

文章编号: 1673-1646(2024)05-0075-08

潮湿弥漫与南方影像

——一个地缘文化视域下的观察

詹少尉

(中山大学 中国语言文学系, 广东 广州 510275)

摘要: 中国一般以秦岭-淮河一线作为南北方的分界。从地图上看, 中国的南方区域大致上与中国的亚热带季风气候区重叠, 于是, 潮湿成为南方区域地缘意义上的最大公约数。银幕上的南方影像, 可谓潮湿弥漫。影像建构上, 潮湿与液体、废墟产生勾连; 叙事形态上, 文艺片侧重以“醒着做梦”的方式表现人物的幻想与梦魇, 而强调犯罪类型的影片则通过时空嵌套的穿插叙事彰显迷雾色彩, 恰与南方的潮湿神秘相得益彰; 文化意义上, 南方影像的潮湿美学以克制、平静的姿态表达解构和疏离的倾向, 并以去现实化的诗性表达将个体的沉沉暮气与时代的怀旧症候相互关联, 透露出特定社会阶段的郁结氛围。

关键词: 南方影像; 潮湿; 地缘文化; 影像建构; 怀旧症候

中图分类号: J905 **文献标识码:** A **doi:** 10.3969/j.issn.1673-1646.2024010

引用格式: 詹少尉. 潮湿弥漫与南方影像: 一个地缘文化视域下的观察[J]. 中北大学学报(社会科学版), 2024, 40(5): 75-82.

The Southern Images Shrouded in Dampness: An Observation from a Geo-Cultural Perspective

Zhan Shaowei

(Department of Chinese, Sun Yat-sen University, Guangzhou 510275, China)

Abstract: China takes the Qinling Mountains and Huaihe River as the dividing line between the north and the south generally. The southern region of China overlaps with the subtropical monsoon climate region of China roughly on maps. Therefore, Dampness becomes the largest common divisor in the geographical sense of the southern region. In recent years, Southern Images on the screen can be described as moist and diffuse. In terms of image construction, the attributes of dampness are connected with liquid, ruins; in terms of narrative form, art films focus on expressing the fantasy and nightmare of the characters in a “dreaming awake” manner, while crime films emphasize the fog color by mean of the interspersed narration of time and space, which perfectly aligns with the dampness and mystery of the south; in the sense of culture, the moist aesthetics of southern images expresses the tendency of deconstruction and alienation in a restrained and calm manner and relates individual pessimism with nostalgic symptoms of the times in a poetic expression of de-realization, thus revealing the gloomy mood of the specific social stages.

Key words: Southern images; dampness; geo-culture; image construction; nostalgia

通常意义上, 秦岭-淮河一线作为中国南北方的分界线存在。从地图来看, 南方区域广袤, 地形

多样, 自西至东分别有云贵高原、四川盆地、长江中下游平原以及东南丘陵等不同地貌呈现; 山脉众

收稿日期: 2024-02-13

作者简介: 詹少尉(1994-), 男, 博士生, 从事专业: 电影理论与文化研究。E-mail: 1432130578@qq.com。

多,彼此间隔,形成了南方地区丰富多彩的地理文化面貌。如果非要在江南水乡、川蜀之地、岭南风土和云贵高原之间提炼一个地缘意义上的最大公约数,那么非潮湿的雨季莫属。在我国,亚热带季风气候分布于秦岭-淮河以南、青藏高原以东的广大区域(海南岛、雷州半岛、西双版纳地区等),这一气候的总体特征表现为夏热冬温、四季分明、雨热同期、季风发达。

银幕上的南方影像,可谓潮湿弥漫。夏季,随着海洋季风的北进和大陆高压的回撤,梅雨不断由东南沿岸向内陆推进,直至蔓延整个南方。从台北(《洞》)、香港(《花样年华》《智齿》),到深圳(《回南天》)、广州(《热带往事》《风中有朵雨做的云》)、武汉(《南方车站的聚会》),再到黔东南凯里(《路边野餐》《地球最后的夜晚》)和鄂渝交界处(《冥王星时刻》),南方影像始终笼罩在一片水汽之中,从都市到城郊,从乡镇到森林,造物主雨露均沾。此外,本文之所以将上述影片进行共同观照,在于它们都不约而同地以细腻笔触,真实还原了高温高湿环境下人物体感黏糊且精神困倦的生命体验,进而透露出特定社会阶段不断蔓延的郁结氛围。

1 影像建构:液体与废墟

1.1 液体影像:雨、水系与体液

从地缘政治学的角度来看,人类受到两种重要地理环境因素的支配,即水和热量。在南方影像的建构中,我们显然不能忽视“水”这一重要的地域依据。影像上,潮湿首先表现为丰沛的雨水。南方影像中的都市,雨水向来不会缺席。影片《洞》自始至终没有进行室外取景,但第一个镜头便透过厨房的窗户告诉观众雨水的存在;全片除了歌舞片段外,雨水的冲刷声作为环境音被放大处理;而在影片结尾,表现男女主人公跳舞的镜头同样将背景留给了厨房窗外的雨。此外,影片多次出现人物收伞的画面,但当收伞动作进行时人物已然进入建筑内部,这种避免和雨水直接接触的做法,侧面放大了雨水和空间对人物的禁锢,仿佛潮湿的氛围让人无法出逃。在影片《风中有朵雨做的云》中,雨水并未在一开始登场,而是以水面凝结的雾气取而代之;朦胧的雾气中,镜头由水面不断摇移、剪切至城郊的树林,再通过一段俯拍镜头配合雾气的浓度转向对城市上空云烟飘浮状态的呈现,这实际上便完成了“山雨欲来风满楼”的隐喻表达。在之后的剧情中,

雨水随着剧情的发展不断升级,从浣村冲突爆发之际的阴天,到杨家栋查案过程中间断飘洒的细雨,再到还原真相时的瓢泼大雨,城市上空始终雨云密布。雨水作为一种自然现象,配合情节的发展渗透于故事结构之中,赋予南方影像颇具地域特质的叙事节奏。

除雨水之外,潮湿状态下的水汽还往往来自于南方地区丰富的水系。影片《路边野餐》中,天空似乎不曾下过一滴雨,但整体影像始终呈现出一种高饱和的湿重状态。当镜头给到被锁在家中的小卫卫时,环境声中仿佛充斥着大雨的声音;而当镜头来到屋外,原来门前便是一处激流而下的小瀑布,晾晒的衣物与长满青苔的地面相互映衬,更显得水汽弥漫。影片《热带往事》同样没有过多地通过下雨营造潮湿的氛围,然而当王学明踩着积满雨水的地面,在聒噪的蝉鸣声中走入泳池时,池水那并不剧烈的摇晃配合漂浮着细小泡沫的浑浊色调,给人一种死水微澜的沉闷质感,那正是潮湿的一种具象。在随后的剧情中,王学明一路跟随梁妈来到河边,这一段落的构图往往将丰盛的水草安排在下方,侧边高大树木延伸出的枝干和密叶严实遮蔽住天空或者镜头视线,使得水草和枝叶将梁妈或河面封锁在画面内部,葱郁欲滴而过于沉重的生机配合不绝如缕的流水声、梁妈的哭声,一种湿热季节特有的郁结之感油然而生。另外,影片《南方车站的聚会》的英文名便是“The Wild Goose Lake”(野鹅塘),作为一次黑色电影风格的在地化实践^[1],更是随处可见其“对水的依恋”^[2],甚至主人公周泽农最终也是死于湖畔的泥泞之中;而在影片《风中有朵雨做的云》中,林慧、姜紫成二人同样选择在河畔焚尸并最终抛尸于旁边的密林。由此可见,丰富的水系确实是建构南方影像不可或缺的重要元素,水作为一种液态介质具备流动、混杂的特点;此外,水畔常常长有茂密的植被而颇具藏匿性,恰与人物内心的幽秘和情感彼此映照。

亚热带季风气候的一个显著特征是雨热同期。夏季,当体内蒸发的水分以汗液的形式附着于体表,而不断与空气中的水汽或雨水混合时,莫可名状的潮湿感受油然而生。因此,南方影像对汗液的呈现自然蕴含着潮湿美学的表达。汗液在人物面部的特写镜头中,往往令人印象深刻。影片《智齿》中,展哥面对特写时永远一副油光满面的模样,配合其被汗水浸湿的凌乱长发以及阴沉的表情,人物在潮湿气候中的内在情感张力得以凸显。湿热环

境下,身体的大面积暴露是再自然不过的事情。影片《热带往事》中,在空调坏了的室内,梁妈身着吊带裙,裸露的脖子和胸口布满涔涔汗水,且一根肩带在不自觉间悄然滑落,当维修工王学明与其独处之时,很难说没有情欲在潮湿氛围中蔓延。或许情欲就是潮湿的。影片《冥王星时刻》中,寡妇春苔穿着一件粉色的低胸紧身上衣,与周遭众人朴素的着装形成鲜明反差。昏暗灯光下,春苔脸上、脖子和胸口的汗水在特写镜头中表现得淋漓尽致;此外,当春苔望向餐桌边的王准时,影片刻意放大了她咀嚼食物的声音,使人很难不联想到口腔中分泌的唾液。于是,汗液和唾液将人物压抑许久的情欲彻底凸显;而当情欲与液体结合,也就自然变得潮湿。此外,影片《洞》对体液的呈现则更进一步,令人咋舌。片中男女主人公在结尾处进行幻想中的肢体接触前,曾通过体液有过两次非常规的触碰:一次是女人不小心用手摸到了男人的呕吐物,另一次是男人的马桶漏水滴到了女人身上,仿佛世纪末的孤独寂寞让人可以饮鸩止渴,即便只有通过污秽物的接触才能产生人与人的连接。如果说潮湿的环境中往往氤氲着情欲,那么分泌的汗液便是荷尔蒙的显像,由此进一步延伸的唾液、呕吐物、排泄物则将情欲推向一种荒颓的糜烂气氛之中。当然,在一些强调犯罪类型的影片中,对血液的呈现同样不可忽视。譬如在《南方车站的聚会》中,周泽农被枪打伤之后跌入泥潭,当他骑着摩托车逃跑的时候,脸上的血液混杂着泥水和雨水,在万分惊恐的状态下开枪误杀了一名警察。“在电影的叙事系统里,体液历来是映射人类原欲的中介。”^[3]因此,过剩的体液往往作为非理性的能指符号,与潮湿美学的模糊、神秘相得益彰。

1.2 废墟影像:空间与隐喻

潮湿意味着水的渗透,水一方面滋生细菌与病毒,另一方面腐蚀建筑与物件。因此,潮湿往往与破败、陈旧的废墟联系在一起。在水汽弥漫的南方影像中,都市通常以颓败空间的形式呈现,城中村成为导演们热衷表现的对象。如蔡明亮所言:“西化的亚洲城市,让我感觉似乎处于无地基的浮动状态,有一种长时间焦躁不安的氛围……那些正在搭建的水泥工地,或是惨淡的楼房废墟,只不过一再展示出现代文明开发的疯狂特质和荒谬的丑陋代价。”^[4]在影片《风中有朵雨做的云》的第二个场景段落中,航拍镜头从两栋高楼之间穿过,俯瞰着城中

村的全景,只见参差不齐的自建楼房杂乱无序地排布于被高楼围困的区域当中;当镜头跟着两个年轻人开始奔跑,杂草、散落地面的石块砖块、随意晾晒在铁丝网上的衣物、拆除一半的房屋、高低不平的地势、混乱的施工现场与躁动不安的人群,一一掠过我们的眼前,直至冲突的爆发。如果说《风中有朵雨做的云》用跟随镜头勾勒出城中村在拆迁状态中的外部景象,那么《南方车站的聚会》则带领观众走入城中村建筑的内部,目睹那些混乱肮脏的居住环境、无所事事的社会盲流,甚至是窝藏在此的犯罪团伙。作为中国社会发展转型与快速城市化背景下的一种独特地域空间现象,城中村乃是游离于城市主体之外的“体制外灰色社会”^[5]。上述两部影片正好一外一内地呈现了城中村的全貌,外部颓败的建筑与内部滋生的毒素契合着潮湿的特点,而潮湿正是底层人民真实的生存处境。

潮湿的颓败空间不仅是城市治理的症结,还成为人物内心的空间隐喻。影片《洞》中,被隔绝的大楼、不断渗水的房间和逐渐扩大的洞成为末世情结下孤独个体渴望连接、沟通欲望的内心写照。影片《路边野餐》中,导演毕赣则对潮湿的地道情有独钟。第二个场景,陈升从幽暗的地道中走来,两侧靠墙堆放着一些简单的生活用品(显然有人生活于此),他走到前景位置抬头跟楼板上的酒鬼对话(酒鬼并不入镜),只听得酒鬼边笑边说“再不走,洞里的野人会来抓你”。从影片整体的剧情来看,一些非常规的人物设置可视作陈升内心的潜意识映射,比如酒鬼便对应着陈升在儿子死后酗酒的疯癫状态,而“抓走卫卫”的野人则是陈升因酒驾害死儿子后产生的心魔。于是,陈升、酒鬼和野人同时处于潮湿幽深的地道,便表征着人物因痛苦而分裂的内心深渊。此外,影片《冥王星时刻》中,众人悄无声息地在原始森林的废弃房屋里开展着各自的窥秘行动而互不打扰,这实际上意味着每一个体都带着自己的盘算;而此处空间对他们各自行动的容纳与区隔,恰恰说明他们之间的关系合理存在于一个若明若暗的联接网络之中。由此可见,南方影像中那些废弃、潮湿的空间可以指向人物内心的欲望、痛苦、隐秘和暧昧。

2 叙事形态:“醒着做梦”与时空嵌合

2.1 “醒着做梦”:角色扮演与自我分裂

“所有的记忆都是潮湿的。”^[6]¹⁶ 在刘以鬯去世

的当天,王家卫用这句话来纪念他。故去的刘先生出生于上海,祖籍浙江宁波,解放后长期生活、工作于香港,他的书写与自身经历密不可分,其文字中流淌的潮湿气息正是南国气候在其潜意识中的自然映射。有人认为,刘以鬯“笔下的人物总是在湿润的城市里,睁着眼睛做梦,大雨如注,分不清真假”^[7]。在潮湿弥漫的南方影像中,情况又何尝不是如此——从都市、城郊到乡镇、森林,充盈而至于浸润镜头的液体、颓败杂乱抑或幽暗神秘的空间,无不使人坠入一个在记忆、梦境、幻想与当下、现实之间来回穿梭的场域。

王家卫的电影《花样年华》受到刘以鬯小说《对倒》的启发,片中周慕云、苏丽珍二人在约见于西餐厅之前,曾两次邂逅在潮湿的小巷之中并背向而行;第二次邂逅时,雨水终于打破沉闷压抑的氛围倾盆而下,两人都已察觉双方伴侣的出轨行为;西餐厅里,双方在一番你来我往地试探后摊牌,均不理解“他们怎样开始的”。于是,在此后的约见中,周、苏二人不厌其烦地扮演着对方的伴侣,不断揣摩从未在影片中露脸的二人是如何开始的。过程中,双方不断介绍各自伴侣的喜好、习惯,以求最大程度上还原各自幻想中的画面。事实上,周、苏二人的情感便是在现实身份与幻想身份的不断转换中发酵升温的,两个受到道德束缚并擅长情感克制的人,也许只有通过幻想身份的不断认同,才能以“睁着眼睛做梦”的方式直面内心的情感。在蔡明亮的电影《洞》中,末日氛围下的女人在现实中依旧保持着洁癖,对周遭环境敏感而容易陷入局促;然而,一旦进入幻想世界,她就摇身变为性感大方、风情万种的歌舞女郎。影片中一共出现了五段歌舞场景,随着现实中剧情的发展,男人和女人之间的欲望不断升腾,歌舞的肢体和内容也愈发大胆而直白;最终,男人终于从洞中伸出一只手,将女人从不断漏水的房间里拯救出来,影片也在二人身着礼服的翩翩起舞中结束。当然,我们无法断言结尾是双方的幻想,还是现实。

王家卫曾表示,原本《花样年华》中的所有角色都只由梁朝伟和张曼玉扮演,包括男女主角的另一半、房东、路人甲乙,但终因拍摄难度太大而作罢。一人分饰多角在千禧年之际也许存在技术上的难度,但由不同演员扮演同一人物分裂出的不同形象,在电影艺术中却并不少见。在毕赣的《路边野餐》中,贵州黔东南的亚热带乡土神秘而潮湿;《金刚经》的偈语一开始就提醒着我们——“过去心不

可得,现在心不可得,未来心不可得”^{[8]82};另外,墙壁上行驶的绿皮火车也表征着影片的超现实主义色彩。影片中,过往、现实与幻想的交织,除上述提示外,主要以人物和物品的复现为标志。在影片开始的字幕中,我们注意到几位出品人的名字:王子剑、罗芳、丁建国、唐季礼;而随后电视机里用方言念出的几个名字正与上述相同。现实生活中的出品人与影片中电视节目里的出品人一致,这并非仅是一个有趣的致敬环节,而是预示着人物的多个形象在彼此交织的时空中共时存在着。此外,敏感的观众一定注意到了那些无处不在的巧合,比如灯球这一物件便先后出现在老歪家的客厅、陈升家的阳台以及朋友的歌厅中。类似的巧合不一而足,如上文所述,一个合理的解释是,陈升、老歪、酒鬼乃是同一人物的不同形象。影片中一则关于野人的广播告诉我们,九年前曾发生一起交通事故,而从陈升与朋友的对话中可知,当年的肇事司机就是他本人。在这场事故中,他的儿子因抢救无效而去世,于是他便编造出一个莫须有的“野人”以减轻内心的罪恶。此后,他的脑海中便分裂出两个自我,一个是独自抚养幼子卫卫的老歪,过着有上顿没下顿的生活;另一个是彻底疯癫的酒鬼,浑浑噩噩地在凯里游荡;甚至荡麦那个醉醺醺的司机也叫酒鬼,这更说明他酒驾的既往事实在内心世界里不断映射着。总之,影片中的人物始终沉溺在过往、现实与幻想彼此交织的梦境中,而难以逃脱。毕赣的《地球最后的夜晚》,几乎是在工业技术上对《路边野餐》的一次全面升级,影片中的人物依旧以“醒着做梦”的方式妄图找寻一个答案。

2.2 时空嵌合:谜题电影的迷雾色彩

潮湿的南方,人们情感细腻而内敛,过多的情绪郁结心头,便容易沉溺于回忆或幻想。这样的人物,自然是文艺片热衷表现的对象。在突出犯罪类型的南方影像中,尽管不再表现幻想,过往与当下的时空嵌合则赋予影片迷雾般的悬疑色彩,使之完美契合南方的潮湿氛围。

在影片《风中有朵雨做的云》中,杨家栋着手调查唐奕杰案件而四处走访的这一段落,手持运镜使其仿佛穿越时空般,游走于1990年唐、林二人婚车驶过的街道;而人物注视墙上照片后的流畅剪辑,则使唐、林二人的过往(1992年、1996年)在杨的主观视角中徐徐展开。不同时空中人物的共时在场,尤其是杨的肢体和视角对过去时空的主动介入,似

乎在引领着观众去揭开尘封的历史。之后,杨家栋查阅林慧于精神病院的收费单据时,身后一位医生由右侧门入紧接着由左侧门出,此时连阿云紧随着医生从右侧入画并成为画面的中心。于是,过往存在的人物通过镜头和自身的运动使不同时空再次缝合。如此,当下与过往便随着剧情的发展愈发紧密地交织在一起,使整个故事仿佛笼罩在云雾之中,几经周折方能拨云见日。所谓“谜题电影”^[9]对观众的调动可见一斑。在影片《南方车站的聚会》中,故事主体不过发生在三天之内,导演却刻意将整个时间线索打乱。影片开始,身负枪伤的周泽农与刘爱爱于郊区火车站碰面,按周的计划此刻与他会面的应该是他的妻子杨淑俊。一番互相试探后,周泽农开始讲述前天晚上发生的事情至其开枪射杀警察为止;不一会儿,车站电视机里播放的新闻接续了周泽农逃窜过程中的医治经历和警方的追捕行动;随后,为消除周的疑虑,刘爱爱则讲述了自己代替杨淑俊前来的来龙去脉。影片的前半段,三个视角的回溯发生于统一连贯的当下时间,同样造成了时空的穿插交错,而人物各自的主观意图和国家机器的介入使车站聚会后的走向扑朔迷离。影片《热带往事》则主要通过王学明的回忆展开,但回忆并非按照时间顺序一一罗列,而是像电影剪辑般由不同的时空片段拼贴而成,呈现碎片化的特点。比如,王学明首先回忆起自己到梁妈家中修空调的片段,而后再补充自己在撞人之后的心路历程和与梁妈偶遇、跟踪梁妈回家并使其空调发生故障的经过。值得注意的是,过往时空并非仅局限于王本人的视角,而是不断纳入梁妈、陈警官、幕后黑手、盲人歌手等人的主观经验,使时空发生错位与重叠。比如,杀手抢车追赶王学明并与警察交火的这段戏,就分别从杀手的视角,还原其抢夺出租车并刺伤司机的细节;从王学明的视角,还原其被人追逐时的紧张心理和应对杀手的准备动作;从陈警官的视角,还原其与同事发现杀手、追赶杀手、与杀手交火以及同事惨遭杀害的经过。三个视角通过对线性时间的重复共同拼凑出事件的全貌;反之,也可以理解为同一时空在不同人物的视野局限下进行裂变而变得含混多义。总而言之,南方影像的犯罪表达往往拒绝单一时空的连贯,或过往与当下彼此交织,或视角变化而互相补充,这与南方的潮湿神秘相得益彰,因而有可能发展为地域文化的一种影像特质。

3 文化意义:解构、疏离与暮气、怀旧

3.1 解构与疏离:重审“机器神话”与自我离心倾向

潮湿在南方影像中被反复呈现,甚至不少影片还常以话语形式直接强调这一气候特征。无论是《路边野餐》中的导游词,还是《地球最后的夜晚》《南方车站的聚会》中的天气广播,都强调了地域与气候之间的对应关系。之所以如此,一方面在于提醒观众潮湿氛围对于人物行为和剧情走向的影响,譬如《热带往事》中的那句台词“人一燥热,就不安分”,便为影片奠定了整体基调;另一方面,看似与剧情无关的提醒,恰恰以间离的方式在观众脑海中植入一种概念上的关联,于是,南方与潮湿纠缠不清,潮湿的南方因此成为一个开放、神秘而危险的符号体系。

这一体系对建构性的符号有着天然的排斥,而倾向于展示负面的能量,其中往往蕴藏着危险。上文中,笔者重点分析了南方影像中的颓败空间,比如拆迁中的城中村、原始森林中的废弃小屋、不断漏水的房间等,它们作为载体凸显的力量往往以破坏的形式呈现,而非修补或者重建。最明显的例子,是《洞》中的一处情节——水电维修工来到男人家中,用电钻留下一个漏洞后便置之不顾。机器的破坏力是随处可见的。《风中有朵雨做的云》中,城中村一片狼藉,即便村民与拆迁队爆发冲突,机器也没有停止推倒电线杆与墙壁的动作;《地球最后的夜晚》中,工人正用焊枪切割着废弃火车头的窗柱,另外几位则在地上整理着已被肢解的钢铁残骸;《路边野餐》中,一个饶有意味的镜头发生在老歪取摩托车的时候,在那个破烂且泥泞的停车场里,摄像机完整地捕捉到了一台挖掘机将自己从货车上“卸货”的全过程。它的动作机械又从容,这种矛盾的张力让人感到它是一个拥有灵魂的主体,驾驶它的司机则被完全忽略。芒福德曾指出:“理解机器不仅是使我们的文明重新定向的第一步,而且也是我们了解社会和了解我们自己所必需的。”^[10] 萨特的存在主义思想则启示我们:“只有当我们成为凝视的对象时,我们的自我才得以诞生,因为他人的承认昭示了我们的存在。”^[11] 在这个意义上,当机器成为人类无意识凝视的对象时,即意味着人类对机器主体的承认;或者说,正是人类的“凝视”促成了机器完成其建构自我主体的全过程。应该注意的是,导演有意通过摄影机重点还原这一“凝视”动作,自然暗合着芒福德对“机器神话”的审视态度,即我们“理解机器的起

源和它的血统家世,就是要重新审视现代过度的机械化文化与现代人的命运和结局”^{[12]189}。

对“机器神话”的审视姿态是解构立场的一种表现;此外,保持疏离也不啻为一种选择。李义虎在进行国家地缘政治研究时提出了两个相互关联的概念,即“国家的绝对位置和国家的相对位置。国家的绝对位置包括数理地理位置和自然地理位置,它是以国家在地球表面的位置作为参照的,表明绝对地理位置的数量关系是很难改变的,国家的相对位置则是以其他政治区域的位置及其互动水平作为参照物的位置”^{[13]37-38}。当我们以“相对位置”的概念考察中国内部时,非常明确的一点在于,中国大一统的政治中心绝大多数历史时期位于北方。正如赛义德在论述东方主义时指出“东方过去不是(现在也不是)一个思想和行动的自由主体”^{[14]5},中国语境下的南方同样长期作为“他者”而存在。“他者”在主体看来,始终带有蒙昧而神秘的色彩;而疏离感正表现为人物相对于主体位置的离心倾向。潮湿弥漫的南方影像中,内敛沉闷而情感充沛的人物不是那些踏上“朝圣之旅”一路向北的野心家,他们往往出逃到更南的南方,隐没于森林或者人海。《风中有朵雨做的云》中,杨家栋在身陷“艳照门”而被警方通缉时潜逃至香港;《地球最后的夜晚》中,罗紘武在杀害左宏元之后于缅甸一待就是十二年;《花样年华》中,周慕云没有等待苏丽珍的回答便独自前往新加坡;《路边野餐》中,结尾的火车载着陈升从镇远回到凯里,如果他不醒来,也许会去到某个更南的地方;《冥王星时刻》中,王准一行人从上海来到鄂渝交界处的原始森林,幽深繁茂的森林显然比高楼林立的都市更具南方气象。

事实上,在《冥王星时刻》中,这种离心倾向除了表现为人物在地理位置上的跃迁外,更从人物行为和情节设计中含蓄透露出来。片中的主人公王准,始终保持着一种低成本电影导演的做派——对剧本的创作完全依赖于灵感,为人处世也是凭着感觉走。在第一次晚餐时,王准不理睬联络人“县里老罗”的劝酒,滴酒未沾;而在林中木屋躲雨时,却主动与主人分享好酒,相谈甚欢;及至在春苔家吃晚饭时,更是主动敬酒,其异常的行为很难说不是因为俏寡妇而动情所至。此外,采风途中一直没灵感的王准,在“县里老罗”离去之后,远眺山脚下的江边小城时若有所思,似乎思路豁然开朗。由此,我们可以判断,作为一个缺点明显的性情中人,王准身上的疏离气质虽不至于明显却流露于自然。细数上述影片中的人物,大都表现出类似的疏离感。《风中有朵雨做的云》中的杨家栋,

在破案受到表彰后,选择因个人原因从警队退役;《南方车站的聚会》中的周泽农,尽管最终死在警察的枪击之下,但结尾的悲剧很大程度上是他实施计划作出的自主选择;《热带往事》中的王学明情况类似,对他而言,入狱并非惩罚,反倒意味着一种自我救赎后的解脱;《路边野餐》中的陈升和《地球最后的夜晚》中的罗紘武,都是社会混混,前者在肇事后顺便揽了朋友的罪行而入狱9年,后者则逃亡缅甸12年有余。陈林侠认为,王家卫电影对华语区域的特殊意义,在于其提供了本土的现代性经验和真实的现代人形象^[15]。在我看来,周泽农、王学明、陈升、罗紘武、王准等人虽然欠缺王家卫式人物的优雅,但同样表现出“原子式的现代个体在获得自由后面临的虚无”^[15]。自由表现为他们的主动选择与担当,虚无则指向他们相对于主体位置自我放逐。

3.2 暮气与怀旧:个体的生命体验与社会的现实焦虑

无论是地理位置意义上的“他者”,还是人物形象意义上的“自我边缘化”,南方影像中的解构或疏离感并不意味着影片具备多么浓厚的现实主义色彩。之所以如此,在于上述影片并未试图建立起二元对立的叙事结构。众所周知,韩国电影因其鲜明的公共媒介意识,往往表现出坚定的社会责任感和批判立场。影片《寄生虫》作为本文研究对象的一个参照,一方面在于影像对潮湿的呈现同样令人印象深刻,阴暗杂乱的半地下室中蟑螂随处可见,一场暴雨就能将其彻底淹没,主人公一家便居住于这样的环境;另一方面,影片以精巧的剧情设计使底层人物得以进入江南区豪宅的内部,富人社区的空间同样得到了全面而细致的观照。冯季庆指出:“在叙事表层由肯定和否定的关系所构成的聚合轴中,肯定的一方占有确定的组合段位置,而且表现出意义指向。这种意义指向体现了叙事主体预设的价值判断和潜在的道德取向,因而具有某种意识形态倾向。”^[16]由此,贫富空间的二元对立使得潮湿作为底层人物的生存处境,其内涵不再面向个人的生命体验和情感敞开,而较大程度上局限于对贫富分化的现实批判。反观南方影像,尽管影片的剧情大都涉及到犯罪而将警察、监狱等国家机器牵扯进场,但其重点并非传统犯罪类型片热衷表现的正邪对立与善恶之争。比如,监狱在《路边野餐》中不过是一个空洞的能指;《地球最后的夜晚》中,狱警甚至亲自给罗紘武送来关键信息;《热带往事》中,

陈警官在推动案情方面几乎毫无建树,破案全靠王学明的主观自觉;《南方车站的聚会》中,刘队在发现刘爱爱和杨淑俊的秘密后,选择任其自然、不再追究。即便是题材最为露骨的《风中有朵雨做的云》,也并未对官商勾结的部分着过多的笔墨,情节的发展主要由人物过于感性的情感推动。导演娄烨认为,《风中有朵雨做的云》是一部建立在真实社会背景上的、关于“人的行为”的电影^[17]。从影片上映版本的呈现来看,其落脚点的确局限在“人”的身上。因此,南方影像不着重凸显有关社会责任感的现实正义,而是在潮湿的氛围下聚焦人物内心的幽秘情感,形成一种模糊而神秘的诗性表达。

南方影像的潮湿美学通常意味其无法承担主流叙事与宏大叙事的功能,而转向对个人生命体验的关注,在当下强调集体记忆和民族建构的国内院线中成为一道不可或缺的风景。然而,这道风景中的人物显得暮气沉沉,就像娄烨镜头中的角色也由1998年的马达和牡丹(《苏州河》)衰老为18年后的中年四人组(《风中有朵雨做的云》)。南方影像中的人物对自身的生存状况总表现出一种迟缓的钝感。《热带往事》《路边野餐》《回南天》等影片都喜欢将镜头对准鱼缸中的鱼,鱼在某种程度上成为人物的隐喻形象,被围困在透明的空间中无法察觉;钝感会发展为疲倦,就像周泽农那样“从早到晚,什么事都不想搞”;甚至连性爱也只剩下欢愉过后的痛苦,正如罗紘武在影片一开始便上半身赤裸地躺在床上眉头紧锁,而王准也在与高丽一番云雨过后发出“好痛苦哦”的叹息。此外,社会存在于影片中通常只作为故事背景,人物的行为很大程度上完全由情感力量所驱动;而情感的对象往往是错位的或逝去的,于是人物便陷入了自我毁灭式的救赎之旅或沉溺于回忆与梦境之中无法自拔。他们仅以肉体或精神的痛苦确证自我的存在,而没有勇气像米歇尔(《筋疲力尽》)那样横冲直撞,在悲伤与虚无之间义无反顾地选择后者。当然,因为对周遭环境的钝感体验,人物自然也缺乏横冲直撞的合理性,所以他们只是一群情感应激式的存在主义者。即便主人公是年轻人,譬如《热带往事》中的王学明和《回南天》中的小东,观众也无法看到他们如第六代早期影像中(《头发乱了》《北京杂种》《周末情人》)的人物那般挥霍青春、恣意宣泄。

潮湿的南方影像中,人物的暮气沉沉往往伴随着浓重的怀旧意绪和末世情结。王家卫的《花样年华》在千禧年带领大家缅怀20世纪60年代的香港

以及更久远的上海;而《洞》的时间背景则设定为千禧年来临前的第七天,一栋被隔绝的大楼即将因为传染病的流行而断水断电。一些有意义的年份同样在近年来的南方影像中不断浮现着。《地球最后的夜晚》中,罗紘武在2000年告诉万绮雯——“1999年是世界末日”,又于2012年陷入了“地球最后的夜晚”;而《南方车站的聚会》和《风中有朵雨做的云》也都将故事的时间背景设定在2012年,不知是一种巧合,还是因为这一年份因为玛雅预言而具备末日色彩的缘故;此外,《热带往事》将时间背景设定在1997年,那一年香港回归,广州成为投机者和冒险家的乐园;而在《冥王星时刻》中,老罗和采药人则各自分享了一件来自1976年的往事。何谓怀旧?在赵静蓉看来,“怀旧就是现代人为了解决现实情境中的认同危机,时常记忆或回溯过去的自我形象和生存经验,并借助想象弥合和调整遭到时间侵蚀和现实割裂的、破碎的自我形象,从而保持自我发展的历史不被中断、自成一体的自我世界不被分裂”^[18]。怀旧是现代人解决认同危机最普遍也最切身的途径。现代人的认同危机很大程度上便表现为上述影片呈现的那些症候:机器无处不在地破坏与渗透、沉闷的人物个性、暮气沉沉的人物状态以及人物相对于主体位置的离心倾向等。此外,现代性乃是建构在理性和主体性的基础之上,而南方影像中那弥漫的水汽、颓败的建筑、感性的情感、压抑的人物,充满含混、悲观的色彩与之截然相悖,恰恰说明“现代人的社会生活样态并没有因为理性文化的指引而走向生活的自如自我和自由的状态,相反,现代人的生活状态滑向了一种普遍性的焦虑感压抑感和危机感的困境”^[19]。联系社会现实,人们之所以由“内卷”而“躺平”,在于现代功绩社会是一个自我剥削的理性社会。“当生产力达到一定程度时,自我剥削比他者剥削更有效率,功能更加强大,因为自我剥削伴随着一种自由的感觉”^{[20]82},这便是“内卷”的心理驱动力;而正是因为自我剥削伪装成自由的形式,才导致自我最终的精疲力竭,以至于一部分人不得不走向“躺平”之路。于是,影片中那些有关世界末日的指涉,使怀旧蒙上一层浓郁的灰暗色调,恰好让观众对人物的暮气感同身受。如此看来,南方影像中那些情感应激式的存在主义者,在不强调现实批判的文本写作中,通过其自身生命体验与历史记忆和末日寓言的关联,透露出特定社会阶段不断蔓延的郁结氛围。

4 结 语

总体来看,地缘文化视域下的南方影像,始终笼罩在一片潮湿的水汽之中,的确跳出了个人风格与创作特质的藩篱而不自觉地进行着地域性的影像美学建构。潮湿之于南方,何以彰显地域性的美学特质呢?首先,作为标志性的地域气候特征,潮湿深度参与了人们日常生活的建构。表现在南方影像中,它不仅奠定了影片的整体基调,还以雨水等自然现象配合情节的发展渗透于故事的叙事结构之中;而潮湿环境中的表意性视觉符码,既指向人物真实的生存处境,也暗示其内心的隐秘与情感。这便是潮湿美学之于南方影像在物质层面的现实逻辑。由此进一步延伸,潮湿同样确立了南方影像的叙事逻辑,主要表现为性格沉闷、情感压抑的人物需要以“醒着做梦”的方式寻求慰藉或者解脱,而时空嵌合的复调叙事则使影片的迷雾色彩与南方的潮湿神秘相得益彰。在现实逻辑与叙事逻辑的共同指涉下,南方因潮湿而关联起解构、疏离、暮气与怀旧等个体性经验或时代性症候,透漏出特定社会阶段不断蔓延的郁结氛围,实现了潮湿美学之于南方影像在文化意义上的逻辑自洽。需要指出的是,上述影片都或多或少地表现出了叙事碎片化、镜头极端化的特征,极易造成普通观众在观影过程中的“水土不服”,《地球最后的夜晚》因为“末日营销”惨遭报复性恶评的事件便是例证。然而,潮湿弥漫的南方影像,毕竟在结合地缘特质的同时,真诚地面向了个体的生命情感,为当下中国电影文化图景的拓展作出了一定的探索,值得人们关注与肯定。

参考文献

- [1] 张斌宁.《南方车站的聚会》:一次黑色电影风格的地化实践[J].当代电影,2020(1):9-12.
- [2] 保·施拉德,郝大铮.黑色电影札记[J].世界电影,1988(1):63-79.
- [3] 孟君,何源堃.科幻电影的体液叙事、话语机制与修辞逻辑[J].学术论坛,2021,44(2):106-116.
- [4] 蔡明亮.《郊游》导演阐述[EB/OL].2014-07-18[2022-9-28].<https://movie.douban.com/review/6744258/>.
- [5] 张京祥,赵伟.二元规制环境中城中村发展及其意义的分析[J].城市规划,2007(1):63-67.
- [6] 刘以鬯.酒徒[M].北京:解放军文艺出版社,2000.
- [7] 宗城.刘以鬯:所有记忆都是潮湿的[J].作品,2018(11):116-124.
- [8] 赖永海,主编.金刚经·心经[M].陈秋平,译注.北京:中华书局,2010.
- [9] 范倍.《风中有朵雨做的云》:艺术电影与新类型的叙事转换[J].电影艺术,2019(3):42-44.
- [10] 刘易斯·芒福德.技术与文明[M].陈允明,王克仁,李华山,译.北京:中国建筑工业出版社,2009.
- [11] 张剑.西方文论关键词:他者[J].外国文学,2011(1):118-127.
- [12] MUMFORD L. The Myth of The Machine: Technics and Human Development[M]. New York: Harcourt, Brace & World, 1967.
- [13] 李义虎.地缘政治学:二分论及其超越——兼论地缘整合中的中国选择[M].3版.北京:北京大学出版社,2007.
- [14] 爱德华·W·萨义德.东方学[M].王宇根,译.北京:生活·读书·新知三联书店,2019.
- [15] 陈林侠.否定性存在、优雅与王家卫电影的文化竞争力:以北美外语片市场为样本[J].文艺研究,2017(9):87-96.
- [16] 冯季庆.二元对立形式与福克纳的《我弥留之际》[J].外国文学评论,2002(3):59-67.
- [17] 木柵永樂町.那些无法在大银幕上看到的《风云雨》:拍摄幕后二三事[EB/OL].2019-04-04[2022-10-03].<https://movie.douban.com/review/10088321/>.
- [18] 赵静蓉.现代人的认同危机与怀旧情结[J].暨南学报(哲学社会科学版),2006(5):31-36.
- [19] 彭洲飞.现代人焦虑、现代性反思、现代文化建构:西方马克思主义对现代性文化危机的探索及其当代启示[J].兰州学刊,2012(2):15-20.
- [20] 韩炳哲.倦怠社会[M].王一力,译.北京:中信出版社,2019.