

一城即一国

——纽约城市交响曲

[美] 斯科特·麦克唐纳(著), 谭慧(译)

【摘要】

早期纪实电影的主题之一就是机械化的现代城市。本文所关注的“城市交响曲”即描述某个大城市生活节奏的电影，这些电影通常通过对从早到晚的城市生活的描写，来揭示城市生活的独特面。

【关键词】

纽约 城市交响曲 斯派克·李

1922年，罗伯特·弗拉哈迪(Robert Flaherty)的影片《北方的纳努克》(*Nanook of the North*)成功上映，奠定了纪实电影在美学和商业上的地位。之后的十几年间，电影界盛行着两种截然不同却又息息相关的利用电影来记录现实的方法，两种方法都吸引了很多观众。(一种方法是)一些电影人致力于描述偏远地域的文化。弗拉哈迪先是与《北方的纳努克》中的因纽特人合作，继而又与《摩阿那》(*Moana*)中的萨摩亚岛民合作，力图用戏剧的方式展现这些偏远地区人们的传统生活方式。在电影《牧草》(*Grass*, 1925)中，梅里安·C·库珀(Merian C. Cooper)和欧尼斯特·P·舍德萨克(Ernest P. Schoedsack)记录了巴吉利人从土耳其到波斯寻找牧草的迁徙过程；随后，在《荒野戏剧》(*Chang*, 1927)中，他们又记录了暹罗丛林里原住民的生活。事实上，人们对偏远地域文化的特殊偏好由来已久。19世纪就有很多关于偏远地域人类生活状态的文字和图片记载^①，而早在商业电影的最初阶段，爱迪生工作室和卢米埃尔兄弟就已经意识到了描述偏远地域人类生活状态的电影有着潜在商机。不过，由于如今更迅速、更便捷、更廉价的交通方式的出现，这些所谓“偏远地域”已不再遥不可及。

早期纪实电影人的另一个电影主题是机械化的现代城市。^②一些电影人对城市生活的影像表达非常着迷，这在很多电影中都有体现。比如爱迪生和卢米埃尔的某些早期电影，保罗·斯特兰德(Paul Strand)和查尔斯·希勒(Charles Sheeler)的《曼哈塔》(*Manhatta*, 1921, 可以说是第一部美国先锋电影)^③，还有一系列20世纪20年代的欧洲电影名作——阿尔贝托·卡瓦尔康蒂(Alberto Cavalcanti)的《时间之外无别物》(*Rien que les heures / Nothing But the Hours*, 1926), 沃尔特·鲁特曼(Walter Ruttmann)的《柏林：一个大城市的交响曲》(*Berlin: Symphony of a Big City*, 1927)和吉加·维尔托夫(Dziga Vertov)的《持摄影机的人》(*The Man with*



A Movie Camera, 1929)。这些电影与同时代的那些专注于描写偏远地域文化的电影截然相反。如果说弗拉哈迪和库珀 / 舍德萨克等人使观众熟悉了异域文化，那么这些描写城市生活的电影则让身在城市中的观众感到自己原来竟一直身处异域。

在我们看来，弗拉哈迪以及库珀 / 舍德萨克电影的真正主题是现代工业社会生活方式（以电影器材为代表）与工业革命所“忘记”的那些前工业社会生活方式的冲突。20年代的这些记录异偏远地域文化的电影通常还会带来危险因素：由于弗拉哈迪去拍摄电影，传统因纽特人和萨摩亚人的生活方式随之改变；而在《牧草》中，巴吉利人的游牧生活方式在“现代”人看来非常奇特和不可思议，就如骷髅岛上年轻女人们对那只名叫“金刚”的大猩猩自愿献身（这是库珀 / 舍德萨克在搜寻异域题材的旅途中所虚构的场景）一样令人费解。如果库珀 / 舍德萨克给了巴吉利人充分的尊重，如果弗拉哈迪给因纽特人更多的尊重（例如隐藏自己的行踪而更多地关注纳努克和他的家庭，更近距离地拍摄以便观众能更好的看清角色，充分使用恰当的幕间标题等），那么毫无疑问，他们的电影将给我们留下这些偏远地区的最后风貌。尽管在电影人眼中，由于大城市里现代机械技术的传播，这些风貌都将最终不可避免的消失殆尽。

在描写偏远地域人类生活的电影中，那些早期社会的人们能自如地四处游走，并维持自己的传统生活方式。而在现代城市中生活的人们早已做不到这点，这也许就是城市电影与之相比最大的损失。现代城市

中各种领域内的界限越来越拘泥僵化，各种区域的严格划分已经使得城市成为了保护安全和获得满足（至少是幻想中的满足）的一种机器。电影画面正是这种区域划分的标志。因纽特人、萨摩亚人和巴吉利人本身并没有国界意识，而斯特兰德 / 希勒、卡瓦尔康蒂、鲁特曼以及维尔托夫电影中的人物则恰恰相反，非常满足于成为城市机器中的一些零件，正是这些零件使得国家的巨大网络得以运行。如果说20世纪20年代的一些纪实电影描述了北加拿大、南太平洋、中东等偏远地区的风貌，使观众们远离国家政治的界限，那么同时期的那些大城市纪实电影则让观众感到自己正身处国家政治的中心。

本文所关注的并不是城市电影或者有关城市形象的电影，而是那种所谓的“城市交响曲”：即描述某个大城市生活节奏的电影，这些电影通常通过对从早到晚的城市生活的描写来揭示城市生活的独特面。电影界普遍认为，卡瓦尔康蒂的《时间之外无别物》、鲁特曼的《柏林：一个大城市的交响曲》以及维尔托夫的《持摄影机的人》就是这种电影的典型。尤其是鲁特曼的《柏林：一个大城市的交响曲》，该片不仅给这类电影冠名，而且还是此类电影中最有代表性的一部^④。鲁特曼称他的电影为“交响曲”，这当然是一种暗示，因为没有什么比“交响曲”和“交响乐队”能更好地阐述欧洲文化思潮的演变过程。对于一个电影人来说，想要突出柏林作为当代欧洲大城市的显著地位的话，用交响曲的结构来比拟城市生活的结构是再合适不过了。在交响乐队中，几十个乐师同台演奏不同的乐器，

却能汇聚成协调统一的旋律；同理，在城市里，几百万人共同生活在其中，各自有不同的行为动作，却形成了高低起伏和谐一致的节奏^⑤。在《柏林：一个大城市的交响曲》的结尾中，烟花齐放，象征着大城市繁忙的一天/一周的结束，也象征着一部杰出的独立电影的结束^⑥。

每一部 20 世纪 20 年代的城市交响曲电影其实都不仅仅代表着一个独特的现代大都市，他们同时还代表着这个都市所在的国家——至少在电影人眼中是如此；每一部电影都不尽相同，再次说明这些电影中所描述的城市人的生活状态有着国别差异。例如《柏林：一个大城市的交响曲》反映了德国战后对社会秩序的极端渴望^⑦，《持摄影机的人》反映了俄国共产主义者对大革命、对即将到来的现代工业化的热切心态，而《时间之外无别物》则是 20 年代法国社会贫穷落后、追求玩世现实主义，以及盼望审美自由的缩影。

20 世纪 20 年代和 30 年代，卡瓦尔康蒂、鲁特曼和维尔托夫先后创作了欧洲城市交响曲电影，当时的美国并没有出现类似的电影。但也就是在这段时间，代表纽约的美国城市电影已经开始酝酿。例如威廉·乌里基奥 (William Uricchio) 提到过的早期新纽约城市电影三部曲——陈力 (Jay Leyda) 的《布克斯的早晨》(A Bronx Morning, 1931)、欧文·布朗宁 (Irving Browning) 的《多面城市》(City of Contrasts, 1931) 和赫尔曼·威恩伯格 (Herman G. Weinberg) 的《秋之火》(Autumn Fire, 1933)——这三部电影都受到了欧洲城市交响曲电影的影响^⑧。乌里基奥认为这些电影确切来说并没有实验电影那么吸引人：“这些电影用美国方式来重现欧洲此类电影的发展过程，通过全新的镜头语言节奏唤醒纪录电影的蓬勃发展^⑨。这些电影注入了先锋电影的元素，同时还不乏现实性和社会批评性”。除开 (以上提到的) 30 年代的这些纽约城市电影 (其实这些电影还不属于真正意义上的城市交响曲电影，因为这些电影并没有描述某一城市一天里的生活节奏)，让人印象更深刻的还有拉尔夫·施泰纳 (Ralph Steiner) 和威拉德·范·戴克 (Willard Van Dyke) 联合导演的电影《城市》(The City)。该片由美国规划学会出品，专为 1939 年纽约世界博览会拍摄。范·戴克和施泰纳分别导演和摄制了该片的几个部分。范·戴克负责影片的开头和结尾 (开头部分赞颂新英格兰乡村生活，结尾部分描画了美国规划学会眼中的理想现代城市的蓝图)；施泰纳负责影片其它三个中心部分 (第一个部分描述了匹兹堡钢铁厂的钢铁工人的日常生活，第二个部分以曼哈顿为例，描

述了大城市压抑的生活气氛，第三个部分描述大城市拥堵的交通)。影片摄影精巧，亚伦·科普兰 (Aaron Copland) 的配乐贯穿始终 (这是亚伦·科普兰第一次为电影创作音乐：“《城市》让我成为了一个电影音乐作曲家”)，施泰纳所展现的卓越才能 (这种才能在“曼哈顿”和“交通拥堵”这两个部分里表现得尤为突出) 使《城市》大获成功，好评如潮。如同后来的电影《失衡生活》(Koyaanisqatsi, 1984) 一样，观众趋之若鹜，纷纷前来观看这部不以剧情和表演为卖点的长片 (该片片长 43 分钟)^⑩。

二次世界大战以后，纽约电影人创作了一系列令人难忘的城市交响曲电影。他们效仿欧洲经典城市交响曲电影，并且不断改进和提高其表现方式。这其中，鲁迪·柏克哈特 (Rudy Burckhardt) 和维加 (阿瑟·费利格) (Weegee / Arthur Selig) 注重表现纽约人的多种族性，而弗朗西斯·汤普森 (Francis Thompson)、玛丽·门肯 (Marie Menken) 和希拉里·哈里斯 (Hilary Harris) 则充分利用了城市的艺术自由表达空间。所有这些努力都对城市交响曲电影的创作有着不可忽视的贡献。最杰出的美国城市交响曲电影——斯派克·李 (Spike Lee) 的《为所应为》(Do the Right Thing, 1989) 正是在这些努力的基础上创作出来的 (尽管很多人并不认为《为所应为》是城市交响曲电影)。

斯派克·李的城市交响曲《为所应为》

好莱坞对美国电影的影响非常巨大。在其影响下，历史悠久、曾经地位崇高的独立电影日渐衰落，追随者寥寥无几。事实就是这样，越是非主流就越容易被边缘化。而要想不被边缘化，就必须保持传统娱乐的形式，摒弃那些已经被边缘化的因素。只要不属于好莱坞主流电影，就算是商业电影也不得不如此。斯派克·李的《为所应为》就是这样的一部商业电影。他的电影通常被认为属于娱乐叙事型，情节曲折，角色丰富，富有煽动性。正因为这样，人们往往容易忽视他电影中城市交响曲的一面。其实《为所应为》也可以被解读为一部城市交响曲电影，该片囊括了起源于欧洲，由鲁特曼、维尔托夫、卡瓦尔康蒂为代表的城市交响曲电影的所有核心元素。不仅如此，该片还进一步扩大了柏克哈特电影中的民主视野，缩小了社会与个人之间的差距，也缩小了个人观点和电影技巧之间的差距。这些差距曾束缚了纽约城市电影的发展。

《为所应为》的整体结构让人联想到传统城市交响曲电影。《柏林：一个大城市的交响曲》以柏林生活



的交响曲为序幕（画面呈现出动态视觉交响效果，描述一列火车在铁轨上奔驰，从乡村进入城市），《为所应为》的开头也与之相似：片头字幕逐一出现，背景音乐是嘻哈乐队“人民公敌”的歌曲“反抗权威”。斯派克·李在影片开头不仅沿袭了传统城市交响曲的开头场景，还增添了新的内容——一些观众可能会觉得比较生硬，从而产生反感情绪——城市的某种能量。这种能量既包括美国黑人所做的贡献，也包括他们对现实的愤怒，通过歌曲“人民公敌”（Public Enemy）和罗西·培瑞兹（Rosie Perez）的舞蹈来展现。序幕之后，和鲁特曼的《柏林：一个大城市的交响曲》以及其它传统城市交响曲电影一样，《为所应为》开始描述清晨的情景，然后顺序描述从早到晚一天的生活，展示了一天中各个阶段城市里的各类活动和各种氛围（《为所应为》中描述的是一个星期六）。鲁特曼的电影以实实在在的焰火结尾（其它很多城市交响曲电影也是这么做的，不过经常用落日或者夜晚城市里的灯光充当“焰火”），而《为所应为》以社会性的“焰火”结尾，即片中萨尔（Sal）的披萨店最后毁于大火。这实际上是一种社会反抗方式。在斯派克·李看来，这种反抗不可避免也不会消失（不管美国社会将会怎样发展），是

所有现代都市日常生活的固有节奏之一（李在电影结束时强调了这一点：电影结束时，几个年轻人在种族冲突中被杀害）。

《为所应为》与《柏林：一个城市的交响曲》也有差别，其中最大的差别在于：前者有大量性格迥异的角色，这些角色的行为举止以及说话方式使该片所呈现的电影空间与后者完全不同。但《为所应为》却与卡瓦尔康蒂的《时间之外无别物》颇有相似之处，两者都具有城市交响曲电影的特有结构、叙事以及角色设置等特点。在《时间之外无别物》中，巴黎的典型一天不仅仅在于人们忙着上班、工作、回家，也在于个人的其它活动。从卡瓦尔康蒂的描述中，我们看到了一个送报纸的年轻女子，一个年轻男子（好像在失业中）和他的“女朋友”；接着，我们发现那所谓的“女朋友”是妓女，而年轻男子则是皮条客。在《时间之外无别物》的结尾，他们合谋抢劫了送报纸的女子，并将之杀害。电影里也有一个隐喻，那就是一个老太太蹒跚于巴黎街头（这个老太太象征着巴黎？或者象征着自由？）。这些字面上的 / 象征性的叙述部分在《时间之外无别物》里交织推进，让我们充分了解了巴黎生活的各种形式，而这些是《柏林：一个大城市的交

响曲》所没有的。

其实在这点上,《为所应为》比《时间之外无别物》更为成功:该片角色丰富,虽然影片时间有限,但这些角色个个性格鲜明,成为了推动整部影片的关键^①。如此众多的角色,甚至使得《为所应为》将鲁特曼的《柏林:一个大城市的交响曲》颠倒过来了。在鲁特曼的电影里,个人被城市机器吞没;而在斯派克·李的电影里,个人是无法被吞没的,人们总能找到一些彰显自己不同的方式。为了突出自己,人们通常会与其周围的人或事发生摩擦。斯派克·李电影里的城市个性没有被压抑,《为所应为》里的城市生活正是城市公民之间友好或敌对的互动过程。

《为所应为》中描述的所有城市生活情景都发生在同一个街区。该街区位于布鲁克林的贝德福德-斯特维森特区中心。(所有故事都发生在同一街区)这一点引发了有关民主的讨论——既然所有纽约公民都是平等的,那么纽约的任何一个街区都能代表整个纽约——这实际上也是一种平权行动^②。电影中的人物主要生活在黑人贫民区,而这些贫民区里人们的生活情况无论在商业电影还是独立电影里都很少能看到。斯派克描绘了这些其它电影里很难看到的种种生活情形,同时也指出——正如鲁迪·伯克哈特所说的那样——生活在黑人贫民区里的这些人中蕴含着民主的力量。故事讲述黑人小伙雷迪·拉西(Radio Raheem)(比尔·纳恩 Bill Nunn 饰)被谋杀了,暴乱因此发生;为了报复,萨尔的披萨店被烧毁。这情节简直有点独立战争的意味:在独立战争中,借着维护个人自由的名义,英国人的财物被哄抢。卡瓦尔康蒂认为罪恶是城市所固有的一部分,同时也是使城市生活刺激浪漫的因素。而斯派克则认为暴力在种族主义社会里确实不可避免,但绝不能成为一个浪漫因素。萨尔的披萨店被毁掉了,一些人可能会因此感到短暂的尊严,但贝德福德-斯特维森特区也被摧毁了。不仅表面上被摧毁,原来的民主气氛也被摧毁了:萨尔(Sal)(丹尼·艾罗 Danny Aiello 饰)的披萨店和他的意大利身份一起被毁灭。《为所应为》中“典型的一天”结束的时候,大火吞噬了一切。从这个结局,尤其是从达·梅尔(Da Mayor)(奥西·戴维斯 Ossie Davis 饰)在“妈妈大姐”(Mother Sister)(鲁比·迪伊 Ruby Dee 饰)的公寓里醒来的那个场景我们可以看出,街区一直都在遭受种种破坏,这次事情在历史的长河中算不了什么。斯派克很清楚,《为所应为》中的贝德福德-斯特维森特区既是一个活色生香的居住地,也是一个典型的美国街区。

很多看过这部电影的观众(我想尤其是白人观众)会认为这部电影是一部危险的电影,他们认为斯派克·李企图煽动非裔美国人报复欧裔美国人。有观点认为斯派克在电影中表明了自己种族分裂的立场。因为影片中斯派克·李所扮演的角色穆奇(Mookie)为了给被警察杀掉的雷迪·拉西报仇,往萨尔披萨店里扔了垃圾桶。这种观点认为从这个举动可以看出斯派克·李是赞成以暴力来解决争端的。事实上这种解读有问题,因为它忽视了《为所应为》的一个基本事实:斯派克是一个导演,在影片中存在“自我暴露”(即摄影者出现在影片中)的情况——维尔托夫的《持摄影机的人》也是如此。

维尔托夫的电影里,我们在探索莫斯科的同时也在探索用电影记录城市的方式^③。我们所看到的架起摄影机拍摄的人并不是维尔托夫本人,而是他的兄弟米凯尔·卡夫曼(Mikhail Kaufman)(不过卡夫曼确实是导演的另一个自我)。摄影师卡夫曼揭去了电影拍摄的神秘面纱,他在拍摄的同时也出现在电影画面中,首创了一种新的电影形式(该片的剪辑是由维尔托夫的妻子伊利扎维塔·斯维洛娃(Elizaveta Svilova)完成的,她同时也作为剪辑师出现在了电影画面中)。《持摄影机的人》使用了很多不同凡响的拍摄手法。例如一些观众特别关注摄影机本身,因为摄影机的拍摄角度看起来是人无法完成的;还有一些观众关注影片剪辑过程中的叠印方法。维尔托夫的城市交响曲充分发挥了科技的魔力,正是技术的发展使个人及其所属的社会走向一个新的时代。

《为所应为》就是一部“自我暴露”型的电影,该片与《持摄影机的人》有相同点也有不同点。观众能轻易认出斯派克·李(我认为斯派克是阿尔弗雷德·希区柯克之后最容易让人一眼认出的美国导演,他不仅参演自己的影片,20世纪80年代他还导演并出演了一系列迈克尔·乔丹代言的耐克广告。另外,近年来他的形象还频频出现在纽约尼克队的替补队员席上)。其实在《为所应为》的拍摄早期,在斯派克的想法逐渐成形的时候,他就已经很清楚的意识到在他自己的电影里演一个角色将会对电影产生影响:

一些事情正在发生。尽管不是出于我自己的意愿,但一些事正在发生。我将自编自导自演这部电影。这个想法从我拍摄电影《稳操胜券》(She's Gotta Have It)的时候就有了。我从没想到会以这种方式来回顾马尔·布莱克蒙(Mars Blackmon)这个角色(影片《稳操胜券》中的人物)。在拍《玄色学府》(School Daze)时我就想着我应该找机会在我自己的影片中演

一个角色。我出现在屏幕上的时候，观众很兴奋……我并不是说我演得有多好，但是观众确实认出我来了。我跟观众是有缘的，在我写《为所应为》的时候，我就想如果我不参演将是一个错误。^④

在《为所应为》中，导演斯派克·李和他所饰演的角色穆奇之间有着千丝万缕的联系。穆奇穿着布鲁克林道奇队的42号球衣，那正是杰克·罗宾逊（Jackie Robinson）的号码；很多观众，尤其是那些爱好运动的观众，都知道斯派克是道奇队和罗宾逊的粉丝。熟悉斯派克·李的观众还清楚影片中穆奇的姐姐杰德（Jade）由斯派克的姐姐乔·李（Joie Lee）扮演；斯派克的父亲比尔·李（Bill Lee）为该片配乐；而穆奇对达·梅尔和“妈妈大姐”的感情也是斯派克喜欢奥西·戴维斯和鲁比·迪伊的写照。斯派克很清楚观众能将他认出来。他所扮演的角色往披萨店里扔垃圾桶这一点并不代表他自己也赞同这样做，实际恰恰相反。我们必须忽视电影中表现主义形式的暗示。

《为所应为》中，斯派克·李大量采用了表现主义手法，这可能与早期的商业广告有关（斯派克曾在杂志中谈到：“我想使用如《第三人》中神秘人物一样的中国天使形象，这样的形象将会给影片增加一种不安的气氛。”^⑤），同时也与新美国电影运动的自我表现精神相吻合。影片一开始的镜头就让观众注意到了摄影机本身，也留意到了导演自己。在罗西·培瑞兹随着“反抗权威”的歌声翩翩起舞时，其舞台背景在不停的变换，使得不同场合下的表演连贯起来（这里舞台背景象征着布鲁克林地区，舞台幕布就像是电影城市交响曲电影里的大楼和街景，所不同的是该片中更为强调社区居民）。接下来画面中出现了“甜心爸爸”（Mister Señor Love Daddy）（萨缪尔·L·杰克逊 Samuel L. Jackson 饰）和他的麦克风的大特写镜头，乍一看都无法确定自己看到的是什么。然后上午气温开始升高，斯派克从水下的角度拍摄了蒂娜（Tina）（佩雷斯 Perez 饰）的脸浸入冷水中的画面，以此来说明天气的炎热。然后是穆奇走进蒂娜的公寓厨房拿冰块，此时镜头从冰箱内部拍摄了穆奇开冰箱拿东西的场面。再接下来小伙子们因为炎热打开消防水龙头互相冲水，水柱直接冲向了镜头。同时，雷迪·拉西对着摄影机喋喋不休，由于太靠近镜头，他的手掌和胳膊都走形了。再然后，当主人公们对着镜头/观众说出各种种族歧视的话时，最激烈的冲突出现了。

如上文所说，斯派克在电影中大量使用了表现主义手法，这种手法（这种“自我暴露”的手法同样也出现在了斯派克·李的其它电影里，不过《为所应为》

表现得最为突出）与他在影片中的演出紧密结合。正如米凯尔·卡夫曼是维尔托夫的另一个自我一样，穆奇就是斯派克·李的另一个自我。所不同的是，卡夫曼和维尔托夫是同一过程的两个方面，换句话说两者是意识形态上的相互写照；而斯派克和穆奇所代表的却是完全不同的两个方面。穆奇完全可以依靠送披萨为生（穆奇免费住着杰德的房子），但正如杰德所说，这份工作没有前途，穆奇本人对这份工作也缺乏热情。然而尽管穆奇没有前途，他的另一个自我，斯派克·李却是一个成功的电影人。他全身心投入，在他自己的领域里干得有声有色。

当穆奇往披萨店窗户外扔垃圾桶时，斯派克·李/穆奇和斯派克·李/导演之间的区别渐渐明显。在穆奇看来，报复雷迪·拉西被谋杀和萨尔站在了警察那一边的方法只有一个，那就是暴力：摧毁萨尔披萨店。该片筹备时美国确实发生了一系列暴力事件（包括警察暴力），斯派克认为此时社会所做的应该是给人工作机会，而不是剥夺工作机会——这种工作机会是穆奇所没有的：“有时候在片场，当一切准备好就等拍摄的时候，我环顾四周，看到每个人都在工作。看到那些年轻有为的黑人艺术家和技术人员，我的感觉非常好。能够给需要工作的人工作机会，这种感觉确实很好。当然，我们并不能给所有人工作机会，但我们尽力了。”^⑥

《为所应为》中斯派克的自我表达主要集中在种族问题上，或许这正是他的电影与欧洲其他城市交响曲电影（包括维尔托夫的电影）之间的最大区别。正如帕克哈特（也有点像维加），斯派克认为现代城市的活力主要在于种族之间的各种联系，这一点在街头巷尾尤其明显；此外，斯派克也和帕克哈特一样以平等的姿态对待拍摄对象。但斯派克比帕克哈特更进一步。如前文所说，斯派克有两个自我，他的电影也为纽约乃至整个美国的不同种族提供了两个相处的途径（这两个途径互相排斥）。一个途径是非裔美国人、加勒比裔美国人、亚裔美国人以及欧裔美国人继续居住在同一个街区里，他们都强调各自种族的个人/集体价值，而对街区内其他种族的人的贡献与价值视为不见。萨尔坚持自己的意大利美国人的身份，他披萨店里“名誉墙”上只有意大利美国人的名字；雷迪·拉西和“甜心爸爸”则坚持他们的非裔美国人身份，他们只听非裔美国人的音乐（雷迪·拉西用唱机来听，“甜心爸爸”则通过广播）。这个途径可能会导致精神扭曲、恐惧、大规模暴力，给财产、人们和社区都带来危害。

《为所应为》的制作过程为人们展示了另一个途

径，那就是不同背景的人（甚至比电影中背景更丰富的人）必须找到和平共处的方法。关于这个美国最关键最敏感的问题，该片描述的情形是，和平共处不能只是一天，而应该是纽约夏天最热的那几个星期^①。简单说来就是，斯派克在他的电影里用戏剧化的形式证明了现代城市生活存在着某种和谐与破裂的周期，而他自己在拍摄电影的时候找到了种族和谐的其它途径^②。

把《为所应为》归类为城市交响曲电影，我好像忽略了斯派克的电影是剧情片，而非纪录电影或者先锋电影这个事实。从这个层面上来看，把它归为城市交响曲电影似乎有点问题。不过我认为至少有两个理由证明《为所应为》不仅仅是一部剧情片。首先一个，也是最重要的一个理由，《为所应为》既是剧情片也是纪录片，它证明了进步的拍摄理念是行之有效的。斯派克不满足于只是简单描述种族问题；对他来说，电影人的职责应该是引导人们找到种族问题的解决方式。一方面，非裔美国人应该有自己的事业；另一方面，欧裔美国人应该不再为居住在非裔美国人附近而担心，也不应再疏远非裔美国人，因为这种担心和疏远正是种族主义的标志^③。

其次，在《为所应为》放映之初，斯派克就认为该片应该有记录拍摄过程的纪录片：

在该片的前期阶段，环球公司就让我推荐一位电影人制作电子版发行包以进行影片宣传。我推荐了资深纪录片导演圣克莱尔·伯恩（St. Clair Bourne）。我跟他讨论电子版发行包的事情，问他是否愿意拍摄《为所应为》摄制过程的纪录片。我告诉他我们在贝福·斯图文森区拍摄了八个星期，征用了整个街区。我们还雇佣了“伊斯兰果实”（Fruit of Islam-Farrakhan）（美国黑人伊斯兰教领袖法拉汗的安保力量）来巡视拍摄现场，并且还拆掉了两栋危险建筑。毫无疑问，这些东西都应该被记录下来。圣克莱尔马上同意了合作。^④

最后圣克莱尔制作了一部58分钟的纪录片来记录《为所应为》的拍摄过程。事实上，圣克莱尔的纪录片甚至更进一步地发展了《为所应为》作为城市交响曲的特征。该片使用了城市交响曲电影的形式（圣克莱尔把拍摄《为所应为》的几个阶段剪辑在一起，其中一段记录的是《为所应为》从早到晚的拍摄过程）。不仅如此，在圣克莱尔的纪录片中我们还能看到一些城市生活的其它细节，而这些细节在斯派克的电影里都得靠我们自己去揣摩。例如，斯派克把贝福·斯图文

森区的典型一天程序化，而圣克莱尔却详细记录了贝福·斯图文森区某天里拍摄电影的情形（这应该算贝福·斯图文森区里不同寻常的一天）。圣克莱尔的电影里有很多真实的“角色”，这些角色在《为所应为》里是没有的。例如帮助斯派克维持现场秩序的“伊斯兰果实”组织，街区的大量居民（包括一位在剧组工作的有毒瘾的女人），还有很多支持斯派克拍摄的人（这些人都希望能得到一些短期或长期的好处）。圣克莱尔的纪录片里“角色”众多，证明了斯派克在其电影里所描述的东西是基本真实的。同时也是斯派克的电影的另一种演绎，为他的电影提供了评判依据。

圣克莱尔的纪录片记录了工作人员关于种族问题的对话，这也很好的证实了斯派克在电影拍摄过程中的种族意图。例如，有一次几个演员在闲谈，丹尼·艾罗认为虽然别人都说他是“意大利裔美国人”，但他认为自己和意大利一点关系都没有，应该叫他“美裔意大利人”。吉安卡罗·埃斯波西托（Giancarlo Esposito）在影片中出演最激进的黑人角色“行动小子”（Buggin' Out），有一半黑人血统一半意大利血统。他反驳丹尼·艾罗的说法，认为自己确实跟意大利有联系，自己就是“意大利裔美国人”。圣克莱尔的纪录片表明，虽然斯派克的演员们来自来自不同种族，有着各自不同的文化，但他们能跨越种族界限在一起卓有成效的工作。在结尾处，圣克莱尔的纪录片认为《为所应为》是斯派克电影生涯的一个里程碑，也是非裔美国电影的一个里程碑（在拍摄《为所应为》时，斯派克曾提到黑人导演奥斯卡·米考斯（Oscar Micheaux）曾给他启发，马文·范·皮布尔斯（Melvin Van Peebles）自导自演的《男妓之歌》（Sweet Sweetback's Baadasssss Song, 1971）也给过他灵感）。不仅如此，该片还应看作是纽约城市生活的一个里程碑。圣克莱尔的电影的最后一幕场景是街区上出现的新街名标牌，标牌已改名为“为所应为”大街了；影片的最后一个镜头与影片的第一个镜头呼应，以摇镜头的方式展现了从近处街道到远处曼哈顿轮廓的情景。由于多种族性是美国的一个基本现实，也是美国所面临的一大挑战，圣克莱尔的纪录片和斯派克的电影实际上都是为国家在做努力。约翰·特托罗（John Turturro），影片中有暴力倾向的皮诺（Pino）的饰演者，在纪录片中说到，“这（《为所应为》）不仅仅是一部关于纽约的电影，也是一部关于这个国家的任何一个城市的电影，哪怕是一个很小的城市”。如今，多种族性已经日益成为世界上很多城市所必须面临的现实，斯派克的电影所描述的布鲁克林区的生活也成为了世界

范围内跨越国界的城市生活的一个象征，或者说一个先例。

总之，《为所应为》确实使城市交响曲电影更进一步：该片把各种类型元素混合起来，成为了经典美国（同时也是非裔美国人的）城市交响曲电影，和 20 世纪 20 年代的那些欧洲经典城市交响曲电影一样。美国限制其公民的大规模流动（包括《为所应为》里出现的那种公民流动），但会鼓励某些突破社会限制的行为（包括突破电影传统）。《为所应为》无疑是斯派克·李最为成功的作品。该片显示了导演在创作过程中面对复杂社会挑战时所展现的勇气，也显示了导演想方设法来表现这种社会现实的创新精神。通过利用和批判并重的方法，导演在传统规则、历史范畴以及制作过程中找到了表现城市生活的途径。

注：本文节选自斯科特·麦克唐纳的文章“一城即一国：从鲁迪·柏克哈特到斯派克·李的纽约城市交响曲”（The City as the Country: The New York City Symphony from Rudy Burckhardt to Spike Lee），原文载自 *Film Quarterly* (Vol. 51, No. 2, Winter, 1997-1998, pp. 2-20)。全文分为开篇、鲁迪·柏克哈特、《维加的纽约》；《纽约，纽约》；《出发！出发！出发！》和《有机体》、斯派克·李的城市交响曲《为所应为》四部分。因字数原因，本文节选第一部分和第四部分。

注释：

① 19 世纪关于偏远地域人类生活状态的图片记载可参见 Ellen Strain, *Exotic Bodies, Distant Landscapes: Touristic Viewing and Popularized Anthropology in the Nineteenth Century* [J]. *Wide Angle*, vol. 18, no.2 (Summer 1996), pp.70-100.

② 对现代城市的偏爱其实早在电影时代之前就出现了。（18 世纪）爱尔兰画家罗伯特·巴克（Robert Barker）曾首创大型全景画，引发了一股与电影息息相关的大众娱乐潮流。他的画作以伦敦为主题，描绘了站在伦敦最高点阿尔比恩糖厂的屋顶上所看到的伦敦全景。该糖厂位于威斯敏斯特大教堂和圣保罗大教堂之间。详见 Richard D. Altick. *The Shows of London* [M]. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978., 第 10 章；和 Angela Miller. *The Panorama, the Cinema, and the Emergence of the Spectacular* [J]. *Wide Angle*, vol.18, no. 2 (Summer 1996), pp.34-69.

③ 参见扬·克里斯托弗·霍雷克（Jan-Christopher Horak）关于《曼哈塔》（Manhatta）是否是美国第一部先锋电影的讨论文章——“Paul Strand and Charles Sheeler's Manhatta”——详见 Horak, ed. *Lovers of Cinema: The First American Film*

Avant-Garde 1919-1945 [M]. Madison: University of Wisconsin Press, 1995. pp. 267-286. 此文有更详细的版本，文中对《曼哈塔》（Manhatta）进行了逐个镜头的分析，详见 *Modernist Perspectives and Romantic Desire: Manhatta* [J]. *Afterimage*, vol. 15, no. 4 (November 1987), pp.8-15. 在这场讨论中，有一个起着关键作用却不甚为人知的人物米凯尔·卡夫曼（Mikhail Kaufman）。他和维尔托夫一样，也是“三人帮”（Council of Three）的成员。他是维尔托夫的系列短片 *Kinopravda* 的主要创作人员，负责 *Kinopravda 6* 之后系列的剪辑；同时他也是《莫斯科》（*Moscow*, 1926）的导演，该片描述了俄罗斯大都市莫斯科一天的生活。详见 Annette Michelson 的著作 *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov* (Berkeley: University of California Press, 1984). 然而芙拉达·佩特里奇（Vlada Petric）认为《莫斯科》的影响不大，至少对维尔托夫的影响不大：“与卡夫曼描绘城市的方式相比，维尔托夫的电影结构明显要超前很多。”详见 *Constructivism in Film* [M]. New York: Cambridge University Press, 1987, p.71.

④ 尽管鲁特曼因《柏林：一个大城市的交响曲》而扬名，但他既不是城市交响曲电影运动的发起者，也没有提出“城市交响曲”这个概念。据保罗·罗沙（Paul Rotha）的观点，是卡尔·迈耶尔（Carl Mayer）于 1925 年“创造了城市交响曲这个词”，当时他正在交通拥挤的（当时欧洲最大的）汉堡动物园（Ufa Palast am Zoo）门口：“他看见了‘带着旋律的图画’，然后开始创作《柏林：一个大城市的交响曲》。”详见 Rotha. *It's the Script* [J]. *World Film News*, vol. 3, no. 5 (September 1938), p. 205. 而且鲁特曼也没有参与影片录制，《柏林：一个大城市的交响曲》由卡尔·弗洛伊德（Karl Freund）和其他几位摄影家共同摄影（Feimer Kuntze, Robert Baberske, Laiszlo Schaifer），但鲁特曼为该片制定了结构，设定了基调。详见 Siegfried Kracauer. *From Caligary to Hitler* [M]. Princeton: Princeton University Press, 1947. pp.182-189.

在《城市的两面：卡瓦尔康蒂和鲁特曼》一文中，杰·查普曼（Jay Chapman）这样区分鲁特曼的《柏林：一个大城市的交响曲》和卡瓦尔康蒂的《时间之外无别物》：前者是“一次正式的尝试，是城市节奏的反映”；后者是“向城市底层阶层致敬”。我完全同意这种观点。该文详见 Lewis Jacobs, ed. *The Documentary Tradition* [M]. New York: Hopkinson and Blake, 1971. pp.37-42.

⑤ 1927 年 9 月 27 日，在《柏林：一个大城市的交响曲》的首映式上，鲁特曼提到：“我在剪辑的时候，发现要将眼中所见的交响乐曲线完全在电影里展现非常困难。很多唯美的画面不得不去掉，因为最后的结果不是图画书，而是一个类似复杂机器的东西，每一个部位，哪怕是最小的部位，都应该精确无误的运行。”引自 Angelika Leitner & Uwe Nitschke. *The*

German Avant-Garde Film of the 1920s/Der Deutsche Avant-Garde Film der 20er Jahre [M]. Frankfurt: Deutsches Filmmuseum, 1989. p.82.

⑥鲁特曼的《柏林：一个大城市的交响曲》是第一部由交响乐团配乐的德国电影，作曲是艾德蒙·梅塞尔(Edmund Meisel)。但由于法律原因，现在电影原声已经很难听到了。

⑦鲁特曼的电影结构完整，暗示着他希望有一个严格统一、组织严密的社会。他那一丝不苟的配乐和剪辑，让我们想起纳粹集团，尤其是莱尼·里芬斯塔尔(Leni Riefenstahl)向纳粹德国致敬的电影《意志的胜利》(*Triumph of the Will*,1935)，这部电影可以说是城市交响曲的回响。

⑧这样说未免对鲁特曼和《柏林：一个大城市的交响曲》有些不公平，因为事实上鲁特曼在电影中的意图并不止于此。在《从卡里加里到希特勒》一书中，齐格弗里德·克拉考尔将《柏林：一个大城市的交响曲》和维尔托夫的《持摄影机的人》进行了对比：维尔托夫的电影流露出了革命的意味，鲁特曼的电影却是“受权威麻痹的产品”，“不再保持模棱两可的中立态度”，而是如卡尔·迈耶尔所说的那种“采取表面方式”，或者如克拉考尔所说的只看物质的表象而非其本质。参见 Kracauer, pp. 187, 184. 个人以及个人生活成为某种设计元素，这种趋势在《意志的胜利》中表现得特别明显，也尤为可怕。

⑨ 参见 William Uricchio. *The City Viewed: The Films of Leyda, Browning and Weinberg* [M]. Horak, *Lovers of Cinema*, pp.287-314.

⑩ Uricchio, P309. 我非常同意乌里基奥(Uricchio)对这三部电影的看法，尤其是对《多面城市》(*City of Contrasts*)的看法。总的来说，作为电影人，斯坦纳(Steiner)更感兴趣的是描绘自然世界而非记录城市生活。他的电影 *H20* 是美国最先描写自然景色的电影之一(早些年电影中有很多描绘美国风景)。在他电影生涯将近结束的时候，斯坦纳拍摄了系列电影《观赏的乐趣》(*The Joy of Seeing*)，其主题又回到描述自然。参见我的文章，Ralph Steiner: A Reintroduction, Horak, *Lovers of Cinema*, pp.205-233.

⑪ 在使用不同角色方面，斯派克与鲁迪·柏克哈特和维加更加相似——不过柏克哈特和维加并非主动使用这些个性迥异的角色。

⑫ 我认为斯派克拍摄《为所应为》是受到了《在大街上》(*In*

the Street,1952) 的启发(该片在16影院和其它很多地方都曾被放映过，使用隐藏摄影机来记录纽约街道生活)。和《为所应为》一样，《在大街上》也用了单一的街区来代表整个城市生活；斯派克的电影就像是回应这部电影，尤其是他描述孩子们嬉戏的那段。

⑬ Vlada Petric 的 *Constructivism in Film* [M]. New York: Cambridge University Press, 1987. 其中详细分析了《持摄影机的人》；同时还可参见 Annette Michelson, ed. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, Kevin O' Brien 译 (Berkeley: University of California Press, 1984), 其中包含了维尔托夫自己对《持摄影机的人》的评价。

⑭ Spike Lee. Lisa Jones. *Do the Right Thing: A Spike Lee Joint* [M]. New York: Simon and Schuster, 1989. p.26.

⑮ 同⑭, P51. 雷迪·拉西手上的刻有“爱”和“恨”的首饰源自查尔斯·劳顿(Charles Laughton)的电影《猎人之夜》(*Night of the Hunter*) (1955)。该片也是一部表现主义电影，在该片中精神病牧师(Robert Mitchum 饰)的手上纹有“爱”和“恨”两个字。

⑯ 同⑭, p.103.

⑰ 在《为所应为》中，社区居民以及剧组人员齐聚一处，共同拍摄影片。

⑱ 为了解决演员身份和剧情相冲突的问题，斯派克在拍摄《为所应为》的时候，尽量让演员的身份和剧情吻合。在他的“创作手记”中，他提到他“想找那种能跟黑人和平相处的白人演员。一个不愿意踏足贝福·斯图文森区的白人演员显然不适合出演这部电影。丹尼·艾罗(Danny Aiello)在南布朗克斯长大，约翰·特托罗(John Turturro)出生在皇后区附近的黑人社区，正是这些经历让他们成为这部电影的理想人选”(P109)。

⑲ 丹麦艺术家 Jacob Holdt 曾提到，欧裔美国人不愿踏足非裔美国人的居住区，这实际上是种族主义的体现。因为这些欧裔美国人其实并没有真正到过非裔美国人的居住区，他们这样做只是一种成见。参见 Holdt. *American Pictures* [M]. Copenhagen: American Pictures Foundation, 1985. 该书记录了他在美国旅行时的经历。

⑳ 同⑭, pp.108-109.

(谭慧，北京电影学院基础部副教授。)