

從《紅高粱》到《菊豆》

• 馬軍驥

當張藝謀這個名字越來越被商業化時(作為第五代創業期的攝影風格締造者,作為《老井》的主角,作為一個西柏林電影節金熊獎獲得者,他已日趨被這些命名固定在資本主義電影秩序中權利與交換的價值位置上),作為一個創作主體被批評體系、商業體系神話化時,他身上的商業光環使他越來越世界化,已使人們多少淡忘了他的「寫作」基礎,他寫作的語境(context)——他所處的第三世界中國的政治、文化狀況,正是這種寫作背景作為一種壓力,使他的「寫作」不可避免地成為一種「民族的政治和歷史的寓言」。杰姆遜(Fredric Jameson)認為,「第三世界的本文,甚至那些看起來好像是關於個人和利比多趨力的本文,總是以民族寓言的形式來投射一種政治:關於個人命運的故事包含着第三世界的大眾文化和社會受到衝擊的寓言。」本文的目的,就是要剝離資本主義電影體制給張藝謀的《紅高粱》和《菊豆》——尤其是後者——身上的「世界色彩」,還之以

其意識形態的本來面目。

這個本來面目,便是以對禁忌的違反,來透射一種意識形態無意識。而這一意識形態的衝陷,是以一個最原始、最本初的禁忌的違亂——對「父親的女人」的佔有為表現和靠貼的。子與父、子對父親的女人的佔有,這一「利比多」方式,在中國這一第三世界大語境中,是被用來衍繹一種權力關係的爭奪、一種權力壓制與臣服、一種權威的確立與顛覆來處理的。正如杰姆遜在讀魯迅時所指出的,一個個人體驗被置換成了語義學上同構的政治範疇——「第三世界的民族寓言是有意識的與公開的」。這就是,在喻體與被喻體之間,存在着一種不是偶然、類比的關係,而是一種意義上的互指,一種互相涵蓋、互相表述的對偶意指單位。這樣,從《紅高粱》到《菊豆》,我們所看到的,就不僅是對中國從1987—89年意識形態氛圍的捎掠,而是一個對這個時期意識形態的發展的擬演與直示。這一種擬演,不是一種反映,而是與中國

當張藝謀這個名字越來越被商業化時,他身上的商業光環使他越來越世界化,使人們多少淡忘了他的「寫作」基礎,他寫作的語境——他所處的第三世界中國的政治、文化狀況,正是這種寫作背景作為一種壓力,使他的「寫作」不可避免地成為一種「民族的政治和歷史的寓言」。

政治、歷史發展同步，而這一同步，又映示出第三世界的中國裏，電影作為一種大眾傳播媒介，是如何地直接參與意識形態的運作。

主流歷史寫作方式

從《紅高粱》到《菊豆》，張藝謀電影的取材有一種一致性，這種一致性便是從文學中取材，而其所選擇的，又多是其時正為走紅的作品，而這種作品又往往從官方或知識界來說，都不是一種「代表性」的，亦即主流的「話語」(discourse)，我們可以稱之為一種中心邊緣話語。如莫言的《紅高粱》，如劉恆的《伏羲伏羲》(改編成電影後，幾改其名，方定《菊豆》)。這種中心邊緣話語的特點是在寫作態度上，既依賴主流話語，同時又在某種意義、某個維度上偏離這一主流話語。其偏離方式，或反諷，或滑稽模仿，或在敘事軸線上予以偏離。但無

論如何，這種既依賴、又偏離的關係都具有一種德里達(Jacque Derrida)意義上的「解構」作用。換而言之，也就是具有一種非神秘化的意義，而這種過程的意識形態效果是不言自明的。莫言的《紅高粱》便是這一類中較為典型的一個。《紅高粱》不同於阿城的「三王」以表面上遠避政治而追求一種純然的歷史感。相反，它是以一種全新的方式來處理一個老掉牙的歷史題材。這一題材在古代，演繹出無數《水滸》、《楊家將》之類的故事。而在近代大陸，作為「革命戰爭」題材，作為中國共產黨以農村包圍城市最終奪取城市的歷史書寫，描寫中國共產黨在農村，從農民的自發鬥爭，轉化成一種政治力量，一直是1949年以來大陸文藝確立的幾個主體話語中較為重要的一部分。作為一種「想像的歷史」(福柯)的書寫，它成為意識形態國家機器的主流部分，一直起着「鼓舞人民、教育人民」及使「人民牢記光榮歷史」的作用。這類「起義」戰爭題材的

圖 作為《老井》的演員、《黃土地》的攝影師、西柏林影節金熊獎獲得者，張藝謀這名字越來越被商業化。



共同點，是寫有組織的農民與地主、與外國勢力、與國民黨政府的武裝鬥爭。在這類故事中，個人的慾望動機被抹煞，而代之以一種集體動機。慾望被置換成一種階級對壘。對峙被理解為階級集團的理性對抗。也就是說，在這類故事中，對革命者的動機描寫，要與對科學共產主義的解釋互相吻合，形成一種歷史目的論的循環。在這類本文(text)中，即或一個極偏僻鄉村中的革命者，在進行革命鬥爭中，也能將自己的行為與整個中國的未來共產主義前景聯繫起來，即用「歷史的動機」來取代、混淆、掩飾個人的慾望、利益動機。革命者成了被歷史「詢喚」的無條件順從的主體。於是，革命就以一種統馭性主體的地位，使它的法則成為眾法之法，使它的每一個聲音都成為刻在石板上的十誡，成為聖者傳播的福音。只有放棄個人慾望、利益，你才能够分享一種「集體的歷史」，成為主流社會的一員。否則，你的任何表述都將不被主流社會接受，而作為一個不能分享「集體的歷史」的個體，也將被放逐於主流社會之外，成為一個「抹去歷史記憶的人」，成為一個流浪者，一個無法將歷史化為一種道德體驗的人。

革命鬥爭話語的解構

《紅高粱》——尤其是由張藝謀拍成電影的《紅高粱》，是對上述的主流歷史寫作方式的一種反動。在《紅高粱》中，首先，歷史，不再是一種階級的歷史，一種利益集團的個人被抹煞的集體目的的體現。換句話說，主流歷史書寫所宣稱的科學共產主義理想對個人的壓制性詢喚被解除了。

在《紅高粱》中，敘事動機被解釋成個人慾望。與歷史的迎合被闡釋成一種慾望，利比多的昇華。影片一開始，就一反常態地將女性作為一個慾望客體呈現在觀眾面前。絞臉、蒙紅紗，鞏俐的女性性徵被盡情突出。這種慾望態度使主人翁的行為動機直接被描述為一種利比多方式，而這個方式本身，使主人翁所承載的敘事動機從革命歷史目的重負之下解脫了出來，而回歸自我、個體。顛轎的一場，則通過正反打關係，使一種性的意味在上下顛動中體現了出來。從轎裏向外望的轎夫汗水淋漓的脊背。從轎夫視角看到的女性的身體部分，在這個段落中，建立起一種純然的男女的性的角逐關係。在這種關係中，不是傳統的風流浪子逐蝶，而是男女雙方慾望的撞擊，慾望的共求。在這種慾望的交流中，「我爺爺」余占鰲開始以一種粗暴的態度試探着想佔有「我奶奶」九兒（顛轎歌之戲謔成為其中之強烈的性暗示）。下面的暴力段落結束了顛轎的狂亂。土匪截住了這支迎親隊伍。土匪很明顯地要搶奪九兒。這時候，余占鰲受了九兒日光的感召，也是被自己的慾望驅動，衝上去奪了土匪的槍，殺死了土匪。《紅高粱》中的這第一槍具有的特別意義，在於它是中國影壇自1949年以來，為個人的慾望——直接展示為一種性慾望——為性對象所開的第一槍。余占鰲，作為傳統歷史書寫中的「正面主人翁」、「革命者」、「農民起義英雄」，為爭奪一個女人開了一槍，從而開始了他革命的暴力生涯。個人、個人的慾望與革命的歷史由此既互為聯繫，又相分離，而成為一種相互間的利用，相互間的尋找。這一對敘事動機的再解釋，離革命的歷史目的論遠了一步，

在「想像的歷史」裏，「起義」戰爭題材的共同點，是寫有組織的農民與地主、與外國勢力、與國民黨政府的武裝鬥爭。在這類故事中，個人的慾望動機被抹煞，而代之以一種集體動機。慾望被置換成一種階級對壘。

而向俄狄浦斯近了一步。而這一步，成為解構革命鬥爭話語的起點。接着，余占鰲殺了十八里坡生產資料的所有者，九兒的佔有者，父親形象的代表李大頭，然後理所當然地佔據了「父」的位置，並佔有了「父」的女人。他主持了荒原十八里坡的酒業生產，使十八里坡成了一個商業中心。作為一個「新父」，余占鰲既有極強的生產能力（連他的排泄物也成了生產中的神奇力量），使我們認同於他，並承認他的，是不同於敘事中並未直接出現李大頭的那種慾望方式和慾望能力。他使他的女人得到快樂，生下了兒子豆信，使夥計們都以一種不由自主的方式，「快樂」地服從他的領導。這一切都與李大頭的老衰、無能、缺乏生產、組織能力形成鮮明對比。

呈現在我們面前的「新父」余占鰲，是一位典型的資本主義原始積累時期理想的「新人」。這不僅是因為他像那些第一批資本家一樣，是以對老衰、沒落、但掌握權力的封建之父的「弑殺」開始的。他也同那些資本家一樣，並不是虛無主義者或平均主義者。他在荒原上制訂新法，而這新法的唯一突出之處便是生產猛進。

弑父的狂歡與資本主義

於是，我們發現，呈現在我們面前的「新父」，是一位典型的資本主義原始積累時期理想的「新人」。這不僅是因為他像那些第一批資本家一樣，是以對老衰、沒落、但掌握權力的封建之父的「弑殺」開始的。他也同那些資本家一樣，並不是虛無主義者或平均主義者。他在荒原上制訂新法，而這新法的唯一突出之處便是生產猛進。畫面中巨大的酒缸，被神話了的快樂勞動人群，火紅的爐火與勞動的舞蹈化，這一切為這個豆信的「爹」、十八里坡的「新父」，創造了一個完美的早期資本主義發展的典型環境。「強力」、「適者生存」，這種社會達爾文主義的觀點令我們想起了1987年開放時期的那些新事物、新口號。對商業能力的推崇，對金錢意義的社會

化，這些資本主義早期發展的「不道德」部分，在那時的中國被鼓吹為一種美德。「落後就要挨打」，在那個時代，連這種全民的憂患意識，國家的基本宣傳基調，也滲透了這麼濃厚的社會達爾文主義的色彩。這實則宣稱了：在實力原則前，青壯殺奪老衰的舉動是合理的、道德的。兩代子與父之間，只有實力為唯一準繩。一旦子羽翼豐滿，就可以毫不猶豫地「弑殺」衰父而成為「新父」。而同時，這種弑殺也被道德化、美化而成為一種新倫理的標尺。由此，我們可以感到87年那種開放中既殘暴又甜蜜，既務實又浪漫，既拜物又唯心的奇特的意識形態氛圍，以及新生代的毫不掩飾的權力慾望及拜物迷狂。也正是因為余占鰲這個誕生在80年代末開放中的社會主義中國的「資本主義原始積累新人」，《紅高粱》在大陸上引起了那種衝突性的反映：一派人稱讚其「鮮活的生命力」，一派人貶斥其非道德新人，就連一位負笈英倫歸來的學人，也從其中揪出了若干「法西斯主義成分」。不管怎麼說，余占鰲是一個未來的新人，一個新的權威，一個可以接受、寬容而溫厚的新父，最關鍵的是，新父創立了一種更鮮活、更人性的新法。聯繫到其時的意識形態氛圍，我們可以看到弑父的狂想以及那種不加掩飾的欣喜之情。「弑父」及「新父」的誕生，張藝謀的社會達爾文主義對未來充滿信心。弑父，成了一次狂歡，一次歷史性的凱旋。

由狂喜到絕望和宿命

從1987年到89年，隨着時光的流變，大的意識形態氛圍的變化，在

《菊豆》中，張藝謀更加直接地寫作「弑父」這一主題。但同時，對這一主題的處理，卻是驚人的悲觀絕望，逼人的冷峻，也完全脫去了《紅高粱》中那種過於樂觀欣狂的社會達爾文主義色彩。在《菊豆》中，劉恆那種陰森的、突出的宿命色彩變得更加突出。影片依舊講的是「在別人地上種地」的故事，準確地說，是奪取「父親的女人」的故事。又是一個純得不能再純的「弑父」故事。「弑父」在影片中兩度發生，並且是影片敘事中的主幹事件。

影片一開始，「父」與「子」（叔叔、侄子之間）的關係就讓我們感到一種異常的緊張。楊金山冷冷地對待辛苦歸來的楊天青。與《紅高粱》出場中「子」的生猛與「父」的老衰相比，影片中的楊金山作為一個「父」的形象是非常健壯和能幹的，遠不像李大頭那樣衰弱甚至於失去了在本文中露面的權利。「子」的萎縮與無能，是再進一步解構了新中國電影的「反封建」主題。在這裏，一種嚴酷的現實關係的映射，取代了浪漫的「物競天擇」的樂觀情調。對於楊天青這個「子」來說，「父」不僅是難「弑」的，而且，他具有極強的閹割力，這種閹割力使他唯唯諾諾喪失了男性性徵。當中年女人對

楊金山說：「天青小子也是個人了，也該給他娶個女人了。」楊金山卻冷冷地回答：「他小子吃了我三十多年了，再添一個啊？」楊金山在四合封閉那個元社會的模型中，不僅擁有生產資料的發配權。在性的問題上，他也非常像弗洛伊德在《圖騰與禁忌》中所寫的那樣，是一個同時擁有安排女性的交換的權利的人。在性上，他們對「子」造成一種去勢威脅，而這種威脅是產生「父」—「子」之間尖銳矛盾的仇恨根源之一。

這樣，開始的段落中，楊天青向染池內倒紅顏料時，場面調度與攝影角度突出了楊天青那種仇視的目光與翻着紅沫的血水似的紅水。這種鏡語安排已經很明確地在喻示楊天青對楊金山的「弑殺」心理。但與《紅高粱》的弑殺不一樣，楊天青的地位使他幾次都下不了決心，難以動手。鞏俐的出場也與《紅高粱》形成鮮明的對比。在《紅高粱》中，九兒從一開始就被從敘事中被剝離出來，作為一個純粹的慾望客體被呈現在銀幕上。而隨着顛簸，觀眾觀淫的目光又被余占鰲承擔。尤其是李大頭的「不在場」，又使主人翁的慾望成為不可壓制的敘事動力。而在《菊豆》中，菊豆的出場，從一開始就作為一個快感禁止的命令，

從1987年到89年，隨着時光的流變，大的意識形態氛圍的變化，在《菊豆》中，張藝謀更加直接地寫作「弑父」這一主題。但同時，對這一主題的處理，卻是驚人的悲觀絕望，逼人的冷峻，也完全脫去了《紅高粱》中那種過於樂觀欣狂的社會達爾文主義色彩。



圖 當菊豆挑起了楊天青的慾火，楊天青撲倒菊豆，菊豆陶醉在性愛的快樂之中時，楊天青卻很有意思地被排斥在畫外。

而不是一個可佔有的慾望客體而出現的。夥計的調侃：「你就支起耳朵聽吧，你新嬖子的那個調調。」已使菊豆成為一個天青慾望無可指染的目標。影片中的天青的「弑殺」動機，故意被淡化掉其爭奪女人的色彩，這就是開始在菊豆未出現之前的那段雙方的緊張的描寫。非慾望客體和無力佔有客體的男性主體，這使《菊豆》在這裏呈現出一種異常蒼涼的感覺。

偷竊式的反抗

窺視使我們想起了《紅高粱》中顛轎一場。但這種處理在《菊豆》中，卻呈現了拉康(J. Lacan)所說的那種「退化」狀態。即個體無法進入象徵界正常地佔有女人而退入想像界中，在想像中以慾念虛幻地包圍、佔有女性慾望客體，楊天青的斧子砍在了樓梯上。而在楊金山出門未歸之時，楊天青不但不敢像《紅高粱》中的余占鰲那樣，抱起女人堂皇入室，相反，他卻躲躲閃閃，使菊豆半挑逗半奚落地數落他：「你看你嬖子像狼不，怕我吃了你。」在《紅高粱》中，對「父親的女人」的佔有是輝煌煌煌的。而在《菊豆》中，當菊豆挑起了楊天青的慾火，楊天青撲倒菊豆，菊豆陶醉在性愛的快樂之中時，楊天青卻很有意思地被排斥在畫面外。這樣，慾望在此被框定為菊豆的慾望，視淫快感也不通過楊天青的目光承載，而變得虛惶無主。楊天青作為「子」而佔有了「父親的女人」，但由於其慾望在鏡語安排上被排斥，被否定，這種佔有也就從奪取變成一種「偷情」。聯繫到影片生產的語境關係，我們從中感到新生代在那個時期從盲目樂觀走向低沉但又

務實的心態。墮落的紅布，使整個造愛場面憑添了一種《紅高粱》中絕找不出的那種負罪感。與余占鰲不一樣，楊天青滿足於共享這個「父親的女人」。因為從他佔有了菊豆之後，他甚至放棄了弑殺的衝動。子一代的慾望，表現為一種偷偷的與「父」的權利與慾望的分享而不是獨佔。「子」甚至將這種分享作為一種理想的與父共存狀態而感到欣喜。「老傢伙還以為是他的呢。」菊豆、天青二人從這種欺騙中得到快感，使我們感到了子一代的扭曲和他們的無力狀態。宣佈菊豆懷孕一場是影片處理得最為精彩的場面之一。楊金山快樂地宣稱他有後了，而楊天青卻不能表現出快樂來，不像余占鰲那樣使自己的慾望成為一種法則堂而皇之地讓九兒生下非婚子。楊天青卻不得不幫助楊金山獲得「父」的地位。換句話說，雖然楊天青播了種，但這種子的生存、發育，卻必須借助元社會承認的「父」楊金山的名義。如果說，保住這個孩子是子對「父」的一種反抗的話，則其反抗又必須以對父的法的表面上的遵從與臣服為前提。「弑殺」被置換成「僭越」，仇恨只有以順從的外表為面具遮掩下，以一種取悅敵人的方式得到發泄。反抗已不是一次轟轟烈烈的凱旋，而是一次偷竊。

權力傳統：祖宗的規矩

為新生兒命名更有一種福柯式意味。在這個命名中，實際上是通過命名，對父、子的秩序的重新排定。按照中國傳統的命名式，「字輩」意味着一種位置安排，一種主流意識形態進行的權力分配。在這種分配中，由

在《菊豆》裏，「弑殺」被置換成「僭越」，仇恨只有以順從的外表為面具遮掩下，以一種取悅敵人的方式得到發泄。反抗已不是一次轟轟烈烈的凱旋，而是一次偷竊。

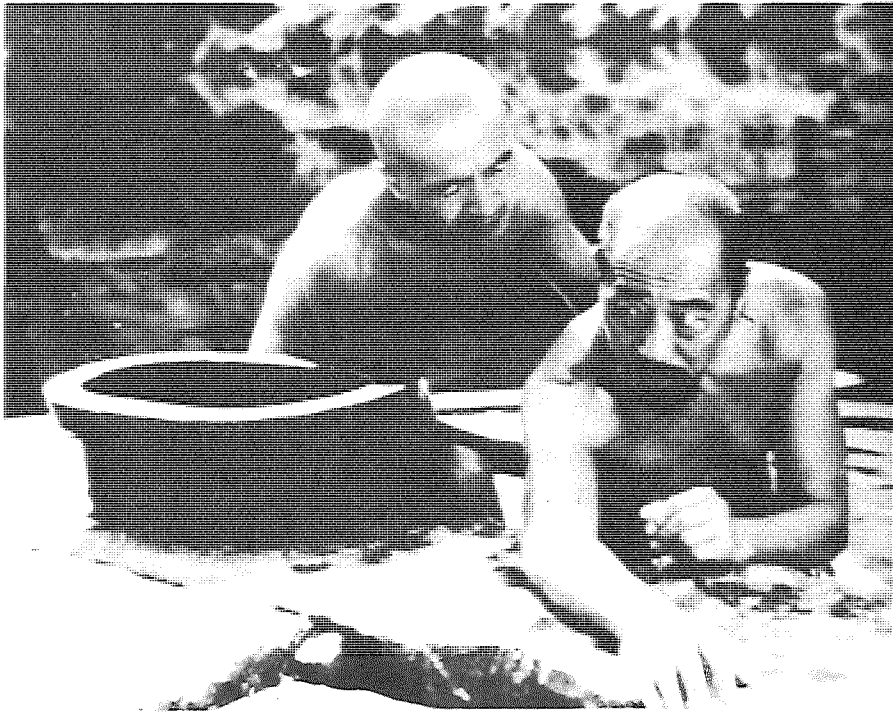


圖 楊天青向元社會
做孝子態。

子的命名，新生兒以元社會的名義剝奪了楊天青對於他的「父」的位置，縱使這被名為「天白」的新生兒是楊天青的骨肉。由於這種「按祖宗規矩」的命名，在譜系中位置，楊天白反而比楊天青在社會權力分配中佔據着一個對楊天青來說絕對是統馭性的位置。雖然菊豆安慰楊天青「這是你的兒」，但楊天青的位置隨着新生兒的出現卻更加惡化了。「祖宗的規矩」，這種表述最典型地指稱着一種中國社會權力傳統的特有的歷史感。他將元社會對父、子名位的排定，變成一種歷史的規律發展，一種被主流社會接納的基本條件。而楊天青也就臣服於這種歷史感，或者說做出一副接受這種歷史感，並以在表面上的臣服作為一種反抗姿態。「天白，我的好兄弟」這一特殊的「臣服—反抗」的命題在楊金山癱瘓之後的幾場戲中表現得更為明顯。驢子跑回家門，楊天青瘋了似地叫着「叔」在曠野中尋找。黑暗中，楊天青

終於找到了楊金山並把他揹在背上。這時候，聲帶上響起巨石滾落的隆隆聲，畫面上則是楊天青怔怔的表情。我們很容易讀解出楊天青的心理活動：將老傢伙扔到山谷裏去。但這一次「弑父」的狂想又未變成現實。楊天青揹起了楊金山，向家裏走去。下面的段落解釋了楊天青這次對「弑殺」的遏止：他們先是滿足於一種「公開的偷情」，而後，在楊金山試圖殺子天白之後，二人又以一種奇特的方式來報復已往衰朽的「父」。他們對元社會做出一副極其恭順、極其孝敬的姿態，以使老頭子打掉牙往肚裏咽。由此，元社會的誤解及老頭子懼怕丟面子的恥辱感使一種爭鬥中的平衡得以維繫。「父」與「子」的仇恨使雙方得以共享一個空間。楊金山佔有「父」及「夫」的名，而楊天青佔有菊豆的肉體。

影片的關鍵段落是楊天白「認父」。先是楊天青與菊豆發愁「咱天白

在《紅高粱》中，余占鰲面對的是一片「自然」但又封閉的莽原，所以，一種法的命令便由余占鰲輕鬆地建立了起來。但在《菊豆》中，封閉的「父」「子」的空間被元社會的大空間包圍着。「祖宗的規矩」不斷通過一個白鬍子老頭侵入敘事，並最終決定敘事。

這麼大了，也不會叫個人。他真肯叫了你，你肯答應？」名與實的分離，也是權利與名位的剝離（這是新生代困境的典型寫照）。這實際上在喻顯着這樣一種社會現實，即任何一種權利關係都不能自然取得，只有依從「父」所承載的「祖宗的規矩」，個體才能佔有其權力位置，任何從「父」法之外的篡奪都是被禁止的。法不是自然的，而是為「父」而製作的，一代代的父將這法一代代的傳下去。於是，楊天白好像神啟般地，受了元社會的啟誘一樣，第一次張口，便叫了楊金山這個元社會、「祖宗的規矩」規定下的「父」。在街巷中，發瘋似地尋找天白的楊天青、菊豆與推着楊金山的楊天白狹路相逢。楊金山以元社會規定的「父」的名義為楊天白指認「這是你娘，這是你哥。」楊天白順從地叫了「娘，哥。」至此，楊金山在這場「父」的名與實的爭奪中獲得了勝利。與《紅高粱》

不同的是，在《紅高粱》中，余占鰲面對的是一片「自然」但又封閉的莽原，所以，一種法的命令便由余占鰲輕鬆地建立了起來。但在《菊豆》中，封閉的「父」「子」的空間被元社會的大空間包圍着。「祖宗的規矩」不斷通過一個白鬍子老頭侵入敘事，並最終決定敘事。

永恆的「父」之法

隨着楊天白的長大，他日益佔據着敘事的主導地位。對楊金山的弑殺，是影片中令人着迷的一筆。新的子在確立了自己的地位及「名」之後，便在有意與無意間讓楊金山淹死在了染池內。看着楊金山的掙扎狀，楊天白臉上露出了殘忍的微笑。於是，「父」的位置空缺了出來，衰朽的、創業的舊「父」已死亡，而楊天青由於其

圖 楊金山以元社會、「祖宗的規矩」規定下的「父」的名義為楊天白指認「這是你娘，這是你哥。」楊天白順從了此稱呼，至此，楊金山在這場「父」的名與實的爭奪中獲得了勝利。



「不是楊家的人」，非嫡出身，使他在元社會規定的譜系中無法獲取「父」的位置。於是，一個命名式、一次慶典和一個葬禮便同時開始了。在楊金山的出殯行列中，楊天白手持「先父楊金山」的牌位，高高地坐在棺頭上。這就使他以「孝子」的名義承襲了楊金山的名位而成為新的「父」，大仰拍的鏡頭及在造型上對牌位的突出，使楊天白在視覺上具有一種權威的閹割力，雖則他還是個孩子。棺材從「擋關」的菊豆與楊天青頭上一次一次地掠過。於是，一個新「父」手持舊父的靈牌誕生了。這個「新」父比舊父更危險，更無所顧忌，因為他既是名義上的「父」，楊天青的「兄弟」，卻又是楊天青的「子」。張藝謀又一次拋棄了

「物競天擇」的樂觀信念。在「父」與「子」的爭鬥中，父和子都沒有勝利，只有「父」的法以及「父」的「命名」才是永恆的。依據這種「父」的法，一個無行為能力的幼童便成了一個新的父，對自己的「母」及親父施行比舊父更嚴酷的壓制。而楊天青在父的法之下，永遠沒有機會成為像余占鰲那樣一個充滿活力的資本積累時期的慾望英雄。在元社會的強控制下，一代代的父可能衰朽，但一代代的新父，卻不斷將它的壓制貫徹下去。新父在視覺上的優越使楊天青與菊豆面臨着比在舊父之下更悲慘的境地。兩個偷偷摸摸的談情段落被發現之後，有一場新「父」與親生父母的對峙。掌握着封閉社會生產資料的楊天白高踞在樓梯頂

在「父」與「子」的爭鬥中，父和子都沒有勝利，只有「父」的法以及「父」的「命名」才是永恆的。在元社會的強控制下，一代代的父可能衰朽，但一代代的新父，卻不斷將它的壓制貫徹下去。

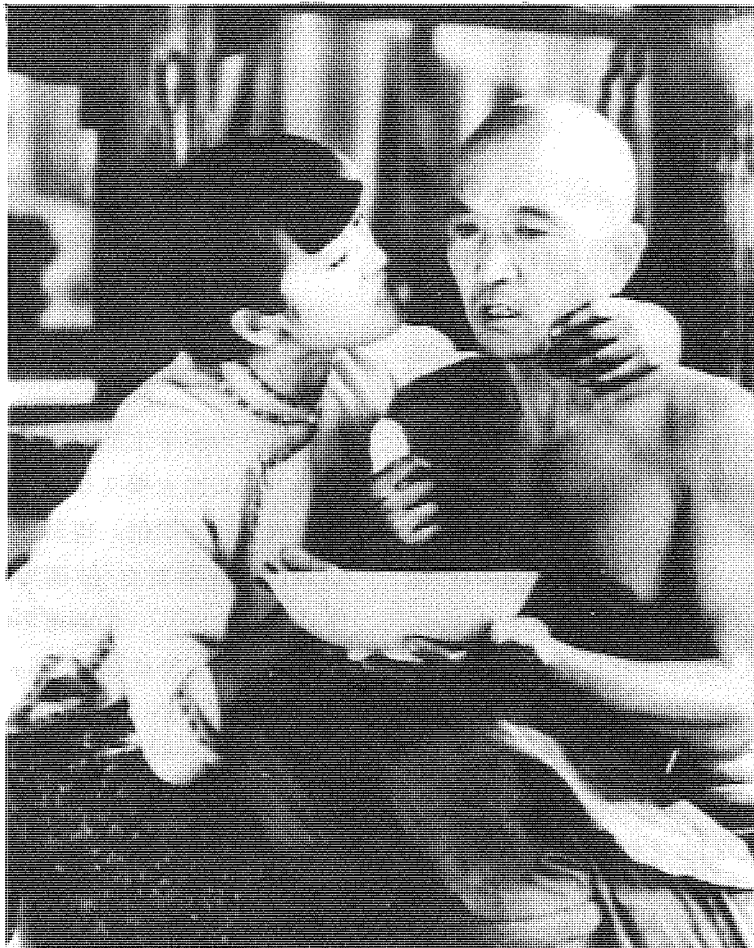


圖 楊天青的去勢恐懼。

端，這個視覺角度與高踞棺木上的鏡頭一樣，再次指稱楊天白的閹割力和權威。紅紅的光從背後打過來，而菊豆、楊天青在梯下向上仰視。此時，電影藝術系統將一種赤裸裸的敵視關係表述得明明白白。

在下面的段落裏，楊天青想將真相告訴楊天白。但菊豆的恐慌說明了他們的處境已不可改變：「說給他是要他死，不說給他……那是要逼死你和我哪。」如此，我們可以感到，在這「父」、「子」、「弟」混淆的關係，只有被「父」的法命名的關係才是唯一的可以依賴的法。我們有關情感、血緣親情的一切幻想都將破滅而無法贖救。在「新父」主持的社會裏，楊天青被擠出了原來還得以苟且的空間。楊天白兩次關上大門將楊天青關在門外，宣佈了楊天白對楊天青的僭越的毫不掩飾的憤怒。菊豆在此又被指示為「父親的女人」，「夫死從子」，而楊天青則又一次被放逐。

遊戲的終結

對楊天青的弑殺是影片中的一個必然的敘事發展段落，這一段落發生在菊豆試圖為楊天白指認生父時。「楊天青是你爹」，而楊天青卻驚慌地大叫一聲「孃子啊！」否定，或者說不敢接受這一指認。這就使他最終的被弑殺成為必然的結局。楊天青與菊豆做愛之後，昏迷在地窖內。一如楊天青揹救起楊金山一樣，楊天白也揹起了楊天青，但是，又如他殺死楊金山這個名義上的「父」一樣，他又將楊天青這個血緣的父扔到了染池中。於是，整個敘事結束在楊天白這個「父」、「子」、「弟」三種身份的人身

上。於是，這種身份使「弑父」最終被置換成了對僭越者的謀殺。這謀殺恢復了「父」的命名式所帶來的神聖的法而否定了任你個人的、非歷史的、慾望的力量。由此，《菊豆》告訴我們「弑父」的情結是永恆的，而永恆的結局是「殺子」，是「父法」的最終勝利。被「祖宗的法」規定的「父」與「子」將無視並粉碎血緣的「父」與「子」的關係。這樣，由《紅高粱》開始的那種浪漫化的社會達爾文主義的弑父狂想終結了。永遠是「父」與「子」的鬥爭，永遠是「父」與「子」的仇視敵對。余占鰲的那種慾望英雄在《菊豆》中成了一個可憐的被謀殺者。張藝謀在《菊豆》中，終於重歸第五代行列，將歷史感作為影片的敘事根軸，而放棄了早期從五代營中突出時那種獨特的神話主人翁，神化的浪漫情調，以及他的獨特的那種蔑視歷史、輕視既成寫作法則的獨到之處。

我們看到的是張藝謀幾乎放棄了很多他在《紅高粱》中所做的探索，而最關鍵的是，他放棄了他的弑父狂想——遊戲終結了。

馬軍驥 1963年生於遼寧。1985年畢業於中國人民大學文學系後，獲北京電影學院碩士學位。現為北京電影學院講師。曾發表有〈結構與意義——謝晉電影分析〉、〈中國電影傾斜的起跑綫〉、〈《上海姑娘》：革命女性及「觀看」問題〉等三十多篇論文。

張藝謀在《菊豆》中，終於重歸第五代行列，將歷史感作為影片的敘事根軸，而放棄了早期從五代營中突出時那種獨特的神話主人翁，神化的浪漫情調，以及他的獨特的那種蔑視歷史、輕視既成寫作法則的獨到之處。