

日本电影在中国的传播及中日电影的互动

人民中国杂志社 王众一

回顾历史，一般公认的中国电影的诞生要从 1905 年北京丰泰照相馆老板任庆泰拍摄京剧电影《定军山》算起。这比日本电影的诞生大约要晚 7、8 年。这个时间差反映了两国不同的历史背景：日本是在自主完成的资本主义现代化背景下接受电影媒体的，而中国则是在半殖民地半封建的社会背景下开始了这一艰难尝试。现有资料表明，任庆泰曾经在日本学习过照相技术，而他在日本学习期间，恰恰是日本电影的草创时期，拍摄中国首部电影的冲动是否合他在日本受到的刺激与影响有关不得而知，但是有一点是不容置疑的：日本和中国的第一部电影都分别从自己的传统文艺——歌舞伎和京剧中寻找到故事素材的资源。

由于历史进程的差异，电影这一新兴媒体在中国和日本的发展形态呈现出沿着各自轨迹并行发展的特点。日本电影是从学习欧美电影起步的，并在此过程中形成了自己的独特风格，是东亚电影的重要代表。日本电影对于包括中国在内的其他亚洲国家和地区产生程度不同的影响，这是电影交流史研究的一个重要课题。本篇小论拟从上述角度，重点分析、讨论日本电影在中国的传播情况、中国电影日本人形象的变化轨迹以及中日电影的互动情况。

日本电影进入中国并对中国电影产生影响的几个阶段

历史上，日本电影在中国第一次产生较大影响的时期当属 20 世纪 30 年代末到 40 年代中期。伴随着军事侵略，作为文化侵略的一个环节，满影、华影等文化殖民机构，制作了许多带有浓烈日本特点的电影，特别是在长春还训练出一批深受日本电影观念影响的电影工作者。

根据中国电影资料馆最近公布的资料，有足够证据表明，新中国初期的电影是以原满影为中心的工作人员，包括大批日本留用人员完成的。内田吐梦、木村庄十二在东北电影制片厂协助审片、提供咨询意见，八木宽甚至还为记录片《民主东北》撰写了剧本。福岛宏、岸宽身、气贺靖吾等人分别参与了《民主东北》、《光芒万丈》、《桥》、《草原上的人们》、《无形的战线》、《内蒙人民的胜利》、《六号门》、《赵一曼》、《卫国保家》、《钢铁战士》的摄影，确立了外景实拍镜头比例大于摄影棚内拍摄的纪实风格。岸芙美子、民野吉太郎等分别协助完成了《白毛女》、《六号门》、《民主东北》、《无形的战线》、《内蒙人民的胜利》、《白衣战士》、《中华女儿》、《赵一曼》、《光荣人家》、《高歌猛进》、《钢铁战士》等电影的剪辑。化名方明

的持永只仁在东北电影制片厂完成了《皇帝梦》、《瓮中捉鳖》等作品，并对上海美术电影制片厂的创建有过不可磨灭的贡献。这一切，给该厂的电影风格形成带来了深刻的影响。

2003年，笔者在东京银座电影节上观摩了内田吐梦拍摄于1933年的默片时代代表性作品《警察官》，影片中跟踪与反跟踪的许多悬念情节的镜头处理令我感到十分眼熟。完成于50年代末的长影作品《铁道卫士》在中国风靡一时，而其中的情节设置就有与该片十分相似之处。这种相似性可以在60、70年代中国观众比较熟悉的阿尔巴尼亚游击队电影与意大利新现实主义电影之间、越南战争诗意电影与法国浪漫派电影之间找到类似的比较。

东北电影制片厂（即后来的长春电影制片厂）所确立的电影风格在新中国成立以后，形成了与靠苏联帮助发展起来的北京电影制片厂以及深受好莱坞影响，在30年代发展起来的上海电影制片厂三分天下的局面。

与受苏联现实主义影响较深的北影作品和受好莱坞影响较深的上海电影不同，长春电影制片厂的许多作品在新中国电影鼎盛时期具有强烈的日常生活性、与平民性（《青松岭》）、传奇性与群像性（《五朵金花》）、重视叙事性音乐与插曲（《冰山上的来客》）、善用旁白（《平原游击队》）等特点。这些特点构成了长影作品的传统，使长影作品在中国电影序列中占有独特的位置。

拍摄于40年代末的电影《松花江上》是一部意味深长的作品，来自上海的演员和原满影的制作班底加上来自延安的中国共产党的电影工作者完成的这部作品，象征了新中国以后，不同地域风格电影的相互渗透与融合之滥觞。但是，泾渭分明的电影风格的差异在三大电影厂始终存在，到了文革时期，长影的大批作品遭到以江青为首的上海势力的责难，除了已成定案的政治原因之外，笔者认为，其中很重要的诱因原自对电影美学不同认识。

60年代初拍摄的、以新疆为舞台，表现解放军与颠覆势力作斗争的悬念作品《冰山上的来客》在文化大革命初期受到江青所领导的“中央文革小组”的猛烈批判。深受好莱坞风格30年代上海电影熏陶的江青，直觉地将这部充斥着歌舞情调与抒情民歌的电影斥为“是一部彻头彻尾伪满电影的翻版”。该片音乐作者，毕业于日本音乐学校的中国著名音乐家雷振邦因此获罪，直到文革结束后才得到平反。

不过文革后期的另一部电影的结局要比《冰山上的来客》要好些。1975年，反映中国石油工人艰苦创业，为中国石油工业完成奠基的史诗电影《创业》完成。该片为了真实地再现当年大庆工人创业的情景，拍摄大多是在野地进行的，时至隆冬，气温多在零下三十八度，而且拍摄大多在大雪天进行，条件之艰苦是常人难以想象的。但是当江青看过此片之后，提出了一大堆政治上有关问题的意见。根据江青的意见，当时的文化布下了三条禁令：不许继续

印制拷贝；不许发表评介文章；不许向国外发行。这三条禁令将只放映了半个月的《创业》打入冷宫。该片主创人员对此不服，透过渠道直接写信给毛泽东主席表示不同意见。意味深长的是，毛主席收到这封信后，立即调看了《创业》片子，看片过程中甚至感动得落了泪，很快就《创业》作出了批示：“此片无大错，建议通过发行，不要求全责备，不利于调整党内文艺政策。”

现在分析起来，江青提出的意见在政治上确实十分牵强。那么导致江青对该片不满的真正原因到底何在呢？在文革期间，江青规定了“三突出”的文艺创作原则，要求所有作品在人物塑造方面要“突出所有人物中的正面人物形象，在正面人物中突出主要正面人物形象，在重要正面人物形象中要突出一号正面人物形象”，“艺术要源于生活，高于生活”。这些观点如果剔除特定的文革意识形态进行分析的话，其美学原形很明显与好莱坞的创作原则有着相通之处。而《创业》中对日常化生活的过多描写、对人物进行群像式处理、人物语言比较生活化、以及对70年代一些比较前卫的镜头语言的使用都构成了对“三突出”概念的挑战。导演于彦夫的经历颇耐人寻味：1941年高中肄业去日本学习养蚕，回国后参加了业余剧团，1942年考入“满映”担任演员。东北电影制片厂成立后担任了导演助理、译制片导演等职，协助持永只仁完成了木偶片《皇帝梦》和动画片《瓮中捉鳖》的拍摄，还担任了《高歌猛进》等片的副导演工作，1956年进入北京电影学院导演专修班学习，毕业后回长影担任导演工作。于彦夫的电影创作经历导致了他无意识地与江青的创作原则发生了抵触。这表明，作为一种“杂交文化”，在中国不同地域的电影风格有着“发生学”意义上的根源，也反映了长影电影在漫长的时间过程中顽强地坚持自己风格的一个侧面。

战后日本电影再次进入中国，经历过一个崎岖的过程。由于到1972年为止两国没有外交关系，所以在此之前的电影交流比较有限。这段时间里有三个事件值得一提。

一个是50年代新中国引进的第一部日本电影。那就是今井正导演与进步剧团前进座合作拍摄的电影《不，我要活下去（又译《水深火热》）》，这部电影将镜头对准打日工的工人，揭露了战后的社会矛盾和阶级不平等。后来，还有一些社会派电影在中国上映，由此也形成了中国观众对日本社会题材电影解读的思维定势。这一支脉一直延续到70年代末的《望乡》、80年代初的《野麦岭》以及稍晚一些时候的《阿西们的街》。

另一个是70年代初中日邦交正常化之前，为了批判佐藤荣作内阁“复活军国主义”的倾向，中国引进了几部供内部批判用的电影《啊，海军》、《军阀——动荡的昭和史》、《山本五十六》、《日本海大海战》等。当时社会流行关于电影的顺口溜说，“中国电影新闻简报，

越南电影飞机大炮，朝鲜电影又哭又笑，罗马尼亚电影又拥又抱，阿尔巴尼亚电影莫名其妙，日本电影内部发票”，其中最后所说的日本电影指的就是这几部电影。尽管是内部电影，但从民间顺口溜反映的情况来看，表明当时有众多人次观看过这些电影，影响是非常大的。一个重要的旁证是，70年代初的青年军事阴谋集团首领林立果组织的秘密团体“小舰队”就是受《日本海大海战》中联合舰队的启发而命名的，他还要求手下以《啊，海军》中的“江田岛精神”对他的集团效忠、拼命。

此外，有证据表明，这些战争电影中的日军形象，令当时的许多中国人改变了在此之前中国电影中所描绘的简单的日军形象的印象。这种影响可以在后来何平导演在80年代末拍摄的《川岛芳子》、90年代中期冯小宁拍摄的一系列战争电影《黄河之恋》《紫日》、以及90年代末姜文导演的战争电影《鬼子来了》中找到整整一代人对那些电影的记忆。笔者推测，日本的战争电影甚至对中国战争电影特别是海战电影的拍摄也产生过直接影响。1976年完成的海战片《南海风云》中许多镜头的设计，灵感就直接来源于那些电影中对太平洋战争中海战的描写。

还有一个值得一提的是70年代日本的纪录电影的一些片断在中国新闻电影中的引用。当时的中学教科书介绍当代日本部分时说，日本是亚洲资本主义畸形发展的国家。在电影院里人们可以看到从小川绅介的纪录片《三里冢第二道防线的人们》、土本典昭的纪录片《水俣——患者及其世界》中截取的片段，母亲抱着因汞中毒而患脑瘫的患儿的镜头以及三里冢村民反对征地建成田机场的群体事件，直接反映了经济高速增长期日本社会的环境问题和社会问题。日本纪录片对90年代初以来的中国新纪录片运动的兴起影响巨大，而这两部电影及导演的存在与之不无关系。

日本电影真正大规模进入中国还是在1979年中日友好条约签订以后。1979年，政府间文化交流活动之一——日本电影周引起轰动。《追捕》、《望乡》、《狐狸的故事》等日本电影在中国上映，创造了数亿人次的票房。这些电影为中国观众送来了第一波战后日本的正面形象。

《追捕》的一个重要贡献是给中国观众送来了一个沉默无语的硬汉形象。他是个小平头，硬棱角，对付危险面无表情，有时候戴墨镜，喜欢穿风衣，并且把领子竖起来，这个人跟一个叫杜丘的家伙并没有那么明白的区分。和杜丘很容易联系起来的，是一个女孩子，她家里有飞机，她不停地换各种式样的漂亮衣服，她能骑马带人，她有一头飘逸的长发，她表达感情，火辣辣的。这位名叫真由美的女孩和正在竞选北海道知事的爸爸，无条件解救了被追捕

的杜丘，高仓健扮演的杜丘初次驾驶飞机，甩掉上百名警察，飞跃辽阔的大海，完成了所有男子汉的梦想。真由美和杜丘，骑在马背上，飞一样飘过茫茫人海，怀揣属于他们的爱情。这样的画面，震撼了刚刚开放的中国电影观众。人们一次次拥挤着排队买票，去看他们的理想，理想中的男人，理想中的女人，他们走出电影院，竖起自己的衣领，哼唱简单的音节，准备开始他们广阔的生活。1978年以后，《追捕》，在中国已经不是一部电影。杜丘式的风衣被抢购一空，很多人在不刮风的时候竖起衣领，戴上不舍得撕去商标的蛤蟆镜，到处是“真优美”理发店，商店里有“真优美”化妆品和帽子，大家用横路敬二来骂人，背诵大段的台词，甚至充满炫耀地向朋友们讲述《追捕》续集的内容，杜丘和真由美的后来。

当时官方媒体对《追捕》的解读是“揭露了日本社会的政治黑幕和资产阶级法律的虚伪”，而时隔20年后中央电视台六套电影频道播出全本的《追捕》时，人们才知道79年在中国上演的版本少了20多分钟，除了少量当时不合中国国情的镜头之外，主要是高仓健扮演的杜丘冬人与司法部门的和解被删掉了。

随着《追捕》、《望乡》等日本电影上映，高仓健、栗原小卷、中野良子、原田芳雄、田中邦卫等日本明星在中国深入人心。高仓健和原田芳雄的极酷扮相，成为年轻一代竞相模仿的对象。甚至连张艺谋这样的日后中国顶级导演，当时都曾模仿过高仓健的模样，并在日后导演的《千里走单骑》中实现了邀请自己偶像拍片的夙愿。中野良子在片中的角色叫“真由美”，但是中国观众有意将其叫做“真优美”，这不仅是她的形象当时深受中国观众喜爱，更重要的是片中角色的大胆的爱，与当时中国的伤痕文学电影的描述形成一种对照，这个形象也因而成为一种偶像。

在此之后，山田洋次导演的《幸福的黄手帕》、《远山的呼唤》、佐藤纯弥的《人证》、野村芳太郎的《砂器》、山本萨夫的《啊，野麦岭》等电影不断地征服了中国观众，也令中国观众比较全面地了解了战后日本。80年代数次日本电影回顾展，让部分中国观众得以了解战后日本的代表性电影作品。不过这一时期在中国影院公映的日本电影还是比较左翼的社会派作品居多。

在动画片领域，日本的影响也迅速扩大。伴随着三菱卡车、丰田汽车的电视广告，动画片《铁臂阿童木》、《森林大帝》在中央电视台热播。这两部动画片中明显地可以读到60年代日本社会中兴起的反核、和平主义的声音。比如阿童木（台湾版《原子小金刚》）从发音来看就知道是核时代的一个象征，他与日本人曾遭受过核攻击的记忆以及日本人对今后热核时代的积极想象密切相关。《森林大帝》中的小狮子雷欧放弃肉食，和其他动物一道开荒种地，建立农业共同体的场面意味深长，反映了日本社会中的和平主义意识。《多啦A梦》中

不断从口袋里掏出稀奇玩意的机器猫则象征了战后科技立国的日本在发明创造方面的自信，可以说是日后电视系列片《X 计划》的卡通象征版。

在中国，有这样一个现象：崇尚英雄的时代孙悟空备受人们推崇，而进入消费主义时代，猪八戒成为女孩们喜欢的偶像。由是笔者有一个可能有些牵强的联想：十万马力的阿童木身上有几分孙悟空的影子，而不断地从口袋里掏出新奇玩艺满足孩子们消费欲望的机器猫更像是消费主义时代的猪八戒。

后来，《花仙子》、《聪明的一休》等也在中国上映，进一步赢得了包括成人在内的观众喜爱。意味深长的是，日本动画片先于迪士尼的米老鼠和唐老鸭进入中国，看惯了上海美术片厂作品的中国动画片观众毫无障碍地接受了日本动画片风格，和早年上海美术片厂创建之时持永只仁（方明）等人将自己的风格带入中国美术片中不无关系。

日本电影和动画片在中国热播的情形，在民间歌手雪村最近的电影导演处女作《新街口》中，作为 80 年代的记忆符号被多处引用。一个说明问题的故事是，中央电视台的人气节目《艺术人生》，原本只是介绍中国的艺术家，但是 2002 年和 2003 年，这个节目出乎意料地策划了栗原小卷和中野良子的特别节目。2005 年策划了张艺谋和高仓健对谈的特别节目。这些特别节目引起了当年观众的特别关注。

80 年代末，国际形势发生了巨大变化，中国和日本也分别进入新的历史时期。这一阶段日本文化进入中国的情况也发生了若干明显的变化。90 年代初一时低迷的中国经济，在邓小平南巡讲话之后迅速回升，很快进入经济的高速增长期。这一时期，以政府间文化交流形式上映的日本电影已经很难看到，取而代之的是 VCD 的普及。迥异于 80 年代社会派的电影在年轻人当中拥有市场。从前只有在电影回顾展之类的场合才能看到的、诸如黑泽明等导演的日本战后的主流电影，可以通过 VCD 比较容易地看到了。

DVD 的普及发生在 21 世纪初，在 2003 年“非典”肆虐时达到全盛。许多平时忙于工作的影迷终于有时间待在家里一部接着一部地欣赏收集到的“经典作品”。更加年轻的人索性通过网络看免费的电影。在这一时期，日本各个时期、各种类型的电影在中国差不多都能找到。这种状况极大地改变了观众欣赏日本电影的整体水平。电影“御宅族”开始大量出现。对电影史的重温很快使这批观众补上了“隔绝的”时代不熟悉的电影课，新作一经问世，差不多同时在北京也可以看到。比如 2006 年秋天发行的新版《日本沉没》和恶搞版《日本以外全部沉没》在 2007 年春天都出了有中文字幕版的光碟。就这样，从黑泽明到小津安二郎、从木下惠介到沟口健二、从小栗康平到大岛渚、从深作欣二到若松孝二、从冢本晋也到岩井

俊二，欣赏各种各样的日本电影不再是少数人的特权，全景的天堂电影院真正降临了。

第五代之后的新锐导演中，来自山西的电影作者贾樟柯就是恰逢其时出现的一名新秀。他的《三峡好人》2006年获得了威尼斯电影节的金狮子奖，为中国电影带来一种新的可能。而他在电影创作时一个重要合作对象是北野武的电影工作室。他稍早一些时候的作品《站台》、《任逍遥》就都是由北野武工作室提供的创作资金。这里可以看到中日电影合作的另一种暗流在涌动。

以上的简略梳理，可以得出这样一个结论：日本电影进入中国的不同阶段都带有强烈的时代色彩，都不是真正意义上的市场发行(只有《追捕》、《望乡》等片是一个例外)，都具有不同意义上的非公开性。日本的主流电影始终没有经过比较市场化的渠道得到广泛地介绍。这使得日本电影在中国产生的影响始终难以成为一种显性因素。不过，日本电影所独有的非好莱坞性，一直顽强地提示着中国电影人好莱坞方式以外的某种可能性。这也是日本电影在中国一直拥有众多爱好者，并对中国电影持久产生影响的原因之一。随着今后中日两国在更广泛的层面开展电影合作的前景成为现实，对过往的中日电影互动进行更加深入的研究与梳理应该是时候了。

中国电影中日本人形象的变化

中国电影中的日本人形象一直是一个值得关注的问题，直接与日本在中国人心目中的形象相关联。抗日战争期间，许多中国电影描写了战争期间日军的残暴形象。但也有如《丽人行》中描写的有正义感的日本老者。

新中国成立后，抗战主题依然是中国电影的一个重要内容。但从50年代初到60年代末，一系列今天绝大多数中国人仍然耳熟能详的电影中，日军的形象在微妙地发生着变化。50年代初的《鸡毛信》从一个儿童的视角表现了日军的残暴和可怕；50年代中期的《平原游击队》通过让武工队队长最后击毙负隅顽抗的日军头目完成了复仇的主题；50年代末期的《地雷战》中被地雷的威力吓得神经错乱的日军头目最后自己挥刀劈响了地雷；60年代初期的《小兵张嘎》中顽皮的少年游击队员将恼羞成怒的日军头目着实地戏弄了一番；60年代中期的《地道战》最后让有杀父之仇的游击队长生擒日军头目，让他“睁开眼睛看看人民战争的威力”。电影中的日军当然都是由中国演员扮演的，日军形象由骄横一世到俯首就擒的转变，与中国对日本战犯的成功改造有着直接的关系，银幕上战胜国的自信形象由此确立。

这种中国人独自塑造的日军形象，在70年代引进日本几部战争电影之后发生了变化。

80年代的《特高课在行动》、《一个美国飞行员》等电影中大量出现日语对白；从张艺谋的《红高粱》、吴子牛的《晚钟》到陈凯歌的《霸王别姬》，日军的形象变得复杂起来；何平的《川岛芳子》和冯小宁的电视剧《北洋水师》、电影《紫日》中明显地有对《日本海大海战》、《军阀——动荡的昭和史》等片的模仿；90年代末，姜文导演的《鬼子来了》，在片头安排《军舰进行曲》高奏，明显地受到了电影《啊，海军》的影响。

70年代末，中日和平友好条约签订以后，中日两国进入友好蜜月期。正面的日本人形象开始出现。此后，越来越多的日本电影在中国放映，使得中国银幕上的日本人形象也变得越发多远、丰富、有血有肉。

1979年摄制的《樱—サクラ》是中国电影片名中第一次出现外国文字，故事第一次触及战争孤儿的问题，并对中日经济、技术合作表示欢迎。但囿于当时的条件，片中的日本人角色却是由中国人扮演的。

中日合拍的《一盘没下完的棋》，由中国演员孙道临和日本演员三国连太郎联袂主演，由于准确地表达了正确的历史观，而受到中国观众的好评。但是这部电影中的演员表演，却给人以一种“分别表述”的感觉，暴露出政府合作背景下的合拍片表演两张皮的问题。同样的问题在后来谢晋拍摄的《清凉寺的钟声》中再次出现，这部旨在思考战争孤儿问题的严肃电影中，友情出演的栗原小卷同样面对了此类尴尬。

有一个原因是意味深长的，就是上述电影的合作背景都是选择上海电影制片厂与日本导演或演员合作，而没有与长影的合作。笔者在前面有一个分析，就是上海电影的叙事与表演传统一直与好莱坞风格有着千丝万缕的联系，这很可能是导致在风格上两张皮很难粘合的重要因素。

于20世纪80年代东亚电影新浪潮相呼应，20世纪80年代初异军突起的第五代导演在叙事风格和电影语言上大胆创新，使新中国成立后的中国电影第一次有了作者电影意义上的突破。这些电影新锐既没有产生于上影，也没有产生于长影，而是在传统实力相对薄弱的西安电影制片厂或广西电影制片厂脱颖而出的。根据北京电影学院教授倪震撰写的《北京电影学院故事——第五代电影前史》的介绍，当时给陈凯歌、张艺谋、张军钊、吴子牛、田壮壮、何平等带来全新冲击的电影来源既有欧美作者电影、也有日本和港台电影，至还有一部分来自南斯拉夫游击队题材电影的影响。

其中来自日本的影响在这一时期也很大。尤其黑泽明的电影给这些导演的影响是十分深刻的。不过这些导演当中真正成功地借鉴了黑泽明电影的人要数导演何平。1989年他在导

演《川岛芳子》的时候还能够感到对日本战争电影中军人刻画的模仿，而到了 1991 年的动作片《双旗镇刀客》时，一改传统武侠电影的处理方法，使这部动作片看上去更像是黑泽明枪戟片的移植。进入二十一世纪该导演启用日本演员中井贵一拍摄的电影《天地英雄》不妨看作何平电影中日本情结的一个顺理成章的结果。

正是在进入 21 世纪前后，中日电影合作样式出现了较大的改观。冯小宁的《紫日》中的前田真理的加盟和姜文的《鬼子来了》中的香川照之的加盟，一改从前友好合拍方式，改为以导演创作为主导。电视剧《走向共和》中矢野浩二扮演的明治天皇是中国影视作品中首次出现日本国家元首，意义十分重大。中井贵一加盟《天地英雄》、真田广之加盟《无极》、中村狮童加盟《霍元甲》等，表明在商业层面的合作已经进入日常化阶段。

一个总的趋势是，由于日本电影的影响和日本演员的加盟，中国电影中的日本形象越来越复杂、丰富，告别沉重的历史形象，积极塑造“等身大”的日常形象成为一种共识。最近矢野浩二告别日军形象，出演中日韩三国游客在遭遇印度洋海啸时同舟共济战胜灾难的电视剧就是一个极具象征意义的事件。类似的情况还有主演《鬼子来了》的香川照之在霍建起导演的《暖》中完成的角色转换。

最近，由中国年轻导演完成的一系列作品中，出现了以古装戏方式或纯娱乐片方式描写从前时代里中日两国普通人喜怒哀乐的故事，如《紫蝴蝶》、《凤凰》，或者淡化历史、国家等符号，直接反映当代普通中日年轻男女交往的爱情片如《关于爱》、《最初的爱、最后的爱》、《夜。上海》等类型的作品，十分值得关注。特别是后者的电影类型在 60 年代的香港和 80 年代以后的台湾都曾经大量出现，这个轨迹在中国内地的延伸，不能不说是一件意味深长的事情。

在这样一个众多日本演员加盟中国电影的过程中，如果稍加分析就会发现，与后来陈凯歌在《无极》中对真田广之的启用和后面我们要专门分析的张艺谋在《千里走单骑》中对高仓健的启用相比较，中井贵一在何平电影中的表演发挥得最为到位。以至于中井贵一从此一发而不可收地与中国电影结缘。后来他在《凤凰》中与中国女演员苗圃的联袂表演可以说树立了中日合拍电影中两国演员和谐配戏的典范。与中井贵一同样幸运的另一位演员当属在《鬼子来了》中有出色表演的香川照之。这也是在中国的作者电影中中日表演艺术家强烈碰撞、交流的一个积极结果。此番经历之后香川照之在日本电视剧中饰演的丰臣秀吉一举成功，后来又在中国导演霍建起的作品《暖》中演活了一个中国哑巴农民。不过特别值得一提的是，何平也好、姜文也好、霍建起也好，它们都是比较相对地满足于作者电影的导演地位，而没有强烈的好莱坞意识的作者导演。

从《千里走单骑》看中日电影互动过程中的“两张皮”

前面分析了《一盘没下完的棋》和《清凉寺钟声》中表演两张皮的问题，笔者的结论是，深受好莱坞影响的上海电影的表演美学是导致这种对立的根源。

从这种现象延伸，可以具体地分析一下拍摄于 2005 年、由高仓健加盟的《千里走单骑》。前面曾经提高高仓健热在当年对还是无名电影青年的张艺谋产生了巨大影响。张艺谋成名之后想请到仰慕已久的高仓健拍一部电影十分正常。在文革刚刚结束不久，社会生活和家庭生活都处在疲惫不堪状态下的中国观众对日本电影中出现的由高仓健产生的深深共鸣，以及后来张艺谋希望能够请到高仓健来出演一部中国电影的心情应该说是一件顺理成章的事情。

接着前面中国导演成功运用日本演员的话题往下说，应该说，中国的第五代导演的领军人物陈凯歌和张艺谋原本都是中国改革开放以后涌现出的作者电影的代表人物。但是，当他们的显赫的国际名声被国际资本所注意，并被赋予振兴民族电影产业的神圣使命之后，他们的创作轨迹发生了明显的改变。陈凯歌从进军好莱坞的代表作品《温柔杀手》开始，张艺谋从《我的父亲母亲》开始，产生了向好莱坞电影冲刺的雄心。

陈凯歌在拍摄《无极》之前曾经试图朝小制作作者电影回归，拍摄了一部叫做《和你在一起》的感人电影，作品中甚至透露出对自己追求在好莱坞成功的功利心态的批判。但毕竟资本的诱惑太大了，当他终于按耐不住，启用日本的真田广之和韩国的张东健拍摄大片《无极》时，他还是在两个人的对白中流露出自己的内心痛苦。扮演武士的真田广之问扮演奴隶的张东健“为什么要跟着我？”回答是“跟着你有肉吃”。笔者认为这是导演面对巨额制作资本时的无奈心语。

而张艺谋就没有这么羞羞答答。比起陈凯歌，张艺谋在商业上的成功一直一帆风顺。这使他相信可以放手遵循好莱坞大片制作的原则，让一号人物充分表演就可以了。注意，这里似乎出现了与“三突出”原则殊途同归的地方。

在拍摄《千里走单骑》的时候，也许张艺谋意识到《一盘没下完的棋》和《清凉寺钟声》的教训，所以该片的日本部分请到了降旗康男独立完成，这使得日本部分的风格和后来张艺谋导演部分的风格出现了很大的不协调。这是问题之一。但最大的问题还不在这里。张艺谋在拍摄《千里走单骑》时从根本上误读了高仓健作为演员的基本素质和日本电影的独特之处，才是导致该片失败的根本原因。这个问题，日本电影评论家四方田犬彦有过如下很有见地的分析。

20 世纪 50 年代到 60 年代，高仓健由饰演动作滑稽、穿着花哨的黑帮马仔出道，转而

专演那些身着朴素和服，全身文身的硬汉黑帮。进入 70 年代，高仓健告别黑帮电影，为自己在情节剧领域找到了新的悲情角色。

在《千里走单骑》中张艺谋试图把 30 年前高仓健在《幸福的黄手帕》、《远山的呼唤》等影片中曾经主演过的角色，以刻舟求剑的方式再现在中国。看得出，张艺谋试图出乎中国观众预料地引进一个来自日本的硬汉角色，刻意地在新作中嫁接日本电影的类型要素。然而致命的问题是，由于选择了好莱坞式的制作路线，他对高仓健的定位严重失策。高仓健需要一个积极行动的其他出场人物作为配角策应，在这个人物的刺激下以反作用者的形式，体现出其存在感。而在《千里走单骑》中，这个对手角色明显缺位。过分对一号演员得依赖导致高仓健不得不亲自推动情节的发展，而这种做法难以奏效，因此故事在没有产生任何强烈张力的情况下即告结束。张艺谋考虑的是以一个外来的硬汉形象取胜。然而这次他彻底失算了。结果这部电影留给世人的硬汉形象，对于日本人来说是明日黄花，对于中国人来说则成了日本主人公任性而自我感觉良好的独角戏。

看上去似乎是一个孤立的失败案例，其实电影史上的种种“发生学”原理已经规定了如此结果的内在逻辑。如果说上海电影美学与长春电影美学的对立是历史地形成的话，那么中国电影在探索中出现了新一轮对好莱坞手法的模仿，在此过程中历史上的传统记忆依然发挥的作用。日本电影在长达一个多世纪的过程中和中国电影并行发展，并在不同历史时期都给中国电影带来了重大影响。今后两国电影之间的互动，这种历史的和现实的差异依然会发挥作用，而日本电影中所具有的作者性和非好莱坞性依然会给中国电影和电影人提示某种可能性。

王众一

1963 年生于沈阳。1989 年毕业于吉林大学研究生院外语系日语专业，获硕士学位，主攻日本语言学。2004 年至 2005 年以教委普访学者身份在日本东京大学研究表象文化论一年。1989 年进入人民中国杂志社工作，现为该刊总编辑。研究领域有翻译学、国际传播学、大众文化和日本电影。人事部全国翻译资格水平考试专家委员会委员、中国翻译工作者协会理事、中华日本学会常务理事、中日新闻事业促进会常务理事、中华全国世界语协会理事、中国电影家协会会员。著作、译作多部，代表作有《日本韩国国家形象的塑造与形成》（著作）、《日本电影 100 年》（译作）、《创新激情：1980 年以后的日本电影》（译作）等。