

# 人与鬼的纠葛

——论电影《鬼子来了》的内外——

王 俊文

## The Conflict Between Human And Devil: centering around “Devils On The Doorstep”

Wang Junwen

This paper discusses the seemingly false question of the possibility of Sino-Japanese communication by examining the different points of analysis of the film *Devils on the Doorstep*, as well as the photographic diary written by Teruyuki Kagawa, a Japanese actor who plays an important role in the film, and introducing the viewpoints of Taijun Takeda and Yoshimi Takeuchi. This problem is intertwined with the conflict of “human” and “devil”. The director of the film, Jiang Wen, jumps out of the fixed composition of “human” and “devil”, the perpetrator and the victimized, and thinks deeply about this issue from the perspective of “judgment”, prompting us to reflect on how to get rid of the “devils” in our hearts, not to become the “devils” of others, and communicate with others as “human” with the spirit of reflection.

## 一、前言：预设的结局

姜文1998年下半年到1999年初拍摄、2000年获得戛纳电影节评委会大奖的电影《鬼子来了》虽然由于各种原因未能在中国国内上映，但被戴锦华老师称作把“民族反思和勿忘国耻”这两个似乎不可能并存的主题完美结合在一起<sup>1</sup>的这部作品无疑已成为中国电影的一部经典，在表现中日战争、尤其是抗日题材的影片中其反思的深度自成一档，中国大陆最具影响力的影评网站“豆瓣”上的评分也高达9.3，直追中国电影中得分最高的《霸王别姬》(9.6)。

《霸王别姬》获得1993年戛纳电影节最高奖金棕榈奖，它浓墨重彩地描绘了政权频繁更迭的中国近现代史背景下两位京剧伶人和一位（从良）妓女的爱恨情仇，追问人与自身命运之间可否和解。这两部影片貌似风马牛不相及，但至少有一点它们是相似的，即电影的结局和高潮是导演和编剧出于强烈的意图预先设定且不容更改的。

《霸王别姬》的编剧芦苇对导演陈凯歌说：“程蝶衣这个人，既然对自己的艺术信念坚定不移，那么他就得死，一开始我们就知道结尾。”<sup>2</sup>程蝶衣最后的自杀是原作小说《霸王别姬》（李碧华著）里没有的。而《鬼子来了》中临近结尾的高潮——与村民的联欢宴会上日本军突然屠村放火——也与原作小说《生存》（尤凤伟著）有出入。《生存》中村民是在押解日本兵和中国翻译官去日军军营换粮的途中，因遭遇暴风雪而在饥寒交迫中丧生。<sup>3</sup>我们很难想象程蝶衣不自杀的《霸王别姬》。同样地，倘若没有最后的“屠村”，《鬼子来了》的魅力、或者说艺术冲击力甚至很难成立。那么，在导演兼主演姜文心中，为什么“日本鬼子”必须“屠村”？

1 戴锦华演讲网上视频：<http://b23.tv/F2vDGJA>，2023年11月12日阅览。

2 芦苇、王天兵：《〈霸王别姬〉剧本创作过程》，《电影编剧的秘密》，上海交通大学出版社2013年版。

3 尤凤伟：《生存》，中国戏剧出版社2002年版。

屠村在某种意义上是突然的。因为先前村民和日军正在喝酒联欢，村民得意忘形之际，在陆军小队队长酒塚猪吉的煽动下屠杀发生了。这与姜文一直百思不得其解的一个问题相关，即日本人到底是怎么一个民族。他在采访中说，大学时班上的日本留学生与自己小时候所看过的抗日电影中的日本人太不一样，让他很困惑。不过在接受采访当时，姜文已完成《鬼子来了》的拍摄，他说自己渐渐地能把两者的形象重叠到一起：“他们其实就是一回事，只不过在不同环境下表现形式不同而已。这就令我毛骨悚然：一个温文尔雅的日本人很容易变成一个我们印象中的日本兵。”<sup>4</sup>其实，对于日本人的真实形象表示困惑的不止姜文。原作小说《生存》也提到：“早年间，村里在城里做事的人和日本人打过交道，有的就在日本人的洋行里做事。他们说那见过的日本人和气得很，见人就笑，点头哈腰，老实得像猫似的。不信就是这些人一变脸就成了虎狼，成了恶魔？干出那许多伤天害理的事体？！”<sup>5</sup>

温文尔雅的日本人可能因为环境的变化而成为凶残暴虐的“鬼子”，这显然对于所有的非日本人来说是一种恐惧。姜文还说，自己拍摄这部电影的动机其实是对35年的生活做一个总结，对恐惧、对爱、对死亡的感受。探讨“是什么引起恐惧？为了摆脱这个恐惧，是远离死亡，还是接近死亡？”<sup>6</sup>“鬼子来了”引起了恐惧，以马大三为首的“我”一度幻想和这一“他者”和解，但如同所有中国人的梦魇一样，“鬼子”最后发动了屠杀。因此，“屠村”首先是一种恐惧的象征。

但作为讲述故事的电影，这一预设的结局和高潮在出人意表的同时还必须让人信服。在此，有必要考察对《鬼子来了》给予高度评价的中日观众是如何消化和理解这一设定的。

---

<sup>4</sup> 余韶文：《历史·电影·个人》，《北京晚报》1999年11月12日。启之编著《姜文的前世今生：鬼子来了》，（台北）新锐文创出版2011年版，第266-267页。

<sup>5</sup> 尤凤伟：《生存》，中国戏剧出版社2002年版，第4页。

<sup>6</sup> 程青松、黄鸥：《这部电影是我的〈前世今生〉》（采访），启之编著《姜文的前世今生：鬼子来了》，（台北）新锐文创出版2011年版，第271页。

## 二、关于“屠村”

这一节主要分析收入启之编著的资料集《姜文的前世今生：鬼子来了》中的影评。如未特别说明，引文后的页码即该书的页码。

先看中方。中国人民大学教授张鸣认为，日军指挥官之所以还要大开杀戒，仅仅是因为村民关押“皇军”的行为触犯了日本武士的尊严，所以即使战争已经结束，日本已经成为战败国，但“支那猪”却还是要受到惩戒。(97页)<sup>7</sup>北京清华大学教授徐葆耕指出：侵略者的目的是用自己的文化改造世界上的劣等民族，而“中国驴的行径已经大大地伤害了日军的优越感和自尊，联欢会上村民们表现出来的平等意念更令他们怒不可遏，激发了作为殖民者的优越谵妄症。它的表现就是杀光、烧光和抢光。”(103页)<sup>8</sup>学者傅国涌的理解则是酒塚小队长没有预先想到大开杀戒，然而翻译官之前为讨好村民、颠倒意思教给花屋小三郎的“大哥大嫂过年好，你是我的爷，我是你的儿”激怒了日本人，他们感到民族尊严被亵渎，心中的“鬼子”、也就是民族性格中的“狼性”被唤醒。(112页)<sup>9</sup>

可见，刨去天真地以自己的逻辑想象对方的反应等中方的原因(139页)<sup>10</sup>，虽然对于在哪个阶段(关押期间、回军营时、最后的联欢会)感到尊严被触犯，大家的意见有所出入，但都一致认为日方发动最后的屠杀是由于民族尊严问题。苏州大学教授杨新敏便指出“片中日军的行为大多跟他们在中国人面前的尊严感相关”，“在挂甲台村，他(酒塚小队长——笔者注)用一系列行动唤回花屋的屈辱感，用军歌唤起军人的荣誉感，当善良的村民醉酒失态，用手亲切地拍上了酒塚队长的头和肩时，花屋再

<sup>7</sup> 张鸣：《乡土情景中的「To be or not to be」的问题》。

<sup>8</sup> 徐葆耕：《被殖民者的谵妄和绝望》。

<sup>9</sup> 傅国涌：《「羊性」、「狼性」与心中的「鬼子」——我看〈鬼子来了〉》。

<sup>10</sup> 周涛：《冷不防的“鬼子”》。

也难以控制，向曾供养他的村民举起了屠刀。”（135页）<sup>11</sup>还有论者认为陆军小队长“因为恼怒于日本的无条件投降”而发起屠杀。（153页）<sup>12</sup>即便如此，恼怒的深层原因也是尊严问题。

与此相对，日方的观众乃至演员更多地把这部电影的故事当成“异常状况下人的异常行动”<sup>13</sup>，从人性的角度解释日军的罪行，因此屠村就被归结为偶然发生的“战争的疯狂”。

著名电影评论家川本三郎说，杀害中国村民的日本兵既是加害者，也是被卷入异常状况中的受害者，这正是这部电影的惊人之处。（179页）<sup>14</sup>日本著名电影导演新藤兼人之女新藤纯子的评论倾向也在于对日军的同情：“日本兵是侵略者，虽然对中国人的态度粗暴，自高自大，但同时，他们又是人。在这部影片中，他们有种族歧视的倾向，而且到处逞威风、抢母鸡吃等。可是看不出他们有虐待当地村民的心理动机。影片最高潮的大屠杀也是偶然发生的，并不是日本兵有意策划的。／这样的故事，令人恐怖。／可他们又是无处不在的普通人。／……日本军人并不是恶魔，可还是发生了大屠杀，屠杀不是恶魔挑起的，是由人挑起的。”（182页）<sup>15</sup>对于影片中中国的小孩和老人被虐杀的场景，日本著名艺人松本人志觉得战争状态下便是如此，这是当时日本人干过的事情，同时反过来日本的小孩和老人也是这么被杀害的。他最后也是同样地指出《鬼子来了》不只是战争电影，而是“每个人心中都潜藏着的‘鬼’的故事”、直逼许多“人的真实”。<sup>16</sup>

在出演影片的日本演员中戏份最多的香川照之接受采访时表示，自己

---

<sup>11</sup> 杨新敏：《对〈鬼子来了〉的一种理解》。

<sup>12</sup> 苏岳鲁：《〈鬼子来了〉及其国家意识》。

<sup>13</sup> 香川照之：『中国魅録 「鬼が来た！」 撮影日記』，キネマ旬報社2002年版，第18-19页。出于方便起见，以下用中文标示为《中国魅录》。

<sup>14</sup> 川本三郎：《加害者也是受害者》，《电影旬报》1357号，钱有珏编译。

<sup>15</sup> 新藤纯子：《侵略者与被侵略者之间没有友情》，《电影旬报》1357号，钱有珏编译。

<sup>16</sup> 松本人志：『シネマ坊主2』，日経BP出版センター 2005年版，第25-26页。

决定出演的原因单纯是因为被剧本打动，他认为电影表现“人在极端处境下的生存状态，这是一个普世性的主题”（261页），与其说这是泛泛谈论战争的电影，不如说这是一部在探讨“人是怎样活着的”、更具有普遍意义的电影（264页）。<sup>17</sup>

对同一个事件，受害者方强调加害者的犯罪动机，加害者方则倾向于将它作为一个具有普遍意义的人性寓言，即便其中不无反省，但显然这与受害者一方的处理方式存在一定距离。那么导演姜文的意图呢？

姜文要求演员不是以“意思”而是以“声音”来处理台词，香川照之由此理解为《鬼子来了》的主题也并非“题材的内容”，而是更普遍的东西，即所谓“活着”的“流程”本身。<sup>18</sup>这与上文介绍的姜文在采访中表述的拍摄动机——探讨“对恐惧、对爱、对死亡的感受”——是有契合之处的。屠杀固然是小队长教唆煽动下发生的，但引爆的装置却是花屋小三郎的第二次“突变”。根据香川照之当时的摄影日记，姜文用不是很流畅的英语这么解释：被关的半年，花屋从“士兵”回归自己原来的身份“农民”，从而对村民产生“感谢”之情。但回到军营后小队长扇过来的耳光打醒了“士兵”的自觉，在最后的宴会上感到Broken Heart和Loneliness的花屋愤恨村民将自己变成了农民而挥刀砍杀，这时完全恢复了“士兵”的自觉。<sup>19</sup>拍摄花屋砍杀村民六旺的场面时，姜文说你看到自己尊敬的小队长因为这些村民照顾了你而被他们无所顾忌地摸肩摸头，会怎么想？再比如由于你没有收入，妻子不得不为钱出卖肉体，而你正好看到那种场面，但为了生活不得不忍耐，那时你是一种什么心情？香川照之听了姜文的这个比喻，不禁流下泪来，带着绝对不能容忍有人侮辱自己的妻子的情绪完成了砍杀的镜头。<sup>20</sup>

<sup>17</sup> 香川照之：《香川照之采访录》，《电影旬报》1354号，钱有珏编译。

<sup>18</sup> 香川照之：《中国魅录》，第255页。

<sup>19</sup> 香川照之：《中国魅录》，第88页。

<sup>20</sup> 香川照之：《中国魅录》，第146页。

如Broken Heart和Loneliness所象征的，姜文在给香川照之说戏时的角度完全紧贴着人物的心情。不是说姜文忽视加害者／受害者的构图和民族尊严的问题，但这些要素只被当作故事的外在框架，而其似乎更关心如何合理地构筑起人物具体丰富的感情脉络。作为他的实验小白鼠，新婚燕尔、在东京出生长大的city boy香川照之来到中国，经历了心理过山车度不亚于电影中花屋小三郎的4个多月。

### 三、香川照之的中国拍摄体验：“人”的缺席

香川照之可谓中日战争之后、从头到尾完整经历非独立制作的中国电影拍摄过程的第一位日本演员。<sup>21</sup>更为难得的是，他根据拍摄期间几乎一天不拉写下的日记（1998年8月12日～12月14日）写成了《中国魅录》一书。（出于方便起见，这一节中的页数都出自该书，不再另加注释）从东京大学文学部社会心理学专业毕业、曾着迷于三岛由纪夫和村上春树的香川照之以一支生花妙笔，将自己的中国观感、或者说当时的自己毫无保留地坦白给了读者。

在电影中，香川照之扮演的花屋小三郎效忠天皇；而实际的拍摄过程中，香川照之要面对和时刻仰视的则是另一位天皇——姜文。姜文利用了香川照之因远离亲人、语言不通、敏感个性、以及文化风土的不适等原因产生的孤独，不留情地压榨他。香川照之对姜文的独裁作风虽然不无抱怨，但似乎在其旷世才能和对电影的全身心投入之前，这些不满似乎都可以马上自我消化。

具体说来，“天皇”这个称呼首先在于姜文的独裁做派。比如谁都不敢在早上叫醒姜文。两天就有一天迟到。出发时间和拍摄计划由姜文和摄

---

<sup>21</sup> 香川照之：《中国魅录》，第168页。

制组成员在前一天晚上商议，常常当天早上才通知演员，有时候需要等到姜文睡醒才知道。（第91-92页）回到宾馆没有热水，跟姜文一哭诉，马上热水就来了。香川惊呼：“这个国家是天皇制吗？不，这个男人在此操纵着比天皇有过之而无不及的政治。”（第145页）不过，可以说姜文的一切都是为了电影。他只在意是否拍到想拍的镜头，至于其它的事情，比如演员会不会太累、胶卷还剩多少、时间够不够等完全不在意。（第159页）香川照之有一次被捆在花被子里两个半小时之后才开始拍摄，姜文也没有说明这段时间怎么修改的剧本。（第194-196页）

姜文被称作“天皇”，更重要的乃是他对整个拍摄事无巨细的掌控和天才。香川曾感叹摄制组成员几乎八成未读过剧本，只是遵照姜文“天皇”的旨意忠实地干活。（第93页）香川尤其反复提到的是姜文仿佛一名交响乐的指挥。他站在比演员高得多的地方，以感性和感觉来操纵演员。香川照之说姜文把自己的电影当成宏大的交响乐来构想，人物（花屋）的两次变化（一心求死殉国→流泪感谢村民→屠杀村民）就发生在这一整体的大节奏中，不因解释的不同而受损。（第184-186页）姜文心中对自己的电影有一个预设的节奏，并以这种节奏来要求演员。香川照之和出演翻译官的中国演员在审问的场面就被要求机关枪似的说出台词。在香川照之看来，姜文认为说什么似乎不重要，节奏才是第一位。因此，姜文对于自己听不懂意思的日文，在高速的语流中也能精确地发现任何一丝节奏的错误。（第216-217页）演员的表演通过了，姜文也一直吝惜一声OK，香川照之理解为姜文心中已设想了自己所想拍的，演员只是表演其中“作为人理所当然的行动”，并未过分期期待演员代言者式的表演。（第94-95页）在此延长线上，香川照之还把姜文比喻为玩具箱的主人，而演员们只是他玩耍的玩具。（第250页）

姜文这样“强大的幽灵般的男人”是香川照之在日本未见的。按香川的说法，很难去抓住他的本性，但后来你会不断发现自己身上已处处留下



他出拳的痕迹。(第255页)可以说,香川照之简直把姜文当作“神”来仰望。而同时,拍摄当地的农民和县城的小市民们、以及摄制组的一些工作人员等的“未开化状态”也是香川照之在日本未见的。他们和姜文有一个共同点,即本性都是香川难以捕捉的,于是香川照之往往以动物来形容这些尚未文明开化的他者,比如:

乱摠喇叭、开车粗暴的摄制组司机被取外号为“红猪”(第21页)。第一拍摄地、河北省的贫困区蔚县的农民们很少见到外国人,像叮白糖的蚂蚁一样成群拥过来。(第42页)把不管客人在不在房间、随意处置客人用品的宾馆女服务员们形容为“未受管教的、完全忠实于自身欲望的野狗”。(第44页)第一拍摄地附近村子里的“蛹男”,左边鼻孔流着凤蝶羽化前的蛹状鼻涕。(第51页)(群众演员)像不听话的家畜、被羊倌追着屁股的羊。(第58页)拍摄现场的300名从当地农民招募的临时演员和500名围观的农民中,竟然有人偷了电影拍摄用的蔬菜水果,并拿着自己的秤在现场卖了起来。由于卖价便宜,买的人排起了长队。(第69页)电影里出现的猪还能乖乖地听从指令,香川照之感叹这些完全无组织无纪律、不听指挥、只想着占便宜农民还不如猪。(第70页)还有,早上5点起床到了拍摄地,却要等到下午3点太阳开始西落才拍摄,这中间的时间像猴群一样踢足球的摄制组工作人员。

医院的医生像在福尔马林里浸泡了20年,脸色苍白,如同蜥蜴和人杂交所生,年龄不详、病态。其治疗方针在香川看来匪夷所思,就像“蜥蜴不怀好意地伸出舌头乱晃”。(第128页)到第二拍摄地来寻事的当地农民中,貌似村长老的老汉脸的中央因喝酒全红了,香川照之说自己从未见过如此像猴子的人。而他手下的农民们就像“野蛮的动物”和“畜生”,简直无法交流,他们不懂也不会说语言。长老旁边的一位无理闹闲讨要欠款的农民则比“猴子长老”更粗鄙野蛮。但慢慢地,有的村民站到正在和长老理论的姜文后面俯视着自己的同胞,对姜文所说的不停地点头,变成

支持摄制组的立场。最后，除了长老之外，其他农民厌倦了争论和对立，只是关心自己的本能——想抽烟啊、累了想做啊、想聊点有意思的啊。（第210-211页）

拍摄的4个多月，香川照之就这样在“天皇”和“动物们”的夹缝中饱受折磨，“人”到哪儿去了？香川照之曾对片中扮演陆军小队长的泽田谦也说，以后如果老年痴呆肯定会以为自己真的参加过那场战争<sup>22</sup>，造成“战争”错觉的深层原因就是这种“人”缺席的生存状态吧。

#### 四、也是“审判”

香川照之惊诧“为什么如此粗野低俗的农民们，能够种出一列列如此笔直的玉米和向日葵”。<sup>23</sup>感叹在拍摄路上以及附近的农村的风景既是未曾见过的壮美，但同时也是第一次领教的难以想象的非文明。男人们脸上布满褐色的皱纹，不管是年轻人还是老年人都直接坐在地上，一直“凝视”着摄制组，一动不动地直到摄制组过去，“如同画一样一动不动的风景中，只有几十个黑眼珠在从右到左移动”。<sup>24</sup>

读到这些描写，笔者不禁想起距香川看到这些中国僻地的农民六十年，同样在东京出生长大、同样曾就读于东京大学文学部的作家（当时应该还算中国文学研究者）武田泰淳描述自己深入中国腹地，面对这些不被历史记取、或者说本身已成为亘古不变的历史之中国农民的一篇文章——《土民的脸》。泰淳批判日本的中国研究者和去中国旅游的人，从不去关注中国的“土民”风吹日晒的外表之下深如潭水的内心，指出中国的基础并非几位谈论古书、操着高级的北京话的学者，而是这些贫困的农民。他说：

---

<sup>22</sup> 2023年11月10日，笔者与文教大学文学部副教授盖晓星老师在东京惠比寿对泽田谦也的访谈。

<sup>23</sup> 香川照之：《中国魅录》，第41页。

<sup>24</sup> 香川照之：《中国魅录》，第51页

“倘若希望让文化人和东方的知性之花盛开的话，必须拥有从一个农民的表情中读出人之表情的深爱。”<sup>25</sup>在此笔者不是想苛责每个日本人都应像武田泰淳那样“拥有从一个农民的表情中读出人之表情的深爱”，毕竟这种同为亚洲人的连带之情的真正实践在中日交流史上似乎一直只是一个美好的愿望。

与武田泰淳在东大同级、并一起创办介绍同时代中国文学的杂志的竹内好称赞这篇文章，并在之后留学北京时写了一篇文章《支那与中国》，不断叩问自己对“人力车夫”这一奔跑的机器“能加于什么呢？”。这似乎是对武田泰淳那篇文章的回应。竹内好说自己无法从人力车夫身上发现“人”，毋宁说感到的是一个作为全体的抽象化了中国人的脸，或者说这样的中国人所居住的、产生中国人的土壤。竹内好还说自己从“中国”这一民族发现了“人类归属的某种本源性的东西”。<sup>26</sup>

武田泰淳是作为拿着武器的侵略士兵，竹内好则是乘客，而且在战争年代，作为日本人他们与中国的农民和民众的距离不可逾越。也正因为如此，他们格外渴望真正的交流，他们笔下的中国农民和民众是抽象和理想化的。60多年后在现代化的大都市东京出生长大的香川照之面对同样的对象，虽然已没有战争的障碍，却隔着另一道墙——“文明开化”。

回到《鬼子来了》预设的结局——“屠村”。关于屠杀中国人的题材，武田泰淳写过一篇小说《审判》<sup>27</sup>，讲述了“出于个人意志的杀人”。日本败战后，上海的日本居留民正在等待联络船回日本。小说的主人公“二郎”失踪前给“我”留了一封信，坦白了自己在当兵期间两次完全没有必要的杀人行为。第一次来自长官的命令，开枪者也不止自己一个人，但第二次完全是在自己意志之下的一对一的杀人行为，而且对方是无法抵抗的

<sup>25</sup> 武田泰淳：「土民の顔」（《土民的臉》），（东京）『中国文学月報』第44号，1938年11月。

<sup>26</sup> 竹内好：「支那と中国」（《支那与中国》），（东京）『中国文学』第64号，1940年8月。

<sup>27</sup> 武田泰淳：「審判」（《审判》），（东京）『批評』1947年2月号，『武田泰淳全集』第2卷，筑摩书房1974年版。本节的引文都出自《全集》，为简省起见只注页码。

老人。(第20页) 二郎当时压制自己的人性, 故意去尝试杀人。扣动扳机时出于一种思考停止状态、人的感情和道德都不存在的真空状态, 人的感情没有用的想法、这样的杀人只不过是数万人被杀之中的一次而已这些想法全部消失。(第16-17页) 因此, 两次杀人都没有留下不安和恐怖。(第19页)

觉得世界上没有人知道自己的罪行、自己绝对不会被审判的二郎战争结束后与恋人玲子畅想今后的幸福生活时, 脑海中突然出现了那对老夫妇, 想像自己与玲子白发苍苍时是否会有老夫妇同样的命运。虽然自己并未感到恐惧, 但实在不能不担心玲子。与杀人的冲动和诱惑同样, 尽管不坦白可以维持现状, 但还是向玲子讲述了自己的杀人行为。

玲子问:“你为什么做那样的事情? 难以置信。”二郎回答:“我自己如今也想不明白自己为什么需要做那样的事情。但事实总归是事实……发生了一次的东西很难说不会有第二次。我现在真的十分后悔, 决心不会再犯。但那是因为在有法律制裁、存在惩罚的社会中。倘若再一次处于同样的状况, 我不能保证不会再做出同样的事情。”玲子说:“你是那么可怕的人吗, 我想不会的。”二郎却说:“我自己也没想到自己会是那么可怕的人。但确实做了一次那样的事情。”(第22-23页)

既不忍让玲子压抑精神上的压力来与自己相处, 又不堪忍受自己未来的妻子身兼自己的审判官和律师, 二郎主动提出跟玲子解除婚约, 以此来“自我审判”。由此第一次产生了明确的“罪的自觉”, 并把这种“罪的自觉”作为自己活下去的支柱, 并决心留在中国, 不让自己忘记这种“自觉”。(第23-24页) 小说最后说, 留在中国, 等于每天不得不面对自己的罪证, 虽然不知道结局如何, 但带着这种想法(“自我审判”)留在中国的日本人能有一个不也很好?

在这篇小说中, 武田泰淳描写了一个在感情与道德处于真空状态、思考停止之时, 人无法控制和预知自身行为的“人变成鬼”到之后因为爱产

生“罪的自觉”<sup>28</sup>、敢于“自我审判”的“从鬼变成人”的故事。而电影中的花屋小三郎则是在关押期间脱离集体意志、人性复活，“从鬼变成人”，再于屠村中被集体意志教唆而又一次彻底地“从人变成鬼”。在信的末尾，二郎说自己的现状，就正如《圣经·启示录》中七位天使渐次吹号给大地带来灾祸中第一位天使的阶段，自己愿意去迎接第二、第三位天使的号角。《启示录》载：8:7 第一位天使吹号，就有雹子与火搀着血丢在地上，地的三分之一和树的三分之一被烧了，一切的青草也被烧了。8:8 第二位天使吹号，就有彷彿火烧着的大山扔在海中，海的三分之一变成血。8:9 海中的活物死了三分之一，船只也坏了三分之一。8:10 第三位天使吹号，就有烧着的大星好像火把从天上落下来，落在江河的三分之一和众水的泉源上。

天使的喇叭其实是天国对人类的一种审判和惩罚。《鬼子来了》中一片火光的“屠村”，与《启示录》描绘的人间地狱颇有相似之处。侥幸暂时逃过这一劫的马大三和相好鱼儿从船上远眺熊熊燃烧的自己的村庄，这一场景仿若诺亚方舟，也同样无宗教意味。所以，姜文在此设计的“屠村”其实也是一种“审判”。影片中出现过两次审问：村民对花屋小三郎和翻译官的审问、陆军小队队长对回营的花屋的审问，还出现过一次真正的审判，即国民党军官在公审大会上痛斥为村民报仇的马大三破坏和谈。和“屠村”这一象征性的审判相比，电影中做实的审问和审判、包括最后被剪掉的50年后花屋回到中国未得到真正回应的谢罪场面（“自我审判”）显得如此地滑稽可笑和荒诞！

作为“审判”的“屠村”，既然带有宗教意味，那指向的就不仅是加害者，也包括受害者，这正是导演姜文的高明之处，他跳出了加害者／受

<sup>28</sup> 关于《审判》中“罪的自觉”、以及其中——与本文没有直接关联但十分重要的——可能隐含的男性特权性，可参考以下两篇论文：

白蓉：「武田泰淳『審判』論：人間の自覚を求めめる心」，（京都）『論究日本文学』72，2000年5月。村上克尚：「『自覚』の特権性を問う：武田泰淳における小説『審判』の可能性」，（东京）『日本近代文学』87，2012年。

害者的构图，以一种审判者的绝对位置超越了“人与鬼”，从而摆脱了“恐惧”。<sup>29</sup>那么，扮演日本兵的香川照之也在中国接受“审判”了吗？

## 五、结语：作为迷思的中日交流和中日友好

对于被剪掉的花屋来中国谢罪的部分，香川照之觉得它预示着倘若绕过存在于两个国家之间的“引发战争的‘真正的遗恨’”，日本人即便谢罪，也将永远无法到达中国人的心中。<sup>30</sup>而这所谓“真正的遗恨”，如同上文提到的“审判”，当然不仅存在于“加害者”日本一方，也存在于“受害者”中国一方。比如高层所显示出的来自道德优越感的傲慢、比如民众的忘却与事不关己的态度（马大三的遗腹子为自己第一次上电视欢呼雀跃，却无视电视里的战争控诉）。

香川照之在《鬼子来了》拍摄结束四年后的2002年，第二次出演中国电影，在霍建起导演的《暖》中扮演一名哑巴。11月结束拍摄回到日本，电影旬报社请他在杂志连载，四年后结集成《日本魅录》一书。在前言里，香川照之毫无保留地表示了他对姜文和霍建起这两位中国导演的感谢，并强调出演中国电影的经验对自己的重大意义。他说，是《鬼子来了》和姜文将自己从泥泞的沼地解救出来，学到演员的本分，而《暖》则进一步打开了自己半闭的双眼；中国广阔的自然和中国人的不拘小节，似乎颠覆了自己作为日本人过于注重细枝末节的习惯。他甚至认为，中国挽救了自己的人生，每次出演中国电影都对自己的演员认识带来巨大冲击，让自己从单纯的“观察者”变成“体验者”。<sup>31</sup>

<sup>29</sup> 马场公彦：「日中のあいだの『粹』と『滓』——『中国魅録—「鬼が来た！」撮影日記』に寄せて」，（东京）『東方』268号，2003年6月。马场在这篇《中国魅录》的书评起始处便犀利地指出，《鬼子来了》对“日本鬼子”／“支那人”、加害者／受害者此类潜藏于中日关系底层的固定敌对概念进行了解构。第34页。

<sup>30</sup> 香川照之：《中国魅录》，第191-192页。

<sup>31</sup> 香川照之：『日本魅録』（《日本魅录》），キネマ旬報社2006年版、第5-7页。

认识他者，其目的乃是为了“自我变革”。<sup>32</sup>反过来说，交流的前提在于“自我反省”的意愿和能力。力量的强弱对比表面上似乎决定一切，但总归是一时的，或者说即使强弱暂时达到平衡，也无法永远保持。鲁迅去世前两天、1936年10月17日在与牙医奥田杏花谈论中日关系时说，强者和弱者彼此无法相处，很容易发生矛盾，除非弱者变强，否则争斗不会停止。鲁迅还指出，自己不知道日本和中国在想什么，对于互不了解的人来说，这是最危险的。<sup>33</sup>互相了解，而不能想当然地以自己的逻辑去想象对方的反应，这是《鬼子来了》揭示的一个教训，我们把它视作一种“文学”的态度。或许中日友好的可能性是一个虚妄的设问<sup>34</sup>，那就首先从“自我反省”的意愿和能力出发，消除心中之鬼，不去成为对方之鬼，去努力了解易被景观化的他者吧。

---

<sup>32</sup> 丸川哲史：「松永正義特別講義 竹内好と武田泰淳——敗戦後日本の中国認識」，『明治大学教養デザイン研究科紀要』第12卷，2020年3月，第92页。

<sup>33</sup> 奥田杏花：《我们最后的谈话》，月刊《作家》第2卷第2号，1936年11月。

<sup>34</sup> 2023年8月2日，笔者与文教大学文学部副教授盖晓星老师在北京西苑饭店大堂对戴锦华老师的访谈。

