



日本无声电影钩沉

黄献文

摘要：国内的日本电影研究起步较晚，而日本的无声片迄今更鲜有文章论及。日本的无声片中有武士片、爱情片、伦理片、儿童片和青春片等，类型丰富，风格多样，几乎奠定了日本电影的雏形。它们开始摆脱草创时期歌舞伎舞台剧风格的影响，在写实主义的基础上大胆引进西方现代主义的表现手法，反映了广阔的社会现实，形成了新的美学形态，一批年轻的导演在此时脱颖而出，成为日本电影的中流砥柱。

关键词：日本无声电影；武士片；爱情伦理片；儿童青春片

日本有声电影的试制从 1920 年代后期即已开始，放映商东条政生制造出日本电影最早的腊盘发音设备——“伊斯特风”，并于 1927 年试拍了有声片《黎明》（不过，第一部真正的有声电影是 1931 年五所平之助导演的《夫人与老婆》）。但日本不像美国那样，有声电影一经诞生，无声片便销声匿迹，而是像中国，有声片与无声片双轨运行了相当一段时间。由于战争以及天灾人祸，日本的无声电影胶片很多都已毁损，完整保留下来的不多，我们现在能看到的只有不到 50 部影片（其中有些是断简残篇，不少是从民间和网上渠道得来），它们是：白井战太郎导演的《怒吕苦》（1927）。二川文太郎导演的《雄吕血》（也译为《巨蟒》，1925）、《逆流》（1924）。牧野省三导演的《豪杰儿雷也》（1921）、《忠臣藏实录》（1928）和《雷电》（1928）。牧野正博（1908—1993）导演的《浪人街》（1—2）和《崇禅寺马场》（1928）。长谷川申导演的《锂名银平雪候鸟》（1931）和《小雀岭》（1923）。沟口健二导演的《折纸鹤的阿千》（1935）、《唐人阿吉》（1930）、《泷之白丝》（1933）、《东京进行曲》（1929）。山口哲平导演的《鞍马天狗前后篇》（1928）、《鞍马天狗恐怖时代》（1929）。斋藤寅次郎导演的《儿女满堂》和《黎明之初》（1929 年）。伊藤大辅导演的《侠盗治郎吉》（1931）。池田富保导演的《弥次喜多善光寺詣》（1921）、《尊王攘夷》（1927）、《弥次喜多尊王篇》（1927）、《弥次喜多鸟羽伏见篇》（1928）。筑山光吉导演的《涉川伴五郎-雾岛山蜘蛛退治的场》（1922 年）。伊丹万作导演的《国士无双》（1932）。衣笠贞之助导演的《疯狂的一页》（1926）、《十字路》（1928）。村田实导演的《路上的灵魂》（1921），五所平之助导演的《伊豆的舞女》（1933）。成濑巳喜男导演的《小人物加油吧》（1931）、《非血缘关系》（1932）、《与君别》（1933）、《夜夜入梦》（1933）、《无止境的街》（1934）以及小津安二郎导演的 10 余部无声片^①。从这些陈旧发黄的影像中我们可依稀管窥日本无声电影之一斑。

一、叛逆的武士

在这些影片中，武士片占去了绝大部分。被称为“日本电影之父”的牧野省三（1878—

^①小津安二郎导演的无声电影共有 16 部，我们能看到的只有 10 部：《年轻的日子》（1929）、《东京合唱》（1931）、《我出生了，但……》（1932）、《青春之梦今何在》（1932）、《东京之女》（1933）、《非常线之女》（1933）、《心血来潮》（1933）、《我们要爱母亲》（1934）、《浮草物语》（1934）、《东京之宿》（1935）。

1929)在他五十岁大寿那年(1928年)执导了日本电影史上的里程碑作品《忠臣藏实录》。影片取材于真实的历史事件,描写受辱的浅野藩藩主因行刺礼宾大臣吉良而被处死。以大石内藏助为首的浅野家臣韬光养晦为旧主复仇,最后在主公坟前切腹以酬主恩。日本电影史上,《忠臣藏》题材电影总共拍了几十个版本,每次翻拍都灌注进了时代精神和导演的个体精神投射。牧野省三的《忠臣藏实录》可以说是对武士道精神最正统的影像阐释,因为武士道的核心就是“忠与义”。四十七武士明知前面是死亡,却又无反顾,慷慨赴死,忠肝义胆,直冲霄汉。正义与邪恶、忠与奸泾渭分明。但稍往里窥伺,在其下面仍然隐藏着一条反抗叛逆的暗线:四十七武士都是失去了主公、被抛离出体制之外的浪人,他们看似为主公复仇,实则是向体制挑战。1920年代中后期,一种具有无产阶级思想的“倾向电影”开始在日本流行,编导们站在底层和弱者立场描写社会黑暗,反映底层民众生活的悲惨,蕴藏着对现存政治体制的反抗与颠覆。这种思潮也影响到武士片,使得武士片往往将“社会批判毫不费力地隐藏于武士的盔甲下”^①。牧野省三的《忠臣藏实录》自觉不自觉地带上这种“犯上作乱”的时代精神的影子。

而下面几部作品则走得更远,主人公大都是被主公放逐、含垢忍辱、放浪形骸的浪人。他们的主公不是对下属爱护有加,而是趋炎附势,心胸褊狭,甚至荒淫残暴。由寿寿喜多吕九平编剧、二川文太郎导演的《雄吕血》被佐藤忠男誉为“日本电影青春期的作品”,描述年轻气盛的武士久利富平三郎在一次老师的酒宴上被富家子挑衅而被迫出手。势利的老师偏袒富家子,让平三郎受罚。事后,平三郎又被诬陷对老师的女儿存有邪念被逐出师门,背井离乡,屈从命运,随波逐流。善良被误解为软弱,忍让被误解为可欺,虎落平川,人见人欺,声名狼藉。即便如此,命运仍不放过他,直将他逼到死角。《鲤名银平雪候鸟》中的主人公银平暗恋着茶馆老板的独生女阿市,但阿市却偏偏与他的盟弟卯之吉两情相悦,私订终身。怀着深深的绝望,银平远走异乡,四处流浪。多年之后,回到故乡的银平得知卯之吉与阿市被地痞流氓勒索,为了那不曾泯灭的爱情和生来打抱不平的性格,银平出手相救,最后深陷囹圄。影片写出了为了心爱的人的幸福,不惜放弃一切的悲剧英雄的痛苦与悲哀。同类影片还有《逆流》。从上可看出,这些主人公原本善良正直,心地单纯,却不为世俗所容,被迫向恶浊的社会发出挑战,最后一个个被社会所吞噬。在这些影片中,女人是一个重要的能指符号,主人公怀着纯洁的爱情,但所爱的女子大都心已另属,他们只有浪迹天涯。在艺术中,女性从来都是社会的投影,女性的拒绝与倒向象征着社会对他们的舍弃与放逐。相比来说,伊藤大辅导演的《侠盗治郎吉》中的治郎吉则是一个敢于亮出自己身分,锄强扶弱,劫富济贫,单枪匹马向现存体制挑战的侠盗,也只有他是胜利者。与上面影片不同的是,正是女人的爱情在危难中拯救了他。《怒吕苦》以幕府末期基督徒武士与幕府军之间展开的一场生死之战为背景,描写武士灵之介在战场失利,恋人被杀,身患重病,身陷重围,以寡敌众,终于身陷囹圄,家破人亡。演员市川右太卫门以惊人的感染力演活了这个身败名裂的孤独武士的绝望与悲壮。至于《鞍马天狗前后篇》和《鞍马天狗恐怖时代》是描写幕府时代的尊王攘藩的故事,反映了广阔的社会和历史画面。总之,反抗、复仇是这些影片的关键词,它们所塑造的一大批为社会体制所不容的浪人组成的悲剧英雄系列,强烈的反抗叛逆精神和社会批判指向是1920年代中后期日本社会深刻的内在危机和郁积在人们心中的反抗破坏欲望在电影里的投射,也是20世纪二三十年代日本电影观众审美趣味的自然转换。当然,这些也与当时传入日本的美国西部片的影响有关,从这些主人公身上我们不难看出西部片中那一个个孤胆英雄的身影。

武士片似乎与生俱来就偏于悲情色彩和正剧风格,但下面的影片则皆以喜剧出之。牧野省三的儿子牧野正博(1908—1993)在他20岁那年导演了著名的《浪人街》第一回、第二回。两部影片片名相同,但故事情节各自独立。现在能看到的《浪人街》第一回只保留了片尾的高潮打斗部分。《浪人街》第二回仍以既好事又游手好闲的浪人为表现对象,用喜剧手法表现幕府末期沉沦底层的浪人们的日常生活,市井气息扑面而来,草根阶层生活跃然纸上,人物形象栩栩如生,带有很强的市民电影风味。与父亲《忠臣藏实录》采用当时最强大的明星阵容不同,《浪人街》第二回全部聘请当时年轻的无名演员担纲表演。以

^①唐纳德·里奇:《日本电影:艺术与工业》,吉林出版集团有限责任公司2010年,第52页。

《浪人街》第二回为代表，池田富保导演的《弥次喜多尊王篇》、《弥次喜多鸟羽伏见篇》，伊丹万作导演的《国士无双》，再加上牧野省三导演的《雷电》，或表现武士的狂妄自大，色厉内荏，或表现浪人的人性弱点，或表现相扑士在人情天伦与职业操守之间的尴尬，风格滑稽诙谐，解构了武士片的悲情色调，开创了一种全新的喜剧武士片。

日本电影“是从复制歌舞伎舞台剧开始的”^①，早期的武士片表现的都是英雄豪杰，在表演上沿袭了歌舞伎的传统，舞台痕迹明显，程式化色彩浓厚，扮演武士的演员往往只是从容不迫地挥刀舞剑，摆出武打招式即可，“与其说是战斗倒不如说是舞蹈的剑术”^②。即便到1920年代初，歌舞伎痕迹依然明显。如1921年由牧野省三导演的《豪杰儿雷也》中打斗场面就带有浓厚的歌舞伎色彩，武打招式完全是事先设计好、事先演练过的，与中国京剧的武打招式非常相似。该片是日本电影史上的第一部特摄片，运用了停机重拍技术，将剧中人与蛤蟆、蛇和蚯蚓等进行剪辑。然而，观众越来越不满足于这种花拳绣腿的歌舞伎模式，到1920年代中后期，武士片的写实主义被广泛采用，场面富于动作性，武打动作充满着一种动的力感，刀剑铿锵，血肉横飞。以《浪人街》第一回为例，演员们奔来跑去挥剑砍杀的场面配以三味线伴奏，加上辩士绘声绘色的现场解说，使打斗显得异常热闹有趣，而演员敬业的出色表演使得打斗场面非常逼真，让人如临其境。尤其是采用蒙太奇手法摄进旁观者的表情，使打斗场面具有很强的立体感。《忠臣藏实录》片尾那场雪夜厮杀更让人惊心动魄，热血沸腾。此外，与日本剑术一剑致命飘然而去不同的是，这些武士片中的武打大都是漫长的大杀阵，主人公身陷敌阵，以寡敌众，敌我双方如蚁群聚散，如蛟龙进退，场面宏大，波翻浪卷。短促的镜头转换，敏捷的蒙太奇手法，令人目眩的速度感和动作感，使得这个时期的武士片镜头流畅而富于生气，动感十足，与此前的歌舞伎武士片不可同日而语。

日本无声电影时代的武士片培养出了一大批超级电影明星，如尾上松之助、市川右太卫门、岚宽寿郎、片冈千惠藏、和阪东妻三郎等。

二、爱情与伦理

无声片的第二大系列是爱情片与伦理片。20世纪30年代初中期，沟口健二导演了数部表现女性命运的无声片——《折纸鹤的阿千》、《唐人阿吉》、《泷之白丝》、《东京进行曲》和《黎明之初》，尤其是《折纸鹤的阿千》和《泷之白丝》，几乎奠定了沟口电影的基本范式：“女人为男人的成功而辛劳，男人虽然会如愿以偿，但女人却不因此而得到报偿。”^③《折纸鹤的阿千》中的农村青年宗吉只身一人来到东京，在偌大的人海里，举目无亲，梦想破灭，自寻绝路时幸被阿千所救。两人脱离黑帮后，同住一个屋檐下，情同姐弟。为了宗吉能够完成学业，阿千不惜卖身，然而这一切宗吉全蒙在鼓里。多年后，宗吉如愿以偿当上了医生，而阿千却沉沦社会底层，病入膏肓，命若天壤。《泷之白丝》中美丽而好胜的水艺师白丝为了爱情，供心上人村越欣弥去东京帝国大学攻读法律，为了凑钱给欣弥，她不得不以身体为代价去借高利贷，但比生命还重要的钱半途却遭抢劫，她刺死了陷害她的高利贷主，身陷囹圄。而审判她的法官恰恰是她朝思暮想的爱人欣弥，白丝被处死刑，欣弥也受着良心的自责自杀身亡。不论是阿千还是白丝都是出污泥而不染，为了所爱的男子呕心沥血，甘愿牺牲一切的底层女性，在她们身上，姐姐、母亲、恋人三种身分或隐或显地融为一体。影片竭力描写她们的美德与悲哀，将对她们的赞美与忏悔之情交融在一起。仔细考察，这些影片有三类人组成：女主人公；“坏男人”——他们是陷害女主人公的黑帮头目、高利贷者等，代表着社会的强权和恶势力；男主人公，他们是社会的弱者，来自底层，在女主人公的资助与爱情的护航下，他们得以进入社会的上层。应该说，这些作品打上了导演很重的生活经历和情感的投影，因为沟口的姐姐就是这样一个为了全家去作艺妓，还要接济照顾他这个“终日无所事事、被邻居看做阿飞之流的”弟弟^④。沟口的母亲很早就去世，对于沟口来说，家姐既是姐姐又是母亲。从这些影片中的男主

①岩崎昶：《日本电影史》，中国电影出版社1981年，第16页。

②岩崎昶：《日本电影史》，第43页。

③佐藤忠男：《日本电影的巨匠们》，台北志文出版社1985年，第61页。

④佐藤忠男：《沟口健二的世界》，南方出版社2011年，第4页。

人公身上我们分明看到了沟口自己的身影,不过,吊儿郎当、“被邻居看作阿飞之流”的“我”变成了从逆境中奋发向上终于成功的有为青年,这可以看作是沟口在白日梦中对自己的期许和拔高。一句话,沟口无声电影中自传性的“我”在里面起了很大作用,几乎是三足鼎立中的重要支柱。然而,沟口后来的作品只剩下受难的女主人公和坏男人,而“我”的身影逐渐退隐。

无独有偶,小津安二郎的《东京之女》(1933)也是描写姐姐为供养弟弟读书,白天工作晚上做暗娼,弟弟知道后没法面对亲爱的姐姐竟会从事这么“低贱”的职业,终于自杀。佐藤忠男曾说这类题材电影的诞生有其社会原因,在明治维新后的日本社会,“贫穷子弟立下出息发迹心愿,其无理的努力就得加诸于家里的女人身上。为了使弟弟上大学,姐姐就去卖身”^①。只是沟口健二在生活经历和情感倾向的基础上将这点“扩大深化”罢了。

爱情片的另一名作是1933年五所平之助导演、田中绢代主演的《伊豆的舞女》,描写一段风雨路上的感伤邂逅,青春期一段朦胧而美好的初恋。但影片插入了过多的社会元素,投下了较浓的人性阴影,挤压和稀释了爱情的纯度。而且将“我”最后选择离开归因于不想耽误熏子的幸福(温泉旅馆老板决定将熏子娶为儿媳)也与原著不符。在演员方面,男主角过于高大强壮(下巴还有一道疤痕),少了原著中主人公那份忧郁、青涩、纯正的学生味。《伊豆的舞女》共有六个版本^②,相比来说1974年的西河克己版更贴近川端康成小说的风格。

在伦理片方面,1921年村田实导演了被誉为“日本电影史上里程碑式的作品”——《路上的灵魂》。然而,与其说是日本电影,不如说是高尔基的小说《在底层》的电影版以及西方基督教教义的视频演绎,从衣着、化妆到字幕、主题都与日本电影相去甚远。影片有两条线索,一条是与老父争吵愤而离家的游子杉野浩三郎一身落魄带着妻女回到故乡,在大风雪之夜又被老父赶出家门,冻死在雪野中。一条是两个刑满释放、饥肠辘辘的流浪汉鹤吉和龟三因为偷窃反受到主人家的小姐邀请参加圣诞晚会,酒足饭饱后重踏新的人生路。《路上的灵魂》题材本来应生发出“朱门酒肉臭,路有冻死骨”的“倾向”主题,但影片偏离阶级斗争和社会控诉主线,着重表现基督教的博爱、宽容和救赎。在艺术上,最大的特点是平行蒙太奇的运用,两条线索并行发展并最终交汇在一起。又通过对比蒙太奇将两类不同处境的人的悲欢哀乐进行反衬,一方是圣诞节别墅里的狂欢,一方是冰冷谷仓中的垂死挣扎。一方是美味佳酿,一方是饥肠辘辘。一方是对素昧平生的流浪者的收容,一方是老父对亲生儿子的拒绝。一方是两个流浪汉酒足饭饱后开始新的人生,一方是不被老父原谅的儿子冻死雪野。一方是远方游子对家的渴望,对父亲的幻想,一方是冷酷父亲对儿子的放逐。其次是摄影手法上的大胆革新,幻想、回忆、联想镜头被广泛而娴熟地运用,它们介绍背景,交代人物关系,极大地增加了影片的含意,使得影片紧凑而精致。在布景上,导演将外景地设置于寒冷的北国风光,巍巍群山,无边雪野,呼啸的寒风,漫天的暴风雪,设置出一个冷酷而萧条的世界。而与其对应的内景则是温暖的房间,熊熊的炉火,热乎乎的饭菜。在这两种布景上搁置不同人的命运,巧妙而有力地凸显出影片的主题。

而成濑巳喜男1930年代执导的《与君别》、《夜夜入梦》、《无止境的街》、《非血缘关系》和《小人物加油吧》等影片则主要采用平实的写实主义手法来表现家庭伦理冲突。除了《小人物加油吧》以喜剧手法表现底层人民生存的艰难,带有“倾向电影”的“倾向”外,其它四部电影几乎清一色地描写女性的生活和情感世界,这些女性虽然地位卑微,生活艰难,但心地善良,心灵洁白,坚韧执倔,外柔内刚。如果说沟口作品中的女性最后破罐子破摔,自甘沉沦,成濑作品中的女性却挑衅性地不向命运屈服,带着不用别人来怜悯的决绝态度,努力从逆境中抬起头来,勇敢地面对生活,却竭力保持住作为女性尊严的最后底线。实际上成濑巳喜男后来尤其是战后的电影一直沿袭着这种题材、人物塑造的套路和美学风格,变化不大。然而,成濑巳喜男主张“电影是生活,不是戏剧”,因此他的电影往往像日历一样记载着芸芸众生的生活,缺乏加工提炼,缺乏高潮,从而造成了成濑电影的平铺直叙。小津安二郎的《我们要爱母亲》的主

①佐藤忠男:《日本电影的巨匠们》,第70页。

②《伊豆的舞女》6个版本的主演分别是:1933年版,田中绢代主演;1954年版,美空云雀主演;1960年版,鳄渊晴子主演;1963年版,吉永小百合主演;1967年版,内藤洋子主演;1974年版,山口百惠主演。

题就像这具有训诫味的片名一样，描写一个母亲与前妻儿子之间的感情，道德说教意味较浓，概念化痕迹明显。从艺术性上讲，这部影片明显弱于此期小津的其它影片。

除此之外，斋藤寅次郎导演的《黎明之初》讲的是一个悲欢离合的故事，丈夫早夭，年轻的母亲不得不忍心抛下爱女，多年之后，母女重逢，百感交集。《小雀岭》描写一个卖糖果的少年德太郎，一边唱着死去的母亲教他的卖糖歌，一边寻找失散父亲的故事，是一部充满了父子亲情与人情味的感人之作。这些作品中只有《东京进行曲》中的道代小姐最后找到了一个好的归宿，其它的都以悲剧结束。《唐人阿吉》是日本电影史上非常知名的电影之一，内容描述了江户时代末期美国驻日本的首任领事——Townsend Harris 之妾阿吉的生平。我们所能看到的这部作品是 1930 年拍摄的《唐人阿吉》的宣传影片。

最后我们要说的是衣笠贞之助导演的两部前卫影片——《疯狂的一页》(1926)和《十字路》(1928)。《疯狂的一页》是衣笠之助与日本新感觉派作家川端康成和横光利一合作的影片，以疯人院为背景，描写一位父亲为了女儿的幸福，企图将患精神病的妻子带出疯人院的故事。但这部实验性极强的影片留给观众印象最深的与其说是故事，不如说是片中那些明暗光线的跳跃，往外翻腾的幻觉，幻想镜头的广泛运用，动态倒叙和快节奏剪辑，开创了日本电影史上表现变态心理电影之先河，在 1970 年代寺山修司一系列的实验短片、《死在田园》和铃木清顺的“大正三部曲”（《浪浪者之歌》、《阳炎座》和《梦二》）中似乎可以窥探它的余脉。《十字路》以表现主义的手法表现一对姐弟的悲惨命运，弟弟为了风尘女争风吃醋，姐姐为了保护弟弟，最后酿成悲剧，主题却是对社会的揭露与控诉。到处是陷阱，一张张狰狞的面孔，一群醉生梦死之徒，浓重的黑暗，一对风雨中的“小燕子”走投无路，终于被社会所吞噬。影片表现手法大胆前卫，如表现神经错乱的幻觉，风格化的布景，摄影上的叠印幻化技法，而侧光和特写的运用恰到好处地凸现了那个黑暗罪恶、扭曲畸形的世界。但过于先锋前卫的试验也使得影片曲高和寡。

三、草根、童年与青春

表现草根阶层的悲欢哀乐和孩子们的生活和精神世界是 1930 年代小津安二郎电影的主要内容。前者的代表是“喜八三部曲”——《心血来潮》(1933)、《浮草物语》(1934)和《东京之宿》(1935)，它们以写实主义的镜语、善意的调侃和深切的同情描写喜八这位乐观冲动、心地善良的小人物在找工作，对待爱情，处理家庭问题时的遭遇，将日本社会的人情世态，庶民阶层的喜怒哀乐尽现于银幕上，与山田洋次的《寅次郎的故事》系列异曲同工。相比小津的后期作品，社会的扇面打开得较为开阔。尤其是《浮草物语》更包含了后来小津家庭伦常剧的基本元素和情感取向，它几乎是整个小津电影的微缩版，1959 年更被重拍成彩色片《浮草》。另外，我们也注意到“喜八三部曲”明显受到当时“倾向电影”思潮的影响，通过展示底层人民生活的艰辛和苦难来达到对社会的控诉。然而在描写中由于侧重于底层人之间相濡以沫的感情以及爱情的佐料和孩子们的童趣，冲淡了本来应具有的悲剧氛围和批判的火力，风格温和谐趣。

而以诙谐幽默的语调，以一双慈颜蔼蔼的目光和会心的宽厚笑颜讲述孩子们的趣事，是小津早期电影乐此不疲的主题，其实从某种角度看，“喜八三部曲”也可看作是儿童电影。小津一生表现儿童生活的影片有三部：《我出生了，但……》(1932 年)、《长屋绅士录》(1947)和《早安》(1959 年)，但无声电影只有《我出生了，但……》。影片讲的是一对哥俩在同学太郎家中看电影，平时他们眼中那么伟大威严的父亲在电影里却在上司和同事面前故作滑稽之相以讨好取宠，并当着孩子的面卑躬屈膝地给同学太郎的父亲递烟送火献殷勤。像山一样高大的父亲的形象在孩子们的心中轰然倒塌，“伟大的爸爸”成了一个破灭的谎言。他们再也坐不住了，没等电影放完就跑回了家。“爸爸总教我们作伟人，而爸爸自己却不怎么伟大”。只是因为太郎的爸爸是公司的董事长，是发薪水的，爸爸就这样低三下四。但是在学校，太郎是他们的手下，听凭他们指挥。在孩子们心中，第一次感到孩子世界与成人世界、家中的父亲和在公司上司面前的父亲竟会出现这么大的反差。爸爸向他们解释“其实我也不想讨董事长的欢心，但也因此使生活舒适了许多”。妈妈说“若爸爸没有薪水，你们便不能上学，没有饭吃了”。小哥俩听不进这些，开始绝食。按照他们的逻辑，太郎的爸爸伟大是因为富有，那么富有就伟大吗？他们一口认定，爸爸不是伟人，爸爸是个胆小鬼！他们再也瞧不起父亲，他们以有这样没有骨气的父亲而感到羞愧。夜里孩子们流

着眼泪睡着了,但这个心结并未解开,它们会缠绕孩子们一生。“不知道他们以后是否也要如此忍气吞声地活下去?”望着孩子们睡熟的稚气的脸,爸爸叹息着说。影片生动地再现了儿童世界,在童年纯洁的湖心里倒映出了一个陌生、变形的成人世界,表达了成人世界的等级观念对儿童心灵的戕贼和伤害。

“孩子的身影是小津电影中一道独特的风景,扮演着不可或缺的角色,孩子们稚嫩的歌声唤起了观众心灵久违的感动和对逝去岁月的无限缅怀。”^①小津影片中的孩子大都淘气而倔强,天性未泯,性格各异。只要写到孩子总会让影片的气氛轻松愉悦。《东京之宿》表面上是写底层社会生活的艰难,但小哥俩天真的童趣将生活中的艰难和沉重冲淡。哥哥将父亲交给的包袱甩给弟弟背,弟弟肚饿不背。哥俩赌气丢下包袱。可等他们后悔回头,包袱已被人捡去。爸爸找工作四处碰壁,一家人饥肠辘辘,为了安慰父亲的颓丧,大儿子给父亲“敬酒”,给弟弟“盛饭”,苦中作乐,画饼充饥,在白日梦中酒足饭饱,让人笑中带泪。而《心血来潮》中的“小大人”富夫的性格也塑造得栩栩如生,为了父亲叔叔能上班挣钱,早晨用木棒敲他们的大腿催他们起床更让人捧腹。

除了孩子外,青年题材也是小津前期电影的一个重要内容。《年轻的日子》(1929)讲述两位无忧无虑的学生哥爱上了同一个女孩,由同学一变而为情敌,为了亲近自己的心上人,两人争风吃醋,挖空心思。不料女孩的芳心另有所属,两人美梦成空,面对挫败,黯然神伤。这是一部轻松谐谑的青春喜剧,充满着导演对青春时代的怀念。倘说《年轻的日子》表现的是“爱情幻灭”的话,《我毕业了,但……》(1929,描写大学生毕业后找不到工作)、《青春之梦今何在》(1932,学生时代的好友工作后身分转变为上下级,“主仆有别”)等片表现的是青年人步入社会后理想与现实的巨大落差,尽管有幻灭和挫败,但青春气息浓郁,凄凉中有温馨,人生凋残的远影远未到来。

《非常线之女》是小津少见的黑帮题材电影,不管是在小津电影还是同时代的电影中,都是一个异例。但影片摒弃了黑帮电影惯常的火拼打斗场面,而是努力发掘黑社会人物身上向善向上的冲动及在善恶的十字路口上苦苦挣扎的心路历程,最后终于迷途知返,走向新生。

不了解日本的无声片,就不能了解后来的日本电影,理清日本电影的渊源继承关系(因为日本导演一直有翻拍旧作的传统)和导演风格之演变,更不能了解日本的民族性、文化传统和时代精神对日本电影的影响。上述有限而残缺的无声片为我们了解日本早期电影打开了一个小小的窗口,同时也为国内日本电影的研究提供了弥足珍贵的影像资料。

● 作者简介:黄献文,武汉大学艺术学系教授,博士生导师;湖北 武汉 430072。

● 基金项目:武汉大学人文社会科学研究项目(114274869)

● 责任编辑:何坤翁

①黄献文:《东亚电影导论》,中国电影出版社2011年,第22页。