

# “现代”主体的浮现与历史记忆的改写

——以“幻灯片事件”、《鬼子来了》、《南京！南京！》为例

张慧瑜

---

《南京！南京！》改写20世纪50—70年代和80年代以来关于“抗战”影像的双重叙述。如果说50—70年代主要通过中国共产党领导下的敌后武工队的方式来论述抗日战争,把“抗战”论述与国共意识形态对抗结合起来,那么,80年代则出现以“南京大屠杀”为代表的关于中国人被屠杀的影像,以呼应“落后就要挨打”的悲情动员,直到1999年《鬼子来了》把日军占领下的村民书写为一种殖民地经验(改写近现代史关于中国作为半殖民地的想象)、一种无法抵抗又带有某种主体性的愚弱而狡黠的国民。而《南京！南京！》的意义在于把“南京大屠杀”讲述为一种以日本士兵为“现代主体”的自我崩溃的过程,这种“现代主体”的视野与作为“五四”发端处的经典隐喻——鲁迅的“幻灯片事件”中的“我”有着相似的主体境遇,这种带有反思性的现代性视野与当下中国崛起的主体寓言之间有着异常的关系。

---

## 一、“抗战”影像中叙述主体的转变

2009年4月份出现了两部与“南京大屠杀”有关的影片,一部是中国电影集团投资、青年导演陆川拍摄的《南京！南京！》,另一部是德国与中国民营华谊兄弟公司合资拍摄的《拉贝日记》。两部影片风格各异,前者以黑白影像营造一种冷峻、沉重的历史现场,在呈现中国人被屠杀的同时,更彰显了一名普通日本士兵在这个杀戮之城中的挣扎和崩溃;后者则更像中国版的《辛德勒名单》,被拯救的中国人向这个具有人性和人道主义情怀的德国纳粹及其领导的以西方人为主的收容所致敬。如果说后者因德国投资而选取拉贝等西方拯救者的视角来呈现这段血腥的历史,那么,前者为何在建国六十周年的时刻要以日本士兵的视角来重述这段不堪的历史呢?

“南京大屠杀”作为中国近代史中的重要耻辱和伤疤,关于这段历史的叙述在“冷战”与“后冷战”的背景中呈现不同的面向。在20世纪50—70年代中国革命史的叙述中,残暴的日本

士兵和国民党军队采取不抵抗政策导致的山河破碎,成为“冷战”意义上的对日本法西斯军国主义和国民党“帮凶”的批判。在50—70年代,几乎没有关于“南京大屠杀”的叙事性文本,因为在“抗战”史的叙述中,不仅要表现日本残暴与国军、伪军的媾和,而且更要表现中国共产党领导下人民反抗外来侵略者和反动派的历史。显然,“南京大屠杀”很难被叙述为一种人民抵抗的历史,而只能被作为近代耻辱史的重要一幕<sup>①</sup>。有趣的是,80年代以来,在中国先期到来的“后冷战”背景中(相比1989年东欧、苏联剧变所开启的“后冷战”历史),“南京大屠杀”开始不断地呈现为影像事件<sup>②</sup>。一些影片以呈现日军的残暴和中国人的被屠杀为情节主干,这段中国人民的创伤体验被叙述为一种“落后就要挨打”的民族悲情;与此同时,另一些“抗战”影像开始恢复国军“抗战”的正面形象,如《西安事变》(成荫导演,1981年)、《佩剑将军》(肖桂云、李前宽导演,1983年)、《血战台儿庄》(杨光远导演,1986年)、《铁血昆仑关》(杨光远导演,1994年)等。如果说50—70年代的叙述是为了完成革命力量的阶级动员,那么,80年代以来的叙述则是为了把这种近代史的耻辱与创伤转变为一种现代化动员。在80年代批判革命叙述的背景中,革命者的形象开始变得暧昧。如《鬼子来了》(姜文导演,1999年)就是在革命者缺席的情况下选择以愚昧而狡黠的农民作为叙述主体的“抗战”故事。如果说《鬼子来了》是以中国农民为主体来叙述这段历史,那么《南京！南京！》、《拉贝日记》则再次改写历史记忆,分别采取具有反省精神的刽子手视角和拥有良知的外国人视角来重述“南京大屠杀”。

中国近代以来所遭受的侵略与耻辱,很大程度上是通过中日战争来呈现的,从甲午海战(1895)、日俄战争(1905)到20世纪30、40年代长达十四年的日本侵华战争(1931—1945)。对于中国来说,日本既是“脱亚入欧”的现代典范又是侵略殖民者,既是榜样之地又是罪恶之源。中日两国基本上都是19世纪中叶遭受殖民战争而进入“世界史”的<sup>③</sup>,日本明治维新的成果显然要比中国洋务运动等近代维新革命更为成功。甲午之耻不仅再一次印证晚清政府的没落,而且使得日本成为中国现代化的样板,但是1905年为争夺中国东北而发生的日俄战争,使得日本作为中国现代榜样的象征发生了动摇,这种因现代化而加入帝国主义殖民战争的路径,受到中国有识之士的怀疑,再加上俄国十月革命的胜利以及30年代中日战争的爆发(“南京大屠杀”是其间最为惨烈的一幕),日本这一现代化的榜样逐渐变成了帝国主义豺狼。在中国共产党看来,抗日战争具有双重意义:一方面是摆脱了帝国主义殖民剥削(结束1840年以来的半殖民地状态),另一方面也是对现代性自身所蕴涵的暴力(在欧洲内部是德国法西斯主义,在东亚是日本军国主义)的批判。也就是说,中国近代以来的“现代性”议题具有双重面向,走向现代(反封建)和超越现代(反帝国主义)。在这里,有一个特殊的文本,呈现了中国人在现代性遭遇中所处的尴尬位置,这就是被作为中国现代文学史起点的“幻灯片事件”。

如同经历百年之后的中国观众在电影院中观看日本军人屠杀中国百姓影片,“幻灯片事件”中的“我”在一个现代教室的空间中因观看了中国人被日本刽子手砍头而离开教室,弃医从文、走向拯救“国民灵魂”的启蒙之路。如果把鲁迅关于“幻灯片事件”的记述也解读为一种日本/刽子手与中国/被砍头者的关系的故事,那么与《鬼子来了》、《南京！南京！》不同(暂且不讨论德国人拍摄的《拉贝日记》以及其他国外关于“南京大屠杀”的叙述),这样一个“我”既处在教室中的日本同学和幻灯片之中的日本刽子手之间,又处在被砍头的中国人和观看这种示众的中国人之间。从教室中的“我”,到《鬼子来了》中的马大三,再到《南京！南京！》中的“角川”(中国导演的自我想象),可以说在近百年的历史中,中国艺术家选取了三个主体位置来叙述中日之间的冲突与暴力。这样三个不同的叙述角度呈现了中国近代以来一直延续到今天的现代性经验,并且中间经过了复杂的对历史记忆的多重改写。

## 二、“我”的形成 教室的空间与现代性的暴力

当观众在影院中观看《南京！南京！》之时，中国人被日本人砍头的场景不禁会令人想起鲁迅关于“幻灯片事件”的记述。众所周知，“幻灯片事件”是指在日本求学的鲁迅看到了幻灯片上被砍头者和围观的看客，引发了他关于“愚弱的国民”的感慨，国内文学史一般把“幻灯片事件”作为鲁迅“弃医从文”的缘由，同时也是他进行“国民性批判”的内在动因。鲁迅主要在两篇不同的文章中叙述这件事，一是《呐喊·自序》（1923）中用来阐述“《呐喊》的由来”，二是收入《朝花夕拾》中的《藤野先生》（1926）。“幻灯片事件”是鲁迅事后十几年追溯当年的情景，是否属实还没有被学术界所证实，但无论真实与否，都不影响这件事在中国现代文化史中所产生的深刻影响。在这次“视觉性遭遇”中，鲁迅并没有过多地指责刽子手的残暴，反而把批判指向了那些只有“麻木的神情”的看客，并认为只有拯救这些“毫无意义的示众的材料和看客”才是一个现代医生/文学家的职责。从中国人被砍头到要拯救国民灵魂，鲁迅就把一种日本人的外在威胁转换为中国文化内部的自我批判（所谓“铁屋子”及“吃人的盛筵”）和唤醒熟睡的人们的启蒙工作。

发生“幻灯片事件”的空间是一个教霉菌的教室/影院，在这个现代性空间中，鲁迅如同甲午海战之后的许多清朝留学生一样在日本学习西方知识。鲁迅并非看到日俄战争的幻灯片就要离开，反而一开始还“常常随喜我那同学们的拍手和喝彩”<sup>④</sup>。这种“无间地”喝彩建立在作为现代教室中的学生共同学习西医的基础之上，在这种想象背后是对西医作为一种普遍的现代性话语的认同。正如在《藤野先生》一文中有一个细节是藤野先生告诫鲁迅不要随便修改解剖图，因为“解剖图不是美术，实物是那么样的，我们没法改换它”<sup>⑤</sup>。在这种解剖图等于实物的西方医学规范中，“我们”与其说具体地指藤野先生和鲁迅，不如说更代表着认同这种西医理念的人类/现代医生，或者说不仅藤野先生把这种西方现代医学理念内在化，鲁迅也站在藤野先生的位置上接受了这位老师或“精神之父”的已然内在化的视点，也就是说，这样一份“亲密无间”的“我们”的集体代词，自然遮蔽了藤野先生/鲁迅被这种观念规训或者说“主动”学习的过程。但是当“幻灯片”上出现一个要被砍头的中国人以及围着看的一群中国人时，“我们”的幻想破碎了，“我”不得不逃离这间教室。

日本同学“万岁”的欢呼声使“我”“意识到”：“在讲堂里的还有一个我”<sup>⑥</sup>，“我”的出现来自于把“被砍头者”指认为中国人的时刻。这种国族身份的同一性，使得“我”瞬间感觉到刽子手上的屠刀也是砍向自己的，使“我”意识到来自日本同学的那份想象中的蔑视。这种国族身份的获得使“我”无法再认同“日本同学”的“拍手和喝彩”。走出教室的“我”同样也不认同看客的位置，反而把看客和被砍头者作为一同需要启蒙和唤醒的对象，“我”在此时又重新占据和日本同学一样的现代主体/现代医生的位置。从这个角度来说，看客（封建的自我）和被砍头者（被殖民的自我）都是“我”的他者、异质性的存在，无论是启蒙（“改造国民性”）还是救亡（把被砍头者从外人的屠刀下拯救出来）都是为了把他者变成自我，把异质变成同质，变成和“我”一样的觉醒的人。

可见，“我”之所以要离开教室，是因为“我”指认出自己也处在“被砍头者”的位置上。“我”震惊于“幻灯片”把和“我”一样的中国人对象化为被砍头者。如果结合教室空间，这种对象化就如同解剖课中需要解剖的尸体，“我”的出现和出走是对这种对象化的反抗，或者说，“我”看到了作为现代人却被放置在现代性知识、技术的屠刀下面<sup>⑦</sup>。在这一意义上，不仅仅作为“亚洲

认同”的“日本同学”、藤野先生和“我”之间出现了裂隙,而且在普遍的现代性意义上,“我”从这种作为现代/西方医生的位置中暂时逃离出来是因为“我”看到作为对象化和他者化的自己。因此,“我”的离开就不仅仅是一种国族屈辱,而是对现代性自身的逃离或躲避。在这个意义上,日本同学、“我”以及刽子手、被砍头者之间的国族身份遮蔽了这样一种现代性的内在悖反:“我”是一个观看的主体,同时“我”也是被看的对象。“现代”的教室成了另一间“铁屋子”(与鲁迅把中国指认为封建的“铁屋子”不同),一个福柯意义上囚禁的空间。

在这里,不仅仅要把“幻灯片事件”从一种普遍主义、现代性的视野还原为一种特殊的空间及国族表述,也要使这种被具象化为以日本人为现代自我、以落后的中国人为他者的“特殊”区分再返回到一种对现代性自身的内在批判。在这个意义上,教室空间所象征的一种有序、文明的状态与屠杀、伤口、血腥就密切地联系在一起,呈现了现代性的“文明”与“伤口”。某种意义上说,现代性是被血淋淋的杀戮和屠杀掩饰起来的空间,这种掩饰不仅仅体现在如同“铁屋子”寓言中完全“看不见”被砍头者和刽子手的位置,而且更以“幻灯片事件”的方式,即在把暴力和血污充分暴露出来的基础上再把这种创伤置换、规训为一种文明的、科学的、教化的、合理的、现代的空间秩序。从这个角度来说,刽子手与被砍头者恰好是这个教室空间中不可或缺的角色,他们以赤裸裸的方式呈现出来,但这种呈现本身却是为了掩饰这份现代性的屠杀。

在“幻灯片事件”中,不管放映的是幻灯片还是电影,鲁迅及其日本同学所置身的空间是一个类似影院空间的教室/放映室。在教室空间中,教师/启蒙者与学生/被启蒙者的关系,是现代性的核心隐喻,学生是被这种空间秩序所规训的主体,正如“幻灯片事件”中的“我”在这个空间中,学会了解剖图的画法,也学会了改造国民性的方式,走出教室的“我”成了与藤野先生一样的现代医生/教师,在这个意义上,启蒙的逻辑是一种同一化的逻辑。这里的“自我”是那个在教室中被规训的现代主体,而他者则是与被现代主体所放逐的愚昧的、落后的亚洲/中国,正如“我”要把这种劣质的看客改造为精神“强壮”的现代中国,日本同学感受到的不是作为病夫的东亚,而是战胜了西方或者说超越了西方的“脱亚入欧”的现代日本,从而使得与这种现代性密切相关的现代/殖民、现代/暴力(大屠杀)的关系被放逐掉。一个缺席的“西方”却又无处不在的“西方”使得同为亚洲的日本和中国共同分享这份“现代”的胜利。所以说,在这一启蒙的空间之中,关于理性、科学、客观的知识、井然有序的空间秩序并非以排除掉暴力、血淋淋的方式而实现的,恰好是以充分暴露、呈现这种可见的“砍头”场景来完成的。

### 三、“我”的缺席:农民作为暧昧的中国主体

如果说“幻灯片事件”中呈现的是“我”、看客、被砍头者这样一个多重中国人的主体位置,那么看客与被砍头者的位置则分别指称着20世纪中国社会的基本命题——启蒙与救亡,它们对应着启蒙看客成为现代主体以及把被砍头者动员为革命主体的双重过程。这种启蒙与救亡或现代与革命的对立并非意味着一种二元对立,而是互相纠缠、彼此界定。在“幻灯片事件”中,“我”可以同时被启蒙者和革命者所填充,也就是说,启蒙与革命分享着同一个能指或位置;不同的是,在革命者看来,光把愚弱的国民改造成一个文明、现代的主体是不够的(就像走向明治维新的日本那样),还要对现代性自身的暴力及殖民逻辑保持警醒(不要像日本那样“脱亚入欧”之后开始殖民其他亚洲国家)。这种革命者动员民众反抗帝国主义的叙述也成为中国50—70年代讲述近现代革命史的基本模式,如《平原游击队》(苏里、武兆堤导演,1955



年)、《铁道游击队》(赵明导演,1956年)、《地雷战》(唐英奇等导演,1962年)、《小兵张嘎》(崔嵬导演,1963年)、《地道战》(任旭东导演,1965年)等。随着80年代革命叙述的削弱和现代性叙述的彰显,曾经被革命动员和赋予历史主体位置的农民又变成了前现代的主体。如果说50—70年代的革命叙述把被砍头者变成抵抗者的人民,那么80年代的现代性叙述则是把这种人民主体重新“还原”为被砍头者和愚昧的庸众,这与70、80年代之交为确立“新时期”的合法性而对左翼革命文化的批判有关。

80年代借用“五四”作为启蒙时代的镜像,把50—70年代的革命历史指认为需要清算的他者,在清算这一历史意识的过程中,逐渐确立一种现代的或现代性的表述,但是这种去革命化的逻辑(也是去“冷战”化的逻辑)在意识形态上产生了某种裂隙,这一裂隙使得革命历史很难获得有效讲述。这导致90年代往往采取把中国革命历史放置在一个西方人的目光中来讲述,如《红河谷》(冯小宁导演,1996年)是一个英国远征军的青年传教士,《黄河绝恋》(冯小宁导演,1999年)是参与“二战”的美国飞行员,《红色恋人》(叶大鹰导演,1998年)则是上海的美国医生等;或者把革命故事放置在异国他乡陌生化的空间来讲述,如《红樱桃》(叶大鹰导演,1995年)中的苏联,《红色恋人》中30年代的上海。这在某种程度上是为了解决革命文化内部的叙述困境,通过把自己的故事叙述为他者眼中的故事,使得革命故事可以被讲述为一段他者眼中的异样故事而产生接受上的某种间离和陌生效果,尽管在西方之镜中所映照出来的是一个中国女人的形象或一处被自然化和审美化的地理空间。而80年代也出现了一种选择农民作为主体来填充革命主体消失后的空位的叙述策略<sup>⑧</sup>。这种书写方式出现在80年代末期,一批被称为“新历史(主义)”的小说采用把革命历史中的英雄由为党为民的革命战士变成为具有传奇色彩的性欲旺盛的血性汉子,以对50—70年代的革命历史故事进行颠覆和消解,如《红高粱》(张艺谋导演,1987年)。《鬼子来了》在某种程度上呼应着这种叙述模式,对50—70年代的中日战争书写进行了多重改写。

《鬼子来了》改编自山东作家尤凤伟的小说《生存》,讲述了一个游击队长把被俘的日本鬼子和翻译官半夜交给村民马大三看管的故事。对于有日本兵驻防的挂甲屯村民来说,如何在日本人的眼皮底下不暴露,这几乎是一个“不可完成的任务”。这种普通人因偶然事件而卷入历史的叙述也是80年代新历史小说惯常使用的取消必然规律叙述策略的手法。《鬼子来了》以50—70年代“抗战”电影为前文本。在那些敌后展开游击战和武装斗争的“抗战”影片中,英勇的游击队长、智慧不屈的人民和残暴的日军是必备的三个元素。而在《鬼子来了》中,这样三个角色被重新改写。在影片开始,“我”作为革命者/游击队长半夜交给马大三两个麻袋,从此就消失了,“我”成为绝对的缺席者,这种缺席是80年代对50—70年代革命叙述主体消解的一个结果。在50—70年代的革命叙述中,作为革命者的“我”不仅是影片的主角,还是唤醒民众抗击日本侵略者的发动者(“人民”作为历史主体的叙述位置是被革命者内在询唤的)。而“我”的不在,那些被革命动员的“人民”就变成了挂甲屯的“农民”,一种类似于台湾地区的日本占领下的殖民地人民(《鬼子来了》受到台湾导演王童执导的《稻草人》的影响)。对于以马大三、五舅老爷、二脖子等存在于家族伦理秩序中的人们来说,无论是游击队长,还是村口炮楼的日本兵,都是外来的力量,或如五舅老爷的话:“山上住的,水上来的,都招惹不起。”(还如马大三对俘虏的话:“我没有掺合过你们的事。”)这种以村镇为空间结构的叙述是80年代以来“黄土地”式的传统、轮回的空间叙述的延续。这种空间叙述是对那种因革命者、解放者的到来而改变个人命运的革命叙述(如《白毛女》、《红色娘子军》等)的消解。正如作为80年代中期“反右”叙述的经典影片《芙蓉镇》(谢晋导演,1986年)一样,不变的是本地善良的村民,改变秩序的是外来

的革命者/女性/造反派,一种空间秩序成为对这些外来的(革命、现代、殖民)诸多意识形态的抗拒。对于挂甲屯的村民来说,他们不是启蒙视野下的庸众,也不是革命叙述中的抵抗日本帝国主义的主体。

从这个角度来说,影片恰处理好的是一个革命叙述的困境,在外在的革命者缺席的情况下,以马大三为代表的“人民”能否自发自觉地占据某种历史的主体位置。《鬼子来了》在把“日本人”还原为“鬼子”的过程中,也是马大三从一个前现代主体变成独自拿起斧头向日本鬼子砍去的抵抗或革命主体的过程。马大三的觉醒与他被放置在被砍头者的位置上有关<sup>⑨</sup>。在被砍头的时刻,马大三终于意识到那个曾经好吃好喝的养了半年的日本鬼子要砍自己的脑袋,这一认识的获得是通过血的教训,而不是任何革命者的动员或启蒙。就在这个时刻,马大三占据了那个曾经在50—70年代的“抗战”叙述中作为先在的革命及历史主体的位置。因此,《鬼子来了》已然与80年代以来那种去革命逻辑下无法选取主体位置讲述革命故事不同,也就是说,姜文以解构的方式完成了对被解构对象的认同或重建。不过,马大三的临终一瞥(也是电影中唯一的主观镜头,画面由黑白变成彩色)毕竟还是无法改变被砍头者的位置。面对日本人的屠刀,中国人依然是一个前现代的主体。

#### 四、“角川”的出现:从被砍头者到现代主体

如果说“幻灯片事件”中的“我”经历了多重他者化的过程成功地把自已从看客、被砍头者中区隔出来并占据了一个启蒙者/现代主体的位置,而《鬼子来了》则呈现了一种革命者缺席下作为中国主体的农民能否成为历史主体的问题,那么《南京！南京！》改变了《鬼子来了》依然选取中国人的叙述角度而使用日本人的视角来讲述中日战争的故事。陆川选择了角川作为了叙述的重心,让角川作为“南京大屠杀”的见证人和参与者。角川并非是一个普通的农村士兵,而是一个接受过西方教育的人(上过教会学校并会说英语)。因此,角川是一个有着反省和批判精神的现代主体。在这个意义上,角川与“幻灯片事件”中的“我”相似,“我”和角川正好呈现了现代主体的双重选择(“启蒙”传教士与刽子手),但与“我”走向启蒙之路不同的是,角川则在这种现代主体的内在分裂中走向崩溃和自杀。

在查阅了“南京大屠杀”的有关史料和影像数据之后,陆川对“南京大屠杀”的反思由被屠杀的中国人转移到日本士兵身上,他们究竟是如何变成刽子手的?使用日本兵的视角主要是为了反思日本人在这次大屠杀中的“真实”状态。陆川选择了一个日本兵和一个中国军人作为叙述角度,改写了50—70年代对日本士兵的妖魔化以及80年代出现的中国人的悲情哭诉这样两种中日战争的表述。但是在影片中,中国人的抵抗远没有角川等日本士兵的自省那么有力,或者说角川是一个贯穿影片始终的角色,而中国人则被具象化为中国军人、拉贝的中国翻译、中国女助手和中国妓女这些碎片化的主体(这些具象化的人很难建立一个统一的中国主体形象,相比之下,角川作为主体位置要完整得多)。

影片以角川跟随部队进城、屠城再到自杀为情节主线,详尽地呈现了一个有教养的现代主体是如何一步步走向毁灭的过程。角川在经历了日军慰安妇百合子、同为接受基督教的中国老师姜老师等一系列死亡之后,如同“幻灯片事件”中的那个“我”,也认识到日本的军刀是砍向自己的。在这里,让角川内疚的是这些作为同族的日本人(国族认同大于性别区隔)和有着相似教养的姜老师(现代主体又大于国族/性别的双重区隔),而不是那些在影片中看不见的被砍头的中国平民,唯一幸存的两个中国人也只是角川拯救的对象,而不是自我的他者,因

为只有百合子、姜老师才能成为角川的他者。因此,一种现代主体的位置可以跨越国族、性别等界限。

角川体认到这种现代主体的两面性,一方面是现代性知识所规训的自己,另一方面是自己枪杀了与自己相似的姜老师。文明与屠杀同时存在。正如教化角川的现代性知识也伴随着殖民主义和帝国主义的血污一样,角川是一个现代性的内在分裂的主体。角川的自杀是一种对作为刽子手自己的杀害,是一种现代内部的自我批判。角川之所以会觉醒,或者说角川之所以会被选中作为一种叙述角度,在于角川是占据那个现代主体位置的人。在陆川从作为中国人的位置上他者化为角川位置之时,也就是占据一个自我反省的现代主体位置的时刻。而《南京!南京!》的暧昧之处在于作为中国人的陆川为什么此时可以分享这样一个日本人/现代主体的位置呢?

导演并非有意冒天下之大不韪,反而是非常诚恳地精心制作,并且这种叙述方法也获得官方的认可。这部影片被作为中华人民共和国六十周年华诞的首批献礼片之一(而不是为了纪念反法西斯战争胜利),受到电影主管部门及主流媒体的一致推荐和好评。如《人民日报》的评论文章《电影〈南京南京〉用文化融解坚冰》,认为这部影片呈现了中国人的自我拯救,高度评价“通过市场与艺术相融合的道路,为中国电影工业提供了新的发展路向”<sup>⑩</sup>。不仅如此,在《南方周末》的文化版中,正面是电影局副局长的专访《不要问什么不能写,我要问你想写什么》,背面是导演陆川的访谈《我发现以前我不了解“人民”这个词》<sup>⑪</sup>,可谓相得益彰,配合完美。问题不在于陆川作为独立思考的艺术家要主动迎合官方说法(相信陆川不会认为自己拍的是“主旋律”,但却得到了“主旋律”都很难获得的褒奖),反而按照陆川的说法,把日本兵从魔鬼还原为人,是对以往日军形象的颠覆。这种把角川作为叙述主体的选择不仅仅挑战了日本鬼子作为法西斯魔鬼的“冷战”叙述,而且呈现了一种作为“大国崛起”的中国也终于有资格想象性地占据这样一个现代的主体位置。《南京!南京!》的意义在于终于可以从农民/中国人民的视角转移到作为现代主体的角川身上,这种改写使得一种革命叙述的瓦解所留下的主体空位得到填充,一种想象中的现代主体的位置使得现代性的逻辑完成了对革命逻辑的替换。

## 结 语

如果把“南京大屠杀”作为中国遭遇现代性的极端空间,那么《南京!南京!》的出现重新切开了日本作为中国“现代性”伤口的记忆。这种以日本士兵角川为内在视点的叙述方式与“五四”时期的“幻灯片事件”、90年代末期的《鬼子来了》形成了有趣的对照。在“幻灯片事件”中,只有“我”拥有一个观看的视点(看客虽然也在观看,但是被“我”的目光所压抑),被砍头者的身份却是被“日本同学——刽子手”所代表的“亚洲的胜利”和“我”所代表的现代启蒙叙述所遮蔽和放逐。80年代在去革命化/去“冷战”化的历史动力下,革命主体(革命者及其领导下的人民)的瓦解使得“后冷战”时代的“抗战”书写缺少叙述的主体。于是,出现了一种《鬼子来了》所表现的没有经过革命动员的中国农民作为叙述主体,而《南京!南京!》某种程度上又回到“幻灯片事件”中“我”的位置,在角川占据现代主体的过程中,中国人则重新成为被砍头者,不具有观看视点和主体位置(除了影片结尾处两个幸存的中国人如同麻木的看客一样观看日本人的祭城大典)。

这种叙述主体从被砍头的中国人、中国农民变成充当刽子手的日本士兵的过程,也是一种从革命到现代的叙述逻辑终于建构完成的过程。尽管角川是一个日本人,但是中国导演可

以想象性地占据这样一个位置来讲述这段中日之间的惨痛历史。在这个意义上《南京！南京！》所呼唤出来的角川式现代主体的位置与中国共产党一直谋求的由革命党转型为执政党的自我调整与定位有关，也密切联系着大国崛起和民族复兴的现实诉求。也许当角川的视角变成了自我的视角，自我被这种现代主体他者化的时候，被砍头者并非永远都是中国人，角川所指称的一种现代主体的位置也并非只是日本的专利。

但悖论在于，无论是“幻灯片事件”还是《南京！南京！》都试图建立一种现代性的反思视野，但是这种站在现代性内部展开的反思，依然无法听到被砍头者的声音，这些他者依然沉默。陆川说根本找不到被砍头者的书写和痕迹，甚至就连印证刽子手或现代性的血污都要来自于刽子手的记述（如同胜利者的历史留下了胜利者的书写），正如中国人已经习惯了使用日本兵的随军日记来印证“南京大屠杀”的存在（当然，更渴望越来越多的日本老兵能像东史郎那样来中国谢罪，刽子手的忏悔是为了印证刽子手的存在），这也许是现代性最大的讽刺。在这种“现代性与大屠杀”的场景中，杀戮者和拯救者都是西方化的主体，被放逐和沉默的只能是那些被屠杀者、被砍头者。

- ① 20世纪50—70年代，关于中国近现代史的叙述呈现为双重面孔，一方面是中国遭受帝国主义、封建主义、官僚资本主义等“三座大山”的欺压和剥削的历史，是被耻辱及受压迫的历史；另一方面又呈现为中国人民在国内外一切反对派面前奋起反抗的历史，尤其是在中国共产党领导之下，人民成为推动历史前进的最终动力。这样两种叙述密切相关，共同构成了论述中国革命合法性的政治基础。
- ② 关于“南京大屠杀”的影像作品是“新时期”以来才出现的，如《南京大屠杀》（中国新闻电影制片厂出品的黑白纪录片，1982年）、《屠城血证》（罗冠群导演，1987年）、《南京大屠杀》（吴子牛导演，1995年）、《黑太阳南京大屠杀》（牟敦佩导演，1995年）、《栖霞寺1937》（郑方南导演，2005年）、《南京梦魇》（纪录片，朗恩·乔瑟夫导演，2005年）、《南京浩劫》（好莱坞拍摄，2007年）等。
- ③ 1853年美国以炮舰威逼日本打开国门，这次“黑船事件”类似于中国的“鸦片战争”，被作为日本近代史的开端，是遭遇西方列强侵略的开端，同时也是反抗西方殖民主义、走向明治维新的开始。在这里，西方扮演着殖民者/启蒙者的双重角色，对于非西方世界来说，遭遇西方既是耻辱又是新生（当然，殖民者的到来对于美洲的诸多原住民来说只能是“灭顶之灾”）。这种启蒙主义与海外殖民的双重角色使得西方呈现为一种自我分裂的状态。正如“脱亚入欧”的日本，抵抗欧美殖民者/保卫亚洲/解放亚洲与成为欧美殖民者/侵略亚洲/殖民亚洲也是同一的。
- ④⑤⑥ 《鲁迅全集》第一卷，人民文学出版社2005年版，第438页，第315页，第317页。
- ⑦ 正如英国社会学家鲍曼在《现代性与大屠杀》（杨渝东等译，译林出版社2002年版）中指出现代性与大屠杀的内在关系。
- ⑧ 农民在现代叙述中被呈现为落后、愚昧的形象，在经典马克思主义的叙述中也被放逐在历史主体位置之外，也就是说，农民是一种未完成的现代主体。经过苏联尤其是中国革命的实践，农民/人民被赋予了革命主体的位置。
- ⑨ 这个场景不得不让人联想起鲁迅笔下的《阿Q正传》。阿Q在最后上刑场的时候突然省悟到自己要被砍头（“他突然觉到了，这岂不是去杀头么？”），因为他看到自己被看客们围观，这种被观看的位置，正好也是陷入被看焦虑的狂人和那些戏剧的看客所围观的革命者（夏瑜）/启蒙者（吕纬甫、魏连殳）的位置。也就是说，阿Q由一个愚昧的庸众变成了狂人/觉醒者（参见北京大学学位论文网笔者博士论文《视觉呈现与主体位置——比较文学视野下的文化重读》）。
- ⑩ 李舫：《电影〈南京南京〉用文化融解坚冰》，载《人民日报》2009年4月27日。
- ⑪ 袁蕾：《不要问什么不能写，我要问你想写什么——专访电影局副局长张宏森》，李宏宇：《陆川：我发现以前我不了解“人民”这个词》，载《南方周末》2009年4月29日。

（作者单位 中国艺术研究院电影电视艺术研究所）

责任编辑 容明