



# 绝境求生

电影中的“封闭空间”叙事

孙建业 著

# 绝境求生

电影中的“封闭空间”叙事

孙建业 著

 中国电影出版社

2017·北京

## 图书在版编目 ( CIP ) 数据

绝境求生：电影中的“封闭空间”叙事 / 孙建业著.

—北京：中国电影出版社，2017. 12

ISBN 978-7-106-04834-1

I. ①绝… II. ①孙… III. ①电影—叙述学—研究

IV. ①J904

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第310657号

## 绝境求生——电影中的“封闭空间”叙事

孙建业 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：64296664（总编室） 64216278（发行部）

64296742（读者服务部） Email:cfpygb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 中国电影出版社印刷厂

版 次 2017年12月第1版 2017年12月北京第1次印刷

规 格 开本/170×240毫米 1/16

印张/17.5 字数/200千字

---

书 号 ISBN 978-7-106-04834-1/J·1990

定 价 39.00元

# 序

## 我们需要扎实的电影美学研究

《绝境求生——电影中的“封闭空间”叙事》一书是孙建业在他的博士论文基础上修改而成的。在当今诸多的电影学术成果中，孙建业选择的无疑是一个不太讨好的理论切入角度。当初确定这个选题的时候，这一研究的意义和价值就曾经受到一些朋友的质疑。有人觉得近年来国际电影研究的重点已经转向文化研究，像这种单纯技巧型的美学研究方法似乎已经有点过时了。

孙建业是一个理论和创作双栖型的青年学者。他在硕士学习期间就跟随导师林黎胜老师参加了电视连续剧《大时代》《借枪》以及电影《金门新娘》等影视作品的编创工作，博士学习期间又创作了电视连续剧《北京青年》，并参与改编了电视剧《老有所依》。他在电影理论、包括现代电影理论方面其实都有着不错的基础，但是随着参与影视创作的过程，他对于与创作联系更紧密的美学和技巧理论有了更大的兴趣。我们在学习交流的过程中常常会结合创作中遇到的问题和引起的思考进行探讨。关于空间问题的探讨也是我们都有兴趣的话题。特别是在今天中国电影走向市场，影片生产对类型问题日益重视的今天，叙事和空间呈现的关系实际上已经成为电影创作质量提高的一个不容忽视的领域。我也从这些交流中获益匪浅。当他准备以“封闭空间”作为论文选题的切入角度时，他也曾担心切口太小影响论文视野和水平。但是从他艰苦取得的研究成果来看，应当说是比较令人高兴的。从一个看似很小的话题切入，实际上对涉及电影叙事和

视听表达经验的不少方面都进行了一些有意义和富于启发性的思考。论文完成以后，孙建业又对论文进行了认真的修订补充成为此书。这当然是一件令人高兴的事。

近百年的中国学术发展，对于“新”有着特别强烈的执着。由于中国社会积贫积弱，各方面的落后状态，人们迫切地希望追赶最新的学术潮流。这是必要的。但是这种多少有点急功近利的思想倾向也使得对于学术发展的整体性和传承性的关注点有些不足。20世纪80年代改革开放之初，当产生于西方20世纪中叶的现代电影理论传入中国的时候，当时作为青年学者的我们也曾抱着极大的热情努力学习，并尽力用于对于中国电影的认识。希望能迅速推动中国电影的发展变革。但是现代电影理论是在独立于电影产业的人文学术领域中生存和发展的，其与电影本身的发展之间更多是一种间接的联系，它在很大程度上能够帮助人们更深入地认识电影的意义表达规律并带来启示，但是其在更大意义上是一种独立于电影产业之外的文化思考，与经典电影理论对于电影本身的创作传播机制的研究在切入角度上有很大差距，与电影产业和创作发展之间的作用机制也有所不同。

我们在开始对这一点并未引起足够的重视，也曾经试图直接把文化批评的方法像经典理论那样用于对电影的观照，难免走过一些弯路。例如在中国电影走向市场的过程中，用产生于西方商业流行文化高度发展环境下的文化批判理论应对刚刚开始努力走出政治宣传桎梏、寻找与广大观众文化需求结合方式的中国电影初现的流行文化追求的批判，从对商业社会文化批判的角度看固然“政治正确”，但也不可避免地站在了电影市场转型的对立面。所以我们在80年代最喜爱和推崇的是富于创新精神，不拘一格的战后欧洲的现代主义电影。但后来的一段游学经历给我对电影的认识方式带来了巨大的冲击。八九十年代之交我第一次到美国访问学习。由于自己的专业主要是电影史研究领域，所以有计划地观看大量默片和经典时代的好莱坞电影。千余部影片的集中观看和相关书籍的阅读，在很大程度上颠覆了自己以往对电影的理解方式。以往那些更多从书本得来的电影史知识

和理论概念在丰富的影片创作面前显得那么干巴巴和简单化，特别是常常不能和自己在具体观影经验中得到的情感冲击和思想启示的丰富和鲜活相对应和比拟。我强烈感受到电影创作中叙事视听具体呈现中的创作魅力，也隐约觉得中国电影理论新潮在追赶现代电影潮头的努力时，对于我们在经典电影理论和常规商业电影的个性化表达规律的认识方面似乎也很不足，并没有引起足够的重视。回国后，正值中国电影市场滑向低谷，娱乐片生产引起关注，但由于经验不足质量不高而饱受批评的局面。但是当时虽然完全否定娱乐性影片拍摄从产业生存的角度已不现实，但最宽容的声音还是争取“把娱乐片拍得更艺术”。对于怎样提高质量，我认为应当关注好莱坞商业电影经验，补上经典理论的课。我在课堂上也强调这些内容。但这种看法尚不能得到学界朋友的广泛认同。记得我发表了一篇介绍美国喜剧类型电影的文章，就有好朋友提醒我不应该为好莱坞唱赞歌。类似的事情还不止一次。90年代中我再次赴美访学，由于学院要拓展电视和传播领域的教育，我就在这方面好好补了一下课。回来后带了大概是国内最早的一批影视传播专业方向的研究生。其中一个学生的论文尝试用定量分析的方法对中国电影做内容分析，大约在这一领域也是有开拓性的。这时也有另一个好朋友善意地提醒我国外的电影理论界已经不太讲传播学这套了，言外之意是这些显得有点过时了，太强调这些会显得落伍。我其实很理解朋友的看法。因为国际上现代电影理论基本上是在学术领域流行，是通过批判的方式与产业对话。而传播学更多的是在产业运作中的建构性应用，在理论圈的确在消隐。但是我个人一直觉得中国电影学术发展环境与国外不同，与产业发展的联系比国外紧密得多。批判性和建构性的学术研究应当都有存在的土壤。其实后来的发展也的确如此。进入21世纪之后，随着电影产业化改革的深入和市场化的发展，教育科研体制也产生了巨大的变化，建构性的电影理论研究也越来越多。大数据和类型研究也都成了显学。但是由于电影媒介基于视听表达的复杂特性，没有对媒介本身有比较精到的了解，在美学上进行深入的专题性研究的难度较大。因此在当今

电影研究非常活跃的局面下，真正扎实深入的电影美学和技巧理论的研究仍然是中国电影的一项短板。

给孙建业写序，却洋洋洒洒地扯了许多题外话，似乎很不应该。但说这些的目的其实也是衬托本书研究的价值所在。本书对于“封闭空间”的探讨主要是以技巧美学的角度切入，但又涉及空间呈现、空间与叙事关系和空间与意义建构等不同方面，不仅仅是局限于技巧探讨，也把技巧看作是进行意义表达的一种途径、帮助作者思想内涵有效呈现的有力手段。“封闭空间”这一概念，从学术定义的某种角度看似乎很难精确定义，但又是电影中间相当广泛存在的空间呈现方式。选择这一角度进行理论发掘和探讨，是一个聪明而有独创性的观照电影创作的方式。其实，真正全片都严谨地局限于完全封闭的空间的影片并不十分多见，但是在电影丰富的时空构成方式中，“封闭空间”无疑又是一种具有独特的建构特征和表现功能客观存在。乍看起来，这种空间存在与电影丰富的时空表现和变换能力似乎存在矛盾。然而“局限”之处在独特的艺术想象力之下恰恰也能成为新奇巧妙的艺术表达的场域。特别是在情节性电影中，对故事发生的空间特征的艺术发掘，会成为影片艺术表达的有力手段。电影中的空间从来不是独立存在的，它与时间和叙事等其他因素的结合构成影片的完整表达。从编剧的角度来讲，故事发生空间的选择是故事建构的基础。作为有一定编剧经验的研究者，孙建业的研究有着明确的指向性，希望通过对“封闭空间”这一特殊的空间呈现形态的研究，表达自己对于电影叙事和视听各元素之间互动产生的整体艺术效果的认识。从这一点看，这是一个切口很小的对具体创作现象的技巧性研究，同时又表现出了对电影艺术表达规律比较深入的思考。对在“封闭空间”这一特定领域中叙事构成和意义建构的详细讨论又使其在一定程度上超出了传统技巧美学研究的视野，使研究也具有了一定的现代电影理论思维特征。

“封闭空间”在电影中是一种比较特殊的空间形态存在方式，在浩瀚的电影世界中的存在也比较零散。由于观照角度的新颖性，也使得影片和相

关文字资料的收集有其特殊的难度。本书收集了比较广泛的影片例证，对空间呈现方式及其与叙事结合的方式都做了比较细致的梳理，并尝试从理论上对建筑空间、三一律戏剧空间等与“封闭空间”在电影艺术表现中的关系和差异进行更广泛的理论思考。书中既有对电影创作中“封闭空间”利用和表现方式的梳理和归纳，又有一些不仅能帮助我们更好地认识电影空间，对于时空关系、叙事和意义呈现的认识等也都会带来富于启发性的思考。

电影理论的存在，不能仅是学术圈同仁们之间的自说自话，我们都期望自己的研究能对中国电影的发展带来一些即便微小却切实的帮助。当今中国电影在创作飞速发展的情况下，艺术经验资源短缺造成的质量提高乏力的现象已经呈现。作为学术型理论研究，本书没有选择追“潮头”的求新，而是侧重“补课”式地对具体的艺术现象进行细致深入而贴近创作实际的分析探讨。这也是作者做出的一种学术选择。有人可能会觉得这种选择不够“高大上”，或不够“先锋”。我们当然不能要求大家都如此做理论。但是这种研究无疑是当前中国电影理论和电影创作发展所需要的一种存在。这种研究在目前虽然还不多见，但我还是真心地希望会有更多的学者对与电影创作直接有关的这类“小”题目产生兴趣和投入精力，也希望创作者多关心这类学术研究，相信他们会以自己的方式参与到推动中国电影发展的大业之中，作出积极的贡献。

钟大丰

2017年12月13日



# 目 录

序	钟大丰
绪 论	001
第一节 问题的缘起	003
第二节 国内外研究现状	007
第三节 研究方法与研究意义	016
第一章 空间作为形式：“封闭空间”的视觉呈现	021
第一节 密室	024
第二节 孤岛	046
第三节 迷宫	067
第四节 驿车	079

<b>第二章 空间结构情节：“封闭空间”与“限定时间”</b> .....	097
第一节 “三一律”的再现与重构 .....	100
第二节 侦探推理模式 .....	107
第三节 幸存者模式 .....	124
第四节 灾难拯救模式 .....	136
第五节 室内剧模式 .....	160
<b>第三章 空间建构秩序：“封闭空间”与“开放时间”</b> .....	171
第一节 “封闭”的图像志：“异托邦”空间和“乌托邦”空间 .....	176
第二节 “异托邦”与“闯入者” .....	183
第三节 “乌托邦”与“守望者” .....	204
<b>结 语</b> .....	225
<b>参考文献</b> .....	234
<b>参考片目</b> .....	246
<b>后 记</b> .....	262

# 绪 论



《怒海孤舟》( *Lifeboat*, 1944 )

在本世纪，没有什么文学手段能为这么多人赢得这么多。将一群人团结在人为的环境中——一家酒店，一只救生艇、一架航班——之后，几乎是自动地，你就获得了成功。

——肯尼斯·泰纳（Kenneth Tynan）

## 第一节 问题的缘起

### 一、何谓“封闭空间”

严格来说，“封闭空间”并不算是一个限定性的专业术语，只是一个常识性的空间称谓。在展开论述之前，还是有必要对书中所涉及的“封闭空间”进行简要的概念界定和说明。

《现代汉语词典》对“封闭”一词的释义为：“严密盖住或关住使不能通行或随便打开。”<sup>1</sup>若是按照字面意思理解，“封闭空间”则可看作是某种“严密盖住或关住使不能通行或随便打开”的空间环境。

在室内设计学中，“封闭空间”被明确定义为与开敞空间相对的室内空间结构，具体是指：“用限定性比较高的围护实体（承重墙、轻体隔墙）包围起来的、无论是视觉、听觉、小气候等都有很强隔离性的空间。”<sup>2</sup>

而在建筑学领域，对“封闭空间”的定义较为宽泛。根据《英汉双向建筑词典》的解释，“封闭空间”对应的英文词条为“Enclosure Space”。<sup>3</sup>“enclosure”一词在建筑学中更多被译为“围合”，即四个垂直面包围形成的空间领域。程大锦（Francis D.K. Ching）在其《建筑：形式、空间和秩序》一书中对“围合”的类型做了进一步的补充，并认为：“明确限定和围合的空间领域，在各种尺度的建筑物中都可以找到，从大型的城

1 中国社会科学院语言研究所词典编辑室：《现代汉语词典》，商务印书馆2005年版，第410页。

2 张绮曼、郑曙暘：《室内设计资料集》，中国建筑工业出版社1991年版，第185页。

3 喻从浩：《英汉双向建筑词典》，上海交通大学出版社2006年版，第142页。

市广场，到庭院或中庭空间，以至建筑综合体中的独立厅、室。”<sup>1</sup>基于上述概念，本书将“具有围合形态，并与外界相对隔绝的空间环境（包括建筑空间、交通运输空间、自然环境等）”统称为“封闭空间”。

作为具象化的空间形式，“封闭空间”在电影中则呈现为“与外界（影片中故事发生的空间环境）相对隔绝”的场景（布景）空间。当然，相对于现实中的“封闭空间”，电影中的“封闭空间”更强调着某种时间性。因此，电影中呈现的某个在人为或非人为的外力作用下临时形成的封闭性空间环境，亦属于本书所探讨的“封闭空间”范畴。

## 二、电影中的“封闭空间”：一种“空间惯例”

纵观百年来的电影创作，无论是中国电影还是西方电影，常常会选择这样一种创作手段：将人物置身于某个“封闭空间”中，并以该空间为核心场景展开叙事。这种创作手段还具体呈现为两种不同的表现方式：一、影片的故事完全发生在“封闭空间”内部。二、影片的故事围绕某个“封闭空间”构建，主要情节在空间内部展开，但并不局限于空间内部。由于这两种表现方式的共同点都集中在“封闭空间”这一特殊的空间形式上，因此本书将这一创作手段统称为“封闭空间”叙事。<sup>2</sup>

尽管这类影片数目众多，并且不乏经典作品，但由于其并不局限于单一的电影类型，很难对其进行系统化的研究。同样是一间封闭的房间，既可以上演一场激烈的推理辩论——《十二怒汉》（*12 Angry Man*, 1957），亦可以完成一席对死亡的哲学探讨——《日落号列车》（*The Sunset*

1 [美]程大锦：《建筑：形式、空间和秩序》，刘丛红译，天津大学出版社2005年版，第152页。

2 还有一类影片虽然也可以勉强称之为“发生在封闭空间中的故事”——即《盗梦空间》《黑客帝国》《源代码》式的“空间套空间”结构，但这类影片仅仅是使用了一种空间叙事的手法 and 技巧，并不能视为一种模式化的创作手段，并且片中以视觉呈现的主场景亦不局限或围绕于某个“封闭空间”，因此不在本书的讨论范围。

Limited, 2011); 同样是一列火车, 既可以遭遇一场灾难——《卡桑德拉大桥》(The Cassandra Crossing, 1976), 亦可以侦破一桩扑朔迷离的凶杀案——《东方快车谋杀案》(Murder on the Orient Express, 1974); 同样是一艘轮船, 既可以成就一段凄美的爱情——《泰坦尼克号》(Titanic, 1997), 亦可以讲述一则时代的寓言——《巴山夜雨》(1980); 同样是一座监狱, 既是对人性的规训与惩罚——《肖申克的救赎》(The Shawshank Redemption, 1994), 亦是体制之外的盛宴狂欢——《终极斗士3: 赎罪》(Undisputed 3: Redemption, 2010)。从叙事的角度看, “封闭空间”叙事或许只是某一类型化叙事模式风格化呈现, 而非独立的创作手段。

然而值得注意的是, 虽然“封闭空间”叙事广泛存在于诸多电影类型, 但“封闭空间”作为影片中标志性的视觉符号往往超越了类型电影所固有的叙事惯例, 形成了具有某种先在意义的“空间惯例”。从空间角度出发, 相同的类型模式运用于不同的场景空间, 必然要遵循空间所固有的视觉特征。同样是一场灾难, 发生在一列火车与一座城市, 仍然会呈现不同的叙事风貌。而不同的类型模式运用于相同或相近的场景空间, 亦会采取某些相同的叙事策略。无论是《肖申克的救赎》中被冤枉入狱的安迪, 还是《金蝉脱壳》(Escape Plan, 2013)中故意潜入的越狱高手布雷斯林, 其最终目的都是为了离开监狱, 奔向自由。

因此, 将“封闭空间”叙事视作一种独立的、可识别的泛类型(Pan Genre)电影创作手段, 无疑是可行的。

### 三、“封闭空间”叙事：从文学到影片

电影发展的历史, 往往被书写成电影不断摆脱“戏剧”“小说”等叙事形式束缚的历史。事实上, 电影自诞生伊始, 就从未与二者真正分开过。

作为“互介性”的叙事媒介, 早期的电影“还不是, 还没有成为电影

本身”<sup>1</sup>。法国叙事学家安德烈·戈德罗（Andre Gaudreault）认为，早期的活动影像与如今已经“体制化”的电影并不属于同一个文化范式。由于没有形成真正意义上的电影观念，早期电影遵循的往往是当时的社会文化氛围。以卢米埃尔兄弟（Louis and Auguste Lumiere）和乔治·梅里爱（Georges Melies）为例，前者遵循的是摄影体制的规范，后者则遵循的是舞台演出体制的规范。但是，“一旦电影人不再将他们的电影活动局限于一种外来的文化系列，一旦他们试图从新生的电影本身出发，开创一种话语与一些实践，就要跨过一道门槛，发生一种范式的转变。就是说，他们不再使用电影摄影机从事非电影的某一文化系列的实践，相反，他们决定在电影自身世界中引进外来文化的一些做法和方式。显而易见，首先引进的是戏剧模式，先是20世纪初引进情节剧，1908年前后，又引进了‘合法性’戏剧、资产阶级戏剧，借此摄制法国‘艺术影片’”<sup>2</sup>。

在戈德罗看来，以卢米埃尔兄弟和梅里爱为首的早期电影人，虽然对电影做出了不同程度的艺术探索，但本质上仍是基于电影之外的文化立场来拍摄电影，通过电影来再现其他的文化形式。而从百代公司引入情节剧开始，电影创作者开始基于电影自身的文化立场，吸收外来的文化系列来丰富电影的表现形式。“于是，从1908年‘艺术影片’开始，戏剧模式成为渴望新模式的电影界人士关心的焦点。戏剧成为电影表现的最高目标，直到人们意识到戏剧性的模式在电影表现上存在一些问题，在不放弃戏剧性的某些重要方面的情况下，人们最终转向其他的模式。”<sup>3</sup>随着大卫·格里菲斯（D.W.Griffith）将小说的诸多叙事技巧移植到电影中，使得“整个20世纪10年代，电影就这样在探索模式的过程中稳步地前进，途中与文学这

---

1 [加]安德烈·戈德罗：《从文学到影片——叙事体系》，刘云舟译，商务印书馆2010年版，第216页。

2 [加]安德烈·戈德罗：《从文学到影片——叙事体系》，刘云舟译，商务印书馆2010年版，第218页。

3 [加]安德烈·戈德罗：《从文学到影片——叙事体系》，刘云舟译，商务印书馆2010年版，第219页。



另一个文化系列相遇，利用书写的文学性而不是米特里所说的叙事性，电影开始抛弃舞台戏剧性的模式”<sup>1</sup>。

虽然无法考证“封闭空间”叙事作为一种创作模式的具体起源，但电影中的“封闭空间”叙事，仍然继承了相关戏剧、小说的叙事技法。如“三一律”结构的戏剧作品，奥古斯特·斯特林堡（August Strindberg）的自然主义室内剧，让-保罗·萨特（Jean-Paul Sartre）的存在主义境遇剧，阿加莎·克里斯蒂（Agatha Christie）的侦探推理小说，英国“荒岛文学”，以“家”为原型的中国家族小说和以“村庄”为原型的中国乡土文学等，无不是运用“封闭空间”结构叙事的经典文本。当然，在戏剧作品中，“封闭空间”更多是出于戏剧性的需要，将空间作为单纯的舞台演出背景来使用，更强调空间的物质性，而非美学特征。小说中的“封闭空间”虽然具备美学特征和象征意味，却无法以视觉化呈现，只存在于创作者及读者的想象中，空间的表征亦无法凸显。电影不仅脱离了舞台空间的束缚，还将想象的空间视觉化，再配合多种电影手段，从而衍生出更为独特的空间书写方式。

## 第二节 国内外研究现状

### 一、概念的差异性

由于“封闭空间”是由本书特别界定的空间概念，其他的相关研究或是不一定采用这一命名，或是对“封闭空间”的阐释与本书有所出入。因此在展开论述之前，还是有必要与其他相关概念进行简要的介绍和区分。

1 [加]安德烈·戈德罗：《从文学到影片——叙事体系》，刘云舟译，商务印书馆2010年版，第220页。