



中国电影艺术研究中心
China Film Art Research Center
中国传媒大学
Communication University of China

2022年第4期
NO.313
2022/04
邮发代号:2-760



欢迎关注微信平台 《当代电影》微信号

[本期关注]

2021—2022年贺岁档

[新作评议]

《你是我的春天》

《东北虎》

[学术视野]

中国电影意象论

[创作研究]

类型片剪辑研究

[类型研究]

疾病题材电影



当代电影

CONTEMPORARY CINEMA

总第313期 2022年4月5日出版



南京大学中国社会科学研究评价中心：
《中文社会科学引文索引》（CSSCI）
中国社会科学院文献计量与科学评价研究中心：
中国人文社会科学
核心期刊

中国学术期刊（光盘版）编辑委员会
中国科学文献计量评价研究中心：
《中国学术期刊综合评价数据库》
《中国人文社会科学引文数据库》
《中国期刊网》
《中国学术期刊（光盘版）》
核心期刊

丹麦文献计量研究指标体系
(the Danish Bibliometric Research Indicator, 简称BFI)
来源期刊

当代电影

CONTEMPORARY
C I N E M A

编委会主任

孙向辉 廖祥忠

编委

(以姓氏笔画为序)

王 群 刘书亮
连秀凤 李 迅
张小光 张文燕
张宗伟 陈 墨
周 涌 段 鹏
梁 明 游 飞
皇甫宜川

社长: 皇甫宜川

主编: 皇甫宜川

周 涌

副主编: 张文燕

编辑部主任: 张 煜

编辑:

向 竹
杨天东
林锦熾
徐 辉
檀秋文

美术编辑:

王 焰

英文统筹:

刘文宁

版式: 沈 克

广告发行:

沈 克

本期关注 THE FOCUS

004 2021—2022年贺岁档

Overview of Chinese Cinema in 2021

004 凝心聚力 思变求新

——2021—2022年贺岁档电影市场盘点

范杨 赵梦然

2021-2022 New Year Film Market Review

Fan Yang/Zhao Mengran

011 春节档电影网络评论的主流话语模式及社会心态

——以近五年豆瓣电影评论为例

马丽琳 杨石华

Mainstream Discourse Patterns and Social Mindset of Online Reviews of Spring Festival Movies - A Case Study of

Douban Movie Reviews in the Past Five Years

Ma Lili/Yang Shihua

新作评议 DISCUSSION ON NEW MOVIES

018 《你是我的春天》: 人民性意蕴的艺术表达

陆绍阳

Ode to the Spring: The Artistic Expression of Affinity to the People

Lu Shaoyang

021 《东北虎》: 被围困与新突围

张阿利

Manchurian Tiger: Under Siege and New Breakthrough

Zhang Ali

类型研究 GENRE STUDY

025 禁忌的思辨与超越: 中国癌症题材电影创作研究

张燕 张亿

Speculation and Transcendence of Taboo: A Study on the Creation of Chinese Cancer Cinemas Zhang Yan/Zhang Yi

032 何以疾病, 如何抒情?

——台湾电影的疾病志与抒情史

谢建华

The History of Disease and Lyricism of Taiwan Cinemas

Xie Jianhua

039 故事弧光与性格提纯

——中国电影中医医生形象的两种叙事策略

孟君

Story Arc and Character Purification - Two Narrative Strategies for the Portrayal of Doctors in Chinese Cinemas

Meng Jun

045 记忆与情感话语的电影叙事策略

——关于阿尔兹海默症的电影

谢波 黄鹏

Cinematic Narrative Strategy of Memory and Emotional Discourse - The Films about Alzheimer's Disease

Xie Bo/Huang Peng

创作研究 CREATION STUDY

052 角色·剪辑师·观众

——恐怖片剪辑手法研究

郑汉民

Character, Editor, Viewer - A Study on the Editing Techniques of Horror Movie

Zheng Hanmin

060 数字智造: 晚近好莱坞动作片剪辑的新样态与新趋势

刘帆 梁紫微

The New Editing Patterns and Trends of Recent Hollywood Action Films

Liu Fan/Liang Ziwei

069 喜从何来——当下国产喜剧片的剪辑特点与美学研究

郭劲锋

Where Does Laugh Come from - A Research on the Editing Characteristics and Aesthetics of Current Domestic

Comedy Films

Guo Jinfeng

台港电影 TAIWAN AND HONG KONG FILM

078 融合与分众共存 文艺与类型并重

——2020年以来香港电影观察

赵卫防

Integration and Segmentation Coexist, Literary and Genre Equal: Observations on Hong Kong Cinemas since 2020

Zhao Weifang

085 新时代的选择——香港电影的文艺转向与转型

Choice in the New Era - The Literary Turn and Transformation of Hong Kong Cinemas

来思渊

Lai Siyuan

092 香港电影的公共空间叙事及其艺术表现研究

A Study of Public Space Narratives and Their Artistic Expression in Hong Kong Cinemas

张婉洁

Zhang Wanjie

学术视野 ACADEMIC HORIZON

100 中国电影意象论

On Chinese Film Imagery

张宗伟 石敦敏

Zhang Zongwei/Shi Dunmin

107 电影媒介与爱情神话

——以福柯的“异托邦”与“空间争夺战”为方法

张锦

Medium of Film and Myth of Love: Taking Foucault's "Heterotopia" and "Space Scramble" as Methods

Zhang Jin

115 被遗忘的俄国形式主义：电影语言研究的重要力量

The Forgotten Russian Formalism: An Important Force of Cinema Language Study

宋杰 徐锦

Song Jie/Xu Jin

123 论电影的阈限空间

On the Liminal Space of Cinema

刘苗苗

Liu Miaomiao

重写电影史 REWRITING FILM HISTORY

128 “异域”与“非异域”的新疆电影

——谈 20 世纪 80 年代新疆电影的文化属性与精神重构

李彬

“Exotic” and “Non-Exotic” Xinjiang Films - On Cultural Attributes and Spiritual Reconstruction of Xinjiang Films in the 1980s

Li Bin

135 陆上行舟：20 世纪 80 年代娱乐片的传奇叙事

The Legendary Narrative of Entertainment Pictures in the 1980s

袁道武

Yuan Daowu

143 20 世纪七八十年代中国立体武侠电影景观评述

A Review of the Chinese Stereoscopic Martial Arts Film Landscape in the 1970s and 1980s

汤雪灏

Tang Xuehao

艺术与技术 ART&TECHNOLOGY

152 电影数字照明系统的美学建构与技术实践

The Aesthetic Construction and Technical Practice of Film Digital Lighting System

金贵荣 杨荣誉

Jin Guirong/Yang Rongyu

160 虚拟影像中的数字照明研究

Research on Digital Lighting in the Virtual Images

丁艳华 袁嘉良

Ding Yanhua/Yuan Jialiang

165 数字控制的电影照明与奇观电影的空间建构

Digitally Controlled Film Lighting and the Spatial Construction of Spectacle Films

李蕊

Li Rui

171 光线数字化对电影视觉空间的拓展

The Expansion of Light Digitization to Film Visual Space

汪举仁

Wang Juren

封三 广告·美术作品

秦芹 王春刚 王传龙 贾峰 刘纹羊 林友桂

主管：

国家电影局

主办：

中国电影艺术研究中心

中国传媒大学

出版：

当代电影杂志社

编辑：

《当代电影》编辑部

地址：

北京市海淀区文慧园路3号

邮政编码：100082

编辑部电话：

010-82296102

010-82296103

编辑部投稿邮箱：

dddyzgtg@163.com

发行部电话：

010-82296104

发行部邮箱：

dddy2807@163.com

印刷：北京博海升彩色印刷有限公司

电话：010-60594509

国内发行：

北京市报刊发行局

订购零售：

全国各地邮局

邮发代号：2-760

国外发行：

北京国际图书贸易总公司
(北京399信箱)

国外代号：

4421BM

国内统一刊号：

CN11-1447/G2

国际标准刊号：

ISSN 1002-4646

广告许可证：

京海工商广字第8272号

本刊声明：

1、本刊所发表文章均获作者独家授权，未经书面许可不得在任何平面媒体、网络媒体转载。

2、本刊已加入中国期刊全文数据库(www.cnki.net)，本刊电子版由中国期刊全文数据库独家代理，电子版稿酬不再另行支付。

3、凡向本刊提交论文发表者视为同意本刊上述声明。

论电影的阈限空间

On the Liminal Space of Cinema

文 刘苗苗 /Text/Liu Miaomiao

提要：本文将人类学的阈限空间概念引入电影批评领域，探讨类型电影中的特殊空间。在电影常见的物理空间中，火车、沼泽、海滩等阈限空间的表现往往具有强烈的吸引力。制作者选择这些空间作为故事的场景。通过这样的空间，作者和观众之间得以实现信息交换，并且对于娱乐工业的繁荣以及整个电影产业履行意识形态的功能起到了作用。本文试图在类型电影的范畴内考察上述问题，以期为中国电影提供借鉴。

关键词：阈限 含混 类型电影 阈限空间

国内外对于电影叙事空间的研究由来已久，相关著作颇丰，但这些研究更多聚焦于文化批评及文本分析领域，对于空间本体研究，尤其是类型电影空间的研究，其深度和广度明显不足。考察诸多类型电影可以发现，空间在类型片中的作用并非仅是一个场所，它是生产者和受众的连接纽带。正是某些特定的空间和场景激发了对某种类型的预期。如果从空间本体研究入手，将这些空间加以归类整理，或可以找到一般性的规律。如果进一步挖掘中国电影独有的类型场景，那么我们将有可能解决本土化与世界性兼容的问题。

在考察类型空间的过程中，笔者发现了一些模糊地带，难以归类到某个类型中。它们处在两个类型间模棱两可的区域，例如梦境(沉睡与清醒之间)、黄昏和黎明(白天和黑夜之间)、城寨(城市和乡村之间)、移动火车(终点与起点之间)等，这些空间反复出现于诸多类型电影中。它们之间的密切关系及其起因如何，彼此因何有如此多的相似之处。进一步考察，笔者发现，这些空间的模糊与含混的特征与人类学所提出的过渡礼仪之“阈限”概念不谋而合。

法国民俗学家范·根纳普(Van Gennep)认为，考察人类具有象征意义的社会仪式，可以分为三个阶段：分隔礼仪，从原有的结构中分离出来，旧的身份被抛弃；阈限礼仪或者边缘礼仪，即正在经历转变的

主角既不属于这里也不属于那里的模棱两可的状态；聚合礼仪，主角重新融入结构中，获得新的身份。这里值得注意的是作为通过仪式的第二个阶段，即阈限(Liminality)阶段，“意指所有间隙性的或模棱两可的状态”，⁽¹⁾后来被用于解释各种各样的制度、实践、运动、情形、角色，导致阈限从人类学出走，进入到了文化批评的领域。

按照人类学的观点，“阈限的实体，既不在这里，也不在那里；他们在法律、习俗、传统和典礼所指定和安排的那些位置之间的地方。”⁽²⁾因此，处在两个结构性空间的过渡状态或地带的电影空间，用阈限的观点来考察是更为恰当的，我们将之定义为阈限空间。

一、阈限空间的物理特征

对阈限空间的进一步考察将进入其本体层面，这也是本文的立足点，即通过考察阈限空间的物理特征，研究其所带来的审美体验。

过渡性

从物理属性来看，阈限空间处于两种不同形态的空间过渡地带，难以界定其物理边界。例如沙滩，处于陆地和海洋之间。大陆架在潮水的涨落之间不断地受到冲刷，形成了带状的沙滩。沙滩的材质具备了流动性、变动不居以及不规则的边界，同时沙质所具有

的软硬不明的特性，很容易使人想起沼泽的陷入感。这对于顶天立地、以世界主宰自居的人类来说，很容易产生绝望的情绪。在阈限空间的两端是结构性空间，是“正常的、受制时间的，处于经验与世俗生活的中心”，⁽³⁾ 阈限空间是“反常的、脱离时间的（‘一生的片刻时光’）”。⁽⁴⁾ 对类型电影来说，过渡性将角色带到经验的边缘，使其容易出现反常和越轨行为，打破社会的禁忌，从而造成与家庭、族群、制度的激烈冲突。

二重性

阈限空间同时具备事物两端的特征，这种二重性对于故事的基调、气氛的营造具有独特的作用。例如战争前线，带有领土和边疆的双重性质。在前线建立的缓冲区属于过渡地带，如战壕、沼泽或者边境森林等。敌我双方土地的不确定性，造成了角色的惶惑及无助。以贺根森林战役为背景的“二战”影片《战鼓平息》(1998) 充满反英雄主义的色彩，角色在过渡地带陷入彷徨、迷离，这种图景是由阈限空间的二重性构建起来的。相似的情况也发生在通心粉西部片《姜戈》(1966) 中。影片开始，主人公姜戈失魂落魄地拖着一副棺材，在小镇的烂泥路上踟蹰而行。主人公的精神状态在烂泥路上得到了很好的映射，这是阈限空间的二重性所引发。通常牛仔们应该快马跑过尘土飞扬的戈壁或小镇的火车站，而这部影片偶然地把类似沼泽地的空间引入了西部世界。沼泽是介于陆地和河流的过渡地带，没有了明确的二元对立边界，人类个体在此情境中常常会感到焦虑和不安，甚至沮丧和绝望。处在阈限空间的姜戈显示出的迷离眼神和此时的空间相映成趣，拖着棺材赶路暗示着目标的不确定性，令人生疑。这种对待即将发生的暴力或者战斗的非善非恶的精神状态，正符合当时观众的审美口味的变化，因为确实观众对“福特式”的英雄有些看腻了。这一革命性的变化是赛尔乔·莱昂内(Sergio Leone)的《荒野大镖客》(1964) 开创的，主人公不同于以往西部片的英雄，他们善恶的界限变得模糊不清，价值观似乎也非常含混，但这种意象却丰富了作品的内涵，“要人们注意到存在的其他层次”。⁽⁵⁾ 对成年观众来说，“正是这种含混不清的特点增加了作品的趣味。……我们之所以享受欣赏艺术作品的乐趣，正是因为艺术作品能够使我们走到我们正常经验的清楚结构的后面，审美的愉悦来源于对不清楚的形式的感知”。⁽⁶⁾

考察了阈限空间的若干特征后，笔者尝试对其进一步分类。因阈限空间呈现出多元化、多层次的特征，这项工作颇为复杂，有的指向地理概念，如沼泽、海滩，有的指向人文概念，如废墟、教堂，还有的指向时间层面的概念，如晨昏等。如果详细论述，每一空间均可有一册书的内容。限于篇幅，本文仅列举有代表性的几种阈限空间，为读者提供一种参考和比照的角度。

二、阈限空间诸类别

类型电影对阈限空间的引入有偏好性，这种偏好取决于作者和观众的约定。被电影史证明过的诸多经验，证明了对阈限空间的使用是克制而小心的。本文的分类虽不可能穷尽所有适合于银幕搬演的阈限空间，但这些阈限空间像空间原型一样，数量是有限的。

火车

“时间是移动物体的隐喻观念”，⁽⁷⁾ 移动的工具是时间观念的外化，和时间密切相关的火车是特殊的阈限空间。连贯的多节车厢使它看起来像一个移动的旅馆，处在家与目的地之间的铁道线又类似一个通道，在漫长的铁道线上点缀着一个又一个车站。这种网络状的时空体共同构成了火车这一阈限空间的意象。离家和目的地之间的这段旅行，意味着离开安全的可预测性，去面对不确定的情境，是故事发生的最佳场所。类型电影会将谋杀、灾难、性的吸引、暴力等事件反复地置于列车上，让观众似乎陷入了一种无助的迷茫之中，任由越轨和禁忌之事肆意上演而动弹不得。这种感受与现实中火车给人的愁绪和离家的兴奋其实如出一辙，究竟是离愁还是对未知领域的兴奋？或者兼而有之？难以言说，这就是阈限空间赋予主体感觉不确定性的最好诠释。

车站是一个离别和重逢的仪式性场所，既是浪漫故事开始之处也是结束之处。20世纪40年代大卫·里恩导演的情节剧《相见恨晚》(1945) 讲述“二战”时期两个已婚男女在车站发生的一段短暂的婚外情。劳拉和艾力克都是衣食无忧、家庭幸福的中产阶级，为什么观众会同情他们的越轨呢？不得不说，阈限空间所起的作用不容忽视。车站营造了一种迷离、茫然和不知何去何从的氛围，与主人公矛盾的精神状态不谋而合。车站将人物带到临界的情境中，观众和主人公的思绪游走在一个模糊不清的地带。特纳认为，阈限是

每个人都会经历的人生阶段,具有普遍的意义,“每个人的生活都有可能超越常规的标准和分类,每个人的生活都必然在某些时候,在某种程度上经历这种他性。在某个时刻,所有人都是叛逆者、诗人和人道主义者”。⁽⁸⁾在非现实非梦境的车站,观众在两位主人公身上体验到一种普遍的阈限阶段的人生回响。

火车处在过去和未来的边界上,是一个有待沉淀的时空,当下感受不到未来,人在其中居无定所。火车在儿童片《伴我同行》(1986)中,表述的是关于成长的重要意象。四个12岁的少年沿着铁路线出发去森林中寻找一具尸体。期间无论是疯狂的泰迪闪火车还是走铁轨桥的遇险,与火车的每次遭遇都隐喻着接近死亡的临界体验。火车象征着阈限阶段的少年们既不是成人也不是孩子的迷茫状态。寻找尸体是一次成人礼,只有亲见死亡,孩子才能长大。相似的意象也出现在《千与千寻》(2001)、《少年斯派维的奇异旅行》(2013)中。阈限是痛苦的考验,青少年的阈限阶段是迷惘的,这种迷惘令人心慌和陶醉,充满了未知和大无畏的热情,但是更多的是苦涩之后的回甘,是对时间飞逝无法挽留的不舍和对重拾记忆的甜蜜追怀。

火车在大地之上长长的身影代表着空间,轨道和转动的车轮代表着时间。它为患者提供一场在空间中与时间赛跑的游戏[《卡桑德拉大桥》,1976)、《源代码》,2011)],还有惊悚(《火车怪客》,1951)、恐怖(《嚎叫》,2015)、灾难(《雪国列车》,2013)、犯罪(《东方快车谋杀案》,1974)、冒险和动作[《暴走列车》,1986)、《危情时速》,2010)]等。它将观众从秩序世界带到“边缘状态”,开启一段令人沉醉的旅程。

晨昏

晨昏属于时间概念,但是对人类的经验来说,只有借由天空、大地以及地平线作为参照物才能识别出晨昏的界限,因此晨昏是通过空间才能得以表现的时间,是时空的结合体。在电影中,抽象的时间只能由具象的空间来表示,时间与太阳和月亮有关,在晨昏时刻,对着同一个即将升起或落下的太阳,现代人可以在空间中听到远古的回响。

黎明处在清醒与沉睡之间,其特征是静谧。《这里的黎明静悄悄》(1972)以黎明作为整部影片的基调。布谷鸟的叫声、女战士读诗的轻语萦绕在森林的空间中,丰富了战场空间的层次,带来与战争的残酷性截

然不同的气氛。诗歌和音乐使人们忘记时间和空间,从追求有目的的生活中解放出来。“在军乐声中行军的士兵通常不仅会忘记他们的疲劳,而且会忘记他们的目标——战场以及赴死的誓言。”⁽⁹⁾《关连长》(1951)乡土气息的音乐与阈限空间交相呼应呈现出同样的魅力。银幕亮起,我们看到一队战士唱着军歌从黎明中走来,“向前向前向前,我们的队伍向太阳,脚踏着祖国的大地……”那不是激昂的军歌,而是舒缓的、带着地方口音的含混的哼唱,若隐若现从远处飘荡过来,伴着战士们行进的半暗半明的剪影,使行军脱离了此在的意识形态性,呈现出诗意和神圣的光芒。直接以黎明命名的《杀出个黎明》(1996)、《嗜血破晓》(2010)等影片名会直接使读者眩晕、迷魂,充分展开幻想图示。黎明时分,天空所呈现出的神圣性,使人出神,使人遐思,使人灵魂出窍,因此黎明也代表精神的觉醒。一对受到诅咒的恋人同时以人的形态触碰到彼此是在一个美丽的清晨(《鹰狼传奇》,1985),两位为自由而亡命天涯的女性,在太阳升起前眺望着静谧的大峡谷出神(《末路狂花》,1991)。这些神圣的瞬间是艺术所追求的时刻。

黄昏的伴生物是猫头鹰。黑格尔把哲学比作薄暮降临时悄然起飞的雅典娜的猫头鹰,这种神秘的鸟代表着智慧和思考。人在清醒的时刻思索的是世俗的生活,而黄昏的迷离则引发了非功利性的哲学深思,正如旅行者只有在迷路的时候才能发现真理一样,只有切断世俗的贪欲,进入迷茫,人才能接领神灵的启示。黄昏也意味着黑暗即将降临。在中国的诗歌意象中,“夕阳无限好,只是近黄昏”,表达了黄昏是人生最后的灿烂。黄昏的另一伴生物是蝙蝠,它的变体是吸血鬼。《暮光之城》系列影片(2005—2012)即以黄昏为意象,当最后一抹天光退去之后,就是吸血鬼醒来的时刻,黄昏对恐怖片来说,是开始而不是结束的时刻。

海滩

海滩是海洋和陆地的交界地带。对现代人来说,陆地代表文明与安全,海洋则代表野蛮与危险,而海滩调和了这两者的界限。在这里,人既能暂时忘记自己的文化身份,也消除了对溺水和落入鲨鱼口中的恐惧。《大白鲨》(1975)则将海滩与灾难片结合,将远古时代的先民第一次来到海滩时所感受到的茫然和不安挖掘出来。在每年最热闹的节日,人们来到海滩进行

狂欢，而一条大白鲨将这里变成了屠宰场。风光秀丽的海滩、裸露的身体、嬉闹的孩子，这种轻松的氛围与紧张地盯着海面的警长之间构成了强烈的反差，创造了戏剧性张力。岸与水之间是如此接近，安全近在咫尺，危险也近在咫尺，而随时可能出现在视野范围内的鲨鱼使观众的心在安全与紧张的边缘上跳动，从而彻底激发了观众对非此非彼地带的原始恐惧。探讨阈限空间，还要注意反复现象。受欢迎的阈限空间在类型电影中反复出现，它内化了这种空间套路。《大白鲨》之后引发的大批仿制之作，足以证明阈限空间对于类型故事的持续吸引力。直到近年的《鲨滩》(2016)、《巨齿鲨》(2018)依然是沿袭母本的子代作品。

海滩既是迷离的空间，也是诗意的空间。《四百下》(1959)和《巴顿·芬克》(1991)的结尾，迷路的主人公来到海滩，引发了开放性的想象图示。战争片《拯救大兵瑞恩》(1998)在影片的前20分钟里用主观视角的拍摄手法真实再现了混乱、死亡、无序的奥马哈抢滩登陆景况。海滩不是一个适合血战的空间，身后是大海，身前是猛烈的炮火，四周却没有适合隐蔽之处，潮汐和岸上的硝烟使人辨不清方向，士兵们就像爬虫一样陷入可怜的境地，在这里既找不到英雄主义的豪迈，也无法把美景看成是自己的坟墓，人在此处是如此渺小、脆弱，不堪一击。很长的时间里，这支队伍完全失去了指挥，只是被动地挨打，到处都是血、残肢、炮火声、哭喊声。这种混乱、恐惧和茫然，是丧失了边界感和目标所造成的，是阈限空间的迷离所引发。

废墟

废墟是废弃的建筑，在人类放弃对它的使用之后，它迅速被大自然所接管。在它上面，集中体现了自然与人文互相争夺的双重特征。站在处于文明与自然的过渡地带的废墟上，人们能同时看到过去与现在在此处交融和对话。电影，只有能引发想象性的空间才能锁住时间，锁住时间又是为了造成观看的逗留。废墟还常常作为恐怖电影的场景提供给观众。废弃的医院(《寂静岭》，2006)、基地(《异形2》，1986)、遗址(《恐怖废墟》，2008)、荒城(《幽冥》，2016)都会引发观众的想象。斑驳风化的墙壁，正在被野草、树枝、藤蔓所侵蚀的建筑内部，残留的人类遗存诉说着过去发生的故事，自然引发观众的恐惧和好奇。

废墟也缔造了末日科幻的空间。在《银翼杀手》

(1982)中，整座未来的城市仿佛建造在一座巨大的废墟上，没日没夜下着的酸雨加重了对城市的侵蚀。警探迪克奉命缉拿叛逃的复制人，但在追踪的过程中越来越陷入的迷茫在与复制人罗伊的决战中达到了高潮。他们交手的空间类似一个废弃的教堂。废弃的教堂和使用中的教堂意义完全不同，前者让观众放弃关注这个建筑的使用价值，转而关注它本身的质感、材质，让我们看到时间、岁月的痕迹。废墟是行将消亡的标志，它意味着终将被大自然铲除的宿命。精疲力竭的迪克不断向更高的地方爬去，直到他悬空在建筑外的顶端垂死挣扎，罗伊却伸出了手将他拉了上来。此时，罗伊四年的生命也走到了尽头，他低下头死去，雨从他的发丝滴落，手中的白鸽飞上高空。教堂、鸽子、雨组合起来的仪式性画面使复制人的死如基督升天般神圣，而被复制人宽恕的迪克就这样错愕而迷离地望着眼前的一切，在造物主和他的造物面前，谁更接近神？在阈限空间中，价值观和意义模糊了。

三、阈限与融合：对中国类型电影的启示

考察了若干阈限空间之后，笔者发现，在电影中所营造的那种带有阈限状态的气氛，其根本目的是使观众直截了当地认同主人公正处于一种远离舒适区的阶段，是英雄甘愿“冒险进入不熟悉的领域，并且经历难以捉摸和不确定的情景”⁽¹⁰⁾的过程。这一阶段的英雄将经历一系列痛苦的考验，他们“表现得反社会、反道德、突破时间、视野和思想”，⁽¹¹⁾但因为“人类无法承受无法理解的无形的超自然力的(污染)的作用，不论是日常的还是长时段的。因此，仪式参与者在‘短暂休息’之后再次回到社会系统中”，⁽¹²⁾即来到通过仪式的第三个阶段——融合。主角将被重新吸收进社会文化空间和时间并获得一个新的身份。处于人生过渡地带的个体，更容易吸引当下的观众进入影院，而大团圆的结尾则保证观众满意地从影院离开。反之，非黑即白的二元对立的冲突设置已不再符合时代的审美口味，反英雄在揭露人性的弱点和获得观众认同上效果更加明显。因此，类型电影在如何避免陷入某种套路和陈规上不得不求助于阈限阶段的表达。它可以有效地使观众不厌其烦地接纳一个虚构的银幕世界。而阈限空间则更加有力地帮助处于阈限阶段的主人公或者反派的对抗形成强有力的叙事动力。

与正邪分明、嫉恶如仇的故事一样,阈限阶段的人物和空间并没有改变类型电影作为意识形态的产物这一结论,相反,它大大地强化了观众对于现实世界的制度规制的重要性。“类型的基本动力就是不断地与美国意识形态原则进行重新谈判……既批评又加强”这种“文化的价值、信仰和理想”。^[13]

好莱坞类型电影中所表现的阈限空间,可以在中国电影中找到现存对应物,即属于其自身独特的阈限空间。《本命年》(1990)和《耳朵大有福》(2008)所展现的两个处于阈限阶段的主人公都生活在铁道边的城乡结合部。这是中国独有的风貌,其发展是快速的、盲目的、自发的,呈现出复杂的多种文化交融的景象,一些发展快速的县城也呈现出城乡结合部的风貌。贾樟柯也将多部电影的空间置于处在历史变化时期的乡镇。他是否真像某些媒体认为的,意图靠拍摄某些中国的阴暗面来博取西方观众认可?并非如此。电影导演会有意识地寻找具备多层次意旨的空间来传达深层次的思考。城乡结合部看似无序、杂乱、不上镜头,然而这恰恰是文化激烈冲撞的地方,反而是最具有上镜头性的空间场景。那里处在社会变迁最剧烈的地点,各种社会矛盾肆意呈现,充满了多种思想的碰撞和价值观的混沌。在新旧交替之际,人物所经历的惶惑、无所适从的心理感受会突显出来。这一具备戏剧性的空间是中国电影的闪光之处,通常都是在被冠以所谓的现实主义题材的艺术片中呈现出来。

而中国的战争片,亦存在没有充分表达的阈限空间。长征路上,中国红军走过的松潘草地是一片生命的禁地:外表看上去是平静的草甸,下面却遍布沼泽淤泥。茫茫草原,辨不清方向,雨、迷雾、高原反应、

饥饿、泥泞,这片草地看上去有多么壮美,它就有多残酷,它的戏剧性值得充分展开和反复书写。

还有废墟。古典诗歌中早有关于“远芳侵古道,晴翠接荒城”的废墟意象。中国电影的废墟空间,自有其独特的审美意蕴。无论是《侠女》(1971,胡金铨)中杂草丛生的荒宅,还是《小城之春》(1948)中残破的城墙,都既具有中国美学风味,又在空间语言上较少文化贴现。但遗憾的是,这些空间意象没有被类型片有意识地加以继承。

因此可以说,阈限空间并不是好莱坞的独特发明,它是人类集体无意识的产物,表达的是世界人民都可以接受的审美趣味,具有普适性。如果正确地加以运用,中国类型电影也同样可以被域外观众正确解读。

结语

类型电影创作应格外重视对空间的营造,而大量地引入阈限空间,也会促成故事类型多元化,产生互动结果。随着电影制作技术的日新月异,中国的电影创作也在不断加大对场景的投入,同时,观众对场景效果越来越挑剔。类型片的变迁,是随着空间神秘感的消失而来的,西部片式微了,宇宙探险片也式微了,这都是文明以及科技的爆炸带来的恋地情结的消失,只有那些神秘莫测的空间,仍然被反复使用。超级英雄是源于城市的舞台,而阈限空间成为了全人类的故乡。中国类型电影是否可以具有自身文化属性的阈限空间呢?这其中的风险在于,不确定性的人物和空间、处于迷茫阶段的英雄能否被主流价值观接受的问题,而此研究的价值也正在于此。中国类型电影创作如何更好地运用阈限空间将是一个持续的课题。

[1] [美]奈杰尔·拉波特《社会文化人类学的关键概念》,鲍雯妍、张亚辉译,北京:华夏出版社2009年,第217页。

[2] [英]维克多·特纳《仪式过程:结构与反结构》,黄剑波、柳博赞译,北京:中国人民大学出版社2006年,第95页。

[3] [4] [美]约翰·费斯克等编撰《关键概念:传播与文化研究词典》,李彬译,北京:新华出版社2004年,第29页。

[5] [英]玛丽·道格拉斯《洁净与危险》,黄剑波、柳博赞译,北京:商务印书馆2018年,第53页。

[6] 同[5],第50页。

[7] [美]乔治·莱考夫、马克·约翰逊《我们赖以生存的隐喻》,何文忠译,杭州:浙江大学出版社2015年,第40页。

[8] 同[1],第222页。

[9] 段义孚《空间与地方》,王志标译,北京:中国人民大学出版社2017年,第105页。

[10] 同[9],第7页。

[11] [12] 同[1],第220页。

[13] [美]托马斯·沙茨《好莱坞类型电影》,冯欣译,上海:世纪出版集团上海人民出版社2009年,第41页。

领衔主演
章宇
Zhang Yu

领衔主演
马丽
Ma Li

社会很单纯
复杂的是人

东北虎

耿军 导演作品
film by Geng Jun



ISSN 1002-4646



9 771002 464220

042

ISSN 1002-4646

RMB¥: 20.00