

# 莫言小說影像化之文革敘事 與跨界流動\*

黃儀冠\*\*

## 【提要】

本文試圖針對八〇年代以降大陸文革敘事所改編的文學電影進行探索與研究。文化大革命之後，知識份子對於現實予以強烈批判，他們從最初對文化大革命的反省，否定，揭發它的罪惡，進而對現實社會中種種醜惡現實進行反思檢視，然而改編電影之後從批判政治、現實醜惡，轉向對現代性的反省，情慾壓抑的探索，或鄉土懷舊之凝視，呈現不同的話語流動。在此同時，十年文革造成的文化「空白」，以及西方「進步」思想的湧入，亦不斷迫使人們對民族文化自身的渴求。

因此，在這樣一個既需斷裂且需回頭尋根的矛盾擺盪中，文化表現如何型塑／承載新的主體呢？筆者以為，蘊藏於此文化論述的核心議題如：現代性與主體性等問題，在八〇年代至九〇年代初期大陸新時期小說所改編成的電影，以及文革敘事隨著時代變遷如何被兩岸電影工作者所改編詮釋，並被吸納進全球化的消費語境是值得我們進一步去探索。本文以莫言小說／電影改編作為理解前述大陸文革敘事及兩岸文學文化如何跨界流動想像的起點。

**關鍵詞：**文革敘事 電影改編 莫言 華語電影

---

\* 感謝匿名審查委員提供諸多修改的建議，促使筆者進一步思考，更深化與聚焦其議題。本文為國科會研究計畫「八〇年代以降華語文學與電影改編之跨媒介交互現象研究」(NSC100-2410-H-018-020)之部份研究成果，特此誌謝。

\*\* 國立彰化師範大學國文系副教授

## 前 言

本文企圖透過閱讀大陸「新時期」（1979-1989）的電影及小說文本，對於八〇年代大陸文革敘事所改編的文學電影進行探索與研究，並延伸至九〇年代初期。在1976年10月「文化大革命」結束後，知識份子作為群眾代言人的身份重新被確立，對於現實予以批判的力道，他們從最初對文化大革命的反省，否定，揭發它的罪惡，進而對現實社會中種種醜惡現實進行批判檢視。1977年劉心武短篇小說〈班主任〉以中學生的愚昧無知為警鐘，寫出文革十年盛行的反知識反文化的政治風尚，所造成的反智社會現象，接著在1978年，盧新華短篇小說〈傷痕〉在上海《文匯報》發表，此兩篇小說揭開「傷痕文學」、「反思文學」的序幕。沙葉新的《假如我是真的》、白樺《苦戀》分別在七〇、八〇年代之交由台灣導演王童拍攝成電影，此後莫言《白棉花》、余華《活著》也改編成電影，在九〇年代進入台灣市場。台灣影像及觀影者如何詮釋文革，又如何借由傷痕文學的批判性納入「反共文藝」話語，<sup>❶</sup>兩岸的文學與電影如何交流、跨界，此是本文想要進一步理解與闡釋。

在此時期文革敘事除了以直接面對人生，反思歷史，與社會陰暗面作短兵相接交鋒者，另有一些作家是對本土文化採取一種比較浪漫的態度，從民間的土地尋找一種理想的寄託，透過「鄉土化」或「市井化」風格的追求，對現實關係達成某種妥協，如劉紹棠、汪曾祺的「鄉土小說」，馮驥才、陸文夫的「市井小說」。其中鄉土小說如阿城的《棋王、樹王、孩子王》、古華的《芙蓉鎮》皆曾被改編成文學電影。此時期大陸文化主導論述，如何一方面形成一種「文化機制」，另一方面與當時的政治權力中心形成既批判且共謀的關係。究竟十年文革浩劫後的「新時期小說」，如何藉由現代化修辭與反思文革話語，與舊時代割裂，以建構新的文化主體？在此同時，十年文革造成的文化「空白」，以及西方「進步」思想的湧入，亦不斷迫使人們對民族文化自身的渴求。因此，在這樣一個既需斷裂且需回頭尋根的矛盾擺盪中，文化表現如何型塑／承載新

---

❶ 參見黃仁〈兩岸電影文化交流合作的影響和成果〉（1924-2005）（下），「台灣電影筆記」網站，檢閱日期：2012年1月28日。<http://movie.cca.gov.tw/files/13-1000-1838.php?Lang=zh-tw>

的主體及主體性呢？筆者以為，蘊藏於此文化論述的核心議題如：現代主義、現代性與主體性等問題，在八〇年代至九〇年代初期大陸新時期小說所改編成的電影，以及文革敘事隨著時代變遷如何被兩岸所改編詮釋，並被吸納進全球化的消費語境是值得我們進一步去探索。本文以莫言小說／電影改編作為理解前述大陸文革敘事及兩岸文學文化如何跨界流動想像的起點。

## 一、尋根文本、文革敘事與文學電影

在八〇年代改革開放的氛圍裏，西方思潮與文藝批評再次影響當時小說的創作，因而衍生出許多次文類：如傷痕小說、反思小說、改革小說、意識流小說、尋根小說、現代派小說、新寫實小說、新歷史主義小說等等。1985年文化尋根意識的崛起，在政治和文化的多重關係上，帶動電影與文學上的實驗，喚起創作者對自身文化的主體關注。經歷文革時期對西方的摒棄，杜絕西方知識論的封鎖狀態之後，文革後一代的知青作家則積極擁抱西方的現代化，接受西方現代派文學的先鋒意識，但也並非單純照單全收，而是試圖在國家民族文化主體與西方現代主義文藝思潮之間尋找巧妙的平衡點，進一步說他們是以民族尋根文化為表層結構，來探索正在形成中的現代性，以及為西方現代文藝思潮找到一個較有利的接受場域。文化尋根作家群中，北京的阿城和湖南的韓少功是代表性的兩位，分別以小說〈棋王〉、〈爸爸爸〉體現出不同類型的文化尋根意識，陳思和教授認為：「前者〈棋王〉以傳統文化精神的自覺認同而呈現出一種文化的人格魅力；後者〈爸爸爸〉對民族文化形態表達了一種理性批判，以及探詢了在這種文化形態下的生命本體意識」。<sup>②</sup> 根據筆者所搜集的資料，新時期文學電影以尋根敘事之文學電影為主，陳凱歌根據柯藍的散文所改編的電影《黃土地》、敘述老琴師故事的《邊走邊唱》，探索尋根敘事與民間鄉土文化的力量，開啓第五代導演的影視美學與敘事關懷。阿城〈棋王〉、〈樹王〉、〈孩子王〉，改編為電影《棋王》、《孩子王》；莫言的成名作《紅高粱》<sup>③</sup>，

<sup>②</sup> 陳思和，《當代大陸文學史教程》（1949-1999），台北：聯合文學，2001，頁266。

<sup>③</sup> 莫言〈紅高粱〉初次發表於1986年《人民文學》第3期，後來作者將〈紅高粱〉及其續篇〈高粱酒〉、〈狗道〉、〈高粱殞〉、〈狗皮〉等五篇中篇小說，合綴為一部情節首尾連貫的長篇小說《紅高粱》，由解放軍文藝出版社於1987年出版。

由張藝謀改編，並於 1988 年獲柏林影展金熊獎，此後中國電影成功地活躍於西方影壇。劉恆《伏羲伏羲》由張藝謀改編為電影《菊豆》等等，故尋根敘事與文革反思成爲第五代電影導演之間所共同創造的審美觀照，並形塑成八〇年代相當重要的文化語境。筆者希冀將新時期小說與第四、第五代導演的影片作一個結合的對照，並延伸至九〇年代第六代導演的作品。其中莫言的鄉土敘事作品，除了上承新時期的尋根敘事，又再進一步以魔幻寫實筆法，天馬行空的敘事，塑造獨特的感官世界。他的作品受到第五代導演張藝謀的青睞，《紅高粱》以著激情穠麗而原始粗獷的風格，打造了一個歷史變動中釀造高粱酒的故事，國族敘事與民俗奇觀造就了西方觀眾的觀影熱潮。之後，莫言中篇文革小說《白棉花》(1991)曾被台灣導演改編，聚焦於鄉土奇觀與文革之嘲諷；早期以文革爲背景，以山東高密縣爲敘事場景的短篇小說〈白狗鞦韆架〉(1984)被大陸第六代導演霍建起改編爲電影《暖》。莫言小說的影像改編從《紅高粱》到《暖》頗能具體而微地說明華語電影自民族主義式、本質式的民俗奇觀到跨國製造越界想像的話語流動過程。故本文試圖先簡述新時期文學電影改編之文本越界現象，然後以莫言小說與影像改編作爲示例，以闡明文化尋根與反思文革如何爲台灣與大陸導演所改編轉譯，以及新時期文學／電影改編在不同時空，不同話語之間跨界流動之互文衍譯。

八〇年代新時期小說觸及文化尋根意識、政治革新，文革創傷敘事等議題及面向，而本文所關注的則是鄉土尋根敘事與電影改編的關係，以及兩岸如何拍攝，怎樣改編文革敘事之電影創作。除了尋根敘事之外，文革敘事改編爲影像者：古華《芙蓉鎮》、沙葉新《假如我是真的》、白樺《苦戀》、余華《活著》、莫言《白棉花》、《白狗鞦韆架》等，大陸對於文革敘事的記憶如何藉由文學改編重新賦予意義，又與台灣詮釋文革敘事之間有何異同，詮釋框架與政治風向之間的糾葛爲何？根據黃仁的研究，八〇年代以降，兩岸經常互相拍攝對方的小說／電影題材：「80 年代大陸文革後電影改革開放，興起『傷痕文學電影』，表現了大陸人民在文革中的苦難，有拿著紅旗反紅旗的現象，台灣電影界以反共立場拍了三部大陸傷痕文學作品，包括《假如我是真的》、《上海社會檔案》、《苦戀》，前兩部是民營承昇出品，後一部是台灣公營中影出品，都製作認真，頗有好評。近年海峽兩岸電影交流的大影響，是相互拍攝對

方已拍的電影題材或電視劇題材。」<sup>4</sup> 台灣所拍攝《苦戀》、《白棉花》背後的製作公司為中央電影公司，從早期製作一系列尋根電影如《香火》、《源》、《原鄉人》到傷痕文學改編電影，中影作為黨國意識形態政治宣傳之媒介，透過尋根電影連繫大陸與台灣，以及文革傷痕電影以作為反共論述，宣揚民主政宣之一環。一方面以民族血脈，香火承續構連兩岸關係，另一方面則以文革電影負面教材來突顯自由寶島民主生活之可貴。而《活著》、《霸王別姬》、《藍風箏》等反映文革苦難的電影，呈現國家政治運動凌駕一切，並剝奪人民的自由意志，伴隨政治鬥爭的殘酷與小人物傷痕敘事，形構批判文革之國族寓言。雖為大陸所禁演卻受到西方影壇矚目並屢獲國際大獎，也轉進台灣電影市場，並為台灣學者予以重視評論。

兩岸在八〇年代至九〇年代初所進行的一場新電影浪潮，不僅是電影語言的革新，也是對影像敘事歷史反思建置新的詮釋框架，樹立新的文化主體內涵。1980年代中國電影界出現一批富探索精神的年輕導演，他們大多是文革後電影學院的第一批畢業生，包括陳凱歌、田壯壯、黃建新、吳子牛、張藝謀等，根據中國電影的發展階段，他們被通稱為「第五代」導演。<sup>5</sup> 他們對電影藝術的探索與創新，在於革新視覺傳統造型語言和視聽表現手法，追求主觀性的審美感受，以象徵、暗喻、音像符碼等方式，精心營造的視覺意象與聲音元素中體現歷史文化意蘊。<sup>6</sup> 第五代、第六代導演對民族文化精神的自覺反省與民族生命力的召喚，與同一時期「尋根文學」作家群形成互為應和，以及互為文本性的審美觀照。導演延續文學文化的敘事結構，以影像述史的方式否定或質疑了父祖之國的威權角色，也從而不知不覺間顛覆了父權的歷史形象，似乎急切地要擺脫「家」或「國」的權力結構，恢復更多個人的自我獨立意識。此與台灣新電影如《童年往事》講述父祖輩的消亡，定調世代交替與更迭，並掀起青春敘事之懷舊或迷惘，似也有若干符應之處。八〇年代崛起的大陸第五代導演，學者論述這一代的導演乃是「弑父的一代」，所演繹的是「無父的文本」，

<sup>4</sup> 同註 1。

<sup>5</sup> 中國電影導演的前四代分別是：中國電影誕生時的「第一代」；三〇至四〇年代時的「第二代」；五〇年代時的「第三代」；文革後出現的中年導演為「第四代」；一九八五年之後以陳凱歌、張藝謀為首者稱之為「第五代」。

<sup>6</sup> 參見林文淇〈周曉文的《青春無悔》與當代中國電影的國家寓言〉，收入於《華語電影中的國家寓言與國族認同》，台北：國家電影資料館，2010，頁 103。

兩岸的新電影導演在回顧歷史，瓦解大歷史敘事時，似乎都以解構父權宗法作為主要的敘事策略。

除了第五代、第六代導演的影視符碼之研究探索之外，在八〇年代第四代、第五代導演都有許多改編自文學的電影作品，而第四代導演當中有幾位導演重新詮釋演繹五四經典文本。在八〇年代重新演繹五四時期的經典文本的意義為何？那些經典文本被重新改編拍攝？如凌子風導演改編老舍《駱駝祥子》、許地山《春桃》、沈從文《邊城》，水華導演改編魯迅《傷逝》、呂紹連導演改編魯迅《藥》、岑范改編魯迅《阿Q正傳》、謝飛導演改編沈從文《蕭蕭》為電影《湘女蕭蕭》等。對於五四時期經典文學的傳播帶來何種重新閱讀視角，與詮釋框架？大陸於八〇年代電影文學達致空前繁榮盛景，新時期的電影生產經歷第四代導演至第五代導演的演變，電影語言與敘事方式產生革新式的變化，另一方面電視傳媒觀眾已漸行普及，影視文本（電影、電視劇）成為最有影響力的文藝形式，同時文學改編的電影也造成小說傳播的效能。前行世代的導演如：謝晉、凌子風、水華、吳貽弓、謝飛、吳天明，以及第五代導演張藝謀、陳凱歌、黃建新等人皆有一部至數部電影是自小說改編者，從文學中汲取人文涵養，同時積極探索電影語彙，及實踐人道之關懷，因此推進了電影美學的演變。從第四代導演開始，他們反叛之前「戲劇電影」的路線，呈現導演作者之獨特性，以「巴贊紀實美學」為思考進路，打破昔日「影戲」的傳統概念，並吶喊出「電影語言的現代化」、「扔掉戲劇拐棍」、「與戲劇離婚」等革命性口號，<sup>7</sup>到第五代導演則進一步捨棄傳統中的戲劇結構與故事性，開展以影像為主體的敘事方式。八〇年代視覺文化與文學文本之間的互動與互文，透過空間化的視聽意象與開放性的敘事形態，啟動了文學電影新的一頁。這時期產生對災難性歷史境遇的反思，以及對文革傷痕的反省，影視美學與文學文化之間的交流互動炫目紛繁。目前對於八〇年代所產生的「文學電影」現象，探索並不深刻，除了新時期小說／影像改編，第五代導演的文學電影，另外，前行世代導演針對五四時期經典文本的改編也盛行於八〇年代，故這些複雜而豐富的文學電影現象，目前仍未有系統性的整理或論述，值得進一步加以深化與探究。

<sup>7</sup> 張暖忻、李陀，〈談電影語言的現代化〉，《電影藝術》，1979(3)。

本文涉及兩岸電影與文革敘事之改編，以華語電影作為詮釋框架的研究為主要參考文獻，前行研究以焦雄屏的專著為主，如《風雲際會——與當代中國電影對話》及一系列萬象出版《電影—中國名作選》，主要以短篇文字深度評式的分析，然而並無系統的文學電影論述。大陸知名學者戴錦華教授《斜塔瞭望——中國電影文化》，將第四代、第五代、第六代中國電影導演的文本作相當犀利精闢的詮釋與解讀。他以「失去神話庇護的一代」來概述第四代電影藝術導演。他們登場於新時期大幕將啟的時代，所拍攝的電影是對「文革」時代、逝去的社會災難與心靈廢虛的最後一瞥深情而悠長的注視。他認為第四代所選取的姿態，在某種意義上，成了背對著歷史、現實與大眾的姿態，使他們的藝術成了一種斜塔式的藝術，使他們對社會與自我的關注歷史地成了「在傾斜的塔上的瞭望」。<sup>8</sup> 八〇年代的中國電影藝術與八〇年代的中國社會生活的重要相關之處，不在於一種經濟／生產、再生產的事實，而在於一個共同的記憶夢魘與心理參數：文化大革命的歷史事實與歷史表述。他闡述在第五代的藝術中，文化大革命的歷史呈現為一個巨大的「在場的缺席」。第五代的藝術是子一代的藝術，文化大革命的歷史促使他們痛苦地掙扎在無法撼動的父子秩序與無「父」的文化事實之間。於是，八〇年代，中國第五代的藝術便成了一種超越歷史／文化裂谷，而終於陷落的斷橋式的藝術，使他們創造一種全新的語言與歷史表述的努力成了子一代的精神流浪的傳記。他提出至今仍是經典式的論述，「弑父行爲」與「子之狂歡」，超驗的「父之名」能指等等，<sup>9</sup> 給予筆者認知文革歷史，閱讀大陸電影文本很深的啟發。然而對於文學電影現象，本書並無觸及。近期新作林文淇教授《華語電影中的國家寓言與國族認同》誠如葉月瑜所分析：本書運用後殖民理論、國族主義論述批判、後現代主義、性別研究、城市電影和類型與觀眾分析，綜論華語電影三十年。每篇論文立論精彩，有令人讚嘆的洞見，也有漂亮的文字表演。分析多元，舉凡影片文本的多重時序，殖民史與解嚴史的並置，社會主義後的城市與青年圖像，台灣、香港、大陸互異的文化政治，武俠電影經典的重訪等，無一不是作者對電影與文化書寫的絕佳處理。本書無疑是另一本電影研究之力作，更是見證台灣電影學術精緻

<sup>8</sup> 參見戴錦華，《斜塔瞭望—中國電影文化 1978-1998》，台北：遠流，1999。

<sup>9</sup> 同上。

深厚的最佳典範。<sup>10</sup> 本書主要關注於國家寓言與國族認同，雖予筆者相當多啓發，但針對文學電影的範疇，本書著墨不多。另有大陸博士論文，李紅秀著《新時期的小說書寫與影像傳播》，題目雖以新時期為主，然而其內容只分析三部電影及一部電視劇，並未對八〇年代影視文學的文獻作出系統性的整理與爬梳，也未提出文學電影的詮釋框架。<sup>11</sup>

八〇年代華語文學電影現象，既有新時期小說改編，亦有五四時期文本的經典重詮，再者反思文革的相關小說／電影亦是此時主題之一，而在九〇年代之後資本主義的深化與全球化的消費語境，又將五四話語，尋根敘事與文革反思挪置、轉化、消解，此種文字／視覺／音像跨界文化語境的流動現象相當複雜，本文試圖先以莫言的二個尋根／文革敘事〈白狗鞦韆架〉、〈白棉花〉作為探討對象，以管窺八〇年代以降華語文學電影之跨界想像。張閔認為歷來文革敘事，大致可分為三個模式，傷痕敘事、神話模式及諷喻模式。<sup>12</sup> 第一種傷痕敘事，此為文革敘事較經典的模式，從文革結束 1970 年代末至 80 年代達至高峰，書寫這類題材的作者，有在文革中下放勞改後得到平反的資深作家，有參與文革但具反思批判性的紅衛兵，以及在文壇上追隨政治風潮的主流作家。代表性作品如《芙蓉鎮》及同名改編電影。傷痕敘事試圖形構主流意識形態上定義的文革，並且將大眾所熟知文革符碼改編於電影中，如：人民公社、集體勞動、生產建設，敘事模式上往往僵化，陷於刻板印象，呈現懲惡揚善的道德控訴。二是神話敘事，以敘事主人公「紅衛兵—知青」為主體，將文革理想化為記憶中的美好回憶，文革所象徵的是青春敘事之載體，對自己已逝的青春年華的傷悼與懷念。張承志，梁曉聲的小說裏即把此種文革、青春、激情糅化在一起，某一方面而言似乎重塑文革神話。三是諷喻敘事，主要是以「紅小兵」即 1960 年代之後出生，俗稱「60 後」一代人為主要敘事觀點，以身為文革的局外人及旁觀者作為視角。紅小兵理解文革的遊戲規則，在少年時代模仿過文革的造反運動，但一方面他們震懾於文革的暴力與殘忍，另一方面卻又被此種狂亂的暴力所魅惑。對他們而言，並未真正經歷文革的傷痛，而是以戲謔方式再現荒誕，以符碼化的方式再現瘋狂。文革伴隨著他們的成長，但他們隔著一

<sup>10</sup> 參見林文淇著，葉月瑜序《華語電影中的國家寓言與國族認同》，台北：國家電影資料館，2010。

<sup>11</sup> 李紅秀，《新時期的小說書寫與影像闡釋》，四川：四川大學博士論文，2006。

<sup>12</sup> 張閔，〈山楂樹之戀〉，《電影藝術》2010 年第 6 期。

段距離重新批判這段歷史，如王朔、余華等人的小說，代表作品如：《動物凶猛》及根據該小說改編的電影《陽光燦爛的日子》。在九〇年代之後，文革敘事模式與當代視覺文化之間如何改編、挪置與轉化，上述這三個模式被混合運用，並進一步為全球化的消費語境所編碼，從莫言（1955-）的兩部小說：〈白棉花〉、〈白狗鞦韆架〉改編電影的歷程，或許可提供我們對兩岸文學電影、政治文革話語與資本消費語境之間跨界話語的流動、想像與互文一個面向。

## 二、文革敘事與鄉土奇觀 — 《白棉花》之小說／電影互文

莫言的尋根書寫，以高密原鄉作為其筆下重要的空間場域，形塑出民間文化的生猛活潑，炫麗繁複的敘事想像。「鄉土的苦難和悲劇是莫言鄉土小說的最為重要、一以貫之的主題。莫言的鄉土小說，不管在外形手法上如何變化，不管給它穿上多奇特古怪的外衣，其實質都是反映鄉土的苦難和悲劇。莫言將現代派藝術與苦難母題相結合，以其誇張荒誕的幽默筆調，魔幻手法，以及狂歡化的感官和語言等吟唱著一曲曲大地的悲歌。」<sup>13</sup>

1991年春，莫言在高密家鄉創作出《白棉花》這部中篇小說，以質樸語言描述高密鄉的棉花特產，在小說「楔子：圍繞著棉花的閒言碎語」中緩緩道出：「我們高密縣是中國小有名氣的產棉縣，因為棉花我們縣受到過周恩來總理的表揚，我們至今還為此感到驕傲。關於棉花，我自認為是半個專家，從種植到加工，這期間的每一個過程我都清楚。」<sup>14</sup>莫言本身的生活經歷曾有一段時間擔任過棉工，<sup>15</sup>在《白棉花》此篇小說之前，尚有一篇創作於1984年〈售棉大路〉的短篇小說，即以棉花產業及銷售棉花作為書寫主體，農民歡喜於棉田的大豐收，交售棉花時仍要受制於各種痛苦的生存條件，無法從現代化中獲得

<sup>13</sup> 郭群，〈鄉土文學史中的莫言鄉土小說〉，江西：《井岡山學院學報》（哲學社會科學）第5期第28卷，2007年5月，頁63。

<sup>14</sup> 莫言，《白棉花》，台北：麥田出版，2001，頁5。本文《白棉花》小說引文皆出於此版本，文後僅以頁碼表示，不再作詳細註解，以免冗贅。

<sup>15</sup> 如莫言的摯友，天達藥業董事長張世家先生在〈我與莫言〉一文中，最早透露了莫言只上了5年小學、在高密河涯棉油加工廠幹過3年臨時工，1976年購報真實年齡參軍入伍等青少年時代的一些經歷。參見〈莫言研究在高密〉，<http://lzlu.net/content.asp?id=270>，檢閱日期2012年2月2日。

真正幸福生活。《白棉花》此篇小說以高密鄉土文化與主角本身的棉工經歷為主軸，輔以文革時間背景，集體工廠勞動以及愛情敘事構成情節肌理。小說運用男性口吻第一人稱敘事，從主角馬成功的觀點視角鋪陳棉花加工廠內的幹部與工人互動，棉花田和加工廠勞動生產情況，宿舍居住環境，以及他所暗戀的方碧玉這位女性的遭遇穿插交織而成。小說延續莫言鄉土尋根敘事，佐以荒誕誇飾之魔幻想像書寫文革政治運動，以及現代化工廠之異化。

小說雖是在八〇年代末至九〇年代初就寫作完成，其間曾傳聞大陸導演有興趣改編此部小說，卻未有具體合作案。一直到 2001 年，由台灣知名 MTV 導演李幼喬所執導，中央電影公司製作改編為同名電影《白棉花》。<sup>16</sup> 電影上映時搭配麥田出版同名小說，書籍扉頁強調此書為電影「白棉花」原著小說，截取小說內文突顯在封面上：「三十號白棉花垛，隱蔽路線之後的愛情峽谷；我抬頭看到藍色的美麗雪花在水銀燈的綠光芒裏飛舞，愛情的味道撲進我的鼻子和口腔。」傷痕敘事、尋根及文革話語皆被淡化，而以愛情故事作為傳播行銷的主軸。書本封底截錄莫言書寫情慾的文字：「他們的身體起伏著，胳膊晃動著，像兩隻挖掘巢穴的綠狐狸。揚起的棉花如一團團藍色的朦朧火苗，沖激著水銀燈抖動的光線，一團，又一團。他們移到洞下去了，只有那些從洞中飛出的藍色的棉花，表示著他們還在為營造愛巢繼續勞作。」<sup>17</sup> 以情慾書寫引導觀眾對小說／同名改編電影的凝視慾望及焦點。封底為這個故事下個簡要評述：「文革中期，棉花廠女工方碧玉與心上人李志高，不畏外力，為愛情抗爭；夜夜棉花垛中暗築愛巢，落得身敗名裂也在所不惜……。最傷最美的愛情，在窮苦的時代，在平凡的男女間，漫漶開一種無力的酸楚，最是深刻。」此段對《白棉花》的廣告文案則強化在苦難的政治鬥爭中男女情慾的張揚與突圍，在消費語境下情慾與革命被包裝在愛情糖衣裏。小說敘事將愛情與文革雙軌交錯，時空跳躍，並常有回溯視角，男主角談到棉工廠的情形，突然插敘一段若干年之後遇見熟人，大家憶苦（集體勞動）思甜（現今生活）的情景。而電影則採直線敘事，以三角戀情為主軸。基本上依循小說以男性第一人稱（蘇有朋飾馬成

<sup>16</sup> 2000 年《臥虎藏龍》一片兩岸三地合作模式，成功行銷全球，因而掀起台灣尋求大陸「跨國（地域）」合作拍片的熱潮，中影所投資的《白棉花》，亦是以兩岸演員，大陸場景，台灣導演製作等跨地域合作模式。參見黃仁〈兩岸電影文化交流合作的影響和成果〉（1924-2005）（下）。「台灣電影筆記」網站，檢索日期 2012 年 1 月 28 日。<http://movie.cca.gov.tw/files/13-1000-1838.php?Lang=zh-tw>

<sup>17</sup> 莫言，《白棉花》，台北：麥田出版社。2001。

功），以旁白方式作為敘事視角，除了以棉田及加工廠場景展現集體勞動的場景，更著重於劇情內二男（馬成功、李志高）二女（方碧玉、孫紅花）之間的情愛糾葛，方碧玉紅杏出牆所造成的戲劇衝突，以及鄉村空間地景，特殊風土民情的觀看凝視。

小說和電影一開場都敘說棉花田勞作情形，以交待敘事背景，接著從主角馬成功得到一個難得的機會與方碧玉一同離開村子，到縣城裏的棉花加工廠擔任臨時工展開敘事情節。小說書寫馬成功的內心話語，可以明顯感受到文革時期的階級意識及集體勞動的語境，雖然農民在無產階級專政的制度裏，享有意識形態上高位階的地位，然而實際生活上，受制於嚴厲的戶籍制度，而無法自由在城鄉流動，壁壘分明的階級身份的畫分，如農民／非農民，富農／中農／貧農等等身份的畫分亦剝奪農民在教育、就業、醫療等等平等機會，或者身份流動，階級流動的自由，反而使農民更捆綁於僵化的制度，形成社會更為弱勢的群體，如莫言本身被劃為「富裕中農」，因而失去受教育的機會，國小五年級之後就輟學。在《白棉花》小說中，針對階級制度、集體公社、身份位階有生動的描繪，透過主角馬成功的觀點，可感受到農民／工人之間隱藏的階級界線：

吃過晚飯後，紅日西沈，氣溫宜人。男工女工們都結伴出去，號稱「散步」。第一次「散步」時，看到道路兩側的農民在埋頭勞動，心中忐忑不安。散到中秋節後，已經心安理得，並且產生優越感。終於我也高人一等了，哪怕是臨時的。（《白棉花》，頁45）

馬成功原本是農民，擔任棉花臨時工之後，也漸覺自己是高人一等，凌駕在農民之上。但仍對於貧農忌憚三分：「我知道村裏人對我來棉花加工廠幹活眼紅嫉妒，也就不說什麼。王九是老貧農，惹不起。」（《白棉花》，頁42）業務組長鐵錘子知道方碧玉的未婚夫的家世背景之後，不敢強要方碧玉的雞蛋，「我不是不想吃，我是領導，又是正式工人，領導階級，哪能隨隨便便吃你們臨時工的東西？吃了影響不好。」（《白棉花》，頁45）電影鏡頭則交待馬成功拿雞蛋酬謝村裏支部書記，讓他能頂上臨時工的缺，來強調當臨時工的身份比農民位階高，以及鐵錘子垂涎方碧玉婆家送來的雞蛋，但電影裏透過其他工人的觀看視角及閒談八卦，更強化方碧玉是有婆家的人，早已名花有主，而非階級

身份問題。

另外，第一次領到工資，馬成功心裏充滿幸福感，對自己未來的藍圖有著美好想像，首先改造自我——他要買衣服，香煙，買柄牙刷，買管牙膏：

我也要刷牙，像李志高大哥那樣，嘴裏插著一柄牙刷，滿嘴吐著白沫，說話嗚嗚嚕嚕，顯得那麼有派頭、有文化、有地位、有身分。……

洗臉時，把香皂抹在毛巾上，然後用毛巾擦臉，一定要用毛巾擦，不是像農民那樣從來不把毛巾浸濕。（《白棉花》，頁 80）

馬成功從身體衣著改造自己，自我進階為有文化的正式工人，此種改造身體，猶如改造國體，透過身體與國體之間的互文比喻，更呈現出文革敘事與政治運動之有形無形框架著每個國民的心靈。馬成功學習模仿的對象則是虛矯的知青——李志高，把身體及衛生改造之後，接著則要有豐富生活物質，「現代化」的配備——嶄新的自行車、光燦燦的手錶、牛皮製的皮鞋來象徵自己的身份、地位：

把一切配齊了，我還應該買輛「金鹿」牌自行車，買塊上海產金鋼防震十九鑽手表，配上兩條表鍊子，一條鐵的，一條皮的。夏天用鐵表鍊，冬天用皮表鍊。那時我也許轉成了正式工人，對對對，那時我一定轉成了正式工人。（《白棉花》，頁 80）

我騎著嶄新的自行車，戴著光燦燦的手表，穿著灰的卡襯衣，挽著袖口，襯衣的下襠一定要紮到腰帶裏，不要像老農民那樣打著傘。褲子，一定要那種深藍色混紡華達呢，褲線要有縫，沒有熨斗，可用裝滿熱水的玻璃瓶代替。堅決買雙皮鞋，要牛皮的不要豬皮的，豬皮毛眼子粗，擦不亮。（《白棉花》，頁 81）

從頭到腳一身派頭，自我身體進階改造之後，也就完成國家所賦予「文化革新」之國民義務與責任。改造完成之後，更進一步地，他就有資格要一個足以與他匹配的對象：

忘了一件大事：要對一個象。方碧玉，方碧玉我還要嗎？不要，堅決不要，要找個月月開工資吃國庫糧的。要長得漂亮，要有文化，最好會唱歌，會唱

那首著名的抒情歌曲，〈小河水清油油莊稼蓋滿溝〉，然後是〈解放軍進村來幫助咱們鬧秋收〉。實在不會唱歌會跳舞也湊合，跳〈草原上的紅衛兵見到了毛主席〉，跳〈南飛的大雁請你快快飛〉……(《白棉花》，頁81)

此段小說以誇張諧謔的口吻敘述，在「革命成功」之後，一個農工階級的年輕人，對於婚配的對象，要在公家做事，吃國庫糧，長得漂亮，要有文化，此處的文化表徵則以秋後豐饒的農收，解放軍幫助農忙，紅衛兵、毛主席等文革時期的樣板文藝話語作為其想像的圖像。此馬成功的婚配構圖中，連結政治運動圖騰，文革時期新文藝形式，甚至他本身的文化位階也提昇了，成為一位知青，能夠口吟唐詩宋詞，手持紙摺扇，與美人同行：

那時候，正式工人馬成功，這位英俊瀟灑的小伙子，攜著她的胳膊，昂著頭，挺著胸，分花拂柳，沿著河堤散步。他口中吟誦著唐詩宋詞，手持紙摺扇，與美人同行，猶如羊群裏的兩匹駱駝，雞群裏的兩隻仙鶴，那些在堤下棉田裏摘棉花的女人，都直起腰，看直了眼，看走了神，嘴裏發出嘖嘖的感嘆聲：瞧人家，郎才女貌，才子佳人，天生的一對，地設的一雙，彎刀對著瓢切菜。生子當如馬成功！我攜著她走進棉田，她穿一件火紅的裙子，迎風招展，像一面鮮豔的紅旗。(《白棉花》，頁81-82)

馬成功的想像裏，將自己從農民身份進階到正式工人，這時他不僅衣著光鮮，展現文化派頭，連原本在家鄉所愛慕的方碧玉也配不上他，他要一位有正式工作，有文化，長得漂亮，會唱歌跳舞的女孩當他的愛人，在這個「成功」樣板的想像裏，背後潛藏著文革話語，如唱的歌曲－革命樣板歌曲〈解放軍進村來幫助咱們鬧秋收〉，而以家鄉白色棉花田當作背景，女孩要穿一件火紅的裙子，像一面鮮豔的紅旗，猶如紅色革命裏的「紅旗」昂揚於農村棉田裏，其象徵比喻皆戲仿（parody）革命話語，馬成功的想像所對話的潛文本即是「文化大革命」，荒誕誇飾的文字消解了政治正確性及國族神話的崇高性。在電影改編裏，很可惜這些男主角對於「革命成功」工人的想像被削減，轉化為單純的男主角暗戀女主角的主觀鏡頭，透過馬成功的觀想凝視，健美純樸的方碧玉與棉花田的自然地景，定格於鏡頭凝視中，使得女性＝棉田＝鄉土成為互為象徵符碼，亦成為男主角內心最深處美好的原鄉。

小說裏女性與棉田（白棉花）之間的互喻關係隨著男主角的視角，對方碧玉的感覺，產生很大的變化，一開始男主角眼中的方碧玉等同家鄉棉田，潔白美好，飽含生命力，能承載各種農藥毒藥，敢於對抗借勢欺壓的幹部，伸張自己的權利，然而進入棉花加工廠，意謂進入現代化生產，日夜抬著大簍子，伴隨著機器聲，血汗勞動，彷彿整個人被榨乾。「車間的轟鳴聲好像把地球都震動了，那幾十台皮軋機像幾十隻張著大口的巨獸，貪婪地吞食著，吞食著棉花，吞噬著我和我的李大哥，連骨頭渣子也不吐出來。而方碧玉她們，現在已不是我們的同類而是皮軋軋花機的幫凶。不，她們是這些吃人巨獸的爪子，就是她們把我和李大哥送到了巨獸嘴中。」（《白棉花》，頁 74）「她們在拿著小竹竿的郭主任催促下，喪失了思維，也不需要思維，她們只需要機械地重複著那些動作，她們是活著的機器死去的人，她們是機器的一個組成部分。」（《白棉花》，頁 75）所有女人皆成為方碧玉她們，成為異化她者，不斷重複機械式的動作，已經喪失思維，彷彿是機器組成部份，是吃人巨獸，要將男主角和李大哥全部吞噬，而他們自己也漸漸麻木起來，成為現代化機制異化的一部份。

接著一位臨時工許蓮花因一場意外，大辮子被攪絆進機器，因而剝下整塊頭皮，白色棉花滲進鮮紅的血漬成為文革殘酷場景。再加上馬成功發現李志高與方碧玉在白棉花垛裏偷情，原先對鄉土棉田那種美好情感，以及從事生產積極奮發的精神，隨著他對於加工廠和棉花垛的恐怖感受漸漸扭曲變形。馬成功「看到水銀燈的碧綠光芒把他倆的臉照得像植物的綠葉，一股寒冷的腥氣從我的記憶中揮發出來。……我為她感到悲哀起來，好像我已看到了她的屍首。」（《白棉花》，頁 116）馬成功將偷情的方碧玉與已死去沾滿血跡的許蓮花在記憶裏喚起，那腥氣與屍首與方疊映在一起。而最後方與李為避人耳目，兩人埋在棉花垛裏，「如果猛然地看到藍汪汪的白棉花上突兀地冒出兩顆燃燒著磷火的頭顱，這頭顱還說話，眨眼，親嘴，那將是一幅多麼恐怖的情景。」（《白棉花》，頁 118）馬成功所看到的彷彿發著磷火的鬼魅場景，一片的陰森冰涼，此時方碧玉與棉花的形象已籠罩著詭異的藍綠色，透顯著悲悽恐怖的陰影。

日夜工作抬大簍子，使人筋疲力竭，棉花在男主角的眼光裏也成為糾纏的夢魘：「我摟抱住它們（棉花）時，全身膩起了一層雞皮疙瘩，眼前一片綠，喉嚨味道腥甜，但我咬牙發狠摟抱住它們，在一個瞬間裏，我覺得摟抱棉花的感覺也就是摟抱方碧玉的感覺……」（《白棉花》，頁 131）一簍簍的棉花彷彿化

為可怕的蛇，纏住人的腳，勾住人的手，使人動彈不得，「抬著它們向車間奔跑，像抬著一簍陰冷的藍蛇，它們在簍裏鳴叫著，糾纏著，令我脊背陰涼，為了逃避它們，我必須快跑。」（《白棉花》，頁 132）而在車間操持機器的女工們，則成了一個個藍色的鬼魅：

看一眼陷在沈重黏膩中的姑娘們：藍幽幽的光芒中，她們帽子藍幽幽，口罩藍幽幽，看不到她們臉上的表情，只能看到她們金黃色的神秘眼睛，粉紅色的怪異耳朵，和那些像鮮紅菊花瓣一樣點點劃劃頻繁舞動著的手指……我忽然覺得，這些女人已經和棉花融為一體，她們的頭顱是棉花的頭顱，她們的肢體是橡膠是海綿是盤蛇是淤泥是浮游在海洋中的海蜇皮……（《白棉花》，頁 133）

女性與棉花的互文比喻，從原先美好的想像，到最後女人，棉花，頭顱纏結在一起，變成邪惡的蛇、淤泥、海蜇皮，方碧玉／棉花形象在小說中是由美好到衰敗的變化層次，如同文化大革命一開始集體勞動，共產均等的理想，漸漸扭曲變形成殘酷的噬人夢魘，並進一步解構文革話語的虛妄性。然而到電影中，文革背景變成幾場插科打諢的場景，如：集會時幹部的精神喊話，示範消防滅火器時的窘狀，許蓮花表揚會。方碧玉的處理變成一位扁平人物，只是男性欲望的對象，小說中馬成功最後也得到了方碧玉，然而小說描寫著「這時篷布的一角翹起，從底下伸出一個碧綠的頭顱，頭顱上沾著兩架藍棉花，頭顱上生著金色的眼睛，粉紅的耳朵，紫色的嘴唇，是方碧玉的頭顱！她嚇了我一跳。」（《白棉花》，頁 148）整個場景陰冷顫慄，夾著莫言擅長的魔幻寫實手法，將內心戰慄與性啓蒙雜揉在一起。不過這複雜的內心戲，在電影影像呈現上則顯得貧乏單調，雖然導演刻意突顯小說後半段，藍綠色棉花的視覺意象，將龐大棉花垛拍攝成陰森的藍光色調，可惜並未突顯出文革對人性的扭曲。知青李志高與農工馬成功各與方碧玉有一場情慾戲，兩場情慾戲沒有區別，未能將馬成功的視角，以及對女人／棉花／性啓蒙之間既有欲望的佔據，又有內心的鬼魅陰影呈現出來，導演僅將鏡頭特寫男性角色的臉部表情，渲洩其欲望的滿足，引導敘事線的進行，而女性一旦想反抗父權律法，則受到懲罰或死亡。電影中將許蓮花塑造成文革公社制度受難的形象，而方碧玉則想反抗階級權勢及家國律法的宰制，但最後卻遭到李志高的拋棄，婆家暴力圍毆，並慘死於機械棉花車間。

影片除了以愛情為敘事主軸，藉此推動敘事線，在空間場景的營構上，則將鏡頭聚焦大陸鄉土采風。台灣導演在處理莫言小說時，為闡釋表徵民族精神的尋根主題，在視覺效果上將大陸奇異民俗，風土地景，化為鏡頭下視覺奇觀，衍異為鄉野奇譚的影像再現。<sup>18</sup> 電影的場景緊扣著「棉花」這個主題，從片頭由男主角旁白講述種植棉花的家鄉趣聞拉開序幕，隨著男女主角情愛故事推進行，巧妙地在電影敘事中穿插幾幕棉花從栽種、噴灑農藥、摘棉花、去除棉心的草、雜質，棉花加工等勞動的程序。影像開頭以遠景拍攝大片棉田，旁白講述為了栽植棉花，噴灑劇毒農藥，「那藥厲害得很，能毒三輩，就是說毒死的耗子被貓吃了，貓也中毒而死，中毒而死的貓被人吃了，人也被毒死。」鏡頭追隨著老鼠、貓，接著一位農民過世被抬了出來，意謂著人吃了貓也被農藥毒死，展開鄉野奇譚的敘事。電影中年輕姑娘在棉田裏噴灑農藥的場景，自然純樸的鄉土／女性成為被凝視觀看的風景，大片大片棉花在白天刺眼的陽光與夜晚幽冷藍色下，形構成鄉土奇觀景致。導演更以特寫鏡頭捕捉一位滿面風霜老婦人，佈滿深深淺淺皺紋的雙手，熟練靈巧地剝棉花，撿擇沾在花絮上的草，構成奇特的婦女勞動景觀。在加工廠內則以口吃幹部宣達上級的政令，門口委瑣守衛操槍練兵的滑稽突梯，集會時幹部們的荒腔走板，形成對文革的嘲諷。然間或插敘一段老農民工演唱當地的民歌，以正面半身拍攝，黝黑瘦削的老農民對著鏡頭嘶啞昂揚唱起地方民歌。民歌及老婦人的段落剪去也並不妨礙敘事，導演將之編導進影片當中，迎合觀眾對於鄉土風情的好奇觀看，藉助老農民與老婦人的視覺音效的編碼，正引領都會觀眾感受異質文化的東方語境：自然，原始，純樸，古老。

### 三、原初依戀，詩意鄉土 — 〈白狗鞦韆架〉到《暖》之影像改編

2003年大陸導演霍建起改編莫言小說〈白狗鞦韆架〉為電影《暖》，並於2004年於北京上映長達半年。霍建起導演為大陸新生代的重要導演之一，對於

<sup>18</sup> 在視覺文化轉向此一背景下，當前影像呈現由以敘事為中心，轉向以視覺為核心的傾斜趨勢，觀影的視覺快感得到前所未有的重視，視覺奇觀與敘事之間的關係值得進一步探索。參見周憲〈視覺文化的轉向〉，《學術研究》2004年第2期。

鄉土尋根敘事的題材，他並不陌生，早在 1999 年即上映他所執導，改編自彭見明同名小說《那山.那人.那狗》，然而這部情節單純，畫面優美，節奏緩慢的電影在大陸並未受到重視，卻漂洋過海到日本創造了極高的票房，也曾在台灣造成觀影熱潮。霍建起本身受過美術訓練，他的影片淡化敘事，以寫實鏡頭傳遞某種氛圍、狀態，執著於影像上追尋空靈與自然的抒情風格。另一部由蔣欽民所執導，風格相近的影片《天上的戀人》，在廣西一個人煙罕至，在懸崖上凌空而建的村莊取景，影像如人間仙境般的場景，唯美的視覺效果，使這部影片獲得東京國際電影節「最佳藝術貢獻獎」。這類詩化電影以淡定簡約的情節，詩意唯美的畫面，因而受到日本觀眾的喜愛及影評家的關注。《暖》這部電影的出資與製作也得到日本東京劇場株式會社的投資，並且男配角邀請到日本知名演員香川照之演出。從小說尋根敘事反思現代化與文革所帶來的衝擊與傷害，影像視覺則截取鄉土符碼、淡遠意境、寧靜豁達的心靈空間，轉進消費性的全球化語境，以有別於商業片的操作手法，將鄉土敘事／自然秘境／與世無爭與藝術電影連結，以區隔出霍建起導演影像風格。《那山那人那狗》在日本放映長達半年至一年，有充份的時間讓觀眾認識這位導演的作品，2004 年當《暖》片要上映時也依循藝術電影的路線，在北京六家戲院作較長檔期的放映。記者問霍導演《暖》片是否有迎合日本觀眾，霍導認為：日本出品公司可能會考量到日本觀眾，比如說作者莫言的小說在日本很有影響，《那山那人那狗》在日本也有影響，再加上日本男演員，但首先契合了導演對選題的認同。這是雙方的一種認同，不是單純的迎合。說到日本資金，因為後期拷貝和聲音是在日本做的，等於是合作的形式。<sup>19</sup> 八〇年代新時期的尋根敘事，文革反思的話語，在二十一世紀跨國合作，跨領域視覺文化裏，產生怎樣的質變與詮解，小說鋪陳的革命與情慾又如何消融於全球化懷舊鄉愁與自然景致的消費語境裏，實是值得探究的課題。

從莫言短篇小說〈白狗鞦韆架〉到電影《暖》，敘事主軸圍繞在一位知識份子離開家鄉十年後，再度回到原鄉，偶遇青春時期初戀情人，在敘事者及敘事視角上小說和電影都以男主角第一人稱為觀點，電影將男主角取名為林井河（郭曉冬飾），小說則一直以敘事者「我」貫串全篇。小說／電影情節結構都

<sup>19</sup> 楊青，〈《暖》風吹開藝術院線 霍建起謀攻北京影市〉，《深圳商報》，2004 年 2 月 27 日。

以現在／回憶交錯的方式敘事，電影運用懺悔式的口吻串接起現實與回憶情節，詩意旁白增添電影人文氣息。霍建起導演在年輕時即閱讀莫言這篇以知青返鄉尋根反思為主題的小說，對當年深刻的閱讀感受無法忘懷。故事講述的是中國農村幾個青年間的愛情糾葛。男主人公在闊別了家鄉十年後專程回去探望初戀情人，以表達內心的懺悔和對往日戀情的緬懷。評論者認為故事本身其實並不特別，可霍建起卻將戀人的重逢與彼此的關懷表達得楚楚動人。<sup>20</sup> 導演認為現實生活是無奈的，但誠意十分重要，人在旅途中需要彼此理解與關懷，常懷懺悔或心存感激才能夠心安理得。在他的內心深處，總是希望社會的變遷過程能少一些痛苦的傷害，而多一些希望和溫暖。<sup>21</sup> 從小說到電影經歷漫長的時空移轉，莫言 1983-1984 年時創作〈白狗鞦韆架〉的背景，到二十一世紀新世代導演霍建起的改編詮釋，產生不同的審美趣味與主題關注。

莫言創作長期環繞著高密東北鄉，其風土文化滋養了他一系列原鄉小說，也因此被視為鄉土尋根文學的重要作家，莫言曾提及：「1980 年，我開始了文學創作。我拿起筆，本來想寫一篇以海島為背景的小說，但湧現在我腦海中的卻都是故鄉的情景。」而在「1984 年，在一篇題為〈白狗鞦韆架〉的小說裏，我第一次在小說中寫出了高密東北鄉這五個字，第一次有意識地對故鄉認同。」<sup>22</sup> 這個文學原鄉的意象是從地域與動物之間的關係，開始書寫：「高密東北鄉原產白色溫馴的大狗，綿延數代之後，很難再見一匹純種。」<sup>23</sup> 從此開展莫言既寫實又魔幻，自由穿梭虛實的時空，寄寓濃烈情感與生命慾望的原鄉書寫。然而這個重要的高密東北鄉的地理符號，巧妙地被編導移置於江南小鎮，一個黑瓦白牆，煙雨濛濛的世外桃源—江西婺源。這個重大的改編使得敘事軸線有所位移，從文革反思轉化成為現代都會知識份子對於遭工業化／現代化遺棄的鄉土農村，內心的負疚與永恆的鄉愁。

小說的開場即以高密東北鄉特產的白狗作為敘事焦點，接著返鄉的青年看見「有一匹全身皆白，只黑了兩隻前爪的白狗，垂頭喪氣地從故鄉小河上那座頹敗的石橋上走過來時，我正在橋頭下的石階上捧著清清的河水洗臉。」（《白

<sup>20</sup> 劉志福，〈霍建起和他的《暖》〉，《霍建起電影—暖》，中國盲文出版社，2002.12。

<sup>21</sup> 同上。

<sup>22</sup> 參見莫言〈我的故鄉與我的小說〉，《當代作家評論》，1993 年 2 月，第 2 期，頁 31。

<sup>23</sup> 莫言，《白狗鞦韆架—莫言短篇小說全集（之一）》，上海：上海文藝出版社，2009 年，頁 199。本文引用《白狗鞦韆架》內文，以此版本為主。

狗鞦韆架》，頁 199）這隻狗在小說敘事裏扮演著鄉土的符碼（高密特產），象徵著男女主角青春戀曲的見證，喚起主角的記憶並引出昔日戀人的登場：「狗眼裏的神色遙遠荒涼，含有一種模糊的暗示，這遙遠荒涼的暗示喚起內心深處一種迷濛的感受。」（《白狗鞦韆架》，頁 200）這迷濛感受以及白狗的出現讓「我」驚訝地要回憶點什麼時，它卻縮進鮮紅的舌頭，對著「我」叫了兩聲。久違的家鄉因白狗的眼神、叫聲而漸漸熟悉，似曾相識的感受慢慢在主角的內心甦醒，緩緩地打開主角塵封的戀情：

它似乎在等人……白狗小跑步開路，從路邊的高粱地裏，領出一個背著大捆高粱葉子的人來……走到我面前時，它又瞥著我，用那雙遙遠的狗眼，狗眼裏那種模糊的暗示在一瞬間變得異常清晰，它那兩隻黑爪子一下子撕破了我心頭的迷霧，讓我馬上想到她，她的低垂的頭從我身邊滑過去，短促的喘息聲和撲鼻的汗酸永留在我的感覺裏。（《白狗鞦韆架》，頁 200-201）

文中描繪出遊子返鄉贖罪的原型，一種少年情竇初開的懷舊感隨著白狗的出現傾巢而出。白狗一方面是原鄉意象，另一方面「用那雙遙遠的狗眼」，以及「狗眼裏那種模糊的暗示」，勾起返鄉知識份子內心負歉感，而那種文化語境「狗眼看人低」更是隱約的譴責與嘲諷。然而在電影中，保留鞦韆意象，白狗的象徵與隱喻被導演刪除，代之以大量的江南田園風景的空鏡頭，並把敘事焦點轉向女主角暖（李佳飾），以原鄉＝母土＝女性之互文比喻，片名也改為《暖》。小說地域裏高密東北高粱地則轉成搖曳生姿的白茫茫蘆花，北方的荒涼粗曠轉為迷霧煙籠之江南鄉鎮，引導觀眾進入美好鄉土的視覺觀想。開場以曲折蜿蜒小路映襯廣闊山林，以大遠景鏡頭將蒼鬱的遠山，高低錯落的梯田盡收眼底，隨風搖曳的蘆花與清新田園，營構出與現代化生活相對異質的空間——一個與世隔絕的如畫般奇秘聚落。

小說寫作於「新時期」，當時文學場域掀起對文革的批判與省思，因而傷痕文學、反思文學、尋根主題小說蔚為風潮。此篇小說在此背景下也書寫出文革時期知青下鄉，所帶來虛妄的空洞的希望。小說敘寫著青春記憶裏對革命的熱情與寄望：

我十九歲，暖十七歲那一年，白狗四個月的時候，一隊隊解放軍，一輛輛軍

車，從北邊過來，絡繹不絕過石橋。我們中學在橋頭旁邊紮起席棚給解放軍燒茶水，學生宣傳隊在席棚邊上敲鑼打鼓，唱歌跳舞。……(《白狗鞦韆架》，頁 202)

在青春年華時期，主角曾經在家鄉熱烈地歡迎解放軍，文字敘事裏軍用吉普車下鄉與暖所唱的革命歌曲交織在一起，將歌詞置入括弧中，革命話語及意識形態如同日常生活裏的背景音樂，傳唱鑲嵌於每個人生命底層，在青春戀情表層敘事結構下，反思革命／現代化的意義才是深層敘事話語：

暖問：「唱什麼？」劉主任說：「唱〈看到你們格外親〉」。於是就吹就唱。戰士們一行行踏著橋過河，汽車一輛輛涉水過河。（小河裏的水呀清悠悠，莊稼蓋滿了溝）車頭激起雪白的浪花，車後留下黃色的濁流。（解放軍進山來，幫助咱們鬧秋收）……

解放軍都是穿著軍裝下了河……（你們是俺們的親骨肉，你們是俺們的貼心人）那幾個穿白大褂的人把那個水淋淋的司機抬上一輛塗著紅十字的汽車。（黨的恩情說不盡，見到你們總覺得格外親）……一個戴著黑邊眼鏡的首長對著我們點點頭，說：「唱得不錯，吹得也不錯」。（《白狗鞦韆架》，頁 203）

因解放軍下鄉女主角暖認識蔡隊長，英俊的蔡隊長帶著一群吹拉彈唱的文藝兵住在暖家，全村像在過年一樣，熱情迎接革命意識與現代化（幾十根電話線伸展到四面八方去），承諾年底再來帶暖離開村莊的蔡隊長，從此音訊全無，只留下一本《怎樣演唱革命歌曲》。（《白狗鞦韆架》，頁 204）寄望革命解放軍帶來生活改善，真正幸福的農民，如同痴心等候的暖一樣，永遠被遺忘在偏僻鄉林中。在電影改編裏文革話語被剔除乾淨，剝除大陸歷史脈絡，以及糾葛的政治情況，而一位現代城市知識份子，回鄉遇見昔日戀人作為主軸，強化城市／鄉村，知識／無知，現代化／自然原始，大量視覺化鄉村符碼：金黃稻草垛／小橋流水／迷霧雨巷／如黛遠山等鏡頭來對抗現今資本主義商業化／人工化的現代生活，以召喚全球觀眾對鄉土自然的依戀，對如詩如畫之人間淨土的嚮往。

原本小說敘事裏象徵文革知青的蔡隊長，則被置換為有東方文化符號的戲劇小武生，電影敘事改編為劇團到村裏來演戲，暖迷戀上俊俏挺拔的武生，熱衷於唱歌演戲的暖，希冀劇團的武生能帶她離開農村，成為劇團的一名成員。鏡頭再現東方戲劇裏的唱唸作打，從暖的主觀鏡頭裏，武生練習的矯健身段，傳統戲曲的穠麗華美引領觀眾開展一個東方異國的想像。武生為暖畫登台的濃妝，成為電影裏凝視暖的重要鏡頭，武生為暖細細地畫眉塗口紅，鏡頭運鏡緩慢，跟隨兩人視線流轉，在暖與武生的相互凝視，以及鏡頭再現下，京劇特有的片花頭飾，臉面粉白映照艷紅性感的唇，營造出一種東方奇觀的異國情調（exotic）。攝影的鏡頭，畫面裏的梳妝鏡，以及女主角暖所持的小鏡子，多重鏡象的再現下，究竟何者是自我？鏡子裏呈現濃妝艷抹的暖，終究只是一時虛幻的假面。

小說裏白狗全身雪白但帶有一點小缺陷，對照暖因和「我」盪鞦韆而摔傷了眼睛變成獨眼的殘缺。而此殘缺即是「我」十年後歸鄉贖罪的遠因，也是暖成為「畸零人」，在凋敝的鄉下過著「畸形」生活的因素。小說裏描繪狗、鞦韆場景，「月亮照著它的毛，它的毛閃爍銀光，鞦韆架豎立在場院邊上，兩根立木，一根橫木，兩個鐵吊環，兩根粗繩，一個木踏板。鞦韆架，默立在月光下，陰森森，像個鬼門關。」（《白狗鞦韆架》，頁 204）電影中則多次出現鞦韆場景，昏黃色調的回憶裏，鏡頭總是仰拍鞦韆架，使得鞦韆顯得異常的高大，仿若是個高聳的行刑架，另外幾個略為傾斜的鏡頭，晃盪的鞦韆在空中劃下幾個斜線，不安份的氛圍在畫面間漫延，彷彿預示悲劇命運的來臨。

小說描繪戲劇性悲劇的一刻，我、暖及白狗一起在盪鞦韆：

我站在踏板上，用雙腿夾住你和狗，一下一下用力，鞦韆漸漸有了慣性。我們漸漸升高，月光動盪如水，耳邊習習生風，我有點兒頭暈。你格格地笑著，白狗嗚嗚地叫著，終於悠平了橫梁。

……繩子斷了。我落在鞦韆架下，你和白狗飛到刺槐叢中去，一根槐針扎進了你的右眼。白狗從樹叢中鑽出來，在鞦韆架下醉酒般地轉著圈，鞦韆把它暈了……。（《白狗鞦韆架》，頁 205）

電影鏡頭裏男主角帶著女主角登上鞦韆，這一場景以各種拍攝視角，不斷切

換，從特寫、近景、仰拍、俯拍、推拉鏡頭，此段落的連續鏡頭突顯井河和暖之間親密感情，甚至以 360 度環繞鞦韆的流暢鏡頭象徵兩人內心盪漾的歡快，電影增添男主角井河旁白：「鞦韆幫了我的忙，她成全了我的勇敢，掩蓋了我的驚慌，誇大了我的力量，我真想就這樣永遠盪下去，那是一次真正的飛翔。」在那一刻，暖是那麼的貼近，井河頓時有一種「幸福」的感覺。然而鞦韆意象所比喻的自由飛翔畢竟是無法真正的「飛起來」，無法掙脫束縛，如同暖無法離開農村，接著影像的音效特別放大鞦韆晃盪時承載重量的吱吱啞啞聲，不斷重複鞦韆的鏡頭伴隨令人驚慄的噁噁嘎嘎聲，透露出不祥的徵兆，最後愈絞愈緊的繩索終於承載不住兩人的重量，突來的靜默空鏡頭，只餘留斷裂的繩索和頹倒的木板片，象徵沈重的傷痛，灰敗的色調更令人心驚。

小說以回憶和現實交叉敘事，男主角到城裏讀書就學，成爲一名有爲的城市小資份子，「我」如同武生隨著人生開展，故鄉、初戀和最初的承諾漸漸離他遠去，被遺忘在鄉村的暖再次受到遺棄，因殘疾的身軀只好委身於小時候她最嫌惡害怕的啞吧。十年生活的無情冷酷，從暖的眼白上布滿血絲，看起來很凶惡，即可反映出她爲生存操勞以及對人性的仇視。當「我」對坐在草捆旁邊的白狗說：「這條老狗，還挺能活！」時引來了暖激烈的反擊：

「噢，興你們活就不興我們活？吃米的要活，吃糠的也要活；高級的要活，低級的也要活。」

「你怎麼成了這樣？」我說：「誰是高級？誰是低級？」

「你不就挺高級的嗎？大學講師！」

我面紅耳熱，訥訥無言，一時覺得難以忍受這窩囊氣，搜尋著刻薄詞兒想反譏，又一想，罷了……(《白狗鞦韆架》，頁 206-207)

小說裏的知識份子想要強辯說理，反襯村婦略帶揶揄，樂天知命的灑脫，更突顯知識份子的矯情虛偽。電影鏡頭以回憶和現實交叉剪接，以雙時空敘事視角的方式來回穿梭，在回憶的片斷，色調偏溫暖澄亮，房間內的吊燈與窗口透進的陽光，或者鏡頭隔著玻璃窗拍攝，呈現著溫馨朦朧的美感，如同回憶，也如同初戀，像是隔層紗般，迷濛而柔和。男女主角漫步在綠油油田園，徜徉於大堆塊金色草垛，互相依偎著，或低吟兩小無猜，或懷想闖盪天涯，歡聲笑語伴著悠悠盪盪的鞦韆，燦爛陽光引來明亮的光線圈圍溫暖的記憶，成了童年往事

香甜的滋味。暖與武生青春愛戀，當武生在漫天黃澄澄蘆葦包圍裏，親吻暖的額頭，背景音樂以宛轉悠揚的二胡陪襯，隨著慢慢拉遠的鏡頭，那纏綿的愛戀竟也悄悄輕盈飛揚起來。現實的鏡頭則多為陰暗溼冷，井河在小橋遇見暖，那記憶裏漂亮動人的昔日戀人，今日卻成為生活折磨乾瘦委靡的婦人，背著沈重大草捆，穿著粗舊布衫，此種不堪的重逢，轉入主角的獨白切入內心自省與回憶裏。

電影畫面切入到現實時呈現陰暗冷淒的色調，現實世界總是陰雨綿綿，鏡頭拍攝黑瓦白牆的小鎮，悠長的雨巷，堅硬的石板路，濛濛煙雨如同男主角內心剪不斷理還亂的愁緒，回憶裏背景音樂是悠揚的二胡或者熱鬧的鑼鼓，到現實段落音效上往往只伴襯著單調而訴不盡的雨滴聲，像是女主角如怨如泣的幽嘆。小說裏暖的個性形塑較為憤世嫉俗，也反映出暖生活的壓力，內心的不平。因不慎從鞦韆架摔下導致瞎了一隻眼的突來災難，注定她一生與幸福絕緣，與啞吧結婚之後生了三胞胎，卻都遺傳了殘疾——三個啞巴兒子。電影中將小說裏現實殘酷一面淡淡抹去，男女主角重逢時尖刻對話也削減，增添紅色的意象，村落慶祝結婚時紅火燈燭，新娘大紅衣飾所象徵的熱鬧喜悅，使紅色引伸為幸福的表徵。電影畫面增加一場戲，回憶中井河與暖悠盪鞦韆時，井河帶來一條美麗的紅紗巾給暖披上，象徵紅色美好幸福，暖被紅紗遮蔽雙眼在鞦韆上飛揚，鏡頭凝視這鮮紅紗巾，最後以慢鏡頭呈現它在風中飄零、墜落，隱喻著井河所帶來的希望也旋即滅絕。小說三個啞巴兒子則被改編為健康可愛的女兒——丫，在現實世界淒清冰冷，幽暗的色調裏，男主角井河所帶來的紅格子傘，一直要送給暖的女兒（而丫的紅格子棉衣與紅傘之間相互呼應），似乎給溼冷現實一絲溫暖，也象徵井河想護佑暖及她的女兒。而井河帶來的糖果，訴說進城的火車，又引起丫對城市生活的嚮往，鏡頭以朦朧幻影的光圈，穿過悠盪的水紋映照小女孩將一張張五彩繽紛糖果紙飄浮在玻璃水瓶，張貼在鏡子上，繽紛的彩紙如同五光十色的都市，對這個單純小女孩而言，那流麗迷幻的城市想像，會不會又是一次華而不實，無望的等待？

小說的結局與電影改編有很大的差異，小說敘事裏雖然暖對生命如此憾恨，但她對生命寄託在有個健全的下一代——要個會說話的孩子。她為此卑微的向返鄉的敘述者（我）提出大膽的要求：

白狗見到我便鳴叫起來，齜著一嘴雪白的狗牙。我預感到事情的微妙。白狗站起來，向高粱地裏走，一邊走，一邊頻頻回頭鳴叫，好像是召喚著我……

看我進來，她從包袱裏抽出黃布，展開在壓倒的高粱上。一大片斑駁的暗影在她臉上晃動著。白狗趴到一邊去……。「我信了命。」一道明亮的眼淚在她的腮上汨汨地流著，她說，「我對白狗說，『狗呀，狗，你要是懂我的心，就去橋頭上給我領來他，他要是能來就是我們的緣分未斷』，它把你給我領來啦」。(《白狗鞦韆架》，頁 215)

小說利用白狗的引導敘事與出現，抒發人物心中隱而不宣的情慾，小說裏兩人對於往昔仍有依戀之情，甚至想以顛倒世俗道德標準，在高粱地野合的方式讓女主角有一個健全的孩子，將她從人生低谷拯救出來，而男主角也得以自我救贖。小說立基於知識份子面對文革傷痕所帶來的罪疚感，而電影則刪除此情節，最終轉化為城市知識份子面對自然鄉土／最初愛戀／心靈烏托邦，永遠回不去的淡淡鄉愁－井河旁白：「我的承諾就是我的懺悔，人都會做錯事，但不是每個人都有機會彌補自己的過失，如此說來，我是幸運的；我的忘卻就是我的懷念，一個人即便永不還鄉，也逃不出自己的初戀，如此說來，啞巴是幸運的；我的憂慮就是我的安慰，啞巴給予暖的，我並不具備，如此說來，暖是幸運的！」電影最後的結局溫情而略帶感傷，啞巴想讓暖和女兒都跟著井河進城，暖接受命運的無常，在蕭疏細雨裏，暖和丈夫比手劃腳推推拉拉地走向回家的路，井河則與小女孩溫情擁抱，答應等她長大接她進城讀書，畫面小女孩紅色的亮點在細雨紛飛裏，象徵著一點微弱的希望。貫串全片男主角的內心獨白道出一個知識份子懺悔贖罪心情，使唯美畫面增添散文詩般意境，渲染現實的殘酷和命運無常悲涼，強化影片淡淡哀愁與感傷。

#### 四、結論

長期以來，華語電影關注重點在於敘事，在於情節，以及倫理教化主題，面對文革傷痕敘事，亦多以懲惡揚善等倫理道德控訴作為敘事主軸。進入新的世紀，在 2001 年由台灣導演所執導的《白棉花》改編自莫言同名小說，透過諷喻文革符碼，處理革命與情慾之間關係，在最壓抑的年代，情慾的叛逆似乎成為戳破文革話語的利器，方碧玉既背叛掌握權勢的支部書記兒子，也拆穿知青的虛偽假面。在影像上則以藍／白色調營造文革集體公社下的鄉土已被異化，成為恐懼的魅影，而特寫鏡頭的凝視也構成旁觀者／局外人的觀看視角，

代表著台灣對於文革敘事的詮釋。2003年霍建起的《暖》，改編自莫言小說〈白狗鞦韆架〉，這篇小說第一次提及高密東北鄉，以一位知青的回憶口吻道出內心的罪疚感，足以象徵對於鄉土尋根，文革反思的敘事模式，然而在全球化的消費語境下，地理空間由曠野的北方改編至煙雨迷濛的江南，女主角遇到解放軍，並學習革命歌曲的小說段落被刪減，改為愛上京戲武生，文革政治敘事話語消融於東方視覺性的「戲劇展演」，而知青所代表的文革反思則置換為一位回鄉青年面對現代性、城市化、工業化，回視鄉土時喟歎永遠回不去的純樸農村，一如永遠失落的青春戀情／記憶，成為心靈永恆的鄉愁。知青／文革敘事是大陸特殊的歷史環境所蘊生，而電影則以現代化／鄉土，自然／工業化，城市／農村，男主角／女主角，此二元對立的結構，將文革敘事轉化為城市現代化下對自然鄉土的烏托邦想像與懺情告解。八〇年代新時期的尋根敘事，文革反思的話語，在二十一世紀跨國(跨地域)合作，產生不同視域的質變與詮解，小說鋪陳的革命與傷痕消融於全球化懷舊鄉愁與自然景致／視覺奇觀的消費語境裏。透過這兩部莫言小說的改編歷程，可以發覺在文學電影的重新詮釋下，兩岸敘事視角，政治文革話語與資本消費語境之間跨界話語的想像與互文豐富而流動的面貌。

## 附 錄

### 莫言小說改編電影片目

小說	片名	導演	編劇	演員
紅高粱 1986	紅高粱 1987	張藝謀	陳劍雨，朱偉	姜文，鞏俐
姑奶奶披紅綢 1994	太陽有耳 1995	嚴浩	莫言，嚴浩	張瑜，尤勇，高強
師傅愈來愈幽默(取材) 1999	幸福時光 2000	張藝謀	莫言	趙本山，董潔
白棉花 1991	白棉花 2001	李幼喬	(李幼喬)	寧靜，蘇有朋，鹿宗華
白狗鞦韆架 1984	暖 2003	霍建起	秋實，莫言	郭曉冬，李佳，香川照之

# Film Adaptations of Mo Yan's Novels Set during the Cultural Revolution

Huang, Yi-kuan\*

## 【 Abstract 】

This paper investigates the film adaptations of narratives of the Cultural Revolution which have been published beginning in the 1980s. Following the Cultural Revolution, writers began to sharply criticize the many excesses and injustices that occurred during the period, at the same time portraying the dark side of humanity in general. However, in the film adaptations of these narratives, these same criticisms are deflected and become a critique of modernity in general. Moreover, the decade-long cultural blank left by the Cultural Revolution, already partly filled by an inrush of ideas from the West, has given rise to a backlash in the form of a widespread thirst for traditional Chinese culture.

Such a bivalent situation, characterized by oscillation between ignoring the past and reflecting on it, raises challenging questions on the nature of culture and how it is transmitted. In this paper I explore the important issues which have a bearing on this phenomenon, especially the way in which these novels have been adapted into films in Taiwan and mainland China during the 1980s and afterwards. I also discuss how this process has been influenced by the language of global consumerism. In order to elucidate this phenomenon, in this paper I focus on the film adaptations of Mo Yan's novels set during the Cultural Revolution.

**Key words:** the Cultural Revolution film adaptation Mo Yan  
Chinese-language cinema

---

\* Associate Professor, Department of Chinese National Changhua University of Education.