

doi:10.3969/j.issn 1007-6522.2022.02.005

# 以“空间中的身体”为符号

## ——20世纪80年代中国电影中“农民老父亲” 的群氓形象和视觉叙事

喻宛婷

(四川大学 文学与新闻学院, 成都 610064)

**摘要:**中国农村题材电影塑造了大量隐喻性的“农民老父亲”形象,以此阐释农村社会关系、人与土地的关系和城乡关系。在20世纪80年代,“农民老父亲”群像脱离了智慧老人的文化原型,从革命和建设的先锋英雄转化为有待启蒙的群氓,并通过强化图像叙事、减弱语言叙事的方式,使图像的隐喻性更为突出。“空间中的身体”是该影像的核心,关系到人与环境的各类对比关系,其内涵可以向性别、阶层、个体/集体、公共/私人多个面向展开。苦味肖像、“劳动空间中的身体”和“人际空间中的身体”三类图像是分析的切入点。肖像镜头背离了中国电影传统,呈现出大面积阴影、沉默和隐匿表情的共同特点。“劳动空间中的身体”图像突出身体和劳作空间的关系,强调身体性(暗示劳作),忽视个体主体性的体现。“人际空间中的身体”图像将视觉传统中“父—子”间隐喻性的上下空间关系反转呈现,将父亲们描述为既处于对立立场又缺乏话语权的旁观者,需要被“子一代”启蒙。“空间中的身体”作为符号帮助建立“农民老父亲”的群氓形象,将相关的文化、经验、意识形态和价值观视觉化,参与启蒙叙事,同时,也将“父亲们”塑造成他者化的“沉默的异化的劳动机器”,参与了对城乡界限的意指实践,使之成为银幕上的文化地理学案例。

**关键词:** 80年代中国电影; 农民老父亲; 空间中的身体; 群氓形象; 视觉叙事

**中图分类号:** J972.7 **文献标志码:** A **文章编号:** 1007-6522(2022)02-0056-11

农民群体是中国革命和政权建立所依靠的基本力量,中国电影自左翼革命以来相

当关注农村与农民,其重心在总体上经历了“从城市到农村,再回到城市”的转移过程,

**收稿日期:** 2021-06-23

**基金项目:** 教育部人文社会科学研究青年项目(17YJC760110)

**作者简介:** 喻宛婷(1983- ),女,湖北荆州人。四川大学文学与新闻学院副教授、文学博士。研究方向:影视文化、艺术学理论。

塑造出大量的农民群体形象,成为其总体上与西方电影不同的特征。如何阐释农民群体在社会改革和文化启蒙过程中的角色和意义,成为中国农村题材电影的重要命题。其中,“农民老父亲”形象是一个跨越众多电影文本的连续性存在。父亲在此是隐喻性、象征性的,指在精神分析学和社会文化意义上的“父亲”。<sup>[1]</sup>围绕“农民老父亲”形象,电影展现农村社会关系的图景,阐释人与土地的关系、城乡关系,构建出乡土主义视觉体系,完成对农村革命和改革、主流价值观的宏大叙事。

在20世纪80年代中国电影中,“农民老父亲”形象由传统的智慧老人变为需要被启蒙的群氓。电影学界多论及第五代导演的“弑父情结”。<sup>[2]</sup>而事实上,“男性老人/父亲形象的坍塌”作为一种现象不仅仅存在于第五代导演的影片中,而且是属于80年代有着更加广泛意义的视觉文化现象。

通过景别、视角、构图和场面调度塑造出的“空间中的身体”,是建构中国电影中“农民老父亲”形象的重要视觉符号。

### 一、从智慧老人到群氓

媒体中的文化表征倾向于简化现实的复杂性,突出其中的少量特征,在社会群体(如农村居民/城市居民、农民/工人)之间划出明确和清晰的界限,制造出观众容易认知的明确区分。霍尔指出,偏见的过程作为一个意指实践,在制造区别的过程中扮演重要角色。<sup>[3]</sup>李普曼在社会学的语境中指出,偏见是一个排序过程,引导消费者通过一系列概括,实现对自我价值和信仰的表达。<sup>[4]</sup>戴尔区分了偏见(stereotype)和社会类型(social type)两个概念。社会类型主要由美学功能所界定,即如何在虚构的故事中完成特征

化。这个特征化过程影响了叙事的发展。偏见是社会类型下的子分类,永远携带着内在的叙事模式,在相对的相似中强调绝对的区别,尤其体现在对男性、女性——两个必须合作的社会群体的建构上。社会类型和偏见的区分揭露了等级体系及背后的社会权力分配。<sup>[5]</sup>同一时期电影中的“农民老父亲”形象在人物塑造、叙事功能和视觉呈现上有诸多共性,呈现出在社会类型区分下被进一步偏见化的倾向。

在以儒释道为核心的中国传统文化中,父亲形象常是智慧老人文化原型的载体。愚翁不仅不愚,反而是精神和生活的导师。从新中国“十七年”到“文革”时期,农村题材电影惯于美化农民生活,通过塑造大量的英雄式的新农民形象,完成国家意识形态和主流文化的自我确认。在这一时期的电影中,智慧老人原型广泛存在。例如,《红旗谱》(1960)中的朱老忠、《李双双》(1962)中的喜旺爹和老支书在人际互动中体现出权威、有力、理性、正直、平等、民主、进步、有领导能力的特点,是精神和社会文化意义上的引领者。电影用构图和场面调度中的空间对比表现“农民老父亲”在群众中的领导地位。“文革”时期电影则将“农民老父亲”作为农村权威的优点进一步放大。

内嵌于中国社会的启蒙叙事之中,20世纪80年代的现实主义风格电影对农村、农民、城乡关系进行了重新思考和表述,展现出对新中国成立以后惯于美化农民生活的电影传统的叛逆,开始描绘贫穷、落后及其他农村地区常见的问题,在主题上更加关注人性本身。代际、性别和城乡话语在“农民老父亲”形象建构中替代了原先占主导地位的阶级话语。社会现实主义电影传统中权威、有力的父亲形象被瓦解,“农民老父亲”

形象总体上呈现更多负面性特征,在人际关系中变得无力、弱懦和短视,具有悲情色彩。

这个形象转变的过程是逐步发生的。在20世纪80年代初的《月亮湾的笑声》(1981)和《被爱情遗忘的角落》(1981)中,江茂富、德山队长和沈山旺在家庭和社会生活中已体现出无力感。不过电影将其归咎为历史原因而非个人原因,同时,也非农村独有现象。电影没有以此制造城乡对比,划分城乡界限。《喜盈门》(1981)中的二爷爷不具备家庭事务的决定权,但是仍能在儿孙犯下严重错误之后,起到纠偏、矫正的作用。《生财有道》(1983)中,父亲们的权威已受到子女质疑,但并未完全失去,仍是家庭事务的最终决策者、财务管理者。而到了80年代中期,《人生》(1984)、《黄土地》(1984)、《老井》(1986)、《乡民》(1986)、《红高粱》(1987)、《笨人王老大》(1987)中的“农民老父亲”则完全负面化——缺乏智慧、思想落后、处事专断,对子一代不再有正面影响力,成为苦、痛、伤疤的人格化形象。

具体而言,老父亲们的负面形象又可分为两类。一类是自由恋爱和婚姻的反对者、儿女婚姻悲剧的制造者或推手,如《月亮湾的笑声》(1981)中的庆亮、《张灯结彩》(1982)中的铁英爹、《生财有道》(1983)中的李老大、《咱们的牛百岁》(1983)中的党支书牛四、《黄土地》(1984)中的翠巧爹、《人生》(1984)中的巧珍父亲、《咱们的退伍兵》(1985)中的水仙爹、《老井》(1986)中的万水爷、《红高粱》(1987)中的九儿爹。这些人物或愚昧,或精明,但都自私、利己、专断。另一类父亲形象则是代表传统价值观念,在家庭和社会中处于被动、弱势地位,失去话语权和决定权,如《张铁匠的罗曼史》中的老木匠、《喜盈门》(1981)中的二爷爷、《月亮湾的

笑声》(1981)中的江茂富、《张灯结彩》(1982)中的李大伯、《乡音》(1983)中的杏枝爷爷、《人生》(1984)中的高加林父亲和德顺爷。他们或因不合时宜的维护男权式的传统家庭关系和社会秩序,或因代表旧的生产技术,而面临着被替代的命运。《月亮湾的笑声》《人生》《张灯结彩》《生财有道》同时刻画了上述两类父亲形象,用两类“老父亲”之间的争端体现社会变化及观念更迭。

在群像中有相对复杂、多面、个性化的例子,如《许茂和他的女儿们》中的许茂,电影用大量篇幅描绘出他的精明、自私,但也呈现出人性的复杂性;也有很扁平化的形象,在电影中所占篇幅不大,但符号意义更显突出,如《笨人王老大》(1987)中悔婚的“老丈人”长庚大爷和劝阻王老大娶寡妇的邻村老头。尤其后者对剧情并无推动作用,完全被用作衬托王老大品德的负面注脚和对比项。大多数“农民老父亲”形象处于个性化和扁平化两端之间的光谱之中。

无论是上述哪种老父亲形象,都呈现出一个被赋予的本质——丧失了“精神之父”的引导地位,有待教育和启蒙。即使有精明能干者,如《老井》中的万水爷、《咱们的退伍兵》中的水仙爹,其有力感也仅限于施加于土地。电影肯定了其在生产劳动上的功劳,同时也呈现出其对社会关系上的负面影响。

至此,“愚翁”真“愚”了。“农民老父亲”形象从智慧老人、革命和建设的先锋英雄转化为落后、保守、有待启蒙的群氓。启蒙者则是革命者(如《黄土地》中的顾青)或基层工作组的领导(如《许茂和他的女儿们》中的颜组长)。

伴随着智慧老人的消失,农村也失去魅力,城乡差距逐步显现。在20世纪80年代初的几部伤痕影片中还能看到社会主义电

影美化农村传统的延续。《生财有道》(1983)和《咱们的牛百岁》(1983)都描绘了充满活力的美好农村景象。农村年轻人致力于建设家乡,并能成功找到致富方法。电影没有呈现出城乡之间的财富、文化差距。到80年代中期,城乡差距开始在电影中显现。《咱们的退伍兵》(1985)中借家用电器的对比,隐晦地呈现了物质生活条件的差距。《黄土地》(1984)中通过顾青之口说出“南方的女娃受教育”,用一句话呈现出城乡文化差距,但只是点到为止。吴天明导演的《人生》(1984)、《老井》(1986)则将城乡差距显示得更为残酷。农村—城市关系被明确塑造成前现代—现代的对比如景。而“农民老父亲”作为农村传统的人格化形象,成为被批判的代表。

偏见化的“农民老父亲”形象依靠叙事和视听语言的模式化,达成表征区分和特征的意指实践。叙事偏见尤其体现于人物类型承载的叙事功能。而图像叙事的模式在画面呈现和场面调度中,通过表演、布光、用色和声画配合建立。<sup>[6]</sup>该影像模式处于历史、文化和意识形态的合力之中。电影符号学家·米特里以单部电影为范畴,划分出影像的三个表意层次:再现层——展现现实片段的影像;语言层——由影像间的联想关系、规则结构组成的语意层,在这一层影像才具有符号意义,成为语言;艺术层——导演创造性地使用电影语言,通过场景设计、场面调度等手段使语言成为艺术,是电影美学体系中的最高层次。<sup>[7]</sup>而语意联想在实践中并不限于单部影片。图像的生产 and 解读,都是在一定的文化背景中,依靠对其他大众视觉媒体,如广告、插图、照片和电视节目的传播记忆的调动来完成的。<sup>[8]</sup>因此,任何单一电影文本都处于文本互涉的构架中。该跨

文本构架影响着电影的美感效果。<sup>[9]</sup><sup>459</sup>互文性存在于不同风格电影之间,如现实主义风格的《乡民》与视听语言高度风格化的《红高粱》在“农民老父亲”形象的建构上就存在着基于泛文化背景的相似性;互文性也存在于跨媒介文本中,共时性的其他艺术媒介提供了电影生产的审美场和文化场,如《黄土地》中的父亲形象就参考了油画《父亲》(罗中立,1980)。电影的文本互涉通过借鉴、引用,将宏大话语转化为特定形象符码。因此,从历史编撰的角度对比图像与主题的相似性,连接、比较不同的文本,将电影重新植入“共享的视觉文化和民族传统中”,借用艺术史中的图像反映文本意义,<sup>[10]</sup>将为分析电影图像提供有力的支撑。

## 二、“空间中的身体”及其隐喻

在“农民老父亲”的影像叙事中,身体是核心媒介。自20世纪80年代中期,身体成为文化研究的主题,社会学、心理学、文化研究、历史、女性主义研究均论及身体被社会化、空间化、性别化的过程。米歇尔·艾伦指出,身体有储存、生产意义的功能,是政治斗争和变化的场所。<sup>[11]</sup>电影单幅画面的空间结构以及镜头的运动都会造成观众对空间的感知,并与文本的其他细节一起,造成观众心理上的格式塔效应,促成对文本意义的整体解读。“空间中的身体(bodies-in-space)”关系到人与环境的基本视觉表象,包括空间与空间的区别、空间与人的互动,其表征的现代性内涵可以分解为性别、阶层、个体/集体、公共/私人等多个面向,是理解电影文化的重要一环。乔斯·博伊斯(Jos Boys)指出“空间中的身体”观念来源于各种空间的隐喻和物质性。这些观念具有三个特性:(1)包括一系列二元对立概念,并用其生产等级

制度;(2)空间和社会界限根植于这个等级制度,而这些界限可以被交换和超越;(3)这个等级制度包含一个评价体系。<sup>[12]</sup>以此,“空间中的身体”作为图像符号,隐喻了图像生产背后的社会文化环境。

20世纪80年代的中国电影中的“农民老父亲”形象通过“身体凸显、语言隐退”的方式,使“空间中的身体”的符号意义更为突出。自从有声片诞生后,语言的作用在电影叙事中凸显。在80年代初的《月亮湾的笑声》《张灯结彩》《生财有道》中,父亲们都能言善语。电影叙事极大程度上依赖语言。而在以《人生》《黄土地》《老井》为代表的80年代电影中,父亲们开始变得沉默。语言的匮乏作为隐喻性的“空”,隐射了老父亲们在人际关系中的失语状态。同时,其造成的叙事的“空”被风格化的视觉语言填补,使观众更多地依赖图像获得认知。这使得这些电影在一定程度上类似于早期电影——突出图像叙事,减弱语言叙事。语言与身体呈现为一空一实、一消一长的态势。不同的是,早期电影依靠视觉感官享受吸引观众,而80年代电影中沉默的“农民老父亲”形象并不提供这种视觉享受,相反,以反传统的构图和布光、克制的动作和表情以及长镜头,挑战观众的忍耐力,使图像的隐喻性更为突出。

图像的隐喻性来源于对比关系。图像显现其所摄录的内容,却不等于该内容。在对比关系下,图像的隐含意义显现出来,此时,图像才成为符号。<sup>[7]64-71</sup>视觉对象空间布局上的差异和比例(边缘或中心,高或矮)均可以参与叙事。

#### (一)苦味的面部肖像

面部是影像身体的核心。面部影像修辞不仅可以描述人物的生理、心理和精神状

态,塑造其个性,还可对人物进行道德评判,具有强大的叙事功能。自贝拉·巴拉兹始,学界开始关注面部影像修辞。对身体运动和面部表达的探讨逐渐从相对狭窄的艺术范畴扩展至更为广阔的文化史和文化理论范畴。<sup>[13]</sup>德勒兹提出“面孔性(faciality)”和“面孔化(be facialized)”的概念,指出任何传统的符号体系都试图生产标准化的面孔,使“脸”成为形象代言,并将这一脸部塑造过程,形容为一个调节性与生产性的机器——“脸部抽象机器”。<sup>[14]</sup>汉斯·贝尔廷也通过回溯脸的社会文化史,强调了脸的社会属性。<sup>[15]2</sup>

面部影像包括演员表情和构图、光线、明暗、色彩等电影造型语言所引发的效果。中国电影传统的肖像镜头有两个特点:其一,受中国传统美学影响,中国老电影在空间感知上重扁平、轻纵深,因此多对演员面部水平布光,避免产生强烈明暗对比及大面积阴影,如《红旗谱》(1960)中的朱老忠(01:45:18)。其二,肖像镜头一般会采用清晰、明确、叙事功能强的面部表情,如喜悦、兴奋、愤怒。这些表情表明角色的社会身份,烘托出主题,使面部符号化为氛围物体,彰显出面部的社会属性。艺术家张培力曾注意到电影中符号化的表情,将影片《战船台》(1975)中表达喜悦的肖像镜头剪切出来,组合成录像艺术作品《喜悦》。在《青松岭》(1965)中,万山大叔在向年轻人宣传政治思想时,看向前方,兴奋的面部(01:13:37)不仅表现出他本人的精神状态,也呈现了他之于年轻人的指导者、引领者、启蒙者的身份。

从“父一代”到“子一代”的思想启蒙路径在20世纪80年代电影中被倒转了,并通过视觉语言表达出来。其中,“农民老父亲”肖像镜头背离了传统,开始大面积使用阴

影,并排斥强烈表情。突出的例子是《黄土地》(1984)。翠巧爹与顾青初见和告别的两个段落全部由肖像镜头组成,没有起介绍作用的全景镜头。在初见段落中,翠巧爹肖像镜头以相似的构图出现八次,包括十秒长镜头特写。老父亲的面部处于逆光下,有大面积的阴影。阴影和黑色衣服,使得其几乎成为黑色人形轮廓,产生向后退的视觉效果。背景中的墙壁却因为相对充足的照明,向前突出。在告别段落中,老父亲面前即便有了微弱光源,但仍有大面积阴影。在这些父亲肖像镜头中,最能表现人物想法和情绪的面部部位,如眼睛和嘴角,皆不可见。其中,眼睛是表达角色主体意识的关键媒介,在肖像镜头中常是重点表现对象。而老父亲闭上的眼睛意味着对“看”之行为的拒绝——拒绝观看与被观众看,造成观众的不适应感和非愉悦化的观看效果。尤其在告别段落中,闭上的眼睛、油灯,与他唱出的信天游歌词“大花眼眼就两盏灯”形成意义互联。油灯凸显了眼睛——比喻意义上的“灯”的缺位,与语言的匮乏一道,隐喻老父亲精神偶像形象的坍塌,成为“空”的存在。与之相对的是“子一代”的崛起。在反打镜头中,顾青所获布光方式和翠巧爹镜头中的正好相反,也更符合肖像镜头传统——光线布置在前景中的顾青身上,面部清晰可见,前景与背景之间是正常的纵深关系。相比之下,在老父亲的镜头中,观众能看到的只有老父亲的黑色轮廓和部分布满皱纹的皮肤,以借喻手法——用对象的某一部分或局部指代全部,呈现出一个与“子一代”对比的且封闭、不开明、落后的父亲形象,一个苦味的父亲形象。

《被爱情遗忘的角落》(00:08:31)和《人生》(00:03:09)中的“农民老父亲”的肖像镜头有同样的特点:大面积的阴影、沉默和表

情的隐匿。这几位父亲出场时都处于困境中,面对家庭的难题而无能为力。其肖像同样背离老电影中的“智慧老人”形象,呈现悲剧和苦味色彩。

电影继承了绘画的语言。《黄土地》的主创人员提到,他们参照油画《父亲》设计了与顾青谈话段落中父亲镜头的意蕴。<sup>[16]</sup>《父亲》是这一时期有关“农民老父亲”形象的代表作,曾在1980年的全国青年美展上拿了一等奖,发表在《美术》杂志的封面上,并被中国美术馆收藏。该画以特殊画像的构图描绘农民,同时用现实主义风格表现出农民生活的粗粝和苦。老农民黝黑、褶皱的皮肤,几乎掉光的牙齿,身后金黄的稻谷和手中端的水/稀汤均显示出劳动的繁重和生活的艰辛,彰显出“人间”和“大地”之间苦难生活的真相。相似的人物、构图和现实主义风格也出现在摄影家朱宪民于1977年拍摄的作品《“文化大革命”的痕迹》中。但不同的是,《父亲》发挥了虚构的手法,将所有象征苦难的细节,如鼻子上的“苦命痣”,聚集在一个人物形象上。成熟稻田作为背景,凸显出人物付出与收获之间的强烈对比。这和早期宣传画中突出农民生活的富有和快乐的做法对比鲜明。这些视觉文本构成了电影生产背后的审美场。有共性的图像在相互关系中获得引申意义,使“农民老父亲”的苦味肖像符号化。

## (二)“劳动空间中的身体”

油画《父亲》的作者罗中立在创作《父亲》前尝试过不同的构图。这些草图曾与《父亲》一起参加展览。其中部分采用了和最终版《父亲》完全不同的构图方式,但有一个共同特点——将农民形象放置在劳动空间中。“劳动空间中的身体”也是20世纪80年代其他绘画作品经常表现的主题。陈丹

青的《西藏组画》(1980)、孙向阳的《金秋》(1989)、黄铁山的《金色伴晚秋》(1984)、尚扬的《黄土地》系列以及孙为民北方农村系列画,同样将农民形象置于劳动的场所之中。这些画作呈现的不是个体的特殊性,而是农民群体的劳动力和张扬的生命力,以及和城市完全不同的景观,来表现农民的“本质”。

电影的中全景镜头同样表现风景与身体的关系,即天地与人的关系。在此,天地不是自然,而是被人文化的风景,常为劳动场景。与绘画相似,20世纪80年代农村题材电影的视觉语言尤其突出“农民老父亲”身体和劳作空间的关系,强调身体性(暗示劳作),而忽视对个体主体性的体现。以《人生》(吴天明,1984)、《老井》(吴天明,1986)这两部80年代的青春片为例,两部电影的开头段落均用相似的电影语言描绘劳作中的身体(在井下或山田中),同时隐去劳作者的个人身份信息,包括脸部。《人生》用长达1分钟、5个分镜头组成的段落描绘了一个在山地上耕种的人:影子、身体和挥舞的锄头。他的脸部始终被遮挡,只有白头巾显示出其西北农民身份。《老井》的开头场景与此类似,用1分半钟、16个分镜头组成的段落描绘了一个大汗淋漓的正在掘井的劳动者身体。劳作者的面部被切除在画框外。在两部电影之后的叙事中,类似的“无名”农民影像间歇性出现,展示劳作和劳作空间之间的关系。“农民老父亲”的力量更多体现在身体上(施加于土地),而不是智力上,其主体性被轻描淡写,台词作用被弱化。再如,《黄土地》的耕地段落中,镜头画面将老父亲压缩到画面的边角,地/天占了更大的面积。不寻常的构图不仅符合天人合一的传统观念,更能表现出农民生活中的压抑和苦味。

在少数例子中,电影也描绘了从事智力劳动的“农民老父亲”,如《乡民》(1986)中的乡村退休教师韩玄子,但呈现出同样的压抑感。《乡民》在开头段落中用破败的祠堂象征农村价值观的更新。韩玄子处处展现的父权家长式的行事风格已显得不合时宜。在出场镜头中,韩玄子坐在家门口破败的照壁下读报。几乎一样的构图在电影结尾又出现一次,只是照壁被修补好了。两次构图中,照壁均占据大部分画面,韩玄子被压抑在画面左下角。照壁和报纸分别象征宗族礼法的传统及新社会的权威。韩玄子将自身视作两者的代言人,试图做乡民的“精神之父”。而整部电影叙述的恰恰是这位昔日“精神之父”所经历的家庭、社会地位的双重下降的过程。

通过身体和空间的关系,电影呈现了老农民们压抑的生存状态和话语权的丧失。贝尔廷提及一种流行观念,认为相比脸的社会属性而言,身体的属性是自然的。<sup>[15]2</sup>而电影作为媒介图像,通过构图、布光等电影语言呈现的恰恰是“农民老父亲”身体的社会属性。

### (三)人际空间中的身体

围绕“农民老父亲”形象,电影叙述代际、性别和城乡关系。“农民老父亲”多作为故事的背景而非主角出现,但在“父—子”“父—母”的对比性社会关系中,起到符号化的叙事作用,奠定了故事的基调,是叙述代际关系、性别关系的重要一环。空间关系常常作为人际关系的隐喻出现。

在社会主义视觉传统中,“农民老父亲”作为经验传授者、教导者一般被安排在更高的空间位置上,如韦启美1956年的油画《模范饲养员》及电影《青松岭》。这样的空间关系在20世纪80年代电影中已经很少出现。

《被爱情遗忘的角落》中,青年干部荣树向沈山旺请教种植技术,镜头仍沿袭这样的高下对比构图传统,将青年安排在更低的空间位置上。不过,沈山旺作为被平反的农村干部,其角色类似于《许茂和他的女儿们》中的女婿金东水,外表上也更接近中年人,将之归为“农民老父亲”群体有一定的暧昧性。

更多的影片将之前“父—子”间隐喻性的上下空间关系反转呈现,用场景调度和画面语言将父亲们描述为既处于对立立场又缺乏话语权的旁观者、需要被“子一代”启蒙的群氓。

《许茂和他的女儿们》(1980)中,在清晰展示老父亲的面目之前,镜头先采取他的主观视角和观看线索,拍摄四女儿砌灶头的全景和手部特写。许茂的空间位置隐喻了其在叙事中的位置——既处于中心,是子女们考虑和在意的对象;又处于背景中,是子女故事的观看者、旁观者,而非矛盾的中心。在《乡音》中,杏枝的爷爷替代了她缺位的父辈。在两人对话段落中,镜头用一系列的空间对比,包括高下、前后以及服装色调和光线造成的明暗对比,来呈现代际隔阂。演员的语速和音量、动作的速度与力度同样形成鲜明对比,与空间相配合,塑造了两个对比型形象。电影用两位女性的对比,呼吁性别平等和农村家庭结构的改革。高下、前后、明暗的空间对比结构也用在了爷爷与其他年轻人的谈话镜头中(00:48:53),以呈现代际区隔。

《红高粱》中,九儿参与九儿的隔阂和矛盾,同样通过人物方位、朝向、色彩、光线、镜头焦点塑造出的空间感渲染出来。在九儿回家省亲的段落中(00:23:27),两人坐在方桌两端,座位与桌上的碗形成画面对角线。而方桌对角线与观众的视线垂直,与画面边

框平行,与两人形成的对角线错开一定角度,使空间向不同的深度方向延伸。镜头聚焦在位于景深处的九儿上。其衣服色彩鲜亮,窗子透过的光线照亮其面部,使她向前景突出。而前景中的父亲则因为虚焦、色彩暗淡,向背景中退缩,又造成画面扁平的视觉效果。纵深和扁平的交错,造成画面中空间结构的多样性,使两人的冲突场景更显生动。《黄土地》的构图也同样通过前景—背景在色彩和光线上的明暗对比,将景深中的“子一代”突出到前景中,前景中的“父一代”退后到背景中,隐喻了后者被前者超越和取代的命运(00:15:57)。在《红高粱》老父亲的反打镜头中(00:23:43),镜头以其平行视角拍摄,却没有呈现其平行的眼神。老父亲的面部向下,眼神向上瞟,在视知觉中造成上下方向的形式动力,将他的狭隘、狡黠、自私呈现出来,隐喻了他与九儿之间非平等的关系,及镜头/观众视角下的价值判断。

《黄土地》中,田地午饭场景用空间关系的变化,展现出老父亲对顾青从不认同到认同的转变过程。视线、构图带来的空间关系的微妙改变,昭示顾青带来的启蒙观念的冲击,隐喻人际关系的变化。《黄土地》结尾的祈雨场景更明确表现出“农民老父亲”的群氓形象。镜头或是表现铺满画面的面目相似的老父亲们,或是将他们压缩在画面底部,表现其与天和神(龙的石雕)之间的不对等关系。两种构图都产生极强的压迫感,反映出老父亲们精神上的落后和不自由。在寓言般的结尾中,小孩憨憨与老父亲们逆向而行,奔向年轻的启蒙者——顾青。有观点认为“第五代导演在创作中树立起一个权威的严父”。<sup>[17]</sup>但是通过对电影文本的分析,可以发现,电影镜头语言讲述的恰恰是老父亲们影响力的下降。通过树立其群氓形象,电

影破除了“智慧老人”原型背后的父权—集体无意识。

此外,“农民老父亲”们极少有与“母”的和谐关系,“母”或者成为家庭中批评父亲的角色,或者干脆缺位。老年夫妻关系的疏离、对立,或者干脆在大部分情况下消失,削弱了老父亲的男性气概。其作为生物性别的魅力,随着作为社会性别的功能价值的下降而下降。<sup>[18]</sup>因篇幅关系,在此不再详细分析。

### 三、图像“神话”:偏见化的审美

图像隐喻产生自泛文本的社会文化语境,“让一些看不见的力量变得可见”。<sup>[19]</sup>克里斯蒂娃用“父亲的时间、母亲的空间”阐释女人常与空间生产而非和时间联系在一起的文化现象——被众多主体性、符号学和心理分析的研究确认的大众直觉。<sup>[20]</sup>父亲作为时间隐喻,在20世纪80年代的中国电影文化中,特指待替代的“旧”和历史。父亲形象的矮化,使时间让渡于空间。究其原因,在更广泛的范围内,现代主义文艺抛弃时间、记忆等主题,使空间范畴更多地支配着心理经验及文化语言。<sup>[9]450</sup>在具体的语境下,左翼革命开启之后、商业化大潮来临之前的中国电影,拒绝了西方主流电影中性别化的观看方式以及对典型群体的观看模式,远离了好莱坞式的在资本主导下被标准化的场面调度,在政治和美感两方面挑战西方主流电影。<sup>[21]</sup>80年代电影使“农民老父亲”形象从精神引导者转变为维系生存者,替代了之前电影中出走封建家庭的男女青年们成为新的被启蒙者,继续建构启蒙叙事,表达文化诉求和政治抱负。但同时,“农民老父亲”的图像叙事通过强调部分特征,省略另一部分,使得该形象概念化、模式化,又落入一种

新的想象性审美的窠臼。

油画《父亲》在取得各项荣誉的同时,也引发了激烈的争论。选中《父亲》在封面发表的《美术》杂志编辑,甚至因为文艺界批评的压力被迫离开编辑岗位两年。争论中的一方认为,该画描绘了一个正在承受苦难生活的农民,丑化了农民形象;另一方则认为,该画借用特殊构图即将农民刻画为国家主人,表现出农民的贡献,体现了国家主流意识形态。<sup>[22]</sup>但是,争论双方及该画的受众大多是城市知识分子,而非农民。画家本人的自述也展示出学院派画家所拥有的知识分子的外部视角。画家阐释其创作动机时说,他在除夕夜看到一位守粪农民后,觉得“我要为他们呐喊”。<sup>[23]</sup>通过汇集各种象征辛苦生活的细节,画家为城市参观者呈现出一副异地景观、一个他者、一个带偏见的想象,同时完成了对自己(自我想象)的发声。画家在他人建议之下,将原来的画名《粒粒皆辛苦》改成《父亲》,弥补、掩饰了这种外部视角的缺陷,掩饰/修补了观赏他者过程中所隐含的心理距离,在激发城市观赏者的同情心、同理心中发挥了关键作用。在参加第二届全国青年美展时,画家又被建议在农民的头巾下加上一支圆珠笔来提升画作对农民主观性的描绘。以此,该画作既符合国家意识形态,又符合社会偏见,将农民同时表现成英雄、国家主人和一个缺乏智慧、承担苦力劳动的劳动机器,在社会偏见、艺术景象、意识形态之间显现了统一。

与《父亲》类似,电影中群氓式的“农民老父亲”形象反映了电影作为大众文化与作为意识形态国家机器之间的作用合力:电影作为意识形态国家机器运作的有效手段,借由“农民老父亲”形象延续启蒙叙事,以建构核心价值体系,完成了对农村改革、主流价

价值观的宏观表述;同时,电影将其塑造成他者化的“沉默的异化的劳动机器”,参与了对城乡界限的意指实践,促成城乡之间的文化接受和视觉消费,成为银幕上的文化地理学案例。在与其他视觉文本关联的基础上,“农民老父亲”形象通过电影语言的创造,从影像语言层拓展到艺术层。其意识形态内涵和偏见化审美反映出社会和文化变迁,构建出属于一个时代的影像“神话”。

#### 参考文献:

- [1] 陈犀禾.从“International”到“National”——论当代中国电影中的父亲形象和文化建构[J].当代电影,2005(5):7-13.
- [2] 戴锦华.雾中风景:中国多元文化1978-1998[M].北京:北京大学出版社,2006:23-60.
- [3] Stuart Hall. Representation: Cultural Representation and Signifying Practice [M]. London: Sage Publications & Open University, 1997:260.
- [4] Walter Lippmann. Public Opinion [M]. New York: Macmillan, 1956.
- [5] Richard Dyer. Stereotyping [M]//Richard Dyer. Gays and Films. London: British Film Institute, 1977:1-35.
- [6] Joerg Schweinitz. Film und Stereotyp : Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie, Zur Geschichte eines Mediendiskurses [M]. Berlin: Akademie Verlag, 2006: 53,62-63.
- [7] [法]让·米特里.电影美学与心理学[M].崔君衍,译.南京:江苏文艺出版社,2014.
- [8] Jan Assmann. Communicative and Cultural Memory [M]// Astrid Erll, Ansgar Nünning. Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook. Astrid Berlin, New York: de Gruyter, 2008: 109-118.
- [9] [美]弗里德里克·詹姆逊.晚期资本主义的文化逻辑 [M]. 北京:生活·读书·新知三联书店,1997.
- [10] Angela Dalle Vacche. Cinema and Painting: How Art Is Used in Film [M]. London: The Athlone Press, 1997: 3.
- [11] Michele Aaron. The Body's Perilous Pleasures: Dangerous Desires and Contemporary Culture [M]. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999: 2.
- [12] Jos Boys. Positions in the Landscape? Gender, Space and the 'Nature' of Virtual Reality [M]// The Cutting Edge Women's Group. Desire by Design: Body, Territories and New Technologies. London, New York: I B Tauris Publishers, 1999: 183-184.
- [13] Karl Sierek. Eye-Memory und mimische Entladung: Der Werbung-Kreis und die Darstellung des Gesichts im bewegten Bild [J]. Montage AV, 2004(1): 72-89.
- [14] 张晨.风景的凝视与身体的脸化:德勒兹论乔托[J].文艺研究,2019(10): 33-43.
- [15] [德]汉斯·贝尔廷.脸的历史[M].北京:北京大学出版社,2017.
- [16] 倪震.北京电影学院故事——第五代电影前史[M].北京:作家出版社,2002: 92.
- [17] 王秀丽.第六代导演对第五代导演作品中父亲形象的改写[J].赤峰学院学报(汉文哲学社会科学版), 2015(12): 220-222.
- [18] 邢祥虎.表演的所指:华语电影中身体影像的隐喻化表达[J].齐鲁艺苑(山东艺

- 术学院学报, 2020(2): 93-100.
- [19] 刘阳. 生成、表面与艺术: 德勒兹事件理论探赜[J]. 文化艺术研究, 2021(2): 47-54.
- [20] Julia Kristeva. *Women's Time* [M]// Toril Moi. *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press, 1986: 187-213.
- [21] Mulvey L. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*[J]. *Screen*, 2001(3):833-844.
- [22] 姚延怀. 时隔多年硝烟又起——就《父亲》与邵养德再商榷[J]. *当代艺术*, 2008(1): 42-45.
- [23] 罗中立. 《我的父亲》的作者的来信 [J]. *美术*, 1981(2):4-5.

## “Bodies-in-Space” as Symbols: Rural-Old-Fathers as “a Mob of Illiterates” in the 1980s’ Chinese Films from the Perspective of Visual Narrative

YU Wanting

(*The College of Journalism and Literature, Sichuan University, Chengdu 610064, China*)

**Abstract:** In Chinese rural films many symbolic rural-old-father images were created to elaborate various rural social relationships, human-land and rural-urban relationships. In the 1980s’ films, rural-old-father images departed from the wise-old-man cultural archetype, changing from heroes of revolution and construction to backward, conservative and need-to-be-enlightened “illiterates”. The symbolic images were made more prominent as the visual narrative was enhanced while language narrative was decreased. As the center of the images of rural-old-fathers, “bodies-in-space” reflected various human-environment contrastive relationships, extending to gender, class, individual/collective, public/private dimensions. Three types of images were portrayed as starting points of analysis: bitter portraits, “bodies-in-workspace”, and “bodies-in-interpersonal space”. Different from Chinese visual tradition, portraits of rural fathers shared such features as large areas of shadow, silence and hidden facial expressions. “Bodies-in-workspace” were images emphasizing bodies in work, while ignoring individual subjectivity. “Bodies-in-interpersonal space” placed “father-son” relationship in a reversed “up-down” spatial one, depicting the rural old fathers as onlookers without discourse power in the opposite position who needed to be enlightened by their sons. “Bodies in space” as symbols facilitated the portrayal of “rural old fathers” as a mob of illiterates, visualizing relevant culture, experience, ideologies and values into the narrative of enlightenment, and as “silent work machines” who contributed to demarcation of the rural-urban boundaries, thus setting examples for cultural geography on the screen.

**Key words:** the 1980s’ Chinese films; rural old fathers; bodies-in-space; the image as a mob of illiterates; visual narrative

(责任编辑:李孝弟)