

論賈樟柯武俠元素與社會議題之表現

莊國民*

摘要

《天注定》為賈樟柯的轉型之作，以社會底層人物面對大環境衝擊為主軸，敘事手法則融合犯罪與武俠類電影的元素，使其敘事風格發生變動。為此，本文探討《天注定》四位主角的「殘俠」與「遊民」形象，深究其「俠」的元素借鑒並武器、傳統戲曲、畫外之聲響、動植物符號等暴力敘事策略，進而以「通俗劇」（Melodrama）理論的「道德神秘域」（Moral Occult）為啟發，審視電影藉由「官逼民反」、「以武犯禁」等壓迫而成暴力，再以「武俠」式的藝術演繹、情感渲染與善惡二元對立，揭露官商勾結、財閥剝削、社會矛盾等議題，促使中國觀眾思考隱藏其中的「神秘域的道德秩序」，冀以審視中國傳統儒家道德社會之秩序。

關鍵詞：《天注定》、賈樟柯、武俠、敘事手法

本文曾宣讀於國立彰化師範大學國文學系第二十二屆【國文經緯】全國碩博士生論文發表會（2026年03月27日），承蒙匿名審查人與特約討論人黃儀冠副教授給予詳盡寶貴的建議與提點，獲益良多，特此謝忱。

* 國立政治大學中國文學系所博士生

一、前言

中國第六代導演賈樟柯（1970-）在《故鄉三部曲》後，接連拍《世界》、《三峽好人》兩部劇情電影及《東》、《無用》、《二十四城記》等數部紀錄片，內容與敘事風格展現出個體（主角）在大環境、新時代浪潮衝擊下的被動與無奈。相對而言，《天注定》的故事則展示個體在面對大時代更迭與強權壓迫下，實施「行動暴力」彰顯賈樟柯在敘事風格上的突破與轉變。然而，賈樟柯在轉變的同時，也保有過去的敘事手法，如湯尼·雷恩（Tony Rayns, 1948-）專訪文章〈舊與新——專訪賈樟柯〉中提到：

他的現實主義手法，糅入了自《世界》（The World, 2004）以來的幻想元素，然而本片受到類型電影記憶的影響，尤其是胡金銓（King Hu）的武俠片，其中也包括吳宇森（John Woo）的犯罪片程式，以及塞爾喬·萊昂內（Sergio Leone）西部片的影響，他的風格首次發生了變動。¹

《天注定》的英文名“A Touch of Sin”（一絲惡念），借鑒胡金銓（1932-1997）《俠女》英文名“A Touch of Zen”（一縷禪機），電影在大海與小玉兩位人物的暴力敘事、傳統戲曲、動植物等各方面的象徵符號，或多或少借鑒武俠片的元素、以及黑幫犯罪片的拍攝手法、暴力美學等。《天注定》作為賈樟柯保有過往貫有的敘事手法，如運用傳統文化如戲曲等；承接新的「武俠」與「暴力」元素的轉型之作，呈現出怎樣的敘事效果與內涵？賈樟柯透過「武俠」與「暴力」的敘事傳達什麼主題？他改編四位真實底層小人物為故事綱要，是否具審視中國社會在現代化發展中，人性蛻變而成的獸性與傳統道德文化之間的關聯？

針對《天注定》在「俠」與「暴力」相關的研究，成果豐碩。李君君〈當代「武俠」的美學敘述與古典勾連——以賈樟柯的《天注定》為例〉指出電影的人物相比傳統武俠，是社會底層的普通人，平日為生計自顧不暇，在自身命運遭受危機，就會成為自我保全的「殘俠」。²朱慧〈《天注定》對俠文化內涵的再現與新注〉同樣認為電影對「俠」身份鑑定是位於遊俠、流民、暴徒之際，主角們皆受

¹〔英〕湯尼·萊恩斯（Tony Rayns）：〈舊與新——專訪賈樟柯〉，收錄於賈樟柯著，任仲倫編：《天注定》（濟南：山東畫報出版社，2014年7月），頁144。

²李君君：〈當代『武俠』的美學敘述與古典勾連——以賈樟柯的《天注定》為例〉，《百家評論》第1期（2020年2月），頁58-64。

到暴力打壓而變換為「俠」，指出其「俠義」是混合公義與私怨而成，進而展示荒誕的悲劇體現。³可見，《天注定》對「俠」之定義是非傳統的、角色是在自身危害而自我保全的「殘俠」，而王詩瑤〈當代遊民群體的影像演義——以賈樟柯的《天注定》為例〉則審視賈樟柯在《天注定》前的電影的遊民群像，詮釋、對比《天注定》展現的遊民生存環境影像的差異，從而解析《天注定》分四人片段合一的「碎片化」敘事的原因：賈樟柯受《水滸傳》的兩種古典敘事，即「鸞膠續弦法」互相勾連的串珠式敘事，與互文交叉剪接式的「橫雲斷山法」敘事的影響。⁴張佳原《中國電影與社會底層再現——以《天注定》為例》從中國自 1990 年代改革開放後的社會底層為出發點，窺探《天注定》在「權貴資本主義」的高速發展下的底層人物的再現、比對電影角色的原型解析，再與賈樟柯過去的作品做互文分析，指出賈樟柯不得改編現實與電影之間，採用符號敘事與暴力寓意，傳達中國社會底層對體制的不滿與批判。⁵

論及賈樟柯的暴力敘事與拍攝手法，張宇《賈樟柯電影中的暴力敘事研究》指出賈樟柯電影的暴力敘事是日常生活中不易被察覺的隱形暴力，從符號呈現、聲音信息的隱約暗示、時空構建的元素解析賈樟柯電影暴力敘事的策略。⁶毛郭平〈生命政治視野下《天注定》的暴力敘事〉從「生命政治」的視角審視賈樟柯電影在挖掘底層人物的生存經驗，表達出生命政治對人的規訓多數是以隱在的方式完成，而在《天注定》植入傳統敘事方面如「俠」為影響層面的互文；暴力作為在生命政治的規範框架的反抗敘事手段，賈樟柯顯然解說著大海、小玉等角色通過暴力反抗的合理性，但又在精神層面上對「暴力」採取質疑的態度，指出賈樟柯局限於舊的想想模式無力達到現代的思維，只好使用「好人」、「俠」、「天注定」相關似是而非的名詞來揭示他無法詮釋過於龐大的現實，這就是賈樟柯的敘事困境。⁷確實，賈樟柯的敘事困境顯然是局於當代社會、甚至官方意識形態的限制而有所拘束而顯得不完整。顏文《論賈樟柯電影的象徵藝術》從「動物」為重疊隱喻人物命運發展，其脾性與主角相連，且暗示主角生處於體制外的底層猶如

³朱慧：〈《天註定》對俠文化內涵的再現與新注〉，《電影文學》第 1 期（2018 年 6 月），頁 68-72。

⁴王詩瑤：〈當代遊民群體的影像演義——以賈樟柯的《天註定》為例〉，《北京社會科學》（2018 年 12 月），頁 76-86。

⁵張佳原：《中國電影與社會底層再現——以《天注定》為例》（嘉義：國立中正大學電訊傳播研究所碩士論文，2015 年 4 月）

⁶張宇：《賈樟柯電影中的暴力敘事研究》（成都：四川師範大學碩士學位論文，2022 年 5 月）

⁷毛郭平：〈生命政治視野下《天註定》的暴力敘事〉，《荆楚學刊》，第 22 卷第 4 期（2021 年 8 月），頁 11-14。

待宰牲畜，同時也談及音樂、戲曲等聲響的氛圍等象徵敘述，可惜僅稍微談及，未深入探討。⁸

綜上述，學界對《天注定》的「俠」元素與形象，定義為不完整的「殘俠」；對賈樟柯的「暴力」敘事研究，多以美學詮釋策略、時空的敘事結構為視角，得出《天注定》在敘事的結構碎片化的困境與缺陷。然而，卻無探索賈樟柯藉由「俠」元素與「暴力」敘事策略之間的關聯，及其有意分四人故事的「結構碎片化」拍攝手法來導出當代中國社會自 1990 年代，經濟高速發展所帶來的後遺症，對人性、傳統道德、社會秩序造成沉淪與毀壞的審視。

故本文以《天注定》為文本，重新探索電影角色的「俠」形象及塑造緣由、伴隨著暴力敘事策略之關聯，再通過美國文藝學者彼得·布魯克斯（Peter Brooks, 1938-）的通俗劇（Melodrama）理論視角為啟發，以此審視《天注定》是否在現代人權秩序遭受質疑並損壞下，是否在後信仰時代中關注、探索、審視內在的傳統道德觀念？而「俠」伴隨「暴力」是否起到相關敘事功能作用？

二、《天注定》角色與「俠」之形象塑造

中國的「俠」自古便不被社會主流重視，最早追溯先秦《韓非子·五蠹》篇載：「儒以文亂法、俠以武犯禁」，並給「俠」定義：「其帶劍者，聚徒屬，立節操，以顯其名而犯五官之禁。」⁹韓非（前 281？-前 233）是站在統治階級的角度去評「俠」，立場偏頗而有失公允，但道出「俠」的特徵：聚眾、重節操、顯名望，為官方統治者所忌憚。縱觀先秦時期，除墨家外的諸子百家幾乎對「俠」不具好感。至司馬遷（前 145-前 86？）在《史記》為「俠」立〈遊俠列傳〉而首次肯定「俠」之地位，見其所述：

今遊俠，其行雖不軌於正義，然其言必信，其行必果，已諾必誠，不愛其軀，赴士之隄困，既已存亡死生矣，而不矜其能，羞伐其德，蓋亦有足多者焉。¹⁰

⁸顏文：《論賈樟柯電影的象徵藝術》（長沙：湖南師範大學碩士學位論文，2018 年 6 月）

⁹傳武光、賴炎元注譯：《新譯韓非子》（臺北：三民書局，1997 年 11 月），卷 19，頁 720-721。

¹⁰〔日〕瀧川龜太郎注：《史記會注考證》（臺北：文史哲出版社，1997 年 10 月），卷 124，頁 1285。

司馬遷在肯定「俠」的同時，亦給予「俠」較為全面的定義：手段或許「不軌於正義」，卻具忠於承諾、捨身取義的精神；而〈遊俠列傳〉的「俠」是伴隨著「遊」，意味「俠」屬於不固定、流動性。

以此為標準，《天注定》的四位主角皆不符合「俠」之形象，倒有「遊」的屬性，如大海在電影幾乎無任何工作或職位，一直為「村子公益」遊走於抗爭、舉報資本家與村級委員貪污受賄、周三兒離鄉四處漂泊犯案、小玉刺官後離鄉到山西找工作、小輝原籍湖南到廣東工廠打工，肇事後躲到東莞夜總會，感情受挫又轉職另間工廠。綜觀四位角色從山西、重慶、湖北、（湖南）廣東，橫跨中國之南北，賈樟柯以四位主角所象徵中國遊民的流動性，隱喻著中國社會躁動不安的現象。這種缺乏保障、穩固工作、心理安全的流動不安，促使身處社會底層的主角們更有機率遭遇危險與暴力，如小玉乘搭機場工人的順風車，遇見當地官紳土豪攔截強求付「過路費」、上班被情夫之妻帶人毆打報復、被地痞土豪無賴強求性服務等。

主角們不斷被暴力對待、壓迫欺凌之下，被迫「以暴制暴」的形式蛻變「俠」之形象來維護自尊。這或源於賈樟柯借鑑《水滸傳》部分角色，如林沖、魯智深、武松等，因遭受壓迫而上演「官逼民反」的情節，最終淪為浪蕩遊民、落草為寇；同時融合武俠電影的俠者形象，並針對四位角色的現實原型進行改編而成，如賈樟柯受訪所答述：

最初我看到這些新聞故事的時候，並沒有立即想到應該如何在電影運用它們。然後，我突然之間搞清了它們和古典小說《水滸傳》之間的聯繫，《水滸傳》是一部描寫宋朝農民起義的小說，在社會動盪之時，書中的 108 位主要人物，面臨著一場逼迫他們訴諸暴力的生存之戰。然後，我也使它和胡金銓的電影產生關聯，比如《龍門客棧》（Dragon Gate Inn, 1966, King Hu）、《俠女》（A Touch of Zen, 1969）等。在我看來，這些當下的新聞事件與經典武俠小說、電影之間的相似之處顯而易見。¹¹

由此可見，賈樟柯在《天注定》演繹的「俠」是社會底層遊民為自身尊嚴而反抗的俠義。值得注意的是，大海與小玉便是這種殘俠之俠義的典型；周三兒與小輝

¹¹ [英] 湯妮·萊恩斯 (Tony Rayns)：〈舊與新——專訪賈樟柯〉，收錄於賈樟柯著，任仲倫編：《天注定》，頁 149。

更傾向於遊民形象，故本文在論述「俠」元素會專以大海與小玉的故事為談論中心。

大海看似為「村子經濟」、「礦工權益」、「環境污染」等公義而發言抗爭，實際村民一句：「哼，當時那煤礦沒承包給你。要是承包給你，你還不是一樣樣的？」道破大海本質非體制的受益者，他或多或少是出於私利而抗爭。小玉作為社會主流不認可的第三者、做著黃色娛樂產業的前台服務，同是拿不出檯面的低微工作，出於自尊的維護而出手「正當防衛」。兩者皆展示維護自我的「俠義」精神，維護的形式則暴力制衡暴力，如賈樟柯自述：

在尊嚴隨時可能被剝奪的境遇裡，個人的暴力開始抬頭，很顯然，暴力對於弱者來說，是最快、最直接挽回自己尊嚴的方法。我們必須去理解瞬間之「惡」，並努力避免此類事件發生。¹²

暴力藉由「惡」所催生，這些「惡」放在大海與小玉的故事上，顯然是體制階層（有權）對底層（無權）的壓迫與羞辱而逐漸形成。大海被官商勾結的村長與商人焦勝利欺壓、甚至毆打住院，獲得「老高（高爾夫）」的戲稱、用兩萬塊錢侮辱人格、不被村民包含「姐姐」所理解，種種無形「暴力」；小玉被當地官紳豪強一句：「你不做按摩的來桑拿間幹嘛……怕我沒錢啊！」道破且觸犯小玉內心深處的自尊底線，並不斷被官拿錢扇耳光、毆打，尊嚴身心遭金錢與權勢羞辱。大海和小玉有相似由上至下的壓迫所引發的「惡」，如賈樟柯受訪時回應：

我覺得我並不是傳達某種政治態度，我實在傳達人的天性。我覺得直爽地談我們生活裡遇到的事，這是一種天性。我希望文化，所有的人能理解，壓抑之下的智慧不是天性，直爽的表達，或者說沒有壓抑之下的含蓄，那才是天性。因為管制和壓抑而去尋找的第三條路……甚至是想傳達一個人的本能的生理身體性的信息，我覺得中國藝術家有這樣的需求。¹³

¹²賈樟柯著，萬佳歡編：《賈想：賈樟柯電影手記 2008-2016》（北京：台海出版社，2017 年 2 月），頁 552。

¹³王泰白：〈我不想保持含蓄，我想來個決絕的——專訪賈樟柯〉，收錄於賈樟柯著，任仲倫編：《天注定》，頁 164。

兩人出於生理與心理的雙層壓迫，激發出人性深層的「惡」；從「殘俠」蛻變成維護尊嚴的「俠」形象，如大海對「姐姐」所說：「要比萬惡，我比村長和焦勝利他們還萬惡！」由此可見，賈樟柯在電影展現的「俠義」是伴隨著人較深層的天性之惡，在壓迫之下逐步激發出來的本能；這種含有捍衛自身尊嚴的「俠義」之惡，正是賈樟柯借鑒武俠電影「以武犯禁」的元素為敘事媒介，增強人物面對壓迫的反擊因素，刻畫大海與小玉的「殘俠」形象，進而提升劇情的敘事張力。本文在下章節針對這種「惡」催生的暴力敘事展開論述。

三、「俠」的元素與暴力敘事策略

電影主角出於「惡」所激發的「俠」義，都伴隨著暴力的施展，賈樟柯對於「暴力」進行有層次地渲染，如運用傳統晉劇的編排，配合物品如老虎畫布，搭配畫外之聲響而成的敘事符號、以及動植物的符號象徵等相關「暴力」元素。以下分論之，從中探討其暴力敘事意涵與策略。

（一）武器與戲劇、音樂聲響之指涉

主角在捍衛自身尊嚴都有搭配武器的使用，大海拿獵槍射殺「牲口」；小玉拿水果刀刺官，猶如武俠電影中的俠士配備劍。在傳統古典文學敘事中，人物配的武器往往與其人之氣質與形象相符相成，如《三國演義》的劉備配雙股劍，以承托士人君子之氣、《水滸傳》的李逵雙手持握大斧頭，反映出魯莽直性大漢的形象。¹⁴這正如賈樟柯受訪所答述：

《天注定》的人物大量借鑒了傳統武俠片或者戲劇的原型。胡大海（姜武飾）這個名字，那種吞吐量，那種豪邁魯莽之氣就是魯智深，魯莽、粗野、心細如針、心亂如麻，所以他穿舊軍大衣，扛獵槍，就像扛著一根禪杖，充滿正義……小玉（趙濤飾）應該是俠女，我當時和造型師說一定要按照胡金銓《俠女》裡的徐楓來造型，但是每一件衣服都是當今的衣服，組合

¹⁴參見梅錚錚：〈從三國制式武器兼論《三國演義》劉關張兵器的文化重構〉，《文史雜誌》第5期（2022年9月），頁82-87。又見黃一帆：《對《水滸傳》中武術英雄人物及其所持兵器的特徵探析》（鄭州：河南大學碩士學位論文，2017年6月）

起來像古人，包括動作也想到了，這個電影就是槍和刀，沒有別的武器了，刀要有武術感，這個時候就俠女上身，表演性特別強。¹⁵

大海施暴使用的就是獵槍，然在他身心受辱前，公安在山西煤礦場檢查礦工，突然一位無照黑工企圖逃跑，鏡頭給出公安掏出手槍往上鳴槍警告與受驚的大海一個特寫（見圖一）。這一槍像是這場戲開始的警示般，此時的大海如「注定」出於內心不甘而展開與官商抗爭之路。



（圖一）往天鳴槍與驚恐的大海特寫

當他在家書寫告發信上告北京中央，電視正播放著香港邵氏經典武俠片《獨臂刀》（1967）的背景聲響，像是演示著大海此時的內心獨白：

可惜你這小子自己只有一條，你就拿命來賠吧。

亮出你的齊家金刀動手吧！（刀的碰撞聲）

他像是以筆代刀「動手」，同時畫面也展示一張怒虎張獠牙的畫布特寫，彷彿象徵他內心的憤怒化成文字，想藉由文明的方式解決事情。可惜他卻連中南海的地址也不懂得寫，以意氣用事的態度指責郵局小姐疑是聯通村長、焦勝利不讓他寄信告發，這點倒是對應賈樟柯講的魯智深形象：「豪邁魯莽之氣就是魯智深，魯莽、粗野、心細如針、心亂如麻……」

魯莽的他堂而皇之在民眾前挑釁焦勝利，從而毆打受傷、以錢羞辱。當他頭綁繃帶從「姐姐」的勸說回家途中，上演晉劇《林冲夜奔》而台下的觀眾一聲「老

¹⁵王泰白：〈我不想保持含蓄，我想來個決絕的——專訪賈樟柯〉，收錄於賈樟柯著，任仲倫編：《天注定》，頁 178-179。

高」，目光由台上轉向大海，彷彿他幻變這場戲的主角「林沖」所唱：「一時憤怒，拔劍殺死。高俅奸佞二賊！」被迫「上梁山」，唯用暴力，怒虎張獠牙的畫布纏放在獵槍，再搭配《鉏判官》背景音樂，此時大海的形象，如賈樟柯所言：「他穿舊軍大衣，扛獵槍，就像扛著一根禪杖，充滿正義。」獵槍搭配怒虎布演變成包拯判決清白的「虎頭鉏」，也象徵著大海所有心中冤屈如猛虎般爪牙寄託於一把獵槍上，用以審判「高俅」、「蔡京」等貪官污吏。值得注意的是，大海獵殺、審判村長是在廟外門口，村長藉從右到左；再從左到右的走位，正是傳統戲劇的角色在緊急混亂時，表現驚慌失措的演繹體現。大海這位「俠」殺了貪官村長，鏡頭轉為全景，像是傳統戲曲演員在舞台上進行演繹的框架一樣（見圖二）。



（圖二）大海完成獵殺貪官村長的舞台性構圖

這誠如賈樟柯受訪時所述：

在人物形象上建立其今人和古人的一個聯繫，然後在空間上也一樣，在姜武的部分，我覺得廟宇、城牆，這些過去幾百年前的東西，它們像是一個沒有被拆除的舞台，今天的人在上演古人的故事。¹⁶

可見賈樟柯在背景音樂、傳統戲曲、武器及道具上的敘事鋪墊，結合角色的內心及其動作，敘事演繹得十分到位。

小玉刺官的武器是水果刀，是當她送別情郎，分道揚鑣，與其漸行漸遠，留下的竟是一把刀。綜觀三人的武器，小玉的水果刀是唯一的冷兵器，這出於賈樟柯借鑒於胡金銓《俠女》的緣故。然而這位「俠女」卻是為情所苦的「白蛇」，

¹⁶王泰白：〈我不想保持含蓄，我想來個決絕的——專訪賈樟柯〉，收錄於賈樟柯著，任仲倫編：《天注定》，頁 182-183。

煩惱著一段不被世俗所接受的不倫戀，故在小玉做站櫃檯時，電視播放著電視劇《新白娘子傳奇》的畫外之對白：

敢問相公是本地人是嗎？

我姓許，名仙，字漢文。

我家小姐是問你，客是本地人士？

未幾，畫面就走進一位男子打量她後，小玉就遭到情郎正妻帶人毆打問罪。這段畫外對白象徵小玉內心十分掛念她的「許仙」，然這段美好的顧念很快就被打破。在小玉與同事一起仰躺著休息時，前方正播放著徐克（1951-）《青蛇》（1993）電影的白蛇對青蛇說：「一會抓蒼蠅，一會爬房梁，不是上竄就是下跳的，你就不能安靜地坐會？」彷彿影射小玉即便是躺著睡著，內心卻一直深感躁動不安，缺乏安全感的她，其不安感恐怕是來自世俗對她這位第三者的眼光、情郎遲遲不願給予答复的敷衍、及其低微的娛樂場所工作的自卑感。她聽著動物是否會自殺的電視節目，加上問上前來換班的同仁答道：

咳！不然怎麼說是動物咧？

動物那就是好死不如賴活著！

小玉回應「動物不會這麼想」，意味此時的象徵「蛇」的她，那般美好的幻想還未正式被這現實社會所擊敗，直到官紳惡霸的欺壓，才刺破她這美麗的謊言。在小玉裝好水回到休息室準備洗衣服，官紳隨從的嫖客打開休息室的門，要求她為其提供性服務，小玉與官紳嫖客連續四次開、閉門的拉扯，彷彿意味著小玉那一廂美好幻想，隨著官紳的那句：「你不做按摩的在桑拿間幹嘛？」錯破而在潛意識下，吐了舌頭而表現遲疑，轉而發怒推人離開（見圖三）。官紳惡霸不服，用一疊鈔票連續扇耳光並說：「你不是小姐啊？老子有錢！砸死你！」此時她疲於反抗而低下頭，內心的自卑感油然而生，決然拔刀橫刺對方。



（圖三）小玉面對是不是小姐的質疑而潛意識吐舌頭

小玉這一刺，幻化為武俠片裡的女俠形象，為不再受屈辱而刺官，維護尊嚴卻也刺破她內心對情郎與未來美好幻想。這看似瞬間、一剎那的刺殺，賈樟柯僅用三段畫外之聲響來刻畫、鋪墊小玉內心不安，隨著官紳惡霸的衝撞而刺破幻滅；諷刺的是，刺破的水果刀正是來自她的情郎，因無法拿上高鐵而被迫遺棄，她猶如這把刀無法和情郎一起走到最後目的地。這刀同時暗示著這段不倫戀情始終是一場泡沫，小玉選擇拔刀的瞬間便正式幻滅，如飾演小玉的演員趙濤（1977-）受訪回應說：

我必須理解這種女性的屈辱，並且想像面對這樣的屈辱你會有什麼樣的反映。或許有一種是克制的，有一種反應是逃遁的，有一種反應是承受的，但是悄悄小玉的反應是反抗的，是暴力的。這點也和過去我們看到的武俠片形象有一個連接，就好像我反覆觀看了徐楓在《俠女》裡面的演出，那是一個復仇者的形象。但是不同的是，《俠女》中的復仇用了很長的時間，而鄭小玉是殺那之間的一種選擇，是瞬間迸發出來的一種行動能力。¹⁷

依循趙濤的這段話，小玉的形象何嘗不是挽回尊嚴的「復仇者」。綜觀大海與小玉的情況而言，他們同樣是被一疊疊的金錢羞辱，自己內心所堅持的信念不被世人所理解與接受，甚至為世人取笑、踐踏，從而激起他們心之「惡」，幻變「俠」，槍與刀賦予他們「俠」之形象與能力的象徵意涵。小玉刺官後，持著沾滿血的刀遊走於街道馬路邊看見猴子、牛等牲畜，對它們都警惕起來，這與大海持槍向村

¹⁷景帥：〈我的工作基礎是劇本，而不是新聞——專訪趙濤（小玉）〉，收錄於賈樟柯著，任仲倫編：《天注定》，頁 257。

民說：「去打牲口」像是相對而應的鏈接。電影的動物與植物是象徵什麼意涵？本文在下節繼而論述電影中的動植物的符號敘事。

（二）動植物的符號象徵

賈樟柯在《天注定》的運用不少植物的意象，電影開頭播放片商與片名的欄目背景便是香蕉葉（見圖四）。正片開始就是周三兒槍殺三位路霸後，就偶遇停在路邊的大海，大海手上拿著一顆果子（疑是蘋果）、小玉刺官的房間牆壁的佈置就是香蕉葉、周三兒在菜園當著兒子的面前開槍等皆為植物的符號。



（圖四）片頭播放片商欄目與片名的背景為香蕉葉

這些植物的意涵，賈樟柯或許是在無意識的狀態所設置的，目的是為與小輝的故事作連接，如他在受訪回應有關拍攝場景的佈置時道：

在小玉殺死那個男人的房間裡，我無法擺脫一種感覺，覺得這個房間應該有一張青綠的熱帶植物壁紙，所以我就讓美術指導找來一些。我一直搞不明白為什麼想這麼幹，直到我意識到這個場景和一個事實有關：小玉此前曾在位於南方的廣州工作過。那種青蔥的熱帶植物牆紙，似乎能夠把後兩個故事勾連起來。¹⁸

論及廣州的香蕉樹葉，小輝與蓮蓉在休假日常到郊外放生金魚時走的路邊就有真實的香蕉葉（見圖五），本文循此認為能連接小玉和小輝兩個故事的，是兩人都

¹⁸ [英] 湯妮·萊恩斯 (Tony Rayns)：〈舊與新——專訪賈樟柯〉，收錄於賈樟柯著，任仲倫編：《天注定》，頁 151。

有段未能圓滿如意的戀情。小輝在荒廢的汽車裡和蓮蓉表白，無奈被有三歲小孩要養的現實所拒，作為服務生的他捧著一碟水果盤給嫖客，迎接而來的正是扮演「列車員」的蓮蓉，這段彷彿敘述著真摯感情在現實貧窮面前一文不值，小輝的「果實」不是他自己吃的，這也為他的悲劇結局埋下伏筆。



（圖五）小輝與蓮蓉在放生路邊的香蕉葉

由此可見，植物、果實在電影中是有著「惡」的載體象徵。大海受傷住院期間，焦勝利派人到醫院以鈔票進行人格羞辱，畫面的大海身後就有花籃的植物（見圖六）。



（圖六）大海毆打致院又遭受以錢受辱的背後的植物

他找傾訴的對象「姐姐」尋找心理安慰，最終卻不被理解並說出：「要比萬惡，我比村長和焦勝利他們還萬惡！」當時大海身後也正好有一排植物花盆（見圖七），從這兩次大海身心受傷受辱的情況，身後皆有植物意象，皆可說明賈樟柯是有意運用植物作為具現化人內心之「惡」的敘事表現。



（圖七）大海心理防線破滅後其身後的植物

這種象徵「惡」的植物是會隨著受得屈辱而增長，故在大海與小玉的「惡」隨著屈辱的過於負荷，便是爆發「暴力」以武犯禁，施展暴力過程與形象則被賈樟柯以武「俠」的元素為借鑒，如他於〈在第一次主創會議上的闡述〉提及：

片子中有獵槍、手槍、刀這三樣武器，還有一次爆炸，一次威亞。我剛才講借鑒武俠型類，但我們不是要拍類型片，只是借鑒。¹⁹

那一次的爆炸正是電影一開頭的車禍事故，象徵「惡」的植物結生的果實一旦過重，一個不小心就出意外而車毀人亡，果實散落滿地進而發生「爆炸」。這正是賈樟柯在片頭運用如此暴力的拍攝敘事來告訴觀眾，這是關於「惡」與「暴力」，並介入「俠」元素的故事，正是這種借鑒保留賈樟柯以往的敘事模式的同時，也開啟新的敘事手法。除植物之外，電影另種更為重要的符號就是動物。

電影使用極多的動物符號，每個角色都有象徵性的動物代表，大海是馬、周三兒是牛、小玉是蛇、小輝是鳥、蓮蓉是金魚等。這些使執行導演蕭杞楠（1984-）特意寫〈那些動物，最讓我神傷〉一文作抱怨，賈樟柯大費周章地以動物為符號，僅是人性與獸性的比照嗎？或隱喻人過得不如動物？正如電影中多處皆主角面對鏡子的自己一樣，本文認為象徵性動物是主角們的另種直接的寫照。如大海的內心一直被不公義憋著一口氣，那匹馬一直被馬夫用鞭子抽打著走不動，待大海槍斃馬夫後，馬兒獲得自由行走。小玉的蛇則象徵生活、攀行於見不得光的底層，就算是古典故事的白蛇，靠著修煉變成人形終究不配擁有自己屬意的愛情。周三兒一直漂泊不定，看似人畜無害實則性子剛烈且倔強，猶如被載在貨車上的牛。小輝是一隻想展翅高飛，闖出一片天地的年輕人，卻被現實生活一步步啃食截、

¹⁹賈樟柯：〈在第一次主創會議上的闡述〉，收錄於賈樟柯著，任仲倫編：《天注定》，頁 137。

斷雙翼想翱翔、無奈摔死的小小鳥；蓮蓉一直通過買、放生金魚的舉動以求心內平安，現實卻是她如金魚那般用嘴為客人服務。

賈樟柯運用動物來比照主角們：人即動物，亦是一種「暴力」體現。整部電影展示極惡的動物寫照便是小玉刺官後，遊走街道馬路的猴子、牛，試想大半夜怎會有人帶著寵物猴子站在路邊，看見手拿刀，渾身是血的人，還能淡定自如？這等荒誕且不合科學常識的超現實現象，都說明小玉看見的動物，或許是她自己眼中所看見的「牲畜」，而非真正意義的動物，故她才警惕於「它們」。法國文藝評論者杜阿梅（Marie-Pierre Duhamel, 1952-2023）評論，這些動物都「表示賈樟柯的世界裡出沒著一種形而上的焦慮」，而本文認為這種焦慮正是在暴力施展後的頹勢，看似以暴制暴的最快、最直接的方式挽回做人的尊嚴，實則淪落為「命運」的「閉鎖式循環」，如杜阿梅所詳述：

神祇與生肖動物冷漠地見證著人們的絕望舉動，有時發出信號、模稜兩可的威脅或難懂的象徵。相較「真正的」宗教實踐，它更多的是一種對道德維度難以慰藉的渴望與對基本價值觀的呼籲。

這一想要發現某種超越這個常常如同地獄的世界邊界之外的東西的渴望。

「為命運所決定」：這是片名「天注定」的含義。但是「命運」在四個故事中一次又一次被質疑：它清楚地指向了釀造悲劇的戲劇性衝力。它（「命運」）確實是劇中角色遭受著權力的不公正，最終起身反抗他們惡的審判的冷酷的職權。²⁰

這或是賈樟柯要運用四個人不同年齡層、橫跨中國南北區域、各類男女之中國人為主角來象徵中國當代社會眾人潛在的「惡」，藉此隱喻中國社會基本的叢林法則。這也對應小玉在刺官後，在路上看見象徵「命運」的「非動物」後打電話自首，最終在結尾現身於故事的最原點：山西，面試勝利公司（被大海獵殺的焦勝利企業）的工作應徵，並走進眾人之中觀看傳統戲曲《玉堂春·蘇三起解》的橋段，引用審判蘇三的對白：「你可知罪！」並重覆三次，畫面轉為面向正在觀看戲曲的中國觀眾，質問著正在看著電影的中國人們知不知內心深處的惡。同時印

²⁰ [法] 杜阿梅（Marie-Pierre Duhamel）著，Wang JC 譯：〈電影人世界的一致性〉，收錄於賈樟柯著，任仲倫編：《天注定》，頁 274。

證了本文論述的她（也象徵中國社會）是陷入一個「命運」的「閉鎖式循環」的架構，誠如法國學者阿德里安（Adrien Gombeaud, 1975-）所評：

場面調度和敘述的流暢與其所描繪世界的粗暴性形成反差：高速的現代化進程，溫州脫軌的火車，在機器上割傷的小手，有的還結束了自己的生命。到處都是暴力、橫行和侮辱。「我用錢砸死你！」一個當地的小混混用一還錢扇著小玉耳光，就像開場時山西的馬車夫抽打他的馬一樣。賈樟柯出演了一個闊人的角色，他嘴裡叨著雪茄，一邊挑選小姐，一邊打著電話購買一幅徐悲鴻大師的畫作，他甚至沒有見過這幅畫。腐敗四處蔓延，中國成了一片叢林，正如寫在紙上的字幕所指。人就是動物，而電影是一個驚人的寓言集：牛、馬、鵝、蛇、虎……中文片名《天注定》可以翻譯成「命運」但是英文的譯名絕對很有分量。“*A Touch of Sin*”借鑒了胡金銓的經典之作“*A Touch of Zen*”（《俠女》，1971）²¹

本文認同阿德里安的看法，中國自 1990 年代經濟改革開放，硬體基建高速發展，如電影展示的高鐵、建設中的機場、各種工廠的活躍運作、娛樂場所的客似雲來現象等等，無一不是證明中國社會在硬體設置的茁壯發展；然而人的內心心理、道德的「建設」並非隨其而提高，甚至是有減無增，可謂道德淪喪、停滯不前，至少在《天注定》所展示的社會是如此。電影的英文譯名“*A Touch of Sin*”更是明示著人的惡、觸及惡的意思，賈樟柯通過植物的形式符號，量化、具現化人們深層內心之惡的象徵意涵；以動物符號象徵著表層文明與內層文化的強烈落差之對比。

四、暴力敘事與傳統道德秩序之審視

若說大海與小玉是「俠」的元素所構成的以武犯禁的「暴力」代表，周三兒與小輝則是遊民中的兩種極端，一個是絕對的施暴者；另一位是絕對的受暴者。本文認為不管是施暴或受暴，縱觀他們（排除周三兒開槍殺人的部分）的故事所展現的「暴力」敘事大抵是冷暴力居多，即語言、態度漠視的層面，如周三兒在電

²¹ [法] 阿德里安（Adrien Gombeaud）著，曹軼譯：〈山西民謠〉，收錄於賈樟柯著，任仲倫編：《天注定》，頁 282。

影全程秉持一臉冷面，即便面對自己的妻兒亦如此。在母親大壽回家探親祝賀，鏡頭的媽媽毫無喜色之顏，後來他和太太聊得都是錢的事：「接到你寄來的錢一共十三萬」；與兩位親哥到訪，談的都是利益分配：分錢（彩禮共 10270 塊錢，扣成本 6477 塊 3 角 3+禮儀 800 塊錢+雜費共 7485 塊 4 角 2；所得共 2784 塊 5 角 8 除以 4 人三兄弟和媽媽分），這種充滿計算到毫厘的親情、感受不任何的家庭溫情，體現冷暴力的敘事模式。至於小輝被家人索要家用費，給得少還被家人責罵亂花錢，家人不理解、感情受挫，事業無成，被曾經的同仁朋友鄙視瞧不起，生活上受各種冷暴力的壓迫，迫使他走上絕路。

這種來自家人好友的冷「暴力」層面的敘事，無疑是賈樟柯刻意編排，本文引用他回答美國學者白睿文（Michael Berry, 1974-）詢問他有關電影有什麼樣的社會義務的回應，詳見其述：

……有段時間很多人一直在批評這個電影。他們說你這樣是不是鼓吹暴力，社會上的暴力已經那麼多，你是否歌頌犯罪分子。我當時回答：人類有幾個重要的場所，比如法庭，法庭是用於解決法律的問題，用法律的角度去判斷、去面對這些問題；我們還有教堂，用宗教的方法去面對；那為什麼後來又發明了電影院？電影院是用電影展示任何一種人性中的複雜性和黑暗的部分——包括社會的黑暗面——的一個場所。如果我們在電影中都不願意去觸摸、理解這些黑暗的地方（包括暴力在內），可能就永遠也理解不了這些東西。²²

從這段話可見賈樟柯是認為《天注定》所展示的各種社會議題，無法再用傳統的宗教信仰、法律等管道去妥善解決，而包含電影的藝術創作，興許能傳達出一些理念讓大眾觀看後而有所反思並改善。緊接著，白睿文繼而回道，有關電影專注於人與社會之間關係的藝術主張，見其詳述：

過去的很長時間，中國一直是革命文藝，革命文藝有一個很重要的要求，文藝要為政治和社會服務。到了八〇年代改革開放之後，很多藝術家都拋棄了這種文藝觀。對年輕一代的人來說，九〇年代的獨立電影實際上就是

²² [美] 白睿文（Michael Berry）：《電影的口音：賈樟柯談賈樟柯》（臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2021 年 12 月），頁 148。

讓藝術回到自我，回到個人。這是一個人對社會的正常反應。在這樣的一個過程中也有另外一種聲音：我們應該追求個人化，我們不應該談論政治和社會，有很多個人層面可以談論，比如愛情。但我不同意這種看法。因為在中國生活，我們每一個個體的生活都受到了社會變革、經濟變革、政治變革的影響。每個個體的生活都不停地被這些外部的事情打擾。我們觀察人的時候，我們拍人的時候應該建立在人跟社會的關係上，我們要把人放到社會中去觀察。就是說，不應該從一個極端跑到另一個極端。²³

若將《天注定》的文本脈絡放在中國當代社會發展而言，中國大陸自文革開始以毛澤東主義為信仰的時代後，文革結束迎接而來的是鄧小平時代的現代化發展的三十年，這期間中國人們以功利主義、金錢地位至上為信仰，人權問題一直受到質疑與打壓。直到 2010 年代，人口紅利接近飽和，人們對權威、金錢至上的信仰感到麻木，生活道德觀念隨著崩壞，進而引發各種社會議題，如房價、物價逐年居高不下、人口鄉鎮失衡、失業率攀升、人與人之間的不信任等爭端。

上映於 2013 年的《天注定》就發生在信仰崩塌、誠信失效、金錢功利主義掛帥的大環境。如小輝故事剛開始，在廣州工廠工友因為意外而引發工傷，廠長則指出是小輝與工友聊天而導致分心出事故，不想以公傷賠償而要小輝全權負責。面對如此惡劣的時代，賈樟柯這類的中國知識分子或藝術家會重新反思、探索新的「生活文化模式」，他們迫切在後信仰的時代潮流中，尋找一種「詮釋」來審視一個社會道德規範。

這與美國文藝學者彼得·布魯克斯（Peter Brooks）的 “*The Melodramatic Imagination*” 提及「通俗劇」理論（Melodrama）有相似之處。布魯克斯在分析法國在大革命後的小說、戲劇等文學作品，察覺社會在經歷重大變革後，文學作品的傳統悲劇權威與道德式微，取而代之的是新「道德敘事模式」的通俗劇；這不是單純的廉價、低俗的情節戲，而是一種「過度（excess）的敘事模式」，以誇張情感、道德二元對立、戲劇性衝突來彌補「虛位的崇高」，即一套「情感誇張→道德衝突→讀者見證」構成的敘事結構，透過舞台式誇張手法，激發角色和讀者對「真理」、「道德張力」的感受與投身。²⁴這型類的解構並引導觀眾重新感知並

²³ [美] 白睿文（Michael Berry）：《電影的口音：賈樟柯談賈樟柯》，頁 148-149。

²⁴ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination* (1976; reprint ed, New Haven: Yale University Press, 1995), pp. 1-11。

理解深層道德的手法，布魯克斯稱之為「道德神祕域」(Moral Occult)，見其所述：

We might say that the center of interest and the sence of the underlying drama reside within what we could call the “moral occult”, the domain of operative spiritual values which is both indicated within and masked by the surface of reality.²⁵

觀眾或讀者透過「通俗劇」的誇張、情感渲染與善惡二元對立、揭露陰謀等演繹手法，進而理解文本潛藏的「神祕域型的道德秩序」藉此吸引去追尋、思考隱藏的真理，以達到團結社會、塑造並重建信任的功能。

本文循著「通俗劇」之「道德神祕域」(Moral Occult)的演繹概念作為啟發，審視賈樟柯在《天注定》碎片化的敘事結構，絕對是有意為之的手法，目的正是為了讓觀眾能從這四個起承轉合的敘事架構中，以自己具後現代思維的思考模式去彌合其中碎片化的「空隙」，如他親述：

這部電影主觀的東西會多一些，也不是一部古典主義的電影。我覺得四個人物是暴力的四個化身，他們是一件事情不同的角度。所以，我們不應該把它們按四個短片拍，而是一部電影起承轉合的不同部分，是一個敘事的四個敘事階段，就是起承轉合。這樣做會有碎片化的可能，但也不儘然，有後現代思維的觀眾會自己彌合其中的空隙。就是碎片化也不錯，現在的生活不就是碎片化嗎？風格應該有遞進，從自然寫實遞進到戲劇狀態，直到超現實。小玉拔刀出來應該進入超現實部分，就是命名為「俠」。²⁶

賈樟柯以碎片化的形式講碎片生活故事，就是想通過各不同年齡層、性別、職業的底層生活故事，更為容易連接廣大的平民百姓的日常共鳴。藉由「官逼民反」、「以武犯禁」等壓迫而成暴力，再以「武俠」式的藝術誇張敘事，揭露官商勾結、財閥剝削、社會矛盾等議題，促使中國大眾思考隱藏其中的「神祕域的道德秩序」，即中國儒家文化的倫理社會與品德修養。

²⁵Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, pp. 5。

²⁶賈樟柯：〈在第一次主創會議上的闡述〉，收錄於賈樟柯著，任仲倫編：《天注定》，頁 138。

中國儒家文化有五倫之說，即君臣、父子、夫婦、兄弟、朋友，以此審視《天注定》四位主角的人倫關係會得出，他們在傳統華人社會的人倫關係幾乎是崩解的。如下表顯示：

	人倫關係	電影人物現況
1	君臣	官紳到風月場所嫖妓，無理設過路費、毆打工人、村長與資本家焦勝利勾結
2	父子	小輝與周三兒的母親的不理解與疏離、甚至指責；周三兒用槍為兒子「放煙花」的不良示範
3	夫婦	小玉情郎對妻子的不忠，與小玉不倫戀、周三兒與妻子同床異夢、小玉父母的離異
4	兄弟	周三兒三兄弟的離心離德的斤斤計較
5	朋友	「姐姐」與村民對大海的不理解，小輝的前工廠朋友的瞧不起與報復侮辱

可見電影在傳統五倫人際關係的缺失，人們只能回歸到自身的品德修養上，即宋代儒家主張的八德：孝、悌、忠、信、禮、義、廉、恥。其中的「孝」是華人道德觀念的百善之首，恐怕是賈樟柯有意凸顯的關係之一，即小玉與母親在電影中少有的溫情存在，雖然母親不想與小玉談及父親，但從小玉仍和父親有交際的對話而看，她是唯一與家人有良性互動的角色。

本文認為在四位角色中，賈樟柯刻意塑造小玉成維護自尊的「俠」女形象，最終也以自我防衛而釋放，以清白之身回到故事的最起點：山西，尋求面試工作在新的環境重新開始，像是呼應「閉鎖式循環」的同時，也留著她能重新生活的機會，藉由她和家人良好的關係，慢慢修繕好自己德行、改善生活，再從個人渲染到身邊的友人，一層一層修繕整個社會的人與人之間的關係。故此，賈樟柯刻意編排她在電影最後，走進人群中觀看傳統晉劇《玉堂春·蘇三起解》官員審判蘇三時說：「你可知罪！」並重覆三次，畫面轉為面向正在觀看戲曲的中國觀眾（見圖八），彷彿是賈樟柯想藉此提醒看著這部電影的中國觀眾：「你可知罪？」質問在這混沌的大環境下能否審視自己個人「八德」的品德修為，讓自己、家庭、社會、家國變得愈來愈好？



（圖八）結尾面向看戲的中國廣大民眾的特寫

賈樟柯正是以此提醒並審視自己的家國社會、民族文化，誠如他早年拍攝《世界》（2004）時，曾在〈我們要看到我們基因裡的缺陷〉的講稿中，感慨自己在面對中國的歷史、生活文化，要如何看待這源遠流長的傳統文化，特別是在華夏大地經歷十年的文化浩劫後，一部分傳統文化只保存在海外、香港與臺灣地區。賈樟柯正是想透過電影去觀察中國傳統文化，開拓自己的視角，以便更為瞭解中華文化，重新省思自己的思維。²⁷興許正是賈樟柯有這股對自身文化的思考，觀察當下社會新聞議題，並經過改編才誕生這部審視傳統社會道德秩序的反思電影。

五、結語

綜上述，《天注定》對於「俠」形象，不再是傳統武俠片秉持江湖正義的英雄俠客，而是轉化為身處社會底層，在尊嚴遭受壓迫時，被迫以暴力回應現實的「殘俠」。本文結合暴力敘事策略、武俠元素與各種動植物、武器、戲曲聲響等象徵符號系統，嘗試梳理賈樟柯刻意以碎片化的結構，敘述底層民眾在生活極可能遇見壓迫，進而引發的「暴力」形式以取得廣泛中國觀眾的共鳴；以理解賈樟柯如何在中國當代社會語境中，藉由類型借鑒與敘事過度（*excess*），建構一套可供審視的道德敘事框架。

本文借助彼得·布魯克斯（Peter Brooks）「通俗劇」理論中「道德神祕域」（*Moral Occult*）的概念作為啟發性參照，用以理解《天注定》如何在後信仰時代與倫理秩序鬆動的歷史條件中，透過情感張力與戲劇化對立，以及對權力結構與

²⁷賈樟柯：〈我們要看到我們基因裡的缺陷〉，收編於賈樟柯著：《還是拍電影吧，這是我接近自由的方式——賈樟柯電影手記 1996-2008》（新北：木馬文化出版社，2012年9月），頁184-185。

社會不公的揭露，試圖引導觀眾重新感知被遮蔽的道德維度。此理論並非本文分析之主要框架，僅提供一種詮釋的可能路徑，使電影中所呈現的暴力與衝突，得以被視為對倫理感知的召喚。

因此，《天注定》並未為暴力提供最終的道德正當性，而是透過武俠元素的現代轉寫與通俗劇式的道德調度，將判斷的權力保留於觀眾。結尾戲曲《玉堂春·蘇三起解》中反覆出現的「你可知罪」，不僅指向角色命運，更構成一種對中國社會的道德提問，迫使觀眾重新審視自身與社會之間的關係。賈樟柯藉此呈現並非道德秩序的完成式「重構」，而是一種持續開放、等待回應的倫理審視空間。

引用文獻

一、近人論著

(一) 專書

1. 傅武光、賴炎元注譯：《新譯韓非子》（臺北：三民書局，1997 年 11 月）
2. 曹正文：《俠客行：縱談中國武俠》（臺北：雲龍出版社，1998 年 12 月）
3. 易劍東：《武俠文化》（臺北：楊智文化事業股份有限公司，2000 年 12 月）
4. 陳墨編著：《中國武俠電影史》（臺北：風雲時代出版社，2006 年 8 月）
5. 賈樟柯：《中國工人訪談錄——關於集體記憶的故事》（香港：商務出版社，2009 年 7 月）
6. 賈樟柯：《還是拍電影吧，這是我接近自由的方式——賈樟柯電影手記 1996-2008》（新北：木馬文化出版社，2012 年 9 月）
7. 羅銀勝：《賈樟柯：From 文藝範兒 To 新生代導演》（上海：上海交通大學出版社，2013 年 2 月）
8. 賈樟柯著，任仲倫編：《天注定》（濟南：山東畫報出版社，2014 年 7 月）
9. 賈樟柯著，萬佳歡編：《賈想：賈樟柯電影手記 2008-2016》（北京：台海出版社，2017 年 2 月）

(二) 海外著作（含外文）

1. 〔日〕瀧川龜太郎著：《史記會注考證》（臺北：文史哲出版社，1997 年 10 月）
2. 〔澳〕格雷姆·特納（Graeme Turner）著，林文淇譯：《電影的社會實踐》（臺北：遠流出版事業股份有限公司，1997 年 1 月）
3. 〔美〕葉曼丰（Man-Fung Yip）著，譚以諾譯：《武俠電影與香港現代性》（香港：手民出版社，2020 年 10 月）
4. 〔美〕白睿文（Michael Berry）：《電影的口音：賈樟柯談賈樟柯》（臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2021 年 12 月）
5. 〔法〕讓·米歇爾·付東（Jean-Michel Frodon）著，孔潛譯：《賈樟柯的世界》（桂林：廣西師範大學出版社，2021 年 1 月）

6. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*(1976; reprint ed, New Haven: Yale University Press,1995)

(三) 學位論文

1. 張佳原：《中國電影與社會底層再現——以《天注定》為例》（嘉義：國立中正大學電訊傳播研究所碩士論文，2015 年 4 月）
2. 黃一帆：《對《水滸傳》中武術英雄人物及其所持兵器的特徵探析》（鄭州：河南大學碩士學位論文，2017 年 6 月）
3. 顏文：《論賈樟柯電影的象徵藝術》（長沙：湖南師範大學碩士學位論文，2018 年 6 月）
4. 董澤敏：《賈樟柯邊緣人題材電影的藝術表達研究》（濟南：曲阜師範大學碩士學位論文，2021 年 4 月）
5. 張宇：《賈樟柯電影中的暴力敘事研究》（成都：四川師範大學碩士學位論文，2022 年 5 月）

(四) 期刊論文

1. 朱慧：〈《天註定》對俠文化內涵的再現與新注〉，《電影文學》第 1 期（2018 年 6 月），頁 68-72。
2. 王詩瑤：〈當代遊民群體的影像演義——以賈樟柯的《天註定》為例〉，《北京社会科学》（2018 年 12 月），頁 76-86。
3. 李君君：〈當代『武俠』的美學敘述與古典勾連——以賈樟柯的《天註定》為例〉，《百家評論》第 1 期（2020 年 2 月），頁 58-64。
4. 毛郭平：〈生命政治視野下《天註定》的暴力敘事〉，《荆楚學刊》，第 22 卷第 4 期（2021 年 8 月），頁 11-14。
5. 梅錚錚：〈從三國制式武器兼論《三國演義》劉關張兵器的文化重構〉，《文史雜誌》第 5 期（2022 年 9 月），頁 82-87。

(五) 網址資訊

1. 黃安偉：〈賈樟柯新片《天註定》演繹現實中國的武俠〉，紐約時報中文網：
<https://cn.nytimes.com/film-tv/20130916/c16jia/zh-hant/>