

论张艺谋民俗电影在国内及北美传播中的文化误读

李 静

摘 要：张艺谋民俗电影在国内和北美均受到文化误读。国内后殖民批判批评张艺谋民俗电影“自我东方化”，以呼应文化民族主义；北美影评趋于政治解读，推崇其文化对抗。对张艺谋民俗电影的主观误读，凸显了误读背后的审美意识形态。张艺谋民俗电影成为表征文化利用的影像文本。

关键词：张艺谋；民俗电影；北美；文化误读

作者简介：李静，女，讲师，博士生。（暨南大学 文学院，广东 广州，510632）

中图分类号：J905 **文献标识码：**A **文章编号：**1008-6552 (2016) 05-0072-05

作为“第五代”导演代表，张艺谋较早在海外形成美誉度和影响力，其第一部执导影片《红高粱》获柏林电影节“金熊奖”而受全球关注，《红高粱》得以在海外电影市场广为传播。其后，张艺谋成为中国内地最具国际影响力的导演，所执导影片大部分走出国门，实现海外文化传播。

北美电影市场，作为全球最大电影市场，历来是各国电影“必争之地”。张艺谋多数影片在北美市场放映。据长期研究中国电影北美市场传播的陈林侠教授考证，截至目前，张艺谋共执导19部作品，除《代号美洲豹》《有话好好说》《山楂树之恋》未能在北美上映之外，张艺谋共有16部作品进入北美市场，遥遥领先于内地其他导演（陈凯歌、冯小刚、贾樟柯各仅有4部），成为中国电影国际竞争力的风向标。^[1]

一、国内评价与北美接受迥异的张艺谋民俗电影

一般认为，张艺谋早期电影《红高粱》《菊豆》《大红灯笼高高挂》三部影片较多融入如“颠轿”、“野合”、“染坊”、“红灯笼”等中国民俗元素而被称为“民俗/伪民俗”电影，且这三部影片引起极大反响和批判，故本论主要聚焦于对这三部民俗电影的文化误读问题。

这三部民俗电影，一个凸显问题是国内外评价迥异。在国内，这三部影片均不同程度受到评论界的“后殖民”批判。国内后殖民批判兴起，始于上世纪80年代中期弗雷德利克·詹姆逊在北京大学的一次演讲。其后，后殖民批判作为一种文艺思潮，在国内电影批判中广泛运用。张艺谋这三部影片播映年份，适逢后殖民批判最为鼎盛时期，又因其民俗因素及寓言形态为后殖民批判提供了最为鲜明的标识，故张艺谋成为国内后殖民批判的典型。

对张艺谋民俗电影的后殖民批判，主要观点认为其通过输出并不真实的负面中国形象，迎合西方价值观下的西方视阈，使民俗电影成为西方印证东方主义刻板中国形象的后殖民文化工具。许多知名学者对此发声。如王干对《大红灯笼高高挂》旗帜鲜明地提出：“大红灯笼为谁而挂？民俗的制造是为了迎合西方观众对东方的阅读需要”；^[2]张颐武则认为张艺谋民俗电影中的民俗元素，强化了海外受众的猎奇性：“张艺谋式的‘窥视’，既把‘中国’用‘民俗’和‘美的空间’划在了世界历史之外，又用‘情节剧’式的对被压抑的欲望和无意识的精心调用将‘中国’召唤到世界历史之中。”^[3]王一川

在《张艺谋神话的终结》中认为，张艺谋的民俗电影“不言焦虑，不谈危机，不论拯救，而只想潇洒走一回，按西方大师的规范去拍片、去争取获奖”，“在这种寓言性文本中，‘中国’被呈现为无时间的、高度浓缩的、零散的、朦胧的或奇异的异国情调。这种异国情调由于从中国历史连续体抽离出来，就能在中西绝对差异中体现某种普遍而相对的同质性，从而能为西方观众理解和欣赏。”^[4]即使多年之后，戴锦华在《雾中风景：中国电影文化 1978—1998》中依然认为《红高粱》“以麦茨所谓的叙事的‘历史式’呈现，引入了历史/‘他者’，认可了父亲的‘规矩’，这是粗眉毛姿态的逆转”^[5]，而《菊豆》《大红灯笼高高挂》是“对认同/误读的认同。西方文化/欧洲电影节评委们的趣味成了张艺谋电影的先决前提”^{[5] (221)}。

在上世纪 90 年代最初几年，张艺谋民俗电影成为“众矢之的”，从各个层面展开的后殖民批判汹涌而来。综而述之，这些后殖民批判认为张艺谋民俗电影以一种“自我东方化”文化策略迎合西方话语的他者视阈，以中国落后、陈旧的民俗/乡土中国形象印证了西方文化优越感。

虽然张艺谋民俗电影在国内遭受猛烈地后殖民批判，却丝毫没有妨碍其走向国门在北美市场“叫好又叫座”。在票房上，《菊豆》北美票房 383.13 万美元，在北美 boxofficejojo 票房数据库 1780 部外语片中位列第 211 位；《大红灯笼高高挂》北美票房 509.32 万美元，在外语片中位列第 148 位；^[1]《红高粱》因故没有留存票房数据，作为张艺谋第一部在欧洲三大 A 类电影节获最高奖从而打开海外市场的影片，其票房能力与之后的《菊豆》和《大红灯笼高高挂》应不相伯仲。能在北美市场 1980 年以来 30 多年近 1800 部外语片中票房均排在前 200 位左右，不能不说，张艺谋民俗电影取得一份相当靓丽的票房成绩。与此同时，张艺谋民俗电影在北美影评中也口碑较好。在北美最知名的两家影评网站 Tomatometer 和 IMDB 上，《红高粱》评分分别为 7.6 和 7.5 分，《菊豆》分别为 8.3 和 7.8 分，《大红灯笼高高挂》为 8.4 和 8.2 分，可谓反响颇佳，甚至有评论家如此盛赞《红高粱》：“张艺谋的《红高粱》让人大喜过望。他的形象迷醉了你的眼睛，他的声音是来自于栩栩如生世界的滋补品。你在他的艺术盛宴上如此迷醉，以致于担心怎么开车回家”。^[6]张艺谋民俗电影在北美市场受到追捧，与国内的后殖民批判形成鲜明对比。

二、张艺谋民俗电影的北美评价

国内评论对张艺谋民俗电影后殖民批判虽然猛烈，但面临一个致命缺陷，即其批判话语建立在主观臆测基础之上，没有真实的西方评论支撑。几乎所有后殖民批判话语都在重复一个判断：张艺谋民俗电影在西方的成功，归因其以落后、封闭的民俗/乡土中国迎合西方的东方视阈，西方人因在张艺谋电影中看到落后、愚昧的民俗/乡土中国从而产生文化优越感，才喜欢上张艺谋的民俗电影。

事实是否如此，需要回归到张艺谋电影的海外影评，看西方人对于张艺谋电影的真实评价。虽然对张艺谋民俗电影中抽离时空“寓言化”策略在国内后殖民批判中被认为刻意给西方呈现一个固态化他者形象，但西方影评显然并不支撑这一观点。比如对电影《红高粱》，《纽约时报》影评人 Vincent Canby 指出：“虽然这是一个寓言，但观点仍然是社会现实主义电影。”^[7]显然，西方人相较寓言化解读，更看重影片内容的社会现实关联和指涉。这一点，同样得到 Hal Hinson 的印证，《华盛顿邮报》知名影评人 Hal Hinson 是如此看待《红高粱》的：“‘红高粱’给予我们一种似是而非的矛盾感觉——一种财富和贫困的感觉。电影制作的成熟和不成熟的写作之间的对比绝没有如此显著。‘红高粱’在政治上而非戏剧性上有所发展”。^[8]《纽约时报》影评人 Caryn James 对张艺谋的定位是：“正如他在‘红高粱’里，一种意象派的浮华但非常说教的方式，关于一个年轻的寡妇（巩俐，也扮演了菊豆）和她酒厂里的工人，在这里张是一个社会批评家”。^[9]也就是说，西方人把张艺谋首先看做是一个社会批评家，其次才是一个寓言制造者。

对于《菊豆》，西方人读解重点更体现得淋漓尽致。《纽约时报》影评人认为：“‘菊豆’是在压抑的、后天安门广场事件时期，被大胆的、被称为第五代的中国电影制作人制作的最初的一批电影之一。他的故事开始于20世纪20年代，结束于30年代，张使其安全地位于前共产主义时期，然而他对中国古老传统的批评，古老传统迫使菊豆的绝望清晰地回响在20世纪的中国历史中。”^[9]《芝加哥太阳报》特约影评人 Roger Ebert 毫不隐晦地指出：“‘菊豆’的结局就像詹姆斯·波所构思或布努埃尔所拍摄的一些影片一样可怕并耸人听闻，显示出正义完全被怜悯所超越，但在这种血淋淋的结局出现以前，中国审查官员已经决定压制由一个强悍的年轻人张艺谋所执导的这部电影。这部电影在中国被压制，但通过参加国际电影节，在获得奥斯卡最佳外语片提名之前，就已经荣获戛纳最佳导演奖和芝加哥金雨果奖，回击了中国官方反对意见。中国电影企业（当权派）为什么对‘菊豆’如此反感（具有攻击性）？因为这会让我们把它看作一个政治寓言，……可恶的男孩作为红卫兵的象征。但中国可能很容易被性所冒犯，性对中国电影和清教徒式的社会来说是太过直率。”^[10]

而对《大红灯笼高高挂》，影评人 James Berardinelli 观点鲜明：“中国政府不赞成‘大红灯笼高高挂’，只要你看一看这个简单而有效的表面故事，就很容易理解为什么。正如它所构成的，这部电影可以被看作是中国现代社会腐败的寓言。颂莲是个体，族长是政府，家庭规定是国家法律。这是一个古老的系统，奖励那些在规则中服从的人，摧毁那些违反规则的人。”^[11]

由此可见，西方人对张艺谋民俗电影关注重点显然不是国内后殖民批判所谓的落后、封闭的民俗/乡土中国，以及由此引发的文化优越感，而是张艺谋民俗电影中所体现的政治/意识形态意味。张艺谋民俗电影中的“我奶奶”、“菊豆”、“颂莲”在西方人眼里化身为面对政治/意识形态压制奋力抗争的英雄。更重要的是，这种政治/意识形态对抗引申出张艺谋在中国政治/意识形态和社会现实中的对位阅读。在这种对位阅读中，张艺谋本人也被形塑成英雄，成为西方人眼中敢于挑战电影审查及国内主流意识形态钳制，通过寓言化处理从而隐晦呈现中国人真实生存境遇的文化英雄。所以，无论对张艺谋本人，还是张艺谋民俗电影中的角色，西方人的视阈和言说重点未曾游离政治/意识形态对抗这一基点。甚至张艺谋电影视听语言上的革新在西方影评人中都没有引起太多关注，Vincent Canby 就明确表示：“我没有办法确切知道为什么这些电影被看做突破。从国际电影的背景来看，‘红高粱’不足以是对事物真谛的领悟。”^[7]所以，张艺谋民俗电影的成功在西方人看来，“应更多归功于影片的历史背景，而不是电影本身的特质”。^[12]

三、文化误读：被利用的电影文本

对张艺谋民俗电影，国内评论和北美评论显然侧重点不同，国内后殖民批判认定张艺谋民俗电影以“自我民俗化”乡土中国迎合西方话语，北美影评却更看重张艺谋民俗电影中的政治/意识形态意味，把张艺谋看做挑战中国电影审查及主流意识形态钳制的文化英雄，推崇其文化对抗。对此，张艺谋本人坚决予以否认。

对国内后殖民批判，张艺谋说：“从《红高粱》开始，我就受到这种指责，认为我专拍中国的阴暗面和落后的东西，我不这么认为。说我的电影是拍给外国人看的，那么是拍给哪一个外国人看？外国人太多了。全世界有一百多个国家，外国人有不同的种类，喜好也不相同。据我所知，要迎合外国人是不可可能的。像我这样一句洋文也不懂，对外国人根本不了解，也不知道他们喜欢什么，要看什么，那么我怎么拍？拍给谁看？我执导这几部电影，从接触剧本到拍摄，我们都只是考虑中国观众的接受心理，考虑中国观众会怎么看这电影，而根本没有要迎合外国人的意思。”^[13]在多次相关访谈中，张艺谋均对后殖民指责表达了自己的愤慨，认为这是对其电影严重的文化误读。

对于西方的政治化解读，张艺谋也坚决抵制。这一点在1999年戛纳电影节退赛事件中充分显露。

担任该年度戛纳电影节主席的雅各布对张艺谋《一个都不能少》略有微词，认为该片有替政府宣传之嫌。张艺谋对此极其愤怒，不仅从电影节撤出《一个都不能少》，同时也把《我的父亲母亲》撤出了电影节竞赛单元，并发表《给雅各布的一封信》，信中说：“我觉得您对这两部电影有很严重的误读，这种误读是我所不能接受的。对于中国电影，西方长期以来似乎只有一种‘政治化’的读解：不列入‘反政府’一类，就列入‘替政府宣传’一类，这不能不说是一种政治或文化的偏见。”^[14]可见，张艺谋对西方的政治化解读有着清醒认识，但这份清醒，并不意味着张艺谋对政治化解读的认同或者投合。

无论对外还是对内，张艺谋多次表达自己拍电影是本着一个电影工作者的艺术直觉和情感，不迎合任何理论或话语。实际上，张艺谋对自己的电影有着鲜明的艺术理念和精神追求。虽然从接受美学角度讲，创作者本人的意愿仅是解读其作品意蕴的方向之一，作品一旦生成，便获得自己的生命，具有了开放式意蕴结构，但这并不意味着可以不着边际地解读，即使作品的解读开放和多元，创作者的初衷却依然是限定解读视阈的“锚”，在一定程度上限定着解读空间的可能性和不可能性；过分偏离的解读具有“过度阐释”的危险。事实上，国内后殖民批判和西方的政治读解已经构成对张艺谋民俗电影的“过度阐释”/误读。比如对于《红高粱》，张艺谋说当初之所以看重莫言的小说，就是“觉着小说里的这片高粱地、这些神事儿、这些男人女人，豪爽开朗，旷达豁然，生生死死狂放出浑身的热气和活力，随心所欲地透出做人的自在和欢乐”。^[15]拍摄《红高粱》，也是有感于“咱们穷归穷，可人穷志不能短，往全世界几百个民族跟前一站，精神气儿得搁在那儿！咱们跟洋人比，只不过个头儿低点儿，穿得差点儿，可要让人觉得咱们中国人气质挺棒，挺有魅力。人创造艺术，就是想对世界、对人生发言。”之所以把它拍得轰轰烈烈、张张扬扬，就是想展示一种痛快淋漓的人生态度，表达“人活一口气，树活一张皮”这样一个拙直浅显的道理。对于当今的中国人来说，这种生命态度是很需要的。老百姓过日子，每日里长长短短，恐怕还是要争这口气。只有这样，民性才会激扬发展，国力才会强盛不衰。”^{[15] (360)}从张艺谋的自我表述看来，对其电影的读解，无论是国内后殖民批判还是西方的文化对抗说，都无疑是南辕北辙，距离不可以道里计。

那么国内或者西方，为何热衷于对张艺谋民俗电影进行“过度阐释”或者主观误读呢？一切还是要回到张艺谋执导这三部民俗电影的年代，只有沿着年代的社会痕迹，才能看到这种误读背后的文化意味。

张艺谋推出《红高粱》《菊豆》《大红灯笼高高挂》的80年代末90年代初，众所周知，正是国际和国内社会风起云涌的大时代。一方面，国际上“苏联解体”、“东欧剧变”引发的剧震，直接导致冷战结束，后冷战时代开启，国际话语焦点开始由政治过渡到文化，亨廷顿的《文明的冲突与世界秩序的重建》作为一个符号，标示了新的时代气息。随着西方文化强势介入，东方各国的文化保守主义重新抬头，开始对以美国为首的“文化渗透”/“文化殖民”保持足够的警惕，同时大力发扬本土传统文化价值，重建民族文化认同坐标。另一方面，就我国国内而言，1989年5月的那场政治风波，以及其后相继发生的“银河号”轮船受辱、南联盟中国大使馆被炸等事件，也使国内激发起强烈的民族主义情绪，《中国可以说“不”》《妖魔化中国的背后》等图书的热销就是鲜明佐证。

站在这样的时代语境下看待张艺谋民俗电影的文化误读，逻辑清晰明了。与国内后殖民批判的“寓言”判断一致，西方影评人确实把张艺谋的民俗电影作为“寓言”读解，但读解重点和切入角度却明显不同于国内后殖民批判的主观臆测。对于美国人为何会喜欢张艺谋的民俗电影，美国韦伯州立大学教授格雷格·刘易斯这样总结：“美国人提高对中国的兴趣始于1989年‘北京之春’，其后发生的‘天安门事件’仅是进一步加强了美国公众对中国人如何描述自身生存社会的好奇心。美国报纸或电视台满足这种好奇心的办法就是审视艺术和艺术家，当然也包括电影艺术家。因而《菊豆》和其他一些表现个体与传统势力对抗的中国电影，在美国各地大学受到了欢迎”。^[12]格雷格·刘易斯认为，张艺谋

民俗电影在西方受到欢迎,“应更多归功于影片的历史背景,而不是电影本身的特质”^[12]。

而国内后殖民批判对于张艺谋民俗电影的误读,正是呼应了当时那个民族主义群情激昂的年代。传统文化的发扬,民族认同的重建,在上世纪的90年代,是最为核心的理论命题,“国学热”重启,“新儒学”繁盛,都认证了在那样一个特殊的社会文化语境中,国人重建身份认同的迫切感。而张艺谋的民俗电影,因其影像内容的乡土中国呈现与这份强烈的认同意愿相悖而行,自然也就成为当时文化批判最为鲜亮的标靶,国内影评人把一份对西方话语的警惕和重建民族文化认同的急切一股脑注入到对张艺谋民俗电影暴风骤雨般的批判里。

于是,张艺谋民俗电影,无论在西方视阈还是东方视阈,无论是政治解读还是后殖民解读,都在张艺谋初心之“锚”下滑行渐远,最后成为一幕幕主观文化误读下“被利用的电影文本”。借用格雷格·刘易斯的话,张艺谋民俗电影的“捧”与“骂”,皆可归因于“影片的历史背景,而不是电影本身的特质”!

参考文献:

- [1] 陈林侠. 北美外语片市场与张艺谋电影的竞争力 [J]. 中州学刊, 2016 (3): 154-160.
- [2] 王干. 大红灯笼为谁挂? [N]. 文汇报, 1992-10-14 (6).
- [3] 张颐武. 全球性后殖民语境中的张艺谋 [J]. 当代电影, 1993 (3): 18-25.
- [4] 王一川. 张艺谋神话的终结 [M]. 郑州: 河南人民出版社, 1998: 166.
- [5] 戴锦华. 雾中风景: 中国电影文化 1978-1998 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2006: 41.
- [6] Desson Howe. *Red Sorghum* [EB/OL]. www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/redsorghumrhowe_a0b1d0.htm, 1988-10-21.
- [7] Vincent Canby. *Red Sorghum* [EB/OL]. http://movies.nytimes.com/movie/review?res=940DE6DC1F30F93AA35753C1A96E948260&partner=Rotten Tomatoes, 1988-11-12.
- [8] Hal Hinson. *Red Sorghum* [EB/OL]. www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/redsorghumrhinson_a0c8c0.htm, 1988-10-21.
- [9] Caryn James. *On Oppression of Women in China* [EB/OL]. http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9C0CE1DA1238F931A1575AC0A966958260&partner=Rotten Tomatoes, 1988-11-12.
- [10] Roger Ebert. *Ju Dou* [EB/OL]. www.rogerebert.com/reviews/ju-dou-1991, 1991-04-12.
- [11] James Berardinelli. *Raise the Red Lantern* [EB/OL]. www.reelviews.net/reelviews/raise-the-red-lantern, 1991-10-06.
- [12] [美] 格雷格·刘易斯. 对中美文化交流及在美国大学教授中国电影的价值思考 [A]. 陈景亮. 回归与展望: 中国电影100周年国际论坛文集 [C]. 北京: 中国电影出版社, 2007: 792.
- [13] 李尔葳. 张艺谋说 [M]. 沈阳: 春风文艺出版社, 1998: 77.
- [14] 陈播. 中国电影编年纪事 (总纲卷下册) [M]. 北京: 中央文献出版社, 2005: 1033.
- [15] 罗雪莹. 回望纯真年代: 中国著名电影导演访谈录 [M]. 北京: 学苑出版社, 2008: 358.

[责任编辑: 华晓红]

On the Cultural Misreading in the Dissemination of Zhang Yimou' s Folk Movies in China and North America

Li Jing

Zhang Yimou' s folk movies are subject to cultural misreading, both in China and in North America. In China, post-colonial criticisms have pointed out that his folk movies present features of “self-orientalism”, echoing cultural nationalism. In North America, reviews tend towards a more political interpretation, putting a lot of emphasis on the movies' cultural resistance. There clearly are aesthetic ideologies in play behind the subjective misreading of Zhang Yimou' s folk movies, which have become visual texts characterized by cultural exploitation.