

殷之光

一 另一種遮蔽：從「複線的歷史」發現的問題

在《從民族國家拯救歷史：民族主義話語與中國現代史研究》當中，杜贊奇構造了一種被其稱為「複線的歷史」的歷史表達方式。他期望通過「複線歷史」（bifurcated history）的概念來替代以往「線性歷史」的講述方法。在他看來，原先啟蒙歷史的模式是線性的、目的論式的。在這樣一種語境下所建構出來的民族歷史則旨在為「有爭議、偶然的民族建構一種虛假的統一性」¹。出於對於這種線性歷史敘事的不滿，杜贊奇相應的則提出了「複線歷史」是一種相應的理想的呈現模式，他說²：

過去不僅直線式的向前傳遞，其意義也會散失在時空之中。複線的概念強調歷史敘述結構和語言在傳遞過去的同時，也根據當前的需要來利用散失的歷史，以解釋現在是如何決定過去的。與此同時，通過考察利用過程本身，複線的歷史使我們能夠恢復利用性的話語之外的歷史性。

在杜贊奇看來，籠罩在民族主義意識形態下的歷史敘事存在著許多被遮蔽的部分，而在這種人為的建構下，歷史才得以呈現出線性的結構。因而，便需要採用「複線歷史」的敘述方法，將歷史從原有的旨在敘述一個民族進化過程的模式當中「拯救」出來，並重新展現歷史本來的複雜性³。杜贊奇在這裏，採用浪漫的語言為我們描繪了一種似乎被一個稱為「民族主義」的外來意識形態層層籠罩的歷史圖景。這個「民族主義」冷漠無情，強大有力，按照其固有的不變意願對過去進行著刻意的建構。

從現在的女性主義、殖民主義、民族主義等種種視角出發，我們似乎可以發現，在不同的語境下，原有的歷史敘述可以呈現出多種角度的遮蔽狀況。並且，這種遮蔽也可能是以多種層面的重構所共同作用的結果。以劉禾對於《生死場》女性主義式的分析來看，民族主義對於歷史的遮蔽就至少涵蓋了「對女性身體的佔有」⁴這一層面。於是，至少在這個角度上來看，民族主義式的歷史書寫所必然包含的遮蔽事實上是一種共謀的結果，在這個共謀之下，帝國主義、殖民主義、男權等等話語的權力都在共同發揮著作用。採用任何一種視角審視之下的歷史，均存在著本質主義的可能。經由女性主義、後殖民主義等等所共同發現的民族歷史在一定程度上回避著本質主義的問題，而杜贊奇講述的「複線的歷史」也多少呈現出了本質主義的問題。在杜贊奇的敘述當中，我們能發現一種暗藏的結構主義二元對立的假定，即一個

抽象的、不受干擾的歷史本身，與外來的各種意識形態的對立。由於先前假設了歷史本身不受干擾的狀況，因此進而才能夠設想歷史在民族主義敘事框架下被不斷重構以及遮蔽的機械過程。在杜贊奇看來，「封建主義、自覺意識、迷信、革命」這類他認為與「啟蒙歷史敘述結構」密切相關的辭彙是一種天然的不受影響的模式，這種模式傳播的過程則是其對於原有「歷史」的強行構造過程。正是在這樣的話語影響下，杜贊奇認為，那種抽象的歷史被壓制了、阻礙了，因而講述過去的方法發生了改變，進而篡改了那種本質化的抽象「歷史」。然而在這種假定之下，歷史本身的本質化傾向是較為明顯的。

毫無疑問，當這一系列詞語剛剛進入中國語境的敘述當中時，這種二元對立的狀態是明顯的，但隨著其在中國原有社群當中的流傳，這種二元對立則逐漸呈現出互為建構的傾向。或許民族主義敘事曾經是某種抽象的「中國歷史」的絕對的物件，那麼，當這種敘事被人們開始講述並且挪用的時候，它便成為了「他者」而在發揮切實的有機作用了。

事實上，我更加關注的是「民族主義」作為一個外來物，不斷被內化的過程，借用查克拉巴蒂（Dipesh Chakrabarty）的概念，這樣一個過程則可以被表述成為民族主義敘事的「轉譯」（retranslation）過程⁵。如果將這種轉譯的雙方視為源語言與目的語言的話，那麼，在這裏，我所關注的這個轉譯的過程則更大程度上體現在目的語言所在的語境，對於源語言本身的再解釋與內化，並隨之將這種翻譯的過程消解，最終將源語言視為自己語境下自然而然的產物並發揮著文化的作用。當這樣一種轉譯的過程進行的時候，源語言與目的語言之間的二元關係便不那麼明確了，而在本文的語境下，則是我們在歷史的語境當中，不再那麼容易的分辨出來怎樣的是民族主義式的敘述模式，怎樣是不受民族主義模式的歷史敘事。在《從民族國家發現歷史》一書當中，杜贊奇所主要針對的，是民族敘述結構被壓制和遮掩的問題⁶，可以說，在這一點上，這樣一種發現是開創性的。但民族主義敘述在這裏相應的卻呈現出非歷史化的傾向，因此，沿著杜贊奇的思路，我在這裏則更加希望討論一種被歷史所重新發現的民族主義敘述模式。

需要明確的一點是，我所採用的文本是尤鳳偉短篇小說《生存》，以及姜文基於這部小說所改編而成的電影《鬼子來了》。所選取的兩個文本本身都不能被認為是對於「抗日戰爭」所進行的真正歷史學意義上的敘述，因此，兩個文本的想像意味則相應被突出，隨之所必須負擔的「歷史真相」的詰問也相應被抽離。在某種程度上，這兩個文本均可以被視為是對於「抗日」的神話式敘述。無論是尤鳳偉還是姜文的敘述，都表現成為一種對於本來不屬於自己的世界和時段的想像。因而，這諸種抗日戰爭的想像所承載的歷史意義是分別作用於它們所處時段的。並且，我不傾向於單純討論《鬼子來了》當中所呈現出來的一種對於「抗日」的特別解讀方式，我更傾向於將《鬼子來了》與原作小說《生存》放在一起，進行對比的觀察。無論是《生存》還是《鬼子來了》，從歷史研究的角度上來看，都並不對於發生於1937 - 1945年那段時間裏作為事件發生過的「抗日戰爭」發生絲毫的作用，兩者都僅僅是站在事件的旁邊，而對於「抗日」本身所進行的神話式敘述。有兩種敘述所創造出來的不同神話，僅僅對於他們各自所處的時間中的民族主義想像具有文化意義。從《生存》到《鬼子來了》的轉變，可以說是「民族主義」作為意識形態本身，在兩種不同視角審視下、在兩個不同時段的轉譯過程當中所呈現出來的全然不同的面貌。

二 轉型與內化：兩個民族主義文本的分析

（一）民族及其敵人：一種情緒的形成

關於民族主義作為一種認同、敘事模式的誕生，經過許多民族主義歷史學家們的研究，也已經找到了它作為一種觀念的起源。正如我在前文當中所提及的，杜贊奇對於這樣一種單純追究民族身份認同形成與發展的過程的模式提出詰問。但是，正如他本人也並沒有對於這種民族身份認同的起源之初避而不談一樣，關於民族主義作為一種觀念的起源的討論，仍舊是提供一種歷史語境的必須過程。在以下的部分當中，我旨在討論關於民族主義起源及其作用方式的一些共識。

在《想像的共同體》導論之前，本尼迪克特 安德森（Benedict Anderson）引用了丹尼爾 笛福（Daniel Defoe）《純正出身的英格蘭人》（*The True-Born Englishman*）中的一段：

如是從所有人種之混合中起始
那異質之物，英格蘭人：⁷
在饑渴的強姦之中，憤怒的欲望孕生，
在濃妝的不列顛人和蘇格蘭人之間：
他們繁衍的後裔迅速學會彎弓射箭

無論怎樣，在民族主義認同的內部，一個最為簡單的事實就是一種認同的需要。我們很難想像一個共同體毫無目的地被結合到一起。在大多數民族主義研究者那裏，很大程度上，這種認同的基本動力就是在於敵人的存在或者生存的需要。對於敵人在現代民族主義建構當中的作用，考拉考茨基有這樣一種看法，他認為，民族主義者想要通過敵對行為和對其他人的仇恨而假定部族的存在，並相信他自己民族所具有的災難都是外國人侵略的結果⁸。在這裏，一個基本的共識就在於，抽象的敵人的存在事實上很大程度上是出於需要而被想像出來的產物，或許更加確切的說，這裏的敵人應當採用一個相對現代一些的字眼來界定，我傾向於採用列維納斯的「他者」觀念，來看待這種認同所產生的基本語境。安德森極為富有創見的將民族主義揭露為一種「文化的人造物（cultural artefacts）」⁹在這樣的基礎上，安德森又指出一系列與現代民族準則有關的民族的限制性、民族所具有的主權等等，均為「想像」的產物。相應的，在蓋爾納的表述當中，民族主義的形成則更被指責為一種「捏造」和「虛假」¹⁰。雖然這樣一種更為激烈的說法被安德森更正成為相對中性的「發明」、「想像」，但是其中所表達出來的某種創造物的傾向仍然是共通的。無論是蓋爾納還是安德森，還是其他一些民主主義研究者們，都並不否認，民族主義的產生是某種「需要」的結果。在這個過程當中，不但需要能夠令人們所共同崇拜的祖先與模範，同樣也需要能夠令群體內部所信服的共同的敵人。而一旦敵人具有了某種公共性之後，其「他者」的特點便被擴大到了可觀的地步了。杜贊奇在《從民族國家發現歷史》當中提及了在《羅摩衍那》當中所表現出來的「邪惡本身被『他者化』」的事實¹¹，以及（《解殖與民族主義》）對於西方世界將伊斯蘭國家邪惡化的分析，都很明確的揭示了這樣一個建構他者，隨之又被他者所建構的過程。

他者在民族主義身份認同的過程當中所發揮的作用是毋庸置疑的，並且恰恰是由於他者本身的特性，在不同需求之下，他者的物質體現相應的也呈現出不同的面貌。他者不斷被發現、被重構的過程在杜贊奇這裏，則被視為是民族建構對於歷史遮蔽的絕佳體現。然而，在這種批評之下，被本質化的恰恰是民族主義本身。由於他者並不是確定的、一成不變的，因此，經由他者而進一步展現出來的民族主義也是被重新詮釋過的。怎樣一種情感可以被稱為是愛

國的、民族的邊界究竟被劃分在哪里、民族的主權究竟應當經由怎樣的方式展現出來，這一系列構成民族主義所必需的元素是隨著他者的形象而不斷變化的。或許，正像安德森所說的，我們或許很難想像世界上會有「無名的馬克思主義者之墓」或者是「殉難自由主義這衣冠塚」¹²。雖然安德森對此的解釋側重不同，但是根據同樣的例子，我們是否也可以相信，這恰恰是向我們表明了，究竟依照怎樣一種關係建立起來的群體能夠成為一個類似於民族國家那樣，具有政治與社會作用的組織呢？蓋爾納為我們指出了一個很重要的事實，即「民族主義作為一種現象，而不是作為民族主義者提出的學說」¹³。站在這個基點之上，我們便不至於將「文化的人造物」漫無邊際的擴大。於是我們便可以問，為甚麼是在這樣一群人當中，這種「文化的人造物」得以成為可能？為甚麼不是在「馬克思主義者」中間，不是在「女權主義者」、「自由主義者」中間產生相同的效應？很大程度上，民族主義的發現也能算作是一種自發的產物。

在以下的部分中，我將對於《生存》與《鬼子來了》及其一系列與《鬼子來了》相關的，發生於2000年左右的事件、評論結合在一起，旨在將其作為一個文化研究的樣本，討論民族主義本身被重構的狀況，主要就是民族主義其敵人與神話書寫的轉變。

（二）大門外的敵人：《生存》作為一個戰爭神話的分析

正如杜贊奇所說的，1936年的中國，「整個史學界都在關注日本的入侵及其給中國歷史敘述結構所提出的特殊訴求」¹⁴。抗日戰爭作為一個事件來說，為中國的民族主義情緒提供了一個極為明確的外部敵人。一方面，在抗日戰爭發生的當時，無論是共產黨還是國民黨方面，都在不遺餘力地進行民族戰爭調動，在這之前所存在的國共雙方的黨派與階級矛盾被中日之間戰爭的矛盾所取代。無疑，民族主義的道德模式在於舊有的道德模式之間所發生的那種轉譯關係使得民族主義本身具有了某種中國式的走向。汪暉在其一篇討論抗日戰爭時期「民族形式」問題的論文當中，便重點論述了關於共產主義運動與民族主義運動之間的互滲關係¹⁵。在這篇論文裏，汪暉為我們梳理了在民族建構的過程當中，普遍民族語言超越地方性藝術形式的歷史軌跡。可以發現，在這樣的民族建構當中，民族主義情緒不僅僅超越了階級與黨派界限，也超越了漢族與其他少數民族的界限，由於一個突如其來的、在中國大門之外的敵人出現，原本在中國內部分散的勢力群體被重新整合成為一個具有共同敵人的中華民族。普遍的民族語言的傳播，其目的也在於採用一個共有的聲音，去講述一場正在發生的戰爭故事，以使得無論是身處於戰爭之內還是戰爭之外的個體，都對這場戰爭能夠有種共同的想像。無疑，在這裏所謂民族形式的建構同樣也面臨著舊有秩序，這種在兩者之間所進行的轉移，其產物便造就了一種特殊的民族主義抗日神話敘述方式。在《生存》當中，那個故事發生的村莊的地理位置是很有趣的：

曙光裏石溝村迎來不凡的一天，揭開村莊抗戰史嶄新的一頁。在這之前，由於此處偏遠貧瘠，交戰雙方都沒將這個猴腓大小的地盤看在眼裏，將其排斥於戰爭之外。小村人對於戰爭的體驗僅是遙聽天邊隆隆炮響以及遠眺扛膏藥旗的日本鬼子從村外過兵。初時，人們是心驚膽戰的，害怕鬼子走著走著一頭紮進村裏來發瘋。可沒有，鬼子堅持對小村的無視與輕蔑，一次也沒進村。久而久之，人們就寬了心，對過兵就不當回事了。自然，外面戰爭的消息還是不間斷傳來，傳得最多的是鬼子殺人不眨眼的暴行。小村人對這些聳人聽聞的傳言將信將疑。

很明顯，那一系列諸如石溝村一般的中國村莊即便在抗日戰爭時期，正面加入到戰爭當中的

可能性也是很小的。從九一八事變開始，一直到1945年，日本對於中國的軍事佔領從地圖上來看，始終停留在東部沿海、東北地區、以及隴海沿線等一些主要的軍事目標上。事實上，無論是九一八事變時期還是後來中日正式宣戰的八年期間，日本擴張主義者在和平條件中也從未打算在中國本部承擔直接的行政管理責任。日本擴張主義者對於中國的征服在更大程度上是滿足其政治願望與戰爭經濟需要¹⁶。因此，對於大多數處於戰線之外的中國農村來說，較為可信的情況或許確實是如同《生存》當中所描述的，抗日僅僅是一系列傳聞、故事的構造物，對於日本軍隊的情緒因而也更多的表現為是一種本能的恐懼感。雖然整個石溝村在小說當中被定義為「抗日村」，但是，令人感到奇怪的是，整個村子除了協助打狗以防狗在抗日軍隊夜裏進行突襲時暴露目標之外，並沒有作任何的與抗日發生關聯的其他事情。

相反，在佔領區的農村則表現出完全不同的狀況。在《中國鄉村，社會主義國家》中，對於冀中農村饒陽的調查報告便顯示，這些身處抗日戰爭中心地帶的農村表現出了非凡的堅定，積極參與視死如歸的精神。而相應的，這些抗日的故事，即便在當時，也是人們傳頌的重點。抗日英雄的傳說經過不斷傳頌之後，可以成為神話，愛國農民們的行為則成為這類神話的起源或者是受益者。這樣一個神話的過程一方面將抗日戰爭塑造成為一場全民參與的、神聖的民族戰爭，一方面也掩蓋著戰爭過程當中那或許佔更多數的自私的事實。在同樣是針對饒陽縣的調查報告當中，我們可以看到¹⁷：

儘管表現對新政權忠誠的傳說逐漸取得人們的共識，但事實上，許多人在戰爭期間仍表現出狹隘、愚昧、背信棄義和自私。有關安國縣的偽軍部隊、送婦女給日軍的村子、不給八路軍徵兵的領導人、楊各莊及其他地方的漢奸、那些笨拙地試圖隱藏糧食的人和取得成功的親日特務等種種事實，都沒有在英雄神話中得到反映。

不難發現，在這各種各樣的英雄故事當中，最為突出的特點就在於對於戰爭的美化甚至追求的表現，以及對於敵人的惡魔化描寫¹⁸。本質上來看，從《生存》當中仍能夠清楚地找到這些特點。

而今日，一個鬼子的到來便打破了村子固有的沉寂，小村終於和戰爭沾上了邊兒。小村將為自己本來平庸無奇的村史繪出閃光的一筆。

在這樣一段英雄主義的敘述當中，作者明顯對於戰爭持有某種神話般的嚮往，在他看來，得以參與戰爭才能夠式的歷史本身具有史詩般的意義。作者以一種神聖的態度將戰爭為村子的生活所帶來的一切簡單成為一場英雄主義的演出，在這場演出當中，似乎一切的不快樂都因為這種神聖的色彩而消失殆盡了。作為敘事者的作者本人，將一種宗教的虔誠從超驗的物件轉變到完全塵世的物件當中，使得對於民族主義本身的崇拜呈現出了幾近狂熱的態度。恰是這樣一段敘述與先前除了打狗別的無所作為的抗日村的敘述放在一起，便形成了一種暗示性的效果。即恰是這樣一次將整個村子捲入戰爭的事件，使得整個村子在民族主義戰爭的神話敘事當中，得到了猶如宗教般的救贖。正是在這種救贖的可能性下，作為村長的趙武才別無選擇，不得不、並且一分快樂的承擔下這一戰爭強加於他們整個村子的安排。放在《生存》小說開頭的這段內容為之後的所有敘事埋下了神話式的民族主義色彩，因此故事參與者們的主體性隨之消失，取而代之的，是作為一個群體為一種抽象的民族目標而服務的需要。甚至，這樣一種本應被視為被迫的要求在實踐當中，幾乎顯現出了一種狂歡式的狀態，被迫便成為自主。神話就此被人們內化為民族主義的動力與模範。並在以各自的方式來實踐著民族主義的情緒。在這樣的情緒主宰下，人與糧食的關係也顯出不同的英雄主義色彩：

「對你說啊玉琴，這糧食一半歸小鬼子，另一半歸你和扣兒。攤出的第一張煎餅給咱扣兒吃，記住啊！」趙武臨出門時向玉琴叮囑。

玉琴沒言語，淚模糊了她的視線，她看不見趙武怎樣出門，只聽見了門響。

這是發生在趙武為了讓鬼子吃飯而向村裏財主萬有全借糧之後的事情。事實上，貫穿於全篇當中的一條主要線索也正是農村人與糧食之間的關係。甚至可以說，糧食本身構成了小說最後矛盾的所在，趙武作為村長，是出於想要讓全村人吃飽肚子的態度而與鬼子俘虜談判的。最終談判的籌碼，也是「鬼子」所掌握的秘密藏糧點的糧食。可以說，在故事開始的時候所發生的這場節糧故事，為之後的故事進程暗示了一種宿命性的結局。所謂「生存」的意義在這裏，同切實的生存與死亡聯繫在一起，而似乎是故事另一條主線的處決鬼子、漢奸俘虜的問題，則在這裏相應的顯得並不存在任何重大的衝突。鬼子俘虜在這個村子裏是不顯出有任何危機的，在整個《生存》的敘事當中，對於抗日的精神本身毫不懷疑，因此，處決鬼子俘虜在這裏所存在的問題僅僅是誰來擔任劊子手以及何時處決的問題。在這個層面上，故事是毫無懸念的，天經地義的。在更大程度上，鬼子、漢奸俘虜的到來，僅僅是為這個故事當中存在的人與糧食之間的生存聯繫添加上了一個英雄主義敘事的背景。

就在這一刻，他聽到了敲門聲。是那種具有暗號特徵的敲門，這敲門聲如同一場戲劇的開場鼓點，使他由此進入了角色披掛上場，且從此再難脫身。於是他就牢牢記住了「民國三三年臘月三」這個於他於石溝村都極其不詳的日子

這段略帶有馬爾克斯味道的開頭試圖在向故事的讀者們傳達著一種宿命式的沉重感，作者企圖將饑荒為整個村子所帶來的恐懼與蕭條歸結到一個更大的恢巨集主題下。因此，抗日戰爭，攜帶著一種民族主義的神聖氣度，被放置到了這個鬧著饑荒的村子當中來。可以說，這場戰爭是被拋至到這個本應當與世隔絕的村子當中的，但是，這種拋至在作者這裏，卻由於建立起了饑荒與戰爭的聯繫，而顯得無比神聖與令人慶倖。在這個故事當中，假如將饑荒作為一個獨立的事件來看，我們不難發現其中所包含的模式化的人物塑造形式。在這個村子的饑荒事件當中，趙武第一個想到的節糧物件是一個家裏有人在軍閥部隊裏當兵的地主萬有。而另一個在饑荒當中還能夠吃飽肚子的，則是族長五爺。前者在整個故事裏表現出的極度自私與精明令人很容易就想到，在一段時期內中國文學作品當中所固有的地主形象。而後者作為一名宗族首領，其行為也頗能令人想起在反傳統運動當中被平面化，性格化了的族長。在作者行文當中，不難發現那些啟蒙主義的、反傳統的敘述。由於在這裏，族長所代表的是那種被啟蒙主義、革命者們所否認的就有的宗族領袖，因此，在一種線性的、階級式的歷史敘事當中，他所代表的，也就是與作為「勞苦大眾」的石溝村廣大饑餓農民所對立的，守舊的、封建的宗族勢力。

五爺連自己的親生孫女都不管不顧，怎還會可憐別的與他毫無瓜葛的孩子？作為一族之長，五爺是很讓族人心寒的。許多年前，族人便對他將廟產據為己有而提出過異議。並指出別的村子廟產收入除祭祀外，所餘為族人所共用。豐收年景村裏的慶典以及歉收年景對貧困戶的接濟都取之於此。村人覺得別村這種做法合情入理，為何至貧至窮的石溝村卻抱著老皇曆不放，讓一家一戶獨吞？五爺也有自己的說法：別的村族怎樣怎樣是人家的事情，與石溝村無干，石溝村只能依照自己祖先留傳下來的族規行事，不能更改。這是前些年事。

在這樣的敘事當中，五爺作為一個族長的主體位置被強調了，而隨著這種主體位置而來的，則是一系列必然，包括：自私、冷漠、霸佔族產、傳統、守舊等等。正是由於這樣的必然存

在，因此當全村人陸續餓死的時候，作為族長的五爺才能夠毫不作為。而相應的這種責任則落到了「抗日村長趙武」這一由新秩序產生出來的領導人物身上。可以說，作者認同，生死作為一個重要的事件，在整個村子裏面是一種關鍵性的目的，遵循怎樣一種法則可以生是這種法則合法性的唯一證明，五爺在面對村民陸續死亡的事實上毫不作為的舉動責令其喪失了存在的合法性依據。這樣一種從舊有宗族領袖到抗日領袖的轉變，在這樣的故事講述當中，很大程度上，則表示了一種宗族秩序的合法性喪失與民族主義秩序取而代之的必然性。作為外來事件的鬼子、漢奸俘虜的出現，則全部目的，則是採用一種民族戰爭式的神聖必然，為整個新興秩序取代舊有秩序的過程蒙上一層史詩式的氣氛。

事實上，如果將宗族秩序對於祖先的崇拜視為一種形式的有神論模式，那麼作為現代性的產物，民族主義所必需要完成的，則是一種從有神向無神的轉變。¹⁹而共產主義運動作為中國民族主義運動當中的成分之一，其反傳統、反階級的革命性色彩，也為中國的民族主義敘事增添上了某種特有的氣質。《生存》作為一則抗日神化的延續，則是這種特有民族主義氣質的又一次體現。它將共產主義運動下，新興秩序取代舊有秩序的過程籠罩在民族主義運動的狂熱氣氛下。從本質上來講，它仍舊是「民族形式創造的要求下」²⁰所產生的文藝作品。傳達的，也是革命性的，對於舊有形式的批判。

（三）後現代：解構戰爭神話

經由上述的討論，大體上可以發現，作為抗日神化出現的戰爭敘事基本上都呈現出了將戰爭神聖化，絕對化，將戰爭雙方善惡二元化的傾向。從《生存》當中，我們可以看到諸如趙武等人死亡所具有的英雄主義色彩：

春天雪融，山谷由白變黑，當地人在穀中發現了屍體，陸陸續續總共發現了幾具，正是運糧隊失蹤了的數目。屍體一點也沒有潰爛，完好無損，面目栩栩如生。但有心人很快發現了一個奇異的現象，屍體的位置雖很分散，有的相距幾裏路遠，可他們的頭都沖著同一個方向，沖著隱於山谷豁口處綠樹叢中的一個小村落。當地人自然知道，那村子是於家芥。

也可以看到對於敵人本能的憎惡：

他（趙武）這是頭一遭和日本鬼子打交道，以前曾聽人說這些畜生很格色，難鬥難纏，這遭他領教了。可氣的是他們做了俘虜還不服軟，還和你作對，真他媽該殺該剮！

甚至還可以看到漢奸周若飛對於漢語的熱愛：

周若飛說：「中國的語言如同汪洋大海般廣闊無邊，我不知道該怎樣從中選擇。」

這些明顯是作者代言的話，都共同構造出了一個主流的抗日民族主義話語環境。相應的，對於日本軍隊的刻畫也是邪惡化的：

少尉三 出頭年紀，圓臉尖下巴，酷似一個倒置的葫蘆，眼光不善，一副桀驁不馴的模樣。

這樣的仇視的目光貫穿整篇小說，諸種描述與敘事都勾畫出了一個在民族主義敘事當中所認可的，日本侵略軍人的普遍形象。在這樣一種戰爭神化裏，雖然一方被描述成為出離現實的

絕對的正義、真、善、美，另一方也被不合實際的簡化成為絕對的邪惡、醜陋，但事實上，對於戰爭的非人性化渴求使得抗日的情緒與日本的軍國主義情緒幾乎呈現出同樣的表現。這樣一種神聖的戰爭敘事到了《鬼子來了》這裏，則成為了主要被責問的對象。

雖然在《生存》中間的這種民族主義式的簡單戰爭敘事僅僅作為整個故事的神聖背景，並沒有成為尤鳳偉所需要重點刻畫的物件；但是，這樣一種從前被默認的敘事框架，卻成為了《鬼子來了》所需要面對的主要問題。而相應，在小說當中所重點展開的關於人與糧食之間的關係，卻在《鬼子來了》裏面被幾乎完全的淡漠了。雖然電影被認為是《生存》小說的改編，但由於這樣一條基本認同的改編，因而使得前後兩種對於抗日的改變顯得毫不相同。對於《鬼子來了》這部電影，或許著眼於一些關鍵的改變的解讀更能彰顯這部二 世紀末年產生的電影的文化動力。

與《生存》當中名為石溝村的「抗日村」不同，《鬼子來了》的故事發生在一個長城腳下名為「掛甲台」的普通村子。這個村子與戰爭的關係在地理上並不像石溝村那樣遙遠不可及，相反，在掛甲台的村口就有一座鬼子的炮樓。同時，村子的小河裏面還時常能有日軍軍艦經過。但日軍僅僅是駐軍，並沒有同村民發生任何的武裝衝突。甚至有時在路過村子的時候，還可以同村中小孩玩笑一番，分發一些糖果。根據《中國鄉村，社會主義社會》當中對於饒陽的調查報告顯示，似乎在《鬼子來了》裏面所描述的場景相對也 分可信。在一則調查報告當中，我們可以看見這樣一幅場景²¹：

1937年7月，6年前已佔領滿洲的日軍在華北發動全面進攻，日軍首先佔領了鐵路沿線的重要地區和北京、天津、保定、石家莊周圍的平原地區。通過饒陽的第一支日軍部隊僅僅侵襲了一些村莊，發了一些糖果，和小孩子玩，並未遇到反抗。

可以看出，在抗日神化普遍傳播之前，即便是在饒陽這樣一塊具有 分強烈民族反抗情緒的地區，與日軍和平共處的情況也是存在的。從調查報告當中，我們可以發現，最初對於村民的抗日調動是相對強制性的²²：

是年秋，縣政府試圖組織農民準備對付日軍的進攻，下令落實集體責任制。與帝國時代一樣， 戶一組，以便於收稅和為公共工程徵調勞力。此外，組員之間相互監視，並要求不定期彙報情況，一旦出錯，累計所有人。這個個體制加劇了農村的分裂。

村民們很可能最初出於被迫的抗日舉動，在戰爭的不斷深化過程之中，逐漸業內化成為了他們本身的道德責任²³：

村民們始終相信，在日軍佔領的城鎮和周圍小村莊中，與日軍合作的人是賣國賊，把它轉換成農民政治文化，就是這些人沒有任何道德責任感。

這樣一種經由抗日神化內化的民族主義情緒在《生存》當中表現為自然而然的價值觀念，而在《鬼子來了》當中，則成為懷疑的對象。一個很明確的表示就是，當主人公馬大三與情婦寡婦魚兒做愛的時候，一個突如其來的持槍者 「我」，將馬大三與整個村子帶入了全部的故事當中。這樣一種設計自然包含著敘述者特有的小聰明在內。首先，那個突如其來的「我」，毫無疑問是被觀眾們理解為抗日者的。這個沒有名字，沒有面孔，只有空洞的聲音，但卻持槍的我在很大程度上可以被視為是抗日作為一種強加的意識形態，所具有的抽象的，但卻不可反抗的暴力。馬大三連同其村民的命運是被強加上的。電影的敘事者甚至絲毫不提及馬大三在整個村子裏的地位，省去了為何這個「我」會將俘虜送到馬大三的家裏，這

一系列的前因。因此，這種「抗日」的命運就相應的顯出了一種荒誕的特性。很可能，那個「我」的到來，就是因為馬大三在於魚兒做愛時扭開了燈，而使得他的房子碰巧成為了黑暗當中唯一能夠見到的突出物體。劇本當中這段對話則是這種可以安排的體現：

持槍人（畫外）：叫啥？

大三衝畫外：馬大三。

持槍人（畫外）：村叫啥？

大三：掛 掛甲台。

持槍人（畫外）：黑更半夜點燈幹啥？

大三：尋思事！

可以看出，「抗日」作為一種外來的存在模式與道德責任，不加選擇地，暴力地，強制性地，而且是帶有某種荒誕色彩地到來了。這樣一個開頭，很明顯的就將抗日本身從以前毋庸置疑的內在道德責任的崇高位置上剝離出來，而將其轉化成為一個外來的暴力性壓力。而正是由於一開始改編者所做的這件設計，使得整個故事後來的發展呈現出不同於原著小說的走向。由於這種突如其來的暴力性法則的出現，馬大三的主體位置相應也產生了變化。儘管是被迫，他還是變成為了一個抗日任務的承擔者。同時，由於這種主體身份所需要遵循的行為準則與他從前所習慣的，作為一名普通農民，作為一名與寡婦私通的情夫這一類主體位置所需要遵循的行為準則毫無關係，他所表現出來的無所適從則成為了全部故事的軌跡所在。

送俘虜來的「我」聲稱如果俘虜死了或者被村頭鬼子發現了，則需要馬大三負全責。而馬大三在向其他村民解釋整個事件的時候，則將這個責任用死亡的威脅分攤到了全村人的身上：

突然六旺也拍了一下腿，自告奮勇地說：哎！我看中！不就刨個坑嗎？我刨！

大三：你刨？那夥子人說了，丟一個少一個，要是讓日本子知道了，那 那人家就不要人了，那就該要命了！

村民得頭兒進前一步，緊張地問：要命？要誰的命啊？

二脖子也問：要誰的命啊？ 大三：要 要咱們全村人的命唄！

這裏大三使的小聰明（自然也可以視為是編劇者唆使的小聰明）為故事的發展提供了一個基本的邏輯，即這種抗日所帶來的暴力被擴展到了全村人的身上，而這種全村人所共同負擔的責任，其起因也是由於馬大三本人的自私（如果可以這麼說的話）。這種推廣到全村人的責任在影片當中不斷得到強調，馬大三多次提及，如何處理鬼子關係到全村人的性命，如果說一開始馬大三將這種責任分攤到所有身上時還有一些顧慮與怯怯。到了馬大三借糧與決定誰來擔任刨子手的時候，已經發展成為一種對抗村民傳統秩序的有力口實。當馬大三義正辭嚴地說道，自己所有行為都是為了全村人性命著想的時候，被強迫站到抗日的位置上的馬大三同時也就具備某種權威性。在這種權威的籠罩下，即使他與魚兒所發生的那種不正當關係，也能夠被村民們忽略不計。

八孀子打破了沉默，她下了炕走到魚兒面前：哎呀，魚兒你咋這會說呀，啊，那你跟大三到底是咋回事那咱們大傢伙可都看著呢吧，誰沒說啥吧？

可以說，這種突如其來的主體位置於基本的生存危機相結合之後，馬大三具備了某種傳統秩序下的豁免權。這應當也算作是對於傳統本身的一種反抗，然而這種反抗並不具有新舊交替

的、革命的（正如在《生存》當中所表達的那樣）那種神聖感，而完全是不得已的，本能的。

到此為止，我們可以發現，抗日作為一種道德責任感²⁴，無論從其在這個村子當中的產生還是發展來說，都是具有強烈的荒誕色彩的。或者說，影片自始至終都沒有將抗日在民族主義情緒的立場上表達成為一種道德責任。直到最後，馬大三砍殺日本俘虜的時候，我們也可以很明確地將他這種行為視為一種復仇，一種對於日本人殺了他全村人的復仇。在這種抗日民族主義敘事下，馬大三是被壓迫的，是無所適從的，而這種無所適從的矛盾感到最後馬大三被處決時達到了高峰。影片不遺餘力的嘲弄著這種民族主義的道德責任。

可是，在前兩天，竟然有一個人，肆意損毀由我們蔣委員長、杜魯門總統、邱吉爾首相以及史達林聯合締造之國際和平環境，公然違背波斯坦協定。擾亂治安，營造恐怖！他就是諸位面前這個馬大三！本月八日下午三時許，馬某喬裝煙販，身藏利斧，趁一購煙的日俘不備一當頭劈去，致使該日俘當場斃命。更有甚者，馬某遂又闖入營內，大肆殺戮，先後砍死日俘五人，重創七人，獸行畢露，殘暴至極！有人或許說，馬大三殺的是日本鬼子，是抗日。何為抗日？與日軍浴血疆場，驅敵寇於國門之外者乃真抗日之壯舉。象馬大三砍殺手無寸鐵一喪失反抗意志之日俘者，乃偽抗日之劣行！日本軍在8.15之後已經投降了，為何今天你才想到抗日？9.18到8.15，整整一四年。這一四年你躲到哪裏去了？為甚麼當時你不抗日？有人或許說一馬大三有深仇大恨，是為日軍所迫。OK，那我就說說國仇家恨，四萬萬同胞誰人不對日寇有切齒之恨？我高某人的雙親就死於日軍的狂轟濫炸之下。我這個左腿也是與日軍最後一戰被打碎的。誰最有權力殺死這些當過日本軍的人？誰最有理由報仇雪恨？是我高某人！而誰也最不能這樣做？也是我高某人，因為我是軍人，我必須服從命令！對於那些有陰謀，另存不軌之意者，無論指使他的人是何種背景，定當嚴懲不貸！

這段高少校的獨白是在被五花大綁滿臉是血的馬大三面前進行的，周圍充滿了圍觀的群眾。持槍的國民黨軍隊與日軍俘虜，高少校背後漫不經心的散漫美軍士兵，還有圍觀的群眾，以及一系列農村日常的生活景象交織在一起，從而顯出了一種頗為油滑的效果。整段的獨白被一系列插科打諢式的鏡頭拆解得支離破碎，這種種可以的安排令那種從影片開始就針對民族主義道德模式所進行的調侃彰顯不遺。

當然，影片並不僅僅針對以中國為受害者的模式下民族主義道德責任感的嘲弄，當視角轉移到以日本為中心的敘述上，影片同樣對於那種將戰爭神聖化的敘述提出了批評。當日軍俘虜花屋小三郎最後一次真正²⁵面臨中國劊子手「一刀劉」的時候，那種武士道支持下的英雄主義精神則傾刻間崩潰了。雖然之前花屋強硬的表示自己需要用死亡來證明對於天皇的忠誠，但是，當其所要求的死亡真正到來的時候，這種支撐他的民族主義狂熱卻灰飛煙滅了²⁶。到後來花屋表示，願意用他的性命交換兩車糧食，馬大三等人針對此事進行的討論當中，馬大三的主體位置又體現為一個傳統的普通農民，從這樣的視角看來，花屋的舉動則具有了天然的毋庸置疑的合理性。花屋為自己話的可行性作出的說明是，自己與酒塚隊長屬於同鄉，而這個說明則博得了包括馬大三在內的所有人的信任，之前拿一系列的疑惑由於這個理由的出現，進而都消除了。在這裏，佔主導位置的仍舊是農民舊有生活準則，那一系列被拋到他們（包括花屋與掛甲台村民，在這個場景裏，他們被同一了）身上的民族主義道德準則消失殆盡，取而代之的，仍舊是最為基本的原則。正是站在這個原則上，花屋為自己的投降尋找到了合理性，而馬大三等人也為自己對抗「我」的命令的行為，尋找到了合理性。

馬大三就送還鬼子是否屬於「漢奸」行為的問題上與村民進行的辯論是一個較為有趣的場景。

八嬸子衝畫外大三：你這不成跟鬼子搭夥當漢奸了？

大三扭身對畫外八嬸子：啥叫漢奸呢？你老別總漢奸漢奸地嚇唬人，幫日本子殺中國人的那叫漢奸！找日本子要糧食還叫漢奸？把日本子白送回去不要糧食的，那才叫漢奸呢！

眾人都聽著他說。

大三（背身）：糧食誰種的？咱們中國人種的！臉朝黃土背朝天的，汗珠子掉地上摔八瓣，種出糧食來讓日本子白吃了？

大三伸出手往前一伸：我從他嘴兒把糧食給摳出來，咱們吃了！不光咱們吃了，給沾親帶故的親戚啥的都分點都吃點，這叫漢奸？（又回頭衝畫外八嬸子）天底下有這樣的漢奸？

得兒頭接下茬：那 - 沒有啊！

三繼續闡明（衝外）：要是老百姓都跟咱們似的，把日本子的那啥的這個那個都給他摳出來，那這天下該啥樣？那就該日本子當漢奸了！

漢奸在這裏很大程度上對於村民們來說僅僅是一個模糊的詞語，然而在這個詞語背後所蘊含的秩序卻足以威脅到每一個人的生存，因此可以發現，村民們對於這個詞語的恐懼感全然是來自於本能的求生欲望。站在農民這一主體位置上的馬大三則對漢奸作出了其特有的解釋。如果將這種解釋是為一種「轉譯」的話，那麼經過轉譯後民族主義話語則完全具有了中國傳統文化固有的色彩。但是，恰恰是這經過轉譯後的秩序更加進一步得到之樂馬大三以及全體村民們的悲劇性結局。當被求生欲望佔領的花屋回到日本部隊之後，其他軍人依舊站在日本武士道立場上對他進行批評、羞辱。這應當可以被算作是民族主義戰爭神話化歸所有人力量的表現之一種。當花屋處於強大的武士道道德規則之中以後，原來由於身處中國農民當中而佔據主導的求生原則重新又被掩蓋了。這樣一個過程似乎也暗示了，強加於中國農民身上的民族主義戰爭道德準則其實也在用同樣的方式，佔據、壓抑日本人的生活與行為規範。影片在這個角度上，完成了對於戰爭神話對於戰爭雙方面影響的解構。從而，無論是日本軍人還是中國農民，都被賦予了原先民族主義規範下被掩蓋了的主體性地位。因此，無論是日本人對於掛甲台村民的殺戮，還是馬大三對於日本俘虜的殺戮，受難雙方都具有了主體性，原有戰爭神話當中的單方面正義被消解了，取而代之的是一種類似於復仇式的世俗情感。

（四）內化：戰爭神話之後的民族主義

可以說，《鬼子來了》消解了民族主義創造的戰爭神話。這也使得影片造成了日本右翼與中國政府的雙方不滿。但是來自於中國各種媒體當中的民間評論卻呈現出了另一種民族主義的情緒。

一篇發表於網上的評論將姜文在這部影片當中的諸多黑色幽默與嘲諷的細節詮釋成為魯迅一般的「民族性批判」。²⁷

可姜文就是不夠，他還要讓戰俘了的鬼子砍掉民族英雄了的馬大山的頭，而且還要當著「國軍」和百姓的眾，而「眾」是甚麼，「眾」是魯迅在《藥》裏寫過的雀躍的脖子伸得有鴨脖子那麼長爭看殺革命者的頭的中國人。姜文太深刻了，他沒有給中國人民留半點面子。

在另一篇同樣來自於網上的評論中，整個故事則變成為一種對於農民劣根性的強烈批判²⁸：

小村捲入了戰爭的旋渦，村民們為了生存，為了解決這個包袱，以他們對外界的僅有的一丁點「知識」商議該怎麼辦，最後在收養了兩個俘虜大半年後，為了擺脫這種來自雙方的壓迫，出於軟弱、善良、也出於貪小便宜，但也許更多的是出於無知，村民們採用了我們今天認為是最離譜的解決辦法，結果自然是招來了大禍。

事實上，從網上能夠找到的所有評論文章來看，所有主體基本都是盛讚《鬼子來了》表達了民族的劣根性。這類解讀最為突出的則是徐葆耕在《讀書》上所發表的《被殖民者的譫妄和絕望》一文。文章將中國人放置在一個被殖民的角度上，討論在這過程當中所表現出來的愚昧與自卑感。同時，將影片中日本軍人的行為解讀成為一種暴力性的，軍國主義的普遍特性。這樣一種延續了戰爭神話式的普遍解讀視角似乎也能夠在電影當中找到合理性的佐證，為評論者所講述最多的，便是瘋癲的七爺（陳述扮演²⁹）不斷的重複「我一手一個掐巴死倆」³⁰以及拿腔作調的高少校，還有馬大三刑場周圍圍觀的群眾，都很實際的傳達了一些為我們所熟悉的意象。但是，作為一部嘲諷的影片其所能夠引起的反應卻幾乎一致的指向了民族性批判上，這似乎是《鬼子來了》作為一則文化研究的物件所具有的更為有趣的意義。

經由前文所進行的解讀我們可以看到，體現在諸如《生存》這一類戰爭神話式的文本當中的民族主義情緒相對來說具有明確的敵人，在這種敵我的明確二元分立下，無論是民族共同體的「敵人」還是每一個組成民族共同體的個體都不得被禁錮在那種由民族主義規範所界定下的崗位上，相應的，也就喪失了作為個體的主體性。這種最終使個體喪失主體性的民族主義規範由於其顯而易見的暴力性，因而使得批評者們可以從現代性批判的角度上將其的合法性全然的消解掉。事實上，我們可以發現《鬼子來了》對於《生存》的最大背離就在於，它將《生存》當中原本視為理所當然的抗日神話強化成為了整部影片所要面對的主要矛盾，在這個意義上，《鬼子來了》是將其批判的動機顯露無疑的。

值得注意的是，《鬼子來了》採用一種嘲諷的方式以一種非理性的態度衝擊了戰爭神話的天然合法性。而與這種合法性所包含的一系列關鍵性的想像則隨之也開始動搖，從《鬼子來了》裏面，我們很明顯地發現了一個具有主體性的「鬼子」——花屋。他在不斷的主體位置變換的過程當中，展現了作為個體的人與武士道——這種將眾人的差異性本質化的民族主義規則——之間的對抗以及歸順。如果說，在原來戰爭神話的模式下，中國的民族主義情緒敵人是作為一個群體出現的「日本侵略軍」的話，在這種嘲諷之下，作為群體的「日本侵略軍」消失不見了，取而代之的，則是一個個具有主體性的花屋小三郎。在影片最後，馬大三死於花屋的武士刀下，而這一場景，則是幾乎所有影片評論中民族情緒的基點。作為個體的花屋在高少校所代表的那種戰爭神話的民族主義規範下，用武士刀砍下了復仇者馬大山的頭顱，這一方面使得民族主義的情緒被進一步內化成為了一種針對每個個體復仇的必要，另一方面使得那種原來用以組織全民進行抗戰的民族主義規範失去了其本應具有的號召力。換句話說，這種被內化的民族主義，不再受到戰爭的限制，不再需要一場切實的侵略與反侵略戰爭的背景，而將其敵人轉化到了每個個體身上，進而成為了一種復仇的需要³¹。這就不難解

釋，為甚麼那種仇日的情緒在抗日戰爭結束了將近六十年後的今天，在那些普遍對於官方意識形態化的英雄主義故事持嘲諷態度的青年學生中間，仍舊具有其強烈的生命力³²。《鬼子來了》雖然在嘲弄著原有戰爭神話所代表的那種民族主義情緒，然而它本身的動機，則又是民族主義內化後的新一種體驗。姜文在回答記者問題：「為甚麼要拍鬼子戲」的時候，這樣說道：

這部電影不僅是再現日本軍隊當年的暴行，更是出於一種警世的責任。在這部影片裏，日本軍屠殺的是真正的中國老百姓、中國平民。而事實上，當年日本軍也確實殺過很多中國老百姓。我的老家唐山就發生過這樣的慘案。我想通過這部影片告訴日本觀眾：你們要真正面對這段歷史，別想再否認。我也想以此告誡中國觀眾：面對惡人，我們不能無端地報以善良。

這樣一段話，則已經較為明確的表達了其本人所帶有的情感取向。同時，就此我們也就不難體會到，那種對於電影本身批判「民族性」的解讀所具有的普遍性根源。借助一種非理性的嘲諷的方式，被內化後的民族主義情緒在這部影片當中得到了較為明確的彰顯。

在某種程度上，我們可以看到，從《生存》到《鬼子來了》表現了一種民族主義情緒在中國流傳過程當中的轉變。這種轉變，在我看來呈現了某種內化的傾向，而其模式則是轉譯性的。抗日的民族情緒從原先那種戰爭的全民調動的需要轉化成為內在的自發式的民族主義狂熱，在這個過程當中，民族主義從原先外來物，逐步經由與本土秩序與傳統的交互性轉譯而成為了中國本身歷史的內在物，切實成為歷史生產的主體。在這樣的狀況下，究竟怎樣的歷史是被遮蔽了？或者說，是否還存在著純粹的，能夠被純粹的外來「民族主義敘事」所建構的歷史呢？在我看來，站在諸如中國這種非西方的語境下，任何一種現代性的傾向都是具有天然的流動性的。在中國問題的討論當中，一種潛在的「東」、「西」對立態度始終存在。但這種分立的合法性仍然是十分值得懷疑的。諸如「影響」、「遮蔽」、「重構」這類字眼，則明顯具有二元對立的內涵，暗示了一個完全不同，且互不干涉的「東」、「西」對立雙方。似乎覺得，當抽離了「影響」、「遮蔽」、「重構」的因素之後，就有可能還原出一種純粹的「東方」來。然而，在轉譯的模式之下，這種交流很大程度上是流動的，不具有固形的，或許某些因素在到來之初呈現出了某種強制性，但經過不斷轉譯之後，最終產生影響的，應當就是一種被內化了的產物。這種產物則與原來的的外來物在精神內核上毫無關聯，在這個意義上，那種最初的外來物在更大程度上，則應當被視為一個歷史自主生長當中偶然出現的影響因素，或者「第一推動」，之後的所有過程則都是不受控的。因此，在這個意義上，我並不期望去尋找一種被遮蔽以前的歷史，而更願意發現在層層重疊之下的歷史轉譯的景象。

註釋

- 1 杜贊奇，《從民族國家拯救歷史：民族主義話語與中國現代史研究》，社會科學文獻出版社，2003年。第2頁。
- 2 同上，第3頁。
- 3 關於這部分內容，杜贊奇在這本書的導論當中採用了如下的表述：「第二部分包括5個一種文本的個案研究，是我撰寫複線歷史的一系列嘗試的成果，目的是要在民族進化歷史的範疇和框架籠罩的陰影下閃爍出一星亮光。」其中黑體部分是我加上的。

- 4 劉禾，《跨語際實踐——文學，民族文化與被介譯的現代性》，中譯本第285頁。原文是：「民族主義似乎是一種深刻的父權制意識形態，它將主體位置賦予到男人身上，促使他們為領土、所有權、以及宰製的權利而戰。這篇小說中的女性卻因為自身被男性所佔有，所以並未自動地共用著那種男性中心的領土感。」
- 5 這個概念是我在翻譯孟悅著作的過程當中首次接觸到的。經過進一步的瞭解，我認為在這裏借用這樣一個概念更能夠清楚的說明我所希望表達的意思。
- 6 在《從民族國家發現歷史》的導論部分，杜贊奇有過這樣的表達，他所針對的是原先歷史學家僅僅關注民族身份認同形成以及發展的過程當中，民族敘事對於歷史的壓制傾向。
- 7 文中黑體是我自己加上的。
- 8 Leszek Kolakowski, "Z lewa, z prawa", *Moje Sluszne poglady na wszystko* (Kraków: Znak, 1999), pp. 321-7. 轉引自（英）齊格蒙特·鮑曼《流動的現代性》（*Liquid Modernity*），歐陽景根譯，上海三聯書店，2002年1月。
- 9 本尼迪克特·安德森，《想像的共同體》，吳叡人譯，上海人民出版社，2003年1月。第4頁。
- 10 厄內斯特·蓋爾納，《民族與民族主義》，韓紅譯，中央編譯出版社，2002年1月。
- 11 第51頁。
- 12 這是本尼迪克特·安德森在《想像的共同體》第二章中所提及的例子，其原因在安德森看來，是由於對於死亡與不朽的關注的差異。
- 13 蓋爾納，《民族與民族主義》，第164頁。
- 14 第27頁。
- 15 汪暉，《地方形式、方言土語與抗日戰爭時期「民族形式」的論爭》，收錄其《現代中國思想的興起》下卷，第二部，附錄一。《現代中國思想的興起》，三聯書店，2004年7月。
- 16 有關抗日戰爭的具體史實，本文中的資料基本都來自於《劍橋中華民國史》的下卷。《劍橋中華民國史》，費正清、費維愷主編，中國社會科學出版社，1998年7月。
- 17 （美）弗里曼·畢克偉、塞爾登，《中國鄉村，社會主義國家》，陶鶴山譯，社會科學文獻出版社，2002年3月。第78-79頁。
- 18 在《中國鄉村，社會主義國家》當中，記錄了一系列符合這樣標準的抗日英雄故事。例如第79頁所記錄的，李健的故事，講述了李健受到嚴刑拷打仍不說出遊擊隊的藏身地點。而其他一些故事包括，積極送兒女參軍、保護遊擊隊傷患等等。
- 19 大衛·雷·格里芬在他為《後現代精神》（*Spirituality and Society: Postmodern Visions*）所寫的導言當中，曾經這樣說道：「現代精神的第二階段，從根本上實現了向無神論的徹底轉變，這一轉變實現了向世俗主義的過渡，而世俗主義通常被看作是現代性的一個主要特點。」他還認為，諸如法西斯主義、民族主義、科學主義、味美主義等等，都可以稱為是世俗宗教，取代原有的宗教狂熱，而成為現代的主導性力量。《後現代精神》，（美）大衛·雷·格里芬編，王成兵譯，中央編譯出版社，1998年1月。
- 20 黃繩：《民族形式與語言問題》，1939年12月15日，香港《大公報》《文藝》副刊。轉引自汪暉《地方形式、方言土語與抗日戰爭時期「民族形式」的論爭》。
- 21 《中國鄉村，社會主義社會》，第51頁。
- 22 同上，第51頁。
- 23 同上，第68頁。
- 24 雖然「抗日」作為一個普遍被傳播的字眼，在掛甲台人這裏早有耳聞，他們也似乎具有一些對於漢奸、賣國等一系列詞語的基本認識，但是，從影片當中來看，這些簡單的聽聞或者認識與我們所熟悉的這類詞語在民族主義立場上的「正統」詮釋大相逕庭。這一點，在影片當中馬大三及其村民對於怎樣的行為是漢奸的討論便有體現。

- 25 雖然導演在這裏也是嘲諷式的，旨在表明，沒有人願意直接承擔殺死日本人的責任。但是，從花屋的角度來看，這無疑是一次最為直接的死亡的威脅。
- 26 這一點，在《生存》當中雖然也有同樣的表現，但是由於籠罩在那種戰爭的神聖氣氛下，日本俘虜的情緒則被自然而然的想像成為中國民族主義的偉大勝利。
- 27 這是我從搜索引擎上搜尋到的一篇文章，發表於2002年7月24日，原文沒有標明來源。文章題目為《 鬼子來了 ，中國人怎麼啦》。
- 28 這篇文章同樣來自於搜索引擎，題目是《 鬼子來了 之一言難盡》，發表於2004年9月7日，來源為《DVD完全手冊》，作者名為：重裝步兵。
- 29 關於陳述出演瘋七爺、陳強扮演一刀劉這一點，有評論者也將其闡述成為某種民族性問題的體現。
- 30 雖然在我看來，很多時候這句話是針對馬大三和魚兒來說的，因為他們做出了有違傳統倫理的通姦行為。
- 31 可以看到，近些年來在民間（以我的了解，更多的是在大學生中間）流傳著一種普遍的仇日情緒，這種情緒的表達方式很多時候，體現為一種對於本民族的痛心疾首的態度，以及一種對於抵抗日本的普遍責任感。這與那些流傳的與《鬼子來了》有關的評論文章的基本情感幾乎是一致的。
- 32 前些年，發生於高校當中的抵制日貨事件、發生於西安高校的日本留學生辱華事件（此時甚至引發了一場西安高校間學生的聯合抗議）以及一系列流傳於各大高校bbs，網上公共論壇論壇中的仇日文章、照片等等，可以說是這種仇日情緒的集中體現。有趣的是，這種仇日情緒的集中地多在大學生中間，而傳播的媒體，則幾乎都為公眾網路論壇。

殷之光 北京清華大學中文系比較文學專業碩士研究生

《二 一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二 一世紀》網絡版第四 二期 2005年9月30日

© 香港中文大學

本文於《二 一世紀》網絡版第四 二期（2005年9月30日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。