

今村昌平电影的动物隐喻与民族叙事

年悦(天津师范大学音乐与影视学院,天津 300387)

〔摘要〕今村昌平通过描画人与动物的关系这一独特视角来呈现战后日本民众的精神世界,讽刺人与动物无差别的生存状态,也赞美延续生命的原始力量,并将动物隐喻转换为一种民族叙事。今村昌平对人与动物关系的频繁书写,不仅出于他对生命力表达的沉迷,更出于他对人性的一种持续关注。这种关注促使他在历史、传统、民俗、心理等诸多方面反思日本文化的稳定性特征,由此形成了独特冷峻的美学风格。

〔关键词〕今村昌平;动物隐喻;民族叙事

〔作者简介〕年悦(1989—),女,内蒙古兴安盟人,博士,天津师范大学音乐与影视学院讲师,主要研究方向为中国电影史、影视文化批评。

日本导演今村昌平(1926—2006)向来以独特冷峻的纪录影像风格为人称赞。他作为电影大师真正进入公众视野是在其《楳山节考》和《鳗鱼》两度摘得戛纳国际电影节金棕榈桂冠之后,彼时他作品中富于哲理的生命隐喻才得到更大范围的肯定。从小混迹于“黑市”,目睹社会底层最黑暗现状的今村昌平坦言无法拍出白白净净的高雅的日本客厅,他认为“只有底层的生活才是最真实的生活”。他执导的影片如《猪与军舰》(1961)、《日本昆虫记》(1963)、《人类学入门》(1966)、《楳山节考》(1983)和《鳗鱼》(1997)分别以猪、昆虫、鲤鱼、蛇和鳗鱼等动物作为隐喻借以表达他对人性的独特理解和观照。在此过程中,今村昌平着力描画处于心理危机与精神困境中的日本底层民众——他们如同动物一样以顽强的意志追求一线生存的可能,却也常常表现人类所特有的残酷性和狭隘性。因此,从动物隐喻角度进入今村昌平的电影世界,可以尝试发掘其电影中深刻的人性书写及其背后宏阔的民族叙事。

一、讽刺:人与动物关系的平行与交叠

人与动物的关系问题是一个古老而永恒的主题,今村昌平在他的电影中常常使用幽默讽刺的

手法来表现人与动物生存状态的相似性特征。约翰·伯格在《看》一书中指出,“动物一直和人类之间缺乏共通的语言,其沉默注定了它们和人类之间永远保持着距离,保持着差异,保持着排斥。……由于二者之间的平行生命,动物能提供给人们一种‘互相为伴’的感情。这种陪伴之所以不同,是因为这是针对人类——在此被视为另一种动物——所产生的同病相怜的感情。……所有的奥秘来自:动物是介于人类和人类起源之间的一个中介(intercession)”^{[1]5-6}。动物之所以可以与人类分享“互相为伴”的感情,恰恰是因为它们作为与人类相似又相异的平行生命,在历史中一直扮演着人类和人类起源之间的中介。

人与动物最大的差别在于人类可以运用符号思考,这种能力和人类语言进化密不可分。人类最早运用的符号是动物,最早创造的艺术形式大部分都和动物有关。回顾历史可以发现,动物为艺术提供了最初的题材、原料和修辞。人类经常借动物之名来传递神谕或者形容某些特质。例如,法国拉斯科洞窟壁画和西班牙阿尔塔米拉洞穴壁画可见动物与人类生活的密切关系。早在长篇史诗《伊里亚特》中诗人荷马就运用了马、牛、狮、野猪等动物隐喻来折射人与动物相似的个性特征

或生存处境。从古埃及神话中鹰头人身、鱼头人身、鸟头人身、狼头人身等众神形象到古希腊神话传说中的半人马喀戎(Chiron)、人头狮曼提柯尔(Manticore)等形象,这些半人半兽半神形象经中世纪、文艺复兴时期不断演变,一直成为后世文学艺术造型的重要来源。在中国《山海经》和西方《圣经》手稿中也都保留了相似功能的人形动物的形象,至今影响深远。人类正是通过动物隐喻,在兽性与神性、肉体与精神的双重维度之间,不断定义人性的位置。人与动物关系的塑造往往预示着人性维度的张力,也代表着人类对神性的向往以及对兽性威胁的恐惧。

及至19世纪末20世纪初,内燃机的发明改变了社会的面貌,动物的功用相比以前越来越少,某些动物种类由于商业用途而濒临灭绝,而剩余的野生动物被安置于公园之中。在工业革命初期,动物被充当机器使用;而在所谓的后工业社会中,动物则被当作原料来使用,动物地位的滑落可以从政治、经济的历史中找到依据。事实上,对待动物的方式通常预示了人类对待自身的方式,这一命题被不同时期的艺术家们运用象征与隐喻的方式不断加以论证。例如,在爱森斯坦导演的影片《战舰波将金号》(1925)中,就直接将人与蛆的形象并列,将屠杀工人与屠宰场屠杀牛的画面交替剪辑在一起,形成了电影史中著名的人与动物形象对立、碰撞和冲突的“杂耍蒙太奇”。人类将动物视为神性象征、兽性威胁和讽刺隐喻的同构性中介,实际上说明了人与动物关系在亲密结合与疏远分离之间来回摇摆,也反映了人类精神生活与价值关系的变化。

这种动物隐喻在不同艺术形式中演变至今,而在今村昌平导演的电影中得到了更大范围的应用和发挥,并从他执导的影片《猪与军舰》开始,逐渐扩展为一个庞大的动物隐喻系统。影片《猪与军舰》的主人公皮条客金太找到了一份喂猪的工作,在金太看来,“只有猪才会明白,只有猪才能了解我……”金太的独白一语双关,不仅说明他在心理认知上把猪视为同类,也表明他的生存境遇与猪栏中被饲养的猪具有相似性。影片中一群人围坐感叹烤乳猪的美味,老板吃到了两颗金牙,“一定是那个家伙的,这猪一定是吃到了他的头”。喂猪的人答道“尸体总是看着觉得烦,剁开混到饲料里喂猪了,你们竟然吃得干干净净。”在这一段落中极尽讽刺“一群像猪一样吃食、不知羞耻的人”。今村昌平借用人和猪的隐喻,戏剧性地揭示

生物的本质像是一条纠缠互生的生命链条。当金太把猪从栏中放出,人们互相指责对方是猪,并在街道上与猪互相拥挤冲撞。最后,人与猪同归于尽,人的尸体和猪的尸体并列在一起。这一结尾与影片伊始就交代的人们欢呼雀跃送别被汽车拉走的美国士兵的情景遥相呼应。《猪与军舰》叙事空间设定在曾被称为东洋第一的横须军港,这里不仅是一个军港,而且承载着依靠美国扶持和控制而得以发展的日本社会现实。影片通过这一极端化的场景讽刺人与动物无差别的生存状态,美国占领军的兽行以及日本民众尊严丧失的生活。

“鱼”是今村昌平电影中出现最多的动物之一,具有丰富的含义。在影片《人类学入门》中,春认为自己丈夫死时出生的鲤鱼是丈夫的化身,这条鲤鱼在影片中一直以第三者的身份阻隔在春和一成之间。日本的神道信仰以泛神论为基础,相信万物有灵,人的灵魂不灭,人死后会依附在某一生物形态上。日本人的宗教情操主要体现在祖灵崇拜观念中,死者可以保佑生者,例如沟口健二在《雨月物语》(1953)中使用摇移纵横的长镜头段落表现源十郎所见的“亡妻归魂”。在很多日本电影作品中,亡灵因为不放心生者而回来探望成为表现这一祖灵崇拜观念的独特传统。这种祖灵崇拜观念还有另外一个层面的含义——死去的人往往并非心甘情愿地到另一个世界。在佐藤忠男看来,“一般认为,幽灵是怀着怨恨之心看待活人的”。^[2]今村昌平在影片《人类学入门》中将这一祖灵崇拜观念具体表现为主人公春将鲤鱼视为丈夫亡灵的化身,并从鱼缸里鲤鱼的视点来拍摄春和一成两人。这种拍摄角度伴随空间混音,达到一种窥视的效果,暗示着人物关系的非正常化。鲤鱼跳动的声音牵动春的敏感神经,她一直认为亡夫会介意她与一成在一起。尽管一成多次将鲤鱼丢入河里,可鲤鱼总会诡异地回到家中鱼缸,这种鲤鱼反复出现的情形最终导致春精神崩溃而死。鲤鱼不仅是春所认为的亡夫的化身,更是制约她的社会道德伦理的化身。

正如片名“人类学入门”所示,今村昌平试图从人类学角度来考察日本宗教民俗及其民族根性。人与动物的灵魂转世再生可以追溯到日本祖灵崇拜观念以及日本民间习俗。动物生命与人的生命相互平行,而在死亡状态下,平行的生命线相互交叠重合,也可能因其相互交叠而再度实现平行。今村昌平在纪实与虚构之间揭示人与动物关系的平行与交叠,也呈现出这种风俗是人类无理性的、

极端的潜在意识的显现。

二、象征：动物原始本性力量的抒发

厨川白村在《苦闷的象征》中指出“我们有兽性和恶魔性，但一起也有着神性。有利己主义的欲求，但一起也有着爱他主义的欲求，如果称那一种为生命力，则这一种也确乎是生命力的发现。这样子，精神和物质，灵与肉，理想和现实之间，有着不绝的不调和，不断的冲突和纠葛。”^[3]人性、兽性和神性在人身体和灵魂中交替占据上风，在厨川白村看来，想要前进的力和想要阻止的力就是同一东西，压抑性强则爆发性更强，生命力得以从中显现。而以动物作为象征来表达对自然原始生命力的思考，可以称之为今村昌平电影作品一以贯之的特色。

例如，在影片《楳节考》中，今村昌平讲述古代信州寒村山林内的弃老传统，揭示出日本严苛生存环境下残酷的生存法则。根据这种弃老传统，人老之后就会丧失劳动能力，从而成为只耗费资源而不能生产的动物，所以只能将年龄达到70岁的老人抛弃到山上。影片中的母亲已经达到传统所规定的上山时间，但是她身体硬朗并且具有超乎常人的生存技巧。她为了遵循传统毅然决定上山，甚至为了让自己看起来更老而用石头砸掉了自己坚固的牙齿。影片交错展示了与人类生存法则不同的螳螂吃青蛙，蛇吞老鼠等动物生存法则，冷静地表现了人类的匮乏、欲望和暴力，书写了赤贫中的日本民族乡村史诗。今村昌平用蛇、鼠、鹰、黄鼠狼、猫头鹰等动物影像与人的影像交叉剪辑成共生的“世界”，并以动物遵循自然法则而生死与村民活埋阿松一家、水田弃婴、楳节送母等残酷的人类行为形成对照，将人性之恶表现得淋漓尽致。为生而生、为性而性、为死而死的人类比其他生物更加凶残和丑恶，弱肉强食甚至是同类残杀的恐怖画面一直在上演。今村昌平借助动物象征自然法则和原始力量，其目的在于透析人性中的暴力与极端。在人性鄙陋背后蠢蠢欲动的是生命的活力，今村昌平着力赞美动物所代表的自然界原始力量。影片中的动物并未有野兽般粗野的意味，反而比人类的行为更加从容而优雅，这是今村昌平影片对原始生命力量的一种召唤。

同样呼唤生命力的影片《鳗鱼》则将鳗鱼作为主人公山下拓郎唯一的听众。日本影评家山根贞男曾强调《鳗鱼》的成功对日本电影在20世纪90

年代复兴的重要贡献，他指出“今村这次在戛纳电影节获奖，是对描写人性的日本电影艺术的重新评价和认识，具有世界性的意义”。^[4]在影片《鳗鱼》中，鳗鱼的习性和影片主人公山下的性格相似。鳗鱼畏光，白天潜伏在水草和石缝之间的阴暗处，多在夜间活动觅食；而山下的性格幽闭、阴郁和孤僻，保持夜晚钓鱼的习惯，饲养鳗鱼并把鳗鱼视为可以倾诉的对象。

正如约翰·伯格所说，“人类在面对动物时经常会是一种失语状态，动物看人时，眼神充满了专注和警惕感。动物并非只有在看人的时候才会有这种眼神，但是只有人类才能在动物的眼神中体会到这种熟悉感。其他的动物会被这样的眼神所震慑，人类则在回应这眼神时体认到了自身的存在”。^[13]影片中山下在对鳗鱼的凝视中获得了某种熟悉感和认同感，鳗鱼作为人的参照系使人发现了自身存在的位置。山下与鳗鱼的沟通使他体会到人甚至应该像鳗鱼一样，无所谓爱恨，而是自然而然地活着。

从这种意义上来看，今村昌平正是在他的电影中将动物看人与人看动物作为平行结构，借以重新定义人的生存状态。在山下放生鳗鱼之前，坐在湖中船上对着水桶里的鳗鱼说“我暂时也会和你一样，养育不知是哪个男人的孩子，你的母亲在赤道海里产卵，雄鱼精子撒在那儿，所以怀孕了，不知道是哪尾鱼的孩子，不知道，却把它带回去，付出极大的牺牲带回日本河流，生下来的孩子要好好珍惜，是时候说再见了。”最终，他向鳗鱼袒露了最隐秘的内心和自我，找回了人与世界最简单的连接方式，自己也获得了解脱。今村昌平在影片中借助鳗鱼交配洄游的动物性隐喻，暗示了包括人类和动物在内的自然界一代一代循环往复、繁衍生息的过程。人类应该在动物启示下学会接受大自然赋予的一切。

除了《楳节考》和《鳗鱼》之外，今村昌平还在多部影片里表述着对于原始生命力的沉迷。例如，在影片《诸神的欲望》(1968)中，今村昌平以一种疏离感展现了存在于原始社会形态之中的充沛力量。即使人类文明已经发展到了前所未有的程度，原始的本性依然可见。影片描摹了在原始、神秘和模糊的自然力量中的人类生存图景：原始人类的愚昧、纯朴和残暴与现代人的文明、贪婪和自负杂陈错列，共同构成一则人类社会的寓言。可以说，那些人和动物相同又相异的特征以极端的方式被感知并提醒人们思考日本潜在的家长制

如何成为滋生日本军国主义的土壤。

今村昌平的电影并非刻意向原始生命致敬，而是冷静地以田野调查的方式陈述一种宇宙法则。而影片《赤桥下的暖流》(2001)延续了他对生命力量的膜拜。影片中象征着生殖繁衍的“水”吸引各种各样的鱼类和鸟类聚集，同时也给接触它的人以新的生命活力。人与动物共有的生之欲是世界上一切物种不息的原因，这种力量是不竭的创造，没有理由也无法阻挡，它来自历史、祖先与生命本身，是人类与动物共同分享的秘密。因此，在今村昌平电影世界中，原始文化的吸引力胜过其带来的恐惧。

三、隐喻：一种民族叙事的可能

今村昌平以动物的生存形态隐喻人类的相似命运，同时在他的动物隐喻中还包含一种民族叙事的可能。从今村昌平的创作经历来看，他的电影以人类学的方式见证了日本电影工业的兴衰，也记录了日本社会的变迁以及所折射出的社会心理的流变。可以说，他的影像正是对日本历史文化的深刻观照与凌厉批判。

战争对于个体生命的打击不可估量，造成人身心的创伤也难以磨灭，战后的日本在抛弃了民族主义的同时，又紧紧依附于美国以便从中谋利，因此到处弥漫着绝望氛围，散落着无处安放民族自尊。正如坂口安吾所指出的，“日本人通过堕落换来了彻底的合理主义，其结果是诞生了一只丑陋的经济动物”。^[5]这种历史的顽疾、精神的失落与个人的创伤叠加起来成为战后日本电影主要潮流。今村昌平的作品作为战后日本电影的重要序列常常通过动物隐喻描画经历过战争的小人物，这种考察为战后日本民族叙事提供一种样本。

今村昌平在《猪与军舰》之后潜心研究人类学，拍摄了影片《日本昆虫记》。他像从事昆虫研究一样仔细观察日本社会，并用冰冷的镜头和幽默讽刺的手法写作其人类学论文电影。影片主人公松木靠经营娼馆为生，她的人生犹如蟾蜍爬滑石，在无止境的挣扎中她慢慢强大却也日渐麻木。影片中今村昌平多次使用交替蒙太奇将她挣扎求生与昆虫凭本能挖土找食并置。可以说，松木的人生悲喜剧与观众是有疏离感的，观众随着她生活轨迹的流转而生发对她悲剧命运的思考。从松木天真无邪地被骗一直到她参与工会的活动；从她和法定父亲之间近乎乱伦的关系到她被送走做女佣；从她沦为妓女再到她开始经营应召女郎业务，

松木的内在情感逻辑见证着她人生的跌宕起伏。她的物质主义、欺骗和自怜构成了她生活的陷阱。正如她在日记中写道“我为我的国家和家庭工作，但现在我独自写我的日记。”她的国家和家庭都欺骗了她的信任——日本输了战争，她的家庭送她去做女佣以偿还债务。对此，松木决定为自己而活，她认为利用他人来满足自己的野心和欲望是理所当然的。松木的悲剧是生存欲望与道德律令的激烈冲撞，也昭示着日本文化的历史传统以及日本民众的普遍生存状态。

今村昌平以他实证主义、现实主义的特色将底层民众生活的苦难，他们如昆虫一般麻木缺乏内省的精神，以及全凭内心的欲望支配行动的状态做出了如实描绘。可以说，《日本昆虫记》展现出了今村昌平借助昆虫对于人性的隐喻：人在被侮辱与被损害中逐渐强大起来，并在这一过程中脱离了纯洁的幻想，接受了不可更改的命运，顽强地活下去。生活中的丑恶与不堪原本就是人类生存的一部分，今村昌平从来不会矫饰，他只是用客观冷静的态度将这些苦楚一一展现，并不做出评价。

影片主人公松木自吟自唱悲悲切切艰难前行，镜头掠过日本的土地、山川和雪原，她在河边哭诉，并以慢歌形式回环往复，与此相对应的是不断出现的昆虫、青蛙和蛇。今村昌平的影像记录了人和动物一样无法靠个人力量改变周遭现实。除了他所描绘的底层小人物之外，他还将目光聚焦于全体日本人乃至更深广范围的人类社会现实。在日本的乡村与都市景观的空间变换中，从为国生产的二战到风起云涌的社会运动，而生活在日本底层与乡村的民众被历史的洪流不可抗拒地拖进旋涡，他们是那么微不足道而又生生不息，诸多历史变化的表征如显影浮现。在今村昌平看来，日本人的民族本性从未改变，如昆虫般在底层挣扎的人是日本民族真正延续下来的人，他以独特视角和敏锐的洞察力书写了日本民族的史诗。

今村昌平电影作品排斥传统的戏剧性叙事，但有时会令人感到充满着恐怖的人性暗流，这种暗流正是对日本人生活的真实写照。他在影片中所频频暴露的日本的另一面，是与充满唯美主义及安顺宁静的小津安二郎的电影所截然相反的。今村昌平的作品在纪实与虚幻中描绘着疮痍满目的日本，包含着苦难、堕落、残忍和牺牲。对此，寺山修司的评价可谓一针见血“无人知晓何谓真实何谓虚幻。对于日本影评人和权威人士而言，

今村的罪过在于他将二者融会得天衣无缝、难以分辨。”^{[6]417} 今村昌平的民族叙事没有选择直接的批判，而是以文化人类学者身份展开田野调查工作，他的足迹遍布日本北方和南方的冲绳列岛。“迷信和非理性的观念弥漫于这些西装革履以及先进技术装备下的日本人的意识中”。^{[6]419-420} 这种渗透于国民性之中对迷信和非理性的迷恋在《赤色杀机》(1964)、《诸神的欲望》(1968)等影片中体现得尤为明显。

而在今村昌平导演的纪录片《日本战后史：酒吧女侍应的生活》(1970)中，成为美国大兵小妾的日本酒吧女侍应宛若成为经济动物的化身。今村昌平对女主人公的生活有着亦褒亦贬的评价，在赞叹着女人的勇敢和强烈的自我意识的同时，也有着对她们宛若昆虫爬行却永远无法摆脱绝望命运的嘲讽，这种复杂的感情灌注成为今村昌平作品的一种基调。《日本战后史》中，因情欲的纠葛而焦躁发狂直至死去的女酒吧侍应恍若在给观众展示日本人丑恶的自画像。这种民族叙事，使得观众在对女主人公抱有同情和共鸣时，也因其所显露出的卑鄙精神的隐秘而震惊。

二战结束之后，疮痍满目的日本社会以电影作为反思战争和安慰民众的良药。如黑泽明导演的《无悔我青春》(1946)，木下惠介导演的《大曾根家的早晨》(1946)，小津安二郎导演的《风中的牝鸡》(1948)，金井正导演的《待到重逢日》(1950)、《二十四只眼睛》(1954)等影片以谴责战争为主题探讨人类的迷途、生命的意义以及人存在的本质，成为日本人思想史的重要组成部分。今村昌平的影片也从批判战后日本民族精神顽疾扩展到关注日本民众乃至人类心灵创伤，如《黑雨》(1988)、《肝脏大夫》(1998)等影片呈现战后日本民众心理创伤与自我认同障碍的镜像。正如海德格尔所言，“存在的不可定义性并不是叫我们取消对存在的意义的追问，而是逼使我们去正视它”。^[7] 今村昌平的电影展现了日本社会的历史和当下的生存现状，以及现代文明的浮华表象之下的残酷真实，并追问日本民众供奉的神龛如何为民族本性招魂。

四、结 语

今村昌平曾在总结自己电影方法时写道“电影观念依赖的是对人类的态度，这种态度于我而

言是一种痴迷，几乎是全部的焦点。在我的电影里，人是中心。相较于对其他电影人，我对人类本身更感兴趣。我的电影里没有一个镜头未曾包含人类行为……如此这般是为了防止掉入‘解释’角色的陷阱。我想在自己的电影中实现超越，想进入角色的内心。我想捕捉最微妙的行动，最出色的细微差别，最秘密的心理表达，因为比起外在，电影人更应该关注他们自己……我爱我电影里的所有角色，包括那些粗野和轻浮的。我希望每一个镜头都能传达出这份爱意。”^[8] 今村昌平正是在既真挚热爱又冷静疏离，既客观纪实又充满虚幻想象的影像中，以动物作为人的相似/相异平行结构细致入微地实验写作人类学论文电影。他用电影艺术的形式穿透日本文化和社会生态，用人类学研究的方法来探究发生在这片土地上的人和不同意味的生活。

在今村昌平电影序列中大量出现的动物隐喻，讽刺着人的贪婪和残暴，也赞美了原始力量的生生不息。可以说，他选择暴露人们所不愿看到的人类的丑恶和无知，也批判了日本民族根深蒂固的精神顽疾。今村昌平聚焦人类生存困境，以动物隐喻构成一种民族叙事，细致观察和记录他始终关心的人类。在邪恶麻木的荒原上，他找回了被人间摒弃的禁忌，发掘出被现世虚伪遮蔽的人的灵性与真情。

参考文献

- [1] [英]约翰·伯格. 看[M]. 刘惠媛,译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2015.
- [2] [日]佐藤忠男. 日本电影与祖灵崇拜[J]. 洪旗,译. 电影世界, 2001(03): 37-38.
- [3] [日]厨川白村. 苦闷的象征[M]. 鲁迅,译. 北京: 北新书局, 1930: 10-11.
- [4] 张学智. 从《鳗鱼》获奖谈日本电影的现状[J]. 电影世界, 1997(06): 206.
- [5] [日]佐藤忠男. 日本电影大师们[M]. 王乃真,译. 北京: 中国电影出版社, 2013: 65.
- [6] [美]奥蒂·波克. 日本电影大师[M]. 张汉辉,译. 上海: 复旦大学出版, 2014.
- [7] [德]海德格尔. 人,诗意的安居[M]. 郜元宝,译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2000: 1.
- [8] James Quandt. Shohei Imamura[M]. Indiana University Press, 1997: 125-127.