

日本学研究

4

北京日本学研究中心

1995 年

BA2/28

96
K315.07
1
2:4

日本学研究

4

北京日本学研究中心

外语教学与研究出版社

1995年9月



C

364289

(京)新登字 155 号

主编 严安生 竹内实

编辑委员会委员

徐一平 譙燕 宋金文 吴咏梅

浅野纯一 清水展 篠崎撰子 川嶋将生 秋山元秀

责任编辑 宋金文

日本学研究

(4)

北京日本学研究中心 编

* * *

外语教学与研究出版社出版发行

(北京西三环北路 19 号)

北京外国语大学印刷厂印刷

开本 787×1092 1/16 20 印张 460 千字

311 1995 年 9 月第 1 版 1995 年 9 月第 1 次印刷

印数: 1—1000 册

* * *

ISBN 7-5600-1031-8

H·561

定价: 25.00 元

まえがき

北京日本学研究中心が日中両国の共同事業として第一歩を踏みだして、はやくも十周年を迎えようとしています。このときに当り、センターの学術研究の水準を出す本紀要《日本学研究 4》が刊行されるのは、意味深いことにおもわれます。

センターは日中両国の共同事業であるというのは、くわしくいえば、中国側は国家教育委員会、日本側は国際交流基金が当事者として協議運営し、国際交流基金は日本国の予算のほかに、民間の企業や個人の寄附を財源として活動しております。基金の活動は中国のみを対象とするものではありませんが、センターの活動は、ひろく日本のひとびとの精神的物質的な力添えによって支えらせております。したがって、この紀要はこうした広い、強い力に支えられた、交流の成果の一つであるといえましょう。

この紀要は学術論文を掲載することを趣旨とし、しかも掲載に当っては審査を経ており、ひろく国際的な批評を仰ぐことを念願してありますが、いっぽう、学術界のみならず、日中両国の過去・現在・未来について関心をもたれる方々にも、手にとっていただけるよう希望しております。

本号は冒頭に〈第6回日本学中日シンポジウム特別講演〉を4篇、掲載しております。

このシンポジウムは本センターの活動の一環とに中国全土の日本学研究者を招いて開催しているもので、第6回は、1994年5月19日から21日まで、北京外国語大学において開催されました。中国側は国家教育委員会のほか中日21世紀委員会など関連部門団体からも参加し、あわせて三百名近い参加者がいました。テーマは収録の論文にみられるように、「日本の映画をめぐる」と「現代日本の女性をめぐる問題」の二つで、大学内の国際会議場で「男はつらいよ：寅次郎の休日」を上映しました。講師の一人、陳篤忱氏が論文のなかで言及しておられるように、氏は1986年に、交流基金の招聘により東京国立美術館のフィルム・ライブラリーで、これまでの日本映画の作品の多くをみておられます。シンポジウムは大きな成果をおさめましたが、これが各講師、参加者の長年にわたる蓄積と熱意に由来することはいうまでもないとしても、交流基金の長年にわたる活動にもよるところが大きいことは、読者の方々にも感じとっていただけることと思います。

本紀要はさらに日本語、日本文学、日本社会、日本文化の四部門にわけ、それぞれ数篇の論文を掲載しております。この四部門の分け方は、センターの修士課程の専攻コースの分け方でもあります。センターはすでに二百名以上の修士号、獲得者を輩出しており、ようやく研究者の層も厚くなりつつあり、これらの先輩を中心とした研究会活動も活発になりつつあります。

これらの成果は北京派遣の教授のみならず、日本派遣の学生の論文指導の担当された各大学の教授の方々のご指導の累積のうえにはじめて可能なものであり、ここに厚く感謝の念をささげるものです。また多年にわたって事業を推進されてこられた交流基金日本部の

ご苦労にも感謝するものです。

この十年間の歩みをふりかえると、北京外国語大学の学長、諸教授のご指導とご協力がいかに大きなものであったか痛感せざるをえません。また職員の方々の献身的なご努力についても、深い尊敬の念をささげるものです。

センターの特色は、若い学生諸君の活気にみちた明るさにあると思います。また熱心な勉学の態度も貴重に思います。このような学風がもたらされたのは、歴代の主任教授、副主任、日中双方の教授の方々の熱心な、身をもって模範を示された教学によるところはいうまでもありませんが、王福祥校長の終始一貫した、熱心なご指導によることも、ここでのべざるをえません。王福祥校長は行政上ばかりでなく、研究上にも、日本学の専著を現在執筆中で、秋に予定される十周年記念の式典までにはよ梓されるはずであります。教育機関であるとともに研究を推進する母胎でもある北京日本学研究中心は、「日本学」という独特の学術領域にあつて、着々と歩みをすすめてあります。本紀要にみなぎる学術的精神の由来するところをご理解いただき、今後ともご指導、ご批判を仰ぎたく思っております。

嚴 安 生

竹 内 実

1995年1月5日

目 次

まえがき	編集委員会 (1)
------	-----------

第6回日本学中日シンポジウム特別講演

中日両国電影芸術歴史的探討——兼論日本几位電影大師的成就	陳薦忱 (1)
日本映画に見る日本文化——「男はつらいよ」のばあい	佐藤忠男 (6)
中国女性面臨着新的職業選択	沙蓮香 (10)
国際化の中の日本女性	山下泰子 (14)

日本語言

論日語情感学	劉耀武 (26)
関于日語借詞進入漢語的時期問題	朱京偉 (36)
日本語の逆説表現と語用論的含意	吳 侃 (49)
「ずは」の表現について	徐一平 (57)
日本語における四字熟語の構造	周敏西 (70)
中国の中高生用日本語教科書の漢字編成について	唐 磊 (78)

日本文学

試論日本小説与日本文化的個性化問題	徐 冰 (91)
《史記》与《太平記》中的越王勾踐故事	邱 嶺 (97)
斎院文化圈と物語——平安女流文学のもうひとつの基盤	神野藤昭夫 (104)
時代を概括する意義を持つ新型文学人物像——經濟小説の名作 「懲戒解雇」を巡って	李均洋 (121)
「万葉集」と「詩經」の比較研究—— 序詞 と 興 の比較	何蔚泓 (130)

日本社会

明治年間兩次大論戰及其深遠影響	万 峰 (152)
1945年—1972年中日貿易關係簡論	周維宏 (164)
軍国民思想研究	李曉東 (174)
日本風土論の過去と現在——比較風土学構築のための序説	慇谷圭知 (188)

日本文化

日本人的憂患意識与奮進精神——日本国民性探索之四	李書成 (209)
--------------------------	-----------

神道教浅説	王守華 (218)
中日引入進化論之比較	王克非 (234)
日本中世神道の成立と外来思想	広神清 (257)
ある女流歌人と中国	中村義 (275)
中日における寓話の存在及び認識の応用について	郭雯霞 (289)
匯報・公開講座講演要旨	(301)
「日本学研究」投稿規定	編集委員会 (306)
「日本学研究」執筆要領	編集委員会 (307)
あとがき	編集委員会 (309)
英文目次	(310)

中日两国电影艺术历史的探讨

——兼论日本几位电影大师的艺术成就——

陈笃忱

电影是以科学技术的手段，以画面和音响为媒介，在银幕上运动的时间和空间里创造形象，再现和反映生活的一门新兴艺术，一般称它为继文学、音乐、舞蹈、戏剧、绘画、雕塑之后的第七艺术。它既是一门独立的艺术，同时又是一门综合艺术。

电影是唯一能准确道出诞生年的艺术。1895年，法国卢米埃尔兄弟制造出能将影像放映在白色幕布上的电影机后，真正的电影始告问世。在这之前，美国发明家爱迪生虽已制成“活动电影视镜”，且已具备拍摄、洗印和放映三个重要元素，但它是把胶片放映在一个大木箱里，一次只能供一人单独观看，难以发挥电影应有的作用。所以，1895年就被公认为电影的诞生年。电影一经问世，便受到广大群众的喜爱。迄今虽只有短短一百年的历史，却已普及到全世界，每个国家几乎都有自己的电影事业，尤其是美英法意德俄等欧美国家已成为颇具规模的电影大国。在亚洲，中国和日本同是电影问世最早的国家之一，而且我发现，两国在电影发展的历程和艺术创作上，有很多相似之处，这正是我今天试图加以阐述的主要题目。这里需要说明的，我是搞外国电影研究工作的，观看日本电影的机会较之一般中国观众要多。尤其是1986年，本人应日本国际交流基金的邀请，在日本东京国立近代美术馆电影中心的安排下，花费了半个月时间，不分昼夜地欣赏了日本电影各个历史时期著名导演拍摄的重要影片数十部，为了解日本电影打下了一定基础。但是，这毕竟只在日本电影的总体中占极小部分，谈起来难免挂一漏万，甚至有谬误的地方，权作抛砖引玉，望予指正。

历史的比较

电影对于中日两国来说，无疑都属于舶来品。两国均在1896年输入这种当时被称为“新奇的玩艺”，随后便致力于自己拍摄影片，中国的第一部影片是拍摄由中国著名表演艺术家谭鑫培主演的戏曲片《定军山》，而日本也是从拍摄“旧剧”影片开始，如牧野省三执导的《本能寺会战》以及由歌舞伎演员尾上松之助主演的《棋盘忠信》。有趣的是，无论中国的戏曲片还是日本的旧剧片，所选拍的都是一些武打和舞蹈动作较多或富于表情的场面。看来，这大概符合早期电影的特性和容易迈出的第一步。

1912年以后，中国和日本都向纯电影的道路迈进，中国拍出了第一部有故事情节的影片《难夫难妻》，日本则在归山正教的主持下，完成了《生的光辉》和《深山的少女》这样一些纯电影剧的试验性作品。

进入二十年代以后，中日两国有作为的电影艺术家的，在各自的国家里，利用电影这一现代化创作武器，摄制了一批在一定程度上反映出社会现实生活某些侧面的作品，例如，中国的明星公司完成了由郑正秋编剧、张石川导演的故事片《孤儿救母记》。影片通过一个关于

遗产继承的问题，涉及到当时中国社会实际，故事情节曲折，表现手法具有较浓厚的民族生活气息，演员的表演趋向自然朴素，从而赢得中国广大观众的青睐。继明星公司兴起之后，在中国的大地上，相继建立了一大批中小型电影公司。这些公司除了拍摄家庭伦理片和小市民阶层生活苦闷和彷徨中反映出的心理状态的影片之外，还掀起了一股拍摄古装片的热潮。

那么，在同一时期，日本电影的情况又是怎样的呢？日本电影界首先致力于电影技巧的试验性的运用，拍出一些“现代剧”影片；松竹公司聘请新剧运动的创始人之一的小山内熏担任指导，由村田实执导摄制了《路上的灵魂》这样具有里程碑意义的作品。日本大公司之一日活公司也拍出了由铃木谦作导演的《人间苦》和沟口健二的《雾码头》，至此，现代题材的影片呈现出欣欣向荣的景象。然而，1923年关东大地震给日本社会带来极度动荡和经济萧条，一种逃避现实的所谓“剑戟虚无主义”的古装历史片便应运而生。由此可见，这一时期中日两国电影的发展趋势确有相似之处。

1931年9月，日本帝国主义制造了“九一八”事变，第二年又制造了“一二八”事变，由此爆发了上海的抗日战争。中国人民的反帝反封建的民族意识进一步觉醒，一批进步的电影工作者，在左翼电影运动的指引下，生产了不少优秀影片。诸如由夏衍编剧、程步高导演的《狂流》第一次在中国电影中描写了农村的抗争情况，开辟了中国电影创作的现实主义道路，蔡楚生编导的《都会的早晨》，以现实主义的笔触，描写了劳苦大众受压迫的生活，表现了当时社会中存在的不合理情况。还有夏衍根据茅盾的同名小说改编的《春蚕》，是中国新文艺作品搬上银幕的初次尝试。再有，蔡楚生编导的反映渔民生活的《渔光曲》，它以现实动人的题材内容，流畅的创作技巧轰动影坛，不仅受到广大观众的热烈欢迎，并且获得莫斯科国际电影节的“荣誉奖”，成为中国电影第一次在国际上得奖的作品，除此之外，还有一系列艺术质量较高的作品，这里就不一一列举了。总之，三十年代的中国电影，在左翼电影工作者面对尖锐复杂的形势奋力搏斗所取得的辉煌成就，是举世公认的，它为中国电影史写下极其灿烂光辉的一页。

据我所知，三十年代日本电影，同样是在阴云密布的社会背景中奋力前进。首先是佐佐元十和岩崎昶为代表的左翼电影工作者，成立了无产阶级电影同盟，拍摄了一批反对帝国主义和资本主义剥削的纪录片，影响所及，一些制片厂推出了有进步倾向的故事片，如伊藤大辅的《仆人》、《斩人斩马剑》，内田吐梦的《活的玩偶》、《复仇选手》等。特别是在1937年，日本发动侵华战争后，统治者加紧对电影的控制，鼓励拍摄所谓“国策电影”。一些不愿同流合污的电影艺术家便致力于将纯文学作品搬上银幕，以抒发自己的良心，并在名著的名义下逃避严格的审查，维系了日本电影的一线光明。这里特别需要提到的是，小津安二郎和沟口健二这两位艺术家始终坚持自己的意志和风格。小津未按军部的意愿行事，拍出了《户田家的兄妹》和《父亲在世时》两部体现他独特的淡泊风格的影片，与鼓吹战争背道而驰。沟口健二则有意识地逃避到歌舞伎等古典艺术中去，从而避开现实的战争问题，拍出了《残菊物语》、《浪花女》、《艺道名人》等艺道三部曲。还有，当时还是青年导演的黑泽明，以其处女作《姿三四郎》，木下惠介以其处女作《热闹的码头》，冲破了种种不利条件脱颖而出。

以上情况说明，中日两国在三十年代都有一批意志坚定、技艺高超的电影艺术家，为自己国家的电影事业奋斗不息，为电影走向未来打下了坚实的基础。至于二战以后的两国盛大的电影情况，大家还是有所了解的，这里就不赘述了。

日本电影的美学特点

日本电影长期以来被认为是独立于世界电影之外，具有特殊美学风格的电影。这种特殊

的美学风格逐渐被世界所重视，尤其受重视的是那些民族色彩比较浓厚、艺术性比较高的影片。日本电影从一开始就同日本的时代艺术相关联，比如，明治时代歌舞伎剧风靡一时，同时还有新派戏剧，这些对日本电影影响很大。歌舞伎剧发展成后来的古装历史片，新派戏剧发展到现代成为现代题材影片。那么，日本电影和特点究竟表现在哪些方面呢？首先，它在风格上与西方电影有很大的不同。日本是一个东方国家，有自己优秀的文化传统，从文学、诗歌、音乐到美术，都有自己的民族特色，这是传统的特色在电影里应该说都有所反映。就拿绘画艺术来说，日本电影就很注意吸取，很注意画面的构图美。有的影片如《生死恋》、《二十四只眼睛》，它的画面就非常美，就象一幅幅绘画的珍品，给人一种静止的感觉，似乎每个画面都能独立存在，而且充分体现了日本的民族风格，说明日本的电影艺术家们非常善于从其他艺术门类中吸取营养。再一点，就是镜头之间的连接节奏比较缓慢，情节的发展很少直出直入，由此而构成日本电影的艺术特征和独立风格另一方面。这和日本连歌、俳句在表达方式上有一定关系。换句话说，它不是生硬地搬用蒙太奇理论，而是结合自己民族传统的诗歌来运用蒙太奇手法。还有一点，日本电影使用远景和全景镜头比较多，不像西方那样喜欢用特写。甚至有过这样一个时期，日本的导演大师沟口健二曾经有意识地提倡全景主义，以便创造出有别于西方的日本电影表现形式。他的早期作品《残菊物语》就是按照这种方式完成的，是获得巨大成果影片之一。

当然，风格不单纯是一个表现形式的问题，而是与艺术家的观察能力和艺术修养，以及作品的内容，都有着密切的关系。不妨还以沟口健二的作品为例，沟口素以表现日本妇女生活著称，他对江戸时代的商人文学饶有兴趣，曾把商人文学的著名作家井原西鹤的《西鹤一代女》和近松门左卫门的《近松物语》搬上银幕，他的另一部现代题材的影片《浪华悲歌》，都体现了沟口对权势的憎恶和对被压迫的人们的深切同情。而他的同情亦非伤感的，消极的，而是描写了男女主人公在受压迫的过程中，如何由软弱变得刚强，由单纯狭隘的抵抗提高到更开阔的思想境界。应该说，沟口的表现形式都是围绕着这一基本点而形式自己的风格样式。

另一位著名导演小津安二郎，也是世界公认的具有日本民族风格的现实主义艺术家。他的作品多以描写日本封建家族制度崩溃为主题，或者是表现父母子女之间的爱，夫妻之间的纠葛与和解，孩子们的天真无邪和大人们的苦恼等等，体现了日本社会存在的问题，包括它的风俗习惯，世态冷暖。他在表现这些问题时，是通过一种独特的电影手法，把他所要叙事的内容统一在一种独具风格的形式之中。这种形式，或者说样式，它本身就具有紧张感、层次感和幽默感。我有机会接触到一系列小津的主要作品，其中有一部叫《东京物语》的影片。我认为这部影片最足以说明小津的创作思想和艺术风格。影片描写一对老年夫妇从家乡去东京探望儿女。在整个探亲过程中深切体验到世态炎凉的滋味，不仅没有享到天伦之乐，反而饱尝寄人篱下之苦。最后不得不离开繁华的东京又回到朴实的故乡。然而，回乡不久，妻子抑郁成疾，终于患脑溢血而死。

这部影片充分体现了小津一贯采取的低机位的摄影手法。他的作品从来不用移动摄影。摇镜头、俯拍或者其他特殊角度的摄影，而是将摄影机放在离地面约一米多高的地方采取仰拍。这是因为小津作品中人物的生活习惯都是日本式的，饮食起居，人与人的接触，几乎都在榻榻米上进行，所以仰拍角度最能体现人物的气质和心理状态，给人一种稳定的感觉。但是，故事情节却是在一种危机感中不断向前发展。小津正是用这种反作用来构成自己的风格，以达到揭示小资产阶级保守的精神面貌和心态。小津的作品还有一点也是非常突出的，那就是他的画面构图是静态的、对衬的和正面的。每幅画面都是一幅独立的绘画。据说这是因为受到日本古代雕刻那种突出正面的规则的影响。

就我接触到的日本电影而言，不能不提到黑泽明的作品，因为我看过很多部他的影片，对

他的艺术观和创作特点有较深的印象。诚如所知，黑泽明以其《罗生门》一片在1951年威尼斯国际电影节上获得大奖而轰动了日本和国际影坛，成为日本当前最有成就的导演大师，同时又是一名多产的著名剧作家。关于《罗生门》这部影片的艺术性和创作特点，我在《电影艺术讲座》一书中有过阐述和分析，这里就不重复了。

我今天想着重谈的是黑泽明的另一部作品《无愧于我的青春》。《无愧于我的青春》是以“九一八”事变后，日本军国主义者镇压民主的“京都大学事件”为背景，歌颂了一位具有坚强性格的日本妇女幸枝在第二次世界大战中的巨大变化。幸枝的丈夫野毛是一名反战的先进份子。因此，被冠以“间谍”的罪名而被处决。幸枝的父亲是一位具有进步思想的大学教授，他鼓励女儿说：“你是野毛的妻子，应该为此而自豪”。失去丈夫的幸枝决定回到农村帮助公婆从事农业劳动，因为丈夫生前曾对她讲：“我很感内疚，为了事业，很少回家去探望年迈的双亲”。

她和婆婆二人不顾觉悟不高的村民把她们一家看成间谍家属，不允许她们白天出来劳动的禁令，挺起胸膛照样劳动不误。当她们把秧苗插进泥里，望着那一片郁郁葱葱的稻田不禁欢呼起来，就在这时幸枝却因劳累过度晕倒了。这场戏用了一系列摇镜头、特写镜头和相应的远景俯拍镜头，造成时而紧张，时而舒缓，使故事在强烈的起伏中不断地发展。

紧接着的一场戏是特别感人的，当幸枝进到屋里准备好好休息时，婆婆跌跌撞撞地跑进家来嚎啕大哭，原来她们好不容易插在田里的禾苗全被自命为“爱国”的村民们拔个净光，地里出现一片凄惨凌乱的景象。这时，婆媳俩被激怒了，就连一向保持沉默的野毛的父亲也按捺不住心头怒火，他们把插在地头的写着“间谍滚出去”、“卖国贼”之类的污蔑性标语牌一个个技掉，把它折断，然后又忍着腰酸背痛，把秧苗一棵棵重新插好。我觉得这一段的蒙太奇结构构成了一首内涵丰富、充满意境的诗歌，使观众的感情随着剧情的发展而起伏。

这部影片有两句一再出现的独白很富有哲理性，一句是幸枝的父亲——大学教授讲的：“没有痛苦的牺牲和责任感，自由就难以获得”，另一句是野毛讲的：“人们要等十年以后才能理解我们”。这两句独白正是这部影片的主题思想，而黑泽明也正是按照这个主题思想的逻辑塑造了一个由知识分子变成劳动妇女的有理想的主人公形象。这和中国的革命知识分子所走的道路不是很相似吗？所以看起来特别感到亲切。

《无愧于我的青春》拍于1946年，是黑泽明战后第一部作品。在那样早的时期，他就熟练地运用起丰富多采的电影语言，从旁白、闪回一直到隐喻性的蒙太奇。

给我印象极其深刻的有这样一组镜头：当幸枝背着柴禾从山里回来时，一群受蒙蔽的孩子喊着“间谍”、“间谍”，她站住了，先是低下头，然后昂首前进。

一名退伍军人斜着眼看她。

两个老太婆窃窃私语。

一个骑自行车的停下来望着她。

又一个老太婆用蔑视的目光看她……

她终于在众人的蔑视下，在柴禾的重压下，跌倒在地。

这时，画面外传来阵阵的嘲笑声：群众在嘲笑，山谷和树林似乎也在嘲笑。

但她终于战胜了自己的懦弱，奋然站起来了。

这是多么好的一组富有隐喻性的镜头啊，它意味着她不怕暂时的孤立，她不怕世俗的嘲笑，坚信自己的信念是无比正确的，迟早是会被劳动人民所理解，所接受。

以上仅就沟口健二、小津安二郎和黑泽明这三位电影大师的作品谈了自己粗浅的感受。当然，日本有作为有成就的电影艺术家是很多的，例如，木下惠介、吉村公三郎、市川崑、山

本萨夫、新藤兼人、今村昌平、大岛渚、佐藤纯弥、羽仁进等等，不胜枚举。他们的作品不仅在国内享有盛誉，同时在国际上也引起极大的重视。因为时间的关系，这里只能割爱了。

通过多年来对日本电影的观摩和探讨，我认为日本电影有以下一些明显的特点，而有些情况是和中国电影相通的。

首先一点，中日两国电影都具有各自的民族性，从而形成强烈的民族风格，电影对中日两国来说都属于外来品，因此，在初始阶段，两国的电影工作者都经历过一段照搬甚至模仿西方电影、特别是好莱坞电影的模式和表现手法的阶段。据我所知，小津安二郎早期的作品就深受美国西部片的影响，模仿了西方电影的表现方法，但是，他并不满足于模仿外国，很快就根据日本传统文化和个人的特点来发展自己的独特风格，成为日本电影民族风格的重要组成部分。沟口健二也是如此。我记得鲁迅先生曾经在谈到版画时，讲过一句话，大意是“最具有民族风格的木刻才最具有国际价值”。这已经被无数事实所证明。在借鉴外国和继承民族传统这个问题上，中国和日本的艺术家是有共识的，而且都在各自的作品中得到充分反映。

第二，中日两国均拥有悠久而灿烂的文化，无论是诗歌、绘画、小说，还是民间传说和历史故事，都有很高欣赏价值和社会价值。中国的《红楼梦》、《三国演义》、《西游记》、《聊斋志异》以及鲁迅、茅盾、老舍等的名著，不断被改编为电影；日本的泉镜花、尾崎红叶、永井荷风、德田秋声，还有近代优秀作家的作品，也被搬上日本银幕；说明小说已经成为电影创作的重要源泉，完成的作品也最能体现本国的风俗人情、伦理道德以及东方民族的思想感情，最符合广大观众的审美心理。

第三、中日两国电影的叙事方式，应该说棍有千秋，但从总的方面来看，都很注意故事的完整性，人物性格的明确性，特别是在时空转换技巧方面，善于利用独具特色的大自然景色的空镜头作为段落与段落之间的连接手段，使得影片中的思想感情与人物命运、景物环境密切融合而达到情景与意境浑然一体的艺术效果。这种艺术效果能够使观众产生回味和联想，具有很高的审美价值。我认为，中日两国电影工作者绝大多数走的是一条现实主义的创作道路，他们的作品在写实和写意的结合上独具匠心，影片的格调显得含蓄、淡雅、令人回味无穷。这类的艺术境界在两国电影中经常可以看到，说明两国艺术家的审美意识大致是相同的。

以上列举的三点只是初步想到的，此外，还有很多方面可以进行类比，诸如中日两国社会派电影和唯美派电影的比较，镜头的景别的变化方式，蒙太奇的运用，等等，都很值得探讨和研究。

中日两国是一衣带水的邻邦，有着两千多年的文化交流历史，但是，电影文化的交流则是近年来的事。虽然我们在五六十年代也公映过一些日本影片，那只是零敲碎打，直至进入八十年代，中国电影资料馆和东京国立近代美术馆电影中心互办颇具规模的“电影回顾展”以后，才使得各界人士有机会观赏到各个历史时期的日本电影，给中日两国电影文化交流的历史写下了新的篇章，这次北京日本学研究中心又将电影列为研究项目，我认为这是一个非常有意义的举措，它将会对中日文化交流和日本学研究的进一步发展起到应有的作用，我预祝它获得成功。

日本映画に見る日本文化

——「男はつらいよ」のばあい——

佐藤忠男

日本では封建時代には、息子や娘の結婚相手は親がきめるものでした。親がいなければ年上の親戚とか、職場の親方とか、親の代理のような人たちが若者に結婚相手をさがしてきて世話したものです。本人同志がまず好きになって結婚するいわゆる小恋愛結婚も古くからあったはずですが、そういう場合も親同士がきめたという形式をとりましたし、そうしないと不良と見られました。

明治時代になって、恋愛結婚こそ結婚の正しいあり方であるという西洋の近代思想が日本にも入ってきますが、これは日本の社会には容易に定着しませんでした。一九一〇年代、二〇年代になりますと、日本でもアメリカ映画が非常に人気を得るよえになりまして、若者たちもアメリカ映画のラブ、シーンにうつとりするようになります。そして現実の日本の社会にも恋愛結婚は徐々に増えてきたと思われます。べつに統計などはありませんから数字で証明するというわけにはゆきませんが、とくに一九四五年、日本がアジアの侵略に失敗して戦争に敗れますと、そのご七年間日本を占領した連合軍の主力はアメリカ軍でしたから、そしてアメリカ人というのは結婚は恋愛にもとづくべきで親の干渉などあってもならないという考え方の特主でしたから、恋愛は不良の一のことだという日本の古い考方は徹底的に排除されて、恋愛は正しいことになりました。しかし私は敗戦のとき十四歳でしたのでよく憶えているのですが、恋愛結婚というのは本当に良いのかどうか、大人たち、青年たちは盛んに議論していたものです。

さて、恋愛が肯定されるようになったのはたいへん結構で、これは社会の民主化のひとつの指標になると思うのですが、だからといって誰もが恋愛結婚できるとは限りません。親たちの頭には、恋愛は不良のやることだという意識が根強く残っていますから、まだ若い息子や娘に異性の友達ができると、アメリカ映画によく見るようにそれを祝福するどころか強く警戒することが多いと思います。そうすると息子や娘はまじめなタイプであればあるほど、異生の友達というまくつきあうことができません。そんなわけで、いくら恋愛結婚はいいことだと考えられるようになって、そもそも異性と容易に恋人同士の関係になれません。また英語の「アイ・ラブ・ユー」のように、定型化した簡単な愛情表現の言葉が日本語にはまだ成り立っておりませんから、そういう気持を相手に伝えようとするとひとりひとり自分が自分にふさわしくて相手にもよく受け容れられそうな言い方を独自に工夫しなければなりません。これは容易なことではありません。「アイ・ラブ・ユー」つてのはじ

つに簡単でいいですねえ。中国人の場合はどうですか？

そんなわけで今でも日本人の半分程は親とか親戚とか会社の上級とか学校の先輩といった人々から紹介された相手と結ばれていると思われます。昔のように、じっさい私の母の場合はそうだったそうですが、いきなり親から、お前の婿をきめてきたぞ、などと言われることはありませんが、まずお見合いという形式で紹介され、何度かつきあつて、仲人と称する仲介者に承諾かそうでないかを伝えるという手続きをとります。こういう結婚を見合い結婚と言います。

まあ、見合い結婚という風習を大事に守り育ててきたおかげで、いくらアメリカ映画を見て学習しても恋愛のやり方が身につかない日本人も、たいていは結婚することができたわけですが、これが近年、ちょっと難しくなってきました。まず都市化にともなう家族の絆が薄くなってきたことです。地方の若者の多くが学校を出ると都会に出てきます。都会に行ってしまうと何年もたってしまった息子にどういうお嫁さくを捜したらいいのか、田舎の親には分りません。都会の会社に客職した息子も、どんどん転動したりしてそのたびに上役が変わると、上役のほうも、昔の職場の親方のように、弟子を自分の息子のように思つて責任を持つてお嫁さんを捜してあげようとは考えなくなります。そんなわけで、若者たちは自分で結婚相手を捜す努力をしなくてモ親や上役が適当な人さく捜してくれろとは期待できなくなってきたわけです。

さて、前置きが長くなりましたが、世界中どこでも恋愛と結婚は映画のいちばん重要な主題のひとつでしょう。そしてそこには当然その国の恋愛や結婚の風習が反映しております。もっとも、例えばインド映画にはやたらと甘い恋愛映画が多いのですが、現実のインド人は、いまもたいてい親のきめてくれた相手と結婚していて、恋愛をする機会はありませんということ。つまりインド映画はソの点、インドの現実をあまり正確に反映してはいないわけです。日本映画もそうでして、現実の日本人の半分ぐらいは見合い結婚をしていると思うのですが、日本映画にはお見合の場面というのはそんなに多くは出てきません。お見合いが盛んに出てくる映画の傑作という、市川崑監督の一九八二年の「細雪」が私い出される程度です。有名な小津安二郎監督は、お見合いの場面はあまり描きませんでした。娘にお見合いをさせようとして苦心する父親をよく描きました。しかしこういう例を別にすると日本映画も恋愛は盛んに描きますが、お見合いはあまり描きません。やはり恋碑のほうがロマンチックでワクワクさせますからね。だから結果として日本映画を見ていますといまの日本人はけっこう恋愛に馴れていて、男も女も互いに相当上手に愛情の表現ができるようになっていて、というふうに錯覚するのですが、これはあくまでも、そうだったらいいなあという夢です。現実の日本人の多くは、自分で結婚の相手を見つけ、親や仲人の助けを借りないで自分で結婚を申し込むのに本当に苦労しているのです。

そういう見合いの世話をしてくれる人ノいない、恋愛の仕方もよく分からなくて苦労しているごく普通の日本人のつらさをよく主題としへとりあげる映画監督に山田洋次がいます。

彼の初期の作品に「下町の太陽」(一九六三年)というのがありますが、これは若い労働者の男女の恋愛を扱っておりまして、そこには、とても率直に、まじめに、ハキハキと少しも恥ずかしげな態度を見せずに好きな女性に愛情を述べる青年労働者が出てきます。こ

の映画自体は、とても気持のいいもので、一部の批評家たちには高く評価されたのですが、しかし、少しも恥ずかしげな風情もなしに愛情の告白のできるまじめな青年というのは模範的人物でありすぎてわざとしいと言わざるを得ません。そのせいか大衆的な評判にはなりませんでした。

翌年、山田監督は「馬鹿まるだし」という喜劇をつくります。これは田舎の気のいいやくざ者の話で、身分膝いの上品な女性に惚れたやくざ者が、その気持を隠したまま、彼女のために命がけの行動をするだけで満足するといふものでした。ハナ肇という喜劇俳優が演じたこの主人公は、「下町の太陽」の率直すぎる青年労働者と、ちょうど逆の関係にあったと言えるでしょう。「下町の太陽」の青年が恋愛のやり方の理想をまじめに描いたものだとすれば、「馬鹿まるだし」の主人公のやくざの行動は、現実にはたいていの日本人はそんなに上手く恋を語ることなくできないということを、多少の穴談と悲しみをこめて描いたものと言えます。そしてこの作品はある程度興行的にも成功しました。山田監督自身、この作品でいたい、自分の作風を掴むことができたのです。

さらに一九六六年に、おなじハナ肇の主演で「なつかしい風来坊」という喜劇を作りますが、これはなかなかの出来ばえで、山田洋次の出世作と言っていいと思います。ここでもハナ肇の演じる主人公は、無知だか気のいい乱暴者です。彼はひとりの不幸な女性と知り合って同情し、彼女を愛するようになりますが、恥ずかしくつてその愛情を言葉では表現できません。そこで愛情を行動で表現しようとしませんが、乱暴者ですから、やることなすことうまくゆかなくて、彼女をこわがらせるばかり。そんな悲しい喜劇です。

山田洋次監督は一九六九年に渥美清の主演で「男はつらいよ」をつくります。これがヒットして以後毎年二本ぐらいつつ、同じスタッフと俳優、似たようなストーリーベシリーズとして作られて、とうとう四十本以上になっていまなお続いていることはあまりにも有名です。今日このあと、その一本である「男はつらいよ、寅次郎の休日」をごらくださいますが、中国の方でも日本映画にとくに関心のある方ならこのシリーズは何本かごらんになったことがあるかもしれません。

東京の下町の出身の車寅次郎というテキ屋、巧みな口上ひとつで多少インチキな商品でも売りさばいてしまう行商人が、日本中を旅して滑稽な事件を起し、気の毒な人たちに親切にしてあげる物語です。毎回東京の下町の故郷にも帰ってきては、伯父さん夫婦、妹夫婦などに迷惑をかけますが、根は無類の善人なので、みんなから愛されています。故郷の町の人々はみんな彼を笑い者にしていますが、それは彼が毎回、とても不釣り合いな女性に恋をしては失恋するからです。もう四十回以上も失恋しているわけですから不屈の失恋王と言っていいでしょう。

「馬鹿まるだー」や「なつかしい風来坊」の主人公は愛情がうまく表現できない口下手な男たちでしたが、寅さんはなにしろ口上ひとつでインチキな商品も売ってしまうくらいよ葉りですから、愛情の表現も決して下手だとは言えません。とくに何か悩みを持っている女性をやさしく勵ます話し方の上手さにはいつも感じさせられます。しかし、そんなに話が上手いのに、それでも毎回、いちばんかんじんとこ3で「アイ、ラブ、ユー」に相当する言葉を惚れた女性に言うことができないのです。このシリーズの物語には、バカな男の滑稽なふるまいとか、そういう男の途方もないやさしさと善意とか、下町の生活の人なつ

②
つこい雰囲気とか、いろいろ面白い要素が盛り込まれていますが、そのクライマックスはいつも、愛の告白ができないというところによわれています。相手と身分違いでありすぎて気遅れしたのだらうと解釈できる場合もありますが、そうでなくむしろちょうど適当な相手だと思える場合でもそうなるのです。このシリーズが日本で驚異的な長い安定した人気を得ることができた理由のひとつはそこにあるのではないのでしょうか。自分で異性に愛情の表現をしなければならないことの必要とその難しさ。これは現代の日本人にとっての、一見目立たないけれども非常に根の深い国民的な課題なのです。そしてこれは山田監督にとっては「男はつらいよ」以前から追求していた主題であって、最初は単純だったのがだんだん複雑になって、表現も洗練されてきたものなのです。

山田洋次は二十年以上にわたって毎年二本か一本、このシリーズを作ってきましたが、これだけでは創作意欲が限定されてしまいますから、ときどきこのシリーズとは関係のない作品も作っています。しかしそこでもしばしば同じ主題が現れます。いちばんははっきりしている例は一九七七年の「幸福の黄色いハンカチ」です。この作品では、日本のスタア俳優のなかでもきわだって無口なことで知られている高倉健を主演に起用しています。彼が演じるのは、好きな女性がレジスターをしているスーパーマーケットに毎日買物に行っても黙って彼女の前に立ってもジモジしているだけで、ついに自分からは声をかけることもできない労働者です。とうとう彼女のほうから彼に言葉をかけて、やっと話し合えるようになり、結婚しますが、彼は心から彼女を愛しているのに、その愛情をうまく表現することができない。そこから生じる深刻な悲劇であり、最後には悲劇をのりこえて、余計な言葉ぬきで深い信頼を感じ合えるようになるという物語です。話術の名人である渥美清の演じる途方もないお喋りの寅さんであろうと、極端に無口なところが逆に重厚で男らしいと言われて人気のある高倉健の演じる悲劇的な人物であろうと、結局、本当に自分に正直な日本人は軽々しい愛の告白ができなくて困ってしまうという主題に変わりはないのです。どちらも軽い娯楽映画のように作られていますが、さあどうしたらいいだろう、という最後に残る内いには意外と真剣そのものなのです。日本の庶民のひとりひとりが古い地域共同体、家族共同体、亲方子方制的な職業共同体から脱皮して近代個人主義的な社会に投げ出されてゆく過程でひしひしと感じている難しい問題がそこにはあります。

山田洋次監督の映画は、どんな作品もやや通俗的で深味に欠け、型どおりによく出来ている熟練した職人的な作品というふうに見られやすいのですが、それだけでしょいか。私はむしろ、愚直なまでに現代の日本人が直前している難しい問題のひとつと格闘しつつけている映画だと思うのです。

男と女の愛情の表現がスムーズにゆかないというのは、それを重視しなかった儒教の伝統と関係があると思いますが本場だった中国の場合はどうでしょうか。私はそれを知りたいと思います。

中国女性面临着新的职业选择

中国人民大学 社会心理学研究所所长 沙莲香
女性研究中心主任

中国正在经历一场巨大的社会变迁。中国社会在发生结构性的变化，置于中国结构不同位置，具有不同身份的女性，也和男性一样，有着社会地位和角色上的极大变化，不仅职业女性数字在增加，女性的职业领域在扩大，而且职业女性面临的社会问题也在增多。中国的女性面临着从未有过的职业选择机会和问题。

一、“农家女”步入市场经济的广阔天地

中国是个农业大国，截止第4次全国人口普查（1990. 7. 1）农业人口为9. 01亿（其中男4. 56亿，女4. 45亿），占人口总数的79. 7%；在业人口为6. 47亿，而农、林、牧、渔、水利业为4. 67亿（其中男2. 46亿，女2. 21亿），占在业人口的72. 1%。

人口状况

单位：万人

总人口			农业人口			在业人口
合计	男	女	合计	男	女	合计(其中农、林、牧、渔、水利业)
113051	58182	54869	90180	45667	44513	64724 (46759)

（第4次人口普查资料第一册、第二册）

中国统计出版社 1993. 1

80年代中国社会改革以来，尤其90年代以来，“农家女”和农民兄弟一起进入城市，经商或者打工，出现了一批批被城里人称之为“打工妹”和“打工仔”的社会人。

“打工妹”进城后的工作各种各样，有企事业单位的临时工，私人服装、鞋帽等加工店的缝纫工，饭馆酒店、午厅等服务员，街区马路的清洁工，私人商店、摊贩的售货员，洗衣服、买菜、扫除的小时工，老弱病残“家庭护理工”，护理婴儿的家庭保姆，等等。随着市场经济以及社会化服务的发展，来自农村的“打工妹”越来越为社会发展所需要。

“打工妹”的工作并不固定，他们以“工钱”为工作动因，同时加上生活待遇及工作中人际关系的因素。但只要这三方面因素她们都感到满意，就会把工作做得完好，其工作时间可以持续1—2年，甚至还长些。不过，她们可以根据市场经济的交换原则，另找工作。不论她们工作时间多久，重要的是，她们步入了广大的社会生活领域，开始社会人生活，使她们的人生社会化历程有了一个新的重要的转机。