

体感上海的方法

——21世纪初中国电影叙事与城市空间

陈 涛

本文简要梳理当代中国电影中的上海书写,分析21世纪以来上海影像的发展状况及主要特征,试图在城市化和现代化的大论述框架下,舍弃怀旧、民间/底层和城乡对立的阅读模式,而以爱情和时尚为切入点,思考电影“体感”上海的方法,分别以《地下铁》、《大城小事》和《夜。上海》为例,分析三部电影中的时尚爱情故事,如何与上海城市空间相互交织。本文并不强调电影在情节、叙事和主题上对于城市的再现,而是侧重分析三部作品如何借由爱情这一媒介,以密闭空间、城市地标和织品建筑等影像空间形式来体感上海。

在一百多年的中国电影史上,没有一座城市像上海一样被如此持续地青睐。从1896年上海徐园第一次放映“西洋影戏”开始,电影便正式登陆中国,上海自此与其结下不解之缘^①。1913年故事短片《二百五白相城隍庙》第一次将上海作为故事空间搬上银幕^②,从此上海成为中国电影所再现的重要对象和空间,被反复地书写、阐释和构形。

中国早期电影是以上海为中心的。解放前上海作为全国最重要的电影制作地,产生了很多脍炙人口的影片,是目前中英文学界的研究重点之一。“十七年”电影中,上海的现代化城市风貌作为“资产阶级香风”受到抵制,一些表现上海的电影都以强调政治阶级斗争为主^③。经过了“文革”电影中上海形象的缺失和中断,新时期的《子夜》(1981)、《日出》(1985)、《上海舞女》(1989)等影片回顾了十里洋场的现代上海。但建国后真正的上海影像^④的热潮出现在90年代后。随着中国城市化的加剧和全球化的影响,电影开始对上海这一地方文化形象进行爆炸式的集中表现,出现了《阮玲玉》(1993)、《海上旧梦》(1993)、《摇啊摇,摇到外婆桥》(1994)、《红玫瑰与白玫瑰》(1994)、《人约黄昏》(1995)、《风月》(1996)、《半生缘》(1997)、《红色恋人》(1999)、《海上花》(1998)、《花样年华》(2000)、《长恨歌》(2005)、《理发师》(2006)、《色·戒》(2007)等一批电影,构成了20世纪90年代以来“上海怀旧热”^⑤这一文化现象的重要内容。

这些电影出自不同地域的导演之手,拍摄时间上也相差近二十年,但作为怀旧文化思潮

的产物,电影中的上海显示了近乎相同的风貌,充满了舞场、咖啡厅、旗袍、旧式汽车和婉约柔靡的老歌,构建出一个国际化、物质化和世俗化的上海,以及繁华、堕落、纸醉金迷的洋场生活和一种世纪末的情怀^⑥。这些电影一方面表达了对于《马路天使》(1937)、《十字街头》(1937)等老电影的致敬,另一方面抒发了对老上海生活和事物的怀旧。

怀旧所表达的不仅是对过去的美好向往,同时也有对当下现实的某种痛苦、焦虑和不满;与此对应的是90年代电影中当代上海影像的缺席。有学者认为,在中国城市电影“北伐”过程中,上海作为最重要的城市化发展中心出奇地孱弱并缺席了^⑦,以当代上海为故事背景影片少之又少,只有《留守女士》(1991)、《股疯》(1993)、《与往事干杯》(1994)、《玻璃是透明的》(1999)等屈指可数的几部。真正意义上的国际大都市、改革开放后城市化和全球化的产物——当代上海,在90年代完全被老上海怀旧影像热潮所淹没。

21世纪的头十年,表现当代上海的电影开始增多。从上海籍导演施润玖于世纪末推出的《美丽新世界》开始,娄烨拍摄了引起国内外极大关注的《苏州河》(2001),李欣拍摄了《花眼》(2002),彭小莲拍摄了“上海三部曲”《假装没感觉》(2001)、《美丽上海》(2005)和《上海伦巴》(2007)。另外,一些合资电影也展现了美轮美奂的上海影像,例如江澄的《做头》(2005)、马伟豪的《地下铁》(2003)、叶伟信的《大城小事》(2004)、张一白的《夜·上海》(2007)等。

这些电影呈现出多样化特点。从类型上看,商业片(《地下铁》、《大城小事》等)和艺术片(《苏州河》、《美丽新世界》等)各有一席之地;从导演上看,来自不同地区的导演都对上海这座城市青睐有加,而其中的内地导演基本都属于“新生代”或“城市代”^⑧的范畴。从内容和题材来看,从城市中产的爱情故事到底层人群的边缘命运,这些电影表现了上海不同阶层、性别和群体的城市生活。

对于20世纪90年代以上海怀旧为导向的电影研究,是近年来学界的研究热点之一;而对21世纪电影中当代上海影像的研究并不多,其探讨的切入点或为“市民精神”^⑨,或为“底层和民间影像”^⑩,或为“题材突破与个体叙事”^⑪等。

文本以《地下铁》、《大城小事》、《夜·上海》三部商业电影为例,探讨其体感上海的方式。它们同属爱情片的类型范畴,都为大陆与香港或日本合资制作,演员阵容也包括了大陆、香港、台湾,甚至日本等来自不同国家和地区的演员。《地下铁》的影像空间跨上海、香港和台北三座现代都市,而《大城小事》和《夜·上海》的爱情故事全部在上海展开,从标题中也可看出电影对城市^⑫作为主体的强调。

张小虹在《城市是件花衣裳》一文中以衣服为媒介沟通身体与城市,借由“衣文本”凸显身体—城市作为居住与移动的“空间织理”,强调“体感表面即界面的城市身体移动”,从身体到衣服再到城市,展开“介于其间的穿梭交织”,诱发“触感情欲、身体想象和城市记忆”的文本书写^⑬。正如罗德威所说,“体感”(the haptic)不仅指涉身体的触感和身体部位的动作,也涵盖身体在环境中的移动穿越^⑭。借由此种体感的角度,本文将爱情这一元素作为沟通身体和城市空间感知的媒介,强调爱情作为城市的转喻功能,探讨电影如何借由三种不同的影像空间形式来沟通身体—爱情—城市。

一、密闭空间的爱情转喻

三部电影对空间的强调各不相同,分别以地铁、老公寓、出租车三种密闭空间展开爱情故事。这三种空间形态,既是爱情的隐喻,同时也是转喻,隐喻强调相似、认同、深度和意义达成,

转喻则探讨展开毗邻、连接、贴近的表面符号流动和身体想象的可能。

《地下铁》中的地铁作为电影中最重要意象,本身具有爱情的多重隐喻性:首先是地铁的非目的性和随机性。作为“城市现代性的重要标识之一”^⑮,地铁虽然将城市的各种空间连接起来,但它只是通往目的地的手段,本身并非目的地。这决定了人物在地铁中爱情命运的随机性。董玲(董洁饰)在上海地铁中寂寞地和很多陌生人擦肩而过,显示了她失恋的状态,而她喜欢的人只是个过客。她在地铁中寻找真爱,本身就是一种南辕北辙的做法,这也加强了她和钟程(张震饰)爱情故事的曲折性。电影中设计地铁的老人告诉她,因为建造地铁,他放下了感情。这个月老式的人物,本身也强调了地铁爱情的过客性质。其次是地铁的黑暗性和动荡性。地铁是暗无天日的场所,也具有动荡不安的色彩。这也就指涉了人物情感世界的迷茫与困惑。电影中的盲女海约(杨千嬅饰),她的眼睛就是没有光亮的地铁的隐喻,也暗示了城市人感情的迷失,她的缺乏安全感以及对爱的渴望,不仅来自光明的不可得,而且也来自地铁的动荡和黑暗性。

地铁的这些特质,例如“陌生人聚集、邂逅的动感空间、坐错车的延误、迷失、焦虑等情感状态”^⑯同爱情的特质具有一定的相关性和隐喻性,使其成为一种爱情符号,正如电影中所说:“每个人的心中都有一座地下铁,通向一个叫做希望的出口;然后,为了爱,他们却在拥挤的车厢迷失方向,不断地坐错车,并一再下错车,常常迷路,常常失落,常常受伤。”在电影中,盲女海约对地铁的认知来自于她的想象——电影中梦幻的天使意象和童话场景又使地铁具有一种浪漫情怀的爱情隐喻。另外,这部电影改编自几米的同名漫画,漫画的童真和纯洁色彩也是电影极力所要表现的风格,也烘托了爱情的浪漫色彩。

《大城小事》中的上海老公寓既是主人公居住的城市建筑空间,也是爱情的隐喻符号。房子是心的常用比喻,正如《红玫瑰与白玫瑰》中王娇蕊同佟振保打情骂俏时说:“我的心是一所公寓房子。”振保则俏皮回应:“那,可有空的房间招租呢?”^⑰这种隐喻在《大城小事》中体现得更加明确:谦(黎明饰)欲同小月(王菲饰)复合,于是租赁了小月住处附近的公寓,以试图打开其心门。此后两人复合的关键情节是在一个狂风暴雨的晚上,小月的老公寓房门遭到风雨的毁坏,而这个情节发生于小月在爱情、事业上不顺之时。谦赶来救急,不仅修好了小月的房门,也为打开小月的心门做了铺垫。

然而《地下铁》和《大城小事》在城市空间和爱情上的渲染力,不仅来自地铁和老公寓作为情感的隐喻,更来自它们所发展出的身体—情欲—建筑—城市互相摩擦接触——一种“空间接触感染”的“毗邻美学”^⑱。两部电影的封闭空间(或空间中的人)的开放和流动令身体的接触和摩擦成为可能,模糊了规范与逾越、真实和幻境。

盲女海约没有视域,因此触域成为她恋爱的主要方式。她同突然失明的旭明(梁朝伟饰)恋爱的方式就是在城市中依靠彼此的接触互相指引,互相扶持,也在地铁来往的人群中依靠触觉寻找彼此。董玲双目完好,但触觉对她同样重要。她在电影中以失恋的姿态出场,并在地铁中频频回忆已逝去的恋爱感觉。电影中在此以全景、中景、近景等展示她在地铁中穿行于人群中的孤独状态。一个特写镜头是,她握住地铁把栏的手触碰到他人的手,却并未移开——身体和手的接触是其回忆爱情、产生情欲的契机和来源。这一组镜头的画外音更点出了靠近和接触对于情欲记忆的重要性:“我常盼望地铁车厢里能够挤满了人,可以让我靠近他多一点。现在走进车厢,有种走进怪兽血盆大口的感觉。圣诞节后,他举行完婚礼就回北京工作了,我的心也随之掏空了。”此处的画外音来自回忆,其靠近的动作发生于过去,而画面则发生在当下——声音和画面时间的错位也造成今昔对比的张力,过去的甜蜜不复纯在,现在只剩下孤

独。而失恋后的她觉得车厢是“血盆大口”，车厢的封闭空间令她感到空间“血盆大口”的压迫感，这种压迫的原因是爱情的缺席。在这里，地铁不仅造就了人与人之间摩擦接触的契机，营造了爱情的回忆，也因为情欲的丧失而具有密闭空间的压迫感。因此地铁车厢的封闭空间就是个人情欲的空间，封闭身体和封闭空间构成了一种公众/私密空间的相互渗透，呼应了城市空间中摩肩接踵的身体接触和声色官能的持续穿刺，身体—情欲—城市的“空间接触感染”既充满诱惑又令人恐惧。

这种“空间接触感染”的流动性也体现在《大城小事》中。作为城市中产阶层的谦和小月，居住的公寓也具有中产阶层的封闭感。这种封闭性也同其个人封闭的身体空间相契合。根据西美尔的观点，城市是感官刺激与声色诱惑之所在，其异于乡土的快节奏生活令人时时恐惧被城市的不明空间所吞噬，因此面对城市的五光十色和声色犬马时，必须发展出一套“麻木厌倦”的心理保护机制，像面具一样强化被感官与情绪牵动的主体认同。于是在资本主义劳动分工与货币经济的催化下，城市形构成一种“理性算计的经济自我本位主义”^⑩，这种单一个体和封闭性在城市中产阶曾身上一览无遗。小月正是这种封闭性身体空间的代表，其独栋隔离的公寓是其外化的封闭空间。

当暴风雨将公寓的门毁坏，其封闭性便被打开，谦也就有了进入封闭空间的机会。走进了公寓的谦其实也走进了小月流动的情欲空间，里外的区隔与界限、规范与逾越都变得模糊起来。这种情欲的渗透，是由空间的渗透所带来的，正如列斐伏尔所说：“所有空间封套暗示了内与外的阻隔，但此阻隔却总是相对的，如薄膜一般具有渗透性。”^⑪小月的情欲世界随着公寓门的毁坏而被冲开，她惊讶而感动地注视着谦的修理过程，当门被修好，公寓空间再次封闭，小月的感情世界又归于平静。面对谦的求爱，小月选择了拒绝，因为封闭的不仅是公寓空间，还有其身体和情欲空间。随之小月以理性而逻辑的分析讲述了她拒绝的理由，而无法辩驳的谦只能暗自神伤地离开小月的身体和公寓空间^⑫。

在这个意义上，身体情欲空间的流动性是随着封闭建筑空间的开合而变化的，无论是地铁车厢还是公寓房子，打开之时便会引发情欲的开启，而身体的摩擦为情欲的发生创造了可能。封闭空间（地铁车厢和公寓房子）作为情欲的转喻，展开了身体、情欲、建筑、城市之间的“空间接触感染”。

二、城市地标的感官地理

罗德威在《感官地理》中将认识空间的方式分为两种：认知绘图和感官地理。对城市来说，认知绘图强调街道、建筑、名胜古迹等地标的重要性，重视认知者的历史和地理知识，是理性的认知；而感官地理是个人色彩的随心游走，是包含游者记忆和情感的感官经验，是感性的漫游^⑬。在三部电影中，表现上海的方式既有认知绘图，也有感官地理。

《大城小事》和《夜·上海》这两部电影选择了同样的开头方式，即以汽车为对象在上海城中穿街走巷，从而引发故事情节的穿针引线。不同之处在于拍摄的视角：《大城小事》的轿车在清晨由乡村驶入城市，镜头为第三人称视角，轿车是画面景观的一部分，轿车驶过后镜头上摇，展现出黎明的东方明珠、金茂大厦、杨浦大桥等建筑。这些地标构成了上海的认知绘图。《夜·上海》的出租车在深夜穿行于城市的大街小巷，其拍摄视角为第一人称，画面中只出现出租车的车顶灯，观众跟随镜头看到街道左右的外滩建筑、东方明珠等，这些地标也是认知绘图。两部电影的开头场景都由一系列快速的短镜头切换而成，《大城小事》的每个镜头画面结

构不同,而《夜·上海》则完全一致,这也由其摄影视角决定。画外音乐营造了影片的意境:《大城小事》轻松的电子乐表达了清晨时分活跃清新的感受,而《夜·上海》舒缓的爵士乐则烘托了夜上海的安静和迷人。

上海作为国际大都市,其地标大都为高耸的摩天大楼。这样一种集中表现城市地标的做法其实在30、40年代就成为电影对上海的再现,例如《马路天使》的开头由固定镜头的高楼大厦影像所构成,集中再现了殖民地上海现代性一面^③。与其相比,21世纪初的中国电影虽选择城市地标进行再现,但更多以一种体感的方式:汽车在城市建筑中的穿街走巷,令观众置身城市空间之中,身体在城市空间的移动,带来感官和情感的流动。从这个角度看,两部电影开头的体感也作为一种感官地理的方式带动了观者对城市的“情生意动”^④,在《夜·上海》的第一人称视角中,这种方式尤为明显。

电影的其他细节也包含了城市地标的感官地理作用。《大城小事》表现男女主人公分离后的孤独怅然,以及对过去甜蜜时光的回忆。在这些表述记忆的闪回镜头中,其中一个男女主人公在徐家汇广场中间的圆形球体中一起游乐,两人随着球体在夜空中翻滚,此后镜头上摇,画面变成上海城市霓虹灯的夜景。这一处建筑设施不仅是城市地标的认知绘图,也是包含主人公记忆和情感的感官地理,它是两人爱情的见证,是定格在主人公脑中的浪漫画面。在加上背景音乐《月亮河》的衬托,城市地标不仅是物质与材料的“硬件”,更是感官与身体的“软件”。

而在《夜·上海》中,水岛(本木雅弘饰)完成了上海音乐节的造型工作,带着爱情已逝的怅然独自走到衡山路上。作为认知绘图,这里不仅有葱茏的法国梧桐,也有充满本土特色的上海民间文化。他遇到跳秧歌的大婶,驻足聆听街头艺人的胡琴。婉转悠扬、带有些许幽怨的胡琴声契合了水岛的心声,他在异域的音符中找到了艺术和情感共鸣。在这里,衡山路作为漫游的感官地理方式被感知,而感知的方式是视觉和听觉的融合。于是胡琴和秧歌作为传统民间文化符号,具有时间上的厚重性和沿承性,主人公来自异域的身份又使这些文化符号的空间性得到彰显。于是在这一场景中,衡山路不仅拥有地标的认知意义,也具有中国传统文化的再现意义,这两种意义都以主人公的身体感知和情感共鸣得以融合。

《大城小事》中有相似的一场戏。孟老先生带谦来到一家老字号餐厅品尝上海小笼包,这一处饮食文化的认知绘图,却更是孟老先生珍藏爱情记忆的感官地理:当年他与一名歌女相爱,这里是他们经常用餐之处。其中值得关注的并非爱情记忆所带来的感官地理以及文化符号的中介意义,而是历史空间随着时间流逝所发生的断裂。孟老先生回忆道,“当年在窗户外面拐弯的地方就是小歌厅”,现在早已拆毁,成为商店。以小歌厅为代表的历史建筑作为认知绘图随城市的发展被夷平,纵使提供了可供认知辨识的位置地点,也无从凭吊,而历史建筑的消失所带来的感官地理也随之不见,身体观感和爱情记忆也就日渐在现代化城市中灰飞烟灭。孟老先生不久便去世了,再无人能够将历史建筑重新绘图,而充满爱情故事和身体记忆的感官地理也烟消云散。正如本雅明所言,“活着就是留下痕迹”^⑤,没有生活痕迹之处,犹如陌生异地般令人感到异化和疏离。身体—城市空间的感官记忆的消失,和回忆者身体逐渐衰老直至死亡的慨叹相呼应。

相较而言,《夜·上海》是一部非常强调感官地理的电影,几乎每个人物的感情故事都发生在上海的街道上,影片主要的对话和情节都在穿街走巷和穿堂过屋中展开。街道一方面作为典型的城市景观和地标,体现了城市的流动性和混乱性等特征;另一方面也是城市商业/建筑/文化景观的联系者。通过主人公漫步街道,观众可以感受街道两边的建筑景观,也实现了对上海的认知绘图。电影中的人物也可被看作上海的“都市漫游者”。根据本雅明的说法,“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”,漫游者是“公共场景的经验象征”^⑤。漫游其实就是进入城市内部结构、窥探城市秘密和体感城市官能的过程。另外,电影在叙述主线情节时,穿插了很多上海夜景的镜头,包括立交桥、摩天楼、霓虹灯、轻轨列车等,营造了人在城市空间中体感城市跳动脉搏的感觉。

城市地标所构成的感官地理意义,体现于主体的感觉,而漫游则是对城市官能的体感方式。在两部影片中,众多的细节都凸显了城市地标的双重性:它们对主人公来说是感官地理但对观众来说则更多表现为认知绘图。

三、织品建筑的身体想象

三部电影都以美轮美奂的镜头语言赋予上海绚烂多姿、浪漫时尚的特点,这不仅来自城市地标、新旧建筑、繁复交通等视觉符号,也来自电影中抒情旖旎的听觉符号——从《Moon River》到《Loving You》,从《Breathe》到《Tout va bien》,这些爵士或蓝调轻音乐渲染了影片的浪漫气氛,其表达爱情的歌词也同影片情节呼应。

《夜,上海》的英文名为“The Longest Night in Shanghai”,故事发生在傍晚到黎明的时间之内。情节缘起为日本造型师水岛来到上海音乐界担任造型总监,工作完毕后迷失在上海城中,偶遇出租车司机林夕(赵薇饰),两个孤独的人发展出一段情感故事。根据女性主义文化研究学者威尔森所言,城市中所有有关人潮攒动、失序混乱、性欲流窜的现象,皆被阴性化为具有诱惑力的女人形象,潜伏在城市迷宫中的,不是牛头人身的怪物米诺牛,而是狮身人面的女性怪物斯芬克斯^⑥。作为女性身体的隐喻,城市是男性投射欲望的客体^⑦。但在这里,水岛的处境不仅是在观看、更在体感这座城市,而且并无欲望的激发——这与其时尚造型师的身份相关。这一点在他为林夕梳理头发的细节中体现得尤其明显^⑧。对水岛而言,女性身体并非欲望的对象,而是认同的对象。他在城市的肌体中漫步穿行,犹如在女性身体上的艺术创作,是一种毫无欲望成分的体感。

电影中大量出现的时尚符号(模特、服装、彩妆、杂志摄影等)也生动地展示出强烈的时代脉动感,描绘了上海国际都市化与资本商品化的面貌。镜头中快速流动的时尚符号拼贴,令流行时尚成为上海的都市特征。换句话说,影片令上海不仅作为城市地景,也同时作为时尚地景出现。

更重要的是,影片中服装、妆容和城市的交织提供了我们身体—城市想象中“软建筑”或“织品建筑”的可能。根据威格利的观点,现代建筑设计的基础是表面和表皮,空间可被视为衣服,建筑表面装饰与衣服或皮肤是对应的,时尚就是皮肤—服饰—装饰一体的“软建筑”,建筑亦为身体—表皮—空间一体的“硬时尚”^⑨。在《夜,上海》的结尾,水岛将林夕家的古旧桌布做成衣服,富有时代感的布料和花纹衬托了林夕的清丽,令人想起《飘》中郝思嘉的窗帘布礼服。作为房子建筑的装饰,桌布、窗帘是建筑空间的表面或衣服,穿在林夕身上便成为身体的衣服。这一细节打通了身体—衣服—建筑表面—空间的联系,桌布、窗帘的布料即是房屋表面的材质,也是身体衣服的织品肌理,而衣服的花纹是身体魅力的延伸,也是建筑装饰的图案。穿在身上的衣服布料和建筑空间的装饰材料一样,都与织品的身体官能息息相关。而这件“时装”也成为两人感情的联系。水岛的设计“体现”在林夕身上,林夕的衣服又“再现”了水岛的情感和理念。蕴含了爱情的衣服,让身体空间和建筑空间相互交织。

另一处有趣的情节是林夕和水岛涂鸦的一场戏。两人先在出租车车窗上写字,然后延伸

至大街上,创作工具是水岛替林夕挑选的口红。这场戏对于情节的发展非常重要,因为通过书写,两人打开了心扉,将各自感情的症结得以升华和抒发,并发展出影片最重要的一句话:“我喜欢你,你喜欢我吗?”这句本是对各自的爱人所说的话,在这里互相倾诉给了陌生人;虽然有语言的隔阂,但却能通过各自的书写(日语的片假名源于中文)达到口语无法实现的沟通。在这里,作为城市表皮的街道和马路对应了作为人体表面的皮肤,街道的涂鸦对应皮肤上的口红。作为一种时尚物件,口红是人体空间表面的表面,作为一种书写工具,口红又成为城市空间表面的表面。口红于是完成了身体表面和城市表面的沟通。另外,“文字”(text)与“织品”(textile)同字源:文本作为身体痕迹(例如纹身)、铭刻与书写的承载同织品的纹理质地一样,有质地、碰触、摩擦和情感的牵动^①。在电影的这一场景中,书写于街道上的文字,正是城市的空间肌理,因为承载了主人公的情感联系而有了身体空间和城市空间的情深意动。主人公书写“你喜欢我吗”等文字的过程,就是身体的表面与城市的表面相碰触、摩擦的过程,也是体感城市的过程。这些文字又被美帆(西田尚美饰)和河口(壕本高史饰)看到,促成另一段情感,成为城市中人与人之间的一种无形联系。

可以说,《夜。上海》中的时尚并非冰冷的符号诱惑,更重要的是一种在城市空间中移动的身体感官,是城市的体感表面,亦是身体空间肌理。

余 论

本文探讨了体感的两方面:身体的摩擦接触以及身体在环境中的移动穿越。三部电影中,发生在身体空间和城市空间的这种体感,都以爱情作为沟通媒介。而爱情之于影片的功能远大于此,更重要的是电影的主题、叙事和情节所在。限于本文的论述角度,对这些方面不多赘述,值得提出的是,三部电影在人物设置上有个共同之处,即主人公都是爱情的“红娘”或“月老”,但最终都成全了自己的恋情。《地下铁》中的旭明是婚介公司老板,每日帮人牵线搭桥;《大城小事》中的小月是爱情公关公司经理,工作内容是替有情人制造浪漫,帮助绅士获得淑女的芳心;《夜。上海》中的水岛是造型师,作为美的使者的他将林夕打扮地更美,令其更自信地追寻自己的爱情。他们的真命天子/女则是在城市中穿街走巷的主体:旭明的恋人海约,是整日徘徊来往于地铁中的盲女;小月的爱人谦,是因为医疗急救随时都在路上的医生;《夜。上海》中的林夕,则是在城市肌理中穿梭的出租车司机。上海美轮美奂的霓虹、高耸入云的建筑和璀璨迷人的夜景,令影片中的每个人都体会到浪漫的感觉,似乎上海就是恋爱的最佳场所,情不醉人人自醉,比爱情故事更醉人的,或许是上海的都市影像。

其实上海的爱情故事,一直以来都是光影的重要主题。从《马路天使》到《十字街头》,从《倾城之恋》到《花样年华》,从《阮玲玉》到《半生缘》,从《海上旧梦》到《人约黄昏》,似乎大上海总有数不尽的爱情故事。同上海电影的怀旧传统一样,这些爱情故事大都在风华绝代的老上海完成。相比而言,21世纪初的爱情故事则可称为“新都市爱情电影”。这些浪漫的都市爱情电影,构成影坛一道亮丽的风景线,如东方明珠或金茂大厦一样,正在成为21世纪上海电影的地标。

① 参见许朋乐主编《海上电影溯源》,上海文艺出版社2006年版,第2页。

②⑥ 王艳云:《早期中国电影中的上海影像研究——一种都市视角下的考察》,上海大学博士学位论文,2007年。

③ “十七年”电影中,以下影片再现了上海:《为了和平》(1956)、《不夜城》(1957)、《女篮五号》(1957)、《永不消逝的电波》(1958)、《聂耳》(1959)、《战上海》(1959)、《革命家庭》(1961)、《51号兵站》(1961)、《魔术师的奇遇》(1962)、《舞台姐妹》(1965)等。

④ “影像”在视觉文化中也可指涉照片、录影、电视等形式,这里的“上海影像”单指将上海作为故事空间和场景

的电影。

- ⑤ 上海怀旧热潮是20世纪90年代兴起并延续至今的对旧上海人、事、物怀旧的文化思潮,20世纪前半期的上海被进行了温馨化和理想化的处理,成为一段纸醉金迷、奢华享乐的十里洋场生活。
- ⑦ 参见吴小丽、徐姓民《市民精神与上海城市电影》,载《上海大学学报》2010年第2期。
- ⑧ Cf. Zhang Zhen (ed.), *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham and London: Duke University Press, 2007。
- ⑨ 例如吴小丽、徐姓民《市民精神与上海城市电影》。
- ⑩ 例如聂伟《文学都市与影像民间——1990年代以来都市叙事研究》(广西师范大学出版社2008年版)。
- ⑪ 例如解建峰《新世纪以来上海题材电影的创作状况》(载《当代电影》2009年第12期)。
- ⑫ 在本文叙述中,并不对“都市”与“城市”两个概念进行严格的区分,因为上海既是“城市”(city),又是“都市”(metropolitan)。关于这两个概念区别,可参考聂伟《文学都市与影像民间——1990年代以来都市叙事研究》,第5—18页。
- ⑬⑭⑮ 张小虹《城市是件花衣裳》,载《中外文学》2006年第3期。
- ⑯⑰ Paul Rodaway, *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*, New York: Routledge, 1994, pp. 41–42, pp. 41–42。
- ⑱⑲ 参见陈晓云《电影城市:中国电影与城市文化(1990—2007)》,中国电影出版社2008年版,第45页,第46页。
- ⑳ 张爱玲《红玫瑰与白玫瑰》《张爱玲全集》(台湾)皇冠出版社1991年版,第67页。
- ㉑ Georg Simmel, “The Metropolis and Mental Life”, in Donald N. Levine (ed.), *On Individuality and Social Forms* Chicago: University of Chicago Press, 1971, pp. 324–339。
- ㉒ Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell, 1991, pp. 175–176。
- ㉓ 女性情欲同房子的关联,正如伊利格瑞所写:“我是你的房子。当你离开时,放弃了此居住之地,我不知如何处置我的墙。我能有一个不是按你理念打造的身体吗?我曾感受过一层不是你要我居住于其中的皮肤吗?”(Luce Irigaray, *Elemental Passions*, trans. Joanne Collie and Judith Still, New York: Routledge, 1992, p. 49.)
- ㉔ 帕墨(Augusta Palmer)曾撰文分析电影中上海的高楼大厦影像,他将《马路天使》和《美丽新世界》片头和片尾的高楼大厦(天际线)影像进行比较,认为它们都表现了上海都市现代性的一面,这种影像叙事方式来自德国导演弗里兹·朗(Fritz Lang)的《大都会》。另外,这种再现了现代物质消费生活的上海影像既是激发欲望的也是可达到的。详见Augusta Palmer, “Scaling the Skyscraper: Images of Cosmopolitan Consumption in *Street Angel* (1937) and *Beautiful New World* (1998)”, in Zhang Zhen (ed.), *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, pp. 181–204。
- ㉕ Walter Benjamin, “Paris, Capital of the Nineteenth Century”, *Reflections*, ed. Peter Demetz, trans. Edmund Jephcott, New York: Schocken, 1978, p. 147。
- ㉖ 转引自汪民安《城市经验、妓女与自行车》《身体、空间与后现代性》,江苏人民出版社2006年版,第131页。
- ㉗ Elizabeth Wilson, *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder and Women*, Berkeley: University of California Press, p. 7。
- ㉘ 对于城市作为女性身体的隐喻而投射了男性的凝视欲望,有很多学者都曾讨论。在电影领域,可参见张英进《想象上海的摩登女人》《中国现代文学与电影中的城市:空间、时间与性别构型》,秦立彦译,江苏人民出版社2007年版,第193—239页。
- ㉙ 影片中,水岛想要为林夕梳理蓬乱的头发,却因语言不通,致使林夕误会其“耍流氓”。
- ㉚ Cf. Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses*, Cambridge, MA: MIT Press, 1995; Leila W. Kinney, “Fashion and Fabrication in Modern Architecture”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 58, No. 3 (September 1999): 472–481。
- ㉛ 本雅明在对普鲁斯特的评价中,将其回忆式书写文本(text)的过程看作织布(textile)的过程,对应于《奥德赛》中佩内洛普的编织——白日织布如同写作现在,夜间拆布对应于写作过去,追忆似水年华(Cf. Walter Benjamin, “The Image of Proust”, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn, New York: Schocken, 1969, pp. 201–215)。

(作者单位 新加坡南洋理工大学中文系)

责任编辑 陈剑澜