

A woman in a dark kimono with a wide, patterned obi belt walks towards the camera on a paved street. The ground is covered with fallen autumn leaves. In the background, there are trees and a building with a sign that reads "田代口" (Taguchi).

成瀬巳喜男の电影

女性与日本现代性

〔加〕凯瑟琳·罗素著
张汉辉译

成濑巳喜男的电影

女性与日本现代性

「加」田・田端・罗素 著
张汉 译

图书在版编目(CIP)数据

成瀬已喜男的电影/[加]罗素(Russell, C.)著;张汉辉译. —上海:
复旦大学出版社, 2014. 10
(卿云馆)
书名原文: The cinema of naruse mikio
ISBN 978-7-309-10935-1

I. 成… II. ①罗…②张… III. 成瀬已喜男(1905~1967)-电影评论 IV. J905.313

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 195773 号

上海市版权局著作合同登记号: 09-2010-402

The Cinema of Naruse Mikio: Women and Japanese Modernity
Catherine Russell
ISBN 978-7-309-10935-1
© 2008 by Fudan University Press



成瀬已喜男的电影: 女性与日本现代性
[加]凯瑟琳·罗素 著 张汉辉 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
常熟市华顺印刷有限公司

开本 890 × 1240 1/32 印张 19 字数 485 千
2014 年 10 月第 1 版第 1 次印刷

ISBN 978-7-309-10935-1/J · 253
定价: 48.00 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

内容提要

作为最多产、最受尊敬的日本导演之一，成濑巳喜男（1905—1969）在1930年至1967年间，拍出了89部电影。成濑是一位片厂导演，以不超支和按时完成电影拍摄而闻名。在他漫长的电影生涯里，他执导了风格各异的情节剧，在调子上秉持一种非凡的连贯性。他的电影，或根据文学作品改编，或根据原创的剧本拍摄，背景大都设定于当代的日本。成濑的许多电影属于“女性电影”。它们以女性为主角，描绘女性的激情、失望、乏味的生活和她们的生存境况。尽管成濑或他的电影观众都不认为她们是“女性主义者”，然而他的电影却一再地强调（如果不说是挑战的话）了日本社会的僵化的性别标准。考虑到围绕着成濑电影的复杂的历史和批评议题，对导演的全方位研究需要一种创造性的和跨学科的方法。罗素通过追溯成濑在日本影评界的接受情况，并利用哈里·哈鲁图尼安、米莲姆·汉森以及瓦尔特·本雅明的文化理论，指出成濑的电影是日本现代性的关键文本，它们既描述了日本女性在公共领域中所扮演的不断变化的角色，又描绘出了一个都市的、工业化的、被大众媒体浸染的社会。

中译本说明

一、本译本根据*The Cinema of Naruse Mikio: Women and Japanese Modernity*一书译出，著者为Catherine Russell，出版社为杜克大学出版社（Duke University Press），原出版时间为2008年。

二、成濑巳喜男导演的作品的中文名，并无统一的译名。本书中涉及的成濑导演的电影名中译，主要参考了香港的日本电影研究者厉河先生的译法，谨向厉河先生及提供相关资源的汤祯兆先生致谢。

三、本书注解，除了原书注释外，译者对了解本书的内容需要的一些专有名词，如纯电影剧运动、白话现代主义、刻奇、小林秀雄等，作了必要的注释。除标明“译注”之外的注释，如没有特别声明，均为原注。

四、因为时间精力有限的缘故，原书的索引改为现在书后附录的译名对照表，仅供参考。

推荐序一 成濑高峰配

凯瑟琳·罗素(Catherine Russell)在《成濑巳喜男的电影：女性与日本现代性》(*The Cinema of NaruseMikio: Women and Japanese Modernity*)中,基本上是以成濑电影中的女性角色为本体出发,来一次重新检视成濑镜头下“女性电影”的含义。我边看边不禁在想:有没有可能从与女演员合作的角度切入,去为以上的命题带出新角度?

在芸芸与成濑长期合作的女星中,高峰秀子被公认为成濑镜头下最光芒绽放的女神。在高峰秀子离世后出版的《高峰秀子——魅惑的五十年》(2010年3月初版)^I中,载有高峰自选的十三出个人代表作,有三出是成濑巳喜男的作品,分别为《浮云》(1955)、《女人踏上楼梯时》(1959)及《放浪记》(1962),在高峰曾合作过的导演中数量独占鳌头的第一人。成濑爱用的另一女优中北千枝子(曾饰演《浮云》中富冈之妻)在回忆中亦曾指出,导演不擅言词,对于不接受的演出,往往只会不断下令再来一次,有时候彩排数十次的情况也不罕见,在《流逝》(1956)^{II}中便曾令冈田茉莉子及山田五十铃彩排至一个地步,连他人角色的对白都变得自然而然地直念出来!相对而言,高峰秀子却与众不同,尤其在她出任主角的作品中,她的直感特别锐利灵敏,往往彩排一次,成濑就表示可以直接拍摄(《成濑巳喜男》,电影艺术社,1995年1月初版)。任谁都会认为成濑与高峰属心有灵犀的绝配拍档,

I 内地的节译简体版改名为《从影五十年》。——译注

II 在本书中译为《流逝》。——译注

而这正是我认为两人关系有趣地方所在的出发点。

事实上，他们在银幕下并没有什么往来，正如凯瑟琳·罗素在书中曾引述高峰秀子对成濑为人的综述：“成濑巳喜男先生是个沉默寡言的人，言谈至少得给人一种阴险的感觉。”由此也可推想出彼此在现实生活的交情不过尔尔。那其实缘自一次在东京千石三百人剧场所策划的“成濑巳喜男特集回顾”，当时高峰秀子接受佐藤忠男的公开访谈，提出了不少她对成濑为人及作品的看法（《成濑巳喜男》特集Part One，三百人剧场，2006年10月）。可是不久之后，当莲实重彦与成濑长期合作的摄影师玉井正夫进行深入访谈，后者便毫不客气驳斥高峰的说法，他直言对成濑寡言的印象，乃高峰的主观作祟，成濑灌酒后与他高谈阔论的次数多不胜数。更重要的是，他明言成濑对高峰没有什么好感，只不过看得起她的演技吧，就只是演技而已（原文刊于Lumiere第6期，1986年冬季号；以上据厉河的译文，见第十一届香港国际电影节《成濑巳喜男回顾》特刊，1987）。

重提两人的龃龉，目的是想指出即使在来往不合的背景下，这种“表里不一”的银幕与现实的差异错位，仍然可以说对两人的合作全无影响，甚至即便如此，成濑对高峰秀子的女优之路仍是充满热忱地关注爱护，致力把她推上演艺生涯的事业高峰。两人首次合作的作品是《巴士售票小姐秀子》（1941）——不过先前两人所经历的成长背景，好像正好有一种冥冥之中的微妙契合。高峰秀子童星出身，她在1929年以五岁的稚龄进入影圈，于十二岁前的童星期早已出演约四十出作品，是松竹麾下摇钱树。但正如冯嘉琪在《高峰秀子的演艺人生》中所云，因为在松竹终年拍戏，没有机会上小学，一直求学心切。1937年被东宝监制藤本真澄以让她入读女校为条件罗致到东宝前身的PCL（Hkinema第16号，香港电影评论学会出版，2011）。反之，成濑自1927年入松竹，当城户四郎认定“松竹不需要两个小津”后，便很清楚知道在松竹待下去也不会有前途。所以即使在松竹于1930年已冒头成为导演，但1934年已落实转籍至PCL发展。据田中真澄在《成濑巳喜男》

中指出，成濑在松竹的导演群中地位最低，排名最后，属所谓的“导演补”，月薪连一百日元都不到；反之转至PCL后，月薪为三百日元，另外每写一剧本再收一百日元，所以无论从任何角度而言转籍均属明智之举。两人的影圈路，均是始于松竹而创业于东宝——一起在PCL重新开始，更加需要证明自己的才华实力，令光芒更耀眼夺目。高峰秀子之于成濑已喜男，就如田中绢代之于沟口健二，又或是原节子之于小津安二郎，均需要天造地配的结合，才得以把两人起伏与共的艺术生命推展至更高的另一层次。

回头再看上文提及的《巴士售票小姐秀子》，高峰秀子饰演的小驹，是一辆巴士的售票员。但由于巴士公司只有此辆破旧巴士，乘客又不多，老板早已伺机打算把巴士出售结业。小驹与司机园田（藤原鹤太饰）努力构思救亡的方法，前者拜托作家写下广播文章，自己积极学习锻炼，希望可以提升巴士的吸引力。可惜因为一次交通意外，令小驹受伤了，即使后来痊愈，兼且宣传语已练习得滚瓜烂熟，但老板在背后早已和买手谈妥出售巴士的事宜了。这是成濑首次与高峰合作的电影，但内里有多重意义值得思考。首先，众所周知成濑一向喜欢拍摄室内景及于露天布景中拍摄，然而面对高峰秀子此种阳气满溢的女优，于是也选择在甲府作外景拍摄，显然想高峰可以在充满信心的环境中作尽情的发挥。事实上，高峰秀子此时正值少女期，她其中之一的代表作《马》（山本嘉次郎导演，1941）正是让她在大自然中饰演养马少女，在雪地及草原上奔驰而令观众留下深刻印象。

其次，是高峰当时正处于少女期的尴尬阶段，她本来就是日本著名的童星，于1929年在野村芳亭的《母》中出道后，便一直拍戏不辍。佐藤忠男形容高峰风格的关键词是“茶目”（即逗笑、淘气、诙谐），而且日本影坛也常以美国童星莎莉谭宝（Shirley Temple）¹作对照（见《高峰秀子——魅惑的五十年》），反映出她当时的受欢迎程度。然而成功

I 内地译秀兰·邓波儿。——译注

的童星履历,无论中外往往都是妨碍演员再上层楼的巨石,高峰也不例外,于少女期已在观众心目中形成先入为主的印象,而使得演员生命受到一定局限。所以在少女期的作品中,高峰不断被派演阳气少女的角色,又或是重复她边唱边演的杀手铜(如1939年石田民二《摘花日记》、1940年千叶泰树《加油队长秀子》、1940年石田民二《钓钟草》、1942年山本嘉次郎《希望的青空》、1946年佐伯清《阳气女》及1947年阿部丰《星与爱存》等),简言之都是些没有什么人生体验,欠缺内涵的角色。而成濑反过来则用心思考,如何令高峰可以在女优之路有更深远的发挥机会。《巴士售票小姐秀子》正是为高峰设计的自我投射角色,小驹的阳性本质,并没有被规范局限而沦为仅供逗人发笑的功能上,而是延伸出她如何自我学习提升的正能量上去。更重要的是,成濑更聪明地把自己与高峰的处境,隐喻在巴士身上。破旧的巴士本身正暗喻松竹的保守风格,藤原鹤太当然正是一新牌司机,情况就如成濑于松竹的情况相若,而高峰期待努力学习的热忱,也恰好在松竹得不到响应,于是才要转籍至PCL,到最后两人无论怎样付出,也得不到老板的认同,甚至有被出卖的感觉,可以说把两人在松竹日子的心声曲折地隐隐道出。而两人在银幕上唇齿相依的关系,也不妨说从首作开始已牢牢地建立起来。

我想进一步说明以上的分析绝非过度诠释,事实上在同时期起用高峰秀子的其他大导演作品身上,一旦加以对照就能够更清楚看出端倪。以同时爱用高峰秀子的木下惠介为例,他与高峰合作的《卡门归乡》(1951)正好是一叫好叫座的作品(日本第一出彩色电影)。然而综观全片,高峰秀子基本上不过重复过去讨好观众的招数,只不过角色由淘气小鬼,变成为头大无脑的单纯少女(其实当时高峰已27岁,有一定的“超龄”成分),何论载歌载舞部分更和上文提及的作品如出一辙。简言之,对高峰秀子来说,那属“回顾”远多于“尝新”的电影试练。即便在小津安二郎的《宗方姊妹》(1950)中,高峰饰演的满里子其实仍脱离不了为姊姊节子(田中绢代饰)打气的角色,她为节子没有逃离不

成器的丈夫，重投旧情人怀抱而不忿，并以此来突出两代人的思维模式及精神形态的对立情况。然而在小津的镜头下，满里子作为不谙世情入世未深的少女代表，仍是清晰可见可感的，与其说高峰有进一步发挥演技的机会，倒不如视为她作为新一代女性的代表人物，更准确地被纳入小津世界观中，并被明确点出于人生历练上的局限来加以规训。

所以我不得不提成濑高峰配的代表作之一《放浪记》（1962），本书中凯瑟琳·罗素对此作有较多偏执的负面看法，读者宜小心阅读。有趣的是《放浪记》中，由童星期于五所平之助的《新道——前篇·朱实之卷》（1933）及《花笼之歌》（1934）中，早已出任田中绢代妹妹的角色，而到了《放浪记》中终蜕变成母女了。成濑起用高峰秀子出演日本著名女作家林芙美子，正好看中了高峰不少出色的个人特质，而加以在镜头下予以发挥。高峰在《放浪记》中以女侍的身份表现载歌载舞的片段，正好是成濑对历来喜欢高峰相若表演片段的肤浅成分予以狠批的设计。当芙美子表演完毕后，酒馆老板娘便把小费塞进她手里，清楚点明一切不过是现买现卖的交易而已，背后带来的讽刺是高峰数十年来深入人心的“茶目”表演，从来都是“买卖”而已，大家不要继续被所谓的阳气活力所自我迷醉了，而与此同时当中所谓的纯情能量，其实换了一个场景，也同样适用于酒场中（甚至属于男女色道中的买卖），观众请不要再精神分裂视而不见了（可以此作为对《卡门归乡》式高峰演绎法的回应）。

更重要的是，芙美子作为新女性的代表从来没有褪色，她对酒馆中的其他女侍仗义疏财，面对他人面对母亲求财的到访，纵使自己时常赤贫如洗，她二话不说便慷慨解囊，可是面对亲母却诸多顶撞，成名后更处处规范亲母的举动。成濑看透的是人生的复杂性，他眼中的新一代并非不谙世道，而是现实的复杂程度，再不可以用创作人自身的世界观来予以作统一规范，背后所深藏的起伏既互通于时代脉络，同时也正好属趣味所在的地方（可以此作为对《宗方姊妹》式高峰演绎法的回应）。

最后要回头说到成濑冷峻的目光所在，他精准地看到从高峰秀子

及林芙美子的重象上，日本新女代如何摩登化的可能。她们两人从来都被经济压力所缠绕，《放浪记》正是林芙美子吃苦挨穷的文字记录版本，而高峰从小便要供养父母及养父母，她与松山善三结婚时，甚至连一切婚礼的费用都要向人筹借张罗。但成濑看准了日本经济转型中最深刻的一点，摩登女性的确成为新涌现的族群，然而那不是传统西方女性解放过程中，所谓透过生产条件的改变，从而提供了更多女性就业机会，然而再逐步提升经济地位的线性方向。是的，城市的转型的确提供了女性可以苟存的生活空间，但成濑捕捉的是女性的自主度其实是与贫困度相互挂钩——简言之，就是越贫困才可以得到越大程度的自由，不用受源自父母丈夫的家庭乃至世俗的压力所羁绊，当然代价就是对严峻的生活艰苦对抗。《放浪记》最后拍下芙美子名成利就后的场面，清楚显露出来自家庭（亲母）及世俗（不同人及团体的求助）的缠绕，令本来生气勃勃变得奄奄一息的晚年景象。成濑既为高峰的演艺事业多作思量，同时亦借她的力量来成就建构日本新女性的形象，这正是我佩服敬仰的地方。

以上是我尝试从导演与演员搭配的角度，去提供如何看待成濑处理“女性电影”的方向。成濑和高峰从无深交，甚至在玉井口中并无好感，但竟能够为高峰的演艺生涯诸番考虑，而且合作无间。事实上，高峰秀子若然撇除了和成濑伙伴的作品，我深信她的成就地位远远不可与今时并语。而与此同时，在演员与角色的契合上，亦同时流露出对日本新时代女性的思考，相信仅此已足以让我们反复思量玩味。

汤祯兆

推荐序二 成瀨电影中的女人们

我曾经以为，除了小津安二郎，成瀨巳喜男是我最喜欢的日本导演。但我对成瀨有过一个负面看法，那就是他那种温和而多少有点自闭的性格，使他的电影呈现出一派消极色彩，这比小津导演那种“人生就是如此，家庭终归要解体，老去的父母必须要独自承受寂寞”式的哀叹要更悲观，更加宿命。然而五年后的今天，当我重看成瀨最著名的影片《浮云》和其他一些由高峰秀子等人主演的成瀨影片时，却深受触动。几年前我曾经写道：成瀨片中的女性表面随波逐流，但无论在怎样困苦折堕的环境下总有一种生之信念，那时我并没有真正领悟到这句话的含义，而这才是成瀨最令人感动的地方。

我对成瀨一见钟情的电影并不是他的经典名作《浮云》，而是《饭》。小津安二郎电影中的原节子很完美，可是原节子在《饭》里，美好到让人难忘。所以凯瑟琳·罗素在《成瀨巳喜男的电影：女性与日本现代性》里说，原节子在该片中的“表演远远超越了她在小津的电影中闻名于世的面具般的笑容”，可以说是很有见地的。小津导演从来都将合适的演员作为道具安置在影片中，这和他电影的高度风格化有直接关联。但对成瀨来说，他最关心的是活生生的人。原节子是日本电影史上的传奇，她像嘉宝一样神秘，她的美很难用言语形容。《饭》绝非一部完美的影片，令人惊叹的是，它却淋漓尽致地展现了原节子的美，让人感到，生活中确实有完美的女性存在。如果说我喜欢田中绢代是因为她的演技，喜欢高峰秀子是因为她充满活力和韧劲，那么我最喜欢原节子，却只因为她是好女子。她

2 成濑巳喜男的电影：女性与日本现代性

温柔的眼光让你觉得她什么都懂得，因为懂得，所以慈悲。感谢成濑，发掘出原节子的这一面。

回到《浮云》上，重看《浮云》，我将末尾高峰秀子和情人森雅之赴岛（其实也是赴死）的旅程连着重温了两次，忍不住热泪盈眶。

高峰秀子扮演的幸田雪子和森雅之所饰富冈曾是战时在越南一起工作的同事。影片开头，一脸疲惫的幸田雪子回到战败后一派萧条的日本，找到情人住处。主人公在回味往事时，出现在观众眼前的，是一个穿着洋装，光彩照人的形象：雪子从楼梯上走下，充满青春活力，就如同《乱世佳人》里的郝思嘉一般，美得近乎不真实。这是回忆中的雪子，恐怕从没真正存在过——现实越丑陋，他们在越南的恋情就越珍贵，正因如此，他们才得以逃避那满目疮痍的现实世界。

回到东京的富冈和雪子都心灰意懒，富冈想和雪子分手，忘掉那场已显得不合时宜的爱情。而对后者来说，这场恋爱已是令她生存下去的救命稻草。了无生趣的现实，因为有了爱人，哪怕是一个再怎么不堪，再怎么靠不住的爱人，也是让人活下去的动机。

尽管从一开始，我就意识到这是部杰作，然而只有在电影的高潮，也就是末尾雪子随富冈乘坐火车辗转踏上去往屋久岛的不归之路时，《浮云》的魅力才尽显无遗。富冈就像无赖一样勾引女性，把女性当成利用身体本钱可以好好活下去的动物，尽管嘴上说着内疚的话，却从不真正替女性着想。后来富冈因为工作缘故，打算去条件简陋艰苦，连电都没有的偏远小岛，雪子在听说后一再坚持同行，哪怕一个月，最终一齐上了火车。成濑以激动人心的配乐赋予这一幕以壮丽的色彩。山田洋次去年的重拍片《弟弟》，据说多处都在向日本的经典老片致敬，我疑心末尾弟弟的死，那庄严的调子也未尝不是受了《浮云》的影响。

人生是充满悲剧的，“花的生命短暂而痛苦”（片尾打出字幕）。诚然，成濑和对《浮云》小说原作者林芙美子“相近的人生经历”，造就了他们对“人生的悲观消沉的看法”，然而《浮云》的魅力却在于，成濑没

有仅仅停留在这种宿命式的哀叹中。他打量着这对被命运以及女性的坚持捆绑在一起的情人,对于抛弃女性自尊,一边抱着求死之心、一边追逐无法重来的爱情的雪子,他感同身受。他怀着崇高的敬意表现他们最后的旅程,这是对生命本身的致敬,而这种敬意贯穿了影片的末尾部分。

雪子从情夫身边偷钱逃出,与情人相会时怀抱必死之心,但死也要死在情人身边。当雪子真的“求仁得仁”,在屋久岛重病身亡,富冈给她抹上唇膏,在煤油灯下细看雪子的脸,往事忽然涌现心头。他百感交集,痛苦地扑倒在雪子身上。至此,雪子可以瞑目了——她终于以她的死,使得富冈的情感升华,所以汤禎兆说“富冈最后终于成长”,真是解语。

这是有趣的一面——片尾往往是成瀨电影的亮点。成瀨和小津一样喜爱拍摄相似题材(后者更甚),女性在困苦的环境下如何生活下去是他永恒的主题。小津幽默而保守,而成瀨的影片虽然一派悲哀,女主角总是看透了生活和男人,结尾却未必比小津更苦涩,反而蕴含着力量。就像在《闪电》片尾处高峰秀子不满地指责母亲没有教育好子女,同时责问她难道心中只有子女,没有自己的生活——女儿对家庭的失望早在电影开始不久我们就意识到了,然而令人感动的是,成瀨,或者说成瀨影片中的女性很少停留在这层不满上,所以母女相对哭泣之后,竟然如同雨过天晴般又相对笑了起来。正如凯瑟琳·罗素所说,这一段是“成瀨全部作品中最为精彩的场景之一”。而这种倒转一笔、“破涕为笑”的特点,往往是典型的成瀨式片尾,就像在《晚菊》中阿富和玉江的子女都在成年后离开母亲,两个老女人喝得大醉,整夜难以成眠。第二天阿富模仿过路女性扭着屁股的“梦露”姿势走路,让玉江大笑,一扫之前那悲伤的气氛。而《女人踏上楼梯时》、《娘妻母》等电影的结尾,也都有这种令人心中一动的情节出现。

成瀨的女人们从一开始就不心存幻想,就像《浮云》中高峰秀子说

4 成濑巳喜男的电影：女性与日本现代性

“从来没有什么神的力量”，到最后却也没有想过放弃。张爱玲说：任何深的关系都使人容易受伤，在命运之前感到自己完全渺小无助。我觉得没有宗教或其他思想体系的凭借而能够禁受这个，才是人的伟大。这话正可以拿来形容成濑电影中的女人们。

胡 晔

致中国读者

很高兴地得知本书被翻译成了中文。尽管我没有机会看到本书所涵盖的时期（1930年到1967年）的许多中国电影，我却相信两者之间存在重要的方法论上的接触点。这并不是影响的问题，而是现代性和批评方法的问题。我希望我对成瀨已喜男电影的研究将有助于研究中国电影的学者们找到表达他们的电影以及将他们的电影进行语境化的方法。

构成我对成瀨的研究的核心的白话现代主义观念，是由米莲姆·汉森提出的，部分是对1930年代的上海电影的回应。汉森反过来受到她的学生张真的启发，张真的极具创意的作品《银幕艳史：上海电影1898—1937》（*An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1898—1937*）将中国早期电影置于一个更为宏大的现代性的景观中进行定位。汉森和张真注意到电影在大众文化的脉络下创造出具有解放意义和进步的推动力，以及隐含于现代性中的标准化的方式。白话的观念指的是在主要借自好莱坞的电影叙事形式中，传统和本土的形式和话语持续地扮演的角色。在近期的一篇文章中，汉森本人注意到中国和日本1930年代的电影存在着相似之处，在于它们“对现代生活和现代主义美学的同样关注——对日常、类似的主题性议题、风格化的趋势和电影文化的构造方面的强烈关注”¹。

I Miriam Hansen, “Vernacular Modernism: Tracking Cinema on a Global Scale,” in *World Cinemas, Transnational Perspectives*, Nataša Đrovičvá and Kathleen Newman eds. (New York: Routledge, 2010), 293.

和汉森及张真的著述一样，我的著述在很大程度上受到瓦尔特·本雅明的影响，他将现代性理解为一个具备乌托邦潜力和历史性危险的复杂进程。被电影所象征的感觉的光谱（sensorial spectrum）为梦幻和日常生活的延伸体验提供了一个丰富的空间，然而大众文化的受规章约束的标准化非常容易受到极权主义的政治力量的伤害。白话现代主义提供了承认电影作为环球城市的文化形式存在着进步要素的重要方法。本雅明注意到现代性涉及了日常生活形态的变化，而经济的、社会的和技术的变化中也存在一个感官的维度。他将电影看作是一个媒介，既是现代性的产物，同时又是市民可以参与其变化潜力的最好的工具。

在中国和日本，以及世界的其他地方，电影提供了对女性进行再现的文化空间，既挑战传统的文化形式，又为新的主体性提供了具有解放意义的空间。不只是女性，而且是所有的人大概都从好莱坞的模式学习到：日常生活是可以改变的。以当代为背景的电影，以其布景和化妆、照明和语言将日常的局限推进到新的和怪诞的维度。对背离传统性别角色的女性，以及对面临着经济和浪漫的挑战的并非勇士而只是城市居民的男人的刻画，提供了与城市观众的身份认同相重叠的身份认同。

长期以来，电影研究关注的是艺术电影的美学和正典，尽管像成濑这样的电影制作者毫无疑问属于这个正典，然而作者论的分类和与好莱坞没有关系的形式美学不能公平地对待他的作品。数十年来，关于国族电影的学术成果关注的是民族文化的独特性，无法认识到民族文化风格和无缝剪辑与叙事的好莱坞规则之间的混杂是一项重要的文化发展。现代性并不简单地是对西化的投降，而是跨越全球适应于本地的文化形式。电影可以说是处于许多可选择的现代性的最前沿，在这些现代性中，本土的语言、演员、故事、场景和美学传统对通俗文化起了促进作用。再现的技术和商品化或许可以来自别处，然而制作者和消费者则不可能。