

文化研究和文学批评

主持人: 蔡翔 王晓明

动感摹拟凝视: 都市消费与视觉文化

张 英 进

“我们的酒馆和都市街道、我们的办公室和置备家具的房间, 我们的火车站和工厂, 这一切似乎将我们毫无希望地关锁起来。然后出现了电影, 这监狱似的世界在一瞬间被炸得粉碎, 在遍布四处的废墟与碎片之间, 我们平静地出去旅行探险。”^① 安妮·弗利伯格 (Friedberg) 引用本雅明 (Benjamin) 在《机械复制时代的艺术品》一文中对电影“爆炸能量”这段夸张的描述, 开始她 1991 年发表的研究电影与后现代状况的论文。无疑, 十九世纪末电影的诞生, 在都市文化和人类视觉领域造成一个爆炸性的断裂, 但多数人当时并不一定意识到电影的深远影响, 以及电影与都市消费和视觉文化之间的关系。本雅明正是在这个意义上提出“视觉无意识”的概念, 这一概念同杰姆逊 (Jameson) 日后有关小说叙事的“政治无意识”理论一样, 都指出视觉和叙事背后隐藏的话语机制。弗利伯格在研究中, 重点论证她称之为“动感摹拟凝视”从现代到后现代的“旅行探险”。

我用“动感”代替她的 mobilized (被动员的) 一词, 是想保持原词中的 mobile (动态的) 的词根, 但减掉中文相应词中的指认大规模政治运作的被动语气。我用“摹拟”翻译她的 virtual (虚拟的, 实质的) 一词, 是想避免中文

里看似矛盾的两个相应词, 而强调也许本质上“虚幻”或“无法触摸”、但视觉上或功能上却“实实在在”的意思。弗利伯格认为, 虽然动感摹拟凝视早已产生在电影诞生之前, 可是电影以其史无前例的方式, 结合了“动感凝视”和“摹拟凝视”, 推动新的视觉文化的发展。本文往返近百年来中西文化的例子, 讨论动感摹拟凝视与都市消费与视觉文化之间的互动关系。

西方文化: 动感凝视, 视觉消费, 都市现代性

动感凝视的经典体现是十九世纪中期波德莱尔 (Baudelaire) 笔下的巴黎漫游者 (flâneur), 他以艺术家自居, 漫步街头, 穿越拱廊街市 (arcade), 置身拥挤的人群而不失其主

① 琳达·威廉斯 (Williams) 编:《观察位置: 看电影的方式》, 59 页, 新泽西州, 拉特格斯大学出版社, 1997 年。参见安妮·弗利伯格《橱窗观赏: 电影与后现代状况》, 伯克利: 加州大学出版社, 1993 年。弗利伯格另一篇类似的论文,《移动和虚拟的现代性凝视: 流浪汉/流浪女》, 已有中文翻译, 收入罗岗、顾铮主编《视觉文化读本》, 327-340 页, 桂林, 广西师范大学出版社, 2003 年。

体意识,悠闲自在地观察都市的现代性。^①都市漫游性(flanerie)因此富有艺术家的贵族气,是一种消闲文化的方式,在当时甚至有“带着乌龟行走”的都市时尚雅趣。漫游性包含动感凝视,既体现一种动态的、四处浏览的观察模式,又催生梦幻迭至、欲望流动的快感。在波德莱尔和本雅明的表述中,漫游性都是一种男性感知都市、捕捉瞬息即逝美感的动态视觉消费。男性是都市观察者,女性是观察的对象(时装、发型、眼神、体态、身材等),而步行街头的女性则千篇一律地被视为“妓女”,集“商品”与“出卖商品者”于一身。这样的女性同时代表了都市的“美”与都市的“迷”,同时代表都市的诱惑与都市的危险,既引诱男性反复不断的都市探险,又挑战男性自以为是的认知能力。一旦认知失败,想象的女性从男性视野中消失,男性便产生更强烈的观察欲望和叙事欲望,所以从波德莱尔到欧美现实主义小说、再到好莱坞的黑色电影和后现代科幻电影,都市叙事少不了男性的动感凝视对迷一般女性的探索^②。

弗利伯格和其他女性批评家一样,相信在十九世纪中叶后,大都会百货商店的兴起(如纽约的梅西店[Macy's]于1857年开张),促使女性漫游者(消费者)在都市大量出现,从而使女性改变先前被观察的客体地位,成为都市文化的观察主体、及其参与者与建设者^③。本雅明感叹百货商店的繁荣使男性漫游者渐渐失去自己的空间,但弗利伯格和其他学者认为,即使波德莱尔经典的男性漫游者在二十世纪不复存在,极具现代意味的漫游性却反而更加发达,动感视觉跟都市消费的关系也更加密切,各社会阶层的参与人数也更为壮观。沿街排列的商店橱窗引诱人们的视线,“橱窗观赏”(window-shopping,亦可翻译为“橱窗购物”)成为一种时尚的视觉消费模式。十九世纪中叶以来,橱窗呈现已渐渐发展成一种视觉艺术,让街头的行人

停步观察,进而走入商店,寻找中意的商品。资本主义的商品经济就这样利用动视觉,将商品直接印入顾客的梦幻中:视觉的欲望引发占有的欲望,占有的欲望更加强视觉的欲望,这种欲望的反复循环,以期产生超越橱窗观赏“看看而已”的视觉效应,让顾客掏钱购物,完成橱窗观赏的最终目的:消费。

弗利伯格提出,橱窗观赏像电影观赏一样,让顾客(“顾”乃“看”也)通过动感凝视来体验一回短暂的主体意识,在“借来的时空”(如商店、影院、故事)里超越个人由社会长期严格限定的性别、家庭、职业、种族等身份(identity)。正如顾客可以试一顶帽子后而不买,电影观众可以通过摹拟凝视,与某一电影故事中的人物认同(identification),利用这个“购买来的”身份在银幕上漫游,在“借来的时空”里探险,取得视觉消费的快乐;尔后,抛弃“试穿后”的人物身份,欣然步出电影院,告别虚构的世界。

其实,类似的动感凝视也可以产生更直接的动感,比如在看电影后学跳异国舞蹈,进一步重温超越身份的快感。二十世纪初期,不少美国女性观众在观看好莱坞的东方主义电影后,就这样通过阅读时尚杂志,学跳银幕上明星表演过的东方舞蹈,然后在哪怕是短暂的自我表演(舞蹈)中,超越中产阶级妇女无聊的日常生活中固定的女性身份(女儿、妻子、母亲)^④。这一例子不但表明性别等身份

① 波德莱尔:《画家与现代生活及其他论文》,纽约,菲顿,1965年。

② 有关都市叙事的男性视角在现代中国小说的体现,见张英进《中国现代文学与电影中的城市形象》,第7章,加州,斯坦福大学出版社,1996年。

③ 具体例子见朱利安娜·布鲁诺(Bruno)《根据残破的地图漫游街头:文化理论与埃维拉·诺塔利的城市电影》,新泽西州,普林斯顿大学出版社,1993年;德波拉·帕森斯(Parsons):《在都市街头行走:女性,城市与现代性》,伦敦,牛津大学出版社,2000年。

④ 见马修·伯恩斯坦(Bernstein)、盖琳·斯图勒(Studler)合编《东方的世象:电影中的东方主义》,新泽西州,拉特格斯大学出版社,1997年。

的表演性与表演(performance)本质,也显示都市文化中视觉消费的不同形式(如电影的影像、杂志的图片、舞蹈的服装、舞者的化妆等)及其相互间的联系。

除了百货商店以外,弗利伯格提到十九世纪后期盛行的(因而也更大众化的)其他动感凝视形式。譬如,物美价廉的“全景景观”(panorama)与类似的视觉消费曾在巴黎几度流行^①。观众要么静坐不动,观看周围移动、变换的景观,以此摹拟浏览奇山异水、品尝风土人情的经历;要么随机移动、穿越沿途静止的景观(这些景观定期更换),以摹拟亲临其景、超越时空(尤其当主题是远渡重洋的旅行时)的快感。在这类观赏过程中,动感与视觉并行,仿佛足不出城就能感受千里之外的异域风情,产生了奇特的情感经验的效应。当时的广告将全景景观作为有组织的旅游(尤其是乘火车旅游)的替代品,只不过比旅游更具主题统一、也更具感官刺激。毫无疑问,从拱廊街并到百货商店和全景景观,资产阶级男性漫游者的经典形象(艺术家)消失了,但都市漫游性却更普遍,其参与程度更民主,视觉感更强烈,动态更明显,大众消费性也更突出。

上海都市文化:画报,小说,电影

如果回想一下晚清、民国时期的上海,我们可以发现,虽然动态的技术远不如西方现代,但大众视觉欲望的迅速扩张却不容置疑。我这里简单举几个画报(图画)、小说(文字)和电影(影像)方面的例子。在某种意义上说,以图解“时事”与“新知”为主的上海《点石斋画报》(1884年5月8日创刊,1898年8月终刊),当年为中国读者及时地提供了一种男女老少所喜闻乐见的动感摹拟凝视模式。通过阅读观赏,遍布各省的广大读者成为“太师椅上的旅游者”,摹拟式地漫游欧美大陆,领

略异域风情,饱览世界奇观。这些奇观常与西方的科技及其引发的幻想有关,如燃汽气球(《气球妙用》)、飞机(《飞舟穷北》、《妙制飞车》)、火车(《兴办铁路》)、轮船(《铁甲巨工》)、海底隧道(《水底行车》)、都市铁桥(《长桥》)、摄影(《映照志奇》)、X光透视(《宝镜新奇》)等等。当年居住香港的“松菊山园主人”早就意识到阅读画报的摹拟旅游功能,如此赞叹:“而幸有不烦车马舟楫之辛劳,无虞山岳崎岖之险峻,无虑波涛汹涌之凶危,已恍若吾身历其境,遍悉其人其物者,则画报是也……上海点石斋创此奇观,闲窗听夕,卧游其中,谓非一大快事哉!是则为今日之闲人,犹胜古昔之天子,辛之至也,惜乎云哉!”^②

诚然,《点石斋画报》继承中国小说插图(绣像)的传统,但它强调其“新闻”的奇异以及图画的“奇观”,因此凸现了视觉消费中的幻象、幻想及其潜在的欲望等因素。举《视远惟明》一图为例,在该图右侧前景描绘身着古装的中国闺阁妇女,在楼上阳台用望远镜眺望远方(左侧背景)的西式建筑,包括教堂的尖顶。作为西方现代技术的象征,望远镜成了连接东西文化的媒介物,这一媒介物打破了表面上平衡的中西空间布局(前景、背景),透过扩张了的视觉欲望(“视远”,即看西洋建筑),揭示长期困于闺阁的传统女性对现代的渴望(“惟明”,即了解她们自身的处境),渴望冲破宗法禁锢,亲身经历现代都市生活。对《视远惟明》中的传统女性而言,望远镜如同前引本雅明描述的电影,具有潜在的“爆炸能量”。

茅盾在长篇小说《子夜》的开头,渲染上海的全景景观(从苏州河到黄浦江),强调江

① 梵纳萨·斯瓦兹(Schwartz)列举了电影似的动感凝视在十九世纪末的巴黎蜡像馆、无名尸体展览及全景景观中的体现,见威廉斯编《观察位置》,87-113页。

② 陈平原、夏晓虹编注:《图像晚清》,天津,百花文艺出版社,2001年。《点石斋画报》的图片均收入此书的“格致汇编”部分,165-247页。

边的水涨船高,都市的声光电力,形象地宣布了动感摹拟视觉性的“爆炸能量”:

暮靄挟着薄雾笼罩了外白渡桥的高耸的钢架,电车驶过时,这钢架下横空架挂的电车线时时爆发出几朵碧绿的火花。从桥上向东望,可以看见浦东的洋栈像巨大的怪兽,蹲在暝色中,闪着千百只小眼睛似的灯火。向西望,叫人猛吃一惊的,是高高地装在一所洋房顶上而且异常庞大的霓虹灯管广告,射出火一样的赤光和青磷似的绿焰:Light, Heat, Power! [原著英文指“光、热、电”]。^①

长期禁锢乡村的吴老太爷,在亲临上海的第一天,即抵抗不了强烈的都市视觉的光亮、色彩、运动等刺激。值得注意,在《子夜》中,昔日的闺阁妇女早已冲破禁锢,以现代女性的身份自由地漫游都市,并骄傲地在公共场合显露“半裸体似的”肢体。可怜的吴老太爷,本来已经受不了穿梭的车辆の威逼,在都市空间中四处可见的女体的“性”冲击下丧命黄泉:

他看见满客厅是五颜六色的电灯在那里旋转,旋转,而且愈转愈快。……一切红的绿的电灯,一切长方形,椭圆形,多角形的家具,一切男的女的人们,都在这金光中跳着转着。粉红色的吴少奶奶,苹果绿色的一位女郎,淡黄色的又一位女郎,都在那里疯狂地跳,跳!她们身上的轻绡掩不住全身肌肉的轮廓,高耸的乳峰,嫩红的乳头,腋下的细毛!无数的高耸的乳峰,颤动着,颤动着的乳峰,在满屋子里飞舞了!^②

动感摹拟凝视的使用,让茅盾形象地表达了都市视觉性的渗透强度与爆炸能量。无

疑,在都市叙事上,茅盾采用的是根深蒂固的男性视角,像波德莱尔一样,将漫游街头的女性视为“妓女”,视为性对象,或为“淫”的罪恶源头,或为男性都市冒险家所追捕、玩赏的猎物。

在民国时期的上海电影中,以男性视角为主的都市叙事更为普遍。在《神女》(1934)中,吴永刚将阮玲玉塑造成一位饱受男性压迫的街头妓女,但同时更是一位精心养育儿子的慈母,但最终不幸落入囚牢,回到男性视野的禁锢中^③。在夏衍编剧的《脂粉市场》(1933)中,胡蝶扮演一位美貌、正派的百货商店售货员,可在当时的都市视觉文化境况里,她同时既销售商品,又成为商品一样展现成凝视的对象:在公司老板和花花公子的眼中,美貌(色)本身就是商品,是促销商品的“商品”。当然,与茅盾的《子夜》相比,《神女》与《脂粉市场》对男性凝视的“色即是性”的视觉传统更具道德批判的力量。

夏衍写的另一个剧本《压岁钱》(1937),采纳了一个极为新颖的动感摹拟凝视的模式,通过一块银圆一年内在上海不同社会阶层和场景(富人区的豪宅、贫民窟的钉棚)的流动,观察上海的人生百态。与当年多数的左翼电影相同(如《上海二十四小时》[1933]),夏衍的目的是对比都市的贫富悬殊,揭露有钱阶级生活的无聊和堕落。不过,张石川导演淡化了《压岁钱》故事中的阶级因素,在视觉上强调声、光、色的感受,大肆渲染童星胡蓉蓉(美称“中国的雪莉·邓波儿”[Temple])的舞蹈天才和歌星龚秋霞的优雅歌喉,因而歌舞场景(尤其是夜总会和舞厅)占据了影片的大量篇幅。尽管如此,电影中别具一格的动感摹拟凝视的机制,仍然可使

①② 茅盾:《子夜》,《茅盾选集》第一卷,3页,16页,成都,四川人民出版社,1982年。

③ 张英进:《娼妓文化、都市想象与中国电影》,台湾《当代》137期,30-43页,1999年1月。

观众通过银圆在不同场景的失而复得、得而复失,在一定的程度上感知当年上海这一“人间天堂/地狱”。

后现代转化:景观乐园,超级商场,电子媒体

不可否认,在前节所述的上海画报、小说和电影中,历史的痕迹鲜明可见。时至二十世纪末,都市文化中的历史感渐渐淡化,如果尚未像杰姆逊所说的那样在后现代社会完全“消失”。如今历史更多地以形象出现,调动怀旧的情绪,成为波德利亚(Baudrillard)所谓没有原本的“仿象”(simulacrum)。迪斯尼乐园即是这么一个典型的仿象世界,一个摹拟迪斯尼童话卡通片的幻想世界,但同时又是一个可见可听、可触可摸的“现实”世界。在那里,迪斯尼卡通片的角色(米老鼠、灰姑娘)以真人装扮的形式让游客拍照、摄相,以玩具、礼品形式供人购买,以动画影像形式让人多方消费。而且消费的方法不再是一次性的,从卡通到照片到玩具,迪斯尼刺激游客期待“下次光临”的欲望。迪斯尼不但吸引天真的孩童,也呼唤童心犹存的成年人,更鼓励全家的消费(市场调查证明尤其是中产阶级的家庭),许诺一时一地全方位的情感满足。动感摹拟凝视带领游客漫步于点缀着历史符号的街市景点,游览中世纪的城堡,乘坐各式移动的车具,或飞翔空中、或坠落悬崖、或穿越洞穴,其经历的新奇与振奋,远胜于十九世纪末的全景景观。

与迪斯尼乐园相竞争的环球影城是另一个仿象的世界,那里提供更刺激的动感和视觉享受,让游客亲身体验电影中的奇观与灾难。在“侏罗纪公园”景点乘船,游客遭遇凶猛恐龙的袭击,从黑暗的库房里忽然坠入瀑布底下,惊魂落定时才发现自己早已水溅一身。在“E. T.”景点,游客骑脚踏车凌空而起,在夜幕中穿越树林,护送思乡的外星人返回平和的家园。在“回到未来”景点,游客乘飞车冲出城市,跨越时空的临界,逼进熔岩四射的火山,躲避张牙舞爪的恐龙与横冲直撞的陨石,在魂飞魄散的旅行后,安然回返科学家的实验室。这样的摹拟凝视(有时以立体投影加强视觉的“真实感”,如“终极者2”景点)和动感技术(左右、上下的颠簸、旋转,如“蜘蛛人”景点等)的紧密结合,将游客全身心地投入到眼前此时此地的惊骇体验(地震、龙卷风、大白鲨等),让他们沉醉于这些难忘的视觉“记忆”之中。

【作者简介】张英进,美国斯坦福大学比较文学系博士,现为美国圣地亚哥加州大学中国研究中心主任、国际教育委员会主席、文学系比较文学、文化研究、电影批评正教授、博士生导师。主要英文著作:《中国现代文学与电影中的城市形象》、《审视中国:当代中国电影研究述评》、《中国大陆、香港、台湾百年电影史》;主要中文著作:《审视中国:从学科史角度观察中国的电影与文学研究》、《中国现代文学与电影中的城市形象》。

(责任编辑 林建法)