

# 论“鲁迅影像”中的绍兴空间营构

陈力君

**摘要** “鲁迅影像”作品中的绍兴空间，是“鲁迅影像”中最稳定、最成熟和最明确的空间意象。这一空间在电影文献纪录片、电视传记片和演剧传记片三种类型的作品中有不同的侧重和表达，体现了“鲁迅影像史”上不同的绍兴风貌。绍兴空间由风景、风物和风情三种不同符码组成，它们的编码规则代表着鲁迅形象的认知模式，并随着“鲁迅影像”定位和媒介影响而改变。绍兴空间也形成特定的程式：在画面和声音关系、绍兴空间的视线设置、处理人与物之间的关系及其影像内容的排序和比重都表现出一定规律性，也内涵着空间的权力秩序。绍兴空间意象内外视觉机制的形成从属于“鲁迅影像”建构，它具有为鲁迅形象的现代性目标诉求提供批判基础、构筑丰富情感的作品阐释空间和形成情绪氛围的功能。

**关键词** “鲁迅影像” 绍兴 空间营构

作者陈力君，浙江大学人文学院副教授（浙江杭州 321004）。

中图分类号 I206

文献标识码 A

文章编号 0439-8041(2020)01-0142-09

1915年，当鲁迅在北京“S”会馆抄古碑开始萌生新小说创作的念头时，绍兴城的文学价值和历史内涵在不经意间洞开。由于鲁迅作品的大量传播，其反复出现的“故乡—绍兴”因其独特的文化内涵而成为耳熟能详的空间意象，并展示了现代性思潮冲击下的景象。随着鲁迅形象的影像化表达和传播的日渐增多，绍兴作为影像化的鲁迅形象不可或缺的空间元素，更显示出在鲁迅形象建构中的基石作用。它不仅体现了传统向现代转换中的精神气象，还指涉着“鲁迅影像”塑造的视觉秩序和逻辑结构。

## 一、“鲁迅影像”史中的绍兴风貌

当代中国“鲁迅影像”以鲁迅逝世时所留存的短视频为肇端，经历了半个多世纪的衍变，发展成与文字载体共存的“鲁迅形象”。由于不同的载体媒介，“鲁迅影像”分别有电影文献纪录片、电视传记片和演剧传记片三种类型。这些不同媒介、体裁和格式的影视作品以各自的角度、不同的视角，再现和构铸了不同历史时期和不同思想观念下的“鲁迅影像”。如此纷繁复杂的、风格形态各异的“鲁迅影像”中，包涵着共同的规则和叙事形态，也流露出渐变的轨迹和变化的规律，而其中的绍兴地域风貌则成为相对稳定的影像片段。

最先把绍兴地域风貌融入“鲁迅影像”建构的，是1956年摄制的电影文献纪录短片《鲁迅生平》<sup>①</sup>。影片确立了诉诸影像表达的建国后鲁迅故事的基本框架。这部力求严正、客观和规整的“鲁迅影像”作品，以叙述鲁迅个人经历和历史评价构成影片开头近五分钟时长的绍兴水乡剪影。政治观念、历史遗迹和自然风光分别代表了影片中“鲁迅影像”的组合影视语言，即政治符号、文化功能和自然人三方面的不同视角。这一段影像提供了不可逾越的纪念性的、影视化的、鲁迅形象的构型基础和地理记忆。

<sup>①</sup> 唐毅编剧，佐临导演，上海电影制片厂1956年。

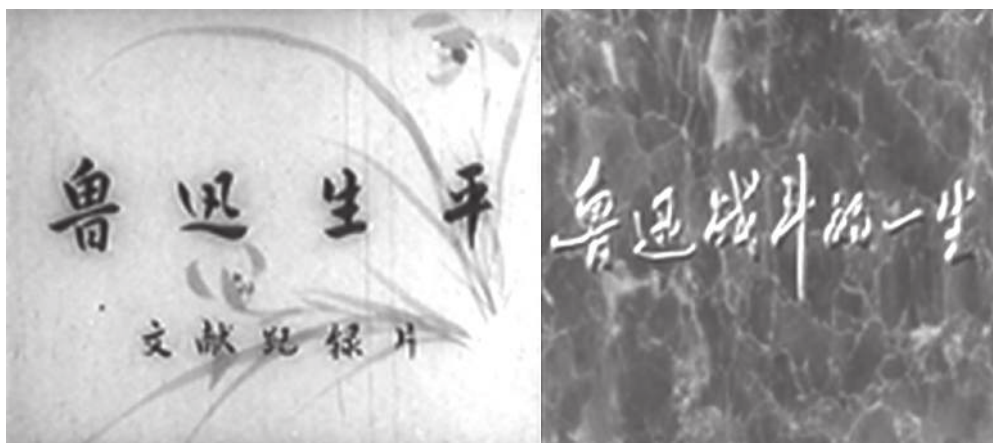


图1 《鲁迅生平》(左,浅灰底色,淡水墨兰花)和《鲁迅战斗的一生》(右,紫红底色,金色凸字)的片名部分,代表了不同时代的鲁迅影像作品的塑造

此后的电影纪录片“鲁迅影像”中的绍兴空间,无论镜头语言的组合还是内容排列,都以《鲁迅生平》为原型,在此基础上进行增删和修改。在摄录于1976年的《鲁迅战斗的一生》<sup>①</sup>中,绍兴空间被叙述成产生阶级文化战士鲁迅形象的社会历史土壤。同一绍兴风貌经过镜头表达和剪裁成为强烈的政治意识形态的观念表达。此片以平静的绍兴城图景为开端,通过简短的自然景物和屋宇静物的表达,压缩绍兴地域空间的生活状貌,强化其为阶级斗争服务的价值功能,在强化了镜头语言和画外音中,努力彰显其围绕中心主题的社会现实功能和为阶级斗争服务的文化意图。鲁迅出生地绍兴在此影片中,充分凸显出强烈政治观念下的时代色彩,绍兴的地域自然属性从属于强大的社会观念,绍兴自然空间被框定为充满阶级斗争观念的历史基础。

“文革”结束后,为了淡化鲁迅形象过强的阶级斗争观念色彩,1981年拍摄的《鲁迅传》<sup>②</sup>致力于重塑“鲁迅影像”。这部为纪念鲁迅诞辰一百周年拍摄的影片努力降低1976年“鲁迅影像”中过强的政治意识形态,其片头部分,在钱塘潮和长城的象征性影像片段后,延长了绍兴的自然风光影像部分,意在展现绍兴的柔和和优美,使之成为社会黑暗和长城刚性表达的对比。该片中绍兴城较长时段的影像表达,关联到与绍兴历史相关的文化伟人和名人片段。如此的绍兴空间定位,与整部影片的重构启蒙知识分子、强调鲁迅的文化承担及其生命个体的鲁迅形象的叙述目标相一致。如此,绍兴空间与鲁迅形象塑造之间的紧密关联使绍兴地理空间不再只有纯粹的物质现实,而更表达为凝聚着记忆和想象力的文化风景。

在1991年拍摄的《鲁迅之路》<sup>③</sup>的绍兴空间仍然服从于政治化的鲁迅形象塑造,致力于表现更为丰富和多元的鲁迅形象的影片整体目标。片头部分引用了大量的黑白影像,概括梳理中国近现代激烈卓绝的民族抗争史及其艰难历程。而绍兴空间在此历史背景下被带进观众视野。影片通过多样化的手法,以黑白和彩色交错的影像呈现绍兴风貌的丰富繁复。更值得注意的是,影片中的绍兴空间不只是绍兴的风景和风貌,还体现了不断讲述鲁迅故事的叙述历史。这一多重繁复的叙述手法充分体现了1990年代以来鲁迅形象建构的丰富和多元,隐含着新的历史阶段中鲁迅研究的新变和转型。

以上为当代中国“鲁迅影像”的电影文献片中绍兴空间的描摹和刻画。这些电影作品集中连贯地表述“鲁迅影像”的绍兴空间,也以绍兴空间影像的更迭改变表现出当代中国历史中的“鲁迅形象”塑造的演变和发展。新世纪之交,随着电视的更大普及和传播,塑造“鲁迅影像”的电影文献片渐由电视所承担,以电视传记片这一新的媒介和样式来塑造和传播“鲁迅影像”。与电影文献片中的“鲁迅影像”中的绍兴空间影像表达不同,“鲁迅影像”电视传记片中绍兴这一空间意象逐渐改变了在片头集中连续的地域影像

① “石一歌”、傅敬恭编导,上海电影制片厂1976年。

② 王相武编导,中央新闻纪录电影制片厂1981年。

③ 余纪编导,上海电影制片厂1999年。

的表达模式，而体现出更强的纪实手法和记录功能。电视纪录片中的绍兴空间的影像被分散穿插在整部作品中，更密切地关联着影片所涉及的具体人物和事件。同时，绍兴空间表达模式也渐趋丰富和多样，在不同的“鲁迅影像”的电视传记片里，绍兴空间影像的手法各有不同。除了法国电视台拍摄的《鲁迅》<sup>①</sup>继续沿用“鲁迅影像”电影文献片的绍兴空间基本模式外，《作家身影·鲁迅》<sup>②</sup>《周氏三兄弟》<sup>③</sup>《春秋鲁迅和胡适》<sup>④</sup>《民族魂》<sup>⑤</sup>和《先生鲁迅》<sup>⑥</sup>等电视纪录片均改变了以鲁迅生平经历为单一主线的叙事模式，或增加其评价角度，或增设其活动空间，或增添相关的人际关系，由此不断扩大“鲁迅影像”内涵和价值维度。随着鲁迅形象内涵的增容和向度的增加，电视纪录片中绍兴空间的内涵和范围也随之扩展。绍兴空间不只是与鲁迅相关联，也同时成为属于朱安和周作人成长或生存的空间。又因为电视的“冷媒介”功能，更有电视纪录片中访谈和评判等介入手法，“鲁迅影像”中有关鲁迅生平经历的叙事功能因此弱化，也使得作品中实地实景的绍兴空间变得分散和疏落。

与记录性“鲁迅影像”不同，当代中国还有另一种演剧类的“鲁迅影像”的塑造。这一“鲁迅影像”主要通过真人表演在荧屏上再现鲁迅形象。它将鲁迅的经历和史料进行更大程度的艺术加工，来塑造“故事”的鲁迅形象。为了达成生动和丰满的鲁迅形象，这类“鲁迅影像”更侧重于完整和集中的情节结构，并据此对绍兴风貌进行提炼和加工，使之成为“鲁迅故事”中的组成部分。不管是丁荫楠的电影《鲁迅》<sup>⑦</sup>还是史践凡的电视连续剧《鲁迅》<sup>⑧</sup>（风雨故园），都淡化其地理空间的自然属性，降低其写实和记录功能。在这些演剧类的作品中，大量运用光影修辞手法、夸张变形的镜头语言及跳接急促的蒙太奇来强化绍兴空间影像的表现力，突出它在鲁迅生命中的深刻记忆，以及它在日后作品中不断的重复再现。

## 二、风景、风物与风情及其符码化

“鲁迅影像”中绍兴的空间影像辨识度很高，不管电视传记片还是电影作品都选用了稳定统一的内容或者元素。

这些作品中的绍兴地域空间影像可分为风景、风物和风情三种不同内容。风景包括自然风光和历史人文景观，有绍兴山水风光，包括会稽山、大禹陵、越王台、鹅池以及水面拱桥和集市中的街巷屋舍等，形成绍兴空间的自然基础和地域设定。从 1956 年摄录的《鲁迅生平》开始，无论摄录的角度，还是镜头的运用方式，都已经稳定成型。而随着“鲁迅影像”的丰富，尤其增加了生活化和人性化的内容。从 1981 年拍摄的《鲁迅传》开始，增加了以“桥下行舟”来表现绍兴江南水乡的镜头。这一镜头画面的增加，把对自然绍兴山水的注目视线拉到对绍兴城风貌的关注上，更容易过渡到对后面的绍兴城市及其周家台门的视觉感知。



图 2 《鲁迅传》所摄的从一座桥下驶出，驶向另一座桥的“行舟”的镜头

① 亨利·朗日编导，法国电视三台 1999 年。

② 蔡登山编导，台湾春晖影业 2001 年。

③ 阿忆编剧，凤凰卫视 2001 年。

④ 张问捷编导，阳光卫视 2014 年。

⑤ 王韧编导，上海电视台 1999 年。

⑥ 中央电视台 CCTV10 频道 2001 年。

⑦ 刘志钊编剧，丁荫楠导演，上海电影制片厂 2005 年。

⑧ 史践凡导演，浙江电视台 1982 年。

风物是作品中具有身份标识性或者鲜明特征的物件,在“鲁迅影像”作品中有书本典籍、各种家具器物 and 代表家族地位的匾额等。这些影像内容是鲁迅家世及其家族传统的显明标记,物像中所蕴含的内容和指向,深刻影响了鲁迅人生道路的身份记忆和角色定位。这一部分的内容往往用固定的特写镜头来表现,以此从整体世界中突出强调,进而确立传统文化于鲁迅内心的镌刻作用。

风情则是作品中出现的风土人情、生活习俗和行为方式等。这一部分的内容致力于建构鲁迅与绍兴地域间的关联。可以发现,强调地域文化对鲁迅个性特征铸造的作品较多地运用了风情化的绍兴影像,如1999年拍摄的两部作品都较多地运用了生活气息浓厚的镜头语言,曲折河道上的艖公,岸边的洗衣妇,以及田头劳作的农民都在塑造出“在地”和“身边”的温情的近距离视觉效果,而观念化较强的鲁迅形象作品则疏离或拒绝融入生活场景,这在《鲁迅战斗的一生》中特别突出。

确定“鲁迅影像”的自然基础、地域设定和文化标识及身份定位的不仅有不同的内容元素,还分别有历史化、当下性和文本化三种形态。三种不同的形态内涵着不同的叙述时间及其不同的价值指涉。历史化即偏向表现受传统影响、带有中国传统符号的古绍兴。当下性指与影像作品同期的绍兴人活动,隐含着变迁的现实绍兴。历史化和当下性的实录的绍兴空间影像确定了鲁迅的成长空间和性格基础,被视为真实的本体的绍兴空间。在作品的真实绍兴空间中,摄录了大量鲁迅少年业已存在的绍兴遗迹,其目的在于唤起观众对鲁迅少时生活的感受和理解。总的来说,在“鲁迅影像”作品中,现实的、当下的绍兴风貌普遍偏少,即使出现,也只是次要位置或辅助作用。如是设置和定位,“鲁迅影像”中的绍兴风貌趋向于传统的和静态的状态。文本化是鲁迅作品中呈现的绍兴空间影像,表达鲁迅以绍兴为典型进而扩展到对传统中国及中国国民性的思考。如果真实的绍兴空间指向形成“鲁迅影像”的自然空间,那么文本化的绍兴则体现了鲁迅形象的影响空间,它指向鲁迅形象的未来和延展的价值。文本化的绍兴空间,这种被嵌入评论的次生绍兴风貌在鲁迅传记的电视纪录片中被大量采用,通过阐释和解读不断地衍生出新的价值和向度。

这些不同内容元素、不同时间形态的“鲁迅影像”绍兴风貌,在被纳入到影像作品中时,经历了视觉符码化的过程。创作者又依据叙述和意义的目标 and 需求,将这些符码化后的镜头语言依循基本视觉秩序和规则,按照不同的组合方式进行编码和再造。自1956年第一部鲁迅传记片《鲁迅生平》拍摄以来,以时间线性结构安排鲁迅人生经历和创作历程,确定了绍兴空间影像在鲁迅人生和鲁迅形象中的作用和功能。“鲁迅影像”作品中的影像语言连缀出来的故乡与传主之间的关系,延续了中国传统传记中“知人论世”的理解方式,又符合现实主义中典型环境和典型人物的创作原则。以《鲁迅生平》为例,该作品从绍兴会稽山水和水上行舟的慢摇镜头开启鲁迅故乡的描摹,沿着远古故事和传奇的叙事基调,传达出从天地洪荒延续下来的文化密码神秘地被承袭,又神奇地锚定在故乡成长的鲁迅身上的类似于传奇的叙事模式。随后的组合镜头转变了拍摄视角,以在山顶俯瞰城市的全景镜头总揽绍兴城,造成从渺远辽阔的历史回到现实社会当下现场的感觉。而后更近距离的绍兴城内的街巷和小桥流水,则将观众视线渐渐带入鲁迅少时生活过的具体切实的场所。这些影像片段在镜头处理上,选用景别逐渐增大的摄录手法。这是故事片惯用的视觉叙事方式,从遥远的历史时空逐渐回缩至现实的具体时空,慢慢靠近集中,渐次增加与鲁迅本人的相关性,最后把观众的视点聚焦定格在传主身上。这些影像组合符合人们从具体时空环境定位中引入所介绍的人物,自远而近,在把握人物基本概貌的基础上细致深入地展开,在逐渐增加的信息中认识熟悉人物的认知习惯和视觉感知规则。“鲁迅影像”中绍兴空间影像语言选择和组合意味着,绍兴,鲁迅的故乡,观众接受的是从历史和价值中选择的视点和定位,也是观众从他者世界和自我关联中接近绍兴再接近鲁迅的认知模式,这种视觉叙事模式成为半个多世纪的“鲁迅影像”作品展示绍兴风貌的基本定式。

在“鲁迅影像”绍兴风貌基本模式中,依然存在着许多变数,其中“鲁迅影像”主体建构的目标和媒介影响最为明显。

以一般以45分钟以上,80分钟以下的“鲁迅影像”作品为例(最常见),不同的作品中有不同的绍兴空间影像呈现。其中有远景镜头的会稽山水、绍兴城市的全景俯镜头、用摇镜头摄录的绍兴城内的街巷屋舍、鲁迅故家及其家人画像、推拉摇镜头组合的三味书屋及其书籍、摇镜头拍摄的寺院、推镜头拍摄的水上戏台和推拉摇移镜头组合的安桥头外婆家等内容,这些镜头成为鲁迅少时生活的绍兴空间典型内容。



(一)如表 1 所示,半个世纪以来鲁迅传记片中的绍兴空间影像所包涵的内容随着时代的需要、随着“鲁迅影像”定位的改变而改变。总体而言,这一内容呈现逐渐增多和丰富的趋势,分为两个阶段:从 1956 年到 1981 年,围绕鲁迅的绍兴空间意象在作品中渐次增多,时长也逐渐增加。这一阶段增加的影像内容主要是细化和深化现实的围绕着塑造“伟人鲁迅”的绍兴具体风貌。第二阶段即世纪之交的鲁迅传记片中,不仅有周家故居、街巷屋舍、乌篷船、三味书屋、百草园等相关内容,还增加了水上戏台和外婆家安桥头等内容。这一阶段所增加的绍兴风貌主要围绕着塑造“生命个体鲁迅”而展开。在所有“鲁迅影像”作品中,由于强化观念的政治目标,1976 年拍摄的《鲁迅战斗的一生》中绍兴空间的时长最短,相关的山水抒情的内容被剔除,镜头语言也显得决断而直截,“鲁迅影像”的个体生命表达被压缩至最简单程度。与之相较,法国电视三台所拍摄的绍兴空间意象中特别为鲁迅出生时拜师父的经历增加了长庆寺这一内容,更多地体现出西方观众对绍兴民俗风情的兴趣。绍兴空间风貌内容的丰富和细化,在 1981 年《鲁迅传》和 1999 年的《鲁迅之路》这两部传记片中最为显著,不仅是内容比较全面,而且在镜头语言运用上手法也更有动感。特别是移动镜头、推拉镜头等运动镜头已经非常普遍,它们在表达对象内容上体现得更为细微和精到。

表 1 鲁迅电影电视传记短片中的绍兴影像内容一览表

	《鲁迅生平》 1956年	《鲁迅战斗的一生》 1976年	《鲁迅传》 1981年	《鲁迅之路》 1999年	《作家身影·鲁迅》 2001年	《鲁迅》法国电视三 台1999年
作品时长	43分钟	60分钟	70分钟	78分钟	49分钟	48分钟
绍兴影像时长	4分28秒	2分40秒	8分22秒	5分37秒	5分25秒(穿插了访谈、搬演和简介)	4分23秒
绍兴山水	有	无	无	有	无	无
俯瞰绍兴城	有	有	有	有	无	无
桥下行舟	无	无	有	有	有	有
街巷屋舍	无	有	有	有	有	有
故家及画像	有	有	有	有	无	有
三味书屋	有	有	有	有	有(局部)	无
长庆寺	无	无	无	无	无	有
书籍	无	有	有	有	无	无
戏台	无	无	有	有	有	有
安桥头	有	有	有	有	有	有

(二)从上表绍兴空间影像的不同表达还体现了媒介的影响。台湾的《作家身影·鲁迅》和法国电视三台的《鲁迅》传记片为电视纪录片,因为考虑到电视媒介的传播,这两部作品在表现绍兴风貌时不再选用远景和大远景拍摄开阔的山水风景镜头,而是采用从绍兴城市的移动跟拍镜头引入绍兴空间影像的描述,这种从绍兴城市风貌开启的“鲁迅影像”的绍兴空间更容易为都市化后的电视观众所接受和认同。另外,电视不同于电影的媒介方式也造成了叙述手法的改变。其中《作家身影·鲁迅》中穿插访谈、搬演和介绍的手法,打破了影像表达绍兴空间的连续性。该作品通过鲁迅研究专家王晓明教授的评介引入绍兴房屋构造和城市文化特征及绍兴人的文化心理,观众则在不断观点介入和阐释中感受到纪录片的理性色彩。并且,由于电视媒介容易介入和评判的功能,《作家身影·鲁迅》和法国三台的《鲁迅》表达了较多的鲁迅对故乡绍兴的否定和反思的情感立场。这种手法在更具记录性的“鲁迅影像”作品中成为惯用手法,在多集电视纪录片《民族魂》和《先生鲁迅》中成为主导性的叙事手法。电视纪录片中不断打破连续的影像叙述代之以间离的“评判”,不仅适切电视媒介,同时也说明后出现的电视纪录片中“鲁迅影像”中绍兴风貌与起始电影媒介上的表现已有所不同,它不再只是努力于正面的、肯定的和颂扬的建构,也能够已经在成熟的绍兴风貌视觉成规基础上,进行批评和再造。

不管是内容的增多还是手法的丰富,都在表明这半个多世纪以来的“鲁迅影像”建构中,在关于绍兴的风景、风物和风情多种符码的转换和组织中,关于鲁迅与故乡间的关系、鲁迅形象中绍兴风貌的表达不

断衍生。随着历史的演进，鲁迅历史和讲述鲁迅历史的叙述手段、方法及叙述者分化，不同角度、不同立场及与鲁迅本体对接的丰富和增多，绍兴空间的展示手段也在增多。当“鲁迅影像”本体被讲述者塑造得越来越丰富时，绍兴空间象征隐喻也越来越繁复，越来越难以厘定。

### 三、图式、形式与空间权力秩序

“鲁迅影像”作品中的绍兴空间风貌展现不仅有相对稳定的内容元素和镜头语言，也因不同的意义进行不同内容选择和排列组合。而在视像内容和镜头语言之外，还有其他表现形态和形式规则，指涉着绍兴空间与作品整体及其作品价值诉求之间的关联。

首先，“鲁迅影像”的绍兴空间表达在如何处理画面和声音的关系上。声画关系组合是影视作品的基础。通过传记片模式讲述鲁迅故事的“鲁迅影像”作品，其目标在于表现鲁迅形象的社会价值和历史文化贡献。而绍兴空间形象的解读和阐释则通过声音与画面共同承担。声音阐释和解读代表凝视对象的角度和立场，如《鲁迅战斗的一生》中画外音那强烈浓重的意识形态宣告方式造成了镜头画面只成为声音的注脚，整部影片近似于广播宣传剧，画面的功能被大大弱化和抑制，不足以支撑声音那强大的政治意识形态。该作品在摄录三味书屋的画面时，用摇镜头拍到的书桌和推镜头中的《二十四史》等书籍，画外音用断论式的指示观看的口吻表达了鲜明的情感态度和强烈的批判立场，“这，是鲁迅当年用过的课桌。读着这些孔孟的书，简直要枯燥而死。”（03:05）而在《鲁迅传》中对三味书屋的表现则先用一个拉镜头表现书屋的全貌，再用摇镜头到鲁迅用过的书桌，推近镜头到书桌上的书籍，同时，画外音所传达的只是介绍和叙述，“塾师寿镜吾是个质朴博学的人。鲁迅勤奋好学，注重思考，严格要求自己。”（06:50）表现了对老师的敬重和鲁迅求学时行为和态度的肯定。两部作品选择同样的画面内容，却以不同的画外音给出了不同的阐释和画面导引，其呈现出的绍兴空间影像也完全不同。



图3 《鲁迅战斗一生》的绍兴街景屋舍



图4 《鲁迅传》的河岸两边的屋舍。都用景深、阴影表达了绍兴城的沉重和压抑

其次，在视线设置上，“鲁迅影像”绍兴空间形态相对一致且具有规律性。“鲁迅影像”作品需要把广阔浩渺的绍兴历史和空间转变为“鲁迅的故乡”限定下的绍兴空间。作品开头部分介绍故乡绍兴，大都采用由外部广阔的空间和浩渺的历史长河中收缩再定位注目到绍兴的视点投射。无论是从绍兴上空的俯拍入手，还是由浙江潮的场景延伸到绍兴，都是一种从外部进入内部空间的视线。如此统一而确定的视线设置，使得绍兴空间及其空间内的人物、景色和物像都处于被注视的视点和视线范围中。即使绍兴是鲁迅故事的开始，是鲁迅生平不能缺省的基础部分，但是也是承接着外部的眼光，作为被注视的空间而被现代化进程所理解、分析和评判的，进而形成了对绍兴空间及其地域文化的俯视视点。特别是在拍摄绍兴城的街巷屋舍到鲁迅故居的高墙回廊时，常通过大量缓慢的移动镜头来表达空间中古老传统的阴暗、沉重和压抑。这种视点投射的视线设置也限定了注视的主体和被注视空间，成为绍兴空间的一种情感态度。作为鲁迅故事的叙述者，不管是导演还是编剧，都把叙述者的位置安排在绍兴空间之外，从外部目光审视它，如此，作为作品故事主人公的鲁迅，也认同了外部视线投射的立场和视点。同时他又是叙述者的行动主人

公,承担着绍兴空间中的文化表达。这样,在绍兴空间内部表现又认同绍兴外部空间的观念和立场,使得此空间中的鲁迅形象成为“在而不认同”“存在又意欲离开”的典型意象,鲁迅在绍兴地域中的行为表现,也被作为客体的传奇来表达。绍兴文化于成年后鲁迅的这种异己性,一方面表达了鲁迅在绍兴地域空间的格格不入,强调对绍兴现场的批判态度,同时,也预设了视线投射者的讲述者一定要把鲁迅拉回到外部空间的驱动。由此,鲁迅终将离开绍兴、融入外部空间才是叙述者必然的逻辑。这种表达在真人演剧类作品中表现得更为明显。如史践凡所拍摄的《鲁迅·风雨故园》结尾少年鲁迅离家的情景:银幕上,站在小船上的少年鲁迅在摇镜头中回望处,出现了妈妈、师长和家人急匆匆跑上远高于水面的石拱桥眺望的反打镜头,连接缓缓地越升越高、越来越远小的推镜头画面,最后定格在一条纵深于远方的水中堤坝及其在水中摇晃着前行的小船(43:45—44:50)。这一组镜头组合在不断交换视线中把鲁迅离乡的复杂情感以及多重人生意义进行了“可视化”处理。

再次,“鲁迅影像”中的绍兴空间表现,在人的形象与景色和物像间的关系处理上,也体现了空间规则与排列中的权力和秩序。这些作品围绕着人的视觉中心,通过确认人的主体性来构筑绍兴空间的镜头画面。绍兴空间的影像表达始终以人的社会立场为焦点来建构人和自然、人和物以及人之间的关系。处于远景中的物象小,空间开阔,它们远离人的视觉中心,停留时间短而不易被关注和重视。近距离的物象在屏幕上被放大,在时间上被凝固,最后以围绕着历史主体的故事主体来摄取观众的注视。在此视觉认知逻辑下,绍兴的山水风景、街巷屋舍、鲁迅故居、屋内物件分别以远景—全景—中景—近景的镜头顺序展开。镜头内部的对象距离中心人物越近,其景别越大,时长也越大,关注度也越高。这种视觉认知不仅吻合人的主体性的视觉感知,也符合中国人关于英雄人物传奇经历的叙述方式,进而能够使内容和顺序都围绕着传主鲁迅来安排。就在人与景及物的关系中,在中心形象、主要人物和次要人物的区别差异下,凡被镜头摄录的绍兴空间内容或对象,不管是风景、风物还是风情,都存在于特定的等级秩序中。当然,这种等级秩序也会因为作品的整体价值目标而调整。如在 1980 年代之前的鲁迅传记片中,影像秩序等级表现得绝对而分明,体现着统一的主题、强烈的观念,绍兴空间影像也鲜明又确定;而在世纪之交的鲁迅传记片中的等级秩序相对松散,体现出平等叙述和事实陈列的情感态度,绍兴空间形象摇曳不定,也表达着对极端观念化排序的一种拒绝。



图 5 史践凡导演的《鲁迅》(风雨故园)中少年鲁迅离乡时的镜头

最后,在视像内容的排序和比重上,“鲁迅影像”中绍兴风貌指向浓厚古老传统的文化空间。绍兴空间不仅符合建构的“鲁迅影像”的价值意义和文化功能,也符合中国近现代的取向及文化目标。在绍兴空间影像内容排序上,自然空间环境先,社会文化空间后。绍兴空间意象中则自然景观少,社会文化空镜头多且丰富细腻。由于绍兴的地域、政治文化功能的限制,也因为它的地缘文化角色,不管是在鲁迅的自我叙述,还是现代价值体系下的鲁迅形象的塑造中,绍兴这一社会场所和文化空间只定位在孕育具有文化和历史贡献的鲁迅,在鲁迅故事中作为开端部分,作为基础而存在。绍兴并不处于“鲁迅影像”建构中的核心空间,也不可能成为鲁迅人生选择和展开的空间场所。如此定位绍兴空间,隐含着叙述者的空间秩序中等级观念对绍兴空间和绍兴文化的影响和抑制,也说明在鲁迅的生平经历中,绍兴空间的叙述仅提供了鲁



迅形象的生命基础，而“鲁迅影像”的思想资源、价值体系和行为的展开需要在广阔得多的空间（北京、上海）才能完成。这样理解绍兴空间，符合鲁迅最终离开绍兴才获得形象生长和得以展开的叙事逻辑。绍兴空间在“鲁迅影像”作品中的不同内容选择分配，以及绍兴空间影像在作品中的顺序都说明了，在现代知识分子和启蒙者的“鲁迅影像”塑造中，绍兴只能作为古老中国的典型和象征，被强大的传统力量所束缚，又要不断地被挣脱和反思。绍兴文化空间孕育了鲁迅生命，也是其成长空间，后来又在鲁迅的创作中不断再现。它是鲁迅生命原初的存在场所和日后逃离的社会空间。它见证了鲁迅柔弱的自然生命逐渐长大成人的过程，又在他内心深处留下屈辱和阴影，也促生了鲁迅生命中的反抗意识。鲁迅曾经将他这种窒闭空间中无奈挣扎的感受通过《〈呐喊〉自序》“铁屋子”空间意象形象地表达出来。“鲁迅影像”作品的绍兴空间既包涵着压抑天性的权力秩序，又体现着鲁迅面对绍兴这一独特地理空间时的矛盾的情感模式。影像作品中绍兴风貌通过不同历史情境下的规则和形态，展示绍兴空间的权力秩序，也展示着鲁迅对故乡绍兴的文化空间复杂且暧昧的情感立场。

#### 四、绍兴风貌在“鲁迅影像”建构中的功能

风景画的拍摄方式隐含观念和观念的表现模式，“它把文化和社会建构自然化，把一个认为的世界再现成似乎是既定的、必然的。而且，它还能够使该再现具有可操作性，办法是通过在其观者与其作为景色和地方的既定性的某种关系中对观者进行质询，这种关系或多或少是决定性的”<sup>①</sup>。由于绍兴空间意象在“鲁迅影像”作品中遵循着鲁迅形象定位的总体目标，而进入鲁迅传记片的绍兴空间意象在内容上只是自然的或者历史的景色，在功能上只是鲁迅形象中的故乡和“鲁迅影像”的作者们所理解的鲁迅故乡，由此，绍兴风貌在作品中的价值和功能，体现为鲁迅生平历程和文学创作，被限制在建构“鲁迅影像”的总体目标中，具体如下：

（一）在观念上“前现代”的绍兴空间为现代性目标诉求提供了批判基础。绍兴影像是鲁迅作品中的故乡的阐释，也表现了鲁迅作品世界对真实故乡的镜像式反映。基于现代性观念，绍兴的自然部分作为远景被推向远方，文化和历史内涵得以突显。为表现作为现代知识分子先驱和典型的鲁迅形象，作品不断传递绍兴空间的“前现代”的文化特征，诸如阴沉的天空、低矮暗黑的房子、高墙深院、连绵不断的甬道回廊所区隔出的狭长曲折区域，它们构成了沉闷、压抑和窒闭的空间意象。再加上在此空间里身影移动却表情冷漠沉闷的人们，很容易对应鲁迅所评判的压抑的氛围和麻木的魂灵。基于批判的视角，绍兴空间排斥了温暖和喜悦等情感情绪，将它转换为亟待变革的、被检视和被否定的空间意象，提供了为确立现代性目标诉求的文化批判基础。日本学者藤井省三提出“可以将《故乡》称作不断被改写，不断更新的文本”。<sup>②</sup>鲁迅传记片中作为故乡的绍兴空间影像正是因为不同时期的现代化目标的需求而成为不断被改换被批判的内容。

（二）构筑作品丰富情感的阐释空间。绍兴空间内有鲁迅的童年记忆，是鲁迅童年时期安全快乐的家园。一方面，鲁迅难以排遣自己的排斥和逃离心态，故乡遍布着颓败和失落，少年时期的美好回忆一点点地丧失，成年后所见的是尖酸刻薄的“豆腐西施”和麻木沉闷的“闰土”；但另一方面即使美好的童年和成长记忆中有突兀有冲突，他还是一直难以割舍故乡记忆。“鲁迅影像”作品中的绍兴空间表达延续至鲁迅作品中关于故乡的情绪，既不断表现鲁迅在异乡于故乡的深厚感情，通过回忆和想象不停撰写故乡的故事，使故乡变成他魂牵梦绕的存在；同时又不不停地通过作品和观点强化故乡绍兴留下的深刻的痛苦和难以忘怀的屈辱。如《先生鲁迅》（四），影片通过鲁迅笔下的人物形象和作品未庄的影像来介绍鲁迅作品表达的思想和内容。由此，鲁迅真实的故乡绍兴和作品中的虚构空间就达成了同构关系，它们都表达了他对家乡思念和创伤共存的复杂情感，以及面对家乡和家乡的人表达“哀其不幸，怒其不争”的“怨怼”的情绪。鲁迅的渴求和矛盾构成了影像绍兴空间中的基本情感，作家复杂丰富的故乡情感模式又影响到作品空间的情绪，呼应强化，进而营造出作品内外一致的忧郁和压抑的情感特征。

① W.J.T.米切尔：《风景与权力·导论》，杨丽、万信琼译，南京：译林出版社，2014年。

② 藤井省三：《鲁迅〈故乡〉阅读史——现代中国的文学空间》，董炳月译，南京：南京大学出版社，2013年，第2页。



(三) 形成冲突和矛盾的鲁迅形象的情绪氛围。当作家鲁迅以文字描摹的故乡展示为影像化的绍兴空间意象时, 不仅有时空的变换、内容的删改, 还有艺术形式和媒介的转换, 鲁迅对于故乡既逃离又依恋的矛盾心态、孤独恐慌的不安情绪由此加剧且更加繁复。文学对于鲁迅来说, 是捡拾旧梦的功能, 是“已逝的寂寞的时光”在“精神的丝缕”中的反复映现; 旧屋故园的影像重现“白日梦”, 泄露心底隐秘和希望得以精神疗伤的渴求。而在影像化的鲁迅形象塑造中, 绍兴空间经过了影像的技术性奇观的转换, “这种震惊和困惑是通过电影媒介的夸张和扩大的过程才达成了其可能性, 它使得景观更为壮观, 景象更为怪异, 进而强调了已技术化了的视觉的意义”。<sup>①</sup>文字和影像的差异又在互文相关的作品中交织叠现, 如丁荫楠导演的《鲁迅》开头借助从鲁迅作品中走出来的一个个人物形象, 来展现作家鲁迅和故乡绍兴间既紧密又疏离的联系, 倍增绍兴空间和绍兴空间意象间的迷离和缠绕, 也带来了鲁迅形象和影像故乡间的模糊和困惑。

相较于鲁迅居所的其他地理空间, 绍兴在鲁迅影像传记片中最稳定、最成熟、最明确的空间意象。在拍摄于 1956 年的《鲁迅生平》影像资料中, 绍兴留下了许多前现代的印迹, 记录了许多传统风貌, 也存留了鲁迅形象初始时的文化和生命的印痕。这些影像在不断变迁和解读中提供了绍兴空间影像的基础和保证。同时, 这些绍兴空间影像也在维系着一个稳定而传统的空间意象。片中反复出现的低矮的房子、阴暗的光线、黝黑的色彩、重叠的高墙大院、多重繁复的雕栏画栋, 被区隔的空间、逼仄的街巷与佝偻穿行的身影以及绵延的屋顶密密麻麻地铺满了镜头画面。还有逶迤曲折的水道, 低平的简易石桥, 通往外乡开阔又渺茫的石板路……都建构着一个厚重闭塞、压抑受迫的绍兴空间意象。这样的空间意象取自绍兴的自然和社会状貌, 但在营构着主观化的环境和氛围, 通过文化景观和生命表现注入政治秩序和观念形态。影片选择人物并进行安排组织, 不管是静穆的, 还是活动的, 不管是真人, 还是雕塑, 都有着内在统一的精神气质, 即麻木、静止、循环、一成不变, 对应着愚昧、落后、软弱、无力、无助, 意味着它需要改变, 变得强大和独立自主。无疑, 影像化的绍兴空间和鲁迅笔下的绍兴人物形象一样, 是古老中国的象征意象, 它应该被改变, 却又顽强地成为作家情感反复回溯、不能忘却的精神原乡, 隐含着整体鲁迅形象复杂多元的价值意义。

(本文为国家社科基金项目“‘鲁迅影像’的历史建构与现代价值研究”(13BZW107)的阶段性成果)

(责任编辑: 张曦)

## The Spatial Construction of Shaoxing in “Lu Xun Image”

CHEN Lijun

**Abstract:** The Shaoxing space is the most stable, mature and unequivocal space intention in “Lu Xun image”. There are different focuses and expressions in the three types of works, namely film documentary, film biopics and drama biopics, which reflect different Shaoxing styles in “Lu Xun’s image history”. Shaoxing space is composed of three different codes: landscape, scenery, and style. Their coding rules represent the cognitive mode of Lu Xun’s image, and also change with the positioning of Lu Xun’s image and media influence. The Shaoxing space also forms a specific program: the relationship between the picture and the sound, the line of sight setting in the Shaoxing space, the relationship between the human and the object, and the order and proportion of the image content show a certain regularity, which also implies the power order of the space. The formation of the visual mechanism inside and outside Shaoxing’s space image is subordinated to the “Lu Xun image” construction. It has the function of providing a critical basis for Lu Xun’s image of modernity goal, constructing a rich emotional interpretation space and forming the emotional atmosphere of Lu Xun’s image.

**Key words:** Lu Xun image, spatial construction, Shaoxing

<sup>①</sup> 周蕾:《视觉性、现代性与原始的激情》, 罗岗、顾铮主编, 张艳红译,《视觉文化读本》, 桂林: 广西师范大学出版社, 2003年, 第260页。