

游的寓言与飞的童话

——贾樟柯电影《世界》与《三峡好人》中的“底层旅行”*

陈涛

新加坡 南洋理工大学 博士研究生

Abstract

The question is: do subaltern have the right to travel freely in the era of globalization? The essay analyzes the influence of globalization on subaltern travel via close reading of two films directed by Jia Zhangke *The World* (2004) and *Still Live* (2006).

The essay discusses how the films represent subaltern's aspiration to carefree travel in their cinematic characters, scenes and narratives. Depicting a trapped experience in a virtual “world” and meaningless wandering in San-Xia district, the films reveal the problems of subaltern travel in contemporary China. Besides showing embarrassments and difficulties of subaltern travel in documentary shots, the films further express a dream of flying through surrealistic devices, which constructs a contrast between reality and dream to capture the tension of subaltern travel in the era of globalization.

Keywords: Jia Zhangke, *The World*, *Still Live*, subaltern, travel

北冥有鱼，其名为鲲。鲲之大，不知其几千里也。化而为鸟，其名为鹏。鹏之背，不知其几千里也。

——《庄子·内篇·逍遥游第一》

Can the subaltern speak?

——Gayatri C. Spivak

一. 引言

贾樟柯是近年来最受瞩目的中国“新生代”导演之一。他毕业于北京电影学院文学系，学生时代的第一部作品《小山回家》（1995）就获得了1996年香港独立短片及录像比赛故事片金奖；随后他又拍摄了被称为“故乡三部曲”的《小武》（1998）、《站台》（2000）、《任逍遥》（2002），这三部电影屡获国际大奖，从而迅速引起中国国内外人士的关注。随后，贾樟柯导演的《世界》（2004）成为当年威尼斯电影节入围正式竞赛单元的唯一华语片，而2006年的新片《三峡好人》更夺得了第63届威尼斯电影节最佳影片金狮奖，得到电影评论界的一致褒扬。

到现在为止，贾樟柯一共指导了13部长片，其中包括8部故事片和5部纪录片。在《世界》之前，贾樟柯的电影一直都是以独立制片的方式运作，其作品也无法在中国大陆得以公映。2003年之后，贾樟柯的电影制作从“地下”转为“地上”，其作品得以在中国各大影院上映。虽然《世界》和《三峡好人》的票房成绩不甚理想，但其艺术成就还是得到中国国内外学者的一致肯定。而近年来对贾樟柯及其电影进行研究的学者也越来越多。

作为20世纪90年代以后崛起的导演，贾樟柯的电影在内容、形式、制作、传播等方面都无可避免地受到全球化语境的影响。可以说，贾樟柯的电影是全球化的文化产物。这不仅因为其电影产生于当代全球化语境之中；更重要的是，贾樟柯电影的制片、传播方式与全球跨国资本具有密切的关系。从第一部故事片开始，贾樟柯的电影拍摄资金就来自于世界上的不同国家和地区。例如，《站台》的资金来自香港和日本；《任逍遥》是由法、日、韩三国联合出品，香港制作；《世界》是中、港联合出品等等。可以说，贾樟柯的电影是跨国融资的结果。另外，这些电影参与世界各国电影节奖项的角逐，其接受和批评也具有跨国性和全球性。从威尼斯到柏林，从蒙特利尔到东京，贾樟柯的电影在各大电影节上屡有斩获，也引起了中国以外电影研究学者的兴趣，以至于对贾樟柯电影的评析、介绍和研究的文章出现在欧美的一些重要报刊上。²因此，从制作、发行到接受，贾樟柯电影的整个传播过程都具有跨国性，是全球化资本运作和文化交流的产物。这也是20世纪90年代以后中国大多数独立制片电影的共同点。

但本文所思考的方向是全球化对贾樟柯电影在内容和形式方面的影响。贾樟柯

¹ 贾樟柯的电影于1998年被中国国家广播电影电视禁止在中国国内公映，他于2004年恢复导演资格。因此，《小武》、《站台》、《站台》以及《任逍遥》直到2004年才得以公映。贾樟柯的电影一直以来都是采用独立制片的形式，经历了从地下到地上的转变过程。对此过程的具体分析，可参见Jason Mcgrath, “The Independent Cinema of Jia Zhangke: From Postsocialist Realism to a Transnational Aesthetic,” in Zhang Zhen, ed., *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twentyfirst Century* (Durham and London: Duke University Press, 2007), 81-114.

² 部分国外学者和评论家对于贾樟柯电影的评论和研究文章，可参见林旭东、张亚璇、顾铮编：《贾樟柯电影：〈小武〉、〈站台〉、〈任逍遥〉》（北京：中国盲文出版社，2003）。

一直以来都关注全球化对于中国社会的作用，尤其是对于底层民众的影响。在一次访谈中，贾樟柯曾说起拍摄电影《任逍遥》的动机：

全球化的进程直接导致了文化和价值观的变化。《任逍遥》里的底层青少年在这种变化里失去了他们的信仰。同时，他们正处在一个信息时代，世界上的各种信息都能被他们接收到，可他们就是对自己的生存状态一无所知。在经济飞速发展的时代，一个人应该怎么摆放自己的位置？全球化的经济发展究竟使谁真正受益了？谁又成了牺牲者？……这些问题一直困扰着我。³

在《任逍遥》中，贾樟柯再现了全球化时代山西大同两个底层青少年的生存状态。全球化不仅令他们失去了信仰，更令他们生活愈发穷困，在困惑、无助、孤独的情绪状态下，他们找不到生命的意义，最终走上了抢劫银行的不归路。可以说，他们是这个时代的牺牲者。

而《世界》和《三峡好人》这两部电影同样延续了贾樟柯对全球化语境中底层人（subaltern）⁴生活状态和精神状态的关注。对于这些底层人在衣食住行各方面的生存状态，电影都有所表现。本文暂不关注“衣”、“食”和“住”的方面，而是从“行”（travel）这一角度，讨论两部电影对于底层人生存状态的再现。我将延续贾樟柯的疑问（“全球化的发展究竟”使谁“成了牺牲者”），并从“旅行”的角度探究全球化与底层人生存状态的关系，即全球化对“底层旅行”的影响。

“旅行”（travel）指的是跨越空间与时间的运动，以及与离开家园相关的经验书写。最初阶段的“全球化”历史进程就和旅行密切相关⁵，而在二十世纪八十年代以来，全球化和旅行的关系更加密切⁶。在当代的文化论述中，旅行和现代化

³ Lu Tonglin, “Trapped Freedom and Localized Globalism,” in Paul G. Pickowicz and Yingjin Zhang, eds., *From Underground to Independent* (Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield, 2006), 124.

⁴ 本文此处的“底层人”（subaltern）借用欧美“底层研究”（subaltern studies）的概念，具体指处于社会最底层的群体和人士，他们无法发出在社会上发出自己的声音（voice）。“底层”这一概念在理论上最初来自葛兰西（Antonio Gramsci）的《狱中札记》，强调无产阶级。后来南亚与印度的“底层研究团体”（subaltern study group）运用葛兰西和马克思有关历史中没有声音，以及福柯（Michel Foucault）有关“对抗记忆”的论述和说法，来作为基本方法论取径。斯皮瓦克（Gayatri C. Spivak）的〈底层人能说吗？〉（“Can Subaltern Speak？”）一文是对此较为重要的批评文章，她认为我们应该重新思考“底层”是否是一个同构型的概念，是否忽略了最底层的“碰不得阶级”，在方法论上是否又沦为一种知识分子强为人解的迷思。在斯皮瓦克、科恩（Bernard Cohen）、迪克斯（Nicolas Dirks）等人的论述加深了这一概念，并使“底层研究”逐渐迈向后殖民理论。参见廖炳惠编：《关键词200：文学与批评的研究通用词汇编》（南京：江苏教育出版社，2006），页238-240。

⁵ 正是由于航海与旅行，各国开始互相交流，世界逐渐融为一体。在前现代时期，西班牙发现美洲，英国殖民印度等重要事件，都促成全球化的初步发展。另外，早期知识分子的游学旅行活动，也是促成全球化发展的重要因素之一。

(modernization)的发展密不可分，具体来说，旅行往往与流动、中心和边缘知识、认同与性别的转变相关。本文所关注的“旅行”层面，是特定阶层旅行的意义、观念和认同。在当代，旅行者的阶层决定了其旅行的经济来源和物质条件，同时也和旅行目的和旅行状态密切相关。

本文将探讨全球化语境中“底层旅行”的困境。具体来说，我所思考的问题是：全球化拓展了底层人的生活空间，还是将他们封锁在原地？底层人有随心所欲“旅行”(travel)的权利吗？底层人的旅行有怎样的困难？底层人实际的“旅行”与精神的“游”之间有怎样的张力？本文并非从现实或社会学的层面分析这些问题，而是讨论贾樟柯在两部电影中如何再现这些问题。换句话说，贾樟柯的两部电影以怎样的电影叙事、手法和技巧对这些问题进行再现，是我所讨论的重点。

二. 底层旅行的困境

电影《世界》再现了一群北京世界公园工作人员的日常生活，女主角赵小桃(赵涛饰)是公园的舞蹈演员，也负责打杂工作；其男友成太生(成泰燊饰)是公园的保安队长。《世界》在开始时就引用北京世界公园网站的广告语“不出北京，走遍世界”作为章节标题，引起观众向往。整个世界公园似乎就是地球的缩影，这里有人类文明建筑的所有印记。正如影片中人物所说：“从金字塔到曼哈顿只需十秒。”

而就在这样的假景中，观众或许第一刻会陶醉于仿真的埃菲尔铁塔所营造的假象，但随即生活中真实的一面就会展现在眼前。电影在一开始就呈现出一个美轮美奂的舞台，舞台上充满了各个国家具有异国风情的女子，展现各个不同国家的风情。但随即，音乐响毕，画面带领观众进入公园的化妆间，此时华丽的服饰、绚烂的灯光统统不见，剩下的只是残破的墙壁、凸出的暖气管道、混乱的人流，以及很多上下铺组成的员工床位。观众在虚拟和现实的反差中回到真实的世界。

因此，整个世界公园其实可以看作一种“类象”(simulacrum)。根据博德里亚(Jean Baudrillard)的解释，类象就是没有原本的摹本，是大量复制的结果。类象是后现代的全球化时期的重要特点，它会造成人对于真假的难以辩驳，甚至选择类象代替真实世界。⁷电影作为影像的一种，也可看作一种类象，于是影片开头的表演舞台正是两种类象的叠加，更加令人难辨真假。而整部《世界》都在利用镜

⁶ 在当代论述中，“全球化”经常和国家、地区、种族等疆界的跨越相提并论。在阿帕杜莱(Arjun Appadurai)所提出的“全球化五种景观”中，族群的旅行和移动是首要的因素和表现。而其他四种景观，包括财经、影视、科技和理念，都需要“移动”并产生冲突与互动。See Arjun Appadurai, *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).

⁷ 参见杰姆逊(Fredric Jameson)：《后现代主义与文化理论》(唐小兵译，西安：陕西师范大学出版社，1986)，页174-175。

头的切换，不断于现实影像和类象影像之间游动和改变。

除却真和假的这一对悖论，类象还在时间和地点方面产生作用。在电影标题出现之前，有一个平摇的长镜头，画面是一群公园的保安走过埃及金字塔和狮身人面像的景点。通过这一画面观众很清楚地看到景区建筑的比例——金字塔高和人身高几乎等同。保安们衣服的青绿和金字塔的金黄形成强烈的色彩对比，更加强了这种反差。这个镜头也告诉观众，现实的世界公园其实是面积很小的虚拟场所。或者说，“世界就是角落”⁸。

在这样的虚拟场所中，“一日长于一年”。活动地域的狭小造成每天必须反复做同样的事情，令世界公园里的人很容易感到时间的缓慢，以及生活的无趣。赵小桃要求男朋友成太生带自己出去走走，因为“天天在这待着，都快变成鬼了”。换句话说，影片透露出这样的信息：全球化虽然令人们能快速饱览全世界不同的建筑，但也将一些人牢牢地困在“世界”的某个角落里，并使其进行不断重复的工作。

世界公园正是这样一个充满“类象”的封闭场所，将其中生活的人困住，并使其不断重复每天的生活和工作。影片中有一个拟真的场景：赵小桃和成太生在一架飞机的驾驶座上谈情说爱，但画面一转，观众发现那只是公园里面的一个破旧的作为景点的飞机。而真实的情况是，赵小桃和成太生都没坐过飞机。当全球化令越来越多的人走出自己居住的家园、城市甚至国家，通过飞机畅游世界的时候，这些被困在世界公园中的底层人，同飞机却是隔绝的。这个例子体现了“精英阶层”（elites）和“底层人”（subaltern）在全球化时代在“旅行”方面的差别。这正如鲍曼（Zygmunt Bauman）所说：

全球化使精英阶层的活动范围越来越大，越来越轻易地跨越疆界、不受管辖；而其他人变得更加在地化，变得只能停留在同一个地方；这是一个巨大的反差。⁹

正因如此，“世界”对于赵小桃和成太生来说就是一个小小的充满了类象的角落，他们必须时不时地逃离出去，才能感到现实的存在。而逃离的地点是成太生的一个朋友在北京郊区的家，其灰暗狭小的空间和破旧的家具暴露了其底层的身份。对他们来说，这样的环境也比“世界”好得多；这与影片开头“不出北京，走遍世界”的美丽承诺之间构成了一种强烈的反讽。

如果说《世界》告诉我们全球化将底层人的活动范围越缩越小，令其在地性越来越加剧，甚至将人封锁在类象的世界中；那《三峡好人》则表达出这样一种

⁸ “一日长于一年，世界就是角落。”引自电影《世界》“剧情介绍”。

⁹ Zygmunt Bauman, *Globalization: The Human Consequences* (New York: Columbia University Press, 1998), 3.

观点：在全球化时代中，底层人即便能够旅行，其旅程也是无意义的。

《三峡好人》有两条平行的线索，分别是山西煤矿工人韩三明（韩三明饰）和护士沈红（赵涛饰）前往四川三峡库区寻找各自爱人的故事。两个“好人”¹⁰经过一番波折，各自找到了爱人，但最终都没能够和爱人团圆，而又独自踏上了前进或回乡的旅程。在这部电影中，男女主人公的两条主线固然重要，但更多起到的是前线的作用，牵扯出背后底层人民失去家园后重新寻找的故事。故事的地点设在拆迁中的三峡，它正是急剧变迁中的中国社会的一个缩影。而两位主人公在电影中充当了导游的角色；正是在他们的带领下，观众得以看到三峡工程在最后的的时间里拆迁所带来的种种问题。正如影片中人物的感慨，“两千年的古城，两个月就拆了”，巨大的空间变化浓缩为房屋墙壁上触目惊心的“拆”字，另外不断出现在墙上的淹没水位令人有今夕何夕之感。镜头所到之处，我们看到的是三峡移民的抗争、无奈、选择和牺牲。¹¹流离失所、彷徨找寻的人群，是电影中不断出现的景观。

在全球化时代中，底层人旅行的目的是什么？他们是否又完成了旅行的目的？这两位旅游或导游的主人公，其实都怀着“寻找”的目的和“团圆”的心愿来到三峡这一远离家乡的地方，但最终却都并未得偿所愿。沈红的丈夫离开家几年杳无音讯，她决定只身寻找，结果却造成她同自己的丈夫彻底分手，然后和另外一个男子去了上海；韩三明买来的媳妇十几年前跟公安回到家乡，十几年后三明根据她留下的地址找了她，最终却因为无法替她偿还三万元的欠款而只能先行离开。可以说，两个人都没有完成“旅行”和“寻找”的意义。

和《世界》所表现的无所不在的“被困”的境遇不同，《三峡好人》似乎是一部关于“流动”的电影，影片中的每个人都在流动，无论是韩三明、沈红，抑或来三峡打工的建筑民工，还有因拆迁而不得不搬离的三峡居民。和《世界》一样，影片的开头也是一个移动的长镜头。在缓缓移动的长镜头中，一条小船在长江上寂寞地漂流着，船上几十个流民民工或说话，或打牌，或看短信，或算卦——流动的水，流动的船和船上的流民构成了流动的镜头。这个镜头悄然无声，却传递出导演的悲悯气质。这一群建筑民工，在影片结尾决定跟随韩三明前往山西煤矿打工以便赚取多一点钱。他们拎着简单的行李，走出拆迁的废墟。换句话说，韩三明旅程的结束，正是他们旅程的开始。但他们的旅程是否有意义呢？或者他们旅程的结局怎样？我们无从得知，却心怀忧虑，因为中国当代关于矿工事故的报道屡见不鲜，新生代导演李杨也在电影《盲井》中对这一现象有所再现。就贾樟柯电影而言，这些漂流到外地打工的民工在《世界》中也有同样的命运：《世界》里的“二姑娘”就在

¹⁰ 《三峡好人》的片名灵感来自于布莱希特（Bertolt Brecht）的著名剧本《四川好人》。按照贾樟柯的解释：“《三峡好人》拍得很快。一开始是想拍纪录片，后来是想拍故事片，一下也想不出什么名字，就想到了《四川好人》，把这个名字借鉴过来了，因为故事开始也确定是写关于人的故事，焦点在人身上。”另外，如同《四川好人》一样，《三峡好人》故事发生地点也在四川。

¹¹ 朱洁：《20世纪90年代以来的中国电影》（北京：中国电影出版社，2007），页187。

建筑工地夜晚加班的时候出了事故。这些具有“互文性”（intertextuality）的电影情节都再现了这样的境遇：漂流、迁徙的民工，其结局往往不尽人意，稍不小心甚至会有生命危险。在《三峡好人》的结尾，一群民工在废墟中转身离去的身影令人不仅伤感。

和《世界》不同，《三峡好人》中的底层人都在旅行。他们往往穷其半生（如韩三明和其他民工）换来一次旅行的机会，以实现自己人生的夙愿，但结局却不了了之，心愿也无法达成。换句话说，在全球化时代，底层人是能够旅行的，但是要付出很大的代价——或者失去半生积蓄，或者无所收获，甚至可能失去生命。和精英阶层随心所欲的旅行相比，底层人的旅行不仅无法随心所欲，而且是无意义的，这正是底层旅行的困境。

三. 底层人的怀乡与现代化的创伤

既然底层人的旅行陷入被封锁和无意义的困境，底层旅行注定是痛苦、艰辛和困顿的。旅行中的底层人，在物质生活和精神世界上都受到现实经济条件的制约，不仅无法享受旅行的快乐，还要承担旅行的压力、困惑以及苦楚。在旅程中的底层人，如何缓解这些困境和苦痛？“怀乡”成为底层旅行的慰藉来源。

“怀乡”（nostalgia）既可以指涉现实中人的一种对过去或家乡的回忆、思念和眷恋，也是一种文学或电影再现的方式，是作者/导演抒发情感的途径与渠道。“怀乡”是“旅行”主题的重要组成部分，欧美学界对于“怀乡”对象的探讨多集中于流亡（exile）或离散（diaspora）的知识分子，而“怀乡”也具有不同的表现：对过去的怀念，对家乡的怀念，对“母语”的怀念，对家庭的怀念等等。对于底层的旅行者，怀乡不仅是其精神的慰藉，也是生活和旅程继续“向前”的动力。¹²

在《世界》和《三峡好人》中，有很多“怀乡”的表现方式。首先，对方言的怀念。《世界》中的赵小桃和成太生在对外交谈时，用的是普通话；而互相交谈时则使用山西方言。在《世界》和《三峡好人》中也出现了一些持山西话的配角，这不仅是剧中人物怀乡的表现，同样也是出生和生长于山西的导演贾樟柯一以贯之的有意表达¹³。其次，对过去的怀念。在《世界》中，赵小桃在失恋之后，披上了一层雨衣，来到地下室过了一夜。影片在此前说起，她初来北京的第一天，因为没有钱也没有朋友，只得一个人在地下室里披着雨衣睡了一夜。因此，她现在的这种举动，是对于自己过去“伤痛”回忆的怀念，妄图以过去贫寒的“旧伤疤”来刺激和治

¹² See Caren Kaplan, *Questions of Travel: Postmodern Discourse of Displacement* (Durham and London: Duke University Press, 1996), 33-40.有人将nostalgia翻译为“乡愁/怀旧”。

¹³ 从第一部电影《小山回家》开始，贾樟柯电影的主人公全都来自山西，使用的对话语言也都是山西方言，这可看作是贾樟柯的有意“怀乡”。

愈现在失恋的“新伤疤”。还有，对家乡人和物的怀念。在《三峡好人》中，韩三明和一群民工聊起自己的家乡。一个民工取出一张人民币，指出背后的图案是其家乡，即电影的拍摄地三峡；而韩三明也取出另一张人民币，说“这是我的家”，因为钱的背面图案是山西黄河壶口瀑布。以人民币这种最物质化却也最日常化的物件来表达精神的家乡世界，可见导演的匠心独运。除却钱之外，电影中很多物品也蕴含了怀乡之情。例如在《三峡好人》中，巫山云雾茶叶、芒果牌香烟、山西白酒、大白兔奶糖等都承载了特定的地理和历史意义。从钱到烟酒糖茶，这些生活中的日常用品作为“怀乡”的载体，“给生命带来了细小的慰藉、短暂的休憩和一点奢侈的依赖，也凝结了电影中每一个卑微生命的哀乐悲喜”¹⁴。

这里我想重点分析两部电影中两处较为特殊的对于“怀乡”的再现，以探讨“怀乡”对于底层旅行的意义，以及怀乡所蕴含的对于现代化的反思和批判。

在《世界》中，有一个重要的配角是俄罗斯姑娘安娜。她来到北京世界公园表演赚钱，以便能够去乌兰巴托看望自己的妹妹。对她来说，北京是旅程的中转站。在这个中转站里，她认识了“唯一的朋友”赵小桃。影片中有一个长镜头，是她和赵小桃两个人在一个破旧的饭馆吃饭（这是电影主人公最经常的吃饭场所），安娜因为“没有钱”，只能教给赵小桃一首蒙古语歌曲作为礼物，曲名翻译为中文是《乌兰巴托的夜》。随后画面一转，下一个镜头是赵小桃和安娜在回公园的路上，她们坐在一辆人力车里。此时电影的背景音乐是一个中国歌手用中文演唱的流行歌曲版《乌兰巴托的夜》。歌词如下：

穿过旷野的风啊，慢些走，
我用沉默告诉你，我醉了酒；
飘向远方的云啊，慢些走，
我用奔跑告诉你，我不回头。
乌兰巴托的夜啊，那么静那么静，
连风都不知道我，不知道；
乌兰巴托的夜啊，那么静那么静，
连云都不知道我，不知道。

这是一个长镜头，摄影机固定于行进的车上，因此人物在画面中固定不动，而作为背景的树木和远处的高楼大厦则不断移动和更换。画面采用中景，因此从画面上来看，两个人物在道路上的颠簸起落，仿佛是骑着马在风中前进，而蒙古歌曲《乌兰巴托的夜》也加强了这种隐喻。就音乐和画面的关系来看，这一镜头是

¹⁴ 朱洁：《20世纪90年代以来的中国电影》，页188。

典型的“音画分离”，与上个在餐厅中的镜头不同。在上一镜头中，《乌兰巴托的夜》是由电影中人物安娜唱出，声音和画面相统一；而此处的音乐是作为背景用以诠释画面。在这个镜头中，画面和声音都具有“怀乡”的意味；而画面的隐喻性、歌曲的指涉意、画面和音乐之间的张力都构成了“怀乡”的复杂性。

首先，这一镜头表达的怀乡主体是谁？从情节来说，这一情节是讲述安娜对于家乡俄罗斯以及妹妹的居住地乌兰巴托的怀念；但同时也勾起了赵小桃的怀乡之情。赵小桃和乌兰巴托也有关系：其前男友小梁经过北京去乌兰巴托劳务输出，曾经在同一个饭馆吃饭践行。这样，对赵小桃来说，乌兰巴托这一陌生的地方，和她有了一种潜在的联系。其次，从画面来看，两个人在画面中的面向是不同的：赵小桃面对前方，姿势如同正在骑马奔驰；而安娜是在旁边看着她，仿佛是旁观者；因此怀乡的主体似乎是赵小桃。而从声音来看，《乌兰巴托的夜》这首歌本身是蒙古语的歌曲，而且是安娜会唱的歌曲，因此似乎指涉安娜的怀乡；但歌曲又是以中文演唱的，只有赵小桃才能听得懂歌词的含义。因此，怀乡主体是不确定的，或者说两者皆可。画面和声音的张力，构成了怀乡的复杂性。如果考虑到整部电影的结构，我们便更倾向于怀乡主体是主人公赵小桃。从赵小桃在画面中骑马的隐喻和中文版的歌曲都能说明这一点。

问题是，电影在这里为什么以蒙古乌兰巴托的意象而不是山西的意象来表达赵小桃的怀乡？或者说，为何要借由他者的经历和地点来完成主体自我的怀乡？在麦卡奈（Dean MacCannell）对“怀乡”（nostalgia）的考察中，认为“本地的怀乡经常以其他国家和文化的形式表现”，而且能够治愈现代人在物质社会中的伤痕：

他国能带来新鲜的形式、色彩和形象，能缓解大城市（metropolitan）的病态，因此现代的人们都开始走得越来越远，甚至走到世界的边缘……对现代人来说，现实和客观理应在‘他方’（elsewhere）：在其他的历史时期，或者在其他文化形态中，在更加纯净、简单的生活方式中。换句话说，对于更自然和更美好的过去和他国的向往，促成现代人的怀乡——这也是令现代人得以完整的重要因素。¹⁵

麦卡奈的“怀乡”是西方现代化（modernization）中不可或缺的疗救力量，能令现代人的创伤得以慰藉。而更加自然和纯净的异国则成为西方怀旧的来源。这同样可以解释赵小桃的怀乡。乌兰巴托对她来说是个“他方”（elsewhere），《乌兰巴托的夜》歌词中有“旷野的风”和“远方的云”，这个“他方”相比北京更加纯净和自然，而且这个“他方”有归去的朋友和流逝的爱情。这个“他方”，是远处，是过去，是想

¹⁵ Caren Kaplan, *Questions of Travel: Postmodern Discourse of Displacement*, 34-35.

象，是向往。相比而言，北京则是现代化的地点，电影镜头中远处北京夜色下林立的高楼正是现代化的隐喻性符号。显然，在这个现代化的城市中，她经历过困顿、孤独、失恋，得到了太多的伤痕，乌兰巴托作为他者，于她是怀乡的对象，是慰藉的来源。

而在《三峡好人》中，也有一段故事可堪对比。在韩三明和民工“小马哥”认识后，他们也同样在一个破旧的小餐厅里喝酒叙旧，两个人互留手机号码，从而听到对方手机的铃声。韩三明的铃声是《好人一生平安》，歌曲是本人的隐喻；而“小马哥”嫌他老土，让韩三明拨电话给他。他的手机响起，铃声是《上海滩》。此时画面一转，《上海滩》的音乐变成背景声音，镜头由一组短镜头构成：第一个镜头是该场景的电视上《再见，移民》的纪录片，第二个镜头是长江岸边三峡水位“156.3米”的标记，第三个镜头是滚滚东去的长江水。这三个画面和画外音也同样构成“音画分离”的张力：画面表现是长江三峡的水，而音乐演唱的是上海滩的水，虽然它们都是长江之水。背景音乐的《上海滩》歌词为：

浪奔，浪流，万里滔滔江水永不休；
淘尽了，世间事，混作滔滔一片潮流。
是喜，是愁，浪里分不清欢笑悲忧；
成功失败，浪里看不出有没有。

而在江水的镜头结束后，下个镜头最后定格在韩三明站在三峡岸上眺望远方江水的画面上，此时画外音也停止了。这组镜头带有强烈的怀乡情绪，无论是“滚滚东逝”的长江水，纪录片中的毛泽东、江泽民，还是三峡水位、《上海滩》等其实都具有时间的隐喻，都表达了历史的变迁和时间的流逝。而韩三明在岸边安静地眺望着江水，无论给人以“逝者如斯夫，不舍昼夜”或者“才饮长江水，又食武昌鱼”的慨叹，都具有隐喻和反讽的意味。

从怀乡与现代化的关系来看，“三峡工程”无疑是中国现代化进程的重要产物，正如电影中所说，“三峡工程凝结了几代中央领导人的心血”。不断向前的长江水正是中国不断前进的现代化的隐喻，而现代化的进程也给三峡人民带来了伤痕：电影中的拆迁的房屋、三峡水位都是量化的表现，被迫迁移的底层居民也在整个工程中被迫离开家乡，流转他乡。电影中经常出现这样的反讽：一方面，三峡游船上的女播音员激动地说“为人们造福的工程——三峡工程竣工后，两岸的房屋将全部被淹没”，另一方面，韩三明住的旅店老板娘因为水位上涨不得不搬去广东，因为她“总不能等死”。三峡工程的拆迁作为现代化的表现带给当地的底层居民伤痕，而《上海滩》所承载的三四十年代的上海作为一种不同于当地（三峡）以及家乡（山西）的“他方”（elsewhere），作为一种怀乡，给韩三明这样的底层民工以慰藉的

力量。

电影对这段镜头的处理方式和《世界》中“乌拉巴托的夜”一段非常相似，都是从音画对位到音画分离，而歌曲都先由参与剧情（主人公歌声或手机铃声）转而成为画外音（背景音乐），音乐和画面之间都存在联系，也存在张力。这种张力不仅体现在音画关系上，也体现在其他方面。从语言上来看，《乌兰巴托的夜》是以普通话演唱，《上海滩》以粤语演唱，都远离所唱对象地方——蒙古和上海，同样也远离怀乡主体的故乡——山西，因此都具有“他者”或“他方”的性质。从歌词来看，两首歌曲都强调“向前”：《乌兰巴托的夜》中的“我用奔跑告诉你，我不回头”以及《上海滩》中的“万里滔滔江水永不休”都是如此，正是中国现代化建设的隐喻；而作为怀乡主体的底层人都在这个向前的过程得到伤痕，成为受害者；而他们的怀乡在空间上向“他方”，在时间上都是向后的。从镜头运用上看，两者都是从写实的场景跳接隐喻性的场景，都是从固定的场景（破旧的饭馆）跳接到游动的场景（人力车和渡轮），而镜头语言也由写实风格转为抒情风格。这两处短短的抒情段落，恰似旅行的底层人生活中匆匆的怀乡时光，美丽而短暂，继而又回到困顿的生活中来，而电影也重新回到写实的风格继续进行。

在这两处“怀乡”的电影再现中，“现代化”作为一种隐含的力量，其实是促使底层人进行旅行的缘由，也是其创伤和怀乡的推动力。北京世界公园的建造是北京城市和旅游业飞速发展的结果；而三峡工程也是中国电力、水利乃至经济发展的需求。这些都是中国现代化步伐中的一些断片，却是底层人离乡背井的根源。可以说，现代化的步伐不断向前，所遗留下的创伤在底层人身上一览无遗。整个中国现代化过程正像是一个旅程，如奔跑的汽车或滚滚的江水一样不断向前，太快的速度将一群底层人抛在后面，他们是现实中的牺牲者。电影中对于“怀乡”的再现不仅表达了底层人在旅行中的痛苦落寞及其慰藉的方式，更隐喻了现代化的旅程所带给这些人的创伤。在这个层面上，借由怀乡的再现，两部电影对于现代化的批判和反思可见一斑。

四. 飞翔的冲动与逍遥的渴望

虽然底层人陷入旅行的困境，并借由怀乡聊以慰藉，但在其心中，始终有一种想要飞翔的冲动和渴望；而这种渴望来自于生活中没有能力飞行的现实。对于这种想飞的冲动，两部电影都做了精彩的再现。

在《世界》的一个场景中，赵小桃和“二姑娘”在建筑工地上聊起“二姑娘”名字的由来，此时一架飞机从工地上空飞过。两个人有这样的对话：

二姑娘：桃姐，你说这飞机上坐的都是些啥人？

赵小桃：谁知道呢，反正我认识的人都没坐过飞机。

全球化虽然令越来越多的人能够通过飞机越洋旅行甚至环游世界，但对于底层人来说，“飞行”只是天方夜谭。这个场景表现了底层人被困的现状和对飞行的渴望。在影片另一处，去乌兰巴托劳务输出的梁子给赵小桃看护照，赵小桃说自己“看不懂”。没有办过护照的赵小桃，自然没有搭飞机出国的机会；而坐火车去蒙古的梁子，也没有经济能力乘坐飞机。对他们来说，飞行是遥不可及的梦想。

但在《世界》中，赵小桃其实曾经“飞行”过，而且并不需要借助飞机。在赵小桃和成太生于飞机模型中的一段对话后，成太生因赵小桃的要求而决定带她去郊外朋友老宋的家，此时画面忽然转为一段赵小桃飞行的flash。在这一段短暂的flash中，赵小桃像鸟儿一样翱翔在北京城市的上空，飞过世界公园、毛主席像、一座座四合院以及工业区，最后似乎飞到了城市的尽头。这个“飞人”的flash可以看作小桃的精神旅程，或者一种阿Q式的“想飞”的白日梦。这个超现实的场景，既在内容上完成了小桃的梦想，也在叙事上完成了两个场景的转换。

这是《世界》里第一次flash的出现。第二次的主角是成太生，他骑着白马在世界公园中巡逻之时，接到温州女私营老板廖小姐的短信。写实的画面转为flash，内容是成太生骑着白马飞速而去。这里的“飞马”跨越了城市的街道和建筑，以超现实的方式连接了两个场景。这样的flash在电影中还出现了两次，都具有抒情性和超现实的特点，两次的重要意象分别是：雨中飘飞的白纱巾以及水中游弋的“伤心”的鱼。纵观这四次flash在电影中的出现，有以下共同之处：都完成了两个叙事场景的转换；画面中主人公都借“飞”或“游”的方式完成了界限（borders）的跨越；四次flash都来源于主人公收到的短信（或飞信）。贾樟柯曾说起他使用flash的初衷是“flash和短信其实是一回事，都是电子、数字的东西”，而且flash“十分卡通、平民化”¹⁶。

在贾樟柯看来，flash的“平民化”是促使他使用这一手法的重要原因，而电影中四次flash也表达了底层平民“想飞”的冲突，完成了他们飞行的愿望。无论是飞人、飞马还是飞舞的纱巾，都表达了一种自由翱翔的状态，令他们能够跨越疆界并随心所欲地抵达他们的目的地。

《三峡好人》并没有使用任何高科技或多媒体的音画形式，但其中也有一些超现实的元素和镜头。《世界》的超现实表现以电子乐和flash为标志，这些突兀的

16 贾樟柯：“写剧本的时候我写到了年轻人要靠手机短信来沟通，在表现手机短信时我就想到了flash，因为flash跟短信其实是一回事，都是电子、数字的东西。flash简简单单，但是它属于年轻人的语言，我觉得十分卡通、平民化，所以想到将短信这个数字时代的交流方法通过flash去展现，同时辅助以电子乐，完全形成了一个数码的虚拟空间。”〈人在旅途·贾樟柯和他的电影世界〉，“国际在线”，<http://gb.cri.cn/3821/2005/04/22/144@525089.htm>，发布日期：2005年4月25日，浏览日期：2009年1月12日。

标志和整部电影的写实风格有强烈的对比，因此完全带有虚拟的特征，观众很容易分清现实和虚拟的差别；而在《三峡好人》中，导演则选择了一种更为隐蔽和潜在的方式进行超现实的表现。电影在客观写实的基础上，插入一些神奇、怪诞的场景，使画面呈现出似真非真、似假非假、虚虚实实、真假难辨的风格。这种表现较为接近“魔幻现实主义”¹⁷。

《三峡好人》中最不可思议的场景莫过于“飞碟”的出现。在韩三明临江远眺的画面和《上海滩》的音乐停止之后，远处青山之上白云之间忽然出现了一个发亮的不明飞行物体，以极快的速度飞过。画面随即转到沈红的场景中，她同样站在三峡的另一处地方极目远眺，刚好也同时看到了飞碟的现身。飞碟的出现，不仅从叙事上连接了两个场景，更令两条互不相干的人物故事线索有了交叉。

这个场景很像《世界》中赵小桃和“二姑娘”一起远眺飞机经过的画面，远处飞行的物体，无论是飞机还是飞碟，都吸引了人物的目光，在他们平凡卑微的世界中仿佛突然而至的一抹超越现实的亮色，虽然遥不可及，却表现了他们想飞的冲动，寄托了他们飞行的梦想。

除了“飞碟”之外，更加奇特的是“飞楼”和“空中飞人”。在电影的一处固定镜头中，沈红将衣服晾在阳台的架子上随即走开，远处一座烂尾楼忽然像火箭一样腾空而起，直奔天上飞去。另外，在电影结尾处，在韩三明离开三峡前，回看三峡的工地还在拆墙的工人，看到有人在两座烂尾楼之间架起一条细绳，并凌空踩绳漫步。

从“飞碟”、“飞楼”到“空中飞人”，贾樟柯将超现实的元素融入写实的场景，造成了一种似真亦幻的效果。贾樟柯自己曾谈及使用这些元素的想法，认为这些技巧是对“神秘三峡”的“超现实想象”¹⁸。这就如同拉丁美洲文化孕育出的“魔幻现实主义”文学，三峡所在的“巫楚文化”也同样孕育了神秘瑰丽的神话和传说，贾樟柯的电影将这种想象带到了电影中。

对我来说，《三峡好人》中的“飞碟”、“飞楼”和“空中飞人”和《世界》中的“飞人”、“飞马”、“飞纱巾”一样，都寄托了底层人想飞的冲动和愿望，突现了他们现实的委琐、平庸和困顿。正因为他们被困的处境，无法随心所欲地“旅行”，所以

17 “魔幻现实主义” (magic realism) 一词可以追溯到1956年亚历克西斯 (Jacques Stephen Alexis) 的一篇文章《大溪地的魔幻现实论》，认为在拉丁美洲的文学表达中，战后知识分子往往从神话、传奇、魔幻的传统中找寻文学意象和再现方式，并使其通俗化和精致化。20世纪六七十年代，“魔幻现实主义”成为拉丁美洲重要的文学流派，代表人物是马尔克斯 (Gabriel Garcia Marquez)，他将神奇、怪诞的场景放入现实生活中，使小说呈现出虚虚实实、真假难辨的风格。到现在，“魔幻现实主义”已经成为科幻电影和第三世界电影重要的表达方式。参见廖炳惠编：《关键词2000：文学与批评的研究通用词汇编》，页149-150。

18 贾樟柯：“三峡在中国从古到今这个地区都非常神秘，留下了非常多的各种各样的传说。今天在中国社会，在巨变之后也有，非常多的人和事是超乎人们的想象的。在那样一个神秘的空间里面，经常下雨，天气的变化非常不稳定，又配合中国这样一个复杂多变的情况，所以会有很多超现实的想象，我想它其实是现实的一部分。”见〈《三峡好人》发布会 贾樟柯谈创作初衷〉，“新浪网”，<http://ent.sina.com.cn/m/c/2006-09-07/03571234883.html>，发布日期：2006年09月07日，浏览日期：2009年1月12日。

他们才将自己飞行的冲动寄托在超现实的事物之上。然而，这些飞碟、飞楼、飞人、飞马、飞纱巾等又构成了一个“飞”的童话世界，在这个超现实的虚拟世界中，底层人可以尽情做着飞翔的美梦；但当梦醒之时，生活的困境又摆在面前，生活的旅程也只得继续。

从电影风格来看，“超现实”元素是《世界》与《三峡好人》区别于贾樟柯此前影片的重要特征。从《小山回家》、《小武》到《站台》、《任逍遥》，贾樟柯一直沿袭“写实主义”的风格。有学者指出，贾樟柯的“写实主义”有两个来源：中国八十年代末期兴起的“新写实主义”以及欧洲以巴赞理论为依托的“新现实主义”。¹⁹而贾樟柯的风格从《小山回家》和《小武》的追求“自然镜头”的“自然写实”风格转为《站台》和《任逍遥》中的“客观写实”风格，前者受到意大利新现实主义电影的影响，以巴赞(André Bazin)的电影理论为根据；后者则受到小津安二郎、侯孝贤等亚洲电影的影响，以德勒兹(Gilles Deleuz)的电影理论为依据。但是，在《世界》和《三峡好人》中，贾樟柯的风格有发生了变化，具体来说，就是在“客观写实”风格的基础上加入了“超现实主义”甚至“魔幻现实主义”的元素，使其“写实主义”的电影风格有了进一步改变。贾樟柯自己认为，选择使用“超现实”的元素是和当代中国发展密切相关的：

我认为当下的中国有一种超现实的氛围，整个中国在一种巨大的压力下飞速发展。结果，社会上出现了很多匪夷所思的事情。就像有人说的：“现实比小说更反常。” 这些超现实的事情我们似乎都不能接受，但其实是每个人生活的一部分。我希望用我的电影，表达出这种超现实的氛围。²⁰

在《三峡好人》中，除却这些超现实主义式的再现方式，还有一些和飞行有关的细节。在一个场景中，沈红在一艘游船上驻足，一个民工打扮的小男孩从她身边经过，他正唱着流行歌曲《两只蝴蝶》：

亲爱的你慢慢飞，小心前面带刺的玫瑰；
亲爱的你张张嘴，风中花香会让你沉醉；
亲爱的你跟我飞，穿过丛林去看小溪水；
亲爱的来跳个舞，爱的春天不会有天黑；
我和你缠缠绵绵翩翩飞，飞越这红尘永相随……

¹⁹ 对于贾樟柯“写实主义”风格的来源和转变，具体参见Jason Mcgrath, “The Independent Cinema of Jia Zhangke: From Postsocialist Realism to a Transnational Aesthetic.”

²⁰ Lu Tonglin, “Trapped Freedom and Localized Globalism,” 126.

下个镜头中，《两只蝴蝶》变成画外音，画面上是沈红穿过奉节熙熙攘攘的街道，走到一座桥边向远处眺望，在旅途中稍作小憩。电影在这里的处理方式和“乌兰巴托的夜”以及“上海滩”一段如出一辙：先由画内音（人物的歌唱）进入，转为下一个镜头中的“音画分离”，音乐变为画外音。此处画面和音乐的张力在于：歌词中的“两只蝴蝶”能够随心所欲地、“缠缠绵绵地”自由飞翔，但沈红作为底层的旅行者，虽然有想飞的冲动，却没有飞的可能。从《世界》中的飞马、游鱼，到《三峡好人》中的蝴蝶，似乎都能随心所欲地飞翔，毫无拘束地“逍遥游”。

类似《两只蝴蝶》这样的流行音乐，因为承载了特定时期的流行文化符号，因此是时代变化的再现；在贾樟柯的电影中流行音乐对于再现时代流行文化具有重要的意义。而其电影中的流行乐，不仅仅是文化的再现，某种程度上也是人物愿望的寄托。在电影《任逍遥》中，不止一次出现同名流行歌曲《任逍遥》：

让我悲也好，让我悔也好，
恨苍天你都不明了；
让我苦也好，让我累也好，
随风飘飘天地任逍遥。

无论是《两只蝴蝶》还是《任逍遥》，都表达了电影中底层人“任逍遥”的渴望。庄子在《逍遥游》中也同样以物化的意象表达“逍遥”的主题：“北冥有鱼，其名为鲲。鲲之大，不知其几千里也。化而为鸟，其名为鹏。鹏之背，不知其几千里也。”无论是鹏或者鲲，都能够随心所欲地跨越疆界，任意遨游。《逍遥游》是一则“游”的古老寓言，旨在说明要真正达到自由自在的境界，必须“无己”、“无功”、“无名”。而《世界》和《三峡好人》则可看作是“游”的现代寓言，表达的是不同的理念：全球化时代中，底层人无法随心所欲、自由逍遥的旅行。

五. 结语

至此，本文借由贾樟柯的电影《世界》和《三峡好人》探讨了全球化时代“底层旅行”的困境，并认为底层人无法“逍遥游”。两部电影虽然都再现了“底层旅行”的困境，但侧重点有所不同。从内容上来看，《世界》展示了人物被困于类象“世界”中无法旅行的压抑和苦楚，而《三峡好人》则揭示了人物游走和寻找的无意义。而这些，都是底层旅行的困境。从手法上来看，这两部电影都以写实主义美学为基础，并辅以超现实主义表现手法：《世界》利用高科技flash动画体现了数码时代的特色，而《三峡好人》则以“魔幻现实主义”的方式，用影像展现了三峡楚地的日常神话。而这些超现实主义手法，都表达了底层人对于“逍遥”的渴望和想飞的

冲动。

回到文章开始贾樟柯自己的问题：“全球化究竟使谁真正受益了？谁又成了牺牲者？”答案不言自明：底层人是全球化时代的牺牲者。那么，“谁又真正受益了”？答案自可在电影中找到。在《三峡好人》中有这样一个片断：在一个可以鸟瞰整个三峡的高楼上，一些穿着得体的“社会高层人士”在舒缓的音乐和静谧的夜色中跳舞，其中有两个政府领导模样的人有这样的对话：

甲：“这是我最新的作品，花了两亿四千万哦。”（指着画面远处的三峡大桥）

乙：“天堑变通途，你把毛主席的理想都变成现实了喽。”

甲：“今天的灯怎么没亮呢？”

丙（随从）：“马上亮，马上亮。”

甲：“喂，罗所长，我的贵宾都来了，今天晚上怎么没开灯呢？马上亮是不是？那你听我口令哦：一，二，三——亮——”

此时画面上黑暗的大桥瞬间变得五光十色、美轮美奂。联系到影片中那些建筑民工，不知道这样一座光华灿烂的，耗资“两亿四千万”的大桥是多少底层民工一砖一瓦建起来的？反讽的是，这些参与大桥建造的民工根本没有机会享受自己的劳动果实。

另一方面，“天堑变通途”²¹不仅是“毛主席的理想”，更是所有旅行者的理想，因为它表达了人们想要自由飞翔，甚至上天入地的愿望。看来，这些高层人士已经拥有了“天堑变通途”的权利。换句话说，底层人建造了三峡大桥，造就了高层人“飞行”甚至“上天入地”的权利，而自己却丧失了“行”的权利，只能将“飞行”作为自己永远无法实现的愿望和冲动。

这也就是现代版《逍遥游》的寓言：在全球化时代里，“自由逍遥”再也不需要“无己、无功、无名”，而只需要处在社会的高层。相反，底层人只能是实现高层人“逍遥”的基石，是被抛出“逍遥”空间的人，是“逍遥”的牺牲者。底层人无法随心所欲地旅行，更无法奢侈地“飞行”，而只能借“怀乡”得到慰藉。

这样一种处境，是否能够得以改变？这应该是更为重要的问题。其中第一步当然是要能够提出自己的问题，或者说发出自己的声音（voice）。底层人能够发出声音吗？

按照斯皮瓦克（Gayatri C. Spivak）的说法，底层人非但“无法旅行”（the

²¹ “天堑变通途”出自毛泽东《水调歌头·游泳》：“万里长江横渡，极目楚天舒。不管风吹浪打，胜似闲庭信步，今日得宽余。子在川上曰：逝者如斯夫！风樯动，龟蛇静，起宏图。一桥飞架南北，天堑变通途。更立西江石壁，截断巫山云雨，高峡出平湖。神女应无恙，当今世界殊。”

subaltern can not travel), 更基本的是他们“无法说话”(the subaltern can not speak)。斯皮瓦克在论述“底层人无法说话”时, 并非指底层人没有实际说话的能力, 而是强调底层人无法自由地发出自己的声音(voice)。她对于“底层人”(subaltern)的解释是:

我所理解的subaltern的意思是指一个人或者一个群体, 他们没有和社会流动的相联系的路径, 他们不能移动, 没有路径(no access), 因为所有的路线都飘忽在他们的空间之外。因此, 我对subaltern这个词有一个非常严格的定义, 我不是用它来指所有的从属的、穷人、受压迫者、受剥削者或受统治者, 因为即使你是被剥削、被压迫的人, 你还是有途径来进行斗争的, 而对于真正的subaltern而言, 是没有途径斗争的, 这就是subaltern的真正意义。²²

正因为底层人“不能移动”而且“没有路径”, 因此他们很难发出声音。这种困境体现在他们生活中的每一层面, 渗透于衣食住行的每个细节。

然而, 即使底层人自己无法发声, 但至少斯皮瓦克作为一个后殖民主义的知识分子, 可以代表这些弱势群体发言, 可以帮其争取地位。贾樟柯作为导演和知识分子, 也担任了相似的角色。他的电影再现(represent)了底层人的生活状况和精神世界, 他作为导演也代表(represent)了这类群体为其发言。从第一部电影开始, 贾樟柯就将自己定位为“游民导演”和“民工导演”²³, 这既和他贫苦的出身和生长经历有关, 也反映了他的艺术定位和追求。他的电影镜头对准的都是中国底层世界的平民, 电影中的底层人不仅是导演悲悯情怀的体现, 也是他自身的隐喻。

他从1998年被禁, 到2004年恢复导演资格, 贾樟柯同样经历了“被困”到“走出”的历程。²⁴他经历了“被困”的六年时间, 就如同《世界》中被困的底层主人公; 随即终于得以重见天日。而在走出困境之后, 其电影却要面对票房惨淡的难题²⁵, 依然步履维艰, 这又如同《三峡好人》中艰难的底层旅行。他携带自己的影片于世界

²² 生安锋、李秀立: 〈后殖民主义、女性主义、民族主义与想象——佳亚特里·斯皮瓦克访谈录(下)〉, 《文艺研究》, 2007年第12期, 页95。

²³ 参见韩琛: 〈“电影民工”的“游民电影”——贾樟柯电影与底层中国〉, 《电影评介》, 2006年第19期。

²⁴ 贾樟柯从被禁到解禁的整个历程, 可参见〈内地十一部被禁的优秀电影之一《小武》〉, “电影新青年”讨论组, “时光网”, <http://www.mtime.com/group/11817/discussion/138401/>, 发布日期: 2007年12月21日, 浏览日期: 2009年1月16日。

²⁵ 例如, 《三峡好人》在中国国内公映时, 由于和张艺谋的《满城尽带黄金甲》同一天上映, 结果成为艺术的“殉葬者”, 两个电影阵营的针锋相对也引发了大讨论。具体参见〈贾樟柯叫板张艺谋? 《三峡好人》与《黄金甲》同日上映〉, 《山西青年报》, 2006年11月29日。

各大电影节四处参赛，游走于中国电影权力体制和民间文化的罅隙，既是为自己的电影争取一方天地，也是为其所代言的底层人争取一份话语权。换句话说，贾樟柯作为一名导演的四处“旅行”和奔走相告，其实是为了使更多的底层人得以随心所欲地发声，甚至随心所欲地旅行。他的电影，无论表达了“游的寓言”还是“飞的童话”，其实都是一种美好的梦想。虽然梦想和现实的落差很大，但正如旅行中的底层人最常说的一句话，至少“路还在脚下”。

参考书目

- 〈贾樟柯叫板张艺谋？《三峡好人》与《黄金甲》同日上映〉，《山西青年报》，2006年11月29日。
- 杰姆逊 (Fredric Jameson)：《后现代主义与文化理论》（唐小兵译，西安：陕西师范大学出版社，1986）。
- 韩琛：〈“电影民工”的“游民电影”——贾樟柯电影与底层中国〉，《电影评介》，2006年第19期。
- 廖炳惠编：《关键词200：文学与批评的研究通用词汇编》（南京：江苏教育出版社，2006）。
- 林旭东、张亚璇、顾铮编：《贾樟柯电影：〈小武〉、〈站台〉、〈任逍遥〉》（北京：中国盲文出版社，2003）。
- 〈内地十一部被禁的优秀电影之一《小武》〉，“电影新青年”讨论组，“时光网”，<http://www.mtime.com/group/11817/discussion/138401/>，发布日期：2007年12月21日，浏览日期：2009年1月16日。
- 〈人在旅途·贾樟柯和他的电影世界〉，“国际在线”，<http://gb.cri.cn/3821/2005/04/22/144@525089.htm>，发布日期：2005年4月25日，浏览日期：2009年1月12日。
- 〈《三峡好人》发布会 贾樟柯谈创作初衷〉，“新浪网”，<http://ent.sina.com.cn/m/c/2006-09-07/03571234883.html>，发布日期：2006年09月07日，浏览日期：2009年1月12日。
- 生安锋、李秀立：〈后殖民主义、女性主义、民族主义与想象——佳亚特里·斯皮瓦克访谈录〉，《文艺研究》，2007年第11、12期。
- 斯皮瓦克(Gayatri C. Spivak)：《斯皮瓦克读本》（陈永国等编译，北京：北京大学出版社，2007）。
- 朱洁：《20世纪90年代以来的中国电影》（北京：中国电影出版社，2007）。
- Caren Kaplan. *Questions of Travel: Postmodern Discourse of Displacement*. Durham and

London: Duke University Press, 1996. 33-40.

Jason Mcgrath. "The Independent Cinema of Jia Zhangke: From Postsocialist Realism to a Transnational Aesthetic." In Zhang Zhen, ed., *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twentyfirst Century*. Durham and London: Duke University Press, 2007. 81-114.

Lu Tonglin. "Trapped Freedom and Localized Globalism." in Paul G. Pickowicz and Yingjin Zhang, eds., *From Underground to Independent*. Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield, 2006. 123-142.

Zygmunt Bauman. *Globalization: The Human Consequence*. New York: Columbia University Press, 1998. 3.