



毕赣《地球最后的夜晚》的角色建构研究
**A Study on the Role Construction of Bi Gan's *Long
Day's Journey Into Night***

陈含冰

CHEN, HAN BING

20ALB04011

拉曼大学中文系

荣誉学位论文

A RESEARCH PROJECT SUBMITTED IN
PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENT FOR
THE BACHELOR OF ARTS (HONS) CHINESE STUDIES
DEPARTMENT OF CHINESE STUDIES
UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN

APRIL 2023



毕赣《地球最后的夜晚》的角色建构研究
**A Study on the Role Construction of Bi Gan's *Long
Day's Journey Into Night***

陈含冰

CHEN, HAN BING

20ALB04011

拉曼大学中文系

荣誉学位论文


A RESEARCH PROJECT SUBMITTED IN
PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENT FOR
THE BACHELOR OF ARTS (HONS) CHINESE STUDIES
DEPARTMENT OF CHINESE STUDIES
UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN
APRIL 2023

目次

宣誓.....	ii
摘要.....	iii
致谢.....	v
第一章 绪论.....	1
第一节 课题背景简介.....	2
第二节 前人研究回顾.....	4
第三节 研究动机与目的.....	7
第四节 研究范围.....	7
第五节 研究方法.....	8
第二章 《地球最后的夜晚》罗紘武的角色建构.....	10
第一节 空间符号：罗紘武的主体影射与空间元素建构.....	10
第二节 童年符号：罗紘武的梦境建构与“父亲”身份.....	13
第三节 文艺符号：诗、画、曲中，罗紘武的爱情欲望.....	17
第四节 时间符号：罗紘武主体视角下的叙事时间.....	21
第三章 《地球最后的夜晚》女性形象的角色建构.....	25
第一节 情感符号：小凤、万绮雯、凯珍的“俄狄浦斯情结”能指链.....	25
第二节 性别符号：失踪的女人？父权牢笼下女性主体意识的逃逸.....	29
第四章 结语.....	34
引用书目.....	35

宣誓

谨此宣誓：此毕业论文由本人独立完成，凡文中引用资料或参考他人著作，无论是书面、电子或口述材料，皆已注明具体出处，并详列相关参考书目。



签名：陈含冰 CHEN,HAN BING

学号：20ALB04011

日期：2023 年 04 月 21 日

论文题目：毕赣《地球最后的夜晚》的角色建构研究

A Study on the Role Construction of Bi Gan's *Long Day's Journey Into Night*

学生姓名：陈含冰

指导老师：李树枝师/博士

校院系：拉曼大学中华研究院中文系

摘要

毕赣是一位“作者电影”风格强烈的中国导演，2018年中国大陆上映的《地球最后的夜晚》全方面呈现了他此种以个人记忆为基调书写，音乐、文学等诸多艺术媒介形成互文的作者风格。他热衷、擅长于电影符号之于角色主体的建构性，以破除传统电影结构的姿态，对电影的叙事和文本的架构进行逻辑性嬗变。本研究将从第一与第二电影符号学的角度，由弗洛伊德对于梦境的解析理论，拉康的“能指学说”以及罗兰·巴尔特的结构主义理论作为研究方法切入，探析《地球》中对于男主罗紘武，及女性角色小凤、万绮雯、凯珍的角色建构。

第二章将针对毕赣如何使用空间符号、童年符号、文艺符号以及时间符号，建构罗紘武主体之于影片空间建构的形象与心理；其移位的“父亲”身份；对爱情的欲望念想；以及主体的叙事时间进行探析，并运用拉康的“能指”链对罗紘武的身份建构进行解构和梳理。第三章将以罗紘武的“俄狄浦斯情结”为核心，解析文本中的女性角

色在这条情感“能指链”上充当的能指变形。并且，对该文本营造的父权压制下，女性角色的自主意识如何进行自由突破进行论述。

本研究主要运用罗兰·巴爾特的“所指”与“能指”学说，对文本中符号的变形改造进行隐喻的分析，以及对角色的心理表现进行深入剖析。同时，也将运用拉康的“能指”学说，对两条主要的男性和女性的能指链进行身份联结的解构。弗洛伊德关于梦的解析理论，也将用以分析影片“现实-梦境”的时空建构，以及其中男女角色形成的欲望、心理的转化与实现。

本课题主要面对的问题是以电影符号学为切入视角的研究参考较少，并且多集中于对固定影像符号的分析。前人的研究中，对于以文本中父权视角下的女性为课题的研究零星，难以形成讨论和比较的空间。

本研究基于前人对于《地球》中影像符号的探讨，进一步结合拉康的“能指链”和弗洛伊德梦的解析理论中，男性、女性的象征符号，解构、阐释了罗紘武的“父亲”身份。并且，将文本中的文艺符号和角色的心理所指建立起联系。同时，本研究加深完成了对文本中女性角色自主意识的探析，补充探讨了此种自主意识在影片结构“现实-梦境”中的转换分析。此外，本研究对女性角色如何形成“俄狄浦斯情结”的“能指链”，结合弗洛伊德的学说从性别符号的角度，做出了针对性的符号解析。

【关键词】 毕赣《地球最后的夜晚》；角色建构；能指链；梦的解析；电影符号

致谢

谢谢我。

王小波写，“我们可以在沉默和话语两种文化中选择”。他也写，“在这个世界上的一切人之中，我最希望予以提升的一个，就是我自己”。

故此，谢谢我的毕业论文导师李树枝博士，收我做此跨学科的研究课题，并予以灵活性的发挥空间，及恪守学术的字字细阅。

谢谢本科 *Literary Theory*、*Literary Criticism* 的课程——ULSC1083、ULSC3003。更感谢修订这两份课纲的曾维龙师，以自由性、联结到学生可能有的未来学习的每周理论规划，基本扼要地肃清语言剩余的渣滓，让我了解到文学理论、批评的体系，得以浅尝辩证。

在学习无涯之中，立下真意。

—— 在规避与探寻之间，“我只能和自己同舟共济”。

第一章 绪论

《地球最后的夜晚》是中国导演毕赣在 2017 年拍摄的一部爱情惊悚主题的华语剧情片，首映于 2018 年 5 月 15 日的戛纳电影节，出品公司为浙江华策影视股份有限公司和荡麦影业（上海）有限公司。电影的编剧是毕赣和张大春，主演是汤唯，黄觉，张艾嘉。电影主要讲述了中年男人罗紘武因为父亲的离世，重返故乡贵州凯里。导演通过以罗紘武的好友白猫的凶杀案作为线索，引出罗紘武对记忆中消失的恋人万绮雯的搜寻旅程。这其中包括了男主角的梦境记忆，对万绮雯神秘身份的谱写，以及他自身的情感欲望。影片后六十二分钟使用了长镜头的 3D 叙事，电影的对白语言除了汉语普通话，还有贵州方言。

毕赣迄今为止拍摄过三部电影长片，分别是处女作《老虎》，《路边野餐》和本文将要探讨的《地球最后的夜晚》。他的作品从自身的记忆叙事出发，拍摄技术上擅长使用长镜头，侧重以影像符号堆砌的角色建构，在记忆的闪回中营造意识流的效果。毕赣电影中大量的隐喻致使文本有深层的解构空间。本文将从电影符号学的角度出发，探讨《地球最后的夜晚》中的角色建构。

第一节 课题背景简介

毕赣出生于 1989 年 6 月，家乡在中国贵州省凯里市。毕赣的父母很早离异，母亲是理发师，父亲经常不在家，从小他和四个姑妈、四个妹妹一起生活。2008 年，毕赣进入了山西传媒学院的电视编导系就读本科。同年，毕赣自编自导了短片《南方》。2010 年，毕赣拍摄了第一部剧情片《老虎》。

台湾导演侯孝贤和俄罗斯导演塔尔科夫斯基是对毕赣影响最深的两位导演。毕赣认可塔尔科夫斯基对于乡愁的定义，即“乡愁实际上是精神性的”。¹毕赣的电影思维和素养皆学自侯孝贤，他认为电影来自于拍摄实践和追溯自己。²此外，毕赣的电影语言诗性色彩浓郁。《地球最后的夜晚》中穿插了毕赣创作的诗歌——“你数过天上的星星吗/它们和小鸟一样/总在我胸口跳伞”。电影名取自智利作家波拉尼奥的同名小说，电影的英文名“Long Day’s Journey Into Night”则来自美国剧作家尤金·奥尼尔的同名自传剧作。毕赣认为诗和电影存在一种落差的关系，而这种落差就是他想要的电影的美感。³“作者电影”是毕赣电影一贯的风格，他认为“写实就是电影的天性，我不会去违反这个天性。那在写实的层面如何去实现想象，我还有诗歌”。⁴诗歌作为文学性的存在，弥补、延伸了毕赣电影文本中的想象和空白。

毕赣的电影文本取材于生活中的真实故事和感受，继而进行变奏和虚构。《老虎》是拍给自己死去的一位朋友，毕赣言“那个朋友和老虎有关系”。⁵《地球》中张艾嘉饰演的白猫妈妈是一位理发店女老板，而毕赣的母亲也在理发店工作。并且，

¹ 毕赣，李迅，符榕，〈在落差中发现电影的美感〉，《当代电影》2015 年第 12 期，页 90。

² 毕赣，叶航，〈以无限接近写实的方式通往梦幻之地——访《路边野餐》导演毕赣〉，《北京电影学院学报》2016 年第 03 期，页 95。

³ 毕赣，李迅，符榕，〈在落差中发现电影的美感〉，页 89。

⁴ 毕赣，叶航，〈以无限接近写实的方式通往梦幻之地——访《路边野餐》导演毕赣〉，页 94。

⁵ 毕赣，叶航，〈以无限接近写实的方式通往梦幻之地——访《路边野餐》导演毕赣〉，页 92。

《地球》中之所以罗紘武的空间位置随着梦境的深入而下沉，是因为凯里市地处亚热带，地势错落起伏是毕赣的个体生活经验。⁶

毕赣拍摄《地球最后的夜晚》采用非线性叙事。他对男主罗紘武的时间记忆进行了解构和建构，影片由三个时空交错叙事，分别是十二年前的童年记忆和十二年后的当下形成的双线叙事，以及 3D 叙事中超现实主义的罗紘武的梦境时空。毕赣言，“剧本是一段一段的文字和描述，但是对我来说它就是一堆一堆块状的东西，破碎的东西，我慢慢把它整理成一个场景，像个魔方、像个积木一样，我慢慢、慢慢把它搭建起来”。⁷对于观众，如何破解碎片化镜头里所蕴含的情感意蕴和角色建构，便需要将毕赣堆起来的魔方，重新化解为个体符号，作为打开《地球》的钥匙。

电影符号学是 20 世纪 60 年代伴随着结构主义的兴起而诞生的研究，它使电影语言的研究成为严格意义的语言学。⁸电影符号学分为两类，第一电影符号学是运用结构主义语言学的研究方法，分析电影作品的结构形式，强调电影是用影像表达的一种语言符号系统。⁹第二电影符号学，是和精神分析学结合，形成以心理结构模式为基础研究电影机制的电影符号学。¹⁰本研究将结合第一与第二电影符号学探析《地球最后的夜晚》中的角色建构。

⁶ 袁爱清，王凯，〈故事表达与人文聚焦：华莱坞“作者电影”叙事美学探析——以《地球最后的夜晚》为例〉，《东南传播》2020 年第 01 期，页 63。

⁷ 郑中砥，〈毕赣：我如何创造了《地球最后的夜晚》〉，《中国电影报》2019 年 01 月 03 日，第 011 版〈访谈·综合〉。

⁸ 陈晓云主编，《电影理论基础》（第 2 版）（北京：北京联合出版公司，2016），页 106。

⁹ 陈晓云主编，《电影理论基础》（第 2 版），页 106。

¹⁰ 陈晓云主编，《电影理论基础》（第 2 版），页 116。

第二节 前人研究回顾

由于《地球最后的夜晚》上映于 2018 年，对于该电影的学术研究仍有待进一步挖掘。目前笔者掌握的学者学术论文中，有三十三篇和电影文本相关的研究。其中，十四篇主要聚焦于探讨电影中的时空叙事，四篇浅析了电影的拍摄技巧和叙事情感，两篇以社会学的角度探讨影片的大众接受度和电影定位，一篇关于影片的民俗元素分析，一篇以生态批评为论析角度，一篇以“复调”理论探讨片中多角度的对话关系，一篇围绕影片中的身份建构进行探讨，其余九篇以电影符号学对电影文本进行剖析。本报告选取和课题贴合的九篇电影符号学论文，及身份建构的一篇论文进行概析。

首先，学者赵黎畅，汪琨和徐晓庚在《〈地球最后的夜晚〉与电影隐喻表现》中联系了毕赣之前的影片《路边野餐》，分析了互文的符号“锁”和《地球》中出现的新符号“门”，但论文没有对影片中其他叙事符号做进一步的剖析。¹¹并且，在涉及弗洛伊德的梦境理论时，也未有结合影片中的梦境中的符号进行深入的解析和联系。论文虽然挖掘了《路边野餐》中诗歌作为文学符号背后的文学意涵，但缺乏对课题《地球最后的夜晚》中的文学符号的探析。其次，学者唐文昊在《〈地球上最后的夜晚〉中的隐喻及叙事留白》中剖析了电影中“野柚子”和“旋转的房子”的符号隐喻，并提及了罗紘武自白中的“氢气”和“石头”是与他记忆相关的符号隐喻，并把这些符号和罗紘武的身份建构联系，探讨了符号背后的身份隐喻。¹²

¹¹ 赵黎畅，汪琨，徐晓庚，〈《地球最后的夜晚》与电影隐喻表现〉，《电影文学》2019 年第 14 期，页 71-73。

¹² 唐文昊，〈《地球上最后的夜晚》中的隐喻及叙事留白〉，《电影文学》2019 年第 18 期，页 102-104。

再者，以下六篇论文皆从精神分析学家拉康的理论作为切入视角。学者开寅在《〈地球最后的夜晚〉：一场拉康主义能指漂移游戏》中使用拉康的“能指”理论对该电影进行符号分析。¹³无论是影片中的“蛇”，亦或“手表”和“乒乓球拍”，作者都进行了“所指”和“能指”的深层剖析。同时，该论文提及了影片中“男性”和“女性”作为性别符号在“能指”链条中的联系。学者金明在《符号学视域下〈地球最后的夜晚〉的电影诗学建构》中，以拉康的“符号域”概念切入影片，以“水”作为符号探讨其所传达的都市衰败意蕴。此外，作者提出梦境叙事中的“索道”、“汽车”等都是“被加速的时间性为特质的现代符号秩序”。¹⁴此篇论文完善了性别符号的部分，作者以“身体”和“空间”的符号化解析了影片中父权社会的法则，主角的恋母情结和建构了女性的性别身份。学者胡璇和王金展则是在《记忆与梦境下“父名的隐喻”——精神分析学视域中的〈地球最后的夜晚〉》一文中，对罗紘武的身份建构进行了循序渐进的探索。此文以拉康“父名的隐喻”引入文本，对罗紘武家庭关系进行探讨，并由弗洛伊德的梦境理论结合影像符号，对罗紘武父亲所象征的“父名的隐喻”进行了详细分析。¹⁵同时，探讨了罗紘武和母体欲望的联系。最终完成了罗紘武的身份认同研究。

学者邓婷婷在《自我的回归：精神分析学视域下〈地球最后的夜晚〉》此篇论文中，主要以拉康的“象征秩序”和“想象秩序”对文本进行了解读。¹⁶全文聚焦于罗紘武母亲的符号研究，缺乏对于罗紘武父亲或其他文本符号的探究。学者王文娟《〈地球最后的夜晚〉精神分析电影理论解读》中，仅仅概述了影片文本的内容大概和引用

¹³ 开寅，〈《地球最后的夜晚》：一场拉康主义能指漂移游戏〉，《电影艺术》2019年第01期，页48-53。

¹⁴ 金明，〈符号学视域下《地球最后的夜晚》的电影诗学建构〉，《文化艺术研究》2019年第04期，页132。

¹⁵ 胡璇，王金展，〈记忆与梦境下“父名的隐喻”——精神分析学视域中的《地球最后的夜晚》〉，《传媒观察》2019年第08期，页79-84。

¹⁶ 邓婷婷，〈自我的回归：精神分析学视域下《地球最后的夜晚》〉，《镇江高专学报》2021年第02期，页102-104。

了影片的台词，未有进一步结合精神分析学的具体理论进行学术分析。¹⁷学者何煦在《〈地球最后的夜晚〉的影像叙事与视觉隐喻分析》中，则是提到影片符号化了女性人物“万绮雯”。¹⁸

学者杨玉霞在《“断裂”的影像与“含混”的意义——毕赣〈地球最后的夜晚〉的叙事探索》一文中提及了“蜂蜜”、“苹果”、“老鹰”这些连接着罗紘武童年记忆的身份符号，但是剖析较为单面化，未有涉及到影片中关于性别符号的身份建构。¹⁹对于仅有的一篇“身份建构”课题的论文《〈地球最后的夜晚〉身份叙事建构与解构》，学者王锐则是对影片中的伦理身份——儿子、情人和父亲，幻想身份——万绮雯、左宗元、白猫进行了身份建构的解析，并在最后将这些身份建构和主体罗紘武联系在一起，但缺失了符号解析的环节。²⁰

综上所述，可见对《地球最后的夜晚》的论文探究中，将电影符号学与角色建构联系，并进行深入剖析的论文仍有待补充完善。除了《〈地球最后的夜晚〉：一场拉康主义能指漂移游戏》、《符号学视域下〈地球最后的夜晚〉的电影诗学建构》和《记忆与梦境下“父名的隐喻”——精神分析学视域中的〈地球最后的夜晚〉》此三篇论文对影片中的符号结合电影符号学理论进行了详细解析，并涉及到人物的身份、角色建构，其余论文都仅选取了影片中零星符号进行浅层探析。因此，本研究将基于上述三篇关于电影符号学和身份建构的论文，结合电影符号学理论，对影片中罗紘武及女性形象的角色建构进行进一步分析。

¹⁷ 王文娟，〈《地球最后的夜晚》精神分析电影理论解读〉，《明日风尚》2019年第11期，页133。

¹⁸ 何煦，〈《地球最后的夜晚》的影像叙事与视觉隐喻分析〉，《视听》2021年第09期，页112-113。

¹⁹ 杨玉霞，〈“断裂”的影像与“含混”的意义——毕赣《地球最后的夜晚》的叙事探索〉，《电影文学》2020年第10期，页83-86。

²⁰ 王锐，〈《地球最后的夜晚》身份叙事建构与解构〉，《电影文学》2019年第08期，页109-111。

第三节 研究动机与目的

在大二修读了“文学批评”课程后，笔者对“符号学”中“符号”的“能指”、“所指”产生了探究兴趣。法国学者麦茨在《电影：语言还是言语》中第一次将索绪尔的结构主义语言学应用于电影研究。在电影符号学中，电影是一个符号系统，而这个系统包括了：多样的、活动的、摄影的影像；文字行迹；录下的语言；录下的音乐；录下的噪音与音响效果，影片的意义是通过整个符号系统创造出来的。²¹

《地球最后的夜晚》是一部由符号堆砌而成的影片，毕赣的电影语言是诗性的，这意味着文本中处处充满隐喻的神秘感。除了构成主角罗紘武“父亲”身份的童年符号以外，影片中还存在导演对男女人物塑造的性别符号，在台词和插曲上亦使用了诗句和上世纪流行音乐作为文艺符号。在市场观众无法大范围接受这部剧情片的背后，是符号的加密给影片的直观观影感受增添了艰难和不确定性。

故笔者尝试使用第一电影符号学中的“能指”与“所指”，和第二电影符号学中的精神分析学，以及拉康的“能指”学说，探析毕赣如何使用影像符号完成影片中人物的角色建构？毕赣又运用这些符号建构出了何种角色？这两个关键问题。

第四节 研究范围

本研究针对毕赣《地球最后的夜晚》，主要探究影片中电影符号的运用，探究剖析它们所完成的角色建构。首先，是影片中的性别和情感符号，以此探究电影中女性

²¹ 陈晓云主编，《电影理论基础》（第2版），页106-107。

角色万绮雯、凯珍和罗紘武母亲小凤的角色联系和父权下女性的自我意识。其次，由文艺符号，即上世的流行歌曲，毕赣的原创诗歌等；童年符号，即“乒乓球拍”等，以及空间符号和时间符号，研究罗紘武的角色建构。在本研究中，也将参考 2018 年至今诸学者对该电影的论文成果，并以第一、第二“电影符号学”理论作为研究理论。

第五节 研究方法

基于本课题的研究对象为电影文本，故选用的研究方法为“文本细读法”、第二电影符号学的“精神分析批判法”和第一电影符号学的“结构主义文学批评法”。

首先，《地球最后的夜晚》是一个电影文本，通过影像符号和台词的剖析能够深入文本，新批评中的“细读法”是研究文本的基础。“细读法”的目的是捕捉词句中的言外之意、暗示和联想等。²²通过“细读法”去解析符号背后的隐喻，可以了解文本更深层次的含义。并且，“细读法”的特点是主要分析词语和修辞手段所形成的多重意义以及它们与作品的结构的关系。²³本研究的目之一正是剖析文本符号的多重意义，“细读法”可以通过符号的透析，建立文本内容和碎片化结构之间的联系。

其次，鉴于《地球》中存在长达六十二分钟的梦境建构，毕赣通过对罗紘武记忆的梦境再现和重塑，用大量符号呈现了其“恋母情结”。在第二电影符号学的“精神分析批评法”中，弗洛伊德“梦的解析”理论等都是可用于解析罗紘武梦境的研究方法。同时，弗洛伊德的“俄狄浦斯情结”理论既可完成对罗紘武的角色解构，也可解开文本中几位女性角色之间的内在身份联系。此外，电影理论家戴锦华在“精神分析

²² 王先霈主编，《文学批评原理》（武汉：华中师范大学出版社，2000），页 154。

²³ 王先霈主编，《文学批评原理》，页 154。

女性主义的电影理论”一章提及拉康的“父之名”概念，即在成长过程中，男孩/孩子迫于父亲的权威的威胁，将对父亲的认同，超越俄狄浦斯阶段，将自己的欲望由母亲转向其他女人，最终使自己成为一位父亲。²⁴这一理论紧扣罗的角色谱写。

最后，为“结构主义文学批评法”中的“能指”与“所指”。作为一个电影文本，第一电影符号学的研究重点在于“电影的语言符号特性、电影符码的划分以及影片的叙事结构”。²⁵无论是对文本中具体符号的探析，还是对文本结构的逻辑分析，解析电影符号的表层和深层含义都是重要的环节。故本研究基于罗兰·巴特的“能指”和“所指”理论，并结合拉康的“能指”学说，对电影文本的符号指义进行分析和研究。

²⁴ 戴锦华，《电影理论与批评》（北京：北京大学出版社，2017），页142-143。

²⁵ 陈晓云主编，《电影理论基础》（第2版），页116。

第二章 《地球最后的夜晚》罗紘武的角色建构

《地球》中，毕赣通过空间建构、罗紘武的梦境建构、艺术作品、时间的隐喻象征，完成了其角色建构。本章将以此分类为“空间符号”、“童年符号”、“文艺符号”和“时间符号”四部分来解析片中与罗紘武角色建构相关的影像符号，并结合第一电影符号学中的“所指”和“能指”理论、拉康的“能指”学说对这些符号如何完成罗紘武的角色建构进行探析。

第一节 空间符号：罗紘武的主体影射与空间元素建构

在《地球》中，镜头随着罗紘武的移动所展示的视觉空间：无论是随处可见的“水”元素，亦或罗紘武的家乡凯里各处空间的颓败。在审美体验的背后，这些空间建构都呈现出罗紘武的个体生命于空间变迁中所体现的压迫感。

“空间符号”在能指通向所指的道路上充满了隐喻。²⁶符号的“能指”带有自主性，即“被系统改造成了有条理的形态”，而“所指的暧昧性使物在认识上保留了粗糙感，即认识的多样性”。²⁷罗兰·巴尔特言，“能指的内质永远是质料性的（声音、物品、形象）”²⁸，“所指不是‘一事物’，而是该‘事物’的心理表象”。²⁹

²⁶ 葛颖，《电影阅读方法与实例》（上海：复旦大学出版社，2007），页105。

²⁷ 葛颖，《电影阅读方法与实例》，页106。

²⁸ [法]罗兰·巴尔特著、李幼蒸译，《符号学原理》（北京：中国人民大学出版社，2008），页33。

²⁹ [法]罗兰·巴尔特著、李幼蒸译，《符号学原理》，页29。

首先，影片中，罗紘武所处的现代空间建构里，多处流淌着“水”这一符号元素，可归类为互相联结的三部分。其一，是凯里阴雨连绵的气候，譬如罗紘武驾驶汽车时，车载电台播放的天气预报：“预计未来一周内，凯里将迎来强降雨天气……发生塌方，泥石流等灾害风险较高”。“泥石流”的内质是奔腾的水流，它的“能指”意味着影片中现存空间面临的崩坏，这个空间影射的不仅是凯里的自然环境，更是罗紘武主体世界的能指。并且，这个空间的建设带有“固有伦理的崩坏”的暗示。³⁰

其二，“水”作为符号联结着罗紘武的记忆世界。无论是废弃房屋内的水光，还是夹着老照片的旧灯上零落的水滴，都以渗漏的水引出罗主体世界中摇摇欲坠的情感记忆。“作为符号秩序失真的重要‘能指’，渗漏的水在电影里频频出现，隐喻了‘真实域’中无法控制的危机与灾变”。³¹影片中，自然元素的“水”符号是罗紘武情欲的变形能指。在影片和女主万绮雯相关的场景空间中，譬如万绮雯走路的漏水隧道，车窗上的迷离水光；二人偷情时，罗紘武游泳的泳池；万绮雯所站的老旧电影院门口的瓢泼大雨等，这些情感欲望所架起的空间无不和“水”息息相关。



图一：旧灯上零落的水滴 12:13³²

³⁰ 金明，〈符号学视域下《地球最后的夜晚》的电影诗学建构〉，页 130。

³¹ 金明，〈符号学视域下《地球最后的夜晚》的电影诗学建构〉，页 131。

³² 毕赣，《地球最后的夜晚》（上海：荡麦影业有限公司，2018）。注：本报告中所有援引截图（图一到图二十）皆出自此部电影，后缀数字为截图时间点，后不再备注。

再者，“空间符号”具备“认识性”，“这个世界从本质上讲，是一个体现了认识主体意志的世界，是他的思想与情绪的外化物，是他身体的外延”。³³影片中，公共空间与私人空间的建构，形成了罗紘武主体世界的能指和思想情感的延伸所指。

影片中，作为公共空间的废弃工厂，拆迁影院等，这些具象化的空间符号的内质皆为破败不堪，正在被拆除的都市残垣。随着对罗紘武曾生活过的空间现存颓败性的展示，毕赣以此反映出“对于社会转型期边缘文化地位的个人意绪与经验”³⁴，是罗紘武的主体世界在空间环境变化下的消亡状态的能指变形。它们也隐喻罗个体身份一情感、记忆在空间变化中的窘迫处境和逐步瓦解。



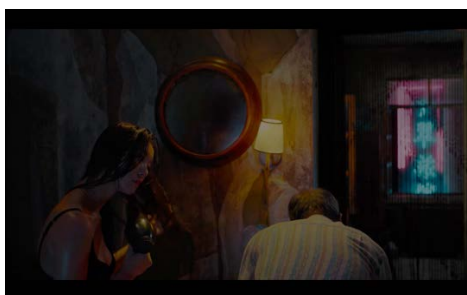
图二：家乡的断壁残垣 01:09:38

再者，电影中存在的公共空间和私人空间形成“扩张-缩减”的二元对立，例如罗紘武行走的霓虹街道和他所栖居的狭小旅馆房间。影片中展示的私人空间，譬如电影院下方的地穴、白猫的家是矿穴以及旅馆幽暗的光线环境等，都体现了社会环境给个体生命带来的压迫感。这些空间意象反映了消费社会带来的资本在城市无节制的扩张

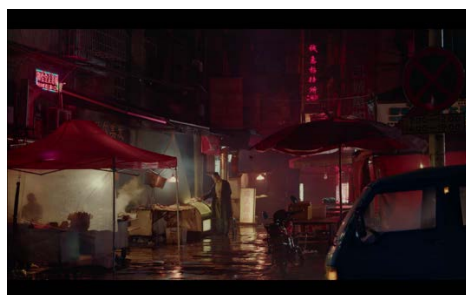
³³ 葛颖，《电影阅读方法与实例》，页 106。

³⁴ 金明，《符号学视域下《地球最后的夜晚》的电影诗学建构》，页 131。

造成的空间紧张，是对于个体生命空间吞噬的焦虑表现。³⁵毕赣借由影片空间建构所营造的压迫感，传递出罗紘武再次归乡，面对如今的凯里和记忆世界的断裂所产生的惶惑感，以及其内心在有限环境中的幽闭。



图三：罗紘武栖身的旅馆 04:38



图四：小镇的霓虹街道 17:22

由此可见，影片以“水”为符号线索，流淌进罗紘武生活的空间建构，以此能指了他在客观空间下，逐渐瓦解的主体世界，所指了其记忆与情感的危机预兆。同时，运用私人/公共空间所形成的“压迫-扩张”的二元对立，凸显在现有空间下，他内心的心理压迫感和主体的无立足之空间。

第二节 童年符号：罗紘武的梦境建构与“父亲”身份

《地球》中，在以罗紘武人生记忆为基础，进行自我构造、梦幻嬗变的情境里，最重要的角色建构之一，便是矿洞遇到小男孩时，毕赣使用符号所呈现的罗的“父亲”身份。之所以为探析“童年符号”，而非“父亲”身份和“矿洞”、“橱柜”所象征

³⁵ 金明，〈符号学视域下《地球最后的夜晚》的电影诗学建构〉，页 134。

的“子宫”所意味的“性符号”，是因本部分将探讨罗紘武未出生的孩子因“父亲”的缺位而不存在的童年记忆—从母体“子宫”到童年的游戏过程。同时，本部分将结合拉康的“能指”学说对“父亲”身份的能指链进行进一步分析。

梦境开始后，罗紘武摇着手摇矿井车进入一个漆黑的矿洞洞穴。弗洛伊德提及，“女性生殖器则以一切有空间性和容纳性的事物为其象征，例如坑和穴，罐和瓶，各种大箱小盒及橱柜、保险箱、口袋等”。³⁶“矿洞”的能指可看作是女性生殖器“子宫”的变形改造。“矿洞”中蕴藏着小白猫（罗紘武给予矿洞中小男孩的称呼）的出现—作为罗未出世儿子的形象投射，与此同时，小白猫是从“橱柜”中钻出，这同样赋予了其从“子宫”中钻出来的意味。

并且，罗紘武在由听到乒乓球声后，搜寻小白猫的过程中，手中所持的“枪”符合男性特征的能指变形，弗洛伊德言“男性生殖器在梦中有各种不同的象征”，“如小刀、匕首、枪、矛、军刀等”。³⁷“枪”作为符号在此处和“矿洞”所能指的“子宫”形成了男女特征的呼应交合，象征了小白猫的“出生”。另一方面，在“意”上，罗紘武对小白猫言：“除了你，谁会来我家偷东西？”可见，小白猫在“矿洞”中的存在只有罗紘武知晓。这也符合罗在影片前部分所提，自己和情人万绮雯有过一个未出世的孩子。再者，“矿洞”在梦境中的作用符合“子宫”培育生命的生理功能。小白猫在其中并非一个婴儿，而是一个十二岁孩童，“矿洞”赋予他的生长性与“子宫”孕育生命的普遍特质联系在了一起。³⁸“矿洞”中十二岁的小白猫是罗对未出世的儿子的出生至童年的过程想象。

紧接着，随着乒乓球拍的被移，小白猫从橱柜中钻出后，和罗一起打乒乓。在这

³⁶ [奥]弗洛伊德著，高觉敷译，《精神分析引论》（北京：商务印书馆，2017），页 118。

³⁷ [奥]弗洛伊德著，高觉敷译，《精神分析引论》，页 117。

³⁸ 梁力军，《毕赣导演电影中的梦境研究》（河北：河北师范大学硕士论文，2021），页 27。

一段梦境建构中，“乒乓球拍”的出现进一步确认“小白猫”的身份是罗紘武未出生的儿子。在影片前部分，万绮雯告诉罗紘武自己好像怀孕了，感觉是个男孩，是个运动员。罗紘武对此表示，他可以教孩子打乒乓。从“所指”的方向，罗紘武这支从柜门上拔出的乒乓球拍和柜子打开后小白猫的出现，指向了罗紘武个人记忆的释放与想象的弥补。从下面将讨论的由“老鹰图案”指向“父亲”身份形成的拉康的能指链和毕赣对拉康镜像理论的运用可看出。



图五：柜子上的乒乓球拍 01:16:01



图六：“老鹰图案的乒乓球拍” 01:20:04

影片中，毕赣通过乒乓球拍上的老鹰图案，完成了对环绕罗紘武的双重“父亲”身份的能指。在弗洛伊德的理论中，“凝缩”是一个单独的表象代表了几条联想的链条，它就位于这些链条的交叉点上；“置换”则是通过一条联想的链条与第一个表象联系在了一起。³⁹拉康基于此提出了新的“换喻”结构，即“正是能指与能指之间的连接，通过利用含义发回的价值（以使用朝向其支持的缺乏的欲望来投注它）”，并且“能指把存在的缺乏置于对象关系之中”。⁴⁰

在梦境中，“老鹰”是单独的表象，也是能指链中位于几条联想链上的交叉点。

³⁹ 黄作，《漂浮的能指—拉康与当代法国哲学》（北京：人民出版社，2018），页 201-202。

⁴⁰ 黄作，《漂浮的能指—拉康与当代法国哲学》，页 203。

其一，罗紘武好友白猫的尸体上有“老鹰”图案；其二，白猫的外号是“老鹰”。当这两条能指链统一指向矿洞中的小男孩是白猫的儿子时，此处出现了拉康的“换喻”结构，即罗紘武把对未出世的儿子的“存在的缺乏”，置于了好友白猫的对象关系之中，形成了看似罗对“父亲”身份的混乱，实则为“换喻”。目的是完成“老鹰”图案之于罗紘武所代表的“父亲”身份的能指。在拉康“父之名”理论中，他提出“一种双重的角色：或者父亲早就应该死去，一个好父亲取而代之，患者很容易和后者取得一种亲如兄弟般的关系”。⁴¹白猫的死、罗紘武和小白猫打乒乓的桥段以及电瓶车开出山道时轻松的对话，皆体现了拉康所说的“死去的父亲”，而罗紘武成为了那个取而代之的，兄弟般的“好父亲”。在这条极富逻辑性的能指链下，毕赣完成了罗紘武“好父亲”身份的“能指”建构。

另一方面，罗紘武此种以缺乏的欲望来投注于梦境的实践，在影片中亦体现在，小白猫带领他走出矿洞时，毕赣设置了小白猫给他一件大衣的情节，而这件大衣是小白猫的父亲所留下的。电影作为一种“想象的能指”，拉康提出过“实在界、想象界、象征界”的镜像理论，而在《地球》中，这段梦境正是罗紘武坐在电影院中开始的想象，是一段影中影。罗紘武正是在“想象界”中“‘安全’地实现欲望”⁴²，最终披上那件“我爸爸”的大衣，并在小白猫的引领下走出矿洞（完成“父亲”身份）。

⁴¹ 黄作，《漂浮的能指—拉康与当代法国哲学》，页 145。

⁴² 马睿，吴迎君，《电影符号学教程》（重庆：重庆大学出版社，2016），页 192。



图七、八：“父亲”身份的“换喻” 01:24:01

“游戏体验是童年最基本的一种体验”⁴³，而梦境中小白猫这一种最基本的童年体验——乒乓球，却是罗紘武以梦境完成的想象的建构。由此可见，毕赣试图通过从“矿洞”、“橱柜”（“子宫”）到“老鹰图案乒乓球拍”，由这些符号隐藏的含义——孩童的出生、童年最重要的游戏体验，对小白猫的童年进行补全，完成整个罗紘武所缺失的“父亲”体验，直达统一的“能指”——罗紘武的“父亲”身份。

第三节 文艺符号：诗、画、曲中，罗紘武的爱情欲望

影片中，毕赣对于罗紘武的角色塑造围绕着他的爱情记忆。毕赣通过诗歌、海报诠释以及电影配乐作为文艺符号，对罗紘武的爱情心理及欲望进行了“所指”和“能指”的影射，揭露了现实和梦境的冲突下，罗紘武最终对爱情渴求的圆满实践。

首先，毕赣惯以在电影中使用文学符号，以主角吟诵原创诗作，来烘托主体情绪。在《地球》中，罗紘武和凯珍（万绮雯的另一形象）走入破旧的屋子后，毕赣设置罗

⁴³ 赵霞，《失落与复归——当代童年文化消费现象的审美批判》（杭州：浙江大学博士论文，2013），页133。

念起咒语（诗歌）：“用刀尖入水/用显微镜看雪/就算反复如此/还是忍不住问一问/你数过天上的星星吗/它们和小鸟一样/总在我胸口跳伞”。诗歌中“刀尖-水”；“显微镜-雪”；“星星-跳伞”所形成的质料张力，以及文本的梦境氛围和二人身处的废墟所形成的二元对立感，正是对罗紘武此段爱情中“现实-梦境”的“能指”和“所指”体现。它既是罗紘武“现实-梦境”的感情意境的能指变形，同时“诗歌和废墟般的屋子融合了罗紘武现实和梦境的情绪”。⁴⁴废墟的“所指”是现实中万绮雯的离去，所导致的罗紘武的阴沉心情。梦境中，罗紘武则以诗歌为咒语，建构出一个梦寐的爱情过程：和凯珍如愿“飞翔”。弗洛伊德认为，梦中高飞是性兴奋的表现，而梦的目的在于满足欲望。⁴⁵并且，如上节所提，“刀尖”带有男性生殖器的象征，而女性器官常比喻为“有水的风景”。⁴⁶可见，诗歌作为“飞翔”咒语的“所指”正是罗在梦境中对美满爱情的欲念渴求。

其次，毕赣在电影海报中再创作了法国画家 Marc Chagall 的油画作品《散步》（The Walk）。对于罗紘武梦境中爱情“飞翔”的构造，则来自于该画家的另一幅画作《城镇之上》（Over the Town）。这两幅油画作品作为图画符号的“所指”正是罗紘武对于幸福爱情的渴望和现实爱情带来的颓靡心理。其一，《散步》据传是夏加尔送给妻子的三周年结婚纪念礼物。⁴⁷画作展现二人幸福的微笑，画面色彩为艳丽的彩色，左下角的桌布亦是热烈的红色。然而，毕赣作为电影海报，把色调转换为黑白，“原本明亮的色调变得阴沉压抑又神秘”⁴⁸，而这正是现实中罗紘武爱情心理的“所指”。其二，《城镇之上》描绘的是在空中自由飞翔的一对恋人，这幅画的内容吻合梦境中

⁴⁴ 甘婷，〈时空碎片/游荡者与诗歌文本—评毕赣电影中的废墟意象〉，《西部广播电视》2023年第02期，页186。

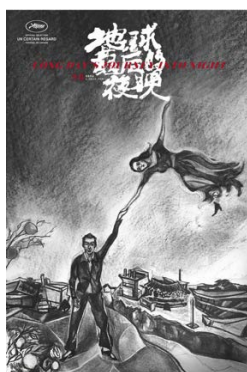
⁴⁵ [奥]弗洛伊德著，高觉敷译，《精神分析引论》，页118。

⁴⁶ [奥]弗洛伊德著，高觉敷译，《精神分析引论》，页119。

⁴⁷ 陈琳钰莹，《毕赣电影音乐艺术研究》（昆明：昆明理工大学硕士论文，2020），页91。

⁴⁸ 陈琳钰莹，《毕赣电影音乐艺术研究》，页91。

罗紘武和“万绮雯”在屋中所发生的“飞翔”。并且，《城镇之上》画中下方的城镇是夏加尔的家乡⁴⁹，梦境中，罗紘武想象中的爱情“飞翔”，也正是发生在家乡凯里。由此可见，毕赣借影片对于《城镇之上》的视觉化诠释，转而由视觉体验多重强调了罗紘武此种想要和恋人自由飞翔的爱情欲望。



图九：《地球》海报⁵⁰



图十：The Walk⁵¹



图十一：Over the Town⁵²

最后，影片配乐邵肇玫“墨绿的夜”、伍佰“坚强的理由”和中岛美雪《アザミ嬢のララバイ》（菊花姑娘的摇篮曲）贯穿了罗紘武的爱情记忆。其一，具有时代、地域特征的音乐符号，能迅速而简便地营造故事规定的背景氛围⁵³，“墨绿的夜”是上世纪八十年代发行的歌曲，毕赣借此渲染了罗紘武爱情记忆的怀旧气息。它作为记忆性的音乐符号，对于毕赣营造1990年代世纪末的音画景象起到了很好的效果⁵⁴，烘托了关于情人万绮雯的爱情记忆之于罗紘武的久远感。在歌词上，“鸟儿乘着夜的翅膀/神

⁴⁹ 陈琳钰莹，《毕赣电影音乐艺术研究》，页 91。

⁵⁰ 〈《地球最后的夜晚》长镜头惊艳戛纳 汤唯最美形象诞生〉，凤凰网娱乐专稿，2018年05月16日，http://hainan.ifeng.com/a/20180516/6579329_0.shtml。

⁵¹ 陈琳钰莹，《毕赣电影音乐艺术研究》，页 90。

⁵² 陈琳钰莹，《毕赣电影音乐艺术研究》，页 90。

⁵³ 葛颖，《电影阅读方法与实例》，页 72。

⁵⁴ 陈琳钰莹，《毕赣电影音乐艺术研究》，页 50。

秘地掠过”、“她带给我们飘渺的思想/无远弗届”既隐喻了罗紘武对于这段爱情的幻想憧憬，也勾勒了它的神秘性。“无远弗届”也应和了罗对于万绮雯的踪迹不断追寻的过程。再者，“墨绿的夜”歌名是对罗紘武印象中情人万绮雯形象的“能指”，万所穿的墨绿连衣裙，二人的感情关系所处的阴暗环境，都是对于此歌名的暧昧变形。

其二，“音乐制造的形象的不确定性，能激发观众的主观性思考，将形象的意蕴更好地与主题联系起来”。⁵⁵ 伍佰《坚强的理由》是一首与莫文蔚的对唱歌曲，罗紘武具象化了情歌中的男性形象。歌词不断重复的“我知道你要离开我”、“当你说你要离开我”，此种别离情绪正是罗紘武面对万绮雯的离开，内心的抒情“所指”。

最后，中岛美雪《アザミ嬢のララバイ》(蓟花姑娘的摇篮曲)中关于“睡吧”与“忘记”的歌词，“所指”了罗在现实与梦境之间游离的心绪。“忘了/忘记”是罗反复提到的台词，而这一种“遗忘”的特性和机制让他构建了一种新的方式来讲述记忆，遗忘使得记忆有了重建的可能。⁵⁶对于万绮雯模糊的记忆，和对这段过往爱情的向往，使罗紘武进入梦境：“只要看到她，我就知道，肯定又是在梦里面了”。

由此可见，毕赣通过歌曲描绘出罗紘武面对情人离去的感伤。与此同时，“墨绿的夜”能指了万绮雯留在罗心中的倩影。Marc Chagall 的油画和毕赣的原创诗歌则完成了罗由现实转入梦境的心理“所指”过程。最终，罗的爱情欲望在梦境中进行了想象的延伸和满足，他所期冀的和情人“双宿双飞”的渴望也在梦境中得以建构实现。

⁵⁵ 葛颖，《电影阅读方法与实例》，页 72。

⁵⁶ 温彩凡，〈虚实一体一：论毕赣《地球最后的夜晚》中梦与记忆的艺术建构〉，《美与时代》2022 年第 08 期，页 133。

第四节 时间符号：罗紘武主体视角下的叙事时间

作为一部非线性叙事电影，《地球》的叙事时间建构自罗紘武的主体叙事视角。下面将从“蛇”、“火车”、“手表”所形成的时间的“莫比乌斯环”；“夏至-冬至”时间长度的二元对立和“时钟”来探析其主体世界中，这些时间符号对于“时间”的“能指”改造。

首先，影片中有一场景，罗紘武身旁有一只装有蛇的玻璃箱。古埃及时代，流传出“衔尾蛇”图案，它表现为一只蛇形生物头咬住尾巴自噬，象征着再生和永恒。它发展出“无限循环”或“无穷无尽”的深层次含义，所转换出的无穷符号“ ∞ ”和莫比乌斯环亦有所联系。⁵⁷在影片中，此象征无限循环的符号可看作是时间线的“能指”变形。同一场景中，罗紘武所处的二楼窗户下方，轨道驶过的“火车”亦可看作无限循环的时间符号。皮尔斯提及，“时间符号将其‘注意力’转向了其任何构成性的相关项。它可以是对消逝的觉知，但与此同时，它绝不会因此而完全忽视连性”。⁵⁸电影中沿着轨道连续行驶的“火车”正是时间消逝的“能指”。莫比乌斯环的特性之一，是假设一个人沿着它的一面向前走动，他无需做任何特殊的转弯、翻滚或者倒立的动作，就可以回到出发点的背面。⁵⁹此特性也正暗合了影片中火车直驶而过的消逝性。

⁵⁷ 开寅，〈《地球最后的夜晚》：一场拉康主义能指漂移游戏〉，页 49-50。

⁵⁸ [意]艾赫拉特著、文一茗译，《电影符号学：皮尔斯与电影美学》（成都：四川大学出版社，2015），页 234。

⁵⁹ 开寅，〈《地球最后的夜晚》：一场拉康主义能指漂移游戏〉，页 50。



图十二：“蛇” 52:00

此外，这一种无限循环的时间性，通过“手表”这一时间符号，在几位女性角色之间形成了时间的内在闭链，建立起罗紘武无始无终的时间循环。罗紘武的母亲小凤将“手表”留给他，而罗将其送给凯珍，回到影片开头，这个“手表”又戴在万绮雯的手腕上。“手表”在影片中形成了女性角色之间的身份能指链的同时，它也是罗紘武自身叙事时间的能指链。对于童年时母亲的离去和十二年前的情人万绮雯，罗紘武的时间在记忆中循环往复，以“手表”的非常理出现，进行错乱的时间能指，沦陷其中，不断回到能指的起点。正如开寅所提，“他似乎永远在前进，却不断地回到物理上相同但观感截然不同的时空位置上”⁶⁰，“手表”这一象征时间永恒性的符号，正是对罗紘武无限循环的时间世界的能指。故，影片中对于“莫比乌斯环”的时间符号改造，是罗紘武循环性主体时间的体现，也是影片内在的时间结构。

再者，影片中罗紘武在现实里和万绮雯相遇在“夏至”：一年中白昼最长，夜晚最短的日子，而在梦境中却变成了“冬至”：一年中白昼最短，夜晚最长的日子。此种“夏至-冬至”所形成的时间上极端反差的二元对立，是对罗主体世界中时间叙事的重塑。皮尔斯提到，“时间要么是物质化，要么是心理的概念化”。⁶¹ 客观节气的模

⁶⁰ 开寅，〈《地球最后的夜晚》：一场拉康主义能指漂移游戏〉，页 50。

⁶¹ [意]艾赫拉特著、文一茗译，《电影符号学：皮尔斯与电影美学》，页 223；227。

糊不清、互相颠倒，正意味着罗紘武的记忆中，时间“能指”系统的定义篡改。此种心理层面的，对于时间概念的定义不清，正是罗紘武主体时间记忆淆乱的体现。

最后，“时钟”作为传统的时间符号，在影片中的“能指”便是罗主观世界的时
间系统的“停滞”和主体意识造就的时间“回流”。影片中可见，罗紘武在漏水的房
间中所拿起的（父亲的）“时钟”是坏掉的状态，这个能指系统是指父亲离世后，罗
紘武的时间系统便处于停滞的状态，连同他的人生中父亲缺位的感情、记忆状态。其
后，在打开时钟发现了那张旧照片之后，从水中的倒影可以看到，罗逆时针拨动了时
钟的表面。此处人为逆时针转动的“时钟”，是罗紘武主体世界记忆回流的时间系统
的能指，为接下去即将开启的梦境重塑做了时间结构上的铺垫。



图十三、十四：“钟表” 12:44； 13:53

可见，毕赣将影片中的时间结构碎片化为了罗紘武记忆世界中各种各样的事物，
无论是“蛇”、母亲的“手表”、父亲的“时钟”，亦或“火车”等。他以高度凝练
的时间符号，呈现了罗紘武主体世界中，时间无限循环的状态，而这一种往复正因为
爱情、亲情在最初起点的刹那停滞。罗由此进入了心理上自我重构时间的符号领域。

综上，毕赣由上述的影像符号塑造了罗紘武的角色形象：一个因现实中爱情远逝，
情人迷踪不定，而在梦境中建构美好爱情过程的男人；以及一个沦陷在“父亲”身份

移位中的男性形象。影片通过空间的建构，体现了罗紘武的主体之于现代空间的个体压抑状态和暗流的情感欲望，继而通过拉康的能指链，由“矿洞”、“橱柜”、“老鹰图案乒乓球拍”的符号能指，完成了罗紘武“父亲”身份的建构。同时，毕赣的诗歌、夏加尔的油画、伍佰和中岛美雪的歌曲隐喻了罗紘武的爱情想象。“蛇”等莫比乌斯环的符号能指则在呈现罗紘武循环时间宇宙的同时，“夏至-冬至”等符号作为客观时间的模糊化，也体现了其主体世界中时间定义的重新书写。

第三章 《地球最后的夜晚》女性形象的角色建构

在《地球最后的夜晚》中，毕赣以一条漂浮的女性角色“能指链”，环绕完成了罗紘武“俄狄浦斯情结”的诠释与男性成长的历过程。片中罗紘武的母亲小凤、情人万绮雯、梦境中变幻的万绮雯形象：凯珍，这三位女性角色在文本中，以自身的形象交替转换“恋母情结”的欲望能指和其后的“超越性”。更为重要的是，在文本的男性符号域下，三位女性角色的自我意识由现实进入梦境后，完成了对父权社会的抗争，最终到达自我生命逃逸固有父权凝视的状态。

第一节 情感符号：小凤、万绮雯、凯珍的“俄狄浦斯情结”能指链

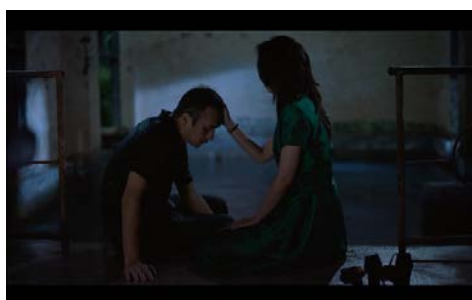
上一章节中提及“手表”在电影的女性角色间形成了身份的能指链，此节将从第二电影符号学的精神分析学中，弗洛伊德所言说的“俄狄浦斯情结”出发分析罗紘武的母亲小凤，情人万绮雯，梦境中万绮雯的另一形象：凯珍，这几位文本女性角色之间的内在联系。

“俄狄浦斯情结”为“恋母情结”，这也是这几位女性角色之间的根本联结。电影文本中这几位女性角色的出现都源自于毕赣对于罗紘武“恋母情结”的能指链诠释。罗紘武的母亲小凤是这条能指链上的起点，如电影中几位女性之间的身份传送物：

“手表”的本质象征是母亲小凤留给罗的情感遗物，是小凤“最贵重的东西”。由电影可知，小凤在罗小时候因为想和情人养蜂人私奔，但是养蜂人不同意，所以小凤放

火烧了两人偷情的屋子，最后自己也在火灾中死去。戴锦华在阐述“俄狄浦斯情结”时，提到有些男孩在成长的过程中，会战胜俄狄浦斯阶段，“将自己的欲望由母亲转向其他女人，最终使自己成为一位父亲”，拉康称之为对“父之名”的接受。⁶²

“俄狄浦斯情结”的前半阶段提及，“将自己的欲望由母亲转向其他女人”，影片中罗紘武母亲小凤的角色转向情人万绮雯的移情过程正是对这句理论的体现。母亲小凤的角色建构中，最为关键的便是其之于罗紘武生命的离场，而在梦境前，女性角色“能指链”上的情人万绮雯便是其“恋母”的化身。并且，此时的罗紘武尚未“使自己成为一位父亲”，罗紘武和万绮雯的关系恰恰仍旧是“母子”的影射。电影中有一处场景，罗紘武在泳池中游泳，他爬上岸后，万绮雯用手抚摸他的头。弗洛伊德提及，“出生的象征常不离水，或梦见落水，或梦见由水中爬出，或做梦救人出水，或做梦被从水中救出，这都象征着母子的关系”。⁶³罗紘武从水中爬出，正是对自己“出生”的能指完成，而万绮雯在此处的角色充当了他心理上母亲形象的投射，作为他“出生”后第一个抚摸他的女性。关于之后罗如何使自己成为一名父亲，在上一章节中已解析论述。



图十五：罗紘武水池游泳 53:07

⁶² 戴锦华，《电影理论与批评》（北京：北京大学出版社，2007），页 43。

⁶³ [奥]弗洛伊德著，高觉敷译，《精神分析引论》，页 116。

其次，影片进入梦境后，出现了万绮雯模样相同的另一形象凯珍和母亲小凤的“理想形象”。毕赣通过对凯珍和小凤的角色建构，完成了罗紘武“俄狄浦斯情结”的后半部分，也就是“最终使自己成为一位父亲”，并进行了其“超越性”的体现。其一，母亲小凤在梦境中的形象，实现了罗紘武现实记忆中母亲离世前所言的，想把自己头发染红的心愿。并且，梦境中的小凤拿着火把，和养蜂人进行了成功的私奔。此种私奔行为的成功，正是源自于罗紘武拿着枪对养蜂人的逼迫。弗洛伊德提到，“隐念中的不快情感有一部分出现于显梦之内”⁶⁴，母亲小凤在罗紘武童年时和养蜂人私奔的失败，以至火灾的丧生，是他隐念中不快的根本，而梦境中，红发小凤的出现帮助罗紘武实现了对此种不快情感的消除。

与此同时，红发的小凤在梦境中解答了罗紘武对她为何选择抛家弃子的提问，而这个提问正是罗紘武在现实中想要询问已故母亲的缺憾。弗洛伊德认为，梦是一种被压抑的欲望以伪装形式出现的满足。⁶⁵红发的母亲小凤在梦境中的出现，起到的主要作用正是为了弥补罗紘武记忆中的遗憾，以及释放他对母亲火灾丧生的压抑感情。此外，红发小凤在梦境中体现了罗紘武战胜“恋母情结”的“超越性”。“俄狄浦斯情结”的主要内涵中具有，男孩仇视父亲，想要独占母亲的依恋情感，但从电影中可以看到，罗紘武在梦境中持枪使自己成为父权象征的男性后，对于欲望的实现，是协助母亲私奔而不是独占母亲。

此种罗所展现的“成长的超越性”在文本的另一女性角色凯珍身上有直接体现。梦境里，凯珍帮男友看台球场，在遭受打台球男性顾客的骚扰后，罗紘武用暴力行为驱赶走了骚扰者，并在转动“老鹰图案的乒乓球拍”后帮助凯珍离开。“乒乓球拍”

⁶⁴ [奥]弗洛伊德著，高觉敷译，《精神分析引论》，页 169。

⁶⁵ [奥]弗洛伊德著，高觉敷译，《精神分析引论》，页 133。

是电影中存在的偶发性的性象征，可以与男性特征相联系。⁶⁶上章亦提及，在梦境的刚开始的“矿洞”中，“乒乓球拍”已完成罗紘武父亲身份的建构。与此同时，凯珍与万绮雯相同的容貌，意味着她是“能指链”上万绮雯的“能指”，而在现实中，罗没有能够帮助万绮雯逃脱左宏元，这一种欲念在梦境中得到了满足的实践。毕赣在此处再诠释了“俄狄浦斯情结”，其中的“父亲”与“母亲”已符号化为原始形态的“父权”和父权下受难的女性。戴锦华提到，男孩最终会“超越俄狄浦斯阶段，获得成长”，而这一种成长意味着“对来自父亲的权威、威胁的恐惧和最终认同”。⁶⁷影片中，罗使用暴力威胁男性骚扰者，随后以象征其“父亲”身份的乒乓球拍帮助凯珍离开，正是对他作为一个男性长大成人的变化象征。

由上可见，“小凤-万绮雯-凯珍”形成了一条“俄狄浦斯情结”的能指链，从最初小凤作为罗紘武母亲的离开，到万绮雯之于罗紘武的“恋母”移情作用，到最后在象征欲望实现的梦境里，凯珍作为万绮雯的再现，使罗紘武在遇到小白猫找到自己的父亲身份后，进一步在男女的两性关系中，“成为父亲”。梦境中红发的母亲小凤，和这条能指链最初的罗紘武死去的母亲小凤，形成了首尾相合的闭链，如同“手表”在影片女性之间的传送。不同的是，罗紘武从现实中依恋母亲的状态，转而成为了经历了“俄狄浦斯情结”后长大的男性。

⁶⁶ 梁力军，《毕赣导演电影中的梦境研究》，页 28。

⁶⁷ 戴锦华，《电影理论与批评》，页 143。

第二节 性别符号：失踪的女人？父权牢笼下女性主体意识的逃逸

在《地球》中，尽管毕赣以罗紘武为主体塑造了他生命中出现的女性角色，但在这种男性主导的视觉想象与视觉快感中⁶⁸，万绮雯、母亲小凤和凯珍的角色建构中仍旧凸显了女性自身的主体意识，而罗紘武作为男性，其功能可看作是对女性主体意识冲破父权的一种协助。从文本中女性对于“蜂窝”、“铁门”等符号的逾越，可见毕赣对于父权系统的解构，而“野柚子”则是女性自由意识的“能指”改造。

首先，影片通过母亲小凤、万绮雯和凯珍这三个女性角色，表达了她们对于“离开”父权系统的自主意识萌发。无论是罗紘武母亲小凤的私奔念想（爱情自主权）；万绮雯和罗紘武所吐露的，自己也想过要离开凯里（左宏元）的念头；凯珍在梦境中对罗所言的，自己想离开的决定，这些无不体现了三位女性角色对于自身生命逃逸出父权体系的渴望。对于此种“逃逸”渴望，最为显著的传递符号是“野柚子”。在万绮雯的口中，如果自己能找到野柚子，罗紘武就要帮自己杀掉禁锢她生命的左宏元，而对于凯珍，她则表示自己在玩的水果机头奖也是“野柚子”，她曾向自己许诺，如果玩到头奖，自己就离开凯里。“野柚子”对于她们两个而言，是“自由”意识的能指变形和具象化，也是对于自主自由这一种意识的渴望的所指。并且，凯珍本身便是万绮雯在能指链上梦境中的角色建构，毕赣借由梦境帮助她实现了此种自由意识。

弗洛伊德提到，一个欲望的满足可产生快感。⁶⁹片中，凯珍在梦境中实现了万绮雯在现实中萌发的自由愿望。罗紘武转动象征男性特征的“乒乓球拍”后，凯珍和他

⁶⁸ 金明，〈符号学视域下《地球最后的夜晚》的电影诗学建构〉，页 132。

⁶⁹ [奥]弗洛伊德著，高觉敷译，《精神分析引论》，页 170。

一起飞了起来，上文言及，梦中飞翔是性兴奋的表现。这也侧面证实万绮雯的自由欲在梦中得到了满足，在凯珍游戏机得到“野柚子”后，她便实现了自己从前的许诺。



图十六、十七、十八：“野柚子” 01:39:29-01:39:44

另一方面，毕赣创造了象征着父权系统最直接的符号：“蜂窝”。在影片多处，譬如邵肇玫被关在监狱里时，“蜂窝”状的监狱窗户；小凤在梦境中想私奔时，“蜂窝”状的铁门，这些“蜂窝”结构的出现不仅仅是对罗记忆中母亲和养蜂人偷情的隐喻再现，也是父权系统的具体符号化，其用来禁锢女性的架构能指。毕赣以此体现了父权之于女性自由意识的阻碍和精神、肉体的双重禁锢。



图十九、二十：“蜂窝” 01:52:45； 28:20

此外，影片通过对男性暴力的书写，体现了父权系统带给女性角色的身体创伤。在现实中，万绮雯被左宏元殴打；在梦境中，凯珍被打台球的不良少年骚扰。并且，左宏元对万绮雯的操控，也是万绮雯作为女性不得不顺应父权社会的欲望法则，肉身 在消费社会与父权制度的合谋下逐渐成为失去能动性的主体的体现。⁷⁰学者金明提到，毕赣试图通过包裹着性别要素的身体呈现来体现现代秩序中性别权谋的博弈。⁷¹至此，可见片中的女性角色小凤、凯珍和万绮雯在父权系统操控下，身体和精神所遭受的压制和暴力。

然，诚如金明所言，毕赣用身体呈现来性别的博弈。在《地球》中，女性在遭受一系列的父权强制后，毕赣使父权符号解构化，呈现了父权系统的衰微。首先，片中的女性结局（梦境/现实）皆为自主性逃逸或消失，最终导向她们离开父权系统后，留给罗紘武或其他片中男性的身份的消失。相反，片中无论是现实中的左宏元、白猫，亦或梦境中的不良少年和养蜂人，他们分别呈现的生命状态是死亡和被压制的状态。其中包括梦境的最后，养蜂人话语权的丧失，这和现实中男性处于主导地位的状态形成了对立的写照。女性身体在欲望的支配下不断充盈，开始了对父系伦理的反抗。⁷²

⁷⁰ 金明，〈符号学视域下《地球最后的夜晚》的电影诗学建构〉，页 133。

⁷¹ 金明，〈符号学视域下《地球最后的夜晚》的电影诗学建构〉，页 134。

⁷² 金明，〈符号学视域下《地球最后的夜晚》的电影诗学建构〉，页 135。

毕赣在影片中塑造梦境的根本原因，在于实现和延伸罗紘武主体记忆的遗憾与想象，而万绮雯和其母亲小凤便在此种欲望的实现中充当了主体角色。罗紘武母亲小凤在梦境中对于私奔欲望的实现，正体现了她对于男性权力的彻底反转，从现实中被养蜂人抛下的弱势地位，变成了“勇于改变命运的勇士”。⁷³正如梦境中，小凤说她要和养蜂人私奔的原因是，“我吃了很多苦，至少在他那里蜂蜜是甜的”，此种“吃苦”和甜味蜂蜜的意指，是父权系统下女性受苦受难，和女性自主意识中对于爱情自由向往的隐喻转换。

罗紘武在梦境中，更多的是顺寻自己的主体记忆，从男性视角的凝视，看着女性如何挣脱父权的束缚，逃逸向自我生命的自由。拉康在其“幻想”理论中言及，“当凝视令我们逃离象征秩序进入想象情境，那便是幻想所在”，“在幻想中，欲望的对象总是会从我们的凝视中逃逸而去”。⁷⁴戴锦华进一步阐释为，凝视本身所印证的只能是欲望对象的缺席与匮乏。⁷⁵小凤作为罗紘武“俄狄浦斯情结”的欲望对象，是他生命中的缺席。与此同时，现实中小凤身处父权社会的凝视和困顿之下，但进入梦境的想象情境后，毕赣使其逃离了男性秩序的符号象征领域，在罗紘武作为男性的凝视中逃逸向自主权的自由形态。

《地球》中的女性角色在记忆中父权社会的笼罩下，历经了父权体系的符号牢笼，以及精神和肉体的双重桎梏后，在梦境中实现了女性的自主意识。并且，小凤与万绮雯的自由意念的化身：凯珍，对父权进行了自我的反抗行为，从而达到了最后的“逃脱”和固有男性凝视下的“消失”。

⁷³ 唐文昊，〈《地球上最后的夜晚》中的隐喻及叙事留白〉，页 104。

⁷⁴ 戴锦华，《电影理论与批评》，页 185。

⁷⁵ 戴锦华，《电影理论与批评》，页 185。

综上所述，《地球》中小凤、万绮雯和凯珍在形成女性角色的身份能指链，完成罗紘武的“俄狄浦斯情结”的同时，她们对追求自我生命的自主意识，在梦境中也得以欲望的满足与实现。毕赣以她们形象的“能指”链，通过“现实-梦境”，形成了父权社会下，女性角色的自主意识由萌发到反抗到冲破父权阻遏和凝视的过程。

第四章 结语

在诗意的电影语言下，毕赣《地球最后的夜晚》是一部将第一电影符号学与第二电影符号学完美诠释的理论电影。无论是男主罗紘武的身份迷踪和主体世界的梦境记忆，还是女性角色小凤、万绮雯和凯珍之间因男主的“俄狄浦斯情结”所形成的能指链，这些环环相扣的角色书写之下，弗洛伊德和拉康的学说理论在其中起到了穿针引线的效应。与此同时，在文本符号堆砌而起的男性记忆中，女性在父权社会下的自主意识也在梦境的实践中得以自由的突破，并引导男主走向战胜自我的过程。

在对此电影的角色建构研究中，笔者进一步了解弗洛伊德“梦的解析”中男女性特征的符号象征，也对拉康的“能指”学说之于身份移动的能指效用，产生了更具体的运用理解。正如毕赣在采访中所言，“《地球最后的夜晚》是一个涵盖过去、现在、未来三重空间影像的东西”。具象的电影符号剖析，对符号链上的“能指”改造和“所指”的心理表现，是观众深入此电影文本，肃清混乱思维，进入电影时空逻辑的关键。毕赣作为一个艺术学识深厚的导演，他使电影符号作为文本情感内容、结构输送媒介的背后，创造的各个角色亦形成了彼此的媒介功能，传递出互为联结的暗涌情感与记忆流中的缺憾与弥补。

引用书目

专书

1. [意]艾赫拉特著,文一茗译,《电影符号学:皮尔斯与电影美学》,成都:四川大学出版社,2015。
2. 毕赣,《地球最后的夜晚》,上海:荡麦影业有限公司,2018。
3. 陈晓云主编,《电影理论基础》(第2版),北京:北京联合出版公司,2016。
4. 戴锦华,《电影理论与批评》,北京:北京大学出版社,2017。
5. [奥]弗洛伊德著,高觉敷译,《精神分析引论》,北京:商务印书馆,2017。
6. 葛颖,《电影阅读方法与实例》,上海:复旦大学出版社,2007。
7. 黄作,《漂浮的能指—拉康与当代法国哲学》,北京:人民出版社,2018。
8. [法]罗兰·巴尔特著、李幼蒸译,《符号学原理》,北京:中国人民大学出版社,2008。
9. 罗兰·巴特著、董学文,王葵译,《符号学美学》,台北:商鼎文化出版,1992。
10. 马睿,吴迎君,《电影符号学教程》,重庆:重庆大学出版社,2016。
11. 王先霏主编,《文学批评原理》,武汉:华中师范大学出版社,2000。
12. [奥]西格蒙德·弗洛伊德著、方厚升译,《梦的解析》,杭州:浙江文艺出版社,2016。

期刊论文

1. 毕赣,李迅,符榕,〈在落差中发现电影的美感〉,《当代电影》2015年第12期,页85-90。

2. 毕赣，叶航，〈以无限接近写实的方式通往梦幻之地——访《路边野餐》导演毕赣〉，《北京电影学院学报》2016年第03期，页91-95。
3. 邓婷婷，〈自我的回归：精神分析学视域下《地球最后的夜晚》〉，《镇江高专学报》2021年第02期，页102-104。
4. 甘婷，〈时空碎片/游荡者与诗歌文本——评毕赣电影中的废墟意象〉，《西部广播电视》2023年第02期，页184-187。
5. 何煦，〈《地球最后的夜晚》的影像叙事与视觉隐喻分析〉，《视听》2021年第09期，页112-113。
6. 胡璇，王金展，〈记忆与梦境下“父名的隐喻”——精神分析学视域中的《地球最后的夜晚》〉，《传媒观察》2019年第08期，页79-84。
7. 金明，〈符号学视域下《地球最后的夜晚》的电影诗学建构〉，《文化艺术研究》2019年第04期，页129-135。
8. 开寅，〈《地球最后的夜晚》：一场拉康主义能指漂移游戏〉，《电影艺术》2019年第01期，页48-53。
9. 李迅，〈源于电影作者美学的诗意影像与沉浸叙事——《地球最后的夜晚》主创访谈〉，《电影艺术》2019年第01期，页65-72。
10. 唐文昊，〈《地球上最后的夜晚》中的隐喻及叙事留白〉，《电影文学》2019年第18期，页102-104。
11. 王文娟，〈《地球最后的夜晚》精神分析电影理论解读〉，《明日风尚》2019年第11期，页133。王锐，〈《地球最后的夜晚》身份叙事建构与解构〉，《电影文学》2019年第08期，页109-111。

12. 温彩凡，〈虚实一体一：论毕赣《地球最后的夜晚》中梦与记忆的艺术建构〉，《美与时代》2022年第08期，页132-135。
13. 袁爱清，王凯，〈故事表达与人文聚焦：华莱坞“作者电影”叙事美学探析—以《地球最后的夜晚》为例〉，《东南传播》2020年第01期，页63-65。
14. 杨玉霞，〈“断裂”的影像与“含混”的意义—毕赣《地球最后的夜晚》的叙事探索〉，《电影文学》2020年第10期，页83-86。
15. 赵黎畅，汪琨，徐晓庚，〈《地球最后的夜晚》与电影隐喻表现〉，《电影文学》2019年第14期，页71-73。

学位论文

1. 陈琳钰莹，《毕赣电影音乐艺术研究》，昆明：昆明理工大学硕士学位论文，2020。
2. 梁力军，《毕赣导演电影中的梦境研究》，石家庄：河北师范大学硕士学位论文，2021。
3. 赵霞，《失落与复归—当代童年文化消费现象的审美批判》，杭州：浙江大学博士学位论文，2013。

新闻

1. 郑中砥，〈毕赣：我如何创造了《地球最后的夜晚》〉，《中国电影报》2019年01月03日，第011版〈访谈·综合〉。

网络资料

1. 凤凰网娱乐专稿，〈《地球最后的夜晚》长镜头惊艳戛纳 汤唯最美形象诞生〉，2018年05月16日。阅自 http://hainan.ifeng.com/a/20180516/6579329_0.shtml。