

李沧东电影中的“异托邦”空间建构

徐 畅

重庆大学美视电影学院, 重庆

收稿日期: 2023年2月20日; 录用日期: 2023年3月16日; 发布日期: 2023年3月29日

摘 要

观察韩国导演李沧东的创作序列, 都市空间与农村空间的对照是其作品叙事的重要因素。无论是《燃烧》中所呈现的象征“上层阶级”的都市空间与象征“平民阶层”的农村空间, 还是描绘农村空间中女性的《诗》, 李沧东电影的空间表征往往与现代性特质相连, 并与其作品的叙事紧密相关。本文结合法国哲学家米歇尔·福柯在1966年出版的《词与物》中所提出的“异托邦”的概念, 探析李沧东如何塑造游离于主流社会群体之外的主人公, 并将其放置在“异托邦”——一个被权力空间排斥的边缘空间之中。

关键词

异托邦, 李沧东, 电影空间

The Space Construction of “Heterotopia” in Cangdong Li’s Films

Chang Xu

Meishi Film Academy, Chongqing University, Chongqing

Received: Feb. 20th, 2023; accepted: Mar. 16th, 2023; published: Mar. 29th, 2023

Abstract

Observing the creative sequence of Korean director Cangdong Li, the contrast between urban space and rural space is an important factor in the narrative of his works. Whether it is the urban space that symbolizes the “upper class” and the rural space that symbolizes the “commoner class” presented in “Burning”, or the “Poetry” that depicts women in the rural space, the spatial representation of Cangdong Li’s films is often connected with the characteristics of modernity, and closely related to the narrative of its works. Based on the concept of “heterotopias” proposed by French philosopher Michel Foucault in “Words and Things” published in 1966, this paper explores how Cangdong Li created the protagonist who is free from the mainstream social group, and makes his

place in “heterotopias”—a marginal space excluded from the power space.

Keywords

Heterotopia, Cangdong Li, Film Space

Copyright © 2023 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 《燃烧》：社会阶级的“异托邦”

首先回溯福柯在 1966 年出版的《词与物》中所提出的“异托邦”的概念。这一概念发源于福柯对博尔赫斯文本特点的讨论，他提出博尔赫斯文本中对不规则事物的安置与排列使之打破了统一恒定的“乌托邦”空间，从而呈现出“异托邦”的特征。在这之中，“异托邦”是扰乱人心的，因为“它使言语枯竭，使词停滞于自身；解开了我们的神话，并使我们的语句的抒情性枯燥无味”[1]。在这篇文章中，福柯从文本的角度分析了“异托邦”空间的特征。而后，在 1976 年一场建筑学研讨会中，福柯在发言里再次提及了“异托邦”的概念，而后在 1984 年被整合成文章《不同空间的正文与上下文》。在其中，福柯转而将空间的研究视角从文本转移向社会，他认为“异托邦”作为差异性的空间存在，它的作用在于揭露所有的真实空间。而殖民地就可以作为差异地点的代表，其空间表征上的秩序性与内在文化的差异和斗争形成张力蔓延在殖民空间中，这一“异托邦”的表述与福柯对知识与权力的认知一脉相承。究其本质，一方面，异托邦的建构是社会空间权力的斗争与规训过程当中所建立的差异地点，它的存在整合并重新表征的社会空间的一体性与统一性；另一方面，异托邦作为被隔离与对峙的空间，它容纳着被主流意识形态排斥的人群。因此，作为秩序空间的对照点，异托邦容纳差异的同时，赋予差异存在的正当性。

李沧东的作品《燃烧》中则建构了几个具有表征意义的“家庭空间”，“家”作为一个容纳个体记忆与族群关系的空间，往往与亲密关系相连，意味着个体与私密，其空间特征往往也暗含其中主体的身份和地位[2]。而《燃烧》则具有代表性地展现了几个属于不同社会阶层的家庭空间，比如李钟秀在农场所居住的房子，它不仅仅位于乡村之中，更是位于韩国与朝鲜的交界之处。在钟秀的家庭就可以听到从远方传来的朝鲜广播声，暗示了李钟秀所处的“家庭空间”不仅仅是与都市空间相对立的农村空间，更是位于象征着“现代性”的发达国家韩国与“落后”朝鲜的边缘。这一家庭空间的建构强化了李钟秀作为一个“边缘人”的身份，他不仅仅是一个励志想要成为作家的、身无分文的大学生，他的父亲也陷入到源源不断的官司之中，从而迫使他回到这个处在乡村地区的家中。与此同时，影片中还有一个重要的隐喻则是“塑料大棚”，在本的暗示之中，“塑料大棚”仅仅存在于农村地区，是源于于此处的“无用之物”，这一符号在本的论述中就清晰地将空间分为了截然对立的两个存在，则是与现代性/落后相对应的城市/乡村空间。

除了李钟秀的家庭空间之外，再就是同样属于“边缘人”的海美，影片中海美的出租屋也是一个重要的、作为对照的家庭空间，影片中海美陈述自己的房间是朝向北面的，所以一年四季都没有直射的阳光，而偶尔出现的阳光只不过是从对面的南山塔折射过来的。背光、老旧的出租屋也暗指着海美的生存状态，即便位于都市之中，却还是被边缘化的一群人，生活空间狭窄、逼仄而阴暗。影片中所呈现的第三种家庭空间则是上层阶级本所居住的空间，它位于韩国首尔的市中心，小区门口建起高墙，相较于前

两种空间，本的家庭空间极为明亮而宽敞，几乎没有直接摆放在外面的生活用品，而是装潢着绘画和摆设物品。这一生活空间也强化了本的社会地位，作为毫不费力就可以生活得很优越的上层阶级，本的出现本身则象征着社会权力关系的不平等。

综合看来，《燃烧》中家庭空间的建构强化了影片本身所蕴含的阶级和权力分化，将本与海美、李钟秀划分到社会阶级的对立层面。在福柯对于“异托邦”的论述中，“异托邦”往往是作为权力中心的“差异地点”被建构起来的，它所容纳的对象是与中心权力相对的、较为边缘化的对象和群体。在《燃烧》的文本中，资产阶级的代表本则代表着权力上位者，他居住在权力中心空间之中，拥有对于边缘人群、居住在城市“异托邦”的海美和钟秀的“处置权”，即他将海美与钟秀分开，得到了海美的爱慕并最终将其杀死。与此同时，“异托邦”也是一个对峙的空间，在容纳边缘人群的同时，给予他们言说和反抗的可能性。影片中远离城市中心的空间也被建构成边缘者可以反抗与表达的空间，钟秀和海美在出租屋里做爱、钟秀在影片结尾在荒野旁的马路上杀死本，一方面边缘人群在“异托邦”中被权力裹胁与安置，另一方面他们也在自己的空间中重构言说的可能性。

2. 《诗》：性别权力的“异托邦”

李沧东的影片《诗》同样具有极强的现实主义倾向，这部影片中李沧东将诗歌所象征的纯洁和美好与现实世界的肮脏与丑陋放置在一起，而女主人公美子一直处在现实世界的“异托邦”，或者说对于以美子为代表的女性来说，她们一直处在现实世界的“异托邦”中。一方面，在性别权力关系中，她们处于“他者”的身份，影片中一个不言自明的事实是，美子和自杀女孩的母亲一直是一个独立抚养孩子的角色，她们本身处在一个有别于传统的家庭关系中，“父亲”的身份在她们的家庭中一直处于缺席的状态。但是，这个事实并没有减轻性别结构对于她们的压迫，反而更进一步将她们更深地裹胁在权力关系中，加深了她们作为女性生命中的悲剧色彩，所以无论是从性别结构，还是社会阶级地角度，美子都处在社会空间的“异托邦”里。

影片在将三位女性角色放置在“异托邦”的同时，影片内容及主题建构却以美子尝试对抗她们所处的社会空间为核心，美子追求诗歌则代表了她们期待寻求纯真美好的现实，然而这种期待和渴望并不能带她逃离她身处被性别权力所压制的空间的事实。与《燃烧》不同，影片将权力关系从社会阶级层面转移当性别力量层面，无论是受到强奸自杀的女孩、美子，还是女孩的母亲，她们都是性别力量薄弱的一方，她们被携带某种权利的男性胁迫、压制甚至被夺去生命，然而她们毫无抵抗的能力。即便是将对于纯洁高尚“乌托邦”的渴求寄托于诗歌的美好中，但是对于现实来说她的力量仍旧是微薄的。同样，影片也呈现了几个具有表征意义的空间关系，其一是诗歌课堂和孙子的房间，影片对于诗歌课堂的空间呈现是浅色调的、明亮的，四面由白墙和可以看到远山风景的玻璃构成，与这种明亮的色调相对，孙子所生活的房间是阴暗的、杂乱的，其空间也映射了孙子内心的丑陋与不堪。从这个意义来说，代表着纯真的诗歌课堂则是她心目中远离阴暗现实空间的纯真向往，而她所生活的真实空间、与孙子共享的空间则是一个切实存在的“异托邦”，一方面孙子的父母一直处于缺席状态，所以对于孙子来说，他属于被传统母子、父子关系抛弃的一方，从而是其被主流社会结构所排斥，这也加深了他心中的不安、恐惧与阴暗，从而他才会以施暴的行为象征性地使他与其他男同学获得同样的社会地位，从而于他而言，其身份及权力缺失在此过程中得到象征性的满足。另外一方面，美子在家庭空间中也一直属于被压抑的状态，而影片开始也表示美子患有艾兹海默症，她的语言能力将一步一步走向丧失。她在担任“祖母”角色的同时，她需要为孙子的过错承担责任，而这是以牺牲她自身身体和精神的双重折磨为代价的，从而美子所处的家庭空间对她来说是一个“异托邦”的存在，这一空间是其面临双重失语的困境，一层是作为女性，另外一层时作为诗歌的写作者。

美子所居住的县城和自杀女孩母亲所在的乡村在空间表征上也具有代表性。在美子走向乡村，想要亲子去和自杀女孩的母亲道歉的时候，她在乡村田野的自然环境中自然而然地完成了她久久没有写作灵感的诗歌，在县城之中美子被周围的环境、被男性的权力支配所裹挟，双重失语造成她无法写作诗歌、表达自我，使得她的作为一个主体的身份被剥夺和蚕食。然后乡村空间，在影片当中被建构为一个自然的、还原主体身份的自由表达的空间。在现代性的视角来说乡村被资本发展的步伐所抛弃，但是这一空间还原了美子的本真性，她站在了权力语言秩序的对立面，同样是也福柯可以引用福柯在《不同空间的上下文》中对于差异地点的论述“在此镜面中，我看到了不存在于其中的自我，处在那打开表层的、不真实的虚像空间中；是一种我看见自己的能力，是我能在自己的缺席之中，又看见自身”[3]。从而美子在一定意义上被支配权里所抛弃的乡村空间，即一个差异空间之中，获得语言能力，重回自由的符号秩序之中，创作完成自己的诗歌，从而也自由的支配了自身的命运走向。

3. 《薄荷糖》：国家机器的“异托邦”

《燃烧》的空间建构显而易见地将阶级权力置于中心，而《诗》则以性别权力关系放在主题建构的核心，而《薄荷糖》则将强制性国家机器对个体命运的冲击作为影片的主要背景。影片用倒叙的手法讲述了金英浩人生当中的七个片段，七个片段与南韩的历史环环相，试图建构出一个在时代命运的裹挟之下一步步走向残忍、沉沦并丧失自我的个体命运走向。影片同样建构了核心的意象及差异空间，首先是最为明显的，影片以“薄荷糖”作为片名以及贯穿全片的主题线索，它代表了男主人公在年轻时代的纯真理想，一个还没有被社会暴力所污染的、纯净的表征。

除此之外，影片的开头和结尾都在同样的空间环境之中，就是同学聚会的小溪旁，在此之中具有差异地点特征的则是二十年前所呈现的这一空间，那时金英浩还是一个爱好摄影的文艺青年，与初恋女友刚刚相识并且互生好感，在那个空间之中金英浩看着自然环境之中的美景，怀着对于自己未来的无限向往留下了夹杂着伤感和喜悦的泪水，然而在二十年之后，在同样的空间之中金英浩在列车面前结束了自己的生命。因而，同一空间在不同的时间维度之中则有了不同的意味，然而二十多年前的小溪旁则可以作为影片中的“异托邦”存在，一方面在这一空间还没有被权力关系所制衡，它存在于权力空间的边缘之中，男主人公金英浩与这一空间的存在极为相似，他们都未曾被社会变迁、被权力关系所裹挟，更多的是，他保留了作为一个独立的真实和纯净，这时他有完整的自我表达，对于摄影的热爱、对于初恋的纯真爱慕都是属于他自身话语的体现；然后在影片接续呈现的七个片段之中，他不断被国家机器询唤，无论是作为一个士兵，还是作为一个警察，他逐渐变成了被询唤之后的个体存在，这一存在完全丧失的他曾经的主体性。他丧失了与初恋相关的纯真感情，他主动地放弃了他原本渴望的爱情，在此过程之中，他去嫖娼、和没有好感的女性结婚并生子，他在主动放弃美好的同时，将对于失去的愤懑和不满放置在新的感情和女性之中，他常常以暴力的方式对待他的妻子，并且单方面纵容自己有婚外情。

金英浩自我丧失的过程也是被放置在不同的空间所展示的，从在战争过程之中他失误杀死了一个女性，到在做警察时他为了在前辈面前显示自己的能力，以极其残忍的方式暴力审问犯人，战争空间和警察局的空间其实都与二十年前的小溪旁形成极为鲜明的对照。在金英浩一步一步走向极为暴力和凶残的过程中，他的纯真慢慢走向泯灭，其实都是与权力空间的规训密不可分的，或者也可以说，他一步步被规训为国家机器的施暴者，与此同时，他也象征性地获得了权力。在战争中，在监狱中，他以置换自我为代价获得权力，因而在主流的权力空间之中他处于上位者的角色。然而，随着国家机器不需要象征性的施暴者代表，金英浩也从权力空间中退场，转而去自己做生意，但是与金英浩的死亡紧密相关的则是他在生意中从辉煌走向失败，他回到前妻家想看看孩子也被拒之门外。从这个时间节点开始，国家机器显现出真正的面目，在被权力空间裹挟从而丧失自我的过程之中，金英浩也丧失了与其他个体建立关系

的能力，然后暴力空间不会永远将暴力显露出来，在它回归文明秩序之时，以金英浩为代表的暴力的秩序者只能在社会空间中面目全非，从而走向自我毁灭。

4. 总结

综合来说，在李沧东的电影作品之中，空间不仅仅是作为一个叙事元素而存在，它同时被赋予了不同的象征含义，无论是在理想与现实之间，还是在权力关系与个体之中。同时，李沧东的电影作品又极具有现实主义倾向，他将个体放置于对抗的社会关系及社会现实之中，因而以“异托邦”作为出发点，研究李沧东影片当中是如何将个体放置在不同社会空间之中也具有重要意义。从而能看出，李沧东将被权力结构深深裹挟，或者被抛弃在主流话语空间的边缘人物放置在不同的空间之中，从而赋予人物以更完整的主体性，给予边缘人物言说的空间。

参考文献

- [1] [法]米歇尔·福柯. 词与物——人文科学的考古学[M]. 莫伟民, 译. 上海: 上海三联书店, 2016: 4.
- [2] [法]加斯尔·巴什拉. 空间诗学[M]. 龚卓军, 王静慧, 译. 北京: 世界图书出版公司北京公司, 2017: 31.
- [3] 包亚明. 后现代性与地理学的政治[M]. 上海: 上海教育出版社, 2001: 22.