、和田夏十、田中澄江的工作对日本电影质量的提高做出了很大的贡献。那以后，剧作成为女性在电影中最易于发挥才能的领域。

其他方面女性能够工作的空间并不多。成就显著的例子有，1940 年代到 1970 年代，在松竹大船剪辑了很多优秀作品的杉原芳志；在五六十年代的日活，作为石原裕次郎作品的制片人推出了诸多当红影片的水江淹子；从 50 年代作为美术总监参加了《细雪》（1983）等很多优秀作品的村木忍；担任黑泽明《乱》（1985）服装设计获得美国奥斯卡奖的和田惠美等。

极少女性参与这一点，在日本电影里，很容易滋生女的懂什么男人心情这种主观性、感伤化、自命不凡的艺术表现。这点特别集中地体现在任侠片，某种类型的古装片、战争电影中，这些片子里常出现愚蠢的审美观，觉得摆脱掉流着眼泪缠住不放的女人去奔赴死亡之地才是男人中的男人。就算这是极端的表现，日本电影里一般强烈带有以男人一般的幻想将女性特征定型夸张的倾向，则是确凿无疑的。

12. 审查

歌舞伎、讲谈、浮世绘等大众文化、大众娱乐，常常被视为伤风败俗之物，很早就成为江户幕府取缔的对象。

1652年，在堺^①，歌舞伎的少年演员被命令剃去前发，因为他们是男色的对象。1723年，大冈越前守发出通告，若是出现情死事件，活下来的人示众三日，并被发配去做“被差别民”的属下作为惩罚。与此相应，又向全江户市民通告，不准将这类事件画到锦绘出版或编成歌舞伎上演。1820年，江户的中村剧团上演的戏剧描写情痴杀人事件大获好评，官署衙门把剧团老板叫来，说因为这违背了以前发出的通告，风俗上有问题，命令要更改故事。据说中村剧团休息了两天后上演改订版再获好评。也就是说在这个时代，官署衙门对什么倾向的戏剧有问题会发布通告，判断它违背通告，就让作出修改。但是那时还没有剧本的事前审查。

进入明治，1872年，警视厅定下剧场取缔规则。第六条规定“举行戏剧演出时需至少一周前附情节台本至警视厅接受申报认可，且演出之开始与结束也需提前向本厅及所辖警察署报备”。情节台本即剧本，一直到第二次世界大战战败之前，剧场上演的

① 现为大阪府下的一个市。

戏剧全部在上演之前接受审查。但是事实上，五年前的 1867 年，剧场向警视厅提出剧本获得上演许可，就已经在做了。一进行剧本审查，就必须照着剧本上演，剧场里设有临检席，是为警官监视舞台而设的特别席位。它后来也被继承到电影院，战败以前日本的电影院里一直有临检席。

电影的放映就是在这样的基础上开始的，最初的时候审查制度尚不完备，没有警察对影片的事前审查，但是并不意味着什么影片都能全然自由地放映。如果认为在哪个小戏园子里上映的电影是有问题的，该地区的警察可以禁止影片上映。1908 年，横田商会进口的以法国革命时期处死路易十六为题材的影片，被警视厅禁止上映。据说这部影片经由弁士随意更改，解说成是盗贼头目的末路故事得以上映了。这个插曲说明，当时各地的警察署各自执行电影取缔，而似乎可以钻的空子也有不少，还有一点，对人民发起叛乱杀死国王之类的故事，警察是尤为注意的。

警视厅对这样分别进行的取缔做出了统一，变成以事前审查胶片的方式进行，是在 1917 年。

1920 年，当时的警视厅审查股长橘高广（立花高四郎）出版了《民众娱乐研究》一书，在那里，他主张因为电影是连续的绘画加文字（字幕），可以以绘画、出版物的审查为基准，并引用了几条出版法和以往政府关于出版的布告。出版法关于应予限制的东西被列举出来的是，“可认为是妨害安宁秩序或败坏风俗的文书图画”（出版法第九条）。

橘高广在这里又对“败坏风俗的文书图画”，具体作了以下说明：

一、春画、裸体画或虽未露出阴部但有男女拥抱或

接吻的图画，文书则指有猥亵描写的通奸或恋爱题材小说等猥亵之物。二、一见即引起残酷感而产生厌恶之念的地狱门上的猫头鹰、斩头、死刑执行图、颈或头部卷有如蛇之物而引人嫌忌之物、颜面有刃物类穿刺之景象残酷之物。三、犹如否认父子间服从亲和之道德关系、狭义上所谓败坏善良风俗之物等。

也即是说，一是猥亵，二是残酷，三是反道德。

这三条，在 1945 年日本战败之前，在审查时被极为严厉地取缔。随着 1946 年日本国宪法的公布，一切审查都被废止了，但其中关于猥亵，依据刑法的处罚规定保留了下来，警察可以检举告发他们判断为猥亵的影片。即使审查被正式废止，1952 年之前仍然有占领日本的美军进行的审查，这一审查被作为电影行业自我约束机构的映画伦理规定管理委员会所继承。由此，进行了主要是有关猥亵和几个反道德性问题的检查。所谓反道德问题，是指诽谤外国、助长歧视等。关于什么是猥亵的问题，反复地成为将警察、法院、映伦（映画伦理规定管理委员会）、电影界、大众传媒、以保护青少年为目的的道德团体、一般观众等都卷入其中的论争点。直到 1946 年占领军司令部负责电影的官员认为日本电影也应该在恋爱场面出现接吻镜头并作出强制要求之前，在日本电影人看来，接吻一直被认为是猥亵。1970 年代，变成了如果没有出现直接的性器官就不是猥亵。但是这期间，好几个电影人涉嫌公然猥亵物陈列罪被起诉，经过好几年的官司最终无罪开释。

从电影产业起步之时到太平洋战争战败的期间，比猥亵、残酷更让警察神经过敏的，是皇室崇拜的维持和思想问题。

明治维新后不久的 1861 年的太政官布告里，有“菊花纹章及与此类似之图形皇室之外不得使用”一条，橘高广说这是可以预想在电影里也会出现的東西。这并非只是预想，直到 1945 年战败它被严密地执行了。被判断与菊花纹章相似的设计图案全被剪掉，这一条也适用跟这些事情完全无关的外国电影。

更有，报章法第四十二条“冒犯亵渎皇室尊严、改变政体或紊乱朝政事项”，被当作重要条文来引用。实际问题是，虽然没有试图“冒犯亵渎皇室尊严”的日本电影，但外国电影里关于女王、王妃不伦恋爱的宫廷罗曼司影片等受到了严厉的审查，甚至有的作品不能上映。由于演员扮演天皇、皇族将会以不敬罪被检举是明摆着的，谁也没有去做这样的尝试。不只是觉得审查、检举很可怕，这样的事情谁都不敢想象。因此，即使时代已是战败后，直到 1951 年吉村公三郎导演的《源氏物语》里才出现天皇坐在御帘对面昏暗、不太看得清楚的地方的场面，此前没有任何演员扮演过天皇。

橘高广进一步对“损害安宁秩序”具体解说如下：

而所谓妨害安宁秩序，是对国家一般利益的悖反。

- 一、感染最近激进的社会主义或无政府主义思想，对皇室作出不谨慎的言辞，即所谓冒犯亵渎皇室之尊严。
- 二、诅咒我国体。
- 三、讴歌革命或暗中煽动革命。
- 四、宣传无政府主义、共产主义及其他过激之主义思想。
- 五、高唱阶级斗争或直接行动。
- 六、有煽动同盟罢工或诱发怠工之虞。
- 七、有煽动或诱发暴动之虞。
- 八、有教唆或诱发暗杀之虞。
- 九、有损害国与国之间感情和国交之虞。
- 十、公开外交或军事机密。
- 十一、

无视今日宗教制度。以上等等具体列举了损害安宁秩序的内容，若吾人冷静审查电影，务必依据前列之限制，理解损害安宁秩序之内容。电影审查标准略约具体地、半示范性地示明了应予以限制的标准，从精神方面观察其法规时，终究其根源要出自此处。如是，过于细致、一一例范地制定审查标准，势必会拘于形式而忘却剪除之根本理由，难保不作出无意义、不可解的剪除。形式性的审查时或会有失败，故应予以注意。

另外，不让电影拍摄被陆军、海军指定为要塞、军港的地域，也是审查的一个要点。

这些正是审查的核心。尤其是从 1920 年代末到 1930 年代初左翼思想在电影中被大肆表现的时候，对左翼思想的表现彻底地严加管控，有时把影片剪得连电影故事都搞不清楚了。而上述条款，就是这种审查思想的基准。具体的例子，我们在后文中继续来记述吧。

第一章

草创期(1896—1923)

1. 最初的输入与制作

电影最初输入日本，是 1896 年(明治二十九年)的 11 月。它是美国的托马斯·爱迪生研究所开发于 1889 年、公开于 1893 年、从窥视孔里看大箱子中的运动影像的机器，被称作电影视镜(kinetoscope)。它只有影像，没有声音。首先在神户被公开。

接着是 1897 年 2 月，从法国输入了能够在大银幕上映出影像的活动电影机(cinematography)，并在大阪进行了最初的上映。这是两年前由奥古斯特·卢米埃尔和路易·卢米埃尔兄弟发明的机器。将它输入进来的稻畑胜太郎，带着卢米埃尔公司的专业技术人员回国，据说那个时候在京都拍了歌舞伎演员的舞蹈等，若是这样的话，这就是在日本进行的最初的电影摄影。

同年 3 月，经由另一条途径，在横滨也输入了活动电影机，随之在东京也进行了放映。进而，爱迪生研究所改良为能投映到银幕上的维太放映机(vitascope)，于同年 2 月在大阪输入放映，3 月，又是经由另一条途径，在东京被输入放映。也就是说，大约半年之间，经由好几条路线，电影被输入、放映了。从其最初开始，使用了活动写真一词。

这些都是简单的片断性记录的影片的放映，只是因照片动了这一点，就引来了巨大的反响。不过，当初它只是被看作是新奇发明的玩意罢了。

关于在神田锦辉馆举行的维太放映机日本最初的上映会，当时的杂志登有如下报道：

锦辉馆活动写真

画报子

观自三月六日于神田锦辉馆所办活动写真，记其概况。第一为称世界最大之美国尼亚加拉大瀑布之景，云雾蒙蒙，银线错落，呈龙腾虎跃之状，耳边亦如万雷轰鸣。次为留芳名于世界青史之法国女豪杰圣女贞德受火刑之景，为何贞德被处此酷刑，今日不言亦世人熟知。身披素绢之纤软一妇人徐徐入刑场，高缚于十字架，为炎炎猛火焚烧，瞬间玉碎，悲绝惨绝，观者酸鼻。次为美国大汽船纽约港拔锚之景，其劈波斩浪猛进之状，恍如自身立于埠头目睹真景。次为英国玛丽女王化为断头场里露水之状，玛丽以绝代美人而亦大野心家，图谋企夺伊丽莎白女王之位，事未成遂遭斩首之悲剧，断头台置于中央，玛丽苍颜垂首，徐徐由人扶至断头台前，即以白巾蒙面令其跪坐，颈首至台上即刻长刀一闪身首异处，其瞬间之悲况，令人不胜感慨。次为惊涛拍岸之景，观客数日逍遥于礁石海滩之态。次为纽约街头车水马龙之景，大厦高楼高耸云端，道路极为开阔，电车奔驰马车行走行人参差其旁，真乃置美国繁华都市近在眉睫。次为李鸿章戴冠式参列后巡游欧美诸国，最后途经美国，现正为离开华尔道夫饭店之景，可观其于众人送别之间任人摆弄。次为美国总统选举竞争之景，共和党制胜，麦金莱派奏响凯歌，以乐队为前列整然游行于市

中，其状令人有自己列于队伍之感。次为火灾之景，黑烟于窗口喷出，烈焰黑天，于此紧急惨烈场面之中，消防夫为拼死救出住于高层之人，架长梯抱下妇孺，此等令人嗟嘘之举，着实壮勇。次为农家饲鸽之景，白衣村姑二人单手持笼单手散谷，十叠面积大小之鸽群同时飞至啄饵，忽来小犬，鸽子惊吓，三四只鸡发威逐鸽，其飞来飞去翩翩纷纷之状，宛如浅草观音堂前之景，侧旁有马，甩尾去蝇，一切皆逼真无比。最后乃名为蝶舞之物，妙龄二八少女立而踏舞之姿如蝶戏花间，展其裳作蝶翼之状，轻飞缓转，一踊一舞之间，羽色千变，由红而白青而黄，光彩陆离，天女起舞之所谓霓裳羽衣之曲正云是也。余现出之物其数共廿余种，观客唯求其长久现出，然器械转瞬之间旋转千百回，影迹唯白布一片挂于壁间。闻说此活动写真为爱迪生氏之发明，写真幅一寸长五丈有余之物有数个，映现其状之际，其设计以电气机械可一秒卅回变换。（《风俗画报》1897年4月10日号，东阳堂）

被认为是卢米埃尔的技师 1898 年（明治三十一年）拍摄于日本的影片，其中一部分，似乎包含在后来由法国政府寄赠给东京国立近代美术馆电影中心的纪录电影《明治的日本》里面，这部影片有一种鲜明的美，映现在影片里的日本人，恬静地微笑着，时或觉得不可思议地看看摄影机，尚不知在摄影机前羞怯腼腆。

最初从法国的高蒙摄影机店把电影摄影机输入日本的，是东京的小西写真机店，那是在 1897 年 6 月。一位叫作浅野四郎的店员苦心尝试了摄影和洗印，当初摄影机完全卖不出去。1899

年，把外国片子翻来覆去放得没有新意了的活动写真放映业者之一驹田好洋，知道了这部摄影机的存在，请他来拍摄艺妓舞蹈的影片。浅野四郎应允了这个要求，在新桥的酒家的榻榻米房间里，拍摄了这部影片。这大概是在日本拍摄、放映的最早的影片。这次拍摄，在东京的花柳界获得好评，市内各地的花柳街纷纷请求拍摄，人气艺妓一个接一个地出演。这个时期也一起掌机拍摄的人里面，有小西写真机店的客人、三越写真部的柴田常吉。他拍的影片夜间在赤坂一个叫演伎座的剧场上映的时候，那里白天上演新戏剧睦剧团的书生戏。这是新派系的戏剧。电影放映业者驹田好洋用这个剧团的演员，把当时成为话题的逮捕短枪强盗事件弄成一个戏让柴田常吉拍摄。巡查发现了藏在树阴里的犯人，跟他格斗并将他逮捕，这样一种只有一个场景的简单的东西，题名为《短枪大盗清水定吉》。那个时候，同一班人还拍摄了一部叫《书生涂墨，长椅恶戏》的喜剧。内容是，夏天，书生在公园树阴下的长椅上睡午觉，路过此地的两个年轻男子往他脸上涂墨，搞恶作剧。书生一翻身突然从长椅上掉下来，醒了，去追大笑的那两个人。这些应该是日本最早的故事电影。在前一部影片里演了巡查、后一部影片里演了书生的是横山运平，他到1962年一直做电影演员。不过，并不是此后不断有电影的工作，在进入1910年代、故事片拍摄已很普通之前，他一直是新派的舞台演员。

同样在1899年，柴田常吉在歌舞伎座的露天后院，拍摄了在东京获得好评的九代目市川团十郎、五代目尾上菊五郎的《红叶狩》。现在电影中心保存最早的日本电影就是这部。它不是用来上映的，而是在歌舞伎座的演出部长的提议下，为了纪念两位名演员的著名曲段而拍摄的。不过在1903年（明治三十六年），

团十郎因病不能出演约好的大阪公演的时候，它作为替补节目上映了。1900年，一位叫土屋常二的摄影师拍摄了初代中村雁治郎的歌舞伎舞台纪录片《鸛鷗浮巢》，该影片已经遗失。

柴田常吉还在1900年(明治三十三年)发生“北清事变”^①的时候，受吉泽商店派遣，在中国拍摄影片。片子虽然没有留下来，但它大概是海外取材的最早的新闻电影吧。

吉泽商店的北浦谦一社长后来留下了这样的记录：

“北清事变”从军写真^②摄影班派遣

明治三十三年五月勃发“支那”义和团事变之时，获从军摄影许可，依赖柴田常吉(后为三越写真部长)为写真班长，七月从军第五军团，由宇品出发，从天津、北仓、通州一直拍到北京城入城式，十月凯旋后，于东京公开影片，和日本最初制作的国产放映机一起将影片广泛供给于各地之红十字会、县郡之教育活动写真会、孤儿院、演映业者等。此从军摄影中，弹丸击中柴田氏怀表，玻璃与器械损坏，然柴田氏却奇迹般安然无事。

吉泽商店是一家在东京的京桥从事锦绘、照相机、幻灯、留声机等贸易的公司，它成为最早的正式的电影公司。以1899年从伦敦进口美国电影《美西战争大活动写真》为开始，又进口了法国的魔术电影等新作。它还对进口的放映机加以改造而制造贩

① 即八国联军侵华战争。——译者注

② 日本电影早期，电影的通称不是“映画”，而是“活动写真”或简称“写真”。“写真”现意为照相、照片。

卖国产放映机。继前述“北清事变”的新闻电影之后又制作了几部纪录影片，其多数为拍摄明如上人、小松宫彰仁亲王、五代目菊五郎等名人的葬礼或拍摄博览会、观舰式的片子。靠着这些影片的储存，之前只能做巡回放映的人，渐渐地能做长期放映了。终于，1903年(明治三十六年)，吉泽商店给浅草一家叫电气馆的正陷入经营不良的杂耍会场提供影片，使之成为最早的专门电影院。

2. 弁士

在无声电影时代的日本电影放映过程中，除伴奏的乐团外，在银幕的旁侧还有说故事、台词的叫做弁士的说明者。在别的国家，似乎在最初期也有同样的说明者，但是好像大抵在 1910 年代之前已经消失了。不过，日本和曾经是日本殖民地的朝鲜及中国台湾，而且不知何故还有泰国，直到无声电影终结时一直都有弁士，在这些地方弁士的说明自身作为一种技艺被评价，并拥有能左右上映受欢迎程度的力量。在日本，从 1931 年到 1935 年电影向有声片转换的时期，弁士的职业几乎消失了。但是在泰国，有声片化以后弁士也长期存在，无声片也保持了一段时期的命脉，还有，外国电影在乡下上映的时候，是降低音量而由弁士来加上说明，也就是说现场的译制。

电影最初是珍奇的杂耍。给杂耍附上兼宣传和说明的开场白是很普通的，所以自然地日本电影里也附有说明。他们在上映前，首先用夸张的口吻滑稽有趣地大讲这是个新发明的稀奇装置。这称为前说。前说超出了装置说明的范围而走向漫谈（类似单口相声）化，弁士以此斗艺。前说的习惯一直持续到 1910 年代末，在弁士的说明渐渐成为一种高度性的技艺，招揽客人的多余的笑话变得不必要的时候，前说消失了。

杂耍的开场白作为技艺并不是很高级的东西，不是有教养的

人所干的职业。电影的弁士也是跟它一样的起点，开始的时候，好像有相当奇妙的说明。1897年，京都的东向座剧场公开活动电影机的时候，闹市街边卖牙刷的摊贩被起用来当说明人，穿着大衣站在舞台上。影片里有拿破仑登场，这位弁士说道，“这是拿破仑，拿破仑就是拿破仑”，每当拿破仑出现的时候就反复说这句话，由此引来了观客的大笑。但是，初期的弁士并不是都这样没教养。同一年，在大阪的彦六座剧场上映了美国的短片《梅·欧文和约翰·C·赖斯的吻》(*The John Rice — May Irwin Kiss*, 1896)，一位因说杂技开场白而为人所知的叫上田布袋轩的男子担任了弁士。他对警察会将接吻场面作为猥亵行为的杂耍玩意而予以禁止一事很是警惕，在前说中，他以自己擅长的雄辩解说道，接吻是西洋流行的打招呼方式，跟日本人的互相拍肩膀拉手一样。当时日本虽然还没有电影的审查制度，但警察在杂耍的演出中对他判断为反良俗的东西，是有权令其中止的。结果，这部影片好像没有被禁止。

1908年，一部叫《路易十六末路之历史·法国大革命》的进口电影收到了警视厅禁止上映的命令。人民反国王的主题，在1945年“二战”战败之前，是日本警察在所有艺术门类里最严厉予以取缔、排除的内容。不过进口该片的横田商会，将影片改名为《北美奇谈·岩窟王》，在东京神田的锦辉馆公映。只是以弁士的一个说明，把路易十六夫妻变成了美国的山贼夫妇，把蜂起革命的民众，变成了为协同防范、降服山贼而蜂拥赶来的市民。

在19世纪末的日本，出现了小规模的广告代理业者。1897年，维太放映机首次公开于东京的时候，在最高级的剧场歌舞伎座请来许多名人搞试映会而使它获得好评的，是一个叫广目屋的广告代理公司。这个广目屋组织巡回队到日本各地以帐篷式的移

动电影馆到处进行放映，那个时候，作为广目屋的店员参加巡回放映，说开场白的，有一位叫驹田好洋(万次郎)的青年。他不久独立出来，主宰着一个叫日本率先活动写真会的巡回放映队巡回各地，并由自己来做解说。虽然也有其他几支巡回放映队，但他的巡回放映队变得特别有名是靠了弁士风趣的说明。他的说明的特色似乎是万事夸大其词，有一种亲和力。由于频繁使用“颇为非常……”之类的词语，被人起了“颇为非常大博士”的绰号。这还是在电影里出现明星之前的事，作为弁士的他是日本电影界最初的明星。创造了弁士解说技巧基础的是他，而他也培养了众多的弟子。

驹田好洋虽是一位受人爱戴的艺人，但将弁士的解说技巧提高到艺术的水平的最早的人物，一般认为是染井三郎。他起初是新派剧的演员，1906年进了浅草的一家杂耍展示场做解说。这是一种叫观战铁道的东西，让观客坐在做成像列车车厢式的客席里，窗外是弄成立体全景的日俄战争的战斗场面，附上解说给观客看。解说获得好评，他被同样位于浅草的日本最初的常设电影院“电气馆”物色过来，当上了弁士。他不夸张，不搞亲和，注意在知性的淡淡的叙述里面带出微妙的韵味，与驹田好洋式的夸张解说相对，被说成是客观解说。他在《活动写真杂志》里这样谈了自己的信条：

文艺片，跟普通的写真(指电影)不同，胡说八道可不行。或是看一遍译书，或是向知道原作的人请教，在这基础上来解说。这是相当费力气的。对宗教题材的影片，我也同样下功夫。

我注重解说的言外之音，采取简明扼要的方法。在

不同的场所，根据观众构成(哪一天、哪个时间段各不相同)，做出调整。我认为与其盯着预收票款，不如自己融入电影的人物、事件里，这样的话，观众的兴趣点自然集中到影片上，就会获得成功。

染井三郎的全盛时代是 1910 年代，对意大利的历史片等的解说极其有名，颇具传奇性。

1908 年，在浅草，名为娘美团的少女歌舞伎剧团颇有人气。以中村歌扇和中村歌江两少女为明星，全部由女子来演歌舞伎。一个叫 M·百代的电影公司，把她们的舞台表演原本原样地收到胶片上，制作了电影《曾我兄弟狩猎场之曙》。它在电影院上映的时候，弁士花井秀雄觉得既然这样，干脆不如让剧团的少女们说台词，然后实行并成功了，由此出现了称作阴台词(画外台词)或者声色弁士的流行。具体做法是几乎照原样把舞台剧拍下来，附上五六个弁士，分别说登场人物的台词。伴奏也用舞台的传统乐器，弁士学着歌舞伎和新派演员的腔调说台词。外国电影是台词字幕出现，一个弁士一边解说着故事，一边把所有台词念一遍。日本电影则由于有声色弁士的存在，所以没有台词字幕，只是在一个段落的开头插入相当于小说章节标题的、简单而时或诗化的词句。

在原本没有弁士的情况下拍摄出来的外国电影里，为了让人们仅以影像与台词字幕来理解影片，电影表现的技巧得到了发展，如心理描写目的的特写，为了表现对立纠葛的剪切和蒙太奇，代替台词功能的哑剧式的演技等。然而画外台词流行时期的日本电影，人们需要的尽是全靠声色弁士像舞台演员那样拿腔拿调地说台词的、依舞台剧原样收录的影片，电影技法的开发停滞

了。声色弁士的全盛时代是从 1908 年到 1920 年代初，这一时期，瞪大眼睛看着美国和欧洲电影华丽的技法发展的年轻知识层的影迷们，主张为了日本电影的革新应当首先废止画外阴台词。1920 年代初，当这些年轻人进入电影界，开始制作使用了与外国电影一样的切、摄影技巧和台词字幕的日本电影时，使用声色弁士的电影的人气急速衰退下去。

虽是如此，由弁士单独一人解说故事和台词的方式却保留了下来，甚至名人辈出，人气大盛。不过，虽说是单独，由于一部长篇的影片从头到尾由一个人来解说在体力上是不可能的，所以中途会交替着由三个左右的人来完成。担当最后部分的是主任弁士，一家影院里包括见习的共有六七个弁士。在此之上再加上伴奏的乐团成员，无声电影时代的电影院为了做出声音，使用了相当多的人员，相当奢侈地展开活动。哪里是无声啊，其实是充满着非常热闹的现场声音的。对此观众也拍手喝彩，对弁士的技巧若觉得好也会叫好。

1914 年意大利历史片巨作《安东尼和克莱奥帕特拉》在东京公映，染井三郎解说了这部影片。后来他把这个解说录到 Nipponophone(后来的哥伦比亚)唱片里，根据唱片的存留记载，这是其中的一段美文：

英雄好色，豪杰嗜酒，古来英雄因酒色而亡之前例
真为不少。这里，罗马三执政之一而为人晓知之稀代英
杰安东尼，亦为闭月羞花克莱奥帕特拉之美香而褫夺魂
魄，进而不问本邦政事，每日优柔寡断，作为一国之君
实不相宜。于埃及宫殿朝夕设酒宴，缠绵于美人膝间。

屋大维欲灭安东尼立罗马建国之基业，遂募大军，

整列登上埃及远征之途。大军已然登陆尼罗河口，雷鸣般呼叫呐喊。欢愉之所瞬间变而为刀枪相见之地，阿尔萨斯宫殿宛如地狱，十层二十层地被围，连蚂蚁也无有隙缝爬出。如此英雄之安东尼，也呜呼其命运，自伏刃倒去。真所谓奢者无长久，千古格言也。

乘势进军而来的屋大维捕获女王为俘虏，衣锦凯旋，大肆宣传。女王亦感被敌国俘获实乃前代未闻之耻，悄悄命人捕来栖息于尼罗河称为阿普特之毒蛇，亲手将蛇塞到咽喉处，最后如睡着般断了气。

回到罗马的屋大维受到市民倾巢欢迎，以四十一岁之龄踏上罗马首代皇帝之位，更被赠尊号奥古斯都，罗马帝国百年基业由此开始。

星移物变两千年春秋，今日依然被旅人传颂的故事，罗马史剧安东尼和克莱奥帕特拉的一节由此迎来大团圆结局。（《Nipponophone 音谱文句全集六版》，大正十一年刊）

虽说开始出现了专门的电影院，但电影放映的主流仍然还是巡回上映。也就是说，是一种走江湖的杂耍。在各地的节庆庙会上，跟变戏法、喷水等杂耍一样，在地方的小戏园子里或搭帐篷放映。

后来以喜剧电影导演闻名的斋藤寅次郎，对1910年代开头几年自己还是秋田县小学生时候的回忆，如是写道：

一年一度的活动写真的巡回放映来了。尾上松之助的隐身术，新派大悲剧，美国的短篇喜剧等。三天里看

了一次，但自己每天想看却没有钱。想来想去，就去志愿当走街串巷作宣传的举旗子的人，算是打工。就是被套上大人的坎肩，走在乐队的先头。秋日天空晴朗，心情很是舒畅。

这样三天后，妈妈被本家叫去挨说了，说是小孩的教育不好。还很年轻的妈妈哭着回来了，说给你钱，举旗子就别干了。

结果，下一年，又下一年，巡回队每次来的时候，我都去举旗子。我的一生对电影的萌芽，就是从这个时候开始的吧……（斋藤寅二郎〔由寅次郎改名〕自传，《奇人·怪人·喜剧人》，《电影杂志》1982年1月号）

诗人北原白秋有这样的一段诗：

乡下锐利的笛声
 闻其声而泪涌
 忙碌的活动写真
 映上老旧的布
 临时的街边小屋里
 瓦斯灯火消落时分
 乡下锐利的笛声
 闻其声而泪涌

在伊丹万作的散文《我的活动写真旁观史》里，这样写儿时
 在松山的小戏园子的经验：

在一个叫寿座的二流小戏园子里看了电影《怪盗吉格玛》，那时是小学五六年级的时候。一个叫驹田好洋的人把影片带来，自己做解说。记得他好多次使用“颇为非常”的一词，到了让人讨厌的程度。在一个小孩子的心里也觉得这是种坏趣味。（中略）

日本新派的片子也只能想得起来大约有两个种类，片名和故事都不知道，没法说给别人听。

只是记得这里面有一部片子，在快到结尾的时候，弁士预先催促观众注意摄影机的位置变化，一而再再而三地提示说，下面视野的范围会突然改变，但场面还是一个场面，动作也是连续的，请大家不要误解。

果然跟弁士所说的一样，镜头一变，此前是以山坡的一部分为背景的全身镜头的戏，现在变成了大远景，现出山坡全貌，戏放到包括山坡上下在内的范围里进行。

从弁士一而再再而三地预先提示这一点来推想，应该是当时像这样在戏的中间变换镜头，还很少见。（《伊丹万作散文集》，筑摩丛书）

这个，是1913年时候的经验。

3. 日俄战争电影

1904年(明治三十七年),日俄战争一开始,电影急速地活跃起来。摄影师从世界各国赶到中国东北战场拍摄旅顺和其他地方的战斗。日本也派遣了吉泽商店的摄影师。想看到正在进行的关乎国家危急存亡之战的实况,这一欲求使人们赶到了电影上映会场。电影就这样,从新奇的杂耍升格为大众传媒的一部分。

当时的这些影片的广告上写道,去拍摄日俄战争新闻的摄影师里,有人过于深入敌方阵营以致成了俄军俘虏。日俄战争纪录片里,攻占旅顺时,乃木大将一行前去会见俄军斯特塞尔将军等片断留了下来。

1910年2月发行的吉泽商店的“活动写真器械与影片定价表”之“日俄战争之部”里面,介绍有30呎到500呎长短不等的作品93部。这是为了接受订货卖影片或者接受出租和出外放映用的目录册子。其中有这样的东西:

《九连城大激战》,一百三十尺

初为全景式摇动拍摄众步兵于平地散开队形卧倒射击之实况,并映有步兵自那里呐喊突入敌阵,其间卫生队以担架运送伤兵或于肩头救助伤兵等实况。

《〈哈莫坦〉激战》，甲三百四十尺，乙二百尺

初为日本兵因敌优势而退却之场面，次为敌炮兵列开向我军射击之场面，最后为我军冲锋占领敌阵扬起太阳旗之实况。

《大石桥炮兵苦战》，甲三百七十尺，乙一百五十尺

初为我机关炮队射击敌人，此后我军受敌之包围，渐次战死，终于阵地为敌占领，国旗被敌摘下。此时，我援兵赶来，击退敌人，摘下俄国国旗并撕裂之，再度升起日本国旗，高呼万岁。乃最为勇壮之写真。

《俄军斩罪之滑稽》，一百四十五尺

本写真以滑稽为主。数名俄军士兵因违反军规，长官命值班士官处以斩首。值班士官将他们斩首后饮类似烧酒称为“伏特加”的酒，大醉之中，一个首级从桶里出来，连到胴体上，其后拾起友之首级连到各个胴体，大家一起去士官之处，揪出来将其胴体切为两截，四散而逃。胴体之上下两半分别动作。乃如是一滑稽写真。

《旅顺大海战》，甲五百尺，乙三百尺，丙二百尺

初为敌舰队拔锚出旅顺港之景。次为我舰队以驱逐舰及水雷艇为先导劈波斩浪突进。次为敌我方大舰队打开炮门炮击，天地为之震动之景。此后我驱逐舰之水雷发射管里发射鱼形水雷，悄然入海然后爆炸，第二次发射将敌之驱逐舰击个粉碎。次为映出敌舰整体之画面里

连续发炮下桅杆折断之景。终部为敌舰起火，熊熊燃烧，或我方炮弹下烟囱倒坏之惨状。此写真于如是拍手喝彩中结束。

等等等等。这些影片是日本摄影师所摄还是买自外国并不清楚。是实录还是虚构也不清楚。但是，把今天所说的“摇摄”按照语源写为“全景式摇动拍摄”，看得出短短几尺胶片内包括战斗双方的场面等有许多场面转换的运用，意识到极远镜头和远镜头之区别等，相当的技巧摄影被想象到了，单就它们是日本故事片里还没有把场分割为镜头的时期的片子而言，这是一份在电影技术上很有意义的资料。只是把有“冲锋”场面的影片称作“实况”，有点可疑。实拍冲锋的话，摄影师有几条命都不够，这是再现吧。不过这种假拍在30年代侵华战争时的新闻电影里也频频运用，很多观众以为它们是真的。

美学家板垣鹰穗有一篇散文《日俄战争时代的电影》（《每日周刊》1937年新春映画号），这样写下了自己小学时看了1904年在日本公映的一部叫《马卡洛夫中将望远镜惊望俄舰之击沉》的影片的记忆：

这片子真是个荒唐胡闹玩意儿。在像是军舰的指挥台那样的地方，叨叨咕咕的马卡洛夫中将出现，把望远镜抵到眼边。（望远镜）圆形边框的画面里是俄舰沉没的景象。马卡洛夫中将上下挥摆胳膊，又像是怒，又像是恼。一位副官上来对中将说了些什么，他说的内容像是弁士随便瞎编的。“马卡洛夫译成日语就是打败仗的男子，东乡译成俄语就是胜利之神，打败仗的男子和胜利

之神之间进行战争，战败难道不是理所当然的吗？这就是本片的紧要之处。”于是片子结束，观者天真地拍手，响起哨声，亮起了灯光。

说是实拍、而实际却是拍了演习而称之为实战，只是拍军队在行进、大炮在射击，很多都是这类东西，但即使如此，当时这些影片给人们带来了很大的感动。作家内田百闲，这样写下了他看了据说是外国摄影师拍的旅顺入城式实景时的情形。这只是单单拍了军队行进，“士兵一副没有灵魂的表情，似乎只是在无意味地行走”，但他从这里感受到了众多战死的士兵们好像也一起在走，他自己也好像在跟着走。

满满地挤在黑暗中的观客突然热烈地鼓掌。

从我的眼睛里一时流出了眼泪。士兵的行列，以同一种姿势一直走着。我的眼睛因泪水而模糊了，觉得自己连走向我前面的人的背影也看不见了，觉得自己好像变得对周围的一切都不知道了，只是一个人在一个陌生的场所茫然无措。

“别哭了。”走在旁边的一个男子说道。

我后面又有谁在哭的声音。

鼓掌还不停止。我泪水沾湿了双颊，就这样跟着行列，在复又寂静的街头，一直就这么跟着走。（内田百闲《旅顺入城式》）

跟作品拍得好坏几乎无关，战争电影里常常有一种激发观众的民族共鸣、引起狂热的力量。电影放映开始以来几近十年，其

新奇性已经淡薄，观众的增长势头也缓了下来，靠着日俄战争纪录影片，电影放映又急速地扩大了。

然而，理所当然地，日俄战争的影像在中国人的眼睛里，则完全是另一幅景象。当时留学日本学医的中国学生鲁迅，对自己在仙台的医科学校混在日本同学中间看日俄战争的新闻幻灯片时的经验，后来在一篇叫《藤野先生》的散文里这样写道：

第二年添教霉菌学，细菌的形状是全用电影来显示的，一段落已完而还没有到下课的时候，便影几片时事的片子，自然都是日本战胜俄国的情形。但偏有中国人夹在里边：给俄国人做侦探，被日本军捕获，要枪毙了，围着看的也是一群中国人；在讲堂里的还有一个我。

“万岁！”他们都拍掌欢呼起来。

这种欢呼，是每看一片都有的，但在我，这一声却特别听得刺耳。此后回到中国来，我看见那些闲看枪毙犯人的人们，他们也何尝不酒醉似的喝彩，——呜呼，无法可想！但在那时那地，我的意见却变化了。（《藤野先生》）

鲁迅在这个时候，觉得中国人的病不在肉体而在心灵，为了治愈心灵的病而弃医从文了。

东乡元帅凯旋之时，吉泽商店的摄影师千叶吉藏抱着摄影机跟着行列进行了拍摄。不知道这是否算最初，它是日本电影里移动摄影的先行实践。他那时候为了拍行进队伍，爬上电线杆也拍了俯摄。另外，在拍日光的瀑布的时候，把三脚架的前面那只脚

拿起来，拍了上摇。不过，据说同伙们只是觉得他是一个胡拍乱拍的怪人。

1906年，以这位千叶吉藏为导演、摄影，工人运动家、社会活动家高松丰次郎制作了影片《社会帕克活动写真》，在东京的锦辉馆上映并自己做解说。所谓帕克就是漫画，但它不是动画片，是以漫画式构想进行社会讽刺的意思。根据冈部龙编著的《日本电影史素稿9·资料·高松丰次郎与小笠原明峰的足迹》（电影藏馆协议会），这部影片内容如下：

第一种类(喜剧):

真实社会踩球表演、栗红色木鱼、公德的诉苦、当世绅士的真面目、自大狂的失败、国有旅社、人心表里、旧思想的教育、时髦(high colour)的行列；

第二种类(活生生社会警世录):

女学生的末路、悲剧船长的殉死、桦太的越狱、饮酒与家庭、爱的成功。

所谓“真实社会踩球表演”，是由浅草叫江川的踩球团表演，以向岛的花月华坛、日比谷公园为外景拍摄的。在这些地方，拿出舞台上踩球表演的球，在球上分别写上官、公、私立的各大学的名字，扮成学生模样的踩球艺人，表演现实社会为成名立世展开竞争。高松丰次郎原为钟渊纺织厂的职工，在作业时失去了一只胳膊，后来从明治法律学校毕业，立志从事以建立保护劳动者权利的劳动法为目标的社会运动，作为其手段，他师事三游亭圆游而成为艺名为吞气楼三味的落语家，从曲艺场开始了思想启蒙活动。后在曲艺场上映活动写真，自己来解说。作为其发

展的一个结果，就是这部《社会帕克活动写真》。关于作品的成色无可推断，好像由于他自己就是曲艺艺人，请来了百变面相的春风亭鹤枝及其他各式各样的艺人参加演出，对社会作了讽刺。由此我们可以知道，在日本终于到了开始制作类似故事片的东西的阶段，已经尝试了讽刺性综艺表演式的电影。高松丰次郎在那以后也一直继续在拍社会启蒙电影。

开始上映日俄战争新闻纪录片之后，浅草的电气馆的票房也大为增长，使得吉泽商店能将它变为直营影院并加以扩建。巡回上映业者、京都的横田永之助，也在日俄战争时期迅猛地扩大了事业，并形成了叫横田商会的电影组织。随后 1907 年，在大阪开设了日本第二大的专门电影院千日前电气馆，这是把原是曲艺场的地方改造过来的影院。以后，电影院一边迫使曲艺场、杂耍场和小戏园子走向衰微，一边不断增长。1903 年东京及周边地区有 154 家曲艺场和 24 家电影院。人们每人平均一年去曲艺场 2.23 次，去电影院 1.35 次。到了 1912 年，去曲艺场的次数减为 1.53 次，反之去电影院的次升则蹿升到 5.50 次。影院数也增加到 44 家。

日俄战争之后，吉泽商店在浅草一个接一个地建电影院，建筑物都弄成了西洋风格。与西洋舶来的新玩意儿相符，放映它的地方也搞成了时髦样式。一种叫电影街的新形式的闹市区，在各地陆续形成。但是在演艺行业集中的区域，有自古以来的老规矩，电影这一新的玩意儿不可能和它不发生冲突。

吉泽商店的经营者河浦谦一，晚年在给电影史家田中纯一郎的信里，如下写道：

浅草公园六区的搞放映的，起初在入口处是刺有文

身的流氓一样的大块头男人盘着腿，在收代替入场券的木札。中流以上的人、妇人觉得这样子很吓人，不太去看。外国人等即使想看，对他们那种不成体统的样子觉得害臊难为情，也没怎么带到这里来。

不久因为自己也跟浅草的放映发生了关系，就想把六区改良一下，弄成让知识阶层的人、妇人、孩子也能没有障碍地进来，于是把电气馆改建成西洋式的两层楼。而卖票和引导员打算全部用女孩子，让人跟那时把六区放映一行的雇佣人手全部照管起来的头头新门辰五郎去交涉，可是他的手下喽罗们不干，大闹着说杀了那个给我们捣乱的河浦！我去见了新门头目，说换成老婆也行女儿也行，子儿原样一个也不少，为了六区的发展，您就点个头吧。那边是明白人，结果此事平安了结，跟客人打交道的都换成女孩子。自此风气一变，来的人也多了。（田中纯一郎《河浦谦一的信》，《映画史研究》18号）

日本电影事业，早早地从其出发点开始，就不得不跟黑道交涉，这是大大地影响初期日本电影形态的一点。

1908年，韩国皇太子随伊藤博文来到日本。两年前日本政府在汉城设韩国统监府开始了对韩国的军事政治支配，两年后将韩国合并，将该国变成了殖民地。正好在这中间，是一个用强力把韩国人的激烈抵抗压下去而强行推行殖民化的时期。伊藤博文作为韩国统监，是推行这一工作的日方中心人物，他在这一时期把韩国皇太子带到日本，类似所谓抓了个人质。事实上，在韩国国内传言皇太子在日本被杀害，引起了轩然大波。此时伊藤博文

叫来了吉泽商店的河浦谦一，要求拍一部给韩国人看韩国皇太子享受日本旅行的电影。影片被送到韩国公映了。这些影片现已不存在，通过韩国皇太子在日本皇室专用的猎鸭场跟竹田宫等人打野鸭、一副高兴的模样等，表明皇太子在日本受到了款待。这是一部缓和韩国人对日本将韩国殖民地化的动向怀有的理所当然恐怖的宣传电影。

有一份被认为是河浦谦一的手稿的笔记，上面写道：

韩国宫内省的嘱托

极寒中之一月初，伊藤统监伴韩国皇太子突巡幸北韩，被命前往拍摄其模样，遂带技师前往。其时平壤的旅舍，是跟老交情的韩国内务大臣宗秉俊一起，邻室住着宗秉俊氏，到了晚上，一进会成员及其他不少朝鲜人前来面会。也许是因为合并前吧，他们跟宗氏展开激辩，感觉现在就会不会拿出手枪对打起来，但什么事也没有发生。然因警视总监泽田氏也同宿，觉得会有充分布置，但还是没有太好的心情。

极寒中为何突巡幸北韩，询问之下，曰韩民皆作种种风传，皇帝被带至日本或已被杀等，故而突然巡幸，而拍摄电影是为了给偏远地方的人看的。

这些大概是日本电影史上拥有政治权力者意图把电影用作政治目的的最初的尝试。若是考虑到那以后日本对韩国支配之悲惨，我们不得不说，电影首先以这样的方式被政治所利用乃是极为遗憾的事情。就算制作者和摄影师完全没有要说谎的意思，但作为其结果，掩盖了存在于影片内容背后的当权者的真正意图。

同一时期，横田商会也拍摄了记录伊藤博文和韩国李王殿下一起在韩国旅行的纪录影片《韩国一周》，并于1908年在日本公映。不知道这部片子是不是也是伊藤博文示意拍摄，但它也是一部向日本人展示韩国王室与日本的当权者之亲密无间，并具有宣示日本并没有强制韩国服从的宣传作用的影片。

在日本，政治权力和电影的直接连接，首先是这样开始的。这以后，并不是说政治权力始终只是以这种方式来利用电影，但这样的方法，至少到第二次世界大战战败，乃是政治权力对电影利用的基本套路，这是难以否定的事实。

日俄战争的记录等片断性的东西另当别论，今日东京国立近代美术馆保存的日本纪录电影最早最完整的作品，是1912年公映的M·百代商会作品、由田泉保直摄影的《南极实写》，后来被重新剪辑，剪辑版的题目是《日本南极探险》。这是摄影师跟1910年出发的白濑中尉一起赴南极探险而拍摄下来的影片，在困难的条件下以简单的器材完成，是一部优秀的作品。有从队长到水手的每一个队员的介绍，他们面对摄影机的表情被很好地拍摄了下来。南极上基地的设立，狗拉雪橇奔跑的情形，坐小船终于逃脱了开始被冰覆盖的海面之冒险等，现在看来也令人感动。

4. 制片厂的建立

在日本最早建立制片厂的是吉泽商店。1908年(明治四十一年),东京目黑的行人坂建起了一座玻璃舞台。因为还不会照明,为了在日光下拍摄,温室那样的用玻璃包起来的舞台成为必须。但是,由于是极小的面积,感觉搞一个八叠榻榻米的话,摄影机与被拍摄物的距离就没有了,很难办。在这个舞台建起来之前,据说有五年左右,在这同一场所是支起帐篷来置景拍摄的。

一建起摄影棚,吉泽商店就成立了一个叫考案部的组织,相当于今天的企划部。部长请来了有名的新派剧作家佐藤红绿,部员有红绿的弟子作家榊本清、红绿的速记员小口忠等。照着河浦社长的方针,一个月一次,从部长红绿到小字辈,全体店员聚起来开规划会议,以无记名投票决定下月拍摄的作品。也许还不能叫民主主义,但这是跟既成的艺能界的做法不同的作派。这大概是因为河浦社长不是艺人,而是更具技术员气质的近代实业家的缘故吧。他们的第一部故事片是菊池幽芳原作的《己之罪》,这是一部到神奈川县片濑和江之岛海岸拍外景、只展示了原作最精彩部分的短片。部长佐藤红绿的原作及当时有名的新派剧一部一部地被拍成了电影,演员则较多是以白天兼职的形式使用在本乡座的舞台上演戏的新派演员。片子若是三本四本就是长的了。

横田商会位处京都，做了很多外国电影的进口，继东京的吉泽商店之后也开始了自己的影片制作。经常上映横田商会影片的京都的小戏园子里，有一个叫千本座的，这是一家平时上演歌舞伎的剧场。横田商会向千本座的经营者牧野省三提出制作电影的请求。牧野省三让正好当时在自己剧场演出的一个剧团出演，在附近的寺庙里拍了《本能寺会战》里森兰丸奋战一场，以此为开始，一部接一部地把歌舞伎的历史故事拍成了电影。牧野省三对电影制作完全没有经验，他以戏园经营者的经验，把歌舞伎排戏的方法应用到了电影里。就这样，在他指派参加演出的歌舞伎演员里面有尾上松之助，他成了人气明星。

在1911年(明治四十四年)发行的横田商会的作品目录册子里，记载有约200部故事片，大都是1000呎以内的片子，而其最长的作品，是7170呎(约1小时20分钟)的《忠臣藏》。这是1910年的作品，其内容如下所述。考虑到那时还是明治时代，还在大公司日活成立之前，它不能不说是一部令人吃惊的大作品。

史剧忠臣藏七一七〇

第一，吉良响应使之传授。第二，芝增上寺普请之差错。第三，松间御廊下衣服之耻辱。第四，片冈源吾右卫门之忠节。第五，再松间之刀刃。第六，胁坂淡路守吉良之诘责。第七，田村邸门前忠士之叹愿。第八，同邸上使之到来。第九，同邸园浅野之决心。第十，内匠头切腹片冈之会面。第十一，萱野早见两士之速奔。第十二，良雪气焰大石之自觉。第十三，赤穗城笼城殉死之发布。第十四，大野九郎兵卫父子之逃奔。第十五，赤穗城内大石以下之大评定。第十六，大石之开城。

投降、胁坂侯之入城。第十七，京都三本木吉田忠左卫门之浪宅。第十八，祇园一力楼大石清水之斗智。第十九，地藏堂前丰田之愤死。第二十，门外之暗争、寺坂之功名。第二十一，山科大石之闲居、母妻之强烈主张。第二十二，同庭园父子之分手。第二十三，同门前母妻赴但马。第二十四，大石内藏之助惊于主税与母之先见。第二十五，神崎与五郎东下之忍耐度。第二十六，复仇当日南部坂后室与大石。第二十七，南部坂雪之别离。第二十八，户田局堀部金子间谍之捕获。第二十九，本所松坂町义士之集结。第三十，同吉良家义士之乱入。第三十一，同里门大石主税之先阵。第三十二，清水一角梦醒山鹿流战鼓。第三十三，和久半太夫之战死。第三十四，与田藤兵卫之卑怯入釜。第三十五，小林平八郎之血中崩毙。第三十六，堀部弥兵卫老人之奋战。第三十七，清水一角之战死、赤垣瓢之战功。第三十八，二武士天启得遁路。第三十九，吉良潜伏柴屋之头阵。第四十，釜中之与田押送作证人。第四十一，再度柴屋义士之夙愿。第四十二，撤回两国桥蒙服部之恩情。

现在保存下来的日本的故事电影大概是最早的作品，是一部松田映画社收藏的《松之助之忠臣藏》。这是一个被认为是后来由巡回上映业者做了很多改动重新编辑过的拷贝，里面有浪花曲和弁士解说，还缺了几场戏，但被认为基本上就是那部《忠臣藏》。

内容从松廊下开始，先后演绎浅野切腹、派往赤穗的急件信

使、赤穗城内的评定、开城投降、一力茶屋里大石的放荡和同志的气愤、山科大石宅邸与妻儿的别离、大石的东下、与亡君遗孀的别离、荞麦面店里同志的集结、袭击、泉岳寺等情节，混合了歌舞伎和讲谈的片段，除了缺少的第十四、十七、十九、二十等场面，其他都照着前列的目录册子的记录推进。

以上所列的片段，分别是几分钟一个的段落，各段落大多由一个镜头构成。但袭击的段落里，从正门袭击的一群人，从后门袭击的一群人，在随从房间里听动静的武士，翻过围墙开门的义士，在院子中间的打斗，四处乱逃的女佣人和司茶的下人们……这样的镜头有十几个。全部将近 60 个镜头，一个镜头一两分钟，很像舞台剧照搬。然而，它不只是舞台式的布景，也有大量外景，虽然只是很少一部分，但也有摄影机的摇摄，很多地方把舞台以一个场景解决的部分加以场的变化，弄成多个镜头。镜头全部以全景拍摄，其中唯有一个是胸部以上的镜头，被人们想象这会不会是几年后的同样的作品中剪下来插进去的。

荞麦面店二楼的大房间义士集结的场面里，房间墙壁上画有雪中江户人家。大概原本是想表示窗外的风景吧，但因为它明显是画在墙壁上的画，便具有了一种奇特的效果，仿佛是借用画面的一部分说明那个时候江户的街道上正这样下着雪。在目录册子的幕表里是“本所松坂町义士之集结”一场的这个荞麦面店的场面，分别两次重复了荞麦面店的店外、入口处和二楼的画面。虽然基本是一场戏一个镜头，但比起舞台的一幕来却远为细致地下了功夫。

在袭击时那间随从的房间里，估计是清水一学，从被子中跳出来，伸出一只手，一根一根地掰着手指在数着什么。应该是在数着大石良雄敲的战鼓的声音，判断这是山鹿流，也就是赤穗浪

士的袭击吧。如果把跟大石在门外敲战鼓的镜头对切一下来表现的话，即使是无声电影观众也会明白的，但这部影片里还没有对切。因为弁士作了解说，观众才明白了。没有弁士的外国电影，在这样的场面为了将听不见的声音表现成好像听得见似的，鼓的特写，数着鼓声的手指的特写，还有两者之间的对切等，这类视觉性的表现手法很早就发达起来了。有弁士的日本电影，只是以全景拍清水一学，一边展现他英勇之姿，一边让弁士朗朗念诵美文般的华丽词句。而且，这部影片完全没有台词字幕。

既然是松之助的《忠臣藏》，主角大石内藏之助便是尾上松之助来演。不过浅野内匠头也是尾上松之助，吉良的随从清水一学也似乎是松之助。松之助的影迷，凡只要他扮相俊美便高兴，所以一个人演两三个角色似乎也并不稀奇。

同时期开始了电影制作的公司里，有 M·百代商会。虽然名字像是一家外国商社，但它是梅屋庄吉经营的百分百的日本公司。梅屋跟从事菲律宾独立运动的阿奎纳多将军有交往，也援助了中国革命的领袖孙文，是一位以国士自任的人物。他在东京大久保搭着帐篷的片场，用名为中村歌扇一座的少女歌舞伎剧团的演员，大量拍摄了原样照搬戏剧的影片。同时，怀着自己并非单是一个搞放映的这样的自负，也进口了不少外国的科教片等插到放映片目里去。由于这个原因，去地方放映的时候，有时也接受了政府部门的援助。这就是最初始的视听教育吧。这家公司的作品最具有划时代意义的，是让摄影师跟南极探险队同行，拍下了前述的长篇纪录电影《南极实写》。

明治末期出现的另一家电影公司是福宝堂。这家公司，从第一福宝馆到第八福宝馆，在东京设立了八家影院，为了给它们提供作品，公司在日暮里花见寺的小戏园旁的空地拍摄影片。多用舞台

用的道具背景，临时雇佣在小剧场演出的演员，三五天就拍一部。

吉泽商店的河浦谦一，学习以前去美国时看到的纽约康尼岛月神游乐园，于1910年(明治四十三年)在浅草开设了综合娱乐场所月神游乐园。可是它在开场八个月时因火灾而被全部烧毁。同样是吉泽商店的关西影院、千日前的芦边俱乐部，不知是什么原因，仿佛是要把这家公司逼到绝境似的，在四个月後，连同新增的第二馆、第三馆一起，都被一烧而光。田中纯一郎的《日本映画发达史》里，把火灾写成是失火后，又写道，“托拉斯发起人到访吉泽商店，是在这之后不久”。

所谓“托拉斯发起人”，是指计划要将当时的四家电影公司即M·百代商会、横田商会、吉泽商店、福宝堂合并为一家垄断企业的人们。其中心人物是M·百代商会的梅屋庄吉。这是以非常奔放的大陆浪人做派导致经营失败、负债累累的梅屋的苦肉之计。他宣称，全国还不到一百家专业影院，四家公司互相争夺，买卖难做，难道不应该合起来搞成一家垄断企业吗？发起人里面，政界、财界的名人列了一大堆，很有煽动性。对吉泽商店来说，是在遭受了失去主要放映场所的打击之后的强迫性的合并交涉。田中纯一郎认为，这个时候，河浦谦一是被梅屋庄吉“半胁迫性地”强制参加的。这些姑且旁置，四家公司在经过一阵子的讨价还价之后达成了一致，就此日本电影最早的大公司诞生了，时为1912年，这一年的7月，明治天皇逝去，年号改为大正，而新公司则于9月10日诞生。预定的公司名字是“日本活动FILM株式会社”，但好不容易搞起来的这个伟大计划“落空”^①了可

① Film里fi的发音跟日语中意思为“落空”、“白忙一场”的“ふい”(发音为fuyi)相近，故有此说。

消受不起，避避晦气，把“FLIM”改成了“写真”，便诞生了“日本活动写真株式会社”，简称“日活”。

这家公司，从成立伊始，便因不景气和合并的不同公司出身的人之间的不协调而陷入了经营困难，在这之上，又遭遇了原本看好电影产业未来而参加了董事会的财界实力人物的遗弃。田中荣三的《电影史备忘录》如下记述了这件事情：

……对日活来说不幸的日子来了。在最初的董事会议席间，乡诚之助氏、后藤胜造氏及其他一流实业家们，跟活动写真方面的四商社的人们，有着相距过远的为人上的差异。活动写真界的人很平常地讲那种极不讲仁义、不负责任的话，以乡诚之助为首的大部分人觉得“那些人不是人”，他们愤然卖掉所持股份，从日活抽手而去。

在财界的人退出之后一手掌握日活实权的是横田永之助，他获得成功、飞黄腾达之后，正月里，从原配妻子开始排一号、二号、三号、四号等，让他的女人们穿金戴银，走过京都新京极的戏影院一条街，四处拜年撒钱，他是这样一个人物。传言他考虑如何便宜地拍电影，让员工放慢手摇摄影机的转动来节约胶片，指示员工在每年拍摄的《忠臣藏》中，大幅度用上以前拍的胶片，然后加上新拍摄的部分，当作新作品拿出去。这是当时电影人的一种典型，并不是只有他是这样的，在他之后，有类似行为的资本家也屡屡登场。

5. 初期的女演员和连锁剧

歌舞伎是只有男人表演的戏剧，女人的角色也是男扮女装（女形）表演的。可是也有例外，存在只有女人演出的歌舞伎剧团，这时反过来，男人的角色也由女人来扮演。演员被叫做“女役者”，区别于新剧和新派里新登场的“女优”。女役者的女人戏被看作好像是歌舞伎的赝品，在戏剧史上受到轻视，但一位叫市川久米八的女演员，无论在演技上还是在人气上都是个大明星。在久米八扮演弁庆的舞台剧《劝进帐》里，出演、扮演了富樫的是东京神田三崎座锦丝米花一派的女演员市川春卫，她主演的电影《穴守灵验记》，于1908年在东京目黑行人坂的吉泽商店的片场拍摄。此后她也作为女演员长期活跃，可以说是日本电影史上最初的女演员。还有前述的著名女役者市川久米八，虽然当时已是老人，据说也拍了《红叶狩》和《葛之叶》。

那时候，只有少女演出的小孩戏正在流行。在浅草有一家名为美姑娘团的剧团，剧团里有明星演员中村歌扇和中村歌江，M·百代公司从1911年以来拍了这家剧团的演员出演的大量影片。其第一部是《曾我兄弟狩猎场之曙》，据说是一部摄影机固定不动，把舞台戏原样拍下来的作品。看了这部片子的浅草的弁士花井秀雄，考虑对着影片从银幕旁侧配上演中人物说的台词也不错，由此产生了阴台词的电影解说形式并得以流行。这一

点，正如在“弁士”一项里已经说明的那样。

中村歌扇既有演技，也有人气，所以也可以说她才是日本电影最初的女明星。不过，1910、1920年代的日本的进步电影青年，强烈倾向于认为以附上阴台词的方式，把舞台剧连带台词和音乐照原样置换成电影，乃是电影之前的“货色”，因此，以前写的电影史里把她们跟近代式的女演员区别开，将其记述为女役者。

当时还是少年的酒井健三(后为摄影师)这么说：

大久保百人町有 M·百代的“素材采集场”(摄影所)，我常去那里玩。从围墙外可以一清二楚地看到里面，跟现在不同也没有烦人的门卫。广场的一角有 80 平方米左右的地板房，上面张着防直射阳光的帐篷，说唱弹奏一开始，舞台剧原样的戏便展开。像是用现在的话叫导演的一个人，在舞台的一角读台本做动作，演员便时或侧眼边看边模仿，台词则是嘴巴随便地一张一合。(《读卖新闻》，《实录日本电影史》，1963 年 11 月 6 日)

当时的 M·百代的摄影师男泽肃这么说：

我也拍了不少歌扇的电影，总之虽说是摄影，也就是把焦点对上让它转着就行了，演员退到上下场的地方出了镜框也没关系，就是这样的状态。虽是这样也有所谓进步的东西，也开始了摇摄，还开始了作为特写的替代、让演员往前靠近之类的拍法。

歌扇在东京的时候，请她到百人町的摄影棚来了，但是因为她经常出去巡回演出，那时候是我们这边摄影师跟着去的。近的地方可以再带一个助手去，远的地方只能我一个人去。没有火车的地方扛着重重的三脚架和摄影机，很是走了一通。把前一天晚上的舞台照原样第二天在野外重新搭起来，拍五六个小时又把舞台再重新搭到戏园子里，所以效率不是很高。20 分钟左右的片子完成下来，也要用掉一周时间。（同上）

1904 年，日俄战争一开始，新派的剧团立刻就在东京日本桥的真砂座剧场上演了名为《征俄皇军》的戏。其中有海战中敌舰被鱼雷命中沉没的场面，这是通过把外国海军演习的纪实影片放到银幕上来表现的，由此获得了好评。此后，演古装历史剧的剧团在外景拍摄打斗场面，将它投射到银幕上，等场内灯光亮起，同一拨演员在舞台上演戏，用这样的演出形式来吸引观众，并逐渐得以流行。前述中村歌扇的剧团，从 1909 年开始大量搞了这种形式的演出，并把它取名为连锁剧。更进而从 1915 年开始的数年里，弃士出身的放映业者小林喜三郎兴办的小林商会，积极推进这一形式，掀起了连锁剧的热潮。

新派的演员柳永二郎，如下记述了在当时的热潮中出演连锁剧的经历：

关于把什么样的场面拍成了电影，我们来举个实例吧。悲剧女主人公一边哭一边从舞台侧面出来，正从舞台侧面走进舞台的时候，“滴滴……”响起了笛哨声，场内变暗，舞台中央卷下幕布。银幕上，火车喷着浓烟

行进。现在的蒸汽机车迷可能会垂涎三尺，当时因为没有同期录音之类，是在用笛鼓乐器作的拟音中火车驶过。当再响起“滴滴……”的笛哨，幕布卷上，便有女人倒在枕木旁。弟弟从舞台侧面叫着“姐姐！”上场，戏开始。

不知道是因为什么，这张幕布卷上卷下时吹了笛哨。当然片子是黑白的，不是今天的那种电动马达的32格48格之类的机器，而是用16格手动摄影机拍下来的。

拍《继母继子》的时候，曾经拍了我演书生追逃跑的少年滋的追赶场面。在砂村那边萝卜地的田头小道上跑，摄影机旁边的导演大喊：“在这儿摔跟头！”于是摔倒，却被大骂：“有两个人一起摔的吗？龙套德行！”原来是一起追的山口俊雄也摔倒了。

第一天的早晨拍下来，马上当天就使用。真是很廉价简陋的东西，不过一阵打斗什么的，收拾了坏人，四五个主要角色一起出现故事到大团圆的时候，幕布卷起，演员像片子里一样列在那里，跟影片是接上的，所以观众很是欢喜。（柳永二郎《木户哀乐》，1977年）

连锁剧趁着热潮大为流行，以至于正统的戏剧被它的人气压下去，发生了上演困难。尤其被夺走观众的是新派。于是新派演员的指导性人物之一河合武雄等，声称“跟那种不得不在泥地里滚来滚去的家伙一起站在舞台上，让人受不了。一旦去搞了连锁剧的人，无论有何种缘由，不歇业一年就不让他回到舞台”（桑野桃华《水之流》）。歌舞伎方面，当时的演员行会也有同样的规

定。在重视传统的歌舞伎界，名望高的演员如是主张的话大家都认，可是新派却没能这样。演出连锁剧的演员们主张说新派就是不断搞新的东西的，因这一论争以致新派走向了分裂。结果，河合武雄的主张稀里糊涂不了了之，一两年后，连锁剧的流行结束，曾经分裂了的新派的演员行会又恢复到原来的状态。

与歌舞伎不同，新派中已然有女演员活跃，因此连锁剧里很多女演员参加了出演，有木下八百子、葛城文子、东花枝及其他一些人。因为连锁剧作为戏剧是廉价的玩意儿，在大众间虽有人气，但却被戏剧通、知识层所轻视。然而女演员从1916年左右开始，首先是出演连锁剧，随后去出演电影了。当时欧美电影里女演员作为明星展示出娇艳姿态和出色演技的作品，已有不少在日本上映了，以演连锁剧为主的日本的女演员们看了之后一定是感到了委屈和遗憾。木下八百子和东花枝在当时的杂志访谈中如下说道：

连锁剧的价值

木下八百子(中央剧场)

最近常有说什么破连锁剧而一概予以贬斥的人，在小女子我看来这种话的人才很奇怪。因为是剧里面插片子就是低级，光只是戏的话就高尚，有这样的混账话吗？还有说到活动写真的女演员，似乎还是摈斥的，这也实在是没道理的。法兰西的莎拉·伯恩哈特(Sarah Bernhardt)那样有名的人物不也很坦然地被收到菲林片里了吗？我想这全是因为日本还没有出色的活动写真。将来当然会发展的，但现如今的样子，实际上很是心怯。我的得意之作？我资历还浅，戏也不好，这样的漂

亮东西没有。一定要说的话，还是这次的《侠艳录》吧。

女演员的权威

东花枝(金龙馆)

日本的女演员一般地位较低，也享受不到社会的厚待，女演员自身也过于埋没自己，过于卑下。日本的女演员大部分都失去了艺术家的自觉。只是一味拘泥于技巧末节，而没有真正的艺术这样一种观念，所以社会上也不承认我们，觉得只要把定型的角色演好了，就是完成了自己的义务，可是这样是没有艺术的真正意义的。

没有对待艺术的自觉，艺术良心也处于麻痹中，所以无论技巧多好，也变得只不过是一个艺人而已。自然，也会产生出艺人劣根性这种东西而变得自我卑下了。

拿英国为例，听说演员欧文(Sir Henry Irving)在舞台上只是普通的演员，但一旦进了后台，那他一直就是绝对的权威者，即使皇族来访，在后台他也不会像其他人那样奉承阿谀，似乎眼中没有王侯，保持着威严。但是出了后台一步，那对王侯又待之以王侯之礼。

我们必须提高品性，有作为妇人的模范风范，而且应该这样。(《活动之世界》，1917年5月号)

外国电影已经是女明星的最初的黄金时代了，其作品在日本也相继公映，因此在日本，对不同于女役者和连锁剧女优的真正意义上的女演员出演的电影的期望，也渐次高起来。1917年的电影杂志里也发表了如下的论文：

女演员的彼与此

主编 井手铁处

新剧里需要女演员，旧剧里未必需要女演员。如果旧剧暂时不失去其大势力的话，在日本女演员的需要不大。而在没有这种情况的西洋，毫无二言，女角色只限于女的演，西洋女演员之发达是理所当然。

西洋的女演员就算技巧不高也是女演员，日本的女演员就算演得好也不是女演员，听起来是挺奇怪的说法，却是实情。西洋的女演员，不管演什么样的戏，都不失去自己是女人、是女演员这种自我意识。不管对方是何等的名演员，而自己是何等的无名小辈，面对男人时一贯保持作为女人的自己，总是在对等、平等的抱负和信念之下，来完美演好自己的角色。所以西洋的戏里，看得见戏的好坏，但看不见男女的优劣，无论面对什么样的男的，总是堂堂地挺起胸膛尽好女演员的本分。

日本的女演员技巧明明并不怎么差，却不知为何一站到男演员前面表演就小气、僵硬。即使是优秀的女演员和技巧较拙的男演员演对手戏，也是女演员这边看上去较差。演弱小女孩子角色，除了角色规定的东西之外，还看得出作为女人的那种令人痛心的、来自内心的乞求怜悯的态度。演令人痛恨的恶女角色时，则是一副欲说这是戏、请不要把我往坏里想的样子。这不是艺的问题而是心态的问题，不是戏之罪而是人的问题。

在西洋女子天生就是了不起的。女子天生对男子具

有平等对等的、可以挺起胸膛闲庭信步的地位。女子自身不相信比男子低一等，也不相信比男子弱。故而站在舞台上，除了角色的规定之外，也自然地面对男子，而不持有软弱心态和脆弱感情。结果它在女演员的艺术方面，就表现为一种很高的权威性。

日本的女演员，作为女子面对男子天生处于被统治者的地位，处于被征服者的地位，在经济上社会上，接受着女子是弱者、被扶助者这种不平等的待遇，而女演员自身也承认这种关系。好听点说是可爱的日本妇人的性情，难听点说是已经过时的不知上进。它结果招致舞台上的大损失，从一场已经胜了的角力中败退。

日本的女演员身上，有这种社会性、阶级性的欠缺。日本的女演员一日不觉醒，他日的发展便不可期待。

但是，就活动写真而言，不管强弱，女形必须是女子。活动写真立足于绝对的真实。活动写真剧失去了真实，它便不是本来的活动写真剧，只是将普通的舞台剧摄录到写真里而已，这是跟真正的活动写真无任何关系的东西。在生存于这种真实中的活动写真里，使用虚假之极的女形，虽是习惯，却是令人扫兴之事。舞台戏，因其形式、色彩和环境气氛，女形也不成为很大的障碍，但是在没有声音没有色彩，而且在光线作用下所有事物都在平面上赤裸裸地映现出来的写真剧中，无论如何巧妙地装扮，外形上，男的总归是男的。与其用本该是女人却看着不像女人的女形，毋宁用本该是女人也确实看得出来是女人的女演员，这样在整体舞台效果上不

知会何等有效。拘泥技巧之巧拙、姿态之美丑就会做不下去。

活动写真的演员，相比于技巧更重要的是资质品性。老人角色用老人，年长的角色用年长者，小姑娘角色用小姑娘，恶人用像恶人的，善人用像善人的，对这些做出巧妙的安排，乃是映画剧之紧要所在。（以下略）（《活动之世界》1917年5月号）

6. 最初的超级明星

在正统财界的重量级人士被这帮投机骗子似的家伙搞得惊愕无语时，1912年（明治四十五年），最初的大公司日活起步，电影大量生产姑且开始了。同一年在美国，华纳兄弟公司和环球公司成立，翌年福斯，再次年是派拉蒙成立。可以说这是一个世界性的电影公司大规模化的时期。日活起步当年内完成13部，次年也即1913年制作了《夕立勘五郎》、《真田漫游记》、《长恨歌》等多达90部。

制片厂的主力，是尾上松之助曾经展露身手的原横田商会位于京都二条城西櫓下的片场，和新建于东京府下南葛饰郡隅田村的日活向岛摄影所。纵深54尺，横宽66尺，为了日光拍摄而用玻璃建造屋顶和墙壁的100坪的摄影棚，矗立于隅田川边。京都主要拍古装剧，东京主要拍现代剧，这一长期延续的日本电影的习惯确立了下来。

在横田商会出演了大量影片并成为公司摇钱树的演员尾上松之助，在日活也继续保持了这种位置。因其功绩，松之助于1923年（大正十二年）成为日活的董事。

日本电影史上，最早的超级明星是尾上松之助。从1909年（明治四十二年）到1926年（大正十五年）他主演了1000部以上的作品。尾上松之助，1875年（明治八年）出生于冈山市，小学毕

业后即加入一巡回剧团，明治三十年代初，在冈山一带的剧场成为相当有人气的剧团台柱演员，尤其擅长武打戏。

1909年，他被牧野省三起用，开始出演电影。第一部作品是《棋盘忠信》，内容是源义经的家臣佐藤忠信挥舞起重重的围棋盘痛打敌人，是一部展示其英勇无敌姿态的武戏。

尾上松之助后来对这次最早的电影演出经验如下回忆道：

第一次片子做出来看放映的时候，我只是被异样感打倒了。

看到自己睡觉时的脸，看到一直在动的姿态，现在想起来一切理所当然，但那个时候，有一种奇妙的感觉袭来，好像看到了看不得的可疑之物。即令可以在镜子里映出自己的脸，一旦在镜子前闭上眼睛，就看不到了。无论拿着什么样的明镜也好，拿着照片也好，自己每一刻动着的姿态如果不是自己注视着镜子的时候，是看不到的。这一点，由于这部电影，我过去的大约固定的看法从根本上被打破了。

拍片子的同伙们也都兴致勃勃，一副“自己是这样的吗？”的心情，一聚到一起就尽议论这件事。（前载《尾上松之助自传》）

当时在日本，说到戏剧首先是歌舞伎，所以草创时代的电影人在要拍故事片的时候，想到把歌舞伎原样拍成影片也是很自然的。歌舞伎有展示英雄豪杰潇洒豪放之格斗的武戏较多的历史剧，和主要描写现实中市井人情的世态剧。在还没有声音、心理描写技巧也未发达的早期无声电影里面，世态剧是不可能的。由

于这一点，擅长历史剧的格斗表演的尾上松之助之起用，也可以说是一个自然的结果。

就这样，电影最初是戏剧的复写。可以说因为技术上幼稚所以它是廉价的复写。扑上来看廉价复写物的首先是孩子们。因为是廉价物，细腻的心理描写等不能复写，但粗犷的格斗、造型亮相的话，幼稚的技术也是可能实现的。孩子们给他取了“大眼珠阿松”的爱称，认为他是日本最强的男人。所谓“大眼珠阿松”，说的是他眼睛特别大，所以被这么称呼，可是从今天留下来的作品看，能不能说他眼睛大还很可疑。歌舞伎的武戏有一个主要的程式，是表演时睁大眼睛咻一下“瞪”住对手。大概是擅长格斗戏的松之助这一“瞪”的表演给孩子们留下了强烈的印象，故而觉得他的眼睛特别大。实际上，长于格斗戏、将歌舞伎表演形式原样搬到电影里的松之助，也不做像后来的古装片明星们那样激烈的动作。正如歌舞伎表演那样，重要的是如何摆好把自己堂堂地突出展示出来的姿势，其动作缓慢，跟挥刀斩杀动作相比，更强调以迅即站起来做“瞪”对方的造型来给动作定型。以这种造型方法来看，他也算是个出色的演员，是个认真下功夫的人。孩子们是很憧憬这种看上去潇洒、充满英雄气概的型的吧。

大人、知识人总的来说有轻蔑尾上松之助的倾向。批评家岩崎昶对这个时代的电影如是回忆：

日本，曾经是贫穷的国家。

而活动写真是贫穷的国家的贫穷的艺术。

电影出现之前，戏剧在欧洲被称作“贫民的学校”。因了电影的出现，另一个上一级的，不，另一个

下一级的“贫民的学校”出现了。在美国也被叫作“镍币影院”，也就是说被蔑称为“五分钱艺术”……

《己之罪》、《继母继子》——新派悲剧的全盛。

贫穷的国家的不幸而善良的民众，看了片子，发现这个世界上还有比自己更不幸的人们存在，找到了安慰。

那之后是“大眼珠阿松”。

那样糟糕的演员成了那样有人气的演员，在世界上没有他例。

其秘密——

就在其糟糕性。

也即是说，并没有什么地方比人优秀，不如说是在一般水准之下。跟旁边的“大嘴阿竹”、对面的“鼻子阿梅”一样，是“大眼珠阿松”。这个阿松忽而是豪杰儿雷也，忽而是犬山道节，忽而是猿飞佐助、百地三太夫，瞪大双眼、捻指发功后转瞬消失，然后又随处出现。这让看的人很是兴奋。（岩崎昶《电影年轻的时候》，平凡社）

岩崎昶在书里写道，自己小学的同级生里面有人学松之助瞪眼捻指发功，从屋顶上跳下来，摔折了腿。大人们听说同样的事件在各地发生，对电影的坏影响很担忧。

跟尾上松之助同时代、次于他的人气古装片明星，有泽村四郎五郎。从1914年（大正三年）到1924年（大正十三年），主演了约200部影片。从照片看，泽村四郎五郎比尾上松之助远为是一个美男子，并且俊俏豪迈。四郎五郎因而被认为是也能演包含成

人爱情戏的世态剧的演员。但是对接受男女七岁不同席教育的日本孩子们来说，爱情场面之类是让人恶心的东西。这里有跟西洋的孩子们根本上的区别，他们那边是一说到故事，结尾总是“王子击退妖魔，跟他救出来的公主成亲了”。（日本的）孩子们更偏爱没有爱情戏、痛打坏蛋的“桃太郎”式的松之助。当然大人觉得光是这个没意思，只想看爱情场面，但1910年代的日本电影，孩子占据了观众的重要部分。当时的电影，尤其是日本电影，对大人来说还是相当傻乎乎的杂耍玩意儿。尤其是知识层轻蔑日本电影，几乎不去看。这样，从明治末期到大正时代中期略后的时期内，尾上松之助的人气在日本电影里是压倒性的。俊俏而豪迈的泽村四郎五郎，为了追赶尾上松之助的人气，其影片的题材也变得以英雄豪杰痛打坏蛋的隐身术、武戏为主了。

一旦观众的主体是孩子，那么歌舞伎在内容上就过于复杂，以台词为主的作品在无声电影的条件下就颇为困难了。比之于歌舞伎，松之助和四郎五郎都更多地到讲谈中去搜寻题材。尾上松之助在全盛期超量多产，一年出演80部以上，我们把他每年第一部作品的标题拿出来看看。

1909：《棋盘忠信》。1910：《石山军记》。1911：《侠客祐天吉松》。1912：《武田耕云斋》（水户浪士）。1913：《八犬传》。1914：《敌讨高田马场》。1915：《毛谷村六助》。1916：《闪电阿玉》。1917：《钓钟弥左卫门》。1918：《鼠小僧猫冢》。1919：《岩见重太郎》。1920：《松平长七郎》。1921：《拳头与隐身术之漫游·第二篇》。1922：《荒木又右卫门》（前后篇）。1923：《田官坊太郎》。1924：《烈火漩涡》（五集）。1925：《怪力八郎》。1926：《忠臣藏·全三篇》。以上可以看出，其内容开始是歌舞伎的题材，后急速地转向了讲谈类别。歌舞伎里，多有

正义之士夹在义理和人情之间而苦恼的情形，于是主角很少四处转动，以缓慢的节奏缓缓地来展示其苦恼之情状，这对孩子来说很乏味吧，也出不来电影的节奏感。在这一点上，讲谈不太有苦恼场景，正义之士狠狠痛打坏蛋，所以它单纯明快，故事节奏也快。可以说其主要主题是忠义、孝行（包括替父复仇雪耻）、武勇、侠气、信义等。前述的这类作品之外，大石良雄、堀部安兵卫等的四十七义士的忠君故事，大楠公、小楠公等的忠君故事，以曾我兄弟为代表的替父复仇雪耻故事，五郎正宗的孝顺故事，水户黄门之类的名君故事，佐仓宗五郎式的义民故事，清水次郎长、幡随院长兵卫式的侠客故事等，反复被改拍成电影。

1914年(大正三年)的《儿雷也》开创了称作隐身片的新领域。《儿雷也》是从产生于中国的盗贼故事获得启发而在江户后期极为流行的系列打斗故事。幕府末期它被改编为戏剧，主人公、盗贼儿雷也捻指发功一会儿变成蛤蟆，一会儿变成老鹰，其奇妙的变身术吸引了人们。在电影里，变身的技巧极其简单，尽管这样还是受到了孩子们的热烈欢迎。然而，儿雷也是山贼，虽然作为义贼，是为了已经灭亡的主人家的再度复兴而从坏的有钱人那里偷钱，但小偷就是小偷，不能说是正义之士，作为使用隐身术的怪人他被人畏惧，但很难说他是孩子们可以无条件地支持的人物。孩子们可以无条件地支持的人物，必须是正义之士。于是，作为《儿雷也》的面向儿童的改良版出现的，是《猿飞佐助》(1918)。跟尾上松之助同一个时代里，非常有人气的大众儿童文化里，有立川文库和追随它的众多小型的面向儿童的讲谈本。从明治中期到昭和初始，讲谈的速记本占据了大众读物的主流，其小型本主要是由关西的小型出版社面向孩子出版发行。它最初是讲谈说书人的说书的速记，最后速记者开始创作了，速记

者的家族进而接二连三地创作。《猿飞佐助》就是这样被创作出来的讲谈，说的是站在丰臣一方的真田家十勇士之一的勇武故事。他是一位忍者，一位帮助一直打败仗的丰臣家反抗强大的德川家的侠义之士，是真田家的忠臣。他以志向信义为重，以凛凛勇气与敌斗争，以捻指发功忽而隐身忽而腾空。他的姓氏是“猿”，其腾云驾雾之本领，可以感觉到中国古代故事《西游记》里的猿猴超人孙悟空的浓厚影响。如果说《西游记》里的孙悟空受到了古代印度的《罗摩衍那》等猿猴英雄大为活跃的长篇叙事诗影响，那么这一影响关系就延伸到了古代印度、整个东南亚。

由于儿雷也式的来路不明的怪人受到了孩子们的喜爱，由此产生了很多亚流，这种亚流虽然也同样有异常魔法之类的东西，但却变化为更可爱的猿飞佐助式的存在。这种变化过程，在大众文化的发展历史中常常反复出现。戏剧的《儿雷也》大人很喜欢，但电影化的《儿雷也》是面向孩子的。在那里似乎有一种精神作用在发挥功能，即通过将超自然的恐怖存在改为更为可爱的存在，而在心理上将它变得驯顺。很多年后，让大人也曾经心惊胆战的《金刚》（1933）、《哥斯拉》（1954），到60年代“怪兽片”流行的时候，立刻被拿来成为孩子们的偶像，这件事情也显示了同样的变化过程。

创造了《猿飞佐助》和它的众多变种的立川文库及其亚流，与尾上松之助、泽村四郎五郎主演的电影改编，两者相辅相成，1920年前后成为儿童大众文化的核心。

制作、导演了尾上松之助作品的牧野省三，完全是边拍边摸索地自创了一套电影导演的的基本手法。譬如，在还是日活创立以前的横田商会时代，大概是1912年左右的一部作品里，拍妓女

在下着雪的院子里被老鸨责骂的场面时，出了差错，悬挂在头顶上的落有纸雪片的笼子掉下来进入了画面。当时胶片是贵重品，拍坏的镜头就扔掉这种想法还没有，因此就这样拿到影院去放，结果观众笑了。本来是悲剧却笑了起来，这可不妙，于是放映师要求把这个部分剪掉。据说这个时候，牧野省三才知道了电影这个东西把不合适的地方剪掉后再接上也没有关系。据电影史家田岛良一的论文《初期松之助电影的表现构造》（《日本大学艺术学部纪要 1988》）的说法，日本电影中将场分为镜头始于 1914 年左右，这之前原则上可以看作是像舞台剧的复写那样一场一个镜头。然而，在前述 1910 年的《忠臣藏》里，也有像山科的大石闲居那一场那样，把舞台只是一个场面的内容分为了四个场面。所以这也未必是很严密的。

但是，那以后的数年间，电影的导演技巧，尤其是特技摄影相关部分，急速地取得了进步。这是因为隐身术电影流行的缘故。

枝正义郎担任摄影师的 1917 年的国活作品《西游记》，不是松之助主演，其中孙悟空从耳朵里掏出如意棒场面的特技摄影，柴田胜作了如下的说明：

做了差不多十种长度各异的如意棒，首先在孙悟空把手贴近耳朵的地方让开动的摄影机停下来，把摄影机的摇柄切换成逐格拍摄。随后，拍孙悟空拿着一寸左右的棒贴近耳朵，一格摇三圈后停下。以下，依照同样要领把棒的长度三寸、六寸渐次加长，最终是五尺左右的如意棒。（柴田胜《纯电影剧与小曲电影》，《口述笔录·电影的青春》，岩本宪儿、佐伯知纪编著）

初期的忍术电影，那种捻掐做功后啪一下人出现或消失之类单纯的特技摄影的作品，有几部留了下来，从中可以了解到，到了1917年，就不仅仅是这种朴素的东西了，相当有讲究的技巧也已经被琢磨出来。

现在保存下来的尾上松之助的主演作品，除了前记的《忠臣藏》（1910）之外，也只是松田映画社有《豪杰儿雷也》（1921）与《涩川伴五郎》（1922）这样的程度。它们都是牧野省三制作、导演的作品，前者是前述《儿雷也》的重拍，后者也是一部特技影片，其高潮戏是豪杰在山中跟使妖术者展开的打斗场面。

7. 新派电影的繁荣：日活向岛

1912年，在东京的向岛建设起了日活向岛摄影所。到1923年因关东大地震受灾而关闭之前，这家摄影所展开了活跃的摄制活动。当时作为摄影师、随后又作为导演活跃的大洞元吾，这样写下了对这家摄影所的回忆：

彼时(大正元年)日本第一(或东洋第一)的玻璃摄影棚于隅田河畔展现出威容。这便是日活摄影所。它出现之前，众小制作所各自在支帐篷的片场拍片，故而雨天自然休息，晴天则有晴天的烦恼，一刮风顶上的帐篷就晃，日光从其接缝处一下一下地射进来，照到现正是高潮段落的舞台上。

但是当时的人的神经很皮实。

“此乃天成之艺”，断念死心，觉得万事还是要趁有太阳的时候，于是首先是强行推进。

像当时那样如此重视太阳的，概无有二。胶片虽美国制，却是现在业余爱好者也不用的钝感的负片。要说镜头则F3.5为最佳。这样的時候出现玻璃大摄影棚，一定很是惊异。然而内容上，玻璃摄影棚带来的，也只是说就算下雨也不会淋湿了，作为摄影师，用钝感胶片

加钝感镜头被强行推进拍摄，并非轻易堪当。

若全是阴天，光圈开到最大降低转速也可以拍，忽晴忽阴的时候最是难办，右手转动摄影机，左手总是放在镜头前端，一只眼看表演，一只眼操心着天空，应和着天的阴晴，光圈一会儿放大一会儿缩小，需要曲艺杂耍（大神乐）里转陀螺那样的本事。

对今日的摄影师诸君说这个，恐怕好像是在听童话故事似的，但此乃千真万确笑不出来的实事。

在童话故事式的很原始的片场我们成长了。在向岛摄影所最早干的是我。

当时，那个片场对我们来说也是很感骄傲的家。环境上，乃风流名胜之地，巨大的玻璃建筑物，宛如那隅田川上的浮动城市。而且，电影因其制作的特殊性，确实是大众的憧憬之一。

北到北海道，南到九州，从全国各地离家前来的志愿者接连不断，当时算是片场员工的人，即使低工资也不气馁，心中怀有着一份骄傲。

大正七年松竹在蒲田开设制片厂之前，怎么说也是日本第一的制片厂，所以有憧憬和骄傲也不为怪吧。（大洞元吾《我们的故乡向岛》，《向岛之会会报》第1号，1961年1月）

设立之初，日活在京都摄影所一个月拍摄四部古装剧（时代剧），在东京的向岛摄影所，同样一个月拍摄四部现代剧。由此，制定了古装剧、现代剧各一部的放映编排方式。现代剧当时叫新派，正如其另一个说法叫新派大悲剧所显示的，悲伤、多愁善感

的作品较多。顺便说明,古装剧那时称旧剧。

所谓新派,本来是成立于20世纪初的日本戏剧的一个流派。19世纪末之前,在日本说到戏剧几乎就是歌舞伎。歌舞伎是在封建时代将封建社会的人的行动方式予以样式化而成立的戏剧,要表现因西洋化导致风俗和人们的言行发生了较大变化的明治以后日本人的生活,就困难了。与此相对,作为直接输入自西洋戏剧的新剧开始了,到1910年代,也上演日本作家创作的剧本,开始努力去真实地表现日本人的生活,但它毕竟是从学者、知识人试图将西洋文化导入日本而开始的文化运动,缺乏作为大众娱乐的亲合力、亲近感、风趣性,它被大众自然亲近费去了较长的年月。在19世纪末的这种状况下,作为以自由民权运动为目的的政治思想宣传剧而开始的,是川上音二郎等人的壮士戏、书生戏。他们无视戏剧形式等,大胆地演出了现代戏。或许其艺术水准是业余程度,但在歌舞伎终究没能蜕变为现代剧、只是停留于研磨传自先祖的样式的时候,壮士戏、书生戏,姑且不说它们怎么样,作为传送现代气息的大众戏剧而为人们接受了。它在作为思想运动的自由民权运动遭到弹压而溃散的时候,主要成了感伤性的现代大众戏剧。这个时候,它已经变成大量吸收歌舞伎的样式、追求形式的戏剧。它虽是现代剧,但已是明显地不同于新剧(话剧)的东西。新剧从最初开始就培养了女演员,但新派跟歌舞伎一样由女形扮演女子。但也并不一定是这样,它也培养了女演员。正因为有女形,其化装、发声、做派等跟新剧相比,新派更为样式化。在内容上,新剧常常带有探究近代新思想的目的,而新派则作为大众性商业戏剧竞相争夺观众,因此,它专门把注意力集中到让观众屏息凝神于舞台上俊男美女之姿态美上面。

新派剧最一般化的主题是恋爱悲剧。要说恋爱为什么成为悲剧，那是因为大部分恋爱是身份不同的男女之恋，或者是因为父母想要传统式的相亲结婚，而本人却违背父母之意要恋爱结婚。在歌舞伎里，所谓恋爱，大抵是妓院游廊里的女子和客人之间的情事。因为除去农村的那种夜晚去女人家私通，或下层社会的所谓野合，对作为戏的主人公的中流以上的男性来说，恋爱式的东西之成立，只有在游廊式的地方。但是游廊之恋其本身是不被祝福的，因此大抵成为一个悲剧性的故事。就算到了明治，情况也没有大的变化。所以，以恋爱为人生最高价值之一的思想从西洋进来，对日本人来说应当是一个很大的冲击。在新派剧里，是以一方面努力肯定恋爱同时又因周围人的封建思想而面临分离的男女之悲剧来表现的。跟本来不会得到祝福的歌舞伎的恋爱不同，新派剧的恋爱是如果发展得顺的话可以走向幸福的恋爱，由于周围人的不理解、偶然的命运捉弄，还有本人意志的脆弱等，恋爱成了悲剧。要是人们再稍微有点理解，要是运气再稍微好一点，要是本人再努力一下，就明明可以实现美好的恋爱了，新派剧的恋爱是这样来吸引观众屏息凝神的。在那里，有一种东西摇动了自由恋爱极有可能出现在眼前的明治、大正时代的大众的心。

1912年(明治四十五年)，芝浦警察署禁止了在第二福宝馆上映的新派悲剧《春风阁》和《人之花》的放映。理由是影片以通奸为题材，不道德。这如果是日本电影最早的经审查不被许可的作品，那么来自国家权力对电影的弹压，最初就是针对恋爱自由的思想(或欲望)而施行的。

1910年代和1920年代流行的新派悲剧中被偏爱的题目之一是母子别离。新派悲剧电影拿来作原作的，很多是报纸连载的通俗恋爱小说以及被改编为戏剧的作品，这类小说因读者群是家庭

妇女，故被称作家庭小说，一旦走红就几度被拍成电影，异曲同工的追随作品一部接一部地出来。这里介绍几部典型的作品，那里常常出现的是母与子的别离。

譬如在《二人静》里，艺妓生下了情人的孩子，但因为她是艺妓，他受到家族反对不能结婚。他和良家小姐结了婚，艺妓的孩子则被带到他和他的正妻的家庭。孩子当然归父亲所有这一封建思想是这一行为的基础，另外实际的问题是做艺妓也是不能抚养孩子的。还有一个判断，觉得与其在别人家寄养，不如跟着亲生父亲，这样作为一个有钱人家的孩子能一直念到大学，所以会幸福。问题是亲生父亲的正妻是否会视若己出给予关爱。在这个故事里，正妻是很善良的人，很好地养育了这个孩子，因此艺妓对她表示感激，后来为了拯救情人夫妻的危机，做出了献身性的行为。

是艺妓就不能和良家之子结婚被视作当然，艺妓所生之子被从母亲身边带走也被视作当然，这个思路框架是不通用于现代的封建性旧东西，但在当时，这个故事似乎也多少有些新的地方。其原因是，当时也流行虐待继子题材的悲剧。虐待继子故事的代表作品，有1920年的《地藏物语》。这是根据被继母虐待致死的少女的真实故事改编的电影，伊藤大辅把它改编成少女虽然受到虐待却仍然一心孝顺，由于少女的这种纯情，继母改变了态度。所谓继母就是虐待非亲生孩子的，把这看成似乎是常识一样的现象在1930年代之前确实存在。在存在这种看法的时代里，继母宠爱非亲生之子，对此亲生母亲心怀感激，把它视为一种情义而献身，这样的故事是足以让人感动的。

《继母继子》把这个主题更推进了一步。具有企业家能力的能干的女性不满足于家庭生活，扔下丈夫、儿子离家出走，作为

企业家获得了成功。丈夫与别的女性再婚，有了一个和睦的家庭，但作为企业家却失败了。获得了成功的生母苏醒了母爱，要把孩子弄回来，为此甚至不择手段地迫害这一家。孩子的父亲被她折腾摆布毫无办法。这时，拼命地保护这个孩子、不让他落入毒妇生母魔掌的，是一位乍一看纤弱老实的女子，她是与这个孩子如同亲生母子的继母。

这个故事框架，把今天看来很普通的、希望走出家庭谋求自立的女性似乎很当然地看成是坏女人，把为了孩子不惜牺牲一切的女人拿来作为对比而加以讴歌，这一点实在是陈旧不堪。然而，一边是即便会被视为坏女人也不能抑制自立愿望的女性，一边是对丈夫忠贞却能超越血缘之有无、以纯粹的感情爱孩子的女性，让两者登场、对决，这样的设定在当时给观众留下了非常新鲜的印象。但是，结果是，视家庭为一切的贞女战胜了为了自立扔下丈夫孩子的女人。女人第一要义应该从属于家庭，作为妻子侍奉丈夫，作为母亲为孩子奉献一切，这一主题没有变化。

《己之罪》的女主人公也跟自己生出来的孩子别离。她是地方世家之女，在东京做学生的时候，被花言巧语的大学生诱惑，怀了孕，又被抛弃。她试着自杀而未成，生下来的孩子也在她不知道的情况下，因大人們的关照考虑被送给千叶县渔村的渔民家领养，成长为一个壮实的少年。女主人公在这以后，带着自己的过去的秘密，跟上流家庭的善良男子结婚生子，成为幸福的贵妇人。某年夏天，这一家偶然地来到过去她生下的男孩所在的渔村去避暑，在那里悲剧发生了。她在上流家庭生下来的还年幼的孩子，被涨潮时的潮水困在海中的一块岩石上面。发现了这个险情后，作为渔民之子长大的少年勇敢地游过去救他。结果，两个人就这么抱着对方溺水而死。两位少年不知道自己是异父兄弟。向

赶来的女主人公说出了秘密的是养育了少年的老渔民。自然，医生被叫来到了那里，又很巧合的是，这就是那位诱惑了女主人公、让她生下了上面那个儿子的男人。

如此多的偶然，今天的观众自然会认为太编造了而笑出来。但是 1930 年代左右之前，情节剧的话，重叠这样多的偶然是剧作技巧的常套。不仅日本电影，外国电影也是这样，旧时代的故事、戏剧到处都是这样。我们也可以说这是因为剧作技巧不够发达，缺乏现实主义的意识。但从另外的看法来说，也可以说是因为过去人们相信命运和操纵命运的神的意志，有一种乍一看是偶然的事情也觉得是神的启示而予以接受的精神状态。

在《己之罪》里，女主人公正是把自己所生的两个孩子的死，理解为老天对自己的罪过的警告。孩子们的死，展现了本人不知情的纯真无瑕的兄弟情。越是这么觉得的话，观众就越是认为，这个悲剧是上天对把上面那个儿子作为无名分之子生出来又将他抛弃的母亲的惩罚。于是为了忏悔，她去从事了红十字会的服务工作。

现在的观众会认为，是啊，未婚母亲生下孩子，因为自己没能养育这个孩子，作为赎罪孩子不得不宿命般死去，真让人受不了。可在当时，人们看了这样的故事大哭特哭，并怀着两次三次看了也肯定哭的期待，乐此不疲地去看电影的再改编和再再改编。母子浑然一体不可分开的感觉就是这样强烈。对许多母亲来说孩子就是一切。而认为母亲就是一切的孩子，对母亲来说就是理想的孩子。正因为这样，跟孩子的别离是最让人受不了的悲剧。

新派剧，在初期作品《金色夜叉》、《泷之白丝》里，较多是性情激烈的女子之自发性的行动引起了悲剧的故事框架。女子的

贞操之类不是多么大的问题。但是这以后的《己之罪》、《继母继子》，女子的贞操问题和母子间的亲情纽带问题成为重要的因素。

父母的因果报应应验到孩子身上，女子的贞操被单方面地强烈要求，这些方面似乎真的是很封建式的日本故事，但如果把故事线索拎出来看一看，就不得不认为故事实际上是非常强烈地受到了当时美国等的通俗情节剧的影响。虽然当时仍是封建意识很强的时代，单方面地要求女子守节，在日本也不过是武士、上流阶级的特征。在下层阶级里，明治时代离婚率也是相当高的，贞女不侍二夫之类的观念也不一定适用。

一方面，美国正处于清教主义大盛行的时代，排斥不检点女人的一般看法极为盛行。与此同时，针对类似甚至只不过是稍稍犯了点小过失而失去了贞操(使用了这样的说法)的女人，人们的非难过于激烈的时候，也会有反省，觉得究竟谁能做到基督教义里说的“你们中间谁是没有罪的，谁就可以先拿石头打她”。这两种道德力量之相克常常成为戏之所在。后来的D·W·格里菲斯导演、丽莲·吉许主演的《赖婚》(1920)等，正是这样一种关于因贞操之罪受到非难的可怜女子与伸出温暖之手保护她的青年的情节剧。

由于明治维新是武士阶级指导下的革命，维新成功后，武士阶级的道德开始被强行推行到庶民中。但是道德不管怎样从上往下强制推行，只是靠强制，渗透不到民众的内心里去。助上一臂之力，使武士阶级的贞操观念终于也开始慢慢地渗透到民众之中的，是从欧洲传来的处女崇拜思想，进而有美国的清教主义。

对欧洲帝国主义列强抱有敬畏与恐惧之心的明治日本人，对美国是把它看作战胜欧洲赢得独立的新兴国家，带有一种对大哥

似的亲近感。而通过这种亲近感,美国的清教主义,在其强烈的禁欲性上感觉似乎跟日本的武士道一脉相通。而对作为清教主义女性情节剧的思想核心的贞操之罪的观念,日本人认为这样的话我们日本传统上也有,并开始对它作出强调,其程度超出了日本大众文化传统上对它的重视度。清教主义本身,正如在札幌农校接受了克拉克博士教诲的年轻知识人身上可以看到的那样,它只是抓住了一部分进步的知识阶层,但它进而变成为格外非难贞操之罪的态度,影响波及面向女性的报章小说等,并影响戏剧和电影,从而在更深、更广泛的规模上产生了影响。

就《己之罪》而言,在这种清教主义道德观上,加上了父母的因果在孩子身上报应这种日本民间传承要素,是其特点所在。

《己之罪》、《继母继子》原作都是明治末期的作品,当时美国电影在日本还不是多了不起的存在。但是这部《继母继子》,其母子牢固的联系成为赚眼泪的苦情戏,这方面真是很日本式,但是整体的故事框架,却与欧洲或美国的情节剧非常相似。首先是,女人跟有钱人家的好青年结合,生下了孩子,但讨厌一辈子做家庭主妇而离家出走,摆布利用男人,成为富人,这样的人物是日本的通俗故事里所没有的类型。然而在美国,正如在斯坦贝克的《伊甸园之东》里,出现了讨厌固执于清教主义的丈夫而离家出走并成为妓院经营者的女人,这种人物类型早已存在。

1909年,法国作家亚历山大·彼松(Alexandre Bisson)写有戏剧《X夫人》。这在美国于1916年、1920年、1929年、1937年被四度改编为电影,成为美国女性情节剧之最常见的样板之一。被顽固不化的道德主义者丈夫怀疑不贞并被赶出家门的妻子,堕落成为与恶汉联手要挟有钱人的女人。然而这个恶汉现在正要胁迫的,是如今已当上了法院院长的自己过去的丈夫。知道

了情况后的她要阻止这次要挟，跟恶汉发生了争执，杀死了对方。于是她被逮捕，起诉。为了保护所爱的人的名誉，她坚持不说出自己的名字，以X夫人的称呼出现在法庭。意想不到的，法庭上作为指定辩护律师站在她身边的竟然是他的亲生儿子，而检察官是儿子的未婚妻的父亲，审判长则是过去的丈夫。在儿子的激情辩论下她被宣判无罪。在辩护的过程中，儿子知道了她是自己的亲生母亲，与她相拥。丈夫也对曾经怀疑她一事表示道歉。然而，身体已经很虚弱的她，在儿子的守护之中死去。

这个故事，跟泉镜花的《泷之白丝》很相似。但是，日本的新派剧团初演《泷之白丝》是1896年，在《X夫人》原作发表的13年前，这说明镜花没有模仿法国情节剧。

《X夫人》原作完成于法国，在美国被改编成电影而大受欢迎。正如前面所述，在美国电影里，有一批作品其中心主题是把走过头了的清教主义视为僵化的道德主义而予以否定。在格里菲斯的《赖婚》里，把受男人骗生下了私生子的女儿冷酷地赶出家门的主妇，被否定性地描写为是一个不宽容者。在后来的《伊甸园之东》里，被妻子抛弃的丈夫，被描写成一个毫无人之生趣的冷冰冰的道德家。《X夫人》在美国之受欢迎，也许也是这样的地方写得好，即，作为冷冰冰的道德主义之化身的丈夫，为了他的道德主义牺牲女方，最后知昨日之非，向女方道歉。

为了所爱的人犯下杀人之罪的女主人公被所爱的人在法庭上裁决这种故事框架，《泷之白丝》也很相似，但在这部日本的作品里，女人没有成为道德主义的牺牲品。反倒是，女主人公是一位不像是跟道德主义很有缘的女艺人。《金色夜叉》里的阿宫也几乎不受道德主义贞操观念的束缚，正是明治中期的这些作品，或者更早的明治初期畅销作品《高桥阿传夜叉谭》那样的所谓毒

妇故事，才是最早描写了女人因她的自主行动会在艰难的社会上碰壁的作品。而写于明治末期的《继母继子》、《己之罪》，根据基督教的贞操观念，将好不容易由《金色夜叉》、《泷之白丝》开了头的女性自发的行动，扭向一个女人无论面临什么困难都必须保护贞操这样一个方向。

所谓外国电影的影响，不总是引向进步的方向，有时也引向倒退的方向。根据村上重良的《天皇与祭祀》（岩波新书）的说法，江户时代之前，没有唯一绝对的神这样的观念，在曾经是众多神灵所在之国的日本，天皇为唯一绝对之现人神观念的出现，是因为有一种对抗意识发挥了作用，觉得面对将唯一绝对神观念拥戴为文化核心而向日本压过来的基督教诸国，日本也不能输给人家。

情节剧里也是同样的情况。明治中期之前的日本的女性情节剧，未必认为女人只要紧紧守住贞操观念就可以了。将天皇是现人神的定位牢固确立下来的从甲午战争到日俄战争后的时期，即19世纪末到20世纪初，女性情节剧，跟基督教国家的观念抗衡，也确立下了女人一味躲避贞操危机的模式。

如果克服一切危机、始终守护贞操的人是善良的女主人公的话，那么尽管始终在守护贞操却被所爱的人怀疑的，就是薄命不幸的女主人公了。虽然一时被男人蒙骗玷污了身体但对此深刻反省、心灵纯洁如初，仍被社会非难，也是薄命不幸的女主人公。但是，反抗这种道德主义、自己离家出走的女人，就会被当作极坏的恶女。所以，对《继母继子》中一直迫害坚守贞操的女主人公的恶女，我们会感觉到，她与其说是自然地产生于日本风土的女性，不如说是受到美国等的女性情节剧的影响。

在明治中期之前的作品《金色夜叉》、《泷之白丝》、《不如

归》里，女性之自我肯定、女性反要强于男子的心情，还有对家庭之封建性的批判等，成为作品的主题，可是到了明治后半期的时候，却是封建家族制度的强化与基督教贞操观结为一体，益发强化了家是绝对的这样一种思维。

笔头游走一下，后来担任松竹蒲田摄影所所长的城户四郎在1920年代后半期想要重新推出女性情节剧，就是想要把它做得更为近代化。作为其典型作品，现在可以看到的，有一部菊池宽原作、清水宏导演的1929年的《不坏的白珠》。这部作品里，两个女人的性格差异是故事的基础。

女主人公是俊枝(八云惠美子)和玲子(及川道子)姐妹俩。姐姐俊枝为人温顺谨慎，有一份打字员的工作，跟一个叫成田(高田稔)的英俊、诚实的青年相爱。但是成田认识了妹妹玲子后，被玲子的近代式的美所吸引，向玲子提出结婚。俊枝出席了两人的婚礼，因过于悲伤而突然倒下，向前来照顾的成田投去憎恨的目光。她的社长向经受了这次失意的俊枝求爱。这是一位失去妻子的半百左右的善良男子。她被邀请去了社长在轻井泽的别墅，虽然社长的孩子们因为她是职业妇女而表示了轻蔑，使她不太愉快，但她感觉到了社长的诚意，有了要结婚的意思。

另一方面，跟玲子结了婚的成田，知道了玲子以前竟是个轻浮好玩的人，很是愕然。玲子跟有汽车的花花公子到处玩。成田似乎如梦初醒，想起俊枝的种种好处。俊枝为妹妹、妹夫能和美相处费尽心思，但怎么也不行。成田去欧洲出差的那一天，俊枝去港口送行，可玲子最后也没有出现。船出发后，画面是伫立码头思念着成田的俊枝的身影，叠上主题歌的歌词，影片结束。

在1930年代之前，构成女性情节剧的根本的，是女性对“坐上豪门花轿”的憧憬。明治、大正的女性情节剧几乎都是这

样。《不坏的白珠》里也可以相当程度地看出这一要素。但是，在自己是职业妇女这一点被资本家的小鬼们轻蔑看待的时候，她作出反弹对抗，认为打字员是了不起的工作。在这一描写上，终于出现了支持女性自立的观点。是坐上豪门花轿，还是牢靠稳固的家庭？是虚荣的生活，还是对职业怀有自豪的生活？是全面依存男人生活，还是寻求女人的独立？这样的意识，在甜美的梦一般的罗曼蒂克故事展开中呈现出来。

在“序说”部分，我强调了低学历大众作家给电影提供原作的意义，这部影片的原作者菊池宽是东京帝国大学出身，首先在纯文学界成名，然后转写大众小说。这种高学历作家给大众情节剧带来西洋近代性，这一方面是不可轻视的。后来，在从第二次世界大战末期到战败不久的期间里，他处于大映社长的位置。

话说回来，由于新派剧被大众接受，20世纪初期的日本大众戏剧分为歌舞伎和新派。电影因为是成立于戏剧的基础上的，因此古装剧继承了歌舞伎，现代剧继承了新派剧。更具体地说，如牧野省三、尾上松之助、泽村四郎五郎那样，原本从事歌舞伎的人开始在京都拍古装电影，另一方面，佐藤红绿、榎本清等新派剧作者和藤泽浅二郎、关根达发等新派剧演员则开始在东京拍摄现代剧电影。

日活向岛摄影所最初的卖座片，是1914年以托尔斯泰的《复活》为原作的《喀秋莎》。看到松井须磨子主演的舞台剧《复活》作为新剧大胆地全面通俗化而一炮打响，于是将原作改编成了电影。剧本榎本清，导演细山喜代松，主演关根达发（聂赫留朵夫）、立花贞二郎（喀秋莎），置景斋藤五百枝。尽管跟托尔斯泰的原作相当不同，但故事讲述了一个玩弄身份低微的女人又抛弃她的男人，醒悟过来发现了自己对这个女子的真实的爱而悔

恨于自己的封建性贵贱意识，另一方面，也讲述了被男人抛弃的女人知道了真实的爱之后，由此成为超越了贵贱意识、坚定决然的人。至少在关于恋爱方面，该片加入了反封建主张的内容。

1911年(明治四十四年)出生、后来成为剧作家的秋元松代，小时候常常被喜欢看戏的母亲带去看戏，对那时看的戏的印象，他后来这样回忆道：

当时看的戏主要是歌舞伎，在那里看到的，都是充满了残忍和恐怖的世界。人被杀了，切腹，情死。临终前的鲜血淋漓，唉声叹气的女人，作出奇怪身姿的男女的舞蹈。

新派也常去看，印象差不多。大人的故事不太明白，而且这里也是女人悲叹，好像一点儿也不幸福。

这些戏里面，只看了一个好东西，松井须磨子的《复活》，她演喀秋莎。知道这是喀秋莎，是好多年以后的事了。留在我记忆里的场面，是西洋“小姐”对前来的穿着华贵的男子，也就是聂赫留朵夫，说了很厉害的话、高声哄笑的样子。好像那是监狱一场。我很吃惊西洋还有那样的女性，对其美丽瞠目结舌。但是这种“小姐”出场的戏只限于这一个，其他的尽是日本的悲伤女子、被杀死的女人的戏。(秋元松代《岁月中的母亲》，收于平凡社《戏曲与生活》)

日活版的电影《喀秋莎》是否跟松井须磨子的舞台剧一样给观众带来了感动，这一点很可疑。然而，新剧中被批判为低俗大众路线的《复活》，在把西洋式的女性崇拜思想传到日本这一点

上,对日本观众来说也是颇具冲击力的。电影《喀秋莎》也仍是借着这一潮流而走红的吧。作为西洋戏剧的模仿的新剧的影响就这样渗透到了电影里。

日活起步以后,没能简单地克服勉强合并造成的影响,再加上因1914年(大正三年)6月开始的世界大战导致了外国电影的进口困难和胶片的涨价,日活的经营陷入了困境,但凭借《喀秋莎》一片的走红,得以摆脱了这一困境。与此同时,为了赚更多的钱,一炮打响了的影片必须接着用,于是胡编乱造故事,拍了第二部、第三部。到了第三部,不知为什么聂赫留朵夫到了日本,在高轮泉岳寺的义士墓前跟尾上松之助扮演的大石内藏之助握手,变成了这样一种极其荒唐无稽的东西。当然,就算是这样莫名其妙的东西,它还是一个爱的故事,是赞美女主人公喀秋莎的,这一点确凿无疑。

前面谈到了古装剧是作为赞美英雄、豪杰、侠客、义贼并面向儿童的东西而成立的。那里缺乏恋爱的要素。西洋的电影,即便是面向儿童的打斗片,最后也通常是男主人公拥抱女主人公,这种大团圆结局是一种定式。而日本的孩子由于没有被教育说恋爱有价值,觉得这很讨厌。另一方面,青年男女,尤其是女人们,虽然延伸着这种儿童时代的意识,对恋爱很胆怯,却想从视恋爱为恶的封建思想中解放出来,对恋爱怀着憧憬。正好对应上这种犹豫暧昧的恋爱赞美态度的,是以悲怜的风情怯生生地赞美了恋爱的新派剧。

还有,1920年日活向岛的高票房影片有一部阪田重则导演的《尼港的最后一日》。俄国革命后,日本出于干涉目的出兵西伯利亚,遭到苏联游击队的反击,在尼古拉耶夫斯克(庙街),住在那里的日本人遭到拘捕,为了解放他们日军发起强攻,结果被

拘捕的日本人被虐杀。这是一部取材于真实事件的新闻故事式作品。取材正在进行中的战争来煽动起对敌人的恐惧和憎恶，这种电影在世界上很多国家都有拍摄并获得好票房，这部作品是继日俄战争时的战争电影后的影片，日本军队进军的场面等处引来了观众的兴奋和喝彩。

8. 映画剧の成立

说起日活向岛摄影所，好像是一个堂堂的大摄影场那样的印象，实际的规模是，1915年(大正四年)前后的摄影所人员总共不到50人。1918年(大正七年)从新剧的世界被请进公司当了导演的田中荣三，对自己进公司前的这家摄影所的样子，如下写道：

导演总是小口(忠)氏一个人在拍，摄影师则是一片一换。不这样的话，由于从洗到印到剪辑完成没有像现在这样的分工，什么都得摄影师一个人干。因为需要天数，就成了一片一换……

大正五年、六年时候的向岛的演员阵容，女形有立花贞二郎、土方胜三郎、五月操、大井吉弥、东二郎、木藤茂、佐久间一郎、桂木次郎，二枚目有秋月邦武，反派有横山运平，俊俏反派(色敌)有藤川三之助、水岛亮太郎、大村正雄等，此外还有染谷广之助、高木树次郎、新井淳等两三个跑龙套的，演员部仅有二十二三人。这帮人每月拍四部，所以观众什么时候去看，都会看到尽是同一拨班底。与现在不同，跟观众的亲近关系当时是非常重要的。(田中荣三《电影史备忘录·3》，《剧本》，1947年9月号)

明明是在列举演员名字，却首先是女形，其次是二枚目，然后是反派、色敌（诱惑女性的恶人），以这样一种顺序排列，这本身也体现出了这家摄影所的明星制度的序列，以及在创作老套故事时的构思的顺序。

摄影所的全部阵容，所长、会计、庶务兼出差会计、道具员各一人；考案部的剧本作者是榊本清、鬼头磊三两人；导演如前所述是小口忠一人，助手也是一人；摄影师两人，摄影助手五人；普通照相一人；演员担当一人；大道具五人；小道具一人；还有妻子接电话、自己做打扫的植木屋夫妇。以上，加上前述的演员，也只是 50 人左右。收入情况，京都的尾上松之助月工资 120 元，向岛的顶级明星立花贞二郎 80 元。可是在洗印车间干的大洞元吾（后为摄影师、导演）等在很长期间仅有 8 元，每天靠吃乌冬面过日子。

这批人员一周拍一部影片，读剧本一天，筹措服装一天，摄影则外景三天棚内两天。拍外景的那天如果下了雨什么的，就会在棚内画上江之岛海岸的背景，在不动的波浪前演戏。每月的总经费定下来是一万数千元，以一尺从最低三十五六钱到最高 60 钱的成本完成，外景、棚内花钱到了七八十钱，就会被常务负责人眼珠要瞪出来似的训斥一通。

一部片子的场数从十七八场到二十一二场不等。一个场面摄影机固定在一个地方，以全景或远景一直拍两三分钟。没有特写。在电影院有伴奏，还有阴台词，像舞台剧那样由好几个弁士分头来说登场人物的台词，所以虽然是无声电影，但影片里出场人物如果没有好好说台词的话，口形就会对不上。可是演员因为每天要说不同的台词，很难记住，于是导演一边拍摄，一边给演员说台词。演员们则鹦鹉学舌地加上表情来说台词。

……导演是非常辛苦的工作。仿佛要演独角戏似的，一个人大声地、带着感情地一边说着一场戏的全部台词，一边比画不同人物的表情动作。给演员说台词的间隙里，演员的位置不好，再往下靠，往里走，谁谁谁出来，等等，作出各种现场指示。画面里是A和B在谈话，迎向从远处走过来的C，导演预先算好C走过来的步数和时间，然后发出命令：“出来！”一旦预计错了，前景里两人的对话已经断了C也还没到表演区。如果太快，在说话中间出来，就把前面的戏搅乱了。这是跟交响乐的指挥一样难的工作。（田中荣三，同上备忘录）

这样的拍摄一次也不试排，只是简单地碰个头就开拍，拍摄中胶片走完了，就让演员在动作的中途就这么保持不动，然后急速换胶片，继续拍摄。这时，如果有初出茅庐的演员，这一动作连接不太顺，两个动作之间跳得厉害，这种时候，“没办法，多插点看的镜头吧”，插进去一个正在看这个戏的别的人物的镜头，蒙混过去。镜头分切的技巧，后来出于镜头对切的需要，或者出于以不同角度、距离观察同一被摄对象的需要而发展起来。但是最初的时候，一场一个镜头被视作当然，插入不同角度、距离的镜头是被当作蒙混过关的手段的。

沟口健二导演是这家日活向岛摄影所出身，在他入社的1920年（大正九年），虽然已经开始有了对切、特写，但在后来的沟口健二身上，强烈地残留有一种想法，认为分切镜头是单镜头没拍好的情况下的一种蒙混对付。他从1930年代中期开始固执于长镜头，那时他反复说的一句话是：不要再蒙混对付了。

田中荣三在藤泽浅二郎为了培养新派演员于1909年(明治四十二年)创立的东京演员学校学习,在从新剧界来当讲师的小山内薰、榎本清等的影响下,相比通俗的新派,他对作为更为知性化的艺术运动的新剧燃起了热情,毕业后全身心投入新剧运动,结果背上了庞大的债务,在榎本清的推荐下,来到了日活向岛。作为小口忠的助手见习了约半年,马上当了导演。因此1918年以后,不是小口忠一人,而是他跟田中荣三轮流来导演。从那以后,慢慢地,导演的人数也增加了,不拍摄的时候讨论剧本的余暇也有了,也出现了要对更为电影化的表现下功夫的动向。

当时,外国电影里,意大利的壮丽的史剧片、美国被叫做“青鸟电影”的抒情作品、卓别林的喜剧、D·W·格里菲斯导演接二连三开发新的电影技巧时期的充满野心的作品等,已经被输入进来,新闻报刊上也普遍指出说跟它们相比日本电影处于过于幼稚的阶段。相比外国电影,日本电影太无聊,这在当时中学生以上的知识层里是个常识。原本,在1920年代中期之前,日本知识层的大部分是不看日本电影的。在知识层,连日本电影也看的,真是相当的电影狂或者好奇之徒了。所以日本电影的观众层的中心,是“鼻涕小鬼”、“孩子保姆”等被歧视性地称呼的那样一些人,电影公司认为他们不需要外国电影里出现的那种高级技法。与精雕细琢相比,以低制作经费拍大量影片的做法能赚钱,所以摄影所被强加以最少的人员,来实现连想一想的时间都没有的影片量产。然而当产业扩大起来后,人员也增加了,由此也出现了不满足于以往做法的人,他们成为从内部改变这种体制的力量。譬如根据1920年9月的国际映活的人员工资表,该社的角筈摄影所有91名工作人员,巢鸭摄影所有90名。但是导演角筈那边是畑中蓼坡一人,巢鸭也是森要一人。

根据前述的田岛良一论文的说法,日本电影中尝试把场分为镜头的可以推定的最早作品,是1914年田村宇一郎导演的《火中之女》。这以后,人们意识到也应积极运用不同于舞台剧复制、在外国电影里能看到的对切、特写、移动摄影等影像技巧,出现了这种倾向的作品而为人所知的,是1917年小林商会的几部作品,即新派演员井上正夫又导又演的《大尉的女儿》、《毒草》等。虽然这些影片的技巧被认为尚且幼稚,但不管怎么说,日本电影也走到了意识到摄影技巧、剪辑的阶段。

日活作为垄断企业出发,起步后不久,横田商会的横田永之助掌握了公司实权,于是原吉泽商店系、福宝堂系的人举起了反旗,开始了独立,几家小制作公司出现了又消失。小林商会就是其中的一家。

日活向岛摄影所也在田中荣三导演参加之后,山本嘉一、藤野秀夫等优秀演员进入公司,还有新派的地方巡回剧团女形演员衣笠贞之助入公司并成为明星,等等,出现了很活跃的动向。

当时的电影当然是无声片。在外国电影中台词以字幕插入,但日本电影并非这样。它采用称作阴台词的方式,几个人分担着绘声绘色地说人物的台词,所以没有打字幕的必要。电影院以这些弁士们夸张诵唱的说明为卖点,而事实上比之于演员,弁士更有人气。但是弁士,概而言之教养不高,尤其日本电影的弁士有这一倾向。因此也出现了只是腔调十足地堆砌华丽辞藻的胡说八道的解说。由于心理描写等是弁士以自己的方式随意解说的,导演如果把镜头分细,尝试电影化的处理,反倒也会变得难解说了。摄影机就这么放那儿的远景镜头的方式,是比较易于解说的。

虽是这样,把镜头分细尝试电影化描写的人也出现了。田村

宇一郎从福宝堂创立之初就是导演，在日活、小松商会、小林商会等也导演了作品。也有当时的杂志报道说，被说成是井上正夫导演的前列的两部作品，实际是他导演的。那以后他从事新派舞台剧的工作，1919年在天活他导演了大仓桃郎小说的不知是第几次的重拍片《琵琶歌》。据当时的杂志《活动俱乐部》的文章记载，这部作品前篇七本，后篇四本，前篇的场景数是六十。一场戏有五到八次场面转换，也有特写、瞬间摄影（闪切），七本共以五百个镜头构成。这样的话镜头数跟现在没什么不同。但这说到底好像是一个特殊例子。当时还是中学生的饭岛正，在日本电影中一发现场面转换、插入镜头，就在日记里逐个地记上“有转换”。场面转换之增加，成了走向电影化表现的标志。

田中荣三也在1919年（大正八年）的《己之罪》里，放弃阴台词，加入对话台词，把镜头分细。然而这招来了来自全国电影院的阴台词弁士向本社营业部的大规模的抗议。在1920年的《白鸟之歌》里，衣笠贞之助演的女说经人的女儿在金泽的曲艺场后台快要死的时候，插入藤野秀夫饰演的恋人从东京搭火车赶来的场面。结果在浅草的首轮影院歌剧馆，火车的场面全部剪掉，只给人看了曲艺场的场面，然后人气弁士土屋松涛自己随意地编上悲情场面的台词，朗朗诵吟。土屋松涛为擅长于模仿新派演员表演的沿街说唱艺人出身，无论什么电影都以自己的方式解说。电影院对摄影所提出不满，说场面转换多的影片不好解说，有时甚至放慢放映的速度。在文乐中也是净琉璃的说讲人比操作木偶的更有名，无声电影时代的日本电影观众的意识也与此相近。于是，电影的革新运动，目标首先是拍摄不需要弁士的电影，至少是拍摄像在日本放映的外国影片那样的电影，只是一个弁士解说、不使用绘声绘色“阴台词”、插入对话字幕的电影。

还有一个目标是，废弃女形，使用女演员。江户时代歌舞伎确立初期，女演员被视为卖春、败坏风纪而受到幕府禁止，从而确立了男演员演花旦的女形制度，具有长久传统的女形，也是没能经受住电影摄影机的特写考验。毕竟一抬起头就看见喉结，不得不总是俯首低垂。这样的话，就无法跟外国电影女演员们的生动健康的性感魅力对抗，于是对女演员的期盼之声澎湃兴起。

最早开始日本电影革新运动的是归山教正。在当时的日本电影界他是少有的东京高等工业学校(现在的东京工大)毕业的精英，从一个吉泽商店发行的《活动写真界》杂志的投稿者成为《电影纪录》杂志的同人。

该杂志 1916 年 8 月号卷首载有如下论文：

日本片为什么没意思？

第一，人物拍得太小。看哪部影片都是人物小小地缩在深处，只是在那儿扭扭捏捏，画面的约四分之三多是不必要的。

松之助电影里这一弊病尤甚。日活东京派(注：向岛摄影所作品)的也是，场面的一半左右都是不必要的。以此说来，歌扇一派(注：M·百代公司的中村歌扇剧团出演)的影片则人物顶着上下边框，拍得很大，值得赞赏。

人物拍半身或七成，画面里不放入不必要的部分，不作如此改良，日本片怎么也不会有人看的。这样的话，哪怕只是小气的道具设置、不自然的造型拼接背景等变得不显眼这一点就很是有益了，要说原因，是因为拍得大的话观众的注意力势必集中到演员的表情。

第二条，演员的表情不对。

因为活动写真是哑剧，演员必须靠表露在脸部上的表情来向观众清晰传达人物的心情。可是，演员和着阴台词来表演，插上解说怎么着都好办，但如果想要在没有任何解说的情况下看电影，对于电影到底想要表示什么就会不明白了。

第三条是，不采用女演员。

虽然井上一派（注：小林商会的井上正夫出演作品）等里面也有女演员，但是日本最优秀的日活东京派之使用女形是一个时代错误。说到底，只有在舞台上，才可以靠色彩、发声法来隐瞒他是男的，但在单以身形轮廓来表现的电影里，男的来演女的是完全不允许、不可能的事。首先由于生理上不同而不可能。比之于做出很好的表情的女形，不如什么表情也没有的女演员更具电影感，这一点不言自明。

第四条，日本电影的故事还很低级。

好的原作是首先必需的。没有这一条，电影要想成为艺术的一页是无论到什么时候也不被允许的。无益地只知道使用低级报刊的小说，这是何等没有志气。至少不能没有《不如归》、《大江山》的艺术味吧。制作方面的人究竟有没有勇气也去碰芦花、漱石、红叶、独步等，把他们这些文学大家的艺术拍成电影来看呢？

归山教正于1917年（大正六年）以美国的书为基础撰写并出版了电影理论书籍《活动写真剧的创作与摄影方法》。这一年，他进入天活（天然色活动写真株式会社），在从事影片进口部的工

作的同时，向有理解力的董事提出申请，获得了电影拍摄的许可。他被许可制作跟天活平常制作的作品另辟一途、以可以出口到外国的电影为目标理想的实验性作品。1918年(大正七年)，完成了《生之光辉》、《深山的少女》。前者以避暑地的高原为舞台，讲述一个纯真少女跟轻薄的贵族儿子恋爱又被抛弃的故事，其中也许有托尔斯泰的《复活》的影响。

《深山的少女》是一个以日本阿尔卑斯山为舞台背景的罗曼故事。

在山中，探险家跟恶汉相斗救出了美丽的姑娘，后发现了装有金矿地图的盒子。那里还装有一张纸，写着，“汝毋掘金矿而污灵山”。于是探险家放弃了金矿的发掘。最后他说的话作为字幕出现：

“我，在日本需要‘金’之前不会去发掘它。不忍心去玷污了灵山。——我得到金矿的同时失去了金矿，但是换来的是得到了自然馈赠的美好的东西(姑娘)。”

宛如是预知了环境问题似的一个故事，归山教正真是一位走在时代前面的作家。

归山教正在这两部作品里，首先严谨地写了剧本，和剧组班子、演员读了剧本。主演花柳晴美及其他女性角色采用女演员。主要的台词以对话字幕插入，把影片弄成弁士不作解说也能看懂故事。把场分切为特写、远景等景别不同的各种镜头，追求了一种非舞台剧复制式的场面变化。

以上在外国电影里是已被普通地实践着的东西，即使在日本，对经常看外国电影的知识层影迷来说也是应当如此的，但在日本电影界里，其中哪一条都是划时代性的。所以完成之后，由于担心遭到声色弁士们抵触的营业部的反对，公映晚了一年半。

作为作品的完成度似乎不太高，所以曾对此刮目相看、怀着期盼的少数进步派的影迷们，对以跟外国电影同样拍法完成的第一部日本电影的出现这件事情本身虽怀有感激，但对作品本身，也没有给予较高的评价。从现在留下来的剧本来判断，也可以看出似乎没有超过对美国电影的幼稚模仿的水平。

出演了这两部作品的村田实、近藤伊与吉、青山杉作、花柳晴美、夏川静江等，都是新剧的演员。新剧出身的人参与到电影里来，已经有在日活向岛工作的田中荣三的例子，而在这里则是新剧的人大举参与到了电影里。而这以后，尤其是村田实、近藤伊与吉、夏川静江，在日本电影近代化的历程中起到了重要的作用。新剧是知识层发起的为了知识层的戏剧运动，它的目标是，不必说跟歌舞伎，就是跟新派也是完全异质的表现。在当时的阶段，就是彻底地模仿西洋戏剧，学习掌握戏剧的近代性。在电影史上，由来自既有体制外的一群人来进行革新性尝试，其后留下深远影响，这种事常有发生。而理论家出身的归山教正与新剧出身的演员们所做的，正是这样一件事情。

在这之前，照原样把少女歌舞伎的舞台剧拍下来的电影曾经兴盛一时。在连锁剧里女演员也开始活跃，B级的新派电影里女演员也开始进去了。在这个意义上，花柳晴美也未必是最早的电影女演员。但是，在这是一部受到瞩目的女性中心的作品这一点上，归山作品中起用花柳晴美是划时代性的。日本的影迷第一次可以在银幕上看到即使是特写也看不见喉结、不作被不自然地夸张了的媚态、带有自然魅力的日本女人。花柳晴美是大地主的女儿，叔父中有超额纳税的议员。出于对文学的兴趣，她成了岛村抱月和松井须磨子的艺术座剧团的研修生。她可以说是进步的财主女儿出身的文学少女。她的父亲虽也认为今后的女子应该工作

自立，但据说他知道女儿成了女演员的时候，大喊一声“畜生”就气得说不出话了。即使是对新剧的女演员，也还是有人认为女演员是类似艺妓的存在而加以蔑视的。

推荐她来演这部影片的是共同出演该片的村田实。他也是一个富裕的洋纸批发商之子，因迷恋戏剧，从名门学校东京高等师范附属中学毕业后就辍学，用家里的钱组织剧团，上演萧伯纳、魏德金(Frank Wedekind)、易卜生的作品。据说在新剧朋友的介绍下与归山教正相会，读了《生之光辉》的剧本，认为这样写的话跟新派就没什么不一样了，于是同归山、共同出演的近藤伊与吉，三个通宵修改了剧本。后来，作为新剧青年，村田实充满热情地投身到电影里。

从这样一个班子也可以看出，这部影片，是憧憬西洋文化的知识青年和布尔乔亚子弟们的一次结伙寻衅，他们扑打着冲进去的，是歌舞伎、新派出身的常常被蔑视为戏子的人们做事的电影界。

归山教正与映画艺术协会的杰作，似乎是第三部作品《幻影之女》(1920)。它是这样的一个故事：

影片讲述的是两位画家，长滨(青山杉作)与林(近藤伊与吉)跟一位叫百合子(吾妻光)的三角关系。长滨主张柏拉图式恋爱，林主张肉体式的爱。百合子选择了主张肉体式爱的林。失恋了的长滨到孤岛去画画。有一天他做了一个梦，梦见自己救了一个顺水漂来的女子，让她当了自己的模特儿，但一个男子(近藤伊与吉)出现并抢走了她。这两个梦中的男女在海边裸体跳舞，沉迷于施虐受虐性行为。长滨受到了刺激，第一次被肉体的快乐所驱使，向她逼近，但却被梦中的那个男子挡住了。从梦中醒来的长滨中了火山的毒染上重病，得到前来看他的百合子和林

的看护。长滨面对他们俩说：“林君和百合子小姐请享受人生吧。真正的恋爱不是我曾经认为的僵硬呆板的东西。没有灵与肉的一致就不是幸福。我结果还是成了肉体的奴隶。”说完后死去。

关于这部电影，当时的《电影旬报》（1920年6月1日号）有评论说：“日本电影第一次找到了可以和美国电影一比的东西。”另外，在青年时代看了这部影片的青山敏美在回忆里也说，酒井健三的摄影很棒，“尤其是开头的透过树丛拍摄的野餐场面，是以往的日本电影中完全看不到的独特构图。主人公周围的学美术的学生、做模特的女孩子们的嘈杂声和娇声，仿佛和清新嫩叶的芳香一起乘着初夏的风飘溢到场面之外，我立刻就被画面吸引进去了”（青山敏美《映画艺术协会的回忆》，《映画史研究》第23号）。也有一场虽是一个大远景，但大概是日本电影里最早的裸体场面。根据被影片感动投稿给《活动俱乐部》的读者的文章记述，这部作品的镜头构成是，字幕100个，远景、全景92个，半身镜头52个，大写56个。大写就是特写。

影片改编自一篇英国短篇小说，但性的肯定这一大胆的主题在这一时期已经存在，令人不得不感到吃惊。其影像表现也正好像是这个时代的新浪潮。顺便说一句，归山教正后来著有《电影之性的诱惑》（1928），其中也有关于黄色片的研究性叙述。

归山教正与他的同志们的作品，因出现了这种尝试引起的反响很大，这种反响超过了作品本身好坏所带来的反响。首先，这些作品公映之前，在前述的《琵琶歌》里尝试了细致分切镜头的田村宇一郎，已经在表示说自己也对纯映画剧的主张有兴趣，有机会的话想试一试。产生了共鸣的天活的老资格摄影师、以前就一直搞多场面转换的枝正义郎，也特别地向公司提出请求，当上

了导演,1919年(大正八年)拍摄了《哀之曲》。影片以中国台湾和东京为舞台,是带有对台湾“高砂族”^①原住民的歧视的罗曼作品,由浅草歌剧的女演员川田贵美子主演。不愧是有作为摄影师的练达技艺,影片比之于技术上尚未成熟的《生之光辉》、《深山的少女》要更为出色。而这部作品比公映延期的那些作品也更早面世。

《哀之曲》的内容如下:

住在东京郊外的名为北村的小学校长的年幼女儿突然失踪。人们纷纷传言说她可能是被附近的一个古池塘的所有者带跑了。

十几年后,北村的外甥、一个叫健三的青年,跟两个朋友一起去台湾写生旅行。在山中遭到了原住民的袭击,只有健三一人幸免于难并得到了某部落的酋长的帮助。酋长的女儿米娅爱上了他。他虽然在东京有未婚妻,但为情所困,也爱上了她。另有一位爱着米娅的别的部落的酋长闻此大怒,前来袭击,杀死了米娅的父亲。米娅杀死这个酋长,和健三一起逃跑,被日本的守备队所救。于是两人来到东京。

有一天,米娅在池塘边救了一个要投身自杀的年轻女子,交谈之下知道了这个女子叫次枝,是健三的未婚妻,实际也是米娅的亲妹妹。米娅开始回忆,她就是曾经失踪的那位北村校长的女儿满枝,不是被池塘的主人带跑了,而是受到诱拐被卖给了江湖玩杂耍的,在台湾从地狱般的杂耍生活中逃离出来,为酋长所救。

回忆结束,传来上了年纪的北村校长吹箫的乐曲声。米娅也即满枝,把自己的爱让给了亲妹妹,自己则投身跳进了过去自己

① 日据时期日本人对台湾少数民族的称呼,即高山族。

小时候被传言死在那里的那个池塘。

这是一个底子里有对台湾原住民的歧视意识、对杂耍江湖艺人的歧视意识的故事。

这个时代的电影，正如这个时代的戏剧、大众小说普遍具有的特征一样，充满了不太可能有的偶然，故事进展是意外加意外。幼小时候被人贩子拐走的女主人公，在遥远的台湾与表哥偶然相逢，更进而，在东京偶然地跟亲妹妹相逢。在这种情况下，偶然，未必单单是为了作为突兀跳跃的故事架构使故事增辉，也是因为作为旧的故事形式里常有的一种模式，证明主人公的出身是故事的关键。人本应根据自己出身的阶层、性别而走过各自不同的人生之路，它因某种情况而发生了变化的时候便产生混乱，发生悲剧。为了将混乱恢复过来，将悲剧恢复到原来的状态，就必须搞清楚主人公的出身，将他或者她带回到原来应该在的地方。旧的故事形式中的偶然，在多数情形下，是出于搞清楚被不正当地陷害而落入了不幸状态中的主人公的出身，并使之回到原本的状态的目的被使用的。

较多诉诸偶然的故事形式，产生于阶级差别意识浓厚的社会。要说为什么，那是因为在阶级差别甚为严格的社会，出于某种事由被推落到一个被视为比自己现在所属的阶级更低的阶级，这是最为恐怖的事情。但是，那么因这种偶然出身被弄清楚、回到了原来的阶级后，就能幸福吗？非常老的故事形式，譬如室町时代以来的说经节等里面多有这样的故事。然而，《哀之曲》这样的更为近代性的情节剧中，未必就一定能够幸福。从日本人满枝成为台湾原住民米娅，被改变了阶层的女主人公虽然因再度的偶然恢复了日本人满枝的身份，却已然不是原来的那个满枝了。她将爱让给了一直作为日本人长大的亲妹妹次枝而自杀了。为什

么?恐怕在这里,只搞清楚了出身并不等于说后来的台湾原住民期间的生活就回来了,是这样的想法在起作用吧。

在古代、中世的故事世界里,主人公即使流浪到不同的阶层里,只要出身明确了就能回来,这正因为现实中几乎不可能发生这样的事情,所以才作为空想性的历险记而得以成立。同时也表明,血缘是如此受到了绝对的重视。进入近代,比之血缘,能力受到了更高的重视,阶级之壁垒也变得不是那样绝对,各阶层的人因实力、机遇走到了一起。这成为近代社会的活力之源,但也产生了对应的强烈的反动,出现了面对其他的阶层想要守护住自己的阶层的倾向。这样一来,在故事形式上也产生了微妙的变化,单靠明白了米娅的血统是日本人,她就会被日本人社会接受是变得困难了。

要使这样一种偶然本位的故事形式变成感觉是愚蠢的东西,是日本人就幸福、是台湾原住民就不幸的一厢情愿的想法就必须在日本人中间消失。但是在那个时代,这种观念是牢固地存在的。大概对作者枝正义郎来说,是自认为对台湾原住民怀有同情而拍了这个故事,所以也描写了救了满枝把她作为米娅而养育的、作为好父亲的台湾原住民酋长,而且也强调了回到日本反而跟日本人的爱不能继续下去这种因歧视而引起的悲剧。有人说这里面包含有对人种歧视的抗议的主题。但是,作为日本人就幸福,成为台湾原住民则不幸,作者没能从存在于这种故事形式的底子里的歧视意识中挣脱出来。

《哀之曲》只不过是无数作品中的一个例子。由于某种情由而被从天生所属的阶级、人种、身份中分离出来的主人公,因为偶然而回到原来的位置,但这里又出现了因成长背景之不同而引起的新的纠葛,在那个时代的情节剧里这种故事形式很多。可以

认为，这里反映了一种从身份社会走向能力社会的转变期的社会心理性的固执。其中常被使用的偶然，一方面或许是来自剧作技巧上的幼稚，但更为基本性的，是固执地认为人的命运牢固地跟他与生俱来的阶级、人种、身份联结在一起，这个搞乱了，被看作是难以承受的悲剧。如果乱了的话，就应该使用偶然来恢复原来的状态。正是在因偶然而恢复原状这一点上，可以感到超自然的命运之复原力从而觉得安心。对这样一种故事的基本模式，日本电影从说经节、歌舞伎，进而甚至从诸外国的老的故事形式那里继承下来，然后徐徐地发生了蜕变。

1921年(大正十年)，国活在畑中蓼坡导演、井上正夫主演的《寒椿》里，让还只有17岁的水谷八重子第一次登上银幕。但是字幕上，她被写成“覆面女优”。明明脸映在上面，称作“覆面”很奇怪。这是因为考虑到了她所上的女子学校。良家子女去演电影还是怕人说三道四的。

在无声电影时代，因为摄影所的设备简单，制作费也便宜，很多制片公司一个接一个地设立。举其主要的，首先有一家设立于1914年、又被国活于1920年收购的天然色活动写真株式会社(通称天活)。它在东京和大阪有摄影所，买下了当时英国开发的名为Kinemacolor的彩色片系统的专利权，试着拍摄了两三部彩色片，以后，又拍摄普通的电影，因为彩色片在技术上还很幼稚，而且成本很高。这家公司以泽村四郎五郎、市川崑十郎等演员，拍摄了歌舞伎风格的影片，据说比同时期的日活的尾上松之助作品缺少人气但质量不错。另外由于这家公司在末期成为归山教正、枝正义郎等革新性的所谓纯映画剧运动的据点，在电影史上发挥了重要的作用。

1919年，接手了天活的国际活映株式会社(通称国活)起步

了。摄影所在东京的鸭巢。这家公司的作品里，畑中蓼坡导演的《寒椿》(1921)现在还保存在电影中心。这是一个描写老人与孙儿之爱的农村故事，风格上走的是新派和新剧中间的路子。据说枝正义郎的《幽魂烟火》(1923)是一部充满野心的作品，但没有留下来。枝正义郎的作品，现在只有阪东妻三郎制作公司作品《坂本龙马》(1928)被保存在松田映画社。在高潮处的龙马暗杀场面等可以看到出色的画面构图，是一部有着高度影像美的作品。可以认为这是现存日本电影中以其影像之美而让人不得不为之叫好的最早的作品之一。

次之，在横滨，托马斯·栗原以由东洋汽船财阀出资设立的一家叫大正活映的小电影公司为立足点，尝试了新的样式的电影。托马斯·栗原是一边在好莱坞做演员一边全面学习了电影制作后回国的人物。作为崭露头角的作家而受到瞩目的谷崎润一郎，那时候对电影抱有很大的兴趣，担任这家公司的文艺顾问，积极地参加制作，也写了剧本。另外，还有因钦慕谷崎润一郎而聚集过来的电影青年。大正活映设立了演员养成所，召集了一些青年，让他们一边接受教育，一边出演电影。拍出来的作品，比归山教正的试验性作品远为像样。

谷崎润一郎编剧、托马斯·栗原导演的1920年(大正九年)的《爱美俱乐部》，是一部以镰仓的海水浴场为舞台、有泳装美人(叶山三千子)、业余歌舞伎团体、笨小偷等登场的喜剧。影片明显是受到了美国的马克·森内特(Mack Sennett)的泳装美人群体打闹喜剧的影响，似乎是一部明朗的、洋溢着美国风情的作品。出演者大都是没有舞台经验的一般人，由于日本的舞台传统中没有美国电影式的轻快演技，培养外行来做演员是聪明的做法。以往的常识是，演员没有在舞台上受过训练就不能用，而电

影则细致分切镜头，导演对短时间内的动作详细地作出指示的话，一般人也大致能做到。还有一点，意在展示新的风俗的作品，与其用那些掌握了在舞台中磨炼出来的老套路的职业演员，毋宁用自身似乎就是新风俗的那种摩登男孩女孩，从电影性素材角度来说更能发挥作用。在这部影片中，被说成是小说《痴人之爱》里奔放女主人公直美的原型的谷崎润一郎的妻妹叶山三千子、后来成为日本电影界最摩登的明星的冈田实彦（在本片里是高桥英一）参加了演出，这一点所表明的就是这样一种新气象。

大概这一时期，托马斯·栗原是日本技术最优秀和艺术感觉最佳的电影导演。批评家淀川长治，如下写下了少年时代看他的第二部作品《葛饰砂子》（泉镜花原作，谷崎润一郎编剧，1920年）的印象：

可能是因为它是只有三本的小片子的缘故吧，我自信对这部作品的片名到最后一场现在也有鲜明记忆。这部片子展开之流畅非同一般。苦恋着演员桔之助的菊枝，被做护士的她的友人阿缝告知桔之助病死的消息，她从阿缝那里接过他留下的和服夏装，穿着这件衣服去追心上人而跳河情死，为船夫所救，醒悟过来，哭一通后也死了心。最后一场戏，菊枝打着日式花阳伞，阿缝打着洋式遮阳伞，在天空放晴的初夏，两把伞过桥而去。摄影机跟着她们拍，两把伞到了桥的栏杆处，画面转为两个女子的脸，对视之下，寂寞浅笑，说一句“让往事过去吧”。菊枝从布兜里拿出洗得很干净、仔细叠好的桔之助的夏装单衣，从桥上扔到河里。干的单衣在缓缓水流里一浮一沉顺水远去。最后一场戏美轮美奂：

嘈杂闹市区的澡堂子“梅汤”入口处，夕阳照耀的街道上卖卦签的贩子，吆喝着“哎——，花林糖，卖花糖咯！”的走街串巷叫卖人，菊枝决意自杀而离家后的夜晚，无人的屋子和挂钟上晃动着的钟摆。（田代庆一郎《大正罗曼》，日本书籍《大正感情史》所收）

托马斯·栗原在美国苦学时期弄坏了身体，是一个抱病之躯，1926年（大正十五年）以41岁亡故。在此之前大正活映已经因经营不振而停止了制作活动，在大正活映停止了托马斯·栗原具有野心的艺术电影的阶段，谷崎润一郎也断绝了跟电影的直接关联。然而这家公司在接受了托马斯·栗原、谷崎润一郎的熏陶的年轻人中间，出现了前述的冈田时彦，以及演员江川宇礼雄、渡边笃，女演员红泽叶子，导演内田吐梦、二川文太郎、井上金太郎等，成为即将到来的日本电影的昂扬期之重要人才。如果说归山教正的《生之光辉》、《深山的少女》，在此前作为日本电影的人才供给源的歌舞伎和新派之外，给电影界导入了新剧界人才的话，那么托马斯·栗原与谷崎润一郎，则送进来憧憬美国式现代风潮的一批青年业余爱好者。他们的经历纷杂，内田吐梦中学二年级退学，当过钢琴制作所的学徒；冈田时彦是经常出入谷崎润一郎那里的青年，热衷于文学与电影，中学也无望毕业，就这样进了大正活映。大致上，学校退学，被周围视为不良，迷恋西洋，燃烧着对艺术的旺盛野心，这种类型的人有不少。从外行的一般人中来培养演员，这种做法后来对电影来说是向银幕输送新时代气息的重要方法，而这方面先行一步的是大正活映。

9. 松竹蒲田的革新

1920年(大正九年),歌舞伎的演艺公司松竹合名社创立了松竹电影合名社,开始从事电影的制作和发行放映。以可以与日活对抗的强大的大型新公司为目标松竹,首先派遣了新闻记者出身的田口櫻村去好莱坞购买器材,签约专业技术人员,研究制作体系。在大导演塞西尔·B·德米尔的推荐下,日本裔摄影师亨利·小谷来签了契约。

另一方面,松竹先于摄影所之前建立了演员学校,迎来新剧出身的导演小山内薫担任校长。

小山内薫1881年出生于广岛。1906年从东京帝国大学英文科毕业,开始翻译介绍西洋近代戏剧。翌年的1907年,他同第二代市川左团次创立自由剧场,开始了新剧运动。1912年去欧洲,四处大量观看西洋近代戏剧,归国后开始着手新演员的培养等,成为新剧运动的领导人物。此外,他从少年时代对电影也有强烈的兴趣,热心观看输入日本的外国电影,认真细致地做了笔记。由于这样一些情况,他被视为西洋电影通。1910年代有乐座、帝国剧场那样的东京一流剧场上映文学名著改编的欧洲艺术电影的时候,他常常写影片解说。因此,决定开始电影制作的松竹请他来担任演员学校的校长。

关于学校的设立,发表了如下声明:

从第一步开始——关于松竹电影演员学校的创立

松竹电影合名会社 白井信太郎

我们电影界，此前未曾所见，或也是超出人们预想程度的一个大规模的、惊人的运动，正在兴起之中。这原本是受到外部施加的强烈刺激的诱导而发生的运动，对这一点，几乎都没有异议。然而，果真这个运动只是在外部施加的刺激下兴起的吗？有没有除了外部刺激之外的深刻、强有力的某种东西呢？

我不想把对我们电影界来说真正具有意义的这一大运动，看作是仅仅在外部施加的刺激之下出现的运动。确实，我相信有其他的東西。如果是这样，其他的東西是指什么呢？毋庸赘言，它就是我们电影界自身的觉醒，是面对发生在我们眼前的这个轰动性事件时我们电影界自身的觉醒。换一个说法，不是由外向内逼压过来的力，而是从内向外要发散出去，或者压不住而要向外发散出去的一种惊人的力。我们电影界，有一个真正可喜的机运在向我们微笑招手。而电影界自身至今等待着这个可喜的机运，不知道是多么急切不安。但是，什么时候，我们电影界必须搞一次这样一个大事件。一旦机会成熟什么时候都有可能搞起来的这个大事件，乃是具有巨大意义的运动。现在它来了。

我从心里这么想。我们的眼前，已经有大事件来了。这是一件确凿无疑的事实，确凿到令人惊心。只要是事实，我们，至少是从事电影制作事业的我们，以怎样的准备和怎样的态度，来面对这一大事件？对此，必

须作出认真的考量。也即是说，现在乃是去实行的时代。发表意见与人探讨也可以，加以批评给电影界以刺激、指导也可以，进而为了期待电影界的进步而反复讨论评议也很必要。但是只有这些是不够的。这里必须有实行，必须有静悄悄的、充满韧劲的实行。

我们，活动写真事业相关者，现在不正是处于一个静悄悄去实行的时代吗？我们深信，以何种准备和态度来接受这个大事件，是和如何实行联系在一起的。我认为，对它的实行，有种种的方法和态度。同时，也有实行本身里面的条件和顺序这样的东西。

从如是见解出发，我们松竹电影合名社决定沉静地从第一步出发。所谓第一步是什么意思呢？它不是别的，在电影创作上，为了创造出一个新纪元，我们完全放弃向来的形式和传统，决定从活动写真演员的培养开始。这也就是我说的第一步。然而这一态度很容易成为引发意想不到的大误解，所以，为什么我们开始了活动写真演员的培养，还有，我社在帝都拥有大量一流剧场和著名演员，为什么不把那些演员迎入银幕，而去谋划活动写真演员的培养，关于这些方面，我想来谈一谈。

概凡新时代之故事电影创作，有其自身绝对不变的条件和秩序。也即，我们相信，在新时代的创作中，首先必须特别地教养、培养活动写真的演员，这是其条件；而着手去培养活动写真演员，则就新时代故事电影创作来说是其顺序。当然，把剧坛一流的名演员请上银幕来制作高级的故事电影也是必要的。这一点举美国的

例子来看也是很明了的,譬如E·H·萨森(E. H. Sothern)、譬如罗伯森(Johnston Forbes-Robertson)、譬如杰拉尔丁·法拉(Geraldine Farrar)、譬如玛丽·贾登(Mary Garden),把这些剧坛一流的名流或是歌剧界的明星请上银幕,各电影公司竞相专念于文艺电影的制作。我松竹电影公司,也会在将来把东京剧坛一流的名演员请上银幕,创作高级的电影。

我们要重复说一遍。

我们相信,现在,乃是为了给我们电影界创造出一个新纪元而必须只是静静地去试着实行的时代。我们准备着,以一步一步坚实的步伐,永远在我们电影界不断地走下去。

在课程内容上,有小山内薰的模拟实习(哑剧),作家久米正雄的剧本课,歌舞伎演员松本幸四郎的化妆术,同样是歌舞伎演员的市川舛六的打斗表演术,斋藤佳三的美术史及音乐指南,玉井升的摄影术,东健而的故事电影史,剧作家松居松叶的表情心理学,还有俄罗斯流亡贵妇安娜·斯拉薇纳的装扮、运动及西洋舞蹈等。在西洋舞蹈里,西洋式的礼仪训练也包含在内。小山内薰不把它看作只是一所学校,而是把它搞成了一个实验性的制作单位。他把来到这里的学生和其他有志于电影而来到这里的人集中起来,实习性地开始了电影制作。以学生及个人弟子的形式集中到他周围的年轻人里面,有出身富裕人家、已经参加新剧运动经受了挫折的村田实,有做着海军工厂的制图工而立志要成为新剧剧作家的伊藤大辅,有一边帮着料理桐木材批发的家族产业一边写剧本的岛津保次郎,有曾经是东大学生的牛原虚彦,曾经是

大学体育全能选手的铃木传明等。跟中学退学且被周围视为不良的青年较多的大正活映的演员学校相比，这边虽然也对学历没有特别的要求，但人员的成色也许多少要好一些。说到底，校长小山内薫在当时的日本是外国戏剧方面的最高权威，他把在莫斯科艺术剧院观看并作了详细笔记的高尔基的《低下层》，照笔记记载的原样在日本上演，是一位以极大的热情致力于使西洋先进的戏剧扎根于日本的启蒙家。因此，借松竹向他提出请求这一机会，他也没把承续了歌舞伎、新派的日本电影作品放在眼里，指导年轻人应该创作跟西洋优秀电影一样的洋溢出艺术芬芳的作品。虽然如此，关于电影技术却谁都是一窍不通。牛原虚彦等人一本接一本阅读外国文献，找人让自己进入放映外国影片的电影院放映室，直接拿到D·W·格里菲斯作品的胶片拷贝，通过把画面逐格复写到长条纸带上来学习其技巧。岛津保次郎的剧本《荒野》被选为第一部试作，从好莱坞考察归来的田口樱村担任导演。那时，田口樱村让人把台本用罗马字打出来。田口樱村的主张是，在好莱坞，演员只是按导演的吩咐来表演，是不让演员读台本的。这部作品结果因技术上的失败等而中止。接着，村田实担任导演，请来花柳晴美担纲主演，拍摄了试作《侍奉之蔷薇》。它作为松竹映画的第一部作品本来预定公映，但还是因为技术的不成熟和过于不自然地模仿西洋风俗的原因，它作为第一部作品公映的机会被搁置放弃了。

在从美国请来的技术人员的指导下，松竹于东京市外的蒲田建设了摄影所，开始了制作。当时的蒲田还有庄稼地，一下雨就泥泞不堪，再加上旁边有一家叫高砂香料的香水公司的工厂，片场弥漫着浓浓恶臭。简单地说它就像是一家位置偏僻的街道工厂。但它作为梦工厂成为全国影迷憧憬的乐园。

1920年(大正九年)11月,在山田耕筰指挥的大型交响乐团的伴奏下,第一部作品《岛之女》(木村锦花导演,亨利·小谷摄影,中村鹤藏、川田芳子主演,三本)在歌舞伎座上映。内容讲的是岛上的女子思慕恋人而游泳渡过大海。亨利·小谷把摄影机捆在海岸的松树上拍了俯瞰摄影,展示了大胆的摄影技巧,同时他还出色地给影片做了在好莱坞学到的真正的剪辑。

从第二部作品《新生》(1920)开始,亨利·小谷兼任了导演。跟田口樱村已经主张过的那样,他实行的是好莱坞式的导演术,抽掉剧本和故事的说明,在每拍一个镜头的时候对演员作具体的表演指示。也就是说,只是命令你在那儿哭、笑、跑,等等,至于为什么哭,为什么笑,为什么跑之类,则是不让你读剧本,也不一一作说明。亨利·小谷作为摄影师远远超过了当时日本的技术水准,在他的带领下,日本的摄影技术飞速提高。单纯地说,靠多用反射,画面一下子变亮了,摄影角度上也下功夫了。但是作为导演,他似乎未必有能力。不向演员作情境、人物性格的说明,只是对具体的动作作出指示,这样的做法后来在松竹作为由岛津保次郎确立的导演术被传颂。

电影,可以以数秒或十数秒的短镜头的蒙太奇构成,所以即使是不能完成一个完整时间段落表演的外行演员,如果导演作出适当的指示,让他作片断性的动作,以后再把镜头巧妙地接起来,那么他的表演看上去也会是一个完整的表演。全身动作的感情表现需要演技,但如果只是表情,或者只是视线变化、只是手和手指的运动等去单纯化处理的话,外行也能完成。以全身做几分钟的表演时,演员必须了解自己角色的性格、心理,而让近于外行的表演者去完成一个小小的表情表演时,让对方一知半解地去研究性格、心理,会变成太做作、用情过头的表演。情况常常

是，倒不如就说“视线从这儿移到这儿”，抽去感情，只是动作指示，辅以摄影技巧、蒙太奇效果，反而让人觉得演技自然贴切。这种表演指导技巧、电影导演技巧，由田口樱村、亨利·小谷从好莱坞输入，由岛津保次郎完成，最后由小津安二郎研磨成为一种全然独特的电影方法。

当然，这是一种方法，不是说导演技巧都应该这样。对经过长期训练的演员来说，甚至觉得这种指导是对演员的侮辱。在以原本有舞台经验的演员集中在一起而起步的日活，这种导演术就没有轻易确立起来。初期，原则上演技是让演员去下功夫，导演的作用只是为把表演收到摄影机里而掌控移动的范围、上下场的时间等。但是松竹是从好莱坞、新剧界请来导演，将外行培养成演员，所以导演成为独裁者是必要的。这种方法使之能汲取不同于资深演员的传统演技、接近今日生活的新人演员身上体现的当代气息，从而创造出具有电影感的表演。

以村田实、牛原虚彦、岛津保次郎为导演，以铃木传明为演员，小山内薫的门生们，从入学演员学校这一年开始，迅速地开始在第一线工作。尤其是成为脚本家的伊藤大辅大量写了各种类型的剧本。然而只是靠艺术青年做不了商业电影。演员学校被来自商业戏剧界的片场导演们视为无用的存在，六个月后就停办了。坚持主张制作艺术电影的小山内薫及其弟子们建立了松竹电影研究所，以松竹内部独立制片的方式存在。

被物色到松竹摄影所并立刻开始了现场工作的人，多有戏剧方面的人才。譬如野村芳亭，是做京都的剧场的背景画、宣传画的一家人家的儿子，本人也继承了这一工作，进而发展成为剧场经营者。他琢磨出了一种叫电影立体全景(kineorama)的杂耍，把全景式的风景画通过照明的变化展示出从早晨到深夜的情景变

化。他还尝试了在舞台剧中用电影插入户外场面这种所谓的连锁剧。电影方面，他在卢米埃尔的摄影师来日本的时候已经参与了摄影工作，跟牧野省三也是亲密朋友。他精通演出经营，熟知大众的喜好，是一位不懈钻研新事物的才子。松竹开始电影事业的时候，他正在东京的剧场本乡座做新派演出的经理，从松竹那里马上来了招请，由此开始了电影导演生涯，成为一位擅长大型情节剧、极富商业价值的导演。贺古残梦，出身尼古拉神学院，年轻时是和岛崎藤村、马场孤蝶一起写新体诗的诗人，是新派的专属作者和舞台导演。池田义臣作为贺古残梦的弟子跟着从新派舞台参加过来。他们奠定了松竹商业电影的基础。它以新派悲剧为基础，也加入了若干可以跟日活现代剧的保守性形成对抗的现代家庭剧风味。野村芳亭尝试了古装片《清水次郎长》(1922)、《女人与海贼》(1923)等，这是不用歌舞伎出身的演员而是由新派出身的演员出演的古装片，在剪辑上也下了功夫，是一种将古装片予以写实化的实验，明显区别于日活尾上松之助等人的歌舞伎调。以前被称为旧剧的东西，通过这两部作品而开始被称呼为古装剧(时代剧)了。

松竹还从一开始就废止女形，采用女演员。川田芳子原是艺妓，这一点被松竹社长谷竹次郎看中，被送到川上贞奴那里进行表演训练，进而也登上了新剧舞台，成为舞台女演员。濑川鹤子是浅草歌剧出身，三村千代子新派出身，铃木歌子是川上音次郎剧团出身，英百合子在这一年已经在一家叫国活的公司的角筈摄影所出演了数部影片。新的女演员一个接一个地被采用，多数上一辈是艺人。不是这样的家庭是得不到家里的理解的。从这之中，出现了最早的超级女明星栗岛澄子。她的父亲是新派剧的作者兼演员，她也从幼小开始学习日本舞蹈，出演了儿童剧、新剧系的戏剧。

栗岛澄子是最早在日本电影里登场的个头高大的美人。她的角色多为新派悲剧的女主人公，是总被悲惨命运戏弄的封建社会哀怜的女子，但她的容姿却未必是哀怜兮兮，甚至有一种迷人魅力。虽然作出一副楚楚可怜的样子，但一笑却是娇艳，甚至明媚。也就是说，虽然角色被局限于旧式封建性的受虐待的女子类型，但由于受到众多男女老少影迷的狂热崇拜，身上具有了一种自信和威严，或者是一种风格气度。由此，她成功地创造出了一种形象，展现的不是单纯的男性本位社会的牺牲者，而是作为女性的丰盈。当时在美国，以较大的年龄总是扮演劲头十足的淘气少女角色的玛丽·碧克馥，其开朗、好动、带有亲和力的个性受到人们的喜爱，被称作“美国恋人”，获得了压倒性的人气。栗岛澄子也在哀怜兮兮地扮演悲剧女主人公的同时，常常扮演有点淘气的女性，还在岛津保次郎的《自食其力的女人》（1923）里塑造了拥有职业的自立女子这样一个有现实感的女性形象，饱满地演绎了这个时代日本女性所具有的可能性，成了“日本的恋人”。

常跟她演对手戏的是新派出身的二枚目岩田祐吉。关于他，她这样回忆道：

突然被阿祐（岩田祐吉）说，你是个女的，可没有女性的风韵啊。他以前是女形吧，就从身体姿势开始来教我女子的动作。他还曾经说，你胸部不饱满，自己做了衣服垫子那样的东西拿来，说你用用这个吧。（山田贤二《我的岩田祐吉》）

这段话可以这么听，即它说明女形的表演比女演员的表演更夸张了女人的情色。同时也可以理解为，女演员却是凭着在魅力

风韵上比女形自然这一点而受到了人们的欢迎。

这样,当松竹映画的商业电影路线起步后,当初主张制作西洋式艺术电影、(碰壁后)被体面地以独立制片部门的方式搁置起来的小山内薫领导的演员学校一派——松竹电影研究所,也处于进退两难的状况。他们集结起力量,于1921年(大正十年)推出了三部作品,《路上的灵魂》(脚本牛原虚彦,导演村田实),《山中暮色》(脚本、导演牛原虚彦),《你不晓得》(脚本、导演村田实)。三部作品都是小山内薫做艺术指导。这其中只有《路上的灵魂》今天留下了胶片,可以看到。这是一部完全翻拍式的作品,让人觉得对西洋的憧憬乃是其创作热情的源泉,能让人感受到这个时代日本世俗风情的现实感甚是稀薄。在高原上雇人采伐山林的地主(小山内薫)一家,附近有一幢洋式别墅,住着有钱人家的小姐(英百合子)。小姐是美国电影里丽莲·吉许常常有的那种扮装、表情和姿势,表现出无邪纯真,圣诞夜,把住在附近的人们聚拢起来搞派对。甚至在风俗、礼仪上都是对西洋电影的模仿。做地主的老人性格顽固,把曾经执意要做小提琴演奏家而去了都会、失败了带着妻子回来的儿子冷漠地赶出门。儿子在大雪的路上冻死了,他的女儿也死在放工具的棚屋。另一方面,别墅里的小姐,因为别墅看门老人接济两个从监狱出来饥饿难当、四处徘徊的流浪汉,而懂得了怜悯之心。这个主题,也可以说是对多有基督教教义宣导的这个时代美国电影的模仿。只是这部影片对同时发生的三件事进行交叉剪辑,插入回想场面等,对电影感的叙事法下了相当的功夫。作品的完整性倒在其次,知识人应该在下等的电影界点燃起良心的灯火,这部作品作为这种行动的证明,而成为一个大话题,使得知识层去关注日本电影,在这个意义上它对日本电影的进步做出了贡献。

牛原虚彦如下回想道：

……小山内老师是那种想问题时往一个方向钻牛角尖的人。演员学校是跟蒲田摄影所完成(1920年6月)的同时搬迁到蒲田的，这一年的10月，变成了大家常常说的“松竹电影研究所”，再次搬迁。这是因为小山内先生在蒲田待不下去了，也就是说，蒲田的商业导演们已经开始对小山内老师腻味生厌。所以，算是口头禅吧，我留下印象最深的他的一句话是：“只有我们自己干。交给谁都靠不住。”

其实例就是《路上的灵魂》的父亲杉野泰一角由老师扮演这件事。起初这个父亲角色预定好了是日活向岛的老资格演员关根达发，结果不行了，没有演员。再说多一点，这是商业导演们施加了压力而弄黄了的。说是“关根去小山内那儿？岂有此理！”这种情况下，“怎么办？”这时老师说，“我来演！”“老师您演吗？”“所以你们也干吧！已经不能靠别人，除了自己推进之外没有别的办法了。在蒲田能干什么呀？我冲在前头，你们跟着上！”这蛮有点悲壮……(岩本宪儿、佐伯知纪编著《口述笔录·电影的青春》)

松竹电影研究所因为尽花钱不挣钱这条惯例性的理由，只拍了三部便解散了。小山内薰离开了电影界，牛原虚彦、岛津保次郎留在了蒲田，成为这家制片厂新开发的更接地气的近代摩登路线的主力。伊藤大辅在有志当导演而于1923年去帝国电影之前，1921、1922年两年间疯狂地写了50个以上的剧本。而拍电

影花了钱的罪魁祸首村田实承担责任，从松竹辞了职，经由国活后到了日活，成为日活现代剧的重要人物。那时还是学生的铃木传明在大学毕业后，经由日活最后在松竹蒲田成为明星。

10. 日活向岛的成熟

由归山教正、托马斯·栗原、小山内薫与其门生们点起了火的电影革新运动，即纯映画剧运动，就这样转瞬之间改变了日本电影的面貌。女演员的出演成了普通的事，几年之内女形彻底消失。带声色阴台词的古装剧虽然还在拍，但加入对话字幕、弁士只有一个人，成了很一般性的方式。阴台词的废止促成了从舞台照搬式的拍摄方法向细致分切镜头方式的转换。

这样，一直固守着老方法的日活也不变不行了。1921年（大正十年），日活向岛在按老路子拍摄声色弁士用的影片的第一部、第二部之外，另外拍摄了让女演员出演的第三部，采用了中山歌子、酒井米子等女演员。然而，作品拍得不成功，还有既有的女形明星们的反对，另外，中山歌子跟公司的专职理事搞出艳闻，在公司里摆威风，对此酒井米子抱有反感而辞职等，公司内一片动荡不安。女形明星之一衣笠贞之助，早早地看明白了女形没有前途，于1922年去了牧野映画，转而升任为导演。然而日活是一家老公司，女形也并不单是在惯性下留存着，它有自己的美学，也有一群可靠的影迷。1922年（大正十一年），田中荣三编剧、导演的《京屋襟店》，成为这种女形出演的派调电影最后而且也是最高的辉煌之作。

《京屋襟店》以银座一家做和服衬领的老店铺为舞台，分

“正月篇”、“春之篇”、“夏之篇”、“秋之篇”、“冬之篇”，是一部表现出丰富的四季风俗、由 215 场戏组成的大作。

“正月篇”从二楼客厅一家人玩和歌纸牌游戏的情景开始。主人新七在轻浮的艺妓小直(东猛夫)身上花了很多钱，妻子阿秋因脑溢血倒下。儿子新之助为此跟父亲发生冲突，离家出走。女儿阿智(小栗武雄)和二管家梅吉谈恋爱，但父亲不允许。

“春之篇”。阿秋死了，小直成为京屋的后妻。新之助在恋爱对象、小料理店女儿阿光送行下去大阪干活。阿智受到小直虐待，厌世之下，于一个春雨在街灯的光晕中无声地倾盆而下的夜晚，与梅吉从筑地河岸投水情死。

“夏之篇”。盂兰盆节的那一天，归京的新之助从阿光那里听说妹妹情死，冲进了京屋，指责小直是母亲和妹妹之敌打上门去，被父亲打出门来。人们纷纷传言，说这天夜里，小直和新七眼前出现了阿秋和阿智的幽灵。这里大量使用了(迎接故人亡灵的)新盆精灵祭、迎魂火、吊在檐头的纳凉葱草、纱制的店铺门帘、牡丹灯笼和蚊帐等带有季节感的风物，用二次曝光酝酿出阴森森的气息，然后突然一变，成为银座艺妓街乘晚凉的风景。小直和新七带着养鹰人等去多摩川钓香鱼散心。但是在那里，新七知道了小直跟街区的白相人阿勇相好。

“秋之篇”。成为巡回艺人的新之助和阿光，行走在芒草霏霏的甲州路上。路遇地痞恶棍，将阿光抢跑。阿光在挣脱着要逃出这个男人之手的时候，掉入谷底死去。

“冬之篇”。新七说要去关西，出了门，马上又返回。不出所料，小直把白相人阿勇引进家里搞风流之事。新七假装不知，把阿勇关到库房里，拿着大菜刀逼问小直。互相拉扯之下，煮豆腐的炉子倒了，火烧着了房子。阿勇在库房里拼命挣扎。从客厅到

账房，然后再到库房前、库房里，逃跑的小直和追赶的新七展开了一场惨烈的厮杀。

这部影片现在没有留下来。剧本也丢失了。但是，有一本1924年（大正十三年）由田中荣三把它改写成剧本形式的读物。还有一本，是小林胜以此为基础，为了再现原影片而改写的。小林胜对改写这样说明，“《冬之篇》的结尾，我觉得是写出了原作的味道，也就是田中荣三氏的原味”，所以我们可以认为它详尽地再现了原影片的描写的东西。

那之后，新七把小直逼到绝境，刺向其侧腹，与阿勇一起被火吞噬。

第二天早晨，在京屋襟店的大火废墟上，旅行归来的新之助呆然而立，影片结束。

这部影片，首先是在其影像美方面，似乎是达到了日本电影的一个高峰。建筑家出身、曾担任向岛摄影所舞台装置部主任的龟原嘉明，在玻璃摄影棚里满满地盖起了纵横90尺和120尺的整个一栋京屋店，内部也像模像样地做成大商号老店。其中大量搭配上富有情趣的道具摆设，尤其是厮杀一场里如飞雪落花般飘落的色彩斑斓的和服衬领带子，据说是把一家和服衬领店的库存全部买下，共筹措了700条。龟原嘉明此后继续在日活担当众多名作的美术设计，是日本电影美术方面最初的杰出人物。就这样，将极其讲究的景和道具主要以使用了灯光的阴影较深的夜间摄影拍摄下来，出色地创造出了一种绘画式的电影。而正是在这种情绪缠绵、非常戏剧感的戏里，作为人工美的一种极致的女形的妖冶魅力也得到了充分的发挥。扮演小直的东猛夫，是自登上新派舞台以来一直专演女形的演员，是著名的女形之一。扮演阿智的小栗武雄，也是专演可爱小姑娘的女形，受人欢迎。

不过这部影片试映那一天的晚上，东猛夫等向岛的女形演员们因为对公司开始起用女演员的方针不满，几乎全体人员辞向岛而移至国活。但是国活本来就是一个脆弱的公司，再加上对使用女演员这一趋势逆流而行，未久就出现经营破产而解散。另一方面，日活向岛倒以此为契机，得以从新剧界引进了冈田嘉子、夏川静江等摩登清新的女演员们，成功地将旧东西改革成近代性质的东西。这样，女形自然消亡，跟其最优秀的作品一起，女形的时代结束了。众多的女形明星从此从电影界消失。

《京屋襟店》中担任助理导演的青年是沟口健二。对传统悠久的大商家的风俗的唯美性表现，对其封建性的批判，对男女爱欲纠葛的强烈兴趣等，这部影片的一些特色，在后来的沟口健二作品中被继承并得到了发展。在公司面对女形全员退出时重建创作队伍的人事调整中，他升格为导演，不久以《雾港》(1923)崭露头角。这是一部以雾中港口为舞台，描写一位贫穷的老水夫和一个深怀侠义心肠的年轻人的悲惨命运的作品。

日活向岛导演另一位重要的人物是铃木谦作。在那个普遍拍得快的时代里，他作为很有钻研耐性的导演而为人所知，被人开玩笑说是进入拍摄就不知道什么时候拍完。在女形退出后，他的工作很有出色表现。他坚持面向现实主义的追求，对扮演腹中空空的穷人角色的演员，他为了在形象上像那么回事，要求人家绝食。演员一咬牙真的把自己搞瘦了来演出，可这个角色只是一个在画面上走过的人物，而且可能是摇摄影机把手的时候有误，这个角色刚一出现就疾步流星地走了过去。演员大怒，大叫着“铃木这小子，我要杀了他”！在摄影棚里满场子追导演。这样的闲话传言在后来的电影界不算稀奇，但多数导演在这个时候，还被看作只是负责现场整理的，只是被要求如何利落地推进工作，降

低预算。为了得到所希望的影像，提出不合理要求，做不合理的事的导演，那时还是一种新的现象。

铃木谦作的代表作，是《巡回女艺人》（1923）和《人间苦》（1923）。前者是以房州的破落贫寒乡村为舞台的一部自然主义作品。巡回女艺人（酒井米子）被年轻的理发师吸引又被抛弃，米店的二掌柜跟这家的女儿结婚，而她却有一个恋人，是个问题学生。这两个故事交错在一起。不如意的爱情的阴差阳错被淡淡地描写出来，漂泊的人们无所依靠的人生给人深刻印象。后者说的是，饥饿的流浪者进有钱人家偷东西，正好那个有钱人（山本嘉一）因为破产杀死妻子再要自杀。这是一部生动描写了社会最底层贫寒人们的生活状态、贯彻了灰暗的现实主义色调的作品，甚至可以感觉到现实主义被夸张，近于表现主义。

田中荣三在杂志《日活画报》里，就《人间苦》这样写道：

看了铃木谦作君的力作《人间苦》的试映。这部影片，在各种意义上我觉得都是一部引人讨论、提出问题的作品。第一，对铃木君有勇气作出这样毅然决然的尝试必须给予褒奖。在商业主义支配下的我们这些可怜的导演，要去拍不考虑营利的影片，这不得不说是个无谋并伴有多方危险的策划。在这一点上，不得不说《人间苦》的制作漂亮地驱散了这第一条疑问而具突破性和有意义。

第二，我觉得对现在幼稚之极的我们电影界来说，拍摄多少让人思考的电影或者不好玩的电影并提供给大家，这是最具深远意义的一种刺激剂。萧伯纳等，已经在十几年前做出了愉悦戏剧（pleasant play）和非愉悦戏

剧(unpleasant play)的区分,并发表了作品。既然有叫做不愉快的戏这种东西,那么有不愉快的电影也没什么关系吧。音乐也好,绘画也好,在其他艺术各领域,都大量表现不令人愉悦的东西,但唯独我们电影艺术,不能将这种素材变成作品。我觉得这是太过落后了。在这一点上,《人间苦》的制作是有意义的。

下面我想谈谈《人间苦》中所包含的作者想要表达的东西,即所谓哲学这样一种东西。不过这不是很高深的东西。正如恋爱里有“中学生恋爱”一词一样,这部影片里的哲学也是“中学生哲学”程度的东西吧。这不过是作者谦作君有意试着来处理这种程度的东西而已吧。然而现在的情况下,放进这种程度之上的深奥的哲学也是勉强的。让人思考的电影也是从简单容易的地方渐渐深入下去比较好。

《人间苦》的第一段让人想起高尔基的《低下层》。高木彬次郎君演的老人,不由得让人想起陀思妥耶夫斯基的《被侮辱与被损害的》中的老人。第二段的社交舞让人想起了什么姑且放那儿不说。第三段进入核心部分,小泉嘉辅君演的小偷真是非常棒。

看了这个小偷,回到家后,读五岳之诗《冬夜偶感》:搜而无物彼笑贫,劳而无功我笑愚,夜意萧然盗去后,我亦欲偷邻舍酒。最后一句,不禁觉得其意相通,甚感有趣。

其他,关于摄影上的诸技巧,由于从事同样工作的关系,特意免去不表。

今后我们也极为期待着谦作君的努力。附此一言,

就此搁笔。

日活向岛的作品，现在被完整保存下来的长篇，只有松田映画社所藏，似乎是1922年（大正十一年）的作品，柳川春叶原作的《二人静》一部。日活向岛虽然在纯映画运动的影响下开始录用女演员，但由于公司体制陈旧，接受了女演员后的第三部作品只能拍更加陈旧的东西，所以不是一部很优秀的影片。主演是女演员中山歌子，她扮演一位叫浪次的艺妓。浪次跟有钱的恋人辉雄有了孩子，但他家不同意他跟艺妓结婚。浪次也考虑到为了他的将来自己应该引身而退，就跟辉雄说自己讨厌他而走了。辉雄跟一个叫三重子的上流家庭的女儿结婚。浪次因病倒下，她的孩子由三重子带走，像自己的孩子那样宠爱、抚养。浪次感谢三重子。辉雄因为苦恼于自己让两个女人受苦，去桦太（库页岛）开始新的事业。三重子也带着孩子追赶而去，浪次也去了桦太。在那里三重子受到恶汉诱拐处于危难之时，浪次和辉雄携手将她救助。

前半部不是歌舞伎的人情世态故事，就是小仲马的《茶花女》，后半部是当时美国电影里大量存在的阿拉斯加题材影片的动作段落。以无声片的转速，上映时间约80分钟。它被分成约20个段落，在各段落的开头，分别出现配上图画的字幕：“义理与义理”、“母亲的担心”、“左右为难”、“情的感受”、“出于义理与意气去雪国”、“红雪纷纷”等。台词可能还是声色弁士对口说明吧，没有对话字幕。镜头约有300个。完全没有摄影机的移动，角度的变化也很少，镜头即使变化也不过是从全身镜头变为较近的半胸镜头，所以是非常慢吞吞的印象。外景非常少，向岛的百花园，甚至桦太的森林、雪原，都几乎是用搭出来的背景解

决的。

被认为是日本电影最初的艺术开花期的日活向岛末期的田中荣三、铃木谦作、沟口健二的作品，没有留下来。只是在《二人静》里我们可以了解到这家摄影所大量生产的所谓新派悲剧式的通俗作品的模式。

无声电影原则上是黑白片，但也屡屡有在这之上加上颜色的。不是天然色，而是把整个场面染成蓝色或者红色。有染色和调色两种方法，染色是把黑白胶片涂上染料而染成的，调色是在洗印阶段把黑的部分变换成诸如暗褐色之类。这样，把火灾的场面弄成红色，把室内场面弄成暗褐色等，通过各种琢磨各式办法生产出了富于变化的美丽影像。

11. 好莱坞的日本人

在 1910 年代到 1920 年代的好莱坞，有很多日本人在那里工作，作为演员，作为摄影师，作为摄影助手等。他们之中有一个名叫早川雪洲的演员获得成功，成为国际级明星。还有一位也是演员，叫上山草人，虽不至于是明星但作为扮演有性格的配角的演员也很活跃。其他也没有说得上在好莱坞获得了成功的人物，但有几个人是他们在那里的经验被看中，被请到日本电影界，对 20 年代日本电影界的飞跃作出了较大贡献。他们是已经叙述过的亨利·小谷、托马斯·栗原、阿部丰（杰克·阿部）等。他们给日本电影，或者是世界电影，带来了什么呢？

首先说说他们为什么去了好莱坞。

栗原喜三郎(1885 年生)，父亲以前是神奈川县秦野町的木材贸易商，事业失败，喜三郎 17 岁时家宅变成了他人的财产。他之渡美，是出于要在美国获得成功、收复父亲因事业失败失去的土地这样一个动机。他先去西雅图，马上转移到旧金山，在那里苦心学习。白天在农园打下手、干家务、洗碗，晚上去学校学习。据说干了四年，给家乡寄钱，把已经落入他手的土地、房屋都弄回来了。然而有一次骑自行车摔倒损伤了胸部，引起了肋膜炎。这样他转而来到气候较好的洛杉矶。1912 年进入电影演员养成学校，开始在好莱坞的几家电影公司干临时演员。1913 年

11月，当时的大导演、大制片托马斯·H·因斯为了制作亚洲趣味的影片特设了东洋制片公司，这家公司为了拍摄日本题材的异国情调的影片而招收了日本人，栗原参加了进去。他的托马斯的名字是从这时起成为他老师的托马斯·H·因斯给取的。因《火之海》的制作而聚集起来的日本人中间，也有亨利·小谷、早川雪洲、阿部丰。

后来，托马斯·栗原对自己进好莱坞的动机如下写道：

长年滞留美国的我，从各个方面观察了某阶层的美国人所鼓吹的所谓排斥日本人的内容，发现日本及日本人没有被理解乃是最大的原因，而对怎么做可以实现他们对日本认识的启蒙这一点，我反复研究，得出的结论是，妥善利用活动写真，徐徐地在故国美丽风景的背景下，展现有修养的日本人的形象，日本自古以来的道德、武士道、大和魂，把这些内容编织到故事电影中并公开出来，这是比较好做的事情，而且也是最具伟大效果的。要从事如此有意义的事业，感觉自己首先是有必要完全地理解这一事业，由是怀着大决心、大抱负决定参与进去了。（托马斯·栗原《活动写真和我》，《活动俱乐部》，1920年6月号）

小谷仓市(1892年生)出生于广岛县，9岁时，追随已经移民的父亲，跟母亲一起去夏威夷。从檀香山的学校毕业后去旧金山，一边干学校勤杂工、做家务帮手，一边在高中学习。在高中时代，作为打工做了演员，因为当地的剧场需要演日本人角色的演员。这样，在前述托马斯·H·因斯拍摄日本题材的电影时作

为演员被物色过来了。

早川金太郎(1889年生)本是千叶县渔村船主的儿子,在性情粗犷的年轻人中间长大,据说11岁的时候曾经拿着日本刀把到父亲这儿来敲诈的无赖追杀出去。中学毕业参加了海军学校入学考试,碰巧发中耳炎,体格检查没通过。为了从失意中重新站起来,他去了美国。这是1909年,他19岁。在旧金山他一边洗碗一边学英语会话,然后去芝加哥在芝加哥大学专攻政治学。1913年,听闻父亲去世,他准备回日本的时候,在洛杉矶日本城的一家叫小东京的日本剧场,看到一家叫常盘正的剧团正在演戏。由于戏实在是陈旧不堪,他要求面见剧团的头儿,提出让自己来搞更新颖的戏剧。他提出的方案是,上演中学时代时甚至可以背诵下来的自己心爱的德富芦花的《不如归》,自己来演主人公川岛武男。因为他在东京也看了新派剧团上演的《不如归》,当时就一个人连说带演地把戏给人说了一遍。剧团头头很是佩服,早川根据在洛杉矶拿到手的原作加以润色,以他为主演上演了这个戏。得到好评后,他们以各地的日本人为对象开始了巡回演出。早川雪洲这个艺名从这个时候开始使用。作为演员获得了自信的他,以自己翻译的本子也上演了易卜生、莎士比亚的戏剧。

这个时期,他跟一位叫青木鹤子的女性相恋。她是唱一种叫奥派格派的明治时代流行歌曲而有名的川上音二郎的侄女,音二郎和贞奴的剧团到美国巡演时她作为儿童角色的演员一同前来,成为住在旧金山的日本画家青木瓢斋的养女,留了下来。她就读于戏剧学校,预定出演托马斯·H·因斯的日本题材影片。

另一方面,早川雪洲在洛杉矶上演了瓦尔克·怀特塞德(Walker Whiteside)的《台风》(*The Typhoon*)。被托马斯·H·

因斯选中的青木鹤子，向因斯推荐去看这个戏。因斯看了后，马上计划将它拍成电影。据说早川雪洲张口提出了自己主演和周薪500美金的不着边际的条件，因斯爽快地接受了。这样，早川雪洲从一开始就作为大人物进入了好莱坞。不过，这是似乎相当好吹牛的早川雪洲自己号称的，很难信他的话。根据同时期在好莱坞工作、跟早川雪洲也有来往的日本演员关操写于1929年的《因斯时代的回忆》（冈部龙编《日本电影史素稿·归山教正与托马斯·栗原》）一书，拍摄《火之海》的时候，也即1914年，早川雪洲“跟我说工资是要自己决定的，把工资标准告诉了我”，根据这里的记载，以周薪算，当时的情况是——

当红的梅布尔·诺曼德(Mabel Normand)150美元，S·哈特(William S. Hart)300美元，卓别林250美元。其他，查尔斯·雷伊(Charles Ray)40美元，弗兰克·鲍沙其(Frank Borzage)当时作为演员40美元，托马斯·栗原是长期契约20美元，亨利·小谷30美元，雪洲40美元，青木鹤子5美元多。临时演员一天一般5美元，这也是很好的了。

关操自己的情况，最初以配角出演雪洲的电影时是25美元。

雪洲的自传《武士修行走向世界》(1959)里，充满了豪言壮语。也许正因为是这种类型的人，他才得以在排日运动盛行时期的美国，不把美国人放在眼里，成功地给人造成了自己是了不起的武士的印象。

阿部丰(1895年生)出生于宫城县。在仙台的中学上了两年

退学，与弟弟一起于 1912 年渡美投奔在洛杉矶的叔父。先住进农家，一边劳动一边上小学，学英语。随后进高中，在友人的劝诱下去戏剧学校学习。后来也是应募托马斯·H·因斯的项目，作为演员去了好莱坞。

这样，许多日本人聚集到托马斯·H·因斯的制片公司。首先拍摄出来的是《天怒》(*The Wrath of the Gods*, 1914)，在日本公映时的片名是《火之海》，内容如下：

沦落为猎手的男爵山本胜臣(早川雪洲)与他的千金小姐富耶子(Toyako, 青木鹤子饰演)住在鹿儿岛的樱岛。岛上的预言者(阴阳师)猛雄(托马斯·栗原)说，无论是谁都不得接近富耶子。以前胜臣把敌人追到山门斩杀，玷污了灵地，所以佛陀发怒了，发咒说其子孙结婚之时樱岛喷火，岛民全灭。富耶子听说之后，诅咒佛，刚一说便骤起狂风暴雨，一艘美国船只遇难，一个叫汤姆的青年(弗兰克·鲍沙其)漂流到了岛上。他跟富耶子相识，向她讲述基督教的教义。两个人相爱，结婚。知道了这个消息，岛民激愤，预言者猛雄率领大家涌上门来。这时樱岛大爆炸，许多人死了，富耶子和汤姆被滩头的美国汽船救出，去往新的神之国度美利坚。

樱岛大喷火是这一年的 1 月 12 日，所以这是一部把喷火新闻迅速取材进来的奇观电影，但 1918 年日本公映的时候，出于对日本人的看法过于幼稚的理由，公映后立刻被禁映。

其后拍摄了《台风》(1914)，是早川雪洲在洛杉矶的剧场上演的美国人写的戏剧的电影化。

故事发生在巴黎。日本间谍 Takomora 博士(早川雪洲)由于一点小事杀死了做女演员的恋人海伦。日本留学生 Hironari(亨利·小谷)知道了博士的研究是日本所需要的，代替博士顶罪，

被处刑于断头台。Takomora 博士虽免了罪，却因良心的指责郁闷而死。

在外国的日本人为了日本的利益联手干各种阴险之事，这种故事在当时被称作排日电影。这部影片在日本公映于 1920 年。当时在美国西海岸排日运动盛行，1913 年，规定日本移民不可拥有美国土地的加利福尼亚州排日土地法颁布，引起了日本人的激愤。这种情况下又出现了排日电影，即塞西尔·B·德米尔导演的《蒙骗》(1915)。

出入社交界的虚荣心很强的美国女性瞒着丈夫，向日本高利贷者(早川雪洲)借钱。担保物是爱情。她拿着丈夫在股票上赚的钱去还他时，他没有接受，而是说你已经是我的了，在她的背上烙上烙印。她处于半癫狂状态，用手枪击伤了他。这时丈夫赶到，顶着妻子的罪名被警察逮捕。在法庭上，被问到为什么向日本人开枪，丈夫没有说出真相，眼看将被判有罪。这时旁听席上的妻子忍不住站起来，说出了真相，作为证据她给大家看了自己背上的烙印。旁听的美国人群情激昂，谴责日本高利贷者。高利贷者像是逃跑似的离开了法庭。最后，夫妇受到了群众英雄般的喝彩。

这部影片在美国公映的时候，当放到早川雪洲扮演的高利贷者扒下白种女人的衣服、在背上烙下铁印的残忍场面时，电影院里顿时“杀了小日本！”的喊声四起，这一消息传到日本，日本人屈辱之下怒不可遏。仅凭这一点，这部电影被视作辱国电影，没有被输入。很多人骂早川雪洲为国贼，大家说他大概回不了日本了。这部影片中阿部丰出演了高利贷者的帮手之类的角色。

但是这部电影在电影感上却是很优秀的。尤其它在法国公映的时候，早川雪洲的演技受到极大称赞。法国社会学者埃德加·莫兰(Edgar Morin)的《明星》(*Les Stars*)一书中，这样指出：

早期的电影，甚至成倍强化了演员的“戏剧技巧”。演员因为被夺去了语言，就以身体语言来表现自己。然而从1915—1920年间开始，渐渐地身体不再过分地做身体动作，脸不动了（参看早川雪洲、阿道夫·门吉欧[Adolphe Jean Menjou]、罗德·拉·罗克奎[Rod La Rocque]、爱娃·弗朗西斯[Ève Francis]、丽莲·吉许[Lillian Gish]、诺玛·塔尔玛吉[Norma Talmadge]）。（渡边淳、山崎正巳译）

进而写道：

电影，在助长自然感的同时，基于假面的庄严与木偶的自动性，在某种意义上助长了一种跟日本、希腊的戏剧及木偶剧的仪式性再度联系起来的仪式性。电影的演技，从早川雪洲冷冰冰的脸开始（塞西尔·B·德米尔《背信》，1915年），自那以来，特写走向“在我看来是存在于我们职业之基础的技术，即正确的假面技术”。（马克斯·奥菲尔斯《电影手册》54号，1955年圣诞，p. 7）

这里译成《背信》的就是《蒙骗》一片。现在如果看一下这部片子就很容易明白，美国的演员中，因为出演“被夺走了语言”的无声电影所以还在过度地以夸张的姿势和表情表演的，只有早川雪洲一人，犹如歌舞伎的“腹艺”^①一样，极为控制动

① 戏剧中，不使用台词和动作，以沉思等表情来表现内心活动的演技。

作、表情，进行内心化的表演。早川雪洲在日本看过歌舞伎、新派，没有特别地在美国经受表演技巧之类的训练。对他来说，比之西洋戏剧式的花哨华丽的姿势，倒是歌舞伎的“腹艺”可能更是得心应手的表现方法吧。这在法国的批评家、电影理论家眼里，提供了这样一种启示，即，控制表情的“冷冰冰的脸”的特写才是戏剧不可能实现的电影感的表现。

《蒙骗》被誉为名作，此后多次被重拍。1923年第二次重拍版本里，高利贷者一角是印度人，1931年第三次重拍版本里则是喜欢日本趣味的美国人，住日本式房子，用日本人下人，对着仿制佛像的偶像祈祷要把女人搞到手，穿着和服逼近女人，等等。

当时美国电影里有一个可以称为“中国故事”的片种。将中国城描绘为恶魔巢穴式的东西，出没于其中的中国人都是些来路不明、令人毛骨悚然的家伙。跟这样的中国故事相比数量上虽然较少，但也有日本人故事，或者印度人故事。日本故事虽未必全都是对日本人怀着恶意来描写的，但也是照着中国故事的样子存在着。这样，由于拍摄这些日本人故事的需要，洛杉矶一带勤工俭学、对戏剧怀有兴趣的日本青年就被集中起来了。他们不仅出演日本故事，也出演了中国故事，在以墨西哥为舞台的动作片等里面也受到了重用。

早川雪洲成了明星。但是其他的日本人，在考虑作为演员究竟能不能在好莱坞干下去。

亨利·小谷也出演了D·W·格里菲斯怀着很大的兴趣拍摄的中国故事，得到周薪45美元，但他决然转行成为周薪10美元的助理摄影。而后师事于曾参与塞西尔·B·德米尔许多作品的著名摄影师阿尔文·维科夫，于1917年在派拉蒙成为独立掌机的摄影师。

托马斯·栗原在做演员的同时，从做道具到造园搭景都干了，学习了电影制作现场的东西。

阿部丰一边在早川雪洲家当寄宿生，一边以杰克·阿部的艺名作为配角演员而活跃。另外在早川雪洲的要求下还写了剧本。当时注意到了他的好莱坞电影人里面，有前述的因斯，以及塞西尔·B·德米尔、弗兰克·鲍沙其等一流导演。

1917年9月，在洛杉矶成立了“日裔活动写真演员工会”。其工作是相互的联络、演出交涉、防止有害电影等。所谓有害电影，是指恶意贬低日本的电影。他们自身出演了这样的影片，考虑多少要对此做出改善。理事早川雪洲，干事兼会计青山雪雄，评议员为托马斯·栗原、吉田稔、山本久夫、山田义夫、吉西丰雄、(弗兰克)德永文六、木野五郎、关操、亨利·小谷。不过，在好莱坞电影里，日本人角色、中国人角色都没有像样的，被同胞知道了会觉得羞耻的角色比较多，所以日裔演员不愿演日本人角色，若是演中国人、蒙古人的话，坏角色也演。反过来华裔演员不愿演带偏见的中国人角色，频频出演残忍卑怯的日本人角色。这种角色，后来日本在亚洲从事侵略行为的时代，大量涌现出来。

1918年(大正七年)，托马斯·栗原首先回到日本。在东洋汽船的浅野良三的出资下，1920年2月成立了大正活映摄影所。栗原在这里成为制作负责人兼导演。当时这是一家最有见识最有野心的独立制片公司，正如已经叙述的，让新锐作家谷崎润一郎撰写剧本的《爱美俱乐部》(1920)是其第一部作品。这是一部此前日本不曾有过的好莱坞式的青春打闹喜剧，以某个夏天年轻人在湘南海水浴场的恋爱历险为题材。

淀川长治关于这部作品如是写道：

这部电影用现在的话说完全是一部新浪潮作品，其风格是纪实性的，其喜剧则是滑稽打闹类型，令人想起雷内·克莱尔（René Clair）早期的追逐喜剧。跟拍穿着泳装的叶山三千子的摄影机在海岸边轻快移动。还有在业余爱好者演艺会“太功记十段目”的舞台上，“现在出场——武智光秀”，啪一下打出节拍的瞬间，摄影机一下子去拍摄坐在席位上的母亲怀里的小孩哇一声哭起来的脸，有这样一种带着速度感的单镜头插入。这部片子的剪辑太漂亮了，以至46年后的今年，我幸运地抓住一个机会，得以拜见了当时接受过参加这场戏拍摄命令的谷崎终平氏（润一郎氏弟弟），向他做了请教。他说，这在剧本里已经都有了，为了让摄影机对准小孩和妈妈，为了拍摄那个位置，特意布好了摄影机。也就是说，不是即兴拍的单镜头。（《大正活映的作品》，《谷崎润一郎先生著作总目录》别卷）

《爱美俱乐部》大概是日本最早的一部按照详尽的分镜头而制作、让人感受到现代剪辑之妙处的作品。还有，在美国已由格里菲斯完美地创造出来了的手法，即交互描写两个以上的事件最后再合到一起的交叉剪辑，也被吸收到这部影片中。此外，马克·森内特喜剧常见的海水浴装美人，在日本电影中也首次登场了，是由主演叶山三千子出演的。

托马斯·栗原是一位相当有见地的人，这一点从他写的如下文章中也可以看得出来。

最近以向海外介绍日本为目的的宣传电影多起来

了。我的看法是，是不是有不少片子在方法上搞错了呢？在介绍日本的意义上去拍摄富士山、日光、樱花之类是无益的，就像我们在电影里看到尼亚加拉大瀑布、阿尔卑斯山一样，一点儿也不成其为了了解当地人情风俗的方法。枉然地拍贫民窟之类也是可以的，但这又反过来被外国人误解，成为没有意义的事情。

我认为，与其漂亮地去拍摄这些东西，毋宁如实地拍外国人想要知道的现代日本女性从早晨到晚上的家庭生活的种种，这对外国人来说是更好理解的。

坐着的姿态不适合电影摄影，这是不对的想法。我认为，如果对日本女性坐着时从腰到膝盖一带的曲线，把摄影机放到跟这同样高度的位置来拍摄的话，实在会很有意思的。大体对此是从上方拍摄，所以日本的客厅作为电影场面常常会破坏掉。（《活动杂志》，1921年10月）

这篇文章前半关于宣传电影所指出的问题现在也依然有效，后半，坐在榻榻米上的日本人的日常生活，如果从坐着的腰、膝同样高度拍的话“实在会很有意思的”，这个说法，预告了并预先在理论上提出了后来的小津安二郎的低机位拍摄法。

亨利·小谷回到日本是1920年（大正九年）。7月，作为第一任摄影师，赴任建设中的蒲田摄影所，随后担任蒲田摄影所第一作《岛之女》的摄影。翌年开始，不仅自己摄影，而且也做编剧、导演，完成了几部具有野心的作品。其中之一的《虞美人草》，是一部取材于《史记》中项羽、刘邦之战这一古代中国故事的巨片，搭建起从来没有过的大城堡，动用了大量群众演员。

还有《电工和他的妻子》因为是处理通奸题材被暂缓审查,《行李箱》因有情色场面被禁止上映,不过虽然在东京被暂缓上映,在神奈川县好像是上映了。这是审查由各警察署自己进行的过渡期的现象。以上都是1921年的作品,他试图把在美国电影里普遍在做的东西移植到日本来,结果或成功,或受到权力阻碍。

日本电影草创时期的制作者牧野省三曾说过“一筋二透三演员”,这是很有名的传说。“一筋”即剧本第一,“三演员”即演员第三重要,那么“二透”是什么呢?这让现在的人有点看不懂。所谓透,是指电影的光线很好地穿透过来,清晰地映现在银幕上。因为当时的日本电影,画面很暗,看不清楚并不稀奇,所以牧野省三这么说了。原因基本在照明光的亮度上。亨利·小谷给日本电影带来的最重要的东西之一,是在他教的照明技术下,日本电影变得一下子看得清楚了。此前日本的摄影师们也是跟着从外国来日本拍外景的摄制组看样学样,知道应用拉门拉窗作反光板,但把反光板的真正使用方法教给日本的摄影所的是亨利·小谷。他回到日本的时候,在松竹,说是有个了不起的人来了,开着车到横滨港去迎接。坐着这辆车来到蒲田摄影所的亨利·小谷,来到了正好牛原虚彦等年轻人拍片的现场,什么也没说突然爬上板墙举起反光板作示范。那以前日本的摄影师,一直认为反光板是立在下面的东西,不知道从上往下反射太阳光线。进而更有从斜上方来做出光的纹理的照明方法等,它被称为伦勃朗用光,瞬时传遍全电影界,摄影师的意识也颇有提高。

当时,亨利·小谷得到令人吃惊的1500日元的高额月工资。两年契约到期的他,在这两年里一下子提高了日本的电影技术,还把自己的技术传授给了碧川道夫等几个助手。他的技术被同事、弟子们吸收之后,松竹似乎不需要工资太高的他了,没有

再签约。他离开了松竹。那时《电影旬报》登载了如下报道，对此表示惋惜。

亨利被迎到松竹来到日本整整两年，年月虽甚短，然他留给我邦电影界之巨大足迹，将永远不灭地相传下去，他于电影机械技巧方面留下的种种技巧，将代代永久相传。

作为摄影师的他的技术，于今日的日本电影界完全超出了批评的水平……他的影片无论何时看都感觉好，无论于画面构成上讲还是光线、明暗度上说都可肯定而无可以非难之处。唯可惜好汉只长于写真术，缺近代美术之研究……作为导演的亨利虽然太不是一个艺术家，但我们通过他的数部作品不得不承认，尽管他是一个在美国度过了大半生、趾高气扬的所谓美国归国派电影人之一，却总是利用日本的戏剧技巧来努力制作不带洋腔洋调的电影……对亨利个人的性格、人格方面有种种非议，月旦子倒乐于出来为他辩护。这是针对他在美国养成的磊落、开放气质，由习惯了与此相反的性质的岛国人所发出的非难，完全没有必要去听。月旦子甚至期望如他那样的性格的人，更多地于我邦电影界出现。（《人物月旦》，《电影旬报》，1922年2月21日号）

亨利·小谷的代表作，是以大布景与群众场面把古代中国战乱场面摄入其中而获得了好评的《虞美人草》（1921）。这部作品使主演栗岛澄子顿时成为明星，她这样谈到：

亨利·小谷是美国学出来的导演吧，对日本式的情绪之类不大介意。刚开始和阿祐(演对手戏的岩田祐吉)拍《虞美人草》的时候，他过来突然把我横着抱起来走到树底下，把我放下就说，好，在这儿哭吧！也不悲伤怎么能哭呢？(山田贤二《我的岩田祐吉》，1980年“名古屋豆本”访谈)

阿部丰的归国在后面，是1925年(大正十四年)。虽然他在好莱坞没有成为明星的希望，但某种程度上很活跃这一点日本也知道，这样被日活请来了。他在好莱坞不仅是个演员，而且也写剧本等，所以是作为导演被迎来的。他在片场，不说日本式的“预备，开始”，而是说“Action! Camera!”来发号令，演员的表演跟他想要的不一样时，大叫“No, No”，把导演话筒丢到一边，走到演员这边自己来做示范。美国电影式的潇洒做派就这样移植到了日本。以最敏锐的感受性接受了这种美国电影式的演技的，是已经在大正活映接受美国回来的托马斯·栗原的指导和冈田时彦，他成为1920年代现代剧电影里走在时代前列的小生型明星。

因美式做派而受到好评的阿部丰的初期代表作，有潇洒轻快的喜剧《碰脚的女人》(1926)，英俊的运动员和两个美人的爱情罗曼司《陆上美人鱼》(1926)，被说成带有恩斯特·刘别谦式情爱描写的《他周围的五个女人》(1927)等。

上山草人(1884年生)，是在跟以上那些被托马斯·H·因斯召集到好莱坞的一群人没什么关系的情况下进入好莱坞的。他出身仙台一个富裕的家庭，从早稻田大学退学当了新派的演员，进而投入新剧运动，接连做了一系列充满野心的策划。结果背上了

庞大的债务，对新剧断念，于1919年逃离日本远渡美国。在美国也做以日裔为对象的戏剧巡回演出，很是辛苦，之后当了好莱坞的临时演员。1924年，在巨片《月宫宝盒》里被安排扮演一个重要角色，跟道格拉斯·范朋克演打斗戏的蒙古王子，由于他的激情表演，忽然间作为性格独特的怪路子演员而开始活跃。他演的不是日本人角色，而主要是阴森神秘的中国人角色，或者是其他奇怪的东亚人角色。1929年，他如凯旋将军受到盛大欢迎回到了日本，但是在日本电影里，没有理由会有“奇怪神秘的东洋人”存在，他只是作为具有特异个性的演员有时被招请来演小角色。

在早期好莱坞工作的日本人，就这样给美国电影带来了“怪异的”东洋趣味，给日本电影带来了明朗、轻快、摩登的美式做派。甚至也有像早川雪洲那样的，把日本传统戏剧的演技活学活用，给欧洲电影理论家带来了关于电影表演和电影化表现之革新的启示。

他们是一些梦想成功而移民了的人，其多数是在日本有过痛楚挫折经验，在美国不计辛苦很是努力。而在日本移民最多的地域之一洛杉矶正好有好莱坞，于是这些年轻人里的若干人就求职好莱坞而聚到了一起，而他们做的主要工作，从日本的角度看乃是助长对日本、亚洲的歧视的东西。他们对此虽然也有抵抗心理，但作为职业还是做了，其结果，也在有些方面受到了来自母国的非难。但是，概而言之，日本人对他们在作为先进国的美国社会获得成功是给予了喝彩的。因出演《蒙骗》一时在日本被骂成国贼的早川雪洲，在1922年为了扫墓而短期回国的时候，也出现了喧闹，相继成立了雪洲欢迎会和雪洲不欢迎同盟会，在横滨港、东京站来了很多人。为什么人们会如此兴奋激昂，这被概

括在《电影旬报》1922年2月11日号的报道《记雪洲氏夫妻归国之日》中：

让老美姑娘叫好的我日出之国的男子汉雪洲啊！来迎接的人们的脸上浮现着难以言表的钦羨，感觉到了日本人的骄傲。

12. 从旧剧到古装片

主要在现代剧里兴起的革新运动，影响也波及了古装剧。先是在松竹蒲田的伊藤大辅编剧、野村芳亭导演的《清水次郎长》（1922）里，现代戏的动作演员胜见庸太郎，不局限于歌舞伎式的样式，抓着什么东西都扔，乱闹一通，让人吃惊。那时，在京都以一如既往的方法一个劲地拍摄尾上松之助的打斗片的牧野省三，对确立松之助中心的明星制而失去导演主体性的倾向产生不满，也受到了东京的革新运动的刺激，开始尝试独立制片，来拍摄想拍的作品。可能是他觉得自己创造出来的松之助电影很低俗，想拍摄更有社会意义的作品。他首先打出牧野教育映画的称号，拍摄了《孝子养老》（1921）、《蚂蚁和蝂蝂》、《山之内一丰的妻子》（1922）这类道德教育教材式的电影。把牧野省三的独立看作是对自己的反抗，横田永之助对此加以攻击。牧野省三在京都的等持院的院内新建了摄影所，打出了牧野映画的名号。大正活映中止制作而失去了职业的内田吐梦、二川文太郎、井上金太郎等赶到这儿，辞职日活向岛的衣笠贞之助、在东京国活公司刚刚开始电影工作的阪东妻三郎、志波西果来了。牧野省三作为制片人指挥这些野心勃勃的青年，让他们干了很多工作。这里首先下功夫做的，是培养剧本作家的独创性，结果是出现了人气脚本家寿寿喜多吕九平。寿寿喜多从鹿儿岛进京苦学时期，在浅草的小

学校的附属图书馆读了归山教正的《活动写真剧的创作与摄影方法》，由此对剧本产生兴趣，把自己偷偷写的大众小说改写成剧本，来到京都见牧野省三，由此进入了台本部。他的剧本不是像以往松之助电影那样把讲谈本拿来直接用，而是写进了人的心理，比如在压抑性社会体制中抱有不满意的浪人，在某个契机下成为反逆者，在一种自灭性感情的驱使下猛然挥刀相向，等等。

寿寿喜多吕九平对其最初的编剧作品《紫头巾》这样写道：

原来我就抱有跟当时一般文学青年做剧作家的志愿些微不同的抱负与见解。无奈那时古装剧(旧剧)的观众层水平太低，面对这样的观众，突然间把带有高度艺术性的电影强加给他们，恐怕他们不会跟过来。所以首先，有必要展现古装剧独特的有意思的地方，慢慢地来诱导。要做到这一点，无论如何也必须具有能抓住大众的适度的娱乐性。于是我觉得应该怀着新国剧的主宰者泽田正二郎提倡的半步主义的精神来应对，在此我图谋往古装剧里放进未曾有过的侦探趣味和反逆意识，其中插入写实性的动作场面。在这种意图下最初执笔的，就是这个题名为“浮世绘画师”的公案推理故事。(中略)

四百字稿纸近两百页的厚东西，正经全部拍的话恐怕是将近三十本的东西。把这个剧本拿到手的牧野省三，仅仅七天，就拍成了八本的影片。制作周期之短，并不足特别惊奇。但是，对那样一个庞大的东西，也没有改写本子，也不做分镜头本，真是利落地把多余的省略掉，压缩成八本，把我设计的有意思的地方和主题用得非常好，我只有低头佩服。

“浮世绘画师”的片名，在上映的时候，因为映演政策上的关系改名为《紫头巾》。因此这部影片是采用公案推理的最早的古装剧作品。另外，现在留下来的所有文献都写着导演是金森万象，但实际的工作全部是省三氏本人所为。（寿寿喜多吕九平《剧本今昔谈（一）》，《剧本》1954年4月号）

所谓半步主义，是新剧出身的演员泽田正二郎成立新国剧的时候作为口号喊出来的说法，意指虽然没有新剧般进步高蹈，但比之歌舞伎、新派要朝前看的戏剧。寿寿喜多吕九平在牧野的摄影所发现了与自己的剧本最合拍的演员，阪东妻三郎。与大部分当时的古装剧演员一样，阪东妻三郎原是学艺修业于歌舞伎的演员，在舞台上没冒出来，在电影里演了很多跑龙套角色。寿寿喜多在他身上看到了与讲谈本的英雄豪杰不同的、苦恼而具有忘我激情的近代式的人物性格。此外，阪东妻三郎在打斗方面也展现了新的演技。跟斩杀一个就摆造型亮相这种既往的歌舞伎式的豪杰做派不同，斩掉一个时下一个敌人已然袭来。或者是，绊倒，摔跤，满身泥土，同时拼命挥刀。总是炯炯有神地左右扫视，敏捷迅速地移向下一个行动，再下一个行动。这是一种关于打斗场面的现实主义的追求。与此同时，这也是主人公立场的一种转变，从体制内部的英雄豪杰转变为被排除出体制而拼死奋争的人。被疏离者的悲哀和反抗的激情，这一新的主题和人物形象在此凸显。寿寿喜多吕九平编剧、阪东妻三郎主演的一系列的作品，作为取代尾上松之助电影的新的古装片，获得了大众的喝彩。

诗人足立卷一这样记载了看二川文太郎导演的《影法師》

(1922)时的情景:

……这是在小学二年级的时候。我很自卑，性情乖僻，我想那时我是一个阴郁的孩子。正好这个时候，妻三郎出现于打斗片。一晃而过的剑，斩杀，斩杀，大砍大杀，其形其状，有一种使陷入阴郁中的我的血喷发的感觉。这种情形不仅仅局限于我一个人。带我到城角附近的三宫电影院去看《影法师》的，是伯父店里的少年店员，他也是妻三郎迷，背着伯父偷偷地给我讲妻三郎是何等强大，而且扶助弱者……那时《东亚画报》悬赏募集“阪东妻三郎论”，当选的一个叫铃木秀子的女性叙述她失去了母亲，跟姐姐一直过着寂寞孤单的生活，她跟姐姐说，“……升天阿荣被丈夫带走之后，他在桌边拿手捶头哭了吧。有着那样强健的身心，却又能演出那样的软弱悲伤，我觉得妻三郎今天能做到这一点是积累了相当多的人生磨难”，“妻三郎！有了他，早早失去了母亲的一对姐妹的寂寞清冷得到了抚慰。”（足立卷一《大众艺术的潜流》，理论社）

从牧野映画公司，接连地出现了月形龙之介、高木新平、市川右太卫门、岚宽寿郎、片冈千惠藏等明星，他们都是在阪东妻三郎式的激烈剑戟打斗之上，加上各自的特点，而展示了新的境地，使打斗片的形态焕然一新。但是，这些明星们在大受欢迎后各自独立出去，牧野映画自身始终只处于一个具有野心的独立制片公司的位置。

寿寿喜多吕九平编剧、二川文太郎导演、阪东妻三郎主演的

作品里，现在，《逆流》（1924）和《雄吕血》（1925）被保存在松田映画社。两者都是描写时运不济而成为浪人的武士变成感伤的反抗者、自暴自弃地大闹江湖的作品。尤其是后者，在高潮部分，众多捕手包围之下的主人公持续不断地横冲直撞的武打段落，其规模之大是划时代的，达到了一种悲怆美。古装片中被称为乱斗片的类型诞生了，主人公一人对众敌持续不断地互相砍杀的趣味倾向大为流行起来。

1920年代中引起了这种乱斗片的流行、跟阪东妻三郎人气不相上下的，是帝国映画的明星市川百百之助。这是一位美男子，据说他敞开和服打斗、兜裆布若隐若现，这受到女性观众的欢迎。

13. 大地震与大众文化的变化

1923年(大正十二年)9月1日关东地区发生大地震,给首都东京的众多区域带来了毁灭性的打击。这是一次自然灾害,在大众社会形态萌芽生长的这个时期里,首都的古老风俗受到巨大打击的现实,加速推进了文化的转换。关东大地震是给日本近代史,尤其给近代大众文化宣称告一段落的事件。传统的文化后退,新的文化走到前台。

这一年,《乐天爸爸》、《阿正冒险记》等报章连载漫画流行。翌年,甲子园球场完工,掀起中学棒球热。它们所显示的,是美国化了的都会小市民文化的确立。1924年(大正十三年),东京开始出现市营巴士,也出现了巴士女售票员,相比服务员、纺织厂女工、女佣、女店员等以往的女性职业,这是稍微光鲜而时髦的女性职业。1925年(大正十四年)3月,广播电台播送开始了。同年4月,以弹压左翼运动为目的的治安维持法颁布。而从这个时候开始,取代以往作为大众读物主流的讲谈本,大众小说开始受到欢迎。白井乔二、长谷川伸、大佛次郎、吉川英治等成为流行作家。

讲谈原来是讲述历史的口传艺能,在肯定封建道德的基础上,仿佛是亲眼见证了历史上的忠臣、义士、侠客、烈妇们是如何地使封建道德迸发出灿烂光彩,混杂着编造、传言、夸张而对

此作出赞颂。与此相对，大众小说则从一开始就宣告自己是以虚构来讲述历史，并以近代小说的手法对封建时代的人的心理进行分析，因此对封建道德也采取了自由的立场。甚至有时把大仲马等所代表的西洋近代传奇小说的叙述笔调和性格，拿来套用到日本的武士身上。其结果是，以往的讲谈里所缺乏的要素，如情色、罗曼司被吸收进去了。

关东大地震带给电影界的直接影响，首先是日活向岛摄影所受灾。向岛的职员离开东京去了京都，在同属日活的京都摄影所，分古装剧部和现代剧部分头拍片。老东京沟口健二从这个时候开始，把京都作为了工作和生活的据点，并得以吸收关西传统文化的深厚滋养，使其作品世界大为醇厚。

松竹的蒲田摄影所也受到了破坏。松竹在这个时期，已经在计划于京都的下加茂建设用于拍摄古装片的摄影所，他们加紧了建设，把蒲田的人迁移过来，继续拍摄制作。但是一部分人留在蒲田继续工作。这一留守组的中心人物是制片人城户四郎和导演岛津保次郎。他们在以往作为松竹作品主流的新派悲剧的导演、明星之大多数一时迁移京都下加茂的留守期间，尝试去追求一种以幽默的笔触描写平凡的工薪族的日常生活、悲切而细腻的现实主义。比如在岛津作品《父亲》里，还是新手的摄影师碧川道夫，为了拍摄两个人物对话的对切，想到了在画面前方的一侧放入正对镜头的人物的说话对方的背部这一方法。由于这是碧川琢磨出来的摄影机位，它被人们称为“碧川机位”，作为充满细腻感情的影像表现的一个基本技巧而留传下来（山口猛编《摄影师的电影史·碧川道夫的道路》）。而这些方面，作为松竹蒲田电影的近代性的体现，结合以大地震为契机试图抛弃陈旧的东西、建立近代文化的人们的口味，受到了极大的欢迎，成为新的潮流。

关东大地震前一年的 1922 年(大正十一年),东京都及邻接郊县,有 112 家电影院,一年约有 1 740 万人入场,平均下来每人入场次数是一年 5.07 次。四年后的 1926 年,电影院数增长到了 178 家,入场者 2 487 万人,平均每人入场次数也增加到了 6 次。反过来曲艺的平均每人入场次数则从 1922 年的 1.11 次减少到 1926 年的 0.95 次。戏剧剧场也接二连三地变成了电影院。

第二章

无声电影的成熟(1924—1934)

1. 城户四郎与蒲田调的成立

1922 年成为松竹蒲田摄影所脚本部一员的小田优，在 1938 年 10 月 1 日的《电影旬报》上，以“蒲田时代的记忆”为题，对蒲田草创期的剧作家们的劳苦，作了如下的回忆：

那个时候的剧本的形式倾向等，要说起来，松竹创立之初的有字幕、多镜头的纯映画剧在票房上失败后，又回到了有弁士和伴奏的电影，随后又想再一次出发来制作有字幕的电影，正处在这样一个焦躁挣扎的时候。

所以总部的营业部要的是有票房价值的有弁士和伴奏的电影，摄影所方面则尽量争取想要拍写字幕有电影感的东西。两者的意见相左，时时引起纷争。（略）

剧本方面也是，要想向电影化的方向推进，是费了相当的努力的。什么台词弄成字幕好？一个场面的长度掌握在多长为好？该使用什么样的技巧？如此这等基础性的东西实际上是一无所知。在创立当初，是照着外国电影原样模仿着拍，但也渐渐悟出，不能将外国电影的手法照搬到日本电影里，日本电影必须具有独自的手法。松竹映画从这里重新出发。

所以不能否认，我自己虽然写剧本，但全然是暗中

摸索。如回想所示，扑通扑通地台词字幕冒出来，表示冒冷汗时冷汗图形的字幕跳出来，整体上是非常不成熟的。松竹的电影后来开始具有了带有电影感的节奏，形态上终于开始成形，是一年半左右后的事情，也就是说到了震灾前后，总算在形式上稍稍变得完整了。(略)

那个时期，电影的题材几乎都是新派剧式的老东西，而松竹映画一般给人们新鲜感，令人容易接受，这里面有导演、演员等的新感觉的出现，还有一条也是因为作为脚本部成员的大辅氏和我，稍微还是个文学青年。当时创下压倒性的票房佳绩的《船头小曲》也好，《水藻之花》也好，都体现着诗人伊藤大辅的色彩，那个时候的佳作《酒中日记》、《剑技狂飙》、《黑暗行》、《无情勿爱》等，都是较多包含大辅式感伤情调的作品。总之，由于蒲田初期影片的很多脚本是大辅氏写的，所以大辅调那时风靡于蒲田电影，很是了得。

我在脚本的写法上，也采用了当时新派剧的形式，内容则尽可能往高处瞄。我的处女作《候鸟》是托尔斯泰的《黑暗的势力》，《走向光辉之路》是契诃夫的短篇《伊万》，《黄金》是模仿贺川丰彦的有名作品《越过死亡线》，所以形式上虽多少有些陈旧，但内容上还算过得去。

大正十二年春，因伊藤大辅去了帝国电影而颇感寂寥，然世上乃好景气时代，蒲田电影也首次于这年春天出现了绚烂的全盛时代。夏天盂兰盆节时的奖金也给了薪水的一成两成，这是当时的最高纪录了。

在伊藤大辅离去前后，野田高梧、吉田百助、北村小松等进入脚本部，开始展现才能。野田高梧从新派剧式的题材出发，创造出了一种缜密的剧作技法。到1930年代，跟新人导演小津安二郎合作，写下了被认为是现实主义地描写下层工薪族生活的最初杰作《公司职员生活》（1929）、都会式的世故喜剧《结婚学入门》（1930）等。北村小松是第一个把美国电影式的爽朗明快感带到日本电影里来的人，写下了很多以大学生为主人公的青春电影。吉田百助以奔放的构思写下了奇绝夸张的作品，令影迷瞠目。

这以后，伏见晃崭露头角，从无厘头喜剧到讽刺喜剧，更进而发展到抒情现实主义，写了五所平之助的《木偶姑娘》（1927）、《村上的新娘》（1928），小津安二郎导演的《我出生了，但……》（1932）。蒲田摄影所设置了脚本研究所，开始了新人脚本家的培养。1928年，从这里出来的毕业生池田忠雄、柳井隆雄加入了脚本部。池田忠雄此后在将俊俏潇洒感带入松竹电影方面作出了最大的贡献，柳井隆雄则在给新派剧式的情节剧里加上近代包装这一点上作出了贡献。

这一时期，他们的主要目标，是如何从新派剧式的感伤情节剧中脱离出来而建立起写实的近代的电影方法。我们再来引用前载的小田优的回忆：

这个时候的制作者，不仅对新派剧的剧作法非常熟悉，也知道（可以）轻易地把它用到电影上。多少有点文学素养的人，通过戏的解剖分析，把易卜生、莎士比亚等人的剧作法变成自己的东西。特别是那时新剧运动很兴盛，不少人学习了当时的近代剧作家的剧作方法。

所以，一个场面的戏的构成怎么弄好，伏线怎么埋好，怎么弄才能不让戏走得平白，怎么写会让人哭，高潮怎么推上去，等等，在这些剧作技巧方面可以说是相当精通的。

因此虽然最初不熟悉字幕、电影技巧，等到这些东西能自由掌握后，就能相对容易地去完成电影剧作形式。

但是又必须从这种完成的东西中跳出来，一碰到这个问题，就很够呛。这是要把自己的剧作法完全扔掉，把自己身上的壳全部剥落下来，被迫作颇为凄惨的苦斗。

“明朗松竹电影”从这个时候开始显现萌芽，居于首位的是吉田百助的《星期天》一片。此前确实已有了《委细面谈》、《好感觉电影集》那样的片子，《星期天》却是杰作，其制作态度也很是了得。导演是岛津保次郎。此后“明朗篇”的杰作一时没有出现，但大正十四年后，《乡村教师》、《恋爱选手》为先导优秀作品辈出。

另一方面，也有一部分在无意识间走现在说的现实主义或者情节剧的方向。人物要有性格、内容要鲜活、要有生活等那时开始被热烈讨论，很明显，遵从这个理论的人当然走现实主义路线，相反的则走情节剧路线，事实亦确实如此，在混沌的时代里自然而然地向两个方向发展而去。

像我这样的，新派剧的形式已经黏附在身体里，仅仅从这里摆脱出来就是一件很大的事，是要克服的一大

难关。可是新入脚本部的人，虽然很不成熟，却轻松地进入了电影剧作的正道，渐渐掌握了新的电影剧作的形式，对我来说很受震动。新的时代是如此的近切，而且这样快地逼近过来，让我吃惊不已。而自己也着急起来，觉得不能落后于人，这样集中全力写下的就是《产茶之家》。导演还是岛津保次郎，影片以严整的手法和饱满的氛围描写讲述了长达300年历史的一个茶园旧家族面临没落时的挣扎，在当时乃是一部出色的作品。其中不是没有新派剧的残渍痕迹，但这个程度的东西即使今天也留存着，说是外国做派的作品但还是新派剧的故事框架，这样的东西有的是，电影在能用哪怕稍微容易的方法时，马上就掉到新派剧形式里，我觉得这是电影本身的宿命。

不过，这里如果附言一句的话，那就是新派剧形式也未必就不好，观众最好理解的剧作形式是新派剧形式，情节剧里拍得最好的，也是新派剧形式作为要素发挥重要的作用。所以我觉得这是今天也需要再度检讨的课题。

1920年代，松竹蒲田摄影所在现代剧电影里建立了一种新的风格，作为制片人对此作出指导的是城户四郎。

在一高^①时代他是棒球选手，1919年(大正八年)年毕业于东

① 明治时期旧制高等学校中的佼佼者，创设于明治1886年(明治十九年)，全称第一高等中学校。1894年(明治二十七年)改名为第一高等学校，学年也改为三年制，定位为进入帝国大学的预科，是日本精英辈出的教育名门。1950年废止，其校舍、组织并入东京大学教养部。旧一高本馆现在还是东大驹场校区的标志性建筑。

京帝国大学英国法律专业，做过贸易、金融方面的工作，1922年进入松竹。跟社长大谷竹次郎是家族旧交，他成了社长的女婿，年纪轻轻担任负责电影方面的重要角色，从1924年成为蒲田摄影所所长。当时，日本的电影界中东京大学出身的人，其他大概只有1920年同样进了蒲田摄影所、1921年成为导演的牛原虚彦。这位牛原虚彦进松竹的时候，从东京帝大毕业却到电影界这种下贱的地方去好还是不好，这一点在周围成为一个问题，甚至还去征求了老家熊本的旧藩主、援助熊本出身学生的细川家老爷的意见。据说是人家觉得这样奇怪的家伙有那么一个也可以吧，这样得到了许可。当然，拍电影的能力跟学历没有关系。只是，城户四郎、牛原虚彦是当时日本电影界特殊的精英青年，是英语也很强、能够从美国的文献来学习电影拍法的摩登青年，这是事实。而在低学历者较多（因许多人出身于歌舞伎、新派等戏剧行业）的当时的电影界，在创造出蒲田作品风格方面，这一点具有很大的意义。蒲田摄影所尽量不从日活及其他既有的日本电影公司那里继承接受人才、技术，而大幅度地从好莱坞导入技术、体制。但是实际上，旧有的松竹系的戏剧出身者制作了新派悲剧调的电影，大为走红，从而确立了产业基础，但城户四郎、牛原虚彦的制作目标则是美国电影式的摩登电影。于是他们一边协助拍摄既有的戏剧出身者的新派悲剧调影片，一边一步步地尝试自己想拍的东西，并且，把与戏剧没有关系的、热衷看美国电影的青年们聚集起来，培养下一个时代的电影人。

1923年（大正十二年），一位叫小津安二郎的青年作为摄影部的助手进入了蒲田。他出身于优裕的家庭，中学时代成为美国电影的狂热爱好者而荒疏了学业，升学失败，借着人脉关系来到了摄影所。入社的时候，被问看过松竹的电影吗，他回答说日本电

影到现在为止只记得看过三部。当时，中学生以上是精英，精英是不看日本电影的。他们醉心于拍美国片式的日本电影的梦想而聚集到了电影制片厂。

城户四郎自身也还年轻，感觉是这种电影青年的大哥。不光在所长室，在脚本部也摆了办公桌，把它弄成是年轻导演、脚本家们的一个会聚点，每天交换意见，互相讨论影片策划方案。助理导演时代的斋藤寅次郎、小津安二郎，可以在所长面前，对自己的师傅大久保忠素导演的作品自由议论，说如果是我就这么拍那么拍；他们的才气获得了承认，早早地被提拔为导演。这种可以自由发言的氛围，酝酿了新鲜的创意与技法，培养了众多的人才。城户手下从助手被提拔为导演的五所平之助、清水宏、小津安二郎、成濑巳喜男等，即使没有工作也来摄影所，跟城户四郎见面，闹哄哄地议论一番回家。在这种议论之中，自然地产生出某种倾向，对此人们称之为“蒲田调”。同时，在这种自由的氛围中，他们也互相竞争，尽量突出自己不同于同伙的个性。

小田优如下回想当时的情形：

城户四郎大正十五年秋亲自担任脚本部部长，由于剧本体制的采用，脚本部展现出以往所没有的活力。那时城户所长的指导性主张是，电影里要有眼泪和笑声，要新颖，要不勉强，要明朗等，脚本部的人当然遵照这个方针来工作。昭和四年的夏天，城户所长远渡欧洲，归国后，在以往的指导方针之上，加上了三条，它们是，电影必须节奏快，奖励原创，排除意识形态。那以后的十年，这一指导方针发展成为电影制作上不可动摇的基础，特别是明朗、新颖、快节奏这三条，创造出了

当时称为蒲田调的东西，成为现在的大船调之存在的重要诱因。(前载论文)

按作为领头人的城户四郎的说法，所谓蒲田调是这样一种东西：

以往的电影，说到底还是有很多来自舞台的东西，有不少无可救药地拘泥于道德的不自然的东西。于是，就有了第一条方针，就是应该从我们身边来搜寻题材，更加写实地拍摄。站在庶民的立场上，通过人世间发生的事情，来直视人生的真实。基本上对普罗阶层是友，对小资、中产阶级是激励，对资产阶级则是求反省。但不是灰暗的情绪，而是怀有暖意，以一种抱着希望的明朗态度来看待人生。(读卖新闻《实录日本电影史》，1964年连载)

就这样，城户四郎给以往新派剧调的现代剧电影，带来了具有日常生活感的现实主义、明朗的人性和近代性。指导年轻的电影人、打出这种方针的是他，但实际地出主意、讨论并去实现这一方针的则是年轻的电影人们。或者也许应该说，把从年轻电影人的切磋琢磨中产生的东西很好地归纳总结而朝着某个方向引导的，是城户四郎。恐怕最合乎他的方针的，是牛原虚彦、岛津保次郎和斋藤寅次郎。随后的是五所平之助、清水宏、小津安二郎等年轻导演。后来自成一家后，各自开始强烈主张自己的个性，渐渐超出了城户四郎设定的框架，但30年代初之前，他们都忠实执行了城户的方针。

1910年代后半期到1920年代，是美国电影称霸世界市场的

时期。由于第一次世界大战，此前获得国际性市场的欧洲电影衰退了，美国电影取而代之。欧洲电影在第一次世界大战后，尤其以德国电影、苏联电影为先导，也屡屡制作出了艺术性佳作，但在大众电影方面，美国电影占有压倒性优势。不仅西部片、动作片、通俗情节剧是如此，写实描写庶民生活的作品等也如此。

在 1910 年代后半期的日本压倒性地获得好评的美国电影中，有一批被称作青鸟(bluebird)电影、隶属环球公司的制片公司的作品。这在今天美国人写的电影史里，乃是作为 B 级影片几乎被忘却的作品。正好在日本有环球的分公司，刚刚完成的新作接连不断地进来，这些影片在日本高调上映，获得了人气。它们主要取材农民的生活，若是都会则是下层庶民的生活，在田园牧歌式的氛围中，朴实无华地展开爱和正义的故事，结尾则是虽贫穷但正直地生活的年轻人必有幸福，是这样一些内容的东西。当时美国处于第一次世界大战后的工业化跃进的时代，伴随着它的是都市的迅猛发展，这时欧洲来的移民作为下层阶级定居下来，以往的朴素的农业国家急速地发生着人情风俗上的变化。一片好景气之中，出现了享乐的风俗，暴发户趣味、爵士乐的流行，进而是黑帮们粉墨登场，它们被称作美式风格，引起了世界的注目。这也反映到电影里，并也以一种近代都会生活的动感迷倒了全世界。同时，面对这种新的轻薄风俗，主张保卫既往作为美国精神之基干的、主要是自立农民的健全道德的趋向也激越高涨。农村纯真的年轻人憧憬着都会而离开家乡，结果被罪恶的都会所污染而重新回到农村，那里有纯情的姑娘以一颗不变的美丽的花在等待着，这种故事框架的电影也被大量拍摄。青鸟电影所体现的，主要是保卫自立农民健全道德的这一方面。因为多有感伤故事，便于弁士精心设计出美文式的解说而朗朗抒发，这也是一个

因素,但在根本上,是日本也处在与美国的处境相似的精神状况里。也即是说,1910年代末到1920年代,日本也是都市化急速推进的时代,是众多年轻人撤下农村来到都会的时代。于是,作为此前日本庶民的道德的最牢固基础的对村落共同体的信赖和农本主义的勤勉,变得稀薄了,对都会的自由感和享乐性的憧憬高涨,同时,对此怀有恐惧、把都会看作是“罪恶之窟”的倾向也增强了。面对都会的诱惑时乡下年轻人特有的纯情的危机,是同时代美国与日本共通的重要主题。

城户四郎和聚集到他手下的现代电影青年,尤其被美国电影的这些方面所吸引,而且在把它脱胎换骨套用到日本这一点上做得很出色。

牛原虚彦导演的《母亲何在》(1922),是不久后在日本公映并成为日本电影中母亲片原型之一的美国电影《越过山丘》的翻拍,牛原虚彦是在影片还未输入公映之前在美国杂志上读了故事后翻拍的。在乡下抚养了五个儿子的母亲,在丈夫死后,受到长子和次子的冷遇,最终去了养老院。老三小时候蛮横粗暴,长大后成为一个有侠义之心的青年,背负父亲的罪名进了监狱,出狱后在外面干活挣钱,从远方一直给母亲寄钱。可是收取钱的长子把钱的事隐瞒下来,占为己有。久违的老三回来了,知道了实情后很愤慨,把哥哥们痛打一顿,拽着大哥到养老院让他向母亲道歉。这是原来的美国电影的故事。而牛原虚彦的版本中,故事是其他兄妹被老三的真情感动而痛改前非,可以说是把故事改编得更感伤了。在美国影片里,正如很多美国人当时的实情所呈现的那样,反映出靠着贫穷的移民父母的艰苦奋斗而过上丰裕生活的美国人对父母的罪恶意识。这在日本,或许是作为对近代化引起的孝顺意识的低下的警钟而被接受下来。此后,这个故事在日

本反复翻拍，其中在艺术上也得到了很高评价的作品，是小津安二郎导演 1941 年的《户田家的兄妹》。

另外，《越过山丘》的高潮部分，老三拽着大哥越过山丘去母亲所在的养老院时使用的超长移动摄影受到了好评。当时，还是滨松的一个中学生的木下惠介，在谈到中学时代沉迷于看电影时印象最深刻的作品时，举的就是这部影片。木下惠介后来进了松竹蒲田摄影所，从 40 年代到 60 年代，拍出了以孝顺为主题的若干杰作，以及移动摄影得到好评的众多名作。

牛原虚彦 1926 年去美国，在查理·卓别林的制片厂过了一段见习生活后回国，继续在蒲田拍片。把健全的美式风格移植到日本，他的努力受到注目。当时作品最获得高名声的是铃木传明、田中绢代主演的《他与东京》、《他与田园》（1928）和《他与人生》（1929）三部曲，还有《陆之王者》（1928）。铃木传明在他明治大学学生时代（1923）举行的东京远东奥林匹克运动会上以游泳项目获奖，另外，他还擅长柔道、划艇、摩托、骑术等，是一个全能运动员。在电影里他的这种特殊技能也得到了展露，其中甚至拍摄了他以牛仔装策马奔驰美国西部的场面。原本，将学生运动员视为明星这一风习，是从美国带来的东西，在这个意义上，他是当时最美国化的电影明星。这里说的美国化的意思是这样一种人物形象，他们是明朗强壮、活动型的青年，但面对女性却很纯情羞涩，为了所爱的女性会竭尽全力而不惜粉身碎骨。在兼有传统式“立役”的男子气概和“二枚目”的温柔这一点上，乃是以往日本电影、戏剧中不太有的类型。

在《他与东京》里，铃木传明扮演的角色是从东京的大学毕业走向社会的一个叫青木的青年。在不景气时代，就职不能马上定下来，可偏偏母亲早早地从乡下把作为儿媳候补者的一个年轻

女性带来，撂在他住的地方自己回去了。他很为难。不过这位叫时子(八云惠美子)的女性却也朴实纯情，于是就这样喜欢上了，走到了一起。虽贫寒却明朗的生活继续着。终于他就职了，在公司却被女打字员喜欢上了。开朗的他毫无拘谨地与她交往。喜欢这位女打字员的一个叫成田的同事来跟他诉说不满后，他立刻跟打字员见面，说自己有妻子，请她不要误解。

“有太太？”

女打字员不禁慌忙躲开，然后看了青木一会儿，忽然哭起来。

○青木：打字员显得很可爱。他温柔地抚摸打字员的肩，说：

T(字幕)邦子，

别哭啊，笑一笑。

○打字员：抬起哭湿了的脸颊。

○青木：从打字员的脸颊上弄下一滴眼泪接到自己手指上，看着。

○打字员：看着这个，凄惨中失笑，说道：

T我也许是误会了。

不过没什么。

我会笑得很好的。

我有近代人的自尊心。

“了不起！”青木释怀而笑。

(摘自《北村小松剧本集》)

无论青木还是打字员，都如此明朗豁达，超越了封建式的阴

郁沉闷的男女关系意识，但在公司里，职员之间的恋爱被视作禁忌，这种封建思想严格存在，而女打字员和喜欢上她的同事成田被课长宣布解雇。实际上，课长是暗里企图玩弄女职员的无德无义之徒，青木狠狠地教训了这个课长，让他撤回对成田和女打字员的解雇，自己则提出辞职回到乡下。

青木在自己与女打字员的关系被成田怀疑的时候，马上带成田到自己家，在成田面前，拥抱妻子时子。这种爱情表现之率直是以往歌舞伎、新派的传统中所没有的，只能看作是来自美国电影的影响。还有，他一方面是对这种女性很温柔的青年，同时又是不客气地批评上司之不是的堂堂汉子，这一点，也跳出了对女性温柔的男子乃优柔寡断的“二枚目”，坚强男子角色则称为“立役”并回避恋爱场面的日本戏剧传统，应该看作是西洋，尤其是美国电影的主人公在日本风俗中的移植。

美式风俗在这里体现为明朗阔达而健全的精神，但人们未必意识到这是美国风俗。明确地作为受美国风俗影响的人物而登场的，是被称为摩宝(modern boy)的青年们。在《他与东京》里面，住在青木邻家的青年是这样的摩宝人物，一个滑稽男子形象，他对时子厚脸皮地用甜言蜜语贴上来而使她为难，被青木所在大学的体育部的后辈们看到，狠狠地挨了一顿揍。这种角色是传统存在的一个类型，在歌舞伎中作为滑稽反派角色，常常自以为是为美男子凑到女子近旁花言巧语最后被晾在一边。这种角色类型，在蒲田电影中，成为迷恋美国的摩宝这一定型而获得复苏。

在北村小松编剧、牛原虚彦导演、铃木传明主演的《他与田园》里，青木(铃木传明)撇下东京轻薄的近代文明，回到美丽故乡的田园，开始了一介农夫的生活。然而，这里已然不是保持古老安定的价值观的地方。青木的母亲因为凑他到大学念书的学费

不得不卖掉了土地。拿到这块土地的地主，把这个地方弄成了东京有钱人的别墅区。在这里建别墅、开着车来的，是迷恋美国的有钱人家的浪荡公子们，也就是摩宝们。青木在东京做学生的时候学过跳舞和高尔夫，比一知半解的摩宝更有都会的感觉，让小瞧他为一介农夫的摩宝们大吃一惊。以上是故事的主要内容。美式风格的明星铃木传明所扮演的、外表是农本主义者的日本男儿，把穿着、趣味美国化但本质上不过是传统的滑稽“二枚目”的摩宝们教训了一通，快哉快哉。这在叙事上带有悖论，应该说是描写了美国式价值观的胜利，还是应该看作宣布了日本式美德的胜利，难以一言概之。这里存在着对美国化的好意与反拨的二律背反。

在北村小松的剧本里写有如下一场戏：

T 玩武打的游戏过时了

开始流行什么了呢？（淡入，淡出）

54 小学的院子（淡入）

过午时分。

十五六名孩子一起在跳不伦不类的查尔斯顿社交舞，极为壮观。

（这需要花工夫把它变成其他的东西。）

O 正好，金田老师来了，很吃惊。他说：

T 这是在搞什么？

O 孩子们一起逃走了。

农村的孩子们不再玩武打游戏而跳查尔斯顿舞，是对美国风俗急速不断渗透进来的日本世相的讽刺，然而作者也未必对此怀

有否定的看法。“极为壮观”的场景说明词表明了这一点，可以推断作者应该是认为，相比学封建古装片里的样子玩，查尔斯顿舞乃是新颖跃动、有意思的东西。然而作者对这真的能不能成为有意思的东西也没有自信，犹豫着加一句“（这需要花工夫把它变成其他的东西）”。这一暧昧性，也正是当时的美国化本身的暧昧。

剧作家多文学青年，而北村小松在剧作之外还是个飞机模型制作名手，是个喜欢机器和先端性东西的才子。后来，他转为小说家，发挥出喜欢飞机的专长，写下了以少年飞行兵为主角的《燃烧的天空》，这成为日本电影最早的航空电影巨片。

2. 五所平之助、斋藤寅次郎、小津安二郎

作为从东京能方便地去拍外景的田园地带，当时蒲田摄影所频繁在影片中使用的是潮来和伊豆。尤其潮来，其水乡风景用在恋人分手等情景时有罗曼蒂克的效果而被频频使用。以这种抒情性田园电影风格连续推出杰作的，是五所平之助导演。《寂寞狂乱者》、《木偶姑娘》（1927）、《村子里的新娘》（1928）等是其代表性作品。五所是纯粹的都市人，但喜爱田园风景，在《丑女面具》（1927）中他甚至到信州追分去拍外景，扩展其清朗的情感世界。

《村子里的新娘》，是一部批评家饭岛正看后写下了“日本电影终于走到了这里，感慨良深”（《日本电影 200》，电影旬报社）的作品。其意思是，日本电影也终于创作出了以世界水准看可列入一流的作品。

某村有一个叫阿静（八云惠美子）的姑娘。她的未婚夫谦一是村里的模范青年，现在去海军当水兵，在军队里也是模范兵。这一天，他休假回来，前去迎接的阿静因马车事故腿受了伤，落下残疾。谦一对阿静起誓，即便阿静成为残疾者也不变心。谦一的熟人、一个叫研安（星光）的做行脚商的男子，把阿静带到镇上的医院去。在住宿的旅店，研安为阿静的魅力所吸引，奸污了她。流言蜚语在村子里传开了，阿静受到村人的蔑视。谦一直接质问

阿静，阿静却只是一个劲地哭。在村会议员的建议下，谦一决定跟阿静的妹妹阿绢（田中绢代）结婚。村里的舆论，是不希望作为村庄骄傲的模范青年和一个失去了贞操的女子结婚。谦一考虑自己的将来而选择了阿绢，阿静也希望妹妹这么做。阿绢做新娘的这一天，留在家里的阿静读着研安寄来的信。研安说后悔于自己犯下的罪孽，作为偿赎现在在北海道的一个养鸡场劳动。曾经绝望的阿静从这封信里感受到了研安的诚意，对新的人生怀有了希望。

最后这封研安的信的内容，审查时被完全删除了。也许审查官认为，要是奸污了女子的男子靠着对此从心里表示道歉而被女子原谅，就会是奖励强奸了。

饭岛正如下评论道：

我在《村子里的新娘》里强烈感受到的作者的意图如下。

所谓模范兵这个东西是一种何等虚幻的存在。

这个乡下的村子里的人尽是些何等顽迷、拘泥于表面形式的人。

在偶然事件中落下残疾的姑娘因不可抗力而被夺走贞操，就因为这个她受到了何等无情的蔑视。（以上为当时的批评）

然而，模范兵也好村会议员也好，绝非类型化的坏人。五所只是把他们作为人来描写。这一点使影片没有成为新派作品。另外描写美丽自然的诗情，使之成为一部打动人心的电影。（同前书）

五所平之助是东京富裕商人之子，母亲原为艺妓，后成为平之助父亲之妾。平之助小时候和母亲住在妾宅，五岁的时候父亲原配的儿子死去，平之助被父亲家作为后嗣接来，由父亲的原配妻子抚养长大。由于这样一种偶然，自己作为富裕商人之子度过了幸福的少年时代，并升学进入庆应商工学校，而亲生母亲则始终以妾的身份，谨慎而寂静地度过了一生。因小儿麻痹成为残疾人的弟弟，从小学毕业后就被送出去当了小和尚。对跟自己的幸运正相反、处于隐身埋名状态的母亲和一直是妾之子的身份的弟弟，五所怀有深切的同情。而亲生母亲，却是一位值得尊敬的了不起的女性，教会了他一种不乖僻扭曲的人性观。弟弟也是质朴秉性。五所怀着对母亲、弟弟的骄傲，拍摄了为弱者申辩的电影。不，应该说是他拍了喜剧、情节剧等各式各样的电影，而抱着这样的情怀拍摄的影片成了杰作。这些影片，不是像以往的新派剧那样只是可怜兮兮地描写弱者来让人同情，也不是将歧视弱者的人老套地写成坏人并惩罚他。他的电影，是从弱者身上去发现值得爱也值得尊敬的人情味，然后以细腻、明朗、温暖的笔调来描写。《村子里的新娘》中阿静的描写方法里，有其典型的表现。阿静在村里人的蔑视中，反而开始具有自己的判断，这种判断使她在他人的视线变得坚强。五所平之助未必乐观地，而是带着诸多的不安，对身处封建性环境中却不屈从于这种封建性的自我之觉醒，怀抱着希望。成长于如新派剧主人公那样的封建礼教束缚下的家族关系中，同时又作为东京工商地区富裕商人之子的庆应学校学生，享受了摩登的学生生活，上述这点正是五所矛盾性人生经历的率直表现。

担当这部影片摄影的是三浦光雄。这是一位以明朗抒情、如画般美丽的画面风格而卓然超群的摄影师，曾经留下了自己满意

的形状的云在天上不出现就不开机等众多传说。他跟五所平之助，还有后来的丰田四郎共事较多。在《村子里的新娘》中还值得一提的重要一点是，由于使用了当时开始在日本使用的全色胶片，拍出了让人吃惊的风格新颖的风景画面。

在这个时期五所平之助的电影中最重要的明星之一是田中绢代。她出身于下关的一个优裕的商人之家，幼小失去父亲，家道也没落了，母亲只好带着孩子来到大阪。在这里，绢代从小学开始跟着师傅学筑前琵琶。10岁时，在教室上课的时候，背着老师在下面读琵琶的教本，结果被老师发现，罚站学校院内，被同年级同学笑话。她觉得委屈，就此不再去上学了。所以她小学没有毕业。不久她参加了琵琶师傅组织的琵琶少女歌剧团，登上大阪千日前乐天地的舞台，开始有了人气。这样开始在演艺街生活，后看了栗岛澄子主演的电影，深受感动，立志当演员。通过熟人进入了松竹，1924年14岁在京都下加茂摄影所初次出演。翌年，转到了蒲田，但因为太幼小，被城户四郎说“过两三年后你能演大人角色，那之前先忍耐一下，以后再来”，就要解雇她。这时她一直怔怔地看着城户的脸，持续着无言的抵抗，继而得到了工作。不再去上小学的时候也好，这个时候也好，贯穿她的生涯的倔强性格已清晰地体现在她的行动中。不久她常常被起用扮演纯情小姑娘角色，以其可爱的角色性格演绎受到人们的喜爱。其出道之作是五所平之助的《春梦难以启齿》（1927）。这是一个哀愁故事，说的是一个纯情的艺妓，喜欢上了一个假大学生，后来知道了这一事实，很是寂凉，回到了玩客身边。

五所-田中组合在三年后的大红作品《绢代物语》（1930）里也讲述了艺妓故事，但这不是单纯的悲哀故事，而是在充满情调的影像表现中，清晰地刻画了出身贫穷阶层的艺妓对有钱客人们

的抵抗。这也有当时流行的倾向电影的影响，但同时，它也是写入了五所平之助对自己亲生母亲的思念的作品。在《绢代物语》中，田中绢代是某温泉的艺妓，她对把小时候的自己交给了别人的父母怀有恨意。对此，同是艺妓的好朋友安慰她说，不是父母坏，而是这个社会坏。她对用钱来谋求身体的客人断然拒绝。某一天，一位老绅士前来造访，跟她说需要什么东西不要有顾虑随便开口。她说把刚刚认识的巡回艺人夫妇叫来，然后在席间跟巡回艺人们跳舞。她把这对贫穷的夫妇仿佛当作了自己的亲生父母，流下了眼泪。老绅士也一边流泪一边看着这一情景。翌日，老绅士又来造访。他其实是她的亲生父亲。他向她说明原委，说她母亲很穷，自己家里不允许两人结婚。他向她道歉，并说希望她能到自己这边来生活。但是她与其作为富家小姐游手好闲度日，倒不如作为温泉街一名艺妓靠自己劳动得到如今的生活，她也为此感到骄傲，而拒绝了亲生父亲的请求。

弱者、穷人，人穷志短，拿什么来作为自己作为人之骄傲的凭靠呢？这是五所平之助一生追寻的主题。而这，也被他的后辈、一个时期也曾经做过他的助手的成濑巳喜男所继承，在同一时期同一摄影所成长的小津安二郎的初期作品里，也作为重要的母题反复出现。这在五所平之助作品中得到了最典型的体现，但它也可说是松竹蒲田电影传统最优秀部分的核心内容。

五所平之助导演的无声电影现在保存下来的，只有《伊豆的舞女》(1933)和《爱抚》(1933)两部。《伊豆的舞女》是当时新锐作家川端康成小说的电影改编，由伏见晃执笔，小原让治摄影。在伊豆的温泉街巡回表演的艺人一行和旅行来到同一条街道的第一高等学校的学生(大日方传)偶然相识，几天一起旅行。艺人中一个还是十几岁的舞女(田中绢代)和学生之间萌生了恋爱，

这一恋爱没有结果，学生从下田的港口回东京，舞女在港口目送他离开。巡回艺人当时被看作是极下层的人，而第一高等学校的学生，则是将来极有前途的精英中的精英。从纯真的精英青年对可怜的少女的同情开始，生出了清纯之恋，可是青年还没有自信以自己的力量使她幸福。然而他从内心激励她，她也为此感到骄傲。这是五所平之助最好的作品之一。

在技法上，无声时代的五所平之助，擅长把镜头分切得很碎，细腻地去捕捉人物的感情和心理的微妙变化，并将它们与风景进行巧妙的剪接，从而创造出带有韵律感的流畅的影像之流。在这部作品中，这一点做得非常成功，成为一部值得敬爱、极具魅力的影像诗。

《伊豆的舞女》在进入有声电影之后五次重拍，在以高度洗练的技法描写素朴的情感之流这一点上，还没有超过最初这部作品的影片。

城户四郎为了使影片的放映编排热闹多彩，在现代剧与古装片配套放映之外还让大家大量拍摄短篇喜剧，组成了两部半的放映编排。而这种短篇喜剧也被用来作为新导演的水平测试。从短篇喜剧出发，成为打闹喜剧专家的是斋藤寅次郎导演。他初期的作品之一、1927年的《不景气征伐》（与清水宏共同导演，渡边笃主演），如下所示，几乎是即兴制作的。

演员和摄影机在前面，那么从哪里开始呢……正好演员的扮装像个失业者，好吧，拍空腹剧吧……就这样商量好了，开拍。烤鸡串摊贩的摊子前，一直覬覦着的狗舔着务工者扔下的串子，一直看着的鲁本，从狗那里夺过串子，很有味道地舔着。狗扑向鲁本。这次是鲁本

大怒，把狗咬了。狗受了全部治愈要三星期的重伤，由此上了报纸……从这样的场面开始不停地冒出点子来，剩下的就是一口气拍完。比如，空着肚子的男子来到动物园……看大象的时候突然想吃东西了，经过一番大格斗，他割下象鼻子吃起来。啊，真奇怪，这回这个男子的鼻子猛地长长了。大象追过来要他还鼻子，男子因长鼻子碍手碍脚逃不掉，最终被大象踩个稀烂……到这里梦醒了。

缝制这头象的费用不同一般。（斋藤寅二郎[后改名寅次郎]《喜剧映画秘话》，《日本的艺谈·6》，九艺出版）

如这般即兴拍摄，我们会想它到底能做成什么样。摄影所流传的说法是，斋藤剧组的外景队因为不知道导演会突然要什么样的道具，他们是不管什么全部装到车里出发。

斋藤寅次郎的打闹喜剧中贯穿始终的，是从不修边幅的弱者的拼命三郎式的生存方法之中酝酿出来的无可言喻的滑稽感。

他1922年进入松竹蒲田摄影所，成为大久保忠素导演的助手。大久保忠素这个人是相当没正形的人，拍片时无所谓地迟到，这个时候，演员和剧组一班人自己开始拍摄他也不生气。不光如此，助理自己拍摄的场面在摄影所内的试映得到意外好评的时候，他也在所长面前无所谓地说，那是某某助理拍的，然后哈哈大笑。据说靠着这个，助理斋藤寅次郎、小津安二郎才能早早地得到承认而得以升为导演。

在某部作品里又是助理导演斋藤寅次郎代替大久保忠素拍摄的一个场面，在摄影所内的完成片试映时得到很高的评价。这是

一部古装片，有一场桥上打斗的戏，被斩杀的人一个个从桥边落下去。接着摄影机拉成远景，一棵大树上，从桥上掉下去的人挂满了树。打斗戏顿时变成了爆笑喜剧。由此开始斋藤寅次郎被提拔为导演，专门拍摄短篇打闹喜剧。他升为导演是1925年。

打闹喜剧的黄金时代是无声电影时代，到了有声片时期，笑的源泉从人的行动中的噱头，转变为开玩笑等台词、歌曲的噱头，这样，斋藤寅次郎式的靠行动噱头展示才华的人也有点不显眼了，渐渐被看作不过是通俗商业导演之一。可是，无声时代约10年期间，他被称为喜剧之王，其天才受到称赞。遗憾的是，他有声片以后的作品大多留了下来，但最重要的无声时代的打闹片，完整留下来的只有一部，是松田映画社保存的1935年的《宝宝骚动记》。

该片主演是卓别林式的喜剧演员小仓繁。片中他是穷人，却有很多小孩，现在，他老婆的肚皮又快要顶破了。这个穷人家孩子之多，在开场的几个场景里就有所表现，一个是万国旗式的尿布片在家门前高挂着，另一个是电气公司来收钱，因为他们家不交电费，就用剪刀咔嚓一下连电线电灯一块儿拿走了。小仓繁为了准备出产的费用，不得不赶快去四处筹措。为此煞费苦心的一一个个片断构成了影片的故事。搞不到钱的他去某家偷东西。这家也有一个大肚子的太太。在这个太太坐着的地方的旁边，他正一个劲地撬保险柜。都在同一间屋子而互相没注意到，这是只有打闹喜剧才可能的设定，但如果不是斋藤寅次郎的话，恐怕也不会这样理所当然吧。突然这位太太要生了。于是他注意到了这个太太的存在。照顾出产他已经很老练了，为了烧开水快地拧开厨房的水龙头，在倒下的太太旁边摆好出产必需的东西，连超过了出产的必要、小孩上小学时要用的双肩背书包都摆好了。这时一下子发

现,厨房已经像游泳池一样全是水。为了关上水龙头,小仓繁摆好游泳时跳水的姿势,在仅仅一坪大小的厨房里潜水过去,关上水龙头。

一方面是这样地为钱所困的人,可是另一方面,在有钱人家里,受宠爱的一头猪病了,叫来了医生,恭恭敬敬地给猪做检查。猪跑了,有钱人说谁抓着猪就给钱。附近的人成群结队追猪,景象壮烈。猪逃进了泥土田里。人们弄得满身是泥,好像追橄榄球似的追猪,争着把猪摁倒。猪也不含糊,哧溜一下从像是在橄榄球赛场争球的人群下面跑走了。这一追猪戏,可以说展示了日本打闹喜剧的真髓。这里充满了一种快乐,人们的精力出奇充沛,不修边幅,一起哇哇大闹。

昭和初期日本电影的现代片流行的类型里,有一种叫小市民电影的片种。所谓小市民,是法语“小资产者”译过来的,指的是跟今天的工薪族几乎重合的阶层。大学毕业,穿上西装,跟一般的工人不同,做一些似乎高级些的工作,但不像资产者那样有财产,是靠低廉的工资姑且可以生活的一个阶层。这是一个随着近代商业的发展而急速地不断扩大的阶层,在扩大的同时,以前站在资方一边管理无产者的他们,在不知不觉之中,开始发现到自己也只不过是知识型劳动者而已,他们略微自嘲地称呼自己的就是这个词。尤其是1920年代后半期以来,慢性的不景气一直持续,1930年纽约的大恐慌发展为世界性规模,失业增加,在这种情况下,产生了即使大学毕业也没有工作、即使有工作也不知道什么时候会被解雇的危机感。描写处于这种危机感之下的知识型劳动者的,就是小市民电影。

几乎同一时期,偏好描写劳动阶层的所谓倾向电影也很流行,这里把劳动者当作有胆量反抗资产者的阶层来描写的倾向很

强，而小市民电影这边，因为有一星半点的学历、体面，觉得不会失去其社会地位，把他们作为汲汲于名利的人描写的倾向较强。两者描写上的区分，直接反映了当时流行的马克思主义观，所以究竟当时劳动者是不是这么强，小市民是不是这么弱，要多少去掉点夸张成分来判断。但是当时他们几乎没有工会组织，上司一个人的意思简单地就将其解雇了，所以在公司之类阶层严格的社会里，像职工那样没有特别技术的工薪族们，处于对上司很容易卑躬屈膝的状况。这一点确是事实。

这种小市民电影的杰作里，以父子关系为题材的作品有不少。1932年小津安二郎导演的《我出生了，但……》，是其代表性作品。小津与伏见晃合作的这个剧本内容如下。

工薪族一家搬家到了东京郊外。大概是父亲(斋藤达雄)觉得给住在这附近的公司理事(坂本武)溜须拍马比较方便。家里有两个念小学的男孩子，他们很快就和支配这一带的孩子头竞争上了，因为不愿意被孩子头揍，他们有时逃学，最终收买了酒馆的小伙计，让他把孩子头揍了，从而获得了霸权。某一天，孩子们之间发生争论，比谁的父亲最了不起。出了各种奇谈怪论，但这两兄弟当然相信自己的父亲最了不起。

一天晚上，理事家有小型电影放映会，附近一起玩的孩子们请求已经成为两兄弟的喽啰的理事的儿子，让大家一起去看电影。在那里兄弟俩发现了令人吃惊的事情，他们所尊敬的父亲，对公司理事的举止谈吐不跟小丑一样吗？幻灭了兄弟俩回到家里，责难父亲，说爸爸老是要我们成为了不起的人，可爸爸其实不怎么样嘛。父亲开始随便敷衍地解释着，但孩子们问得很执拗，随随便便搪塞不过去。父亲也真的动怒了，终于把孩子们给揍了。看着哭着睡去的孩子，父亲陷入自我憎恶的状态。

父亲说不拍理事的马屁就会没饭吃的，孩子们说那没得吃就没得吃好了，第二天一早，断然绝食，不吃早饭。父亲母亲两个人又是哄又是劝，不可开交。这时，附近的孩子们来叫他们一起去上学，于是停止绝食，吃了饭团去上学。父亲跟他们一起走到半道，理事的私家车从一旁开过，停在私营铁路的铁轨道口旁。要是平时的话，就会搓搓手靠过去，蹭人家车，可是现在孩子们在看着，要是又被孩子们轻蔑的话，受不了，可是难道可以无视理事吗？父亲进退两难。这是，老大好像明白了父亲的心情，说：“爸爸，还是去的好噢。”父亲似乎得救了似的到理事那里打招呼，搭坐上了人家的车。

这部影片，描写了在幼小的孩子面前威信扫地不胜难堪的父亲之悲哀这一深刻的主题，但它是一部始终在描写时不间断地点缀着好玩噱头的轻快喜剧。这不是把可笑设立在一个平时滥用权威者丧失了权威这一点上的讽刺性的笑，而是，在故事的前半部，父母、老师等大人們的权威坚实地确立着的时候，孩子们背着大人想搞恶作剧、打架、逃学却又失败了，这方面的可笑引来了人们欢快的笑声。父亲露出小丑样而权威跌落部分，反过来倒是很沉重，让人打一寒战。大人确立权威的时候，孩子可以一味地撒娇，在大人的保护之下，干些傻事，搞点反抗，玩得挺高兴，但当知道父亲其实不是什么多能干的人的时候，还有当想明白了这是为了有饭吃而出于不得已的时候，至少老大理应是明白了，对自己的父亲已是不可以太撒娇了。很遗憾，他们如是成为大人。这部影片当时在穷人多的庶民居住区的电影院，引来了无忧无虑的笑声，但在中产阶级较多的区域、在批评家们之间，则被认为是一部深刻的影片。

尽管父亲的权威濒临危机，但孩子则茁壮地成长，这种描写

是日本电影父子关系题材作品中常见的特色。这在跟西洋的电影，尤其跟强烈偏向将父亲的指导力视为强有力的东西来描写的美国电影进行比较的时候，尤为显著。例外的是意大利电影，不知道为什么，它在这一点上与日本电影相似。但是日本电影，其古装片也是尊重父亲的儒教精神的框架很坚固，绝不会有儿子小视父亲权威的描写。而在现代片里，对儿子发挥着强大的指导力的如西部片里的父亲那样的人物很少，倒是虽然父亲不怎么样，孩子飞快地长大，成长了的儿子对父亲之弱表现出怜悯，这种描写尤其在认真优秀的作品中多有出现。

对被亨利·小谷称为好莱坞电影导演术并传给了松竹蒲田摄影所的那种将演员视为木偶操纵的方法，最极端地予以实行的，是1927年初执导筒的小津安二郎。他在导演时，首先考虑构图，从把演员在镜框中放到他偏好的位置开始，极力不破坏构图，限制演员的动与摄影机的动。然后，在定下来的构图不作大的变化的范围内，指导演员做微妙细小的动作。对演员不要求激情表演，只是要求将他指示的动作正确地做下来，正好来合上构图。要按照这种要求表演并且表达准确的感觉，甚至要做几十次的排练、重拍。

小津安二郎导演后来作为极为优美地表现了日本传统生活方式的日本式的、保守的电影作者第一人，在国际上受到敬重，可是从初执导筒之时到30年代中期，倒被看作是摩登风格的旗手，被认为是最具有美国化感觉的导演。日本电影一般会感伤表现的地方换成幽默，深刻沉重的地方则竭力插科打诨，这一走向当时是被视作美国式的。还有，布景道具的配置、人物的配置等，整体构图弄得很整洁，有意无意地努力回避了日本现实风俗中的土气，这里也可以看出其追求美国电影式的明快、洒脱的志

向。这个时期，小津安二郎最尊敬的，是美国导演恩斯特·刘别谦、威廉·韦尔曼、金·维多等人。

小津安二郎的无声电影现在有如下几部作品保存下来，每一部都是珠玉般的佳作、杰作，是日本电影的瑰宝。

《年轻的日子》(1929)。一部学生生活题材的喜剧风格的青春电影。那时也使用了移动摄影、摇拍，小津风格虽尚未确立，但是一部心境愉快的轻松作品。

《轻松地走吧》(1930)。一部略微感伤的不良少年电影。从不良少年们频频玩帅玩摩登这方面，可以强烈感受到美国电影里都会风作品的影响。

《我毕业了，但……》(1930)。一部以学生生活为题材的、美国化的明朗喜剧。影片频繁地加入活泼动作引起的噱头，不间断地诱人发笑，早早地就达到了一种技巧上的洗练。好好学习的人毕业了面临就职难，很是为难，而晃晃悠悠留级的学生倒还能再有一年得到从父母那里寄来的钱，可以悠闲度日，这一结尾也是对不景气的世相的讽刺。

《那夜的妻子》(1930)。因为贫穷、为了救生病的孩子做强盗抢劫而逃回到公寓里的丈夫(冈田时彦)，追来的警察，还有用手枪威胁警察、保护自己丈夫的妻子(八云惠美子)，这三人之间充满了紧张的剧情。这个公寓里面没有榻榻米，孩子睡在床上，扮演警察的山本冬乡是美国回来的演员，摆的姿势宛如美国电影里的警察。整体上好像是一部美国制的电影。

《淑女与大胡子》(1931)。一部无忧无虑、明朗的荒唐喜剧，描写一个在大学穿着和服套装这种落后于时代的装束干着啦啦队队长的男子(冈田时彦)，在纯情的办公室女郎(川崎弘子)的忠告下，迅即变成一身洋装的近代青年，开始受到众多女性的喜爱。

冈田时彦对喜剧也很在行，巧妙的噱头处理很出色。

《东京合唱》(1931)。起初以一连串巧妙的噱头将明朗欢乐的学生生活作为喜剧展开描写，随后，变为一个严酷寂寥的不景气时代的工薪族的故事。工薪族的主人公(冈田时彦)在公司略微表达了一点正义就被解雇，得到了在地方上的工作后远走而去。低角度、固定镜头等小津风格的东西，几乎已有了模样。

《我出生了，但……》(1932)。关于这部作品已经作了叙述。它不仅是小津的最高作品，也是世界电影史上不朽的杰作之一。

《东京之女》(1933)。一个为了送弟弟上大学自己干着不正经工作的女子(冈田嘉子)的故事。然而弟弟知道了这一事实后自杀了。这是一部处理市井哀史的风俗电影，一个悲剧故事。

《非常线之女》(1933)。一部模仿美国黑帮片同时摸索建立端正的小津风格的作品。不过现在保存在东京国立近代美术馆电影中心的片子，是从散乱的胶片中重新编辑而成的，是否与原本一致不明确。当时因为加染色，负片随指定颜色不同分别洗印，当只有负片保存下来的时候就会产生这种情况。

《心血来潮》(1933)。以善良但有点蠢笨、动不动迷上女人的一个叫喜八的劳动者为中心，描写了东京的庶民区贫穷而慷慨大度的人们的人情味。这个街区的人们之间的人情羁绊也好，主人公的性格也好，洗练的落语人情故事般的幽默感也好，它几乎可以说是后来同样是松竹导演的山田洋次《寅次郎故事》系列的源流。将感情、心理全部置换为动作、表情、举止等视觉性表现这一无声电影式的导演技巧，在这部作品前后达到了一个顶点，此后小津则是进一步彻底走向构图的严格与洗练。

《我们要爱母亲》(1934)。以小津式的样式美，以一个在继母(吉川满子)面前觉得别扭而走歪路的儿子(大日方传)为主角。电

影中心现存胶片缺最初一本。

《浮草物语》(1934)。几乎可以说是对美国导演乔治·菲兹莫里斯(George Fitzmaurice)的《百老汇歌舞》(*The Barker*)^①翻拍的作品。这是一部人情剧,描写一个巡回艺人去以前让人家生了孩子的女人所住的镇子演出,住进了她和儿子的家里,因为这个,跟现在的情人、剧团的女演员产生了矛盾。小津的导演极尽精致(1959年同样由小津安二郎以《浮草》为片名翻拍)。

无声时代的一流导演有如此多的作品保存下来的,除他之外别无他人。日活等因战后洗印厂仓库火灾而丢失了大部分战前的影片,同样松竹蒲田的同时代的五所平之助,也常常很可惜地跟我说,我,还有斋藤寅次郎君的作品都很走红,片子被商业放映用到破破烂烂为止,所以留下来的作品只有为数几部,小津君的作品评价不错但票房上一般,所以片子较完整地留了下来。不清楚这是不是主要的理由,但不可否认小津作品当时过于高级,多少缺乏些大众性。

70年代以后电影电视演员几乎都是自由职业者,变得是每拍一片跟电影公司、电视台订一个合同,但一直到60年代初期,各摄影所各自拥有众多演员,一个摄影所好像是一个巨大的剧团似的。由于这个原因,同一家摄影所的电影总是差不多相同的演员组合,角色被限定下来,银幕上的面孔没有新意。另一方面,各摄影所形成了有特色的演员组合所形成的具有统一协调感的风味,它被反复磨炼,产生出一种让影迷们不胜愉悦的味道。不光是明星们如此,有时配角演员集团在一起酿造出一种好的氛围,这种氛围成了摄影所的个性。20年代末到50年代的松竹蒲

① 1928年制作,日本译名《烦恼》。

田一大船摄影所的黄金时代，就是其典型的例子。女演员饭田蝶子、冈村文子、坪内美子、吉川满子，男演员河村黎吉、坂本武、日守新一、笠智众、斋藤达雄、三井弘次等，都不是戏剧式激情戏类型演员，而是以日常举止中轻松有趣的感觉取胜的演员。精英、上流阶级的角色交给斋藤达雄一个人，其他都是庶民感的，和蔼可亲，出色地展示了与人物性格准确吻合的表演。所谓松竹的蒲田一大船调，也可以定义为这些配角们所创造出的稳重气氛、略微小心谨慎的庶民式的幽默和伤感。饭田蝶子是个话匣子，略微粗线条的性格；冈村文子傲气，是有点漫画化的女士类型；坪内美子是纯情老实的女子；吉川满子是质朴平凡的工薪族太太，或者有时是矜持高傲的夫人，其类型大致固定，在一定的氛围下显得很和谐；河村黎吉擅长扮演有点狡猾的男人；坂本武是无知而可爱的庶民区的大叔；日守新一是过于软弱不可依靠的善良人；笠智众是略有棱角的善人，但跟他无需有客套顾虑；斋藤达雄在无声电影时代年轻的时候，是崇拜美国的轻薄摩登男孩，中年以后，外表上是威严的资本家，其实是一个缺乏自信、不可依靠的精英；三井弘次在无声时代是易于和人亲近的、和蔼的不良少年，有声片以后则总是演没个正经但又让人恨不起来的男子。

我们也应该注意到摄影所请来了具有崭新的感觉和思想方法的年轻美术家来担任美工师，这是为创造蒲田调发挥了重要作用的要素之一。此前电影的美术跟舞台美术一样被称为装置，歌舞伎、新派的布景工被请到摄影所由他们来干。在传统建筑方面，这是可以的，但新风俗靠这个则出不来耐人寻味的表现。城户四郎首先请来东京美术学校出身的西洋画画家胁田世根一担任美术部长，随后于20年代末让河野鹰思、金须孝、水谷浩等他的后

辈进公司，让他们在广告设计、美术指导方面发挥才能。

河野鹰思、金须孝从学生时代开始已经在筑地小剧场等新剧舞台做舞台美术的助手。当时的新剧在美术上接受了未来主义、构成主义、表现主义等世界最前卫的思潮的影响。河野鹰思后来不仅做电影美术，也是一位作为开拓期日本设计界领袖之一而活跃的人物。金须孝虽年纪轻轻就去世了，但据当时的助理导演吉村公三郎说，在当时的摄影所，关于新的艺术观念能谈得来的人不多，金须孝作为给予自己知性刺激的前辈，常常跟吉村交谈，吉村由此受到了影响。看一下他担任美工师的作品、清水宏的《港口的日本姑娘》(1933)等，像是看新剧舞台似的，其潇洒设计充满光彩，作为蒲田调的一个特色的现代感让人很是过瘾。水谷浩后来离开蒲田，在沟口健二的几部重要作品中完成了不朽的电影美术设计。靠着这样一些人才，蒲田一大船作品具有了一种潇洒的美术设计感觉。

3. 蒲田的“母亲片”

如上所述，蒲田摄影所积极开拓了新的电影样式，尽管如此，当时在蒲田最多高票房作品的导演是代表新派倾向的野村芳亭导演。他本是京都的剧场舞台背景画制作者，全然了解大众性戏剧构成诀窍的他在松竹蒲田成为导演后，拍出多部古装片和女性情节剧高票房作品，成为摄影所里的领导性人物，一个时期兼任了所长。这些作品之中最走红的，是1923年的《母亲》。其故事如下。

有一个有钱人家的儿子叫定夫，他让艺妓美代次生下了女孩美知，同时，还与上流阶级的小姐静江订了婚。静江知道了美代次的事后很吃惊，进了尼姑庵。美代次知道后，主动引身而退，与定夫分手。女儿美知由邻家的主妇阿绢收养。定夫重新与静江订婚。几年后，按照美代次的希望，美知被领回到这对夫妇，即亲生父亲和他的正妻的家中。

扮演艺妓美代次的是真的艺妓出身、擅长扮演忍耐顺从角色的松竹蒲田最初的女明星川田芳子，其角色是“生育之母”。

扮演婚约者、妻子静江的，是纯情可爱型的、当时正处于人气急速上升中的栗岛澄子，其角色是“义理之母”。

扮演邻家主妇阿绢的是肉体丰满、擅长演荡妇的五月信子，但这部影片中的角色不是诱惑男子的女人，而是令人眼泪汪汪的

“养育之母”。

而扮演女儿美知的，是常常扮演哀怜少女角色让观众流泪而受到欢迎的演员高尾光子。以这个可怜的少女为中心，让当时蒲田摄影所的三大女星分别扮演“生育之母”、“养育之母”、“义理之母”，这一点被认为是影片大受欢迎的要因。面对一个女孩三个母亲各自倾注感情、做出牺牲这一故事，是明治、大正期以女性为对象的通俗情节剧最受欢迎的模式之一。未必是三个母亲，缺其中的某一个的两个母亲的故事也不少。这一模式在后来的昭和期也反复出现，尤其40年代末到50年代，在由大映的三益爱子主演的所谓“母亲片”中复活，受到了人们的欢迎。1949年的《三个母亲》，以水户光子为“生育之母”，入江隆子为“义理之母”，三益爱子为“养育之母”，其广告中的宣传词是“三倍的感动与哭泣”。

在这些被叫做“母亲片”的大众电影中，母亲总是因其自我牺牲而被美化，获得了观众的共鸣。正如野村芳亭导演的《母亲》所呈现的那样，“生育之母”大抵是艺妓，所以即使生了孩子，由于男方家里的反对等原因不能与男方结婚。而且，大抵孩子被带到男方那里，由“义理之母”养育。这样的关系，正如在五所平之助的例子中所看到的，是现实中当时日本上流家庭常有的事。身处这种难以忍受的痛苦处境里，这些“母亲”们承受这种痛苦到什么程度，更进而超越痛苦实现作为母亲的满足，这些方面是观众想要看的地方。随后，比之两个母亲的牺牲竞争，弄成三个母亲的牺牲竞争无疑会更有戏剧性，于是从“义理之母”角色中又分离独立出“养育之母”，也就是所谓三倍的感动与哭泣的三个母亲的“母亲片”。让女人们做出牺牲的男子，在戏中几乎没有被追问责任，但同时，他既没有从女人们那里，也没有

从孩子们那里得到过爱，也不受到尊敬，只是摆出一副帅男子姿态耍威风，作为一个没有力量也没有魅力的男人只是在那里存在而已。母亲们与孩子们以真正的情感而联结，这是通过她们的自我牺牲而赢得的。在这样的丈夫、妻子和孩子的关系里，这个时代的日本家族关系的基本样态某种程度上得以反映。

野村芳亭 1929 年再次拍摄了以《母亲》为题的影片，使之成为蒲田摄影所最红火的影片之一。这一回是鹤见祐辅的畅销小说为原作，主演还是川田芳子。女主人公朝子在丈夫死后带着两个孩子很是辛苦。一位外国回来的实业家装着对她很亲切，约请她去专供召妓游乐的酒馆，打算诱惑她。丈夫的原情人、一位艺妓从危急中把她救了出来。这以后，一个正经的年轻学者向朝子提出结婚，她打定主意要为了孩子们活下去，拒绝了这一求婚。而在他为了学问远渡美国的这一天，她因病死去。

这里母亲只有一个，但牺牲都浓缩到她一个人身上。母亲被认为应该彻底牺牲自我，为孩子而奉献，另外，“贞女不侍二夫”的古老的儒教女性观，也还得到观众的共鸣而实际发挥着效用。顺便说一下，这部影片中扮演两个孩子之一的是后来从受欢迎的儿童演员成为大明星的高峰秀子，这是她的处女作。她长成大人后，在饰演那种否定这种自我牺牲的生活方式的女性角色方面，展示了出色的演技。

4. 村田实的近代精神

因关东大地震受灾而离开东京的向岛摄影所的日活拍现代剧的人，立即迁移到了京都大将军的日活摄影所。这样，从以前开始就一直拍古装片的成为“第一部”；从东京来的称为“第二部”，一直拍摄现代剧。在“第二部”成为顶尖导演的，是不久前从松竹转到日活的村田实。他一部接一部地拍出了话题之作，在这个时期的日本电影的现代剧领域领一时之风骚。

《阿光与清三郎》（1923），是因家道中落成为艺妓的女子（酒井米子）的悲剧。在眼看要被淘金暴发户奸污之时，情急之下将对方杀死。青梅竹马的一个青年赶来，同情她的遭遇，在美丽的月色之下双双情死琵琶湖。

《清作之妻》（1924），可以认为是一部反映了大正民主思想潮流的优秀的反战电影。故事发生在日俄战争时期的农村。清作是村里的模范青年，人们对他抱有期待，觉得将来大概会成为村里的领袖人物。一个到外面去干活的女人（浦边条子）回到了村里，她在外面做人家的妾，因为这个，村里人觉得她是个品行不端的女人，没人理睬她。清作是村里青年的中心人物，对她也没有偏见地交往，被她视作依靠，进而演变成爱情，并结了婚。村里人误解为这是模范青年被品行不端的女人诱惑，对两人施以白眼。在这样的状态之中，征兵令来了，清作参加了日俄战争。孤身一

人的清作之妻无依无靠，孤苦难耐。清作负伤归国，但是伤愈后还必须去战场，这次一定是去参加进攻旅顺港，可能会死吧。她难以承受压力，为了使他回不了战场，在奔赴战场的前夜，用簪子戳瞎了他的眼睛。她被逮捕，投入监狱。数年后出狱，她从心里觉得对不起清作，便投河自杀。成了盲人的清作起初恨妻子，现在理解了她的哀伤的心情，自己也投河追她而去。

《阿光与清三郎》和《清作之妻》都是现代剧，在题材都是情死故事这一点上，还有，在对情死男女抱有怜悯，对他们的死充满感情地、充满美感地来加以表现这一点上，更有，在男主角是无力救助可怜的女主人公、唯有温柔的这种歌舞伎以来的所谓“二枚目”这一点上，可看出该片明显立足于近松门左卫门的情死净琉璃以来的日本戏剧传统。拍摄小山内薰松竹电影研究所时代的作品、因其全面西化的倾向而曾是日本电影的前卫性人物的村田实，是由于其作品招致了研究所在经济上的危机，引咎离开松竹，而来到了日活的。可能是一朝被蛇咬吧，或者是作为作家成熟了吧，或是跟商业主义妥协吧，看得出来他来到日活以后，一个劲地选择大众性的题材，而其大众性，乃是回归到情死故事所代表的那种传统情感世界。然而，这也未必是肯定产生情死故事的封建性的社会与情感。《阿光与清三郎》里，有对欺凌女子的有钱人的抵抗，加进了阶级斗争的意识。到了《清作之妻》里，不仅控诉了歧视可怜女子的村里人的封建思想，而且把战争作为将纯情的男女爱情逼成悲剧的元凶予以控诉。采用情死这一旧的故事样式，但其中所展开的主题很富有时代感。

话虽如此，当时的观众的明显倾向是将《清作之妻》看作是一个无知女人的悲剧，它未必被当作一部反战电影。但是审查官在弱化该片的反战效果上并没有懈怠。影片中，清作在战场负

伤,为了治疗一时回国,作为村里人的对话,出现了这样的字幕:“再稍微伤重一些的话,没死也不用去战场了呐。”这是构成清作的妻子为了不让清作再去战场而使他负上“重伤”的伏线的重要台词,审查官将这句话删去了。现实里,在军队中,因为不想去战场而故意把自己弄成负伤的士兵是屡屡出现的。审查官大概是不想把民众之间悄悄流行的这种悲惨的厌战智慧弄成一种公开性的东西。因为删掉了这句字幕,妻子的行为是无知女人错乱至极后行凶的感觉就增强了。

村田实乃是一个具有明确反战意识的人,这一点从《阿澄与母亲》(1924)中也可以看得出来。西班牙作家布拉斯戈·伊巴涅兹的反战小说《四骑士》被好莱坞大制作翻拍成为话题作品,《阿澄与母亲》是摄影师青岛顺一郎根据这位作家的某篇小说改编而来。说的是生活在都会的贫穷的母亲跟离家出走当艺妓、当妾后来把母亲接过来的女儿阿澄之间的悲哀故事。母亲(市川春卫)在战争新闻片里看到了战死的儿子,于是辗转各个影院追看着这部新闻纪录片。

这个时期,村田实作品中评价最高的,是森岩雄剧作的《街头魔术师》(1925)。

故事发生在某港口城市。走街串巷卖艺的魔术师让次(近藤伊与吉)喜欢上了中华料理店女招待阿娟(冈田嘉子)。这一天,他解救了因金钱债务受到威胁差点被人强暴的阿娟,把她带到家里。然而,当知道她已有一个名为山中(东坊城恭长)的恋人后,他对自己的恋情断了念头。有一天,被雇到富豪家的结婚式上助兴,让次带着作为助手的阿娟去参加婚宴,发现新郎就是山中。让次质问山中,被人赶出来。随后,阿娟自杀未死,她已经怀上了山中的孩子。大怒的让次潜入山中家责难他,反而被用手枪击

射，让次用刀刺了山中。负了重伤回到家里的让次向阿娟说明情况，为了不让她悲伤给她做魔术看，然后在她的怀抱中死去。阿娟边哭边说，要是认识山中前就认识你就好了。阿娟成为魔术师，背着孩子在这个港口城市辗转流连。

仅是读一下故事，不得不说这是西洋的情节剧式的内容。纯情青年尽全力去拯救受迫害的贫穷弱女子，是20世纪一二十年代美国电影最重要的主题之一，是西洋中世纪骑士故事传统在电影中的开花结果，在以情死为男女爱情最高表现的日本戏剧传统里很难发生。这个主题，在D·W·格里菲斯的两大杰作，1919年的《残花泪》和次年的《赖婚》里得到了经典表现，进而在1927年弗兰克·鲍沙其导演的《七重天》里，有更具近代感的明朗洒脱表现。尤其是《七重天》，此后在日本、中国等作为近代情节剧的模范之作被数度重拍。

《街头魔术师》可以说是亚洲试图加入上述好莱坞潮流里的一部尝试之作。另外这还是专门为从新剧界来到日活、被期盼成为明星的冈田嘉子策划的、她成为日活专属演员后的第一部作品。冈田嘉子在这个时期的日本，是最让人感觉到有西洋式强烈个性的女演员。演对手戏的近藤伊与吉也出身作为西洋戏剧的新剧。撰写剧本的森岩雄是以长篇评论《第八艺术贫灯录》（1919）如彗星一般登场于电影评论界，对美国、欧洲的电影艺术动向最为精通的年轻评论家。村田实是日本电影作者中最彻底地不断研习西洋戏剧、电影的人物，这一点我们已经在他映画艺术学会和松竹电影研究所时期的活动中看到了。要说起来，这部影片，是结集了当时日本电影界的西洋派精锐而完成的作品，而且也以其自己的方式达到了以往日本电影还没有的洗练度，让电影青年们很惊喜。人们有一种感激，觉得虽然此前已有如托马斯·栗原的

《葛饰砂子》、田中荣三的《京屋襟店》那样在日本趣味上具有洗练度的作品，但具有跟西洋一流电影同样感觉的日本电影，这是第一次。

村田实和森岩雄带着这部片子远游欧洲。日本电影输出外国（尤其是欧洲），自归山教正以“输出映画”的名义从国活那里获得《生的光辉》和《深山少女》的制片预算资金以来，是进步电影人的梦想。可是《街头魔术师》在西洋诸国卖不出去，开了数场影片试映会也是反响惨淡。

在巴黎，评价是“整体节奏慢，画面暗，装欧洲感，特殊国家拍出特殊国家的味道就可以”（*Shine-miroa* 杂志），在周围森林茂密的好莱坞的试映会上受到痛击，被告知“想看到非模仿的日本电影”，在伦敦，也仅是引来了“不能不看到潜在内面的真实性、戏剧感觉和电影技巧的巧妙”（*Sunday Herald* 报）的评论。（千叶伸夫《街头魔术师》，《日本映画 200》，电影旬报社）

两年后衣笠贞之助也带着自己的古装片《十字路》去德国，作为日本电影首次获得了相当的成功。那么，《街头魔术师》和《十字路》在作品成色上显著不同吗？现在，前者影片已经佚失，不能来做对照讨论，但《街头魔术师》给当时日本的批评家和影迷们带来深深的感动，被当作划时代的杰作接受下来，却是事实。恐怕在这里有一点在起作用，在西洋人眼里，日本电影的现代剧显得过度模仿西洋，古装片则显得格外独特。说到底，在西洋人看来，当时日本人过着一半像他们那样的生活这一点本

身，就已经是可怜的东施效颦，更何况《街头魔术师》是有意识地学习了西洋式情节剧的作品。在他们看来，是有一种好像看了自己文化的漫画化的不快感。

对现代剧的过于严厉的评价和反过来对古装片的过高评价，这一点，在30年后日本电影相继获得欧洲电影节的重要奖项时再度发生。然后又经过10年、20年以上的时间，小津安二郎、成濑巳喜男、大岛渚等在欧洲获得评价后，现代剧和古装片在评价上的先天不平衡才终于变小了。应该说，这期间日本电影摆脱了对西洋的追随，不过更应该说，西洋人看到日本人的现代生活觉得这是自己风俗的漫画化这一偏见多少有所摆脱了。

村田实自己在《街头魔术师》拍摄四年后的《灰烬》里，似乎很好地从西洋情节剧追随中跳出来，确立了很有格调的风格。这部作品是德富芦花小说的电影化，处理日本的主题，即从封建社会向近代社会转换时的苦闷。故事发生在西南战争时期的1877年，讲述的是西乡隆盛率旧士族建立反政府军的九州的丰前(今大分县)乡下上田家的悲剧。相信西乡军是正义的革命军而投身其中的上田家的老三茂(中野英治)，在西乡军败北后，作为败军残卒溜回老家，然而他的哥哥、老二猛(小杉勇)对父亲和长兄说，若是窝藏了茂会被衙门问罪，家人身败名裂，所以应该让他切腹自杀。其冷酷的算计是，如果这样的话，人们就会称赞说死得高洁，真不愧是上田家。在家族聚会的席间，听到猛说让自己切腹，茂看母亲(英百合子)的脸。他想，母亲总会要想救自己的。但是脑子里只将家族存续视为最大价值的母亲只说了一句：“茂，请宽恕吧。”茂手抚刀身，下一个镜头则是血沫飞溅行灯。他切腹自杀了。不过其后，村人也还是没有说上田家好话。在村人的会话里出现如下字幕：

T “财主家是有福者呵

参加了谋反

巡查也佯装不知

没事似的过着日子”

T “财主家是讨厌鬼呵

儿子回来了

也不知道保护

让人切腹

自己倒安闲自得”

T “与其当财主的孩子

倒不如做乞丐的孩子

还更好些呐”

茂的恋人阿菊(夏川静江)试图自杀被村人拦下,由此开始发狂,母亲也精神发狂。她弄倒的行灯里的火引发火灾,家化为灰烬。火灾发生时阿菊在茂的墓前用短刀割喉自杀。

如是,在模仿西洋方面走在最前面的村田实,也认真地处理了日本的家族封建性及其崩坏这一绝非模仿的主题,使之成为自己的另一部代表作。批评家内田歧三雄写道,“在导演技巧方面,与欧美的著名导演相比几乎没有逊色。”尤其是茂参加西乡军之前的流丽展开,得到当时的评论的称赞。表现茂从野山、山崖、树林、河流一路败走的那个从比叡山的缆车上拍摄的长长的移动镜头,尤其令影迷们吃惊。青年时代看过该片的新藤兼人写道:“这是日本电影中第一次看到的壮丽的影像美。”(《日本剧作史》上)

村田实的作品今天留下来的,除了生硬的习作《路上的灵

魂》之外，只有他后来转到新兴电影公司拍的1934年的《雾笛》。这是一部悲恋情节剧，以明治初期的居留地^①为舞台，说的是做西洋人家仆的青年（中野英治），喜欢上了做西洋人妾的女子（志贺晓子），开始反抗一直如奴隶般侍奉的主人，结果他和女子被主人指使的黑帮杀害。影片不仅背景有异国情调，并有很多外国人（日本人扮演）登场，从出场人物的举止到爱情戏时的姿势做派，都与制作优良的好莱坞情节剧无迥异之处，有一种《路上的灵魂》的稚拙无以相比的精美鲜亮。

1924年年末他写了《日本电影的新倾向》一文，如是主张：

……所谓美国主义，所谓怪奇猎艳主义，所谓机械文明主义，所谓体育运动主义，所谓颓废主义，精力主义——向着所有新思潮接近乃是民众的新倾向。

在此，日本电影界的信仰焕然一新。（中略）

强求悲哀的新派电影之没落，江户情调的艺妓片招不来观客，都在这一点。

现代是热，是力，是速度，是科学，是痛快感，是感官快感，是洋服，是洋馆，是汽车，是飞机，是舞，是裸体，是格斗，是血液。

……内容上德国是表现主义。这一倾向移植到经济上与德国同样身处苦斗中的日本来，自是当然。

而另一方面美式风格的明朗，又是多么地为日本民族所渴望啊。

① 幕府开国时期，贸易都市的一部分地区允许外国人居住，称为居留地。当时，东京、神奈川、大阪、兵库、长崎、新潟有外国人居留地。1899年废止。

(《电影旬报》1925年1月1日号)

关于村田实1929年拍摄的《摩天楼·争斗篇》，主演中野英治说它是对约瑟夫·冯·斯登堡导演的黑帮片的模仿，他这么说：

中野：……恐怕是日本电影最早以坑蒙拐骗者为主人公的电影。

——角色确是个新闻记者……

中野：是个品质败坏的新闻记者。行业报纸的坑蒙拐骗专家。还把入江隆子演的恋人卖到玉井的烟花馆。

——那么在村田的设计里脑子里是有斯登堡的。

中野：他最喜欢的了，斯登堡。后来的《摩天楼·争斗篇》也是模仿《纽约码头》(日本公映于1929年1月)。我们演员那时也每周看外国电影，什么片子都看，也没有其他娱乐，是这样。

(提问者：岩本宪儿、佐伯知纪，《电影青春》)

村田实现在只留下未必是代表作的两部作品，所以是过去的巨匠里面最难评价的人物。譬如同样在《电影青春》的访谈记录里木村庄十二这样说：

……与其说(村田实)是个自由主义者，不如说是个偏向左翼的人物。他的二楼书斋里放着筑地小剧场演的乔尔格·凯撒的《从早晨到晚上》(村山知义作)的照

片，对这类东西比较敏感……戏剧也搞过吧，不光是电影。戏剧那一边的导演方法也很是让人印象深刻……在做人的这方面我也很喜欢他。

5. 日活、帝影-新兴(公司)的现代剧和女演员的兴盛

1925 年春，作为配角活跃于好莱坞的阿部丰回到了日本。他的名字在日本也为人所知，是被日活聘请过来的。他在日活立即作为导演开始工作，喊着“action! camera!”用英语发号施令，亲自向演员示范好莱坞电影式的姿势和动作。他从这一年开始连续制作的很多喜剧和通俗情节剧，作为是把美式风格直接引进了日本的新鲜作品而博得了好评。特别是凭借 1926 年拍摄的《碰脚的女人》和次年的《他周围的五个女人》，他被认为在日本电影中确立了真正的现代主义。

《碰脚的女人》讲述的是在开往青森县的快速列车上邂逅的一对男女的故事。一个人在旅途、也不知道要去往哪里的文学青年(冈田时彦)和一个自称正在归乡途中的单身旅行的艳丽女子(梅村蓉子)在夜行列车的二等车厢(软席)里相遇。两人因为脚碰在一起，于是开始亲热地交谈。他受到女子的邀请，与她一起去温泉。然而在他入浴的时候女子却消失不见，钱包也被盗了。当天夜里，女子挽着漂亮的椭圆发髻回来，向他诉实实情。原来，女子的过去非常不幸，不幸的原因在于乡下的亲戚们。说是接下来要去乡下，要让他们对自己另眼相看，出口恶气，因此希望他能装扮成自己的丈夫一同前往。他早已对女子唯命是从。两人回

到乡下，请来过去曾经欺负过她的人，举行复仇的宴会。此时，一直跟踪女子至此的刑警(岛耕二)突然现身逮捕了女子。原来，她是一个女盗贼，向青年表白爱意的同时，她被带走了。

说起女贼，在日本，自从明治初期“高桥阿传”^①的故事成为畅销书以来，女性犯罪者曾一度获得关注，不过都是作为阴毒的形象来描绘的。男性即使犯了同样的罪也不会成为什么大不了的话题，而女性的犯罪则会唤起世人的好奇心。将这类改编成戏剧和电影，引起社会轰动。这种做法本身一方面表现出对女性的偏见，另一方面也反映出一个事实，那就是女性针对男性的犯罪作为对男尊女卑的封建社会稳定秩序的威胁，尤其在明治时期以后受到了关注。从这样的观点来看，那个时代最典型的日本式美女演员梅村蓉子所饰演的妖艳优雅的女贼形象应当是具有划时代意义的，当时最摩登的演员冈田时彦被这个女贼所魅惑并对她唯命是从，也应当是对传统的女贼故事中奸夫淫妇形象的一个超越。

人们认为这就是美国做派而接受了它。影片里的美国做派，是指女性毫不拘谨而男性对此十分尊重。本片的主演冈田时彦第一次出演的电影，是阿部丰在好莱坞的前辈托马斯·栗原于1920年拍摄的《爱美俱乐部》。并且，在那部影片中，叶山三千子作为日本电影里第一个泳装美人登场，征服了男人们。创作影片剧本的是以西洋崇拜和女性崇拜而闻名的作家谷崎润一郎，冈田时彦曾是常去谷崎那里作客的青年。冈田时彦在此后多次担任阿部丰作品的主角，后来转入松竹，凭借1930年代初几部小津安二郎的作品迎来了自己作为演员的成熟期，1934年在30岁时逝

① 明治十二年即1879年，因抢劫杀人罪被处死的女性犯罪事件。

去,小津对此十分惋惜。小津本人也从少年时代始就是一个彻头彻尾的美国电影崇拜者。追溯冈田时彦这样一个明星的足迹,初期日本电影中可称为美国现代主义派的一个导演谱系就会浮现出来。这些导演们通过冈田时彦试图展现的,是与毫不拘谨的女性优雅共处的男士的礼仪。不是像歌舞伎和新派剧中“二枚目”们一般柔弱悲伤,而是要飒爽潇洒地表演出这种礼仪。

阿部丰在好莱坞也和亨利·小谷以前一样,得到了塞西尔·B·德米尔导演的知遇。后来以《圣经》奇观片成名的德米尔,在这一时期也是作为世故风俗电影的开拓者而为人熟知,阿部丰雅致的风俗电影的作者姿态被看作是师承自德米尔。但是,当时的日本批评家们却认为这是恩斯特·刘别谦的风格。德米尔的世故里摆脱不掉道德主义的说教,而阿部丰不是这样的,在他那里反而雅致的情色味非常浓重。

恩斯特·刘别谦是1920年代在好莱坞确立了大师地位的导演之一。他是出生于奥地利的犹太人,在1910年代的德国电影界凭借有着雅致情色味的史诗剧获得了作为导演的声望,其后被好莱坞聘请。此前的美国电影是以朴素、纯情、欢快、野性等特点见长,而刘别谦为之注入了老练的情色趣味。当时正是美国因第一次世界大战而进入欧洲,开始吸纳欧洲极盛的颓废派文化的时期。此前以开拓者的朴实刚健为美德的美国,虽然缺乏吸纳欧洲颓废派文化的基础,但是,参加战争所接触到的欧洲成熟文化令曾是乡下佬的美国人着迷,而且,迅速变成了富翁的美国具有从欧洲电影界将导演和演员一起买下的经济实力。就这样,瑞典女演员葛丽泰·嘉宝、德国的女演员玛琳·黛德丽以及导演恩斯特·刘别谦被引进到了好莱坞。于是,他们依照极其奢侈的好莱坞式的电影拍摄方式不断地制作出从前的美国电影所没有的、充

满了人造式美感的作品，获得了在本国时无法比拟的全球范围的名望。他们在好莱坞拍摄的电影既非欧洲式也非美国式，大约可以说是由这两者的交融所产生的世界主义式的现代主义作品。并且也正因为如此，这些作品在国际上具有很高的商业价值。

特别是恩斯特·刘别谦创造出来的风格，被称为“刘别谦调”，在国际上具有广泛的影响力。日本电影中，曾是松竹蒲田新手导演的五所平之助和小津安二郎，曾谈到他们反复观看刘别谦的电影，学习导演技巧。此外，现在松竹大船还流传着“噱头三段反”等口头传授的秘诀。它是指这样的喜剧处理方法，即噱头这种东西用过一次以后，下回将其反过来再用，并且在结局部分再次使用。这些处理是刘别谦电影里可以看到的典型手法。中国等国家也于20世纪三四十年代出现了几个明显带有“刘别谦调”的导演。说到它们共同的特征，首先在于凭借时髦的都市感觉展开机智的喜剧，有品位并且艳情式地描绘男女之间的交谈。“刘别谦调”一般被理解为好色趣味，如果从导演技巧来说，是指若无其事的细微动作和表情中富含着大量的讽刺意味，通过精心处理的规整的画面构成以及从容不迫、敏锐而知性的画面衔接，不停释放出幽默气息。在日本，江户文化的戏作^①所具有的情趣中有着相通的感觉，在中国，《红楼梦》等软派文学的流派中也有与之相通的元素，大概是这些成了吸纳“刘别谦调”的基础吧。

沟口健二也于这个时期，在日活巧妙地使用了梅村蓉子和冈田时彦两名演员。但他不是像阿部丰那样将两人塑造成妖妇和美国化的青年，而是使他们成为纯粹日本式情调世界的俊男靓女。

① 江户中期以后的通俗文学，特别指小说一类，如黄皮纸、滑稽本等。

根据田中荣三的剧本拍摄的《纸人伤春》(1926),沟口自己将泉镜花的代表性新派剧加以改编的《日本桥》(1929),都是这一类作品。

《纸人伤春》这部作品,讲述了位于(东京)两国的药研堀的一家经营纺织品的老字号店铺在大正末期的萧条中走向没落的过程,对古老的商铺、浅草的岁市(年末的集市)、大川端(地名)的风景、商人豪华的婚礼、柳桥的料亭^①,以及艺妓们光顾的理发店等具有江户余韵的风俗进行了描绘。就其情感的丰富程度而言,在当时的日本电影里达到了最高水准。买卖萧条也就罢了,却只顾和艺妓取乐而根本不理睬生意的父亲(山本嘉一),迷恋自甘堕落的酒馆女服务员的哥哥(岛耕二),虽是善良的美男子但是新婚不久就病逝的丈夫(冈田时彦)等,这些男人全都和戏剧中“二枚目”的传统一样靠不住。从他们之中的任何一人那里也得不到帮助,就这样电影的前半部分还十分幸福、纯情可爱的作为有钱人家女儿的女主角,在影片后半部迅速走向了不幸。

这部影片是日活把梅村蓉子从松竹挖来以后,为了将她作为顶级明星推出而策划的,所以,田中荣三主要考虑以她为看点的场面而创作了剧本。剧本里符合梅村蓉子的角色性格设定是:“就像纸人偶一样丝毫没有自我,只是因为周围事情的变化而自然地走向悲剧一样的(人物)……”(田中荣三《纸人伤春》文艺春秋社,1927)

这个意图得以实现,梅村蓉子的表演受到了人们的好评。

川口松太郎:没想到梅村蓉子是那么好的演员。

① 一种高级日式餐厅,一般价格昂贵、地点隐秘。

金子洋文：感觉她是非常用心地在表演啊。

川口松太郎：我觉得荣三为了便于蓉子表演，把她的个性完好地融入角色中了，蓉子的个性在角色中非常鲜活。什么也不做就完全进入角色了。

.....

高田宝：她细心留意时的表情很出色啊。

川口松太郎：但她看到父亲品行不端时的表情还欠点儿火候啊。本来梅村氏就是任何时候都一个表情，有表情缺乏变化这个缺憾。

金子洋文：要这样说的话，所有日本人都有这个不足。（前录书收录的座谈）

不仅是这个座谈会，在当时的评论界，梅村蓉子都被高度赞赏，但其表演的实质却似乎是和表情缺少变化、不表现出自我、总是消极被动并且让人心生浓厚怜爱之情的歌舞伎中的城市姑娘或者新派剧中纯情的千金小姐角色一脉相通的。而和她演对手戏的冈田时彦，则好像把只是悄悄地温柔地靠近这种不表现出自我的女性的角色演得更加被动，类似于歌舞伎中的青年贵族或新派剧中的纯情贵公子。

好色趣味也是这部电影的一个重要卖点。饰演情侣的梅村蓉子和冈田时彦在浅草花园里的荞麦面店吉田屋二楼一个房间相见的场面，两人因互相爱慕而靠近对方、身体依偎在一起时摄影机移开，画面变为一旁由书画拼贴而成的枕边小屏风的特写，上面有用漂亮的文字书写的诗句：“无论是下雨，抑或雨夹雪，只要是湿漉漉的关系，不会厌烦的。”这是对两人从拥抱发展到性行为的暗示，之后她就怀孕了。

这个场面源自沟口健二的构思,被认为是让人心跳加快的巧妙处理,但遗憾的是在审查时被删除了。沟口健二和阿部丰都起用梅村蓉子和冈田时彦,在表现情色味方面也相互较量了一番。不过,阿部丰是运用从美国直接引进的现代主义风格,而沟口健二则借助了新派剧的样式。他们都试图对抗刘别谦式精练的好色趣味。

影迷们希望女演员具有的魅力中有母性、清纯、可爱、理性等各种要素和不同侧面,但毫无疑问其中最为重要的一点要数娇媚。草创期的电影女演员中有一些艺妓出身的女性,是因为正经的女性无法轻易地出演电影,同时也因为艺妓是展露媚态的专家。在电影演员的供给源中,歌舞伎没有女演员,新派剧虽有女演员但主要角色倾向于由女形出演。结果,由于只有新剧中才有真正的女演员,不久新剧就成为向电影界输送女演员的源头之一。那时在传统的社会中有一种偏见,认为新剧的女演员在众人面前展示艺能,这一点上类似于艺妓,都是接待客人的行当。但作为新剧观众的知识分子们看法则不同。新剧是引进西方进步思想的手段之一,因此,它不是向观众献媚的东西,相反是运用西方思想来启蒙落后的日本人的活动。从这个意义上说新派女演员也有担当人民教师的作用,作为新一代知识青年不应该以猥亵的目光来看她们,相反,羡慕崇拜的态度才是正确的。

在1920年日活首次招收女演员的时候,酒井米子从一个被东本愿寺前代法主^①包养在妾宅中的艺妓变身成为一名电影女演员。而在此之前她是新剧女演员,并且曾经一度成为能和新剧女王松井须磨子较量人气的明星。在新剧这一名称尚未确立以前就

① 佛教中一宗派的领导者。

让新剧在事实上得以成立、同时也成为其最早巨星的川上贞奴，是伊藤博文所喜爱的艺妓。新剧女演员就其出发点来说和艺妓也有界线不甚清晰的地方，川田芳子和酒井米子就是这样的例子。酒井米子在1920年代初，以其妖艳的美貌常常饰演艺妓和巡回艺人等被命运捉弄的日本式可怜女子，成为日活的首席女演员，后来她作为大姐大类型的女演员活跃在银幕上。从1920年代中期起，她开始出演古装片，与原驹子、铃木澄子并称为三大妖妇女演员而出了名。她饰演的角色包括《鸣门秘帖》系列（1926—1927）中的抵债阿纲、《砂绘咒缚》三部影片（1927）中的耍蛇人阿西、《月形半平太》（1926）中的艺妓染八、《地雷火组》三部影片（1927—1928）中的仙女阿吉、《江户三国志》三部影片（1928）中的女贼丹顶鹤阿桑，此外，在根据三游亭圆朝的《真景累之渊》改编、沟口健二导演的作品《狂恋的女艺人》（1926）中，她饰演了嫉妒中野英治和冈田嘉子这对年轻恋人而变成亡魂出现的清元调^①师傅延志贺。她大多出演虽为一介女流却和男人争斗的角色，或者不服从于男性、展示出女性倔强和胆识的角色。但因为女性和男性争斗这种事在那个时代是不被允许的，她的角色只得成为不正派的女人，同时为了让不正派的女人具有魅力，其角色又不得不极富媚态。

新剧成为有稳定票房收入的行当，是在1950年代以后。在此之前虽说有一些商业上较为成功的剧团，但总体上是剧团成立不久便告解散，再次成立之后又解散，重复着这种情况。这是因为观众的绝对人数少，长期公演的制度没能确立。即使无利可图

① 日本净琉璃的流派名。由清元延寿太夫在1814年创立，作为歌舞伎的舞蹈音乐而流行。

仍然不断有剧团成立，是因为当时将其作为思想运动和艺术运动来看待的意识很强。从外行人直接变为主演的电影明星也不少见，与他们相比，人们觉得在舞台上经过锻炼的新剧演员一般演技水平更高，电影公司在明星不足等情况下，常常以支援的形式请新剧演员们出演。同以往大多出身于艺妓、日本舞蹈、日本音乐的女演员相比，新剧女演员中摩登而泼辣型的演员很多，这也是它的优势。对于仅靠公演难以为继的新剧剧团而言，这是绝好的打工机会。并且有些时候不停留于打工，还会促成女演员从新剧界向电影界进军。

1923年，在日活向岛围绕废止女形的冲突中，骨干演员大量离开公司，这时日活紧急与舞台协会合作，制作了几部电影。冈田嘉子和夏川静江就是这样出演了电影。次年也即1924年，舞台协会解散，并且由剩余的人所结成的同志座也经营不顺，于是曾是这个剧团明星的冈田嘉子和夏川静江进入了日活公司。如前所述，冈田嘉子出演的第一部作品是《街头魔术师》，她在阿部丰导演的《他周围的五个女性》(1927)中以摩登的形象大放异彩，其后成为现代且知性的娇媚女性第一人。

冈田嘉子表情变化丰富，眼睛睁得大大的，表露出好像在质询对方一样的强烈情感，不同于以前那些总是仅仅显出不善言表、略显羞涩之态的日本女演员们，她表现出鲜明的个性，特别是在知识分子中间获得了人气。她那西洋女性一样的强烈个性受到赏识而出演村田实导演的《椿姬》(1927)时，拍摄刚刚开始她就与村田实围绕演技方案发生冲突，感情上陷入了对立。谁也无法说服他们，一旦认真起来就会做出他人所无法模仿的不理智行为的冈田嘉子，突然丢下工作失去了踪迹。此时，与她演对手戏的“二枚目”演员竹内良一出于对她的同情而一道离开，这件事

因此成了一个私奔事件。虽然冈田嘉子不久便联系父母回到了家中，但一时间她可能殉情之类的消息被报纸大肆渲染，这成了一桩华丽的丑闻。

电影明星把观众私下里想做的事情在电影中通过虚构的形式表演出来，从而获得喝彩。而某一类的丑闻则是将其非虚构地、在现实中做出。虽然并非所有丑闻都是如此，但是这个私奔事件中冈田嘉子和竹内良一的行为却让人们普遍相信，电影中所看到的虚构浪漫故事在电影界也是现实存在的。对于一些人来说，这更加坚定了他们的信念，即，电影界道德沦丧，观看由这类人制作的电影会导致行为不端。同时对另一些人来说，这成了催生在充斥着半封建式压抑气氛的日本里，摄影厂才是自由主义的解放区这类幻想的重要证据。

冈田嘉子因为这次事件被日活解雇，也被其他电影公司和大资本注入的剧场所排挤。经过半年她总算成立了冈田嘉子一座，开始和竹内良一在各地进行巡演，但舞台上的两人往往被观众嘲笑般地喝以倒彩。两人的逃避行为使他们成了大众的偶像，但同时反对的力量也很强，电影资本一起合力排挤他们。五年后，冈田嘉子好不容易进入松竹蒲田、得以回归电影界之时，她仍是主演，却无法复制她在日活时代作为招牌女演员的那份辉煌。

与冈田嘉子相反，夏川静江是以纯情可爱的形象被公司推出的。以往纯情可爱类型的女演员大多让人感觉可爱有余但缺乏主见，与之相比，她身上有着现代知性的气质，这一点被现代化风格的通俗情节剧充分地加以利用。让妖艳型或奔放型的女人和纯情可爱型的女子一起出场，英俊的男主角为选择哪一方而犹豫不决，并且不用说最后他会选择纯情可爱型的女子。这正是那个时期的恋爱通俗情节剧的基本模式。

入江隆子出身于子爵家庭,当时受到京都新剧团团的邀请出演了翻译剧,凭借其优雅的美貌获得了好评,于是被日活的新晋导演内田吐梦发现了。贵族千金小姐出演电影这件事成了新闻界的话题,同时,她本人就像是身着极其合身的洋装从时装杂志的卷首画上走出来的美人一样,很快便成了受欢迎的明星。有着类似西洋女演员的娇媚、像资产阶级女性一般的入江隆子,与富有生气、纯情可爱型的夏川静江的组合,成为新通俗情节剧的模范演员搭配。

现在,入江隆子主演的无声电影保存下来的,有沟口健二导演的《胧之白丝》(1933)的不完整胶片,它保管于松田映画社和电影中心。

1920年,帝国电影株式会社即俗称帝影的公司在大阪成立了。它是1914年以来一直在运作的天然色活动写真株式会社,即俗称“天活”的大阪分公司独立出来而产生的。在关东大地震时日活和松竹的东京摄影所遭受重创,于是帝影乘虚而入制作了大量影片,成为仅次于日活和松竹的大公司,然而就作品质量而言,它和前两者仍然有明显的差距。不过,1924年的《笼中鸟》(松本英一导演)作为感伤的小调电影大获成功,此外,1930年由志波西果导演的《旋风时代》是一部揭露明治初期政界内幕的特色之作,该片描绘了公卿贵族与女性间浓艳的爱欲纠葛,也颇受好评。

在《旋风时代》中担任主演的,是被称为日本妖妇女演员的铃木澄子,她饰演了带美少年到日本料理店并且争风吃醋的公卿仕女一角。

曾经有一段时期,在电影女演员的分类中有一个被称为“妖妇”的类型。“妖妇”是“vampire”即吸血鬼的简称,妖妇典型

的角色特征是，以妖艳的情色味和媚态诱惑男人，玩弄他们，直至他们抛弃家庭、地位、财产、名誉、人格等所有一切来屈从于自己，最后当他们变得毫无用处的时候则冷酷地将其抛弃。1910年代的好莱坞明星蒂达·巴拉是其鼻祖，在1930年德国电影《蓝天使》中饰演一个让严谨正直的高中教师变成了曲艺场小丑的歌手的玛琳·黛德丽，在1933年美国电影《雨》中饰演一个同样把严谨正直的牧师逼上自杀绝路的娼妇的琼·克劳馥，这些女演员都是这一类型的出色代表。

在日本，被视为妖妇女星代表的是铃木澄子。她出生在东京的平民区，从小便开始学习技艺，被大正活映公司的托马斯·栗原发掘，于1921年由新派剧女演员、咖啡店服务员变成了一个电影女演员。她作为妖妇女星开始受到欢迎是在1926年左右，那时她在牧野映画的武打片中饰演女贼等角色，虽为一介女流却与人展开混战，同时展露出令人吃惊的娇媚表情和姿态。她大多饰演女贼、不正派的女人、艺妓、澡堂女之类的角色，在1930年跳槽到帝影后最为活跃。1931年帝影改组成为新兴电影之后，她继续留在公司里。不单是妖艳的感觉，她也擅长表现新派剧式的哀愁情感，这方面的代表作恐怕要数1934年新兴电影的作品、石田民三导演的《阿仙》了。影片在美术和摄影上分别得到了美人画画家小村雪岱和名手三木茂的支援，通篇运用浮世绘一般的画面，情色味丰富地描绘出江户的戏剧世界，被誉为优秀之作。自从主演1937年新兴电影的影片《佐贺怪猫传》而大获成功以来，她主要作为猫妖电影的女主角而出名，令小孩子们害怕不已。

就这样，她作为妖妇女星被大众所熟知，但是不像美国或欧洲的同类女演员那样，以自身的情色味彻底征服男人们，而至多

是诱惑男人让其一时间沉醉其中而已。大概是因为在当时的日本，即使存在因娼妇而身败名裂的男人，这些男人心中也几乎没有赞赏冷酷的不正派女人并愿意为之失去一切的色情受虐狂趣味。自江户时代歌舞伎中的殉情故事以来，那些以自己的色情魅力将男人俘虏并使之堕落的女人被美化成实际上是比较正经女性更重感情的人，这是日本的传统。在1920年代中期终于出现了的日本妖妇铃木澄子那里，也多少还残留着这个传统，但她通过主要饰演女贼角色而摆脱了在性的方面从属于男人的娼妇式的状态，得以自立，创造出了从正面与男人斗争的女性形象。但是，在当时她还只能是“恶女”，有符合“猫妖”角色的那种不祥之美。

关于铃木澄子，身为诗人同时也是作家的室生犀星这样写道：

我在很长一段时间里，对铃木澄子这个人有着一种奇妙的喜爱。古装片里的她眼睛炯炯有神，把妖艳表现得就像燃烧的火焰。我看古装片时的心境和听“很久很久以前的故事”时没有什么差别。在那些很久很久以前的故事中，一旦她变成恶妇之类的女人，她的眼睛之美，已然具有了女人眼睛里最深层次的某些东西，简直无与伦比。（《女演员与电影史》，《日本电影》1940年1月号）

1931年名为新兴电影的公司成立，它在关西接收了曾经的帝国电影，1935年在东京大泉建立了摄影厂，成为仅次于东宝、松竹、日活的制作现代剧、古装片的大型公司。作品方面以B级

片为主，然而有时候在其他公司（主要是日活）和经营者发生争执而出走的大师和具有野心的导演会过来，制作出令人刮目相看的作品。沟口健二的《祇园祭》（1933）、《爱怨峡》（1937），村田实的《雾笛》（1934）、《樱花园》（1936），田坂具隆的《月亮使者》（1933）等都是那样的例子。《月亮使者》以信州高原的疗养所为舞台，讲述一个英俊的青年患者（高田稔）和美丽的护士之间的爱情故事。信州高原有白桦林，给人以好似欧洲一般的印象，同时，那里的护士身穿整齐的、象征纯洁的纯白色制服登场，为男人们所仰慕，这些是和以往的日本式通俗情节剧不同的、具有西洋气息的现代式恋爱感觉，因而受到了年轻人的狂热追捧。饰演女主角护士的，是当时作为有着西洋风情的娴静美人而最受欢迎的人江隆子。此前在日本一说到职业妇女，往往被消极地认为是因贫穷而不得不工作的女性。这部电影极大地提升了护士的形象，这在五年后的1938年松竹大船的电影《爱染桂下情》中，田中绢代饰演的护士形象那里得到了继承并达到顶峰。

关于《雾笛》，我在前面“村田实的近代精神”一节里已经讲过。在这部影片里，志贺晓子饰演明治初期一个住在横滨市外国人居留地的西洋人的小妾，她凭借富有异国情调的美感迅速成为明星。然而此后不久，她秘密打掉和情人的孩子这件事暴露，被警察逮捕并起诉，成了巨大丑闻的主角。因为在当时堕胎被视为重大的犯罪。同情她的人也很多，在被判有罪但得以缓期执行后，她多次计划东山再起，可是却没能回到明星的位置上。

6. 衣笠贞之助的前卫活动

在1910年代曾是日活向岛的女形明星的衣笠贞之助，看清了女形在电影中没有出路，于是迅速涉足导演工作。他于1920年在向岛尝试了编剧和导演，1922年向岛的女形们集体辞职之后，他到对自己的创作给予很大理解的京都的牧野省三那里，继续从事导演工作。衣笠贞之助的作品既有新派剧也有古装故事，而他最早的野心之作，是由作家直木三十五及制片人根案宽一人组成的联合映画艺术家协会与牧野映画合作拍摄的根据横光利一小说改编的作品《日轮》（1925）。故事源自中国史书《魏志倭人传》^①中关于日本古代史里邪马台国女王卑弥呼的记载，这部影片是对此加以想象发挥的作品，由牧野智子饰演卑弥呼，歌舞伎演员市川猿之助担当主演，影片由此受到了关注。最初电影的预告片在提交审查的时候，审查官觉得预告片字幕和说明用剧本中出现的“神代剧”、“君长”、“王”、“王妃”等词语有问题，认为它们可能会使一些观众误以为影片是有关皇室祖先的内容，这样一来也许会产生否定皇室祖先神话的效果，而这是绝对不能容许的，因而审查官给予牧野映画警告，要求其对影片重新考量。根据当时的主任审查官田岛太郎的著作《在审查室的黑暗中低

^① 陈寿《三国志》中的一节。

语》(1938)中的记述,牧野映画的人听到这些后脸都吓白了,立刻收回提出的材料,第二天拿剧本过来的时候那些词语已经全部修改过了。然而,当影片通过了审查公开上映时,右翼团体却嚷嚷起来说,在电影中演员出演有可能是皇室祖先天照大神的卑弥呼实属不敬,该片在影院的上映受到了阻碍。对于平时也制作了不少忠君爱国式古装片的牧野映画而言,本片被看作是不爱国的作品,定是让他们深感意外。影片最终也没能上映,完成后的影片被束之高阁(封存在公司)。

内务省的审查记录上只是写道:“第七卷中,河和郎染满鲜血的脚部特写,删减2米(残酷)●第八卷中,吊在木头上的河和郎的半身场面及第三处字幕‘卑弥呼’,删减1米(残酷)。”(内务省警保局《电影审查时报》)仅仅是残酷的描写被删减,并没有不敬或思想上的问题。右翼团体开始闹事之后,长野县知事打电报询问警保局局长电影是否可以上映,对此警保局局长立刻回电“《日轮》上映无碍”。审查当局做出如此判断,其理由是按照以神武天皇即位为元年的皇纪(日本纪元)来计算的话,《魏志倭人传》记述的是纪元880年至924年间中国人的见闻,因此卑弥呼不可能是存在于皇纪纪元以前的天照大神。虽然在今天看来皇纪本身就没什么科学性,这个判断有些滑稽,不过也还算说得过去。这个事件结果成了比警视厅审查还要激进的右翼反动势力的干涉使得有抱负的电影上映受到阻碍的一个例子。在此之后,因为审查以外的政治性力量或是民间政治运动等的力量,电影的制作和上映遭受到阻碍的事件虽然数量不多但时有发生。《日轮》最终在两年后放映了重新剪辑版本,片名被改为《女性的光辉》。衣笠贞之助对此时牧野映画的自我约束感到不满,离开了公司。

1926年(大正十五年),好像突然发生变异一样,出现了不属于以往日本电影和戏剧任何流派的前卫电影。那便是衣笠贞之助在独立制片公司衣笠映画联盟担任制片并导演的《疯狂的一页》。衣笠贞之助觉得自己此前作为演员所得的财产全都来自电影,所以即使因电影而全部失去也毫无遗憾,怀着这样的心情,再加上到了30岁想干一番特别的事业这种青年人才有的野心,他尝试拍摄了在当时来看破天荒的前卫电影。这是一部投入个人财产、连发行公司也没有确定的自主作品,从中流露出单纯为创作而创作的年轻人的激情。

衣笠贞之助首先找新锐小说家横光利一征求意见。横光利一在当时是被称为新感觉派的新兴文学团体的领导者,年轻的川端康成是他的同伴。于是,横光将川端介绍给衣笠,由川端创作剧本,但可以看出在讨论阶段横光利一的意见相当程度上被吸纳了进来。新感觉派的文学就其文体而言,排斥说明性的记述,多运用有跳跃性的比喻和近似于现代诗的暗喻,来指示一种不同于直白叙事的、独特的语言世界的可能性,在文坛上掀起了阵阵波澜。而衣笠贞之助想要的正是这个,即全面否定以往日本电影叙事的规范,试图建立一种全新的电影表现方式。并且,虽说德国电影中已经有过被称为表现主义的先驱性探索,但这部影片既是超越它以求达到世界最高水平的一次实验,也是超越了文学中新感觉派那种不彻底性的大胆作品。

故事的背景是一所精神病院。一个老人(井上正夫)作为勤杂工在这里工作。老人原本是一名船员,长期不在家,因此他孤独的妻子试图和孩子一起自杀,结果只有孩子死了而妻子活了下来,她因而发狂入住到这家医院。老人是出于自责,为了照看发狂的妻子而在这里工作的。他们的女儿为了跟父母商量自己的婚

事来到医院，可是对毫无反应的母亲感到失望，并且无法原谅使母亲发狂了的父亲，便回去了。当晚，老人梦见自己在庙会的有奖抽签上抽中了头等奖，获得了可以作为女儿结婚贺礼的衣柜。男方的家庭知道母亲是疯子后，女儿的婚事也将要告吹。苦恼的老人试图让妻子逃往远方，可是妻子出于恐惧又回到了医院。对于疯子来说，这家医院才是安全之所。各种各样的患者们有的在跳舞，有的则非常幸福地笑着，沉浸于各自独有的快乐梦幻里。

如果把电影中的内容合乎逻辑地整理成故事的话，大致就是以上那样，但这个故事却未必是被整齐而有条理地组织起来的。该片虽是无声电影却没有说明和台词的字幕，影像不但过去和现在交织，现实和梦境也互相交错。此外还加入了疯子的主观印象，纯粹通过影像来展现常态和发狂相互掺杂的混沌的人物内心世界。不借助字幕而展开叙事，这是在无声电影成熟期为了追求影像表现的纯粹性世界各国都在尝试的事情；而在日本，这大概是阴台词废弃以后最早的作品。

站在1926年这个时间点来思考的话，可以说这是达到世界最高水平的作品之一。1919年的德国电影《卡里加里博士的小屋》通过扭曲的布景将精神病患者的内心世界视觉化；1923年的法国电影《铁路的白蔷薇》通过闪回讴歌了人的激情；此外，1925年的苏联电影《战舰波将金号》构筑了一个由极具魅力的影像构成的宏大交响曲一般的影像世界。仿佛这些当时世界电影的前卫运动潮流都集结于此一样，在《疯狂的一页》里，狂乱的内心世界通过精彩的闪回，犹如影像的交响曲一般铺展开来。从世界范围来看，1920年代是对电影表现可能性的探寻迅猛发展的一个时期，它一方面体现在对自然主义风格的现实主义的追求上，另一方面形成了通过跳跃性的影像和出人意料的剪辑来思考

人类的知觉能够被扩展到何种程度的一种探求。德国表现主义电影通过光和影的强烈对比形成的象征性效果、苏联的爱森斯坦极具魅力的蒙太奇、略晚一些的法国前卫电影运动通过强调诗意思象对叙事的否定,所有的这些要素都在《疯狂的一页》中跃动着。从这些世界电影前卫运动的动向中,可以清晰地看出对于力图否定现实的表面上的稳定,而要直接触及其深层不断涌动的动态时代精神的追求,站在这个运动最前列的一人就是衣笠贞之助。

《疯狂的一页》虽然是一部划时代的野心之作,却遭受了商业上的失败。其后,独立制片公司衣笠映画联盟加入松竹旗下。或许是由于当初的合约不完备,虽然大量制作了商业电影但账本上的赤字却一个劲儿地增加,最终大家决定解散团队。既然事已至此,那么不如工作人员一起来拍自己想拍的电影,他们怀着这股热情投入到电影《十字路》的拍摄之中。这部电影在设置布景时,将之前拍摄时使用的现成木料和箱子拼装起来涂上颜色,其凹凸不平的样子,恰好被用来表现贫穷家庭带给人的扭曲印象。这就具有了和当时流行的德国表现主义扭曲的布景方法相通的效果。

一对贫穷的姐弟(千早晶子和阪东寿之助)住在走了形的昏暗的房子里。弟弟迷上了妓院的女子,常去她那里,不料和情敌发生争执而受伤,他以为自己把对方杀死了,逃到姐姐那里。姐姐总是袒护这个一无是处的弟弟。常有一个男人来找姐姐,他手持捕棍,令人讨厌。为了帮助弟弟,姐姐试图依靠这个男人,却在不断回避男人的求爱时刺伤了他。姐弟两人在暴风雨之中就像私奔者一样逃跑。然而途中,弟弟又忍不住去找妓院的女子,姐姐独自一人站在十字路口,不知何去何从。

片中的妓院使用了抽象的布景，十字路口则是在灰暗的地面上用石灰铺撒而成的十字形道路。影片中还有像漩涡一样的抽象影像，用以表现弟弟的晕眩，并且许多地方都使用了快速闪回，进行了大量影像方面的实验。

担任摄影的杉山公平是一个著名的摄影师，他从早期的《疯狂的一页》开始到战后使衣笠贞之助名扬世界的《地狱门》为止，一直是衣笠贞之助最重要的合作者。他以前就痛痛快快地进行过各种具有野心的尝试，比如在《疯狂的一页》中使用大块的纱布，在纱布的前方表现影片中的现实世界，用纱布后方略显模糊的影像来表现主角疯子的内心世界，等等。在这部作品里他也用尽了各种技巧，比如，用故意做得人工痕迹很强的布景来加强象征的效果，以及在主角姐弟两人被雨淋湿的特写画面里，通过细致入微的照明，使得滴落在头发上的一颗一颗的水滴都在逆光中闪闪发光，等等。

衣笠贞之助在这部作品完成后，携带着它去欧洲旅行，在柏林、伦敦等地进行放映。特别是在德国，影片在艺术方面受到了高度评价，《十字路》成为第一部赢得了国际声誉的日本电影。《疯狂的一页》和《十字路》长期以来都被认为已经遗失了，然而半个世纪后，前者在衣笠贞之助的家中，后者在英国电影资料馆里被发现，再度受到了国际性的赞誉。

7. 伊藤大辅和大河内传次郎对古装片的革新

1920 年到 1923 年，伊藤大辅在刚成立不久的松竹电影写了大量的剧本，其中既包括新派剧也有外国小说的改编。1923 年，他为了做导演跳槽到帝国电影。之后几度辗转于小制作公司之间，终于于 1926 年在日活京都摄影所安定下来，并在那里正式开始了导演工作。这时候，第二新国剧剧团的演员大河内传次郎吸引了他的目光，他让这个演员出演自己的电影，在极大地拓展了其戏路的同时，也开拓了导演自身独特的美学境界。《忠次旅日记·甲州杀阵篇》、《忠次旅日记·信州血笑篇》、《下郎》、《忠次旅日记·御用篇》（1927）、《血烟高田马场》、《新版大冈政谈·第一篇》、《新版大冈政谈·第二篇》、《新版大冈政谈·第三篇》（1928）、《续大冈政谈·魔像篇第一》、《素浪人忠弥》、《兴亡新选组·前史·后史》（1930）、《日本武士·前后篇》、《续大冈政谈·魔像解决篇》、《御詠次郎吉格子》（1931）等，伊藤大辅、大河内传次郎、唐泽弘光（摄影师）三人组的一系列作品，在这一时期票房收入丰厚、影迷众多，同时批评家们也将它们视为拍摄手法上最为先进的一批影片而加以关注。这些作品中，仅有《御詠次郎吉格子》得到了基本完整的保存，《忠次旅日记》三部曲的残缺版本则于 1992 年被发现，由电影中心收藏。此外，也就只有《大冈政谈·魔像篇》、《素浪人忠弥》等影片的部分残

片保存在松田映画社了。

这三人组的作品让观众狂热的魅力究竟何在？作为名作为人熟知的《忠次旅日记》三部曲，在故事上与从前就有的、也曾被拍成电影的讲谈相比，没有太大区别。而《大冈政谈》系列，讲述的更是独眼独臂的怪剑客丹下左膳横冲直撞、大施拳脚这种荒诞无稽的故事。但影片中确实有讲谈和老套的超人故事里所没有的人血喷溅的场面，这在现今残存的电影片断中也有所展现。

我曾经采访过伊藤大辅导演一次，那是他去世前一年的1980年的事。当时的目的是为了询问在他后期的作品《素浪人前进》（1946）和《王将》（1948）中担任主演的阪东妻三郎的情况。

那次采访里让我觉得很有收获的回答有两个。一个是，他针对阪东妻三郎这名演员的优点在哪里的问题，当即答道“高大，非常高大”。另一个是，他谈及下决心把《王将》拍成电影的理由时讲到，在原作初次上演时，原作者北条秀司说作品描写的是“卑贱肉体中的高贵灵魂”，让他深受感动。

伊藤大辅还说了这样一番话：“就高大这一点来说，大河内传次郎也很高大。日本演员中没人比这两个人更高大了。”

阪东妻三郎拥有傲人的高大身材，而大河内传次郎在现实中却很矮小，但是在电影里却显得非常高大。我从黑泽明导演那里也听到过大河内传次郎是这种演员的说法。在电影中，人物的大小由其和摄影机的距离决定，难以客观地把握，所以根据拍摄方法的不同，矮小的人有时看起来也会很高大。因此，气场强的演员就会给人以其本人也身材高大的印象。黑泽明导演和我讲这件事的时候说，那么矮小的一个人在银幕上看却是个大汉，这才是真正的明星啊。

伊藤大辅导演在无声电影时期的主要作品，大多是由大河内

传次郎担当主演拍摄完成的。他脱离日活和大河内传次郎分开后陷入事业的低谷，而他在“二战”后重新焕发活力拍摄的主要作品《素浪人前进》和《王将》，则是由阪东妻三郎主演的。虽然也有一些例外，但我认为可以说伊藤大辅是依靠这两个气场极强的演员，完成了自己大部分有分量的作品的。

大河内传次郎和阪东妻三郎，是无论谁来拍都会显得高大的大明星。但是，伊藤大辅特别提到两个人的共同优点是“高大”，可以说他是一位对演员的身材抱有极大兴趣的导演。他喜欢看起来身材高大的演员，或许在与他们合作的时候，作为导演发挥想象力的空间也会变得很大吧。

《忠次旅日记》以来，伊藤大辅一直通过大河内传次郎和阪东妻三郎塑造的主人公形象，是在反抗权力的斗争中失败的刚毅男性。这些因失败而被追捕的男主角，往往会在影片高潮逃到房顶，被御用提灯^①包围。伊藤大辅此时便巧妙运用移动摄影和镜头的升降来展示男主角在屋顶上的行动。从脚的位置仰拍，就会像从下面仰视铜像一样，让人物显得高大。从男主角背后俯拍在地上蠢动的大群捕快，那他脚下的捕快们看上去就像是蠕动着虫子，通过这一对比，画面前景的男主角便显得格外高大。

城里屋顶的起伏好似浪涛，刚好和人物感情的激烈波动相互呼应，而且，屋顶还是一处已经无法逃脱的绝地。再加上时间基本都是晚上，会让人联想起一个人在月下蔑视无能众官差的孤高情境。这些影像效果综合在一起，让画面充满悲怆的美感，男主角全身承载这份悲怆之美，令其形象愈发显得高大。

《御逃次郎吉格子》、其重拍版《治郎吉格子》（1952，长谷

① 捕快在捉拿犯人时手持的写有“御用”的灯笼。这里指捕快。

川一夫主演)、《弁天小僧》(1958,市川雷藏主演)等等,人们可以回忆起许多伊藤电影里出现的屋顶上的精彩场面,男主角们都给人留下了深刻的印象。但我认为和上述解读最为相符的,要数战后《素浪人前进》中的高潮场面。该片描写的是“天一坊和伊贺亮”的故事,是根据讲谈改编的。原作中,自称是将军之子的青年天一坊和企图通过对其巧妙利用来夺取天下的谋士伊贺亮,这两个骗子制定的策略最后为著名的奉行^①大冈越前守所识破,而影片则作了新的解释:天一坊真的是将军的儿子,伊贺亮也是正面人物。当时日本正处于美军占领之下,禁止拍摄打斗戏,于是,伊藤大辅便不拍拔刀的镜头,只是让威风地站在屋顶俯视捕快们的、阪东妻三郎饰演的伊贺亮看上去无比高大,通过这种处理方式,拍出了让人赞叹的高潮场面。影片中,阪东妻三郎只是一边俯瞰捕快们一边在屋顶悠然踱步,傲然吐了一口气后,轻灵地跳到地面,伸出握着小刀的那只手,做出一副悉听尊便的不屑表情。摄影机在拍阪东妻三郎时会略微仰视,拍捕快们时则大多是俯视,这样就使阪东妻三郎的高大体格看起来越发地突出。就这样,全力奋战后败北的男主角那英雄式的勇猛与威严,最后化成的可以说是一种悲凉的崇高。

如果只是强调将主角拍得高大这一点的话,可能会使人觉得,伊藤大辅的作品主题简而言之不就是英雄崇拜吗?对伊藤电影而言,英雄崇拜确实是一个重要的要素,但并非仅此而已。更为重要的是,他作品中的英雄同时也是极为悲惨的角色。

让伊藤大辅的名字在日本电影史上永远为人铭记的,当首推1927年(昭和二年)的《忠次旅日记》三部曲,它们讲述的正是悲

^① 幕府时期的官名。

惨的英雄的故事。赌徒英雄国定忠次为正义斩杀了罪恶的地方官，他在赤城山进行抵抗但未能成功，只得从上州逃往甲州、信州。逃亡过程中，他与官吏、叛徒展开斗争，惩戒卑鄙小人，帮助弱者。然而，一些部下背叛了他，最后他被残余的部下们用门板抬回了月光明亮的家乡国定村，此时他的身体由于中风已经无法动弹了。但那里也非安身之所，不久捕快便追赶而来。忠次先是被藏在没有水的井底，后又被移动到外面，终于，捕快们包围了他并将其擒获。中风的国定忠次想要拔刀，可是拔不出来。此时字幕打出“小松五郎好兼^①刀锷三寸，欲拔不能”。

多么悲惨的一个英雄。将这种悲惨的人物塑造成英雄，使其显得高大，并最终升华为一种伟岸崇高的形象，正是在这一过程中，伊藤大辅独特的英雄主义得以确立。

让角色显得高大的同时也让其显得悲惨。这复杂的影像操作，在拍摄演员们的姿势时也有所运用。阪东妻三郎不只是像在《素浪人前进》的高潮场面中那样，拉长身板威慑捕快们。同样是阪东妻三郎，在影片《王将》大多数的场景里保持的都是驼背蹲着的姿势。他扮演的是将棋^②棋手的角色，面向棋盘坐着的场面非常多。由于饰演和他屡次对劲敌、棋手关根名人的泷泽修腰杆笔直坐姿优美，所以阪东妻三郎饰演的棋手坂田三吉驼背的姿势更加显得突出。那悲惨的模样正是他落魄境遇的反映，他是背街大杂院的贫民出身，成为棋手前从事的是编织草鞋的营生。编草鞋时，那种姿势是非常适合的。

伊藤大辅谈到，原作者称戏曲描写的是“卑贱肉体中的高贵

① 国定忠次的爱刀，一般写作“小松五郎义兼”。

② 将棋，即日本式象棋。

灵魂”，这让他很是感动。大概因为这句话正是他自己一生都在描绘的主题。《王将》这部优秀的影片，讴歌的就是这样一个模样可怜、驼背弯腰、贫穷无知的草鞋匠，他苦心钻研将棋技艺，而这一技之长也磨炼了他的人格，令其转变成一个具有高尚情操的人物。

《素浪人前进》和《王将》里都没有武戏，而在打斗场面激烈的影片中，和驼背相类似的，是弯腿身体前倾、重心低沉的姿势，以及打斗时扭曲身体的动作。而在这方面最出色的，是现在只存留下一些残缺胶片的《新版大冈政谈》中丹下左膳的打斗场面。丹下左膳背负着独眼独臂这样残酷的身体缺陷进行搏杀。也许是因为单手难以保持身体的平衡，大河内传次郎饰演的左膳有意识地压低腰，降下身体重心，摆出仿佛要头朝捕快们的队伍倒下去一样的前倾姿势。单手挥刀会让他失去重心身体踉跄，为了找回平衡他时常做扭曲身体的动作。那姿势虽然看着可怜，但却仍然像在威慑对手一样，显得高大威严，展示了大河内传次郎这名演员罕有的大气。

丹下左膳，是根据从美国流浪归来的青年林不忘（谷让次、牧逸马）在报纸上连载的大受好评的小说《新版大冈政谈》塑造出来的人物。从题目来看大冈越前守本应该是主角，但是由于作为其对手登场的、独眼独臂的怪剑客出格的暴力行径受到了欢迎，作者也就借此势头让丹下左膳像主角一样地大显身手。和当时其他有名的小说一样，随着原作越来越受欢迎，日活、牧野、东亚三家公司立即争相将其拍成电影。可是原作的连载还没有结束，原作者正在外国旅行，稿子是从国外寄给报社的。于是伊藤大辅自己编了结尾，讲述了一个比原作还要有趣的故事。

丹下左膳在主君的命令下，为寻找乾云、坤龙这两把名刀，

以浪人的身份来到江户，为达到目的他肆意杀人，随心所欲地施展暴力。

根据为原作者林不忘写下评传《舞动的地平线》的室谦二的意见，小说中的丹下左膳根本不顾及封建式的君臣关系，只是按照自己的意志行动，室谦二说那“并非反抗，而是一种视若无物的姿态”。他认为小说中“对于日本社会的归属感的缺失”，是在美国下层的弱势群体社会流浪后归国的原作者情绪的一种体现。然而，伊藤大辅却将大河内传次郎饰演的丹下左膳好似在痛苦中挣扎的怪兽一般的暴力行径，诠释为一个对君主极尽忠诚却遭抛弃的武士在绝望中的反抗。也就是说，电影又把人物拉回到原作所忽略的封建现实中了。但是，在被反复拍成电影的过程中，丹下左膳有君主这件事早就被遗忘了，而在山中贞雄导演的《丹下左膳余话·百万两之壶》(1935)里面，他甚至变成了一个除去自由恋爱中产生的关系以外不被任何事物所束缚的、仿佛是由人间快乐浓缩而成的晶体一样的人物。从美国归来的林不忘开始写大冈越前守的故事的时候，基本上是贴近日本现实的，然而，当他创造出一个和日本现实毫无关联的、胡编乱造的超人后，该角色激发了小说读者、电影导演和影星的支持者们的想象力，在日本现实的内与外之间往复辗转，最终变成了现在这个模样。我们可以在此看到大众文化想象力的一个典型的形成方式，当这种想象力得到频繁并富有创造性的传承的时候，大众文化应该会变得极具活力吧。

伊藤大辅的电影里，拼尽全力战斗而失败的主角会扭曲身体表现苦闷，丹下左膳便是个具有代表性的例子。在那样的场面中，摄影机结合主角身体的扭曲，也像在大幅度地扭曲着身体一般使用摇镜或移动镜头进行拍摄。这体现了伊藤大辅在摄影技法

上的另外一个特征。

在伊藤的早期作品中与之合作的著名摄影师唐泽弘光，在拍摄混战场面时，常会手持摄影机跑动于混战之中进行拍摄，这件事非常有名。按照当时同样供职于日活京都摄影所、担任摄影助手的摄影师宫川一夫的说法，唐泽弘光展示出了惊人的技巧，他把摄影机绑在自己身体上，单手转动摄影机把手，不看取景器进行摇拍却能准确地把被摄物收进景框内。就这样，摄影机的移动和人物苦闷之情融为一体。融入了这种情感的摄影技法让观众对摄影机产生代入感，在心理上崇敬摄影机仰拍的对象，藐视其俯拍的对象。以往拍电影时的惯例是，首先摆好摄影机，然后让演员在摄影机的取景范围内表演，然而伊藤—唐泽的团队开发出了让演员们保持运动状态而摄影机尽全力跟拍演员表演的摄影方式。如此一来，就制造出了摄影机的运动本身包含情感的效果。

根据宫川一夫的回忆，摄影师唐泽弘光的移动摄影和摇摄，在镜头结束之后似乎还在追着演员拍。这并不单单意味着实际上作了多余的拍摄，还反映出摄影机的运动具有多么强的势头。这种让人觉得摄影机在此绝不会停止运转的运动感，激发了观众对于画面上未被描述事物的想象。不必说，要想让人觉得摄影机运动的势头强劲，那么引导摄影机运动的演员的行动就必须要有势头、动感和力道。从这一点来说，大河内传次郎是出类拔萃的演员，从现在还存留着的他黄金时期的作品残片中，我们也能够确认这个事实。比如《血烟高田马场》中大河内传次郎扮演的中山安兵卫奔向高田马场的场面，他满脸怒火全速飞奔，姿势非常之独特，上身大幅前倾，弓着腰，看上去就像是罗圈腿。他在拐角处转弯时，不像画弧线一样转弯，而是九十度急转弯，由于之前速度过快，所以在转弯的瞬间变得好像要向着之前的方向倒下

去。但他重新调整好姿势，就那样加速向前跑去。在原本随着桥悬^①、花道^②等独特的舞台布景一起发展而来的日本的表演技巧里面，行走和奔跑是重要的看点，生出了各种各样有趣的表演模式。大约是从《忠次旅日记》中因被捕吏追逐而在小巷之间穿梭逃跑的表演开始，大河内传次郎也留下了许多精彩的奔跑镜头。1935年荒井良平导演的《水户黄门》中，有他一边奔跑一边斩杀从左右两个方向袭来的敌人的打斗场面，他那挥刀的豪放姿态和掂着脚跳跃的轻盈步法的组合非常有趣。在《新版大冈政谈》(1928)里为争夺一把刀而打作一团的场面中，把刀像橄榄球一样投掷出的处理方式，和摄影师唐泽弘光操纵摄影机追拍刀的摄影手法一起成为人们的谈资。

接下来要说的是表演摔倒时的演技。在描写丹下左膳的电影的残片里，独眼独臂的左膳被许多捕快围堵在江户城两侧满是房屋的街道，对使用绳子和梯子围攻过来的敌人予以反击。在那个时代同样被人称道的演员阪东妻三郎也非常擅长表演此类场面，然而不同于阪妻(对阪东妻三郎的爱称)的悲怆美，大河内扮演的丹下左膳那犀利圆睁的眼睛、撇成“八”字的嘴、消瘦的脸颊，以及大概因为一只手无法使用而在保持重心时做出的有些失衡的动作等，都使他看上去极为勇猛、高大，让人觉得“就算人头落地也要动给你们看”这样的台词真是和他的脸及动作非常相称。

大河内传次郎在不景气的昭和初期受到的极大欢迎，应该是以这股好似在痛苦中挣扎的野兽释放出的惊人破坏力为基础的。

但是大河内传次郎的魅力并非仅此而已。在由池田富保导演

① 能剧舞台的走廊。

② 歌舞伎剧场的通道。

的、将井伊直弼诠释为一名忧国宰相的作品《尊王攘夷》（1927）中，他进行了底气十足的腹艺表演，而在流浪片的始祖《沓挂时次郎》和《御誂次郎吉格子》里，其表演展现出了安闲的世态剧风味。此外，喜剧也是他的拿手戏，现存的影片里面，山中贞雄导演的《丹下左膳余话·百万两之壶》充分展示了他这方面的才华。总而言之，精打斗片，通古装片，长人情剧，又能演喜剧，大河内传次郎是一个适应性极强的出色演员。

和所有古装片巨星一样，他的演技也与现实主义相距甚远。他将一些有魅力的姿势精心提炼成一种模式，然后把所有角色都强行放入这个模式化的框架之内。挺直腰板时的高大威武之风，是大河内传次郎表演模式的基础。他显得高大的主要原因，大概在于其姿态和动作，以及那看上去有些藐视对手的表情吧。更单纯点说，就是表现出一副不可一世的模样。他的面孔也和这副模样相称，长得宽鼻大眼，并且表情丰富。虽然如此，却不会给人留下妄自尊大的印象，因为看起来他本身就有此等气量。

8. 牧野映画

1928 年(昭和三年)，牧野省三拍摄了毕生的力作《实录忠臣藏》，在影片拍摄结束后剪辑的过程中，由于对可燃性胶片的处置不当导致火灾，大部分胶片被烧毁。这是一个巨大的打击，此后不久，牧野公司旗下的明星大量离开，使其遭受了更加沉重的打击。就这样，由于没有了明星，公司相继制定了起用二线演员、以独特内容决胜的方案。年仅 23 岁却深得牧野省三信任的剧本家山上伊太郎创作剧本，省三的长子牧野正博导演了这些影片，他中学毕业后在父亲指导下从事演员和副导演工作，当时才刚满 20 岁。于是，此后便接连诞生了充满着狂放的朝气、青春的阴郁反抗精神的一系列杰作，这些元素在以往的古装片中无法看到。牧野映画一跃成为当时日本电影界最前卫的一家电影公司。

1928 年的《浪人街第一话·美丽的猎物》是一部受到年轻支持者狂热追捧的作品。同年有《崇禅寺马场》，次年有《浪人街第二话·后台浴池》、《头颅座》、《浪人街第三话·着迷的人们》等影片，牧野正博的杰作接连不断。

《浪人街》系列都是关于江户的贫民大杂院的故事，没有前途的浪人们在那里每日无所事事、满腹牢骚。其中也有想要维护武士体面的正经人，但大部分都是放荡且自甘堕落的家伙，是一

些觉得别人的事情自己哪管得了的利己主义者。然而，他们却因为在小酒馆一起酗酒而结下了奇妙的友谊。《浪人街第一话·美丽的猎物》中，一个浪人与蛮横的旗本^①集团对着干，和他同居的女扒手被旗本们抓走了。旗本们宣称要在子恋之林剥光她的衣服之后将其车裂。这些平日里一个个都是虚无主义者而且没有气节的浪人们，出于对女人的同情和对特权阶级的憎恶而团结起来，奔向子恋之林，与旗本们展开了激烈的厮杀。甚至连平时总是死皮赖脸向旗本讨钱过活的男人也对旗本们拔刀相向，当被呵斥“你竟敢背叛我”时，他反驳道：“胡说八道！老子是回到正道上了。”对这样的字幕，观众们连声叫好。山上伊太郎的剧本把这些以法外之徒自居的男人们的狂放姿态，以及这些人在利己主义与友情、算计与反抗权力的意识之间微妙地摇摆不定的样子，生动地描绘了出来。尚未获得明星地位的年轻演员们，仿佛从中看到了活在现代的他们自己的影子一般，将角色表演得活灵活现。此外，牧野正博的导演手法在为影片整体营造出一种抑郁气氛的同时，也在其中利落地调度演员。摄影机好像要为影片增添气势一般，摇摄、移动摄影，大幅度地起伏，创造出了气氛不断高涨的影像。这部电影只有此处的高潮部分保存在松田映画社，但就是这仅有的残片也相当出色。

这部作品中所充斥着的无政府主义的反抗情绪，我们从审查时被删剪部分的记录中也能够想象得出来。删减内容如下：

一、删减 60 米

第二卷，阿新躺在源内大腿上的镜头，及第三十二

① 日本江户时代直属于将军的武士。有拜谒将军的资格。

处字幕“没有和别人弄错吧”，删减7米(风俗)●同卷，第三十九处字幕“宿六这家伙游手好闲，把妻子挣的钱据为己有……不知是哪个皇帝规定的”，删减3米(风俗)●第四卷，妾宅卧室的场面，及其间的第三处字幕“还是想见到……妻子的样子吧”，第四处字幕“因为是心爱的妻子，所以要时不时地为她效劳啊”，删减15米(风俗)●同卷，第八处字幕“隔了这么久，终于又得到你的宠爱，我很满足……”及第九处字幕“肿起来这事，就是铁一般的证据，快点坦白”，删减3米(风俗)●同卷，第四十四处字幕“不能想入非非，那位已经回来了”，删减1米(风俗)●第九卷，第三十五处字幕“只要挣了钱，上面也会充耳不闻的”，删减1米(公安)●第十一卷，第四十五处字幕“殊勋一等……不过是金鸩勋章罢了”，删减1米(公安)●第十二卷，浮美屋的客人逼迫阿文的场面中，脱下她的和服褂子挂在衣架上的镜头，删减8.5米(风俗)●同卷，第二十六处字幕“车裂之刑？”及第二十七处字幕“突发奇想……非常出色的想法”，删减1米(风俗)●同卷，缠着白布的阿新的上半身特写，删减2米(风俗)●同卷，源内的幻想里出现的，阿新的脚踝被粗绳子绑住的特写，删减2米(风俗)●第十四卷，牛拖拽阿新脚踝的镜头，以及阿新仰卧着在幻想的场面，删减14米(风俗)●同卷，第十一处字幕“天下的直参旗本在文明开化的大江戸……居然要做这种事情”，删减1.5米(风俗)

(公安)这个记号意味着，该部分内容与有关政治思想的审查

条款相抵触。可以看出，“殊勋一等……不过是金鷄勋章罢了”这样调侃国家权力的荣誉制度之类的台词也被列做了审查对象。不过，这样的玩笑话老百姓在军国主义时代也是常说的。

关于《浪人街》，牧野正博后来这样说：

最辛苦的可能要数指导他们表演了。这样说虽然有点不太好，但他们的确都是糟糕的演员。所以我想如果不能把四个人的性格刻画得有各自的特点的话，电影就完了。对南光明扮演的母衣权兵卫，我期待的是一种豪放的感觉，让他只用脸来表演，身体尽可能不动，突然间拔出刀，然后保持刀尖朝上的握刀姿势。我就是这么向他交代的。尽管总是口出狂言虚张声势，权兵卫这个人物其实和他外表给人的印象不一样，是很纯真无邪的。谷崎十郎扮演的荒牧源内是性格古怪的反面角色，让人觉得就是因为有这种家伙，浪人们才会遭受恶评。他对女人冷淡，有时甚至会揪着自己情妇的头发拖着走，可是最后却为了那个女人毅然赴死。我所塑造的就是这么个角色。根岸东一郎扮演的赤牛弥五右卫门，给人的感觉是，“管他什么武士不武士的，有饭吃就万事大吉”。他从来都不动真格的，比如说他用力拔出刀，摆出要动手的架势，可是却又笑了笑说“还是免了吧”，接着便把刀收入鞘里。我让他像使短棍一样用刀，一边唱着都都逸^①一边打斗。河津清三郎扮演的土屋孙右卫门是个非常天真的男人，有一个妹妹。他讨厌

① 日本俗曲的一种，娱乐性三味线歌曲。

做错事，时刻保持自己作为武士的尊严。我根据这样的性格为他设计了动作。片子整体上采用黑帮片风格，我们一边为影片添加商业上的卖点一边拍，就这样一直拍到结尾。山上写的剧本中描绘了旧体制崩溃时期的社会面貌，比如说就业难、结婚难和生活艰苦之类的。我们以相对积极、幽默的方式把这些东西展现出来，而不是让人感到虚无、颓废，我想这可能是电影获得好评的原因。（引自《电影评论》1942年12月号，清水光、小仓浩一郎《时代电影的回忆3·牧野电影笔记》）

一年后即1929年的《头颅座》，也是根据山上伊太郎的剧本拍摄的牧野正博的力作。其出场人物都是山上伊太郎所喜好的类型：一群无政府主义者。理智且讲义气的男主角，开朗活泼的男人、虚荣心强的少女、怂恿她卖身的妓女和极度渴望得到她身体的旗本、仰慕主角的热情的小妾、贪婪的当铺夫妇，等等，江户下层社会各种极具个性的人物混杂在一起。片中不幸的死亡和自杀接连不断，最后主角也蒙冤被磔刑处死。

古装片里以英雄豪杰为主角的作品终究是主流，可是在这一时期，充满绝望且不知廉耻的作品作为一种前卫古装片出现，受到了欢迎。在那社会陷入慢性萧条的年代里，达到鼎盛的左翼运动即将被镇压并转向右倾，社会上充满了不安情绪。

9. 古装片中的忠诚和反叛

自尾上松之助以来，古装片总体上说，在一个劲地鼓吹忠义、武士道、孝行这类封建道德。尽管这只是拍摄打斗场面的借口，但是有个冠冕堂皇的主题会让其更具感染力，而为了一本正经地呈现主题也是需要认真进行制作的。由于那类主题总是被非常认真地加以渲染，久而久之便化作常识，其中宣扬的各种德行也就成了不言自明的美德。松之助时期的素材主要是取自讲谈，也就是说，讲谈里所体现的江户时代的定型意识形态，即家臣对大名的忠义，是当时的主题。而到了1920年代中期，根据原创剧本拍摄的片子，或者取材于大众小说的古装片增多。讲谈都是作者不详，这就表示，无论主题、道德、人物形象还是叙述方式都是模式化的东西，作者的个性是无法获得认可的。而根据原创剧本或者各种各样具有个性的作家创作的大众小说拍摄的影片的增多，意味着作者们开始主张起自己的个性了。这也可以说是一种以明星为卖点的模式化电影，向追求故事或主题的意外性的作者电影的转变。实际上，从给予编剧最优厚待遇的、牧野省三的牧野映画走出来的寿寿喜多吕九平和山上伊太郎，便是通过讴歌讲谈和歌舞伎中根本没有的虚无主义和反叛精神而自成一家的。而那反叛精神所针对的，往往就是封建式的忠诚。自己创作剧本的伊藤大辅也继承了这一精神，为此甚至不惜更改流行作家林不

忘小说里的情节，以《新版大冈政谈》中的怪人丹下左膳为主人公，编了一个他由于被君主出卖而挥剑反抗的故事；《下郎》（1927）讲述的，也是一个被主人出卖的仆人在深切体会到忠诚之愚蠢的同时被斩杀的故事。

这些作品的出现是不是意味着，歌舞伎和讲谈所传承下来的封建式忠诚这一主题的消亡呢？从大名或雇主不再被看成是效忠的对象这点来说，的确如此。然而另一方面，与该动向几乎没有什么矛盾的是，自尾上松之助去世的1926年起，出现了幕府末期题材的、描写勤皇佐幕斗争的大型打斗片的热潮，这也是我们不能忽视的。首先在这一年，阪妻制片拍摄了《尊王》、《幕末》、《乱斗之巷》，日活拍摄了《为义而鸣的虎彻刀》、《月形半平太》、《修罗王》，帝影拍摄了《勤皇还是佐幕》等影片，这一流行扎根成为古装片最重要的一个领域，一直持续到太平洋战争失败为止。其中，坂本龙马、月形半平太、鞍马天狗等真实人物和虚构人物相混杂的勤皇志士们，和镇压他们一方的新选组^①的近藤勇及其部下，成为人们的偶像。双方一在京都的街巷遭遇，便会展开无休止的大厮杀。在此，主张向幕府尽忠的新选组和主张向天皇尽忠的勤皇志士们发生激烈冲突，“菊花（天皇）盛开，葵花（德川家）凋零”^②，对天皇和国家尽忠而亡这种行为被神圣化。在描写月形半平太的片子的高潮场面中，他被新选组逼到绝境，斩杀了无数敌人，最后用流淌的鲜血在寺庙的墙壁上潦草地写下“死后愿为国鬼”几个大字，然后才断气。这种精神和太

① 幕府末期，幕府为了加强京都市警备区而组织的浪人部队，镇压尊皇攘夷派。

② 流传于明治维新时期歌曲的歌词。菊花和葵花分别是皇室和德川家的家徽，即代表各自家族的纹章。

平洋战争末期大步迈向死亡的特攻队精神是直接相通的。简单来说，到了这个时期，大众文化中终于去除了对雇主、大名或德川幕府的封建式忠诚，然而这些精神却被对天皇和国家效忠这种近代民族主义所统合置换了。“否定封建式忠诚的是觉醒了的近代反叛者们，而强调向天皇和国家效忠的则是群观念落后的家伙”，想要如此区分二者是非常困难的。因为无论反叛性古装片还是近代民族主义古装片，都是由阪东妻三郎和大河内传次郎出演的。影迷在观看时，并不会根据主题对两者加以区分。并且，反叛性古装片的流行顶多就是从1923年（大正十二年）到1931年（昭和六年），而近代民族主义古装片则一直持续到1945年。岚宽寿郎、市川右太卫门、片冈千惠藏、长谷川一夫等，在阪东妻三郎之后成为古装片巨星的演员们，除了发挥各自风格饰演了英雄豪杰、无忧无虑的武士、英俊的侠客、温和的老爷等角色以外，都还扮演过被称为古装片英雄之典型的勤皇志士。

不过，有短暂的几年时间，古装片跳出了封建式忠诚及近代民族主义的框架，试图直接将批判的目光投向国家。那便是1929年到1932年之间倾向电影流行的一段时期。此时，社会上的左翼运动也正值活跃期，有许多学生阅读马克思主义的书籍，普罗文学十分流行。这一时期，以青年画家的身份参加了普罗美术运动的黑泽明，已不满足于绘画，于是作为左翼运动的联络员参与了地下活动，此外，山本萨夫和谷口千吉在早稻田大学开展了左翼戏剧运动，今井正在水户高中进行了左翼活动。倾向电影，指的就是具有左翼倾向的影片。1929年伊藤大辅导演的《一杀多生剑》（右太卫门制片）、《斩人斩马剑》（松竹下加茂），辻吉郎导演的《伞张剑法》（日活）为其发轫之作，1930年出现了小石栄一导演的《挑战》（松竹下加茂）、辻吉郎导演的《维新暗流史》（日

活), 1931 年有内田吐梦导演的《复仇选手》(日活)、衣笠贞之助导演的《黎明以前》(松竹下加茂), 1932 年有伊丹万作导演的《暗讨渡世》(千惠藏制片, 日活)等。

《一杀多生剑》讲述的是一个对占领江户城的官军暴行义愤填膺的旗本, 因惩戒官兵而被他们一齐开枪杀害的故事。影片对应该是天皇的军队的官军作了批判性的描写, 同时将主角的旗本塑造成一个意识到武士阶层衰落命运的人物, 换句话说就是名理解阶级交替的历史规律的知识分子。

《伞张剑法》的剧本由曾经的左翼剧作家原健一郎(异木草二郎)创作, 讲述的是一对贫困的浪人父子联合大杂院的居民, 与高利贷及房东斗争的故事。

《黎明以前》中, 由井正雪发动反叛幕府运动的那个时期, 一名小官吏因被怀疑是正雪一伙的残党而遭逮捕, 他体验了权力的暴虐并接触到社会改革的思想, 进而觉醒。

这些内容和那个时代盛极一时的左翼思想密切相关, 也受到了同一时期的普罗文学运动和普罗戏剧运动的巨大影响。于是, 警察就像猛烈镇压左翼思想及普罗文学、戏剧时那样, 通过审查彻底地扼杀了它们。

讲述江户时代农民起义的《挑战》, 全长 1 779 米的胶片中有 314 米被剪掉。在重新进行剪辑的时候, 制片方又自发地删除了 39 米删减所造成的衔接不自然的地方, 再次提交审查后通过。以下是审查中被剪掉的部分。结果这部电影的内容变成了农民起义转瞬间就被平息, 百姓们跪着目送公主的队伍远去的故事。

一、删减 314 米

第一卷, 第八处字幕“即使种植大米的百姓遭受饥

饿”云云，第九处字幕“种植粮食的百姓如果没有饭吃”云云，第十处字幕“真没有想到，是为了置办公主殿下下的发饰”云云，删减8米(公安)●在大国屋的房间里，女子垂头哭泣画面的特写，删减3米(风俗)●第二卷，天王森林里一名百姓代表演讲的场面中，表现演讲内容的所有画面，及听众响应演讲将举起手气氛高涨的画面，删减36米(公安)●第十处字幕“没有提交申请，为何在这种地方聚集”云云，删减3米(公安)●从捕吏突然骑着马冲到人群当中驱散群众处开始的全部场面，及其中插入的第十三处字幕“将没有丝毫反抗的群众”云云，第十四处字幕“你们所吃的大米，是由我们百姓”云云，删减39米(公安)●第三卷，村庄的道路，遭到百姓殴打的奉行们踉踉跄跄通过的画面，删减7米(公安)●寺院的一间房间内，和尚把阿春拉过来抱着的特写画面，删减7米(风俗)●第四卷，天王森林里，一名百姓代表面向群众演讲的场面，全部，及插入其中的第五处字幕“将背叛了我们的寺庙埋葬”，第六处字幕“把阿春抓出来打死”，删减66米(公安斗争)●穿着襦袢^①、被绑在柱子上的阿春的特写画面及小鸟的尸体(两只)的画面，删减3米(风俗)●第五卷，百姓们跟随房次郎冲向城下町^②途中的场面(四处)及第一道城门的场面，全部，及插入其中的第一处字幕“百姓的前面”云云，第二处字幕“请打开城门”，第三处字幕“这是

① 和服衬衣的一种。

② 在日本，指以城堡为中心发展起来的市镇。

老爷的命令”云云，删减49米(公安)●第十一处字幕“用弓箭和步枪向种粮食的百姓”云云，第十二处字幕“我们不能怕死”，第十三处字幕“把我们的大米还给我们”，及两三名百姓代表走在队伍前头高呼以上字幕的场面，删减14米(公安)●在家老^①发出号令的同时，官差们闪身让开，火枪队一齐举枪的场面，删减5米(公安)●逃走的百姓们的场景中，人们从倒下的阿春的身上踩踏而过的场面，缩短、删减10米(公安)●天王森林里，百姓撞钟的场面(两处)，删减5米(公安斗争)●第六卷，第二处字幕“没错，我们为了新的生活到死为止”云云，删减2米(公安)●手持竹矛的百姓们围绕着房次郎商谈事情的场面，及竹矛队围着房次郎，护送他的场景(四处)，删减37米(公安)●第七卷，捕吏押着被绑在车上的百姓在桥上前行的远景场面，全部，删减8米(公安)●房次郎投出的刀刺透捕吏胸口的场面，删减3米(风俗)●第十三处字幕“仅仅为了那个婚礼的——发饰而已”云云，及第十四处字幕“我们从被压迫的生活中”云云，删减6米(公安)●给孩子喂奶的母亲的正面特写，删减3米(风俗)

可以看出，憎恨地主和官府，期望农民打倒他们之类的场景被彻底删减掉了，而这正是在1930年日本现实的阶级斗争中最为严重的问题。这一年，日本全国发生了2478次佃农的减租保耕斗争，新潟县还出现佃农袭击地主的事件。工人运动也很活

① 江户时代在大名家中统管藩政的重臣。

跃，这一年有 712 个工会，会员人数达 354 300 人，罢工 763 起。在这种形势下，《挑战》这样的电影就不是单纯的娱乐片了，它在现实中应该能够成为支援农民抗争和工人运动的一股力量吧。可是经过审查后面世的这部作品，已经完全失去锋芒，被当成平庸之作。并非所有的倾向电影都被这么大删大减过，《挑战》只是比较特殊的几部片子中的一部，在遭受如此大幅度的删减后，影片已经不能作为商品成立了。就这样，主要是因为遭到审查上的打击压制，倾向电影消亡了。

说“主要是”的理由在于，除此之外还能考虑到其他原因。首先，制作公司本身丝毫没有积极支持左翼思想的意思。那些随时都在关注周遭变化的商人，只是因为正好赶上倾向电影流行，于是作为一种商人性格的体现，觉得在其受欢迎的时候，就应该拍这个，仅此而已。

其次是观众，他们也是见异思迁。有几部倾向电影确实大获成功，但它们都不是那种能够制造出当红影星的片子。用出演了《伞张剑法》的泽田清的话说就是：“此前接连推出的几部《落花剑光录》的续集大获成功，让我红极一时，可《伞张剑法》之后，我照片的销路一下子就不行了。”（《实录日本电影史》，《读卖新闻》1964 年连载）主题是新鲜刺激的，但却难说真正吸引了观众。

在这个采访中，泽田清还说道：

总而言之是一时的流行啊。净拍些讲谈书似的古装片没意思，有没有什么不同的东西？——这种心情导演和演员都有。但是我不觉得辻（吉郎）导演有什么明确的意识形态啊。因为他过去是个净在舞台上扮演怪物的演

员。副导演中有个叫田村虚舟(已故)的人,他非常有自己的想法。多少也有点被这个田村牵着走的感觉。

这样的流行马上就会发生变化。而且这次的情况是,完全走向了另一个极端。1931年的九一八事变和1932年的一·二八事变之后,军部的法西斯分子们掌控了舆论,于是电影界就一拥而上开始拍摄吹捧军部、赞美侵略中国大陆的电影。特别值得一提的是,当时流传过这么一个故事,1932年2月2日在上海郊外的战场上,三名日军士兵怀抱炸弹跳向铁丝网将其破坏,为日军打开了进军的道路,这恐怕是军队胡编乱造的英雄事迹,但立刻在日本国内引起了巨大轰动。电影界迅速行动,竞相拍摄粗制滥造的炸弹三勇士题材的片子,以致出现了次年3月居然有七部作品几乎同时上映的景观。观众们高兴地观看了这些影片,就这样流行完全从左转向了右。“侵略中国大陆比与地主、资本家斗争更容易让人摆脱贫穷”,观看影片的民众们被这样说服了。这一类电影中,不仅有粗制滥造的战争片,还有相当数量的真正的大制作,比如牛原虚彦导演的《进军》(1930年,松竹蒲田)、沟口健二导演的《满蒙建国的黎明》(1932年,入江制片,中野制片,新兴)。

结果留下了这样的疑问,倾向电影的作者们在多大程度上是认真的?倾向电影的导演、编剧和演员中,拒绝顺应即将到来的军国主义时代的人几乎不存在。因此,认为倾向电影只是一时之流行的看法,也是相当有说服力的。然而,伊藤大辅在其一生当中,喜好反权力的题材,以反叛者为主角时会有活力四射的表现,而其他时候则陷入低谷当中,这也是事实。此外,伊丹万作为了对《暗讨渡世》(1932,千惠藏制作,日活)审查时遭受的删

减，以及不考虑这个情况就进行评论的行为表示抗议而写下的这篇文章，也饱含悲痛。

如果被问到迄今为止最下力气的片子是哪一部的话，我会说是《暗讨渡世》。

而最后反响和努力成反比的也是《暗讨渡世》。说到为什么对这部片子最下力气，我觉得那是因为在这个剧本里，有大量让我要认真加以对待的要素。(……)人们对《暗讨渡世》的批评都是冷酷至极的，而其中认为故事不通、剪辑混乱、不知所云之类的批评，最让我感觉到无法忍受。(《剧本研究》1937年7月号)

《暗讨渡世》讲述的是在幕府末期的混乱时代，试图进行社会改良运动的武士和浪人剑客平手造酒之间的故事，后者受雇于企图扼杀这个运动的“有身份的人”，成了职业恐怖分子。该片也许不属于倾向电影，但其内容确实是在对用暴力扼杀反体制运动的政治权力的所作所为进行批判。审查时的删减，让镜头之间的衔接都显得混乱不堪。

10. “流浪片”^①的确立

有一种曾经风靡一时的昭和初期的古装片类型，叫做流浪片。这类影片的情节大概是这样的，黑帮成员惹出事后踏上旅途，他在路上时而参与赌博，时而与其他赌徒互相砍杀。尽管他在那种放浪的生活中也会与女子邂逅并坠入爱河，但他毕竟是一个无法满足于安定生活的黑帮成员，所以在为了保护女子和恶汉们进行舍命相斗之后，他最终彻底放下了对曾帮助过的女子的恋恋不舍之情，渐渐消失在了街道的尽头。——旅途的哀伤以及单枪匹马的流浪者的孤独。

戏剧作家长谷川伸创作出了这种流浪片的模式。他的成名作是1925年(大正十四年)的戏曲《沓挂时次郎》，而1929年(昭和四年)，由大河内传次郎和酒井米子主演同名电影，引发了这股风潮。即使一时的流行终结了，但是直到1960年代，这种故事模式仍然被不断地重复使用。

以黑帮成员为主角的电影早在1910年代就已经存在了，而描写被捕快追捕的黑帮成员的旅途的电影，也可以追溯到1927年伊藤大辅导演、大河内传次郎主演的名作《忠次旅日记》。要

① “股旅物”。包含小说、电影、戏剧等多种形式，为便于区分，在泛指这一类型时译为“流浪故事”，特指电影时译为“流浪片”。

说《沓挂时次郎》和这些影片有什么不同的话，它们最大的区别在对待女主角的差异上。在以往的黑帮片中，黑帮成员热衷于耍威风，眼里压根没有女人。根据古老的讲谈的描述，国定忠次发起了针对地方官的叛乱而后逃亡，后因小妾的密告而招致毁灭。而在伊藤大辅的《忠次旅日记》三部曲中，从为了保护忠次和捕快展开斗争的情节中可以看出，爱着他的女人地位上升到了主角同伴的位置。可是在《沓挂时次郎》里，人在旅途中的名为时次郎的黑帮成员在决斗中杀死了一个赌徒，这名赌徒在弥留之际，拜托时次郎代为照顾自己的妻儿，这激发了他的责任感。在帮助这名赌徒的妻子的过程中，时次郎逐渐爱上了她，出于对她热烈的爱意，时次郎甚至想到要金盆洗手。这种对女性的真诚、温顺甚至女性崇拜的感情，是以往赞美侠客的电影中所没有的东西。

那么，这种差异到底来自哪里呢？这明显是来自美国电影的影响。从1910年代到1920年代期间美国电影盛产西部片，而当时，被称为“好坏人”（good-bad man）的角色在西部片中最受欢迎。这是一种最初以恶棍的形象登场、中途变成好人反过来和恶汉们搏斗的角色，要说为何中途变成好人，大多是由于邂逅了心地善良的女性的缘故。古老的骑士道故事的痕迹在那里复苏，粗人的内心亮起了贵妇人崇拜的灯光，那丝光亮引导他的灵魂并使其获得救赎。长谷川伸的几部流浪片的名作，从黑帮成员的男人因为路途中邂逅的女子而得到精神方面的转机这一点来看，是区别于以往的侠客故事的，它们经由西部片的“好坏人”影片，与西方的骑士道故事结成一体。因为据长谷川伸自己说，由伊丹万作担任编剧和导演的《刺青奇偶》，是一部从美国电影《纽约港》中汲取了灵感的影片，所以我们可以推断《沓挂时次郎》在故事情节的几个要点上都从威廉·S·哈特导演并主演的、以阿

拉斯加为舞台的电影《林场复仇记》(*Blue Blazes Rawden*)中汲取了灵感。在这部影片中,外号“鬼火劳顿”的脾气火爆的樵夫,在决斗中杀死了卑鄙的酒馆老板。这个酒馆老板是个赌徒,在濒死之际求他不要告诉其母自己曾是这样一个恶棍,所以第二天当赌徒的优雅的母亲到来时,他好像面对贵妇人一般地彬彬有礼地接待了她,在这一过程中,他的心灵也变得温柔、纯净了。不得不说《沓挂时次郎》和这个故事如出一辙。据淀川长治说,依然以同一时期的阿拉斯加为舞台的美国电影《育空河的火焰》(*The Flame of the Yukon*),讲述了一个身份低微的酒馆女郎接济了贫穷的流浪汉,后来得到那个流浪汉帮助的故事,而可以推测这部影片是《一本刀土俵入》的原型。这些作品中共通的是,恶棍或者莽夫邂逅正经女人,并变得为了让那个女人幸福而付出努力。

作为无声电影时代的流浪片流行期的代表性作品,辻吉郎导演、大河内传次郎及酒井米子主演的《沓挂时次郎》(1929),以及长谷川伸原作、稻垣浩导演、片冈千惠藏主演的《记忆中的母亲》(1931)被松田映画社保存了下来,两者都在其后反反复复地被翻拍。《记忆中的母亲》讲述的是番场(日本滋贺县米原市的地名)的一个名叫忠太郎的黑帮成员,把对幼年时期和他分别的母亲印象当作心灵支柱,四处旅行,最终与母亲重逢。忠太郎原本以为母亲会温柔地接纳自己,没想到母亲看到他是黑帮成员而对他保持戒备,因为这件事他感到失望。通过那深深的失望,可以看出他想象中的母亲是多么理想化,而人们可以从他的那种把母性理想化的能力中了解到忠太郎内心的纯净。这部电影在摄影角度和剪辑的处理上也同样杰出。在拍摄重要场景时,摄制组或让摄影机倾斜,或从各个角度拍摄一个人物的特写再进行剪辑,

或出色地通过从固定的静止镜头到下一个静止镜头的绝妙的组接来暗示其间激烈的运动，这些处理展现了无声电影叙事的一个顶峰。

乘着长谷川伸掀起的潮流，小说家子母泽宽成为写流浪故事仅次于他的作家。子母泽宽的《弥太郎笠》同样由稻垣浩导演、片冈千惠藏主演，在1932年被搬上了银幕，该片进一步地推动了流浪片的流行。一个因为厌恶自己的武士身份而成了赌徒的名叫弥太郎的旅行者，与其说是一个黑帮成员倒不如说他是一个不受拘束的人，这部影片讲述的是他为了纯情的少女而与真正的恶棍们展开较量的故事，是一部具有明快的英雄主义与赞美女性的、富有诗意且让人感觉畅快的流浪片。虽然流浪片被看成美化恶棍和赌徒的低俗大众电影，而让道德家们皱眉头，但是像稻垣浩和将在下文中提到的山中贞雄那样才华横溢的新晋导演们，却通过该类影片为古装片带来了抒情性和罗曼司的芬芳。

就这样，流浪片给日本电影中旅行的印象增添了一种与或许正身处山那一边某个地方的理想的恋人邂逅的梦想。被严格束缚在家庭、村庄和职业的共同体中的日本青年们，他们在观看美国电影时最受打动的，是男女不论在路上、派对还是其他场所，都能自由地结识并由此萌生爱情。然而在日本这种情况是不会发生的。恋爱很容易被看作不得体的行为，谈恋爱这种行为往往被视为品行不端。不过，如果是一开始就作为不良分子登场的黑帮成员，在从共同体的纠缠中摆脱出来的完全自由的旅行途中，那种自由的男女之间的邂逅也不是没有可能的。

不久之后在现代剧中，也出现了由清水宏导演和五所平之助导演拍摄的、以旅行为主题的一系列优秀影片。清水宏的《恋爱修学旅行》（1934）、《谢谢先生》（1936）、《体育明星》（1937），五

所平之助的《伊豆的舞女》(1933)等影片就是其中的例子。这些电影故事情节大抵都是青年学生踏上有些悠闲的旅途，由此结识了同样在旅行的女学生或流浪艺人、正在前往新雇主处的女招待员、将被人贩子卖掉的女孩等人，他们虽然互相怀着朦朦胧胧的好感，但就这样分别，偶尔也能结成姻缘。山本喜久男在《日本电影中外国电影的影响》(中译本书名为《日美欧比较电影史：外国电影对日本电影的影响》)中指出，这种正在前往新雇主处的女招待员形象，受到了当时在日本十分叫座的美国电影《摩洛哥》中玛琳·黛德丽扮演的浪迹于殖民地的酒馆女郎一角的影响。

在日本文学的传统里，旅行深深地承载着宗教性巡礼的意味，不仅如此，它还被进一步赋予了作为冥想性契机来亲身体验无常这样一层意义。在电影中，这种无常感在对旅行的描写中也随处可见，而比这更为重要的则是一种期待，即主人公从共同体的纠缠中摆脱出来，暂时获得自由，由此可能发生像美国电影那样的男女间的邂逅。

11. 山中贞雄

无声电影的一个场面中的信息量要比有声电影的一个场面中的信息量少。当然这只是一般的情况，虽然既存在含义丰富的无声电影的一个场面、又存在没有意义的有声电影的一个场面这种情况已经不用多说了，但是一般来说，因为台词只能通过字幕来表现，又不具备音响和音乐等元素，所以无声电影的一个场面中的信息量相对要少一些。不仅是声音方面，当时的电影胶片的影像清晰程度也较低，在布景的人工照明下进行的拍摄中，只有镜头准确对焦的部分被清晰地拍摄下来，而其前后的影像模糊到人物表情也变得看不清楚的情况十分普遍。

主要是因为语言信息量较少这个原因，人们认为电影与小说和戏剧相比，在心理分析和理论性思索的表达上较为薄弱，这是当时的一个常识。然而在另一方面，热爱电影的人们认为就运用光、影以及运动带给观众感情和感觉上的强烈印象与冲击这一点来说，电影并不比小说和戏剧逊色。电影的艺术价值与其像小说和戏剧一样寻求其中的含义，倒不如说应该追求像音乐那般感觉性、感情性的层面，这个观点在无声电影时代特别有力。影像的运动也被人们认为像音乐一样具有节奏。认为电影影像中存在着类似生命般的东西的“上镜头性说”、认为正是影像运动的节奏造成了艺术快感的“节奏说”，以及认为从镜头组接的方式中产

生出了全新意义的“蒙太奇论”等，各种理论通过评论家们的翻译相继从法国、德国、苏联传入，人们阅读它们并展开讨论。尽管左派的青年们把来自苏联的蒙太奇理论奉为金科玉律，但是一般来说，年轻电影作者们较量的是感觉和情绪的新鲜程度。

无声电影的方法论主张电影是感性而有节奏感的，应该诉诸人们的情感，在这个方面，山中贞雄被评为最杰出的作者。他1909年出生于京都，从在京都第一商业学校读二年级起就是一个狂热的影迷，每周去看美国的连续动作片(serial)^①，回来后都要和附近的少年们玩一番打斗游戏。牧野正博是和他念同一所学校的高年级学生，在他的介绍下山中贞雄从商业学校毕业后进入了牧野摄影所，担任副导演并创作剧本。在1932年他22岁那年，山中贞雄在岚宽寿郎制片成为一名导演，推出了自己的第一部作品《抱剑而眠》。这是一部改编自长谷川伸小说的流浪片。岚宽寿郎制片是一家小制作公司，因为以往推出的都是些低预算的通俗作品，所以基本上被评论家们所无视。评论家岸松雄偶然间看到了这部影片，给《电影旬报》写了一篇对其大加赞赏的长篇文章，这使得山中贞雄的作品受到了好评，此后他发表的每一部作品都获得了关注。

山中贞雄的古装片，不同于他的前辈伊藤大辅和牧野正博已经建立起来的样式，它们不是那种通过演员们夸张的动作和大幅度移动摄影中强烈的节奏与语调来调动起悲怆感情的影片。山中贞雄的古装片样式，是十分平静地描绘孤独的人们的心情及心灵的交流，通过风景诗式的影像来使影片充满情感，除了必要的镜

① 1910年代至1920年代流行的一种电影样式。它们是些长约10到20分钟的以打斗为主的短篇电影，每周放映一部，大约在放映到15部时完结。

头以外尽量用机智过人的手法省略掉杀气腾腾的打斗场面，注重幽默感，还时常在作品中加入戏作作者式的滑稽可笑的表达。尽管其作品的故事极为通俗，但是当它被导演用出色的节奏与和谐的影像运动表现出来时，那种精炼的感觉使得他的影迷们沉醉其中。

山中贞雄的第二部作品《铜钱雨》在同一年拍摄完成，本片同样是根据长谷川伸的流浪故事改编的。岸松雄在给《电影旬报》写的对本片的长篇评论中指出的以下观点，不禁使人联想到他如今已经基本遗失了的无声电影的特长。

……斗笠顺流漂走。于是，“漂啊”、“漂啊”、“这里是”、“哪里呢”、“一问马夫们”、“说这里是信州”、“中仙道”，这些字幕和美丽的原野、山和街道的画面相互穿插在一起的时候，我们从中感受到的不仅仅是形成了该片背景的地理环境的变化，也感受到了一种情绪的转换。“漂”这个字带着的清冽感觉和河水流动的画面之调和，“这里是”之后连续出现的柔和的画面和字幕的展开。水、木、原野、山，这些都给人们祥和的感触，影片拍摄到这些真是不错。

……绳帘在摄影机前垂着。阿米就在绳帘的那一边。阿米思念着一个男人。这时，只有绳帘在静静地摆动。这无疑暗示了阿米内心的波动。

又比如，空中，云很快地飘过。下雨了。酒馆的二楼有人说了一句“下起雨来了呢”。阿米关上纸拉窗。道路有积水，人们打着伞走过。（俯瞰）柳枝上积着雨水。而阿米的心情很悲伤。溅落在纸拉窗上的雨滴。这

段描写太有意境了。

山中贞雄在这部作品里又一次地在摄影机角度、画面的构图上，发挥出了他独到的优点。除了俯瞰所产生的情调(比如，打着伞走过的路人，或者等猪太郎回来等得不耐烦了的阿米的姿态，等等)，影片的构图还与布景者的技术相辅相成，努力地只向观众呈现出必要的部分。(例1：两侧一字排开的大杂院，穿过其间狭窄的小道就是大街。那里有黑色的板墙，形成一个T字形。)(例2：在带屋顶形船篷的游船里面，乔装成船老大的太郎吉，以及，他的头顶有一盏灯笼。这是多么简洁又深得要领的描写。)(例3：河堤上向中央偏左的位置上，有很小的不知是马头观音还是什么菩萨的祠堂。这个场面采用了远景，和从画面右侧偷偷靠近的捕快的身影相协调。)可以看出，这里所有的东西甚至包括一草一木，都经过了精心处理。(岸松雄《日本电影论》)

让诗意的片断式台词的字幕和令人印象深刻的影像交替出现，以此来提高表现效果的做法，已经被人们称为伊藤大辅所擅长的“话术”了。虽然这并不一定是山中贞雄独创的手法，但是他把这方法也应用在表现敏感的情感波动上了。

山中贞雄擅长创造出具有节奏感的影像运动，与此同时，他还在让各个镜头保持优美的构图方面展现出了卓越的才能。他对浮世绘版画等艺术有着浓厚的兴趣，似乎从那里学来了优美的构图。西洋油画曾经是王孙贵族和大资本家宅邸里的装饰品，直到近代为止还在构图上一味地强调厚重感，和它相比，日本的浮世绘版画为迎合大众的口味而绘制，有时试图通过对构图异常的执

著，来调动起大众的好奇心。从浮世绘中，产生了诸如在前面放上一个巨大的物体隔着它眺望远处或是俯瞰这种西洋油画中非常少见的富有变化的构图，浮世绘在这方面有一种洗练的积淀。被称为“纵向构图”的拍摄方式，是山中贞雄所擅长的手法之一，比如观众能在前面巨大物体的后方看到不显眼的打斗场面。即便是岸松雄在这篇评论里进行了说明的几个画面，也都酷似浮世绘，或者说令人联想到歌舞伎舞台上那番情景所具有的绘画性。

山中贞雄在次年 1933 年转入日活。并且，他的每一部作品还是获得了好评，白井乔二原作、大河内传次郎主演的电影《盘岳的一生》（1933），是其中最受关注的作品之一。故事讲述的是一个不知怀疑别人为何物的过于正直的武士阿地川盘岳，因他的正直而屡次遭人欺骗利用，但即便如此，他依然想要坚持正义活下去。本片是一出喜剧，夹杂着十分接近闹剧的对滑稽动作的夸张。为干旱而苦恼的农民们和完全不顾农民死活的老爷和家老们、卑鄙的煽动家、为了在一生中撒一次弥天大谎而努力装作正直的道德家，在形形色色的人物中间，盘岳不断地寻找正确的生活方式。最后他受雇成为看西瓜地的人，和偷瓜贼们展开了你追我赶的混战。在那里，他们把西瓜看成是橄榄球，追着它跑。虽然山中贞雄绝对没有忘记过取悦观众，但是日活的高层人物却在大幅删减之后才让这部影片公映。因为公司的这名高层人物觉得该片作为娱乐电影来说太过严肃，看起来几乎像是倾向电影了。

12. 倾向电影

在 1920 年代末期思想运动、工人运动、艺术运动激化的情况下，现代剧里面，倾向电影同样被大量地拍摄出来。片冈铁兵原著、小林正改编、内田吐梦导演的《活着的人偶》（1929），是这股风潮中最先获得好评的作品。片冈铁兵作为当时的前卫文学运动即新感觉派的作家得到了人们的承认，后来他成为一名普罗作家，又创作了许多大众小说从而成了一名流行作家。1930 年，他被视为共产主义者遭到了逮捕，1932 年在监狱里发表了改变自身政治立场的声明。次年出狱后，他在文章中写道：“尽管我因为怕死而改变了政治立场，但这也是对出狱后或许没人理睬这一点没有清楚的认识就做不出来的一个转变。”（《文学式自传》，《新潮》1930 年 6 月号）。但是他再次凭借通俗恋爱小说获得了巨大的成功，其中几部还被拍成电影并十分叫座。日本侵华后，他主动配合了战争。他的生存方式是这个时期日本作家的一个典型生存方式，制作了倾向电影的电影人也大多差不多，只不过他们在程度上略有不同而已。但是，电影是被作为公司的商品拍摄出来的，因而虽然说是左翼电影，也仅仅是停留在有那种倾向而已。因为拍摄这种电影的人们遭到逮捕并被逼到怕死的地步这种情况是极个别的，所以相对应的政治立场的改变也没有变成什么严重的问题。

《活着的人偶》的故事，是地方上曾为院外团^①成员的男人，也就是作为保守派政治家的手下进行着半黑社会性质活动的一个青年，他遵从其议员老板的命令，来到东京成为信用调查所的职员，谋划利用银行的不良信贷来趁机控制银行。另一方面，他迷上了同一家公司里漂亮的摩登女郎，厚颜无耻地追求她，却没能修成正果，后来和儿时友人的遗孀同居。但因他太过自私自利对方也很讨厌他。就在那时，他阴谋控制银行的计划也宣告失败，他不仅被总经理出卖，还遭到了议员老板的抛弃。

在这部作品里有对政界和金融界黑幕的揭露，影片也嘲笑了巧妙地混迹其中并试图获得成功的、既冷酷又善于算计的利己主义者们的丑陋嘴脸。小杉勇扮演主人公备受好评。他是一个在以往电影明星的概念里所没有的、既矮又胖、有着乡下人气息的男人，他不修边幅地莽撞行事，将精力旺盛的人物表演得活灵活现，展示了电影演员的一个新类型。他向人们证明了，除了以美男子自居、衣着体面的演员，像他这样将在社会里生活的人们真实地表演出来的演员，也能获得一定程度上的名声。

在同一年，沟口健二的《都会交响乐》（1929）对大都市中的资本家和贫民进行了对比性的描写，将资本家彻底地贬斥为贪得无厌、谎话连篇的家伙们，然而，本片在接受审查时被勒令对许多场面进行修改，因而被认为是以严重有悖于原型的状态面世的，影片最终获得的评价很低。

就审查当局留下来的记录来看，八木保太郎对波兰女性作家艾丽查·奥若什科娃（Eliza Orzeszkowa）的小说《马尔达》（*Marta*）进行改编、由田坂具隆导演的《看这个母亲》，是倾向

① 非议员党员组成的政党外围团体。

电影中遭到最无情删减的作品吧。这部影片讲述的是，一个曾为幸福的年轻学者妻子的女性，在丈夫死后找不到工作，最终流落街头继而自杀，她的一名女性朋友虽然收养了留下来的孩子，但是这个女性同样走向了悲惨的命运。并且，影片将这种贫困的女性们和享受着奢侈生活的资产阶级进行对比，谴责了阶级对立的社会。

在审查时被删减的是以下的部分。

一、删减，463 米

第二卷中，第九处字幕及第十二处字幕，删减 6.5 米(公安)●同卷，妇人会馆的咨询部开放时间结束后，一个老妇人一边哭泣一边向工作人员苦苦哀求着什么的地方(风俗)，和着装华丽的妇人出现在同一家会馆的音乐会会场入口处的地方，及求职的妇人们回去的场面，和其后的第十四处字幕，删减 26.5 米(公安)●第三卷中，第二十处字幕后表现上流社会家庭用餐的场面，删减 1.5 米(公安)●同卷，第二十三处字幕，删减 1 米(公安)●第四卷中，第九、第十、第十一处各字幕和其间的倭子手握纸币倒下的场面，删减 11 米(公安)●同卷，描写贫民区的食物，及朝鲜人在街上吃“面包”的场面，删减 6.5 米(公安)●同卷，第十四、十五、十七处各字幕，删减 2.5 米(公安)●第五卷中，在咖啡店里出现纸和货币的场面，删减 2 米(风俗)●同卷，在咖啡店门前，汽车里的绅士试图诱惑倭子的场面，及其中第七处字幕，删减 9 米(风俗)●同卷，北部职业介绍所中求职者蜂拥而至的场面，及倭子倒在街上的场面，和其间的

第八处、第九处字幕，删减44.5米(公安)●同卷，第二十六处字幕，删减0.5米(风俗)●第六卷中，第六处字幕，删减4米(公安)●同卷，第九处字幕后出现的两处几张纸币的特写画面，删减1米(风俗)●同卷，第二十三、第二十四、第二十五、第二十六、第二十七、第二十九、第三十处各字幕，及绅士在其中或其他地方出现的画面，删减69.5米(风俗)●第三十七、三十八两处字幕，删减0.5米(风俗)●第七卷中，第二十处字幕，删减1.5米(公安)●同卷，琉璃子脚部的特写，及琉璃子使用“带镜子的粉盒”化妆的场面，删减1.5米(风俗)●同卷，从卖号外的人售卖号外的场面，到旧田夫人在工厂里面对女工进行演讲的场面，及其间的第二十八、第二十九、第三十处各字幕，删减30米(公安)●同卷，第三十二、第三十三、第三十四、第三十五、第三十六、第三十七、第三十八处各字幕，及其间的旧田夫妻的演讲、琉璃子等人乘坐的汽车出现的场面，删减61.5米(公安)●第八卷，第十一处字幕后出现的表现时间流逝的场面中，老绅士和舞女同坐一辆车及音乐会会场里男女听众牵着手场面，删减9米(风俗)●同卷，空饭盒出现的场面，删减1.5米(公安)●第九卷，第二处字幕，删减4米(公安)●同卷，第十八处字幕，删减5米(公安)●同卷，第二十处字幕(黑板上的六个字)，及倭子凝视黑板的场面，删减9米(公安)●同卷，第二十七处字幕(报纸上的报道)，删减10米(公安)●第十卷中，倭子变得像疯子似的向路人乞讨的场面中，从巡警对倭子进行警告的场面，到千路的房门口的场面，及其间第

十二、第十三、第十四处各字幕，删减 47.5 米(公安)●同卷，倭子在五金店里向有艺妓相伴的绅士乞讨的场面到她偷了纸币逃跑的场面，及其间的第十五、第十六、第十七、第十八、第十九、第二十、第二十一处各字幕，删减 72.5 米(公安)●同卷，在倭子自杀的场面中，千路边运用肢体语言边向群众喊着什么的场面，及表现餐车内部的场面，和其后的第二十二、第二十三、第二十四、第二十五、第二十六处各字幕，删减 23.5 米(公安)

评论家友田纯一郎批评这部作品的审查删减是“审查的压迫”，并这样拥护这部作品：

尽管删减掉四百米的胶片，试图让作品原本的意图变得模糊并将其扼杀，但是影片依然告诉我们，这位母亲失去了丈夫，怀抱幼子流落街头，为求职所做出的努力也破灭了，她将生病的孩子留在小旅店自杀了，她落得如此悲惨的下场是由现代社会机构的不完善所引起的，也告诉我们爱不是生活的食粮。这位母亲的友人走上和她相同的道路，并已经领会到了这样的道理，那就是“想在现代生存下去的女性就出卖自己的贞操吧，不然死路一条”！她成为失去了生母的患儿的第二任母亲。并且她呼喊道：“我肯定也会倒下的。要将这个孩子抚养成人，就需要第三位、第四位母亲……”影片在这里结束了。

影片将女性也和男性同等看待，并隐约地暗示了女

性应当做些什么。

影片毅然颠覆了以往宣扬母爱的电影，并在片中提出当今的问题，就这一点来说，虽然影片的原型遭到了严重歪曲，但是该片依然充满着强烈的真实感。制作者的努力绝没有化为泡影。（《电影旬报》1930年6月21日号）

帝影的铃木重吉导演的《什么使她沦落至此》（1930）被称作倾向电影，不仅作为一部作品来说最为出色，还在票房方面也大获成功。这部作品原本是左翼作家藤森成吉的一部戏剧，它在筑地小剧场里上演并获得了好评。一个贫穷的少女被伯父伯母卖给马戏团，她和在那里结识的青年一起经历了各式各样的生活。在这个过程中，他们遇到了各种伪善的资本家们并遭遇了磨难。两人计划殉情，结果只有青年死了，而她被基督教的女子感化院收容，可是，那也是一个同样充斥着伪善的地方，愤怒的她一把火烧了修道院。

摄影师出身的铃木重吉导演和本片的摄影师冢越成治合作，创作出了具有优秀构图的场面，并且，导演为了和高津庆子饰演的女主角的可怜模样形成对比，将伪善的资本家们在影片中进行甚至有些讽刺画意味的夸张处理，这让普通观众狂热不已，从而创下在浅草的电影院连续上映五周这样就当时来说罕见的纪录。

据说木村庄十二当时作为副导演对这部作品作出了巨大的贡献，他谈到，铃木重吉拍摄本片的目的根本就不是因为他有左翼思想，而是出于对欧洲前卫电影的兴趣，想尝试一下前卫式的表现手法。

——那么，您还记得《什么使她沦落至此》的场面里那些有前卫派风格的地方吗？

木村：哎呀，很多地方都有啊。要从开头讲的话，是第一个镜头。地平线是斜的，轨道也是斜的，火车倾斜着开过来，女主角澄子走在火车旁。这样一个摄影角度，就是前卫派，姑且不说在现在它会受到怎样的评价，在当时观众可大吃一惊哟。……片中使用了让人感到兴奋的蒙太奇。做得多少有点煽动性啦。在马戏团的场面里，主角被艺人们欺负之后的镜头，我们把老鼠在笼中徒劳地打转的镜头用蒙太奇插入，类似这样的啦……观众的反响吧，特别惊人。在影片最后有主角反抗的场面，一放映到那里观众们就大喊：“对啦！干掉他！”还向银幕扔木屐和草鞋呢。（采访者岩本宪儿、佐伯知纪，《电影的青春》）

在这个时期的铃木重吉的故事片中，只有1932年的《熊出没的开垦地》这部作品被保存了下来。影片描写了在北海道被开垦的土地上，阴险的地主和贫穷的拓荒者们之间的纷争，是一部铃木传明主演、令人感受到普罗意识形态的作品。影片对荒凉的开垦地的四季所进行的拍风景照式的处理方式，给人们留下了深刻的印象。

然而，影片并不一定就是在宣扬阶级斗争和革命，它的内容基本没有超出同情穷人之类的人道主义范畴，而这一点也适用于所有倾向电影。铃木重吉导演在三年后的1933年，制作了陆军的宣传片《三月十日》和海军的宣传片《这一战》这两部纪录片，他运用蒙太奇手法在影片中加入老新闻片的片段。如果说

《什么使她沦落至此》是左翼电影的话，这只能理解成导演在政治立场上的转变，而如果说它是人道主义略显古怪的表现的话，这就不一定说得上是一种立场的转变。

内田吐梦推出了《复仇选手》(1931)等作品，开始被人们视为进步派中最前卫的人物。《复仇选手》是一部古装片，由小林正编剧，影片喜剧性地描写了为了满足君主的虚荣心一般平民被迫作为武士进行复仇的悲剧，从而讽刺了封建思想。当时说到进步派，基本上和左派是一个意思。不过，在这一点上内田吐梦的立场也很暧昧。1933年他在新兴电影拍摄的《警官》的灵感，来自当时共产党员为了筹集资金而实施的抢劫银行的事件，影片把这些劫匪描写成实际上也是资本家儿子的轻佻的黑帮们，同时赞美了拼命追踪并逮捕了这些人的警官。从这以后，内田吐梦的思想轨迹随着第二次世界大战的迫近，在左右翼之间大幅度地摇摆不定，到了第二次世界大战后，他的思想渐渐向近似佛教式虚无主义的境地靠拢，而这是以后的事情了。

13. 普罗映画的活动

从 1929 年到 1934 年，日本普罗映画同盟(简称普罗映画)这个电影团体开展了活动。作为普罗艺术运动的一个组成部分，这个年轻电影人的团体开展了左翼电影的自主制作放映的运动。在今天，为了进行政治运动、思想运动、艺术运动而制作并放映电影的活动十分频繁，说起来的话，普罗映画是其起源。然而，运动是在警察激烈的压迫下进行的，因而其困难程度非如今的活动可比拟。此外就我所知，在如此早的时期，如此有组织、如此活跃地开展不受制于电影公司和发行公司的独立的电影运动，这即使在世界范围内也少有例子。我认为这可以说是日本电影独有的传统。

掀起这个运动的，是电影评论家佐佐元十。他在 1927 年，用当时资产阶级家庭拍摄家庭电影用的某种程度上已普及了的 9.5 毫米的百代宝宝摄影机，拍摄出《劳动节》、《帝大新闻》、《罢工》、《街头》等作品。佐佐元十还创立了属于日本普罗艺术联盟的无产阶级剧场映画班。次年，这个组织成为新结成的全日本无产者艺术联盟(简称纳普)下属的左翼剧场所属映画班，拍摄了取材于千叶县野田酱油劳资纠纷的《野田争议》，受到关注。该片在正在进行罢工的劳动者以及罢工支援团体中进行了放映，证明了电影能够成为工人运动中开展教育宣传的强有力的手段。

可是，直到这个时期，运动虽然用的是组织的名义，但是实质上更近似于佐佐元十的个人活动。然而，依据这个经验，同时也是评论家的佐佐元十在杂志《战旗》的6月刊上发表了论文《玩具·武器——摄影机》，文章呼吁把被看成玩具的9.5毫米电影作为阶级斗争的武器来灵活加以运用。由此运动形势高涨，在他的邀请下，批评家岩崎昶加入进来。岩崎昶不仅活跃于言论方面，本人也拿起摄影机进行制作活动，成为普罗映画居于指导地位的成员。其后虽然经历了一番周折，但依然在次年也即1929年(昭和四年)成立了普罗映画，2月份举办了成立大会，在这一年该组织制作了《山宣葬》、《山宣劳农葬》、《第十届东京劳动节》、《地铁施工》(片段)等作品。与此同步，这个组织计划进行电影的巡回放映，在新潟和山形都等地也开展了放映活动，发行机关的杂志，同时也在京都成立支部。《山宣劳农葬》就是由京都的小组所集体制作的作品。

到了1930年运动更加高涨，在东京读卖讲堂举行的“普罗电影之夜”大获成功，满员的观众在闭会后浩浩荡荡地涌到银座举行了示威游行。为了举行这样的放映会，电影也都必须接受警视厅的审查，并且，来参加放映会的观众不得不接受警察故意要让你难受的搜身检查。即使这样，观众还是蜂拥而至，因而会场充溢着反抗权势的气氛。虽然上映的作品是基本上未能超出业余电影范畴的影片，但是会场内喝彩声响起，观众情绪高涨，这种情绪从会场内充溢而出自发地形成了街头游行。由于审查当局禁止在普罗映画的放映会上附加对电影的说明，于是他们以播放德国的劳动歌曲或者《国际歌》，取代运用语言进行说明，这样反而更让观众的情绪高涨。

这一年在作品方面，拍摄了《第十一届东京劳动节》、《隅田

川》、《孩子》、《普罗映画新闻》、《柏油马路》、《咱们的广告》、《港湾劳动者》等纪录片，和动画片《煽动阿太和宣传阿吉·消费组合之卷》。兵库、冈山、大阪等地也建立起支部，成员达到了200余人，八户、弘前、富山、山梨、札幌、函馆、千叶、埼玉、京都、大阪等地举行了放映会。放映的形式大致是，各地的活动家在当地进行放映会的准备，同时从中央运来放映机和胶片。如今自主放映的形式就是继承了这个时期所确立的做法。

电影公司制作的左翼电影，终究有作为商业电影的局限。故而人们不称它为左翼电影，而称之为倾向电影，即仅仅是有那种倾向的电影。普罗映画的成员们一个个怀着自己的作品才是真正的左翼电影的自负，他们利用自己的机关杂志大张旗鼓地开展论争。对此，被批判的一方就自己在资本家赚钱买卖的框架之内这一点上感到自愧不如，因而不得不对普罗映画的表示敬意。因此，普罗映画的从电影公司有实力的电影人那里，也获得过经济上的支援。但是，他们的支援基本上都是发放免费的盒饭。

1931年，拍摄完成了《前进，战旗》、《土地》、《第十二届东京劳动节》、《全线》、《救救歉收地区的农民》、《俺的春天》、《普罗映画新闻》，以及动画片《奴隶战争》。巡回放映在门司、下关、饭冢、福冈、若松、北九州采煤矿井地区、埼玉等地展开。

到了1932年管制变本加厉。大会被勒令解散，从而只能私下举行，并且在电影制作方面仅有《普罗映画新闻》和使用布景的《世相读本》。即使这样，巡回放映活动在工人社团、学生社团等中间频繁地开展，长野、上諏访、饭田、松本、土浦等地都进行了放映活动。由关东消费组合联合委托制作的作品《劳农团

结饼》也被拍摄出来。

根据警视厅警保局的《审查时报》记载，这一年的《普罗映画新闻第七报》中被审查删减的镜头为以下各处：

一、删减 17 米

1. 第一处插入镜头(反对战争和失业云云)删减 1.5 米(公安)

2. 第十三(劳动者的同伴云云)和第十四(真正的云云)处各字幕，以及第七(社会民众党云云)、第八(加藤勘十云云)、第九(麻生久云云)、第十(吉田由市云云)、第十一(吉田由市云云)处各插入镜头，删减 4 米(公安)

3. 第十六(镇压)、第二十(为了谁?)处字幕及第十三(非法运动云云)、第十四(第五区吉田由市云云)处插入镜头，删减 2.5 米(公安)

4. 第二十三(女人的温柔心肠云云)、第二十四(但)、第二十五(失业者在增加)、第二十六(雪在下云云)、第二十七(在这种情况下云云)处各字幕，删减 2.5 米(公安)

5. 第二十九(无产阶级云云)、第三十(学校也云云)、第三十一(反对战争)、第三十二(反对时装云云)、第三十三(进步的学生云云)处字幕，及警官拘留散发传单的人的画面，删减 6 米(公安)

6. 第三十七处字幕(破坏罢工)删减 0.5 米(公安)

1933 年，作品仅有大阪支部拍摄的《大阪劳动节》，和金泽支部拍摄的《金泽劳动节》而已。即使这样，依然以真鹤、伊

东、多摩川周边地区建筑工人作为对象举行了巡回放映。大约是因为在城市里已经没有办法举办放映会了吧。组织里的一些人，参加了被称作是最后的倾向电影的由木村庄十二导演的独立制作作品《河对岸的青春》的拍摄。

这样到了1934年(昭和九年)，勉强支撑着组织的成员大部分遭到逮捕，活动完全陷于停滞。短暂而充满了激情的普罗映画运动宣告结束。

现在，由普罗映画作品保存会所保存的普罗映画的作品有《全线》、《土地》、《第十二届东京劳动节》、《山宣葬》、《山宣劳农葬》，以及《体育》等。这部《体育》并非正式的普罗映画的作品，是由同一时期他们的同志，即早稻田大学电影社团以类似于普罗电影的制作方式拍摄的电影。这些作品都是短篇。

现在看这些作品，并不觉得作品本身特别优秀。就这些作品而言，它们没有超出业余电影的范畴。但因为都是纪录片，拥有某种要素让我们想象出1930年前后激烈的工人运动的某种氛围，是有关工人运动的贵重资料。

比如说，《第十二届东京劳动节》是对过去悲怆的劳动节的记录，和战后热闹但无精打采的劳动节迥然不同。影片描述的是在芝浦埋地(现在的港区芝浦三丁目附近)集合的劳动者们，向着解散地上野公园行进。原来的影片应该是一直拍摄到上野公园里劳动者们气势高涨的地方，可是包括这个部分在内的影片后半部遗失了。影片中有警察大量出动干扰游行队伍，以及把一般的随身物品作为凶器没收的场面。虽然有这种警察的压迫和干扰，但仍然有大量劳动者在劳动节聚集起来，这件事本身，就表明了当时偏向左翼的人们的反抗意志，因而，即便仅仅拍摄下举行游行的劳动者，聚集来参加普罗映画放映会的观众依然感到兴奋。

因此，并没有和警察发生激烈冲突、默默行进的劳动节队伍等情景，在今天看来，可能会觉得没什么特别的，可是对于普罗映画来说记录劳动节的情景是他们的保留节目，分别在1927年、1929年、1930年、1931年、1932年拍摄过五次。这部《第十二届东京劳动节》是1931年的作品。影片里被拍摄下来的劳动者，没有高举工会的旗帜等东西。因为劳动者是全凭每个人自己的意志加入其中的，就此而言，每个人都是一名斗士。他们未经计划地聚集起来，却不是乌合之众，人们从中能够感受到其坚定的步伐和不屈的气概。不使用煽动性的演说和麦克风等，也似乎获得了热烈的回应——之所以这么写，是因为很遗憾这是部无声电影，所以不知道声音是怎么样的。

《全线》这部电影，有呼吁东京市内公交的劳动者举行全线停运罢工内容，按当时的说法是煽宣(煽动、宣传)电影。公车的女乘务员这个职业，于1920年左右设立招收，在造成女性参与就业的潮流兴起方面发挥了重要作用。然而，出于她们可能侵吞票款这种对人极不尊重的怀疑，曾设立被称为“密行”的搜身制度。女乘务员们对这种无视人权的制度不满，作为工会斗争的课题之一，要求废除这项制度，并为之斗争。遗失的影片《普罗映画新闻》里，据说有妇女劳动者到警视厅前面举行示威游行，警察向她们投放催泪瓦斯，致使很多人倒下等场面。《全线》是一部面向战斗不止却遭受残酷镇压的东京交通劳动组合的成员发出呼吁的电影：一定范围的罢工只会被市政当局所镇压，所以必须举行公交全线的总罢工。

《山宣劳农葬》也是虽然朴素，但让人联想起当时的时代情景的作品之一。这是记录下被右翼恐怖分子暗杀的劳农党国会议员山本宣治葬礼的纪录片。在东京举行的葬礼，由东京的普罗映

画小组拍摄下来以《山宣葬》的名称发表。后来，山本议员的遗骨被运回到他所在的选区京都的宇治，举行葬礼，《山宣劳农葬》是由京都的有识之士拍摄的葬礼场面。当时，山本议员被暗杀是给左翼活动家们造成极大震动的事件，他们将对这次暗杀的愤怒，以及对被冠以“山宣”这一爱称的斗士的追悼心情，就算仅仅是拍摄下追悼会的记录也要试图表现出来。因此在那里，有拿着自己并不熟悉的摄影机站出来的人。但是，即使技术上还不成熟，葬礼时京都的出租车司机们停下工作、排着长长的车队参列葬礼的情形，被以俯瞰角度拍摄下来等处，是非常杰出的记录。影片还记录下了奔向三条青年会馆的河上肇沉痛的神情。可以看到，在葬礼上，除了劳动者、农民、水平社等方面的人以外，还有许多一般市民参加。其人数之多鲜明地说明了，虽然这里是他的老家，但支持、爱戴和追悼“山宣”的人们却广泛地存在着。即便从这一点来说影片也是珍贵的记录。

《土地》据说是一部提出了因城市的工厂迁到农村导致佃农从自己耕作的土地上被赶走的问题，并号召工厂劳动者和佃农团结起来一起斗争的电影。实际上看了也不清楚影片在讲什么。之所以这么说，是因为据传言审查时影片重要的场面被一个不剩地删减掉了。不过，影片有农民无视禁令进入被地主规定禁止入内的农田的描写。作为可以窥视到工人农民团结战斗的战略战术的资料，影片具有一定价值。

参加普罗映画运动的早稻田大学的学生，和校内戏剧小组一起拍摄了作品《体育》。该片的内容是，反对大学内体育设施被一部分明星一样的运动部成员独占使用，一般学生被置于只能在一旁观看的地位，主张体育应当实现大众化。运用蒙太奇，把电影明星的肖像照和运动部选手们的身姿组接在一起；并且刻画出

由于早庆战^①的受欢迎程度，倒票的黄牛大赚特赚的样子。虽然幼稚粗糙，但是一部意图清晰可见的作品。之后成为左翼电影导演的山本萨夫当时活跃在早稻田大学的演剧部里，他也参与了这部电影的拍摄。

1929年在京都，一些喜爱电影的青年们成立了名为童映社的小团体，并在1930年制作了短篇影绘动画片《烟囱修理工佩罗》。他们自己担任放映员和解说员，组织儿童观众积极举办了放映会。担当剧本、绘画、导演工作的田中喜次，在普罗映画拍摄山本宣治葬礼的纪录片的时候曾担当过摄影。他还是业余电影人，在制作影绘电影方面，他从德国有这样的作品这个情报入手，独自对其进行了改造。出来的作品非常出色，因而放映会场往往挤满了儿童。

影片内容是明显的反战电影。托姆·塔姆国有个叫佩罗的烟囱修理工。有一天，他把被雕袭击的鸟藏在烟囱里帮助了它，从鸟那里得到一只魔法蛋。一天，他未经许可开动王子乘坐的汽车，即将被处以死刑，然而正好战争爆发，因此顾不上执行他的死刑。眼看己方就要战败，佩罗用魔法蛋制造出大量的士兵，因而赢得了胜利。于是，他被免去死刑，获得许多奖赏而回家。可是，透过送他回家的火车的窗子，佩罗看到的是无数士兵的尸体、破败的山河和荒废的城镇。佩罗因而感到悲伤，喊道“该死的战争消失吧”，扔掉了制造出大量士兵的魔法蛋。

这是部如此鲜明地主张反战的作品，可在当时审查中没有被删减而得以顺利通过。也许是依据这是部业余的电影、是一个虚构的国家里的一个空想的童话故事这样的理由，影片才没有被特

① 早稻田大学和庆应义塾大学两所大学间的体育比赛。

别地视作有问题。至少影片在面向儿童的放映会上顺利放映了。普罗映画的放映会上警察会进来，常常在中途下令终止放映。然而面向儿童的放映会警察则不会干涉。并且，《烟囱修理工佩罗》在普罗映画的放映会上也被放映。但是，次年也即1931年九一八事变之后，警察对反战题材电影的监视加强，据说实际上放映该片已经不可能了。今天残留下的该片唯一的胶片，佩罗乘火车回国之后的胶片被剪掉了。童映社在1937年解散，因为随着动画片的有声化，小制作公司经营变得困难。

内务省通过严厉的审查消灭倾向电影，通过审查、干扰放映活动及下令解散团体等，逼使普罗映画走向毁灭。后来，身处其中的主任审查官田岛太郎，得意洋洋地这样说道：

怎么说电影公司老板都是资本家。他们处于和危及自身地位的思想完全相悖的立场上。因此，他们不可能认真地拍摄左翼思想的电影。因为社会上多多少少地流行左翼思想，仅仅以此为凭依，他们采取了受到眼前成功的刺激的条件反射式、跟风式的态度，仅此而已。他们以往大量制作荒诞胡闹的电影、色情怪诞的电影，试图设法摆脱掉眼下的萧条而挣扎，可这个方法却未能如愿。于一筹莫展的窘境之间隙，他们战战兢兢地尝试制作左翼电影，这是实情。因为这并不是自主形成的制作方针，所以影片很单薄。另一方面，观众被严重的生活之苦所包围，想着至少看看电影，即使一时也罢了忘掉生活的困苦，因为是怀着这样一种为了排除抑郁的情绪而逃避到电影院来的，所以，和生活苦难相关的电影怎么会让他们欢喜呢？于是没多久，这个倾向就完全没

落了。

但是，乘着时代的潮流，自主地用 16 毫米胶片制作所谓倾向电影的人中间，有名为日本普罗映画艺术同盟的一派。他们是尽在琢磨怎么能够让自己拍摄的电影通过审查这个公共机关从而得以合法化的家伙们，因而，虽然在程度问题上留有争论的余地，但这帮家伙在本质上则没有不同。并且从这些人本来的生活和服饰等方面来看，也可知他们是走在流行前线的银座人类，也就是说，可以认为他们是试图引导潮流的、具有很强游戏色彩的集团。（田岛太郎《审查标准交流记》，《在审查室的黑暗中低语》，1938 年收录）

14. 弁士的艺术

作为日本独有的艺术出现的电影说明(活动弁士,也称活弁),因为其中有应该说是模仿了戏剧的阴台词,在1920年前后,遭受到进步的电影青年们强烈抵触。阴台词在遭到纯映画剧运动排除之后,电影说明被统一成为一名弁士负责台词及故事说明的形式,进而得到发展,涌现了许多名家能手,在日本成了对电影而言不可或缺的存在。从运用美文热情洋溢进行赞颂的说明者,到运用平常的语言知性地淡淡讲述的说明者,以及擅长于像漫谈^①一样将玩笑大量融入其中的说明者等,有各种各样极具个性的说明者。1930年前后在东京神田专门放映外国电影的影院,有位名叫须田贞明的说明者,擅长解说欧洲的艺术电影,他的说明在非常理智并清晰明确这方面具有特色。他的弟弟黑泽明,在这个哥哥的影响下大量观看了无声时代的外国电影名作,并从哥哥那里学习到了观赏这些电影的方法。

德川梦声在弁士中出类拔萃、广为人知,是被视为一流的艺术家而备受尊敬的人物。他1915年以来在赤坂溜池的葵馆,1921年后在银座的金春馆,1922年后在神田的东洋剧院,1925年后在新宿的武藏野馆,他在这样一些东京一流的主要放映艺术

^① 日本大众曲艺的一种形式。以滑稽为主,同时融入讽刺、批评社会的元素。

性较高的外国电影的电影院担当弁士，获得了声望。

小说家埴谷雄高和政治学者丸山真男在中学时代听着德川梦声的说明，观看了德国电影《卡里加里博士的小屋》，后来两人如此谈论梦声的技艺：

丸山：还有在无声电影的末期，世界上也有德国的表现主义什么的，特别了不起的东西，这个进入日本后，正好有德川梦声这么个天才。在我的心中，《卡里加里博士的小屋》等影片是离不开德川梦声的说明的。之所以这么说，是因为所谓的说明，在以往不是“现在出现的是坏蛋”之类，就是胡乱地堆砌华丽辞藻。可是梦声首次采用了也许可以称为同期说明的那种运用真正和画面相符的、具有现实感的台词进行说明的方法。这就像哥伦布的蛋^①，刚开始看起来好像没有什么……康拉德·韦特扮演的沉睡的男人……

埴谷：凯撒。

丸山：嗯。他潜入小姐的房间，因为是梦游症病人，所以能在房顶这样的地方随便走动。他潜入小姐的卧室，举起了短刀。到这里为止，梦声一直用音乐上叫极弱音吧、那种听得见又听不清的声音说着。凯撒这样举起了短刀，小姐睁开眼睛的时候，屏幕上映出歪斜着的、如闪电一般划过的文字“help”。那个瞬间，梦声

① 针对发现美洲大陆谁都能做到这样的批评，哥伦布把鸡蛋的一头打碎，把鸡蛋立了起来，以此表明后来想起来好像谁都能做到的事情，当有人第一次做的时候，也是很难能可贵的。

“杀人啦!”的尖锐呼喊在电影院内回荡。因为之前一直是用极弱音在说明,所以这格外有效果,让人毛骨悚然。倾斜的房屋之类表现主义的手法当然也很新颖,但梦声的说明和它完全配上,实际上很是焕然一新。

埴谷: 真是同时代啊。我也是听梦声的说明看了《卡里加里博士的小屋》。(模仿梦声的腔调)“距今大约100年前,在意大利北部的一个小镇……”

丸山: 太像了。(笑)做小说家可惜了啊。

埴谷: 梦声很少说话。是懂得抑扬顿挫的艺术家啊。沃纳·克劳斯弄醒了康拉德·韦特演的睡着的男人。

丸山: 他就是卡里加里博士。演技真棒。

埴谷: 卡里加里博士说,“快醒来,凯撒”,然后康拉德·韦特的鼻子首先开始颤动,之后慢慢地抬起眼皮,最后猛然间瞪大眼睛。了不起的描写啊。

丸山: 所以在无声片末期艺术最成熟的时候,出现了这样的弁士,他把这种无声片艺术巧妙地放到日本的土壤里,不是简单地做一个说明者,而是将配音几乎提高到了艺术的境地。它们正好偶然在同一时期出现,这可是了不得。

埴谷: 遇到梦声这件事,对你我都造成了巨大的影响啊。他是当之无愧的艺术家,电影本身当然也很优秀,不过梦声的存在使得电影的深度似乎加倍了啊。(丸山真男、埴谷雄高《文学的世界和学问的世界》,Eureka 1978年3月号)

获得巨大成功的古装片《新版大冈政谈》(1928)由伊藤大辅导演、大河内传次郎主演,影片结尾的打斗场面附加有如下的说明:

地面上有丹下左膳孤独的影子,“殉身于主命而先行离去的托间、佐久、月之轮的同门们啊,你们为谁而劳,又是为谁而死?我们,同伴们全都被利用、被抛弃了啊。主人只是专注于维持自己领地,专注于保全自身,由此,我们这些人的真心诚意,被估算为最多不超过六万石啊。可喜可贺啊丹下左膳,信任你的主人,遵从他的命令,即将为此殉身的你真是彻头彻尾的大傻瓜”,自问自答的丹下左膳,他的声音响彻四面八方。“唔,对了,算是惜别,尝尝我乾云丸的刀锋……”左膳向主君的队伍尾追而去,眨眼之间,寒光一闪,几个侍从武士已经喷出血雾、应声倒下。“大人,您请看,今夜的乾云丸可是格外锋利啊。”(鹤见俊辅、加太幸司编《日本的大众艺术》,社会思想社)

乾云丸是刀的名称。奉嗜好收藏刀剑的主君之命,独眼独臂的怪剑客丹下左膳为了得到这把刀杀人无数。最后他被害怕衙门前来追究的主君出卖,被捕快包围展开激烈厮杀。大河内传次郎扭曲着身子全力演出,摄影机也同样地扭曲自己的“身体”捕捉其表演。同时,弁士从低声到最高声,抑扬顿挫地做了充满激情的弁士解说。

但是电影说明中,也有随意歪曲作品内容的例子。1928年4月号的杂志《变态资料》,刊登了如下的报道:

如今经营着麻布六本木松竹和广尾剧院的大藏贡氏，曾经凭借他独特的猥亵说明风靡一时。称赞他的人中据说十个人里面十个人都是女性，并且是年轻的女学生，因而不得不让人吃惊。两三年前他在目黑剧院的时候，我听那个电影院的馆主说过，他不担当解说的时候，女观众减少六成左右。并且据说他解说电影的时候，大多数女观众，必定把手伸进自己的和服中，或者把手伸进怀里。同时他自己也说，如果观众没有这种程度的反映，他就感觉不到说明的乐趣。一经他的手，无论是什么电影，忠君也好母爱也好，都立刻变得猥亵，很是不堪。

比如电影《舞者莎莉》(Sally，大正十五年一月首映的美国电影，柯林·摩尔[Colleen Moore]主演)，一点都不猥亵，是部单纯的喜剧。经他之手后立刻成了贞淑的孤儿院院长怒喝“十二三岁的小孩子，就已经看见男人心动不已，真了不得”等，还有俄罗斯贵族落魄后在咖啡店做侍者的场面中，那个侍者稍微有些走路不稳，他立刻开口解释说“大公殿下由于悉数宠爱了俄罗斯女人，体力衰竭因而走路蹒跚”等。

另外，如果有妻子抱着丈夫的尸体哭泣等镜头，只要那个妻子稍微抬起头、略微紧锁眉头的话，无论是怎样的贞女、贤妇，他立刻解说：“啊呀，我有点忍不住了，我不愿意一个人睡啊。”最后让所有东西都变得猥亵不堪。(饶平名纪芳《围绕电影院的性的考察》)

这个大藏贡作为电影院的经营者获得了成功。之后在 1950

年末期，成为陷入经营危机的新东宝的经营者。首先，他凭借以天皇为主人公的《明治天皇和日俄战争》（1957）等一系列天皇电影获取收益，与此同时，他亲自改动剧本，站在一线指挥，强有力地推动新东宝的策划转向色情、怪诞方向。并且在新东宝破产后，建立了桃色电影院线，成为 1960 年代以后桃色片兴盛的推动力。

15. 即便如此,年轻人依然看电影

1911年5月16日,文部省设置了通俗教育调查委员会。这一年年初,发生了涉嫌参与暗杀天皇计划的大逆事件,12名思想犯被处以死刑。这是政府对于否定天皇制思想的出现极度恐惧的时期。于是,决策者们认为在打压左翼思想之外,或许还有指导大众传媒,把国民的思想引向政府所希望的方向的必要。这个委员会其中设有以“幻灯映画、活动写真胶片的认定”为目的的部门,并于同年10月10日,发布了《幻灯及活动写真胶片审查规定》。这是政府主导的优良电影推选制度的开始。1920年以后,文部省强化了这个制度,并且开始购买和制作教育电影,电影在教育方面的效用开始得到重视。此外,在次年也即1921年,以往实施这些制度的文部省通俗教育课变身成为社会教育课。

1920年,牧野省三主导的名为御门商社的制作公司,推出了金森万象编剧、牧野省三导演的教育电影《对都市的憧憬》。故事讲述的是农村的少女憧憬着都市,离开了村庄,却在都市里沦落,后悔的她又回到村子。影片里农村是纯洁的,而都市则颓废不堪。迷惑于都市的繁华而从乡下来的年轻人,必定会因都市的浮华被油头滑脑的坏人欺骗,遭遇到不幸,由此终于清醒过来再次回到村子里。这种故事模式,是那个时代流行于世界范围的故事类型,特别是在美国和日本非常兴盛。这大概是因为,这个时

代，是发达国家的工业化造成城市化急速发展的时代，是和都市的繁华相比农村相对地开始走向没落的时期。主张农业才应当是国家根基的农本主义者，在哪个国家都有。他们从城市化中感受到危机，认为农民的纯朴会被都市里无国界的享乐主义倾向污染。这获得了广泛的认同。

牧野省三是打斗片的开山人物、电影界的泰斗，他让尾上松之助成为大明星。孩子们模仿松之助的忍术而受伤等事情，让大人们很是困扰。出于这个理由，在孩子们中受到欢迎的松之助电影，在大人们之间评价不高，牧野省三似乎也对这感到苦恼。正在这个时候，牧野省三看到政府和教育界也终于开始致力于将电影运用于教育，另一方面，他自身也有希望从所属的日活独立出来的意愿，由此他开始独立制作教育电影。这家御门商社一度被日活兼并，但次年牧野省三从日活独立，在京都的等持院(京都市的寺院)内设立摄影所，组建了牧野教育映画制作所。其后，他将小学的修身(道德)和国语的课本里收录的那种教育性质的故事，大量拍摄成电影。但是，在商业上这些电影彻底失败了，因为没有定期发行放映的组织。不久该公司就产生了十几万日元的债务，从1923年开始公司改名为牧野映画制作所，开始专注于打斗片的制作。

就这样牧野省三在商业化上失败了，不过到1920年代中期，政府部门、学校、报社、杂志社等举行的教育电影的上映活动变得相当活跃。根据1924年文部省社会教育课的调查，全国各团体、各机关持有的影片有2374部(4549卷)。次年进行的放映机调查显示，全国共有1381台放映机，其中由团体和个人所有544台、公共团体所有388台、政府部门所有231台、学校所有179台、报纸杂志社所有39台。这些电影大多数都是在农村进行

巡回放映。常设的电影院集中在城市，在农村人们则是观看偶尔到来的、巡回放映经营者的影片。在基本看不到电影的乡下，那些在城市的电影院里商业价值得不到认可的教育电影，往往也会造成人山人海的效应。因此，制作这些电影的制作公司也接连涌现。

现存的这类影片里有一部名为《绣球的去向》（泽田顺介导演，1930年）的中篇作品，讲述贫穷少女和富家小姐之间友情的美谈风格的内容。贫穷少女的父亲是酒鬼，小学毕业后，她无法升入女子学校读书。有钱的同级生对她十分同情，在她酒鬼父亲死后，拜托自己的父母把贫穷少女接到家里，使得她能够和自己一起去上学。贫穷少女对此非常感激，不过某一天，觉得受到他人的照顾终究不是好事，下决心离开了这个家谋求自立。在几年后，成为作家获得成功的她，在同学会上和她所牵挂的朋友重逢。贫穷的少年少女健康向上地努力，以及富家孩子里有不好的和好的孩子，不好的孩子最终后悔，好的孩子获得感谢，这样的故事，成为这个时代教育电影的故事套路。制作这部电影的泽田映画制作所，是1916年成立的大阪的制作公司，其中心人物泽田顺介是M·百代公司的摄影师出身。根据部落解放运动的研究者北口学的研究，在当时，内务省很惧怕部落解放运动和反体制运动相结合，因此通过和内务省有密切关联的运动团体，也让大型电影公司制作“未解放部落的人自身向上的话，歧视就会消失吧”这种主旨的长篇故事片，并且仅仅在未解放部落的内部巡回放映。这部《绣球的去向》是否是出于这个目的被特别定制的作品，不得而知，不过据说是出于这个目的被买下作巡回放映的作品之一。作为电影来说本片不能说多么优秀，不过那个时代贫穷人们的生活习俗等在影片里有生动真实的描写，这方面非常珍贵。在由明星出演、大电影公司生产的华丽的故事片之外，这种

几乎没有明星出演的教育电影，也在个人企业或类似的小型制作公司大量拍摄，并以巡回放映等形式获得上映。

1923年9月1日关东大地震的时候，文部省社会教育课就立刻考虑到把灾害的实际情况通过电影记录下来，并且和市内的电影工作人员进行了联系。很偶然地接下这个工作的是一家叫东京电影商会的成立于1914年的小制作公司。一个名叫白井茂的年轻摄影师大量拍摄下受灾地的情景。他受到了受灾者的严厉怒斥，说把我们的灾难拍成电影来赚钱，不可原谅，还险些被警察没收掉胶片，他在这种逆境下，拍出了珍贵的纪录片。后来文部省买下了该片。这就是作品《关东大地震大火实况》。这部作品的成功，也促使由文部省策划的电影制作变得更加活跃。特别是从这个时候的合作关系开始，东京电影商会拍摄了许多文部省策划的作品。和皇室有关的各种仪式、公共道德的指导、医学知识的普及、体育运动的指导、各地的风景等，为数不少。

在当时，电影对儿童有不良影响的观点十分流行，学校渐渐开始禁止学生进入电影院。根据1920年文部省的调查，秋田、山形、岐阜、福井、岛根、三重这六个县，在县内实行某种限制或监控。明令禁止的学校在全国有小学43所，中学51所。此外，实行一定程度的限制，即附加一定条件，比如学校认定为教育上有益的作品之外的电影禁止观看，如有父兄的陪伴则无碍，限定一个月观看不超过2次，限定周六观看等，这样的学校，有小学60所，中学50所。在全国25600多所小学、2100余所中学里面，这可以说是微不足道的数字。但是之后，在1928年冈山市召开的全国教育大会上电影观赏的问题受到高度关注，针对文部省的咨询案，其答复案被草拟出来，并获得通过。这个文件的核心是主张电影的观赏应该由学校选择作品并在老师的监督下

进行，除此之外的自由观赏应该断然禁止。这个答复案并没有得到全面执行。但是，被认为在教育方面不太理想的电影，不让小学、中学的儿童学生观看的倾向有所加强。另一方面，在那个电影逐渐成为人们日常生活的一个部分的时代里，鉴于仅仅是禁止难以产生效果，反过来也产生了试图积极让孩子们观看被认为在教育上有益的电影的趋势。以1927年于富山市每个月第二个周六在电影院举行被称为“教育电影日”的放映会为契机，次年即1928年，东京市规定了“儿童电影日”。大阪每日新闻社自1910年以来，作为促进报纸销售的文化事业在全国各地举行教育性质电影的巡回放映。在1927年，公司集中大约300部之前积攒下来的电影胶片，成立了大每影片收藏馆，局限于在学校放映、在军队中放映、以社会教育为目的放映，实施影片的出租。这大概是日本最初的影片收藏馆了。

有一篇小说《啊，玉杯盛放花朵》，于1927年发表在杂志《少年俱乐部》上。作者佐藤红绿，于1908年吉泽商店在日本设立最早的摄影所的时候，曾是该摄影所的考案(策划)部长。这部小说以浦和为舞台，故事内容是地方城市出身的少年立志要出人头地，以考取第一高等学校为目标而互相勉励。在小说中，有优等生类型的中学三年级学生柳光一告诫有些轻浮的同级生手冢不要自甘堕落的插曲。光一来到手冢家，发现手冢不在，他母亲说：“大概是去看活动(注：活动写真，即电影)了吧。”于是光一愤慨道：“在那个家庭里看活动这种事似乎是公然允许的。他妈妈是知道的。对于这种情况，不管学校怎么对活动作出禁止也不会有丝毫的作用。”这么说着，他去电影院寻找手冢去了。

光一并不是绝对不看电影。他去看了五六部报纸、

杂志、社会传闻中常被提及的电影。但是，他总是感受到难以容忍的丑恶，就回家了。

电影院前面立着春风吹动下的五颜六色的旗帜。里面传出来无知的看小孩的保姆和女工们会喜欢的乐队演奏的声音。剧场前方的屋檐下张贴着许许多多的照片，下面大量聚集了小孩子、米店的小伙计、饭馆送饭的伙计、背着小孩的女佣等人。最让光一感到不舒服的是售票处盘腿坐着一个长得像弥勒佛一样的男人，横着一张脸俯视着观众。

然后，进了电影院——

场内烟雾缭绕，肮脏的恶臭扑面而来甚至让人大脑迟钝。所谓的椅子，就是把非常狭窄的木板钉在木桩上，稍微一动屁股就会偏向一边，几乎要滑落到地面上，支撑住臀部委实不是容易的事。说到为什么采用如此不体贴人的设备，因为如果把三等席弄得不舒适，客人不多久就感到劳累而换到二等席上来。这是通过折磨顾客来挣钱的放映商的策略，让人受不了。

实际上不光是放映商坏，客人本身也对这种事习以为常，相反地他们既吸烟也吃东西，橘子、咸煎饼、南京豆、奶糖等，他们从不停嘴。橘子之类因为不发出声音所以还好，很多情况是旁边的人嘎嘣嘎嘣地啃咸煎饼，单是那声音就足以让看电影的兴致大减。各种食物发出的臭味、香烟的烟雾，再加上不干净的身体发出的热气，混合在一起形成一种混浊的空气，侵入人们的鼻孔和口腔，因此大部分观众会感到口渴，在这里喝柠檬水或者喝汽水。要说脚下如何，有橘子皮、南京豆的

壳，所有肮脏的东西好似垃圾堆一样散乱一地。（引自1985年，国书刊行会重印版）

佐藤红绿站在道学先生般的惩恶扬善的立场写下了这篇小说，在他看来电影只不过是诱惑少年少女走向罪恶的东西。由于以上的描写出于这种立场，所以有必要对他的描写打点折扣来读。不过，即使就我1937年开始在地方城市看电影的记忆而言，可以说当时电影院的气氛和文章的描写也非常接近。

在小学和中学（旧制）里禁止学生去电影院，以及限定必须有父兄的陪伴，这一类的规定，直到1945年战败，在所有地方都被相当广泛地实行。

那么，为什么电影不好。佐藤红绿接着前面的描写继续如下写道：

影片是西洋故事，像针一样的斑点令人不快地一闪一闪，放的是让人毛骨悚然的老题材的内容。光默默地看着。一男一女登场，勾肩搭背。观众高声喝彩。光一不由得闭上眼睛。这真是纯洁的人不该看的不洁、丑陋的光景。

在这之后，怀着同样的目的来到同一家电影院的外号叫“彰义队”的同级生旁若无人地对光一说：

……看那个，毛唐人^①在模仿猫狗，说那是爱。我

① 对中国人及欧美人的蔑称。

看不上那个，日本的电影在模仿这个啊，日本的演员……对了，我在哪本杂志上读到过，说在美国人里面最低等的家伙就是电影演员……说得没错，如果不是低等的话，就不可能不知羞耻、心平气和地做出那样丑陋的动作，一群畜生。

外号叫“彰义队”的少年被设定成一个国粹主义式的人物，毫无疑问，相比当时一般的中学生，相当程度偏向右翼。但是这未必就是特例，可以说他的见解代表了当时观众之中最为保守的那部分人的意见。也就是说，电影是让日本人变得美国化、变得堕落的东西，所谓日本的电影人，不外乎是些不知羞耻地追随西洋的家伙。

但是，即使被视为堕落分子，也没有人能够阻止狂热地去看电影的青少年增长的趋势。1925年在神户第三中学有个名叫淀川长治的二年级学生。他是年级长，但是数学成绩近乎不及格，教师们商量是否应该给他不及格。于是，他被叫到老师办公室，被负责的老师教导。众所周知淀川是电影迷，只知道看电影而不学习，所以数学成绩不佳。老师告诫他不要沉迷于看电影时，他昂然地这样说：“总之请看了这周上映的《慈母心》（*Stella Dallas*）后再来教训我。”不知是因为他表现得太过自信，还是因为他对那部影片内容的巧妙说明，引起了老师们的兴趣，当时在场的三名教师，在那天晚上去看了那部《慈母心》。这部美国电影的内容是，和高雅的绅士结了婚的缺少教养的女人，意识到自己的没有教养会成为女儿婚事的障碍，于是离婚，全身而退，躲在暗处守望自己的女儿当上新娘。这是部在日本也作为母亲故事的典范多次被改编和模仿的杰作。第二天，这三名教师非但忘记

了训斥淀川长治这件事，而且接纳了淀川长治对于学校惩罚去看电影的学生这一做法之愚蠢的批评。并且，在所有教师将这部电影作为话题谈论之后，学校把那家电影院午前时间包下来，让全体学生观看该片。进而，学校开始每月一次搞这种鉴赏会，淀川成了鉴赏会的选片员。就这样他们看了卓别林的《淘金时代》、德国纪录片《奥林匹亚》、美国的古代奇观电影《宾虚》等影片。后来成为著名电影评论家的淀川长治的这段中学时代经历，在当时而言是个例外。大多数中学禁止学生去电影院。不过后来，经过了前面说的那个过程，在学校由老师们带领学生去电影院看有教育价值的电影的做法，逐渐普及开来。

第三章

无声电影末期与有声电影 初期(1931—1940)

1. 走向有声电影

1927年，美国推出的最初的有声电影(严格地是否可以这么说还有问题)《爵士歌王》在发行上的成功，不仅使即将倒闭的华纳兄弟制作公司恢复了元气，而且给整个好莱坞带来了从无声片到有声片的变革。这一动向数年之内波及了全世界。

电影有声化的尝试很早开始就已经进行，日本也早早地尝试拍摄了蜡盘式有声片。1913年弥满登音影株式会社尝试要把吉田奈良丸的浪曲唱片用到电影解说里，但技术上没能成功。同一年创立的有声活动电影机(kinetophone)株式会社购买了美国爱迪生发明的蜡盘式发声专利，一直持续有声技术的实验到1917年，但结果只是制作了五分钟或十分钟左右的义大夫、艺妓的手舞等短片。这其中，新剧明星松井须磨子演唱舞台上大为走红的戏《复活》中的《喀秋莎之歌》，获得了好评。1927年，曾是贸易业者的皆川芳造购买了美国的李·德·福莱斯特博士的胶片发声技术的专利，称之为米纳有声片(Mina Talkie)，由小山内薫导演，制作了胶片式有声片《黎明》。这是一部由新剧演员们出演的不足30分钟的短片，如果成功了的话，它就会成为世界最早的尝试之一。然而它也只是在地方电影院被用作别的影片上映时的搭配性片子，在首都则试映后没有一般上映。可能它在技术上是一个没有商业性的东西吧。以同样的技术，1930年沟口健二

的《故乡》制作完成。这是一部不完整的有声片，歌手藤原义江唱歌的部分虽然完整录了音，但台词部分则只录了简单的台词，复杂的地方还是字幕。其他也有几部各式各样的有声片被尝试了，但结果，作为完整形式的有声片被制作出来的日本电影中最早的成功作品，被认为是1931年(昭和六年)松竹蒲田的五所平之助导演的《夫人和老婆》。

执著于真正的有声片这一概念，该片把声音导入到主题中。主人公是住在郊外住宅区的小说家(渡边笃)。对他来说，老婆(田中绢代)娇娇的声音倒是不坏，但杂音太吵，就不能工作。正好隔壁搬来了一个美国化了的摩登夫人(伊达里子)，她叫来一帮青年演奏爵士乐跳起舞来。小说家去抗议，说太吵了，但被夫人开朗奔放的撩人风韵所吸引，反而喜欢上了爵士。自然老婆不痛快。不过他被上了一课，明白了现代是一个爵士式的速度的时代，由此小说也高速度地写完了，而老婆的心情也就此变好。一家迈着轻快的脚步去散步，在一切圆满之中影片结束。

真是一部天真无心的闹剧，不过却是一部挺令人愉快的电影。美国化的夫人的风韵和日本式的可爱老婆的甜美形成对比，并肯定每一方都自有其好。爵士乐在这里，作为舒展悠闲的轻快音乐，正在融化到日本的市民生活中。

田中绢代因为有下关口音，最初没有被定为主角之一，但她带有娇滴滴魅力的声音被认为有一种意外的好。在后来她又和五所合作的有声片《新娘子的梦话》(1933)中，她说梦话的地方是影片的高潮。这是一部喜剧，说的是新婚的可爱的新娘子说梦话，新郎的狐朋狗友们为了听一听她的梦话，费尽苦心。该片接近到了那个时代对色情猥亵描写所能允许的最终界限，获得一片好评。

无声片向有声片转换的时期，在好莱坞，既有的电影演员、电影导演被认为没有用了，而从纽约百老汇戏剧界将许多演员、导演请到了好莱坞。然而在日本没有发生这种现象。起初，人们担心台词不好的演员会没落下去，但田中绢代的下关口音出人意料地有一种可爱动人之处而被接受下来了，以至于发声时有极端的怪癖、用初期幼稚的录音设备录音后甚至有时常常听不清在说什么的大河内传次郎，其奇怪的声调倒是跟怪物性人物很协调，从而获得了好评，并成为口技艺人最乐意模仿的人物。只有阪东妻三郎，其与豪杰式容姿相逆的尖锐高亢的声音出乎人们的意料之外，一个时期里让影迷们很败兴，但他坚持发声练习，练就了豪杰式的声音而摆脱了危机。即使从戏剧界叫来能说台词的演员，但作为现代剧的新剧，这一时期强烈地靠向了左翼思想运动的方向，没有培养很漂亮的俊男美女明星，以歌舞剧、新派的落后于时代的发声法拍不了电影。不过，只有娱乐短剧，向电影界提供了此前的电影演员里所没有的类型，那种能唱歌能飞快地说话的演员。少女歌剧也次之向电影界提供了演员。

首先，在浅草歌剧剧场以奇怪难听的嗓子唱歌、以荒唐噱头和近乎杂技的身体动作表演快节奏的喜剧的榎本健一（通称榎健），随着有声片的出现成为电影界最能挣钱的大明星。漫才^①的横山烟突与花菱阿茶子这对人气演员、以浪曲风靡一时的广泽虎造、落语家柳家金语楼等，在电影方面也成了明星。要像好莱坞那样掀起音乐剧热，音乐界的水平还不够，不过松竹古装电影的二枚目高田浩吉，以一副好嗓子演唱有效发挥了自己曾经练过的小调^②

① 日本的一种传统曲艺形式，接近中国的相声。

② 日本的一种民间说唱曲艺形式。

的主题歌，成为明星。

由于日本电影原本有弁士，在无声作品里也有不少带主题歌的影片，画面里出现歌词，在电影院有时由歌手、弁士来唱。进入有声片阶段后，尤其在通俗情节剧里，主题歌成为不可或缺的东西。当时，还没有民间广播，只有国家管理的公共广播对歌谣这种“低俗”的东西是不让它简单地地上电波的。唱片也不能说已经普及到了一般大众家庭。尽管如此，人们主要在电影院记住的电影主题歌，在人们的互相传唱之中，瞬间流行于日本全国。而主题歌走红也是电影走红的必要条件。

就这样日本电影的有声化开始了，但日本电影差不多整体实现有声化，用了五年左右的时间。首先，电影院有声设备的设置需要金钱。另外有声片的制作也比无声片远远需要费用。独立制片公司因为没有能备齐有声片设备的财力，一个接一个地被大公司松竹和日活吞并了。这个时代的独立制片主要是明星为主的制片公司，尤其是古装片的超级明星们，常常为了不被大公司搜刮走利益而自己设立制片公司，它们是阪东妻三郎制片公司(1925—1935)、市川右太卫门制片公司(1927—1936)、片冈千惠藏制片公司(1926—1937)、岚宽寿郎制片公司(1928—1937)等。这些制片公司各自拥有小片场，拍摄低预算的打斗片，其中大部分是短平快的B级电影。但因为公司规模小，偶尔出现有才能的年轻人的话，也不会像大公司那样被强加上面指定的无聊剧本而痛苦不堪，有时可以使个性开花结果。譬如，当时岚宽寿郎制片公司22岁的山中贞雄，以其第一部导演作品、无声片《岸边的源太·抱剑而眠》(1932)一下子受到瞩目，那之后，每拍一部作品都获得天才之誉；千惠藏制片公司的同样也是22岁的稻垣浩，以当时还没有名气的27岁的伊丹万作的剧本拍摄了第一部

导演作品《天下太平记》(1928),此后一部接一部地推出佳作,等等。伊丹万作是伊藤大辅中学时代以来的亲密朋友,是一个画作卖不出去的画家。千惠藏发起独立制片公司,请伊藤大辅出马,伊藤推荐了曾经干过自己助手的稻垣浩,和有时到自己家寄食、按伊藤大辅的建议一直在写剧本的伊丹万作。山中贞雄、稻垣浩、伊丹万作,成为1930年代代表性的古装片导演。明星的制片公司,作为主宰者的明星仿佛大老爷般君临于这个封建性独立王国,但其反面,也是一个让年轻才俊能自由地展翅高飞的地方。

1930年代后半期,阪东妻三郎、片冈千惠藏、岚宽寿郎、山中贞雄、稻垣浩、伊丹万作等,分别从独立公司脱离或是因公司本身解散,进入了日活京都的摄影所,市川右太卫门进了新兴电影公司。这样,进入了大公司,使他们都能拍摄比此前的影片规模更大的电影。但是,这也意味着电影界走向了管理型社会。其一个体现是,要当上作为升向导演的阶梯的副导演,必须经过入社考试,而要参加入社考试,要求有大学或旧制高等专门学校毕业的学历。

作为专门拍摄有声片的电影公司设立于1933年(昭和八年)的P·C·L,于1936年进行了第一次副导演招聘。从超过500人的应聘者中有5人被采用,按照公司的方针,东京大学、京都大学、庆应大学、早稻田大学的毕业生各录取一名,还有一名是京华商业学校出身、隶属普罗美术同盟从事绘画的一个叫黑泽明的青年。结果,后来作为导演成功的只有黑泽明一人。对只有中等学校学历的应聘者敞开大门,是因为这个时期,这家公司还很活泼,有灵活性,负责考试的制片人森岩雄、导演山本嘉次郎很尊重应聘者的才能和个性。

从1938年松竹也开始了副导演的公开招聘,考试让副导演来干是这里的特色。第一次招聘考试中,明治大学电影研究部的雄辩家川岛雄三被录取。从大约2 000人的应聘者中录取数名,考试科目为国语(古文)、外语(从英、德、法语里选择)、一般常识、作文以及面试。松竹以前就做过松竹电影研究所的公开招聘,1939年第五次公开招聘考试的常识科目中,有考下列词语的意思的题目,即“野太鼓”、“纹日”、“职业”、“昼行灯”、“电发”。剧本写作科目里的一道题目是,用400字稿纸两页“描写艺妓游廊事物室里男艺妓微微苦笑的情景”(参见东村木市著《悲剧的喜剧电影导演川岛雄三》)。这样,大公司开始了入社考试,原则上以大学、旧制高中毕业以上为应聘资格。1937年,中学二年级退学开始工作的加藤泰,靠着自己是导演山中贞雄的外甥这一强有力的关系,参加了入社考试。负责考试的人随便地把他的学历改成日本大学毕业,使他得以入社。

正如在序说部分中已经论述的,此前日本的电影界在录用副导演的时候没有把学历当作问题。东大出身的也有,小学没毕业的也有。譬如稻垣浩导演,由于父亲是新派的演员,从小孩时就开始在舞台上扮演儿童角色,受到欢迎。进小学的时候,母亲生病,还有两个年幼的弟弟,父亲不得不在家照顾。当时,父亲月入50元,人气儿童演员的浩则在东京的京桥新富座有100元的月收入。于是,儿子开始去剧场挣钱,学校随即就不去上了。剧场里著名演员喜多村绿郎担心他的学业,命令年轻演员在后台休息间教他读书写字。这样担任了年幼稻垣浩的老师的演员里的一个,就是后来成为著名演员的花柳章太郎。由于这样的缘故,后来的巨匠稻垣浩虽然几乎连小学也没上,但作为戏剧人,或许可以说是接受了最奢侈的英才教育。

1920年代作为导演崭露头角、50年代作为巨匠受到敬仰的人们中，没有学历、磨炼中成长的实力派并不稀奇，那之后也是，比如1930年代在新兴电影公司当导演的木村庄十二，小学毕业后，因家道中落做了友禅布染画底样的学徒，后来由大学毕业的哥哥领走抚养，个人性地接受了教育。而后，他参加了作家武者小路实笃创始的、一边劳动一边从事艺术及其他工作的“新村”运动，度过了一边做印刷工一边埋头搞文学、音乐的青春时代，1926年作为美术字幕担当，即写字幕的人，进入了众多小制片公司之一的东邦映画制作所，初次涉足电影界。

正如经由洗印车间、摄影助手而成为导演的木下惠介那样，绕了个远道而当上导演的情况，作为例外也还存留。市川昆1933年17岁时进入京都的JO制片公司，从画动画开始了电影工作。终于动画片的工作没有了，转成了副导演，于1948年成为导演。

与木下惠介一样，新藤兼人首先进入了最容易进的洗印车间，从冲洗胶片等打下手的活儿开始在实践中学习片场的工作，然后成为一流导演。他进入新兴电影公司是1934年，志愿是做副导演，但因家道没落中学一年也没去过，因此没能被安排到作为制片厂精英后备队的副导演部。从洗印车间到美术部、脚本部，12年后作为剧作家跃到了第一线，进而于1950年以自己为中心设立了近代映画协会，翌年即1951年作为导演推出了第一部作品《爱妻物语》。不过在这个时期，市川昆和新藤兼人当上导演的过程、方法全然是例外。

总之，因为电影的有声化，小制作公司被大公司吸收，电影业进入了一个说起电影公司就感觉是堂堂的近代式大公司的时代。

2. 古装片与明星们

古装片原则上是明星的电影。根据明星的形象类型决定故事，剧作家、导演绞尽脑汁来考虑如何有效地发挥出明星最亮丽的地方。虽然某种程度上现代剧也是这样，但古装片在这一点上更突出。支配着 1930 年代的古装片的明星，是阪东妻三郎、市川右太卫门、片冈千惠藏、大河内传次郎、岚宽寿郎、林长二郎（长谷川一夫）、高田浩吉、阪东好太郎、月形龙之介、罗门光三郎，等等。

古装片大人也看，小孩更是喜欢，因为好人坏人的剑戟格斗作为单纯明快的武戏，对孩子们来说好懂，也好玩。好人大抵是勤皇志士、复仇雪耻的武士、锄强扶弱的正义侠客，坏人大抵是被好人斩杀的幕府走狗、作为寻仇目标的恶人或者是欺凌弱者的流氓。古装片明星半数以上是歌舞伎出身。歌舞伎分两类，一种是有武打的历史剧或武戏，一种是主要描写恋爱的世情戏或恋爱戏，不过孩子们对恋爱戏没有兴趣。所以在古装片里，特别修炼过歌舞伎恋爱戏的林长二郎，在电影里也有时一边对着摄影机镜头（通过它对着女影迷）眉目传情，一边大打特打。

演出最为悲怆的打斗戏的，是阪东妻三郎和大河内传次郎。他们如天下无敌的豪杰一般，有时又宛如满地打滚的怪物，在银幕上大打出手。而大河内传次郎有时像是小憩般也搞些美妙轻快

的喜剧。

市川右太卫门以一贯豪放磊落的行为举止获得了观众的喜爱，他扮演为人可靠的主君、幕僚、武士、江湖老大，谈笑间惩治恶人，以宽大的胸怀笑对弱者。他事业生涯最成功的角色是《旗本退屈男》系列，从1927年到1965年，于各家公司共拍了40集。右太卫门在这些系列片中，在故事、演技方面费心自不必说，对衣装他尤其用了心思。不仅要让孩子觉得自己是堂堂英雄，也考虑到女性影迷喜好，精心穿戴上华丽装束，展现一个行动奔放的美貌男子形象。这是很符合歌舞伎出身演员的思维的想法。

片冈千惠藏在武打戏中展示美丽造型的同时，也以舒缓明朗的喜剧开拓了古装片的新天地。这很大程度上是因为他的制作公司的剧本作者伊丹万作和稻垣浩的作用。伊藤大辅的亲密朋友伊丹和助手稻垣浩所追求的，不同于风行一时的伊藤大辅流的那种狂舞式的大型动作打斗，而是幽默与睿智，抒情与讽刺。千惠藏的具有灵活性的人物形象，很好地容纳了这方面的东西。

稻垣浩在无声电影末期，在诗化抒情的流浪电影等方面最为充分地发挥出了自己的才能。后来成为批评家的相川楠彦，当时向电影杂志的投稿栏寄去了这样的感想文章：

稻垣浩导演，看他的《思母曲》、《一本刀土俵入》、《弥太郎笠》，总体说起来，在各种自然风景、春夏秋冬的四季变换这样一种东西里来描写旅人的欢喜与寂寥这方面，似乎具有出色的电影才能。特别是，好像是稻垣浩最偏爱的心境。在寂寞、凋零但又美丽清澈的氛围中，描写真切细腻的人情之美——这里，产生出

一种不同于伊藤大辅的、独属于稻垣浩的澄静的感伤情怀的境界。

可以看一下《一本刀土俵入》的前半部分。

单穿着一件皱巴巴浴衣被赶出来的身无分文的下级力士。秋风微寒，摇动着芒草的草尖。在这秋风微寒的水户大街的力士宿舍里，茂兵卫站在路上，抬头望着二楼，与凭栏而立的一个叫阿莩的女子，愉悦地交换着话语。

我现在也没忘记《一本刀土俵入》的这个场面。秋风寂寞地摇动枯萎的树叶，阳光照射下的对面远处的海上看得见白帆漂浮，在这样一间称作“我孙子屋”的旅舍的楼上楼下，两个人一来一去地谈话，“力士大哥，等着看你出人头地呢。我会去看你的上场式的”——起初有点滑稽感的氛围在对话之间不知不觉转为一种恳切沉静的心情，这个地方所展现出的人情之美，至少是当时的稻垣浩的心境，是作品之所以感动我们之所在。（相川楠彦《〈弥太郎笠〉——关于稻垣浩》，《电影旬报》1932年4月21日号“读者投稿栏”）

片冈千惠藏是寂寞伫立于这种风景之中的、如一幅美丽的画一般的美男子。

岚宽寿郎的成功角色，是“板脸右门”和“鞍马天狗”。板脸右门是江户的捕吏，他的同僚、人们叫他麻脸敬四郎的一个蠢蛋净干蠢事还摆官架子，而板脸右门总是在他的意料之外出其不意地解决谜一般的事件。他话极少，一张无表情的脸，却在不知不觉之中解决事件谜团。他的这张无表情的脸，是从美国喜剧演

员巴斯特·基顿那里学来的。鞍马天狗是勤皇志士，与其说他献身于倒幕运动，毋宁说是对在勤皇派和佐幕派的斗争中发生的不公正进行抗争，是为了解救庶民尤其是孩子们的不幸，当危机逼近这些弱者的时候总是不知从什么地方突然骑马赶来的一个蒙面骑士。应该说，这一高潮部分的固定情节，正是1920年代美国冒险片里的翻版。不过，决斗是将日本舞蹈所练就的腰部弹力作了最大限度活用的一种如舞一般的東西，这是日本打斗片独有的精彩之处，是所有歌舞伎出身的武打明星所共通的优点。尤其在挥剑走步之神速与姿态造型之美方面，或许他是最出色的。

宽寿郎如其他多数古装片明星们一样，对所谓艺术电影没有兴趣，一味热衷于大众娱乐电影。正好他的制作公司里有一位叫山中贞雄的年轻的才剧作家、导演，因为他的存在，在无声时代末期公司的大众娱乐路线未作修正的情况下，靠着表现之洗练和人性观察之丰富，也创造出艺术上具有高度表现力的东西。

山中贞雄在宽寿郎制作公司拍摄了宽寿郎主演的影片，1933年转到日活后，拍摄片冈千惠藏、大河内传次郎主演的电影。特别是对豪放的大河内传次郎作出喜剧性处理的影片多有优秀之作。就这样，他像任何一位古装片导演一样，拍摄明星的电影，致力于如何来最大限度地发挥明星的特点。但在实力已然被承认并成为大导演的1937年，他大胆起用新人黑川弥太郎拍摄了《森石松》。这是一部悲惨灰暗的古装片，将讲谈、浪花节中作为英雄而有很高名声的黑帮森石松不是作为英雄来描写，而是描写为一个为农民所嫌恶而登上黑帮葬送了自己一生的可悲的愚蠢者。不同于他总是拍摄的那种诗化风趣的电影，这是一次现实主义的尝试。古装片的明星对这种可能有损自己作为英雄形象的角色一般是拒绝的，可以认为起用新人黑川弥太郎的理由是在这

里。在他的日活作品《镇上的文身汉》(1935)和《河内山宗俊》，还有1937年转到东宝后拍的《人情纸风船》中，他同样没有使用已有的明星，而是使用了前进座整个剧团来安排角色。前进座是反叛歌舞伎社会之封建性的一批歌舞伎演员结成的一个剧团，它以剧团运营的民主化、同时上演西洋戏剧和日本现代剧为目的，很活跃地展开了活动。在原样继承了老派歌舞伎的极端化明星制度的拍古装片的摄影所里，明星尤其有老板化的倾向，在明星的意向下，从影片策划到根据师徒关系决定的角色分配，拍摄现场的工作推进方法，直至具体的表现方法，常常受到左右。有个故事很有名，说阪东妻三郎在拍摄中说，“好，特写”，对导演要求在哪个地方拍特写。这不是传说，而是事实。原本那是在他的制作公司拍摄，这或许是他作为制片人的权限。阪东妻三郎的情形，常常是如果自己演的角色没有按自己首肯的方式写，不管是多了不起的导演的影片，在剧本改写出来前不来摄影所。这有时会促使导演、剧作家再下功夫而引来好的结果，明星为了让自己的角色能演得更好而努力也是当然的，但是也有不少由此导致粗暴专制，因为明星拒绝改变既有形象而使影片策划作保守性限定的倾向也增强了。前进座原本是反对歌舞伎的这种明星中心主义而结成的剧团，剧团中有一种与其说是师徒关系毋宁说是近于同志关系、互相一起研究的气氛。山中贞雄对此深有感触。作为山中贞雄和前进座最初合作作品的《镇上的文身汉》，讲述的是一直被流放小岛的哥哥刑满归来，投靠弟弟悄悄地生活着，他的弟弟和弟媳则拼命地保护顾忌世人闲言碎语的哥哥。哥哥由河原崎长扮演，弟弟则是中村玩右卫门。这两个人物都不是既有的古装片明星想演的那种英雄人物，而是一种悲惨、具有现实感的人物形象。可以说，这是一个因前进座的参加才能拍成电影的

题材。

今天留下的山中贞雄导演的作品全部是有声片，且只有日活时代的《丹下左膳余话·百万两之壶》（1935）和《河内山宗俊》（1936），还有转到东宝后的《人情纸风船》（1936）这三部。到1993年，其无声片作品《铜钱雨》的一部分，由一位收藏家赠送给了东京国立近代美术馆电影中心。

《百万两之壶》，原本理应是伊藤·大河内这对黄金搭配来制作的，但因为伊藤大辅离开日活去了第一映画，这一项目就仓促地落到了山中贞雄身上。于是山中将伊藤大辅式的悲怆美完全改了过来，弄成宛若大杂院庶民喜剧的味道，把影片拉到自己的路子上来。丹下左膳还是大河内传次郎扮演，在这里他将自己取得成功的角色予以漫画化，表现出令人惊喜的演技。怪物左膳成为一个喜欢孩子的大好人，他对此很不好意思，跟同居的盘头阿藤说，小孩什么的，我不喜欢。但下一个场面，他偷偷地在宠爱孩子。这一设计灵感来自当时受到好评的美国电影斯蒂文·罗伯茨导演的《女士和先生》（*Lady and Gent*, 1932）。

《河内山宗俊》也是这样，原作中叛逆之徒们热血沸腾、高调亮相的部分是其高潮段落，但影片将这种华丽场面干脆地舍弃掉，把主人公改成性情非常温和的一伙人，以一种幽默和哀婉的笔调细腻地描写了市井游手好闲者的些许侠气和他们匹夫不可夺其志的矜持。这是默阿弥的有名戏剧《天衣纷上野初花》的电影改编，在改编的时候，山中贞雄为求得跟自己的偏好相合，大胆地做出了改动，把它变成了一部远远不同于原作的作品。原作是一部默阿弥所擅长的广为人知的恶党剧。恶党大佬河内山宗俊，出于侠义之心和对大名的反抗，到做恶事的大名的家宅去欺诈恐吓，在被识破了以后，一改态度，摆出姿势念念有词，“世

间有言，道是为恶强者其善亦强”云云，这一段落乃是原作的高潮部分。然而山中贞雄将这一最为高潮的地方干脆地舍弃掉了。山中贞雄对这种得意洋洋故作姿态的英雄是没有兴趣的。山中贞雄描写的河内山宗俊，是没有这样夸张的冒险心的，而是更为和蔼的老好人那样的头领。在做侠义行动时甚至倒是有一种难为情地苦笑的风情。只是，锄强扶弱这一被美化的黑帮生存之道则被完美地收进来，为了这一条似乎可以不惜去死。其潇洒之状，真不愧是日本电影史上被理想化描写到了极致的侠客形象之一。

在原作中作为更令人吃惊的恶党而登场的金子市之丞、直侍，在这部影片中，也是可亲可敬、令人愉悦的不良同伙。河内山由河原崎长十郎扮演，金子市之丞由中村玩右卫门扮演，前进座剧团全体出演，展示了细致描写出人物之间细腻的感情交流、具有协调统一感的出色演技。在战前的日本电影中，东京的现代剧和京都的古装片是截然不同的世界，两者在人事方面的交流机会也极少。所以京都的古装片出身者就这样一直拍摄古装片，几乎没有想过要拍现代剧。山中贞雄也一生只拍了古装片，但是他从开始就对古装片老掉牙的东西没有兴趣，像是拍现代剧般拍摄古装片，在古装片的人物里灌注了生活在现代的人的细腻感情。

这个时期，古装片最大的制作公司是京都的日活太秦摄影所。这里最初以大河内传次郎为中心，他1937年去了东宝之后，从独立制片公司迎来了阪东妻三郎、片冈千惠藏、岚宽寿郎等人。聚齐了这些打斗片的豪杰，日活太秦摄影所成为古装片的王国。另一方面，大量聚集了现代剧女影星的松竹蒲田-大船则是女演员的王国。日活和松竹原则上都以在东京拍摄的现代剧和在京都拍摄的古装片各一部的方式，一次两部进行上映，不过松竹的古装片比日活的古装片在票房上要弱。但是，跟女性电影中

心这一性质相符合，松竹的古装片里也别有特色。受过关西歌舞伎的文戏方面训练的林长二郎（后来的长谷川一夫），与其说是一位英雄，毋宁说是显得文弱的纯粹的二枚目，1927年作为水灵娇嫩的美少年初登银幕。虽然为了少年影迷他也要演打斗的戏，但其专长则是在作为女性影迷们的偶像发挥艳色柔情方面。他本人充分意识到了这一点。比如，他刻意研究眼睛视线的用法，以便让女性影迷都觉得被自己送了秋波而感到兴奋。他经常在突出自己、让自己看上去漂亮这方面下功夫。因《疯狂的一页》、《十字路》式的实验性的无声片陷入财政苦境而改为专拍商业电影的衣笠贞之助导演，主要导演了林长二郎主演的作品，这一点大大强化了上述倾向。衣笠贞之助是新派的女形出身，充满风情的动作表情可以自己来做示范表演，作为导演其基本出发点是对一个个镜头像绘画一样来作完美构图。所以他常常让林长二郎看摄影机，让他琢磨在这个镜框内自己怎么做动作会达到绘画式的构图。始终执著于视觉效果 of 衣笠贞之助-林长二郎作品，成为继承了歌舞伎里文戏的情感的古装片。作为其代表作，可以举出《两只灯笼》（1933）、《雪之丞变化》（1935）。前者是一个一味陶醉于缠绵悱恻的江户情绪的情死故事，后者是包含大量武戏的复仇剧。林长二郎一人演了戏剧的女形和帮助他的潇洒英俊的盗贼两个角色。以林长二郎为基本明星的松竹下加茂摄影所，聚集了高田浩吉、坂东好太郎等几乎有共同特征的文弱美男，轮班编组出演。由于文弱男子也有悲怆武打，这类电影少年影迷也姑且接受下来了，更成为大受女性影迷欢迎的打斗片。

3. 古装片的自我否定·伊丹万作

从日本电影历史初始到 20 世纪 60 年代，日本的故事片约半数古装片。古装片中也有若干如情死片那样的没有武打的影片，但首先大部分是以武打为高潮的所谓打斗片，赞美挥刀斩敌的武士、侠客等勇士。古装片的第一主题可以说是英雄主义吧，支撑着这一英雄主义的主要有：在以“忠臣藏”电影为代表的众多复仇雪耻片、豪门内斗片里，是封建性的忠诚心，在 1920 年代中到 1940 年代初比之前者数量更多地被拍出来的幕末片（幕府末期题材影片）里，是鼓吹勤皇精神的国粹主义性质的民族主义，在黑帮片里，则是对于无法之徒对同伙集团之归属意识的肯定，等等。当然，也有更为单纯的正义一方的英雄惩治非人道恶汉的冒险闹剧、公案系列、复仇故事等打斗片，也有满足纯粹小孩子式的英雄主义幻想、荒唐无稽的忍术片等，另外，虽然不能说有很多，也有以反抗封建社会之不合理的人物为主人公的影片。最后这一种古装片，由于反对作为古装片主流的肯定封建思想的倾向而受到精英层的欢迎，但在肯定英雄主义这一点上，比之其他类型也是有过之而无不及。

这样，在一刻也离不开英雄主义的古装片电影全盛时代里，有一位想要拍摄否定英雄主义的古装片的剧作家兼导演，他就是伊丹万作。本来，在大多建立在英雄主义之上的古装片中来否定

英雄主义，是很勉强的。既是如此，从起初就不拍古装片，而去拍摄没有英雄主义也可充分成立的现代剧的话，似乎就可以了。可是，他的情况却不能这样。

出生于1900年、中学毕业立志做画家的他，靠画画吃不上饭，1926年跑到中学时代以来的密友、在京都作为新出道的古装片导演正大为活跃的伊藤大辅那里，寄食在他的家里。伊藤大辅建议伊丹万作写古装片剧本，伊丹遵照写了。他不是出于喜欢古装片而模仿着哪部英勇壮烈的作品写了剧本，而是明明对古装片没什么特别的兴趣却在人家的建议下写了，这一点，使得他的作品成为一种跟以前的古装片英雄主义保持距离、富有第三者式的批判精神的东西。

他首先写了无声作品《焰火》的剧本，这是一部以晚上上厕所都害怕、要妹妹陪着去的胆小的武士为主人公的作品。父亲被杀，这位武士必须去雪耻复仇。在前去复仇的路上也因为胆小反复犯了很多蠢事，因此他很烦恼。碰到敌人也是报仇不成反被击败，甚至被对方骂作胆小鬼，不拿他当个对手放在眼里。这样一个男人，因一个偶然的事情杀了一个市井之徒，这回他一下子凶猛起来，变得能随便杀人了，也报了仇。但是仇方的敌人似乎是故意让他的。他明白了自己不是因为成了有勇气的人才得以报了仇，便更加烦恼。影片讲述的是这样一个故事。这里有关于勇气和凶暴是全然不同的东西这样一个批判性观点，有对只不过是单纯的凶暴抬高为英雄主义的大部分古装片的激烈讽刺。

伊藤大辅在这一时期，虽然以拼死反抗封建社会之不合理的人物为主人公的古装片讴歌高度的英雄主义而得到了好评，他对友人的这一英雄主义批判给予了很高的评价，而当古装片明星片冈千惠藏为从牧野电影公司独立出来设立制片公司来请伊藤大辅

参加的时候，伊藤自己不去，转而推荐了伊丹万作担任剧作家，推荐自己的助手、新派电影少年演员出身的稻垣浩担任导演。

如此起步了的片冈千惠藏制片公司，以伊丹万作编剧、稻垣浩导演、片冈千惠藏主演，开始一部接一部拍摄不同于此前的打斗本位的古装片的新型古装片。当时的电影界，专拍古装片的摄影所和专拍现代剧的摄影所绝少人才的交流，因此这样偶然在某种情势之下在古装片明星主宰的制片公司就了职的伊丹万作，出于生活需要成为专写古装片的专属作者。但是他作为一个人道主义者，连对武打、杀人场面的舞蹈般美化描写单纯地给予肯定都没有兴趣，给肯定英雄主义乃是不严自明的大前提的打斗影片带入了对英雄主义的怀疑。也很幸运的是，片冈千惠藏摆好造型做形态优美的武打比较擅长，但对舞蹈似的运动中的武打却不在行。

这个三人组合的第二部作品、1928年的无声片《放浪三昧》，松田映画社里有不完整的版本。在开头部分，有一段风趣的对话。片冈千惠藏扮演的主人公起初作为开朗爽快的年轻武士登场，某一天，他在家心事沉重。朋友担心他，过来看他，就有了如下的对话。

朋友：“究竟怎么了？”

主人公：“我在找本性。”

朋友：“本性？到底是谁的本性？”

主人公：“我的本性。”

朋友：“自己的本性不找就不知道吗？”

主人公：“不知道。你知道吗？要是知道的话拿出来让我看看。”

朋友：“这种东西是能给人看的吗？不过，你说的本性到底是什么？”

主人公：“不动的东西，不变的东西，无增无减无胜无败的东西。”

不得不说这真是一段哲学性的对话。在打斗片里进行人的自我认同的省察，这在当时一定是很让人吃惊的。此后，在主人公去地方赴任不在家时，妻子自杀了，原因是妻子被他的上一级武士的儿子看上了。主人公报了仇，离开了藩地，成为浪人，带着孩子四处漂泊。看好他的武艺的勤皇派想要拉他入伙，他却说勤皇也好佐幕也好都无关我事，继续自己的旅途。

由于这是一部左右两派思想运动激烈冲突的时代的影片，主人公的这一态度可以看作是为左右两派都不沾的当时众多中间派知识层人士的心情做了代言，但是以刚才引用的对话看，这不单单是左右两方都不参与这种消极姿态，可以想象，剧作家伊丹万作至少是在认真地探索着，试图在不同于左、右的某个地方确立一个能够真正带着自信而立足的自我的本性。尤其是所谓本性即“无胜无败”一句，可以读作是对几乎视胜败为全部的古装片/打斗片的现状的强烈怀疑，和去寻求与此不同的古装片的存在方式的抱负。

他的古装片就这样超越了简单的打斗、自我陶醉式的反叛悲怆美，而获得了一种知性。

在写剧本的同时也做稻垣浩的助手的伊丹万作，自己也想做导演，在做副导演到第四个月的那一天，突然以自己的剧本，在摄影所组成了一班工作人员和演员阵容，开始拍摄影片。虽然没有得到主宰者片冈千惠藏的许可，但也觉得算了、没办法，他就

此成了导演。这就是家族式小制片公司的好处。于是1937年公司的第七部作品，就是由他自己导演的前述的《焰火》。

他的作品虽然是古装片，却竭力避开以武打让观众兴奋的方法，重点放在了对武士道观念的讽刺上。武打场面常常在画面外进行，或没有武打，或漫画式处理，或如活人画一般弄成没有现实感的样式，等等。

1933年同样是无声片的《武道大鉴》，原作是山手树一郎的小说，故事如下：

德川第三代家光的时代，萨摩藩的船在去地方赴任途中，停泊于肥前平户。这时，岛津的老爷看着平户城，无意说了一句：一下就可以捏碎的小城嘛。正好那里有一位叫鸟山的平户藩的武士前来接待，听了以后很是愤慨，向藩里报告，引起了骚动。平户藩士小楯(片冈千惠藏)很感不爽，觉得鸟山既然已经错过了抗议的时机又来提藩的脸面而喧闹，这是考虑不周。于是鸟山和小楯发生对立，最后鸟山给小楯发去决斗书。可小楯要求等到明年五月。这作为决斗书的回复来说是前所未闻的，小楯成了整个藩里的嘲笑对象，他的妻子(山田五十铃)的父亲怒而把女儿带回娘家。

到了第二年五月，萨摩藩的船又来到平户时，平户的老爷把藩上动员起来准备交战，说是一下就可以捏碎还是捏不碎，那就试试看吧。岛津藩大为吃惊，没想到一年前自家老爷的一句玩笑竟招来了这种阵势的骚动，苦于不知该如何对应。平户藩主火气冲天。于是小楯作为使者，进入萨摩藩的船里，做了保全两个藩的面子的提案，控制住了两藩间的危机局势，恢复了和平。

这部影片现在胶片没有留下来。但据当时的批评说，这是一部非常优秀的作品，尤其在片冈千惠藏与山田五十铃扮演的两位

主人公的那种悠悠的、决不高昂激奋的日常生活描写方面，好像拍得非常出色，富有幽默感。规诫对心理单纯的武士们的英雄主义作出煽动的好战性言行，即使被说成是卑怯者也不激动，而恰是在为了和平而努力的时候，则不惜性命，拿出全部的能力以互相商量来推动诸事的进展。

1935年的有声片《心血来潮青年》，作为才气纵横的伊丹万作的编导作品，是一部其才气没有很有效地展现的作品，也就是说是一部失败之作。但这也是一部从正面主张和平主义的古装片。

这是一个“武士道极尽隆盛之时”的故事。

主人公叫心血来潮青年和胡须勘十，两个浪人四处漂泊。虽是一副贫穷悲哀样，但在神社祭祀的比赛中展示出好功夫，被当地的主君雇佣。那地方领地内有一座大金山，是一个富庶之国。不过邻近有一个贫穷却一味穷兵黩武的藩国，它觊觎着这个国家的金山，有情报说不久将以大军袭来。主君很是吃惊，跟家臣们商量对策。心血来潮青年和胡须勘十想出一计，从主君那里领了1 000两作为实现计谋的资金，潜入邻国。随后行使了各种滑稽谋略，使这个穷兵黩武的国家失去了战斗意志。最后，心血来潮青年让两国起誓永远交好。

《武道大鉴》是1933年的影片，《心血来潮青年》是1935年的影片，这个年代很重要。这是伴随九一八事变、一·二八事变、伪满洲国成立等一系列事件发生，中国东三省被日本占领，日本急速军国主义化的时期。1936年发生了二·二六事件，1937年日军最终将侵略战争扩大到了中国全境。所谓“武士道极尽隆盛之时”，是一个对军队在武士道名目下的所作所为民间谁也没有像样地提出异议的时代。要是太平洋战争战败后，这样

的故事在古装片中也变得极其理所当然了，但在这个时代却全然是例外的。

在这个时代，反抗封建思想的古装片也不罕见，如果这种反抗甚至不惜舍身毁灭，倒更会受到知识层的好评。即使是战前，只要不否定对天皇的忠诚的话，对藩主的忠诚之类，怎么否定也没关系，单单地否定封建思想的话，在审查上也不成其为问题。然而对抗争坚决不使用武力而是去冷静地解决的所谓和平主义，虽然在审查上不会触犯什么条款，却不能说是受大众欢迎的东西。尤其在英雄主义乃是其第一卖点的古装片中反复主张和平主义，这是因为伊丹万作的信念吧。

伊丹万作的影片现在保存着的，都是有声片，它们是《心血来潮青年》、《赤西蛎太》、《故乡》、《权三与助十》、《巨人传》五部。其他有无声片《国土无双》的残缺片断，有协助阿诺德·芬克、跟德国合拍的《新土》，但后者以芬克为主，不能说是伊丹万作的作品吧。这些影片中，《赤西蛎太》在影片的新颖有趣上很出众。这是根据志贺直哉的小说将歌舞伎、讲谈里为人熟知的伊达内斗故事做了谐谑模仿，它将谐谑精神发挥得非常彻底，是完全从反面对古装片的定则作了逆向处理。一个名为赤西蛎太（片冈千惠藏）的武士是该影片的主人公，他被知道伊达家似乎有内部纷乱的某藩作为间谍派到伊达家的江户宅邸。他长相丑陋，胃也不好，不善言辞，缺乏风采，但不知不觉之间，他抓着了内部纷乱的证据，为了向藩里报告他必须回自己藩国。可是如果突然逃走的话就会被人察觉出自己是间谍。于是他跟间谍同伙商量出这样一计，给被认为是江户宅邸第一美女的年轻侍女小波写情书，当然会被拒绝，这样就说丢了脸面而走掉的话，不会被人家疑惑。他费了一番苦心写了情书，却跟计谋好的相反，她很高兴

地接受了他的求爱，于是他很困惑，故意众目之下丢下情书，强行地逃走了。

首先，让因是美男子而受欢迎的片冈千惠藏去演丑陋而无风采的武士这一点，已经出人意料。另一方面，他又是一个在因肠子纠缠而病情发作的时候自己切开腹部做手术治愈的豪勇之士。但是在描写上，则是利用省略、以一种淡淡的幽默来愉悦轻松地实现。帮助做手术的瞎子到处去说他出人意外的豪壮胆略，很是添乱，于是间谍同伙将瞎子杀了，但这一杀人场面在画面外进行，不让观众直接看到。影片还让听说了这件事的蛎太说了一句：“真可怜。”尽量不去制造打斗片的紧张感，将它置换为幽默，这是伊丹万作的作风。情书一计失败的情节，是以世故风雅喜剧(sophisticated comedy)的典型笔法来表现的，这中间，赤西蛎太在侍长屋(武士家臣们住的连排房屋)的私人生活部分是现代剧小市民电影式的笔调，歌舞伎中有名的侍女们保护年幼的主君免受刺客伤害的场面是歌舞短剧风格。小波起初被召为侍女的时候，蛎太被上司询问她在宅邸里叫什么好，蛎太看了一下池塘，池塘的表面看得见一丝小小的水波纹，他回答道：“小波怎么样？”这一段，不知怎么地有一种俳句式的情感。实际上，片冈千惠藏演了两个角色，还扮演了坏人老家臣原田甲斐，这个角色则完美地展示出歌舞伎式的美男子风采，动作煞有介事，很有古装片做派。最后窃取家府的阴谋败露，在城中跟伊达安芸兵刃相见，这里影片有意回避了激烈悲怆的武打，而追求了一种歌舞伎样式的造型。然后是结尾部分，完成了使命的蛎太造访小波老家，他扭扭捏捏地对要求跟小波结婚的事张不开口，这时，款待他的小波家族的成员一个个地跟他说，“请慢用”，然后消失，每一次，蛎太都嘟哝，“也不能就这样待着”，就这样留在那里。终

于只剩下蛎太和小波两人了，她也说一句“请慢用”，他却又回一句“也不能就这样待着”。这时音乐变为结婚进行曲，影片结束。同一个场面几次反复出现，一点一点地加上谐谑性的变化，使笑的性质复杂化，这种手法被称作“三段式噱头”，乃是无声片时代确立的喜剧的古典方法，而该片中的这一描写是这一手法的范例。

伊丹万作在《赤西蛎太》中，为了避开以英雄主义和封建式情感为核心成立的古装片的定型，他将之改头换面，注入了一种异质的笔调，使作品成为一个异化效果的结合体。

这一时期，强有力地支持伊丹万作的批评家是北川冬彦。他把同时代的山中贞雄的电影之流畅华丽，视为是形式美重于意义的“韵文”，与此相对，将伊丹万作的风格视为拙实的“散文”。他认为，韵文式的电影以影像流丽为目标，这也不错，但与现实相抵触，于是停下来，正确地去思考其意义并予以表现，这种散文精神，也即意义之充实重于叙事之流畅、节奏等，乃更为重要，从无声电影到有声电影的进步，应该是韵文电影向散文电影的发展。当时古装片打斗戏，一般有让观众热血沸腾后再让他们得到身心净化的目的。伊丹万作的《暗讨渡世》、《忠次成名记》里出现的远景中一瞬间的残酷打杀，却让观众看得吓出冷汗来。他正经拍古装片的时候总是这个状态，不受观众的欢迎。他主要拍摄喜剧可能是出于这个原因。

4. 小市民电影与孩子的世界

1935年，松竹把东京的蒲田摄影所移到了神奈川县的大船。因为在附近有车库的蒲田摄影所，噪声很厉害，拍摄有声片很困难。

虽然是换了地方，但由于风格已然成熟，蒲田调就这样沿袭被称为大船调。当然，蒲田时代所擅长的题材沿袭了下来，这其中之一是小市民电影。

小市民电影的代表作品之一是伏见晃编剧、五所平之助导演的《人生的包袱》（1935）。年过半百的一对夫妇把女儿嫁出去后，终于歇了一口气。这天晚上，夫妇深聊的时候，丈夫一下看到邻屋睡着的还是小学生的小儿子，叹着气叨叨：“怎么还有这小子？”然后频频地说一些小儿子是多余的包袱之类的话。妻子对此反驳，两人吵起架来。两人你来一句我回一句，最后发展到了嚷嚷离婚。妻子说这孩子太可怜了，带着小儿子去了另一个已经结婚的女儿家里。夫妻打打闹闹式的吵架，最后还是重归于好，但在离家出走的骚动中，孩子已视若平常。这一天，学校放学后，照着老习惯回到父亲这边家里后，想起自己应该回到母亲住着的姐姐家。父亲很高兴，儿子觉得“糟了”，有点不好意思，脱下帽子向父亲鞠躬行礼，说一句“您好”。在不慌不忙地妥当应对的孩子面前父亲不知所措，这一点很是有趣。

有点弱的父母，和尽管如此却依然茁壮成长的儿子，这种父母与孩子的关系不仅是出现在小市民电影中，也存在于其他类型的电影里，这一时期尤其多见。

清水宏导演的《风中的孩子》(1937)是一个农村题材的故事，父亲是个好人，遭坏人算计，暂时被警察拘留，一直到嫌疑释明父亲回来之前，还是小学生的善太和三平两兄弟，面对不太靠得住的母亲和不安的日子，拿出勇气，渡过难关。

这一时期，从孩子的视点写实性地描写庶民不安的日常生活这种电影，其他摄影所也频频制作。

东宝的山本嘉次郎导演的《作文教室》(1938)，以主人公原型读小学的长女写的作文为原作，用半纪实的手法再现了东京近郊的铁皮匠一家的生活。父亲(德川梦声)是文盲，意气低落；母亲(清川虹子)也并非特别地给予母爱。由于诚实地描写了这样的父母本真的状态，长女(高峰秀子)格外受到学校老师的关爱，也受到了社会的关注。

东京发声公司的丰田四郎导演的《鼻涕虫小子》(1938)，讲述的是一个跟做了别人二奶的母亲一起生活的上小学的男孩子的故事。母亲说是二奶，倒不如说是为男人全身心地做着奉献，这次，为了给男人筹措钱她要出门，一段时间不在家，让少年到亲戚家去寄宿。可是亲戚家也有各种情况，在几家亲戚家踢皮球似的寄宿了一圈之后，他仿佛成了走丢了的孩子，被街头吹箫的大叔留下住了一夜。然后，他受到吹箫大叔的鼓励，唱着“箱根的山是天险……”的歌，觉得应该一个人拿出勇气去看家，回到了家里。

关于日活的田坂具隆导演的《路旁之石》(1938)，后面我们会详细叙述，它是这一主题的最高杰作，是一部力作。

窝囊的父母，靠不住的父母，蛮横任性的父母，与尽管如此却茁壮成长的孩子们，这种人物关系的电影，也许是将以长期持续的不景气和军国主义抬头为特征的这个时代的庶民的无力感，跟对父子母子的纵向关系抱有的期待高于对夫妇之横向关系的期待这种日本人的传统想法连接起来了。然而这样一种着眼点的电影，在远在这个时期之后的战后，也出现了家城巳代治导演的《异母兄弟》（1957）、田坂具隆导演的《一无所有的孩子》（1961）、浦山桐郎导演的《不良少女》（1963）、大岛渚导演的《少年》（1970）等，构成各公司一系列优秀的日本电影的谱系而长久延续。

从保守派小津安二郎，到左翼家城巳代治，直至过激前卫派大岛渚，在跨越了不同的思想立场而共通的这一父子母子关系的描写方法里，究竟存在着一种什么样的意义呢？是因为基本上现实里这样的父子母子很多吧？可是，如果只是说现实如此的话，可以认为美国不也没什么大的不一样吗？在美国电影里，父母显示出对孩子的强有力的指导性，有时让孩子经受考验，孩子则经受锻炼而成长，这种类型的故事已经定型化了。孩子被认为是在父母的锤炼下或是在跟父母的冲突中而确立自我的。与此相对，刚才我们所看到的那种日本电影，是在孩子获得看到父母之缺陷、哀怜父母之弱这样的视点之时，孩子实现了脱离父母的精神独立，获得了自我，这样的故事是一个基本的模式。

无须赘言，在封建社会父亲的权威甚为强大，对此古装片一直在一成不变做出描绘。通常的对古装片的需要，其中一个重要部分，也许是对绝对父权这种封建性人际关系的怀旧。1945年战败之前，日本的家庭里父亲暴君般的行为举动，即使不如封建时代，不如与封建时代较近的明治时代，但也通常可以看到。而

战败后,一般认为暴君式父亲大量减少,说得好听是和蔼的父亲,说得不好听是没有权威的父亲,变得一般化了。然而要说现代剧电影,从1930年代开始没有权威的父亲就已经一般化了,作为新的人物形象受到了欢迎,暴君型父亲被看作是明显地落后于时代、搞错了时代。或许,因为有了这样的基础,以战败为契机,以天皇制等级制度为支撑而成立的父亲,其必须要威风意识一旦粉碎,从暴君到慈父的转换是一下子完成了的吧。而日本电影的和蔼父亲形象里,可以认为西洋电影的影响是起到了不少作用。《我出生了,但……》、《人生的包袱》中扮演父亲的斋藤达雄,在此之前是主要演摩薄,即崇拜西洋的轻薄摩登青年角色的配角演员,从这里一下转而为严肃的角色,就成了这种没有权威的父亲了。

小津安二郎以还是无声片的1933年的《心血来潮》和翌年的《浮草物语》,成为批评家最关注的导演。《心血来潮》从《舐犊情深》(金·维多导演)里获得了启发,《浮草物语》则如前所述,可以说其故事照搬了1928年的《百老汇歌舞》(乔治·菲兹莫里斯导演)。两部影片都以父亲和儿子的感情为主题,在原来的美国电影里,这些父亲是自满于孔武有力、声音洪亮的具有野蛮活力的人,而经小津之手改由坂本武这位具有庶民感的令人发笑的演员扮演,野蛮活力减少了,但人情味不逊色于原来的美国电影,构成了富有人情味的父亲形象。小津在写这些作品的剧本的时候,为了彻底浸淫于美国电影式的潇洒感,讲究到了住在宾馆连洗漱用品都用美国进口货的地步。而这样拍出来的作品,后来被评价为是最日本式的电影。

小津作品突出的样式特征,即,作品的所有镜头原则上都用低机位拍摄,尽量固定摄影机,尽可能不改变镜头内的构图,人

物几乎几何学般精确地配置为相似形状，没有较大的激烈运动，始终以一定的悠缓的节奏进行表演与剪辑，人物说话时面向摄影机，脸部处于侧面的时候尽量不让演员说台词，为此在正对着说话的两个人会话的场面，满不在乎地大量使用通常理论上讲不能使用的反方向对切，不用特写，只以半身（胸部以上）、全身、远景等几个大小基本不变的镜头来拍摄，始终使用标准镜头，等等，这些特征，在这个时期的作品里早早地初步确立下来，此后，一直到1960年代，每拍一部就在洗练感和彻底性上推进一步，到他1963去世之前，一直对此追求不懈，没有一部作品例外。这样一种形式，确实在全世界哪儿都没有。然而在日本，也是小津之外谁没有这么做。这种静谧、细腻等只有通过固定不变的形式才有可能达到的仪式般的严格，会让人联想起能、坐禅，被认为是日本式的。更有，人物朝着同一个方向、摆着同一个姿势的时候，他们之间的“和”的心情在无言之中得以表现。小津作品中这种定式般的交流被认为是日本式的，正是理所当然。

5. 女性情节剧

这个时期，对日本的电影、戏剧观众来说，最快乐的事情之一是哭。全身沉浸在悲伤故事里，尽情哭泣，哭得眼睛红肿。作家太宰治数年后回顾自己在1936年看的两部作品时，在随笔《弱者的食粮》里这样写道：

我，一般的电影看了都会哭。说是肯定会哭，也不算言过。不曾有过闲暇来批评说这是愚作啦、是杰作啦之类。与观众一起哈哈大笑，与观众一起哭。五年前，在千叶县船桥的电影院里看了古装片《新佐渡情话》，哭得很厉害。第二天早晨睁开眼睛，想起这部影片，又呜咽起来。是黑川弥太郎、酒井米子、花井兰子他们的戏。第二天早晨想起来又哭，也真就是这一部。反正，让批评家说起来可能是一部大愚作，我可是哭得不知东南西北了。那个不错。是哪个导演的作品什么的，我全然不知道，但对那个作品的导演，现在我也想向他表示感谢。（中略）

也是五年前住在船桥的时候的事情，我闷苦不堪，毫无目标地出门去，一直到了市川，然后卖掉怀中的书，用这个钱看了电影。正在上映《兄妹》，看的时候

又大哭了一场。阿萌一边哭一边抗议那场，真是不胜悲伤，我放开声哭了。实在受不了了，去了厕所，逃掉了。那个，也不错。

《新佐渡情话》，原作竹田敏彦，导演清濑英次郎，是一部有寿寿木米若的浪曲演唱的日活太秦的有声片。正如太宰治所想象的，《电影旬报》的批评栏里，批评家岸松雄写道，“片头出现米若，说一句，在下米若，开始哼唱，这时，一边在画面上映出浪曲的歌词，一边认真地来编排这个愚蠢的前世今生因缘故事，对导演的这种审美眼力，也是非常吃惊。”在这里，他是把它当作“大愚作”的。

《兄妹》改编自室生犀星的小说，丸山定夫、竹久千惠子等出演，木村庄十二导演，P·C·L公司作品。当时是最高蹈的所谓文艺电影作品之一。在太宰治看来，无论低级也好高级也好，只要具备让人哭的要素就是好电影。

太宰治给这篇随笔题名为“弱者的食粮”，说自己心情沮丧的时候，就到电影院去寻求慰藉。然而大胆地如此言明是因为他是一位文人、一位知识分子，若是一般大众，也没必要特意说这类事，他们无疑是从一开始就对哭一场而得到慰藉抱有很大的期待，因预想自己会被感动得流泪而感到兴奋，是这样去看这些电影的。这样一种对哭的期待，直到昭和初期左右是被视作当然的，太宰治敢于暴露说自己是爱哭的鼻涕虫，是因为到了这个时期，至少知识分子看浪曲电影哭了会有失身价，这成为常识，看文艺片也哭到要跑到厕所，这已经变得是自虐性的风趣可笑。那以后，从知识层开始逐渐地展开来，没有什么特别的事的话，在电影院人们不再哭了。即使这样，在1950年前后作为最有催

泪效果的作品而流行的所谓母亲片之一的《三个妈妈》里，出现了“三倍的感动和泪水！”这一宣传词，而成为一个话题。作为有名的广告宣传词它被传诵开了，但传诵之间它渐渐地变得滑稽起来，而它开始被觉得滑稽后，人们就越是变得在看电影、看戏的时候不大哭特哭了。

作为这种让人哭的电影，《不如归》、《己之罪》、《继母继子》、《妇系图》、《泷之白丝》、《金色夜叉》等明治时代以来的新派悲剧的高票房作品，在这个时期也一直被反复重拍，然而一到1930年代，它毕竟显得陈旧了。于是取而代之，作为“榨取妇人红泪”的新型的情节剧频频被取材使用的，是以菊池宽为首的包括小岛政二郎、川口松太郎等人更新型的通俗小说。

松竹蒲田大船的城户四郎所长，在影片策划会议等场合尤其大大推荐了菊池宽。不过城户四郎生前曾告诉我，由于小津安二郎等在这种会议席上公然贬斥菊池宽小说的通俗性，事情很难做下去。

在城户四郎制作的最热门的女性情节剧、川口松太郎原作、野村浩将导演的《爱染桂下情》里，田中绢代扮演的女主人公是一位死了丈夫、带着孩子在医院工作的护士。也就是说她是一位自立了的了不起的职业妇女，但有孩子这件事如果被知道就会对就职不利，所以她隐瞒了起来。知道了这件事的护士同事起初非难她，但了解了她的原委后便一致拥护她。初次见面就爱上了她的，是也可称为灰姑娘的王子们的医院院长公子(上原谦)，在这一点上留有新派电影以来平常人家女子坐豪门花轿的故事模式，但借口身份不同而阻碍他们结婚的女方家族，是明确地作为老派、不明情理的人物被描写的。女主人公隐瞒有孩子这一点有陈旧感，但她并没有全面依赖男人，而是有靠自己的力量养育孩子的

精神准备，可以说，作品整体上对劳动女性的权利明显表现出拥护的姿态。情节剧也如此地成为主张女性人权的東西，它连接着现实生活，有了进步。

《爱染桂下情》是通俗情节剧的典型代表作品，为那样的电影而狂热的影迷，在电影史上只是带着苦笑地把他们描述成单纯的傻孩子傻姑娘，然而，当时是旧制中学的学生的一位少年，在日记里如下记述了自己的感想，这也应该得到一定的重视。

出了电影院我万分忧郁！……“爱与被爱是人生最大的幸福”的意义，完全明白了。于是我突然想到要放弃当军人什么的，考虑升到高中，去尝试一下恋爱。
(色川大吉《一种昭和史》)

写下了这段文字的中学生色川大吉后来成了历史学家，在近代民众思想史研究方面做出了杰出的成就，后来，他引用这一少年时代日记，如下写道：

以前曾经接受了两次陆军幼年学校的入学考试的我，断然放弃了当军人的志愿，把我的未来设计改为升学高中的直接契机，说起来有点难为情，就看了这部电影所受到的感化。对《爱染桂下情》现在我甚至还在感谢着。(同上)

事实是，在《爱染桂下情》系列化地拍了《续篇》、《完结篇》的1937—1938年，因日本对中国的侵略走向了全面战争化，军国主义风气弥漫全社会，在如此的社会风气之中，最为造

成非军国主义式风气的是电影《爱染桂下情》的空前走红。我那时是小学二年级学生，跟表姐和妈妈一起去看了这部电影。是表姐邀了妈妈去的，这种事极其少有。在学校连孩子们也唱这部电影的主题歌，老师也带着苦笑听着。

虽这么说，但《爱染桂下情》里没有特别的反战性的主题，倒是配合时局，影片最后是主人公作为军医去了战场。但是“与其战争不如恋爱”的心情，在当时集中体现在了这部影片之中，这是事实。

6. 沟口健二的现实主义的确立

在日本电影中确立了现实主义的作品是什么，这是一个颇难回答的问题。要说现实主义的萌芽式的东西，那么电影史初期开始就有了；要说现实主义的摸索，那么我们会想到 1923 年铃木谦作导演的《人间苦》前后，已然相当明确地可以看到。不过这部作品只留下了故事和评论等，影片没有保存，所以说到底我们只能想象而已。

无声片末期、1924 年左右到 1930 年左右流行的虚无反叛倾向的古装片，现在看的话，在相当自我陶醉的意义上是浪漫主义的，当时却是相对于歌舞伎、讲谈调之样式化了的古装片的现实主义尝试。

1930 年前后左翼电影大为流行，人们强烈主张一种将摄影机对准劳动者、农民的现实的态度。这些作品现在留下来的很少，所以难以明确地说出什么来，但只限于从故事、文献、若干留存下来的影片来判断，许多是观念意识形态先行，作为现实主义并不厚实吧。

同时期，出现了小津安二郎、五所平之助、成濑巳喜男等人的所谓小市民电影。它们即使现在看也是令人吃惊地展示出周密细腻的风俗描写，仿佛当时的生活就在眼前，我们可以明确地认识到当时普通人所直面的问题与人们对它的态度。很显然，我们

可以将小津安二郎的《我出生了，但……》(1932)等评价为确立了一种现实主义的作品。

不过，现实主义一词里面，不只是照着现实所是的样子去看现实，较多地是包含有通过它与美化现实、逃避现实的精神进行斗争这一意味。从这个意义上来看，很多所谓的小市民电影，可以看到它们对现实困难较多展示出咏叹式的达观态度，所以被当时的批评家们说成是与其说是现实主义，毋宁说是一种浅唱低吟趣味的作品。

1935年第一映画制作的依田义贤编剧、沟口健二导演的两部作品，《浪华悲歌》和《祇园姐妹》，是两部杰作，它们没有流于意识形态的观念性而按实际所是的样子描写了现实，这也构成了对逃避现实的许多作品的战斗性批判，在这一点上，作品发表之时，令当时的人们瞠目结舌，觉得这种作品才是应该有的真正的现实主义电影。而即使现在看，不仅影片准确生动地描写了当时的人情风俗，而且有一种创作者们对人们轻易不去承认的现实作出直视和揭露的批判精神，是人们难以不为这种批判精神打动的优秀作品。可以说，日本电影的现实主义在这里看到了一种完成。在此前后出现的小津安二郎的《独生子》(1936)、内田吐梦的《无止境前行》(1937)，同样展示出准确的现实描写和严厉的现实批判，而标示出一个时代。此后不久的数年间，在因军国主义而被消除掉之前，我们几可称之为日本电影现实主义的时代。

不少人指出，沟口健二的现实主义，在《浪华悲歌》、《祇园姐妹》之前的无声片作品《唐人阿吉》(1930)和《他们勇敢前行》(1931)中，已经有了高度的达成。遗憾的是这两部作品影片和剧本都已丢失，我对此不能断言。《他们勇敢前行》说的是一个为了生活而当了娼妇的女人，不觉得这是羞耻，反而自觉到这

是阶级社会里女人为了生存而进行的一种战斗。想把她从这种生活中救出来的他的知识分子恋人，被她的这种豁出去玩命的生存方式所征服。《唐人阿吉》是一个悲情故事，来自艺妓阿吉的传说，说的是幕府末期在下田设立起美国领事馆时，阿吉被衙门半强制性地送去当总领事哈里斯的妾。沟口把它描写为一个因卑怯男人们的卑劣计谋而经受命运波折的女人的故事，不是让观众感情移入女主人公的自我怜悯里，而是对需要将女子固定于凄婉状态的整个社会体制做出批判性描写，而且，这是通过苦闷的女性形象来描写的。为了表现出一身之苦闷的沉重感而被采用的，是被称作场面单镜头的长镜头方法。

依田义贤指出：

沟口……是一个应该称是自然主义的现实主义观点很强的人，这从《唐人阿吉》、《他们勇敢前行》的描写中明显可以看出来。其原本状态的现实，在沟口那里，只被认为是来自持续的动作表情的力量的表现，所以他努力想要强行抛弃镜头的重叠、即所谓技巧性的东西……

我忘不了在摄影所的试映室看《他们勇敢前行》的时候，觉得这就是我所追求的电影，而大受感动。我从小就想写良莠混杂、因污垢而变污杂了的那种电影，因为我不了解社会世情，不知道该到哪里去寻求这个东西。（依田义贤《沟口健二其人与他的艺术》）

依田义贤在这一感想里说到想写“良莠混杂、因污垢而变污杂了的那种电影”的部分，我印象特别深刻。要说原因，是因为

正是《他们勇敢前行》的五年后依田义贤为沟口健二连续写的《浪华悲歌》、《祇园姐妹》、《爱怨峡》等一系列作品，是这一想法的具体体现。

这些作品正是沾满污垢的电影，也就是说，不是听起来很漂亮的事情，不过，它们也不是将特别肮脏、社会和人的丑陋一面作扩大展示的电影。所谓污垢，绝非单纯的脏东西。它是从健康的人的肌肤冒出来的，不是拿出来故意炫耀的，但没有它，劳动、生活的人的劳动那个侧面就不会成立。它是健康的肉体在维持其健康的时候不断地从肉体中分泌出来的东西，在这一点上，它甚至也是健康的证明。说起沾满污垢，似乎是不洁、肮脏、难以直视，而实际上在其背后有玉一般光洁的完美的肉体，这如玉般的肌肤绝非只是供鉴赏的客体，而是作为主体在新陈代谢，在生存着，“污垢”便是其生存的证明。

《浪华悲歌》里山田五十铃扮演的女主人公，是一位在大阪的中小企业做电话接线员的女性。父亲是意志消沉的老人，因为盗用公司的钱正跟人打官司。去东京上大学的哥哥，来口信说因为学费、生活费续不上了，想法子帮帮忙吧。她跟同公司的低收入工薪族的恋人商量，但他也靠不上。于是，她干脆地接受了想把她收作自己的妾的社长的要求，进而对社长的朋友、一个资本家设下美人计，而被警察逮捕。在调查最关键的时候，被她的美人计利用了的恋人哪里是在保护所爱的她，倒是为了明哲保身一个劲拼命地作可怜兮兮的辩解。她在邻屋听了以后，非常失望。父亲来接她出去，因为是初犯只是接受劝诫就被释放了，但回到家里，她却被全家人视为不良而受到冷遇。觉得自己正是为了家族才当了人家的妾、设了美人计的她愤然离家出走，怔怔地看着下水道似的肮脏的河面，带着自己是“不良”的自觉，走向繁华

的街道。

女子为了家族而受苦的故事，是沟口此前大量拍摄的新派悲剧的主题，但《浪华悲歌》女主人公的人物性格与这些新派悲剧的人物性格之全然不同的是，她没有只是把它当作一个悲剧命运而听任摆布，而是对男性中心的社会，对牺牲了女子还摆出一副理所应当的表情的家族，做出了激烈的反抗。而且，这种反抗还导致了她的觉醒，由此她变得更为生气勃勃。

这部电影，除了其主题的反抗性，在另外几个点上，也是划时代的。首先是台词正式使用了大阪话。另外，会话里，数钱算账等，大量吸收了跟具体的生活相关的话题，并将之设定为剧情展开的重要契机。这种现实性的生活，以尽可能不分割镜头的场面单镜头的拍法和几乎全面否定特写的远景主义来拍摄。以沟口的想法，人物的感情应该由演员的演技来充分地表现，以摄影技巧来补演技之不足是蒙人的玩意。比如以全身来表现某种感情时演技跟不上，但若只是特写的表情，因为可以做出差不离的表情来，就拍个特写；或者表情实际上也表现得不太准确，但如果把表情跟人物所看到的对象作蒙太奇处理的话，可以表现出好像的确人物正感觉到了什么，等等。这种一直被孜孜不倦地开发出来的所谓电影化技巧，乃是掩盖演技不足的蒙人玩意，这么拍的话，只能拍出那种很“电影兮兮”的电影了。因此沟口以全景镜头和长镜头为基础，原则上否定以“对切”为基础的人物的“主观”镜头，要求演员不借助摄影技巧和蒙太奇而以全身来进行表演，为了达到满意的表演让演员对同一个动作反复做，甚至多达几十次。由此产生出来的演员们的高扬气势让观众惊叹。此前只是扮演了老套子的纯情可爱的姑娘、泼辣的大姐式女子之类的明星山田五十铃，在此变身为纯情而不良、心眼实而又会赌气使

性、充满内部生命力的女性，令人吃惊。

极力不用对切的拍摄方法，镜头内的内容必须要充实饱满，要求一种画面的深度与厚度。以当时的摄影技术，在搭景拍摄的场合下，画面的前方和深处两者都要鲜明地拍摄下来是极为困难的，但摄影师三木稔在这部影片和随后的《祇园姐妹》中，使用了焦点距离 25 毫米的镜头，在当时以最大的可能性尝试了景深摄影。

在依田义贤编剧、沟口健二导演的下一部作品《祇园姐妹》中，山田五十铃扮演的女主人公，是一个花名小玩意的艺妓，跟姐姐（梅村蓉子）一起在京都祇园独立开业。姐姐梅吉是一个重义理人情的艺妓，妹妹小玩意毕业于女子学校，认为岂能在义理人情的美名之下任男人随意摆布。这一天，梅吉收留了以前的主顾、现在棉布批发店落入他人之手而败落潦倒的古泽。这是她的义理人情，可是小玩意对此很愤慨，她的看法是，既然诱惑客人是艺妓的职业，这样的义理人情就全是犯傻。于是为了让别的客人能成为姐姐的新的主顾，先是四处活动，以便让古泽离开姐姐。另外，为了把姐姐跳舞用的和服弄到手，她诱惑了绸缎庄年轻的掌柜，在这件事被掌柜的主人知道后，她又诱惑了来责备她的这个店主，把事情敷衍搪塞过去。因为这个，年轻掌柜憎恨小玩意，把她从汽车上推下去，让她受了伤。

就这样，小玩意由于主张过于激烈，遭到了所有人的抛弃，很是狼狈，但这一下，她又喊叫道艺妓这种职业本身就是不应该有的。相对这位勇敢的女性，这部影片中，男人都只是采取了卑怯的态度。

像这部影片那样，花柳界及艺妓与主顾、恋人的故事，在以新派悲剧为基础的日本的现代剧电影中，是自其草创期以来最常

见的主题和题材，沟口健二自身也从无声片时代就已经拍摄了好几部。然而，这类作品，向来定型于一个模式，多描写艺妓悲惨的身世、跟身份不同的青年不能结合的恋情等感伤悲剧。但是，这部影片是与这种旧式通俗电影全然不同种类的现实主义电影，它大胆深挖了艺妓世界的买卖运营的构造、其人际关系的实情等，创造了一个自己去否定甘心仅做男人玩物的艺妓形象，在这一点上，它是一部划时代的作品。

这对艺妓姐妹中，姐姐依然是老式新派悲剧的女主人公，认为为曾经照顾过自己的主顾全身心奉献是艺妓的本分，妹妹否定姐姐的这种想法，主张艺妓这一工作的本质就在骗男人，并积极地如是行动。有着如此言行的她其花名却叫小玩意，这是露骨的讽刺。她不是以卑贱根性去蒙骗男人，而是带着一种岂能只做男人的小玩意这样一种自觉而试图要摆布男人。因此这一行动里没有丝毫的卑贱，甚至没有不良少女式的负气。她虽然对做职业性媚态并不吝惜，但这种言行却别有一种飒爽风姿，闪耀着一种带着自信行动的人所独有的生动魅力。

《浪华悲歌》和《祇园姐妹》，是沟口超越了新派悲剧的感伤、树立起具有近代性社会科学式批判精神的现实主义作品，同时其中也发展性、批判性地吸取了歌舞伎的京都文戏的剧作技巧。

这些作品里，几乎不出现具有男子气概的男子。男人对女主人公来说都是靠不住的存在。歌舞伎的京都文戏、新派的恋爱悲剧中，原则上男子也只是作为靠不住的柔弱的二枚目登场。于是女主人公对靠不住的二枚目给予鼓励，给予勇气，将他引向美丽的情死这一观念上的乌托邦。沟口作品中的靠不住的男人们也受到了女主人公的鼓励。但是，与歌舞伎的京都文戏和新派悲剧的

二枚目不同，沟口作品里的不可靠的男人们一旦陷入绝境，哪里会是要和女子一起奔赴“死之胜利”，分明是干脆脆地背叛女子，求得保身。这里重要的一点是，新派悲剧出身的沟口超越了从歌舞伎京都文戏传承到新派悲剧的传统思路。京都文戏的情死故事里心比天高的女主人公脱胎换骨，变成成为一旦被背叛就发誓此后决不再受男人欺骗、具有刚烈坚强的生存力量的女子。

依田-沟口合作的第三部作品、山路文子主演的《爱怨峡》(1937)，是一部对这一点作了几乎图式般明快展示的作品。跟有钱人家的儿子相爱又被抛弃的纯情女子因生活所苦而堕落，成为一个老江湖艺人。在这底层生活中与男同伴、一个带着侠气的艺人走到了一起。后来她又见到了过去的那位有钱人家的儿子。他向她赔罪，她却付之一笑，继续和贫寒的艺人情人走上旅途。这个故事，是从以前沟口曾经修业学艺过的日活向岛的高票房作品、改编自托尔斯泰的《复活》那里借来的，在前半部分只知道信任二枚目型的柔弱男子、一味地追从他的女主人公，在不再信任这个男子之后，截然一变，成为一个坚强的女子。这是影片的精彩部分。在这个强韧的日本喀秋莎面前，日本聂赫留朵夫也没有托尔斯泰的聂赫留朵夫那样的贵族式骄傲，只是暴露出自我、卑怯和孱弱，惊慌失措，不成体统。

依田义贤和沟口健二就这样，以近松门左卫门以来、虽纯情但不可靠的二枚目(色男)和非以死不能表现其心比天高的女子之间的京都文戏剧作基本构造为基础，以近代现实主义的观点予以了重新处理。不再同情一边吃女人软饭一边又牺牲女人的二枚目，并告诉为男人奉献一生的文戏女主人公说，值得殉情去死的男人不存在！

在《浪华悲歌》和《祇园姐妹》中出色扮演了反抗性女性的

山田五十铃当时在个人生活上，正打算跟二枚目明星月田一郎结婚，受到了父母和摄影所首脑部的反对，说她的人气会跌落，因此她正体验着对封建性家庭、社会的强烈逆反感情。沟口知道这件事，让她的这种心情有效地发挥到了表演中。将这种年轻女性的不满提高到新时代女子的自我主张的高度，并作为一种人性宣言而充满魅力地表现出来，这是这部影片的新意之所在。同时，他绝没有乐天式地对此讴歌，而是冷酷地瞄准了蔑视女性的社会现实，把否定自己是小玩意的她的行动在现实中结果也只是成为奇妙扭曲的东西这一点清晰地描绘出来。这是强有力的现实主义的诞生。

在电影中如此扮演了新女性的山田五十铃，在个人生活里也是新女性，这反复成为艺能界的闲话杂谈。她与月田一郎相爱结婚，有了女儿，等到她的人气一下子高涨时，婚姻出现了问题，1942年离婚。此后与制片人泷村和男恋爱结婚，这对她而言多少有一种觉得这样的伴侣工作上会比较方便的心情，婚姻没能长久。战败后，正当她有点自暴自弃的时候，作为导演使她重新站立起来的是衣笠贞之助。特别是衣笠导演1947年的《女优》，将明治-大正时代新剧女演员松井须磨子和岛村抱月的恋爱，作为近代日本女性解放史的一环而予以了讴歌赞美，扮演了在影片剧中剧里演《玩偶之家》娜拉的松井须磨子的山田五十铃，在昂首放言为了女子的自立舍弃家庭也无所谓等场面，角色与个人生活浑然一体，实在是充满光彩的杰出表演。事实上，她这个时候跟松井须磨子一样，跟有妻室的衣笠贞之助生活在了一起。

下面要讲的片段都是比本章节所叙述的时期一直靠后的事情，当时，她所属的东宝，正处在战后左翼势力和保守势力发生激烈冲突的时期，起初她跟随刚入电影界时曾受过指导的渡边邦

男导演等人，加入了反对罢工的明星团体，分裂到了新东宝。但是受到曾经去过苏联旅行、也拍过倾向电影的衣笠导演的启蒙而变成左倾，在1952年、1953年前后，成为积极在左翼独立制作电影中出演下等无产者角色的为数不多的大明星之一，令人震动。然而又跟衣笠导演分手后，她跟这些作品中共同出演的新剧演员加藤嘉、下元勉结婚离婚，结婚离婚。这样，她从1930年代中期到1950年代中期，不断搞出结婚离婚和同居的话题，让新闻媒体煞是热闹。

以当时的常识，一般认为散布出这些话题作为女演员是极大地妨碍人气的，但她却没有这样。无论是哪一次，她的态度始终堂堂磊落，没有卑劣之处，而且每一次她都成功地开拓出自己的发展之路，即使在对男女关系很敏感的当时，谁也没法说什么，被另当别论地看待。演员的演技和个人生活原则上没有直接的关系，但山田五十铃的情况是，沟口健二在《浪华悲歌》和《祇园姐妹》中巧妙地活用了她的个人生活中反封建的情绪从而创造出新的女性形象以来，即使在大众娱乐作品中，也多是安排扮演与男性对等相处的那种争强好胜脾气刚烈的女子角色，并且也获得成功，提高了人气。这种形象常常也以用妖艳媚态诱惑男人的荡妇形式出现，但她以超出这一范围的威严感扩展了自我，获得众人好评，在角色上也屡屡创造出摆布男人的女强人形象。在女性之走向职业化还很困难并只限于极为狭窄的范围内的那个时代里，女演员是女性自立的尖兵，也是其象征，山田五十铃在这一意义上是走在日本女性自立跑道上最前面的人之一，加之以美貌与演技，这也成了她人气不衰的一个源泉。电影是娱乐和艺术的同时，也这样成为人们的生活方式的一个指标。

小津安二郎的有声版作品《东京之宿》(1935)、首部有声片

《独生子》等，也应该作为日本电影现实主义的里程碑而予以高度评价。前者描写的是一个失业的职工带着两个孩子，一边寻找职业一边浪迹东京的犄角旮旯。后者的故事是，一个为了让独生子一直上到大学而卖光乡下的土地房子、从做纺织女工到做打扫卫生女工、历尽了辛苦的母亲，来到东京见理应已经出息了的儿子，看到儿子做夜校老师（当时是只能被看作打工的职业），过着紧巴巴的生活，而感到丧气失望。两者都细腻而充满感情地描写了庶民生活的人情风俗，带着温情出色地描写了生活在波及日本的世界性大萧条下凄楚贫困和绝望中的世人的生存状态。

制作了《浪华悲歌》和《祇园姐妹》的第一映画，是一家设立于1934年、并于1936年因经营不良而解散的短命制片公司。负责经营和制作的是永田雅一。他从日活京都摄影所的接待传达人员、外景经理开始显露才能，在从别的公司拉明星演员方面展现了他的干练而开始扬名，是一位长于说项、富有策略的野心勃勃的人物。因他的拉演员活动而最为受害的，是善于培养明星的松竹，而松竹也为了演员不被他拉走采取了把他本人拉出来的策略，因此第一映画的设立资金来自松竹。永田从日活拉走了沟口健二、伊藤大辅、铃木传明、山田五十铃、中野英治等人设立了第一映画。后来，经营是失败了，但据说职员们觉得反正要倒闭，干脆最后狠狠地拍一把，才有了这两部杰作的诞生。此后，永田雅一被邀请进了还是由松竹出资的新兴电影的首脑部。1942年，在由于政府的压力电影企业被不断统合的时候，以小公司新兴电影为主轴，他创立了继东宝、松竹之后的第三大公司大日本映画株式会社（后来的大映），漂亮地完成了这一惊人壮举，成为战后日本电影界的首领级人物之一。

7. 导演方法的个性化

在日本电影的历史上，小津安二郎和沟口健二是两个极端，采用的工作方法截然不同。

小津安二郎尽可能地全部由自己来下功夫。剧本总是和合作者一起来写。各自以独特的风格自成一家剧作家们，在和小津合作编剧的时候他们都写下了小津调的剧本。而且小津彻底地、周密地找外景，严密地定下摄影的场所，所有镜头都画出来，定下构图。对美术指导绘制的布景做出精密的要求，摆在那里的道具自己选定。岂止是这些，布景做好后他首先自己来做布景的装饰。景里的花草，有时甚至是在自家庭院，就着摄影日期自己栽培。进入有声片阶段后，演员们从台词的腔调、语调直至台词间的间隙等都受到了小津严密的指导，按照小津所指示的来说台词，还有，在哪儿走三步停下，用小匙在咖啡杯搅三圈半，等等，都严密地按照小津的指示来做动作。

这样，似乎是导演一个人来想主意，其他的摄制组成员都只不过是怎么说怎么动的木偶了，可是，按小津指示去做这件事，对谁来说都是很难的，而其结果是，哪个场面都非常漂亮，不太优秀的演员也显得表演很好。所以，参加了小津摄制组的人，全体都深深地尊敬小津，认真地听他的指示，按照他所指示的来全身心地投入工作。如果是忠实地执行自己的指示的人，小津对其

才能之有无不太多说。忠实听从自己的人，即使多多少少有些失败，小津也总是让他做自己的工作，并给予指导。其结果，很多人领会了小津的工作方式，细致严密的指导得到了很好的理解和有效的执行，其独特的风格愈发精益求精。

沟口健二的方法，在所有方面都与小津正好相反。剧本自己不写，但是却让剧作家甚至改几十稿。他并不具体地指示说怎么怎么改，而是毫不留情地对自己不满意的地方提出批评，让对方彻底地改到自己满意为止。关于布景怎么弄他是交给美术指导负责，然后在做好的布景中来考虑场面调度问题。结果是，布景不满意的话就让重做。双方的架势是，美术指导以向沟口挑战的劲头制作完美的布景，沟口则接受挑战而奋起。他坚持要求摄制组全体人员尽全力做得最完美，即使是道具员拿一个茶碗或壶，直到拿来满意的东西之前，他甚至会要求换几十次。对于他太不讲道理的要求，有时副导演、制景工等也曾激动起来向他反抗。

小津的电影里，有一种纹丝不乱的整然秩序。另一方面，沟口的电影则常常有破绽。但是沟口的成功之作里有一种无可比拟的力量和汹涌奔腾的美。

小津在现场总是一边看取景器一边指导，这是为了严格地确定构图。为了和自己想要的构图完全合上，不仅严格指定置景、道具等的外形、位置，而且一边通过位置极低的摄影机趴在地上看，一边一厘米一厘米地来移动演员的位置、姿势甚至手的上下抬落。他极不喜移动摄影和演员做大的动作，而其理由竟然是，移动着摄影机而来保持一定的构图极为困难，演员做了大动作构图就会破坏，等等。他后来也开始拍移动摄影，但这只限于即使这么拍构图也完全没有变化的时候，这也证明了他对构图的执著。小津作品独有的、极端稳定的画面的绵延连续，就这样诞

生了。

沟口健二反过来是摄影机全部交给摄影师，自己看也不看。在摄影现场，他把全力都放在了榨干演员的演技上。这一点，也不是像小津那样甚至去指定手的位置、视线的运动，而是具体什么也不说，如果不满意就几十次地让人反复演，嚷嚷些很难听的话，把演员逼到忘我拼命的状态。由于是以演员表演为本位，要是看到演员说起来拗口的台词，就当下把剧作家叫来让他改。因为不能让演员的激情表演中断，极力不分切镜头，场面单镜头就多起来了。忘我表演中的演员无论做多么激烈的动作，为了把它们收进画面，摄影师把摄影机拉成远景，以移动、摇、吊臂等尽量去跟上表演。跟形态静稳严整的小津构成对比的、充满动感力量的沟口的电影，就这样制作出来了。

不能说小津和沟口谁对谁好，这是两者的极度个性的表现，而方法之不同必然地造成了内容之不同。另外，还有采用完全不同的方法的导演，从中又产生出完全不同的内容。小津、沟口为了得到自己想要的镜头会拍几十条，因此演员们极其紧张，为了不刺激演员，摄影现场有一种一点点无关的声音都不能出现的紧张感。反过来，在摄影现场有意识地让演员们放松的是岛津保次郎。他对副导演等凶神恶煞，对演员则巧妙地予以诱导，对近于外行的新演员也教他们怎么做动作，同时为了不让缺陷太突出又在摄影技巧上下功夫，出色地展示出一种看上去活泼自然的表演。由此产生的，是一种亲切、日常感的轻快感，是一种清新明快、领时代风气之先的演技做派。他对把每一个镜头都弄成绘画似的漂亮的影像不是很在意，对演员们也没有强求他们做激情表演或是经典表演。但是，在摄影现场以适当的指示制造出好感觉、好气氛、好动作、好造型、好表情等方面，他却具有非同一

般的才能。

《邻家的八重姐姐》(1934),是岛津保次郎充分发挥出这种导演特色的杰作。他由此确立了此后一直被继承到电视里的家庭剧的基本模式。在这部作品中,除了舞台出身的已然是大明星的冈田嘉子一人表演有点戏剧感、显得有点跳之外,大日方传、逢初梦子、高杉早苗等,展示出松弛的举止做派,好像就这么拍下了平时他们在片场玩耍的感觉。譬如高杉早苗等人,只是带着似是害羞的表情站着,被放在正好需要这样的表情和姿势的情境里,由此达成了恐怕不会让人觉得是在演戏的出色演技。

故事是极为司空见惯的日常事情。与其说是剧,倒不如说是速写似的东西。

东京郊外,在一个还有很多野草丛,但星星点点建有几家住宅的地方,有两户紧邻的人家,他们是服部家和新海家,都是好歹算是安定下来了工薪族家庭。两家比亲戚还要关系密切,譬如新海家长子、东京帝国大学的学生惠太郎(大日方传)因为比平时早回来而妈妈不在家进不了屋的时候,就毫不在意地来到服部家,随意地从服部家大婶(饭田蝶子)手里接过一碗茶泡饭吃。大婶也很自然地托他看家,自己出门去了。因为这种关系,惠太郎和弟弟、中学生精二(玳野秋雄),跟服部家的女儿、女学生八重子(逢初梦子)宛如兄妹般交往着。他们很不在乎地互相调戏耍闹,惠太郎的袜子破了,八重子就给补,等等。两人交往既长,觉得互相如兄妹一般,所以即使互相耍闹,至少表面上是没有恋爱的意识的。然而两人已经是一定年龄了,虽说互以兄妹相待,但其中自然而然地,出现了说他们是恋人也不奇怪的那种会话,产生了几乎可以说是浪漫的氛围。这种似乎是恋人又似乎不是的微妙关系,在对话的细微之处和表情、动作里,越是微妙就越是

清晰地表现出来，这一点是该片的妙处所在。无关紧要的一句句日常会话和一个个日常的表情、动作，在这里实在是非常鲜活而且又不露声色地成为平凡的日常生活的赞歌。只有八重子的姐姐（冈田嘉子）离异回到娘家，以有点过分的媚态勾引惠太郎被拒绝这个地方，稍微有异样感，跟整体的不露声色的调子有点跳。

由于服部家换了工作，两个年轻人要被迫分开了，但因为学校的原因，八重子留在东京，寄宿在新海家。感觉到这一来就不再是邻家隔壁的八重姐姐了，惠太郎、精二、八重子宛如孩子般欢笑着，身后的背景里，有一团漂亮的积雨云，仿佛是在暗示着逼近而来的成熟和情热。

沟口、小津的极端的方法很难有后继者，特别是小津，谁也没能做出模仿。可是岛津保次郎的这一富有灵活性的导演技巧，由其优秀的助手们较好地继承下来。五所平之助、丰田四郎、吉村公三郎、木下惠介、中村登，还有岛津保次郎 1939 年转到东宝后跟随他做助手学艺的关川秀雄，他们都以让演员顺着自然的感情顺理成章地进行表演为导演之基础，由此展开各自的故事。

将岛津的方法进一步推向极端的是清水宏。他起初拍大量使用明星的喜剧、情节剧给公司挣了钱，渐渐地开始不喜欢使用明星，变得满不在乎地让新人、小孩，甚至是完全外行的人来出演。这方面，也不是教非职业演员动作，让他显得像个演员，而且也不要求演员理解角色的心理，彻底投入到角色中去，而是让演员就以本人的本色不加矫饰地登场，台词也不要充满感情，就这么平直地说出来。人各自有其不同的魅力，把人放到自然的环境中，让他坦率地把自身的个性表现出来就可以，这是清水宏的想法，而去设定这种非职业演员的本色魅力在不知不觉之中得到有效利用的条件、状况，就是他的导演手法。在摄影现场，他接

待前来造访的友人、记者，总是愉快地跟他们聊天，常常把摄影的推进全部交给助手。由于他尽在那儿聊大天，访问者倒觉得这样会影响工作而顾虑起来，可是做好的片子一看，作品还是完全清水宏独特的笔调。他可能认为，导演就是对条件、状况的设定，剩下的只要把住要点就可以了，导演说得太多而压抑了被拍摄者本色的魅力，反而是不可行的。他甚至厌烦演员读剧本、研究角色。他的主张是，演员应在不知道自己随后会怎么样的情况下行动，可是演员预先读剧本，因为知道了自己此后将怎样，就以它为预设而进行表演，这就成为撒谎。这是彻底否定演员表演的意志的观点，不要求你作为演员来演，而是执著要求你不摆架势，演出自己的本色来。

有一个传说，说是某位女演员在拍一部作品时热心地研究好角色的心理，按几种方案解释一场戏，在向导演作了说明之后，问导演，这场戏以什么情绪来演？他回答道：“不要情绪。”这样拍出来的清水宏的作品，乍看是一种极不造作的拍法，人伫立在风景之中的场面甚是绝妙，作品充满着一种悠然、浓郁的诗情，使人感受到一种天才般的天衣无缝的感觉。

清水宏的代表作里有一部叫《谢谢先生》（1936）。影片以纵贯伊豆半岛的巴士司机为主人公，素描式地描写了巴士从半岛南端出发到抵达北端这一路上他跟各式各样的客人之间的交流。这部影片他全部以外景拍摄完成。为了让摄影机能放上去，他们改造了巴士，又让主演上原谦练习巴士驾驶，让他在片子里真的开着巴士。当巴士真的要从悬崖上掉下去、大家出一身冷汗的时候，他立刻把这一场景放到故事中去了。还有，偶然地遇见了在山中道路上徒步行走的做修路工的朝鲜劳工的时候，也立刻把这情景拍了下来。然后在影片里加上了这么一个片段：在路上的

一个车站，主人公向一个自己认识的朝鲜女性搭话说，上车吧，白搭你一段；而她指着远处走着的同伴们说，我也走着去。相比如何让演员做精彩的表演，清水宏的兴趣更在朴素而准确地抓拍。只要不是故意为了有个好造型而装腔作势，他的即兴抓拍镜头里，谁都是感觉不错的人。

如果进一步推进这一主张，那么最少装腔作势的表演感、按照导演的指示老老实实在地表现出本色之魅力的就是孩子了，改编自坪田让治的儿童文学作品的《风中的孩子》(1937)、《孩子的四季》(1939)，还有以问题少年教育设施为题材的《回首塔》(1941)，就是这种想法的实践。清水宏一边在自己喜爱的田园牧歌式的风景里跟孩子们玩着，一边拍出了孩子们的姿态和喜怒哀乐，并将之融进风景之中，影片像是美丽的连续抓拍镜头，充满诗情。

1963年，在回答《读卖新闻》连载的《实录日本电影史》的访谈时，清水宏这样说道：

电影首要的是外景拍摄。要说文学、舞台剧都无法模仿的最简单的东西、电影之能够成为电影的东西，那就是外景啊。电影都叫故事片，普遍戏的成分太重。首先得是电影。

还有表演这个东西，我是不懂。及川道子、藤井贡、桑野通子等人，还有上原谦也这样，我也许总是被这样的新人推着逼着，不得不去培养他们，所谓电影，难道不是不凭借戏的依托，有效地利用好这个人的感觉和个性这样一种东西吗？因为总体说来，一般谁都大致会持有着某个东西。

对只是因演得多而变得熟练的演员，批评家说他们演得好什么的，要是真是有演得好的人倒真想让他介绍给我。导演不是去做演员的表演指导什么的，而是在他们各自拥有的东西中间来取得一种平衡，跟学校的老师是不一样的。

为什么拍孩子们的电影？这个嘛，演员这东西大多说三道四很计较，片头演职员表里自己的名字小了啦，特写少了啦。这方面，孩子则嘿一声就叫过来了，哈哈。反正我呢，有意识地把戏给去掉，这样电影如果有一种统一起来的流畅，它就是诗了。没有原作没有演员的情况下电影如果还可以存在的话，那是因为它是诗。光是这个也会有问题，所以我会再加一些什么东西……

成濑巳喜男，是一位恬淡地描写普通人的极其平凡的生活而创造出了独自风格的导演。他在艺术表现的所有方面，都不喜欢夸张、做作、激烈和浓郁的表现。讨论剧本的时候，他大量地删除即便不说出口也能凭表情、动作就可以明白的台词。看布景时觉得多余的大小道具也尽量去除掉。他不喜欢外景，尤其避开杂乱的外景。这是因为在外景很难在一种安静的氛围下进行导演工作。导演的时候他不喜欢自己大声发出号令，大抵让助手来发号令。看不见他鼓励演员，训斥演员，只是仔细检查并抑制夸张、造作的表演。一般的导演拍完一个镜头，总要以言语、表情或动作来表个态，拍得不错，拍得不好但也就这样吧，等等，可是成濑巳喜男导演几乎始终表情没有变化，只是在相当不高兴的时候会把一边的脸颊鼓起来。所以摄影现场没有一点高扬的气氛，常常是职员和演员们在不知道拍得好还是坏，甚至也感受不到竞争

较劲的状况下，摄影向前推进。不会去为一个表演、一个道具、一个摄影技巧而推敲讲究，由于摄影机的位置等都是最常识最基本的处理，所以摄影的推进极为顺利，大抵是在预定期间内、不需要加班加点就收工。

那么成濑巳喜男的电影是平凡平庸、缺乏戏剧性高潮的乏味之物吗？他有过几回得不到好剧本的不顺时期，这个时期的作品确是如此，但是，在他自己写出好剧本的时期，或者找到跟他的资质非常相合的、擅长细腻人物描写的名家所写的剧本的时候，他拍摄出了非常优秀的电影。因为他那绝不激扬亢奋的导演手法，虽然不会制造出戏剧性高潮，但取而代之的，是鲜明地捕捉体现在夫妇或两代人的日常行动中的微妙的感情错位，捕捉虽然话语很少且没有激烈起伏却在心里产生万千纠葛的状态，由此产生出悬念、悲哀，甚至还有幽默。在不要求演员们激情表演和精神力高度集中的情形下能够创造出这种艺术表现，当然一定是因为首先有出色的剧本和由优秀演员组成的成功的角色安排，然而在导演技法方面，对人物视线的位置及其变化之指示的细致准确则尤为重要。两人以上人物演戏的时候，双方人物分别拍下来，然后连起来构成为一场。这个时候，各个演员不特意做充满感情的表演，取而代之的，是根据导演的指示，有时看对方的脸，有时又看别的方向。这一视线的位置和变化，雄辩地表现出此时此刻这个人物的心理和感情。还有，对两人以上人物各自的视线之交错用镜头和镜头的蒙太奇来表现时，就产生出了视线之戏剧。

创造了这种技法的他，不擅长登场人物互相对决式的戏，然而，对对方的感情不太诉诸言语而都放在自己心里，对方又感觉到了这一点，由此人物关系纠葛起来，在描写这样的故事方面，他展现出绝妙的才能。

从亨利·小谷开始，小津安二郎、清水宏、成濑巳喜男等蒲田系的导演，不和演员们做关于角色解释方面的讨论，与此相对，日活出身的田坂具隆则向演员详细解释角色的心理，即使是在拍摄时也甚至花上几个小时，一直跟演员谈话，直到他理解角色的心情并彻底投入进去。他在拍摄现场专心于演员的指导，摄影手法则信赖并全部交给长年合作的摄影师伊佐山三郎，他们是一对著名搭档。

就这样，相互完全矛盾的各种各样电影制作方法在这个时代同时存在，他们分别将自己的方法推进到了极致。当然，彻底地贯彻这种个性化的方法在拍摄上要花时间，而最后能够做到这一点的，只限于小部分具有特别才能的导演。众多的 B 级作品，像是传送带上输送的零件，是在头轮放映预定日的期限的追逼之下，被规格化地生产出来的。然而这一时期，日本电影在量产的同时，也达到了一种可以允许有才能的作家各自创造出与他人全然不同的方法的从容与成熟。

8. 从 P · C · L 到东宝

在日本电影全面有声片化的动向中出现的有声电影研究所里，有一家起步于 1930 年的照相化学研究所。这家公司在东京世田谷的砧村设立了研究所，1931 年完成了有声电影录音装置，修建了录音棚，并发表了几部尝试性作品。1932 年它开始了朝日新闻社的朝日新闻电影的录音工作，并承担了日活电影的有声技术部分。稻垣浩导演的第一部有声片《一路蓝天》就是这一时期的作品。那个时候日活有声片上的商标是“P · C · L · 完全有声片”。P · C · L 是 Photo Chemical Laboratory 的缩写，即写真化学研究所。然而这年年末，日活决定采用西电 (Western Electric) 式有声片技术而解除了与写真化学研究所的合同。为了日活的作品而修建完成了出租给有声电影拍摄用的摄影棚的写真化学研究所，对特意盖起来的最新式摄影棚也不能让它闲着，于是从向独立制片公司出租摄影棚的业务开始，渐渐地走向了自主制作。最初，跟正好这个时候因发生争议而退出日活的田坂具隆、伊藤大辅等所谓七人帮的独立制片公司新映画社进行合作制作，拍摄了田坂具隆导演的《昭和新选组》，而其间斡旋这一工作的，是批评家出身、作为剧作家和策划人活跃于日活的森岩雄。

1933 年，已经分崩离析的旧普罗电影的残党结集到木村庄

十二主宰的独立制片公司音画艺术研究所，在作为出租摄影棚的写真化学研究所的摄影棚里，拍摄了《河对岸的青春》。木村庄十二据说在其帝国电影的副导演时代，对倾向电影的最受欢迎的作品、铃木重吉导演的《什么使她沦落至此》中的左翼性内容作出了很大的贡献，在他当上导演以后，他出手帮助从业人员的罢工而受到警察的检举，1932年从新兴电影公司退社。可以说他是倾向电影出身的导演。1931年，倾向电影的流行因警察的弹压而结束，《河对岸的青春》是一部可以说是过季了的最后的倾向电影。说它过季，是因为以前一年的九一八事变为契机社会急速右倾化，电影界也乘此风潮，开始大量拍摄肉弹三勇士故事等。这部作品在审查中带有左翼意识形态的部分被彻底剪掉，被认为是一部失败之作，不过木村庄十二和他的同伙因这一因缘，被请进了写真化学研究所。

同一年，森岩雄以制片人身份进入写真化学研究所，作为最初的自主作品，让木村庄十二导演完成了《微醉人生》。这是一部与以有声电影研究所而起步的这家公司的作品很相称的、日本电影最早的音乐剧片。出演者也不是无声电影培养出来的既有的电影演员，而是聚集了浅草的小短剧、新剧的演员、歌手等所谓能唱、能说的演员。由于制作费的增加，公司找到了大日本啤酒的赞助，把啤酒的宣传放进了影片里。当时，说起浅草的小短剧，那就是最新派的时尚，很受欢迎。这部电影有笑声和悲情的音乐剧、啤酒泡沫般浅白的内容，可以说在当时是非常美国化的新鲜东西。只不过，不能说它拍得很好。发行从一开始就预定通过川喜多长政的东和商事进入专放外国片的影院。从这样一些方面来看，影片也会被要求是美国化时尚的内容。

倾向电影出身的导演拍摄美国化的时尚电影，写真化学研究

所的第一部自主作品的这种性质，作为后来发展成为东宝的这家公司的出发点来说，具有一种暗示性意义。日本电影界在此之前，跟传统演艺人的世界保持着密切的关系而发展起来。所谓演艺人的世界是封建因习较强的地方，可是如以上所看到的，写真化学研究所首先是作为技术人员的研究集团而起步的，而作为电影人被请到机构中枢的森岩雄，是从外国电影研究开始作为批评家起步，做制片人的时候是最近代式的自由革新派的电影人。由是，双方之间达成一致，努力去排斥充满演艺人因习的活动写真人式的感觉，以近代理性主义来改革电影事业。虽然还是一个小制片公司，也有不可能从既有的大公司那里拉来资深导演拍第一部作品这样一个原委，但起用倾向电影派的锐利斗士木村庄十二担任导演，这也是因为公司首脑部具有不带偏见的自由主义见识吧。而且，作为一部啤酒公司赞助的影片，让影片拍成为一部美式的时尚大众娱乐片，这一点上可以看出是制片人制作了影片这样一种自负。

写真化学研究所此后以同样的班底和相似的趣味，在拍摄了下一部作品、和明治制果公司合拍的《纯情之都》(1933)之后，发起设立了另一家公司——P·C·L 映画制作所，谋求电影制作的全面正式的展开。这个时候，它主张跟以往的电影企业不同的近代合理性，进行了几项改革。

其一是契约制的实施。其目的是要排除以往电影界的师徒式家族主义、暧昧而多有搪塞敷衍的人情化人际关系。

其二是制片人体制的采用。不同于以往以部分大明星的意向而确立计划，或者像松竹大船那样结成导演中心的摄制组并事实上给导演以制片人的权限这样的方式，公司试图建立好莱坞式的、给予制片人最大的权限而将导演置于其指挥之下这样一种模

式。由于这一原因，一个时期里，它不再使用导演的名称而在片头用了“现场执导”（演出）一词。日本电影导演协会表示反对，理事沟口健二、小津安二郎等向森岩雄提出抗议而使之中止了这一用法。

还有，在强调自己是有声音乐片电影公司的意义上，它拥有P·C·L管弦乐团，在日比谷公会堂等以定期演奏会的方式进行交响爵士乐的华丽演奏。

P·C·L制作的一系列作品里首先获得大众好评的，是他们将当时在浅草靠滑稽歌曲和滑稽噱头喜剧大受欢迎的阿健即榎本健一拉到电影里，使之大为走红。首先对浅草歌剧出身的榎本健一的舞台艺能进行适合电影的调整改编的，是此前在京都的日活摄影所现代剧部大量写剧本、也做过导演的山本嘉次郎。原本东京出身的他在接到先辈森岩雄邀请的时候，觉得这么着就可以回东京了，大喜之下立刻就赶来了。确实，对一部分京都的电影人来说，能够在东京工作是很有魅力的。这不单单是一种首都志向。东京这边有比较多的机会接触更为近代性的感觉，不少人认定这对拍摄更为近代感的电影乃是必需的条件。还有一条，这不仅限于京都，在其他东京近郊的摄影所也是如此，即P·C·L所高举的近代理性主义的旗号，对不喜欢电影界旧习的人们来说，是一个很大的魅力。

P·C·L从松竹、日活等已有的摄影所那里拉走了大量导演、明星。这里当然也有由于高额的契约金所带来的诱惑，但也有前述的诸般理由，因此许多人才聚集到了这里。这其中之一是松竹古装片的第一明星林长二郎（长谷川一夫），他转到P·C·L的时候，松竹大肆声讨说林长二郎是忘记主家之恩的无德无义之人。就在他背信弃义这一形象在社会上将要定下来的时候，发生

了他被黑帮用刮胡刀破了相的事件。犯人被抓住了，但其背后关系却没有解明。被害者林长二郎自身，不愿意追究加害者背后的关系。这大概是因为他判断，将电影界的黑帮性的侧面揭露到光天化日之下，将会带来更大的危险。然而在这一事件之后，已是谁都认识到，这是既有电影界根植于封建因习的势力在对近代理性主义作无理取闹。林长二郎转身变成为被同情的一方，他将林长二郎的艺名奉还给松竹，以长谷川一夫的本名重新开始。被破相的时候他曾经担心这个伤会断绝他的演艺生涯，可结果伤口没有带来特别大的负面影响，长时期持续保持了人气。

近代性如此地成为 P·C·L 的门面，但是在初期，这被看作只是一种浅薄的美国时尚在作品中的反映，于是人们开玩笑说 P·C·L 是“pork·cutlet·lard”（猪油炸猪排）的略称。

不光是导演和明星，P·C·L 也聚集了一批有点另类的年轻人。譬如龟井文夫，他在苏联列宁格勒电影专门学校学习电影后归国，在画家朋友的介绍下入社。黑泽明作为属于日本普罗美术联盟的年轻画家活跃着，以副导演身份进入公司。曾经在早稻田大学戏剧部作为左翼领袖的山本萨夫，由于已经在松竹大船做了成瀬巳喜男的助手，师傅被拉到东宝后也跟着入社了。今井正也跟左翼运动有关系而从东京大学中途退学，当了 JO 摄影所的副导演，他是在 JO 与 P·C·L 合并成为东宝时加入了东宝。与木村庄十二一起过来的原普罗电影的残党们也落户于此。

1930—1931 年是左翼运动高涨的时期，像点样的知识青年如果不是左翼几乎就很奇怪。在这一时期度过了青春时代的青年们，来到了跟人际关系起决定作用的既有摄影所不同的、采用公开招聘制度的 P·C·L，在受到了弹压之后他们虽然在时代的变化中变得安分了，但其中有很多原来接受了马克思主义洗礼的年

轻人。而 P·C·L 也是一家接受这种思想背景的人的自由主义的公司。这一点也可以看作是战后的大争议的间接原因。

虽然这是后面要谈的内容，作为倾向电影的残党成为 P·C·L 电影的第一个导演的木村庄十二之活跃，也是很引人注目的。在最初拍摄了几部纯粹商业性的音乐片、喜剧之后，以《兄妹》（1936）一片也在艺术性影片方面展示了一流水准的能力。这部影片以多摩川护岸工事承包人一家为舞台，描写了粗野的哥哥和沉溺于散漫颓废生活中的妹妹之间、乍一看很粗暴的兄妹感情。后来虽有成濑巳喜男导演、今井正导演先后重拍这个题材，但在真实生动地描写工人的生活感情这一点上，最初的这部电影改编最为出色。随后拍摄的《彦六大笑》（1936）是一部以新宿后街为舞台的庶民电影，看上去像只是一部人情风俗剧，其深处偶尔闪现来自倾向电影的普罗人道主义。还有，在《唐行小姐》（1937）里，提出了对从九州天草地方去东南亚卖春挣钱后回国的所谓“唐行小姐”的歧视问题。虽然作为当时电影的常识，影片没有触碰卖春等的实态，但对歧视她们的村里人作了严厉批判，是一部勇敢挑战日本社会底层问题的异色之作。在古装片《新选组》（1937）里，不是把它拍成打斗片，而是尝试了对作为幕府走狗走向灭亡的反动集团作出客观观察的正统历史剧。以上四部，是作为倾向电影的残党的木村庄十二，在已完全进入右翼反动时代的这个时期，于商业电影的框架内努力保持倾向电影出身的最后一点气质的独特作品。

但是，1937 年，随着日本正式侵略中国，这一抵抗变得无法维持。此前每年拍摄多达四五部、正当红的他工作锐减。1939 年他拍摄了纪录片《扬子江舰队》，1940 年拍摄了描写轰炸中国本土的海军航空队的《海军爆击队》，拍了这两部战争电影后，

去了满映。

在奠定 P·C·L 的商业基础上做出最大贡献的导演,大概是山本嘉次郎。在松竹、日活及其他既存公司的敌视中开始营业、无论如何也需要拍出畅销影片以便在发行放映界确立地位的时候,他不光建立起了《榎本健一的近藤勇》(1935)及其他卖座的榎本健一影片的样式,恋爱情节剧《良人的贞操》上下两部(1937)、古装片《藤十郎之恋》(1938)也畅销走红,还像是补空似的拍了准纪录片、以颇具野心的手法构成的现实主义电影《作文教室》(1938),由此获得艺术上的声誉,发挥出拍一部成一部的才子风范。

首先给被戏称为“猪油炸猪排”的 P·C·L 作品带来艺术水准高度的是成濑巳喜男导演。因为他学历低,性格上不太做自我主张,比较老实稳重,在松竹长年屈居人下。即使当了导演连续拍出入选最佳前十名的作品,表现出才能,也根本没受到不喜欢比较闷的人的摄影所所长城户四郎的优待。正当他胸中积郁着对此不满的时候,森岩雄来请他去,这样来到了这里,连续拍出了《浅草三姐妹》、《愿妻如蔷薇》、《谣言中的女子》(皆为 1935 年)一系列佳作。连对摄制组成员发号令都做不出来的老实内向的他,在《浅草三姐妹》里把他的这种性格转移到了作品的风格里,也就是说,把似乎有意否定戏剧性起伏的那种暧昧、混沌、往坏里说是磨磨唧唧往好里说是心乱如麻的复杂心理完整地描画出来。否定戏剧性,不过是在淡淡地观望着只是暧昧地被当时的情境推着走的人们,这样一种乍看很平凡但实际上极为特殊的方法,结果成为悄无声息的庶民的感情内心世界的深度表现。

起初,在古装片方面没有令人注目的明星的 P·C·L,跟已经在日活的山中贞雄导演作品里展现了实绩的前进座剧团签约,

拍了数部古装片。作为其中之一的《战国群盗传》(1937),由剧作家三好十郎改编自席勒的《群盗》、山中贞雄润色完成,或许是德国近代戏剧的改编的原因,没有传统古装剧里必有的忠义、封建性卑屈的灰暗,很是明朗阔达,有一种西部片式的爽落感,堪称动作片的杰作。

前进座原本是由反叛歌舞伎社会的封建旧习的歌舞伎演员们设立的剧团,反封建古装片这一性质跟这个剧团是相符的,将这个方面进而强力向前推进的,是日活现代剧那里跳槽过来的熊谷久虎导演、改编森鸥外小说的《阿部一族》(1938)。从主君及其周围亲信那里受到践踏武士名誉般的屈辱的熊本的细川家家臣阿部一族,为了家门名誉,以全体战死的决心跟主君一伙争斗反抗,结果跟他们的决心相一致,一族全体战死。这是一部搬出武士道伦理,却又痛批武士道的高格调古装片。难道对愚蠢的主君也要尽忠尽义不成?

前进座在此前一年以可以说是恩师的山中贞雄为导演拍了《人情纸风船》(1937)。在牧野、岚宽寿郎公司等专拍娱乐古装片的摄影所成长的山中贞雄,总是将公司提案的题材按自己偏好的风格作大幅修改,创造出了独特的世界。成为他的遗作的《人情纸风船》也是这样。它的原作是歌舞伎的《剃头匠新三》,原作里的新三是更为倔强的恶徒,山中贞雄把他改写成对武士、财主充满反骨的大度慷慨的男人。这个新三不以大闹特闹来博取喝彩,他起初就明白反抗的结果会是什么样,带着一种无所畏惧而又漠然寂寥的微笑来接受命运。中村玩右卫门扮演的这个市井英雄,和河原崎长十郎扮演的为了仕途碌碌奔忙的浪人海野又十郎的灰暗的日子,两边平行描写,静静地描述了他们居住的江户市井的杂院排房里居民们的日常悲欢。

这里被描写的，毫无疑问，是日本侵华前夜的小市民的心境。就算不能正面去反抗也要露出一一点反骨、寂寞死去的男子，和连武士的气概都忘在一边的可鄙男人，还有，以宽大心怀一天天生活着的人们。希望哪里都不存在，不过，这些杂院排房里的人们都是些可爱的人，这一点以丰富的感情被细腻地描写出来。实际上三村伸太郎最初的剧本更为明朗，讴歌了杂院排房居民对财主、武士们的抗争，但剧本太长，山中贞雄另写了摄影台本，就成了现在这个样子。剃头匠新三和海野又十郎在三村伸太郎的剧本里是更为明朗豁达的性格，山中贞雄让他们悲惨死去，正如同时代被称为诗意现实主义的法国许多悲观厌世的电影一样。

他从开始就讨厌古装片极为落伍的英雄豪杰式的表现，将现代剧式的细腻表现放进古装片里而得到了瞩目。进而，跟东京的电影人，尤其小津安二郎、清水宏等交往加深，突出强化了跟他们的笔法相通的、安静沉稳的影像中微妙动作之趣味。凭借充满机智的叙事、细致周到的技巧和饱满的诗化情感，他得到了天才的美誉，但日本侵华后他立刻被征召入伍，在中国农村的泥泞战场里摸爬滚打后得了重病，以不到三十岁的年龄死于战场。

前面讲到剧作家三好十郎参与了《战国群雄传》的剧本写作，这个时期，P·C·L把几个新露头角的剧作家纳入编剧阵营里，这一点耐人寻味。后面会提到京都摄影所的石田民三导演作品《花散花落》和《往昔之歌》，都是作为新露头角的剧作家以漂亮的台词受到瞩目的森本薰写的剧本，从做成濑已喜男的助手成为导演的山本萨夫年轻时最有野心的影片《田园交响曲》(1938)，也是由新冒出来的剧作家田中千禾夫改写自当时评价很高的法国安德烈·纪德的小说。这部作品，虽然最终没有超出甜美少女趣味，也算是一部尝试了在日本的风土里跟灵与肉、无私

的爱与自我等西欧人道主义观念进行格斗的野心之作。

1937年P·C·L发展成为东宝映画而消失了，这个时期这家公司的娱乐电影路线的主要导演有斋藤寅次郎、中川信夫、渡边邦男。

斋藤寅次郎此前在松竹大量拍摄了无声打闹喜剧，被尊称为“喜剧王”。但是，似乎是无声片里的天才构思不直接通用于有声喜剧，他虽然主要用榎本健一、古川绿波专心拍摄打闹喜剧，却不太出彩，才华被山本嘉次郎导演的榎本健一喜剧掩盖，留下缺憾。

中川信夫也拍了比较多的榎本健一喜剧，当时的评价很不显眼，但《榎本健一的奋斗战术》（1939）等现在看还很有意思。东宝初期在经营上最有力的支撑，是榎本健一——一系列喜剧的连续走红。

以阿健的爱称为人熟悉的榎本健一，是东京麻布的煎饼店老板的儿子，从还是孩子的时候就是一个很调皮捣蛋的小家伙。不喜欢学习，1922年17岁时进入浅草歌剧演艺圈，作为喜剧演员崭露头角。浅草歌剧在关东大地震里受到毁灭性打击，从这里复苏过来的，是把卓别林、基顿、劳埃德等人的美国无声片打闹喜剧的风味吸收进来的快节奏的洋风喜剧，而成为其最大明星的就是榎本健一。此前的日本喜剧，主要是在大阪的喜剧剧团曾我乃家谱系的道德人情剧里加入哭和笑的内容，与此相对，榎本健一的喜剧是在以动作为主的无厘头搞笑里加上歌和舞，以及充满爵士乐式跃动的即兴表演。榎本健一富有亲和力的外貌和孩子似的滑稽感受到小孩们的喜欢，同时也以近于杂技的身体技能令观者吃惊，被请到电影界便立刻成为大明星。在舞台上以美式摩登受到欢迎的他的喜剧，在以更多观众为服务对象的电影里，加入了

曾我乃家式的人情味，变得不太摩登，其儿童般幼稚的滑稽被看成是低俗娱乐的代表，所谓有识之士的评价不甚悦耳，但如此让观众欢笑的喜剧演员，至少之前的日本电影里是没有出现过。

山本嘉次郎导演的《榎本健一之青春醉虎传》(1934)，在夏威夷的檀香山剧场公映时，夏威夷的日文报纸里有一篇詹姆斯·T·哈马达写的报道：

最好的部分，当然是音乐联唱。歌里没有新意。各位在1929年的好莱坞音乐片里应该是听过这样的歌。不过歌词是日语，也即是说，把歌弄得很好玩的是这个新的地方。歌曲还在不错的乐曲里被演唱，常常比好莱坞的姑娘们唱得更漂亮。除掉歌词外没有“日本式”的东西，人们仿佛是真的在看日本的秀。榎本健一真是不负日本最大的喜剧王之名。他是百分百的喜剧演员，有时是巴斯特·基顿，有时又是道格拉斯·范朋克(Douglas Fairbanks)、汤姆·米克斯(Tom Mix)。不，他几乎是把所有这些人都合到了一起。他不把观众放在眼里，在介绍影片演员时，他对着观众露出牙来，从喉咙里发出咕嘟咕嘟的声响。他的声音不是很洗练，但观众对他和他的歌没法不喜欢。

比他唱得好的歌手，是他的搭档二村定一。他纯粹是杂技团的小丑那样的容貌，但其声音最富魅力。他唱“Aloha Oe”^①的一系列歌曲，其歌词除了“Aloha

① 夏威夷语“Aloha Oe”是歌名也是该歌曲里最亮丽的歌词，意为“再见吧我的爱”，据说由夏威夷末代女王作词完成。该词该曲已成为夏威夷的象征。

Oe”以外都是日语。他的歌和吉他伴奏，实在是美得令人心碎。大格斗场面是酒馆里的乱斗。榎本健一像抓狂的猫一样打斗。他多次肚子受到撞击但决不倒下，他把五十个人的呼吸都吸到自己的肺脏里。他像道格拉斯·范朋克般跃起，在酒馆里和台阶上来回蹦跳，他两次像汤姆·米克斯那样跳上大吊灯，一通乱斗的最后，如巴克·琼斯(Buck Jones)般跟黑帮头领激烈争斗。在《伏尔加船歌》的曲调声中，头领渐渐失去元气，最后倒下。其间，巨大的“力士”立在楼梯最高层，把手放在额头上一直在赞许着榎本健一的勇猛。随后他走近桌边喝酒，打盹儿。睁开眼睛时打斗已经结束了。于是他突然开始唱歌。真是一部好喜剧！最后，闭幕时榎本健一在特写中现身，从喉咙里发出声来说，“咕嘟咕嘟咕嘟，到此结束”。概括地说，整部影片是幼稚兮兮的，但充满刺激，跟马克斯兄弟的喜剧一样令人愉悦。（摘自井崎博之《被叫做阿健的男人》，讲谈社，1985）

20 世纪三四十年代舞台上的小短剧-喜剧里成为榎本健一的竞争对手的是古川绿波。当时，一说喜剧演员，一般的出道过程是从在大众性剧团打杂做起，经历学徒般的辛劳后出来独当一面。这样一种出身，以及在师徒、师兄弟式的人际关系里经受锻炼而养成的、总是看人脸色的那种表情举止，是众多喜剧演员共通的特征，但古川绿波完全不同。他出身于贵族男爵之家，有文才，年轻时是电影评论家。他言行举止天生有一种幽默感，同时喜欢唱歌、模仿等艺能，由此发展起来，进而去出演喜剧，并成为明星，被请到 P·C·L-东宝。凭借如实显示其良好出身的落

落大方的幽默和光鲜时髦的感觉品味，他受到了欢迎。代表作是《白脸教授》（阿部丰导演，1939）、《家光和彦左》（牧野正博导演，1941）、《男儿风华》（牧野正博导演，1941）。

有声喜剧需要像绿波那样虽然动作迟钝些但台词说得好的喜剧演员。这样从落语界迎来了柳家金语楼。原本他除了说以外，更靠能做出多种人物表情而获得人气。太平洋战争末期的成濑巳喜男影片《人生快哉》（1944），是金语楼扮演的主人公像落语里的大杂院房东一样就战时国民生活应有的状态进行说教的一部珍稀之作。另外，来自漫才界的以说得快、取材现代生活风俗而刮起新风的横山和花菱，以《这可失礼了》（1936）、《心脏强健》（1937）、《我是谁》（1937）等一系列作品博得了观众的笑声。因机关枪般说得快而引起的无厘头效果是其武器。作为专拍有声片的电影公司而起步的P·C·L-东宝，从小短剧、说唱界把能人移植过来，确立了不同于先行一步的日活、松竹的另一种大众娱乐路线的根基。

就算制作出来了，可如何得到上映影片的电影院，这是个问题。日本电影早早确立了被称作包租包映(block booking)的体制。在运作上，打算上映日本电影的影院，只把自己想要的影片从各公司各租借一部来上映，原则上是不可能的。跟松竹签约的影院必须上映松竹的全部作品，若把日活作品插进去，在契约上是不可以的。日活签约的影院也同样。反过来，松竹和日活，有义务绝对不让签约影院无片可放。拥有既有发行网的松竹、日活、新兴、大都四家公司，为防止东宝挖走演员，联起手来，把搭配在自己的签约影院上映的P·C·L-东宝的影片从自己拥有的发行网里驱逐出去。P·C·L最初跟做外国电影进口发行的公司东和商事合作，向没有这种体制的放映外国片的电影院提供

作品。可是这样的话作为市场太小了。当时电影界日本电影的市场份额很大，大约是日本电影占七成，外国电影占三成，或者日本电影还要更多一些。

P·C·L 随后跟当时从关西发展到东京的东宝联手。东宝意为东京宝冢，关西的阪急电铁公司的小林一三为了铁路沿线的繁荣，搞了剧场建设，作为在宝冢成立的宝冢少女歌剧团向东京发展的据点，这是把东京有乐町一带稳步推向游乐中心街的计划。和东宝合作，P·C·L 获得了足以撼动已有的松竹、日活的大资本的支持。而后，借这一资本的强大力量，排除已有的电影公司的抵抗，出手建立全国范围的院线网络。

东宝的统帅小林一三，出身银行职员，作为铁道公司经营者获得成功，1940 年当上第二次近卫内阁的商工大臣，是呼风唤雨的财界重量级人物，对文化艺术也有很大兴趣和独到见解，宝冢少女歌剧团作为学校组织培养歌手和演员，自己来当校长。他不单单是名义上的校长，也具体对教育做出指导，立“纯洁、正派、优美”为校训。事实上，宝冢歌剧虽是少女趣味的团体，但跟以前的女歌舞伎、琵琶少女歌剧团等传统少女戏剧的那种被虐趣味的传统曲艺性质划清界线，焕发着基于对西洋的憧憬的时尚光彩。而凭借这一点，它受到了近代小市民层的支持，开拓了可以把良家子女放心地送进艺能界的道路。

小林一三对置于东宝势力下的摄影所的制作方面没有直接插嘴，全权交给了制片人森岩雄，但也担任少女歌剧团的校长的他的见识，此后也通过受他影响的经营者们长期影响了东宝电影的形态。小林一三死后，即使到了七八十年代，在日本电影各公司里面东宝还一直是对暴力色情最强烈拒绝的制作发行公司。

相对于跟封建性的演艺资本有较大关联的既有电影公司，

P·C·L-东宝认同并强烈主张近代式合理性。

P·C·L 的经营活动暂且上了轨道的 1935 年末，森岩雄和大桥武雄(社长)出席了《电影旬报》“与 P·C·L 制作首脑部交谈”的座谈会，对他们公司的新颖之处作了如下的主张。

森：我是从活动写真的小人物做过来的，不知不觉之间，也知道胶片用完时的情况、电影票怎样蒙骗、推销片子给小戏院的伎俩、发生什么样的情况时找什么样的人出面搞定等，这类事是了解的。在 P·C·L 工作后，完全没人发表活动写真行业式的意见。迄今的活动写真行业不是企业，是另一种类的东西……

社会上老说 P·C·L 不用电影界内行，无视向来的关系情面，我觉得这样讲是不讲理的。

大桥：三年半前成立时是二十几人，现在则有三百几十人。内行占一半，这也许比例搭配上正好。……构成中坚的是三十岁前后的人，三十六岁之类已是老人级别了。

森：这样三年后、四年后也不变坏的话，就很了不起了。靠活动写真行业圈的那种想法来蒙混着操纵局面的人总是最先失败。

饭田(心美，注：批评家)：活动写真式，这个说法如果用普通人能明白的说法来说的话……

森：就是机会主义虚头巴脑的干法。钱紧了就不管跟谁都可以做买卖，这家要是哪怕出价高一毛钱，就给这家。一切都是得过且过无所谓。

饭田：是机会主义啊。

森：事情来了应急敷衍了事……

田中：（三郎，注：《电影旬报》社长）这么说起来，过去的那些人真是不好。

森：我们也这么觉得。这么说大概会被人骂。

针对既有的电影公司陈旧的经营作风，森岩雄对 P·C·L-东宝基于近代资本主义合理性的经营方针作了较强的自我主张，事实上，P·C·L-东宝的出现，是作为产业的日本电影之近代化的一块里程碑。虽然带有旧的毛病，电影产业整体的近代化就这样开始向前推进。

9. 东宝京都和东京发声

1932年，一家往京都进口摄影器材的名为大泽商会的公司，在太秦设立了有声电影工作室，以将其租借给太秦发声映画株式会社的方式开始了电影制作。到了1934年，它从大泽商会独立出去，成立了JO制片公司，并开始独立制作。在它知名的作品中，有由德国人阿诺德·芬克导演、原节子主演的《新土》（1936）。该片由以进口发行欧洲电影为主要业务的东和商事的川喜多长政制作，是一部赞美日本精神的珍品大作。

1937年9月，写真化学研究所、P·C·L映画制作所、JO制片公司合并成了东宝映画株式会社。前两者变为东京摄影所，而后者则变成了京都摄影所。到了同年秋天，东西两间摄影所实行了一元化：企划全部在东京做，古装片也在东京摄影所制作，在有必要的时候使用京都的工作室。JO以及东宝京都摄影所的历史虽然很短暂，但石田民三和中川信夫都曾经在这间摄影所待过，今井正从副导演升职为导演后的首部作品《沼津兵学校》（1939）也是在这里拍摄的。市川昆也曾在这里做过副导演。

这家摄影所的代表作，是由剧作家森本薫创作、石田民三导演的两部作品《花散花落》（1938）和《往昔之歌》（1939）。前者是一部仅通过祇园御茶屋内部的艺妓们的言行，来描绘幕末京洛混乱世态的独特的幕末题材作品。剧中人物都是女性，而男性，

观众则只能从画面外听到他们的声音。该片讲述了禁门之变的前一天和当天的故事，凸显了两代人之间的对立：老板娘担心祇园的传统随着时代变化而改变，而她的女儿（松井兰子）则钟情于满腔热情地畅谈对新时代的梦想的新皇派武士。它还展现了一幅艺妓的众生相，有从江户来的艺妓，也有因为愚钝而只能一直给客人烫酒的女人。

《往昔之歌》是部描写一个大阪商人的女儿命运的明治题材作品。尽管它和此前的古装片、新剧一样，展示的都是充满情趣的世界，但其独到之处在于，具有经得住理性观察的写实性。

东宝在京都拥有摄影所，但只是把它当做辅助性的工作室来用，古装片的企划工作则要在东京进行，这在日本电影史上是一个具有重要意义的决定。在东宝之前，松竹蒲田摄影所在 1920 年代、位于东京巢鸭的大都映画在 1930 年代都曾制作过古装片，但那些不是 B 级的陪衬品就是给孩子看的小制作。而东宝在东京制作的却是 A 级的古装片，为此还从松竹、日活挖来了林长二郎（长谷川一夫）、大河内传次郎等古装片明星，以及泷泽英辅、山中贞雄、衣笠贞之助等专拍古装片的导演。不仅如此，还让山本嘉次郎、熊谷久虎等现代剧导演也拍摄了古装片。这打破了古装片和现代剧分别在不同的摄影所由不同的人拍摄的旧习。熊谷久虎导演的《阿部一族》等作品，不同于过去专拍古装片的摄影所制作的荒唐无稽的打斗片，是以写实主义为基调的纯正古装片，而这具有划时代的意义，为黑泽明后来创作无视打斗片常规的新型古装片打下了基础。

东宝京都摄影所于 1941 年 10 月举行关闭仪式，完全被东京摄影所吸收了。

此外，还曾有过一家名为东京发声的独立制片公司，它在从

事独特的活动的同时，进入东宝旗下，并最终主要以部分被东宝吸收的方式解散。

东京发声是由曾在松竹蒲田做过导演的重宗务(和伸)建立的独立制片公司。加入该公司的剧作家有八田尚之，导演有阿部丰、丰田四郎，演员有大日方传、逢初梦子。丰田四郎导演的一系列文艺电影让它作为当时最具野心的公司备受瞩目。而文艺电影，指的就是由纯文学作品改编的电影。虽然改编自纯文学作品的电影不一定就是好电影，但那至少是一种对人性的认真追求，其对心理、性格、社会状况所做出的思索的深入程度，高出当时日本电影平均水平的概率很大。因此“文艺电影”这一称呼，在当时基本上是指艺术电影或严肃的电影。

丰田四郎在东京发声制作的第一部卖座的“文艺电影”，是由石坂洋次郎的小说改编的《年轻人》(1937)。其成功的原因在于，对女学生和教师的爱情这一在当时看来颇为大胆的题材进行了极其认真的描写。片中人物的大胆行为既可以说是对自由的渴望，也可以说是在颓废堕落边缘的徘徊。这让该片既没有随便地讴歌自由，也没有随便将追求自由的年轻人定性为放荡，成为一部具有心理紧张感的作品。片中可称为自由之象征的女学生江波惠子(市川春代)，与其说是一名充满解放精神的豁达女性，不如说是一个奔放不羁的、随时可能陷入奇特另类的生活状态的少女。她的老师(大日方传)被她所迷倒，想要肯定她的自由精神，但是却丝毫没有辅导她的自信。当时，军国化进程急剧加速，自由主义被称为共产主义的温床，当成危险思想看待，“自由”不可靠的一面，以及自由主义者不顾与“自由”为伍的不安，想要维持自由的迫切愿望，都通过两人之间的关系得以清晰的反映。

《莺》(1938)改编自从无产阶级文学转写农民文学的作家伊

藤永之介的小说，以东北农村的小站为舞台，鲜活地描绘了当时农村的景象。

这部电影采用了“群戏”的表现形式，让各种各样的人物出现在有限的空间内，令相互间没有直接关联的小故事交织在一起，而其中成为主轴的人物是杉村春子扮演的接生婆。她因为未经许可就去帮人接生而被警察逮捕，但她本人却认为自己受了村子里的穷人们之托，是在助人为乐，没有做错什么。当派出所里突然抬来临产的孕妇的时候，警察们明知违法，可还是听从她的指示，烧水、四下忙碌。杉村春子尽管戏份不多，却用精湛的演技概括了整部电影的主题。那是一种小声的抗议：讲求原则的政治制度是与现实不符的，政治究竟想要怎样来随心所欲地摆弄扎根于现实的民众？

由八木保太郎编剧、丰田四郎导演的《小岛之春》（1940），其原作虽然不是著名的文学作品，而是巡回在濑户内海诸岛为麻风病患者看病的女医生的手记，但却因其震撼性题材、人文主义的描写、秀美的岛屿风光、半记录式的高度写实性，而被视为东京发声的一系列优秀作品中的巅峰之作。该片改编自麻风病疗养所长岛爱生园的女医生的手记，讲述了女医生辗转于濑户内海诸岛找寻麻风病患者，为他们做检查，劝说他们进疗养所的旅程。著名摄影师小仓金弥所拍摄的濑户内海的美丽风景，在视觉上看不出有一丝症状的患者们躲避其中悄然生活的悲凄景象，再加上以同情的态度规劝患者们进疗养所的女医生扮演者夏川静江那温婉大方、充满知性的容貌和优雅的举止，让这部影片在当时作为代表日本电影中善良的人道主义倾向的极品而受到绝佳赞誉。事实上，它也的确是一部非常抒情、美丽的电影。在某个村子的农家院子里没人的地方，女医生悄悄地给一名已经进入疗养所的患者

的年幼的女儿做检查，在发现没有任何症状后长出了一口气，紧接着，一些白色的物体纷纷飘落，她的忧虑、温婉和风景描写浑然一体，构成了一个极为感人的场面，让观众怎能不为之流下清泪两行。

然而，就在这铺天盖地的赞誉声中，伊丹万作却因为在其连载于杂志《日本映画》上的“剧本时评”中，对该片施以严厉批判而引起了关注。伊丹万作当时正因结核病的疗养处于病榻之上，没有观看这部电影，他在承认自己若是看了也很可能会大哭一番的同时，以剧本为根据对这一企划提出了质疑。其大概的意思是，面对麻风病这种在当时无药可医的疾病，电影实在是太过无力了，同情落泪对患者是没有任何帮助的。这样做虽还称不上伪善，但也无非是误把同情落泪当成人道主义，为拥有那种人道精神而自我满足罢了。那只是一种感伤，没有任何价值。上述的猛烈批判，得到了一部分人的共鸣，但没有引发论争。我读到伊丹万作的评论后，感到他反对感伤同情的主张让自己受益匪浅，但同时又觉得，感伤同情至少还是可以成为反省对麻风病患者的歧视的契机吧。

在距当时近半个世纪的1980年代后期，长岛爱生园的所在地冈山县的山阳放送电视台，对这间疗养所进行采访，制作了一系列纪录片。麻风病已不再是不治之症，痊愈后能够重新走入社会的人们已经出院，而留在那里的，只有虽已不是病人但由于后遗症无法再回到社会中的人们。既然已不是病人，那么当然可以离开岛屿去对岸的本土。所以他们迫切希望架一座桥去近在眼前的本土。然而，因为本土那边人们的强烈反对，桥始终架不起来。这一问题让麻风病患者遭受歧视的问题重新浮出水面，成为节目的主要内容。

该节目通过传达曾经是患者的人们的主张，告诉了观众以下事实：对麻风病患者的终身强制隔离政策，过去在日本被认为是自然而然的，但世界上采取此政策的国家只有日本，它作为对人权的侵犯在国际上受到一致谴责。该政策是1907年根据癩病预防法制定的，得到了长岛爱生园首任院长光田健辅的强力推进。拒绝进疗养所的患者会被警察强行送入其中，企图逃亡的人要遭受残酷的私刑。1922年，光田健辅参加在斯特拉斯堡举行的世界拯救癩病会议时，日本的这一政策因其非人道性而受到攻击。国际上的常识是，尽管麻风病是传染病，但因其传染性很弱，没有必要进行终身强制隔离。然而这次国际会议上的批判传到日本后，却丝毫没有撼动日本舆论的迹象。相反，在日本出现了《小岛之春》这样的电影，终身强制隔离是理所应当的——这一由只存在于日本国内的歧视和偏见所构成的“常识”被强化，这部电影中女医生那充满同情心的温柔态度，让人们忽视现实中施加在患者身上的残酷行径，反倒美化了那个在国际上遭群起而攻之的政策。

当年，伊丹万作因感受到这部电影的伪善而对其加以批判，但如今回想一下，单是指出伤感没有任何意义这点是不够的。这部电影若想真正具有人道性，那么就必须对存在于普通人中间的对麻风患者根深蒂固的歧视予以批判。在当时，并非只有麻风病才是让人绝望的不治之症，只不过在诸多的不治之症当中，只有它伴随着极端的歧视，因此才特别让人感到绝望。

话虽如此，可以相信，担任该片制片人的东京发声社长重宗和伸，以及八木保太郎、丰田四郎等人应该是抱着人道主义精神来制作这部电影的。当时，人们因为心理上有抵抗，都对麻风病避而不谈，虽然在小说、短歌的领域，一部分患有麻风病的作

家、和歌诗人受到了关注，但在电影中描写麻风病却是超出常识范围的。而让他们甘愿冒险对其加以描写的，绝对不是想要借具有震撼性的题材来赚一笔之类的唯利是图的精神，他们的动力应该是一种善意，即便是同情也好，希望唤起对患者们广泛的人道关怀，并表达对医护人员的赞许。

在山阳放送的系列纪录片中，曾经的患者对终身强制隔离政策提出的控诉，受到了一个同样曾经是患者的人的批判。他的意思大致是，对于不得不在社会的严重歧视中求生存的自己而言，容身之处就只有这间疗养所，那个政策虽然不是最好的选择，但也算是不得已而为之。《小岛之春》或许可以从这种立场上得到辩护。但是不管怎么说，现在回过头看，这部电影以及伊丹万作对其独到的批判都有局限性，它们都把隔离政策看成是理所应当的，未能认识到那是歧视心理所产生的偏见的产物。尽管早在制作这部电影的18年前，国际社会已经忠告过隔离政策是如何侵犯基本人权的，然而，几乎所有日本人都对该忠告充耳不闻。人们在接触到和自己的常识相去甚远的看法时，往往会在对其有所理解之前就加以排斥，不传达给他人，然后自己也渐渐忘掉。这里一定是这种心理在作怪。看来，当人们的思考空间处于封闭狭隘的状态时，即便是在那有限的思考空间内极力以一种善意发挥人道精神的人，也难以意识到歧视这一本质性问题。

在阿部丰导演的作品中，由真船丰的戏剧改编的《太阳之子》(1938)最为出色。该片是一部以北海道的私立少年教养院为舞台，描写失足少年重新做人的作品。本片主人公——一个强悍的教师(大日方传)，娶一名在堕落的边缘获得拯救的不幸女子(逢初梦子)为妻，并诚心诚意地去爱她，这表现出了一种日本电影中少有的D·W·格里菲斯式的、纯正的女性崇拜情结，此

外，再加上阿部丰的场面调度所具有的雄性力度，让这部电影达到了诸多平庸的同类作品所无法企及的高度。

东京发声的作品是由东宝发行的，这让在该时期缺少艺术上的成功之作的东宝作品阵容增色不少。不过，由杉村春子主演、丰田四郎导演的描写爱国妇人会创始人的传记作品《奥村五百子》（1939），东宝却因担心其票房收入，拒绝了对该片的发行。这名女性借助军国主义意识形态在全国范围对日本的家庭主妇层进行了组织工作，而写剧本来赞誉她的，是曾经在有左翼倾向电影的剧本创作上倾注过最大热情的八木保太郎。他像当初满怀热情地创作倾向电影时一样，饱含激情地去书写这名国家主义者的传记。东京发声的作品获得了许多奖项和荣誉，但由于其经营状况的不稳定，到了1941年，终于在资本上也进入了东宝旗下，再加上政府推行的企业统合政策的督促，最后以被东宝吸收的方式解散了。

10. 日活多摩川

1930年代的日活，由于经营不善，经营者之间内讧不断。1932年，公司因为强行大量裁员而引发争端，在此次争端中，表明了对公司的不信任的导演、演员、有权势的制片人、村田实、内田吐梦、田坂具隆、小杉勇、岛耕二等人，退出日活建立了一家名为新映画社的制作公司。失去了主力人才的现代剧部，试图通过把摄影所移至东京而重新复兴。于是从1934年起，在位于东京郊外的调布市多摩川沿岸建造摄影所，开始了转移。尽管总公司的社长和董事换了很多次，但从1934年根岸宽一就任日活多摩川摄影所所长的那一刻开始，这家摄影所忽然间焕发了生气。那些去了新映画社的人，只拍了一部电影就又回到了日活。

根岸宽一是一个为艺术家们所信任的制作人。他特别欢迎摄影所的工作人员自由出入所长室。导演、剧作家、制作人们在所长面前畅所欲言地展开讨论，当从讨论中生出好企划的时候，所长就会充满信任地对他优秀的员工说：“如果有自信，那就去做吧。”

制作现代剧的最大一家公司松竹大船摄影所追求具有都市气息的洗练洒脱风格，与此相对，从日活多摩川摄影所出现的，是一种有些土气却饱含力度的批判现实主义流派。在商业上，这家摄影所主要依靠浪花曲片、小调片、描写新婚生活的喜剧等低成

本电影(program picture), 但另一方面, 也大胆拍摄了一些对人的生活方式作出认真的伦理性追求的影片。

最先受到关注的, 是由尾崎士郎的畅销小说改编的《人生剧场·青春篇》(1936)。一个没落的地方富商的儿子来到东京进入早稻田大学, 由于年轻气盛, 为一点小事引发了学校间的争斗, 并成为其中一方的头目。他经历了失败、恋爱, 后来还跟赌徒们来往。该片以大正时期真正还可称为精英的学生的气概为主轴, 描写了地方富商的尊严、流氓的侠义之道、下层社会的女性们的志气和干劲, 片中人物们波澜起伏的命运就这样相互交织在一起。原作小说把精英学子具有知性的言行和流氓的人情世故这两种差异甚大的素材组合到一起, 无论是在内容上还是在文体上, 都走在两者之间。这一时期的日本电影, 在代表大众文化的同时, 也开始照顾学生等知识精英层的兴趣, 因此可以说这部小说来得恰到好处。以此改编的电影不仅受到好评, 而且还取得了票房上的成功, 这引发了改编著名文学作品的文艺电影热。

这部小说后来虽多次被改编成电影, 但在我的记忆中, 最好的还是这第一次改编。因为它把旧时乡下人那种粗鲁的霸气原封不动地、坦然沉着并且幽默地表现出来了。如果说壮志凌云的乡下人们那土里土气的野心是股推进日本近代化进程的强大力量, 那么小杉勇土里土气的容貌和演技正是与之相符的。

内田吐梦、小杉勇二人随后又凭借《无止境前行》(1937)和《裸街》(1937), 联手创造了这一时期日本现实主义电影的一座顶峰。《裸街》是八木保太郎根据真船丰的戏剧改编的, 片中描写了残酷的现实: 一帮高利贷债主联合起来欺负弱小, 运用合法的手段夺走了一名有良知的、艺术青年式的唱片店老板的全部

财产。

剧作家八木保太郎，从1930年代中期开始连续数年在日活多摩川摄影所从事改编文艺电影的工作，度过了他一生中最有成绩的一段时期。其中的许多杰作都是由内田吐梦导演、小杉勇主演的。《人生剧场》、《裸街》、《无止境前行》等皆是如此。这些作品都具有厚重大气的风格、性格鲜明的人物，并且都从正面向观众发问，人究竟应如何去生活。特别是前两部作品，片中各种各样的人物无论是好是坏都在为实现自己的人生目标而行动，这让人感受到此前日本电影中少有的坚强认真的态度。在有声电影刚刚出现的时期，人们一般认为台词最好是控制在数行之内，但在《裸街》的开头，一个江湖艺人却喋喋不休地发表了足有数十行的长篇大论，其内容既幽默，又是对社会的猛烈批判，这打破了有声电影制作上的常识，让人吃惊不小。就这样，该片以电影的形式发挥了戏剧原著的特长，证明电影已经发展到能够展现以台词见长的新剧的特色的阶段了。如果按照创作了《无止境前行》原案的小津安二郎的想法，它应该被拍成一部含有几分苦涩的轻松的电影。但是八木保太郎却让它变成了一部强力批判社会的影片。

在战争变得激烈后，他去了满洲，一个时期担任以宣传日本国策为目的的满洲映画协会——通称满映——娱民(剧)映画部的部长，之后回国，战后又做了日本映画演剧劳动组合的委员长。战后成为制片人的评论家辻久一，战争期间在上海见到八木保太郎，听了他一番右翼倾向十足的言论后觉得非常反感，而战后，当辻久一听到八木作为劳动组合委员长发表的弹劾资本家的煽动性演讲时，更是惊讶异常。与其说八木是见风使舵，不如说他是保持着一贯的热情。1950年代，他创建了八木保太郎制作公司，

把无着成恭编纂的一名山形县山村中学教师^①和其班级里学生们的民主教育实践记录《山村学校》改编为剧本，并起用今井正导演将其拍成了电影。

这一时期，经常和内田一并受到赞誉的导演是田坂具隆。他自1926年成为导演以来，拍摄过喜剧、通俗情节剧、动作片等，只要是公司分派的任务，他都会认真完成，并以此取得进步。他受到关注，主要是因为倾向电影，但他也擅长把甜蜜伤感的通俗情节剧拍得有品位、有格调。把入江隆子这位当时婀娜纤柔的贵妇人型绝世美女、最棒的通俗情节剧明星拍摄得最美、最具韵味的，应该就是他的《月亮使者》（1934，新兴电影）和《明治一代女》（1935，入江制作）了。凭借这些作品的流丽影像令影迷们为之赞叹的他，在根岸宽一所长手下获得做自己真正想做的企划的自由后，变得不再卖弄技巧，坚持以认真的态度，甚至无畏让人觉得迟钝臃肿，拍摄了一系列探求人生意义的作品。改编自山本有三人生论小说的《真实一路》（1937）便是其中的第一部作品。它讲述的是一个为爱抛弃丈夫、孩子的女人，以及被她抛弃的丈夫和孩子们的故事。那个被抛弃的丈夫，不仅理解抛弃自己的妻子为追求属于她的意义而苦恼，而且还努力用诚实的态度去对待孩子们。这里很明显的是，影片试图以一种近代的、理性的、民主的方式来解决在爱与情义之间左右为难这一新派悲剧中经常出现的主题。用这样一种诚实的态度去忍受社会和人生中多种多样的矛盾，这样一个信息在田坂具隆此后的作品中反复展现。而同样是根据山本有三小说改编的《路旁之石》（1938），应该是体现他的诚实主义的顶峰之作。

① 无着成恭本人。

故事发生在日俄战争爆发前北关东的某地方城市。少年吾一(片山明彦)是个有天赋的孩子,其父亲(山本礼三郎)不知为何不在家中,他全靠母亲(泷花久子)做手工副业赚来的微薄收入养活。为此,他没法去上附近城镇里成立的第一所中学。小学里的次野老师(小杉勇)鼓励他要有自尊心,说“吾一的名字的意思就是就我一个”。他家房东,稻叶屋书店的老板说要资助吾一上中学,然而,因为吾一父亲回来怀疑妻子和稻叶屋老板间的关系,此事也就泡汤了。吾一毕业后,去同学家开的布庄伊势屋当伙计,不得不对昨天还是小伙伴的“少东家”低头哈腰。一天,父亲又是突然回家,怀疑妻子和稻叶屋老板二人的关系,使得妻子绝望自杀。吾一被托付给和伊势屋经常来往的染坊送到他父亲在东京的女人家里。但父亲却不在那儿,吾一被那女人和她的妹妹像仆人一样随意使唤。一天,他终于在愤然打碎灯后,离开了那里。

《路旁之石》的主人公少年吾一,有着可恨的父亲和可怜的母亲,他在逆境中成长,从小就知道穷人会被歧视,知道大人们的心眼有多坏。但他既不畏缩,也不堕落,而且也没有像许多人那样渐渐习惯歧视和欺辱,并对其做出迎合。他长大后应该不会成为那些大人中的一员,因为他从小就不喜欢表现出卑躬屈膝、功利的态度。他的这种纯真性格,并不让人觉得虚假不真实,虽然有几分理想主义倾向,但却没有脱离现实,令人真心为之感动。这是因为,在片中有几个让人心情舒畅的大人告诉吾一,不要屈从于丑陋的现实,要为理想而生活,而且,吾一也接受了他们的教导。纯真的吾一在自我意识觉醒后,终于开始向坏心眼的大人们发起反抗,离开了寄身之所,电影在吾一一个人走向社会的地方结束。当应该描写他之后所走的道路的时候,日本开始全

面侵华，原作者在写到吾一开始意识到社会矛盾的存在时，被政府勒令停笔，于是小说就在未完成的状态下结束，而电影也就拍到这里为止。

这部大作描写了穷苦聪慧的少年战胜严酷的家庭环境和阶级社会中的歧视确立自我的过程，包括对明治后期的地方城市那细致入微的风俗描写在内，它可以说是表现这一日本人不断努力向上的时代之精神的里程碑之作。在该片中扮演少年吾一的片山明彦是岛耕二的儿子，他还主演了《风之又三郎》，作为这一时期最具代表性的智慧型少年演员受到关注。而泷花久子则是田坂导演的夫人，她通过饰演老实、愿做自我牺牲的、温柔传统的日本母亲，从偶像明星变成了无与伦比的女演员。担任美工的是做过新剧舞台装置的松山崇，他通过严谨的考证制造出一幅充满时代氛围的城镇景象，提高了影片的美术水准。不仅如此，《路旁之石》还是日活多摩川的众多人道主义作品当中保存得基本完好的一部，在这一点上，它也是部珍贵的作品。

田坂具隆的助手熊谷久虎，在1930年成为导演，凭借《热情诗人啄木》（1936）受到关注。该片描写了诗人石川啄木（岛耕二）年轻时在故乡岩手县涉民村当临时教员的日子，他怀着满腔热情去推行先进教育，但却遭到庸俗的校长及村里头目们的排斥，他在孩子们的热烈支持声中离开了村子。这是一部充满厚重感、纯洁的诗情、正气凛然的气概和进取心的好作品。而在该片之后，他把以报告文学的形式描写当时位于神户的移民收容所实态的石川达三的小说《苍氓》（1937）改拍为电影，他也从此开始被视为一级导演。各种各样的人在送行的亲人的陪同下，从日本各地的贫困村子来到这间收容所，他们因为穷，各自家里都有着无法解决的困难，他们被故乡、国家所抛弃，坐上了远赴巴西的

船。改编小说的仓田文人，没有特别对某个人物花费太大的笔墨，而是把它当作一部群像剧来描写，但同时运用有力度的笔调把各个人物的困难也写入其中，使得这篇作品化为在贫困中挣扎的日本整体的缩影。扮演移民青年之一的伊泽一郎，在船出港的场面表演为寻找送行的人而在甲板上奔跑的戏的时候，被导演这样问道：“撕碎了的纸太阳旗散落在甲板上，你跑过去的时候，不小心要踩在上面，那时你会怎么办？”伊泽一郎答道：“我会踩上去。”熊谷久虎点了点头。

对于在日本没有容身之地不得不奔赴外国的人而言，应该早就没有对日本这个国家保持忠诚的义务了。然而在这一年，日本把对中国的侵略扩大为全面战争，“踩太阳旗”这种话已经无法说出口的时代到来了。接着，伊泽一郎便在田坂具隆的《五个侦察兵》中作为侦察兵之一，表演了在中国战场上为真心替自己的生命担忧的长官和战友们的深厚同胞之情而感动落泪的一幕。日本电影在日本侵华时期采取的基本态度就是，把战争视为找回在残酷的贫困和社会问题中被几近遗忘的同胞之情的契机。

岛耕二原本是一个演员，他从无声电影时代开始作为“二枚目”出演了日活的许多作品。《裸街》中被小杉勇饰演的高利贷债主夺走唱片店的那个理想主义者，《热情诗人啄木》中为先进教育倾注热情的青年啄木，这些都是他的经典角色。他是1939年成为导演的，在幽默抒情地讲述了一对恩爱夫妻间的故事的《畅气眼镜》(1940)获得好评后，他又拍摄了《风之又三郎》和《次郎物语》这两部代表作。《风之又三郎》自不待言是根据宫泽贤治的著名童话改编的，不过当时宫泽贤治还没有像现在这样是一位著名诗人。反倒应该说，是这部电影的成功，把这位只有极少一部分人知道的原作者推上了国民诗人的地位。而《次郎物

语》则是改编自下村湖人的描写小孩成长过程的畅销小说，这两部作品都散发着朴实的泥土气息，既不修饰也不做作的清爽抒情风格给人留下了鲜明的印象。

风之又三郎，是指在东北的传说中第二百一十天的台风^①变化成的灵童。故事发生在东北某个山村一所只有一名老师的小学分校里。暑假结束后，孩子们三五成群地来到学校，他们发现来了一个城里人打扮的男孩。他说他是因在矿山里担任技师的父亲的工作之故，从北海道转学过来的，但村子里的孩子们互相议论说，他可能就是风之又三郎。那个少年名叫高田三郎，名字也是三郎。村里的孩子们开始的时候觉得他很难接近，但由于被他的聪慧和正气所吸引，和他越走越近，渐渐变得亲密起来。三郎用他的三寸不烂之舌制服了村里企图刁难自己的孩子。他先是找到正在接近村子的雷云，然后就像是在用念力求雨一样，嘴里唱着“嘟呜嘟嘟，嘟呜嘟嘟，嘟呜嘟嘟”，等待雷阵雨的到来，并和大家一起站着淋雨。一天，一个村里的孩子在和三郎在田野里追赶马的时候遇上暴风雨，昏死过去。在梦里，他看到三郎穿着玻璃衣服飞向了天空。第二天，他去学校后发现，三郎已经转学走了。村里的孩子们仰望台风过后那晴朗的秋季天空说，三郎果然就是和台风一起来、一起走的“风之又三郎”呀！

原作中，写实的故事和孩子特有的幻想巧妙地融合在一起，而在将其拍成电影时，岛耕二导演尽量不使用特技制造梦幻效果，反倒是轻描淡写地绘制了一幅山村生活的素描画。孩子们对未知事物所抱有的好奇心和憧憬，在纯朴的诗情中表现得悠然惬意。幸运的是，这部作品也基本上保存完好。

① 按照旧时日本民间的说法，从立春那天算起的第二百一十天会刮台风。

1939年，日活多摩川摄影所制作了内田吐梦导演的《大地》。

它讲述的是明治末期位于茨城县鬼怒川流域的农村的故事。穷困的佃户勘次(小杉勇)认为是岳父卯平让家里变穷的，所以非常恨他。勘次和女儿拼命地干活，可生活却丝毫没有好转。只因为一点小事，勘次跟卯平发生了冲突。一天，和小外孙与吉留在家里的卯平引发火灾，把房子给烧了，而卯平也下落不明。勘次在村里人的劝说下去寻找卯平，卯平没有出什么意外，一家人的心终于紧紧连在了一起。随后，一家人开始动手重建他们的房子。内田吐梦和他的好搭档、摄影师碧川道夫，采用暗色调和俯视的角度拍摄了作品中的大多数场面，以厚重的影像展示了在困境中艰难求生存的穷苦农民们那仿佛被绑在大地上一样的人生。

制作一部电影，需要许多人的力量。而其中尤为重要的是制作人、剧作家、导演、演员、摄影师等主要参与者的力量，如果没有这些人的齐心协力，是做不出好作品来的。但是，在真正优秀的作品当中，有的则是伴随整个摄影所运势的上升而出现的。当时被视为日本电影中的写实主义巅峰之作的《大地》，就是那样被拍摄出来的。

它的原作是长冢节的著名小说。其内容描写的是，明治时期北关东农村穷苦的佃户们那残酷的劳动和软弱的性格，以及被地主剥削却只知一味屈从的卑贱的生活态度。这种令人感到绝望的灰暗题材，以当时电影界的常识看来是不可能被拍成电影的。

导演内田吐梦后来在下面的访谈中说到了这部电影的企划缘由：

内田吐梦：清水宏(松竹的导演)最开始拿来的是

一本第一版的很大的书。当时须田钟太(多摩川企划部部员)正好在那儿。

田中纯一郎：那位也是个文学青年。

内田吐梦：不仅如此，根岸先生(多摩川摄影所所长)是茨城县人，企划部的福田荣三郎也是茨城县人……都可以组成同乡会了(《大地》的舞台是鬼怒川周边的农村)，既然大家都是关东人，那就拍吧，这事就这么定下来了。(电影资料助成协议会发行《日本映画史素稿3·内田吐梦》)

就这样，拍摄的计划出来了，但实现却没那么简单。当时经常出入摄影所的评价家南部侨一郎这样写道：

《大地》的企划，是内田在昭和十一年秋天向知名制片人、摄影所所长根岸宽一(已故)提出的。根岸爽快地答应了。但原作的长篇小说是明治四十三年发表的，如果拍成电影一定会很灰暗、悲惨。这一点，明治时期是个文学青年的根岸所长最清楚不过了。尽管如此，内田还是试探着说：“这可是要足足花上一年时间来拍的哦。”“那是当然，要是不把老百姓的四季都拍出来，那还有什么意思？”

于是《大地》的拍摄开始了……然而，昭和十三年夏天，根岸所长被叫到总公司，在社长和两个董事面前，接到了如下指示：《大地》拍得怎么样了？如果不是马上就要完成了的话，就停止拍摄吧。

根岸所长摇着木槌似的头出来苦笑着对我说：

“唉，《大地》被命令停拍了。”还真的很少有这么令人失望的回忆。

这一年的初秋，我在摄影所遇见了内田导演。他还是那么的精神，旁边老百姓模样的小杉勇也还是像平常那样一脸坏笑。他们说要去拍外景。我吃了一惊，问道：“是去拍《大地》吗？”内田导演大笑起来：“电影是不需要名字的，等拍完了，起个合适的名字就可以了。不是吗？”

我去所长室问根岸：“《大地》还在继续拍吗？”他做出极为认真的表情：“《大地》？因为上面有命令，已经停拍了。”我也大笑了起来：“原来是这么回事。《大地》是停拍了，可跟《大地》差不多的东西还在拍！”那时根岸大概已经做好辞职的准备了。当然这不是因为《大地》的问题，而是因为日活干部间的经济纠纷。（南部侨一郎、佐藤忠男《日本映画 100 选》，秋田书店）

命令停拍的理由很容易想象：原作的内容十分灰暗，被认为难以保证票房。企划刚出炉的时候，日军侵华尚未全面展开，社会上还有几分自由主义气息，但没多久日本军队就开始了对中国的全面侵略，日本社会上下染成了军国主义一色。在这种情况下，对于经营者而言，耀武扬威的战争片或是相反类型的逃避现实的影片可以拍，但直视佃户遭受地主剥削的现实的作品可能就不太合时宜。并且，如果能够花一小笔费用在短时期内拍完的话那还可以，但实际上却要耗费巨大的精力拍摄一年四季的劳动景象，那么，就在开销增多大亏一笔前收手吧。

就这样，这部在总公司命令下停拍的作品，因摄影所所长的胆识和策略而得以继续拍摄。这又是如何成为可能的呢？其原因就在于，在摄影所工作的人们全都对它提供了支援。

该片的摄影师碧川道夫称，在拍摄过程中，胶片不足、照明器材不足之类的情況一次都没有出现过。那个时期，由于战争的影响，胶片不足的状况十分严重。然而，这位摄影师却不必担忧，因为同一家摄影所的其他组的助手等人把自己组的胶片分给了他们。尽管这部作品在账簿上已经处于停拍状态，但总是有人悄悄送胶片过来。他们能够使用足有 400 坪的大舞台，无论进行多么花工夫的摄影，都没有照明器材不够用的情况发生。而作为一种回报，只要有样片上映，其他组的工作人员就都涌进放映室里观看。刚拍完的胶片在冲洗完毕后，要放出来看，如果发现失误，有时候会进行重拍，换言之，看样片是一种对尚未完成的电影片段的检查工作。既然是未完成品，那么原则上只有直接参与该作品制作的人才可以看，而其他人观看则是一种不礼貌的行为，这是摄影所不成文的规定。可是《大地》的情况却不太一样。整个摄影所的人都把《大地》当成是自己的作品，一听说看样片就都赶到放映室来。因为包括提供胶片在内，摄影所上下都在想方设法为制作该片行方便，于是大家就进入了一种认为《大地》是自己作品的心理状态。

其他组看过样片的人，经常在去摄影所上班的电车上兴奋地抓住《大地》的工作人员，为谈论这部电影而着迷。《大地》的工作人员很幸福，但同时也深深地感受到了责任之重大。必须得拍摄出一部杰作来。

《大地》里面有一个描写旱灾的场面。水田干涸出现了裂缝，稻子眼看就要枯死了。主人公那对农民父女，不断地用扁担

把装着河水的桶挑到田里，再将水浇在稻子上。这是表现劳动之艰辛的重要场面。为拍摄该场面，他们调查了一下日本国内是否有因为旱灾水田已然干涸的地方，但那一年全国各地的降雨量都很大，哪里也没有闹旱灾。于是，他们决定为了这个场面，在只有120坪的小舞台上做一块水田，在那儿插上稻子，用灯光所散发的热量将地烤干制造出裂缝后再拍摄。然而，地却怎么也不干涸。虽说该片的摄影不紧不慢地横跨四季，但在其他场面的摄影已经结束的情况下，也不能只为这一个场面等待太多时间。于是他们就试着把灯光集中照向一个角落，让那里干涸后进行摄影。小杉勇饰演的主人公用舀子把桶里的水“哗”的一下洒到地上，可这样一来，从天棚上射下的灯光就会反射在水面上，而且还会从发烫的土上升起水蒸气。没办法，只好在洒水的那一瞬间停止拍摄，这样才总算拍完。然而，其结果却让该镜头产生强有力的速度感，受到了好评。这尽管多少有些歪打正着的成分，却是一种在尽了最大限度的努力之后才会出现的意外效果。如果是从一开始就打算应付了事，那么这种效果大概就不会出现了。

当拍摄工作接近尾声的时候，有一套舞台布景多出来没有用。使用这套布景的场面，最初是打算拍，而且还是写在剧本上的。但随着摄影的进行，影片长度增加，需要把结构调整得简洁一些，于是那个场面就被省略掉了。然而，制作大道具的木匠师傅们已经用心把那套布景做好了。一天，内田导演和摄影师碧川被木匠师傅们叫到摄影所里一个很高的地方。从那里向下一望，下面已然做出了精巧的农居。木匠师傅问道：“你说这怎么办？”导演和摄影师向他道了歉，解释说若是拍这个场面，那么往后的戏就有可能变得乏味，所以才决定不拍它了。真是枉费你们做了这么好的布景，实在太对不住了。“不过，”导演接着又说，“已

经拍完的部分，是倾注了我们所有心血的。”就这样他们得到了木匠师傅的理解。

可是为什么在摄影过程中，劳动者们会这样团结一致、满腔热情地去扶植这部作品呢？首先，应该还是出于对内田导演的信赖。内田导演这个时期的每一部作品，都被评价为提升日本电影水准的杰作，他和同一时期的田坂具隆导演，一并提高了被视为当时日本电影界中最具野心及良心的艺术性摄影所的日活多摩川摄影所的声誉。

特别是内田导演于1937年拍摄的《裸街》和《无止境前行》，尖锐地描写了民众在军国主义化进程急剧加速的社会形势下的不安心理。《无止境前行》是一部内容灰暗的作品：一个勤恳工作多年的公司职员在退休后，终于盖起了自己的房子，但因为通货膨胀的影响事情进展得很不顺利，最终导致他发疯。这部电影看上去就像一部波澜不惊的家庭剧一样去描写上述内容。在影片中途，主人公发了疯，但对这点的描写只是暗示性的，影片随后开始描写他发疯后所产生的幻想。在幻想中，他当上董事留在了公司里，幸福无比。然而，影片最后的场面告诉观众，这些都是幻想。主人公出了精神病院后在家人的看护下回家，当他走出精神病院的时候，说：“下着雨呢。”尽管天气非常之好，他女儿的未婚夫还是点了点头，给他撑起了伞。一行人在大晴天里撑着伞走过千住大桥，影片就在这让人悲伤的远景镜头中结束。

该片用最后这段尖锐的影像，暴露了这看上去无忧无虑的时代底部所潜藏的不安，让人们为之愕然。特别是这最后的精彩场面，打动了在摄影所工作的人们的心。这部作品让在摄影所一起工作的同事们知道了，一段影像可以包含多么丰富的内容。摄影所的人们，再次感受到了自己工作的骄傲。电影不仅仅是一种娱

乐，它还会讲述时代之真实，这种想法瞬间高涨了起来。而《大地》则正是在这种风气之下结出的果实。所有人都相信，内田导演一定是要通过改编这部被视为日本自然主义文学里程碑的小说，通过描写贫苦农民的残酷劳动，来树立一种日本电影未曾有过的真正的写实主义风格。

虽说总公司的地点是位于东京中心的京桥，距离调布多摩川附近的摄影所很远，但很难相信总公司会对这长期的地下摄影一无所知。毕竟，其社长是虽对艺术毫无兴趣却精通于会计事务的正牌资本家堀久一，他应该对摄影所的行动了如指掌。不过可以想象，由于摄影所上下齐心协力的支援进行得实在是井然有序，社长和董事们也就无法轻易地将其扼杀了。既然账簿上并没有出现任何的损失，那也就没有必要得罪整个摄影所了。

《大地》是于1939年春天完成，4月上映的。这部当初被认为赚不到钱、朴素灰暗的作品，出人意料地成为连续上映三周的卖座影片。当时，一部电影在影院的上映时间原则上是一星期，连续上映两周的电影都很少见。结果好就一切都好，无视公司命令擅自进行拍摄一事也就不了了之。摄影历时两年，片中的孩子在此期间会成长变高。但故事的时间跨度却并非两年，由于摄影的先后顺序不同，孩子的高矮会因场面而异。内田吐梦后来谈到，最辛苦的就是要想办法让孩子的身材看上去自然。

经营者们的纠纷还在继续，为此根岸宽一在1937年被免去了摄影所所长之职，同年，他去了在日本统治下的满洲成立的国策宣传公司满洲映画协会。然而，在根岸宽一的指挥下兴盛起来的风气却一直持续到《大地》制作完成的1939年。当时供职于多摩川摄影所剧本部的北村勉，对这家摄影所从1935年起的五年时间里出现的高涨情绪做出了以下叙述：

乾坤一掷的气魄、摄影所首脑和制作人员坚定的决心，这立刻就促进了摄影所全体人员在精神上的微妙结合。而当其浑然化为一体，整个摄影所步调一致地行动起来的时候，只要不出现素材和人员的组合失误，就会创作出具有多摩川特色的，大气、强而有力、会让人的心灵为之震撼的作品。从《人生剧场》开始，《苍氓》、《裸街》、《真实一路》、《五个侦察兵》、《无止境前行》、《路旁之石》、《大地》等一系列作品，可以说都是诞生在摄影所全体人员的精神团结这一基础之上的。

（略）

在这家说没秩序也没秩序，说没组织也极其无组织的机构里，上面一天到晚总会有更换董事之类的人事调动，这意味着，日活的电影资本甚至还没有成长为所谓的近代资本，它在很大程度上还是一种带有戏班子色彩的资本。员工们甚至无法对明天的生活感到放心，其精神上的寄托和依靠，除去工作之外别无他物。所以当工作中出现不满意的状况时，会生出无视高层意向的气魄。如果是因为工作上的责任，可以任凭杀削。所谓的乾坤一掷的气魄就是这样产生的。（北村勉《物语日活多摩川摄影所史》，《新映画》1942年12月号）

11. 遗失的影片

以收集保存日本电影中的老作品为主要工作的，是设立于1969年的东京国立近代美术馆电影中心。尽管这家中心做出了不懈的努力，但当收集工作作为一种国家责任开始进行的时候，许多日本电影的胶片已然丢失了。这种情况在1945年日本战败以前极为严重，特别是无声电影，得到保存的作品真是少之又少。所以，本书屡次提及的松田映画社所收藏的无声电影作品是非常珍贵的。

包括无声时期的作品在内，保存得相对比较好的是松竹的作品。特别是小津安二郎的作品遗失的较少。而情况最为悲惨的则是战前的日活作品。村田实、伊藤大辅、沟口健二、山中贞雄、伊丹万作、内田吐梦、田坂具隆、稻垣浩、熊谷久虎、仓田文人、阿部丰等人日活时期的名作几乎都遗失了。

以内田吐梦日活多摩川时期的作品为例，《生命之冠》的原创版本是有声的，但现在留下的却只有为当时还存在的无声电影院制作的无声版本。《人生剧场》则只有删掉了所有爱情剧元素的短篇版本还保存着。据说那是为用作教育片而重新剪辑过的版本。《大地》，当时有一个加上德语字幕后送至德国的版本，当得知它保存在前东德的电影资料馆里后，它被送回了日本。不过遗憾的是，它缺少最后一卷胶片。《无止境前行》，在日本战败后缺

乏上映影片的时期，像其他许多老作品一样被拿出来再次放映，但此时它已经遭到了愚蠢的重新剪辑。以故事过于灰暗为理由，留下影片后半段主人公发疯后脑中浮现的升职后的幸福景象，删掉了他恐惧不安，以及客观地指出其已然发疯的场面。这样一来，主人公就好像真的升职了一样，有了一个圆满的结局。该片再次上映的时候，内田吐梦在中国。现在留下的就是这个经过删减的版本。内田吐梦和八木保太郎甚至拒绝在电影中心放映此片。这二人去世后，电影中心在征得其家属的同意后，在这个版本里加入了根据剧本撰写的关于被删减部分的解说字幕，终于在1992年对其进行了公映。总之，内田吐梦在日活多摩川时期的完整作品一部也没有留下来。

伊藤大辅在日活太秦拍摄的古装片在传说当中十分有名，可其中留下的，除了松田映画社所保存的几个珍贵的、充满激情的作品片段和《御誂次郎吉格子》的准完整版以外，也就只有在伦敦发现的其第一部有声电影作品《丹下左膳》的一半左右的内容了。无论它因何出现在伦敦，可悲的是，片中的动作场面已全部被删减掉了。那些暴力场面应该是日本战败后因为占领军的审查而被删掉的。尽管如此，该片片头有一段伊藤大辅所擅长的长长的移动镜头，这使得伊藤大辅被人起了个“移动大喜”的外号的传说有了说服力。1992年发生了一件令人高兴的事，伊藤大辅传说中的名作《忠次旅日记》三部曲的胶片找到了。有传闻说，战后在北九州煤矿地带巡回放映电影的生意人曾经放映过该作品，收藏家们于是就拼命追寻其去向，但最后它却是在广岛一户普通人家的仓库里被发现，并赠送给电影中心的。

12. 进入国际政治漩涡

从 1928 年开始靠进口优秀的德国、法国电影获得成功的一家名为东和商事的贸易公司，在 1936 年与德国合作拍摄了一部叫做《新土》的电影。导演是德国的阿诺德·芬克，他凭借几部以山区为舞台的美丽影片被认知，它们此前已经被东和商事介绍到日本了。芬克在德国政府外务部的熟人建议他与日本合作拍摄电影，德方的制作费中有相当大的一部分是宣传部出的。前面已经提到过，在日本早就存在着一种要把日本电影出口到西洋的迫切愿望，虽然反复进行过多次尝试，但极少有成功的例子。而川喜多长政也在日本电影的出口上倾注了巨大热情，他试着出口沟口健二的《狂恋的女艺人》（1926）等作品，但一直未能成功。他开始考虑，在出口日本电影以前，应该先让某个外国的一流导演拍一部日本题材的电影。阿诺德·芬克和川喜多长政在拍摄日德合作的电影一事上达成了一致意见。

芬克构思出的故事，没有超出不了解日本的外国人所抱有的充满异国情调的空想范围。一名留学德国并成为崇洋派的日本青年回国后，撕毁了和未婚妻、一个纯情的日本女孩的婚约。把这视作一种耻辱的日本女孩爬上了火山打算投身自杀。此时，在周围人的努力下日本精神终于觉醒的青年，追赶女孩爬到山上挽救了她的生命。后来两个人在一个看上去是满洲的地方，在日本兵

的保护下用拖拉机勤劳地开垦着土地。

这是一部缺乏真实性的影片，是一部对大和魂、大和抚子之类的概念异想天开地予以礼赞的影片。在看了《忠次成名记》后深受感动的芬克的强烈要求下，伊丹万作担任了该片的导演之一。芬克把在京都拍摄的场面和在宫岛拍摄的场面剪接在一起，让两个距离很远的地方看上去像是紧挨着的，伊丹万作对芬克这种外国人特有的做法感到愤怒，为抵抗它耗费了不少精力。这使得川喜多长政费尽心思地去安慰伊丹万作，调节他和芬克间的关系。最后，制作出了阿诺德·芬克版和伊丹万作版两个版本的《新土》。尽管在日本人看来，两个版本都是很奇怪的电影，但还是有值得一看的地方的：饰演纯情可爱的日本女孩的新星原节子那光彩四射的美丽形象；还有那剪接在一起的日本各地山区的影像，不愧是出自山区电影的名匠之手，的确是非常之棒。因取得了票房上的成功，于是决定在德国上映该片，当原节子从东京出发去往柏林的时候，为“日本女性之美就要在西洋广为人知”而欢喜的人们涌至东京站送行，盛况空前。

在德国，该片也进行了大规模的公映。阿诺德·芬克后来发给有关人士一本 100 页左右的题为《武士的女儿》（《新土》德国版的片名）的书，书中列举了 200 多条赞誉这部作品的报纸评论。但实际上，保存于德国公文馆的德国宣传部当时下发给各家报道机关的通告中，有着如下记载。

3 月 24 日通告：需对电影《武士的女儿》的公映展开大力报道。此外，对参加《武士的女儿》试映会的贵宾也需予以报道。

那些赞誉都是在政府的指示下进行的。而且，下达该通告的宣传部部长戈培尔本人还在日记中这样写道：

今晚，参加了德日合作拍摄的电影《武士的女儿》的首映。该片在影像上极为出色，使人对日本的生活、思考方式产生了好印象，剧情也不错。但无法忍受的是，它实在太长了。这是个很大的缺点。当时手里如果有剪刀的话，我真想剪掉它许多内容。（戈培尔日记，1937年3月24日）

此外，上面提到的芬克的那本书里，还有一段表达对另一位导演伊丹万作的歉意的文章，他觉得他的作品迫使对方做了自己不喜欢的工作。在此之上，他又做了以下补充。

一直在我心中的，是总统的期望，我清楚自己是为执行其外交政策而被安排在最前线的。

读过这本书以后，各位应该会明白，这里达成的是一个有着怎样高度的政治目标。我们需要让德国国民对加入统一战线的新伙伴有所了解。

我肩负着这一重大任务，在我国政府的支援下，决心不完成任务就不回国。

对于德国政府而言，制作电影《新土》是为实现日本和德国的同盟关系而做出的文化上的部署。而在中国，自九一八事变、淞沪抗战以来抗日情绪日益高涨的进步派电影人们集结在一起，以这部电影把那片象征满洲的土地称为“新土”美化对中国的侵略为理由，举行了抗议活动。

13. 新兴电影和大都映画の通俗电影

前面已经提到过，帝国电影演艺株式会社（通称“帝影”）于1931年导入松竹资本，改组为隶属于松竹旗下的新兴电影。这家公司先是在京都设立了摄影所，1935年又在东京大泉建造了摄影所，并把现代剧部搬至那里。然后在1942年，由于战争时期的政府强制企业进行合并，于是就吸收了日活的制作部门和二流公司大都映画，这构成了新公司大日本映画株式会社（即战后的大映）的中核。1932年，京都摄影所的工作人员预测，公司由于经营不善大概马上就要开始大规模的裁员，他们决定先发制人，发动了以保证身份为要求的罢工。罢工期间，两名右翼团体成员去争议团^①本部挑衅时，反被争议团团员打伤，太秦警察局立刻就以此为借口出动全部警力血腥镇压罢工，不仅有将近50名的工作人员被逮捕，领导人还被定性为危险的“赤色分子”遭受了拷问。这次罢工的规模和社会影响虽没有此后的东宝工潮（1946—1949）大，但却是在电影界经常发生的工潮中最为悲惨的一次。木村庄十二是这一时期最受期待的新人，他升职为导演后拍第二部作品就得到了拍摄有声电影的机会，然而他却为支持罢工而放弃了这个机会。为此，他被视作主谋遭到了逮捕和残酷的

① 劳动者为争得利益而组织起的临时团体。

审讯，罢工失败后，他离开了这家公司。

新兴电影给村田实、内田吐梦、田坂具隆、沟口健二、伊丹万作等因在其他公司(主要是日活)与公司首脑发生冲突而跑出来的大导演们提供了不少拍摄力作的机会。特别值得一提的是，它找沟口健二制作了《爱怨峡》(1937)和《啊故乡》(1938)，这是值得载入历史的业绩。但是总体而言，它还是家弱小的公司，靠制作大量的B级娱乐片赢得了一些影迷的喜爱。下面我就从东京国立近代美术馆电影中心现在收藏的新兴电影的作品中，选取几部具有该公司特色的娱乐片加以介绍。

首先是由依田义贤编剧、森一生导演的《复仇之旅》(1936)。为了把一个软弱、不务正业的年轻武士(月田一郎)培养成出色的武士，他叔叔心生一计，骗他说他父亲是被人杀死的，让其踏上了复仇之旅。然后雇人假扮成敌人追杀他，可是却不断出现差错，使得滑稽的邂逅接二连三。这部轻松可笑的喜剧是森一生的首部作品，他凭借该片受到了评论家们的关注。当时担任新兴电影京都摄影所所长的永田雅一，直到后来都会从外面请来重量级的导演制作充满野心的作品，但他一手栽培起来的导演们，却只能在他的命令下拍摄一些通俗作品。因此，从新兴到大映几乎一辈子都在永田雅一手底下做事的森一生，就一直作为一个技术不错的手艺人重复着同样的工作，拍摄了许多质量相对比较高的娱乐片。

押本七乃辅导演的《金毗罗代参森之石松》(1938)，尽管它是由凭借在戏中发怒时的骇人表情而获得孩子们喜爱的B级打斗片明星罗门光三郎主演的作品，但其实应该算是广泽虎造的浪花曲片。虽然浪花曲作为通俗说唱曲艺中最为低俗的一种而被知识分子们所蔑视，但从20世纪初到1940年代末，它在大众中间却

是极受欢迎的，在有声电影初期，日活、新兴电影都制作了许多把浪花曲用作画外音来推动故事发展的浪花曲片。那些影片虽被视为通俗电影中最低级的东西，可这部作品却在摄影手法等方面下了不少功夫，是部不错的影片。更为重要的是，它让人重新认识到，这一时期大众娱乐界最红的明星之一浪花曲师广泽虎造果真是个天才艺人。知识分子们认为浪花曲封建、落后、自虐，因而对其感到厌恶，但广泽虎造的表演达到的是一种奔放幽默的境界，并以此摆脱了那些缺点。

寿寿喜多吕九平导演的《镜山竞艳录》（1938）取材于歌舞伎，描写的是内讧和复仇。在片中大显身手的，无论敌人还是伙伴皆为女性，换言之，该片是一部以女性为主人公的打斗片。铃木澄子、森静子等女性们展示了她们的英姿。前文曾提到过，铃木澄子是凭借猫妖片走红的，当时新兴电影接连不断地制作了许多猫妖片，十分卖座，让人一提到新兴电影就想起猫妖片。该公司所独创的，除了猫妖片外还有“貉妖片”。那是一种描写貉子们变化成人形后展开对歌比赛的快乐幻想剧。新兴电影制作的古装片中，很多都是以女演员的色相为卖点的，而其中最为卖座的是由野渊旭导演、山田五十铃主演的《千姬御殿》（1937）——其胶片已遗失。野渊旭的经历较为特殊，他此前做过大学教授、京都的新剧导演，其代表作是于1940年拍摄的描写明治初期大阪的一对商人夫妇的《夫妇二世》。在古装片领域，森一生、木村惠吾崭露头角。

大泉摄影所制作的现代剧中也有一些作品很受欢迎，其中有以女性为中心、描写女性是如何因男人的不可靠而独自承受悲惨命运的通俗情节剧；还有描写俏皮可爱地向男人任性撒娇的女性的喜剧。山路文子、黑田记代、真山久美子等人是当时的影星。

山路文子原本是个专演通俗情节剧的漂亮女明星，但却在沟口健二的《爱怨峡》中展示了与平时判若两人的逼真演技，令人为之惊叹。担任该片美工助手的新藤兼人，为这名女演员的蜕变感到惊讶，由此对沟口健二产生了敬畏之情，他后来追随沟口去了京都，以编剧的身份成为沟口的弟子。关于山路文子，人们传说，她之所以有那么大的变化，一定是因为受到了沟口的残酷对待。然而她本人却回忆说，她从来没有那么快乐地工作过。因为沟口不会做出任何具体指示，只是翻来覆去地让演员们表演到他满意为止，于是演员们相互间就能够进行充分的沟通，从而不断地改善演技。

曾根纯(千晴)和田中重雄这两位导演，经常拍摄新兴电影的现代通俗情节剧中重要的作品。在后者的作品里面，1941年由黑田记代饰演女子监狱看守长的《母代》是一部佳作。

进入战争时期，此前一直都只拍摄通俗娱乐片的新兴电影，也被要求制作严肃的影片。如果只拍娱乐片，不仅会遭舆论谴责欠缺对时局的认识，而且还可能无法再从掌控着胶片的军方那里拿到胶片。然而，缺乏财力的新兴电影是没办法像东宝、日活、松竹那样拍摄震撼逼真的战争场面的，于是就制作了一些朴实严肃的、以对战争的支援为题材的影片。1940年由摄影师青岛顺一郎和冈崎宏三制作的纪录片《医疗船》便是其中之一，不过准确地说，该片并非纯正的纪录片，而是一部具有戏剧化的结构，并且还有几个不知名演员参加演出的半纪录片。它所描写的是从战场上接回伤兵的医疗船，是一部展露战争的残酷一面的佳作。而小石荣一于1941年导演的《燃烧的热情》，强调了空军地勤兵那看似不起眼的工作的重要性，也同样被视为佳作。

1942年由森一生导演的《大村益次郎》的中心人物，是明治

维新时期的政府军指挥官，也正是他确立了日本的近代军事制度。主演市川右太卫门的演技得到了赞誉，这部作品也被认为新兴电影画上了一个圆满的句号。

特别值得一提的是摄影师们。虽然除了田村实的好搭档青岛顺一郎，以及使得石田民三的《小千》具有了浮世绘式的绘画美的三木茂之外，这家公司的作品在摄影方面获得好评的例子并不是很多，但是把满铁映画部的芥川光藏的纪录片提升到影像诗水平的藤井静、战后成为黑泽明的好帮手的中井朝一，后来在沟口健二的《西鹤一代女》中创造出被誉为黑白摄影之丰碑的影像美的平野好美，还有在七八十年代展示了最为老练的摄影功夫的冈崎宏三，都在该公司拍摄了许多作品。尽管他们未能在这家公司完成什么认真仔细的工作，但在那里练就的技术后来都开花结果了。战后在韩国成为重量级摄影师的金学成（日本名字是金井成一）也是在那里锻炼出来的。此外，在1932年拍摄了朝鲜电影中的名作《无主渡船》的朝鲜人李圭焕也有在帝影-新兴做副导演的经验。

1927年12月，一家以旧国活的巢鸭摄影所和町屋摄影所为主体的名为河合映画的公司成立了。成立初期，该公司的成员一共有324人。其中，导演和摄影师各6人，男演员170人，女演员65人。它的规模仅次于日活、松竹、帝影、东亚、牧野，是一家大中型公司。由于工资过低、拍摄过程中叫停的次数受到极端限制等原因，该公司生产了大量低成本的B级作品。其中，1929年由小泽得二导演、琴糸路主演的《贞操》被评价为佳作。

1933年，河合映画改组为大都映画，依旧生产了大量的B级古装片、应景宣扬爱国精神的战争片。虽然基本上没有一部作品能够在艺术上引起话题，但小崎政房和吉村操于1938年合作

导演的《班长》，被视为一部有良心的影片得到了认可。而单纯的打斗片则受到了孩子们的喜爱。特别是隼秀人，他以其所擅长的在楼顶之间飞跃纵横之类的冒险演技成为孩子们的英雄。在打斗片方面，有阿部九州男、杉山昌三九、近卫十四郎、大乘寺八郎等明星，而在动作片中大显身手的是水岛道太郎，喜剧中表现出色的是伴淳三郎和大山胖子。

这家公司的经营者河合德三郎是个在建筑业广为人知的大老板。他还是右翼团体大日本国粹会的创始人之一，留下了许多诸如把故事书撕开让手下人拿去当剧本之类的传说。所以，从九一八事变到日本全面侵华这段时期，该公司制作了很多被称为应景之作的以新闻故事的形式宣扬爱国精神的战争片，其数量超过了其他所有公司。千叶泰树、佐伯幸三、久松静儿、田中重雄等转投大公司后拍摄了一些佳作和具有一定水准的娱乐片的导演们，年轻时都曾在这家摄影所卖命工作过。性格认真的吉村操导演因无法忍受对胶片数量的限制，在拍摄一部作品时自己买底片拍了所需场面。河合德三郎夸他拍得好，他说自己花钱买胶片拍的，结果被骂道：“混账，你买的只有底片吧。正片可是用公司的钱做出来的！”

1930年代生产了大量B级片的，还有极东电影、全胜电影、东亚电影-东活、牧野有声，以及许多小的制片公司。

14. 走向战争

1932年1月，驻留在上海的日军和中国军队之间打响了战斗，于5月停战。这就是一·二八事变。在前一年，日军侵略中国东北全境，中国全国对此进行抗议的趋势高涨，一·二八事变正是在这种情况下发生的局部战争。在这场战斗中，日军有三名士兵抱着炸弹跳入中国军队的铁丝网战死，为日军打开了冲锋之路。这件事被报道之后，作为一个了不起的“美谈”令日本全国都为之兴奋。这就是所谓的“炸弹三勇士”，或者叫“肉弹三勇士”。那次冲入敌阵的行动并没有得到证实，在第二次世界大战结束以后，人们也开始怀疑，他们或许是安装好炸弹之后没有来得及逃开而死的。但是，当时的人们都相信那是事实，把它编成显眼的报纸文章、戏剧、歌曲，还有电影。这三个人是2月24日死的，在之后的几乎整个3月里，竟然有七部关于“炸弹三勇士”的电影上映，甚至在此后仍有类似的作品不断出现。日活、新兴这样的大公司的作品也有，但河合、东活、赤泽、福井、常磐等许多小制片公司的作品比较多。不论哪一部，都是为了赶在这个轰动事件的余波平息之前尽早上映而制作的粗糙而快速的应景之作。把外国电影的战争场面之类的加进去，制作最粗糙、最早公映的作品赚得最多，因为在制作上多花了几分工夫而导致上映日期稍晚的作品就很不利。不光是“炸弹三勇士”的故事，在

前一年的九一八事变之后，战争电影就成为一股热潮，被大量地制作了出来。其中大多数是低成本的B级片，但观众们只要看到日本军队以英勇的姿态出现就会喝彩。

对于1920年代中期之后持续不断的萧条，民众早已厌倦，正因为如此，以1929年、1930年为顶点，左翼运动也急剧高涨起来。这一势头被警察彻底镇压下去之后，陆军开始了对中国的侵略。于是，国民大众这次似乎又从中国建立并扩大殖民地上找到了希望。以1930年为顶点的左翼倾向电影的流行，轻而易举地就被带有肯定侵略色彩的战争片热潮所取代了。但是，那些电影并非公然地肯定侵略。它们在表面上始终都描写成，是中国军队不法挑衅，日本军队才采取了“正义”的行动；还有，满洲是个无法无天的地区，所以要在那里确立秩序。

乘着这一热潮，各种类型的好战性质的电影都被制作了出来。其中一种是以“召集令”为题材的影片。例如，河合映画的石山稔导演的《召集令》(1931)、日活的熊谷久虎导演的《动员令》(1931)、日活的渡边邦男导演的《召集令》(1935)，等等。这本来是借着浪花曲的成功之作《召集令》的人气而制作的作品，主要讲述的是日俄战争或者甲午战争时期(《动员令》讲的是这一时期的故事)，一个农夫接到了征兵召集令，他生病的妻子为了让奔赴战场的丈夫不必为家里操心而自杀的故事。被征兵的丈夫还打算把留下的孩子也杀死，但被充满人情味儿的警官搭救；而且，亲戚和邻里们也都为之所感动，为了让他能心无牵挂地在战场上拼杀，帮助这个要奔赴战场的男人解决他所面临的各种各样的麻烦。这是一个十分悲惨的故事，甚至可以把它视为反战电影，但这种类型的电影却越发煽动起了军国主义热潮。当时人们普遍感觉，死在战场上是无上的荣耀，为此而付出的牺牲越

大，荣耀也就越崇高。大家被灌输了这样一种思想：对于在社会上处于悲惨地位的人来说，这是他们争口气给那些蔑视自己的人们看看的机会。例如，在第一映画の寺门静吉导演的《悲情熄灯号》（1936）中，一个被歧视的混黑道的男子，在母亲的慈爱之下重新振作起来，奔赴战场而战死。但影片并不是因此就认为他的人生很悲惨，而是传达了这样的主题——不论多么糟糕的人生，只要为战争而死就会赢得荣誉，悲惨也会一笔勾销。

1930年代盛行一时的，还有描写“乃木将军”^①的影片。例如，河合映画の吉村操导演的《想起乃木将军》（1932）、松竹の宗本英男导演的《啊！乃木将军》（1934）、日活の千叶泰树导演的《军神乃木》（1937），等等。而该题材也是取自浪花曲，其内容讲述的是，日俄战争时期在旅顺会战中战死的士兵家属十分怨恨指挥官乃木将军，但是在遇到为表达歉意而访问战死者家属的乃木将军时得知，将军的两个儿子已经战死了，于是他们为怨恨乃木将军而感到后悔和羞耻。将军的儿子们战死是事实，但将军为向战死者家属道歉而微服走访各地一事却是虚构的。在这种虚构的故事中，阶级对立消除，将军和百姓因国家主义而结为一体，下层的百姓们认为其勾画出了社会的理想状态，因此很喜欢这类故事。

包括描写“炸弹三勇士”的影片在内，这些全都是廉价的B级片，是水平很低的电影。尽管如此，还是有不少观众为之感动落泪，对军国主义予以肯定。

评论家北川冬彦在那股热潮中，写下了如下文字。

① 日本陆军大将乃木希典。

我记得曾在写给这份旬报的杂文中写道，军事片今后大概会不断出现，我打算尽量不漏看其中一部，以便对其进行批判。话虽如此，实际上我是很少去看所谓的军事片的。这非常不对。但不管怎样，我还是看了日活的《动员令》、东活的《啊！南岭三十八勇士》、日活的《侦察北满》、朝日的《光耀皇军》、日活的《炸弹三勇士》等作品。

其中，我比较欣赏的是《动员令》，因为它表现出了战争的悲惨一面，当然，这一定是导演的无意之举……《动员令》的导演熊谷久虎在和吉村廉合作导演的《侦察北满》中，已然完全抛弃了拍摄《动员令》时的态度，把力气全部花在痛骂退守于齐齐哈尔的马占山（注：满洲的军阀）上。因为当时日本军队刚刚占领齐齐哈尔不久，所以愚昧的观众们在看过这部名为《侦察北满》的电影后，一齐高声喝彩。而如今，在“新满洲国”的建设之际，当初那个被骂得一文不值的马占山已然在“新国家”拥有了重要地位，真不知他们作何感想（注：“满洲国”在成立之时拉拢了一部分曾经是敌人的地方军阀）。曾那样描写过马占山的日活，如今却恬不知耻地在大每^①的新闻《新满洲国之建设》中放映马占山威风凛凛地走出政府大门的情景。（北川冬彦《赏花时的感想》，《电影旬报》1932年4月21日号）

这一时期，因为直到前一年为止还在流行倾向电影，所以至

① 大阪每日新闻社的略称。

少知识分子、评论家们是普遍对这股企图借战争之机通过煽动好战情绪来大赚一笔的电影热感到厌恶的。

松竹蒲田专拍闹剧的齐藤寅次郎导演，在这股战争片热潮中也没有忘记将战争当作搞笑的材料来用。据岸松雄的影评介绍，由池田忠雄编剧的《三太郎出征满洲》（1932）有着如下内容。

这是一部战争片，是以最近发生的九一八事变为题材的影片中最为出色的一部战争片。特别值得注意的是，它采用了一种荒诞喜剧的形式。

该片首先告诉我们，在满洲有凶恶的马贼骄横跋扈。马贼的手段卑劣（因此必须对“日本人连下围棋时都像马贼、土匪一样”之类的说法感到愤怒！），他们会对妇女儿童施暴，抢夺无辜良民的财宝（所以要相信，日本军队是为了消灭那些马贼，以一种“正义的立场”出征满洲的！）——这部电影打算把这样的想法灌输给观众，在这一点上，它的确具有“战争片”的资格。

然而，它还是一部荒诞剧。为了在“没有含义的笑声中”达成战争片的使命，必须得准备噱头及材料。“艾绒”、生发药、满洲地图、老式步枪、按摩、妻管严、装着污秽之物的桶、大蟾蜍、青龙刀、朝鲜糖店的竹签、糖块、石油、满洲的公共电话，等等，这些材料都会制造出噱头来。那些噱头点缀在影片里，助其达成作为战争片的使命。最后，这部电影呼吁，为了我们正在“和虎狼般的敌人拼杀”的军队，同胞们与其在家里被老婆欺负，莫不如奔赴满洲漂漂亮亮地打几仗。（《电影旬报》1932年2月21日号）

这部电影究竟是在讽刺战争，还是在为战争而欢喜雀跃？由于其胶片业已遗失，所以我们对此无从知晓。大概两方面的要素都包含其中，制作者们应该也是为了忠于把一切东西都当作搞笑材料使用这一荒诞剧作家的使命，才那样做的吧。这一时期，拿战争做调侃的行为还能够得到认可，然而现实中战势愈演愈烈，后来使得人们再无精力调侃。此外，被日本军队称作“马贼”、“土匪”的势力中的很大一部分，在九一八事变和傀儡政权“伪满洲国”成立后，组成了号称东北联军的游击组织，日本军队在展开对中国的全面侵略以前，就一直都需要和他们进行战斗。

1. 最早被电影拍摄下来的日本人

1896年4月，神户的林奈尔商会进口了由美国的托马斯·爱迪生研究所于1893年研制的活动电影放映机。神户枪炮进口商高桥信治经转让得到这台机器，并于同年11月在神户市的神港俱乐部将其公开展示。这是个一次仅能供一个人观看的、西洋镜式的东西，被公开展示的胶片有“西洋人用斯宾塞步枪射击之图”、“西洋人区别使用绳索之图”、“旅馆扑克游戏之图”、“京都祇园新地艺妓三人晒布舞之图”、“恶徒死刑之图”，被记录下来的是以上五部。

这是在日本进行电影放映的滥觞。我之前一直以为如此古老时期的胶片大约已经失传了吧。然而，《电影的黎明·100年前的世界》（纪录片工房发行）这部共分四卷的录像带中的一卷包含了被认为是“京都祇园新地艺妓三人晒布舞之图”的很短一个镜头，它的题目是《晒舞·姐妹们》，看了胶片我大吃一惊。这卷录像带汇集了从美国国会图书馆、美国国立公文文书馆、爱迪生国家历史公园、伊士曼博物馆、迈尔凯姆斯收藏、美国近代美术馆等地方收集来的胶片。

在松浦幸三的《日本电影史大鉴》（1982年，文化出版）中，“京都祇园新地晒布舞之图”这部影片被这样说明：“据说，从芝加哥万国博览会上出场的京都祇园的20名艺妓中选出三人，由

爱迪生的技师拍摄了下来。”并且在前面提及的录像带里有解说表示，这是1894年于黑玛丽拍摄的影像，被拍摄下来的是日本人，然而是哪里的什么人则完全不详。所谓的黑玛丽（囚犯押解车），是爱迪生研究所制造的电影拍摄用摄影棚的别名，因其阴森、黑色的运输车一般的外观而得名。从没有窗户的巨大的房屋顶棚引入阳光，并且使得这个房屋全体能够随着太阳光线的方向变化而旋转。在这个盒子状的房屋里让艺人进行表演，拍摄下了各种各样的影片。

虽然不知道她们是谁，可是说到1894年，那是举行了芝加哥万国博览会的1893年的次年，显然是三个身穿和服的女性专业舞者巧妙地一边挥舞着应该是晒布^①的大块的布一边舞蹈，这些地方和之前提及的记录完全一致。这是在日本公开放映的最早的电影之一，并且该片由日本人出演，对此很难不感受到特别的意义。

即使不能因为有日本人出演就说它是日本电影史的一部分，但在一般被看作是电影史开端的卢米埃尔兄弟活动电影放映机第一次放映的1895年的前一年，就已经有日本人展现出具有活力的表演、近似日本电影一般的东西，而且今天我们也可以看到。爱迪生的活动电影放映机是西洋镜式玩具一般的东西，因而是电影之前的玩物，从投影在屏幕上供大群人观看的卢米埃尔兄弟的电影摄影机开始则是电影。依据这种观点，除了爱迪生的美国之外，于1995年在世界范围内举行了电影百年庆典，然而这样制成录像带的话则无论是哪一种都不再有区别。

电影的发明者是爱迪生还是卢米埃尔兄弟，对这个早已有之

① 歌舞伎舞蹈中，演员用两手将白布有技巧地舞动，该白布被称为晒布。

的争论我暂且没有兴趣。因为无论是谁都并不重要。这个录像带的系列作品里还有好几组日本艺人们被拍摄下来，我所感兴趣的是 100 年前的日本人也不输于美国人，他们各个都充满活力并竭尽全力地跃动，甚至显得十分快乐。因为距离封建时代还不遥远觉得会不会是暗乎乎萎萎缩缩的，完全不是那样。卢米埃尔公司的技师们拍摄的 1897 年、1898 年前后的日本人，也可以这么说。电影描写人们鲜活的表情和举止动作。这一点和照相不同。

法国卢米埃尔公司的摄影师于 1898 年来到日本拍摄的胶片被卢米埃尔公司自身妥善地保存起来，其中多部作品于 1995 年“电影百年”这个纪念年份，以原本的形态在日本公开。其中主要有日本人的家庭生活、农业劳作与阿伊努人等。前面提到的爱迪生公司初期的影片，包含日本人的表演场面在内，主要是拍摄下艺人技艺的娱乐性质的内容。与之相比较的话，可以说卢米埃尔公司的影片是人类学性质的。有必要补充的是，有日本的摄影师跟着这个卢米埃尔公司的摄影师学习技术，他自己也拍摄了若干镜头。这位日本摄影师主要拍摄的是大城市的闹市区，说起来的话属于观光式的。正是从电影被发明出来并开始拍摄试制品式东西的这个时期开始，娱乐、人类学性质的研究、观光等这些其后也作为电影使用方法方面的重要元素，已早早典范式地出现了。这一点耐人寻味。

特别是卢米埃尔公司的作品对裸露着干农活的农民等表现出了兴趣。实际上对于当时日本的农民，特别是渔民来说，近乎全裸地从事劳作似乎是理所当然的。但是从这部影片的拍摄方式中可以看出，在西洋人的眼里这被看成是奇异的习俗，当时的日本警察以这对于西洋人来说是不体面的习俗为理由将该片取缔。并且在今天，那样的风俗曾理所当然地存在过也被人们遗忘。影

片不仅仅是对被拍摄的东西和人的记录，它也同时记录下了拍摄者的兴趣所在。也就是说，在此处，将裸露的农民看成怪异之物的西洋人的视线和挂着笑脸满不在乎地接受那视线的日本农民自身被一并记录下来，并使观众想象看了本片后也许会怒斥其为国耻的、当时日本警察当局的视线。因此该片兴味无穷。

此外，我曾经认为胶片已经遗失的作品里，有一些有机会看到了。譬如，被认为有可能是根据伊藤博文的指示制作的宣传式新闻片一部分的胶片残片，还有被认为是归山教正的映画艺术协会的作品《幻影之女》中一个镜头的残片。有关这些应该属于为电影考古学的领域，是我今后的课题。

长年以来保管在莫斯科的电影档案馆的 1930 年铃木重吉的《什么使她沦落至此》，以及 1944 年稻垣浩的《春江遗恨》被发现，胶片得以回到日本。这一点也在此一并附记。

2. 冈山孤儿院音乐活动写真队

于 1880 年代开始进行孤儿救助活动的石井十次，是近代日本社会福利活动的先驱者之一。他所设立的冈山孤儿院，在 1891 年发生了浓尾大地震后接收当地孤儿的时候，甚至扩大到了 236 人。由此发生的费用主要依靠捐款。作为这样募集捐款活动的一部分，石井十次让乐队以及幻灯放映队巡回演出，他们的足迹遍布日本各地以及朝鲜、中国台湾，甚至美国。

首先他于 1898 年购得幻灯机，将此前也一直举办的附带着乐队的演讲会发展成为音乐幻灯队，并于次年在 61 个地方进行了近百次的公演。石井十次自身进行解说，投影出冈山孤儿院的样子。在此之前美国基督教团体等的捐助是首要的收入来源。不久之后由这个巡回演出得来的捐赠开始超过收入的一半。

并且，1903 年他从美国购入电影的摄影机、放映机、留声机等，使得音乐幻灯队发展成为音乐活动写真队。放映的电影最初是通过吉泽商店从美国进口的影片，那不过是招揽顾客的余兴而已。到了 1905 年也开始使用在冈山孤儿院取材的影片，其在宣传、启蒙活动和募集资金方面发挥了很大的作用。当时是因日俄战争日本上下陷于狂热的时代，对电影而言也是其新闻获得关注、观众群迅速扩大的时代。在那样的时期也同时产生了这种自主制作和放映的、类似社会派纪录片的电影。

根据对这支冈山孤儿院音乐活动写真队的活动一直进行详细研究的菊池义昭的说法，该组织于1906年增加到3支队伍，在全国102处举行公演，每个地方平均获得678元的捐赠。（菊池义昭，《东北三县歉收贫困孤儿收容后的冈山孤儿院的音乐活动写真队的活动内容》，《东北社会福祉史研究》第16号，1997年）

1911年这支音乐活动写真队的活动结束，此后石井十次致力于让院里的儿童们通过农业寻求自立。中止的理由据说是从那之前的两年左右开始，逐渐出现进行类似募捐的孤儿院，因而募捐的效率也下降了。总之，可以说这支音乐活动写真队的电影是日本自主制作和放映的、社会派纪录片的先驱。

3. 被重新发现的电影

圆谷英二的《穿越赤道》

圆谷英二在 1935 年拍摄的长篇纪录电影中有一部《穿越赤道》。在有声电影初期，拿着摄影机特别是录音设备等大型器材去海外取材旅行这样的事情并不容易，因而海外取材的纪录片几乎没有。但有海军协助的情况例外，如果军舰帮助运载大型器材则不是什么难事。正因如此，引发了长篇纪录电影流行的 1937 年青地忠三的《南十字星在召唤》等片，虽说是关于南洋诸岛民族志式的极具意味的纪录片，但在最后部分有关于保卫这个海域的帝国海军的宣传，像是生硬附加上去的一样。圆谷英二的《穿越赤道》是更为直接的和海军有关联的作品，剪辑和解说由青地忠三担当。海军的练习舰浅间和八云环绕着中国台湾基隆和香港、马尼拉、西贡、泰国、新加坡、马绍尔群岛、夏威夷，以及印度尼西亚和澳大利亚等太平洋各地航海，摄制组随之同行，拍摄下航行所到的各处地方。

这部作品中有一个作为史料而言被认为是非常珍贵的地方。在练习舰上有两名年轻的皇族海军将校一同搭乘，他们肩负着任务，由此在所到各处日本人聚集起来举行热烈盛大的欢迎仪式。我认为即便没有皇族，日本的军舰也会受到海外同胞的欢迎，然

而那欢迎着实热烈，由此可以清晰地感受到，当时身居海外一边体验着孤立感一边奋斗着的日本人思乡之情的强烈。

从爱迪生的活动电影放映机里有很多日本艺人演出这件事里也可以看出，明治以后日本人以猛烈的势头进入亚洲各地。这也许可以和同样走出国门前往各地的中国华侨们进行比较。这样进入各地的华侨在所到之处和当地的人们产生经济摩擦，遭到歧视受到迫害，甚至被杀害，即便这类事件不断发生，当时政治上及军事上都孱弱的中国无法从本国伸出任何援助之手。而日本的情况则是，每当这种事件发生都采取政治、经济乃至军事上的应对。

当然，在1910年代美国西海岸发生排日运动时日本方面没能采取有效手段，仅仅是于全体国民规模上激化了怨恨，直至太平洋战争。而对于自日俄战争以来一直对其派兵的中国，则一概是出动军队凭武力解决，声色俱厉地恐吓威逼，如果中国对此有所反抗，则以更甚一步的军事力量进行威胁。这样的事情不断反复，最终走向全面侵华。

但是到当时为止，无论是历史研究方面还是小说和电影等方面，这种曾经走出去前往海外的日本人的行动和意识很少被加以描写。仅有熊井启将山崎朋子的纪实文学改编成电影的《望乡》、今村昌平的电影《人贩子》等作品而已。电影《穿越赤道》并不是在试图探求这种问题的意图之下被拍摄的作品，皇族们乘坐在舰船上这件事引起了太平洋各地当时日本人对祖国的强烈思念，本片成了对此的记录。他们不努力融入各个地方，坚持做日本人，聚集到从日本来的军舰的旭日旗下寻求依靠的思维定式，在舰船所到各处反反复复得以鲜明呈现。现在重新来看可以从中窥探到理解日本现代史的关键，具有强烈的冲击力。

涩谷实的《不能让夫人知道》

这是仅仅以底片形式保存在松竹、很长一段时间里无法观看到的1937年涩谷实的导演处女作。涩谷实的第四部作品《母与子》讲述女性在人格方面自立的严肃内容，从那时开始受到高度的评价，我对此也赞同。与之相比较，这部处女作当时的评价并不太好。也许本片在属于资产阶级趣味，并且是美国化中产阶级男女的喜剧这一点上，被认为轻浮。

涩谷实在拍这部作品不久前担任小津安二郎《淑女忘记了什么》的助导，他让那部作品里轻快且有讽刺意味的、美国电影的内曲旋转球喜剧调变得更为激进，将本片拍成近似于滑稽笑剧的作品。笠智众作为小流氓一般的拳击手登场那一段愉快轻松之感，可以说正是战前日本的美国做派的一个高峰。影片是关于懦弱且狡猾的丈夫们和顽强的妻子们争吵的故事。原作者写的是理查德·康奈尔(Richard Connell)，原作大概是美国的小说吧。

丰田四郎的《冬之宿》

1938年丰田四郎导演的东京发声^①作品《冬之宿》，其胶片长期以来被认为已经丢失，初版的年表上也记载着“仅剧本保存”。但是该片在东和映画的仓库里被发现。东和映画的前身东和商事曾经发行过同样是丰田导演的东京发声作品《奥村五百子》(1939)，两者应该有着密切的关联。幸亏如此，我们才能够

① 即东京发声映画制作所，1941年与东宝合并。

通过非常清晰的胶片与这部作品相会，并能够充分了解到，该片是当时日本电影具有特色的野心之作。

一个开始步入老年的男子，原本是望族的一家之长，因不断重复奇怪愚蠢的行为而最终成为贫民窟的居民，还有热衷于基督教信仰的他的妻子，影片苦涩而又不无滑稽地描写了他们两人的无望的日子。将来一片黑暗，虽然处于进退维谷之中，但是他们对于这样的自己也无能为力。饰演男人的胜见庸太郎和饰演妻子的水町庸子演技非常精湛。这部作品在当时被看成描绘奇特的性格异常者的难以界定之作。虽为野心之作，但被评价为基本上失败的作品。

但是今天看来，他们被逼得走投无路又无法认清自己的状况，并重复愚蠢行为，这样的人物似乎是在象征着战争年代里日本社会自己没有意识到的混乱迷离。也许这是从事后出发附加的论点，可是难道不能说艺术家的直觉把握住了时代的本质吗？就这个意义而言我想说这是部杰作。原作是阿部知二的小说。小仓金弥的摄影也非常出色，避免了流俗于感伤。

成濑巳喜男的《谣言中的女子》、《女人哀愁》与《旅行艺人》

1935年的《谣言中的女子》、1937年的《女人哀愁》、1940年的《旅行艺人》都是处在无法直接装在放映机上进行观看的状态，以原始正片等形式由制作公司东宝所保存。近年来为了电影节的回顾放映，重新制作了正片，大约是最初的公映以来第一次可以拿出来放映。《谣言中的女子》以前就被看作成濑的佳作之一。剩下的两部被看做成濑巳喜男低谷时期的作品，处于差一点就要被完全遗忘的状态。但是即使现在来看无论哪部都是佳作，

特别是《旅行艺人》堪称杰作。

《谣言中的女子》是由千叶早智子出演可靠的酒屋少女的作品。她的角色是一边认真守护做事欠考虑的妹妹和父亲、一边照看店铺的敢于担当的年轻女子。这里，庶民传统中的日本女子的聪明得到了生动的描写。

《女人哀愁》是由入江隆子饰演有钱人家妻子的作品。乍一看她是一个老实且楚楚动人的女性，但在尽是冷漠的自私自利者的婆家里，仅有她一个人，想要和家族成员进行温暖有人情味的交往而强烈抗拒丈夫在与他人交往时的缺乏情义，离婚也在所不惜。影片很好地描写出，在跟主张女性人权的那种近代式谋求自立的女性不同的这个人情本位的古风女子身上，自有其决不对丈夫和公公言听计从、肃然不可冒犯的生活原则。在所有人紧密生活在一起的大家庭里，生活没有隐私，被强迫接纳这种状态的生活究竟是怎样的，对此作了如此鲜明的描绘的作品恐怕也不多了。

《旅行艺人》是讲述在乡下巡回演出的艺人剧团的故事。主人公是藤原釜足饰演的表演马时做马腿的演员。虽然这个角色总是被人轻视，然而他本人觉得那是经长年训练而娴熟掌握的、不是谁都能胜任的技艺，引以为傲。但有一次，演出地一个有势力的人喝醉了将马头踩扁并弄坏。影片将由此引发的纠纷骚动幽默且充满伤感地描绘出来。

贯穿在这里的，是打下手的艺人对表露出觉得扮演马腿的演员根本不值一提这种态度的剧团团长、当地演出业者的反抗及其倔强自尊。成瀬巳喜男描绘打下手的一介凡人对于人生的厌弃、抱怨以及叹息，但是并不一定就完全没有志气，其深层也隐藏着抵抗和反叛。在这部作品里自尊心展现出最为美丽的结晶，甚至

让人觉得，作为打下手的老实青年曾在制片厂修炼技艺逐渐攀爬上来的成瀬巳喜男对于自己生活方式的感慨，在这里结出了果实。本片是 1940 年东宝的作品。

清水宏的《京城》和《朋友》

清水宏在 1940 年去当时处在日本殖民支配下的朝鲜，拍摄了纪录片《京城》和短篇儿童电影《朋友》。《京城》的赞助者是朝鲜总督府铁道局，《朋友》是大日本文化映画制作所的作品，因为日本人和朝鲜人的友好相处是主题，可以说两部作品都是某种宣传电影。然而，在松竹作为大导演可以随心所欲拍片的清水宏，不可能拍摄单纯的宣传电影。他作为排除矫饰、把自然和朴素之感刻印在胶片上的稀有影像诗人，大概是在“朝鲜才应该有这样的对象”的考虑下接受了这个工作。这不难想象，因为清水宏已经在《谢谢先生》中，饱含着亲近感地把朝鲜人描绘成具有朴素优点的人们。

《京城》这部作品只是一直淡淡地拍摄当时汉城的街道。影片既不特别地试图展现美丽的景色，也不执著于名胜古迹，这是有清水宏特色的地方。仅仅观看和欣赏普通街道的样子，仅仅品味城市的气氛。那不是殖民地统治者的目光，而是路过的旅人的目光。是否应该说，那是西行法师和芭蕉以来的日本式传统呢？

《朋友》实际上是让人喜爱的小品，可以说是清水宏的杰作之一。这部作品被作为有声片拍摄，但是不知为何只留存下来没有声音的版本。在正文中没有机会记述下来，后来我在韩国的釜山电影节和韩国的观众们一起观看该片时，感觉到必须要对它进

行重新评价。

影片讲述转校到汉城一所小学的小学生的故事。名叫横山君的主人公在课堂上频繁地向旁边看，被老师警告。他是因为班级里只有一名身着朝鲜服的学生，所以十分好奇地在看。那个少年李君由于家境贫寒家里没能给他买学生制服，他为身着朝鲜服上学而感到难为情。即便被老师警告，横山君依然看李君。并且放学回家的时候跟着他，不知为何变成了好像一追一逃的游戏，产生了这样的对话。

李：“你为什么追着我来啊？”

横山：“你为什么要跑啊？”

以下，两人的对话变成了一方所说的话被另一方以同样的词语反问的形式，这非常幽默，逐渐地两人间的亲近感增强。根据伊丹万作的随笔记载，清水宏的作品《年轻丈夫百万石》（1936）是两名出场角色对称地重复完全相同行动的喜剧。《朋友》中两名少年的言行也是如此。清水宏的挚友小津安二郎的几乎同时代的作品《我出生了，但……》里面同样有小学生兄弟两人，弟弟总是模仿和重复哥哥的行动。《朋友》中，日本人的孩子和朝鲜人的孩子这样慢慢变得亲近，最后交换黑色的日本学生制服和白色的朝鲜服，两人都很高兴。

日本孩子积极地向朝鲜孩子谋求友谊，把这个故事批判为伪善，说它不关注统治者和被统治者之间的矛盾而沾沾自喜于统治者一方自我满足式的善意，这是可能的。至少，清水宏是不擅长批判式地思考这种政治性社会性问题的人，可以说在这里有他的局限。只是，即便有局限，最后走到交换日本学生制服和朝鲜服这个境地，这事难道不能说是一种有些天真地、超越了他的局限的行为吗？反复观看后，我有这种感觉并受到了感动。并且，愉

快地想起了我身边的韩国电影人的例子，在日本占领末期的朝鲜中学里曾是同一年级的朝鲜人和日本人，直至现在仍相互往返于日韩之间，反复举办同学会。

佐藤忠男是日本首屈一指的资深电影学者，有着长达六十年的电影评论与研究生涯，著作等身，德高望重。本书是他倾注毕生心血的集大成力作，构思四十载，执笔二十年，堪称迄今结构最完备、材料最翔实、观点最权威的日本电影通史巨著。首版于1995年由岩波书店出版，问世后得到了各方专家学者的一致好评，获得了“每日出版文化奖”、“艺术选奖文部大臣奖”等重要奖项。此后，根据新发现的影像资料和最近的日本电影发展状况，佐藤忠男修订、补充了相关内容，于2007年出版了增补版《日本电影史》。本简体版即根据增补版翻译。