

# 獨立影像中的人與城——以《二十

獨立電影通常指稱那些彰示強烈個人風格的中低成本作品。在中國，因上世紀八、九十年代社會的急遽轉型、民間書寫與官方權威的對抗及「第六代」導演的個體經歷，獨立電影自上世紀九十年代初肇始至今，一直浸染著過多的政治色彩。官方通常將「晦暗」與「病態」之類邊緣化語詞與獨立電影並提，指責獨立影人視角局限，過分關注社會的陰暗與腐敗，似乎獨立影像只是一堆空洞無意義的能指，是一群叛逆青年折騰出來的「藝術品」。而在筆者看來，相較於崇尚精英主義的先鋒繪畫，優秀的獨立電影在表意上更為注重貼近常態生活。如果說「第五代」的作品已經能夠令人品咂出些許現實主義況味，那「第六代」無疑將巴贊的現實主義美學發揚到了極致。正如導演張元所說：「客觀對我太重要了，我每天都在注意身邊的人事，再遠一點我就看不到了。」

獨立電影打破了既往影像詮釋的「一元觀」，題材涉及也相當廣泛。其中書寫個體經歷者有之，如田壯壯的《藍風箏》；呈現都市憔悴生活者有之，如王小帥《冬春的日子》；描摹愛情者有之，如婁燁的《蘇州河》；鉤沉歷史者亦有之，如賈樟柯的《二十四城記》。統歸來談，這些影片著力闡釋的不外乎個體與環境的種種摩擦。倘若說「第五代」導演的早期作品，如《紅高粱》、《黃土地》等呈現了質樸純粹的鄉土美，獨立影人關注的則是城市這個更為駁雜多元的空間，以及城中人面對的困境糾葛。本文意圖以內地與澳門兩部獨立作品——賈樟柯的《二十四城記》同何穎賢的《10到90女流之輩》為例，解析獨立影像中的人城關係。

## 人城衝突

《二十四城記》和《女流之輩》在內容及敘事上頗為相似：都以都市（成都與澳門）作為人物活動的舞臺；都意圖回顧世事浮沉；都採納紀錄片模式，由女性視角出發，口述歷史為主，間或穿插精心選取的城市影像。《二十四城記》主要講述國營軍工廠風光不再，面臨被

新式住宅區取代的尷尬；《女流之輩》則透過年齡跨度近一個世紀的女性受訪者講述澳門回歸前後的歷史，意圖呈現賭場背後的城市角落和本土居民的生活物語。

### （一）顯性與隱性矛盾

細究兩部電影中的人城矛盾，拆遷是個繞不過的話題。拆遷場景似已成為導演表達價值衝突與人城對立時慣常使用的隱喻。《女流之輩》開篇處，九十歲阿婆介紹澳門當年的望霞村如今成了美副將大馬路，曾經的黑鬼山也已改為停車場。而在《二十四城記》中，拆遷更是貫穿全片的主線：420軍工廠即將被改造為新樓盤「二十四城」，起重機吊臂幾起幾落，數代人的集體記憶就這樣被輕易抹去。正如影評人Yomi Braester所說，導演面對急速變動的生活空間時，對影像的社會功能——保存即將消失的城市景觀——有著清醒的認知，他們的「紀錄衝動」也因對城市同質化的失望而自然表露。



其實，人城矛盾並非單指火藥味十足的抗爭，也並非聲淚俱下的控訴，都市化進程中人的被遺忘亦可涵納於廣義的「矛盾」中。如果將拆遷等空間變動解釋為人城間的顯性矛盾，個體與城市在抽象層面的難以溝通則暗示了隱形矛盾的無處不在。《女流之輩》片末，一位老人背對鏡頭坐在街邊，茫然望著街上行人匆匆（街景用快進技法處理），此時畫外音插入：「一切都在變，只有他一人停在那裡」。同樣，《二十四城記》中，退休女工大麗完全活在回憶裏：看老電影，講過去的苦，見不慣年輕人上班時化妝。人關於城的記憶萎縮，城也漸漸將人遺忘。不論《女流之輩》中的同性戀女生、智障男孩的母親，還是《二十四城記》中下崗待業的侯麗君，城市角落裏的人似乎都有一段被環境遺忘甚至漠視的故事。

### （二）投射及另一重隱喻

王國維曾說「有我」之境中，「以我觀物，物皆著我之色彩」，即詮釋「有我」之境的詩作大都蘊含濃重的個人情緒。將此概念推至

# 《四城記》與《10到90女流之輩》為例

影像語境中，渲染「有我」之境或「我在」意向濃鬱的影片往往包含作者的生命體悟，敘事也往往添加作者對空間的個體化想像。「我在」意味著我可以看見什麼或忽略什麼，而我看到的往往是與我生命經歷相近的個體。獨立影人在影像中多呈現無業者、煤礦工人及歌女等底層群體，這與他們本身被龐大體制擠壓的狀態不無關聯。

兩部影片中，導演同時也是採訪者，採訪場景被原樣植入膠片。這固然是對電影傳統敘述模式的大膽挑戰，只是我們不禁懷疑此種受限視角（採訪對象的取捨和內容的刪節）是否有違獨立電影一貫標榜的真實客觀。其實，「我」的在場雖一定程度上抵消了客觀的陳述，卻明白突出了導演的關懷同理想。雖說賈樟柯在《三峽好人》後逐漸跳脫單純書寫個人經歷的範式，但我們仍能從他後來的《二十四城記》和《海上傳奇》中見到諸如街角打麻將的老太、弄堂裏赤膊的男孩及獨行的拾荒老人等極不起眼極落魄的城市群像。獨立影人在盡力呈現人面對城的尷尬時，也有意或無意地將自身與主流電影理念的格格不入投射其中。從這一角度講，影像中的人城矛盾也好似獨立電影與商業化矛盾的另一重隱喻。

## 和解的可能

獨立影像有意拆解中國早期電影中鮮明的「城市—鄉村」二元對立，摒棄對於城市的諸多罪惡化描摹，轉而以更加細膩的鏡語敘寫人與空間的關係。他們關注城市，卻不像當年左翼導演那樣在《馬路天使》中矗起一幢象徵壓迫階級的大廈，也不糾結於極端的個人情緒，將都市種種貶為後現代語境中的笑料。從這一層面講，這些獨立作品與《沒完沒了》等立意溫和的「新城市電影」頗有交疊。《二十四城記》中不僅有對傷痛的關注，也有對空間記憶的回溯。從賈樟柯標誌性的長鏡頭中，我們見到當年的國企工作證、糧票和廠區停放的舊式戰鬥機。這類符號化寫意和片中對人像的定格處理頗為誠懇，有為往昔立傳的意味。

如果說《二十四城記》通篇是人對「舊

城」的懷舊式講述，《女流之輩》則交代了人與「新城」的相處：黎婆婆對著鏡頭慢慢回憶當年住棚仔屋的艱辛，並感慨如今生活安逸；榮姨的智障兒子在保齡球比賽中獲得亞軍；花姐勇敢走出喪夫陰影，並努力從志願工作中尋找自身價值。通過與



城的溝通，人完成了意念上的突圍，這也打破了獨立電影「人困於城」的慣常邏輯。獨立導演逐漸明白，城市化並非罪惡的代稱，這一過程本身蘊含或苦或樂的不同味感。都市固然淹沒太多卑微理想，卻並未全然剝奪夢想照進現實的可能。我們也許無法單憑幾部影片就認定某種轉變的出現，但至少可以看出，在獨立影人對城市化的諸多審視中，已經有了更為和善理性的目光，一如兩位導演在片尾選用的相似鏡語——靜默著的人緩緩望向靜默著的城。只是，這意念中的人城和解，較之於好萊塢式的圓滿，不免多了些無奈與蒼涼。

## 小結

新世紀以降，當「第五代」紛紛轉型追求高成本大製作時，中國獨立影人仍依循著既定範式，以謙和的姿態和樸實得有些粗糲的影像紀錄城市化背後的隱痛：他們拒斥過分鮮豔的色彩，無法容忍意識形態的堆疊；他們擺脫官方、正統的影像書寫，著力還原波瀾不驚的生活。可以說他們為討好外國電影節而「自揭傷疤」，也可以說他們發現了都市鮮活表像下的暗區。不足的是，部分獨立導演過分執著於個體經歷呈現，令到其影片缺乏社會向度的關懷，甚至淪為自娛自樂的「小圈子作品」。而近年來，一度標榜獨立的張元和賈樟柯等紛紛向體制歸攏，也成為獨立影人為評論家攻擊的由頭之一。

不論如何，真實與客觀依舊是獨立電影的創作標杆，懷抱理想的獨立影人依舊在體制內外找尋個體價值的答案。這答案，或許很快就能找到，或許永遠也找不到。

[-+] 李夢  
香港傳媒文化版記者