

满映：MANYING

殖民主义电影政治与美学的魅影

逢增玉◎著



人民出版社

满映： MANYING

殖民主义电影政治与美学的魅影

逢增玉◎著

● 人 民 出 版 社

责任编辑:李琳娜

装帧设计:胡欣欣

图书在版编目(CIP)数据

满映:殖民主义电影政治与美学的魅影/逢增玉 著.

-北京:人民出版社,2015.10

ISBN 978-7-01-014859-5

I. ①满… II. ①逢… III. ①殖民主义-电影-政治社会学-研究

②殖民主义-电影美学-研究 IV. ①J90

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第105267号

满映:殖民主义电影政治与美学的魅影

MANYING: ZHIMINZHUUYI DIANYING ZHENGZHI YU MEIXUE DE MEIYING

逢增玉 著

人民出版社 出版发行
(100706 北京市东城区隆福寺街99号)

北京中科印刷有限公司印刷 新华书店经销

2015年10月第1版 2015年10月北京第1次印刷

开本:710毫米×1000毫米1/16 印张:23.25

字数:340千字

ISBN 978-7-01-014859-5 定价:48.00元

邮购地址 100706 北京市东城区隆福寺街99号

人民东方图书销售中心 电话(010)65250042 65289539

版权所有·侵权必究

凡购买本社图书,如有印制质量问题,我社负责调换。

服务电话:(010)65250042

目 录

第一章 满映研究的历史与现状	1
一、中国大陆对满映研究的历史与立场及其变化	1
二、日本：第二次世界大战后至 20 世纪 70 年代的研究	10
三、邦交正常化后的李香兰热	14
四、日本对满映研究的新进展	20
第二章 满映：殖民主义意识形态机器的建立与运转	25
一、伪满洲国建立之初的思想文化统治与电影活动	26
二、满映建立始末	32
三、满映的机构设置与运转	41
四、满映的关联机构及其殖民主义的电影大陆梦	48
第三章 满映国策电影的爱情叙事与殖民主义美学	62
一、李香兰身世与殖民电影的出笼	62
二、“大陆三部曲”电影的爱情叙事与殖民话语	65
三、《迎春花》的殖民主义话语与美学症候	70

第四章 殖民语境与娱民故事片的价值取向及评价	75
一、如何建立对满映娱民片的认识“装置”	75
二、满映娱民片水准高低的内外因素	83
三、现实题材与武侠侦探、神鬼志怪和古装戏曲片分析	93
四、家庭伦理和婚恋爱情片分析	107
附录：满映中国人拍摄的通俗娱民电影	116
第五章 殖民电影想象中的中国与地方的形象和风景	119
一、文化映画与启民电影的殖民宣传	119
二、国策片中的东北自然与文化地理景观及殖民主义逻辑	124
三、国策片中的北方黄河形象及殖民主义的“中国想象”	133
四、《黄河》的复杂意蕴与符号价值的评价	142
五、国策片中的江南风景及其意义的殖民化	147
第六章 满映的电影杂志与宣传	154
一、《满映映画》与《电影画报》的国策电影宣传	154
二、殖民政治与市场化结合的明星包装与宣传策略	159
三、电影理论与评论	162
四、电影知识教养与关注世界电影动态	166
五、电影广告及手段	169
六、满映影院及放映网	172
第七章 殖民主义语境与满映中国人演职员的评价问题	177
一、坚持抵抗立场的中国电影人	178
二、内心抵抗或灰色状态的中国电影人	182
三、丧失民族立场的“汉奸型”电影人	187
四、满映中国电影人与新中国电影	190

第八章 殖民主义的恶之花——满映时期及解体后的日本人	222
一、满映时期日系人的艺术家气质与职业精神	223
二、东北电影公司建立与日本人的参与和跟随转移	228
三、日本专家与东北电影制片厂建立和发展	236
四、日本电影人的归国及其对中国电影的帮助和贡献	248
第九章 日本左翼电影大师岩崎昶与满映	262
一、岩崎昶与日本左翼电影	262
二、岩崎昶在满映与中国时期的行为二重性	270
三、战后的忏悔与对中国电影的关心	276
第十章 殖民性与现代性的复杂纠结——甘粕正彦与满映	282
一、右翼分子甘粕正彦执掌满映及反对舆论	283
二、甘粕正彦的机构改革与现代电影工业机制建设	287
三、超越政治与党派电影人才政策与招揽	293
四、殖民宗旨下的民族怀柔与对中国电影人的大力培养	299
五、服务国策与支持和发展市场化娱乐电影的矛盾	314
附录一 “满映”机构表(1940年2月20日)	322
附录二 “满映”机构表(1941年1月1日)	324
附录三 “满映”机构表(1943年6月1日)	326
附录四 “满映”机构表(1944年11月1日)	329
附录五 “满映”故事片目录	332
附录六 “满映”“启民”映画目录	341
附录七 (伪满)株式会社满洲映画协会法	351
附录八 (伪满)映画法	354
附录九 (伪满)映画法施行令	356
后 记	358

第一章 满映研究的历史与现状

一、中国大陆对满映研究的历史与立场及其变化

1895 年电影诞生在法国巴黎，于今已过百年。作为融合了科技与艺术的综合艺术，电影自诞生后对中西方由剧本（戏剧作家）、表演（戏剧演员、中国曾蔑称为“戏子”）、观众构成的戏剧艺术，构成了极大的挑战，其发展速度之快、影响之大是电影诞生之初所始料未及的。1896 年电影传入中国，历经晚清、辛亥革命的起伏，到 20 世纪 20—30 年代，中国的电影已然蔚成气候。半殖民地的大上海成为中国最大的电影生产基地。

作为中国之有地域特色的东北，在漫长的历史时期内，属于中国主流文化的化外之地，自先秦至满清中叶以前一直是多民族起源、生活与征战之地，而汉族只是少数，直到清中叶后，这个过去只是汉族戍边军士与罪臣流放之地的大野，才由于清政府开放柳条边、允许关内汉民出关开荒的政策，使汉族逐渐成为这个满清的“龙兴之地”的主体。但文化不昌、人文不盛也是地老边荒的东北特色。晚清以降，由于国弱政衰，沙皇俄国在侵吞远东后又沿着中东铁路，变相地把东北的哈尔滨、旅大等地变为有驻军权、通商权的变相殖民地。电影这种起源于欧洲的综合艺术也随之进入东北。1902 年由俄国从军摄影师潘·比·科勃采夫在哈尔滨市创建依留季昂电影院开始，电影业便在哈尔滨繁荣起来，1911 年 10 月 24 日的《远东报》描述的情景可以说明电影业的繁荣：“公园歇后，中国大街之电影院聚兴。每当夕

阳西下时，入内游观者络绎不绝。园中所演皆赵督来哈拍摄之戏片，真情毕露，颇为一般游人所欣赏”。^① 在大连，1902年冈山孤儿院为募集资金而在大连举办“慈善事业音乐电影放映会”，由此电影开始传入该城市，据记载，电影正式传入大连是1906年，“1909年旅顺大观园开始商业性放映美国影片，使大连成为北京上海之后最早接受电影文化的地区。1925年满铁就在大连建立了东北地区最早的电影拍摄机构，拍摄了许多记录日本‘战功’的纪录片和故事片《沙河口火车站》等。至20世纪30年代初大连已拥有设备先进的专业影院十余所，日本松竹、美国福克斯和德、意、法、苏联与中国上海各大电影公司在大连开办的电影发行机构有18家，使大连成为当时东北亚地区电影的最大集散地和国际市场。”^② 而长春则要稍晚一些，据考证是在1907年，在当时的《盛京日报》上提及：“长春西三道街，有俄人新开电灯影戏一座，于本月十二日业已开演，这是长春最早放映电影的时间。”^③ 不过，从电影放映进入东北直到20世纪30年代，整体文化落后的东北没有电影拍摄能力，影院放映和观众看到的电影都是外国片和上海摄制的，后来成为满映著名演员的张奕回忆他在长春读中学时酷爱电影，“市里演电影，我是每片必看。不惜放弃上晚自习，也得去看电影。晚上宿舍就寝后，我就把看过的电影内容讲给同学听。有关上海电影演员的名字，哪个演员是哪个电影厂的，我都一清二楚。当时上海电影厂有联华、华艺、天一、明星四个电影厂。”^④ 长影著名演员浦克30年代在沈阳泰和商店当店员，喜爱看电影，“他成了光陆电影院的常客。凡有新片上映……他必准时去看第一场。有的好片子，看一场不过瘾，他又连看几场……他看片子绝不是消遣解闷，如同吃饭睡觉一样，是一种需要。他逢片必看，尤其魏鹤龄主演的片子，他连

① 《电影园之发达》，哈尔滨《远东报》1911年10月7日，转引自《哈尔滨史志丛刊》增刊，1983年第5期。

② 李振远：《大连文化解读》，大连出版社2008年版，第172页。

③ 《新开电灯影戏》，《盛京时报》1907年4月22日。

④ 张奕：《满映始末》，长春市政协文史资料委员会编，吉林省内部资料出版物200502016号，第1页。

看几遍，愈看愈迷，愈迷愈看。”^①其实不仅东北如此，当时的中国也只有上海有电影拍摄能力，因为上海是近代开埠最早、最现代化的有十里洋场的都市，是物质文化也是精神文化最发达的地域和产地。不过，就在张奕等中学生尚未毕业之际，东北具有了创建电影厂和电影拍摄制作的能力，张奕、浦克等人也成为最早的东北籍演员。悲哀的是，东北具备这种现代科技与艺术集大成的电影生产能力，却在东北沦陷成为日本殖民地之后，日本殖民当局和伪满政府为实施殖民统治、进行奴役和奴化宣传、推行殖民主义的所谓“国策”而建立了“满映”，使得东北成为上海之外的最大电影制作和生产基地。

“满映”的这种复杂性质——人文不盛、文化落后的东北却成为20世纪30至40年代中国的也是亚洲最大的电影生产基地，而这个基地又是不折不扣的殖民主义国策的精神坐实和文化思想奴役机构，给“满映”研究带来了困惑：“满映”虽然坐落在中国土地上，却不属于中国的得到世界承认的合法政府管辖，而是表面隶属于汉奸性质的伪满政府，难以纳入中国现代电影史范畴；“满映”的主要任务是拍摄为殖民统治服务的国策电影，但也拍摄了一批以中国导演、中国演员、中国故事为主的大众娱乐电影，如古装传奇、探案婚恋、家庭伦理类；它的实际统治者和主要人员是日本人，但又有大批中国员工和电影人，名义上并不是日本的电影机构，日本现代电影史也一度未将其纳入；它是贯彻落实日本军国主义国策的殖民文化机构，但它又收留和任用了不少日本的左翼政治家、避难者和电影人，甚至是在日本国内一度赫赫有名的马克思主义者和日共领导人大塚有章和左翼电影大师岩崎昶。凡此种种，造成“满映”研究的困难。梳理起来，从“满映”解体到现在，“满映”研究的历程大致经历了三个阶段，存在三种认识和评价。

第一种是1945年抗战胜利直至20世纪80年代改革开放之初，在近四十年的时间里，中国大陆普遍把殖民地半殖民地的历史视为耻辱记忆，不

① 金云：《浦克传》，《长春文史资料》第二辑，长春市政协文史资料研究委员会1986年版，第14页。

愿意提及和有意遮蔽。尽管 1945 年以后建立的东北电影公司和由此脱胎的东北电影制片厂、新中国建立的长春电影制片厂曾经是共和国电影界的骄子，拍摄了一大批脍炙人口的电影，而它们的技术设备、组织架构、技术管理人员和包括演员在内的表演、音乐、美术等艺术类人才很多都来自“满映”，但我们有意抹掉后者的一切，刻意遮蔽与殖民主义的耻辱记忆有关的一切东西，更遑论研究。直到 20 世纪 90 年代，一位著名刊物的主编和学者在参加会议时还认为，研究满映这样的殖民主义的东西没有什么价值。所以沦陷时期的电影似乎成为了中国电影史上最不可触及的“冰山”，正如有评论所说：“中国电影史上一直存在着一个洞，黑沉沉的，深不见底。那就是沦陷时期的电影。”^① 由于很多的研究者都对沦陷区的电影采取了缄默的态度，甚至拒不承认沦陷时期的电影属于中国电影史的一部分。“满映”似乎是中国电影史上的“他者”，完全被摒弃于中国电影史之外。

第二种是在中国大陆改革开放之后的一段时期，由于受到海外满映研究的影响，我们也开始对满映进行为数不多的研究。但是由于“在战时的中国的民族主义话语中，沦陷区和非沦陷区的界限具有地理上和象征性的双重意义，在道德上的二元的区分也是鲜明的，即是——善与恶，忠与奸，”^② 而东北由于是被日本统治长达十四年的沦陷区和殖民地，在政治、意识形态和民族道德的价值评判上都是负数，所以对满映的这种研究，在现象描述和理论评价上，都是单向的否定批判之认识。

比如，在程季华等人编写的权威性论著《中国电影发展史》里写道：（沦陷电影）无耻地成为了日寇和汉奸麻痹中国人民的反动工具。书中认为，上海沦陷时期的电影是“敌伪电影的逆流”和“表面上是‘中国人的事业’的汉奸电影”。^③ 而对东北沦陷时期电影则是区区千字带过，仅将其定性为殖民主义的文化侵略工具而没有对具体电影类型和文本的具体分析。

陆弘石编著的《中国电影史：1905—1949 早期中国电影的叙述与记忆》

① 黄爱玲：《中国电影史上的一个洞》，香港电影评论学会，<http://www.filmcritics.org>。

② 傅葆石：《双城故事——中国早期电影的文化政治》，北京大学出版社 2008 年版，第 162 页。

③ 程季华：《中国电影发展史》，中国电影出版社 1981 年版，第 113 页。

一书中，对于沦陷区电影现象的描述，仅用百余字就评价了这个存在长达八年之久的沦陷区电影，书中认为，“沦陷区的电影现象是日本侵略者‘以华制华’政策的产物，他首先是为了宣扬侵略有理和建立所谓的‘大东亚共荣圈’服务的，因而是一股具有欺骗和耻辱印记的文化逆流。”^①

大型伪满文化史料丛书《伪满文化》收录的著名满映研究者胡昶的文章也认为：“伪‘满洲国’从建立那天起，为了维护其傀儡政权，在思想文化上，实行了严酷的法西斯统治政策，他们利用一切可以利用的宣传工具，向民众灌输殖民主义思想和殖民主义文化。伪满的‘国策’电影，就是日伪统治者特别注意利用的宣传工具之一。作为现代艺术的电影，本来是文化范畴的事，电影的建立和发展，是文化建设的重要标志之一。可在伪‘满洲国’，电影首先不是作为文化建设由文化艺术部门酝酿发起的，而是由日本关东军和伪满警察部门，出于其对民众的思想统治的需要搞起来的。伪‘满洲国’的电影，在它胚胎的时候，就成为了一个畸形儿。”^②

一些研究文章也大都是这样的政治正确的论点，如《殖民主义思想文化的畸形儿》文章中写道：“‘九一八’事变后，日本帝国主义在东北大搞武力侵占的同时，也开始了对中国人民思想文化的奴役。伪‘满洲国’建立后，利用电影这种易于被广大人民群众接受的艺术形式，拍摄了大量的纪录片，宣传所谓的‘日满一体’、‘王道乐土’，用以迷惑人民。同时还组织了‘满洲国电影国策研究会’，聚集了日本关东军、‘满铁’、伪满政府、伪协和会等各方面力量，着手控制东北的电影事业。‘满映’的建立，就是伪满国策电影的直接体现，实质上也是日本军国主义者一手策划和控制的宣传工具。‘满映’从其诞生之日起，就带着强烈的殖民主义政治色彩。因为它的建立，并不是作为文化建设的内容向人们展示电影艺术，而是日本关东军和伪满警察部门，为了达到向中国人民灌输殖民主义思想和殖民主义文化的目的而建

① 陆弘石：《中国电影史：1905—1949 早期中国电影的叙述与记忆》，文化艺术出版社2005年版，第130页。

② 胡昶：《我所知道的满映》，见孙邦主编：《伪满文化》，吉林人民出版社1993年版，第147页。

立的。”^①

《垄断东北电影事业的“满洲映画株式会社”》一文中也强调说：“‘九一八’事变后，日本侵略者为维护和巩固其在东北的殖民统治，利用一切思想文化手段，千方百计破坏中国固有文化，发展殖民文化。电影，作为易被大众接受的传媒形式，自然也成为日伪维护其殖民统治的主要工具。尤其1937年，‘满洲映画株式会社’成立后，日伪不仅利用‘满映’大量拍摄和放映各种‘国策’影片，进行殖民思想宣传和渗透，而且牢牢地将东北的电影事业掌控在自己的手中。”^②这类批判性研究论述在很长时期内是满映研究的主体。

综上所述，这种“满映”电影研究主要是从政治角度进行的政治性判断，它具有不可置疑的政治正确性。因为东北沦陷区和满映都是殖民主义侵略的产物，这样的历史事实和性质是不容否认的。但是这种单纯的政治判断固然具有正确性，也存在一般的巨大政治概念判断无法避免的简单性和单向性。因为历史往往是复杂性和多样性，即便是政治定性非常清楚的历史事物，也具有其复杂的一面，具体问题具体分析是马克思主义的活的灵魂，简单化从来不是马克思主义。像满映这样的电影机构，其存在本身就是难以一语概括的状态：它一方面的的确是殖民侵略与国策的产物，但不能说它拍摄的所有电影都是殖民主义的；它是日本殖民主义文化电影的组成部分，但它又是在中国的土地上产生的，日本的殖民主义政策和电影文化难免给满映电影打上日本的烙印，满映电影是被强行嵌入的日本现代电影的组成部分，也是现代中国电影史的组成部分，“它的一部分领导层及其创作主体都是中国人，所以他们的电影实践无疑可以被当作中国电影人在特定历史时空里的特殊的电影实践，在中国电影史上的特殊地位是不可以被忽略的。”^③满映的某些电影毕竟是在中国土地——尽管是被殖民的土地和语境下产生的，本土文化难免的影响也会使影像的意义构成的某些层面和内里，或多或少地掺杂着“本

① 柳晓燕：《殖民主义思想文化的畸形儿》，《兰台内外》2002年第3期。

② 陈春萍：《垄断东北电影事业的“满洲映画株式会社”》，《电影文学》2008年第8期。

③ [日]四方田彦彦：《日本电影100年》，上海三联书店2006年版，第78页。

土性”的因素。正视复杂性和具体深入的分析可能比简单政治判断更能走进历史。

第三种是20世纪90年代以后,开展了对沦陷时期电影的专题研究和较深入的讨论。这些论著本着早日整理出中国电影一幅比较清晰的图像,把中国电影的图像丰富起来的原则,进一步还原了比较真实的历史面貌。在国内,早在1990年由中华书局出版了胡昶、古泉编著的《满映——国策电影面面观》,作者将“满映”(即株式会社满洲映画协会)的电影活动,纳入了中国现代电影史的讨论范围之内,认为“‘满映’的电影活动属于中国现代电影史的一部分,是我国现代电影史研究的一个方面。尽管这是在外来侵略势力操纵下所进行的,但毕竟是发生在中国土地上的电影活动。总结‘满映’的历史,可以使我们看到,日伪统治者如何利用电影这种易于为群众接受的艺术形式,推行殖民主义政策和宣传殖民主义文化,为强化其统治服务。”^①应该说,这种提法是东北沦陷期电影研究的一大突破。书中对“满映”的政策、拍摄的影片、演员都进行了翔实的描述,并从“满映”的建立、初期、发展期、后期的历史时段着手,力图还原当时的“满映”全貌,这是迄今为止国内对“满映”最翔实的记录和研究著作,其筚路蓝缕以启山林之功得到国内外几乎所有对满映进行研究的学者的重视和借鉴参考。

2000年北大电影学者李道新出版了《中国电影史(1937—1945)》,对抗战时期的中国电影也作了比较详尽的论述,并对沦陷区电影有所论及,还用列表的方式说明当时“满映”的一些影片还是具有“电影娱乐”因素的:“日伪电影作为一个总现象,其基本倾向是为配合日本在‘大东亚圣战’和‘大东亚共荣圈’的口号下推行的侵略政策,它对中国人民的毒害和负面影响不可低估;日伪电影的创作实践,主要是为了美化日寇的侵略和汉奸的卖国,某些作品的侵略性和卖国性是不可言喻的。但也有不少娱乐性影片,其意识形态性质并不易被明确认定;一些中国电影工作者,在无可奈何的选择中,拍摄过不同情况的影片。对这些具体情况,还需要在以后的中国电影

^① 胡昶、古泉:《满映——国策电影面面观·序言》,中华书局1990年版。

史研究中不断深入。只有这样，沦陷区国策电影的真正面貌，才能在人们的认识中，一步步清晰起来。”^①他在2005—2006年出版的《中国电影文化史（1905—2004）》和《中国电影史研究专题》等著作中坚持了这样的认识和观点。而李少白在2003年出版的《影史榷略：电影历史及理论续集》中也明确表示：“沦陷区的电影，总的来说是日本军国主义侵略者的电影政策的产物。但历史的发展从来不是哪一方面的意志的结果。因此要对这些创作作具体、细致的分析，区别各种不同情况进行历史评价。明显宣传日本帝国主义侵略政策的是一类；不含政治意义的是另一类。商业片中，如果有比较良好内容和艺术的应该指出来。战争后期，当时舆论对统治当局提出的‘教育电影’的质疑等，也说明了日伪统治下的电影界不是‘铁板一块’。”^②这里应该特别提及的是，长春市政协文史资料委员会、吉林省政协文史委员会、长春市政府、吉林省政府从抢救和保存史料的角度，自20世纪80年代以来开始有计划地编辑出版《长春文史资料》（内部出版），其中包括了对满映资料的比较系统的收集整理，如满映演员张奕编写的《我所知道的“满映”》（后以《满映始末》为名内部出版），满映剧作家张辛实写的《动荡年代回忆——从满映到长影》，以及为满映电影人蒲克、王启民、张静、贺汝瑜、李光惠、刘学尧、尹升山等人写作的传记和对他们的采访。这些从满映设立到解体、从电影拍摄到对演员、导演、摄影师、美术师等方面的比较全面的介绍，对“满映”研究提供了不少“现场”记忆，也为全面系统的研究提供了历史的角度和宝贵的资料。长春市政府编辑出版的《长春市志·电影志》^③，也对满映制片生产沿革、体制机构、人员国籍、拍摄影片、发行放映、设备技术、演职员培训、电影刊物、满映故事片目录等，作了比较翔实客观的介绍和描述。吉林省政府组织编写了《吉林省志·文化艺术志·电影》，内容与长春市政府的《电影志》接近。有关方面还组织编写了大型伪满史料丛书，其中包含《伪满文化》卷，收录有满映研究的资料。长春电影制片厂以胡昶为主

① 李道新：《中国电影史（1937—1945）》，首都师范大学出版社2000年版，第283页。

② 李少白：《影史榷略：电影历史及理论续集》，文化艺术出版社2003年版，第162页。

③ 参见胡昶主编：《长春市志·电影志》，东北师范大学出版社1992年版。

的研究队伍,除了撰写出版《满映——国策电影面面观》《新中国电影的摇篮》之外,胡昶本人还撰写了内部出版的《东影的日本人》,主编了由吉林文史出版社公开出版的《忆东影》。其中披露了从伪满垮台直到新中国建立后,原满映的日本人参与东北电影公司、东北电影制片厂和长春电影制片厂建立发展的史料,弥足珍贵。中国中日关系史学会在2002年,也组织力量编写了两卷《友谊铸春秋——为新中国做出贡献的日本人》,其中包含若干满映日本人在中华人民共和国建立后为中国的电影和广播事业所做贡献的资料。

20世纪90年代及21世纪后,中国大学开始陆续有博士生以满映为博士论文选题。我自己当时在东北师范大学任教期间就一直有意积累满映史料以备研究,2001—2003年在日本大学教书时还有意收集日本方面的满映研究资料,回国后即指导博士生开始完成了《失节的影像——满映考论》的博士论文。此后东北师大日本研究所的博士王艳华用日文写作了博士论文《“满映”与东北沦陷时期的日本殖民化电影研究——以导演和作品为中心》,2009年由吉林大学出版社出版。此书是中国人第一部用日语写作的博士论文,借鉴了中日双方比较翔实的资料,在理论和深入阐释上虽没有更多的超越,但研究角度有自己的特点。有意味的是,差不多与此同时,一位在北京大学留学并任教的日本人古市雅子,却用中文撰写了《“满映”电影研究》的博士论文,并于2010年在中国出版。资料的丰富是日本人做学问的特点,此书也不例外,各种资料占据该书的一半,特别是附录中还增加了电影杂志《满洲映画》的详细目录,殊为可贵。在研究内容及角度上作者力图保持客观态度,适当进行价值评价——虽然作者是日本人,但由于作者的立场和在中国大学作为博士论文撰写和答辩及后来在中国大陆出版的语境,此书的客观性与科学性是值得称道的,唯其对满映电影的深入研究,可能是有所顾忌,尚嫌薄弱。还有一位大陆的博士研究生丁珊珊,连续发表了研究东北、华北、华中、上海沦陷时期电影的系列论文,并能从影片的内部构成中探讨殖民背景下影片的复杂政治与审美因素。此外还有若干研究满映的论文著述陆续出现,研究的范围从电影文本扩大到电影杂志,表明国内的满映研究虽

然没有成为学术热点，但还是在扎实推进。^①

二、日本：第二次世界大战后至 20 世纪 70 年代的研究

香港、台湾及海外对“满映”的研究，自 20 世纪 50 年代以后，一直断续地进行。不过由于资料的限制，成果难称丰富，多是比较零散的文章或回忆与转述。直到 2000 年，美国华裔学者傅葆石开始调查和研究沦陷时期上海与香港的电影，写成《双城故事——中国早期电影的文化政治》，2007 年得以在中国大陆出版，但其中的笔墨不在满映而是上海与香港，只是偶尔涉猎满映电影演员李香兰在上海参与拍摄《万世流芳》的情况。不过，此书在对待和研究沦陷区电影方面，具有独特的理论视角与资源，挑战单纯民族主义话语在沦陷区电影研究上主导的善与恶、爱国者和叛徒、抵抗和顺从的二元化对立逻辑，指出沦陷区电影并非完全是殖民主义和汉奸文化工具，“相反，它建立了一种新的公共空间，让沦陷区的民众在这个空间内参与构建一种娱乐文化话语，逃避日本帝国主义操纵和建立的‘大东亚’侵略文化，”沦陷电影是日本宣传机构的一部分，但它又以娱乐逃避殖民主义宣传轰炸，“沦陷电影这种自相矛盾的情况，同时处在占领当局国家机器之中和之外（both within and outside），（无意中）既支持又颠覆了占领当局，体现了沦陷区中国人民的多元化和不可忽略的暧昧性的经验。”^② 傅葆石对于沦陷区电影研究的方法和理论，代表了海外学者比较普泛的立场与视野，对中国大陆的满映和沦陷区电影研究无疑具有启示意义。

海外对满映开始研究较早且成果比较多的是日本。由于与伪满洲国的历史关系和资料的相对便利，日本的研究自有其优势，但需要注意的是他们的立场。

20 世纪 50—60 年代，日本忙于经济起飞，同时战后出于对军国主义和

① 可参看[日]古市雅子《“满映”电影研究》附录部分；吴佩军《“伪满洲国电影”的历史叙述》，《外国问题研究》2009 年第 3 期。

② 参见傅葆石：《双城故事——中国早期电影的文化政治》，北京大学出版社 2008 年版，第 163、207 页。

殖民主义的批判与反省，加之满映在第二次世界大战结束苏军进入后对机器设备和胶片资料的大肆劫掠卷走，对满映的研究还处于回忆与断简残篇阶段。其中值得一提的是日本左翼电影理论家岩崎昶的回忆与人物传记融为一体的《根岸宽一》、^①著名导演内田吐梦的《映画监督五十年》、^②大塚有章的《未完の旅途》。^③这几位都是曾经参与满映工作的电影人，他们在传记或自传性的著作中，都回忆了自己当年在满映的工作，以及满映解体后大塚有章、内田吐梦等人参与中共领导的东北电影公司和共和国电影摇篮——长春电影制片厂的建立直至50年代回国的历程。他们的著作对当年日本帝国主义的殖民国策有所批判，对满映的历史变迁和人物均有所涉猎。其中岩崎昶的《根岸宽一》既回忆了他与日本著名电影人和创业者的根岸宽一的个人交往与友谊，也记述了根岸宽一在日本电影界的影响和人脉。满映创立后得以很快成为亚洲最大的电影基地，根岸宽一是起到重要作用的人物之一，而他在日本战败前离开满映回国，对满映和理事长甘粕正彦都是很大的损失。岩崎昶作为日本著名左翼电影人，30年代后期被捕入狱饱受摧残，李香兰在回忆中也谈到在日本遇见这位电影大师时他脸色的憔悴。岩崎昶出狱后之所以愿意和能够加入满映，固然与理事长甘粕正彦不计政治党派唯电影人才是用的理念有关，而在其中穿针引线起到桥梁作用的，则是根岸宽一。内田吐梦在《映画监督五十年》里主要回忆自己一生作为电影导演的人生经历，其中他在日本战败前离开日本本土投身满映的主要原因，一是为躲避越来越严重的来自美国空军的轰炸，日本也有意把一些技术和艺术人才送到满洲以为保护，二是日本本土拍摄电影的环境与物质的恶化，三是对满映未来的信心。不料日本很快战败，来到满映不到一年的内田吐梦在满映解体后，由于中国国内解放战争爆发而一时无法回国，就随着东北电影公司撤退到黑龙江省兴山（鹤岗），原本打算继续从事电影事业。未料到不久就遭到精减，一个大导演随着一批被精减的日本人到煤矿挖煤，内田吐梦年纪又大，难免累倒病

① 参见〔日〕岩崎昶：《根岸宽一》，根岸宽一传刊行会1969年版。

② 参见〔日〕内田吐梦：《映画监督五十年》，三一书房1968年版。

③ 参见〔日〕大塚有章：《未完の旅途》，三一书房1976年版。