

地域、民族与文化：区域电影的三重景观

——以湖北电影为例

蒋晗朦

摘要：区域电影作为开启电影研究“空间转向”的重要媒介，为重写电影史提供了新的进路。作为区域电影的重要组成部分，湖北电影近年来表现亮眼，随着《你好，李焕英》《热辣滚烫》等影片的持续登场，湖北电影的空间景观得以放大显现。通过全景式考察现象级湖北电影，研究发现，湖北电影呈现出地域、民族与文化三重维度的泛中心化景观：地域景观以自然风景和想象风景完成影像的基底建构，是让观众发生凝视，产生情动的开始；民族景观使得民族区域内的生活仪式、非遗艺术品得以流传，是让观众完成符号“询唤”的关键；文化景观以荆楚文化为内核，是让观众产生共鸣，让电影焕发生机的内生性力量。三重景观的交织不仅为未来影像的创造提供了“在地性”的景观材料，更为电影共同体美学的内涵发展提供了支脉源泉。

关键词：湖北电影；荆楚文化；区域电影；景观

中图分类号：G206 **文献标志码：**A **文章编号：**2096-5443(2024)04-0061-11

基金项目：国家社会科学基金一般项目(19BXW041)

一、引言

(一) 研究缘起

2024年春节档，贾玲执导的新片《热辣滚烫》以势如破竹之势，8天斩获27.18亿票房，成为现象级影片。^①与3年前拍摄的《你好，李焕英》相似，在影片中插入带有家乡“湖北”印记的景观，依然是贾玲献映银幕的重要情结。^②回溯2019—2023年来的国产现象级影片会发现，无论是《南方车站的聚会》(2019年)，《被光抓走的人》(2019年)，还是《中国医生》(2021年)，《穿过寒冬拥抱你》(2021年)，《人生大事》(2022年)等，带有“湖北”景观的电影开始持续登陆大银幕。这种创作现象的出现似乎与人们记忆里的湖北电影形成巨大反差，因为作为中国电影的组成部分，湖北电影在中国电影的坐标系中，一直以模糊的面孔和间断闪烁的光芒体现一个实力并非强大者执着的文化守望。^[1]于是，围绕湖北电影的一些具有重要影响的概念、命题与话题开始浮现，电影中的湖北(区域空间)是怎样被影像化再现的？这些空间表征了怎样的湖北精神？

(二) 概念界定与辨析

目前，学界对于湖北电影的概念界定较为模糊，因此，参考学者们对于其他具体区域电影的概念来界定“湖北电影”颇有裨益。张经武在阐述“福建电影”时认为：狭义的“福建电影”是指由福建籍影人或影企主创的作品，广义的“福建电影”是指具有福建元素的作品。^[2]在这里，他并未从地缘意义

^①票房数据来自2024年2月20日的中国电影报专题文章《〈热辣滚烫〉：“减肥”标签下的女性成长故事》。

^②《热辣滚烫》尽管拍摄地不在湖北，但影片中以“襄江”命名的公交车、体育馆、特色美食小龙虾、牛杂面等都是关于襄阳的城市记忆。

上的福建空间范围去界定,而是强调从影人、影业和影片的维度去思考。余韬在论及内蒙古电影的概念时,首先区分了“少数民族电影”与“少数民族的电影”两者的关系,认为内蒙古电影属于“少数民族电影”的研究范畴。^[3]由此可见,他注重从民族性的维度去思考。安燕在界定贵州电影时,认为贵州电影是以贵州的历史传统、现实生活与特定区域为题材,表现贵州的物质文化、行为文化、观念文化、精神文化及其文化自身的传承与变迁的电影。^[4]可以看出,这类概念多立足于文化的中心视角,强调有效性、可行性以及操作性的界定。综合以上研究,对于湖北电影的界定可持开放的态度从地缘空间和地域文化两个维度展开:从地缘空间的角度审视,湖北电影应该着重展现千湖之省东、西、北三面环山,中低周高,气候多样,长江穿流而过的自然风光。从地域文化的角度而言,湖北电影应该泛指由多个文化群体构成的文化空间区域内生产的电影,它应该是类型文化在空间地域中的凝聚和固定,是研究文化原生形态和发展过程的、以空间地域为前提的影片。^[5]概括而言,湖北电影是指取材于湖北本土,集中展现湖北地域物体状貌、风土人情或古往今来湖北人民的生活状态,反映鄂人精神面貌、传递荆楚文化的电影。

在尝试对湖北电影进行概念界定后,有三个与概念相关的问题仍需进一步辨析:第一,湖北电影不等同于湖北电影制片厂出品的电影。新中国成立后,湖北电影制片厂(前身为武汉电影制片厂)作为官方机构,在半个多世纪里,创作了5000多部电影故事片、电影纪录片,科教片等^①。毋庸置疑,独一无二的官方资质、数目庞大的创作体量让湖北电影制片厂出品的影片在发行意义上可以被看做是湖北电影的代名词。然而,中国电影院线改制以来,能够进入院线银幕,为大众熟知的湖北电影却多由商业资本运营的影视公司制作,所以对湖北电影的理解要打破潜意识观念。第二,湖北电影不等同于在湖北取景拍摄的影片。有些影片虽然部分或全部地在湖北取景拍摄,却是以“深度伪造”空间的方式在影棚或影视基地内置景拍摄,在取材上也不是源自湖北的典故原型。影片《妖猫传》(2017)拍摄于湖北襄阳的唐城影视基地,然而影片展现的却是唐朝由盛转衰的场景(是对历史上长安空间的复原),所以该片不能称之为湖北电影。影片《影》看似不属于湖北电影,但它却是以“关羽大意失荆州”的三国故事为原型进行的改编,所以从取材和影片反映出来的精神内涵上来看,它属于湖北电影的范畴。影片《生活秀》尽管在重庆取景拍摄却属于湖北电影的范畴,因为影片还原的是湖北武汉的生活空间,展现的是湖北人民的生活情感,所以对湖北电影的界定要关注取材于何处的问题。第三,湖北电影不等同于湖北籍影人影企参与制作的电影。湖北籍导演程耳执导的影片《罗曼蒂克消亡史》,演员朱一龙主演的影片《河边的错误》显然都不能纳入湖北电影的范畴。因此,对于湖北电影的限定不能失之于宽。

二、研究设计:理论、方法与样本选择

(一)研究方法

空间是一切生产和一切人类活动所需要的要素。^[6]随着后现代思想的兴起,列斐伏尔、福柯等思想家们开始重新思考空间在社会理论和构建日常生活中所起的作用。^[7]空间的意义得以放大显现。作为开启“空间转向”的媒介,区域电影研究的开展让电影研究从传统的线性历史研究中跳脱出来,开掘其与地缘空间内的社会、历史、文化等多重维度的相互建构,为电影研究提供了新的进路。

目前,国内关于区域电影的研究大体上分为三种:第一种是从“民族影像”的维度去探讨特定区域内的少数民族身份想象,强调少数民族的民族/国族认同或从“作者影像”的维度去探讨导演的民族影像风格,早期开展的区域电影研究及表现少数民族聚居区域的影片多是从此维度展开,代表性的研究有:李彬在辨析新疆电影民族身份与地域文化的归属时认为新疆电影是地域文化的产物,而非民族身份的体现。^[8]向宇认为西藏电影在叙事模式上呈现典型的国族化、景观化和民族化。^[9]郑

^①文中所提“在半个多世纪里”,是指湖北电影制片厂自1979年更名至今。“5000多部电影故事片……”数据来源于湖北电影制片厂厂长撰写的《构建新时代湖北电影新型价值形象——湖北电影改革开放40年发展探析》一文。

少雄在对万玛才旦的作者风格分析中认为藏地电影、藏区形象、藏族认同的未来格局仍在不断生成之中^[10];第二种是从产业发展的维度去探讨特定区域内的产业前景,此类研究多关注新形成的区域电影,“大湾区电影”的相关研究便是典型例证。代表性的研究有:周星论说了粤港澳大湾区电影出现的合理性及其未来的发展。^[11]贾毅提出粤港协同的电影产业发展理念以及“引港入粤,粤港互动”的具体战略对策。^[12]第三种是从地域空间的维度去探究特定区域电影的多重特性。这一维度的研究者多受西方学界关于“空间转向”的启发,立足于文化中心的视点,代表性的研究有:聂欣如认为,不对具体电影空间生产所包含的意蕴(创造性)进行揭示,便只能从文化空间生产、人物空间生产、情感空间生产三个方面来讨论。^[13]陈吉德在论述江南电影的构建路径中,认为空间不仅具有自然性、物质性,也要具有社会性、文化性。^[14]鲜佳在分析重庆电影的差异空间时,从物质维度考察了重庆的城市景观,从社会维度考察了五方杂处的社会空间孕育出的底层叙事与江湖气质,从心理维度考察了“山城”与“雾都”组合带来的悬疑氛围。^[15]王海洲、孟畅从重庆地缘文化景观的角度论述了兼具动感、立体感和层次感,同时也暧昧、诱惑和混乱的石梯景观。^[16]已有研究表明,在对区域电影的研究过程中,“民族性”“产业性”“文化性”等特性以“泛中心化”的面貌呈现在影像之中。所谓“泛中心化”的影像表达导源于德里达对于逻各斯中心主义视角的批判,是在“新影像呈现出的丰富层次感突破了原有的一元或二元生产,形成了传统影像逻辑中并没有呈现出普遍性的类型与形式归纳”^[17]的基础上,有必要考虑“并不存在中心,中心亦无自然的位置……中心是一种不定点”^[18]的问题,是在后现代视域下“去中心”化的意识上,对于“元(Meta)”的解构与重释。

基于此,本文在对湖北电影进行全景式考察的基础上,以泛中心化的影像表达理念为研究进路,从视觉审视的维度考察湖北电影中呈现出的地域景观、民族景观和文化景观。总结出地域、民族和文化这三重景观并非基于传统影像逻辑,而是因为自20世纪60年代以来,无论是列斐伏尔的空间生产理论还是居伊·德波的“景观社会”学,在研究过程中首先都是从物或自然的维度出发,再进入社会生产的维度进行马克思主义批判。所以,本文的研究先从地域性(物质性)景观入手。其次,湖北域内少数民族有55个,在影像化生产的过程中,民族景观是差异化生产的重要方式,所以需要民族景观纳入研究范畴。最后,荆楚文化内涵丰富,是对区域空间影像化再现的精神源流,所以文化景观必不可少。目前,湖北电影在电影产业方面仅仅初露锋芒,尚未形成产业体系,因此暂不从产业性(资本性)的维度展开。

(二) 样本选择

本研究在样本选择上主要以现象级湖北电影为主。如此筛选是因为现象级电影往往表现社会热点现象,票房远超预期,打造新的时尚流^[19]。它不仅仅是电影本身,也不仅仅是电影现象,更是舆论现象、传播现象、社会现象、文化现象。^[20]因此,以票房、上座率、话题讨论量等为标尺进行筛选会让样本更具典型性和代表性。具体片名详见表1。

表1 现象级湖北电影信息表

片名	年份	类型	猫眼购评分	票房/万元	总人次/万次	抖音话题/万次	微博互动量/万次	宣发视频物料播放量/万次
洪湖赤卫队 [▲]	1961	战争	7.3	0.34	0.02	暂无	0.02	暂无
男人河	1998	剧情	暂无	暂无	暂无	暂无	暂无	暂无
毕兹卡的年轻人	2001	剧情	暂无	暂无	暂无	暂无	暂无	暂无
生活秀	2003	爱情	7.3	90.00	暂无	暂无	暂无	暂无
丛林无边	2005	战争	暂无	暂无	暂无	暂无	暂无	暂无
桃花灿烂	2005	爱情	7.0	暂无	暂无	暂无	暂无	暂无

续表

片名	年份	类型	猫眼购评分	票房/万元	总人次/万次	抖音话题/万次	微博互动量/万次	宣发视频物料播放量/万次
沉默的远山	2008	剧情	7.5	暂无	暂无	暂无	暂无	暂无
万箭穿心	2012	家庭	8.4	249.10	8.10	暂无	1.70	0.09
我的渡口	2012	剧情	7.2	25.70	1.30	暂无	暂无	暂无
飘洋过海来爱你	2017	爱情	8.1	30.00	1.00	暂无	暂无	0.04
影	2018	动作	8.1	62800.00	1756.90	暂无	740.70	92.50
南方车站的聚会	2019	犯罪	7.9	20200.00	575.30	暂无	892.60	504.70
被光抓走的人	2019	爱情	7.8	7089.00	196.00	暂无	239.30	202.80
你好李焕英	2021	喜剧	9.5	541300.00	12000.00	2532000.00	4958.40	1599.60
中国医生	2021	剧情	9.3	132800.00	3656.60	255300.00	1626.50	1860.60
穿过寒冬拥抱你	2022	爱情	9.5	93600.00	2208.00	294000.00	1908.90	2448.20
人生大事	2022	家庭	9.4	171200.00	4254.10	729000.00	3078.90	879.20
热辣滚烫	2024	喜剧	9.2	345600.00	7195.30	3570000.00	1972.50	1824.80

▲ 洪湖赤卫队的数据为 2021 年重映数据;截止日期:2024-03-24

数据来源:“宣发视频物料播放量”来源于灯塔专业版 APP,其余数据均来自于猫眼专业版 APP

三、研究发现

(一)地域景观:自然风景与想象风景

电影的空间由两类构成,一类是影片中再现的真实空间,另一类是通过剪辑等技术处理将不同的空间整合以此构成的空间。^[21]因此,摄像机镜头通过对拍摄环境的纵深展现完成对影像空间的塑造。其中,再现的真实空间往往以自然风景为背景,强调原生态性;经过剪辑拼合的空间往往以想象风景为主,强调象征性。

1. 自然风景:山水之间的视觉奇观

自然风景多指客观存在的原生态风景。电影艺术所具有的原始的第一特征就是“纪实”,这就意味着作为物质现实复原的载体,电影首先完成的是对于地域空间的纪实性表达,而作为标志性地理图景的山水景观自然成为观众辨识影片属地、进入时空之旅、完成目光凝视的重要途径,凝视是旅游体验的核心,旅游者的凝视指向的往往是那些在日常生活中不常见的、奇特的景观。^[22]作为“日常生活中不常见的、奇特的景观”的能指,奇山异水、森林植被等自然景观所形成的物质外壳成为构成影像图层的背景基底。

与云南、贵州、西藏等地域电影相较,湖北电影的自然风景以江、湖见长。作为千湖之省,湖北域内长江、汉江穿流而过,湖泊星罗棋布。在具体的影片中呈现为两类景观,一类是对江汉平原上的河湖景观的描写,《洪湖赤卫队》中的“洪湖”,《我的渡口》中的“大沙河”,《桃花灿烂》里的“东湖”,《被光抓走的人》中的“长江三峡”等都令观众看到了水网交织,垸堤纵横的江汉平原上的壮美景象。另一类是对流经鄂西南地区的江河景观的展现,位于恩施自治州的“神农溪”成为影像化再现的重要对象,影片《男人河》《漂洋过海来爱你》都集中展现了神农溪水面的湍流险急。与江汉平原河湖景观展现出的波澜壮阔不同,鄂西南地区的江河景观往往与两岸奇峻的高山一同形成“秀”美旖旎的迷人景象。

除去河湖,山林植被也是湖北电影中重要的自然风景。原始森林覆盖的神农架、云霞迷蒙的武

当山,鬼斧天工的恩施大峡谷等都是银幕上湖北影像的视觉载体,位于恩施自治州的宣恩县更是因山水秀美而成为众多湖北电影的取景地。影片《沉默的远山》《毕兹卡的年轻人》《丛林无边》等都在此集中描摹了高山气候下云雾弥漫的山谷,暖阳照耀的群山以及茂林修竹的峻岭,为湖北地域景观的自然风景增添多元化色彩。

2. 想象风景:镜像化、风格化与扁平化

与自然风景的纯然客观不同,想象风景多是通过拟像化的外物刺激,触发情感后生发感知而进入的影像世界,它是对现实的镜像折射,就像拉康视角下的婴儿在疑惑与凝视的反复交替中完成对于镜像的合法化认同。^[23]在湖北电影中多通过镜像化、扁平化与风格化的艺术处理手法建构起观众对湖北地域风景的想象性所指。

《影》取材自朱苏进的小说《三国·荆州》,在北京怀柔影视基地和枣阳汉城影视基地取景拍摄。将《影》纳入湖北电影似乎过于牵强,因为剧中模糊的时代,虚拟的沛国,难辨真假的都督等都让三国故事中的时间、地点及人物被虚化和篡改,取而代之的是多雨的境州、晦暗的斗室、灰黑的王殿共同构筑出魏晋山水的画风。然而,从影片的取材到主题表达,实则是导演张艺谋对三国“权术斗争”主题的镜像化表达。电影中水墨画卷风格呈现出的魏晋空间看似远离三国历史的真实空间,但多雨的境州何尝不是关羽大意失掉的荆州?对于空间镜像化的折射恰似片中演武场内阴阳转化的太极图,让直接存在的一切都转化为一个表象。^[24]伴随着真实历史时空被抽空为想象化的虚拟重构空间,“易容”的空间尽管篡改了原有的空间物质属性,但剧中“杀”与“反杀”逆转性的故事情节,却让“权谋”的主题更为鲜明。

与《影》的镜像化空间风景不同,《南方车站的聚会》用高度风格化的手法汇聚观众的凝视。片中,暧昧桃红的兴庆都宾馆,贴着报纸明星海报的拆迁屋,充满黑科技的城中村,塑料棚下的排档夜市,这些看似真实的生活场景,在逃亡与追捕的戏剧化情节的催化下都丧失了原本的烟火气息,成为象征生/死的修罗场。隐秘的野鹅塘,观赏的动物园,这些或天然形成或人工建造的空间则成为视觉奇观的宣发地,配合剧中人物对于生命价值的探索,对于生存困境的挣扎(逃亡的周克农对于生命价值的表达,受人摆布的陪泳女刘爱爱对于生存困境的挣扎)让想象性风景在影片内部野蛮生长,也让生活化的场景在风格化的处理过程中被赋予超验性的存在。而武汉地下室的小偷聚会,警察分配搜捕区域任务的聚会,工人们抽签决定停厂的聚会,这三次或正式或荒诞的聚会,以封闭的空间共同映射出被时代齿轮所日渐压缩、被现代化进程所驱逐的社会空间。这种将熟悉的场景进行风格化处理的方式无疑构建起福柯在空间论述时谈到的“异托邦”。对于观众而言,暴力美学演绎下的亡命徒在面馆吃完人生最后一碗面的搏杀场景或许会令观众对悲情的人生产生感慨,但对于南方车站建构的湖北地域景观而言,开往下一站的时代列车永远不会停止。

《中国医生》作为抗疫题材影片,以扁平化的手法完成了对疫情期间武汉空间的展现。所谓扁平化手法主要是指在画面呈像上通过压缩空间的方式让前中后景挤压,从而形成主体突出,背景模糊的状态。该片主要在无锡拍摄基地完成,导演刘伟强以1:1的方式复原了武汉金银潭医院,在拍摄技巧上多运用长焦镜头压缩画面空间的透视感或通过小景别拍摄完成对人物主体的凸显。这种扁平化的处理手法,尽管会让湖北真实的地域景观被消弭,但却能让观众更好地进入想象空间,因为对于观众而言,医院空间并不陌生,从视觉的呈像上金银潭医院也会与其他地域的医院空间雷同,但扁平化的处理却可以使人物主体被放大,动作细节被显现,使观众在情感的牵引下形成对空间的完形表达。

地域景观作为影像化再现(生产)的空间背景,以自然风景的秀美奇观形成视觉性的直观刺激,以想象风景作为一种象征化的景观完成由物质实体向精神想象的升华,让视觉奇观在叙事中吸引观众的目光,让观众在持续的凝视中产生对于地域的认同,形成情动。

(二) 民族景观: 非遗器物与民族仪式

2024年初OpenAI公司发布了通过Sora生成的多段AI视频,其高度逼真、电影般质感的影像画面引起全网轰动。^[25]作为“媒介”的媒介,Sora生成的48段视频风格类型多样,画面内容多以地方特色景观展示为主,叙事性较弱。^[26]其中有一条“庆祝中国新年的舞龙”视频。这段10秒钟左右的视频由一个略带俯角的大全景镜头构成,画面内容为舞龙队伍在人头攒动的城市街巷前进。在这个长镜头中,居于前景的“中国龙”和居于后景中翘起的“屋角飞檐”成为中国“在地性”^①的重要标识,具有符号象征意味的民族景观成为“询唤(interpellation)”观众产生民族认同的重要心理因素。因此,民族景观作为展示“地方性”特色,蕴含民族“独特性”精神的重要窗口,是影像空间差异化生产的重要路径。

所谓民族景观,特指改革开放以来,民族地区在外界互动的过程中所产生的各种具有视觉冲击力和美学震撼性的社会、人文景象。^[27]进入中国电影研究领域,因国内学界通常将民族电影与“少数民族电影”或“少数民族题材电影”^[28]泛指同一类型,所以民族景观往往指少数民族电影中呈现出的民族景观。因此,本文对民族景观的研究将主要集中于湖北少数民族电影中呈现的民族景观。

电影本质上是一种具体的艺术,是将具体事物变成符号(表意系统)的艺术。^[29]尽管这是米特里在批评结构主义时所提出的看法,但却为电影创作提供了可行的策略,尤其是对少数民族题材的影像创作提供了行之有效的方案。在自我建构和他者建构的过程中,民族景观是识别少数民族影像的内核。目前,湖北省域内共有55个少数民族,长久以来,主要分布在恩施土家族苗族自治州、五峰土族自治县、长阳土族自治县等地,呈现“大分散,小聚居”的特点,在人口数量上,以土家族和苗族人口居多。这些因素决定了湖北的少数民族电影多聚焦鄂西南,在民族景观展现上以土家族或苗族的民族仪式和非遗器物为主。

1. 非遗器物: 艺术品

艺术品作为凝聚人类智慧的容器,是少数民族电影中必不可少的物品,其中土家族织物西兰卡普最具代表性。西兰卡普作为土家族最具代表性的织物,以其艳丽的色彩,丰富的纹样而为世人称赞。最早讲述西兰卡普的影像出现在电视剧《没织完的西兰卡普》中,在电影方面,《娃娃要过河》中西兰卡普成为推动叙事的重要道具。作为两代人的定情信物,它被赋予了传奇的色彩,充满魔幻力量的西兰卡普早已超越了物质实体的审美功能,是对于粗犷的原始冲动与对生命的热切欲望的集中表达。除去高度风格化的西兰卡普,土家族、苗族服饰也是艺术品的重要代表。作为符号的象征,民族服饰可以看做是穿在身上的史诗图腾。土家族服饰多体现简朴实用的美学原则,衣服往往较为宽松;苗族服饰多体现精美的制作工艺,采用蜡染技艺,喜点缀银饰。因鄂西南土家族、苗族居住范围相近,在时间的迁移下,两族的服饰风格出现融合。在《男人河》中土家族男女的衣服以青、蓝为主,而到《漂洋过海来爱你》中土家族男女的服饰则出现艳丽的红色/明亮的黄色,注重刺绣与镶边,头饰也有亮银点缀。吊脚楼作为少数民族独具特色的类艺术品建筑,是先人智慧的结晶,影片《春分有雨》《我不是贼》都集中展现了鄂西南地区的吊脚楼,它们多依山傍水而建,造型古朴粗犷,屋檐上扬的翘角又不失灵性,是土家人对造型审美的重要体现。

2. 民俗仪式: 山歌、哭嫁与摆手舞

山歌作为少数民族电影中最常见的民俗仪式,在影像展现中较为广泛,湖北少数民族电影中,山歌也是必不可少的一部分,不管是《毕兹卡的年轻人》中开篇的远山呼唤,还是《丛林无边》中农人即景生情的歌唱,哪怕是《山乡书记》中劳动者呼喊的劳动号子,都集中表达出少数民族青年男女追求爱情自由的爱情观念以及劳动者豪放不羁、辛勤劳作的精神面貌,将日常生活的感知予以仪式化的

^①在地性本是建筑学中常用的术语,用以强调特定场地的建筑融入地域、场所、人文,运用当地的地方性材料、技术。影像的在地性体现为不同民族、地方和区域之间的差异性特征,体现特定区域的人文风貌、社会习俗、生活状态,传递着由上而下的文化立场与态度。

表达。哭嫁作为土家族最具特色的符号景观,也是湖北地域少数民族电影最具辨识度的象征性符号。在影片《漂洋过海来爱你》开头,就对哭嫁进行了简单的展示,而在影片《哭嫁》中则细致讲解了土家族婚礼的流程。尽管现代社会中,民俗仪式多以奇观的方式用于吸引观众/游客,但从象征意义上解读,哭嫁却是对于命运的抒怀,像是太极卦爻文化的变体,即:将出嫁者以哭为喜,用悲伤唱念离别,寄予希望,用哭泣吟诵命运,避凶讨吉。摆手舞作为土家族常见的民俗舞蹈,从祭祀发展而来,在电影中主要用于欢迎宾客以及娱乐庆祝——影片《娃娃儿要过河》中土家族男女欢跳摆手舞的低俯视角,《漂洋过海来爱你》开篇也展现了外来游客与当地居民共跳摆手舞的场景。作为一种集体活动,摆手舞为少数民族影像的叙事空间带来灵动的身影,作为一种仪式,它延续着少数民族特有的精神情感。

符号就是在象征中明显可感的东西。^[30]作为符号系统的构成部分,凝聚人类智慧的非遗艺术品和充满生活张力的民俗仪式都以明显可感的姿态建构起了民族景观,然而从影像化的再现来看,湖北电影中的民族景观需要进一步考虑该呈现何种民族景观的问题,毕竟民族景观不是天然存在的,而是后天形成的。现代是一个图像时代,民族景观也面临同质化的问题。因此,民族景观的建构还需要深入挖掘少数民族的故事模型,强调“视觉性”的生产机制,让观众从“被动”观看内化为“主动”参与。

(三)文化景观:尚“情”传统下的荆楚文化

作为自然和人类的共同作品,文化景观是由特定的文化族群在自然景观中创建的样式,文化是动因,自然地域是载体,文化景观则是呈现的结果。^[31]作为影像表意抒情的构成元素,文化景观以气韵生动的蒙太奇镜语游刃于宏观形态与微观叙事之中。在影像化的生产过程中,文化景观既包括物质文化景观,也包括精神文化景观,此处着重探讨后者。

湖北作为中部地区重要省份,荆楚文化历史悠久。从静态的空间角度看,荆楚文化主要指以当今湖北地域为主题的历史文化;从动态的发展时序看,它不仅包括古代,而且还包括近现代、当代湖北地区所形成的具有地方特色的文化。^[32]所以,荆楚文化内涵丰富,既有历史时间演进的楚国文化、三国文化、红色革命文化等,也有跨越空间的巴土文化、三峡文化、江城文化等。在这些文化的孕育下,荆楚艺术璀璨夺目。在戏曲方面,出现了花鼓戏、黄梅戏、楚剧等。在音乐方面,有沮水巫音、马山民歌等。在文学方面,出现了以屈原为代表的辞赋家,以孟浩然为代表的山水田园诗人等。纵观荆楚各门类艺术形式,尚“情”主义成为楚地艺术绵延的重要创作传统。作为一个独立的美学符号,尚“情”主义可以回溯至屈原的“发愤以抒情”。“日月忽其不淹兮,春与秋其代序。惟草木之零落兮,恐美人之迟暮”便是最好的例证。屈作中的“情”内涵丰富,既指向伦理道德的善,又指向情感的怨……理性与感性交织,真诚构成其底色。^[33]在哀感顽艳的作品中,“吟咏情性”成为尚情主义的审美自觉。情不再是诗文礼乐发生的源泉,而是成了诵作诗文的目标。^[34]在诗文尚情主义的影响下,“吟咏情性”也成为湖北电影镜语中透显出的气质,主要表现为不屈不挠的自强精神、不畏生死的拼搏精神和兼收并蓄的开放精神。

1. 不屈不挠的自强精神

“扁担”是武汉人对挑夫的叫法,在影像化生产过程中成为城市空间里的重要符号。从导演王小帅拍摄《扁担,姑娘》到导演王竞拍摄《万箭穿心》,“扁担”都成为他们关注江城文化的焦点。两部影片中,《万箭穿心》更具典型性,该片以“女扁担”李宝莉为叙事视角刻画了底层劳动人民的生活日常。从影像的叙事来看,影片延续了中国电影“苦情”的戏路,关注社会空间下“人的存在”与“人的处境”。^[35]片中碎片化的日常连缀着李宝莉的人生处境。“丈夫的背叛,婆婆的责难,儿子的怨恨”这些充满戏剧冲突的情节让李宝莉的人生坎坷艰辛,充满悲情,生活的苦难以万箭穿心的方式不断地戳痛她,让她日渐麻木。从这个意义上来看,李宝莉这个人物形象与20世纪30年代孙瑜导演在影片《小玩意》中塑造的“叶大嫂”相似,是现代版“祥林嫂”的影像变体。然而不同的是,她骨子里并未

向生活屈服,所以当朋友劝她另寻他路傍身大款时,她并未表示认同,而是选择成为底层的“扁担”,用沉重的肉身穿梭于城市的街巷;当儿子高考成人后,她不再忍气吞声,而是为自己申辩,敢于活出新的自我。当影片结尾李宝莉挑起扁担,勇敢迈出楼门的时候,观众似乎可以为她脱离了“万箭穿心”的寓言而高兴,然而下一刻当她又要开始推车的时候,似乎困境的人生(诘难的处境)远未结束。当然,李宝莉的“扁担”身份,也将狭窄残破的街道、混杂无序的汉正街、灯火霓虹的路边大排档串联起来让这些如今已日渐消失的城市景观,以物质的实体勾连起观众精神上的烟火气息,让苦难的处境更为真实。

作为缩影,李宝莉是时代改革进程中千千万万个湖北女性的代表,她们年轻时曾是时代的“弄潮儿”,但突如其来的苦难却让她们的人生处境急转直下,面对无奈的人生,她们没有怨天尤人,更没有自暴自弃,而是以不屈的意志将自己的身影融入生活的画卷。在生活的磨难下,她们的面容急剧苍老,身体日渐佝偻,但映射在银幕上的光影却形成了独具特色的审美情性。其实,纵观中国电影史,像李宝莉这样人生遭遇的女性形象有很多(如吴永刚的《神女》,卜万苍的《三个摩登女性》),但她们大都会选择向生活妥协或因为情感变故才做出改变,与她们相比,李宝莉始终忠于自我,以自强不息精神为自己而活。

与《万箭穿心》不同,改编自池莉同名小说的《生活秀》尽管也将视角对准了底层女性,但影片中刻画的却是一位武汉街头的“鸭脖西施”。影片拍摄于重庆,导演霍建起以扁平化的方式还原了发生在“脏乱差”的吉庆街夜市的故事,夜晚的城市空间成为影片的重要叙事场所。和李宝莉相比,女主人公来双扬呈现出双重面孔,就像她黑白颠倒的作息时间。夜晚的吉庆街上,来双扬是一道亮丽的风景,她左右逢源,聪明干练,懂得拿捏与食客之间的分寸;白天的来双扬面对原生家庭的各种烦心事,尽管表现出厌烦与无视,却要无可奈何地周旋和处理所有的问题。面对感情,她勇敢迈出了向前的一步,但最终选择回归夜晚的吉庆街,让自己寄身于夜幕的遮掩之下。与李宝莉面对困境时展现出的不屈相比,来双扬身上展现出的是坚强,坚强地活着,坚强地靠自己活着,坚强地为别人活着。

作为尚情传统的延续,《人生大事》赓续了湖北人民不屈不挠自强不息奋进的荆楚精神。影片中莫三妹作为刑满释放人员,出狱后被迫从事殡葬师的职业,一地鸡毛的生活让他对周围的一切早已麻木,面对生活中别人的诘难,他选择以最直接,最暴躁的方式进行回击。作为边缘人物,莫三妹看似是一个非典型性的扁平人物,然而他为人处世的态度却谙合着武汉人的性格——率真、不羁。他不想接受家人对自己的职业规划(不愿从事父亲殡葬师的工作),他对生活也没有清晰的规划,直到小女孩武小文的出现让他被迫对职业和生活有了新的认识。从“欢喜冤家”到“情同父女”,生活的磨难逐步击碎莫三妹佯装坚强的外衣,让其流露出对生活的真正情感。与湖北女性身上展现的“坚强不屈”不同,莫三妹身上流露的是“柔韧不屈”(莫三妹这个女性化的名字或许就是对人物真实性格最好的诠释)。在情性的表达上,莫三妹通过“压抑—寻找—释放”的自我找寻之路完成对自身真实感情的复建,而这也正是边缘人物不屈精神的真实写照。

2. 不畏生死的拼搏精神

2021年上映、由薛晓璐导演执导的《穿过寒冬拥抱你》作为一部现实主义题材的影片,采用群像叙事的模式描绘了武汉人民抗击新冠肺炎疫情的场景。影片中对于生的欢欣、死的敬畏都构建起带有诗性的审美自觉。李泽厚在对比东西方文化时认为:相对于西方的“罪感文化”,中华文化是一种“乐感文化”^[36],在影像文本的处理上导演显然采用了“乐感”的手法,以浪漫主义的创作方式进行表现,所以无论是快递员抛家舍业自发成为志愿者还是骑手穿越阡无人迹的大桥途中高声歌唱以及年迈的医生闻讯后主动复岗,这些情节都以浪漫化的方式多维度展现了武汉人民在对抗灾难时的乐观与豁达。作为社会话语空间的镜像表达,写意化的表达也许未能展现出武汉战“疫”时的残酷性和危险性,但普通市民的守望相助却以不屈的意志在城市空间中凝聚起武汉人民不畏生死的抗争精神。

与《穿过寒冬拥抱你》同样反映抗疫精神的《中国医生》也采用了群像叙事的模式。影片以极简

主义的风格集中展现了武汉多家医院、全国众多医护人员在面对疫情时表现出的拼搏精神。与《穿过寒冬拥抱你》的浪漫主义创作方式不同,《中国医生》以近乎全景记录的方式真实地复现了那段抗疫时空。片中一次次紧急抢救的脚步,一张张布满勒痕的面孔都让观众感受到了来自死亡的威胁,感受到了医务人员对于生命的努力。在人物的刻画上,尽管采用群像塑造的方式,但对于金银潭医院院长的着重刻画,让影片具有了双重意义。因为身患渐冻症的张定宇在这场战役中既与病人的死神赛跑,也与自己的死神赛跑,他的形象凝聚起了英雄城市的大无畏精神。

3. 兼收并蓄的开放精神

除去延承尚情主义的传统,湖北电影还注重汲取华夏文化的传统精神,自洽于共同体美学的宽阔河流。“电影共同体美学”作为学界近年来研讨的重要理论,强调在文化上坚持“多元一体、一体多元”并且逐步走向“一体多元”^①;在美学上“各美其美,美人之美”走向“美美与共”。^[37]近两年上映的影片《被光抓走的人》《你好,李焕英》《热辣滚烫》等正是以多样的类型叙事展现了一体多元的文化景观和美美与共的价值美学。

作为软科幻类型片的代表,《被光抓走的人》讲述了武学文与他的爱慕者李楠,在情欲和理智的焦灼中,最终选择克己复礼,让生活回归平静的故事。剥离借助神秘之光来拷问人物内心灵魂的外壳,这部影片的内核无疑是向经典影片《小城之春》所传达的文化意蕴致敬,将“发乎情,止于礼”的儒家观念展现得淋漓尽致,是现代人延续中国文人处理情感时所表现出的含蓄与内敛。

电影《你好,李焕英》以穿越电影的类型模式,建构出母女聚合的幻象场景——在似梦似幻的20世纪80年代场景中,以“姐妹之情”重塑“母女”情感逻辑,以身份错位营造的喜剧效果直抵残酷现实中“永失母爱”的悲剧内核。^[38]回溯中国电影史,“母爱”在中国现实主义电影脉络中一直葆有一席之地。不同的是,《你好,李焕英》以喜剧片的形式延续这一主题,让观者在笑中带泪形成共情美学,真实的情感流露传递出当下的价值理念。作为贾玲导演的第二部作品,《热辣滚烫》显然比《你好,李焕英》更具类型片特质,影片的情节并不复杂,但戏内戏外如出一辙的“减肥之路”却成为现实版励志神话,让消费主义时代的大众看到肉身可控的生活美学。尽管影片改编自日本电影《百元之恋》,但在本土化的转化创新中却以真挚的情感打动观众,符合当下大众的审美情趣。其实,回溯20世纪30年代的中国体育电影(如孙瑜导演的《体育皇后》),已然出现了“找回自我”“赢一回”的现代价值理念。或许,对于创作者而言,中华文化的美学观念早已有意无意地渗入他们的血脉和灵魂。

四、结语

本文通过重新界定湖北电影,梳理现象级湖北电影中的地域景观、民族景观和文化景观,完成了对湖北电影从自然空间到符号空间再到精神空间的多元建构。在这个由表及里,由实到虚的探寻过程中,不难发现湖北电影的三重景观交织出一个充满生命张力的地方。对于湖北电影而言,让观众了解湖北这个地方,了解湖北的历史文化、风土人情以及古往今来的变迁和发展,不仅有利于产生空间认同,更有利于形成与文化生产、旅游观光的高效联动,进而推动湖北经济的增长。

面对AIGC影像的登临,传统影像必然面临颠覆性的危机,探寻、挖掘区域内的独特空间景观无疑为原创作品提供了一条供给侧之路。从湖北电影的研究中可以看到,充盈着区域内人类智慧和原始生命张力的艺术品、民俗仪式等将成为保持电影“原真性”的关键。与此同时,民族景观所形成的“在地性”人文网格可以在极大程度上抵御来自以好莱坞为主导的空间文化的压迫,避免因文化侵袭所导致的同质化现象发生。在不远的将来,伴随数字奇点的到来,物质性的景观会在数字奇观影像的狂轰滥炸之下产生无法弥合的创伤,文化景观作为技术包扎的止血带,是让伤口愈合的内生性力

^①“一体多元”:一体指一个共同体,多元指多元化的美学形态。

量。^[39]开掘域内的文化精神既是对中华优秀传统文化精神的赓续,也是湖北电影自洽于新主流电影价值表达的创新之路,更是湖北电影永葆“光晕”的密钥。

作为区域电影的组成部分,湖北电影与“西藏电影”“江南电影”等区域电影相比,具有天然的短板,缺少可供热议的“少数民族身份想象、文化意蕴感知”等话题,然而从构建区域电影史的维度,湖北电影的“非典型性”却为众多“面貌模糊”的区域电影研究提供了另一种镜鉴,一种通过空间景观建构来传递丰富多元的社会文化信息的方式。与此同时,区域电影作为建构中国电影学派的重要分支,通过对以湖北电影为样本的在地深描不仅可以推动“重写电影史”的书写进程,为现象级影片的涌现提供创作思路,形成理论与实践的双向互文,还可以为“电影共同体美学”理论的内涵发展提供支脉源泉,为“未来影像”更有效地讲好中国故事提供新锐视角与思路。

参考文献:

- [1] 彭砚芳,李忠,李杨. 构建新时代湖北电影新型价值形象——湖北电影改革开放40年发展探析. 决策与信息, 2018, 12: 45-51.
- [2] 张经武. “福建电影”研究的价值、议题与视域. 电影文学, 2023, 6: 86-91.
- [3] 余韬. 内蒙古民族电影的文化脉络——兼论“讲好中国故事”的一种可能. 当代电影, 2019, 9: 9-12.
- [4] 安燕. “贵州电影”的三副地域面孔. 当代电影, 2019, 6: 11-17.
- [5] 李德勤. 中国区域文化. 太原: 山西高校联合出版社, 1995: 2.
- [6] 马克思恩格斯文集(第1卷). 北京: 北京人民出版社, 2009: 875.
- [7] 包亚明. 现代性与空间的生产. 上海: 上海教育出版社, 2003: 84.
- [8] 李彬. 新疆电影: 民族身份还是地域文化? 当代电影, 2019, 12: 17-22.
- [9] 向宇. 国族化、景观化、民族化——国产西藏电影叙事的身份想象. 电影新作, 2016, 5: 81-88.
- [10] 郑少雄. 藏地新浪潮2.0: 边疆知识分子的主位意识衍变——万玛才旦及其晚近的三部电影. 开放时代, 2023, 6: 25-30.
- [11] 周星. 粤港澳大湾区电影构想、发展的思考. 广州大学学报(社会科学版), 2021, 1: 14-17.
- [12] 贾毅. 粤港协同视角下的大湾区电影产业发展战略研究. 当代电影, 2023, 7: 40-46.
- [13] 聂欣如. 电影的“空间”与“空间生产”. 上海师范大学学报(哲学社会科学版), 2023, 2: 85-93.
- [14] 陈吉德. 构建江南电影: 美学意蕴、路径及价值. 当代电影, 2021, 9: 86-91.
- [15] 鲜佳. 差异空间的影像生产: 21世纪以来重庆电影空间生产探析. 北京电影学院学报, 2021, 8: 121-128.
- [16] 王海洲, 孟畅. 地缘文化景观的影像建构——以新世纪以来重庆电影中的石梯为例. 电影新作, 2022, 2: 31-38.
- [17] 肖艳华. 战争·民族·诗意: 中国贵州电影研究. 武汉: 华中师范大学博士学位论文, 2023: 14. https://kns.cnki.net/kcms2/article/abstract?v=gR09I6yibQ5iOZQPvBrzuQqbzHX_JEoiFrGK8OMDV2D-gGZ_88oU5oi1IW19L8FrynpraWlukaZkoAa8qcJPwEIwCgd0v9S-olStdMh7HonDeXykdrwxzjNKiRgIWqKfSpyHK_uCm4m_-AzpwHCdw=&uniplatform=NZKPT&language=CHS.
- [18] 理查德·A. 斯皮内洛. 世纪道德——信息技术的伦理方面. 刘钢译. 北京: 中央编译出版社, 1999: 168.
- [19] 王一川. 当电影回归时尚本义时——从“现象电影”概念引发的思考. 当代电影, 2014, 2: 110-113.
- [20] 陈旭光. 近年中国“现象电影”启示录. 当代电影, 2014, 2: 113-117.
- [21] 马赛尔·马尔丹. 电影语言. 何振淦译. 北京: 中国电影出版社, 1992: 170.
- [22] 阿雷恩·鲍尔德温, 布莱恩·朗赫斯特, 斯科特·买克拉肯等. 文化研究导论. 陶东风等译. 北京: 高等教育出版社, 2004: 394.
- [23] 颜水生. 视觉想象与抒情现代性——论20世纪50—60年代小说的风景话语. 文学评论, 2022, 2: 67-77.
- [24] 居伊·德波. 景观社会. 王昭风译. 南京: 南京大学出版社, 2006: 125.
- [25] 澎湃新闻. Sora创造的世界有多强, 18分钟看完它生成的48条视频, (2024-02-20). https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_26393841.
- [26] M. McLuhan. Understanding Media: The Extensions of Man. Massachusetts: MIT press, 1994: 19.
- [27] 刘晓春. 当代民族景观的“视觉性”生产——以黔东南旅游产业为例. 社会学评论, 2021, 3: 61-82.

- [28] 胡谱忠. 中国少数民族题材电影研究. 北京:中国国际广播出版社,2013:19.
- [29] 让·米特里. 电影符号学质疑. 方尔平译. 长春:吉林出版集团有限责任公司,2012:98.
- [30] 李恒基,杨元婴. 外国电影理论文选. 上海:上海文艺出版社,1995:285.
- [31] C. O. Sauer. *The Morphology of Landscape*. Berkeley: University of California Press, 1963:320.
- [32] 刘玉堂,刘纪兴. 丰富多彩的荆楚文化. 湖北政协,2004,1:8.
- [33] 侯文学. 屈原作品尚“情”倾向的文化考察——以楚地音乐与出土文献为依据. 吉林大学社会科学学报,2010,4:58-63.
- [34] 舒也,尚情主义与审美自觉. 华中师范大学学报,2011,6:116-122.
- [35] 安德烈·巴赞. 电影是什么. 崔君衍译. 北京:中国电影出版社,1987:67.
- [36] 李泽厚. 中国古代思想史论. 北京:人民出版社,1985:311.
- [37] 饶曙光,李道新,赵卫防等. 地域电影、民族题材电影与“共同体美学”. 当代电影,2019,12:4-17.
- [38] 张阿力. 《你好,李焕英》:在幻象中告别,在告别中和解. 当代电影,2021,3:33-36.
- [39] 韩晓强. 在技术奇点时代“包扎”:贝尔纳·斯蒂格勒的电影哲学诊疗. 电影艺术,2023,6:3-11.

Region, Ethnicity and Culture— the Triple Landscape of Regional Cinema: The Case of Hubei Cinema

Jiang Hanmeng (Wuhan University)

Abstract: As an important medium to initiate the “spatial turn” in film research, regional films provide a new approach to rewriting film history. Hubei cinema, as a prominent subset of regional cinema, has garnered notable attention in recent years. The continued release of films like *Hi, Mom* and *YOLO* has amplified the spatial scope of Hubei cinema. A comprehensive examination of exemplary Hubei films reveals a multi-layered spatial landscape that encompasses the regional, minority, and cultural dimensions. The regional landscape is characterized by the use of natural and imagined scenery, laying the foundation for immersive viewer experiences and emotional engagement. The ethnic landscape show cases of life rituals and intangible cultural heritage of ethnic communities, fostering a deeper understanding of symbolic representations. Anchored by Jingchu culture, the cultural landscape resonates with audiences, imbuing films with a compelling vitality. The convergence of these three landscapes not only enriches the repertoire of local visual materials for future cinematic creations but also serves as a wellspring for the evolving aesthetics within the film community.

Key words: hubei movies; jingchu culture; regional movies; landscape

■ 收稿日期:2024-03-28

■ 作者单位:蒋晗朦,武汉大学艺术学院;湖北武汉 430072

■ 责任编辑:刘金波