

角色、意象与空间： 城市电影中的重庆符号

The Image of Chongqing in the City Movies

文 尹迪 / Text/Yin Di

提要：重庆城市电影由于题材和影像上的趋近，正在逐渐制造出一个完整和稳定的重庆符号。本文通过对重庆城市电影中角色、意象和空间的分析，探讨重庆符号的内涵及重庆城市电影的艺术特征。

关键词：重庆 城市电影 意象 空间

重庆城市电影是中国城市电影重要的组成部分，它独特的地域文化和城市气质催生了与传统的北上广电影完全不同的电影类型。研究重庆城市电影和电影中重庆符号体系，对分析中国城市电影和区域电影发展有着重要意义。本文通过对重庆城市电影中角色、意象和空间的分析，探讨重庆符号的内涵及重庆城市电影的艺术特征。

城市是电影赖以生长的土壤，同时也是电影表达的对象。城市电影之初是作为与乡村电影相对应的概念而提出的。由于中国的现代化进程，随着擅长表现乡村的第五代导演转型与擅长表现城市的“第六代”导演崛起，城市电影逐渐成为中国电影的重心。失去了参照物的城市电影，作为表述故事发生地的概念意义式微，然而作为概括一种类型电影的概念却被凸显出来。换言之，城市电影在今天指代的应当是一种指向特定的审美趣味、主题类型和叙事方式的影片。

在文化转型的背景下，城市之于城市电影，不再只是一个抽象的背景，城市气质成为城市故事之下的潜文本。正如莎士比亚笔下的爱情总是发生在阳光明媚的佛罗伦萨等意大利城市，而非隐晦不开的伦敦。意大利城市的开放、自由和文化的多元，与莎翁笔下的爱情故事追求人性的解放、欲望的张扬、反对野蛮和蒙昧主题高度统一；再如韩国电影《爱的色放》（朴在浩，1980）将故事置于“光州事件”背景下的一个小镇，使得一个简单的偷情故事变得具有强烈的政治隐喻色彩。这种色彩很大程度上不是由故事本身，而恰恰是由故事的潜文本带来的。重庆的城市气质和城市结构，也对重庆城市电影构成了情节之外的潜文本。它极大丰富甚至强化了影片的主题，并且由于导演在想象和阐释重庆的影像上逐渐趋近与统一，重庆正在电影中形成一个稳定的符号。这一符号是由角色、意象和空间三个方面来构成的。

一、角色设置

从重庆城市电影的角色设置来看，绝大部分影片都以城市的底层人物为主要叙述者，例如《晚安，重庆》（章明，2001）中的洗头妹、《迷城》（章家瑞，2010）中

的贫困大学生、《三峡好人》（贾樟柯，2006）中的农民工。而叙事者是解读城市的关键，他们是注视和解释城市空间的视角人物，观众必须通过他们的眼睛和情感去观察和体验城市。重庆城市电影以底层人物为叙事者的特点，一方面由重庆城市的地域特点决定，一方面由重庆电影的叙事方式决定。

重庆尽管被定位为直辖都市，但作为省级行政单位的统筹城乡综合配套改革试验区，农村人口所占的比例高达66.1%。重庆一个传统的码头城市，人群结构特征是有着比较稳定的中上层和流动频繁的下层，而阶层之间比较模糊的分界和相对较小的差距也使得重庆缺少如北上广那样绝对的所谓精英阶层。城市结构与东部沿海都市截然不同，也就使得重庆城市电影缺少传统意义上的城市话语中心。它既没有广州那样频繁的上下阶层的流动，因而“造梦式”的故事很少在重庆发生；也不像北京那样有清晰的阶层分界和森严的阶层等级，因此也少有意识形态的隐喻和声嘶力竭的叛逆。重庆城市电影中的权力结构是相对静态的，剧中角色少有自觉的抗争或者清醒的痛苦，也少有顿悟和救赎，更多地是一种轮回和停滞。正如《日照重庆》（王小帅，2010）中的寻找和归去，《秘岸》（张一白，2007）中生活的复归平静。他们的状态正如《三峡好人》（贾樟柯，2006）的英文片名 Still Life（静止的生活）。

正是由于重庆这种市民文化的地域特点，重庆城市电影采用的底层叙事方式，与第五代和“第六代”导演电影有很大区别。重庆城市电影更多地是静态描述和刻画城市市民生活状态，少有微言大义和宏大叙事的范例。例如《迷城》中坡坡是贫困大学生，却不是“边缘人物”，他的经历不具有普遍性和象征性；《晚安，重庆》中玲玲犯罪的原因也是极其个人的，与社会没有直接关联。这种接近于自然主义对市民生活的写实风格构成了重庆城市电影的重要特征之一。这里并不是说重庆城市电影缺少社会意义，不再“文以载道”，而是说一定程度上不再“道在文先”，更多回归电影“讲好一个故事”的本源，从人物出发，以人物视角写城市生活。

这种叙事方式，决定了重庆城市电影选择人物的

方式。因此,重庆城市电影遵循着一定的规律,选择着相似的视角人物来完成故事的叙事。视角人物作为观众想象和代入的媒介,经过影像上不断地重复和强调,很自然地就会将一种印象固定下来。这种重复出现的角色类型、生活方式、生活状态,无形当中塑造着重庆的城市符号,使特定的底层叙事构成了重庆故事的潜文本。

二、雾之意象

电影符号的形成,唯一的媒介只能是影像,而影像中的意象则是建构起符号情感指向的关键。意象的成立必须有两个基础:一是物象在影像中的反复出现;二是物象对特定审美情感的承载和表现。以此为标准来分析,重庆城市电影中最突出和最集中的是雾之意象,它出现在大多数关于重庆的影片中。对雾这一意象的分析,是解读城市电影中重庆符号的关键。

首先,雾在重庆城市电影中是频繁出现的一个元素。影片《迷城》开场笼罩在城市上空阴沉的浓雾;《好奇害死猫》(张一白,2006)中千羽和保安在楼顶俯瞰灰蒙蒙的江景;《双食记》(赵天宇,2007)结尾燕子眼里“太阳真好”却仍笼罩在雾霾之中;《摆手舞之恋》(陈富、郑正,2010)中覃秉坚决定离开城市回乡时江上弥漫的薄雾;《秘岸》(张一白,2007)里的雾从父亲坠江到少年最后的解脱,从头至尾贯穿了整部影片。几乎所有重庆城市电影都或多或少有对雾的表现。雾的意象如此高频出现,显然不是简单地对地域气候的强调。当雾作为固定下来的“重庆元素”被主创者反复使用之后,在重庆城市电影中雾象在影像特征和象征隐喻方面明显出现了一致性和规律性。这种一致性一方面构成了重庆城市电影影像和情绪上的固定符号,另一方面雾象在电影中的使用又不可能脱离其本身的特定内涵,因而雾的意象的一致性也构成了影响和制约城市电影叙事的潜文本。

其次,雾的意象承载着重庆符号中特定的审美情感。从文学史来看,雾作为意象出现的作品非常多。尤其在德莱塞等人的“城市梦魇”小说兴起后,雾作为工业城市的副产品常常得到描写。在重庆城市电影中雾的镜头很少孤立出现,却总是出现在情绪性段落中,《摆手舞之恋》主角身患绝症准备离开城市时,城市在迷雾中呈现出的疏离和隔绝与主角的心境构成了对照;《迷城》开场浓雾弥漫的城市远景镜头非常简短,但却具有强烈的情感上的指向性,指向了全片阴郁沉重的风格和主人公被纠结混乱的精神世界;《好奇害死猫》中每个人物俯视城市的镜头中一定会出现的雾霾,以及保安被捕后一个浓雾的空镜,与小保安内心的压抑和女主人公心理的阴暗扭曲是统一的。从以上这些影片来分析,由于底层叙事的基调和现实主义的风格,大多数重庆城市电影中雾的意象被刻意剔除了诗意的成分,更多地承担了对人物和城市的沉郁与隔绝的表现。这种特定的情感表达构成了重庆城市

电影中雾的意象的基调。

最后,雾的意象承载着主创者对城市的理解和阐释,同时又制约着主创者的解释。换言之,在电影中,意象的选择和呈现是创作者审美情感的具象化,同时它引起观众同样的情感反应。导演在创作城市电影的同时,也正是在解释城市。当主创者选择了雾作为影片中重要的象征性场景时,往往意味着他选择了对城市氛围和城市环境的一种理解和阐释方式。城市病一直是城市电影关注的重心,人与创造物的分离、物对人性的异化、人与人的隔离,都是主创者表现的对象。而雾在西方文学史上向来被视为城市工业化的产物,被视为城市病的象征以批判工业城市的消极影响。当中国城市化进程中也出现了这些矛盾时,重庆城市电影以“雾”为意象对现代城市的象征和批判,无疑有着明确的立场和指向。与此同时,雾一方面是主创者自己的选择,同时它又制约着主创者的表达。

当雾成为重庆影像的组成元素时,其自身的象征性和固定的内涵又会构成电影色调和主题的基础。作为故事的发生地,一个长年雾霾萦绕的前工业城市和一个阳光明媚的海滨城市,在故事开始被讲述之前就会赋予故事以不同的潜文本。因此,无处不在的雾的意象,既建构了重庆城市电影的重庆符号,也限制着重庆影像风格的多样化扩展。

三、城市空间

这里的空间既指城市的建筑、街道格局,同时也指在电影中影像选择和建构的空间。城市作为整体呈现在影像里的空间里,必然是经过选择和重新建构的。这种重构的过程实际上是主创者将自身对城市空间的理解和对影片构图的设计融会起来再度创作的结果。那么,在重庆城市电影中的重庆城市空间所呈现出的共同特征有着一个关键词:狭窄。

首先,重庆山城的地理特点决定了其城市的空间特点。由于城市依山而建,公共空间有限。房屋间距小、建筑密度高、道路也相对狭窄,在老城区这一特征尤其明显。加上主城区庞大数量的常住人口以及城市的休闲文化传统,使得公共场所的人群密度极高,这就更加铸成了这种“狭城”的视觉感受。当重庆城市电影选择拍摄场景时,也往往倾向于选择更加具有山城特点的窄街、石阶、盘山小路,以彰显影片的真实感和地域性。这种空间上的特质也就更加强化了重庆空间狭窄的观影印象。

其次,“狭窄”是创作者以影像对城市的解释和呈现。重庆尽管有着山城的地理特点,但也同样有着平坦开阔的城市新区。那么,重庆城市电影对“狭窄”城市空间的强调,无疑是主创者有意选择的结果。他们试图通过这种影像上的构图和空间上的营造,来传递某种信息和审美趋向。例如《好奇害死猫》中贫民区洗头妹的出租屋被豪宅和高楼包围和俯视着,仰拍的镜头更加强调了这种对峙;《疯狂的石头》(宁浩,

2006) 开场以缆车上俯拍的依山而上、层层叠叠拥挤不堪的民居为全片定下了草根叙事的基调;《秘岸》里人物的背景常常被林立的管道和废弃的厂房填满,与剧中父亲的下岗工人身份有着明显联系。创作者们敏锐地捕捉到了重庆这个曾经的工业城市在飞速的城市化进程中环境和物对人的挤压。在直辖这一行政规划下,重庆由“大城镇”突然开始了向“国际大都市”的转向,这使得人与物的矛盾由于缺少了自然进程的过渡而显得格外突出。“多中心组团式”的城市规划又使得区域之间远离中心的边缘地带呈现出强烈反差:热闹的瓷器口不远就是发廊街,繁华的解放碑一街之隔便是贫民区,新区的高楼大厦与老城的棚户区隔江相望。这种新与旧、现代与古老、繁华与贫困在极近的距离和极小的空间里呈现出撕裂和对峙,在其它城市也没有在重庆体现得那么集中和戏剧化。这无疑激发了创作者以这种特殊的空间感,来表现城市问题的创作意图。

最后,这种“狭窄”在影片中还体现为心理空间的狭窄。重庆城市电影中的很多人物生活在自己封闭的精神世界里。《巫山云雨》(章明,1996)中麦强没有任何家庭背景,带有强烈的符号性,他的木讷和对城市的淡漠使他所在的操作室仿佛成为与世隔绝的独立世界;《晚安,重庆》中洗头工玲玲没有父母,“与爷爷奶奶住在江边的隧道旁”,她反复强调“我受不了重庆”,“在这里我一个朋友都没有”;《好奇害死猫》中小保安的家乡在沿着河一直走的某个地方,他生活在高尚小区地下的宿舍,却从来不能踏入地上那些房间一步,以至于他要用犯罪的方式参与这个城市的游戏。以上这些都清晰地揭示出导演在处理城与人的关系时所捕捉到的城与人的隔绝和人与人的隔绝。由于城市化伴生的对人的格式化和物化,“城市中的人从较早时候(如巴尔扎克笔下)活跃的、积极的参与性的力量逐渐退化成为受城市控制、对城市无能为力而退

缩到内心领域的漫游者和旁观者”。⁽¹⁾城市的人群被分割为一个个独立的个体,因而每个人的世界显得非常狭小。这种心理上的狭窄不是以视觉造成,而是以感受形成的,因而也就更加复杂和深入。城市虽大,属于每个人的空间却非常小;人群虽然拥挤,却和我没有联系。这种以外部环境对心理空间的刻画,非常准确地表现了现代社会城市病的症状,同时也构成重庆城市电影的影像特征。

结语

综上所述,重庆城市电影中的重庆符号是由影片中的角色、意象、空间三者共同建构的。电影中所呈现的不是真实的重庆,而是经过主创者想象和阐释的重庆。当草根叙事、雾的意象、狭窄的城市空间通过重复的影像呈现建构起了一个稳定的重庆符号之后,重庆城市电影作为区域电影中的重要一环,也正在建立起属于自己的类型、风格和叙事模式。对于过去尚未形成区域电影特色的重庆电影来说,符号的形成固然具有积极意义,因为它可以为城市和区域电影提供更高的辨识度和独特性。但与此同时,我们还需要看到在审美过程中,符号有可能覆盖甚至遮蔽真实,以至于排斥本符号之外的对客体的再阐释。对接受者来说,简化和固化的符号反而比复杂多元的真实显然容易接受和理解,然而这种状态却会形成艺术创作和作品接受的双重障碍。重庆城市电影在建构起了一个被想象和被阐释的重庆之后,如何实现类型深化和多元化显然是下一个紧迫的问题。类型化固然是区域电影从无序状态进入有序创作的必经阶段,但只有超越这个阶段,才可能真正实现重庆城市电影的崛起。

(尹迪,讲师,重庆大学电影学院,400030)

(1) 季剑制《体例与方法》,《现代中国》2004年第五辑,第89页。

欲望的隐秘与怒放： 张一白电影中的渝城映像

The Image of Chongqing in Zhang Yibai's Movie

文 张国云 段晓昀 / Text/Zhang Guoyun Duan Xiaoyun

提要:新世纪以来,重庆成为银幕上的新宠,被众多电影导演所青睐。重庆的都市空间、城市文化以及生活其中的市民性格在张一白的镜像中得到真实展示和合理再造,勾画出一幅当代重庆的城市映像。

关键词:重庆 张一白《好奇害死猫》欲望

重庆地处于两江交汇之地,群山环绕,依山而筑的高楼林立,层叠错落,勾勒出城市顽强的生长态势,雾霭弥漫和烟雨氤氲的气候,平添了

一丝浪漫迷幻的都市情绪。“我出生在重庆……重庆则是现实之城,如果说上海给人的感觉是温暖、柔软,那么重庆就是阴冷、坚硬,城市的