

魔幻现实主义作为一种方法：冲绳导演高岭刚影像中的空间记忆与抵抗诗学

国继豪，张超

江苏师范大学传媒与影视学院，徐州

摘要 | 冲绳导演高岭刚以《天堂秀色》（1985）、《冲绳草莽英雄》（1989）及《梦幻琉球·鹤与亨利》（1998）三部核心作品，成功突破了日本主流影像将冲绳“异域奇观化”与“内部他者化”的叙事霸权。他创造性地将魔幻现实主义作为一种干预历史的方法，与冲绳的战后创伤及本土泛灵信仰深度互文，建构出一种去殖民化的在地视听表达。本文认为，高岭刚影像中的“魔幻”并非单纯的美学技巧移植，而是回应冲绳在美日双重殖民夹缝中现实断裂性与历史荒诞性的必然认识论路径。文章立足文本细读，从空间化的记忆重构、抵抗诗学的寓言化书写，以及文化主体性的影像建构三个维度，深度剖析高岭刚如何运用本土魔幻意象、非线性时空与语言政治，解构主流现代性的单边叙事，并在影像场域中重塑冲绳被长期遮蔽的复杂主体性。

关键词 | 魔幻现实主义；冲绳电影；空间记忆；抵抗诗学；后殖民影像

Copyright © 2026 by the author(s).

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



1 引言

20世纪中后期，日本本土兴起的“冲绳热”，本质上是服务于日本民族国家叙事的文化消费现象。主流影像将冲绳呈现为宁静、原始的南国“乌托邦”景观，却遮蔽了其背后的殖民创伤：1879年琉球王国被日本吞并的“琉球处分”、二战后美国长达27年的军政统治、1972年“回归”日本后仍承载超70%驻日美军基地的现实困境。正如Tessa Morris-Suzuki所

言，这种呈现方式是典型的“表面多元主义”（cosmetic multiculturalism）——将冲绳的文化差异性装饰化，以掩盖日本民族国家内部的不平等与结构性压迫^[1]。在此背景下，冲绳本土导演高岭刚的创作，构成了对日本主流叙事的有力反拨。

本文的核心概念“作为方法的魔幻现实主义”，指涉一套根植于本土文化、回应殖民语境下现实断裂性的影像方法论。其原型来自拉美魔幻现实主义，核心在于“将超自然、魔幻元素日常化，以此捕捉被主流话语遮蔽的‘神奇现实’”。高岭刚的本土化

基金项目：江苏师范大学大学生创新创业训练计划项目“银幕上的‘边境’：日本电影中的‘冲绳’书写与琉球民族意识研究”（项目编号：XSJCX16006）；江苏师范大学人文社会科学研究基金项目“协同与交互：新世纪以来中国电影生态系统重塑研究”（项目编号：23XFRS036）。

作者简介：国继豪，江苏师范大学传媒与影视学院本科生，研究方向为冲绳文化；张超，江苏师范大学传媒与影视学院讲师，艺术学博士，研究方向为电影产业与媒介经济。

文章引用：国继豪，张超. 魔幻现实主义作为一种方法：冲绳导演高岭刚影像中的空间记忆与抵抗诗学[J]. 现代艺术与传播, 2026, 1(1): 14-19.

<https://doi.org/10.68070/0qqwn679>

改造，使其与冲绳“万物有灵”的本土信仰、多重殖民的历史经验相融合，形成了以空间重构为场域、以身体叙事为载体、以主体性建构为目标的影像体系。正如Mika Ko所指出的，高岭刚的魔幻现实主义是“对冲绳历史创伤、文化认同与政治困境的诗意回应”，“既与日本民族电影形成对话，又始终坚守冲绳主体性”^[2]。本文旨在通过对高岭刚三部代表作的分析，探讨其如何将魔幻现实主义“本土化”，使之成为揭示被遮蔽的真实、重构文化记忆并进行政治抵抗的有效方法。

2 空间化的记忆：魔幻现实主义视域下的视觉重构

高岭刚的影像世界首先呈现为一个被高度“空间化”的记忆场域。列斐伏尔在《空间的生产》中指出，空间从来不是中立的容器，而是社会关系的产物，是权力运作与意识形态争夺的场域^[3]。日本主流影像正是通过对冲绳空间的均质化、景观化处理，完成了对其殖民历史的抹除。而高岭刚则通过魔幻现实主义手法，对冲绳空间进行开拓、拼贴与重构，将线性的、被官方话语遮蔽的历史创伤，转化为可感知的立体影像空间。

2.1 灵媒视角与垂直空间：生死边界的消解

在高岭刚的电影中，生与死、过去与现在之间的界限是流动的。这既是冲绳传统灵媒信仰的影像化表达，也是导演对抗线性史观的核心视觉策略。冲绳本土的琉球神道信仰中，灵媒（ユタ）可自由穿梭于阴阳两界，亡魂是历史记忆的载体。高岭刚借助这一本土文化资源，在影片中塑造了大量具有通灵特质的角色：《冲绳草莽英雄》中可解读梦境、沟通亡魂的母亲，《天堂秀色》中被吃掉肾脏后游荡于山野的雷秀，《梦幻琉球·鹤与亨利》中全身冒火的詹姆士。这些角色打破了生死的物理边界，让鬼魂在战场遗址、御岳（琉球神道的祭祀圣地）等特定空间显现，本质上是对被日本官方历史话语抹除的战争创伤的强行召回。

值得注意的是，高岭刚大多采用客观的平视镜头，将被摄主体与背景并置为同一水平面的存在。这种看似“中立”的视角下，人、物与自然在画面中同时呈现。《冲绳草莽英雄》中，角色在森林、山川中的活动，将地下洞穴、林间平地、神灵栖居的树冠层纳入同一个垂直画框；《天堂秀色》中雷秀游荡山野的跟拍长镜头，通过纵深调度，将地下的原始村落、地面的稻田、高处的山巅串联起来。《梦幻琉球·鹤与亨利》则进一步突破时空限制，将叙事场景拓展到台湾、日本本土乃至美国，通过空中的美军飞机、“大象天线”（冷战信号接收设

施）与南太平洋海域的呼应，构建了“空中霸权-陆地空间-海洋记忆”的垂直结构。

这种垂直空间的开拓，将神灵栖居的“高处”、亡灵徘徊的“低处”与凡人生活的“中间”叠加在一起，形成了立体的琉球宇宙观。其政治意涵在于：冲绳的历史真实，并非存在于日本官方叙事所规定的线性“现代化发展”水平面中，而是根植于来自本土传统深处与历史彼岸的垂直召唤。

2.2 异托邦地景：基地、甘蔗田与御岳的拼贴

日本主流电影常将冲绳简化为抽离历史与政治内涵的“舞台装置”^[4]，使其成为服务于本土观众猎奇心理的异域背景。而高岭刚则通过魔幻现实主义的影像蒙太奇，将冲绳的异质空间进行不加过渡的拼贴，揭示了冲绳空间的混杂性与破碎性，打破了日本作为单一民族国家的“均质空间”想象。

福柯在《另类空间》中提出，异托邦是“在所有文化中真实存在的反场所……在其中，文化内部所有其他真实场所被同时呈现、争议和颠倒”^[5]。高岭刚影像中的空间拼贴，正是冲绳异托邦现实的视觉呈现。在他的镜头中，美军基地的铁丝网、甘蔗田、御岳、混杂街市，被通过无技巧剪辑并置在一起。这些空间元素各自携带着无法调和的历史记忆：美军基地是日美双重军事霸权的物质载体，甘蔗田是日本殖民经济的产物，御岳则是琉球本土文化的根脉。

这种空间拼贴并非导演的奇观创造，而是通过剪辑将被霸权话语割裂的现实碎片重新缝合。《冲绳草莽英雄》中，琉球神话中的森林精灵奇吉木纳（Kijimuna）与主人公交流的场景，就发生在紧邻现代工业制糖厂的原生森林里。原始与现代、神圣与世俗的突兀并置，揭示了即便在日美霸权的全面笼罩下，冲绳本土文化依然以顽强的、幽灵般的方式在场。《天堂秀色》中，美军基地铁丝网、甘蔗田全景、御岳祭祀场景的连续蒙太奇，将军事霸权、殖民经济、本土信仰三个异质空间压缩在同一时空之中——这正是福柯所言“在一个真实场所中同时呈现多个本不可能共存的空间”的异托邦实践。

2.3 声音空间：方言作为听觉的抵抗壁垒

在高岭刚的电影中，声音是构建文化主体性、完成政治抵抗的核心场域。正如导演所言：“在我的电影中，某个出场人物肯定会说出‘冲绳独立’或‘琉球独立共和国’之类的台词，这种声音当然也代表了我的想法”^[6]。这一宣言的深层意涵在于：语言从来不是中立的交流工具，而是意识形态权力的直接载体。在冲绳，日语的强制推广与本土琉球语（uchinā-guchi）的边缘化，本质上是日本殖民化进程中“语言霸权”的核心体现。

冲绳的语言抵抗史，与其殖民史相伴始终。自17世纪琉球王国遭萨摩藩入侵起，语言记录便成为保存民族文化的方式：1613-1623年，琉球国王尚宁王以琉球语记录大量民歌与祭祀歌谣，编纂为《思草纸》；1879年“琉球处分”后，日本通过“方言札”强制推行标准日语，系统性消解琉球语的使用场景^[7]。然而在影像领域，这一语言抵抗的脉络曾长期缺席——直到1985年，高岭刚在《天堂秀色》中第一次将琉球语大规模带入日本影坛。

高岭刚的声音政治通过层层递进的影像设计不断深化。《天堂秀色》中，导演要求所有主演学习并使用琉球语，标志着琉球民族在电影艺术中第一次以主体姿态讲述自身故事。《冲绳草莽英雄》的结尾则将语言的政治内涵推向极致：全片一直使用琉球语的制糖厂厂长西原，在用标准日语宣告“冲绳属于日本”后引爆炸药自杀——这一语言切换的瞬间，将语言选择背后生死攸关的政治抉择呈现在银幕上。《梦幻琉球·鹤与亨利》中，语言的混杂达到新的高度：日语、冲绳语、英语、闽南话在人物之间流转。尤为深刻的是，“大象天线”作为美军通信设施，同时接收着冲绳民谣、英语报道与中文《国际歌》，不同时空、不同文化的声音在此碰撞，象征冲绳被卷入多重历史进程的复杂处境。

通过这一层层递进的声音政治，高岭刚完成了双重使命：通过民族语言的持续使用，为本民族文化争取了“言说权”；通过声音的混杂并置，为冲绳历史争取了多重的“解释权”。

3 反叛的身体：抵抗诗学的寓言化书写

如果说空间化的记忆重构是高岭刚为冲绳历史搭建的“舞台”，那么其中活动的“身体”则是其抵抗诗学的核心载体。在日本主流影像中，冲绳人的身体始终被纳入两种刻板范式：要么是被同化的“国民身体”，要么是被奇观化的“异域身体”。而高岭刚则通过魔幻现实主义手法，塑造了一系列反常的、荒诞的身体形象，以寓言化的方式承载冲绳的历史创伤，演绎一套拒绝同化、解构霸权的生存与反抗策略。

3.1 循环时间观与停滞的身体

与日本本土电影常见的社会发展、个人成长的线性叙事不同，高岭刚的电影呈现出循环、停滞甚至倒退的时间观，而人物的身体状态则与这种时间观形成同构。《天堂秀色》中的雷秀，在被猪吃掉肝脏后，如同行尸走肉般在琉球的山野与村庄中循环游荡，始终无法走出战争创伤的闭环；《冲绳草莽英雄》中的主角Girū，头上插着长枪却始终不死，身体处于生死之间的悬停状态；《梦幻琉球·

鹤与亨利》中的詹姆士，失忆后靠售卖身上永不熄灭的火焰为生，身体成为永恒的“后创伤”状态的载体。这些角色不再是传统叙事中推动历史前进的“进步英雄”，而是承载着冲绳民族历史创伤的“症候性身体”。

值得注意的是，这种“停滞”的身体，并非对外部凝视的被动接受，而是一种主动的策略性抵抗。无论是日本主流叙事将冲绳纳入“现代化”进程的期待，还是西方/日本影像中将琉球固化为“前现代野蛮原始”的异域想象，都被高岭刚以身体的“停滞”姿态一并拒绝。这些游荡的身体悬停在进步与原始的“二元对立”之间，占据了一个无法被任何单一霸权话语捕获的暧昧地带。这种悬置状态本身，就是一种主体性的宣示：冲绳既不是需要被日本“教化”的落后他者，也不是可供消费的古老异域，而是一个在殖民创伤后以自己的方式存在的生命体。

这种循环时间与停滞的身体，构成了对日本主流社会所信奉的“现代化/进步”叙事的深刻拒绝。它以影像的方式揭示出：在被强行嵌入的、充满暴力与断裂的“现代性”进程中，冲绳从未获得真正的发展，而是陷入了永恒的“后创伤”循环。人物通过身体的“不作为”与“停滞”，保持了一种前现代的、未被完全同化的主体性。这正如詹姆斯·C·斯科特所言的“弱者的武器”^[8]——以非线性的时间哲学、犬儒式的自我放逐，抗拒霸权叙事所规定的历史方向。

3.2 荒诞的英雄：作为“捣蛋鬼”的抵抗者

《冲绳草莽英雄》中的主角Girū，并非传统意义上悲壮的革命英雄，而是一个典型的“捣蛋鬼”形象。他的力量源自森林之神Kijimuna的赐予，行为充满戏谑、偷盗、恶作剧的色彩。他假扮琉球民间故事中的侠盗运玉义留，但其反抗并非严密的组织行动，而是一场场即兴的、狂欢化的表演。

这种荒诞的英雄形象，本质上是巴赫金所言民间狂欢化文化的体现。巴赫金在《拉伯雷的创作》中指出，民间的狂欢化文化以戏谑、夸张、降格的方式，消解官方权威的神圣性与严肃性，在狂欢的瞬间，等级森严的权力秩序被暂时颠覆，底层民众获得了言说与反抗的空间^[9]。Girū的身体狂欢与恶作剧式反抗，正是冲绳琉球传统“毛遊び”习俗的影像表达。面对日美双重霸权的强大国家机器，公开的、组织化的革命反抗几乎没有生存空间，而高岭刚则通过魔幻现实主义手法，将这种“捣蛋鬼”式的民间抵抗合法化、影像化，为冲绳的底层抵抗找到了一种可行的美学表达方式。

3.3 混血身份：超越二元对立的“第三条路”

高岭刚的电影反复呈现“混血儿”或“边缘人”的

形象，这既是冲绳现实人口构成的反映，更是一种超越日美二元对立、寻找“第三条路”的身份探索。

《梦幻琉球·鹤与亨利》中剧情设计的戏中戏《拉布之恋》剧本中的詹姆士，作为冲绳—美国混血青年，其父亲是反美活动家，自身却在留美后被洗脑、失忆、遭遣返。影片结尾，他以燃烧之身道出独白：

“我原封不动地保留着重要的人生经历。我的出生没有得到过祝福。然而我现在的人生过得很有意义。我不相信把冲绳当作军事基地的美国，也不相信所谓的祖国日本。所谓的国家轻松地将我排斥在外并决定我的命运。我已经厌恶这个国家。我不是美国人，也不是日本人。也许我也算不上一个冲绳人”。

这段独白是整部影片的政治宣言。詹姆士并非在寻求一个确定的民族身份归属，而是坦然接受“不被任何国家祝福”的存在状态，并在这种漂泊中确立自我价值。这种“也许算不上一个冲绳人”的自白，恰恰最深刻地定义了何为冲绳主体性——它拒绝被任何本质主义的民族框架所捕获，而是在流动、杂糅与自我否定中不断生成。抵抗诗学的终点，并非建立一个封闭的新国家，而是确立一种流动的、开放的、根植于海洋经验与创伤记忆的“琉球身份”。

4 祛魅与重构：魔幻现实主义作为方法的冲绳文化主体性建构

通过对空间、时间与身体的寓言化书写，高岭刚的魔幻现实主义影像实践，最终指向一个核心目标：在文化表征的层面上，重构冲绳被霸权话语长期遮蔽的文化主体性。在日本主流的殖民话语中，冲绳始终被置于“他者”的位置，无法获得自我言说、自我定义的权利。而高岭刚则通过魔幻现实主义，完成了对本土文化符号的逆写、对琉球历史的后现代民族志建构，最终从日美霸权手中夺回了对冲绳文化的自我阐释权。

4.1 文化符号的逆写：“猪”意象的深层解码

冲绳的历史境遇使其文化认同始终处于“夹缝之中”。高岭刚通过挖掘“猪”这一深植于本土日常与信仰的核心意象，完成了对被殖民文化的有力反拨。在东亚“猪肉文化圈”中，琉球有着悠久的养猪传统^[10]，这也成为近代以来日本本土歧视冲绳的刻板标签。日本本土长期未形成驯化饲养猪的习惯^[11]，遂以“养猪”“吃猪肉”来标记冲绳的“野蛮落后”。20世纪初夏威夷日裔移民社区中流传的歧视性歌谣“おきなわけんけん、ぶた kau kau”（冲绳人，吃猪肉）^[12]，正是这种文化等级论的生动注脚。

然而，高岭刚的策略是将这一被污名的符号回

收、改造，并将其与琉球的文化基因深度绑定。在《冲绳草莽英雄》中，化身为少女Marē的猪不再是肮脏落后的象征，而是琉球文化精神中“Chirudai”（一种神圣的慵懒、与自然共生的状态）的化身^[13]。她沉默、被动，被多方力量觊觎和争夺，恰似冲绳自身的命运。这种看似消极的姿态，正如詹姆斯·斯科特所言，是一种“弱者的武器”——以非暴力、不合作的生存哲学，拒绝被现代性的功利逻辑所同化^[8]。Marē的沉默与被动，并非无能，而是对自身被物化命运的一种消极对抗。通过对“猪”意象的复杂呈现，高岭刚完成了一次文化符号的“逆写”：将殖民者用以贬损的标签，转化为承载文化记忆与抵抗政治的核心隐喻。

4.2 后现代民族志的建构：政治批判的影像载体

高岭刚的电影超越了传统叙事电影的范畴，其魔幻现实主义的叙事实践，本质上构建了一部流动的、多声部的、影像化的后现代琉球民族志。詹姆斯·克利福德、乔治·E·马库斯在《写文化》中提出的后现代民族志，拒绝权威的宏大叙事，强调多声部、对话性、反思性，以诗学的方式呈现边缘群体的真实经验^[14]。高岭刚的魔幻现实主义影像，正是这种后现代民族志理念的影像实践。

与传统民族志的线性史观不同，高岭刚的影像彻底打破了“过去-现在”的线性时间逻辑，战争、殖民、占领不再是已经完成的“过去式”，而是作为不断闪回、萦绕于当下的幽灵。他采用的环形叙事、梦境逻辑、多文本拼贴（新闻片段、超现实影像、戏剧排演、纪实素材），正对应了冲绳碎片化、被割裂的历史经验。《梦幻琉球·鹤与亨利》是这种后现代民族志的集大成之作：詹姆士的故事被嵌套在阿鹤与亨利寻找铭莉的框架中，而铭莉本人又在台湾研究蚂蚁的遗传基因——这些看似无关的线索共同编织成一张意义网络。导演不再追求“历史的真实复刻”，而是通过对碎片的重组，召唤观众共同参与意义的生成。

后现代民族志的核心目的，不在于给出权威的历史结论，而在于激发一种“具有疗效的审美整合”。高岭刚影像中那些荒诞的魔幻情节——猪的化身、身体上永不熄灭的火焰、与亡魂对话的通灵者，以强烈的视觉冲击，打破了观众被主流叙事固化的认知框架。意义的产生不再由导演单向灌输，而是在观众被激发的审美与智性活动中共同完成。通过这种方式，高岭刚的电影成为了一个让冲绳民众重新审视、对话并整合自身破碎历史的影像空间。

4.3 影像美学的革新：构建“冲绳本土Cinema”

高岭刚的魔幻现实主义创作，最终在影像美学

层面实现了突破，构建出具有独立美学身份的“冲绳本土Cinema”。其美学革新的核心在于对魔幻现实主义的彻底“本土化改造”：他将这一源于拉美文学的创作范式深度植入冲绳的万物有灵信仰与民俗传统之中，使影像中的“魔幻”不再是外来的艺术技巧，而是琉球文化的内生表达。

高岭刚的影像美学根植于一种难以被既有框架完全捕捉的私电影经验。其视觉语言既非“慢电影”的长镜头纪实美学所能充分涵盖，亦非符号学框架下的文化解码所能穷尽，在其2016年的作品《变鱼路》中我们可以看到一条更为有效的感知路径：放弃对线性逻辑的执念，转而进入一种情感上的内在逻辑。这种逻辑的物质载体，正是高岭刚自早期“美术录像”实践以来所沉淀的复古录像艺术的物质质感，以及由此生发的先验性感知力。在先验视觉的统摄下，魔幻不再是被观看的奇观，而更多是一种被感知的存在方式：它作为琉球文化的叙事本体悄然在场，弥散于人物与亡魂的日常絮语、森林精灵与凡人的平静对视之间。高岭刚影像的一个重要特质，在于其始终“突破了景观中的琉球风光”——将冲绳从观光符号与政治寓言的双重捕获中赎回，还原为一种唯有通过私电影方能触及的本原存在。

这一美学革新使高岭刚的作品与此前冲绳题材影像形成本质区别。先行者如新城卓在《冲绳少年》（1983）中以写实笔触呈现“回归”后冲绳人的身份焦虑，东阳一在《冲绳列岛》（1969）、《温柔的日本人》（1971）中聚焦冲绳的抗争史——二者虽开启了“冲绳视角”的先声，却仍未摆脱现实主义叙事的普遍性框架。而高岭刚的魔幻现实主义则实现了从“可置换的冲绳故事”到“不可置换的琉球表达”的跃迁：他的魔幻根植于冲绳本土信仰体系，是文化基因的自然显影，始终与冲绳的现实政治、本土文化直接绑定，具有明确的抵抗性与主体性建构目标。

5 结论

高岭刚的魔幻现实主义手法，是冲绳独特历史境遇、文化断裂与政治诉求的集中影像表达。当现实本身因殖民、战争与霸权而变得荒诞断裂时，魔幻不再是逃避，而是“为了逼近真实而采用的必要方法”。他作品中的魔幻意象根植于本土信仰，通过对垂直空间的开拓、异质空间的拼贴，将线性的历史创伤重构为立体的、可感知的记忆场域；他通过对荒诞身体、循环时间与混杂身份的寓言化书写，演绎了一套拒绝同化、解构霸权的抵抗诗学；他通过对琉球语的坚持与多语言的混杂，构建了听觉的抵抗壁垒，并最终通过影像将被剥夺的“阐释权”交还给冲绳自身。

需要指出的是，高岭刚电影的“抵抗性”并非没有边界。这些作品在日本本土的接受范围有限，其晦涩的影像语言也在一定程度上限制了政治效力的传播。然而，高岭刚的创作实践仍雄辩地证明，魔幻现实主义绝非固定的艺术范式，而是可以被本土文化深刻改造、为特定现实诉求服务的灵活美学工具。他成功地构建出一种“既属于冲绳又面向世界”的影像话语，让观众在荒诞的魔幻场景中，读懂冲绳的历史创伤、文化韧性与政治困境。对于所有处于文化夹缝中的地区而言，高岭刚的核心启示在于：唯有真正扎根本土、直面断裂的历史与现实，才能构建出具有独立主体性的艺术表达，在全球化与霸权叙事的双重压力下，守住自身的文化根脉与历史真相。

参考文献

- [1] Morris-Suzuki, Tessa. Discussion over the Meanings of “Post-colonialism”[A]. Gendai Shiso: Special issue: Post-War East Asia and the Presence of America [C]. 2001: 29(9):183-187.
- [2] Ko, Mika. Takamine Go: a possible Okinawan cinema[J]. Inter-Asia Cultural Studies, 2006, 7(1): 156-170.
- [3] 亨利·列斐伏尔. 空间的生产[M]. 刘怀玉, 等译. 北京: 商务印书馆, 2021: 68.
- [4] 郑炀. 战后日本电影的冲绳形象初探[J]. 北京电影学院学报, 2016(4): 101-106.
- [5] Foucault, Michel. Of Other Space[J]. Diacritics, 1986(16): 22-27.
- [6] [日]四方田犬彦. 创新激情: 1980年以后的日本电影[M]. 王众一, 汪晓志, 译. 北京: 中国电影出版社, 2006: 97.
- [7] 李甲. 语言政策与琉球语的衰亡[J]. 语言政策与规划研究, 2021(1): 62-73.
- [8] 詹姆斯·C·斯科特. 弱者的武器: 农民反抗的日常形式[M]. 郑广怀, 张敏, 何江穗, 译. 南京: 译林出版社, 2011: 67.
- [9] 巴赫金. 巴赫金全集: 第6卷[M]. 钱中文, 译. 石家庄: 河北教育出版社, 2009: 12.
- [10] 王育洁. 对冲绳猪肉文化中猪肉祭祀的考察[J]. 怀化学院学报, 2017, 36(10): 17-20.
- [11] 王秀文. 日本“猪”民俗的文化内涵及其传承[J]. 大连民族学院学报, 2007(6): 108-111.
- [12] 洪舒. 20世纪上半叶夏威夷地区冲绳移民研究[D]. 成都: 四川大学, 2022.
- [13] Ma, R. Reminiscences of a journey to Okinawa: landscape film as essay, and Takamine Gō's Okinawan Dream Show (1974)[J]. Journal of Japanese and Korean Cinema, 2021, 13(1): 4-21.

- [14] 詹姆斯·克利福德, 乔治·E·马库斯. 写文化: 民族志的诗学与政治学[M]. 高丙中, 吴晓黎, 李霞, 译. 北京: 商务印书馆, 2006: 167.

Magic Realism as a Method: Spatial Memory and Poetics of Resistance in the Images of Okinawan Director Go Takamine

Guo Jihao, Zhang Chao

School of Media and Film, Jiangsu Normal University, XuZhou

Abstract: Okinawan director Go Takamine, through his three core works *Paradise View* (1985), *Untamagiru* (1989), and *Tsuru-Henry* (1998), has successfully broken through the narrative hegemony of mainstream Japanese images that exoticize Okinawa and render it the internal Other. He creatively employs magic realism as a method of historical intervention, deeply intertextualizing Okinawa's post-war trauma and indigenous animist beliefs to construct a decolonized local audiovisual expression. This paper argues that the “magic” in Takamine's images is not merely a transplantation of aesthetic techniques but an inevitable epistemological path responding to the rupture and historical absurdity of Okinawa's reality caught between American and Japanese dual colonialism. Based on close textual analysis, this paper delves into three dimensions—spatial reconstruction of memory, allegorical writing of a resistant poetics, and the cinematic construction of cultural subjectivity—to analyze how Takamine deconstructs the unilateral narrative of mainstream modernity and reshapes the complex subjectivity of Okinawa that has long been obscured.

Keywords: Magic Realism; Okinawan Cinema; Spatial Memory; Poetics of Resistance; Postcolonial Images