

你不属于

印度电影的过去与未来

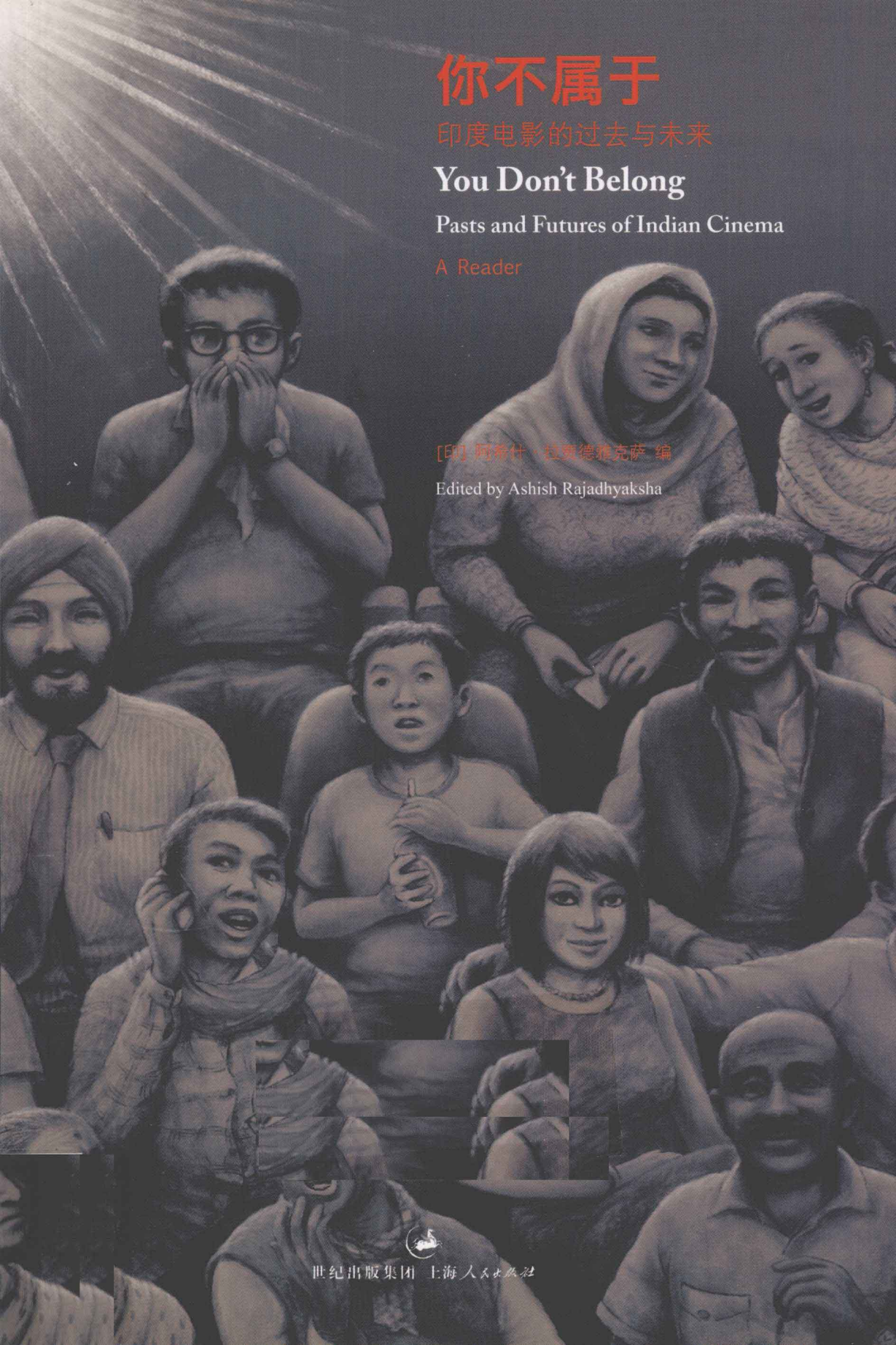
You Don't Belong

Pasts and Futures of Indian Cinema

A Reader

[印] 阿希什·拉贾德雅克萨 编

Edited by Ashish Rajadhyaksha



世纪出版集团 上海人民出版社

你不属于

印度电影的过去与未来

[印] 阿希什·拉贾德雅克萨 编



世纪出版集团 上海人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

你不属于：印度电影的过去与未来 / (印) 拉贾德
雅克萨编；陈韵等译. —上海：上海人民出版社，2011
ISBN 978-7-208-10359-7
I. ①你… II. ①拉… ②陈… III. ①电影评论—印
度—现代—文集 IV. ①J905.351-53
中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第219437号

责任编辑 蔡 欣
装帧设计 苍穹文化
封面由印度设计师Orijit Sen设计。



世纪文景

你不属于：印度电影的过去与未来

[印] 阿希什·拉贾德雅克萨 编

出 版 世纪出版集团 上海人民出版社
(200001上海福建中路193号 www.ewen.cc)
出 品 世纪出版股份有限公司 北京世纪文景文化传播有限责任公司
(100027北京朝阳区幸福一村甲55号4层)
发 行 世纪出版股份有限公司发行中心
印 刷 北京鹏润伟业印刷有限公司
开 本 700×1020毫米 1/16
印 张 20
字 数 309,000
版 次 2012年1月第1版
印 次 2012年1月第1次印刷
ISBN 978-7-208-10359-7/J·271
定 价 45.00元

《你不属于：印度电影的过去与未来》是“西天中土”项目出版计划的一部分，是专为以下系列活动编辑的参考读本：

你不属于

印度电影的过去与未来（影展）暨 印中电影与社会思想对话（论坛）

项目总监：张颂仁

策划人：阿希什·拉贾德雅克萨

学术主持：陈光兴 高士明

主办：汉雅轩 印度驻华大使馆 中国美术学院跨媒体艺术学院

协办：魔灯基金会（新德里）文化与社会研究中心（班加罗尔）

印度驻上海总领馆 印度驻广州总领馆

文汇报 上海大学中国当代文化研究中心

承办：伊比利亚当代艺术中心 北京电影学院

尤伦斯当代艺术中心 上海影视文献图书馆

民生现代美术馆 广东美术馆学而优书店

博尔赫斯书店艺术机构 云南源生坊民族文化发展中心

支持：梦周文教基金会 伯仲国际文化投资有限公司 ZEE TV



序

陌生抑或熟悉：我的印度电影观？或者作为介质的西方

杜庆春

一札由印度学者选择的印度学者和电影人的关于印度电影的论文在我面前，我读完它们和我读它们之前有一种心情并没有多大的改变，这种心情就是忐忑不安。印度和印度电影对于我而言是如此地陌生，以至于每读一段文字这种陌生感不仅没有减少，反而在不断加深，道理很简单，读的进程就是不敢再无知无畏的过程。在读这些论文的同时，除去“陌生”之外，还要接受这一种相反的感受的冲击，这就是“熟悉”，阅读过程就是在这两极的感受中交替进行，我有时候安慰自己这就如同阿努拉格·卡沙普的《禁止吸烟》中的奇幻之旅。

首先，我说这“陌生”的感觉。在这些文字之中，我面对的不仅是陌生的作者和作品，这些作者和作品我是无法用那些刻板印象的歌舞风格去迎刃而解的，虽然印度电影的这种歌舞段落无法回避，在这次的文集中也有相当多的文字涉及这个情况，但是就是因为这种涉及把我拉入了更加陌生的空间，我越发地体会到我面对的是一个陌生的国度，而且我清晰地知道中国和印度的地理距离是如此地接近，这种心理的遥远就愈发地让人惭愧了。在看见讨论李维克·吉哈塔克的论文中，出现“我们的民族天性热爱旋律。我们所有的感情是以我们独特的乐/文组合的方式表达的……”“同时，我们是一个史诗的民族。我们喜欢无序的蔓延……”（见“歌声如诉”）的论述的时候，我知道这种陌生对于我而言其实包含着多么深刻的提示，当然我的身体很容易被印度电影中的音乐所带动，而我的灵魂还在这个国门之外。

然而，“熟悉”是我依然可以在这陌生的丛林里比比皆是的发现。这种“熟悉”主要不是来源于我在这些字里行间找到迎合自我想像中的印度。我的一星半点的关于印度电影知识和关于印度的常识性知识，这些身体之外的知识给予我妄想狂式构想的印度，我理性告诫自己，这次阅读绝对不是寻求这种印证，否则我就是盲人摸象般的可笑了。这种“熟悉”来自另外一种感受，我先举一个小小的例子，比如，印度电影

大师萨蒂亚吉特·雷伊的名字自然是我熟知的，这种熟悉可以令我不假思索地说一些关于萨蒂亚吉特·雷伊的美学，而后，这种美学自然可以和欧洲战后的“写实主义”产生关联。而就我个人而言，在齐格弗里德·克拉考尔的《电影的本性》中关于雷伊的碎片式的议论，提供了我首次接触到这位印度电影大师的契机，而且也有机会成为我的电影思考和印度发生关联的最为学术的关联点。这种关联的紧密性只有我幼年反复听到的印度电影《大篷车》的主题歌曲可以相提并论，虽然后者完全和我的学术思考无关，它只是我的生命印迹。

在“陌生”又“熟悉”的印度电影中，熟悉开始逐渐成为我更为强烈的感受。这种熟悉的冲击点的密度几乎完全可以让我拥有身陷“枪林弹雨”的感受。为什么如此熟悉？“现代性”、“国族”、“中产阶级”、“殖民”，“在场”、“可视”、“多厅影城”、“观影机制”、“视点”等等这些词汇和这些词汇提供的讨论路径、讨论框架，同样遍布于中国的电影讨论与研究之中，这种词汇、路径和框架将陌生的印度变成熟悉的讨论对象，变成熟悉的处理议题，这些议题内部的差异性在表面的处理方式的相似度的掩盖下，印度电影成为我的印度电影，印度也成为我的印度了。在这里，我告诉自己，我和印度电影进行交流的时候有一个如此熟悉的介质，那就是西方的话语，我几乎是在一种哀伤中庆幸它的存在，又在这种庆幸中更为哀伤起来。

多元文化之间的交流，比如从西天到中土这种直接沟通的重要性展开了，而展开的同时这种“直接”却备受考验，这种“直接”高度依赖着“西方”。对于中国而言，无论对作为方法的印度的期待有多么地严肃和重要，却仍无法取消一种作为介质的“西方”的存在，这个“西方”比“西天”虽然地理距离更遥远，但是在心理层面上却成为两国知识精英阶层共有的财富？这种共有甚至远远超越了两个更为遥远的历史联络，以至于我们只能断开讨论，西方之前的西天和中土以及西方之后的西天和中土，甚至，“西天”这个词本身就是跨越“现代性”的庞大躯体才能体味它的含义。我的这种“熟悉”大概也回应了陈光兴先生为“印度当代新思潮读本”所写“序”里提及的“所以对于这次试图开启的印中对话，我并不抱持很大的希望”的态度。

这种“介质”带来的“熟悉”甚至也超越了知识精英的思辨层面，它进入了某种情感性的构成。吉塔·卡普尔在他的“第一个十年的文化创造性”中提及：“……印度

导演经常用火车来分割逐帧空间，以此分隔时间，在火车消失的那一刻营造出一种原始的乡愁、图腾式的恐惧，或者纯粹的期盼。”这段文字对于我而言如同沉醉在印度熏香中突然被针刺醒，我一直有一个游戏的企图，收集各种东亚电影中的火车片段，然后把这些画面连接起来，构成一部漫长的旅途。在亚洲，这些片段大多和乡愁有着密切关系。铁路一边是城市，一边是乡愁，这横亘在亚洲大陆、半岛和岛屿上的钢铁轨道，伴随这机车的轰鸣，把“现代性”到来的全新乡愁体验留给了我们。这是每一个身体的共鸣点，而它的介质依然指向“西方”。

在穿越了熟悉之后，让我们更为清醒地面对陌生吧！在用介质过滤出我们相似的问题意识之后，我们总能够遭遇问题内部的大不同，这就如同在历史分段上的某种时段划分的统一性之后，进入历史情境的内部，每个历史的身体都差异巨大。比如，“贫民窟”这个词汇对于印度电影是如此之重要，而即使在中国的体制外电影生产中，“贫民窟”依然几乎是不存在的世界。我们可能有“城乡结合部”或者“城中村”的讨论，但是我们几乎还完全没有把这个“反乌托邦”的存在看成一个财富，以此来讨论印度电影已经深入的问题，比如，中下层通俗文化和精英文化的沟通的问题，再比如，“情节剧”、类型与在地文化传统相融过程中的正面积极作用的问题。我们虽然能够非常感同身受地理解阿希斯·南迪下面这段论述：

有必要在这一政治—文化背景下，阅读贫民窟的政治和文化自我表述。印度贫民窟的语言是中下层阶级对上层中产阶级文化的阅读，通过这种阅读，它突然进入幻想——农民的记忆或乡村的过去，作为它被驱逐出来的田园“天堂”，害怕一直令它感到漂泊不定的城市—工业森林，以及它担心有朝一日会堕落其中的“缺乏道德”框架的现代生活。它是至少存在于两个乌托邦边缘的心理，一个如同所有乌托邦，存在于未来，而另一个却吊诡地存在于过去。

即使“城乡结合部”或者“城中村”也连接着“两个乌托邦边缘的心理”，但是我们对于“贫困”的一致地批判、憎恶和逃避，几乎让这个巨大的场域丧失了正面的构建能力，这种构建不仅是空间形态的，而且也一定是文化再生性质的。这对于有着巨大的历史传统、文化和人口的国度其实是多么的重要！

我想在中国目前的电影语境中，“宝莱坞”肯定也是一个热点。中国很多影迷

已经通过一些违背西方游戏规则（某种意义上这本身是讽刺性的）——知识产权制度——的渠道观看到近年的一些热门印度商业电影或者“流行电影”（这点我受惠于印度学者的词汇选择），而且我也接收到了中国影迷对于印度这类电影的赞叹（在中国的语境中，对于别国电影的赞叹一般肯定就包含着对于自己国度电影的深深不满）。中国电影工业性几乎完全建筑在内需市场上，虽然也有一些电影制作瞄准国际市场，但是华语电影在海外销售的真实数据估计到目前为止还是让人羞于面对的，这点和“宝莱坞”的海外性质有着巨大的不同。在这本文集中，我们可以看到印度学者在这方面的讨论，这种讨论涉及的深度，也远远超过中国语境里的电影产业话题和电影大众文化的话题。在中国的语境中依然深深地纠缠在一方面电影工业和艺术电影还是高度对峙着；另一方面精英知识分子对于大众文化也基本持有一种批判的态度，或者即使不批判也在内心深处存有羞答答的一面。中国的大众文化运作已经在1990年代之后跟随着民众将精英知识分子的“启蒙意识”远远地抛弃，在印度学者讨论印度电影的歌舞风格和印度文化历史的关联，以及和通俗文化的现代性构建的关联时，中国通俗电影的叙事特征以及通俗文化的“现代性的缺失”却几乎都成为批判的对象（当然存在这一些反向的论述，譬如钟大丰教授愿意深入地讨论电影进入中国的时刻，正好也是中国“新文化运动”之前的关键时刻，电影和流行小说、新戏一起成为都市新人口的重要“文明资源”，这对随后发生的中国文化革新具有巨大的作用）。这种批判的精神一方面来源于矜持的美学，另一方面来源于好莱坞。而正是在这个意义上，“宝莱坞”就其接近“好莱坞”的层面很容易被我们理解，或者这是我们妒忌之源，但是，中国电影的差异在于我们对于“中国功夫”的思考并不像“印度歌舞”一样指向一个更为深刻的国族—文化—全球化的构造层面，虽然我们也会妒忌《功夫熊猫》，但是大多会变成肤浅的调侃，“功夫是中国的，熊猫是中国的，但是《功夫熊猫》是美国的”。而“宝莱坞”的通俗剧的文化建构作用，却被中国电影界所忽略。其实，这恰恰说明了中国电影在工业性和通俗化叙事的进程中，几乎放弃了这种文化建构的主动性和责任，在此，我想我们不能简单地把问题都归咎到审查制度的存在。

最后，我想感谢给予一个机会让我阅读这札论文，并且让我有机会以自我批判的精神来写这篇文章。在面对“陌生”和“熟悉”的交替洗礼之后，印度和印度电影对于我而言成为一个真正的“他者”，非常不幸，我再度借用了“介质”。这次借用也许

能够让我释怀一些，面对现状，于是可以开始一次真正有价值的“反乌托邦”之旅。旅行、交流对于一个旅人的憧憬而言，总是乌托邦性质的，所以“西天”是“极乐世界”，而对于旅行的真正收获而言，则必然是“反乌托邦的”。印度在我们的西南，而且会一直在那里，印度和中国是直接相邻的存在。

2011 年 8 月

目 录

序

陌生抑或熟悉：我的印度电影观？或者作为介质的西方	杜庆春	1
--------------------------	-----	---

导言

印度电影的过去与未来	[印] 阿希什·拉贾德雅克萨	1
------------	----------------	---

上部 国家和集市

政治与意识形态：巴扎现实主义的根基（1982）	[印] 库马尔·沙哈尼	21
印度流行电影：贫民窟视角下的政治（1998）	[印] 阿希斯·南迪	25
第一个十年的文化创造性：以萨蒂亚吉特·雷伊 为例（1993）	[印] 吉塔·卡普尔	43
裂解时刻（1998）	[印] 玛达瓦·普拉萨德	64
发展的美学（1998）	[印] 玛达瓦·普拉萨德	84
转变的准则，解体的身份：作为流行文化的 1950年代印地社会电影（2000）	[印] 拉维·S.瓦苏德万	108
一种印度电影理论（2009）	[印] 阿希什·拉贾德雅克萨	131

下部 虚拟未来

印度电影的宝莱坞化：全球舞台上的文化国族主义（2003）	[印] 阿希什·拉贾德雅克萨	147
------------------------------	----------------	-----

受制于科技：网络色情、网络恐怖主义和印度国家（2007）	[印] 夏晨星	173
摩擦、冲突和怪诞：孟买电影中的反乌托邦片断（2010）	[印] 兰贾妮·马宗姐	195
换场（2010）	[印] 莫依纳克·毕思瓦斯	225
歌声如诉（2010）	[印] 莫依纳克·毕思瓦斯	241
电影里的城市与城市里的电影院：南市商城和慰藉酒铺（2010）	[印] 马德胡贾·穆赫吉	255
点出主语“我”：印度纪录片实践中“无自我”的政治（2011）	[印] 帕罗米塔·沃拉	273
作者简介		289
文章出处		292
部分译名对照表		295

导 言

印度电影的过去与未来

[印] 阿希什·拉贾德雅克萨

张经纬 译 黄咏光 张馨文 陈 恒 校

冰山献礼

与读本配套的一系列印度电影放映和社会思想讨论活动，第一站设在北京，随后将在上海、广州和昆明等地巡展。因此，本书只是冰山一角。我们为大家献上，包括故事片、纪录片和实验短片在内的将近 35 部电影，这些电影都附有高清及（大部分）DVD 出售。电影目录与本书都已译成简体中文。受邀出席社会思想论坛的印度演讲嘉宾，包括电影制作人与社会理论家，并有中国学者担任对话嘉宾。这一系列活动将在艺术博物馆、社会场馆、美术馆、书店和大学举办。

这便是我们将呈现给中国观众的一份盛大（而不失灵动的）礼物。那么本书的目的便不在于为了区区读本，而是为了赋予整体事业意义。无论从何种标准来说，特别是从中印之间非常短暂而有限的文化交流系统来看，这是一个文化投注相当可观的、规模盛大的事业。以一册读本来肩负这些任务并非是一件简单的事；这也意味着对印度社会科学家与文化理论家们来说——尽管印度社会理论已达成了许多被吹捧的成就——这任务也并不简单。所有关心使其有一致性意义的人都背负着极大的压力。现在这些电影必须替代那些行进中的概念（travelling concepts）工作——而当电影面对着那些对我们与电影制作人都相当陌生的观众们，以及当理论在实际学术写作、电影制作，甚至是微小却关键的字幕翻译的艺术中被解释——这工作真是困难到足以照亮启发整条传递与翻译之路。

还有另一项额外的压力。这整套呈现必须如一个意义创造系统般运作于印度人依然视中国为“一块不可思议的大陆”这样一个书写时期（虽然以世界变迁之巨，这一现状即将改变）。中国，一个几乎是充满魔力的词语。同样的，也是一片大陆，在那里，若以张颂仁教授的方式，“西天”尝试将印度陈列为能为中国的

现代性提供实质另类出路的所在。张教授尖锐地提出（在“西天中土：印度当代新思潮读本”系列的序言中），将革命中国与殖民印度放在一起——“中国的革命是否潜伏了殖民基因；而印度的‘后殖民’是否革命的另一种方式”。虽然中国的国家已进行了可能是世界史上最大规模的社会建设，他提到，“印度现代化的历程之宝藏，中国无法相比；在印度日常生活的层面，新旧文化传统并行不悖。……（并且在那里）传统修行人似乎与工业文明不相涉地穿插在都市节奏之中。”我们小小的印度影展因而是这伟大文明的宝藏的一部分：它也许必须代替整个宝藏，服务无法接近印度的中国电影观众。对许多印度人而言，文化遗产可能如垃圾堆一般，文化财富与工业生活的结合，更像是印度著名的回收废弃之物的拾荒者文化，而不是社会建设。

废弃/过剩

我先从废弃观念谈起，借用我们整个影展中一部令人惊奇的影片——视觉艺术家维万·桑达拉姆（Vivan Sundaram）用八分钟视频记录的一个场景，正如同任何你

传统印度摆渡人用印度传统的筏子横渡德里的雅穆纳 (Yumuna) 河：用空的塑料矿泉水瓶制作的就地取材作品。维万·桑达拉姆，《漂浮》(2009)。



可以在印度找到的场景一样古老：一位摆渡人正划过一条河。只是这个摆渡者的筏子是用空的塑料矿泉水瓶制成。桑达拉姆令人惊奇的就地取材作品的材料，显然最初是工业制品，因此，它同时是工业生产的粪堆与宝藏的一部分。这些材料是工业的，这些实作践行 (the practices) 则诚然不是。

或者说，它尚还不是，无论怎么说。一直以来，印度的工业生产在其发挥利用其文化遗产方面是恶名昭彰地无能，尽管在尼赫鲁时期

的印度发展计划的文件中曾经多次明确宣称要将两者结合起来。现代印度向来照例相信，“文化”外于工业而存在：它存在于一个适于家居生活的空间里，或者至少是



“图穆里”的音乐形式，通常与瓦拉纳西 (Benaras) 地方妓女中一较低的阶级有关，要作为民族主义用途来恢复特殊困难的一种形式。玛尼·考尔 (Mani Kaul) 著名的《希德什瓦里》(Siddheshwari, 1989)，就讲述了希德什瓦里·黛维 (Siddheshwari Devi) 这位也许是最著名的图穆里歌手的故事。



传统的“瑙坦基 (Nautanki)”之类的形式如今成为农村的歌舞秀 (carebets)。卡萨克 (kathak) 这类今天被当作“经典”艺术的舞蹈形式来自殖民时代“舞女”的社会起源，萨巴·德万 (Saba Dewan) 的《舞者浮生》(2008)。



锡金 (Sikkim) 邦在被战争蹂躏下的改变中的传统知识和景观, 阿格亚·巴苏 (Arghya Basu) 原始的《死、生等等》(*Death, Life, Etc.*)。

一个超脱于属于现代性的工作时间以外的空间。它也就因此存在于这样的空间里：在那里“传统的实作践行”可以不成问题地与工业生产的溢出物相毗连。只要他们可以被清楚地界定为“传统”。而且只要这项工艺 (craft) 的材料不会竖立起与现代工业生产实践的一种紧张，这位船夫就还能在这条古老的河上划着他传统的航具 (craft)。

当然，正如艺术史学家已经向我们指出，并不是所有传统印度文化所生产的每一样

东西都会被视为“那个传统 (the tradition)”。如同艺术史学家坦帕蒂·古哈-塔克查 (Tapati Guha-Thakurta) 在她的艺术史名著《纪念碑、物体与历史》(2004) 中指出的，所有文化考古学最主要的目的之一，就是以某种方式将当下关于古色古香的古老印度的传说作为证据，揭示出失落在千禧年式的古代里可以是其他样貌的艺术。

这样一种透过“西方”无法触及的形式来解开隐秘的（前殖民）知识的过程，制造出了一个当代印度美学理论一直无法真正解决的难题。在对于印度文化生产的特殊使命的一系列宣言声明（这是 20 世纪以来中不少印度思想家一直在尝试进行的）的一开始，阿南达·考马拉斯瓦米 (Ananda Coomaraswamy) 的“什么是印度对人类福祉的贡献？”(1915) 近乎是为印度人主张了具有种族特殊性的知识。虽然他承认没有什么是一个种族的经验里独一无二的，然而“印度经验的内心与本质是得要在一种恒常不变的所有生命和谐整体的直觉中找到的”。在印度的情况是，很有可能这样的知识源自“古代”的解答而至“特殊的印度问题”，而这些知识因此无法“直接适用于现代的境况”。

那么，我们得到的是假设存于某处的知识，以及存在于某个时间，但是它显然



阿希什·阿维昆塔克 (Ashish Avikuntak) 的《给象头神的献祭》(*Vakratunda Swaha*) 重演了“传统的”伽内什 (Ganesh, 象头神) 的浸水仪式。这个节日本身在 20 世纪早期的复兴显然是作为一种反殖民的复兴运动。这里, 阿维昆塔克的朋友, 艺术家吉里什·达希瓦里 (Girish Dahiwalé) 就在自杀前不久将神像浸入水中。影片的其余部分, 电影制作者试图在非常现代的情况下重新复活这个浸水的举动, 这个终结的举动。

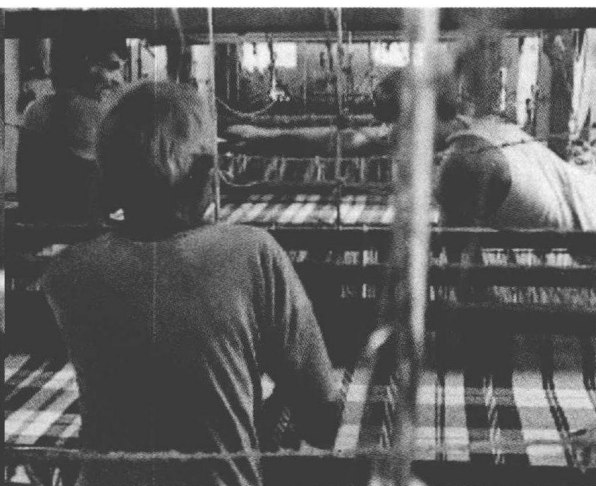
无法在现代被使用, 因为这知识本身或者已经遗失, 或更为可能的, 已经变得不适用 (inapplicable), 因为其适用性的种种传统的先在条件已经不复可得。

这种知识只能在这样的时刻变得可及: 也就是当历史的考察探询——典型的带我们走回到时间中的探询——同时合致 (coincides with) 于对于现代“兴都 (Hindu)”^① 主体的内在性 (interiority) 的探询考察——古老的雅利安人在此被现代兴都人彻底取



编造传统: 当代诗人创作的一首当代歌曲被“古代化 (ancientized)”。孟加拉诗人阿伦·穆克博蒂耶 (Arun Mukhopadhyay) 与影片制作者斯帕丹·班纳吉 (Spandan Banerjee) 在《你不属于》(*You Don't Belong*, 2010) 影片中。

① 兴都 (Hindu) 一般译为印度教, 然而在印度它并不专指宗教本身, 亦泛指一套与信仰相关的生活方式。最早 Hindu 并非专指特定的宗教, 而是阿拉伯人指称居住于这块大陆 (Hindustan) 上的人们。晚近, 特别是在英国统治之后, 才用来指称信仰特定的宗教的人们。本书中脚注均为编者所加。



存在于边缘：古代印度的纺织艺术现在边缘化为德里贫民窟中低技术的机械纺织，拉胡尔·罗伊（Rahul Roy）的《美丽之城》（*The City Beautiful*, 2003）。

代——而这现代兴都主体“比起其他人更能坚定地把握生活的根本意义与目的”，并“在组织社会上具备获得生命果实的一种目光，而比之他人更为审慎”。

那么，用一种方式来说，大量当代印度艺术连同许多世俗文化实践——那些无法像考马拉斯瓦米当时希望做到的那样，换句话说，那样成为能够适用于现代的传统知识储藏库的实践，或那些因而与工业生产间以一种紧张而非与之以安逸接近关系存在的实践——这样的实践经常从“国家传统”中被抹去，因此只在社会边缘残存与传播。他们的边缘性，同时是地理上和经济上的，并行于一种广泛普遍的亚洲感知，也就是说，首先，世界被分为东方与西方二元，其次，非西方由于某些原因是统一为一体的，并且可以以一种文化上的自足的方式存在，第三，在亚洲国家中，主要的文化自足运动在根本上存在于一种中心-边缘模式之中：成长中的中心与经济上依附的边缘。

这种对世界的感知，也就是汪晖提出的几个亚洲区域共有的“朝贡”体系，非常强而有力地付诸一个强大“中心”的观念。在印度，这一中心主要发展于孟买（Bombay）、加尔各答（Calcutta）和马德拉斯（Madras）（也就是今天的孟买 [Mumbai]、加尔各答 [Kolkata] 和金奈 [Chennai]）这些英属直辖城市（presidency cities），并因此从内地将文化生产取出汇入城市周围的边缘空间，也就是低技术的手