

“满映”影片中的殖民叙事与帝国主义美学

逢增玉 王 红

伪满时期的“满映”为宣传殖民主义的“国策”，倾力打造由“满映”与日本电影机构合作的所谓“国策片”，而身为日本人身份却被刻意伪造和打扮为中国人的“满映”演员李香兰，在这些影片中出演了被日本男性教育、拯救、感化、成长并最终爱上日本男性的中国女性或“满洲姑娘”。本文重点剖析当时“满映”与日本合作的所谓“大陆三部曲”影片和“满映”独自拍摄的《迎春花》电影，在中日男女爱情故事中，如何将殖民主义的意识形态蕴涵于其中，在表面的所谓“解放亚洲”和“抗击英美帝国主义”的话语中，这些影片表达出来的恰恰是后起的殖民主义对老牌的殖民主义意识形态与美学的全盘接受，以爱情和日常生活的“温柔叙事”对殖民主义的侵略和暴力予以遮蔽与美化，形成一套典型的殖民主义电影逻辑与美学。

本文是国家社科基金一般项目“东北现代文学史论”(编号 17BZW058)和中国传媒大学校内“382”工程项目阶段性成果

1931年“九·一八”事变后，为了把侵占的中国东北打造成日本的殖民地属国和“领土”，一直重视电影的报道与宣传作用的日本殖民当局和伪满政府，在“满铁映画班”(1936年改为“满铁映画制作所”)的基础上，由日本关东军和伪满政府倡议并在1937年建立了“株式会社满洲映画协会”，成为中国大陆除上海以外的最大的电影生产和制作基地。“满映”建立的宗旨与目的很明确，就是要弘扬所谓的大东亚主义和伪满洲国的“建国精神”，描绘与表现伪满洲国和日本帝国的国家形象，以及在日本领导下的东亚国家与日本的关系，这在伪满国务院弘报处的《弘宣》杂志、伪满政府制定的《映画法》和《满洲映画协会案内》等关于“满映”的殖民国策中，有着具体明确的要求和规定。在伪满政府和殖民当局的“映画法”和文化国策的要求下，“满映”从1938年建立到1945年解体，在不算太长的八年内共摄制了108部故事片，此外还有教育片、纪录片189部和大量的新闻片(日语版与汉语版)。其中，故事片中的“国策电影”是作为执行伪满洲国电影国策的统治机构的“满映”最为重视的“主旋律”影片，也是最能体现殖民主义和帝国主义美学的影片。

在为执行所谓的“国策”而拍摄的兼有“娱乐”与“启民”功能的影片中,本是日本人却以中国人身份出现的“满映”著名女演员李香兰主演的若干电影,非常鲜明而典型地体现出殖民叙事与帝国主义美学的特征。

李香兰是日本人,原名山口淑子,中文名字为李香兰,出生在日本的一个汉学世家,祖父山口博是士族出身的汉学家,父亲山口文雄受其影响早年到中国学习,后任职于“满铁”公司。李香兰出生于沈阳,因父亲任职于“满铁”的缘故随全家定居抚顺。在平顶山事件中,父亲因“通敌”罪名被日本宪兵队拘留,虽然事情后来得以和解,但父亲却决心离开抚顺,于是山口一家迁回沈阳。13岁时,山口淑子认了父亲的中国同学、当时的亲日派军阀李际春为养父,她也因此有了一个好听的名字——李香兰,寓意芬芳的气息。

这一时期,日本为推行“日满亲善”、“五族协和”的怀柔政策,开始在电台上播放“满洲新歌曲”,既懂日语又会北京话的李香兰作为“少女歌手”被推上舞台。14岁时,李香兰前往北京读书。1937年“满映”成立,李香兰被聘为专职演员。她主演的第一部电影《蜜月快车》奠定了她作为“懂日语的中国少女影星”的地位,此后“满映”决意掩盖她的日本人身份,将她塑造成“是奉天市长的爱女,在北京长大,上的是日本人的学校,因此日语流畅。她精通‘日满支三国’语言,不愧为当今典型的兴亚姑娘”^①。由此可见,日本殖民当局出于政治目的,刻意地把日本少女山口淑子制造成中国少女“李香兰”,其实质是通过身份、国籍的伪造而为日本的殖民政策、为伪满洲国寻找“形象天使”和代言人。而李香兰尽管主观上不想为法西斯主义和殖民主义张目,对中国人民有一定的热爱之情,但客观上还是承担和完成了殖民当局通过她的身份和国族属性的伪造、通过她的电影形象的塑造所要达到的目的。1943年,因参演《万世流芳》,李香兰这个名字轰动一时。当然,在这一时代的大背景下,李香兰无力左右个人命运,对自己的真实祖国施之于“客属”国家的大东亚殖民政策不满却又无力反抗,公开的中国少女“李香兰”与实际上的日本女性的双重身份构成了难以解脱的重压和煎熬。也就是这种深刻的内心矛盾,使得李香兰于1944年从“满映”辞职,客居上海。1945年日本战败后,李香兰被军事法庭以“汉奸罪”嫌疑审讯,后因公布了自己的日本人身份得以赦免,1946年2月被释放回国。

李香兰最初在“满映”演出的电影,还是一些模仿日本电影情节和故事的喜剧娱乐片,如《蜜月快车》、《富贵春梦》、《冤魂复仇》、《铁血慧心》、《东游记》等。《东游记》是“满映”与日本东宝公司合拍的娱乐喜剧片,由日本著名演员高峰秀子、原节子等人参演,影片的基本情节是对日本的另一部电影的模仿和改制。影片里的喜剧主角是两名中国农民,他们到东京投靠已在那里发财的一个乡亲,在东京各处名胜和繁华之处观光时,懵懂无知的乡下人进城,闹出了不少笑话,制造了一连串的喜剧情节。尽管这些喜剧要素是中外文学和民间故事中共有的“原型”,但在殖民化的大背景下,其喜剧和戏谑的背后却暗含着典型的殖民话语和逻辑。作为大东亚领袖和倡导者的大日本帝国是文明、现代、优美与富裕的表征,而在它的映衬下,来自中国的农民——也是中国人形象的代表,愈发显露出憨态中包含的无知和愚昧。中国农民在东京的喜剧化行为构成了日本与中国先进与落后的强烈对比,对比中的文明和社会差距“自为”地证明了先进国家对落后国家进行殖民的合理性,这才是喜剧戏谑背后的深层话语和帝国主义逻辑,也是“国策”电影委婉表达的用意。

1939年,李香兰在“满映”拍摄完《富贵春梦》后,回到日本与日本东宝公司合作,拍摄了所

谓的“大陆三部曲”——《白兰之歌》(1939)、《支那之夜》(1940)和《热砂的誓言》(1940)。这三部电影虽然不是由“满映”制作的,但由于李香兰的公开身份是“满映”的中国人演员,在一定程度上代表着“满映”与日本东宝公司的合作,而且影片摄制完成后又参与了“满映”辅助的在伪满洲国的广泛宣传,因此,该影片可以看做是“满映”协作和参与的、具有典型的殖民政治隐喻和话语逻辑的“帝国主义的电影”,而其中所表现出来的帝国主义的殖民叙事与美学逻辑,对后来李香兰出演的“满映”电影具有前导作用。

《白兰之歌》根据日本文学家久米正雄原著改编,由渡边邦男导演,长谷川一夫和李香兰主演。影片描写一名在“满铁”工作的日本工程师松村康吉与中国姑娘李雪香相爱,雪香的伯父是抗日运动的指导者,反对这桩婚事。在他们相爱的过程中,松村康吉又被日本上司看中,想把女儿许配于他,由此导致两人的障碍和误会重重。雪香一度参加伯父率领的、企图破坏松村康吉等人建设的新铁路线。不过,最后在松村康吉的“爱的感召”下,两人误会解除,雪香还帮助日本青年运送子弹与“抗日土匪”激战。《支那之夜》(又名《苏州夜曲》)则是讲述了李香兰饰演的中国少女桂兰在战争中失去父母,家园被毁,因此非常憎恨日本人,但有一次在上海街头,桂兰遭醉汉欺凌,正在紧急时刻,被经过的日本船员长谷哲夫所救。长谷见她无依无靠,便把她带到饭店,交给老板娘照顾。虽然桂兰被长谷所救,但她憎恨日本人,对长谷和饭店里的其他人怒目而视,甚至破口大骂。被激怒的长谷一气之下,喊道:“清醒点!你太放肆了!”并狠狠地打了桂兰一巴掌。桂兰被打后,却被长谷的真诚所感动,竟然喜欢上了长谷,最后还与长谷结婚。《热砂的誓言》也是同样的中日恋情影片,叙述了来到“满铁”工作的日本土木工程师与中国女孩芳梅的爱情故事。

二

表面上看,这“三部曲”叙述的都是爱情故事,虽然具体情节和内容各异,但却具有大致相同的叙事模式:误入歧途的中国女人被日本男人拯救、感化并发生爱情,或落难的中国女人对日本男性由误解到误解消除并最终爱上对方,或代表着先进、文明的日本男人爱上殖民地的“土著”姑娘。在这种“灰姑娘”(中国女性)被白马王子(日本男性)拯救并爱上的故事中,还包含着“灰姑娘”(中国女性)的“成长模式”,即由不成熟到成熟、由“非我”到自我、由误入歧途到皈依正道。当然,这种成长乃至成熟是被爱情的施动者——白马王子般的日本男人所唤醒、启迪、救助而完成的,是依赖于日本男人的爱和扶助而实现的。

这种爱情叙事的背后无疑是典型的殖民主义的政治话语和逻辑,换言之,是所有的帝国主义和殖民主义的他者叙事、东方叙事的共有模式。日本是后起的帝国主义,而它之前的欧洲老牌殖民主义在对广大的亚非拉国家进行殖民征服与扩张时,就曾以社会达尔文主义或基督教文明的先进性作为殖民化的合法性依据,把西方文明到来之前的东方和“第三世界”看做是非历史(历史空白)的、非文明的落后或野蛮的存在,并进一步把西方的到来看做是现代文明对野蛮、落后的改造和提升,是把非西方国家带进历史和文明的历史之善,是对历史空白的填充和历史进步的推动。就连对资本主义罪恶进行深刻批判的马克思主义的创始人在一定程度上也持有这样的认识^②。这种由率先实现工业化和现代化并由此具有话语霸权的西方对世界历史的描述,一度成为具有普遍主义的世界史模式。与这种世界史模式相应,西方的文学艺术,从笛福《鲁宾逊漂流记》到康拉德的《黑暗的心》等小说,再到欧美的大量有关非洲与东方的电影叙事,几乎都是以西方中心主义的意识形态居高临下地对非洲和东方国家进行窥视、

俯视、想象和构制。在这样的叙事中,西方为了确证自我的先进性与文明性,为了寻找和确立征服殖民地国家的合理性与合法性,必须把非西方国家描述为在文明发展阶段上低于西方的、原始的、前现代的落后“他者”,需要西方的进入、拯救和改造,使之纳入历史和文明的一般进程。因此,不论是来到非洲和东方的殖民者,还是一般的白人探险者、旅行者、传教士、商人、教师,在林林总总的身份背后,都具有播撒文明和先进、传递福音、进行命名与救赎、俘获信任与爱情的上帝般的使命,具有将落后之地通过命名与搏战、征服与改造,带进西方的融基督教与现代性为一体的不断进步的线性历史进程。显然,在以“文明优势”自居的帝国主义的殖民想象与意识形态话语中,殖民活动中的为拓展本国生存空间、打开商品市场、掠夺原料基地和人力资源等赤裸裸的政治经济目的被有意遮蔽,置换成对新大陆或“美丽新世界”的开辟是勇敢、正义和浪漫的人类壮举,是集基督救世和文明播撒于一身的历史之善与道德之善。占有新大陆的领土与财富,获取新大陆人民的服从和忠诚,博得土著姑娘的芳心与爱情,是殖民意识形态话语制造的殖民想象与叙事的基本内容,也是这类殖民叙事永恒不变的情节和嘉年华似的“看点”,并成为殖民主义美学的鲜明特色。“相对于小说,电影以更快以及集体的方式能被殖民者纳入共同体的想象当中,也因此,西方殖民者乐于在殖民地透过电影将被殖民者纳入殖民者所欲建构的共同体当中”^③。鲁迅对此也有非常透彻的评价,在《现代电影与有产阶级》的“译后记”中曾这样来描述其中的一种模式:“非洲土人顶喜欢白人的洋枪,美洲黑人常要强奸白人的妇女,虽遭火刑,亦不能吓绝。”^④非洲土人的这般行为除了性的因素外,更可以被解释为是一种对种族的自我放逐,以及对高级的白种人的崇拜和迷恋。而在另一篇文章中,鲁迅还从白人的视角描述了另外一种模式:“……银幕上现出白色兵们打仗,白色老爷发财,白色小姐结婚,白色英雄探险……但当白色英雄探险非洲时,却常有黑色的忠仆来给他开路,服役,拼命,替死,使主子安然的回家,待到他预备第二次探险时,忠仆不可再得,便又记起了死者,脸色一沉,银幕上就出现一个他记忆中的黑色的面貌。”^⑤这无疑是对白人殖民心理的揭示。

近代的日本也是在西方炮舰的打击下走上门户开放、“脱亚入欧”的资本主义发展道路的,属于后起的帝国主义。后起的帝国主义的一个最大的特点,就是急于在老牌帝国主义已经瓜分完毕的世界殖民版图中攫取利益的“蛋糕”,并且更加急迫和凶残。为此,日本以“大东亚主义”为目标,实施对亚洲国家的侵略和殖民扩张。日本号称自己推行的“大东亚主义”是把亚洲国家从西方殖民压迫中解放出来,其实是对自己的殖民行为进行辩护和矫饰,实质上与老牌帝国主义如出一辙,甚至是对老牌帝国主义的殖民行径的粗暴和拙劣的模仿。作为后起的新帝国主义的日本,一方面由于领土狭小和长期的岛国意识,对“大陆”一直具有觊觎和欣羡之民族心理,并在拓展民族生存空间的帝国和殖民意识形态的喧嚣、主导下构造了日本的“大陆梦”;另一方面在“脱亚入欧”之国家行为中也接受了老牌殖民主义和帝国主义的殖民想象与叙事的话语逻辑。

三

把中国作为确证日本的先进与文明、把对中国的殖民作为先进改造落后“他者”的合法性典型,正因为如此,不管中国怎样不理解或误解,甚至一度抗拒日本的善意,但由于日本作为文明主体、先进国家的宽容以及强大的文明引力,无不使落后的“他者”皈依,使一切的“误解”烟消云散,最终达到理解和服从。日本和“满映”合作的“大陆三部曲”电影以征服大陆中国、俘

获“支那姑娘”的爱情和身体作为“帝国主义想象”的主干,与西方殖民文学和电影中的非洲与东方想象性叙事具有相同的话语逻辑。

《支那之夜》中桂兰曾经被“坏男人”欺辱,但是被长谷这个“好男人”救助,又在歇斯底里的仇恨中“被打”后终于“清醒”过来。在政治隐喻层面上,这个欺凌中国弱女子的“坏男人”暗示了新帝国日本的“大东亚主义”所极力攻击的老殖民主义者“英美”,而拯救被欺侮的中国女子的“好男人”则是自我标榜要拯救亚洲出苦海的“日本”。中国女子受英美“坏男人”欺侮而又不理解日本“好男人”的善意,直到被日本男人打了一巴掌后才清醒,认识到自己的失误和日本男人的“真诚”、“爱”,得到拯救和爱之后皈依日本男人,“终成眷属”。“在战前的日本,男人打女人是一种爱情的表示,被打的女人要对打她的男人表示感谢,这表示了男人的强悍和体贴之心,从而更加爱他”^⑥。《支那之夜》实质上就是以日本文化和帝国主义的话语为内核,讲述了一个以日本“好男人”、“伟丈夫”强有力的手掌和胸怀拯救不幸的、一度迷失的中国女子的“跨国爱情”故事,演绎了日本的“大东亚主义”的“完美”和“正确”,并将这一思想装置镶嵌在电影叙事中。

《热砂的誓言》和《白兰之歌》更典型地透视出欧美老殖民主义的东方想象与殖民叙事的话语模式,尽管英美是新帝国主义日本的攻击目标。对“支那”的“进入”不是帝国主义的扩展和侵略,而是“解放”,是为了建设繁荣的大东亚而进行的开发新大陆的“正义之举”和“浪漫之旅”。进入和开发那洪荒原始的、落后于现代的广袤大陆,建设以日本为领导的新东亚,在新大陆上俘获“支那”女人的芳心,是这些电影故事表达的日本人“大陆梦”的两个主要内容。“在大陆的旷野上,燃烧着建设的热情”。“杨柳青青,池水中倒映着美丽的乐土”。在这片待开垦和待征服的新大陆的“乐土”上,“支那好姑娘,窗前盼情郎”。这是《白兰之歌》和《热砂的誓言》中的插曲所吟诵的“大陆梦”。日本的青年男人如果勇于进入新大陆建设新东亚,就能“日满亲善结良缘,建设硕果溢芬芳”。因此,《白兰之歌》中男主角松村康吉“听从其父临终遗言,来满洲发展,兄弟二人一起来满洲建设,并在父亲灵前表示:请父亲放心,为了国家的利益,我一定成为优秀的满洲开拓者”。康吉在“满铁”的工作表现非常出色,并在此收获了爱情。而长谷(《支那之夜》)亦是如此。这位日本船员在此遇到了他的幸福,在影片中当李香兰饰演的桂兰披着白色纱衣,唱着优美的歌曲,婀娜多姿地走向长谷时,中国女人的纯洁、美丽以及质朴的羞涩形象撩人心扉。作为国家意识形态而鼓噪的“大东亚主义”和开发新大陆的狂热宣传,通过电影故事画面更具有令人向往的温柔和浪漫。李香兰扮演的“支那”少女的美丽、温柔、多情、等待被爱等“女性的诱惑”和欲望的符号化,合谋地构制出殖民主义扩张侵略所需要的魅力。将国民思想和行为捆绑在国家意识形态战车上并使之狂热化,把具有帝国主义意识形态化为浪漫、温柔的个人欲望的软性力量,以之撩动起日本青年进入大陆的激情,以征服满洲与建设新大陆来实现自己的“国家理想”和报国壮志,从而也成就了另一番个人的事业——身体性爱的满足和收获爱情。所以,日本电影评论家清水晶回忆说:“对当时日本青年来说,进入大陆如同现在常驻欧美一样令人向往。”^⑦而傅葆石在《双城故事》一书中则认为:“日本的‘国策电影’会运用一个强壮的日本男人和柔弱的中国女人的爱情故事,这个原型式的、日本风格的‘东方主义’的途径表现落后的中国必然要依靠‘先进’日本的带领才能在达尔文式的强权政治世界立足。”^⑧日本电影评论家佐藤忠男也曾任在《电影与炮声》一书中评论《白兰之歌》说:“长谷川一夫扮演的角色代表日本,如果依靠日本,日本就一定会爱中国。这个电影的爱情故事所要表现的就是这个思想……在日本国内,对于不知道侵略中国的现实的日本人来说,这是使他们的骄傲心理得到满足的幻想。日本的电影迷们果然陶醉其中了。因此,这部电影大受欢迎。李香兰

被塑造成一个衷心爱慕日本男子的纯真可爱的中国姑娘形象。日本既然如此受到中国人的爱慕,那么,日本就能领导中国,而不是侵略中国,结论就是这样。”^⑨

四

与此相似,由“满映”独自拍摄的、李香兰担当女主角的电影《迎春花》,是她继《蜜月快车》后在“满映”的第四部影片,也是与“大陆三部曲”异曲同工、模式相似的殖民想象与叙事的影片。

影片的情节很简单,在东京大学毕业后来到“满洲”日本公司工作的青年村川武雄(近卫敏明饰),与同在日本公司工作的中国姑娘白丽(李香兰饰)结识,并被白丽的热情大方、开朗活泼的性格所吸引,渐渐喜欢上了白丽。白丽也对武雄情意绵绵。同时,武雄的表妹日本姑娘八重(木暮实千代饰)也心仪自己的表哥,并处处献殷勤。影片以这样的三角恋情为中心,以当时的“满洲”新大陆风貌为背景和“现地”,炮制了一部浪漫的异国恋情的电影神话。

不言而喻,《迎春花》与“大陆三部曲”在故事、主题和话语内涵上并无根本的区别。不过,除了相似的殖民主义“大陆梦”和女性梦构成的殖民想象之外,作为伪满洲国属下的“满映”影片,它的侧重角度与“大陆三部曲”有所不同。如果说“大陆三部曲”是通过日本男人与中国女性的爱情故事,表达日本帝国建设“大东亚共荣”、征服并领导误入歧途的中国并使之归顺的主旨和意图,但由于日本并未能完全占领和殖民中国,因而这样的叙事更多地是一种“想象的共同体”的话,那么,《迎春花》表现的“东北”表面上是独立的“新国家”,但实际上已经成为日本的殖民地。因此,表面的独立国家和实质的殖民地的双重属性——从皇宫到所有的基层权力都由日本掌控,使得隶属于伪满洲国的“满映”摄制的影片,需要更多地从所谓的内在方面表现伪满政府对于电影的“国策”要求:“五族协和”的民族“团结”与和睦、新满洲国的国家气象和“人民幸福”、日满一家的亲密关系、作为领导和指导者的日本对建设新满洲的投入与奉献和“温柔的统治”等。而满洲、中国和日本的殖民与被殖民的关系,都在温柔缠绵的爱情叙事中“不堪重负”地演绎出来。

首先,开发“新大陆”的殖民热情和幻想,在影片中表现为对“满洲”这一“新国家”的大规模移民和建设。为了永久地把“满洲”纳入帝国版图,日本广田弘毅内阁制定了作为“七大国策”之一的“百万户移民计划”,其“主要内容是:二十年内日本向东北移民一百万户,五百万人,使日本人在东北的人口比例达到1/10。这样,既可以在东北建立起以日本人为‘指导核心’的经济秩序,又可以缓解日本国内的社会矛盾”,但是“日本殖民者认为,向他国领土上进行如此大规模的移民侵略,必然会引起原住国人民的反感和反对。为了掩饰移民计划和行为的殖民本质,日本‘要求’满洲国政府也将其列入满洲国的‘三大国策之一’”^⑩。为了配合这一政策的实施,日本国内把土地辽阔、物产丰饶的“满洲”——日语称之为“雄大的土地”,形容成美好的“新大陆”,鼓励日本青年到“满洲”去“拓殖”和“创业”,建立一个“五族协和”的“王道乐土”。一位曾经参加过满蒙开拓的日本人回忆说:“班主任老师总是参与我们的商谈,他说‘在这样的状况下,去开拓满蒙如何?’那时,他灌输给我们的就是,‘日本和满洲是兄弟国家,为了五族共和,日本要努力在建设方面出大力。在建设方面,开拓满蒙无论如何也是必要的,这也是天皇陛下的御意。开拓满蒙关系到大东亚共荣圈的成功,因此请你坚定信念,去吧!’”^⑪影片《迎春花》中的男主人公村川武雄就是带着这样的“向往”和“责任”来到“满洲”的。在经历了短暂的不适应之后,他很快就被“满洲”的胜景所征服。影片以特写镜头展现了“满洲”的繁荣和富

饶,而这一“新大陆”、“新国家”以其内在的魅力等待被“拓殖”,从而对日本青年的进入、居住与开疆辟土发出了远方的呼唤,构成了强大的吸引力。

其次,影片描述开发“满洲”和“新大陆”的日本人不仅没有受到中国居民的仇恨敌视,反而受到欢迎。片中主人公武雄为了更好地了解“满洲”,尽快融入“满洲”,没有去叔父家住,而是租住中国人的房子。中国房东对待他非常的热情和友善,他与中国人在一起聊天、吃饭、喝酒,教中国孩子击剑。正是这样的和谐而美好的生活,使他有了在这里继续生活下去的期待,要结婚生子、成家立业。“我娶妻以后,要生十个孩子,在院子里一同做体操……”显然,这些刻意描绘出的其乐融融的亲善场面,是在以电影语言传达“日满一体”、“五族协和”的“国策”的合理性,以及日本进入“满洲”的历史“正义性”。不仅如此,影片还从现实的“日满亲善”的描绘向历史深处“寻根”,以表现“日满一体”的历史渊源。为此,影片设置了这样的情节:日本公司的社长邀请中国人欣赏中国字画,并对中国人说:“我前天到博物馆,看见不少六朝字画,非常佩服,中国的字画真好,那时我发现了辽代的壁画,好极了。其中的一张画着水鸟,无论是色彩、线条和构图,和日本的古画一点也不错。千年前的满洲的绘画,同日本五百年前的绘画,都是同出一源,日本的艺术跟满族的艺术,往大处看,就得说是东亚的艺术。”从艺术上证明“东亚一体”和源远流长,潜在的话语无非是要说明日本与“满洲”自古一家,都是大东亚圈里的亲戚和近邻,因此,日本进入和开发“满蒙”、开发“新大陆”和新边疆的行径,就不是帝国主义殖民的勾当,而是建设“大东亚共荣圈”的“同胞”的亲善行为,是为了将落后的亚洲带入现代文明的善举和义举。以前笔者曾经在一篇文章中谈到,日本占领“满洲”后搞了大量的风土、地理、历史、博物等方面的调查,写有大量的关于“满洲”风土的散文和其他类似的文字,其中贯穿着两个方面的意识和主题:一是挖掘古代东北地方政权与日本的交往关系和亲善,以作为现实“日满一家”的历史证据;一是描写从岛国小邦来到“满洲”大原野的日本人的惊叹,描写“满洲”大地的壮阔和雄美,同时也描写“满洲”的洪荒原始性——隐蔽地说明“满洲”的“非中国性”和原始土著性,说明日本的到来和“拓荒”开垦的合理性。《迎春花》的电影画面和语言与这样一类的风土文学的叙事和语言,都是整体的“帝国主义”话语逻辑的派生与表达。

第三,与“大陆三部曲”一样,《迎春花》最鲜明的主题,当然是殖民主义政治话语与日常伦理和爱情故事的巧妙转换和符号化——李香兰饰演的“满洲”美女白丽巧遇村川武雄,在双方相识与相爱的过程中,还穿插了三角恋的内容——日本姑娘八重爱着自己的表哥武雄。在两女爱一男的尴尬境遇中,影片以对比的手法刻画了女主人公即“满洲”姑娘白丽的善良、美丽、开朗,日本姑娘八重则自满自傲,两人在性格上形成强烈的反差。当白丽得知八重喜欢武雄以后,表现出了“满洲”女性的高风亮节,宁愿牺牲自己的情感来成全他们。在八重得知表哥不喜欢自己而伤心地离开“满洲”回日本后,白丽并没有与武雄在一起欣喜庆幸,而是不忍地去北京暂时躲避。此外,影片还刻画了中国人民节俭、勤劳的品性,以及这种品性对武雄的影响和教育,武雄并非一开始就是完美高大的“伟男子”,在日本生活时经常挥霍,有“公子哥”作风,而到了“满洲”后,在与中国人的接触中,渐渐学会了节约、勤俭的美德,“满洲”的土地、人民与文化对他有一定的“育成”作用。影片的这些情节呈现出它与“大陆三部曲”在细节上的差别,变得更加软性、温柔和日常化。当然,这些刻画并没有改变其中的意识形态意图:取悦中国观众和民众,使其获得一定的心理满足和陶醉——日本男人武雄喜欢的是中国姑娘而不是日本姑娘,白丽比日本姑娘更加美丽、多情和善良,并因此在爱情中取得了胜利。借此,在中国民众得到心理上的平衡和精神上的满足后,会更“温柔”地对待和倾心于日本,使其不再产生敌视与隔膜。用鲁迅的话说,就是帝国主义用枪炮使“中国战争”纷扰之后,又用影片“使中国人惊

异、胡涂”，“扩大其令人胡涂的教化”^⑫。在更深的层次上，这样的故事与叙事是以更加隐蔽的高明的手段，表现和演绎了帝国主义与殖民的意识形态话语，遮蔽和掩饰了现实政治中殖民与被殖民的国族关系与暴力关系。不管《迎春花》细节上有怎样的差别，骨子里依然昭示着作为宗主国的日本和日本男性的优秀与魅力，并具有无法阻挡的强大引力，使中国女性爱慕并献身。

这样，不论是日满合拍的“大陆三部曲”还是“满映”创制的《迎春花》，帝国和殖民宗主国与被侵略的殖民地民族和国家的政治关系、暴力关系这样的“大叙事”，帝国主义和殖民主义血腥的强盗行径和野蛮的政治压迫，通过艺术和电影语言的转换与修辞，化为软性的性别、身体与男女爱情这样的“小叙事”和日常生活，政治与性爱通过叙事和想象进行了等值的委婉的艺术符号转换，在表面的日常化爱情和性别身体的叙事、在性爱的伦理关系和价值关系中，实质上内里仍然寄寓和折射着国家民族的政治关系，是更隐蔽和“优秀”的殖民主义美学的叙事与表达，也是成功的精致的精神鸦片，起到了赤裸裸的政治宣传所不能完成的作用。

①⑦⑨ 转引自山口淑子《我的前半生——李香兰传》，世界知识出版社1988年版，第88页，第91页，第91—92页。

② 参见马克思《不列颠在印度的统治》，《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社1995年版，第760页。

③ 纪一新：《大陆电影中的台湾》，载《中外文学》2006年第4期。

④⑫ 《现代电影与无产阶级·译者附识》，《鲁迅全集》第4卷，人民文学出版社2005年版，第419页，第422页。

⑤ 《电影的教训》，《鲁迅全集》第5卷，人民文学出版社2005年版，第309—310页。

⑥ 山口淑子：《我的前半生——李香兰传》，第102—103页。

⑧ 傅葆石：《双城故事——中国早期电影的文化政治》，北京大学出版社2008年版，第23页。

⑩ 高乐才：《日本“满洲移民”研究》，人民出版社2000年版，第102页。

⑪ 铃木则子：《我们被“开拓满蒙”的国策所欺骗》，转引自新浪网·土八路博客：http://blog_4a21cad10100arhk.html。

（作者单位 中国传媒大学对外汉语教育学院、文学院 哈尔滨工业大学人文学院）

责任编辑 容明