

中国城市化道路的全民探索

■文/赵军

当代中国社会的大量矛盾都可以放在城市化的框架内审视,很多的问题、很多的矛盾、很多的变革等等。总之在这样一个五千年文明转折的重大时刻,我们可以几乎无限地发现社会的阵痛。

必须知道,任何社会的转型都会有一个非常漫长的痛苦过程,所谓痛苦过程就是诞生出的种种问题反复摧残民众和社会的一个漫长的过程。这样的社会历史过程是一个发生着根本变革的社会所无法避免的。

在通常的文艺创作中,我们非常喜欢如此揭露现实的疮疤,把社会变革过程之中的痛苦当作一次次的卖惨和悲剧式审美,而多不能从大的角度去反映过程的本质。

我并非在替另一种文艺和电影辩护,也无需去辩护。痛苦就是痛苦,罪恶就是罪恶。但是历史过程除了“人民的名义”,还有“历史的名义”和“明天的名义”。

“历史的名义”就是在一段相当长的历史过程中审视一段悲剧和喜剧,而非仅仅以这段悲剧或者喜剧本身的过程来认识它们的性质。我以为这样的现实与历史观才是对于当前复杂的社会万象的一种正解。

正是本着这种认识我发现了一部非常优秀的纪录长片——《城市梦》。导演陈为军曾经拍摄过同样是纪录影片的《生门》,那是一部彻底的现实主义电影。而《城市梦》则较于《生门》更加深刻,其原因就是《城市梦》超越了一般所说的现实主义。

现在《城市梦》就要公映了。纪录片一般不为市场重视,市场所注重的纪录片是那种惊悚世俗的题材和故事的写实。《城市梦》的激流潜藏于现实惊悚世俗的表层底下,它的主题非常宏大,但又非常深刻。正好与我上面对于文艺与时代和历史关系的分析不谋而合。

影片的大意是在九江通衢的大武汉洪山区有着一个非常顽固的街边摊贩“钉子户”王天成,他的弱势群体属性十分明显,来自贫困的河南农村,妻子患癌症,儿子是残疾,孙女在武汉城里艰难上学。

他用倔强的性格、长年的“坚守”,保护着一家老小,尽管他自己也已经是六十多岁。为了拔掉这个阻碍环境整治的钉子户,洪山区城管软硬兼施,正面的教育讲理和侧面的侦查、取证,以致坚决地动用法律手段全都使尽了,如此拉锯战一整年多。

结局大家自己去看。和一般的角度不同的是,影片把剧情全部放在我国的城市化进程当中,没有简单浅显地讲述弱势和强势的纠缠,同样也不去廉价地兜售“人道主义”“普世价值”。

陈为军的思想水平在这部《城市梦》中表现得“杠杠”的,它带着人们去思考,不仅仅是替城管人员设身处地地思考,而且是中国的城市治理而思考。这个角度在观影当中的油然而生,说明中国的城市化进程愈加变得成熟。

城市化在中国这四十年来的历史进程当中应该是重中之重。随着改革开放和现代化的历史巨变,中国早已从一个深度农业化的国家变成了中国全面城市化的国家,即中国社会的城市人口早已超过农村人口,而人口的变化带来了社会的变化,社会的巨变带来了文明的巨变。

不承认中国社会的巨变以及文明随之而来的巨变,就是不认识中国的当代史。而从一个五千年的农业国成长为一个初生的城市国家,社会的治理作为文明巨变的首要成果,怎么能不带来无数社会问题和人的社交关系以及自我认证的根本性课题?

这些文明的课题——早已不是解决多少个违规的问题——的核心都会围绕着更多的“问题个人”如何成为社会中得到“合法认证”的人而展开。影片有一个深层次的社会学研究,更有一个深层次的文明蜕变

的研究。

在传统文明中,譬如宗法农村关系中,个人是受到“集体”,其实是宗法制度庇护的,但是也被代表和被控制的。

今天,在中国已经让城市人口占到总人口的70%的社会城市化运动中,这个“集体”的制度已经消解,包括人身依附关系的经济基础已不存在,依附关系的制度(包括乡规民约)已不存在,相应的它所属的意识形态也已逐渐不存在。

在这样一种过渡性的历史现实中,无数的转型过来的中国人都在经历一种旧的身份在失去、新的身份在建立的非常模糊的状态当中。

如果他们不知道自己究竟是城市人还仍旧是农村人,不知道自己的权利和文化归属,中国传统的稳定性的消失所导致的社会不稳定性,就会骤然放大。

譬如《城市梦》中的王天成一家,在洪山区作为没有户籍的摊贩(钉子户),他们不可能再回到旧日的农村家中。而武汉作为城市接纳了他们,使他们成为了摊贩,但却在城市的社会文明序列当中无法澄清他们的自我认证,他们能够有怎样的生存权,应该有怎样的存在的价值与意义,他们怎么才能融入城市的社会,而获得价值的保障——

他们的名字就叫“摊贩”吗?这个恐怕才是他们的“城市梦”所在。中国当代的文明进步史,便是无数王天成一家这样的人的城市化史。

每一个人看待这个问题都会有自己各自的角度,但有一点是共同的,我们都会赞成将王天成们赶回农村。而需要无比深层次地思考的是,如何把他们变成真正的城市人,具体地说就是如何把他们变成如同我们一样的北京人、武汉人、上海人、广州人……这才是今天中国城市化进程中摆在中国社会面前最重要的课题。

让这个中国得到一次历史的机遇已经很难,抓住这个机遇塑造出成千上万的中国新城市人、新公民,才是更加难的。中国社会正在世界上史无前例地带领十四亿人口去艰难回答这个课题,因此它是必须做到的。

影片中的所有人在面对着这个课题,他们各自交着自己的答卷。首先当然是王天成一家在渴望融入这个城市,希望自己成为城市人,最核心的标志是王天成要他的孙女必须在城里的学校念书,嫁一个好人家。这种立誓要成为城市人的途径自然是很传统而保守的。

王天成妻子的态度是希望和城管有一个和谐,通过服管而被“招安”成为城市人。王天成的儿子首先是和父亲一样捍卫生存的保障,即必须有一个能够挣到钱的摊位,为此他也起来抗争,但他比父亲更愿意配合城管的教育,也有接受教育处地地思考,而且是为中国的城市治理而思考。这个角度在观影当中的油然而生,说明中国的城市化进程愈加变得成熟。

城管方面有三种认识,一种依照城市管理条例整治之,叫作得理不让人,不惜调动一切文武手段;二是怀柔,既晓之以情也动之以理,最后通过以情感人让王天成一家“缴械投降”;三是洪山区城管当中最高的领导的意思,不是要你们感动他,而是要让他懂得服从城市治理,从中成为新武汉人。

应该说这种认知都是最终推动王天成一家事情解决的途径,说明中国脱胎换骨的历史进程,在国家的引导下,能够最大可能地按照文明的方式演进。这个过程就是王天成一家,也是武汉城管部门成为城市化进程中共同建立起了治理系统的文明课题的跨越。

必须跨越的中国城市化历史进程不仅仅有“城市梦”一个问题,还有无数崭新而尖锐的复杂的课题需要着手面对。这个“解决”不是“处

反抗的追光者:奥利弗·斯通新书访谈

■文/卢燕

“不想当作家的导演不是好出租车司机”,这句话用来形容当代好莱坞最具话题性和争议性的导演之一的奥利弗·斯通或许恰到好处,这位美国导演早年求学于纽约大学电影系时曾经干过开出租车的营生,但是影迷更熟悉的则是他暴力张扬的影像风格与对战争题材、政治电影的深刻把握。有人说斯通的电影拍出了当代美国人的历史,有人说他徘徊于纪录片与光影炫技之间的影像风格过于错综复杂,有人说他的政治观点与创作倾向充满了对政府权力机构的不屑与反抗。从早年的《萨尔瓦多》、《刺杀肯尼迪》到近十年推出的《小布什传》和《斯诺登》,我们看到他敢于挑战高难度敏感题材的勇气胆识;而《野战排》、《生于七月四日》和《世贸大厦》则让观众看到斯通对美国历史、美国人以及美国政府关于身份和权利的反思,如果用衡量欧洲导演的标尺来看,斯通的作品不乏美国式的人文关怀与深刻批判,愤世嫉俗与不屑一顾的暴烈气质在诸如《天生杀人狂》等作品中一览无遗。与此同时,作为一位典型的自由派创作者,他对好莱坞粉饰太平的影片风格嗤之以鼻,始终没有停止对不同社会形态与思想冲突的比较与探寻,创作足迹从越南、菲律宾到古巴、墨西哥,包括近年来在俄罗斯进行的纪录片拍摄,我们看到了一个似乎越来越激进的奥利弗·斯通。

近一个月以来,伴随新书《追光》(Chasing the Light)问世,媒体焦点再次聚焦到这位年逾七十的好莱坞影人,好莱坞外国记者协会的记者代表们纷纷向他发问,毕竟在探讨和批判战争、暴力以及美国政府方面,斯通称得上是一位“老资格”。结合今年以来美国在疫情与选情局势的双重围剿下暴露出的诸多社会冲突与问题,我们更想听听这位从不盲从的激进导演的心声,通过对话回味他的经典作品,发掘从《野战排》、《萨尔瓦多》、《华尔街》到《斯诺登》等作品中蕴含的时代诠释力,今昔对比,展望未来。于是这场由众多外国记者与斯通线上进行的圆桌会议显得别开生面。本文内容皆来自斯通的线上访谈,在记者们精准而犀利的提问中,

斯通毫无保留地分享了他自早年以来创作的心路历程、逸闻趣事、政治观点与社会观察等内容。

出生于“婴儿潮”的奥利弗·斯通经历并见证了二战后美国的强大崛起和波涛汹涌的社会思潮,度过了追求自由解放与个人主义情怀的青春期。《追光》是斯通于今年发行的个人自传,刚一推出就收获了众多好评,实际上早在上世纪六十年代,不满20岁的斯通就创作了第一部回忆录小说《一个孩子的夜之梦》,按照他的说法,后者是他自小培养起来的写作成果,记录了一位文学青年的每日点滴。那是一个激荡的时代,家境优渥的斯通怀着愤世嫉俗的叛逆心理从耶鲁大学辍学,受约瑟夫·康拉德《黑暗的心》的影响,他只身前往越南,在西贡教授英语,这里成为斯通创作生涯的起点,也是他绕不开的命运转折,短暂的教学经历之后他回到国内,怀揣作家梦想的斯通处处碰壁,于是1967年,刚满21岁之际,斯通毅然决然地应征入伍重返越南,战争的腥风血雨对斯通的创作思想产生了极为深刻的影响,他质疑战争、控诉战争的反抗思想一以贯之。斯通在书中用将近一半的篇幅回顾了早年的人生经历与创作生涯,越战经历为他关于人生这个话题划下了一个巨大的问号,不停思考这场战争究竟给自己带来了什么,他为拍摄《野战排》和《生于七月四日》,带着创作团队深入菲律宾的热带丛林,既是创作,也是求索;他扛着摄影机来到中美洲拍摄《萨尔瓦多》,探索的也是同一个问题,政治权力为个人命运带来了多大的伤害与影响。

从斯通的自传和访谈不难发现,越战的腥风血雨洗礼与七十年代的剧本创作锤炼为斯通在八十年代取得的电影成就奠定了坚实的基础,在《野战排》诞生之前,他已经是一位颇有成就的编剧,《午夜快车》、《疤面煞星》等片即由他执笔。而1986年的《野战排》一片则充分让观众见识到奥利弗·斯通的导演实力。这部越战题材的反抗影片出自斯通这位越战老兵之手,以前所未有的真实感洞穿了美国人的心灵,残酷暴力的影像之下是导演对政治权力操控个



卢燕(左)和奥利弗·斯通

人命运的控诉和反抗,质疑战争与暴力的合理性。从思想性看,80年代里根时期的好莱坞电影如今饱受诟病,比如同为越战题材的《第一滴血》,其背后是保守主义与右翼政府权力机构的支持与褒扬。而斯通则是一位敢于揭开美国伤疤的抗议者,以一种强硬的方式表达自己对政治、社会乃至世界的关切。这一创作核心议题贯穿与他的诸多作品之中,难能可贵的是斯通对不同题材和环境保持的开放包容态度,他曾自言,自己的政治立场一开始很保守,但是去过很多不同国家之后,他开始持有不同立场,开始回归历史事实,而电影也更加激进了。这一点可以从他2016年推出的《斯诺登》一片看出来。

斯通坦言,2013年斯诺登事件爆出之后,自己处于一种如饥似渴的创作状态。以一人之力勇敢揭露美国政府监听内幕的真实人物事件与斯通长久以来的创作议题简直不谋而合。尽管这是一部美国阵容的电影,但是斯通从一开始就遭到好莱坞的排挤,没有美国公司敢投资此片。《斯诺登》实际上是一部德国、法国和意大利共同投资的合拍片,其取景地甚至不在美国,片中的所有美国外景实际上是在德国慕尼黑拍摄的。斯通似乎很有迎难而上的劲头,经此一役反而更加坚定了这种挑战敏感题材的勇气决心,他目前在俄罗斯进行的一系列纪录片拍摄或许是其下一个创作阶段的重点。

在探讨如今纷乱复杂的美国政治局势时,斯通的政治题材影片又成为

人们关注的焦点,因为他曾经在《刺杀肯尼迪》和《小布什传》中先后以美国总统作为主题。媒体记者也关心并好奇,如果要拍一部关于美国现任总统特朗普的影片,斯通将会是绝佳导演人选。斯通本人对这样的问题表现得相当严谨。他自言,前有《小布什传》的创作经历,W·布什的故事线到2004年为止,但是对导演本人而言,小布什的总统历程在2003年伊拉克战争爆发之后走入了一个由其父老布什布下的循环,因此对影片来说是画下句点的。但是眼下的特朗普的总统历程还没有看到终结和回环,而且作为一位自由派创作者,斯通认为特朗普本人远比演员更加虚实难辨,“要给一个自己还活在故事里的人拍故事实在太难办了。”

与美国选情紧密联系的另一个社会问题是美国疫情,针对各种甚嚣尘上的说法乃至谣言,记者们希望听到他的观点看法,毕竟在他的电影中不乏政府阴谋与权力操控的描述。论及此话题,斯通不改自己咄咄逼人的批判抨击态度,“要相信美国政府放出来的官方内容实在太难了”、“美国非常、非常、非常需要换一拨媒体”、“现在正是风暴来临的时刻”。

我们不难看出奥利弗·斯通是用一种开放态度正式世界范围内的种种问题趋势的,“美国人喜欢说西方世界秩序,但是这只惠及西方。这是要全世界适用的法律和秩序,其中包括俄罗斯和中国……我们需要重新审视把中国视作威胁的这种恐惧。”

(作者为华裔电影艺术家)

中国电影艺术研究中心
电影研究室专版

《星际穿越》: 诺兰“时间”的解码与陷阱

■文/王霞

是,“时间”在其影像叙事上的多重用途,在某种意义上也构成了诺兰电影的解码陷阱。

空间化的时间

《盗梦空间》的结尾莱昂纳多·迪卡普里奥的陀螺再次转动起来,迷惑了很多观众。诺兰善于安置这样的视觉线索,以提示不同时空,但有时也可以看成捉弄观众的道具。转动的陀螺与梦境的关系,在《星际穿越》中就是“引力波”与“多维空间”的关系。只不过前者的叙事前提是文本编造的“盗梦机制”,后者是言之凿凿的当代“空间物理学”。“盗梦机制”在《盗梦空间》中建立起五圈时间套层,在《星际穿越》中是两个平行时空。《盗梦空间》看似在讲“梦境”与“真实”的关系,《星际穿越》看似是在讲“宇宙时间”的概念,但实际上,它们都是诺兰的叙事时间,而非“时间”真相本身。诺兰偷换概念,把叙事时间空间化了。

特别是《星际穿越》中最重要的场景“超立方体”。按照现有的科学推论,这个空间是“黑洞里受到空间挤压和时间替换后,产生的让时间变成空间的阵列”。影片特效团队依照执行制片人——加州理工学院的的天体物理学家基普·索恩推算的数学公式,克服种种困扰,进行了实景搭建和视觉特效扩展。但是这个似是而非的“超立方体”依然被刘慈欣在内的许多硬核科幻人并不以为然。因为以三维形式呈现五维空间本身就是笑话。更何况“时间的维度”和“爱的维度”的视觉化呈现,就这么简单地被诺兰处理为单一场景,而没有跟人物感知建立起结构性的关系。

量化的时间

借由“宇宙学”,《星际穿越》将库珀父女两个人物绑在不同时间轴上,交叉剪辑。父亲在地外空间探险,根据“时间扩张”的概念设置,他的时间刻度相对于女儿的非常不稳定。特别是被水覆盖的米勒星球一小时等于地球七年的时间。当两条线在片尾再次相交时,库珀依旧是30多岁的相貌,女儿却年过百岁躺在病床,垂垂老矣。《星际穿越》中的多次泪点,都是由这种“时间的相对性”制造的,也即两个时间轴的对剪。同样以不同时间轴的人物进行交叉剪辑,以拉紧叙事节奏,强化人物情感,做得更为极致的是诺兰2017年的《敦刻尔克》。海陆空三个空间中,空军艾瑞克的战斗持续一个小时;海面道森的营救经历一天;海堤上的撤退持续一周。他们在声效空间的螺旋前进中,三条动作线相互叠加,犹如一场与时间竞争的比赛。

可见量化的时间,其实就是影片不同叙事线上的标记,可以将它当做谜题游戏上的路牌。如果真以此刻度,考察《星际穿越》在“宇宙学”意义上的时间延展,难免会得出“科幻设定”的逻辑漏洞;考察《敦刻尔克》在战争中的实际交互时间,将不断调整时间轴中,忽略三条线相互交叉的群像关系,才是导演对胜利的逃离的表达。

方向性的时间

早在第一短片《蚁蛉》中,诺兰就显露出对潘洛阶梯图、波尔赫兹的悖论式小说的着迷,他希望自己的影像空间次元最后都走入时间的闭环结构,形成递归的、

内嵌的莫比乌斯环叙事。所以经过剪辑干扰的叙事时间,不管破碎程度如何,在各自的片段里,仍需呈现为方向一致的因果叙事。最为明显的就是《记忆碎片》中的正序或是倒序形成的现代时场景。彩色的倒叙情节拼图最为破碎,叙事每次都会因男主的短时失忆被切断,但观众很快就能找到首尾接缝的契合,不仅仅因为重复性,还因为每块拼图都在人物的行动线上呈现为一种因果顺时的结构。

《星际穿越》是诺兰多线程叙事电影中叙事线最节省和清晰的,父女二人的两条行动线都指向人类对太空的探索,指向未来,它们在相当篇幅里是方向一致的平行关系。也就是说这部“穿越”题材电影里的“时间”拥有从过去到未来的方向性,与电影叙事时间的方向一致,或者说重合的。实际上,父亲最后掉进女儿房间的那个超立方体的五维空间,是一个意外,但父亲一线的时间感仍指向未来,既非回到过去,也非共时性的。《星际穿越》中与父女二人的行动线相反的是心做农民的保守的儿子,这也是父子情远远比不上父女情,也没有构成叙事推动的原因。

此上可见,影片《星际穿越》中尽管认真地引入了很多有关时间的虫洞、黑洞、引力波、时间扭曲等等概念,但并没有真正地介入叙事结构中。就“宇宙时间”的影像呈现来讲,不如《坠入》,更缺少《2001太空漫游》的理性色彩。就像就关于“虚拟与现实”的影像呈现,《盗梦空间》不如《黑客帝国》。诺兰的“谜题电影”,到底是“谜”大于“题”的。倒是《星际穿越》非未来主义的复古感、大段的情感渲染与清晰的道德人性对比,更有斯皮尔伯格和约翰福特的味道。