

日本反战电影：加害者责任岂容逃避

特约撰稿人 北村匡平 本报记者 温潇

第 89 届奥斯卡颁奖礼将于当地时间本周日揭幕。有过五次“申奥”经历的日本电影大师山田洋次为二战结束 70 周年特意制作的反战电影《若与母亲同住》，虽然曾一举拿下包括最佳影片、最佳编剧、最佳男主角、最佳女主角、最佳男配角、最佳女配角等 11 项日本奥斯卡奖项提名，却在世界“申奥”舞台上铩羽而归。值得玩味的是，今年适逢世界反法西斯同盟正式形成 75 周年，有 85 个国家和地区的作品参与角逐最佳外语片提名，其中入围九强名单的三部作品皆与二战题材相关，而日本影片却不在此列。

一个民族对战争的反思体现在思想、文化、艺术等多个层面，并潜移默化

地影响着民族、国家的未来。本身亦是反战人士的山田洋次，其《远山的呼唤》《幸福的黄手绢》等作品久为国人所熟知，《若与母亲同住》的出局，欠缺的显然不是才华，也许与其回避加害者责任的角度很难得到国际社会的认同不无关系。为此，本报记者深入采访了日本学界、业界的相关人士，为读者详细梳理了日本反战电影的“前世今生”。同时，我们应该在观赏电影时养成批判性思维的习惯，分辨出哪些历史真相被有意遮蔽，哪些历史记忆被选择性留下，通过电影媒介的表象找寻到忠于历史的真挚态度和感性表达。反战电影，就是这样一种让我们得以重新思考历史的媒介。

——编者



图①③为《野火》剧照。该片通过一个日本普通士兵的视角，从给亚洲人民带来深重灾难的施暴者角度展现了二战末期菲律宾战场的残酷。

图②为《萤火虫》剧照。任侠电影时期的国民偶像高仓健可以看作代表着日本形象奔向韩国去谢罪，总结了日本对亚洲诸国的加害者责任的“集体失语”。(本报资料照片)

《战争与和平》，首部描画日本侵略罪行的作品

提到日本的反战影片，人们最先想到的恐怕会是原爆电影。

广岛和长崎作为世界上仅有的两个被原爆城市，战后成为“反核爆”的象征。但很少有日本人知道广岛曾作为“军都”，在甲午战争时是日本最高指挥部所在地，也未必清楚其曾是太平洋战争中的军工产业基地，造出过史上最大战列舰“大和号”。究其原因，是因为日本的大众媒介只是把广岛符号化成了战争的“受害地”。

反观德国的反战电影，纳粹德国的独裁者希特勒对犹太人的迫害常常是电影的主题，他们的媒介再确认功能往往是加

害者的视角。于是，日本与德国在反战电影上就形成了不一样的文本——日本的反战电影往往掩盖了日本军国主义发动战争的侵略行为和加害者意识。

上世纪 50 年代日本电影黄金时期制作的《长崎之钟》《原爆之子》《不忘长崎之歌》《广岛》等作品可谓具有代表性的原爆电影。然而近年来能举出颇受好评的原爆电影屈指可数。比如由吉永小百合、二宫和也联袂出演的母子剧《若与母亲同住》，描写了在长崎原爆中丧生的儿子三年后以幽灵形态回到母亲身边，是部带有奇幻色彩的原爆

电影。该作品充分利用了自出道以来就以“清纯形象”捕获人心的吉永小百合的偶像光芒，借由其口成功传递了原爆的恐怖。影片最后一幕，空气中弥漫着幸与不幸、绝望与希望、生与死的对峙，但恰恰回避了“为什么日本会被原爆”这个根本问题。

追溯二战结束后，在盟军最高司令部官总司令部的管理下，日本国内涌现了大量反对军国主义的作品。例如，《大曾根家的早晨》《我于青春无悔》《在拂晓里逃出》《来日再相逢》等。但这些电影不过是把反战与家族之爱、男女之情重合在

一起对战争进行批判罢了。而 1947 年由山本萨夫和龟井文夫共执导筒的《战争与和平》却是一部划时代之作，刻画了由太平洋战争所引发的家庭伦理悲剧。虽然该作有着三角恋这样的情节，但由于它把自战中到战败的惨象真实地表现出来，就与单纯的反战恋爱偶像剧拉开了距离。尤为重要的一点在于，这是第一部描画了日本侵略罪行的里程碑式作品。导演把大量表现中国难民的镜头组接在影片中，清清楚楚呈现出日本侵略中国的加害者本质。

此类影片在日本反战电影谱系中相

当难得。胶片中扑面而来的“战地真实性”源自“战后不久”这一特殊语境及刚刚经历过战争磨难之人的真实感受。也因此，日本的反战电影就在战后重建、战争亲历者的切身体会和逐渐淡去的战争记忆中，开始探索能够打动观众的叙事素材。

除了原爆电影外，在战后 70 多年的历史中被反复使用搬上银幕的，就是日本特有的特攻电影（“神风特攻队”和随军护士电影（“姬百合学生护士队”）。从中可以看出日本的男性和女性作为一组性别参照是如何被动员参军奔赴前线的。

《萤火虫》，迟来半世纪的加害者责任觉醒

要谈特攻电影的代表作《在云的尽头》，就不得不提 1950 年关川秀雄导演的《听海神的声音》。该片源自二战中参与缅甸战役的日本战死学生遗稿集，原书甄选了 75 名代表了精英知识分子阶层的学生遗稿，通过他们的厌战遗言传递了“反战之声”。这些缅甸战场上聪颖的学生兵与士官学校出身有勇无谋的粗暴长官形成鲜明对比，被改编成电影后感动了众多日本国民。正是由于其从正面描写了战争的悲剧，聚焦了之前反战电影中所回避了的军部内在的暴力，透过战死学生的“正义感”反衬出军部之“恶”，这种反战思想在特殊的时代背景下顺应了当时多数民心，收获了一片赞赏。

原本战时状态中涉及反战思想的内容基本不能被公之于众，但《听海神的声音》却造出了“反战”的概念。与“反战叙述”形成强烈对照的是海军飞行预备生遗稿集《在云的尽头》，该书收集了大量“颂战”的学生日记。1953 年家城巳代治导演将此改编成电影，描写了特攻队员进行自杀式攻击前的基地生活。虽然这两部作品立场相对，但也遭遇了不同的批判之声——前者把历史上少到基本不存在的战中就抱有“反战思想”的年轻人强制卷入战争成为“牺牲者=受害者”的意识前置化，而淡化了整体对战争责任意识；后者对“特攻赞美”的叙事，则让人从所谓爱国主义的

“光荣牺牲”上感到了对剥夺无数生命的政治体制的愤怒。

历史社会学者福间良明认为，这是从“正”到“美”的转换。换句话说，这两部作品实现了从战争牺牲者“反战意识”的“正义性”，到怀着所谓“爱国精神”赴死的“特攻美学”的变迁，由此，这就使得日本反战电影在所谓“特攻美学”的遮蔽下回避侵略战争的本原和加害者责任。

进入新千年后，日本四分之三的人口大都是战后出生，被称作“不知战争的一代”，他们已经无法理解自杀式攻击。2001 年降旗康男拍《萤火虫》时把特攻电影长期以来所喜爱的暴力美学及美化特攻队员空中战死的拍摄手法全部摒弃，彻底抹掉了主演高仓健作为任侠电

影国民偶像的元素，直面日本作为加害者要承担战争责任。

影片从现代的视角讲述了原特攻队员（高仓健饰）与将不久于人世之妻子在剩下的日子如何面对特攻记忆的故事。主人公夫妇带着曾经战死的朝鲜裔特攻队队友的遗骨奔赴韩国，开启了一场清算过去的旅途。任侠电影时期的国民偶像高仓健可以看作代表着日本形象奔向韩国去谢罪，总结了日本一直以来的“集体失语”——直面对亚洲诸国的加害者责任，这迟来了半个世纪。

日本著名影评人佐藤志男说，迄今为止的特攻电影都是从“英勇就义”“白白牺牲”两个立场上来摄制，而《萤火虫》对这种美化或批判的视角均保持了“沉

《红十字》，捕捉到了被历史遗忘之人的苦难

日本反战电影中涉及女性的镜头多是把其视作军队后方的牺牲者，而随军护士电影则是直接描写了战场上的女性形象。1953 年金井正导演的《姬百合之塔》就是讲述了二战末期日本政府为了补充战斗力，让文弱的女学生奔赴战场充当战争炮灰的故事。所谓“姬百合部队”是冲绳战中临时组织起来的学生护士队。该片一经上映久演不衰，作为和平的标志，被不断翻拍。

影片中纯真无邪的白衣天使一个接一个地倒在美军飞机扫射下，其姿态与充当了军国主义“神鹫”的特攻队员重叠在一起，显然是颠倒了加害者与被害者的位置。耐人寻味的是，1951 年至 1972 年间冲绳由美国管辖，中断了与日本本土的联系，在日本金字塔式的纵向社会里，“冲绳”和“女性”一直都是两个被边缘化的存在，只有在需要的时候，才被拿来利用登场。所以，不管是 1953 年的版本还是 1968 年的版本，片方为了把冲绳和本土同一化，有意去除了冲绳的土著性，切换成本土的视线，片中当地民谣及土著女性的交流都改用标准日语完成。

由此，对大多数不具有批判思想的日本观众来说，“姬百合”就成了投射自己“受害者=牺牲者”影子的怜悯装置。片中成为战争炮灰的冲绳少女们，无疑被抽象成了本土的“日本女孩”。

这种具有违和感的“脱·冲绳化”无形中也是对冲绳的暴力。被反复翻拍的“姬百合电影”是借着这些纯真无辜少女的悲剧来强调日本人的“受害者”身份，并未涉及对亚洲诸国的加害者责任。

1995 年，作为“二战结束 50 周年”的纪念电影，《姬百合之塔》被再度翻拍上

映，少女们的台词虽然夹杂着冲绳方言，让观众感到对这些原住民的虐杀是对“冲绳”的加害（而非对“本土”的），但这样试图接近历史的努力并不卖座。

2015 年，日本 TBS 电视台为二战结束 70 周年特别制作的 60 周年台庆剧《红十字~女人们的人伍通知单~》是近年来少有一部制作精良正面回应了加害者责任的反战剧，把日本残酷的侵略行为清晰地影像化，试图用客观的视角刻画在战争中被翻弄的不同命运。

战后，很多留在亚洲诸国的日本遗孤并未见证日本国家的重建，与此同时，亚洲各国则从日本帝国主义的阴影中得以解放与重生。

与现代反战影视剧中过度着墨日本国民的“生命之重”笔法不同，该剧宣扬了随军护士“超越民族不分敌我”的红十字人道救援精神。跨度从战中持续到了战后，捕捉到了被历史遗忘之人的苦难。在处理人物关系时亦与迄今反战电影中一味把日本本土的女性与儿童作为“受害者=牺牲者”的视角不同，该剧则是通过战时日本人与中国人的交锋，战后日本遗孤与中国亲人的关系正面描写了日本人对外侵略扩张中的加害者嘴脸。与本土的日本人不同，对这些日本遗孤而言战败并非战争的结束，镜头继续追踪了二战结束后主人公各自被命运翻弄的不同人生。

欲问反战电影到底能做什么，首先要思考反战电影到底是什么。反战电影不是日本进入战时体制时能看到的影片。二战时，所看的电影是为了鼓足士气，让人们积极投身侵略作战的政治宣传电影。

彼时，日本为了粉饰“大东亚共荣

导演专访

《野火》：

从加害者角度揭示战争恐怖



塚本晋也

近年来，随着日本右翼势力越来越强大，要制作并发行从加害者角度如实地展现战争罪行的电影就愈发困难。2015 年，在日本安保政策发生重大变化的节点，日本知名导演塚本晋也克服种种困难，身兼编剧、摄影、制作、主演、导演于一身，再度翻拍了大冈升平同名反战小说《野火》，通过一个普通士兵的视角，从给亚洲人民带来深重灾难的施暴者角度展现了二战末期菲律宾战场的残酷。该片入围了第 71 届威尼斯国际电影节金狮奖，并被日本最权威、最老牌的电影杂志《电影旬报》评为 2015 年度十佳电影第二名。

从“九一八事变”到日本签订投降书的十四年间，日本电影界几乎全都成了战争的“帮凶”，制作了一系列鼓吹战争的国策电影。在没有电视的时代里，电影是最大的娱乐，也是仅次于报纸的舆论媒介，其宣传导向功能甚为巨大。值得思考的是德国那些曾积极协助纳粹的电影人绝大多数在战败后不能继续从事电影工作；而没有被严厉追究战争责任的日本电影人，试图把对战争的反省放到战后很多和平主义电影中去，然而这些影片大都只是从日本所进行的战争给自身带来灾难的角度上主张决不能再战，对亚洲诸国的加害者责任则鲜有描写。

因此，回顾日本的反战电影，不论是描写了缅甸战场的《缅甸的竖琴》（市川崑，1956 年）、弱女幼童被生枪下的国民电影《二十四只眼睛》（木下惠介，1954 年）以及掀起大众狂热的反战偶像剧《你的名字》系列影片（大庭秀雄，1953-1954 年），都掩盖了日本的侵略罪行，回避了加害者责任。即便是涉及关东军在伪满洲国为非作歹的鸿篇巨制《人间的条件》六部曲（小林正树，1959 年-1961 年）和《战争与人》系列电影（山本萨夫，1970 年-1973 年），也有很多未能言尽的不足之处。

大众媒介上出现的冲绳的地位明显在日本本土之下，必要时作为“日本内部的存在”被叫唤出来，不必要时就边缘化。同样，作为“受害者”意识象征的和平都市广岛、长崎，以及被美化了“特攻队”和“姬百合部队”都是这样被设置成自我怜悯的装置，迎合了因战败而压抑的民族主义情绪，使大众轻易移情到“反战”的表象中，这一点诚实反映了日本人反省战争的方式及自我批判的不足。

而塚本晋也的《野火》不仅真实重现了战争的惨象与人的悲哀，还直击了“被逼至死亡边缘，人类是否还能保持人性尊严”这种形而上的哲学命题。与 1959 年市川崑导演的黑白版本不同的是，塚本晋也真实还原了大自然的绚丽多姿——美丽的自然风光与人类愚不可及的行为形成强烈对照。

塚本晋也在接受本报记者采访时说，为了让观众感到历史沧桑感，自 1998 年《拯救大兵瑞恩》之后的战争电影主流拍摄手法，多少都会进行删减处理，但丛林的美景 70 年间并没有发生任何改变，战场中真实的情况也许是士兵前一刻还在感叹“今天天气真好”，下一秒就被炸成一团焦炭，不禁让人思索人类为何可以在如此美丽的景色里做出如此可怕的行为。

开拍之前塚本晋也曾问过那些跟他关系很好的制片人是否愿意拍摄，但大家都说不可能，几乎所有人最不愿讨论的就是这个问题，没有人愿意拍这样一部影片。反而，那些支持参战的电影似乎更受青睐，且更易筹到资金。“这其实是很可怕的。”他严肃地说道，“一部分日本人正在试图抹去我们输掉这场战争的事实，还声称我们是一个非常强大的民族，为此努力寻找各种可能的借口。这是非常令人担忧的。我绝不会拍打着英雄主义旗号把战争正当化的电影。”眼看日本政府正在考虑放弃宪法中的反战条款，他表示作为电影人已经到了时不我待不得不发声的时候，到了不是筹集不来资金就可以不作为的时候，“如果我们施暴者，就会有人是受害者。人们都害怕成为战争的受害者，所以尽管需要的角度让大众有些难以接受，我需要的就是让大家看看施暴者的可怕。这部电影的意义就在于通过加害者角度让人知道战争真正的恐怖。”

（北村匡平：日本学术振兴会电影研究/历史社会学研究员、东京大学博士。本报记者 温潇编译）