

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ “被看”的“看”與三種主體位置：魯迅“幻燈片事件”的後（半）殖民解讀

The "Seeing" of "Being Seen" and Three Subjective Positions: A Post-Colonial Interpretation of Luxun's "Slides Show Incident"

doi:10.6752/JCS.200809_(7).0004

文化研究, (7), 2008

Router: A Journal of Cultural Studies, (7), 2008

作者/Author：張慧瑜(Hui-Yu Zhang)

頁數/Page：105-148

出版日期/Publication Date：2008/09

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.200809_\(7\).0004](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.200809_(7).0004)



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



The “Seeing” of “Being Seen” and
Three Subjective Positions:
A Post-Colonial Interpretation of Luxun’s
“Slides Show Incident”

—Hui-Yu Zhang

「被看」的「看」與三種主體位置：
魯迅「幻燈片事件」的後（半）殖民解讀

張慧瑜

誌謝：本文是作者博士論文的一部分，從選題到寫作過程都承蒙導師戴錦華教授悉心的指點和無私的啟發，同時，也要感謝兩位匿名審查人詳盡的意見和誠摯的鼓勵，使得本論文的討論更為深入和細緻，最後要感謝學刊編輯委員會的老師們以及編輯陳惠敏為本文的發表所付出的辛勞和幫助。

張慧瑜，北京大學中文系比較文學與比較文化研究所博士生
電子信箱：zhanghuiyu80@gmail.com

摘要

如果說在後殖民主義的視野中，形成了西方對東方的看與被看的權力關係，那麼對於被看的東方來說，這種視覺經驗是如何發生的呢？本文試圖以中國現代文學史的發端處——魯迅關於自己從事現代文學事業的敘述，也就是著名的「幻燈片事件」——來呈現這種「視覺性遭遇」所造成的複雜的現代性經驗，尤其是在這個場景中，中國人的主體位置被分裂為三個：「我」、看客與被砍頭者，這不僅帶出了中國的後殖民經驗，更與中國的半殖民地境遇相關。我基本上從三個方面來處理這個問題：一是魯迅獲得啓蒙者的身分與發生「幻燈片事件」的教室／劇場空間有著內在的聯繫，或者說魯迅獲得觀看的權力來自於他作為學生／觀眾的身分；二是看客並非只是魯迅眼中麻木的國民代表（一個「被看」的「看客」），還充當著觀看的功能（魯迅筆下的「戲劇的看客」），這種看客／圍觀者不僅使得狂人、孤獨者等啓蒙者處在被觀看的位置上，而且把一種外在／日本人的凝視轉移為一種內部的觀看，魯迅也由一個觀看者／啓蒙者／醫生變成了被觀看的物件／病人（如狂人）；第三是在「幻燈片事件」中，這些處在日俄戰爭時期的中國人／滿洲人／東北人，同時被魯迅和他的日本同學的視線雙重放逐，被放逐的還有懸在被砍頭者頭上的日本軍刀，對於魯迅所進行的改造國民性的方案來說，這意味著對被殖民／被砍頭者的遮蔽，而對於日本同學的歡呼勝利來說，這意味著亞洲想像的內在悖論：魯迅和被砍頭者無法分享「亞洲」的勝利。

關鍵詞：看與被看、幻燈片事件、看客、被砍頭者

Abstract

If the “seeing” and “been seen” power relation between the West and the East derived from the context of post-colonialism, then, how did the visual experience come into being for the “been seen” East? This paper, starting with Luxun’s narration upon his engagement with Chinese Modern Literature, attempts to reveal the complex experience of modernity resulting from visual experience with respect to the well-known “slides show incident”, and mainly aims at uncovering Chinese split subject positions: Luxun/I, onlookers and the beheaded, which connect closely with Chinese post-colonial experience and history. The author deals with the topic in three sections as follows. Firstly, Luxun’s identity as pioneer of enlightenment has an internal relationship with the classroom/theatre where the “slides show incident” happened. Secondly, the onlookers, in Luxun’s view, are not just typical examples of apathetic Chinese people, and they also signify the “seeing” position. They act as viewers of dramas, as Luxun said, who place the enlighteners such as the madmen and the lonely to a “being seen” position, and transform the external/Japanese gazing into an internal “seeing”. Meanwhile, Luxun himself has changed from a viewer/enlightener into a “being seen” object such as a patient or a madman. Thirdly, those Chinese/Manchurian/Northeastern Chinese who suffered from the Japanese-Russian War are dually exiled by Luxun and his Japanese classmates, the Japanese sabers being exiled as well. As for Luxun’s ambition of Remolding Chinese National Character, this undoubtedly means the overshadow of the colonized and beheaded, while for those cheerful Japanese students, it signifies the internal contradiction of Asian imagination. Luxun and those beheaded will never be included in the so-called Asia or share its victory.

Keywords: seeing and being seen, the slides show incident, onlookers, the beheaded

一、引言

如果說在後殖民主義的視野中，形成了西方對東方的看與被看的基本權力結構，那麼對於被看的東方來說，這種視覺經驗是如何發生的呢？或者說這種位置是如何形成的呢？如果說對這種觀看的反思形成了西方關於現代性的內在批判視野的話，那麼這種批判視野能否被東方所分享呢？看與被看的問題成爲後殖民討論的重要議題，這種議題主要在兩個向度上來展開，一個是以西方爲中心，東方作爲他者在建構西方自我認同中的作用，如薩依德(Edward W. Said)對東方主義的研究；第二個是以東方爲中心，西方作爲他者在形塑東方的過程中的功能，如法農(Frantz Fanon)對殖民地主體的研究。西方與東方不再是單向的權力關係，而成爲彼此的鏡像，他者與自我糾纏在一起，儘管這種西方與東方二元假設存在著本質主義的陷阱。本文試圖以中國現代文學史的發端處——魯迅關於自己從事現代文學事業的敘述，也就是著名的「幻燈片事件」——來呈現這種「視覺性遭遇」所造成的複雜的現代性經驗，尤其是在這個場景中，中國人的主體位置被分裂爲三個：魯迅 / 「我」、看客與被砍頭者，這不僅帶出了中國的後殖民經驗，更與中國的半殖民地境遇相關。

我把看與被看作爲處理魯迅主體位置的基本策略，是爲了呈現中國現代性經驗中的幾種特殊的主體表達方式。「觀看的隱喻與機制之所以成爲極度重要的談論方式，完全是因爲『觀看』帶有本體論上『自我』與『他者』界線劃分的意涵，無論就種族、社會或性別而言皆是如此」（周蕾 2008：1），也就是說，觀看本身是一種不斷地劃定自我與他者的方式，儘管自我與他者是一種確認主體位置的基本方式，如何在自我與他者的看與被看的權力中，打破這種本體論所包含的本質主義傾向，是一個關鍵問題。我想強調的是，這裡的自我位置並非固定的，而是處在不斷地置換、傳遞之中。處理東方或中國的主體位置，並非要重新移植或顛倒西方與東方的自我與他者的論述，而是要把東方從這種被看的位置中解放出來，看到中國主體位置的某種不確定性或複雜性，正如魯迅作爲啓蒙者的位置，顯然與占據西方視

野的位置是有關的，但是這種位置對於魯迅來說並非那麼自然或自信。如果說魯迅作為啓蒙者的位置是一種把自我他者化的過程，那麼這種他者並不僅僅是一種自我東方化，而是容納在一個「啓蒙者—看客—被砍頭者」的多重視覺結構之中，儘管「劊子手—被砍頭者」在「鐵屋子」寓言中成爲被遮蔽的物件，但恰好是這種不可見，可以保證「鐵屋子」作為啓蒙者的絕望體驗的有效性。因此，在魯迅這裡，「看」成爲一個格外關鍵的問題，「看」成爲處理啓蒙、拯救國民等一系列現代性方案的核心，而這種似乎無可置疑地「看」的啓蒙立場，卻更爲繁複地呈現爲一種被看的焦慮，恰如「狂人」/迫害狂眼中到處都是被吃掉的危險，也就是說，「孤獨者」/啓蒙者深陷「看客」的圍觀之中，與其說狂人在看，不如說狂人處在被看的位置上，一個啓蒙者/清醒的人爲什麼需要自我病理化爲狂人呢？或者說，作為「醫生」的魯迅，作為療救愚昧國民的靈魂的魯迅，爲什麼要以病人的身分出場呢？這種被看的焦慮是如何產生的呢？在這種位置翻轉中，看客則由被看的位置變成了「觀看者」，看客並非只是麻木的國民靈魂，還發揮著「看」的功能，這種功能究竟意味什麼呢？而作為示眾材料的被砍頭者在「幻燈片事件」中又占據什麼樣的位置呢？這些也許是不應該被忽視的問題，下文將沿著「幻燈片事件」中所呈現的三種主體位置，依次檢討不同的位置所具有的文化症候性。

二、「被看」的「看（客）」

關於「幻燈片事件」中的「幻燈片」究竟是幻燈片還是電影，已經成爲「文學史上的一樁無頭公案」（王德威 1998：138），由於無法在現存的日俄戰爭幻燈片中找到魯迅所論述的主題，因此，至今還沒有定論，再加上「幻燈片事件」是魯迅事後十幾年追溯的情景，是否屬實已無法考證，但無論真實還是虛構，都不影響敘述的效應，這件事在魯迅的記述中成爲一次影響深遠的事件。中國大陸文學史一般按照魯迅的敘述把「幻燈片事件」作為他棄醫從文的緣由，同時也是魯迅進行國民性批判的內在動因。二十世紀80年代初期，中國大陸學

界是從對「改造國民性」的爭論開始魯迅研究的。¹在左翼敘述中，魯迅「改造國民性」的看法是被忽略或壓制的，因為愚昧的國民的啓蒙立場與作為革命主體的人民群體的左翼敘述之間存在著裂隙。在左翼敘述中，更強調魯迅後期雜文的革命性及對國民黨政府的批判，而80年代初期對於魯迅的爭論，恰好確立了魯迅的「國民性批判」的「立人」思想（呼應彼時知識界關於馬克思主義與人道主義和異化問題的爭論），因此，魯迅前期作品（如《吶喊》、《彷徨》、《野草》）獲得更多的闡釋，這就顛倒了左翼敘述中褒後期魯迅、貶前期魯迅的作法，這種研究思路本身構成了對左翼文化的有效批判。在這種魯迅由革命者變成啓蒙者的過程中，革命群眾也由歷史的主體變成了需要被啓蒙的庸眾，魯迅也成為80年代知識分子的理想鏡像，以呼應知識分子由革命歷史的受難者（落難書生）變成啓蒙者的角色轉換。其中最典型的敘述文革場景之一是批鬥會上的右派／修正主義分子如何忍受被革命熱情所蒙蔽的庸眾的批鬥，這種把人民指認為「烏合之眾」的同時，受難者也就變成了歷史暴力的親歷者並洞察到政治暴力荒謬性的覺醒者，同時也把受難者放置在赦免與無辜的位置上，也就是說，受難者不是革命歷史的參與者，而是受害人與見證人。這種被庸眾圍觀的悲壯感與犧牲精神，在魯迅的小說中可以找到基本原型（如〈狂人日記〉、〈野草·復仇〉、〈野草·復仇（其二）〉等），因此，「啓蒙」成為新時期初期最為重要和自覺的文化實踐（「五四」也成為新時期初期被高揚的旗幟）（汪暉 2000b；賀桂梅 2005），昔日的被改造物件又變成了啓蒙者，蒙昧者變成了被革命、尤其是文革意識形態所蒙蔽的眾人們。這種解釋重新框定了魯迅作為作家／啓蒙者與麻木的看客之間的啓蒙與對立關係。

而最近十幾年，對於這個問題，海內外的學者又有許多新的論述，尤其是把這個問題放置在後殖民理論的語境中，產生了豐碩的成果。²其中最有代表性的論述是，美國華裔知名學者周蕾從現代性和

1 關於國民性的討論，參見鮑晶(1982)。

2 美國學者安敏成(Marston Anderson)在對幻燈片事件的解讀中指出，作為觀察者的魯迅陷入麻木的中國看客與拍手和喝彩的日本學生之間，「在

視覺性的角度來重新反思第三世界知識分子在遭遇西方的過程中所形成的後殖民主義式的權力位置，³在著名的論文〈視覺性、現代性與原始的激情〉中，「幻燈片事件」成為周蕾批判以魯迅為代表的五四菁英／啟蒙／男性知識分子在視覺性／現代性的「震驚」下退守到從事文學／書寫文字這一「延續文字的古老示意性特權」（周蕾 2003：

這一場景中，一位看客的疏離感和同謀感濃縮於一處：作為中國人，他也接受了酷刑所傳達的警示；而作為倖存者，他又必須分享施行者們的歡樂」。（安敏成 2001：82）王德威則指出：

魯迅的敘事位置是「觀看」中國人「觀看」殺頭的好戲。這種的遊離位置引發了道德的歧義性。當他斥責中國人忽略了砍頭大刑真正、嚴肅的意義時，他其實採取了居高臨下的視角。他比群眾看得清楚，他把砍頭「真當回事兒」。但試問，這不原就是統治者設計砍頭的初衷麼？魯迅當然反對砍頭及執行砍頭的那個暴虐政權，但他似乎並不排斥使砍頭成為可能的那套道德與政治思維模式。（王德威 1998：138）

王德威暗示魯迅對於看客的憤怒和批判與把看客革命化為暴民具有相似的邏輯，這種論述把看客與被砍頭者合而為一了，而無法更細緻地分析看客與被砍頭者的不同的主體位置。

- 3 相似的研究也可以從台灣學者楊澤與海外學者劉禾的研究中看出，前者指出「魯迅的寫作包含了更普遍的，屬於個人與時代的『內在分裂』的情境」（楊澤 1995：197），並對「否定性的『國民心理學』」進行了知識考古，最後指出：

魯迅的現代性是一種第三世界國家特有的「他人的現代性」：為了振起「國魂」，喚醒中國人使其不淪為「他人」的狀態，隱藏在魯迅作品背後的卻是他猶狂成疾、充滿焦慮與緊張的「憂國」的身體。只為了拯救那被禁錮於鐵屋或火宅中的「他人」，他奮不顧身地犧牲了自己；在西方強勢文明的壓力底下，只為了追求一個全新的、屬於現代中國人的文化自我，他走上了一條否定與自我否定的路。（楊澤 1995：202）

後者的論文則對「國民性理論」如何從傳教士的書寫「翻譯」成中國知識分子的自我書寫進行了考察，並指出魯迅的國民性批判與傳教士不同：「魯迅的小說不僅創造了阿Q，也創造了一個有能力分析批評阿Q的中國敘事人。由於他在敘述中注入這樣的主體意識，作品深刻地超越了斯密思（Arthur Smith）的支那人氣質理論，在中國現代文學中大幅改寫了傳教士話語」。（劉禾 2002：103）另外，還有香港研究者張歷君（2003）把魯迅的「國民性」解剖闡釋為一種寫作中的「技術化觀視」；中國大陸學者羅崗（2005）從主奴結構的角度解讀魯迅在主人與奴隸之間的位置，以及盧建紅（2006）在相似思路上來處理幻燈片事件中的看與被看的複雜關係，並提出書寫者與書寫物件也是這一多重看與被看的權力關係的組成部分。

268) 運動，這種批判背後是把電影等視覺經驗作為現代性在西方的表徵，而把文學等文字書寫活動作為一種保守傳統的屬於東方的媒體再現方式，所以，「這些書寫的文本成了博學的男性知識分子所賴以安身的避難所，甚至轉變成為了掩飾罪惡的遮蔽物，將中國人在跨國帝國主義中被屠殺的粗俗殘暴景象掩飾了起來」（周蕾 2003：269），比起以電影為代表的大眾文化，這種對於文學與視覺的等級關係的顛覆本身是對五四菁英立場更「進步」的批判。暫且不討論周蕾論述中的「文字／影像的二分對立邏輯」（張歷君 2003：298），其實，周蕾的論述本身存在著一種複雜性，雖然她把魯迅等五四菁英知識分子從事文學寫作看成是一種對「傳統」的回歸，但同時她也指出「如果文學史作為逃避視覺震驚的途徑，而這個震驚又會通過其他的方式來占據和改變文學」（周蕾 2003：269），所以，她也指出魯迅從事短片小說、雜文等「快照」式創作，其他如蕭紅、茅盾、郁達夫、巴金等「現代」作家的創作中也具有電影化或視覺化的因素。對於這次「幻燈片事件」，我更為關注的是，其中所呈現的一種複雜的觀看與被觀看的關係、這種被觀看的看是如何與一種「國民性批判」連接起來以及這種「將中國人在跨國帝國主義中被屠殺的粗俗殘暴景象掩飾了起來」的機制是怎麼發生的等問題。

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，從而「棄醫從文」。魯迅主要在兩篇不同的文章中敘述這件事，⁴一是〈《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)。在〈《吶喊》自序〉裡，魯迅說道：

因為這些幼稚的知識，後來便使我的學籍列在日本一個鄉間的醫學專門學校裡了。我的夢很美滿，預備卒業回來，救治像我父親似的被誤的病人的疾苦，戰爭時候便去當軍醫，一面又促進了國人對於維新的信仰。我已不知道教授微生物學的方法，現在又有了怎樣的進步了，總之那時

4 魯迅談論「幻燈片事件」的文章還包括〈俄文譯本《阿Q正傳》序及著者自敘傳略〉(1925)，收入《集外集》。

是用電影，來顯示微生物的形狀的，因此有時候講義的一段落已完，而時間還沒有到，教師便映些風景或時事的畫片給學生看，以用這多餘的光陰。其時正當日俄戰爭的時候，關於戰事畫片自然也就比較的多，我在這一個講堂中，便常常隨喜我那同學們的拍手和喝彩。有一個回，我竟在畫片上忽然會見我久違的許多中國人了，一個綁在中間，許多站在左右，一樣是強壯的體格，而顯出的麻木的深情。據解說，則綁著的是替俄國做了軍事上的偵探，正要被日軍砍下頭顱來示眾，而圍著的便是來賞鑒這示眾的盛舉的人們。

這一學年沒有完畢，我已經到了東京了，因為從那一回以後，我便覺得醫學並非一件緊要事，凡是愚弱國民，即使體格如何健全，如何茁壯，也只能做毫無意義的示眾的材料和看客，病死多少是不必以為不幸的。所以我們的第壹要著，是在改變他們的精神，而善於改變精神的是，我那時以為當然要推文藝，於是想提倡文藝運動了。（魯迅 2005〔卷一〕：438-439）

在〈藤野先生〉裡，魯迅則說：

中國是弱國，所以中國人當然是低能兒，分數在六十分以上，便不是自己的能力了：也無怪他們疑惑。但我接著便的參觀槍斃中國人的命運了。第二年添教黴菌學，細菌的形狀是全用電影來顯示的，一段落已完而還沒有下課的時候，便影幾片時事的片子，自然都是日本戰勝俄國的情形。但偏有中國人夾在裡邊：給俄國人做偵探，被日本軍捕獲，要槍斃了，圍著看的也是一群中國人；在講堂裡的還有一個我。

「萬歲！」他們都拍掌歡呼起來。

這種歡呼，是每看一片都有的，但在我，這一聲卻特別聽得刺耳。此後回到中國來，我看見那些閒看槍斃犯人的時候，他們也何嘗不酒醉似的喝彩，——嗚呼，無法可想！但在那時那地，我的意見卻變化了。（魯迅 2005〔卷二〕：317）

根據上面的記述，我試著繪出如下圖表：

讓我們先從幻燈片說起，不管它是圖片還是影像，這都是一張富有戲劇感的場景。與單純的肖像照不同，這張幻燈片，由三個角色組成，一是綁在中間的被砍頭者，二是站在左右的看客，三是劊子手，顯然看客和劊子手的視點都投向被砍頭者，這種視點的功能在於把（劇場中的）觀眾的目光吸引到被砍頭者那裡，以遮蔽照相機／攝

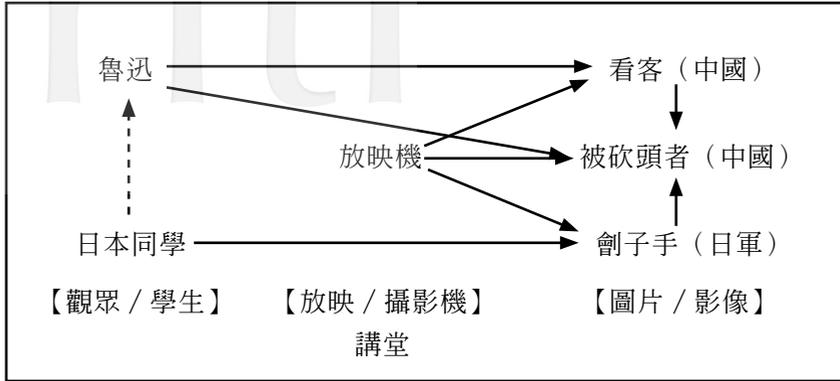


表1：箭頭代表觀看的方向，其中日本同學到魯迅的觀看是「虛線」，原因在於這是魯迅意識到自己是中國人之後，想像之中來自日本同學的凝視的目光。

影機的存在（所謂演員不能直視鏡頭的禁忌），也就是說這張圖片本身已經預設了觀眾的視覺中心，就是被砍頭者，如果真能找到這張圖片，被砍頭者應該處在透視中心的位置。⁵從這裡，可以清晰地意識到，放映幻燈片的講堂是一個典型的劇場空間或電影院空間，作為學生的魯迅，同時也占據了觀眾的位置，這個位置是與他的日本同學共同分享的。因此，魯迅的觀看是一次主動的觀看，占據透視中心的被砍頭者和看客都成為他的觀看對象，只是與他的日本同學從中看到了「勝利」不同，魯迅看到了「愚弱的國民」：因為弱小所以被砍頭（被砍頭者），因為愚昧所以帶著「麻木的表情」（看客），這就是魯迅所看到的「做毫無意義的示眾的材料和看客」，也成為他進行「國民性批判」的起點，問題在於魯迅為什麼會看見呢？他怎麼會有

5 根據我對於晚清畫報的閱讀，我認為這種群體性的看客更容易出現在畫報而不是攝影中。原因不在於攝影中沒有類似的場景，而在於這種圍觀的看客將成為引導畫報的視覺中心的重要策略。因此，看客成為晚清畫報中必不可少的重要元素，無論畫報的視覺中心是街頭雜耍，還是西方的新鮮玩意（飛艇、火車、路燈等），都處在一群看客的圍觀之中，這種圍觀可以引導畫報的觀眾來關注畫面的視覺中心，在這裡，晚清畫報中的「看客」是一種視線引導者，而不是魯迅筆下需要被改造的「愚昧的國民」的指稱，《魯迅生平史料彙編》（1982）中也記載「日俄戰爭幻燈片」不是現場拍攝的照片，而是由時事繪畫加工而成的幻燈片。

這樣一雙「洞察」的眼睛呢？或者說他又是如何占據了這樣一個觀看的位置呢？

在〈《吶喊》自序〉中，魯迅敘述了父親的亡故（中醫無法救治），「有誰從小康人家而墜入困頓的麼，我以為在這途中，大概可以看見世人的真面目；我要到N進K學堂去了，仿佛⁶是想走異路，逃異地，去尋求別樣的人們」（魯迅 2005〔卷一〕：437）。如果稍微作一些精神分析，父親的亡故與兒子的出走，是典型的成長主題，而「走異路」也是尋找精神之父的旅程。這段旅程被清晰地描述成一系列現代教育之旅，魯迅最先學習了地質、礦物學、金石學等自然科學（這在他早期論文〈科學史教篇〉中可以看出），然後去日本留學之後才轉為學習西方醫學。⁷發生幻燈片事件的場所，就在「教黴菌學」的教室，放映幻燈片的機器是為呈現「細菌的形狀」，只是這次被換成了「時事的畫片」，而魯迅的觀看位置並沒有改變，那麼觀

6 編按：本文內引用諸多用詞均依原著所作，但並不一定符合現在通行的用字。這裡的「仿佛」（彷彿）就是一例。

7 魯迅選擇學醫有兩個原因，一是為了「救治像我父親似的被誤的病人的疾苦」，二是魯迅提到「日本維新是大半發端於西方醫學的事實」（魯迅 2005〔卷一〕：438），因此，魯迅說「我的夢很美滿，預備卒業回來，救治像我父親似的被誤的病人的疾苦，戰爭時候便去當軍醫，一面又促進了國人對於維新的信仰」（438），在這裡，「西方醫學」具有治病救人和政治維新的雙重功能，但是經歷了「幻燈片事件」之後，魯迅得出「醫學並非一件緊要事，凡是愚弱的國民，即使體格如何健全，如何茁壯，也只能做毫無意義的示眾的材料和看客，病死多少是不必以為不幸的」（439）。在這裡，魯迅對於西醫的看法只剩下醫學功能，而沒有維新功能了，也就是說，魯迅曾經心儀的西醫也就變成了一種醫學知識，或者說科學成爲一種技術手段，而不具有世界觀、人生觀的倫理道德意義，相反地，魯迅認爲「善於改變精神的是，我那時以為當然要推文藝，於是想提倡文藝運動了」（439），新文藝取代醫學充當了「拯救國民靈魂」的功能，按照〈南腔北調集·我怎麼做起小說來〉中說法，「說到『爲什麼』做小說罷，我仍抱著十多年前的『啓蒙主義』，以為必須是『爲人生』，而且要改良這人生」（魯迅 2005〔卷四〕：526）。這種對於科學/文藝的劃分建立在肉體（身體）與精神的理性二元劃分的基礎之上。這種學科認識論的分疏，與藤野先生對魯迅的教誨「解剖圖不是美術，實物是那麼樣的，我們沒法改換它」中關於科學與美術的理解相似。這種把科學變成一種只處理物質世界（包括身體）的自律性，就遮蔽掉了科學精神曾經在西方文藝復興以來的歷史中所發揮的社會、政治等意識形態功能。

看「細菌的形狀」與這次觀看「砍頭的場景」之間是否具有同構的關係呢？

在〈藤野先生〉中還有一個細節，是藤野先生幫魯迅修改課堂講義上的解剖圖：

……還記得有一回藤野先生將我叫到他的研究室裡去，翻出我那講義上的一個圖來，是下臂的血管，指著，向我和藹的說道：

「你看，你將這條血管移了一點位置了。——自然，這樣一移，的確比較的好看些，然而解剖圖不是美術，實物是那麼樣的，我們沒法改換它。現在我給你改好了，以後你要全照著黑板上那樣的畫。」

但是我還不服氣，口頭答應著，心裡卻想道：

「圖還是我畫的不錯；至於實在的情形，我心裡自然記得的。」（魯迅 2005〔卷二〕：315）

這次藤野先生對魯迅的批評，是爲了強調解剖圖就是實物的觀念。解剖圖的出現奠定了現代西方醫學的基礎，解剖圖本身也是現代醫學對人體／身體的觀看／透視的產物，而第一個繪製解剖圖的人恰恰是發明透視畫法的文藝復興巨匠達芬奇(Leonardo da Vinci)，這種醫學家／畫家的身分重疊與其說是天才之舉，不如說對身體的透視與對世界的透視一樣，都是同一雙眼睛的產物，一種觀看方式的結果。而藤野先生告訴魯迅的就是要學會這種透視的眼睛，正如魯迅所說「至於實在的情形，我心裡自然記得的」，可以說魯迅已然把這種觀看方式內在化了。有趣的是，藤野先生還提到「我們沒法改換它」，這裡的「我們」又指的是誰呢？與其說「我們」具體地指稱藤野先生和魯迅，不如說「我們」代表著認同於「解剖圖不是美術，實物是那麼樣的」這種觀念的人類／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，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」⁸已然內在化的視點，在這個意義上，作爲東方／亞洲人

8 魯迅在〈藤野先生〉的最後，寫道：

只有他的照相至今還掛在我北京寓居的東牆上，書桌對面。每當夜間疲倦，正想偷懶時，仰面在燈光中瞥見他黑瘦的面貌，似乎

的藤野先生和魯迅，與西方醫生分享了同樣一份關於什麼是解剖圖以及解剖圖可以「無間地」再現實物的信念或者話語系統，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。而「解剖圖不是美術」恰恰暗示著一種科學與藝術的分離，或者說當「好看」等審美價值作為「美術」的內在價值的時候，科學就建立了「解剖圖＝實物」的意識形態，在這種視野之下，作為醫學／科學的解剖圖與美術等藝術再現分道揚鑣了，⁹不過，在這種西方的參照／目光之下，藤野先生／魯迅同樣處在被西方規訓的位置上。

魯迅學習這種觀看的空間是放著放映機的教室，如果說幻燈片上的砍頭示眾是一種傅柯(Michel Foucault)論述的古典的懲罰，那麼教室就是一處標準的現代規訓空間，相比看客與被砍頭者的觀看（在場的觀看），魯迅和他周圍的日本同學的觀看經過了攝影機的重新組織（缺席的在場的觀看），或者說是一種「技術化觀視」。在這樣一套機械裝置下，解剖圖、細菌的形狀（細菌被「放大」或細胞化為幾何圖形，正如人被透視為骷髏一樣）與「愚弱的國民」（準確地說愚弱的東方人／殖民地人）就成為西方科學認知的結果，而作為學生的魯迅就在這個空間中學習或認同這種視野。這種被攝影機重新組織的空間正是教室／電影院得以存在的前提，只是對於「我們」（包括魯迅和藤野先生）來說，這種觀看是一種被規訓的觀看。正如劉禾在〈國民性理論質疑〉中所指出的，這種「國民性理論」的話語本身來自於西方傳教士的視野，也就是說，愚昧、落後的國民，是一種西方視野中的產物，而魯迅之所以也具有這樣的視野，顯然與上面提到的他所占據的放映機的位置有密切關係，正是因為魯迅擁有了「觀眾」的視點，他才看見／透視出這張圖片的「真義」，因此，在這個教室裡，

正要說出抑揚頓挫的話來，便使我忽又良心發現，而且增加勇氣了，於是點上一支煙，再繼續寫些為「正人君子」之流所深惡痛疾的文字。（魯迅 2005 [卷二]：318-319）

9 這種分類更為普遍的呈現方式是科學與文化的分類。參見「兩種文化」的論爭。（斯諾2003）

魯迅一邊學習西方醫學知識，同時，也學習批判國民性的方法。¹⁰從這個意義上說，魯迅並沒有真正「棄醫從文」，反而在他從事文藝的運動中，成為著名的「醫生」。¹¹

但是，魯迅真的能占據攝影機的位置嗎？劉禾在比較〈藤野先生〉和〈《吶喊》自序〉中關於「幻燈片事件」中的兩段論述後指出，「此段敘述與先前〈《吶喊》自序〉很不同，在此魯迅強調他與日本同學之間的差異，他無法如他們一樣拍手叫好，同時，也無法與中國旁觀者認同。他既是看客又和被觀看者重合（因為都是中國人），但又拒絕與他們任何一者認同」（劉禾 2002：91），在這個教室中，魯迅深刻地意識到「還有一個我」（〈藤野先生〉），而正是這個「我」，使魯迅認出了看客、被砍頭者的國族身分。這個「我」是怎麼出現的呢？從前面的圖表中可以看出，這個「我」正是來自於魯迅周圍日本同學的目光，使魯迅由一個觀眾／「看」客變成一個「被看」的「看」客。¹²作為觀看者，魯迅把幻燈片上的看客們

10 在「幻燈片事件」之後，魯迅回到國內，卻感受到一種「寂寞」，「只是我自己的寂寞是不可不驅除的，因為這於我太痛苦。我於是用了種種法，來麻醉自己的靈魂，使我沈入於國民中，使我回到古代中」（魯迅 2005〔卷一〕：440）。魯迅在閒暇時間抄古碑，一般解釋為魯迅參加五四運動之前的消極狀態，其實不然，正如魯迅非常清楚地說到「沈入國民」和「回到古代」，如果說前者是對國民性的批判的話，後者則是使用一種透視的方法來整理古代的敘述，正如《中國小說史略》裡所說的一樣。潘諾夫斯基(Erwin Panofsky)也指出，「透視體系是以眼睛與物件的固定距離為基礎的，對中世紀來說也是不可能的。正如這種情況一樣，對這一時期來說，要引申出歷史學科的想法也是不可能的。歷史學科是以對現在與古代過去的固定距離之理解為基礎的」。（潘諾夫斯基 1987：5）

11 張歷君(2003)也論述了魯迅的人體解剖與國民性批判的隱喻關係。

12 在這裡，可以聯繫另外一位同樣有留日背景並在中國現代文學史上開創了浪漫主義傳統的著名作家郁達夫，在成名作〈沈淪〉中患有幻想症的「他」陷入日本人的凝視之中，「有時候他到學校裡去，他每覺得眾人都在那裡凝視他的樣子。他避來避去想避他的同學，然而無論到了什麼地方，他的同學的眼光，總好像懷了惡意，射在他背脊的樣子。」（郁達夫 2001：221）這種凝視不僅發生在高等教育的教室裡面，而且並非真正的被觀看，與魯迅相似，也是在想像中發生的，可以說，「他」的主體身分來自於日本同學的凝視。「他」的理想自我是「日本人」，「他」對「日本人」充滿了仇恨和羨慕，這種對他者的仇恨／妒恨背後是對他者的深刻認同，或者說，日本人不僅僅使他意識到自己作為支那人的國族身分，而

看成是「愚弱的國民」，而作為被看者，魯迅像處在視覺中心的被砍頭者一樣也處在被日本同學觀看的位置上，他又意識到自己屬於和看客們一樣的國族身分。也就是說，魯迅的認同游移在被砍頭者和看客之間。可是，這種被看的處境並沒有改變魯迅作為觀眾所透視出來的「惡劣的國民性」，當然就不會對被砍頭者產生某種認同，不過，這種「刺耳」的歡呼聲也驅使魯迅離開仙台，也正是在這裡藤野先生所說的「我們」分裂了，或者說，觀眾分裂了：魯迅看到的是「愚弱的國民」，他的日本同學看到的是劊子手的「勝利」，而當這種勝利被作為亞洲的覺醒的時候，日本又成為東方的西方，成為「脫亞入歐」的典範¹³。

在這次「幻燈片事件」中，魯迅成了「被看」的「看」客，一方面他確實是「看」的觀眾（客），另一方面這種觀看又處在被觀看的位置上，在這個意義上，魯迅是一種分裂的主體，這種分裂的狀態既使魯迅擁有批判國民性的外在視點，同時又把魯迅綁縛在被這種外在視點所觀看的位置上。需要指出的是，這種被規訓的看，西方恰恰是缺席的，取而代之的是日本，也就是說，這種「被看」的「看」並非西方／中國的二元關係，還有來自日本的仲介（正如國民性話語也來自於日本的翻譯），¹⁴而周蕾把魯迅的這種「視覺性遭遇」看成

且對於日本人充滿了羨慕，自我在他者的目光中形成，同時他者也是自我所渴望達到的物件。自我成為了他者，或者說他者變成了自我，「他」借在他者的目光來觀看自己並得以完整自己的他者化。這種國族身分又迅速與性別身分糾纏在一起，或者說把國族之間的凝視轉化為性別關係，日本成為他的雙重理想自我（國家與男人）。「他」對作為支那人的恥辱感呈現為無法獲得異性（日本女人）的青睞，因此，「他」對日本的仇恨轉化為自我身體上的自瀆、自虐直到最終的自殺，或者對於他者的仇恨被轉換為對自我的仇恨。在我看來，〈沈淪〉正好呈現了這種把外在的凝視內化為一種自戕的過程。

13 日本在中國人的想像之中，呈現出雙重面孔，一方面日本是脫亞入歐的榜樣，是通向西方之路；另一方面，日本又是侵略中國的帝國主義國家之一，參見戴錦華未刊稿〈情結、傷口與鏡中之像——新時期中國文化中的日本想像〉中關於日本作為中國的情結與傷口的論述。

14 日本在中國經歷現代性的過程中所發揮的仲介功能已經在研究界早有共識，劉禾對於「跨語際實踐」的「翻譯研究」指出，許多對中國影響深遠的辭彙來自於日本人的翻譯，史書美也明確指出：「中國的現代主義與通

是「預示了一些歐洲知識分子，如海德格(Martin Heidegger)和班雅明(Walter Benjamin)將對現代性所作的反應，海德格和班雅明都將現代性與改變的藝術概念聯繫在了一起」（周蕾 2003：260），就忽視了魯迅處在西方—日本—中國的三角關係中的複雜性，因此，準確地說，魯迅的被「看」來自於已然內在西方視點的日本的觀看，或者繞口地說，在中國遭遇西方的過程中，發生的是「被看」的「被看」的「看」。需要指出的是，在這個場景中，除了魯迅／我，還有「看客」也處在一種「被看」的「看」的位置上，與魯迅不同的是，看客被魯迅的目光所觀看，同時又在觀看被砍頭者。因此，在幻燈片事件中，存在著三個主體位置，分別是「我」、看客和被砍頭者，可以說，不同的主體位置被鎖定在不同的看與被看的位置上。

三、「鐵屋子」的寓言與「棺木裡的木乃伊」

魯迅並非偶然地在〈《吶喊》自序〉中記述了「幻燈片事件」之後又講述了一個同樣著名的「鐵屋子」的故事：

「假如一間鐵屋子，是絕無窗戶而萬難破毀的，裡面有許多熟睡的人們，不久都要悶死了，然而從昏睡入死滅，並不感到就死的悲哀。現在你大嚷起來，驚起了較為清醒的幾個人，使這不幸的少數者來受無可挽救的臨終的苦楚，你倒以為對得起他們麼？」

「然而幾個人既然起來，你不能說決沒有毀壞這鐵屋的希望。」

是的，我雖然自有我的確信，然而說到希望，卻是不能抹殺的，因為希望是在於將來，決不能以我之必無的證明，來折服了他之所謂可有，於是我終於答應他也做文章了，這便是最初的一篇〈狂人日記〉。……（魯迅 2005〔卷一〕：441）

常的非西方反抗西方的二元模式——『中國／西方』、『東方／西方』的模式相去甚遠。就中國的情況來說，日本在中國的現代主義進程中扮演了十分重要的角色，它既是西方文化的中間傳播媒介，又是對中國現代主義構成影響的潛在力量。」（史書美 2007：5）

「鐵屋子」是魯迅作品中的核心意象，「鐵屋子」中只有兩類人，一個是「清醒的幾個人」，另一個是「熟睡的人們」，按照文學史的說法，就是「獨異的個人」與「庸眾」，他們之間的緊張關係，成為魯迅小說的基本敘事原型。清醒的人焦慮於能否喚醒「熟睡的人們」來毀壞「鐵屋子」而陷入無路可走或絕望反抗之中，如〈狂人日記〉中的狂人、〈在酒樓上〉中的呂緯甫、〈孤獨者〉中的魏連受等；熟睡的人們則是「庸眾」們，如閩土、豆腐西施、祥林嫂、孔乙己、阿Q¹⁵等。可以說，魯迅的大部分小說都是對「鐵屋子」寓言的重述。雖然魯迅更多呈現了「我」作為清醒者的掙扎與無力，但是他並不懷疑「我」與「庸眾」之間的啓蒙（醒）與被啓蒙（睡）的關係，魯迅的疑慮在於啓蒙能否成功或有效，而不是「清醒者」何以為「醒」，「沈睡者」何以為「睡」。因此，魯迅小說的張力在於「庸眾」沈浸在「麻木」、「不自知」的狀態中，而「我」看見了「鐵屋子」中已然「熟睡」的「庸眾」卻無能為力、無路可走（恰恰是「路」本身而不是路所通向的地方成為魯迅寄予希望的所在）。相比「幻燈片事件」中的三種主體位置，在「鐵屋子」中只剩下「我」與看客／庸眾的二元圖景了，缺少的正好是劊子手與被砍頭者這樣一對關係。被砍頭者在「鐵屋子」中沒有位置，正如魯迅把「毫無意義的示眾的材料和看客」放置在一起，被砍頭者頭上的屠刀融化在看客麻木的表情之中。打碎「鐵屋子」的力量只能來自於內部，這種敘述巧妙地遮蔽了劊子手的位置。如果把「鐵屋子」看成是舊中國或老中國的象徵，那麼這與近代史以來西方列強打開閉關鎖國的老帝國的敘述之間存在著什麼關係呢？中國作為密閉空間的敘述正好是站在西方／現代視野中對中國的描述（正如地理大發現的主體是西方人／殖民者，發現的物件和客體是「新」大陸，是落後的印第安部落），而「鐵屋子」故事的有趣在於，西方列強／劊子手是缺席的，這種外部的威脅在「鐵屋子」中被轉移為一種作為封建禮教吃人的內部文化批

15 阿Q或許是魯迅研究中爭議最多的形象之一，在左翼敘述中，阿Q的階級出身成為討論的中心，而阿Q的劣根性是在80年代以來關於魯迅的國民性爭論中被重新提出來的。（彭小苓、韓藹麗 1993）

判。在這裡，有必要引入另外一個在晚清民初流傳甚廣的「中國作為睡獅」的故事。

與「鐵屋子」相似，這也是一個熟睡與喚醒的故事，或者說睡獅的意義在於如何被喚醒，正如研究者指出「一部從鴉片戰爭到二十世紀初期的中國歷史，曾經被不斷地講述為從帝國的幻覺和昏睡狀態到現代中國的『覺醒』」（費約翰 2004：71），據說這個故事來自於拿破崙(Napoléon Bonaparte)的話：「看著中華帝國。讓它沈睡，因為一旦這條龍醒過來，世界將會發抖」，而根據澳大利亞漢學家費約翰(John Fitzgerald)考察：

實際上，一個靜止的中國從沈睡中醒過來，這一預言最初是由基督教傳教士在教會內部做出的，然後被清朝總理衙門的一名高級官員宣揚開來，他在1880年代讓這個預言引起了世界的注意，最終由清末的中國民族主義者播及全世界。將它歸功於拿破崙，未免剝奪了晚清官員們的知識產權，正是他們，在十九世紀末最早讓世界注意到了中國的興起。（費約翰 2004：71）

與國民性話語一樣，睡獅的故事也是傳教士的發明，睡獅是幻燈片事件中要被砍頭的人，喚醒的人則是魯迅式的觀看者，¹⁶這個故事本身是一個「被看」的「看」的故事。而問題的關鍵在於，當清朝的高級官員們在向全世界宣講中國這一睡獅就要「覺醒」的故事時，儘管故事的中心在於中國「覺醒」之後可以使世界發抖，但不自覺地卻把傳教士對於中國作為「睡獅」的表述內在化或者說合理化了，而不會去追問中國究竟在什麼意義上被視作或建構為一頭「睡獅」呢？這種「睡獅」的形象不僅作為「停滯的帝國」的象徵，¹⁷還在二十世紀

16 陳建華指出：「知識分子以自任『啓蒙』和『喚醒』民眾的光榮使命開始，卻漸漸地覺得在『群眾』面前自慚形穢，愧為『啓蒙』之師；繼而覺得自己不得不躋身於革命的洪流裡，跟在後面跑；終於又覺得自己變成必須受群眾『再教育』甚至挨批挨鬥的角色。」（陳建華 2000：259-260）

17 佩雷菲特(Peyrefitte 1993)關於十八世紀馬嘎爾尼勳爵(Lord of George Macartney)率領的英國使團訪華的記述，在扉頁上寫著黑格爾(G. W. F. Hegel)的話：

中華帝國是一個神權政治專制國家。家長制政體是其基礎；為首的是父親，他也控制著個人的思想。這個暴君通過許多等級領

20、30年代確立的馬克思主義歷史哲學中，作為漫長的封建制度（德里克 2005：78-112），直到80年代，中國幾千年的封建專制制度一直作為一種「超穩定結構」。¹⁸已經有太多關於中國近代史的著作，證實曾經被鴉片戰爭敲開國門的中國，在政治、經濟上都處在當時世界最先進的行列。¹⁹從這個角度來說，儘管「睡獅」的故事總是為了凸顯那份強烈地被喚醒的欲望，但這種似乎「毋庸置疑」的欲望卻非常有效地遮蔽了「中國／睡獅」這個比喻本身是西方建構或者說歐洲中心主義的結果，這種比喻恰恰為中國需要被西方喚醒或自我喚醒預留了位置。如果把這段敘述與「幻燈片事件」聯繫起來，可以說，魯迅似乎對自己作為一種被喚醒的喚醒者的位置有所遲疑，他一方面知道自己可以充當一個啓蒙者，另一方面又不知道啓蒙之後的要往哪裡走，也就是著名的「夢醒之後無路可走」，這或許就是魯迅的「絕望」所在吧。（汪暉 2000a：256-323）

如果說睡獅、鐵屋子在某種意義上是中國人的自我敘述，那麼把中國比喻為「密閉棺木裡的木乃伊」則是馬克思(Karl Marx)在論述鴉片戰爭對中國及世界革命的意義中使用的比喻。²⁰在1853年馬克思為

導著一個組織成系統政府。……個人在精神上沒有個性。中國的歷史從本質上看是沒有歷史的；它只是君主覆滅的一再重複而已。任何進步都不可能從中產生。（轉引自佩雷菲特1993：扉頁）

在這種帝國／民族國家的二元對立中，中國往往作為帝國這一落後專制的政治制度的指稱，詳細討論參見汪暉(2004a)關於「帝國／國家二元論與歐洲『世界歷史』」的論述。

- 18 把中國描述為「超穩定結構」是金觀濤、劉青峰的見解，請參見《興盛與危機：論中國封建社會的超穩定結構》(1984)中的核心觀點。
- 19 其中比較有代表性的研究成果是：弗蘭克(Frank 2001)；彭慕蘭(Pomeranz 2003)；何偉亞(Hevia 2002)。前兩者主要從經濟史的角度說明十六世紀到十八世紀，中國處在世界經濟版圖的中心位置，後者則從文化史的角度，把十八世紀末期的馬嘎爾尼使華事件講述為兩個擴張性的帝國——即滿族建立的大清帝國與大英帝國——之間文化及禮儀的碰撞，而不是生機勃勃的擴張性的西方面對停滯的閉關自守的東方的故事。
- 20 在本論文寫作的過程中，恰逢好萊塢大片《木乃伊3：龍帝之墓》(*The Mummy: Tomb of the Dragon Emperor*, 2008)在中國大陸公映，沈睡千年的「兵馬俑」終於如同前兩部中的木乃伊一樣被喚醒或復活，當然，兵馬俑被指認

《紐約每日論壇報》(*New York Daily Tribune*)撰寫的文章〈中國革命與歐洲革命〉(Revolution in China and in Europe)中：

所有這些破壞性因素，都同時影響著中國的財政、社會風尚、工業和政治結構，而到1840年就在英國大炮的轟擊之下得到了充分的發展；英國的大砲破壞了中國皇帝的威權，迫使天朝帝國與地上的世界接觸。與外界完全隔絕曾是保存舊中國的首要條件，而當這種隔絕狀態在英國的努力之下被暴力所打破的時候，接踵而來的必然是解體的過程，正如小心保存在密閉棺木裡的木乃伊一接觸新鮮空氣便必然要解體一樣。（馬克思 1972：3）

似乎與魯迅要從內部打碎鐵屋子相反，馬克思敘述了一個通過外來的力量（新鮮空間）來解體「密閉棺木裡的木乃伊」的方案，而對於鐵屋子／棺木裡面的人們，馬克思與魯迅並沒有太大的差別，在「木乃伊」的比喻之前，馬克思這樣論述鴉片對於中國的「正面」價值：

隨著鴉片日益成為中國人的統治者，皇帝及其周圍墨守陳規的大官們也就日益喪失自己的權力。歷史的發展，好像是首先要麻醉這個國家的人民，然後才有可能把他們從歷來的麻木狀態中喚醒似的。（馬克思 1972：2）

在將中國比喻為一個密閉或封閉空間的意義上，魯迅和馬克思是一致的。他們的不同在於，馬克思認為文明世界對於天朝帝國的意義是雙重的：一是麻醉作用，二是喚醒作用，因此，「木乃伊」無法自我復活或具有覺醒的力量。而魯迅則認為麻醉中國的力量來自內部，那就是吃人的封建禮教，因此，「鐵屋子」的故事中無法安置「劊子手」的位置。這樣兩種敘述，一個指向西方資本主義文明內部，另一個指向中國傳統文明，都是某種批判性表述，只是這種表述卻無法安

為一種邪惡的力量，而兩位勇敢機智的英國考古學家如同前兩集一樣，成為了屠龍英雄（統帥兵馬俑的秦王變成了三頭惡龍），這與其說是西方殖民者的「發現」／探險之旅的老故事，不如說這種把中國敘述為木乃伊的策略更呼應著對當下中國「和平崛起」的妖魔化，或者說是中國威脅論的通俗版本。而有趣的是，當這樣一個好萊塢大片被「高調」引進中國的時候，中國觀眾能否認同於西方探險家的位置？也許可以，因為秦王率領的兵馬俑也可以被指認為東方專制集權主義的代表，這種自我批判或許是當下觀眾的基本教養之一，但是當李連杰、黃秋生等實力派男演員在影片中充當絕對邪惡力量的時候（楊紫瓊是正面角色，充當英雄的助手，性別邏輯也很吻合西方男性主角的位置），恐怕中國觀眾還是應該有些不舒服吧。

置西方作為殖民者對於東方的欺詐與剝削的事實（儘管他們在其他地方並非沒有意識到這個問題）。馬克思的敘述可以很清楚地指認出歐洲中心主義的認識邏輯，是一系列以東方為他者的西方建構中自我神話的一部分，因此，一種批判現代性的敘述在處理東方問題時，就變成一種保守的敘述。而對於魯迅來說，打碎「鐵屋子」的前提是能否真正喚醒熟睡的人們，或者說把鴉片戰爭以來的屈辱史內化為中國人自身的問題，把外部的威脅與恥辱轉移為了一種內部的文化批判。

我把「鐵屋子」放置在睡獅、棺木裡的木乃伊這一比喻系列中，並非因為它們之間具有直接的影響關係，而是驚異於西方人關於中國的描述以及中國人的自我描述之中存在著巨大的相似性。首先，馬克思對於西方現代性的批判與東方處在密閉棺木裡的落後、愚昧狀態是不衝突的，其次，這種東方主義的話語又變成了東方人的自我敘述，而這樣兩種表述都可以成為西方殖民主義話語的自我辯解，但是也不得不指出，睡獅、鐵屋子的故事並沒有把外來的「新鮮空間」作為拯救方案，而是訴諸於一種自我覺醒，所以說，魯迅沒有使用馬克思式的從外部來摧毀鐵屋子，而是列寧式的革命者需要喚醒歷史主體來毀滅舊世界（先鋒黨的喚醒作用），在這個意義上，作為啟蒙者的魯迅可以轉換為毛澤東式的革命者，啟蒙與救亡的邏輯並非如此不可相容。²¹

21 「救亡壓倒啟蒙論」稱為80年代人文知識的一種「元敘事」（李楊2002），來自於李澤厚80年代中後期發表的論文〈啟蒙與救亡的雙重變奏〉，在啟蒙／救亡的二元對立背後是一系列修辭法，救亡＝革命＝反帝愛國運動，啟蒙＝知識分子＝自由主義＝反封建。李澤厚把二十世紀的中國歷史描述為啟蒙與救亡的此消彼長，啟蒙與救亡的對立是文化與政治的對立，即一種啟蒙文化／思想與列寧式的政黨政治的衝突。這種敘述非常符合新時期初期，使用啟蒙主義的邏輯來宣判左翼及革命文化作為封建專制主義殘餘的論述。因此，反封建成為啟蒙的潛台詞，也成為清算革命文化的修辭。與魯迅相關的是，如果說麻木的國民是啟蒙的主體，那麼被砍頭者就是救亡的主體，而在魯迅改造國民性的方案中，被砍頭者是消失不見的，因此，啟蒙似乎遮蔽了救亡，但是作為革命救亡的動員機制確實又建立在啟蒙／喚醒的邏輯之上的，在這個意義上，啟蒙與救亡又具有內在一致性。

四、「看客」的功能

在「幻燈片事件」中，「看客」成爲魯迅改造國民性的具體所指，爲什麼是看客而不是被砍頭者承擔了庸眾的代名詞呢？或者說，爲什麼是看客而不是受到戕害的被砍頭者成爲魯迅「哀其不幸」、「怒其不爭」的客體呢？在魯迅的敘述中，經常把看客和被砍頭者等同起來，正如魯迅所述他們都是「毫無意義的示眾的材料和看客」，看客成爲魯迅進行國民性批判的最佳仲介，同時也是他書寫啓蒙者與被啓蒙者、清醒的人與熟睡的人們的「孤異的個人」與「庸眾」的故事的基本原型。如果沒有看客，魯迅作爲「彷徨於無地」的啓蒙知識分子的位置就很難成立。有趣的是，看客本身也處在一種視覺結構之中，也就是看客們觀看被砍頭者，進一步說，這些作爲群體／庸眾的物件最顯著的特徵和行爲是「看」，因此，看客與被砍頭者最大的不同在於，看客「觀看」被砍頭者，被砍頭者處在絕對的「被觀看」的位置上，而魯迅的憤怒在於，「看」客之「看」是觀看同胞被殺害卻無動於衷，也就是說，看客之看在於沒有看見自己是與被砍頭者一樣的同胞，反而「盡享」這種觀看的愉悅，暫且不討論這裡的看客是否具有「自主」的可能，或是一種被脅迫下的觀看。更重要的是，在幻燈片事件中，看客與其說是一個看客，不如說是被觀看者，魯迅對於看客的觀看，成功地壓制了看客的看，或者說看客作爲需要被改造的國民處在被啓蒙的位置上。而在魯迅的小說中，看客成了「永遠是戲劇的看客」²²，永遠都不參與、不行動，在這裡，看客成爲了麻木的圍觀者，也就是說看客占據觀看者的位置，而作爲觀看者的「我」卻變成了被觀看的物件。由此，「幻燈片事件」中「我」與看客的權力

22 魯迅關於看客的描述，最有名的來自於〈《吶喊》自序〉(1992)，其次是不久之後在北京女子高等師範學校文藝會上的演講〈娜拉走後怎樣〉(1923)中，後者提到這種「看客」：在「群眾——尤其是中國的——永遠是戲劇的看客。犧牲上場，如果顯得慷慨，他們就看了悲壯劇；如果顯得軀體，他們就看了滑稽劇。北京的羊肉鋪前常有幾個人張著嘴看剝羊，仿佛頗愉快，人的犧牲能給與他們的益處，也不過如此。而況事後走不幾步，他們並這一點愉快也就忘卻了。」（魯迅 2005〔卷一〕：170）

關係發生了翻轉，看客由被看者轉變成了觀看者，而「我」則占據了被砍頭者的位置，實現這種轉換的機制在於看客作為一種「被看」的「看」客的位置。如果聯繫到「我」／啓蒙者也同樣處在想像中的日本人的凝視之中，那麼這種翻轉所實現的文化功能是把外在／日本人的凝視轉化為內部／中國人的凝視，日本人的目光被麻木的看客所取代，從而外部的威脅變為內部的自我批判。

《吶喊》的首篇是著名的〈狂人日記〉，這篇小說一般被解讀為，魯迅借「狂人之眼」表達一種對幾千年吃人歷史的批判，成為魯迅反封建的代表篇章，與此同時，這篇小說也奠定了魯迅小說的經典結構，就是孤獨的個人與庸眾的對立。在這裡，具有啓蒙立場的「我」已經替換「被砍頭者」而成為看客觀看的中心了。具有症候性的是，啓蒙者／狂人的焦慮恰好被呈現為一種被看的焦慮。故事的主角是一個得了「迫害狂」的「狂人」留下的日記，而狂人最擔心的事情，就是被人吃掉，從趙家的狗、趙貴翁、小孩子、陳老五、大哥、醫生（中醫）等都成為「吃人的人」，甚至連「一碗蒸魚」都「同那一夥想吃人的人一樣」，而這種「吃人」的計謀來自於寫滿「仁義道德」的吃人的歷史，狂人對於吃人的「洞察」，來自於「那趙家的狗，何以看我兩眼呢？」或者說「迫害狂」的被害意識來自於一種被看的焦慮。²³暫且不討論〈狂人日記〉與果戈里(Nikolay Gogol)的影

23 如果聯繫郁達夫筆下的形單影隻的主人公「他」或于質夫，與魯迅筆下的「我」或「孤獨者」們雖然都處在被凝視的位置上（可參照註13），但最大的不同，在於郁達夫沒有「看客」的位置，因此這種病理化的「他」並沒有陷入庸眾的眼睛或被吃的焦慮之中，而是深深地感受到日本人的凝視。因此，在〈沈淪〉中，「他」處在被砍頭者的位置上，在日本人的凝視中獲得中國人的主體位置，並把這種外在的凝視轉換為一種自我的內視，形成了一種自瀆／自虐式的主體位置。〈沈淪〉中的「他」並非一個啓蒙者，因為沒有「看客」，所以也沒有需要拯救的國民靈魂，反而自己作為一種病人存在，也就是說，他和眾人、庸眾的關係並非「清醒的人」與「熟睡的人們」的關係。這種看客的缺乏，使「他」回國之後變成了一個具有觀看能力的主體（尤其是在返鄉序列（〈懷鄉病者〉、〈還鄉記〉、〈還鄉後記〉），而不再是陷入看與被看的分裂狀態的主體。與〈沈淪〉不同，在郁達夫筆下的回國的「個體」，已經不處在被凝視的位置上了，反而成了一種具有觀看能力的「看客」了。這與魯迅的小說有著非常大的差異，在魯迅的敘述中，當「我」回到中國的時候，「我」依

響關係以及狂人／瘋子在西方文學被作為啓蒙者／真理講述者的傳統，只是這種狂人的視野是先有的，作者並沒有提供具體的病理學依據，正如研究者指出，「作者完全沒有描寫主人公被逼到『發狂』的過程；作者將主人公的『發狂』作為小說的開端；或者說構成小說世界前提的是主人公的『發狂』」。（伊藤虎丸 1981：473）狂人自己認為處在一種被觀看的位置之上，狂人的這種身分與「幻燈片事件」中「我」作為啓蒙者／醫生的角色完全相反，醫生變成了「病人」，也就是啓蒙的立場變成了自我病理化的過程。這種病理化的源由是中國的禮教及封建體制，這當然也是五四時期所建構的一種對於傳統的批判策略。這種自我病理化的書寫，或許也可以從魯迅敘述「父親的病」中看出，父親的病不是因為外來的「鴉片」／「新鮮空氣」來麻醉或拯救，而是中醫使得父親／中國「病入膏肓」。這種自我病理化的主體方式，恰好成為魯迅獲得主體身分的方式，可以說，狂人式的主體是自我否定的主體，是一種無父之子的自我仇恨。而這種意識，與其說是內部危機的爆發，不如說是對外部威脅的內化，也就是把外部的侵略轉移為一種內部批判。正如幻燈片事件中，魯迅看見了被砍頭者的被殺，卻通過對看客無動於衷的內在批判，把這種被殺轉移為禮教的吃人，這種被看的焦慮，成功地把「幻燈片事件」中來自於想像中的日本同學的目光轉移為一種看客的目光。在我看來，這部小說所完成的功能就是把外在的威脅內化，把外在的凝視轉移為內部凝視的過程。

我還想再舉一個與〈狂人日記〉同樣著名的例子〈阿Q正傳〉來論述被砍頭者與啓蒙者是如何重疊在一起的。阿Q的愚昧以及作為國民性批判的物件，一直是新時期以來闡釋阿Q的核心，按魯迅自己的話說，創作〈阿Q正傳〉是爲了「寫出一個現代的我們國人的魂靈來」（魯迅 2005〔卷三〕：83），以至於這種愚弱的國民的形象反身建構成爲一個具有外在視野和權威的敘事人「我」，正如劉禾指出

然受到庸眾、看客的圍觀，而郁達夫的小說，「他」則成了一個都市漫遊者。

「魯迅的小說不僅創造了阿Q，也創造了一個有能力分析批評阿Q的中國敘事人。由於他在敘述中注入這樣的主體意識，作品深刻地超越了斯密思(Arthur Smith)的支那人氣質理論，在中國現代文學中大幅改寫了傳教士話語」（劉禾 2002：103），敘事人「我」與阿Q的分離在於：

他只能跪伏在文字面前，在書寫符號所代表的中國文化巨大象徵權威面前顫抖。相對而言，敘事人的文化地位則使他避免作出阿Q的某些劣行，並且佔有阿Q所不能觸及的某些主體位置。敘事人處處與阿Q相反，使我們省悟到橫互在他們各自代表的「上等人」和「下等人」之間的鴻溝。敘事人無論批評、寬容或同情阿Q，前提都是他自己高高在上的作者和知識地位。他的知識不限於中國歷史或西方文學，而且還包括全知敘事觀點所附帶的自由出入阿Q和未莊村民內心世界的的能力。（劉禾 2002：102）

這樣一種借助傅柯所論述的知識／權力的同構關係來理解敘事人「我」與阿Q的權力關係，確立了「我」與阿Q的啓蒙與被啓蒙的關係，而敘事人所占據的「某些主體位置」究竟深刻地超越了傳教士的國民性話語，還是把這些話語內在化了呢？與其說這是一種「改寫」，不如說更凸顯敘事人作為仲介人的身分。

更為複雜的是，在〈阿Q正傳〉的結尾部分，阿Q已經不再是一個被啓蒙的物件，而是在「大團圓」（魯迅 2005〔卷一〕：547-552）中，在遊街示眾的時刻突然「覺悟」了，他發現自己置身於吃人的瘋狂世界之中。阿Q是如何覺悟的呢？從被當作革命黨抓捕到被判刑，阿Q一直都「蒙在鼓裡」，只記得這是第幾次走進、走出柵欄門，這種省悟的時刻，恰好是阿Q看到「兩旁是許多張著嘴的看客」，「他突然覺到了：這豈不是去殺頭麼？」，這種「省悟」來自於「看客」的眼睛，因此，他立刻意識到自己應該為看客表演，如同〈野草·復仇〉中的「他們倆」一樣，意識到自己的被看位置，「阿Q忽然很羞愧自己沒志氣：竟沒唱幾句戲」，而當阿Q無師自通地喊出「過了20年又是一個……」時，引來了「豺狼的嗥叫」，但是，阿Q並沒有滿足看客們，事後輿論是「他們多半不滿足，以為槍斃並無殺頭這般好看；而且那是怎樣的一個可笑的死囚呵，遊了那麼久的街，竟沒有唱一句戲，他們白跟一趟了」，阿Q「於是再看那些喝彩

的人們」，「剎那中」他把看客的眼睛聯想到「餓狼之眼」，於是，又出現了吃人的幻想：「不但已經咀嚼了他的話，並且還要咀嚼他皮肉以外的東西，永是不近不遠的跟他走」，這非常像狂人的境遇，也就是說，阿Q由一個愚昧的庸眾變成了狂人／覺醒者。從這裡，可以看出啓蒙者（敘事人）—看客—被砍頭者之間既是相互分離的，又是可以互相轉化的，所以說，被砍頭者與狂人之間存在著某種鏡像關係，啓蒙者／被砍頭者都是看客的對象。

阿Q的位置，正好呈現了被啓蒙者與啓蒙者的內在連接和轉化，而看客的功能在於實現這種轉化，把啓蒙者放置在被砍頭者的位置上。從〈狂人日記〉和〈阿Q正傳〉中，啓蒙者恰好沒有占據「幻燈片事件」中魯迅的位置，也就是攝影機的位置或者說觀眾位置，反而是占據了被砍頭者的位置，看客的位置依然沒有變，只是由圍觀被砍頭者變成了圍觀啓蒙者／先驅者／革命者／「這樣的戰士」。這種位置的替換，並不僅僅是爲了凸顯「這樣的戰士」的西西弗斯(Sisyphus)式的無力和絕望，而是完全顛倒了啓蒙者／醫生與被砍頭者／被醫治者的關係，這究竟是啓蒙話語遮蔽了救亡危機，還是救亡危機轉移成了啓蒙話語呢？

在這種轉化之中，被砍頭者被遮蔽了，這種遮蔽使得魯迅看不到劊子手，而只能注目於看客。這可以從《准風月談》中的〈電影的教訓〉（原發表在《申報》「自由談」上，1933/9/11）一文中看出，魯迅記述了自己看電影的一次經歷：

但到我在上海看電影的時候，卻早是成爲「下等華人」的了，看樓上坐著白人和闊人，樓下排著中等和下等的「華胄」，銀幕上現出白色兵們打仗，白色老爺發財，白色小姐結婚，白色英雄探險，令看客佩服，羨慕，恐怖，自己覺得做不到。但當白色英雄探險非洲時，卻常有黑色的忠僕來給他開路，服役，拚命，替死，使主子安然的回家；待到他豫備第二次探險時，忠僕不可再得，便又記起了死者，臉色一沈，銀幕上就現出一個他記憶上的黑色的面貌。黃臉的看客也大抵在微光中把臉色一沈：他們被感動了。（魯迅 2005〔卷五〕：309-310）

按照《魯迅與電影》一書中的記述，魯迅很少看國產電影，發表這篇文章的1933年，恰恰是中國左翼電影浮出影壇的時候，《春

蠶》是第一部左翼電影，但魯迅談到更多的還是外國電影，根據魯迅的敘述，這些講述了白色英雄探險故事的電影，令「黃色的看客」感動的，不是螢幕上的白人，而是跟隨「白色英雄探險」的「黑色的奴僕」，這繼續了魯迅關於作為奴隸的看客的位置，在這一點上，「黃色的看客」確實處在黑人的位置之上，但是，這種被剝削的位置，並沒有使魯迅質疑白人／黑人作為殖民與被殖民者之間的權力關係，反而依然是要把電影院中的「黃色」觀眾繼續釘死在自我奴隸化的位置上，這影響到魯迅對於另外一部模仿白人探險故事片的中國電影《瑤山豔史》（編劇：劉呐鷗，導演：楊小仲）的解讀：

這部片子，主題是「開化瑤民」，機鍵是「招駙馬」，令人記起《四郎探母》以及《雙陽公主追狄》這些戲本來。中國的精神文明主宰全世界的偉論，近來不大聽到了，要想去開化，自然只好退到苗瑤之類的裡面去，而要成這種大事業，卻首先須「結親」，黃帝子孫，也和黑人一樣，不能和歐亞大國的公主結親，所以精神文明就無法傳播。這是大家可以由此明白的。（魯迅 2005〔卷五〕：310）

《瑤山豔史》是1933年左翼電影創作處於高潮時，軟性電影一派的藝聯影片公司受美國蠻荒野獸獵奇片的影響，以所謂「開化瑤民」、「溝通文蠻的分野、發掘原始的遺跡」為主題，到廣西苗族地區拍攝的，在電影史中被追溯為中國第一部少數民族電影，往往被評價為對少數民族作了獵奇化和展覽化的描寫。也就是說，漢人是以白人的位置去「開化瑤民」，卻被魯迅解讀為依然是「也和黑人一樣」，也就是說，在魯迅的邏輯中，白人／黑人（黃人）／苗瑤之類的權力關係是固定的。魯迅眼中的看客，不可能占據白人的位置，反而只能認同於受到白人奴役的黑人的位置，因此，魯迅不會質疑白人與黑人的殖民與被殖民的關係，反而把依然占據白人位置、開放苗瑤的黃人指認為黑人。在這個電影院空間中，與「幻燈片事件」相似，魯迅只注目於「看客」，對於白人殖民者視而不見，這也許與魯迅的半殖民地經驗有關。

五、「國民」的出現

在這場視覺性遭遇中，魯迅似乎無法認同看客和被砍頭者，因為他擁有一個西方觀看的外在視點，但是，魯迅通過幻燈片的鏡像所意識到的恰恰是一種被西方建構的中國人身分，或者說「幻燈片事件」得以成立在於魯迅認出了「國民」，正如在〈《吶喊》自序〉中，魯迅說「竟在畫片上忽然會見我久違的許多中國人了」，這種對中國人身分的確認，是他進行「國民性批判」的前提，而有趣的是，魯迅實際上並沒有看見中國人，他看見的是中國人的圖片或影像。影像以不在場的方式建造了在場的幻覺，影像的功能正在於一種缺席的在場，或者說解剖圖並不是實物，反而是以實物的缺席或者說對實物的放逐為前提的，也就是說，在這樣一個空間中，當魯迅與自己的同胞遭遇的時刻，恰恰是以這些同胞的不在場為前提的，也正是在這個意義上，教室是現代的規訓空間，而不是古典的示眾。

從這個角度來看，觀眾與幻燈片之間在時間上是斷裂的，但在同一個空間中被「看見」卻使這種斷裂的時間重新彌合起來，也就是說，這種觀看的連續性成功地遮蔽了一種缺席，以至於魯迅並沒有意識到幻燈片上的場景實際上並不在場，正如藤野先生所說「解剖圖不是美術，實物是那麼樣的，我們沒法改換它」，解剖圖的意義在於替換實物，而又意識不到這種替換，或者說攝影機／放映機的詭秘之處在於，無論對於被拍攝者，還是觀看者，都能夠隱而不見，從而產生一種觀看的「同時性」。因此，在魯迅和他的同學觀看幻燈片時，根本看不見「放映機」的存在，或者說對放映裝置「視而不見」（在上面的圖表中，幻燈片是魯迅和日本同學的視線所在，但放映機並不會被看見，或者說電影院的放映機本身就放置在觀眾身後）。為什麼攝影機／放映機不能出現呢？因為它們的出現打破了觀眾與影像之間觀看的連續性，破壞了觀眾的劇場幻覺，也破壞了觀眾與被觀看物件之間的認同（正如面對照片或影像，人們一方面認為這拍攝的就是「真實」、「現實」，另一方面也清晰地知道這畢竟是機器「拍出來」，是「假的」、「不真實的」）。而之所以能夠對這個裝置「視而不

見」，還在於幻燈片中的看客成功地取代了攝影機的視點，為觀眾提供了觀看動機，或者說攝影機的視點被圖片內部的觀看視點所取代。

可以說，在這次「幻燈片事件」中，存在著多重的看與被看的關係。第一種是幻燈片上的看客和被砍頭者是一種觀看關係；第二種是作為學生的魯迅和日本同學在講堂中觀看幻燈片；第三種是魯迅處在想像中的日本同學的「視線」之中。因此，強烈地感受到「在講堂裡的還有一個我」。這樣三種觀看是不一樣的，第一種是在場的觀看，也就是傅柯所論述的古典的觀看，觀眾與被看者處在同一個時空當中，是觀眾和演員沒有完全隔絕的劇場空間；第二種是不在場的觀看，也就是現代的觀看，一種觀眾與被看者完全被隔絕的空間，或者說第一種還存在觀眾與被看者之間的參與性互動，第二種就只剩下「看」了（觀眾像聾啞人一樣成了被「看」所馴化／馴順了的「觀」眾）；第三種觀看是前兩種的綜合，既是一種在場的觀看，又是隱去了攝影機的第二種觀看（魯迅看到了看客麻木的表情，而魯迅恰恰也是麻木而沉默的聾啞觀眾）。進一步說，這樣兩種「看」與「被看」，恰恰是兩種類型的觀看，前者是一種科學的、認知的觀看，是主體與客體之間的觀看，而後者則是一種類似於阿圖塞(Louis Althusser)意義上的詢喚／臣服，也就是一種主體與他者和主體與大他者(big Other)之間的承認式觀看，或者說這是一種倫理的、政治的觀看，²⁴在這個意義上，作為科學教育的空間，也成為主體獲得詢喚

24 美國視覺理論家米歇爾(W. J. Thomas Mitchell)在「圖像轉向」中提出了把潘諾夫斯基的圖像學與阿圖塞的意識形態的詢喚場景結合起來思考的路徑：

作為意識形態與圖像學之間紐帶，認可的極端重要性在於它把兩門「科學」從認識論的「認知場」（主體對客體的認識）轉向了倫理的、政治的和詮釋的場（屬民對屬民的認識，甚或主體對主體的認識）。判斷的範疇從認知的條件轉向了再認知的條件，從認識論的知識範疇轉向了「承認」這樣的社會範疇。阿圖塞使我們想到，潘諾夫斯基與圖像的關係開始於他者的社會相遇，而圖像學就是把那個他者融入一個同質的、統一的「視角」之內的一門科學。潘諾夫斯基使我們想到，阿圖塞舉的意識形態的局部例子，屬民與屬民的招呼(s/s)，都是在由一個主權主體建造的鏡像大廳裡上演的(S/s)，而意識形態批判正冒著成為另一種圖像學的危險。這兩位提醒者並未使我們擺脫問題，但可以幫助我們在看

的空間，在主客關係與主體性之間存在著相似的認同機制。從這裡可以看出，魯迅對國民性的批判是「被看」的「看」的結果，而這裡的「國民」/「我」的出現，就在這種「被看」的「看」的機制中製造出來，儘管是以一種對國民性批判的方式確認了國民的身分。

也正是在這個意義上，可以為我們反思「想像的共同體」的建構與空間中的視覺觀看之間的關係。安德森(Benedict Anderson)在闡述「想像的共同體」得以發生的前提時，尤為強調一種不同空間的人們在同時性裡被組織起來的過程，他借用班雅明意義上的「同質的、空洞的時間」使「想像的共同體」可以穿越空間的阻隔而彼此「想像」，而且安德森舉1887年菲律賓民族主義之父荷西·黎薩(Jose Rizal)的小說《社會之癌》(*Noli Me Tangere*)來呈現不同空間的人們是如何以想像的方式聯繫在一起的，他截取了小說的開場，即一個上尉舉行晚宴的場景，主人雖然很晚才公佈晚宴的消息，但是消息瞬間傳遍了所有的人，安德森指出：

數以百計未被指名、互不相識的人，在馬尼拉的不同地區，在某特定年代的某特定月份，正在討論一場晚宴。這個（對菲律賓文學而言全新的）意象立即在我們心中召喚出一個想像的共同體。而且，在「我們會用現在還認得出來的方式來描述」「在安絡格街的一棟房子」這段句子裡暗示的「認得出房子的人」，就是我們——菲律賓人——讀者。這棟房子從小說的「內部」時間向（馬尼拉的）讀者的日常生活的「外部」時間的因果推移，猶如催眠術一般地確認了一個單一的，涵蓋了書中角色、作者與讀者，並在時歷中前進的共同體的堅固的存在。（安德森 2003：28）

這次晚宴，之所以能夠召喚出一個「想像的共同體」，不在於小說中所描述的晚宴的「消息像就電擊一樣，瞬間傳遍了寄生蟲、食客和那些上帝以其無限的善意所造，並且溫柔地在馬尼拉大量繁殖的，專打秋風的人的圈子」（轉引自安德森 2003：27），而在於讀者對再現了這個場景的小說的閱讀，儘管安德森處理的是小說，魯迅遭遇的是幻燈片，但在這種閱讀/觀看的過程中，小說和幻燈片使缺席的

「國民」重新在場，在這個意義上，小說作者如同攝影師一樣拍攝了一個「數以百計未被指名、互不相識的人，在馬尼拉的不同地區，在某特定年代的某特定月分，正在討論一場晚宴」的場景，而讀者／觀眾對這樣一個「視覺性」的場景進行閱讀／觀看的過程中獲得了一種「想像」的可能性，正如這些讀者從這場晚宴中「看見」了自己，這種空間的連續性彌合小說中所描述的晚宴的缺席，缺席的晚宴以文字在場的方式成為讀者得以觀看的「風景」。

在這個意義上，「共同體」之所以可以被想像，正是因為彼此可以以風景的方式「看見」，也就是說小說、圖片、影像為一種不在場的觀看提供了可能，同時性是被一種空間關係的連續性所縫合完成的，而「想像的共同體」不僅僅需要一種空洞的同質化的時間（在時歷中前進），還需要在空間中觀看或遭遇中形成一種中心透視的風景（缺席的在場）為這種觀看提供了條件。日本文學批評家柄谷行人在著名的作品《日本現代文學的起源》中提出風景的發現與作為現代主體的產生具有密切的關係，因此，「風景是和孤獨的內心狀態緊密連接在一起的」（柄谷行人 2003：15），「風景」的意義在於參與建構一種國族身分（自然化的風景是建構祖國認同的有效策略）。

但是，問題似乎並沒有這麼簡單，也就是說安德森提供了一種「想像的共同體」建構的理論原理，對於究竟會出現什麼樣的共同體的想像卻語焉不詳，儘管安德森的核心問題處理的恰恰是「想像的共同體」與民族主義之間的關係，但他卻在最核心的問題上簡單地把共同體的想像等同於民族主義的形塑或建構之上。在「幻燈片事件」中，魯迅具有雙重身分，一方面他認出或意識到作為國民的「我」，另一方面這個「我」又顯然與那些「愚弱的國民」不同，這種位置類似於安德森在闡述民族主義的幾個類型中尤其是第四波殖民地民族主義中充當殖民地與宗主國中間人角色的「雙語知識分子」²⁵，雖然中

25 這種中間人／知識分子，在安德森關於民族主義興起的論述中，起了仲介的作用，在民族主義第一波即美洲民族主義中是被阻斷了朝聖之旅的歐裔海外移民，在第二波歐洲民族主義中是把群眾／讀者「邀請」到想像的共同體之中的資產階級，在第三波官方民族主義中是「家鄉土地上的異

國不是殖民地，但魯迅還是占據了一個國民之外的位置，以「批判國民性」的方式完成了對國民身分的認同，這一特殊的經驗似乎並不具有普遍的意義，下面就簡單地引入甘地(Mohandas K. Gandhi)和法農的例子，²⁶來呈現魯迅遭遇的某種特殊性或者說偶然性，也許對「負面的國民想像」並非唯一的選擇。

印度建國之父甘地，在英國求學尤其是在南非作律師的過程中（正如魯迅在日本這一「作為西方的東方」的仲介，甘地也是在南非這一作為「西方的非洲」的仲介，他們都屬於安德森論述的作為本土的雙語菁英知識分子，不同在於，魯迅不是來自殖民地，但分享中國近代以來的創傷經驗），遭遇到印度作為大英帝國二等公民的處境，進而認同於印度的「傳統」文化（印度作為多信仰多種族的區域，什麼被作為傳統是一個問題），不僅在服裝上脫下西裝穿上印度的「傳統」服裝（印度作為一個民族國家本身是英國殖民者為了便於統治而試圖建構的產物），而且宣導手工勞動來反對大工業生產，與魯迅對傳統的批判形成了相反的選擇，但問題的弔詭之處，在於甘地對於東方/印度的認同恰恰發生於他在英國求學期間：

當年方18歲的甘地離家赴英之時，他實際上是一名無神論者，僅僅是出於家庭傳統才奉行素食的；在文化上，他作為大英帝國公民的感覺要超過作為一名印度人的感覺。但當他離開倫敦時，他卻找到了自己的根，確認了自己的身分。他開始如饑似渴並滿懷崇敬地閱讀印度經典。他也變成了一名堅定的素食主義者。（索弗里 2006：51）

甘地在倫敦接觸到了羅斯金(John Ruskin)、卡彭特(Edward Carpenter)、莫里斯(William Morris)和美國的梭羅(Henry David

鄉人」/雙語知識分子，可以說，知識分子在建構一種「想像的共同體」過程中扮演著核心的角色。參見《想像的共同體》中第四章〈歐裔海外移民先驅者〉(Creole Pioneers)、第五章〈舊語言，新模型〉(Old Languages, New Models)、第六章〈官方民族主義和帝國主義〉(Official Nationalism and Imperialism)以及第七章〈最後一波〉(The Last Wave)的相關論述。

26 引入甘地、法農與魯迅進行比較，並非他們之間存在著直接的影響關係，而是甘地和法農作為後殖民理論經常被討論的人物，便於和魯迅的經驗形成某種參照。

Thoreau)等托爾斯泰(Leo Tolstoy)的信徒的著作，這些作品多借用對亞洲文明尤其是印度文化的崇拜來批判工業化／資本主義等現代化價值，或者說一種對東方文明的想像或借重完成的是對西方現代歷史的自我批判，卻使一名東方人「確認了自己的身分」，或許在西方／印度的位置上解讀甘地，帶有民族主義的色彩，印度庶民研究的主將查特吉(Partha Chatterjee)把甘地對西方文明的批判解讀為西方國家和印度都適用的一種對市民社會批評：

在表面上看來是對西方文明的批評，實際上完全是對市民社會各基本方面的道德批評。在這個層面上，它不是對西方文化或宗教的批評，也不是宣揚印度教在精神上優越地位的一種嘗試。實際上，對西方道德上的指責並不是說它的宗教劣等，而是說它全心全意地接受了現代文明可疑的優點，而忘記了基督教信仰的真實教義。在這個層面上，甘地的思考根本不涉及民族主義的問題。他的解決方案，其設計目的仍然是普適的，要對西方國家和印度一樣的民族同樣適用。（查特吉 2007：123）

同樣作為醫生，來自法屬殖民地的黑人醫生法農，憑藉精神分析醫生的視野詳盡分析了被殖民者的主體結構如何把殖民者的目光內在化的問題，與魯迅的〈狂人日記〉中的狂人相似，在法農看來，被殖民者的主體是一個患有精神分裂症的主體。法農的論述主要從黑人在白人的目光之下是如何為「黑皮膚」戴上「白面具」的角度展開，也就是黑人如何把白人的觀看內在化的過程，正如在《黑皮膚，白面具》(*Peau noire, masques blancs*)中：

人們因他的黑色或白色，沉浸在自戀的悲劇中，封閉在各自的特殊性中，進行著肉搏，只是時不時地，確實有幾縷微光，然後，微光源頭卻受到威脅。（法農 2005a：31）

這種被殖民者在殖民者的目光進行的「肉搏」，又被後殖民理論家巴巴(Homi Bhabha)描述為一種戲仿和矛盾性，在巴巴看來，「殖民權力和殖民話語並不是單一的或統一的；相反地，由於在殖民者同被殖民者的關係中，由此也在表達這一關係的語言或話語中，存在著根本的矛盾性，因而它們是相互分裂的」（轉引自甘迺迪 2006：97），因此，巴巴不同意《東方主義》(*Orientalism*)中關於殖民權力是完整的、統一的觀點，而更強調殖民話語中的混成性、矛盾性、擬

態、居間性和第三空間等差異因素的存在，這或許與巴巴比薩依德更贊同後現代主義和後結構主義理論的某些因素有關，或者說被殖民者永遠都不會真正戴上「白面具」，而是一種「白加黑」的產物，這是一種被殖民者的後殖民主義問題。

法農非常明確指出，「黑人精神」是一種把白人邏輯內在化的方式，「白人文明、歐洲文化迫使黑人生活偏離。我們還將指出那人們叫作黑人精神的東西常常是個白人的結構。」。（法農 2005a：7）對於被殖民者與殖民者之間的關係，是一種羨妒的關係：

被殖民者投向殖民者城市的目光是淫蕩的目光，羨妒的目光。夢想占有。所有占有的方式：坐在殖民者桌邊，躺在殖民者的床上，如果可能的話同殖民者的妻子一起睡覺。被殖民者是個羨妒的人。殖民者並非不知道此事，他撞見被殖民者那失去控制的目光，苦澀地確認，但始終保持警惕：「他們想占領我們的位置。」確實，沒有一個被殖民者不至少每天一次地夢想處在殖民者的位置上。（法農 2005b：6）

法農引用黑格爾(G. W. F. Hegel)關於主奴邏輯的論述來說明黑人主體的形成來自於白人的目光，這與黑人的海外經驗有關，「一個不尋常的沈重包袱壓得我們透不過氣來。真正的世界同我們爭奪我們那部分。在白人世界，有色人種在設計自己的形體略圖中遇到困難。對身體的認識是一個徹底否定性的活動」（法農 2005a：84），我們從魯迅對於麻木的國民身上也看到了這種否定性。

與甘地選擇非暴力不同，法農不無絕望地提出「殺死一個歐洲人，這是一舉兩得，即同時清除一個壓迫者和一個被壓迫者：剩下一個死人和一個自由人；倖存者第一次感到他腳下植物下面的國土」²⁷（法農 2005b：24），因此，為《全世界受苦的人》(*Les damnés de la terre*)一書作序的薩特(Jean-Paul Sartre)不無驚訝地宣布：「我們過去是歷史的主體，現在我們是歷史的客體」。（法農 2005b：28）

27 儘管薩特把法農的邏輯極端化，但在這種邏輯結果依然蘊含在法農對黑格爾的主奴邏輯的闡釋中。

儘管魯迅、甘地、法農身處不同的歷史語境，但他們都在遭遇西方或者準確地說，在西方的目光之下，選擇了不同的身分認同和戰鬥方式，魯迅轉向了對國民性的批判，反而建立了一種西方內在的主體，而甘地則在被西方反現代性的論述所重構的印度傳統中，建立對西方現代性的批判視野；法農則提出「去殖民化」主體的可能性，從這些帶有批判色彩的敘述中可以看出西方／現代知識的烙印，或者說西方深刻地內在於他們的主體位置之中。魯迅與甘地、法農最大的不同在於，魯迅並非處在殖民地，而是半殖民地狀態，因此，殖民主與被殖民者之間的二元關係，並非魯迅的核心關切。美國漢學者史書美在研究中國現代主義的著名作品《現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917-1937）》（*The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*）中明確提出「半殖民地性」的問題，相比印度等完全殖民地，「中國絕沒有完全臣服於殖民統治者的意願。殖民統治的裂隙和中國殘存的主權也幫助中國知識分子獲得了發揮政治主動性的可能」（史書美 2007：420），也就是說，中國的半殖民地性使得現代對於中國知識分子來說更容易主動臣服（自我殖民化），而不是處在一種類似印度擁有反現代和非現代的對西方現代性的持久批判，但弔詭地是，無論這種主動的半殖民性（如魯迅），還是一種拒絕與否定（如甘地），從某種程度上來說都包含著把現代／殖民的文化邏輯內在化的過程。正如在「幻燈片事件」中，「我」與「看客」的關係而不是被砍頭者與劊子手的關係成為魯迅論述的中心議題，因此，主奴結構對於魯迅來說，不是殖民主與被殖民者的關係，而是鐵屋子內部的「清醒者」與「熟睡的人們」，因此，對於魯迅來說，對於劊子手的批判會進而轉移為對麻醉人們的封建禮教的批判。

六、被遮蔽的看客

讓我們再次回到「幻燈片事件」，根據史料可以知道魯迅於1904年到1906年在日本仙台醫學專門學校學習，而這也正好是發生日俄戰爭的時期（1904年2月至1905年9月），研究者一般用這段相吻合的時

間來確認幻燈片的真實性，而很少注意到，當魯迅1922年12月3日通過書寫〈《吶喊》自序〉或1926年10月12日寫作〈藤野先生〉重述這一事件時所帶有的某種預設性。這種預設性在於，當魯迅把幻燈片上的看客和被砍頭者觀看為中國人的時候，也就是當魯迅自覺地在「幻燈片事件」之前敘述「我竟在畫片上忽然會見我久違的許多中國人了」（〈《吶喊》自序〉）、「中國是弱國，所以中國人當然是低能兒」（〈藤野先生〉）時，就用一種國族話語遮蔽了這是一些生活在東北（後來的滿洲）的晚清時期的人們先後處在俄國和日本的殖民統治之下的位置。

上面曾提到，魯迅並不能完全占據攝影機的位置，因為他只看見了麻木的看客和愚昧的被砍頭者，而對作為日軍的劊子手「視而不見」，這種「視而不見」使魯迅完全認同一種被規訓的觀看的視野，也就是關於愚昧、落後的國民的想像，進而這些被魯迅描述為「強壯的體格，而顯出麻木的神情」的看客，成為他「哀其不幸，怒其不爭」的被療救／啓蒙的對象。無論是魯迅，還是後來的研究者，都認同魯迅的視野，而意識不到這張幻燈片所呈現的中國人其實具有被殖民者的身分，因此，魯迅這種對國民性批判性的話語非常恰當而有效地遮蔽了帝國主義或殖民主義的問題，而問題的複雜在於，這種落後的、愚昧的中國人的論述與其說是西方傳教士的論述，不如說恰好是作為殖民者的俄國、日本視野中的中國人。

如果把視線由魯迅轉移到幻燈片事件中的另外一群觀眾，也就是高呼「萬歲」的日本學生，儘管魯迅沒有敘述他們究竟看到了什麼，但可以從這種「勝利者」的歡呼中推論出，他們與魯迅正好相反，恰恰只看到了或者說只認同於「劊子手」，對看客和被砍頭者「視而不見」。弔詭的是，這樣一種勝利者的視野，正好看不見作為敵手／戰敗方的俄國人（被印證勝利的是作為俘虜的中國人而不是俄國人），與此相關的是，在前蘇聯作家斯捷潘諾夫(А. Стейнхоб)發表於1944年全景式地再現日俄戰爭的旅順口防禦戰的長篇歷史小說《旅順口》

(*Lu Shun Kou*)²⁸中，中國人也是以日本間諜的身分出現。更有趣的是，對於戰爭的認識，俄國和日本採取了相同的邏輯。俄國向歐洲宣稱這次戰爭中的日本是繼成吉思汗的蒙古人西征之後第二次「黃禍」（日本被作為亞洲／黃皮膚／東方的象徵），而日本政府則向本國和亞洲宣稱這是一次領導亞洲人推翻歐洲白人帝國主義殖民統治的戰爭，由此可見無論是俄國，還是日本，這都被認為是一場東／西方之間的戰爭，因此，戰爭的勝利也就「自然」成為「世界史」上第一次亞洲人打敗西方人的戰爭以及代表著「亞洲的覺醒」。²⁹

這種「覺醒」也被另一位曾經學習過醫學的民國之父孫中山由衷認同，1924年，他逝世前夕在日本神戶發表了名為「大亞洲主義」的演講：

日本人戰勝俄國人，是亞洲民族在最近幾百年中頭一次戰勝歐洲人。這次戰爭的影響便馬上傳達到全亞洲，亞洲全部的民族便驚〔歡〕天喜地，發生一個極大的希望。

……

從日本戰勝俄國之日起，亞洲全部民族便想打破歐洲，便發生獨立的運動。所以埃及有獨立的運動，波斯、土耳其

28 小說剛發表不久，就被斯捷潘諾夫和劇作家波波夫(I.Popov)改編成劇本《旅順口》，在全蘇許多劇院上演。同時他們也完成了對《旅順口》電影劇本的改編。《旅順口》在蘇聯多次出版，印行突破100萬冊，同時又被譯成蘇聯各民族語言和許多種外語，其中包括英、法、匈牙利、日語等，並於1946年獲史達林文學獎金一等獎。小說主要再現了日俄戰爭的旅順口防禦戰的歷史原貌，「寫出了沙皇封建制度的腐敗，熱情謳歌了俄羅斯下層官兵的英勇無畏」。(孫福泰、俞慈韻 2000)

29 陶傑(2005)指出：

日俄簽署《朴茨茅斯和約》(*Treaty of Portsmouth*)的這天，英國牛津大學的一位年輕的講師司馬(Alfred Zimmern)在清晨的講座向學生宣布：「今天我要講一個新的題目，今天是世界歷史的轉捩點，因為一個非白人的種裔，第一次戰勝了白人。」這位學者沒有說錯。日俄戰爭中日本的勝利，對亞洲和非洲都很有影響。亞洲人和黑人一度認定日本是率領反抗殖民主義的「盟友」，日本戰勝，從亞洲到中東到非洲，許多弱小國家的人民都雀躍不已，視同自己的勝利。在埃及和土耳其，許多詩人寫作頌詩向日本歡呼。日本巧妙地利用了亞非反殖民地統治的民情，以解放者自居，為30年後另一場「大東亞聖戰」埋下了伏筆。

有獨立的運動，阿富汗、阿拉伯有獨立的運動，印度人也從此生出獨立的運動。所以日本戰勝俄國的結果，便生出亞洲民族獨立的大希望。（孫中山 2006：621-622）

設想如果孫中山也置身於「幻燈片事件」中，他究竟會像魯迅那樣看見「愚弱的國民」，還是認同於代表亞洲覺醒的「劊子手」呢？而反諷的是，日本恰恰是亞洲的西方，俄國又是西方／歐洲的東方，日本、俄國又在什麼意義上會作為西方與東方呢？更為複雜的是，在西方視野中，它們又都是東方的表徵（日本是西方文化視野中內在的東方，俄國始終作為歐洲內部的東方）。問題的弔詭之處在於，在這些日本同學的視野中，被砍頭者和看客怎麼就沒有出現在這種「亞洲」的視野之中呢？難道這些中國人不屬於「亞洲」嗎？暫且不討論日本思想內部的諸多亞洲論述³⁰以及作為意識形態的和地理概念的亞洲之間的遊離，從這裡可以看出，日本學生的觀看恰恰與這種把日俄戰爭論述成亞洲的勝利相衝突，³¹進一步說，這種西／東的二元視野本身是一種西方中心主義的產物，或者說，無論是「黃禍」，還是挑戰西方、歐洲的統治，都沒有能夠逃逸這種二元結構，在這種二元視野中，「大亞洲主義」（包括由以解放亞洲的名義進行的侵華和侵略東南亞的戰爭和以反抗西方為名的太平洋戰爭組成的大東亞戰爭）成了某種意義上的神話，甚或謊言。

另外，帶出日俄戰爭的背景，幻燈片中所謂的古典的示眾，與其說是一種古典的，不如說又正好印證了一種東方（日本）的專制與殘暴（古／今的時間敘述置換為東／西的空間位置），攝影機所拍攝下來的砍頭示眾，也具有了實際的意義，作為殖民者的日本通過懲罰作為俄國間諜的中國人而使其他中國人獲得臣服。在這次幻燈片事件中，

30 關於亞洲的討論，最近成爲一個學術熱點，尤其是與日本近代史糾纏在一起的亞洲論述，參見竹內好(2005)；子安宣邦(2004)；孫歌(2002)；汪暉(2004b)；陳光興(2006)等。

31 對於這場戰爭，只有當時的共產主義者如列寧，把日俄之戰作為兩個帝國主義國家之間的壟斷爭奪戰，也是資本主義走向帝國主義的轉捩點，而當二戰結束以後，作為社會主義老大哥的蘇聯則試圖恢復原來沙俄在東北的利益，二戰末期蘇聯紅軍與日本關東軍的戰爭也被看成是第二次日俄戰爭。

這些處在日俄戰爭時期的中國人（滿洲／東北人），同時被魯迅和他的日本同學的視線雙重放逐，懸在他們頭上的軍刀在這樣兩種觀看視野中被抹去，恰如魯迅的描述，他們「顯出麻木的神情」，也許除了麻木之外，在這場「演出」中，他們難道還能有其他的表情或位置嗎？

七、結語

使用後殖民的角度來解讀魯迅，是最近幾年來，尤其是海外現代文學研究學者的常見思路，上面提到的劉禾從跨語際實踐的角度對「國民性話語」的梳理，以及周蕾對魯迅的幻燈片事件的解讀都是精彩的例證。把魯迅或五四放置在後殖民理論的視野中，更容易看出，他們對於西方現代性的內在追求與自我批判之間有著深刻的聯繫。但不能不提到的一個參照就是，中國近代的殖民經驗畢竟不是殖民地經驗，而是半殖民地經驗，因此，對於魯迅式的雙語知識分子來說，殖民主／被殖民者的二元結構並不是最核心的關切，³²反而是對中國自身「傳統」的批判成爲核心議題。在這裡，史書美所論述的「半殖民地性」是有啓發性的觀點，這種半殖民性使得魯迅式的雙語知識分子對於現代呈現一種主動的臣服狀態，現代文化並非文化反抗的首要目標，反而是對傳統的自我否定成爲一種文化自覺，進而啓蒙以及改造國民性就具有合法性。正如在「幻燈片事件」中，劊子手的屠刀並沒有給魯迅留下危機的震驚，反而是「示眾的材料和麻木的看客」以及製造這種「戲劇的看客」的封建禮教成爲批判的對象，這就使得中國的後殖民經驗呈現某種特殊的主體位置，就是「被看」的「看」，即魯迅與看客。一方面，前者在「日本」的凝視之下看見了麻木的看

32 史書美認爲中國的半殖民地狀態與印度的完全被殖民最大的不同在於：「半殖民地缺乏系統的制度結構作爲統治基礎，半殖民地的殖民機構是非正式的和不完全的。由此，殖民地人也未明顯公開地將殖民勢力看作是文化反抗的當然目標」，與「新殖民主義相似，半殖民地性主要是在經濟和文化帝國主義的層面上展開，它的目的主要不在於領土占領。」（史書美 2007：422）

客，後者在「我」的觀看之下成爲了被砍頭者的「觀看者」；另一方面，看客的功能還在於成爲「我」的圍觀者，使「我」處在被看的狀態之中，這樣就把外在的凝視轉移爲中國內部的觀看。

在「國民性批判」的視野下，魯迅創作了一種負面的或者說否定的國民形象，這種國民形象無疑是一種特殊的國族認同的方式，這種形象與近代以來中國在西方視野中的負面形象相似，不同的是，前者是西方人眼中的他者，是確認西方身分的他者，這種他者在現代性的敘述往往作爲落後的、愚昧的表徵，以維護西方作爲現代的優越地位，而當中國把這種他者指認爲自我的時候，中國身分的建構就是通過一種把自我他者化的過程來完成的。前者把中國作爲落後、愚昧的表徵以服務於殖民主義擴張，而後者則是剖析國民性的劣根性以引起療救。不在於這種否定、負面的國民性認識是否與「中國人」、「中國人的特性」等本質化的議題相吻合，而在於在建構這種國族形象的時候，作爲劊子手的外來者／侵略者的位置就消失不見了。「改造國民性」／啓蒙是爲了確立西方／現代的價值，這種對於西方作爲優勢價值的認同也成爲殖民侵略和擴張的藉口，即把落後的、欠發達地區帶入「現代」的說辭。³³在魯迅這裡，這種他者化的工作是對中國傳統的激烈批判，這種批判也就成爲把西方邏輯內在化的一種過程。在這個過程當中，看客成爲了魯迅「國民性批判」的靶心，而不是被砍頭者，這種選擇意味深長，看客成爲魯迅筆下劣質國民性的代表，同時也是啓蒙的物件。看客的尷尬在於，看客的行爲是觀看，卻沒有看到「中國人在被砍頭」，也就是說看客沒有看到中國人被殺害或者說被殺害者是自己的同胞，因此，麻木的神情就成爲熟睡的人們，處在

33 直到今日，這種說詞還成爲美國發動阿富汗和伊拉克戰爭的正當性理由——爲了給阿富汗和伊拉克人民帶來民主和自由。而有趣的是，這樣兩場發生在「亞洲土地」上的戰爭，並沒有被指認爲是與「亞洲」有關的戰爭。而經常成爲「國際」熱點（何爲「國際」熱點恐怕與美國主導下的國際秩序有關）的以色列與巴勒斯坦的衝突更不會被放置到「亞洲」的框架中來討論，這一方面說明「亞洲」的地理版圖與作爲「方法」、話語的「亞洲」之間存在著裂隙和錯位，另一方面在以抵抗西方中心所確立的「亞洲」想像並不能涵蓋充滿了差異、異質性因素的「亞洲」區域，這或許是討論「亞洲」議題時需要保持警惕之處。

不覺醒的狀態裡面，而啓蒙的結果恰好是成爲覺醒者，以看到被砍頭的中國人，並進而反抗劊子手。在這個意義上，啓看客之蒙是爲了救被砍頭者之亡，啓蒙與救亡具有內在的聯繫。

由此可見，在「幻燈片事件」中，作爲啓蒙與救亡的主體分別是看客和被砍頭者，這樣就使中國人的身分再次發生微妙的分裂（第一次分裂是「我」與看客），這種分裂分別對應著中國在現代性的過程中所形成的「半封建」與「半殖民」的複雜狀態（因封建所以要反封建，因被殖民所以要反帝）。原本魯迅「哀其不幸，怒其不爭」的看客是因爲沒有看見被砍頭者，而這種對於看客的國民性批判，又恰好遮蔽了被砍頭者的位置，或者說，把被砍頭者從看客當中分離出去。所以說，這種後（半）殖民經驗中，中國人分裂爲三個主體位置：魯迅 / 「我」、看客和被砍頭者。他們同時出現在「幻燈片事件」中，但又在「我」 / 看客、看客 / 被砍頭者的雙重關係中彼此遮蔽和相互轉化，呈現出中國現代性經驗的特殊和複雜之處。

引用書目

一、中文書目

Anderson, Benedict (本尼迪克特·安德森) 著，吳叡人譯。2003。《想像的共同體——民族主義的起源與散佈》。上海：上海世紀出版集團。

Anderson, Marston (安敏成) 著，姜濤譯。2001。《現實主義的限制：革命時代的中國小說》(*The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period*)。南京：江蘇人民出版社。

Chatterjee, Partha (帕爾塔·查特吉) 著，范慕尤、楊曦譯。2007。《民族主義思想與殖民地世界——一種衍生的話語？》(*Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse?*)。南京：譯林出版社。

Chow, Rey (周蕾)。2003。〈視覺性、現代性與原始的激情〉，收錄於《視覺文化讀本》，羅崗、顧錚主編，頁258-278。桂林：廣西師範大學出版社。

——。蔡青松譯。2008。《婦女與中國現代性——西方與東方之間的閩

讀政治》。上海：上海三聯書店。

Dirlik, Arif (阿里夫·德里克) 著, 翁賀凱譯。2005。《革命與歷史——中國馬克思主義歷史學的起源, 1919—1937》(*Revolution and history: The Origins of Marxist historiography in China, 1919-1937*)。南京：江蘇人民出版社。

Fanon, Frantz (弗朗茲·法農) 著, 萬冰譯。2005a。《黑皮膚, 白面具》(*Peau noire, masques blancs*)。南京：譯林出版社。

——。2005b。《全世界受苦的人》(*Les damnés de la terre*)。南京：譯林出版社。

Fitzgerald, John (費約翰) 著, 李恭忠、李里峰等譯。2004。《喚醒中國——國民革命中的政治、文化與階級》(*Awakening China politics, culture, and in the Nationalist Revolution*)。北京：生活·讀書·新知三聯書店。里

Frank, Andre Gunder (安德列·貢德·弗蘭克) 著, 劉北成譯。2001。《白銀資本——重視經濟全球化中的東方》(*Reorient: The Global Economy in the Asian Age*)。北京：中央編譯出版社。

Hevia, James L. (何偉亞) 著, 鄧長春譯。2002。《懷柔遠人：馬嘎爾尼使華的中英禮儀衝突》(*Cherishing Men from Afar: Qing Guest Ritual and the Macartney Embassy of 1793*)。北京：社會科學文獻出版社。

Kennedy, Valerie (瓦萊麗·甘迺迪) 著, 李自修譯。2006。《薩義德》(*Edward Said: A Critical Introduction*)。南京：江蘇人民出版社。

Liu, Lydia H. (劉禾) 著, 宋偉傑等譯。2002。〈國民性理論質疑〉, 收錄於《跨語際實踐——文學、民族文化與被譯介的現代性(1900—1937)》(*Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity - China, 1900-1937*) , 頁75-108。北京：生活·讀書·新知三聯書店。

Marx, Karl (馬克思)。1972。〈中國革命和歐洲革命〉(*Revolution in China and in Europe*) , 收錄於《馬克思恩格斯選集》(第二卷), 頁1-8。北京：人民出版社。

Mitchell, W.J.Thomas (湯瑪斯·米歇爾) 著, 陳永國、胡文徵譯。2006。《圖像理論》(*Picture Theory*)。北京：北京大學出版社。

Panofsky, Erwin (E·潘諾夫斯基) 著, 傅志強譯。1987。《視覺藝術的含義》(*Meaning in the Visual Arts*)。瀋陽：遼寧人民出版社。

- Peyrefitte, Alain (阿蘭·佩雷菲特) 著，王國卿等譯。1993。《停滯的帝國——兩個世界的撞擊》(*L'Empire immobile ou le choc des mondes*)。北京：生活·讀書·新知三聯書店。
- Pomeranz, Kenneth (彭慕蘭) 著，史見雲譯。2003。《大分流——歐洲、中國及現代世界經濟的發展》(*The Great Divergence: Europe, China, and the Making of the Modern World Economy*)。南京：江蘇人民出版社。
- Shih, Shu-Mei (史書美) 著，何恬譯。2007。《現代的誘惑——書寫半殖民地中國的現代主義(1917-1937)》(*The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*)。南京：江蘇人民出版社。
- Snow, C. P. (斯諾) 著，陳可艱、秦小虎譯。2003。《兩種文化》(*The Two Cultures*)。上海：上海科學技術出版社。
- Sofri, Gianni (詹尼·索弗里) 著，李陽譯。2006。《甘地與印度》。北京：生活·讀書·新知三聯書店。
- 子安宣邦著，趙京華編譯。2004。《東亞論——日本現代思想批判》。長春：吉林人民出版社。
- 王德威。1998。〈從「頭」談起——魯迅、沈從文與砍頭〉，收錄於《想像中國的方法》，王德威編，頁135-146。北京：生活·讀書·新知三聯書店。
- 伊藤虎丸著，王保祥譯。1981。〈《狂人日記》——「狂人」康復的記錄〉，收錄於《國外魯迅研究論集(1960-1981)》，樂黛雲編，頁472-496。北京：北京大學出版社。
- 竹內好著，李冬木、趙京華、孫歌譯。2005。《近代的超克》。北京：生活·讀書·新知三聯書店。
- 李楊。2002。〈「救亡壓倒啓蒙」？——對八十年代一種歷史「元敘事」的解構分析〉，《書屋》第5期：4-15。
- 汪暉。2000a。《反抗絕望——魯迅及其文學世界》。石家莊：河北教育出版社。
- 。2000b。〈當代中國的思想狀況與現代性問題〉，收錄於《死火重溫》，頁42-94。北京：人民文學出版社。
- 。2004a。〈導論〉，收錄於《現代中國思想的興起》第一冊，頁1-102。北京：生活·讀書·新知三聯書店。

- 。2004b。〈亞洲想像的譜系〉，收錄於《現代中國思想興起》第四冊，頁1531-1608。北京：生活·讀書·新知三聯書店。
- 金觀濤、劉青峰。1984。《興盛與危機：論中國封建社會的超穩定結構》。長沙：湖南人民出版社。
- 柄谷行人著，趙京華譯。2003。《日本現代文學的起源》。北京：生活·讀書·新知三聯書店。
- 郁達夫。2001。〈沈淪〉，收錄於《中國現代文學作品精選》增訂本，嚴家炎、孫玉石、溫儒敏主編，頁217-240。北京：北京大學出版社。
- 孫中山。〈大亞洲主義（在神戶專題講演會的演說）〉，收錄於《孫文選集》（下冊），黃彥編，頁619-629。廣東：廣東人民出版社。
- 孫歌。2002。〈亞洲意味著什麼〉，收錄於《主體彌散的空間——亞洲論述之兩難》，頁97-163。南昌：江西教育出版社。
- 張歷君。2003。〈時間的政治——論魯迅雜文中的「技術化觀視」及其「教導姿態」〉，收錄於《視覺文化讀本》，羅崗、顧錚主編，頁279-311。桂林：廣西師範大學出版社。
- 陳光興。2006。《去帝國：亞洲作為方法》。臺北：行人出版社。
- 陳建華。2000。〈百年醒獅之夢的歷史揶揄——「群眾」話語與中國現代小說〉，收錄於《「革命」的現代性——中國革命話語考論》，頁259-285。上海：上海古籍出版社。
- 彭小苓、韓藹麗編。1993。《阿Q70年》。北京：北京十月文藝出版社。
- 賀桂梅。2005。〈80年代文學與五四傳統〉、〈人道主義思想及其話語變奏〉，收錄於《人文學的想像力——當代中國思想文化與文學問題》，頁34-53、76-99。開封：河南大學出版社。
- 楊澤。1995。〈邊緣的抵抗——試論魯迅的現代性與否定性〉，收錄於《民族國家論述——從晚清、五四到日據時代臺灣新文學》（中國現代文學國際研討會論文集），胡曉真編。南港：中央研究院中國文哲研究所籌備處。
- 魯迅。1925。《中國小說史略》。北京：北新書局。
- 。1973。《集外集》。北京：人民文學出版社。

- 。2005。《魯迅全集》（卷一、卷二、卷三、卷五）。北京：人民文學出版社。
- 劉思平、邢祖文選編。1981。《魯迅與電影》（資料彙編）。北京：中國電影出版社。
- 盧建紅。2006。〈視覺因素、起源敘事與魯迅的「自覺」〉，《求索》第7期：177-180。
- 鮑晶編。1982。《魯迅「國民性思想」討論集》。天津：天津人民出版社。
- 戴錦華。2001。〈情結、傷口與鏡中之像——新時期中國文化中的日本想像〉。未刊稿。
- 薛綏之主編。1982。《魯迅生平史料彙編》（第二輯）。天津：天津人民出版社。
- 羅崗。2005。〈「主奴結構」與「底層」發聲〉，收錄於《危機時刻的文化想像——文學·文學史·文學教育》，頁109-154。南昌：江西教育出版社。

二、新聞報刊資料

- 孫福泰、俞慈韻。2000/09/06。〈折射日俄戰爭——寫在評注本歷史小說《旅順口》出版之際〉，光明日報網，<http://www.gmw.cn/01ds/2000-09/06/GB/2000^316^0^DS1503.htm>。
- 陶傑。2005/09/18。〈一場被低估及遺忘了的戰爭〉，《蘋果日報》A18版。