

电影的“城市性”:发生、存在与表征^[*]

张经武

(广西民族大学 传媒学院, 广西 南宁 530008)

[摘要]城市与电影之间存在着发生学意义上的原初关系,这一“原初关系”就是城市与电影的母体与子体关系。城市是孕育电影的母体,电影的“城市性”犹如城市母体遗传的“城市胎记”,与生俱来,挥之不去。电影的“城市性”即电影从城市母体因袭的城市禀赋、城市韵味、城市影响、城市文化痕迹等多样化特征。“城市性”如同“城市光晕”一般在电影作品中播撒,“遍在”于电影作品中,有时“显在”,有时“隐在”。“显在”表现为银幕中具体可见的城市符号和影像。“隐在”主要是一种抽象可思但没有具象呈现的存在方式,常表现为影像之外的隐喻、意味或氛围。电影人的城市意识既是电影“城市性”的动力和中介,也是电影“城市性”的鲜明表征。电影作品中反映出的或不同或相同或类似或直接或含蓄的城市意识,实际上既表征了电影“城市性”的个性与共性,也表征了电影“城市性”的“遍在”、“显在”和“隐在”。

[关键词]电影的“城市性”;城市光晕;发生、存在与表征

DOI:10.3969/j.issn.1002-1698.2019.03.014

加拿大电影史学家乔治·梅内克(George Melnyk)第一次使用电影的“城市性”(Film's Urbanity)概念“去概括电影人在其叙述和表达中创造的所有城市印象”。^[1]梅内克敏锐地洞察到了城市与电影之间紧密而亲切的联系,注意到了电影作品中城市和电影的交互现象,还开拓性地以电影的“城市性”这一创新理论去加以描述和论析。遗憾的是,梅内克论及的电影的“城市性”概念还仅仅局限于加拿大城市题材电影类型研究,并没有涉及到其它电影类型,也未跳出电影作品之外。实际上,电影的“城市性”不仅体

现于城市题材电影之中,还体现于其它电影类型中,体现于电影文化、电影历史、电影生产、电影传播、影人、影事、电影衍生物、电影产业等诸多因素或环节中。由此,我们可以在梅内克理论的基础上,将电影的“城市性”理论指涉范围由电影作品扩充至整个电影系统,在更广泛和宏观意义上探讨电影的“城市性”。从电影艺术的诞生与发展历史出发,着眼于从“城市”角度去深入思考与分析电影文化产业,我们可以对电影的“城市性”试下定义。电影的“城市性”即电影从城市母体因袭的城市禀赋、城市韵味、城市影响、

作者简介:张经武(1974—),艺术学博士,广西民族大学传媒学院教授,研究方向为电影与城市、文化产业等。

[*]本文系国家社科基金项目“民族地区中心城市‘文化特色危机’研究”(编号:15XSH014)阶段性成果。

城市文化痕迹等多样化特征。电影向城而生,依城而长,“城市性”其实是电影的一种规律性特征,与之相关的许多问题都值得认真对待和深入研究。电影的“城市性”如何发生?在电影作品中怎样存在?通过什么来表征?这几个问题是始发性和基础性问题,本文试作探讨。

一、电影艺术的“城市胎记”：“城市性”的历史发生

电影学者陈晓云教授指出,“在发生学的意义上,电影与城市之间存在着一种原初关系。”^[2]这一“原初关系”指的就是城市与电影的母体与子体关系。电影的“城市性”犹如城市母体遗传的“城市胎记”,与生俱来,挥之不去。电影的“城市胎记”或隐或显,始终伴随,电影注定要在城市的荫庇下成长。

(一)城市发展推动艺术发展

为什么不是乡村而是城市成为电影的诞生地?这还得先梳理一下城市与乡村以及城市发展与艺术发展的关系。马克思(Karl Marx)曾谈到,“城市本身表明了人口、生产工具、资本、享乐和需求的集中;而在乡村里所看到的却是完全相反的情况:孤立和分散。”^[3]这句话指出了城市与乡村最大的区别,城市集中,乡村相对分散。的确,城市是人类文明发展进程中的高级形式,它是政治、经济和文化的集中之地,是人群聚集的中心。如果说乡村是一种初级聚落,那么城市就是一种高级聚落。乡村形成的经济基础是农牧业,城市形成的经济基础是手工业与农业分离后手工业产品交换市场的出现。手工业产品是一种技术与艺术的混合体,它的出现,慢慢催生了艺术的飞跃式发展和艺术种类的爆发式增长。在推动艺术全面发展的功劳上,城市应该比乡村更大。

当然,需要指出的是,乡村不是和艺术无缘,乡村也是艺术的发源地,而且越是古老的艺术,越诞生于乡村。比如音乐、舞蹈和戏曲等艺术形式,大都和原始乡村的巫术或祭祀仪式有关。所以说城市更能推动艺术发展,主要是就工业艺

术、实用艺术、综合艺术而言。因为这些艺术的典型特点就是需要技术和协作,高度集中的城市显然更占优势。电影艺术就是一种工业艺术和综合艺术,它需要充分发展的技术作为积累,需要许多人的协作才能完成制作。只有在城市提供的高度集中的文化及技术环境中才能诞生和发展。

其实,世界历史并不一定就是乡村和城市二元对立的历史,乡村和城市的相互影响和促进有时更占主流。但就艺术发展而言,城市比乡村所起的作用的确更为鲜明。乡村产生了艺术的古老源头,城市里遍布的是艺术蔚为壮观的流淌和发展。在艺术发展过程中,城市始终扮演着不可或缺的角色,它始终作为一只看得见的或者看不见的手在推动艺术发展。“工匠”就是“前艺术时代”^[4]的“准艺术家”,就是城市文明的创造者和城市发展的推动者。随着城市社会分工的进一步细化,从这群人中最终分离出职业或非职业的艺术家的。在前艺术时代,受城市建设需要和城市消费需求的推动,艺术作品主要是城市工匠创造的各种具备形式美感的生产工具、手工艺品、华丽建筑和堂皇器物,这些聚合了物质与精神双重形式的造物正是城市文明的代表物。在纯艺术时代,随着城市人文风气的兴起和人本主义思潮的抬头,城市的现代性色彩越加浓厚,城市对待工匠的控制日渐松懈。城市风气的人文化和城市环境的民主化最终使艺术家从工匠中分离出来,艺术创作和欣赏也发生了某种分离,艺术家的艺术创作从此可以纯粹为了被欣赏而获得动力,可以纯粹为了审美而创作。城市学大师刘易斯·芒福德(Lewis Mumford)认为,城市是“一个集合统一体的美学象征物”。^[5]为什么是“美学象征物”?因为“城市性本身包含艺术属性”,^[6]因为城市包罗的正是按照艺术美的规律建造的各种建筑和街区,城市充斥的正是各种充满艺术形式美感的各种器物与商品。在一些考古学家的眼中,有没有大型艺术作品或者职业的艺术家是判断城市形成的重要标准。英国考古

学家柴尔德(Childe Vere Gordon)从考古学的角度提出了城市形成的十项标准,其中一项标准就是“艺术家的出现”。^[7]根据古代东方和中美洲的相关材料,苏联学者古梁耶夫概括出城市形成的八项标准,“大型艺术品的出现”^[8]是其中一项。的确,没有艺术的城市根本配不上城市的名号。按照美的规律来建造,“本身就是艺术”的城市会“促进艺术”。^[9]城市为艺术准备了人文环境,储备了潜在人才,积累了技术条件,搭建了开放舞台,提供了消费市场。正是城市对艺术的连续作用和系统影响,城市里的艺术发展才波翻云涌,花样纷呈,变化不息。

(二)电影因城而孕,向城而生

任何新生事物的诞生都不会是绝对偶然的,一定有其前提条件,一定是在历史背景中诞生的。电影诞生于城市,也有其酝酿已久的前提条件。这涉及城市大环境、市民需要、市场需求、技术积累和艺术准备等方面。而这一系列前提条件构成的综合环境,只有在城市中才可能具备。

城市大环境的开放和开明、城市现代性的扩张和公共性的增长是电影诞生的社会基础。19世纪末期,专制政权纷纷倒台或者处于风雨飘摇之中,资本主义正处于自由竞争的风口浪尖。工业革命推动了欧美城市化运动的高潮,现代机器扩张了城市的体积和现代性。古老的东方城市一方面被殖民,一方面被西方文化启蒙。人文思想和开放思潮正对全世界城市发挥出更大的作用力,城市公共空间在扩大,城市的公共性在增加。对于电影这样一种公开观看并且影像内容可能涉及他人隐私的新兴娱乐形式,城市大环境的开放开明是一个不可忽视的基础。19世纪末期的西方城市,思想禁锢的铁链早就被打破,对于新技术、新事物的开放态度和欢迎态度超越历史,超越东方城市。这为电影来到西方城市准备了一个开放的环境。而在东方的中国,清朝政府曾禁止妇女去戏园看戏,后来对妇女开禁,但又规定“必须男女分坐”,“楼上堂客,楼下官客”。^[10]戏园的这一传统一直延续到中国许多城

市早期的电影院。这样的历史事实表明,允许男女一起看电影体现了19世纪末中国城市社会的逐渐开明,而要求男女分坐又体现了影院空间中的保守传统。尽管“男女分坐”显得保守,但男女都可以成为电影的观众却是开明的,这对于电影在中国城市的诞生和发展也很重要。我们很难想象只允许男性观看的电影会是怎样一种发展命途。

保存记忆、延伸视觉和观看他人(进而了解自己)的心理需要,是电影诞生的人文动力。“回溯人类文明史,我们就会发现,真实、客观地表现和记录现实世界,是人类数千年来一直孜孜不倦、梦寐以求的理想和努力”。^[11]人类不知疲倦地发明各种符号和媒介,其重要目的之一就是满足保存记忆的需要。发明语言符号,人类便能通过嘴巴和耳朵保存记忆,记忆和声音紧密相连。发明文字符号,人类便能借助龟甲、竹木、丝帛、纸张、书籍等保存记忆,记忆从此和阅读能力捆绑在一起,记忆被高度抽象化,需要解码能力才能还原。发明照相机,从此人类保存记忆的方式进入具象时代,记忆被高度写实地定格于静态的照片中。语言文字是记忆综合抽象的保存方式,需要解码还原。照片是记忆具象静态的保存方式,具有凝固的、雕塑般的美感。但很显然,无论是语言文字还是照片,都没能做到与人类生活动态节奏同步的记忆保存。由此,人类呼唤新的符号和媒介能实现这一愿望,电影的诞生正是顺应了这一需求。这一点被电影学大师巴赞(Andre Bazin)道破,在他看来,人类保存记忆的需要就是一种“木乃伊情结”(Mummy Complex),像古埃及人企图通过制作木乃伊来与时间抗衡一样,电影实现了对现实的“完整再现”,帮助人们真正解决了“木乃伊情结”带来的烦恼。^[12]其次,人类还有延伸视觉的心理需要。古希腊神话中有一百只眼睛的阿尔戈斯神,^[13]中国神话谱系中有三只眼的二郎神,还有名为“千里眼”^[14]的神仙,佛教诸菩萨中有千手千眼观音造像。^[15]这样一些文化事实其实朴素地表达了人类渴望突破局限延伸视

觉的愿望。通过亲身游历或欣赏异域题材的绘画作品,人类延伸视觉的愿望得以部分实现。摄影术的发明无疑极大推动了视觉的延伸,但真正能广泛全面真实延伸视觉的媒介是电影。再次,人类也有观看他人的心理需要。他人是自己的参照系,在与他人生活的对照中可以了解自身,通过观看他人看见自己。正如唐代魏征所言,“君子有三鉴:鉴乎前,鉴乎人,鉴乎镜”。^[16]通过“鉴乎人”,人类照见自己。更漫长的历史中,人类主要通过观看身边的人来了解自己。观看的地域相当狭小,观看的对象非常有限。而电影的诞生一下子让观看他人的地域和对象大大扩充,让观看他人的需要得到极大满足。

艺术积累是电影诞生的辅助前提和后续动力。电影作为新艺术诞生,必然以先前的艺术史作为铺垫。一切传统艺术都为这种最综合的艺术准备了前提,也提供了后劲。早期电影理论家卡努杜(Ricciotto Canudo)认为,电影是建筑、音乐、绘画、雕塑、诗歌、舞蹈之后的“第七艺术”,^[17]“第七艺术”是对前面六种艺术的综合,是“综合的造型艺术”,^[18]体现了时间与空间、静与动、造型与节奏的结合。卡努杜的观点其实启示我们,电影作为第七艺术是以传统艺术作为基础的,传统艺术的发展和积累为电影来到城市准备了前提。电影不等于各种传统艺术因素之和,而是它们的乘积,是各种艺术互相交融、综合的有机体。在电影来到法国巴黎之前,这个遍地艺术家的浪漫之城已经做好了艺术准备。时尚的拱廊、休闲的街巷、宽敞的林荫大道、个性的民居、恢弘的绘画、华丽的世界博览会、波德莱尔的诗歌、雨果的小说、层出不穷的优秀摄影家。一大堆璀璨的艺术符号让巴黎成为“19世纪的首都”。^[19]“在所有巴黎的神话中,最持久、最有世界影响力的也许就是巴黎艺术之都的神话”。^[20]巴黎为第七艺术的到来准备了辉煌灿烂的艺术环境。

潜在市场需求是电影诞生的经济动力。电影发明者一方面可能出于真正的科学爱好,另一

方面又出于乐观的市场预期。在电影诞生之前,照相术已经相当成熟,在巴黎、伦敦、纽约甚至北京,照相行业已经发展成为可以拉动许多行业的文化产业。照相行业的丰厚利润和兴盛现状让很多商人和野心家看到了活动图像潜在的市场。据《1900年国际博览会报告书》记载,1851年之后,“照相馆纷纷在主要城市里开设起来。不久便流行开一种风气,每个人都要照一张自己的相片,然后在亲属朋友间相互赠送,收藏成集,并和各种名人的相片一起贴在照相册里。一种新的行业成立并且兴旺起来了。对于很多人说来,这是一个很可赚钱的工作。在主任摄影师以下,有助手、洗片人和修版人。一个照相馆往往由全家组成。除照相馆而外,还有很多专做乌木器的木匠制造暗箱,若干光学师制造镜头。化学品制造商也从这里找着了重要的销路。”^[21]这段生动的记载传递的信息是,照相在1851年后变成城市生活时尚,慢慢成为“很可赚钱”的产业。正是因为这样的市场盛景造就的经济动力,许多摄影家才不知疲倦地想继续改良相机和其它技术,让照片运动起来。

技术的发展和积累是电影诞生的关键前提。电影是高度技术化的艺术,“如果没有光学、电学、化学、视觉生理学、钢铁、机械等领域的成就,电影的诞生和发展都将是不可能的”。^[22]电影诞生得感谢许多有名或无名的发明家。美国电影史学家大卫·波德维尔(David Bordwell)和克里斯汀·汤普森(Kristin Thompson)认为,电影不是某一时刻突然出现的,它是前人“多重贡献的积累”。^[23]法国电影史学大师乔治·萨杜尔(George Sadoul)也指出,“活动影片经过二十位发明家的努力,方才诞生”。^[24]萨杜尔说到的20位发明家,他们来自不同国家和城市,合力为卢米埃尔兄弟(Auguste Marie Louis Nicholas; Louis Jean)的脱颖而出奠定了关键基础。站在众多前辈发明所积淀的厚重技术地基上,法国的卢米埃尔兄弟最终脱颖而出,一举解决了前辈和同时代科学家活动影像发明中碰到的许多困难和问题,

发明了集拍摄、放映、制作于一体的“活动电影机”。1895年12月28日,在巴黎卡普辛路14号大咖啡馆,卢米埃尔兄弟用自己发明的电影放映机公开售票放映了自己拍摄的系列短片。这就是电影诞生的标志性事件,这个日子便是被世界上大多数学者公认的电影诞生日。萨杜尔指出,“1895年12月28日这个日期,标志着电影器械发明时期的结束,局限于实验室研究的阶段从此宣告终止,电影风行的时代由此开始了。”^[25]

巴黎的综合城市环境驱动着电影向城而生,诞生在巴黎。1895年的巴黎人口接近250万,^[26]悠久的历史积淀使巴黎成为当时的“世界之都”和“艺术中心”,这为电影的诞生准备了市场环境和艺术技术环境。电影是公共性极强的艺术,这与城市的公共性不谋而合。“大家一起观看”是电影的经典特征,一起观看的空间越大,人数越多,电影所实现的各种意义就越丰富。巴黎闹市区的大咖啡馆是典型的城市公共空间,这一放映地点契合了电影的公共性。卢米埃尔兄弟非常懂得电影这一新事物的传播规律,在正式公开放映之前已经在多次展览会和摄影家交流会议上做过小范围放映,为自己的神奇发明造好了气势。然后选择在1895年12月28日,在巴黎卡普辛路14号大咖啡馆公开售票放映。放映时间的公共性很强,紧挨圣诞节这样一个大众狂欢的西方传统节日。放映空间的公共性很强,是在巴黎闹市区的人群聚集和休闲之所。在1895年的圣诞节之后,卢米埃尔兄弟最终把“电影的圣诞”带给了这个世界,带给了城市。虽然1895年12月28日下午的那场首映只收获了35法郎,^[27]但随后持续数年的火爆市场为卢米埃尔兄弟带来了巨大荣誉和巨额收入。巴黎市场的丰厚利润刺激了卢米埃尔兄弟更大的市场雄心,他们马上将自己早就培训好的熟练工人派往全世界更多的城市,让他们去拍摄并制作更多的短片,开拓和占领更多的城市市场。从此,电影由法国走向整个欧美,进而走向全世界。巴黎大咖啡馆地下室的活动光影,几年间就连接起了全

界的大中城市。电影与生俱来的商业性让资本找到了扩张的借口,本土城市市场迅速扩展为全球城市市场。

从受孕到怀胎再到诞生,电影神圣的诞生过程处处显现出城市母体与电影之间的血缘关系,这一血缘关系赋予电影这个新生事物鲜明的“城市胎记”。电影因城而孕,向城而生,电影的“城市性”也随之发生。“城市性”不是学者的新鲜发明,它是电影与生俱来的基本属性。它鲜活地体现在电影从孕育到诞生的过程,体现在电影诞生的前提环境和技术背景中,也体现在最早电影人的奋斗努力和初生电影短片的影像中。这样一种基本属性,也注定根植于后来的电影作品中,体现于电影文化产业的成长历史和未来发展

二、电影作品中的“城市光晕”:“城市性”的现实存在

梅内克强调电影的“城市性”“是特殊的属性,是电影人在银幕上描述特定城市而创造出来的城市光晕(City's Aura)。”^[28]梅内克使用“城市光晕”(City's Aura)一语形象指称电影的“城市性”,这不禁很容易使人联想到本雅明(Walter Benjamin)在《机械复制时代的艺术作品》中所言的“光晕”(Aura)^[29]概念。本雅明使用“光晕”一词来概括传统艺术“唯一性”“神秘性”“膜拜价值”“凝神静思地接受”等特质。本雅明的著名观点之一就是,因为照相、电影等机械复制艺术的出现,传统艺术的“光晕”消失了。的确,传统艺术的“光晕”因为摄影摄像等机械复制艺术的兴起可能会消失,但一种新的“光晕”——“城市光晕”在电影中诞生,它成为电影与生俱来的属性。相比较而言,梅内克与本雅明的“光晕”所指区别较大,前者强调城市与电影的紧密关联,后者强调机械复制艺术对传统艺术革命性的影响。但有一点是共通的,那就是 Aura 一词丰富的词义都契合了各自论述中心的多元意涵。据学者赵勇整理,本雅明 Aura 概念对应汉语翻译众多,“译法有韵味、光晕、灵气、灵氛、灵韵、灵

光、辉光、气息、气韵、神韵、神晕、氛围、魔法等。”^[30]译法多种多样,每一种翻译都有其合理性,这既反映了原词词义的丰富性,又说明这一概念能指丰富。同样,梅内克所言的“光晕”其实也可以用上述其它翻译代替。只要是电影作品中的城市性内容、蕴含、氛围、意味、气韵等,都可以称之为“城市光晕”。电影作品的“城市光晕”既可以体现为具体可见的城市影像,也可以体现为城市气氛的笼罩,还可以体现为城市因素的介入。这样的“城市光晕”是“遍在”于所有电影类型的,只不过有的“显在”,有的“隐在”。

没有完全脱离城市因素的电影,城市因素在电影作品中普遍存在(“遍在”),“城市光晕”遍洒到每一部电影作品中。“遍在”的城市有时是具体可见的,以“显在”的影像出现在作品中。有时是抽象可思的,以“隐在”的意味、氛围、精神、灵韵、情趣等不可触摸但可感可判的形式存在。

城市因素在电影作品中的“遍在”是电影在城而生、依城而长的“城市性”属性使然。即使是农村人拍的电影、农村题材电影甚至农村科教片,也有撇不开的城市渊源和关系。即使电影画面中没有出现半栋城市建筑,电影镜头里没有出现一个城里人,电影故事分明是乡村故事,我们仍然不能否认这些电影是城里人用城市工业机械凭借城里人好恶拍摄制作完成的,它们依然被“城市光晕”笼罩。再考虑极个别情况,即使是在当今所谓“全民电影时代”少数农民拍摄完成的“电影”,从行为到结果,其实就是模仿城里人的游戏,在相当程度上反映的不过是城市对乡村的启蒙。换句话说,那些明显看不见城市因素的电影作品其实就是城市因素“隐在”于其中的作品。其实,“全民电影时代”主要反映电影的精英姿态相对于过去有所降低,越来越多的人参与到电影活动中。但这仍然改变不了电影是综合技术和综合艺术的事实。就是在今天拍摄设备傻瓜化、普及化的背景下,电影仍然需要不菲的投资和许多人的协力,也并非人人都能独立拍摄

制作电影。真实的情况是,人人可以拍视频,但仍然只有少数人才能完成真正电影的生产和传播。这正如每个人都可以在纸上涂鸦,但只有极少数才算得上是绘画。

“显在”与“隐在”都能体现“遍在”,就所有电影作品来说,城市因素或隐或显地产生普遍影响。就单部电影作品而言,城市因素既可以表现为“显在”,也可表现为“隐在”,更经常性地表现为“显在”和“隐在”的结合。在许多早期影片中,城市影像“显在”于作品始终。卢米埃尔兄弟、爱迪生(Thomas Alva Edison)、百代兄弟(Emile Pathé, Charles Pathé)、梅里爱(Georges Méliès)等拍摄的早期短片,绝大部分都是城市生活影像的直接呈现。在这些短片中,“工厂大门”“工业机器”“厂房烟囱”“车间职员”“进站火车”“繁华大街”“城市桥面”“私人舞会”“别墅派对”“城市战争”“街道抗议”等等城市的人、事、物、景大量出现。透过这些早期短片,我们看到了19世纪末期到20世纪初期一些世界大城市或零碎或完整的样貌。正如学者劳拉·特瑞兹雅·菲斯(Laura Terezia Vas)所言,“为什么早期电影人如此迷恋城市中的静与动?其中一个主要的原因是,电影能将系统的描绘作为城市栩栩如生的证据。”^[31]尽管早期电影人拍摄短片之初并不一定就有再现城市的普遍自觉,但实际上他们完成的作品就在真实记录着城市。张艺谋的代表作品《秋菊打官司》(1992)、《一个都不能少》(1999)等农村题材影片中,乡村影像是“显在”的,城市影像多处于“隐在”状态。“隐在”的城市一直作为“显在”的乡村故事转折的催化剂,城市成为乡村的救赎者或搅局者。秋菊为丈夫讨说法不得不求助于城镇上的乡政府和公安局,魏敏芝为寻找辍学少年张慧科不得不来到城里,乡村故事演变成在城里上访或者漫游的故事。开始“隐在”的城市在影片中最终“显在”地出场。电影故事中,城市因素一般处于相对“隐在”状态,完全“隐在”其实非常罕见。就是《黄土地》(1985)这样的影片,也偏偏安排延安来的

文艺工作者顾青作为黄土地的启蒙者出场。《红高粱》(1988)这样的抗战题材影片中,也有十八里坡这样半城市半乡村的地方。《男妇女主任》(1998)这样的典型农村题材故事片中,也有城里的领导检查作为动力和压力支配着村里的男妇女主任的故事。

“电影,作为一种观看城市的媒介,它既能够以影像来客观记录城市中的景观及相对的空间位置关系,也可以从这些物质的外表中深入表现人物关系以及城市中的社会现状。”^[32]不可否认,电影作为媒介既可以观看城市,也可以观看城市之外的空间。当电影作为观看城市之外空间的媒介时,因为电影与生俱来的“城市性”,“城市光晕”也被播撒到城市之外,银幕空间中也有“隐在”的城市性因素存在。

三、电影人的城市意识:“城市性”的鲜明表征

电影作品中的“城市性”与电影人的城市意识息息相关,电影人的城市意识既是电影“城市性”的动力和中介,也是电影“城市性”的鲜明表征。电影人的城市意识涉及电影人对于城市的情感、态度、认识等方面,它是电影人的主观对于城市客观性的反映。在梅内克看来,是“电影人使城市充满一种特殊的光晕。通过这种光晕,我们能读懂特定城市的个性,这些个性来自于电影人自己的个人城市实践”。电影人“凭借自己的主观性创造出同一个城市的多样性”。^[33]梅内克实际上道出了银幕城市与电影人的关系图式,那就是城市实践——城市意识——银幕城市。先有电影人对城市的实践活动,这种活动一般是亲身生活体验,然后形成电影人的城市意识,最后电影人又将这种城市意识反映在银幕城市中。当我们分析银幕城市中电影人的城市意识时,本质上又是在分析电影作品的“城市性”。

电影人尤其是导演、编剧、摄像、剪辑、特效、演员、布景、录音等环节相关人员的城市意识对银幕城市影响深远。导演是银幕城市的总设计、总策划和总指挥,起着首要作用,他基本上决定

了银幕城市的总体特征,甚至连许多局部细节特征也得益于导演的城市意识。编剧设计的台词、故事和场景反映了他对于城市社会的观察和认识;摄像师的城市意识体现在其镜头语法和修辞之中;剪辑师通过影像素材的剪切拼贴实现其城市意识的蒙太奇化;特效师用特殊效果反映出其对于城市的独特体认;演员透过其表演一方面诠释角色和城市的认识,一方面展现演员自己对于城市的认识;布景师和录音师则分别侧重于视觉和听觉去还原各自对于城市的判断。

导演的城市意识受到历史时代、国家政治、家庭环境、个人经历等多方面因素的综合影响,尤其受到个人成长因素的深刻影响,这些影响也反映在银幕城市的结构和样貌中。卓别林12岁丧父,为了生存,他不得不从事各种各样的工作,历尽人生艰辛。做过卖花童、玻璃厂工人、印刷厂工人、理发店小工、医生佣工、报童、玩具船厂工人等。少年卓别林在城市悲苦的生存经历让他对城市建立了平民视角,总能坚定地和城市底层人物站在一起,感同身受地理解他们的善良和生存的悲苦。在其《狗的生活》(A Dog's Life, 1918)、《巴黎一妇人》(A Woman of Paris, 1923)、《淘金记》(The Gold Rush, 1925)、《大马戏团》(The Circus, 1928)、《城市之光》(City Lights, 1931)、《摩登时代》(Modern Times, 1936)、《舞台生涯》(Limelight, 1952)等众多电影作品中,总是对流浪汉、工人、报童、花童等城市下层人物充满怜悯和友好,对富人、贵族、老板和资本家充满嘲讽和鞭挞,还积极揭露城市里的资本家工厂以及机器大生产将工人异化的现实。侯孝贤12岁丧父,17岁丧母,19岁又失去了相依为命的祖母。历尽了丧亲之痛,让他从小就饱尝人生悲情,经历人生大悲后慢慢铸就他面对人生悲喜时的超然和冷静。在成长中他慢慢发现自己不同于一起玩耍的伙伴,原来自己来自大陆异乡,渐渐体会到浓浓的乡愁。如此成长经历让侯孝贤的城市意识中也充满冷静和乡愁。在其影片《童年往事》(1986)、《恋恋风尘》(1987)中,城市被处理

成了“城乡连体”的形式,既是城市,又分明充满乡村风光,故事背景经常处于有山岚、树林、铁路和贫民区的城乡接合部。这既与侯孝贤青少年时代生活的“花莲眷村”有着很大关联,又表现出侯孝贤的乡土情怀。在影片《风柜来的人》(1983)中,大城市高雄让剧中主角充满迷茫、焦虑和恐惧,一切变得陌生起来,原来渔村的闲适生活已成追忆。在影片《就是溜溜的她》(1980)、《风儿踢踏踩》(1981)、《在那河畔青草青》(1983)中,当城市场景与乡村场景并置出场或者城乡出现冲突时,一直冷静的镜头明显偏袒乡村而非城市,给予乡村更多户外镜头,给予城市更多室内镜头。影片《悲情城市》(1989)以城市为标题,以极为冷静的视角看待充满大悲情的台北,几乎没有对城市景象的任何渲染。长镜头的频繁运用让侯孝贤的银幕城市充满写实和纪录风格,冷静而客观。让人物和城市背景多处于中景深之中,尽量避免近景和特写,这既能让观众看得明白,又表现出田园诗般安静的“侯氏风格”。

导演对何种城市意象的偏爱以及表现该意象的方式隐喻了其自身城市意识和电影风格。在张一白电影作品《好奇害死猫》(2006)、《秘岸》(2008)中,其出生地重庆的城市意象充满了新与旧的对比:现代化高楼与传统老街、豪宅与陋室、宽阔马路与古老的石板路、灯红酒绿的夜店与饱经沧桑的吊脚楼。新旧城市意象的并置隐喻了张一白眼中的重庆,“重庆就是阴冷、坚硬,城市的新旧对比很明显。”^[34]在这种对比中,蓬勃滋生的欲望与浓重的失落感交替出现,放纵与压抑相映生辉。彭小莲“上海三部曲”电影《假装没感觉》(2001)、《美丽上海》(2003)、《上海伦巴》(2005)并不在意外滩、东方明珠塔等上海的城市标志物,而是专注于房间意象。这反映出女性导演城市意识“向内”的特点,“每一幢房子背后都有个不同的故事。所以开始通过房子来构架电影”,^[35]通过室内意象去隐喻女人的爱恨情仇,是彭小莲导演聪明的选择。应该是受到

了其出生长大的地方——山西汾阳的影响,贾樟柯电影中的城市意象更多聚焦于县城事物。县城比镇大,比市小,不大不小;比村屯多了城市气息,比城市又多了乡村特征。县城独特的城乡结合特征赋予了贾樟柯灵感,让他既可以表现城里小人物身上的乡村传统,又可以表现他们面对城市变迁时的复杂心路。《小武》(1998)、《站台》(2000)、《三峡好人》(2006)、《山河故人》(2015)都以县城为故事发生地。在影片中,城市意象多集中于破旧的街道、陈旧的厂房、偏僻的小巷、简陋的居室、正在拆迁的房屋和正在建设的工地,现代化的时尚高楼和街区较少出现。这样的影像偏好反映出贾樟柯成长经历中对家乡县城深入的体会和观察,也反映出他对底层人物城市生活的记录与思考。伍迪·艾伦(Woody Allen)致敬欧洲系列电影中的城市影像则充满诗意和浪漫。在《午夜巴塞罗那》(Vicky Cristina Barcelona, 2008, 美国/西班牙)、《午夜巴黎》(Midnight In Paris, 2011, 西班牙/美国/法国)、《爱在罗马》(To Rome With Love, 2012, 美国/意大利/西班牙)等影片中,暖黄色调中呈现的是一条条古老的街巷,一处处不朽的建筑,一座座典雅的花园,一盏盏精致的街灯,一间间洋溢独特情调的午夜酒吧。在被艺术和历史气息笼罩的城市意象中,一个个偶遇、艳遇、邂逅、一见钟情的浪漫故事在上演。浪漫城市意象背后饱含伍迪·艾伦对于巴塞罗那、巴黎、罗马等欧洲城市的热爱和礼赞,在他看来,这些欧洲城市比其家乡纽约少了现代世俗气息和物欲感,多了历史人文气息和精神感,是值得永久居留的浪漫之城、艺术之城和历史之城。

众多因素合力影响下的城市意识不仅具备个性的一面,也具备共性的一面。同一时代的导演往往体现出城市意识的共通性,银幕城市结构也体现出同构性。20世纪20年代的上海电影,除了《阎瑞生》(1921)、《孤儿救祖记》(1923)、《苦儿弱女》(1924)、《盲孤女》(1925)、《摘星之女》(1925)等少数社会问题剧之外,充斥的是娱

乐搞笑、武侠古装、怪力乱神和鸳鸯蝴蝶之作。导演们为了拍出能赚钱的电影,一味迎合市民低俗趣味。此期导演们的城市意识往往不涉及褒贬情感态度,不涉及道德寄托,银幕城市并未刻意打上道德评价的印记,城里人和乡下人的二元对立基本不存在。这从目前能够观看的20年代两部国产影片得到印证。滑稽短剧的代表《劳工之爱情》(1922,又名《掷果缘》)中,郑木匠、祝郎中、祝小姐、赌徒、阿飞等人都是城市居民,并没有被贴上“好人”与“坏人”的标签。该片中的银幕城市是“显在”的,反映了20年代上海匠人、商人、郎中、赌徒、妓女、流氓各色人等杂处的城市社会面貌。2011年在挪威被发现并经修复后公映的早期神怪影片《盘丝洞》(1927)中,银幕城市是“隐在”的,那就是市民的俗常情趣和欲望,同样不涉及阶级斗争和道德评价。到了20世纪30、40年代,因为日本对中国的野蛮入侵,山河沦陷,家国飘零。亡国灭种之际,许多上海电影导演多了份家国情怀,银幕城市镀上了阶级矛盾和国防色彩。加上中国共产党组织的进步电影运动,更多“电影成为抗击敌人、鼓舞民众斗志的文化武器”,^[36]电影作品中的城市影像担负起了救亡图存的宣教责任。此期的银幕城市,一般有两种典型样貌,一种是作为乡村的对立面存在,成为阶级斗争中消极腐朽阶层的大本营,充满罪恶和阴险。一种是作为救亡图存的战场,为抗日救国出力的示威、游行、募捐、演讲、歌唱等影像大量出现。这两种样貌的银幕城市其实都打上了特殊历史时期的意识形态烙印,在这里,充满善与恶、纯朴与阴险、无产阶级与资产阶级、爱国与卖国、麻木与积极、殖民与反殖民、好人与坏人等多维度的二元对立。

四、结 语

电影向城而生,电影的“城市性”也随之诞生。电影与城市之间存在着一种原初关系,这一“原初关系”指的就是城市与电影的母体与子体关系。城市是孕育电影的母体,电影是城市文明

的结晶,电影文化属于城市文化,电影的“城市性”即电影从城市母体因袭的个性和特征。电影中遍在的“城市性”犹如城市母体遗传的“城市胎记”,与生俱来,挥之不去。

电影的“城市性”如同“城市光晕”一般在电影作品中播撒,它以“遍在”、“显在”和“隐在”而存在。电影作品中“城市性”的“显在”表现为银幕中具体可见的城市符号和影像,“城市性”的“隐在”主要是一种抽象可思但没有具象呈现的存在方式。“城市光晕”概念兼具生动性与较强的包容性,兼容“显在”和“隐在”两种情况。既能指向于具体可见的影像画面,又能指向于抽象可思的影像之外的隐喻、意味或氛围。电影人的城市意识既是电影“城市性”的动力和中介,也是电影“城市性”的鲜明表征。电影作品中反映出的或不同或相同或类似或直接或含蓄的城市意识,实际上既表征了电影“城市性”的个性与共性,也表征了电影“城市性”的“遍在”、“显在”和“隐在”。

电影不仅向城而生,还依城而长,主要由城里人操弄、贯彻城里人视角、反映城里人需求的电影一直伴随着城市发展和变迁。城市可以作为片名、背景、场景、意象、对象、广告等多种形式嵌入或融入电影作品,城市空间与影像技术合谋诞生新的空间意义,城市文化进入图像环境发生新变诞生新的文化能指,城市环境为电影产业发展铺设地基,城市的现代性与公共性成为电影发展的不竭动力,市民需求成为影响电影创作的“看不见的手”,城市产业政策和格局也奠定了电影产业基本定位和发展走向。这些现象都自觉或不自觉地反映了城市与电影之间的深刻互动与影响,体现了电影的“城市性”,值得进一步探讨和研究。

注释:

[1][28][33] George Melnyk, *Film and the City: The Urban Imaginary in Canadian Cinema*, Edmonton: Athabasca University Press, 2014, p. 23.

[2]陈晓云:《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年,第3页。

[3][德]马克思、恩格斯:《马克思恩格斯全集》(第3卷),北京:人民出版社,1972年,第57页。

[4]“前艺术”概念最初由黑格尔提出,指“艺术的准备阶段”。厦门大学易中天教授认为,“前艺术时代”即纯艺术出现之前的时期。参见易中天:《从“前艺术”到“后艺术”》,《厦门大学学报(哲学社会科学版)》2003年第4期,第42页。

[5][9][美]刘易斯·芒福德:《城市文化》,宋俊岭、周鸣浩、李翔宇译,北京:中国建筑工业出版社,2009年,第507、507页。

[6]梁玖:《艺术生态学不可缺失“城市艺术学”》,《艺术与城市:空间与想象(艺术学第5卷第2辑)》,上海:学林出版社,2011年,第20页。

[7][英]柴尔德:《城市革命》,陈星灿译,转引自《当代国外考古学理论与方法》,西安:三秦出版社,1991年,第10页。

[8]转引自刘文鹏:《古埃及的早期城市》,《历史研究》1988年第3期,第175页。

[10]中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会:《文史资料选编》(第45辑),北京:北京出版社,1992年,第190页。

[11]林少雄:《影视鉴赏》,上海:上海人民美术出版社,2007年,第12页。

[12][法]巴赞:《电影是什么?》,崔君衍译,北京:文化艺术出版社,2008年,第1-13页。

[13][英]米兰达·布鲁斯-米特福德、菲利普·威尔金森:《符号与象征》,周继岚译,北京:生活·读书·新知三联书店,2012年,第107页。

[14]王新禧:《中国神话》,西安:陕西人民出版社,2010年,第6页。

[15]徐进:《藏传佛教千手千眼观音造像艺术研究》,北京:中央民族大学出版社,2012年,第12页。

[16][唐]魏征:《群书治要》(下),长春:吉林大学出版社,2013年,第667页。

[17]周笃文:《中外文化辞典》,海口:南海出版公司,1991年,第170页。

[18]许南明、富澜、崔君衍:《电影艺术词典》,北京:中国电

影出版社,2005年,第58页。

[19][德]本雅明:《巴黎,19世纪的首都》,北京:商务印书馆,2013年。

[20][法]伊戈内:《巴黎神话:从启蒙运动到超现实主义》,喇卫国译,北京:商务印书馆,2013年,第386页。

[21]《1900年国际博览会报告书》,转引自[法]乔治·萨杜尔:《电影通史第1卷:电影的发明》,忠培译,北京:中国电影出版社,1983年,第37页。

[22]《电影理论基础》编写组编:《电影理论基础》,北京:中国青年出版社,1987年,第31页。

[23][美]大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森:《世界电影史(第2版)》,范倍译,北京:北京大学出版社,2014年,第25页。

[24][25][27][法]乔治·萨杜尔:《电影通史第1卷:电影的发明》,忠培译,北京:中国电影出版社,1983年,第237、241、308页。

[26]李丽君、何志英主编:《名校公开课:全球顶级名校名师历史讲堂》,北京:中国宇航出版社,2012年,第93页。

[29]Walter Benjamin(1936), *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benja-min.htm>. 2019-02-18.

[30]赵勇:《整合与颠覆:大众文化的辩证法——法兰克福学派的大众文化理论》,北京:北京大学出版社,2005年,第190页。

[31]Laura Terezia Vas, *Competing Cityscapes: Architecture in the Cinematic Images of Postwar Berlin*, Master of Science, University of Cincinnati, 2007, p. 4.

[32]方玲玲:《媒介空间论:媒介的空间想象力与城市景观》,北京:中国传媒大学出版社,2011年,第86页。

[34]聂晶:《光影梦:映像山城生生不息》,《重庆晨报》2008年11月21日,第043版。

[35]黄斌:《专访金鸡奖最佳导演彭小莲》,上海,每栋房子都是传奇》,《新闻晨报》2004年9月20日,第005版。

[36]冯远、陈瑞林:《二十世纪中国艺术》(下),上海:上海人民美术出版社,2012年,第784页。

[责任编辑:李本红]