



「满映」 电影研究

古市雅子(日) 著

被掩盖、被忽视、被遗忘……

『满映』——世界电影史上一个暧昧却独特的存在。

日本学者首度解密珍贵文献，告诉你一段不为人知的银色史话。

『满映出品』究竟是中国电影还是日本电影？

李香兰是玫瑰，还是毒草？

日本影坛社会批判派大师内田吐梦在『满映』做了什么？

长影厂的建立有日本人的功劳吗？

日本留给满洲的除了伤痛还有什么？



九州出版社
JIUZHOU PRESS



「滿映」！

電影研究

目次

一、滿映的成立與發展

二、滿映的電影政策

三、滿映的電影藝術

「满映」 电影研究

古市雅子（日）著



九州出版社
JIUZHOU PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

“满映”电影研究/ (日) 古市雅子著. —北京:
九州出版社, 2010. 9
ISBN 978-7-5108-0612-4

I. ①满… II. ①古… III. ①电影史—研究—东北
地区—1931 ~ 1945 IV. ①J909. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 156359 号

“满映”电影研究

作 者 (日) 古市雅子 著
出版发行 九州出版社
出 版 人 徐尚定
地 址 北京市西城区阜外大街甲 35 号 (100037)
发行电话 (010) 68992190/2/3/5/6
网 址 [www. jiuzhoupress. com](http://www.jiuzhoupress.com)
电子信箱 [jiuzhou@jiuzhoupress. com](mailto:jiuzhou@jiuzhoupress.com)
印 刷 北京嘉业印刷厂
开 本 710 毫米×1000 毫米 16 开
印 张 15
字 数 262 千字
版 次 2010 年 9 月第 1 版
印 次 2010 年 9 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5108-0612-4
定 价 38.00 元

★版权所有 侵权必究★

序

李道新

跟古市雅子的相识，完全因为电影历史的机缘。

那是在我刚从首都师范大学调到北京大学不久，古市雅子就来找我，探讨有关“满映”和李香兰的事情。缘分就此展开，一晃已近10年。10年间，在古市雅子的导师严绍盪先生的邀约之下，我相继参加过古市雅子的硕士论文答辩和博士论文预答辩，都是关于李香兰和“满映”的选题。其间，还带着古市雅子的论文与书稿咨询过相关专家、学术期刊和出版机构，力图在此领域推动多样研究。当然，由于特殊原因，我的热情颇高但每次收效甚微。

现在，古市雅子已经留在北京大学任教，成为我的同事；她的书稿《“满映”电影研究》也将在中国以中文出版。于她于我，这都是大事。

在我看来，由一个在北京大学比较文学与比较文化研究所接受了10多年高等学历教育的日本学者来完成一次新的“满映”电影研究，这本身就是一种跨专业、跨媒介、跨国别与跨文化的学术实践与文化生产。对于“满映”这种极为复杂的历史文化现象，特别需要以这种开放的跨界姿态认真地介入。只有这样，才能期待在如此特殊的学术领域中更少遮蔽，进而营造更多对话与沟通的空间。

至于“满映”的特殊性，应该与对“满映”的性质的认定紧密地联系在一起。在相关领域的中国、日本与其他国家学者的著述中，对“满映”的性质均有不同程度的论及；但由于各种原因，不同国家、不同背景的研究者往往站在不同的立场上，给出了不同的观点和结论。正是这些不同的观点和结论，在中国史学界和电影界引发争议，甚至造成无法和解、感情挫伤的严重局面。古市雅子深知这一点，在进入具体的研究之前，就相当严肃地表明了自己的研究立场。她力图把“满映”当做“极其复杂”的政治实体和企业实体，把“满映”人当做“极其复杂”的个体，既从宏观上指出日本通过军事

进行领土侵略并通过电影进行文化殖民的险恶意图，更从微观上分析“满映”如何步步为营，不断改进自身，尽最大努力帮助日本进行军事侵略与文化殖民的全过程。我相信，对于中国学术界，这样的研究立场是可以接受并充满了期待的。

事实上，这本专著最令人期待、也最具原创价值的部分，正是在整合中、日等各方史料与研究成果的基础上，对“满映”所进行的一系列“微观”研究。应该说，在此之前，日本方面的“微观”研究已有不少著述，如坪井與的《满洲映画协会の回想》，佐藤忠男的《满洲映画协会》，以及山口猛的《哀愁の满洲电影》等，但古市雅子没有完全依赖和采信这些成果，而是充分重视中国学者胡昶、古泉在《满映——国策电影面面观》一书，芭人在《动荡岁月十七年——总摄影师王启民和演员白玫》一文中所提供的史实，以及“满映”中国职员张奕在《我所知道的“满映”》、《满映始末》等文章中所忆述的材料，结合“满映”时期印行的《满洲映画》、《电影画报》、《映画旬报》等电影刊物，就“满映”变迁历程、作品内涵及其与日据时期台湾电影、战后中国“东影”与日本“东映”之间的关系等等，进行了较为细致的分析和探讨。特别是从组织、用人、宣传和配放策略的角度，对“林显藏”时期的“满映”和“甘粕正彦”时期的“满映”进行了比较式的阐发。这样的研究，不仅丰富了细节、充实了内容，而且为中、日双方的进一步对话与交流奠定了一定的基础。

除此之外，这本专著还力图从叙事和影像的层面，对“满映”出品进行文本分析和文化读解。在第三章，便通过电影脚本陈述，对“典型国策片”《黎明曙光》予以解剖；随后，根据作者所能发现的影像，对《我们的全联》、《满洲帝国国兵法》、《煤坑英雄》等“启民映画”和《皆大欢喜》、《晚香玉》等“娱乐映画”予以细致的影像分析。从中，不仅可以看到古市雅子的用心和努力，而且显示出“满映”研究开始重视作品本身的新动向。

值得注意的是，在面对“满映”后期影片《晚香玉》的时候，古市雅子从影片内容、艺术质量和运作策略等多重视角进行分析研究，发现了这部“相当特殊”的“满映”出品通过“戏中戏”的抗争表达而形成的影史谜题。在古市雅子看来，《晚香玉》是伪满洲电影中一个独特的存在，其独特性在于，它可能是唯一一部有抗争意味的电影，曲折反映出“满映”中国职员与伪满洲国国民的艰难处境。当然，古市雅子也没有完全认定这部影片的抗争性，因为在她心目中，为什么会有这样的影片摄制出来并得以公映，当时的中国导演姜学潜究竟是怎样操作的，以及日本理事长甘粕正彦到底在想

什么等等，始终还是一个谜。谨慎地提出自己的观点并表达不能充分论证的困惑，这样的学术态度，无论如何也是值得提倡的。相信随着研究的进一步深入，古市雅子会就这样的问题拥有更加精彩的论述。

古市雅子的著作是用中文写就的，以中文而论，自然会有一些措辞和表达方面的问题。但在我看来，这已经很不容易。事实证明，在“满映”研究领域，古市雅子同样是一个独特的存在，具有不可替代的价值和意义。10年来，古市雅子已把自己最难忘的求学生涯献给了北大，把自己最美丽的青春岁月献给了“满映”。希望在东京和北京之间，古市雅子仍然快乐地生活，忙碌地穿行。

目 录

绪 论	1
第一章 日据东北时期电影统治机构的诞生	9
第一节 “满映”和“满铁”的电影活动	9
第二节 “满映”酝酿期:满洲电影国策研究会	12
第三节 “满映”的建立	18
第二章 “满映”电影垄断统治的发展历程	26
第三章 “满映”电影影像叙述的沉浮变迁	61
第一节 “满映”电影作品概述	61
第二节 启民映画影像分析	83
第三节 娱乐映画影像分析	95
第四节 “满映”电影作品当时评价	101
第四章 日据时期中国不同地区的电影与“满映”电影	107
第一节 “大陆电影联盟”的电影	107
第二节 “东北——台湾”的电影	116
第五章 中日两国“满映”遗留和历史影响	123
第一节 中国状况:东北电影公司——长春电影制片厂	123
第二节 日本状况:东横映画——“东映”	126
参考资料	131

附 录	145
附录一 相关法规	145
附录二 “满映活动年表”	151
附录三 娱民映画目录	158
附录四 启民映画目录	165
附录五 相关期刊目录	172

绪 论

研究目的

19 世纪末期，友好相交多年的中日两国之间开始了由日本发起的侵略战争。战争后期，日本不但整合了传统战争所必需的力量如军事、政治、经济、文化（报刊、杂志和广播），还将具有强大宣传攻势的新武器“电影”纳入战时国家实体当中，并且将电影作为文化武器的功用发挥到极致。“满映”^①就是伴随日本武力侵略的一个典型。

“满映”的全称是“株式会社满洲映画协会”，前身为 1933 年日本关东军支持成立的“满洲电影国策研究会”，延至 1937 年 8 月 2 日，“株式会社满洲映画协会”才在中国长春（当时的新京）正式成立。从 1937 年建立到 1945 年解体，“满映”共拍摄 110 多部故事片，200 多部纪录片和科教片，还发行外国影片数百部。

关于“满映”成立的目的，中日各有说法。按日本的说法，“满映”成立的目的是为了“电影教育”。如 1933 年日本大阪《每日新闻》社主管的“全日本电影教育研究会”在伪满洲召开“电影教育讲习会”以宣传电影教育的必要性，会上特别提出“满洲国文化之向上由电影起”的主张^②。此后，伪满首都警察总监向伪民政部警务司长提出的关于设立满洲电影研究会的文件中说到“根据目前国内（指伪满洲国）状况，通过电影来使国民了解国情，并通过教育性的影片来提高满洲国民的文化水平，乃是当务之急”^③。另外，1936 年 7 月以日本关东军和伪满警察为核心的满洲电影国策研究会提出的“满洲国电影对策树立案”中列出的第一条理由就是“目前几乎没有一部

① 日本和伪满各种“株式会社”仍用原名称。特此说明。

② 胡昶、古泉：《满映——国策电影面面观》，中华书局，1990 年，第 22 页。

③ 胡昶、古泉：《满映——国策电影面面观》，中华书局，1990 年，第 23 页。

电影适宜于指导教化满洲国民的，有识之士深感焦虑”^①。按中国的说法，“满映”拍摄的影片都是为日本和伪满洲国国策服务的，鼓吹“日满协和”，宣传日本帝国主义侵略政策，奴化中国人民的。不管是“教育”、“教化”还是“奴化”，“满映”的存在是为战争服务，在笔者看来，这是毋庸置疑的。

关于“满映”的追述或研究，至今为止，中日两国已经出版和发表了一些传记、回忆录、学术著作、逸史等书籍和文章，但是由于影像资料和文字资料的限制，也由于文化观、历史观及文化史观的影响，无论日本文化史学界，还是中国文化史学界，对“满映”电影作品的研究，仍然没有达到相应的广度和深度，所以“满映”时期电影作品的具体状况及其独特面貌，仍然隐晦难辨。

所以，鉴于两点主要原因：一是“满映”是一段中日双方都不可回避的重要时期，是世界电影史的一部分，其所遗存的影响在日本、中国甚至其他国家和地区至今仍然能感受到；二是深入了解“满映”也有利于在“某种连续性”中理解中国电影史和日本电影史。笔者力图收集、整理和分析更加丰厚的“满映”，以更为严谨的学术态度，在历史和现实的文化视野中，通过勾勒“满映”的总体面貌，剖析这一极为复杂的运行系统的运作方式，细究“满映”的当权者和当事人的活动群像和心路历程，深化对“满映”出品影片的感性认知，比较日本殖民侵略下的满洲电影事业、上海电影事业和台湾电影事业的异同，来更为真切地认识日本战时满洲文化政策的实施和效果。笔者希望这番努力能够对进一步理解 20 世纪日本文化史、中国文化史及中日比较文化史起到积极的作用。

先行研究

中日两国的“满映”研究按照研究视角和研究目标可分为以下三个阶段——

第一个阶段，“满映”时期（1937—1945）。这个时期的研究主要是日本人掌控下的有关“满映”活动的记述和国策的宣传。代表作有市川彩的《アジア映画の創造及建設》（1941）和津村秀夫的《映畫戰》（1944）。

日本国际映画通讯社的市川彩设立亚洲映画问题研究所，调查收集以“大东亚共荣圈诸国的映画事业”为中心的各方面的文化资料，最后将调查

^① 胡昶、古泉：《满映——国策电影面面观》，中华书局，1990年，第26页。

内容整理分类结成《アジア映画の創造及建設》^①一书。该书涵盖了日本、台湾、朝鲜、满洲国、中华民国、香港、南洋诸国以及太平洋诸国等区域的电影事业的相关内容。笔者认为,“日本映画界对外交涉史”是该书中最具有独创性的一部分;“中华民国”部分最为完善,因为详细总结了上海和重庆电影事业历史和现状,以电影企业为纲,内容涉及企业资金来源、电影工作者和电影作品名录、作品收益状况和社会反响、电影政策和电影审查、电影院相关数据(名称、地址、规模、观客层、收入等);而“满洲国”部分由于自身的电影事业没有“中华民国”发达,所以在区域调查中(除日本外)篇幅仅次于“中华民国”,位列第二,不过,尽管如此,这部分可以说是目前最易得到的最早的关于“满洲电影历史”、“满映”历史的最可靠、最基础、最系统的撰述。

朝日新闻社的电影评论家津村秀夫秉持映画是思想战、宣传战的观点写作了《映畫戰》(中央公論社,1944)一书。该书从回顾第一次世界大战中各国加强新闻、通讯、杂志建设进行思想大战的状况联系到日本映画的使命,简单介绍了日本对“大东亚共荣圈”的两大部分大陆(满洲、北支、中南支和香港)和南洋诸国当地映画事业的控制状况。第一部分从理论上为“映画战”正言,重点介绍德国的映画战的情况,是全书最为出彩之处。满洲部分并未涉及更为新颖的史料,但有利于初步了解。作为研究资料来说,书中的对人物、事实的评价的价值甚过列举材料本身的价值。如指出“满映”和日本的电影公司合作拍摄的几部娱乐电影在日本并不受欢迎的原因是日本电影界也有不对的地方。^②

第二阶段,“满映”解体后到上世纪80年代末。这一时期的研究特点是日本和中国都开始出现有关“满映”的回忆性文字和开展对“满映”史料的收集工作。从1951年筭见恒夫的《映画50年史》开始,相继出现了一系列有代表性的著述,它们是木村庄十二《新中国》(1952)、北川铁夫《マキノ光男》(1958)、大冢有章《未完の旅路》(1960)、岡本功司《ああ満洲》(1963)、岩崎昶编《根岸寛一》(1969)、角田房子《甘粕大尉》(1979)、坪井與《映画史研究19号—満洲映画協会の回想》(1984)、佐藤忠男《満洲映画協会》(1986)、藤原作弥、山口淑子《李香蘭 私の半生》(1987)、张奕《我所知道的“满映”》(1986)和《长春文史资料》的“满映”专辑等。

① [日] 市川彩:《アジア映画の創造及建設》,国际映画通信社出版部,1941年。

② [日] 津村秀夫:《映畫戰》,朝日新闻出版社,1944年,第79页。

日本方面，以原“满映”娱民映画处长坪井與的《満洲映画協会の回想》^①资料最为详尽，最类似“满映社史”。而藤原作弥、李香兰的《李香蘭 私の半生》由于李香兰的特殊身份和地位，其前半生能折射出的不仅仅是“满映”的面貌，也是“满洲”，甚至是“那个时代的中国”的面貌。

坪井與从“满映”创立到终战之日都一直在“满映”工作，这可能也是《満洲映画協会の回想》是“满映”相关书籍中最全面、最新颖、最好看、最有血气、最接近历史真相的一本书的原因。在书中，坪井與竭其所能回想自己曾经看到了解到的点点滴滴，所以该书涉及众多人物、事件，略显琐碎，但这也使之具有不可替代的价值——让历史里的各种人物活灵活现地展现在历史之外的人们面前以及让历史之外的人遨游在复杂的感情、背景、事件、评述、数据中，更准确地切近历史的脉搏。当然，由于是回想，也由于坪井與的编导身份，尽管坪井與依赖了大量的其他材料，他局限于从“满映”人的视角来叙述“满映”的方方面面，而没有能够脱开“满映”人身份来冷静地透视和评估当时的“满映”政策和更上层的日本大陆电影政策。

“满映”首席女演员山口淑子的传记《李香蘭 私の半生》是所有有关李香兰生平的著述中最充实、最可靠、最有代表性的著作。该书自1987年5月问世后，仅半年时间内就再版了12次，并于1988年被翻译成中文。该书从李香兰的出生写起直到1945年离开上海离开中国，披露了李香兰在“满映”时代的生活、工作情况，文笔优美，详略得当，细节丰富，脉络清晰，可算是一本上乘的文艺作品。除了对李香兰经历和“满映”的相关人物与事件的记叙以外，最有史料价值的就是李香兰回忆川岛芳子的章节。由于叙述是以李香兰的经历以及“满映”如何成功地塑造了“李香兰”和李香兰对历史的反思为中心，“满映”的大量事实未能呈现，书中只是零散分布一些影片回忆以及对“满映”人物的回忆。

另外，满铁弘报课电影制作所纪录片担当、后任满映编剧的岡本功司的《ああ満洲》、日本著名的左翼电影评论家、电影史家岩崎昶编《根岸寛一》、日本电影评论家佐藤忠男的《満洲映画協会》等也具有一定的参考价值。1985年，リブレポート出版佐藤忠男的《キネマと砲聲》是较有学术深度的一本著作。在这部深入探讨“满映”如何运作及李香兰如何被利用的电影史著作中，佐藤忠男体现出作为一个优秀的电影史学家处理材料的不俗能力。1986年，岩波书店出版的《戦争と日本映画》中有佐藤忠男的论文《満洲映

① [日] 坪井與：《満洲映画協会の回想》，《映画史研究》第19号，个人发行，1984年。

画協會》。该文重点分析了“几乎感觉不到日本的统治政策宣传要素”^①的两部影片——《龙争虎斗》和根据《聊斋志异》改编的《胭脂》。

中国方面,《长春文史资料》刊载了一系列“满映”中国职员对“满映”和“满映”生活的回忆。其中,演员张奕^②、演员转摄影的王启民、放映转摄影的李光惠、美术师刘学尧和配角演员贺汝瑜的回忆和受访记录^③具有相对重要的参考价值。

第三阶段,全面综合研究的新时期(上世纪80年代末以后)。这一时期的特点是中日双方的研究者出于不同的研究动机和研究兴趣而导致对同一批材料的认识和处理方式迥异,但是值得欣慰的是,两国研究者之间的交流日益频繁,甚至共享宝贵的材料,在互动中完成各自不同的历史书写。这一时期,日本方面“满映”研究代表人物是自由撰稿人山口猛,但同时学院体制之内也有些许零散的研究论述,以池川玲子《满映女性监督 坂根田鹤子》一文最有特色;而中国方面“满映”研究力量主要来自长春电影制片厂、长春档案馆、中国电影资料馆“满映”资料管理部门等,以胡昶、朱天纬和张学智为代表。就研究立场而言,日本方面或持中立或左或右;而中国方面对“满映”或“李香兰”的研究是作为“日本对中国文化侵略”的一个分支研究。

(一) 中国方面:以《满映——国策电影面面观》为代表

该书是长春电影制片厂工作者胡昶和古泉在迎“满洲事变(九·一八)”六十周年之际受《东北沦陷十四年史》编委会委托而写成的。这是中国方面关于“满映”第一本也是最全面的一本著作。序言中讲到整理“满映”历史的目的是,使各国人民看到“日伪统治者如何利用电影这种易于为群众所接受的艺术形式,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”,从而使各国人民“更深刻地认识伪满傀儡政权的反动性质”,“并了解伪满电影同伪满政治、经济的相互关系”。^④

该书将“满映”历史划分为五个阶段(建立、初期活动、发展期、后期生产和解体),并在此框架下条理清楚地罗列大量事实性材料和概括诸多影

① [日]佐藤忠男:《满洲映画協会》,《戦争と日本映画(講座日本映画4)》,岩波書店,1986年,第318页。

② 张奕:《我所知道的“满映”》,载《长春文史资料》1986年第1辑,总第12辑,长春市政协文史资料委员会发行。

③ 长春市政协文史委员会编:《长春文史资料总第17辑——长影部分电影艺术家小传专辑》,长春市政协文史委员会发行,1987年。

④ 胡昶、古泉:《满映——国策电影面面观》,中华书局,1990年,序言。

片内容,评价性内容较少,即使有,也多借鉴坪井與《回想》中的观点。总的来说,对“国策片”谈“用心险恶”或者“反动”等,对娱乐片尤其是中国编导组独立制作的娱乐电影或持保留意见或直接褒扬或温柔批判。

该书撰写过程中,著者得到日本人士森川和代、持永只仁和山口猛的帮助,在东北三省查找了大量报刊资料和档案资料,采访了许多当时健在的“满映”中国职员,还有很多长影同事协助搜集资料,相关史学专家都参与了该书的创作。所以,可以说它是一本里程碑著作。

不过,笔者并不完全同意该书序言中提到的一个观点。著者认为,“满映”电影活动“属于中国现代电影史的一部分,是我国(中国)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”。^①笔者认为,“满映”的电影活动是极为复杂的综合体,不能简单地“一刀切”为中国电影、日本电影。比较确切的说法应该是,“满映”电影活动是在日本外力作用下的不具合法性的“满洲国”的垄断性的电影传播过程。“满映”电影活动可清晰地划分为中国人的活动和日本人的活动。历史资料证明,“满映”中国编导所拍摄的作品具有他们自己的内涵。只要是中国人的思想所控制的“满映”出品的电影是可以被认为是中国现代电影史的一部分的;而大量的日本编导拍摄的电影,不管是典型的国策片、模仿日本片或他国片的影片,都应该视为日本电影史的一部分。

不管怎样,《满映——国策电影面面观》依然有其重要意义,影响力波及日本。1999年,横地剛和間ふさ子将该书翻译为日文,在日本国内发行,而这也促生了早稻田大学第一文学部日本现代史专业的大場さやか以《満州映画協会の役割とその影響》为题的毕业论文的诞生。另外,笔者在北京大学比较文学和比较文化研究所学习期间的硕士毕业论文《20世纪40年代日据东北时期的日本对华政策的考察——以“满映”时期李香兰出演的作品为中心》(2003)也把该书作为中国方面第一参考文献。

除《满映——国策电影面面观》一书之外,中国方面还有朱天纬的《日本侵略者蓄意制造的“李香兰”谎言》(1994)、张学智的《满映——日本对华文化侵略的铁证》(2003)和张奕在占有大量相关材料的基础上重新修改发表的《满映始末》(2005)。张奕在新书中或评或述或引地揭露了当时演员养成所学员的心理状态。对张奕为代表的“满映”中国员工而言,他们对“满映”的感情都很复杂。拥有不同的背景的他们,在被利用的过程中也成

① 胡昶、古泉:《满映——国策电影面面观》,中华书局,1990年,序言。

就了自我。张奕在书中忏悔、反思、揭露，但也提及“满映培养出一大批为艺术勇于牺牲勇于献身的演出人才，而且都是中国人”。^①

（二）日本方面：以山口猛为代表

有意思的是，在《满映——国策电影面面观》的撰写积极进行的时候，作为协助人士之一的日本自由撰稿人山口猛也同时开始了个人化的“满映研究”。

山口猛于1989年出版了《幻のキネマ“满映”——甘粕正彦と活動屋群像（梦幻的电影“满映”）》（平凡社），至1995年该书也重印了两次。该书与长影撰写有着明显的差异：一、从取材来看，山口猛的取材来源主要来自了解“满映”的日本人，在中国这边得到了王锦文、王启民、胡昶和吴代尧的帮助；二、从学术规范来看，山口猛在书后列出了上百本参考图书和近三十种报纸杂志年鉴；三、从行文来看，山口猛将满洲称作“母亲的国家”，整本书从对“满洲”的曾有的个人体验开始娓娓道来，将满映的历史置于日本历史和满洲历史之中，重点突出各种人物（根岸宽一、李香兰、牧野满男、甘粕正彦、王则、八木保太郎、内田吐梦等）的活动，以此种方式把握历史脉络；四、山口猛更加关注“满映”的延伸——东北电影公司的具体情况，而同样的主题下，长影的撰写公布了东北电影公司日本工作人员名单和返日前这批工作人员联名写给中国政府的感谢信。

1993年，山口猛又发表《擬制の王国としての満映》。这是一篇较为严谨的学术论文，研究视野更为开阔。集中探讨了“满映”中斡旋的种种矛盾，比方说，甘粕的立场和矛盾给“满映”带去的“变化”，电影制作人根岸宽一和牧野光男的艺术追求给“满映”带去的“变化”，屈服于“满映”的中国编导给“满映”带去的变化——使“满映”“非满洲化”等等；尝试种种“满映”相关的横向比较，如将“满映”和中华电影公司、华北电影公司比较，将甘粕正彦和川喜多长政比较，将满洲和上海比较等等。

2000年，山口猛出版了《哀愁の満洲映画——満州国に咲いた活動屋たちの世界（哀愁的满洲电影）》。很显然，“满映”影像资料的重新面世和大量其他相关新材料的出现（如王则问题）以及作者多年对“满映”的累积性思考是第二本著述诞生的直接原因。和1989年的写作相比，第二本书只关注“满映”问题，对内田吐梦、芥川光藏、王则、李香兰、甘粕正彦、“满映”真实影像资料等进行了更为深入的分析。

^① 张奕：《满映始末》，长春市政协文史资料委员会发行，2005年，第51页。

除了山口猛以外，日本电影评论家松田政男等也对“满映”有所关注。松田政男《満映 「虚構」のラビリンス》一文，受日本著名历史民俗学家山口昌男《「挫折」の昭和史》启发，在山口猛的“满映”先行研究资料的基础上，尝试用系谱学的方法来诠释“甘粕传说”。

另外，横地剛和間ふさ子的《満映 国策映画の諸相》译后记、池川玲子的《満映女性監督 坂根田鶴子》、大場さやか的《満洲映画協会の役割とその影響》和笔者硕士论文在内的四篇文章也为进一步认知“满映”提供了新鲜的材料、观点和研究方法。

横地剛和間ふさ子的译后记具有相当的参考价值。他们认为，在“满映”生产的娱民电影中可以看到中国编导和日本编导对满洲国殖民地人民的认识或理想的差异，认为应该重新探讨中国编导在极限环境下创造出来的进步作品，而且应该把“满映”研究范围从中国内地和日本扩散到中国台湾、朝鲜和韩国，因为“满映”出身者也活跃在那些地区或国家的电影界中。

池川玲子从女性视角感知和分析了被喻为“日本最早的女性导演”、“共荣圈唯一的女性导演”坂根田鹤子的“满映时代”。在占有大量先行研究资料的基础上，池川玲子的问题意识贯穿全篇，探究何以作为女性的坂根成为导演并成为“满映”导演，支配者女性是怎样用影像表述被支配者女性的生活，女性导演在拍摄女性题材的纪录片的过程中如何完成对男性导演支配银幕的对抗，并且用电影本体分析的方式细致解读了坂根的代表作《开拓的花嫁》，另外，日本启民映画和“满映”启民映画的使命也在坂根的创作中得到充分的展现。

大場さやかの论文使用了当时的电影杂志《映画旬報》、《満洲映画》上的文章来理解“满映”是如何利用和普及电影以及中国民众有何反应。而笔者的硕士论文是在掌握与李香兰相关的影像和文字资料的前提下，分析李香兰形象在中国和日本的不同，探讨李香兰的功和罪，并以李香兰的电影作品为中心考察“满映”的成就与失败。

我的研究立场

在进入具体的研究之前，需要表明笔者的研究立场。对于笔者而言，首先是将20世纪30年代至1945年日本在中国所进行的一系列政治、军事、经济和文化活动当做日本军国主义侵略中国的历史来看待的。笔者的创新观念主要来自对“满映”作品进行细致、深入的读解，并在这种读解中试图改变以往研究所秉持的历史观、文化观和电影观。