

抗戰影像中歷史記憶的改寫

• 張慧瑜

1950至70年代，關於中國近代史及革命史的敘述呈現為雙重面孔，一方面是中國遭受帝國主義、封建主義、官僚資產階級等三座大山的欺壓和剝削的歷史；另一方面是中國人民在國內外一切反對派面前奮起反抗的歷史。

2009年出現了兩部與「南京大屠殺」有關的影片，一部是中國電影集團投資、青年導演陸川拍攝的《南京！南京！》，另一部是德國與中國民營華誼兄弟公司合資、德國導演加倫伯特 (Florian Gallenberger) 拍攝的《拉貝日記》。兩部影片風格各異，前者以黑白影像營造一種冷峻、沉重的歷史氛圍，在呈現中國人被屠殺的同時，更彰顯一名普通日本士兵在這個殺戮之城中的掙扎和崩潰；後者則更像中國版的《辛德勒的名單》(Schindler's List, 1993)，被拯救的中國人向具有某種人道主義情懷的德國納粹及其領導的以西方人為主的收容致敬。如果說後者因德國投資而選取拉貝 (John H. D. Rabe) 等西方拯救者的視角來呈現這段血腥的歷史，那麼前者為何要在中華人民共和國建國六十周年的時刻，以日本士兵的視角來重述這段不堪的歷史呢？

一 抗戰影像中敘述主體的流轉

作為中國近代史中的重大恥辱和傷疤，「南京大屠殺」的歷史敘述在冷

戰與後冷戰的背景中呈現不同的面向。1950至70年代中國革命史的敘述，往往凸顯日本士兵的殘暴和國民黨軍隊的不抵抗政策導致幾十萬無辜百姓被殺戮，在冷戰的意義上作為對日本法西斯軍國主義和國民黨「幫兇」的批判。但在當時卻幾乎沒有關於「南京大屠殺」本身的敘事性文本，因為在抗戰史的敘述中，不僅要表現日軍殘暴與國軍、偽軍的媾和，而且更要呈現在中國共產黨領導下人民反抗外來侵略者和反對派的歷史。顯然，在「南京大屠殺」的敘述中很難表現出一種人民抵抗的歷史，它只能被視為近代恥辱史的重要一幕。當時，關於中國近代史及革命史的敘述呈現為雙重面孔，一方面是中國遭受帝國主義、封建主義、官僚資產階級等三座大山的欺壓和剝削的歷史，是恥辱及受壓迫的歷史；另一方面是中國人民在國內外一切反對派面前奮起反抗的歷史，尤其是在中國共產黨的領導之下，人民是作為推動歷史前進的最終動力。這樣兩種故事密切相關，是為了論述中國革命的合法性及政治基礎。

然而，1980年代以來，「南京大屠殺」開始不斷地呈現為影像作品^①。

這些影片以呈現日軍的殘暴和中國人的被屠殺為主要情節，與此同時，在其他抗戰影像中，如《西安事變》(1981)、《佩劍將軍》(1982)、《血戰台兒莊》(1986)、《鐵血崑崙關》(1994)等，國軍正面抗戰的形象開始恢復。這段中國人民的創傷體驗被敘述為一種「落後就要挨打」的民族悲情。如果說1950至70年代的敘述是為了完成對侵略者、國民黨反對派的革命動員，那麼1980年代以來的敘述則是為了把這種近代史的恥辱與創傷轉變為一種現代化的動員，在這一背景中，革命者的形象變得曖昧。如姜文導演的《鬼子來了》(1999)就是在革命者缺席的情況下選擇以愚昧而狡黠的農民作為敘述主體的抗戰故事。《南京！南京！》和《拉貝日記》則再一次改寫了歷史記憶，分別採取具有反省精神的劊子手的視角和擁有良知的外國人的視角來重述「南京大屠殺」。

中國近代以來所遭受的侵略與恥辱，很大程度上是通過中日之間的戰爭來呈現的，從甲午海戰(1895)、日俄戰爭(1905)到1930年代長達十四年的日本侵華戰爭(1931-1945)，對於中國來說，日本既是「脫亞入歐」的現代典範又是侵略者，既是榜樣之地又是罪惡之源。與1840年鴉片戰爭不同，甲午之恥不僅再一次印證晚清政府的無能，而且使得日本成為中國現代化的樣板，因為中日兩國基本上都是在十九世紀中葉遭受殖民戰爭而進入「世界史」的，日本明治維新顯然要比中國洋務運動更為成功。但是1905年為爭奪中國東北而發生的日俄戰爭，卻使得日本作為中國現代榜樣的象徵發生了動搖，這種因實現現代化而加入帝國主義殖民戰爭的路徑，受到中國士人的懷疑，再加上俄國十月革命

的勝利以及1930年代中日戰爭的爆發(南京大屠殺是其間最為慘烈的一幕)，日本這一現代化的榜樣在中國人眼中逐漸變成了帝國主義豺狼。

中日之間的近代恩怨，不僅僅是一種國族及種族意義上的仇恨，更是現代性植入這個區域之後所帶來的暴力。在中國共產黨看來，抗日戰爭具有雙重意義：一方面是擺脫帝國主義殖民剝削(結束1840年以來的半殖民地狀態)；另一方面也是對現代性自身所蘊涵的暴力(在歐洲內部是德國法西斯主義，在東亞是日本軍國主義)的批判。也就是說，中國近代以來的「現代性」議題具有雙重面向：走向現代(所謂「反封建」)和超越現代(反帝國主義)，這也正是中國革命所佔據的「反封建」、「反帝」的曖昧位置。在這裏，有一個特殊的文本，呈現了中國人在現代性遭遇中所處的尷尬位置，這就是被作為中國現代文學起點的「幻燈片事件」。

「幻燈片事件」中的「我」在一個現代教室的空間中，因觀看了中國人被日本劊子手砍頭而離開教室，棄醫從文，走向拯救「國民靈魂」的啟蒙之路。如果把魯迅關於「幻燈片事件」的記述也解讀為一種日本／劊子手與中國／被砍頭者的關係的故事，那麼與《鬼子來了》、《南京！南京！》不同，這樣一個「我」既處在教室中的日本同學和幻燈片之中的日本劊子手之間，又處在被砍頭的中國人和觀看這種示眾的中國人之間。從教室中的「我」，到《鬼子來了》中的馬大三，再到《南京！南京！》中的角川(中國導演的自我想像)，可以說在近百年的歷史中，中國藝術家選取了三個主體位置來敘述中日之間的暴力與衝突。這三個不同的敘述角度呈現了中國自近代

中國近代以來的「現代性」議題具有雙重面向：走向現代和超越現代，這也正是中國革命所佔據的「反封建」、「反帝」的曖昧位置。「幻燈片事件」呈現了中國人在現代性遭遇中所處的尷尬位置。

以來一直延續到今天的現代性經驗，並且中間經過了複雜的對歷史記憶的多重改寫。

二 「我」的形成：教室的空間與現代性的暴力

當觀眾在影院中觀看《南京！南京！》之時，中國人被日本人砍頭的場景不禁會讓人們想起魯迅關於「幻燈片事件」的記述。眾所周知，「幻燈片事件」是指在日本求學的魯迅看到了幻燈片上被砍頭者和圍觀的看客，引發了他關於「愚弱的國民」的感慨，國內文學史一般把「幻燈片事件」作為魯迅棄醫從文的緣由，同時也是他進行「國民性批判」的內在動因。魯迅主要在兩篇不同的文章中敘述這件事，一是在〈吶喊·自序〉(1923)中用來闡述「《吶喊》的由來」，二是收入《朝花夕拾》的〈藤野先生〉(1926)②。「幻燈片事件」是魯迅事後十幾年追溯當年的情景，是否屬實還沒有被學術界所證實，但無論真實與否，都不影響這件事在中國現代文化史中所產生的深刻影響。在這次「視覺性遭遇」中，魯迅並沒有過多地指責劊子手的殘暴，反而把批判指向了那些只有「麻木的神情」的看客們，並認為只有拯救這些「毫無意義的示眾的材料和看客」才是一個現代醫生／文學家的職責。從中國人被砍頭到要拯救國民靈魂，魯迅就把一種日本人的外在威脅轉移為中國文化內部的自我批判(所謂「吃人的筵席」③)和喚醒熟睡的人們(所謂「鐵屋子」④)的啟蒙工作。

發生「幻燈片事件」的空間是一個教霉菌的教室(類似影院空間)，在這個現代性空間中，魯迅如同甲午海戰之後的許多清朝留學生一樣在日本學

習西方知識。魯迅並非看到日俄戰爭的幻燈片就要離開，反而一開始還「常常隨喜我那同學們的拍手和喝彩」。這種「無間地」喝彩建立在作為現代教室中學生共同學習西醫的基礎之上，在這種想像背後是對西醫作為一種普遍的現代性話語的認同。正如在〈藤野先生〉一文中，有一個細節是藤野先生告誡魯迅不要隨便修改解剖圖，因為「解剖圖不是美術，實物是那麼樣的，我們沒法改換它」。在這種解剖圖等於實物的西方醫學規範中，與其說「我們」具體地指藤野先生和魯迅，不如說更代表着認同這種西醫理念的人類／現代醫生，或者說，不僅藤野先生把這種西方現代醫學理念內在化，就連魯迅也站在藤野先生的位置上接受了這位老師或「精神之父」的已然內在化的視點，也就是說，在這樣一份「親密無間」的「我們」的集體代詞中，就自然遮蔽了藤野先生／魯迅被這種觀念規訓或者說「主動」學習的過程。但是當幻燈片上出現一個將要被槍斃的中國人以及圍觀的一群中國人時，「我們」的幻想破碎了，「我」不得不逃離這間教室。

日本同學「萬歲！」的歡呼聲使「我」意識到：「在講堂裏的還有一個我」，「我」的出現來自於把被砍頭者指認為中國人的時刻。這種國族身份的同—性，使得「我」瞬間感覺到劊子手手上的屠刀也是砍向自己的，使「我」意識到來自日本同學的那份想像中的凝視。這種國族身份的獲得使「我」無法認同於「日本同學」的「拍手和喝彩」。有趣的是，走出教室的「我」並沒有認同看客的位置，反而把看客和被砍頭者視為需要被啟蒙和喚醒的對象，「我」又重新佔據和日本同學一樣的現代主體／現代醫生的位置。從這個角度來說，看客(封建的自我)和

在近百年的歷史中，中國藝術家選取了三個主體位置來敘述中日之間的暴力與衝突。這三個不同的敘述角度呈現了中國自近代以來一直延續到今天的現代性經驗，並且中間經過了複雜的對歷史記憶的多重改寫。

被砍頭者(被殖民的自我)都是「我」的他者、異質性的存在，無論是啟蒙(「改造國民性」)還是救亡(把被砍頭者從外人的屠刀下拯救出來)，都是為了把他者變成自我，把異質變成同質，變成和「我」一樣的覺醒的人。

可見，「我」之所以要離開教室，是因為「我」指認出自己也處在「被砍頭者」的位置上。「我」震驚於幻燈片把和「我」一樣的中國人物件化為被砍頭者。如果結合教室空間，這種物件化就如同解剖課中需要解剖的屍體，「我」的出現和出走是對這種物件化的反抗，或者說，「我」看到了作為現代人卻被放置在現代性知識、技術的屠刀下面^⑥。在這一意義上，不僅僅作為「亞洲認同」的日本同學、藤野先生和「我」出現了裂隙，而且在普遍的現代性的意義上，「我」從這種作為現代／西方醫生的位置中暫時逃離出來，是因為「我」看到作為物件化和他者化的自己。因此，「我」的離開就不僅僅是因為國族屈辱，而是對現代性的逃離或躲避。在這個意義上，日本同學、「我」以及劊子手、被砍頭者之間的國族身份遮蔽了這樣一種現代性的內在悖反：「我」是一個觀看的主體，同時「我」也是被看的對象。教室成了另一間「鐵屋子」，一個福柯(Michel Foucault)意義上囚禁的空間。

在這裏，我們不僅僅要把「幻燈片事件」從一種普遍主義現代性的視野中還原為一種特殊的空間及國族表述，也要從這種被具象化的以日本人為現代自我、以落後的中國人為他者的區分中，再返回到一種對現代性自身的內在批判。在這個意義上，教室空間所象徵的一種有序、文明的狀態與屠殺、傷口、血腥就密切地聯繫在一起，呈現了現代性的「文明」與「傷口」。也就是說，現代性是被血淋淋

的殺戮和屠殺掩飾起來的空間，這種掩飾不僅僅體現在完全看不見被砍頭者和劊子手的位置(如同「鐵屋子」寓言中沒有窗戶的鐵屋)，而且更以「幻燈片事件」的方式，即在把暴力和血污充分暴露出來的基礎上，再把這種創傷置換、規訓為一種文明的、科學的、教化的、合理的、現代的空間秩序。從這個角度來說，劊子手與被砍頭者恰好是這個教室空間中不可或缺的角色，他們以赤裸裸的方式呈現出來，但這種呈現本身卻是為了掩飾現代性的屠殺。

在教室空間中，教師／啟蒙者與學生／被啟蒙者的關係，是現代性的核心隱喻，學生是被這種空間秩序所規訓的主體，正如「幻燈片事件」中的「我」在這個空間中，學會了解剖圖的畫法，也學會了改造國民性的方式，走出教室的「我」成了與藤野先生一樣的現代醫生／教師，在這個意義上，啟蒙的邏輯是一種同一化的邏輯。這裏的自我是那個在教室中被規訓的現代主體，而他者則是被現代主體所放逐的愚昧的、落後的亞洲／中國，「我」要把這種劣質的看客改造為精神「強壯」的現代中國，日本同學感受到的不是作為病夫的亞洲，而是戰勝了西方或者說超克了西方的脫亞入歐的現代日本，從而使得與這種現代性密切相關的現代／殖民、現代／暴力(大屠殺)的關係被放逐掉。一個缺席的「西方」卻又無處不在的「西方」使得同處亞洲的日本和中國共同分享這份「現代」的勝利。所以說，在這個啟蒙的空間之中，關於理性、科學、客觀的知識並非以排除掉暴力的方式而實現的，而恰好是以充分暴露、呈現這種可見的「砍頭」場景來完成的，只是這種可見性遮蔽在強大的「啟蒙」之光中。在這個意義上，帝國主義所帶來

在「幻燈片事件」中，「我」的離開不僅僅是因為國族屈辱，而是對現代性的逃離或躲避。日本同學、「我」以及劊子手、被砍頭者之間的國族身份遮蔽了這樣一種現代性的內在悖反：「我」是一個觀看的主體，同時也是被看的對象。

的赤裸裸的殖民與暴力是一種在場的缺席。

三 「我」的缺席：農民作為曖昧的中國主體

如果說「幻燈片事件」中呈現的是「我」、看客、被砍頭者這樣一個多重中國人的主體位置，那麼看客與被砍頭者的位置則分別指稱着二十世紀中國的基本命題——啟蒙與救亡，它們對應着啟蒙看客成為現代主體以及把被砍頭者動員為革命主體的雙重過程。這種啟蒙與救亡或現代與革命的對立並非意味着一種二元對立，而是互相糾纏、彼此界定的，革命本身就是現代性的內在產物。有趣的是，在「幻燈片事件」中，這個「我」可以同時被啟蒙者和革命者所填充，也就是說，啟蒙與革命分享着同一個能指或位置。但不同的是，在革命者看來，光把愚弱的國民改造成一個文明的、現代主體是不夠的（就像走向明治維新的日本那樣），還要對現代性自身的暴力及殖民的邏輯保持警醒（不要像日本那樣脫亞入歐之後開始殖民其他亞洲國家）。這種革命者動員民眾反抗帝國主義的敘述也成為1950至70年代講述近代及革命史的基本模式，如《平原游擊隊》（1955）、《鐵道游擊隊》（1956）、《地雷戰》（1962）、《小兵張嘎》（1963）、《地道戰》（1965）等影片。隨着1980年代革命敘述的瓦解和現代化敘述的顯影，曾經被革命動員和賦予歷史主體位置的農民又變成了前現代的主體。如果說1950至70年代的革命敘述把被砍頭者變成作為抵抗者的人民，那麼1980年代的現代性敘述則是把這種人民主體重新「還原」為被砍頭者和愚昧的庸眾，這與當時為

如果說1950至70年代的革命敘述把被砍頭者變成作為抵抗者的人民，那麼1980年代的現代性敘述則是把這種人民主體重新「還原」為被砍頭者和愚昧的庸眾，這與當時為確立新時期的合法性而對左翼革命文化的批判有關。

確立新時期的合法性而對左翼革命文化的批判有關。

1980年代借用「五四」作為啟蒙時代的鏡像，把之前的革命歷史指認為封建專制主義的他者，在清算左翼歷史的過程中，逐漸確立一種現代的或現代化的表述。在近代史或二十世紀歷史的敘述中，中國革命史被去除了，但是這種「去革命」的邏輯（也是「去冷戰」的邏輯）又與共產黨政權的延續在意識形態上產生了巨大的裂隙，使得革命歷史很難獲得有效講述。這導致1990年代的影片往往採取把中國革命歷史放置在一個西方人的目光中來講述（如《紅河谷》〔1999〕是一個英國遠征軍的青年傳教士、《黃河絕戀》〔1999〕是參與第二次世界大戰的美國飛行員、《紅色戀人》〔1996〕則是上海的美國醫生），或者把革命故事放置在異國他鄉（如《紅櫻桃》〔1995〕中的前蘇聯）或陌生的空間（如《紅色戀人》發生在1930年代上海）中來講述。這在某種程度上是為了解決左翼文化內部的敘述困境，通過把自己的故事敘述為他者眼中的故事，使得革命故事可以被講述為一段他者眼中的異樣故事而產生某種間離和陌生效果。

而在1980年代末期的文藝作品中，也出現了一種敘述策略，選擇農民作為敘述主體，來填充革命主體消失後的空位^⑥。這批被稱為「新歷史（主義）」的小說把革命歷史中的英雄由為黨為民的革命戰士變成具有傳奇色彩的、性欲旺盛的血性漢子，以對1950至70年代的革命歷史故事進行顛覆和消解（如《紅高粱》等）。影片《鬼子來了》在某種程度上也呼應着這種敘述模式，對中日戰爭的革命歷史式書寫進行了多重改寫。

《鬼子來了》改編自山東作家尤鳳偉的小說《生存》，講述了一個游擊隊

長把被俘的日本鬼子和翻譯官半夜交給村民馬大三看管的故事。對於有日本兵駐防的掛甲屯村民來說，如何在日本人的眼皮底下不暴露幾乎是一個「不可完成的任務」。這種普通人因偶然事件而捲入歷史的敘述也是新歷史小說中慣常使用的策略，力圖用偶然因素來取消歷史唯物主義的必然規律。從這種敵佔區的故事來看，《鬼子來了》是以1950至70年代抗戰電影為前文本的。在那些敘述敵後展開游擊戰和武裝鬥爭的抗戰影片中，英勇的游擊隊長、堅毅不屈的人民和殘暴的日軍是必備的三個元素。而在《鬼子來了》中，這三種角色被重新改寫。

在影片開始，「我」作為革命者／游擊隊長半夜交給馬大三兩個麻袋，然後就消失了，「我」成為絕對的缺席者，這種缺席是1980年代的現代性敘述對之前革命敘述的主體消解的結果。在革命敘述中，作為革命者的「我」不僅是影片的主角，還是喚醒民眾抗擊日本侵略者的發動者（「人民」作為歷史主體的敘述位置是被革命者內在詢喚的）。而「我」的缺席，使那些被革命動員的「人民」就變成了掛甲屯村的「農民」。對於以馬大三、五舅

老爺、二脖子等為家族倫理秩序的人們來說，無論是游擊隊長，還是村口炮樓的日本兵，都是外來的力量，或如五舅老爺的話：「山上住的，水上來的，都招惹不起」（還如馬大三對俘虜的話：「我沒有摻合過你們的事」）。這種以村鎮為空間結構的敘述是1980年代以來「黃土地」式的傳統、永恆不變、輪迴的空間敘述，是對那種因革命者、解放者的到來而改變個人命運的左翼敘述（如《白毛女》、《紅色娘子軍》等樣板戲）的消解。正如作為1980年代中期反右敘述的經典影片《芙蓉鎮》（1984）一樣，不變的是這些善良的村民，改變秩序的是外來的革命者／女性／造反派，一種空間秩序成為對這些外來的（革命、現代、殖民）諸多意識形態的抗拒。對於掛甲屯的村民來說，他們不是啟蒙視野下的庸眾，也不是革命敘述中的抵抗日本帝國主義的主體。

從這個角度來說，影片恰好處理的是一個左翼敘述的困境：在外在的革命者缺席的情況下，以馬大三為代表的「人民」能不能自覺地佔據某種歷史的主體位置。《鬼子來了》中把「日本人」還原為「鬼子」的過程，也是

《鬼子來了》已然與那種去革命的邏輯下無法選取主體位置講述革命故事的作品不同，也就是說，導演姜文以解構的方式完成了對被解構對象的認同或重建。不過，面對日本人的屠刀，中國人依然是一個前現代的主體。



《鬼子來了》劇照

《南京！南京！》中，陸川選擇了一個日本士兵和一個中國軍人作為敘述角度，改寫了1950至70年代對日本士兵的「妖魔化」以及1980年代出現的中國人的悲情哭訴這樣兩種中日戰爭的表述。但在影片中，中國人的抵抗遠沒有角川等日本士兵的自省那麼有力。

馬大三從一個前現代主體變成獨自拿起斧頭向日本鬼子砍去的抵抗過程或革命過程。馬大三的覺醒與他被放置在被砍頭者的位置上有關。在最後被砍頭的時刻，馬大三終於意識到那個曾經好吃好喝的養了半年的日本鬼子要砍自己的腦袋，認識到這一點是通過血的教訓，而不是任何游擊隊長的動員或啟蒙。在這個時刻，馬大三佔據了那個曾經在革命式抗戰敘述中被作為革命及歷史主體的位置。因此，《鬼子來了》已然與那種去革命的邏輯下無法選取主體位置講述革命故事的作品不同，也就是說，導演姜文以解構的方式完成了對被解構對象的認同或重建。不過，馬大三臨終一瞥時（也是電影中唯一的主觀鏡頭，畫面由黑白變成彩色）畢竟還是處於被砍頭者的位置，面對日本人的屠刀，中國人依然是一個前現代的主體。

四 角川的出現：從被砍頭者到現代主體

如果說「幻燈片事件」中的「我」經歷了多重他者化的過程，成功地把自己從看客、被砍頭者中區隔出來，變成了一個啟蒙者／現代主體的位置，而《鬼子來了》呈現了一種革命者缺席下作為中國主體的農民能不能成為歷史主體的問題，那麼《南京！南京！》則改變了《鬼子來了》依然選取中國人的敘述角度，而使用日本人的視角來講述中日戰爭的故事。導演陸川選擇了日本士兵角川作為敘述的重心，讓角川作為日本人屠殺中國人的見證人和參與者。角川並非是一個普通的農村士兵，而是一個接受了西方教育的人（上過教會學校並會說英語），是一個有着反省和批判精神的現代主體。

在這個意義上，角川與「幻燈片事件」中的「我」相似，「我」和角川正好呈現了現代主體的雙重選擇（啟蒙者與劊子手），但與「我」走向啟蒙之路不同的是，角川在這種現代主體的內在分裂中走向崩潰，最終自殺。

在查閱了有關「南京大屠殺」的史料和影像資料之後，陸川對「南京大屠殺」的反思由被屠殺的中國人轉移到日本士兵身上（他們究竟是如何變成劊子手的？），使用日本士兵的視角主要是為了反思日本人在這次大屠殺中的「真實」狀態。陸川選擇了一個日本士兵和一個中國軍人作為敘述角度，改寫了1950至70年代對日本士兵的「妖魔化」以及1980年代出現的中國人的悲情哭訴這樣兩種中日戰爭的表述。但在影片中，中國人的抵抗遠沒有角川等日本士兵的自省那麼有力，或者說，角川是一個貫穿影片始終的角色，而中國人則被具象化為中國軍人、拉貝的中國翻譯、中國女助手和中國妓女這些碎片化的主體，很難建立一個統一的中國主體形象，相比之下，角川作為主體位置要統一和完整得多。

影片以角川跟隨部隊進城、屠城再到自殺為主要情節，詳盡地呈現了一個有教養的現代主體是如何一步步地走向毀滅的過程。角川在經歷了日軍慰安婦百合子、同為接受基督教的中國老師姜老師等人的死亡之後，如同「幻燈片事件」中的那個「我」，認識到日本的軍刀是砍向自己的。在這裏，讓角川內疚的是這些作為同族的日本人（國族認同大於性別區隔）和擁有相似教養的姜老師（現代主體又大於國族／性別的雙重區隔），而不是那些在影片中看不見的被砍頭的中國平民，唯一倖存的兩個中國人也只是角川拯救的對象，而不是角川自我的

他者，因為只有百合子、姜老師才能成為角川的他者。因此，一種現代主體的位置可以跨越國族、性別等界限而建立一種「心心相惜」的感覺。

角川體認到這種現代主體的兩面性：一方面是現代的知識所規訓的自己；另一方面是自己手中的槍殺死了與自己相似的姜老師，文明與屠殺是同時存在的。正如教化角川的現代性知識也伴隨着殖民主義和帝國主義的血污一樣，角川是一個現代性的內在分裂的主體。角川的自殺是一種對作為劊子手的自己的殺害，是一種現代內部的自我批判。角川之所以會覺醒，或者說角川之所以會被選中作為一種敘述角度，在於角川是佔據那個現代主體位置的人。在陸川從作為中國人的位置上他者化為角川的位置之時，也就是佔據一個自我反省的現代主體位置的時刻。而《南京！南京！》的曖昧之處是，作為中國人的陸川，為甚麼此時可以分享這樣一個日本人／現代主體的位置呢？

導演並非有意冒天下之大不韙，反而是非常誠懇地精心製作，並且這種敘述方法也獲得官方的極大認可，可謂是難得的「朝野一心」。這部影片作為中華人民共和國六十周年華誕的首批獻禮片之一（而不是為了紀念反法西斯戰爭勝利），受到電影主管部門及主流媒體的一致推薦和好評。如《人民日報》的評論文章〈電影《南京南京》用文化融解堅冰〉，認為這部影片呈現了中國人的自我拯救，高度評價它「通過市場與藝術相融合的道路，為中國電影工業提供了新的發展方向」^⑦。不僅如此，在《南方周末》的文化版中，正面是電影局副局長的專訪：〈不要問甚麼不能寫，我要問你想寫甚麼〉，背面是導演陸川的訪談：〈我發現以前我不了解「人民」這個詞〉^⑧，

可謂相得益彰，配合完美^⑨。然而，問題不在於陸川作為獨立思考的藝術家要主動迎合官方說法（相信陸川不會認為自己拍的是主旋律影片，但卻得到了主旋律影片都很難獲得的褒獎），反而按照陸川的看法，把日本士兵從魔鬼還原為人，是對以往日軍形象的顛覆^⑩。把角川作為敘述的選擇不僅僅挑戰了把日本鬼子作為法西斯魔鬼的冷戰敘述，而且呈現了作為「大國崛起」的中國也終於有資格可以想像性地佔據這樣一個現代主體的位置。《南京！南京！》的意義在於終於可以從農民／中國人民的視角轉移到作為現代主體的角川身上，這種改寫使得一種革命敘述的瓦解所留下的主體的空位得到填充，一種想像中的現代主體的位置使得現代性的邏輯完成了對革命邏輯的替換。

五 結語

如果把「南京大屠殺」作為中國遭遇現代性的極端事例，那麼《南京！南京！》的出現就重新切開了日本作為中國「現代性」傷口的記憶。這種以日本士兵角川為內在視點的敘述方式與五四時期的「幻燈片事件」、1990年代末期的《鬼子來了》形成了有趣的參照。在「幻燈片事件」中，只有「我」擁有一個觀看的視點（看客雖然也在觀看，但是被「我」的目光所壓抑），被砍頭者的身份卻是被日本同學和劊子手所代表的「亞洲的勝利」和「我」所代表的現代啟蒙敘述所遮蔽和放逐的。1980年代在去革命／去冷戰的歷史動力下，革命主體（革命者及其領導下的人民）的瓦解使得後冷戰時代的抗戰書寫缺少敘述的主體，於是，出現了一種沒有經過革命動員的中國農民

《南京！南京！》的意義在於終於可以從農民／中國人民的視角轉移到作為現代主體的角川身上，這種改寫使得一種革命敘述的瓦解所留下的主體的空位得到填充，一種想像中的現代主體的位置使得現代性的邏輯完成了對革命邏輯的替換。

無論是「幻燈片事件」還是《南京！南京！》都試圖建立一種現代性的反思視野，但是我們依然無法聽到被砍頭者的聲音。在「現代性與大屠殺」的場景中，殺戮者和拯救者都是西方化的主體，被放逐和永遠沉默的只能是那些被屠殺者、被砍頭者。

作為敘述主體的《鬼子來了》。而《南京！南京！》在某種程度上又回到「幻燈片事件」中「我」的位置，在角川佔據現代主體的過程中，中國人則重新成為被砍頭者，不具有觀看視點和主體位置（除了影片結尾處兩個倖存的中國人如同麻木的看客一樣觀看日本人的祭城大典）。

這種敘述主體從被砍頭的中國人、中國農民變成充當劊子手的日本士兵的過程，也是一種從革命到現代的敘述邏輯終於建構完成的過程。儘管角川是一個日本人，但是中國導演可以想像性地佔據這樣一個位置來講述這段中日之間的慘痛歷史。在這個意義上，《南京！南京！》所詢喚出來的角川式的現代主體的位置，與新世紀以來中國共產黨由革命黨轉型為執政黨的自我調整與定位有關，也密切聯繫著大國崛起和民族復興的現實訴求。也許當角川的視角變成了自我的視角，自我被這種現代主體他者化的時候，被砍頭者並非永遠都是中國人，角川所指稱的一種現代主體的位置也並非只是日本的專利。

但悖論在於，無論是「幻燈片事件」還是《南京！南京！》都試圖建立一種現代性的反思視野，但是在這種現代性內部展開的反思中，依然無法聽到被砍頭者的聲音，這些他者依然沉默。就如陸川所說根本找不到被砍頭者的書寫和痕迹一樣，連印證劊子手或現代性的血污都要來自於劊子手的記述（如同勝利者的歷史留下了勝利者的書寫）；也正如中國人已經習慣了使用日本士兵的隨軍日記來印證南京大屠殺的存在（當然，更渴望愈來愈多的日本老兵能像東史郎那樣來中國謝罪，劊子手的懺悔是為了印證劊子手的存在），這也許是現代性最大的諷刺。在這種「現代性與大屠殺」

的場景中，殺戮者和拯救者都是西方化的主體，被放逐和永遠沉默的只能是那些被屠殺者、被砍頭者。

註釋

① 關於「南京大屠殺」的影像作品是新時期以來才出現的，如《南京大屠殺》（1982）、《屠城血證》（1987）、《南京大屠殺》（1995）、《黑太陽南京大屠殺》（1995）、《棲霞寺1937》（2005）、《南京夢魘》（2005）、《南京浩劫》（2008）、《南京！南京！》（2009）、《拉貝日記》（2009）。

② 魯迅：〈吶喊·自序〉，載《魯迅全集》，卷一（北京：人民文學出版社，2005），頁437-43；〈藤野先生〉，載《魯迅全集》，卷二，頁313-20。本文關於「幻燈片事件」的引文均出自這兩篇文章，不再另註。

③ 魯迅：〈寫於深夜裏〉，載《魯迅全集》，卷六，頁522。

④ 魯迅：〈吶喊·自序〉，頁441。

⑤ 正如英國社會學家鮑曼在《現代性與大屠殺》中指出現代性與大屠殺的內在關係。鮑曼（Zygmunt Bauman）著，楊渝東、史建華譯：《現代性與大屠殺》（南京：譯林出版社，2002）。

⑥ 農民在現代敘述中被呈現為落後、愚昧的形象，在經典馬克思主義的敘述中也被放逐在歷史主體位置之外，也就是說，農民是一種未完成的現代主體。經過蘇聯尤其是中國革命的實踐，農民／人民被賦予了革命主體的位置。

⑦ 〈人民日報：電影《南京南京》用文化融解堅冰〉（2009年4月25日），引自新浪娛樂，<http://ent.sina.com.cn/r/i/2009-04-25/10552490797.shtml>。

⑧⑨ 《南方週末》，「南京·南京」專題，2009年4月30日。

⑩ 對於1990年代的「第六代」來說，導演與政府審查機構之間的衝突終於得到扭轉，寧浩、陸川可以拍出既是自由表達，又能使官方滿意的作品。

張慧瑜 北京大學博士，現供職於中國藝術研究院。