

# 变革之际的乡土与城市

——80年代台湾新电影空间叙事及其文化内涵

姓名：张诗晗 ZHANG Shihan

申请学位：中国文化文学硕士

MA in Chinese Culture

The Hong Kong Polytechnic University

December, 2020

# 变革之际的乡土与城市

——80年代台湾新电影空间叙事及其文化内涵

姓名：张诗晗

学号：19105814G

指导老师:Dr. PAN Lu 潘律博士

批改老师:Dr. ZHANG Yu 张宇博士

香港理工大学 中国文化学系

2020年12月

## 致谢

在理大就读已一年半。近 500 天的时光里，我经历了人生中从未有过的动荡，经历了疫情期间漫长的封闭，在众多措手不及的变故发生后，依旧坚持了最初的选择，完成了这篇毕业论文。很遗憾它是在如此仓促的时间内完成的，受条件限制，仅能依靠线上图书馆的有限资料，没能如预想般打磨完美。但我很庆幸曾有那么多人帮助过我，让我最终可以安心敲下论文的最后一个句号。

感谢 CC 的各位老师，正因为他们的严格教导和专业化的学术训练，我才拥有了完成这篇论文的基本能力。他们严谨的治学精神，开阔的学术视野以及乐观的人生态度是我在理大学到的最宝贵的东西。

感谢我的指导老师潘律博士。尽管条件所限只能通过邮件往来，但老师总是会耐心回答我的各种疑问，并提出细致的改进建议。老师不仅犀利地指出了论文中许多我未曾发现的问题，同时也会提供给我新的思考方向，将我带入更专业的学术领域。和老师的每一次交流都在打破我固定的视域，促使我惯有的学术思维发生转变，这种启发令我终身受益。

感谢张宇博士愿意担任我论文的批改老师，在忐忑地发出邮件却收到了「Sure！」的回信时我发自内心地感动。也感谢胡光明老师在我人生迷茫时给予我鼓励和点拨，让我下定决心坚持下去。

感谢在课业和生活上为我提供了许多帮助的学长童霄。感谢一起选写毕业论文，时常在线上交流进度的另两名同学。也感谢在 CC 遇到的每一位朋友，我们一起度过了最难忘的学习时光。

感谢我在香港结识的室友们，没想到我竟如此幸运，可以同时遇到这么可爱的六个姑娘。我们互相支撑着度过了那段恐慌不安的日子，至今依旧保留着深厚的友谊。

最后一定要感谢我的父母，谢谢你们永远不变的支持和安慰。

在静下心来观看新电影作品、写作论文的这几个月，我从前人留下的影像记录和文字中汲取到了莫大的精神力量。2019 和 2020 留下了许多不可避免的遗憾，其间发生的一些事也让我感到无能为力，但最终还是没能磨灭心底的热忱与向往。愿自己能牢记这段时间里学到的一切，「以身外身，做梦中梦」——永远怀抱梦想，矢志不渝。

## 摘要

台湾新电影在华语电影史上占据着重要地位，这一文化革新运动期间形成的文化视角和美学风格对两岸电影发展都产生了深远影响。台湾新电影兴起于二十世纪八十年代，这一时期正是台湾由农业社会向工业社会转变的时期，城市与乡土间的矛盾冲突前所未有地激烈。台湾新电影继承了前一时期「健康写实主义」电影的写实精神和乡土议题，同时突破了「健康写实主义」在意识形态方面的局限，更加真实、更具批判锋芒地反映社会。作品中对城市及乡土空间的建构既反映了现实中的城乡矛盾，也展现了社会转型时期电影创作群体的文化主张。因此，本文以台湾新电影中的空间叙事为研究对象，试图从乡土空间、城市空间、空间文化内涵三个方面，分析台湾新电影的空间营造方法和空间叙事策略，深入探究其中的社会文化意蕴，总结台湾新电影中的空间叙事经验，为当下国内电影正在进行的「空间转向」提供参考，也有助于理解台湾独特的社会文化心态。

关键词：台湾新电影 空间叙事 城市研究 文化心理

## **Abstract**

Taiwan New Cinema has played an important role in the history of Chinese-Language Cinema. The cultural viewpoint and aesthetic style of image formed during this period of cultural innovation have exerted a profound influence on the development of films in both mainland China and Taiwan. Taiwan New Cinema emerged in the 1980s when Taiwan was transformed from an agricultural society to an industrial society. Thus, conflicts between urban and rural areas became more intense than ever before. Taiwan New Cinema continues the realism and local theme of Healthy Realism Genre, and breaks through its ideological limitations. It reflects society more authentically and critically. The construction of urban and rural space in the films not only reflects the contradiction between urban and rural areas in reality, but also presents the cultural perspectives of film creation groups in the period of social transformation. Therefore, this dissertation takes the spatial narrative in the Taiwan New Cinema as the research object, and tries to analyze the spatial construction method and spatial narrative strategy of Taiwan New Cinema from the three aspects, which are rural space, urban space and spatial cultural connotation. In addition, this dissertation also explores the social and cultural implications of spatial narration in Taiwan New Cinema, and summarizes the experience of spatial narration in films. It will provide reference for the 「spatial turn」 of Chinese films and help to understand the unique social-cultural psychology of Taiwan.

Keywords : Taiwan New Cinema; spatial narrative; Urban Studies; Cultural Psychology

## 目录

致谢.....	1
摘要.....	3
目录.....	5
绪论.....	6
(一) 研究背景 .....	6
(二) 文献综述 .....	13
第一章·失落的幻想家园：新电影中的乡土空间.....	28
(一) 乡土叙事空间的建构.....	28
(二) 乡土影像呈现中的空间叙事手段.....	30
(三) 乡土叙事空间中的人.....	38
第二章·现代人的迷失困境：新电影中的城市空间 .....	42
(一) 城市叙事空间的建构.....	42
(二) 城市影像呈现中的空间叙事手段.....	45
(三) 城市叙事空间中的人.....	53
第三章·从乡土到城市：新电影空间的文化内涵.....	58
(一) 影像空间：社会文化的镜像.....	58
(二) 台湾新电影空间叙事经验的现代意义.....	66
结语.....	72
参考书目 .....	74

## 绪论

### (一)研究背景

台湾电影是华语电影文化中不容忽视的一部分，20 世纪 80 年代兴起的台湾新电影运动在台湾电影史乃至华语电影史上都占据着重要地位，这一时期的台湾影人以回归乡土与现实的姿态，大胆做出变革，重新为台湾电影定义，造就了一批曾在世界影坛崭露头角的优秀作品，其电影观念、美学思想和文化视角等也对华语电影的发展造成了深远影响。

「新电影剧作者成长的二三十年，正是台湾政治、社会、经济变化最巨的时期。」<sup>1</sup>70——80 年代的台湾正经历着由农业社会向工业社会的蜕变，与此同时岛内外也面临着复杂的政治局势，动荡迭起。历史悠久的农耕文化和突飞猛进的工业文明不可避免地发生冲突，影响着城市与农村居民的生活方式。而本省与外省、民主与威权、趁势兴起的本土思潮与官方极力推动的大中华民族主义、传统文化与外来文化等，也在不同方面左右着人们的思想意识。在此情形下，这座岛屿如同站上时代的十字路口，于迷茫中张望未来的发展方向。

在经济上，国民党自 1949 年至 1953 年实行的土地改革政策使得台湾自耕农阶层逐渐形成，为工业发展打下了良好基础。1950 年韩战爆发，美国对台的经济援助也促成了消费性轻工业的兴起，工业化使得人口结构中农业人口逐年下降，从 1960 年的 49.8% 下降到 1989 年的 18.1%。与此同时，工业部门的生产力却在稳定成长；1964 年，农工两部门在 NDP(Net Domestic

---

<sup>1</sup>孙慰川，《当代港台电影研究》，（中国：中国电影出版社，2004），页 167。



Product) 方面尚能平分秋色，而后工业部门便一直凌驾于农业部门之上，至 1989 年，台湾农工部门的 NDP 比例已达 5.9%对 43.5%的程度，<sup>2</sup>农业与工业在发展上的悬殊差距，昭示着台湾已向工业化方向大步进军，在某种程度上也意味着城市和农村距离再度拉大，空间区分愈发明确。1962 年至 1972 年的这段时期是台湾经济增长的「黄金十年」，而自 1974 年起蒋经国推动的一系列经济建设措施也为岛内创造了大量就业机会，提高了国民收入，使得资本累积增加，台湾也因此被列入包括南韩、香港、新加坡在内的新型工业化国家「亚洲四小龙」。然而在 80 年代，受第二次世界石油危机的影响，台湾出口业遭到冲击，经济增长减慢，制造业外流，经济结构也不得不由劳动力密集型的加工出口业转型为发展资本和技术密集型的高科技产业，开始进行「产业升级」。<sup>3</sup>同时，伴随着经济转型而来的还有长期累积、最终爆发的种种社会问题，其中最显著的问题之一就是城乡距离的极端拉大。<sup>4</sup>这种从高峰滑落、其去未知的不安体验，以及包括城乡矛盾在内的各种社会问题所导致的忧思，都成了新电影所反复言说的内容，并藉由空间建构具象化地呈现出来。

在政治方面，台湾则面临着内与外的双重窘境。就台湾内部而言，先是经济结构上的转变带动了社会政治结构的变迁，使得台湾的中产阶级开始崛起，加之「九年国民教育」的逐渐普及，台湾人口平均知识水平和受教育程度大幅提高。由于中产阶级的自身特性与教育启蒙，社会上对于民

---

<sup>2</sup>黄俊杰，《战后台湾的转型及其展望》，(台北:国立台湾大学出版中心，2007)，页 3-17。

<sup>3</sup>陈世昌，《战后 70 年台湾史：1945-2015》，(台北:时报文化出版企业股份有限公司，2015)，页 160-161。

<sup>4</sup>焦雄屏，〈寻找台湾的身份:台湾新电影的本土意识和侯孝贤的《悲情城市》〉，《北京电影学院学报》，1990 年第 2 期，页 13-27。

主信念的要求越发强烈。然而在省籍之分影响下，人口占多数的本省人长期得不到应有的地位，而以外省精英为主的上层官僚体系则固化保守，老化严重；二者矛盾愈加尖锐，急需采取一定的民主化措施加以缓和。<sup>5</sup>与此同时，岛内国民党、统一派、台独派对于台湾与中国关系的阐释各不相同，彼此间纷争不断，也造成了台湾人民意识形态上的混乱。而在 70 年代，台湾所处的外部国际环境同样发生了巨大变化。以保钓运动为开端，1971 年位于台湾的中华民国政府丧失了联合国的代表席位。次年尼克松访华、中美关系实现正常化，中日建交。台湾在外交方面屡屡受挫，对岸的大陆则在国际社会上逐渐作为「中国」被认可；两相对比，不免令台湾人民对「中国」的身份认同产生了动摇，台湾当局面临着丧失国际政治地位与岛内民众信任的双重压力，必须采取措施加以补救。因此，国民党政府开始进行政治改革，吸纳台籍人士进入上层部门参政，以争取本省人的支持。<sup>6</sup>而 1979 年末台湾爆发的「美丽岛事件」（又称「高雄事件」）也对国民党的高压统治造成了冲击，使得国民党政府逐渐放开文化与政治的独裁，开始积极推行「本土化政策」。<sup>7</sup>同时，台湾民众也开始更多地将目光投向本土，关注台湾本土社会，试图在分裂、混乱的身份认同中建立起新的文化身份，而在许多新电影作品中，也都可以发现关于这种特殊文化心态的描绘。

社会文化的发展在一定程度上受政治因素影响。台湾内外政治环境的变化使得人们的本土意识开始萌动，于是第三次乡土文学论战掀起，乡土文

---

<sup>5</sup>路阳，〈台湾政治转型的过程和特点——以「民主化」与「本土化」为视角〉，《现代台湾研究》，2009 年第 6 期，页 14-19。

<sup>6</sup>路阳，〈台湾政治转型的过程和特点——以「民主化」与「本土化」为视角〉，页 14-19。

<sup>7</sup>詹姆斯·乌登著，黄文杰译，《无人是孤岛：侯孝贤的电影世界》，（上海：复旦大学出版社，2014），页 71。

学运动开始复苏，并成为台湾新电影的先导。如果说台湾的经济政治环境对新电影的成就更多体现在内容和思想内涵方面；社会文化则在塑造新电影思想内容的同时，也极大地影响了新电影的影像风格与技巧。台湾乡土文学在内容上强调直面现实生活，广泛反映社会各层面的存在面貌；台湾新电影的价值取向正与之相契合，<sup>8</sup>因此有许多影片都选用了乡土文学作品作为剧本素材。台湾新电影运动中，几乎有三分之二的作品改编自现代台湾作家黄春明、王禎和、朱天文、廖辉英、白先勇等人的小说，如《小毕的故事》、《油麻菜籽》、《桂花巷》等。<sup>9</sup>这些文学人士的介入一方面提升了电影的艺术品位，赋予作品浓厚的文艺气质和批判现实的精神；另一方面其叙事手法也对电影的视觉风格造成了深刻影响。乡土文学自然清新的内容被改编成为电影后，使得影片中的叙事空间呈现出古典优美的诗意气息，侯孝贤曾评价搭档朱天文的剧本，「朱天文比较清新，你看她这种句子『榻榻米的小厅，斜阳来到这里也觉得是另一个年代的阳光了』，给我一种很不同的想象。」<sup>10</sup>而现代作家们轻戏剧性，重生活化细节的剧本编排转换成镜头语言后，也使得电影的空间叙事具有了散文化的特质。台湾新电影普遍采用意识流手法和插叙、倒叙等手法，搭配旁白来结构故事，塑造人物，<sup>11</sup>因而成就了影片细腻散淡、远离商业化的影像风格。

除乡土文学外，中影政策和欧洲写实主义电影浪潮也对台湾新电影空间叙事风格的形成产生了极大影响。中影的「新人政策」不仅吸引了大量

---

<sup>8</sup>孔范今，《二十世纪中国文学史》，（中国：山东文艺出版社，1997），页 1574-1581。

<sup>9</sup>周星，《中国电影艺术史》，（北京：北京大学出版社，2005），页 441。

<sup>10</sup>侯孝贤，《焦雄平看电影——访陈坤厚和侯孝贤》，（台北：三三书坊，1985），页 29。

<sup>11</sup>周星，《中国电影艺术史》，页 441。

学校师生作为新的观众，还使得一批年轻导演得以进入台湾电影产业。这批新人导演或有过电影专业的海外留学经历，或曾在台湾本土经受过电影方面的训练，具有相对扎实的电影理论基础。因此在电影创作上，他们通常十分注重影片所呈现出的空间美感。具体体现在风格技巧的运用中，则是尽量采用自然光源而非摄影棚的光线，大量使用长拍及深焦镜头，重视影像声音甚至画外音的辩证关系，力图展现人们真实的生活景象。同时，这些新人导演初入行业，心怀理想抱负，且亲历了台湾社会的转型时期，对台湾的城市化历程和与之俱来的文化变迁感受更加深刻；因此他们能够在电影中积极反思台湾社会现状，深入挖掘台湾历史和相关的集体记忆。<sup>12</sup>而影片中对乡村、都市、以及家宅内部等不同空间景观的营造，往往也暗含着新旧价值观念的碰撞，体现了台湾社会由乡土文化向城市文化转变的历史进程。<sup>13</sup>

欧洲写实主义电影浪潮在 60—70 年代经由《剧场》和《影响》杂志的系统介绍传入台湾，内容包括《电影手册》(Cahiers du cinema) 杂志、法国新浪潮电影及一批艺术电影导演等。其中亚历山大·阿斯特吕克 (Alexandre Astruc) 的「摄影机——自来水笔」创作观及弗朗索瓦·特吕弗 (François Truffaut) 的「电影作者论」在电影美学观方面对台湾新电影导演起到了一定的熏陶作用；因此，台湾新电影与法国新浪潮有着十分明显的联系，带有鲜明的「作者电影」特征。新电影同样多采用静观和间离的

---

<sup>12</sup>张霏珠，《全球化时空，身体，记忆：台湾新电影及其影响》，(台北：国立交通大学出版社，2015)，页 25。

<sup>13</sup>李奕明，〈静默观察写台湾——侯孝贤电影世界初识〉，《北京电影学院学报》，1990 年第 2 期，页 45-55。

镜头来塑造空间形态，并践行了巴赞（André Bazin）的「场面调度」理论，用深焦距和长镜头来代替蒙太奇，通过散文化的结构连接空间片段来实现电影的空间造型；这些空间叙事上的特点与法国新浪潮间显然存在一定的继承关系。<sup>14</sup>

总的来说，70—80年代的台湾正经历着前所未有的变革。经济、政治、社会文化三者因果相逐，协力将台湾向工业化、现代化的方向推进，使得台湾城市与乡村的区分越发明晰，二者关系也变得更加复杂。而这一时期的显著变化也都被与之同期的台湾新电影所记录、反映，体现在关于城乡的空间叙事中。

「从一定角度上看，城市与乡村的主要标识符号之一，即是空间。在电影中，城市与乡村往往透过不同的视觉表象被辨识，并通过影像被呈现出来。」<sup>15</sup>空间作为区别城乡的重要元素，无论在现实里还是影像中，都并非单一的景观。正如亨利·列斐伏尔（Henri Lefebvre）所说，「空间从来就不是空洞的，它往往蕴含着某种意义。」<sup>16</sup>而对于空间的意义，也有不少学者曾进行过讨论：米歇尔·福柯（Michel Foucault）在《权力的地理学》中提到，空间的概念令他找到了权力、知识等话语转化为实际权力关系的关键，并由此指明了空间与权力间的关联。<sup>17</sup>列斐伏尔则强调了空间与政治及意识形

---

<sup>14</sup>孙慰川，《当代港台电影研究》，页 160-161。

<sup>15</sup>陆晓云，《电影城市：中国电影与城市文化（1990-2007年）》，（北京：中国电影出版社，2008），页 29。

<sup>16</sup>迪尔·迈克著，季桂保译，〈后现代血统：从列斐伏尔到詹姆逊〉，收入包亚明编，《现代性与空间的生产》（上海：上海教育出版社，2003），页 83。

<sup>17</sup>米歇尔·福柯著，严锋译，〈权力的地理学〉，收入包亚明编，《权力的眼睛——福柯访谈录》（上海：上海人民出版社，1997），页 199-214。

态间的联系，认为空间永远是政治性和策略性的。<sup>18</sup>这些理论的提出使得空间这一概念逐渐被丰富。影像中的空间虽不能等同于现实中的空间，但其背后同样有着丰富的社会学意义，台湾新电影也不例外。

台湾社会的转型伴随着快速的都市化进程，更加活跃的社会阶层间流动，以及人口的成长与迁移。于此情形下，对乡村故土的眷恋，对城市生活的恐慌，对西化主义的反叛，以及对当前社会问题的忧思彼此交织，种种冲突中均可见文化传统性与现代性、国际化与本土化之间的拉扯。在这一矛盾发展的过程中，台湾的乡土空间被压缩破坏，城市空间则肆意扩展，流动穿梭于乡土与城市之间人们切身体会到这种空间上的巨大变化，原有的心态与价值观不免遭到冲击。因此在台湾新电影中，影人们往往通过对片中叙事空间的营造来传达转型时期的焦虑心理与田园情结，完成对台湾城市与乡土的想象和建构，最终形成了区别分明的城乡银幕影像和一个相对开放独立的话语体系；而在这个话语体系中对这些被呈现的空间进行分析，则可在某种程度上还原转型时期的激荡局面和人们的社会生活。

在诸多时期、不同地域的电影中，笔者选取台湾新电影作为研究对象，不仅因为其空间叙事上的鲜明特点，更是由于其在空间的选择与加工上体现出的丰富可挖掘的文化内涵。从空间这一角度切入，研究台湾新电影在影像中对乡土与城市的呈现与解构，对深入了解台湾的这段历史、理解城市化进程中人们空间感受的变迁、反思人类在后现代社会中的处境无疑有着极为重要的意义。而总结新电影中城乡空间叙事的经验，对当下华语电

---

<sup>18</sup>亨利·列斐伏尔著，陈志梧译，《空间政治学的反思》，收入包亚明编，《现代性与空间的生产》（上海：上海教育出版社，2003），页 59-76。

影中的城乡书写及空间转向也可起到一定的借鉴作用。

## (二) 文献综述

### 1. 空间理论

本文以台湾新电影的空间叙事为核心，探讨影像中的空间呈现与现实中社会经济文化间的联系，因此必然涉及到一些空间理论与相关概念。

#### (1) 空间转向

福柯曾提出：「我们时代的焦虑与空间有着根本的关系，比之与时间的关系更甚。」<sup>19</sup>20 世纪后半，随着电子媒介技术的发展，人们对空间的感知发生剧变，身处其中的人们面临着前所未有的不安与压迫感，这也迫使人们重新审视和思考空间问题，不断改变和拓宽对空间概念的理解。为此学界开始进行研究上的「空间转向」，「把以前给予时间和历史，给予社会关系和社会的青睐，纷纷转移到空间上来。」<sup>20</sup>叙事是许多人文社会科学研究领域里共有的概念，也是学者们高度关注的话题；随着资本主义文化的后现代转向，叙事学理论也不得不开始回应日渐凸显的空间问题，开始进行「空间转向」。

电影是由连缀的镜头组成的，每个镜头都必须以空间为基础，才能完成一个故事，呈现给观众连续的可想象的景观；<sup>21</sup>因此这一艺术形式与空间和叙事两个概念均有密切关系。在安德烈·戈德罗（Andre Gaudreault）与弗朗索瓦·若斯特（Francois Jost）的《什么是电影叙事学》中，影片能指的图

---

<sup>19</sup>米歇尔·福柯著，陈志梧译，〈不同空间的正文与上下文〉，收入包亚明编，《后现代性与地理学的政治》（上海：上海教育出版社，2001），页 20。

<sup>20</sup>龙迪勇，〈空间叙事学〉（上海：上海师范大学博士论文，2008），页 12。

<sup>21</sup>焦勇勤，〈试论电影的空间叙事〉，《当代电影》，2009 年第 1 期，页 115-117。

像特点甚至可以赋予空间某种「优于时间」的形式，「电影中的时间性确实必须建立在空间上，由此置入叙事之内」；「只有当人们将第一个画格（它已经是空间）连接到第二个画格（它也已经是空间），时间才能够生成」。<sup>22</sup>由此可以看出，电影叙事的本质是一种「空间」的叙事。在当前文化知识背景下，人们急需重新思考空间叙事研究的意义，对现代空间观念进行批判与重构，而电影这一媒介就成为了相当重要的载体。同样，对于电影来说，空间也是后现代理论话语体系中一个可用于研究的新范式，是电影与社会实践相互阐释的重要介质，<sup>23</sup>因此不少学者也提出了电影「空间转向」的概念，希望为电影研究开辟新的视域。

## （2）叙事空间

马塞尔·马尔丹（Marcel Gabriel）认为，影片中的空间、剧情在其中展开的空间和戏剧世界的空间，这三个空间概念相互等同，电影中的「叙事空间」即「影片中的空间」。<sup>24</sup>而黄德泉则认为这三者并非同一概念，但在实际呈现中共同组合，形成了影片中的镜头空间，并提出与电影相关的空间应分为「故事空间」、「叙事空间」、「审美空间」三个层次。创作者依据社会生活形成各自所理解的故事空间，再对故事空间进行加工处理，通过电影的表现手段重组建构成一个由影像和声音构成的意象性空间；这一意象性空间才是电影的叙事空间。之后观众再通过对影片在接受，在自己的理解中形成对该影片的审美空间。因此，电影的叙事空间是连接故事空间

---

<sup>22</sup>安德烈·戈德罗、弗朗索瓦·若斯特著，刘云舟译，《什么是电影叙事学》，（中国：商务印书馆，2005），页 104-105。

<sup>23</sup>孟君，〈空间的消隐和浮现——论电影的「空间转向」〉，《江汉论坛》，2014年第4期，页 88-91。

<sup>24</sup>马塞尔·马尔丹著，何振淦译，《电影语言》，（北京：中国电影出版社，1980），页 173。



和审美空间的桥梁，是通过影像或声音呈现出的、叙事对象的活动场所或存在空间。<sup>25</sup>学者周清平的观点与之类似，认为电影的基本单元是由视听元素建构的时间空间相融合的声像四维空间。所谓「声像四维空间」即是电影中的叙事空间，观众通过在场和移神的方式进入这一空间，实现现实生存境域与精神境域的融合。<sup>26</sup>由此可见，叙事空间首先必须包含叙事对象，起到一定的叙事功能；因此片头片尾介绍影片信息的字幕空间，某些展示性空间和过渡空间等都不属于叙事空间。其次，叙事空间中必须具有一定视觉或听觉上的表现。

在叙事空间的分类方面，美国学者大卫·波德维尔（David Bordwell）在《电影空间种种》一文中，借用「透视派」理论和格式塔学派的完形心理机制分析了空间感知所采用的方法论，然后从提示、构成和功能的角度把电影叙事空间分成「镜头空间」、「剪辑空间」、「声音空间」和「画外空间」；<sup>27</sup>国内学者陈岩则依照空间的叙事功能，将其分为环境性空间、情节性空间、展示性空间和过渡性空间。<sup>28</sup>从地理和文化属性来看，台湾新电影中主要表现的空间又可分为乡土与城市两类。因此本文将根据上述这些理论，综合几种标准对台湾新电影中的乡土与城市空间分别进行具体分析。

### （3） 空间叙事

「叙事学研究既存在一个时间维度，也存在一个空间维度。」<sup>29</sup>所谓空

---

<sup>25</sup>黄德泉，〈论电影的叙事空间〉，《电影艺术》，2005年第3期，页18-24。

<sup>26</sup>周清平，〈简论声像四维空间——电影理论新路探析〉，《当代电影》，2006年第6期，页114-116。

<sup>27</sup>大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森著，曾伟桢译，《电影艺术：形式与风格》，（北京：世界图书出版公司北京公司，2008），页102。

<sup>28</sup>陈岩，〈试论电影空间叙事的构成〉，页15-16。

<sup>29</sup>龙迪勇，〈空间叙事学〉，页1。

间维度上的叙事，也就是将空间作为叙事手段。电影通过画面和声音叙事，而这些画面和声音在客观上表现为视听空间的连续运动和空间段落的排列组合。<sup>30</sup>因此，电影叙事本质上就是一种「空间」叙事。电影中的空间叙事包括两个层次方面的内容：一是创作者所进行的对故事空间的选择、造型、表现和组合等工作，二是指电影叙事空间本身的叙事性以及叙事空间的选择和处理对故事中的人物、情节和叙事结构等的影响或制约。<sup>31</sup>

根据上述观点可以得出，空间叙事与叙事空间之间存在着一种相互关系。空间叙事某种程度上可以是创造叙事空间的过程，而叙事空间也可以影响和制约空间叙事，但需要注意的是并非所有叙事空间都在空间叙事中有所参与。

陈岩在其博士学位论文《试论电影空间叙事的构成》中，将空间叙事分为四个方面。一是空间造型对叙事表现力的扩展；具体包括代理视点、连接、视野限制、升格降格等特殊效果在叙事中所起的作用。二是空间配置对叙事效果的深化；强调复杂和简单的叙事应分别配以相反的空间形式，并且在叙事中需要一定情节性空间的助推。三是空间性状对作品风格的展现；认为空间的性质更多是指具体环境，而空间的状态则更偏向动作描述，并引用恩格斯的「典型论」，要求静态的环境与动态的人物和行为高度统一。四是空间选择对电影文化的构筑；尽管也存在假想空间，但电影在空间选择上普遍以文化传统和地理实在为基础，这样的做法既为叙事寻求了真实

---

<sup>30</sup>陈岩，〈试论电影空间叙事的构成〉（南京：南京艺术学院博士论文，2015），页 25。

<sup>31</sup>黄德泉，〈论电影的叙事空间〉，页 18-24。

的依托，也使得空间被赋予了一定文化内涵。<sup>32</sup>本文也会在对空间叙事手段进行具体分析中采用陈岩的理论，从上述的四个方面进行探讨。

## 2. 台湾新电影

1982年8月28日，《光阴的故事》一片在台湾全省联映，标志着新电影运动的滥觞，从此台湾新电影成为20世纪80年代台湾影坛最受瞩目的一股创作潮流。它标志着台湾电影开始在一定范围内与旧有的风格、题材等告别，开辟出革新的气象，而在这一时期形成的电影创作理念和生产模式甚至成为了日后台湾电影发展的某种「范式」。<sup>33</sup>因此台湾新电影运动也成为了台湾电影领域最受关注的研究对象，在两岸学术界中都占有相当重要的地位，并积累了丰硕的学术成果。

目前学界针对台湾新电影的研究主要集中在以下几个方面：

### (1) 电影史角度

这部分研究多侧重于将台湾新电影放在整个电影史的维度上去进行探讨，包括对「台湾新电影」概念的界定，这一浪潮的兴衰原因、历史价值意义、创作群体、和其他电影新浪潮的渊源关系与横向比较等。

在对「台湾新电影」的概念界定方面，以焦雄屏为代表的一批影评人认为其是类似意大利新写实主义或法国新浪潮的电影运动。而李天铎则对此提出批评，认为所谓的台湾新电影「是党国机器属下的经管群体在面临困局下，进用新创作群体所做的一种妥协性尝试」，并非是具有统一美学纲

---

<sup>32</sup>陈岩，〈试论电影空间叙事的构成〉，页25-29。

<sup>33</sup>张琼，〈台湾新电影研究述评〉，《社会科学论坛》，2011年第8期，页89-93。

领和自主意识的电影风潮。<sup>34</sup>叶月瑜与戴乐为在《台湾电影百年漂流》一书中总结了当时电影界对这一问题所持的不同论点，并得出结论：台湾新电影在形成阶段初期是这些因素综合的结果。<sup>35</sup>

关于这一运动的兴衰，学界普遍认为新电影的兴起与 70、80 年代台湾寻根与抗争的社会思潮、乡土文学的冲击、审查制度的松动、「新人政策」的推动、以及 60—80 年代的一系列电影文化建设活动有关。而对于台湾新电影后期走向颓势原因的看法则莫衷一是。以焦雄屏为代表的一方学者认为台湾新电影的衰败是由于现实商业环境与官方意识形态对创作的打压与钳制。<sup>36</sup>海外学者詹姆斯·乌登（James Udden）也认为，新电影实际处于政治和经济的双重困境之中，岛内电影制作难以实现经济独立，参加国际电影节时也遭到当局忽视，并受限于台湾国际上的政治孤立局面，在岛内外都缺乏支持。<sup>37</sup>而以梁良为代表的另一方则认为台湾新电影的衰落是由于其在创作上过于精英化，脱离大众，导致内容晦涩难懂。<sup>38</sup>

对于台湾新电影的历史价值意义，大部分学者对其持肯定态度，认为新电影运动是对台湾电影在艺术方面的极大提升，重新定义了台湾电影，同时也为台湾影坛培养了一批杰出影人。但也有人认为不应对新电影运动在台湾电影历史发展进程中的作用过分夸大；如李天铎指出，新电影对台

---

<sup>34</sup>李天铎，《台湾电影、社会与历史》，（台北：亚太图书出版社，1997），页 189。

<sup>35</sup>叶月瑜、戴乐为，《台湾电影百年漂流》，（台北：书林出版有限公司，2016），页 74。

<sup>36</sup>焦雄屏、季尔廉，〈台湾新电影的历史及文化价值〉，《北京电影学院学报》，1990 年第 2 期，页 81-93。

<sup>37</sup>James Udden, "Taiwan New Cinema: A Movement of Unintended Consequences" *Frontiers of Literary Studies in China*, 7:2 (January, 2013), pp.159-182.

<sup>38</sup>梁良，〈香港新浪潮与台湾新电影〉，《北京电影学院学报》，1989 年第 2 期，页 41-63。

湾电影工业体制的改变实际上收效甚微。<sup>39</sup>还有一部分学者直接将台湾商业电影产业的崩溃归咎于新电影，认为其阻碍了商业体系的革新。但总的来说，学界目前更多地是从积极与消极两方面辩证地看待台湾新电影的影响。

在对台湾新电影创作群体的研究方面，目前的研究成果最为丰富，已有许多针对新电影导演个案的研究专著及论文集。但多数研究集中在侯孝贤和杨德昌两位导演及其作品上，针对陈坤厚、王童、万仁、曾壮祥等其他导演的研究较为欠缺。这也与侯、杨两位导演成就最为突出，作品在世界范围内影响更大有关。其他导演的相关研究多见于对台湾电影史进行整体性研究的著作中，这些专著以新电影导演、编剧及演员等为线索，系统地对台湾新电影运动进行了爬梳；如陈飞宝的《台湾电影史话》和叶月瑜、戴乐为的《台湾电影百年漂流》等。

关于台湾新电影与其他国家电影新浪潮的关系，目前主要存在这样几种思路：一是将台湾新电影与 50、60 年代的欧洲电影理论思潮联系起来，认为二者间存在继承关系。学者孙慰川特别强调了台湾电影刊物对欧洲电影、电影观的介绍、宣传，为新电影的出现奠定了思想基础，起到了启蒙作用。<sup>40</sup>Flannery Wilson 也从互文性、引用和翻译等概念出发，认为新电影中存在对好莱坞及西欧电影传统的改编与混合。<sup>41</sup>学者彭小妍则系统地分析法国新浪潮电影理论对新电影运动的影响，关注台湾新电影与「作者论」之间的关系，并指出新电影导演对作者论的过分忠诚可能导致自我复制的

---

<sup>39</sup>李天铎，《台湾电影、社会与历史》，页 196。

<sup>40</sup>孙慰川，《当代港台电影研究》，页 169-170。

<sup>41</sup>Flannery Wilson, *New Taiwanese Cinema in Focus* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014), pp.165-169.

危机。<sup>42</sup>二是将台湾新电影与大陆第五代导演进行对比，代表如陈犀禾《第五代导演和台湾新电影之比较研究》，主要是从意识形态和文化角度对比两种新电影的不同。<sup>43</sup>三是探讨台湾新电影与香港新浪潮之间的关系。孙慰川认为70年代末的香港新浪潮电影台湾影坛带来了震动与启发，尤其香港新浪潮导演与台湾影人在台的座谈活动，给予了当时一批新人导演极大的鼓舞。<sup>44</sup>另外也有一些学者将台湾新电影与香港新浪潮并列，从拍摄手法、题材内容、社会文化、电影工业体制、意识形态等方面进行比较。

## （2） 社会文化角度

目前学界从社会文化意蕴角度对台湾新电影进行的研究已经积累了较多成果，其中最受关注的议题包括台湾本土意识的觉醒，对传统文化的反思，对现代文明的批判，以及对女性主义的探讨等。

在对台湾新电影本土意识的研究方面，大陆学者更多地强调两岸文化同根同源，在确立中华文化主体地位的基础上研究台湾文化的特质，强化台湾文化作为中华文化一部分的意识。台湾学者则更加重视新电影中呈现出的与大陆不同的历史文化经验，试图探索构建台湾的本土文化身份。新电影时期，台湾学界对于本土意识的理解是与寻根意识交织在一起的，具有一定反抗西化主义的意味。近年来，台湾学界开始关注后殖民理论在电影研究中的作用，其中有些学者将其运用到对大陆和台湾社会的关系阐释中，认为大陆文化相对于台湾文化来说是一个「异己」的「殖民主体」，并试图切断中华文化与台湾文化间的联系，这种「去中国化」的错误论调显

<sup>42</sup>彭小妍，〈Auteurism and Taiwan New Cinema〉，《戏剧研究》，2012年第9期，页125-148。

<sup>43</sup>陈犀禾〈「第五代」电影和台湾新电影之比较研究〉《电影新作》，1995年第6期，页65-68。

<sup>44</sup>孙慰川，《当代港台电影研究》，页162。

然是十分危险的。<sup>45</sup>而在部分海外学者的相关研究中，80年代的台湾新电影是文化和政治介入后的产物，是对台湾社会历史的检验，也是一种对民族电影的自觉创造。<sup>46</sup>但同时也有海外学者认为，从电影文本出发，台湾新电影并非是「民族的」，而是一种互文的、跨国化的特殊个案，是一种「东西方混合电影」(East-West hybrid cinema)。台湾电影中包含了许多跨文化交流的内容，这种互文性构建了新的身份和文化。<sup>47</sup>在这一观点下，台湾新电影并不能被单纯看作是台湾本土意识的生发与阐述，而是对本土文化身份的强调和对世界其它地区电影传统的引用相交互的产物。

传统文化和现代文明在台湾新电影中常作为一组对立元素出现，创作者往往同时对这两者进行批判与反思，体现出一种矛盾的态度。关于传统文化，不少学者认为新电影重新审视儒家思想体系，在城市资本主义冲击下重新呼唤对乡土与作为个体的「人」的关怀，具有一定的「田园情结」，但也批判了传统道德伦理中一些陈腐的价值观念。在对于现代文明的反思方面，台湾新电影基本站在现代主义的立场，认同以自由、民主、平等、科学为核心的现代价值理念，但同时也着重批判物质力量下人的迷失与异化，关注人的精神危机和转型时期的畸形社会，试图正视现代化进程之下隐藏的焦虑和不安。<sup>48</sup>

在女性主义这一话题下，台湾新电影亦做了许多探讨。其中大部分研

---

<sup>45</sup>陈犀禾、王雁，〈多元视野下的台湾电影研究〉，《上海大学学报（社会科学版）》，2009年第1期，页86-95。

<sup>46</sup>Douglas Kellner, "Exploring society and history: New Taiwan cinema in the 1980s" *Jump Cut*, 42:3 (January, 1998), pp.101-115.

<sup>47</sup>Flannery Wilson, *New Taiwanese Cinema in Focus*, pp.165-169.

<sup>48</sup>张琼，〈台湾新电影研究述评〉，页89-93。

究聚焦于女性形象在整个台湾电影发展历程中的变化及其背后的文化寓言，认为新电影对女性形象的构建总体来说是一个从虚幻形象走向现实女性的过程，从被矮化到逐渐还原，相对客观地展现了当时台湾社会中女性的生存状况，并塑造了一批大胆反抗和独立自主的「觉醒」女性形象。另外一部分研究则从新电影的创作群体入手，讨论女性导演、女性编剧如何在创作中重现女性经验，阐释女性议题，为电影注入女性主义色彩；甚至有部分学者将研究领域拓展至女性文学，试图在文学与电影的互动中发现女性对于新电影在叙事策略和美学风格等方面的影响。

### （3） 艺术风格角度

目前的研究成果中，普遍认为台湾新电影在艺术风格上奉行「写实主义」，注重本土生活元素，对比之前的粉饰现实的「健康写实主义」电影和商业电影而言是一种巨大突破。焦雄屏曾提到新电影「以诚挚的创作态度，以及对现实的关注，成为三十多年来以逃避主义为大宗的电影所未见」。<sup>49</sup>陈飞宝也在《台湾电影史话》中指出，新电影的散文化、心理化、多样化其实并非独创，但可贵的是编导们能够将这些理念本土化，运用现代派生活流、意识流、时空交错等手法来反应台湾的社会生活。<sup>50</sup>有学者认为台湾新电影在美学观念上也存在一定局限，编导虽然善用不同艺术手法来捕捉现实生活面貌，但较缺乏广度和深度，过多关注个人的成长记录，容易显得肤浅；并且台湾当时的畸形社会环境和政治压力常会在作品中有所反映，造成了观影时的沉重感和压抑感，导致新电影的实验性质和观众欣赏水平

---

<sup>49</sup>焦雄屏，《台湾新电影》，（台北：时报文化出版企业有限公司，1988），页 16。

<sup>50</sup>陈飞宝，《台湾电影史话》，（中国：中国电影出版社，1988），页 322。



之间难以调解的矛盾关系。除对新电影美学风格的整体性研究外，也有一部分研究从导演和影片案例入手，具体分析某一位导演或某一部作品在艺术风格上的特点，如林景苏〈侯孝贤的电影美学与语言〉、朱莹莹〈长镜头下的现代性主题——论台湾新电影前后的杨德昌〉等。

围绕新电影「写实主义」和「本土化」的艺术风格，当前的研究主要从艺术表现手法和演员表演两个角度展开讨论。在表现手法方面，学者分别对新电影的叙事策略、镜头语言、美学特征等进行了探讨，认为在叙事策略上，新电影突破了传统的戏剧化叙事模式，通常采用散文化的情节结构，节奏舒缓散漫。在镜头语言上，新电影较多地使用定镜拍摄，赋予作品冷静客观的写实气质；此外也大量使用了空镜头、长镜头和景深镜头，开放式的镜头组接给观众留下更多思考空间。<sup>51</sup>在美学特征方面，不少学者认为新电影具有浓厚的诗性气质，并根据其形成因素追溯文化根源，探索台湾新电影中对中国古典艺术特性的传承。在演员表演角度，大部分学者都提及新电影在演员身份构成方面较为复杂，有相当一部分人是没有表演基础和经历的非职业演员。陈飞宝提到，新电影导演在演员选择方面不迷信大牌，甚至不以外型和气质为标准，而是想办法发挥演员的表演潜力，并根据电影要求，尽量摆脱舞台或连续剧的表演程式，力图使表演生活化。<sup>52</sup>厉震林也赞同台湾新电影在演员身份的选择上具有开放性，同时指出新电影表演文本的「采样」范围更加广泛，表演方面总体呈现出复杂的「动力」博弈下的「潜表演」现象，是一种「时代情绪表演」，具有古典主义的美学

---

<sup>51</sup>马勇诚、张会军、穆德远，〈台湾新电影中摄影营造空间的特点〉，《北京电影学院学报》，1999年第2期，页78-84。

<sup>52</sup>陈飞宝，《台湾电影史话》，页320。

倾向。<sup>53</sup>

#### (4) 空间叙事角度

电影的空间叙事应属于电影表现手法的研究范围内，是影响电影艺术风格的因素之一；但由于新电影在城市和乡土空间内容及表现形式的设置上具有明显的二元对立特性，且背后蕴含着深沉的文化内涵，因此本文以新电影的空间叙事为主题，并将其单列出来，对前人关于新电影空间叙事方面的研究成果加以梳理总结。

目前国内对空间叙事的研究已有一定成果，如最早从事空间叙事学研究的学者龙迪勇在其专著《空间叙事学》中对国内外空间叙事理论进行了体系化的总结。具体到电影中的空间叙事则有学者孟君的《中国当代电影的空间叙事研究》，该专著从城市、小城镇、乡村三个方向分别阐述，史论结合，建构起电影叙事空间的研究体系。其他国内外专著如 David B. Clarke 的 *The Cinematic City*、张英进《中国现代文学与电影中的城市》、陈晓云《电影城市：中国电影与城市文化》等，则更多地论证了电影与城市空间的关系。但具体到台湾新电影中的空间叙事，国内目前相关研究更多是针对某位导演或某部作品展开的讨论，且主要着眼于摄影技法、美学风格等方面，很少探讨新电影中的城乡空间呈现与人、与文化间的关系。近年来较多学者研究当下台湾电影中由都市到乡村的「返乡」叙事，并将其与在地意识、后现代都市危机及岛内空间政治联系起来，寻找台湾电影由颓靡至复苏的原因。相较之下，台湾新电影中「城市」与「乡土」二元对立的建构

---

<sup>53</sup>厉震林、罗馨儿，〈台湾「新电影」的表演美学述评〉，《电影新作》，2016年第2期，页62-67。

模式作为对当代台湾电影城乡叙事产生过巨大影响的文化根源，却没有得到足够的重视。

因此，本文以台湾新电影中的空间叙事为研究对象，从乡土空间、城市空间、空间文化内涵三个方面，分析台湾新电影的空间营造方法和空间叙事策略，深入探究其中的社会文化意蕴。总结台湾新电影中的空间叙事经验，不仅是为当下台湾电影城乡书写及在地意识寻找文化源头，也是电影空间美学研究领域的一次有益尝试，对于目前国内的城乡发展、社会生活重构以及国内电影正在进行的「空间转向」具有一定的借鉴意义。

在文献选择上，本文结合了国内外空间叙事相关理论专著及期刊论文、台湾新电影研究专著及期刊论文、新电影导演访谈记录、新电影影像资料等。研究方法上，本文主要采用文献研究法、文本分析法、比较研究法以及例证法。文献分析法即是对已有的文献资料和学术成果进行梳理总结，为本文研究奠定理论基础。文本分析法主要以电影文本为主，对具体影像、剧本等进行分析，总结其在空间叙事上的方法策略，并深入探索背后的文化涵义。比较研究法则是将新电影时期作品与其他时期电影进行比较，明确二者间的关联与区别，探索其中的承续关系，突出新电影在空间叙事上的特点。此外，本文还将引用具体影片中的场景作为实例加以分析与证明，为研究提供支撑。由于本文主要从「乡土空间」与「城市空间」两个角度进行探讨，因此将主要选择特质较为明显的 14 部电影作为分析案例，具体影片如下：

年度	片名	导演	主要地点	主角身份
1982	《光阴的故事》	杨德昌、柯一正、陶德辰、张毅	台北市（〈报上来〉）	年轻夫妇
	《在那河畔青草青》	侯孝贤	内湾	乡村教师
1983	《小毕的故事》	陈坤厚	淡水	学生
	《儿子的大玩偶》	侯孝贤、曾壮祥、万仁	乡镇、海边小镇、城市贫民区	失业青年、推销员、劳工
	《看海的日子》	王童	五堵	妓女
	《海滩的一天》	杨德昌	台北市	中产阶级
	《风柜来的人》	侯孝贤	风柜、高雄	无业青年
1984	《冬冬的假期》	侯孝贤	苗栗	儿童
1985	《青梅竹马》	杨德昌	台北市	布店老板，职场女性

	《童年往事》	侯孝贤	凤山	学生
	《超级市民》	万仁	台北市	寻亲青年
1986	《恋恋风尘》	侯孝贤	九份、台北市	务工青年
	《恐怖分子》	杨德昌	台北市	作家、研究所 职员
1987	《尼罗河女儿》	侯孝贤	台北市	务工少女

## 第一章·失落的幻想家园：新电影中的乡土空间

孟君教授将中国当代乡村电影中的乡村空间形态划分为作为政治组织的「农村」和作为自然村社的「乡土」。<sup>54</sup>相较之下，台湾新电影中的乡村影像较少体现政治意味，更多地是展现自然风光和淳朴乡情，其空间类型应属于「乡土」之列。台湾新电影中的乡土空间往往具有明快清新、朴素自然的美感，充满恬淡健康的生活气息；这种表达倾向除与创作者的「田园情结」有密切关联外，也是由于转型时期台湾的社会现实。后工业社会，或者说一个具有后现代色彩的「消费社会」已经到来，一系列矛盾纷纷涌现；传统道德规范失落，环境问题浮上水面，异质文化来势汹汹，生活于此间的人面临着精神上的危机。<sup>55</sup>于是，人们将目光重新投向未受工业化侵袭的乡土空间。乡土代表了传统的人格精神与道德情操，体现了人与自然的和谐，因此台湾新电影的创作者大多热衷于讲述农村小人物的故事，与之前的「健康写实主义」电影相比，新电影更少矫饰地去展现农村生活，表达出对乡土的眷恋和工业化进程下乡土空间逐渐失落的惋惜。新电影对乡土空间的影像建构，成就了人们幻想中的故乡。

### (一) 乡土叙事空间的建构

#### 1. 环境性乡土空间

环境性空间是指在电影中为事件发生提供环境的空间，在影片中承载叙事，主要起到「布景」的作用。<sup>56</sup>新电影中所呈现的一部分乡土空间，如

---

<sup>54</sup>孟君，〈一个波峰和两种传统：中国乡村电影的空间书写〉，《现代传播：中国传媒大学学报》，2016年第4期，页81-86。

<sup>55</sup>张文彪，〈台湾社会转型与后现代文化的兴起〉，《福建论坛（文史哲版）》，1997年第4期，页14-18。

<sup>56</sup>陈岩，〈试论电影空间叙事的构成〉，页16。

稻田、山野等，即属于此类。这类空间往往具有鲜明的乡土气息，无明显地标，也没有可左右情节发展的重要景观设置。某些电影中故事的发生需要这类空间作为背景，但并不会在情节中限定具体地点，因此无论拍摄地是位于九份还是位于苗栗，对于这类空间最后在电影里呈现的效果影响都不大。只要具有相同或相近的要素，这类空间在一定范围内是具有可替代性的；如《在那河畔青草青》、《冬冬的假期》、《恋恋风尘》等影片，虽然在不同地点取景，但都出现了碧绿农田的远景和农村生活景观。

## 2. 情节性乡土空间

情节性空间与影片中的事件发生有着密切联系，是构建情节的重要条件，一旦缺少，可能会影响整个影片中故事的发展。而在表现乡土题材的新电影中，情节性空间往往结合了乡土特征与叙事功能，因此空间内一些农村特有风物通常会在叙事中起到关键作用。如《在那河畔青草青》中的山野溪流，既展现了清新自然的乡土之美，又承载了之后电鱼、毒鱼、主角发起护川运动等等一系列情节发展。同时电影编导也会依据电影内容安排情节性空间，因而即便是同类型题材，不同电影中的情节性空间也不尽相同。比如台湾乡间常见的榕树，在《童年往事》中大部分时间仅作为布景展示；而在《冬冬的假期》里，则承担着「疯女寒子爬树后摔下导致流产」这一故事情节发生的必要条件。

## 3. 展示性乡土空间

展示性空间的任务是向观众展示描述人、物及场景，叙述性较弱，主要起到调节叙事节奏、辅助叙事的作用，多通过空镜头、人物特写等形式

表现出来。在乡土题材的新电影作品中，展示性空间以表现乡村生活场景的情况居多；如王童导演《看海的日子》里，村民在分得土地后聚在一起看戏庆祝，此时镜头中出现多个村民喜悦表情的特写，营造出喜庆热闹的氛围。其他多部影片里也都出现了人们在农田里劳作、孩童在乡村街道上奔跑玩耍的场景。展示性空间与环境性空间的主要区别在于展示性空间在叙事中存在感更强，更具特殊性；如《看海的日子》里，有一段关于海湾捕鱼、卖鱼的空间展示，不仅为之后渔夫的出场做铺垫，也与整部影片的主题紧密相扣。同样的镜头，如果安排到其他以山乡内容为主的影片中定然是违和的。

#### 4. 过渡性乡土空间

过渡性空间是各个叙事段落间的连接物，本身不具备叙事功能，但能避免两个场面直接相连时产生突兀感。创作者常用的办法有特写、淡出/淡入、空镜头等。乡土题材的新电影中较多采用插入风景空镜头的方式作为过渡；如《冬冬的假期》中，在大家一起寻找走失孩子的场面和冬冬与爷爷一起看老照片的场面之间，插入了傍晚乡村风景的空镜头，这一空间即属于过渡性空间。除此外还有另一种过渡方式是通过画外旁白来进行，如《儿子的大玩偶》中，坤树在照看儿子的时候，对白作为画外音提前响起，开始还原他之前逼迫妻子将孩子流产时的情形，画面随之自然地过渡到坤树回忆中的场景。这段提前开始的对白应属于声音空间，同样在叙事中起到过渡作用。

#### (二) 乡土影像呈现中的空间叙事手段



## 1. 空间选择

创作者对叙事空间的选择是奠定整部影片风格的关键一步，这一过程包括编剧对故事空间的取舍，导演对拍摄地的选景和剪辑师后期对所拍摄的镜头空间的取舍。<sup>57</sup>而关于该如何对叙事空间做出选择的讨论，则属于空间叙事的范畴。乡土题材的新电影在取景地上自然也向乡土风情靠拢，如《恋恋风尘》中的十份车站，既为影片中的故事情节找到了现实中的空间寄托，又自然而然地展示出典型的南方山村风貌。列车穿过隧道，黑暗与浓绿不时交替，在漫长的几分钟里一连串空镜头使观众心绪逐渐平静，随火车行进缓缓融入影片所营造的空间。台湾新电影中有相当一部分作品改编自乡土文学，参与编剧的作家们在故事空间的处理上发挥了极大作用。陈坤厚导演的《小毕的故事》改编自朱天文的同名小说，对比小说原文本，可以看出电影在空间处理上做了较大改动。小说原著的开头是「我」在院子里搬花盆，刚搬家过来的小毕用毛毛虫吓「我」；而在电影中，「我」和小毕第一次见面是在小毕妈妈和毕伯伯的婚宴上，淘气的小毕在捡啤酒瓶的盖子。比起家庭院落，乡村喜宴在空间上具有更多可呈现的丰富细节，也有更强的观赏性，利于导演和演员发挥。改动后，关于小毕淘气天性的描绘得以保留，并经由另一种方式展现出来，同时这一场景的特殊性也可以自然地引出「我」对小毕家庭的好奇，借以揭开小毕家特殊的家庭关系，使得原本的故事空间变得更加宜于视觉呈现。

---

<sup>57</sup>黄德泉，〈论电影的叙事空间〉，页 18-24。



《恋恋风尘》中火车穿过丛林的空镜头

## 2. 空间造型

电影中可用于空间造型的手段是多样的。观众观影时，视线受摄影机的机位严格限制，因此摄影机相当于一个代理视点。导演在建构上述不同类型的叙事空间时往往根据需要安排代理视点的位置，从而改变所呈现出的空间的大小、远近、高低等形态。在乡土题材的台湾新电影中，导演在建构环境性空间及过渡性空间时往往采用远景镜头，使银幕上呈现空旷恬静的画面，如炊烟袅袅的村庄、暮色下的大海、碧绿稻田上方无限延伸的铁轨等。「远景镜头让我们知道我们在什么地方，这也叫做交代镜头或覆盖镜头。它强调一个动作的整个环境，不论是一个房间、楼房、市街或宽广的风景。」<sup>58</sup>在远景景别中，空间信息被完整展现出来，具体细节被模糊掉，从而化了地域特殊性，凸显出这些空间共有的乡土色彩。在情节性空间的构建中，导演也常选用远景景别，使活动于空间内的人物成为整体环境的

---

<sup>58</sup>钟大丰，《电影理论:新的诠释与话语》，（中国:中国电影出版社，2002），页 56。

一部分；无论是稻田中的厮打，还是天空与旷野之间的葬礼，都被写实地还原出来，这种疏离客观的空间构建既表达了创作者淡然旁观的态度，也达到了一种「间离」效果，促使观影者跳脱剧情之外，冷静思考。

除此外，利用空间内的建筑和画面边界等对观众视野范围进行限制，也是一种空间造型的方式。电影具有叙事性，创作者需要依据影片的叙述视角对空间进行处理，从而使所呈现的视野符合叙述者的身份与性格。如电影《冬冬的假期》主要通过儿童视角进行叙事，因此在空间呈现上，导演突出了儿童与成人的差异。片中疯女寒子被人调戏时，镜头被固定在屋外，画面只呈现了门框内闪现的一点肢体接触，并通过呵斥声等营造出画外的声音空间；之后寒子父亲追打流氓的场景则通过远景呈现，同时利用稻田隐藏暴力细节。类似的情况还有打台球时小舅与女友碧云进屋，此时画面中只有冬冬一个人在玩耍，画外传来小舅和女友的说笑声。这种空间造型方式切合叙述者身份，可以巧妙隐藏起儿童不会过分接近的内容，使叙事更加合理，通过声音补足画面外空间的方法也为观众保留了想象的余地。同时，这种空间造型也自然地将儿童世界与成人世界分割开来，合乎电影想要传达的「用儿童眼光观察成人世界」的成长主题。



《冬冬的假期》中寒子父亲追打流氓的远景镜头

电影中的空间都是由镜头来构成的，不同片段的镜头空间以叙事或表意为目的，通过剪辑连接，完成重组，形成电影中完整的叙事空间。在乡土题材的新电影作品中，除标志性的长镜头与场面调度外，空间的连接重组方式也较为特别，总体上呈现出一种散文化的特质。如《恋恋风尘》里，阿远得知阿云嫁人后在兵营捶床大哭，激烈的情绪抒发后镜头切换至黄昏时分的宁静树林，平缓地横摇而过。接下来的一系列组接的空镜头分别是：站台上的指示灯、空无一人的站台、阿远阿云一起走过的山坡小路、阿远家屋外的乡村街景。这样的镜头语言将观众情绪从之前撕心裂肺的痛哭中带出，重新建构起平静恬淡且具有乡土风格的叙事空间。在影片结尾阿远去找祖父，祖孙二人讨论种番薯的事，镜头先以远景拍摄屋后的田地，然后中景拍摄祖孙两人，背景是郁郁葱葱的树林。最后是一个全片景别最大最远的固定机位空镜头，平视构图中囊括了天空飘动的阴云，远处的大海，碧绿的山脉，山脉上掠过的天光云影，还有整个村庄；这一镜头完整地呈

现了人们世代栖居的乡土空间，饱含情绪。整个空间连接的思路如同散文诗般娓娓道来，将人世风尘间的悲欢融入自然的脉动中，看似散淡，实际上却凝注了一以贯之的人文关怀。



《恋恋风尘》结尾充满抒情意味的空镜头

另外，乡土题材的新电影在空间造型上也会刻意制造空间断裂，以进行场景调度和叙事。如《恋恋风尘》中，村民聚在广场看电影，银幕上播放的片段是「健康写实主义」电影的代表作《养鸭人家》。「健康写实主义」电影在叙事上同样偏爱乡土空间，主题多体现台湾本土的文化和谐、展现农业的进步与发展，场景设计以优美的田园风光和因丰收而喜悦的农民为显著特征。而与《养鸭人家》中的生活幸福的农民不同，《恋恋风尘》中的农民实际上从事的是危险且不稳定的矿工工作。村中的矿工为抗议不公平的待遇而罢工，工资却被进一步剥夺。到最后，村子甚至无法再提供完整放映电影所需的电力，停电导致影片中断，银幕上的乌托邦消失，现实中的空间陷入一片黑暗中。这种刻意制造的空间断裂，使得银幕内如世外桃

源般美好的乡土空间与银幕外的贫困山村形成隐性对比，打破了「健康写实主义」电影对台湾的理想化描述，也体现出其在当下台湾社会环境中的不合时宜。<sup>59</sup>由此可见，台湾新电影虽在一定程度上继承了「健康写实主义」的精神，着力刻画乡村风光，展现普通农村人物的生活，但同时也明确拒绝了「健康写实主义」对现实的过度美化，并未意图将乡土空间打造成远离尘嚣的影像乌托邦，而是倾向选择更加忠于现实的空间内容呈现方式。

### 3. 空间配置与空间性状

空间配置是影响叙事效果的重要因素。一般追求戏剧冲突和剧情张力的电影都会刻意制造空间与叙事在复杂程度上的反差，从而推动电影叙事。而台湾新电影恰恰反对将戏剧冲突作为主导因素，在以乡土为题材的新电影里，情节和矛盾通常都被刻意淡化。清冷疏离的叙事风格所搭配的空间也是恬淡静美的乡土田园，这种缺乏反差感的配置固然削减了影片的商业性，但也使得观众将更多注意力投放在电影的故事内核上。

空间的性状包括静态和动态两方面，其中动态既包括画面空间的外部运动，也包括画面中人物的内部运动。「光是电影艺术存在的前提条件，所谓电影叙事正是『用光写作』的。」<sup>60</sup>光线在很大程度上影响了影片中空间的性质，台湾新电影运动提倡写实主义，因此多使用实景和自然光来建构空间，尽可能还原现实环境。在乡土题材的新电影作品中，房间内空间通常较为低矮昏暗，尤其厨房等地，并不利于呈现细节。然而即便如此导演也仍旧坚持使用自然光，在昼间拍摄时常利用开着的门或窗户制造光源，

---

<sup>59</sup>Chris Berry. Lu, *Island on the Edge* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005), pp.27-37.

<sup>60</sup>戴锦华，《电影批评》，（北京：北京大学出版社，2015），页 10。

将昏暗狭小的室内营造成大景深的空间；同时借助台湾乡土民居内的榻榻米、走廊、花窗、门板等设施进行布景，遮蔽或制造光线，使得空间或通或隔，灵活多样，也更加符合人们对现实空间的感知。在动态方面，新电影导演会采用跟镜头，以人物的行进为轨迹，移步换景，向观众展示室内空间构造。而空间中活动的人也在尽可能地贴近环境特质，如《看海的日子》里，白玫在海边娼寮时化妆打扮美丽入时，回到乡下后就扎起头发，素面朝天，衣着简朴。电影中的空间和空间中的人物角色一同还原了乡土的社会风貌，从而形成影片写实的风格特征。



白玫在娼寮与农村的不同装束

### (三) 乡土叙事空间中的人

#### 1. 人物形象塑造与情感传达

电影中的人物无法脱离空间而存在，而空间也时时塑造着人物。在乡土题材的台湾新电影中，人物形象往往带有浓厚的乡土色彩，而乡土空间有时也担负着传达角色情感的任务。

在《童年往事》、《小毕的故事》、《在那河畔青草青》和《冬冬的假期》里，都有儿童的角色。这些乡野中长大的孩子往往顽皮放纵，毫无拘束，或在乡村街道上奔跑打闹，或在溪流中摸鱼玩耍，在乡间土地上自由挥洒天性。创作者通过碧绿的山野，枝繁叶茂的树下，日光下的石滩等清新、空旷的乡土空间展示出孩子们玩耍的场景，体现了乡下儿童活泼淘气、无拘无束的性格特点。

新电影中的乡土空间除了起到叙事作用外，还能通过内部细节、镜头运动等表现出人物关系，传达人物情感。如电影《风柜来的人》中，四个少年在小屋旁的一段长镜头，远景景别凸显天空与海的寥廓空旷，暮色苍茫，晚风吹拂草地，百无聊赖的少年聊着天；渺小人物与广阔空间的对比，使得画面自然而然地流露出空虚迷茫的情绪。再比如《看海的日子》里，经受了苦难折磨的妓女白玫回乡，在村边供奉土地神的破败神庙前祈祷。此时摄像机位于神龛内，利用漆黑的神龛在画面中央框定狭小的长方形视野，光线从神龛外照射进来，白玫位于长方形视野的正中虔诚祈祷，身后是乡间的田野与山脉。这一叙事空间具有很强的象征性和隐喻意味，神龛内的黑暗代表过去的悲惨生活，而身后的风景则象征着回归乡土后光明



的新生活。这样的空间造型传达出主角白玫对土地的敬畏，告别过往的决心，和对美好未来的期盼和渴望。



《看海的日子》中白玫祈祷一幕的框架式构图

## 2. 回归乡土：城市居民向农村的流动

在台湾新电影中，有一部分作品描绘的是城市居民来到农村后的所见所感。人物在城乡之间的流动使得这两种空间产生联系，得以并列。创作者借助片中人物表达自己对城市和乡村两种空间的不同态度，通过人物视角进行的城/乡空间塑造也因此彰显出二元对立的特性。80年代台湾新电影中有此类设定的作品包括《在那河畔青草青》、《看海的日子》、《冬冬的假期》等。

其中《在那河畔青草青》中，「下乡」的人物有代课班主任卢大年和小女孩洪佩瑜。卢大年在片中从一开始就表现出对乡间环境的喜爱与适应，姐姐安排他住进音乐老师陈素云家的二楼，他并没有嫌弃一楼的破旧剧院，而是觉得有趣，甚至上台跳了一段舞。卢大年作为台北市来的老师，在村

子中得到了村民欢迎与尊敬，很快便融入其中，和其他老师一起骑自行车，到河边唱歌、游泳、钓鱼。当后来城里的姑娘为追求他跑到农村，要带他回台北时，他也表现出极大的抗拒。而小女孩洪佩瑜一开始来到乡下时文静而拘谨，后来则在做荷叶面具、救治猫头鹰等一系列情节中逐渐融入了农村。在影片里，创作者还借助女孩转学这一情节表达出乡间的态度；台北女孩洪佩瑜转学的原因是身体弱，台北的气候不利于健康，因此来到乡下「接受大自然」。其中创作者更是借卢大年和女孩妈妈之口表示：「乡下空气比较好，也有地方跑」，「孩子的脚踩在地上，吸收地气才会长得好。」这样的言论带有明显的倾向性，直接地表达出创作者对乡土的偏爱。

《看海的日子》中，白玫返乡的经过是整部电影的主线。以白玫借种生子为界，前半部讲述白玫萌生怀孕回乡想法的经过和为此所做的准备，后半部则讲述返乡后得到家乡人们的善待及逐渐好转的生活。在影片前半部，反复穿插白玫的回忆，展现白玫在小城做妓女时所经历的凄惨生活以及养母一家人对其身份的鄙视，与后半部返乡后得到乡人们的包容与善待形成鲜明对比，突出了乡下人们的淳朴善良。其中火车车厢里的两段戏，返乡前白玫在这一座位遇见的是对她图谋不轨、侮辱她的男人；返乡生子后再乘火车，在这里遇见的是礼貌为她让座的女子。这两段戏对比来看，拍摄地是同一个车厢同样的位置，空间的外部性质始终如一，然而在相同的环境里，空间的外部及内部人物运动状态却发生了改变。创作者在相同的空间中展现主角不同的境遇，突出乡土生活带给主角内在心态上的改变。

相较前两部电影表现出的对乡土单纯的偏爱，《冬冬的假期》中对乡土

空间的态度更为复杂。城里孩子冬冬到乡下外公家过暑假，下火车后在空地上玩遥控汽车，吸引了乡下孩子们的注意。冬冬的玩具令乡下小孩们羡慕不已，纷纷拿乌龟与之交换。这种表现农村住民对城市来客好奇与观望态度的桥段在《看海的日子》和《在那河畔青草青》中其实同样存在，但《冬冬的假期》对此着墨更多，剧情张力更强。这样的剧情淋漓尽致地展现了乡下孩子对城市文化和城市物质文明的遐想与渴望，可见新电影导演在偏爱乡土之余，内心仍默认城市文明较乡土文明更有优越性。侯孝贤导演在影片中大量使用了全景镜头，展现台湾南部美丽清新，宁静悠远的乡土风光，给观者心旷神怡的感受。但冬冬在乡下的生活却并不完全是轻松愉悦的，除了和小伙伴们在乡间玩耍，冬冬还经历了乡村道路上有人抢劫、小舅冷清的婚礼、疯女寒子流产等一系列对于孩童来说有些不解，或过于沉重的事；这种剧情设计也在某种程度上体现出新电影对现实主义的追求。而用纯朴美好、脱离城市喧嚣的苗栗乡村作为成人世界复杂故事的背景空间，既突出展现了市井人生的甘苦百味，也与影片「用孩子纯真目光注视成人世界」的设定在某种程度上达成了一致。

综合来看，新电影在利用乡土空间作为叙事手段时，常突出其清新的自然风物和淳朴的民风民情，在空间呈现上带有明显的倾向性；但与「健康写实主义」电影相比，新电影并没有将乡土塑造成一个乌托邦，而是在着重表现其质朴美好的同时，忠实地反映其在现代社会中的发展困境。此外，创作者也经常选择在城/乡间流动的人物，藉由他们的视角将城市与乡土进行对比，表达出对城市物质文明肆意扩张的反思和排斥，同时又暗含

着对城市文明优越性的认可。这种处理方式既为转型时期人们对故土的朦胧乡愁找到了寄托，也使得乡土空间成为一个建立于现实之上的、已经失陷的幻想家园。

## 第二章·现代人的迷失困境：新电影中的城市空间

电影是起源于城市的艺术，它的发展依赖于城市所提供的物质、环境与观众条件。学者张英进在《中国电影中的城市形象》一文论述了电影与城市的关系，认为城市不仅是电影发展的基地，同样也是电影创作的主要题材之一。<sup>61</sup>然而电影中的城市并非历史真实的城市，而是建构在技术和创作者主观意识之上的一种文化想象。学者陈晓云曾指出，电影中的城市空间并非现实地理空间的简单再现，而是指涉着多种因素的文化建构。<sup>62</sup>新电影运动时期恰逢台湾经济迅速发展，社会急剧转型，人们原有的生活方式遭到冲击。乡土骤然远离，成为幻想中的家园和一段符号化的记忆，人们被集体卷入飞快成长起来的城市中。高速的现代化导致了许多社会问题，生活于城市中的人们被其围困，承受着转型期的阵痛，却仍着迷于城市物质文明。这一时期种种复杂的社会现象和矛盾的社会心态，经由创作者的记录和建构被呈现于新电影的空间影像中，形成了对于台湾城市的多重言说。

### (一)城市叙事空间的建构

#### 1. 环境性城市空间

---

<sup>61</sup>张英进《电影的世纪末怀旧——好莱坞·老上海·新台北》，（中国·湖南美术出版社·2006），页156。

<sup>62</sup>陈晓云，〈街道、漫游者、城市空间及文化想象〉，《当代电影》，2007年第6期，页46-50。

城市空间不仅在意义上具有多重指涉，并且其视觉呈现也是多样繁复的。陈晓云认为，关于城市的空间表象及其意义所指并不总是那么清晰。尽管如此，创作者在建构环境性城市空间的过程中，仍可找到一些普泛性的视觉表象，这些空间表象通常是城市中的典型景观，突出表现了城市的某个片面特质，如繁华、拥挤、封闭等。<sup>63</sup>创作者通过将这些景观纳入自己的话语体系，完成乡土与城市在影像呈现上的分割，建构起想象中的城市空间，以作为故事发生的背景；如《超级市民》、《风柜来的人》等影片中遍布广告牌的街道，再比如《青梅竹马》、《海滩的一天》、《恐怖分子》等影片中的写字楼办公室等。这些环境性城市空间为故事提供了必要的空间载体，同时也在某种程度上展现了新电影创作群体对台湾城市空间持有的普遍印象。

## 2. 情节性城市空间

在城市题材的台湾新电影中，情节性空间同样多藉由城市特色景观来建构，城市空间为故事情节的发生提供前提，成为叙事的先决条件。如《光阴的故事》中的第四段〈报上名来〉；影片中的居民楼是城市所特有的家居空间，因其狭窄低矮、相对封闭的环境条件，承担了男主角忘带钥匙被关在门外、爬楼回家被误认为是小偷、被邻居养在阳台的狗惊扰、被邻居打落在地等一系列后续情节。类似的剧情如果设置在开阔疏朗、邻里相熟的农村院落，显然是无法成立的。除了类似于居民楼的家居空间外，新电影中的情节性城市空间还包括办公楼、门店、工厂等工作空间，舞厅、酒吧、

---

<sup>63</sup>陈晓云，〈街道、漫游者、城市空间及文化想象〉，页 46-50。

咖啡厅等休闲空间，以及街道、私家车内等流动空间。

### 3. 展示性城市空间

相较乡土题材的新电影而言，在城市题材的新电影里，展示性空间虽没有很强的叙述性，但却往往作为象征而存在，具有更加丰富的隐喻意义。新电影编导在将城市景观提炼为象征符号时，通常尽可能地在电影中呈现出展示性空间的原有现实功能，写实地勾勒出城市空间的本来样貌，「通过还原背景空间在现实空间中的属性来唤起观众的认同感。」<sup>64</sup>如《恐怖分子》中几个关于瓦斯存储库的展示性镜头，庞大的球形建筑占据整个画面主体，给观者将要爆炸的预感，既暗示着台北看似平静安宁的城市环境下潜伏着可怕的危险，同时也代表了生活在台北这座城市中的人时刻承受着巨大压力，随时可能崩溃，走向毁灭。再比如大部分城市题材的新电影中都出现过的关于空房间的镜头，装潢精致的房间空洞而冰冷，象征着环境中的人物质富裕却精神空虚的生活状态。

### 4. 过渡性城市空间

以城市为主题的新电影整体叙事节奏相对紧凑，淡入/淡出的过渡方法虽偶有使用，但更多情况下采用的是场景与场景的蒙太奇组接，通过前后场景之间的内在联系形成过渡。如《恐怖分子》中，清洁工擦拭大楼外格子状的玻璃窗，紧接着的下一个镜头就是女主角周郁芬在方格稿纸上写作小说；两个截然不同的空间经由格子的意象连接起来，冒着危险工作的清洁工和备受写作煎熬的作家两个人物形象也由此达成了彼此呼应的关系。

---

<sup>64</sup>杨宁，〈城市、空间与人——杨德昌电影中的台北城市形象〉，《当代电影》，2007年第6期，页106-109。

此外，城市题材的新电影也常用画外音连接不同空间，在《海滩的一天》中，钢琴家蔚青和女主角佳莉在咖啡厅中交谈，两人的话总要后延至下一场景才能结束；这种声话后延的手法使得回忆中的空间和现实中的空间相接起来，完成了过渡。

## (二)城市影像呈现中的空间叙事手段

### 1. 空间选择

纵观台湾新电影对取景地的选择，可以发现乡土题材的新电影取景地更为多样化，而城市题材的新电影取景则基本集中在台北市，偶有其他城市出现，如《风柜来的人》中的高雄市；这样的空间选择与台湾的经济发展和城市化状况密切相关。早在 50 年代，台湾就已形成北部以台北为中心，南部以高雄为中心的经济格局。至 70 年代，在都市首要化(urban primacy)趋势影响下，人口越发向这两大城市集中，而 80 年代「去工业化」的经济空间组织模式，更加重了台北及其北部地区的城市依赖性。<sup>65</sup>新电影对城市的描绘集中于台北市，也是当时台湾区域经济发展不平衡的体现。

具体到城市内部的叙事空间，无论是承担叙事功能的情节性空间，还是较少具有叙述性的其他空间，都可依照现实中的功能分区，大体分为家居空间，工作空间，休闲空间和流动空间四类。

新电影中最常出现的城市家居空间基本有两种，其一是城市居民楼。在选择城市居民楼作为叙事空间时，新电影创作者通常在视觉上强调其狭窄、高密度、高同质化的外观。如《超级市民》中，农村青年李士祥来到

---

<sup>65</sup>陈林侠，〈从都市到乡村：当下台湾电影的空间政治学〉，《上海大学学报（社会科学版）》，2012 年第 2 期，页 38-45。

一片居民楼区寻找正在赌钱的小偷；此段镜头环绕拍摄，逐渐下降，楼群间行走的主角十分渺小，周围千篇一律的高楼冷漠矗立，形成视觉震撼，给予观者心理上的压迫感。台湾新电影中，灰色的居民楼成了一个重要的空间意象，影片《青梅竹马》里编导借角色之口阐述了其背后的象征意义，「这些房子我也越来越分不出它们了，是我设计的，不是我设计的，看起来都一样。有我、没有我，好像越来越不重要了。」居民楼单调、封闭、逼仄的空间特质成为现代人都市生活困境的隐喻。另一种在新电影中经常出现的城市家居空间是棚户区。在影片《超级市民》和《儿子的大玩偶》中的第三个故事〈苹果的滋味〉中都出现了大片城中寮屋村作为环境性空间和情节性空间。破败的寮屋村揭露出现代化进程中的巨大贫富差距，其迷宫般的空间结构象征着台北市光鲜外表下的混乱和无序，展现了社会底层人民在城市生活中的痛苦挣扎。



《超级市民》中的棚户区

工作空间同样出现在绝大部分城市题材的新电影中。在《青梅竹马》、《海滩的一天》、《恐怖分子》中，导演选择的工作空间是结构方正，外观



高度统一的办公楼，简洁乏味的装修设计和窗口外的城市楼群凸显人物精神上的压抑感。《超级市民》、《尼罗河女儿》中的城市门店，《风柜来的人》中的工厂则写实地呈现当时城市居民的工作环境，空间被赋予的象征意义相对较少。

新电影中城市与乡村在休闲空间上的区别极为明显。在乡土题材的新电影中，休闲空间多处于田野、山川之间，或是农村里的台球厅；而在反映城市生活的新电影中，编导对休闲空间的选择更加多样化，其中最常出现的地点是舞厅。新电影编导多选择这一空间，通过快节奏的音乐，变幻的灯光和空间中狂热舞蹈的人来体现城市的躁动与迷幻，并与主角的格格不入形成强烈反差，展现人物内心的疏离。其他的休闲空间如咖啡厅、餐厅等场景则更多地作为叙事背景而存在，属于电影中的环境性空间。

在流动空间的选择上，城市题材的新电影中最多出现的是城市街道和车内空间。「街道，作为一种典型的城市景观，体现了城市的流动性、匿名性、混乱性特征，也是城市区别于乡村的主要空间特征之一。」<sup>66</sup>街道这一空间形象出现在所有反映城市生活的新电影中，作为一个庞大的表现性系统，将城市中几乎所有活动的事物都综合了起来；步伐匆匆的行人、拥挤的车流、招揽生意的商贩……种种混杂的元素建构出流动的城市空间。街道因其复杂多元的特性，更易在空间内构成矛盾冲突，组织故事情节，因而为新电影编导们所偏爱。私家车和出租车作为城市内两种主要的交通工具，其车厢内空间也多为编导们所选择，成为叙事场景。车厢内空间相对

---

<sup>66</sup>陈晓云，〈街道、漫游者、城市空间及文化想象〉，页 46-50。

封闭狭隘，人与人距离较近，因此更易展示出人物之间的关系。如《超级市民》中，农村青年和小偷逛完夜市，在感受了台北繁华后乘坐出租车，两人和司机一起在车内唱歌，狭小的空间体现了二人关系的亲近。再如《苹果的滋味》中美国上校的私家车，父亲车祸后，母亲在后座不停垂泪，抱怨生活，前座不耐烦的台湾外事警察回头以言语威胁，而同样坐在后座两个不谙世事的孩子则趴在车窗上向朋友打招呼，在同学们艳羡的眼神中为自己能坐上美国车而骄傲。导演在美国车内这一空间中构筑起复杂的人物关系，如此接近的空间距离内人物情绪反应却相差巨大，更加深了故事的讽刺意味。



《苹果的滋味》中作为流动空间的美国车

## 2. 空间造型

在电影中完成一次空间造型，通常有以下两种思路：一种是在单镜头内完成；另一种则是通过几个镜头空间的组接来完成，即空间蒙太奇。「电影新浪潮之父」巴赞提倡写实主义的电影风格，因此在剪辑上，需要尽可能地在「一视同仁的空间同一性」中保留物体的风格，表现出一个事件在

一个完整空间中的发展。巴赞认为蒙太奇会破坏空间的真实性，因而提出了所谓的「景深」镜头和「场面调度」理论以代替蒙太奇。在这种镜头下，一个动作可以长时间持续发展，导演也可以在一个画面内构成戏剧性的相互关系。<sup>67</sup>台湾新电影深受法国电影新浪潮影响，因此深焦构图和长镜头等在电影的空间造型中多有运用。如《风柜来的人》中阿清等青年们在高雄暂住的场所，导演在几次呈现楼内景观时都使用了包含丰富场面调度的长镜头，使得楼上楼下、小杏和锦和所住的房间、阿清等人所住的房间浑如一个整体，从而保证了空间的通透与完整性。在锦和将离开高雄的前夜，青年们喝醉后踉跄回家，镜头跟随他们穿过黑暗中的楼梯，逐渐上升至二楼，之后便以固定机位长时间拍摄二楼的情景；喝醉的人彼此拉扯，唯一清醒的小杏将反复闯进房间的人推出，将喝醉的锦和扶进屋内，从画面中消失后又出现，最后和其他人一起留在屋外，此时镜头给予小杏表情特写。整个长镜头既营造出立体的空间感，又通过这一情节一气呵成地展现了人物在面临分别时焦虑不安，痛苦不舍的情绪。再如《恐怖分子》中的一段长镜头，妻子梦见李立中行走天桥上，面无表情步履沉重，李立中身后是大幅的电影海报，画面外是嘈杂的人声与车声；梦里的城市与现实中的城市恍惚重合，人物同时穿行在梦境里、海报前、以及观众的视线中，使得空间具有了丰富的层次感。

---

<sup>67</sup>杜·安德鲁斯，乔必译，〈巴赞的电影美学〉，《世界电影》，1981年第6期，页25-42。



《恐怖分子》中人物同时穿梭于三重空间

新电影导演虽然注重长镜头与场面调度，但并没有完全否定蒙太奇的手法，相反空间蒙太奇也在影片中多有使用。如电影《恐怖分子》男主角李立中上班的研究所，在初次呈现这一地点时，导演一连使用了 6 个空镜头，从不同角度展示这栋大楼的窗口以及窗口中活动的人；几乎一模一样的窗户和统一穿着白大褂的人给观者视觉上的震慑，同时也建构起一个冷漠疏离又压抑的工作空间。导演万仁在《超级市民》的开头和结尾也都采用了空间蒙太奇的手法，总统府、中正纪念堂、哨兵、蒋介石铜像等镜头彰显政治压迫，教堂、寺庙、清真寺显示并存的多元宗教景观，瓦斯存储罐和高楼大厦彰显台北的现代化，垃圾山和噪音牌揭示现代化进程中的环境问题；影片通过前后呼应的蒙太奇画面，直观全面地建构起 80 年代中期的台北城市形象。<sup>68</sup>

### 3. 空间配置与空间性状

<sup>68</sup>黄诗娴，〈台湾电影中的台北影像再现（1950—2000）〉，《都市文化研究》，2020 年第 1 期，页 300-314。

城市题材的新电影在空间配置上同样不过分追求空间和叙事在复杂程度上的反差，但和乡土题材新电影不同，城市题材的新电影无论是在空间还是在叙事上都相对复杂。城市是一个文化集合体，相较乡土更加多元，空间划分也更为细致，电影中的乡村社群熟悉稳固而安全，城市中的空间则支离破碎，失去方向。<sup>69</sup>这样的空间差别也在一定程度上影响了两类题材电影的叙事风格，相比乡土题材新电影平实恬淡的散文化结构，城市题材的新电影更多采用多线叙事，对多个人物进行错落式的解构。

空间性状的概念中既包含静态的空间性质，即具体环境的设置，也包含动态的空间状态，即空间内外的运动趋势。城市题材新电影对静态环境的营造主要采用玻璃、水泥、钢铁等工业化材质，突出冷漠疏离的现代城市氛围。如《恐怖分子》中，女主角和旧情人、和丈夫先后在会议室中谈话；会议室整体由玻璃构成，暗示着人与人之间透明冰冷的隔膜，人物处于无数个透明的玻璃展览柜间，也正如展览柜中的物品一般被观看。新电影中具体环境的布置往往具有象征意义，这一点在其他众多影片中也都有所体现。如《超级市民》中的内湖垃圾山，曾经的台大教授在庞然大物般的垃圾山脚下蹲坐，一边捡拾垃圾，一边发出洞察一切后的苍凉慨叹，导演万仁通过这一幕揭示了高速发展的城市内部的腐烂与丑陋，体现出高度物化的城市空间中人文精神的沦落。

---

<sup>69</sup>叶秦著，黄宛瑜译，《想望台湾：文化想象中的小说、电影和国家》，（台北：书林出版有限公司，2011），页 239-241。



### 《恐怖分子》中玻璃材质对空间现代感的营造

光和色调对城市题材新电影的空间性质同样具有重要影响。光线在新电影中通常起到视觉引导作用，如《青梅竹马》中阿贞和阿隆在餐桌边对话，灯光将画面分割开，光源照亮阿贞的脸，阿隆的表情则无法看清；这种表现主义的光线设置配合两名主角的对话内容，表现出二人关系的割裂和情感上的隔阂。而色调在新电影中同样用于分割场景，在《海滩的一天》中，学生时代的佳莉和德伟与朋友一起去舞厅，朋友在红色灯光下的舞池中狂热舞动，而佳莉和德伟则在舞厅门口的蓝色灯光下沉默着喝饮料，冷暖色调间的反差突出了两名主角人物的内敛沉静。



《青梅竹马》中光线的表现性及对空间的分割

在空间状态上，新电影的创作群体同样注重人物与环境的和谐。如《海滩的一天》中，女主角佳莉在校园时的造型是齐肩短发，穿着校服；嫁给德伟后佳莉每日闲居在冰冷的家中，装束是朴素的连衣裙、长直发；在对婚姻现状不满，与他人第一次在咖啡厅约会时，佳莉的造型变为蓬松的卷发；当丈夫最终下落不明，佳莉重回职场并与蔚青相见时，装扮已经变为利落精干的短发和西装。女主角造型的每一次改变都与其所处的空间环境相一致，外化了人物的心理和生活状态。

### (三)城市叙事空间中的人

#### 1. 人物形象塑造与情感传达

通过人物所处空间特征来表现人物身份及内心状态的情况，这种转喻表征的手法在城市题材的新电影中同样常见；并且相较乡土题材的新电影来说，其在影片中的运用具有更加浓厚的隐喻和象征色彩。

电影《青梅竹马》中，阿隆所处的空间多为棒球场、布店、老旧的住宅等地，阿隆与阿钦对饮时旁边桌上的少棒赛奖杯也一同入镜；总体空间

呈现充满浓厚的怀旧味道，也暗示了主角阿隆是一个「活在过去」的人，传统守旧，对已逝的年代充满怀念。而另一个主角阿贞所处的空间则更为现代，住宅楼的电梯内画满涂鸦，房间内挂有西方风格的绘画，摆放着现代电器；阿贞和朋友的聚会是在酒吧和舞厅，阳台外是巨幅的富士相纸广告牌。这样的空间特质体现了阿贞积极进取的态度，更倾向于努力适应现代城市生活，同时对美国文化抱有向往。

除了暗示人物性格外，新电影中的空间营造也用于表现人物状态的改变。如《海滩的一天》，女主角佳莉小时候在家中走廊行走，看到窗户外挂着许多鸟笼。这一空间形象隐喻着父权对整个家庭的掌控，女主角此时是被禁锢的。而当主角长大后，父亲已经过世，佳莉在同样的地方看到的是空着的鸟笼，这意味着主角已经变得独立自由，逐渐找到真正的自我。

此外，影片中的叙事空间也常起到向观众传达人物感情的作用。如《恐怖分子》中，摄影师小强对照片中的淑安一见钟情，因此租下了曾作为混混据点的房间，并将其改造成暗房，在墙上粘贴淑安的大幅照片。之后淑安逃到这间房子，看到墙上的照片惊吓昏倒，醒来后，淑安和摄影师猜测黑暗的房间外是白天还是晚上。暗房是洗印照片使之显像的地方，在某种意义上等同于制造幻象的场所，于是在影片中便成为了一个重要的空间意象，隐喻摄影师和淑安在房间内发生的一切如同一场梦。之后淑安偷窃摄影师的相机又归还，摄影师从窗外看到淑安坐上摩托逃走，于是撕下窗户上的黑纸，「打破」暗房。此时风从窗外吹来，掀动墙上的相纸，使画面上淑安的脸变得破碎。这样的空间呈现表示摄影师内心关于淑安的形象已经



彻底幻灭，只剩下无尽的失落。



《恐怖分子》中充满象征性的空间造型

## 2. 进城叙事：农村居民向城市的流动

在直接将农村与城市联系起来、反映二者间人口流动的新电影作品中，有一类是以农村来客作为主角，通过农村人眼光观察城市，反映城市发展现状和其中的种种社会问题；这一主题也被一些研究者称为「进城叙事」。对比乡土而言，城市所代表的是更加现代化的生活和更发达的物质文明，意味着更多的发展机会，这一点即便是在对乡土有明显偏爱的作品中依然有所体现。在社会转型时期，大量农村人涌入城市，希望能在城市里改变命运，实现阶层的上升，台湾新电影的创作者以敏锐的目光捕捉到了这一社会现象，并依据社会现实和主观意识，在作品中建构起「农村人眼中的城市」。

电影《风柜来的人》中，以主角阿清为代表的一群乡下青年在等待兵役通知的期间来到高雄打工，在合租的阁楼上见到了女孩小杏，时髦美丽的小杏及其与锦和的同居关系让阿清对城市中的恋爱生活产生了向往。然

而在之后的城市生活中，阿清原有的向往却被一点点击碎；工厂中的劳作机械而重复，朋友在城市中更加惹是生非，小杏与锦和也因没钱结婚而感情破裂。这群风柜来的青年期望改变，却反而在城市中感受到了更加深重的迷惘，而现代化的城市生活也令他们难以适应。青年们初到高雄时连公交车都不知该如何搭乘，之后又被骗去空无一人的楼房中「看电影」，导演通过横摇镜头将镶嵌在废弃高楼间的城市景观同时展现在主角和观众眼前，鳞次栉比、缤纷多彩的高楼对于乡下来的青年而言正如电影中的彩色画面；青年们被所谓的「电影」欺骗，也同样代表他们被外表光鲜的城市生活所「欺骗」。



《风柜来的人》中关于「城市」和「电影」的空间呈现

另一部电影《超级市民》则以乡下青年李士祥来台北找妹妹为线索，通过李士祥的视角来呈现台北面貌。导演一方面利用李士祥农村人的身份，以外来者不解的眼光凸显台北种种社会现象的畸形和怪异，揭示城市阴暗面；另一方面也用城市疏离冷漠来衬托农村青年的淳朴憨厚，突显人间真情的可贵。影片中的小偷、妓女、通缉犯、吸毒少女、妻子儿女自杀后发

疯的退伍军人，都是城市中的边缘人物，每个人都在城市中苦苦挣扎，却无法找到出路，只能承受物质的碾压。农村青年李士祥疼爱退伍军人的两个孩子，常陪他们玩耍；解下自己的金链子，替被债主威胁的小偷解围；答应做吸毒少女的哥哥，为她流产做担保。然而这样的关怀依旧无法拯救这群人的命运，最终每个人都陷入了痛苦之中。结尾处对城市生活感到极度不适应的李士祥决定离开台北回乡下，最终却改变心意，为了小偷选择留下。这一结局设置表现创作者尽管批判城市中存在的种种弊病，但依然对其怀有希望。

电影《恋恋风尘》和《儿子的大玩偶》中也有「进城」的情节。《恋恋风尘》里，阿远和阿云到台北打工。阿远先是意外犯错，被印刷店老板娘冷眼责骂，换工作后送货的机车又被人偷走，导致被老板毒打，最后青梅竹马的阿云也嫁给了城里的邮差，抛弃了他。城市让阿远感受到了人世的险恶与艰难，同时也对他和阿云的关系造成了冲击，毁灭了纯真美好的初恋。《儿子的大玩偶》中的第三个故事〈苹果的滋味〉里，从乡下到台北打工的阿发遭遇了车祸，一家人也因此陷入困境中。影片通过阿发妻子回忆进城时在火车上情景的片段，揭示出农村人来到城市的目的：为了自己和后代更好的生活。然而来到台北后，一家人实际上生活得更为艰难辛苦。尽管在结尾处这家人的困境通过外力得以解决，但幸福生活的背后却是所付出的惨重代价。

综合来看，反映农村人进城内容的电影中，基本都呈现了都市的光怪陆离和残酷冷漠，带有一定程度的批判意味。而农村人在经历了摧残与打

击，目睹悲剧之后仍要选择留在城市，也反映了人们在现代化进程中对于身份转换的渴望。这一类型的电影揭示了转型时期人们的一种普遍心态：尽管在融入城市文明、拥抱现代化的过程中感受到极大的痛苦，但仍对其抱有向往。

### 第三章·从乡土到城市：新电影空间的文化内涵

#### (一)影像空间：社会文化的镜像

##### 1. 内倾之盒：工业时代的阵痛与幻梦

台湾新电影捕捉并记录了20世纪80年代台湾现代化进程中特有的空间经验和政治、经济记忆；尽管电影所呈现的内容并非对社会现实完全客观的再现，而是带有一定程度的主观性，但通过研究影片对城乡景观、文化及生活于其间的人的建构，仍可窥见台湾转型时期的城乡状况及电影创作者对其的态度。詹明信(Fredric Jameson)认为，台湾新电影中的城市空间是一种「被压缩的空间」，带有很强的内倾性。「台北实际上是发展中的第三世界或太平洋边缘国家新发展出来的工业化地带(日本除外)。台湾在这世界体系中就如其市民于其城市的盒子里，同时出现繁荣与压缩，失去了自然。」<sup>70</sup>这种内倾的空间经验具体体现在在影片中，便是自然景观的省略和社会空间的压缩。<sup>71</sup>

在影片《超级市民》和《儿子的大玩偶》中的第三段〈苹果的滋味〉中，都曾出现过棚户区这一地点，《青梅竹马》中阿钦和阿贞父母居住的老

<sup>70</sup>詹明信著，〈重绘台北新图像〉，收入郑树森编，《文化批评与华语电影》(桂林:广西师范大学出版社，2003)，页154-184。

<sup>71</sup>陈林侠，〈从都市到乡村:当下台湾电影的空间政治学〉，页38-45。

房子也具有类似的「城中村」性质。棚户区，或者说寮屋村，是城市中「贫民窟」的标志之一，其高密度、低质量的居住环境无疑是前文所提「被压缩的空间」的典型代表。在《超级市民》中，乡下来的青年李士祥暂住在棚户区，这里房屋破旧，周围的邻居是小偷、通缉犯和贫穷的退伍军人，街巷内常有黑帮斗殴。而〈苹果的滋味〉中，居住在棚户区的是乡下来的劳工阿发一家，阿发被美国上校撞断双腿，上校和台湾外事警察来到棚户区寻找阿发的家人。影片先是以一个全景镜头展示整片棚户区中密集的非合法建筑，接着是美国上校与外事警察下车，按照方向标识和门牌号在狭窄的巷弄间穿梭。两人精致的制服与巷弄中老人的背心短裤形成对比，展示出台北市的社会经济差异。<sup>72</sup>此后编导又通过外事警察的一段台词加深讽刺意味，「他们的新家快盖好了，那边的公寓是新建的。一旦他们将这些人迁出去，他们就要在这里盖大厦。」当二人在迷宫般的棚户区内徘徊许久，最终找到阿发家后，导演又以美国上校的视角呈现了房屋漏雨的破败景观，恶劣的环境条件与城市繁华景观形成鲜明对比，展现出城市底层弱势群体的生存困境。由此可见，在台湾新电影中棚户区是一个关键的空间形象。

由于 1949-1950 年大陆人口的大量涌入，台北市的住房变得极为稀缺，而随着台湾经济向以轻工业为主的结构转型，大量劳动力从农村地区向城市迁移，以填补周围低端工厂和服务业的工作岗位；因此，棚户区成为了新城市人口的主要聚居地。<sup>73</sup>台湾人口在 70 年代已经高度集中于城市，80 年代「去工业化」的经济空间组织模式，更加重了台北及其北部地区的依

---

<sup>72</sup> Joseph R. Allen, *Taipei: City of Displacements* (Washington: University of Washington Press, 2012), pp.56-57.

<sup>73</sup> Joseph R. Allen, *Taipei: City of Displacements*, pp.57-58.

赖性。「北部区域成为支配台湾经济的重镇，不仅区域不均衡发展持续，而且都会区内的两极化也随同产生，扩大了原本合理的贫富差距，城乡差异也因之更进一步扩大。」<sup>74</sup>在农业现代化和工业化驱动下，大量农村劳动力被解放。城市以发达的物质文明和先进的生活方式感召外来劳动力，使得人口大量涌入，但实际上巨大的贫富差距和城市内社会阶层化的空间使得外乡移民并不能有效地整合进都市经济体中，都市系统因此无法有效地提供服务 and 住宅。最终导致的结果，就是外来劳动力无法被城市真正接纳，而只能蜗居在简陋的临时性棚户区，游离于城市社会边缘。曼努埃尔·卡斯特（Manuel Castells）将这样一种城市空间结构现象称之为「二元城市」。<sup>75</sup>而夏铸九教授则以「依赖城市」的概念解读这一现象：「依赖城市并不是指贫穷城市，或是有一般住宅危机的城市，而是指城市的空间是城市的居民所生产的，然而他们却不像是城市空间的生产者，反而像是城市里的临时营造人员。」<sup>76</sup>以〈苹果的滋味〉中进城务工的阿发一家为代表，他们梦想着在城市可以拥有更美好的生活，让儿女受到更好的教育，所以来到台北；但实际上一家人在台北只能住在漏雨的棚户区，孩子也总是交不上学费。面对城市所能提供的有限资源，被迫集中在都会中的人们只能进行残酷的竞争，因而使得更多人成为弱势群体，挣扎于社会底层。

除了棚户区中的外乡移民，城市居民同样承受着社会空间压缩带来的

---

<sup>74</sup>孙清山著，〈战后台湾都市之成长与体系〉，收入章英华、蔡勇美编，《战后台湾都市之成长与体系》（台北：远流出版社，1997），页 63-103。

<sup>75</sup>曼努埃尔·卡斯特著，陈志梧译，〈二元城市的兴起：一个比较的角度〉，收入夏铸九编，《空间的文化形式与社会理论读本》（台北：明文书局，1999），页 328

<sup>76</sup>夏铸九，《空间历史与社会：论文选 1987—1992》，（台北：台湾社会研究杂志社，1995），页 346。

痛苦，而城市题材的新电影通常以转喻的方式来表现城市市民的心理症候，在影片中，城市市民成为电影的转喻体，而城市空间也相应地成为转喻空间。<sup>77</sup>《恐怖分子》中，研究所职员李立中每天从事着模式化的工作与生活。导演多次给出李立中在卫生间洗脸的特写镜头，显示这是其生活中一个固定的步骤；在李立中与同事交谈的一幕场景中，空房间里整齐摆放着许多一模一样的器械，同样暗示了其工作的枯燥重复。李立中在这样的工作生活中感到习惯和麻木，而他的妻子却因每日重复轮回的生活而崩溃，最终二人产生分歧，导致了最后的悲剧结局。而在《海滩的一天》中，德伟和佳莉是一对突破家庭压力私奔的情侣，但在步入社会开始都市生活后，德伟在职场中每日应酬，性格逐渐变化，佳莉在冰冷空旷的家中同样感到孤独空虚。在都市生活的压迫下，两人都被一定程度地异化和扭曲，感情也产生了隔膜。这类新电影聚焦于高速的城市化进程中人的心理状态变迁，反映都市人孤独与焦虑的心态，批判空间变化导致的人的异化。城市向其居民宣扬自由、开放、宽容的价值观，然而实际上生活于其中的人们却被机械重复的劳作和各种管理秩序严格限制，被剥夺了个性与自由。城市通过不同的功能分区将空间进行分割，并将人们区隔其中，也在一定程度割裂了人与人之间的交流，造成了相对冷漠的人际关系。

通过对台湾新电影中城市空间影像的研究，可以发现无论是在棚户区中失落了梦想的外乡移民，还是在居民楼内孤独压抑的都会人，每个居民似乎都被局限在被压缩后的「盒子」里，感受着现代化带来的阵痛。这样

---

<sup>77</sup>孟君，〈现代性迷宫与当代中国城市电影的空间叙事〉，《当代文坛》，2016年第3期，页116-120。

的现象或许并非完整的现实，但必然是对台湾转型期社会在一定程度上的反映。台湾新电影的创作群体通过对空间影像的建构，揭露和批判了台湾城市在工业化进程中的种种社会问题，显示出深沉的人文关怀。

## 2. 「根」在何处：「台湾经验」与中国文化的缠结

台湾新电影、尤其是乡土题材的台湾新电影，通常被认为是具有鲜明东方情调和中国传统诗性美学气质的，这一观点为海内外学界所普遍认可。但也有学者认为，这些电影研究过分放大了中国文化的影响。不过可以确定的是，台湾新电影在空间呈现上，至少是在乡土空间的呈现上的确具有独特性，然而这种独特性的来源究竟是「台湾经验」还是中国文化，当前却仍存在争议。

在 80 年代的台湾新电影中，有相当一部分乡土题材的作品都来自导演侯孝贤，同时这部分作品在艺术成就上相对较高，艺术手法也较为独特。因此对于新电影中的乡土空间研究来说，侯孝贤导演无疑是无法绕过的关键人物。侯孝贤是以「中国气质」著称的导演，有相当数量的研究都认为侯孝贤的电影作品具有某种「中国性」。与侯孝贤有过深度合作的作家阿城也曾经提到：「孝贤的电影语法是中国诗，此所以孝贤的电影无疑是中国电影。」<sup>78</sup>在侯孝贤导演 80 年代的作品中进行横向对比，可以发现影片对乡土空间的描绘次数远大于城市空间。从空间呈现的内容来看，这些影片往往从个人视角出发，对乡村社会的「乡情民俗、人事物象」加以描摹，展现乡间淳朴的人情伦常与乡野的自然风光。新电影一方面在空间构建中有意

---

<sup>78</sup>阿城，〈且说侯孝贤〉，《今天》，1992 年第 2 期，页 21-22。



增添本土元素，凸显本土意识的在场，如《童年往事》中的台语对话、台语歌等；另一方面则从台湾复杂的历史背景入手，提醒观众这一地区在文化上的特殊性，如《冬冬的假期》中明显带有日殖痕迹的家居空间等。但新电影在彰显「台湾经验」的同时，内容中同样也包含着与中国文化的关联；如《童年往事》中对客家丧葬习俗的回忆，对广东梅县的乡愁，甚至《冬冬的假期》中外公教孩子背诵的古诗等。

但也有研究者对侯孝贤电影与中国文化间的联系提出质疑。詹姆斯·乌登（James Udden）在其著作《无人是孤岛：侯孝贤的电影世界》中几乎全盘否定了侯孝贤电影作品中的「中国性」，转而强调「台湾经验」对其的塑造作用。乌登认为，当前宣扬侯孝贤「中国性」的观点背后往往隐藏着不同的动机；海外学者意图以「中国性」的「他者」形象对抗西方电影体制，台湾影人是为了借「中国文化」的标签提升台湾电影国际地位，而大陆学者提出的此类观点则包含着某种政治考虑。<sup>79</sup>乌登也对侯孝贤作品所谓的「中国性」进行了解构：一方面中国文化本身复杂多元，充满矛盾，且始终处于发展变化中，难以找到与侯孝贤完全对应的案例，因此「说侯孝贤的电影很中国，等于什么也没说」<sup>80</sup>；另一方面侯孝贤影片的长镜头、抒情诗意大于叙事等特征并非中国电影所独有，场面调度风格和追求立体感的美学甚至与中国传统艺术相悖，因此也就无从谈及「中国性」。<sup>81</sup>如果按照这样的观点，类似的疑惑其实同样存在于所有被宣称为具有「中国性」的电影中。一则「中国性」的具体内涵本身难以被明确定义，二则几乎所有

<sup>79</sup>詹姆斯·乌登著，黄文杰译，《无人是孤岛：侯孝贤的电影世界》，页 2-13。

<sup>80</sup>詹姆斯·乌登著，黄文杰译，《无人是孤岛：侯孝贤的电影世界》，页 11。

<sup>81</sup>詹姆斯·乌登著，黄文杰译，《无人是孤岛：侯孝贤的电影世界》，页 296-300。

的摄影技法、美学风格都并非孤立存在于某一类电影中；那么依此逻辑，不仅「中国性」遭了解构，所有类型电影的独特性也都被一并取消了。

那么台湾新电影，以及新电影中的乡土空间建构真的与中国文化无关吗？对此，大陆学者陈林侠认为「中国性」内部虽然确实存在复杂的差异，但这种差异性始终受制于内在的规定性，从而构成了一个整体性的中国概念。说侯孝贤具有「中国性」，并不意味着他成为了一个同一、本质、僵化的表征，而是说他的文化经验及美学形式是「中国性」内部的一种差异性补充。<sup>82</sup>陈林侠关于「中国性」的观点在许多历史学者的相关研究中也有迹可循；如葛兆光先生在《宅兹中国》和《历史中国的内与外》中都提到，尽管「中国」在历史与现代始终是多元的，但并不意味着它是完全被「建构」的。「中国」的建立基于地理上的「空间性」和文化身份认同上的「主体性」，在政治-文化核心区域内具有相当的同质性。<sup>83</sup>针对乌登对侯孝贤电影内部文本的研究，陈林侠也提出电影语言和自然语言不同，它没有标识具体族裔、民族、国家的作用，但一旦具体到电影作品中，就成为了不同导演的个体化实践，哪怕同样是长镜头，在不同导演的处理下也呈现出不同的内容。因此长镜头仅是一种形式的概括，不能因为形式的同一而抹煞内容上质的不同。<sup>84</sup>

乌登在解构了侯孝贤电影的「中国性」后，需要为其影片的独特性找

---

<sup>82</sup>陈林侠，〈中国性与「台湾经验」——评詹姆斯·乌登《无人是孤岛：侯孝贤的电影世界》〉，《文艺研究》，2015年第11期，页152-160。

<sup>83</sup>葛兆光，《历史中国的内与外：有关「中国」与「周边」概念的再澄清》，（香港：香港中文大学出版社，2017），页129。

<sup>84</sup>陈林侠，〈中国性与「台湾经验」——评詹姆斯·乌登《无人是孤岛：侯孝贤的电影世界》〉，页152-160。

到一个新的解释，于是他选择了「台湾经验」。乌登从台湾的文化、历史、政治、经济、电影工业等方面，全方位地解读侯孝贤的每部作品，并为其定位，从而得出结论「离开台湾，侯孝贤的电影就是不可想象的。」<sup>85</sup>其实不仅侯孝贤导演，整个新电影运动中的作品可以说都是基于台湾本土经验而创作的，但问题在于，是否真的有必要为了强调「台湾经验」的影响而完全否定其「中国性」？事实上，观众在观影中完全可以感受到二者在空间叙事中的并存；《童年往事》中阿婆带着阿孝走过的小路，既是台湾乡间的一条土路，也是阿婆心中回归大陆的路。《恋恋风尘》结尾的空镜头风景，既让人想起台湾本省乡民在山间的世代劳作，也令人联想到中国古典诗歌「言在意外」的美学风格。这样的直观感受和现实存在的关联在研究中是难以回避的，所以尽管乌登在导论中极力否定侯孝贤的「中国性」，但在后文的论述中仍不免与之产生联系，导致研究中存在矛盾。

新电影中乡土空间叙事的独特性，并非仅仅源于单一的「中国性」或创作者本人的「台湾经验」，而是诞生于二者复杂的结合。这与乌登在《无人是孤岛》中论述的台湾人特殊心态微妙地呼应：「台湾的大多数人在内心深处致力于避免所有的解决方案，甚至标签——称他们为中国人和台湾人，而倾向于既不『统』也不『独』。」<sup>86</sup>但「中国性」与「台湾经验」同样作为乡土空间叙事的根系，却更多地体现出一种缠结状态，而非介于中间摇摆不定，且于外在表现上具有一定的规律。总的来说，「台湾经验」的存在更为基础且显性，往往通过视觉、听觉的表征直观地呈现出来；而「中国性」

---

<sup>85</sup>詹姆斯·乌登著，黄文杰译，《无人是孤岛：侯孝贤的电影世界》，页 11-12。

<sup>86</sup>詹姆斯·乌登著，黄文杰译，《无人是孤岛：侯孝贤的电影世界》，页 24。

则更多体现在作品中潜在的形象及影像美学风格方面，更加隐蔽而深远。

## (二) 台湾新电影空间叙事经验的现代意义

### 1. 台湾本土意识的兴起

台湾新电影运动时期，正值台湾意识形态领域逐步走向解冻、本土意识高涨的时期。与此同时，全球化资本主义加速渗入台湾，西方文化的冲击来势汹汹，开始进入市场的好莱坞电影与蓬勃发展的香港电影对台湾电影造成夹攻。在这样的背景下，台湾新电影开始关注对台湾本土性的挖掘，采用贴近现实社会的题材，用写实风格再现真实生活，试图以艺术电影切入全球化电影工业生产体系的区隔市场。<sup>87</sup>这种做法不仅完成了对新殖民主义或跨国资本主义的批判，更在某种程度上构建起「台湾人」的身份论述。

88

在许多台湾新电影的空间呈现中，都可以清晰感受到创作群体对台湾本土命运的关怀。周文龙（Joseph R. Allen）在 *Taipei: City of Displacements* 中对〈苹果的滋味〉中一段关于翻译的情节进行了讨论，认为此段剧情显示出明显的意识形态冲击。影片中外事警察将美国上校的英文翻译成国语，女儿又将国语翻译成闽南话告知母亲；这种多重翻译一方面体现了国民政府与台湾当地百姓间的距离，另一方面也揭示了台湾内部在身份认同上的多重错位，这种错位在影片之后的两段空间构建中也得以体现。在台湾人民所居住棚户区空间中，照明极暗，一家人被淹没在黑暗与潮湿中；而在

---

<sup>87</sup>张霭珠，《全球化时空，身体，记忆：台湾新电影及其影响》，页 3-5。

<sup>88</sup>叶月瑜，〈台湾新电影：本土主义的「他者」〉，《中外文学》，卷 27 期 8（1999 年 1 月），页 43-67。

美军医院这一空间里，这家人则被压倒性的白色布景和泛光照明所吞噬；<sup>89</sup>这样的空间建构暗示着无论是在国民政府的力量下，还是在美国的文化霸权下，台湾人民始终处于被淹没在底层的状态。而台湾新电影所做的，就是将目光投向「水下」的台湾普通人民，讲述他们曾经沉默的故事，因此在众多新电影作品中都可以看到「本土意识」的相关表达；如《童年往事》中，祖母、父母等曾有深刻大陆记忆的亲人相继离世，阿孝等第二代外省人在叛逆中成长；这样的情节安排在一定程度上表现了台湾「本土意识」的觉醒。再如《青梅竹马》中阿贞「美国梦」的幻灭，「美国就是美国,就是那个样子」、「美国也不是万灵丹」等台词，同样表示着对西方文化霸权的反抗和重构本土文化身份的努力。

新电影中的这种尝试，对之后的台湾电影甚至其他文艺作品都产生了深远影响。近年来的台湾电影，如《艋舺》《父后七日》《练习曲》等，均通过在影片中强调本土空间，共享本土经验的方式来召唤观众的集体记忆，凸显本土文化的独特性，以实现对抗全球同质化裹挟的目的。然而在当前情况下，台湾电影中的「本土意识」极易被解读为一种区别大陆、强调台湾身份的政治表达。对此，学者陈林侠认为，台湾电影中的这种「地方感」及其政治经济变局限定在台湾内部，很难上升到一种阐释与大陆政治关系的「统独」的台湾意识。电影中的「本土意识」更多地是一种文化意义上的「住民意识」与「乡土意识」，并不与「大中华」民族意识相抵牾，更不是政治自决的「台湾意识」的表征。<sup>90</sup>因此，在当下对新电影空间叙事所呈

---

<sup>89</sup> Joseph R. Allen, *Taipei: City of Displacements*, pp.55-56.

<sup>90</sup>陈林侠，〈从都市到乡村：当下台湾电影的空间政治学〉，页 38-45。

现的「本土意识」进行研究时，更重要的是要由此关注到台湾本土文化的独特性，从而在把握两岸关系走向时能够理解其差异化的文化表达。

## 2. 城/乡二元对立的叙事模式

从农村到城市，从农业到工业，从封建主义到资本主义；在这些塑造了现代世界的伟大历史对立中，有许多空间都可以被定位，如荒野、田园、村庄、城镇、郊区、都市等等。尽管这些空间的意义并不具有确定性，但其中几组二元对立的空間却总是被安排来表述历史争论中的典型话语立场，并被深刻编织在电影的结构中，以至于衍生出一系列次级对立。在 *The Cinematic City* 一书中，作者 David Clarke 列举了大量影片，证明了在理解电影中城市的表现方式时，很少有比城市/乡村二元对立更有用的结构。<sup>91</sup> 纵观 80 年代的台湾新电影题材，也可以发现其中存在着一种城乡二元对立的叙事模式。新电影的创作群体普遍对乡土空间怀有一种眷恋，对城市则更多持省思与批判的态度，但仍默认城市在现代性与物质文明上的优越性。新电影的这种创作倾向与其诞生背景有很大关系。

在台湾内部，这一时期的中产阶级群体因省籍分为台籍和大陆籍，二者分别从不同角度成为台湾民主化的推动力量。<sup>92</sup> 学者路阳认为，这种省籍因素是催生台湾「本土化」，并促成台湾内部政治转型的重要动力。国民党退踞台湾后，在很长一段时间内台籍人士并未获得与其人口比例相当的政治地位，基本只能活跃在下层政治领域，台湾政治很大程度上是由「外省精英」来主导的。长期以来，这种「二元政治结构」使得台籍人士积压了

---

<sup>91</sup>David B. Clarke, *The Cinematic City* (London: Routledge, 1997), pp.19-45.

<sup>92</sup>萧新煌，《变迁中台湾社会的中产阶级》，（台北：远流图书公司，1989），页 217-232。

诸多不满，直到 70 年代这一结构模式才开始逐渐松动，但在接下来的十年间总体来说依然稳固。<sup>93</sup>由「外省精英」（国民党政权）主导规划的经济政治发展格局以北部为重心，而本省人居多的地方无论在经济还是政治上都相对弱势，因此形成了外省——本省，核心——地方的对立；这种关系体现在电影的空间叙事中，就成为了城市与乡土的对立。

而在台湾外部，1971 年中华人民共和国政府取代了中华民国政府在联合国拥有的中国代表权席位，台湾在国际社会上的地位逐渐被掩盖，处境尴尬。外交的挫败使得岛内中国中心文化观点大受打击，加之乡土文学作家对本土文化的不断阐述，使得台湾内部更多地将目光投向本土文化，试图从多种角度寻求台湾身份认定。<sup>94</sup>而这种情况也被反映在新电影的创作中，如《光阴的故事》中的第四个故事〈报上名来〉，男女主角因无法在众人面前证明自己的身份而陷入窘境；《童年往事》中祖母不断地尝试带阿孝寻找返回大陆的路。此类情节无不象征着台湾在自我文化身份上的迷茫和重新寻求认定的努力。因此新电影的创作群体更多地颂扬乡土，反思历史，借以发掘本土文化；对于城市则不断探索其弊病，冷静思考，反思台湾与台湾人在现代化中的处境，希望从这两方面达到立足本土的目的。

新电影时期的城乡二元对立叙事模式的产生是由于特殊历史时期的政治和社会文化背景，但对之后的台湾电影同样产生了深远影响。近年来的台湾电影也有许多作品采用这一叙事模式，带有倾向性地建构城市与乡土空间，表现出对城市的失望和对乡土的偏爱。但不同之处在于，尽管新电

---

<sup>93</sup>路阳，〈台湾政治转型的过程和特点——以「民主化」与「本土化」为视角〉，页 14-19。

<sup>94</sup>叶月瑜、戴乐为，《台湾电影百年漂流》，页 80。

影中也有部分书写返乡情节的作品，但在更多作品中主角的流动方向是由农村向城市；而在新世纪后，台湾电影中关于「返乡叙事」的作品则占多数，形成了一种新的趋势；这些电影作品更多地描绘城市市民回到农村，回归「原乡」，在空间叙事上多用清新优美的风格呈现乡村风景，勾勒台湾的自然形象，大规模美化乡土空间，如《海角七号》、《练习曲》等。对于这种叙事上的变化，学者黄钟军认为，经过几十年的现代化建设，台湾社会的城乡结构与关系已经发生改变，城乡差距缩小，对乡土文明的依恋和由此衍生出的现代性误读和错位使得故土展现出强大的魅力。<sup>95</sup>而陈林侠教授则认为，这一趋势与台湾政治经济变化相关联。在全球化经济的再规划中，台湾电影遭遇同质化的威胁，为此必须开始思考主体性和在地性以实现本土文化的异质化。同时台湾边缘的「地方」借助「观光经济」获得了自身地位，并逐渐累积产生了政治影响，使得「中央」与地方权力集团的政治联盟出现了裂缝。台湾电影文本的变化，正是台湾新世纪经济变化、政治危机的写照。<sup>96</sup>

现今的台湾电影部分地继承了新电影的空间叙事手法，尽管削弱了其历史感与批判性，但其清新的影像风格和空间呈现的确对台湾地方的「观光经济」起到了一定的刺激作用，在某种程度上已经形成了属于台湾电影自己的「空间标志」。电影中的「空间标志」往往可以超越原生影片层面，使电影的观影群体和创作群体产生共同心理认同；当其在其他影片中出现时，可以使得原有空间标志中的诸多场域叠加到新的电影空间中，而当空

---

<sup>95</sup>黄钟军〈乡关何处——新台湾电影中的空间流变〉《当代电影》2014年第8期，页84-88。

<sup>96</sup>陈林侠，〈从都市到乡村：当下台湾电影的空间政治学〉，页38-45。



间标志自身的稳定性、独立性和辨识度获得普遍承认的时候，就有可能成为世界电影拼图中的代表。<sup>97</sup>近年来，大陆电影也逐渐体现出对于电影空间的重视和追求，并主动探索电影的空间叙事，这种「空间转向」的潮流中也出现了一些成功的作品，如《长江图》、《路边野餐》、《南方车站的聚会》等，但总的来说，仍然缺少能被世界认可的空间标志。因此，在当下对台湾新电影空间叙事进行深入研究，理解其中所体现的历史深度和理性思考，学习其空间叙事手法，对华语电影空间标志的建立和长久发展无疑有着深远意义。

---

<sup>97</sup>邢北洌〈当代中国现实主义电影的「空间转向」〉《当代电影》2020年第9期，页153-157。

## 结语

电影作为一种可以记录和再现社会的媒介，尽管其内容呈现在很大程度上受创作者主观意识的影响，但仍以其独特的方式映照时代，从各方面为一个历史时期的社会画像。而空间作为电影中重要的表征符号，为研究者解读电影内容、分析其背后内涵提供了中介。台湾新电影诞生于剧变的时代，其产生有着复杂的政治、经济和社会文化背景，而新电影中的空间叙事则为我们了解台湾转型时期的社会状况和人们的生活状态，把握现代化进程中的城乡关系提供了新的切入点。

在台湾新电影中，以乡土为故事背景影片往往通过不同的空间叙事手法展现乡土淳朴自然、清新美好的一面，但也不曾回避其现实中的发展困境。其空间叙事所体现的「台湾经验」与「中国性」的缠结，在某种程度上也是台湾人在面对自身政治处境时特殊心理状态的写照。而在以城市生活为题材的新电影中，城市则成为了充斥欲望与冷漠的场所，创作者在影片中赋予城市空间复杂的象征意义，刻画出人们在高速现代化过程中迷失受困的处境和孤独焦虑的心态。其对于内倾性空间经验的呈现，反映了台湾在工业化进程中的种种社会问题，带有冷峻的批判性。其他反映城乡之间人口流动的作品中，创作者在倾向乡土的同时，也在潜意识中默认了城市文明的优越性，展示出转型时期人们的普遍心态。台湾新电影的空间叙事所体现出的本土意识和城乡二元对立的叙事模式，对之后的台湾电影作品，乃至台湾社会都产生了深远影响。

因此，把目光投向台湾新电影，研究其空间叙事手法，可以为当前华语电影的发展及电影空间标志的确立提供一定的帮助。而深入挖掘其空间叙事背后的文化内涵，更可以了解台湾独特的社会文化心态，这对于当下如何把握两岸关系，处理好两岸在文化交流中的问题有着深刻的现实意义。

## 参考书目

### 中文专书

- 陈飞宝，《台湾电影史简编》。中国:厦门大学台湾研究所，1983。
- 侯孝贤《焦雄平看电影——访陈坤厚和侯孝贤》。台北:三三书坊，1985。
- 陈飞宝，《台湾电影史话》。中国:中国电影出版社，1988。
- 焦雄屏，《台湾新电影》。台北:时报文化出版企业有限公司，1988。
- 萧新煌，《变迁中台湾社会的中产阶级》。台北: 远流图书公司，1989。
- 彭瑞金，《台湾文学探索》。台北:前卫出版社，1995。
- 夏铸九，《空间历史与社会:论文选 1987——1992》。台北:台湾社会研究杂志社，1995。
- 古继堂，《台湾小说发展史》。台北:文史哲出版社，1996。
- 李天铎，《台湾电影、社会与历史》。台北：亚太图书出版社，1997。
- 孔范今，《二十世纪中国文学史》。中国：山东文艺出版社，1997。
- 钟大丰，《电影理论:新的诠释与话语》。中国: 中国电影出版社，2002。
- 姚国强 孙欣《审美空间延伸与拓展——电影声音艺术理论》。中国: 中国电影出版社，2002。
- 陈南，《中国电影创作思潮评析》。上海:同济大学出版社，2002。
- 孙慰川，《当代港台电影研究》。中国: 中国电影出版社，2004。
- 周星，《中国电影艺术史》。北京:北京大学出版社，2005。
- 张英进，《电影的世纪末怀旧——好莱坞·老上海·新台北》。中国: 湖南美术出版社，2006。

朱天文，《最好的时光:侯孝贤电影记录》。济南:山东画报出版社，2006。

黄俊杰，《战后台湾的转型及其展望》。台北:国立台湾大学出版中心，2007。

陆晓云，《电影城市：中国电影与城市文化（1990-2007年）》。北京：中国电影出版社，2008。

侯孝贤著，卓伯棠编，《侯孝贤导演电影讲座》。香港:天地图书有限公司，2008。

龙迪勇，《空间叙事学》。上海:生活·读书·新知三联书店，2015。

戴锦华，《电影批评》。北京:北京大学出版社，2015。

陈世昌，《战后70年台湾史：1945-2015》。台北:时报文化出版企业股份有限公司，2015。

张霁珠，《全球化时空，身体，记忆:台湾新电影及其影响》。台北:国立交通大学出版社，2015。

叶月瑜、戴乐为，《台湾电影百年漂流》。台北:书林出版有限公司，2016。

孟君，《中国当代电影的空间叙事研究》。北京:商务印书馆国际有限公司，2018。

## 英文专书

Clarke, David B. *The Cinematic City*. London. New York: Routledge, 1997.

Allen, Joseph R. *Taipei: City of Displacements*. Washington: University of Washington Press, 2012.

Wilson, Flannery. *New Taiwanese Cinema in Focus*. Edinburgh: Edinburgh

University Press, 2014.

Lu, Chris Berry. *Island on the Edge*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005.

## 译著

马塞尔·马尔丹，何振淦译，《电影语言》。北京：中国电影出版社，1980。

安德烈·戈德罗、弗朗索瓦·若斯特著，刘云舟译，《什么是电影叙事学》。中国：商务印书馆，2005。

大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森著，曾伟祯译，《电影艺术：形式与风格》。北京：世界图书出版公司北京公司，2008。

安德烈·巴赞著，崔君衍译，《电影是什么》。北京：文化艺术出版社，2008。

叶蓁，黄宛瑜译，《想望台湾：文化想象中的小说、电影和国家》。台北：书林出版有限公司，2011。

詹姆斯·乌登，黄文杰译，《无人是孤岛：侯孝贤的电影世界》。上海：复旦大学出版社，2014。

米克·巴尔著，谭君强译，《叙述学：叙事理论导论》。北京：北京师范大学出版社，2015。

## 专书论文

米歇尔·福柯著，严锋译，《权力的地理学》，收入包亚明编，《权力的眼睛——福柯访谈录》。上海：上海人民出版社，1997，页 199-214。

孙清山著，〈战后台湾都市之成长与体系〉，收入章英华、蔡勇美编，《战后台湾都市之成长与体系》。台北：远流出版社，1997，页 63-103。

曼努埃尔·卡斯特著，陈志梧译，〈双元城市的兴起：一个比较的角度〉，收入夏铸九编，《空间的文化形式与社会理论读本》。台北：明文书局，1999，页 328。

米歇尔·福柯、保罗·雷比诺著，陈志梧译，〈空间、知识、权力——福柯访谈录〉，收入包亚明编，《后现代性与地理学的政治》。上海：上海教育出版社，2001，页 1-17。

米歇尔·福柯著，陈志梧译，〈不同空间的正文与上下文〉，收入包亚明编，《后现代性与地理学的政治》。上海：上海教育出版社，2001，页 18-28。

亨利·列斐伏尔著，王志弘译，〈空间：社会产物与使用价值〉，收入包亚明编，《现代性与空间的生产》。上海：上海教育出版社，2003，页 47。

亨利·列斐伏尔著，陈志梧译，〈空间政治学的反思〉，收入包亚明编，《现代性与空间的生产》。上海：上海教育出版社，2003，页 59-76。

迪尔·迈克著，季桂保译，〈后现代血统：从列斐伏尔到詹姆逊〉，收入包亚明编《现代性与空间的生产》。上海：上海教育出版社，2003，页 83-111。

詹明信著，〈重绘台北新图像〉，收入郑树森编，《文化批评与华语电影》。桂林：广西师范大学出版社，2003，页 154-184。

## 期刊论文

杜·安德鲁斯，乔必译，〈巴赞的电影美学〉，《世界电影》，1981年第6

期，页 25-42。

刘文峰，〈八十年代台湾新电影一瞥〉，《当代电影》，1988 年第 5 期，页 99-105。

大卫·波德维尔，木凡译，〈电影理论和实践〉，《电影艺术》，1989 年第 5 期，页 60-64。

梁良，〈香港新浪潮与台湾新电影〉，《北京电影学院学报》，1989 年第 2 期，页 41-63。

焦雄屏、季尔廉，〈台湾新电影的历史及文化价值〉，《北京电影学院学报》，1990 年第 2 期，页 81-93。

蔡洪声，〈侯孝贤·新电影·中国特质——与侯孝贤、朱天文的对话〉，《电影艺术》，1990 年第 5 期，页 44-61。

李奕明，〈静默观察写台湾——侯孝贤电影世界初识〉，《北京电影学院学报》，1990 年第 2 期，页 45-55。

石伟，〈台湾新电影中女性形象之刍论〉，《当代电影》，1990 年第 1 期，页 94-97。

焦雄屏，〈寻找台湾的身份：台湾新电影的本土意识和侯孝贤的《悲情城市》〉，《北京电影学院学报》，1990 年第 2 期，页 13-27。

大卫·波德维尔，好东译，〈电影空间种种〉，《文艺研究》，1992 年第 1 期，页 158-160。

阿城，〈且说侯孝贤〉，《今天》，1992 年第 2 期，页 21-22。

陈犀禾，〈「第五代」电影和台湾新电影之比较研究〉，《电影新作》，1995



年第6期，页65-68。

杨荣南、张雪莲，〈台湾省产业结构演进与城市化初探〉，《经济地理》，1996年第16期，页62-67。

张文彪，〈台湾社会转型与后现代文化的兴起〉，《福建论坛(文史哲版)》，1997年第4期，页14-18。

Kellner, Douglas. "Exploring society and history: New Taiwan cinema in the 1980s" *Jump Cut*, 42:3 (January, 1998), pp.101-115.

吴亚明，〈台湾新电影运动中的女性电影初探〉，《艺术百家》，1998年第4期，页96-100。

马勇诚、张会军、穆德远，〈台湾新电影中摄影营造空间的特点〉，《北京电影学院学报》，1999年第2期，页78-84。

叶月瑜，〈台湾新电影：本土主义的「他者」〉，《中外文学》，卷27期8，1999年1月，页43-67。

李显杰，〈当代叙事学与电影叙事理论〉，《华中师范大学学报:人文社会科学版》，1999年第6期，页18-28。

周宪，〈视觉文化语境中的电影〉，《电影艺术》，2001年第2期，页33-39。

黄德泉，〈论电影的叙事空间〉，《电影艺术》，2005年第3期，页18-24。

周清平，〈简论声像四维空间——电影理论新路探析〉，《当代电影》，2006年第6期，页114-116。

林景苏，〈侯孝贤的电影美学与语言〉，《应华学报》，2006年第1期，页165-196。

李清，〈社会历史变迁下的台湾电影女性形象〉，《台湾研究集刊》，2006

年第3期，页95-101。

程锡麟，〈叙事理论的空间转向——叙事空间理论概述〉，《江西社会科学》，2007年第11期，页24-35。

杨宁，〈城市、空间与人——杨德昌电影中的台北城市形象〉，《当代电影》，2007年第6期，页106-109。

陈林侠，〈华语电影中的地域转移与空间叙事——大陆、香港、台湾电影改编中的地域比较研究〉，《社会科学》，2007年第7期，页186-193。

陈犀禾、陈瑜，〈西方当代电影理论思潮系列连载三：类型研究〉，《当代电影》，2008年第11期，页24-35。

刘硕，〈历史全景与个体特写——杨德昌与台湾电影的光阴故事〉，《当代电影》，2007年第6期，页102-105。

朱莹莹，〈长镜头下的现代性主题——论台湾新电影前后的杨德昌〉，《世界华文文学论坛》，2008年第1期，页57-61。

安德烈·巴赞，李洋译，〈论作者论〉，《当代电影》，2008年第2期，页44-49。

黄文杰，〈当代视角下台湾新电影：立场、旨趣与美学〉，《电影艺术》，2009年第3期，页60-67。

崔海妍，〈国内空间叙事研究及其反思〉，《江西社会科学》，2009年第1期，页42-47。

焦勇勤，〈试论电影的空间叙事〉，《当代电影》，2009年第1期，页115-117。

陈犀禾、王雁，〈多元视野下的台湾电影研究〉，《上海大学学报（社会

科学版)》，2009 年第 1 期，页 86-95。

路阳，〈台湾政治转型的过程和特点——以「民主化」与「本土化」为视角〉，《现代台湾研究》，2009 年第 6 期，页 14-19。

焦勇勤〈试论电影的空间叙事〉《当代电影》2009 年第 1 期，页 115-117。

廖莹芝，〈重绘台湾现代性：杨德昌电影中的现代性认同危机〉，《明道通识论丛》，2009 年第 6 期，页 201-214。

陈晓云，〈城市空间的多重言说——当代中国城市电影的视觉建构与文化想象〉，《当代电影》，2009 年第 6 期，页 40-44。

陈晓云，〈街道、漫游者、城市空间及文化想象〉，《当代电影》，2007 年第 6 期，页 46-50。

郑震，〈空间:一个社会学的概念〉，《社会学研究》，2010 年第 5 期，页 167-191。

阎冬妮，〈城市灵与肉——探寻台湾 80、90 年代作者电影中的台北形象〉，《电影评介》，2010 年第 15 期，页 5-6。

张琼，〈台湾新电影研究述评〉，《社会科学论坛》，2011 年第 8 期，页 89-93。

李道新，〈电影叙事的空间革命与中国电影的地域悖论〉，《当代文坛》，2011 年第 2 期，页 12-17。

孟君，〈空间叙事与中国当代电影研究〉，《华中学术》，2011 年第 2 期，页 203-212。

彭小妍，〈Auteurism and Taiwan New Cinema〉，《戏剧研究》，2012 年第

9期，页125-148。

Udden, James. "Taiwan New Cinema: A Movement of Unintended Consequences" *Frontiers of Literary Studies in China*, 7:2 (January, 2013), pp.159-182.

陈林侠，〈从都市到乡村：当下台湾电影的空间政治学〉，《上海大学学报（社会科学版）》，2012年第2期，页38-45。

徐筱，〈台湾新时期电影中的女性主义视角〉，《戏剧之家》，2014年第6期，页207。

黄钟军，〈乡关何处——新台湾电影中的空间流变〉，《当代电影》，2014年第8期，页84-88。

孟君，〈空间的消隐和浮现——论电影的「空间转向」〉，《江汉论坛》，2014年第4期，页88-91。

陈林侠，〈中国性与「台湾经验」——评詹姆斯·乌登《无人是孤岛：侯孝贤的电影世界》〉，《文艺研究》，2015年第11期，页152-160。

蓝凡，〈「电影作者论」新论〉，《上海大学学报（社会科学版）》，2015年第3期，页42-50。

陈岩，〈论电影空间叙事的几种美学倾向〉，《当代电影》，2015年第3期，页113-117。

孟君，〈作为自然村社的乡土——论中国当代乡村电影的一种空间建构〉，《电影新作》，2016年第5期，页42-47。

孟君，〈一个波峰和两种传统：中国乡村电影的空间书写〉，《现代传播：中国传媒大学学报》，2016年第4期，页81-86。

孟君，〈现代性迷宫与当代中国城市电影的空间叙事〉，《当代文坛》，2016年第3期，页116-120。

厉震林、罗馨儿，〈台湾「新电影」的表演美学述评〉，《电影新作》，2016年第2期，页62-67。

林国淑，〈探析电影空间呈现的拓展〉，《当代电影》，2017年第3期，页169-171。

王帅，〈论近年来台湾电影中的叙事空间建构〉，《电影文学》，2019年第9期，页25-28。

王文斌、张天宇，〈从意象到意境——侯孝贤电影的中国古典美学蕴涵〉，《视听》，2019年第1期，页76-77。

黄诗娴〈台湾电影中的台北影像再现(1950—2000)〉《都市文化研究》，2020年第1期，页300-314。

邢北冽，〈当代中国现实主义电影的「空间转向」〉，《当代电影》，2020年第9期，页153-157。

## 学位论文

龙迪勇，〈空间叙事学〉。上海：上海师范大学博士论文，2008。

陈岩，〈试论电影空间叙事的构成〉。南京：南京艺术学院博士论文，2015。

陈睿，〈杨德昌电影中的都市问题研究〉。合肥：中国科学技术大学硕士论文，2009。

李一凡，〈台湾新电影的空间营造及其文化内蕴〉。广州：暨南大学硕士学位论文，2011。

崔冬梅，〈侯孝贤电影空间叙事研究〉。苏州：苏州大学硕士学位论文，2015。