上海大学学报 2018-08-04

《千里走单骑》中的景观表现传统

劳伦斯·西蒙斯1，刘咏2译
（1. 奥克兰大学 艺术学院， 新西兰 奥克兰6011；
2. 达鲁萨兰大学 艺术与社会科学学院， 文莱）

上海大学学报（社会科学版）2018年第3期

摘要：电影叙事和景观呈现有着千丝万缕的联系。一般情况下，电影中的景观呈现都会被边缘化，仅仅作为背景用来营造故事或场景氛围，因此没有一种电影类型像绘画那样被称为景观片。影片对景观的描写可以超越传统背景的意义，具有前景效果，成为阐述民族文化特征的一个有效手段。以当代西方电影理论和传统东方山水绘画原理为理论背景，分析景观扮演前景角色的七种不同形态：形式元素，情绪描写，人物塑造，故事讲述，多点视角，意识形态以及历史关联。

关键词： 中国山水画；视角与景观；空间意识；跨文化意象

山姆·罗迪（Sam Rohdie）写道："在大多数情况下，很多电影中都存在的景观呈现是被边缘化的。本质上，电影中的景观仅作为背景，为故事叙述营造氛围，为角色动作提供一个环境。没有一种电影样式会像绘画那样被称为'景观片'。"［1］但对于一部景观电影而言，却不能依此而论。电影中的景观有可识别的用途：西部片经常被视为在电影中使用景观这一传统的原型，特别是位于犹他和亚利桑那之间的纪念碑谷（Monument Valley）中红色台地和山丘的独特景观，被约翰·福特选作拍摄许多西部片的场景。埃德·巴斯科姆（Ed Buscombe）在他的文章《发明纪念碑谷》中认为，尽管这一场景颇具标志性，但电影的类型范畴不可避免地会转变为叙事：

电影中的风景从来不是，或者说永远不会仅仅是一个凝视的对象。

叙事是全部，景观则成为另一层面且具有戏剧性意义的布景，在这一背景下戏剧动作得以展开。在西部片中，戏剧动作往往以一段征途的形式呈现；景观也就成为在这一征途中必须要克服的障碍。①

①Ed Buscombe,"Inventing Monument Valley: Nineteenth-Century Landscape Photography and the Western Film" in The Western Reader, edited by Jim Kitses and Gregg Rickman. New York: Limelight Editions,1998, p. 127. 另见 Jean-Louis Leutrat and Suzanne Liandrat-Guiges，"John Ford and Monument Valley" in Back in the Saddle Again: New Essays on the Western, edited by Edward Buscombe and Roberta E. Pearson. London: British Film Institute, 1998, P.160-169.

尽管没有景观片的样式，而且电影中的景观要服务于叙事，但我们或许还是可以把一些电影称为景观片。这些电影中的风景或场景不仅在背景中具有重要性，也不仅仅是象征性角色的塑造者，而是在前景中发挥作用。正如伊安·克里斯蒂（Ian Christie）所认为的，这是一个"整体景观"的案例："其人物和时间元素，与其地形一样，是电影的主体。"［2］形象（人物）因为经常出现在风景画中，所以被理解为主要的参考点，需要更多的构图策略。这些电影也像地形投影一样，可以定位和模拟观众的空间想象力。一个鲜明的例子就是在米开朗基罗·安东尼奥尼的电影《奇遇》（1959年）中，那个位于西西里岛海岸不远处荒凉的火山岩岛——莱斯卡·比安卡，似乎诡秘地吞噬了安娜的角色。

笔者在此认为《千里走单骑》属于第二种类型的景观片。我的指导性假设前提是，中国山水画传统以极为重要的方式影响了《千里走单骑》。这一假设基于两点：一是张艺谋导演的自我陈述，二是他是一位具有拍摄独特中国山水景观亲身经验的导演。①

《千里走单骑》不是一部简单地使用风景作为拍摄场景的电影——就像纪念碑谷之于西部片，虽然张艺谋确实在甘肃和丽江等地秀丽的丹霞地貌地区取景，使《千里走单骑》的风格和内容变得复杂，并强化对中国山水画传统的融合。由陈凯歌导演、张艺谋摄影的《黄土地》（1984年），现在被认为是"文革"之后走向成熟的中国第五代导演所拍摄的探索性电影中第一部代表作品。学界认为这部电影是第五代电影导演有意识地回归古典绘画传统的典型之作，而这一传统在较早时期的社会主义现实主义电影中是缺失的。②这一美学回归涉及电影空间的运用，偏爱多视角，刻意空间留白和弹性构图，缺乏明暗对比和阴影，强调书法一般的轮廓线条，注重自然光效果和一系列有限但对比强烈的色彩。影片中的重要时刻通常用大远景镜头和很小的景深来表现，当天空和地平线成比例分割时，画面中留下许多空白空间。

①我应该澄清：这篇论文中所关注的“landscape”，指的是山水风景，而非田园风景，这一区别在中英文中都很重要。山水是一种表现、建构或象征性描绘周围环境的绘画方式；而田园风景则是可以进入并劳作于其中的普通场所。有关中国古代绘画对张艺谋的影响研究，可参见：“From the Fifth to the Sixth Generation: An Interview with Zhang Yimou”in Zhang Yimou: Interviews, edited by Frances Gateward. Jackson: University of Mississippi Press，第158页,他说：“我喜欢绘画，也喜欢传统的绘画理论，我们借鉴了很多中国古典绘画的美学和原理，并把理论用于创作实践。”

②裴开瑞和Mary-Ann Farquar指出，“《黄土地》弃用社会主义现实主义美学并通过运用传统美学法则来批评前者”；而这也反映了“文革”所留下的创伤和遗产是致命的和有代表性的。参见其论文：“Post-Socialist Strategies: An Analysis of Yellow Earth and Black Cannon Incident” in Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema, edited by Linda C. Erhlich and David Desser. Austin: University of Texas Press, 1994年版, 第 95页。

张艺谋把他的电影构图与长安画派的区域风格联系起来。裴开瑞（Chris Berry）和玛丽·安·法夸尔（Mary Ann Farquar）就此评论：“长安是陕西省省会西安市的古称，长安画派的风格采用大胆的笔触，温暖的色调和高阔的视野来描绘该地区的黄土高原。电影制作人采用这种画面风格拍摄黄土高原，这就是《黄土地》中的电影山水。”［3］在丘静美（Esther Yau）对该片颇有影响的解读文章中，她在“非视角”（non-perspectival）呈现的景观中发现黄土地所象征的难以捉摸的内在意蕴，这使得观众的凝视偏离中心，并引发出她所界定的道教美学思想——分散注视焦点并且削弱文本的叙事链条。为了反驳她的观点，我会进行“西方视角的分析”。［4］尽管如此，她的分析支持了保罗·维尔曼（Paul Willemen）在另一语境下提出的观点：在电影中运用景观需要英国文化理论家雷蒙德·威廉姆斯（Raymond Williams）所说的“复杂观看”（complex seeing），即“阅读叙事空间中的景观本身就是一套分层的话语体系，一套自成一体的文本，不从属于人物性格和情节发展，而是具有（与叙事）相同权重的一套话语域，并且需要与其他话语系统相同的注意力来结构和推动这套文本”。［5］

基于上述内容，我将以“复杂地观看”（see complexly）为切入点，论证在《千里走单骑》的前景中，景观如何以七种不同方式发挥功能。

一、景观作为形式元素

在电影制作中，导演的工作也包括一部分摄影师的职责，张艺谋的电影以一个电影构图之中的形式构建过程为标志，这就不足为怪了。在《千里走单骑》中，地平线是明确的构图元素，划定天空和陆地之间的分界线，通常是一条低矮地平线之上有一片广阔的天空。影片中其他突出的水平线包括：开场和结局的海景，高架轨道上高速行驶的子弹头列车和东京都市景中的火车，石头村周围水平的悬崖顶和路径。与地平线刻意形成对比的是显而易见的垂直元素：东京医院走廊的封闭围墙，高田家里分割室内格局的炉灶，迷路的高田和阳阳穿过的那条从山路向上突起的石灰岩悬崖，高田和阳阳过夜时躲避的山洞/断层的墙壁。抽象地讲，这种水平/垂直的构图画面带来一种类似书法笔触的形式元素感。作为调和水平和垂直元素形式感的一种方式，其他两种反复出现的几何形式在影片中比比皆是：首先，很多镜头中那条沿着山坡蜿蜒而下的山路，连接着银幕的上沿和下沿；其次，那些位于对角线上被强化的元素也提供了跨越银幕的联系。例如，高田和村民们在石头村的屋顶上寻找手机连接信号的桥段，提供了一种醒目的平分对角屋顶线的形式。我们再来看一看《千里走单骑》中描绘高山和山脉的其他例子。这些景观镜头平衡了前景的平原，连绵起伏的丘陵，远山和天空，促使我们的目光从前景中的耕地转换到中间低矮起伏的田野，再到遥远的山脉和小得多的天空部分。这一独特的三重距离的构图层次蕴含着对中国传统绘画的强烈呼应。北京电影学院倪震指出，宋代画家郭熙提出的山水画空间创作三远构图法对很多电影画面构图产生了重要影响：

山有三远：自山下而仰山巅，谓之“高远”；自山前而窥山后，谓之“深远”；自近山而望远山，谓之“平远”。高远之色清明,深远之色重晦,平远之色有明有晦。高远之势突兀,深远之意重叠,平远之意冲融而缥缥缈缈。①

香港电影学者林年同在讨论中国电影美学的空间意识时，强调“中景镜头系统”的重要性，以及如何用“以远取像”（“从远处摄取图像”）表达中层景深来作为中国电影空间构图原理的支点。［6］张艺谋的形式法则有助于他与所表现的主题保持一定的距离；他很少使用经典好莱坞电影的缝合句法——从远景（定位）镜头，通过中景镜头，过渡到特写镜头。他经常把影像布置在中层景深，就像他所欣赏的中国画家一样。这样，空间和景观向前移动至影像最前沿，从而弱化了人物之间戏剧冲突的重要性。这种空间意识，像中国传统绘画一样，也运用留白作为一种鲜明的构图元素。例如，阳阳顺着悬崖顶从高田身上飞起来的画面。我们或许可以说，《千里走单骑》通过其构图实践，更为深刻地揭示了高田这一人物作为一个游客，其存在主义的存在真相，即身处异乡，在景观中往往被表现得很小且无关紧要，有时候不能融入周围的文化环境。

①郭熙《林泉高致》载于《画论丛刊》，此处转引自倪震著《中国古典绘画和电影影像表意》（“Classical Chinese Painting and Cinematographic Signification”），载Cinematic Landscapes, 第79页，其相关论述可参见该文章。

二、景观作为有待填充的容器

如上所述，在《千里走单骑》中，张艺谋不是简单地把景观作为背景，而是利用角色在其中展开的动作来反映景观的戏剧感。对于张艺谋来说，景观是关于气氛和感觉，而不是人物和事件。我们不禁要问：景观如何才能聚集在一起并且表达人物的情绪呢？景观的可变性，季节的变化——日本积雪覆盖如冬一般的荒凉（与死亡相关联）与高田在中国看到的夏日里的色彩形成对比——如何演化为差异、通量或变化的含义？或者说高田和阳阳藏匿的悬崖间的裂缝如何令他们聚在一起并保护他们，使他们之间的关系变得亲密？张艺谋所惯用的长安画派的高地平线构图，意味着土地充满银幕画框，就像它填充了农民的生活。为了进一步强调土地和人物之间的关系，很多画面采用广角镜头，人物不是从左到右进入或离开画框，而是慢慢地被土地吞噬，或者人物像是从土地内部浮现，或者站在背景之中，从而来构造人物造型。这些都是裴开瑞出于对第五代中国电影的敬意所界定的主体消失的例子：人物退隐到景观之中。这一主体退隐效应发生在“每次观众感觉到自己被定位为一个明确的主体，一个能被描述和命名的主体，隐蔽性的策略会破坏和消除这一效应”。［7］

除了主体消失之外，《千里走单骑》还有一个嵌入性主题：张艺谋这部电影的标题是从那部传统傩戏的标题和故事移植入其文本的；高田通过电视播放儿子以前录制的这部傩戏现场演出的场景，我们则在较大的电影银幕上看到这些；就像他把向监狱官员提出希望进入监狱内拍摄的请求录成视频，然后在电影大银幕中的电视屏幕上播放一样；高田向李加民和聚集的囚犯在电视屏幕上展示李加民的儿子阳阳的照片，这些照片是电影观众已经看过的“活动影像”，这样它们在片中被再次重复。这种嵌入不是双重伪造，而是双重运动，它是“被整合的”。每个被嵌入的图像都将成为另一个或者讲述另一个人的故事，因为影片中的每个场景都将成为另一个场景。《千里走单骑》在内部包含其自身的他者——作为自身的一部分，这是影片的一个结构特点。说实话，这种嵌入性同时揭示了影像的迷人魅力，展望了电影揭露影像虚幻本质的能力。

三、景观作为人物的塑造者

虽然以对立的思路来思考城乡关系很诱惑人，但是对张艺谋而言，城乡差异更多地与张力点(points of tension)而不是对比点(points of contrast)紧密相连。高田作为一位游客（他有翻译和出租车），与周围的乡村环境有时融洽，有时则疏远；并且从他所处的间质性地位来看，他对于中国社会赋予农村的一套价值观念极为关注。这种地位和他那跨越地理空间的连接感表现为他花费在打电话上的大量时间和翻译的重要功能。父亲形象的缺失是张艺谋电影中一个反复出现的修辞现象。①因此，与父权的隔阂作为一种叙事可能性条件出现在《千里走单骑》中——高田与儿子健一之间的冷漠关系将故事的发展指向了父子之间必要的和解。从开场高田凝视大海的那一刻，到影片以重复同样的镜头结束，我们或许会问，父子关系破裂的根源究竟是什么？影片是否暗示在妻子去世之后，高田退避到一个偏远的渔村生活，健一才与他中断联系？这样我们或许可以把高田这个中心角色归属到这个第二级秩序——与城市相对的自然世界的秩序，因为他已经退避到海边一个乡下人的渔村。而且我们看到他既在海上劳作，也在沉思他的生活。然而，真正使他的人生变得明确，而且最终使他自己的家庭关系得到迟来的修复的关键，是中国戏曲的象征和文化世界，以及他与中国的接触和对中国的了解。因此，景观不仅仅局限于纯粹的物质范畴：农村景观的另一个关键因素是其作为理想化空间和社区在情感上的怀旧感染力，及其在人类活动与自然环境之间寓意性关联的重要性。这样的解读也使我们能够铭记在《千里走单骑》的叙事中显著“缺失”的另一个角色——母亲，即健一和阳阳的母亲。当然，因为这位缺席的母亲能被强烈地感受到，她存在于景观之中。长期存在的性别传统将观看者视为男性，而女性则被喻为风景，并假定景观的升华魅力建立在一个母性的客体之上。［8］所以，高田注视风景的镜头从某种意义上可以解读为他渴望与已故的妻子破镜重圆，重新建立联系。

①Ishay Landa, “The Absent Father: Patriarchy and Social Order in the Films of Zhang Yimou,” Nature, Society and Thought，第20卷，第2期 (2007年)，第228-234页。兰达提出，从张艺谋的早期电影到后来的作品，发生了一个从全能全知的父亲形象到父亲缺位的转变，“从那个令人窒息的家长，我们已经转向其痛苦的全面缺位”（第230页）。关于《千里走单骑》，他注意到，缺位的父亲以各种形式卷土重来。但不会以一种家族的（也可以解读为社会的）模式赋予父亲绝对权力，而是以一种勉强可以接受的方式——让父亲逃避自己的责任并在场景中完全消逝（第233页）。

四、景观和故事

电影场景在中日两国之间所呈现出的辩证性，不仅仅是简单的形式体系。高田生活的乡下渔村的冬季灰色、东京医院的单调颜色与中国乡村生活充满活力的能量、色彩形成对照。前者采用全景镜头以极少或者缓慢的运动向垂直和水平方向展开——本质上是非叙事性的描述；后者则是以三维方式创造动作空间（无论是傩戏表演还是村民们找寻迷路的“父子”——高田和阳阳）使画面深度和图像构图合为整体，从而强调了融入当地文化的动态。我们或许可以讨论《千里走单骑》有两套观看行为模式：壮观景象模式和叙事模式。壮观景象会使叙事进程暂时停下来，并在两个重复的时刻发出信号：首先，当摄影机徘徊在高田的脸上时，他正试图想出他的下一步行动；其次，当景观注视临时从叙事功能中游离出来，从而引入一个分离的层级时，这些景观的“插入”会让观众停下来，专注地沉思，然后一个过渡镜头再把观众带回叙事。

景观图像具有跨文化性质。影片跨越了日本秋田县和东京以及中国云南省丽江市和宝山石头村（还有翻译、电话，最终视频录像也都强化和支持这种“穿越”）。而影片往往通过暗示来处理跨文化（英文的“跨越”至少与“愤怒”相关联）主题。影片整体设计的复杂性表现为三个综合构成原则：高田的自我叙事（例如，我们听到他的内心独白），时常插入戏剧化叙事场景的傩戏表演及其所代表的中国地域文化，场景和景观的系统转换，就此构建的围绕国家责任主题的复杂辩证法。以上三个原则中

有一个共同的、对影片而言也是重要的图像链接——对旅行或者“骑行”的描述。无论是对《千里走单骑》叙事的主题和结构，还是就其历史、神话和意识形态的属性而言，这个链接都表明了旅程隐喻的重要性。旅程作为（重新）发现的过程在两个层面上产生意义：其一，作为个人自我实现和自我揭示（self-revelation）的手段；其二，一种（也是对导演而言）返回民族之间的牢固纽带和共同文化传统的源头，同时驶向社会、文化和民族自我实现的手段。

影片叙事还讲述了四种类型的事件：高田本人的家庭史和他与临死的儿子健一之间的疏离，傩戏演员李加民和他的私生子阳阳之间的父子关系失和，作为访客的高田与中国地方官僚的成功互动，最后是监狱中的傩戏表演。在这个本体论之下，叙事场景比影片预先设定的要少，而且决定了我们可能会在虚假的前提下讨论很多关键的方面：高田对于儿子回去拍摄李加民傩戏表演的真实愿望存在误会；村委会假定阳阳别无选择，只能去狱中见父亲；健一的妻子理惠传递的（假的？）信息，暗示健一可能已经原谅了他的父亲。

一方面是虚构的高田的故事，另一方面是这个故事的场景。有些瞬间，张艺谋的摄影机似乎对故事的戏剧冲突失去了兴趣，转而关注石头村周围的景观。它停留在风蚀而成、奇形怪状的岩石和山丘上，在赭色土地和明蓝的天色之间形成反差，仿佛在聆听这一景观发出的声音。风景似乎游离于叙事，虽以其为中心，但不知何故只去其一边，空灵而无动于衷，是一个迷失于其中的地方。景观是一处戏剧可能发生的空间，一处表演的空间，就像傩戏的演员们从一个地方赶场到另一个地方。所以《千里走单骑》的景观不是装饰，而是故事所固有的；它不是气氛，虽然它的确有助于塑造和理解人物，也不仅仅是人物情感的反映。虽然部分景观作为场景遵循虚构性，但它是一种电影影像，至少可以在一瞬间从叙事功能中解放出来。在那些冗长而光怪陆离的丹霞地貌和远山景观中，这一“释放”尤为明显。然而，由于这些无边无际、或平坦或辽阔的景象仅仅呈现自身，这些影像不可避免地将我们带回故事的结构中。

使用移动镜头是张艺谋构建影像的一种方式。在这方面，我们可以参考中国山水画的传统，特别是10世纪晚期到11世纪发展起来的水平卷轴画，从右向左展开画卷“品读”，才能逐渐揭示出作品的主题或事件的进展。当代建筑师和电影评论家郝大峥指出了中国水平卷轴风景画和电影移动镜头的直接关联：为了品味一幅修长画面上的细小形象，人们必须由右向左或由上至下移动视线，这是欣赏中国视觉作品的必要条件。这让人想起电影中所使用的跟踪拍摄技术。当看一幅三十厘米乘以十米的卷轴画时，只能在两个人的帮助下，从相对的两端展开画卷（在观看者眼前拉开）才能欣赏，实际上就像在观看一个长长的横向移动镜头。①

《千里走单骑》中有很多长时间的横向摇拍或移动镜头，这些镜头中很多是从右向左运动，这与中国古文写作和阅读的方向相同。在高田停止凝视风景，回到车上调转车头返回丽江的段落中，摄影机从右向左跟着他回到车上。在阳阳走失后，当高田开始寻找他时，摄影机从右向左跟着他。一个有趣的左/右轴运动变化的例子是那个短暂经过的游行段落——列队行进的犯人和在他们后面向相反方向走过的探访监狱的人们。这一变化的效果是令观众产生不安，因为虽然观众可以随着摄影机的运动注视探访者左向的线性移动，但是与囚犯们的行进方向正相反，这就像探访者在现场被迫走动似的。

①有趣的是，是爱森斯坦第一个提出此看法，他认为亚洲水平滚轴山水画是一种早期的图像表现形式，能够发展成为我们所知的电影蒙太奇。参阅Sergei M. Eisenstein, Nonindifferent Nature, translated by Herbert Marshall. Cambridge: Cambridge University Press, 1988，P243.

五、景观和注视

正如马丁·勒菲夫（Martin Lefebvre）所强调的："景观的形式首先是一种观视的形式，一种需要一个画框的特别注视。"［9］景观引出距离和镜面反射（specularity）的位置：我们从一个理想的最佳位置观赏景观。所谓最佳位置，根据定义，一旦观众已在景观中，就不能再看到它的整体了。一个完全静止站立的人背对我们注视着景观，是西方风景画中一个常见的形象。这种静止是很重要的。它表明了对自然的图画态度（pictorial attitude）；这是人类的一个行为准则——停下来看这片土地，就好像是一幅画。它通常与自然的崇高、威慑感等不可思议的属性相关联。孤独感也会笼罩着风景的观看者，观者的形象从高处注视着一个荒芜的远景。在画中，这个形象实际上可能就是画家本人，但他也是一个西方艺术传统中常见的艺术形象——"观者形象"，那个也代表我们观众的人物。他引导我们进入景观，我们注视着他所注视的地方，他代表了真实观众那被替换的目光。这意味着，通过他我们看到了观看的行为，所以再现本身成为绘画的主题和议题之一。电影也提出了这个视点的问题，是谁在看景观，以及观看与认知、归属之间的关系。在《千里走单骑》的开头和结束，高田背对着观众凝望大海。当他决定去中国旅游并拍摄儿子放弃拍摄的傩戏表演时，他再次站在那儿凝望大海。当他在电话中听到儿子的死讯时，他停下车，走出来，摄影机从后面拍摄他凝望远处的群山。每次这样全神贯注地看景，都发生在一个临界时刻：他决定去东京或去中国旅行，接到儿子去世的消息。我们不得不问一些问题：这个人物注视景观的目光也是导演的吗？这种对景观的注视怎样成为观众的呢？这里重要的是，张艺谋采用了中国传统绘画技法，而不是经典电影叙事法则：多重视角的技巧。多重视角是评论家们对中国绘画特别是南宗画使用的术语，将其与以固定视点和消失点为特色的文艺复兴时期绘画和当代西方电影相区别。郝大峥写道：

在多重视角的绘画中，当观众将目光集中在画面上一个有限区域时，他们可以感觉到物体之间看似正常的透视关系。然而一旦他们将目光移动到邻近区域，就会产生另一种透视关系的印象，与前一种没有任何联系，……画面中有矩形或者其他规则形状的物体（如建筑物和家具），可以使用平行透视法。观众可以找到一个由画面所暗示的固定视点，但是因为所有取向线都是平行绘画的，观众无法估计视点和这些物体之间的距离。［10］61-62

因此，中国绘画的透视体系是这样一个观念系统，而不是一个基于生理驱动的系统。其目的是找到一个超越个人主观视角的视点。摄影机的单目视点与中国绘画的多重视角相结合，为张艺谋实现这一目的提供了可能性手段，或者说至少使他的中心个体人物（和影片观众）相信集体视点的价值。纵贯《千里走单骑》的整体空间转换，我们可以了解到不同人物（高田、理惠、李加民、阳阳）的视角，这些个体视角非但没有彼此削弱，反而强化了其他人的视角以及那些村民们的集体视角，还有摄影机的最佳位置（vantage point）所提供的、与所有其他视角都不同的视点。郝大峥澄清了中西方美学和本体论的差异：文艺复兴透视法所采用的清晰的地平线和消失点使图像看起来好像真实具体，它要求（观众）与一个特定观者的视点完全重合。这样的图像被认为是个人化和瞬间性的，即一个特定的人在某一特定时刻所看到的。中国绘画讲求的是永恒和共享的印象，即任何人都能感知到的，而不是某一个特定的人所看到的景象。［10］46

六、景观作为意识形态

地理学家丹尼斯·科斯格罗夫（Denis Cosgrove）认为景观是一个"意识形态概念"，它"体现了一定阶层的人们通过想象中与自然的关系来表明自己和世界的方式"。［11］凯特·泰勒（Kate Taylor）认为，虽然很多当代中国电影呈现出"一种比较阴郁的、与景观疏离的人物视野"，但在《千里走单骑》中却存在希望，这是基于中国山水所提供的"发展人际之间联系和理解而非疏远的机遇"。［12］景观的主要象征性意味存在于多个节点，并通过一种新兴的表意结构将多重含义汇集在一起。景观富有一种"隐晦的喻义"（allusiveness ）（正如我们在中国绘画传统中所看到的那样），标志着那种难以琢磨和矛盾（elusiveness and the ambivalence）——高田与这片新土地之关系的核心。丹霞地貌

那特有的风蚀而成的尖峰、浅洞和深谷，道出了一种过去的形式，其意识形态的力量仍然持久盘桓。中日之间历史关系的艰难过去和一个偏远山村的落后过去，都需要得到救赎。

一方面，这部影片的视觉美学与中介再现（mediatised representation）相关，比如故意安排的傩戏表演。正如罗贵祥所注意到的："张艺谋电影中影像的迷人魅力是一个常见的主题。"［13］161另一方面，《千里走单骑》呈现了向更真实的主题和朴实的纪录片拍摄手法的回归，表现为采用实景拍摄和大量非专业演员参与表演。我们来讨论救赎的主题是如何在一个重要场景中表现的。石头村宴席的场景是专门为摄影机编排的一个事件，但实际上它也是摄影机抓拍到的一个真实事件。所有（真实的）村民将食物和餐桌从家中搬到街上，并排放置，最终形成了贯穿全村的桥形百桌宴，为庆祝日本客人的来访提供热情款待。这一桥段在故事中非常重要。它表现了中国东道主对日本客人的热情接待以及后者对村民们真诚好客的情感反馈。但这一桥段在故事之外也象征着高田代表"老一代日本人长途来到中国的心脏腹地，以偿还过去欠下的债务"，并接受一种基于救赎之上的新型互惠友谊。［13］160高田与阳阳在神奇的、不受时间影响的丹霞景观中相处一夜后所形成的情感纽带，可以被诠释为中日两国跨越世代、互惠友好的标志。在虚构电影边缘所存在的真实性就这样被虚构吸收了。宴席桥段也撕裂了虚构的纹理。它的现实感太强烈了，以至于虚构无法全部吸收。它营造出这个插入叙事的情境，但当从虚构转向政治和社会现实时，它也消解了这一情境。就像周蕾所认为的，《千里走单骑》以这种特有的方式，引发了"在全球化的巨大不平衡效应下，对视觉政治和文化认同及其深刻含义的犀利反思"。［14］

七、景观和历史

文化地理学家一直坚持认为，景观在空间上并非独立存在于人类的投入，所以不能仅视景观为风景存在体，而是在政治和文化上存在的实体。除了在地理位置上所具有的意外，景观在《千里走单骑》中是被历史化的，我们可以用张艺谋采用的真实性的话语体系——我们所熟知的文化遗产电影传统（heritage film tradition）——为佐证。景观不仅仅为历史戏剧提供了一个背景，而且成为重新描绘的历史过程的一部分：一段家庭、文化和政治交织在一起的历史。正如斯蒂芬妮·唐纳德（Stephanie Donald）所论："历史性渗透在中国叙事的所有模式——国家、公共和政治的——甚至通过构建与人类历史的叙事关系使空间充满意义。"［15］这已经超越了美学效果。因为对张艺谋来说，景观已经成为一种允许其角色跨越文化差异的分析结构或模式。因此，选择拍摄一部"景观电影"是张艺谋潜在重新思考中日两国的历史与前景。影片回避了对中日历史关系的直白描述，但其隐晦的救赎主题蕴含着深刻的政治联系。影片作为一次回归之旅，把我们带回到一个过去的时间和地点。它所揭示的寓言关系在表层和深层之间展开。表层指涉今天的中国农村，而深层则指向过去。《千里走单骑》中的影像所表现的是当下发生的事件，但所有这些被表现的事件都指向过去的时间和地点。"千里走单骑"是《三国演义》中的一个故事，《三国演义》描述了汉朝末年和汉以后的百年历史。"千里走单骑"说的是关羽与刘备试图重新团聚的故事。学者们认识到，这部分有关三国时期的历史是演绎的，因为没有关羽过五关（考虑到他的目的地不太可能）斩六将的真实历史记录。［16］尽管如此，这个故事在中国家喻户晓，其中包含了张艺谋借鉴到电影中的三个重要元素：一位男性形象作为关键角色，友谊和忠诚的重要性，关公所跨越的广阔景观。在这部关于父子关系的影片中，张艺谋建构起一种美学意义上的父权。作为一名当代电影人，他把自己与中国古代传说联系在一起。这样一个公认的承继关系将历史的类别看作是谱系的而非政治的，并且开启了影片关于中日关系的隐性主题。尽管影片标题来自三国时期（公元220~280年）的传奇故事，但影片制作的时间是2005年——它似乎有些不合时宜，而且在风格和内容上都与张艺谋之前所拍摄的作品不太一样。而当我们旨在展示庆祝《千里走单骑》拍摄12周年纪念活动时，这部影片就有了一个新的时代含意。张艺谋一定会意识到另一个历史时刻，即第一部中国电影《定军山》，1905年由丰泰照相馆拍摄的一部舞台纪录

片，记录了京剧表演大师谭鑫培表演的京剧《定军山之战》。［17］近的和远的历史瞬间就这样被压缩，被叠加，但又很清晰而含蓄。每一历史瞬间——公元220~280年，1905年，2005年，2017年——都从另一瞬间积聚能量。其中一种可能性如果没有实现，被释放了，会在另一次卷土重来。过去（历史）从未完结。

《千里走单骑》依赖一个属于绘画而非电影的类型：景观。但是，正如我前文所希望展示的，影片的独特之处在于它借鉴并融合了不同的景观来创造新的东西。其动作和景观的辩证法构成与仅仅将风景作为故事氛围的想法迥然不同。我已经阐明，为了实现这种不同，张艺谋有意识地汲取了中国传统山水画的美学。在观看中国山水画过程中我们可以体会到，中国人对自然的描绘很少有仅局限于对外部世界的再现。相反，它们是画家个人思想和心绪的表达——耕作景观体现了他们所生活时代的文化和教养。张艺谋的电影一直被批评为是迎合西方审美口味，并提供了在工业化和全球化的冲击下农业社会快速消逝的刻板影像；被指责利用所谓的旅游心理学，通过异国情调的影像，制造一种自我强加的东方主义。但这种批判误解了张艺谋将民族习俗编造混合为一体的新型民族志，风俗的重要性不在于它们的真实性，而在于它们对于目前的意义模式，以及在我们的回忆中挥之不去的方式。在《景观与记忆》中，西蒙·沙玛（Simon Schama）认为，与自然相比，景观的独特属性之一是记忆总会渗透到景观中。根据沙玛的论断，这使景观成为如此深刻的人造工艺。①张艺谋坚持认为，这些记忆中的一部分会在文化和历史中根深蒂固，在景观为我们获取的重要性和多重含义中揭示它们自己。《千里走单骑》结束时，主要人物高田回到他的日本渔村，背对我们，凝视大海。这个场景是源于观者形象注视景观的古典景观图像的复原。当我们从事件叙事性结尾回归至可见的本真（the visible per se）状态时，这也是一个比较令人满意的结局。

①Schama, Landscape and Memory, 第14页。 沙玛在他书中的描述——“一种观看方式；一种重新发现我们已经拥有的东西，但以某种方式躲避我们的认可和欣赏”——可能恰到好处地适用于对张艺谋电影的描述。

参考文献：

［1］Sam Rohdie. Film and Landscape［EB/OL］(2004-10-28)［2016-10-10］. http://www.Latrobe.edu.au/Screening the past/first release/fr_16/srzfr16.html.

［2］Ian Christie. Landscape and “Location”: Reading Filmic Space Historically［J］. Rethinking History，2000(4):165-174.

［3］Linda C Erhlich , David Desser. Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema［M］. Austin: University of Texas Press, 1994: 85.

［4］Esther Yau. Yellow Earth: Western Analysis and a Non-Western Text［M］//Chris Berry. Perspectives on Chinese Cinema. London: British Film Institute, 1991:62-79.

［5］Paul Willemen. An Avant Garde for the Eighties［J］.Framework，1984(24):53-54.

［6］林年同. 中国电影的空间意识［M］.香港：中国电影学会，1984.

［7］Nick Browne. New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics［G］. Cambridge: Cambridge University Press, 1994:102-103.

［8］Gillian Rose.Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge［M］. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993:86-112.

［9］Lefebvre. Landscape and Film［M］. London:Routledge，2006：xv.

［10］Hao Dazheng. Chinese Visual Representation: Painting and Cinema［M］. Cinematic Landscapes. Austin: University of Texas Press, 1994: 45-62.

［11］Denis E Cosgrove. Social Formation and Symbolic Landscapes［M］. Madison: University of Wisconsin Press, 1998:15.
［12］Kate E Taylor. Crises, Economy and Landscape: The Modern Film Face of New China［M］//Graeme Harper， Jonathan Rayner. Cinema and Landscape. Bristol and Chicago: Intellect, 2010：219-230.
［13］Kwai-cheung lo. Excess and Masculinity in Asian Cultural Products［M］. Albany: State University of New York Press, 2010.
［14］Rey Chow. Sentimental Fabulations, Contemporary Chinese Films: Attachment in the Age of Global Visibility［M］. New York: Columbia University Press, 2000:150-151.
［15］Stephanie Donald. Landscape and Agency: Yellow Earth and the Demon Lover［J］. Theory, Culture and Society, 1997(1): 97-112.
［16］Wendy Larson. Chinese Culture on the Global Stage: Zhang Yimou and Riding Alone for Thousands of Miles［J］ .ASIANetwork Exchange,2002(1): 3-11.
［17］Luo Hui. Theatricality and Cultural Critique in Chinese Cinema［J］. Asian Theatre Journal，2008(1):122-137.

编辑：辛明尚
校对：钟鲁敏芝