

【影视理论】

中国电影地缘文化研究的方法论问题

贾磊磊

【摘要】在研究方法上中国电影的地缘文化研究更侧重于对地理因素与文化、历史、社会因素的相互整合,并在空间视域上注重对于中国电影不同地缘文化区域的划分,强调地理因素在电影艺术创作与产业发展中的特定作用。与此同时,强调电影的历史发展包括着地理与文化的因素,这就是说,电影的发展离不开地理环境的影响与制约。电影的地缘文化特征是指基于非虚构的地理因素与文化传统在电影中反复呈现的标志性、恒常性的艺术表现形态,其中包括不断重复的叙事主题,相互类似的人物性格及不断出现的自然景观。

【关键词】地缘文化;电影艺术;文化地理

【作者简介】贾磊磊(1955-),男,上海大学上海电影学院特聘教授(上海 200444),中国艺术研究院原副院长、研究员、博士生导师,研究方向:电影理论与批评(北京 100012)。

【原文出处】《东岳论丛》(济南),2022.3.61~65,191

立足于从地缘文化的角度研究中国电影,并不意味着要背弃从文化、历史、社会乃至政治的维度来认识电影。就中国电影的地缘文化研究而言,选择地缘文化的研究方法最主要的目的在于弥补我们过去在电影研究中的关于空间分析的缺失——这种空间不是指电影叙事中与时间相对的空间,而是指在文化地理学意义上的地缘空间。具体地讲,就是电影研究中对地域文化的空间的美学定位与区域空间的历史划界。特别是与中国电影研究在时间轴向的建构相比,中国电影的地缘空间美学的建构显得极为重要。

现在,我们没有中国电影总体划分的不同地缘文化的区域地图,没有基于地缘文化基础上的美学分类列表,没有跨越行政区划框架之外的电影地缘边界文化历史演进的路线,这些现象都足以让中国电影学术界的目光聚焦在中国电影的地缘空间的范畴内,最起码使我们的研究视野应当从单向度的时间维度上转移开来,向着一个尚未发现而又非常重要的地缘文化领域进展。

一、电影地缘文化研究的参照系

我们应当记住黑格尔说过的话:“人类历史具备地理的基础”^①。在相似的意义上我们也可以说,电

影的历史也具备地理的基础,也就是说,电影的发展离不开地理环境的影响甚至制约。具体地讲,电影的发展主要受到来自于地缘文化两方面的影响。其一,是电影工业的生产与制片机制会受到影片出品所在地的地缘文化的影响,这种影响是基于当地的地理因素与文化历史因素共同造成的。例如像江南电影、西北电影、东北电影、岭南电影都受到当地地缘文化优势的推助,包括当年的京味电影、上海的海派电影也是同样。其二,是电影创作主旨、表现题材、人物性格也受到地缘文化直接或间接的影响。电影在讲述特定地域相关的历史故事的时候,不得不遵循在这里所生活的人们所具有的性格特征与文化取向,进而使影片成为一种地缘文化的影像存在形式。

除了以上两种地缘文化影响电影生产与创作的因素之外,作为一种叙事的电影艺术,适用于地缘政治的分析方法,有时同样也适用于电影的地缘文化分析。即电影艺术的故事(Story)形态与社会的历史(History)形态在本质上具有某种同构性。这种同构性表现在它们都是人类建构的某种故事。不同的只是电影的故事是一种被虚构的想象性影像文本;而历史的故事则是由真人真事构成的时间文本。由于

电影的叙事经常会处理历史的真实事件与真实人物,所以,电影的叙事逻辑与社会的历史逻辑两者之间存在着分析方法上的通约性。这就是说,一种社会的历史分析工具有时也可以作为电影的叙事分析工具,至少在某种范畴内可以参照使用。例如在地缘文化研究的视野内,英国的詹姆斯·费尔格利夫将研究的重点放在阐述地理因素对于世界历史的支配作用上,即那些对历史发展产生了重大影响的地理事实上。对于人类历史,他曾经提出过四种命名的构想:其一,历史是指对所有事件按发生顺序所做的一种未加任何评论的记录;其二,历史是对按时间顺序发生的重大事件的记载;其三,历史是对已经发生的重大事件的陈述,其方式将围绕着事件的发生原因及其对人类的影响而展开;其四,就物质方面来说,历史指的是人类能够逐渐使用越来越多能量的一个循序渐进的故事^②。

这四种关于人类历史的构成设想,有的可以直接纳入电影地缘文化的分析范畴。第一个构想,作者强调的是历史是按照时间的顺序所记载的一系列事件,尽管电影叙事时间与现实的历史时间遵循的不是同一个维度,历史是根据自然的时间依次排列事件,而电影是按照叙事的逻辑排列事件;但是,在这两者之间,对于顺序的差异性选择共同显示出对前因与后果的共同关注。历史事件的连续呈现往往关注的是历史的前因与后果,电影对于叙事的连续性呈现,同样表现的是对于人物性格前因与后果的呈现,只是各自遵循的逻辑不同。第二个构想,作者强调的是对按时间顺序发生的重大事件的记载,而什么是重要的事件呢,作者强调的是那些与人类的福祉息息相关的就是重要的。这与艺术表现的一系列关于生死、爱恨的主题几乎能够相互重合。第三个构想,作者突出的是历史是对已经发生的重大事件的陈述,这与电影的叙事所遵循的选材原则基本一致。虽然,电影也在不断地讲述老百姓日常生活的故事,但是,对于重大历史事件的再现一直是世界各国电影的叙事重点。第四个构想,所谓使用能量就是指人类可以决定是否利用煤的能量来取暖,或是驱动机车来载人,或是开动工厂里的机器。此时,人类的行为会受到地理条件的支配。人类究竟是用

煤炭来取暖还是驱动机车乃至开动机器,在地缘文化的视域内取决于地理因素,他们的理由是“因为人体是由物质组成的,人要受到物质法则的约束。”^③人们行为的这种支配性选择,就相当于我们在电影中所看到的在西部电影中反复出现的寻找水源的母题一样,人在特定的地理环境中所选择的行为,往往是与他们物质性的生存境遇密切相关的。它们都证明了生长在特定地理环境中的人,其行为必然会受到自然地理的支配或影响。

地缘政治研究具有的启示意义还包括,其研究根据客观的历史情况将国家的地理位置分为两个相互关联的概念,即“国家的绝对位置(absolute location)和相对位置(relative location)。国家的绝对位置包括数理地理位置和自然地理位置,它是以国家在地球表面的位置作为参照的,标明绝对地理位置的数量关系是很难改变的;国家的相对位置则是以其他政治区域的位置及其互动水平作为参照物的位置。”^④在特定的社会历史发展阶段中,一个地域的文化位置不仅是由于其所占有的物理空间所决定的,而且还包括着其它有关因素的共同构成。电影,在这种变化的位置转换中不可能总是处于固定的状态,它时常会成为与时俱进的移动型产业——不论是在香港还是在上海,在西安还是在北京,电影的地缘优势时常会被错综复杂的社会历史所改变,不是哪个地方的人比哪个地方的人更聪明,而是时势使然。不同的时代风潮,不同的历史趋向总会驱动电影的车轮向着更加通达的方向疾驶。为此,我们不能将电影的文化位置与地理位置机械地捆绑在一起,中国电影的历史发展证明这种做法是不符合客观事实的。

二、中国电影地缘文化研究的切入路径

正像所有艺术作品中所呈现的自然界都是人类的“第二自然”一样,电影艺术中所呈现的地理也无疑都是人类的“第二地理”,即它是通过人的选择性再现而呈现在银幕上。所以,我们在讨论电影艺术中的地缘文化现象的时候,首先需要明确的是,银幕上的地理形态与自然界中的地理形貌两者之间存在着本质上的区别,至少它们之间不存在对等性的相互关系。米特里说得对,我们能够坐在一把椅子上,但是,我们却不能坐在这把椅子的影像上。从哲学

的意义上讲,影像所呈现的东西永远是第二性的,它是客观事物的映像而不是事物本身。

那么,面对中国电影地缘文化的空间建构,我们所要展开的建构路径究竟在哪里呢?一种批评方法的合理性必须要在逻辑与历史两方面同时得到验证才可行。这就是说,关于中国电影地缘文化空间的建构除了理论原则的阐释之外,历史事实的依据将如何确定?如果我们要展开关于地缘文化维度的电影研究,就具体的影片而言,我们所关注的焦点在哪里?银幕上同样是大千世界,地缘文化分析的合理性究竟在哪里呢?我想,对此我们至少要回答四个方面的问题。

其一,中国电影是否具有以地缘文化为叙事支点来讲述的一系列电影故事片——所谓地缘文化的叙事支点就是指支撑整个故事结构合理性的地理因素。地理因素不仅仅是作为一种叙事背景,而且也是作为一种叙事动力进入到影片的叙事情节之中,并且成为推进、改变影片故事情节的内在缘由。例如像《人生》《老井》《野山》这样的西部片,地理因素在片中起到了改变人物命运的重要依据,甚至可以说,这些故事就是根植于这样的土壤,这样的环境,这样的天地之上的。香港电影学者列孚在讨论香港电影历史发展的时候曾经说过:“哪怕粤语片消失殆尽,原来的文化语境和根基是不可能消失的,只要有适当的气候、土壤,它总要顽强地表现出来。如当时类型电影佼佼者张彻的成功,很大程度上就是以刘家良为代表的南派功夫的成功。作为与北派武术有着明显风格区别的南派功夫,是地理文化最终不可或缺的最大特征之一。”^⑥列孚以逆向论证的方式强调了发生于岭南地域的南方功夫对于香港类型电影的决定性影响。在历史上它不是单一地催生了粤语片的繁荣发展,而是作为一种生生不息的文化根基,还催生出不同种类、不同样式的文化形态,香港的武侠动作类型仅仅是这颗大树上结出的一颗硕果。在许多电影中故事的发生地之所以在此而不在彼,证明了此地的地理环境更适合于展现人物的内心世界,更适合揭示矛盾冲突的客观依据。

有时候一种本地性的地缘文化反过来会嵌入到其他影片的叙事情节之中,强化影片叙事主题的表

达。吴天明导演的《百鸟朝凤》将小说原著中位于贵州修文的地域背景,变成了位于黄河侧畔的关中平原。其原因就是八百里秦川作为黄河流域华夏文明的发祥地之一,发生在这里的故事更能够彰显电影所揭示的现实问题的严峻性,影片所倾力赞颂的中华民族悠久、深厚的文化传统在贵州修文地区与陕西关中地区显然具备不尽一致的文化意义。这种叙事空间的位移表明导演心中的叙事重心是与他心中的地域重心分不开的。也许,只有在八百里秦川这样蕴聚着中华民族千百年历史的文化核心地带,吴天明才能够完成自己对于中国文化现实境遇的尽情挥写。西洋乐队在无双镇寿宴上的出现并不仅仅“是现代化进程在音乐领域推进的结果”,更多地是呈现出作者内心对于物质欲望驱动下的现代文明所进行的一种鄙视。与《老井》中对于现代文明的深情礼赞不同的是,在《百鸟朝凤》里那些穿着喇叭裤、带着蛤蟆镜、手提录音机的青年乐手,完全是20世纪八十年代时髦青年的典型形象。他们作为陶泽如饰演的焦三爷在音乐市场上的竞争对手,所显现的意义与《老井》中的现代文明(机械打井)已截然不同,曾经在中国农村电影中被吴天明赋予了积极历史意义的现代文明,在他新的电影中几乎成了现实生活中可笑的“小丑”。地缘文化的叙事意义并不一定是捆绑在地理的空间上,它有时会随着电影的创作主旨改变自己的空间属性。

其二,中国电影是否具有标志性的地理景观组成的表意性视觉图谱——地理景观在电影中的隐喻作用是电影叙事的重要手段。尤其是在某些类型电影中,地理景观往往充当着意义阐释者的作用。比如说草原对于蒙古族人民的现实生活以及对于以蒙古族的历史为叙事题材的电影而言,无疑是不可或缺的标志性地缘景观。还有东北的茫茫林海,它不仅为英雄提供了与敌人周旋、搏杀的天然屏障,而且也练就了英雄的东北人民不折不挠的坚强性格。杨子荣在林海雪原上打虎上山,小分队在千里雪野上纵横驰骋,草原也好,林海也罢,这些标志性的地缘景观反复出现在中国电影叙事情景之中,为中国电影的空间建构提供了独特的视觉场景。还有在武侠电影中不断呈现的竹林、大漠、荒野,它们不仅是

特定地缘空间的标志性景观,而且也是武侠电影中经典化的叙事段落。有时它们与人物的心理有着各种各样的隐喻性联系。《侠女》借助青竹刚柔相济的特性,与时疾时缓的动作相结合,加之苍翠的竹海上飘散着如烟的流云,耀眼的阳光,武者仿佛进入了一种腾云驾雾的神话境界。《卧虎藏龙》利用青竹摇摆不定的状态来呈现李慕白和玉娇龙迷乱的心境。纵观中国武侠电影,《白发魔女传》《独孤九剑》《青蛇》《六指琴魔》中都有不同风格的“竹林大战”。不过,此情此景其意义的主旨已经不在地缘的自然属性,而是体现在影片所设定的人物心理属性上,地理意义上的标志之物已经内化到影片的叙事情节之中,它原生的自然属性在电影叙事的意义链上得到了美学的升华。

其三,中国电影是否具有典型的地缘文化性格为主体的群体形象——不是在一部两部电影中,而是在一批电影中呈现出以地缘文化的人格特质为标志的人物形象。虽然我们不能按照地域文化的边界来划分截然不同的人物性格,可是,我们还是能够根据不同的地缘文化特质来区分人物的不同心理特征。这种特征包括人物的语言模式、行为方式、生活习惯以及人物的精神气质。其中,人物的语言模式与生活习惯是一种具有持久性、普遍性的文化特征。在特定的地缘文化范围内容易形成共性特点,也易于进入电影的叙事情节承担某种表意职能。人物的行为方式与精神气质除了受地缘文化的制约之外还受到其他因素的影响,不能一概而论。特别是以特定地域、特定民族为表现题材的影片中,对人物的性格描写很容易产生落入“刻板印象”的窠臼,这是我们在进行电影的地缘文化研究中应当警惕的问题。

其四,中国电影是否具有建立在特定的地缘文化基础上的文化价值观——一种地缘文化并不仅仅具有一种价值取向,就像一种地缘文化并不是仅仅存在一种性格特质一样。在以内蒙古的草原为叙事场景的影片《东归英雄传》《悲情布鲁克》中,导演除了对马上动作的着意设计外,对西部的优美自然风光也做了大量的展示:辽阔浩瀚的草原,披着白雪的远山,清澈见底的河流。这些在视觉上具有地域特

征的图景,与影片中的人物坚韧、顽强的内心世界自然地联系起来。影片的导演塞夫说:“我们在影片中是要把草原的美丽变为人物内心的一种力量,他们正是为了这块他们所生息的、美丽的土地,才不惜捐躯忘亲、赴汤蹈火!”^⑥《东归英雄传》中主要的自然景观(草原),则带有很强的象征意味。它始终“扮演”的是正面形象:它是草原儿女纵横驰骋、饮马放歌的欢乐之地;轻抚着草原的只有淡淡的雾霭,脉脉的清流……摄影机舒缓的横移与影像的交替迭映使之成为一种不折不扣的诗化空间,这就是创作者心目中的蒙古草原。影片主要的暴力场景都设定在峡谷、荒漠、集镇、河滩,草原永远是片圣洁的净土。尤其是作者把自然律令与道德律令共同化作了影片的叙事规则:当凶狠的戈里高力让骑兵把阿布的尸体拖到河中踩踏,浓浓鲜血染红了清澈的河水,千户强忍着悲痛和义愤,说了一句意味深长的话:土地与河流是我们的神灵……谁践踏了它(自然的法则)谁就破坏了生命的法则、道德的法则,谁就要遭到惩罚!这种以自然为本的文化价值观,充分体现出蒙古族崇尚自然热爱自然的民族精神和文化取向。除了这种与草原的自然风貌相互关联的文化价值观之外,世界上许多自然景象都孕育着某种文化的基因,甚至涵蕴着特定的文化价值。比如那些世代代生长在黄河两岸的人们,他们与黄河朝夕相处,昼夜为伍,黄河奔腾不息、一泻千里的磅礴气势,孕育了它身边的华夏儿女坚韧不拔、自强不息的民族性格,这些人物进入电影的故事内容之后,必将呈现出与其他地域生长的人不尽一致的个性特征。

三、电影地缘文化研究中的变量因素与非变量因素

中国电影地缘文化研究,首先应当明确的是我们要把研究的维度确定在哪个方向,这既是电影的地缘文化研究区别于其他电影研究的方法论差异,也是电影的地缘文化研究首先要解决的关键问题所在。具体地讲,在我们对于电影展开地缘文化研究的时候,应当能够特别明确地认识到我们所说的地缘文化研究,其关注的具体研究对象在哪里,它的边界在什么地方。现在,就电影的地缘文化研究而言,我们越来越意识到它不能够像其他的方法那样笼统

地展开研究,这就是说,我们要将电影的地缘文化研究变成具有针对性、专属性的聚焦平台,在这个平台上,我们要区分哪些是电影地缘文化研究中的变量因素,哪些是电影地缘文化研究中的非变量因素。我们只有在充分了解到电影中的决定地缘文化的关键节点,才能根据这些不同的叙事因素展开对于中国电影的地缘文化分析。

所谓变量因素就是通过人的主观思维虚构的电影元素。其中主要包括:其一,电影的叙事类型、电影的表现题材、影片的主题演变。同一个地域,同一种时代,不同的电影创作的类型题材经常有变化,并不是某一种地缘文化只产生一种电影。比如说中国的武侠动作电影,在香港就经历了一个漫长的、多样化的演变时期,中国的革命历史题材的影片,中国西部影片的主题演变都是这样的一种变量,我们很难或者说不可能在一个地域文化领域确定一种风格、一种主题、一种类型、一种题材的创作,尽管这种创作有的时候凸显出地域文化的特点,但是它并不是一个永恒不变的命题,这主要是由于在电影的驱动因素方面为电影的地缘文化研究带来了变量。其二,电影中人物形象的更迭与演变。人物形象的更迭,处在同一种地缘文化历史背景下的电影创作,由于时代的变化,社会的变化,思想的变化,特别是艺术自身在历史发展过程中的变化是作品的人物形象,主人公在不断的更替,这种主人公形象在不同的历史时代有不同的特质,不同的个性,不同的命运,所以人在特定的历史环境下所创造的人物形象,通过电影的叙事,表达出的并不是一成不变的某一种形象,而是形象的演变。其三,电影美学风格的递进。同样是西部电影,20世纪80年代的西部电影和今天的西部电影,在美学风格上产生了巨大的变化,由于电影技术的进步,科技的发展,人文思潮的转向以及社会经济的变化,都会对电影的发展产生变量的因素,这种变量的因素使我们有的时候很难从一种地缘文化的单一视点来判断一个地域的电影,地缘文化的研究更多的是作为一种电影综合研究的补充手段,或者说一种判断的维度,而不能穷尽所有我们对电影的认知。

所谓不变量因素就是指哪些是没有经过人的主

观设计和创作生发出来的客观因素。其中包括:其一,自然地理意义上的山川河流、日光夜色等,自然地理都是亘古不变的自然现象,这些现象对电影艺术在某种意义上来讲,只提供人物行为的动机和故事的情节依据,在主要的叙事功能上,不承担价值定位的作用,更多的是作为叙事的背景而存在,有时也介入到影片的主题范畴。其二,历史传统意义上的文化精神,传统一旦形成就可以长久不变的剧情因素,并不是一个纯粹的地理研究地缘文化必然包括着那些代代相继的历史传统,这种传统在地缘文化研究的视野上,更多的是提供一种价值的参照系和思想主题表达依据,它可以为影片提供特定的价值参照。其三,文化基因是地缘电影研究中非常重要的一个问题,基因在某种意义上来讲,它是通过一种无意识的、非主观的、非人为的因素介入到电影的创作过程当中,构成电影文化基因的因素有很多,无论是在中国还是外国,在特定的地缘环境下,对文化与地缘基因的确证,实际上是判定一种电影非常重要的依据。

中国电影地缘文化研究之所以要区别电影中哪些是变量因素哪些是不变量因素,其目的在于我们要找到哪些是通过人的主观思维虚构的电影元素,哪些是没有经过人的主观的设计和创作生发出来的客观因素,我们把虚构的因素更多的看做是一种变量,把非虚构的因素看作是一种不变量。只有在这样的理论框架内,中国电影的地缘文化研究才有可能成为一种既具有人文精神的独特情怀,又具有科学精神的理性研究方法。

注释:

①[德]黑格尔:《历史哲学》,王造时译,上海:上海书店出版社,2001年版,第83页。

②③[英]詹姆斯·费尔格里夫:《地理与世界霸权》,胡坚译,杭州:浙江人民出版社,2016年版,第5页,第7页。

④李义虎:《地缘政治学:二分论及其超越——兼论地缘整合中的中国选择》,北京:北京大学出版社,2007年版,第37-38页。

⑤列孚:《地理文化·文化密码·类型电影:后港产片、香港与内地合拍片的根本问题》,《电影艺术》,2006年第2期。

⑥贾磊磊:《中国电影的一种兼容类型“马上动作片”》,《电影艺术》,1994年第5期。