

库斯图里卡的电影《地下》的空间隐喻

舒晨茜^{1*}

(¹ 同济大学 人文学院, 上海 杨浦 200092)

摘要: 南斯拉夫导演埃米尔·库斯图里卡的影片《地下》, 以一群反法西斯游击队员从二战至波黑内战期间的命运为主线, 艺术地再现了二十世纪南斯拉夫民族的历史轨迹。影片通过建构一个“没有天空”的地下城市, 隐喻被遮蔽与扭曲的民族精神空间。以黑仔为代表的游击队员长期困守于地底, 在战火恐惧与对铁托的忠诚中陷入历史的滞停。“地下”既作为物理生存空间, 也作为精神隐喻空间, 形成上下映照而又彼此对峙的象征结构。

关键词: 《地下》; 空间隐喻; 埃米尔·库斯图里卡

DOI: <https://doi.org/10.71411/rwxk.2025.v1i4.481>

The Spatial Metaphors in Emir Kusturica's UNDERGROUND

Shu Chenxi^{1*}

(¹ Tongji University, School of Humanities, Shanghai, Yangpu, 200092, China)

Abstract: Emir Kusturica's film UNDERGROUND traces the fate of a group of anti-fascist partisans from World War II to the Bosnian War, artistically representing the historical trajectory of the Yugoslav nation in the twentieth century. By constructing the "Underground" city, the film metaphorically portrays a obscured and distorted national psyche. The partisans, represented by Crni, remain trapped underground for decades, suspended in history between the fear of war and loyalty to Tito. The "underground" serves both as a physical space of survival and a metaphorical mental space, forming a symbolic structure that reflects and confronts the world above.

Keywords: UNDERGROUND; Spatial Metaphors; Emir Kusturica

引言

前南斯拉夫导演埃米尔·库斯图里卡的电影《地下》, 通过一系列复杂的空间意象与隐喻, 展示了南斯拉夫自 1941 年至 1992 年之间的历史记忆与民族创伤。该片以荒诞与狂欢为叙事基调, 将半个世纪的战争与个体命运交织于“地上”与“地下”的双重空间中, 呈现出一部充满哲学反思与政治寓言的现代史诗。在当前电影与文化研究领域, 空间隐喻作为一种重要的理论工具, 被广泛用于分析权力机制、历史叙事与身份认同等问题。然而, 针对《地下》一片中空间结构所承载的隐喻系统性及其与历史虚无主义、集体记忆的互动关系, 仍有待深入挖掘。

本文旨在借助空间隐喻理论, 尤其是源于认知语言学并延伸至文化批判领域的隐喻研究, 对《地下》进行文本细读。空间隐喻不仅指向物理空间的象征化使用, 更涉及心理、社会与政治维度的空间化认知。在《地下》中, “地下”不仅是物理避难所, 更成为被遮蔽的历史、被操纵的集体意识与扭曲的时间体验的隐喻载体。本文将通过分析电影中地上与地下空间的对立、渗透与反转, 揭示库斯图里卡如何以空间诗学解构官方历史叙事, 并探讨其乌托邦想象是否提供了一种超越民族主义叙事的可能。

1. 地上的历史及其倒影

作者简介: 舒晨茜 (1999-), 女, 江西鹰潭, 硕士, 研究方向: 文化研究

通讯作者: 舒晨茜, 通讯邮箱: Yuanshi5452@163.com

库斯图里卡并非简单呈现历史，而是通过“戏中戏”这一独特的空间嵌套结构，展示历史叙事的建构性与虚幻性。第一场戏中戏发生在二战时期的剧院，舞台上看似界限分明，但黑仔的闯入瞬间击穿这道看不见的第四堵墙，也将观众从戏剧的“虚构”拉回刺杀的“真实”。而这种“真实”本身极具偶然与荒诞，暗示了历史进程的非理性，这也体现了库斯图里卡对历史思考。

这种对历史真实的质疑在第二场戏中戏中被推向极致，冷战时期电影片场作为一个高度可控的模拟空间，完美隐喻了铁托时代官方叙事对历史记忆的改造。马克被塑造成英雄，而娜塔莉娅则被异化为客体，空间的权力结构直接定义了人物的身份。马克、娜塔莉娅作为真实人物和与他们长得一模一样的演员并置于片场，形成一个镜像般的混淆空间。历史如电影，取决于谁的镜头、谁的剪辑，影像技术成为空间隐喻实现的助手，塑造出一个看似真实却“去真实化”的历史倒影，服务于特定的目的，“对影像对选择组合，更加使得影像和真实相去甚远……另一些不足取的特征，如被动、感动和依附，则归于女性所有。”

第三场戏中戏出现在上述电影拍摄现场。地下室被猩猩炸开通道后，黑仔与儿子约凡意外进入片场延续他们脑中继续了20年的那场战争，地上与地下世界融合，但因各自对历史的记忆不同而发生流血冲突。当地上和地下的通道意外开启时，欢愉和毁灭并存，兴奋与恐惧共生。被蒙蔽之人眼前隔着一层厚雾障，对现实的恐惧阻碍了他们探得真相，即使如此接近。这层雾障对电影中的片场导演来说是马克写的回忆录，对二战结束后仍穴居地下室的人而言是马克利用新闻塑造的安全牢笼。“战争和灾难更强的连结性和接近性造成了更大的不确定性和不安全感，使得人们渴望回首过去，不停地把它翻来翻去，寄望于找到少许延续性和稳定性……就在20世纪的战争记忆潮失去控制之际，我们日渐遭受到技术无意识的影像，滑向战争失忆。”阻隔地上与地下世界的不仅是可见的泥土、墙壁，还有作为战争工具的新闻，而处于信息爆炸时代的我们，无法与外界失联，回到自己的地下室，却又时时身处新闻编织的地下世界。

若仅从时间线索理解这部电影，它似乎成了历史纪录片，而库斯图里卡想通过这部电影传达的并不是属于他一个人的记忆和对历史的解读，而是为人类开启一条通向彼此、过往、头顶天空的通道。电影中，那些被压在地面之下的人，处于低氧的环境里逐渐麻醉，溺毙，作为地上谎言的倒影，被永远滞留在地底。空间隐喻具有普遍性，不同语言中的空间方位词具有相似隐喻义，如法语、德语、汉语中的“上”表示杰出、繁荣，“下”表示虚伪、衰亡，“空间隐喻实际上是物质世界中空间概念的一种延伸。”其源于人在日常生活中的感知及以具体解释抽象的思维方法。电影标题“地下”（UNDERGROUND）具有双重隐喻意义。一喻指马克、黑仔这群人的身份为地下党；二喻指地下的生活实际为地上谎言的倒影，特别是冷战时期，政治家们仍固守地下状态，保持过去的二战思维。地下室具有庇护功用，能抵御外界侵扰，但地下室同时也是一个封闭空间，虽然自给自足，但是却易让人陷入自满。巴什拉在《空间诗学》中指出：“想象力用无形的阴影筑起了‘高墙’，让自己置身于受庇护的幻象中，或者反过来说，想象力在厚墙背后发抖，无法信任这一道道坚实的壁垒。”库斯图里卡从复杂的政治环境中成长，受家庭环境影响，他以疑问的姿态面对自己身临的一切，读书时代的他与内文卡在墓园相约，突然倒立，“我就保持着这个姿势，凝视着我最爱的景色，一切都是颠倒的……上即是下，天即是地”。库斯图里卡拥有穿行于谎言筑起的这座想象力高墙的能力。

2. 地下的错位的生活与真实

与地上世界由媒体构建的虚幻相比，“地下”空间初看是一个受庇护的避世所，实则是一个更为精细的规训机器。米歇尔·福柯在《规训与惩罚：监狱的诞生》指出：“它（一种不间断的、持续的强制）监督着活动过程而不是其结果，它是根据尽可能严密地划分时间、空间和活动的编码来进行的。”马克通过虚假的空袭警报、新闻广播和武器生产与运输，将地下空间转化为一个永恒的战时状态，从而实现对群体时间和身体的绝对控制。在外界灾难带来的恐惧和内心信仰的不断强化中，这群躲藏在地下的人已经活出了一套长期生存模式。

在这个封闭的规训系统中，“旋转”意象成为核心的空间隐喻，象征着历史的循环与无法摆脱的宿命。约凡的婚礼让黑仔、马克、娜塔莉娅三人得以齐聚，酒过三巡，三人共围一圈唱起歌曲MOONLIGHT，摄影机由下往上拍摄，和20年前船上三人合唱此歌的画面一致，娜塔莉娅顺势登上乐队所在的转盘，每旋转来一圈，就捶打她面前的男人一次，并癫狂地吼出自己马克及过去20年血污般生活的控诉，黑仔开始怀疑娜塔莉娅的忠诚及她与马克二人的关系，马克继

续学马在地上扭动，三者的纠缠就这样无尽循环。旋转意味着从起点即终点，衔尾蛇符号刚好是一个旋转着的圆，此符号象征着循环，三者最后一次的旋转空间出现在波黑内战时期，成为腿残的马克被亲生弟弟伊万打得几乎死去，他与后来赶来的纳塔莉娅最终被黑仔的军队手下以军火贩子之名就地处死，并倒上汽油，将其尸体点燃，燃起的尸体围绕着倒挂耶稣像旋转。弟弟伊万也是残缺的，他与动物一同生活，保留了更原初的状态。在倒挂耶稣像前，伊万对哥哥马克下死手，黑仔也阴差阳错接手之下行了了结了他的生命，兄弟相残是库斯图里卡对南斯拉夫内战的理解。

而动物意象，如鲶鱼、大鹅、猩猩则隐喻了在长期规训下，人性向原始、野蛮状态的退化。鲶鱼首次出现在黑仔加入共产党的庆祝之夜，湿答答地被鱼贩从水桶中捞出，毫无生意，而后的画面是醉酒的马克纵情花柳院前；鲶鱼第二次出现在黑仔与纳塔莉娅的婚礼现场，它嘴里塞了一个西红柿，却不时扭动身体，死而未僵。鱼相对来说是比较低等的动物，更加粘稠、模糊，象征着人性比较低劣的部分。大鹅脾气暴躁、十分聒噪，每次出现都充满着混乱和喧闹，这种生命样态给人以真实的恐惧。地下室收容了很多动物，猩猩索尼陪伴伊凡数十年，“生活在地下室里的那只猴子也并非看起来那样简单，它实际上象征人在完全封闭状态中的蠢笨状态。”^[7-95]他们彼此拥抱，酒神式狂欢是唯一抵抗现实暗无天日的办法，醉酒、歌唱、狂舞是他们向命运妥协的最小单元行动。地下人生产出的枪支等武器被收纳在一个个印了猴子头像的木箱中，给马克带来巨额财富，空袭警报响起，这些人会全部躲进一台坦克中，戈兰·格西克认为“地下室中的坦克型号明显是 M-84，它是南斯拉夫战争工业与加盟共和国中合作成果的骄傲”^[7-43]，他们生产的就是他们赖以生存的，但战争工业存活依赖于战争持续进行，只是他们是被牺牲的一方。南斯拉夫在世界格局中的角色与电影中地下世界之于地上世界的作用重合，属于被操纵和利用的一方。

地下的错位不仅存在于地下室，猩猩索尼几炮轰开地下室后，展现出已被难民、偷渡者、非法交易者利用的直通欧洲各国首都的地下通道，这个地下世界嘲弄着地上已建立的、看似牢固的规则。除了这一条有形可见的通道，还有一条需要借助想象力连接的通道，入口是地下室的水井。约凡的婚礼给地下室带来未有的婚礼，新娘在绝望之时选择投井自尽，她做出这个选择前，井已多次出现，婚礼用的捧花被她抛进井里，顽皮孩子们踢的球也被大人丢进井里，井是相对地下世界而言更下一层的空间，被理解为是单向度的，透过新娘的选择，可见井还指向死亡，“‘井’是人类灵魂与肉体的最后归宿点，是一种死亡的吞噬与地狱入口的诱惑，也是人类悲惨命运的象征。”^[8]黑仔最后的选择也证实了这一点。黑仔在得知自己的命令竟杀死老友后痛苦不已，回到地下室，一头栽入井里，向更深处游去。“井”作为通向更深层地下的垂直通道，构成了对规训空间的终极逃离，但它指向的并非自由，而是死亡。

3. 超越荒诞世界的乌托邦想象

水流作为连接肉体世界和灵魂世界的虫洞，将一切复位。电影的第三场婚礼在铜管乐声中重置了人的关系，牛群游上岸，马克和纳塔莉娅从远处跑来参加约凡的婚礼，黑仔上前迎接，三人携手跑向人群。马克依旧不让纳塔莉娅多喝酒，自己喝完壮胆后，给她戴上戒指，黑仔见状也给自己的老婆维拉戴上戒指，说：“过去的事就让它过去吧。”情欲、立场等导致的错位在这场婚礼得到修正，他们并没有忘记过去，而是选择原谅彼此。电影以伊万的一段话作结，他不再口吃，讲述未来的乌托邦愿景，最后一句话与电影开头的字幕重合，构成首尾相衔的结构。这块乌托邦从大陆分裂，飘向河流，飘向远方。美好的愿景给予疮痍满目的城市抚慰，现在的贝尔格莱德成为全球夜之都，酒精、性欲、金钱麻痹着这片土地受伤的神经，等到第二天太阳升起，河水升腾起水汽，复归宁静。

库斯图里卡以乌托邦想象医治巴尔干区域的深度幻想症^[7-230]，为像他一样仍对未来怀有憧憬之人撞开一片丰饶土地，与大地分割时，以内心善意联结新秩序的机会来临，只是这一切的前提为个体的完美^[9]，库斯图里卡在电影的最后留下的乌托邦反射出照亮现实残忍的光。电影中，最后一组镜头搭建出如梦般完美的空间，这里没有背叛、私心、战火、疾病，所有人原谅过去，重新营构生活。同时，马尔库塞认为面对全面异化的社会，“可能性出路在于乌托邦理想图景的重构，并通过这种重构来唤醒人的意识。”^[10]话语机器的奖惩机制将人驯化成没有批评力的机器，用生存为筹码激发人自身求生欲望，建立起听话即获得奖赏的认知通路后，人就和巴甫洛夫的狗一样，自动缴械，放弃思考力。战争给生命带来最直接的威胁，创造了这种通路形成的外部环境，即使威胁不可见，但新闻媒体借助科技投影出掌权者需要人们了解的“真实”，构造出一个巨大

的地下室,借助各类信息传播介质强化外部危险,一如奥威尔的《1984》中真理部的运转机制。严肃现实的反面是荒诞,对权力的扭曲渴望在铁轨中得到生长空间。被视作蝼蚁的残酷讽刺下,出路未被完全封闭,复活给予重新开始及继续发展的可能^[11]。

南斯拉夫民族组成复杂,由地处巴尔干的各斯拉夫人构成,不同民族因生活环境不同,养成的性格不同,且因历史原因,人们的信仰不同,他们虽然被统称为南斯拉夫人,但内部差异巨大。黑仔、马克、纳塔莉娅三人刚好对应南斯拉夫民族性的三个面,黑仔身上兼具残暴与柔情,马克表现出狡诈、重情、易背叛的特点,纳塔莉娅身上附着了美丽与情感,混杂着忠诚与背叛。他们彼此不同,又彼此陪伴;彼此伤害,又彼此相爱。铁托去世后,无法维系不同种族之间的平衡,大家相互厮杀,让这块土地上充满了暴力和血液。

影片结尾的乌托邦以一场水上婚礼和一块从大陆分离、飘向远方的岛屿这一空间意象呈现。这无疑是库斯图里卡提供的关于和解与新生的最强烈隐喻。婚礼对巴尔干人有特殊意义,这是属于巴比代尔们的酒神节,是超越荒诞世界的乌托邦想象,前两场婚礼总“在‘真’‘假’之间转换”^[7-129],这两场婚礼流露出的多是不安和狂躁,这些混乱在最后一场婚礼上被化解。法国理论家欧内斯特·勒南提出:“共同的痛苦比共同的欢乐更具有凝聚力。就民族记忆而言,悲伤比胜利更有价值,因为它们强调责任感,要求其成员共同努力。”^[12]但这个空间的分离性与漂浮性在提供一种纯粹理想境界的同时,也暗示了其于历史土壤和现实基础的脱节。它更像一个审美救赎的象征,而非一个可行的方案。

4. 结语

综上所述,《地下》通过地上、地下与水上的三层空间隐喻,展现了权力如何通过空间与身体进行运作,主要围绕建筑和身体这两类物质形式展开^[13]。深刻反思南斯拉夫的历史悲剧。库斯图里卡的叙事不仅揭示了历史的偶然性,更将视角投向个体命运,“个人或者说普通人,在历史剧变中的命运需要被关注”,赋予那些在历史夹缝中生存的普通人以深刻的悲剧性与人文关怀^[14]。这三重空间共同构成了一步关于囚禁、欺骗与渴望超越的民族寓言。

参考文献:

- [1] 华昊. 媒介再现与社会真实建构[J]. 苏州大学学报(哲学社会科学版), 2006(6): 64-67.
- [2] 安德鲁·霍斯金斯, 李红涛. 连结性转向之后的媒介、战争与记忆[J]. 探索与争鸣, 2015(7): 106-114.
- [3] 董莉. 空间隐喻的辩证思考[J]. 解放军外国语学院学报, 2000, 23(6): 31-33.
- [4] [法] 加斯东·巴什拉著. 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: 30.
- [5] [塞尔维亚] 埃米尔·库斯图里卡著. 我身在历史何处[M]. 苑桂冠译, 长沙: 湖南人民出版社, 2017: 82.
- [6] [法] 福柯著. 规训与惩罚: 监狱的诞生[M]. 刘北成, 杨远婴译, 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1999(5): 155.
- [7] [塞尔维亚] 戈兰·格西克. 解构库斯图里卡: 幕后笔记[M]. 柳迪善译, 北京: 中国电影出版社. 2018.
- [8] 余丽珍. 论陆文夫小说中的“井”意象[J]. 兰州教育学院学报, 2018, 34(1): 16-18, 21.
- [9] 周春生. 对莫尔乌托邦政治理念的新认识[J]. 上海师范大学学报(哲学社会科学版), 2009, 38(2): 53-59, 72.
- [10] 周来顺. 异化形态的批判与革命——马尔库塞乌托邦思想研究[J]. 理论月刊, 2009(12): 45-47.
- [11] [美] 弗雷德里克·詹姆逊. “现时乌托邦”和“多种多样的乌托邦”[J]. 王逢振译, 华中师范大学(人文社会科学报), 2008, 47(3): 102-105, 113.
- [12] 石硕. 从中国历史脉络认识“中华民族”概念——“中华民族”概念百年发展史的启示[J]. 清华大学学报(哲学社会科学版), 2021, 36(3): 1-12, 205.
- [13] 高燕. 论福柯的空间思维及其美学意义[J]. 复旦学报(社会科学版), 2024(4): 123-133.
- [14] 王笛. 文学怎样进入历史的视野[J]. 扬子江文学评论, 2024(4): 43-47, 67.

(主编: 莫岚 编辑: 祝鹏飞 校对: 金黛彤)