影视评论

影像“浮世绘”——浅析黑泽明电影中的战国印记

**龚 成**

**摘 要：**本文从日本导演黑泽明的电影出发，结合日本战国时期的历史。对其电影中这些充满历史感的印记进行了梳理和探索，并总结出在黑泽明的“战国题材”电影中，父权的主导与消解，旧时代的落幕与新时代的迟滞，个人意志的成长这三个方面是黑泽明创作的主题，这些主题在尊重历史的同时，也结合了当下日本的现实，其对于历史感的直面和敬畏是黑泽明电影至今长盛不衰的关键。

**关键词：**黑泽明；历史电影；日本战国；个人自由

日本人对历史上的两个时代最为喜爱，一个为中国的三国时代，另一个为日本的战国时代。正如葛剑雄先生所说：“分裂时代有分裂时代的好处。政权的分裂和常年的战乱客观上使统一社会中被埋没的各种人才（不仅仅是军事人才）在各个政权的舞台上大放异彩。礼崩乐坏也带来很大程度的思想解放。” [[1]](#footnote-1)所以说，乱世一方面成就了许多伟大的英雄的人物，另一方面也促进了思想交流。对于地狭人稠的日本列岛以及崇拜强权的日本民众来说，对能够量产“卡玛斯里”式英雄人物的战国时代自然有眷恋情节。而这种本身的眷恋情节，加上战后美国对日本“阉割”式的管理也使日本众多艺术家将目光对准这一远去的辉煌时代。据笔者统计，仅仅关于武田信玄这一人物的作品就有两百余部。进入二十一世纪，随着互联网的兴起，日本数码技术的进一步发展，关于战国时代的游戏也大量出现，这些游戏不仅在日本国内大火，并且风靡全世界。不过回到电影领域，虽然有众多的文学奠基和改编剧本，描绘日本战国时代的电影却并不占主流。究其原因，一方面是由于当时美国设在日本的“太上皇”机构SCAP在政治上坚持在日本驻军，在文化上坚持扶持民主题材电影，对于可能展现“封建性”和采用“军国主义”题材的时代剧进行禁止。在此政策的影响下，成濑巳喜男、沟口健二和小津安二郎等老一辈资深导演继续关注社会问题和社会生活。这种半殖民式的管理模式也使得战后日本年轻人越来越少地关注政治与历史，反而讲述普通市民生活的生活剧更受欢迎。另一方面，战国时代的主角无疑是大名和武士们，如要展现他们的生活战争场面是必不可少的，展现宏大战争场面没有大量资金支持是无法完成的。正因如此，直到今天的日本电影中战争的描绘都无法成为主流。

自一九五二年之后，随着SCAP的离去，日本的时代剧进入了复苏阶段。先是资深导演沟口健二拍摄了以《西鹤一代女》为代表的历史剧，随后衣笠贞之助的《地狱门》也大受欢迎。而将战国片拍摄到极致的导演当属电影天皇黑泽明，从改编自芥川龙之介小说《筱竹林下》的《罗生门》开始，到之后的《七武士》《影武者》以及改编莎士比亚戏剧的《蜘蛛巢城》《乱》等影片。这些以战国历史为背景的电影不仅为黑泽本人赢得了在世界电影殿堂中的赫赫声威，也为日本电影进入国际市场做出了重大贡献。

日本战国时代，起自1467年的应仁之乱，至1573年织田信长进入京都后开始结束，1603年德川家康建立江户幕府为终结。在长达一百余年的时间中，室町幕府和天皇大权旁落，整个日本列岛四分五裂，群雄并起。直到今天还为人所津津乐道的“战国三杰”“甲斐之虎”等英雄人物皆出自这个时代，这个时代所产生的种种思想甚至影响了之后五百年的日本。而在美军对日本单独占领，日本人无法左右本国命运的战后，这样一个热血与杀戮并存的年代便不仅值得日本人怀念，也让是欧美，中国人对日本文化关注的起源。大映公司总裁永田雅一所说：“古老的日本比起西化的日本，对西方而言更具异国风情。”[[2]](#footnote-2)以黑泽明为代表的战后一代日本导演也用自己的镜头和叙事，试图通过对战国时代故事的讲述，重新唤醒日本民众对于所逝去时代的记忆与民族情感。黑泽明的电影就像日本的国画浮世绘一般，将所要展示的一切，清晰，客观甚至尖锐地展现出来。

黑泽明通过其电影对日本战国的展示与发掘，将日本文化中最为隐秘的那一部分通过生动的故事情节和精妙的场面调度展现了出来，有些甚至成为了经典的文化符号，对拥有五千年灿烂历史的中国和中国电影具有指导和借鉴意义。由此，本文将通过对黑泽明电影中战国文化符号的解读，感知其作品中对历史的把握和叙述。并分析其叙述与拍摄技巧对中国历史题材电影的启示与反思。

**一、父权的主导与消解**

战国时代，由于日本天皇和幕府将军纷纷失去实权，君权已经没有实际意义，而以各个大名的家督为代表的父权却发展到了一个新的高度，[[3]](#footnote-3)有些家督身兼数职，掌握领地内的全部命脉；有些家督不满于自己领地的狭小，四面出击穷兵黩武；有些家督虽然辞去家督之外，却依然隐匿于幕后掌握大权。这些构成了战国时代父权在绝对统治地位，直到今天的日本，父亲在一个家庭中仍是最有权力的成员。父亲对子女拥有绝对的控制权，因此子女对父亲的命令几乎是言听计从。

黑泽明的电影中，对这一现象进行了充分的展示，在《影武者》中，武田信玄作为甲斐国当之无愧的统治者，即便是病入膏肓对军队和家臣依然拥有绝对的掌控力，甚至在他死后其子武田胜赖不敢公然对抗作为其替身的“影子”（仅仅是在语言上进行旁敲侧击的挑衅）哪怕这个“影子”只是一个差点被处死的小偷。仅凭信玄威严的相貌都会对其产生巨大压力。在《乱》中，老国王一文字秀虎在把国土分给三个儿子前对自己的国土拥有绝对的掌控力，即便他剥夺了三郎的继承土地的权力，并被太郎和次郎折磨地精神错乱，他在三郎心中依然是让人敬畏的父亲，三郎为了救他与两个哥哥开战，并在最后为保护他而战死。秀虎虽然老年昏聩，大权旁落。但是他在很对人心中依然是老国王，是整个王国的“父亲”。有时这种“父亲”并不一定是血缘上的，也可以是精神上的。在整个战国时代假子成风，很多干儿子对义父要么是被其成熟稳重，舍己为人的伟大人格所吸引；要么是被其睥睨天下，挥斥方遒的文治武功所折服。丰臣秀吉在“六天魔王”织田信长门下做侍从，终于脱颖而出成为天下人。前田利家在织田门下做护卫，最终成长为“加贺百万石”的枪之又左。在黑泽明电影《七武士》中，堪兵卫超凡的武艺，冷静的头脑，谨慎的指挥艺术，为救孩子割掉自己发髻的高贵人格，保护村民的责任感都深深吸引了年轻武士胜四郎。而堪兵卫也觉得这个朝气蓬勃的小伙子“前途远大”。二人已经成为事实上的“父子”。堪兵卫对胜四郎起着灯塔般的作用，如何端正自己作为一个武士的品行，如何用最正确的方法战胜强大的敌军。在胜四郎作为一个武士最初的时光里，他的作用无可替代。

明治维新后，日本的君主——天皇终于拥有了实权，日本的父权也发展到了一个新高度即君主成为了整个国家的父亲。然月满则缺，发展到顶峰的日本父权走向了自己的末路。当麦克阿瑟和天皇的合影刊登在各大报纸上时，日本对于父权的绝对崇拜坍塌了。在黑泽明电影中的体现便是第一，父亲失去了对孩子的控制，《七武士》中作为事实上父亲的堪兵卫对胜四郎冲破武士和农民不得恋爱的禁忌而相恋时，他是束手无策的。武士阶层的日趋衰落导致父权的衰落，已经尝过禁果的胜四郎摆脱了他的控制成为了具有自己思想的人，即便胜四郎最终不会留在村里与志乃结合。第二，摆脱控制便意味着挑战的开始，《影子武士》中，作为武田家父亲兼楷模的武田信玄得位并不光彩，他通过发动政变驱逐父亲信虎成为了武田家的家督，通过自己的过人能力成为了“战国第一名将”。但他个人的优秀也给他的后代套上了沉重的精神枷锁，以至于他的儿子胜赖在赶走替身“影子”，为信玄发丧完毕之后不顾一切地发动了长筱之战。即使湖边出现警示的彩虹也置之不理。他所要的，就是为了打倒他崇拜了一生的父亲，他无法忍受死去三年的父亲给他沉重的精神压力。在长筱面对军队人数和武器装备都远超自己的织田德川联军，他像疯了一样挥舞手中的团扇，即使弹尽粮绝全军覆没，他不愿也不能后退，胜赖为证明自己的狂热终于反噬了整个武田家。在火枪的轰鸣声中，信玄的家父权威和武田家傲视天下的赤备骑兵一同灰飞烟灭。影片最后在水中时沉时浮的山字旗，不正是父权消解的完美展现吗？更为直白的是《乱》，黑泽明直接翻拍了莎士比亚《李尔王》。即便是强悍如一文字秀虎。在掌权时说一不二的强势父亲，在被剥光权柄后依然无家可归，只能在荒野上控诉自己的不幸。父权在这里已经完全消解，只有权势和利益才是王道。笔者甚至认为黑泽明采用三个王子代替《李尔王》的三位公主，就是让这种父权消解地更彻底一点。当战国时代结束，新时代到来，曾经主导天下的父权，彻底被时代所淘汰。

**二、旧时代的终结与新时代的迟滞**

战国时代虽然到处都弥漫着血雨腥风，但是日本民族的很多品格也在战火中诞生，随着新时代的到来，这些传统的文化思想逐渐淹没在了时代大潮之中，可悲的是，旧世界已经逝去，新世界却迟迟没有出现。

在《七武士》中，由黑泽明“御用”演员志村乔饰演的岛田勘兵卫是黑泽明心中最完美的武士形象。[[4]](#footnote-4)他睿智、沉着，饱经风霜却又充满道义感和责任感。举手投足间就有一种领袖气质。他率领着六个性格迥异的武士和弱小的村民，依托简陋的村庄为城池，一举击溃了数倍于己的大队山贼。笔者认为这场战斗是战国转折点桶狭间合战的微缩版。面对强大的今川义元，织田信长用自己冷静的头脑，沉着的指挥以及视死如归的气概将其一举击败。而相比于心狠手辣的“六天魔王”。善良的勘兵卫则显得更加完美。他将胜四郎作为复兴武士阶层的希望，将狂阿弥菊千代收归麾下，贫苦的农民端来极其珍贵的一碗大米饭他用双手来接。他帮助农民不是为了将这里作为自己的领地，仅仅是为了一日三餐和心中坚持的道义。相对于勘兵卫的领袖气质，另一位武士久藏代表了武士的另一精神，技艺至上，沉默是金。如果说勘兵卫全方位的才能让他稳坐领袖的宝座。那么久藏就是天生的头号战将。他拥有高超的剑法和神闲的傲气。久藏和挑战者比试刀法的那一组镜头至今都是武打镜头中的经典。久藏在这一组长达三分钟的对决中除了“你输了”之外没有说一句话。但是他那种不怒自威的神色已经让胜四郎和观众对他崇拜的五体投地。在之后的战斗中，他独闯贼巢击杀主力枪手夺得火枪。面对胜四郎的崇拜也仅仅是一笑而过。日本战国时代类似久藏的前田利家、本多忠胜武艺精湛，居功不自傲的名将，也一直为日本民间所崇拜。除此之外《七武士》中最让心驰神往的就是这些身怀绝技的武士为了恢复武士阶层往日的辉煌而始终坚守“义”这面大旗。与其说他们是为了农民而战，不如说他们是为了自己而战。在新时代没有他们的位置。这场战斗与其说是战斗，不如说武士们对过去的缅怀，对自己的救赎。

如果说《七武士》中的七个底层武士是为了心中存在道义和责任结成肝胆相照的生死之交，是为了“义”的话。那么《影武者》所展现的就是不同立场和不同阶级之间的“情”。在信玄死讯传出，与他“龙争虎斗”了一生的上杉谦信陷入了深深的沉默。三十年的对决让本应有不共戴天之仇的两人成为了心中至交。谦信亲自为这为老对头撰写悼文，并发誓永不与武田家为敌。之后谦信成为信长包围网的盟主，并在手取川击败织田信长。大有跟老冤家较劲的架势。而最为讽刺的是影子身份的暴露，也正是因为身上没有当年在八幡原谦信所赠予的刀伤。相比于老对手的惺惺相惜，出身低微的“影子”与信玄建立的感情是活命之恩加精神崇拜。之后他亲眼目睹了信玄沉入湖中的葬礼而为信玄的人格所感化心甘情愿成为替身。因为他欠信玄一个情。信玄不仅保住了他的命，更让他看到了他原本几辈子都不可能看到的世界。在面对竹丸，开朝会的过程中，他逐渐适应了信玄的身份。坐镇阵中时他也能做到“不动如山”。这一刻他成为了信玄。他也深刻理解了信玄第一次见面对他说的话“我这个人，欲壑难填，凶暴残忍，是天下第一大盗。为了窃取天下，绝不计任何后果，在以血还血的当今之世，不论任何人，只要他志在取天下而号令天下，他就不能不使血流成河，尸骨成山。” [[5]](#footnote-5)当武田军在长筱全军覆没，影子也用自杀的方式为这支军队殉葬。曾经沧海难为水，已经拥有了诸侯眼界的影子不会再甘心成为一个人人喊打的小偷。只有随着这支荣耀的军队，随着信玄的威名一同逝去，才是他的人生最好的归宿。

正如今村昌平所说“沟口描绘女人和商人，黑泽则描绘武士。”在黑泽明的电影中，战国精神最为典型的表现就是着重展现“情”与“义”是武士们。然而他们都将碰到黑泽明的电影中最为重要的表示新旧交替的符号——火枪。[[6]](#footnote-6)

火枪作为西方传入日本的热兵器（在日本称铁炮），立刻改变了日本战国原本的作战形态。传入日本九州岛之后各个大名争先恐后地发展火枪队。在黑泽明的电影《七武士》、《影武者》和《乱》中火枪作为重要符号出现，有十分重要的意义，旧的阶层，旧的权力以及旧的秩序都将在它的巨大威力下黯然退场。

《七武士》中战死的四名武士中有三名死于火枪之下。尤其是刀法精湛的久藏在最后一战死于山贼的火枪下。这说明火枪的传入已经使得武士们原本拥有祖传武艺变得苍白。正如农民出身的菊千代可以靠一本偷来的家谱就跻身武士行列，原本固化的社会阶层因为火枪的出现被打破。火枪队逐渐代替了武士的作用，所以本来拥有战功的勘兵卫和他的好友七郎次，拥有身手的久藏都流落民间给最为贫苦的农民打一场微缩版城市攻防战。而山贼仅仅凭借两把火枪（其中一把还被久藏夺取）就将这些代表责任和道义的武士们打得伤亡惨重。由此可见传统武士的地位的日暮穷途。也看到了代表旧武士核心的技艺在强大火力面前的不堪一击。《影武者》中的火枪是以完整的火枪队形式出现。传闻中织田信长凭借三千火枪手和先进的“三段击”技术就将武田信玄的三万骑兵彻底歼灭。在电影中，这组壮烈的镜头拍摄的十分巧妙。我们看到骑兵冲锋，火枪手放枪。镜头没有展现骑兵们是如何中枪倒地，而是用武田军本阵的阵脚大乱来展现。在三组天崩地裂般的枪声过后，武田军本阵便彻底崩溃。胜赖愤怒而不甘的脸，信廉悲伤而绝望的脸，影子因为惊吓而惨白的脸都从侧面印证了武田军全军覆没的惨景。前文讲过，武田骑兵是武田家的立身之本。而这支军队的败亡也说明了武田信玄和他的强权已然彻底退出了历史的舞台。而学到了火枪技术和红酒品鉴法的织田信长（电影中有其和德川家康对饮红酒的场景）呢？十年之后，本能寺的熊熊烈火也让这位“大魔王”灰飞烟灭，他遭遇了信玄如出一辙的命运，与梦想中的“天下人”失之交臂。《乱》中有一个经典的火枪队混战，太郎次郎的火枪队相互射击，用火枪的子弹撕碎了一文字秀虎梦想中的三子和平共处，也让本来旧时秀虎主导的王国秩序完全崩毁，而唯一在危急时刻救下父亲的三郎也最终死于火枪之下。正如失去了考狄利娅的李尔一般，秀虎抱着三郎的尸体也陷入巨大的悲恸中。

火枪的出现摧毁了旧有的一切，它除了一地废墟之外什么也没有留下。剩下的武士站在阵亡战友的坟茔前，勘兵卫低低地说：“获胜的是农民，对于我们，只不过是又一次失败。”世界虽大，已无武士的立锥之地。无论是人格完美的勘兵卫还是武艺超群的久藏。等待他们的都将是历史的坟墓。旧的时代已经结束，新的时代却前途暗淡。获胜的农民们回复到了他们原有的生活，利吉似乎以及忘记了妻子死亡的惨景而开始放声高歌，一切看上去似乎都没有改变。信玄的时代完结后只有一个又一个英雄人物走上了他的老路。暴毙而亡的上杉谦信，被部下反杀的织田信长，成为天下人又失去一切的丰臣秀吉。所有的人都在重复信玄的老路。秀虎的时代最终崩溃，他的赫赫武功，泱泱文治以及庞大的王国都随着三个儿子的反目成仇而最终化作南柯一梦。正如二战后的日本，经历了明治维新和军国主义的统治后只留下一片废墟，在美军强大的军事占领面前日本仍然面对着往何处去的问题。黑泽明通过他的电影对这一个摆在所有日本人面前的终极问题发出了一声声振聋发聩的拷问。

**三、个人意志的成长**

很多日本人对于战国时代念念不忘，除了这个时代英雄人物辈出之外最为让人神往的就是这个时代个人意志开始成长，由于应仁之乱的爆发使原本铁板一块的室町幕府四分五裂，足利将军对于全国的掌握已经不复存在。而中央政权的缺失一方面导致了社会极大动荡，正如《罗生门》中大盗多襄丸可以四处乱窜而迟迟不见落网。《七武士》中山贼可以肆无忌惮地洗劫村民而村民却无法找治安官帮助他们剿灭山贼。这在大一统的时代几乎是不可想象的。但是另一方面这种强权的缺失使得社会思想得到了极大发展，在日本战国时代，佛教僧众为了自保与传道与武士阶层联合创立新的天台宗之外。以方济各.沙勿略为代表的耶稣会也来到东方传教，上文提到的火枪就是由传教士传入日本。《影武者》中两军阵前品红酒就是例证。不同思想的发展打破了传统佛教和神道教一统日本的局面，而文化交流也引发了日本人对于个人意志与个人价值的思考。但由于日本地理的封闭性和日本传统思想的根深蒂固，之后德川幕府一统天下，推行让民众“不死不活地活着”与闭关锁国的国策。日本又陷入了万马齐喑的思想荒漠，而明治维新后的极权统治更是让整个日本社会陷入疯狂状态。直到战败后被SCAP监管。日本才迎来了新一轮的思想解放，而作为深受西方影响的电影导演，黑泽明也在这轮新的思想解放中拿出了自己的作品。

在黑泽明最为世界观众所熟知的电影《罗生门》中，个人意志其实已经初现端倪。在这一场扑朔迷离的凶杀案中，每个人都说出了自己版本的故事。这在看重“信义”与“正直”的日本是难以置信的。整部电影看似一片灰暗，所有人都以自己的利益为出发点。正如打杂的所说：“人这种东西，就像是天生把对自己不利的事情忘得一干二净，而光把对自己有利的假话当做真话。”可是所有人无论是男是女，是武士还是盗贼，都已经摆脱了国家农奴和宗教傀儡的身份完全是在以“人”的身份和视角在说话。在刚刚经历过长时间集权统治与愚民政策的日本这是一个巨大的飞跃。在一个国民教育基本就是忠诚，无私，国家至上的国度里，能过把个人的心思如此赤裸裸的展现不得不说是黑泽明对日本社会的思考。通过那个礼崩乐坏的时代，将一个展现个人人性的故事展现出来，其获得奥斯卡最佳外语片奖也并非意外。

前文说过，战国时代其实是一个打破固化阶层的时代，这样的情况在丰臣秀吉发布“刀狩令”后也并没有消失。《七武士》中，菊千代作为一个农民的儿子，渴望改变自己的阶层。甚至为了掩盖自己的不安，他手中的太刀都比别的武士长一大截。他拿着一份偷来的家谱冒充武士，被堪兵卫揭穿后依然我行我素，处处以武士自居。但他的骨子里仍然是一个农民。他虽然有了自我价值实现的意识，但实现自我价值的目的是为了掩盖其内心中自我价值的缺失，最终堪兵卫接受他成为了武士的一员。在整个故事发展中他一直充当武士和农民的摆渡人，最后英勇地战死沙场成为了一名真正的武士。而另一名年轻武士胜四郎在明知有阶级限制的情况下仍然与村女志乃发生了恋情。甚至在志乃已经准备放弃这段恋情的时候仍然对她深情凝望。另一方面，在讲究拜师从一而终的年代，胜四郎一点都不掩饰自己对久藏的崇拜。久藏精湛的刀法无疑比堪兵卫需要阅历去品味的德行更容易受到年轻人的喜爱与仰慕。在久藏战死的时刻他抱住久藏仰天狂呼。这也是他内心情绪的极度外化。菊千代为了改变自己的阶级而寻找真实的自我，胜四郎则跳出了这个阶级。所以这两个人物，是否就是黑泽明所认为的个人意志实现者呢？

遗憾的是，黑泽明的作品中并没有尽情展现个人所能够发挥的作用。导演承认了历史在塑造意识过程中所起的作用，然而，正如菊千代想要改变自己的身份，完成自我实现，却始终无法掩盖其价值缺失的事实；胜四郎对于志乃再深情都无法改变他将离开村庄忘记这个女人的事实。这就是历史，黑泽明承认了历史是冷酷的，保持了其对历史的敬畏。历史的发展不会顾及个人意志。这是菊千代的悲剧，是胜四郎的悲剧，也是黑泽明的悲剧，是全人类的悲剧。或许这正是黑泽明想面对却又不敢面对的如同浮世绘般荒诞、诡异的历史深沉。不知道多年后的今日，中国的创作者们打开历史画卷，是否也有同样的勇气面对属于自己的这份深沉呢？

**[龚成 南京大学文学院硕士研究生]**

1. 葛剑雄：《统一与分裂：中国历史的启示》，北京商务印书馆，2013，第208页。 [↑](#footnote-ref-1)
2. 大卫·波德维尔：《世界电影史》，范倍译，北京大学出版社，2014，第510页。 [↑](#footnote-ref-2)
3. 苯尼迪克特：《菊与刀》，何晴译，南海出版社，2007，第85页。 [↑](#footnote-ref-3)
4. 琼·梅林：《七武士》，王婷婷译，北京大学出版社，2012，第27页。 [↑](#footnote-ref-4)
5. 小国英雄：《影子武士》，剧本。 [↑](#footnote-ref-5)
6. 余偔：《太刀与铁炮——分析黑泽明古装电影中的火器意象》，《职大学报》2010年第3期。 [↑](#footnote-ref-6)