

“眼淚”的政治學

——以《永遠的 0》為中心

王 飛

[提 要] 日本導演山崎貴於 2013 年執導的影片《永遠的 0》在日本掀起觀影狂潮,其背後隱含的政治學耐人尋味:一方面,影片通過嚴密的“追憶”敘事結構,有意無意地將觀眾引入懷舊情緒中,從而形成了一種“去歷史化”的表達;另一方面,作為意識形態的“眼淚”,在民族情感“真實狀況”的結構中,生產出現代日本人被美化後的戰敗歷史的記憶。

[關鍵詞] 《永遠的 0》 海戰電影 “眼淚” 意識形態 政治學

[中圖分類號] J901 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874-1824(2020)01-0058-08

2013 年末,由山崎貴執導的《永遠的 0》在日本公開上映。影片改編自百田尚樹^①的同名小說,一經上映便掀起觀影狂潮。據日本《電影今日》統計,該片上映兩周左右已吸引 540 多萬觀眾走進影院,累計票房收入高達 66 億 6 千多萬日元,並連續 8 周穩居票房排行榜首位,最終以約 87.6 億日元榮登 2014 年度日本本土電影票房冠軍。^②有意味的是,日本首相安倍晉三在 2014 年初也觀看了此片,並公開發表觀後感,表示“深受感動”,^③隨後便參拜了靖國神社。該片還成功地斬獲了 2014 年度“日本電影學院獎”最佳導演、影片等八大重要獎項。無論從商業票房還是官方認可度看,這部影片都堪稱近十年來日本最為成功的一部“海戰電影”。因而我們很難不將其與日本官方、個人、記憶、主流意識形態等處理日本戰後^④歷史文化問題的關鍵詞相聯繫,只有在更為廣闊的文化研究視野中考察,才能窺見這部影片體現出來的現代日本人對於歷史與記憶間關係的複雜心態。

《永遠的 0》以太平洋戰爭為主要題材,不論是在內容,還是在視覺呈現及影像技術上,在日本戰爭電影史(準確地說是日本“海戰電影史”)^⑤中都是一般之作,毫無新意,但卻能在日本社會引發巨大的觀影狂潮,諸多觀眾都以“淚灑影院”來表示他們對該影片或故事與人物、或敘事等方面的認同。本文試圖處理這一狂潮與日本民眾“眼淚”所流露出的情感認同之間的關係及其背後的邏輯。為此,本文首先簡單地介紹導演山崎貴的電影作品,並將該片置於其電影序列中加以討論;其次,通過影片文本細讀分析該影片如何使用電影的敘事策略,讓觀眾認同其情感的表達;最後探討這部影片中“眼淚”如何在“歇斯底里的崇高”中發揮其意識形態作用。

一、導演山崎貴與《永遠的0》

對於國內觀眾來說,山崎貴(Takashi Yamasaki)並非耳熟能詳的日本導演。出生於1964年的山崎貴在學生時代偶然邂逅美國科幻大片,癡迷於其中的特效製作,畢業後加入日本著名導演伊丹十三的電影作品團隊,並負責SFX與數碼合成技術。^⑥經過了這一技術性訓練後,在同時代的日本導演中,山崎貴逐漸成為了一名以VFX著稱的“特例”導演。從他的出道作品《打機王》(2000)、《永遠的三丁目夕陽》系列到《宇宙戰艦大和號》(2010);從《永遠的0》、《寄生獸》(2014)、《被叫做海盜的男人》(2016),再到《鎌倉物語》(2018),無一例外因精湛的VFX技術征服了觀眾,同時也使他成為了一名非“作者導演”意義上的作者導演。尤其是憑藉《永遠的三丁目夕陽》囊括了2006年“日本電影學院獎”幾乎所有獎項,足以奠定他作為一名優秀電影導演的位置。同時代岩井俊二與是枝裕和較早受到國外的關注,前者透過“唯美”表象,以極為個人化的方式書寫1990年代以降現代日本人的“青春”,^⑦後者始終描寫處於記錄式的真實與非記錄式的虛構之間^⑧的家族關係。與他們相比山崎貴起步比較晚,但在某種意義上,他的電影作品可以視為日本電影的主流。這種“主流”一方面表現為得到官方認可;另一方面,雖然內容題材上差異甚大,但無論是凸顯日本人頑強奮鬥的拼搏精神(比如《宇宙戰艦大和號》、《被叫做海盜的男人》),或是以“永遠”之名來懷舊1958年以降日本經濟復甦時期的家庭社會(比如《永遠的三丁目夕陽》系列),還是奇幻類型下人與“非人”的暴力衝突,對環境問題的深思與家人(夫妻)、朋友之間愛的回歸(比如《寄生獸》、《鎌倉物語》)都始終圍繞著日本戰後所形成的主流價值觀與人生觀。因此,山崎貴堪稱這一時期最成功的戰後日本懷舊的主流導演之一。鑒於此,就不難理解山崎貴為何會選擇被稱為“右翼作家”的百田尚樹的小說作為他此次電影改編的對象。顯然,《永遠的0》承接了他以“永遠”序列電影表徵懷舊的傳統,同時試圖改寫現代日本民眾對於“0”(零式戰鬥機)的歷史記憶。

目前,中日兩國學術界並未就《永遠的0》展開深入的學術性討論,^⑨但自上映後,該片在日本社會內部就影片以及原作“是否美化戰爭”引發了極端的褒貶評價。比如,在日本全國書店“2009年度最有趣書籍大獎”的評選中,原作獲文庫與文藝部門“趣味獎”第一名;^⑩文藝評論家富岡幸一郎卻直言批評“這是一部不能稱之為小說的東西,作為文學的價值非常之低”。^⑪原零戰士兵笠井智一稱讚“該影片高度還原了零戰、駕駛員的技術水準,雖然看似描寫了一個架空的人物,但類似於宮部那樣的飛行員的確存在,年輕人因戰爭不得不面對死亡的悲傷,故其並不願發生戰爭,在那個時代,年輕的飛行員也僅僅是為了保護日本、日本人而拼命地戰鬥”。^⑫但日本著名導演井筒和幸與宮崎駿等人,卻用酷評的方式來表達他們對這部影片的憤怒。前者痛批該片“情節與登場人物明明是不存在的,用完全不可能的內容來美化特攻隊”;^⑬後者則認為該片“以架空的戰記為藍本來建構零戰故事,持續不斷地捏造其神話”。^⑭政治立場或情感結構等因素造成對神風特攻隊歷史記憶的差異,導致日本人在講述自己國家的歷史時表現出種種矛盾與衝突。

事實上,這種對歷史記憶認知的衝突已經成為日本“海戰電影”的必要內容,但有意思的是,這種衝突恰恰是因被整合在一種或是人道主義、或是感傷主義的情感中而凸顯出來。因此,問題並不在於“人道主義”、“感傷主義”的情懷,而在於它是一種對自身歷史的“無知”,或者說,在有意無意地遺忘歷史的前提下,將這種人道主義或感傷主義擴大化、自然化,並以此有效地遮蔽/隱瞞了真正使那些年輕人付出生命的日本軍國主義意識形態話語。在這個意義上,如果不能從正面去清理這種“話語”所遺留下來的“債務”,我們也就無法正確地看待這種將戰爭美化所帶來的危險。正如美

國海軍協會所指出的：“未曾說明戰爭的起因，就把日本描寫為受害者，而不是侵略者……本身就是一種歷史的修正主義。”^⑤因此在以“人道主義”、“感傷主義”為中心的日本主流歷史觀中，對於現代日本人來說，它只不過是一種自我療傷式的治癒而已。這也正是神風特攻隊歷史的曖昧性^⑥之所在，其本身並不是推翻二戰的邏輯，而是用神風特攻隊員之間溫情的故事，強行地讓觀眾認同“為君國捐軀”是一種“崇高的犧牲”，^⑦同時也逃避了軍國主義時期之後的日本社會對“戰後責任”^⑧的反思，從而形成了一種文化上的強迫式療愈。這部影片中的“療愈”則是通過其敘事策略與山崎貴所擅長的 VFX 特技來完成這一最大化的——“眼淚”的表達。

二、“重寫”與追憶敘事：建構想像的觀影主體

簡單地說，《永遠的0》講述的是年輕的主人公佐伯兄弟在外祖母的葬禮上得知他們與現在的外公並無血緣關係，他們的親外公是一名戰死在沖繩戰役中的零式戰鬥機飛行員。於是姐姐佐伯慶子鼓動弟弟健太郎與自己一起探尋外公宮部久藏的過去。他們先是通過信件與網絡聯繫到曾經與外公並肩作戰的戰友們，並一一拜訪調查。而後影片採用回憶的講述方式，佐伯兄弟對外公的瞭解經歷了從戰友口中的“海軍第一膽小鬼”到具有“天才般戰鬥機駕駛技術的飛行員”的轉變。在此過程中，他們終於發現自己的外公並非他們起初聽到的是一名貪生怕死的“膽小鬼”，而是一位有膽有識、珍惜生命的軍人，進而瞭解到外公之所以選擇犧牲的原因。同時，也理解了外公宮部在面臨是為國犧牲，還是實現對妻子和孩子“活著回去”的承諾的兩難抉擇時的痛苦、矛盾。

這部影片通過佐伯兄弟對外公當年戰友們的走訪與戰友們的回憶兩條主線的交錯來展開故事情節。去掉片頭（約6分）與片尾（約11分），這種“拜訪-回憶”的交叉敘事方式幾乎貫穿整部影片。佐伯兄弟作為拜訪者不僅是電影敘事的驅動力，同時也佔據著傾聽者/觀看者的位置，分享著受訪者講述其經歷時的情感。這種“拜訪-回憶”，抑或“追憶結構”的敘事方式，是近年來日本電影講述有關戰爭/海戰歷史時所慣用的敘事策略：^⑨一方面通過現代日本人視角推進故事發展；另一方面“試圖通過年輕後代對歷史人物的重新理解，而引入影片對當下日本社會的判斷”。^⑩而《永遠的0》基於好萊塢式流暢的敘事結構，將這種精妙的交叉式“追憶”敘事策略發揮到了極致。

從表1可以看出，這部影片的敘事是分別通過拜訪/採訪8個人物——大石、長谷川、匿名戰友（3人）、景浦、井崎、武田來完成的。其中有兩處人物重合，一個是他們現外公大石(1)(10)，另外一個是景浦(6)(9)。整個電影的“追憶”敘事首先是從大石(1)的設問開始的，即“是否可以調查他們親外公的事蹟？”，最後以大石(10)解釋說明：“他們的親外公為何要和他換飛，最後選擇死亡”而結束。從敘事內容與時間上來看，我們會發現前半部分(2)(3)(4)(5)雖然都是以否定式譏諷宮部，但總共時長僅約3分鐘左右，而後經過景浦(6)對他們之前的採訪內容近乎發飆的質疑“如果宮部是膽小鬼的話，他為什麼加入特攻隊”而敘事反轉。這一“質疑”不僅推進了之後敘事內容的走向，也給觀眾提供了想像的留白，更以同道中人的視角對(2)(3)(4)(5)採訪內容予以全面否定。後半部分(7)(8)(9)(10)以現在與過去，或者說現代人與歷史人物的相互交叉敘事的方式層層推進，來回應景浦的質疑：從井崎(7)回憶宮部為家人而必須活著回去，到武田(8)回述宮部擁有天才般的飛行技術與深厚的戰友情，再回歸景浦(9)講述他對宮部由憎恨轉入敬佩的情感變化，以及宮部看到戰友戰死後絕望而又無奈地選擇加入神風特攻隊，最後到現外公大石(10)講述與宮部再次相見後的交心相談，承諾若因換飛犧牲，會照顧其妻女。由此可見，影片的後半段主要集中描寫宮部作為一名軍人的親情、戰友情，以及為國犧牲後的“重生”。在日本“海戰電影”中，這樣的敘事內容自二戰以降，基本上成為了司空見

慣且不可或缺的情節構成,²¹但這部影片以“提問-質疑-回答”這一學術論文式的結構,串聯起“追憶”敘事的全過程,架構了整個劇情,可謂層層推進、扣人心弦。

表 1 《永遠的 0》中的拜訪/採訪與敘事結構

編號	訪問對象	內容	敘事結構	時長
(1)	大石	佐伯姐弟徵求現任外公是否可以調查親外公的事蹟	拜訪	2' 15"
(2)	長谷川	“海軍第一膽小鬼”	拜訪	3' 14"
(3)	姓名不詳	“帝國海軍的恥辱”	拜訪	6"
(4)	姓名不詳	“每天都是在天上來回逃竄”	拜訪	2"
(5)	姓名不詳	因為他怠慢了護衛任務而導致轟炸機被擊落了幾架	拜訪	8"
(6)	景浦	提問“如果宮部是膽小鬼的話,他為什麼加入特攻隊?”	交叉(採訪+回憶)	2' 5"
(7)	井崎	講述為何要活著回去,並再提問,“他為什麼選擇特攻隊?”	交叉(採訪+回憶)	39' 35"
(8)	武田	因戰友之死而理解了宮部的苦衷,但不知他為何加入特攻隊	交叉(採訪+回憶)	16' 7"
(9)	景浦	通過發起對宮部的挑戰而理解了其內心,但不知為何換飛	交叉(採訪+回憶)	26' 16"
(10)	大石	特意換飛而挽救自己生命,照看被託付的妻女	交叉(採訪+回憶)	35' 16"

誠如賀桂梅所言,近年來的日本“海戰電影”是以現代日本年輕人的視角“重寫”(重新理解)歷史人物,從而引入日本民眾對當下日本社會的判斷。而這種“重寫”恰恰是在對“歷史人物”(神風特攻隊成員)記憶的話語衝突中產生的一種“去歷史化”的表達。在這部影片中,這種衝突主要體現在健太郎與朋友們在飯店聚會時,因對神風特攻隊歷史理解的差異而發生口角的對話場景:

朋友:“自爆恐怖分子也不光是以前才有的東西。”

健太郎:“自爆恐怖分子與特攻隊是兩碼事。”

朋友 1:“一樣的吧,都是被洗腦了吧。”

健太郎:“不一樣,特攻隊的目標是航空母艦,而航母是殺傷性武器,和對和平進行無差別襲擊的自爆恐怖分子完全不一樣。”

……(中略)

朋友 1:“不是說在這種細枝末節上,我是指為了信念捨棄性命的這種思想,在根本性質上是一樣的,聽好了,在外國人看來,特攻隊和自爆恐怖分子就是一樣的,只不過是狂熱的愛國主義者。”

朋友 2:“我看過特攻隊隊員的遺書,他們覺得為了國家犧牲生命是很驕傲的,也算是一種英雄主義吧。”

健太郎:“不不不,不好意思啊,你們完全沒有理解。”

朋友 1:“我明白,我非常明白。”

這段對白所反映的,與其說現代日本年輕人對神風特攻隊理解的差異,毋寧說是現代日本年輕人與“外國人”²²之間政治立場與歷史記憶的衝突。這場對話以健太郎憤怒離場而告終——健太郎對其他在場的現代日本年輕人的“歷史縱深感消失”(戴錦華語)很無奈,且以全面否定的方式譴責他們對這段歷史的無知。這彰顯了現代日本年輕人的主流認知。另外,當健太郎來到飯店時,其他幾位朋友正興高采烈地商量暑假要去哪里旅遊——沖繩、塞班島、夏威夷——三個地點不僅聯繫著

日本在二戰期間所涉及的地方,也聯繫著美國。但如今在日本年輕人心目中,這些地方早已不是充滿創傷性歷史記憶的場所,而變成了旅遊勝地或消費場所,這也為之後談論神風特攻隊歷史時的認識衝突埋下了核心的伏筆。這種衝突恰恰是以一種結果敘述的方式,抽空了歷史情境,同時表徵著整個戰後日本對神風特攻隊歷史再建構過程中,形成的二元對立的主流意識形態。如果說健太郎作為絕對主角承擔著這種爭奪意識形態話語權場域的形象,其憤怒離場的行為本身已然確立了“重寫”歷史的情感基調,那麼觀眾作為觀影主體認同的一定是健太郎本人此時此刻的情感,進而被強行引入日本現代年輕人(健太郎/日本社會)對神風特攻隊這段歷史認知判斷的主流思想。

在重新理解歷史人物或“重寫”歷史的基礎之上,這種交叉式敘事的“追憶”結構,再加上攝影機所營造的光與影的幻覺,使作為觀影主體的觀眾把這種影像性的幻覺誤認為某種歷史“真實狀況”²³的再現。而這種“真實狀況”主要體現在主人公健太郎從憤怒逐漸轉變為感動後的“眼淚”,從而讓“歷史縱深感消失”的現代日本人(觀眾)在這唯一“真實”的眼淚中迷失於歷史的“霧霾”。與近年來的其他“海戰電影”相比,《永遠的0》更加凸顯了日本戰後的主流歷史觀,同時以某種怪誕式“催淚”/“治癒”的方式呼喚著現代日本民眾對其歷史的情感記憶的生產。那麼,作為意識形態的“眼淚”又是如何被建構成“美化的歷史記憶”的呢?

三、“眼淚”:被美化的歷史記憶

如果說《永遠的0》依然承接一種日本“治癒式民族主義”的話,那麼這一“治癒式”最大公約地集中在該影片提供給觀眾一種“淚灑影院”的想像性認同被“視覺化的客體”。按照法國電影理論家讓·路易·博德里的論述:“視覺化的客體又反過來指出‘主體’的位置”。²⁴顯然,這裡的“主體”便是觀眾在黑暗的影院空間中,通過光與影的幻覺,或者是銀幕中的主人公反身確認自身所佔據的想像性的位置。在這一點上,“眼淚”無疑成為了一種喚起觀眾認同這種主體位置的“認識效果”,而這部電影正是以這種“眼淚”作為“認識效果”而將對戰爭的“美化”有意無意地擴大化。

最意味的“眼淚”段落場景是井崎在醫院病床上回憶宮部最後一次回家看望妻女後離別時的情景。宮部將要離開時,攝影機以固定中景鏡頭拍攝松乃背著出生不久的女兒,從背後扯著宮部的衣服低聲抽泣,宮部背對著妻子說:“我一定會回來的,即便是沒有了胳膊,沒有了腿也會回來的;哪怕是死了,我也還是會回來的,哪怕是投胎轉世,我也一定會回到你和清子(女兒)的身邊”。當宮部義無反顧地離開妻女,攝影機以中近景固定鏡頭拍攝望著丈夫遠去的背影淚流滿面的松乃,隨後攝影機同樣以中近景鏡頭切換至現實中傾聽井崎追憶後滿含淚水的佐伯姐弟。此時此刻,觀眾的情感認同的不僅僅是井崎追憶宮部與妻子之間的生死離別,也不僅僅是作為傾聽者的佐伯姐弟的眼淚,更重要的是通過佐伯姐弟的眼淚認同了井崎的講述所表現出的對外公宮部的認同。換句話說,佔據此時此刻的“先驗的主體”位置的觀眾,不僅分別認同了影片中的歷史人物與現代日本人,而且進一步認同了現代日本年輕人對歷史人物的理解。如果說這種追憶式結構的敘事連續性(包含蒙太奇剪輯)使得觀眾無法意識到自己的“眼淚”情感認同是如何被建構在“真實狀況”之上的,那麼觀眾的“眼淚”就體現了其對在銀幕中的主人公與作為技術的攝影機之間“主體的和主體性的意識形態”²⁵的關係的認同。筆者將此稱之為“眼淚”的意識形態。在這種影片中,“眼淚”最終被隱蔽地從感傷主義置換為人道主義邏輯上對親情的情感認同。

在大石向他們講述他們的親外公宮部如何與自己調換戰鬥機的段落場景中,從影片的敘事邏輯來看,宮部選擇犧牲自己而換回大石的理由不外乎兩點:一是大石曾在一次與美軍戰機的對戰中

救過宮部；二是親眼目睹戰友犧牲後的絕望，認為選擇死亡是自己的宿命。這為宮部最終選擇死亡提供了合法性。這種“合法性”的延續就是大石要完成宮部死前所託付的“任務”——代替他照顧妻女。事實上，大石也做到了這一點：戰爭結束後，他帶著歉意三番五次地去拜訪宮部的妻女，試圖讓宮部的妻子接受他的幫助，進而接納他。其中，有一處場景讓受到戰爭破壞的“宮部家庭”重新獲得了家庭的幸福與快樂：大石帶著宮部的妻女漫步在櫻花盛開的小河邊。攝影機遠景拍攝大石用肩膀架起宮部的女兒，宮部的妻子緊隨身後，進而切換至大石與宮部妻子臉上的近特寫，隨後大石與小女孩兒邊說邊笑地從左邊出畫，固定的特寫鏡頭捕捉到宮部的妻子面帶微笑地望著“父女”的背影，臉上洋溢著幸福的笑容。在這個景深鏡頭中，“家人”的團圓與盛開的櫻花的完美結合使得這個被戰爭破壞的“家庭”，得以在“櫻花”自明治以降所象徵的“再生”場域中獲得了正名化、浪漫化的“重生”。除少數鏡頭可以看到神風特攻隊衣袖上的櫻花標記之外（需要仔細觀察方可發現），在影片中很難再發現其蹤跡——與其說取消了櫻花作為某種“物”的存在，毋寧說是完全遮蔽了它與神風特攻隊之間的“美學的軍國主義化”^②的多重象徵意味。然而，我們不能僅僅聚焦在宮部妻子所說的“那個人兌現了他的承諾”的浪漫化的創傷性語言表達，而忽視在二戰時期，日本軍國主義盛行的背景下，櫻花與“為國王和國家捐軀”的意識形態的媾和。^③

縱觀全片，在敘事上起到畫龍點睛作用的段落，莫過於聽完大石回憶自己與宮部之間的故事後，佐伯姐弟與媽媽一同回家路上的場景。攝影機以健太郎的主觀鏡頭，拍攝他從橋上看到一個個幸福的現代日本家庭在橋下來來往往之時有所觸動的表情，鏡頭切換，以特寫與搖移的方式，拍攝健太郎主觀視點鏡頭，交叉回溯/倒敘（閃回與疊化）自調查外公以來所瞭解的重要故事內容。在他激動流淚的瞬間，以聲音為先導，健太郎仿佛看到了宮部駕駛著零式戰鬥機迎面開來，此時攝影機（健太郎的主觀鏡頭）望著他的外公宮部向自己行軍禮，而後特寫鏡頭跟著健太郎的目光追隨戰鬥機遠去，鏡頭再次切換，以仰拍鏡頭拍攝健太郎歇斯底里地哭泣。此時的“眼淚”正是全面站在後代（現代日本年輕人）的視角上再次呼喚對這段歷史記憶的重寫。其中，最有症候式的視覺表達是健太郎與宮部之間的凝視。這種主觀性極強的影像視覺化的“凝視”以宮部的“在場的缺席”為前提，讓祖孫兩代人作為互相觀看的主體，沿著彼此想像性的表達（追憶/口述歷史）欲望而抵達現實，見證歷史的“在場”。^④這與其說是宮部與外孫健太郎的一次無對話的對話，不如說是在全片中“父親”這一代際形象的缺席的前提下，因隔代而呈現出歷史記憶的斷裂，從而顯影了這段歷史的“無父/弑父”。結尾處，在健太郎的想像中，外公宮部駕駛著零式戰鬥機撞向了美國軍艦。雖然那是“太平洋戰敗 70 年以來，日本電影銀幕上唯一的一次正面出現了”^⑤驚慌失措的美國人，但如同影片中其他場景一樣，“個人經過戰鬥被整合到軍隊/國族的大集體當中，幾乎無一例外地以犧牲生命衝向敵艦（神風任務）作結”，^⑥其結果也從影片的視覺表達中呈現出來，使作為觀影主體的我們無從感知真實戰爭的痛苦。正如賀桂梅所指出的：“當觀影的目光是被重疊於現代殺人機器中的戰鬥機駕駛員射向敵機的子彈時，除了自我，是無法感知到敵人的存在的，特別是敵人痛苦的存在。”^⑦這樣的視覺呈現也只是“渲染年輕人對於天空的嚮往，‘死在天上’作為一種浪漫的理想，掩蓋了戰爭的殘酷”，^⑧只不過是利用作為意識形態的“眼淚”美化戰爭的結果而已。這種美化將軍國主義化的民族主義推向了高潮，同時也讓戰後民眾從“戰後責任”中逃逸開去。

當然，除影片中“眼淚”的美化之外，最外在的“美化”表徵還表現在主演的配置上，據說當這部電影開拍之際，確定了由號稱有“美少年集中營”的傑尼斯公司^⑨旗下藝人岡田准一出演宮部久藏，當時就有媒體批評“太帥了，不適合這樣的角色”。日本當紅影星三浦春馬、井上未央、吹石一惠等

的參演更讓這部電影有了商業電影的噱頭。另外一種美化體現在影片的宣傳海報上，以蔚藍色的天空作為背景，最上方寫著：“向天空祈禱，未來——宏大的愛的故事”；最下方是主演們的特寫；三個人物的正上方是用白色字體書寫的電影名“永遠的0”——特大寫的“0”位於最中間；電影名的左上角是一架正在蔚藍天空中翱翔的零式戰鬥機。由此可見，這裡特大寫的“0”無疑是指涉零式戰鬥機特攻隊的“零”。但這裡的特大寫具有相當大的象徵意味：透過“0”，背景中還有一輪正在發光的太陽——也許隱喻著“現代日本”。而“永遠的”作為“0”的修飾語，毋庸置疑地攜帶著“永恆”之意，它無關乎過去，也無關乎歷史，正如海報宣傳語所標示的“未來”一樣，與其說它是日本人記憶中的那個“0”式的歷時的“過去”，不如說是現代日本人所期許的遺忘了歷史的日本的“未來”。

結語

《永遠的0》雖然一以貫之沿襲著日本“海戰電影”序列的敘事方式與內容，但它不僅將神風特攻隊的歷史精妙地納入現代日本年輕人的視野中，還通過多重意味的“眼淚”，或者說“感動”^③使近年來日本社會彌散的“治癒式”情感得到了最大化的釋放。作為一種現代日本社會的整體心理症候，抑或是榮格意義上的“集體無意識”，該片通過重訪太平洋戰爭時期日本軍國主義最慘絕人寰的神風特攻隊的歷史，“表達了對現狀的不滿和批判，但這種不滿和批判以並不觸動真正的現實困境為前提，更通過一種懷舊式道德和情感的自戀性表述，而尋求心理的自我安慰”，^④促使整個日本社會陷入了一片毫無反思精神的汪洋“淚”海之中。正如旅日電影研究者晏妮指出，這部電影“只不過日益高超的電影技巧以及劇作者發揮的催淚本領掩蓋了影片內在的思想，無以數計的觀眾的眼淚潛移默化地轉化為一種歷史記憶”。^⑤這一“眼淚”式的歷史記憶，可以說是詹明信所論述的後現代主義文化當中以“強烈的情緒”所表現出來的“歇斯底里式的崇高”，^⑥同時也只不過是以作為意識形態的政治學的方式表現了一種“去政治化的政治”（汪暉語）的幻想性體驗而已。

自《永遠的0》小說暢銷與電影熱映之後，神風特攻隊如“還魂”的歷史幽靈一般出沒在日本大眾文化中，比如由此衍生出的3集電視劇《永遠的0》在10個地方電視台同時播出；由日本雙葉社從2010年1月到2012年2月出版的5卷漫畫《永遠的0》，將這種治癒式的“還魂”推到了極致。這部電影之所以能夠在“此時此地”（「いま・ここ」）日本現代社會中民眾中催生如此歇斯底里的眼淚的重要原因，還在於2011年3月11日，東日本大地震導致的海嘯以及引發的“福島第一核電站”核洩漏給日本造成近乎於毀滅性的破壞。它如同“戰爭”一樣把現代日本民眾都裹挾於其中。也恰恰就是在這樣的整體陷入“危機”意識的日本社會環境中，“眼淚”這一非政治的政治性表達讓民族主義情感縫合於現實的情感之中，讓現代日本人“暫時”忘記歷史，從而再次建構/重構了日本民眾普遍認同的心理機制。事實上，這種重構的普遍性也並非只體現在《永遠的0》這一部影片中，其曲折與複雜的形成過程貫穿整個後冷戰/“後昭和”/平成這三個彼此重疊又彼此區分的時代。

①百田尚樹（1956～），日本小說家、政治活動家，被公認為“右翼”作家。《永遠的0》是他的出道之作。

②參見『2014年邦畫ベスト10、山崎貴監督2作品で171億円』，<http://eiga.com/news/20141216/18>。

③參見日本《產經新聞》『首相、映畫「永遠の0」鑑賞

感極まり「感動した」』，<https://www.sankei.com/politics/news/131231/pl1312310004-n1.html>。

④為了漢語行文表述統一，本文所使用的“戰後”特指1945年8月日本戰敗以後。

⑤關於日本戰爭（史）電影，參見川北紘一監修、『[映

画黎明期から最新作まで]日本戦争映画総覧』、学習研究者社、2011年。

⑥參見 <https://ja.m.wikipedia.org/wiki/山崎貴>。

⑦參見清真人:《現代日本の青春——岩井俊二の影像世界》,北京:《世界電影》,2002年第4期,第149~161頁。

⑧拉斯-馬丁·索倫森:《現實之詩:事實與虛構之間的是枝裕和》,北京:《世界電影》,2012年第1期,第9頁。

⑨該影片未在中國大陸地區上映,所以並未引起研究者的廣泛關注。就批評而言,也只停留在影迷在Time 時光網、知乎、微博等網絡社交平台上的發言。

⑩『「2009年最高に面白い本大賞第1位」の帯に変えてヒット中、感動必至の「永遠の0」』(“2009年最有趣書籍大獎第1位”……“感動至極的《永遠的0》”), <http://trendy.nikkeibp.co.jp/article/column/20100826/1032756/?rss>。

⑪富岡幸一郎『異変? 日本文化の現在』的訪談, https://www.youtube.com/watch?v=_MSpYNDibxQ&list=UU_39VhgzPZyOVrXUeWv04Zg。

⑫原零戰操作士接受《産経數字》採訪時道出「映畫「永遠の0」の特攻パイロットは実在した…元ゼロ戦操縦士は語る」(“電影《永遠的0》的特攻飛行員是真實存在的……”), <http://www.iza.ne.jp/kiji/entertainments/news/140111/ent14011116050005-n1.html>。

⑬井筒和幸直言:「見た後で自分の記憶から消したくなった」(“看完後想把它從自己的記憶中清除掉”)。 <https://www.j-cast.com/2014/01/21194669.html? p=all>。

⑭宮崎駿觀後酷評道「嘘八百」「神話捏造」(“謊話連篇”、“神話捏造”),參見 http://biz-journal.jp/2013/09/post_2979.html。

⑮相關論述報導“Through Japanese Eyes: World War II in Japanese Cinema”, <https://news.usni.org/2014/04/14/japanese-eyes-world-war-ii-japanese-cinema>。

⑯大貫惠美子梳理了櫻花與神風特攻隊的歷史脈絡,雖然她說自己不是“為特攻隊員所造成的死亡作辯護”,但背後所隱含的並非她自身立場的曖昧性,而是神風特攻隊存在曖昧性,比如當時確有部分學生兵是被強行征入。參見大貫惠美子:《神風特攻隊、櫻花與民族主義——日本歷史上美學的軍國主義化》,石峰譯,北京:商務印書館,2016年。

⑰參見高橋哲哉:《國與犧牲》,徐曼譯,北京:社會科學文獻出版社,2008年,第3~38頁。

⑱參見高橋哲哉:《戰後責任論》,徐曼譯,北京:社會科學文獻出版社,2008年,第3~33頁。

⑲⑳㉑㉒㉓賀桂梅:《海戰電影與“治癒式民族主義”》,海口:《天涯》,2015年第6期,第20~21、21、33、33、32頁。

㉔陸嘉寧指出這些影片常描寫海軍、空軍與家族親情、戰友情,以及在個人的理想主義與集體的國家主義之間作選擇時極其浪漫而感傷的情緒。參見陸嘉寧:《銀幕上的昭和——日本電影的二戰創傷敘事》,北京:中國電影出版社,2013年,第59~113頁。

㉕此處之所以使用“外國人”,是因為影片中與佐伯健太郎發生口角的雖然是日本人,但其觀點與說辭大都是國外主流對日本神風特攻隊的認識與理解。

㉖參見路易·阿爾都塞:《意識形態與意識形態國家機器》(研究筆記),李迅譯,見李恒基、楊遠嬰主編:《外國電影理論文選》,北京:三聯書店,2006年,第681~740頁。

㉗㉘讓·路易·博德里:《基本電影機器的意識形態效果》,李迅譯,見楊遠嬰主編:《電影理論讀本》,北京:世界圖書出版公司,2012年,第564、561頁。

㉙㉚大貫惠美子:《神風特攻隊、櫻花與民族主義——日本歷史上美學的軍國主義化》,第26~28、31頁。

㉛相關對精神分析學解讀的表述,參見戴錦華:《電影理論與批評》,北京:北京大學出版社,2007年。

㉜㉝陸嘉寧:《銀幕上的昭和——日本電影的二戰創傷敘事》,第90、90~91頁。

㉞日本傑尼斯公司與寶塚以培養女藝人相反,以培養男偶像藝人為主,旗下中國人所熟知的明星有瀧澤秀明、山下智久(yama P)、木村拓哉等。

㉟參見福間良明、「『男たちの大和』と『感動』のポリテクス——リアリティのメディア論」、高井昌史編集、『メディア文化を社會學する——歴史・ジェンダー・ナショナルイデー』、世界思想社、2009年。

㊱晏妮:《戰爭的記憶和記憶中的戰爭——簡論日本電影的戰爭表像》,北京:《當代電影》,2015年第8期。

㊲參見詹明信:《晚期資本主義的文化邏輯》,張旭東編,陳清僑等譯,北京:三聯書店,2013年,第393~400頁。

作者簡介:王飛,北京大學中文系博士後研究人員。北京 100871

[責任編輯 桑海]