

意义释放与时空艺术： 从电影符号学视角走进新时代中国主旋律电影

○ 邹逸君

摘 要 新中国成立以来,中国的主旋律电影经历了破冰与转型,传统的泛情化宏大叙事已经无法满足信息时代观众的观影习惯和情感诉求,影片创作者的叙事手法也因此由高架的英雄主义走向微观的个人视角,重在展现大事件中的小人物,形成由点及面、以家寓国的发散性拍摄风格。本文以电影符号学相关理论为研究方法,从影片的视觉符号和时空性结构出发,对新时代主旋律电影中的意义再生机制进行了探究,尝试为我国电影评论提供值得借鉴的研究方法。

关键词 中国主旋律电影 洛特曼 电影符号学 意义再生机制 文化时空

DOI:10.16566/j.cnki.1003-5672.2022.02.013

一、引言

主旋律电影一词,最早由广电部电影局在全国故事片创作会议上提出,1989 年上映的《开国大典》,则一跃成为主旋律电影的标志性作品。由于主旋律电影旨在传播一定的主流意识形态和价值观,因此往往被赋予教化意义,其主题也多为重大的革命历史事件。中国主旋律电影发展至今,在创作模式和叙事结构等方面经历了多次转变。自《开国大典》首映后,我国主旋律电影的拍摄呈井喷状态,空前繁荣。据不完全统计,在新中国成立初期,中国电影市场涌现出将近四百五十部主旋律电影,该时

期的作品多关注英雄人物的形象塑造,力图弘扬革命精神。20 世纪 90 年代初,随着好莱坞电影涌入中国市场,观众们的观影需求也变得多元,此时主旋律电影的拍摄摒弃了原本平淡的叙事手法和单一的人物形象,开始立足于市场的需求,融入商业元素,如《黄河绝恋》和《我的 1919》等。进入 21 世纪后,中国的主旋律电影逐渐走向成熟,无论是在创意、阵容、还是营销方面,都做到了紧密贴合观众审美、积极建构国家形象。与此同时,电影的表现形式也在不断突破,向多线索、多故事串行的模式发展。在题材的选择上,影片的故事叙述不再拘泥于宏大的历史事件或人物,真实、接地气成为表达

的重点。随着主旋律电影的不断发展,对此系列影片的评介也与日俱增,在知网以“主旋律电影”为关键词进行检索,共出现 2243 条结果,这些研究成果多从主旋律电影的建构策略、价值传播等方面展开,试图挖掘影片中的艺术内涵,梳理其核心主题。然而,这些评论均是从各自的视角,努力加以概括,却很难达成共识。

其实,任何文艺批评只是给人们提供了考察文艺作品的一种方法和途径,正是以此出发,我们可以无限接近真实,而又无法到达真实。长久以来,文艺批评往往基于该作品反映了什么社会现象,揭露了什么主要矛盾,由此给文艺作品以定性的评价。这种批评方法虽然可以帮助读者了解及认知作品的背景时代、相关史实及艺术形式特色等,却忽略了作品本身的多元可阐释性,^[1]尤其是经典文艺作品的“说不尽”,从而也使得艺术作品丧失了自身的意义再生魅力。那么,对于优秀电影的评论究竟应该是确定意义,还是释放意义?这让我们想起苏联电影符号学家洛特曼的一句话:“电影文本是一个面向观众开放的符号系统和交际系统。”^[2]从这个意义上来说,也许我们能够运用电影符号学理论及其研究方法,对新时代主旋律电影的多元化叙事机制进行深入探讨,揭示电影文本中的意义再生,从而发掘其可阐释空间。

电影被称为“第七艺术”,电影符号学的诞生以 1964 年克里斯蒂安·麦茨在法国《通讯》期刊发表的《电影:语言还是言语》一文为标志。近 60 年来,电影符号学在电影理论、符号学、叙述学、传播学等交叉领域蓬勃发展,为 20

世纪人文社会科学的研究提供了新的思路,也使得电影研究真正进入了理论时代。而国内对于电影符号学的研究起步较晚,尤其是运用电影符号学的理论及其研究方法来分析电影艺术文本的成果并不多,因此需要对其增加关注度。其实,对新时代主旋律电影进行电影符号学的解读是非常契合的,可以帮助加深观众对影片的理解。在电影语言中,每个符号都携带意义,这些符号不仅体现为导演对人生的思考及领悟,在影视作品完成、被搬上大银幕时,电影的解读权也就被移交到了观众手中。近年来所上映的一系列主旋律电影,之所以能在短时间内获得众多关注,除了带给人们的情感共鸣外,影片中对各种符号的应用也值得解析,本文将 2019 年和 2021 年国庆期间上映的两部主旋律电影代表作《中国机长》和《我和我的父辈》为例,剖析新时代我国主旋律电影独特的艺术表现手法,挖掘其意义再生的魅力。

二、思想与艺术的对话:电影文本中的视觉符号

“思想性”和“艺术性”常常被作为衡量文艺作品的两个维度,在有些影片中,过于直白的思想表现会丧失其自身的艺术价值,而过于复杂的艺术表达方式,又往往会给观众造成审美障碍,使电影晦涩难懂,反而难以实现其“艺术性”的审美效果。这类弊端体现在新中国成立初期的主旋律电影中,表现为创作模式刻板,同质化问题严重,同时又缺少商业电影的吸睛要素,导致观众产生了审美疲劳,对主旋律电影的抵触情绪与日俱增,因此 20 世纪 90 年代后期,中国的电影市场进入了生产创作与票房

的低谷期。其实,经典的影视作品,不在于具体展现了某一种思想或艺术,而是通过时空维度上视觉符号的模糊化处理,让各种思想与艺术交锋,形成意义再生机制,从而有无限的可阐释性。意识到这一问题后,我国的主旋律电影创作积极转型,在迎合社会主流意识的前提下,无论是影片的拍摄手法,还是故事表达,均做到了艺术与技术的互融,使得新时代中国主旋律电影逐步完成了向内发散电影文本,向外提升媒介环境,再到精准定位电影受众群体的全方位提升。

(一) 人物影像的展现

人物影像是构成电影文本最重要的影像符号之一,指的是电影中对真人的影像呈现。以2021年国庆档系列主旋律电影《我和我的父辈》为例,在该影片中,人物影像作为艺术符号,是如何携带指涉意义、达成创作者意图,从而形成思想性与艺术性的融合的呢?影片第二部分,《诗》篇的开头,就对我国的科研工作者做了正面呈现和细节刻画,这是对于人物影像符号呈现的一种常见方式。《诗》讲述的是我国火箭固体燃料的研制往事,一对固体燃料专家夫妇,带着一双儿女,长年累月在戈壁荒漠中的基地进行爆破试验。而这对夫妇所谓的“儿子”,其实是他们牺牲同事的孩子。未曾想到,悲剧再次发生,男科学家也在一次试验中不幸遇难。在“儿子”的成长心路中,观众们可以看到中国科研工作者们对祖国事业的坚守并未因付出的沉重代价而沦落,反而得到升华,迸发出令人震撼的情感力量。画面转向“父亲”坐在桌前给“儿子”写诗的场景,这位科研工作者,既是充满理想、思想境界高尚、甘愿为国奉

献的英雄人物,又是一名再平凡不过的普通人,是集人性、爱情和父爱于一身的父亲,同时他也是一位热爱生活和文学创作的诗人。在“父亲”这一影像中,崇高与平凡、坚韧与脆弱、奉献与亏欠、真实与诗意、热爱与冷酷等各种因素融合在人物身上,与后面人物的死亡形成了巨大的对比冲击,在意义上也达到一石多鸟的效果。文化何以生存和发展?又如何产生新的意义?苏联符号学家洛特曼的答案正是对话的机制。洛特曼认为,文化固有的、缺一不可的基本生存条件即至少要拥有两种性质不同的语言,他也将此作为文化“意义再生机制”的基础。^[3]洛特曼提出的对话机制,不仅是“我与我之间”的,也是“我与你之间”和“我与他之间”的。在“我——他”的模式下,信息发出者将信息传递给另外一个人,而自己在交际行为过程中保持不变。在“我——我”模式中,“我”将信息传输给自己的时候,传达发生了质的改变,“我”得以内在地重新构筑自己的个性。^[4]影片中对于“父亲”的形象塑造,以及观众对于这一视觉符号的接受过程,正是一个“我——他”与“我——我”的模式建构。从父亲伏案写诗的例子,可以清楚看出代码、语境与意义之间的互动关系。昏暗的灯光,泛黄的信纸,父亲脸上幸福的神情,这些代码从外界进入,由外在力所推动,虽然只具有形式意义,却积极地促成了新意义的生成。也正是这些补充代码,使得父亲的心境充满了矛盾。作为科学家,父亲应该完成肩负的国家使命,但对于家人,父亲又觉得有所亏欠。父亲写诗的过程,实际上就是“我——我”对话的过程,而观众对于父亲这一形象的接受,则为“我——他”与“我——我”的

互动。这种艺术手法的表现不是为了清晰地传达一种思想,而是给对话创造空间,虽然影片讲述的是过去的事情,但展现的是人类永恒的进取精神。在人物与人物、人物与观众、过去与现在的对话中,这种思想的力量呈现出独特的艺术魅力,提升了影片的社会价值,激发了观众的情感。

实际上,人物的矛盾性与对话性在电影创作中,也常常以时间的方式出现,也就是推迟人物的正式出场时间,让其首先出现在旁人的视野之中,从而引发观众的期待和想象,与之形成对话,使意义得以衍生。^[5]在这部影片中,导演有时故意对人物影像进行模糊化和虚化处理,延迟人物的正面出场时间。在影片第三部分《鸭先知》中,作为第一只敢于下水的“鸭子”、拍出来那个年代第一条电视广告的“赵平洋”,并没有直接露出正脸,而是通过其儿子“冬冬”之口,将赵平洋敢于探索和尝试新事物的形象带到观众面前。这种延迟化的处理手法,比直接、正面呈现人物影像更有效果。在冬冬的作文中,反复提到赵平洋,但并不及时给出相应的人物影像,这个有意拖延的过程,引起期待,制造悬念,引导观众的想象与影像符号本身携带的意义形成对照或补充,因此这个拖延的过程实际上也参与了对最终出现的影像符号的意义编码。^[6]在经过反复铺垫后,赵平洋才被作为视觉符号呈现在观众面前。

当然,时间的对话又往往是与空间相交融的。影片对赵平洋影像的意义编码也不可能停留在时间上。导演让冬冬口中聪明智慧、深谙生财之道的大企业家爸爸,在现实中扮演了一个失败的推销员形象,连一瓶酒都卖不出去。

生意场上失意的赵平洋与“儿子”眼里自己的成功人士形象形成对照,而又与故事即将结束时“参桂养荣酒”广告家喻户晓再次形成呼应,在反复的编码与解码过程中,使得赵平洋的人物形象立体而又栩栩如生,观众也因此不断感知人物的丰富意义。不难看出,新时代的主旋律电影改变了以往刻板的人物塑造方式,更多从个人视角切入,展现在观众面前的主人公,并不是仅仅为了说教而树立的模范典型,而可能是日常生活中的任何一个人,这个人物形象可以不够完美,甚至缺点甚多,但总是呈现出积极向上的状态。影片能够做到从个人影射集体,从而强调公民的主体意识和个人在国家发展中的作用,也正如黄执中导演所说:“超级英雄不能鼓舞人,人才能够鼓舞人。”

(二) 实物影像的运用

物的影像在电影中随处可见,既包括山川湖海、星辰日月等自然事物,也包括建筑、物件等人工制品。就其指涉意义而言,实物影像既可以是电影中的背景、陪衬,也可以是影片发展的线索,甚至可以是电影的主要表现对象。出现在电影文本中的物像符号,以各种方式或多或少地参与了电影的表意。^[7]以2019年上映的另一部主旋律电影《中国机长》为例,该片包含了大量的实物影像,这些影像出现在特定的时间、地点,对电影的意义生成起着重要作用。

在影片中,天空中的云团作为一个固定的实物影像反复出现,这一符号的意义指涉与电影文本中的其他文化文本形成了互文,也将影片推向高潮。对这一符号进行解码,就需要对电影所涉及的时间、社会、历史事件有所了解,即对前文本的充分把握。2018年5月14日,四

川航空 3U8633 次航班在执行重庆飞拉萨的飞行任务中,驾驶舱的前风挡玻璃突然爆裂,飞机不得不备降成都。了解了这一背景,才能充分体会云团这一物像符号出现时所暗含的紧迫感,飞机一旦进入云团就会被撕成碎片,机长不得不驾驶飞机在云外盘旋,寻找合适的返航时机。前路一片黑暗,飞机与地面控制台失去联系,此时影片也到达高潮,全机组人员和乘客生死未卜,生还的唯一希望被寄托在了机长身上。当紧迫感被无限放大到临界点时,观众的期待值也被拉满,飞机到底能不能顺利穿过云团?机上 128 名人员能否顺利回家?最终,机长们凭借惊人的毅力和不懈努力,创造了世界航空史上的奇迹。影片中这种特定实物影像下“危机营救”的叙事模式,遵守了戏剧创作中“三一律”的原则,故事发生在一天之内,地点在同一个场景,且情节服从于一个主题,此外,影片中各种实物影像的反复出现,如乌黑的云团、脱落的氧气面罩等,使得全片氛围紧密环绕在“最后一分钟营救”的设计悬念上。

影片中另一物像符号蛋糕的创设也极具意义张力。机长出发前,影片交代了当日是机长女儿的生日,在电影外文本中,蛋糕是文化习俗中幸福团圆的象征符号,在电影文本中,蛋糕承载的是父亲对女儿的牵挂和爱。影片末尾,一年后的同一天,机组人员聚会时,机长又拿来了一个蛋糕,一是为女儿庆生,二是为了纪念与曾经共同出生入死的同事们的革命情谊。电影文本选择了一个意义固化的物像符号,并对其意义进行了重置,有意造成了观众既有的文化经验和观影感受之间的落差,引起了观众更强烈的情感波动。

与此同时,机长的形象塑造形成了一个思想与艺术相互融合的有机整体。片中与机长有关的影像作为视觉符号,同时也可以是诗性符号和知识性符号,视觉美感与诗意和科学性的结合,这正是影视创作中的重要艺术特色。因此,当我们看到《中国机长》中将机长塑造成一个伟大的英雄形象的同时,也不能忘记影片对其平凡一面的展示,作为一名父亲,他会在出发前亲吻女儿的额头,也会在上班时期期待着工作顺利、能早早下班陪女儿过生日,这些细节刻画并未降低影片的艺术性,反而增强了其感染力和平民性,形成一种雅俗共赏。

三、过去与现在 电影叙述的时空性结构

(一) 电影文本中的时间性描述

时空艺术在影片中不仅体现在人物形象的塑造上,更运用于整部影片的叙述构造之中。电影作为一种时空性媒介,常常在时间和空间两个维度中展开叙述。早在 1911 年,乔托·卡奴杜就在电影理论史的开篇之作《第六艺术的诞生》(后改名为《第七艺术的诞生》)中提出:电影是综合三种时间艺术(诗歌、音乐、舞蹈)和三种空间艺术(绘画、建筑、雕塑)的时空艺术。电影文本中的叙述时序(order)指“对照事件或时间段在叙述话语中的排列顺序和这些事件或时间段在故事中的接续顺序”。^[8]但往往,电影导演在构思和拍摄时无法一一对照事情发展的时间线来安排情节,这就产生了“时序倒错”(anachrony)。电影中最常见的时序倒错分为“倒叙”(analepsis)和“预叙”(prolepsis),倒叙叙述位于叙述时间之前的事件,而预叙叙述的是位于叙述时间之后的事件。在《我

和我的父辈》第四篇《少年行》中,导演采用了内预叙的叙述方式,让一个机器人从2050年回到了2021年,与主人公“小小”上演了一段温情故事。影片最后,观众才发现这个机器人正是长大后的小小亲手制造出来的。这一伏笔把一个孩子对父爱的渴望表达到了极致,以至于在自己成年后仍然念念不忘,不惜让时光倒流,追忆那段生活。这种爱是双向的,不仅让孩子得到了依靠,也让机器人父亲有了笑容,让机器拥有“温度”,这就是情感的力量。^[9]

除了内预叙,《我和我的父辈》在叙述方式上还出现了共时形态。因为电影的放映时间是可以准确计量的,因此电影文本的时长分析更有可操作性。电影可以相当自由地处置时间,由于实际干预,影片中的时间可以被认为是一个点(结局、高潮、开头、失望等)。如不是为了实用指称,电影中的时间还可以是一种连续性或流动的当下。^[10]这就要求叙述者对电影时间必须有着精准的认识和把握。戈德罗和若斯特总结了电影中的四种共时性形态,即:多个同时性运动同在一个场景中,通过全景景别或景深效果等形式显示;多个同时性运动同在一个画面中,通过叠印、银幕分割等形式显示;多个同时性运动相继显示,通过字幕说明、画外音说明、相同事物说明等形式显示;多个同时性运动通过交替蒙太奇形式显示。^[11]《我和我的父辈》之《乘风》篇,导演就通过蒙太奇将电影符号进行组合,完成了电影影像中的时间性叙述结构。

一般来说,蒙太奇是一种“组合与安排”的艺术。影片中大量、快速的镜头切换,在叙述中营造了急迫和紧张感,不仅能把故事推向高

潮,观众的情绪也可以得到最大化调动。导演在运用此类蒙太奇时,常常会缩短甚至取消人物对白,只留下各类场景的剪切与拼接,从而突出想要表现的内容。《乘风》中最精彩的一段蒙太奇即马乘风面对日军围剿时的场景,镜头来回切换,一边是乘风在战场上英勇杀敌的身影,一边是马仁兴迫切渴望看到儿子出现在芦苇荡的神情,一边是大春子在撤离的船上,开始分娩。通过影像的切换和连接,将观众的情感同影片紧密交织在一起,形成了巨大的视觉冲击力和情绪感染力。在爱森斯坦看来,在蒙太奇中影像的组合原则不应受限于叙述逻辑,把一些看似没有关联的镜头组合起来,反而可能出现深层次的逻辑秩序,如隐喻和象征,这种“隐喻式蒙太奇”常常可以产生一种 $1+1>2$ 的效果。在《乘风》片尾,马仁兴与大春子相遇了,当马仁兴问起当年在船上出生的那个孩子的姓名时,大春子答道:“乘风”。此时,“乘风”这个名字作为一个联结点,完成了对之前影像符号的承接。在马乘风中枪落马的同时,另一边的船上,小乘风呱呱坠地,生命的结束换来了生命的开始,而生生不息的爱国情感,也在一代代人中传承。

这种交叉蒙太奇的手法在《中国机长》中也有体现。影片将同一时间不同地点发生的多条情节线索迅速而频繁地交替剪接在一起,这种剪辑手法使观众获取的信息远多于片中人物传递出的内容。当飞机遭遇强气流,前风挡玻璃破裂,副机长被吸出窗外时,由于无法和地面取得联系,塔台并不知道当时的情况已经如此紧迫。飞机在高空遇险作为一条主线索,其发展影响着另一条线索,即塔台工作人员对

飞机的指示,这两条线索相互依存,最终汇合在一起,营造了紧张激烈的氛围,也加强了矛盾冲突的尖锐性。观众一边担忧机组人员的安危,一边又因救援工作无法及时展开而感到焦虑和无奈,观影情绪就这样在快速切换的镜头中被充分调动。

(二) 电影文本中的空间性转换

莫里斯·席勒指出:“只要电影是一种视觉艺术,空间似乎就成了它总的感染形式,这正是电影最重要的东西。”^[12]一部电影想要完成叙事,除了对时间的精准把握,还需要在空间中进行故事建构。反之,空间又帮助处理电影中海量的叙事信息,使得电影在时间逻辑秩序的引导下,达到时空的永恒。一般来说,众多电影艺术家对空间叙事的运用主要有两个特点:一是设定空间以增强电影叙事中外在的形式和内在信息的表现力度,拓宽电影叙事中的情节进程和叙事价值;二是增强电影叙事的符号指代功能和文化意蕴。^[13]影片中多个电影空间的设定使叙事得以流畅展开,既引起了情节变动,又调节了人物关系。

整体来看,《我和我的父辈》着眼于家庭代际关系,影片四个单元呈现出不同的场景,以搭建起一个个空间段落,折射出当时的社会背景和主人公的宿命轨迹。影片导演在历时的时间线上截取了不同时间段的人物和事件,但均指向性地服务了同一个主题,即一代代人之间的精神传承与情感价值的碰撞。影片中,故事空间随时间变化,取景地分别为:张家口赤城;位于呼和浩特戈壁滩的中国航天科工集团第六研究院;上海弄堂;深圳福田区红岭实验小学,这四个空间坐标串联起了中国从风雨飘

摇、积贫积弱到国泰民安、繁荣昌盛的宏阔历史进程。电影叙述中的空间打破了时间的线性制约,将电影叙事置于一个看似无形却有形的序列中,从这种意义上来说,影片中特定场域背后所处的空间,正是影片社会属性的体现。《我和我的父辈》通过空间的拼接,力图展现的情感即为现代中国之所以能不断发展,就在于各个时期坚守初心的父辈们,而父辈又是不断迭代的,精神可以无限传承,就是在这样后浪推前浪的进程中,得以与世界接轨,实现民族的复兴。

洛特曼提出了空间的模拟机制,即文本具有模拟功能,它可以在二维的和有限的空间中表现出多维和无限的现实世界。而洛特曼有关文本空间模拟机制的核心体现在艺术文本可以用空间关系来表达非空间内容的“世界图景”。^[14]从空间叙事类型来看,《我和我的父辈》也完成了从地域呈现,到文化生成,再到社会审美思潮的跨越。加里布尔·佐伦在《走向叙事空间理论》一文中把空间类型分为地志空间、时空体空间以及文本空间。地志空间指的是作为静态实体的空间,时空体空间即事件或行为的空间结构,文本空间是符号文本的空间结构。^[15]影片分别取景于西部戈壁滩和东部繁华都市,从地域空间来看,西部自然风光壮美,东部高楼林立;在社会空间上,西部地处偏远,发展相对落后,而东部则充满现代化和科技感。文化方面,西部历史积淀深厚,农耕、游牧、宗教等文化在此交融,东部则主要依托港口,发展对外贸易。一东一西的对比,形成了独特的叙事空间类型,使观众在完成时间穿越的同时,也在相异时间的区域空间中感受到故事发

展的更多可能性。而《中国机长》在空间叙事上所呈现出的特征主要在于空间事件和空间场景的建构,在影片中,“飞机”这一人为制造的空间承载了“救援”的进行,以此还原事件发生的真实场景。飞机失控与塔台无法展开救援的矛盾需要一个呈现的空间,此时场景的变换推动事件发展,通过飞机上机长和乘客自救,与地面上工作部署场景的不断转换,观众的参与感和紧张感被充分调动。同时,为了最大程度还原该营救事件,剧组90%的拍摄场景都是在飞机内,这种虚拟空间的设置,充分满足了影片叙事的需要。

四、结语

一部优秀的影视作品,不在于告诉了观众什么,而在于引发观众的思考,提高大众的素

养和欣赏水平。从近期主旋律电影的代表作《我和我的父辈》和《中国机长》中可见一斑,新时代主旋律电影上映后之所以好评如潮,除了紧凑精彩的情节外,更重要的是影片跳出了一般故事片中的日常性描述,不同于以往主旋律电影的宏大叙事,影片的视点不再只落于英雄伟人等身份,而是着眼于平凡。此外,电影着重安排和设计电影文本中的时间性和空间性,以传达出无限和开放的意义。影片导演大量巧妙运用各种视觉符号,其携带的意义被观众接受和感知,形成了观众与导演、观众与影片人物间的对话,这种对话式的观影体验,为影片的解读和观众的审美提供了可阐释空间,能够促使观众的思维意识冲破束缚,在想象中达成影片的意义再生。

- [1] 谢明琪《对话与狂欢 巴赫金文化符号学视域下的纳博科夫创作研究》[D],南京师范大学博士论文,2018年,第2页。
- [2] 张艺《“根系于一地的公共情感”的再现与认知——从洛特曼电影符号学视角走进桑塔格导演电影〈应许之地〉》[J],《南京理工大学学报》(社会科学版),2017年第30期。
- [3][4][14] 康澄《文化及其生存与发展的空间——洛特曼文化符号学理论研究》[M],南京:河海大学出版社,2006年版,第105页,第128页,第63页。
- [5][6][7][8][11] 马睿、吴迎君《电影符号学教程》[M],重庆:重庆大学出版社,2016年版,第55页,第56页,第59页,第172页,第174页。

- [9] 陆绍阳《记忆、情感与家国叙事——〈我和我的父辈〉的情感表达》[J],《当代电影》,2021年第11期。
- [10] 意]约翰奈斯·艾赫拉特《电影符号学·皮尔斯与电影美学》[M],文一茗译,成都:四川大学出版社,2015年版,第23页。
- [12] 法]马赛尔·马尔丹《电影语言》[M],何振淦译,北京:中国电影出版社,2006年版,第173页。
- [13] 吉平《中国西部电影空间叙事研究》[D],西北大学博士论文,2019年,第35页。
- [15] Zoran G. Towards a theory of space in narrative[J]. Poetics today, 1984, 5(2):309-335.

(作者单位 南京师范大学外国语学院)

[责任编辑:尹树凤]