

挣扎在“边缘”与重建城市家园

——王小帅“城市故事”的读解

蔡兰君

摘要：现代城市作为一个大众文化产生和滋长的重要场所，它与电影的关系越来越紧密。作为第六代青年导演的代表，王小帅在他的大部分作品中都将人物故事放在了城市背景下，如早期的《冬春的日子》、《扁担·姑娘》，如被称为“城市三部曲”的《十七岁的单车》、《青红》以及《日照重庆》。城市边缘人群一直是王小帅电影中被关注的主体，从主体的视角出发看艺术青年的郁郁寡欢，看被城市空间淹没的残酷青春，看父亲与子女之间的矛盾冲突，从而重新建构一个适宜人类居住的城市家园。这个家园不光是那些有着光鲜外表的人们的存在空间，也是存有温情的边缘人群的居住场所与精神后花园。

关键词：边缘人群；青春岁月；重建家园

作者简介：蔡兰君，女，硕士生。（苏州大学 凤凰传媒学院，江苏 苏州，215123）

中图分类号：J905

文献标识码：A

文章编号：1008-6552（2011）05-0054-05

一、第六代导演的“边缘叙事”

上世纪90年代中后期，第六代导演带来了他们自己的思想与才华，对当时的中坚力量第五代产生了一定的冲击，为中国电影界注入了一股新的力量。第五代导演热衷于将乡村作为背景来叙述故事，表现那里的现实、风土人情与精神生活。《黄土地》中翠巧最终逃婚，打破了黄土地上的愚昧枷锁，为自己的命运做了回主，影片在民俗与人物的悲怆命运中反思中国的文化传统；《一个都不能少》中水泉小学代课老师魏敏芝从城里将失学的孩子张慧科带回学校，反映的是农村的教育问题。第五代导演是从纯粹的乡村角度表现乡村，基本将乡村与城市剥离开来，因而事实上是以一种单一的视野来表现乡村生活，从而使得他们所表现的乡村保持了它的平静与自足。但到第六代独立电影人这里，他们则从一种先锋的视野出发，更多地把镜头伸到了城市里的角角落落，以繁华喧闹的大城市为图纸，描绘处于城市边缘的底层人的日常生活。所谓边缘人物，“是那些价值观念和生活方式在主流社会之外或者说与主流社会相对立的人物，处于社会生活的边缘位置。”^[1]他们的人生是灰色的，往往不会受到社会的关注，也许电影“未必真的能够揭示底层世界的真实状况，但民间立场的存在让这种底层书写具有了获得某种历史真实性的可能。”^[2]

第六代导演如王小帅、贾樟柯、张元等从边缘出发，将这些人的个体生命置于镜头中心，是对第五代导演拍摄题材和手法上的突破，也完成了具有强烈个人特色叙事方式的作品，并且有很多在国际上夺得大奖，获得很高赞誉。贾樟柯的代表作是《小武》、《站台》以及后来公映的《世界》、《三峡好人》等。《小武》曾在7个国际电影节上获奖，以一种纪实的手法记录了一个虚构的人物的生活，从情感的角度出发，将一个游荡在县城里的小偷的生活状态和心理状态淋漓尽致地展示在观众面前，他有情有义，却无奈被友情、爱情乃至亲情一一抛弃，最终自己却又因为偷窃被关进监狱。这种底层小人

物游离在城市边缘的尴尬身份和境遇，正是这类独立电影的主要内容之一。然而另一代表人物张元的文本更显另类，不严肃也不商业，与主流的距离十分遥远，自我意识更加彻底。在张元的电影中，可以看到摇滚艺术家、同性恋、女杀人犯甚至变性人这类极其特殊的人群，文本上烙印着西方化的痕迹。《东宫西宫》中的女主人公阿兰是个拉拉，她认为同性恋之间的情感也是爱情，而且是普通人比不上的爱情，影片极其细腻地表现了同性恋者的精神世界。《北京杂种》中零乱的昏暗都市夜晚，充满了迷茫与困惑。一群摇滚青年、艺校学生、画家等北漂者生活在这里，生活的不如意一直循环下去，找不到逃脱的出口。

作为第六代导演代表之一的王小帅，其文本的中心人物仍然是“边缘人群”，却在纪实的拍摄手法中让影片的故事性更强，叙述线索也更加明朗。并且他在关注到边缘人的物质贫乏的基础上，更多地深入到他们的内心，挖掘他们的真实想法，注重精神状态的刻画。就像他自己说的那样，“就想在电影中呈现这种困惑和情感，表现一种直接的精神状态。以前的电影是没有这方面经验的，但那时我觉得这应该也叫电影，就好像拿画纸画的就是画，那拿胶片拍的肯定就叫电影，只是这个电影的样子跟别人的不一样，讲的不是故事情节，而是表现精神的恐慌和迷茫。”^[3]同时，导演也在他的影片里投注了自己更多的想法进去。先锋青年画家、骑单车的少年，他关注的是边缘人物命运，关注的是在大时代里小人物的悲欢离合。这些普普通通的人与事，或许不值一提，但却是导演镜头的焦点。

二、王小帅电影中的“边缘人生”

相较于贾樟柯、张元等，在王小帅的电影中，边缘人的定义更加广泛，这些边缘群体大体可以分为以下三种类型：先锋艺术青年、忙碌于生计的城市底层人民以及生活在农村的“城市人”。

《冬春的日子》（1993）表现的是艺术青年的尴尬。先锋艺术青年是最激进、最特殊的一群人，思想激进，身份特殊，很显然地被划分到城市边缘人群中去。他们大多数沉迷于绘画、音乐或者一些极端的行为艺术中，譬如《极度寒冷》中的齐雷。这部影片是“一个充满自恋和自虐的双重象征含义的重要的第六代电影文本，”^[4]主人公齐雷追求自己的行为艺术理想，选择了最为极端的做法——自杀。他试图通过立秋、冬至、立春和夏至的四个节气模拟自杀，来达到艺术上的抗争，而在夏至的冰葬中，他将真的结束自己的生命。然而，当所有人都以为他为行为艺术献出了自己的生命时，他却逃开了。跳出了这个圈子，他在看所有看客对自己自杀“死亡”的反应，也是对艺术的一种反思。中国的先锋精神与西方有所不同，按照西方的观点，先锋应该是不想也不屑于成为社会主流，不想成功。而中国的先锋青年却往往希望自己能成为经典，在艺术上的成就能够被社会认同且关注。齐雷之外的很多先锋人物在20世纪90年代初的经济浪潮中摇摆着，一方面在精神上竭力想把自己与芸芸众生区隔开来，另一方面又想在理想实现过程中得到丰厚的物质补给。

在《冬春的日子》中，没有粉饰的演员，只有真实的画家身份。影片中东子和小春的日子十分平淡，在一所中等美术学校任教的他们，终日待在学校，似乎与世隔绝，只有两个人的柴米油盐。在城市化的经济大潮中东子躲在自己的小屋中冥思苦想，抽烟解愁，每天都等待着订了自己作品的外商能够带着钱来把画作拿走，好彻底改变自己与小春生活上的窘境。而小春陪伴在他身边只是为了爱，虽然她从内心里不满足这种平淡的看不到未来的日子。她做着日常妻子该做的事情，也在默默地等待着奇迹的发生。而当奇迹终于被确定不会到来的时候，小春打消了心中的顾虑与不舍，离开了她深爱的东子，出国寻找自己的另一番天地。留下了依旧过着以前生活的东子，最终却精神分裂。

东子是20世纪90年代初的“文化守望人”，“这群守望人中有两种，一种是出洋自我放逐；一种是坚守故园，过着清贫的日子，把文化当做一种宗教来恪守。”^[5]他们在精神上是孤单的，知音可遇不可求。可是他们却一直坚持着自己的理想与信念，忽略别人的眼光，苦苦支撑着自己不舍得放弃的艺术愿望。然而在以经济建设为中心的时代条件下，这些艺术青年没有实干家们白手起家的能力，不受人待见，仿佛被社会上的“正常人”隔离。一方面失去了创作激情，失去了身边人的理解与支持，一

方面生存也成了很大问题,先锋青年变得更加边缘化,主流偏离他们越来越远,他们转而深陷于内心的困惑与矛盾中,不能自拔。

影片是两个人的故事,男女主人公都是青年画家。可是影片关于绘画的镜头全部聚焦在东子的身上,小春只是一个绘画模特。她在绘画上的追求以及这份事业给她带来的困惑,影片都没有告诉我们。可以说小春为了爱情牺牲了自己的个性,只是跟大部分普通家庭妇女一样做着洗衣服、做饭之类的事情。作为一个青年女性画家,可以算是边缘人群中的边缘人,在这个父权和男权主宰的城市社会,她又怎能得到关注并自由发展呢?影片里的她不是一个独立的女性画家。因此,她最后给两个人的生活画上了句号,或许成为了文化守望人的第二种,出国寻找另一番天地。

两个人的故事结束了,《冬春的日子》变成了东子一个人的生活,孤独感吞噬着他,失去话语权,失去精神,失去理想,最终的精神分裂也是理所当然。边缘的先锋艺术无法将他们带到向往的舞台,也没法对他们的日常生活有所保证。这样的城市人群只能孤立的活着或者死去。

而《十七岁的单车》(2001)则将镜头对准了两个底层的“青年”。小贵和小坚是《十七岁的单车》中的主人公,一个是来自农村的小快递员,一个是平凡又自卑的高中生,一辆自行车将他们的生活联系在一起。“青年作为‘边缘人’,其特点是敏感、处于紧张状态,缺乏安全感,充满矛盾,用自己的文化来反抗成人的主流文化。总之,青年文化与青年性总是与激进、标新立异的姿态,易于冲动和敢于冒险的心态,对现实的反叛和理想主义的想象有关,有时他们还具有一种潜在的颠覆性与危险性。”^[6]通过描绘边缘青春岁月的欢乐与痛楚,当代城市背景下的点点滴滴完整却不完美地呈现在我们面前。

小贵17岁,这个年龄的他本应读中学,并向往着美好的大学生活,而为了生活,他从经济落后的农村来到了快速发展的北京。外来民工是小贵在北京的社会身份,漂在北京的他找到了一份快递员的工作,骑着自行车穿行在大街小巷,为城市的居民出卖着自己的劳动力。在北京这个大都市中,小贵完全不了解城市的生活法则。在高档酒店的门口,旋转的转门让他彷徨不知所措,他显然完全无法适应城市先进的物质文明。在洗浴中心莫名其妙洗了个澡后,他没有钱支付,只是站在那里,嘟着嘴巴,场景尴尬,“而小贵选择傲气地把农村人特有的‘霸蛮’行为完完全全搬上舞台。”^[7]青春岁月在小贵身上失去了欢乐的意义,他只会感到家庭的遥远,安全感与归属感在他的迷茫之前不值一提,或者他根本不知什么是安全感和归属感。因为工作得来的自行车是小贵身份的象征物,在丢失了那辆暂时还不属于他的车的时候,他似乎丢失了自己的梦想,看不到自身价值的存在,被整个城市排斥,所以他想方设法去找车,找到之后更不惜“偷”回车。自行车连接的另一头是小坚,一个家庭经济困难的普通高中生。

小坚也是17岁,成年前的过渡期,敏感,自尊心极强。因为家庭困难,日子过得紧巴,他急需要从自行车上寻找自信与自尊,对他来说,自行车不再只是车,而被赋予了太多的意义。父亲极尽其能为后妈带来的妹妹筹措学费,准备挪用原本给小贵买车的钱,忽略了小坚的感受,使他体会不到一点家的温暖。亲情的缺失,家庭教育的忽视,小坚因此性格冲动,遇事十分鲁莽,不顾后果,他需要的是艰难生活中的爱与自尊。小坚只有偷拿了家里的钱去买车,也就是小贵被偷的那一辆。有了自行车的他似乎一下有了尊严,和自己的初恋女生并排骑着自行车,炫耀着车技,心中充满了喜悦。车丢失了之后,他也是千方百计地去找车,并打算从小贵手里“抢”回车。小贵不认为自己是偷,因为那是公司发给他的车,理所当然应该拿回去,小贵也不认为是抢,因为那是他花钱买来的。最终他们不得已采取了互相妥协,一人拥有一天的车。融入城市的过程是坎坷的,在城市有尊严地生存下去更加艰难,小贵和小坚都为此付出了代价,在无情的青春岁月中挫折连连,只为他们所要的生活、尊严和那虚幻的爱情理想。

从被社会“抛弃”的艺术青年到《十七岁的单车》中普通的底层高中男孩,导演的城市故事叙述主体发生了变化,“边缘人”的这个概念也在无形中被放大。不再是少数的艺术工作者,而是放眼社会

那些生活困难的底层居民和进城打工的外乡人。他们生活在城市，竭尽全力去融入城市，但他们被现实压迫得更紧，不知道什么时候才会在自己头上看到晴朗的天空，自信、自尊在一点点的消逝。

相比于上面的几部，《青红》（2005）是一部更加特殊的电影。影片中没有城市的形象，故事的发生地是贵州的一个小山村。但是也可以说虚幻的大上海是所有矛盾的导火索，不可或缺。

父亲，一个在人们心中刻板的字眼，总是让孩子们敬而生畏，不敢接近。在中国的传统观念中，“父为子纲，夫为妻纲”，父亲是子女的根本，子女无法驳斥父亲的观点，只有听的份。一个家庭里，父亲或者说男人是圆心，是脊梁骨，为家庭的生计而忙，决定着整个家庭的未来走向。家庭给予父亲的霸权，保护妻子，教育儿女，责无旁贷。在对子女的教育方面，传统的父亲形象一直是刻板冷面的，对于子女的教育，他们一般是以管制与呵斥为主，不去真正了解儿女的心事与想法，一切由他做主，《青红》中的父亲老吴对于女儿青红就是这样。为了完成整个家庭回到上海的梦想，老吴不允许青红做出一点点出格的事，逼着她考大学。上学的时候跟踪她，放学的时候在远处接她，其实是变相的监视。一双漂亮的红色高跟鞋被他无情地扔出屋外，并对她进行更加严格的看管。放学回家的路上，青红实在忍无可忍，当着老吴的面离家出走，去了好友小珍的家里，回家的时候被老吴咆哮“不要再回来”；老吴去找小根谈话，用上海人的身份去压制他，既伤了小根的心，也伤害到了青红，使得青红更加的叛逆与不满。她偷偷地跟小珍一起以听高考讲座的借口去参加地下舞会，和其他羞涩的女孩一样把嘴唇涂得红红，看那些时髦男青年跳舞，回来之后被老吴得知自然少不了一顿讽刺和叫骂。

“身份是一个人或一个群体的自我认识。它是自我意识的产物：我或我们有什么特别的素质使得我不同于你，或我们不同于他们。”^[8]青红在贵州长大，父母亲虽“贵为”上海人，但却无法改变青红作为土生土长的贵州“农村人”身份的事实。而作为内迁职工第一代，老吴和妻子都早已后悔当初举家响应党的政策来到贵州，如今只能不惜一切要将孩子带回上海，受大城市里的教育。女儿青红其实是个很乖的高中生，对自己的生活也很容易满足，喜欢安定。在小山村里她跟小根之间发生了一段令人唏嘘的爱情，“一段随风而逝的青春，一种难以自主的宿命。”^[9]她的爱情，是一朵还未来得及开放的鲜花，过早地凋零。另外，青红与老吴之间矛盾的根源也正是在于对身份认同的截然相反。老吴与妻子年轻的时候响应政策走上了从大城市到偏远山区的内迁路，从此成为了被城市政治抛弃的边缘人群，尽管在他们的心里一直自认为是城市人。

影片在灰蒙蒙的景象中结束，蜿蜒的公路上隐隐约约一辆车在驶向远方，或者说是一种逃离。假使他们回到了上海，假使他们重新开始了城市人的生活，又会是一种什么样的状态？高楼大厦或许不属于他们，灯红酒绿的城市常态也会使他们一时眩晕，找不着方向，就像《十七岁的单车》里的小贵一样，想要彻底融入城市很艰难，即便是老吴这样返城的知识青年，也不一定会受人待见，那种寄人篱下的感觉不是几个城市户口所能抹去的。

三、温暖的边缘世界

在上面分析的三部影片中，无论是冬春，还是小贵、小坚，抑或是青红与老吴，在这些人物的身上，城市仿佛都是以一个拒绝的形象存在，排挤着来自外乡的和物质水平低的边缘人群。随着城市现代化的进一步发展和自己阅历的增长，导演在批判城市的立场上有了更多自己的人生感悟，对于市井小民的温情也关注得更多。《日照重庆》（2009）是王小帅的最新作品，在上映的时候被定义为商业片。可是，显然这部影片在追求商业与艺术的平衡之时仍然更加偏向文艺一点，因为没有谁能将一部悬疑的枪击案拍成以“寻找”为关键词的自我发现的影片。

林波是个在别人眼里没有父亲的孩子，被遗忘的他一直在等待，等待从海上归来的父亲，想着长大后可以去日照找他。即使这许多年没见，即使父亲可能将他忘记，可是身为儿子，这份父子情是时间不能拉远的，是空间不能隔离的。他在和别人谈起父亲的时候是带着恨的，可是他仍然愿意去海边，和朋友、女朋友一起，因为他深念的父亲也许正在海上飘荡着，在那里，他可以尽情地想象着父亲的

模样,无论他是否曾经抛下自己一去不回头。

从老林这边看来,他怎么也不会预料到再次想起大儿子林波是因为他成了一个被枪毙的抢劫犯,无论如何他也不能接受这个结果。6年没见,老林在重庆寻找儿子生前的形象时竟然只能靠一张视频截图来拼命回忆他的样子,那么急切与彷徨。6年来,儿子生活在怎么样的环境中,和什么样的人来往,养成了什么样的性格以及最后为何会成为抢劫疑犯,这一个个问题老林都那么迫切地想要弄清楚。他去找了跟儿子相关的所有人。林波的好友昊子、超市服务员、保安、女朋友晓雯、医生以及最后击毙他的警察,他们每个人都向老林讲述了一个不同侧面的故事。这一个个故事使得老林脑海中儿子的形象越来越丰满,越来越清晰。林波生前与昊子和晓雯走得最近,而昊子也许是这个世界上最了解林波的人。他知道林波心中的疯狂与痛楚,了解他的偏执,才会陪着他为晓雯偷鹦鹉。老林因此与昊子接触得最多,他跟踪他,看到了年轻人的疯狂,知道了像他们这个年纪现在在做的事。也是从昊子的嘴里,他了解到了自己的离开对于林波来说有多么大的影响。从晓雯那里,林波的孤独被他看见。这样一个孩子在感受到别人的爱之后会疯狂地对其好,生怕自己的一点疏忽而弄丢了对方,可见从小到大,林波是多么的缺乏爱与关怀,作为父亲,老林已经无法将这份爱弥补给他。

在寻找的过程中,父子双方的感情越来越浓。两个人处在完全没有交集的空间中,一个在回忆的重庆,一个在现实的重庆,可是他们表达亲情默契十足。林波试图寻找父亲,让他看看自己的成长,老林在一个一个的描述中寻找自己的儿子,了解他的成长岁月。

在寻找的过程中,跳出文本,影片也在挖掘着城市的社会关系。在闪耀着霓虹的城市背景下,以家庭为单位的各种戏码每天都在上演。经济快速发展的过程中,爱的缺失会不会越来越成为一个严重的社会问题?回归影片,也就是林波究竟为什么而死?是被枪击毙,还是为得不到的爱,为得不到的亲情?父亲老林对于林波的死绝对是要负责任的。

影片的名字很有意思。日照,重庆。日照是一个海边城市,那里有儿子林波的梦想。重庆是一个内陆城市,灰蒙蒙的天空难得见到几次太阳,父亲老林在这里的心情也很沉闷,似乎拨不开云雾,看不到儿子明晰的形象,总是在接近一个永远无法确定的事实。当阳光照射着重庆,阴霾散去,暖意浓浓,老林的心也在慢慢释怀,审视过去,重新开始。或许这恰是导演对这个城市的最良好的祝愿吧。

四、结 语

每座城市都有自己的形象,且在不同人群的眼中有不同的形象。有人觉得充满希望,有人觉得迷茫、困惑。城市作为一个生活场所,它为生活在里面的人构造了一个行动空间,条条框框包括物质上的、精神上的局限着人们的行为。王小帅在他的一部部城市影片中通过不同的叙事手法向观众展示了城市生活的真实写照,也在这些影片中逐渐形成发展了自己的现代城市观,那就是在批判城市的同时将其构建成为一个个体的家、群体的家,更是美好的精神乐园。

参考文献:

- [1]朱维笏,蔡青.从“边缘人”形象看后殖民影视中的张元电影[J].安徽文学,2010(9):260-261.
- [2]韩琛.草根图景——第六代导演的底层电影[J].粤海风,2008(1):34-37.
- [3]刘小磊.坚持精神的流浪——王小帅访谈[J].电影艺术,2010(4):95-100.
- [4]谢晓霞.底层世界的自然主义描绘——论新生代电影中的底层形象[J].当代文坛,2008(1):159-162.
- [5]尹国均.先锋试验[M].北京:东方出版社,1998:22.
- [6]宋彦.新时期中国电影的现代性、后现代性研究[M].济南:山东人民出版社,2010:130.
- [7]罗娜.论王小帅“边缘人”的生存镜语[J].贵州师范大学学报,2010(3):128-131.
- [8][美]赛缪尔·亨廷顿.我们是谁?[M].程克雄译.北京:新华出版社,2005:20.
- [9]夏玉洁.一朵花能不能不开放——《青红》无法回旋的悲剧叹息[J].宁波职业技术学院学报,2009(3):79-82.