

对当代电影中上海城市形象书写的反思

金丹元 高莉娅

摘要: 随着上海在全球语境中的迅速崛起,越来越多的电影将上海作为故事发生的地域背景搬上大银幕,有些影像表达确实程度不同地揭示了上海的空间变化和文化态势,但有些则是借助上海国际都市的全景视野暗藏作者个人的社会批评和文化观点,或是完全凭一己想象为上海贴上不合逻辑的身份标签。文章就此来阐释全球化语境下对上海自由抒写“想象能指”的可能性并对上海的影像表达做出反思。

关键词: 女性形象;旧上海;上海城市;海派文化

作者简介: 金丹元,男,教授,博士生导师。(上海大学 影视学院,上海 200072)

高莉娅,女,硕士生。(上海大学 影视学院,上海 200072)

中图分类号: J905 **文献标识码:** A **文章编号:** 1008-6552(2011)01-0064-05

自1896年以来,电影摄像机在不断诉说上海城市的空间造型与社会秩序,在镜像话语中为上海塑造它独特的文化形象标识。但是,电影文本对上海城市身份和文化认同的表达,以及其中潜藏的作者个人主体意识的转述等又都或多或少地存在着肤浅式表述的困惑。如虽是对海派文化阴柔气质一脉相承地延续,但电影文本对女性形象的建构却始终无法回避在全球化视野下,上海都市对自我身份认证的焦灼和发展现状的担忧;在题材选择上,“旧上海”景观的创作风潮逐渐走入了程式化的死胡同,而对当代上海城市空间的描摹又常常流于表面,难以触及城市文化的深层,更谈不上鞭辟入里,作者个人化的诉求往往会转化为极具个性化、边缘化色彩的猎奇。凡此种种,都值得引起我们的反思,并就此而叩问究竟该如何复活海派文化的活力。

一、对上海城市女性形象表征的反思

在当代艺术文本对上海形象的言说中,女性形象一直是不容忽视的,尤其是在上世纪九十年代以后的电影艺术中,它们或将女性作为绝对的叙述主体(如《姨妈的后现代生活》),或将女性放在能影响、决定男性命运及事件发展趋势的地位(如《天堂口》中的露露),影像艺术试图通过这种性别意识和性征印象来描摹城市的现代性格以及与海派文化的内在趋同性。

当女性成为上海城市的性别代言之后,男性的传统力量便渐渐消失。影像文本里的男人开始萎靡不振、懦弱胆怯,从中心步入边缘,在与女性的对比中,男性显得孱弱无力,甚至屈服于女性的权威之下。《做头》里安妮老公对安妮的唯唯诺诺、言听计从,《上海宝贝》里的天天是个性无能,《茉莉花开》里的邹杰在妻子的质疑中选择卧轨自杀。当代电影中的上海男人在喧嚣都市中的身份地位似乎一落千丈,从生理机制的羸弱到生存空间的压缩,虽不能断言与传统的男权意识迥异,倒颇似明清世情小说里的多情公子、粉脸小生一类。雄性荷尔蒙在电影文本中的锐减昭示了镜头正在以女性的视角梳理上海城市的肌肤和纹理,而这种性别心理特征的内在置换,也让银幕上的上海形象增添了一丝海派风韵的阴柔与温婉。这种影像化的性别表征来自上海都市对自身发展现状的隐忧以及对其所面临的

文化困境的反思，同时，也折射出一系列在后消费时代、后殖民主义语境下爆发的“城市化”、“现代化”的都市症候群。

首先，当代上海开放、西化的城市形象助长了女性凭借风姿绰约、卖弄风情来显现其现代性与可消费性的风气，于是乎，电影里女性形象所沾染上的欲望渴求，着实成为如今商业浪潮席卷下的上海市民心态和城市浮躁气氛的真实写照。但是，在大多数艺术作品中，女性角色的参与或多或少都被当作欲望叙事中一个被对象化了的“他者”形象。女性先天的性别弱势使其往往只是上海城市情欲、物欲的某种暗示，在影像世界的命运遭际又与上海城市的性格特征有着一种难以言说，只可意会的勾连。

电影《色戒》里“色易守、情难防”的混沌空间正是上海文化景观冲突状态的再现，王佳芝与易先生之间从身体的激情宣泄到最后暧昧情愫的恣意蔓延，身体肌肤的随意袒露与上海的欲望萌动融为一体。电影《做头》将“做头”当成女性日常生活必不可缺的精神享受，甚至是值得炫耀的“资本”，做头的本身就是欲望的入口。《天堂口》里的露露在影片中承担了被男性窥视及占有的角色，她成为开启阿峰野心欲望的导火索，也直接酿成了马克、洪哥等人的悲剧下场。由是，借助对女性风情万种的强化及其身体的暴露，城市景观中的拜金、索求和征服欲望浮出水面，成为作者忧思焦虑的表达对象，而影像中的女性既是催生欲望的诱因，又是欲望燃烧后被利用，或被牺牲的祭品。

其次，上海城市中的女性角色也可能承担起道德惩戒的指向性功能。当女性被作为“窥视”的欲望客体出现在文本中时，电影叙事总是将其定性为缺失传统礼法和道德观念的“原罪”个体，结局或是惨遭凌辱、伤心欲绝；或是万念俱灰、走向灭亡。《做头》里的安妮因为僭越了传统的婚姻道德观最终被“华”抛弃；《长恨歌》里的王琦瑶温存、优雅，但这位近乎完美的女人在经历了与四个男人的爱恨情仇之后，依然一无所获，令人唏嘘；《阮玲玉》中，即使是一代名伶，也仍然敌不过舆论的重压和世俗的偏见，留下“人言可畏”四个字便草率地结束了生命。《色戒》中的王佳芝在理智与情感的迷局中伤痕累累，她在肉体和精神上的双重“受虐”以及走上断头台的命运，不仅没有得到同情，反而招来骂声一片，甚至王佳芝的扮演者汤唯也在电影上映之后遭到长时间的“封杀”，这种“道德失范”的惩戒力量从文本内延续至现实中，再一次为上海城市与女性形象之间关系的悖论做出佐证：婀娜多姿、性感妖娆的女性形象是流光溢彩、多元动感的现代上海的影像写照，对女性的道德批判潜藏着对上海城市化发展的质疑以及对传统的询唤。另外，女性角色的命运遭际和心灵创伤能否在都市风尚与主流话语间寻找出平衡的支点？上海该如何在对自我存在给予肯定的同时加深对历史诉求的理解，在经济、科技、金融等各领域都较领先于其他城市之际，该如何从影像上处理好与海派文化的承继关系以及自身的文化发展？凡此种种，都是亟需思考和解决的命题。

第三，女性形象代言下的影像上海始终无法驱散其阴柔秀雅的气质，因而也较难在政治和经济权利的分配上获得相对强势的地位。女性角色的身份认同、机缘际遇以及命运轨迹的起承转合是被雄性力量支配和领导的，而且，当女性人物遭遇到一个比它自身更为强大的话语系统时，性别劣势就会在观影中被放大。如《上海宝贝》中的中国人天天是个性功能障碍者，而德国人马克却是位温柔体贴、拥有超强能力的外籍商人，这种现实关系的比照让已经取得了骄人成绩的上海都市仍旧有点自惭形秽，颇有些“高处不胜寒”的味道。上海女性的内在需要不断升级又得不到满足时，宁肯矮化自我投向洋人的怀抱，也不愿意与同种同族的男性再续写毫无情趣的恋情。这种迎合西方世界、不断“自我东方化”的潜意识也是伴随着上海国际地位的提高而慢慢滋长的。对自我形象的疏离和焦虑成为荣耀映照下的上海乃至当下中国人无法摆脱的“现代化病症”的一种情结，也透露出在多元文化语境下现代性的“都市惶恐”。

被渲染成“资本与消费”的乌托邦的上海城市，到处漂浮着觊觎他人的野心和不断膨胀的欲望。电影文本中的女性形象不仅成为城市现实欲望的间接表述，而且有关女性心理、性别特性和功能象征

的描绘都与这座城市的历史经历、集体心理互为表里，并始终以一种悖论的姿态凸显于世人面前。那么，该如何消解这种悖论，让现代性在关于上海的叙事中得以重新书写，这恐怕也是我们不能回避的难点吧。

二、对“旧上海”景象的程式化怀旧

除了外滩、东方明珠塔、金茂大厦、外白渡桥等经典的现代上海地标式建筑以外，当代电影中的旧“上海滩”影像也是一个被反复刻画的时空符号。创作者将上海的现实空间、社会关系以及都市心态在发展维度中与历史文化景致做出想象性地巧妙缝合，让观众对“旧上海”形成某种既定的景象模式。当然，随着上海人自我焦虑的文化乡愁缓缓袭来，“旧上海”的形象也承担着作者对20世纪30年代上海都市景观的记忆复现以及对现实、历史的双重隐喻。

那么，为何这么多的电影都如此执著地钟情于描摹“旧上海”的历史回望和情感纠葛呢？首先，历史记忆的重构与当下都市景观在时间维度上可以作为互相比较的参照。无论时局多么混乱，“上海滩”街头永远是歌舞升平、纸醉金迷的人间天堂，这和今天上海在国际视野下越发重要的经济枢纽地位遥相呼应，也是淡化政治色彩的海派文化重视商业发展的必然结果。其次，“旧上海”的银幕形象塑造与海派文化的历史渊源分不开，是国人“殖民心理”的间接影射。“上海的现代化是凭借外力被嫁接在中国的傳統社会之中的”，^[1]当怀念过去那一段忧郁悲恸的历史时，生活在其间并享受着上海摩登风情的人们可能会不由自主地陷入那些浮华旧梦之中。最后，“旧上海”影像可能幻化为作者个人难以割舍的情结来掩饰海派文化断裂后始终存在的自我焦虑。海派文化自其诞生以来就与西方各种思想、主义盘根交错，很自然地会产生对自我存在的隐忧，那么，选取最耳熟能详的某个历史片段作诱惑性地城市改造，抑或也是一种不错的嫁接和转移。

在怀旧情绪的影响下，“物质”和“资本”在上海城市兴起过程中又是无法缺席的在场，影像中的老上海似乎就成为旧中国“骄奢淫逸”的代名。在“十七年”时期，各种有违传统革命认知和阶级立场的生活情趣和物质享受，包括咖啡、高跟鞋、酒吧和洋房都被当作“诱人堕落”的符号。60年代的电影《霓虹灯下的哨兵》就将上海都市视为资产阶级光怪陆离的生活场域，电影承担了对都市资本主义物质文化的批判，对上海城市浮华气质的革命规训。然而，近二十年来，影像中的上海书写又完全被大量的时尚元素，身体符号或后现代式的碎片叙事所包装，对“旧上海”概念化的都市印象和程式化的景观描写影响到当代电影在内容、格调及题旨等方面的衔接，这在许多红色革命题材的海派电影中都可见一斑。如《红色恋人》中的革命情怀被置换成一段三角恋情，贴上“殖民”标签的上海城市将宏大的革命题旨遮蔽起来，革命只是这段浪漫爱情的调味品而已。《紫蝴蝶》偏离了传统的革命话语，将本该负载的政治询唤功能转为一种“小资”的个人化的叙事体系。可见，越来越多的电影会不知不觉地让上海从革命的策源地转化为人性矛盾自然流露的城市仿像，要描述一段发生在上海城市内的革命传奇故事，总是不像在其他城市一样来得简单；对上海已经形成的“小资”、“西化”的固定印象必然会悬置上海城市的革命功能。

当今电影对“旧上海”景观的描摹已经挣脱了传统的宏大叙事，而是以一种怀旧的、小布尔乔亚的伤感情绪将风花雪月的故事娓娓道来。重复出现的构筑“旧上海”意乱情迷、颓废华美意象的经典地域标签，过于精致的画面以及自恋而轻佻的氛围往往会消解这座城市本该持有的历史厚度。其结果是用简单化的空间概念为观众堆积起一串串单一浅显的历史记忆，而忽略了现代史的真实面貌、事件的来龙去脉以及人的生存方式。

许多香港导演对“旧上海”题材情有独钟，他们旨在利用微妙的空间转移和文化隐喻，在银幕景观的多重能指中营造出跨地域的文化全景和城市形象。其中，王家卫导演在这方面做了很多尝试。电

影《花样年华》虽然叙述的是香港往事，但是文本依托的空间环境却是模糊暧昧的影像表达：“苏丽珍和周慕云，他们都说着吴侬软语，骨子里渗透着上海人的行为方式和思维观念”，“旧上海的影子依然无法摆脱”。^[2]这在王家卫导演的其他影片中也留有明显的痕迹：“《阿飞正传》虽然讲的是香港的事情，但‘阿飞’一词本是上海的叫法。《重庆森林》实际上跟重庆没有多大关系，那个城市看上去更像是上海，仿佛也是旧上海派生出来的一个副本”。^[2]可以看出，王家卫导演的众多影片都在有意无意地强化上海与香港两座城市之间的记忆纠葛，香港是旧上海反射的镜像，而上海又是香港的母体，几乎王家卫所有以香港为叙事空间的电影都呈现出这样一种对上海的怀旧情结和乡愁文化。因为相似的殖民背景和文化经验，加之1949年前后，大量上海实业家和商业巨子迁徙至香港重振旗鼓，上海、香港两地的文化人、商人、明星互相往来频繁，致使香港与上海自一开始起就有着互为“双城”的关系，彼此在命运上相互重叠，互为参照。凭借对旧上海印记的点滴拼贴，王家卫对六十多年前上海景况的复写和回望隐现出香港人对旧上海浮华一梦的深情依恋和痴迷，建构了一个与之相重叠的影像香港，抑或说是一个摇曳着慵懒、奢靡情调的旧上海想象。但是，仅凭借一股浓烈的“怀旧乡愁”无法跳出创作思维的局限，难以达到对城市肌理和海派文化真正底蕴的深入开掘；表层影像的一再复制把“旧上海”变得单一和模式化，反而降低了它丰富的历史内涵和独特的人文品位。

三、对当代上海城市空间的个人化隐喻

当投射在大银幕上的空间景象、城市景观与电影文本叙事的宏观意志相联系，再加上创作者个人有意识地赋予它们以文化情绪时，现实的城市便会被构建成具有美哲学意味的视觉意象，“原型”城市也就有了更为丰富、多元，也更具个人化色彩的文化想象。

如今，“上海状态”具有一定的普适性：城外的人被它绚烂夺目的外表迷惑，希冀能从它百变、多元的城市形象中不断接受关于“时尚、潮流”的启蒙教育；而处于城里的人却对上海有着较为客观和真实的体验。于是，有人借上海都市的“围城”意象向观众传达作者对都市人情冷暖的迥异认知；有人则在对社会文明进程的反思中，将上海视为充满矛盾、质疑的对象而注入了更多作者自己对现代性的理解，如是，影像上海又呈现出各种读解上海的悖论。如近些年来，尤其是在以上海为背景的好莱坞电影中，上海都市成为“漂浮的能指”和能动的想象，是一个仅凭外来者“初次印象”就可自我编织的开放空间。《红美丽》为观众展现了高速发展下的上海城市图景，但是，上海只是故事虚有其表的背景装饰，即使发生地点换在另一座发达城市，电影也丝毫不会受到影响。《致命紫罗兰》里的上海城市毫无情感血肉和视像隐喻，只是一个遭受病毒威胁的恐怖空间的幻想地而已。《碟中谍3》里惊险的打斗场面跨越了柏林、梵蒂冈、上海、切萨皮克湾大桥等好几个国家的标志性建筑，却使观众根本找不到非去那里的理由。出现在影像中的金茂大厦、黄浦江隧道也没有与叙事的情节逻辑产生因果关联，而只是单纯用上海异城的现代建筑和都市镜像来达到刺激的画面要求和紧张的心理节奏，全然缺乏对上海地域的文化思考。

《上海之吻》是一部讲述海外华人对自己身份产生疑虑的影片。凭借对上海的猎奇和第一眼好感，片中的上海成为完全开放的摩登天堂：浦东的建筑群、被霓虹照亮的巨幅灯箱广告牌，就连夜总会里的酒家女、路边卖茶叶蛋的老奶奶也都能进行简单的英语会话，繁华的上海景观让男主角很快找到了似曾相识的亲近感。导演将上海作为男主角寻根认祖以觅得文化认同的栖居寓所，简单地将上海等同于中国，视其为亲情真心、国族身份的象征。但试想，假如男主角的家乡并非上海，而是中西部某个偏僻的乡村，那么他是否还愿意回到家乡，对自己认同的心理建设还会进行得如此顺畅吗？

其实，在国内众多的电影叙事中，尤其是在非上海籍导演的电影文本中，也普遍存在着这样的困惑。如《夜，上海》利用相对开放的城市空间作为对上海独特气质的暗示和各种隐喻的载体，为主人

公的情感迷失和自我寻找提供了多种可能性。面对窗外璀璨的灯火,喧闹的街巷,直树所面临的困顿局面被不知不觉地消解了。影片里,外滩、锦江乐园、陆家嘴等不同方位的地标式建筑从现实中被独立地抽离出来重新组合,建构出一个充满诗情色彩的文化地理空间。出租车所代表的寻找、流浪和前途未卜,再搭配林夕身上颇具波西米亚风格的随意服饰,迷幻的童话色彩、浓郁的商业气息,都在当代上海都市镜像的切割与拼贴中被毫无遮掩地敞开了。电影里直树是以“他者”的身份介入的,但是他对上海没有任何疏离,反而在流动的姿态中收获了心灵的抚慰和快感。电影没有建构立体鲜活的叙事空间,只是流于平面地附和着上海国际化大都市的身份表象,对其光鲜亮丽的外表做一番景观审美。很明显,这是一部对上海不甚了解,或是说只想打造“灰姑娘”童话故事的电影,它仅仅只是碰触到一座城市外表的皮毛,有关这座城市内部真正的文化态势和市民精神却远未触及。

然而,市场资本对上海传统生存空间所造成的挤压却在为本地导演提供新的关注焦点。导演彭小莲虽然是湖南人,但自北京电影学院毕业后就被分配到上海电影制片厂从事导演工作,长时间在上海居住也让她成为半个上海人。《美丽上海》在片头有这样一段话:“二十世纪初期,上海建筑起一片欧式的花园洋房。后来,渐渐搬进去很多人家,共同住宿在一个屋檐下,这成为上海都市文化中的一道特别风景。我们的故事就发生在这样一栋小洋楼里……”很明显,影片一开始就提出了这座城市不可忽视的尖锐矛盾:住房。对于寸土寸金的上海来说,传统的寓所正在遭遇现代栖居方式的冲击,这当中又能引申出各种新的人际关系和社会矛盾:兄妹四人分别象征上海城市里几股不同的文化传统、价值观念正在角力,本土与外来,历史与当下。彭小莲凭借对上海城市结构和市民饮食起居的了解,以淡淡的笔墨勾勒出一个她认为的潜藏着虚情假意、孤独冷漠的上海都市的某一层面,在它虚华的物质诱惑下遮掩着城市里亲情的缺席。

上海导演娄烨的《苏州河》用“不撒谎的摄影机”赤裸裸地打破了观众对上海城市的惯有想象,迷离摇晃的镜头避开鳞次栉比的摩天大楼,不断强化肮脏的视觉空间:漂浮着垃圾污垢的苏州河,以及河岸的衰颓之景。导演用极度个人化的镜头深入被主流媒体所遗忘的角落,虚无的孤独感和荒芜的信仰家园让这座城市显得晦涩和异样,处于焦躁中的人们不断质疑他们自身经历的情感和栖身的城市。但是,现今的苏州河是否真的像镜头里描绘的那般丑陋污秽?娄烨的视角是具有普遍性的社会心理,还仅仅只是个人化抒写的极端放大,又抑或是以这种讨巧的方式赢得国外各大电影节评审委员的青睐?如此不客观地“还原”城市景观的背后究竟是隐匿着导演个人悲天悯人、审时度势的历史胸襟,还是以堂而皇之的理由来推介作者的个人喜好,并以此来掩饰潜意识中潜藏的后殖民心态呢?

总之,电影叙事的触角已经伸向上海街巷的各个角落和各式人群,借助地域为蓝本试图表达的道德惩戒和悲喜人生往往较易充满富有现代性的艺术张力。颇具主观色彩的视觉语言又往往混杂着作者对繁华都会的艳羡、对历史烟云的怀念,对殖民记忆的若即若离以及对上海遗风的认同或质疑。这当中的心理悖论,对现代性的认知和对上海市民文化的扭曲,又常令人感到有影像处理简单化之嫌。我们认为,对上海的书写,无论是过去还是今天,首先都应强调文本的客观性、目的性,在相对了解上海,并对上海怀有真情实感的基础上,才能更得心应手地将沪上景观和城市影像空间化为作者的叙事手段和审美元素,并由此提升影片的精神指向和文化内涵,体现真正的上海城市意蕴和海派文化精髓。

参考文献:

[1] 李今. 海派小说与现代都市文化[M]. 合肥:安徽教育出版社,2000:1.

[2] 崔涌. 暧昧的历史影像[J]. 当代电影,2007(3):152.