



Cine-space

1905-1949 中国电影

丨 空间呈现 丨

李超 著

CFP

中国电影出版社

影视大讲堂

Cine-space
1905-1949中国电影
| 空间呈现 |

李超 著

CIP

二〇〇八·北京
中国电影出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

1905~1949 中国电影：空间呈现/李超著. —北京：中国电影出版社，2008. 6

(影视大讲堂)

ISBN 978—7—106—02933—3

I. 1… II. 李… III. 电影史—研究—中国—1905~1949
IV. J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 065320 号

责任编辑：文 文

封面设计：张 爽

版式设计：张 爽

责任校对：逸 风

责任印制：刘继海

1905—1949 中国电影：空间呈现

李 超 著

出版发行 中国电影出版社（北京北三环东路 22 号）邮编 100013

电话：64299917（总编室） 64216278（发行部）

64296742（读者服务部）

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2008 年 6 月第 1 版 2008 年 6 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/880×1230 毫米 1/32

印张/6.5 字数/180 千字

书 号 ISBN 978—7—106—02933—3/J·1044

定 价 20.00 元

序

周均平

这是我写的第一篇序。《1905—1949 中国电影：空间呈现》是李超在博士论文的基础上修改付梓的一本学术专著，他嘱我作序，我欣然答应。为学生的书写序，既是一个老师义不容辞的职责，更是一种特别难得的幸福。个中三昧，为者自知。

中国传统文化和美学特别重视以文道统一、人艺统一或人文统一为基本内容的美善结合，讲究文如其人，人品高于艺品或文品；强调知人论世，论文不能脱离论人。虽然也清楚人品与文品，文与道并非如印印泥，有时甚至发生龃龉，但作为一种导引或追求，古人还是把这种统一视作为人为文的最高理想。因此，既然为李超的书写序，就不能不论及其人。

我与李超成为师生，是一个机缘促成。四年前，我院电影学硕士点奇缺博士以上条件的师资，而全国电影学博士点凤毛麟角，根据当时情况分析，几年内根本就没有可能引进电影学博士。为解决这一燃眉之急，我院决定在文艺学博士点文艺美学方向招一个有电影学硕士基础的博士生，由我和导师组来培养，侧重电影艺术及美学研究，毕业后留院从事电影学教学工作。李超恰恰符合条件，被选中读博。这些年来，他给我的总的印象是有强烈的目标感和使命感，为人厚道，办事稳健，勤于思考，善于钻研，外柔内刚，活动能力强，综合素质高，具备多方面的发展潜力。李超在攻读硕士学位期间就研究电影，其硕士论文对中国电影第六代进行了独到探讨，这为其博士论文作中国电影史的深入研究打下了基础。在攻读博士学位的三年中，他系统解读了大量文字和影像资料，对所涉及时期的中国电影文本进行了大量分析，对中国电影史著作及重要影片的相关研究成果进行了细致爬梳，尽可能多地占有了所论范围内的翔实可靠的资料，对研究现状的梳理和评价也是较全面系统的。

在我看来,该书至少有两个方面的特点和优势是颇值得称道的。

一是研究方法具有原创意义。该书受新叙事学研究思路的启发,将文化研究的宏大视野与传统叙事研究文本形式分析的客观缜密相结合,继承文化研究将电影文本看成各种权力机制之文本的研究传统,注重对整体文化语境的深入挖掘。同时,为避免文化研究可能带来的空疏,该书以电影叙事学的空间研究为基点,从文本形式入手,考察电影的整体叙事机制,最终发掘出文本的历史、政治、文化的底蕴。二是文本分析超越了旧有思想套路。该书依据现代中国社会文化发展的脉络,从电影文化整体进程的现代性纬度,参照著名电影史家有关中国电影分期的观点,特别是以中国人的空间焦虑这种现代性生存体验为基点来审视中国电影的现代进程,梳理并勾勒出1905—1949年间的中国电影的空间呈现由家庭本位到阶级、民族本位再到阶级和个人本位并置的逻辑线索,根据自己的生存经验和阅读经验,建构了一个新的经验世界,既显示出突出的独到性和创新性,又同一些为西方理论作注脚的电影研究拉开了距离。因而,具有重要的学术价值和实践意义。

当然该书也有微瑕。例如,由于中国早期电影影片资料的缺乏,一些文本解读的电影本体分析就相对薄弱;对作为本书主轴范畴的历史内容与叙事形式、空间呈现与时间表达等关系的论析及处理,似乎还应更辩证缜密一些。但瑕不掩瑜。作为电影研究生力军的处女著作,应该说,本书在新的平台上为李超在电影学界的闪亮登场赋就了浓笔重彩,为其日后电影学术研究的长足发展铺就了第一块基石。

据我了解,由于该书在时限上仅覆盖了1905—1949年,李超还想把这一研究拓展至建国后直至目前,这显然是一个很有价值的构想。我也由衷地期待他以该书的问世为新起点,在大家的关爱支持下,不断登上学术及影视研究的新高度!

周均平

2008年2月28日于山东师范大学高层楼望山厅

目 录

序	周均平
引言	1
第一章 断裂社会的都市/乡土与家庭本位的渐显 (1905—1932 年的中国电影)	12
第一节 现代性起源语境的空间性体验与作为现代传媒 的电影	13
一、现代性起源语境的空间性体验	13
二、作为现代传媒的电影	14
第二节 由单纯的都市/乡土二元景观到家庭视野的浮 现:滑稽短片的空间呈现	20
一、优越的都市日常生活空间与作为背景的衰落乡村 ...	20
二、平民阶层的都市空间实践与家庭视野的隐现	23
第三节 家庭伦理本位视野中的都市与乡土:长故事片的 空间呈现	30
一、从罪恶都市回归乡土家庭	33
二、作为悲剧发生之地的乡土社会家庭:无法省略的少数 ...	42
第二章 离乱社会阶级、民族本位的乡村与都市呈现 (1932—1945 年的中国电影)	51
第一节 民族危亡时期的现实空间体验	51
一、关于民族和阶级的社会空间体验	51
二、孤岛和大后方:两种现实空间体验的类型	61
第二节 阶级、民族本位视野中的都市与乡土图景	66

一、都市空间的两副面孔	66
(一)建在地狱上的天堂:阶级、民族诉求型塑的都市 形象	67
(二)魅惑之都与性感的身体:对个体性感性需求的回 应	84
二、乡土空间的两重形象	97
(一)废园:群体视野中的乡土空间	100
(二)浪漫化的乡土形象——世外桃源:个体性情感体 验的流露	105
三、孤岛与大后方:都市和乡土的民族空间生产	114
(一)民族、民族认同、民族主义与民族空间的生产...	114
(二)超越现实想象民族:孤岛电影的空间呈现 ...	119
(三)再现受难与抵抗的民族:大后方抗战电影的空间 呈现	130
第三章 转型社会阶级本位和个人本位的空间并置 (1945—1949 年的中国电影)	143
第一节 战后电影人的现实空间处境及其选择	143
一、由希望而失望:战后的社会空间体验	143
二、转型社会电影人的两种选择	145
第二节 阶级本位视野中的空间呈现	149
一、由民族本位到阶级本位	149
二、由家庭本位到阶级本位:逻辑的深化	164
第三节 个体本位的都市与小城	174
一、“现代”与“传统”混杂的都市	174

二、封闭的“夹缝”空间：小城	179
结语	190
参考文献	193
后记	198

引 言

中国电影自诞生之日起就处于现代进程之中,因此“现代进程”这一语境的设置与其说是一种限定,不如说是一种彰显,意在强调中国电影表达的某种因缘性。从前现代社会结束到现代社会诞生之间有一个很长的过渡时期。“这样的时期具有多层面的变化和发展不平衡以及一个新时代喷薄欲出所伴随的分娩阵痛之特点。”^①本文所指的现代进程就是这样一个从中国现代性起源到今天仍在进行的过渡时期。

“现代进程”的语境设置要求先廓清现代性在本文中的指涉范围。现代性首先是体现客观历史巨变的“一种情境”。^②正如列斐伏尔坚信的那样,现代性不是一种稳定的社会形态,其“最显著的特征与其说是某种已经确认起来的‘结构’,或某些明显能够转变成为结构与内容的事物,而毋宁说是一种追求结构与内在统一性的徒劳无益的企图”^③。社会及其成员之所以有“追求结构与内在统一性的企图”,是因为这种情境使我们发现“自己身处一种环境之中,这种环境允许我们去历险,去获得权力、快乐和成长,去改变我们自己和世界,但与此同时它又威胁要摧毁我们拥有的一切,摧毁我们所知的一切,摧毁我们表现出来的一切。现代的环境和经验直接跨越了一切地理的和民族的、阶级的和国籍的、宗教的和意识形态的界限。在这个意义上,可以说现代性把全人类统一到了一起。但这是一个含有悖论的统一,一个不统一的统一:它将我们所有的人都倒进了一个不断崩溃与更新、斗争与冲突、模棱两可与痛苦的大漩涡。所谓现代性,也就是成为一个世界的一部分,在这个世界中,‘一切坚固的东西都烟消云散了’”。^④面对这样的客观历史巨变的情景,“全世界的男女们都共享着一种重要的经验——一种关于时间和空间、自我和他人、生活的各种可能和危险的经验。”这种经验或体验,吉登斯将其概括为“断裂”：“现代性以前所未有的方式,把我们抛离了所有类型的社会秩序的轨道,从而形成了其生活形态。在外



延和内涵两方面,现代性卷入的变革比以往时代的绝大多数变迁特性都更加意义深远。在外延方面,他们确立了跨越全球的社会联系方式;在内涵方面,它们正在改变我们日常生活中最熟悉和最带有个人色彩的领域”^⑤。而实际上心态(体验结构)的现代转型比历史的社会政治经济制度的转型更为根本。所以“现代性不仅是一场社会文化的转变,环境、制度、意识的基本概念及形式的转变,不仅是所有知识事务的转变,而根本上是人本身的转变,是人的身体、欲动、心灵和精神的内在构造本身的转变;不仅是人的实际生存的转变,更是人的生存标尺的转变”^⑥。从这个意义上,现代性指涉的还应包括人们在客观历史巨变情境中的经验或体验。

今天的中国仍然处在现代进程之中,但是1949年中华人民共和国的成立使中国的现代进程发生了改道,电影被纳入国家意识形态生产机制之中,因此1905—1949年的中国电影作为一个文化整体区别于之后以政治文化为主导的中国电影。这是本文选择1905年—1949年作为本文所论述的时间范围的主要原因。由于这一时段的中国电影是在更为符合电影本性的电影机制内运行,其演进也就更为自然地呈现了现实社会文化的演进过程。这判然有别于之后以输出国家意志为主导、站在生活之上的电影。这一时段的中国电影不仅客观地再现了一个时期的历史巨变,而且“更参与、驱动了种种现实变貌”^⑦。电影工作者还有他们的观众,在电影中寄寓了个体和民族的悲欢,映像同时建构着现代进程中的中国形象和中国经验,使电影成为古老中国现代进程的重要文化表征。

“现代进程中的中国电影叙事”这一限定强调了历史纬度,即本文首先是一种“史”的研究。“一门艺术史,如同其他学科的历史一样,需要为每一代人重新谱写,并不断重检史实和评估艺术趣味标准。”^⑧重写电影史,需要电影观、历史观的更新。不管是落脚在社会、政治还是文化、美学,传统的电影历史纬度的研究往往是一代代导演的连续性研究,或者是一部部影片的连续性研究,但是“电影史”的内涵比“影片的历史”要丰富得多,因为“影片不是自然而然出现的,它们在特定语境中被生产和消费”,并且“任何

一种电影史的定义都应承认,电影的发展包含了电影作为特殊技术体系的变革、电影作为工业的变革、电影作为视听再现系统的变革以及电影作为社会机构的变革”,因此应当把电影史置于一般的历史研究的语境之中。^⑨所以,电影史的研究不能囿于电影文本的封闭框架之中进行,而具有历史纬度的电影文化研究当然也是如此。然而,具有历史纬度的电影文化研究向来有两种历史性,即“电影程式和体系的形式史与电影接受和观赏的文化史”,“电影形式史的特点是,试图辨别体系约束和类别程式之内的发展,而电影文化史则务求将电影置于更大的文化力量的历史之内”。^⑩这两者之间融合的可能性和契机首先来自叙事研究转向提供的可能。

20世纪90年代叙事学复兴的成果有多个方面,但是“最根本的转换是从文本中心模式或形式模式移到形式与功能并重的模式,即既重视故事的文本,也重视故事的语境,笼统地说叙事理论家们的重点越来越集中在这一点上,即:故事之所以是故事,并不单由其形式决定,而是由叙事形式与叙事阐释语境之间复杂的相互作用决定的。”^⑪一些研究者对于电影叙事本文的研究吸纳了大量新的方法和研究假设,对传统叙事学将叙事绝对文本化、隔断叙事与社会、割断叙事与电影机制关联的弊病有所克服。他们将形式研究与文化研究结合,打破了形式主义的文本桎梏,为叙事文本与社会互构的深层关系揭示提供了可能。

虽然新叙事学的成果为电影与社会的勾连提供了清晰的致思路向,但是与新叙事学对“形式”(内容的形式和表达的形式)的最终兴趣不同,本文对于电影的研究虽然起点是对“形式”的关注,但宗旨却在电影文化史的探寻,即在电影的形式史和电影的文化史之间,实现从此到彼的探寻和阐释旅程。这种构想在理查德·约翰逊看来就是“不再为‘文本’而研究文本,甚至不再为文本或许会产生的社会效应而研究‘文本’,而是为文本所实现和能够产生的主体形式而研究文本。文本只是文化研究中的一种手段,严格地说,它也许是可以抽绎出某些形式(譬如叙事、意识形态的问题框架、言说方式、主体位置等等)的原材料,它还可能是某个更大话语领域或比较规律发生于其他社会空间的形式组合中的一部



分,但是依我看,文化研究的终极对象不是文本,而是主体形式在每一个循环点上表现的社会形式,包括他们的文本体现。”^⑩文化研究对电影研究的意义,就是把电影文本看成各种权力机制的文本。从文本的形式入手,并勾连整个电影的叙事机制,最后发现文本的历史、政治、文化的视野。

叙事研究所关注的是讲述的方式所表明的意义,其中包含着这样的理论预设:叙事形式背后必然会隐藏着与社会文化形态有关的意义。但是这个似乎是水到渠成的问题不能没有逻辑链的勾连。需要论证的是:电影的叙述形式,具有与整体的社会文化形态相关的意义。电影叙事形式的变迁,与特定的社会文化形态相联系,不是内容,而是形式,更深刻地传达出社会文化的信息。一些研究者一直在实践着这样的研究思路,但是做出系统论证的,并不多见。海登·怀特声称:“叙事远非仅仅是可以塞入不同内容(无论这种内容是实在的还是虚构的)的话语形式,实际上,内容在言谈中或书写中被现实化之前,叙事已经具有了某种内容。”^⑪尤里·罗特曼在《艺术文本的结构》中认为:“话语行为模式试图说明的正是这种话语的复杂的多层次性以及随之而来的可以对其意义作多种阐释的能力。从这一行为模式提供的视角看,话语被看作是一种生产意义的手段,而不仅仅是一种传递有关外部指涉物信息的工具。如此看来,话语内容所包含的形式与通过阅读而推断出的信息一样多。”^⑫(着重号为作者所加)泽尔尼克则以相反的句式表达了同样的意思:“意识形态被构筑成一个可允许的叙述(constructed as a permissive narrative),即是说,它是一种控制经验的方式,用以提供经验被掌握的感觉。意识形态不是一组推演性的陈述,它最好被理解为一个复杂的,延展于整个叙述中的文本,或者更简单地说,是一种说故事的方式。”^⑬而意识形态主要是文化形态,所以可以说他的意思是形式(而不是内容)本身就是社会文化形态。^⑭如果我们承认以上的观点,那么由叙事形式的分析走向文化分析就不仅是一种理论构想,而且还是理解叙事特征深层本质的必然了。因此,要深入考察中国电影的叙事,就要将研究框架置于中国特定时期政治的、社会的、文化的语境之中。不仅考察

电影的叙事形式演变、电影机制、文化和社会动因,还把电影作为一种历史“文献”,考虑电影为更广泛的社会文化发展所起到的注脚作用,考察中国电影“形式”的文化史,“通过这一系统”,发现个体如何“被教导去生活在一种富有特色的‘与他们的真实生存状态相虚构的关系中’,即一种与社会结构之间虚幻但有意义的关系中,其中,个体以契约的形式度过一生,并作为社会主体来实现自己的命运”。^⑥从而对现代进程中中国“主体形式”的影像呈现进行宏观的审视与阐释。

电影的叙事研究必然意味着要以电影叙事学的研究对象、方法和概念体系为基础。而文化研究的旨归又预设了语境这一文化逻辑前提。中国电影是在晚清以降中国社会的现代进程中诞生和发展的。人们在现代进程中的经验认知和价值诉求必然表现为各种具象化的表达,而电影作为一种现代“奇观”,作为某种幕后文化的产物和一个民族应对变化世界的意义织体,如果不是现代进程中经验认知和价值诉求最重要的表述场域,至少也是一个不可忽视的方面。因此,寻求二者的交汇点才能合理的开拓阐释空间。在电影的叙事研究中,空间和时间问题都是无法回避的,它们是电影叙事学的重要研究对象。空间和时间是人类存在的基本范畴,也是人类感受世界的两个最重要的维度。早期现代世界同哥白尼转向一同诞生,伴随着空间感和空间概念的革命。两个世纪之后,时间感和时间概念也发生了变化。马歇尔·鲍曼、大卫·哈维、安东尼·吉登斯都认为空间、时间与现代性是围绕现代及其变化的关键词。伯曼指出全世界的男女们都共享着的关于时间和空间、自我和他人、生活的各种可能和危险的经验就是现代性。而吉登斯认为理解现代性的关键之一是认识时间和空间的延伸和分离,现代社会不仅使时间与空间相分离,而且也使空间与场所相脱离。而无论是韦伯还是哈贝马斯都认为“主体”概念处于现代性的核心。时间与空间、主体(电影叙事研究中的叙述主体和接受主体、视点都可以放在主体这一范畴中讨论)这三个研究范畴和作为语境的现代性研究范畴具有内在的一致性,因此,从这三个范畴入手是合理的预设。



本文在时间、空间、主体三个范畴之中选择空间作为切入点有着深刻的内在和外在的原因。现代性是时间与空间的演变,这样一种演变处于摧毁传统秩序的体制性推动力的核心。但是对处于过渡时期的中国而言,空间焦虑是首先的现代性生存体验。近一个多世纪以来中国的现代进程表明,从浑整一体的“天圆地方”到遭遇“世界”后的“天崩地裂”,中国人深深感受到了空间压力,即便我们不是处于世界边缘,至少我们早已不是“中央之国”。更为重要的是,由于地区经济、政治、文化发展的不平衡性和落差性,中国这个空间整体很难掩盖局部的撕裂感。且不说都市与乡村,即使在都市或乡村内、在小城内部,空间的浑整感也已荡然无存。这无疑给中国的文化和艺术带来了极大的价值困惑,可以最大限度地制造现实空间感的电影更是如此。空间焦虑和强烈的空间体验在电影中不仅以“形式”的方式一再出现,还直接成为影片的主题。“这种历史性地生产出来的——我们也可以说,这种被历史性地建构出来的独特空间,和时间一道,构造了社会的标准,它迫使人们去遵从,并再生产了社会秩序。它使得每个人各居其位。我们在空间中的姿态,我们和空间的关系,我们对于空间的位置,都具有政治象征主义。我们对于空间的态度,就是一种政治态度。”^⑧因此,文化研究角度的中国电影空间分析存在可预期的理论空间;而在电影叙事学的研究领域里,空间问题也是决定性的。“影片能指的图像特点甚至可以赋予空间某种优先于时间的形式,……正是因为画格先于画格的连接,电影中的时间性必须建立在空间性上,由此置入叙事之内。只有人们将第一个画格(它已经是空间)连接到第二个画格(它也已经是空间),时间才能够生成。”^⑨也就是说,电影的时间组合是存在于空间组合中的,“20世纪初蒙太奇的发展可以作证:主要问题就是处理一种空间组合……事实上,与时间相比,正是空间的‘缺少’使得电影艺术家们坚决(需要强调这一点的重要性)实施‘从未对自然感知做过的最强暴行为之一’:镜头的变换”。^⑩空间之于现代性体验的先在其在电影叙事中的重要地位使得对现代进程中的中国电影的研究以空间为起点和视角成为理所当然。

但是在中国电影的研究中,空间的研究相对薄弱。目前已有的电影空间研究比较成系统的主要有四类:

一是对电影本体形式的空间研究。这包括对电影的美术、摄影、场面调度等的研究,比如周登富先生的《银幕世界的空间造型》。这种对电影本体形式的分析在大多数的电影研究中都应该是文本分析的基础,但是正是在这方面一些文化研究者不愿下工夫,造成电影的文化批判在一段时期内流行一种海阔天空的“六经注我”式的研究风气,这也使电影的文化研究被电影人视为外行的空谈。

二是从审美的角度考察电影的空间。这种研究是从一般的美学意义上审视电影中的空间美,对于视听语言的扎实细致分析和对中国古典美学范畴的化用使得这方面的研究有一定影响,比如香港林年同先生的《中国电影的空间意识》一文,就是力图探讨中国电影空间意识的民族化品格,建构中国的电影美学。

三是从叙事学的意义上讨论电影的空间,这包括对叙事空间、话语空间和故事空间的考察。黄德泉的硕士学位论文《电影空间叙事研究》就属于此类。该论文致力于把电影叙事中的空间作为研究对象,以张艺谋电影为样本,对电影在空间叙事方面的形式技巧和规律以及电影叙事空间中所蕴含的文化符码都有研究,但是其空间所蕴含的文化符码分析似蜻蜓点水,甚至走向一种影片人文环境的概括,缺乏深度,当然无法切中更深层次的电影所传达的特定社会、特定时期人们的空间体验和空间意识。而李显杰在《电影叙事学:理论与实例》一书中对电影空间的探讨虽然目的是从电影构成的叙事学意义上研究电影叙事中的空间性,但是他未能就电影叙事空间本身进行论述,而是对各种构成电影的空间性元素和手段进行分析,比如景别、景深方向、角度、光影、色彩、声音、镜头运动、场面调度、蒙太奇技巧等。这种分析更像是影视听语言元素的分析。

四是从文化研究的角度挖掘电影空间的文化意义。这一领域的研究大多数是由有文学背景的研究者完成的。比如戴锦华的《〈二嫔〉:现代寓言空间》、《〈炮打双灯〉:古宅与女人》。在方法论



上,今天的一批年轻电影文化研究者也许早已超越这些活跃在上个世纪末的前辈,但是问题意识的缺乏和普遍的思想平面化使大多数研究没能达到其前辈的锐度。徐敏的《电影中的交通影像:中国现代空间的视觉重塑》是最近的研究成果。这篇文章显然是受文化研究领域空间转向的启发,以现代中国电影中的现代交通影像为切入点,以若干电影文本为分析对象,围绕现代交通工具出现所引发的社会变革,着力分析了现代交通空间在电影中的现代美学意味和强烈的社会和文化内涵,试图发掘这一社会空间所蕴含的现代性价值。张琦的《空间:读解九十年代中国喜剧电影的一个切入点》也是同类研究,该文对20世纪90年代中国电影影像空间的转换、时间的淡化与空间的凸现、空间的新形象等问题都进行了细致的梳理。揭示出90年代喜剧电影的“疏离”与“差异”文化内涵。除了直接在空间研究的题目之下进行的电影文化研究之外,还有的以都市、乡村、小城等为题目和切入点,其中一些涉及到现代性或现代想象问题的电影文化研究。但大部分成果要么缺少文化研究的开阔视野,要么缺少叙事、形式分析的严谨和细致;或流于描述,或见物不见人,没能采用最新的空间研究成果,对电影中的空间意识及空间体验缺乏深入的发掘。

虽然现有的电影空间研究还不成熟,但是重要的是以上列举的种种研究路向为更加扎实、更具问题意识的研究奠定了基础。虽然,本文的研究也注定将是一种有缺陷的研究,但是我力图通过对丰富的理论资源的征用和恢复某种失落的问题意识,试图在叙事分析、文本分析和文化研究之间实现一次跨越,将一种有缺陷的研究推向一个更深层次的话语空间。

空间是本论文的中心范畴,“空间不仅对于适当地理解社会过程具有意义,而且位居核心”^①。本文中的空间范畴,主要包括三个层面,即电影中的物质空间、社会空间和精神空间。电影中的物质空间,即电影中呈现的人物的具象化的可视环境形象,具体来讲就是天体宇宙、山川河流、建筑家具的布局与构成关系、色彩和光线的艺术处理等。简单的说,“观众在银幕画面中视觉感受到的内容都可以称为物质空间。”^②而电影中的社会空间,是社会关

系在物质空间中的固化和表达。它既不能归结到纯粹的事物之列,也不是臆造出来的。“社会空间本身是过去行为的产物,它就允许有新的行为产生,同时能够促成某些行为并禁止另一些行为”,“它把生产出来的事物加以归类,蕴含了事物同时并在的内在相关性。”^②正因为如此,电影中的社会关系空间就是影片中故事得以发生的社会关系基础。电影中的精神空间则是一种超越物质空间和社会空间的内在精神世界的表现,就像“世外桃源”、就像“乌托邦”。

在对 1905—1949 年间中国电影的空间呈现进行了文本细读和文化探究的基础上,本文依据现代中国社会文化发展的脉络,参照程季华、李道新、丁亚平、陆弘石等电影史家有关中国电影分期的观点,梳理出了中国电影的空间呈现由家庭本位到阶级、民族本位再到阶级本位和个人本位并置的逻辑线索。实际上,从中国电影诞生之日起,中国社会就早已处在传统与现代的断裂之中,这种断裂既有现代性的普遍性特点,又有中国独特的表现,可以说断裂就是 1905—1949 年间中国社会的总体特征,而早期电影中对返乡的空间体验的集中表现就是对这种断裂的修复。但是因为异族的入侵,1932 年之后的中国电影在空间呈现上更明显的表现出中国人家园破毁、背井离乡的离乱体验;而在 1945 年抗战结束之后,中国社会处在急剧的新旧转型期,电影在空间呈现上更突出地表现了人们“辞旧迎新”的急迫和徘徊无地的困惑。所以尽管后两个时期也处于中国现代性空间体验的整体性“断裂”之中,但是离乱和转型无疑是这两个时期更独特的空间体验。所以在本文的论述过程中,将这一时期中国的电影文化分成了三个部分进行阐述,第一个部分:断裂社会的都市/乡土与家庭本位的渐显(1905—1932 年的中国电影);第二部分:离乱社会阶级、民族本位的乡村与都市呈现(1932—1945 年的中国电影);第三部分:转型社会阶级本位和个人本位的空间并置(1945—1949 年的中国电影)。

电影是一种机制化的集体生产,它与时代语境的变迁有着比文学等艺术形式更为紧密的联系。不仅时代的外力会使电影的生产表现出鲜明的阶段性,而且作为一种造梦的机器,电影本身也

