

都市现代性的五副面孔：出租车司机掠“影”

陈涛

摘要：在城市电影中，出租车司机构成了重要的一类银幕形象谱系，其多元化、多层面、多样性的面貌，再现、质疑和反思了不同国家和地区在城市化过程中的社会语境、政治经济背景、性别意识、后殖民认同、文化建构等方面的发展症候。通过述评电影史上一些重要的出租车电影及其司机形象，能够展现“城市现代性”的几幅面孔，为进一步探讨都市电影在社会空间、阶级构成、性别论述、交通发展等方面的再现议题提供文本基础和整体脉络。

关键词：出租车司机；城市电影；现代性

作者简介：陈涛，男，讲师，文学博士。（中国人民大学 文学院，北京，100872）

中图分类号：J905 **文献标识码：**A **文章编号：**1008-6552 (2016) 01-0082-07

1907年，第一个使用计程表的出租车出现在纽约市街头。自此，出租车永不停息地穿行在世界各个城市的大街小巷，成为都市现代性的重要组成部分。与此同时，19世纪末诞生的电影成为最适宜表现出租车的艺术媒介：两者不仅在时间上并行发展，而且相互影响共同参与了都市文化的建构。于是，在世界各国的城市电影中，出租车司机构成了重要的一类银幕形象谱系。一方面，城市电影再现和塑造了众多形象不一、性格各异的出租车形象；另一方面，这些出租车的故事和影像也成为纽约、巴黎、东京、上海等都市文化建构的重要组成部分。

那么，在世界电影史上，不同时期、不同国家的出租车司机影像具有怎样的特征，又反映或再现了哪些国族、阶级和性别等方面的现实议题？对此，本文通过述评电影史上一些重要的出租车电影及司机形象，来展现“城市现代性”的几幅面孔。一个世纪以来，这些形形色色的“都市漫游者”，构成了银幕百年的独特光谱；而对这一独特谱系的梳理与述评，也能够为进一步探讨都市电影在社会空间、阶级构成、性别论述、交通发展等方面的再现议题提供文本基础和整体脉络。

一、罪犯：阶级批判与黑色电影

作为一种现代艺术形式，电影热衷于呈现具有流动性和韵律性的现代都市空间，而穿梭于大街小巷的出租车成为电影中一道亮丽的都市风景。早在无声电影时期，好莱坞就热衷于记录和表现城市中的底层平民和劳工，出租车司机也是其中的一分子。然而，这些早期的作品往往将出租车司机塑造为卑劣、龌龊，甚至具有暴力倾向的人，很多还是不折不扣的杀人犯。例如在1915年的电影《封闭的网》中，一名城市游民被出租车司机射杀；同年在电影《独裁者》里，两名出租车司机大打出手最终坠入河中；1918年《女巫的魔杖》讲述了出租车司机杀死一名社会名流的故事；而1920年的《半小时》里的出租车司机则因求婚被拒而碾死了他的情人。另外，1917年的电影《阴谋》中的出租车行变成了绑架年轻女孩从妓的场所，而1918年的电影《空出租车》中的司机绑架了一个妇女，后来才发现这是一名新闻记者设计出来的假新闻。

这些看似荒诞不经的谋杀和犯罪故事，在某种程度上体现了当时电影人和观众对于出租车司机的态度：作为一个新兴的职业，他们并不为人所理解，其形象也是声名狼藉的。这一方面反映了当时中产阶级对于出租车产业及司机的反感，另一方面也突显了“一战”之后美国社会中不稳定的、犯罪肆

虐的社会现实：很多犯罪新闻事件频发于出租车内，而作为边缘底层人，一些出租车司机同黑社会之间也具有若即若离的关系。^[1] 主流中产阶级的眼中，新诞生的出租车司机群体，在某种程度上是仆人和罪犯的结合体。^[2]

这样一种“罪犯”的出租车司机形象，到了有声电影时期依然充斥在银幕上。黑帮片和黑色电影在三四十年代大行其道，很多电影中的出租车司机也参与了犯罪的勾当。在1937年电影《午夜出租车》中，主人公是一名出租车司机同时也是假币制造商，他最终被犯罪同伙击毙。1942年的电影《双雄喋血》中，出租车司机在夜里参与赌博；1946年《死亡线下》中的出租车司机抢夺乘客的钻石等贵重物品；而在1948年电影《大钟》中，出租车司机则参与了一起凶杀犯罪事件。

由于很多出租车主要在夜间工作，因此同“比黑夜更黑”的黑色电影具有场景和叙事方面的天然关联。他们往往是串联人物、促成犯罪的重要因素，并在此过程中见证了人性的堕落。1949年的《一个危险的职业》讲述了出租车司机被买通的故事，另外《他们充满危险的生活》、《女间谍》和《里奥·丽塔》等影片都描写了侦探伪装成出租车司机的故事。“黑色电影”具有悲剧或恐怖片的诱惑力，然而这种阴暗的光影及其隐喻的黑暗力量来自个体、同谋和不公正的社会；阴暗力量根植于当代社会的日常生活，包括家庭和生意场上的敌对、心理困扰、邪恶计划和政治阴谋——由故事人物和叙事引发的深刻的恐惧触手可及。^[3] 在黑色电影盛行的四五十年代，除却经济萧条、阶级差异、犯罪率激增等现实语境，二战对于人们精神世界的冲击也不可忽视。^[4] 在这样的社会环境中，出租车司机不仅见证了道德的败坏、战争的创伤、人情的疏离、性别和阶级的不公以及权力的腐败，而且有意无意地参与了犯罪行为；电影借由出租车在罪恶都市中的“穿街走巷”，也“穿针引线”地勾连连接起黑色的情节。

这样的人物和故事类型甚至影响了上世纪70年代后的“新黑色电影”。从《唐人街》和《银翼杀手》到《洛城机密》和《借刀杀人》，电影中的出租车及司机都是城市犯罪的重要参与者和见证者。尤其在“新好莱坞电影”代表作《出租车司机》中，罗伯特·德尼罗所饰演的出租车司机刺杀总统候选人未果，结果将妓院中的老鸨、房东及嫖客一一杀死。这部史诗般的作品，不仅是好莱坞史上最阴郁的电影之一，而且是出租车影像中的不朽之作。联系到当时的历史语境，上世纪60年代美国的都市规划、转型和发展陷入危机，城市中的失业率激增，阶级和种族矛盾日益加大。^[5] 在这种情况下，《出租车司机》对于经典黑色电影的追忆便有迹可循——无论新旧黑色电影，都表现出对旧城市样貌的眷念及对晚期都市现代性的焦虑和批判。

可以说，出租车司机作为罪犯被电影所再现，或多或少同不同历史语境下的美国社会文化具有密切的关联，然而这并不能看作是完全的客观现实反映——由于美学手法和叙事策略的需要，作为类型的黑帮片或黑色电影往往借由出租车司机来渲染城市的罪恶、堕落与腐败，从而揭示种种社会问题。

二、喜剧人：都市梦与爱情故事

在另外一些好莱坞电影中，出租车司机被塑造为具有喜剧天赋的小人物，他们往往古怪而善良，生活窘迫却乐观向上，而且绝大多数都是男性。1920年乔治·张伯伦导演的电影《出租车》是一部精彩的喜剧电影。主人公从朋友那里买来一辆出租车，并在迅速了解了华尔街地形后，依靠股票获得了巨额财富。此后他辞掉了出租车的工作，换上时尚的衣服，并赢得了爱情。在电影中，狂奔的出租车带给主人公一种浪漫的感觉，其速度感也被电影进行了时尚化的再现——似乎出租车是融入纽约现代时尚生活的通行证，而华尔街的风貌正是现代生活的代表性空间。借由出租车，来自底层的主人公实现了自己的都市梦。这一喜剧性的故事具有对年轻人的鼓动性，它暗示那些有抱负的年轻人借由艰苦生活的磨炼终有一天能够飞黄腾达，而出租车正是底层、艰苦、危险工作环境的隐喻。

除此之外，1928年上映的两部电影——哈罗德·劳埃德导演的《超速》以及马歇尔·尼兰德导演

的《13号出租车》都延续了这种积极向上的都市喜剧化的风格，它们都借由出租车司机形象将一个盗窃犯罪团伙的故事串联起来，并在最后都协助警察抓住了罪犯，且都赢得了女主人公的芳心。这两部电影将出租车同爱情故事相结合，借由出租车的速度感、都市感和现代感，突显了都市空间的现代景观和时尚魅力。电影将警匪题材和浪漫喜剧这两种大众类型电影有机地衔接起来。这种类型模式一直影响了很多后来的喜剧电影，甚至包括热门的法国影片《的士速递》系列。

对于喜剧片来说，爱情元素令电影更受观众的欢迎。在1939年的《午夜时分》中，作为乘客的舞者同出租车司机彼此相爱，并克服了种种障碍。影片的结尾处，作为社会名流的女舞蹈家同司机一起驱车去婚姻局登记——这可看作是典型的好莱坞式大团圆结局，不仅跨越了阶级鸿沟，而且忽略了所有现实考量。而在1942年的喜剧片《布鲁克林的麦圭林一家》中，主人公是一名劳动阶层的出租车司机，但由于妻子不断提出各种要求而疲惫不堪，也因此制造了很多笑话。这一喜剧片利用出租车司机与精英阶层的贫富差异大做文章，一方面显示了不同阶级之间的巨大鸿沟，另一方面也借由夸张、戏谑和幽默对这种贫富差距进行了艺术性、象征性的消解与弥合。观众在取笑出租车司机的同时也会被唤起对其底层困顿生活的同情与关怀，从而产生一种“笑中有泪”的观看效果。

从职业的角度来说，出租车司机是绝佳的喜剧表演人才。为了避免尴尬或带给乘客轻松愉悦的体验，出租车司机往往善于搭讪，能对不同话题发表观点或见解。从政治人物到八卦新闻，从爱情哲学到旅游咨询，出租车司机往往无所不知，但大都浅尝辄止——他们像是优秀的脱口秀演员，其表演不仅能沟通人际关系、避免自身的孤独，而且可以借此获得更多的小费。对于这样的喜剧特质，很多出租车题材的电影都进行了表现。例如在阿尔莫多瓦导演的西班牙电影《崩溃边缘的女人》中，乐观开朗的出租车司机总是不厌其烦地说话聊天，不仅串联起电影的情节，而且成为影片中几位女性的精神治疗师，满足了主人公的各种需求，为整部影片制造了诸多笑料。再如吕克·贝松编剧和监制的喜剧片《的士速递》系列中的出租车司机是绝佳的段子手，影片中重要的喜剧台词大都集中在他的身上。而《的士速递》系列电影的喜剧元素，也体现在类型和叙事风格上。电影中大量的追车镜头、缉捕段落、厮斗场景等大大加快了影片的节奏，配以金属感和现代感十足的音乐，突显了强烈的喜剧效果。

同样，在各种主打“困途”牌的公路电影中，出租车司机也往往是重要的喜剧来源。例如在2010年由金泰植导演的韩国喜剧电影《东京出租车》中，主人公乘坐出租车从东京到汉城，一路上他与出租车司机的打闹互动为影片制造了很多笑点。在这场跨国出租旅行的故事中，电影通过两个不同类型和身份的男主人公形象，思考了日韩不同的国民性格特征，因此无论是在造型、语言抑或情节上的喜剧元素，其实体现了国族上的差异与戏剧性张力。

无论是浪漫喜剧、公路喜剧还是警匪喜剧，在喜剧性的都市电影中，出租车司机自身所具有的职业特征和底层性被用来制造幽默效果，在此过程中也体现了国族、性别和阶级方面的文化症候。

三、零余者：妄想症与存在主义

美国的《出租车时代》杂志曾将出租车司机的职业病称为“的哥焦虑症”，并总结了这种症状的表现特征：长期焦虑、精力过度集中，神经高度紧张；不仅对傲慢的乘客唯命是从，而且要遭受各种冷嘲热讽和难堪。^[6] 美国社会也常用“空想家”来概括出租车司机，这一术语混合了自负、虚幻、孤独、个人主义、缺乏技术、与社会脱节、无稳定收入等特征，这些特征甚至可以同牛仔、淘金客、伐木人等身份联系在一起，体现出美国人对公路和旅程的特殊感情。^{[2](12)}

无论是哪个称呼，都一语道明了出租车司机的孤独特征，他们似乎同出租车外部的世界相区隔，是一种当代都市中的“零余者”。如同存在主义或荒诞派文学作品中的主人公，出租车司机往往表现出一种同他人和世俗世界相疏离的姿态。出租车作为一个封闭的空间，区隔了车内和车外的空间。电影

《出租车司机》的开头，鬼魅般的画外音乐烘托了都市之夜诡异的气氛，而在大街上弥漫的蒸汽当中，一辆出租车朝向观众的方向驶过，宛如一个铁棺材。作为退伍的越战老兵，主人公患有创伤后遗症，只能在夜里生存，并同车外的现实世界格格不入——德尼罗饰演的这一司机大概是电影史上最为经典的都市零余者形象。编剧保罗·施拉德曾说，《出租车司机》背后的哲学观是存在主义——在编剧之前，他重新阅读了萨特的《恶心》和加缪的《局外人》，且借鉴了一些法国新浪潮和德国新电影的技巧。^[7] 而由施拉德自编自导的《迷幻人生》延续了这一创作风格，主人公不仅驱车穿行于纽约街头，而且负责给曼哈顿的富人运送毒品。迷幻的都市霓虹灯光透过车窗映照在主人公的脸上，他如同死人一样麻木而绝望。影片的调度尽量避免煽情，而是以一种疏离的镜头风格去体现主人公在车内的孤独身影——影片所创造的“间离效果”，隐喻式地表现了主人公的零余者姿态。

《出租车司机》和《迷幻人生》中的司机都患有“妄想症”，也最终都杀了人，选择了同都市（及都市中的人）一起堕落和毁灭。而波兰导演基耶斯洛夫斯基导演的《十诫之杀人》（1988）也刻画了类似的零余者形象。影片一开始就以意象化的镜头展示了空间：一只死老鼠漂浮在一座灰色水泥城市的一条水沟里，这座东欧城市的灯光昏暗，使用的是含硫量高的劣质煤所发的电。而就在这样颓废的空间里，上演了出租车谋杀案；然而不同的是，影片中的出租车司机成为了被杀者——他被一名青年残忍地杀害了。如同行尸走肉的青年，毫无表情地在城市中游荡，同时一只被吊死的猫在窗上荡来荡去，成为主人公命运的隐喻。电影故意调节的黄绿色调，强化了孤独和疏离感，却也将这个城市中一切毫无意义的凶残谋杀融为一体。

换成西美尔的说法，都市也带来一种“倦怠”的感觉。西美尔认为城市是感官刺激与声色诱惑之所在，人们在面对城市的五光十色与声色犬马之时，必须发展出一套“倦怠”的心理保护机制，从而逐渐形塑成一种强调理性、封闭和知识的个体。^[8] 这一论述非常适宜于分析出租车群体。很多电影都刻画了“倦怠”的出租车司机形象，例如在曹保平导演的《李米的猜想》片头，镜头以内反拍、外反拍、齐轴、平行等不同角度拍摄司机李米的倦怠麻木的表情和脸上的黑眼圈。继而伴随着诡异风格的画外音，观众能够透过出租车窗看到外面鬼魅般的世界：车窗外的行人、摩托车和自行车的速度明显被刻意调慢，画面也被处理成模糊不清的效果。这一段落利用电影视听手段将车内外的世界区分开，两种影像（模糊与清晰）、两种速度（正常与慢速）象征了李米的主观精神状态同外部世界的格格不入。

而在宁瀛导演的电影《夏日暖洋洋》中，北京出租车司机德子爱上了自己的乘客赵园，却始终无法打动赵园的心；随后电台女主持、跳舞女孩的出现，又不断牵动着他对于爱情的渴望。德子的爱情状态，其实再现了世纪之交中国城市发展的特定文化氛围；这样一种多变、易逝的爱情是同北京极快的城市化发展速度分不开的。在影片结尾，电影以快速剪辑的镜头表现德子的未来生活：受过感情创伤的他，依旧每天在熙熙攘攘的大街上漂泊游荡，接送着各式各样的女孩，她们不断上下他的出租车，但德子却已经麻木了。电影中的德子作为“北漂”大军之一，在城市中既没有根也没有依靠，似乎永远无法融入城市内部的肌理当中。德子与李米一样，都是存在主义式的人物，是当代中国飞速城市化过程中，被都市现代性甩在身后的“零余者”。

四、女司机：都市寓言的性别书写

在传统的都市书写中，女性往往被描述为都市的象征。正如卡尔维诺在《看不见的城市》中所描述的卓贝地城的寓言，似乎城市就如同一个不可知的女人，诱使男性不断地前来冒险、体验，然而当男人们一旦身陷城中，她便销声匿迹。^[9] 根据女性主义学者伊丽莎白·威尔逊的看法，都市中高耸入云的摩天大楼、纵横交错的高速公路和理性乏味的工业体系是“男性化”理性城市的表征。^[10] 而出租车作为城市公交系统的重要部分，在规划、管理和运营中显示了有条不紊的理性原则。因此，电影中

的出租车司机，作为都市理性交通的代言与象征，往往是由男性来担任。

然而，在城市的大街小巷中游走穿行的出租车，也体现出都市的偶然性和随意性，其犹疑不决、漫无目的和无中心式的都市体感又具有女性的特征。而当这种感知城市的方式同电影表现手法（尤其是拍摄视角和叙事人称）相结合时，便生成了都市电影的另一种书写方式。在都市电影中，一些出租车司机是由女性担任的，故事也往往由女性主体的视角来叙述。银幕上的这些女司机形象并不多，但却令人印象深刻。早在1919年，电影《由我付费》就刻画了一个女性的出租车司机：一个妻子希望给丈夫买个生日礼物，于是找了一份开出租车的工作。妻子依靠自己的吃苦耐劳赚够了钱，然而当她实现了这一目标后，放弃了自己的出租车工作。这也反映了当时人们的思想：开出租车是男人的事情，女人最终还是回归家庭。而在二战期间，男性司机的不足为妇女大规模进入这一行业敞开了大门，于是涌现出几部以女性出租车司机为主人公的电影，包括《危险！工作中的女人》、《寻欢作乐》、《上层社会》、《灰姑娘琼斯》等。这些作品多为喜剧片，电影中的女性往往被刻画为具有阳刚气质的“女汉子”，不仅笨手笨脚、体力充沛，而且阳光自信、乐观开朗。这样的男性气概，在影片中同为劳工阶层的情人或丈夫眼中是合适的，这也反映了战争时期人们的性别意识。这些作品依然并未跳脱男性主体的视角，电影中的女司机形象也具有两极化的倾向：要么温柔善良但最终放弃工作回归家庭，要么阳刚开朗充满了男性气概。可见在绝大多数好莱坞电影中，出租车司机仍然被认为是男性的职业，女性很难在其中争夺一席之地。

而在一些亚洲电影中，女性视角成为重要的都市书写特征。伊朗电影大师阿巴斯曾拍摄了一部极简主义的电影《十》，以一名女性出租车司机的视角观察和叙述故事，并由此串联起十段故事。电影以单一的运镜和调度方式再现了不同女性的困惑与难题，将现代伊朗职业女性的窘迫生活娓娓道出。而女司机自身的形象和生活穿插于十段故事之中，创造出强烈的认同感——第一人称视角的叙述者大大增加了观众的参与感和主观倾向，而主观镜头的运用也令观众更能置入故事当中。更为重要的是，电影运用自然光影、群众演员、手执摄影、长镜头等纪录片拍摄手法，大大加强了影片的真实感，表达了直面现实的诉求。而在当代的中国电影中，有几位女性出租车司机形象非常突出。在张一白导演的《夜·上海》中，赵薇饰演的出租车司机林夕因为忙碌的工作而不修边幅，不仅衣服扣错扣子，而且头发蓬乱不堪；后来她遇到来自日本的化妆师，在他的帮助下进行了一番外表的时尚蜕变。而在《李米的猜想》中，周迅饰演的司机李米同样不拘小节，不仅一件衬衫从头穿到尾，而且不化妆打扮。无论林夕还是李米，都穿梭于城市各种阴暗肮脏的角落，习惯于同其他男性司机称兄道弟，并大大咧咧地同各种乘客攀谈聊天。

然而，这两部电影极力刻画主人公的生活和情感状态，又打破了“女汉子”式出租车司机的刻板印象。而且同男性司机比起来，这些女性对于爱情的追求更为炽烈与专一。例如在《李米的猜想》中，主人公四年来追寻男友的踪迹，她所有的动力来自于出租车的探索与寻找功能：她询问每一个乘客是否有男友的消息，在每一次车内外空间的接触感染中不断巩固和强化着对于爱情的自我生产（或幻想）。《夜·上海》中的林夕则总是刻意利用出租车制造小事故，从而创造与修车工东东的接触，然而东东却有了自己的心上人并决定与之结婚，于是留下失恋的林夕黯然神伤。从情节上看，这些女性的爱情故事都同出租车有关，而且她们的恋人往往是司机或修车工，同样是底层人士。两部作品的灵感或多或少来自于好莱坞的电影^①，却也将中国式的出租车影像和故事同当代中国城市化的社会语境进行

^① 《李米的猜想》的司机臆想症和犯罪叙事都是《出租车司机》的经典人物或情节设置，然而导演曹保平却将这一叙述模式以中国式底层爱情故事进行了重新书写。《夜·上海》无论在叙事、影像和人物方面都借鉴了由索菲亚·科波拉（Sofia Coppola）导演的《迷失东京》（Lost in Translation, 2003）的元素，却以文字沟通的方式解构了美国电影中的“迷失”，并将后现代符号帝国的故事改写为媚俗化的上海版浪漫爱情喜剧。

了有机结合，尤其都思考了都市阶层差异与矛盾的议题，令作品具有了底层人文关怀。

五、英雄：意识形态的正义化身

虽然电影史上的很多作品都将出租车司机塑造为社会边缘人甚至是犯罪分子，然而还是不乏正面积极的形象再现，甚至将其塑造为较为完美的、具有领导力的英雄。例如在1932年的电影《出租车》中，詹姆斯·卡格尼塑造了一个富有人格魅力的出租车司机形象。电影讲述了他抗议出租车公司卡特尔式大肆兼并与欺压工人行为的故事。他不仅举止潇洒、衣冠楚楚，而且拥有独立品格和社会道义；在性格上，他具有火爆脾气，拥有工人阶级果敢的行动力量——当时的《纽约每日镜报》认为诺兰不仅是“一个自信的、聪明的人”，而且“具有阳刚的男性魅力”^[11]。联系到当时的社会历史语境，上世纪30年代在美国曾爆发过多起出租车司机的罢工，这些运动导致了1935年世界上第一个独立出租车工会的出现。^{[2](67)}这一电影表现出导演对于出租车司机的同情，并暗示这一群体具有集体行动的可能性。电影中出租车司机的魅力主要来自于卡格尼的表演而非人物的职业特征，其反对暴政和贪污的品格也更多是个人主义而非集体主义式的，并不具有代表性。在另外一部1931年的电影《高速档》中，男主角作为一名出租车司机经常遭受欺负，后来他的儿子为保护出租车而受了重伤，这令他鼓足勇气参加赛车比赛并最终成为冠军。这部电影中的司机虽然在结尾处成为了赛场上的英雄，但这一故事并不具有典型性，结局反转式的剧情更凸显了当时出租车司机低下的社会地位，令观众反思“英雄梦”背后底层司机的阶级焦虑。

真正的英雄式司机形象出现在1954年一部中国电影中，其片名就叫《英雄司机》。这部由岳野编剧，吕班、袁乃晨导演的作品，讲述了建国初期一个夏天，因为东北安平车站货物积压，所以“999”号机车的司机长郭大鹏带领机车人员克服重重苦难最终完成任务的故事。在电影中，郭大鹏提出了“满载超轴法”，不仅缓解了车站的运输堵塞问题，而且将“999”号成功调到爬坡困难的群驼铃线路上。虽然郭大鹏并不属于“出租车司机”的行列，但却是真正的“英雄司机”；而且同《出租车》里卡格尼的个人主义色彩不同，他的英雄气质是由集体主义意识形态所彰显的。由于导演吕班的幽默个性，整部电影完全不显沉闷和公式化，反而在温情中带有一丝喜感。

另外，世界电影史上经典的出租车题材系列电影——《的士速递》以一种幽默诙谐的风格，将出租车司机丹尼尔塑造为一名惩恶扬善的英雄形象。这一系列电影的叙事模式较为固定，即丹尼尔配合警察艾米利安，一起追缉匪徒并与之搏斗的故事。电影特意将抢匪和警察都塑造为具有滑稽行为的笨蛋，突显丹尼尔的驾车才华和智慧胆识。由萨米·纳塞利所饰演的这一角色并不满足于出租车司机保守沉闷的生活方式，于是将出租车开成了快车，将自己认同为真正的赛车选手。他之所以能成为破案缉凶的英雄，是因为“疯狂”赛车手的身份和技能，这一特质对于出租车司机职业来说是危险而非法的。也正因如此，电影的故事和人物形象完全脱离现实，却将法国式的幽默、警匪类型与时尚都市空间熔于一炉，成为法国新都市喜剧的代表作品之一。

可以说，出租车司机的“英雄”形象，无论哪一种都离现实很远；电影借由浪漫主义、喜剧模式和演员魅力，塑造出万人瞩目和拥戴的“人上人”形象，在营造白日梦的同时更突显了现实生活中出租车司机底层的职业身份和阶级地位。

六、结 语

罪犯、喜剧人、零余者、女汉子、英雄——这“五副面孔”其实并不能涵盖银幕上所有的出租车司机形象。电影对于出租车司机的再现也是复杂而多元的，不同国家、不同时期、不同风格、不同导演的作品所塑造的形象各不相同，却都反映了具体社会语境中城市现代性的发展状况与文化症候。其

族裔、性别、阶级等方面的身份特征与出租车司机的职业特征相互交织，构成了城市电影中重要的“都市漫游者”。

本雅明曾经将19世纪发达资本主义的抒情诗人比作“柏油路上的植物学者”^[12]。按照这样的阅读方法，这些驰骋在大街小巷的出租车司机，是城市肌体的“皮肤学者”更是“血液专家”。他们对于城市皮肤上每一根建筑的毛发或每一条道路的斑纹都了如指掌，而且随时在这层广袤的皮肤上漫游和移动，在不断的接触和穿行中了解城市肌体的秘密，运送城市肌体的物质元素。同时，他们深入城市肌体的内部，承担着城市血液循环的作用，将人和物资运输到各个角落，不仅同富人和中产阶级攀谈，而且与罪犯、妓女、流浪者等人群接触，因此输送着各类有益营养或有害物质，窥探、感受和体察着城市中发生的秘密。因为“只有那些流动者和漫游者，那些不被城市法则同化的人，才能接近城市的秘密”，所以出租车司机成为了“公共场景的经验象征”^[13]，在走街串巷的过程中进入城市内部结构、窥探城市秘密、体感城市官能。他们不仅目睹了城市变化的结果，而且体悟了这些变化本身，因此“见证了城市的生长”^{[13] (134)}。

对于“都市现代性”来说，出租车电影不仅反映和再现了日益繁复更张的现代生活，而且也进行了批判和反思。卡林奈斯库将现代性分成“社会现代性”和“审美现代性”，并认为后者是对前者的否定和批判，而且两种现代性之间的敌对性无法化约，却在彼此否定的过程中相互影响。^[14]从这一角度来说，出租车电影作为都市审美现代性的重要构成，不断否定资产阶级式的价值标准和生活方式；在反思都市理性、秩序、规划、交通等重要“社会现代性”特征的过程中，揭示了都市在政治、经济和文化方面的发展症候。而电影中的出租车司机形象，也构成了都市审美现代性的重要谱系，其多元化、多层面、多样性的面貌，再现、质疑和思考了不同国家地区在城市化发展过程中的社会语境、政治经济背景、性别意识、后殖民认同、文化建构等议题。

参考文献：

- [1] Biju Mathew. Taxi! Cabs and Capitalism in New York Cities [M]. New York: Cornell University Press, 2008: 24
- [2] [美] 格雷厄姆·郝吉思. 出租车! 纽约市出租车司机社会史 [M]. 王旭等译. 北京: 商务印书馆, 2010: 35.
- [3] [美] 詹姆斯·纳雷摩尔. 黑色电影: 历史、批评与风格 [M]. 徐展雄译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2009: 45.
- [4] [美] 威廉·鲁尔. 黑色电影: 银幕恶之花 [M]. 刘朝晖译. 北京: 世界图书出版公司, 2014: 23.
- [5] [美] 萨宾·哈尼. 欲望地理: 马丁·斯科塞斯电影中的后社会城市和历史修正 [J]. 经雷译. 世界电影, 2011 (4): 16-35.
- [6] Marshall Berman. On the Town; One Hundred Years of Spectacle in Times Square [M]. New York: Random House, 2006: 7.
- [7] [美] 凯文·杰克逊. 施拉德论施拉德 [M]. 黄渊译, 桂林: 广西师范大学出版社, 2004: 107.
- [8] Georg Simmel. "The Metropolis and Mental Life," in Donald N. Levine, ed., On Individuality and Social Forms [M]. Chicago: University of Chicago Press, 1971: 324-339.
- [9] [意] 卡尔维诺. 看不见的城市 [M]. 张宓译. 北京: 译林出版社, 2006: 326.
- [10] Elizabeth Wilson. The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women [M]. Berkeley: University of California Press, 1992: 2.
- [11] On the re-release of Taxi [N]. New York Daily Mirror. 1936-05-22.
- [12] [德] 本雅明. 发达资本主义时代的抒情诗人 [M]. 张旭东, 魏文生译. 北京: 三联书店, 2012: 77.
- [13] 汪民安. 身体、空间与后现代性 [M]. 南京: 江苏人民出版社, 2005: 131.
- [14] [美] 卡林内斯库. 现代性的五副面孔 [M]. 顾爱彬, 李瑞华译. 北京: 商务印书馆, 2002: 13.