

电影中的纽约城市叙述

——纽约天际线与纽约城市人文真相

曾传芳¹ 姚沁坤²

(1. 四川外国语大学 国际学院, 重庆 400030; 2. 中欧国际工商学院, 上海 201206)

摘要:城市为电影提供消费人群和取景素材,而电影通过镜头塑造城市的文化形象。纽约城市天际线在以纽约为故事背景的电影中反复出现,成为一种约定俗成的表达方式。城市天际线不仅指示故事发生的场所和背景,更是一种社会文化的具象体现和寓意衍生。分析电影对纽约天际线的叙述,可以挖掘纽约城市人文真相。经典的纽约天际线代表着美国的进步与繁荣,给予了人们对城市的乌托邦想象。后911时代的美国电影在叙述残缺的纽约天际线时,出现了不同的考量和选择,揭示了新的纽约城市人文真相。电影《世贸中心》选择坦然而克制地叙述和呈现被视为禁忌的纽约天际线和双子塔,意在探索直面灾难、治愈创伤之路。

关键词:真实纽约;电影纽约;纽约天际线;纽约城市人文真相

中图分类号:J904 文献标志码:A 文章编号:1674-6414(2024)02-0065-11

0 引言

美国电影业的发展与其城市化进程相互交织,相辅相成,城市为电影的兴盛提供了消费人群和取景素材,而电影也通过镜头塑造了城市的文化形象。跨越艺术形式,比较真实城市与与之对应的胶片中的电影城市,往往能得到对二者更丰富的理解。在华特·本雅明(Walter Benjamin)对于电影与建筑的思考中,他将二者都归纳为具有“触感”的艺术——只有身处其中,有方向地游历,对符号和标志有所感悟,对建造意图进行理解,才能真正走进一座建筑或者读懂一部电影(Benjamin, 1936: 39)。而彼得·沃伦(Peter Wollen)认为,本雅明体验建筑和理解电影的行为,就是在区别建筑和电影中的“空间”(space)与“地方”(place),即置身其中,去使用这个空间,经历这个空间,才能让物理的“空间”变成有情绪、有故事的“地方”(Wollen, 2002: 200-202)。从电影中的城市建筑入手去解读电影的深层

收稿日期:2024-01-12

作者简介:曾传芳,女,四川外国语大学国际学院教授,博士,硕士生导师,主要从事英美文学及文化研究。

姚沁坤,女,中欧国际工商学院市场策划,硕士,主要从事电影与城市研究。

引用格式:曾传芳,姚沁坤. 电影中的纽约城市叙述——纽约天际线与纽约城市人文真相[J]. 外国语文, 2024(2): 65-75.

含义早有先例。彼得·沃伦借用建筑学家伊恩·本特利(Ian Bentley)关于建筑与居住者的三重关系,分析并指出了电影中建筑物的三种作用:首先电影中的建筑为主人公和叙事提供了存在与发生的物理空间;然后,建筑物的形象会作为主人公象征意义的延伸存在于电影叙事中;最后,某些电影中的建筑物,甚至会超越其本来的置景、陈设属性,从背景走到前景,成为电影的另一名“主人公”,例如德国的表现主义电影和美国好莱坞的科幻电影,建筑物本身就是一个主角(Wollen,2002:207)。

以纽约为例,人们通过电影赋予了纽约多元的文化含义和丰富的城市想象,以真实的纽约市为蓝本创造了电影纽约。当然,有些电影中的纽约城市仅仅只是作为视觉奇观展现给观众,而另一些电影中的纽约城市,尤其是那些建筑物,被赋予了视觉表现之外的故事性、叙事性,它们甚至变成了和人类主人公一样的角色,在屏幕上熠熠生辉。深入分析可以发现,电影纽约就是电影化的纽约城市空间,它由一个个人们熟悉的视觉元素组成,比如纽约的城市天际线。纽约天际线是典型的电影创作者与电影观众之间约定俗成的画面语言和表达系统。通过分析不同时期、不同类型电影中这些约定俗成的纽约画面,观众可以一探纽约的城市人文真相:它们既有对未来理想城市的狂想,亦有对社会经济制度的反思。当经典的纽约天际线被突然而至的911恐怖袭击破坏,一种新的城市人文真相也随之诞生。分析后911时代电影创作者对于现实中已经被破坏的纽约天际线的电影叙述方式,可以观察他们对于灾难的态度和处理创伤的路径,从而反映出真实纽约的人文精神。

1 经典的纽约天际线——真实纽约与电影纽约的相互关系猜想

美国的电影工业诞生于纽约,并在此繁荣兴盛。尽管在有声电影出现后,美国电影业西迁至好莱坞,纽约的城市风貌依然长久地“占领”着荧幕。西边好莱坞的影视棚里,人们仍旧依靠东边纽约的城市图片来为电影做置景,所有关于城市最真实深刻的氛围营造,都离不开纽约的参考。电影和电影业在文化上建构了纽约市,一部又一部电影经年累月地强化着这种作用。这些电影中,既有乌托邦式的都市生活想象,又有对城市社会结构性矛盾冲突的表达。而纽约的城市天际线画面,常常在其中肩负非常重要的指向作用、叙事作用。

詹姆斯·桑德斯(James Sanders)在其2001年出版的《胶片天际线:纽约与电影》(*Celluloid Skyline: New York and the Movies*)一书中,讨论了两座城市:真实的纽约市(the real New York)和影像里的纽约市(the reel New York)。他认为,一个多世纪以来,好莱坞电影人不断地创作出一个个建立在真实纽约之上的电影纽约市(Sanders,2001:3)。电影纽约市杂糅着多元的质地,不仅有这座城市本身发展与扩张的真实历史素材,还有人们对它的各种想象,赋予它的各种象征意义。用电影媒介去理解、感知真实纽约,在此基础上去想象、叙述、创造电影纽约——这样的行为是在构建电影化的、有故事的纽约城市空间。真

实纽约和电影纽约之间是相互作用的关系,是“互相映射对方,改变对方,甚至引导着对方”(Sanders, 2001: 4)。在这样的关系中,真实纽约的城市天际线和组成天际线的摩天建筑群出现在电影纽约中,成为一种约定俗成的视觉画面和表达系统。纽约的天际线和摩天建筑群,成为我们一窥真实纽约和电影纽约两者相互关系的切入点。桑德斯认为,这些摩天建筑群为人们的电影创作提供了肥沃的叙事土壤和空间,进而具体表现在这些天际线上,从某种意义上来说,它们是一个有故事的场所(a storied place)(Sanders, 2001: 115)。城市的发展改变着电影所呈现内容的风貌,而电影洞见了城市的人文真相之后,又反过来塑造着城市的文化形象,在这个过程中,它们无限接近于彼此。

在1920年代早期,纽约的摩天建筑群如雨后春笋般拔地而起,占领了纽约市的天空和大荧幕。保罗·斯特兰德(Paul Strand)和查尔斯·席勒(Charles Sheeler)1921年的电影《曼哈顿》忠实记录了这段城市建筑发展的历史。《曼哈顿》是一部城市交响乐电影(city symphonies film),叙述了早期纽约都市的繁荣,以及繁荣背后的冲突拉锯。电影用混剪的方式,将纽约摩天大楼组成的天际线的画面,与拥挤的交通、潮水般的人群、火热的建筑工地以及满载通勤者的火车驶入城市的镜头并列出现在一起。在这些反映纽约市早期城市发展和生活的素材中,垂直挺拔的摩天大楼形象代表着一种积极向上的气势。摩天大楼的符号,直接与“现代化”和“新社会形态”挂钩,就如同胡安·安东尼奥·苏亚雷斯(Juan A. Suárez)所指出的那样,这个新社会形态意味着纽约成为一个“充满秩序、理性、合规的运转机器”(Suárez, 2004: 103)。人们把对现代城市生活的“进步”与“繁荣”的想象,寄托在摩天大楼无可比拟的海拔和吨位上。因此,从某种意义上来说,摩天大楼的镜头其实是象征一种“文化的民族主义”。对此,苏亚雷斯解释道,电影中反复出现的摩天大楼暗示了美国对于现代化的重大产出与贡献(Suárez, 2004: 105),这些宏伟的、非凡人所能及的泰坦建筑就是新时代的巴别塔,是可以帮助人们奔向新时代的“应许之地”。

然而,摩天大楼的电影形象能传递的不仅是对现代都市的歌颂,更有对美国梦阴暗面的反思。当人们将目光投向摩天大楼最初的设计初心,一个讽刺的事实跃然而出:摩天大楼之“高”,其实本不在于追求建造神话般、里程碑般的宏伟建筑,而在于追求投入产出比的最大化(Suárez, 2004: 105)。如何在寸土寸金的城市中心让投资的土地物超所值?答案就是造摩天大楼,楼层越高,可卖出的空间就越多。因此,设计高层建筑的目的其实是为了最大化利用土地,对于房产商来说,租赁摩天大楼是一笔可观的收入。除此之外,与摩天大楼宏伟高大的外观相比,普通员工的工位却十分逼仄狭小。讽刺至极的是,乌托邦式的未来城市建筑想象,其实是建立在对无数个普通个体劳动者的剥削之上。

追溯它们的历史,人们不难发现许多摩天大楼建筑项目是在大萧条时期或其他动荡年代开发的,因为在离心的社会时期,需要大型工程把社会上的人力、物力集结到一起。就如

同巴别塔的神话,高大建筑的上马动工可以拉动内需,团结人心。在电影《曼哈顿》中,作为摩登都市奇观的摩天大楼们被另一种奇观包裹着,即城市街景(street life)。电影选择了从摩天大楼的视角来俯瞰城市的市井生活:行人被拍成了微缩的圆点,他们就像一颗颗小小的齿轮,共同组成了庞大的资本主义巨兽。在苏亚雷斯眼中,城市的街景生活和摩天大楼,共同揭示了城市是一种“可控的机械装置”(Suárez, 2004: 109)。高耸入云的摩天大楼形象暗示着纽约城市被资本主义经济制度、现代化生产结构以及这些制度带来的技术成就所统治,摩天大楼的手可摘星辰之姿,就是人类基于这些进步,开始夺取对天空的所有权。莫瑞·波米兰斯(Murray Pomerance, 1946—)用了一种绝妙的比喻来形容,即摩天大楼好似“从空中控制着社会空间”(Pomerance, 2004: 42)。因此,摩天大楼可以被看成一个建立在对普通劳动者的剥削压迫之上的控制手段、一种虚幻的向往。除了电影《曼哈顿》,剧情片也常常运用着摩天大楼的视觉形象,比如用摩天大楼的冲天之姿来具象化普通人的阶级上升、奋斗之路。以1927年德国导演弗里茨·朗(Fritz Lang, 1890—1976)的经典电影《大都会》为例,该电影的灵感来源于纽约的城市风貌。导演弗里茨·朗用表现主义的手法,将纽约高超地构建成了一种对于未来反乌托邦式的想象空间。桑德斯解析到,“朗洞见了纽约的摩天大楼的深层次社会文化含义,摩天大楼只是冰山一角”(Sanders, 2001: 107)。正是从这个冰山一角,朗纵向地描绘了一个被上层世界压迫的底层社会,反映了一种经济结构崩溃的恐惧和当时流行的对社会主义思潮的紧张情绪。朗将当时的纽约天际线和城市空间融入于他的电影再创作中,他把自己对于真实纽约和现代化的解构,化为自己的电影城市空间的结构。

《曼哈顿》与《大都会》这两部电影所展现的矛盾冲突,都藏于艺术表现的外壳之下,它们透过对摩天大楼和天际线的视觉呈现,表达的是对当时的美国社会的反思与解读。一代又一代的电影人前赴后继地探索塑造纽约的天际线,他们在挖掘这个“约定俗成”的城市视觉表达下更深层次的隐含寓意,用电影化的纽约城市空间去无限接近一个真实纽约的“人文真相”。正是由于电影工作者抓住了这些“人文真相”,他们创作的城市电影才能无限接近真实的城市,给予观众最大的沉浸式体验。纵观这些城市电影,一方面,纽约的城市形象代表了人们对于繁荣、强大、科技感的摩登都市的终极想象,城市天际线就是典型的纽约符号;另一方面,在摩天建筑群不断向上耸立的形象之下,暗含着社会制度和资本主义经济结构对个体的剥削与消解,高大宏伟的城市形象所站立的基础是反乌托邦式的城市梦魇。

长久以来,电影不断加深着纽约及其天际线所代表的文化含义。在观众的潜意识中,纽约天际线是摩登的标配,是摩登时代的“奇观”,透过它们人们可以遐想最先进的科技和社会模式。而纽约天际线里最重要的成员是世贸中心大楼双子塔。双子塔的意义不言而喻。

喻,许多学者对此进行了研究,其中史蒂文·施奈德(Steven Jay Schneider)就将双子塔的形象解读为“资本主义的可视化形象”,他认为双子塔“代表了纽约无可匹敌的经济地位,是一座城市和一个国家的代言建筑”(Schneider, 2004: 34)。的确,在 911 事件发生之前,屹立不倒的双子塔是象征国家安全的“集体盔甲”,它代表着这样一种观点,即没有敌人可以以任何“动机、方式或手段”对美国人民和美国本土造成伤害。波米兰斯则认为世贸中心象征一种强大到“过剩”“溢出”的概念(Pomerance, 2004: 56),它代表了背后建造它的力量的强大——那是一种处于优势地位的文化、经济制度,甚至是种族。简而言之,在 911 事件发生之前,通过电影不断的作用,人们赋予了世贸中心双子塔无限的意义,它无形之中代表了美国不可置疑的骄傲和现代化发展的荣光,它是美国国家和纽约城市的形象代表,如同丰碑一般长存于世,昭告着它背后的城市、国家、体制、意识形态的优越性。

然而,不期而至的 911 恐怖袭击永久地改变了这一深深地镌刻于美国人心中的认知,纽约天际线中原本属于双子楼的位置如今空空荡荡。在 911 事件发生后,电影中的纽约天际线镜头甚至变成了一种敏感的文化禁忌。后 911 时代,以纽约为背景的电影将如何述说残缺的纽约天际线?它们的画面选择代表了它们对于这场灾难的态度,也代表了一种新的城市人文真相将被后 911 时代的电影所挖掘形塑。例如,奥利弗·斯通(Oliver Stone)2006 年的电影《世贸中心》就重述了 911 事件,这部电影也提供了重新想象城市灾难和面对创伤的可能途径,这可能是随着真实纽约发生改变而诞生的新的纽约城市人文真相。

2 残缺的纽约天际线——再看真实纽约与电影纽约的相互关系

在后 911 时代的美国电影里,恐袭之后颓然消失的双子塔,不再完整的纽约天际线依然担负着重要的象征寓意。在这个新的历史时期和社会背景下,真实纽约与电影纽约的相互关系依然存在,透过镜头可以看到的是新的城市人文真相。不同电影对于残缺天际线的叙述,代表着对 911 事件的不同认知方式和应对态度。曾经的双子塔象征着不可战胜的美国形象,它在 911 事件中轰然倒塌意味着旧的文化符号被消灭。那么,灾难之后残缺的纽约天际线又象征着什么呢?

施奈德认为,在讲述纽约的电影中有一种后 911 时代现象,即许多好莱坞的剧情片故意“删除了世贸中心的镜头,尤其是那些在 911 袭击发生前完成拍摄、2001 年底或计划 2002 年上映的电影”(Schneider, 2004: 36)。其实,片方的担心不无道理,电影中的双子塔镜头的确会立刻让观众想起 911 事件,想起双子塔已经消失,这是非常糟糕的观影体验。施奈德进而分析到,如果影片中仍保留双子塔的镜头的话,观众会被干扰,从正在进行的电影剧情中抽离,沉浸在 911 事件的创伤情绪中(Schneider, 2004: 36)。但是,施奈德并不认可删除双子塔镜头的做法,“将双子塔从这些电影里删除实际上是承认了双子塔本就不在

那里,是对恐怖分子的投降与妥协”(Schneider, 2004: 40)。不管电影人的选择如何,人们无法拒绝的是,真实纽约的天际线被永远改变了。这样的改变催生的是新的文化符号——一个由残缺天际线所代表的、未来会不断被强化的文化符号。与施奈德的态度相同,电影《世贸中心》选择呈现这个被破坏的天际线,以及展现灾难发生前后纽约天际线的对比。

《世贸中心》对于911灾难事件的重述重点在于构建主人公的“普通性”和纽约生活的“日常感”,然后用突然发生的灾难事件打破这种熟悉的常态,异化城市生活,将普通人置于危险之中;而对于恐怖袭击的再现,《世贸中心》既没有回避也没有将其作为“奇观”抛给观众,而是选择用最小化灾难现场的方式,克制地将袭击事件作为一条新闻,“报道”给观众;此外,影片在着重刻画普通人形象时,赋予了他们平凡而伟大的品格,让普通人不再普通。

2.1 普通性与日常感的建立

《世贸中心》的开场,通过一系列镜头勾勒出一群普通纽约市民的早晨通勤,凸显了主人公们的“普通性”,以及他们生活的“日常感”(ordinariness);与此同时,天际线与双子塔作为重要的城市背景存在其中,因为他们就是这种“普通性”与“日常感”的一部分。

影片开始于主人公约翰的家庭生活场景,约翰也是本片后面搜救小队的队长。开场的镜头十分注重细节的展示:约翰迅速关掉了3:29分的闹钟,以免吵醒正在熟睡的妻子唐娜;为了不影响家人,他没有开灯,在黑暗中小心地穿好衣服;在出门上班前,约翰慈爱地去看了每一个正在熟睡的孩子。摄影机的特写镜头细致地捕捉到了约翰在桌子上的私人物品,这些充满强烈个人风格的私人物品以及对约翰行为的刻画,都指向了一个事实——约翰是一个有着极强社会关联性的普通人,就如同所有正在观看这部电影的普通人一样:他有一份普通的工作,情感归属于家庭,有个人的兴趣爱好。接着,电影用并列混剪的手法展现了救援小队其他队员的工作日通勤日常:罗德里格斯坐在火车上,他正在画着漫画;佩祖罗正在读关于洋基队夺冠的新闻,并且与旁边的乘客交谈,自豪地宣称自己也在夺冠的现场;吉梅诺驾驶着私家车上班,他正在听着电台音乐,而他的背后是纽约骄傲的天际线;另外一位小队成员正在轮渡上,他也看着曼哈顿下城的天际线,这是他通勤路上熟悉的风景。寥寥几笔,镜头勾勒出小队成员们的人物画像,强烈地揭示着他们的共性——普通人。他们都有自己的家庭、个人爱好以及对于自己生活的期望或确幸;而今天,不过又是他们生命中平凡的新的一天,作为普通人的他们与正在看着电影的普通观众并无二致。除此之外,电影开头还包含了丰富的城市镜头,比如:早晨正在搬运货物的工人们,早起遛狗的人,交通线路上的管制员,等等。平平无奇的主人公,平平无奇的城市清晨,《世贸中心》的开场在强调这一天——2001年9月11日——的普通性。罗伯特·伯戈伊尼(Robert Burgoyne)认为这些开场镜头与沃尔特·鲁特曼(Walter Ruttmann, 1887—1941)的《柏林:城市交响

曲》(1928)和吉加·维尔托夫(Dziga Vertov, 1896—1954)的《持摄像机的人》(1929)有异曲同工之妙,《世贸中心》的开场镜头具有城市电影(city film)的风格特点。这些风格特点不仅体现于画面,也体现在声音的丰富表现上。在第一个镜头里,沉睡的家庭环境没有一丝声响,充满了安宁静谧;随后,声音的逐渐变多,层次也越来越丰富,包括嘈杂的城市交通、热闹的城市广播以及普通市民们的谈话声等等。

在这一系列开场镜头中,世贸中心大楼和天际线的呈现非常关键。与某些后911时代选择删去双子塔镜头的电影不同,在《世贸中心》里,双子塔从不同的角度被取景,并且电影的机位如同放射状般布置在纽约城市的不同地方,它们都以双子塔作为背景,包括乔治·华盛顿大桥、新泽西、斯塔滕岛、曼哈顿上城区。就像主人公和他的队员们在早晨通勤时逐步迈向纽约,这些镜头中的双子塔也呈现一种由远及近的感觉。并且,电影刻意将双子塔放在纽约天际线的不同角度进行取景构图。还有一点值得注意的是,这些镜头几乎都是从地面水平高度进行拍摄而非航拍,电影是有意模仿普通人看双子塔的视角,从视觉上将双子塔融入普通人的普通生活背景。电影中的世贸中心双子塔无疑是巍峨美丽的,在开场的镜头里它依然象征着美式都市生活的质感,但更重要的是,它象征着对于普通美国观众、纽约市民来说的亲切的“日常感”——一种在911事件发生以前,大家坚信不疑的不会被破坏的“日常感”和“常态”(norm)。

比起直接呈现血淋淋的灾难现场,《世贸中心》重述911灾难事件的方式是打破这样的“常态”,异化“日常感”,把充满“普通性”的主人公置于危险之中。在影片中,当第一批抵达现场的警员们奔向坍塌的世贸中心大楼,他们路过了一排排曾经热闹繁华的商铺,比如“维多利亚的秘密”。伯戈伊尼指出“这部电影成功地将日常生活异常化”(Burgoyne, 2010: 206),灾难发生后,所有这些被异常化的日常街景镜头都指向一个事实:曾经安全的“纽约的一天”被突然击垮了。从开场镜头到现在,“打破普通人日常生活”的全过程被完整完整地展现在电影观众面前。实际上,双子塔作为“日常感”的代表存在,最有效和直接的方式应该是在电影中真实再现双子塔的倒塌。但是,异化“日常感”必须直接再现双子塔的倒塌吗?显然,《世贸中心》没有回避呈现恐怖袭击本身,但选择了更有人文关怀的叙述方式。

2.2 最小化灾难现场

《世贸中心》对于恐怖袭击的再现是克制而理性的,没有把灾难场景当作“奇观”直接抛给观众。相较于开场镜头里从地面水平高度拍摄双子塔,电影采用了两个客观视角的航拍镜头来呈现双子塔的毁灭。电影没有直接呈现袭击发生的那一刻,而是用几位目睹袭击发生且处于地面位置的警员的反应镜头,暗示了当下袭击正在发生。袭击发生后,电影的视角始终保持在地面水平,记录正在经历灾难、惊慌失措的民众,以及他们对于这场意外袭

击的反应。直到电影进行到 00:09:41,起火的双子塔画面才第一次出现,并且是出现在一处小小的电视机画面里的突发新闻的播报中,这个画面避免了给电影观众带来直接冲击性的效果。接着,在 00:34:33,约翰和吉梅诺被困于废墟中,摄影机从下往上,从两人被埋处缓缓上升,越过钢筋水泥的废墟,直到回到地面。然后,镜头继续上升,一直到了谷歌地图一般的俯瞰视角,画面中是一股巨大的黑烟如同伤疤一般横贯在纽约的城市版图之上。镜头继而移动到外太空,聚焦一枚卫星,透过卫星,911 事件作为突发新闻被传播到世界各地。在这一系列的镜头中,从处于地面的路人、警察视角看见袭击发生为开始,这场城市灾难被美国的“观众”和世界范围的“观众”观看着、解读着。电影中的镜头运动——从个人视角到全球范围(卫星)——讲述了这场灾难是如何在世界范围内被传播着。这些镜头运动实则视觉化了大众媒体的工作过程,即一件“新闻”从发生到传播的过程——灾难性的事件如何被镜头捕捉,媒体新闻、图片、视频如何充斥着大大小小的屏幕,以及这些“丰富的”素材如何加深或者促使人们将 911 事件认知为一场史无前例的城市灾难。

911 事件改变了一种电影生态,即“灾难奇观”(spectacle of destruction)在类型电影中的作用,尤其是城市故事背景的电影。史蒂芬·基恩(Stephen Keane)认为,与诸如 1996 年的《独立日》和 1998 年的《天地大冲撞》等 1990 年代的电影不同,灾难电影在后 911 时代有新的定位和使命(Keane, 2006:107),灾难奇观不能仅仅作为单纯的视听娱乐和刺激,而应该让观众产生同理心,成为情绪的连接点。在后 911 时代,奇观不能只为吸引观众的注意力而存在,不能只为满足观众的施虐或受虐乐趣。在重述摧毁一座城市的叙事中,灾难奇观应该被包含,但不能只极尽展示灾难破坏画面之能事。

《世贸中心》除了对灾难本身采取最小化呈现,也避免了任何对恐怖分子形象的直接描述,只以“混蛋”的台词形式存在于一位警员口中。与之类似但不尽相同的是另一部后 911 时代科幻恐怖片《科罗佛档案》(2008),该片并非完全抹去恐怖分子的存在,而是选择把恐怖分子包装成一只怪兽。《科罗佛档案》用伪纪录片的风格从影片主人公的主观视角展现了一场城市遭遇怪兽袭击的灾难,影片大量运用与 911 事件的相关的视觉参考资料,实际上是在重新讲述 911 事件,只不过用一只怪兽来象征毁灭者,即 911 事件中真实的恐怖分子被妖魔化为怪兽,从而构建为象征意义上的他者(Other),正面冲击观众。相较之下,《世贸中心》则完全避免出现恐怖分子的具体形象,这是影片的叙事意图所致。如罗伯特·塞特(Robert Cettl)所指出的那样,《世贸中心》是一个关于“疗愈恢复”的故事,它的核心主题不在于揭露攻击一个邪恶的敌人,而在于探讨“为什么会有邪恶的敌人”这个问题本身;塞特进一步阐述道:“911 事件不管是对于个体还是国家,存活下来的战斗其实是一场关于自我决心的战斗。……911 事件是一道盘桓在美国骄傲上的伤疤,它能否被治愈在于所有试图去治愈它的努力和行动。”(Cettl, 2009: 291)简而言之,《世贸中心》恐怖分子

形象的缺席恰恰说明了这不是一部为了塑造恐怖分子邪恶形象而寻求对它们复仇的电影,这是一部讲述一场灾难如何毁掉所有人习以为常的城市生活、安全感以及文化自豪的电影,这还是一部讲述如何在灾害之后重新建立秩序和信心以及在后灾难时代幸存下去的电影。《世贸中心》重述 911 事件的重点在于给观众更多空间来思考灾难,以此找到出路。也正因为如此,《世贸中心》在对普通人的刻画上可谓浓墨重彩。

2.3 让普通人在普通的一天成为英雄

如前文所述,电影在开场就勾勒出了两位被困主人公约翰和吉梅诺的“普通性”,强调他们与社会的关联,让观众产生代入感;与之对应的,在救援部分,影片也着力刻画了他们作为普通人,在面对血淋淋灾难场面时的恐惧。值得注意的是,强调他们的恐惧、软弱和易碎感,其实是为了服务于凸显他们的英雄形象。如伯戈伊尼所说,《世贸中心》通过直白的自我牺牲和集体主义叙事内容,将一个真实发生的历史性创伤事件转为了一个英雄史诗的故事(Burgoyne, 2010: 190)。的确,约翰和吉梅诺在废墟之下对生命的坚持和对自我的坚守给予了他们英雄人物的气质;他们的肉体受困地下,但他们始终没有放弃生命的希望和回家的决心;他们的勇气则体现在义无反顾逆行进入遭袭的双子塔去救援被困人员。这些英雄的品质将他们从平凡的普通人提升到了不平凡的高度,他们是废墟之下新的“双子塔”,在至暗时刻象征着美国的骄傲。水泥钢筋所灌注的双子塔或许可以被摧毁,但其所代表的美国精神却永不会被征服。在电影的最后一幕,约翰终于被解救,镜头展现了在双子塔废墟之上连绵不断的救援队伍,而这也象征了集体主义和团结精神。在这一幕中,被摧毁的城市空间与新的由肉体凡胎组成的新的城市空间重合了,电影的主旨也再次被强调,被凸显:这不是讲述受害者的电影,这是讲述集体英雄主义与自我救赎的电影。

这种设计安排的目的是什么呢? 本文认为,《世贸中心》之所以更专注人性本身而非破坏和灾难,是因为该片试图提供一种与创伤和解、疗愈伤痛的方式。天际线的破坏与双子塔的废墟在影片中是为了展现人性光芒和英雄的市民群体。这一点还能从电影结尾所强调的“从灾难中幸存”得到印证。基恩指出《世贸中心》的结尾与另一部“纽约遭遇袭击”的电影《后天》(2004)的结尾有异曲同工之处,两部电影都结束于主人公被救而纽约城市在灾难——自然灾害和恐怖袭击——中得以“幸存”(Keane, 2006: 96)。影片《后天》讲述了一个通俗的父子故事,将故事放在全球变暖造成毁灭性自然灾害袭击美国本土的背景下,有意将自己和 911 事件保持距离,避免其关于纽约遭遇袭击的情节变成对 911 事件的影射。基恩认为,《后天》与 911 事件之间存在某些联系,比如它们都是“城市破坏的奇观”,都关乎“国家安全的意识形态”(Keane, 2006: 93),以及都开启了或象征了一种对发轫于国家本土的袭击的新型恐慌。不可避免的是,911 事件的影响长久地作用于美国的电

影市场活动。好莱坞的观众期待从一个安全的距离看到灾难场景,沉浸电影创造的世界的同时避免唤起他们对于911恐怖袭击本身的创伤回忆。同时,观众也希望在电影的结尾看到“希望之炬”,比如主人公和纽约城市都从灾难中幸存的剧情,这与观众内心希望应对创伤、疗愈创伤的潜意识不谋而合。

电影选择将“普通性”和“英雄性”同时表现在主人公们身上,主人公的遭遇和最终幸存隐喻了纽约城市与美国国家在这场恐怖袭击中的处境与希望。双子塔和纽约的天际线在本片中没有被树立为一个复仇的图腾,它们作为普通人生活的一部分出现,参与了本片的异化城市生活,最后成为画面上的废墟,其实是为了凸显废墟之下和废墟之上市民们守望相助的城市精神。《世贸中心》对于灾难的再现恰恰反映了影片处理灾难的态度,即考虑观众感受的前提下,客观承认灾难的发生。《世贸中心》花费大量篇幅的不是再现一场国家创伤,也不是塑造让人齿寒的恐怖分子,而是刻画经历这场灾难并且在灾难中坚强求生的普通人。这部电影通过对于灾难的重新叙述和画面选择,其实在尝试给出一种与灾难和解的方向,即只有当人们承认灾难的存在,承认它对美国价值观的打击,直面灾难带来的影响和后果,才是治愈创伤,劫后余生的开始。

3 结语

电影人通过理解、感知和叙述真实的纽约,用电影媒介想象出一个电影纽约,构建了一个电影化的城市空间。在这样一个空间内,真实纽约的天际线在电影中的再现就是一种约定俗成的视觉画面,是观众与电影创作者之间的一个稳定的表达系统。以这些天际线的画面作为切入点,分析不同时期真实纽约与电影纽约的相互关系,可以深挖视觉表象下的复杂寓意。911事件被认为是最广泛被目睹和最多被拍摄记录的恐怖袭击事件,成千上万的撞击画面与新闻图片塑造了人们对于这场灾难的认知。911事件发生后的第十年,在2012年的漫威电影《复仇者联盟》里,纽约再次被入侵者们毁于一旦。但对于超级英雄电影的年轻观众来说,911事件之于他们是遥远模糊的,并不会勾连出他们的创伤记忆。《复仇者联盟》可以毫无顾忌地展现着纽约城市被入侵者狂轰滥炸,漫威也用超级英雄题材重新定义了对城市灾难的想象与叙述方式。纽约的天际线甚至加入了一座现实中不存在的建筑物史塔克大厦,成为影片高潮部分的重要场景。年轻观众更为熟悉的“创伤”来源于2008年的金融危机,因此在这部电影中,“团结一致保卫城市”成为新的应对灾难的主题。由此可见,真实纽约与电影纽约相互交织的命运还在继续,在不同历史时期和社会思潮下,电影可以挖掘真实城市不同的城市人文真相。而天际线在电影中的不断变化和不同叙述,为观

众观察、感知电影与城市之间不断演变的相互关系提供了一个值得信赖的切入点。

参考文献:

- Benjamin, Walter. 2008. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* [M]. trans. J. A. Underwood. Harlow, England: Penguin Books.
- Burgoyne, Robert. 2010. *Film Nation: Hollywood Looks at U. S. History, Revised Edition* [M]. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Cettl, Robert. 2009. *Terrorism in American Cinema: An Analytical Filmography, 1960—2008* [M]. Jefferson: McFarland & Company Inc.
- Keane, Stephen. 2006. *Disaster Movies: The Cinema of Catastrophe*. New York: Wallflower.
- Pomerance, Murray. 2004. The Shadow of the World Trade Center Is Climbing My Memory of Civilization [G]// Wheeler W. Dixon. *Film and Television After 9/11*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Sanders, James. 2001. *Celluloid Skyline: New York and the Movies* [M]. New York: Alfred A. Knopf.
- Schneider, Steven Jay. 2004. Architectural Nostalgia and the New York City Skyline on Film [G]// Wheeler W. Dixon. *Film and Television After 9/11*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Suárez, Juan A. 2004. City Films, Modern Spatiality, and the End of the World Trade Center [G]// Wheeler W. Dixon. *Film and Television After 9/11*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Wollen, Peter. 2002. *Paris Hollywood: Writings on Film* [M]. London: Verso.

The Narration of New York City in Film: New York Skyline and New York's Anthropological Truth

ZENG Chuanfang YAO Qinkun

Abstract: Cities provide the consumer and location material for film, while filmic practices shape the cultural image of cities. The New York skyline appears frequently in films set in New York City, thus becoming a conventionally accepted way of expression. The skyline not only indicates the place and context in which the film story takes place, but is also an allegorical extension and embodiment of society and culture. Analyzing the narration of the real New York skyline in film is crucial in uncovering the anthropological truth of this real metropolis. Before the 9/11, the classic New York skyline was the embodiment of America's development and prosperity, rendering the audience a utopian vision of modern city. However, different filmic considerations and choices emerged in the post-9/11 American cinema in narrating the destroyed skyline, revealing new anthropological truth. By choosing to narrate and present at ease and with restraint the New York skyline and the Twin Towers, which were considered the taboo at the time, the film *World Trade Center* explores a path of confronting the disaster and healing the trauma of the 9/11.

Key words: real New York; reel New York; New York skyline; New York's anthropological truth

责任编辑:李小青