

出去的不要——《鬼子來了》的影像分析

◎ 林鴻鈞、吳德淳

一 前言

姜文說：愛國主義不需要喚起，只要一個人還知道自己是誰，對自己的人格有一定的尊重，他就會愛自己的祖國。魯迅對自己民族與文化中某些問題進行諷刺與挖苦，這也是充滿了愛的。他為甚麼不挖苦日本去呀？

人怎麼面對動盪的歷史時代，是姜文兩部電影作品中的主題。在1994年，姜文拍攝了第一部電影《陽光燦爛的日子》。這部電影以文革末期作為背景，描繪出那代人燦爛而慌亂的青春。五年之後，在1999年，姜文拍攝了第二部電影《鬼子來了》。在《鬼子來了》，姜文進一步思考日軍侵華的背景下的農民的處境。這次取得的藝術榮譽更大，榮獲1999坎城金棕櫚評審團大獎。

《鬼子來了》是一部以日軍侵略中國時底層農民以及被俘日軍為主角的電影。電影的敘述方式，是以誇張滑稽的方式交代出那一段血淚史。故事描寫一個河北農村掛甲台，一個不知名的外力「我」的介入，使得農民馬大三被迫收押兩個包袱——日本軍人花屋小三郎以及翻譯官董漢臣。馬大三為了要村民協助，而謊稱如果不照辦，「我」便會要了全村人的命，村民因而發生許多自私與推諉的行為。最後，他們決定將兩個俘虜送回日軍「以命換糧」，卻惹來屠村之禍。

這部電影表面上雖是控訴日本軍人的殘酷無情，不過更深的指責卻是人是如何在集體的力量下，變得愚昧與殘暴。這個深刻的主题由影片中的主角馬大三人頭落地，以及日俘花屋的先求死再求生的轉變來完成。導演這樣的創作視點，正如魯迅對自己民族與文化中的問題進行諷刺與挖苦，其中是充滿了愛的。為此，本文將依據這個思考來分析《鬼子來了》，探討中國人的形象是如何被導演塑造出來以及其延伸思考的文化因素，並與日本人的殺人養成教育作一比較。最後，將針對影片的視聽語言進行分析，了解導演如何運用成熟的影視技術來表現其主題。

二 集體力量下的愚昧

姜文說：誰能說馬大三碰到的問題不是自己的問題？中國人幾輩子都喜歡一個錯誤，為了自己想要的一個結果，明知道它存在的理由不充分不合理，就先找個藉口說服自己，然後以為別人也能接受這個理由。馬大三就是這樣，他以為他養了日本人半年，人家肯定會給他糧食，會感謝他。可別人不是這麼想的，別以為別人都會順著你的思路走。

在《鬼子來了》，導演常利用驢子的形象，凸顯中國人自身的善良和愚昧。這並不僅是當時掛甲台村民的問題，也是全中國人國民性的問題。但這國民性的問題背後，有其根深蒂固的文化背景。以下，本小節將依序解析以下三個部分：「我」是誰、從驢子到人以及愚昧的歷史線索。這三個部分從依循影片的戲劇線展開，並解析人如何在集體力量變成愚昧。

（一）「我」是誰

一個月明風高的夜晚，大三與村裏的寡婦小魚兒兩人正在做愛。忽然，一個不知名的外力「我」敲門，馬大三被迫接受兩個包袱，從此村民被迫捲入了戰爭中。在這場戲中，馬大三看不見「我」是誰，他只看見「槍」與「刀」。這個「我」的身分不清，可能是某個抗日團體來不及帶走俘虜而出此下策。有趣的是，在這場戲有個精采的對比。大三在做愛時想看清楚小魚兒的模樣，直嚷著「讓我看妳」，可是等「我」出現時，卻害怕地將眼睛閉上。這個將眼睛閉上的動作，顯示主角沒有勇氣去看加諸在身上的意外和不幸。而村民們的處境也與主角相似，對情況的判斷都只是在屋內「聽別人說」。

因此，影片一開始出現的「我」，正是劇本提供戲劇張力的一個謎，更是全片重要的諷刺。全片從「我」的憑空切入，到馬大三的心虛以及村民的推諉，正是將所有人的命運推向死亡的推進線。直到影片結束，全村至死沒有人看到這個「我」，更沒有人建議要去面對這個「我」。我們只是看到村民如何在一個始終「聽別人說」的狀態下，進行自己的「生存反抗」。然而，如果馬大三一開始便隻身去面對這個「我」，問題或可迎刃而解，不會讓那把「我」的刀迎刃而上，破了那紙糊的花窗進而要了全村的命。

擴大來說，「我」正是中日戰爭的意象。從後來六旺口述去找五隊長的情節中，透露出掛甲台的日俘並不是單一事件，連其他村莊（下庄）也是相同情形。也就是說，在這個日軍侵華的歷史背景下，是沒有人可以置身事外的。另外，值得注意的是，「我」並非是固定的意象，而是流動的意象。當村民首次公審日俘時，五舅老爺曾脫口詢問花屋「我是誰？」這句巧妙設計的雙關語，一方面指射送來日俘的「我」，一方面道出村民們不知道自己在中日戰爭下的身分。這些沒有國族意識的村民，不管面對外力介入的「我」或是「日軍」，往往只在乎個人小「我」的生存，強調自己為全村付出多少心力與勞力，結果卻使全村換來無情的結局。導演正好藉了這把刀讓我們看到，在處處強調「自己」的集體氣氛中，馬大三如何在自己的「鐵屋子」中帶著大家奔赴死亡。但村民為何只重視個人小「我」的生存，而無法看清自身在戰爭下的角色呢？影片也透過幾場戲含蓄地交代出村民愚昧的歷史線索，這個部分將在本小節最後部分集中說明。接著，我們將繼續解析導演如何以驢子的形象批判中國人的愚昧。

（二）從驢子到人

在影片中，導演屢次透過驢子的形象，暗示掛甲台村民面對日軍，卻愚昧、封閉與沒有反抗意識的心態。這個中國人與驢子連繫的形象，將持續延伸至片尾。唯一擺脫這層愚昧心態的是馬大三，他藉由反抗日軍的行動，擺脫了被奴役的過去，而成為一個真正覺醒的人。

在第一場戲，中國人與驢子形象便有直接的連繫關係。軍樂演奏中，日軍隊長踏上馬蹬，跨上軍馬，帶領著海軍樂隊巡視小村掛甲台，一匹駝著兩個鐵制盛水器的驢子緊隨其後。這個特意強調日本軍人與軍馬的畫面，烘托出隨後中國人與驢子結合的意象。這時，二脖子牽著

驢子，告訴日軍隊長，晚上會裝好乾淨的水。另外，曾有兩名溜班的日本士兵來到掛甲台，掠奪農民的雞。但當日本士兵看見馬大三獻上雞，便高興地騎驢唱歌。影像以日本人騎著驢子的意象來暗示，馬大三的獻雞與之前的二脖子的盛水互相呼應，皆表現對日人屈服。

後來，馬大三進城到了四表姐夫的磨豆坊，一匹驢子在窄小的磨臼坊中推著石磨，驢子不斷地與兩人的身軀重疊。這暗指四表姐夫不幫忙卻要報酬的謀利作為，以及馬大三想依賴他人的「借刀殺人」，皆是一種不能正視他們自身處境的愚昧。不久後，村民決定以「以命換糧」的平等契約方式來交換俘虜。當花屋回到了部隊時，一匹獸性大發的驢子竟然騎上日本軍馬，進行交媾。這個滑稽的畫面暗示，農民們想以平等契約的方式與日軍協商，其荒誕性有如中國驢子要騎上日本軍馬般離譜。

最後，在國軍審判馬大三時，影像以精采的剪接暗示出他的處境。先是高少校在台上演講，以「波茨坦宣言」將馬大三定罪；接著，一匹吸母奶的小驢子被母驢踢了一腳；畫面轉切至鮮血滿面的馬大三。這三個精采的畫面，暗指馬大三死於高上校的命令，像是被自己的父母官踢了一腳。講台上的高少校還問他有甚麼話要說，這時馬大三因嘴巴張開太久說不出話而發出驢子般的叫聲，與畫面後方的小驢子遙遙相對。在一旁觀看的四表姐夫，說這叫「仰天長嘯」。正在此刻，「我」、驢子和馬大三的形像合而為一，喊出這一代人的委曲。

但在被執行死刑時，馬大三終於有覺醒的機會。他惡狠狠地瞪了仇人花屋一眼，而這個去「看」的動作，讓他有別於片頭不敢去看「我」的怯弱。這使得他頭顱落地後，終於看見「刀」與「槍」的真面目：持刀者日本軍官，指使者國民黨，背後操縱者美國人。他似乎明白自己不幸的原因，不只是帝國主義侵略的因素，而且是自己、看戲的圍觀群眾以及當時國民政府的集體愚昧所形成的。

（三）愚昧的歷史線索

為何村民不敢殺人？是甚麼樣的集體力量將他們圈在一個看不見的框框中？影片透過幾個情節連繫出那層集體力量，乃是一種封建與落伍的傳統思想。原來，殺人（即便是敵人）在農村道德是不被允許的，部份的原因是迷信，而後果是殺人者將被全村孤立。大三佯稱殺人後，村民對他避之如鬼魅，連小魚兒也以懷鬼胎的理由躲著他。後來，他哭著說：「我殺不了人，不敢殺人。」這也是大多數農民的想法。這是在僵化的道德影響下，使得村民變得善良與愚昧，沒有抵抗者的意識。另外，當村民去尋求封建時代的殺人方法時，號稱刀法一流的一刀劉竟也殺不了人。影片透過一刀劉的角色，暗示出舊思想深入村民的思維，並暗示這種思維存在於現代的荒謬性。而封建遺毒造成的影響，使得村子內外的人都殺不了日本人。

影響中國群眾的封建思想，在影片的鋪呈下，有其歷史線索。在澡堂那場戲，利用一段典故鋪述出群眾集體愚昧的歷史線索。四表姐夫說明劊子手一刀劉在清末砍殺八大臣時，圍觀群眾並非要關心政治，而是劉爺精湛的刀法。同樣在澡堂那場戲，一刀劉曾說：「長城萬里今猶在，不見當年秦始皇。」影片以此含蓄地暗示，從秦始皇到慈禧等專制王朝的那一套封建思想，深深地牽制住人民的思維。當時的政權雖然已經變成國民政府，但人民的思維卻沒變化，依然停留在封建思想之中。以此對照到馬大三被審判處決時，擠滿了無數雀躍的群眾，便好似來看戲般的興奮。兩個旁觀的演唱藝人也說：「這段子多好，回去寫一段。」另外，高少校以空虛的「波茨坦宣言」將馬大三定罪，但這種沒有是非的罪名，其實又呼應到封建政權如何嵌鑲住人民的思惟。這種大而無當的罪名，只會使群眾想當個看戲的觀眾，採取對政治冷漠的態度。影片便透過這些諷刺性的情節，不斷加深說明中國群眾的愚昧，是在一種

看不見的集體力量下嵌制而造成的。

三 集體力量下的殘暴

姜文說：一個溫文爾雅的日本人很容易變成一個我們印象中的日本兵……我從日本軍歌中聽出了民謠式的兒童歌曲的痕跡，其中有一種青春期的無法控制的瘋狂和理想，這種瘋狂如果被邪惡的力量所引導很容易做出意想不到的暴行。

本片有意以日軍的橫暴殺人，對照中國群眾的苟且偷生，其實兩者都是愚昧，皆被一種看不見的力量所影響。日軍之所以可以隨意砍殺中國人，一方面是日軍認為中國人的生命價值低賤。花屋在被綁時，便透露這種思想，因此他認為他比二十個中國人性命還要重要。更重要的是因為殺人教育的培養。一次，兩個日本士兵溜班來到農村上，老兵教導新兵要用刺槍脅迫拿到雞隻，不然就殺掉對方。這其實是一種殺人養成教育，以培養日本士兵可以殺掉中國人。這位新兵後來在屠村那場戲，他的刺槍果然發揮效用，費力地殺死五舅老爺。

花屋成為戰俘後，脫離了日軍的集體壓力，在村民半年的照顧下，體驗到人性的美妙與美好。他不再求死，看到「個人」的可貴，轉而求生，並讓村民相信「以命換糧」實在是雙方互惠的方法。只是這樣生命價值的體認，在軍民集體的聯歡會的軍歌推動下，花屋又回到集體暴力的惡途上。此外，我們也看到每天在村外巡視的海軍長官，由於脫離正規部隊已久，每天不是跳海游泳，就是在巡視時發發糖果，眼神中早已沒了殺氣。但他卻也在這樣的集體力量下，一劍戳死還不知到發生甚麼轉變的小孩，使得那雙拿糖的小手，僵硬的發出一聲驚訝的歎息。這都是顯現他們在軍國主義思想下，個人的良心已被集體的力量所操控。

影片對於殺人養成教育的根源，透過劫後歸來的花屋被酒塚等軍官辱罵的情節不露痕跡地展現出來。花屋回到日軍部隊後，受到的不是英雄式的歡呼，而是被毆打辱罵為何苟且偷生。酒塚打他的理由是：「你的名字已經被刻在靖國神社，我已經告知你父親，你是村裡的英雄。現在你卻活著回來，你使我們村丟臉，使皇軍蒙羞。更糟的是，你竟與一群支那豬一起回來！」靖國神社與天皇是日本軍國主義思想的核心基礎，也是日本皇軍信仰的價值觀。這套價值觀便是日軍殺人養成教育的根源，逼使日本士兵在戰場上必須賣力地殺掉「支那豬」，即便被俘也該以自殺彰顯皇軍的勇氣。這使得好不容易活著回來的花屋，被這群日本軍官視為恥辱。這場戲透過軍官群體毆打與辱罵花屋的過程中，使得毆打者與被毆者都必須牢牢記住日本軍國主義思想乃是生存的最重要價值。一個反證是，有一位軍官不願意加入毆打花屋的暴力中，反被酒塚拿拖鞋搗嘴巴。這種具有同情心的人，在軍國主義的集體暴力下，也被迫重新教育，不能同情逃離戰場的日本軍人。

除此，日本農村的人民也被一種看不見的力量所籠罩，而對中日戰爭形成愚昧與封閉的態度。除了上述酒塚會對花屋說「你是村裡的英雄」之外，也透過一位軍官朗誦家中來信顯露出日本的村民也被軍國思想所掌控。那封信寫著：「你看花屋家的三小子當了大英雄，你爹我每次路過花屋家門口都抬不起頭來啊！花屋家的三小子成了咱們村的驕傲！兒啊，你也要為你爹多殺幾個支那豬！報效天皇，僅此。」透過酒塚的談話與這封信的內容，可以發現日本農村的民眾對於仇視中國人的態度相當一致，已經沒有是非可言，而被日本軍國思想所約束，變得愚昧與封閉。若將日本農民對應到掛甲台村民的形象，兩者如初一轍，皆被一種看不見的力量所籠罩而不自覺。這種由軍國主義所培育的殺人養成教育，便形成一種集體瘋狂殺人的軍隊作風。在屠村那場戲中，日軍先與村民歡騰喝酒的場面，卻可以立即改變成殺人的暴行，便是這個殺人養成教育所致。

不過，花屋也曾有短暫覺醒的時刻，意識到他自身的生命價值。在一刀劉行刑時，花屋雖然沒有死去，但這一刀卻讓他有短暫的醒悟。他重新認識到自己是個農民而不是士兵，他的生命比空虛而看不見的「天皇」重要多了，因而提出「以命換糧」的契約。可是等到他回到部隊後，那一點良知又重新被軍隊的集體性殺人氣氛所淹沒。

四 幾組視聽語言的分析

除了上述的驢子與軍馬，《鬼子來了》還有幾組精采的視聽語言。影片的前二場戲，以太陽形象的日本軍旗和月亮來對照，暗示出日本人和中國人的基本形象。在影像構圖和空間的運用上，則突顯出中國人被侷限於內外因素的框架之中。音樂的應用上，則諷刺中、日兩方的殘暴與愚昧等問題。色彩的使用上，則暗示出馬大三個人從愚昧到覺醒的轉變。

（一）太陽和月亮

在第一、二場戲中，影片便以具體的太陽旗和月亮，帶出日本人與中國人兩者形象的不同。在第一場戲，影片剛開始的黑片中，我們首先聽到一聲「注意」，接著出現一面太陽旗，影片才正式開始。日軍隊長跨上軍馬後，大喊「離開，前進……」，率領著樂隊前往掛甲台小農村。他到達村莊後，大喊「二脖子」。二脖子早就飛奔至路口等候，點頭如搗蒜般的畏縮。其實在這之前，聽到音樂聲的小孩們早已邊跑邊嚷「二脖子」，暗指這是每次蒞臨的第一聲命令，讓二脖子趕緊前來迎接日軍。

第二場戲的第一個鏡頭，是一輪高高掛在天空上的明月，配合著男女歡愛的喘息聲。這第一、二場戲中，以太陽旗對照月亮的形象，日語的「注意」對照中國農民的喘息聲，將日軍佔領者的形象與中國人偷安苟活的形象呼應出來。而在月光下，正在享受偷情之樂的馬大三的第一句台詞是，「讓我看你」，小魚兒則是「看啥啊」。這是主角第一次出場的情節，暗示了他在日軍佔領下，沉溺於個人的私慾之中，沒有勇氣去面對近在舉尺的日軍，更不用說強力介入的「我」了。

有趣的是，不管是侵略者日本軍隊或是抗日團體「我」，皆侵入掛甲台村莊中，將村民視為必須乖乖聽話的對象。而村民們也已經習慣侵略者不斷地闖進家園，而自甘活在陰暗的角落中。

（二）小調對軍歌

姜文說：對於《一意孤行》的境界，我非常欣賞。但想要達到這種高境界，必須有「日本軍歌」那樣的實力作基礎，否則只能是「商女不知亡國恨了」。

在音樂的運用方面，本片呈現三個主要段落，先以《海軍進行曲》暗示日軍的紀錄嚴明以及中國農民的苟且偷安；再以小調與軍歌的對比暗示中國人的獨善其身與日軍的殘暴；最後，以悲壯的古典音樂暗示主角的覺醒。

片頭的《海軍進行曲》是日本海軍的代表性軍歌，曾被日人稱為世界三大進行曲之一。這是在日俄戰爭時，日本海軍總司令東鄉平八郎在這場著名的戰役中，曾要求士兵們演奏這首軍樂而得名。在影片首次出現時，是隨著日軍的巡守，士兵們演奏這首進行曲。隨著音樂聲，

日軍開拔部隊到了掛甲台農村。在音樂聲中，掛甲台的村民與小孩一一等候著佔領者的來到，暗示著在音樂聲所蔓延之處，便是在日軍的統治下。

隨後，《海軍進行曲》隨著劇情需要而不斷出現，但村民們對音樂的反應已經習慣了。二脖子一聽見音樂，便牽驢提水，小孩則是排隊等著分糖果，完全順從地當著被殖民者。比較強烈的運用是，在屠村的那場戲中，日軍一邊演奏著《海軍進行曲》，一邊屠殺著村民，完全暴露出日軍的殘酷。在這場戲中，村民的小調與《海軍進行曲》有強烈的對比。宴會時，五舅老爺為了幫大家助興唱著「花明柳月愛春光」，八嬸唱著「奴家我上前聽偷相女婿」。這些歌都是著重個人的私慾，沒有團結對抗侵略者的意識。這顯示出中國人逃避戰爭的心態，與日軍的團結一致形成強烈的對比。當五舅老爺向酒塚邀請獨唱時說，「你們的歌都是合唱，不如你也獨唱，讓我們樂樂。」五舅老爺不明白歌曲本身已經暗示出兩個民族不同的性格，這也為屠村之禍鋪戲。等到最後，馬大三為了復仇而改變以往的軟弱時，到日俘營進行砍殺，才以悲壯的古典音樂進行配樂。

除了這三個比較明顯的音樂運用，還有幾處刻畫中國人的有趣音樂，但其中隱含沉重的反諷。當一刀劉被馬大三拖運送回村時—馬大三在此又當了一匹驢子—配樂是當代中國音樂隱士劉星的專輯《一意孤行》。這個配樂以簫聲吹奏出意境高遠的境界，好像一刀劉真的是位不世出的高人。但等到他荒謬誇張的砍人劇落幕後，才發現他是浪得虛名。這個意境飄邈的音樂，因為沒有像日軍那麼強大的武力所建立起來的基礎，而顯得滑稽。這其實是對受難者的中國人提出最深沉的反省。也就是說，如果沒有相當的軍事實力，想要與日本人平等交易是很難成功的。所以等到第二次相同的簫聲配樂出現時，正是小三郎與馬大三等人乘驢朝向日軍軍營的畫面。此時簫聲突兀地諷刺出馬大三等村民，雖想以契約方式想追求中日兩方的和平，卻將被有軍事實力的日軍所撕毀，也暗示了村民們的不自量力。

（三）空間與構圖

在空間的運用上，掛甲台村民經常處於狹小和陰暗的環境之中。為了保住腦袋，影片中的角色似乎都蹲在陰暗的角落，乖乖地聽話。不過，有幾次出現遼闊的空間，皆是以為找到處理問題的方案時，以此帶出角色心理的舒緩。這幾次分別是：花屋第一次求救時，在屋外矮牆上的馬大三以為躲過了；馬大三將花屋等人藏在長城中，他看著長城外的景色；馬大三運送一刀劉回村時；村民集體將花屋送回日軍時。但這幾次開闊空間的展現，都是暫時性，隨即又回到陰暗的小屋。這幾個方案皆是要保住自己的腦袋，但最終卻讓自己丟了腦袋。

這種畫地自限的做法，表現在視覺的構圖上，一方面有許多圓形的構圖框住他們，一方面是出現許多布幔侷限住他們的視野。大三看不見「我」是誰，他的視線被紙窗所隔閡。在審訊花屋及董漢臣時，村民用一道布幔將彼此隔離。小魚兒在入屋餵養花屋時，有一張漁網遮住她的身影。小孩在餵養俘虜時，怎麼也看不清麻布袋中的日本人面目。這幾個影像的例子，皆說明他們無法正視自身的處境。

同樣用影像的證據來分析時，便會發現他們被許多框框給框住了。這一方面是他們沒有覺醒的意識，另一方面是外在環境的左右。小孩從長城出去時，喊著「日本人在牆裡」—他以為這句話是「叔叔，請給我糖果」—他小小的身影被不規則形的洞口所圍繞著。另外，當六旺他爹從長城監視俘虜時，他的身影也一個狹小的洞口被包圍。為何導演在構圖上不斷以一個又一個的框框來突顯他們的處境呢？這一方面，是突顯出被日本侵略者的高壓統治。在日本士兵追雞的那場戲中，士兵要六旺不可以走出地上畫的小圈，嘴裡嚷著「出去的不要」。等

到他們騷擾夠了，臨走時還突襲檢查六旺是否還在小圈之中。這個小圈隱含很大的諷刺，侵略者日本人到了中國的領土，卻要求當地人居住和活動範圍。所以，馬大三到城裡時，還需要被日本人檢查通行證。另一方面，這也凸顯中國人自甘愚昧的問題。村民在討論眼前的危機時，通常擠在狹小和陰暗的角落圍成圓圈。在馬大三與村民送花屋回日軍後，影像構圖以雙重的框框呈現出他們被羈壓在稻草房中的窘態。影像便屢次透過這些框與圈，呈現出他們被自身所侷限住。

他們的問題就像是馬大三告訴二脖子的話：「要是俘虜，你也是你自己的俘虜。」這句話，可以當作掛甲台村民的墓誌銘，因為他們是自己「出去的不要」。

（四）彩色與黑白

姜文：為甚麼這麼做？不是形式的問題，而是內容。看過的人都意識到，根據《鬼子來了》的故事，它的色彩本身就是內容。為了影片最後砍頭的那抹鮮紅的畫面，值得將整部電影拍成黑白片。

在顏色的運用上，導演有意以黑白的色調刻畫那段過去的歷史。但在馬大三頭顱落地後，影片色調卻轉換成彩色。此時，馬大三原先單薄的黑白世界，從此轉變成相對豐富的彩色世界。

這個色彩的運用，暗示馬大三個人的覺醒。以下，簡單以影片中三個風格較為特殊的鏡頭來作為例子說明。分別是：小魚兒倒看馬大三，並將他的耳朵搗住；日本軍官倒著檢查馬大三的照片；馬大三的頭顱落地之時。前兩個黑白色調的鏡頭，一是小魚兒對主角的安撫，二是日本人對於馬大三的鄙視；兩者皆是顯現主角無力解決當前的問題。等到主角將被仇人執行砍頭時，他終於勇敢地正視拿刀者，因此頭顱被砍下後，影片色調才出現彩色。在這個激烈迴轉的鏡頭下，馬大三看見了以往從未見到的世界，自己對於不幸的原因也有了解，因而明白了殺人者背後複雜的政治結構。

五 結 論

姜文說：面對惡人，我們不能無端地報以善良。

本片圍繞著群眾的愚昧與悲劇，是由背後看不見的集體力量所塑造而成的。他們面對戰爭採用一種驢子的態度，想置身事外的結果卻只有死亡。在那場屠村的戲中，酒塚便說出這層道理：掛甲村村名的來源是，一名中國將軍想要卸甲歸田，而隱居世外的超然美德。酒塚以掛甲台村民沒有遵守這個美德而大開殺戒。這對全村村民是極大的諷刺，因為他們並不想與日軍產生衝突，只想苟活。但這種態度卻是滅亡的主因。其實，在片頭的「我」，便將他們的處境點出來，該村是處於「燈下黑」的危險處境，而非「掛甲歸田」般的世外桃源。此刻，「掛甲歸田」成為封建思想的遺毒，不但妨礙了掛甲台村民的行動，更是禁錮住中國人的覺醒的金箍圈。

雖然全片的農民幾乎都是善良而愚昧的形象，不過卻有一個意外，那便是瘋癲的七爺。雖然七爺整日癱瘓於床第之間，卻早就預言全村將被馬大三害死，而且面對日本俘虜的態度是，「我一手一個掐巴死倆，刨坑埋了」。如果真按照他的意思，大概後來就不會惹來那麼多的問題。不過，他是一個瘋癲又生病老人，全村沒有人願意聽他的意見。這其實是本片一個精

采的反諷。在日軍屠殺村子的那場戲中，唯一遭遇的反抗便是，不良於行的七爺匍匐來到日軍眼前開槍射擊。或許，他真的是「有勇無謀」，卻呈現勇於對抗的精神。

在中日戰爭下，不管是日本士兵或中國群眾，他們的集體愚昧性格，是受禁錮於傳統的封建思想以及現代的軍國主義思想，而這才是真正的「鬼子」。而主角反抗而犧牲的過程，終於讓自己有勇氣走出那層層「出去的不要」的圈圈與框框，因而瞧見了束縛自身的不幸原因。因此，本片最大的成就正在於，它提供了不同以往抗日影片的視點，提出對中日戰爭的新思考，深刻地反省中國本身的問題。

參考資料

〈姜文的十個為甚麼〉，http://www.filmsea.com.cn/movie_review/200207240034.htm

殷之光：〈從《生存》到《鬼子來了》——討論一種民族主義情緒的內化〉（《二十一世紀》網路版，2005年9月號），<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/index.html>。

吳德淳 紐約大學（N.Y.U）視覺藝術碩士，大葉大學視覺傳達系專任講師，彰化師範大學美術系兼任講師，東海大學美術系兼任講師，春天影像工作隊總監。

林鴻鈞 東海大學歷史研究所碩士，春天影像工作隊隊員，文字創作者。

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》網路版第四十九期 2006年4月29日

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網路版第四十九期（2006年4月29日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。