

电影经典：文化形象与心灵历史丛书

丛书主编：陈旭光

日本电影经典

虞吉 叶宇 段运冬 著



对外经济贸易大学出版社

电影经典：文化形象与心灵历史丛书

丛书主编 陈旭光

日本电影经典

虞吉
叶宇 著
段运冬

对外经济贸易大学出版社

(京)新登字 182 号

图书在版编目(CIP)数据

电影经典:文化形象与心灵历史. 日本电影经典/虞吉等著. -北京:对外经济贸易大学出版社,2003

ISBN 7-81078-286-X

I. 电… II. 虞… III. ①电影评论—世界 ②电影评论—日本 IV. J905.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 090936 号

© 2004 年 对外经济贸易大学出版社出版发行

版权所有 翻印必究

日本电影经典

虞吉等著

责任编辑:张洁

对外经济贸易大学出版社
北京市朝阳区惠新东街 12 号 邮政编码:100029
网址:<http://www.uibep.com>

山东沂南汇丰印刷有限公司印装 新华书店北京发行所发行
成品尺寸:185mm×230mm 16 印张 301 千字
2004 年 7 月北京第 1 版 2004 年 7 月第 1 次印刷

ISBN 7-81078-286-X/G·046

印数:0001-4000 册 定价:28.00 元

丛书缘起

电影艺术与人类一起走过了 20 世纪的盛衰沉浮与悲欢离合。

作为“第七艺术”，电影艺术是本世纪后来居上而最具现代性的新兴艺术门类；作为巨大的文化工业，电影是机器的产物，它既是现代化的大众传播媒介，更是有着巨大影响力的文化复制性的工业；而作为一门如实再现人类生存活动与文明进程的综合性艺术，它是大众的梦幻和欲望的表达方式，是人类通过镜像方式确认自己、发现自己的独特方式，它折射或反映着特定国家、民族、阶层的某种主观的意识形态。

可以说，现代电影艺术不再是消极的人类回忆或思考的载体，而是以强大的影响力和权威的叙事话语重构着民众的记忆，参与着人类从古希腊时起就锲而不舍的“认识你自己”的艰难探索历程。

从某种角度说，一部电影艺术史，也就是一个民族的文化形象史和心灵成长史。

无疑，色彩斑斓的银幕世界与现实人生世界构成了一种平行的、共生互现的，或镜像式或隐喻、寓言式的想像关系。从某些叙事的缝隙、错位的结构、自相矛盾的“阿喀琉斯脚踵”出发，我们不但能认识到电影所“再现”的那个时代或社会的表象，更能从中读出饶有意味的潜话语，发现隐藏在电影形象背后的“不在者”和“不在的结构”。

鉴于此，本丛书力图通过对各主要电影大国电影史上若干具有经典意义的代表性作品（某一部或以某一部为代表的某一类型电影，大致按史的线索排列）的细读和分析揭示其背后的文化象征意义（甚至揭露如“好莱坞”制造的巨大而虚假的美国神话），通过电影认识一个国家或显或隐的人文性格与文化精神，以点带面，呈现其“心灵史”的历程。

当此世纪之交，在中国加入 WTO、全球化进程加速进行的今天，这一工作显然兼具电影艺术与影像文化的总结性与前瞻性、建设性的双重意义。

本套丛书共分“美国电影经典”、“德国电影经典”、“意大利电影经典”、“法国电影经典”、“英国电影经典”、“西班牙、瑞典、波兰电影合经典”、“日本电影经典”、“俄苏电影经典”、“中国电影经典”等。

在丛书的体例编排上，每一分册前有一导读性的文字，介绍本册（国）电影的发展概况、艺术特征与民族文化背景。每部电影（或每一类型）都有出产年月、主创人员、获奖情况及内容梗概。正文均有能概括主要内容的，较有新意且较为引人注目的标题。书内每

一部(类)电影都配以1~2幅电影剧照或历史照片(黑白),以期图文并茂,生动形象。

在正文的撰写上,正文部分不能等同于一般电影鉴赏词典的鉴赏文字,不强求面面俱到的广度,而要有一定的深度,要求既有对电影语言、艺术手法乃至某些符号、细节和叙事缝隙的细致分析,也要有对文化背景的宏观把握,努力把握形式背后的深层意识形态内涵和民族文化精神特点(“形式的意识形态”)。要力求艺术分析的可靠性、细致性与表述的生动活泼、浅显易懂相结合。特别提倡有机地(决非机械套用)运用文化批评和文化分析(如神话原型批评、精神分析学、电影叙述学、意识形态批评、电影符号学、后现代与后殖民理论等)的方法。基本上要求一篇正文就是一篇相对独立的小论文(但不要过于生涩),整本书则具有较为清晰的历史线索和相对完整的整体感。

本丛书有助于人们既提高艺术修养,得到美的陶冶和艺术的享受,又通过色彩缤纷的银幕世界认识各国的历史、人文和民族文化性格。

本丛书面向广大电影爱好者,具有中级文化水平以上的大中学生及社会各阶层知识青年和知识群体,也可以作为大学生艺术教育及高校影视艺术课程、国际政治关系和外语外贸类课程的辅助教材和社会青年的艺术、文化普及读物。

丛书编委会

2003年 北京

电影文化批评的反思、构想与实践

——《电影经典：文化形象与心灵历史》丛书总序

陈旭光

近几年来，“文化批评”的潮涌，正在学界逐渐升温，成为“全球化”背景之下中国文化建设的重要有机组成。

事实上，回顾新时期以来的学术史，在电影批评领域，早在20世纪80年代中后期，电影文化批评就曾开风气之先，广泛运用各种各样的西方文化批评的方法于电影文本的分析，已有不薄之佳绩。不妨说，就像长篇叙事性小说因为其宏观性、整体性、时空综合性等特点而能够成为整个时代的一面“镜子”（作者则成为“书记官”）或“史诗”一样，电影也是最适合于进行具有总体性和宏观性特征的文化批评的艺术样式。因为正如法国著名电影理论家克里斯丁·麦茨指出：“人们通常称作‘电影’的东西，在我看来实际上是一种范围广阔而繁复的社会文化现象，一种在毛斯（法国文化理论家，引者注）的意义上的‘总体社会事实’，又如人们所说，它包括有重要的经济与财力问题。它是一种涉及许多方面的整体”。事实上，电影作为人类认识世界和掌握世界的一种独特方式，它与其他艺术一样（甚至比其他艺术更胜一筹），不同于马克思所归纳的诸如科学的、宗教的和伦理的等等方式，它不是分析性的、一维性的，而是具有一种以活生生的人为中心，因而涉及或映射了人类社会生活、历史文化的方方面面的整体性的特点，它是感性与理性、物质与精神的高度融和与统一。

而进入20世纪90年代以来中国电影文化批评的衰落则是有着极为复杂的原因的。就20世纪80年代中后期电影文化批评热的情况来说，还难免于夹生之嫌，也有着泛意识形态化的趋势，从取得批评实绩的批评实例看，操持西方文化批评武器对中国电影进行阐释，最为顺手也最能给人以耳目一新之感的，正是对那些潜隐着浓厚的或狭义的政治意识形态内涵的影片（如《早春二月》、《青春之歌》、《红旗谱》等）的读解。而随着市场化趋势和商业逻辑的进一步强化和意识形态的渐趋淡化，有些“武器”用起来似乎有点“大炮打苍蝇”——有点言过其实、大而无当了。这也说明，中国电影批评自身发展的内在逻辑也期

待着一种对先行者有所超越的,“走向开放”的电影文化批评。

而进入 20 世纪 90 年代以来,西方文化界和文论界则出现了一股声势浩大的把后现代时期的一切边缘话语都纳入其保护伞之下的文化批评和文化研究的浪潮。与之互为呼应,国内学人也开始重新阐扬文化批评。因而,在我看来,当此之际重提或者说倡扬电影领域的文化批评,无疑是在更为沉稳从容而宏阔的文化视野之上所作的顺应时世之举。无论就话语与语境的适切,还是就学理发展的内在要求和必然趋势来说,都是如此。

要考察电影文化批评,先得审视一下通行于当下学术界的对文化批评的看法。应该说,电影文化批评的个性特征总是内在于文化批评的共性之中的。一般说来,文化批评或文化研究有广义和狭义两种含义。广义的文化批评系指对与市场经济、大工业化生产方式紧密联系的,包括文化理论本身、大众消费文化、大众传播媒介等等在内的种种文化现象的研究。狭义的文化批评则指把种种电影、文学、艺术的批评范围扩大,把各种艺术现象置于广阔的文化语境之下来考察研究。

而在我们这里,我以为广义、狭义二者是可以统一的。也就是说,我们这里所悬拟的电影文化批评,既是将种种电影文本置于多元文化背景中,用各种有效的文化批评方法进行多角度的阐释,也是力图把电影看作一种开放性的(不再局限于纯影像性文本),与市场经济、工业生产方式密切相关的大众文化现象(不仅仅拘执于纯艺术电影)而进行文化研究和文化批评。就中国电影事业的发展进程而言,在一个已经入世,全球化进程日益加速的新世纪之初来谈论作为大众传播媒体和大众消费文化现象的电影无疑比之于 20 世纪 80 年代超前性地来谈要现实得多。

关于电影文化批评,我们应当首先确立几个必要的原则或前提,此即:

原则一,方法论而非本体论。

毋庸讳言,文化批评首先是一个从西方进入我国的“他者”话语,尽管它的兴起必然要以我们的文化现实的内在需求为必要条件,因而我们无可避免地有一个如何对待作为他者话语的种种西方文化批评理论学说的问题。

在我看来,武器的批判不能代替本体的批判,方法在一定程度上是可以与本体剥离的,因而,我们必须顾及种种理论话语产生和适用的语境。毋庸讳言,即便是处于“全球化”语境中,影片的生产、流通、接受特别是意识形态发挥影响和作用的方式与途径还是有着一些明显的不同的。因此,我们应该试图与西方的种种文化批评理论建立起一种全新的关系:一种批判性和对话式的关系。我们不能把西方的文化理论看作“放之四海而皆准”的东西,相反,而应视作一种在一定范域之内的话语系统,视作特定文化和历史条件下的产物,视作在构建我们的电影文化批评的理论体系时一种可能的思想资源和方法论原则。“对话”,意味着“永恒地未完成或不可完成”(巴赫金语)。我们正应该在一种永远处

于“未完成”状态和始终进行驳诘、质疑、自省的“对话”的姿态中进行我们的理论建构。

原则二,文化分析而非道德价值评判。

文化是一种社会总体现实,对文化现实的分析必然带有独特的人文知识分子的立场,但这并不是简单的、非此即彼的道德价值评判,特别是,不能不顾及社会文化语境的差异。事实上,就中国的大众文化来说,它在中国的现代化进程中仍然起着一种无法替代的进步作用。它承担的恰恰是20世纪以来由精英知识分子“铁肩担道义”式承担的“民主”、“科学”、“启蒙”的使命。当然,以前是通过接受者范围极受限制的“纯文艺”的“小众化”,是效果极为有限的“自上而下”(所以在那个时代,很多人是不屑于文艺救国,从而走上实业救国或武装起义,“枪杆子里面出政权”的道路);现在则是“自下而上”,真正从知识分子主观上的“化大众”进入了名副其实的成为既成事实的“大众化”。

与知识分子一直以来掌握着至高无上的话语权的高雅型艺术相比,天生具有平民精神、商业价值和大众传播媒介特性的影视艺术恰恰以其“无可避免的多重性”使得它能够以其丰富多样的结构和魅力而为广大平民观众提供参与的机会,成为彻底开放和民主的、能够产生多重意义和舆论导向的公众空间。正如克鲁格所指出的那样,“由于电影要求想象的介入和争辩,它成为启蒙的训练场,也成为基础广大的、自愿结合的汇集地。这种人际关系便是通向启蒙的最佳途径。”

原则三,意识形态论而非唯意识形态论、狭义的政治意识形态论和泛意识形态论。

意识形态是文化批评的一个核心性的范畴。就意识形态是人类依附于他们真实的生存条件的一种无意识的或想象的关系而言,意识形态当然可以说是无处不在的。然而,原初意义上的意识形态的内涵就是广义的,至少不限于狭义的政治意识形态。正如伊格尔顿在《批评与意识形态》中指出:“意识形态远不只是一些自觉的政治信念和阶级观点,而是构成个人生活经验的内心图画的变化着的表象,是与体验中的生活不可分离的审美的、宗教的、法律的意识过程。”因此,电影的意识形态批评旨在通过本文所指来研究其能指结构以及决定这种能指的社会文化语境,并进而在这种关系中探讨作为主体的人的位置。也就是说,意识形态仅仅是手段而非最终目的。意识形态论而非唯意识形态论、狭义的政治意识形态论和泛意识形态论。

在今天,作为“二度升温”的、已进入21世纪的、有着复杂的现实背景和丰厚的理论资源的、开放的电影文化批评,理当在更为深广厚实的基础上有着更为宏阔的视界,它应当是一种面向现实和所有理论资源的一种开放,是对现有理论实践的超越。

其一,电影文化批评应该超越科学主义与人文主义的藩篱。

科学主义与人文主义是人类思维方式上一对著名的“二元对立”,在这两大基本的方

方法论系统的属下,各自汇聚了众多理论学说和流派。从方法论特征上来说,科学主义一般强调科学立场和理性精神,尊重客体的客观存在性,并对对象作细致、精微、谨严、周整的考察,人文主义更为注重人的主体性和强大的对于客体对象的精神超越性。

进入20世纪以来,不少哲学派别在方法论上都力图实施对这二者的融合与超越。如胡塞尔的现象学哲学,就既批判人文主义“用纯主体的心理过程来研究数学和逻辑,否认真理的客观性和可知性”,又批判科学主义“没有发现作为意义创造者的人的努力”,因而主张用理智、直观的方法返回内部纯粹意识世界去寻找知识的客观基础。其他如美学文艺学中的阅读现象学、符号学美学等都有类似特点。

在各种各样的西方电影理论中,大致上也可相应从方法论的角度区分为科学主义方法、人文主义方法和力图超越的“第三条道路”。无疑,现代电影理论在总体上具有浓厚的科学主义色彩,而且,正是科学主义的大幅度介入从根本上促使传统经典电影理论向现代电影理论转化,并使得电影理论在理论学科的意义确立了地位。但科学主义若是不与人文主义有机结合就可能走向偏颇,这在某些完全移用现代语言学理论,几乎把电影的结构等同于语言符号的语法构成的电影符号学等理论学说那儿,就不无此类偏颇。

在我看来,广泛借鉴结构语言学、精神分析学、意识形态批评和女权主义等批评方法,从影像符号、叙事结构等形式维度入手而致力于追寻“形式的意识形态”,结构后面的深层心理内涵和文化意味的批评,走的则是综合并试图超越科学主义与人文主义的“第三条道路”。

其二,电影文化批评应该是对“外部批评”与“内部批评”界限的超越。

韦勒克和沃伦在他们著名的《文学理论》中,曾作了一个关于文学的“外部研究”和“内部研究”的影响深远的区分。所谓“外部研究”是指对文学所作的“文学和传记”、“文学和心理学”、“文学和社会”、“文学和思想”、“文学和其他艺术”等的研究;所谓的“内部研究”是指对文学所做的关于“文学作品的存在方式”、“文体和文体学”、“文学的类型”以及文学作品形式中细到“意象”、“隐喻”、“节奏和格律”等的研究。这一区分就针对以往机械反映论所作的必要的纠正而言无疑意义深远。然而客观地说,所谓内部外部的区分也是相对而言的。

艺术具有一种认识现实的整体性特征,即是说,就此而言,更没有所谓“内部”、“外部”的天然鸿沟。巴赫金在论及文艺现象(包括艺术作品)的整体性特征时曾说过:“每一种文艺现象,如同任何意识形态现象一样,同时既是从外部,也是从内部决定的……,从外部决定的同时,它也从内部决定,因为外在因素正是把它作为具有独特性同整体文学情况发生联系(而不是联系之外)的文学作品来决定的。这样,内在的东西原来是外在的,反之亦然。”

因而在这里我们悬拟所谓的“超越”，是希图通过对电影的镜头、画面的结构的错位、叙事的缝隙等形式因素的“细读”式的分析着手，而探入对形式背后的文化精神、民族性格、国家神话、意识形态内涵的揭示。也就是说，我们决不止于为形式而形式，形式也决不仅仅只是形式。这正应了老黑格尔的那句关于形式和内容的绕口令式的名言：“形式非它，即内容之回转到形式；内容非它，即形式之回转到内容”。

其三，电影文化批评应该超越孤立的影像文本，走向“文本间性”和社会文化文本。

伊格尔顿在《批评与意识形态》中指出，“(艺术)文本不是一种自足的封闭的‘有机’本体，而是意识形态发生作用的一个动态和开放的表意过程。”因此，文学或艺术特殊的意识形态的真实性与其说是它“反映”或“再现”了现实和历史的真实存在，不如说它的生产(包括艺术家主体的生产和接受者的个人的或社会化的再生产)本身就是意识形态的产生过程，正是在这个意义上，展示了某种历史的真实。因而，超越孤立的影像文本，必然意味着：一是把影像文本看作一种“文本间性”，也就是说其意义的生成须置于与其他文本的比照和互现中去实现；二是把影像的世界与社会/文化的世界(大文本)平行对照，进而发现它们之间的互动关系，在其中的裂隙与缝合处，发现从社会文化文本到影像文本的种种复杂机制与动因，探究种种来自于主体的、意识形态的、观众心理的“多元合力”，就像新历史主义者主张的那样，“文学与非文学‘本文’之间没有界限，彼此间不间断地流通往来”，因而要探索“文学本文周围的社会存在的文学本文中的社会存在”(斯蒂芬·葛林伯雷语)，我们尤其要关注影像文本为什么要虚拟或歪曲现实，在这一叙述历史的过程中，影像文本有意无意掩盖了什么，历史之手又是如何起作用的。

走向“文本间性”和社会历史文本，也必然意味着在具体研究中对共时性分析维度和历时性分析维度的超越。杰姆逊曾在《政治无意识》中强调文化批评应该“重新把文本和分析过程向历史趋势开放”。“惟有以这种发展或类似的东西为代价，共时分析和历史意识、结构和自我意识、语言和历史这些孪生的、明显无法比较的要求才可能得到调和。”

其四，电影文化批评应该超越艺术电影与非艺术电影的鸿沟。

在世界电影史上，卡努杜曾非常敏锐地把仍然没有完全从“杂耍”的待遇中摆脱并独立的电影列为继音乐、诗歌(文学)、舞蹈、建筑、绘画、雕塑之后的，综合了时间艺术与空间艺术的“第七艺术”，并进而主张电影摒弃商业性追求，走纯艺术的道路。然而，作为综合艺术的电影，其特性也无疑具有“多元决定”的复杂性特点。电影不仅是一门艺术，也是一种商业——自然，还可以从其他角度，把电影看作一种大众传媒、一种新型的文化、一种大工业生产、一种意识形态国家机器等。从商业的角度说，电影艺术在观众接受之前必然有一个作为商品的生产、流通和消费的诸多环节问题。少了哪一环节，电影无法传播和流通，自然也就谈不上电影艺术的真正完成。长期以来，电影的发展中存在着艺术电影与非

艺术电影的对立。

从艺术发展的丰富多元的角度考虑,我们赞同这两类电影的共存互补。但从批评的视域看,应该是不存在着这二者之间的无法逾越的鸿沟的。因为从文化批评的角度看,无论艺术电影还是非艺术电影都是有着丰富的意识形态内涵的文化符号,都是社会象征性文本。

其五,电影文化批评应该超越影像文本与批评者之间的鸿沟。

就世界范围内文学艺术批评的历史与现状来看,进入本世纪以来,一种明显的趋向是批评越来越学术化和理论化,批评逐渐获得了自己的独立性的地位。批评不再只是创作的可有可无的附庸和注释,而是发展成为一门自足的人文学科。这无疑是现代文化史上一个重要的、不以人的主观意志为转移的转折。

这种现象正如李幼蒸在谈到罗兰·巴尔特的意义时所说的:“这是人类文化发展史上一个有战略意义的转折,19世纪的文学思想家主要是以小说形式直接谈论或间接暗示个人思想认识的小说家,20世纪的文学思想家则主要是批评家和文学研究者。结果,文学思想分析的功能渐渐从百科全书式的小说形式中分化出来。一二百年来曾强烈打动过一代代知识分子的19世纪小说中的心理、社会、人生分析的光彩,本世纪以来开始被文学和其他人文科学的专深分析所遮掩。”在我看来,在电影批评领域,情况也是大致如此。不但电影的那种表现“总体社会事实”的整体性与史诗性追求的小说(特别是长篇小说)有很多共性,而且作为一门“第七艺术”,它的理论思索几乎从来都是超前于实践或至少是与实践并驾齐驱的。

也就是说,就像影像世界是与现实世界构成平行关系一样,影像与批评者之间也应该是一种平等的、“共谋”的关系,而非依附与被依附的关系。

所以,在最终的意义上,或者说在一种理想化的期待视野中,我们所悬拟的电影文化批评是一种开放的批评话语场,它不是任何一种单一的方法,而是对现有所有可能的方法的综合,它也并不意味着批评上的任何一种单一的立场,而是对现有所有单一立场的超越。因而实际上,上述所论及的种种“原则”或“超越”只是代表了作者的一种愿望的极致,一种理想的边限。

当然,至少也代表了我们对自身理论立场和文化处境的一种必要的反思,一种切实的努力。

本套丛书的编撰,自始至终力图贯彻上述关于电影文化批评的构想和原则,这无疑是一种开放的电影文化批评的实践。应该说,明确贯彻电影文化批评的原则,积极弘扬开放的电影文化批评、踏踏实实的电影文本分析实践,包容量如是之大、历史如是之长、地域与国界的跨度如是之大,在这些方面,这套丛书所作的努力都是有目共睹的。其集大成式的

价值和总结性意义自然应该肯定。而编撰这套丛书所投入的人力物力精力之巨,也是毋庸置疑的。在此我要特别感谢对外经济贸易大学出版社刘军社长、张洁编辑的高远眼光和开阔胸襟。

当然,由于各卷主编及作者学术兴趣、术业专攻等方面的差异,这套丛书也许会在具体的文本风格和学术着力点诸方面上略有差异。但我以为在主编总体设想和构架之下各个分卷的个性差异反倒能使这套丛书显得丰富多彩、摇曳多姿了。结果如何,还有待读者的评判。

导言：扶桑疏影间的灵魂世象

——日本电影历史素描

虞吉

扶桑岛国日本是亚洲电影历史最为久长的国家。

自1899年，柴田常吉自发地拍摄艺妓的舞蹈，浅野四郎解决洗印的难题开始，日本电影从歌舞妓舞台纪录片、新闻片逐步过渡到“新派剧”、“旧剧”等依托于戏剧和曲艺的故事短片。电影企业也由“作坊形态”演变为日本活动照相股份有限公司（日活，1912年）这样的大型企业。被称之为“日本电影之父”的牧野省三以《菅原的车夫》、《本能寺会战》等短故事片的摄制，打造出初创阶段的日本电影：历史题材，说唱曲艺式的幕后解说，男扮女装的角色和舞台剧式的场、幕结构。这显然是外来的新媒介与本土大众艺术、民间艺术简单化合的产物。

对当时日本电影的状况，“新派人物”归山教正、田中荣三、谷崎润一郎、小山内董等大为不满。归山正教成立“电影艺术协会”发起“纯电影剧运动”，开始以欧洲和美国的电影发展为参照，对日本电影实施从观念到创作的整肃。归山教正在日本最早的电影杂志《活动照相界》刊发文章，自办《电影纪录》杂志，又出版著作《活动照相剧的创作和摄影法》，明确提出真正的电影是和戏剧截然不同的，它是独立的艺术形式，它的本质是通过胶片映出的形象的活动等全新的观点。归山教正要求废止幕后台词，使用字幕，采用女演员，改善导演方法。他以形制上等同国外同期默片的做法为起点，继而全面借鉴欧美电影创作，开掘日本电影的“电影化道路”。归山教正将他的主张诉诸于实践，于1918年拍摄了处女作《生的光辉》和《深山少女》。这两部影片已完全按国外默片的标准形制采用字幕，使用女演员和新的导演手法，而且还大量采用了外景实拍。田中荣三也试拍了《活尸》一片。后又拍出具有浓厚生活气息的《京屋衣领店》和《骷髅之舞》。谷崎润一郎与从“好莱坞”回到日本的栗原喜之郎合作，拍摄了《业余爱好者俱乐部》。而以小山内董为首的“松竹电影研

究所”则是“纯电影剧运动”力量最为雄厚的大本营。在此集合了一批有志的电影青年：村田实、牛原虚彦、岛津保次郎、伊藤大辅、北村小松、铃木传明、小谷享利等。他们在1921年拍摄了《路上的灵魂》、《山中暮色》、《问君知否》三部影片。虽然“松竹电影研究所”仅存在了一年多的时间，随着它的停办“纯电影剧运动”也宣告结束，但这些电影革新者力求挣脱“新派剧”桎梏，寻找电影化道路的艺术努力，却在早期日本电影的发展过程中发挥了持久的影响力。

二

在20世纪20年代至30年代前期这段时间里，日本电影逐渐形成了“松竹”和“日活”两大创作群体。成立于1920年的松竹电影公司（简称松竹）自1924年城户四郎担任松竹蒲田制片厂厂长以后，就把“现实题材”和“女性电影”作为“松竹”开掘耕耘的资源面。在原有“小调电影”的风格基础上，明确地将“抒情的美”作为蒲田总的格调。城户四郎热爱电影，精于管理，善于调动厂内导演的积极性。在他的领导下，“松竹”蒲田的导演牛原虚彦、岛津保次郎、五所平之助、成濑巳喜男、清水宏、小津安二郎等人都在各自擅长的领域拍摄出佳作。牛原虚彦拍出了日本第一部体育片《陆上之王》和青春主题的“他”三部曲（《他和东京》、《他和田园》、《他和人生》）。岛津保次郎拍摄了《制茶人家》、《乡村女教师》、《久造老人》等作品。五所平之助拍摄出典型的“女性电影”《木偶姑娘》、《乡村姑娘》。而小津安二郎则以小市民日常生活为题材，拍摄了代表日本无声电影“最纯和最高形式”的作品——《虽大学毕业了》、《东京的合唱》、《生来第一次看到》。

“日活”在德高望重的资深导演村田实的组织下，显现出硬朗的“男性电影”风格。村田实和从国外回来的岩森雄一同组织了“星期五会”全面计划和安排“日活”的创作。当时“日活”的导演村田实、田中荣三、伊藤大辅、沟口健二、阿部丰、内田吐梦、田坂具隆纷纷推出作品。村田实拍摄了《茶花女》和《灰烬》。田中荣三、阿部丰和沟口健二合作《他周围的五个女人》、《纸人在春天的私语》。沟口健二拍摄了《狂恋的女艺人》、《都市交响乐》、《日本桥》、《滚滚的瀑布》等影片。阿部丰推出《陆上的人鱼》、《碍手碍脚的女人》。内田吐梦则把“男性电影”的豪迈奔放悉数释放出来，他拍摄的《活的玩偶》、《疆·巴尔疆》、《复仇选手》都是以粗线条勾勒。当然直接把“男性电影”推向极至的还是伊藤大辅拍摄的“剑戟片”。“剑戟片”是1923年9月1日东京“关东大地震”后，“日活”由向岛制片厂西迁京都“大将军”新厂，利用京都的古旧景色拍摄“历史片”过程中产生的类型样式。“剑戟片”主要讲述日本古代流浪武士的行侠故事。20世纪20年代初在“松竹电影研究所”和蒲田制片厂时，伊藤大辅曾拍摄过《酒中日记》、《船头小调》、《女人与海盗》等“蒲田格调”的作品，

此后又自办独立公司“伊藤电影研究所”，但经营不善导致失败，只得重入“日活”。伊藤大辅将失败的郁闷尽数倾泄于“剑戟片”的创作之中，除《仆人》、《斩人斩马剑》、《血肉横飞的高田跑马场》、《幕府警备队的兴衰》之外，大型系列影片《忠次旅行记》（《甲州战斗》、《信州战斗》、《被捕》三部，1927年）是最优秀之作。《忠次旅行记》叙述了日本历史上流传的“国定村忠次”的行侠故事。伊藤大辅发挥电影表现手段的独特功能成功地塑造了侠义英雄忠次的形象。《忠次旅行记》因其浓厚的传统文化特色和娴熟的技巧运用，而成为日本电影史上默片艺术的杰出代表。

当然在“松竹”和“日活”两大创作集体之外，“牧野制片社”、“衣笠电影联盟”等中、小型独立机构也有一些优秀的作品。牧野省三之子牧野正博拍摄的《崇祥寺马场》、《流浪者之街》、《断头台》等都是描写下层社会黑暗和宣扬抗争、侠义的“剑戟片”。而衣笠贞之助的《疯狂的一页》、《十字路》等影片则明显受到欧洲艺术电影的直接影响，呈现出“表现主义”色彩。

三

日本电影有声片的试制早在20世纪20年代后期就已开始。电影放映商东条政生制造出日本电影最早的腊盘发声设备——“伊斯特风”并于1927年试拍了有声片《黎明》。到20世纪30年代初（1931年），“松竹”和“日活”分别推出了五所平之助导演的《太太和妻子》与沟口健二导演的《故乡》两部有声片，均获得成功。此后，“日活”的田坂具隆又拍摄了田园喜剧片《春天和少女》，把有声技术的运用提高了一个层次，而“松竹”也以衣笠贞之助的《忠臣谱》（上、下）实现了有声电影艺术质的跨越。

随着有声电影试制步伐的加快，一个新的电影制作机构——“照相化学研究所”（P. C. L1932年）以及在此基础上组建的“东宝集团”——东宝电影公司出现在日本电影业的版图上。“东宝”是一个新型的电影托拉斯，在森岩雄、佐生正三郎等人的主持下，“东宝”实施了“预算制度”、“制片人制度”，建立了完备的发行体系，极大地提高了企业管理的现代化程度。这使得“东宝”迅速崛起，成为继“松竹”、“日活”之后的又一大电影企业。

1936年1月“松竹”为适应有声片摄制搬迁至大船制片厂，“蒲田格调”随即演变为“大船格调”。“女性电影”和抒情风格在五所平之助的《人生的担子》、《花蓝之歌》、岛津保次郎的《暴风雨中的处女》、《隔壁的八重子》、《阿琴与佐助》、《家庭会议》等影片中发扬光大。而当时身处“松竹”外围公司“第一电影社”的沟口健二则将“女性电影”推向了高峰。他拍摄的《浪华悲歌》、《青楼姊妹》、《爱怨峡》将女性生存的悲剧命运与男权社会的种种不

平相联系，在细腻生动的对比和深刻的揭露之中呈现出女性价值的光辉。在“小市民日常生活题材”方面，小津安二郎执著于他的默片艺术，他所拍摄的《一念之差》、《浮草物语》、《千金小姐》、《东京的旅店》等组成了“喜八的故事集”，直到1936年小津安二郎才拍摄了他的第一部有声片《独生子》。“喜八故事集”里已开始表达的家庭人伦亲情，在《独生子》里演变为母子之间爱无报偿的人生无奈。而另一位同样以“市民题材”见长的导演清水宏，在美国电影的启发下，发展出被称为“少爷故事”的情景喜剧，《值得感谢的先生》、《风中的孩子》、《孩子的四季》都是这类喜剧的代表。

“东宝”建立之后，成濑巳喜男成为“东宝”主力导演。《愿妻如蔷薇》一片为他赢得了1935年的《电影旬报》十佳第一，而《桃中轩云右卫门》、《鹤八鹤次郎》等影片则标志了成濑巳喜男艺术上的成熟。“东宝”另一位导演本村庄十二也拍摄了《幕府警备队》、《彦六大笑》等具有特色的作品。

“日活”经营下滑，公司管理层无暇下顾，在“松竹”和“东宝”的双重夹击下处境艰难。但随着根岸宽一人主多摩川新厂，情况有所改变，创作上进入了攀升的“多摩川时代”。在“日活”传统的“男性电影”领域，内田吐梦的《人生剧场》、《穷街》、《无止境地前进》给“男性电影”旧有的慷慨悲歌加入了抒情性的因素，完成了风格的拓展。田坂具隆也拍摄出《追求真诚》、《五个侦察兵》、《路旁之石》等战争题材影片。熊谷久虎则以大胆、粗放的风格拍摄了移民题材的佳作《苍生》。

此外在日本电影传统的历史剧领域，伊藤大辅和衣笠贞之助两位元老分别拍摄了《丹下左膳》、《妖魔雪之丞》和《大阪夏之战》。其中衣笠的《大阪夏之战》以其宏大的场面和对政治高层权力斗争的表现，体现出“全景观照”的史诗气度。而历史剧创作的后起之秀山中贞雄和伊丹万作在继承传统的基础上勇于翻新，拍摄出《国定忠次》、《河内山宗俊》、《街上的前科犯》和《忠次成名记》、《赤西蛭太》等作品，把这一时期的历史片推到了一个新的高度。

四

1937年7月7日，日本发动侵华战争。直至1945年第二次世界大战结束，日本电影进入了战时特殊时期。正常的电影创作生产被打乱，山中贞雄、小津安二郎、田坂具隆等导演被征入伍，熊谷久虎也被发配到中国东北的“满映”。战时的创作生产服从战争的需要，大量摄制宣扬武士道精神，安抚人心，欺瞒民众的“国策电影”、“文化电影”。在众多的

出品之中,虽然也有内田吐梦的《土》、田坂具隆的《路旁之石》、岛津保次郎的《兄妹俩》、小津安二郎的《父亲在世时》、黑泽明的《姿三四郎》等较为优秀的作品,但日本电影的整体已成为战争机器上运转的齿轮,阻断了和平年代发展的步伐。

五

1945年8月15日,日本战败投降。日本电影进入战后发展时期。战争的惨痛经历和普遍的民生疾苦造就了一批反思战争罪恶、反映现实黑暗和苦难的新人新作。在战争时期新成长起来的导演木下惠介和黑泽明分别以《大曾根家的早晨》和《无愧于我们的青春》直接展示了战争和法西斯军国主义统治给普通家庭造成的伤害。随后,五所平之助拍摄的《刚发生过的事情》和黑泽明的另一部影片《美好的星期天》则对战争摧残青春、爱情和战后社会生活的郁闷、腐败进行了深入的反映。

随着1948年“东宝”大罢工等政治事件的发生,一些具有鲜明社会批判意识和意识形态倾向性的电影人开始以独立机构制片的方式拍摄影片。吉村公三郎和新藤兼人成立了“近代电影协会”(1950年)。今井正、山本萨夫、龟井文夫、楠田清等导演和剧作家创办了“新星电影社”(1950年),先后拍摄出《不,我们要活下去》、《原子弹下的孤儿》、《绿色的山脉》、《重逢以前》、《山村学校》、《山丹之塔》、《米》、《夜鼓》、《一个女矿工》、《蟹工船》、《没有太阳的街》、《狼》、《板车之歌》、《五福龙丸》、《阿菊和阿勇》、《裸岛》等一大批具有社会影响力和艺术性的影片,至此形成了战后日本电影“社会派”的创作源流。这一源流纵贯日本电影的战后时期,在20世纪七八十年代仍然涌现出《青春之门》、《望乡》、《人证》、《啊,野麦岭》、《金环蚀》、《华丽的家庭》、《沙器》、《吟公主》、《幸福的黄手帕》、《远山的呼唤》、《W的悲剧》等为数众多的作品,形成了战后日本电影的一道风景。

经过战后几年的发展,日本电影在企业层面出现了“松竹”、“东宝”、“日活”、“大映”、“新东宝”与“东映”六大公司并置的局面。日本电影年产故事片五百多部,一度成为世界第一。1951年黑泽明导演的《罗生门》在威尼斯电影节夺得“金狮”大奖,把日本电影推向了世界。此后,沟口健二的《西鹤一代女》(1952年)、《雨月物语》(1953年)、《山椒大夫》(1954年)、衣笠贞之助的《地狱门》(1954年)、五所平之助的《烟囱林立的地方》(1953年)、黑泽明的《活下去》(1954年)、《七武士》(1954年),市川昆的《缅甸竖琴》(1956年)又先后在威尼斯、戛纳、柏林电影节获得主要奖项。国内电影业的兴盛和日渐增强的国际声誉共同营造出日本电影史上辉煌的“黄金时代”。

在这一时期,小津安二郎、沟口健二、成濑巳喜男等战前成名的导演个人风格更臻圆熟,显露出大家风范。小津安二郎自1949年拍摄《晚春》之后,《麦秋》、《茶泡饭的滋味》、