

去蔽与显现： 中国新生代导演的 底层空间建构



NLIC 2970712221

路璐 著

CFP

中国电影出版社

去蔽与显现：

中国新生代导演的底层空间建构



路璐
著



CFP 中国电影出版社
2010·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

去蔽与显现：中国新生代导演的底层空间建构/路璐著.
—北京：中国电影出版社，2010.12
ISBN 978-7-106-03285-2

I. ①去… II. ①路… III. ①电影事业—研究—中国
IV. ①J992

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 238006 号

去蔽与显现：中国新生代导演的底层空间建构
路璐 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: cfpvgb@126.com

经 销 新华书店
印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司
版 次 2010 年 12 月第 1 版 2010 年 12 月北京第 1 次印刷
规 格 开本/720 × 1000 毫米 1/16
印张/11.75 插页/2 字数/180 千字

书 号 ISBN 978-7-106-03285-2/J · 1238
定 价 30.00 元

序一 探寻青年导演创作的内涵意义

周 星

初识路璐乃是因为盲审了她的博士学位论文《去蔽与显现：中国新生代导演的底层空间建构》，一个既熟悉又似乎新鲜的论说，其关注的是中国新生代导演的底层空间建构，读之为其研究已经并不时尚的新生代电影创作的角度而有些惊讶。此前我的博士中已经有人研究新生代创作的相关命题，知道其资料和实感都需要特别的努力。而细读路璐的论文，才发现对于现实性很强的论题，她的确务在了实处，而立意却是理论性的研究：“空间”和“底层”，这又让我讶异。因为在博士层面的研究能够做到对象的现实感强又不仅是现象分析，而做学理层面的理论思考，的确值得推崇。再识路璐是在受邀赴南京大学参加博士论文答辩时，听她的分析和概述，感知到其阐释论文的条理性上的清晰与论辩的有条不紊。一个女博士生的修养和学理认知深度给我留下了深刻的印象。当场是否有过不吝惜的夸赞言辞已经有些模糊了，但特别建议她尽早修订出版的殷切期望却记忆犹新。因为我一直以为及早发表研究成果是必要的，并不是恐怕过时过境迁的意义丧失，而是期望及早将研究成果奉献给研究界共享参考，尤其是理性化的研究思路可以为后来者提供一些新生代电影研究的参照，催促中自然也包含了期望付出辛勤的劳动者抢先展示自己的成果避免可能的落后。而实际上，从我的经验中带来一个思路：时不我待，研究成果及早发表也就意味着自己要负责任地推出，同时也留下了可以进一步探寻新的深入研究命题的空间。也许机缘巧合，很快就看到了路璐要出版的修订文字，满心欣赏这一快捷的举动。我每每催促自己的博士生及早修订博士论文出版，但得到的呼应却未尽如人意。持续性完成博士论文的归属，既有继续关注深入论题研究，也有出版结果接受检验的不同路径。所以，对路璐希望我为之写序言的邀请也就不假思索地答应下来，总归是为之欣喜，也多少有微薄推荐也是人生一种责任所在意识。

再读书稿唤起了当初的记忆：一个研究者对于青年影人创作做独特学术探究的热情和理性。对于“底层”的认知和对于“空间”的理论确认显示了她研究的态势，对新生代创作的破解是出乎意料的研究深入。有意思的是，在

自然科学中也可以找到形而上和形而下的相近词语，比如，在牛顿物理学中，自然就有形而上的“空间”以及时间等概念，而在形而下部分则有观察实验的具体而微的东西，比如底层的具体表现形态是什么的观察分析。当然，自然科学和人文科学未必一一对应，但对于好的研究者而言，理论的形而上和针对现实的形而下实证研究都是必需的，于是在研究的根本上都同理而非异理。在路璐的研究中所注重阐释的命题之一就是“底层”，如论文所言“底层”牵涉到新生代导演的视觉焦点与影像内容，而这首先就涉及了新生代导演的命题。应该说，代际导演并不被学理划分所完全接受。其实对于“代际”的理解一直都有疑问，但由于实际上中国电影创作呈现明显的代际创作的规律，而且这一“第几代”的变迁很大程度上是中国电影多依循时代政治阶段的变化而生，所以根源于第五代导演的创作显示了明确的时代氛围所汇集而出的艺术观念和艺术形态特定性的呈现，代际创作的共性特点研究就成为中国电影创作乃至研究的独特之处。而随着第五代的前伸的五代前的导演研究，还有可以大略把握的时代特色，但人们期待第五代以后的创作认知和创作风采也能如他们的前辈一般足以琢磨，但实际上不能如意。第六代以及更为晚近的新生代导演们的创作，难以聚拢为统一的代际特点，于是研究的难度由此而生。而路璐研究的妙处就是在纷繁复杂的现象中抓取哲学思考的规律，于是新一代导演的“底层”观照就透现而出。路璐的这一把握不是没有道理，她关于“将底层作为审视对象，以底层作为话语资源，其底层影像是汇集在当代中国公共领域中层出不穷的底层话语中”的认知，的确是一个创作现实可以普遍性观照而又具有文化思考的论题。更具有学理意义和通向形而上研究价值的是新生代电影所投射的“空间”认识，将不同导演的创作放置在现代电影实现电影本体语言探索的重要途径的空间来考察，哲理的意味就凸显出来。如作者强调的，对于空间的考察，是勾连国际艺术电影的通行“范式”，而显然在“空间”范畴，还涉及新生代导演的影像美学与独特价值。在思路，确认对新生代的认知是探索他们存在的意义和给予影像创作带来什么特点的必要步骤，至少在路璐聚焦的论说逻辑上，我们看到了新生代导演以底层空间的建构作为具体承载的影像区域的合理性。其实，对于路璐所谓底层的索解还是很容易感同身受的，需要深入的只是其为何和如何实现，在这一点上论文是实现了传达研究的任务的。而对于“空间”的阐释则充满了独特认知的深入，空间把握的实质是认知其既有新生代创作相似性与统一性，又有叙述逻辑的时代群体特点。路璐认定新生代创作中来自于某种空间

元素的一再重复，成为一种标示性的空间记号的认知是有意义的理论透视。实际上，在一些研究者看来，新生代难以有大气候是因为没有足资联系的相似性和勾连纽带，而我们疑惑的是这一群体即便松散各自为政，但整体上应当显现出一些时代所赋予的特点，不是因为故作勾连，而是理应有折射的影子。路璐用底层空间元素的共通昭示着某种群体性的影像风格来言说新生代创作，分析是什么构成了他们对当下场景的观察。抓住空间元素的贯通，使得新生代导演除了是一群分散的生命个体外，还拥有了属于他们的代群语码与风格整合，诚如路璐所言：这种风格是属于某种感性经验交换与分享的影像语词风格。

关于路璐的研究，其实细细读来有不少启发，这里不再多言，作为理性的研究，文字中的逻辑自然显在，而积累的材料和分析的角度都有值得珍视的东西，让读者自己去领悟本书所言，远比我个体感知来得好些。

但路璐对于新生代电影的研究却衍生出一个问题：基于时代发展的青年导演创作到底对于中国电影的发展将做如何观？人们时常发出一种哀怨：第六代、新生代创作难以成为有大气度的时代电影担当者。乍看似乎如此，在张艺谋、冯小刚风头正健的时候，新一代导演总是处于起起伏伏的神龙见首不见尾的状态。但其实，这里的市场取舍标准、大众文化热捧局面和媒体关注度褊狭等因素才是使得现实有所遮蔽或放大实际的偏斜结果产生的原因。实际上，在更为广阔的局面上看中国电影导演，新的一代的世界影响已经不亚于老一代，新一代已经在另一角度获得不断的实力增长，在艺术探索的层面，更多的风格和创作多样性在新一代导演中潜滋默长。比如高群书导演的创作在市场 and 主旋律认可上已经获得成功。第63届瑞士洛迦诺国际电影节将终身成就奖授予中国第六代导演贾樟柯，他以40岁的年龄就获奖，成为该奖项有史以来最年轻的获得者。而第35届多伦多国际电影节于2010年9月9日开幕，贾樟柯又以其新作《海上传奇》入围备受瞩目的“大师”单元。这几年来在世界三大最负盛名的国际电影节——戛纳国际电影节、柏林国际电影节、威尼斯国际电影节上，贾樟柯的《三峡好人》、王全安的《图雅的婚事》、《团圆》等不断获奖。2010年2月，导演王小帅在法国驻华大使馆被授予“法国文学艺术骑士勋章”。还有值得提到的是，2010年上海国际电影节获得四项大奖的影片是也属于青年导演的刘杰的《碧罗雪山》，凸显出在市场取舍环境中青年导演创作依然保持着文化意味和思考价值，新一代导演在对于现实表现的不事张扬、人物表演的质朴生动、故事情节的自然朴质、情感分寸的得

体而含蓄方面都令人佩服。《碧罗雪山》不仅是一部少数民族电影，也是一部富含文化意味的电影，具有和世界沟通的许多特质。新一代导演的创作在意味上，更多代表中国电影新阶段不仅要求市场而且要求文化意味的把持者。比如《碧罗雪山》，其具有在人类学意义上的表现，影片中傈僳族对于熊的图腾构成故事重要的背景，人类产生以来的民族生存依恋在故事情节中成为一个内涵：对于熊的崇敬和对于祖宗的膜拜，老祖的作用依存于此，他所代表的旧俗和权威的作用，对于人物的命运走向造成重要影响等。影片还有民俗学意味的内涵，献祭和礼仪、哥哥消失弟弟需要和嫂子成亲、固守家园等对于故事冲突具有重要作用。《碧罗雪山》的社会学价值体现在对于现代文明和古老礼俗之间冲突的表现，如交通不便的飞索和山外物质利益的诱惑、人熊生存的抉择、动物保护者和家园保护之间等的冲突。在前面的基础上，电影具有了丰厚的生活和文化内涵，于此的艺术表现就具有扎实基础。至于艺术文化表现的厚实自然，情感表现最为出色。影片的矛盾多重而纠葛，叙事逻辑却清晰，环境表现自然优美，人物冲突丰富动人，尤其是几个细节表现充满张力。

2010年的中国电影似乎有四类：最好层面的是大制作、大回报的《唐山大地震》为代表的主流出色创作；最低层面的是搞笑不计分寸、无聊当成乐趣的众多低俗喜剧片；最令人意外而惊喜的是张艺谋的《山楂树之恋》的优美情感创作；最令人尊敬的是默默无闻在做着文化艺术坚持的不太知名的创作者和他们的电影，包括《碧罗雪山》等新一代导演创作。以往在底层空间中显示特色的新一代导演，的确有杂乱暗淡的色调，但如今看来不完全是因为他们的时代影像难以撑起主导趋向的必然，而是观念形态的多样莫衷一是的短板，时过境迁，在不断调整和渐趋成熟的创作过程中，他们更多以艺术的方式走向主流渠道应该不会时日太远。相信路璐会继续关注更为宽泛意义上的新生代创作并且给予理论的解析，也会有更好的研究成果出现。

（周星，北京师范大学教授，国务院学位委员会艺术学科评议组成员，教育部艺术类专业教指委副主任，国家电影审查委员）

序二 以理性与睿智审视银幕探索

周安华

在亚洲本土电影崛起的 20 年中，中国新生代导演扮演了十分重要的角色，如果说，曾经的第五代以其充满睿智的文化批判精神和造型电影风格在整个亚洲电影复兴中创造了一个个冲击当代世界电影高峰的奇迹，那么，随后的新生代导演，则在近乎默默无闻的耕耘中，挑战新的艺术标高，把中国电影的人文情愫、道德意蕴提高到前所未有的高度，并由此建构了呼应当代艺术转向的全新的影像美学，表面上它是一种社会复原与历史记忆的影像档案，而本质上它通过另一个“中国”的显现，形成了对主流意识形态的去蔽，对当下中国现代化进程冷静深入的思考。而正是这些，使得中国新生代导演的研究，始终具有一种引领性，成为中国电影政治研究、文化研究、电影美学趋势研究最具示范性的场域。

和学术界较为常见的新生代导演个案研究、新生代创作风格、影像形态研究不同，路璐的学术专著《去蔽与显现：中国新生代导演的底层空间建构》，一开始就试图在中国新生代最具特质的意义空间——底层，寻求对其整体追求、使命灼点的把握。因为，在当代中国公共领域中，中国新生代以底层为关注对象，耐心思索当下中国诸多现实问题，底层生老病死、歌哭欢笑的生活世界是他们心之所系，情之所钟，而恰恰是这些构成了中国新生代电影独具一格的普世精神询唤，凝聚成中国新生代创作超越历史、超越同辈人的深厚价值感。而从电影（底层）空间视域下审视新生代的影像内容，发掘其含混性与复杂性所营构的独特魅力，进而考察新生代底层空间叙事的特质，其与主流意识形态、当下流行的社会现象的尖锐对峙等，也就很自然地构成了作为青年研究者的路璐整体透视新生代电影的核心话语。

去蔽与显现，既是路璐对中国新生代选择底层空间建构作为具体承载的影像区域，试图达到目的的一种描述，也是路璐学术研究信念与宏大气场的彰显，路璐的心灵与中国新生代导演“同向共振”，使得这一课题无论是在理论层面还是创作层面上都得到精微拓进，这是我特别要称道的。比如，在新生代底层建构的方式上，路璐强调新生代导演是在乌托邦的废墟上记录和思

索当代中国及其现实问题的，以重新回到现实的方式对现实进行“共时性批判”为其打开了一扇灵动的大门。伴随其镜头的不断下降，回到底层的日常生活空间，细节颠覆的力量及反欲望叙事的空间的凸显，中国新生代影像突破“属下不能发言”的禁忌，在某种程度上召回了底层的主体性，表现了在急剧变动中的“中国”的某些侧面，这确实是很有见地的看法，不乏锐利独到。再比如，当人们习惯于从地域和职业层面诠释新生代电影的影像主体时，路璐从性别与阶层的双重视野，结合作品集中探讨新生代四类底层空间中的“存在”：灵与肉的撕裂之间的当代中国农民、新游民群体、作为城市建设者与放逐者的民工以及作为阶层与性别的双重扭结的底层女性，并且深入分析了在新生代影像中他们如何在精神动荡与意义缺位中寻找自身价值；他们如何和处在新与旧的地域构成奇特的、戏剧性的张力；底层女性如何被“女人交易”的社会空间、放逐与宰制的媒介空间、主体性与反抗之道的身体空间以及心理空间禁锢、蹂躏和扭曲。这就使中国新生代电影人物作为感性的、鲜活的和复杂的银幕存在获得具象剖析和灵肉一体的叩问。当然，精彩绝非仅仅在于这些，路璐对新生代导演关注底层现实原因、叙述语境与叙述动力的阐释，对新生代导演底层影像中，与叙事化合构成再现的空间，或力图弥合当下的影像空间与现实空间的裂缝，或对当下文化空间进行“症候阅读”的分析，对掩盖在所谓“纪实美学”、“非职业演员”等描述之下的新生代导演底层影像之“诗性”的论述，都很见功力、很有说服力，可以说从观念上、视域上、方法上大大深化了中国新生代电影研究。

路璐是我的学生，我很欣赏她对影视学术的挚爱和韧性。她本科和硕士都是读传播学的，进入南京大学戏剧影视艺术系读博士之后才转向电影艺术研究，但很快就崭露头角，三年多来，她在专业刊物上发表了一系列视角独特、观点新颖的论文。正是她平时的勤奋和一贯的坚守，打下了较坚实的底子，使得这部来自博士学位论文的研究中国新生代底层影像的专著，以丰富的资料和对研究对象的敏锐阐释，构成了全书清晰而创新的学理架构，显示了一代青年学者的实力，也使开放格局中的中国电影研究增添了新的生力军。在路璐的第一本著作出版之际，我为她欣喜，也期待她第二本、第三本著作，期待她未来更积极的学术努力、更突出的学术成绩。

我相信路璐的潜力。

是为序。

（周安华，南京大学文学院教授，博士生导师）

目 录

序一 探寻青年导演创作的内涵意义	周 星
序二 以理性与睿智审视银幕探索	周安华
导论 问题的提出	1
第一章 新生代电影底层空间的特点	35
第一节 同步当下的“底层中国”	36
第二节 底层的日常生活空间	45
第三节 曲径通幽：深邃的空间美学	57
第二章 新生代电影底层空间的元素透视	65
第一节 空间元素：风格、修辞与意义	65
第二节 县城：空间的情感地理	67
第三节 街道：游荡者的生活流与寻梦之地	75
第四节 废墟：多重意义与症候阅读	81
第三章 底层镜像：空间叙事与意义生产	89
第一节 空间、叙事与意义	89
第二节 《苏州河》：作为异类的“上海想象”	93
第三节 《三峡好人》：现代性与底层的多重空间	101
第四节 《卡拉是条狗》：“家庭”中的底层空间	108
第五节 《世界》：“景观”与底层的全球化	114

第四章 性别与阶层双重视野：底层空间中的“存在”	123
第一节 中国农民：贫与困中的意义追寻	123
第二节 新游民：城市中危险的游牧者	130
第三节 民工：城市的建设者与放逐者	136
第四节 底层女性：多重空间中的映画	142
结语 絮语两则	159
参考文献	165
附录 主要电影文本	173
后记	176



导论 问题的提出

一、“空间”视域下的电影空间

1. 电影空间

电影空间是导演在叙事过程中创造出来的整个“影片”空间，其本身并非单一的对象，它至少包括佐伦所说的三个层次的空间结构：“空间单位（units of space）、空间复合体（spatial complex）与总体空间（total space）。”^①空间单位往往就是镜头内的空间，它与电影的银幕画框有直接的关系，“画框”可以暂时把人和物限定在特定镜头里的场景中，“电影就是由一系列空间片断所组成。一个特定镜头有一定的画面”^②。画框内的“空间”常常是地点、场景。空间复合体意味着时间与空间的复合，电影“空间复合体”首先是在时间序列上缓缓展开的叙事，随着镜头的流转，宛若音符按照乐曲的序列，“空间”展开、展现、流动，在进展中生存，在时间中暴露和显示。此外，“空间复合体”又是由蒙太奇组合、镜头运动、对象的行动域、声音等综合性元素构成的，比如说对象的行动域“可以容纳多个事件在同一地点发生，也可以包含同一事件连续经历的空间，它是事件发生的场所，但没有清晰的地

^① Gabriel Zoran, “Towards a Theory of Space in Narrative”, *Poetics Today*, Vol. 5, No. 2, (1984).

^② [美] 路易斯·贾内梯：《认识电影》，胡晓辉等译，中国电影出版社 1997 年版，第 183 页。



理界线”^①。再如镜头运动，巴赞就指出景深摄影能达到真实的时间流程和现实纵深，使银幕上有真实的空间密度。再如蒙太奇组合，以技巧之一的叠印画面来说，叠印即两个或两个以上的镜头呈现于同一画面之内的光学技巧，这里一个镜头叠在另一个之上。从空间角度说，“两个或更多个镜头叠印在一起的画面空间，意味着这种空间已不是单一的线性空间，而是不同空间（也即不同时序）的‘垂直性’并置（即同时性显示）”^②。而总体空间，则更为繁复，它包括影片中呈现的所有的具体场景以及画框所呈现的全体造型与对象，它又是“在场”空间与“不在场”空间的总和，它随着叙事过程向观者缓缓展开，并与其他影像叙事元素化合，创造出一个浸满主体意识的“元世界”。比如塔可夫斯基的《镜子》，镜头随着叙述人的视域在老房子内流转，现实、回忆、梦境、潜意识全部在运动的长镜头内“游走”，构成一个由人及物、物我相融、层层套叠、迷离空灵的艺术空间。当然，从更深层次上看，电影空间并非仅仅是创作者对现实的把握后将其投射到银幕上的“心象”空间，还涉及观者的阅读解码和心理感知，它是观者在其特定的观影空间内与影像空间、现实空间“交流”而产生的敞开性存在。正如阿里斯泰戈指出，电影中“空间是流动的，无限的，没有完结的，是一种要素”^③。

空间与时间，是电影叙事赖以维持的两个维度。罗伯特·考克尔比较清楚地阐释了电影中时间叙事与空间叙事的差别：“剪辑是关于时间的，镜头是关于在特定空间区域内发生了什么的，它是由电影银幕的景框和摄像机拍摄到什么而限定。”^④那么，在影像叙事中，空间与时间究竟哪个更重要？法国著名的电影理论家马尔丹认为是时间：“电影首先是一种时间的艺术，只有延续时间才具有一种美学价值，而我们却是在时间中，那么，延续时间在我们

① Gabriel Zoran, "Towards a Theory of Space in Narrative", *Poetics Today*, Vol. 5, No. 2, (1984).

② 李显杰：《论电影叙事中的空间畸变与间离效果》，《上海大学学报》（社科版），1997年第3期。

③ [意] 基多·阿里斯泰戈：《电影理论史》，李正伦译，中国电影出版社1992年版，第6页。

④ [美] 罗伯特·考克尔：《电影的形式与文化》，郭青春译，北京大学出版社2004年版，第59页。



身上就依然是流动的、有伸缩性的、也是客观的了。”^① 然而，也有不少学者倾向于空间在电影叙事中占有首要位置，如大卫·波德维尔与克里斯汀·汤普森看到了空间对电影媒介的特殊性：“有些艺术媒介的叙事只重因果及时间关系，很多事件并不强调动作发生的地点。而在电影中，空间却是一个相当重要的因素。”^② 乔治·布鲁斯东更进一步指出“电影的结构原则是空间……电影采取假定的时间，通过空间的安排来形成它的叙述”，并认为“在电影中空间是首要的”^③。在国内，有学者认为由于电影的基本语言是画面，所以电影虽然是“时空型”叙事，但空间依然是首位，所谓“时间的流变和空间的转换，在电影中有着无穷的潜力，而这正是电影叙事的重要条件和基本特征。画面是片断的，依靠剪辑技巧构成完整的时空复合体，创造一种非连续的连续性，画面又是整体展现，能指和所指呈共时性存在，空间词语成为主要语言手段”^④。也有学者根据当代文化作为一种视觉文化以及电影的视觉本体性而得出结论：“正因为空间，电影真正实现了它自身纯粹的视觉艺术本体论，不再屈从于其他视觉的要求。”^⑤

实际上，电影中的空间与时间之争有较深的人文背景，我们必须看到在整个文艺批判与文化研究中，一种所谓“空间转向”的思维在弥散。“空间”对“时间”的反叛是随着社会语境的变迁而造就的，“早期现代世界是同空间感和空间概念中的革命一同诞生的，是同哥白尼转向一同诞生的”。只是，由于“空间在以往被当作是僵死的、刻板的、非辩证的和静止的东西。相反，时间却是丰富的、多产的、有生命力的、辩证的”^⑥。自20世纪80年代开始，伴随着从现代到后现代的转型，时间和历史这些困扰现代人的概念开始受到后现代空间概念的挑战，按福柯的说法是：“19世纪最重要的着魔（obsession），

① [法] 马塞尔·马尔丹：《电影语言》，何振淦译，中国电影出版社1980年版，第173页。

② [美] 大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森：《电影艺术——形式与风格》，彭吉象等译，北京大学出版社2003年版，第88页。

③ [美] 乔治·布鲁斯东：《从小说到电影》，高骏千译，中国电影出版社1982年版，第66页。

④ 郦苏元：《中国早期电影的叙事模式》，《当代电影》，1993年第6期。

⑤ 周宪：《奇观电影与视觉文化》，《文艺研究》，2005年第3期。

⑥ [美] 爱德华·W. 苏贾：《后现代地理学——重申批判社会理论中的空间》，王文斌译，商务印书馆2004年版，第15页。



一如我们所知，乃是历史：以它不同主题的发展、中止、危机与循环，以过去不断累积的主题，以逝者的优势影响着世界的发展进程。19世纪把它本质神话的根源，建立在热力学第二定律上。而当今的时代或许应是空间的纪元。我们身处同时性的时代中，处在一个并置的年代，这是远近的年代、比肩的年代、星罗散布的年代。我确信，我们处在这么一刻，其中由时间发展出来的世界经验，远少于联系着不同点与点之间的混乱网络所形成的世界经验。或许我们可以说：特定意识形态的冲突，推动了当前时间之虔诚继承者与被空间决定之居民的两极化对峙。”^①列斐伏尔提出了“空间生产”，他认为整个20世纪的世界历史实际上是一部以区域国家作为社会生活基本“容器”的历史，而空间的重组则是战后资本主义发展以及全球化进程中的一个核心问题，事实上，对空间的征服和整合，已经成为消费主义赖以维持的主要手段。戴维·哈维、爱德华·W. 苏贾等以人文地理学为中心，通过对空间问题的强调，对“现代”社会只重视时间和历史的倾向进行了批判，从而直接导致了“批判理论的空间转向”。

“空间转向”的思维也直接影响着电影的制作者与评论者。其实，客观地说，对于电影来说，镜头中的空间与隶属时间序列的剪辑是统一在一起，表征着电影是时间与空间的统一体，借用巴赫金所说的“艺术时空体”来表达，即“空间和时间标志融合在一个被认识了的具体整体中。时间的标志要展现在空间里，而空间则要通过时间来理解和衡量。这种不同系列的交叉和不同标志的融合，正是艺术时空体的特征所在”^②。学者对“空间”的强调除了是对电影本体性的寻找外，也是“空间转向”思维在电影这种媒介中的延伸。同时，也许应该换一个思维看，在当代许多电影文本的制作中，空间的分量确实在加重，比如当代弥漫在电影界的“奇观电影”以及许多艺术电影抛弃时间的序列性与事件的因果律而追求空间的同时性与事件的“偶合律”。

2. 电影中“空间”的功能

首先，在影像中，空间可以作为某种“容器”存在，这是空间最基本的

^① [法] 米歇尔·福柯：《不同空间的正文与上下文》，陈志梧译，选自《后现代与地理学的政治》，包亚明主编，上海教育出版社2001年版，第18页。

^② [俄] 巴赫金：《小说的时间形式和时空体形式》，选自《巴赫金全集》（第三卷），白春仁、晓河译，河北教育出版社1998年版，第274页。



功能,它是影像中人物、情节得以展开的承载物,动作、事件发生的地点。当然,影像中的空间常常超越仅仅作为场景存在的功能,由于电影媒介的特性,空间自身就携带某种“可视性”,例如卢米埃尔兄弟首次在巴黎咖啡馆内播放《火车进站》,今日看来极为普通的运动空间却让彼时缺乏心理准备与“媒介免疫”的观众吓得四散惊逃,投影在二维平面的影像本身带给观众一种本雅明所说的“震惊感”,在早期,这个创伤性经验成为人们借助电影适应充满震惊效果的社会场景的一个手段,一种面对现代社会的生存练习。^①

所以,我们也不难理解,在被海德格尔称作“世界图像”的时代,电影界一种“奇观”大片在迅速崛起,这是一种在影视文本制作中向“空间”高度倾斜的影像范式。所谓“奇观”(spectacle)是指在影像文本中所携带的具有强烈视觉冲击力与吸引力的影像和画面,学界将这种追求可看性、强调图像主导的影像形态称作“奇观”。“奇观”在影像文本中的日益强势与整个文化生产语境有关。早在20世纪60年代,法国哲学家兼电影导演居伊·德波就觉察到:“在现代生产条件占有优势的社会中,所有的生活都把自己表现为景观的无限积累。一切有生命的事物都转向表征。”^②他注意到景观——这种对视觉的强调已经凸显为“媒介时代”的生产本质。在之后的几十年中,媒介工业对视觉生产的侧重有增无减,而互联网与多媒体技术的发展,更把对“看”的强调、对视听的渲染当作一切流行文本的主导性生产形态。丹尼尔·贝尔就一针见血地指出,当代文化正在变成一种视觉文化。“奇观”电影中,影像中的空间不仅可以脱离现实空间,甚至还可以延伸至现实空间,改变现实空间。“奇观”制造多见于好莱坞以高科技为依托精心打造的电影中,如《指环王》三部曲、《星球大战》系列、《哈利·波特》系列等这些生活中不常见的或根本不可见的魔幻空间、灾难空间、科幻空间、战争空间等,当这些一再成为文本的中心后,影像成为一个自给自足、游离于客观现实之外的“仿像”世界。显然,它不会是“现实的渐近线”,而是强调视听冲击的“幻境之城”,如鲍德里亚所言的“它与任何现实无关:不论是什么现实;它不过

① 参见[德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术》,王才勇译,江苏人民出版社2005年版。

② [法]居伊·德波:《景观社会》,王昭风译,南京大学出版社2006年版,第3页。



是自己纯粹的仿像”^①。不仅如此，“仿像”也可以改变现实，“地图先于地域”^②，如遍布世界的迪斯尼乐园。鲍德里亚在一篇题为《迪斯尼乐园公司》（“Disneyworld Company”）的文章里，认为“通过‘表演真实’，将真实虚化成奇观，将现实世界变为一个主题游乐园”^③。因拍摄《指环王》三部曲蜚声世界的新西兰，打算在《指环王》三部曲拍摄现场建造一座“魔戒”主题公园，所谓“新西兰——一个真实中的国度——成了一个想象世界的活生生的复制品，成了一个地地道道的超仿真品”^④。

其次，空间本身可以作为一个叙事的元素，这是指影像中的空间在成为电影叙事的背景之外，还在整个电影故事情节中承担着相应的叙事角色，发生“叙事”行为，而占据相当的叙事地位，人们常常也将之称为“空间叙事”。从微观层面看，空间元素的选择本身就有叙事的能力，所谓“一座塔的愁像，一条险恶小径的怒容，消失在一点上的一条笔直道路的催眠引力——这些东西散发着它们的影响，表现着它们的本性……而镜头则在不可思议的面纱背后凝视着”^⑤。格里菲斯在一部他早期的电影《穷巷剑客》中把电影的中心事件——一桩盗窃案和一次追捕的空间选择为纽约东区的一条街道，因为街道除了可以作为场景外，还为情节发生的基本元素提供相逢与集会。从中观层面看，电影制作者可以通过对空间内部的选择、表现和组合来使之承担特定的叙事行为，比如对希区柯克的《美人计》的最后一个镜头，路易斯·贾内梯是这样分析的：在一组深焦距景深镜头中，处于前景的男主角、女主角在有同情心的反派人物的护送下走向一辆停靠的汽车，“而在画面上端的后景里，一间屋子敞开的门旁有一群纳粹代理人，他们朝这三个人望着，

① 周宪：《20世纪西方美学》，南京大学出版社2000年版，第199页。

② Jean Baudrillard, *Jean Baudrillard: Selected Writings*, ed. Mark Poster (Stanford University Press, 1988), 170.

③ Jean Baudrillard, “Disneyworld Company”, <http://www.uta.edu/english/apt/collab/texts/disneyworld.html>.

④ 黄凤贞、林勇：《一个中土的诞生：从〈指环王〉主题旅游看新西兰后现代身份的建构》，《当代电影》，2007年第5期。

⑤ [德]齐格弗里德·克拉考尔：《电影的本性》，邵牧君译，江苏教育出版社2006年版，第98页。