

作为商品资源的时代，如何通过影像的组合创造出具有“创新”性的产品。电影在新创意阶层的概念中不再分为商业和非商业，而只有好看和不好看。“好看”是一种创新，同时也是一种与不同虚拟社群受众相互取悦的分享过程。在传统电影创意体系中，创新是由精英主导的，作品及其价值来自于他们的头脑风暴、枯坐息思。而对于新创意阶层而言，互联网带动的新经济为创意提供的丰饶的、多样性的资源，他们只需把这些进行加工，重新整合，有针对性地提供给有需求的社群受众，这种常常被描述为“分享”的理念，正是互联网和新媒体创造经济价值的出发点。“粉丝文化”大约就是发端于这种互联网哲学的产物。明星或者社群话题作为意象符号而不是角色或主题，被有机地安放在不同故事织体中，故事服务于明星的意象符号，而社群话题则是核心思想，在分享的过程中实现了经济价值的最大化(综艺节目《爸爸去哪儿啦》改编的同名大电影便是最典型的例子)。有时甚至表现出对于市场回报极端渴求的民粹主义情结。“分享”这一社会学命题显然无法对美学产生有效的堆塑力，但在新创意阶层的观念中，“分享”是美学创意最需珍视的部分。

最后是新创意阶层的情感价值。“情感结构”是英国最重要的文化批评家雷蒙·威廉斯从一本电影著作中借用过来的理论。“情感结构”是指在一个特定的时期内被体

验的整体性的生活方式。在笔者看来，这个有力的短语可以用来分析新创意阶层电影的部分美学特征。如前文所述，新创意阶层大多是依伴着互联网和新媒体而成长起来的年轻的知识分子。他们世界观养成的年代，政治上的冷战已经结束，经济改革和创造财富成为社会的主旋律。旧的经济单位和社会组织已经失去以往的权威甚至解体。他们在虚拟的文化共同体中，参与各自所好的虚拟社群的公共生活，对日常生活的消费体验有着强烈、自觉、个性化的审美意识。他们追求精致的个人生活体验，对日常生活的物质形态(家居环境、旅游、鸡汤文、奢侈品……)往往有着风格化的审美品位，这些日常生活的审美经验潜移默化地影响着这批新观众对电影的理解和接受。体现在电影中，在主题层面，笔者发现最近几年的艺术电影对怀旧主题格外青睐。童年故事、少年故事，尘封往事常常成为艺术电影表达的主体。这在一定程度上呼应了这些白领阶层的知识观众，乐于在一种有距离的玩赏与强说愁的哀婉中，寻找具有美感的缱绻兴味。欲望的满足成为故事主人公戏剧性和人性张力的支点。许多商业电影在《男人装》式的视觉风格中包装了一个“小确幸”的价值观，让那些在高压都市生活中的年轻知识白领找到了想象性的视觉消费的快感体验。

(吴冠平，北京电影学院电影学系教授，100088)

巴黎“城市片”的审美现代性探析

On the Aesthetic Modernity of Paris “City Film”

文 于雯雯 宋培义 /Text/Yu Wenwen Song Peiyi

提要:与许多有关都市类型片相比，“城市片”体现着一种反流行文化的现代性艺术精神。本文以巴黎“城市片”为例，从众多视角叙述的有关巴黎的电影故事中，找到一种波德莱尔式的审美创作方式，通过分析影片中的人物设计、影像空间的建构，以及身体与城市空间的互动关系，展现“城市片”中所具有的精神特质，从而发现“城市片”与主流都市类型片的差别，以及“城市片”研究的基本思路与创作特征。

关键词:“城市片” 审美现代性 “漫游者” 影像空间 身体迷失

城市作为一个空间形态，承载着许多电影类型的表现形式，但与类型电影相比，有关“城市片”的概念并没有清晰的定位与划分，虽然很多类型片都与城市相关，但并不具有“城市片”的特性，不是说具有城市的元素就可以称为“城市片”。可以肯定的是，“城市片”的题材选取与影像空间一定是城市化的；另外，“城市片”表达的文化精神一定是现代性的。“城市片”中的人物与城市空间的互动表达是在现代性审美视角下进行的精神反思。

对于“忧郁的巴黎人”而言，以巴黎为背景的“城市片”体现出波德莱尔式的审美特质。在这类“城市片”中，电影创作者所展现的巴黎成为诗人笔下的“地狱之城”。

一、巴黎“城市片”的精神来源

相对主流都市类型片而言，“城市片”所展现的不再是以城市为背景的现代人的奢华和成功；相反，“城市片”突出的是置身于现代城市空间中个体的精神游离，即通过

边缘群体来建构个体与城市的疏离关系。本文首先以巴黎“城市片”入手来窥视这类“反类型”影片的文化精神来源。

在文学作品中，最能体现巴黎“城市片”文化精神来源的是19世纪早期诗人波德莱尔诗作中所体现的审美观。一生从未离开过巴黎的波德莱尔把巴黎作为他审视的对象，在诗集中以一种象征手法展现着他对这座城市的现代性审美意象。从著名诗集《恶之花》中不难看出，诗中以丑恶、病态、边缘化群体等意象描述巴黎处于资本主义文明之中的存在状态，以及巴黎人的一种罪孽、吝啬、愚蠢、麻木的城市现代化体验。波德莱尔借用具体的事物来展现抽象的文化情绪，只有能够抵制诱惑并善于潜入深渊的人才能真正懂得丑和丑恶事物的美学意义，才能真正体会到在“恶的土壤上开出善的花朵”。

波德莱尔对巴黎的认识主要受到了19世纪巴黎大改造的影响。工业化时期巴黎经济快速发展，加之外来人口迁移带来的人口膨胀，其社会问题愈发明显：拥挤的城市街道以及排污设施不成熟带来的巴黎人卫生健康问题、贫富差距的拉大、城市产生大量的贫民窟现象等等问题，使巴黎面临着快速发展所带来的一系列社会问题，于是在拿破仑三世的强硬意志与豪斯曼的高效执行下，开始了一次近代史上的古城巴黎大规模的改造。豪斯曼的“战略美化”实现了一个城市向资产阶级的城市转化，也完成了一次当权者的政治意图。在巴黎进入资本主义时期，传统抒情诗所代表的诗歌经验开始面临危机，而现代生活经验中的震惊、压力、欲望与支离破碎成了波德莱尔用于创新诗歌表达方式的现时来源，结合新的审美与意象让城市经验在诗歌中重新体现。

一方面，诗作《恶之花》中对巴黎的描写尽显忧郁特质，这种忧郁以对现实生活不满而产生的焦虑情感，勾勒着青年人的苦闷精神。一生过着波西米亚式放荡生活的波德莱尔，在其作品中不难看出对他自己私密情感的映射，游离于体制外放荡不羁的生活才是他认为的英雄主义。整体来看，人在社会中的压抑处境，是这种忧郁情感挥之不去的原因。

另一方面，波德莱尔从现代化城市产生的事物中来建构资本主义的巴黎城市意象，例如他在诗作中常描写的人物形象——妓女，以此形象不断塑造着巴黎意向。小仲马、巴尔扎克等这些大文豪都曾经用“任性的交际花”“那个大交际花”来形容巴黎的样子。而维克多·雨果成为第一位把妓女作为巴黎意象来作诗的人：“这个又哭又闹的巴黎，风情万种，令人眼花缭乱，如同一个发情的青楼女。”^{〔1〕}布朗·杜沙特莱认为，“巴黎的妓女是绝对邪恶的神话化身，因为她们属于现代性和大都市社交性的一部分，他写道‘在男性聚集的地方，妓女与阴沟、马路和垃圾场一样是不可或缺’”。^{〔2〕}可见，妓女成了有机城市的一部分，妓女同时候也就成了具有现代化的城市意象了。

此外，波德莱尔的组诗《小老太婆》中的意象把巴黎想象成即将走入死亡的干瘪的老太太，19世纪的巴黎街道就像是老太婆脸上的褶皱一样。波德莱尔自己变成了他笔下的“漫游者”，混迹在城市的人群当中，不想融入却又对它依依不舍，观察城市的人群成了“漫游者”唯一可做的。诗人认为这些游离于社会边缘的群体，无法与人群保持相同步态，且思想亦无法融入的，类似“干瘪老女人”的“城市漫游者”是一种英雄主义体现。波德莱尔正是通过“人群这幅移动的画像认识了巴黎”。^{〔3〕}

二、法国“新浪潮”中的“漫游者”

为美国“新好莱坞”时期的电影提供了精神营养的，以海德格的存在主义哲学为精神来源的法国“新浪潮”，从某种意义上来说，同样具有审美现代性的精神特质。首先，波德莱尔的诗集作为世纪末的文化思潮，可谓是存在主义哲学的思想来源；其次，“新浪潮”所突出的作者电影特点来看，与现代性所要表达的生存体验与精神出路的问题一样，都是以个人生存体验为基点去体现现代的焦虑感。本文将视点放在了“新浪潮”影片中表现出的波德莱尔式的城市审美体验，这种城市审美体验正是“城市片”中所体现的现代性。

本雅明的“惊颤体验”是“新浪潮”影片最突出的城市审美体验之一。从现代化城市人群的行走方式来看：熙来攘往的人群形成一种默契，行人在人行道的右边行走，互不妨碍且冷漠。而“城市漫游者”正是在这些行走的人群中产生了这种“惊颤体验”：既不愿融入却又迷恋于把自己置身其中。

特吕弗导演作品《四百击》中的安托万希望通过“恶之门”进入生活，不论家庭还是学校都没有人向他指出这条路，这条叛逆之路有三个相互矛盾的动力：“悠闲自得”“大逆不道”“做个好人”。^{〔4〕}为特吕弗取得声誉的影片《四百击》中正体现了以“叛逆之路”进入生活的道路。安托万与城市发生关系的空间：学校、街道、影院、游乐场、监狱等，这些影像空间展示着具有碎片化、偶然性、短暂过渡的现代性城市奇观，安托万就像“漫游者”一样，虽然置身于城市空间与人群中，却给观众带来一种人物与城市的隔阂感，他像一个英雄以“死神之舞”的模样不断前进。《四百击》的结尾，特吕弗用长镜头展现的真实电影时间不仅突出了安托万想要奋力逃离现代性城市的迫切，同时

〔1〕〔法〕帕特里斯·伊戈内《巴黎神话》，喇卫国译，北京：商务印书馆2012年版，第110—111页。

〔2〕同〔1〕，第114页。

〔3〕〔德〕瓦尔特·本雅明《机械复制时代的艺术》，李伟、郭东译，重庆：重庆出版社2006年版，第125页。

〔4〕〔法〕安托万·德·巴克、塞尔日·杜比亚纳《弗朗索瓦·特吕弗》，颜子悦、单万里译，南京：江苏文艺出版社2011年版，第24页。

让观众感受到了这种长镜头美学所能表达导演个人情感的震撼力。然而，在安托万成功逃离之后，面对漫无边际的大海，又该去向何方？在安托万迷茫的眼睛望向镜头的那刻直指人心，所有观众都无法逃避被发现的眼睛，安托万的迷茫瞬间成为现实的迷茫，成为现代人的迷茫。

在“新浪潮”的另一代表作戈达尔导演的《筋疲力尽》中，一副墨镜，一根香烟，一张报纸，一身西装配着变换的礼帽，成了主人公米歇尔城市游荡、无所事事的外化之物。繁忙的巴黎街道、香榭丽舍大街、橱窗里华丽的摆设、咖啡馆成了米歇尔游荡的场所，而这些场所的众人也成了掩饰米歇尔身份的庇护者，米歇尔的形象就像是波德莱尔笔下的都市的“漫游者”，他行走在大街上的人流中，但并不想融入。⁽⁵⁾米歇尔的游走与孤独是他的桀骜不驯，在最后经典的跳切镜头中，米歇尔的死“制造了诗人被冷酷无情的社会所毁灭的传说”。

除此之外，“新浪潮”时期的众多影片都塑造着这样的悲剧式人物：他们勇于逆向而行，是破坏资产阶级英雄主义的英雄。以“城市漫游者”的身份意象反映现代人的精神焦虑，而这种焦虑在影片中是一种伟大，是一种“漫游者”式的英雄主义，冷漠与拒绝感动是抵抗与批判现代化对人异化和资产阶级平庸的工具，其不融入的决心是“漫游者”的生存美学。对于当时电影界充斥的美国“好莱坞”宣扬的资产阶级价值观，法国“新浪潮”犹如一缕清风带着对资产阶级城市的审美体验创新了电影美学思想。

“新浪潮”影片多采用的黑白影像给巴黎平添了战后青年人情感表达的“痛苦”印痕，特吕弗曾表示“黑白令人们找到远离已久的悲剧感”。⁽⁶⁾不可否认，法国“新浪潮”电影具有以个人情感体验为出发点的、以反传统审美与批判的电影精神，通过对电影艺术的创新体现其审美价值，即“城市片”中所具有的叛逆且颓废的文化精神。

三、雅克·塔蒂的现代性影像空间

在法国喜剧电影的发展被“新浪潮”之父巴赞形容为“惨淡”之时，雅克·塔蒂的出现无疑给法国喜剧片添上了有力的一笔。

雅克·塔蒂的代表作有《节日》《于洛先生的假期》《我的舅舅》和《游戏时间》，它们都塑造了于洛这个固定的人物形象。这个略带滑稽可笑的人物始终与周围世界相关联，却不善于完全确定自身的存在，犹豫的表现行为中带着自己独特的审慎。然而，“这个人物形象的独特性正在于它的一种不完整性”，而塔蒂正是通过于洛这种独特鲜明与始终如一的本性来达到他“与周围世界这种若即若离的态度”，⁽⁷⁾从而产生事端达到喜剧效果。影片正是通过于洛奇怪的行为表现反映出人物与现代都市文化的游离状态。在某种程度上“抨击了物质高度发展的现代社会给人类带来的不协调，对文明的进步和制度化的生活是否能给

人类带来便利持怀疑甚至否定的态度”。⁽⁸⁾

塔蒂的影片没有“剧情”可言，只有让我们从“运动的时间维度”⁽⁹⁾感受着刻板的荒唐，即准时的、有秩序的行为方式。影片《我的舅舅》中的城市空间影像不仅是这种荒唐的承载者，同时也是这种荒唐的参与者。塔蒂建构了两种完全不同的空间：现代化空间与朴素乡村空间。首先，从影像构成来看，在乡村空间中，画面元素有安静的石砖街道，欢快奔跑的小狗，马车、市场、悠闲自在的路人以及老式的住房；在建构现代化空间时，画面的元素包括外表像机器人一样的别墅、厚重的金属大门、鲤鱼喷水池、各种生活的高科技工具、现代化交通工具等。喜剧化效果就是“舅舅”于洛对这样的现代化生活的格格不入产生出来的。有意味的是，“舅舅”于洛的格格不入正是对人们追求现代化生活空间的讥讽。讥讽从一开始就在发生，于洛姐姐机械化地擦拭任何触手可及的东西，门口以三角形状摆放的圆形脚踏垫设定了姐夫与姐姐的站位，院子里用鹅卵石铺设的弯弯曲曲的过道指引着儿子的行走路线。我们看到的空间充满着条条框框的秩序。塔蒂就是要把空间建构成秩序：宽阔的马路上并排行驶的汽车；一条条明晰的道路行驶线。塔蒂运用空间在秩序上的建构，让现代城市空间变成了行为规范，在塔蒂眼里这种秩序产生了前面所言的刻板的荒唐效果。其次，声音对空间特点的建构一直都是塔蒂的绝妙之处。在配以乡间的画面时，声音包括自然音响（马蹄声、鸟鸣声、集市上的人声等）与轻快的音乐；而镜头随着几条小狗带入现代化空间后，声音变得非常清晰：刺耳的机器声、犹如金属相碰的脚步声，此外没有任何旁的音响。正如巴赞所形容的“用清晰破坏清晰”，⁽¹⁰⁾明晰的声音意在强调并揭示空间行为的无意义。

四、巴黎“城市片”中的身体迷失

如果说雅克·塔蒂的影像还处在讽刺城市发展中的急功近利的话，那么法国电影进入80年代之后，在现代城市空间的基础上，电影创作者开始以独特的影像重新思考着身体与城市的关系，它们用各自的语言进行着权力的转变，在身体语言转变成都市空间的语言时，却遭受了相当不寻常的命运：身体上的迷失与疼痛。

现代化城市并不是给人建立归属感，相反，它是让人

⁽⁵⁾ [德]瓦尔特·本雅明《波德莱尔：发达资本主义时代的抒情诗》，王涌译，南京：译林出版社2012年版，第3页。

⁽⁶⁾ 梁良、陈柏生《集体回忆·特吕弗》，上海：上海书店出版社2009年版，第5页。

⁽⁷⁾ [法]安德烈·巴赞《电影是什么？》，崔君衍译，北京：文化艺术出版社2008年版，第40页。

⁽⁸⁾ 豆瓣，<http://movie.douban.com/subject/1424620/>。

⁽⁹⁾ [10] 同⁽⁷⁾，第42页。

的身体和空间发生错置关系的。^[11]从克拉皮斯的《每个人都在寻找自己的猫》的片名就能感受到，表面是女主人公珂露在寻找她的猫，实则是在找寻迷失在城市中的身体。影片从珂露找猫的过程入手，不仅推动珂露穿梭于城市的各个空间，更在询问的过程中衍生出了城市的改建对市民生活与情感的影响，仿佛在这个城市中每个人都丢掉了自己。在声音方面，施工拆建的嘈杂环境声让人物的对白并非清晰，声音的混乱愈发体现着身体处在城市空间中的焦躁不安。从影像上来看，几栋正在被拆毁的老式居民楼，让人感到切实的不安，无法撼动的挖掘机仿佛是城市的有力武器。如桑内特所说，身体上所感受的种种被压抑的以及不快乐的经验，让人更能对自己所处的世界有所感知。^[12]在影片中，克拉皮斯用了一段梦境来展现被压抑的身体意象：珂露站在高塔处向一望无际的城市大声呼喊猫的名字，起初克拉皮斯用突然而来的音乐声消除了珂露的声音，而当她的声音出现的时候却又被乐队演奏声所淹没，从而身体的被动性意象在城市空间中显示了出来。城市所表现的自信让它作为权力而存在，身体则会产生恐惧感与孤独感，这也是现代性给人带来的困境所在。

当影片《每个人都在寻找自己的猫》用身体意象来表达对现代生活的焦虑之时，另一部值得提及的影片《新桥恋人》则是用身体疼痛来抵抗这种现代性生活。

米歇尔·福柯认为，给即将行刑的死刑犯注射镇静剂，“这是一个司法保持克制的乌托邦：夺走犯人的生命，但不让他有所感觉；剥夺囚犯的全部权利，但不造成痛苦；施加刑罚，但没有任何肉体痛苦”。^[13]这种人类文明让痛苦消失，带来人对“自我感官的漠视”。^[14]现代城市作为权力所在，以人本身的意象为模板体现城市空间的一致性与整体性，那么影片《新桥恋人》中住在巴黎“新桥”上患有眼睛疾病的蜜雪儿与断腿的埃里克斯就是要以身体的破坏打破这种权力语言，以疼痛的方式感受身体的存在，而非漠视它。无论是影片开头埃里克斯用头抵住地面用力摩擦，还是因为对蜜雪儿的爱之痛苦发泄在自己身上，这种身体疼痛都无法在现代城市的石头中找到疏解。影片有段极为精彩的场景：即表现蜜雪儿和埃里克斯大醉之后在桥上狂舞的状态，夜晚的烟花映射出脱离城市的身体所焕发的生命力。在这样一个冲动与理性相结合的世界里，一方面体现着两人处在现实世界之外的不同世界里；另一方面两人在进入情感迷狂与激情高涨时，身体的狂欢使一切得到了解放，达成了和解。^[15]

身体语言释放着对生命的肯定，自然也体现在空间表达上。首先，“新桥”作为一个被城市隔离的空间可以让他们自由移动身体，这种自由空间与流浪的身体意象相吻合，也体现着埃里克斯在影片中重复强调的“回到桥上去”的含义。值得一提的是，在蜜雪儿穿城而过的一段影像中，出现了军队、坦克、飞机等等这些代表了现代城市秩序的

语言符号时，导演卡拉克斯制造出了狂奔中的身体与城市空间的错位感，与操练征服身体的各种力量而言，“新桥”作为象征性的具体事物，表征了拥有自由权利的身体意象。其次，“新桥”在影片中是被拟人化的，从“新桥”的隔离与桥身一片狼藉，到“新桥”被修复与投入使用，“新桥”的变化暗含着蜜雪儿与埃里克斯的转变。“新桥”本身存在着一条时间线，在这条时间线上，体现着他们的身体由疼痛、到被现代性城市所规训，再到自我恢复的过程。当两人再次相聚在桥上，汽车发出的鸣笛声，来来往往的路人让“新桥”重新进入到了城市的机制中。随着一句“让巴黎腐烂吧！”蜜雪儿和埃里克斯逃离了这座城市而飘向自由的远方。

结语

无论是法国“新浪潮”时期的电影，还是《我的舅舅》《每个人都在寻找自己的猫》《新桥恋人》，这类“城市片”的文化精神能源可谓取自于波德莱尔所引发的危机文化思潮，创作者把现代城市作为审美对象，以个人的生存体验与情感焦虑为出发点来展现游离于体制之外、与主流社会相疏离的群体，他们置身其中但又保持距离，不把金钱物质当作向往，而是寻求一种游离于现代群体的自由与孤傲。

巴黎常被都市类型片塑造为浪漫时尚的城市意象：优雅的巴黎人、浪漫的拱廊街与露天咖啡馆等等，而这些现代城市空间在“城市片”中只是短暂且偶然、新奇多变、碎片化事物的现代性体验。“城市片”中展现的城市不再是文明高效、浪漫时尚的代名词，而是坚持用“以丑为美”的审美体验来挖掘事物永恒的价值。通过对巴黎“城市片”的分析可以看出：“城市片”属于“城市电影”的一种类型，它与主流都市类型片背道而驰，其文化特质呈现的是现代人的精神困境与出路问题。“城市片”中的“漫游者”看似深入其中，却又绝对拒绝现代性的平庸，以一种逃离与迷茫、讥讽与批判、迷失与疼痛的城市体验来表达现代性的审美价值。它的现代性恰是以现代生活来传达，用象征手法通过人物设计、影像空间的构建、身体与城市空间的互动等来反映抽象的“精神骚动”。因此，无论从文化精神还是影片创作手法上来看，“城市片”与都市类型片存在本质上的差别。

（于雯雯，中国传媒大学经管学部2016级博士研究生；宋培义，中国传媒大学经管学部教授，100024）

[11] 陈晓云《电影城市：中国电影与城市文化（1990—2007）》，北京：中国电影出版社2008年版，第29页。

[12] [美]理查德·桑内特《肉体与石头：西方文明中的身体与城市》，黄煜文译，上海：上海译文出版社2011年版，第16页。

[13] [法]米歇尔·福柯《规训与惩罚》，刘北城、杨元婴译，北京：生活·读书·新知三联书店2012年版，第12页。

[14] 同[12]，第17页。

[15] 汪民安《尼采与身体》，北京：北京大学出版社2008年版，第1—2页。