

“物化”之旅： 当代中国都市电影的文化隐喻

刘 亮

内容提要 当代中国都市电影对都市景观的变迁进行了影像再现。从镜头语言来看,随着中国都市化进程的快速展开,都市景观的影像不再具有整体感,而是呈现碎片化的状态;都市空间的稳定性也渐渐消失,取而代之的是晃动感。这体现出都市中人与环境的疏离,所隐喻的是“物化”的社会关系。在近年来的都市电影中,随着“物化”之旅的渐趋完成,都市景观的碎片化、都市空间的晃动感逐渐消失,最终,消费符号建构出全新的都市景观。

关键词 都市电影 文化隐喻 物化 消费符号

刘 亮,南京邮电大学传媒与艺术学院讲师 210023

1990年代以来,中国都市化进程快速展开,都市景观以巨大的辐射力对生活于其中的个体发生着深刻影响。都市电影作为再现都市景观的重要媒介,既适应了1990年代以来的都市化进程,又是都市化进程的一部分。一方面,它对都市景观进行了准确的影像再现,承载了创作者对都市的认知和体验;另一方面,它也为受众对都市的认知和体验提供了镜像。深入分析当代都市电影的文化隐喻,既可以为人们呈现都市的“进化史”,也可以勾勒出生活在都市中的个体的“心灵史”。

一、碎片化的都市景观

随着中国经济的急速发展,大量全新的都市景观在中国都市中出现并快速扩散。大型立交桥、洗浴中心、酒吧、豪华商场、现代化的工作空间与生活空间,等等,这些景观重新建构了我们的都市。如果从纵向的时间维度来看,这些都市景观并非突然出现,而是逐渐替代了旧有的都市景观,并最终充斥了人们的视野。当代中国都市电影以丰富的影像再现了新旧景观的交替,并最终展现出一个完全由新景观构建的“陌生世界”。

虽然仅仅过去十几年的时间,但今天的人们回看创作于世纪之交的电影《洗澡》,一定会生出“恍如隔世”的感觉。电影《洗澡》中的大部分场景发生在旧式浴室里。这是旧有的都市景观,其功能还在延续,但毫无疑问,它们终将消失的命运几乎在电影一开头便已隐约浮现。

在电影《洗澡》中,一群保持着“旧时代”生活方式的人来到公共浴室。公共浴室,具有清洁身体的功能,同时它也是街坊邻居聚集的公共场所。它是传统社区必不可少的组成部分。但是随着经济的发展,私人居住条件的改善,中国都市里的家庭几乎绝大多数都可以在家里洗澡,这样一来,公共浴室这一过去解决人们身体清洁问题的场所逐渐衰落,几近绝迹。而与此同时,“洗浴中心”和“足疗中心”却横空出世,但它们和浴室已经有了本质的区别。从外观上看,洗浴中心金碧辉煌,装修奢华,完全不同于旧式浴室的简单、朴实。来到洗浴中心的人绝不单纯是为了洗澡,因为人人都可以在家洗澡,去洗浴中心的人基本是为了休闲、按摩、甚至用餐。从公共浴室到洗浴中心,传统社区消失了,取而代之的是以“休闲文化”为表征的现代都市景观。实际上,《十七岁的单车》《苹果》等电影都展现了“洗浴中心”、“足疗中心”这一都市景观,“洗浴中心”、“足疗中心”还承载了都市的欲望。

值得推敲的不仅是都市电影中新旧景观的交替,还有再现这些景观的影像语言。实际上,随着新旧景观的交替,展现这些都市景观的镜头语言也发生了巨大变化。如果将镜头语言视为创作者对都市的隐喻式表达,那么镜头语言的变化潜藏着什么样的文化信息呢?

在《洗澡》中,影片片名出现后的第一个镜头展现了浴室洗浴间的全景,该镜头从右向左缓慢摇动,最后停在老刘和何正交谈的近景中,整个镜头全长为1分零3秒。影片中表现澡客们第一次离开浴室时,只用了一个浴室大门的固定全景镜头,澡客们离开、谈话等细节全在这个固定镜头中表现,这个镜头时长达32秒。影片第16分钟,一个澡客进入浴室,镜头跟随他一起摇动,展现了浴室休息间的全景,该镜头时长为28秒。影片第19分钟,两个老人为了斗蟋蟀发生了口角,这个镜头依然用了固定小全景镜头,镜头时长为12秒。影片第32分钟,又用了摇动镜头全景展现了浴室休息间和洗浴间的位置关系,该镜头时长为30秒。影片第59分钟一对夫妇在浴室洗浴间重归于好,这个段落中用了洗浴间的小全景固定镜头,时长为36秒。从中可见,在展现浴室的内部、外部景观上,影片使用了很多长镜头,多个镜头时长达到30秒左右,而且这些镜头多为固定镜头或舒缓的摇镜头,这些镜头清晰地展现了浴室大门、洗浴间和休息间的全景,画面具有强烈的整体感。这种整体感说明,创作者对都市有一种整体的把握,对都市生活的感受是稳定的、可以把握的。

在《十七岁的单车》中已经没有公共浴室的踪影,取而代之的是洗浴中心。影片在洗浴中心里仅有1个段落,讲述的是小贵进入洗浴中心找寄快递的张先生,却被服务员当成顾客。在服务员的热心安排下,他莫名其妙地洗了澡,却没有钱付账,最后张先生让小贵去寄快递,免去了他的洗澡费用。影片中这个段落时长4分45秒,用了23个镜头,展现了洗浴中心的大门和内部。和《洗澡》不同的是,在这23个镜头中,没有一个全景或小全景镜头,基本上都是特写、近景和中景镜头。这个段落的第一个镜头表现小贵进入洗浴中心,这是一个固定景深镜头,近景是洗浴中心的大门,远景是洗浴中心的服务台和大厅。在这个镜头中,我们可以看到洗浴中心的大门,但我们看不到大门的全部。我们虽然也可以在这个镜头中看到服务台和大厅,但却是透过大门看到的服务台和大厅。在画面中,服务台和大厅都被切割了。之后小贵进入洗浴中心的更衣室、洗浴间、按摩间,影片全部运用了近景、中景或特写镜头,但我们只能看到这些场景的局部,无法看到它们的全景。小贵在洗浴间洗澡的画面,我们只能看到一个小贵的脸部特写,洗澡间什么样子我们完全无法得知。总之,在《十七岁的单车》这个4分45秒段落的23个镜头中,观众根本没有机会看到洗浴中心的大门、服务台、更衣间、洗浴间、按摩间或大厅的全景。换句话说,我们看到的都是场景的碎片,我们无法从这些影像中获取洗浴中心的整体感。同样,在《苹果》中,我们也无法获取足疗中心的整体影像。以影片的第4分钟——足疗中心第一次出现在影片中为例,这个段落展现的是林东回到足疗中心,用时43秒,总共5个镜头。第一个镜头为13秒的中景镜头,我们只能看到足疗中心大门的局部,足疗中心黄色的招牌灯箱也没有展现全部,影片

通过一个摇镜头让我们看到了灯箱上的店名:金盆足疗。之后的4个镜头一直跟随林东的背部或侧面拍摄,全部用近景镜头,足疗中心内部的画面都是碎裂的。

从《洗澡》中的旧式浴室到《十七岁的单车》《苹果》中的洗浴中心、足疗中心,电影中的都市景观发生了转型,而创作者对这些都市景观的主观感觉也发生了巨大的变化。美国建筑学学者凯文·林奇在他的《城市意象》中描述了全景景观对于都市人的重要意义:“尽管宽阔的景观有时会展示混乱,或是表现莫名的孤寂,但是一个处置得当的全景景观似乎仍是城市快乐的源泉。”^[1]在影像世界中,都市景观舒缓的全景镜头同样会让观众产生惬意、轻松的感觉。相反,那些特写和近景镜头往往让观众产生紧张、局促和焦虑的感受。景观的碎片化处理,凸显出人们对新景观的认同尚处于暧昧不明的状态,这种心理焦虑正是中国都市化进程中的文化症候。

二、晃动的都市空间

在都市景观被碎片化展现的同时,都市空间在影像中表现出一种晃动的不稳定感。以立交桥为例。《苹果》《气喘吁吁》《无人驾驶》等影片的开头部分都展现了都市的立交桥。当今中国社会,迅速膨胀的人口让都市里的交通越来越拥挤。为了缓解交通堵塞,立交桥在都市拔地而起。这些立交桥和公路虽然是交通的路径,但是立交桥和公路却有着极大的不同,立交桥具有明显的现代都市的色彩。它是人口膨胀的标志。对于外地移民而言,立交桥则是他们进入都市的路径。不过,立交桥的文化意义却并不在于其自身,而在于它对都市空间的重新塑造。都市里的立交桥阻碍了人们的视线,分割了都市的画面,在缓解交通拥堵、增加交通速度的同时,它也是让人烦躁的一种建筑。所以,简·雅各布斯说:“快车道则抽取了城市的精华,大大地损伤了城市的元气。这不是城市的改建,这是对城市的洗劫。”^[2]就此而言,《苹果》等影片对立交桥的影像表现,为我们提供了一个看待都市空间的绝佳视角。

《苹果》第2分钟,林东开着奔驰穿行于都市的公路和立交桥,这个段落时长为1分58秒,共30个镜头。这30个镜头展现了立交桥、公路、大楼、城墙、天安门等等景观,所有镜头和影像都是晃动的、不稳定的。在这些晃动的镜头中,甚至还有一些莫名其妙的、无头无尾的推镜头,也有一些相同景物的同景别或相近景别的硬接镜头。这种推镜头、不符合剪辑原则的同景别或相近景别的硬接镜头和晃动感重合在一起,强烈地表现出一种都市的不稳定感。正如《苹果》的导演李玉对这些晃动镜头的解释,“这就是这个时代给我们的感觉,特别不确定,让你觉得特别动荡。”《气喘吁吁》从2分40秒开始,到3分12秒,用了6个镜头展现都市的立交桥和高楼,全部用了晃动的镜头来表现。《无人驾驶》的第3分17秒到3分32秒,这15秒中用了14个镜头来展现夜色中的立交桥,镜头虽然较为稳定,但剪切速度极快,同样表现出一种极不稳定的窒息感觉。

“流动性”是都市电影中立交桥的基本属性。从功能上看,立交桥是交通的管道,所有的人人在立交桥上都是流动的。从影像的表现看,都市电影表现立交桥的手段就是展现一个动态的立交桥,摄影机总是被安放在飞驰的汽车里,观众看到的是一个快速变化的景观。这种流动性体现了都市的本质。大量移民进入都市,让都市人变得彼此陌生。同时,生活节奏加快,人们忙碌不已,不停地从这里到那里,于是整个都市流动起来。本来立交桥就足以表现都市的流动性、不确定感、不稳定感和不安全感,尽管如此,导演们仍觉得还不够,于是加入了晃动的非常规镜头、快速剪切等手段。这样,景观和拍摄、剪辑手法融为一体,双重强调的功效在影片中得到体现。也就是说,都市电影用不稳定的、晃动

[1][美]凯文·林奇:《城市意象》,项秉仁译,[北京]华夏出版社2001年版,第33页。

[2][加]简·雅各布斯:《美国大城市的死与生》,金衡山译,[南京]译林出版社2006年版,第2页。

的镜头来表现立交桥体现了双重的不稳定感和不安全感。

三、走向“物化”的都市人

在中国都市电影中,都市景观的影像表现,从整体走向碎片;关于都市空间的影像则从稳定走向晃动。这样的影像表现,体现出人与环境的疏离,这是都市人不稳定感、动荡感和不认同感的来源。

只要对比一下《洗澡》中人与环境的关系就可以看出当代都市人的精神困境。电影《洗澡》中的大部分场景都发生在旧式浴室里,在这个浴室里,一切都不紧不慢、节奏舒缓。弱智的青年在这里发挥自己的音乐才华,引吭高歌;青年人的争斗被老刘几句话就阻止;二明和老刘如同孩子般在水池里玩闭气的游戏;一对闹离婚的夫妻在老刘的安排下重归于好。在这里,人的生存状态是舒缓的,人与人之间的关系是和谐的,人与环境之间是契合无间的。但在《十七岁的单车》的洗浴中心里,人与人的关系发生了变化。农民工小贵稀里糊涂地洗了一把澡,当他要离开洗浴中心时,却被服务员叫住要他付钱。服务员的话简单合理:“洗了澡就要交钱。”在这场戏中,服务员的服务可谓热情周到,但拿不到钱时却表现出极度的冷漠。在全新的都市景观中,人与人之间的关系已经变成纯粹的金钱关系。《苹果》则始终围绕着金钱展开故事:苹果因为客人的性骚扰获小费100元;林东在铺满钞票的赌桌上赢了很多钱;小妹因为反抗性骚扰被开除;林东强奸了苹果,但作为丈夫的安坤并不去报警抓人,而是利用妻子被强奸的事情向林东索取赔偿金。洗浴中心和足疗中心在取代公共浴室的同时,冷漠取代了温情,金钱和焦虑取代了悠然自得,商业化的笑容取代了温和友善的面容,性骚扰取代了清洁身体。

事实上,人与环境的疏离,并非仅仅是因为都市景观、都市空间的物理性特征,换言之,即使立交桥重新塑造了都市的空间,但立交桥的两侧依然可以保留传统的社区。人与环境的疏离,是现代都市的表象,其实质则是人与人之间关系的疏离:要么是原子式的个体彼此疏远,要么就是依靠金钱来维系,正如《苹果》中足疗中心里的人际网络。新型的人际网络从根本上解构了传统的社区。于是,立交桥重新塑造了都市的空间;与此同时,立交桥两侧的传统社区也逐渐消亡。人与环境的疏离,对应着人与人之间功利性的关系。这两者,从表象到实质,建构了都市“物化”的社会关系。

20世纪90年代以来,消费主义思潮迅速崛起。铺天盖地的传媒组成一道密不透风的幕墙,控制着我们对消费的理解:你使用昂贵的化妆品会让你和明星一样娇美,你使用名牌皮包会让你成为贵族,你穿某个品牌的服装就会更像一个成功人士……正如波德里亚所说:“消费者把自己看作处于娱乐之前的人,看作一种享受和满足的事业。他认为自己处于幸福、爱情、赞颂/被赞颂、诱惑/被诱惑、参与、欣快及活力之前。其原则便是通过联络、关系的增加,通过对符号、物品的着重使用,通过对一切潜在的享受进行系统开发来实现存在之最大化。”^[1]我们消费的目标已经从物品的使用价值转向它的符号价值,“表面上以物品和享受为轴心和导向的消费行为实际上指向的是其他完全不同的目标:即对欲望进行曲折隐喻式表达的目标、通过区别符号来生产价值社会编码的目标。”^[2]波德里亚为我们深刻地指出现代社会中消费的真相。在中国的都市里,消费同样发生了彻底的异化。而消费的异化则导致了社会关系的“物化”。

“物化”的概念是卢卡奇在马克思有关“商品拜物教”和异化概念的基础上发展起来的。他认为资本主义社会中物与物的关系代替了人与人的关系,“物化是生活在资本主义社会每一个人面临的必然

[1][2][法]让·波德里亚:《消费社会》,刘成富、全志钢译,南京大学出版社2000年版,第72页,第69页。

的、直接的现实性。”^[1]在卢卡奇看来,“商品拜物教”是资本主义特有的问题,它集中地体现了物化的社会关系,成为支配人们现实生活的强大力量。在中国当代都市,消费的异化导致人们不再以使用功能为购买商品的目的,人与人之间的关系也演变成物与物之间的关系。结果是人们在传媒的控制下,形成了对商品的过分依赖,这种依赖又导致人们对用来购买商品的金钱的崇拜。

“物化”的社会关系使人的“集体感”消失。对此,鲍曼在《流动的现代性》一书中作出了精辟的分析:“充斥雷特泽的‘购物天堂’的人群是人的聚合(gatherings)而不是人的整合(congregations);是人的群集(clusters),而不是人的集体(squads);是人的集中(aggregates),而不是人的总体(totalities)。无论他们是多么的拥挤,在这些集体消费的场合,没有任何‘集体性’(collective)的存在。”^[2]现代都市人虽然经常聚合在一起,但是他们的聚合并不是“集体性”的存在。换句话说,都市人的“集体感”消失了。集体感的消失导致现代都市人觉得他们并不隶属于某一个集体,他们只属于自己。

“物化”的社会关系,使得都市以单向的维度呈现在人们面前。对“物化”景观的认同,似乎让人们能够以一种整体感来把握都市。于是,在最近几年的都市电影中,碎片化的都市景观不见了,晃动的都市空间也归于稳定。只不过,这种整体感更多地存在于单向度的价值认同之中,但正是这种单向度的价值认同,使得都市景观在都市电影中被重新描绘。

在郭敬明导演的《小时代》中,上海的标志性景观常常以大全景画面出现,这些标志性景观包括了经贸大厦、环球金融中心、东方明珠。在电影里,每个人都充满热情地拥抱都市,林萧甚至形容上海“像洒了金粉一样闪耀着”。都市空间也不再呈现晃动不宁的状态,相反,它以其绚丽的声色吸引着人们的目光。我们不难发现,《杜拉拉升职记》《小时代》等影片中充斥了各种高级消费物品,这些消费物品完美地诠释了波德里亚所谓的“符号价值”。《小时代1》中的顾里,置身在琳琅满目的服饰之间,灯光照耀其上,这些名牌服饰熠熠生辉,个体完全沉入在“物”的海洋里。在《小时代2》中,顾里租下别墅后,把整间房都作为她的衣帽间,气派十足。为了打造这种声色盛宴,电影剧组在服装、造型上下足了功夫。《杜拉拉升职记》的剧组聘请好莱坞时尚达人 Patricia Field 担任服装指导,女主角徐静蕾如同模特一般展示了阿玛尼、香奈儿、迪奥等名牌服饰。《小时代》则聘请了著名时尚杂志《VOGUE》的创意总监黄薇负责服饰造型。在影片中,无论是顾里,还是林萧,都身着国际一线品牌服装。这种奢华的消费符号,绘制出全新的都市图景。至此,都市景观不再碎片化,都市空间也不再晃动,新一代的都市人找到了信仰,这就是拜物教。看起来,再也不会有人迷失在都市鳞次栉比的高楼之中,然而,谁又能说,这不是更深层次的迷失呢?大量的“消费符号”汇聚成都市的“表象”,这不禁让人联想到法国思想家居伊·德波关于“景观社会”的论断:“在现代生产条件无所不在的社会,生活本身展现为景观(spectacles)的庞大堆聚。直接存在的一切全都转化为一个表象。”^[3]如果说当下的都市电影展现了“景观的庞大堆聚”,那么也正如居伊·德波所强调的那样,“景观不能被理解为一种由大众传播技术制造的视觉欺骗,事实上,它是已经物化了的世界观。”^[4]

〔责任编辑:平 啸〕

[1][匈]卢卡奇:《历史与阶级意识》,杜章志等译,重庆出版社1989年版,第224页。

[2][英]齐格蒙特·鲍曼:《流动的现代性》,欧阳景根译,上海三联书店2006年版,第152页。

[3][4][法]居伊·德波:《景观社会》,王昭凤译,南京大学出版社2007年版,第3页,第3页。