

一部关于电影和城市的游历，一次源于想像的双重生活体验

映城志

电影中的城市

王槲 著

Kino B Kino C Kino D

KENNETH BRANAGH
SCHATTEN
DER
ANGENHEIT

JAMES FOX
ANGST
VOR DER
DUNCKELHEIT

OLIVER UND OLIVIA
CHRISTOPHER LAMBERT
KNIGHT MOVES

MARMORHAUS



中国人民大学出版社

映城志

电影中的城市 王 柳 著

图书在版编目(CIP)数据

映城志:电影中的城市/王柳著.
北京:中国人民大学出版社,2004
(朗朗书房·电影场)

ISBN 7-300-05319-X/J·104

I.映…

II.王…

III.电影评论—世界—文集

IV.J905.1-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 007066 号



电影场

映城志——电影中的城市

王柳 著

出版发行 中国人民大学出版社

社 址 北京中关村大街 31 号

邮政编码 100080

电 话 010-62511242(总编室)

010-62511239(出版部)

010-62515351(邮购部)

010-62514148(门市部)

网 址 <http://www.crup.com.cn>

<http://www.ttrnet.com>(人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 深圳大公印刷有限公司

开 本 787×1092 毫米 1/16

版 次 2004 年 3 月第 1 版

印 张 19.75

印 次 2004 年 3 月第 1 次印刷

字 数 99 000

定 价 49.80 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

序：烟火

一个朋友从巴黎回来，说起在那里看烟火的情形。或许是烟火太过壮观，而显得夜空特别地低。等到烟火散尽，留在眼底的只有几点火星。他说，那一刻就觉得宇宙是地球深夜的一场烟火，忽然就理解到原来卡拉克斯是真的，《新桥恋人》是真的——那就是巴黎。读完《映城志》，心底也蓦然生出幻象——电影和文字就是梆梆的烟火。

初看《映城志》时，出乎我的意料——一本讲“电影与城市”的书，竟然没有想像中能见到的街道和人潮汹涌，没有高楼和灯火辉煌，没有车水马龙，也没有十里洋场。梆梆笑言她没有去过这之中的多数城市，那些具象、建筑或者人群对于她而言是看不到的。她写的，只是她在电影中看见的城市——“私有爱的城市”、“蓝调共和的城市”、“怀旧的城市”、“不溶解性的城市”，甚至“鬼之后的城市”、“一头猪的城市”等等。

她写了某个地方的某些电影、某些电影人、某些电影精神、某些电影气质，她把它们重叠起来，搭成一座座“城市”——映在电影里，映在她眼底的“城市”中。

读她的文字总是在痛快的感觉之外，另有一种迷离。她没有那种作态，不讲那种小资情调。慕尼黑，她写一段公路和一个妄想狂，写本雅明和鲍勃·迪伦；香港，她写一种“观影方

式”和一群天使，写西西在《浮城志异》里说的话，忧患于塞林斯《发展的幻象》之中。

她恣意地游走在“用文本的衍生而构筑的符号化城市”里面，让我们跟随着她观看、迷失、找寻。她也写到“Lancôme的睫毛膏”、“Make Up For Ever的唇彩”、“狭鸥亭洞的衣服”、“Chanel的包装纸袋”以及安室奈美惠的染发、滨崎步的豹装、HITOMI的男式内裤……她写这些的时候，是如此冷静，让你觉得物化的城市不过是一场迟早要醒来的梦。

文字，在她写到韵味弥漫的时候，总有一种冰灼的快感。

她看到的城市和你看到的不一样，和我的也不一样。就如同卡拉克斯的巴黎和雷诺阿、雷内·克莱尔的巴黎不一样，和特吕弗、戈达尔、阿伦·雷乃的巴黎不一样，同样也和马修·卡索维茨的巴黎不一样。

其实每个人只能看到城市的某一面，也只能想像城市的某一面，无论你生活在其中，还是生活在别处，无论是街道上的，还是胶片上的。所以，她的城市是你没有见到过的。

《映城志》里的那些城市只是那些城市的一个面，从这个意义上说，它是单维度的。使它真正立体起来的，是那些我们热爱的文字和电影。

她把它们书写出来，并搭建在纸上。

卫西谛

2003年于南京

目 录

序	烟 火	1
东 京	虚无的进程	1
巴 黎	中产阶级的法国香颂	31
汉 城	孤独频盗	63
台 北	寂寞凌迟	91
香 港	明明不是天使	119
慕尼黑	重返 61 号公路	141
马德里	情欲汪洋中的一条船	165
德黑兰	第三世界的樱桃地	193
莫斯科	诗意的逻辑	219
看不见的城市		257
后记		305



Tokyo

东京虚无的进程

Photograph: 白川

每个画面都是静止的，似乎都能独立地存在，仿佛之前上升的蘑菇云或者地壳的震动和之后新宿歌舞伎町的表演，三者之间没有什么必然的联系。这种构图的美学，松弛了蒙太奇的张力，再加上远景或者全景的远距离的观望、摄影机的角度的隐匿等等，构成了日本独特的电影文化传统。人们谓之“意义”的东西，在这种视角里常常凸显为“无”，而“无”的形态，往往是通过斜阳缓慢地照耀经过屋门前的铁路，或者恋人拥抱在雨水打湿的浅草上……表现出来。



听上去与平日不同的东西是元旦的牛车的声音以及鸟声，黎明的咳嗽声和早上乐器的声音，那更不必说了。画起来较差的东西，是瞿麦，是樱花。小说里面是很美的男人或女人的容貌。

——清少纳言《枕草子》

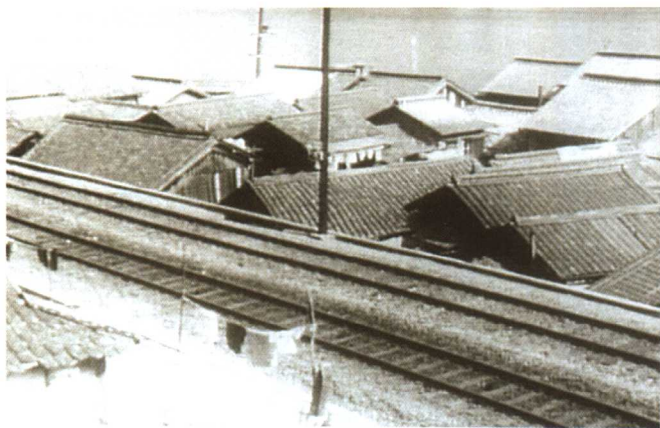
我为一场意外的疾病损害了健康，这会儿终于迎来了心情较好的几天，正打算到某地的海岸旅行、休养。正巧这时看到两条鲤鱼裹在报纸内，又包在包袱里。它们离开了水，失掉了力气，动弹不得。我从病床上抬起身来，将自己的心寄托于半死的鲤鱼。

奄奄一息的鲤鱼，在我家的水罐中复活了。我把它们放入邻家深水池里的时候，它们又获得了生机，在水中游动起来。我想，我们的生命如果也能像鲤鱼那样起死回生该多好。

——岛崎藤村《放生鲤鱼》

这些只言片语，分散在纵横交错的铁轨上，经过东京的御所、神社、寺院、狭窄的民房的回廊，或者高楼大厦和密集的建筑群，环绕着的群山峻岭、山村、大海和高速公路，挟带着微弱的平安时期的余香，似乎无限地延伸下去。

……几乎是日本艺术中成就最高的东西，既形成了日本电影的传统养料，也和一百年以来，日本人在政治形态、社会组织、饮食、营养、交通、生活方式等等，犹如东京填海般的巨大变迁一起，助长了新一代日本导演的风格变异。唐纳德·里奇在《日本电影》一书中说道，日本电影的一般缺点是很善于叙事，但是故事的内容大多数不值一提。按照他的这一说法，延续到今天的日本电影，更趋于“无意义”。像能剧演员的脸谱，



《寻找小津》剧照



白色和黑色，完全抹去一切带有诸种特点的原先的痕迹。各种精心研磨的矿物质描画出固定格式的喜怒哀乐，看上去的笑，却僵冷和凝固。僵冷的火，凝固的冰，罗兰·巴特（Roland Barthes）在《符号帝国》里说的话：“把影像颠倒过来，不会找到更多的东西，不会有别的东西，一点儿也没有。”

不论是从曾根中生的《性谈牡丹灯笼》、小林正树的《怪谈》等高度日本风格化的作品中发扬出来的耽美派，还是深作欣二、北野武、三池崇史等导演所推崇的暴力美学派，这种越来越透彻的“无”，比起前人更有过之而无不及，深藏于日本电影艳丽明亮如四月樱花的腹地。

二

电影在明治二十九年（1898年）传到日本。绸缎庄（即百货商店）照相部的柴田弄来了一部法国高蒙式的摄影机，拍摄艺伎的舞蹈、银座、浅草等繁华的街头风光。那些黑白胶片中的美丽景致毁于1923年的关东大地震。作家菊池宽说，在那天夜里，当他看到把东京的天空烤焦的冲天火柱时，想到以后什么文学、艺术全完了。沟口健二则以哀悼的笔触拍摄了《废墟之中》。

我是河边的枯草
你同样是枯草
我们两人在这世上
不过是不开花的枯草

——《枯草》

这是当时东京最流行的歌曲。来自于池田义信的电影《船

头小调》的主题歌。对繁华逝去的哀婉，随着战争的铁锤砸入昔日的家园土地，一次又一次地渗入人心。不少人几乎到达一种精神变异的状态。大正十五年（1926年），导演衣笠贞之助拍摄了电影《疯狂的一页》，它的脚本来自于川端康成。它描述了一家精神病院发生的故事。在医院工作的护理工人（原先是船夫）和受了他的虐待而患上精神病的妻子，一并被收容在这家医院里。衣笠力图用抽象的影像以及光与影的流动与交错，表达某种难以言说的“不真实的存在感”，制作出一种“用眼看的音乐”的“纯粹电影”。表面上看，这和当时欧洲电影运动是遥相呼应的（欧洲的电影风正刮向日本，法国电影的“蒙太奇的视觉交响乐”，德国电影的“排除了文学和戏剧因素的无字幕效果”，使日本电影在手法上受益匪浅）。衣笠作品中那些古怪的集市让人想起《加利卡里医生的房间》，艳俗的夜生活则透出冯·斯登堡（Sternberg）的影子，摄影机的灵活变换让人联想到穆尔瑙（Murnau），不安的情绪张力可与德国表现主义遥相呼应。这使得他的作品在今天看来，某些部分依然可比拟当今的前卫电影。

尽管如此，衣笠和大多数日后的日本导演一样，并没有像一只白鼠那样将大量的精力花在电影实验室。虽然日本电影巧妙地吸收西方精粹，但构成日本电影影像张力的那些东西，往往看上去手法平凡、叙事朴素。比如荒木经惟的摄影，怎么看都是一帧普通的色情照片，惟一不同的是，里面那位正在和妓女交媾的先生，可能刚刚从“家中温煦的榻榻米”上踱步而来。

这种难以言说的情绪张力，应该和日本民族性格中根深蒂固的世俗性有关。最典型的例子之一，比如今村昌平的《楳山节考》（获1983年戛纳电影节金棕榈大奖）。电影中的村民为了

使身强力壮的人（生产力）最大限度地获得粮食的配额，竟然活埋体弱的人；为了性欲的发泄，可与老妇人甚至母狗交配。老人在70岁时必须上山——这条与电影中频繁出现的蛇虫禽兽并无二致的生存法则，在此被赋予一种美好的“与神交汇”（亡灵崇拜）的仪式：“上山的时候不能说话；走过山谷的途中，别忘了祭拜山神；如果没有路，也要想办法往上走，只要上去，神就会在那里等待；还有，回来的时候，不能往后看，也不能走回头路。”



《槽山节考》剧照

《楳山节考》剧照



到底有没有神？那幕男主人公将母亲背上山的长达三十分钟的“默片”般的戏，简直让人窒息。其实，村里的长老已经说过：“如果不情愿背到山顶，经过山坡时踢下山谷就行了，只是不要对任何人说……”多么世俗！可叹的是，对于自己的“世俗性”，他们大多非常清醒。在鲁思·本尼迪克特（Ruth Benedict）的《菊与刀》中，说到日本的“自杀”：



在封建时代，自杀行为作为论据而争取获胜；而在今天，则变成主动地选择自我毁灭，在最近四五十年间，每当日本人感到“世界混乱”、“方程式的两边”不相等、需要洗“晨浴”以洗净污秽的时候，他们越来越倾向于毁灭自己，而不是毁灭别人。

耽美派作家草间弥生在她的小说《尸臭洋槐》中有这样的句子：

“妻子已经死去一个月，但正雄迟迟未将尸体送往火葬场，反而每天和妻子交媾着……正雄非常恐惧，哪一天这尸体会腐烂变形？”

——人死后会怎么样？《稽山节考》里的乌鸦、秃鹰、白骨、腐烂的胸腔……让人想起江户时期的著名画家小野小町的《九变》，这幅画忠实记录了尸体从浮肿到化脓、长蛆、被野狗吃、只剩下白骨……最终化为乌有的过程。

也许虚无，就是这种世俗性和清醒感形成的巨大反差，互相抵消时的境界吧！

三

即使是历史剧影片，也充满了苦涩的幻灭色彩。生于1900年的历史剧大师伊丹万作在昭和七年（1932年），拍摄了《国土无双》，后被誉为无声电影时代历史剧最杰出的电影。影片描写名剑侠上泉伊势守被一个冒充他的人给打败的故事。打闹笑骂的喜剧，却提出了一个“存在意义”的问题，真的存在和假的存在到底哪一个更有意义？终究是无意义的啊——伊丹在战后对电影界的战争责任问题的发言再次说明了答案（之后伊

丹怀着病痛和挫折感干脆选择了离群索居)。1957年出生于福岡县的石井聪亘和伊丹万作不是同一时代的导演(和岩井俊二一样,他属于日本新生代),但是不难从他拍摄的《五条灵战记》(2000年)看到这种抉择。《五条灵战记》发生在日本平安时代,义经与弁庆的“五条桥决战”是每个日本人都耳熟能详的历史故事,石井聪亘关注的不是鹿死谁手,而是无所谓胜败之后的“离开”。

除了影片风格在魔幻现实主义手法上的大胆尝试之外,其主题“离开”,依然是日本人在虚无境界的类似光学作用的某种出路。

不单在战争年代,即使在今天的东京(包括其他的大城市),离开,已经是大多数人内心的常态(不是单纯地表现为地理的位移)。美国的凯文·林奇在《城市意象》中说到,从一个地方到另一个地方,从一个城市到另一个城市……如何保持客观结构和连续感的稳定?

改编自战后日本著名无赖派作家坂口安吾的同名小说《白痴》,是1961年生于东京的新生代导演手冢真的电影作品:

伊泽生活在一个“虚构的”由于战争而荒废的“东京的后街”。也许这是战败后的东京高度概括化的影像。荒芜杂乱流露出黑泽明《流浪狗》的影子。战败的军人、流莺、贫民、牲畜混住一笼,少女在街中心分娩,却不知道孩子的父亲是谁。贫民以看电视歌舞剧为寄托,却不知那只是独裁者用一个毒蛇般的美女虚构出来的太平盛世。“银河女神”是独裁者的台柱,也是这个城市的象征,她20岁,嘴里吸着棒棒糖,头上盘着毒蛇。为了使伊泽臣服于她,她用剪刀剪开他的耳朵,甚至要他的头颅做自己20岁的生日礼物。伊泽在屋梁上系了一根绳子,随时



《白痴》剧照