

● 中国电影出版社中国电影艺术编辑室编

中国电影艺术家研究丛书

视 张 艺 谋

●
中国
电影
出版
社

中国电影艺术家研究丛书

中国电影出版社中国电影艺术编辑室 编

论张艺谋

中国电影出版社

1994 北京

内 容 说 明

张艺谋是我国80年代崛起的杰出电影艺术家。他担任摄影的《黄土地》,主演的《老井》,导演的《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、《秋菊打官司》等影片都曾多次在国际、国内获奖,为中国电影走向世界做出了巨大贡献,其才华及成就令世人瞩目。本书系了解、研究张艺谋不可多得的参考书。全书从多层次多角度进行研究、探讨,有对张艺谋创作风格及具体影片的论述分析,也有对张艺谋访问的谈话记录;有张艺谋本人的创作体会,也有他的合作者对其人其作的介绍描述。内容涉及其艺术实践的各个领域,具有较高的学术性和丰富的资料性。为中国电影艺术家研究丛书继《论夏衍》、《论成荫》、《论水华》以后的第四种。

图书在版编目(CIP)数据

论张艺谋/中国电影出版社编.-北京:中国电影出版社,1994.10

(中国电影艺术家研究丛书)

ISBN 7-106-00985-7

I. 论… II. 中… III. ①电影导演-导演艺术-张艺谋-研究②电影剧作-张艺谋-研究-文集 IV. J911

中国版本图书馆 CIP 数据核字(94)第 02362 号

中国电影艺术家研究丛书—论张艺谋

中 国 电 影 出 版 社 出 版 发 行

(北京北三环东路 22 号)

北京丰华印刷厂印刷 新华书店经销

开本:850×1168 毫米 1/32 印张:9.875 插页:2

字数:254000 印数:2000 册

1994 年 10 月第 1 版北京第 1 次印刷

ISBN 7-106-00985-7/J · 0477 定价:9.50 元

目 录

别了，80年代

——张艺谋电影论纲 应 雄 (1)

影像语言的感性形式与表述语境

——张艺谋影片中的视觉/心理意义 贾磊磊 (22)

张艺谋电影世界管窥 陈 墨 (35)

全球性后殖民语境中的张艺谋 张颐武 (54)

读解张艺谋：以工巧营造沉重 张若雪 (69)

“势”在脱雅求变中

——我看张艺谋的几部电影 左舒拉 (81)

张艺谋电影和小说原著 葛维屏 (86)

影片《一个和八个》摄影阐述 张艺谋 肖 风 (92)

《黄土地》视觉造型语言的成败 郑国恩 (100)

就拍这块土！

——《黄土地》摄影体会 张艺谋 (107)

追求真实、准确、细腻的表演

——谈《老井》中的张艺谋 吴天明 (111)

茫然失措中的生存竞争

——《红高粱》与中国意识形态氛围 王一川 (114)

《红高粱》的造型艺术 刘树勇 (133)

它不是我心目中的《红高粱》 郑洞天 (141)

关于《红高粱》的讨论 陈昊苏 (147)

赞颂生命 崇尚创造

——张艺谋谈《红高粱》创作体会 罗雪莹 (158)

潮平两岸近

——焦雄屏与张艺谋谈《红高粱》 周静然整理 (182)

我拍《红高粱》 张艺谋 (189)

也叫“红高粱家族”备忘录 莫言 (191)

人性扭曲的悲歌

——看《菊豆》 彭加瑾 (196)

太白那一棒 尹火 (198)

菊豆那把火 周宁生 (202)

《菊豆》怎样表现性爱 赵光 (206)

大红灯笼何处挂

——影片《大红灯笼高高挂》刍议 李小甘 (210)

高高挂起的欲望 王杰 (213)

看《秋菊打官司》随笔

——兼及《菊豆》、《大红灯笼高高挂》 蔡师勇 (216)

《秋菊打官司》与“新写实品格” 托拉克 (231)

面对生存的语言性

——谈谈秋菊式错觉 根源 (241)

原生态与典型化的整合

——看影片《秋菊打官司》 雷达 (258)

是纪实还是童话

——我看《秋菊》所感 张霁苍 (264)

《秋菊打官司》中的法律误区 王建平 (268)

在自我反思中前进

——《秋菊打官司》导演张艺谋、编剧刘恒访谈录 ... 罗雪莹 (274)

秦国人

——记张艺谋 陈凯歌 (281)

为中国电影走向世界铺路

——张艺谋访谈录 李尔葳 (293)

张艺谋作品及获奖年表..... (308)

(

别了，80年代

——张艺谋电影论纲

应 雄

张艺谋是一个难解的话题。有时候，面对他的作品，我们似乎感到无话可说，既没有多么“深刻”的哲理蕴义供你读解阐释，又没有“抵抗潮流”式的经典的人文姿态让你佩服敬仰；而另一方面，围绕着他我们又可以找到太多的话题，他跟第五代电影的艺术关联，他“得奖专业户”似的金狮银杯，他作品中的“俄狄浦斯”情结（杀父娶母），他雄浑狂野的艺术气质，以及他跟巩俐、他跟政治，……就此而言，困难的倒不在于找话题，而在于如何超越晚报周报、文艺副刊和专家即兴随谈的方式，从而在一个更深的层次上去理解张艺谋。

麻烦随之而来。我们几乎找不到一个现成的理论框架和模式来相对完整地讨论张艺谋电影。美学批评？“先锋/大众”对置模式？意识形态批评？“作者电影”理论？精神分析学？生命哲学？结构主义和符号学？……我们面对的是方法论的苍白，在八方搜寻、殚思竭虑之下亲身体验了认知视角和理解基点的失落所带来的困惑迷惘。

而这，我们要说，正是时代性的困惑，是从文化理论的危机一个侧面反映出来的时代整体性困惑。理论的敏感告诉我们，我们将跟研究对象一起摸索着走向一个陌生未知的领域。

人文科学研究的隐在秘密在于，任何一种理论都包含有写作

者的自画像和自传的成份。理解对象也是为了更好地理解我们今天所处的状态。当此中国社会正进行重大变革、文化正经历深刻转型的时代，我们把这次关于张艺谋电影这一难解话题的论文撰写，视作一次宝贵的契机，借此把对张艺谋及其作品的理解推向更深一步，探讨他对中国电影的独特贡献，并由此把握 80—90 年代中国电影和中国文化的演变脉络及未来走向。

开宗明义地说，我们把王朔、张艺谋（或许还有其他人）视为今日时代文化的最具代表性人物，他们神话般的“发迹史”，就是一部 80—90 年代中国文化令人欣慰同时又不无费解疑虑的演变史，而且在他们身上，还更深刻地包含着新的文化时代人们还不娴熟的“游戏规则”，隐隐传达着新的文化时代的潮流征候。因此，探讨张艺谋，就同时意味着对我们大家曾共同经历过的精神之旅的检讨回溯（80 年代），意味着对今日我们一起奔波忙碌、共处其中的时代（90 年代）的探摸叩问：敢问此路，去向何方？

1 探索片与第五代

从文化精神和意识形态的角度讲，80 年代是“主义”与“学说”的十年。启蒙主义，人道主义，人性论，人文主义，民主主义，西方马克思主义新左派，存在主义，生命哲学，弗洛伊德，女权主义，……。林林总总之中，我们大致可以从西方思想发展史的角度区分归类出两种话语类型。一种是资本主义早期、资产阶级革命时期关于民主启蒙、人性解放的人文思想，一种是主要诞生于 20 世纪的更新潮的哲学文化学说。作为他山之石，不管这种“主义”在西方社会及其各个时期具有怎样的功能和形态特征，在它们被引入中国作为思想武器时，就必然带上了中国社会实践所赋予的特定含义和特征。因此，要理解和把握中国知识者、文人和艺术家们的思想文化特点，不但应从他们所引入的域外种种“主义”的原阐述中去寻找，还应更多地从中国本土的实践状况出发去予以检讨定位。

王友琴 1985 年写的题为《从屈原到鲁迅》的文章给我们提供了一条理解线索。这篇论文描述了中国文学史、思想史上几位著名人物的精神思想和人格特征，他们共有的一条是：肩负沉重的社会责任感和历史使命感，抵抗潮流，苦心孤诣，从而成为蒙昧或混乱时代的人性证明、启蒙良知或明灯、导师。该文实际上是对知识者自我的确认和提醒，即自觉地作为从屈原到鲁迅这一人格线索的当代传人，去担承社会批判、思想启蒙导引和文化先锋的使命。远的不说，单就 20 世纪中国思想史而言，这种暂可被称作“五四”情结的东西确实在几代中国知识者心际萦绕，并也同样延续于 80 年代的文化潮流中（不管主张哪种“主义”、“学说”）。

作为 80 年代文化氛围的产物，探索电影、第五代电影同样也带有上述特征的鲜明印迹。从内涵、外延上讲，这是两个互有重叠交叉的称呼。探索片是指主要由中国电影的第四代、第五代所实践的那种拒绝作权威话语的传声筒而保持相对的知识者/艺术家独立性而进行思想艺术探索的影片，第五代则指当时受过电影学院正规训练或同样具有电影新观念的一批年轻电影工作者的探索性影片。约定俗成的叫法常有的那种不准确性，并不妨碍我们在此对问题的讨论。它们跟思想激荡的 80 年代整体文化氛围一样，敏锐地保持着一种作为文化艺术先锋的高度自觉。在人格精神和思想姿态上，它们设定了两项对置格局：先锋/（保守）政治，先锋/（待启蒙或导引的）大众，一方面抵御保守政治的压力，批判社会的不合理因素和传统遗留下来的“滞后”成份；一方面则又期望以自己点亮的思想艺术明灯给芸芸大众作出指引。这种姿态包含着一种长期以来主宰着人类精神思想方式的知识观和真理观，即存在着一个唯一的真理、一种不容置疑的真知灼见和一种让千万人震颤景仰的深刻思想与伟大感情。自己作为“劳心”者、精神活动者，乃是这种宏伟深刻东西的发现者和拥有者（已经拥有或终将发现），而后有如基督耶稣般一言既出万众归一，成为时代的圣人先知，立言以飨万世；或如 19 世纪俄国小说中的“零余

者”，作为蒙昧或混乱时代的清醒者、边缘人，满怀拒绝同流合污的伟大勇气，以一己之执著坚守与痛苦，折射出整个时代之痛苦和危机，并成为走向未来进步社会前的（最后的）一丝光明。这种姿态同样也包含着知识者、文人、艺术家的人格梦想，即一个“思想巨人”之梦，“精神导师”之梦，“大师”之梦。在他们心目中，一个没有“思想巨人”、没有艺术“大师”的时代无论如何是令人沮丧的。

在电影形态上，探索片和第五代走的是非政治宣传、反商业效应的个人化、知性化的叙事路子。哲理化、散文化的电影叙事和追求深度感的镜语造型与画面表意，都构成了其明显的电影语言特征。巴赞、克拉考尔的人道写实理论和各国新浪潮、新电影的大师作品，则成为其重要的艺术灵感来源。

这里我们有必要注意到这批影片中的一个重要特点（在第五代中体现得更为明显），即影片所提供的社会环境及人与环境的关系。以第五代经典之作《黄土地》为例：一个蒙昧落后的环境，代表着人道、知性、新生和希望的顾青来到这片蒙昧昏睡的黄土地——典型的“举世昏昏而我独清”（屈原）、“是唤醒铁笼中昏睡的人们还是……”（鲁迅）式的人与环境构置。从这一意义上说，《黄土地》是一则关于传统中国的经典的电影寓言。有的影片未必表现得那么极端，但一个代表人道新生的人物跟一个压抑不合理的环境之关系构置（《青春祭》、《黄土地》、《孩子王》、《黑炮事件》、《盗马贼》等），确实是一种普遍的存在；或者至少环境是成问题的（《鸳鸯楼》）。仿佛是对黑格尔命题的反写，探索片和第五代几乎以一种“存在的就是不合理的”批判姿态，作为启蒙良知和文化先锋，向传统环境或成问题的社会发起一次次不倦的批判和反思。或许有时出于电影经济的压力，这一批电影人也会去拍纯商业娱乐性的影片，但一旦拍“正经片”、“艺术片”，便立刻回到那种先天性的姿态视角，沉重的叙事，永远无法轻快的心绪，深度表意的影像符号，仿佛历史永远是一种负值的环境因而先锋

艺术便是永不停息的批判和发难，仿佛潮流时尚永远是泥沙俱下的浊流而艺术则永远是对潮流的抵御和良知的清醒保持（《边走边唱》），这就是知识者、文人、艺术家的“人的证明”。在这种艺术倾向下，先锋文化/大众文化、艺术片/商业片之间的沟壑被不断地加深了。

这是我们都曾走过的心灵旅程。多么熟悉的心绪，多么熟悉的感情，那种感伤与忧思，那种绝望与希望：悲情中国，吾土吾民。这也是中外思想文化大师们都曾碰到过的问题，屈原与鲁迅，莎士比亚与艾略特，费里尼与沟口健二，……“镜与灯”或投枪构成了他们思想与美学的浓缩象征。

今天身处90年代来回瞻这一切，我们毫无疑问要肯定其对中国社会精神进程和电影艺术发展的巨大贡献。几十年来第一次出现了如此鲜明的知识分子文人个人化、知性化的电影，也无怪乎有人要比附于各国先后出现的新浪潮、新电影现象而称之为“中国新电影”。

张艺谋，当他投身于电影界的时候，作为知识新人，当然自觉成为了这一阵营的一员。众所周知，他是《一个和八个》、《黄土地》、《大阅兵》的摄影，为这些优秀作品的完成做出了不可磨灭的贡献。由于电影的集体创作特征，我们很难确定作品中哪些是属于张艺谋的、哪些是属于导演的，因而也没法单独讨论该时期作为摄影师的张艺谋的艺术特征，但有两点或许我们可以把握：①跟第五代明显共有的艺术精神一样，在影像表意上追求一种富有思想深度感的摄影语言，最明显的例子是《黄土地》的影像风格；②充分利用光的造型功能，在人物造型上以静态摄影体现出雄性的力度感，例如《一个和八个》。这种力度感，我们认为是更多地属于张艺谋的东西，是他作为第五代重要一员在具有第五代共有特征之外而又“旁逸斜出”的东西。因为这一点在随后第五代导演的作品中并未获得展开表现，而在张艺谋的作品里却大大展陈了。经典的第五代精神更多地是对负值性环境的思考与观照

的深度感，而深度感则是一种空间性的垂直表意（意义“深深地”包含于影像空间），从贫瘠的连绵“黄土”中体味压抑的深度（《黄土地》），从落后的山村以及它泥泞的小路和昏暗的屋棚中体味青春献祭的悲情（《青春祭》），从一式的几何形钢盔和几何形队列中体验丧失的深度（《大阅兵》前半部），从都市茫茫的人流中测量失败的深度（波德莱尔、本杰明）。这是时间流程的阻塞，因而必然是故事情节性上的丧失。而赋予了力度感则具有了另一种方向。深度感是向内的，内缩型的，而力度感则具有一种向外的、扩张型的方向：走出纯思索的垂直性空间，走向动作，走向平面的时间流程，走向弑父故事而不是隐约闪烁的隐藏于“深度”里的心理情结。力度是展现深度的精神基础。也许正是这一点在某种程度上决定张艺谋走上了一条通向 90 年代文化精神的艺术之路。

2 《红高粱》：“李大头死了”：新文化精神的幽灵

《红高粱》的出现是一个不折不扣的奇迹。

这倒不是因为这部片子的神奇色彩、艺术成就或首次在高档次影展上的得奖，而是它所反映出来的心灵状态对国人来说是过于久违了，久违得让人甚至感到陌生、感到难以置信。

屈原、司马迁、蔡琰、稽康、陶渊明、王维、李白、杜甫、陆游、关汉卿、李卓吾、蒲松龄、曹雪芹、王国维、鲁迅、郭沫若、茅盾、巴金、老舍、曹禺、沈从文、钱钟书……多少年来，中国文人已经习惯了前面所说的那种人格姿态和思维方式，即一己之生命或拯救或逍遥（逍遥实乃自我拯救）而去应对昏昧腐朽的环境和污浊的俗流。永远的“黑暗”和“黑暗王国的一丝光明”（杜勃罗留波夫），永远的“世人昏昏而我独醒”及“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”。80 年代从域外深刻影响中国电影界（尤其是探索片、第五代）的也是费里尼、伯格曼、戈达尔、安东尼奥尼等现代主义的、永不疲倦地诘难社会、批判环境、忧思深广的作品。

我们已经习惯了这种人与环境的构置定式，习惯了忧思、忧愤、苦闷、彼岸、呐喊、彷徨、幻灭、新生以及等待“雷雨”或“围城”式绝望。一个思想者、文人、艺术家，我们不管他有这样那样的缺点，最重要的是要看他的人格中是否具有这种姿态和人文气质，这几乎成为其是否够格的试金石。而张艺谋《红高粱》的大逆不道（且不说它对别的人有别的大逆不道）在于，它居然不忧思苦闷，不呐喊彷徨，不拯救导引了。或许说“大逆不道”有些过分，但也至少对习惯了的文人传统而言有些不甚契合，“它不是我心目中的《红高粱》”，不少人作出了有保留的赞词，称赞来自艺术的长年教养和直觉，保留则来自于文人心态跟这部“野路子”作品的不对位。人们说，一个好看的故事，一部好看的影片；保留的隐语则是，它缺少深度。

与禀承文人传统的探索片、第五代（也是张的出发点）相比，《红高粱》至少具有以下三个明显特征：

①人和生存环境的关系构置出现了初步的变化。并不是环境全然变成了正值性的，有李大头，有卖闺女的“我奶奶”的爸爸，有郑三炮，有日本人，但是子一代新人们不复彷徨幽思了，他们有力了。化深度为力度，化沉思为行动，他们“反”了：“我奶奶”跟她爸吵翻了，“我爷爷”杀李大头、教训郑三炮、复仇日本兵。而且十八里坡的伙计们都和他们在一起相帮相乐。祭酒仪式、洒酒去毒场面、作坊劳动场面，都体现出子一代群体力量的强大，再加以激荡人心的高粱地野合，更是共同构成了一幅子一代的狂欢图。对比《黄土地》：翠巧虽受顾青描述的新生活的诱惑，但也不敢正面对抗嫁卖了她的父亲，最后要悄然南渡黄河奔向新生，却也终被黄河吞噬。翠巧、蛋蛋、顾青周围绝无《红高粱》伙计式的同道，而只有一张张木讷一色的脸。代表群体欢快新生的腰鼓舞只是短短出现一瞬，而影片最后还是群体愚昧的求雨仪式，并且淹灭了要奔向新生希望的蛋蛋的幼小身影。

环境确实不一样了：人们不复是一如既往地体悟压抑的深度，

而是去主动开拓环境，享受欢乐，就像张艺谋本人所说的：“做学问的目的，还是要使人越活越精神。中国人原本皮色就黄，伙食又一般，遇事又爱琢磨，待一脑门子的官司走顺了，则举止圆熟，言语低回，便少了许多做人的热情，半天打不出一个屁。我把《红高粱》搞成今天这副浓烈、张张扬扬的样子，充其量也就是说了‘人活一口气’这么一个拙直浅显的意思”（《我拍〈红高粱〉》，《电影艺术》1988年第3期）。这段话实际上就是生活观和心态的表露，包含着对人和环境的关系的非文人传统的理解。

影片的叙述旁白说：“李大头死了”。这应该被敏锐地理解为一个信号：人跟压抑性环境的处对方式变了，（因而）环境变了。与此相同步的则是——

②叙事形态的变化。正如许多人已指出的，《红高粱》开始重建了被探索片、第五代所瓦解的故事情节化叙事，加重了电影的剧情成份。如果说《黄土地》是一则关于过去、关于传统中国的经典寓言，那么《红高粱》就是经典的子一代俄狄浦斯弑父娶母的故事；如果说探索片和第五代总多多少少有一种旁观性的叙事视角——对过去、环境、他者的旁观思悟，那么《红高粱》就直接是一个“我们自己”的故事。虽然这不是一个现实而是传奇故事，但也至少表明了一种能耐压抑性苦思而欲“起而行”的心态。

在中国文人传统的叙事作品里，传奇故事一直是一种有点隔膜叙事样式；“五四”现代小说和80年代叙事作品里，传奇样式也颇缺乏。人们更多地喜好叙事作品中诗意的隽永幽远和思想的深度，而不是传奇的张扬热烈（热闹），后者属于行动者而不是旁观行动的思想者。出身于探索片和第五代的张艺谋，在第一部自己执导、表述自己思想人格的严肃影片（而不是商业娱乐片）里，大胆地引入了文人所隔膜、或许还有点不屑的“传奇”，确实有点破天荒的意味而这样做的一个客观结果，就是恢复了故事、剧情在严肃片、艺术片中的位置，并在中国电影史上拓出了一条改造了的新型剧情电影的创作路子。在中国电影的叙事类型上，一直

存在着大致两种模式，其一是由郑正秋、蔡楚生、郑君里、谢晋所代表的常规剧情电影模式，多从道德伦理及正义善恶的价值判断视角出发去梳理编排人物事件；另一种则断断续续地体现在费穆、石挥、吴永刚乃至侯孝贤等人的创作上，多多少少地带有体悟幽思、诗情叙事的成份。后者这种叙事品格到了探索片、第五代手里获得全面展开并构成几乎主宰性的叙事力量。在这个意义上，《红高粱》的叙事路子不仅应被理解为对探索片、第五代的反拨，也可被理解为是传统剧情电影的改造，改造了剧情的内核，改造了支撑和推进剧情的动力及发展方向。《红高粱》不是从道德伦理和一般社会性概念出发的情节梳理，而是以子一代张扬自我为叙事动力的“我们自己的”剧情电影。

③镜语影像风格。《红高粱》的影像明显比探索片、第五代作品明快了，镜头中透着一种亮色，太阳常被置于背景正对着摄影机，其晃眼的光束在人与摄影机的运动中穿越闪烁，红高粱随风张扬这种鲜活“动”感作为画面造型元素在以前的探索片、第五代中是不多见的，经典第五代更偏好静态的黄土地和昏睡的大地造型。这又一次表明人与环境的关系及处对方式的质的变化。

另外还有诸如影片中音乐歌谣的不同。虽然都好用民乐乡曲，但《红高粱》中仍是张扬热烈的，是大叫大嚷式的表现子一代的豪情与强大，而例如《黄土地》中的歌谣则更多地是压抑、苦难和苦闷的证明，是凄楚的哀嚎、幽怨的浅唱和昏沉的颂吟。

上述所有这一切都凸现出一个主题，即从我们习惯了的文人精神传统来看，从我们熟悉的精英文化来度量，《红高粱》是其发展，更是一次历史的断裂。虽然王朔小说已经在文学界出现了，但从当时的总体语境看，人们确实只能作出它是探索片和第五代的终结这样一个判断，还不能明确看到它身上所包含的由社会进一步发展所展现的未来新的文化精神。高层次的文化人、先锋电影人都明显感受到了《红高粱》故事和影像的生命活力及艺术感染力，但从先锋精英忧思拯救的文化立场出发，人们依然不可能把

它捧上文化最高峰的位子。从这个意义上说,《红高粱》的文化精神在当时的文化氛围里,更像是一个人们还不能全然辨识、认同的幽灵,在文人语型、先锋精英语型和大师语型构筑的文化殿堂庙宇之间独自游荡,或者像是高级西洋乐队的一名演奏者,独自悄悄走出剧场,在门口空地上摇摆狂舞。

是幽灵,也是 80 年代的“定时炸弹”。

3 从《红高粱》到《大红灯笼高高挂》

《红高粱》以后到 1990 年的三四年间,张艺谋又执导了《代号美洲豹》、《菊豆》和《大红灯笼高高挂》。这四部影片放在一起,构成了一幅摇曳未定的创作图景、一条弯弯曲曲的电影之路。

《代号美洲豹》是一部纯商业娱乐性的影片,是张艺谋拍摄的唯一一部非艺术片,而且是一部离探索片和第五代精神最远的作品。众所周知,结果并未获得多大成功,对类型电影的技巧规律和电影语言的把握看来也不是他的特长。虽然“去拍商业片”的姿态本身可以说明一点什么,但这在当时多少有点“权宜之计”的味道。要把握其电影轨迹及艺术精神之变迁,还应更多地从其非纯商业性娱乐性影片来着手。

从某种意义上说,《菊豆》是《红高粱》主题向着悲观方向的一次发展。前半部依然是一则俄狄浦斯叙事,将占有菊豆的“父”(叔叔)予以“去势”,子一代纵情欢娱;后半部则是他们“弑父娶母”越轨行为的报应,由他们偷吃禁果的“逆种”杨天白代表社会、环境和伦理道德执行对他们的惩治。而《大红灯笼高高挂》则在悲观方向上走得更远。我们看不到弑父故事了,却历历目睹了“父”之强大,目睹了被压抑的性灵激情走向毁灭,目睹了在这种环境状态下被压抑者的变态反应和更低一层的生活要求:机关算尽、咬牙切齿地互相争夺着一个较好的被压抑者位置,争夺着做一个能得主子较多宠爱的奴隶。

《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》应该被理解为一个成

系列的三部曲，在如下各个方面呈现出一条清晰可辨的嬗变线索

人与环境关系：《红高粱》中是子一代反抗之下被改造了的带有正值性的环境，人们拒绝做旧环境、旧时代之压抑的承受者、压抑深度的体验者和新生拯救希望的思索者，而是要把高粱地变成我们可以“撒野”的高粱地，把烧酒坊变成我们狂欢的空间。《菊豆》前半部也一样，不灭的性灵激情终于迸发，染布坊成为天青、菊豆纵情欢娱的空间，代表压抑性环境的“叔叔”瘫了；后半部，环境复又变得异己阴郁，“逆种”杨天白的压制力量来得更强大可怕，而且让人哑口无言、无以举措，（轮回）染坊又变成了禁锢之地，天青被逐出曾在民谣声中享受欢情的染坊，与菊豆东躲西藏地偷情，而当最后天青被天白所代表的环境力量所杀死时，菊豆一把大火，人与环境一应俱毁。《大红灯笼高高挂》则变得更为阴郁了。大宅院从未成为过一个人性的空间，而一直是一个按“府上的老规矩”操作的压抑性灵的场所，环境与人的关系始终是压抑/被压抑关系。这种构设在某种意义上又回到了经典第五代作品中人与环境关系构置。

空间象征：《红高粱》的空间具有一定的开放性。高粱地是一片开阔舒展的空间，上面是天和太阳，下面是地，周围是原野和风，高粱秆、叶随风摇曳翻飞，给“我爷爷”和“我奶奶”之生命张扬提供了理想的空间。十八里坡的烧酒坊也具有开放性，没有全封闭的围墙，落日中的拱形门框只是一个没有门来关闭的通道。《菊豆》中的染布坊却是一个封闭空间。到了《大红灯笼高高挂》中的宅院，其封闭感已是无以复加。全封闭的建筑空间，严整几何形的建筑线条，人是宅院内被框定的生灵。空间的封闭性本也是探索片、第五代一些作品中的特征，一式的黄土坡、鸳鸯楼居室、插队时的乡村、几何形的机场跑道，……张艺谋三部曲中的“空间”发展，也有一种走向第五代的趋向。

电影叙事：《红高粱》是“弑父娶母”，《菊豆》是“弑父娶