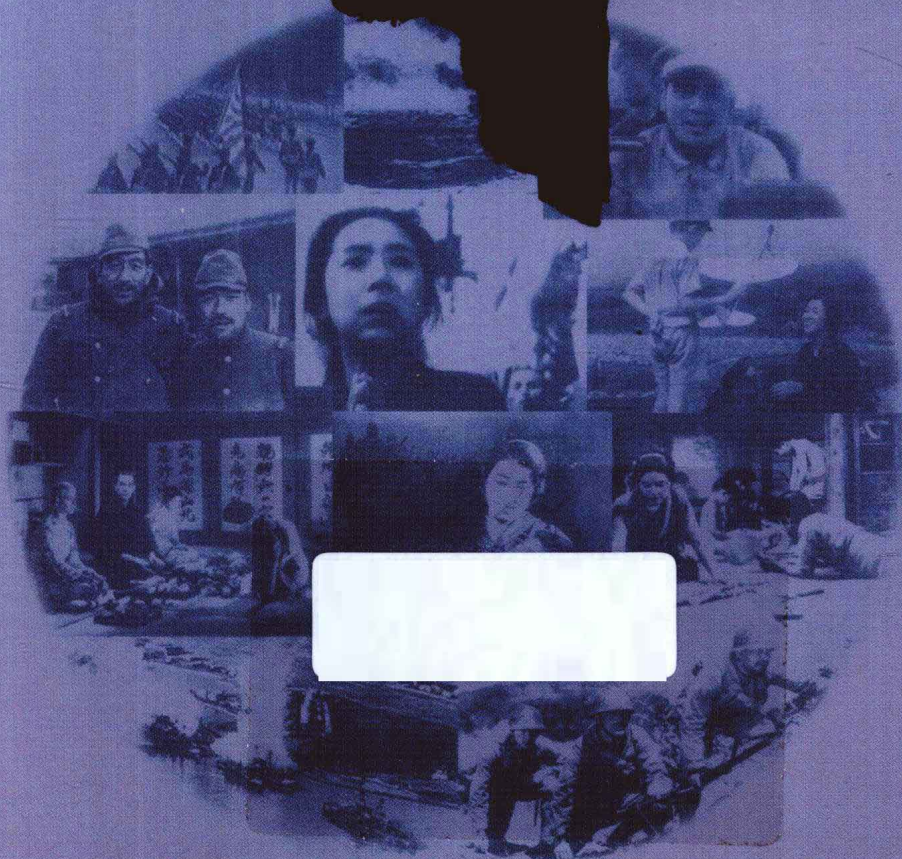


「美」彼得·海 著

帝国的银幕

十五年战争与日本电影



 中国电影出版社

帝国的银幕

十五年战争与日本电影

THE IMPERIAL SCREEN

JAPANESE FILM CULTURE
IN THE FIFTEEN YEARS' WAR

1931-1945



[美]彼得·海 / 著 杨红云 / 译

CIP 中国电影出版社 2012·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

帝国的银幕：十五年战争与日本电影/[美]

海著；杨红云译. —北京：中国电影出版社，2012. 1

ISBN 978 - 7 - 106 - 02918 - 0

I. ①帝… II. ①海… ②杨… III. ①电影史—研究—日本—1930~1945 IV. ①J909.313

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 009692 号

帝国的银幕——十五年战争与日本电影

[美] 彼得·海著 杨红云译

出版发行 中国电影出版社（北京北三环东路 22 号）邮编 100013

电话：64296664（总编室） 64216278（发行部）

64296742（读者服务部） Email: cfpvgb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2012 年 2 月第 1 版 2012 年 2 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/720 × 1000 毫米 1/16

印张/27 插页/2 字数/480 千字

印 数 1 - 1500 册

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 02918 - 0/J · 1031

定 价 68.00 元

关于日本的战争电影

1931年,占驻中国东北的日本军队挑起那场叫作“满洲事变”(即“九一八”事变。编者注)的战争,将中国东北三省纳入了日本的统治圈。此后直到1945年日本战败投降,日军对中国的侵略就没间断过。这时期,日本的电影界拍摄了很多支持这场战争的战争电影。

在伪满洲国的战争纠纷,又导致日军在上海与中国军队发生了一次激烈的冲突,即“上海事变”(即上海“八一三事变”。编者注)。1932年,以此为题材拍摄的一系列影片,最先引发了日本电影界摄制战争片的狂热。据说在上海的这次激战中,三名去执行爆破中国军队铁丝网任务的日本士兵,抱着炸弹冲向铁丝网自爆战死,这件事在日本国内掀起了一股爱国狂潮。实际上,这只不过是日军负责宣传报道的军官的一面之辞而已,谁也没有亲眼目睹过这三名士兵战死的情形。但当这条消息一经传开,尤其是小本经营的电影公司便争先恐后地拍片,仅仅一星期左右,就推出了六部将这三名士兵称为“炸弹三勇士”或“肉弹三勇士”的影片。虽说都是低成本制作,但这些作品在当时均大受欢迎,盛况空前。

其实,那是不是一次自爆式攻击,完全不得而知。但在当时,却流传着这样的神话:只要是有必要,勇敢的日本士兵就去自爆式攻击。在将侵略战争称为圣战而使其正当化的情绪之下,不知不觉中这“神话”就成了常识。之后不久,与美国军队在太平洋展开的激战中,几千名日本士兵参加了被称为“特攻队”的自杀式攻击,从而不得不去赴死。其实不情愿去报名的人应该也有不少,但他们之所以沉默着去送死,是因为要与“炸弹三勇士”的神话背道而驰并不容易的缘故吧!

在“上海事件”时期,还发生了一起“空闲少佐事件”。一个名叫空闲的陆军队长,在战斗中成了中国军队的俘虏,事件了结后获释,回到了日军阵营。可是不久,他却跑到那块死了他很多部下的地方自杀了。在日本军队里,有一种认为当俘虏可耻的风气。当时传出这么一说:若是不得已成了

俘虏，只要自杀便可得到原谅。同样地，这也成了“常识”一样的东西。而在制造这一“常识”的过程中，几家小独立制片公司在事件之后立刻竞相拍摄的“空闲少佐”故事片，同样也发挥了不小的作用。

当了敌人的俘虏只要自杀就行了。再从中日战争到太平洋战争的一段时间里，这种想法曾驱使多少日本士兵不得不去自杀！一旦受伤致残，成了溃军负担的士兵们，经常会赐予一颗自杀用的手榴弹。后来，这类事件终于发展到不仅限于军队，就连滞留在战区的一般日本民众也屡屡被强迫自杀，以致各地的集体自杀事件接二连三。日本军队在中国战场溃败后，日本兵频繁集体自杀的情形，甚至在中国电影里也可以看到。

无论是与“炸弹三勇士”有关的影片，还是描写“空闲少佐”的影片，都是预算极为低廉的电影作品，不属于评论家与评论的对象，且其胶片几乎都未存留下来。但出乎意料的是：这些二流三流的粗糙庸俗的作品群，竟然给时代潮流带来了巨大影响。当时比较大的电影制片公司对这一现象，起初只当是暂时的流行而袖手旁观，并继续去拍摄他们的爱情片、喜剧片和艺术大片之类。可到了1937年，当日军对中国的侵略行为由陆军中一部分好战派的蠢动，转变成由日本政府主导的近乎全面侵华的政策之后，大的电影公司也开始服从政府的国策，拍起战争宣传片来了。至于他们都拍了些什么内容，以及日本政府在此实施的政策、进行的诱导和通过审查所推行的高压管制，还有电影界人们的所想所思等等，究竟是如何错综交织、相互作用的，这些在皮特·B·海先生这本《帝国银幕》中都有翔实的记述。他不仅精读了当时的日本文献，做了反复的调查研究，还切实查找观看了留存下来的电影作品，进行了实证性的论述。

为使侵略战争正当化，日本政府都干了些什么？而日本的电影人又是怎样去服从的？日本战败后，占领了日本的麦克阿瑟美军，为了利用日本电影来推进日本的民主化，对政府在战争年代，通过电影为日本的军国主义服务所做的一切，并未进行过多的追究，也不曾将那些军国主义的电影作家清除出电影圈外。然而，这并不等于日本电影的战争责任也得到了日本人民的宽恕。这个问题仍然应该去澄清。为此，我很乐意向大家推荐这本专著。

佐藤忠男

《帝国的银幕》中文版序

能使本书与中国读者见面确是快事，也是莫大的荣耀。在本书十余年前问世之初，日本电影界的非民族主义者称之为对于战时日本国内状况的冷静客观、不带偏见的剖析。有论者指出，作为一位美国人，我可以直言无隐，而诸多避讳之处却使得一众日本学者无法全面探讨日本重要电影导演的战时“协作”行为。正如某评论家（佐藤忠男）所言，“我们这些老评论家与这些导演均有私交，因此涉及到过往的此类细节时，难免有所顾虑。”

而且，尽管我父亲的确参加了1941—1945年的太平洋战争，我却是生于战后，这赋予我一定的客观性，使得我以逃离彼时经常会感染双方的战时仇恨和民族情绪。虽然我记录下了某些日本人宁愿忘却或隐瞒的某些事实，我知道，盲目的爱国主义却非日本人所独有。无可讳言，美国人也并非总是怀着崇高的道德意愿卷入战争。作为美国“越战一代”的一员，我认为自己理解“战争罪责”的本质。

谴责军事与政治领导人的政策和行为轻而易举，但查实活跃在文化前沿的人们的战争责任却难上加难。电影人与政府“协作”时动机各异，从无知到私利到恐惧到理想主义。因此，我对于个体几乎未加责难（除却那些在战后企图隐瞒自己“协作”经历的人）。相反，我试图记录这些个体在这场不义的战争中被引向“协作”的过程。我更感兴趣的是，以史为鉴，我们能够吸取什么教训，以备将来应对相仿的处境，而非一味追求那些文化人物（如今大半已经过世）在遥不可追的往昔所犯的罪责和谥误。

虽然本书是对日本战时电影的悉心研究——在任何语言中这都是破天荒的——我认为你会发现我的初衷远不限于此。十五年来我一直在为本书做准备工作，我所做的并非仅仅是看电影。我广泛阅读当时的报刊、文献、哲学、历史、漫画和文化批评，在本书中，我把电影视作文化/社会产品，旨在将其植入更广阔的时代语境中。本书广征博引，不仅得益于专门的日本电影史学家，还受惠于多位普通历史学家，对此我深表谢意。其中

的一位(成田隆一)最近写道:“《帝国的银幕》并不单纯是日本电影的断代史,而是从电影推衍出了 1931 年直至 1945 年的整体文化史。”

我希望,在中国,本书的读者也不囿于电影爱好者,而是包括所有对历史良知问题感兴趣的人。

皮特·B·海

前 言

在极权主义统治下,创造性究竟应以何种方式存在?这正是本书所要关注的焦点。具体而言,就是通过考察十五年战争期间,即1931年至1945年期间的日本电影产业,来剖析当时处于法西斯主义高压统治下的日本社会。事实上,关于这一时期艺术家及知识分子的个人“叛变”问题,已经被写得很多了。然而,此书所要审视的是另一种不同性质的“叛变”,它并非起因于严刑拷打或恫吓,而是由于人们的理想和欲望受到操纵,从而产生的那种“成批的叛变”。当年,那些正像现在我们中间的好人一样,既是博爱主义者又是宽容的知识分子的人们,是怎样把自己的才能、精力和灵感等等都输给了极权主义体制,并任其去操纵和利用的呢?分析并阐明这一历史过程,便是我撰写此著的目的。为什么呢?因为只要具备同样的条件,那么同样的事情还会在日本、美国及其他所谓的“先进国家”里再度发生。试想一下,假若我们自己也正处在走投无路的情况下,并且面临的不仅是毫无宽容,甚至是迫于某种历史的必然性,这种时候,我们果真能断言说“自己绝不会与那样的体制合作”吗?

这不是关于恶人和善良的牺牲者的故事,而是关于某种体制在被某些具有坚定(甚至是狂热)信念的人所利用的前提下,那些无坚定信念的艺术家和知识分子们怎样受其操纵的历史过程。在此,拙著针对该历史过程的发展结构进行了严密的剖析和观察。

毋庸置疑,该体制的掌权者就是官僚。在过去的八年间,我作为直属文部省管辖的国立大学的一名教员,亲身体验了何为官僚。单从官僚的态度这一点来讲,战前和战后这个理所当然的界线是不存在的。当年从事电影统管工作的官僚们对待电影工作者的那种傲慢,与当今文部省官僚们对待教育机关的傲慢态度是极为相似的。因此,对当今的官僚所进行的病理分析,也可原封不动地用在理解战前、战中统制派官僚的行动模式之上。比如,那种让必须服从其命令的人难以理解的、官僚特有的、装模作样而暖

昧不清的表达方式,以及那种只给提供半数的资金、物资、措施,却硬要逼出全数成果的官僚作风等等。

所幸的是,关于电影工作者和文部省官僚们直接接触的记录至今尚保存完好,其来源均为当时各种电影杂志社举办的座谈会。这类座谈会有的是由内务省、法务省、文部省、情报局等高级官僚们组织召开的,而有的则是由代表电影界的导演、主要负责人等联手举办的。因为其内容都以对话的形式被原原本本地记录了下来,所以官僚们的诡辩伎俩远胜于电影人的事实便一目了然:电影人在官僚们的论述及其强烈的信念面前渐渐地退缩,不久便被官僚们的说法所迷惑,并将其当作自己的语言来使用。甚至为了正确理解官僚们那晦涩难懂的要求,他们恳求得到更积极的指导和更明细的规定。尤其是在为争取自由而召开的座谈会上,电影人的态度发生了180度的骤变,即其叛变的瞬间,通过会议记录都赤裸裸地暴露在读者面前。

当然,《帝国银幕》的内容不只停留于此,它涉及到极为广泛的题材。具体而言,即从电影史的视点出发,去追溯战争年代作为政治宣传手段的日本电影的整个发展轨迹。这是一个以出现高度洗练的“精神主义电影”为其顶点的历史过程。自然地,同时也牵涉到许多其他种类的宣传电影。

为了便于考察电影与其摄制的时代背景之间的复杂关系,我想到了借用一个“X”字形来进行整体说明:其中心点,是一部拍摄完成的影片;其上半部是当时的社会背景、政治方向、制片公司的意图、拍摄人员的考虑等等,这些经过拍摄过程之后全部被收敛于影片之中;其下半部分则是该作品所产生的影响,通过电影院的观众、评论家,以及杂志、报纸等,渗透到社会的各个阶层中去。

银幕位于“X”的中心点,这里正放映着影片。由此中心向上延伸的“V”字形,代表着该影片“背后的东西”:紧挨着胶片“背后”的是影片实际拍摄的过程,也是电影工作者的领域;再往上去是直接影响影片具体拍摄的领域,即原作、公司的方针、规定、基准等等;再上面是对此类方针、规定、基准带来影响的事物,即追求利润的欲望、时下的流行趋势和气氛、政府的规定和限制等等。本书不惜篇幅地对诸如此类的要素进行了翔实的考查;而“V”字形的最上方代表着战争时期的社会、政治、经济和文化的倾向,从给电影界及电影的生产过程所带来的影响看,这些倾向也都显得极为重要。

我们再返回到“X”的交叉点(一部正在放映着的影片)上来,由此俯瞰一下“X”的下半部分,该区域表示展现于银幕“面前”的东西:首先有正在欣赏电影的观众,这儿会有人们初次观摩影片之后的反应,其反应将以“电

影迷”之观后感的形式被刊登于电影杂志的读者栏目里,我们便可对此有所了解;其次还有专业的电影评论家所写的评论文章,这和“票房收入”一样,都属于该领域。

在考察观众这一领域的时候,应该注意的一点就是他们所抱的期待和所具备的共同知识。任何影片在制订拍摄计划时,都得事先考虑将来的观众层次。在当时的日本,对那些拍摄政治宣传影片的制片人员来说,这不是一项很艰难的工作。因为要进行此类预测所必需的资料依据,都会以明确的形式送到他们手里。也就是说,电影工作者们事先是知道的:几乎所有的观众都接受过小学教育,都从共同的教科书(尤其是德育课和国语课)上掌握了大量共同的知识,而他们只要学会利用人们这些共同的知识就行了。因此,对于事实清楚却至今被忽视的教科书与战争电影之间的关系,我也在此进行了审视、研究。

从观众的领域再进一步往“X”的下方延伸,我们就走出了电影院,进到影片公映当时人们日常生活的世界中来了。该领域与“X”上方的社会、政治、文化等等世态,即影片拍摄以前的阶段、客观性条件大致有些重复。然而,到了太平洋战争时期,客观条件随着战况的优劣而急剧变化,甚至有时(时而)在从摄制到封镜的这段时间里,客观条件就会发生剧变,使得完成后的影片主题偏离了现状,失去了公映的意义。尤其是到了战争的最后阶段,即“大日本帝国”的领土面积急速缩小的时期,更是如此。

在撰写此书的过程中,首先,为了努力做到“让历史事实来说话”,我尽最大可能从当时的报纸、杂志、广告复印件以及名人日记当中,引用了大量的原文,而且,在对个别影片进行详细分析的时候,也采取了同样的方针。若本书能通过电影,带领广大读者去体验一下十五年战争期间的日本社会,那我将不胜荣幸。

其次,为了能使拙著对该领域的研究具有一定的参考价值,我几乎考察了在日本国内拍摄的所有重要的政治宣传片。不过,对于新闻片和在占领地摄制的影片,只能割爱了。

最后,本书所进行的分析研究,是以电影被用于军国主义宣传政治思想时的策略为对象的,而并非要对影片的艺术性内涵进行完整的读解。特此说明,敬乞垂览。

目 录

序 章 “看到自己睡相”的日本人	1
第一章 从瞬间的和平到“非常期日本”	13
1. 瞬间的和平	13
2. 九一八事变	18
3. “非常期日本”	27
第二章 “哈哈镜”——革新官僚与电影法	37
1. 电影法的前兆	37
2. 革新官僚	40
3. 评论家与思想统治	44
4. 电影法	51
5. 谈心会组织机构的实践	59
6. 革新官僚的信念	63
第三章 风靡一时的“文化电影”	69
1. 七七事变的爆发与新闻电影	69
2. 七七事变初期的长篇纪录电影	74
3. 龟井文夫事件	75
4. 引起议论的东宝军事纪录片	85
5. 委托电影的崛起与衰退	88
6. 由电影法引发的文化电影期待	94
7. 文化电影工作者	97

8. “纯”科学与“暧昧”影像	99
9. 宣传问题	103
10. 那么,轮到“现实”的问题了	109
第四章 七七事变与电影界	119
1. 利益冲突	119
2. 两位导演的命运——山中贞雄和伊丹万作	124
3. 现代片的辉煌时期	129
4. 诡辩和机关之神	135
5. 七七事变与电影人	143
第五章 “人道主义”战争电影	153
1. 同心同德——《五个侦察兵》	153
2. 战争电影中的“人道主义”	160
3. 《土地与士兵》和《坦克队长西住传》	166
第六章 “讲大道理的时代结束了!”	181
1. 精神主义电影宣言——泽村勉	181
2. 熊谷久虎——《阿部一族》	184
3. 泽村与熊谷——《上海陆战队》	189
4. 《指导故事》	195
5. 《八十八年的太阳》与《潜水艇一号》	199
6. 精神主义女性和精力充沛的女性	204
7. 上是天空、下是死亡	210
第七章 中国之梦	217
1. 对于广漠的不安	217
2. “王道乐土”的邀请	219
3. 李香兰与满洲映画协会	221
4. “描写支那人!”	225
第八章 新的战争前夜	233
1. 1940 年——“奢侈是敌人!”	233
2. 裤腰带,勒得更紧了	237
3. 1941 年——“ABCD 包围”圈	240

4.《你和我》之特例	250
5.“可供民用的胶片一英尺也没有!”	254
第九章 统治的内在化	261
1. 谁的青春“无悔”呢?	261
2. 岩崎昶进“猪笼”	262
3. “枪林中的舞蹈”	266
第十章 “打倒英美”——电影战的开始	277
1. 美国对“昏暗时日”的反应	277
2. 日本电影人与“明确的战斗目标”	279
3. 连战连胜期的电影——1942 年	283
4. 表现新的外部世界	289
5. “比支那事变时舒服多了!”	295
6. 最终,全都成了“国策电影”	308
第十一章 “灵魂的进步”——新精神主义电影	315
1.《夏威夷·马来近海海战》——豪华战争片摄制的困难	315
2. 精神主义在电影中的复活	318
3. 军国母亲	327
4. 被纯粹的战争片降了格的英雄们	330
5. 靖国神社的教义	332
6. “不提高人格,就不能提高生产力!”	335
第十二章 鼓舞士气的娱乐电影	
——太平洋战争中期	343
1. 敌愆心——历史片的新作用	343
2. “解放”电影和“反解放”电影	349
3. 间谍电影	358
4. 陆地战电影	367
第十三章 铁棺材封盖	373
1.《战地花开》——情报局的失策	373
2. 电影评论的黄昏	376
3. “决战非常措施纲要”之余波	379

4. 文化电影的命运	382
5. 漫画电影的命运	386
第十四章 “一亿特攻队”和美军登陆	391
1. 神风骤起	391
2. 火的暴风骤雨	398
3. 神经战	400
4. 焦土	403
5. 玉音	405
6. 占领军登陆	408
尾声	413

序 章

“看到自己睡相”的日本人

十月的秋风清爽诱人，浅草公园的迂回小道上，到处都是悠闲漫步的人们。再过一个小时，刚刚安装好的照明设备就会一齐点亮，整个公园将会变成满天星斗的童话王国。要是可能的话，真想忘掉眼下这场战争。园内到处都是小孩子，有的在水族馆及其附近的昆虫馆门前排队等候着；有的紧拉父母的袖口闹腾着，想要坐到那耸立于橙红色枫林之中的大型观览车上去；小路两旁几乎全是拉洋片的；还有一些身着军装、肩披明治斗篷的青年们，也在一边谈论着战事一边溜达，其话题皆集中在日军屡攻不破的“二百三高地”上。在这些悠闲散步的人中间，有戴高帽、披乌篷、留胡须的绅士们，也有肩裹橄榄色披巾、陪伴着他们的贵妇人。时下正值日俄战争白热化的1904年，这个秋季的流行色是橄榄色^①。

驹田好洋任凭着人流将自己拥往公园最西边的池塘方向。最近，他辗转于西日本的村村镇镇，为商人、年轻人和帮会人物等观众们作了精彩的影片解说，等这一紧张的旅程刚一结束，他就回到东京。此刻，他是来到久违的浅草，在热闹的人群中散散心的。

虽说他才28岁，可名声已经很大了。在他身旁的人群里，有人注意到他那个老拳击手似的扁塌鼻子，便认出来他就是驹田。而且绣在他胸前和袖口那雪白的“颇”字，更可谓其特有的宣传道具。驹田善用“颇为非常”这一妙语，并以此作为自己的标志，因而在驹田的追随者们中间，他就成了“颇为非常博士”。

驹田漫步来到跨越池塘中心小岛的架桥上。再过第二道小桥就是剧院林立、热闹非凡的六区了。那里是九年前那场火灾之后重建的，繁华街道从池塘这端起始，穿过公园一直向北，通至吉原大欢乐街的土墙。从白天到晚上，各种各样的人——歌舞伎迷、学生、充满好奇心的乡下人、拉皮条的人等等，川流不息地充溢在六区的大街小巷。更有一些执勤的巡警们

腰间别刀，白色的制服显得威风凛凛。

在路边的小摊点上，摆着天狗^②的面具、歌舞伎名角的浮世绘之类，很畅销。剧院门前插满了各种颜色的鲤鱼旗，旗杆周围到处都是招徕顾客的宣传员，他们放着礼花炮招揽顾客，其能言善辩的口才绝不亚于剧场内的表演。而后来所谓“活辩”^③的职业，就是从他们当中诞生的。

从驹田所处的角度看上去，右边六区北部那座耸立于剧院和瓦檐式饭庄之上的建筑，则应该是“十二层”了。这座壮观的十二层高塔，在明治时代的东京高层建筑之中，以它独特的螺旋式阶梯和具有划时代意义的电梯而受到全国小孩子们的青睐。到过浅草的人，必定要带回“十二层”的明信片，以便向乡下的人们炫耀一番。

在高塔底部的铁栏墙周围，一些妇人在高声吆喝着：“请在千人结上缝一针吧”。她们拿一条漂白的长布，让一千个人每人各缝上一针，并用红线打结儿做成护身符。妇人们相信这“千人结”可以保佑战场上的亲人不受俄军枪弹的伤害，因而要将它送给战场上的儿子或丈夫。



电气馆上映影片广告，影片中可以看到旅顺口之战和战俘——“战俘和守城伤兵的画面”（《东京日日新闻》，1905年5月28日号）。

驹田好洋是于七年前跻身到新兴的电影行业中来的。幸运的是，他最初的雇主就是戏院老板秋田柳吉。驹田来到广目屋工作的1897年，正赶上爱迪生发明的新式维太放映机^④在日本首映，而秋田则应邀负责其宣传工

作,上映地点是位于浅草紧南边的神田锦辉馆。秋田想出了一个绝妙的方案:让乐队乘船浮游于三十间堀^⑤,然后缓慢地向锦辉馆靠近。就这样,用流行歌的演奏和雨点般的传单来吸引人们去锦辉馆。秋田这一招儿,是从歌舞伎演员们的做法中受到启发的,他们让装点豪华的船只飘浮于沿街的小河及运河之上,以此作自我宣传,兼向崇拜者寒暄问候。而秋田在1897年举行的这次宣传盛典,同样也大获成功。这是因为当时的东京有很多运河,且沿岸居民的生活圈又都很集中的缘故。可从那以后,为了增加大城市的住宅建设空间,这些运河不久都被填平了。

在锦辉馆的放映完毕之后,秋田看中了头脑聪明、口齿伶俐的驹田,并让他跟自己一起携带了放映器材及胶片,到其他城镇去巡回放映。驹田的工作是影片和器材的“解说员”。在当时,干这类工作的年轻人,大都与那些卖狗皮膏药的相差无几,而驹田却被认为是一名才华出众的解说员。且不提去听他的讲解表演了,单是为了听他说话就能挤得人山人海。他的天分在于能将夸大其辞的陈腔滥调,犹如古典文乐的章回韵赋一般侃侃道来,给人“诗”一般的感动,让观众们为之陶醉。不久,国内就有很多竞争对手开始模仿他了。其讲解风格后来经过“辩士^⑥”们的不断锤炼和提高,在无声电影时代的日本久盛不衰。

驹田过了桥,朝左一拐,来到六区的繁华街。他穿过人群向常磐座^⑦走去。在这里,当时最受欢迎的仍然是歌舞伎。附近有可供歌、舞、剧联合演出的珍生馆(不久改名富士馆)。其对面就是日本最早的常设电影院,即所谓的电气馆。各自的广告招牌上都画有曲艺、大力士、舞剑者、杂技表演、狗技表演、“活木偶”剧等宣传画儿。珍生馆以前也曾放映过电影,可是因为浅草的观众眼界太高,嘟囔说那昏暗的、忽闪忽闪的银幕已经够多了,看腻了,所以这里的放映就无法再继续下去了。还有位于街口的第一共盛馆,是专营滚球的场所。舞台上,表演者站在直径一米的圆球上,表演精彩的平衡舞,时而玩手球,时而吃面条,甚至还时不时地跳滑稽舞,极受欢迎。

在常磐座门前,聚集了很多热切等待开馆的人。大门口外,交叉竖立着两杆高大的太阳旗。道旁招牌上写着“特大号征俄活动照片^⑧! /空前实况! 壮烈勇猛! 惊心动魄! /解说员:颇为非常博士驹田好洋”^⑨等字样。做买卖的也趁机穿梭于人群之间,抢卖着那些印有小小太阳旗图案和“必胜”字样儿的陈货。而等待开场的人们则兴致勃勃地谈论着乃木将军^⑩、波罗的海舰队^⑪、二百三高地等要闻。

然而,这场开始于2月,起初被认为前景乐观的战争,进入10月却变成了血腥的恶战。海军的全面封锁和乃木将军的陆上进军,并未如期攻陷旅顺,而且二百三高地的俄国守军也是久攻不破。甚至谣言四起,说日军许