

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

- ▶ 「現代」主體的浮現與「現代性／亞洲」傷口的彌合：《南京！南京！》的文化症候

The Appearance of Modern Subject and Healing the Wounds of Modernity/Asia:
An Analysis of the Cultural Symptom of City of Life and Death

doi:10.6752/JCS.201109_(12).0003

文化研究, (12), 2011

Router: A Journal of Cultural Studies, (12), 2011

作者/Author：張慧瑜(Hui-Yu Zhang)

頁數/Page：45-73

出版日期/Publication Date：2011/03

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.201109_\(12\).0003](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201109_(12).0003)



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 Appearance of Modern Subject and Healing the
Wounds of Modernity/Asia: An Analysis of the Cultural
Symptom of *City of Life and Death*

Hui-Yu Zhang

「現代」主體的浮現與
「現代性 / 亞洲」傷口的彌合：
《南京！南京！》的文化症候

張慧瑜

誌謝：本文初稿是提交2009年北京大學電影與文化研究中心舉辦「全球化時代的華語電影與國族敘述」國際學術研討會的會議論文，從選題到寫作過程都承蒙導師戴錦華教授以及賀桂梅、李玥陽、徐德林、劉岩等諸位師友的悉心指點和啓發，同時，要特別感謝兩位匿名審查人詳盡而中肯的評審意見，使得本論文的討論更爲深入和周全，最後感謝學刊編輯委員會的老師們爲本文的發表所付出的無私辛勞和幫助。

張慧瑜，中國藝術研究院電影電視藝術研究所助理研究員
電子信箱：zhanghuiyu80@gmail.com

摘要

《南京！南京！》這部建國60周年的獻禮片因選擇日本士兵的視角而引起激烈的爭論，本文把這部電影放置在中國「大國崛起」和東亞「區域整合」的雙重語境中來解讀，試圖從三個角度來呈現這部影片的文化症候。一是把這部電影放置在抗戰影像的流變中，這種由80年代「落後就要挨打」的悲情敘述到把自我想像為侵華日軍的轉變是一種從「前現代」主體到「現代」主體的置換，這種轉換與中國走向「大國崛起」的主體想像有關；二是這部影片講述了日本士兵角川從侵略、屠城到走向崩潰、自殺的心理歷程，在這裡，我引入對魯迅「幻燈片事件」的討論來呈現這種現代主體自我批判與現代性所攜帶的內在暴力之間的關係；三是中國所遭遇的現代性暴力主要來自於同樣是亞洲國家的日本，亞洲的傷口與現代性植入這個區域有著密切關係，因此，亞洲的傷口也是現代性的傷口，而這種日本士兵/他者的視角在新的東亞區域整合的背景中成為醫治近代以來中日戰爭創傷的嘗試。由此，《南京！南京！》具有雙重整合功能，對內扭轉80年代以來的悲情敘述，對外以入侵者自殺的敘述來彌合現代性/亞洲的傷口。

關鍵詞：後冷戰、抗戰影像、現代主體的內在分裂、現代性/亞洲的傷口、被砍頭者的位置

Abstract

This paper is designed, according to the context of “the rise of the great nation” and “the territorial integration of East Asia”, to present three cultural symptoms of *City of Life and Death*, a film controversial for its Japanese perspective. Firstly, based on a study of the evolution of resistance images, the author argues that the shift of the narrative strategy is the replacement of pre-modern subjects with modern subjects, which is in fact a reflection of the idea of “the rise of the great nation”. Secondly, the author will track, with reference to Lu Xun’s “The Slide Event”, the psychological journey of a Japanese soldier named Kadokawa from invasion to massacre to breakdown to suicide, demonstrating the relationship between modern subjects’ self-criticism and the inborn violence of modernity. Thirdly, considering the violence of modernity befallen to the Chinese was mainly from Japan, and the wounds of Asia also the wounds of modernity, the author claims that the Japanese or Otherness perspective is, against the background of territorial integration of East Asia, an attempt to heal the trauma resulting from the Sino-Japanese wars. As such, *City of Life and Death* plays a twofold function in integration, internally reversing the sad strategy adopted in the 1980s while externally healing the wounds of modernity/Asia.

Keywords: post-cold war, resistance image, internal splitting of modern subject, wounds of modernity/Asia, position of the beheaded

一、引言

2009年4月在首批慶祝建國60周年的獻禮片中，《南京！南京！》不僅獲得了過億的票房，而且也引起了激烈的爭論。這部電影因處理南京大屠殺這一中國近代史中的創傷事件而備受人們的關注，面對如此年輕的創作團隊（以70後為主）和如此沉痛繁複的歷史，已經很久沒有一部中國本土拍攝的電影能夠引起人們（主要是網友）的熱烈討論。以南京大屠殺為中心的歷史敘述曾經在90年代中後期引起中日學者、傳媒的激烈爭論，其間日本政府的曖昧態度、侵華老兵的謝罪（如東史郎）、逐漸湧動的民間反日情緒，都使得中日這一近代歷史的冤家歷時五六十年之後依然無法清晰地劃定各自的位置。對於作為受害者的中國來說，日本是絕對的侵略者、劊子手，而對於遭受廣島、長崎原子彈轟炸的日本來說，這種受害者及失敗的絕望感很難面對那個曾經給東亞各國、地區帶來殖民／現代體驗的侵略者身分，一邊是受害國民眾不斷掀開傷口的悲情訴說（中國的南京大屠殺、韓國慰安婦），一邊是日本政府為迎合國內選情而參拜靖國神社和右翼歷史學家不斷修正歷史教科書「美化」或遮蔽侵略事件（失敗、挫敗、悲壯的民族情緒成為日本右翼敘述的民衆基礎），相比德國政府對納粹罪惡的徹底反省及謝罪，這段亞洲近代內部的裂隙卻還依然處在迷霧與曖昧之中。在這一點上，日本似乎又比德國這一作為日本榜樣的西方內部的他者缺少反省精神，這與其說印證了日本缺乏自我批判的「亞洲性」¹，不如說戰後日本被裹挾在美國的冷戰陣營裡面而

1 這種「亞洲性」是指那種負面的、落後的亞洲想像，對於日本近代以來的侵略戰爭以及所帶來的暴力、慰安婦問題，其中一種解釋是把這種暴力和罪責當作日本屬於亞洲國家的劣根性，在這個意義上，日本並非完全現代的西方國家，正因為存在著這些劣根性，所以會出現如此多的野蠻事件。顯然，這種解讀在把日本還原為亞洲國家的同時，也赦免了日本在近代資本主義及帝國主義擴張中所帶來的暴力的「現代」源頭。與其說是劣質的亞洲性導致了日軍的殘暴，不如說是日本走向現代資本主義國家的過程中所必然攜帶的血污。上世紀90年代中期，日本首先曾經為二戰期間虐待英國俘虜而向英國國民公開道歉信，而對於遭受日本侵略的東亞各國卻無法「享受」這種「待遇」，在英國、日本與非日本的東亞之間依然存在一種無法言明的現代等級秩序，英國雖然早已不是「日不落帝國」，但畢竟是

無從徹底清算軍國主義歷史。

在這種歷史與現實密切糾纏的背景之下，《南京！南京！》的出現再度挑起人們對日本複雜而曖昧的情感記憶。對這部影片的質疑主要在於導演不應該使用日本士兵角川的視角來講述這段中國現代史中的傷痛，某些觀眾認為影片不僅沒有呈現中國人的抵抗，反而是人性救贖了戰爭中的劊子手／侵略者。這顯然與導演試圖改寫抗戰影像中的悲情哭訴、重塑中國人的抵抗的創作意圖有著天壤之別。儘管導演把堅持抵抗的國軍戰士陸劍雄放置在海報的中心，但是觀眾依然很難接受一個中國導演以侵華日軍的視角來講述南京大屠殺的「藝術創新」。無獨有偶，在《南京！南京！》上映剛剛一周，華誼兄弟公司（大陸目前最為成功的民營公司）與德、法國三國合資拍攝的《拉貝日記》(*John Rabe*)也開始公映，講述了南京大屠殺期間德國西門子公司在中國的負責人、納粹黨員拉貝設立南京安全區為25萬中國平民提供暫時避難所的故事。這部中國版的「辛德勒名單」完全以拉貝的視角來展現南京大屠殺，中國人是無辜的受害者，拉貝等西方人士則是拯救者（《拉貝日記》曾經在90年代出版並被翻譯成中文，被作為南京大屠殺歷史的重要見證）。有趣的是，這部沒有呈現中國人抵抗的影片也沒有受到觀眾的非議，反而是試圖改寫南京大屠殺「悲情史」的《南京！南京！》一度被指責為「漢奸」電影。面對輿論質疑，國家廣播電影電視總局領導出面力挺「《南京！南京！》經得住歷史和現實考驗」（袁蕾 2009/04/29；李宏宇 2009/04/29），而關於「南京大屠殺」這個題材的審查也一波三折，據說最終能夠拍攝是受到北京中南海領導的認可（王小峰 2009/03/30）。但是這部影片並沒有在隨後大陸出現的電影節中獲得重要獎項（《南京！南京！》在第57屆西班牙聖塞巴斯蒂安國際電影節獲最佳電影金貝殼獎，在亞太影展上獲得最佳導演獎、最佳攝影獎），主管部門「先揚後抑」的態度，使得這部由中影集團（目前大陸最大的國有影視集團）投資拍攝的電影

西方的核心，是現代的發源地，在這一點上，日本可以向理想鏡像道歉，卻無法面對那個作為負面鏡像的落後的東亞國家。

與官方意識型態之間的關係處在一種微妙狀態。²

如果聯繫到最近幾年日漸緊密的東亞區域整合（尤其是2010年初東盟自由貿易區已經正式生效）與「中國崛起」／「東亞復興」的論述（尤其是亞太地區成為金融危機時代全球政治經濟的熱點地區，以至於2010年上半年美國政府高調宣布重新回歸東亞）以及2009年下半年剛剛執政的日本民主黨重提「東亞共同體」的理念，那麼《南京！南京！》就不僅僅是一部重新講述南京大屠殺歷史的影片，而是以某種方式想像性地處理20世紀上半葉日本以反抗西方殖民者建立「大東亞共榮圈」的名義所發動的對東亞各國的侵略戰爭的歷史。在這樣一個中國大陸分享「大國崛起」以及建國60周年的時刻，或者說重溫1949年解放軍「進城」的輝煌時刻，為什麼要以重新講述中國近代史上最為慘烈的南京大屠殺事件作為建國的獻禮片呢？更為弔詭的是，在這部電影的結尾處第一次呈現了占領南京的日本士兵舉行盛大的祭祀大典的場景，其間的錯位與曖昧又意味著什麼呢？

本文試圖從三個角度來處理這些問題，一個就是把《南京！南京！》放置在新時期以來抗戰影像的歷史中，從敘述主體的轉變來呈現這部影片選取角川視角所具有的症候意義。從50-70年代革命者帶領敵後武工隊的抗戰／革命故事，到80年代以來中國人被屠殺的悲情敘述，再到90年代西方人視角中的抗戰／革命故事，而2009年《南京！南京！》選擇日本士兵／現代主體的敘述位置，一方面改寫了80年代以來抗戰影像中中國人作為被砍頭者或愚昧的農民的敘述位置，呈現了不同中國人的人性的抵抗，另一方面日本士兵所代表的現代主體的位置又應和著中國走向「大國崛起」的主體位置。可以說，《南京！南京！》成為當下中國主體的寓言化書寫；二是這部電影呈現日本士兵由侵略、屠城到走向崩潰、自殺的故事，這種角川的自我反思

2 這種現象在2007年放映的台灣李安導演的《色，戒》中已經出現，《色，戒》也是中影集團參與投資的影片，這部電影在大陸順利放映一段時間之後，受到是「漢奸電影」或為漢奸翻案的批評。2008年3月出演《色，戒》的大陸女演員湯唯受到批評和封殺（湯唯因出演《色，戒》中王佳芝一角而拿下台灣金馬獎最佳新人獎），要求媒體對湯唯「不宣傳，別露臉」。

也是一種現代性內部的自我批判。在這裡，我想引入對魯迅「幻燈片事件」的討論，借此來呈現一種現代主體與現代性的內在暴力之間的辯證關係，或者說，現代性的內在暴力如何導致一種自我反思／批判的主體位置的出現；三是中國所遭遇的現代性暴力恰好來自於同樣是亞洲國家的日本，這種亞洲內部的傷口與現代性植入這個區域有著密切關係。而這種日本士兵／他者的視角在新的東亞區域整合的背景中成爲醫治近代以來中日戰爭創傷的嘗試。由此，《南京！南京！》具有雙重整合功能，對內扭轉80年代以來的悲情敘述，對外以入侵者自殺的敘述來彌合現代性／亞洲的傷口。在這個意義上，這部電影密切聯繫著中國走向「大國崛起」和東亞新的「區域整合」的歷史語境。

二、冷戰／後冷戰時代的抗戰敘述與《南京！南京！》的雙重改寫

南京大屠殺作爲歷史事件在50-70年代的左翼／冷戰敘述中處在一種曖昧的位置，一方面被當作鴉片戰爭以來中國血淚斑斑的近代史中最爲慘烈的一幕，是中國遭受日本法西斯主義、軍國主義和帝國主義侵略的明證；另一方面在50-70年代並沒有出現以南京大屠殺爲背景的抗戰影片或敘事作品，這主要因爲只有人民被屠殺而沒有人民奮起反抗的情節很難完成「人民作爲歷史主體」的革命敘述。在50-70年代的抗戰影像中凸顯的是共產黨領導下的中國人民對於日本鬼子的抵抗，基本敘述模式是游擊隊率領人民群眾來打擊或騷擾日軍小分隊的敵後游擊戰³，這顯然與共產黨在抗日戰爭期間所處的位置有關。而南京大屠殺作爲影像事件是新時期以來才出現的現象。⁴這些講述「南

3 如《平原游擊隊》（長春電影製片廠，1955）、《鐵道游擊隊》（上海電影製片廠，1956）、《地雷戰》（八一電影製片廠，1962）、《野火春風鬥古城》（八一電影製片廠，1963）、《小兵張嘎》（北京電影製片廠，1963）、《地道戰》（八一電影製片廠，1965）、《苦菜花》（八一電影製片廠，1965）等。

4 與「南京大屠殺」有關的影像作品有：《南京大屠殺》（1982）；《屠城

京大屠殺」的影片都以呈現日軍的殘暴和中國人被屠殺為情節主部，這種民族創痛與悲情敘述不再指向一種抵抗侵略者的革命動員（或某種反日情緒所裹挾的民族主義），而是被組織到實現「現代化」以改變「落後就要挨打」的歷史命運的悲情動員之中。這也成為《南京！南京！》的導演陸川所指責的中國關於「南京大屠殺」只有控訴式書寫，沒有中國人的抵抗的緣由。這種悲情書寫與70、80年代之交的意識型態轉折（從革命敘述到現代化敘述）有著密切關係，陸川要挑戰或改寫的不是50-70年代的抗戰敘述，而是這種80年代的文化邏輯。

在50-70年代的抗戰敘述中，對日本軍國主義／帝國主義的批判為中國選擇反帝、反封建的社會主義道路的革命史敘述提供了重要依據。這種把日本法西斯主義作為資本主義內在癌變的認識使得中日之戰並不僅僅是一種民族主義戰爭（革命的任務之一是民族解放），更是一種反抗帝國主義殖民掠奪和剝削的戰爭（革命的任務之二是反帝、反殖），而中日之間的民族對抗（中日戰爭）的話語又要服務於冷戰對立（國共之爭）的邏輯（革命的任務之三是階級鬥爭）⁵。因此，日本鬼子既是外國入侵者、帝國主義者、殖民主義者，又是資產階級的化身，是「天然」的非正義、兇殘與邪惡的代表（這造成「日本鬼子」被極大地漫畫化）。中日關係的轉變與70、80年代之初中美建交而打破冷戰格局有關，中日建交及中日和解成為70年代末期中國文化內部終結冷戰的諸多歷史標記之一。這種和解在80年代初期的文化表述中呈現為一種作為冷戰對立雙方的國共、中日的和解之上（暫且不討論台灣問題作為中日之間的殖民／冷戰的雙重債務依然存在），比如講述國共將領握手言和的《廬山戀》（上海電影製片廠，

血證》(1987)；《南京大屠殺》(1995)；《黑太陽南京大屠殺》(1996)、《棲霞寺1937》(2005)；《南京夢魘》(2005)；《南京浩劫》(2007)；《南京！南京！》(2009)；《拉貝日記》(2009)。

- 5 戴錦華(2001)指出：「在1949-1978年的文化建構之中，這與其說是一段戰爭：侵略與反侵略戰爭的歷史，不如說是革命的歷史：它凸現的是人民的苦難、階級衝突與鬥爭、國共兩黨的較量。」

蔡翔指出：「在所謂的『抗戰題材』的小說中，『侵略者』的描寫有時候並不複雜，反而落墨更多的是那些『漢奸』，而一般來說，這些『漢奸』大都具有『民族／階級』敵人的雙重身分。」（蔡翔2010：33）

1980) 和中日合資拍攝的講述中日人民友誼的《一盤沒有下完的棋》(北京電影製片廠, 1982) 等。

在80年代從革命範式轉化以「現代化理論」為範式的過程中⁶，一方面壓抑了50-70年代內在於革命邏輯中的現代化動力（革命對於資本主義的批判或超克，恰好是爲了實現現代化遠景），另一方面革命被反身建構為「現代」或「現代化」的反面和阻礙的力量，正如在50-70年代的革命敘述作為人民主體的工農兵被重新論述為愚昧的、麻木的、需要被啓蒙的庸衆。在這種從革命到現代的意識型態轉型中，中日之戰的意義也由作為一種帝國主義殖民擴張的侵略戰爭逐漸變成一種民族及國家之戰。日本作為資本主義 / 帝國主義的身分被抹去，留下的只是一個曾經給中國造成創傷的國家，而反日成爲80年代尤其是90年代民族主義高漲的引爆器。在這種中日之戰被改寫為民族之戰的過程中，作為民族主體的中國卻處在某種曖昧和懸置狀態。因爲在50-70年代的抗戰敘述中，共產黨及其領導下的革命群眾是抗戰敘述的歷史主體，而在80年代清算左翼文化的意識型態改寫中，革命者的位置受到了多重的懷疑和放逐，如作為第五代發軔之作的《一個和八個》(1984)和《黃土地》(1985)。前者講述了一個被懷疑為叛徒的革命者在遭遇日軍的過程把一群土匪改造為抵抗的中國人的故事，被懷疑的革命者與土匪在「有良心的中國人在打鬼子」、「不打鬼子算什麼中國人」的國族身分的意義上獲得整合，而後者則把革命者 / 知識分子（搜集民歌）作為一個外來者，把革命群眾所處的空間具象化為封閉的、迴圈的、具有自身生存邏輯的「黃土地」，革命者與這種空間（土地、人民）的疏離感成爲80年代的基本命題。而這種空間形象也成爲80年代最爲重要的去革命化策略，即一種可以超越歷史尤其是革命歷史的空間秩序被作為新國族寓言，這是一處從來沒有被改變，也不能被改變的空間（作為解放者的顧青來自於「黃土地」的外部）。這種空間敘述是對那種因革命者、解放者的到來而改變個人命

6 這種對50-70年代革命範式的清算和批判與對「現代化理論」為新範式的認同過程，是通過80年代一系列文化爭論、文化實踐尤其是借助「新啓蒙」話語來完成的。參見賀桂梅(2010)。

運的左翼敘述（如《白毛女》、《紅色娘子軍》等）的消解。如果說那種以革命者及其革命群眾為敘述主體的抗戰書寫逐漸瓦解，那麼面對日本這一現代化的楷模卻給近代中國造成如此深重的創傷，究竟應該如何來填充這種革命者缺席所造成的主體位置呢？除了中國作為被屠殺者而完成一種「落後就要挨打」的現代化的悲情動員之外，還出現了三種試圖填補這種去革命／去冷戰下的主體位置的方式。

第一種方式就是把共產黨領導下的革命群眾轉移為曾經作為意識型態敵手的國民黨軍隊。新時期以來，關於抗日戰爭的敘述成為國軍與共軍「相逢一笑泯恩仇」的敘述空間。在面對日本作為一種外在的民族敵人的意義上，國軍不僅被恢復了正面抗戰的「歷史地位」，而且國共之間的意識型態衝突也在中國人民族身分的同一的意義上獲得整合，這就造成曾經在50-70年代的抗戰敘述中被國、共意識型態對立所撕扯的民族之戰的邏輯被凸顯出現，抗日戰爭變成一種中國人抵抗外辱的國族之戰（而不再是國共之間的內戰）。其中最為重要的意識型態書寫就是80年代以來對國民黨及國軍形象的「撥亂反正」，尤其是在抗戰敘述上，國軍開始呈現一種正面的積極抗戰的形象（這基本上成為新世紀以來新革命歷史劇的敘述慣例，國共聯合抗日）⁷。這本身是一種自我他者化的過程，在民族／國族的意義上，曾經作為冷戰敘述對立面的他者變成了自我。經過近30年的去冷戰化的敘述，《南京！南京！》中代表中國軍人的陸建雄／國軍士兵可以被觀眾無間地想像為自己／中國人的代表，而不會認為這曾經是不抵抗的國民黨。這種國共和解對於《南京！南京！》已經不被當作文化議題，被當作議題的恰好是《南京！南京！》所試圖完成一種中日和解，一種

7 比如《西安事變》（1981）、《血戰台兒莊》（1986）、《鐵血昆侖關》（1994）、《七七事變》（1995）等80、90年代的影片（另外一個線索就是出現了國民黨領袖及將領的傳記片：《佩劍將軍》〔1982〕、《廖仲愷》〔1983〕和《孫中山》〔1986〕等），新世紀以來的新革命歷史劇中也多呈現國共聯合抗日的場景（《歷史的天空》〔2004〕、《亮劍》〔2005〕等），直到最近還出現呈現中國赴緬遠征軍的電視劇《我的團長我的團》（2009）以及1943年國軍與日軍常德大會戰的電影《喋血孤城》（2010）等。這種對國軍正面抗戰的恢復，某種程度上是在民族主義的意義上，抹除國民黨與共產黨之間的意識型態對立，是一種作為冷戰意識型態敵手的和解。

把日本士兵角川這一冷戰／後冷戰時代的敵人／他者變成自我的過程，顯然選擇角川作為敘述角度本身是一種把他者自我化的策略，只是這種策略還無法像國共和解那樣具有國族的合法性，所以引起了觀眾的強烈質疑，或者說無法被觀眾分享與認同。從這種冷戰和解的意義上也可以看出，去冷戰和去革命是同一個歷史過程的產物。

第二種方式是把中國呈現為西方視角下的中國女人。90年代中期出現了一種試圖講述革命故事的敘述策略，這就是把革命歷史故事鑲嵌在西方視點中來講述的「主旋律」影片。在這些故事中，最為重要的症候在於，占據主體位置的是一個「客觀的」西方人，中國被呈現為一個女性或女八路軍的形象。馮小寧的「戰爭三部曲」之《紅河谷》(1996)和《黃河絕戀》(1999)及葉大鷹導演的《紅色戀人》(1998)就是這樣的作品。這些影片顯然「一相情願」地選擇了西方／他者的目光為自我的視點，這種西方視點的在場，既可以保證一種個人化的敘述視角，又可以分享這種西方視角的客觀性，從而保證革命故事可以被講述為一段他者眼中的異樣故事而在接受上帶來某種間離和陌生效果。這種敘述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，從而使得革命故事獲得某種言說和講述的可能，儘管在西方之鏡中所映照出來的是一個中國女人的形象或一處被自然化和審美化的地理空間。當然，這種選擇西方作為敘述視點的文化邏輯背後是一種現代的進步與落後的權力階序，只有更現代的美國和英國人才擁有一種超越性的敘述視點，正如馮小寧的《紫日》(2001)雖然也有一個蘇聯女紅軍〔這一冷戰的失敗者和「地圖上消失的國家」〕，但顯然無法充當客觀敘事人的角色。

第三種方式就是在這種革命者缺席的狀態下，出現了一種沒有經過革命動員和啓蒙的農民成為抗戰主體的策略。隨著80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自我表徵，這導致在抗戰敘述中，曾經作為抵抗者的人民又變成了被砍頭者和愚昧的庸眾，如1987年張藝謀的成名之作《紅高粱》就採用了這種敘述方式。影片前半段講述了在這個封閉空間或化外之地「我爺爺」與「我奶奶」野合的故事，只有到了一句話外音「日本人說來就來」，時間／歷史才開始出現，「日本鬼子」

是外來者，「我爺爺」爲了羅漢叔叔（話外音中敘述爲共產黨）報仇（抗戰邏輯被改寫爲民間復仇的邏輯），伏擊了日本人的汽車隊，在這裡，陽剛的、充滿原始生命力的血性男人／「我爺爺」（弑父的逆子）成了抵抗的主體（一種在全球化格局中新的國族主體）。姜文導演的《鬼子來了》(1999)也呼應著這種80年代出現的敘述模式。在影片開始，「我」作爲革命者／游擊隊長半夜交給馬大三兩個麻袋，從而就消失了，「我」成爲絕對的缺席者，這種缺席是80年代對50-70年代革命敘述的主體消解的結果。而「我」的不在，那些被革命動員的「人民」就變成了掛甲屯的「農民」。對於以馬大三、五舅老爺、二脖子等爲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」。對於掛甲屯的村民來說，他們不是啓蒙視野下的庸衆，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，以馬大三爲代表的「人民」能否自發自覺地占據某種歷史的主體位置。《鬼子來了》在把「日本人」還原爲「鬼子」的過程中，也是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或革命主體的過程。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啓蒙。在這個時刻，馬大三占據了那個曾經在50-70年代的抗戰敘述被作爲先在革命及歷史主體的位置。因此，《鬼子來了》已然與80年代以來那種去革命的邏輯下無法選取主體位置講述革命故事不同，也就是說，姜文以解構的方式完成了對被解構物件的認同或重建。不過，馬大三的臨終一瞥（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。

從這30年抗戰影像的流變中，可以看出《南京！南京！》從兩個方面改寫了80年代以來抗戰影像的敘述策略，一個就是以日本士兵角川的視角來講述南京大屠殺。從《鬼子來了》中的馬大三到《南京！南京！》中的角川，變化的不僅是一種中國人的敘述角度換成了日本士兵，而且更重要的是，由農民變成了一個具有現代教養、信仰基督

教的士兵。第二種改寫就是出現了一些中國人的抵抗。相比南京大屠殺的電影中中國人只有被屠殺、被蹂躪的敘述，這部電影呈現了中國軍人、漢奸、妓女等人有「尊嚴」的犧牲精神。可以說，通過角川視角和中國人的抵抗，這部電影改寫了80年代建立在「落後就要挨打」的悲情式的抗戰敘述，這種改寫與新世紀以來中國走向大國崛起的主體想像有關。

在《南京！南京！》上映之初，導演似乎已經預感到隨後出現的爭論會集中到這部影片所選擇的角川視角上，因此在前期宣傳（包括影片海報）中都以國民黨軍官陸建雄（青年演員劉燁扮演）為代表的中國軍人的抵抗作為視覺中心，尤其是在海報中凸顯的是拒絕逃跑的中國士兵、拉貝秘書及翻譯和導演的話：「一段不容忘記的歷史，中國人應該知道我們曾經抗爭過」，而唯獨沒有最為重要的角色日本士兵角川（甚至沒有出現在領銜主演中）。但是看過影片之後，觀眾卻發現這種中國人抵抗的敘述卻被鑲嵌在一個日本士兵的內在視點之上，因為故事開始於角川跟隨日本進入南京城，終止於角川自殺，在這個意義上，《南京！南京！》的英文標題「City of Life and Death」與其說是一座城市的生與死，不如說是一個日本普通士兵的生與死。從各種訪談中也可以看出陸川並非草率地選擇這樣一個視角，而是查閱了大量與南京大屠殺有關的歷史資料之後，才決定應該呈現日本人在這次戰爭中的「真實」狀態。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」。這部影片被作為中華人民共和國60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（李舫 2009/04/27）。

陸川從一開始就拒絕了《拉貝日記》這樣一種以外國人作為敘述角度的方式，這種西方人作為救世主的外在視角無法呈現中國人的抵抗（不過，影片中依然選取從南京寄出的用英文書寫的明信片來標識電影場景的轉換，在充當歷史見證人的意義上，導演並沒有懷疑這種西方人作為「客觀」「歷史時間」的意義），更無法呈現一種日本人的自我反思（也許只有化妝成日本人才能看到那有良知的自我批判的靈魂）。在查閱南京大屠殺的資料以及此前關於南京大屠殺的敘述

之後，陸川發現能夠找到的只有日本兵的隨軍日記和當時在南京的外國人（如拉貝、魏特琳〔Minnie Vantrín〕）的記述，根本就找不到當時中國人的自我敘述。⁸在認真而刻苦地研讀這些日本士兵的日記過程中，陸川產生了對南京大屠殺的疑問，就是為什麼如此平靜的日本士兵會做出如此慘絕人寰的事情。借此，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，以日本兵的眼睛見證南京大屠殺的歷史。為了改變中國人的悲情哭訴和對日本兵的妖魔化，陸川有意識地選擇了一個日本兵和一個中國軍人作為敘述的角度，在把日本兵從魔鬼還原為人的過程中，也把中國軍人及中國難民還原為人。因此，影片一方面呈現了日本兵角川跟隨部隊由進城、屠城再到自殺的過程，即一個有教養的現代主體走向毀滅的過程。另一方面也呈現了在這個過程中，不同中國人所做出的種種抵抗，如投降士兵慷慨赴死、漢奸翻譯把生命留給別人以及中國妓女、女人捨身充當慰安婦等，這些人們的抵抗方式並非來自於革命或國族動員，而是一種人性的自覺或覺醒，這種抵抗與《鬼子來了》中馬大三在全村人被屠殺之後「自覺」走向反抗之路相似。但與之不同的是，這種中國人的「人性」抵抗是在角川的視角中發生的，也就是說，《南京！南京！》用人性的邏輯同時赦免或挽救了入侵者與被屠殺者。

如果說90年代馮小寧的電影採取了一種外國人的視角來講述中國近代史中的中西對抗的故事，這種西方人的視野是一種借他者之鏡來映照出自我的主體位置，那麼《鬼子來了》則呈現了一種革命者缺席下作為中國主體的農民能否成為歷史主體的問題。而《南京！南京！》使用日本人的視角改變了中國人只作為被砍頭者的主體位置。這種角川作為敘述的選擇不僅僅挑戰了日本鬼子作為法西斯魔鬼的冷戰敘述，而且呈現了一種作為「大國崛起」的中國也終於有資格

8 原因似乎也很簡單，中國人都被砍頭了，難道還有時間和能力從容地寫日記嗎？其實，也並非完全沒有中國人的記述，在幾十卷的《南京大屠殺史料集》中就有多本倖存者的口述、日記和回憶。

可以想像性地占據這樣一個現代的主體位置。《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。

三、「現代」主體的內在分裂與現代性的內在暴力： 以「幻燈片事件」為方法

陸川選擇角川視角來敘述南京大屠殺，用劊子手的自殺來敘述現代殖民歷史的暴政，這讓我想起魯迅的「幻燈片事件」和那個從放映幻燈片的教室空間中逃離的「我」。「幻燈片事件」作為中國現代文化史中的重要事件，是魯迅自述在日本求學期間看到日本人砍中國人頭的幻燈片之後「棄醫從文」走向了現代文學之路的故事。與《南京！南京！》相似的是，在這個場景中，敘述者「我」也是一個現代主體，一個在現代教室空間中接受現代醫學規訓的醫生。如果說「我」從這間日本同學所歡呼的「亞洲的勝利」中逃離開去，那麼「角川」則在南京大屠殺中一步步走向崩潰和自殺。這樣兩個主體都是具有反思或批判意識的主體，都在砍頭／屠殺事件中對這個過程中的暴力充滿了懷疑。

筆者(2008)曾指出，「幻燈片事件」的複雜之處在於「我」啓蒙／喚醒「看客」的寓言只是故事的一部分，在這個場景中，還有另外一組重要的角色，就是魯迅的日本同學和劊子手的關係。這就帶出了魯迅的〈吶喊·自序〉中講述的「幻燈片事件」所發生的年代是「日俄戰爭」期間，正是這樣一次「改變了世界史」的戰爭使得日本同學歡呼一種「亞洲」的勝利（而不是日本的勝利）。對於教室中的作為學生／觀者的魯迅與日本同學來說，「幻燈片」產生了截然不同的「觀看效應」。如果說魯迅「看到的」是看客作為需要被批判的劣質的國民性，那麼日本同學則從中「看到了」「亞洲的勝利」，這樣兩種不同的觀看效應顯露了亞洲想像的某種困境，「我」的逃離恰好說明他無法被整合進這種「日俄戰爭」作為「亞洲的」勝利與覺醒的論述。

「我」之所以會離開是因為「我」從對劊子手的認同轉移到被砍頭者、看客身上，「我」陷入了如何面對這另一個自我的焦慮之中。如果說「我」遭遇到另一個劣質的自我，那麼日本同學則遭遇了另一個理想自我。這裡的「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。正如「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」使得同為亞洲的日本和中國共同分享這份「現代」的勝利（儘管「我」無法與日本同學分享「亞洲的勝利」）。

進一步說，在這間講授現代醫學的教室空間中，關於理性、科學、客觀的知識、井然有序的空間秩序並非以排除掉暴力、血淋淋的方式而實現的，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「啓蒙」之光中。在這個意義上，這份對於帝國主義所帶來的赤裸裸的殖民與暴力是一種在場的缺席。從這裡可以進一步反思作為「現代性」的內在分裂是如何被統一在同一個時空秩序之中的，或者說啓蒙的邏輯是如何用來壓抑這種暴力呢？尤其是對於「我」這種本來應該認同於被砍頭者的身分進而質疑這種空間秩序卻也最終由衷臣服於「精神之父」（去遠方尋找精神之父，以拯救肉身之父）的教誨呢？「我」來到日本仙台就是為了學習近代日本如何以蘭學為仲介迅速「脫亞入歐」的，把日本內在化也是把西方／現代內在化，如果說日本同學在劊子手屠殺中國人的場景中無法喚起19世紀中期美國對日本的侵略，那麼「我」從這種被砍頭的中國人身上看到了中國的愚昧、麻木，看到了中國之所以被砍頭的「不幸」和「不爭」（哀其不幸、怒其不爭）。因此這種把自我他者化的方式是為了喚醒這些熟睡的人們，但是這種看客被他者化的前提在於「我」已然被西方式的主體位置他者化了，所以這種被殺害的創傷經驗轉化為一種啓蒙邏輯，從而使得暴力被合理化或無害化。所以說，現代性本身並非要掩飾暴力和殖民，而是把這種暴力的「馴服」，變成一種啓蒙的正面表述。

教室作為現代性空間的最佳比喻，有客觀的知識、有研究這些知識並傳授知識的人、有接受者或被啓蒙的物件，而且這三者被有效地組織到一種現代的視覺關係之中。啓蒙的過程在於借助老師的目光，引導學生「觀看」這些被對象化的知識。「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（正如現代性與大屠殺的內在關係）⁹。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意義上，「我」從這種作為現代／西方／人類的醫生的位置中分離出來是因為「我」看到作為物件化的自己，也就是一個負面的自己。因此，「我」的離開就不僅僅是一種國族屈辱，而是對現代性自身的逃離或躲避。從這個角度來說，這把砍下的屠刀與其說是種族或現代的屠刀，也就是用現代的進步邏輯來改造差異性的存在，不如說這把屠刀也砍向了現代性自身，儘管這種血淋淋的創傷被表述為一種先進的理念對抗落後的現實、已然脫亞入歐的日本人和還依然睡熟的中國之間的文明與現代的等級。在這裡，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，也要把這種被具象化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、血腥就密切的聯繫在一起。現代性是被血淋淋的殺戮和屠殺掩飾起來的空間，這種掩飾不在於「看不見」暴力場景，而在於把暴力和血污充分暴露出來的基礎上再把這種創傷置換、

9 鮑曼 (Zygmunt Bauman) 指出把大屠殺看作是發生在猶太人身上的特殊事情或「將大屠殺說成是歐洲基督徒反猶主義的頂點」無法反思「大屠殺與現代性」之間的密切關係，而大屠殺作為現代性的痼疾並不意味大屠殺是人類文明史中反覆出現的殺戮和非文明因素的殘留，在這個意義上，鮑曼認為，「大屠殺並不是現代文明和它所代表的一切事物（或者說我們喜歡這樣想）的一個對立面。我們猜想（即使我們拒絕承認），大屠殺只是揭露了現代社會的另一面，而這個社會的我們更為熟悉的那一面是非常受我們崇拜的。現在這兩面都很好地、協調地依附在同一實體之上。或許我們最害怕的就是，它們不僅是一枚硬幣的兩面，而且每一面都不能離開另外一面而單獨存在」（鮑曼 2002：10）。

規訓為一種文明的、科學的、教化的、合理的、現代的空間秩序。如此看來，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，他們被以赤裸裸地方式呈現出來，但這種呈現本身卻是為了掩飾這份現代性的屠殺。

如果把「南京大屠殺」作為中國遭遇現代性的極端空間，那麼關於此事件的敘述最為重要的就是中國人的主體位置的問題。從「幻燈片事件」中，可以看出中國的主體位置有三個：「我」、看客和被砍頭者，但只有「我」擁有一個觀看的視點（看客雖然也在觀看，但是被「我」的目光所壓抑的）。在《南京！南京！》中，占據視點位置的是角川，中國人的視點來自於抵抗的國民黨軍官、拉貝的翻譯和工作人員，也就是說某種程度是與日軍、拉貝有著密切關係的視點，作為被砍頭者不僅看不見，更不可能具有視點／主體位置，他們或者被屠殺，或者被有良知的日本兵角川放走，而當作為中國人的「我」也試圖占據「角川」這一日本人才占據「現代」位置之後，對於那些被排斥掉的他者（看客及被砍頭者）來說，他們是被抹去的他者，他們是無法言說的他者。相比之下在南京大屠殺中角川是參與屠殺的日本軍人，拉貝等國際紅十字安全區的外國人則是「旁觀者」，但在這樣兩種視角中，中國人所處的位置卻是一樣的，無論是角川視角的《南京！南京！》，還是拉貝視角的《拉貝日記》，沒有中國人的主體位置，中國人只能作為被砍頭的或被拯救的對象。

相比以前關於「南京大屠殺」的敘述，選擇角川作為敘述視角不能不說是一種新的敘述角度。角川並非是一種普通的農村士兵，他上過教會學校，會說英語¹⁰。也就是說，角川是一個接受了西方教育的人，是一個有著反省和批判精神的現代主體。角川的存在使人們看到在這種文明所教化的現代主體是如何一步步走向崩潰和內在分裂的。「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一系列死亡之後，也認識到日本的軍刀也是砍向自己的。

10 按照導演陸川的父親陸天明的說法，劇本中原來在角川的背包裡還有一本康德的書，如同懂貝多芬、西方哲學的有教養的納粹軍官。

當然，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）和作為相似教養的姜老師（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物件，而不是自我的一部分。或者說，只有百合子、姜女士才能成為角川的他者，這些被殺戮或釋放的中國人沒有資格成為角川這一現代主體的自我的他者。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「惺惺相惜」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著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，這種主體並沒有因為他的民族身分，而無間地認同日本人作為侵略者的身分，反而在接受西式教育與劊子手的雙重身分之中走向了分裂。所以說，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，在於角川是占據那個現代主體位置的人，只有角川才能夠充當這樣的角色。這種80年代以來重新把日本作為現代的榜樣，使得角川也可以作為一種陸川／自我的他者（主體的欲望占據了他者的位置）。在陸川從作為中國人的位置上他者化為角川位置之時，也就是占據一個自我反省的現代主體位置的時刻。《南京！南京！》的曖昧之處在於選擇了一個現代主體的位置，儘管這種主體是有著反省能力的主體，但他們是身在現代性內部的主體。

把「幻燈片事件」和《南京！南京！》這樣兩個文本並置在一起，無疑呈現了近代以來，始終糾纏在中日之間的現代性暴力，從「幻燈片事件」到《南京！南京！》相隔近百年，但其敘述卻具有相似性。在這樣兩個文本中，被砍頭者都是被遮蔽的，一種具有反思精神的現代主體在試圖彌合現代性的傷口。如果說「幻燈片事件」中「我」的離開呈現了對現代性所包含的暴力（日本人砍中國人的頭）的拒絕，與此同時，「我」又認同於日本同學所占據的作為現代醫生／啓蒙者的位置，那麼這樣一個被現代性所規訓的教室空間的出現並非遮蔽、排斥現代性的暴力，恰好是以充分暴露、呈現這種可見

的「砍頭」場景來實現的，一種把「刑場」轉化為文明的教化空間。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，但是這種站在現代性內部展開的反思，依然無法穿越他者，他者依然沉默。陸川說根本找不到被砍頭者的書寫和痕跡一樣，就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），正如中國人已經習慣了使用日本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，劊子手的懺悔是爲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。如果說日本是中國自我的他者，那麼這種他者的位置依然建立在放逐掉被砍頭者的位置，沉默的被砍頭者，成了絕對的他者，成了不穿越的他者。在這個意義上，當審判現代性的證詞也來自於現代性自身的時候，如何建立與他者／亡靈之間的聯繫就是一個重要的問題¹¹。

四、現代性／亞洲傷口的彌合

中日之間的戰爭及近代糾葛往往被放置在亞洲的視野中來討論，但中日的衝突絕不僅僅是亞洲內部的事情。在這場遭遇現代並試圖「超克近代」的百年中，中日兩國幾乎同時遭遇到西方的侵略事件，卻走上了不同的現代之路。中國由鴉片戰爭的慘敗經歷一系列創痛到共產主義革命成功，日本則由明治維新的成功到軍國主義的慘敗。這種表述在80年代以現代化爲主導的敘述中，中國革命的成功恰好是一種災難，而日本的戰敗並沒有阻礙戰後經濟起飛，冷戰的邏輯被完全顛倒。

簡單地說，中國近代開始於1840年鴉片戰爭（英國），日本則

11 這種把他者作爲第一倫理哲學並把維繫他者的責任作爲主體批判的方式是二戰後反思納粹對猶太人這一他者的屠殺的重要路徑，如列維納斯(Emmanuel Levinas)、德里達(Jacques Derrida)等。

是1853年的黑船事件（美國），這樣兩個事件對於中日兩國產生了重要的影響，尤其是1840年鴉片戰爭也影響到日本當時對世界的判斷。但是，這樣兩個時間點在各自的歷史敘述中卻充當著雙重的意識型態功能。比如關於1840年鴉片戰爭的描述，一方面作為中國遭遇侵略、侮辱的近代史的開端，另一方面又是獲得新知、走向自強不息的新生道路的開始。而對於1853年美國以炮艦威逼日本打開國門並導致明治維新的「黑船」事件，也被作為日本近代遭遇西方列強侵略和反抗西方殖民主義的雙重起點¹²。這樣兩個幾乎同時被拖入現代化的亞洲國家，卻不斷地以戰爭的形式「自相殘殺」。中國近代以來遭受的一系列挫敗和屈辱事件中，除了兩次鴉片戰爭、八國聯軍（日本也參與其中）之外，甲午海戰、九一八事件、全面侵華戰爭，日本成為中國近代最為重要的侵略者¹³，或者說，中國近代化所遭遇的創傷體驗主要不是與西方的衝突，而是來自於日本這一「一衣帶水」的亞洲鄰邦，

-
- 12 張承志指出，在參觀完發生黑船事件的日本橫須賀博物館之後，「橫須賀小博物館對黑船的描述口徑，給我一種國策宣傳的印象。在橫須賀，一種近代史觀點被講述著。美國黑船扮演的，不像殖民主義侵略者而更像新時代啓蒙者的角色。即使不是無比親切，至少也令人懷念。……在橫須賀，與其說我參觀了一段結束鎖國的故事，不如說接觸了一種對歐美的官方恭維。這個態度，與日本愈來愈多地談及的，抵抗歐美白人殖民主義，保衛亞洲解放亞洲的理念，古怪地相悖相駁。本來，黑船事件不是可以解釋成『大東亞自衛戰爭』的起點麼？」（張承志 2009：23）這種殖民主義／啓蒙者的雙重角色，正好是西方的兩種分裂但又同一的形象，正如對於非西方世界來說，遭遇西方既是恥辱又是新生（當然，對於美洲的原住民來說只有「滅頂之災」），而對於日本來說，抵抗歐美殖民者／保衛亞洲／解放亞洲與成為和歐美一樣的殖民者／侵略亞洲／殖民亞洲也是同一的。
- 13 從某種意義上來說，甲午戰爭給19世紀末期的清王朝及其士紳階層造成了深刻的創傷。與鴉片戰爭不同的是，日本畢竟不是英法列強，竟然通過奮發圖強而打敗了中華帝國，在這種對日本的仇恨背後是以日本作為現代化的榜樣，也造成此後幾代知識分子的留日經驗（如周氏兄弟、孫中山、蔣介石）。對於中國現代文化史的五四新文化運動的導火線，也是一戰後日本提出取代德國在山東權益的「21條」不平等條約，因此，中國人對經歷日俄戰爭而成功晉級為帝國主義列強之一的日本開始出現負面的想像，而此時俄國社會主義革命的成功以及對俄國作為帝國主義的清算給當時的知識分子打開了另外的想像空間（社會主義革命作為一種對資本主義體制的內在批判和超越似乎比日本所形成的近代的超克更吸引中國知識分子的目光）。直到1931年九一八事變到1937年全面侵華戰爭，再到1942年太平洋戰爭爆發，中日之戰終於無可置疑地被作為「世界大戰」的組成部分。

這種日本人砍下中國頭顱的施暴者與被殺戮者的圖景成為近代以來中日關係的基本型態。試想沒有西方在19世紀中葉把現代／殖民帶入這個區域，恐怕很難想像19世紀後半葉一直到20世紀上半葉近一百年的歷史中，一水之隔的中日之間會留下如此深重的傷口，正是現代性的植入帶來了中日之間的殘酷戰爭。

在這些罄竹難書的中日之戰中，西方是缺席。正如作為印證「亞洲勝利」和「亞洲覺醒」的日俄戰爭，是通過對中國的侵略完成的。這種反西方或超克西方的勝利，是以成為西方的方式來完成的，就連印證這種勝利的方式都是採取西方入侵日本的方式來侵略中國實現的。只是這種「亞洲勝利」的戰爭，選擇了在「西方－日本－中國」的現代秩序中更為落後的中國作為侵略對象¹⁴。在這個意義上，亞洲的勝利與其說是一種反西方的勝利，不如說更是一種把西方邏輯內在化的勝利。暫且不討論作為近代亞洲論述之一的「脫亞論」與後來的「近代的超克」、「大東亞共榮」之間的延續與錯位，「近代的超克」究竟是對西方／現代的批判，還是把現代的邏輯內在化，反抗列強的方式之一或許就是成為列強。直到今天，日本依然作為亞洲的西方而存在（日本也是亞洲唯一成為西方列強之一的國家，正如八國聯軍和G8富國俱樂部，日本都是唯一的亞洲國家），是西方在亞洲的仲介和假面，也只有「脫亞入歐」的日本才有占據西方／現代位置的權力和資格。這種對西方身分的內在化，顯然無法把遭受西方侵略的暴力轉換為一種對現代性的內在批判。所以說，在亞洲內部的殘殺背後存在著一個巨大的「缺席的在場者」，這就是自15世紀以來不斷地發現「新」大陸（「地理大發現」）、「新」物種（物種起源）的西方（文明的傳教士與強大的堅船利炮）。如果說日本成為西方的仲介，中日之戰是一種現代性的內在傷痛，那麼南京大屠殺與其說是兩個亞洲國家的衝突或一種民族仇恨（也不僅僅是反中華帝國朝貢體系的戰

14 日本從1879年入侵琉球開始，再侵占台灣、吞併朝鮮，再到1931年發動14年的侵華戰爭，當然，還有對東南亞各國的侵略以及1941年對美國的戰爭，這種近代化的「典型路徑」使得日本成為與英、法、德一樣的資本主義強國。

爭），不如說更是現代性的血淋淋的傷口（這樣的傷口在歐洲呈現為兩次世界大戰尤其是二戰期間納粹對於猶太人的種族屠殺），或者說是現代性的痼疾。

在這個意義上，日本對於中國來說，如同西方對於中國的雙重鏡像關係，日本／西方既是中國的理想自我，同時也是近代中國的傷痛之源。因此，中日關係可以講述為一種自我與他者的故事。晚清以來，日本對於中國來說一致扮演著羨慕和仇恨的雙重角色。一方面日本是第一個打敗西方的國家，給其它遭受西方侵略的國家帶來「亞洲勝利」的希望¹⁵；另一方面日本又是侵略中國最深的國家。也就是說，日本是中國的妒／羨的他者¹⁶，這種他者在形塑中國這個自我的過程中發揮了重要的功能。在這種鏡像結構中，自我的位置被掏空、轉移為他者，而他者的位置則填充了自我（如日本／西方／現代的位置成爲一種自我的主體想像）。正如《南京！南京！》選擇角川作為敘述視點，就是一種把他者視點自我化的方式，與《拉貝日記》直接選擇拉貝這一西方／納粹的視點相比（拉貝作為德國的納粹黨徒在亞洲戰爭上反而可以為中國人披上獲救的納粹黨旗，這種錯位本身對於這部德國電影來說是有趣的），觀眾很難認同角川的視點，反而更容易接受拉貝。為什麼拉貝可以比角川更「客觀」、更「無辜」呢？因為拉貝代表了現代性的文明的一面，而角川則是現代性的罪惡的一邊。也就是說，這種在西方／日本的權力結構中，作為亞洲的日本依

15 如孫中山(2006)指出日俄戰爭的意義在於號召其它弱小的亞洲國家向日本學習，因為日本打败了傳統的西方國家俄國，暫且不討論俄國作為西方內部的他者，這種亞洲主義的問題在於，日本的勝利究竟是亞洲的勝利，還是西方的勝利呢？因為正是憑著日俄戰爭日本加入了西方的列強俱樂部。

16 陸川(2009/04/24)指出：「70年前日本真的很強盛，一個步兵單兵一年可以有1,800發子彈的實彈射擊訓練，我們能有10發就不錯了。1943年以前我們拼刺刀拼不過日本人，必須是二對一。日本人在日記本上對自己參加的每一場戰役都畫有戰略圖，我們的軍隊文盲占百分之九十九」。陸川對於年輕日本演員的敬業精神也讚許有加，正如他們的前輩配備著優良的裝備和素質，這些年輕的日本演員也是如此充滿良知地不敢演強姦戲，直到導演說如果不演這些女大學生就會一直裸下去，這些日本演員才勉強同意，演完後馬上就把衣服給女演員蓋上，如同影片中那些充滿內疚和悔恨的日本士兵，及時槍斃了遭到姦污的中國女人，因為「這樣活著還不如死掉」。

然處在次等的位置上，因此，拉貝比角川更具有宣判日本軍人罪行的視角和權力。（戴錦華 2002）

日本作為現代性的雙重角色非常清晰地呈現在《南京！南京！》和《拉貝日記》中，這種雙重角色也是西方／現代性內在分裂的體現，即作為進步、文明、現代的現代性與作為殘暴、屠殺、殖民的現代性（也被敘述為時間與空間的悖反）。在《南京！南京！》中有一個場景是從被囚禁的人群中區分平民和士兵（這也是第一次在南京大屠殺的敘述中把中國人區分為士兵和平民，似乎士兵可以被屠殺，平民就應該被保護，日軍竟然如同當下的美軍一樣是「現代的」、「文明之師」，只殺戰俘，不殺平民），一邊是給平民頒發良民證，一邊是把投降的士兵推向屠宰場；一邊是文明、有效的、公平及現代的管理方式，一邊則是野蠻的如草芥般的殺戮，無需掩飾，也無需遮蔽。而《拉貝日記》則更為清晰地把南京區隔為安全區和非安全區，「文明的」日本兵來到安全區只是為了查看有沒有士兵，這種西方人護衛下的安全區如同那面納粹黨旗指稱一種生存的空間，而安全區之外則是日軍的屠宰場。這種劃分士兵與平民的理念來自於國際法，平民變成了戰爭中的無辜者，平民沒有義務去參加戰鬥，抵抗是士兵的責任，但如果打不過，最好就投降，拼死抵抗、犧牲就變得沒有任何意義（為國捐軀還不勝苟且偷生）。可是對於二戰這種全民戰爭來說（日本國內也並非只有軍人參戰，而且全民戰爭，對於中國來說，作為一種戰爭動員，顯然也不會說只讓士兵上戰場，老百姓就可以逃跑），這種清晰的分界線，到底是印證了國際法的公正、文明（不要傷害平民，要善待俘虜），還是正好印證了在殘酷的屠殺面前的無力和無效。當這種有效的科學管理與最野蠻的屠殺作為現代性的兩面以如此悖謬的方式呈現在「我們」這些似乎已然現代的觀眾面前時，拯救與抵抗只能變成一種苟且偷生，活著是陸川認為的最大的「人性」的抵抗。

如果進一步納入國際影壇的背景，這種以入侵者視角所講述的戰爭故事也是最近幾部頗有影響的戰爭片的基本敘述策略。如講述1982年黎巴嫩戰爭的以色列電影《黎巴嫩》（*Lebanon*，榮獲2009年

第66屆威尼斯影展金獅獎)、講述伊拉克戰爭的《拆彈部隊》(*The Hurt Locker*, 台譯「危機倒數」, 榮獲2010年第82屆奧斯卡金像獎最佳電影等六項獎項), 都以入侵者的「人道化」視角來處理、遮蔽、懸置戰爭本身的正義與非正義的爭論¹⁷, 在這個意義上, 《南京! 南京!》也具有相似的意識型態功能, 用人道主義敘述來實現一種歷史(侵略者與被侵略者)的和解以及對「侵略」戰爭的赦免。與《黎巴嫩》、《拆彈部隊》等畢竟是「入侵者」的自我表述不同的是, 《南京! 南京!》卻是被侵略者(被砍頭的中國人)把自我想像、置換或投射為「侵略者」(日本士兵)的講述。在這種後冷戰的「人性」視野中, 使得戰爭得以發動以及討論戰爭是否具有正義性的問題被擱置了(正如對於美國發動的阿富汗和伊拉克的反恐戰爭, 只要不誤傷平民, 只要不虐待戰俘, 國際社會就找不到可以指責美軍的理由)。

對於這些國際安全區的西方拯救者來說, 日軍的殘暴或不義在於他們違反國際法, 不該槍殺放下武器的俘虜(兩部影片幾乎都沒有呈現日軍對南京市民的屠殺)和強姦婦女(《拉貝日記》中只出現了一次強姦未遂)。似乎只要日軍不來安全區抓俘虜, 只要安全區和醫院不收留士兵, 日軍就沒有什麼可以指責的, 而對於抵抗的國軍來說, 拼死抵抗還不如投降(如果能夠善待俘虜的話)。在這個意義上, 南京大屠殺不過是一種「現代」意義上的「非文明」戰爭(如果日軍能夠遵守「國際法」的話), 而不是現代性自身的「屠殺」。這種人性邏輯使得現代性內部的痼疾變成了一種法律問題, 從而可以使得現代性自身的內在分裂並沒有導向對現代性的徹底否定, 或者說這種後冷戰的意識型態功能在於拯救現代性, 以自省的現代主體來重新確認現代

17 齊澤克(2010)在評價《拆彈部隊》時, 指出這部電影延續了最近出現的以色列電影《黎巴嫩》和《和巴什爾跳華爾滋》(*Waltz With Bashir*, 2008)等電影的敘述方式, 都是以入侵者「人道化」的視角來重述1982年黎巴嫩戰爭和當下的伊拉克戰爭, 呈現這些普通士兵的恐怖、脆弱和戰爭創傷, 從而遮蔽對這些戰爭是否正義的討論, 在這個意義上, 「《拆彈部隊》的英雄與《越南戰火》(*The Green Berets*, 1968)的英雄從事的正是同樣的工作。就在意識型態的不可見中, 意識型態, 就在這裡: 我們在那邊, 和我們的人在一起, 認同於他們的恐懼和痛苦, 卻不問問他們最初在戰爭中幹的是什麼。」

性。這種現代的內在分裂並沒有導向對現代性的內在批判，反而被掩飾在一種具有批判和良知視角的現代主體身上，這種反思精神使得屠殺、戰爭變成了一種並非現代性的內在衝突（和平主義的訴求，對和平憲法的尊敬與對歷史教科書的扭曲是同時發生的過程），在拒絕戰爭和殺戮的同時，也拒絕對於戰爭作為現代性內部痼疾的批判。這個現代性傷口並非被遮蔽，反而是通過不斷地暴露傷口的方式來彌合傷口，問題不在於出現傷口，而在於一種現代性的內部視角已經找到了傷口所在，並以自殺的方式治癒傷口。因此，《南京！南京！》與其說選取了日本士兵的視角，不如說選取的是現代主體的視角，這樣一種具有反思和懺悔精神的主體在於能夠彌合一種現代性的內在傷口。

如果把中日之間的這種近代恩怨不僅僅作為一種國族及種族意義上的仇恨，而且是現代性植入這個區域之後帶來的暴力，那麼作為成為中國人近代以來重要的屈辱及民族悲劇的大事件之一的「南京大屠殺」就與歷史中任何一次屠城都不同，現代性／資本主義是最為核心的動力（儘管日本人可以把自己想像為任何一個入侵中原問鼎中華的夷狄一樣）。正如陸川也指出日本人侵略中國是為了利益，為了資本主義發展獲得資源。在這個意義上，日本與其它的帝國主義殖民戰爭並沒有本質的區別。這樣一種對於侵略戰爭的認識顯然是冷戰年代中國對於近代史的解讀之一，這種批判把德國納粹、日本法西斯都作為一種現代性／資本主義發展的內在組成部分，但是這種批判視野在80年代中國文化內部的現代化視角中被逐漸稀釋淡化，這恐怕也是造成導演對於角川的曖昧態度的原因之一。這種自我否定和反思的主體並沒有能夠超越現代性的內部邏輯，或者說這種有良知的、自我反省的主體有效地拯救了現代性作為劊子手的罪惡，從而不會導向對現代性自身的批判，這也許就是這部電影所能抵達的自我批判的邊界所在¹⁸。

18 當然，能否在現代性之外對現代性進行批判依然是一個問題，從某種程度來說，現代性的全球擴散恰好是以對現代性的抵抗的方式完成的，18世紀有北美反抗英國殖民建立了美利堅合眾國，20世紀有俄國在無產階級革命的意義上反抗資本主義全球秩序，顯然馬克思對於現代性的批判也是在現代性內部展開的，而日本所謂的「脫亞入歐」也是以打敗俄國這樣的西方國家才得以晉級為西方列強之一，並進一步打著反抗西方的旗號，吞併、

五、結語

如果說在50-70年代及其左翼革命歷史的敘述中被革命動員的人民占據著歷史主體的位置，同時也是被壓迫者、被剝削者的位置，那麼這種主體在80年代的新啓蒙敘述中重新被改寫為前現代的、需要被啓蒙的主體，就如同《鬼子來了》中馬大三面對日本侵略者，不再是抵抗的人民，而是愚昧又狡黠的農民，現代化的動力及目的在於把這些前現代的主體啓蒙或改造為一種現代的主體。新世紀以來，伴隨著中國大國崛起，出現了一種新的主體位置。正如《南京！南京！》選擇一個日本士兵的角度來敘述南京大屠殺，已經改寫了從中國人作為被砍頭者的位置來敘述抗戰及近代史的位置，除此之外，在最近幾年的大眾文化中，還流行著一種關於狼的寓言。如果說在50-70年代及其近代遭受西方列強的近代史敘述中，被吃掉的、受傷的羊是中國的自我想像，而狼則是一種外在的威脅和他者，那麼新世紀以來，狼已經開始從這種外在的他者變成一種自我的表述（如〈狼愛上了羊〉〔2008〕、〈披著羊皮的狼〉〔2004〕），甚至狼性成了一種自我想像（如《狼圖騰》〔2005〕及其產生的狼性管理學）。再進一步聯繫到新世紀以來獲得高額票房的中國大片幾乎都在講述同一個故事，就是反抗者如何放棄反抗認同於最高權力的故事，對於王位的爭奪不僅成為唯一的情節動力而且反抗者必然失敗（如《英雄》、《滿城盡帶黃金甲》、《夜宴》、《投名狀》等），再加上這些年熱播的革命歷史劇（如《激情燃燒的歲月》、《亮劍》、《狼毒花》等）中所塑造的具有傳奇色彩的草莽英雄，既是勝利者，又是成功者。這種劊子手／現代主體、狼、王、強者的故事詢喚著中國大國崛起及走向復興之路的主體想像。這種主體想像有效倒置了50-70年代及其革命史中的主體位置，完成了從革命主體到現代主體的轉換，並抹去了革命主體對於現代性暴力及壓抑的內在批判。

殖民東亞各國的，對現代性的反抗和質疑卻使得現代性的邏輯播散到更多的區域。

引用書目

一、中文書目

- Bauman, Zygmunt (齊格蒙·鮑曼) 著，楊渝東等譯。2002。《現代性與大屠殺》(*Modernity and the Holocaust*)。南京：譯林出版社。
- 姜戎。2005。《狼圖騰》。武漢：長江文藝出版社。
- 孫中山。2006。〈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。
- 張承志。2009。《敬重與惜別——致日本》。北京：中國友誼出版社。
- 張慧瑜。2008。〈「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〉，《文化研究》第七期，頁105-148。
- 賀桂梅。2010。《「新啓蒙」知識檔案——80年代中國文化研究》。北京：北京大學出版社。
- 蔡翔。2010。《革命／敘述——中國社會主義文學—文化想像（1949-1966）》。北京：北京大學出版社。
- 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。
- 。2002。〈見證與見證人〉，收錄於《印痕》，頁105-114。石家莊：河北教育出版社。

二、網路資料

- Žižek, Slavoj (斯拉沃熱·齊澤克) 著，王立秋譯。2010。〈戰爭的軟焦點：好萊塢如何隱藏戰爭的恐怖〉，「豆瓣網」。http://www.douban.com/group/topic/10991027。(2010/04/25瀏覽)
- 王小峰。2009/03/30。〈陸川專訪：我想拍一個戰爭本性的東西〉，《三聯生活週刊》第十一期，轉載自「新浪網」。http://ent.sina.com.cn/m/c/2009-03-27/03282441042.shtml。(2009/03/30瀏覽)
- 李宏宇。2009/04/29。〈陸川：我發現以前我不瞭解「人民」這個詞〉，《南方週末》第一三一五期，轉載自「南方週末網」。http://www.infzm.com/content/27694。(2009/03/27瀏覽)

李舫。2009/04/27。〈用文化融解堅冰：一部電影的力量〉，「人民網」。http://sh.people.com.cn/GB/134780/134794/9199902.html。
(2009/04/27瀏覽)

袁蕾。2009/04/29。〈不要問什麼不能寫，我要問你想寫什麼——專訪電影局副局長張宏森〉，《南方週末》第一三一五期，轉載自「南方週末網」。http://www.infzm.com/content/27720。
(2009/04/29瀏覽)

陸川。2009/04/24。〈陸川全面回應《南京!南京!》觀眾質疑〉，《南方日報》，轉載自「新浪網」。http://ent.sina.com.cn/m/c/p/2009-04-24/14002489539.shtml。(2009/04/24瀏覽)

三、影音資料

Bigelow, Kathryn Ann. 2009. *The Hurt Locker* (拆彈部隊，台譯「危機倒數」)。

Folman, Ari. 2008. *Waltz With Bashir* (和巴什爾跳華爾滋)。

Gallenberger, Florian. 2009. *John Rabe* (拉貝日記)。

Joseph, Rhawn. 2005. *Rape of Nanking* (南京夢魘)。

Kellogg, Ray, John Wayne and Mervyn LeRoy. 1968. *The Green Berets* (越南戰火)。

Maoz, Samuel. 2009. *Lebanon* (黎巴嫩)。

West, Simon. 2007. *Purple Mountain* (南京浩劫)。

丁蔭楠。1986。《孫中山》。

刀郎。2004。〈披著羊皮的狼〉。歌曲。

——。2004。〈狼愛上了羊〉。歌曲。

于榮光。2007。《狼毒花》。電視劇。

中國新聞電影製片廠。1982。《南京大屠殺》。

任旭東。1965。《地道戰》。

安徽電視台。2004。《歷史的天空》。電視劇。

成蔭。1981。《西安事變》。

牟敦佩。1996。《黑太陽南京大屠殺》。

吳子牛。1995。《南京大屠殺》。

李安。2007。《色，戒》。

李昂。1965。《苦菜花》。

- airiti
- 李前寬。1995。《七七事變》。
- 沈東。2010。《喋血孤城》。
- 肖桂雲、李前寬。1982。《佩劍將軍》。
- 姜文。1999。《鬼子來了》。
- 段吉順、佐藤純彌。1982。《一盤沒有下完的棋》。
- 唐英奇、徐達、吳健。1962。《地雷戰》。
- 崔嵬、歐陽紅櫻。1963。《小兵張嘎》。
- 康洪雷。2001。《激情燃燒的歲月》。電視劇。
- 張前、陳健。2005。《亮劍》。電視劇。
- 張軍釗。1984。《一個和八個》。
- 張藝謀。1987。《紅高粱》。
- 。2002。《英雄》。
- 。2006。《滿城盡帶黃金甲》。
- 陳可辛。2007。《投名狀》。
- 陳凱歌。1985。《黃土地》。
- 黃祖模。1980。《廬山戀》。
- 陸川。2009。《南京！南京！》。
- 湯曉丹。1983。《廖仲愷》。
- 華誼兄弟電視節目事業有限公司。2009。《我的團長我的團》。電視劇。
- 馮小剛。2006。《夜宴》。
- 馮小寧。1996。《紅河谷》。
- 。1999。《黃河絕戀》。
- 。2001。《紫日》。
- 楊光遠。1986。《血戰台兒莊》。
- 。1994。《鐵血昆崙關》。
- 葉大鷹。1998。《紅色戀人》。
- 趙明。1956。《鐵道游擊隊》。
- 鄭方南。2005。《棲霞寺1937》。
- 羅冠群。1987。《屠城血證》。
- 嚴寄洲。1963。《野火春風鬥古城》。
- 蘇里、武兆堤。1955。《平原游擊隊》。