

“这一个课堂中”的“电影”

——观看之道与鲁迅的“弃医从文”

姜异新

【作者简介】姜异新，北京鲁迅博物馆(北京新文化运动纪念馆)研究室(北京 100034)。

【原文出处】《鲁迅研究月刊》(京)，2021.12.4~18

引言 何以“幻灯片”

首先，让我们综合现有史料与文本，归纳一下，鲁迅在仙台都看到了什么？他看见陌生的先生，研究室的人骨头骨标本^①、解剖室的尸体、不敢下刀的年青女尸和婴幼儿尸体^②，也看到了活生生的俄国战俘；他看见有3名同班同学应征报名到日俄战争的前线——中国东北，也看到了临床教学医院里不断增加的伤病员；他看见人山人海的祝捷大会，自己的房东作为领队，率领仙台居民喊出“万岁”的呼声，也看到了1905届仙台医专超半数的毕业生选择去做军医；^③他看见学生会干事借用医学笔记时伪装的笑脸，也看到了以“你改悔罢！”开头的莫名其妙的长信^④；他看见德国制造的最先进的幻灯机^⑤里映出放大后清晰的细菌形状，也看到了画片上的日本将士如何“英勇作战”^⑥；他看见中国俄探被日军残忍处决，也看到了围观的中国人麻木的神情……^⑦

然而，出现在《〈呐喊〉自序》《藤野先生》及相关鲁迅自传里的却只有“电影”^⑧，尽管那张中国俄探被日军处死的幻灯片至今并没有找到^⑨。为什么鲁迅选择的“弃医从文”的导火索，是“电影”，而不是别的？观看“电影”与浏览新闻图片展，目睹仙台浓厚的庆祝战争胜利的场面，瞥见被关押的俄国战俘，注目同班日本同学报名参战，这一切观看所带来的个体体验有何不同？它们之间又有什么必然的内在关联？或者说，在“弃医从文”的背面，没有被直接呈现的历史以及鲁迅的精神图景是怎样的？

让我们再回顾一下鲁迅在国内的成长岁月，他看到的是什么？《山海经》里印的虽然粗拙却还耐看

的“刑天舞干戚”的绘图^⑩；床前贴着的“八戒招赘”“老鼠成亲”的花纸^⑪；百草园里肥胖的黄蜂、轻捷的叫天子^⑫；社戏舞台上踱来踱去唱不完的老旦^⑬；当铺老板侮蔑的眼神^⑭；亲戚们面对“乞食者”^⑮的脸色；父亲的喘气至咽气^⑯，最需要一点忍耐力的恐怕还有就读江南陆师学堂附设矿务铁路学堂时，到青龙山走下去的黑漆漆的矿洞，面对“鬼一般工作着”的矿工。^⑰

与现代战争比起来，国内所看到的一切，即便是“世人的真面目”，也是和平主调下的世态炎凉、生老病死。换言之，对于鲁迅的成长历程来讲，伴随着科学知识的获取同步而来的是科学毁灭性的面向。正像电影既可以传授科学真理，也可以传播意识形态。传统观看方式并没有使鲁迅做出决绝的人生道路选择。不对，应该这样说，鲁迅的叙事经纬里没有选择传统观看方式来铺垫他的“弃医从文”，而“幻灯片”——最先进的科学教学方法，以进入中国现代文学不可阻挡之势，深深震撼了叙事者与读者的双重心灵。

因而，何以“幻灯片”？是一个仙台鲁迅之问，也是中国现代文学之问。对此问题，先行研究已经持续了近60年，大致可并分为实证^⑱、虚构^⑲、无论幻灯片有无的开放性文本^⑳三大类，并由此产生了“幻灯片事件”（“幻灯事件”）这一称谓^㉑。我更倾向于将其放在鲁迅回忆天平上的事实与诗之间衡量，思考的延伸是对于该基于什么样的角度发问，而不是非此即彼的选择性疑问句^㉒。具体说来，我将由“所是：无意外的历史本事”“所观：文本内景中的经典意外”“所述：内在注视与文学话语的错位”三个方面展开

论述与辨析。

一、所是：无意外的历史本事

因看到日俄战争中中国俄探被处死而受到心灵震撼，从而由仙台弃医回到东京从事文艺运动，这是基于历史本事与鲁迅的个人真实经历而来的问题缘起。

幻灯教学是20世纪初年日本最新式的教学法，1903年文部大臣到仙台视察教育时，仙台医专首先被视察的工作便是幻灯教学。讲授细菌学的中川爱咲教授曾经留学德国，当他回国后建议学校从德国购买幻灯机时，因价格昂贵而引起财务人员的不满，而中川教授宁肯以扣除自己部分工资的方式补充经费也坚持购买。鲁迅自1906年1月仙台医专第二学年第二学期开始修细菌课，中川教授的确在课堂上播放了“电影”画片。然而，俄探斩首的那一张至今并未找到，据合逻辑的推演，应该也不会包含在当时遗留下来的20张彩色画作的幻灯片当中。幻灯片对于鲁迅的冲击力远远大于对其他观者。据鲁迅当时的同学铃木逸太回忆：幻灯的解说由中川教授亲自进行，也许有中国人被日军杀死的场面。在上映的幻灯中，好像有喊万岁的场面。学生大体是静静的看着。后来才听说这件事成了周树人退学的理由，当时周树人却没有说过这件事。^③作为回忆，上述说法也只能是一种不可靠的佐证。

需要强调的是，日俄战争的时局本身并不是仙台医专细菌学课堂上的一个意外。这一点无论是从战前、战中还是战后，作为个体鲁迅的真实体验和反应来讲，都可以充分证明。早在1902年4月，鲁迅初抵东京时期，中国已病，列强环伺，留日学界輿情愤懑，革命思潮汹涌激荡。由留日学生组成的拒俄义勇队致函袁世凯，要求奔赴中国东北前线，抵御外侮，义愤之情溢于言表。《浙江潮》“留学界记事”栏全文刊载了此函。在而后以日本陆军士官学校学生为首改组的学生军队伍名单中，可见许寿裳分在乙区二分队、黄兴分在乙区三分队^④。一时间，留日学生制服竟似成了革命军制服。以秋瑾为代表的激进女学生更深感无面目在日本留学。鲁迅并没有同好友许寿裳一起签字报名参加拒俄义勇队，而是在革命思潮一日千里的情势下，远离废学忘食、唱言革命的东京中国留学生群体，独自到偏远的仙台医专就读，

可见其属于既已负笈东渡，更当沉心研学的少数派。据统计，1901—1911年在日本23所医校留学的中国医学生中，1905年在籍的仅有3人^⑤，周树人当为其中之一。1903年7月，日俄开战前夕的气氛已相当浓郁，开战论如同雪崩一般，鲁迅必看的《东京朝日新闻》成为主战论的阵地。与此同时，他站在被压迫民族的立场上尽量客观地观察日本及日本人，也尽最大努力通过阅读日译俄国文学作品去深入了解俄罗斯。^⑥

日俄于1904年2月开战，鲁迅向仙台医专提出入学申请则在三个月之后，而告别了文艺之都东京来到的恰是日本的军都——距离俄国最近，同时日俄战争氛围也最浓厚的仙台。弘文学院毕业选择专业学校时，鲁迅对此是有所了解和心理准备的，乃至抱持着对很可能成为“列强”日本的高度警惕。^⑦宫城县首府仙台拥有2万户、10万人口，承担了1万名士兵应征入伍的任务。这里以仙台市兵事义会为中心，经常举行出征士兵欢送会、祝捷会等活动，并建立救助出征士兵家属组织，形成了体现明治日本自上而下、国民皆兵的战争推进体制。对日本人来说，日俄战争意味着每个家庭要出一名成员参战。整个战争期间，仙台出兵1508人，战死105人，伤病千余人。^⑧仙台居民对此引以为豪，一直沉浸于日军在中国东北战场节节胜利的欢庆氛围中。1905年1月5日，旅顺陷落，仙台停车场前举行欢庆大会，15000多名市民参加，会场上悬挂着国旗彩旗，乐队演奏，鸣放烟花爆竹，以爱宕山山上的烟火为信号，走出家门的市民们鸣钟击鼓，高呼万岁。像这样举城相庆的场面仙台先后有五次，而鲁迅来到后便遇到了四次，置身浸润，深入体察到维新以来日本的国民效忠和强兵精神。同时，一批批俄军俘虏被送到仙台，起初被收容在片平丁的监狱署，医专的学生们随时可以看到他们。^⑨

仙台医专受到的战争影响更是非同一般，鲁迅入学后，全校先后有5名教师、1名职员、5名学生应征奔赴前线。随着战况的进展，伤病员增多，仙台医专的临床教学医院即市内东三番丁的宫城医院，从1904年12月起，便要求医专教师和四年级学生前去帮忙。1905年5月日本海海战胜利，仙台医专独自

举行了祝捷大会,之后医专师生又参加了市民大会。“救人的医学维新者,竟也对杀人的战争屠戮高呼‘万岁’”,置身于景观之中的鲁迅,心中况味,不难推想。学生们并建议学校提前考试。6月1日起,一年级新生周树人与同学们一起换上夏季校服,21日走进考场,连续考了6天后,两个月的暑期长假到来了。这一年仙台医专有57名学生毕业,34名当了军医,军医占毕业生的60%。^⑤

作为国内军校毕业生,鲁迅曾如是追述学医选择的理想——“战争时候便去当军医”,然而,万分尴尬的是,假如做了军医他将去救治谁呢?试问,彼时的“清国”有实力抵抗乃至仅仅是承受一场现代战争吗?可以说,从东京开往仙台的火车启动的那一刻起,鲁迅就直接步入了日俄战争的场域,走进了帝国视域下巨大的幻灯片当中。即便没有“常常随喜我那同学们的拍手和喝采”^⑥,在仙台人山人海的战争欢庆氛围中,作为个体的周树人也不得不为之裹挟,沉默即等于随喜。如果说,在东京期间,这样的氛围尚可以“躲进小楼成一统”,将之虚化于共同的时代背景中,而仙台,特别是仙台医专——与救人^⑦直接相关的专业学校,甚至教学医院成为日俄战争的后方医院——主体则不能不置身其中,成为时局幻灯片本身。“幻灯片事件”因之成为一个隐喻。拍手的日本学生恰似照片里站在战俘后面层层包围着的日本兵,沉浸于此战争氛围的中国留学生周树人成为被迫观看杀戮国人的旁观者。日俄战争行进中的仙台医专,为鲁迅近距离地靠近俄国,提供了一个具体化的现实场景。这比阅读俄国文学更多了一份独特的生命体验。这也同时意味着,如果鲁迅当初选择去金泽、千叶、冈山、长崎等地的医专学校^⑧就读,并不一定会辍学,此乃仙台的独特性使然。

还需要特别指出的是,日俄战争的时间跨度是1904年2月8日至1905年9月5日,鲁迅离开仙台则是1906年3月,所看到的如果是幻灯画片,已经不是“正当日俄战争时候”^⑨的时局新闻,而是刚刚过去的历史。战争结束时,鲁迅正从度过第一个漫长暑假的东京重返仙台,期间亲见中国同盟会成立,而后开始第二学年以解剖学为主的医学学业。也就是说,正是在日军继甲午海战后第二次获胜,“军国热”高

涨的巅峰时刻遭遇细菌学讲堂上的幻灯教学。

由此可见,无论战前、战中还是战后,身在日本的鲁迅全面把握日俄战争时局,在讲堂上看到的“电影”之外,早已通过各种形式观看了很多,哪怕是被强加的。民族屈辱感远非讲堂上的“顿悟”,或“震惊”。^⑩

二、所观:文本内景中的经典意外

如果从视觉文化特点入手考量,鲁迅看到的到底是幻灯片、纪录影片,还是新闻图片展览,这个问题显然不可等而视之。李欧梵曾经提出过这一问题,然而对此没有展开论述^⑪。

幻灯片是静默的,瞬间闪回的序列播放;纪录影片是有主导性话语解说的动态电影;新闻图片报道或展览则没有声音和连续性动作,更不会有欢呼回应的场景。事实已证明,当时鲁迅的周边不乏各类有关俄探斩首这样视觉冲击力非常强的新闻照片与报道。照相机发明于1839年,电影1886年被介绍到中国,纪录片则出现于1900年。日俄战争中,除日本、俄国之外,法国、英国、美国的随军记者和摄影师,摄制了大量的纪录影片,竞相报道战况。仙台曾多次举办与之相关的摄影展。据《仙台电影大全集》记载,1897年春仙台开始公开“活动照相”,即无声电影。1909年7月设立常设馆。日俄战争的时局幻灯片上映会是1904年7月,仙台只有一次(《东北新闻》1904年7月30日)。纪录影片的上映是在开战之后的4月,最初在森德,然后是市内剧场,在鲁迅留学期间曾经举行过几次。^⑫日本学者阿部兼也即推断,鲁迅很有可能是在教室之外的场所看到了中国俄探的行刑场面。^⑬在我看来,甚至也很有可能是鲁迅在暑假回到东京时所看到的,1905年夏季对于留日生来讲,是最令人难以忘怀的悲愤的夏季。

然而,鲁迅为何独独选择了细菌学教室的幻灯片教学这样一个课堂情境来烘托他的“弃医从文”呢?具体来讲,鲁迅为什么没有把它设计成如下情境:孤零零的中国留学生,独自一人在阅览室翻阅到俄探斩首的照片,悲愤交加,茕茕独行于樱小路,暗下决心,弃医从文……鲁迅没有这样写,而是选择了有日本学生欢呼的课堂,选择了播放“电影”的视觉叙述。对这一问题,或许从文学话语的特性进入才是阐释的有效路径。

在各种具体的观看中,观者的主体性是不一的。如果是在阅读报纸新闻,阅读行为可以随意中断;如果是在参观展览,可以自主选择参观路线与感兴趣的展品,尽管有说明导引,对于不认同的展示也可以略去不看。那么,活动电影呢?又分两种,如果是幻灯片,观者被固定于组合在一起的图片顺序中,静态图像成组连续地出现,貌似呈现出一种活动趋势,现场还会配有人工解说。受众在序列化观看中,努力去理解幻灯片所释出的动态“信息”,逐渐习惯于简化历史的图像阐释模式、不可逆转的意见陈述,主体性因之相对减弱。而如果是纪录片,传播技术升级,“静态影像”流转为“活动影像”。为了主导观者的思维和渲染气氛,还能配上临场感般的解说乃至音效。这时,随着视觉技术的强化,同样的图像比在报纸和展览中更加显示出魔力,“勿需质疑”地向观者传递权威信息,使之逐渐略去独立思考的过程,而习惯于直接去“理解”。面对纪录片,一般观众很难不被对方的主导代入。然而,即便纪录片有如此难以让人抗拒的魔力——观众误以为自己就是历史或时局的见证者,而实际上只是观众而已——仍然可再分为两种主体状态。一种是独自观影,观众可以选择中途退场,以显示主体性;另一种是集体观看,中间很难做出超群的独异反应,特别是将这种集体观看置于讲堂之上,危险则是致命的,主体性几乎完全丧失。因为,讲堂具备影片、观众、互动三要素,不仅有类似剧场效应,^⑨更可借助于教育的权威性,使观者完全处于只能接受的被动地位。由于学生是不能随意离开课堂的,即便是课堂间隙的几分钟,由于大多数人不会放过这样的求知时刻,必要的瞬间离开也会迅速归位,成为集体观看中的一员,因而,选择此种情境播放日俄战争的时局影片,就成了不得不看,不得不接受。鲁迅便如此于文本中高密度地集中呈现了帝国意识形态符号,让人不难体察明治日本的帝国迷梦如何以鲜明的意图,运用最先进的科技手段加以彰显与渗透。这样的叙述内涵了太多的潜台词,不能不说具有非常强的诗学力量。“在阅览室里看到一张或几张新闻图片,静态、孤立、平面,无法高度集中地来展现”几个层面的意义。^⑩只能采用直接描述、心理独白,或者直抒胸臆的传统表

现手法,而“一篇一个新样式”的作家鲁迅会满足于如此单一地表达自我吗?特别是在第一部小说集《呐喊》出版之际。

讲堂关联着意识形态最鲜明的符号——教科书;幻灯机作为当时最先进的教学仪器,是现代科学的象征,恰兴起于帝国势力大肆扩张之际;电影意味着工业革命后的大众文化,是具有高度情感潜能的,能够被深刻映入想象和回忆的表演图像,而历史纪录影片的魔力,尤其在于以图像扭转历史时空,与其重叠,将其封闭。以拉康观点一言以蔽之,即“在视觉这方面,一切都是陷阱。”

幸亏,教室里还有一个由前现代位移至现代的“我”尚在觉醒中,能够识破这一切话语霸权,拒绝与之共同赏鉴,尽管当时已陷入“无论辩白与否,都已经是屈辱”的尴尬境地。这样的集体观看场域内振动着的每一分子仿佛都在宣告——你看到的就是真的,从而由“就像我当时在场一样”产生“我当时的确是这样”的幻象,将游离于“集体荣光时刻”的“我”逼到无地自容。

这也是为何提起“弃医从文”,更容易让人想到《〈呐喊〉自序》《藤野先生》,几乎不会想到其他鲁迅自传的原因。上述接受美学效应,恰恰证明了,《〈呐喊〉自序》《藤野先生》里的“幻灯片事件”叙述更具有文学话语的特性,而且运用了视觉占领认知中心的科技与美学的双重冲击力,其他鲁迅自传则仅仅是普通话语的讲述。

在文学话语性最强的叙述文本中,“幻灯片事件”下的叙述主体,其内心景观如何呢?影像中暴力行径程度之深,给人重重一击,在毫无心理预备且尚无法克制内心情感的一刻,一种过激的情绪忽然令“我”认识到“我”是谁:在殖民者日本的被奴役者。而作者鲁迅的内在注视又是一种怎样的模式?质疑视觉表面的意义,穿透主观性、具象性抵达一种内在的、隐秘的、受权力主宰的现实。具体说来体现在以下两个方面:

一方面,幻灯片作为科学新进展呈现了文化表征下的深层意义。谁也不会否认,看的行为发生在现实的社会语境下,各种关系千丝万缕地交织在一起,构成一个错综复杂的视觉现场。以《满洲军中露

探の斩首》^①《俄探斩首》^②这两张新闻图片为例,在画片内部,中国战俘为日本兵主宰式的眼光所掌控,成为被观看被审视的主体,视觉暴力是外显的;在画片外部,控制了画片视角的是国际新闻摄影师,视觉暴力是隐含的;而在仙台医专细菌学讲堂上对画片观看的观看中,则以日本师生为主体,唯一的中国留学生是被忽略的。正是上述观看者对中国战俘的目光所落之处,泄露了帝国立场的视觉规则。在“弃医从文”的文学性文本中,鲁迅将国民性话题置于更为整体的世界处境、现代性扩张的进路中去打开。这意味着,“清国”在世界上是任人杀戮、拍摄与哄笑的,而且是哑言的,现代中国该如何去呐喊,如何表达和展演自身,成为鲁迅最为深入的反思。

另一方面,快速切换的新视觉技术下的暴力美学,对于鲁迅而言,已经不是屈辱感冲击力太强的问题,而是最大限度地激发了个体的文艺感受。换言之,尽管是被迫看到的幻灯片,却被其独特的呈现方式深深吸引了,那是一种前所未有的触及心灵的表现力,尽管幻灯在鲁迅写作《〈呐喊〉自序》的1922年已经不再是新鲜事物。早在1995年,美国学者周蕾即认为,鲁迅的意外与震惊来自影像方式而非意外地看到了幻灯片,并指出技术化观视(the technologized visibility)即摄影技术的形象领域对于鲁迅的冲击。砍头的影像,是一种西方新兴视觉媒体的暴力叙述,体现了西方殖民者的嗜血本质。鲁迅用这样一次电影经验来解释他为何走上创造道路,亦即鲁迅是通过观看了看电影才认识到他及其国民是在世界的关注下作为一种景观而存在的。而意外看到幻灯片的鲁迅经历在中国现代文学史上却被一致性的误读,证明了视觉文化批评在中国文艺界的滞后乃至缺席。随着一次视觉遭遇催生中国现代文学之父,视觉性、镜头感也从此被代入20世纪中国文学的书写当中,成为其重要表征。^③二十多年来,在对周蕾这一研究成果的征引和批评中,鲜有从鲁迅自幼年时对于图画的喜爱,其内心深处所蕴藏的致力于现代美育的巨大潜能出发来展开学术对话。^④在我看来,恰恰是自幼年时代对于图像的特别兴趣,才促使鲁迅在日本时被电影深深吸引,或者说选择用这样的视觉经验来阐述“弃医从文”。直到1930年代倡导

连环画这种大众艺术形式的时候,他还非常自信自己的前瞻眼光,认为用活动电影来展示(showing)而不是讲述(telling)的教学,将会收到意想不到的效果。^⑤所以,“电影”作为核心要素出现在鲁迅的回忆文本中,是叙述主体一次崭新美学体验的展示,一次对于传统美学视野的出离。特别是,鲁迅本身的回忆书写也非常像在播放影片,瞬间由拍手喝彩、俄探枭首切换到了“弃医从文”,迫不及待地分享视觉暴力经验,并由“据解说”顺带揭出五四“人的文学”的启蒙命题。这种闪回的语言策略构造了一种特有的并置空间中的认知逻辑,喻示着中国进入了景观社会。然而,周蕾只是提到了视觉经验,没有阐释讲堂经验,且论证的是鲁迅文学创作的“起源”,非从事文艺运动的起源。更令人遗憾的是,其在二元对立的思维中将论点落脚到了鲁迅不得不回归文字书写的传统,无力涵盖电影和医学的技术来完成其后的从文。但众所周知,所谓的视觉震惊后,鲁迅并没有马上创作,且在1918年发表《狂人日记》之前便有参与开拓中国视觉艺术的实践,比如在教育部社会教育司策划举办了系列展览;1913年翻译日本心理学家上野阳一所作《艺术玩赏之教育》《社会教育与趣味》,详细阐述雕刻绘画、建筑居室、器物玩具、人体衣饰等等美的艺术;写下了《擬播布美术意见书》等文章。事实证明,弃医后的鲁迅是倾心致力于视觉美育的。

需要强调的是,读者对于鲁迅“弃医从文”的决绝感受是通过阅读印刷技术传递的语言符号,透过字里行间独立思考“幻灯片事件”的叙述特质、写作纹理、语义学要素所得来的心灵经验,是对鲁迅所述视觉体验的再度图像化,而非如同鲁迅一般直接来自形象功能编排视觉图像所施加的不可抗拒的力量。正如周蕾所言,这样的叙述有意无意地吸收了电影视觉性留下的痕迹,将影像美学要素融进了文字书写。也就是说,鲁迅用文字书写回放了一次日本医专讲堂上的视觉经验,来阐述一个中国留日医学生如何走上了治文学与美术的道路,从而精心构建了文本内景中的经典意外。

三、所述:内在注视与文学话语的错位

鲁迅在仙台的内在注视穿透媒介表象空间究竟看到的是什么?一言以蔽之,那就是扩张期日本在

东亚的帝国野心与殖民企图,然而,鲁迅是如何表达他的所观的呢?众所周知的中国人麻木的神情。

如前所述,促使鲁迅“弃医从文”的并非日俄战争的开始,而是战争以日本胜利而结束。日本以东亚一个蕞尔小国战胜了欧洲庞然大物的俄国,国际地位骤然提高,不仅吞并了朝鲜,更意欲将俄国强占的满洲夺为己有,作为继续侵略中国的跳板。鲁迅在战前便已敏锐地捕捉到了日本帝国之眼的霸权野心。“正是在日俄战争之时,日本真正成了那样的‘伪文明’的国度、帝国主义国家。”^⑥

医探奸细之斩首发生在日俄战争期间,“幻灯片事件”发生在日俄战争结束以后,而鲁迅写作《〈呐喊〉自序》《藤野先生》《俄文译本〈阿Q正传〉序及著者自叙传略》《鲁迅自传》四个文本的时间在事情发生之后的16至25年间。这样的时间差是分析“弃医从文”问题时刻要虑及的。用回忆误差、虚构这样的词汇来探讨“幻灯片事件”与“弃医从文”之间的关系应该转为对上述文本的细致解读。从还原历史的冲动入手,我们往往去比较时间、地点、处死方法、旁观者、医专学生的反应、鲁迅的看法等要素^⑦,而从文学话语的角度出发,比较文本中叙述者的视点对此问题的解决将大有裨益。

(一)《〈呐喊〉自序》

我已不知道教授微生物学的方法,现在又有了怎样的进步了,总之那时是用了电影,来显示微生物的形状的,因此有时讲义的一段落已完,而时间还没有到,教师便映些风景或时事的画片给学生看,以用去这多余的光阴。其时正当日俄战争的时候,关于战事的画片自然也就比较的多了,我在这一个讲堂中,便须常常随喜我那同学们的拍手和喝彩。有一回,我竟在画片上忽然会见我久违的许多中国人了,一个绑在中间,许多站在左右一样是强壮的体格,而显出麻木的神情。据解说,则绑着的是替俄国做了军事上的侦探,正要被日军砍下头颅来示众,而围着的便是来赏鉴这示众的盛举的人们。(着重号为笔者所加,下同)

《〈呐喊〉自序》写于1922年12月3日,发表于1923年8月21日北京《晨报·文学旬刊》,同时印入北京大学新潮社文艺丛书,并于同月出版。作为鲁迅的第一

部小说集,它的期待读者是渐成大群的新文化人,特别是逐渐聚拢起来的青年学子。1923年《呐喊》出版之际已是鲁迅声名日隆之时,S会馆“俟堂”状态下初发表《狂人日记》时所遭受的冷遇,都已成为过去式。《〈呐喊〉自序》也正是对自己加入新文化阵营以来小说创作实绩的总结,尤其是如何走上文艺道路,成为创作主体必须回答的时代之问。

“据解说,则绑着的是替俄国做了军事上的侦探,正要被日军砍下头颅来示众,而围着的便是来赏鉴这示众的盛举的人们。”注意,这是完整的一句话,亦即,“赏鉴这示众的盛举”,是解说者的话语,而非叙事人的再生产。^⑧前半句以被动语态强调了动作的接收者和受害者,“是”连接词语与画面——一个压迫性的场景,“正要”带给读者即时现场的恐怖与屈辱,而后半句则用了主动语态,然而,在被压迫的情境下反而主动来赏鉴,即便是从语段衔接来看,也已经构成了矛盾。如果将该句全部改成主动语态则是,“据解说,日本兵绑着替俄国做侦探的清国人,正在砍下他们的头颅来示众,赏鉴这示众的盛举的人们围了上来。”显然,由此主动句中的动作发出者来看,日本兵与赏鉴者是同一暴行的实施者,一个是行动杀戮,一个是视觉杀戮,而不可能举刀一方是施行者,赏鉴一方是受害者。因而,《〈呐喊〉自序》中的原文一定是解说者强加的一句完整话语,正可谓图穷匕见,更何况,“麻木”何以体现“赏鉴”的态度?只有阿Q飞着唾沫炫耀自己看杀革命党,“咳,好看。杀革命党。唉,好看好看,……”^⑨这才是主动赏鉴的态度。《呐喊》14篇故事中有9篇都写到了看客心理,而专门写到看杀人的经典之作便是《药》和《阿Q正传》。在整部小说集概括美学总纲的自序文里,当然要为之追根溯源,终于溯到了“幻灯片事件”,却在互文中与国民性话语产生了错位和裂隙,恰在这裂隙当中,我们察觉到了鲁迅的内在视点。那就是,同胞被杀戮,神情被麻木,使其无法在仙台医专继续就读下去。从医学这一面讲,放弃不只是个人志趣理想的转变,不只是民族屈辱感的增强,而是不得不如此。^⑩而从文,在始终具有文艺潜在力量的鲁迅那里则从来就没有间断过。

翻阅日俄战争史,由于清廷软弱,日俄两国破坏

中国中立的行为,有恃无恐,均不遵守中国政府声明的“我既局外,两国开战以前,开战以后,均不得招募华民匪类充当军队”的条规。然而,日军和俄军都在满洲当地的中国居民中招募了辅兵。俄罗斯人雇用的中国人辅兵,在他们的铁路和补给线上执行警卫职责,没有配备俄罗斯军服,而是获得了在枪托上印有“俄罗斯帝国政府财产”特殊标记的 Mosin Nagant 步枪,一些俄罗斯骑兵编队还配备了一小群中国骑兵,他们通常被雇佣为信使和侦察兵,而不是战斗角色。^④日本侵略军以东北最高统治者自居,恣意侵犯中国主权。日本满洲军总司令大山岩发布告示,迫令中国人民:“尔等各宜奋力效劳,倘或暗助俄人,妨害我军;或作奸细等等,一经查出,立即严办,决不稍贷”。^⑤俄方阿列克谢耶夫也向中国居民发出严厉的命令,声称:“所有在满洲之中国人,均应帮助俄军,以防日本兵。若不听从此命,严罚不贷。”日军在其占领地区,竟公然随意杀害中国官员。^⑥所谓从事谍报工作的俄国奸细,可以是不配合的清国官员、袭击日军的马贼,也可以是无辜百姓,甚至“日寇认为做俄国间谍的,不必要有证据,只须日寇认为是间谍便是间谍”。以“间谍”之罪,成批杀害,屡见不鲜。每个县里至少也有一、二百人。^⑦随时可以看到中国的百姓明明是被绑架来围观杀人,“以示严惩”。

这一切残暴的罪行在摄影中被再现为一种视觉杀戮,视觉统治的意识形态将一种压迫关系隐喻化、合法化。日俄战争之前鲁迅的预感被证实,不难想见其拯救民族危亡的志向由人种转而为文艺的逻辑链条,即改变被西方展演的中国历史,被观看的中国人。正像1903年3月1日开始在大阪举行的第五届内国劝业博览会设立人类馆展示的“支那”鸦片和小脚;神田桥某日语学校在附近的活动馆举办招待清国留学生晚会上的“支那艺人”缠足表演;更不要说靖国神社游就馆里的“顺民”旗、北洋舰队“靖远号”“来远号”残骸,以及闲步街头,便被孩童呼为“猪尾巴”的围观歧视^⑧……“我们的耻辱尽皆暴露在世人的眼中”,日俄战争期间东北人民的集体苦难与创伤笼罩在力图吸引公众高度注意力的展现意识之下,让被压迫民族经历了更加艰难的历史煎熬。夺人眼球的展演同样是历史本身。如何看待历史创

伤,历史将以何种方式进入记忆,这是作为视觉媒体的表象空间策划者必须忠诚面对的。对此,鲁迅始终保持最敏锐最冷静的神经,以及最富有前瞻性的思考。

(二)《俄文译本〈阿Q正传〉序及著者自叙传略》 《鲁迅自传》

这时正值俄日战争,我偶然在电影上看见一个中国人因做侦探而将被斩,因此又觉得在中国还应该先提倡文艺。

1925年5月26日鲁迅应《阿Q正传》俄译者王希礼之请写下序言,后加自叙传略,初发表于1925年6月15日《语丝》周刊第三十一期。1930年5月16日增补修订而成《鲁迅自传》,其中补充修改的一句是:“因此又觉得在中国医好几个人也无用,还应该有较为广大的运动……先提倡新文艺。”关于从事文艺运动的事实陈述非常简略,仅此一句显性因果关系的普通话语,而非意蕴深远的文学话语。我们看不出提倡文艺是缘于国人的麻木、愚昧,更明显的因果是“中国因做侦探而将被斩”成为他者电影中表现的主题,而中国的知识界、文艺界是无声的,在文艺表现手段与内涵方面均是无力的,甚至根本还没有诞生现代中国知识界、文艺界,我们的屈辱历史在任人展演。

(三)《藤野先生》

中国是弱国,所以中国人当然是低能儿,分数在六十分以上,便不是自己的能力了;也无怪他们疑惑。但我接着便有参观枪毙中国人的命运了。第二年添教霉菌学,细菌的形状是全用电影来显示的,一段落已完而还没有到下课的时候,便影几片时事的片子,自然都是日本战胜俄国的情形。但偏有中国人夹在里边:给俄国人做侦探,被日本军捕获,要枪毙了,围着看的也是一群中国人;在讲堂里的还有一个我。

“万岁!”他们都拍掌欢呼起来。

这种欢呼,是每看一片都有的,但在我这一声却特别听得刺耳。此后回到中国来,

我看见那些闲看枪毙犯人的人们。他们也何尝不酒醉似的喝彩,——呜呼,无法可想!但在那时那地,我的意见却变化了。

《藤野先生》写于1926年10月12日,发表于12月10

日《莽原》半月刊第一卷第二十三期。这里需要拎清楚的几点是：“但我接着便有参观枪毙中国人的命运了”，很明显这是一种被迫参观；“这种欢呼，是每看一片都有的”，由“每看一片”呈现的连续性特点来看，像是在播放幻灯片，但并不一定每一片都有中国俄探，而主要是日本将士如何英勇作战，甚至很可能并没有中国俄探被杀的画片；这里的行刑是枪毙，而非斩首；“也何尝不酒醉似的喝彩”中的“也”字表明，并非只有麻木的中国人观看杀人，而是日本人陶醉喝彩在先，“闲看枪毙犯人们的人们”是“回到中国来”以后的所观。实际上，这类人不分国族均没有“理想的人性”，人性恶在各个民族那里都有不同面貌的显现。在西方封建时代，观看杀头也曾是上流社会贵族太太小姐们的观赏节目，而且每次观赏都一定要晕过去才算达到高峰体验。可以说，鲁迅在这里对中日双方乃至全人类都进行了反思；“在讲堂里还有一个我”，一个“还”字将镜头一下子由幻灯转向了坐席上唯一的中国人，这是一个意想不到的特写角度。作为深陷现代化技术性观视陷阱的受害者进入第一个读者——恋人许广平的视野，而后是期刊编辑、朋友、一代代读者逐渐覆盖的公众视野。作者借用了一种主体一注视来觉察自我被欢呼排除在外的的事实，但那种注视并不能简单还原为一个单独的看的主体，而标志着一个不可能存在的位置。那个讲堂上的座位与具象表达之间，在见证矛盾的重压之下瓦解为“不可能性”的空间——弃医还是被弃？

显然，作为回忆性散文的《藤野先生》是可以理所当然地使用文学话语的。例如：“到第二年的终结，我便去寻藤野先生，告诉他我将不学医学，并且离开仙台。”其实，鲁迅在还没到第二学期期末考试的1906年2月便去意已决，日本同学为其开了送别会；3月6日清国驻日公使留学生监督李宝巽便向仙台医专邮送了关于周树人的退学申请书。医专3月15日受理批准。“我离开仙台之后，就多年没有照过相”，其实，鲁迅于1909年在东京至少照过4张照片，还有一张寄给了岳母。显然，这些语句都是为了服务于“惜别”情境而营造的。那么，讲堂上观看幻灯片也会有艺术处理是顺理成章的。

那么，为何在融入新文化阵营后的五四叙事当

中，鲁迅的所述吸引了公众注意的是围观的中国人麻木的神情而不是别的？换言之，鲁迅为何借此将视点由外部世界移向自身，进行自我返观？

这需要将其安置于1922年“后五四”的语境中来把握。鲁迅是从一个总体上的切身反思性视野进入这一命题的。如果说，对被观看的反思是留日时期的精神底色，这里包含对中日两国看客心理的反思，那么，在写作《〈呐喊〉自序》时，叙事重心已经反转为国人自身习性占主流。在文字表述的背后，鲁迅没有用双眼去看，而是用某种视角在观察自己，这一视角在某种程度上是否可以理解为思想被解放的距离？在这个潜在的主体间性时刻，叙述人主导叙事进行“别样的”或辩证的镜像反映，或者说，引导思考如何将哑言式存在转换为呐喊式存在。另外，“因为做序文，也要顾及销路，所以只得说的弯曲一点。”^⑤十年后在上海给萧军萧红的信中谈到自序文的写作意图，使我们明白即便是在《〈呐喊〉自序》中，虑及培养起批判性思维的新兴读者群，“弯曲一点”的表达手法一定是存在的。而在那个时候，“吃人”“看客”等国民性语汇已经成为新文学之父鲁迅的文学关键词。

如果鲁迅的叙述被认可为在指责围观中国人的话——一个世纪以来，对于“幻灯片事件”的解读已经成为这样的固化模式——试问，在任人宰割与屠戮的情境下，谁能够有资格去麻木不仁地观看杀戮，谁又敢于冒着被杀的危险去做看客或不去做看客？除非是日本军队勒令围观，以“杀鸡儆猴”，是谓示众。在那样一种暴力情境下，被“鉴赏这示众的盛举”，除了麻木还应有什么样的神情？面对自己的是屠刀、枪口和镜头，在最发达的现代性的捆绑下，什么样的中国国民爱国神情能够被敌方的战时记者拍摄下来？能够被日本人制作的幻灯画片呈现出来？毫无疑问，无意义的看客和示众的材料是帝国之眼下的殖民话语生产，而非鲁迅的再生产。只能说，鲁迅选择这样一个极具戏剧效应的课堂情境来衬托“弃医从文”，视觉场景太过于尖锐冲突，致使麻木成为嗜血暴力下的合理反应，所谓的国民劣根性批判思维于此被绑架，“庸众”概念不成立。反而秋瑾女士曾经写到自己到横滨路遇日本民众欢送征兵上战场的热烈场面，在反思国民性上更具文学合理性：

我昨天到横滨去看朋友,在路上听见好热闹的军乐,又看见男男女女、老老小小都手执小国旗,像发狂一样,喊万岁,几千声,几万声,合成一声,嘈嘈杂杂,烟雾冲天。我不知做什么事,有这等热闹。后来一打听,哪晓得(是)送出征的军人,就同俄国争我们的东三省地方,到那里打仗去的。俄国,我们叫他做俄罗斯,日本叫他做露西亚,这就叫征露的军人,所以日本人都以为荣耀,成群结队的来送他。最奇怪的就是我中国的商人,不知羞耻,也随着他们放爆竹,喊万岁。我见了又是羡慕,又是气愤,又是羞恼,又是惭愧:心中实在难过,不知要怎样才好,只觉得中国样样的事,色色的人,都不如他们。^⑤

秋瑾这篇文章发表时,鲁迅已到仙台医专报到一个月。秋瑾的这一段描写用来铺垫深蕴国民性思考的“弃医从文”,同样可以达到震撼人心的效果,可概括为“欢送征露游行盛宴”。同胞们一样是强壮的体格,酒醉似的神情。尽管“我中国的商人”乃秋瑾“想像的共同体”,并非今天意义上的华侨概念,而在社会杂居和文化融合的横滨华人群体这一面看来,很可能基于所谓亚洲共同体意识之上的日中共存共荣精神,而成为参与欢庆的心理动机。

由于《〈呐喊〉自序》《藤野先生》中的视觉叙述与表达意图没有很好地咬合在一起,使国民性问题在极端的场景中失去合理性,导致了百年后终于有人质疑幻灯片叙事神话,即叙事者为何不去关注和描述日本兵的神情^⑥,然而,这一质疑仍然没有叩问到关键之处。显然,以酒醉式的神情、看热闹的心态围观处决死刑犯,是鲁迅在国内的现实体验,而非在日本被迫观看屠戮无辜同胞时的视觉体验,由这一裂隙,可以直接判断鲁迅的“幻灯片事件”叙述是一种文学话语。但文学话语不等同于虚构,更不等同于记忆失误。这需要立足于二者之间的关系来分析叙述、阐发语义,而不应直接在事实与虚构二者之间对立讨论。正像国民性话语最先由他者文化生产出来,麻木的看客形象同样来自帝国迷梦朦胧醉眼下的观照。对此,必须清醒地辨析。

然而,“幻灯片事件”的诗学力量太强,以至于研究界及读者均麻木地接受了叙述者对于国人麻木的批判,没有留意乃至充分挖掘《〈呐喊〉自序》“据解

说”后面的潜台词,没有看到叙述者将五四时期反思国民性的思维安放在了1906年的日俄战争时代。换言之,被麻木的中国国民形象植根于启蒙观者,后者相信通过使用国民性话语可以捕捉到被启蒙者的本质。

由此再倒推过去关于“弃医从文”的文本,反而确凿地证明了鲁迅在《〈呐喊〉自序》《藤野先生》里有后设启蒙的意图在内。不管有没有这张幻灯片,它与鲁迅的叙述都一定存在某种距离。尤其是,《〈呐喊〉自序》对小说集中14篇故事的理解具有美学操控力量。而其余的文本则时刻注意与其呼应,《〈呐喊〉自序》已经奠定了“弃医从文”的基调。

四、结语

“幻灯片事件”这一中国现代文学的典范场景,具有极高而又深潜的诗学阐释力量,是鲁迅基于历史本事与个体独异经验的文学话语表达,彰显了仙台的独特性、视觉电影的独特性及写作主体鲁迅的独特性,从而成为中国现代文学史上最值得挖掘的潜文本。

在仙台,鲁迅真正开始深入日本社会中间。文艺的彻底觉醒始于其仙台注视,而这种注视恰恰是粉碎了以改良人种拯救国族命运的冲动,在那种外显的民族屈辱的决定中抵达人性的起源,因而将文艺奉为精神的灯火,并由此立志开辟文艺的战场。但是,为了抵达这一历史时刻,作为主体的鲁迅首先应当具有潜在的文艺性。为了文艺,人必须首先已经在从事文艺。这种同义反复是由作为一种僭越手段的视觉经验进入公众视野的。这意味着:只有到了这一刻,中国近代启蒙知识分子才能投身于现代文艺,换角度言之,走向现代的中国人只能通过文艺的世界汇通打开的空间里看到自己的镜像才能走向主体性反思的这一刻。

显然,中国现代文学主体性降临的时刻不是鲁迅本人于1906年的细菌学讲堂上瞬间产生的,而是作者在文本外的各种观看、持续性阅读^⑦、深入的生活,与日本人交往的亲身体验中逐渐感受到的,也是在文化比较中萌生的,甚至还包括归国之后的东亚局势进展,中日关系的新状况、新氛围,从“二十一条”到巴黎和会上蛮横的山东问题决议案,五四新文化运动的浪潮等等。因而,到1922年《〈呐喊〉自序》

中用文字建构了“幻灯片事件”及“弃医从文”，对于写作主体来讲，这是一个不断觉醒、不断生产着的过程。要说有关键时刻，那就是鲁迅开始内在注视、返观自身的那一刻，由日本归国后以文艺作品呐喊出来的那一刻。因而，以回望到16年前的某一个时间节点来寻找鲁迅文学起源的物证支撑，或验证记忆之真，乃至论证中国现代文学的起源，显然均步入了简化历史的误区。

“弃医从文”是“幻灯片事件”叙事所召唤出来的因果关系，叙述者与读者都在不断提供这种关系，甚至是读者的主动弥补。实际上，鲁迅身后至今的批评界、研究者仍在不断地构建“幻灯片事件”及其“后续历史”，使之“在数十年间穿梭于不同的历史语境以及被多种媒介挪用、移植和旅行的‘重述’经历，而每一次重述都和鲁迅的原初叙述构成了对话和紧张。”^⑥对于仙台之问，我们需要做的可能最重要的还是去质疑发问的视角，而对这一问题的再度质疑，也是一次重返文艺本身的过程。

注释：

①④鲁迅：《朝花夕拾·藤野先生》，《鲁迅全集》第2卷，人民文学出版社2005年版（下同），第314-315、316页。

②许寿裳：《亡友鲁迅印象记》，马会芹编：《挚友的怀念——许寿裳忆鲁迅》，河北教育出版社2001年版，第10-11页。

③[日]渡边襄：《鲁迅与仙台》，鲁迅·日本东北大学留学百周年史编辑委员会编：《鲁迅与仙台》，解泽春译，中国大百科全书出版社2005年版（下同），第56页。

⑤现代汉语外来词大部分来自日语。与本题相关的来自日语的新语汇有：幻灯、版画、演说、讲义、艺术、杂志、医学、警察、舞台、剧场、展览会、博览会、欢送、斗争、观念、图案、导师、解剖、旗手、奸细、侦探、处刑、执行、偶然、干事、资本、意识形态、爱国，等等。

⑥以上参见[日]渡边襄：《鲁迅与仙台》，鲁迅·日本东北大学留学百周年史编辑委员会编：《鲁迅与仙台》。

⑦鲁迅在《〈呐喊〉自序》《藤野先生》《俄文译本〈阿Q正传〉序及著者自叙传略》《鲁迅自传》四个文本中均有叙述。

⑧鲁迅所言“电影”有幻灯片和纪录影片两种可能。

⑨1965年东北大学医学部细菌学教室的石田名香雄博士在整理房间时发现了鲁迅就读时期所使用的幻灯机和15枚反映日俄战争的时事幻灯片，内容是从1904年5月到7月间拍摄的战争题材。原来是20张一套，现在缺少第2、4、5、12、16张。是东京市浅草区并木町的鹤渊幻灯铺制造、出售的。有这家公司的广告报上刊登有，“出售俄国电影第2部15张，

第4部20张，第7部30张，第8部30张”等。这里的“电影”指的是幻灯片。可以看出日俄战争时局的幻灯胶片有好几种。（《河北新报》1905年1月6日）。见[日]渡边襄：《鲁迅与仙台》；1980年第3期《社会科学战线》发表隗芾的《关于鲁迅弃医学文时所见之画片》，介绍了一张“刊载于日本大正元年（公元1912年）11月2日印制的《满山辽水画册》”的照片；王保林在《介绍一张与“幻灯事件”有密切关系的照片》（《鲁迅研究动态》1987年第9期）一文中推测鲁迅看过的幻灯是根据这张照片绘制的；1983年第4期《西北大学学报》发表了日本同志社大学教授太田进的文章《关于鲁迅的所谓“幻灯事件”——介绍一张照片》，同时公布了他收藏的一张照片；王锡荣在《关于“幻灯事件”的“诗”与真实问题——兼谈我遗失的一份文献》（《上海鲁迅研究》2007夏）一文中提到他在一本韩国文书籍里看到过同样的幻灯片系列里有俄探奸细之斩首的照片，但是具体出处记不清了；廖久明意欲重新树立中国大陆学者对“幻灯片事件”真实性的信心，认为俄探奸细之斩首的照片完全可以在一年的时间内被制作成幻灯片。（《幻灯片事件之我见》，《鲁迅研究月刊》2014年第11期）；日本学者铃木正夫在《促使鲁迅弃医从文的照片为三船敏郎之父所摄——对鲁迅文学转向的再探讨》（赵陈君译，《中国现代文学研究丛刊》2020年第1期）一文中认为俄探奸细之斩首图片说明为1905年3月20日，并非发表时间，也不一定制作成幻灯，并推测出该照片可靠的摄影师。

⑩鲁迅：《朝花夕拾·阿长与〈山海经〉》，《鲁迅全集》第2卷，第255页。

⑪鲁迅：《朝花夕拾·狗·猫·鼠》，《鲁迅全集》第2卷，第243页。

⑫鲁迅：《朝花夕拾·从百草园到三味书屋》，《鲁迅全集》第2卷，第287页。

⑬鲁迅：《呐喊·社戏》，《鲁迅全集》第1卷，第594页。

⑭⑮⑯鲁迅：《呐喊·自序》，《鲁迅全集》第1卷，第437、438、438页。

⑰鲁迅：《集外集·俄文译本〈阿Q正传〉序及著者自叙传略》，《鲁迅全集》第7卷，第85页；《集外集拾遗补编·鲁迅自传》，《鲁迅全集》第8卷，第342页。

⑱鲁迅：《朝花夕拾·父亲的病》，《鲁迅全集》第2卷，第297-299页。

⑲鲁迅：《朝花夕拾·琐记》，《鲁迅全集》第2卷，第307页。

⑳山上正义采访鲁迅时，曾问起其是否真实，鲁迅回答：“大体上就那么回事吧”。实证派学者参照注释9中寻找幻灯片的中日学者。

㉑通过实证研究中找不到鲁迅看到幻灯片的直接证据，让一部分学者推导出鲁迅的书写是虚构的结论。王德威认为这是一桩“无头公案”，幻灯经验很可能是杜撰。（王德威：《想象中国的方法——历史小说叙事》，生活·读书·新知三联书店1998年版，第136页）；李欧梵甚至认为《〈呐喊〉自序》也是小

说。(李欧梵、罗岗:《视觉文化·历史记忆·中国经验(代序)》,罗岗、顾铮:《视觉文化读本》,广西师范大学出版社2003年版(下同),第12页);最具有代表性的论文是日本“东北大学鲁迅研究课题组”负责人大村泉教授的《鲁迅的〈藤野先生〉是“回忆性散文”还是小说》,该文在纪念鲁迅逝世七十周年国际学术讨论会上引起了强烈反响。(绍兴文理学院等编:《鲁迅:跨文化对话:纪念鲁迅逝世七十周年国际学术讨论会论文集》,大象出版社2006年版);日本佛教大学文学部教授吉田富夫认为《藤野先生》“叫作‘创作’也并非言过其实。”([日]吉田富夫著、李冬木译:《周树人的选择——“幻灯片事件”前后》,《鲁迅研究月刊》2006年第2期)

②③竹内好最早质疑“幻灯片事件”与“弃医从文”的因果关系,没有穷究事实真相,而是将研究重心放在对鲁迅文学自觉的探索上。([日]竹内好:《鲁迅》,李心峰译,浙江文艺出版社1986年版);另有[日]新岛淳良著、左自鸣译:《〈藤野先生〉——其诗与事实》,广西师范学院外语系编:《文学评论译文集》,广西师范学院印刷厂印,1985年,第34页;唐棣:《鲁迅传——一个伟大的悲剧的灵魂》,《鲁迅研究月刊》1992年第8期;阿部兼也在《关于藤野教授对鲁迅解剖学笔记的批改》认为当时的仙台乃至日本全国,有关战况的报道家喻户晓,枪杀、斩首的画面随处可见。即使是弄清了事实的真伪,也无关大局。鲁迅的记述,还是真实地反映了当时日俄战争气氛下的社会状况。

抛开幻灯片是否存在转而深入探究鲁迅精神世界的研究,不纠结于真实与虚构,同时也体现出对于“虚构”的理解不一。对此,潘世圣即注意到中日研究者除了事实认定以外的分歧,背后还潜藏着两国在文学文化观念以及思维逻辑上的差异。《事实·虚构·叙述——〈藤野先生〉阅读与日本的文化观念》,《华东师范大学学报》2011年第1期)关于这一学术链条的成果在后续论证中会有针对性地征引,兹不一一例举。

②④[美]张乃君在《时间的政治——论鲁迅杂文中的“技术化观视”及其“教导姿态”》一文将鲁迅对“幻灯片事件”的“记述”视作对这一状况的“文学描述”。本文仍从这一意义上采纳“幻灯片事件”这一称谓,作为分析鲁迅写作中的摄影形象领域的起点。参见罗岗、顾铮:《视觉文化读本》,第284页。

②⑥⑦年来,围绕“幻灯片事件”的发问主要有以下六个问题:(1)鲁迅看的究竟是“电影”还是“画片”? (2)当时课堂上教的究竟是“微生物”还是“霉菌学”? (3)鲁迅究竟看到了什么——他所说的画面究竟是否存在? (4)画面中杀人的手段究竟是“砍头”(被斩)还是“枪毙”? (5)整个事件究竟是虚构的故事或“诗”还是真实的历史? (6)鲁迅“弃医从文”的真实原因究竟是什么? 前五个问题的预设都是非此即彼,而且这些问题对于进入鲁迅文学的原点均无关紧要。

②③④⑤⑥⑦[日]渡边襄:《鲁迅与仙台》,第71-72、71-72、71-72、70页。

②④黄福庆:《清末留日学生》,“中央研究院”近代史研究

所,2010年版,第184页。

②⑤[日]实藤惠秀:《中国人留学日本史》,谭汝谦、林启彦译,生活·读书·新知三联书店1983年版,第113页。

②⑥姜异新:《“百来篇外国作品”寻绎——留日生周树人文学阅读视域下的“文之觉”(上)》,《鲁迅研究月刊》2020年第1期。

②⑦鲁迅曾经警告同伴们说,日本野心勃勃,近邻又对中国的弱点了如指掌,若是日本战胜沙俄独霸东亚,则事态就会很严重,中国将要遭大殃。他批评报纸《俄事警闻》“袒日而抑俄”,并请沈颺民转告蔡元培三点意见:“(一)持论不可袒日;(二)不可以‘同文同种’、口是心非的论调,欺骗国人;(三)要劝国人对国际时事认真研究”。沈颺民:《回忆鲁迅早年在弘文学院的片断》,载《鲁迅回忆录》(第一集),上海文艺出版社1977年版。

②⑧《鲁迅在仙台的记录》,日本平凡社1978年版。

②⑨1930年9月1日鲁迅《题赠冯蕙熹》:“杀人有将,救人为医。杀了大半,救其孑遗。小补之哉,乌呼噫嘻!”

③⑩1901年作为日本近代西洋医学的教育机关刚刚成立的、从旧制高中的医学部分分离出来的医学专门学校只有这5所。[日]渡边襄:《鲁迅与仙台》,第44页。

③⑪韩琛:《入戏的观众:鲁迅与现代东亚新视界》,《中国现代文学研究丛刊》2014年第5期。

③⑫[美]李欧梵、罗岗:《视觉文化·历史记忆·中国经验(代序)》,见罗岗、顾铮编:《视觉文化读本》,第11-12页。

③⑬[日]渡边襄:《鲁迅与仙台》,第76页。[日]新岛淳良:《关于鲁迅的幻灯片事件》,刘柏青、张连第、王鸿珠主编:《日本学者中国文学研究译丛》(第二辑),吉林教育出版社1990年版,第175-190页。依据当时鲁迅的生活情况和他对该事件的描述,认为电影应按字面解作电影而非幻灯片。他说,当时,鲁迅是仙台市的“森德座”常客,在那里,鲁迅的同班同学铃木逸太往往一看到鲁迅出现,就与学友耳语道:“喂,周末了!”森德座常常上映一些日俄战争的新闻电影,并且还上映各种与战争有关的活动画片和木偶片。1905年1月自22日开始的一周,森德座更召开了“日俄战争影会”。他并推测道,鲁迅自小爱看戏,而当时鲁迅领得的生活费远超同班同学,足够支出他每天到剧场看戏,因此,鲁迅很可能看过与日俄战争有关的新闻电影或活动画片。因此,新岛认为,鲁迅在叙述幻灯片事件时,混淆了课堂和剧场的记忆,而鲁迅所说的电影或新闻画片有可能是新闻电影而非幻灯片。

③⑭1933年5月,时任《东亚日报》上海特派员的申彦俊对鲁迅进行采访并写成如下报道,登载于《新东亚》1934年4月号上。“(矿物学堂)毕业后的我,怀着中国在人种改良,人种变强之后就能成为强国的想法,去日本学习医学。那时,我还认为日本明治维新始于医学。但是,两年后,在某种活动照相中,看到了中国人当作间谍的一员而被枪杀的场面,我就想要提倡新文艺,让中国在精神上复活,于是放弃医学,开始一边

研究文艺一边写小说。”“活动照相”即无声电影。〔日〕阿部兼也：《以申彦俊〈鲁迅访问记〉为中心——从“人种强化”走向医学，从处决俄探的“活动照相”走向文学》，《季刊中国》第57号，1999年夏季号；渡边襄则指出申彦俊引人注目地具体谈到了鲁迅说是在市内的电影院所放映的新闻影片中看到的。〔日〕渡边襄：《鲁迅与仙台》，第70页）

③在1922年12月3日写作《〈呐喊〉自序》之前一周，鲁迅刚刚有过一次观剧经历。即11月26日陪同爱罗先珂观看燕京女校学生在协和医院礼堂演出的莎士比亚的《无风起浪》。三天后，即12月29日爱罗先珂写下《观北京大学学生演剧和燕京女校学生演剧的记》一文，鲁迅译后刊发于1923年1月6日《晨报副刊》。

④罗义华：《“幻灯片事件”与精神胜利法——从一个新发现的旁证出发》，《鲁迅研究月刊》2018年第11期。

⑤《实记》第108号（1905年12月13日号）以整版登载的凹板照片，并附有日文和英文标题、解说。“满洲土人中，有为俄军充当间谍将我军动向通告敌军者，抓住即处死。本图就是其中之一。”〔日〕渡边襄：《鲁迅与仙台》，第74页。

⑥附有说明，“坑前的俄探被杀了，旁观者中有的士兵笑了（摄于1905年3月20日满洲开原城外）”，据说，12月11日发行的照片集《满山辽水》上刊登了。画面上的俄探中国人被绑着，日本士兵挥舞着军刀，旁观者中有中国人。没有证据可以证明，鲁迅在仙台时这张照片已公开发表。〔日〕渡边襄：《鲁迅与仙台》，第74页。

⑦〔美〕周蕾：《视觉性、原始性与原始的激情》，罗岗、顾铮：《视觉文化读本》，第261-262页。

⑧韩国学者全炯俊指出周蕾将静止的幻灯片（slide）与动态电影（film）通用为film，没有对照分析二者的差异。其关于鲁迅视觉经验使之退回传统书写的论断构建了另一种鲁迅文学起源的新神话。而视觉媒介与病态国民性两个要素的结合才使得冲击效果达到最高值。《〈幻灯片时间的诠释与翻译〉》，《汉语言研究》2013年第4期）许徐虽然没有提及周蕾的先行研究，但专门论述了鲁迅的图像启蒙，将“山海经”与“幻灯片”联系起来，认为二者是考察鲁迅图像观的两个“原型”事件（从“山海经”到“幻灯片”：鲁迅图像观的发生——兼及“左翼图像学”的创构），《文艺理论研究》2016年第2期）。

⑨鲁迅：《南腔北调集·“连环图画”辩护》，《鲁迅全集》第4卷，第457页。

⑩〔日〕和田春树：《日俄战争：起源和开战》上卷，易爱华、张剑译，生活·读书·新知三联书店2018年版，第3页。

⑪〔美〕李欧梵：《再从“头”谈起——缘起鲁迅的国民性随想》，《现代中文学刊》2010年第1期。

⑫鲁迅：《呐喊·阿Q正传》，《鲁迅全集》第1卷，第534页。

⑬1904年3月出版的《大陆》杂志第二卷第二号上刊载的《留学生之狼狈》一文报道了日俄开战不久，留学生中之归国

者接踵于途，基本上都是因为受到日本人的冷笑，侮辱，孩子的投以瓦石以及大人变相的“逐客”而忍无可忍。文章举了一例：两个学习医学的学生不忍半途而废，伪为痴聋，修学如故，却被老师和同班同学以为其开“送别会”的形式羞辱而不得归国。转引自严安生：《灵台无计逃神矢》，陈言译，生活·读书·新知三联书店2018年版（下同），第180页。没有归国的鲁迅选择了去东京自由读书著译。

⑭The Russo-Japanese War 1904-05, A Ivanov&P Jowett · Illustrated by Andrei Karachtchouk, Osprey publishing, P12-14.

⑮《军部档案》1904年第2卷，第1740号。

⑯1904年9月24日，增祺“派部下高等兵官一名往沙河堡，侦探两军举动”，被日本哨兵抓获，“立即处以军律。”（《东方杂志》1904年第12期，第496页）奉天委员马文卿县令，到新民厅查账，抚事该处商民，被日军诬为俄国间谍，“遂被日军杀害。”（《东方杂志》1906年第1期，第20页）日军占领辽阳以后，又将该州的继任徐知州逮捕，并抓去宗室绅士11人，其中有5人被杀。另外，又把海城县王县令逮捕，与徐知州一起，都押送到青泥洼（即后来的大连）监禁，后来又移到辽阳囚禁，原因是日军当局怀疑他们“与俄人通信”。（《东方杂志》1905年第5期，第243页）

⑰褚德顺：《控诉日俄战争的日寇罪行》，转引自穆景元、毛敏修、白俊山：《日俄战争史》，辽宁大学出版社1993年版，第422页。

⑱严安生：《灵台无计逃神矢》，陈言译，第104-148页。

⑲鲁迅：《书信·351116致萧军萧红》，《鲁迅全集》第13卷，第584页。

⑳秋瑾：《警告我同胞》，载《白话》第三期，1904年10月。

㉑〔美〕李欧梵：《再从“头”谈起——缘起鲁迅的国民性随想》，《现代中文学刊》2010年第1期。该文指出鲁迅是在客观按照幻灯片的部分真实的基础上，从揭示国民性的创作意图出发，对原幻灯片进行了再生产。鲁迅的取舍虽然突出了揭示“看客”国民劣根性的主题，达到了从痛苦中汲取心灵精神的升华和国家民族的理想的目的，但也在一定程度上无意中忽略了揭露帝国主义者凶残屠杀弱国人民的暴行，弱化了对被屠杀者等弱者的同情。

㉒日俄战争后，鲁迅又购买过关于日俄战争的书籍，查鲁迅藏书遗留下来的有维拉萨耶夫著《我在日俄战争中的经历》（斯图加特·B·路茨出版社1909年版）；欧根·察伯尔著《俄国文化史，经历与回忆》（柏林，K·库提乌斯出版社1907年版）；亚历山大·布吕克纳著《俄罗斯文学史》（《俄罗斯思想发展在其文学中的反映》等）。

㉓罗岗、徐展雄：《幻灯片·翻译官·主体性——重释“幻灯片事件”兼及鲁迅的“历史意识”》，《杭州师范大学学报》2011年第5期。