



重庆邮电大学学报(社会科学版)

Journal of Chongqing University of Posts and Telecommunications(Social Science Edition)

ISSN 1673-8268,CN 50-1180/C

《重庆邮电大学学报(社会科学版)》网络首发论文

题目：地域文化类型电影的空间影像表达
作者：曹忠
网络首发日期：2022-11-24
引用格式：曹忠. 地域文化类型电影的空间影像表达[J/OL]. 重庆邮电大学学报(社会科学版). <https://kns.cnki.net/kcms/detail/50.1180.c.20221121.1608.002.html>



网络首发：在编辑部工作流程中，稿件从录用到出版要经历录用定稿、排版定稿、整期汇编定稿等阶段。录用定稿指内容已经确定，且通过同行评议、主编终审同意刊用的稿件。排版定稿指录用定稿按照期刊特定版式（包括网络呈现版式）排版后的稿件，可暂不确定出版年、卷、期和页码。整期汇编定稿指出版年、卷、期、页码均已确定的印刷或数字出版的整期汇编稿件。录用定稿网络首发稿件内容必须符合《出版管理条例》和《期刊出版管理规定》的有关规定；学术研究成果具有创新性、科学性和先进性，符合编辑部对刊文的录用要求，不存在学术不端行为及其他侵权行为；稿件内容应基本符合国家有关书刊编辑、出版的技术标准，正确使用和统一规范语言文字、符号、数字、外文字母、法定计量单位及地图标注等。为确保录用定稿网络首发的严肃性，录用定稿一经发布，不得修改论文题目、作者、机构名称和学术内容，只可基于编辑规范进行少量文字的修改。

出版确认：纸质期刊编辑部通过与《中国学术期刊（光盘版）》电子杂志社有限公司签约，在《中国学术期刊（网络版）》出版传播平台上创办与纸质期刊内容一致的网络版，以单篇或整期出版形式，在印刷出版之前刊发论文的录用定稿、排版定稿、整期汇编定稿。因为《中国学术期刊（网络版）》是国家新闻出版广电总局批准的网络连续型出版物（ISSN 2096-4188，CN 11-6037/Z），所以签约期刊的网络版上网络首发论文视为正式出版。

地域文化类型电影的空间影像表达

曹忠

(四川大学文学与新闻学院 四川大学符号学—传媒学研究所 成都 610064)

摘要：以地域文化为表达核心的地域文化类型电影，成为 20 世纪 80 年代以来，中国本土导演实现艺术表达转向的关键。电影的地域叙事美学也从“第五代”导演符号化的民族与乡土符号隐喻，发展为“第六代”导演倾向于长镜头纪实风格的微观地域原生态书写。尽管地域文化类型电影在与“好莱坞”等国际大片的票房竞争中尽显劣势，但随着“东方主义”语境在影视领域内的建构，本土电影浓厚的地域符号标志，一度成为西方学者眼中的“东方奇观”，得以在全球化与本土化的斗争中实现突围，并尝试用地域与民族的话语向世界讲好“中国故事”。

关键词：地域类型电影；“第五代”导演；“第六代”导演；空间影像；全球化语境

作者简介：曹忠（1989—），男，四川泸州人，四川大学文学与新闻学院博士研究生，四川大学符号学—传媒学研究所成员。主要研究方向：符号学，新闻与传媒，戏剧电影与电视艺术。

基金项目：本文系作者参与的 2018 年国家社科基金重大项目“百年中国影视的文学改编文献整理与研究”（18ZDA261）阶段性成果。

所谓电影中的地域文化，是指一部电影中呈现出的地域空间以及这一地域空间所承载的文化。与文学、戏剧等叙事艺术一样，电影作为时间与空间结合的艺术，在诞生之初，就将地域空间作为叙事的主要对象。这是因为“特定的地域对创作者来说意味着一个具体的写作背景、写作支点，对于虚构人物来说则表现为具体的地点以及活动的舞台。”^[1]从具体的电影拍摄实践来看，电影中的地域文化则还包含了创作者对比附于地域之上的文化想象。

与文学、戏剧等叙事艺术一样，电影作为时间与空间结合的艺术，在诞生之初，就将地域空间作为叙事的主要对象。20 世纪 80 年代，以张艺谋为代表的“第五代”导演^[2]开始将地域元素作为电影叙事的核心，创造出了一批以地域空间文化为表达主体的电影，并赋予这一空间以民族精神的宏大隐喻。而随着“第六代”导演^[3]的崛起，微观地域空间及其所承载的文化成为导演新的艺术表达焦点，地域空间叙事呈现出一种基于后现代主义的美学转向。但不论是“第五代”导演的宏大地域叙事，还是“第六代”导演的微观空间影像，都无意间使国产电影在全球化与本土化的斗争中实现了地域影像突围。

一、电影里的地域文化：从叙事背景到隐喻符号

纵观中国百年电影史，可以清晰地发现，在国产电影的发展历史进程中，地域空间元素一直存在于电影作品中。这是因为“电影的叙事必须建立在一定的地域背景之下，电影在完成叙事的过程中或多或少都会在不自觉间传播地域形象。”^[4]但这种传递往往是不自觉的无意识行为，只有那些将地域空间及附属其上的文化作为一种独特的影像语言和表达符号的电影，才称得上真正的地域文化类型电影。这类影片中，“地域空间不仅仅是电影叙事的背景，而是一个个具有强烈文化隐喻表征的地域空间符号。黄河、黄土地、红高粱、可可西里、苏州河、湘西等地域意象走出了地理学意义与叙事背景，成为导演刻意为之的抽象化文化隐喻。”^[5]值得注意的是，这种地域空间超越故事情节的艺术表现，是建立在电影视听语言的分裂，导演以画面叙事代替情节叙事基础上的，这一过程中，地域空间画面成为一种纯视觉的文化编码符号，是导演艺术表达的核心。

20世纪80年代，“第五代”导演在电影的艺术探索上，开始有意识地超越戏剧叙事的惯性，尝试用视觉画面展示电影主题。这种改变，使得地域空间从以往电影叙事背景走向了符号隐喻的前台，导演往往用一种宏大叙事的视角对自己的民族文化进行再审视，并以一种高高在上的疏离姿态对民族与地域文化中野蛮和落后文化进行反思。电影中，地域画面超越人物成为银幕主角，从而迫使观众注视地域画面背后的隐喻意义。如在陈凯歌拍摄的《黄土地》中，并没有鲜明的情节冲突，电影的主体已经变成了三秦大地上绵延不尽的黄土地。在以往国产电影中占绝对比重的人物刻画与对白，在《黄土地》中已经减少到极致，推动情节发展的核心也已由叙事语言转为画面展示，黄土地上的地形地貌和风物形象一度占据荧幕一般以上的空间。就地域空间的隐喻而言，电影中黄土高原上厚实的黄土地和奔腾的黄河实际已经挣脱了地理学的限定，成为了中华文化与民族性格的宏大精神隐喻。“因为在陈凯歌看来，土地是千百年来中华民族的文化之根，土地的黄色不仅成为这个民族的肤色，还渗透进这个民族的血脉，沉淀为民族的性格基因。土地造就了民族，地域成就了文化，这是《黄土地》里所立意表立意表现的思想，更是导演在对民族文化反思中提炼出来的‘天人合一’的民族精神隐喻。”^[6]而宴席上的木鱼，翠巧家门上的对联等地域风俗物形象，则成为隐喻着黄土地上农民的愚昧精神和民族文化里陈规陋习的符号象征。

与陈凯歌在电影《黄土地》中彰显的民族文化批判不同，张艺谋在电影《红高粱》中，则将地域空间作为讴歌山东地域文化精神的叙事手段。电影中的山东高密县土匪横行、民风彪悍，在土匪和豪强压迫下，当地可谓民不聊生。但当日军入侵山东时，包括土匪在内的各方势力在民族大义之前，又空前团结起来同侵略者作斗争。导演在《红高粱》中所要赞扬的正是齐鲁大地上这种充满生命力与野性，但又不失民族大义的地域文化精神。影片中，高密县那漫山遍野，随风摇曳的红高粱，既是生命与野性力量的象征，也是导演对民族大义精神的礼赞。在电影《可可西里》中，导演陆川将可可西里神秘独特的生态风景隐喻为圣洁的藏地精神，影片中千里无人烟的可可西里无人区有着无比湛蓝的天空，巍峨壮美的雪山，观众

在观影过程中无不被这种圣洁寂美风景与原生的生态空间所打动，湛蓝的天空、巍峨的雪山与寂静荒原一同构筑了导演陆川宏大藏地隐喻，也成为电影叙事的核心元素。

在广大的东部、中部、南部地域，虽然没有如同西部那样形成蔚为大观的“西部电影”文化隐喻，但“第五代”导演也拍摄出了许多带着地域隐喻特质的电影。这其中最为突出的莫过于展现东北地区黑土地形象的东北地域电影。电影中，东北大地的冰雪、平原、黑龙江、松花江、北大荒等地域风光都成为东北地域文化的影像表达。如表现嫩江流域自然风光的《飞来的仙鹤》，展示黑龙江流域风光的《鹤童》等展现的地域风景，隐喻了人与自然和谐共处的思想。又如在荆楚文化地区，电影《边城》、《那山那人那狗》等影片将荆楚文化中浪漫主义特质展现得淋漓尽致。在表达江南地域形象的影片中，张艺谋执导的《摇啊摇，摇到外婆桥》等影片将诗意般的江南风物呈现于荧幕。电影虽然讲述的是一个有黑帮元素的故事，但电影的故事性和情节冲突却很弱。换言之，导演并未将电影的重心放在故事情节之上，而是通过构图与色彩，以及空间背景的变化进行叙事。电影也因杰出的风光摄影，获得戛纳电影节技术大奖，还获得奥斯卡最佳摄影奖提名奖。除了明显的地域形象隐喻，导演还将地域包含的某些标志性事物作为电影隐喻的符号，如在贾樟柯电影《世界》里，以及宁浩执导的《疯狂的外星人》等电影中，导演设置了一个微观的地域“世界公园”，公园里的埃菲尔铁塔、金字塔、白宫等仿冒地域标志建筑，成为了都市地域空间的隐喻。

如果说地域形象是“第五代”导演对民族与地域文化进行反思的象征符码，那么“第六代”导演在电影中大量使用的地域方言，则是一种身份认同焦虑的隐喻表达。美国学者克莱默在《全球化语境下的跨文化传播》一书中提到：“在一个特定群体中，语言所起的作用等同于粘合剂，把同属于这个群体的成员联系在一起的同时，也划定了这个群体与其他群体之间的边界”。^[7]实际上，中国的地域文化与方言在许多时候是紧密相连的。方言甚至成为地域划分的一个重要标准。如云、贵、川在地域上同属于西南地区，是因为三省具有能共同使用的方言——“西南官话”。换言之，正是相同的方言将三省在空间统合在一起。同时，与普通话电影相比，方言电影具有更强的纪实性，因而自然受到崇尚纪实美学与原生态摄影的“第六代”导演青睐。“第五代”导演中，只有张艺谋等少数导演在电影中运用了方言，如张艺谋在电影《秋菊打官司》中就运用了陕西方言。真正大量将方言运用到电影中的是“第六代”导演，宁浩、贾樟柯、陆川、王全安、顾长卫、管虎等“第六代”导演都在他们电影中大量运用了方言对白。这些电影中方言的使用，都将特定区域内小人物的性格以一种原生态的表达方式呈现在观众面前。

当然，“第六代”导演在电影中大量使用方言，不仅是一种电影写实手法和原生态地域文化展示，更多的还暗含着一种地域文化身份差异带来的身份认同焦虑。因为，“中国的地域文化，很多时候都体现在方言上。因此，相比与普通话电影，方言电影可以恰到好处地表达出地域的特点与人物的地域性格。”^[8]在许多“第六代”导演的电影中，方言不仅被视为城市中边缘群体的地域标签，更是隐喻了他们方言背后的地域文化性格，以及这一性格下电

影主人公的命运。在贾樟柯的电影《小山回家》中，从农村小镇到首都北京打工的民工王小山，大多数时间都说着一口安阳方言，只有在北京的饭馆点菜等少数时间才讲普通话。在繁华的首都北京，来自乡镇的民工王小山最开心的时刻就是与同乡聊天，因为和同乡之间的方言对话，使他在城市这个“他者空间”找到了地域存在感与归属感。但在城市这个“他者”地域空间，像王小山这样的民工注定是被边缘化的群体，他们即便取得了城市这一地域空间的法律身份，也不能得到城市的地域空间身份。因而，王小山被辞退回家的结局，与其说是命运的捉弄，不如说是他在北京那个繁华城市空间无法获得身份认同的明证。

二、影像空间叙事转向：从“东方寓言”到“后现代叙事”

众所周知，改革开放之初，思想上的大解放使得西方众多哲学和理论再次在中国兴盛起来，中国学者也试图用“伤痕文学”和“文化寻根”浪潮反思与拯救民族文化，并较为明确地提出了民族与地域文化电影概念。中国电影的地域与民间意识也从彼时开始苏醒。在这种文化语境下，许多“第五代”导演将目光聚焦到那些受西方工业文明影响较小的农村地域，并试图通过对农村地域文化的叙事，在哲学的高度对我们古老的文化传统进行再审视和再思考。在叙事层面，与“第四代”导演特定历史下的“自我叙事”不同，“第五代”导演开始从革命叙事转向为聚焦民族与地域文化，从注重人物内心刻画转向注重民族心理结构揭示。这一过程中，地域空间以及附属其上的民俗文化成为当“第五代”电影人寻找与反思民族文化的主要对象。这也导致此时期的“第五代”导演在电影的地域空间表达上，将创作的重心转向了对宏大地域空间所折射的民族文化的隐喻表达。

而随着经济的发展，当“第六代”导演从专业的电影学院走出来时，他们的文化价值观与“第五代”导演已经有了迥然相异的特点。创作风格上，“第六代”导演的作品呈现出鲜明的后现代主义色彩。后现代主义一词自诞生以来，就成为一个含义纷杂，外延、内涵都动荡不定的概念。从主流的定义看，后现代主义“原本仅是指称一种以背离和批判现代和古典设计风格为特征的建筑学倾向，后来被移用于指称文学、艺术、美学、哲学、社会学、政治学甚至自然科学等诸多领域中具有类似倾向的思潮。”^[9]目前，后现代主义学者大都同意将“不确定性”、“多元性”、“含混性”、“解构性”、“无历史性”、“无深度性”、“主体性的丧失”、“瓶贴和碎片化”视为后现代主义的重要特征。^[10]因此，深受后现代主义熏陶的“第六代”导演在创作中，也大多将后现代主义作为创作的艺术准则。而这种创作风格的后现代转向，主要体现在电影的影像空间上。1993年，“第六代”导演（主要为北京电影学院1985级全体毕业生），便以集体名义发表的一篇题为《中国电影的后“黄土地”现象——关于一次中国电影谈话》的文章，宣示他们从“第五代”的“黄土地”影像空间转向了“后黄土地”影像空间。从文化心理上讲，这是中国文化心理嬗变的结果，这种文化的转向使得“第五代情有独钟、厚重而坚实的黄土地，似乎在一夜之间，成了为蔚蓝色的文明——西方文明所裹挟的、巨大的、飘流的岛屿。”^[11]

体现在具体的创作中，便是“第六代”导演放弃了“第五代”导演那种民族精神隐喻的宏大叙事，转而将目光投向了“第五代”导演地域空间叙事中缺席的边缘空间。边缘空间对城市空间而言，“第六代”导演虽然从“第五代”导演的“乡土空间”叙事重跳脱出来，将目光转向城市空间，但他们并不准备展现都市的繁华空间，而是关注城中村、小镇、县城等城市空间中的边缘空间。贾樟柯的电影几乎都将叙事空间置于经济落后的小镇和县城，管虎的《老炮儿》虽然讲述的是北京城所发生故事，但叙事的空间却被聚焦于小胡同、废弃工厂等边缘空间。

在叙事形式上，“第六代”导演的地域空间叙事呈现出一种内聚化倾向，即导演的创作从“第五代”那种外扩的宏大叙事转为注重个体地域性格的内聚表达。贾樟柯是“第六代”导演里的佼佼者，他的电影创作不仅带着浓重的地域空间痕迹，用他话说是他在汾阳那个小县城的经历给了他创作的源泉和灵感。尽管“第六代”导演中许多人的作品都带有浓郁的个人地域性格，但都远没有贾樟柯强烈。在“汾阳三部曲”《任逍遥》、《站台》和《小武》中，贾樟柯实际都在表达他对汾阳那个小县城的浓烈地域乡愁，他曾在采访时说：“我过去重要的生命经验都是县城给我的，如果没有县城，可能就随波逐流了。”^[12]其他的“第六代”导演实际也很热衷在电影中展现自己的“故乡空间”。比如“第六代”导演中的另一位代表王小帅，他电影中大量出现的贵阳、武汉、上海、北京等城市都是他曾生活的地方，他在电影中不断展现的这些地域，无形中串联成一个属于导演王小帅的“流动的故乡”。

此外，“第六代”导演的电影还呈现出一种鲜明的空间迁移与比附特征，从而使电影的叙事暗合了后现代主义的“不确定性”、“多元性”、“含混性”。如“第六代”导演王小帅，便是将地域迁移与比附作为电影叙事核心要素的代表。具体而言，王小帅电影叙事里都有一种空间比附的底层逻辑，即电影的主人公大都会经历从痛苦的空间迁移，这一迁移则成为电影叙事的逻辑主线。如获的第63届戛纳电影节主竞赛单元——金棕榈奖提名的电影《日照重庆》，讲述的是主人公林权海从现居住的山东日照返回故城重庆，寻找儿子被击毙内情的故事。从叙事上看，这是一部以空间比附为叙事主线的电影。滨海之城日照与山城重庆，代表了两种不同的空间文化的对抗，更是现在生活与过去人事在主人公心中的抉择与碰撞；又如在第58届戛纳电影节获奖的电影《青红》，讲述的是改革开放后主人公一家要从贵州迁往上海的故事。电影主人公青红一家因为“三线建设”从繁华的上海迁移到西部的贵州。随着改革开放，许多“三线建设”的迁移家庭都想办法迁回上海老家。但青红是在贵州长大，贵州这座城市是她的故乡，她的童年与爱情都在这座城市。但上海不仅是父亲与母亲的故乡，更是他们家庭未来“前途”的保证。因此，王小帅《青红》这部电影所表达的是父母与女儿对各自“故乡空间”的“争夺”。2019年，王小帅导演的电影《地久天长》其叙事的核心也体现在空间的迁移上：主人公一家因儿子意外溺亡，对友人一家产生了隔阂，从而从北方小城迁移到了海南。随着时间的流逝，岁月最终磨平了伤痕，主人公一家也从海南回到北方故城，这一回归也代表了两家人友谊的再次回归。

在空间叙事上，“第六代”导演不同于“第五代”的另一个显著特征还表现为电影中无处不在的“空间纪实”风格。他们在电影创作中，往往将电影叙事的空间置于真实地域，通过展现真实地域中个体人物的日常生活命运，使电影叙事呈现出一种鲜明的“纪实”倾向。如《盲山》不仅直接取材于真实的妇女拐卖事件，导演还将拍摄地点设置在真实拐卖事件的发生地，封闭山村的地域风光得到真实还原。管虎在《老炮儿》中，真实还原了老北京底层社会“老炮儿”的真实生活状态，不仅有许多京腔粗口，还在演员的选角上，坚持用北京人演北京人。为了达到地域的真实再现，贾樟柯甚至坚持用一种纪录片的模式去拍摄电影。在《站台》中，崔明亮常常带着大黑框眼镜，喜欢穿花哨的喇叭裤，热衷文学与电影，自诩为文艺工作者。这与20世纪80年代年轻人热情拥抱艺术的社会文化氛围高度契合。在《小武》中，自行车、歌舞厅、街上老旧的卡车，真实还原了那个时代的经济情况与社会风貌。但需要说明的是，“第六代”导演的“纪实”风格，并非指对电影中情节事件的纪实。实际上，除了那些改编自真实事件的电影具有某种程度上的情节真实，绝大部分“第六代”导演电影的纪实性都只体现在摄影纪实和空间纪事实上。摄影纪实主要是指一些“第六代”导演喜欢用长镜头拍摄，以尽量减少“蒙太奇”剪辑手法的运用而达到某种结构真实。但最能体现“第六代”导演电影纪实性的，还是空间的纪实性。与那些依靠在摄影棚搭中建场景的电影相比，“第六代”导演将叙事置于真实空间的创作，即便故事情节是虚构的，也能给观众带去一种影像空间上的真实体验。

三、全球化语境下的地域影像突围

对当代社会来说，全球化已经成为经济、文化等领域不可逆转的趋势。在全球化趋势的涛涛大浪之下，电影也不可避免地被裹挟其中，成为全球化中的一份子。改革开放后，以“好莱坞”为代表的外国大片以极其迅猛的姿态涌入中国，不仅抢占了我国本土电影市场半壁以上江山，更是通过电影所传达的文化，对我们的社会文化与审美等造成巨大冲击。与国外大片的疯狂涌入形成鲜明对比的是，中国本土电影的“走出去”道路异常艰难。面对如此形势，许多本土电影人也开始思考，在全球化语境下该如何实现中国电影的影像突围。

“东方主义”的出现为这种突围提供了一种可能。爱德华·萨义德曾把“东方主义”视为一种权利话语的产物，是一种“根据东方在欧洲西方经验中的位置而处理、协调东方的方式。”^[13]具体来说，这是西方“通过做出与东方有关的陈述，对有关东方的观点进行权威裁断，对东方进行描述、教授、殖民、统治等方式来处理东方的一种机制。”^[14]因此，国内有学者就指出东方主义实际是“强势西方对东方的主宰、重构和话语压迫方式，由此西方虚构出对东方的无知、偏见与猎奇。”^[15]据此，我们可以看到，“东方主义”的提法是西方站在后殖民主义视角与西方至上角度提出的概念。这一概念体系中，东方与西方不是平等的对话体，东方处于一种无法表达自己的话语权力宰制之下，从而导致“东方主义”视野下的东方，更多是一种非地理学意义的东方，而是一种为西方存在的、人为的、观念的东方。但正如萨义

德所言，“做出东方本质上乃一种观念或一种没有相对应的现实的人为造物这一结论将是错误的。”^[16]实际上，正是西方对东方话语权力的宰制，遮蔽了真实的东方。在西方剥离这一落后的话语偏见后，他们也开始认识到东方之所以成为对峙于西方的概念，正是东方这一地理空间及其孕育的地域文化，有着异质于西方的独特风格。而这些地理空间风格的异质性存在，极度激发了西方人窥探东方真实地理空间与地域文化的热情。在这一背景下，那些展现中国真实地理空间与地域文化的电影，成为西方学者和观众了解中国的重要手段。

20世纪80年代以来，“第五代”导演和“第六代”导演电影作品也在这一契机之下走向世界，纷纷在国外各大电影节（主要为戛纳国际电影节、柏林国际电影节、威尼斯国际电影节）获奖，成为中国电影走向世界的主要途径。分析这些电影，不难发现它们都将展示民族与地域空间的文化与风俗放在了核心位置。而深受后现代主义影响的“第六代”导演，则在更大程度上满足了西方对“东方奇观”的深度渴求。因为，如果说“第五代”导演只是对民族文化进行了反思，那么以“后现代”自居的“第六代”导演则通过对现实的直视，将那些潜藏在底层与边缘的题材曝光出来。小偷、妓女、妇女拐卖问题等伴随着那些游离在大城市边缘的县城、小镇等地域空间，建构起西方人眼中的另一类“东方奇观”。张元、王小帅、贾樟柯、章明、娄烨、王超、杨超等“第六代”导演的电影一度成为国外各类电影大奖的宠儿。与“第五代”导演类似，“第六代”导演的获奖作品，也绝大部分都将地域空间与地域文化作为表现的重点。这其中，章明的《巫山云雨》，娄烨的《苏州河》，王超的《安阳婴儿》，杨超的《长江图》等获奖影片的叙事可以说直接建基于巫山、苏州河、安阳、长江等中国地理空间。而贾樟柯在国外获奖的《三峡好人》，王小帅的获奖电影《日照重庆》等，也将展现中国真实地域空间与文化作为电影的创作基底。

值得注意的，无论是“第五代”还是“第六代”导演，他们国外获奖电影对中国地域空间的展示，都有意无意避开了现代化大都市。“第五代”导演热衷于展现中国的农村空间，“第六代”导演虽然将目光转向了城市，但其目光所指几乎都是城中村和小镇等“未现代化”的城市空间。从“东方主义”的视角看，这是中国导演为获奖而迎合西方的“另类”创作。因为在“东方主义”的旧有观念里，西方人建构的或想象的东方便是古老的、“落后的”。有中国学者就指出“近些年在国外斩获大奖的中国电影，大多展现了中国古老、落后、未被开化的风土人情，‘乡村荒野’和‘中小城市空间’是这些影片关注的焦点。”^[17]但笔者认为，西方对中国古老、落后、未被开化的风土人情，“乡村荒野”和“中小城市空间”（小镇）的热衷，并非完全是一种带着后殖民思想的话语宰制。实际上，西方电影观众所热衷的，更多是异质于西方的东方真实的地理与文化，即通过电影窥探这种长期被“东方主义”所遮蔽的真实东方。而中国现代化的大都市，并不能带给他们这种异质空间与文化。

因为，随着现代化而来的资本全球化扩张，也带来了城市空间的全球化扩张。学者孙绍谊就曾指出，这种全球化“从空间意义上说也就是对非西方国家空间‘他性’的改写与同一化。上世纪20、30年代，现代主义风格的摩天大楼不仅塑造了纽约、芝加哥等西方城市的

性格，而且也改写了上海、东京等东方都市的城际线，凸显了不同历史、文化国度空间的无名性和去地域特质。”^[18]实际上，全球化带来的都市同一化，已经深度消解了中国都市与西方都市的异质性，中国高度现代化的都市空间本质上是西方都市的镜像空间，因此西方观众无法于其中得到他们渴求的“东方奇观”。但“乡村荒野”和“中小城市空间”（小镇）这些尚未深度受到西方空间“污染”的中国空间，却无疑是满足了西方观众对真实中国独特地理空间和国族文化的猎奇，自然受到追捧。

我们也要注意的，虽然“第五代”和“第六代”导演电影作品在国外频频获奖，但其在国内几乎都遭遇了票房上的惨败，呈现出“叫好不叫座”的吊诡局面。面对这一情况，“第五代”和“第六代”导演都开启了他们的商业化转向。“第五代”导演不再痴迷之前的国族叙事，转而开始向商业化极其成功的“好莱坞”模式学习。以2002年的《英雄》为开端，张艺谋开始积极探索本土电影的商业化模式，2004年的《十面埋伏》，2006年的《满城尽带黄金甲》，直到2016年的《长城》和2018年的《影》，都是很好的例子。但这些耗费了巨资的，有着媲美“好莱坞”大片特效的电影，因为丧失了深度，未能获得一次国际电影大奖，以至于有人哀叹国产电影有了深度没票房，有了票房没深度。

反观“第六代”导演，由于大多早期追求艺术电影的拍摄风格，他们的电影商业竞争力较弱，不仅很少进入院线，甚至一度不能进入中心话语圈。2000年以后，“第六代”导演也纷纷开始探索电影的商业化转型。2018年，贾樟柯的《江湖儿女》在上映首日就取得了1389万元的票房成绩，是贾樟柯电影商业化转型的成功之作。2019年，娄烨执导的《兰心大剧院》是一部主旋律抗日谍战片，而且为了保障票房还邀请巩俐、赵又廷等流量明星出演，电影上映也取得了不俗的票房成绩。2019年，王小帅的《地久天长》上映后取得了3700万元的票房成绩，成为他商业化最成功的电影。如果说贾樟柯、王小帅、娄烨等“第六代”导演的商业化转型还苦于解决平衡电影的商业性和艺术性难题，那么管虎、宁浩、陆川、王全安等“第六代”导演的创作则宣示他们已经从这种的困囿中彻底走出，并基本实现了电影的商业化转型。管虎不仅执导了《厨子戏痞子》、《杀生》、《老炮》等彰显文化内涵的商业电影，还执导了《我和我的祖国》、《八佰》、《金刚川》、《革命者》等爱国体裁主旋律电影，是“第六代”导演商业化转型成功的典型。而宁浩、陆川、张扬、王全安等“第六代”导演也在电影的商业化上取得了极其不俗的成绩，许多人都跻身票房“亿元俱乐部”，执导的电影纷纷成为电影行业的“商业巨制”，但他们也遇到了和“第五代”导演电影商业化的困境，即电影在取得票房巨大成功的同时，电影的艺术性与文艺性也相应滑落。

此外，“第五代”和“第六代”导演作品虽然在国外纷纷获奖，但这种展现中国“乡村荒野”和“中小城市空间”（小镇）的电影，也因偏向表现中国“落后空间”而受到各种非议和批判。而且国内票房的宝座长期被主旋律的电影所占据，讲好现代化的“中国故事”已经成为国产电影国内票房的重要保证。但这些在国内的取得高票房的主旋律电影却面临“走出去”的困境。有学者就指出，“目前中国电影进入国际主流市场的能力还比较有限，因为

既带有强烈民族特色,又符合世界各国观众审美口味的影片还不多……中国电影的国际传播能力与营销观念相对落后,这些都是中国电影‘走出去’的制约和障碍。”^[19]不过笔者认为,中国电影要“走出去”,要向世界讲好“中国故事”,依然必须将中国独特的地域空间与地域文化作为重点,因为中国的空间现代化具有与西方空间现代化相似特点的同时,也具有自身独特的空间性格与民族特色。

因此,“第五代”和“第六代”导演实际都必须直面在电影中表达现代化的中国空间和文化,向世界讲好现代化中国“故事”的时代命题。承担这一命题的中国本土导演,首先要树立“人类命运共同体”理念,重新定位中国本土电影在世界电影中的地位,以世界电影共同体视野认识到中国本土电影是世界电影的重要组成部分。其次,以“第五代”和“第六代”导演为代表的中国本土导演,又要以“人类命运共同体”所主张的“和而不同”、“尊重差异”,以及“文明互鉴”等原则,作为本土电影创作的重要遵循,着重将中国独特的文化,特别是中国独特的地域空间特色及其附属其上的文化,通过电影的方式传播给世界各国观众,通过电影讲述中国城市和乡村空间的现代化发展,展现中国现代化城市和乡村空间的独特魅力。

四、结语

学界对“第五代”和“第六代”导演的考察和研究已成果颇丰。但从地域空间与地域文化维度对两代导演作品进行系统分析与梳理的文章尚不可多见。“第五代”导演的空间叙事可视为一种“黄土地”叙事,其以空间隐喻的手法将中华民族的精神融入中国独特的地域形象——黄土地中,以“黄土地”的空间形象与文化隐喻展现中国古老的民族精神。“第六代”导演则以后现代的艺术姿态,将边缘地域空间作为电影叙事的重点。在展现小镇、城中村等边缘空间的边缘人日常中,向国外观众呈现了中国底层的日常生活影像。以展现中国“乡村荒野”和“中小城市空间”(小镇)的“第五代”与“第六代”导演作品,在各类国际电影赛事中纷纷获奖,成为中国电影走向世界的重要途径。但这些国外颇受好评的电影在国内却票房惨淡,而且这些电影因偏向表现中国“落后空间”,也时常受到各种非议和批判。因此,表达现代化的、民族的中国空间,讲好现代化的中华民族“故事”,成为“第五代”和“第六代”导演需要承担与解决的重大时代命题。我们也有理由相信,擎着地域文化这杆大旗的本土导演,一定能创造出真正能表现现代中国特色,同时兼具艺术与票房的高质量电影。

参考文献

- [1] 陈林侠. 华语电影中的地域转移与空间叙事——大陆、香港、台湾电影改编中的地域比较研究[J]. 社会科学, 2007(07):185-192.

-
- [2] “第五代”导演通常是指“以北京电影学院 1982 届毕业生为主体的一代导演,如张艺谋、陈凯歌、张军钊、吴子牛、田壮壮、李少红等,这一代导演富有主体理性精神和理想主义气质,致力于深沉的民族文化反思和民族精神重建,艺术上则致力于银幕视觉造型和象征写意功能的强化,代表了新时期以来电影的最高峰,也标志着中国电影成功地走向世界。”参考自陈旭光. “影像的中国”:第五代,第六代导演比较论[J]. 文艺研究, 2006(12):88.
- [3] “第六代”导演指“90 年代以来开始逐渐活跃于影坛的一批青年导演,他们大多出生于 60 年代,毕业于北京电影学院,如王小帅、娄烨、贾樟柯、张元、王全安等,叙述琐碎、庸常的日常生活,传达动荡不安、迷离驳杂的当下都市生活体验,或是深入潜意识、无意识层面探索当下人的个体精神状态,成为这一代导演的美学追求。”参考自陈旭光. “影像的中国”:第五代,第六代导演比较论[J]. 文艺研究, 2006(12):88.
- [4] 杨娟. 中国电影地域形象的建构[J]. 电影文学, 2007(23):20-21.
- [5] 曹忠. 新时期以来国产电影的地域空间叙事[J]. 电影文学, 2020(04):41-45.
- [6] 曹忠. 改编的精英化转向与电影精英意识建构——精英文化语境下 20 世纪 80 年代的文学改编电影[J]. 重庆邮电大学学报(社会科学版), 2021, 33(01):118-125.
- [7] 艾瑞克·克莱默. 全球化语境下的跨文化传播[M]. 刘杨,译. 北京:清华大学出版社,2015:17.
- [8] 曹忠. 文化语境下的文字与光影[D]. 西北师范大学,2020: 50.
- [9] 刘放桐. 后现代主义与西方哲学的现当代走向(上)[J]. 国外社会科学, 1996(03):3-6.
- [10] 伊哈布·哈桑. 后现代转向——后现代理论与文化论文集[M]. 刘象愚,译. 上海:上海人民出版社,2015:13.
- [11] 伏小刚. 语境分离——论中国第五代和第六代电影艺术差异形成[D]. 兰州:兰州大学,2008:2.
- [12] 南京大学马克思主义社会理论研究中心. 贾樟柯: 贫穷改变了中国人的心理面目 [EB/OL]. (2009-04-23) [2022-10-05]. <https://ptext.nju.edu.cn/bf/88/c12243a245640/page.htm>.
- [13] 爱德华·W·萨义德. 东方学[M]. 王宇根,译. 北京:生活·读书·新知三联书店,1995:2.
- [14] 爱德华·W·萨义德. 东方学[M]. 王宇根,译. 北京:生活·读书·新知三联书店,1995:4.
- [15][1]王裔君. 莫言作品中的“东方主义”现象及反思[J]. 山西财经大学学报, 2017, 39(S2):86-87+92.
- [16] 爱德华·W·萨义德. 东方学[M]. 王宇根,译. 北京:生活·读书·新知三联书店,1995:7.
- [17] 吴晓东. 华语电影节:助推中国电影“走出去”[N]. 光明日报,2015-06-15(014).
- [18] 孙绍谊. “无地域空间”与怀旧政治:“后九七”香港电影的上海想象[J]. 文艺研究, 2007(11):32-38+182.

[19]吴晓东. 华语电影节: 助推中国电影“走出去” [N]. 光明日报, 2015-06-15(014).

Spatial Image Expression of Regional Culture Type Movies

CAO Zhong^{1, 2}

(1.School of Literature and Journalism, Sichuan University, Chengdu 610064, China;2.Semiotics and Media Institute, Sichuan University, Chengdu 610064, China)

Abstract: The regional culture type film with regional culture as the core of expression has become the key for Chinese local directors to realize the artistic expression turn since the 1980s. The regional narrative aesthetics of the film has also developed from the symbolic metaphor of national and local symbols of the "fifth generation" Directors to the micro regional primitive symbol writing of the "sixth generation" directors who tend to have a long lens documentary style. Although the films of regional cultural types are all inferior in the box office competition with Hollywood and other international blockbusters, with the construction of Orientalism context in the film and television field, the strong regional symbols of local films have once become the "Oriental wonder" in the eyes of western scholars. They can break through the struggle between globalization and localization, and try to tell the "Chinese story" to the world in regional and national words.

Key words: regional film; "Fifth generation" Directors; "Sixth generation" Directors; Spatial image; Globalization Context