



Chinese-Language Cinema

电影经纬

——影像空间与文化全球主义

孙绍谊 著

复旦大学出版社



电影经纬

——影像空间与文化全球主义

孙绍谊 著

復旦大學 出版社



影像空间、国族电影与文化全球化

跨地域性与“无地域空间”：全球化语境中的 华语商业电影^①

20世纪90年代以来,随着世界经济一体化进程的加速,全球化问题重新浮出表面,成为跨国界、跨文化、跨族群争论的焦点之一,也成为学府和研究机构的“显学”之一。之所以用“重新”二字,意在说明“全球化”并非一种新的现象;如果我们不拘泥于用词的话,关于“全球化”的讨论也并非始于今天。资本主义发展的历史本身就是一部全球扩张的历史,政治、经济的殖民性扩张也伴随着文化版图的扩张。就电影而论,虽然卢米埃尔兄弟影片的跨国传播对中国等许多国家民族电影工业的兴起贡献巨大,但不可否认的是,它也未尝不可以被看成是资本主义全球扩张的一部分,是19世纪世界版图重构在文化上的具体表现之一。另一方面,晚清以降中国知识分子之间热闹非凡的“中学为体、西学为用”、“拿来主义”、“全盘西化”的争论,似乎也能在今天关于全球化问题的讨论中找到或显或隐的影子。

当然,20世纪末重新浮出的全球化问题由于语境的变化而发生了一定的变异。对英国社会学家安东尼·吉登斯(Anthony Giddens,1990)来说,全球化是现代性内在的特质,是传统社会向现代社会转型的必然结果。“全球化”是“在场”与“缺席”的交合并存,是“距离化了的”社会事件、社会关系的当地化和情境化。而另一位英国学者约翰·汤林森(John Tomlinson,1999)则基本承继了吉登斯的主要观点,认为全球化以“复杂的相关性”为特征,是定义现代生活

^① 本文根据作者发表的论文《权力格局中的“普适性”策略：好莱坞与作为“利益相关者”的中国电影》(载《电影艺术》，2006年第5期，见本书第50页)和《“无地域空间”与怀旧政治：“后97”香港电影的上海想象》(载《文艺研究》，2007年第11期)写成。作者感谢香港中文大学“华语商业电影的跨境形态”访问学者计划，特别是陈韬文、马杰伟教授的邀请，使作者得暇修改、完善文章中提出的观点；也感谢交流计划中诸多学者的商榷意见，特别是香港浸会大学叶月瑜教授的精湛点评。

的急速发展和日益缜密的交互关系和相互依赖的网络；内在于“复杂相关性”之中的乃是“全球空间的相邻”和大卫·哈维(David Harvey)所称的“时空的压缩”。国际旅行的便利、卫星电视、互联网、跨国体育赛事转播、国际政治与跨国公司活动的日益频繁、卫生健康与环保问题的跨国性、技术与劳动移民的跨国流动以及随着数字技术发展而出现的各种跨国传播手段等，都是“全球空间相邻性”的具体表现。具体到文化层面，全球化并不会导致文化的普遍同一，而只可能是文化融合与差异的并存。以互联网为例，尽管网络技术的发展极大地改变了人们传统的时空观念，在某种程度上导致了全球“同一城市”(Unicity)的出现，但它同样为过去散布在世界各个角落的鲜为人知的文化和利益团体吸引公众注意力提供了机缘。在汤林森看来，本土经验和本土文化试图在全球化时代被理解，就必须提升到“单一世界”的层面；“本土实践和生活方式日益需要放置在全球影响的语境下加以检视和估价”；这一对人类存在共同因素的强调会使汤林森所提出的“良性普适主义”(good universalism)的形成。

全球化理论的另一代表人物、社会理论学家阿帕杜莱(Arjun Appadurai, 1996: 52)在其影响深远的著作《泛现代性：全球化的文化面向》(Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization)中，借鉴法国理论家列斐伏尔(Henri Lefebvre)“空间的生产”(the production of space)观念，提出了他所称的“地域的生产”(the production of locality)理论。在他看来，媒体技术的发展和各种民族散居社群(Diaspora)的形成解构了传统民族国家和地域观念，赋予原来具有明晰疆界、相对固定的地域和民族国家以前所未有的“流动性”(flow)。在此情形下，关于当代全球化现象的理解必须超越过去受限于民族国家或固定地域的思维定势，转而以“去地域化”(deterritorialized)或“跨地域性”(translocalities)的视野透视当代文化的转型与契合。与此相应，民族志学家过去所坚持的地域性根基也应被“跨地域性”所取代，因为“跨地域性”直接影响和作用于“亲历的、本土的经验”。在“去地域化”和“跨地域性”语境中，想象变成了一种具有生产能力的社会力量，成为自我认识、身份定位、意识形态和观念建构的重要因素。也就是说，想象不再仅仅以抽象形态作用于人的思维，而且更成为具体实践的一环，具有了理论意义上的可触摸性^①。

^① 所谓“去地域化”，一方面是指文化产品的全球消费打破了特定地域和文化消费者原来所享有的与该地域和文化所形成的自然关系(如好莱坞电影在中国的传播)，另一方面也要求文化产品在制作和传播的过程中不拘泥于原文化、原地域的限制，力求以“当地化”、“情境化”的姿态满足不同文化或国度消费者对产品的不同需求(如好莱坞的中国化)。汤林森(1999)在《文化与全球化》(Globalization and Culture)一书中对此也多有涉及。

本文以吉登斯、汤林森和阿帕杜莱等人关于全球化问题的思考为观照,考察了近年来渐成气候的“华语大片”现象。文章认为,“华语大片”的跨境生产、发行以及传播和消费主要通过作者所称的“无地域空间”生产(the production of non-locality)达成^①。所谓“无地域空间”,指的是某些超越文化和地域特质(translocal)、或被抽去原地域或文化因素的(de-localized)空间符号和人性母题,它至少包含两层意思,第一层涉及可触可感的物质、生活空间,在电影中表现为无显在地域特征的具体场景和影像空间的营造;第二层则涉及经由各种话语和想象所建构的主题空间,在电影中一般呈现为对某些人类“普适”(universal)议题的关怀。在空间之前冠以“无”的修饰词,并非指其子虚乌有,不能被感知、触摸或体验,而是意在显示此类空间的无名性、去地域性、普适性。此类空间的突出特征乃是其“可移植性”,既在某种程度上形成对原空间滑动和隐喻的指涉,又能够超越与原空间的含混指说关系,经“移植”后被异地域文化所消费。之所以用“无地域空间”而不用“跨地域空间”(translocality)来指称这一现象,是因为在作者看来,“跨地域空间”的命题仍然存在着“本地”和“异地”二分区割的嫌疑,它首先设定了一个本源体,然后才通过“跨”(trans-)境实践传播或影响异文化领域;而“无地域空间”则或能超越以上二分区割,有助于在全球背景下理解各种文化现象之间日益频繁与紧密的流动、消费和交互指涉。同样,“无地域空间”与“去地域空间”既有联系亦有区别,后者在作者看来更强调对既有存在的动作性去除,而前者则凸显某种既成的状态,是对业已存在的现象的描述与分析。

“无地域空间”的生产与资本的全球扩张

空间观念在后现代文化和社会批判理论中的重要位置已被很多学者所强调,在此不必赘述。从列斐伏尔(1992)到爱德华·索亚(Edward Soja, 1996),从福科(1986)到杰姆逊(1991),空间或成为其理论关注的焦点,或被用作其理论铺展的起点。正是由于这些理论家的思辨性阐发,使我们对空间的认识日趋复杂与成熟。空间不再是一种独立于主体之外、仅仅供主体厕身其间的无生命

^① 在文化理论中,地域(locality)、地点(place)与空间(space)既有联系,又有区别。地域和地点一般指较为具体且具有其特殊性的地理存在,而空间则指较为抽象并含有价值与意义的社会建构。很多学者认为,全球现代性乃至后现代性趋势的加剧,正重新定义和组合着我们关于地域和地点的认识;甚至有学者认为,全球化过程实际上意味着具体地域、地点的消失,取而代之的乃是普在化、普遍化的全球“空间”。本文将“地域”与“空间”并提,一方面是照顾到中文行文习惯,另一方面也意在凸显具体地域被全球“空间”取代的转型过程。

存在,而更是一种汇聚了“主体性与客体性、抽象与具象、真实与想象、可知与不可知、重复与差异、精神与肉体、意识与无意识”的复杂体^①。在列斐伏尔(1992)看来,战后资本主义秩序得以维持、存活乃至进一步强化,端赖他所提出的“空间的生产”:高速公路网的纵横交错、大型购物中心的普及、郊区化社区的大量复制和生产、整齐划一的空间布局,以及因此而产生的一整套规则等,所有这一切都为资本主义体系的强固提供了关键保障。

“无地域空间”的生产与资本主义的发展密不可分。西方资本主义的全球扩张与殖民从空间意义上说也就是对非西方国家空间“他性”的改写与同一化。上世纪二三十年代,现代主义风格的摩天大楼不仅塑造了纽约、芝加哥等西方城市的性格,而且也改写了上海、东京等东方都市的城际线,凸显了不同历史、文化国度空间的无名性和去地域特质。如果说“无地域空间”的生产是现代性某一面向的话,那么,晚期资本主义发展和经济全球化速率的加剧则使“无地域空间”演变为无所不在、遍布世界每一角落的存在,构成后现代性的重要组成部分。今天,如果我们以某一城市为始发地环游世界,跨越历史积淀所形成的民族国家疆界和语言边界,我们也许会有这样的体验,即看似遥远、过去仅仅是地理学名词的彼城市似乎并不陌生,恍惚中很容易被体认为记忆中某座熟悉的城市:同样繁忙靓丽的国际机场,同样纵横交错的高速公路网,同样闪烁炫目的玻璃幕墙大楼,同样方便迅捷的地铁网,以及同样张扬夸饰的巨幅广告牌。麦当劳、星巴克、肯德基、迪斯尼、购物中心等不仅改写了世界不同文化、不同国家内普通人的日常生活,而且也在空间意义上重新定义了熟悉与陌生、地域与去地域化。

再以香港资本在内地的扩张为例。在全球资本重绘中国内地地域空间的角力中,香港资本无疑占据了无可替代的重要位置。这不仅因为港资历年以排头兵姿态润滑了中国内地经济发展的引擎,而且也因为香港资本背后与内地纠缠交错的政治、文化与历史关系。唯其如此,香港资本对中国内地地域空间的重写、亦即“无地域空间”的生产,不仅表现为在内地城市建造了众多令消费者徜徉其间而不知身处何地的“香港广场”和港式购物中心以及餐饮娱乐中心,而且也表现为貌似依循本地空间逻辑、实际却掏空其内里的“无地域空间”的生产。这一空间生产逻辑可以从香港瑞安集团的“新天地”系列窥见一斑。上海“新天地”成功转型为中外游客必至的上海新地标,依赖的乃是地域空间(locality)与“无地域空间”(non-locality)之间的互动逻辑。一方面,“新天地”这

^① 爱德华·索亚:《第三空间:去往洛杉矶和其他真实和想象地方的旅程》,陆扬等译,上海教育出版社2005年版,中文版译序,第13页。

片 6 万多平方米的石库门建筑空间被相对完整地保留了下来,原石库门建筑的外形、砖墙、屋瓦和风格得到了尊重;但另一方面,附着于石库门建筑空间的上海人近现代日常生活却被掏空,填充其间的是典型形态的“无地域空间”或“跨地域空间”:连锁餐馆、品牌酒吧、时尚休闲场所和购物中心。最具讽刺意味的是,原来与石库门建筑空间密不可分的上海人日常生活却被资本的力量剥离出来,成为“屋里厢”(上海话“家里”的意思)博物馆供展示观赏的对象。这种将日常生活和地域文化“博物馆化”的背后,正是资本重绘后现代地域版图、改造地域空间的力量。在这一改写过程中,空间真正演变为一种漂浮的能指和可供任意附着和阐释的符号。无怪乎雄心勃勃的瑞安集团,已经或正准备克隆上海“新天地”的成功模式,将这一曲折复杂化了的“无地域空间”生产搬运移植到杭州西湖天地、重庆“新天地”、武汉“新天地”、成都“新天地”项目中,大规模改写内地都市空间的内核。

韩国、日本“大片”的跨境传播与消费

华语“大片”的兴起固然与中国大陆的开放和两岸三地文化之间日益频繁的互动整合密切相关,但 20 世纪八九十年代以来韩国新电影和以动画为主导构成的日本电影在区域和全球范围所取得的突破也是重要的外在诱因。韩、日电影人得以在民族电影的固有领域即国际电影节和艺术电影院线之外另辟跨境商业影院展示渠道的成就,无疑助益了华语“大片”意识的形成,并一定程度缓解了中国大陆电影人因 90 年代中期向好莱坞大片有限开放市场而生发的焦虑感。

韩国新电影对华语特别是中国大陆电影的最大启示也许并不在于林权泽对“韩国性”的重新思考与再定义,也不在于金基德、李沧东等人的影片在国际电影节和艺术影片市场屡受青睐(因为大陆第五代、台湾新电影和香港新浪潮自 1980 年代中期始已蔚成气候,广为国际电影社群所瞩目),而在于韩国电影自 1986 年《电影法》第六次修正版废止进口片配额、引入国产片银幕配额制度后,经过数年国产电影市场份额和产量下滑的危机,最终得以在本国跨国公司和风险投资资金以及国家电影促进政策的辅佐下,重新占据过半市场份额,在市场有限开放的背景中成功展开与好莱坞商业影片竞争的积极态势,使华语特别是中国大陆电影人体味到了与“狼”快乐共舞的可能性。

与许多国家一样,韩国电影市场也呈现为美国影片与国产影片两相抗衡的态势,二者之和超过全部市场的 95%(韩国电影委员会 KOFIC 数据,2005 年)。自进口配额制废止、好莱坞影片公司得以在韩国建立直接发行渠道以来,韩国

国产电影市场份额逐步缩减,而美国影片的市场份额则一度扩展到了70%至80%。面对这一情势,韩国政府在积极策动全球化(“世界化”)进程的前提下,出台了一系列旨在振兴国产电影的举措,包括以《电影促进法》替代《电影法》(1996年;其中最重要的是引入分级制度,以此取代颇多诟病的审查制度)、设立重点为推动亚洲电影区域整合与交流的釜山国际电影节(1996年)和资助国产电影创作的“电影促进基金”、组建韩国电影委员会(1999年)以及通过《文化产业促进法》(1999年)等^①。同时,韩国政府还积极鼓励本国跨国公司介入电影创作与电影市场,使韩国新电影从一开始就迥异于过分注重艺术探索和作者电影、忽略电影商业效益和电影工业机制培育的台湾新电影。韩国跨国公司和风险基金介入电影市场的效用不仅表现为国产影片制作水准的大幅提升,而且也催育了韩国式大电影或娱乐公司如CJ娱乐、Cinema Service和Showbox的出现与成熟。

韩国新电影对商业性的强调是韩国版“大片”(Korean blockbusters)现象出现的重要因素。韩国大片固然体现了一定程度的民族性,突出表现为对民族集体记忆和创伤(殖民经验、南北分裂以及美国控制阴影下的韩国式民族主义和爱国主义)的探究,但在运作模式、语法逻辑和叙述风格及策略方面,却体现为对好莱坞商业电影的直接挪用和借镜。无论是票房压倒《泰坦尼克号》风头的《生死谍变》(Shiri, 1999年),还是直接表现南北战争的《太极旗飘扬》(Brotherhood, 2004年),韩国大片完全摆脱了艺术影片的创作套路,转而向好莱坞大片的创作思路靠拢。从生产机制看,韩国大片在跨国公司资金和风险基金的参与下,引入了强调投资回报的制片人负责制以及“计划式电影”(planned films)、即重视前期预算和市场营销方案的运作模式。从叙事结构、影像风格和镜头语言看,韩国大片基本承袭了以好莱坞影片为主成就的商业片元素,如叙述悬念和高潮的设置、正反打镜头(shot/reverse shot)为主营造的“缝合”(suturing)效应、特写和移动摄影以及升降镜头(crane shot)的广泛运用、“不易觉察的剪辑”(invisible editing)所确保的叙述流畅性(continuity)等。《太极旗飘扬》、《汉江怪物》(The Host, 2006年)、《龙之战》(D-War, 2007年)等影片更为全球观众营造了不逊于好莱坞大片世界的影像奇观。

韩国新电影的商业性还表现为对类型电影程式的承袭。尽管很多影片表

^① 帕克特(Paquet):《1992年迄今的韩国电影工业》(The Korean Film Industry: 1992 to the Present),见C.-Y. Shin和J. Stringer编:《韩国新电影》(New Korean Cinema),纽约大学出版社2005年版,第32—50页。

现了一定程度的程式改写或类型杂糅,但黑帮、恐怖、怪物、灾难、惊悚、心理悬疑以及黑色电影的甚多基本元素却反复出现,为这些影片的跨界消费和异文化接受做了铺垫。1960年代出生、90年代开始执导影片的韩国电影人大多远离了林权泽等前辈电影人对传统“韩国性”(Korean-ness)的关注与重构,转而以跨地域、跨国界、跨文化的某些人性母题(复仇、乱伦、记忆、心理创伤等)与现代世界和现代电影发生关系。与其说这些影片的风格与母题源自对韩国当代社会的折射观照,倒不如说它们的灵感更多来自世界、特别是美国经典影片。朴赞郁(Park Chan-wook)的《老男孩》(Old Boy, 2003年)虽然间有指称具体时空的片段(如“老男孩”禁闭室里的电视画面),但封闭的囚禁室、破败的廊道、诡异的寿司吧、空荡的教室与操场、科幻风格的大楼内景,再加上复仇与乱伦、记忆与失忆的母题,以及血腥暴力场景的营造,却令影片超越了具体时空的限制,使其成为可供轻易“搬运”与“移植”的跨文化文本。换言之,《老男孩》的故事可以发生在全球任何一个欲望都市,也可以发生在现代性的任一节点。影片一方面令韩国电影具备了全球消费的潜质,但另一方面也催生了关于韩国电影逐渐丧失主体性和民族性的焦虑(Shin & Stringer, 2005)。

日本动画电影1980年代末、90年代的全球流动与消费更将影像的“跨地域性”和“跨文化性”推到了极致,改写了欧美观众在迪斯尼文化熏陶下形成的“动画”观(Japanimation、anime成为英语世界的专门词汇)。当迪斯尼世界仍然被童话、仙女、狮熊、玩具、神童所占据的时候,日本动画电影已经进入了叙述更加繁复、主题更富玄思意味、人物更具跨文化性、空间与背景设计更形未来风格的成人世界。在《日本动画:从〈Akira〉到〈幽灵公主〉》一书中,美国学者苏珊·奈皮尔(Susan J. Napier, 2001)总结认为,日本动画所呈现的三种形态,即末世形态(apocalyptic)、节日狂欢形态(festival)和挽歌形态(elegiac),涉及了当代世界人类共同面临的诸多问题,包括技术与人类社会、性别身份和性别僭越、历史与记忆、敌托邦式(dystopian)的未来想象等。正是通过对这些全球性问题的思考,使日本动画不仅超越了迪斯尼产品所构建的童稚世界,而且超越了民族国家疆界的限域,在“全球—本土”律动作用下的跨文化“动画空间”(animated space)混生出一种“无国家”(stateless)的文化:

正如差不多每一个非日本观众马上会注意到的,日本动画中的人物常常不具有日本人的特征,他们构成了或许可以被称为去文化特性的动画风格。与其说日本动画必然凸显了日本的文化身份,倒不如说其叙述至少构成了对日本身份特性的诘难,这一点甚至在其含有强烈的文化特性时亦是

如此。……与一般真人饰演的影片通常必须在预先存在的语境中表现业已存在的客体、本质上更具表述性的空间不同,动画空间(animated space)具有不受语境限制的潜质,它可以完全出自动画创作者或艺术家的头脑想象。因此,动画乃是构建跨国家、无国家文化的最佳力量(Napier, 2001: 24)。

日本动画的跨国性 or 无国家性可以从《Akira》(1988年)和《攻壳机动队》(Ghost in the Shell, 1995年)中窥见一斑^①。《Akira》关于未来世界的想象明显具有日本视点。作为世界上唯一遭受过核子灾难的国度,影片开始时定义时空的“2019年第三次世界大战后的新东京”字幕以及缓缓笼罩摩天楼群的黑色蘑菇云、大爆炸后残留的黑色坑洞,都直接唤起人们关于长崎与广岛的灰暗记忆伏层。但影片很快超越了地理的限域,转而通过对都市(东京在影片中不过是一个符号)的数度毁灭加入到了后现代关于敌托邦世界(dystopia)的全球想象中。《Akira》的动画空间无论是在构图还是在氛围营造、精神气质上都与1980年代初雷德利·斯科特(Ridley Scott)的黑色科幻影片《银翼杀手》(Blade



图1 《攻壳机动队》中的香港景观

^① 实际上,早在1950、1960年代,日活公司(Nikatsu Corporation)就摄制了大量以无名城镇为背景的动作片,它们因地域模糊、故事和角色西化、疏远日本传统价值观等被统称为“无国籍动作片”,或称“日活无边界动作片”类型(Nikatsu Borderless Action genre)。作者感谢香港浸会大学叶月瑜教授的启发。

Runner)一脉相承,而二者又与弗里兹·朗的经典名片《大都会》(Metropolis, 1926年)具有传承关系。《攻壳机动队》的“动画空间”更超越了地理和国家的边界,在现实与未来的混杂中创造了一个由环环相联的网络所支配、半机械人(cyborg)与普通人共存的全新世界。在这个世界里,我们仍能找到现实空间与地域的影子,如逼真得近乎照相的香港城市景观等,但这些空间与地域只不过是“无国籍、无血缘生世的机械人悠游其间的场所”,它们早已从具体性和所指性中剥离。影片混杂了在东方佛学、日本神道、西方基督教等影响下的关于技术与人类文明、性别和性别僭越、灵魂与身体、起源与生存的跨文化思考。与此相应,机械人草稚索子(Kusanagi)也呈现了性别、人种和文化身份的混杂。在抒情而徐缓的节奏中,草稚索子颇具哲学意味的幻想和独白凸显了人类试图摆脱自身局限、但却永远无法获得终极自由的亘古困境。或许也正因为《攻壳机动队》对世纪之交人类基本关怀的探讨,才使影片超越了地域和类型的限制,得以被不同文化、年龄和国家的人们所激赏,成为日本动画跨国影迷社群中的经典,并因好莱坞影片《黑客帝国》(The Matrix)系列对其的传承而演变为跨文化、跨边界影像流动与消费的例范。

华语商业电影与“无地域空间”的生产

如果说各种版本的“新天地”是资本在经济层面参与“无地域空间”生产的典型表现的话,那么,新世纪伊始逐渐形成气候的华语商业“大片”对地域和文化景观的搬运、挪用、改写和呈述,则让我们看到了“无地域空间”生产在文化上的表现。这些被“移植”(transported)的空间似乎与观众熟稔的某些场景存在隐约的联系,唤醒其记忆深处某些挥之不去的伏层,但这一暗指关系却又被移植后的语境所模糊,使原空间与“移植”空间、挪用与被挪用之间的界限不再清晰可辨。

周星驰的《功夫》与内地空间的关系至少表现在两个层面:未予特指的街景和影片的中心场景“猪笼城寨”。一方面,老上海街道、建筑、商铺、店招、广告和路人服饰等似乎指涉特定的时间和空间,但另一方面,影片又无意向观众明示具体的时空,而是将时空虚空化,抽离了原时空所蕴含的丰富历史和文化意义。换言之,《功夫》在时空处理上所采取的策略颇令人联想到汤林森和阿帕杜莱所称的“去地域化”或“跨地域性”。被挪用和移植到影片《功夫》中的上海街景,一方面似乎确认了香港与内地之间的文化与历史关系,在表层意义上拉近了“后97”香港与内地的文化距离,但另一方面却以去除地域内涵的策略与全球

影像受众发生关系,成为全球影像流通与消费市场上的热点之一。这一策略也令我们想起 2006 年在欧美电影市场广受好评的西班牙影片《潘神的迷宫》(Pan's Labyrinth,由墨西哥电影人 Guillermo del Toro 执导)。影片以“一战”后西班牙佛朗哥政权的独裁统治为背景,但具体可感的历史时空却被女孩奥菲莉娅(Ofelia)哥特式的童话王国所置换。奇幻世界中的精灵、牧神、公主和嗜血怪兽逐渐虚化了现实世界中残暴的军官/父亲和抗击独裁统治的游击队员形象,虚与实、历史与魔幻之间的界限也随之消泯。



图2 《功夫》中被“搬运”的猪笼城寨

《功夫》中的“猪笼城寨”则更典型地体现了“无地域空间”生产中的“搬运”性和移植性。已经有一些论者注意到了“猪笼城寨”和中国戏剧、电影中“七十二家房客”空间的互文关系^①。根据《上海文化艺术志》(李太成主编,2001)的描述,历史上最早的《七十二家房客》系由多本上海独角戏整理而成,脱胎自《闸北逃难》(江笑笑)、《二房东》(刘春山)、《上海景》(陆希希、陆奇奇)等滑稽戏。1930年代末,在上海大世界、天韵楼、新世界等游乐场讨生活的滑稽戏演员朱

^① 如美国学者纪一新(Robert Chi,2005)未发表的论文《功夫:华语电影与全球化的考古学》(*Kung Fu Hustle: An Archeology of Chinese Cinema and Globalization*),参见上海大学、北京大学编:《全球化语境中的中国电影与亚洲电影》论文集,2005年。

翔飞将其编演成独角戏小段。1959年,原本《七十二家房客》由杨华生、张樵侬、笑嘻嘻、沈一乐等发展成大戏,由上海大公滑稽剧团演出。该戏写上海解放前夕,一幢破旧的石库门房子里拥挤地居住着老裁缝、烫衣匠、大饼师傅、香烟小贩、街头艺人、小皮匠、牙医生、舞女等,而出租石库门房子的二房东则是个“白相人嫂嫂”,千方百计地榨取房客,并和姘夫流氓炳根勾结警察³⁶⁹威逼房客。1960年代初,该部以上海下层市民生活空间为背景的滑稽戏被移植搬运到广州,成为粤语戏的一部分。1963年,珠江电影制片厂和香港鸿图影业公司根据粤剧《七十二家房客》改编成同名粤语影片(王伟一执导);十年后,香港导演楚原再次将其搬上银幕。

关于“猪笼城寨”和“七十二家房客”的谱系考察,无非是想证明这样一点,即“猪笼城寨”空间的建立,已经经过了多重移植和搬运,而附着于原空间之上的生活质素已被掏空,成为可供任意转运和他移的“无地域空间”。在这里,拥挤狭窄的石库门空间内有血有肉的老上海下层市民的日常生活不再重要,重要的乃是空间环境的符号性,正是符号所指的不确定和抽象流动性使“猪笼城寨”这样原本带有强烈地域色彩的空间转化为能够被全球影像受众所消费的“无地域空间”。尽管熟稔周星驰成长经历的观众或可从城寨布局中窥见其童年生活的影子,香港本土观众甚至能与之产生特殊的情感共鸣,但异文化观众群稍加联想,即可在“猪笼城寨”与当代社会普遍存在的贫民窟之间建立或隐或显的联系,而小混混向旷世英雄的转型更是贫民窟文化中经久流传的都市神话。这一点在王家卫的“后97”影片《花样年华》中也多有表现,只不过“猪笼城寨”在《花样年华》中被更具非空间性的服装、语言、氛围和斑驳的墙招所置换罢了。影片画内画外不时飘来的吴侬软语、张曼玉几乎一景一换的旗袍秀、斑驳弄墙上泛黄的广告纸,以及狭窄弄堂里的小商铺,似乎都与人们关于老上海的记忆或想象暗合,但这一暗合的背后却是“无地域空间”生产的逻辑:一方面,影片中弥漫老上海气息的空间本来就是刻意的移植,一种剥离了原空间内里的“搬运”;另一方面,正是符号能指与所指的剥离与游离使王家卫所营造的影像空间具有了某种似是而非、既非香港亦非上海、既非东方亦非西方的悬疑含混特质。换言之,一如香港资本所催生或将要克隆的上海“新天地”、杭州西湖天地、重庆“新天地”、武汉“新天地”,《功夫》和《花样年华》等“后97”香港电影所构建的也是一片与内地文化看似契合、实质上却貌合神离的影像“新天地”,它们以“无地域空间”的生产逻辑改造着内地民众对自身地域和文化的既有认识。

以中国大陆为主生产的华语商业影片,也呈现出资本改造地域与人文景观的态势。从主题看,繁复而情境化的历史被简约化(往往以片头或片尾的简短

解说词呈现),转而以复仇、谋杀、乱伦、情欲与背叛等跨文化母题呈现。唐朝衰亡后的复杂权力斗争在冯小刚的《夜宴》中只不过是某种漫不经意的脚注,影片真正关心的是宫廷内部中国版《哈姆雷特》戏的演绎。从类型看,无论是张艺谋的《英雄》、《十面埋伏》、《满城尽带黄金甲》,还是冯小刚的《夜宴》和陈凯歌的《无极》,中国大陆的华语商业影片都不约而同地显现了对功夫片的执迷,而该类型经上世纪李小龙和香港电影的努力,早已成为全球影像消费体系中熟稔的跨地域、跨文化符号。从影像空间看,这些影片不拘泥于电影空间的完整性,转而依从视觉奇观原则引入了竹林、大漠、秀水、雪域之间的随意切换和移植,以及极具装饰性的宫廷内景。从演员阵容看,跨境之间的组合,特别是港台男星与大陆女星之间的组合,复制了李安《卧虎藏龙》的成功模式。从叙事语言看,与韩国大片相似,正反打镜头为主营造的“缝合”效应、特写和移动摄影以及升降镜头的广泛运用、“不易觉察的剪辑”等也成为中国大陆华语商业影片的主导语法。所有这一切,实际上都体现了资本改写华语商业电影图谱的逻辑:巨额的生产成本和营销成本不可能仅依赖仍在成长中的大陆电影市场收回,甚至华语电影市场之和也不足以保证影片必然盈利;只有加入到影像流动的 global 体系中,华语商业电影才可能生存与发展。换言之,世纪之交,华语商业影片所面对的观众群已超越了华语文化圈,也超越了 20 世纪八九十年代两岸三地艺术或探索影片所开拓的非华语电影社群(包括各类国际电影节、大学校园和艺术院线),转而延伸至非华语文化圈的主流观众,亦即约占 65% 强的 12 岁至 39 岁区间的观影群体^①。在此情势下,华语商业电影的语法逻辑和叙述策略也发生了相应的变化,其显著特征乃是本文开端所引用和强调的“去地域性”和“无地域性”,它们既表现为具体历史和情境的虚空化、符号化,也表现为对某些普遍人性母题的追求,从某一面向印证了汤林森(1999)关于本土经验和本土文化试图在全球化时代被理解,就必须提升到“单一世界”层面的相关论述。

^① 此处统计以美国电影市场为例。数据见美国电影协会(MPAA)《2006 年美国电影观众研究》(2006 US Movie Attendance Study),引自 <http://www.mpa.org>。

空间的审判：影像城市与国族建构

本文主要通过对 1930 年代、1950 年代和 1990 年代几部表述上海都市生活影片的考察和分析,揭示全球城市与民族国家建构之间的紧张关系。文章认为,中国现代民族主义的确立和发展,往往依循的是法国文化学者亨利·列斐伏尔所称的“空间的审判”(trial by space)逻辑^①,亦即在质疑乃至全面否定全球城市“正宗性”(authenticity)的基础上,彰显民族和国家话语的纯粹意义。从 1930 年代的左翼电影到 1950 年代的《不夜城》和 1960 年代的《霓虹灯下的哨兵》,上海都市空间的“异己性”一直受到民族国家话语的监控。在中国现代民族主义的吁求中,上海无论在政治经济还是在文化道德上都时常以被“诅咒”的“他者”身份出现。为建构全新的中国形象,同时也为了确保中国现代民族国家的存在与强大,上海必须没有将来。在毁灭的都市废墟上,一个摆脱了外国统治和阶级压迫的新世界将会诞生。上海的毁灭,“就是中华民族的复兴”。新世纪之交,随着中国的准市场经济越来越与世界经济秩序整合为一体,被纳入国家话语的上海也形变为中国拥抱乃至引领全球化浪潮的象征。不过,颇具反讽意味的是,1990 年代末“重生”的上海,在娄烨的《苏州河》中呈现的不是主流话语所欢欣鼓舞的“经济奇迹”和“民族成就”,而是残垣断壁充斥的废墟和肮脏河道里幻化出的美人鱼。

全球城市与民族国家

自 19 世纪中叶西方城市开始爆炸性成长以来,城市和城市空间一直是经

^① 亨利·列斐伏尔(Henri Lefebvre):《空间的生产》(The Production of Space),Wiley-Blackwell 出版社 1992 年版,第 416 页。

典理论、现代性讨论、特别是“后现代”文化理论所关注的中心议题。从本雅明到英国伯明翰文化学派,从罗兰·巴特到杰姆逊,从列斐伏尔到迈克尔·德索托,城市与城市空间被视为是意识形态、阶级、种族、民族主义、流行文化、霸权与协谈等议题集聚的中心场所,也是讨论后现代性和全球化问题的焦点所在。英国伯明翰学派的领军人物之一雷蒙·威廉斯通过对英国文学史中城市与乡村主题的追溯,重新界定了二者之间的矛盾关系。在《乡村与城市》一书中,威廉斯将城市/乡村悖论置于意识形态和权力纷争的语境,认为空间不过是社会与意识形态建构的结果^①。与威廉斯的论述相似,罗兰·巴特将城市也视为其“现代神话学”的重要组成部分。巴特的《符号学与都市现象》(Semiology and the Urban)指出,城市最终不过是“一种话语”、“一种语言”,因为现实城市总是人类所体验、叙述和评议化的存在。我们每天“讲述着城市”、“诉说着城市的语言”^②;城市之所以是一种神话,是因为它总是“被装饰的,适应于某种形式的消费,充满了文学的自我沉迷、憎厌、意象;简而言之,它是一种在单纯存在之上附加了社会使用的现象”;城市之所以是一种话语,是因为它只存在于言说、书写和表述的语式中,包括文学、哲学、影像、报道、展示以及各种形式的宣传等^③。在杰姆逊的后现代主义理论中,城市与城市空间更是其铺演论述的基石。在区分了所谓“盛现代主义”(high modernism)和“后现代主义”之后,杰姆逊论称,当多数人关于城市空间的认知仍然停留在“盛现代主义”时期所形成的观念中的时候,在很多工业化都市中普遍存在的新概念建筑已经引领了一个新时代的开始,它要求人们的感知机制适应这一美学的变化^④。在分析台湾导演杨德昌的电影《恐怖分子》时,杰姆逊认为,影片的“独特之处”表现为“它在个人与城市整体之间建立的恒久关系”,正是通过这一点,影片确认了关于“现代主义关涉时间”,而后现代主义则凸显“空间”的命题^⑤。

① 参见雷蒙·威廉斯(Raymond Williams):《乡村与城市》(The Country and the City),Chatto & Windus 出版社 1973 年版。

② 哥特迪纳(Gottdiener)等编:《城市与符号:都市符号学导论》(The City and the Sign: An Introduction to Urban Semiotics),哥伦比亚大学出版社 1986 年版,第 92 页。

③ 苏珊·桑塔格(Susan Sontag)编:《巴特读本》(A Barthes Reader),Hill & Wang 出版社 1982 年版,第 94 页。

④ 杰姆逊:《后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑》(Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism),见托马斯·德协蒂(Thomas Docherty)编:《后现代主义读本》(Postmodernism: A Reader),哥伦比亚大学出版社 1992 年版,第 80 页。

⑤ 尼克·布朗(Nick Browne)等编:《中国新电影:形式、身份与政治》(New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics),剑桥大学出版社 1994 年版,第 147 页。