

張藝謀

全球化與文化主體

文棣 著
許詩焱 譯

HKU
PRESS
香港大學出版社

香港大學出版社
香港薄扶林道香港大學
<https://hkupress.hku.hk>

© 2026 香港大學出版社

《張藝謀：全球化與文化主體》，文棣（Wendy Larson）著，原著由 Cambria 出版社以英文出版。版權所有 © 2017 Cambria 出版社。經由與 Cambria 出版社協議出版。

Zhang Yimou: Globalization and the Subject of Culture by Wendy Larson was originally published in English by Cambria Press. Copyright© 2017. All rights reserved. This translation is published by arrangement with Cambria Press.

ISBN 978-988-8946-86-0 (平裝)

版權所有。未經香港大學出版社書面許可，不得以任何方式複製、抄襲、節錄或轉載本書任何部分。未經書面授權，禁止將本書任何部分之文字及圖片用於人工智能訓練。

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

新世紀印刷實業有限公司承印

目錄

圖片	ix
致謝	xi
緒論 文化主體	1
第一章 《紅高粱》與人民的韌性	31
第二章 《菊豆》與凝視的倫理	57
第三章 《大紅燈籠高高掛》：遊戲開始	78
第四章 法律與人民：《秋菊打官司》	98
第五章 隱身的主權：《活著》	122
第六章 《有話好好說》：安紅之後	145
第七章 《幸福時光》：他們假裝給我們錢，我們假裝工作	171
第八章 破除文化權力的神話：《英雄》	198
第九章 健一到底在哪裡？：《千里走單騎》	222
結論 全球舞台上的國家文化：2008年北京奧運會	241
張藝謀執導的電影	252
本書討論的其他電影	253
參考書目	255

圖 片

圖 1. 九兒對著假土匪微笑。	40
圖 2. 我爺爺看到九兒從土匪那裡回來了。	48
圖 3. 天青將賺來的錢交給楊金山。	62
圖 4. 天白在染池中的倒影，他即將把天青推進染池。	69
圖 5. 天青在右邊，毛驢在左邊。	75
圖 6. 菊豆、天青與紙錢。	76
圖 7. 梅珊和頌蓮。	90
圖 8. 頌蓮想像捶腳。	93
圖 9. 雁兒想像捶腳。	93
圖 10. 三輪車夫接近秋菊和妹子。	107
圖 11. 黃慧妍創作的《搬家的傢俱》。	107
圖 12. 穿上新外套的秋菊和妹子。	107
圖 13. 鳳霞在看皮影。	132
圖 14. 刺刀上的皮影。	136
圖 15. 有毛澤東畫像的院子。	140
圖 16. 生活會越來越好。	140
圖 17. 小販(由導演張藝謀飾演)騎著三輪車經過，車上是女人的照片。	148
圖 18. 永遠傾斜的攝像機。	150

緒論

文化主體

屢獲殊榮的中國電影導演張藝謀（1951-）一定是中國有史以來受到最多推崇和最多批判的電影導演。¹自從張藝謀 20 世紀 80 年代末開始創作以來，他源源不斷的電影作品引發了大量的評論，毀譽參半。²截至 2008 年，中國共發表了 400 多篇關於他的論文，而排在其後的謝晉（1923-2008）的相關論文僅有約 150 篇，關於其他導演的論文數量依次遞減（Li Jinmei 2008, 2）。這場爭論涉及一些中國知名知識份子和國際學者，觸及文化大革命結束之後中國所面臨的各種問題。擁抱資本主義以及重塑與非社會主義世界之間的關係，促使人們對社會主義歷史重新評估和想像，而張藝謀的作品往往被納入這一努力的語境之中。鄧小平（1904-1997）領導下的中國改革開放，影響了許多擁有豐富文化和經濟歷史，但沒有像歐洲和美國那樣經歷持續工業化的國家或地區，在中國與其他國家交往並最終成為全球化主角的過程中，也引發了一些關於國家地位的問題。許多知識份子直接探討文化問題，研究各種中國傳統和現代習俗、思想、信仰、習慣以及社會環境如何產生作用。

對頗具爭議的電影《英雄》（2002）的強烈興趣，使我對文化有了更多的思考——文化是甚麼、文化如何運作、全球化如何改變文化的功能。最初，我設想這個項目以「全球舞台上的民族文化」為中心，但沉浸於張藝謀的電影讓我遠離了這一概念，也遠離了對中國文化或「中國性」特殊處境的思考。儘管張藝謀不是唯一一位關注全球化世界中文化的地位和作用

的電影導演，而且相對於文學或其他創造性工作而言，這個問題也不是電影所獨有的，但我在張藝謀導演的相當一部分電影中發現了一個耐人尋味的焦點。在這個項目中，我認為這些電影的中心不是各種形式的文化差異或任何可以稱之為中國文化的東西，而是後社會主義中國的文化領域的意義、潛力和局限。這些電影將這個問題置於由歷史決定的中國境況，通過一個清晰的鏡頭來審視本土，而這一鏡頭往往寓意性地思考來自過去和現在的各種限制。雖然我所研究的電影——還不到張藝謀迄今為止所有作品的一半——無法用單一的統一理論來理解或概括，但我的分析探討了它們如何定位和評估生活在快速轉型環境中的人們可用或不可用的文化資源。

儘管有人批評張藝謀諂媚西方觀眾，為他們創造了一種過於強大和自圓其說的觀眾立場，但我認為，他的許多電影與其說是諂媚，不如說是融入了對新語境的理解，或對全球化之下的文化如何變化的認識。在同一時期其他導演的電影以及作家和藝術家的作品中，也可以找到類似的意識。然而，張藝謀對這一主題感興趣，同時拒絕將中國文化特殊形式優先化，這些都強烈地體現在他的敘事和美學方法之中。脅迫之下的表演、展示的兩面性以及受到約束的行動等主題經常出現。這些電影主題與對主體性形成的關注交織在一起：凝視和被凝視如何改變倫理和情感，思想和行為又如何威脅之下形成。對權力和主權的關注，以及對後社會主義中國「現代化」力量的關注，也佔據了重要位置。這些影片不僅有助於深入了解中國的轉型，而且有助於在更廣闊的創作領域審視全球化發展條件下民族－國家與文化之間的關係。

雖然我所研究的這些電影探討了當代中國文化的可能性和局限性，但我認為，它們的視角並不局限於簡單的文化民族主義或是宣揚不加批判的愛國主義。而中國知識份子和國外知識份子的激烈爭論是一個重要的工具，可以用於識別張藝謀電影和社會對話中的突出問題。在這篇緒論中，我首先簡要梳理張藝謀研究現有的中英文成果，並指出主要的問題。其次，我將分析在發展中的民族－國家和正在進行的全球化背景下關於文化的爭論——這一話題已經引發了大量的學術研究，並將更加詳細地闡述我的詮釋和分析。最後，我將對研究方法進行說明，旨在解釋我為何決定將重點放在一位導演的電影上，以及我為何強調細緻的分析。

爭論的領域

1984年，當陳凱歌（1952-）的《黃土地》躍上世界舞台，它立即引起了西方觀眾對中國電影的關注，之前的中國第四代導演在歐洲和美國幾乎無人在意，而只有獲得這兩個地區的關注，才能在電影文化的全球等級體系中迅速上升。但在中國，《一個和八個》（張軍釗 1983）讓觀眾猛然意識到，一些重要的東西發生了變化。導演郭寶昌（1940-2023）回憶道：「樣片一放我震驚了，空間的處理那麼獨特，光打得那麼有個性，演員的表演那麼樸實，不完整構圖所展現的畫外空間那麼具有想像力，銀幕造型那麼強有力，是一種全新的電影語言，形式上的突破真是『膽大包天』。太另類了，是我看中國片以來，最具個性、最為叛逆的最優秀的片子」（引自 Li Jinmei 2008, 2）。由廣西電影製片廠製作、張藝謀擔任攝像的《一個和八個》，在視覺效果和敘事方法上都預示著與過去的徹底決裂。儘管之前陳凱歌和田壯壯（1952-）經常被認為是將徹底改變中國電影的新導演，但在《一個和八個》中得以充分體現的張藝謀視覺風格，最終成為這一時期中國電影被世界認可的名片。倪震（2002）在其令人回味的第五代電影史中認為：「張藝謀作為攝影師的存在，決定了第五代電影最初的造型風格和敘事格局，一種奇特誇張的視覺語言貫穿在張軍釗和陳凱歌導演的兩部作品中，第五代電影的神話和風格就這樣在不知不覺中因社會的確認而轉入了新的航道」（145）。《紅高粱》是張藝謀執導的第一部電影，於1987年上映，隨後迅速推出了《菊豆》（1990）和《大紅燈籠高高掛》（1991）。這三部影片被稱為「紅色三部曲」，拉開了與社會主義時期的主題和美學話語之間的距離，構建了一個以不確定的過去為背景的強大寓言。儘管陳凱歌、田壯壯、張軍釗等人也拍攝了視覺效果出色的影片，但張藝謀最有效地運用了成為第五代標誌的新風格，他先是擔任攝像，後來又擔任導演。但是1988年《紅高粱》在柏林獲得金熊獎後，立即引發爭論，在隨後的兩年裡，各種文章層出不窮，後來爭論越演越烈。³

對《紅高粱》持肯定態度的人，稱讚它體現了特殊的中國民族精神、與上一代中國人的歷史聯繫以及一種東方美學。然而，影片誘惑性的視覺風格和對農村貧困的強調，卻讓新一代文化和電影評論家感到不滿。這些

評論家從女性主義理論、後殖民批評、全球化理論和後現代批評中汲取彈藥，強烈譴責張藝謀的早期（及後期）電影。以下部分中的選擇性總結，並不旨在全面，而是為了勾勒出一個重要而相關的領域。⁴

結合了女性主義和後殖民主義的一些批判，認為張藝謀早期的「受困女性」反映了西方對東方的凝視，並將其對女性的表現歸結為厭女症（Dai Jinhua 1994；Qu Yajun 1998；Chen Huifen 1999）。「男性凝視」通過蘿拉・莫爾維（Laura Mulvey 1999 [1975]）的著作而在西方電影理論中廣為人知，它构建了一個民族版本的落難少女，吸引男性的方式是為他們提供一個慾望目標和英雄行動的藍圖，而吸引女性的方式則是能夠為她們創造一個相對地位，通過這個地位，她們可以獲得關注，並或多或少地採取行動。儘管莫爾維的作品如今略顯過時，但它開創性地展示了電影如何體現和投射關於性別化社會領域的假設。中國的女性主義批評家認為，這種模式在中國能夠奏效，不僅在於其性別和權力的含義，而且是通過西方人的慾望，他們在潛意識中希望東方「他者」處於從屬和弱勢的地位。《紅高粱》中的九兒、《菊豆》中的菊豆、《大紅燈籠高高掛》中的頌蓮都是這樣的例子。根據這種批評，張藝謀的早期電影是一種引人入勝的奇觀，其目的不僅是為了滿足男性的慾望，也是為了滿足作為一個整體的西方的慾望，將非西方置於一個主動性受限的脆弱主體位置。這種伎倆是通過電影對慾望的操縱來實現的，這種操縱總是將觀看者（以及隱含的評判者）的角色賦予西方觀眾。這種批判方法往往結合了當代批評的幾個分支，最終落腳於一種來自隱喻性轉移的洞察，從有吸引力的、被性化的和脆弱的女性被想要擁有和控制她的男性所凝視，轉移到關於帝國主義和西方對非西方定位的全球性批判。總之，女性主義／後殖民視角的結合，強調了張藝謀電影中的主觀化、窺淫癖、自我女性化和奇觀化，批評家們認為，這些傾向使他在不知不覺中成為西方的諂媚者並構成了對中國的廣義背叛。

除了沿著這些思路進行抨擊之外，陳曉明（Chen Xiaoming 1994）和張頤武（Zhang Yiwu 2001, 2003）還批評導演的過度奇觀化，但他們更關注他對所謂東方民俗的描繪，以及他強烈渴望被西方觀看——或成為西方窺淫興趣的對象。導演塑造了一個順從的「他者」形象，媚俗地迎合西方，創造出西方喜聞樂見的形象，在經濟和意識形態上追隨其主人，這種順從又

通過民族寓言得以表達，所有這些都構成了這種批評的要素。在這些批評家看來，張藝謀早期的電影只是將西方希望看到的東西反向映射回西方，這一點在他後來的電影中得到了證明，因為後來的電影並沒有糾纏於「民俗中國」，所以幾乎沒有贏得太多的西方關注。陳曉明和張頤武斷言，張藝謀的成功始終建立在西方對中國奇怪和卑微的想像之上，他們還補充說，好萊塢對後社會主義中國的迅速滲透，只會增強導演對他們所說的美國文化帝國主義分支的依賴和認同。因此，張藝謀的「中國」是在這種還原主義的文化邏輯之下產生的，而這種趨勢在全球化和商業化的背景下仍在繼續。

王一川 (Wang Yichuan 1997) 和沙琳 (Sha Lin 2004) 提出的一個相關觀點認為，張藝謀「走向世界」是情有可原的，「走向世界」這一常用術語指的是中國在 1979 年之後重新與西方交往。這種觀點認為，20 世紀 80 年代的文化作品不能不體現歐洲啟蒙運動及其個人主義的價值觀，它有可能抵消文革結束後社會主義文化的弊病。王一川和沙琳認為，在隨後的十年中，市場力量取代了啟蒙價值觀，要求轉向大眾文化，這也是一個更為普遍的趨勢，任何一個導演都無法對此負責。他們認為張藝謀的電影站不住腳的地方在於，20 世紀 80 年代末，向世界「開放」、認同西方、實現自我都是普遍和被廣泛接受的主題，它們必然會刺激中國從相對封閉的社會主義環境中走出來時，而張藝謀卻在尋找不同尋常的神話環境和奇特情境。在王一川、胡克 (Hu Ke) 和張頤武的作品中有一個強烈的解讀線索，認為法西斯元素潛伏在張藝謀早期的電影中，並在《英雄》中得到了充分體現。⁵ 在《英雄》問世之後這種批評甚囂塵上，但也有人在張藝謀的早期階段發現了一種更為微妙的方式，將權力和控制轉讓給國家。⁶

關於張藝謀電影能夠打入由歐美控制的電影等級體系並取得勝利，顏純均 (Yan Chunjun 1995) 和黃式憲 (Huang Shixian 2005) 有力地駁斥了後現代主義和後殖民主義的論調、諂媚西方的指控，以及張藝謀電影中所展示的民族文化是不現實的、具有破壞性的觀點。他們認為，不能輕易地總結和否定張藝謀電影中的所有思想和美學觀念，而假定西方觀眾通過單一的、還原的後殖民主義視角來欣賞他的電影，這種做法本身就是一種偏見。從實用主義的角度出發，這些批評家們提出疑問，這種批評的目的是

否在於阻止電影人在西方或世界其他地方尋找觀眾，並認為這種策略很容易導致一種風險，即中國電影業被迫進入真正的後殖民語境而永遠無法脫身。此外，這種方法還要求中國作為一個必須獨立存在的「他者」，拒絕成為全球話語的一部分。顏純均和黃式憲指出，總體而言，張藝謀的批評者們所奉行的後殖民主義理論，試圖孤立「中國」這一話題，而不是將其納入國際性的思想討論之中。而實際上，張藝謀等第五代導演擴大了中國電影的影響力和市場，促進了文化交流。顏純均認為，儘管反對張藝謀的評論家們對張藝謀電影中的民族描寫和落後表現頗有微詞，但後殖民主義本身就是建立在民族理論基礎上的第三世界話語。

同樣，朱壽桐 (Zhu Shoutong 1988)、黃式憲 (2005) 和賈磊磊 (Jia Leilei 1994) 雖然有時對張藝謀的電影持批評態度，但他們認為第五代導演是塑造後毛澤東時代新社會的參與者，並提醒讀者，他們的電影掀起了一股新穎、有創意的文化浪潮，吸引了亞洲乃至全世界的目光。這些評論家們認為，第五代導演的突破確實是驚天動地的，將他們的電影妖魔化為受到西方脅迫和操縱的電影，只不過是一種文化虛無主義。第五代導演的電影在好萊塢所獲得的關注，並不意味著後殖民心態，而是對分隔與孤立的拒絕。歸根結底，針對張藝謀的後殖民主義批判是非歷史的、狹隘的和自我挫敗的；它是一種否定的形式，導致從多元主義走向單一文化。支持張藝謀的批評家們認為，儘管後殖民主義批評聲稱激進，但其時髦表面下隱藏著這一時期典型的新型保守主義。根據這一觀點，反對張藝謀的批評家們一心想要重回社會主義時代的那種中國拒絕西方，渴望以中國為宇宙中心，其他國家都在其週邊。

用英語寫作的評論家們也對張藝謀的電影產生了濃厚的興趣。儘管側重點略有不同，但也出現了類似的論點。丘靜美 (Esther Yau 1989) 和胡纓 (Hu Ying 1999) 分析了張藝謀早期電影中文化的儀式化和男性化編碼，民族細節使其充滿異國情調，他們認為，《大紅燈籠高高掛》這樣的電影製造了一個整體性的意象，彷彿被封印在石頭中的文化，不可能有所改變。這種迷人的、充滿誘惑力的儀式也造就了一個以其民族學異國情調為特徵的中國。他們認為，張藝謀作品中所常見的，是文化傳統與悲劇女主角之間的衝突，通過這種衝突，他既利用了東方異國情調，又對其進行了批判，

第一章

《紅高粱》與人民的韌性

我在想的另一件事是，其實我在寫霍桑這本書的時候就開始意識到這一點，我意識到人們對國家形式的依戀是一種樂觀的依戀，可能會有一種制度性的、虛幻的體系，可以讓人們在社會中語無倫次地前進，因為他們語無倫次，在政治上他們語無倫次，在愛情中他們不合邏輯。但是，他們也有空間去創造意義，以一種快樂和生命建構的方式。對我來說有趣的是，比我年長的那一代左派人士說，「當我們開始讀你的書時，我們不知道你是怎麼寫出來的，因為國家的形式就是一個可怕的怪物，會破壞一切。」我說，「好吧，我並沒有說它不是。」我想說的是，國家的形式提供了一個空間，對於社會生活可能形態的樂觀主義得以延續。你知道嗎？在那次相遇的那個版本中，這並不是一種侮辱，只是他們驚訝於我並沒有覺得國家已經失去了作為社會生活磁石的合法性。但不幸的是，對許多人來說，國家就是一切社會生活的想像空間。因此，很多歇斯底里的政治都是圍繞著國家展開的。儘管人們試圖以不同的方式來想像在世界上存在的各種尺度，但對於甚麼是能夠帶來大眾幸福的元結構，或者說甚麼是能夠為大眾幸福提供空間的元結構這個問題，對很多很多人來說，國家仍然是它的名字。

——勞倫·貝蘭特 (Lauren Berlant)¹

當張藝謀的第一部電影《紅高粱》(1987)出現在銀幕上時，影評人為一種新的電影語言而歡呼，專家權威抨擊其迎合西方美學，而張藝謀則乘著陳凱歌的《黃土地》(1984)所掀起的熱潮，成為全球矚目的焦點。《紅高粱》吸引了歐美藝術院線的關注，並於1988年獲得柏林電影節金熊獎。《紅高粱》由銳意創新的西安電影製片廠製作，屬於當時流行的「西北風」，將故事背景設置在中國西北部貧苦農村。《紅高粱》所呈現的視野，旨在震驚那些尋求更溫和、更傳統的文明視角的人們(Baranovitch 2003, 24)。除了讚美狂野不羈的精神和對壓迫的大膽反抗，《紅高粱》還頌揚了感官滿足的積極樂趣。影片在挑戰社會主義過去的同時，也接受了毛澤東式的勞動價值論，將其拓展為一種神聖的、近乎神秘的生命力。影片中的粗俗文化似乎與中國蓬勃發展的現代化城市中心或中國知識份子關係不大，知識份子嘲笑張藝謀，因為他將中國視為原始的國家。

《紅高粱》中所頌揚的中國文化版本，是在想像一種鄉村中原始、溫暖的粗獷和遠離城市馴服的生活方式。這種觀點與「尋根」作家的觀點不謀而合，他們試圖通過挖掘更原始的生活方式來振興中國，他們認為這種生活方式是農村(通常是非漢族的邊緣地區)的特徵(Leenhouts 2003)。在第一部吸引了歐美注意力的第五代電影《黃土地》中，陳凱歌也採用了貧困農村社區的另類視角。然而，《黃土地》不僅在視覺和敘事上展現了邊緣文化，還對這種文化的落後性進行了批判，更重要的是，它批判了共產黨未能深刻理解環境，以及為達到自身目的而對農村文化的功利性利用。《紅高粱》與《黃土地》在情節和環境上的相似之處——貧困的農村、年輕女子嫁給年長男子這一中心主題、音樂作為關鍵元素的使用，以及與外來者的存在相關的國家政治運動語境——使得《紅高粱》與《黃土地》之間的比較尤其富有成效。然而，兩者之間的差異也同樣具有揭示性。雖然《黃土地》中的翠巧和《紅高粱》中的九兒都是即將嫁給年老男人的年輕女子，但與九兒相比，翠巧的年輕(她14歲，而九兒19歲)、被動和相對沉默，使她難以代表蓬勃的、反抗的農村精神。故事中也沒有像《紅高粱》那樣的我爺爺來衝破層層累積的習慣性行為，這些行為讓人們無力改變對生活現狀的宿命接受。翠巧的無助、幹部顧青的無力相助、黨的幫助遙不可及，迷信和生存文化幾乎決定了他們生活的方方面面，與我們在《紅高粱》中

看到的那個神話般的、理想化的、歡樂的社會相比，《黃土地》的世界幾乎沒有一絲光亮。

張藝謀是在中國社會主義文化自信根基動搖的國際語境中，最早徹底把握並充分挖掘「尋根」這一樂觀主義潛能的中國電影人之一。²《紅高粱》以其大膽的另類視角和誇張、彪悍、浪漫的野性震撼了國內觀眾，很快引發了對影片所謂的自我東方主義和本土主義的攻擊。然而，如果將該片置於張藝謀其他作品的語境之中，就會發現，《紅高粱》的獨特之處在於它表達了一種絕對的自信，相信一種活生生的、有生命力的文化的力量和功效，相信這種文化是國內復興和中國爭取新的全球地位的關鍵因素。影片所追求的這種文化——落後、孤立、粗陋、週邊、邊緣化、神秘、感性、儀式感、力量性和自信爆棚——之所以重要，是因為它蓬勃的樂觀主義是表達這種活力和自信的載體。正如我們在《黃土地》中所看到的，「原始」的鄉村文化很容易被用來傳達一種更具矛盾性的信息。

《紅高粱》被置於一個隱含的首要問題之中，即社區生活世界或中國人所經歷的生活如何在不斷發展的全球化世界中具有意義。因此，影片首先體現了對政治和社會範式轉型的認識，這種轉型正在改變這個國家的文化基礎。陳耀成（2004）後來批評張藝謀的《英雄》是法西斯主義，王一川（1990）在《紅高粱》中發現了類似的元素，他的文章引發了激烈的討論。³中國國內的爭論為我們打開了一扇門，讓我們了解這部影片為何如此具有煽動力，以及它在美國和歐洲的藝術電影文化中所取得的成功如何為其在國內的闡釋帶來令人不安的陰影。《紅高粱》將深厚的文化表現為「人民的精神」，這在一些人看來是一種民族主義的觀點，即通過一致對抗外來者來美化權力。這個複雜的問題正是我项目的核心所在：美化民族主義及其文化，與用電影探究文化作品在新的全球背景下可以實現的東西之間的區別，在新的全球背景下，民族、地區和地方身分、語言和生活方式都在迅速蛻變，但仍然與日常生活息息相關。因此，本章開篇所引用的勞倫·貝蘭特的論述是非常恰當的，她認為民族 - 國家對於很多人來說仍然是最為緊密相關的社區類別。然而，正如我們將看到的那樣，儘管《紅高粱》熱血沸騰、充滿活力地呈現了在群體中自主形成文化意義的圖景，但這種樂觀主義的觀點在後來的電影中卻崩潰了。

《紅高粱》系統地摒棄了被大多數知識份子和都市人看作是中國文化的細節，影評人對此反響強烈。然而，儘管在影片中看到和聽到的動態文化可能並非影評人所希望的那樣，《紅高粱》在形而上學和實用主義兩方面都將文化視為至關重要的東西。除了具體的和易辨認的文化元素，比如當地的歌謠、服飾、飲食、日常生活中的儀式和典禮，《紅高粱》還宣揚了一個既有反叛元素又有傳統元素的人類社會——帶有情感、行為和環境的元素。在這個更為寬泛的文化構成要素視角下，影片利用震撼人心的自然景觀創造了一根粗粗的繩索，將人和社會與土地連接到一起，由此將高粱、石陣、天空變成了色彩斑斕的元素，起到了類似於視覺藝術的作用。在這個更為寬泛的定義中，生活節奏或行為、交談和思考的習慣方式、組織和引導社會關係的制度，以及日常生活的方方面面，都組成了文化的建構之磚。

通過將中華「民族」（「中華民族」中的「民族」，在英語中與之對應的可以是種族、民族或部族）正在走下坡路的看法，轉變為對野性精神和悸動生命力的讚美，影片對莫言的敘事進行了重大修改，將這個故事轉變為一個對抗疲憊和憂慮的故事，而電影製作人認為疲憊和憂慮是中國人生活的特徵（Ma Ting 2007; Mo Yan 1994, 2008）。正如楊鋼（Yang Gang）（1989）所解釋的那樣，這種疲憊和憂慮並非是由無差別地困擾人們的常規煩惱所構成，而是出於對中國未來、全球地位以及與西方平等的具體擔憂。《紅高粱》將這種語境清晰化，通過將觀眾引向敵對外來者不受歡迎的存在，以及他們與偽造的和諧社區的對抗。在《紅高粱》中，文化的自然化作用以及文化的表演意義並未受到任何持續、嚴肅的質疑。影片表達了不加批判的信心，即文化深深地交織在土地和人民之中，它能夠自動地生成一種真實和有生命力的生活，抵禦威脅。

因此，《紅高粱》包含三個焦點。第一，《紅高粱》堅持冒犯受過教育的中國城市觀眾的感官，將習慣和風俗強行融入身體機能、吼叫式的歌聲和完全缺乏書本文化的粗糙畫面之中。這種粗暴的肉體性很難被城市觀眾識別為文化，因此也很難被正常化：它代表了一種激進的生活方式，有其自身的邏輯和儀式。通過這種策略，影片刻劃出一個統一的世界，它驕傲地漠視外界的一切，封鎖在其微小的文明之中，直到外來者不可避免地

到來。這樣，高粱酒廠的社會所代表的就不是中國文化，而是世界中的中國。第二，主權和權威問題指向一種深層文化的創造，這種文化在人民中間茁壯生長，以新的生活方式改變社會。多彩而粗糲的人們聚集在一起，為即將到來的對抗服務，這標誌著影片不是將權力賦予國家或法律，而是賦予日常生活文化，這種文化塑造了人民的主觀和物質存在，並被人民的主觀和物質存在所塑造。第三，與張藝謀導演的其他影片相比，《紅高粱》對文化力量的信仰達到了極致。我們知道，這部影片激怒了一些人，他們認為在非中國人眼中，這個粗糙的鄉村社區可能就是「中國」。然而，影片表達了一種深深的樂觀信念，即中國文化中最鮮活的生命力可以作為一種積極的、創造性的方式來展望和邁向未來。

影片可以被分為三個相互連接的部分，分別聚焦高粱地、酒坊和日本入侵。劇情講述了19歲的九兒（由鞏俐扮演）被父親賣給了紅高粱酒廠的中年麻風病人李大頭。⁴以一頭黑驢子作為交換，九兒被轎子抬到了她的新丈夫那裡，抬轎子的是一群僱來的轎夫，其中有一個當地出名的轎夫，敘述者稱他為我爺爺。在調情式地顛轎之後，我爺爺眼睜睜地看著一個蒙面土匪突然出現，搶走了他們的錢，把九兒帶進了高粱地。我爺爺終於衝上前去救她，其他人也加入進來，一起踢打土匪。在第二部分中，九兒作為李大頭的新娘來到酒廠。當她騎著毛驢回門看望父親時，再次遭到蒙面土匪的襲擊，這個土匪其實是我爺爺。我爺爺放倒了一片高粱，九兒心醉情迷地倒在高粱上，我爺爺跪在她面前。李大頭被神秘地殺害之後，工人們同意留下來，在九兒的領導下工作；她請求工頭羅漢大哥繼續承擔這個工作。我爺爺出現了幾次，並最終聲稱九兒是他的新娘。羅漢顯然感到不滿意，告辭離去。在影片的最後部分，平靜而幸福的酒廠因為可愛的豆官——九兒和我爺爺的兒子——而更富生機，但隨著日本侵略者的到來，這一切都被擊碎了。日軍逼著全村的男女老少放倒高粱，以便修建道路。九兒振奮人心的演講鼓舞了大家，工人們準備戰鬥，去炸毀開進村的第一輛日本卡車。在一片槍林彈雨中，日本兵打死了九兒和大部分工人，然後他們遭到了我爺爺等人的襲擊。他們的大炮沒有打響，他們隨即手持地雷沖上了卡車。影片以九兒死去、我爺爺和豆官茫然離去作為結束。

《紅高粱》的開頭是一個黑屏，講述者的聲音響起，他是豆官的兒子，也就是九兒和我爺爺的孫子。敘述者說，他祖父母的故事是一個古老的故事，有人相信，有人不相信。這種對歷史真實性的質疑，還有幾處隱匿的視覺線索，製造出一個具有開放性暗示的空白空間，鼓勵我們將接下來的故事視為被建構的和被幻想的。事實上，我們也很難將這個精心構建的社區視為完全真實的社區，它通過集體主義和愛的狂熱得以提振和凝聚。九兒、我爺爺、羅漢、三炮都是性格鮮明、特立獨行的人物，而工人們則是僵化的形象，他們的生活不受人類通常衝突的影響。這種理想化的社會是從一種歡快的共同工作倫理中形成的，工作和娛樂的虛幻統一，將日常生活提升為一種由活力和平等所塑造的超凡體驗。浪漫化的條件導致感官生活的提升，在歌曲和儀式中體現文化的物質力量。粗糲的歌曲是一種易於識別的文化形式，它在一個概念封閉、僅限內部人員的空間中表演。它們不帶任何問題的直接性，消除了協力廠商（敘事的觀看者）的立場，同時保留了與第二方（觀眾）的直接聯繫。最後，這個社區被置於由三個元素所構成的分級外部環境之中：三炮、羅漢加入的共產黨和日本軍隊。雖然三炮是一個在某些情況下必須被挑戰的威脅，但他仍是社區環境的一部分，並在日本人到來時被吸收回集體之中。黨僅僅通過羅漢存在，羅漢在我爺爺與九兒同居後離開酒廠並入黨；因此，黨也被表現為非外來者，只有非中國入侵者才是真正的外來勢力。通過這三種形式——集體勞動、可識別的文化形式和外來者——《紅高粱》奠定了張藝謀在之後數十年中執導的多部電影所關注的主題。

光榮的勞動和感性的聯繫

王一川（1990）在指出和分析《紅高粱》中的法西斯因素時認為，儘管可以將我爺爺強行接管酒廠和九兒的行為視為一場階級和性別鬥爭——畢竟，又老又病的李大頭能有機會娶到年輕貌美的九兒，只是因為他作為富農的相對財富和地位——但與這種闡釋不相符的是，我爺爺並沒有推翻這種結構，而只是重複了以前的情況，將自己置於酒廠和女人的主人地位。王一川認為，叢林法則推動了兩次接管，潛藏的意識是社會達爾文主義或

者弱肉強食。我爺爺並不是通過相互尊重和促進平等來實現其目標，而是簡單地拿走他想要的東西（44）。因此，影片中所張揚的珍視生命的精神成為一種悖論，因為它建立的基礎是通過瘋狂的肌肉力量去實施偷竊、武力和消除理性。王一川指出，正如阿道夫·希特勒和他的法西斯主義一樣，《紅高粱》崇尚權力和控制，利用時間跳躍的敘述者這一載體，將當代觀眾與這種隱蔽的視角聯繫起來。《紅高粱》通過這個與觀眾大致同代的敘述者，為觀眾構建了一條通往神話故事的道路，讓觀眾從這個故事中明白，如果不強行奪取政權，中國將一事無成。

王一川的解釋雖然深刻地認識到了影片對權力關係的關注，但並沒有涉及勞動的重構方式，這種重構首先是通過九兒獲得控制權，其次是通過我爺爺的再次出現。當工人們認定李大頭確實死了，收拾行李準備離開時，九兒出現在門口，請他們留下來。她開朗的面容、「我一個女人家」的自我否定、要求羅漢繼續擔任工頭的請求，以及「你們還是留下吧，咱這買賣辦成了，人人都有一份」、「往後別再喊我掌櫃的，我也是窮人家的……叫我九兒吧」等平等的表述，與李大頭隱形、隱居的存在形成了鮮明的對比。作為酒廠老闆，李大頭掌控著一種截然不同的權力，通過等級關係進行控制。九兒還提出，無論大家是否留下，她都願意支付這個月的工資，如果離開的人以後回來，她也願意接納，她在做這一切的時候始終帶著微笑。她的大度和善良，以及自願承擔風險的勇氣，與李大頭的缺席和傳染性疾病形成了鮮明對比。

在九兒的號召下，大家對李大頭接觸過的所有東西進行了為期三天的火與酒式大清洗，這一場景被拍成了嬉戲與興奮的狂歡。工人們和九兒把酒潑來潑去，彷彿拿著水管的孩子，大家都渾身濕透，遠遠超出了工作場所「消毒」所需的程度。當羅漢告訴九兒，鑰匙已經在酒裡浸泡三遍了，九兒說：「我的家產就是你的家產，你就拿著吧。」這是對私有財產所有權與僱傭勞動等級的象徵性驅逐。但她對勞動的參與遠遠超越了象徵性。九兒被從三炮那裡放回來之後，又憤懣又傷心，最後還是羅漢勸說她從房間裡出來，去看看釀酒。在煙氣瀰漫、霧氣繚繞的氛圍中，男人們只穿著腰布，她試著去拉風箱，一直忙到筋疲力盡。她坐下來觀看把高粱變成酒的

儀式性過程，儀式的歌曲由羅漢吼出。《酒神曲》完成了對酒的生產和釀酒人類勞動的神聖化。

當我爺爺再次出現時，這種將工作重構為神聖、有效、神秘和深深愉悅的良好氛圍戛然而止。他之前是在九兒的命令下被趕走的，現在九兒靜靜地站在一旁，看著我爺爺往酒裡撒尿。毫無疑問，只要她說一句話，工人們就會再次把他趕走，但她沒有說話。究其原因，並非如王一川所言，叢林法則再次發揮作用，強者征服弱者。事實上，工人們的力量加在一起，足以再次讓我爺爺就範。那麼，九兒為甚麼不叫他們把他扔出去呢？這一幕首先取決於李大頭和我爺爺之間的差異，他們都聲稱對九兒的所有權。李大頭是在與九兒父親的商業交易中買下了九兒，而「酒缸撒尿」事件則是九兒與我爺爺之間一系列互動的高潮。在這反反覆複的過程中，我爺爺不斷表達他的興趣，然後臉上帶著擔憂的表情查看她的反應。九兒對我爺爺的興趣、吸引和最終的愛慕表露無遺。她在轎子裡偷看他裸露的後背，當蒙面土匪把她從轎子里拉出來時盯著他看了兩次，並且在發現第二個土匪是他之後，心醉神迷地倒在高粱地裡。九兒在李大頭家住了幾天幾夜後，按照風俗回門陪伴父親，當她騎著毛驢離開時，聽到我爺爺在高粱地裡唱歌，在父親的怒罵聲中，她開心地笑了。但是，如果九兒喜歡我爺爺，為甚麼他第一次醉醺醺地來找她時，她卻拒絕與他相認呢？

要理解這種變化，我們必須審視另一個對比，即我爺爺與酒廠工頭羅漢之間的對比。有幾個情節暗示了野性與溫順的二元對立，引導觀眾將這兩個角色理解為在根本上就完全不同的人物。最重要的是他們對土匪三炮綁架九兒的反應。九兒拒絕了我爺爺稱她為「我的媳婦」，甚至用一個工人遞到她手中的鐵鍬打我爺爺，幾個工人上前將我爺爺胡亂塞進一個酒缸。在沒有任何現實可能性的情況下，他在酒缸裡困了三天，就在這三天中三炮抓走了九兒，並索要贖金。羅漢付了贖金，他帶著九兒回來時，我爺爺正好從酒缸裡出來。三炮事件、我爺爺與土匪的危險對峙以及酒缸撒尿事件，奠定了羅漢與我爺爺之間的重要區別。我爺爺的性格體現了叛逆、野性和瘋狂，九兒和他都具有這些特點，只是程度和方式不同而已。相比之下，羅漢接受了當地統治的基本權力結構，從三炮手中贖回了九兒，卻從未想過要去挑戰土匪。當羅漢帶著「加了尿的酒」向九兒報喜時，他尷尬

地發現我爺爺出現在門口，邊開門邊系褲腰帶，好像剛剛穿上褲子。他的目光越過我爺爺，問九兒給酒取甚麼名字，但不得等了很久才聽到未露面的九兒的回應，羅漢的不快——很明顯是由於性行為的暗示——顯露在臉上。雖然九兒和我爺爺最終都融入了正常的傳統社會實踐結構，這種野性對溫順的初步勝利讓羅漢深感不適，他離開了。他後來再次出現時，是被日本人抓了，敘述者告訴我們，他離開酒廠後加入了共產黨，以便與入侵作鬥爭。我爺爺和羅漢之間的競爭和二元對立增強了九兒和我爺爺所擁有的神秘生命力：國家和社會生活將成為這種野性精神的受益者，這種野性精神不是存在於機構或者被強加的秩序中，而是深深地根植於人民之中。⁵

因此，我爺爺對九兒的佔有，並不是王一川所說的單方面的權力行為。我爺爺並沒有像假土匪那樣把九兒帶進高粱地，也沒有像李大頭一樣憑藉自己的經濟實力，而是一步一步地發展他們之間的好感，用真正的交流和真實的情感衝破僵化的社會束縛。然而，雖然他從假土匪手中救出了九兒，並尊重社會秩序，將她送回了轎子裡，但他也從土匪身上學到了一些東西，土匪離開後，他當著其他男人的面抓住了九兒的腳。後來，他又模仿土匪，在九兒騎在驢上的時候把她拖進了高粱地，九兒的父親遠遠地在後面跟著，根本沒能發現。但是，我爺爺並沒有採取行動，直到他顯露身分並等待她的反應，結果她的反應是積極和鼓勵的。⁶因此，他的慾望和行為可能是出於不合法和反叛的動機，但它們存在於道德基礎之上，並顯示其在常規（但被啟動的）社會規範中發揮作用的能力。

李大頭被殺掉之後（敘述者隱晦地暗示，我爺爺就是殺死李大頭的兇手），我爺爺回來了，他以一種最令人髮指的姿態——往酒裡撒尿——成功地得到了自己想要的，九兒尷尬地看著他，沉默地拒絕像之前那樣命令工人把他趕走。雖然他最終融入了理想化、有序化的浪漫社會環境，但我爺爺代表了社會常規之外的火花。雖然他和九兒一樣，一方面喜歡狂野的叛逆，另一方面喜歡象徵性的社區，但他更傾向於前者，而她更傾向於後者。畢竟，是九兒而不是我爺爺，成功地重建和改造了社區，讓這裡充滿快樂的勞動者、平等和強有力的親情儀式。

九兒和我爺爺的關係熱烈而深情，在某種程度上居於傳統的社會習俗之外。我爺爺挑釁性的撒尿行為，既迫使九兒承認了他們之間的關係和她的慾望，也用公开展示來挑戰等待她回應的其他人。這一令人震驚的舉動是一種暴露行為，告知工人們並且提醒九兒，他們之間感情的基礎性肉體關係。這是影片中的兩次自我意識展示之一，由於九兒成功地建立了一個積極的社會，將性慾及其野性的暗示排除在外，這種展示才成為可能。通過叛逆的撒尿，我爺爺表明了他所知道的事實，以及他在九兒的積極參與下慢慢發展起來的狀況：九兒喜歡他，享受他們之間的性關係。他將這種暗示注入酒中，並在九兒和工人們面前揮舞他們身體和情感親密關係的象徵。九兒沒有趕走他，卻尷尬地站著，之後我爺爺抱起她，笨拙地把她抱進了現在屬於她的房子。通過這第二次結合，我爺爺融入了集體，與其他工人一起工作，搬動沉重的酒缸，參與艱苦的體力勞動。他遠非王一川所說的李大頭的簡單替代，而是在九兒的激勵下，加入了由九兒發起的勞動改造，並通過勞動加入了人的生命價值。



圖1. 九兒對著假土匪微笑。

我爺爺在影片中的角色相當直接明瞭。他體現了在傳統專制文明中經常被壓抑的生命力，而這種生命力（被李大頭）表現為病態的和需要改變的。他是對權威的挑戰，大多數人難以將其付諸實施，而九兒的立場則更為複雜。當假土匪扯下她頭上的紅布時，九兒不慌不忙地回過頭來，甚至露出了燦爛的笑容（見圖1）。此時，就在她最害怕被李大頭玷污之前，她

對任何能讓她擺脫困境的事情都感興趣，包括任何可以利用的違反禮節的行為。她的反應是如此不尋常和不恰當，以至於土匪驚慌地後退了一步。兩件事讓九兒從一個尋求解脫的受困婦女變成了一個道德典範，她將社區團結在一起，並敦促他們與入侵者作鬥爭。第一件是我爺爺精力充沛的介入，第二件是她投身集體勞動。這些選擇與她所保留的自我毀滅式的反抗（剪刀），或她試圖用來逃避（李大頭）的救贖——與假土匪的關係比她要逃避的關係好不了多少——截然不同。

九兒的介入凸顯了勞動在泛社會主義表演中的道德重要性。勞動的作用既體現在具體的體力付出上，也體現在概念上，即在社區建設中努力工作的能力和意願。這也揭示了張藝謀早期（以及一些後期）電影中的「受困女」症候。九兒的吸引力和原配丈夫李大頭的相對富裕，很可能會將她的勞動限制在不情願的性交和繁衍工作中，甚至可能消除其他形式的體力勞動。父親提醒她，李大頭擁有的一切最終都會歸她所有。她決定努力工作，並且分享她的地位和財富，這表明她拒絕接受這種地位，甚至在她成為了酒廠老闆之後也是如此。這種轉變標誌著影片中的一個關鍵支點，它將一套等級關係——老闆與工人、富人與窮人、閒人與僱員——扭轉為一種新的格局，並在沒有國家干預的情況下，創造了一個理想的社會主義社會。

因此，九兒一開始拒絕醉酒的我爺爺，表達了她的力量和她所取得成就的重要性。她反駁了我爺爺對勞動的隨意和不尊重態度，她通過神秘具身化的勞動獲得了能動性，並重新為集體注入了活力。然而，儘管九兒取得了巨大的成就，但在影片主題的語境中，這還遠遠不夠。它需要一種純粹的、未開化生活的超驗性火花，一種衝破危險、勇往直前的衝動，最重要的是一種出擊性而非回應性的基於慾望的能量。⁷如果我們把我爺爺視為這樣的火花，那麼他醉酒後聲稱對九兒的佔有就不算出格，只是有些過分。當我爺爺第二次哼著小曲出現時，同樣無法無天的能量——更多地在他的控制之下——開始發揮作用。這支小曲正是他們「野合」之後，九兒騎著毛驢，他跟在九兒身後穿過高粱地時大聲唱出的那首歌。通過這首歌，他暗示了九兒之前的默許以及他們之間的交流，九兒在交流中明確表

達了她的愛意。他將尿撒進酒裡，顯然被羅漢理解為一種越軌行為，羅漢沒有反擊，只是走開了。

勞動是《紅高粱》中最重要元素，它是日常生活的重要組成部分，是釀酒的常規和習慣方式的儀式化，也是合作努力所產生的共同體驗。它承認並推崇為同一目標共同努力所產生的紐帶。同時，它也滲透著一種尖銳的物理現實，這種現實體現在汗水、塵土和聲音之中，這些都是努力的一部分。九兒開始在酒廠工作後，我們再也沒有看到她穿著乾淨、鮮豔的衣服。她和其他人總是汗流浹背，衣服上污漬斑斑。《紅高粱》將這種日常生活文化表現得既樸實又脫俗。酒被釀好之後，我爺爺回來之前，充滿活力的《酒神曲》將勞動的生命力轉化為歌聲，歌聲凝結了人們的情感。在接下來的這個部分，我將討論影片如何將歌曲創作成純粹的、無憂無慮的、真實的民族文化表達。

歌曲中的文化

黑屏之後，我們在《紅高粱》中看到的第一個畫面是九兒穿著嫁衣，蓋著紅蓋頭，坐在裝飾精美的紅色喜轎裡。鏡頭拉近到她的耳環、髮飾、手臂上的鐲子以及脖子上緊緊的布扣。她陰鬱的神情、為新的親緣關係以及性和生殖生活的開始做準備的女性拜物教裝飾，以及對她念出的一系列規則和可怕的後果——「蓋頭不能掀，蓋頭一掀必生事端」，「坐轎不能哭，哭轎吐轎沒有好報」——讓人聯想到張藝謀即將上映的電影《菊豆》（1990）和《大紅燈籠高高掛》（1991）中更加強烈的壓抑性習俗。背景音樂是喧鬧的喇叭聲。九兒被困在一個狹小的紅色空間裡，轎夫們將她抬走時，腳下塵土飛揚。敘述者告訴我們，折騰新娘是當地的傳統。轎夫們一邊咆哮著抬她有多不容易，一邊開著令人不快的玩笑，要求她和他們一起說話、唱歌，以回報他們的努力。他們的身體在腰部以上完全裸露，汗水在他們的嬉笑聲中閃閃發光。九兒並沒有回應，我爺爺宣布，該顛轎了。隨著轎子後面樂隊響亮而震耳的噴吶聲，轎夫們唱起了歌。《顛轎歌》（影片中的歌曲由張藝謀作詞）對新娘和新郎進行了無情的嘲諷，嘲諷新娘滿臉麻子、雞脖子、頭上全是蟲子，嘲諷新郎第一次見到新娘時的驚恐。在這些場景

中，鏡頭四處跳動，邊界似乎被隨意地切割，聚焦於腳、手和膝蓋，並頻繁切換到轎子的內部。評論家們對這十分鐘顛轎場景中的狂放不羈和驚人的身體性——尤其是其粗糙的情色意味——褒貶不一（Xu Xiaojuan 1998, 68; Zhu Shoutong 1988, 35; Yvonne Ng）。⁸

第二首歌《妹妹，你大膽地往前走》，是我爺爺在和九兒高粱地「野合」之後唱的。這首歌暗指他和九兒的結合以及他們一起喝紅高粱酒的未來，我爺爺隱藏在高高的高粱叢中，跟著騎驢的九兒。九兒的父親把她賣給了一個麻風病人，他大罵唱歌的人「陰不陰陽不陽的，胡唱些甚麼歪腔斜調」，並要求他出來。我爺爺唱得更大聲了。九兒騎在毛驢上笑了，我們看到令人震撼的鏡頭，金色、紅色和紫色的田野，高粱在其中搖曳，將野合、歌聲和我爺爺對禮教的挑戰與土地聯繫在一起。後來，我爺爺再次唱起了這首歌，他一邊壓低聲音哼唱，一邊肆無忌憚地往酒裡撒尿。最後，當日本卡車被炸毀，我爺爺帶著豆官踉踉蹌蹌地跑出來，這首歌的最後一次演唱開始了。觀眾聽到畫外音，畫面是我爺爺在高粱地裡跟著九兒的毛驢奔跑。鏡頭掃過死去的男人和女人，然後定格於九兒為戰鬥歸來的工人們擺好的飯桌。

第三首歌《酒神曲》，是在九兒被從三炮那兒贖回來之後唱的。在羅漢的勸說下，九兒回到集體中，她了解了釀酒過程並開始操縱風箱。釀酒完成後，男人們對著刻在牆上的酒神唱起了歌。歌詞講述了酒的妙處，它能治療咳嗽和口臭，能讓人勇敢，「一人敢走青殺口」，並自信到「見了皇帝不磕頭」。第一次由羅漢領唱，後來當大家準備與日軍戰鬥時，這首歌的音高調低了八度，由我爺爺領唱。

影片中的兩首民歌——《酒神曲》和《妹妹，你大膽地往前走》——在電影上映後大受歡迎，在大街小巷傳唱，並且許多著名歌手都翻唱過（Zhang Shengliang 2012, 131）。《紅高粱》中的歌曲崇尚浪漫主義的原始能量，以一種高亢、直率的方式來表達傳統的、有時粗俗的民歌。如果我們將《紅高粱》中的歌曲與《黃土地》中的歌曲進行比較，就會更加容易地發現《紅高粱》中的歌曲所扮演的角色。在這兩部影片中，民歌都是重要的主題元素。《黃土地》的故事發生在1939年，共產黨幹部顧青被派去收集陝西省農民所演唱的優美動聽的歌曲。此時，日本人已經入侵（儘管他們

並未出現在影片中)，顧青的任務是為這些古老的旋律譜寫新的歌詞，希望這些歌詞能夠鼓舞部隊。故事圍繞著翠巧展開，她即將嫁給一個比她年長許多的男人，當她從顧青那裡得知，在延安女性與男性平等並可以接受教育，她試圖逃離。影片中使用了不少畫面內和畫面外的音樂，其中有三首歌最為重要。

第一首歌是翠巧的父親擔心顧青無法完成采風任務時唱的。顧青和他們一起坐在鄉下的家裡，翠巧在拉火爐的風箱，此時父親在沒有任何伴奏樂器的情況下，大聲唱出了一個女孩的悲哀：13歲訂婚、14歲結婚、15歲守寡，隨後自殺。第二首是翠巧為弟弟憨憨唱的歌，她試圖自己划船過河去延安。這首歌原本是顧青在憨憨唱了那首幽默的尿床歌後教給憨憨的。憨憨起初害羞，不善言辭，但最後終於和顧青打成一片，並很快學會了這首革命歌曲。影片快到結尾時，翠巧划著船離開，她唱出了歌詞，提到了鐮刀斧頭和老鏟頭，還有砍開大路工農走。當她唱到「救萬民靠共產黨」時，在「共」和「產」兩個字之後，她的聲音消失了，「黨」字沒有發出聲音。第三首歌是眾人向海龍王求雨救民。這首歌唱出的時候，顧青在春天歸來，去翠巧家找她，卻發現一個人也沒有。場景在頭戴柳葉環的男子和河中的紅布之間翻轉，紅布可能是翠巧的船沉沒時飄落的。當人群唱著歌向前沖時，憨憨跑向相反的方向，向顧青揮手，顧青在地平線上反復出現。鏡頭轉為慢動作，我們看到憨憨在赤裸著背部的人海中晃動。最後的歌聲正是翠巧下河時唱的那首，關於黨拯救人民的歌。

除了憨憨唱的那首幽默的歌（也是以包辦婚姻開頭，新娘沒有被問及自己的喜好），其他歌曲都是在描述一種缺乏控制和自主權的悲慘生活。翠巧的父親在告訴翠巧她即將出嫁的消息時，嗚咽著喊出了她的名字，他比九兒的父親要善良得多。他不是為了錢財而送走翠巧，但他無法改變翠巧必須嫁給一個年老男人的事實，因為他們家很窮，他找不到更好的結婚對象。他直接唱出了包辦少女婚姻等傳統的殘酷。對著海龍王唱歌的男人們請求幫助，希望能為乾涸的土地帶來水源，拯救眾生。他們的集體訴求感人至深，表達直接。在這兩種情況下，歌曲都與人們的實際生活和經歷緊密相連，體現並投射出這片嚴酷土地上的真實文化。換句話說，它們是真實性不容置疑的文化形式。

通過在曲調中插入新歌詞的方式，將描寫農民悲慘生活的歌曲轉變為樂觀向上的歌曲，這是一種文化逆轉，在戰爭時期或許是可以接受的。然而，黨的文化代表卻犯了一個至關重要的錯誤：顧青只是被派去收集歌曲，而不是教人們新歌詞。新歌詞是留給與日本人戰鬥的士兵們的。雖然顧青的動機很單純，但他犯了一個致命的錯誤：為了與憨憨交朋友，他把新歌詞教給了這個小男孩。坐在一旁的翠巧立刻接收了歌詞和歌詞中解放和希望的消息，將民歌所體現和展現的情感歷史深度傳遞到了新歌之中。這支悠揚的心靈之箭與顧青對延安的幸福描述相結合，讓她萌生了可能擺脫命運的想法。顧青也許以為自己只是在教一個小男孩唱一首希望之歌，但他卻用這種音樂表達擾亂了真實存在的殘酷現實。顧青在劇中所扮演的角色，天性純真卻又虛情假意，他樂觀地表現了延安條件的改善，激發了翠巧對新未來的渴望。但是，這個貧瘠地區的絕望境況不會很快改變，甚至不會在翠巧活著的時候有所改變。顧青與這個家庭的情感生活產生糾葛，並成功地將希望的火花傳遞給了翠巧，卻無意中將她引向了很可能是死亡的道路。當他準備離開時，翠巧感覺到他的離開是一種背叛，提醒他注意自己的行為所造成的後果。她問他是否真的可以無牽無掛地離開她、她的弟弟和她的父親，但顧青不明白他做了甚麼。

因此，《黃土地》中的歌曲深刻表達了受困於時間和空間的人們的情感生活。這種既強烈又脆弱的聯繫，使歌曲呈現出文化最真實、最本真的一面。顧青被共產黨委派了任務，其任務在本質上是工具性的，對於歌曲所包含和傳達的來之不易的生存以及情感生活，他感受到了自己與它們之間的強大聯繫，但最終卻無法解讀這種聯繫。他過於輕視地方文化，沒有認識到地方文化表達之中和表達之下的複雜意義之網。

在《紅高粱》中，類似的主題貫穿了劇中的歌曲：受困於婚姻的女孩和對相關神靈的敬意。然而，《紅高粱》中的音樂卻沒有《黃土地》中歌曲的那種宿命論。《紅高粱》中的歌曲沒有糾纏和表達宿命論，儘管同樣是從深層次的情感中湧出，卻賦予和描繪了自強與活力。與翠巧、她的父親和憨憨所唱出的歌曲一樣，這些歌曲似乎直接來自於人民的生活。影片將這種文化形式表現為與人民主動、積極、有生命力的精神相聯繫，而不是傳達貧困生存的真相。作為這種力量的純粹而真實的體現而非哀歎，這些歌

本書討論的其他電影

- 1950 《白毛女》(導演：王濱、水華)
- 1983 《一個和八個》(導演：張軍釗)
- 1984 《黃土地》(導演：陳凱歌)
- 1988 《虎膽龍威》(*Die Hard*) (導演：約翰·麥克蒂爾南)(John McTeirnan)
- 1990 《虎膽龍威2》(*Die Hard 2*) (導演：雷尼·哈林)(Renny Harlin)
- 1991 《黃飛鴻》(導演：徐克)
- 1993 《霸王別姬》(導演：陳凱歌)
- 1993 《藍風箏》(導演：田壯壯)
- 1993 《亡命天涯》(*The Fugitive*) (導演：安德魯·戴維斯)(Andrew Davis)
- 1994 《生死時速》(*Speed*) (導演：簡·德·邦特)(Jan de Bont)
- 1994 《真實的謊言》(*True Lies*) (導演：詹姆斯·卡梅隆)(James Cameron)
- 1995 《虎膽龍威3》(*Die Hard with a Vengeance*) (導演：約翰·麥克蒂爾南)(John McTiernan)
- 1995 《極度恐慌》(*Outbreak*) (導演：沃爾夫岡·彼德森)(Wolfgang Petersen)
- 1996 《碟中諜》(*Mission: Impossible*) (導演：布萊恩·德·帕爾瑪)(Brian De Palma)
- 1996 《秦頌》(導演：周曉文)
- 1996 《警察故事4之簡單任務》(導演：唐季禮)

1997 《小武》(導演：賈樟柯)

1998 《荊軻刺秦王》(導演：陳凱歌)

2000 《站台》(導演：賈樟柯)

2000 《鬼子來了》(導演：姜文)

2004 《世界》(導演：賈樟柯)

2009 《無恥混蛋》(*Inglourious Basterds*) (導演：昆汀・塔倫蒂諾) (Quentin Tarantino)

參考書目

- Agamben, Giorgio. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and the Bare Life*. Stanford University Press.
- Agamben, Giorgio. 2005. *State of Exception*. University of Chicago Press.
- Agnew, John. 2005. "Sovereignty Regimes: Territoriality and State Authority in Contemporary World Politics." *Annals of the Association of American Geographers* 95 (2): 437–61.
- Ahmad, Aijaz. 1987. "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory.'" *Social Text* 17 (Autumn): 3–25.
- Ai Weiwei. 2014. "Olympic Opening Ceremony: Ai Weiwei's Review." Accessed January 1, 2014. <http://www.theguardian.com/sport/2012/jul/28/olympic-opening-ceremony-ai-weiwei-review>.
- Albritton, Robert. 2009. *Let Them Eat Junk: How Capitalism Creates Hunger and Obesity*. Pluto Press.
- Alexander, Jeffrey C. 2005. "'Globalization' as Collective Representation: The New Dream of a Cosmopolitan Civil Sphere." *International Journal of Politics, Culture, and Society* 19 (December 1/2): 81–90.
- Althusser, Louis. 1971. "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)." In *Lenin and Philosophy and Other Essays*, translated by Ben Brewster, 121–76. Monthly Review Press.
- Amad, Paula. 2013. "Visual Riposte: Looking Back at the Return of the Gaze as Postcolonial Theory's Gift to Film Studies." *Cinema Journal* 52 (Spring 3): 49–74.
- Ames, Roger, and David L. Hall. 1998. "The Problematic of Self in Western Thought." In *Thinking from the Han: Self, Truth, and Transcendence in Chinese and Western Culture*, 3–22. SUNY Press.

張藝謀 全球化與文化主體

「這部著作是對張藝謀的精彩研究。作為中國文化研究的先驅之一，文棟在一系列理論複雜而有力的解讀中，揭示了導演主要作品中文化、權力和歷史的交織關係——從《紅高粱》到2008年奧運會開幕式。通過聚焦張藝謀的視覺表現，這部著作實際上深刻反思了後毛澤東時代中國文化在迅速全球化世界中的矛盾角色。這部精緻的著作是對中國電影和文化感興趣的人士的必讀之作。」

——傅葆石 (Poshek Fu)，伊利諾大學

「這部關於張藝謀電影及其在中國內外接受情況的著作非常及時——它是第一本此類著作。作為現代中國文化領域的頂尖專家，文棟將歷史背景、複雜方法論與細讀相結合。她避免將張藝謀的作品定義為消費主義生產，並將電影置於廣義文化之中。張藝謀長期以來一直是後毛澤東時代文化和世界電影的核心人物。對於任何對政治領域和視覺文化如何重新定義彼此感興趣的讀者而言，文棟這部著作是非常重要的。」

——柏右銘 (Yomi Braester)，華盛頓大學

《中國電影期刊》(*Journal of Chinese Cinemas*) 聯合主編

在《張藝謀：全球化與文化主體》，文棟透過細密的電影文本分析，深入探討張藝謀的電影與中國文化的複雜對話。她分析，這些電影並非單純迎合西方觀眾，而是深刻呈現全球化浪潮下文化的協商與變遷。本書聚焦張氏電影中三大核心主題：權力壓迫下的表演性、表象的雙重性，以及結構限制中的能動性，同時延伸探討凝視與被凝視的權力動態，以及脅迫之下的行為，並把這些概念與權力、主權、正義和中國現代性等議題相互辯證，從而揭示，這些電影並非盲目推崇民族主義，而是著力釐清在全球化脈絡中，中國文化的各種可能性與限制。本書以豐富的文獻與理論框架佐證觀點，對電影研究學者及中國文化歷史研究者有重要的參考價值。

文棟 (Wendy Larson)，俄勒岡大學榮休教授。她擁有加州大學伯克利分校的博士和碩士學位，以及俄勒岡大學的學士學位。文棟博士的著作包括《從阿Q到雷鋒：20世紀中國的佛洛伊德與革命精神》(*From Ah Q to Lei Feng: Freud and Revolutionary Spirit in 20th Century China*)、《現代中國的女性與寫作》(*Women and Writing in Modern China*) 和《文學權威與現代中國作家：矛盾與自傳》(*Literary Authority and the Modern Chinese Writer: Ambivalence and Autobiography*)，以及許多期刊論文。

許詩焱，南京師範大學外國語學院教授，博士生導師，曾出版專著《主流戲劇的「風向標」——21世紀普利策戲劇獎研究》、譯著《尤金·奧尼爾：四幕人生》、《修女安魂曲》、*Mo Yan Speaks: Lectures and Speeches by the Nobel Laureate from China* 等。

電影研究 / 中國電影

ISBN 978-988-8946-86-0



9 789888 946860



<https://hkupress.hku.hk>

香港大學出版社
HONG KONG UNIVERSITY PRESS