

中国当代电影中的上海影像

——海派文化传播分析

衣凤翱

(上海戏剧学院 研究生部, 上海 200040)

[摘要] 受吴越文化与西方文化的共同影响,在东方文明与西方文明的相互交融中产生了独具特色的海派文化。在中国当代电影中海派文化的阴柔性、开放性、包容性、通俗性、大众性贯穿其间。女性叙述对象、个体化叙述视角、怀旧审美心理等是海派文化的阴柔性在中国当代电影中的体现;旗袍文化成为海派文化开放性、包容性在中国当代电影中体现的重要符号;此外,以张爱玲小说改编的电影很好地诠释了海派文化的通俗性、大

众性。这一切形成了独具魅力的中国当代电影中的上海影像。

[关键词] 中国当代电影;上海影像;海派文化

[中图分类号] J905

[文献标识码] A

[文章编号] 1003-3653(2008)03-0114-04

[收稿时间] 2008-03-15

[作者简介] 衣凤翱(1982—),山东栖霞人,上海戏剧学院广播电视艺术学方向研究生。

一、海派文化印象

上海这座国际大都市,自1292年设县至今,经历岁月的荡涤愈发显得风姿绰约。吴越文化与西方文化的相互碰撞产生了洋为中用、古为今用、海纳百川、兼容并蓄、不断创新的海派文化。“关于海派,鲁迅在20世纪30年代,曾发表《‘京派’与‘海派’》、《‘京派’和‘海派’》、《南人与北人》等著名文章,对此作过经典论述。”[1](p36)“对海派一词如何理解,学术界见仁见智。其义有广狭之分。狭义的海派,指京剧、绘画、文学等具体艺术品种中的上海流派,其派起于晚清绘画中的‘海上画派’和京剧中的海派,后来内涵扩展、延伸,成为一种文化类型和文化风格,乃至包括审美情趣、生活方式,所涉人事亦不局限上海一地。”[1](p37)海派文化的产生究其原因是多方面的,有先天的继承性也有后天自身的发展。

首先,海派文化继承了吴文化的许多特点,“古朴而不失精美,温柔而不失刚劲。吴文化的发展始终贯穿着刚柔相济的主线,在六朝以前是外刚内柔,以后渐变为外柔内刚,上海也是如此。”[1](p50)因此,海派文化便有了一个总体印象——阴柔。诸如陈逸飞执导的《海上旧梦》(1993)、《人约黄昏》(1995)、《逃亡上海》(1999)、《理发师》(2006),许鞍华执导的《倾城之恋》(1984)、《半生缘》(1997)、《姨妈的后现代生活》(2007),关锦鹏执导的《胭脂扣》(1987)、《阮玲玉》(1991)、《红玫瑰白玫瑰》(1994)、《长恨歌》(2005),王家卫执导的《花样年华》(2000)等,虽然这其中有的影片故事发生在香港(如《胭脂扣》、《花样年华》等),但是在影片深处却若隐若现地浮现着旧上海的影像,总让人感受到一种海派

文化独有的阴柔文化特质。另外,海派文化还从吴文化中继承了创新、开放、灵活、多样的优点。

其次,从1843年开埠以后,上海逐渐融入世界之洪流,在其间吸取着众国文化之精髓,形成了海派文化的开放性特质。上海以开放的胸怀兼容并蓄着各种文化,通过自身的吸收,渐变成一种洋为中用、海纳百川的海派文化。在中国当代电影中这种开放性的海派文化特质随处可见。

第三,由于上海地处沿海,地域因素也是海派文化形成的一个重要因素。海洋文化的一个重要特点就是通俗、务实,自然而然其成为海派文化的重要特点。通俗性、大众性、商业性、时尚性是海派文化的重要特点。中国当代电影在反应上海生活时往往把视角放在大众欣赏品味上,极力营造一种通俗、大众、务实、时尚的海派文化氛围。

二、海派文化的阴柔性在中国当代电影中的传播

海派文化的阴柔性应该说继承了吴越文化的特质,“吴越文化”是在20世纪50年代随着考古新发现,考古学界所使用的一个名词。现在,学界将江南地区的文化以六朝为界,分为吴越文化和江南文化,六朝以前为吴越文化,其后为江南文化。但无论是外刚内柔的吴越文化还是外柔内刚的江南文化,其阴柔性都是不可或缺的。海派文化的阴柔性在中国当代电影中的传播体现在女性叙述对象、个体化叙述视角、怀旧审美心理等方面。

1. 女性叙述对象

在上海为背景的中国当代电影中大部分作品是改编自女性作家的小说,如张爱玲、王安忆等,这种因素使其本

身先天地含有女性那种阴柔气质和细腻情感的特性。在这些杰出的女性作家中以张爱玲的作品改编电影为最多,如许鞍华执导的《倾城之恋》(1984)、《半生缘》(1997),关锦鹏执导的《红玫瑰白玫瑰》(1994)等。

在以上海为背景的中国当代电影中大多以女性为叙述对象,讲述或是发生在20世纪30、40年代旧上海的女性充满传奇和悲剧色彩的爱情故事,这种影片往往弥漫着一种华美而悲哀的浮华气息,如关锦鹏的《红玫瑰白玫瑰》、《长恨歌》,许鞍华的《半生缘》等;或是讲述时下上海小人物的悲欢离合,这种影片充满了日常生活的琐碎、艰辛,如许鞍华的《姨妈的后现代生活》等。

关锦鹏的《长恨歌》改编自第五届茅盾文学奖获得者王安忆的同名小说,作者运用女性作家特有的细腻笔触描绘着旧上海的弄堂、闺阁、流言等,用心展示着旧上海的风情、内涵,讲述了外柔内韧的女主人公王琦瑶与程先生、李主任、康明逊、老克腊四个男人分别经历过没有结局的爱情,在大起大落、大悲大喜、大开大阖中依然顽强地走出一条又一条生路,优雅地过着日复一日的生计的故事。王安忆说:“《长恨歌》则是一部非常写实的东 西,在那里我写了一个女人的命运,但事实上这个女人只不过是城市的代言人,我要写的其实是一个城市的故事。”[2](p66)作者以王琦瑶这样一个小家碧玉的沪上淑媛来代言上海整座城市,使得故事呈现出一种阴柔的女性气质。《长恨歌》在被关锦鹏改编为电影时自然而然地带上了这种海派文化的特质。

2. 个体化叙述视角

在以上海为背景的中国当代电影中,原作大多以女性的个体化视角审视世界,所以在这些改编电影中不免也带有女性个体化视角的痕迹,使得海派文化的阴柔性在影片中展露无遗。

一般将王安忆八十年代的作品归为新写实主义小说,但其有别于早期的新写实主义对本真的生存方式的还原。王安忆的作品停留在对历史叙述和国家叙述的拒绝,力图还原民间生活的本相。通过破坏原有的强大的话语权力,进而取得关注个人生存处境和生存方式的途径。王安忆将王琦瑶作为上海的“代言人”,将上海的历史有效地转变为王琦瑶的个人历史。王安忆通过对日常琐事的叙述,让王琦瑶在日常琐事中细心经营个人历史,通过日常生活的叙述完成个人经验的历史,所以这种历史是历时的个人经验。王安忆在《长恨歌》中从女性话语出发,描绘了上海女性生命中的琐碎、实在、精明、平淡、期待与挣扎。“浮光掠影的那些东西都是泡沫,就是因为底下这么一种扎扎实实的、非常琐细日常的人生,才可能使他们的生活蒸腾出这样的奇光异色。”[3]

关锦鹏在将王安忆的《长恨歌》搬上银幕时也有意回避男性化的宏大话语、主旨和意蕴,体现出一种与原作相符的

女性个体化视角,为观众展现了一个浮华的旧上海影像。

3. 怀旧审美心理

在以上海为背景的中国当代电影中一直有一个重要的因素贯穿其中,即怀旧。怀旧是一个重要的审美心理,它是个性化的,“而且怀旧本身即作为一种情感化、感性化、体验式、想象式的审美活动。它不是认知式的,它的亲和性仍然在于一种情调、感受、氛围和价值观的认同。”[4](p57)怀旧审美心理的获得是不由自主的,是在受到时代的影响下产生的情感,是局部的暧昧朦胧和整体轮廓的一致明了相结合的产物,而其中每个个体都能切身感受到整体的氛围、又以各自的形式浸润到整体当中乃至成为整体的一部分。“怀旧是不言而喻的‘倾向性’,也是介于抒情与沉思之间的一种平衡,比起理性的严厉谴责、道德说教或信仰层面的磨练来,怀旧体现出人与自然的和谐以及感性的美。它把过去当作向未来挺进的原料,它不单单体现为一种历史感,还主要表现为一种价值论,它是人类基于对现实痛感的弥补和调节、而最终指向和谐统一的美感体验。”[4](p57)

王安忆《长恨歌》中的女主人公王琦瑶是感伤的、忧郁的,但她看清了过去不再属于自己,反而可以在现实的回想中尽情地享用过去的种种,所以这种感伤和忧郁也都是极富美感的,在其中,伤感与优美完美地达成统一。

电影《长恨歌》在怀旧情境营造方面,导演关锦鹏并没有刻意临摹上海的外部景观,而是将镜头聚焦于特定的封闭空间——片场、舞厅、酒楼、公寓、照相馆等,将灯光、布景、家具等赋予强烈形式感,在这样的场景中营造出一种兼有怀旧与致敬意味的上海影像。关锦鹏觉得那个年代的旧上海,有些纸醉金迷或者颓废,但这种美学上的取向,还有当时的那种生活的质感,迷人至极。

三、海派文化的开放性、包容性在中国当代电影中的传播

开埠前,上海的商业活动就十分繁荣,在上海的各地商贾形成了不同的旅沪商帮,反映出上海开放性的文化特质。那时的上海县城已有许多欧洲货物出售。开埠后的上海吸引了大量的侨民,各国纷纷在沪设立领事馆,客观上促进了上海经济文化的发展。此时的上海不仅经济繁荣,而且崇尚科学,人文荟萃,吸引了大批国际知名人士来沪。究其原因,海派文化属于海洋文化,而海洋文化是一种不断从异质文化中吸取营养的文化,它的开放性是多方面的,经济上贸易繁荣,文化上多种文化在竞争中共同发展。

在以上海为背景的中国当代电影中,旗袍是其中不可缺少的元素之一,旗袍这一符号性的元素是旧上海女性生活的重要标志。现代旗袍产生于殖民地时期的上海,在西方文化的影响下,上海女性开始领悟到“曲线美”,并对旗袍不断改进,推陈出新,力求把自己优美的曲线表现出来,西方文化对海派文化的影响便被缝在了旗袍上。在西方文化和

海派文化的不断碰撞下,20世纪20年代后期和30年代,旗袍在长短、宽窄、开衩高低以及袖长短、领高领低等方面展开了“较量”,在西方文化的影响下,围绕着思想潮流的此消彼长,它们发生了重要的变化,并营造了一个殖民化东方的、女性的、摩登的和性感的服饰神话。旗袍将东方的婉约含蓄与西方的摩登时尚混为一体,产生了一种文化上的复合,代表了殖民地时期海派文化本质上的暧昧性。也只有将旗袍放置在旧上海那一特定的历史时期,在东西方文化相互碰撞交融的文化背景之下,才能真正理解旗袍特有的文化语义。在中国当代电影中,旗袍是一个带给观众最多想象的符号。旗袍不像西方女性的长裙,长裙庞大而又结构繁复,最大限度地延伸了身体的面积,而旗袍悄然地贴着东方女性的身体表面,象征着东方女性温文尔雅的品格;旗袍柔软的丝质质地是东方女性柔滑细腻肌肤的表达;贴身的裁剪又将东方女性优美的身体曲线展现出来。事实上,产生在殖民地时代的上海现代旗袍,起先是一种色情的服饰,如果没有现代西方文化的高速渗透,并与海派文化迅速融合,并被具有开放性和包容性的海派文化所吸收,现代旗袍很难从妓女身上转移到良家女子身上。毋庸置疑,“旗袍的革命性意义在于,它向东方女性发出了身体解放的号召”,[5](p40)更是海派文化开放性、包容性的象征性符号之一。

王家卫的电影《花样年华》中,代表旧上海女性思想的最重要符号就是旗袍,张曼玉扮演的女主角苏丽珍,以款式繁复多样的旗袍,向观众展示了旧上海女性的独特魅力,将旗袍文化渲染到了极致,它不光向观众展现了浮华的旧上海影像,而且将旧上海女性的思想呈现在观众的眼前。电影中的旗袍是东方的,穿旗袍的女子也是东方的,但穿旗袍的女性的思想却是融入了西方文化的。海派文化的开放性与包容性全融在电影中旗袍开衩的缝隙上。旗袍缝隙的开合是那么地自然而然,女性也在这一开一合的不经意间展露着美丽的身材。影片中旗袍的开衩作为一种性的提示符,为观众提供了一种女性身体想象性的暗示,而这种暗示是女性主动提供给观众的,由此可见,西方文化对海派文化的深刻影响。在封建礼教思想统治几千年的东方古国,这种文化可以被主流社会接受,足可见海派文化的开放性之强,包容性之大。

四、海派文化的通俗性、大众性在中国当代电影中的传播

海派文化的重要特点便是它的通俗性和大众性,这与上海贸易繁荣、商业发达是分不开的。在经济繁荣的商业世界里,人们的头脑越来越简单,在生活节奏快速的上海,人们在为生计奔波之后不想有其他烦心事来打扰,通俗性的、大众性的文化正是人们所需要的。上海作为一个国际性的都市与世界的联系也十分便利,加之西方文化消费观念的影响,海派文化的通俗性与大众性更加凸显。上海开埠后,

随着社会经济的高速发展,人口流动的加快,各种思想的汇聚,给海派文化的发展带来了极好的机遇。这时,海派文化的通俗性、大众性的特点在演出市场中凸显出来,表现在诸如剧场改造、男女合班、编演新剧等。

上海在20世纪上半叶是中国电影唯一的中心,从20世纪10年代中期引进外国资本开始,到20世纪30年代的黄金时期,推动了中国电影的第一次发展高潮,由此成为中国电影的中心,并且开创了中国电影史上的“上海电影”传统。电影在上海能得以迅速发展,这与上海的都市文化环境有着密切的联系。诞生于19世纪末的电影,最初只是一种生活片段的“杂耍”,并不承担着政治宣教与文化普及的作用。但,仅仅从娱乐消费层面,欣赏电影总需要那么点儿文化和城市生活的积累,上海的都市文化生活正为这一点提供了条件。此时,以天一公司为代表的上海商业电影,奠定了上海电影的通俗性和大众性的特点。天一公司的经营者邵醉翁根据观众的欣赏心理,制作出一批迎合当时观众审美水平的商业电影。在1925年,天一公司拍摄了《立地成佛》,影片成功地利用“噱头”迎合了上海观众喜欢噱头的心理而大获全胜;1962年天一公司又推出“碑史片”,相继拍摄了《梁祝痛史》《义妖白蛇传》等;天一公司还拍摄了中国第一部有声片《歌场春色》。这一切为海派文化的通俗性、大众性在电影中的传承、发展奠定了基础。这当中,有一个不容忽视的事实,好莱坞电影对上海电影、海派文化的构建及其在电影中的传播起了重要的作用。因此,在上海电影乃至海派文化中充满了“梦幻、传奇、冒险;对日常问题与欲望乌托邦式的解决;对大众文化简单、自发和琐细的追袭在娱乐、商业和艺术的场域游走。”[6](p40)

在以上海为背景的中国当代电影中,以张爱玲小说改编的电影最能体现海派文化的通俗性、大众性。张爱玲惯于从市井百姓的普通生活中捕捉生活的原味,表现上海中产阶级或没落的富贵人家及小市民的生活。电影中的上海女性散落在弄堂里,观众可以轻易地发现她们,感受她们。在以张爱玲的小说改编的电影中体现了电影的大众文化性,处处显露着好莱坞电影的技巧,又暗含着中国传统的故事叙述技巧。在这些电影中女性的形象和状态是观众所熟悉的,但她们的痛苦和悲哀却是不为人知的,在欣赏张爱玲小说改编的电影时观众能亲身进入女主人公们的生活中,去倾听她们的故事,去感受她们的悲欢离合。在以张爱玲小说改编的电影中,情节的戏剧性也很好地体现了海派文化的通俗性、大众性在电影中的传播。张爱玲认为“戏剧性就是冲突,就是磨难,就是麻烦。就连P.G.Wodehouse那样的滑稽小说,也得把主人翁一步一步诱入烦恼丛中,愈陷愈深,然后再把他弄出来。快乐这东西是缺乏兴味的——尤其是他人的快乐,所以没有一出戏能够用快乐为题材。”[7](p260)可见,观众对影片的戏剧性感受是建立在主人(下转第120页)

斗片,自然不乏暴力因素。至于色情,这是一柄双刃剑,艺术与“春宫”往往没有绝对的界限。周星驰电影色情的表现在于利用美女明星以吸引观众的眼球。“星女郎”不同于“谋女郎”,“谋女郎”往往以清纯靓丽的形象第一次进入观众的视野,一举成名,如巩俐、章子怡等。而“星女郎”则是已经成名的美女明星,如张曼玉、巩俐、张柏芝、林青霞、梅艳芳、李嘉欣、梁咏琪、钟丽缇等等,当红的美女明星的形象成了周星驰电影互文的前文本。巩俐多次出现在周星驰的电影里,有时甚至一个人演了两个角色,但似乎并不是演技及内容的需要,而只是一个美丽的“花瓶”,以吸引观众的眼球。周星驰以美女明星为互文,吸引来的是当红女星的众多影迷。

勿庸讳言,周星驰电影的最大特点是一“俗”字。俗在它的搞笑,俗在它的浅显,俗在它的互文。也正因为俗,周星驰成了中国当代最大的笑星,在内地有小品之王之誉的赵本山2005年在准备春晚小品时曾说过:“我在看周星驰的早期作品,虽然很闹但百看不厌,说明他的东西很有想法,多借鉴他人的好东西,会有助于小品质量的提升。”赵本山主演的《落叶归根》在香港首映,周星驰称,“到目前为止,我相信香港的导演拍摄不出这种真实而又非常幽默的电影。”[7](p20)这两个“俗星”可谓是知音。

离开了大众接受的文学艺术是不可想象也是不会存在的。当今文坛,严肃文学举步维艰,而通俗文学则大行其道。通俗文学之所以能成功地吸引读者赢得市场,很重要的一个因素是通俗文学能接近大众生活,满足大众的阅读需求。通俗作家们立足于普通大众的心态和视角,通俗地抒写普通大众的精神和情趣。这正如金元浦所说:“我们承认了大众文化以媚俗的姿态,攫取最大限度的市场利益,但同时既

然作为文化商品,它就有不同于一般商品的特征——大众文化交流和流通的不是财富,而是意义快感、社会身份等。”[8]周星驰电影的互文,为我们研究包括电影在内的后现代文化的文本,提供了一个不可多得的范本。

参考文献:

- [1]胡和平.模糊诗学[M].北京:社会科学文献出版社,2005.
- [2]香港市政局.香港电影与社会变迁[C]/1988第十二届香港国际电影节特刊.1996.
- [3]王振逢.论全球化的影响[C]/2001年新译西方文论选.桂林:漓江出版社,2001.
- [4](德)康德.判断力批判(上)[M].宗白华,译.北京:商务印书馆,1964.
- [5]朱光潜.西方美学史[M].北京:人民文学出版社,1964.
- [6](英)迈克·费瑟斯通.消费文化与后现代主义[M].北京:译林出版社,2000.
- [7]高宏.赵本山欲联手星爷拍喜剧[N].沂蒙晚报.2007-04-05.
- [8]金元浦.课堂解码《大话西游》[J].粤海风.2002,(2).

The Intertextuality Study of Zhou Xingchi's Films

HU Heping

[Abstract] The intertextuality of Zhou Xingchi's films, seen from the diachronic perspective, is the rootless historical deduction of the Chinese culture, which is characteristic of making fun of tradition and subverting what is classic. Seen synchronically, it is the ramification of commercial culture context. What it follows is the common culture rules of intertextual narrative grammar. The general rules of the grammar include playing, simplifying and making it attractive to the audience.

[Key Words] films by Stephen Chow, intertextuality, study

The Communication Analysis of Shanghai Culture

YI Feng-ao

[Abstract] The characteristic Shanghai culture is affected by Wuyue culture and western culture has been gradually formed in the process of the mutual confluence of oriental civilization and western civilization. The Shanghai culture is always feminine, open, comprehensive, popular and mass, which has run through the contemporary films of China. The femininity of Shanghai culture in the contemporary films of China is mainly manifested on the female narrative object, the individual narrative perspective, the retrospective aesthetic psychology, etc. The Qipao culture becomes an important symbol of the representation of the openness and the comprehension of Shanghai culture in the contemporary films of China. Besides, the popularity is well interpreted by the films adapted on ZHANG Ai-ling's novels. All of these above have formed the charming Shanghai image in the contemporary films of China.

[Key Words] contemporary film of China, Shanghai image, Shanghai culture

(上接第116页)公的磨难和麻烦之上的,在主人公遇到磨难和麻烦,并不断与之斗争的过程中,观众从中窥探到了事件的全过程,随着故事的发展、结局的出现,观众在影片中经历了与主人公相似的遭遇,进而获得了艺术快感。

参考文献:

- [1]谢柏梁.海派文化与传播[M].北京:中国戏剧出版社,2005.
- [2]齐红.林舟.王安忆访谈[J].作家.1995,(10).
- [3]王安忆.探视城市变动的潜流——王安忆谈长篇新作《富萍》及其它[N].新民晚报.2000-08-06(10).
- [4]赵静蓉.想象的文化记忆——论怀旧的审美心理[J].山西师大学报(社会科学版).2005,(02).
- [5]张阔.上海:记忆与幻想之都[J].同济大学学报(社会科学版).2005,(06).
- [6]陈犀禾,刘宇清.海派文化与上海电影:重生或者寂灭?[J].社会观察.2005,(06).
- [7]张爱玲.张看[M].广州:花城出版社,1997.