

全球化語境中邊緣表達的焦慮

——《千里走單騎》的全球化想像及其權力結構

◎ 吳海清 張建珍

在當下，全球化話語無疑是中國人世界想像與歷史敘述的主導話語之一，一方面隨著中國逐漸成為一個有全球性影響的國家，全球化、大國外交、世界工廠、北京共識、和平崛起、全球反恐、跨國並購、反傾銷、定價權和技術標準制定權、WTO、多元文化等全球化的社會空間想像與敘述正在風起雲湧，這些話語反映了當代中國人希望能在世界政治、經濟、技術和文化領域獲得發言權和規範權的努力，另一方面以現代化為核心的中國歷史規劃也不遺餘力地將市場經濟、民主政治、社會發展等全球化主流話語作為自己意識形態的正當性基礎，以之動員社會，喚起民眾的認同。不難看到，一種強烈的參與全球化進程、並對這種進程進行命名和規範的衝動成為已經成為當代中國政治、社會、經濟和文化再生產的核心工程之一。於是，無論是贊成還是反對、支持還是抵抗，人們發現中國已經不可避免地被裹入到全球化之中，全球化共識和表述已成為當代中國最基本的歷史語境及人們的話語衝動之一。

問題是，在這樣的歷史語境中，中國人將如何想像一個全球化的景觀？這個全球化形象是由誰在主導、在建構？作為後發展的中國能在全球化過程中形成自己的自我認同和主體位置？傳統中國資源還能為人們的全球化言說提供有效的、多元的資源嗎？如果能，這些資源將以什麼方式進入到全球化建構中？

作為這一歷史語境中的一種再現形式，電影影像無疑也參與到這一歷史語境的建構之中，並必須面對上述問題，張藝謀的《英雄》《千里走單騎》、馮小剛的《大腕》《一聲歎息》和賈樟柯的《世界》無疑是這一全球化想像的典型體現。這些影片從不同視角切入到中國的全球化敘述之中，想像著人們進入這一過程、並在其中確認自我的方式，也探索了具有各種文化、經濟、社會差異的人們在全球化結構中地位及其關係，因此，這些影片既是當代中國人全球化想像的一個表徵，也是中國全球化言說困境的一個典型症候。這裏將以張藝謀的《千里走單騎》為主要文本分析中國全球化想像與敘事特徵。

一 溫情默默的全球化想像

張藝謀的《千里走單騎》講述了一個人性回歸的浪漫故事。電影敘述了日本人高田為消除父子隔閡、完成兒子心願，到麗江去拍攝儺戲的故事。故事雖無傳奇性卻頗為複雜。高田到達麗江李家村後，發現承諾為高田健一演《千里走單騎》的李加明已被判入獄三年。為完成兒子心願，高田以真情和策略感動導遊和主管人員，進入監獄去拍攝李加明唱儺戲。但李加明被高田千里迢迢完成兒子心願的行為感動，泣不成聲，無法唱戲。高田知道原因後，決定去

石頭村接李加明的兒子楊楊。楊楊沒有做好見李家明的準備，高田體諒了楊楊的情感要求，放棄了帶楊楊去見李加明。回程中，高田得知兒子去世。儘管再去拍儺戲已經沒有實際意義，高田還是去了監獄，給李加明看了楊楊的照片。這些照片感動了所有在場的人，尤其是那些犯人，喚出了他們的純潔之淚。最後，在李加明等人的要求下，高田克服巨大悲痛，拍下了《千里走單騎》。

這部影片中不僅集中了張藝謀創作的一貫關懷：民風民俗與地域奇觀的展示、個人執著努力以實現願望、人性扭曲與實現，等等。更重要的是，這部影片還延續張藝謀《英雄》的天下想像，再一次想像不同民族與不同文化克服障礙、在人性的基礎上交流共在的努力。如果說《英雄》的天下想像還是一次簡單地以現代性價值觀改寫傳統文化的天下想像，是一次全球「化」中國的敘事努力，那麼《千里走單騎》可以說是一次中國版的全球化想像，是中國「化」全球的一次敘事探索。

從全球化想像的角度來說，《千里走單騎》有兩點值得注意。一點是故事主要涉及兩組人物的感動。一是高田的感動。他在拍攝儺戲的過程不斷為當地的質樸的民風和民情感動，通過這一過程，他對人生、親情的理解更豐富、對交流的渴望更強烈。一是高田健一、石頭村的居民、李加明、犯人、員警、導遊，這些人物最後都從高田的行為中感受到一種人性的光輝，他們放棄報酬、放棄官僚程式的限制、放棄自己曾經有的犯罪意識、放棄自己的不滿，共同為高田的真摯之情所感動。於是，在溫馨的親情、普遍的人性、優美的自然、淳樸的民風和魅力豐富的民俗文化的基礎上，中國人與外國人、老年人與小孩、消費者與商家、正常人與反社會的人、現代人與傳統的人、生者與逝者、官員與民眾共同生活在一個其樂融融的全球化的地球村之中。

另一點值得注意的現象是這部電影的空間想像與現代全球化敘事具有驚人的一致，這點集中體現在高田的行程安排上。高田的行程是從一個沿海漁村到東京到昆明到麗江到李家村再到石頭村的過程，這是一個逐步從質樸的海洋生活到現代都市生活再到原始、質樸的山區生活的過程，也是一個從海洋文明到大陸文明的整合過程。這是一個頗費匠心的行程安排。沿海與內地、海洋與大陸、現代與傳統、開放與閉塞、都市與鄉村，這些《千里走單騎》再現空間時所使用的語言都是全球化話語長期以來再現、劃分、評價、規範當代世界的常用語彙，也是人們想像世界與歷史的基本圖式。具體說，自從現代文明開始自己的世界歷史敘述時，人們就開始用海洋文明與大陸文明來敘述世界歷史現代與傳統的關係，海洋文明是現代的、進步的，具有巨大的整合力量，正在或已經將世界帶入到現代文明之中，而內陸文明固然有著美好的、自然的一面，但總體上是傳統的、保守的、落後的，將逐漸地、不可避免的被整合到現代文明之中。不難看到，張藝謀《千里走單騎》的空間想像正是運用了這一歷史敘事範式，自然也就在這套話語提供的世界圖像中建構其全球化的想像方式。比較張藝謀的《一個都不能少》，不難看到從城市到鄉土、從海洋到內陸的與從鄉土到城市的歷史及價值取向的不同。在《一個都不能少》中，魏敏芝也曾用自己的執著感動了城市人，喚起他們的良心和幫助，仿佛鄉土世界也具有整合中國社會、籌畫歷史方向的力量。但一是片中城市人的自我與價值觀並沒有因之改變，二是城市依然是鄉土人生的目標，魏敏芝要喚回鄉土中生長的孩子正是要培養他們具有真正進入城市的資本，而這也是中國現代化歷史發展的目標。因此，城市在整部影片中依然是終級的整合力量和人們自我設計的價值之源泉。而《千里走單騎》則不同，來自發達地區、有過國際都市生存經歷的高田則具有充分地認知、評價、整合各種生存方式與文化資源，使他們在人性基礎上進行有效交流。只有這種經歷與資源才有真正的全球化敘述、想像的可能性，而來自山村的魏敏芝則不可能有。所以，《千里走單騎》

的空間安排是由全球化敘事意識決定並體現了這種意識。

不過不同于傳統的東方與西方、傳統與現代、大陸與海洋話語具有明顯的價值評判和歷史進步論意識形態，張藝謀所提供的全球化想像則力圖在人性的基礎上將這些語彙所強調的區分、詫異、歧視性評價等徹底消解，單純強調了人們的情感共同性，從而建構了一個人類共悲喜的地球村。

於是，我們看到中國導演終於能夠通過影像想像全球了，能夠提供中國人自己關於全球的想像了，而且這種全球化想像又那麼具有中國韻味。

比較一下其他文化所提供的全球化想像，尤其是美國好萊塢大片所建構的全球化想像，人們可以看到張藝謀全球化影像敘述的中國情致。張藝謀的想像是以家庭親情的基礎上展開全球化想像的，是由父子之情逐漸擴張到人間真情，最後在人性共通性基礎上建立地球村。這種全球化想像的基礎是自然親情、社區共同體、人倫關係等，這是典型的齊家治國平天下傳統的現代版本。一般來說，好萊塢的全球化想像常常是在個人權利、社會正義、自由民主、普遍的人類利益等基礎上展開其全球化想像的，這種想像不僅常常以絕對真理的面目出現，而且是排他性的，要把自己的全球化想像圖景和價值觀擴張到整個世界，並時常把其他意識形態、文化傳統和一些邊緣文化視為危險邪惡的存在。因此，人們不難看到好萊塢所提供的全球化想像總是要以上述價值為人們唯一正確的選擇。而張藝謀所提供的全球化想像則是一個強調和諧而不是衝突、強調人們自然情感共通性而不是個人權利的排他性的全球化敘事。在這裏，即使曾經有長期的歷史衝突、深刻的當代積怨的兩個民族也能夠和平相處，也能夠相互在對方那裏發現深厚的文化傳統、純潔的自然人性，能夠喚起彼此對親情的回憶、聆聽、同情，從而形成一個溫馨、親切的人世間。在這裏沒有權利的衝突，沒有欲望話語的彰顯，沒有各種權力對世界的控制與支配，甚至連常常引起衝突的獨佔性的愛情也缺席了，剩下的只有親情以及自然健康的人性了。

當然，這不是說張藝謀《千里走單騎》的全球化想像只是傳統的天下敘述的再版。事實上，傳統天下想像是建立在美德要求之上，中國傳統的天下想像的主流是以德為中心的倫理話語，無論是「懷柔遠人」、「王天下」還是「明明德」、「止於親民」，這些政治、文化的天下想像乃至於宇宙論的思考，都是以美德為核心規範，是以傳統中國文化所強調的誠心正意這一自我道德約束為基礎的。而張藝謀的全球化想像是建立在現代人性論基礎之上，是建立在人們有共同的自然本性、個人的尊嚴、相互平等的交流以及情感共通之上，整部影片中也沒有一個人能憑藉著的美德來形成自我認同並召喚出他人主體意識。

不難看出張藝謀的全球化想像與當代中國的全球政治經濟想像有異曲同工之妙。儘管張藝謀呈現的只是一個民間性的、日常性的、生活性的全球化想像，但這個想像圖景依然與當代中國全球化歷史進程和敘述有著密切的聯繫。當代中國政治提出了和平崛起、共同發展、尊重主權獨立與平等、文化的多元共存等一系列的關於全球化關係的表述。這些表述同張藝謀所建構的共同人性、人格平等與獨立、相互交流與溝通、心靈默契的全球化想像無疑具有異形同構之處。它們共同享有了平等、和諧、多元等現代性話語資源，共同建構了在多元差異基礎上的全球和諧的想像景觀。事實上，高田的行程不只是完成自己心願的過程，也不單純是一個文化人類學式的奇觀展現過程，還是一個積極的價值觀和世界關係的建構過程，是一個在人性善良的假定性基礎上消解利益衝突、恢復自然人性、建構和諧生存空間的過程。這種和諧世界的想像無疑是上述中國政治關於全球化表述的影像對應物。

當然，張藝謀的全球化想像也與當代中國市場經濟話語中的個人權利、資本自由流通、市場

平等、經濟無國界（當然也無地界）、技術創新等全球化經濟想像也不無相通之處。儘管張藝謀只是提供了一個個體尋找、喚回親情的故事，但這個故事的發展卻需要以高速鐵路、飛機、汽車、手機等現代技術以及經濟所支持的人員自由流通等全球化建構作為支撐，需要一個關於經濟自由流動的全球化想像作為背景。故事中的高田不僅通過這些技術與經濟支持可以無障礙的出入於各種空間中並能實現不在場者的共同在場，從而將各種人物呼喚到以人性為核心的共同空間中，使他們能一致的為親情所感動，故事中的人物還積極認同了這個經濟全球化的過程及其所攜帶的價值觀，人們將這一過程視為發展、富裕、開放、幸福的過程，竭力投身、熱情擁抱經濟全球化所提供的可能性之中。正是在這種當代中國政治、經濟與文化的全球化想像所提供的可能性的基礎上，張藝謀展開了其城市與鄉土、現代與傳統、技術與文化、海洋與大陸、中國與外國平等交流的全球化的日常生活空間的想像。可以說，正是當代中國不斷生產的全球化意識形態與社會生活為張藝謀的全球化想像提供了現實的與意識的基礎。因此，人們不難看出，當然，除掉話語建構邏輯上的相同之外，張藝謀的全球化想像也具有自己的特點，即他以人性話語為基礎、以除去傳統和現代性話語中的功利性訴求以及因此導致的遮蔽為目的，建構一個無物質、權力和其他遮蔽的全球情感共通形象。好一個全球同此涼熱。

二 凝視的關係

但是全球化真的如此美妙、如此平等嗎？或者換一個問題，張藝謀真的能夠以無遮蔽的方式建構一個平等而富有人性的地球村嗎？答案應當是否定的，事實是《千里走單騎》隱含著多種權力和不平等結構，只要進入到張藝謀電影語言的敘事結構中，尤其是其凝視結構中，就不難看到其全球化想像在不斷地生產著不平等的中心與邊緣、現代與傳統敘述範式。

從1980年代以來，人們一直批評張藝謀的電影敘事中設定了一雙凝視之眼，指責這雙眼睛是一雙西方人的眼睛，它不關心中國的現實命運及其曲折的現代性歷史與開拓，它想看到的是奇觀化的中國，更想通過這種奇觀化的形象應證自己關於中國的想像，滿足自己現代主體性地位的確證。於是，中國落後、應當接受西方的現代化設計與改造就是這種影像再現及其凝視的邏輯結果。如果說，這種指責被另一些人視為中國文化自卑和敏感的結果，是一種欲加之罪、何患無辭的操作。那麼，《千里走單騎》則把這雙凝視之眼直接地呈現出來了，毫不猶豫地拆掉了這些人為張藝謀所做的好心辯護，使其徹底坍塌。在《千里走單騎》中，無論是電影文本中人物觀察世界的視角、還是攝像機再現世界的視角，其主體都是那雙凝視之眼，都是那雙擁有再現、分類、組織、評價一直規範世界的權力之眼，也就是高田之眼。

從電影文本內部的敘事關係來說，高田與麗江原居民之間相互凝視、交流與共識無疑是其核心結構。但除了三次作為被凝視的物件之外，高田一直是整個世界的凝視者。他看大海、看城市、看高原、看民俗、看表演、看監獄等，一路看下去，整個世界都呈現在他的眼前。人們從電影中可以看到，高田看世界的方式是一種典型的主體看客體的方式，他帶著情感、認知、評價的獨立性來看待那個需要被審視、被重構的世界。具體說，高田以三種方式凝視這個世界。

一種凝視方式是高田直接觀察物件。如在電影的開始和結尾他看大海、在李加明表演的時候邊反思邊看、在得知兒子去世的消息的時候他看遠處的山、在石頭村全景的方式看這些自然與文化的存在。所有的空間、生活以及一些風俗習慣都一覽無遺地呈現在他的眼中，通過他的眼睛呈現出來，並都打上了他的情感色彩與理性評判。這種凝視具有浪漫主義以來凝視東

方的共同方式與文化內涵：東方世界、樸實的民風、豐富獨特的民俗文化、美麗的自然、真摯的情感、美好的人性等。

第二種凝視方式是他在被觀察物件的背後觀看世界。高田常常在被看者無意識的情況下去看他們，如邱林和導遊討論高田一定要拍李加明的事情的時候，高田就在不遠的背後觀察他倆討論的情形，如石頭村的村委會在討論關於楊楊與李加明的關係時，高田也坐在遠處的椅子上觀察這場討論。這樣的背後觀察常伴有高田的獨白，這些獨白不只是涉及到對被觀察者正在討論的內容的猜測，還有對他們之間關係的感悟和評價。這樣一來，高田實際上成為整個過程中唯一看與思的主體，其他人都成為被看的對象。如石頭村的人在討論李加明與楊楊關係的時候，高田在旁邊突然有局外人的感受，領悟了高田健一來到麗江的原因，進而認可並確認了現代孤獨主體，而石頭村人討論的內容對他的主體認同毫無影響。

第三種凝視方式是通過現代技術來看。高田可以通過電視機、攝像機、數碼相機、錄影機等方式來看麗江、李家村、石頭村等地方。正是因為他使用這些現代技術，他才可以將楊楊的照片帶到監獄給李加明等人看，他才能將自己的請求通過攝像機傳達給主管人員，從而獲得了進監獄拍攝李加明表演的機會。當高田通過這些現代技術來凝視世界時，這個世界就是已經被加工、剪輯、重構的世界，也是一個被整合起來的世界。高田正是這個被剪輯的世界感動了所有的人，喚起了他們人性，喚起了在人性基礎上的共同感。這樣看來，高田的手中的機器並非是無價值判斷的中性物質，它的再現也不是非意識形態的透明再現，而是充滿著意識形態召喚結構。正是這一召喚結構將眾人呼喚到以人性為核心的主題之上，並暗示著不符合這一規定性結構的人就無法成為這個世界中正當的主體。

與此同時，那些生活在當地的原居民幾乎無法有效凝視高田，也從沒有在看高田之中獲得自己的自足主體之感。在文本中，高田有三次被麗江原居民有意凝視的經歷。一次是高田將自己的請求用攝像機拍攝下來給李主任看，但這次看並沒有成為一次有效凝視。導演通過三種方式延滯了這次觀看：一是通過邱林在旁邊不斷的介紹高田說話的內容，使得人們難以集中觀看高田，二是將高田的畫面隱去，如高田比較傷心時，就時常用旌旗遮住他的表現，使之不能完全呈現出來，三是通過精心的安排，來影響人們的凝視，如將高田置於攝像機鏡頭的遠處。可以說，高田實質上始終逃逸在人們的凝視之外，或者至少可以說不斷阻礙人們的凝視。這樣一來，本來是處在審查主體的位置上的李主任等人，卻在這次觀看中失卻自己的主體位置，而被建構成一個以被審視、被感動、被建構的情感主體。高田第二次被凝視是在他和楊楊迷路之後，楊楊時常看高田。但楊楊看他的時候不僅天已經晚了，更重要的小孩的看既是單純的、也是遊移的，還是缺少知識判斷的，根本沒有形成有效的凝視，當然也就無法獲得對高田的明晰表達。第三次是在高田離開石頭村時，村民遙望乘車離開的高田，但這次高田根本不可能出現在村民的視野中，村民能看到的只有汽車。更重要的是村民反而成為高田凝視的對象，他們觀望的姿態像一幅風俗畫一樣矗立在高田回望的視野之中。從上述看與被看的關係中，我們可以看到高田始終處在看的主體地位，而麗江的原居民都只能成為高田的凝視的對象。

在看看這部電影的鏡頭語言。從表面上說，這部電影鏡頭語言的突出的特點是純淨、明晰，這裏不僅沒有試驗電影那些充滿歧義的語言，也沒有張藝謀早期那些象徵性語言，語言單義而透明，畫面也非常純淨，幾乎還原了原生態的生活環境。這與張藝謀要追求人性的無遮蔽呈現有關，他也達到了自己的目的。同時也與高田去蔽之後的人性單純相一致。這這純淨意味著所有凝視都是一種既沒有權力欲望、也不介入對物件的壓制之中的純淨之看。

但這種明信片式的鏡頭語言真的是純潔的嗎？如果我們注意到這些鏡頭的視角時恐怕就不能簡單回答這問題了。誰的視角？一般回答當然是導演和觀眾的。這不錯，但這不是全部。事實上我們看到不僅大量的鏡頭視角就是高田自己的視角，攝像機就在他的觀察的位置上，而且即使是高田作為被觀察對象出現在銀幕上，觀眾和攝像機也幾乎是認同于高田的視角的，觀眾和攝像機都把自己放在高田的位置、命運中去看這個世界，認同高田對世界的感受、觀察，最典型的要算看海、看遠山、看送行的村民這幾個鏡頭了。這時候的觀眾和鏡頭都處在雙重看的位置上。一是大家都與高田一起看海、看山、看風俗，二是看高田之看，也就是說既在看高田又在與高田一起看，並能體會到高田的孤寂、悲傷與痛苦。他們和高田沒有隔閡。另一方面，鏡頭幾乎從沒有把視角放在麗江原居民的位置上，人們從這些人的眼睛中看不到任何有吸引力的東西，當然也就無法認同這些人的眼睛的位置。如高田離開石頭村時，邱林是睡著了，蔣雯則對高田說話，只有高田的眼睛在看著周圍。這樣一來，真正看的視角就只有高田了，而邱林與蔣雯則無法為人們提供任何觀察世界視點。這就阻止了人們從他們的視點觀察世界的可能性，當然也無法在這種視角中建構自己的文化認同。因此，純淨的鏡頭語言就不那麼純潔了，它實際上暗含著太多的選擇意識。

三 凝視與主體建構

從上述的描述中不難看到，一方面高田始終能夠有效地觀察麗江的各種存在，另一方面麗江原居民卻無法形成一次有效地凝視高田的過程，為什麼會有這樣的凝視與被凝視的關係？其中到底沉澱怎樣的文化關係才能建構這樣的凝視結構？

原因在於，無論文本中人物與世界之間的看與被看，還是鏡頭語言的看，都並非一種平等、互動的觀看關係，而是發現與被發現、建構與被建構的主客體關係。一方是凝視者，但他們並沒有真正介入到被凝視者的生活中，同情他們的生命過程和生活方式，而只是以一種好奇、近於拍攝明信片的方式凝視他們，但卻在這種凝視獲得了對對象的再現權、建構權。一方是被凝視的，但他們卻無法在凝視中表達自己，只能焦慮的要求對方的凝視，希望從對方的眼中發現自己、認識自己、從而重新形成自己的自我認同。

首先，高田的凝視與麗江原居民之間主動發現、建構與被發現、被建構的關係，而不是互主體性的關係。在這裏高田作為一種普遍有效性的文化系統代表在實施著言說與建構的功能，可以充分有效地把各種特殊價值的承擔者召喚普遍性的結構中，而麗江的原居民作為特殊的地域性文化系統的承載者只是有待發現、有待重構的存在，是無法有效地提出普遍性的價值、建構普遍性的主體。一方面，高田的凝視並非單純看，而是以典型的現代主體性的眼光來再現麗江，以普遍人性的價值去尋找、發現、規範麗江的原居民。麗江傳統文化、民風民俗、社會規範等幾乎沒有引起高田的感動，而人性的流露則時吸引他的唯一價值。而麗江的原居民正是通過高田的凝視和再現認識到自己，並改變自己。無論是管理機構中的李主任與員警，還是導遊邱林與犯人李加明都因為通過高田的凝視而發現自己的人性一面，那個被官僚體制、經濟利益、傳統風俗和個人意氣所遮蔽的人性之維。於是乎，他們都紛紛放棄遮蔽自己人性的外在體制或金錢等物化的片面性，而回歸人性、人道、人情的普遍性。在這裏，高田的凝視就成為一種再現、命名、規範與建構。他的凝視過程就是一次人性發現之旅、也是一次用人性來建構世界之旅。凝視就是一種建構與規範的權力。在這種權力之下，麗江的原居民並沒有獨立的觀察、再現、表達、建構自我和世界的權力，他們需要高田的眼睛和高田的現代機器來呈現自己。

另一方面是原居民自我表達與敘述高田的失敗，其結果是他們的文化無法有效地建構高田的主體性。當原居民要向世界說話時，尤其是他們要向高田敘說他們的習俗、他們的社會關係和規範時，他們就發現自己面臨著無法交流的困惑。他們感到語言不通，無法用共同的語言去表達自己，無法讓高田明白自己的願望與習俗，而語言困境也導致他們無法理解高田，當然也無法敘述、規範高田。一個有意思的情節就是石頭村的村民們始終懷疑邱林的日語表達能力，不願與他交流，不願意將石頭村人的願望通過邱林來表達，而監獄管理部門的人也無法直接向高田闡述管理規範。在這些情節中，能夠與高田直接交流的蔣雯都被置於遠方。儘管這樣的安排對雙方交流都是障礙，但這種障礙對交流雙方的意義是大相逕庭的。高田的目的是很清楚的，人們都能理解，所以交流障礙只是增加了高田經歷的戲劇性。當地的原居民要向高田表達的是民族習慣、管理規範、文化傳統與人際關係等複雜生活世界，並希望因此獲得高田的承認，交流的受挫就是當地文化召喚他者進入自己的主體性建構的失效。因此，從敘事戲劇性來說，交流障礙的安排也許能增加故事的戲劇性效果，但從意識形態上來說，這樣安排就使當地人幾乎無法向高田表達自己的任何意識、慣例與規範等，當然也就無法用當地的習慣、規範來要求高田，召喚高田進入到他們為其安排的意識形態結構中。甚至他們的傳統與規範還在高田人性化的行為中一再被衝破、被否定。如果拉康所說的語言的象徵性權力是無所不在的、主體在語言中遭遇到自己的死亡的命運具有一定的道理，那麼，高田至少逃逸出了原居民的語言，也就獲得了相對於這群人的主體地位。如此一來，原居民的生活世界自然無法獲得高田的承認，更談不上通過他們的語言來建構高田的主體性。

其次，在凝視與交流關係中，雙方的位置也是不平等的，這種不平等集中體現凝視與交流雙方對彼此的需要上。在這種關係中，一方面是高田主動地、孤獨的也是自足的自我表現與重新自我認知的過程，這種發現與認知固然同麗江文化有關，但麗江文化只是作為外在的原因，起引發的作用，而無實際的建構性價值，主要還是高田的自我反思。另一方面面對高田的凝視，麗江的原居民們迫切地希望能獲得這種凝視的積極認可，希望這種凝視與交流能建構一個有價值的麗江形象，並有一種無法有效表達自己的焦慮。有意思的是，《千里走單騎》敘述的是高田要去實現兒子的願望的故事，因此，從日常交流習慣來說，他應當在這種交流與凝視中處於被動的、提出要求的地位，但故事的實際安排卻發生了逆轉，變成了麗江原居民希望高田再現、凝視他們。管理者希望通過高田的凝視傳播鄉村的形象以吸引更多的外國遊客、員警希望通過高田的凝視與再現樹立中國監獄人性化的國際形象、居民希望通過同高田的交流與再現使他認可當地風俗習慣的熱情質樸。他們擔心高田不理解自己的意識、擔心高田不將自己的演出帶回日本、擔心高田不能領會自己的傳統。於是，他們儘量要求高田來看，要求高田用凝視來呈現自己。但這些目的都沒有實現。首先，高田的再現不是還原真實的再現，而是為完成高田健一心願的一次技術性再現。因此，當高田的兒子去世之後，高田的再現已經不再具有實際的交流意義，不會成為公共性的文化傳播，至多是個人的回憶。其次，高田從來也沒有真正去體會麗江原居民的表達渴望，沒有將他們的願望做為自己凝視與再現意識的有機構成，而是不斷地越過他們的表達。從電影中不難看到，當高田知道他的兒子已經去世時，他就決定不再拍攝李加明的儼戲表演，即使在李加明的一再要求下答應拍攝，他的精神狀態也始終游離于李加明等人的表演之外的，他的視野穿過了李加明等人精心準備的舞臺空間，停留在一種虛幻的狀態之中。於是，在凝視與被凝視之間就建立起了一種權力關係，凝視意味著再現權、命名權、規範權、建構權，而被凝視者則深深地陷於表達無法被高田理解時的焦慮困境之中。

那麼，為什麼高田的凝視會形成這樣的權力結構呢？這就涉及到高田們的眼睛的文化價值問題了。首先，高田的眼睛不只是他自己的眼睛，還是一雙來自日本的眼睛，一雙來自發達國

家的眼睛，一雙來自現代化程度最高的世界中的眼睛，也就是長期隱在張藝謀電影後面的那雙發達國家公民的眼睛。這雙眼睛從來沒有以平等的方式與觀察物件交流過，他們只是遠遠在看著、在說著、在再現著、也在規範著與建構著，無論是整個世界、還是他們自己的世界，抑或他人的世界，都只能通過這雙眼睛來劃分、命名、重新建構，這雙眼睛在給世界安排其空間佈局和歷史進程，並把每一個被再現者放在他們認為應當在的位置上。如果說這雙眼睛到了二十一世紀時有什麼變化，那就是這雙眼睛不再只是觀看風俗的眼睛，還是一雙以人性的觀念來建構地球村的眼睛。這是一雙能真正有效地表達整個世界的眼睛，而其他的眼晴只能通過這雙眼睛來看自己、看世界，並只能通過這雙眼想像世界。麗江的原居民依然沒能有效地表達自己。

總之，張藝謀創造了現代中國人全球化想像的影像呈現。在這個影像中，不論是金錢欲望、權力程式、不同民族語言的差異，還是個人的意氣用事、傳統習慣、自以為是的權威、自然山水的阻隔等，都像那個儼戲的面具一樣只是一個可以隨時摘掉的符號，人們可以在真情和人性的基礎上實現情感的共鳴、心靈的交流、人格的平等、人性的復蘇。但這個人性化的全球化想像並不是一個溫情脈脈地球村，這裏依然有著中心與邊緣、現代與傳統、全球與本土的不平等敘述範式。從這種意義上說，《千里走單騎》就將長期隱在張藝謀電影後面的權力之眼搬上了影幕，並以情感共同性賦予其溫情脈脈的面孔。

吳海清 北京舞蹈學院

張建珍 中國社會科學院新聞與傳播研究所

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》網絡版第五十六期 2006年11月30日

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第五十六期（2006年11月30日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。