



**NANYANG
TECHNOLOGICAL
UNIVERSITY**

中国当代电影中的城市游民

**URBAN VAGRANTS IN CONTEMPORARY
CHINESE CINEMA**

陈涛

CHEN TAO

SCHOOL OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

2012

URBAN VAGRANTS IN
CONTEMPORARY CHINESE CINEMA

CHEN TAO

2012

中国当代电影中的城市游民
URBAN VAGRANTS IN CONTEMPORARY
CHINESE CINEMA

陈涛

CHEN TAO

School of Humanities and Social Sciences

A thesis submitted to the Nanyang Technological University
in partial fulfillment of the requirement for the degree of
Doctor of Philosophy

2012

致谢

本篇论文的写作过程，对我来说虽辛苦却享受。能将兴趣和研究融为一体已然是件乐事，更可借由学术探讨表达自己对于现实的关照，这种满足感是双重的。在一个远离中国的岛屿进行中国当代电影的研究，其实更具有一种边缘的视角和批判的力量，并从不同的观看立场和学术训练反观自身的学术传统，重新认识自己的课题。

博士四年，如果说自己在学术训练上多少有些进步，那应当归功于导师柯思仁教授的悉心培养。无论在学术态度、理论方法还是思维训练、社会关怀方面，柯老师都对我影响甚深。在论文的选题、写作和修改中，他广博的学识、扎实的功底、开放的态度和严谨的风格都令我受益匪浅。作为一个不安分的初学者，我的思维时常天马行空、不着边际，柯老师总能在我疑惑之时点化腐朽，并打破我理所当然的思维方式，令我以一种批判性的方式对待每一个概念、理论和文本。他一直以来的鼓励、信任、和关怀，我都铭感于心。

衷心感谢南洋理工大学中文系的各位老师：衣若芬老师、郭淑云老师、游俊豪老师、魏月萍老师、潘秋平老师、周善策老师、李元瑾老师、张钊贻老师、许维贤老师、高虹老师、关诗珮老师、刘晓鹏老师、蓝适齐老师、陈日辉老师，以及中文系的其他老师们。来自不同研究领域的他/她们，在不同层面对我的思维或论文给予了指引和帮助。尤其，衣若芬老师、许维贤老师、李元瑾老师在本论文在开题之时提出了宝贵的意见，令我在章节架构和理论方法上进行了改善，在此特别感谢。

学术研究的生活是清苦的，幸好有同窗好友，令我在异国他乡也能感受家人般的温暖。你们的名字我都镌刻在心，在此不一一详列。

最后，我怀着满心的感激将此论文献给我的父亲陈玉铎和母亲宿爱玲，你们的牺牲和宽容，令我珍惜一切，不断前行。

目录

摘要.....	I
Abstract.....	II
引论：游民及其电影再现.....	1
一、后社会主义与后新时期	2
二、游民与底边阶级.....	12
三、城市化与当代城市游民.....	26
四、再现与发声.....	39
五、游民再现：视角与方法.....	45
第一章 城市代与当代电影发展语境.....	53
一、后新时期中国电影发展语境	54
二、城市一代的电影与导演	69
三、“七君子事件”：中国独立电影的转变	71
四、艺术自主性：在政府、市场和西方之间	78
第二章 摇滚文化与叛逆精神：张元《北京杂种》和管虎《头发乱了》 中的流浪艺人	85
一、摇滚文化与叛逆精神	92
二、“纪实”的冲动与追求.....	96
三、后社会主义的迷惘与疏离	103
四、北京，北京	108

第三章 被放逐的青春：姜焯和王小帅电影中的问题青少年.....	118
一、中国式“青春残酷物语”	122
二、偷车贼、女鬼与城市化的价值失落	127
三、家与国：一代人无处安放青春	141
四、在主流体制与西方凝视之间	156
第四章 游的寓言与飞的童话：贾樟柯《世界》和《三峡好人》中的底层旅行.....	165
一、底层旅行的困境	168
二、底层人的怀乡与现代化的创伤	172
三、飞翔的冲动与逍遥的渴望	178
四、游民导演的旅行隐喻.....	183
第五章 都市梦、乡愁与大爱：《美丽新世界》、《我的美丽乡愁》、《泥鳅也是鱼》中的农民工.....	193
一、新时期以来的农民工影像	197
二、都市寻梦者的“美丽新世界”	201
三、漂泊者的“美丽乡愁”	210
四、无私大爱的“泥鳅”	216
第六章 拆迁、搬迁与变迁：《洗澡》、《美丽的家》和《夏日暖洋洋》中的市民空间.....	224
一、后新时期电影中的拆迁主题	226
二、废墟与怀旧	232
三、平民家庭搬迁史	240

四、一座城市的变迁	248
五、纪录、保存与介入	257
结论：游民再现的意义.....	266
一、多样化的游民再现.....	267
二、对文化领导权的挑战.....	271
三、转型、断裂与创伤.....	274
四、英雄：游民再现的未来？.....	280
参考资料.....	289
图片附录.....	322

摘要

在中国电影研究领域，“游民”是一个崭新的视角。本文第一次针对“中国当代电影中的城市游民”这一议题进行了完整而综合的考察，不仅梳理了“城市游民”这一类银幕形象的当代谱系，而且详细探讨了后新时期的中国电影对于这一社会群体的再现。通过对电影思想内容、艺术技巧和制片方式的考察，本文剖析了城市代导演如何在市场、政府和西方三种力量作用下对同一类底边人群进行了不同方式的艺术再现。笔者认为，这些不同方式的艺术再现，同其制片方式密切相关。而游民及其艺术再现，对中国后社会主义时期城市化与现代化的主流话语及意识形态构成了一种挑战。

围绕这一核心观点，笔者通过细读重要的城市代电影本文，考察了这些作品对于流浪艺人、青少年游民、民工游民、市民游民等不同社会群体的再现，并结合摇滚文化、城市拆迁、身体书写、底层旅行等角度讨论了电影的主题和内容，且围绕游民的底层、边缘、叛逆、流浪、放逐等特质进行了深入分析，最终集中探讨了中国电影“游民再现”的意义。本文也借由“游民再现”这一研究视角，同目前中国电影研究学界的“底层影像”、“民间书写”等相关论述进行对话。

ABSTRACT

During the twenty years of the post-New Era, Chinese society has undergone tremendous changes in the fields of politics, economy and culture. Since the 1990s, urban vagrants have gradually become a social class that cannot be neglected, whose formation and development expose many social problems emerging in post-socialist China. This dissertation proceeds from a single idea: it is timely and of great importance to chart the artistic representations of city migrants in Chinese films. The study explores how, conditioned by the three forces of market, government and the West, the images of urban vagrants—a marginalized social class—are represented in Urban Generation films by examining film texts, the cinematic language, and the process of production, distribution and consumption. This study also aims to demonstrate that films dealing with artistic representations of vagrants pose a challenge to the mainstream discourse and ideology of urbanization and modernization in post-socialist China.

Specifically, through discussing cinematic representations of various social groups (which fall into the category of vagrants), such as travelling artists, homeless youth, migrant workers, and city dwellers, this study attempts to reveal how the cultural traits of vagrants—subaltern, marginalized, rebellious and exiled—and the cultural phenomena of rock culture, urban demolition, body writing and subaltern travel are closely related to and influenced by social and cultural changes in the transformation period of China in the post-New Era. The significance of cinematic representations of vagrants, as shown in this study, lies in the fact that the subaltern voices from the lower class (either from vagrants or as represented by filmmakers) are constructive for the development of contemporary China.

引论：游民及其电影再现

夫流亡之人，非爱羁旅，忘桑梓也。敛重役亟，家产已空，邻伍牵连，遂为游人。

——《新唐书·韩琬传》¹

本文所研究的对象，是二十世纪九十年代以来中国电影中的城市游民。游民这一类群体古而有之，随着中国当代城市化进程的加剧，其人数飞速增长，已经成为不可忽视的社会阶层。在一百多年来的中国电影发展史上，游民作为艺术形象不乏出现，尤其在三四十年代的中国左翼电影中经常被描绘为建设城乡、推动革命的进步形象。²在五六十年代艺术作品中，游民形象和题材很少被电影触及，直到文革之后，中国电影中的游民形象又逐渐增多，尤其随着“城市代”导演逐渐成为中国电影的重要力量，其直面当代社会问题的态度令电影作品中出现了大量的边缘人物，游民就是其中的一类。笔者认为，作为九十年代以来中国电影发展的重要现象，游民形象的增多，不仅同当代城市化加剧的历史语境息息相关，而且同“城市代”导演的艺术追求和政治立场紧密相连。

本文的研究跨当代中国研究、华语电影研究、游民研究和城市文化研究等范围，所探讨的中心问题为当代中国电影对城市游民的再现。具体来说，论述重点包括：中国电影对于城市游民如何再现？游民再现同城市化、城市空间与城市文化的关系怎样？这种再现又同电影的制片和发行方式有何关联？这种再现又有何意义？本文通过对电影思想内容、艺术技巧和制片方式的考察，探究城市代导演如何在市场、政府和西方三种力量作用下对城市游民这一社会群体进行不同方式的艺术再现。

¹ 欧阳修、宋祁：《新唐书》（北京：中华书局，1975年），第13册，卷112，页4166。

² 例如《民族生存》（1932）、《姊妹花》（1933）、《挣扎》（1933）、《大路》（1934）、《都市风光》（1935）、《松花江上》（1947）等。

在引论部分，笔者将针对本研究的几个关键词——“中国电影”、“当代”、“游民”、“城市”进行解释和说明，以界定本文所讨论的时间和对象范畴。笔者尤其将重点放在对于“游民”及其相关的“底层”概念的阐释，并辨析游民同中国当代城市化之间的关系，并在此基础上引入“再现”的概念与研究方法，牵引出游民的电影再现问题。而针对“游民电影”这一缺乏学术研究和论述的领域，本文所选择的“再现”的这一角度，更能突显本研究同目前学界在相关议题的对话、差异及创新。

一、后社会主义与后新时期

在进入本文的时间范围界定之间，笔者欲先简要阐述本文使用“中国电影”这一说法的理由。在近年来对于“华语电影”或“中国电影”的研究中，研究对象的命名问题几经易辄，从命名的更迭中也可得见华语电影研究对象的变化以及研究旨趣的不同。中文的“华语电影”和“中国电影”其实并不能涵盖命名的复杂性；在相关英文著述中，就有“Chinese cinema”、“Chinese national cinema”、“Chinese cinemas”、“transnational Chinese cinemas”、“Chinese-language cinema”等多种说法。³这种种概念和提法，其实都具有一定的局限性，但都思考和点明了中国电影发展的一些重要特质，这些思考对中国电影产业的发展都有裨益。对笔者来说，最重要的问题并非“中国民族电影”是否应当重构为“跨国中文电影”或者“华语电影”，而是每一个概念背后侧重的含义，或者换句话说，每一种提法所要强调的方面。

本文使用“中国电影”这一说法，并不等于“Chinese cinemas”或者“Chinese

³ 对于这些概念和提法的解释，具体可参见 Lim Song Hwee, *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006), pp. 2-6, 以及 Sheldon Lu and Yeh Yueh-yu, "Introduction: Mapping the Field of Chinese-language Cinema," in Sheldon Lu and Yeh Yueh-yu, eds., *Chinese Language Film: Historiography, Poetics, Politics* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005), pp.1-24.

national cinema”，而仅仅指的是中国大陆地区的电影。这样一种说法并非是命名上的一种倒退，而是能更清楚地界定和概括本文所要研究的范围和对象。毋庸置疑，无论从政治、经济或文化的发展上来看，中国大陆、香港、台湾都具有不同的特征，而三地的电影产业也具有不同的发展轨迹。这本身就是对于多样化“中国性”的承认和尊重。笔者简要地从几个方面阐述这一问题：首先，华人世界的各个地区其社会的政治、经济、文化发展具有显著差异，这一点不可否认。虽然当下的世界都在经济全球化、一体化的进程中，但每个地区因为历史因素不同，社会样态和制度不尽相同。根据 Nick Browne 的观点，中国大陆、台湾、香港等不同地区的电影发展，受到“社会主义”、“资本主义”和“殖民主义”不同政治意识形态和经济发展模式的影响，因而表现出完全不同的特质⁴；而更无需提新加坡、马来西亚，以及世界上其他以华语为重要应用语言之国家的不同国情、制度和社会发展情况。其次，华语电影在各地文化身份认同上并不一致，跨国电影在各地的接受也不尽相同。由于每个地区具有不同的文化特征，因此在对于华语电影的身份认同上各不相同。例如，根据 Mirana Szeto 的研究⁵，中国大陆、香港、台湾对于张艺谋导演的《英雄》（2002）一片的反馈截然不同，对于“英雄”、“帝国”等概念的理解也各有差异。再次，华语电影在电影内容和风格方面，在每个地区呈现出不同的特色。例如，以当代的新锐导演来说，中国内地的新生代导演所拍摄的故事几乎都发生在内地，很少会涉及香港、台湾以及海外的题材；而他们的镜头语言、美学风格，同香港和台湾的年轻导演也都各不相同。最后，大陆、港、台以及海外华语电影的不同社群具有不同的电影文化，他们接受和传播电影的方式也不尽相同。例如中国大陆的盗版电影市场其实培养了很大一批艺术电影的观众，这种现象很少发生在其他地区。这一切问题都无法通过“华语电影”或“中国民族电影”等强调整体性的概

⁴ Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchack, and Esther Yau, eds., *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), p.1.

⁵ 美国学者 Mirana Szeto 的这篇文章，宣读于 2005 年 6 月 6 日至 10 日举办的“全球化语境中的中国电影与亚洲电影”国际学术研讨会上。转引自石川：〈反思与重构：跨文化视域中的中国电影与亚洲电影——“全球化语境中的中国电影与亚洲电影”国际学术研讨会述评〉，《当代电影》，2005 年第 5 期，页 23-28。

念所解决。

另外，笔者也认为，不同的研究课题需要参照不同的概念命名。本文所考察的是二十世纪九十年代以来中国电影对于城市游民这一群体的再现，而这些电影再现是同中国大陆在九十年代以来的政治、经济和文化发展密不可分的，尤其同当代城市化的进程息息相关。在这种情况下，“中国电影”这一概念较为恰切地指涉了本文所要论述的社会和历史语境范围。从本文的研究对象——城市游民的电影再现来看，不同的国家和地区，因为历史和社会原因，都产生了游民这一特定的人群，但每个国家和地区因为政治、经济和文化政策的不同，游民的来源不尽相同，其呈现的群体特征、思想文化等都有差异。本文所观照的，只是大陆地区在二十世纪九十年代以来加速的城市化进程中，逐渐增多的游民及其银幕形象。此外，本文所研究的导演，主要是针对中国大陆的“城市代”导演群，其地域和文化的定位与认同并没有跨国的问题，电影的题材主题也基本都脱胎于中国大陆当代的社会发展。

同时，笔者也充分考虑到部分中国电影在资本流通方面的跨国性。一些“城市代”电影，例如王小帅、贾樟柯或张元作品的部分资金来自香港、台湾或海外，这一点笔者在对电影进行文本分析时也会有所考虑，并结合其制片和发行状况思考电影的艺术再现。很多电影的制作人员也来自大陆地区之外，包括制片人、演员、摄影、美术、音乐、服装等等在内，这些因素在某种程度上也多少影响了影片的艺术风格。因此，在这一方面，鲁晓鹏等学者提出和论述的“跨国中文电影”（transnational Chinese cinema）概念⁶，为本文提供了重要的思考和分析角度。

在时间范围上，本文所涉及和论述的“当代”电影都局限于 1990 年到 2009 年这二十年的时间内。二十世纪九十年代以来，中国大陆的文化景观同八十年代相比有显著的变化；其中 1989 到 1993 的几年在中国当代发展史上具有转折意义。在时间截点上，1989 年的“六四天安门事件”对知识分子影响深远，它导致一些文化艺术工作者的理想幻灭，此后相当长的时间里，中国的知识生产和艺术作品都呈现出一种苦闷、彷徨、迷惑和失落的情绪。而在经济发展方面，1992 年这一时间点

⁶ Lu, Hsiao-peng Sheldon, ed., *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997).

的历史意义更为关键。邓小平的“南巡讲话”令经济特区迅速发展，也对中国九十年代的经济改革起到了关键性的推动作用；而随后的十四届三中全会召开并通过了《中共中央关于建立社会主义市场经济体制若干问题的决定》，提出了“社会主义市场经济”的发展口号，市场经济取代计划经济成为中国主要经济体制。引入市场经济体制标志着中国以市场机制为导向来进行社会资源配置，一切交换品均属商品并遵循价值规律和商品交换规律，艺术产品也不例外。在这样的背景下，艺术产品的生产、流通和消费也渐渐摆脱了传统的计划经济体制渠道，进入市场化阶段。⁷

本文将九十年代后的文化语境放置在“后社会主义”（postsocialism）和“后新时期”（post-New Era）两个概念框架之中进行考察，以界定本文所论述的时代文化和历史分期。

“后社会主义”的概念是美国学者 Arif Dirlik 针对“具有中国特点的社会主义”提出来的。⁸在他看来，这一概念包含着政治转型、经济改革与公民社会的不断形成等内容。如果用他的观点来看问题，那么，显然可以将中华人民共和国的历史分为两个大的阶段：一个是理想化的社会主义阶段，即从新中国成立到毛泽东逝世；另一个是“后社会主义”阶段，即从毛泽东逝世至今。可以说，中国改革开放后的主流意识形态与此前的主流意识形态有着很大的不同，即由“以阶级斗争为纲”转向了“以经济建设为中心”，这无疑是一个翻天覆地的变化。

根据 Arif Dirlik 的解释，“后社会主义”中的“后”包含两种意义，指的是历史形势的两可性（ambiguities）——他认为“今天的中国社会是后社会主义的”，一方面因为“中国虽然断言它具有社会主义的前途，但已不再从固有的社会主义思想中汲取动力”；另一方面因为“社会主义作为一种社会结构，仍然可供中国选择，只要形势需要，中国就可能再回到理想化的社会主义阶段”。⁹而且，他强调“后社会主义”并不意味着社会主义的结束，恰恰相反，它提高了“在社会主义危机期

⁷ 对于九十年代以来中国的经济和社会发展概况，尤其是城市化进程和随之而来的社会问题，笔者将从城市游民的角度予以梳理和阐发，详见本章第三节和结论部分。

⁸ Arif Dirlik, “Postsocialism? Reflections on Socialism with Chinese Characteristics,” in Arif Dirlik and Maurice Meisner eds., *Marxism and the Chinese Experience* (NY: ME Sharpe, 1989), pp. 362-384.

⁹ *Ibid.*, p. 246.

间以新的、更具有创造性的方式反思社会主义的可能性”，并且“人们可以用一种新的方式来构想社会主义”，即“作为想象未来多种可能性的资源，这些可能性并不是从把有待解决的未来问题推迟到未来的僵化的乌托邦中，而是从当下就要解决压迫和不平等问题的解放冲动中汲取灵感”。¹⁰因此，“后社会主义”反思的恰恰是现实，这与毛泽东时代理想化的社会主义乌托邦承诺是不同的。

在电影研究领域，首先将“后社会主义”¹¹和中国电影相联系的学者是毕克伟（Paul Pickowicz），他将杰姆逊（Fredric Jameson）的后现代主义（postmodernism）理论同现代中国的发展状况相联系，认为如果“现代”指的是“十八和十九世纪欧洲发展出的反封建的资本主义文化”，“现代主义”则是“十九世纪末二十世纪初西方兴起的先锋（avant-garde）文化”。¹²但对于后毛泽东时代（post-Mao）的中国语境来说，现代主义的框架是并不合适的——中国在经历了长期社会主义的“去现代主义”（delegitimizing modernism）洗礼之后，现代主义的论述是不合时宜的。他主张将后现代主义的框架同中国历史发展联系起来考察，并将其应放入后工业（postindustrial）语境中，“后现代主义指涉的是高级资本主义（advanced capitalism）”¹³；而后社会主义是“后现代主义在意识形态层面的表述（ideological counterpart）”¹⁴。

¹⁰ Ibid., p. 247.

¹¹ 世界史上的“后社会主义”，指的是二十世纪八十年代末期苏联解体、东欧剧变以后的时期。在东欧剧变和苏联解体之后，原来的社会主义国家开始用推行自由市场的经济改革方式来取代旧有的计划调控，而不再用冷战时期的意识形态塑造人民的信仰，经济和消费习惯在社会生活中的地位越来越重要。社会不均、贫富差距、性别不平等、东欧社会的种族纠纷等都是随之而来的新问题。在全球经济的发展下，如何维持社会主义理想，而又在经济发展上不落后，这就是“后社会主义”亟待思考和解决的问题。参见廖炳惠编《关键词 200：文学与批评研究的通用词汇编》（南京：江苏教育出版社，2006年），页 202。

¹² Paul Pickowicz, “Huang Jianxin and the Notion of Postsocialism,” in Nick Browne, Paul Pickowicz, Vivian Sobchack, and Esther Yau, eds., *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), pp. 58-59.

¹³ Ibid., p. 60.

¹⁴ Ibid., p. 80.

具体来说，毕克伟认为“后社会主义”这一概念在中国拥有几种不同的所指。它可以作为一种历史分期的标签，指的是“社会主义制度之后（即 1977 年毛泽东去世之后）所盛行的消极的，反乌托邦的文化环境”¹⁵，也可以作为一种感觉结构，指的是“疏离的意识和行为”，这种感觉结构在毛泽东去世之前就存在，而在后毛泽东时代则逐渐明朗；而“疏离”（alienation）和“醒悟”（disillusion）是这种感觉结构的两个突出表现；¹⁶另外还可以作为一种美学实践，指的是一种“混乱的，互相冲突的，多样化的艺术创作”¹⁷。例如在电影方面，主旋律电影、商业电影、艺术电影在很多方面都有冲突之处，却各自守着自己的园地。作为一种美学实践，第三代（如谢晋等）、第四代（如黄建中等）、第五代（如张艺谋、陈凯歌等）、第六代（如张元等）的创作呈现出各自不同的样态。

与毕克伟不同，学者张旭东（Zhang Xudong）则主要把“后社会主义”看作是“一种新的社会制度或政权制度”，它包含了“后现代社会里当代中国社会经济环境变化的方方面面”。他认为后现代主义和后社会主义是并行不悖的。而后社会主义具体衍生出来的问题有：改革开放成果的不确定性、生产过剩的危机、中国马克思主义的乌托邦式冲动、城乡社会的巨大差异、市场分化和剩余劳动力、知识分子的政治焦虑等等。他认为中国的后社会主义是一种充满焦虑的制度形式，后社会主义的中国社会正在发生“激烈的社会变动，包含了经济、社会、阶级、政治、意识形态等各个方面的差异、矛盾、两极化和碎片化”。¹⁸

¹⁵ Ibid.

¹⁶ 毕克伟在文章中分析了黄建新的两部电影，认为《黑炮事件》（1985）表达了对列宁式的政治体制的批判；《错位》（1986）是一出后社会主义式的荒谬剧，而《轮回》（1988）是一则后社会主义中个人如何放弃和陷入错乱的寓言。Paul Pickowicz, “Velvet Prisons and the Political Economy of Chinese Film-making,” in Deborah Davis, Richard Kraus, Barry Naughton, and Elizabeth Perry, eds., *Urban Spaces in Contemporary China: The Potential for Autonomy and Community in Post-Mao China* (New York: Cambridge University Press, 1995), pp. 193-220.

¹⁷ Ibid., p. 210.

¹⁸ Zhang Xudong, “Epilogue: Postmodernism and Post-Socialist Society—Historicizing the Present,” In Arif Dirlik and Zhang Xudong, eds., *Postmodernism and China* (Durham, N.C.: Duke University Press, 2000), pp. 437-438.

以上几种不同的维度，是中国电影的研究学者们对于“后社会主义”这一概念阐释的大致情况。对于本文来说，“后社会主义”更重要的是表达了一种意识形态的转变，从一种单一的中国马克思主义（以及毛泽东思想）意识形态到多种思想解放的转变。而由意识形态延伸开来，中国在后社会主义时期在经济发展、政治制度、社会变革、文化环境等方方面面都有了巨大的改变，对于这一转变过程的强调正是本文引用“后社会主义”的初衷。这种对于“后社会主义”的理解，较为接近张旭东的看法；但笔者并不同意“后现代社会”的判断，即并不认为中国在九十年代之后处于“后现代”的社会语境。

毋庸置疑，后社会主义中国社会文化呈现出一定的“后现代”特质，例如文学、电影、先锋艺术等领域中的后现代主义风格¹⁹，以及九十年代初文化批评领域中的后现代主义理论论述；但将后现代性作为九十年代以来中国后社会主义时期的社会文化定位似乎并不充分。正如高名潞（Gao Ming Lu）所说，在中国后现代性只是“现代性的另一种表述方式”，本质上并没有差别；“后现代主义在中国缺乏土壤”，所以“只是一个伪命题”。²⁰而且从地域来说，中国绝大多数地区显然并非呈现后现代社会特征，中国在更大程度上还是处于资本主义现代性（capitalist modernity）的阶段，即如 Jason McGrath 在论述九十年代后中国社会时的定位：后社会主义现代性（postsocialist modernity）。²¹

本文在此强调的是，在这里引用“后社会主义”这一定位，更侧重一种社会和意识形态的变化，而与具体的时间分期无关。而要完成时间分期这一任务，本文引用另一个概念，就是“后新时期”。如果说“后社会主义”更侧重社会经济、政治、意识形态等方面的变化，那么“后新时期”则较为侧重当代中国社会文化发展的整体样态。

¹⁹ 例如马原、余华等人的先锋小说创作，中国当代波普艺术以及部分新生代电影等。

²⁰ Gao Minglu, “Post-Utopian Avant-Garde Art in China,” in Ales Erjavec, ed., *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art Under Late Socialism* (Berkeley: University of California Press, 2003), pp. 247-248.

²¹ Jason McGrath, *Postsocialist Modernity: Chinese Cinema, Literature and Criticism in the Market Age* (California: Stanford University Press, 2008).

“后新时期”最早被描述和说明 1989 年以后的文化现象。它既是对于历史时期的命名，也是对于文化样态的命名。“后新时期”是相对于“新时期”²²而言的。“新时期”这个官方的说法是中国文化大革命以后，国家权力所使用的一种自我表述。它在保持意识形态和政治权力结构延续性的前提下，作出一些新承诺，其中最重要的是对“现代化”²³的承诺。正如王宁所说，“从一开始，中国的‘现代化’就是一个由官方规定的，在有限范围间的目标”，而且“当现代化过程从官方规定的科学技术领域向越来越敏感的政治体制和文化领域延伸和扩展的时候，它的结构性矛盾变得越来越尖锐；1989 年事件便是这一危机的激烈演化和展开”。²⁴另外，毕克伟等西方学者都将“后新时期”定义为一种历史分期，即 1989 年天安门事件之后的时期。²⁵

在二十世纪九十年代初，中国学者试图对“新时期”的文化内涵进行阐发，对此具有不同的认识。王宁最早将“后新时期”（1990-）与“新时期”（1979-1989）区分开来，并认为两个时期的文学和文化是“逆向相悖”的。他认为，“挑战性”和“叛逆性”是“后新时期”文化的最重要表现，而在文学方面则有三种衍生：

²² 在文化方面，“新时期”这一概念指的是 1976 年文化大革命结束之后的时期。1976 年 10 月，中国共产党中央粉碎了“四人帮”，宣布文化大革命结束。1978 年中国共产党十一届三中全会，确定了中国进入“社会主义建设新时期”。

²³ 在 1964 年 12 月第三届全国人民代表大会第一次会议上，周恩来根据毛泽东建议，在政府工作报告中首次提出，在二十世纪内，把中国建设成为一个具有现代农业、现代工业、现代国防和现代科学技术的社会主义强国，并宣布了实现四个现代化目标的“两步走”设想。四个现代化即工业现代化、农业现代化、国防现代化、科学技术现代化；而实现这个目标要分两步进行：第一步，用 15 年时间，建立一个独立的、比较完整的工业体系和国民经济体系，使中国工业大体接近世界先进水平；第二步，力争在二十世纪末，使中国工业走在世界前列，全面实现农业、工业、国防和科学技术的现代化。而到了“新时期”，官方对于“现代化”发展最重要的表述是“改革开放”的政策和“中国特色的社会主义道路”。在 1978 年的十一届三中全会上，中共中央指定和作出了“指导改革开放和社会主义现代化建设的一整套方针政策和工作部署”，以“成功地开辟中国特色社会主义道路”。

²⁴ 王宁：〈后新时期与后现代〉，《文学自由谈》，1992年，第3期，页54。

²⁵ Paul Pickowicz, “Velvet Prisons and the Political Economy of Chinese Film-making,” pp. 193-220.

“先锋文学”，其“激进实验构成了对新时期人文精神的有力挑战”；“新写实文学”，是“对传统的现实主义原则的叛逆”；另外，纯文学和通俗文学并存，这是“商品经济大潮的冲击”的结果。²⁶张颐武同意王宁对“后新时期”的历史分期，也同意王宁把“人文精神”确定为“新时期”的说法，但他认为“后新时期”的特点并非是“叛逆”，因此他把“实验文学”和“后新诗潮”这样的激进实验划在“新时期”而不是“后新时期”之内。相反，他认为“后新时期”的特点是“回归”以及“多元混杂”。²⁷相对来说，王宁主张将“后新时期”确定为一个文学概念，但张颐武则有意将它扩展为一个文化概念。

无论是文学概念还是文化概念，“后新时期”首先是作为一个重要的历史分期概念而存在。事实上，二十世纪九十年代也的确和八十年代呈现出不同的社会发展形态。九十年代是中国社会文化重要的转型期，这一点很多学者都有同样的看法。

²⁸ Jason McGrath 认为九十年代最重要的文化特征是“四化”：市场化（marketization）、多样化（pluralization）、个人化（individualization）和分化（differentiation）。²⁹而尹鸿则认为九十年代社会形态主要为“政治一体化”和“市场经济化”，其中包含着在转型之中向着秩序的努力：“作为一个旧世纪的终结和一个新世纪的降临，九十年代经历着一种社会形态的渐隐和另一种社会机制的渐显，从而形成了鲜明的时代性特点：一方面是转型的冲突、分化、无序，另一方面则是通向共享、整合、有序的努力。”³⁰他认为八十年代社会形态的特征是“意识形态的多元走向，政治经济体制的变革潮流，文化艺术的启蒙倾向以及社会、心理的个性化趋势”，而九十年代则进入了一个新的阶段：“一方面，执政集团通过机制修复和

²⁶ 王宁：〈继承与断裂：走向后新时期文学〉，《文艺争鸣》，1992年第6期，页11-12。

²⁷ 张颐武：〈后新时期文学：新的文化空间〉，《文艺争鸣》，1994年第6期，页9-10。

²⁸ 例如戴锦华：〈裂谷：后 89 艺术电影中的辉煌与陷落〉，《雾中风景：中国电影文化 1978-1999》（第二版）（北京：北京大学出版社，2006 年），页 215-234，以及尹鸿：〈世纪之交：九十年代中国电影备忘〉，《当代电影》，2001 年第 1 期，页 23-32。

²⁹ Jason McGrath, *Postsocialist Modernity: Chinese Cinema, Literature and Criticism in the Market Age*, p. 7.

³⁰ 尹鸿：〈世纪之交：九十年代中国电影备忘〉，页 23-24。

国家意识形态机器的强化加固了政治的一体化体系；另一方面，已经形成惯性运作的经济的国际化和市场化，又使市场经济逻辑渗透和影响到社会的政治、经济、文化的各个层面。政治一体化要求与经济市场化趋势相互缠绕、制约，既相互矛盾又相互协作。”³¹

在九十年代，除了“政治一体化”的加深和“市场经济化”的渗透，全球化³²、国际化并不仅仅作为一种格局，更作为一种力量，直接影响和控制了中国社会文化的发展，在电影方面也是一样。在用所谓“中国特色”来搭建社会主义与市场经济之间的桥梁的过渡中，在全球化经济和文化力量的影响下，中国电影也在艰难地向文化工业转型。中国电影从以“主旋律”书写来承传主导政治的权威身份，逐渐变成张颐武所说“多元混杂”的局面，这也符合后新时期的文化特点。

总体上，后新时期的电影产业在“政治一体化”和“市场经济化”的影响下，电影大众传播的本位更为强调，民众的选择和市场主导令中国电影渐趋一种合理的结构和布局。中国电影集团公司、上海电影集团公司等现代企业制电影集团的成立，显示了后新时期中国电影在经济体质上的重要转变。电影作为人文产品，意识形态导向和大众传播效应成为左右电影创作的两种最重要力量和标准。

对笔者来说，后新时期的中国电影创作总体特点是明显的多样化的尝试。不同的电影人在不同的社会、经济和政治的境况下，以不同的美学实践、不同的意识形

³¹ 尹鸿：《世纪之交：九十年代中国电影备忘》，页 23-24。

³² 不同领域的学者对于“全球化”的研究方向不同，但大体上来说，全球化是指晚近随着族群、影像、科技、财经、意识形态等实体、象征资本的流动以及跨国的移动所形成的文化经济现象。全球化带来“跨国主义”（transnationalism）及疆界的跨越、文化的杂糅性（hybridization）等特点。在对于全球化的论述中，经济学家强调跨国经济、资本信息网络的“世界体系”，“环球”与“本土”的经济策略等问题；政治科学家则害怕具体地理空间的消解，国家疆界的消除，国家概念的消亡等问题的发生；史学家大多拒绝“全球化”发展出来的新历史变迁观；社会科学家则忧心市场与不规则的全球生产，会导致更多的不均；文化研究的焦点则放在“后现代”、“通俗文化”、日常生活和全球化的互动所带来的权力关系，少数族群和团体的利益及其“叙述的权利”等问题。见廖炳惠编《关键词 200：文学与批评研究的通用词汇编》（南京：江苏教育出版社，2006年），页 119-122。

态、不同的价值取向和不同的市场策略去创造电影，体现了后新时期的文化内涵。从导演群体（第三代到新生代）的差异，到电影类别（主旋律电影、商业电影和艺术电影）的不同，再到电影体裁（剧情片、纪录片、动画片、贺岁片等）的区分，中国当代电影的创作体现出多元混杂的特点。而对于二十世纪九十年代以来中国电影的发展语境，笔者将在第一章中进行梳理和综述。

二、游民与底边阶级

二十世纪九十年代以来，随着中国城市化进程的突飞猛进和产业结构的不断调整，当代阶层区分逐渐复杂且细化；而作为被抛出各阶层之外的游民，正成为城市化进程中愈加庞大、不容忽视的社会群体。作为自古以来就存在的人群，游民或多或少出现在不同的历史朝代和时期中，“游民”一词的内涵也随着社会语境不断变化。当代城市游民作为社会发展的缩影和产物，暴露了城市化进程中的一些问题，较为集中地反映了城市化进程中失序和动荡的一面。

近年来在社会学界形成了“底边阶级”和“底边社会”的研究导向与概念，对理解游民这一类特殊的底层人群提供了丰富的实证材料。而 2007 年版《中国社会各阶层分析》也在当代十六类较为固定的阶层之外，单辟“若干特殊群体”，其中包括游民、乞讨人员、卖淫者和休闲人士；可见游民“阶层”属性的悖论：作为一种特殊“阶层”，它游离于其他固定阶层之间。³³而当代城市游民的物质和精神状况，也是当代中国重要的社会问题之一。

按照《辞海》的解释，游民指的是失去土地，流离失所的农民，后来泛指游荡而无正当职业的人。而“无业游民”也是人们日常对某一类人所使用的称谓。“游民”这一概念，现在所知，最早出现于《礼记·王制》中：“凡居民量地以制邑，度地以居民，地邑居民，必参相得也。无旷土，无游民，食节事时，民咸安其居，乐事劝功，尊君亲上，然后兴学。”³⁴

³³ 朱光磊等：《当代中国社会各阶层分析》（天津：天津人民出版社，2007年），页509-512。

³⁴ 参见王学泰：《游民文化与中国社会》（上）（北京：同心出版社，2007年），页13。

游民作为学术关注的问题所在，是在二十世纪九十年代之后，最重要的学者是王学泰。他对游民进行了定义：

所谓游民，是指脱离了当时社会秩序（主要是宗法秩序）的人们，其重要的特点就在于“游”。也就是说从长远的观点来看，他们缺少稳定的谋生手段，居住也不固定（这是相对其所在社会的大多数成员来说的，如游牧民族经常处于更换住地状态，如果研究他们各个阶层的划分，居住问题就不能算是重要问题），他们中间的大多数人在城市乡镇之间游动。迫于生计，他们以出卖劳动力（包括体力和脑力）为主，也有以不正当的手段牟取财物的。他们中间的绝大多数人有过冒险生涯或者非常艰辛的经历。³⁵

王学泰认为宋代之前中国很少游民，而在宋代之后才大量出现；而且他也分析了中国古代游民文化的特征。每个时代的游民文化受到社会发展、政治经济等因素的影响不尽相同。在此，笔者参考王学泰的著作，对“游民”这一概念在不同时期的发展和所指做简单梳理，以明确其内涵：

先秦时期“游民”指的是失去土地，流离失所的农民。如《管子·治国》中说：“凡为国之急者，必先禁末作文巧，末作文巧禁则民无所游食。”³⁶这里的“游食”和“游民”是等同的概念，都是脱离土地的人。《商君书·农战》也称：“故其民农者寡而游食者众”³⁷。

可以说，从先秦直到宋代，“游民”这一概念基本等同于“流民”，他们都是指因为种种原因流亡的农民。西汉的鲍宣讲到农民流亡的原因时说：“凡民有七亡：阴阳不和，水旱为灾，一亡也；县官重责，更赋租税，二亡也；贪吏并公，受取不已，三亡也；豪强大姓，蚕食无厌，四亡也；苛吏徭役，失农桑时，五亡也；部落

³⁵ 同上，页16。

³⁶ 黎翔凤撰：《管子校注》（北京：中华书局，2004年），页925。

³⁷ 石磊、董昕译注：《商君书译注》（哈尔滨：黑龙江人民出版社，2003年），页20。

鼓鸣，男女遮列，六亡也；盗贼劫略，取民财物，七亡也。”³⁸无论是因为天灾还是人祸，农民都被迫离开土地，四处流亡。这些流民，十分令人同情，对于社会也没有很大的破坏性。再如《新唐书·韩琬传》中说：“夫流亡之人，非爱羁旅，忘桑梓也。敛重役亟，家产已空，邻伍牵连，遂为游人。”³⁹而《新唐书·萧定传》中也有“世徠游口”⁴⁰的说法，这里的“游人”和“游口”也可与“游民”等同，这些文字都解释了游民产生的原因。

游民作为一种阶层形成于宋代。游民人数在宋代突然迅速增多，这与五代时期的战乱、宋代的田制以及宋代城市的发展密不可分。⁴¹宋代起不断有被束缚在土地上的农民脱离土地和农村进入城市，其中很多都成为了城市游民。在东京或临安等城市，城市游民或城市“闲人”不务正业，或者行乞，或者以行骗为业。陈世崇在《随隐漫录》中记载了临安“游手”的种种骗术，而且数量众多：“钱塘游手数万，以骗局为业”⁴²。从宋代起，城市游民对社会开始具有破坏性，是社会动乱的隐伏力量。

到了明清两代，统治者逐渐意识到游民阶层的破坏性，因此都制定了很多政策条文加以管制。例如明太祖朱元璋：“若有不务耕种，专事末作者，是为游民，则逮捕之。”⁴³明清的公私文书都注意把游民和流民区分开来对待。明清的统治者对于“流民”态度是较为宽松的，认为人们流离失所的原因是不可抗拒的天灾人祸，政府应予以救济和安置；对于“游民”则不同。如严寄湘在《救荒六十策》中说：“平日居民有不农不商不工不庸者，令绅保查造保甲册时，于姓名下添注‘游民’两字，再按册抽造游民册一本，查系某都某甲之人，即饬该处绅保督令力食谋生。不遵者送案究治。”这里的“游民”不再专指脱离土地的农民，而是包含了“农工

³⁸ 班固撰，颜师古注：《汉书》（北京：中华书局，2000年），第10册，卷72，页3089。

³⁹ 欧阳修、宋祁：《新唐书》（北京：中华书局，1975年），第13册，卷112，页4166。

⁴⁰ 同上，第13册，卷101，页3963。

⁴¹ 同上，页113-117。

⁴² 陈世崇：《随隐漫录》（上海：上海古籍出版社，2001年），卷5，页5421。

⁴³ 黄彰键校勘：《明实录·明太祖实录》（台北：中央研究院历史语言研究所，1975年），卷208，洪武二十四年三月癸亥，页3099。

庸”之外的无所事事，没有自力更生的人。⁴⁴清代对这些游民的态度是严加监督管制，并把他们打入另册。可见，清代统治者把游民和无赖、地痞、流氓等一律看待。

“游民”这一概念的破坏性是随着时间的推移而不断加剧的；可以说，直到现代，“游民”都和盲流甚至流氓等人群区分不大。而到了毛泽东的笔下，“游民”又有了不同的内涵。毛泽东在 1926 年所写的《中国农民各阶级的分析及其对革命的态度》一文中，将游民称为“游民无产阶级”：

游民无产阶级为帝国主义军阀地主阶级之剥削压迫及水旱天灾因而失去了土地的农人与失了工作机会的手工业工人。分为兵，匪，盗，丐，娼妓。这五种人名目不同，社会看待他们也贵贱有别，然他们为一个“人”，他们之有五官四肢则一。他们谋生的方法：兵为“打”，匪为“抢”，盗为“偷”，丐为“讨”，娼妓为“媚”，各不相同，然谋生弄饭吃则一。他们乃人类中生活最不安定者……中国游民无产阶级人数说来吓人，大概在 2000 万以上。这一批人很勇敢奋斗，引导得法可以变成一种革命力量。⁴⁵

根据毛泽东的解释，游民是受到帝国主义和封建主义压迫的受害者，不仅包括了先秦以来“游民”概念所指的脱离土地的农民，也包含了失业的手工业者。而且他把游民局限在“兵、匪、盗、丐、娼妓”五种不正当职业的人们中，并估计这个群体

⁴⁴ 参见池子华：《中国近代流民》（北京：社会科学文献出版社，2007年），页 5。

⁴⁵ 根据迪克·威尔逊（Dick Wilson）的《毛泽东传》一书，毛泽东的这篇文章写于 1926 年 1 月，初稿曾送给共产党领导人审看，后来因“陈独秀拒绝在党中央机关报刊上发表”，因此他只好在广州的《中国农民》1926 年第 1 期上发表。然而，到了二十世纪五十年代，当毛泽东把这篇文章收进《毛泽东选集》时，作了大量修改，其中之一就是构成游民无产阶级的五种成分——兵，匪，盗，丐，娼妓这一内容被删去了。这不仅与二十世纪五十年代初的时代语境以及中国共产党“游民改造”的政策背景相关，也反映了毛泽东对于“游民”阶层的认识在不同时期的差异。参见迪克·威尔逊（Dick Wilson）：《毛泽东传》（中国文献研究室《国外研究毛泽东思想资料选辑》编辑组编译，北京：中央文献出版社，2008 年），页 69-71。

约有两千万人。毛泽东笔下的游民，是受压迫和剥削的受害者，他们糊口的手段不同，却都是无产阶级，是工人阶级团结的对象。

1949年之后，中华人民共和国的政府对游民的定位受到毛泽东的思想支配，并加大了改造的力度。中国建国初期便进行了“游民改造”的工作，其对象是从事“乞讨、诈骗、偷窃、抢劫、聚赌”的人们，认为他们是具有“流氓思想和游惰习气”的人。⁴⁶可以说，五十年代的“游民”概念强调的是其不劳而获的习性，以及不以正当职业进行劳动。因此，五十年代的“劳动教养”制度，主要针对的就是这些分子。⁴⁷

从1953年人民公社的粮食统购统销，到1958年的户籍制度，这一套措施把农民束缚在土地上，所以在毛泽东时代几乎没有游民这一社会阶层。一直到了改革开放，农民开始有自由进城的权利，但他们又没有和城市居民同等的待遇以及完全合法的身份，这就造成了他们的游走。他们可谓当代农民工的前身，也是当代城市游民的最重要来源和组成成员。八十年代以来，随着社会转型和城市的加速发展，人口膨胀，社会各阶层流动迅速加剧，越来越多的农民离开土地，涌入城市寻找赚钱和谋生的机会，使城市中的农民游民数量迅速增多。十一届三中全会以后，产业结构的调整使大量城市居民下岗，无法再就业的市民也就成为城市游民。再加上无所事事、在城市中游荡的青少年，当代城市游民结构基本形成，无论在数量还是规模上都成为当代社会的重要群体或阶层。对于当代城市游民的详细构成与整体特征，笔者将在下一节的内容中结合当代中国城市化的社会语境加以具体阐述。

在此我们可以看出，“游民”这一概念在中国历史发展的各个时期意义不尽相同，其内涵也各有侧重，游民群体所形成的原因也是不同的历史和社会语境所决定

⁴⁶ 参见王学泰：《游民文化与中国社会》（上），页14-15。

⁴⁷ 在毛泽东看来，同样是游民，在二十年代属于“无产阶级”，是“工人团结的对象”，而到了五十年代却变成了具有“流氓思想和游惰习气”的人，是劳动改造的对象；从中可见毛泽东思想在不同时期的差异与矛盾。

的。一直以来，同游民相关的概念包括“游侠”、“游士”⁴⁸等，但较为接近的一个概念是“流民”。⁴⁹一般来说，“流民”即“盲流”，是指丧失土地，无所归依而不得不远走他乡的人群；“游民”侧重于强调“脱序”和“破坏性”，而流民则强调“丧失土地”和“流动”，但有时两次也经常混为一谈。例如王家范对“流民”所下的定义是：“脱离社会整合，丧失其原有的职业社会角色，游离于法定的户籍管理之外的人口。”⁵⁰在宋代之前，两个概念并无区别，直到宋代之后，因为城市的发展，出现了一批在城市里没有固定职业的游手好闲、无所事事的人，也被称为“游民”，自此“游民”一词所涵盖的范围扩大了：不仅包括脱序土地而流动的农民，也包括在城市中无所事事的闲人。从来源上说，“流民”可谓“游民”的前身，其转化的条件是“流民”没有能够找到固定的职业或营生的门径。例如在改革开放之后，离开土地来到城市的流民被称为“农民工”或“外来务工人员”；而城市中下岗工人、无所事事的青少年等游民则不属于“流民”的范畴。

池子华在《中国近代流民》中分析了流民的四个来源：第一，丧失土地而无所依归的农民；第二，因饥荒年岁或兵灾而流亡他乡的农民；第三，四出求乞的农民；第四，因自然经济解体的推力和城市近代化的吸力而盲目流入都市谋生的农民。⁵¹其中前三个方面与“古代流民”没有本质区别，第四个方面的流民具有“近

⁴⁸ 关于“游民”、“游侠”、“游士”等几个不同概念的区分，可参见王学泰《游民文化与中国社会》（上），页 82-108。

⁴⁹ 对于“游民”和“流民”的区别，王学泰认为：“游民与流民不同。流民是指成为‘流’状态的而离开其故土的人们。他们有可能没有脱离其所处的社会秩序。因为波及甚大的天灾人祸都会导致大批的农民脱离自己的土地，少则成百上千，多则数万甚至数十万，在有领导能力的‘渠奎’、‘渠帅’的带领下就食于富庶地区。这个过程中许多人是整个家庭或宗族作大规模迁移，这种情况下，家族宗法没有被破坏，只不过是举家换了一个地方罢了。这样的流民就不会产生游民意识，因而不会产生游民文化……但又有一部分的流民变成了游民，他们脱离了‘流’，进入了城市，成为了混迹社会底层无固定生活来源的游民；或闯荡江湖、冲州撞府过着漂泊不定生活的游民。”见王学泰：《游民文化与中国社会》（上），页 81-82。

⁵⁰ 王家范：《中国古代的流民问题》，《探索与争鸣》，1994年第5期，页39。

⁵¹ 池子华：《中国近代流民》，页4。

代”色彩，成为城市游民。王家范也把“流民”产生的动因归纳为“生产萎缩型人口流动”、“生产过剩型人口流动”、“灾变型人口流动”和“结构变迁型人口流动”四种。⁵²而另一个词“流动人口”的范围则大得多，根据池子华的解释，“流动人口”概念以常住地是否改变为惟一标志，指的是“暂时离开其常住地而非迁居的各种流动人口”。⁵³

在梳理了“游民”的历史发展并比较了相关概念后，我们可以得见“游民”所指的人群特征为：居无定所、生活困顿、地位低下、流动、游手好闲、反抗性或破坏性、脱序。而“游民”这一概念的核心内涵是“脱序”，即“脱离了当时主流社会秩序”⁵⁴。在古代是脱离了士农工商，现代则是脱离了社会各阶层和主流秩序。游民的这种特性也注定其边缘群体的性质。而从生活空间来看，一部分游民生活在农村，他们因为各种原因失去土地而无所事事；而另一部分则生活在城市或城乡之间，他们或为进入城市谋生的流民，或是在城市中失去工作的闲人。本文所考察的对象为后者，即主要生活在城市中的游民。

在笔者看来，当代的“城市游民”都符合这样的几个因素：一，主要在城市中生活和游荡；二，没有稳定的、合法的或正当的职业，也没有长期固定的居住场所；三，脱离了主流的社会秩序；四，对社会具有一定的不满心理和反抗性。游民最核心的特征在于“游”，而“游”又具体表现为脱序、流动、游手好闲、漂泊等。从本质上说，游民不仅是一类人群，更是一种生存状态，而“游”的特性，也就是一种不确定性、边缘性和游离性。

从社会地位上来说，游民显然属于底层阶级。谈到阶级的概念，马克思（Karl

⁵² 王家范：《中国古代的流民问题》，页 39-41。

⁵³ 另外一个较容易混淆的概念是“移民”。根据陈达的解释，“个人或团体由甲文化区域搬入乙文化区域居住者谓之移民。此项个人或团体，在甲文化区域的观点谓之迁民，在乙文化区域的观点谓之徙民。易言之，由于政治、军事、经济以及自然条件等方面的因素，“人口永久地或暂时地从一个区域移向另一个区域，以改变自身所处的社会境地或获得更多的生活资料或更为满意的生活环境”。移民有“自发移民”之说，所谓“自发移民”，就是“流民”。参见陈达：《人口问题》，《民国丛书》第一编之十九（上海：上海书店，1989年），页 347。

⁵⁴ 王学泰：《游民文化与中国社会》（上），页 70。

Marx)对阶级的阐述是迄今为止最具影响力的阶级理论。马克思认为阶级是以经济关系作为区分,是一种人为的“经济秩序”。⁵⁵马克思认为,尽管自古以来的所有社会都存在剥削和压迫,但资本主义社会特有的生产模式催生出截然不同的阶级对立关系。在资本主义社会,资本家无偿占有工人创造的“剩余价值”,使资本不断增值;资本家对于工人的经济剥削会日益加剧,使工人的利益和处境越来越一致,最终工人和资本家之间逐渐产生了阶级冲突。由此,马克思称资本主义社会的一个显著特点是“阶级对立简单化”,整个社会日益分裂为两大敌对的阵营,分裂为两个互相直接对立的阶级:资产阶级和无产阶级。资产阶级就是占有社会生产资料和劳动力的资本家们,而无产阶级以工人为主体,他们没有生产资料,只拥有劳动力,只有通过被剥削才能生存。而当无产者集合起来,形成一个阶级之后,其目的就是通过革命来推翻资产阶级的统治,取得政权,最终建立共产主义社会。而在共产主义社会中,剥削的经济关系不复存在,阶级也随之消亡。⁵⁶

因此,在马克思看来,阶级是一种不平等的生产关系,随着矛盾的激化,最终会演变为阶级的共同行动,即阶级革命和阶级斗争;而且阶级斗争存在于所有的阶级社会中:“人类的全部历史(从土地公有的原始氏族社会解体以来)都是阶级斗

⁵⁵ 虽然“阶级”这一概念在马克思和恩格斯(Friedrich Engels)的理论学说中占据至关重要的核心地位,但作为马克思主义阶级理论的始创者,他们其实并没有给阶级下过明确的定义;后来列宁(Vladimir Ilyich Lenin)完成了这一工作并进一步明确规定了阶级划分的标准。列宁指出:“所谓阶级,就是这样一些大的集团,这些集团在历史上一定的社会生产体系中所处的地位不同,与生产资料的关系(这种关系大部分是在法律上明文规定的)不同,在社会劳动组织中所起的作用不同,因而取得归自己支配的那份社会财富的方式和多寡也不同。所谓阶级,就是这样一些集团,由于它们在一定社会经济结构中所处的地位不同,其中一个集团能够占有另一个集团的劳动。”可以看出,生产资料和劳动的占有关系是阶级划分的标准。列宁也特别重视无产阶级专政,十月革命后,他在分析俄国过渡时期经济特征的基础上阐述了无产阶级专政必然性的思想,强调无产阶级夺取政权后阶级存在和阶级斗争具有长期性。列宁还做出了“社会主义就是消灭阶级”的论断,他认为社会主义是既消灭了剥削阶级,又消灭了工农阶级差别的社会。参见列宁(Vladimir Ilyich Lenin):《列宁选集》(第4卷)(北京:人民出版社,1995年),页11-12。

⁵⁶ 参见柯思仁、陈乐:《文学批评关键词:概念·理论·中文文本解读》(新加坡:南洋理工大学语言文化中心,2008年),页220-221。

争的历史，即剥削阶级和被剥削阶级、统治阶级和被压迫阶级之间斗争的历史。”

57

而在马克思之后，韦伯（Marx Weber）提出了不同的阶级观点。韦伯认为阶级并非一种“经济关系”，而是一群人在社会中的“处境”（situation），而且认为阶级处境就是市场处境。他强调阶级差异并非源自生产过程中对生产资料占有的差异，而是由于群体在市场上的不同处境导致的利益分配差异所致。而社会权力分配的不公造成了多种社会区分现象，阶级并非唯一产物，另外还有“社会群体”和“政党”。可以说，韦伯否认了阶级在社会结构中的主导角色，因此也不认为阶级斗争是必然发生的。他承认虽然在特定的情况下，阶级利益有可能会产生阶级冲突，但那并非不可避免，所以也不可能成为推动历史发展的动力。⁵⁸

在二十世纪尤其是第二次世界大战以后，资本主义体系并未崩溃，而是通过引入组织化和弹性生产而更具活力；工人阶级战后的政治活动影响则逐渐变小；社会结构的变化并未趋向简化的资产阶级与无产阶级的对立，资本主义社会的阶级结构和阶级矛盾的构成、表现形式和程度和过去也有很大不同，中产阶级的数量迅速增长，社会的阶级界限和划分也变得日益模糊。在这种情况下，经典马克思主义理论在不同层面上遭到质疑，这些质疑也促使马克思主义学者能针对资本主义社会所出现的新现象，对经典马克思主义阶级理论进行完善。例如在资本主义社会阶级主体的转变这一问题上，丹尼尔·贝尔（Daniel Bell）等认为资本主义的阶级主体已变成经理和专业人员，高兹（Andre Gorz）认为“非劳动者的非阶级”成为主体，图雷纳（Alain Touraine）等学者则认为知识分子成为主体；在资本主义阶级结构的变化问题上，彼得·布劳（Peter Michael Blau）和奥蒂斯·邓肯（Otis Dudley Duncan）认为阶级结构应以职业和地位为划分依据，布尔迪厄（Pierre Bourdieu）则认为阶级结构以文化和经济资本为划分依据，普兰查斯（Nicos Poulantzas）等学者发展了韦伯的学说，认为应以经济、社会和政治并重；另外在阶级斗争的重要性问题上，达

⁵⁷ 马克思（Karl Marx）和恩格斯（Friedrich Engels）：《马克思恩格斯选集》（第1卷）（北京：人民出版社，1995年），页257。

⁵⁸ 参见柯思仁、陈乐：《文学批评关键词：概念·理论·中文文本解读》，页221。

伦多夫 (Ralf G. Dahrendorf) 认为阶级斗争让位于政治竞争和工业谈判, 哈贝马斯 (Juergen Habermas) 认为阶级斗争让位于文化冲突、雷蒙·阿隆 (Raymond Aron) 则认为阶级斗争让位于种族、性别、集团等冲突; 还有在阶级分析的终结这一问题上, 乌尔里希·贝克 (Ulrich Beck) 主张以“个体化”取代阶级分析、拉克劳 (Ernesto Laclau) 和墨菲 (Chantal Mouffe) 则认为“身份” (identity) 分析可取代阶级分析等等。尤其在法兰克福学派的霍克海默 (M. Max Horkheimer)、本雅明 (Walter Benjamin)、马尔库塞 (Herbert Marcuse)、阿尔都塞 (Louis Althusser) 等一批西方马克思主义学者对阶级的讨论中, 文化因素愈发重要, 取代了经典马克思主义理论中的生产因素。⁵⁹可以说, 西方马克思主义的研究视角越来越关注阶级之外的社会区分及身份认同的维度, 性别、种族、族群等课题都在显示社会不平等的来源是复杂而多元的, 而不仅仅由经济关系决定。然而近年来, 随着资本主义全球化的发展趋势, 很多国家和社会中贫富差距的日益扩大; 在这种情况下, “阶级”研究又出现了复兴的势头。

随着 1917 年“十月革命”的胜利, 马克思的阶级理论传入中国, 之后马克思主义理论便开始了“中国化”的进程。毛泽东延续和发展了马克思主义的阶级理论, 尤其是对“阶级意识”和“阶级斗争”的论述。根据中国二十年代的革命现实语境, 毛泽东在《中国社会各阶级的分析》中提出“中国过去一切革命斗争成效甚少”的原因是“不能团结真正的朋友, 以攻击真正的敌人”。⁶⁰以此为出发点, 他对二十世纪二十年代中国的阶级状况进行了分析, 认为中国社会可以分为五种阶级, 即地主阶级和买办阶级、中产阶级、小资产阶级、半无产阶级、无产阶级; 而且分别进行了判断。⁶¹1956 年社会主义改造基本完成后, 中国的资产阶级和其他剥

⁵⁹ 具体可参见张荣艳:《马克思阶级理论的当代研究》, 吉林大学博士学位论文, 2009 年, 页 71-135。

⁶⁰ 毛泽东:《毛泽东选集》(第 1 卷)(北京:人民出版社, 1991 年), 页 3。

⁶¹ 毛泽东认为:“一切勾结帝国主义的军阀、官僚、买办阶级、大地主阶级以及附属于他们的一部分反动知识界, 是我们的敌人。工业无产阶级是我们革命的领导力量。一切半无产阶级、小资产阶级, 是我们最接近的朋友。那动摇不定的中产阶级, 其右翼可能是我们的敌人, 其左翼可能是我们

削阶级基本消灭，阶级关系和阶级力量的对比发生了新的变动。毛泽东在此时指出，社会主义改造基本完成后的情况，是革命时期大规模急风暴雨式的群众阶级斗争基本结束了，但阶级斗争依然存在，但已经不多；最突出的是“人民内部矛盾”；而人民内部的矛盾，是“在人民利益根本一致基础上的矛盾，是非对抗性的矛盾”。⁶²而 1957 年之后，毛泽东在阶级斗争问题上则出现了扩大化、绝对化的倾向。

1978 年十一届三中全会之后，中国进入改革开放的新时期。在邓小平的领导下，中国共产党逐渐形成了“建设有中国特色的社会主义理论”。在阶级方面提出正确认识阶级矛盾的作用，停止“以阶级斗争为纲”的口号，将共产党的工作重点转移到经济建设上来。另一方面也承认中国处于“社会主义初级阶段”，并不能完全消除阶级矛盾。随着改革开放的不断进行，当代的中国社会已经发生了深刻的变化，经济体制转轨和现代化进程的推进促使中国社会阶级结构发生结构性的改变。毛泽东时代“两个阶级一个阶层”（工人阶级、农民阶级和知识分子阶层）的社会结构发生了显著的分化，一些新的社会阶层逐渐形成，各阶层之间的社会、经济、生活方式及利益认同的差异日益明晰化，以职业为基础的新社会结构分化机制逐渐取代了过去政治身份、户口身份和行政身份为依据的分化机制。根据陆学艺的观点，1978 年之后，中国正在形成一种新的社会阶层结构，它在基本结构成分、结构形态、等级秩序、关系类型和分化机制等方面都发生了深刻的变化。⁶³

面对新的阶层结构，简单地照用马克思针对十九世纪早期欧洲资本主义提出的阶级分析理论，或者毛泽东针对二十世纪二三十年代的中国社会提出的阶级分析理论，来分析当代中国的社会阶层问题，无疑是不够的。“阶级斗争”和“阶级意识”等理论和分析方式已经淡出了主流话语的论述，而在九十年代以来“与时俱进”的中国社会结构论述中，有一个突出的现象，就是“阶层”这一概念正逐渐取

的朋友——但我们要时常提防他们，不要让他们扰乱了我们的阵线。”参见毛泽东：《毛泽东选集》（第 1 卷），页 3-4。

⁶² 毛泽东：《毛泽东选集》（第 5 卷）（北京：人民出版社，1991 年），页 364。

⁶³ 陆学艺主编：《当代中国社会阶层研究报告》（北京：社会科学文献出版社，2002 年），页 4。

代“阶级”，成为描述中国当代社会结构方面更为通用的词汇。⁶⁴这样一种用语的转变，其实反映了一种趋势，即更强调各个阶层之前的协调性和社会整合性，弱化阶级之间的冲突性和矛盾性。根据陆学艺的观点，“阶级”这一词汇“往往指向传统马克思主义意义上的阶级概念，即由生产资料占有来进行划分的、相互之间存在利益冲突、对立、斗争关系的群体”，这一词汇“令人联想到严重的社会冲突和人与人之间的争斗，很多学者和民众对这一词汇还带有反感情绪”，而“阶层”则常常“被认为是不那么具有冲突性并带有等级性质的群体概念”⁶⁵。

面对不断涌现的新社会群体和阶层，社会学家们不断细化当代中国的阶层，其中“游民”作为一类特殊的阶层逐渐受到了社会学家的重视。例如在中国国内外产生强烈反响的 2002 年版《当代中国社会阶层研究报告》就以职业分类为基础，组织资源、经济资源、文化资源为标准，将中国的社会人划分为十个阶层五种经济地位。十个社会阶层是：国家与社会管理者阶层、经理人员阶层、私营企业主阶层、专业技术人员阶层、办事人员阶层、个体工商户阶层、商业服务业员阶层、产业工人阶层、农业劳动者阶层和城乡无业半失业阶层。⁶⁶其中最后一个社会阶层就是游民，他们是由于“体制转轨和产业结构调整”，而导致“一批工人和商业服务业人员处于失业、半失业状态”；他们形成了一个具有过渡性的特殊阶层。在 2002 年，这一最末社会阶层人数在整个社会结构中所占比例约为 3.1%。⁶⁷

不仅如此，《当代中国社会阶层研究报告》还将十个阶层归纳为五种不同的经济地位：上层、中上层、中中层、中下层、底层，其中底层包括“全部的城乡无业、失业、半失业者阶层，部分的产业工人阶层，以及部分的农业劳动者阶层”，处于底层的，主要是“生活处于贫困状态并缺乏就业保障的工人、农民和无业失业

⁶⁴ 中文的“阶层”和“阶级”两个概念，其实并不能对应于英文中的“class”和“stratum”。英文中的“class”一词的涵义较为广泛，包括了中文的“阶级”和“阶层”两个词的含义。而“stratum”一词的意思则比较窄，一般指的是等级分化（stratification）而造成的连续性等级排列。参见陆学艺主编：《当代中国社会阶层研究报告》，页 6。

⁶⁵ 同上。

⁶⁶ 同上，页 9。

⁶⁷ 同上，页 23。

半失业者”。⁶⁸因此，“游民”并不等同于全部的“底层”，但无疑是“底层”人群中重要的组成部分。

《当代中国社会阶层研究报告》对于“底层”的分析主要以经济状况为划分依据；另外，近年来在社会学界形成的“底边阶级”和“底边社会”的研究导向，则综合考量了经济、政治和文化等因素，以“底层”和“边缘”两个角度阐述了“底边阶级”的社会地位，可以为理解“游民”这一阶层提供更广阔的视角。根据乔健的解释，所谓“底”是指社会地位低下，处于社会底层；而“边”则指边缘，即在士农工商四民之外，一般从事非生产性行业的群体。因此“底边阶级”实有二义，一是指处于社会最底层的一个群体，一是指属于社会最边缘的群体。⁶⁹许倬云也强调“底边阶级”视为中国历史社会中“被践踏在社会的底层，也在礼法的边缘”⁷⁰。

中国社会历来有“下九流”的说法，“九流”最早来自《汉书·艺文志》⁷¹，后来被民间用以称谓社会的各个阶层，具体说法不一。根据乔健在晋东南调查时收集的谚语，所谓“下九流”是指“一流玩马二玩猴，三流割脚四剃头。五流幻术六流丐，七优八娼九吹手”⁷²。这些下九流的人群，就是底边阶级的构成者，其中有一些属于游民的范畴。针对乐户、剃头匠、杂技艺人、吹手等人群的研究⁷³，丰富了学界对于底边阶级的个案和材料，成为理解这一社会群体的重要成果。而由这些底

⁶⁸ 同上，页 9-10。

⁶⁹ 乔健：〈底边阶级、边缘社会与阈界社会〉，见乔健编：《底边阶级与边缘社会：传统与现代》（台北：立绪文化，2007年），页 14。

⁷⁰ 许倬云：〈社会的底与边〉，《底边阶级与边缘社会：传统与现代》，页 36。

⁷¹ 《汉书·艺文志》中的“三教九流”是指儒道佛三教和儒、道、墨、法、名、阴阳家、纵横家、杂家和农家这九家。

⁷² 另外，上九流是“一流佛祖二流仙，三流帝王四流官。五流刀笔六流吏，七工八商九庄田”；可见农民是上九流中最低的。而中九流为“一流举子二流痞，三流堪輿四流推。五流丹青六流相，七僧八道九琴棋”。见乔健：〈底边阶级、边缘社会与阈界社会〉，页 15。

⁷³ 例如乔健对乐户的研究，常利兵对剃头匠的研究，岳永逸对北京天桥说唱艺人的研究等，参见乔健编：《底边阶级与边缘社会：传统与现代》。

边阶层所构成了“底边社会”或“边缘社会”，其性质近乎 Victor Turner 所称的“社域”（*communitas*），最大特点是“地位、等级与财产的消失”，同时呈现出同质（*homogeneity*）、平等（*equality*）、卑下（*humility*）和无私（*unselfishness*）的特色。相对于主流社会严密的结构，它显示出一种反结构（*anti-structure*）的特点。⁷⁴

另外，对于底边阶级的研究方法和角度，也有来自西方学界的影响：“底层研究”（*subaltern studies*）一直一来是后殖民主义研究重要的构成部分。“底层”概念来自葛兰西（*Antonio Gramsci*）的《狱中札记》，强调的是具有反抗力和破坏力的无产阶级。而南亚和印度的“底层研究团体”运用葛兰西、马克思等历史和阶级观点，以及福柯（*Michel Foucault*）有关“对抗记忆”的论述作为方法论，重要的成员包括 *Ranjit Guha*、*David Arnold* 以及斯皮瓦克（*Gayatri C. Spivak*）等。他们对磨坊工人、农夫、女性劳工等群体进行田野调查，挖掘被历史淹没的声音和记忆，对抗和重写官方精英的历史观点。其中最重要的批评来自于斯皮瓦克（*Gayatri C. Spivak*）的〈底层能说话吗？〉（“*Can the Subaltern Speak?*”）一文，对于底层的构型和发声问题进行了质疑。⁷⁵

游民作为一个特殊的底边阶层，一方面社会地位低下，处于社会底层；另一方面其“脱序”的特征又表现了边缘化的特征。其流动空间和生活交往构成了独特的“社域”，其抛离于主流秩序外的特征又具有“反结构”的性质。从“底边阶级”或“底边社会”的角度来考察，游民无疑是处于社会最底层、最边缘的人群。

因此，对笔者来说，“底层”和“边缘”同“脱序”和“流动”一样，是游民重要的身份特征。也正因如此，并非所有“脱序”和“流动”的群体都是游民。在现实中，很多人是有闲有钱的上层阶级，他们能够依靠利息、租金或家庭资产来生存。他们虽然也不属于固定的阶层，但其生活并不困顿，而且往往利用股票、证券、房产获得高额的财富，属于社会的上层阶级。《当代中国社会各阶层分析》将

⁷⁴ Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (New York: Cornell University Press, 1969), pp. 5-7.

⁷⁵ 参见廖炳惠：《关键词 200：文学与批评研究的通用词汇编》，页 238-239。

这部分人称为“高级休闲人士”⁷⁶，他们并不处于社会的“底层”和“边缘”，因此不属于游民的行列。

当代“城市游民”这一群体的突然增多，是同改革开放后中国社会转型、产业结构调整、人口膨胀等因素分不开的，但最重要的动因还是来自于城市化的加剧。要考察城市游民这一群体的当代面貌，就无法避开中国当代城市化的命题。

三、城市化与当代城市游民

“城市化”（urbanization）是一个纷繁芜杂的研究领域，是众多学科研究的对象。城市化的基本内涵是乡村转变为城市的现象和过程，但各个学科的定义和研究角度有所差异，东西方在“城市化”的研究重点也不尽相同。而对于改革开放以后中国城市化进程和影响的研究，构成了当下中英文学界的热点之一，也出现了很多重要的学术成果。⁷⁷在此本文简要梳理城市、城市化的概念，并在此基础上简述近代以来中国城市化的进程，尤其针对改革开放后的城市化进程予以突出说明，继而从“游民”的角度探讨当代城市化对城市游民这一群体的影响。

讨论城市化需要先明确“城市”的概念。人口学家将城市看作人口高度密集的地区，人口规模和密度成为判断城市的标准，经济学家则把城市看作是工业和服务业经济活动高度聚集的结果，是市场交换的中心，把非农业产值和非农业人口规模和比例当作城市的标准；地理学和城市建筑学家主要从地域景观变化的角度，把城市看作是建筑物和基础设施密集的地区；而社会学家则从社会关系的角度，认为城

⁷⁶ 参见朱光磊等：《当代中国社会各阶层分析》，页 509-512。

⁷⁷ 例如，中文著作包括楼培敏主编：《中国城市化：农民、土地与城市发展》（北京：中国经济出版社，2004年）；高珮义：《中外城市化比较研究》（天津：南开大学出版社，2004年）；顾朝林等：《中国城市化：格局·过程·机理》（北京：科学出版社，2008年）；汪冬梅：《中国城市化问题论纲》（北京：中国经济出版社，2005年）等。英文著作包括 John R. Logan, ed., *Urban China in Transition* (Oxford: Blackwell, 2008); Shahid Yusuf, ed., *China Urbanizes: Consequences, Strategies and Policies* (Washington: World Bank, 2008); Wu Fulong, *Urban Development in Post-reform China: State, market and space* (London: Routledge, 2007) 等。

市之所以成为城市，主要是城市形成了一种城市特有的生活方式——城市性（urbanism）。其共同特征是都承认城市具有集中性、经济性和社会性。⁷⁸

在人文学科方面，根据威廉斯（Raymond Williams）对“city”（城市）一词的解释，英文的“city”的最早词源为拉丁语的“civitas”，意指市民或公民的权利和特权。罗马作家曾用“civitas”来说明高卢（Gaul）部落。⁷⁹Peter S. Hawkins指出，“civitas”对罗马人来说就是“将一个社会组织起来，并让其具备某种‘品质’的社会原则”，继而又同“文明”（civilization）联系在一起。⁸⁰可见从词源上来说，城市既是内在的也是外在的。用Robert Park的话来说，城市“既是一个物质上的组织，也是一个道德上的组织”。⁸¹除了词源上的解释，对于城市史的研究学者来说，城市的起源更早。根据芒福德（Lewis Mumford）的观点，城市的发生是旧石器文化和新石器文化联姻的结果。而在西方，城市总是被赋予一种道德秩序的寄望，或一种理性秩序的理想。希腊和罗马代表了两种不同的城市发展模式，而从希腊到罗马的城市发展则被认为是一种“巨大的倒退”。⁸²

另一个词“town”（城镇）最初的词义为“院子”或“圈地”。一直到十三世纪，“city”和“town”才开始由面积的大小区别开来。十七世纪，“city”和“country”形成的对比非常普遍；“city”指涉金融与商业中心的狭义用法，从十八世纪起开始使用，而其作为一种隐含生活方式的定居地的现代内涵，是十九世纪

⁷⁸ 参见何念如：《中国当代城市化理论研究》，复旦大学博士论文，2006年，页9-10；以及聂伟：《文学都市与影像民间——1990年以来都市叙事研究》（桂林：广西师范大学出版社，2008年），页12。

⁷⁹ Raymond Williams, *Key Words: a Vocabulary of Culture and Society* (New York: Oxford University Press, 1985), p.56; 中文版参见威廉斯：《关键词：文化与社会的词汇》（刘建基译，北京：三联书店，2005年），页43。

⁸⁰ Peter S. Hawkins, ed., *Civitas: Religious Interpretations of the City* (Atlanta: Scholars Press, 1986), p. 7.

⁸¹ Robert Park, “The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment,” in Richard Sennett, ed., *Classic Essays on the Culture of Cities* (New Jersey: Prentice-Hall, 1969), p. 93.

⁸² 芒福德（Lewis Mumford）：《城市发展史——起源、演变与前景》（宋俊岭、倪文彦译，北京：中国建筑工业出版社，2004年），页26-30及页169-194。

初确定的。自从十九世纪末期，资产阶级对于其居住地的偏爱开始由市中心转入郊区。⁸³

而“metropolis”（大都市）一词来自“meter”（母亲）和“polis”（城市），在16世纪本指主教的治所，现在则指称国家、州或地区的大城市或首府。而在极端情况下，“大都市”可以发展为芒福德（Lewis Mumford）所说的“城市群”（megapolis），这是一个庞大实体，包括好几个大城市，它有“触手般的官僚体制”和“四处伸展的庞大肢体”，并且“消除了边界”。⁸⁴

在中文里，“城市”一词的内涵则显现出不同的语义，而中国城市的历史发展形态也同西方完全不同。古代汉语中，“城”和“市”的含义不同，而且先有城后有市。对“城”的解释例如“城以盛民也”（《说文》）、“城，所以守也”（《墨子·七患》）、“城，盛也，盛受国都也”（《释言》）等，对“市”的解释如“市者，买卖之之所也”（《说文》）、“古之为市也，以其所有，易其所无者，有司者治之耳”（《孟子·公孙丑下》）、“日中为市，致天下之民，聚天下之货，交易而退，各得其所”（《易·系辞》）等。⁸⁵大体上说，古代汉语中的“城”侧重指称城市本身和城墙；城墙不仅是“军事防御的屏障”，也是“帝王权威的象征”；“市”侧重指集市贸易的场所。⁸⁶而且从一开始开始“市”的概念就和“镇”紧密相连，一直到了明清以后尤其晚清，“市”和“市镇”或“市场”的概念脱离开来，逐渐和都市、都会，尤其是通商口岸等概念联系在一起。⁸⁷

而完整的“城市”一词在先秦两汉的文献中已经出现，如“大臣之禄虽大，不得籍威城市”（《韩非子·爱臣》）、“今有城市之邑七十，愿拜内之于王”

（《战国策·赵策》）等。⁸⁸随着城市规模的拓展，历史上不同时期“城市”的意义和侧重有了变化：汉魏六朝时期对于“都城”景观和气象的歌颂，是国家强盛的隐

⁸³ Raymond Williams, *Key Words: a Vocabulary of Culture and Society*, pp.57-58.

⁸⁴ 芒福德（Lewis Mumford）：《城市发展史——起源、演变与前景》，页538-578。

⁸⁵ 参见赵冈：《中国城市发展史论集》（北京：新兴出版社，2006年），页13-14。

⁸⁶ 参见聂伟：《文学都市与影像民间——1990年以来都市叙事研究》，页6。

⁸⁷ 费孝通：《乡土中国》（上海：上海人民出版社，2007年），页1-34。

⁸⁸ 参见葛永海：《古代小说与城市文化研究》（上海：复旦大学出版社，2005年），页3-5。

喻；唐代商品经济发展、海陆交通和贸易的普及，造成“长安气象”；宋代打破“坊”和“市”的界限，城市发展南移，城市民间文化盛行；明清城市发展伴随晚期资本主义萌芽，商业城市遍布全国各地。晚清随着西方国家的侵略，租界地和通商口岸的开放，城市发展开始呈现不平衡性，沿海和通商口岸的城市脱离古代“市”的概念，向现代城市转变。⁸⁹

现代汉语中“城市”的概念已经和古代汉语有所不同，需考虑世界工业文明进程、现代化和殖民主义语境。按照《现代汉语词典》的解释，城市是指“人口集中、工商业发达、居民以非农业人口为主的地区，通常是周围地区的政治、经济、文化中心”⁹⁰。从概念上来说，“城市”是同“乡村”相对立的。《社会学纲要》中分别总结了城市和乡村的七个特征：一、城市人口高度密集，数量众多，居住集中；二、工业机械化生产；科技发达；商业服务业繁荣；政治和经济管理集中严密；分工精细，依存性和职业流动性大；三、城市社会阶级、阶层划分细密；社会流动性大；四、城市科技、交通、通信设施发达，人的思想开放，交流迅速；五、城市居民的社交和人际关系面广；个人独立性强，情感方式趋于疏离和淡漠；六、城市商品经济发达，人际关系准则以契约法、法律化为规范；七、城市家庭结构趋于简单，职能日趋减少，以消费为主。相对于城市，乡村的七个特征分别为：一、乡村居民点人口较为稀少；居住点分散、疏离；二、农业经营，自然经济为主，农业手工业劳动为多，行业较为单一，固定性强；三、农村的阶层划分简单，而村、社、宗族的共同利益和是非观念突出；四、农村交通和信息传递相对缓慢，比较闭塞和保守；五、农村村民居住固定，人们在生产中联系密切，人际交往中的家族、邻里乡亲十分重视；六、农村自然经济传统深远，人际关系原则以道德化、伦理化为指导；七、农村家庭结构稳定，兼有生产和消费多种职能，家庭和宗教法权强大。⁹¹

⁸⁹ 参见赵冈：《中国城市发展史论集》，页 126-223。

⁹⁰ 中国社会科学院语言研究所词典编辑室编：《现代汉语词典》（第5版）（北京：商务印书馆，2005年），页176。

⁹¹ 参见王因为、宗书传：《社会学纲要》（济南：山东人民出版社，1986年），页 403。

而所谓“城市化”（urbanization）即“乡村城市化”，简单说来就是乡村转变为城市的现象和过程。威廉斯（Raymond Williams）将城市化描述为“温情脉脉的乡村”向“黑暗和光明交织的城市”过渡的过程。⁹²不同学科对城市化的定义和研究角度有所差异。经济学主要认为城市化是人类社会现代化和经济增长的伴随产物，本质上是社会经济结构转变的一种表现形式。一方面，由于农村地域和城市地域两者的要素生产率显著的差异，原来以地为生的农业人口逐渐摆脱农村各国农作活动，开始从事从产品经营以及制造业、社会服务业等第二、第三产业；另一方面表现在消费方式上，即由乡村消费方式不断向城市消费方式的进化。而社会学对城市化的定义强调城市化意味着乡村生活方式向城市生活方式转变的全过程。人口学强调城市化就是人口从乡村地区流入大城市以及人口在城市的集中，或城市地区人口比重上升。地理学则强调四个方面：原有市场地的组织开发、城市地域的扩大、城市关系的形成和变化、大城市地域的形成。⁹³

综合以上各种学科的说法，城市化主要有四个方面含义：城市中心对农村腹地影响的传播过程、全社会人口逐步接受城市文化的过程、人口集中的过程及城市人口占社会人口比例提高的过程，以及产业和消费方式向非农业转变的过程。在四个方面中，最核心的内容是农村人口向城市的流动。⁹⁴人类学上普遍把城市的发展分成三个阶段：前工业城市、工业城市和后工业城市。虽然前工业城市占据时间最长，但真正的城市化被认为是工业城市产生之后。⁹⁵

对于中国“城市化”问题的讨论，中西学者的共同焦点为：中国一直未能实现资本主义和西方式城市化的原因、中国工业化的发展问题、流动人口问题以及区域城市化问题。⁹⁶具体到文化研究领域，对于中国城市化的讨论有很多角度和重点，包括城市文学和艺术对于城市化的再现、城市与乡村的区别、城市中的空间和建

⁹² Raymond Williams, *The Country and the City* (New York: Oxford University Press, 1973).

⁹³ 参见何念如：《中国当代城市化理论研究》，页 11-13。

⁹⁴ 同上，页 14。

⁹⁵ 参见聂伟：《文学都市与影响像民间——1990年以来都市叙事研究》，页 12。

⁹⁶ 何念如：《中国当代城市化理论研究》，页 14-17。

筑、古代城市文化到现代城市文化的转变、城市化与现代性、城市化与消费文化、城市化与后现代文化、城市文化与媒体生产、城市文化与影像、城市化与性别研究等。

既然城市化是乡村向城市转化的过程，那伴随着城市的诞生，城市化就开始了。根据赵冈的观点，中国古代的城市发展主要经历了三个阶段：到南宋为止是第一阶段，此时期城市人口数量和比重都缓慢上升，而且人口向大城市集中；南宋以后则进入第二阶段，城市化的进程陷入停滞，城市总人口绝对量基本没有增加，但比重日趋降落。⁹⁷而且城市规模缩小，城市人口反而向农村靠拢，形成江南地区的众多市镇。而十九世纪中叶五口通商之后，沿海各大商埠相继开辟，现代工业逐渐兴起，人口向沿海商埠集中，城市人口和比重则快速增长。第三个阶段的城市化进程与之前不同，是在西方列强的坚船利炮和西方现代文化的侵略和影响下展开的，并非中国社会内部机制发展成熟的自然选择，因此殖民色彩是中国近代城市化的一大特点。⁹⁸随着上海、天津、广州、武汉、南京、青岛、厦门等城市受到西方工业文明物质成果，例如便捷的交通、公共设施及消费品的影响，传统乡土社会的风俗习惯、宗法观念、人际交往方式等都发生了变化，近代城市中的市民意识、商品意识和法治意识也萌发滋长。到了二三十年代，上海成为中国现代都市的代表，咖啡厅、电影院、跑马场、歌舞厅等上海的城市生活展现出摩登的一面，正如新感觉派小说所描写的众多场景。而现代上海研究，也成为城市文化史方面的热点之一。

从新中国成立到 1957 年，随着对工商业和手工业社会主义改造的进行，城市化进程加快，但时间不长；随着 1958 年人民公社的建立，严格的户籍管理制度开始实行，农村人口严格限制流入城市。户籍制度人为地将公民分为“农村”和“城市”两个部分，事实上以户籍制度为基础逐渐形成了两个在政治、经济和社会权利

⁹⁷ 研究表明，南宋时期的城市人口比重为 22%，而到了 19 世纪中叶则只有 6%，城市人口比重达到历史谷底。见赵冈：《中国城市发展史论集》，页 29。

⁹⁸ 同上，页 27-30。

上有重大差别的社会等级，并形成了所谓“城乡二元对立结构”⁹⁹，成为中国经济和社会发展的严重阻碍。另外，1959年又提出“先生产后生活”的方针，工业成为城市发展重中之重，城市居民住宅和公共设施基本停建。不仅如此，1961年开始中央下放2600万城市人口到农村，直到“文革”中更有数千万知识青年和大批干部上山下乡，大量城市人口向农村倒退。这一系列反城市化措施，严重阻碍了城市化的进程。

除却这些国内政策因素，考虑到冷战时期的国际战略格局，中苏关系对这一时期的中国城市化发展也产生了重要影响。根据赵燕菁的观点，1960年中苏关系破裂，成为中国城市化发展的重要转折点。在1952到1960年期间，中苏结盟对中国城市化进程具有三个方面的促进作用：沿海以外贸为导向地区的区位价值降低、苏联工业援助令产业结构变化、重工业为主导的积累模式的引入。而从1960年开始，中国被迫走上同时与美国、苏联两大阵营对抗的道路，严酷的国际环境令中国的现代化推进完全建立在自己的基础上。为此，中国“将牺牲农业积累工业化所需原始资本的做法推倒了极限”。而为了保障高强度的原始资本积累，中国的第三产业急剧萎缩，投资向资金密集的重工业部门倾斜，城市经济不仅无法创造新的就业来吸收农村剩余劳动力，相反却将自己的剩余人口推向农村。¹⁰⁰而这种反城市化的做法，还是在“先生产后生活”、“上山下乡”、“知识青年”、“三线建设”等堂皇的政策口号下进行的。

可以说，这一时期的经济发展是以牺牲农村、农民和农业的利益为代价的，造成了国民经济重工轻农的产业结构失调。根据孙立平的观点，六十年代以来城市化进程的缓慢，导致了农村劳动力大量剩余，从而造成农民的普遍贫困化。另外，中

⁹⁹ 关于“城乡二元对立结构”的阐释，参见孙立平：《断裂——二十世纪九十年代以来的中国社会》（北京：社会科学文献出版社，2003年），页93-96。

¹⁰⁰ 赵燕菁：〈国际战略格局中的中国城市化〉，《城市规划汇刊》，2000年第1期，页6-7。

国在五六十年代处于工业扩张的经济“外延型增长”的阶段¹⁰¹，城市中急剧扩张的工业对劳动力有着旺盛的追求，正是解决农村剩余劳动力向城市转移的最有利时期；但此时大量劳动力却相反涌入农村，因此不仅造成中国经济发展的滞后，也影响了城市化的进程。而到了八九十年代城乡二元对立开始松动之时，中国则进入了经济外延型向内涵型增长的阶段，由于技术的进步，工业对于劳动力的需求已经逐渐下降了；但此时在农村反而积累了太多的劳动力，造成涌入城市的农民远远超过劳动力所需，于是造成了当代社会的农民工问题。¹⁰²

1974 年中美关系和解，中国取得了利用国际空间来配置各种经济要素的可能，而中国也不得不花将近 5 年的时间来调整体制和观念上的巨大惯性。直到 1978 年改革开放以后，中国的经济才真正从封闭走向开放，人民公社解散，市场经济机制引进，分权改革得以推动，私营经济受到鼓励，农产品市场开放，住房建设加快。这一系列改革措施不仅造成了经济的快速发展，也致使农村人口向城市大流动。尤其是联产承包责任制的采用，使传统上依附于土地的劳动力得到解放，大量的农村多余流动人员为工业提供了越来越多的廉价劳动力。据统计，1979 年到 1989 年的十年间，中国城市人口年平均增长率达到 11.3%，而 1958 年到 1978 年中国城市人口年平均增长率只有 3.9%。¹⁰³

在八十年代末，中国的旧经济体制以及不适应经济的发展，新的市场经济体制还没有完全建立，这种体制转换过程中的真空状态，导致了经济上的“瞬时失控”¹⁰⁴。宏观经济的失衡通过通货膨胀作用于社会的每一个角落，使原本分散的社会矛盾，在大范围内同时积聚。另一方面，发达国家的示范效应令中国的社会民主或自由化超前发展；这些矛盾达到峰值之时，社会问题迅速激化，终于在 1989 年爆发

¹⁰¹ 经济外延型增长，即经济增长主要以工业劳动力人数的增加为前提。而内涵型增长则是经济增长主要以技术人员的增加为前提。参见孙立平：《断裂——二十世纪九十年代以来的中国社会》，页 104。

¹⁰² 同上，页 103-106。

¹⁰³ 统计数字来自胡伟略：《中国人口城市化挺进新世纪》，《中国人口报》，1998 年 8 月 9 日。

¹⁰⁴ 赵燕菁：《国际战略格局中的中国城市化》，页 8。

了“六四”事件。随后，前苏联和东欧集团的消弱和解体，标志着冷战后世界新格局的开始。

到了九十年代，面对西方国家对中国的联合经济制裁，邓小平的“南巡讲话”令中国在未准备好的状态下强行起飞；随后市场经济体制的建立和发展，都令中国的城市化发展开始飞速加剧。中国的城市无论规模大小，在基础设施、城市空间、社会形态和城市文化方面都在九十年代后发生了翻天覆地的变化。尤其是深圳等一批经济特区得到迅速发展，也刺激了其他城市发展的脚步。经济特区和沿海城市的发展，令数以百万的农民成群结队背井离乡，前往东南沿海城市“淘金”，这种被称为“孔雀东南飞”的势头直到现在也持续不减。而中国共产党的十四届三中全会¹⁰⁵之后，“市场经济”代替计划经济成为主导的经济体制，这也促进了商品文化和消费文化的发展。九十年代中期之后，全球化的浪潮席卷而来，伴随着越来越多跨国资本、技术和文化的引入，加速的城市发展也逐渐“走向世界”。

在城市景观方面，传统城市建筑（例如北京的胡同和上海的弄堂）被拆迁，旧的设施逐渐被迅速崛起的高楼大厦、高速公路、地铁轻轨、购物广场、金融中心等代替，这些也反映了国际金融资本的侵入和消费文化的兴起。“建设国际化大都市”已经成为很多城市发展的口号和目标，这也从一个侧面反映了中国在城市化道路上乐此不疲的进程。正如 Deborah Davis 所说：“在当代中国的经济、社会和文化转型中，城市化是最明显也是最剧烈的方面。”¹⁰⁶“城市化”可被看作当代中国社会发展转型的一个最重要的特征和缩影。

¹⁰⁵ 1993年11月11日到14日在北京举行。全会审议并通过了《中共中央关于建立社会主义市场经济体制若干问题的决定》。这份可以说是中国建立社会主义市场经济体制的总体规划，是二十世纪九十年代中国进行经济体制改革的行动纲领。

¹⁰⁶ Deborah Davis 认为从20世纪80年代开始，中国城市在数量、规模、人口、城市景观等方面发生了巨大变化。她比较了毛时代（Mao Era）的“单位分房政策”和改革开放后的“商品房政策”，认为后毛时代（Post-Mao Era）的商品经济促使中国的城市空间快速变化和繁荣，这又引起城市文化和生活方式的改变，并加速了人口的迁移。正因如此，城市化体现在后毛时代中国经济、社会和文化发展和转型的各个层面，是当代中国发展最明显也是最剧烈的方面。见 Deborah S. Davis, “Introduction: Urban China,” in Deborah S. Davis, Richard Kraus, Barry Naughton and Elizabeth J.

当代城市化的加剧造成了中国在产业结构、城市空间景观、社会保障、城乡文化等方面都发生了巨大变化，也产生了很多社会问题，中英文学界对此有很多精辟的研究。本文关注的重点是在人口方面——加剧的城市化所产生的一个重要人口问题，就是“城市游民”的增多。这些城市游民主要有五个来源：

首先是大量的民工潮，即当代流民。城市化刺激了迅速崛起的建筑、金融、贸易、服务等产业，产业结构的调整也需要大量劳动力和服务性行业人员。尤其随着旧建筑的不断拆迁和新建筑的不断建造，房地产业日益兴盛，致使城市空间也日新月异。于是大量农民工涌入城市，尤其是深圳、珠海、广州、上海和北京等沿海大城市，从事建筑以及各种服务性行业。这不仅造成了城乡之间差距变大，也同时加大了沿海和中西部的贫富差距。而当大量男性农民工进城打工，从事拆建的建筑体力劳动，很多年轻的农村妇女也纷纷涌入城市从事娱乐和服务性行业，成为保姆、佣人、清洁工甚至妓女。这些农民工从起居饮食的日常生活到子女的教育问题，从文化消费到性需求，都成为重要的社会问题，也越来越引起社会学学者的注意。¹⁰⁷而这些民工在建筑工程结束或合约到期之后就失去了工作和住处，而且又缺乏户口的保障，因此只得回到自己的乡下老家；而那些继续留在城市谋生的民工，很难找到长久的工作，因此往往都变成了居无定所的游民，成为“民工游民”。总体来说，中国当代农民工主要有两代，第一代农民工是从原来的乡土出来，整个思维和行为方式仍然是乡土中国式的，他们很简单，凭苦力劳动完了就回家；但第二代农民工则不甘于回到黄土地，他们同农村的联系越来越松散，不太愿意像老一辈那样辛辛苦苦地赚钱，于是宁可留在城市继续寻找谋生的机会。¹⁰⁸但他们中很多人既没有父辈那样的体力和耐力，又没有城市孩子的文化技能，升学无门，求职无能，于是便只能成为城市游民。

Perry, eds., *Urban Spaces in Contemporary China: The Potential for Autonomy and Community in Post-Mao China* (New York: Cambridge University Press, 1995), pp.1-22.

¹⁰⁷ 详细情形可参见林斐：《中国农民大分流》（合肥：黄山书社，2008年），页141-184；及朱力：《当代中国社会问题》（北京：社会科学文献出版社，2008年），页349-362。

¹⁰⁸ 参见孙立平：《断裂——二十世纪九十年代以来的中国社会》，页108。

另外，九十年代以后的城市化是同科技的发展、计算机以及网络的发展密切相关的，因此学历和技能成为在城市里谋生的最重要资本。一些低学历、无专业技能的人无法找到工作，对于很多年轻人来说，城市里就业难已经成为公认的事实。即使是应届大学毕业生，也很难找到如意的工作，更不用提那些没有大学文凭的青少年。城市里出现了越来越多的未能上学或中途辍学、找不到工作、在城市里游荡的青少年¹⁰⁹，他们成为了“青少年游民”。

而即使是在职的中年人，也有可能遭遇下岗的命运。下岗工人的日益增多，已经成为城市里不容忽视的社会问题。产业结构的调整，国有企业的低效率和亏损令很多工人被迫下岗。这些原本生活在城市中的市民，因为下岗、失业或破产而变成了“市民游民”。根据预算，近年来下岗的失业人员总数达到五千万人左右，而实际失业人员由三部分构成：一是正式登记的失业人员，二是未进行失业登记的下岗人员，三是只领取部分工资而“放假在家”的人员。¹¹⁰下岗和失业者不仅仅意味着失去工作和收入，也同时失去了许多福利和社会保障。

另外，城市化的发展令人们的贫富差距越来越大，加上文化建设无法跟上经济发展的速度，城市中的犯罪现象也逐渐增多，成为重要的社会问题。根据统计，仅2000年全国公安机关立案侦查的刑事案件总数就比1999年增长50%。¹¹¹偷窃、抢劫、卖假药等事件的发生，也造成了新闻媒体的一次次轰动。一些未能被教育改造好的刑满释放人员和期满解除劳动的教养人员，构成了游民群体的另一部分，成为“劳教游民”。

最后，我们经常可见在城市的各个角落里进行表演的流浪艺人，他们居无定所，怀揣着音乐、表演、影视等艺术梦想，但找不到公司或机构的发掘和投资，只得在城市的酒吧、街头、地铁等场所内从事临时表演。他们中的很多人属于“北

¹⁰⁹ 具体可参见高中健：《当代青少年问题及对策研究》（桂林：广西师范大学出版社）以及朱力：《当代中国社会问题》，页210-253。

¹¹⁰ 孙立平：《断裂——二十世纪九十年代以来的中国社会》，页33。

¹¹¹ 同上，页23。

漂”¹¹²的行列，从外地来到北京等大城市漂流，生活在城市却没有当地户口，并正在寻找着发展机遇。多数北漂都是青年人，其中很大一批都是流浪艺人，他们身上具有一定的叛逆精神，这种叛逆精神也体现在其艺术创作中。

这五类人群，构成了当代城市游民这一阶层。在 2007 年版的《当代社会各阶层分析》总共归纳了十六个当代社会的不同阶层，并不包括“游民”；但它将“游民”放在“若干特殊社会群体”中，认为“游民在整体上已经被现存的社会结构体系所抛弃，是典型的‘非阶级分子’”。而这一点，即“脱序”，也正是“游民”这一群体最重要的特征之一。它将当代中国的游民构成分成五大类：第一，外出务工未果，又不肯回家乡的农村游民。第二，部分失去土地农民的游民化。第三，以城市下岗、失业人口为主的都市游民。第四，未能上学又未到工作年龄，在城市游荡的未发展成熟的游民。第五，一些未能被教育改造好的刑满释放人员和期满解除劳动的教养人员。¹¹³其中第二类游民主要在乡村游荡，并不属于城市游民的范畴。再加上流浪艺人，本文将五种游民类型分别称为“民工游民”、“青少年游民”、“市民游民”、“劳教游民”以及“流浪艺人”。

在这里需要厘清的一点是，严格来说，农民工和下岗工人并不属于游民，而是具有“游民化”的危险，是城市游民的来源；只有那些没有能够在城市中安家落户，并拥有稳定工作的人才是游民。那些成功地城市中稳定下来并拥有生存资料和工作的人，以及重新就业和展开生活的工人则成功地避免了游民化，当然不属于城市游民的行列。而青少年和犯罪分子自然也不是游民，只有那些无所事事，在城市中四处游荡的青少年和教养人员才是游民。游民，绝对不是一个人长期的职业或身份，而是短暂的一种状态。对于很多人来说，他们仅仅“暂时沦为游民”，并不是一种固定的身份特征。但毋庸置疑，农民工和下岗工人普遍具有“游民”的特征，即无长久稳定的职业、处于社会的底层和边缘，且常常居无定所。因此，本

¹¹² 所谓“北漂”是指漂流在北京的外地知识青年，他们在北京生活但没有北京户口，在北京城寻找发展机遇，多数北漂都是青年人，其中大都具有较高的学历和文化素养、知识技能。参见赵润田：《北漂白皮书》（武汉：武汉出版社，2004年），页1。

¹¹³ 朱光磊等：《当代中国社会各阶层分析》，页494-495。

文在讨论城市游民的电影再现时，也会将农民工和下岗工人包含在“游民”概念所指的范围中；尤其他们在城市化的过程中逐渐被底层化和边缘化，对这些群体的关注具有重要的社会意义。

这些游民的整体状态特征是被抛离日益分化的社会结构，成为“脱序”的状态。孙立平认为近年来中国社会最重要的变化就是“从一种金字塔式的等级结构变为一场马拉松赛”，即九十年代之前人们地位虽高低不同但在同一个结构之中，但随着城市化进程的加剧，越来越多人被甩到社会结构之外，成为游民；这就像是一场马拉松赛一样，每跑一段就会有人掉队。¹¹⁴这一观点明确地表述了九十年代以来中国城市游民日益增多的总趋势。

另一点需要说明的是，中国的城市大小不一，差异极大，而且包括直辖市、地级市、县级市、城镇等各种行政区划，因此呈现出多样化的特征。而在城市化的过程，城市发展的速度也是不均衡的，很多经济结构、人口、城市景观等方面的变化，在大城市中较为明显、快速和突出，而在中小城市较为缓慢。城市间发展速度不一也在城市游民问题上有所反映：二十世纪九十年代以来，无论在大中小城市，游民的数量都在不断增多，但毋庸置疑，绝大多数城市游民主要集中在大城市中，很多阶级冲突和社会问题也主要在大城市中体现出来。但本文所考察和分析的电影文本，所再现的地点多为北京、上海、广州、武汉、深圳等大城市；也正因如此，本文主要针对中国大城市中的游民进行分析和讨论。事实上，城市游民的问题，在很多中小城市也逐渐彰显，从本质上说同大城市并没有区别。

可以说，城市游民的日益增多，作为当代重要的社会问题，需要更多的关注和研究。本文并非社会学范围的探讨，而是关注这一群体在当代中国电影如何再现。因此，“再现”这一概念和角度，是衔接现实中的人群与电影中的艺术形象的方法。

¹¹⁴ 参见孙立平：《断裂——二十世纪九十年代以来的中国社会》，页 1。

四、再现与发声

一谈起城市游民，在我们的脑海中首先浮现的人物形象是什么？是报纸和电视新闻中驮着大包小包行李在火车站准备返乡的农民工？还是春节晚会上小品中不屈不挠接受再培训的下岗工人？抑或纪录片里长发飘逸愤世嫉俗的流浪艺人？哪一种才是城市游民“该有的”形象？

即便只在电影作品中，具有“代表性”的银幕游民形象是《落叶归根》中的千里背尸的民工赵本山？还是《我的美丽乡愁》漂泊异乡的“外来妹”刘璇？或者《北京杂种》中的流浪摇滚乐队？以及《卡拉是条狗》中的身心俱疲的下岗工人葛优？这些都是当代城市游民的电影再现。因此，“游民”这一现实中的人群在艺术作品中具有多重能指和多种形象，这本身就显示了艺术再现的复杂性和多元性。

“再现”（representation）一词具有具有多重涵义，在英文中其本身就具有再现与被再现，即主动和被动的双重含义；不仅如此它总是以某种方式将人或物加以本质性的描述或形象性再现。因此，“再现”的内容、方式、符码和现实之间的距离、悖论，以及再现者的意图、再现的意义和符号的消费等等，构成了人类群体内部和群体之间交流的“再现系统”。

根据威廉斯（Raymond Williams）的梳理，“represent”一词出现于十四世纪的英文中，其意涵为“象征”（symbolize）或“代表”（stand for），十七世纪出现了“代表他者”的语义。十八世纪起，“representative”意为“代表性的”（typical），用以表述事物的性质或情况；而十九世纪起这个意涵被广泛用以表示文学对现实的再现，尤其用以辨识“现实主义”（realism）和“自然主义”（naturalism）的一个要素。之后这一词语的一个旧语义，即“视觉上对某件事物的具体化”变成了一个专门意涵，用以指称“具象派艺术”（representational art）。

¹¹⁵费斯克（John Fiske）认为再现制造符号并表达意义的过程是“将一种抽象的意识形态概念纳入不同的能指过程，是在一切有效的意指系统内形成意义的社会化过

¹¹⁵ Raymond Williams, *Key Words: a Vocabulary of Culture and Society*, pp.266-269.

程”¹¹⁶。

在中文中，“representation”也经常译为“代表”、“表现”、“表述”、“表征”或“象征”等。根据本文需要，笔者将讨论这一词语的两种不同意涵：“艺术再现”（artistic representation）和“政治代表”（political representation）。二者的一个重要差别，在于“‘政治代表’是在某种契约的约束之下（例如选举），被代表的人赋予代表者某种具有权威性的力量，令后者得以在前者缺席的情况下行使前者应有的权利。这种关系正是现代民主政治制度运作的原则和基础”，而“‘艺术再现’则没有这种授权与受权的关系，其重点在于创造再现的人选择性的以某种媒介与方式展示他对于现实世界的独特认知”。¹¹⁷如果说电影和游民的关系是一种“艺术再现”，那导演、演员同游民之间则是一种“代表”的关系，虽然不一定是“政治代表”。而相对于文学或美术等其他艺术形式，电影由于包含导演及其他工作人员的创作和演员的表演，因此其“代表”的关系更为复杂。

具体来说，存在于电影与游民之间的“再现”或“代表”的关系可引发如下问题：首先，能指和所指之间的关系，即电影文本和真实游民之间的关系如何？电影再现了什么？又以何种方式再现？其次，谁创造了再现，其与再现的关系如何？创造再现者如何代表被再现群体？即创造电影、选择再现游民的电影导演能够否代表游民，而表演游民的演员又能否代表游民？最后，谁在消费再现，再现为消费者建构了多少程度的“现实”？又是否能为被再现者承认，引发被再现者的认同？即电影的观众是谁？消费游民电影的观众是谁？他们能在何种程度上接受这些游民电影和形象？而游民是否又能够观看到这些电影，他们又是否愿意被艺术再现，以及被演员所扮演或代表？这些都是由“再现”一词引发出来的问题。对于城市游民这样一类边缘群体，不仅存在电影进行“艺术再现”的问题，也存在边缘群体和底层阶级的“政治代表”问题。笔者就从这两个意涵与角度出发，对“再现”一词相关的

¹¹⁶ John Fiske, Tim O’Sullivan, John Hartley, Danny Saunders and Martin Montgomery, eds., *Key Concepts in Communication and Cultural Studies* (London: Routledge, 1994), p. 265; 中文版参见费斯克：《关键概念：传播与文化研究辞典》（李彬译，北京：新华出版社，2004年），页241。

¹¹⁷ 柯思仁、陈乐：《文学批评关键词：概念·理论·中文文本解读》，页162。

理论和方法进行简单梳理和探讨。

一方面，电影作为一种艺术再现，具有其艺术形式本身的方式和手段。亚里士多德（Aristotle）认为艺术再现的区别在三个方面：对象、方式和手段。“对象”是所再现的物，“方式”为再现方式，“手段”是使用的材料。方式是艺术的符码编排、利用的特殊形式，例如文学再现的“手段”是语言，但有多种方式采用这一手段（戏剧吟诵、叙述、描写、隐喻等）以取得效果（遗憾、仰慕、欢笑、嘲笑）等来再现各种事物。¹¹⁸而电影则通过画面和声音这两种手段，以及蒙太奇、镜头、色彩、台词、表演等方式再现。而美国学者 W. J. T. Mitchell 认为再现具有四个维度：要表达的人或物、代替的人或物、创造者、接受者；前二者之间的关系是在再现，后二者之间的关系是沟通。而且再现作为一种沟通的媒介，“往往也不可避免地对创造者和接受者之间的沟通产生障碍，造成误解、偏见甚至假象”。¹¹⁹创造者通过各种方式和符码（codes）进行再现，这些符码组合起来构成“再现系统”（system of representation）；而接受者对于“再现系统”的理解往往与创造者之间具有差异，成为误解或偏见的来源。¹²⁰

因此“再现”并不是对客观事物的“反映”（reflect）或“模拟”（mimesis），而是一种具有政治性的“建构”（construction）。罗兰·巴特（Roland Barthes）在《神话学》中讨论了法国杂志上的一张封面照片，指出了照片中含有的两个层次的能指与所指关系，说明文本作为一个再现系统，其意义并不只是显示于本文的表层符号，而必须结合文本所产生的历史、社会、文化等语境，以及其中的各种意识形态。¹²¹一方面，再现系统的创造者受到意识形态的影响，有意无意地对文字或图像进行选择，令再现具有明显的指涉功能。另一方面，在当代无论何种文本，凡在公共领域中得以流通并作为消费对象的符号，都必须服从资本市场、权力、传播方式、意识形态等一系列制约因素。而含有意识形态的再现也不断地塑造接受者的认

¹¹⁸ 王晓路等：《文化批评关键词研究》（北京：北京大学出版社，2007年），页 172-173。

¹¹⁹ M. J. T. Mitchell, “Representation,” in Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin, eds., *Critical Terms for Literary Study* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1990), pp. 13-14.

¹²⁰ 柯思仁、陈乐：《文学批评关键词：概念·理论·中文文本解读》，页 165。

¹²¹ Roland Barthes, translated by Annette Lavers, *Mythologies* (London: Hill and Wang, 1972), p. 116.

同。

艺术再现不仅能够利用再现系统建构主流意识形态，同样也可以塑造非主流或边缘认同。主流和边缘、高雅与通俗、支配与被支配、强势与弱势等一系列对立的双方都可以通过再现系统进行某种建构或解构。根据霍尔（Stuart Hall）的观点，当代文化的循环是“再现——认同——生产——消费——规则”的交叉往复的过程，在此意义过程中存在两个相关的再现系统，一是“通过在各种事物和我们的概念之间建构一系列相似性或等价物，它令我们能赋予世界以意义”，一是“在我们的概念和一系列符号之间建构相似性，这些符号被安排和组织以再现那些概念”。而将各种事物、概念和符号三者连接起来的过程就是“再现”的过程；因此“意义并不在事物之中，而是被建构的，被产生的。意义是被再现的实践和运作产生出来的，通过再现系统而得以建构”。¹²²于是社会支配性群体的意志和概念会通过艺术作品巧妙地再现，而一些边缘群体和性别就可能被刻板或扭曲地再现，这些都可以在受众中产生影响并建构认同，形成了广泛的“文化惯例”（convention）和“文化标准”（cultural norms）。在这些文化惯例和文化标准中，对于一些边缘群体和性别的再现往往是一种“刻板印象”（stereotype）甚至是“错误的再现”（misrepresentation）。但当某一边缘群体拥有了建构再现的权利，便会利用现存的方式，例如文学和艺术进行针对性的“反再现”（anti-representation）。¹²³再现和反再现的历史循环也构成了社会思想史和叙述思想史的重要内容。尤其在二十世纪后半期以来，由于社会生活和思想世界的巨大变革，后结构主义和后现代主义思潮很大程度上成为西方学术研究的主要理论支撑。在这种情况下，少数族裔书写、亚文化再现、性别文化抗争以及第三世界批评等都具有了鲜明的“反再现”特点。

另一方面，再现创造者（导演、演员等）同被再现者之间具有“代表”关系。一般而言，导演和演员作为非底边阶级，和游民在物质生活、精神追求、生活样态

¹²² Stuart Hall, ed., *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (London: Sage in association with the Open University, 1997), p.15-29; 中文版参见霍尔编：《表征：文化表象与意指实践》（徐亮、陆兴华译，北京：商务印书馆，2003年），页19-28。

¹²³ 王晓路等：《文化批评关键词研究》，页168。

等阶级状况上具有巨大的差别。那么，导演和演员是否能够代表游民？

在“representation”作“代表”之意的条件下，存在两种情形：自我代表（representing selfhood）和代表他人（representing otherness）；前者强调自己是被代表人群中的一员，而后者则承认自己同被代表人之间的差异。在电影方面，这种“代表”的问题经常出现在同志电影（homosexual cinema）的导演身上。¹²⁴相较而言，“自我代表”被认为具有真实可信的效果，但主观色彩较强；而“代表他人”则相反，能够从较为中立客观的角度讨论，但较难说服他人相信。

根据 Kobena Mercer 的观点，对于代表边缘群体来说，其政治身份具有一定的风险性：由“我”（I）向“我们”（We）的转变是力量增强、声音（voice）变大的过程，但同时也有引起拒绝的风险，即团结了少数边缘群体的力量所换来的是被主流意识形态所拒绝和否定。¹²⁵因此发表个人观点是一回事，但为群体代言而发声则是另一回事。

问题是，作为游民的底层阶级，是否具有自己发声的能力？根据斯皮瓦克的说法，“底层人无法说话”（the subaltern cannot speak）。斯皮瓦克的意思并非指底层人没有实际说话的能力，而是强调底层人无法自由地发出自己的声音（voice）。这不仅由于大部分底层人知识水平较差，更重要的是没有令她们表达意见（viewpoints）的空间。她对于“底层人”（subaltern）的解释是：

我所理解的底层人的意思是指一个人或者一个群体，他们没有和社会流动的相联系的路径，他们不能移动，没有路径，因为所有的路线都飘忽在他们的空间之外。因此，我对底层人这个词有一个非常严格的定义，我不是用它来指所有的从属的、穷人、受压迫者、受剥削者或受统治者，因为即使你是被剥削、被压迫的人，你还是有途径来进行斗争的，而对于真正的底层人

¹²⁴ Lim Song Hwee, *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas*, p. 46.

¹²⁵ Kobena Mercer, “Black Art and the Burden of Representation,” *Third Text* 10, p. 72.

而言，是没有途径斗争的，这就是底层人的真正意义。¹²⁶

正因为底层人“没有路径”且没有话语权，因此他们很难发出声音，这也就是“代表”的重要性。而知识分子、艺术工作者对于底层人的“代表”或“代言”，是建立在他们具有话语权的基础上，因此也承认了代表人和被代表人之间的阶层差异，即所谓的“代表他人”。

但也有一些艺术再现的创造者同被代表者之间的关系是“自我代表”。贾樟柯一直称自己为“电影民工”，而他的电影所再现的主要人物大都是民工。对他来说，“个人经验是身份认同的基础”，他在偏僻的县城里长大，“在民工、小偷、街头混混身上看到自己的影子”，于是他以自己的视角在电影中建构了一个游民的电影空间，以再现“另一种现实”，表达“底层生命的沉默与愤怒”。¹²⁷贾樟柯表达的是一种对再现对象的认同感和归属感，这种认同感与归属感令再现者以切身利益和“自我代表”的姿态发声。

而由“自我代表”引申出的另一个问题是作为观影者，即再现的接受者对电影再现的反应。在这种情况下，接受者就是被再现的对象。对于非主流再现来说，主流观众在观看影片时并没有自我代表的问题，他们并不会从内部体会电影，而艺术形象并不会塑造他们的认同。但那些属于非主流群体的观众在观看“自我代表”的电影时，会产生一种“代表的焦虑”（anxiety of representation），而这种焦虑又是同期待、参与和认同的复杂情绪混合在一起的。¹²⁸但如果非主流观众并不认同电影的再现，那么电影就成为一种“错误的再现”，他们也并不觉得自己“被代表”（represented），或者说拒绝了这种艺术再现。

正因为“再现”语义和内涵的复杂性，本文在探讨城市代电影对游民的再现问

¹²⁶ 生安锋、李秀立：〈后殖民主义、女性主义、民族主义与想象——佳亚特里·斯皮瓦克访谈录（下）〉，《文艺研究》，2007年第12期，页95。

¹²⁷ 韩琛：〈“电影民工”的“游民电影”——贾樟柯电影与底层中国〉，《电影评介》，2006年第19期，页3-6。

¹²⁸ Lim Song Hwee, *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas*, p. 47.

题时，将兼顾“艺术再现”和“政治代表”两个不同的角度和方面。

五、游民再现：视角与方法

“再现”作为本文最重要的研究视角和概念，也引出了本研究最主要的问题意识，即当代中国电影再现了怎样的“城市游民”，如何再现，又为什么这样再现？而针对“游民电影”这一缺乏学术研究和论述的领域，本文所选择的“再现”的这一角度，更能突显本研究同目前学界在相关议题的对话、差异及创新。

本文所论述的时间范围是二十世纪九十年代以来的“后新时期”，目前学界针对这一时期的中国电影所进行的整体综述类著作很多，为本研究提供了背景资料和电影语境的介绍。其中较为重要的专著包括吴小丽、徐牲民的《九十年代中国电影论》¹²⁹、朱洁的《二十世纪九十年代以来的中国电影》、戴锦华的《雾中风景：中国电影文化 1978-1999》¹³⁰、顾峥的《新时期中国电影论》¹³¹、任仲伦的《新时期电影论》¹³²、尹鸿的《跨越百年：全球化背景下的中国电影》¹³³、陈晓云的《作为文化的影像：中国当代电影文化阐释》¹³⁴、陈旭光的《当代中国影视文化研究》¹³⁵、饶朔光、裴亚莉的《新时期电影文化思潮》¹³⁶、沈小风的《二十世纪九十年代电影批评研究》¹³⁷、蓝爱国的《后好莱坞时期的中国电影》¹³⁸等等。而在英文学

¹²⁹ 吴小丽、徐牲民：《九十年代中国电影论》（北京：文化艺术出版社，2005年）。

¹³⁰ 戴锦华：《雾中风景：中国电影文化 1978-1999》（第二版）（北京：北京大学出版社，2006年）。

¹³¹ 顾峥：《新时期中国电影论》（北京：中国电影出版社，2004年）。

¹³² 任仲伦：《新时期电影论》（上海：上海文艺出版社，1992年）。

¹³³ 尹鸿编著：《跨越百年：全球化背景下的中国电影》（北京：清华大学出版社，2007年）。

¹³⁴ 陈晓云：《作为文化的影像：中国当代电影文化阐释》（北京：中国广播电视出版社，1999年）。

¹³⁵ 陈旭光：《当代中国影视文化研究》（北京：北京大学出版社，2004年）。

¹³⁶ 饶朔光、裴亚莉：《新时期电影文化思潮》（北京：中国广播电视出版社，1997年）。

¹³⁷ 沈小风：《二十世纪九十年代电影批评研究》（北京：中国广播电视出版社，2009年）。

界，Chris Berry¹³⁹、Paul G. Pickowicz¹⁴⁰、Zhang Yingjin¹⁴¹、Jason McGrath¹⁴²、Lin Xiao Ping¹⁴³、Zhu Ying¹⁴⁴、Gary G. Xu¹⁴⁵、Jerome Silbergeld¹⁴⁶、Rey Chow¹⁴⁷、Sheldon Lu Hsiao-peng¹⁴⁸、Zhang Zhen¹⁴⁹、Yomi Braester¹⁵⁰等学者的专著和论文集，都针对九十年代中国电影的整体发展或个案文本进行了精彩的论述和剖析。笔者将在第一章对后新时期中国电影语境和“城市代”导演的综述中，同这些著作进行对话。

在针对二十世纪九十年代以来中国电影的研究中，以“游民”作为研究角度进

¹³⁸ 蓝爱国：《后好莱坞时期的中国电影》（桂林：广西师范大学出版社，2004年）。

¹³⁹ 例如 Chris Berry, *Postsocialist Cinema in post-Mao China: the Cultural Revolution after the Cultural Revolution* (London : Routledge, 2004).

¹⁴⁰ 例如 Paul G. Pickowicz and Yingjin Zhang, eds., *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China* (Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2006).

¹⁴¹ 例如 Zhang Yingjin, *Screening China: Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema* (Ann Arbor, Mich.: Center for Chinese Studies, 2002).

¹⁴² 例如 Jason McGrath, *Postsocialist Modernity: Chinese Cinema, Literature and Criticism in the Market Age* (California: Stanford University Press, 2008).

¹⁴³ 例如 Lin Xiao Ping, *Children of Marx and Coca-cola: Chinese Avant-garde art and Independent Cinema* (Honolulu : University of Hawai'i Press, 2010).

¹⁴⁴ 例如 Zhu Ying, *Chinese Cinema during the Era of Reform: the Ingenuity of the System* (London: Praeger, 2003).

¹⁴⁵ 例如 Gary G. Xu, *Sinascape: Contemporary Chinese Cinema* (Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2007).

¹⁴⁶ 例如 Jerome Silbergeld, *China Into Film: Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema* (London: Reaktion Books, 1999).

¹⁴⁷ 例如 Rey Chow, *Primitive Passions : Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema* (New York: Columbia University Press, 1995).

¹⁴⁸ 例如 Sheldon Lu Hsiao-peng Lu, ed., *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender.* (Honolulu: Univeristy of Hawai'i Press, 1997).

¹⁴⁹ 例如 Zhang Zhen ed., *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century* (Durham and London: Duke University Press, 2007).

¹⁵⁰ 例如 Yomi Braester, *Painting the City Red : Chinese Cinema and the Urban Contract* (Durham : Duke University Press, 2010).

行切入分析的并无专著，单篇文章也是少之又少，只有韩琛的〈“电影民工”的“游民电影”——贾樟柯电影与底层中国〉¹⁵¹及崔卫平的〈张艺谋电影中的游民意识〉¹⁵²两篇。前者认为贾樟柯电影的主要内容是“底层中国”，并“记录底层民众的沉默与愤怒、梦想与绝望，表现中国当下急剧阶层化的现实”；简单扼要地概括点明了贾樟柯电影关怀的对象，却并未作深入细读和分析，也缺乏延伸性的思考。后者则细读了张艺谋的《红高粱》、《秋菊打官司》、《菊豆》、《有话好好说》等电影，简要分析了这些电影中主人公的游民特征，并认为游民意识贯穿于张艺谋的几乎所有电影，对于重新认识张艺谋的电影提供了一个新的角度。这两篇文章都以“游民”的角度分析电影个案，较为浅尝辄止，但却也开拓了“游民”角度电影分析的先河。与此类似，司若的硕士论文《华语游民电影的文学叙事研究——以贾樟柯“故乡三部曲”为例》¹⁵³则以“游民”角度界定了“华语游民电影”的概念，并详细分析了贾樟柯的“故乡三部曲”：《小武》、《站台》、《任逍遥》。然而文章在电影文本的分析中并未过多牵扯“游民”的概念和论述角度，从而令“游民”这一角度同具体的文本分析相脱节。纵观三篇作品，都是电影个案分析，其“游民”的概念阐释都来自于王学泰的《游民文化与中国社会》，但也都没有过多考虑“游民”概念的时代变迁，也无法将其化为分析电影本文的角度和方法，即在“游民”这一社会学概念同电影本文分析之前搭起桥梁，更缺少对当代游民电影的整体关怀和论述。

尽管如此，学界仍有一些研究专著虽未直接以“游民”为关键词进行分析论述，却亦在相关论述上有所建树和突破。尤其在核心概念和论述角度上，本文借由“游民再现”的视角与上述研究对话。聂伟的《文学都市与影像民间——1990年以来都市叙事研究》一书借由陈思和的“民间”概念并将其纳入都市文化的分析，以“都市民间”为视角和关键词对二十世纪九十年代以来的都市小说和电影，尤其

¹⁵¹ 韩琛：〈“电影民工”的“游民电影”——贾樟柯电影与底层中国〉，页3-6。

¹⁵² 崔卫平：〈张艺谋电影中的游民意识〉，《天涯》，2007年1月，页3-6。

¹⁵³ 司若：《华语游民电影的文学叙事研究——以贾樟柯“故乡三部曲”为例》，清华大学硕士学位论文，2004年。

是以上海为书写对象的小说和电影进行了深入分析，并从精神主体、弱势言说、身体叙事、民间影像等不同方面梳理和论述了当代“自觉疏离于强势意识形态话语系统之外的知识分子创作”¹⁵⁴，彰显了这些创作的“民间”意义。这一研究的“民间”概念同“庙堂”和“广场”相对应区别，直接对抗都市论述中主流意识形态话语，试图为一些知识分子的言说另辟空间。“民间”这一概念具有丰富的内涵，其边缘、非主流的政治立场和论述角度与本文相似，但“民间”概念侧重阐释知识分子的书写言说，同本文的“游民再现”角度在研究对象的主体方面有所不同；故“民间书写”和“游民再现”于“代表”的方向性上恰恰相反，研究方式也并不相同。然而，知识分子的“民间书写”同城市游民的“底层再现”虽有不同论述研究对象，但其针对主流意识形态的政治立场是相同的，其概念论述、理论框架乃至本文细读也都有相互补充与对话的必要。

从论述概念，尤其是研究对象上来看，与本文更为接近的，是谢晓霞的《当代电影底层形象研究》一书。谢晓霞将“底层”这一概念引入中国当代电影的研究，以此角度剖析了新时期以来三十年间中国电影中的底层形象。其论述的方式是通过电影导演的代际进行划分，并认为“新时期以来中国银幕上的底层形象各异”，其中在三四代电影中“创作主体与底层客体以近似对话的方式相处”，第五代电影中“底层被创作者赋予较强的意念，与其说‘写底层’不如说是表现他们想象的底层”，而新生代电影中的底层“体现了一种人道情怀和写真实的勇气”¹⁵⁵。对于这些底层影像，作者认为其具有重要意义，尤其表达了现实主义在新时期中国影坛的演变和贡献。然而以代际为依据进行划分的方式，难免做出一些整体性的概括判断，这些概括判断有时无法适用于某个代际的所有导演和影片；毕竟，新时期以来的电影，呈现出多样化、个体化的特征，很难进行整体性概括。虽然如此，“底层”这一概念为中国当代电影研究提供了崭新的视角，对于认识当代中国电影具有重要意义。

对于笔者来说，“民间”或“底层”这两种研究角度虽然新颖且极具意义，但

¹⁵⁴ 聂伟：《文学都市与影像民间——1990年以来都市叙事研究》，页2。

¹⁵⁵ 谢晓霞：《当代电影底层形象研究》（昆明：云南人民出版社，2009年），页399。

其开放性较大，文学性和隐喻性较强。而“游民”这一概念则针对特定的社会人群，依托社会学的划分方式和研究成果，其群体所指较实，且研究切口更小，更易于深入剖析和挖掘。

总体来说，本文的这一题目——“当代电影中的城市游民”在目前学界缺乏完整综合的研究，无论在整体梳理、概念延伸、现象剖析抑或文本细读方面都存在空缺。据此，本文都试图从“游民再现”的角度，对中国当代电影研究进行补充并提出新的见解。

而在研究视角上，笔者以“再现”这一核心概念进行分析，试图能以此角度，沟通现实中的游民群体及电影中的游民形象，不仅关注和分析中国当代电影再现了怎样的城市游民，更深入电影从艺术手法和音画技巧上如何再现，且进一步挖掘这些电影之选择如此再现，其背后的动机和原因。通过“再现”的视角和方法，本文的关注重点并非简单的“游民形象”，而更强调中国电影在面对二十世纪九十年代以来中国社会的转型变化，尤其是迅速增多的“城市游民”阶层之时，其导演和电影人如何思考和再现这一群体及其背后的城市化进程，以及这样一种电影再现，又透露出后新时期的中国电影怎样的发展态势和特征。

在研究方法上，本文兼顾“历史语境”、“理论方法”、“文本细读”和“政治立场”，同“文化物质主义”（cultural materialism）的研究方法¹⁵⁶有契合之处。而在具体的文本分析中，本文综合考察电影在内容主题、艺术手法和生产传播三个方面的特征，并结合当代历史语境对其进行深入剖析。本文以具体导演的具体作品为分析和论述对象，尽量避免对于当代电影发展的整合性概括和判断；将采用主题探讨的方式，思考不同导演、不同类别、不同风格的“城市代”电影对后新时期城市游民的再现。本文试图通过具体电影文本和主题之间的相互指涉、沟通和支援，不仅

¹⁵⁶ 根据 Jonathan Dollimore 和 Alan Sinfield 的观点，文化物质主义的研究方法主要为四种元素的结合：历史语境（historical context）、理论方法（theoretical method）、政治立场（political commitment）以及文本分析（textual analysis）。本文研究的方法与此接近。参见 Jonathan Dollimore and Alan Sinfield, “Foreword: Cultural Materialism,” in Jonathan Dollimore and Alan Sinfield, eds., *New Essays in Cultural Materialism* (Manchester: Manchester University Press, 1985), p.7.

能铺展九十年代以来中国电影中游民形象的大致图卷，更能通过对电影艺术手法和生产传播的分析，深入探讨中国电影“游民再现”的意义。而“游民再现”的意义，也正是本文最核心、最重要的问题关怀。

“再现”作为本研究最重要的研究视角和概念，也沟通与连接了本文各章节之间的内容。在本文的主体部分，笔者不仅会探讨电影中的各个游民群体，即“民工游民”、“市民游民”、“劳教游民”、“青少年游民”和“流浪艺人”的电影艺术形象，更将重点放在“游民”作为一个整体在电影中所再现的文化特征，即“底层”、“边缘”、“流浪和漂泊”、“叛逆性”等，以及这些特征在电影内容、风格、制作方式上的再现和表达。本文也会思考这样的电影再现同九十年代以来中国城市化发展的关系，尤其是城市拆迁、下岗、严打、农民工、贫富差距等社会问题对于城市游民及其电影再现得影响。最终通过各个章节的分析论述，集中探讨中国电影“游民再现”的意义。

在影片和导演的选择上，本文尽量涵盖“城市代”作品中最重要的游民电影文本，并试图通过选择不同风格、不同类别、不同制片特征、不同艺术追求的作品类别，希望能够将当代中国电影中游民再现的多样性、复杂性、变动性论述出来。在每一章的具体论述中，笔者将文本细读、制作分析同社会历史语境相结合，并试图在分别梳理各类游民形象发展概貌的基础上，有点有面地展示电影对于城市游民的艺术再现及其背后的意义。

具体来说，在第一章“城市代与当代电影发展语境”中，笔者从作品和体制两个方面简要梳理后新时期中国电影产业的发展概况，分析“主旋律电影”、“商业电影”和“艺术电影”等不同种类的电影形态在国家权力和市场的影响下相互接纳、彼此融合的发展趋势。由此，笔者引出城市代电影的定义和内涵，并从“独立制片”的角度，分析很多城市代电影在后新时期所经历的从“地下”到“地上”的转变过程，探讨导演们如何在国家权力和市场运作的影响下，在体制外或体制内坚持艺术的自主性。

而在第二章“摇滚文化与叛逆精神：张元《北京杂种》和管虎《头发乱了》中的流浪艺人”中，笔者把焦点投射在前期第六代导演及其作品中的流浪艺人形象，

着重讨论其“叛逆性”特征的艺术再现方式。在梳理中国当代的再现摇滚艺人的电影与纪录片后，笔者细读张元和管虎在二十世纪九十年代初拍摄的两部电影，探讨两部作品中体现的叛逆精神。通过讨论，笔者认为，《北京杂种》和《头发乱了》等电影中的叛逆精神，是一种刻意的再现。这种叛逆精神，其实是特定历史语境和地理空间下的产物：它既离不开九十年代初期的社会环境（“后社会主义”的迷惘），又同城市代导演的电影身份密切相关。

在第三章“被放逐的青春：娄烨和王小帅电影中的问题青少年”中，笔者简单梳理城市代电影中的青少年游民形象，并在此基础上将重心放在王小帅和娄烨这两位导演的作品上，分析了两位导演的电影对于问题青少年的再现，思考两位导演如何通过青少年游民的影像表达对于主流意识形态的挑战和批判。笔者先以《苏州河》和《十七岁的单车》为例，讨论电影中后新时期城市中的游民青少年堕落和犯罪的成因，点明电影对于城市化过程中普世性价值失落的批判，再以《青红》和《颐和园》为例，以两部电影的人物命运为分析焦点，思考电影如何通过身体和欲望的方式表达对于国家政治权力和体制的对抗。最后，笔者将结合两位导演的独立制片背景，探讨其在主流权力机构的审查中被禁的命运，及其在东西方的电影环境中所作出的选择和策略。

第四章“游的寓言与飞的童话：贾樟柯《世界》和《三峡好人》中的底层旅行”将会把目光转移到“民工游民”形象上来，讨论的对象导演为城市代导演中成就最为突出的一位——贾樟柯。笔者选择其较少被讨论的《世界》和《三峡好人》这两部贾樟柯“体制内”制作的电影进行分析，将以“旅行”的角度切入，回答贾樟柯所提出的疑问：“全球化究竟使谁真正受益了？谁又成了牺牲者？”通过讨论，笔者认为，贾樟柯有意地通过再现底层和上层两种阶级人群的区分和对立，强化两者之间的阶级差异和矛盾，并表达了对于主流体制，以及城市化、现代化等国家话语及意识形态的挑战和批判。另外，本章也借由探讨两部电影中底层旅行的困境，也试图将其看做贾樟柯电影历程的隐喻，并探讨贾樟柯作为导演是否、如何“代表”底层的民工游民发声这一问题。

在第五章“都市梦、乡愁与大爱：《美丽新世界》、《我的美丽乡愁》、《泥鳅也

是鱼》中的农民工”侧重于对电影中所再现的农民工生活境况的分析。笔者在简单梳理当代城市电影中农民工形象的基础上，细读三部“情节剧”模式的电影——施润玖的《美丽新世界》、俞钟的《我的美丽乡愁》及杨亚洲的《泥鳅也是鱼》，从影像语言的角度，思考电影农民工在城市中的身份危机，并考察这些具有“新主流”特征的电影如何借由“情节剧”模式，尤其是“都市梦”神话、“乡愁”情节和“大爱”形象，挪移、遮蔽和消解了阶级矛盾以及对主流社会机制的批判。

在第六章“拆迁、搬迁与变迁：《洗澡》、《美丽的家》和《夏日暖洋洋》中的市民空间”中，笔者从后新时期的拆迁现象及其同城市游民生活空间的关系谈起，简单梳理城市代电影中的拆迁主题，并细读张杨的《洗澡》、安战军的《美丽的家》和宁瀛的《夏日暖洋洋》这几部拍摄于世纪之交的城市代电影，考察它们如何以影像讲述北京拆迁的故事，检视导演们如何利用电影作品思考城市化过程中城市空间、家庭关系及社会道德的拆解和重构。笔者也集中分析城市代导演以不同技巧和手法“介入”电影叙事的方式，并通过电影中不同艺术形式间的互文与跨越，思考导演们如何干预和再现现实，表达艺术的自主性。

笔者在结论的部分归纳和总结全文，并在此基础上集中探讨“游民再现”的意义。笔者将游民的电影再现同后社会主义“发展”的城市化社会语境相结合，认为游民再现的意义，就是挑战文化领导权，反思和批判主流体制和意识形态。来自于底层的声音，无论由底层人发出还是底层的代言人（再现者）发出，对于“转型”和“断裂”时期的中国都具有建设性的作用。

几点说明：本文的讨论并不追求涵盖二十世纪九十年代以后所有的中国电影，尤其对于商业电影、主旋律电影并不做太多分析。虽然这些类别的电影中也有城市游民形象，但毕竟数量较少；本文所探讨的主要是“城市代”导演的电影作品中所再现的城市游民。另外，本文的讨论对象主要为剧情片，但一些纪录片，例如吴文光等“新纪录片运动”的作品也会在讨论的范畴之内。本文希望能够将当代中国电影对游民形象再现的多样性、复杂性、变动性论述出来，并集中探讨中国当代电影中游民再现的意义所在。

第一章 城市代与当代电影发展语境

我的摄影机不撒谎。

——娄烨《苏州河》¹

后新时期的中国电影景观发生了剧烈的变化；经过了改革开放后的十余年时间，中国电影逐渐由单一走向多元化。在主旋律电影和商业电影分割中国电影市场、制定电影规则的格局中，一批以艺术追求为导向的“城市代”电影人另辟蹊径，以具有开创意义的先锋性和实验性影像表现中国当代社会发展现实，成为当代电影的重要组成力量。而城市游民这类艺术形象，大部分出自这些电影作品；“城市代”电影因此成为本文的主要电影文本来源。可以说，后新时期中国电影中游民形象的增多，不仅同当代城市化加剧的历史语境息息相关，而且同“城市代”导演的艺术追求和政治立场紧密相连。本文正是从“游民”这一视角来审视这些城市代电影的制作与传播，探讨其艺术再现的手法和技巧。

在第一章的内容中，笔者将从作品和体制两个方面简要梳理后新时期中国电影产业的发展概况，分析“主旋律电影”、“商业电影”和“艺术电影”等不同种类的电影形态在国家权力和市场的影响下相互接纳、彼此融合的发展趋势。由此，笔者引出城市代电影的定义和内涵，并从“独立制片”的角度，分析很多城市代导演及其电影在后新时期所经历的从“地下”到“地上”的转变过程，探讨导演们如何在国家权力和市场运作的影响下，在体制外或体制内坚持艺术的自主性。笔者认为，城市代电影的艺术追求、政治立场制片方式是不一而足的，而不同的制片方式，直接影响了它们对于游民的艺术再现。

¹ 这句话是娄烨电影《苏州河》中的一句台词，后被程青松和黄鸥作为一本与当代青年电影作者对话录的标题，以概括一种共同的倾向性。见程青松、黄鸥：《我的摄影机不撒谎》（北京：中国友谊出版公司，2002年），页121。

一、后新时期中国电影发展概况

梳理二十世纪九十年代以来中国电影发展的概况，除了能提供后新时期中国电影整体发展语境，也便于解释为何在多元的电影创作力量中，“城市代”导演的作品较为关注城市游民群体。本文也试图证明，城市代导演在作品中对“城市游民”的再现在九十年代中后期有所变化，而这种变化是同这一时期中国电影体制的转变密切相关的。

二十世纪九十年代以来的中国电影大致可分为“主旋律电影”、“商业电影”和“艺术电影”；这是研究当代中国电影的中英文学者较为一致的看法。²笔者认为这样的划分方式虽然能帮助我们整体而扼要地掌握后新时期中国电影的发展概况，但在某种程度上简化了九十年代以来中国电影发展的复杂性和定位的模糊性，也割裂了不同类型电影之间的联系，以及九十年代中期以后各种类型相互融合的趋势。因此，笔者一方面使用这种划分方式，以便在整体上把握后新时期的中国电影发展概况；但另一方面也试图指出，这些电影在影片定位、政治立场和制片方式上其实都具有复杂性，而且随着后新时期中国电影政策和体制的转变，各种类型的电影呈现出相互接纳、彼此融合的趋势，使这样的划分变得越发模糊与不明显。

在主旋律电影方面，九十年代以来，中国国家政权在强调对文化艺术业的总体调控的同时，重视和加强了对电影文化的具体规范。九十年代初期的中国电影应该说其政治主流性得到了明显强化，多元性被主流政治意识形态主导，主旋律不仅作为一种口号，而且作为一种逻辑支配着中国电影的基本形象。而到了九十年代末，电影市场化的步伐明显盖过政治意识形态的控制，中国电影出现了一些新的风貌。

² 例如尹鸿：〈世纪之交：九十年代中国电影备忘〉，《当代电影》，2001年第1期，页23-32；朱洁：《二十世纪九十年代以来的中国电影》（北京：中国电影出版社，2007年）以及 Zhang Yingjin, “Rebel without a Cause? China’s New Urban Generation and Postsocialist Filmmaking,” In Zhang Zhen, ed., *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century* (Durham and London: Duke University Press, 2007), pp. 49-89；本文以下对于九十年代以来中国电影的梳理和综述，参考了这两篇文献。

纵观这段时期众多的“主旋律电影”，主要有两大类型：一是以宏大叙事为主要特征，以中国近现代历史上的重大事件、重要历史人物为描写对象，在纪实的基础上再现历史事件和人物，即所谓的“历史巨片”。二是以平民化的视角描绘当代生活和当代人物（尤其是一部分当代模范人物），这些电影充满道德感和伦理精神，属于“社会现实片”。³

具体来说，再现历史重大的事件的电影往往取材于二十世纪以来中国共产党相关的历史事件，即“革命历史题材”，尤其是“重大革命历史题材”。在这一方面，“革命历史题材”影片的发展是同重要周年纪念与庆祝活动密不可分的。1991年纪念中国共产党建党70周年、1995年纪念世界反法西斯战争胜利50周年、1999年纪念中华人民共和国成立50周年、2001年纪念建党80周年、2009年纪念中华人民共和国成立60周年等重要纪念和庆祝活动令这类题材的电影创作形成了几个高潮。由此，八一电影制片厂先后推出了《大决战》、《大转折》、《大进军》，另外李前宽、肖桂云执导的《开国大典》、《重庆谈判》，丁荫楠的《周恩来》、吴子牛的《国歌》，陈国星的《横空出世》等影片也都是这类作品的代表。尤其是作为庆祝新中国成立60周年的“献礼大片”，2009年由中影公司⁴制作发行的《建国大业》在全国范围上映，这部电影集结了来自大陆、香港、台湾的百余位明星加盟演出，在中国国内外创造了4.3亿元人民币的票房神话，可以说创造了“主旋律”电影发展史上的最高峰。《建国大业》的上映，也成为2009年重要的文化事件。

除却“重大革命历史题材”影片，另一些“主旋律”电影塑造了一批人民公仆、平民英雄以及当代楷模形象，例如《孔繁森》、《离开雷锋的日子》、《中国月亮》、《军嫂》、《一棵树》、《少年雷锋》、《夫唱妻和》、《故园秋色》等电影。而作为对政治主流意识形态补充，家庭社会伦理道德题材的主旋律电影也很多，例如黄蜀芹的《我也有爸爸》，胡柄榴的《安居》，以及《男婚女嫁》、《这女人这辈子》、《红发卡》、《紧急救助》、《九香》等，它们都“以家庭、社会的人际伦理关系为叙事中心，大都自觉地用传统的道德逻辑，突出了利他与利己、爱与恨、义与利、团体认

³ 参见朱洁：《二十世纪九十年代以来的中国电影》，页17-35。

⁴ 即中国电影集团总公司。

同与个人叛逆之间的矛盾，张扬克己、爱人、谦让、服从的伦理观念”⁵。在主旋律电影方面，较为突出的两位导演是指导“红色系列”影片（《红樱桃》、《红色恋人》）的叶大鹰，以及拍摄“战争系列”影片（《北洋水师》、《红河谷》、《黄河绝恋》、《紫日》等）的冯小宁。

在这些主旋律电影中，游民形象很少出现。主旋律电影以歌颂为主，鲜有批判性的影片。这些作品要么歌颂重大历史事件，要么歌颂伟大的历史人物，即使是家庭社会伦理电影，也都会歌颂普通民众的优秀品质，例如热爱祖国、助人为乐、舍己为人、孝顺家长等等，崇高的母爱、父爱等更是歌颂的重要情感。这些普通民众，在电影中的形象非常光辉高大，对于社会非但没有任何破坏性，而且更是遵纪守法的好公民，为社会主义中国的物质文明和精神文明建设贡献着自己的全力。游民形象在一定程度上具有底层性、边缘性和叛逆性，这些特性同主流的电影表现较为格格不入。

“主旋律”电影是政府力量对电影直接干预的体现，是主流意识形态的宣导和询唤工具。另一方面，在后新时期，由于社会经济体制改革的深化，市场经济也伴随着电影的产业化转型对中国电影文化产生着深刻影响。从八十年代末开始，随着市场经济取代计划经济成为中国主要的经济体制，中国电影业也开始戴着各种现实的“镣铐”走上了市场化的不归之路。市场化的过程是逐渐加深的发展过程，尤其到了新世纪以来，伴随全球化的步履，中国电影面临新的巨大转折，出现了更为复杂、多元的创作现象。

后新时期的商业电影类型较为复杂，大致来说有几种类型电影的发展较为突出。首先，九十年代以来，尤其是二十一世纪的古装片和武侠片有了长足发展。二十世纪二三十年代中国出现过古装片的热潮，“十七年”电影中则以“潜行”的方式存在，而文革则销声匿迹。⁶新时期的古装片市场开始复苏，《神秘的大佛》、《少林寺》、《武当》、《黄河大侠》、《金镖黄天霸》等广受好评。到了九十年代，何平导演的《双旗镇刀客》和《天地英雄》等电影相继登场，开创了中国大陆武侠片的新

⁵ 尹鸿：《世纪之交：九十年代中国电影备忘》，页 24。

⁶ 同上，页 25。

风格和表现手法。而到了新世纪，一批武侠电影给长久低迷的中国市场带来飞跃性的质变，引发了新的热潮，包括《英雄》、《十面埋伏》、《无极》、《夜宴》、《满城尽带黄金甲》等。这些作品往往都是大陆同港台及其它国家的电影人或电影公司合作，形成了新世纪武侠电影的商业片模式。其次，爱情、悬疑、恐怖等类型电影也蔚然成风，例如《我爱你》、《情人结》等爱情片，《门》、《疑神疑鬼》等悬念片，以及《天黑请闭眼》、《绣花鞋》、《七夜》等恐怖片。这些电影也是商业电影的重要组成部分。

值得一提的是，以冯小刚为代表的“贺岁片”成为商业电影中重要的组成部分⁷。二十世纪九十年代的中国电影市场上，也曾在岁末年初出现过《龙年警官》、《过年》等叫好又叫座的电影，只是当时的电影并没有意识到用“贺岁片”的标签来“包装”这些电影，并加以推广宣传。⁸直到1997年春节，冯小刚执导的《甲方乙方》粉墨登场，才宣告了中国“贺岁片”的问世。从《甲方乙方》开始，冯小刚陆续导演了《不见不散》、《没完没了》、《一声叹息》、《手机》、《大腕》、《天下无贼》、《集结号》、《夜宴》、《非诚勿扰》、《唐山大地震》、《非诚勿扰2》等作品，这些影片基本上都是当年度国产影片的市场主角，票房收入甚至超过了当年大多数国外引进的好莱坞重磅影片。除此之外，其他导演也在其后试图分一杯羹，杨亚洲导演的《没事偷着乐》、张艺谋导演的《幸福时光》、安战军导演的《美丽的家》等都是贺岁片的佳作。

在“商业电影”这一类别中，游民形象并不突出，而且往往不是重点表现的对象。在武侠、恐怖、悬疑、古装、战争等类型电影中，由于题材所限，城市游民几乎不可能出现，而在喜剧片、爱情片、贺岁片等较为生活化的类型电影中，出现了一些城市游民形象，但往往只是作为影片中的配角存在，对于剧情主线和主要人物

⁷ 关于“贺岁片”的讨论，参见 Jason McGrath, “New Year’s Films: Chinese Entertainment Cinema in a Globalized Cultural Market,” in *Postsocialist Modernity: Chinese Cinema, Literature and Criticism in the Market Age* (California: Stanford University Press, 2008), pp. 165-202, 以及尹鸿：〈冯小刚电影与商业美学〉，见尹鸿编：《跨越百年：全球化背景下的中国电影》（北京：清华大学出版社，2007年），页241-252。

⁸ 参见朱洁：《二十世纪九十年代以来的中国电影》，页59。

塑造也并没有很大意义。然而，还是有一些电影是以城市游民作为主要表现对象。试举几例：在张艺谋执导的贺岁电影《幸福时光》中，赵本山饰演一位因厂房停产而提前“退休”，在城市里无所事事的下岗工人，董洁饰演一位被生父和后母抛弃，在城市中失去家庭的盲女，这两个人物都属于“游民”之列。在导演俞钟拍摄的“催泪弹”电影《我的美丽乡愁》中，“体操皇后”刘璇饰演一位从湖南老家到广州打工的“外来妹”，在城市中辗转流浪，只为了找到一份工作安顿下来，她的一句台词是：“我是一只鱼，鱼是没有家的。”而青年导演宁浩以低成本拍摄的“票房炸弹”⁹电影《疯狂的石头》刻画了三名在城市中没有正当职业，而以坑蒙拐骗和偷窃为生的“骗子”，他们是重庆这座城市中最底层的漂泊者，是“疯狂”的城市游民。这些游民形象，或正面或负面，或悲苦或幽默，或残障或精明，展现出不同的特点。这些电影也包含在本文所分析的对象之中。而事实上，俞钟导演的《我的美丽乡愁》和宁浩导演的《疯狂的石头》等作品既是商业电影，又属于“城市代”作品。

在二十世纪九十年代，“艺术电影”这一概念的所指最为模糊。然而，还是有很多电影在定位上以艺术追求作为首要目标，而并不将市场票房作为第一考量。按照戴锦华的观点，在新时期，中国电影界最重要的“艺术电影”风潮来自于第五代导演。包括陈凯歌、张艺谋、田壮壮、黄建新、李少红等在内的第五代导演，在八十年代中期以“先锋”的姿态进入中国影坛，并刮起了一场“艺术电影”的风潮，并因屡次在国际艺术电影节上斩获奖项而得到很高的声誉。第五代导演电影几乎成了“八十年代电影”的代名词，也“彻底改变了中国电影的格局”¹⁰。从八十年代中后期到九十年代，第五代导演一直在中国电影界扮演着中坚力量。从张军钊的《一个和八个》，到陈凯歌的《黄土地》、《孩子王》、《霸王别姬》、《风月》、《和你

⁹ 《疯狂的石头》在上映一月后，票房就近 2000 万元人民币，成为 2006 年中国国内电影业的一朵奇葩。宁浩顿时成为炙手可热的新锐导演。作为映艺娱乐公司的投资方，刘德华也称“石头变钻石”。见〈反向新闻辞典〉，《南都周刊》，2006 年 12 月 29 日。

¹⁰ 戴锦华：〈历史之子：再读“第五代”〉，《雾中风景：中国电影文化 1978-1999》（第二版）（北京：北京大学出版社，2006 年），页 235。

在一起》等，从张艺谋的《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、《摇啊摇，摇到外婆桥》、《活着》、《有话好好说》、《我的父亲母亲》、《一个都不能少》等，到黄建新的《黑炮事件》、《背靠背，脸对脸》、《五魁》，《说出你的秘密》等，第五代导演以“一种经过浪漫改造的民俗奇观”，“执拗不驯的女性、忍辱负重的男人以及专横残酷的长者构成的人物群像”，以及“注重空间性、强调人与环境的共存状态”的影像构成独特风格的电影。这些电影的取景往往在“黄土地、大宅院、小桥流水、亭台楼阁”，并且以“京剧、皮影、婚殇嫁娶、红卫兵造反的场面”，与“乱伦、偷情、窥视”等相联系构成中国民族寓言和民俗的一道奇观。¹¹虽说如此，少数电影还是再现了城市生活，例如《和你在一起》、《有话好好说》以及黄建新的大部分电影，但相对来说毕竟是少数，而且这些城市题材的电影很难获得国际奖项的肯定。很多第五代导演的城市题材电影再现了都市中生活的小人物，但真正属于严格意义的“游民”其实并不多见。在《说出你的秘密》、《和你在一起》、《有话好好说》等第五代导演的作品中出现了城市游民的形象，但并不是电影的主人公，而都是电影的配角，其中最引人注意的是《有话好好说》中的一位城市游动的“民工层”游民，他带着陕西方言喊着“安红我爱你”，而此人的扮演者正是导演张艺谋。而黄建新是第五代导演中较为不同的一位，他的电影关注的都是城市生活，再现的都是都市中的小人物，例如民警、知识分子、工薪阶层等等。这些人物可以说大多属于“市民阶层”，很难算是弱势群体，也算不上边缘人群。对于这些电影，本文在分析时会有所涉及，但并不会作为分析的重点。

其实，第五代导演的电影创作情况较为复杂，很难以“艺术电影”这一框架进行概括。陈凯歌的《无极》或张艺谋的《英雄》、《十面埋伏》、《满城尽带黄金甲》等影片其实都是以市场为最主要的考量，影片的制作、发行和宣传都学习了好莱坞商业电影的模式。这种情况也出现在一些第五代之后的新生代导演的创作中。继第五代之后，新生代导演从九十年代中期起开始进入中国影坛，很多导演自觉以艺术追求作为影片的首要标准，侧重对于城市生活的刻画，注重对于社会弱势群体生活处境和生存状态的呈现。总体来说，他们是九十年代城市题材电影的主干力量，而

¹¹ 参见尹鸿：《世纪之交：九十年代中国电影备忘》，页 27。

且往往在夹缝中坚守，并在国外投资和国内认可之间走过彷徨迷离、艰辛坎坷的电影路程。很多学者强调了其在艺术探索上的“先锋性”，例如尹鸿认为他们以“迷离的色彩、摇滚的节奏、传记化的题材、情绪化的人物、装饰性的影像、螺旋似的结构、MTV 的剪辑，用一种都市的浮华感来还原他们自己在喧哗与骚动中所感受到的那种相当个人化的希冀、惶惑、无所归依的生存体验”¹²。而按照朱洁的看法，他们的电影过分执着于传达自己对生命和生存的理解和体验，自叙色彩浓重，有时可能近乎喃喃自语，其电影的造型、结构和整个风格充满“陌生感”。¹³这些观点都强调了其在艺术技巧和电影风格上的创新与探索。

从张元的《北京杂种》、《回家过年》、《妈妈》，到王小帅的《梦幻田园》、《十七岁的单车》，从姜文的《阳光灿烂的日子》、《鬼子来了》，到胡雪杨的《留守女士》、《湮没的青春》，从阿年的《感光时代》、《中国月亮》到娄烨的《周末情人》、《苏州河》，从张杨的《爱情麻辣烫》、《洗澡》到贾樟柯的《小武》、《站台》、《任逍遥》，从李欣的《谈情说爱》、《花眼》到路学长的《卡拉是条狗》、《租期》，从阿年的《呼我》到施润玖的《美丽新世界》，从王全安的《月蚀》到章明的《巫山云雨》……这些新生代导演的艺术电影几乎都以后新时期的城市生活作为表现对象，其中的城市游民是重要的一类人物形象，而且往往是影片的主人公。这些电影所再现的城市游民形象，是本文分析的重点所在。

以上简要梳理了二十世纪九十年代以来中国电影的一些最为重要的作品；正如前面所说，这样的三分法虽然能帮助我们整体而扼要地掌握后新时期中国电影的发展概况，但在某种程度上简化了九十年代以来中国电影发展的复杂性和定位的模糊性，也割裂了不同类型电影之间的联系，以及九十年代中期以后各种类型相互融合的趋势。

首先，很多电影很难被分类，或者它们跨越了几种类型。例如，冯小宁的“战争系列”影片既是票房很高的商业片，又是主旋律影片；冯小刚的《集结号》、《一声叹息》等作品既是票房保证的“贺岁片”，又可算是宣扬社会主旋律的主流电

¹² 同上，页 29。

¹³ 朱洁：《二十世纪九十年代以来的中国电影》，页 138。

影；更不用说像《阳光灿烂的日子》、《那山那人那狗》、《爱情麻辣烫》等这种所谓纯粹的“艺术片”都属于中国电影史上票房最好的电影之列。而在论述九十年代电影时，更有所谓“主流商业片”或“主旋律商业片”¹⁴等说法。

其次，从九十年代初期到后期和新世纪，中国电影体制和电影格局发生了很大变化，很难分清三者界限。例如，第六代导演或新生代导演的作品大都属于“艺术电影”的行列，但在九十年代末期，由于中国电影体制的改革，出现了一批所谓“新主流电影”¹⁵作品，包括张杨、施润玖、李欣、李虹、金琛等，甚至包括原来具有鲜明叛逆和先锋性的路学长、张元、娄烨等。而更加明显的一个例子，是第五代导演的作品前后的巨大变化。从八十年代先锋姿态的艺术电影（例如《黄土地》、《红高粱》、《孩子王》等），到九十年代后期以来的商业大片（例如《无极》、《英雄》、《十面埋伏》等），这种剧烈的彻底转变，既是中国电影体制改革的直接成果，也是全球化对于中国民族电影市场化的要求使然。

再次，九十年代以来越来越明显的跨国合作使电影越来越分不清类别。例如，中港合拍的电影《新龙门客栈》、《狮王争霸》等很难算是纯正的“香港商业电影”；香港著名导演陈可辛的《如果·爱》是中、港以及国外三方合作，宣传时被称作“商业艺术片”；更不用说二十一世纪以来几乎所有的商业大片都是由很多机构共同合作，甚至包括贾樟柯、王小帅等人的纯艺术电影。由于多方合作，导演在拍摄上难免要迁就投资方的意见，使电影的艺术定位更加难以确认。

最后，全球化语境下电影的趋同。尤其在 2001 年中国加入 WTO（世界贸易组织）之后，中国电影面临严峻的挑战。而二十一世纪以来，中国电影在体制上的改革可谓突飞猛进，每年都有很大的变化。从政府行政手段到电影机构重组，从引进资金和人才到整顿盗版市场；从多媒体的开发到中国电影的输出；电影在二十一世纪发生的变化，又无法与二十世纪九十年代同日而语。电影导演之间的合作变得越来越密切，其艺术片、商业片等壁垒完全被打破。一个极端的例子，是 2006 年雅

¹⁴ 对于“主流商业片”或“主旋律商业片”等概念的解释，参见朱洁：《二十世纪九十年代以来的中国电影》，页 35。

¹⁵ 对于“新主流电影”的概念解释，参见笔者在本章下面部分的解释，以及第五章的分析。

虎（yahoo）搜索广告以电影的手法进行拍摄¹⁶，邀请了三位中国著名导演进行合作，分别是以拍摄艺术片见长的陈凯歌、以贺岁片享誉世界影坛的冯小刚，以及中央电视台御用制作人兼导演张纪中。某种程度上，这三个人几乎是艺术片、商业片和主旋律片的最具代表性的人物，却可以破天荒走在一起，足见当下影坛格局变化之剧烈。再如，一直以来坚持以关注弱势群体，以先锋姿态著称的新生代艺术电影导演陆川（《寻枪》、《可可西里》等）在 2007 年和湖南卫视合作，拍摄“快乐男生”主题曲《我最闪亮》的音乐录影带¹⁷，可见整合营销传播、多媒体发展以及文化艺术产业整合的发展态势。这些变化都是二十一世纪中国电影界（或称“电影产业界”较为恰当）的独特新风景，显示出与九十年代所不同的中国电影格局。

那么，后新时期的中国电影究竟呈现出怎样的一种动态发展趋势？在回答这一问题之前，笔者想要先简单地提一下这一时期中国电影产业的体制改革。体制改革作为中国电影变化发展的政策背景，直接影响了中国当代电影的制作、发行、放映和传播等各个环节，也促使中国电影产业在九十年代末呈现出彼此融合的发展趋势。

二十世纪九十年代以来，中国电影业在体制上的改革是不断加速的，这些改革其实从八十年代初就开始了。¹⁸九十年代的电影体制改革以 1993 年 1 月以“广电字

¹⁶ “雅虎搜索创意盛典”联手华谊兄弟传媒集团，盛邀陈凯歌、冯小刚、张纪中三大著名导演以“雅虎搜索”为主题各自创作一支视频广告短片，以其创意功力和导演才华，演绎和诠释全新的“雅虎搜索”。具体详情可参阅〈陈凯歌、冯小刚、张纪中为雅虎拍广告〉，《北京晚报》，2005 年 12 月 28 日。2006 年 9 月起，三支广告在各大媒体中播出，引起广泛关注。

¹⁷ 陆川自称不仅自愿拍摄这则 MV 录影带，更是“没有报酬”：“我这次帮他们拍 MV，只是过来帮忙，没有报酬的”，陆川说，“平时自己的电影都很残酷，正好借这个机会换换脑子”，可见陆川处理电影和 MV 这两件事的不同态度和主次。见〈独家采访快男 MV 导演陆川：选秀不恶俗挺严肃的〉，腾讯网：<http://ent.qq.com/a/20070522/000036.htm>，新闻日期：2007 年 05 月 22 日，浏览日期：2008 年 12 月 28 日。

¹⁸ 二十世纪八十年代的中国电影业体制的重大改革举措包括：1979 年的《关于改革电影发行放映管理体制的请示报告》，最终调整了发行收入分成的比例，增加了用于发行放映的生产基金。1980 年文化部的 1588 号文件出台，规定中影公司需根据发行需要所印制的拷贝量按单价与制片厂计算，使电影产量增加，利润提升。1985 年 1 月，电影局召开电影体制改革座谈会，通过了简政放权、政企

（3）号文件”即《关于当前深化电影行业机制改革的若干意见》及其《实施细则》（征求意见稿）为起始。自此，建国以后四十多年来电影的统购统销以及由此形成的制片、发行、放映三者经济分配的不合理现象开始发生重大变化，中影公司的全国垄断经营被打破。随后，中国国家广播电视局下发了一些“深化体制改革”的通知，这些条文打破了原有制片厂的垄断现象，到 1997 年的改革则完全取消了国有制片企业垄断保护的权力；而随即单片发行权也开始放开。

2002 年，随着新的《电影管理条例》颁布，中国电影业又开始了新一轮的体制改革。这主要体现在三个方面：首先，在制片领域，民营资本开始被鼓励进入电影制片业，也允许民营机构开始“独立”拍摄影片，一改过去民营机构因为缺乏“合法”资格而只能“参与”制作而无法独立制片的局面。其次，在放映领域，“院线制”开始推广，各大院线开始正式挂牌营业，这是放映环节上的重大机制改革。最后，在引进国外电影方面，发行垄断陆续被打破。虽然引进片依然由国家统一进口，但进口影片的供片机制进行了调整，进口与发行逐步分离。¹⁹而在 2004 年之后，中国国家广电局陆续发布了一系列重要规定，允许外资进入中国电影制片领域，充分吸引外资活跃中国电影市场；电影审查制度逐渐下放权限，并在电影制作、发行和放映环节进一步降低准入门槛，促成了国有电影资本、民营资本、其他社会资本、国外资本共同组成国内的电影投资主体的多元化局面。随着全球化的发展，尤其是中国加入世贸组织之后，中国电影体制改革的步伐越走越快，不仅逐渐放开政府对于电影在制片、发行和放映上的管控，同时积极寻求资本的融合，吸引各方资金以提高电影质量，并利用一些积极手段应对好莱坞电影对中国电影带来的冲击。可以说，还原电影的商业和娱乐本性，使电影产业市场化并充分参与竞争，是中国电影体制改革的总的趋势。²⁰这些政府文件和政策，令电影在行业准入、产

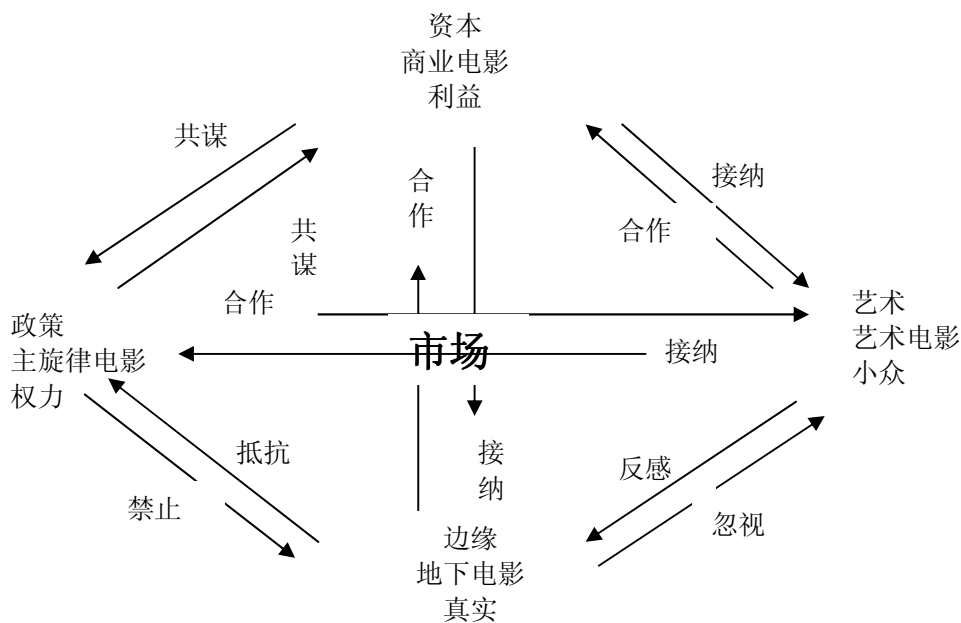
分开，以及扩大制片和发行经营自主权的决定。1986年1月，电影局从文化部划归广播电影电视部领导。参见华凌磊：《试从电影功能发展史的角度论中国电影政策的变动》，上海交通大学硕士论文，2007年。

¹⁹ 中国电影家协会编：《中国电影年鉴》（2002年）（北京：中国电影年鉴社，2002年）。

²⁰ 中国电影家协会编：《中国电影年鉴》（2004年）。

品准入方面，都表现了越来越明显的开放态度。它们在推动国有电影机构改革生产关系的同时，采取了从制作到放映到发行、从内资到港资合资到外资的开放顺序，释放了电影的生产力，促进了多元投资、多种所有制、多种生产方式竞争共存的电影产业局面。²¹因此，2004年以后中国电影产业的高速增长，其实与政策环境的改善有很大的关系。大量外国资本的涌入，令电影人比以往任何时候都拥有更多的创作机会。

在这样的政策背景和产业发展状况下，从九十年代末期到二十一世纪，艺术电影、主旋律电影、商业电影等电影类别之间呈现出相互接纳、彼此融合的发展趋势。在这一点上，学者张英进（Zhang Yingjin）以一个图表²²精炼扼要地描述了这种趋势：



可见，上述图表将部分独立制片的新生代导演的电影看作“地下电影”，对此笔者将在下面的部分详细探讨。张英进认为在九十年代中期以后的中国电影产业

²¹ 尹鸿列表梳理了1997年之后中国主要的电影政策法规，参见尹鸿编：《跨越百年：全球化背景下的中国电影》，页7。

²² Zhang Yingjin, “Rebel without a Cause? China’s New Urban Generation and Postsocialist Filmmaking,” p. 71.

中，主旋律电影、艺术电影、商业电影和地下电影由于市场的作用，从各自独立的力量逐渐变得相互接纳、合作、吸收，继而结合。

具体来说，艺术电影在九十年代初期以自己独特的美学风格和内容追求吸收私人企业和国外的资金，但它面对的人群是“小众”，是国内外高学历的观众。而主旋律电影受到严格的审查制度和政治教条的干涉和指导，资金主要来自政府，但它往往没有市场，因此要承担巨大的资金消耗，它所面对和教育的是“群众”。商业电影完全受到商业利益的驱使，其资金来源也是国内外的影视公司，其宗旨是娱乐“大众”。最后，地下电影的信条是“真实”；这些以极小资本的生产运作（国内外投资商投资）且无法在中国国内上映和流通的地下电影，只能转战国外，国内流通的渠道往往都是盗版或“非法”的。

而到了九十年代中后期，在市场化的驱使之下，四种力量开始了互相沟通和融合的过程。首先，主旋律电影开始逐渐吸收艺术电影的导演和电影人为其所用，拍摄群众喜闻乐见的主流电影；而艺术片导演也乐意和主流力量合作，以使自己的电影能够通过审查，进入群众的视线。这种合作的产物例如黄健中导演的《我的1919》，吴子牛导演的《国歌》等。其次，商业电影也和艺术片导演合作以提高电影的艺术品位，而艺术片也需要资金来实现艺术追求，张艺谋的《英雄》，以及陈凯歌的《无极》等电影。再次，主旋律电影和艺术电影的“共谋”令政策和资金两者实现了强强联合；政府和商业机构的合作，在电影生产、发行、放映等环节上都能畅通无阻，而且拥有自己的保障。例如国营资本和私营资本结合产生的电影公司“紫禁城影业”，投拍了大量电影，既保证了政治宣传，又有了巨大收益，其最早投拍的两部商业电影代表作为：叶大鹰导演的《红色恋人》以及冯小刚导演的《不见不散》。²³可以说，“商业电影”、“艺术电影”、“主旋律电影”两两之间都进行着密切的合作。

但“地下电影”的命运则完全不同。由于代际不同，艺术片和地下电影的主要

²³ 中国电影家协会编：《中国电影年鉴》（1997年），页342。

代表人物是第五代和第六代，其艺术追求自伊始就有不同²⁴，而其艺术信条和艺术追求也有很大差异。随着时间的推移，此罅隙越来越大。第五代导演为首的艺术片电影人否认或忽视地下电影的存在，地下电影也对于艺术电影（以第五代为代表）向商业资本妥协的行为感到无法认同。虽然地下电影经常在世界各大电影节上屡获殊荣，也获得了艺术的肯定，但在中国语境中，和第五代占据的“艺术片”阵营还是格格不入。例如，贾樟柯从一开始拍电影就不被主流艺术片市场看好，直到他进入主流视野，可以在中国国内放映《三峡好人》²⁵时，由于和张艺谋的《满城尽带黄金甲》同一天上映，结果成为艺术的“殉葬者”，两个电影阵营的针锋相对也引发了大讨论。²⁶另外一个奇特的融合是地下电影与商业资本的结合。而这个结合最明显的案例是“新主流电影”的产生、壮大和发展。“新主流电影”的导演大都来自地下电影和独立电影背景的第六代导演，曾经具有叛逆色彩的青年导演在国家意识形态和市场资本的推动下拍摄了一系列的“新主流电影”作品，虽然电影风格明显改变（例如由批判变为歌颂，由叛逆变为温情，由先锋的镜头语言变为流畅的叙事等），但其对于边缘人群（例如游民）的关注却并没有发生太大变化。

在这种情况下，本文所关注的导演群——“城市代”导演在九十年代发生了重大的转变：从早期第六代的叛逆、孤独、地下和独立，到后期“新主流”的温情、感伤、妥协和合作。这是一种总的发展趋势，并非完全适用于每一个导演。中国电影体制在九十年代以来的一系列变化，是城市代导演和中国独立电影发生变化的语境和重要原因。而说起“城市代”，其命名也几经易辙，从“第六代”到“新生代”，每个命名的侧重点和所含导演名单并不完全相同，因此在梳理了后新时期中国电影发展概况后，有必要明晰“城市代”的定义、内涵和制片方式，并在此基础

²⁴ 第六代在命名之初就是以反叛第五代的立场和姿态出现的，对于第五代，第六代的导演具有一种“弑父”情结。参加戴锦华：〈雾中风景：初读“第六代”〉，《雾中风景：中国电影文化 1978-1999》，页 349-378。

²⁵ 贾樟柯第一部在中国国内上映的电影是 2004 年的《世界》。

²⁶ 具体可参阅〈贾樟柯叫板张艺谋？《三峡好人》与《黄金甲》同日上映〉，《山西青年报》，2006 年 11 月 29 日。贾樟柯自称“艺术的殉葬者”。

上分析城市代及其制片方式的转变过程。

二、城市一代的电影与导演

选择“城市代”导演作为本文分析的重点，是因为笔者发现，在二十世纪九十年代以来的中国电影中，对于“城市游民”这一类形象进行过再现的作品，绝大多数都出自“城市代”导演之手。举例来说，以城市游民作为重要表现对象，甚至是主人公的电影包括（不完全名单）：《北京杂种》（张元导演，1993年）、《头发乱了》（管虎导演，1994年）、《小武》（贾樟柯导演，1997年）、《过年回家》（张元导演，1999年）、《都市天堂》（唐大年导演，1999年）、《洗澡》（张杨导演，1999年）、《月蚀》（王全安导演，1999年）、《非常夏日》（路学长导演，2000年）、《美丽新世界》（施润玖导演，2000年）、《呼我》（阿年导演，2000年）、《站台》（贾樟柯导演，2000年）、《苏州河》（娄烨导演，2000年）、《十七岁的单车》（王小帅导演，2001年）、《任逍遥》（贾樟柯导演，2002年）、《我的美丽乡愁》（俞钟导演，2002年）、《卡拉是条狗》（路学长导演，2003年）、《盲井》（李杨导演，2003年）、《落叶归根》（张杨导演，2006年）、《疯狂的石头》（宁浩导演，2006年）、《三峡好人》（贾樟柯导演，2006年）等等。这些作品是“城市代”电影的重要组成部分。

“城市代”这一命名来自2001年在纽约林肯中心Walter Reade剧院举办的一场同名电影节。这次电影节展出了的中国大陆新晋导演都是在1989年之后开始拍摄电影，是第五代之后的导演群体，包括了所谓“第六代”导演或“新生代”导演的大部分。后来张真（Zhang Zhen）提出“城市代”（Urban Generation）这一概念，并于2007年编辑出版了*The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*一书，包括了英文学者对二十世纪九十年代以来中国电影最新的研究成果。根据张真的定义，“城市代”包括了九十年代以来拍摄电影的新一代的电影人，包括“第六代”以及后来的导演，他们的电影相对于主流电影（mainstream cinema）或“主旋律电影”（leitmotif films）来说是“少数

派”电影 (minority), 也包括一些商业电影、纪录片和先锋录像。他们都认同“后新时期”(post-New Era) 的社会文化, 并都以“城市”为主要表现对象。城市代导演最大的特点是他们都关注 1989 年之后中国社会文化建构, 认同自己是“城市的一代”。²⁷

其实“第六代”、“新生代”和“城市代”这三个概念在所指的层面上大体相同, 其中所包含的导演群体大致重叠, 但也存在一些差别。具体来说, “第六代”导演的概念是基于北京电影学院“后第五代”命名的, 是对中国导演代际的延续, 其成员包括: 最初北京电影学院 89 届毕业生 (85 级入学) 的一批学生, 他们在 1989 年撰写了〈中国电影“后黄土地”现象〉一文, 自我标榜为“第六代”影人, 包括张元、王小帅、娄烨、路学长、胡雪杨、刘冰鉴。后来 90 届毕业的何建军, 91 届毕业的管虎、王全安、李欣、章明、王超、张杨, 以及 97 届毕业的贾樟柯相继加入; 另外还包括了 87 届研究生崔子恩。

而“新生代”导演指的是以第六代导演为主体, 二十世纪九十年代在中国影坛崭露头角的最年轻一代导演群落, 与此相关, 可以相叠加的名称包括“独立影人”、“独立制片运动”、“新纪录片运动”等。“新生代”分为两个部分: 一是第六代导演全部, 也被成为“新生代前期”; 二是出生于 70 年代的年轻导演的“新主流电影”创作, 他们包括张杨、施润玖、金琛、李欣、李虹、张一白、李杨等。到了新世纪, 中国的新导演层出不穷, 例如陆川、朱文等, 这些也都可以被归为“新生代”的行列。可以说, “新生代”导演的概念强调的是时间, 即二十世纪九十年代以后兴起的年轻导演, 因此可以包括当下最新的导演。新生代导演的作品往往都是具有个人风格的艺术电影。²⁸

“城市代”导演是指二十世纪九十年代以后开始创作电影的导演, 他们往往采取“独立制片”的方式, 并以“城市”为主要表现对象。城市代导演最大的特点是

²⁷ Zhang Zhen, ed., *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century* (Durham and London: Duke University Press, 2007), pp. 1-9.

²⁸ 对“新生代”导演定义的阐释, 可参见朱洁: 《二十世纪九十年代以来的中国电影》, 页 87-90。

他们都关注 1989 年之后中国社会文化建构，认同自己是“城市的一代”。从所指导演来看，“城市代”所指和“新生代”大致完全相同，但也包括一些商业电影导演、纪录片和先锋录像导演或艺术家。“城市代”的概念不强调电影的艺术性，只强调对于“后新时期”城市生活的关注。²⁹

相比“第六代”和“新生代”，“城市代”这一命名具有以下特点：首先，它包括了 1989 年之后创作电影的新锐导演，涵盖了“第六代”和“新生代”几乎所有的导演，较前两个名称所指范围更全面。其次，它直接指涉其对于“城市”的认同。这些导演所再现的生活都以城市为主，这从“城市代”的命名上就可得知。最后，相对“第六代”和“新生代”的命名，“城市代”的命名更突显了一种对于现实的关注。“城市代”电影所再现的中国社会，在时间上是与中国的城市化发展及社会转型同步的，和社会文化发展是一对共生体，社会的变化对于“城市代”电影起决定作用，而这些电影又再现了发展变化中的中国社会。相较而言，“第六代”更侧重于对于电影导演从第一代开始的导演传统的延续，是一种以“北京电影学院”的导演为中心的命名方式；但九十年代以来，越来越多的导演和北京电影学院并没有关系，甚至也并非“科班出身”，这也是不容忽视的事实。而“新生代”的范围较为模糊，它可以一直指称未来数十年的电影；但其实九十年代的中国电影同新世纪的电影已经呈现出不同的特点，“新生代”很难覆盖电影发展的复杂性。“城市代”的命名则直接指向了二十世纪九十年代以来城市化的社会背景。如果与之前的第五代导演相比较，“城市代”导演鲜明的城市特征便一览无遗。相对来说，第五代陈凯歌、张艺谋等在“黄土地”上书写中国传统文化的史诗，将历史的厚重通过“中国化的符号和图像”³⁰加以再现，例如《黄土地》、《红高粱》、《大红灯笼高高挂》等作品中具有象征性的黄土高坡、红高粱、大宅院和红灯笼，具有强烈的乡村气息。相比而言，“城市代”导演则再现了城市化和现代化带来的种种社会变化。而城市代导演和第五代导演电影所表现的人物形象也完全不同，这正如张真

²⁹ “城市代”包含的导演列表可具体参见 Zhang Zhen, ed., *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, pp. 389-410.

³⁰ 戴锦华：〈历史之子：再读“第五代”〉，页 236。

(Zhang Zhen) 所说:

如果神话般，非现实的被压抑农村妇女（例如巩俐扮演的一系列形象）是改革时期电影集中塑造的人物形象，那么城市代电影中则到处充斥着城市化和转型时期混杂的各式城市底层人群——从漫无目的的游民、小商贩、妓女、邮差和 KTV 舞女，到街道上的警察、出租车司机、酗酒者、残疾人、同性恋、民工等等。³¹

或者如戴锦华所说，第六代导演电影作品的“共同主题首先是关于城市——演变中的城市”，而作品中的人物大都是“形形色色的都市边缘人”。³²

从出生年代来看，“城市代”导演这个群体大致包括了这样几个组成部分：首先是出生于 60 年代，北京电影学院 85 级到 93 级的一批电影导演：包括王小帅、娄烨、路学长、胡雪杨、张元、刘冰鉴、唐大年、管虎、章明、贾樟柯等人，这些人被成为中国影坛“第六代”导演；其次，70 年代出生的张杨、施润久、金琛、李虹、李欣、陆川等人；他们大都毕业自北京电影学院和中央戏剧学院，其电影创作又被一些人称为“新主流电影”；最后，张一白、阿年、王全安、朱文、李杨、宁浩等一批新晋导演，他们大都出生在 70 年代之后，往往没有受过专门的电影导演训练，或从国外归来，或从其他职业（例如作家）转行，他们也构成了“城市代”很重要的组成部分。

从电影类型和制作方式来看，“城市代”导演情况不一而足，较为复杂：他们中间很多人是从拍摄“先锋”（avant-garde）姿态的地下电影开始，逐渐借助国内或海外的资金，变为独立制作；还有一些从独立制片起步，后来接受政府力量和商业资本结合，其电影风格也不断变为大众化，向主流或商业靠拢。还有一些坚持拍摄地下电影，通过一些纪录短片吸引了越来越多外国电影节的注意。另外一些电影

³¹ Zhang Zhen, ed., *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, p. 3.

³² 戴锦华：〈雾中风景：初读“第六代”〉，《雾中风景：中国电影文化 1978-1999》，页 373。

导演始终在主流电影体制内制作和发行，并不具有身份的模糊性。可以说，在政府和市场力量的影响下，城市代的电影创作呈现出多元化的特征，其制作方式也具有不同的路数，这自然影响了电影对于城市游民的再现。本文在后面几章的分析中，将会论述城市代电影对游民再现的多元化情形，而这种多元化的情形是不同的城市代导演与国家主流体制和市场资本相互博弈、沟通和协调的结果。

“城市代”是二十世纪九十年代以后才出现的导演群体，因此目前学界对其定位和判断还并不成熟，其发展的态势也有待时间的验证和考量。即使对这类导演和电影的指称，除了“第六代”、“城市代”之外，也包括“先锋电影”、“后五代”、“个人电影”、“地下电影”以及“独立电影”等说法。尤其是“地下电影”和“独立电影”，较明确地从制片方式和身份定位上指称了城市代电影的特质，却也无法涵盖城市代电影的复杂性和多样性。无论如何，梳理和解释中国在九十年代初以来独立电影的发展状况，能令我们更好地理解城市代电影在内容、艺术和制片方式上所经历的变化。

三、“七君子事件”：中国独立电影的转变

总体来说，独立制片，是很多城市代导演的电影制作特征。大部分城市代导演崛起于二十世纪九十年代初期，是伴随着中国独立电影的产生而兴起的。城市代导演中最重要的成员，例如张元、贾樟柯、王小帅、娄烨、张杨、何建军、王全安等，最初的作品都是独立电影。相比而言，拥有“艺术片”名号和头衔，受到国内外各大奖项青睐的第五代导演的电影大都是国有电影制片厂投资和出品的作品。而很多城市代导演，在九十年代游离于中国电影体制之外，在制度和资金上都脱离主流，具有独立的性质。其中一些作品无法在国内正常合法渠道发行，因此属于地下电影，他们的资金来源于国内私人或国外公司的投资，而且往往资金很少。这些城市代导演的作品往往无法在中国大陆通过审查，也不能供在影院公映，处于某种被

禁或“非法”的状态，因此也被称为“地下电影”³³；但随着九十年代末期中国电影体制的改革，很多独立电影逐渐被主流体制所接纳，其导演也从“地下”走到“地上”，成为电影体制内的成员。

中国的“独立”制作概念同西方不同。在西方国家，独立制作通常是相对于时代华纳（Time Warner）、哥伦比亚（Columbia）这样的好莱坞大公司制作而言的一种影视生产模式，而在中国，“独立制作”则是与“行业体制内制作”相对应的行业体制外的制作模式。也就是说，是否“独立”主要看是否在体制之内。在实行影视作品拍摄和播映制度的背景下，中国大陆所谓行业体制内制作，通常是指“由国家广播电视电影总局（简称广电总局）或具有批准许可权的政府机构、国家广电媒体批准制作或播映的影视制作”³⁴。而“独立制作”是指没有进入这种体制内的审批程序或者没有在体制内的主流媒介渠道播映的影像作品。³⁵

³³ “地下电影”（underground film）在西方语境中基本等同于“实验电影”，起源于二十世纪五十年代美国放映个人作品的实验性影片运动，后来用以指称美国和欧洲的实验电影。在中国语境中，“地下电影”指的是在拍摄和播映上不具有“合法性”的电影，即被主流电影审查机构（国家广电总局）禁止在中国大陆地区发行放映。也正因此，“地下电影”其实丧失了在大陆的流通资格，而拍摄影片的导演也有可能被剥夺拍摄和制作资格。从这个意义上来说，“地下电影”的所指基本等同于“独立电影”。根据毕克伟（Paul Pickowicz）的说法，无论是“地下电影”还是“独立电影”，指的都是独立于体制外，不被主流体制认可的电影制作；相对而言，海外的学者较多使用“地下电影”一词来指涉电影所受到的政府审查和监管的压力，以及在内容上对于国家和政府的批判性的政治倾向；而中国国内的学者较多使用“独立电影”一词，主要来指涉电影在资金和流通上独立于体制之外。参见 Paul Pickowicz, “Social and Political Dynamics of Underground Filmmaking in China,” in Paul G. Pickowicz and Yingjin Zhang, eds., *From Underground to Independent* (Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield, 2006), p. 1-3.

³⁴ 参见尹鸿：〈中国独立制作的历史与发展〉，《跨越百年：全球化背景下的中国电影》，页169。

³⁵ 判断一个作品是否“独立制作”有三种方式：一、在“身份”上是否独立于主流体制之外。即制作者或公司于主流体制之间是否存在行政或法律意义上的隶属关系，或股权上的关联关系。按照这一标准，“单位的人”、公司的签约雇员和子公司从事相关业务行为都不是“独立”。反之则成立。二、在制作资金的来源上是否独立于主流体制。由于投资人有权决定作品的内容走向以及享有作品版权，因此资金来源来判断独立与否是最常见的一种方式，即主流体制投资的作品通常就不是

中国独立影视制作的开山作一般公认是吴文光 1990 年拍摄的纪录片《流浪北京》，而在独立电影方面，1989 年张元拍摄了处女作《妈妈》，在未经相关部门批准的情况下参加了近百个电影节，并获得了法国南特三大洲电影节评委会奖、柏林电影节青年论坛影评人将等国际奖项；但因违反广电局规定而受到处罚。自此之后很多的独立电影都一样经历了“自筹资金——独立制作——出国参赛并获奖——国内未获得放映许可”的循环。

从成员上来说，“独立电影”³⁶和“城市代电影”是不完全等同的，但无疑大部分城市代导演是中国独立电影人中最重要成员。从身份上来说，中国的独立电影其实具有一定的复杂性。除却上文所说城市代电影在制片选择上的多元性，很多导演往往在体制内和体制外之间不断游移，很难界定其独立制片人的身份。例如，田壮壮和姜文一直作为第五代电影人中的佼佼者，属于体制内的电影人，但偶尔也拍摄一些题材敏感的电影，使自身成为体制外的独立电影的一员。田壮壮的《蓝风筝》（1993）就是著名的被禁影片，而其此后的电影——新版《小城之春》（2000）又是一部体制内的作品，电影也得以全国公映。姜文一直以来是第五代电影中的男主角之一，但其 2000 年导演的作品《鬼子来了》也进入了被禁电影之列。在城市代电影人中，《丑角登场》、《旧约》、《夜景》等电影的导演崔子恩一直以来拍摄的都是同性恋题材，其作品全部都是“地下”的独立电影，无法通过广电局审查，只

独立制作。三、在拍摄和播映上是否具有“合法性”。中国的影视制作合法性可简单归结为两点：制作资格和流通资格。新中国以来，中国对影视制作的各个环节——从生产资格到剧本申报与审批立项，从成片审查到发行放映播出即出国参赛或参展都有严格的政策要求。通常在中国电影领域，人们提到的“独立电影”往往是依据第三种标准，即它们在特定时期内没有履行相关申报申请程序或没有出品权而自行拍摄（缺乏“制作资格”）或没有通过审查或未经批准擅自出国参赛参展（缺乏“流通资格”）或二者兼有。在 2004 年后，随着国家电影产业政策的调整，民营获得了影像生产的合法权后，很多独立制作进入了体制内，就越来越接近于西方国家的“独立制作”的概念了。参见尹鸿：《中国独立制作的历史与发展》，页 169-171。

³⁶ 关于中国独立电影的定义、历史、发展及其成员，可参见尹鸿：《中国独立制作的历史与发展》，页数 169-210，以及朱晓艺：《中国独立电影文化与产业研究》，北京师范大学博士学位论文，2007 年。

得在民间和小范围内流传，但崔子恩自身却是北京电影学院这一国家直属大学的教授。即使在新世纪之后，很多“浮出地面”的前独立电影人也具有随时返回“地下”的危险。例如，曾因《苏州河》而被禁拍电影的娄烨在“后七君子事件”之后进入主流体制之内，但因2006年的作品《颐和园》又重新被打回“地下”，他也被禁止拍摄电影长达五年之久。³⁷因此可以说，“独立电影人”或“地下电影人”的身份其实并非是永久的，而是短暂的，并且是可随时更替的。体制内或体制外，某种程度上只是一种选择，甚至是城市代电影人主动的选择。³⁸

对于城市代的独立电影人来说，其电影敏感的社会题材、先锋和叛逆的艺术风格，碎片化的叙事策略，形式感强烈的镜头语言令其受到国内外媒体和影评人的关注，其中张元、王小帅、贾樟柯、娄烨等导演更是屡获国外电影节的大奖。他们的作品经常在没有得到广电局批准的情况下就去国外参赛，因此独立电影和主流势力之间经常会有摩擦，这些导演往往受到广电总局的排斥。城市代导演的独立电影遭到来自权力体制的惩罚似乎是不可逃脱的命运，而“七君子事件”则是这种规训与管制积压的爆发。

在1993年9月的东京国际电影节上，中国电影代表团携带《幻影》、《找乐》等影片和张元私自送展的《北京杂种》等影片狭路相逢，代表团以退出电影节相要挟，要求东京电影节组委会拒绝接受张元等人的影片，但最终未能如愿。代表官方的中国电影代表团愤然退出了这次电影节。几个月后，1994年2月的荷兰鹿特丹电影节上再次上演了这一幕，而且动静更大：电影节不仅以“中国电影专题”的名义展播了“第六代”导演的电影，还召开了有200多名国际媒体记者参加的、主题为第六代“争取在中国拍片权利”的新闻发布会。³⁹广电局认为这一行为公然冒犯既有成规，于是在1994年3月12日向上海市电影局，各电影制片厂，各省、自治区、直辖市广播电影厅（局）发出了《关于不得支持、协助张元等人拍摄影视片及

³⁷ 参见本文第三章的分析。

³⁸ 参见本文第二章和第三章的分析。

³⁹ 由田壮壮转述，见汪继芳：《二十世纪最后的浪漫——北京自由艺术家生活实录》（哈尔滨：北方文艺出版社，1999年），页216。

后期加工的通知》【广发影字（1994）135号】。这一明文通令除了下发相关单位外，还在广播电影电视部所属的数份报刊上公布⁴⁰，就七位独立电影导演进行处罚，包括张元、王小帅、何建军、吴文光、时间、田壮壮和宁岱，这件事被称为中国影坛的“七君子事件”⁴¹。

来自政府的这次封杀表面上的原因是“未经批准私自送展”，但实际上另有乾坤⁴²。无论如何，七位导演在面对这个处罚之时，作出了不同的选择。大部分导演放弃了电影拍摄和制作，但张元仍然利用自己的摄影机继续拍摄，不仅完成了纪录片《广场》，而且拍摄了两部高水准的电影代表作——《儿子》和《东宫，西宫》，虽然这些拍摄都是“不合法”的。而此时的第五代导演，早已选择了拥抱主流体制，其电影拍摄不仅取得了政府的认可，而且得到了香港、台湾甚至海外的资金来源。⁴³

这种情形在九十年代后期有了转机。从1997年开始，中国政府为了迎接建国50周年和中国电影90周年，因此决定放宽对于独立电影的审查和监控，以更好地“促进社会主义精神文明建设”。这样做，一方面可以利用独立电影吸引国外资本和电影节的目光，另一方面也可以将具有先锋气质的独立电影进行相应改造，将其收归。⁴⁴于是在1999年，张元终于被解禁，而此前王小帅等人早已被解禁并受当时

⁴⁰ 如《中国电影周报》刊载于1994年第14期。

⁴¹ 戴锦华称这次事件“无疑是国际间经典意识形态斗争的产物”，详参《雾中风景：中国电影文化1978-1999》，页372。

⁴² 1993年第50期《中国电影周报》刊登了“驻洛杉矶总领事馆转来的一位美籍华人的来信”，信中斥责“个别导演丑化中国人，丑化中华民族”，认为“百分之九十八会在西方（或日本）被有心之人利用而得奖，而此奖完全有政治成分……”可见，第六代导演离经叛道，惊世骇俗的先锋姿态，完全超越了观众长期形成的审美习惯；另外其电影中的边缘人群（摇滚歌手，同性恋，妓女和游民等）是中国发展中社会问题弊病的再现。有趣的是，第五代和第六代这两个针锋相对的群体竟有同样的命运，都被质疑“丑化中华民族”，其中的反讽可堪思考。见〈美籍华人致两部影片导演的信件〉，《中国电影周报》1993年第50期。

⁴³ 程青松、黄鸥：《我的摄影机不撒谎》，页121。

⁴⁴ 参见李正光：《“以丑为美”：第六代导演的审美观》，福建师范大学博士论文，2006年，页158。

的北京电影制片厂厂长韩三平邀请拍摄了《梦幻田园》、《非常夏日》等电影。

在这种环境下，1999年由一批上海青年导演提出“新主流电影”这一概念，也在现实语境中成为可资城市代导演参考的新思路。随即北京电影制片厂启动了“1998-1999青年电影工程”，呼应上海的“新主流电影”，组成了南北并肩写作的青年电影工程，其对象就是新生的城市代导演群，其中最重要的组成部分就是第六代导演。⁴⁵这是一次由官方、制片厂和城市代导演共同参与的崭新开端。

由此，独立制片的城市代导演大多开始收敛起叛逆和自恋的风格，开始试图在主旋律风格、商业风格和艺术风格三者之间取得平衡，并开启了电影创作上的转型和皈依之路。城市代领军人物之一，以“叛逆”著称的张元说：“以前一心拍片，力求表达自己独特感受，很少考虑观众存在和存在的意义……现在不同了，希望自己的感受有人看、有人听、有人共鸣……积极融入社会，这是我的追求方向……如果《过年回家》能得到政府奖，对我来说是个欣喜。”⁴⁶这恐怕反映了所有第六代导演的心声。对于通过审查制度，他表示喜悦：“《过年回家》在拍摄前，有一点是可以肯定的，那就是要通过审查，要在中国能够放映，这是和我过去所有电影都不同的一个标准。”⁴⁷

城市代导演创作的“新主流电影”代表着中国独立电影和政府力量以及商业资本的全面结合，但也产生了一些问题，例如这些青年导演无法适应商业电影的运作模式，拍摄的电影没有票房等等，但最重要的是很多导演失去了原来的风格和特色，致使其作品艺术成就下滑，陷入既没有票房又没有艺术成就的困境之中⁴⁸。因

⁴⁵ 尹鸿：〈1999中国电影备忘〉，《当代电影》，2000年第1期，页12。

⁴⁶ 转引自李正光：《“以丑为美”：第六代导演的审美观》，页160。

⁴⁷ 张元：〈艺术和市场是对立的〉，《电影艺术》，2001年第3期，页13-14。

⁴⁸ 在1999年召开的“青年电影作品研讨会”上，很多电影学者和理论家比较了管虎、路学长和王小帅的新旧作品，认为新作品不如老作品。上海电影局艺术处处长吕晓明问：“当年拍《头发乱了》的那个管虎到哪里去了？”韩小磊表示：“青年导演的这些作品满足了领导的意愿却失去了自己的个性。”对此，王小帅的回应是：“过去的东西在一定程度上代表了他们的艺术个性，而失去个性对他们来说无疑是痛苦的。”参见〈映入新世纪的青春影像——记“青年电影作品研讨会”〉，

此城市代导演的这种转型和妥协是好是坏，只能说因人而异。

2003年11月13日，在中国国家广电部电影局的主动倡议下，在北京电影学院会议室召开了一次与独立电影人的电影座谈会，这是城市代的独立影人自面世以来与“权力”的首次直接对话。在这次座谈会上，何建军、睢安奇、贾樟柯、娄烨、王小帅、张献民、张亚璇等七位独立导演在主持人不知情的情形下，突然宣读了一份倡议书，希望能恢复一些“此前十多年来因种种原因无法在内地获得公映”影片的公映权，并提倡修改审查制度，以便接纳独立电影。⁴⁹这次事件被称为影坛“后七君子事件”。⁵⁰与“七君子事件”相比，这次事件是城市代独立电影人与权力机构之间的一种良好互动和对话，而且会议结束一个月后，广电局就对电影立项和审查制度进行了改革，并恢复了贾樟柯的导演身份；而王小帅的《十七岁的单车》被更名为《自行车》，成为首部被解禁的地下电影。贾樟柯对于《站台》得到公映的机会感到“特别兴奋”：“我对于电影局的决定特别欢迎，特别兴奋！……我希望观众通过电影院的大银幕看我的电影！……比起以前拍片，现在我们拥有更好的创作条件，拍摄资金也有了更多的保证。所以，我希望能够把电影做的更加好看。”⁵¹

从1994年的“七君子事件”到2003年的“后七君子事件”，这是一个从规训与惩罚到对话与合作的转变，是中国“城市代”导演的独立电影走过的一条艰难历程，从一个侧面反映了九十年代以来中国体制的改革变化，也造成了“城市代”导演电影从影片内容、风格、技巧到制作、发行、接受上的转变。从国外到国内，“城市代”导演虽然冲出了一条道路，但他们面对的是来自大众审美和商业运作的新挑战。在这种情况下，张元、贾樟柯、王小帅、张杨、管虎等很多独立电影的导演在体制内所拍摄作品与之前相比在内容和风格上都做出了一些改变，以适应大众

《电影艺术》，2000年第1期，页8-11，以及解玺璋：〈他们能否承担中国电影的未来〉，《北京晚报》，1999年12月3日。

⁴⁹ 影坛“后七君子”提出了四点建议，具体可参见袁蕾：〈独立电影七君子联名上书电影局“11.13座谈会”内容首度浮出水面〉，《南方都市报》，12月4日。

⁵⁰ 袁蕾：〈独立电影七君子联名上书电影局“11.13座谈会”内容首度浮出水面〉。

⁵¹ 王寅：〈传统跟我太有关系了〉，《南方周末》，2004年3月8日。

和票房的需要。可以说，九十年代初中国独立电影的“地下”符号意义已经逐渐消失，独立电影更多地向民间、民营、私人等制作方式联系在一起，某种程度上开始逐渐接近于西方的“独立电影”概念。同时，随着中国电影体制的改革，中国的电影审查制度也在不断的完善之中。

按照尹鸿的说法，中国的独立电影，其实是“特定历史时期的一种特殊影像生产方式”，是“在影视领域封闭的状态下，民间影像生产力的一种释放方式”⁵²。独立电影可以分成几种不同的情形：一部分作为行业体制内作品的补充，甚至与体制内生产方式合作，通过各种渠道进行传播；另一部分作为一种民间文化形式，在非主流的渠道中小范围流通；另外还有一部分作为一种多元文化，进入了国际文化交流的渠道。而很多独立电影往往同主流体制之间发生一些冲突，但“大多数独立制作并没有自觉而明显的政治意识形态诉求，而只是体现了一种独特的文化价值”⁵³。中国独立电影在二十世纪九十年代末到新世纪这段时间内发生的转变，其实是中国电影逐渐市场化的表现之一，也令城市代电影从主题内容、艺术风格和制片形式上都发生了变化。在后新时期，城市代电影在政府、市场和西方三种力量的作用下，如何取舍与定位，又如何表达艺术的自主性，这直接影响了它们对于城市游民的再现。

四、艺术自主性：在政府、市场和西方之间

正如上文所说，在后社会主义时期，对于电影产业的控制和监管，已逐渐从单一的国家政府力量转变为政府和市场的共同作用。市场力量的增强，给了中国导演更多自由发挥的艺术空间，但这也只能说是一种相对的，而非完全的艺术自主性。正如 Jason McGrath 在对后新时期的文化考察中所说：

后社会主义的艺术自主性逐渐增加，某种程度上是为了调整自己以适应

⁵² 参见尹鸿：《中国独立制作的历史与发展》，页 170。

⁵³ 同上，页 171。

多元的市场条件——无论是国内消费的需求抑或全球的文化市场。因此，从二十世纪九十年代初开始，中国的文化发展具有两种互斥的方向：一是反集权（deterritorializing）的趋势，体现在文化生产同国家机构和意识形态方面，就是从他治（heteronomy）到自主（autonomy）的转变，一是重新集权化（reterritorializing）的趋势，即文化越来越商品化，必须遵从市场运作和利益的驱动。⁵⁴

McGrath 的说法清晰而简练地概括了后新时期中国文化的发展趋势，即一种国家政府力量的减弱和商品市场力量的增强，在这个过程中，文化产业的艺术自主性看似更加彰显，实际上是一种转移，即从对国家政府力量的服从转移为对市场资本的服从。在这个意义层面上，电影导演的艺术自主性只能说是一种相对的增加。

也正是因为商品化和市场化的趋势，城市代电影必须面对电影资本的考验。笔者认为，城市代虽然选择了不同的制片方式，其艺术再现也具有多元性，但归根结底离不开市场或资本的压力。即便是纯粹标榜艺术探索的先锋性独立影片，也受到电影市场的影响。

对于在体制内制作、发行和放映的电影，票房自然成为最重要的标准，因此中国国内外的票房是影片资本的最重要决定力量。而在后新时期，除却主旋律电影，政府并不会对电影的制作进行拨款和扶植，因此影片的制作和宣传经费则是中国电影考量的重点。

独立电影由于不是一种体制性生产，在缺乏资金支持、流通渠道和票房保证的情况下，其生产或制作具有不稳定性。除却个人或朋友的出资，独立制片的城市代影人往往借助国内民营企业或国外制片商的赞助或投资。例如，朱文的《海鲜》制作资金来自于民营企业，后期转胶时有香港公司的介入。李玉的《今年夏天》、刁亦男的《制服》等都是香港公司独资，而刘冰鉴的《男男女女》、《哭泣的女人》投资方为加拿大公司，王小帅的《十七岁的单车》主要投资方为台湾学者焦雄屏经营

⁵⁴ Jason McGrath, *Postsocialist Modernity: Chinese Cinema, Literature and Criticism in the Market Age*, p.11.

的吉光电影公司等等。

还有一些城市代电影选择多国联合投资，其中贾樟柯是最典型的例子⁵⁵。《小武》是由香港“胡同制作”以及山西太原的一家广告公司投资，而《站台》则是日本北野武事务所、两家法国公司和一家北欧公司联合投资。随着贾樟柯在国际市场上的声誉日显，其电影的融资环境变得非常好，往往未拍摄之前就有很多国内外公司要投资。多国投资并不单纯为了追求投资额，更重要的是为了后期发行的方便，即引入跨国或跨地区的多元化投资意味着更容易进入更多市场，有利于提高制片投资回报率。

而电影的资金回收，是决定导演的下部电影是否得到投资的关键。城市代的电影人往往只能在国内票房和国外电影节之间取舍，很难两者兼顾。⁵⁶国外电影节的奖金并不高，但相对于一些较低制作的独立电影来说有时还算可观。例如王小帅《冬春的日子》1992年在希腊获得金亚历山大奖，奖金为五万元，而其电影的制作成本只有十几万元。张元的《妈妈》在法国获奖后，只是法国政府的奖金就高达十万美元。⁵⁷即便如此，参加国外电影节的目标并不仅仅是竞赛获得奖金这么简单，更重要的是为电影销售考量。在电影节期间，通过竞赛单元或非竞赛单元的展映，以及专门的交易市场，众多制片商、发行商和各种播映机构（电视台或广播公司）之间进行影片的交易，转让地区性的电影版权和播映权。而城市代导演往往看准欧洲市场着力，除了欧洲是全球除美国第二大电影市场之外，欧洲电影节一直坚持艺术片传统；因此城市代电影人想要进入欧洲市场，欧洲三大电影节⁵⁸是他们的首要考量。对很多城市代导演来说，欧洲电影节是他们通往国外电影市场大门的捷径。王小帅、娄烨、贾樟柯、李杨、王超、刘冰鉴等人制作的一些电影，从制片到发行都是国际性的。或者说，这些电影的投资，完全来自于大陆地区以外，其从头到尾都没有想要同国内市场和体制发生任何关系，基本上也不把国内市场作为自己

⁵⁵ 关于贾樟柯电影的制片情况，参见本文第四章内容。

⁵⁶ 参见本文第三章对王小帅和娄烨的分析。

⁵⁷ 转引自尹鸿：《中国独立制作的历史与发展》，页184-186。

⁵⁸ 欧洲三大电影节指的是意大利威尼斯电影节、法国戛纳电影节和德国柏林电影节。

的成本回收来源。

在这一方面，贾樟柯是最成功的案例。即使在 2003 年进入体制之后，他依然将海外市场作为自己的回收主体。2004 年的电影《世界》投资近一千万，但在中国大陆的票房却只有一百万。对此，贾樟柯并没有太多压力，因为《世界》仅北美版权就卖出了四百万美元，因此“早就收回了成本”⁵⁹。贾樟柯的案例反映了一批从“地下”走入“地上”的独立制片的尴尬处境，即“墙内开花墙外香”，在国外电影节和电影市场上风光无限，却在国内票房逐鹿中遭遇“滑铁卢”。但另外一些城市代电影不仅获得了国外大奖和投资，也在国内票房市场上取得了成功。张杨导演的《洗澡》（1999）是由独立电影公司——美国人罗艺创办的艺码公司投资拍摄，但在体制内受到扶植和审查，成为“新主流电影”；影片不仅销往包括美国、法国、西班牙、德国在内的五十多个国家，而且在国内也进入了当年国内票房的前十名。⁶⁰但这样在国内外市场上都取得成功的案例并不多见。

即使完全无法在中国国内正式发行和上映的“地下电影”，其实在国内也能够进行传播。一些海外学者认为独立电影在国外的影响力要远大于国内⁶¹，这一点笔者认为有待商榷。独立制片的电影其实在国内具有多种流通和传播的渠道。尹鸿曾分析了独立电影在中国国内传播的几种主要渠道⁶²：民间社团组织的展映活动⁶³、半官方组织的影展⁶⁴、非正式音像出版物，以及网络。⁶⁵尤其在中国大陆盗版电影市场上，独立电影几乎占了大半。很多电影的“被禁”和“地下”状态成为一种标签，使其在盗版市场上炙手可热。而各种局域网、FTP、BBS 等网络形式也提供了内地

⁵⁹ 参见贾樟柯：《贾想：1996-2008》（北京：北京大学出版社，2009年），页162。

⁶⁰ 参见陈滨：〈《洗澡》“洗”出好票房 还要卖到美国去〉，《福州晚报》，2000年3月8日。

⁶¹ 参见 Paul Pickowicz, “Social and Political Dynamics of Underground Filmmaking in China,” pp.10-12.

⁶² 参见尹鸿：〈中国独立制作的历史与发展〉，页196-199。

⁶³ 例如北京的“实践社”、上海的“101工作室”、广州的“缘影会”、南京的“后窗艺术电影观摩会”、沈阳的“自由电影”等民间社团都举办了一系列影像放映活动，对独立电影的传播起到了推动作用。

⁶⁴ 尤其是各种大学生电影节，推出了很多独立作品的影像作品展。

⁶⁵ 另外，一些城市的高校、酒吧、图书馆、书店、美术馆等也会播放一些独立制作的影视作品。

网民接触、欣赏和评论这些作品的平台，尤其对年轻一代产生了重要的影响。而很多本来独立制片的导演，在国外的电影节上获得大奖，也迅速成为国内外媒体的焦点，其宣传声势甚至超过了国内发行放映的电影。很多独立制片的城市代导演，其叛逆的姿态和被禁的命运甚至成为宣传的“品牌”，成为一种卖点；而其作品的获奖为其加冕，并在新世纪电影体制改革之后高调回归，走入“地上”，成为体制重点扶植和培养的对象，张元就是最典型的例子⁶⁶。如此看来，独立电影在中国国内的影响力不可小视，不仅影响了观众、媒体和舆论，也为主流体制和审查部门制造了一定的压力。

随着中国国内电影体制的改革，越来越多的城市代电影能够兼顾国内和国外市场，但还是有一些电影夹在两者之间，尤其是在国内审查无法通过的情况下。王小帅的《十七岁的单车》、娄烨的《苏州河》、《颐和园》等电影就是在多次送审广电总局而无法通过的情况下参加国外电影节，才导致了被禁的结果。⁶⁷但无论如何，这些导演冒着在国内被禁的危险参加欧洲电影节，从中看得出他们在国内外两个市场之间的选择。也正因如此，《十七岁的单车》从标题上就能看出其天平的倾向性：它之所以叫“单车”而非“自行车”，也是因为它选择了面向海外和港台发行。

也正是因为要吸引西方电影节和观众的注意，很多城市代导演势必会以满足西方“凝视”作为重要的考量因素。对于这样一种现象，毕克伟担忧会成为一种“新西方中心主义”⁶⁸。早在二十世纪八十年代，有关“第五代导演”如何建构“中国形象”就已经在国内外引起很大争议。一些学者曾指出陈凯歌、张艺谋等第五代导演的电影作品以具有浓厚东方主义和后殖民色彩的中国影像，满足了西方对于中国的凝视和想象；《霸王别姬》、《红高粱》、《秋菊打官司》等电影无论在内容、手法还是宣传策略上贴上了“中国制造”的标签。这些电影建构出来的“中国形象”在一定程度上吻合了西方对于“古老、原始和野蛮”的东方想象，也引发了一批跟风

⁶⁶ 参见本文第二章内容。

⁶⁷ 具体分析参见本文第三章内容。

⁶⁸ 参见 Paul Pickowicz, “Social and Political Dynamics of Underground Filmmaking in China,” pp.13-17.

之作。⁶⁹

相对而言，城市代电影人受到西方电影节的欢迎，则并非这么简单。尹鸿曾指出，国际电影节屡屡授予城市代电影奖项，虽然也包含了对于其艺术创作的欣赏，但“更多的还是对于他们独立于体制之外的制作方式，被主流体制禁止甚至处罚的现实处境，以及由此构成的与主流意识形态的对抗姿态的同情、认同和声援”。⁷⁰而一些影片常常被国外组织者打上“中国禁片”、“中国地下电影”的标签，也可算作是一种新的“中国制造”，无疑具有意识形态的考量。

那么，独立制片的城市代导演是否如第五代一样，“丑化”了“中国形象”，并迎合了“新西方中心主义”？对此，笔者认为应从两个方面来看。不可否认，存在很多城市代电影刻意迎合西方的现象，这从题材和宣传策略的选择中都可见一斑。⁷¹但另一方面，城市代作品中再现的农民工、下岗工人、性工作者、同性恋及城市游民的现象和人群的确在中国社会大量存在，大部分城市代作品基于一种人道同情而进行的写实，并非恶意扭曲或捏造。而且，但这对于中国的现实发展也具有反思的意义，也可以看作是一种建设性的力量。而且，笔者认为独立制片在西方的屡屡获奖，对中国电影的发展其实具有积极的意义：它不仅能促进中国电影体制和审查制度的完善，更促使中国电影思考如何在全球化的资本融合中吸引和留住青年电影人的创作；而在这一方面，“新主流电影”就是有益的尝试和进步。

对笔者来说，无论是选择国内市场、国外市场，抑或两者兼得，其实最重要的都是资本的考量，这也显示了后新时期中国电影市场化的大趋势。正如影评人韩中曾一语道破这种选择的依据：“如果你是年轻导演，你恐怕最不敢得罪的是投资商而不是电影局，因为电影局可能手下留情，资本倒是最无情的。”⁷²随着国家政府权

⁶⁹ 例如戴锦华：《雾中风景：中国电影文化1978-1999》，页215-285；以及尹鸿：《世纪之交：九十年代中国电影备忘》，页26-27；等等。

⁷⁰ 尹鸿：《中国独立制作的历史与发展》，页208-209。

⁷¹ 对于这一问题，笔者在第三章的内容中，以王小帅为例进行了较深入的讨论。

⁷² 转引自 FJB：《《颐和园》事件：一场事先张扬的越位事故》，《甲壳虫》，2006年第7期，页55。

力和意识形态对电影产业控制和影响力的减弱，中国独立电影业逐渐在“进入体制”的过程中；“七君子事件”的变化就明显地体现了这一点。可以预言的是，尽管城市代电影逐渐进入了体制之中，但会面对一个更加强大的新“主流体制”，即商业化主流。正如 Jason McGrath 所说的那样，意识形态的因素越来越淡，商业化的因素越来越强。随着这样的趋势，城市代电影面临的是市场的新挑战。

这一点，已经成为很多城市代导演的忧虑。在新世纪后半段，很多本来习惯于争逐国外电影节奖项的影片得以在国内发行，却得到的是票房惨淡的结局。贾樟柯的《世界》和《三峡好人》都是如此。⁷³很多独立制作的城市代电影都得以公映，却都在不如人意的票房表现下匆匆下线。由此，城市代电影人所面对的，不仅仅是思想内容和艺术风格的反思，还有制片、发行、放映等各个环节的调整。

而后新时期中国电影的这样一种发展趋势，自然影响了城市代导演的电影内容和风格，包括对于城市游民的再现。总体来说，从体制外到体制内的发展趋势，令城市代对游民这一类底边人群的再现也发生了变化。从后面五章的分析中，我们能够清楚地发现这种变化，尤其是对于主流意识形态，电影从叛逆、抵抗、批判和疏离的姿态逐渐变为一种温和的协商态度。虽然城市代导演的游民再现具有艺术和政治上的多样性，但笔者认为，无论是直接的批判还是温和的协商，游民及其电影再现，暴露了中国后社会主义时期城市化和现代化发展的一些社会问题，对于主流发展话语及意识形态都构成了一种挑战。

⁷³ 参见本文第四章内容。

第二章 摇滚文化与叛逆精神：

张元《北京杂种》和管虎《头发乱了》中的流浪艺人

突然一场运动来到了我身边

像是一场革命把我的生活改变

——崔健《北京的故事》¹

在香港导演张婉婷 2001 年的电影《北京乐与路》中，耿乐所饰演的平路是一名北京摇滚艺人（图 2.1），他讲述了自己半生的故事：“我爸是开火车的，他对我最大的希望就是有一天我能坐在他的位子上继续开火车。可我十八岁那年就坐着他开的火车，在北京站跳车跑了。我知道他对这事挺伤心的，还自己安慰自己说，玩摇滚总比当土匪好吧。”平路的摇滚生涯并不长久，在影片的结尾他开着摩托飞奔在路上，最后撞到一辆卡车去世了，死前最后一件事是将自己乐队的磁带交给卡车司机，并对他说：“下一首最精彩了，你听听。”在他的追悼会上，其乐队成员唱起著名摇滚歌手汪峰的《晚安，北京》：“我将在今夜的雨中睡去，伴着国产压路机的声响。伴着伤口迸裂的巨响，在今夜的雨中睡去。晚安，北京。”

这是一个很典型的中国摇滚歌手的故事：流浪的青春、对音乐的热爱执着、穷困不堪的生活、未实现的梦想，以及归宿地——北京。但就是这样一个极具“代表性”的故事，却遭到了很多北京地下乐队的嗤之以鼻²，认为这部电影的创作者“没有能力真实地反映地下摇滚乐队的生活、思想和感情”，而且作为一部商业电影“肤浅而猎奇”，并且“带来的是大众对地下摇滚的又一次误解，而不是真正的

¹ 《北京的故事》出现在张元 1993 年导演的电影《北京杂种》的结尾处。这首歌后来收录于崔健 1994 年的专辑《红旗下的蛋》中。

² 有文章甚至称“北京摇滚被激怒了”，见〈北京摇滚被激怒了：树村声明〉，“音乐蓝图”网站，<http://wuming.movonet.com/xc/viewthread.php?tid=113>，浏览时间：2010 年 8 月 20 日。

关注”。³事实上，《北京乐与路》剧组曾经在开拍前和大多数北京郊外树村的地下乐队取得了联系，希望在造型、剧本和演员等方面得到协助和参与。但在接触了剧本与剧组后，大部分乐队表示了失望与退出，因为不想被“错误地反映出来”。⁴他们联合了十几支乐队，联名签署了《树村声明》，并发表在 2000 年 10 月 30 日的《北京青年周刊》中。声明中表示：

没有人能真正代表中国地下摇滚，但我们深信自己是其中的一员。我们只能代表自己，但我们肯定也代表了更多的人。今天，在全国各地，在北京各个角落，都生活着为数众多的地下乐队。主流文化控制的市场和媒体，一边把地下摇滚挡在外边，一边从中挑选着可以变成偶像的商品。什么是地下，什么是摇滚，一直都在被不相干的人争论不休。……我们没有组织，也没有势力，更没有机会和意愿以片面的表现、强势的宣传、妥协的交换、体制的压力来推销自己、控制别人。我们反对媚俗和欺骗，反对停止思考。⁵

而这也仅仅是部分地下乐队的声音。在其他一些乐队的协助下，《北京乐与路》还是定期开拍，并且在第二年顺利推出市场公映。虽然公映后遭到一片指责，甚至有批评者认为“不如干脆改名为《香港乐与路》”⁶因为完全是给香港人看的电影；但依然无法抹煞张婉婷和其他电影人对北京地下摇滚艺人所投诸的关注。对笔者来说，由《树村声明》引发出来的问题是：对于游民这样的边缘弱势群体，电影“错误的再现”（misrepresentation）是否不如不再现？但如果不再现，主流群体又如何了解他们？谁又能代表（represent）他们，什么样的电影又能再现（represent）他

³ 〈树村声明〉，《北京青年周刊》，2000 年 10 月 30 日。根据“声明”内容，执笔人为颜峻，第一批签名人超过五十位摇滚艺人，签署时间为 2000 年 10 月 14 日。

⁴ 同上。

⁵ 同上。

⁶ 参见〈《北京乐与路》：地下摇滚的骗子和观众们〉，“天涯网“论坛，<http://www.tianya.cn/techforum/Content/38/528155.shtml>，浏览时间：2010 年 8 月 20 日。

们？

实际上，电影的情节和人物设置具有一定的典型性，这从前文的分析中便可知这一点；而且电影中也刻意再现了摇滚青年“叛逆”的生活方式和精神状态。因此，作为《北京乐与路》遭到唾骂和抨击的根本原因，其对北京摇滚的“错误再现”，主要还是在于商业的包装宣传，以及“爱情”等“媚俗”的主题。正如《树村声明》中所说，其“强势的宣传”本身就具有商业炒作的特征，又以一种“媚俗和欺骗”的方式强制性地推广到大众媒体的视野中来。因此，是否偏重商业电影考量的电影就无法避免“错误的再现”呢？或者说，是否只有具有探索性、先锋性、边缘性和地下性的电影才适合于再现摇滚精神呢？

从另一个角度去想，倘若电影再现的是民工游民或者青少年游民，恐怕即使“错误的再现”也不会遭到指责、唾骂甚至抗议。这一方面表现了这些流浪的摇滚艺人的叛逆精神，另一方面也看得出地下摇滚音乐的新势力业已形成，《树村声明》正可被看做地下音乐一次有意识的集体行动。并不甘心“被代表”的边缘群体，也能够发出一些自己的声音，而且并不是以音乐的“发声”方式。

当然，相对于在报纸上登载声明，音乐作为他们更擅长的声音（voice），承载了这一群流浪艺人的梦想与希望，愤怒与叛逆，迷惘与绝望。他们是中国地下摇滚工作者，也是居无定所、风餐露宿、在全国各地“走穴”⁷演出的流浪艺人。他们往往都从中国的四面八方走到北京，在首都找寻自己的艺术梦想。正如《树村声明》中所说：“我们中的大多数人，背井离乡来到北京郊外，粗茶淡饭、奇装异服，可能一辈子都要在混乱的小酒吧演出。”而自愿如此生活的音乐人们为了什么？他们并非为了“抽象的真情实感、自由创造、社会正义”，而是为了“音乐本身的兴趣”，即“音乐能尽可能争取最大限度的自由，尤其是思想和精神上的自

⁷ “走穴”是二十世纪八十年代中国演艺界出现的新名词。根据《现代汉语词典》的解释，“走穴”是指“演员为了捞外快而私自外出演出”。见中国社会科学院语言研究所词典编辑室编：《现代汉语词典》（第5版）（北京：商务印书馆，2005年），页1818。在电影《北京乐与路》中，平路这样解释：“走穴就是像狐狸一样，走到哪唱到哪。好像王菲，黑豹，唐朝，都是走穴走出来的。”

由”。树村⁸也只是北京郊区几个摇滚艺人村落中较为重要的一个，只在树村就有“上百支地下摇滚乐队”；另外还有霍营、东北旺等。⁹

中国的摇滚乐经常被描述为一种反传统的工具，反主流意识形态、商业建制以及文化霸权的音乐；但我们知道，对中国来说，摇滚其实是一种舶来的文化。摇滚文化起源于二十世纪五十年代的美国，是在激烈的种族对抗和社会矛盾冲突中发展起来的。¹⁰二战后美国“婴儿潮”的出现构成了十几年后六十年代美国青年的主体，青少年的加入使摇滚超越了种族对抗和社会歧视的政治内容，而获得了新的青年文化内涵。摇滚乐所宣扬的精神表面上是以堕落的词语（痛苦、死亡、血腥等）揭示现实的黑暗并希望改变这一切，但其主要内涵是表达对于社会的批判及发泄对现实的不满。¹¹从六十年代起，美国新好莱坞电影开始以影像表现摇滚文化与精神，吸引了很多青少年观众族群。¹²

而中国摇滚乐的诞生要追溯到 1980 年第一支演绎西方摇滚音乐的乐队“万李

⁸ 正如纪录片《后革命时代》（2005 年）中对于树村的介绍：“远在北京郊区的几个村落，形成了整个北京摇滚乐队的聚集地，树村就是乐队聚集地之一，这里有上百支地下摇滚乐队，他们用每月大约 200 元的人民币租用农民的房子，每天都有乐队因为生存问题自生自灭，每天可能有更多的乐队在这里出现和疯长。”

⁹ 另外，同树村一样，北京郊区还聚集了一批先锋艺术家村落，例如大兴庄、宋庄、辛店等画家村。他们被称为“边缘艺术家”或“盲流艺术家”。而一些城市代电影也对这些先锋画家和艺术家有所再现，例如吴文光的纪录片《流浪北京》，王小帅的电影《极度寒冷》、《冬春的日子》等；而张元的《北京杂种》和娄烨的《周末情人》等电影中除了摇滚青年外，也有形形色色的边缘艺术家。

¹⁰ 越南战争的爆发、黑人领袖马丁·路德·金（Martin Luther King）被暗杀、美苏冷战的威胁、核武器对人心理的重压、对北越的轰炸等历史事件为摇滚文化的爆发直接起到了催化和导火索的作用。参见王逢振等编：《摇滚与文化》（天津：社会科学出版社，1999 年），页 54-77。

¹¹ 同上。

¹² 较为重要的以摇滚文化为表现对象的新好莱坞电影很多，例如 1969 年《逍遥骑士》（*Easy Rider*）、1969 年《爱丽斯餐厅》（*Alice's Restaurant*）、1979 年《摇滚高中》（*Rock 'n' Roll High School*）、1998 年的《天鹅绒金矿》（*Velvet Goldmine*）、2000 年的《几近成名》（*Almost Famous*）等。

老马”，此后“七合板”乐队、“不倒翁”乐队、黑豹乐队、唐朝乐队、轮回乐队、魔岩三杰（张楚、何勇、窦唯）等著名歌手和乐团丰富了中国的摇滚乐。尤其是崔健的《一无所有》“唱出了当时中国人的苦闷、彷徨和困惑”，“标志着摇滚乐在中国的正式出现”¹³。从八十年代末到九十年代初，中国的摇滚乐进入了黄金时代，艺术家们以乐队演出和摇滚 party 等形式，表达对严峻现实的批判和内心世界的解剖。

九十年代以后，伴随着市场经济体制的不断渗透，出现了独立制作单位和独立音乐厂牌，有了资本支持的中国摇滚乐逐渐地进入了主流市场。但市场化、产业化也模糊了中国摇滚乐从孕育初期所产生的尖锐批判性、先锋性和叛逆性等精神和审美特征，而使其由商品交换本质所衍生出的世俗化、娱乐化、时尚化、商品化等特征日益凸显。随着市场经济和商品经济大潮的迭起，中国摇滚乐所扮演的角色也由时代代言人、英雄神话的缔造者而一举变成时尚和流行的宠儿。曾经对时代忧心忡忡并带有尖锐批判性的中国摇滚乐开始越来越多流露出世俗化、娱乐化、物质主义和感官主义的意味。曾经满怀批判精神和叛逆色彩的中国摇滚也逐渐进入了衰退期。¹⁴

中国的摇滚乐团和歌手，其实并不缺乏电影再现。在城市代电影崛起之前，中国“第五代”导演田壮壮早在 1988 年就拍摄了中国电影史上第一部再现这群人生

¹³ 很多学者认为崔健的《一无所有》标志着中国摇滚乐的正式产生。1986年5月9日，在一场题为“让世界充满爱”的“百名歌星演唱会”上，崔健以一身旧军装，一高一低的裤脚和大皮鞋的装束走上舞台，唱出了《一无所有》，被认为“唱出了一个时代的声音”，“证明了中国摇滚乐的中国特色——精神的尊严而不是生理的愉悦或艺术的先锋”。参见金兆均：《光天化日下的流行》（北京：人民音乐出版社，2002年），页91以及赵健伟：《崔健在一无所有中呐喊——中国摇滚备忘录》（北京：北京师范大学出版社，1992年），页83。

¹⁴ 参见陆凌涛、李洋编：《呐喊：为了中国曾经的摇滚》（桂林：广西师范大学出版社，2008年），页409-419，以及付菠益：《宣泄的仪式——中国大陆摇滚乐的音乐人类学研究》，中国艺术研究院博士论文，2008年，页14-54。

活电影《摇滚青年》，以流行化、时尚化的方式表达了青年人的摇滚追求¹⁵。其最大问题是，整部电影中充满了霹雳舞和流行歌曲，这些歌舞同“摇滚音乐”并不能划上等号。主人公龙翔具有独立和自主的特点，思想解放、个性先锋，是“时尚化”的现代音乐青年，但将其称为“摇滚青年”还是较为牵强。整部电影充满了积极向上的色彩，并没有表现出叛逆精神。

到了九十年代初，张元在 1993 年的电影《北京杂种》中以纪实的手法再现了崔健、窦唯等摇滚人和摇滚乐队的生活状态，成为最早的城市代作品之一及中国摇滚电影的经典之作。随后在 1994 年，管虎拍摄了《头发乱了》，以一种线性的叙事及紧凑的情节刻画了一批摇滚青年的生活，电影中的摇滚歌曲都来自于高旗及其超载乐队。1995 年娄烨导演的《周末情人》和 1997 年路学长导演的《长大成人》中的主人公都是摇滚乐队的主要成员，虽然电影情节并非围绕摇滚乐队展开，但从中也可以看出一代年轻人的音乐梦想和摇滚追求。张杨于 2001 年导演的电影《昨天》以演员贾宏声的真实经历改编，片中所有人物均为真实姓名并由本人饰演。贾宏声在主演《周末情人》时，同其所扮演的角色一样疯狂爱上了摇滚乐，视约翰·列侬（John Lennon）为精神之父。电影也刻画了他在这段时间内吸食毒品，并出现幻听症和偏执性格的经历。而《北京乐与路》作为一部商业电影，以一个香港导演（张婉婷）和演员（吴彦祖）的视角来观察和再现北京地下乐团，引起很多关注和质疑。这些电影都是后新时期再现摇滚青年的重要作品。

而在纪录片方面，2005 年张杨导演的《后革命时代》纪录了树村一批摇滚乐队的真实生活，包括了 2003 年前迷迪音乐节的大量录影片段，以及大量音乐人交谈式的采访、自述和几组行为艺术家的现场表演。导演在片头说：“在中国，有一个阶层有他们独有的活动空间，他们也因此而快乐着。我用我的眼睛纪录着这里存在的一个群体，他们游离于一个现代化大都市的边缘，用始终不同于普通人的生存方式，忍受着穷困与苦难，体验着快乐与激情。”另一位重要的摇滚纪录片导演为孙志强。他在 2000 年拍摄了《自由边缘》，2002 年又继续拍摄了《自由边缘 2 鉴

¹⁵ 对于电影《摇滚青年》和二十世纪八十年代摇滚文化的分析，可参见 Zhou Xuelin, *Young Rebels in Contemporary Chinese Cinema* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007), pp.105-134.

证》，以地下摇滚场景中普通一员的身份拍摄到众地下乐队从容而平淡的面貌。在风格上，《自由边缘》系列没有《后革命时代》利用字幕所表现出来的感慨、支持和肯定，而是“拒绝一切煽情和期望”¹⁶。另外，高巍导演的《摇滚多多》（2006）及盛志民导演的《再见乌托邦》（2009）都是反映近年来摇滚乐队发展的优秀纪录片；但与《自由边缘》和《后革命时代》对一些小乐队的关注不同，这两部纪录片所再现的都是我们耳熟能详的名字和乐团：崔健、唐朝、黑豹、张楚、超载、子曰、二手玫瑰等等。

在本章的内容中，笔者将细读张元导演的《北京杂种》（1993）和管虎导演的《头发乱了》（1994）这两部摄制于九十年代初期的电影，分析它们对于流浪的摇滚艺人这一群体的再现，以及两部电影所体现的叛逆精神。在对摇滚青年的再现方面，《北京杂种》和《头发乱了》并没有如《北京乐与路》一样，遭到“错误再现”的质疑，却依然再现了摇滚青年的叛逆精神。究其原因，可堪对比的方面很多，但根本性的一点还是影片定位和传播方式的差异。笔者在本章试图说明的重要一点，就是《北京杂种》和《头发乱了》等九十年代初摇滚题材电影中所再现的叛逆精神，其实是特定历史语境和地理空间中的产物，而且更重要的是，这种叛逆精神同张元、管虎、路学长等电影人的电影身份密切相关——作为最早一批“第六代”或“城市代”的导演，他们在九十年代初，相对于第四代和第五代导演来说是处于边缘地位的，这很大程度上影响了他们的拍摄题材，也影响了他们的制片和发行方式。因此，笔者认为，《北京杂种》和《头发乱了》等电影中的叛逆精神，是一种刻意的再现。这种叛逆精神，其实是特定历史语境和地理空间下的产物：它既离不开九十年代初期的社会环境（“后社会主义”的迷惘），又同城市代导演的电影身份密切相关。

围绕电影的“叛逆精神”，本章将从内容、风格、制片和流通方式等方面进行深入分析。两部电影的整体风格虽然都属于“后社会主义现实主义”，但在影像上也存在区别：张元受到九十年代初“新纪录片运动”的影响，运用大量纵深镜头、自然光影和碎片化叙事；而管虎则以突出情节的线性叙事方式和中规中矩的自然式

¹⁶ 参见《自由边缘》“剧情简介”。

镜头语言进行影像表现。这种“后社会主义现实主义”的风格是对父辈电影人，尤其是第五代导演的有意叛逆。但《头发乱了》的顺利公映和《北京杂种》的被禁这两种不同命运与两部电影的相似内容与风格之间存在明显的悖论，可见“被禁”与否则影片的内容与风格之间并无太大关系，而只同对电影体制，尤其是审查制度的叛逆与否有关。另外，笔者也通过两部电影分析其中的时间特征（“后社会主义”的迷惘）与空间特征（摇滚人的北京情结），从而勾勒九十年代初期的摇滚叛逆精神与北京影像及“后社会主义”之间的关系。

一、摇滚文化与叛逆精神

张元的《北京杂种》所表现的题材同管虎的《头发乱了》十分类似：摇滚乐队、青春的躁动与迷惘、青年对传统桎梏的不满以及对自由主义和个人主义的追求。从情节上看，《北京杂种》并没有明显的叙事线，而是由三个故事的碎片松散地组成：首先是卡子的女友毛毛拒绝堕胎，卡子和她吵架，毛毛失踪了卡子又四处去找她。他又强迫一个女人和他发生性关系，后来还试图引诱另一个。最后他在毛毛家找到了毛毛和已经降生的孩子。卡子什么也没说，在婴儿啼哭声中远远走去，消失在北京街头。其次是一个摇滚乐团的排练（图 2.2）、搬家、表演等生活细节。著名摇滚歌手、本片的监制及主要投资者崔健在片中出演其本人，而另一位中国著名摇滚人窦唯也出现在片中。¹⁷有关乐队的情节在电影中占去了大部分时间，但严格来说其中并没有什么故事，主要是他们排练和演出的实况。第三个故事是一位画

¹⁷ 崔健和窦唯各自拥有自己的乐队，但在《北京杂种》中他们总是同台排练和演出。而另一位著名摇滚歌手臧天朔在影片中扮演了一个帮人要钱的流氓。事实上，崔健、臧天朔和窦唯的乐队分别是“七合板”、“不倒翁”和“黑豹”：1984年，崔健同刘元、杨乐强、周晓明、文博、安少华、李秀利成立“七合板”乐队，同年臧天朔、丁武、王迪、王勇、孙国庆、秦齐、李季、严刚、李立成立“不倒翁”乐队；而黑豹乐队成立于1987年，初创阵容为郭传林、李彤、丁武、王文杰、王文芳、严刚等，1988年窦唯加入。参见陆凌涛、李洋编：《呐喊：为了中国曾经的摇滚》，页409-410。

家被人骗了钱，只好找一个小流氓帮忙，但最终没有帮他要回一分钱。整个电影展现了摇滚乐队、怀孕女青年、边缘艺术家、女大学生等群体的不同信念和生活，也表达了他们各自的苦恼和失落。

而《头发乱了》的情节则非常紧凑而统一：女大学生叶彤从广州回到故乡北京，在医院里参加实习。她一直思念北京和自己童年的伙伴，回来后却发现他们都长大了；郑卫东成为一名警察，彭威则成为一名摇滚歌手。由于卫东的一次不通融，使他们的另一位朋友雷兵被关押，导致了彭威与卫东翻脸。叶彤试着让这两位昔日的朋友和好如初，而她自己则经常和彭威的乐队待在一起，以躲避医院的无聊生活。她也经常与乐队一起唱歌，并爱上了彭威。乐队好不容易找到一个排练场地，却又在成员吵架时意外失火。越狱的雷兵伤了卫东，在逃跑时意外摔死。叶彤发现彭威早有同居女友后，失望之余转而投入卫东怀抱。受伤的卫东在她的怂恿下从医院中“逃”了出来，后来遭到几个流氓的殴打。对爱和北京都感到失望的叶彤决定再次离开，并在临行前校庆晚会上演唱了一首摇滚歌曲《梦缠绕的时候》：“我的心跳如同以往，渴望着热血飞扬，唤醒我麻木的双腿。”这部电影不仅表达了与《北京杂种》相同的焦躁、迷惘和叛逆，而且也将这种情绪放置于九十年代中国当代社会文化蜕变的历史语境中。

比较两部电影中所再现的地下乐团和流浪艺人，我们能够发现其再现的中国摇滚文化特质，即流浪、贫困、边缘和叛逆。具体来说：

首先，两部电影都深入刻画了摇滚艺人的“流浪”¹⁸特质。居无定所是他们生活的常态，他们也经常在北京城内各酒吧走穴演出。两部电影所描述的摇滚乐队生

¹⁸ 按照《现代汉语词典》的解释，流浪是指“生活没有着落，到处转移，随地谋生”。见中国社会科学院语言研究所词典编辑室编：《现代汉语词典》（第5版）（北京：商务印书馆，2005年），页874。流浪作为文学艺术的母题之一，是人类的基本生存形式。作为一种母题概念和生存基本形式，流浪同“迁徙”、“流亡”、“漫游”、“漂泊”等概念具有类似的指涉；基本属性为物质和精神生存境遇中的无根或无归属感觉，以及与此相对应的流动不定的生存状态。与“旅行”、“迁徙”、“漂泊”、“流亡”等概念相比，流浪更侧重于表达一种精神意向，即流浪意识，是流浪心态与情绪的反应。流浪作为人的生存论现象，同人的精神意识的分离感和异在感有内在关联。参见陈召荣：《流浪母题与西方文学经典阐释》（北京：中国社会科学出版社，2006年），页7。

活有一个相同的情节，就是四处租房、寻找排练和居住场地。在《北京杂种》中，正在排练的乐队主唱崔健接到消息，因为拖欠房租，房东老金强迫他们三天后搬家。在极不情愿之下，崔健只得同意暂停排练，准备搬走。而《头发乱了》中的彭威及其乐队苦于寻找排练场地，叶彤就商量迟萱，将其仓库借给彭威。后来因为邻居投诉，居委会勒令他们搬走，碰巧成员之间吵架引起一场火灾，于是旧仓库和很多乐器被付之一炬（图 2.3）。巧合的是，这两个搬家的情节都发生在两部电影的开头，即当影片开始描述乐队生活时，居无定所和被迫搬迁的问题是导演所展现的第一个生活因素。作为《北京杂种》拍摄对象的“七合板”乐队成员杨乐强曾说：“我们有时候根本养活不了自己，比如说房租会付不上，好几个月付不上房租，但我觉得不重要。”¹⁹可见电影情节其实展现了摇滚乐团真实的生活形态。

而这样一种经常被迫流浪于城市的各个角落，甚至于中国的各个地区走穴演出、不断搬迁的生活方式，被很多摇滚歌手写到了自己的歌词中。例如，崔健在 1986 年的代表作《一无所有》中就唱道：“我曾经问过不休，你何时跟我走？”此后，他的作品中到处都有“走”和“流浪”的痕迹，如“我要从南走到北，我还要从白走到黑”（《新长征路上的摇滚》）、“我有这双脚我有这腿，我有这千山和万水”（《假行僧》）、“你问我要去向何方，我指着大海的方向”（《花房姑娘》）、“多少次这样不停地走，多少次这样一年到头”（《出走》）等等。再如郑钧的“我不过是个行者，从虚空中走过”（《不得安息》）、张楚的“走出城市，空空荡荡；大路朝天，没有翅膀”（《冷暖自知》）、麦田守望者乐队的“我们穿过大街走小巷，直到一片金黄”（《绿野仙踪》）等等，这些歌词都反映了摇滚歌手的流浪生活。可以说，“走”和“流浪”已经成为一个终极命题，始终缠绕着中国摇滚人的歌喉。²⁰

其次，“贫困”也是两部电影着力再现的摇滚乐团的生存特征。正如在《北京乐与路》中，平路被问到“北京摇滚的特色是什么”这个问题时，不假思索地回答了一个字：“穷”。在《北京杂种》中，摇滚乐队的成员过着餐风露宿、粗茶淡饭的

¹⁹ 陆凌涛、李洋编：《呐喊：为了中国曾经的摇滚》，页 27。

²⁰ 参见刘承云：〈中国摇滚“行走者”形象分析〉，《渝西学院学报》，2002 年第 3 期，页 73-75。

生活，很多人一年四季只有一件衣服，一个成员的鞋子破了很长时间却没钱修补，这些细节都在电影中通过影像和叙事有所介绍；而《头发乱了》的情形也与此类似，观众除了能记住乐队成员们飘逸的长发，剩下的就是他们破烂的衣衫。“七合板”乐团的成员文博曾经说起九十年代初流行的一个词语“穷摇”：“什么叫‘穷摇’？就是这帮穷摇滚。毕竟摇滚大多数时候不能给你带来利益、效益，实际效益，还挺穷。想要指摇滚乐来养家糊口，够呛！”²¹

对于这种情形的再现，纪录片具有更加直接和客观的力量。在《后革命时代》中导演张杨跟拍一个乐队的演出和唱片录制，并在影片中纪录了他们制作唱片的热情和之后的难题：“就在他们唱片录制之后，他们经历了长达半个月之久的身无分文的日子，半个月之内他们甚至无法走出门去，吃饭成为生活中难以解决的大问题。生存或死亡，对他们来说的确是个问题。”在北京树村这一摇滚聚集地中，上百支地下摇滚乐队“用每月大约 200 元的人民币租用农民的房子，每天都有乐队因为生存问题自生自灭”。

再次，摇滚乐队和摇滚文化的叛逆性。在摇滚界流行的一句话叫“自杀的方式有一百种，其中一种就是嫁给唱摇滚的，保证死得痛快，又痛又快。”²²正如《北京的乐与路》中杨颖所唱的歌词：“我就是你们口中最唾弃的，我爱你们恨的，我恨你们爱的，我是你们心中最唾弃的。”在《北京杂种》和《头发乱了》中，摇滚乐队的成员们行为偏激、言语粗暴，动辄互相大打出手。《北京杂种》中的对话本来就很少，而且一半是骂人的脏话。张元有意在影片中展现“他们的真实生活和日常语言”²³；而《头发乱了》更是表现了摇滚乐的排练对于周围邻居不得安宁的扰乱，以及居委会对乐队的抱怨。对此，乐队也完全无动于衷。

而摇滚青年的流浪、穷困和叛逆特征也注定了他们是一类边缘的人群，往往得不到主流社会的接纳和承认。《头发乱了》中，彭威和叶彤的摇滚乐队在排练中就遭到邻居们的冷眼，他们都以不理解或鄙夷不屑的眼神面对这些边缘青年。而电影

²¹ 陆凌涛、李洋编：《呐喊：为了中国曾经的摇滚》，页 14。

²² 在电影《北京乐与路》中，这句话作为对自己身份的一种自嘲，出现在杨颖的自我介绍中。

²³ 程青松、黄鸥编：《我的摄影机不撒谎》（北京：中国友谊出版公司，2002年），页 147。

的人物设置也体现了主流权力同边缘摇滚青年之间的对抗。电影的主要人物关系其实是三角恋情：卫东和彭威同时喜欢叶彤，构成了相互之间的竞争关系；而这两人的职业身份也构成了对比——彭威是叛逆的摇滚乐手，而卫东则是代表权力的人民公安。影片中两个人的摩擦和争执不断，可看作摇滚文化和传统文化相互对抗的隐喻。可堪类比的是，《北京乐与路》中杨颖和麦克因为出售翻版 CD 而被公安追逐，杨颖对此表现了一种乐趣所在：“我就喜欢作违法的事情，这才好玩呢，例如被公安追。”这一情节也同样表达了摇滚文化对于权力机制的反叛。

摇滚青年的边缘性，在《北京杂种》的电影标题中就一语道破：他们是一群“杂种”。这里的“杂种”一方面突出了中国摇滚是一种中西杂交的产物，另一方面，这一具有蔑视的称呼也体现了中国的摇滚人对自我的嘲弄。正如电影中角色所说的那样：“我们这样的人，早就被归成了社会异类。”

在这里，笔者试图将摇滚青年的“叛逆”精神进行拓展和延伸，从几个不同的层面探讨这两部电影在内容、风格和制片方式上所表现出来的叛逆性，以此来审视二十世纪九十年代初中国社会在商品大潮的形势下青年人对国家和时代的迷惘和疏离。笔者也认为，电影内容的叛逆性是同艺术风格及制片方式分不开的，即城市代电影人，尤其是张元对于父辈导演以及官方电影体制的反抗和叛逆。某种程度上，这种叛逆性是九十年代初期特定历史阶段的产物。

二、“纪实”的冲动与追求

作为摇滚乐的精神内核，叛逆性并不仅仅是一种不妥协的反抗精神，而且也表现为直面现实的自由与批判精神。很多研究摇滚乐的学者都认为，中国摇滚乐所蕴含的现实主义和批判主义精神，其实在中国音乐，尤其是民歌中具有长久的历史。

²⁴与摇滚乐的批判性的现实主义相符，《北京杂种》和《头发乱了》都自觉追求一

²⁴ 例如往逢振：《摇滚与文化》（天津：天津社会科学院出版社，2000年），页4；屠金梅：《论当代中国摇滚乐反叛性的缺失》，中国艺术研究院硕士论文，2008年，页32-33；赵勇：〈崔健的摇滚乐与反抗的流变史〉，《书屋》，2003年第1期，页7；等等。

种“纪实”的风格。

对笔者来说,《北京杂种》和《头发乱了》自觉追求“纪实”风格的做法,本身表达了一种对于父辈导演的“反叛”。同以大叙事来建构民族和历史寓言的第五代导演不同,张元和管虎将镜头对准后新时期的现实城市生活,其纪实化的镜头语言和对自然照明的光影色彩的使用都与第五代导演的风格大相径庭。这些导演其实是有意识地采用一种“反叛”于前人的拍摄手法表现这群叛逆的艺人;正如张元自己所说:“我力求不与上一代一样;寓言故事是第五代的主体,他们能够把历史写成寓言很简单,但我只有客观,客观对我太重要了,我每天都在注意身边的事。”²⁵

从时间上来说,《北京杂种》和《头发乱了》属于最早的几部城市代电影之列,他们也为后来的一些城市代电影奠定了风格基础。笔者以“后社会主义现实主义”(postsocialist realism)²⁶来概括九十年代初一系列城市代电影的“纪实”风格特征。其他几部最早的城市代电影包括:张元的《妈妈》(1990),何建军的《悬念》(1993)、《邮差》(1994),王小帅的《冬春的日子》(1993)、《极度寒冷》(1994),娄烨的《周末情人》(1993)、章明的《巫山云雨》(1996)、贾樟柯的《小山回家》(1994)、《小武》(1997)等。这一美学风格的“后社会主义”²⁷特质不仅来自同它相对照的、更早的“社会主义现实主义”美学风格,也来自于它在时

²⁵ 郑向虹:《张元访谈录》,《电影故事》,1993年第5期,页15。

²⁶ Bérénice Reynaud 将这种风格称为“城市现实主义”(urban realism),用它来指称“后新时期的中国电影”,其特点为“表现城市的平民与底层生活”,而且“同第五代导演的怀旧性想象(nostalgic fictions)形成鲜明对比”。参见 Bérénice Reynaud, “Zhang Yuan’s Imaginary Cities and the Theatricalization of the Chinese ‘Bastard’,” in Zhang Zhen, ed., *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century* (Durham and London: Duke University Press, 2007), pp. 264-294.

²⁷ Jason McGrath 曾以“后社会主义现实主义”来定位和评述贾樟柯的前期风格,并认为这种风格同九十年代初文学上的新写实主义,以及纪实美学息息相关。参见 Jason McGrath, “Independent Cinema: From Postsocialist Realism to a Transnational Aesthetic,” in *Postsocialist Modernity: Chinese Cinema, Literature and Criticism in the Market Age* (California: Stanford University Press, 2008), pp. 129-164.

间上是“后社会主义时期”的一种现实主义风格。

其实，来源于苏联的“社会主义现实主义”在九十年代的主旋律电影中依然是重要的风格样式，“革命现实主义和革命浪漫主义两结合”的风格在很多反映重大历史事件及塑造公仆、劳模等类型的主流电影中仍占据一席之地。这些影片在表现阶级与意识形态冲突，对英雄人物的歌颂等方面依然延续着社会主义现实主义的特征。相对而言，“后社会主义现实主义”的影片则抛弃了对意识形态冲突的正面描绘以及对正反、善恶人物的鲜明对比和政治批判，而是通过对普通民众甚至底边阶级的塑造来再现和还原现实，从而对主流意识形态进行思考和批判。

笔者认为，城市代早期电影的这种“后社会主义现实主义”风格至少来自于三方面的影响：

首先是八十年代后期中国文学届兴起的“新写实主义”（New Realism）。“新写实主义”最早提出是在1988年10月由《钟山》和《文学评论》主办的“现实主义与先锋派文学”研讨会上。与会的四十多位知名学者与评论家围绕现实主义和先锋派文学展开争论，有关现实主义精神和话语被再度对冲，得到大多数与会者的认可；同时大家对业已出现的一批带有“新”意的现实主义小说，例如方方的《风景》、刘震云的《塔铺》、池莉的《烦恼人生》、刘恒的《狗日的粮食》等展开讨论，其中丁帆等学者将其风格称为“新写实主义”。²⁸此后，《钟山》杂志在1989年第3期中推出了“新写实小说大联展”栏目，并在卷首语中对“新写实小说”的风格特征进行了总结：“新写实小说的创作方法仍然以写实为主要特征，但特别注重对现实生活原生态的还原，真诚直面现实，直面人生。”而且这一概念承认对“现代主义”手法的借鉴和使用：“虽然新写实主义小说仍可划归为现实主义的大范畴，但无疑具有一种新的开放性和包容性，善于吸收、借鉴现代主义各流派在艺术上的长处。”²⁹“新写实主义”主要强调“对现实生活原生态的还原”以及“直面现实，直面人生”，同这一时期的电影创作风格不谋而合。吕晓明将第六代导演从整

²⁸ 参见钱旭初：〈文学意识与媒体意识的重奏——《钟山》与“新写实主义”的兴起〉，《南京师范大学学报》，2008年第3期，页144-145。

²⁹ 〈新写实主义小说大联展卷首语〉，《钟山》，1989年第3期，页2-4。

体上描述为“原生态”³⁰；而尹鸿在对包括《北京杂种》和《头发乱了》在内的二十世纪九十年代的独立制片电影进行风格评价时，认为其表达了“生命状态的还原”，他们“大都表现出对于本世纪以来经久不衰的政治热情的疏离，体现了一种青年人面对自我、面对世界的诚实、热情和对真实的还原冲动”³¹。

其次是巴赞的“纪实美学”及意大利新现实主义。纪实美学又称纪实电影理论，其代表人物为巴赞（André Bazin）和克拉考尔（Siegfried Kracauer）。巴赞认为电影是“机械复制现实的幻象，是对现实的精确纪录”，而电影发生的动因是“我们潜意识再现原物的需要”。克拉考尔更旗帜鲜明地认为“电影的本质是物质现实的复原”。他们强调“真实本身就是电影表现手段”，并认为“其他艺术例如绘画是消化素材，而电影艺术则是展现素材”。³²中国电影界在二十世纪七十年代末，就对于“纪实美学”进行了全面的翻译介绍³³，引发了八十年代中国电影界的“巴赞热潮”。³⁴第一篇介绍巴赞理论的文章，是1979年李陀和张暖忻的著名文章〈谈电影语言的现代化〉，由此展开了中国电影“现代化”的探索和讨论。³⁵巴赞的纪实

³⁰ 同上，页3。

³¹ 尹鸿：〈世纪之交：九十年代中国电影备忘〉，《当代电影》，2001年第1期，页30。

³² 参见巴赞（André Bazin）：《电影是什么？》（崔君衍译，北京：中国电影出版社，1987年），页10；以及克拉考尔（Siegfried Kracauer）：《电影的本性——物质现实的复原》（邵牧君译，北京：中国电影出版社，1993年），页38。

³³ 实际上，中国电影界对巴赞电影理论的翻译，最早出现在二十世纪六十年代初，译者为影坛的“洋务派”，但却丝毫没有引起电影界的注意；以至有人将这次译介活动称为“隐抑的新浪潮”。参见徐峰：〈隐抑的新浪潮〉，《中国电影：描述与阐释》（北京：中国电影出版社，2002年），页357。

³⁴ 邵牧君在〈电影美学随想纪要〉中回忆道：“1979年后的一个重要现象是，巴赞和克拉考尔的电影理论在电影界得到了传播，引起了议论，发生了影响。人们谈论电影已不再言必蒙太奇，引必爱、普、杜；纪实性、长镜头、多义性等新词汇流行起来。”可见巴赞对当时中国电影界的影响力。见邵牧君：〈电影美学随想纪要〉，《电影艺术》，1984年第11期。

³⁵ 事实上，借由巴赞电影理论的翻译，中国开始了电影观念上现代化的转变。其转变的标志有二：从思想内容上来说，由原来的“电影工具论”，即“电影为政治服务”，转变为“电影本体论”；美学追求上，由传统的“影戏美学”，转变为“影像美学”。而在这两个层面的观念转变过程中，

美学，也影响了第四代导演张暖忻、郑洞天、吴贻弓、吴天明等导演。他们主张“丢掉戏剧的拐杖”，“提倡纪实性”，追求“开放式结构”和“质朴自然的风格”；提倡使用“长镜头”、“景深镜头”、“自然光”等影像技巧，表达了“还原现实生活”的创作理念。而伴随着第五代导演的创新激情，张艺谋、陈凯歌、田壮壮等电影人抛弃了第四代导演的纪实美学追求，而是以强烈的“主观性、象征性、寓意性”影像探索民族文化的历史和民族心理的结构。而张元等城市代导演对第五代的“反叛”，令其又舍弃了“寓言性”和“象征性”的影像风格，转而重新从“还原现实”的巴赞纪实美学中汲取理论来源。贾樟柯、王小帅等很多导演都表达了对于巴赞美学和意大利新现实主义电影的兴趣与喜爱。³⁶但相比而言，城市代导演的风格既和意大利新现实主义不同，也与第四代导演的风格大为迥异。

最后一个来源是中国在八十年代末兴起的“新纪录片运动”³⁷。这一运动直接来源于北京边缘艺术家群体，他们中间有画家、摇滚人、先锋诗人、艺术摄影家、无名作家、实验剧场导演等等。1988年，他们其中的一位导演吴文光拍摄了身边的流浪艺术家们，成为中国新纪录片开山之作《流浪北京》。“新纪录片运动”这一名词是1992年在张元的一次个人寓所聚会上被正式提出来的，这一运动的代表人物除了吴文光之外，还有时间、朱传明、睢安奇、蒋樾等人。“新纪录片重要的作品除了《流浪北京》外，还包括吴文光的《1966——我的红卫兵时代》、《四海为

巴赞的电影理论作为“现代化”的电影观念，被用来反思和疗救中国电影旧有的弊病和积习。来源于意大利新写实主义的巴赞理论，无论如何也算不上“现代”派的电影理论，但在中国成为讨论电影“现代化”的契机。

³⁶ 参见白睿文（Michael Berry）：《光影言语：当代华语片导演访谈录》（罗祖珍、刘俊希、赵曼如译，桂林：广西师范大学出版社，2008年），页169及153。

³⁷ Chris Berry 将中国新纪录片运动的作品风格称为“真实化”（getting real），其包含两个层面的含义：一个是纪录片对于“真实”的追求，另一个是面对政治灾难“醒过来”（wise up）的态度；因此他认为中国后社会主义的时代语境是中国新纪录片运动的重要环境因素。另外，他也分析了新纪录片运动中的重要作品及其艺术手法和制片方式。详见 Chris Berry, “Getting Real: Chinese Documentary, Chinese Postsocialism,” in Zhang Zhen, ed., *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, pp. 115-134.

家》、《江湖》，时间的《我毕业了》、《天安门》，杜海滨的《铁路沿线》，蒋樾的《彼岸》，朱传明的《北京弹匠》、段锦川的《八廓南街16号》、睢安奇的《北京的风很大》、杨天乙的《老头》等。导演们都怀着对社会的责任感和文化情结，将自己定位为“边缘”和“地下”，主张以“实验和独立的姿态”、“平静而淡定”的镜头语言，“真实地记录生活，展示生活的‘原生态’”。在具体的拍摄手法上，他们抛弃“画面加解说词”的叙事模式，“注意自然纪录、原生态资料、声音并重”，并视同期声为艺术的生命。在拍摄对象上，他们力求“让普通人、边缘人、社会底层群体站出来说话，对抗长期主流纪录片对普通人群和底层人群的漠视”，具有为这些人发声的责任感。³⁸但是，到了九十年代末，随着中国独立电影纷纷走入体制内，中国新纪录片运动也逐渐分解为两个不同方向：一是以电视台为平台，在体制内运作，以栏目为主要生存形式的电视纪录片。二是由独立制作人制作，在体制外运行和传播。

纵观这三种风格来源，其共同特征就是“纪实冲动”，即对直面现实、记录现实的兴趣与冲动，强调对原生态生活的还原，以及对主流社会意识形态的批判。这也是“后社会主义现实主义”电影风格的实质。正如《巫山云雨》的导演章明所说：“我要拍的是普通底层中国人的事情，这些事情发生在我们深受可触的世界中，在我们置身其中的太平盛世。这部电影关心这些基本的生命存在。”³⁹贾樟柯也谈到：“心里头郁积下来的东西，让我暂时还没有办法离开自己生命的体验去拍别的东西，甚至包括镜头的运用以及纪实的风格，因为我不愿意用那种非常商业的方法，或者说风格化的方法来讲这个故事，我会老老实实在地讲，然后在这个纪实的方法上来把它做到最好。”⁴⁰《北京杂种》和《头发乱了》都直面现实，并选择作为边缘群体的摇滚青年进行再现，也表达了对后社会主义时期国家主流意识形态的思考。

³⁸ 参见沈静、单荣：〈洪荒.流年.真实影像面前的“残酷”——中国“新纪录片运动”兴起的语境浅析〉，《电影文学》，2008年第3期，页24-25。

³⁹ 章明：〈第一百零一朵花〉，见程青松、黄鸥编：《我的摄影机不撒谎》，页33。

⁴⁰ 〈贾樟柯：在“站台”等待〉，见程青松、黄鸥编：《我的摄影机不撒谎》，页356-357。

张元受到九十年代初“新纪录片运动”的影响，在《北京杂种》中使用了很多纪录片的手段，包括运用自然光影、大量纵深镜头、碎片化叙事和无台词对话。电影中很多对白都是来自于人物真实生活的日常语言。另外，电影并不追求特意的表演，很多演员或不理解剧情，或根本就没有被告知张元拍片的目的。例如，窦唯不知道拍摄他参与的一场演唱会到底为什么，他在一次采访中说，“张元来找我：‘我们要开一个派对，把它拍成电影。’我并不知道电影里发生了什么事。”对于自己和乐队的照片竟然出现在电影广告里，窦唯感到很吃惊。片中的另一位摇滚歌手何勇也有类似的说法。⁴¹另外，影片中运用了大量的景深镜头，即从前景到后景深处的物体均在清晰的焦点之内；这也是纪录片常用的镜头技巧。从实景到非职业演员，从景深镜头到自然光影，这一切都显示了张元的纪实冲动。以他自己的话来说：“我试图摒弃任何属于艺术家的主观视角，常常忘记自己是在拍片，注意力全集中在准确描述那当初引起我兴趣的事。我很少想到如何表现我的摄影技巧，像灯光、镜头变化、剪接什么的。对我来说，内容比形式重要的多。”⁴²但有趣的是，这种忽略灯光、剪接、镜头变化的追求“原生态”的做法，在面对观众时却被认为是一种高度“前卫”和“风格化”的电影，在香港国际电影节上没有受到好评。⁴³

同样是再现摇滚歌手底层生活的电影，《头发乱了》则采用较为自然化的写实手法表现了导演自己所熟悉的人和事。这种自然化，表现在影片采用线性的叙事、流畅的结构和自然的光影，这较为贴近人们对时间和电影叙事的自然感知。电影在镜头运用上也不乏长镜头和景深镜头，并且也注意使用实景和自然光源，但并没有像《北京杂种》一样给人以昏暗阴沉的感觉。电影在拍摄人物的移动时，并未采用平稳的轨道镜头及交叉蒙太奇；而是使用晃动的跟拍长镜头，这也是纪录片拍摄常用的镜头语言。

⁴¹ 转引自林勇（Adam Lam）：〈“第六代”：后现代文化的符码“仿真”——张元、管虎创作比较研究〉，《杭州师范学院学报》，2006年第4期，页75。

⁴² 郑向虹：〈张元访谈录〉，《电影故事》，1993年第5期，页15。

⁴³ 转引自林勇：〈“第六代”：后现代文化的符码“仿真”——张元、管虎创作比较研究〉，页76。

我们知道，艺术要做到完完全全地复制或模拟现实是不可能的，因此即使是巴赞，也认为电影导演“并非科学家而是艺术家”，因此“不是简单地揭露（reveal）现实，而是操控（manipulating）和修正（modify）现实”；而意大利新现实主义也强调“每种现实主义首先是一种美学”。⁴⁴因此，很多强调现实的艺术作品也有很多表现性的成分。两部电影中的一些镜头使用具有强烈的主观色彩，其注重对心理的刻画和表现已经远离了“纪实”和“现实主义”的范畴。例如，《北京杂种》在几次拍摄崔健的演唱时，画面并非与声音同步，而是展现了北京城大街小巷上的车流和人群；另外在结尾处，卡子大步走在熙熙攘攘的北京街头，画外音是他刚出生的婴儿啼哭。这些典型的音画对位表达了主人公的情绪和心理，而且具有象征意义。而《头发乱了》将女主人公童年的回忆画面穿插在主线叙事中，并配以主人公具有强烈怀旧色彩的独白；这是典型的心理蒙太奇。这些手法经常被使用于戈达尔（Jean Luc Godard）、特吕弗（Francois Truffaut）等人的作品中，是法国“新浪潮”电影风格的重要特征，并不属于“纪实”性风格的范畴。

这两部电影的“后社会主义现实主义”风格不仅体现在一种对“纪实”的自觉追求，也同时表述了作品对“后社会主义”时期中国社会的思考和指涉。两部作品同样借由对摇滚青年的再现表达了青春期的叛逆、焦躁和迷惘，而这种叛逆和迷惘是同“后社会主义”时期中国社会的时代背景分不开的，两位导演也借由电影对九十年代初当代中国社会的变化进行了思考。

三、后社会主义的迷惘与疏离

《北京杂种》和《头发乱了》直面现实的批判精神和态度，绝不仅仅止于影像风格上的“纪实”追求，更体现在内容和主题方面。二十世纪九十年代初，市场经济改革为中国带来了繁荣，给整个社会带来了西方文化和商业化。后社会主义的时代语境令很多人感到不适，尤其更令年轻人对历史、社会和人情产生一种空前的疏

⁴⁴ 安德烈·巴赞（André Bazin）：《电影是什么？》（崔君衍译，北京：中国电影出版社，1987年），页12。

离感。《北京杂种》和《头发乱了》都表现了九十年代初中国社会变化所引起的这种疏离感，而这些变化包括物质生活、人际关系、价值观念等各方面。对笔者来说，这两部电影都表现了后新时期初青年一代对于社会的迷惘、疏离和叛逆，且表达了对于后社会主义时期中国社会变化发展的思考和批判。

在《北京杂种》的开始，电影就展示了北京夜晚街道上密集的车辆和灿烂的霓虹，这些意象都展现了一个现代化的城市形象。而在街道的旁边，卡子和女友毛毛正在吵架，因为她拒绝堕胎。画外音是崔健的《宽容》：“我不再爱你也没有恨你，一定要反对你，我去你妈的，我就去你妈的。”这一场戏表现了九十年代初年轻人“叛逆”的生活状态：“未婚先孕”和“堕胎”在年轻人中已经成为司空见惯的事情。这样轻描淡写地表现这一题材，在此前的电影中很少出现。而崔健的歌曲不仅同“堕胎”的情节构成互文，而且也表达了年轻人和摇滚人的叛逆特质。在毛毛失踪后，卡子强迫一个女人和他发生性关系，后来还试图引诱另一个；卡子的情人很久没有回家，见到坐在床上的姥姥，刚说了几句话就又离开了。在另一条线索中，一位画家被人骗了钱，只好找一个小流氓帮忙，但最终没有帮他要回一分钱。这些情节都表现了九十年代初人情疏离淡漠的社会状况，以及年轻人的叛逆与迷惘。

从叙事结构来看，《北京杂种》形成了一种“失落——寻找——再失落”的循环结构。在电影的一开始，几条叙事线索中的所有主人公都处于“失落”和“彷徨”的状态中：崔健等摇滚乐人被赶出临时租赁的排练室，卡子正陷入劝说女朋友堕胎并失败的挫折中，女大学生也为了找工作而彷徨无助。整部电影的故事于是围绕着“寻找”展开：崔健的乐队寻找新的排练场地，卡子寻找失踪的毛毛，女大学生在寻找工作，被偷的画家也在寻找盗窃犯。但所有的叙事线都以寻找的失败而告终，所有的人物又陷入新的彷徨和失落。无论是摇滚艺人、卡子及其堕胎的女友毛毛，抑或担忧未来的女大学生，每个人似乎都无法获得生活的满足，也达不到自我的目标。这种失落，某种程度上来自于九十年代初商品经济大潮下，青年人对时代和社会的不认同所产生的疏离和拒斥态度。张元在谈到这一问题时说：

我觉得现在每一个人尤其是青年人，都有一种感觉，就是过去的信仰不

存在了，‘上帝’走了，理想与崇高也从我们眼前走了，我们心里现在剩下的是什么呢？什么都没有了，离我们最近的，就是一个‘钱’，面对这个问题怎么办？我认为现在青年人面临的的就是这个问题，而且越来越糊涂。那么，在那些原本支撑我们精神的东西消失了以后，我们本身也开始躲避它们……我们该怎么做？

可见张元对于这一问题具有清醒的认识：在商品经济的大潮下，传统和既定的价值观和信仰已经不存在了，距离青年人最近的就是“钱”；在这种情况下，青年人自然会找不到人生的目标和努力的方向，继而产生一种对于社会和时代的迷惘和疏离。

同张元的《北京杂种》相比，管虎在《头发乱了》中更为有意识地表现中国当代社会的变化。它不仅表达了青春期的焦躁、迷惘和叛逆，而且企图从历史的视角给这种情绪找出原因。在影片的结尾处重复地使用了两组镜头的平行蒙太奇，这两组镜头又构成相互之间的对比和张力。一组镜头是郑卫东和叶彤做爱的场面，另一组镜头是卫东怀孕的姐姐萍姐同朋友一起观看十几年前的电影胶片。他们在家里架起 16 毫米的放映机，在墙上放映了文革刚刚结束时的画面：长安街两旁洒泪为周总理送葬的人群，以及逮捕“四人帮”后长安街上的庆祝游行。这些都是 1976 年的新闻纪录片片段，这些画面展现了剧中人物和导演这一代人脑海中有关中国政治事件的最早记忆。而这些记忆，已经成为电影中的年轻人消遣娱乐的方式——观看纪录片的萍姐问：“你是不是想给我解闷？看我就这么没劲？”卫东的朋友说：“哪能啊，萍姐，不就玩呗。”在这里，影片描绘了这样一代年轻人：他们“不再为民族的、集体的方向而焦虑”，而是“为自己的前程、生活和爱情感到迷失”⁴⁵。而影片将性和政治进行对比蒙太奇的表现，一方面传达了年轻人对于政治的疏离态度，一方面也以个人身体欲望将宏大的政治叙事解构了。正如影片将要结束时，叶彤看着萍姐的新生婴儿说：“萍姐，这孩子长大了，肯定不知道毛主席是谁了吧？”这

⁴⁵ 参见林勇（Adam Lam）：〈比头发还乱的一代——从管虎看中国“第六代”导演的个性〉，《上海大学学报》，2006年第6期，页25。

呼应了电影在一开头的字幕——毛泽东语录——“世界是你们的，也是我们的，但归根结底是你们的。你们年轻人朝气蓬勃，正在兴旺时期，好像早晨八九点钟的太阳，希望寄托在你们身上。”恐怕毛主席应当没有想到，他寄托希望的年轻人不仅没有“朝气蓬勃”，而且充满迷惘，更“不知道毛主席是谁”了。可以说，对政治的逐渐疏离，和对历史的逐渐淡忘，是新一代年轻人的群体特征。这正如林勇（Adam Lam）所说：“管虎将历史的变迁、政治的改革融入个人的体验之中，既避免流于过度的个人感伤，又脱离了第五代宏大的集体叙事模式。”⁴⁶

两部电影的结局有类似之处，即都是一个新生命的诞生，以及一个年轻人在路上。《北京杂种》中的卡子在婴儿的啼哭声中渐行渐远，而《头发乱了》中的叶彤也在萍姐的孩子出生后离开了北京。不同的是，卡子在影片结尾陷入了对未来人生的迷惘；叶彤虽然也前途漫漫但却找到了自己的方向，跨出了青春期，迈着充满信心的步伐，步入了一个更为成熟的人生阶段。

两部电影通过对叛逆的年轻人，尤其是摇滚艺人的再现表达了对于后社会主义时期中国社会变化发展的思考和批判。相比较而言，管虎在影片中明确地表现了中国从文革到或后社会主义时期的历史变迁过程，以及时代所造成了年轻人的不适、焦虑、迷惘和叛逆。而在《北京杂种》中并没有对具体历史事件的指涉，但同样表现了九十年代初社会的价值观和人际关系的变化。《北京杂种》淡化了时代变化的原因，而《头发乱了》则明确有意地将矛头指向中国的政治经济改革。相比较而言，《头发乱了》的政治性批判色彩要比《北京杂种》更为直接和明确，也更为敏感；换句话说，《头发乱了》更容易遭到中国的权力电影机构的反感，继而被禁止公映。但事实恰恰相反。《北京杂种》被国家广电局禁止公映，从而成为地下电影；而《头发乱了》则获得了公映，而且没有遇到任何审批发行上的麻烦。这构成了电影内容和审批上的悖论，然而这种悖论原因何在？

《北京杂种》和《头发乱了》都属于中国最早的独立制片作品之列，这在九十年代初期是一种脱离中国固有电影体制的一种新尝试。两部电影题材类似，制作方式相同，也没有很大的风格差异；但两部作品得到了不同的命运，也促使两位导演

⁴⁶ 同上。

走上了完全不同的艺术创作道路。拍摄较早的《北京杂种》并没有遵循严格送审的程序，而是选择了铤而走险：它被张元以独立电影的身份送往 1993 年 3 月的香港国际电影节参展；其创新的体裁和拍摄手法，尤其是它的独立制片和未参加送审的“非法身份”都受到了很多评委和影评人的瞩目。香港电影评论家登徒曾说：“《北京杂种》可以算是今年国际电影节的瞩目影片，不在于其电影成就，而是与之牵引而来的一连串政治事件。”⁴⁷事实上，《北京杂种》的“前卫”特色在香港国际电影节上没有获得好评，当时“包括影评家登徒、杨孝文在内的很多观众慕名去观看这部在电影局惹了麻烦的影片，但当他们走出影院之时，却无法掩饰他们深深的失望”⁴⁸。此后在当年 9 月的东京电影节上，张元私自送展的《北京杂种》遭遇了中国电影代表团的《幻影》、《找乐》等影片，代表团以退出电影节相要挟，要求东京电影节组委会拒绝接受张元等人的影片，但最终未能如愿。代表官方的中国电影代表团愤然退出了这次电影节。几个月后，1994 年 2 月的荷兰鹿特丹电影节上再次上演了这一幕。中国广电局认为这一行为公然冒犯既有成规，于是在 1994 年 3 月 12 日发出了《关于不得支持、协助张元等人拍摄影视片及后期加工的通知》。此后张元的创作真正进入“地下”阶段，其后的两部剧情片《儿子》（1996）和《东宫，西宫》（1996）都成为“不合法”的电影佳作。张元的作品直到 1999 年才重新获得公映权。

由于张元的前车之鉴，管虎的《头发乱了》虽然同样是独立制片，但严格按照广电局的审批，并挂上了国营制片厂的厂标（内蒙古电影制片厂）得以公开发行和放映。但所谓“塞翁失马，焉知非福”，《头发乱了》虽然得到公映，但取得的商业成绩很小，影片在海内外评论界所受到的关注也十分有限。相反，没有获得公映权的《北京杂种》却得到了国外影评界的关注和赞誉，并获得了 1993 年瑞士洛迦诺电影节特设评委会奖和 1994 年新加坡国际电影节评委会奖，成绩斐然。

然而，更有趣的是，在此之后两位导演的发展也构成一个值得分析的对比：张

⁴⁷ 登徒：〈《北京杂种》成绩普通创意可嘉〉，《电影双周刊》，1994 年 4 月第 2 期，页 104。

⁴⁸ 转引自林勇：〈“第六代”：后现代文化的符码“仿真”——张元、管虎创作比较研究〉，页 76。

元虽然得到广电局的“禁拍令”惩罚，禁止同所有国营制片厂合作拍片，但其新作（例如《儿子》和《东宫，西宫》）却在国外资金的赞助下一部接一部完成，其本人也以中国“独立电影”领军人物的身份享誉海内外。后来更是在 1999 年高调回归，以一部《过年回家》和一个“地下导演”的身份，在广电局的鼓掌欢迎和海内外影评人及观众的高度关注下走出地面，进入体制内。而老老实实走电影审查路线的管虎却没有因为他的中规中矩获得任何好处，在《头发乱了》之后转入电视剧创作长达十余年。⁴⁹一个颇有才华的年轻电影导演，其处女作公映后却黯然离开大银幕；这看似荒诞剧的命运对比，正体现了中国电影审查制度上的种种问题。可以假设，如果当初张元的《北京杂种》按部就班地采取广电局要求的所有步骤，也未必在审查中遇到什么麻烦；从这两部电影来看，作品的“被禁”与否同电影内容和风格关系不大，只同审批的合法性密切相关。

现在看来，《北京杂种》中摇滚艺人的种叛逆、不合作的姿态恰恰是张元作为导演的隐喻，其在面对中国审查制度时的不合作、不妥协的姿态，反而令他受到众多国内外媒体的关注；张元为代表的“独立”、“地下”、“被禁”等名词成为了海外媒体和发行市场在宣传时所惯用的“品牌”。张元的政治姿态不仅成为一种卖点，也成为一种“光环”。由发行策略或政治策略的不同，两部题材风格制作都相似的电影命运截然不同；这个过程中出现的各种悖论值得反思。

四、北京，北京

除却题材、风格、制作方式和时代背景上的对比，两部电影还有一点相同之处，就是都以影像再现了北京这座城市。在两部影片中，北京的功能绝不止于地点和空间环境，更是影片着力刻画的对象，甚至可算是影片的主人公。更重要的是，北京同中国摇滚乐之间具有难以割舍的联系，而北京的政治色彩和传统文化色彩又

⁴⁹ 管虎创作了《黑洞》（2001）、《冬至》（2003）、《生存之民工》（2005）等一些电视剧；但其电影作品则很少被关注，直到 2009 年导演的黑色喜剧《斗牛》获得了 2009 年第 46 届台湾电影金马奖最佳改编剧本和最佳男演员，管虎才终于重新得到众多影评人和观众的关注。

同叛逆的摇滚精神之间产生了一种奇妙的张力；这种张力又是通过影像和声音表现的。笔者在此从两部电影的再现空间——北京这一城市的角度出发，来分析北京在两部电影中的重要作用，以及同摇滚青年叛逆精神之间的关系。

两部电影虽然都再现了北京的城市空间，但选择的符码不同：《北京杂种》所呈现的空间主要为北京的街巷（从大街到小巷）及由街巷两旁的人群构成的市民空间，这些普通的街巷并不具有城市地标的识别性；而《头发乱了》则以胡同、四合院等传统建筑和地铁、商场等现代建筑作为空间呈现的主要内容，很多建筑形态具有北京地标的识别性，例如胡同、四合院及北京地铁。

在《北京杂种》中，以北京街巷为内容的镜头贯穿了整部电影，在几条叙事线索中构成了另一条影像线索。影片一开始就描摹了马路上匆忙行驶的汽车，及其在夜晚由汽车灯光所构成的一条条弧线；继而观众可以看到北京城内四处正在拆迁的旧建筑和破旧的居民楼；另外还有小巷口卖早点的小贩和熙熙攘攘的人流，以及街道上的书报亭及电话亭。在展现这些空间时，电影并没有使用空镜头，而是以卡子等主人公在路上的“穿街走巷”带出空间的变化。在场景调度上，电影并没有经过预先设计，例如驱散群众演员、设置镜头轨道及特殊布景等，而是拍摄自然的街景和人流所构成的自然空间。很多镜头中人物走在马路上时身边有来往的很多人群，镜头以远景表现，这样摄影机因远离拍摄对象而避免了被发现；但正因为远景的使用，电影观众很难认清画面里主人公在人群中的位置。在另外一些景深镜头中，由于缺乏镜头焦点，很多群众构成了各层次的前后景，行走或打电话的主人公在这些人中穿行，也令观众找不到视觉重点；这些都是导演“纪实化”风格的体现。

而《头发乱了》的拍摄环境显然经过选择，主人公所在的胡同、四合院等建筑体现了鲜明的北京特色。另外，电影也再现了商场、火车站、地铁站等较为现代化的都市空间；这些都是剧中人物及剧情所需要的环境空间。与《北京杂种》不同，管虎更加有意地进行场面和环境的调度，包括演员的站位走位、环境的设置选择、画面的构成和视觉重点都是导演有意的安排。很多空间场景的选择是同剧情相互关联的，例如在表现童年记忆的画面中，北京建筑符码都为旧砖瓦、老槐树和四合院平房等；而在展示主人公长大后的生活时，场景几乎都是现代化的生活空间；不过

当电影表达和童年相关的主题（友谊、成长）段落时，拍摄场景就变成了和童年一样的四合院与胡同。

笔者在此想指出的一点，是两部电影在再现北京城市时，都刻画了其截然相反的两面：一面是历史悠久的、传统的及政治化的；一面是现代的、叛逆的和迷惘的。在这一方面，两部电影的表现手法有所不同。

在《北京杂种》的中间部分，卡子勾引了一个女人，并在天亮时将她赶出了自己的家。女人离开了卡子家所在的破烂旧楼，走入了北京的大街小巷。此时画外音想起，这是一段由扬琴、古琴和箫一起演奏的音乐，而且非常具有抒情意味。而伴随着音乐，镜头再现了清晨的北京街巷：从下着细雨的马路，到马路上穿着雨衣骑着自行车的人群，以及马路中间来来往往的汽车。跟随流通的汽车和自行车，马路一直延伸到长安街，观众能从镜头中看到人民大会堂、天安门广场和人民英雄纪念碑等建筑。这一组“典型”的北京清晨交通画面，是由几个运动长镜头构成的，包括两个很长的摇镜头。这几个摇镜头和跟镜头加强了画面的抒情性，再加上舒缓的音乐，形成了整部以纪实为导向的电影中少见而突出的一个抒情段落。在这组镜头中，具有政治色彩的天安门和人民大会堂等建筑符号再现了北京政治化的一面，而配合画面的音乐由一些中国民乐器所演奏，又再现了北京传统的、历史的一面。但这些传统的、政治化的镜头所表现的主人公形象则十分现代和叛逆：一个刚刚结束一夜情的女人。镜头内容和表现手段上的张力赋予北京城以相互矛盾的双重性。而紧接着这个段落，镜头切换到崔健在演唱会上的一段话。面向台下的观众，他对着话筒大声说：

记得那一天，我的心并不纯洁，我迎着风向前，胸中充满抱怨。我不知何时被伤害，可这伤害给我感觉。我们想要寻找这愤怒的根源，我们只能迎着风向前。我们想要发泄这愤怒的根源，可我只能迎着风向前。我们要忘记我们曾经被伤害，我们只能迎着风向前。我们要结束这最后的抱怨，我们只能迎着风向前。

接着，崔健就唱起这首《最后的抱怨》，伴随着观众此起彼伏的欢呼和喝彩声。歌词中的“伤害”和“愤怒”可以看作对中国政治变化和时代变迁的一种抱怨和呐喊，“我们曾经被伤害”隐隐指向“六四”政治事件的破坏性。联系到同样出现在《北京杂种》中的另一首崔健的歌曲《北京的故事》，“突然一场运动来到了我的身边，像是一场革命把我的生活改变”中的“运动”和“革命”也有类似的政治隐喻。而对于这些历史的、政治的因素，崔健的摇滚乐表达了一种“愤怒”和“抱怨”，但因为抱怨无济于事，因此“只能迎着风向前”。除了摇滚乐本身对传统的叛逆，更有趣的是电影在这里的声音和画面表现。伴随崔健的歌声，除了贝司、架子鼓等摇滚西洋乐器，中间还夹杂着古琴的伴奏声音。而画面中除了各种乐器的意象、演唱会的场景外，还穿插了两组镜头：一组是北京火车站检票的场景，以及背着大包小包行正在旅途中的游人；另一组是卡子女友毛毛躺在手术台上等待堕胎手术的场景。这一组画面和声音的构成非常复杂，一方面，摇滚和传统乐器、歌词等符号构成了传统和现代、政治和个人、保守和叛逆之间的对抗；另一方面，火车站的游人和堕胎的青年又展示了九十年代初的社会变化：流动人口的增多，以及生活方式、价值观念的更新。这一组镜头包含了北京城市空间、主线情节和摇滚音乐等重要元素，也思考了彼此之间的复杂关系。

《北京杂种》很注重画面和声音之间的张力，通过这种音画对位表达了后社会主义时期北京城和人在传统和现代两种力量角逐之下的状态。相比而言，《头发乱了》中的建筑意象作为一种文化符号，本身就表达了传统和现代的对抗：胡同和四合院作为传统生活方式的载体，同现代化的商场、地铁站构成一种对峙的张力。从音画关系的角度考量，《头发乱了》中也有很多段落经过了导演的精心设计。影片中有几次叶彤和彭威的演唱段落，其歌声来自于著名歌手田震和高旗及超载乐队。在影片开始后不久，叶彤听到了彭威及其乐队的演唱，并马上被其吸引。长发飘飘的彭威声嘶力竭地唱着《陈胜吴广》（超载乐队成名曲），配合几十个不同的快速剪切镜头，这些镜头不仅快速而且晃动，使这个段落呈现出一种MTV的效果。这些影像呈现了北京城的各个角落中形形色色的市民，包括抱着孩子倚靠墙上的母亲、在电线杆上工作的工人、乘坐在卡车后斗上的农民，在胡同里乘凉的老人，以及挑

着坛子穿过马路的小贩等等，其中夹杂着很多人对着镜头面对仓库中的摇滚歌手迷惑甚至不满的眼神和动作，令人感到新奇、叛逆的摇滚音乐和北京普通民众之间的格格不入。而在结尾处，叶彤在离开北京前演唱了告别歌曲《梦缠绕的时候》，画面中叶彤被风吹乱的头发飘扬的红色的旗帜中。摇滚乐的叛逆色彩同红旗意象一起，令人想起红色革命的毛时代。歌词中的“昨日的痛楚如音符”表达了对政治化的“昨天”的不堪回首。随着音乐的进行，画面同样由很多快速镜头剪切而成，和开头段落一样具有典型的 MTV 特点。画面中包含了一些叶彤闪回的过去影像，可以看作是她同不堪的往事作别；另外还穿插了火焰烧毁仓库、胡同被拆毁，以及推土机将断瓦残垣推倒的镜头。这些镜头一方面展现了城市化的进程，一方面也表达了一种“推倒一切”的破坏性；而叛逆的摇滚乐又增强了这种破坏性。总体来说，整组镜头的音画对位，表现了对于旧的城市、旧的时代、旧的政治和旧的生活方式的拒绝和毁坏。

因此，从《北京杂种》和《头发乱了》的一些音画处理来看，北京在影片中表现为传统和现代、政治和民间等互相矛盾的双重属性。面对九十年代后新的经济发展和城市建设，两位导演也并不完全乐观，这从其再现的北京城市的双面性中就可可见一斑。而这种传统和现代、政治和民间相互矛盾的双重属性，也反映了二十世纪九十年代初期，中国的城市文化在市场经济的冲击下所面对的断裂和转型。北京也在这一过程中，由单一的政治中心和传统文化的象征，裂变为具有多元特质和多层属性的一种“杂交”或“杂种”的文化空间。

对于北京及其包含的政治、民间、传统、现代等各种元素的又爱又恨的态度与复杂的情绪，不仅体现在电影中，也体现在摇滚歌手的音乐创作中。作为摇滚人的天堂和地狱，北京承载了太多流浪艺人的希望、梦想和生命。在摇滚歌曲中，有很多以北京为描写对象的作品，例如崔健的《北京的故事》，再如汪峰的《北京，北京》：

当我走在这里的每一条街道
我的心似乎从来都不能平静

除了发动机的轰鸣和电气之音
我似乎听到了他蚀骨般的心跳
我在这里欢笑 我在这里哭泣
我在这里活着 也在这里死去
我在这里祈祷 我在这里迷惘
我在这里寻找 也在这里失去
如果有一天我不得不离去
我希望人们把我埋在这里
在这儿我能感觉到我的存在
在这有太多让我眷恋的东西
北京 北京⁵⁰

汪峰表达了很多摇滚艺人对北京最深沉的情感，也表达了自己的“寻找”和“迷惘”。汪峰在 1994 年中国摇滚最兴盛的时期组建了“鲍家街 43 号”乐团，以叛逆的摇滚青年形象进入中国摇滚乐界；而到了二十一世纪，当中国摇滚业已式微之时，汪峰也成功转型，进入“体制内”的唱片公司，为北京国安足球队创作了队歌《英雄》，并创作了统一冰红茶广告歌曲《让青春更加闪亮》等商业歌曲。

而走向“招安”和“皈依”的，绝不仅仅是汪峰一人。1997 年，“黑豹”乐队和“零点”乐队共同引发了乐队音乐的热潮，其成功所带来的巨大财富效应，令随后的郑钧、许巍、汪峰和“轮回”乐队等人逐渐放弃了摇滚的批判精神，走向了流行音乐的大潮中。为争取更多听众，其歌曲内容也逐渐以单一的爱情题材为主。例如，乐评人李宏杰就对“超载”乐队的前后差异提出批评：“在 1996 年的首张同名专辑里大过‘激流金属’瘾的‘超载’乐队，出人意料地在第二张专辑里玩起了相当甜腻的时尚流行音乐。”⁵¹

⁵⁰ 歌曲出自汪峰专辑《勇敢的心》（滚石唱片，2007 年）。

⁵¹ 李宏杰编：《中国摇滚手册》（重庆：重庆出版集团，2006 年），页 49。

面对这样的批评，很多摇滚艺人表达了无奈，例如郑钧就曾在《路漫漫》中唱到“路漫漫，其修远，我们不能没有钱”，汪峰也曾在《我爱你，中国》中唱到“没有姑娘愿意和我在一起，因为我没有房子没有车；没有房子没有车，因为我没有钱；没有钱因为我没有一个稳定的工作……”从这些具有自嘲性的歌词中，我们能够发现九十年代后商品经济大潮的威力，已经令这些曾经叛逆的中国摇滚人产生了巨大的认同焦虑和价值危机。

从叛逆到皈依，从批判主流社会到被主流社会整合，这些摇滚艺人的命运，令人想到“曾经叛逆”的中国独立制片的电影人们，无论是张元还是管虎，无论反抗时间长还是短，最终都走入了体制之内。正如中国摇滚界一直在争论的“商业化的摇滚是不是真正的摇滚”，走入体制内的中国独立电影也逐渐失去了叛逆的锋芒而变得温情脉脉，这在张元和管虎后期的电影（例如张元的《过年回家》、《我爱你》及管虎的《西施眼》等）创作中体现得尤为明显，这或许是为了保持一种个性和叛逆而不得不作出的妥协。正如《北京乐与路》中唱片公司的管理层所说：“我们宣传的反叛的摇滚精神，那只是包装而已。能红起来的乐队，都是在外边反叛，里边听话的。”

因此，本章从代表摇滚叛逆精神的《树村声明》说起，至这种精神的皈依结尾，从中可以简单管窥中国的摇滚艺人和摇滚音乐到从九十年代初期到新世纪的发展变化过程。当然更重要的是，在时间上几乎同步的中国独立电影，也拥有相似的命运。本章针对二十世纪九十年代初期的一些城市代电影，探讨其为何再现，以及如何再现摇滚艺人这一类城市游民。在梳理了以中国当代的再现摇滚艺人的电影与纪录片后，本章细读了《北京杂种》和《头发乱了》，探讨其电影中摇滚艺人所具有的特征：流浪、贫穷以及叛逆，并分析了电影表达这些方面的手段。从内容转到风格，笔者通过这两部电影分析了早期城市代电影所具有的“后社会主义现实主义”的美学特征，申明了其来源的三个方面（新写实主义文学、巴赞纪实美学理论及新纪录片运动），具体分析了两部电影在镜头、演员、声音、光影等方面所体现出的这种风格特征，并认为这种美学风格是城市代导演对父辈电影人，尤其是第五

代导演的有意反叛。在此之后，本章探讨了两部电影在时间（后社会主义）和空间（北京）上所表达的一种迷惘、疏离和矛盾的情绪。本章试图书写和分析张元和管虎所曾经拥有的叛逆精神，结合其电影中流浪的摇滚艺人，思考中国在后社会主义时期中国独立电影在内容、风格、体制上的变化，并探讨摇滚乐、北京、后社会主义之间关于政治性和叛逆性的关联与张力。

通过分析，我们发现，作为二十世纪九十年代以来最早的一批城市代电影，《北京杂种》和《头发乱了》等电影借由摇滚青年的生活所再现的叛逆精神，实际上是一种刻意的，或者说具有强烈目的性的再现。这种叛逆精神，其实是特定历史语境（“后社会主义”的迷惘）和地理空间（北京）下的产物：它既离不开九十年代初期商品经济大潮的社会环境，又同城市代导演的电影身份密切相关。尤其作为最早一批“第六代”或“城市代”的导演，张元和管虎等人在九十年代初，相对于第四代和第五代导演来说是处于边缘地位的，这很大程度上影响了他们的拍摄题材、影片定位及其制片发行方式。

说到两部电影所选择的不同发行方式和渠道，我们也发现，作为城市代电影的领军人物，张元和管虎走上了两条不同的电影道路，其作品也遭受了不同的命运。从看似荒诞的对比中，我们能够看到中国独立电影所走过的一条艰难的道路。正如尹鸿对后社会主义时期影视文化的分析，“政治一体化”和“市场经济化”是最为重要的两种因素，左右着全部电影类别的走向。⁵²政治体制的肯定和市场大众的接受对于要求生存的城市代电影来说都十分重要。但不同的制片方式和市场策略会导致不同的流通市场和消费群体，这一点在张元和管虎的对比中可以明确看到。

某种程度上来说，《北京杂种》和《头发乱了》等电影所描绘和表现的摇滚叛逆精神，同张元、管虎等城市代导演所具有的反叛意识之间其实是相连的；摇滚艺人的边缘地位也正是九十年代初期最早一批城市代导演自身处境的写照。从这个意义上说，《北京杂种》和《头发乱了》等电影中的人物所代表的，并不仅仅是树村等村落中的摇滚艺人，而且还有最初的一批城市代导演。张元、管虎，甚至王小帅、路学长等人，最初或多或少都参与过摇滚乐队的演出，其电影创作或多或少也

⁵² 尹鸿：《世纪之交：九十年代中国电影备忘》，页 23-24。

来源于这些经历。因此相较于《北京乐与路》的香港导演张婉婷，张元和管虎等人以“纪实”为追求和导向的电影，更能“准确”地再现北京的摇滚文化和精神，艺术人物也更能“忠实”地代表这群边缘人物。

在《北京乐与路》中有一段精彩的对话，某种程度上能反映出后社会主义时期的政治体制和市场经济对摇滚音乐（或独立电影）的流通所带来的影响。影片中来自香港的麦克来到树村，见到卖摇滚音乐碟片的小店“人民商店”。麦克与小贩之间的对话如下：

麦克：有没有墨西哥跳豆？

小贩：我这儿有香辣豆、耗油豆、乌豆，您要的是……

麦克：不不不，墨西哥跳豆。

小贩：没这零嘴。

麦克：不是零嘴，是乐队。

小贩：没这零嘴乐队。

麦克：不是零嘴乐队，是香港很红的。

小贩：很红的？哎，我给你说，这红不红可不是自个儿说的。我这人民商店有卖他翻版的，那叫红；我这人民商店没卖他翻版的，谁说红也不叫红。人民当家做主。OK？

这一情节不仅道明了后社会主义时期“人民当家作主”决定市场经济走向的事实，也反映了地下摇滚（及中国独立电影）在大众中的传播和消费方式。当中国独立电影还处于体制之外时，其作品只能通过翻版市场或网络在中国的观众群中流通。反讽的是，虽然翻版市场令独立电影导演得不到一分钱，却能够使其迅速在民间“走红”。而等到这些导演和电影走入体制和大银幕中，则又要受到大众市场电影票房的检验。因此，可以说，这一简单的情节浓缩了中国当代的独立电影或摇滚音乐夹在体制和市场之间的尴尬处境，而这其中的种种悖论，也在一定程度上显示出中国

的文化产业在后社会主义的市场经济大潮下，不断自我反思、调整和转变的发展轨迹。

第三章 被放逐的青春：

娄烨和王小帅电影中的问题青少年

即使不是真正的移民或放逐，仍可能具有放逐者的思维方式，面对阻碍却依然去想象、探索，总是能离开中央集权的权威，走向边缘——在边缘中你可以看到一些事物，而这些是足迹未曾超越传统与舒适范围的心灵通常所失去的。

——爱德华·萨义德 (Edward Said)¹

1985年，由深圳影片公司和上海劳改局联合摄制出品的电影《少年犯》（图3.1）在中国全国范围内上映。这部由张良导演的电影讲述了一群犯罪少年在“教育、感化、改造”的政策指导下走上正路的故事。影片采用监狱实景拍摄，并选取了十八名犯罪少年出演剧中人物，以一种纪实的影像风格再现了少年犯服刑和改造的生活。电影播出之后受到社会的热烈反响；它不仅是1986年中国电影票房的霸主，而且成为当年学生、家长和老师的一堂“必修课”——几乎每个省市的中小学校都组织了师生去影院观摩。可以说，《少年犯》成为一代人的共同影像记忆。

这部电影虽然讲述了一群少年犯的故事，但整部电影没有太多的暴力场面和批判意识，而是充满了强烈的悲情色彩和道德诉求。电影的主创人员提出了“挽救孩子，造就人才”的口号；在这样的指导思想下，影片侧重于少年犯的改造过程，成为一部既感伤又励志的作品，恰如当时的一些报道所称：“寓教于哭”。²尤其是主题曲《心声》感动了一代观众，其歌词也将悲情感伤和鼓舞励志两种风格很好地熔

¹ Edward W. Said, *Representations of the Intellectual* (New York: Vintage Books, 1996), p49; 中文版参见萨义德：《知识分子论》（单德兴译，台北：麦田出版有限公司，1997年），页101。

² 参见陈毛弟：〈一部轰动全国的新影片：少年犯主演的《少年犯》〉，《今日中国》，1986年第6期，页19-21。

于一炉，尤其是以下几句：

为明天 洗刷满身的污泥
弃旧图新 立志奋发
妈妈呀 有妙手回春
残枝败叶 又放新花

歌词使用了“春风”和“妙手”等意象来歌颂“妈妈”对迷途少年的改造作用，联系到影片的内容，我们可认为“妈妈”是国家和政府的隐喻。在中国社会主义法制和精神文明的感召与改造下，这些“脱缰的野马”和“摧折的花”终于“洗心革面”、“弃旧图新”、“立志奋发”，之后“又放新花”。歌词中“花朵”和“春风”的意象具有新时期的典型性，在很多再现少年儿童的艺术作品中都作为“少年”和“祖国”的隐喻。因此这部电影和这首歌都塑造了对问题少年付出无私关爱的国家政府形象。而事实也证明，影片宣扬的这种国家主流意识形态不仅成功地询唤了包括学生、家长和老师在内的广大中国观众，也为这部电影赢得了众多政府的电影奖项³。

也正是在这种意识形态的指导下，影片为主人公安排了一个光明的结局：这些少年犯被改造成功，获得释放，成为了社会的人才。有趣的是，这个虚构的故事结局影响了现实：由于作为演员的少年犯在大银幕上感动了全中国的观众，因此参加拍摄的十八位少年犯全部获得减刑和释放等宽大处理。尤其，这一处理决定是在电影的全国首映礼上⁴宣布的，当时不仅令在场的观众热泪盈眶，更创造了媒体报道

³ 《少年犯》获得了中国广播电影电视部 1985 年优秀影片奖、第 9 届百花奖最佳影片奖等政府奖项。

⁴ 1985 年 11 月 23 日，《少年犯》在上海大光明影院举行首映式，现场观众在观影过程中几乎全部热泪盈眶，为影片鼓掌叫好。观影结束后，参加拍摄的 18 位少年犯来到现场，全部获得减刑、释放等宽大处理。少年们同亲人相拥，台下观众又一次湿了眼眶。参见陈毛弟：〈一部轰动全国的新影片：少年犯主演的《少年犯》〉，页 20。

的热点，成为继电影之后又一次成功的“表演”，也以另一种形式成功地宣扬了政府主流的意识形态。

更有趣的是，这次“表演”之后不久，影片第一主角方刚的饰演者、刚刚被提前释放的前少年犯陆斌，出了少年管教所后继续作恶、打架斗殴，结果再次被抓进了管教所。⁵这一事实不仅和影片构成了反讽，更解构了从影片内容到影片宣传中建构起来的意识形态，也宣告了感动全中国人的“妈妈”——社会主义政府精神改造在某种程度上的失败。电影和现实之间的反讽和悖论，除了令我们更加深入思考电影的虚构性和现实之间的交互作用，更说明少年犯的问题绝非单一的精神和意识形态感召所能改造，问题少年的再现和声音也绝不可能只有一种。

本章内容所围绕的焦点问题，是城市代导演，尤其是王小帅和娄烨对问题青少年的电影再现。笔者之所以在讨论两位导演之前先提及《少年犯》这部电影，是因为与之相比，两位导演的作品在意识形态方面同《少年犯》可谓南辕北辙：对于国家权力和主流意识形态，其电影不仅没有表现出遵循、提倡和宣扬，更具有一种疏离、拒斥和抵抗的姿态。

围绕这一中心论点，笔者在本章所要思考的具体问题包括：后新时期的城市代电影中的问题青少年呈现出怎样的特点？王小帅和娄烨如何以影像再现这些问题少年？这种艺术再现同国家权力和主流意识形态的关系是什么？同他们电影的资本运作和制作发行方式有何关系？

在进入电影的分析之前，我们应明晰“问题青少年”⁶这一社会问题的来源。根据邵道生的观点，中国社会的青少年偏差行为和犯罪现象受到社会重视，是从“文化大革命”之后开始后的。“文革”中成长起来的青少年是这场运动的最大受害者，当“文革”后其他群体的利益迅速得到补偿时，青少年作为一个广泛群体的

⁵ 根据演员陈旭明的回忆，陆斌当时“经常代表犯人演员去深圳等地出席电影首映仪式，几十个记者的照相机对着他狂拍，把他拍地飘飘然了，结果又为昔日的老朋友出面打架关了进去”。参见“演员陈旭明的搜狐空间”，<http://hsgcxm.blog.sohu.com/95979211.html>，浏览时间：2011年5月5日。

⁶ 对于“青少年”、“问题青少年”、“叛逆青少年”的概念解释与区别，可参见 Zhou Xuelin, *Young Rebels in Contemporary Chinese Cinema* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007), pp. 1-5.

利益被彻底剥夺，因此他们中的一批人便以特有的形式“反抗”社会。因此在“文革”结束后的新时期，青少年犯罪以发展速度快、范围广、持续时间长、犯罪率高、对社会危害严重等突出特点于社会中存在。⁷而在后新时期，随着城市化的加剧，更多的问题青少年来自“未成熟的游民层”，他们往往都是城市街头的“小流氓”和“小混混”。⁸《当代中国社会各阶层分析》也划分了“未成熟的游民层”分类：一是因经济原因没有条件上学的青少年；二是小学毕业升不了初中、初中毕业升不了高中，以及中途退学、辍学的学生；三是被开除学籍、退学或辍学的“流失生”；四是“民工第二代”。⁹因此，后新时期的“问题青少年”基本等同于“未成熟游民层”，即青少年游民。而且从上面的观点和划分来看，这一领域的社会学学者都将“辍学”和“退学”作为后新时期“问题青少年”的最主要来源和特征。

相较而言，在现实生活中，“问题青少年”的来源、特征和表现要复杂得多，牵扯到家庭背景、父母婚姻状况、学校教育、社会风气、消费主义、流行文化等各种因素。所幸，后新时期的很多电影作品都以问题青少年作为主要的再现对象，也以影像的方式探讨了与之相关的社会现象，可从影像的角度帮助我们思考这些问题。本章将简单梳理城市代电影中的问题青少年形象，并分析这些导演所关注的焦点问题。在此基础上，笔者将重心放在王小帅和娄烨这两位导演的作品上，分析两位导演的电影对于问题青少年的再现。具体来说，笔者将细读四部电影：娄烨的《苏州河》（2000）和《颐和园》（2006），以及王小帅的《十七岁的单车》（2001）和《青红》（2005）。笔者将先以《苏州河》和《十七岁的单车》为例，讨论电影中后新时期城市中的游民青少年堕落和犯罪的成因，点明电影对于城市化过程中普世性价值失落的批判。问题青少年在价值和道德认知上的迷惘和困惑，使其成为这些社会问题的牺牲品。然后，笔者以《青红》和《颐和园》为例，探讨国家的政治对

⁷ 邵道生：〈转型社会犯罪态势发展的变化与青少年犯罪的防治〉，《中共福建省委党校学报》，1999年第1期，页66-67。

⁸ 李晓风、余双好：〈社会转型期“未成熟游民层”问题产生的原因及对策分析〉，《青年研究》，2003年第2期，页43。

⁹ 朱光磊等：《当代中国社会各阶层分析》（天津：天津人民出版社，2007年），页495。

个人的流放问题，并以两部电影的人物命运为分析焦点，探索其远离家园和故国的边缘政治，以及两部作品如何通过身体和欲望的方式表达了对于国家政治权力和体制的对抗。笔者认为，两部电影再现了后社会主义时期的一代青年对国家主流政治意识形态的迷惘、消解和反抗。最后，笔者将结合两位导演的独立制片背景，探讨其在主流权力机构的审查中被禁的命运，及其在东西方的电影环境中所作出的选择和策略。

一、中国式“青春残酷物语”

在提及城市代电影中的“问题青少年”形象之前，笔者想先简要梳理此前，尤其是新时期电影这一题材的影像发展概况，以便能从历史纵向的角度对青少年题材电影的发展脉络加以把握，并能通过对比突显后新时期青少年题材电影的主要特征。

青少年电影，又被很多学者称为“青春电影”¹⁰，是以青少年为题材和表现对象的电影。在中国的大银幕上，青春题材的电影其实并不少见。早在二十世纪三四十年代，随着左翼电影运动的兴盛，一批思想活跃的进步文艺青年投身于电影业，也创造了很多以青年为表现中心的影片，例如《姊妹花》（1933）、《大路》（1934）、《神女》（1934）、《十字街头》（1937）、《马路天使》（1937）、《八千里路云和月》（1947）、《万家灯火》（1948）等等。这些电影往往以现实主义的手法，塑造了一些觉醒的青年形象，他们认识到阶级矛盾和民族矛盾的根源，于是投身到拯救家国的战斗中去。石晓芳将这些电影称为“反抗式青春片”，并认为“青春形象呈现出早熟和凝重的历史感”¹¹。这些青春电影由于意识形态的影响，呈现出左翼电影所具有的进步和批判色彩。

¹⁰ 例如石晓芳：〈张扬.流浪.忧伤——中国青年电影发展初探〉，《内蒙古师范大学学报》（哲学社会科学版），2007年第6期，页342-344；以及郑静：〈青春电影的成长道路〉，《电影评介》，2007年5月，页10-12等。

¹¹ 石晓芳：〈张扬.流浪.忧伤——中国青年电影发展初探〉，页342。

建国以后，以革命现实主义为指导思想的“红色经典”影片成为中国大银幕上的主流，涌现出一批再现革命青年的进步电影，例如《董存瑞》（1955）、《战火中的青春》（1959）、《青春之歌》（1959）、《红色娘子军》（1961）、《野火春风斗古城》（1963）、《小兵张嘎》（1963）、《闪闪的红星》（1974）等。这些作品往往表现了青年在革命战争中的成长经历，而且以爱国主义、集体主义和革命英雄主义为核心价值。在这一类的“革命青春片”中，青少年形象不仅是进步的，而且是完美的、英雄的，是时代的精英，革命的中坚力量。

到了新时期，中国电影中的“问题青少年”形象开始出现，而且成为这一时期重要的一类电影题材。这类作品的频繁涌现，是同文革之后社会上问题青少年的增多分不开的，这也从电影的角度印证了邵道生的看法。在影像的再现方面，周学麟（Zhou Xuelin）曾对这一时期的“问题青少年”银幕形象进行了深入探讨，他认为这一类形象是伴随新时期这一特定时期内出现的，也参与构建了新时期的青年文化，其最要的特征就是“叛逆”（rebellion）。¹²这种叛逆表现在信仰的失落、行为的乖张和文化的创造等方面，而且具有反政府、反社会和反传统文化的倾向。这些电影主要出自第四代导演之手，包括《沙鸥》（1980）、《苏醒》（1980）、《少年犯》（1985）、《青春祭》（1985）、《太阳雨》（1987）、《给咖啡加点糖》（1987）、《顽主》（1988）、《轮回》（1988）、《摇滚青年》（1988）、《大喘气》（1988）、《疯狂的代价》（1988）、《一半是海水，一半是火焰》（1988）、《本命年》（1989）等等。

另外，周学麟也强调了城市在这些“问题青少年”电影中的重要性。作为他们的角斗场，城市不仅指向地理上的划分，而且也在文化上影响了这群问题青少年。新时期城市文化面临着旧文化和意识形态的崩塌，以及新文化和意识形态的侵袭，而这种新的文化来自于商品经济、西方流行文化等因素的影响。¹³正如毕克伟（Paul Pickowicz）所说，在新旧两种文化和意识形态中，新时期表现出一种“消

¹² Zhou Xuelin, *Young Rebels in Contemporary Chinese Cinema*, pp. 1-14.

¹³ Ibid.

极的、反乌托邦的文化环境”¹⁴，这也是“后社会主义”的重要特征。而在这种文化环境中，青少年往往会产生一种对于国家、社会 and 政府的疏离和不认同，也产生出强烈的抵抗情绪。

虽然新时期的青少年对政府和社会表现出一种疏离和不认同，但周学麟认为，这种青少年文化并非一种“马克思主义式的反政府、反霸权的文化”。中国八十年代的年轻人更多的表现出一种“对于集体意识的疏离”和“个人意识的彰显”，而且通过“唱歌、跳舞、购物、穿衣和讲话的方式追求一种个性”，从而“挑战传统文化和生活方式”。¹⁵可见，新时期的电影更多地将问题矛头指向新旧两种文化、意识形态和生活方式的差异与断裂。

周学麟的研究范围划到八十年代末截止，对于九十年代即后新时期的青少年文化并未分析论述。笔者认为，后新时期的问题青年，无论从阶级构成、文化特征和意识形态上都同新时期有所不同。九十年代以后，随着电影市场艺术、主旋律和商业三股力量的分化和整合，问题青少年这一类想象主要出现在城市代这一批导演的新生力量中，这也同他们中很多人的边缘定位和追求有关。这些电影主要包括：贾樟柯的《小武》（1997）、《任逍遥》（2002），娄烨的《周末情人》（1995）、《苏州河》（2004）、《颐和园》（2006），王小帅的《冬春的日子》（1993）、《扁担·姑娘》（1998）、《十七岁的单车》（2001）、《二弟》（2003）、《青红》（2005）、《日照重庆》（2009），张元的《北京杂种》（1993）、《东宫西宫》（1996）、《过年回家》（1999），张杨的《向日葵》（2005），姜文的《阳光灿烂的日子》（1994）、章明的《巫山云雨》（1996）、《晚安，重庆》（2000）、《秘语十七小时》（2001），管虎的《头发乱了》（1993），崔子恩的《丑角登场》（2002）、《旧约》（2002）、《哎呀呀，去哺乳》（2003），程裕苏的《我们害怕》（2001）、《目的地，上海》（2003），朱文的《海鲜》（2001），李欣的《花眼》（2001）、王全安的《惊蛰》（2003）、李玉的

¹⁴ Paul Pickowicz, “Huang jianxin and the Notion of Postsocialism,” in Nick Browne, Paul Pickowicz, Vivian Sobchack, and Esther Yau, eds., *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics* (New York: Cambridge University Press, 1994), p. 80.

¹⁵ Zhou Xuelin, *Young Rebels in Contemporary Chinese Cinema*, pp. 12-13.

《红颜》（2005）、韩杰的《赖小子》（2006）等等。

这些作品的风格各异，题材也不尽相同，但主人公基本上都是问题青少年，有些甚至走上了违法犯罪的道路。如果对照新时期的作品，我们便能看出城市代电影对问题青少年再现表现出不同的特征，具体来说：

首先，与新时期电影中青少年的叛逆色彩不同，城市代电影对于青春的书写具有一种感伤的色彩和残酷的描述；这些故事都是中国式的“青春残酷物语”¹⁶。对于成长和青春的焦虑和迷茫，往往演化成一种畸变和扭曲。《过年回家》、《晚安，重庆》、《秘语十七小时》、《扁担姑娘》、《十七岁的单车》、《苏州河》、《任逍遥》、《海鲜》、《日照重庆》等电影都探讨了问题少年犯罪的心路历程，他们因为各种原因沦为杀人犯、抢劫犯、小偷，其青春不仅是叛逆的，更是残酷的。

其次，后新时期的问题青少年来自于辍学和退学的学生，以及民工的第二代。尤其是后者，他们是九十年代以来逐渐形成的社会新群体，他们从小随父母或亲戚外出，受教育状况糟糕，其中不断有人加入到“未成熟的游民层”中。《二弟》、《十七岁的单车》、《海鲜》、《泥鳅也是鱼》等电影中出现了这些人物形象，是九十年代以后，尤其是新世纪以来电影中新出现的形象。

再次，后新时期的电影在探讨青少年问题时，并不注重历史的面向，而更突显现实的观照。新时期的很多电影都具有“伤痕”或“反思”的痕迹，还有一些将青少年的问题直指向文革和其他政治运动的影响，例如《沙鸥》、《本命年》、《青春祭》等。¹⁷另外一些也借由青年形象抨击了传统文化的陋习，例如《良家妇女》（1985）、《湘女潇潇》（1986）等。这种趋势，其实也延续到了九十年代以后第五代导演的创作中，例如《蓝风筝》（1993）、《活着》（1994）、《孔雀》（2004）等。相对而言，探讨青少年题材的城市代电影具有历史面向的很少，它们反而大都直面

¹⁶ 《青春残酷物语》是日本导演大岛渚 1960 年拍摄的电影，讲述了大学生阿清的青春故事，他对于学生运动和女朋友真子的冷漠同辈们的革命理想主义激情形成强烈对比，突现了青少年个体在社会中的残酷命运。

¹⁷ 关于对新时期青少年电影反思倾向的分析，可参见石晓芳：《张扬·流浪·忧伤——中国青年电影发展初探》，页 343。

九十年代以来的社会和城市发展，探讨青少年面对的现实问题，尤其是城市化过程中在商品经济的影响下人情的淡漠和社会的冷酷。在这些电影里，青少年堕落的原因，往往指向后新时期的中国社会问题，例如城乡差异（《十七岁的单车》、《扁担姑娘》等）、性别困惑（《东宫西宫》、《丑角登场》等）、家庭破裂（《日照重庆》、《二弟》等）、爱情纠葛（《秘语十七小时》、《苏州河》等）。也有少数电影将视角投射到历史的维度，例如《阳光灿烂的日子》和《向日葵》等。

最后，和新时期的电影不同，城市代电影并未给问题青少年提供任何温暖的关怀和道德的救赎。很多电影都为青少年安排了残酷的结尾，例如《十七岁的单车》、《任逍遥》、《赖小子》等，拒绝丝毫的温情救赎。这与《少年犯》、《本命年》等电影呈现出不同的意识形态特征。在很多城市代导演的作品中，政府、集体和主流意识形态早已成为不可依靠的对象，其道德的感召和救赎早已成为空洞的符号，无法起到任何作用。

通过以上几个面向的分析，我们能较为多元地了解城市代电影对问题青少年再现的大致特征。我们发现，在描述和表现这群人物形象时，残酷是城市代电影的本色。在所有的导演中，王小帅和娄烨是较为突出的两位。他们的影像，一直以来都在关注城市中的游民青少年，并通过电影镜头表达自己对于青春和成长的观点。

从《十七岁的单车》里偷自行车、打架斗殴的城市少年，到《青红》里和父母对抗的三线职工第二代；从《极度寒冷》中自毁生命完成行为艺术的前卫青年，到《扁担姑娘》中杀人抢劫的外乡年轻挑夫；从《二弟》中偷渡客的私生子，到《日照重庆》里在超市持刀行凶的小混混，城市中的“未成熟游民”或问题少年一直都是王小帅电影中一类重要的艺术形象。这些青少年不仅孤独冷酷，而且处处表现出同社会格格不入的“零余者”¹⁸姿态，甚至杀人、抢劫、偷窃，走上堕落和犯罪的道路。王小帅往往将青少年问题的矛头指向家庭影响、社会文化、国家政策等

¹⁸ 一些学者将王小帅电影中的主人公概括为“零余者”、“漂泊者”或“失语者”，例如俞洁：《漂流的青春——关于《青红》》，《当代电影》，2006年第2期，页141-143；再如张先云：《人生边缘的“漂泊者”和“失语者”——王小帅电影论》，《艺术广角》，2009年2月，页34-37等。

各个层面，在不同的电影中各有侧重。

不同于王小帅直面社会问题的方式，娄烨对问题青少年的探讨更为幽暗和晦涩，也将焦点更多放在人物的内心表达上。《危情少女》中因母亲的意外去世而屡屡出现幻觉的少女，《苏州河》中的黑道快递青年和投水自尽的“美人鱼”，《颐和园》中以身体对抗政治的迷惘大学生，以及《春风沉醉的夜晚》中纠缠在爱和欲望中的同性恋青年，这些形象虽然没有王小帅电影中人物的暴烈行径，却更加孤独、迷茫和落寞，在人生和时代中探索着自己的位置，却屡屡在残酷的现实面前沉沦。

笔者选择王小帅的《十七岁的单车》、《青红》和娄烨的《苏州河》、《颐和园》这四部电影作为重点进行细读，结合导演的艺术手法分析电影对城市中问题青少年的再现，探究他们在后社会主义时期对国家主流政治意识形态的迷惘、消解和反抗的姿态，并思考电影借由这些边缘人物对抗权力体制的动机和方式。

二、偷车贼、女鬼与城市化的价值失落

为了考察王小帅和娄烨电影对城市问题青少年的再现，笔者使用一种横向对读的方式，即将拍摄于同一时期的两位导演的作品进行对照分析。《十七岁的单车》和《苏州河》都是拍摄于世纪之交的电影，其拍摄地点分别是中国最有影响力的两座城市：北京和上海。这两部电影，都可算是发生在大城市里的青少年悲剧，而城市也在这两部影片中扮演了重要的角色。笔者首先要关注的一点，是两座城市对于两个世纪之交“青少年故事”的影响和意义。

1、《十七岁的单车》：“骆驼祥子”与价值失落

《十七岁的单车》是王小帅 2001 年出品的电影，讲述了北京城里两个十七岁的青少年因一辆自行车发生的纠葛与联系。正如影片的英文名称“Beijing Bicycle”所指称的那样，《北京单车》展现了北京在新千年到来之时的城市面貌，而这种展现是通过一个从乡下来北京的少年快递员的视野来完成的。正如徐钢

(Gary Xu) 所说：“《十七岁的单车》讲述了一个形象更换的故事：老北京残存的胡同街区怎样变成了北京的都市化过程中沧海桑田的见证，移民劳工们怎样挣扎着通过模仿城市居民来获得货币资本和象征资本，而北京的小青年们又是怎样想方设法地追逐纽约、东京的最新时尚”¹⁹。

徐钢认为这部影片是“北京都市化过程”的“见证”，而这种见证是通过两个方面来展现的：一是移民劳工模仿城市居民的挣扎，一是北京当地的青少年模仿纽约、东京的时尚。前者主要针对小贵（郭连贵）而言，后者所指的则是小坚。²⁰这一看法精确地总结了这部电影的核心问题，即城市化发展的不均衡。而这两个人物，似乎代表了乡下人和城里人两个群体，这从两者的衣着打扮、行为举止和兴趣爱好等方面都有明显的区别；但对笔者而言，两者其实本质上并没有什么差异，都是北京城市化过程中的牺牲者和弱势群体，最后也都在对物质商品欲望的追逐中沦为同样的结局——拿起砖头砸伤其他的街头小混混，成为犯法的问题青少年。

在讨论这一“殊途同归”的问题之前，我们可以先来看看影片中两个十七岁少年的背景。小贵是从农村来城市打工的游民，在城市中找到了一份临时的快递员工作。影片的第一个场景就是面试，画面以脸部特写镜头的方式，表现了一群乱头发、脏面孔、红脸膛的农村青少年被盘问的场景（图 3.2）。在这个段落中，招聘者用发音标准的普通话冰冷地盘问这些农村人，其形象并没有出现在画面当中，而只是画外音的方式参与叙事。因此，这些特写镜头也可看做是招聘者的视角，从这种视角观众看到外来打工者尴尬的处境：他们不仅用农村和城市话语掺杂在一起的“洋泾浜”慌乱地应对，而且明显地透露出矮人一等的自卑感。开头的这一镜头设置，充分地表达了城市人和乡下人不平等的权力关系。

而当面试的镜头结束，紧接着进入了下个场面：这群人的头发已经修剪整齐，

¹⁹ Gary G. Xu, “‘My Camera Doesn’t Lie’: Cinematic Realism and Chinese Cityscape in *Beijing Bicycle and Suzhou River*”, in *Sinascape: Contemporary Chinese Cinema* (Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2007), p.75. 中文版本参见徐钢：〈“我的摄影机不撒谎”：《北京单车》中的电影现实主义和中国城市景观〉（聂伟译），《杭州师范学院学报》（社会科学版），2005年第1期，页92。

²⁰ Ibid., pp. 67-88.

脸也洗净，站在崭新的山地车旁边。经理对他们发号施令，告诉他们在穿上制服的一刹那就代表了公司的形象，不能有丝毫的“乡气”，而且总结道：“从现在起，你们就是新时代的骆驼祥子。”影片在这里有意将老舍的经典小说《骆驼祥子》以互文的方式置入影片，并且隐喻了小贵等一批打工青少年的形象。这一隐喻的精妙之处在于，小贵等人不仅同骆驼祥子一样，是北京城里的下层百姓的代表；而且相比之下，骆驼祥子至少是城市里的一员——正如徐钢的分析：骆驼祥子的说法其实包含了一种意思，即“我们再怎么样跟祥子一样生活艰辛，可仍然有住在皇城根前的体面”²¹。

而旧时代骆驼祥子的人力车，也变成了新世纪小贵的自行车。正如祥子努力赚钱是为了买辆自己的车，单车也成为小贵努力工作的动力，甚至是生活的重心。不幸的是，正当他完成了足够的工作，终于能够名正言顺地拥有这辆自行车时，他赖以生存的自行车被偷了。这一情节设计，令人无法不想到意大利著名新现实主义导演德·西卡（De Sica）的《偷自行车的人》（*The Bicycle Thief*）。²²到此为止，似乎整部电影同《偷自行车的人》在情节设置上完全一致；但与德·西卡的影片不同，王小帅为影片安排了另一条线索，即城市少年小坚的故事，令影片的情节跳脱了《偷自行车的人》的局限。几乎绝望的小贵看到一个年龄相仿的少年骑着自己的自行车，这个人就是小坚。和小贵比起来，小坚拥有更加稳定的生活条件。他是职业学校的学生，每天上学都能够穿着整齐的校服，跟随一帮哥们儿同学一起玩乐，也能够追逐自己喜欢的女孩。但随着叙事的继续开展，我们知道小坚并非飞扬跋扈的城市少年，而是一个成绩优异但家境贫寒的底层平民，在父亲屡次三番没有履行给他买单车的承诺后，他偷了家里的钱去买了辆便宜的二手车，而这辆车正是小贵被

²¹ Ibid., p.76.

²² 这一点，几乎每个研究王小帅的学者都会提到，而且学者们大都通过主题、叙事和现实主义风格的角度进行对比分析。例如徐钢、张先云、Jian Xu、白睿文等。而王小帅自己也承认自己受到《偷自行车的人》影响，但强调“这电影的主题和《偷自行车的人》是完全不一样的”，尤其特别强调《十七岁的单车》是通过“自行车的故事”来探讨“青春成长的人生阶段”这一主题。参见 Michael Berry, *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers* (New York: Columbia University Press, 2005), P.176.

盗的那辆。于是小贵不顾一切地向小坚讨回他赖以生计的单车，两人只好设法共用这辆自行车。

因此，在情节和人物关系的设置上，王小帅并未将两人塑造为城市和乡村不可调和的对立关系，两人之间也并没有城市的优越和乡村的卑微的权力对比，而是将两人都塑造为城市的底层少年，对两个人物都投注了关怀。小坚所面对的是父母的离异，父亲对妹妹的偏爱等家庭问题，加上爱情的不顺，小坚将怒气转嫁到抢走他喜欢的女孩并羞辱他的小混混身上，而这件事导致了小混混们对于单车的毁坏，也引发了小贵为了保护单车而将其中一个小混混砸伤（或砸死）的结局。在影片的结尾，两人面对的都是遍体鳞伤的境况，甚至还有因打架斗殴伤害他人而被逮捕的命运。从这个角度上来说，小贵和小坚作为城市中的青少年，都是底层的弱者，从本质上并没有对立，反而是一种相同。

笔者强调影片中两个少年的共同特征而非对立层面，其实是在承认电影表现城乡对立的基础上，试图从底层青少年的角度，思考城市化过程如何令同样年纪、来自城市和乡村的两个青少年成为了牺牲者。一些学者指出《十七岁的单车》的电影主题是中国当代城乡的二元对立，例如白睿文（Michael Berry）就认为“尽管这部电影在北京拍摄，但王小帅继续在探讨城市和乡村发展不平衡的问题”²³，Xu Jian 也认为这部电影以一种“被现实主义掩盖的微妙实验”（subtle experimentalism concealed by a referential realism）方式，对城市中的农村打工者的生存处境进行了探讨，突显了“市场经济下的社会主义制度”下城乡发展的不平衡。²⁴这些政治性的解读其实都说明了城市化过程中城乡发展的差异对农民工游民生活的影响，这一点用于分析小贵非常恰当。但令笔者有兴趣的是，王小帅在这部电影中，其实安排了两个主角，两条线索，那自然小坚的形象也同等重要。小坚作为典型的“城里人”，其实理应是“城市/乡村”权力两极化的收益者，却也成为牺牲者，这一点值得思考。因此，对笔者来说，如果影片中所透露出来的信息是城市化发展下的不均

²³ Michael Berry, *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, P.164.

²⁴ Xu Jian, “Representing Rural Migrants in the City: Experimentalism in Wang Xiaoshuai’s *So Close to Paradise* and *Beijing Bicycle*,” *Screen* 46.4 (Winter 2005), p.435.

衡，那么这种不均衡并不仅仅是“城市/乡村”这一政治地理意义上的矛盾，还有上层阶级和底层阶级的矛盾。从阶层这个角度来看，其实小贵和小坚之间的对立其实并不明显，反而都成为了穷困的底层阶级，而快递公司的经理、酒店的张先生和桑拿按摩的富人们则代表了城市中享受高品质物质生活的上层阶级。

正因如此，小坚和小贵共同作为城市中的底层少年，其人物形象和命运并非对立且不可逆的，影片结尾处两人共用一辆自行车以及共同打架伤人的命运说明了这一点。正如徐钢所说：“要是小坚没有学校制服或者时兴的自行车，他和连贵没什么两样，而且只要连贵能挣到足够的钱给自己添置一套新制服，或者只为了玩耍而去骑山地车，他就变成了小坚。”²⁵这句话其实清楚地说明了一点：在后新时期市场经济体制下的中国，物质或金钱不仅能够改变身份和地位，而且能令人轻易地跨越阶层和地域的限制。这正如王小帅自己对这一问题的看法：“我认为从乡村到城市穿着打扮的改变只是一个概念。不论原先这孩子的外表是什么样子，电影一开始，我们就看到他穿着新制服，转眼变得像城里人。”²⁶

这一点，用影片中的另一个例子来说更具有说服力。小贵和小卖店的同乡大哥经常透过矮墙头，远远地偷窥楼房落地窗前的一位时髦的都市女性红琴。她住在一套高级公寓里，频繁更换着自己炫目的服装，而且穿着高跟鞋四处招摇，傲慢地保持沉默。导演在塑造这个人物的出场和走位时，明显具有对《西西里岛的美丽传说》(*Malena*)²⁷中玛莲娜的模仿痕迹，从拍摄的视角和镜头，以及高跟鞋的使用上都能看出这一点。但其实红琴也是来自乡村，只是在一户人家里当女佣，而且经常从雇主那里偷衣服，并在外出的时候装扮成北京本地人。从红琴的例子我们能发现，其实表达城市或北京身份的并非是户口证明或学历证书，而是她的一身衣服、高跟鞋还有走路的姿态。这些外在的条件，可以令城乡和阶级的差距在一个人身上

²⁵ 徐钢：〈“我的摄影机不撒谎”：《北京单车》中的电影现实主义和中国城市景观〉，页 95。

²⁶ Michael Berry, *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, P.175.

²⁷ 《西西里岛的美丽传说》(*Malena*) 是意大利导演朱塞佩·多纳托雷 (Giuseppe Tornatore) 2000 年拍摄的作品，讲述了一位 13 岁的孩子对一位失去丈夫的美丽女性玛莲娜 (Malena) 的青春躁动。女主角玛莲娜由莫妮卡·贝鲁奇 (Monica Bellucci) 饰演。

迅速抹平。

正如红琴的高跟鞋一样，自行车其实也具有沟通城乡地理差距和阶层差距的意义；或者说，自行车消解了小贵和小坚之间的差异。正如高跟鞋和华丽的衣服对红琴的作用一样，自行车对小贵和小坚分别具有重大的意义，正因如此才使得两个人都不愿放弃这个物件。那么，在电影中，自行车这一物件或符号的“价值”是什么？

很明显，对于小贵来说，自行车是他在这个大城市赖以生存的工具和物质来源，是他对城市美好想象的象征；而对小坚来说，自行车则不仅是他的兴趣（他的床头放着自行车杂志和环法自行车赛的海报），而且是他炫耀和追求女孩的工具。这种差距看似巨大，正如 Xu Jian 所说“不能简单地说这两个男孩对于自行车的争夺再现了使用价值和交换价值的冲突，更重要的是，两个男孩使用自行车的方式表现出他们之间重要的差别”²⁸，因此看似自行车对小贵来说重要得多；但笔者认为，从电影的叙事角度来看，这两种“价值”其实本质上是统一的，即都脱离了原来的使用价值，而是用来证明自己在城市中存在意义的象征符号，而且对于两个少年来说同等重要。

具体来说，对于小贵，似乎自行车只是他送快递的工具，自行车对他来说只有使用价值；但其实根据电影的情节，自行车的价值在他的劳动中占 30%，而每送一份快递能从邮资中分得 20%；当他为公司赚的钱超过自行车的价格之后，他便成为自行车的唯一拥有者，并且和公司五五分成；这是影片中经理所宣称的“新管理模式”。根据这个模式，小贵在送快递的时候，相当于一方面赚取自行车的成本，一方面赚取现金工资，于是对他来说，自行车仅仅是送货的工具而已，没有自行车他也还有另外的收入。但根据电影情节，小贵在丢失自行车后，似乎另外的收入也都不见了。另外，电影也安排小贵在丢失了自行车后被经理开除，令他在城市中失了业，正式成为城市游民。这些情节都告诉我们，自行车不仅仅是使用工具这么简单，其实是小贵在城市中立足的标志：一方面，自行车就等于工作，没了自行

²⁸ Xu Jian, “Representing Rural Migrants in the City: Experimentalism in Wang Xiaoshuai’s *So Close to Paradise and Beijing Bicycle*,” p.443.

车就等于无法在城市立足；另一方面，自行车就等于城市的接纳，丢失了自行车就被城市和城市人所抛弃了。从逻辑上来说，这两点其实都不能成立，因为有太多农民工在城市中自强不息最终成功的案例，在其他城市代电影中也都有所再现。²⁹因此，从情节设置来说，电影有意地夸大了自行车的作用——对于小贵来说，自行车具有在城市中存在的象征意义。

另一方面，对小坚而言，自行车的价值也绝非交换价值这么简单，它在获得伙伴们的接受方面是不可估量的，而且是小坚自信心的隐喻。有了自行车，小坚不仅能够拥有同伙伴们一起在高楼上玩车技的权利，而且敢于追求自信心爱的女生。在电影中，小坚骑着单车把女孩护送到家，接下来，他迎着什刹海的海风骑车，两手撒把，胳膊平伸。在这一镜头中，自行车似乎给小坚带来了自信、力量和想要的生活。电影中也一直以不同的人物，尤其是女孩的口吻说“你的车不错”，似乎是对于这种附加价值的强调。而当小坚的车被小贵拿走以后，他的自信丢失了，女孩也离开了他。失去了自行车的他，就如同小贵一样，被爱情和他人抛弃了。因此，对小坚来说，自行车也同样具有在城市中生活和存在的象征意义。

对于影片中自行车的价值这一问题，徐钢曾引用斯皮瓦克（Gayatri C. Spivak）对于“价值”的定义³⁰，认为王小帅的影片所强调的自行车价值是“建立在‘轻飘、空洞’的东西上，只有在劳动力、人体和跨国界时尚建构的意义上才能理解其抽象的价值”³¹。他分析了快递公司“注重质量、效率、利润并为了追求最大剩余价值”的管理体制和小坚家里教育和自行车梦想的等式，从而认为自行车的价值是在这些种种的交换和联系的过程中，因为资本主义语境下中国对物欲追求中才彰显出来。因此，从这个意义上说，对于小贵和小坚，自行车的价值也并无差

²⁹ 参见本文第五章对于《美丽新世界》、《我的美丽乡愁》和《泥鳅也是鱼》的分析。

³⁰ 根据阿娜格瑙斯特（Ann Anagnost）对斯皮瓦克对“价值”这一概念的思考所做的概括，价值可分为“主体”（真、善、美）中两组互相排斥的概念：一方面寄寓于永恒的普世价值（标准的“价值”），另一方面是“轻飘的、空洞的”东西，“不能自我呈现的媒介和差异”却使我们能看出劳动力和商品在交换中的联系。转引自徐钢：〈“我的摄影机不撒谎”：《北京单车》中的电影现实主义和中国城市景观〉，页 94。

³¹ 同上。

异。

对于这一提问，其实另一种思路也能说明问题：在影片的结尾，两个少年共用一辆自行车；那么来自不同阶层，对自行车的需求不同的两个少年，为何能够共用一辆自行车？这就说明自行车对两者同等重要，而且具有相似的“价值”。而这种价值，其实就是令贫穷的、买不起单独自行车的两个底层少年，共同享有在城市中存在和生活的象征意义。

因此，对笔者来说，这部影片其实并非过分强调二十世纪九十年代以来中国城市化过程中城乡的巨大差异，反而彰显了在这个过程中同为底层的城市或乡村之人，共同成为城市牺牲者的问题。而这两个底层人，又都是十七岁的青少年。正如王小帅自己对这部电影的解释：“这其实是一部关于青春和成长冲动的电影。”³²因此，他更强调影片的普世性主题，但这一主题必须放在后新时期的城市化的政治和社会语境中才能突显其社会意义。《十七岁的单车》中的两个问题少年，从开始的简单纯良到结尾的斗殴犯法，在这个过程中，斯皮瓦克所说的价值主体——真、善、美在他们身上逐渐失落。但其实失落的价值岂止发生在这两个少年身上？《十七岁的单车》告诉观众，价值的失落，是城市化进程中我们时时处处都在面对的现状。

回到这一部分最初的问题：北京这座城市或者北京的城市化进程对这部电影的叙事有何意义？王小帅以影像对于北京城市的强调令人想起德·西卡对罗马的再现。在《偷自行车的人》中，主人公作为二战后罗马城市中为最基本生存需要而挣扎的底层平民，在城市的各个角落游走，四处寻找着丢失的自行车。借用阿瑟·米勒（Arthur Miller）的话来说，这部电影“以一种情韵、乡愁和充满人性的眼光来观察并诗化瘫痪在战后废墟中的罗马”³³。与此类似，王小帅也以现实主义的影像风格展现了北京城各处街道上的底层民众，只不过时间已经到了世纪之交。电影中在一开始就是用以故意模糊的镜头拍摄大街上来来往往的自行车，展现了中国这个

³² Michael Berry, *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, p.176.

³³ 转引自徐钢：〈“我的摄影机不撒谎”：《北京单车》中的电影现实主义和中国城市景观〉，页93。

“自行车的王国”具有典型性的城市影像。电影在描述小贵骑车送快递的时候，借由小贵的眼睛，主观镜头中拍摄了北京的底层百姓利用自行车运送冰箱和衣柜的真实场景：人们把冰箱和衣柜驮在自行车后座上，前面一人推车，后面一人扶着重物；这些具有民间特质的影像不仅具有现实主义的特征，而且如同德·西卡对罗马的描述一样，具有某种人性化和诗意的色彩。而这种人性化和诗意，其实离不开电影所再现的对象，即城市中最广大的底层民众。

2、《苏州河》：“魅影姐妹”与道德迷惘

从北京到上海——上海这座城市或上海的城市化进程对《苏州河》的影像和故事有何意义？以同样的角度，我们其实也能看到《苏州河》中诗意而人性化的底层影像。上海这座城市拥有两条“母亲河”：苏州河和黄浦江，这两条河也成为上海重要的城市地标。相对而言，黄浦江在晚清以来备受推崇，其两岸的外滩地带聚集了上海最繁华的建筑群，包括各种从殖民地时期就存在的银行和酒店，代表了上海经济最发达、最“上层”的一面。而苏州河又称吴淞江，则代表了上海城市民间和底层的一面，他不仅处于接近郊区的地方，而且一直以来以脏乱著称，其两岸的建筑和经济发展也落后于时代和城市的整体水平。一个世纪以来，苏州河是劳工和船夫们运载蔬菜、米酒、丝绸和棉花的通道，成为上海底层人聚集的场所之一。可以说，苏州河的荒芜和废弃，同黄浦江的繁华与现代构成了鲜明的对比，两者代表了上海城市化发展中的两个极端。

而在《苏州河》里，娄烨以一种带有怀旧和感伤色彩的影像表现了苏州河上和河边的人群和风景。尤其在影片开头的三分钟内，导演以一百多个短镜头的快速剪接构成了对苏州河西岸的巡视，观众能看见苏州河沿岸废弃的大楼、破旧的驳船和码头、残损的桥梁和阴暗的民房（图 3.3）；而更重要的，是河上形形色色的底层人群。这个段落的画外音是：“我经常一个人带着摄影机去拍苏州河，沿着河流而下，从西向东，穿过上海。近一个世纪以来所有的传说、故事、记忆，还有所有的垃圾都堆积在这里，使它成为一条最脏的河……可是还有许多人在这里，他们靠着

这条河流生活，许多人在这里度过他们的一生……”这个段落以第一人称视角进行拍摄的自述，某种程度上是隐藏作者的观点和声音。在这里，隐藏作者十分强调苏州河的“脏”和在河上河边居住的底层民众，可见导演对于上海这座城市的关注视角，其实是民间而底层的。

《苏州河》从影像叙事和表现手法上明显借鉴了美国导演希区柯克（Alfred Hitchcock）的《晕眩》（*Vertigo*）和波兰导演基耶斯洛夫斯基（Krzysztof Kieslowski）的《维罗妮卡的双重生命》（*La double vie de Veronique*），一些学者已点明了这一点³⁴。而且，《维罗妮卡的双重生命》和《苏州河》一样，其实都对后冷战历史语境中的城市平民生活表达了关注。正如张真（Zhang Zhen）的观点：

“《维罗妮卡的双重生命》再现了柏林墙倒塌之后波兰的普通居民在后冷战时期日常生活的毁坏，而《苏州河》也探讨了天安门事件之后中国后社会主义语境中的现代性和城市平民日常生活的变化。”³⁵张真强调了这两部电影共同具有的“后社会主义”语境，以及这种语境下的普通人的日常生活。从这个角度，我们其实可以从后社会主义或后新时期中城市发展对底层少年价值体系的消解这一角度对电影进行分析和思考。

“苏州河”其实是沟通上海城市和郊区或乡村的桥梁：众多农民会以船运送农产品来到城市，以求得安身立足的地方。电影并没有如《十七岁的单车》一样，将

³⁴ 例如Zhang Zhen, “Urban Dreamscape, Phantom Sisters, and the Identity of an Emergent Art Cinema,” in Zhang Zhen, ed., *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century* (Durham and London: Duke University Press, 2007), pp. 344-387; Dennis Lim, “Voyeur Eyes Only: Lou Ye’s Generation Next,” *Village Voice* 4 (2000), pp.140-147; 以及张大燕：〈苏州河上流淌的爱情——评电影《苏州河》的语言风格〉，《电影文学》，2009年第6期，页44-45；李丹舟：〈上海苍穹下——初探电影《苏州河》的城市书写〉，《电影评介》，2009年第16期，页30-32等。娄烨自己谈起过这一问题，证实他拍《苏州河》之前并没有看过《晕眩》，是“一些美国评论”的言论才令他先“从网上下了《晕眩》的音乐，比较后确实挺像的”，然后“又去找来《晕眩》看”，但他觉得“从语言上来说，是完全不一样的”。参见陈伟文：〈娄烨：全世界的导演都在解决时间问题〉，见格非、贾樟柯等：《一个人的电影》（北京：中信出版社，2008年），页178-209。

³⁵ Zhang Zhen, “Urban Dreamscape, Phantom Sisters, and the Identity of an Emergent Art Cinema,” p.354.

视角投诸于这批从农村来到城市的农民，而是以几个城市青少年为例，探讨爱情和人与人之间信任失落的问题。影片中的富家少女牡丹爱上了送快递的马达，只不过马达并不像小贵那样使用单车，而是骑摩托。马达与同伙一起绑架牡丹来勒索牡丹的父亲，牡丹发现真相后投河自尽，令马达受到良心的谴责而精神失常，四处找寻牡丹。因此，从情节来看，这部电影其实处理了一个爱情故事，但这个爱情故事却并不圆满，而是充满了背叛和欺骗。真、善、美等普世性的价值在马达和牡丹的爱情中早已不见。而影片结尾时，摄影师“我”拒绝寻找离去的美美，反而表达了一种虚无和消极的观点：“我不再会去找美美，因为我知道一切不会永远……我宁可闭上眼睛，等待下一次爱情……”这种不信任永恒爱情的姿态，一直贯穿于影片的始终。正像影片的开头的一段对话，发生在“我”和美美之间：

美美：如果有一天我走了，你会像马达一样找我吗？

摄影师：会呀。

美美：会一直找我吗？

摄影师：会。

美美：会一直找到死吗？

摄影师：会。

美美：你撒谎。

这个对话段落与之前出现的“我的摄影机不撒谎”一句构成了悖论和反讽，而且直指影片的虚构特质；但笔者在此想强调的是，这种不相信普世性、永恒性爱情的价值观，其实从头至尾一直贯穿于影片的自始至终。

而这两对残破、消极的爱情故事，在影片中具有一个诡异的结合点：美美和牡丹从外貌上一模一样，而且都是由演员周迅扮演。当牡丹从苏州河的外白渡桥上跳下去之后，电影就再也没有交代牡丹的命运。多年后马达遇到了美美，便把她错认为牡丹，直到马达后来在一家超市找到了当收银员的牡丹，观众才知道美美原来尚在人间。之后有人在苏州河上打捞出两具尸体，结果发现是马达和美美双双殉情。

由于影片的故事是由不可信赖的叙述者——摄影师“我”进行叙述的，因此故事情节，尤其是最后的部分观众无法判断真假。但我们能够明确的是，这种“一人双生”的模式其实也是受到《维罗妮卡的双重生命》影响。尤其在基耶斯洛夫斯基的电影中，一个女孩的死亡也造成了另一个女孩的感应和若有所失，在《苏州河》里，牡丹的殉情也造成美美生活轨迹的彻底改变，造成她离开“我”并且失踪的结局。张真曾撰文分析过《苏州河》里这种“一人双生”的结构，将其称为“魅影姐妹”（phantom sisters），即“虽非血缘上的孪生，却是虚拟的形赋”，而且“牡丹和妹妹是否为同一个女孩，这个问题并不重要，因为她们都再现了今日上海数不尽的天真女孩，她们拥有多重身份认同，而且能在不同的身份之间快速转换”³⁶。

“魅影姐妹”的诡异之处并不在于她们穿着不同且性格各异，再现了不同的身份特征，而是在于两者之间互为影子、互相依存的关系。影片安排了她们俩具有共同的特征，即腿上都有一个牡丹花的纹身。这一细节其实混淆了两者之间的差异，令两人的身份更加模棱两可。而且牡丹花的意象，会令我们想到中国十六世纪的传奇《牡丹亭》。同样是女鬼的故事，汤显祖的《牡丹亭》是中国历史上最有影响力的爱情故事之一，歌颂了柳梦梅和杜丽娘之间才子佳人式忠贞不渝的爱情。相比而言，《苏州河》中的女鬼牡丹表明了当代爱情的虚无、消极和不可靠。为了爱情，杜丽娘就算成为女鬼也要死而复生，同柳梦梅共结连理，而美美则选择离开或消失，摄影师“我”也任由她的消失，而是选择“闭上眼睛，等待下一次爱情”。

因此，《苏州河》虽然讲述了一个类似于才子佳人式的爱情故事，但处处透露出一种游戏的态度和对爱情的不信任，早已同传统的价值观相去甚远。笔者想要指出的是，造成城市中青少年这种爱情价值失落的原因其实很简单，就是物质主义或消费主义，这一点也是后社会主义中国社会语境中重要的文化特征。牡丹的投河，其实完全来自于马达的背叛；而马达之所以会接近牡丹，完全是因为他伙同老B和萧红要实施三人的绑架勒索计划。牡丹的父亲是一个靠走私伏特加酒暴富的商人，其走私商品的犯法行径虽然令其快速致富，却也招来了黑道青年的关注。无论是走私还是绑架，这些违法犯罪的行为都源于对物质主义和消费主义的追逐。因此，马

³⁶ Ibid., pp. 351-354.

达和牡丹爱情的背后，是赤裸裸的金钱交易。

也正是由于对金钱的追逐，马达、老 B 和萧红这些城市里的问题青年的结局都很残酷：萧红因为分赃不均，被老 B 所杀，而老 B 也在被警察追逐的时候，从楼上跳下去摔死了。马达进了监狱，后来放出来以后离开上海了几年，后来同牡丹一起殉情。这样的“残酷青春物语”，都发生在苏州河的沿岸，呼应了电影开始时“最脏的河”的说法。苏州河也成为这群问题青少年堕落的见证。

因此，《苏州河》中青少年的爱情和命运悲剧，其实都源自后新时期城市化进程中价值的失落，和对于物质主义的贪婪追求。Jerome Silbergeld 曾分析过这部电影，并认为马达对牡丹的爱情背叛其实“象征了上海这座城市的堕落（corruption）”。他说：“在这样一个时代，无拘束的物质主义和官方意识形态的扭曲成为一条道路，从苏州河沿岸一直伸展到北京的中央政府。堕落，是新中国日常生活的重要特征，从政治意识形态领域一直影响到每个人的生活。”³⁷虽然斯尔伯格德的批评夸大了中国当代社会问题的严重性，但影片中的确通过城市问题青少年的再现，表达了对于后新时期中国城市中价值失落和物质主义的批判。

以上对于《苏州河》进行的政治性批判式解读，其实必须放在电影的虚构性框架中进行。这部电影无论从叙事还是镜头应用上都呈现出一种似真亦幻、模棱两可的特征，可以看出导演的别有用心。笔者将结合影片的影像叙事风格，来考察电影的艺术再现手法，以及由此表达的一种对于后社会主义城市现实的不确定性。

从叙事的角度，这部电影主要使用了两种人称：第一人称和第三人称，因此整个故事的叙述是通过全知视角和有限视角，以及主观镜头和客观镜头的不断切换中完成的。电影在使用第一人称叙述时，是借助于摄影师的视角和独白进行，而且作为叙事者的摄影师“我”的影像从未出现在镜头中。这个“我”也努力营造出一种真实、客观的纪录性风格，正如影片中所说：“我是一个摄影师……我的摄影机不撒谎。”但随即，同样的叙事者又对观众说“别信我，我在撒谎”，而且美美也对摄影师说“你撒谎”。更重要的是，影片在使用第一人称叙事时，不断地使用“可

³⁷ Jerome Silbergeld, *Hitchcock with a Chinese Face: Cinematic Doubles, Oedipal Triangles, and China's Moral Voice* (Seattle and London: University of Washington Press, 2004), p. 30.

能”、“好像”、“也许”，令这一本该真实客观纪录事实的叙事者变得不可信赖。尤其是到了影片中间，在马达出外流浪之后，叙事权似乎从“我”这里交给了马达：“然后呢？他会怎么做？我也不知道该怎么继续下去……也许这个故事，就应该在这时结束了……不过，也许马达可以自己讲这个故事……”这里的叙事节奏和方向完全失控，因此后半部分的情节呈现出亦真亦假的色彩，令观众无法知道马达是否找到了牡丹，以及他们是否同时殉情而死。这种不可信赖的第一人称视角，降低了影片的真实性；而它同第三人称视角镜头和叙述的交叉使用，令影片的时空具有真实、幻觉和过去等不同的解读可能，突显了电影似真亦幻的风格，也给了观众开放性的结构和想象的空间。这样一种不可信赖的叙述视角，增加了电影的不确定性，点明了影片中摄影师对于一切事物的怀疑态度。而由摄影师延伸开来，我们也可以认为，影片传达了这样的信息：对现实认识的不确定性，其实是整个社会的特征。

从影像风格来看，这部电影具有前卫和实验性质，具体表现在摄影机的晃动和跳接、近距离的取景和特写、长镜头的频繁使用、不连续间接、色调的变换、暗沉的光影选择，以及演员直接对镜头说话等艺术表现上。张真曾就《苏州河》的镜头语言进行分析，认为它其实展现了德勒兹（Gilles Deleuze）所谓的“直接的时间—影像”（direct time-image），这种镜头语言“试图恢复电影的时间与思想。这里的思想不再属于抽象的领域，而属于哲学的感官中枢，亦即‘无器官’的机器或身体……影片的视觉风格可以解读为透过黑色电影的语法，将弥漫社会的失落感和疑惑性移植到‘格调与风格’上去”，从而“揭露和批判中国在后社会主义时期认知与道德上的不确定性”³⁸。张真认为这种电影“格调与风格”上的失落感和疑惑性其实表现了后社会主义中国现实中“道德和认知的不确定性”，这正呼应了笔者在上文对影片叙事的分析。

可见，《苏州河》通过一种亦真亦幻、模棱两可的叙事和影像风格，表现了城市里“魅影姐妹”的爱情故事，直指后社会主义城市化发展过程中对道德和价值观

³⁸ Zhang Zhen, “Urban Dreamscape, Phantom Sisters, and the Identity of an Emergent Art Cinema,” pp. 372-373.

念的模糊和质疑。正如纽约影评人 James Lewis Hoberman 所说：“娄烨将上海转化为一个个人化的鬼域。《苏州河》一如其名，是城市的意识流，将鬼故事呈现得仿佛纪录片，是一部如梦似幻的纪录片”³⁹。这样如梦似幻的影像，其实“纪录”的是在飞速发展的城市化进程中，青少年在不确定的道德和价值判断中的迷惘和残酷。

从《十七岁的单车》到《苏州河》，我们看到在后社会主义时期城市化的飞速发展，普世性价值和道德的失落；而这种失落集中地体现在城市中的游民青少年身上。借由偷车贼和女鬼的故事，王小帅和娄烨不仅表达了对于问题青少年的关注，更思考了他们在城市化进程中迷惘和残酷的来源。

三、家与国：一代人无处安放青春

《十七岁的单车》和《苏州河》中的问题青少年，在城市化的价值失落中选择以暴力对抗疏离和迷惘的人生，而到了《颐和园》与《青红》中，另一些青少年则以性来对抗国家主流政策的放逐。对他们而言，身体的紊乱和欲望的张扬，是其青春无处安放的表现。

从空间的角度来说，《十七岁的单车》和《苏州河》再现了北京和上海两座城市中的游民青少年残酷的青春历程，而《颐和园》与《青红》则从一种远离城市角度，从德国和江西两个异乡来思考、凝视和想象北京和上海。而这两部电影中“放逐”⁴⁰异乡的青年，对北京和上海怀有一种既省思又耽溺的复杂情感。

而从时间的角度来看，与《十七岁的单车》和《苏州河》不同，《颐和园》和

³⁹ 转引自 Zhang Zhen, “Urban Dreamscape, Phantom Sisters, and the Identity of an Emergent Art Cinema,” p.364.

⁴⁰ “放逐”无论在东方抑或西方的古代都指的是政治性的放逐，即把判罪的人流放到偏远的地方，使其离开自己的家园。在文化领域，“放逐”往往指在政治迫害之下，自愿与非自愿的流亡。在中国的历史语境中，“放逐”这一词语经常被用来指称一种遗弃或贬谪，尤其是文人被君王贬谪到穷乡僻壤，除了自然环境的恶劣和生活条件的困乏，更难承受的是心灵的孤独和被遗弃的酸楚，因此孤独和酸楚是“放逐”之人的重要情绪与感受。

《青红》不仅思考了现在，而且触探了过去。两部电影都指向了重要的历史事件或运动：《颐和园》中的六四天安门事件，以及《青红》中的三线建设运动。两部电影也都分别借由身体和欲望的张扬与规训这两个不同角度，表达后社会主义时期的一代青年对国家主流政治意识形态的迷惘、消解和反抗。

1、《颐和园》：狂暴的身体与张扬的欲望

对笔者来说，《颐和园》其实显示了娄烨的野心：他试图在一部电影中描述一代人无处安放青春。影片故事涉及的时间从1987年开始，直到2003年结束，中间横跨了后新时期十几年的时间；故事的地点包括吉林图们、北京、武汉、重庆、柏林、北戴河等地，描绘了一批青年辗转和流浪的跨国跨省地图。同样是以青少年为再现对象，相比《苏州河》，娄烨在《颐和园》中不仅将眼光放在当下，而且追溯了后社会主义时期的重大历史事件，例如六四、柏林墙的倒塌、前苏联解体、东欧民主化浪潮等等，不难看出他的野心。

敏感的政治事件和话题，还不是这部电影吸引注意力的最重要因素。《颐和园》大胆地安排了八次大尺度的性爱场面，不仅男女主角全裸出镜，而且性爱场面的时间并不短。政治敏感事件加宽尺度性爱，这两条“大忌”令这部电影注定要走入“地下”的命运。《颐和园》两次送交中国国家广电总局被拒，娄烨却依然携影片参与法国戛纳电影节的角逐，令这部电影在中国大陆遭到禁演，娄烨也同制片人耐安一起，被国家广电总局处罚五年内不得拍片。⁴¹

这部影片的内涵非常丰富，笔者主要围绕一代人的青春书写这一中心议题，探讨这部电影的青年如何借由身体和欲望的张扬，对抗国家权力和政策，表达对于国族主义的尴尬认同。这些青年，可以说是被国家和时代放逐的一代人。

这部电影最主要的线索，是女主人公余虹的日记，影片中成为“余虹日记”。电影采用第一人称的独白方式，以日记的文字展现了余虹的情感和欲望的发展历

⁴¹ 具体可参见 FJB: 〈《颐和园》时间：一场事先张扬的越位事故〉，《甲壳虫》，2006年第7期，页54-55。

程，并以此贯穿起影片的故事情节。这里其实存在很多悖论，例如日记的私密性同在观众面前读出来的悖论；以及第一人称的独白和第三人称的表演之间的悖论等等。但笔者想要探讨的，是日记的文字中身体欲望和政治背景之间的张力和悖论。余虹的日记，看似表达的都是她的情感历程，例如“有一种东西，它会在某个夏天的夜晚像风一样突然袭来，让你措手不及，无法安宁，与你形影相随，挥之不去；我不知道那是什么，只能称它为爱情”；但很多日记其实具有政治性的指涉或隐喻，例如“今天，全天呆在游泳池，中途可怕的事情再一次发生了”、“第五件事，北清的学生去了天安门”；这些记叙发生在六四学生运动之前或当中，而“我依旧有未来”、“那是我最混乱的一段时光”则是在余虹回忆大学时光时写下的。这些独白都从个人的角度，表达了对于天安门政治事件的感受。

而这种感受，往往夹杂着身体欲望的描述。笔者在此想详细分析影片中对于学生运动的描述，来看电影如何将个人身体欲望的书写同政治运动串接在一起，以身体和性来展现政治狂欢。影片在描述学生运动即将开展的时候，表现了余虹一个人慢慢倒在无水的游泳池中，画面中飘扬着纷飞的柳絮；画外音除了伊朗作曲家裴曼·雅兹达尼安（Peyman Yazdaniyan）的钢琴曲，还有余虹的日记式独白：

今天，全天呆在游泳池
中途可怕的事情再一次发生了
我完全不能让自己安静地坐着
我想继续写字，但我做不到
我采取通常的办法，紧紧地闭上眼睛
身体一次次地生出汗水
我很想平着躺下，平着躺下，这样会对我有利
气息在一丝丝耗尽，我对恢复完全没有把握
我无知觉了

这一镜头长达一分四十秒，画面中余虹在白色的柳絮中身体蜷缩在一起，慢慢躺在

池塘中，两只手放在两腿之间，呈现一种类似自慰的状态。而她的独白既可以理解为身体在欲望和痛苦的双重侵袭中的感受，也是一种对于即将到来的政治运动的恐惧。紧接着，下个镜头就切换为大批学生冲上汽车的后斗，准备参加学生运动的画面，其中也包括余虹。大家在车上激情昂扬地唱着崔健的《一无所有》，又笑又跳，像是参加某种狂欢。接下来的几个镜头画面描述了学生们纷纷参加游行的场景：他们打着“我的自由属于天和地”、“发扬民主科学精神”等口号，高举红旗奔赴游行现场。电影在此时也穿插间接了纪录片《天安门》⁴²中表现学生运动的几个镜头，与影片的虚构性镜头交叠在一起，构成了一种事实和虚构之间模棱两可。这些画面充满了群情激越的色彩，此时的画外音是女主角郝蕾演唱的歌曲《做爱》⁴³，同影片的画面之间构成了一种音画对位的关系：一方面，歌曲将高亢的曲风和演唱增强了画面中的激扬色彩，共同表达了一种狂欢的姿态和情绪，另一方面，关于“做爱”的歌词又同画面构成了一种张力：

所有的光芒都向我涌来
所有的氧气都被我吸光
所有的物体都失去重量
我的爱已经走到了所有路的尽头
对我笑吧，笑吧，就像你我初次见面
对我说吧，说吧，即使誓言明天就变
享用我吧，现在，人生如此漂泊不定
想起我吧，将来，在你变老的那一年

歌词从表面上看表达了做爱的强烈与高潮，但其中“所有的物体都失去重量”、

⁴² 《天安门》（*Tiananmen Square Protests*）是一部反映1989年“六四事件”的文献纪录片，由美国纪录片制作人卡玛（Carma Hinton）及其丈夫高富贵（Richard Gordon）担任导演及制片。

⁴³ 《做爱》这首歌由郝蕾演唱，本来是孟京辉导演的话剧《恋爱的犀牛》2003年版和2004年版中的插曲，是剧中的人物明明和马路做爱到高潮时所唱。

“人生如此漂泊不定”，尤其是“走到了所有路的尽头”都可进行政治隐喻的解读。歌词中描写了身体和欲望的狂暴力量：“所有的氧气都被我吸光”以及“所有的物体都失去重量”，这也隐喻了政治革命和运动的摧毁力和破坏力。正如德勒兹认为欲望的解域化（deterritorialization）能逃逸出各种机制、权力和专政，身体的狂暴能量的爆发能打破权力和摧毁权力的禁锢⁴⁴；影片在这里所展示的身体狂暴力量和性爱的摧毁力，直指向国家政治权力的禁锢。

而当做爱的高潮结束，其隐喻的政治高潮也退去。当学生运动的画面和《做爱》歌曲的画外音同时停止，在下个镜头中余虹、周伟和李缙三人走在黑夜寂静的马路上走着，由激动慢慢转变为平静和忧虑，而此时的画外音变为哀伤而沉重的钢琴曲，具有一种不安的情绪，而且音乐越来越强，暗示了短暂狂欢过后即将来临的痛苦，为接下来的学生运动遭镇压的情节埋下了伏笔。

从以上对电影中学生运动这一片段的分析可见，影片通过声音（“余虹日记”独白和“做爱”的歌曲）和画面（女主人公自慰和学生运动）的对位，构成一种性和政治之间的张力，借由身体欲望的张扬和高潮隐喻学生运动的狂欢和激昂，并以身体的狂暴试图打破和摧毁国家政治权力的禁锢。

对于六四学生运动的描述，构成了影片叙事的高潮，也成为影片前后的分水岭。学生运动过后，饱受打击的青年学生纷纷离开了北京这个“祖国的核心”，被放逐到不同的国家和地区。一些批评者认为影片的后半部分其实无关痛痒，甚至认为可以全部删去⁴⁵，但笔者却有不同的看法。影片的后半部分所描述的各个青年“放逐”的命运，其实向观众展现了他们在后新时期的生活受到六四事件的影响。

⁴⁴ 德勒兹从欲望的角度，对资本主义和现代性做出解释。他认为资本主义是对欲望的再编码和领域化（territorialization）；而通过欲望的解域化能够逃逸出资本主义各种机制、权力和专政。他将这样一种解域化的身体称为“无器官的身体”，是摆脱了组织和束缚状态的一种无羁绊的身体。而这种身体具有狂暴的能力，其爆发能打破禁忌系统，打破权力和专政。转引自汪民安：〈《身体的文化政治学》导言〉，见汪民安编：《身体的文化政治学》（开封：河南大学出版社，2003年），页11-17。

⁴⁵ 杨飞：〈做爱的犀牛——评娄烨电影《颐和园》〉，“杨飞摄影”，<http://www.midphoto.com/chinese/whatsnew/2009/summerpalace.htm>，浏览时间：2011年5月28日。

由于电影涉及了 1989 年之后的一些重要历史事件，例如东欧民主化运动、香港回归等，因此更完整地表现了一代人被“放逐”的青春，以及青年人在后新时期的困惑和抉择。

萨义德（Edward Said）曾将“放逐”（exile）区分为三种形式：政治庇护、离开祖国和留居者对主位者的抗争及离开中心的活动。而第三种“不以家为家”的批判方式是一种内在的自我放逐，强调一种文化和政治上的抗拒行为。从萨义德的观点出发，“放逐”强调的是一种被遗弃和流放，既可以是身体的也可以是精神的；而其原因既可以是“被放逐”也可以是“自我放逐”。⁴⁶从这个角度，我们看到，余虹、周伟、若古、李缙等人的命运，既是一种“被放逐”，某种程度上也是一种“自我放逐”。影片以平行蒙太奇叙述了两个不同地点的不同故事：德国柏林周伟、李缙和若古的故事，还有余虹辗转于图们、武汉和重庆的故事。除此之外，娄烨也将众多历史事件的纪实画面同影片的人物情节编织和穿插在一起，令叙事更加复杂化；也表现了虚构的人物在真实的历史事件中的生活变化。值得一提的是，影片中有一段在时序（duration）上加速叙事（acceleration）的段落，以短镜头的快速组接，将重要历史事件的画面和多条叙事线索串接在一起，并配以黑豹乐队的歌曲《Don't Break My Heart》为画外音，表现了一群被放逐的青年于 1989 到 1997 年这几年的时间内的生活轨迹（图 3.4）：

时长	叙事线	场面调度	时间地点字幕
36 秒	余虹线	1 个短镜头：前推镜头，慢慢定格在余虹脸上（特写）	北京 1989
59 秒	周伟线	16 个短镜头：以跟镜头为主，内容是周伟和其他学军成员赶公共汽车	1989 年 大学秋季学军
5 秒	周伟线	2 个短镜头：若古同同两名演员对话（特写）	1989 年 若古离开北京返回柏林
15 秒	余虹线	2 个短镜头：余虹和晓军正对镜头走路（近景）	1989 年 余虹和晓军离开北京回图们

⁴⁶ Edward Said, *Reflections on Exile and Other Essays* (Cambridge: Harvard University Press, 2000), pp.173-186.

8 秒	周伟线	2 个短镜头：周伟和李缙走路（全景）和两人的脸部（特写）	1989 年 周伟和李缙在北京等待赴德签证
5 秒	纪录片	3 个短镜头：人们拆柏林墙-柏林墙倒塌-东西柏林的人们拥抱在一起	柏林 1989
2 秒	纪录片	1 个短镜头：人们在天安门广场庆祝亚运会举办，放飞鸽子	北京 1990
19 秒	周伟线和余虹线交叉	6 个短镜头：周伟拿到了护照，这时余虹打电话来，没有说话	北京 1990
4 秒	余虹线	1 个短镜头：余虹坐在行驶的火车上，一脸黯然，镜头侧拍（特写）	1991 年 余虹再次离开图们去深圳
5 秒	纪录片	4 个短镜头：莫斯科大游行-戈尔巴乔夫电视讲话宣布辞职-新政府上台，苏联解体	莫斯科 1991
5 秒	纪录片	2 个短镜头：邓小平南巡讲话-深圳的城市远景	深圳 1992
9 秒	周伟线	2 个短镜头：飞机的侧翼空镜头-周伟和李缙脸部（特写）	1994 年 在若古的帮助下周伟和李缙到达柏林
18 秒	余虹线	3 个短镜头（慢频）：余虹走到窗外（近景）-镜头推进，烫了头发的余虹转头（特写）-余虹和好友王波走回室内（摇镜头，近景）	1995 年 余虹和深圳的好友王波到达武汉
5 秒	周伟线	1 个短镜头：侧拍跟镜头，周伟在火车站行走（近景）	无
8 秒	纪录片	4 个短镜头：人民解放军进入香港-英国签字-天空中燃放烟花	香港 1997

在这个不到 7 分钟的段落中，导演将余虹、周伟两条叙事线平行叙述，中间穿插了能反映时代的重要历史事件的纪录片画面，构成三条主要的叙事线索，加速叙述了 1989 年到 1997 年这后新时期的前十年内主要人物的人生轨迹。这个段落又分成很多小的场景，每个场景由一组短镜头构成，这些镜头以特写和近景为主，而且多为运动镜头；即使从纪录片中选取出来的画面，也被导演剪辑为一些短镜头的组接，因此整个段落看起来就如同一个 7 分钟的 MTV，而且画面很好地诠释了黑豹乐队

的歌曲：“独自等待，默默承受……我所拥有的只是我的记忆……也许一切已慢慢地错过……”在这十年内重大的历史事件表现了世界政治局势的巨变，而随着时间的快进两个主人公前后在衣着、发型、居住场所等方面的变化也给人以事易时移、人世沧桑的感觉。

更为重要的是，这个段落其实表达了后新时期的最初十年里，知识青年们对于时代、国家和政治的疏离态度。在上一章的内容中，笔者已经分析了叛逆的青年借由摇滚乐来表达后社会主义的疏离和迷惘，而在这里，黑豹乐队“不要伤我心”的呐喊其实表达了一代的青年所承受的时代伤痕。相比影片前半部分学生们对国家政治的热情参与与狂欢姿态，这些青年在后新时期则变得麻木和迷惘，对于祖国表现出一种不管不问的疏离态度；这不仅表现在他们纷纷自我放逐，离开北京这一政治中心，而且从镜头中他们空洞的眼神和疲惫的神情中可以看出他们对于国家发展的麻木与漠然。因此，如果说这一段落的纪录片线索表达了后新时期的十年内社会主义阵营倒塌、中国因邓小平南巡和市场经济而崛起的历史巨变，那在这如火如荼的时代变迁中，青年们麻木而疏离的态度则与此形成了鲜明的对比。可以说，这一段集中体现了这一代经历六四事件的青年人被时代和国家所放逐的青春岁月。

而被放逐的青年，虽然受到了沉重的创伤，但对于祖国，他们还是抱有一种矛盾的情绪：一方面怀有某种拒斥的姿态，一方面却又表现出一种恋恋不舍。正如 Christine Brooke-Rose 的看法：放逐者由于被政治外力驱逐出家园，他们会在离开祖国、流放异地时形成一种心灵落差，使他们能产生不同的视野和观点，一方面对于故土有一种距离的美感和惆怅之情，一方面又能够重新反思祖国家园的文化。⁴⁷在影片的一个场景中，被放逐到柏林的周伟同一个来自华沙的女青年用德语进行交谈，其内容如下：

周伟：“我想回中国。在这里什么都不固定……华沙现在怎么样？”

波兰女子：“挺好的。北京呢？”

⁴⁷ 转引自廖炳惠：《关键词200：文学与批评研究的通用词汇编》（南京：江苏教育出版社，2006年），页98。

周伟：“也挺好的。”

波兰女子：“你在中国有女朋友吗？”

周伟：“有。”

波兰女子：“她现在在哪里？”

周伟：“很远的地方。”

波兰女子：“在中国？”

周伟：“可能吧。”

波兰女子：“那么，我们现在是在哪儿？是在柏林吗？”

这个段落的两个人来自于两个社会主义国家：中国和波兰；而后都因为政治事件逃亡到异国他乡。面对祖国，两人都怀有一种矛盾的情绪，既怀念又有某种排斥。而面对祖国首都的询问，他们都以“挺好”这两个简单的词来回答，虽然他们其实并不能切身地感受两个国家在后社会主义阶段发生的巨大变化。有趣的是，在这段对白的结尾，两人并不知道自己身在何处；这种恍如隔世的感叹，透露出他们对于德国这个异国他乡的疏离。这表达了被放逐之人的一种尴尬处境：在祖国无法容身，在他乡亦格格不入。而对于周伟来说，对于祖国的怀乡（nostalgia）不仅同首都北京联系在一起，更同北京所包含的爱情和欲望对象——余虹密不可分。在这一点上，祖国同身体和欲望又一次紧密地结合在一起。

从以上几个片断的分析中，我们能看出《颐和园》中身体欲望和国家政治这两种书写相互交缠、不可分割的关系。一方面，身体和性的高潮隐喻了政治运动的狂欢，身体的狂暴展现了对于国家权力的摧毁力量；另一方面，放逐又令青年人产生对于国家和时代的疏离和怀念，这种怀念同爱情和欲望也密不可分。因此，在影片中，国家书写和身体书写作为两条重要的线索，彼此之间构成了影片的一种张力。而性和政治也成为这部电影最重要的噱头和卖点。英国的《卫报》就认为《颐和园》的“性爱和政治场面是一次迷你革命，大胆而突破，其中的角色也愈加悲惨”；并认为它作为一部成功的“政治情色片”，已经“超越了贝托鲁奇（Bernardo

Bertolucci) 的《戏梦巴黎》(*The Dreamers*)”⁴⁸。而事实证明, 在《颐和园》的宣传过程中, 性爱作为最重要的看点, 被各大平面和网络媒体争相作为报道的重点, 很多人将其和同期出品或上映的李安导演的《色·戒》相比较⁴⁹。对笔者来说, 《颐和园》的定位是“政治情色片”还是“艺术片”已经不重要, 重要的是《颐和园》的导演和演员都用心诠释、再现和建构了后社会主义青年残酷的青春史。

2、《青红》：被规训的身体和欲望

《颐和园》的标题, 直指向“北京”这一具有象征性的政治权力中心, 它对于被放逐到各地的青年所具有的向心力和召唤意义。无独有偶, 《青红》的英文标题“上海梦”(*Shanghai Dreams*) 也表达了放逐到边远山区的三线职工们对于故乡上海——这座繁华大都市魂牵梦萦的渴望与希冀。

王小帅导演的《青红》夺下了 2005 年法国戛纳电影节的“评委会大奖”, 可以算是对于这部电影艺术价值的某种肯定; 但影片的政治色彩和历史面向只有在中国的社会语境中才能被理解和思考。影片将镜头的焦点对准了“三线职工”⁵⁰这一类

⁴⁸ 转引自“guardian.co.uk”对 2006 年戛纳电影节的介绍,

<http://www.guardian.co.uk/film/2006/may/18/cannes2006.cannesfilmfestival>, 浏览时间: 2011 年 5 月 29 日。

⁴⁹ 参见易立竞: 〈郝蕾: 我不耻笑自己的选择〉, 《南方人物周刊》, 2011 年第 13 期, 页 78-81。

⁵⁰ 所谓“三线建设”, 是二十世纪六十年代中期中国共产党在内忧外患的形势下做出的战略决策。从 1964 年开始, 中华人民共和国政府在中国中西部地区的 13 个省、自治区进行的一场以战备为指导思想的大规模国防、科技、工业和交通基础设施建设。所谓“三线”, 是 1964 年至 1978 年间根据战略位置的重要性, 由沿海、边疆地区向内地划分为三条线: 一线指沿海和边疆地区; 三线指的是四川、贵州、云南、陕西、甘肃、宁夏、青海的全部或大部分地区, 以及湖南、河南、湖北、山西的西部地区和广西的西北部一部分地区。二线是介于一、三线之间的中部地区。其中西南、西北地区俗称为大三线, 各省份自己靠近内地的腹地俗称“小三线”。根据学者马英民的看法, 三线建设的原因, 首先是“为了战备, 但同时也是为了改善中国工业布局, 促进经济的长远发展”。而陈东林则指出, 除了备战和改变工业布局这两个原因外, 还有第三个原因, 即“在资金极为有限的情况下, 投资工业比投资农业更符合国家的根本利益”。参见薄一波: 〈“三五”计划的制定与三线

特殊的群体，探讨了三线职工及其青少年子女在二十世纪八十年代所面临的人生选择。王小帅在影片的结尾处也点明自己的意图：“谨以此片献给我的父母和所有像他们一样的三线职工”。

这部电影虽然没有明确点明故事发生的时间，但从其中具有时代特性的文化符号，例如歌曲《美酒加咖啡》、喇叭裤、第六套广播体操、日本电影《阿西门的街》等，我们能够判断这部电影所再现的年代是二十世纪八十年代初期，这种方式类似于贾樟柯的《小武》或《站台》，都是以文化符号来建构一个时代的记忆。而这种时代的记忆，是通过残酷的青春这一主题进行表现的。

影片的名字“青红”是女主人公的名字，但却也是青春成长的隐喻：从“青”（不成熟）到“红”（成熟）的转变过程。而电影的片名为《我十九》透露出强烈的个人成长痕迹，其海报的宣传语也着重强调其青春主题：“你十九岁时有没有爱国？你十九岁时有没有想过？你十九岁时有没有……过？”这也暗指了青春转变的转变过程不仅是心理上的，而且也是生理上的。然而，这样一则再现青春的故事，却被王小帅用以“献给我的父母和所有像他们一样的三线职工”；这样，十九岁的年龄便有了更为丰富的指向：青红等人的青春又叠加了其父母一辈三线工人的青春激情。因此，王小帅的这一则青春故事，实际上超越了简单抒情式的成长经历。由于它被放在一个国家建设发展的宏观背景以及特定的历史语境下，因此成为了一代人的成长寓言。而所谓“上海梦”，背后更有一个三线建设的“家国梦”。

然而，通过电影的情节，我们能发现不同时代的两辈人不仅拥有各自的青春，而且这种青春在二十世纪八十年代相互碰撞和冲突：青红的父母一辈人，其青春充满了理想主义的激情；他们响应国家的号召投身到三线建设之中，很多年后，昔日的激情不再，他们却为了回城的机会——一个“上海梦”而苦苦挣扎。他们在为祖国做出了贡献之后，却慨叹“我们这一生算完了”、“我不要让我的孩子，有着和我

建设的展开），《若干重大决策与事件的回顾（下）》（北京：中共党史出版社，2008年），页838-857。马英民：〈当代中国建设史上的创举——三线建设〉，《北京党史研究》，1997年第1期，页33；陈东林：〈从吃穿用计划到备战计划〉，《当代中国史研究》，1997年第2期，页57-58。

们一样的十几年”。从这些话语中，我们能看出他们对自己的一种遗弃者和牺牲者的定位。而与此不同，青红和小珍作为三线职工第二代，并没有强烈的牺牲者或放逐者的悲观主义情绪：她们更加认同和亲近的是其出生和成长的土地。对于父亲强制灌输的故乡和城市认同，她们迷惑甚至恐惧。上海梦对于青红来说只是模糊的象征和意象。

这样的一种两代人之间的冲突矛盾，成为影片着力表现的重点。倘若“青”是未成熟子女一代人的隐喻，“红”是父母一辈人的隐喻，那将冷色调的“青”和暖色调的“红”放在一起的时候，冲突便产生了。可以说，影片多处表达了父辈的强权政治对于青少年一辈的压迫，这尤其集中体现在青红和父亲的关系上。在这一问题上，笔者所要分析的，是父亲对于青红的身体及欲望的规训。某种程度上来说，这部电影是关于身体和欲望规训的悲剧，这种悲剧的来源是父亲这一形象及其隐喻的政治权力体制。

对于这一问题，笔者想从影片的结尾说起。青红最终坐在汽车里，同父母和弟弟一起离开了山区，离开了贵阳。在最后一个镜头里，汽车慢慢地消失在盘山的公路上，车里载着上海梦即将实现的父母，还有精神已经失常的青红，这一点从她空洞的眼神和呆滞的表情就可得知。

造成青红精神失常的原因是什么？并非是她要离开生长故乡的不舍，也不仅仅是小根对她的强暴及其被枪毙的命运，更重要的是来源于一直以来她被规训和管制身体的过度爆发。整部电影，从开始到结束其实可被阅读为一部福柯式的权力对青少年身体监管的寓言，以及身体最终的疯癫爆发。

根据福柯（Michel Foucault）的观点，主体和身体是权力规训与惩罚的产物，权力对身体进行管理、控制和改造，造就了身体的多样性和可变性。⁵¹《青红》的第一个场景，就是青红和一群青年在学校的操场上做广播体操（图 3.5）。广播体操作为集体强制性的体育活动，它强调的是整齐划一，以标准要求全部人拥有共同的姿势和动作。第六套广播体操作为八十年代重要的文化符号，可以看作是集体主义规训身体的表现之一。影片中几次在叙事过程中，穿插了青红做广播体操的画面，

⁵¹ 参见米歇尔·福柯：《规训与惩罚》（刘北成、杨远婴译，北京：三联书店，2007年）。

某种程度上是强调其身体已被部分规训的事实。

而作为权力代言人的父亲，对于青红的管制非常严格。他不仅每天紧跟青红片刻不离，而且经常关她禁闭。尤其当青红在小珍的唆使下参加了舞会之后，盛怒的父亲命令青红片刻不准出房门。关禁闭作为一种身体的管理和控制，是通过空间的压抑将身体束缚，以将身体中的狂野能量驯服。因此，观众能够屡次看到青红坐在自己的床边，空无一物的眼神。

在影片的前半部分，和青红恋爱的小根送给她一双红色的皮鞋。父亲知道以后，在一顿谩骂之后，令青红脱掉皮鞋，并将其扔到屋外。作为十九岁的花季少女，对于美丽和时尚的渴望遭到了父亲的管制；皮鞋作为身体的物件，象征了身体按照自身意志进行的自由选择和发展。而当父亲将皮鞋扔到屋外，身体的反抗也就宣告失败。从青红和父亲的对白中，我们能觉察到权力的控制和身体的反抗所进行的拉锯：

父亲：把鞋给我脱了！

青红：凭什么呀？

父亲：你还嘴硬？你脱不脱？

青红：不脱。

父亲：你鞋子哪里来的？是不是那个小赤佬给的？

青红：不是。

父亲：还说不是，还嘴硬。

青红：随你怎么说，反正不是。

……

父亲：脱了脱了脱了，看着就恶心。

在这个段落中，鞋子成为身体的隐喻；青红对于自己的身体的主控权受到了父亲的管制，在挣扎和反抗之后最终丧失了自己身体的主控权。“脱鞋子”作为父亲管制和规训青红身体的途径，完全是强制性和命令式的，丝毫没有理由和解释。而且，

在父亲的管制中，“穿红皮鞋”同“恶心”画上了等号，这令穿皮鞋成为一种不文明的行为，甚至同放荡联系在一起。通过制造青红内心的羞愧感，父亲成功地掌握了青红身体的主控权。正如福柯在《疯癫与文明》中对十九世纪的精神病院的考察，他认为对于疯人的驯化主要不是通过身体手段，而是通过内心的方式进行，即令疯人发现自己的内疚感和羞愧感。⁵²

这种方式，同学校里对于青少年学生的头发和穿戴的管制异曲同工。在另一个场景中，学校的教务主任手握剪刀，站在门口，随时准备检查和破坏学生的衣服和头发。画面中被抓到的学生都低着头，露出羞愧的表情。更有趣的是，此时的校内广播正播出这样一段话：

同学们：不要以为你们上的是技校，就可以违背学校的纪律。学生守则里明确地规定：女生不许烫发，男生不许留长发、留鬓角。但我们有些同学不顾学校的规定，男同学穿上了喇叭裤、花衬衫，留上了长鬓角，烫起了飞机头；女同学烫起了大波浪。这些都是什么形象啊！我们要实现四个现代化，有些地方要向西方先进国家学习。但我们首先要明确什么是好的，什么是可以学的；什么是不好的，是糟粕，是不可以学的……

广播内容将“喇叭裤”、“花衬衫”、“长鬓角”和“烫发”等本属于个人对身体的选择和行为，联系到“四个现代化”上来，并将这些现象等同于“不好的”“糟粕的”西方影响。在这个段落中，“四个现代化”等国家政治话语在每个青少年身上都起到了控制和干预的作用，其方式却是管制和规训身体发肤。这个段落，集中体现了国家权力对青少年身体的规训作用。

父亲和学校对于青红和其他青少年身体的管制，不仅在于通过紧跟、关禁闭以及控制衣着和发型，还有规训她们的欲望。青红的父亲对她的不放心，主要表现在对其欲望和爱情的否定和控制。他不仅严格禁止青红恋爱，而且还找到小根谈话并

⁵² 参见米歇尔·福柯：《疯癫与文明》（刘北成、杨远婴译，北京：三联书店，2007年），页240-265。

对其威胁，想方设法拆散两人。对于身体控制越强烈，可能会导致越严重的后果。影片中小珍同李军发生了性关系，最终两人私奔到外地，引以为戒的青红加重了对自己身体的保护。就在这时，小根在同她约会时将其强暴，令青红受到了最后的身心重创，最终陷入精神分裂。从表面上看，青红的精神分裂来自于被强暴的冲击，但某种程度上也是一直以来其身体被规训的结果。福柯在对精神病人的考察中，发现被规训的身体具有狂暴的能量，这种能量会以疯癫的形式爆发。⁵³青红一直以来被规训和管制的欲望无法承受身体的被侵犯，于是以疯癫的形式爆发了。

从另一个角度来说，在整部电影中，身体和欲望遭管制和规训的最大牺牲者并非青红，而是小根。他一直和青红保持恋爱关系，却最终因欲望的爆发而付出了沉重的代价。影片在结尾处，安排了青红一家人的汽车遇到游街示众的罪犯队伍，其中就有小根，这一情节也呼应了中国八十年代初期对犯罪分子“严打”运动⁵⁴的历史事件。在电影叙事中，导演故意令“房洪根，犯有强奸罪”后面的宣判贝噪音打断，因此，小根是否被枪决，观众其实不得而知。只不过当车行进在蜿蜒的山间公路上，电影以远景长镜头进行表现，此时本来静谧的电影空间忽然传来三声划破天空的枪声。这一开放式的结尾留给青红一家人和观众想象的空间：每个人都对于小根的命运不得而知。然而这一结尾，其实包含着一种非常残酷而悲观的姿态：一家人成功地从三线地区回到上海，代价是青红的失贞和峰巅，甚至还可能背负着一个少年的生命。相比较而言，无论是否被判死刑，小根成为电影中最具有悲剧色彩的问题青少年，而他的悲剧，某种程度上也是“严打”——中国在特定历史时期政治政策的结果。可以说，无论是青红的悲剧还是小根的悲剧，都来自于身体和欲望被主流权力体制禁锢和规训，无法得到释放的遭遇。而在影片结尾，这样的禁锢和规训终于令身体和欲望爆发，却也酿成了无法挽回的悲剧。这样的悲剧，再现了在国

⁵³ 同上，页 257-259。

⁵⁴ 严打，是“依法从重从快，严厉打击刑事犯罪分子活动”的简称，是中国政府为了解决一定时期中突出的社会治安问题，打击严重刑事犯罪的活动。中国于1983年首次提出“严打”概念，由邓小平发起第一次“严打”。之后，中国共进行了三次严打活动，分别是1996年“第二次严打”、2001年“新世纪严打”和2004年的严打。

家主流政治意识形态的控制和规训下，一代人的青春无处安放命运。

对笔者来说，《颐和园》和《青红》都是借由对重要历史事件或运动的思考，展现了在国家权力政策和体制的影响下，一代人无处安放青春。两部电影都触探了身体欲望和政治的关系：《颐和园》借由身体的狂暴和欲望的张扬抵抗、颠覆主流政治，再现了青年在后新时期的迷惘和疏离；而《青红》则表达了国家权力对身体的规训和控制，通过新时期青少年的悲剧故事，探讨了“三线建设”政策对两代人的影响。两部电影都再现了后社会主义时期的一代青年对国家主流政治意识形态的迷惘、消解和反抗。

四、在主流体制和西方凝视之间

王小帅和娄烨所拍摄的中国式“青春残酷物语”，表达了青少年被主流的政治权力和体制所放逐、压抑和管制，这在某种程度上是他们自身电影制片历程的隐喻。同张元一样，王小帅和娄烨属于城市代导演中最早执导电影的一批人，也是电影拍摄道路较为坎坷的两位。和张元一样，王小帅和娄烨先后被中国国家广电总局禁止拍摄电影长达数年，只得被迫放弃中国国内市场。⁵⁵在以下的篇幅中，笔者将借由对《颐和园》被禁这一事件的分析，讨论两位导演在主流体制和西方凝视之间的徘徊和取舍，从中管窥后新时期的城市代电影，在政府、市场和西方三股力量的作用下，如何求得生存和发展的现状。

在 2009 年的法国戛纳颁奖典礼上，娄烨导演的影片《春风沉醉的夜晚》获得最佳编剧奖，是几部参赛的华语电影中唯一奖项斩获的作品。在上台发言时，娄烨平静地用中文说道：“希望中国导演可以更加自由地拍电影。”⁵⁶在二十一世纪的第

⁵⁵ 王小帅与娄烨作为独立电影制作人的经历，以及《冬春的日子》、《十七岁的单车》、《苏州河》等电影被禁的具体原因，可参见荆歌：〈王小帅：独特的叙述者和记录者〉，见《一个人的电影》，页 119-147；以及陈伟文：〈娄烨：全世界的导演都在解决时间问题〉，见《一个人的电影》，页 178-209。

⁵⁶ 孙冉：〈娄烨：假如明天解禁我〉，《中国新闻周刊》，2009 年第 22 期，页 66。

一个十年末，娄烨这样的言论，其实对中国的主流电影体制和国家广电总局给予了一个不小的反击，因此这一言论引起了不小的风波。之后在 2009 年 6 月 9 日，娄烨接受了《中国新闻周刊》的访问，在采访中他坦然地说，这句话是“考虑良久后的想法”，他作为一个被禁的导演，“这并不是他的失职”。⁵⁷而这个时候，娄烨正在处于被禁的“地下”阶段：他在 2006 年因携电影《颐和园》“违规参赛”，遭到中国国家广电总局的禁令，五年之后不得在内地从事电影相关业务。

笔者在第一章已点明，中国的城市代导演屡屡被禁，最重要的因素并非内容尺度太过，抑或具有政治敏感内容，而是“违规参赛”，因此违反了《中华人民共和国电影管理条例》的明文规定。根据 2002 年实施的新《电影管理条例》，所谓“违规参赛”，即“未经批准，擅自提供电影片参加境外电影展和电影节”⁵⁸。而违规参赛的最严重后果，就是导演五年内不得在内地拍摄电影。因此，《颐和园》和娄烨可以说受到了最严厉的处罚。本来，《颐和园》在没有通过国家广电总局审查的情况下参加戛纳电影节，广电局的惩罚其实无可厚非；但倘若追究起《颐和园》被禁的前后风波，我们会发现内有乾坤。根据娄烨和《颐和园》制片人耐安的说法，《颐和园》其实在前往戛纳参赛之前其实已经两次送至广电总局审查，而两次均被审查委员会拒绝通过，因此耐安和娄烨才决定冒着触犯《电影管理条例》的危险，参加戛纳电影节。⁵⁹

有趣的是，根据耐安的说法，国家广电总局的审查委员会拒审的原因是“电影拷贝声音与画面不清晰”，而第一次拒审之后，制片方转换了格式再次送审，却依然因为同样的技术理由被拒绝通过。电影局第二次的拘审通知下达的时间是 2006

⁵⁷ 同上，页 67。

⁵⁸ 按照 2002 年 2 月 2 日开始施行的新《电影管理条例》第七章罚则第六十一条规定：未经批准，擅自提供电影片参加境外电影展、电影节的，由国务院广播电影电视行政部门责令停止违法活动，没收违法参赛的电影片和违法所得。违法所得 2 万元以上的，并处违法所得 5 倍以上 10 倍以下的罚款；没有违法所得或者违法所得不足 2 万元的，并处 2 万元以上 10 万元以下罚款。另外，第七章罚则第六十四条规定：个人违反本条例，擅自提供电影片参加境外电影展、电影节的，5 年内不得从事相关电影业务。

⁵⁹ 具体参见 FJB：〈《颐和园》事件：一场事先张扬的越位事故〉，页 54-55。

年5月17日，距离戛纳电影节开幕只有一天，而《颐和园》被组委会安排为开幕电影。面对广电总局的拒审和戛纳的开幕邀请，娄烨和耐安在彷徨之后选择了后者。即使如此，《颐和园》还是第三次被送审。耐安说：“电影局说看不清，那么我们就解决画面问题，说听不到，那么我们就解决声音问题。说要以胶片形式送审，那么我们还会重新做胶片拷贝，再送审。”⁶⁰耐安的这种说法显示了《颐和园》的主创人员在无奈之余，对于主流电影体制的一种策略性对抗。

电影局以技术问题作为拒审理由，其实是一种障眼法，掩盖和规避了电影中涉及的政治和性的敏感问题。而广电总局的做法也是一种拖延法，即面对一部具有敏感性题材内容的电影，通过多次拒审，令其知难而退。广电总局具有怀柔性和掩饰性的拒审策略，某种程度上是屡次经验之后的修正和调整。从张元开始，包括田壮壮的《蓝风筝》、姜文的《鬼子来了》、张艺谋的《活着》、贾樟柯的《小武》、陈冲的《天浴》、娄烨的《苏州河》、徐静蕾的《我和爸爸》、王小帅的《十七岁的单车》、李玉的《苹果》等在内的多部电影都遭到广电总局的禁映，这些电影的导演、制片和其他相关人员也遭到了不同程度的处罚。而这些电影的违禁和处罚事件，也引发了很多中国内外的媒体和学者的关注与讨论，而且这些讨论的矛头往往都指向广电总局。因此，在多次面对违规导演和影片的情况下，广电总局在政策和实施上的应对与调整也是可被理解的。

那么，娄烨和耐安在面对广电总局的严格明文拒审禁令时，为何还要冒大不韪地触犯规章条例？可以说，广电总局的禁令意味着电影必须放弃国内市场——等到《颐和园》得到公映证后，就可以在国内公映；但这样就放弃了戛纳的参赛资格。面对“国内”和“国外”的选择，娄烨和耐安在权衡之下，最终倒向了西方电影节。这个选择代表了很多城市代导演，尤其是一批甘于走“地下”的制片之路的导演们在主流体制和西方资本之间的选择。笔者有兴趣的是，为何这些城市代导演面对着被禁的危险，依然要参加西方的电影节？

娄烨对这一问题的解释是：“作为一个职业导演，我的责任很多，不仅要对所有的工作人员负责，还有对所有的制片人、投资方、发行商负责。因为要负这个

⁶⁰ 同上，页54。

责，因此我决定电影如期在戛纳放映，如期参加接下来戛纳的所有活动和评选。”⁶¹ 娄烨选择了参赛戛纳，其实不仅能够取得丰厚的获奖金额，更重要的是能借此打开海外的市场，并且进入了艺术片流通渠道，并依靠这一渠道取得很多国外制片公司的投资。《颐和园》在中国大陆以外的版权已经收回了电影两千万元人民币的投资；反而如果在国内上映，票房可能会不甚理想。影评人韩中曾一语道破这种选择的依据：“如果你是年轻导演，你恐怕最不敢得罪的是投资商而不是电影局，因为电影局可能手下留情，资本倒是最无情的。”⁶²

这样一种选择，某种程度上显示了后社会主义时期中国电影市场上小众的艺术电影所面临的票房尴尬处境。王小帅的电影，例如《青红》、《左右》等作品，其实在中国大陆的票房并不好。虽然王小帅表示“票房我不在乎，刺激不了我的神经”⁶³，但我们知道，这种态度主要是因为这些电影在海外的版权已经令其收回了成本，因此国内的票房并不是他们所追求的重点。对于这些小众的艺术电影来说，国外的资本才是他们要吸收和获得的重头戏。

在这个过程中，西方电影节和投资方对于城市代电影，尤其是走“地下”路线的艺术电影来说，其实具有重要的作用。除了资本上的保障，西方也扮演了重要的“凝视”（gaze）作用。中西方在中国电影中的拉锯关系，一直是学者关注的问题之一。鲁晓鹏（Sheldon Lu）曾说：“中国电影从一开始就是跨国资本的产物。”⁶⁴ 二十世纪九十年代以来随着全球化的趋势下中国对于世界经济的积极参与，西方的跨国资本对中国电影来说变得越来越重要。而和其他产品相比，电影的特性，令其跨国流通的影响力不仅仅体现在资本上，还有思想观念和意识形态方面。而跨国资本运作下的中国电影（transnational Chinese cinemas）现状，是理解城市代导演积极地争取海外投资的先觉条件。正如杨远婴所说：“华语电影的国际化是第六

⁶¹ 同上，页 55。

⁶² 转引自 FJB：〈《颐和园》事件：一场事先张扬的越位事故〉，页 55。

⁶³ 金燕：〈票房刺激不了我的神经——王小帅专访〉，《艺术评论》，2005 年第 7 期，页 34-39。

⁶⁴ Sheldon Lu, “Historical Introduction: Chinese Cinema (1896-1996) and Transnational Film Studies,” in Sheldon Lu, ed., *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1997), p.4.

代导演生存的前提。”⁶⁵

而为了获得西方的奖项，从而得到国外的资本，在意识形态方面，中国导演们势必会以满足西方的“凝视”为重要的考虑因素。一些学者曾分析了“第五代导演”的电影作品以具有浓厚东方主义和后殖民色彩的中国影像，满足了西方对于中国的凝视和想象；《霸王别姬》、《红高粱》、《秋菊打官司》等电影无论在内容、手法还是宣传策略上都贴上了“中国制造”的标签。⁶⁶以这样的批评视角来看，城市代导演虽然没有像第五代导演那样，再现所谓“落后、愚昧”的中国乡村和女性形象以满足西方的东方主义想象，但其电影对于“中国性”的强调和宣传还是有迹可循的。

以王小帅为例，其电影的中英文名字之间具有完全不同的侧重，从中能够看出它们有意要满足西方凝视的尝试；对此一些学者已有分析⁶⁷。王小帅电影的英文名大都强调特定的中国地理位置，例如“*Beijing Bicycle*”（《十七岁的单车》）以及“*Shanghai Dreams*”（《青红》），另外“*So Close to Paradise*”（《扁担. 姑娘》）暗指中国改革开放时期的“天堂”武汉，“*Drifters*”（《二弟》）在空间上突出了中国移民的重镇福建；这些省市都是具有中国性的地理空间，清晰而明确地给电影打上了“中国制造”的标签。而王小帅电影的中文名字，无论“二弟”还是“扁担. 姑娘”，无论“青红”还是“我11”，都具有强烈的个人色彩，强调了个体的属性。

然而，这些西方的凝视却也提供了这些中国导演发挥艺术所长的空间。像《颐和园》和《春风沉醉的夜晚》这样具有敏感题材和内容的影片，在中国国内肯定无法通过审查，也只有在国外才能令其浮出水面，其艺术价值也能充分得到尊重。而很多在中国被禁的城市代电影，在国外获得奖项肯定之后，其导演的声誉也得以提

⁶⁵ 杨远婴：《电影作者与文化再现：中国电影导演谱系研寻》（北京：中国电影出版社，2005年），页289。

⁶⁶ 例如戴锦华：《雾中风景：中国电影文化1978-1999》（第二版）（北京：北京大学出版社，2006年），页215-285，以及Rey Chow, *Primitive Passions* (New York: Columbia University Press, 1995)等。

⁶⁷ Gong Haomin, *Dialectics of Uneven Modernity: Literature, Film and Intellectual Discourse in Contemporary China*, ph. D dissertation, University of California Davis, 2008, pp. 248-250.

升，最终也影响到中国国内。笔者已在上一章对比了张元和管虎的例子，也说明了张元的被禁其实为他开辟了一条卓越的艺术道路，不仅受到国际电影节的艺术肯定，而且最终被中国主流体制所接纳和承认。在这一点上，王小帅和娄烨也走了类似“曲线救国”的道路。虽然他们还是因为私自送展而屡屡被禁，但因为这些电影屡获奖项，他们受到了国内媒体和观众的关注，其电影也通过盗版光碟、网络等“非法”媒介得以广泛传播。另外，在某种程度上，他们也促使广电局不断修正和改革电影体制和政策，令其思考一种更合理的接受地下电影的方式。正如鲁晓鹏所说：“跨国资本，对中国电影也是一股具有建设性和解放性的力量。”⁶⁸

从这个意义上来说，在《颐和园》被禁所引发的风波和讨论中，其实包含了对中国电影发展具有建设性的意见，即对于中国电影分级制度的提倡。⁶⁹要解决电影大尺度性爱场面的放映障碍，电影分级制度是最好的解决方式。《颐和园》的被禁风波，暴露了中国现行电影审查制度的一些问题，却也能推动中国电影监管体制的完善和成熟。

在新世纪第一个十年末，类似于娄烨和《颐和园》被禁这样的事件在中国电影界还在继续发生；但相比起上世纪九十年代初期张元等第一批被禁导演的情形已经有所变化，其中城市代导演和电影监管部门之间的摩擦和冲突已逐渐减少和弱化，而城市代导演的声音也能逐渐发出并得到重视。这一点，从广电总局的策略调整、城市代影人的多样选择和强力抗争，以及舆论的建设性力量等方面都能体现出来。而这样的发展趋势，也是后新时期的中国电影在市场、官方和西方三股力量的综合作用下的结果。对于城市代导演来说，至少其选择权变得更多，表达观点和声音的方式也更多元。王小帅在回忆起他十几年的导演生涯，曾有下面的感想，可以作为这种变化的导演亲身体会：

我拍电影一路走来，眼见了许多观念的变化，这个变化就是我们创作

⁶⁸ Sheldon Lu, “National Cinema, Cultural Critique, Transnational Capital: The Films of Zhang Yimou,” in Sheldon Lu, ed., *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, p.107.

⁶⁹ 参见 FJB: 〈《颐和园》时间：一场事先张扬的越位事故〉，页 55。

者的路子和电影管理政策的变化。从计划经济走向市场，到其他行业与电影厂合作，民营公司也可以独立拍电影等变化，所有这一切都是看着变的，都伴随着市场的需要、改革的需要。电影作为文化产品是强有力的交流方式，并强有力地输出本国文化，像柏林电影节、戛纳电影节都是文化交流展示的平台。⁷⁰

至此，本章以《十七岁的单车》、《苏州河》、《青红》和《颐和园》四部电影为例，分析了王小帅和娄烨电影对于问题青少年的再现。其中，《十七岁的单车》和《苏州河》这两部拍摄于世纪之交的电影都以一种现实的视角审视了后新时期城市中的游民青少年堕落和犯罪的成因——城市化过程中普世性价值的失落。通过这些问题青少年对于时代和社会的迷惘与疏离态度，电影揭示了后新时期城市化发展中的社会问题和弊病；而问题青少年在价值和道德认知上的迷惘和困惑，使其成为这些社会问题的牺牲品。另外，《青红》和《颐和园》这两部拍摄于新世纪第一个十年中期的作品，都将视角投射到重要的历史事件和运动上。通过对“三线建设”运动和六四事件的反思，两部影片以影像回顾和纪念了一代人无处安放青春，并都通过身体和欲望的方式表达了对于国家政治权力和体制的对抗。《青红》侧重于身体的规训和欲望的管制，而《颐和园》则侧重于身体的狂暴和欲望的张扬——在性和政治之间，两部影片再现了后社会主义时期的一代青年对国家主流政治意识形态的迷惘、消解和反抗。

回到本章开头所讨论的电影《少年犯》上，我们如果将其同王小帅和娄烨的电影相比较，便会发现电影的主题思想、政治倾向同制片形式和资金来源的关系。虽然同为再现问题青少年的电影，《少年犯》表达了对于主流意识形态的皈依和呼唤，而王小帅和娄烨的电影则处处表现出对于主流政治和意识形态的反抗与颠覆。这样的对比，并不能代表新时期和后新时期电影的意识形态差异，却能说明电影的思想倾向同资金来源密不可分的关系。

《少年犯》虽然由深圳影业公司制作发行，但上海劳动改造局为其投资六十万

⁷⁰ 李琳：〈王小帅：我要坚持自己的态度〉，《当代电影》，2006年第5期，页36。

元，因此这部电影其实是由深圳影业公司和上海劳改局两家单位共同出品的。更重要的是，上海劳改局作为重要的事业单位，是重要的政府喉舌，可以说是重要的“压迫性国家机器”（Repressive State Apparatuses）；其投拍的《少年犯》影片，作为一种宣传、教育全国人民，尤其是青少年的工具，其实起到了“意识形态国家机器”（Ideological State Apparatuses）的作用。⁷¹考虑到《少年犯》筹备和拍摄的时间是1983年中国政府开始实施“严打”活动后不久，这部电影作为重要的意识形态工具，同严打活动一起互相配合，共同扮演了“国家机器”的管理和控制作用。因此，《少年犯》在这样的历史社会语境和资金来源的基础上，其对于国家主流意识形态的皈依和询唤可谓顺理成章。

相比而言，王小帅和娄烨的电影资金主要来自独立制片公司，尤其是海外的制片和发行公司，其制作经费也主要来自于跨国资本。例如，王小帅的电影《十七岁的单车》最初是由台湾的吉光公司制作，其监制为台湾著名电影人焦雄屏；这部电影是焦雄屏策划的“三城记”系列电影⁷²之一。而他其他一些重要电影，例如《扁担姑娘》、《青红》、《左右》、《日照重庆》等大都为北京星美影业有限公司、北京博纳影视文化交流有限公司、北京冬春文化传播有限公司等独立制片公司出品，而由来自美国、法国、德国、加拿大等国家的电影公司联合发行。另外，娄烨的电影《紫蝴蝶》是由上海电影集团公司和法国 France 3 Cinéma 公司联合制作，

⁷¹ “压迫性国家机器”和“意识形态国家机器”都是阿尔都塞（Louis Althusser）的概念。他认为马克思主义理论所指的“国家机器”包含了政府、军队、警察、法院、监狱等等，是一种以暴力手段进行统治的“压迫性国家机器”，而另一种“意识形态国家机器”，诸如教会、政党、学校、家庭、媒体等则是通过意识形态发挥统治作用。转引自柯思仁、陈乐：《文学批评关键词：概念.理论.中文文本解读》（新加坡：南洋理工大学语言文化中心，2008年），页182。

⁷² 三城记系列电影为吉光公司和法国金字塔公司等制作公司合作制片的系列电影，最初预设是北京、香港、台北三个城市的影像。吉光公司的焦雄屏、徐小明等电影人贯穿了整个电影系列的制作过程，邀请了两岸三地六位青年导演拍摄，他们是台湾的林正盛、易智言、徐小明，大陆的王小帅和贾樟柯，以及香港的余力为。已经拍摄完成的电影包括王小帅的《十七岁的单车》（2001）、林正盛的《爱你爱我》（2001）、易智言的《蓝色大门》（2002）和徐小明的《五月之恋》（2004）。

《苏州河》由香港梦工作电影有限公司和德国柏林伊圣电影公司联合制作，《春风沉醉的夜晚》是由法国罗森电影公司和香港梦工作电影有限公司联合制作等等，其发行公司也包括世界上很多国家和地区。这些电影收益的最重要来源，也并非中国国内的票房，而是海外版权的销售。在这样的资金来源情况下，王小帅和娄烨满足西方凝视和意识形态的倾向性也就有迹可循了。

可以说，王小帅和娄烨等城市代导演在主流体制和市场压力的夹缝中追求艺术突破，其实并非易事。正如娄烨所说：“任何一个中国的电影人都会面对两边开战，一面是影检体制，一面是市场体制。要两边都成功，才能生存下去。这是今天中国导演要面对的。”⁷³这种在夹缝中求生存的困境，也是这一代城市代电影人无法规避，只能直面的难题。这种困境也体现在其他城市代导演的电影创作、生产和流通的过程中。笔者将在下一章里，探讨贾樟柯电影《世界》和《三峡好人》中步履维艰的底层旅行，并以此作为贾樟柯自身电影历程的隐喻。

⁷³ 孙冉：〈娄烨：假如明天解禁我〉，页 68。

第四章 游的寓言与飞的童话：

贾樟柯《世界》和《三峡好人》中的底层旅行

北冥有鱼，其名为鲲。鲲之大，不知其几千里也。化而为鸟，其名为鹏。鹏之背，不知其几千里也。

——《庄子·内篇·逍遥游第一》¹

在中国城市代导演中，贾樟柯无疑是近年来最受瞩目的一位。他毕业于北京电影学院文学系，学生时代的第一部作品《小山回家》（1995）²就获得了1996年香港独立短片及录像比赛故事片金奖；随后他又拍摄了被称为“故乡三部曲”的《小武》（1998）、《站台》（2000）、《任逍遥》（2002），这三部电影屡获国际大奖，从而迅速引起中国国内外人士的关注。随后，贾樟柯导演的《世界》（2004）成为当年威尼斯电影节入围正式竞赛单元的唯一华语片，而2006年的新片《三峡好人》更夺得了第63届威尼斯电影节最佳影片金狮奖，得到电影评论界的一致褒扬。

从第一部电影《小山回家》起，“底层人”和“弱势群体”就是贾樟柯电影和纪录片的主人公。从《小武》中在街头混日子的小偷，到《站台》中汾阳文工团里的演员；从《任逍遥》中大同市里无所事事的游民青少年；到《世界》中北京世界公园中的外来务工人员，到《三峡好人》中的建筑民工；从《无用》中广州缝纫机厂日夜辛劳的女工，到《二十四城记》中成发集团的退休和下岗工人，这些形形色色的人物形象构成了其电影的底层群像，其中很多都是城市游民。在《世界》之前，贾樟柯的电影拍摄一直处于“地下”状态，其作品无法通过大银幕和正版光碟在市场上流通，而2003年之后，其陆续推出的作品在票房成绩上又都不甚理想。

¹ 孙海通译注：《庄子》（北京：中华书局，2007年），页1。

² 贾樟柯最早的作品是纪录片《有一天，在北京》（1994），是其在北京电影学院文学系读书时，与其他几个朋友成立的“实验电影小组”的作业。

虽然如此，其艺术成就还是得到了国内外学者和观众的一致肯定。

近年来对于贾樟柯及其电影进行研究的学者越来越多，大多数研究都集中于其早期作品“故乡三部曲”（《小武》、《站台》、《任逍遥》），而对于其解禁后的电影则研究较少。在这种情况下，本章选择以其解禁后的两部电影《世界》（2004）和《三峡好人》（2006）为研究对象，从游民的角度入手，探讨其电影中游民的“底层旅行”（subaltern travel）问题。笔者所关注的问题是，在全球化（globalization）的时代背景下（二十一世纪），底层人（subaltern）有旅行（travel）的权利吗？在本文的内容中，笔者通过对《世界》和《三峡好人》中底层旅行的困境的探讨，指出“游民”无法随心所欲地“游”和旅行的悖论；而且这种无法旅行的困境是贾樟柯作为导演自身电影历程的隐喻。

“旅行”（travel）指的是跨越空间与时间的运动，以及与离开家园相关的经验书写。³最初阶段的“全球化”历史进程就和旅行密切相关⁴，而在二十世纪八十年代以来，全球化和旅行的关系更加密切⁵。在当代的文化论述中，旅行和现代化（modernization）的发展密不可分，具体来说，旅行往往与流动、中心和边缘知识、认同与性别的转变相关。⁶笔者所关注的“旅行”层面，是特定阶层旅行的意

³ 根据《现代汉语词典》，“旅行”是指“为了办事或游览从一个地方去另一个地方”，而“流浪”是指“生活没有着落，到处转移，随地谋生”，其区别为“旅游”是有目的地和规划性的，“流浪”没有规划性，而且往往无目的。另外，流浪既可指身体也可指心灵，而旅行则较少指涉心灵方面。参见见中国社会科学院语言研究所词典编辑室编：《现代汉语词典》（第5版）（北京：商务印书馆，2005年），页874及891。

⁴ 正是由于航海与旅行，各国开始互相交流，世界逐渐融为一体。在前现代时期，西班牙发现美洲，英国殖民印度等重要事件，都促成全球化的初步发展。另外，早期知识分子的游学旅行活动，也是促成全球化发展的重要因素之一。

⁵ 在当代论述中，“全球化”经常和国家、地区、种族等疆界的跨越相提并论。在 Arjun Appadurai 所提出的“全球化五种景观”中，族群的旅行和移动是首要的因素和表现。而其他四种景观，包括财经、影视、科技和理念，都需要“移动”并产生冲突与互动。参见 Arjun Appadurai, *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).

⁶ 参见廖炳惠编《关键词 200：文学与批评研究的通用词汇编》（南京：江苏教育出版社，2006年），页254-256。

义、观念和认同。在当代，旅行者的阶层决定了其旅行的经济来源和物质条件，同时也和旅行目的和旅行状态密切相关。

在电影制作和流通方面，贾樟柯电影的生产和传播与全球跨国资本具有密切的关系。从第一部故事片开始，贾樟柯的电影拍摄资金就来自于世界上的不同国家和地区。例如，《站台》的资金来自香港和日本；《任逍遥》是由法、日、韩三国联合出品，香港制作；《世界》是中、港联合出品等等。可以说，贾樟柯的电影是跨国融资的结果。另外，这些电影参与世界各国电影节奖项的角逐，其接受和批评也具有跨国性和全球性。从威尼斯到柏林，从蒙特利尔到东京，贾樟柯的电影在各大电影节上屡有斩获，也引起了中国以外电影研究学者的兴趣，以至于对贾樟柯电影的评析、介绍和研究的文章出现在欧美的一些重要报刊上。⁷因此，从制作、发行到接受，贾樟柯电影的整个传播过程都具有跨国性，是全球化资本运作和文化交流的产物。这也是 20 世纪 90 年代以后中国大多数独立制片电影的共同点。

而在内容方面，贾樟柯一直以来都有意识地关注全球化对于中国社会的作用，尤其是对于底层民众的影响。在一次访谈中，贾樟柯曾说起拍摄电影《任逍遥》的动机：

全球化的进程直接导致了文化和价值观的变化。《任逍遥》里的底层青少年在这种变化里失去了他们的信仰。同时，他们正处在一个信息时代，世界上的各种信息都能被他们接收到，可他们就是对自己的生存状态一无所知。在经济飞速发展的时代，一个人应该怎么摆放自己的位置？全球化的经济发展究竟使谁真正受益了？谁又成了牺牲者？……这些问题一直困扰着我。⁸

因此在本章内容中，笔者从困扰贾樟柯的问题“全球化的经济发展究竟使谁受益

⁷ 部分国外学者和评论家对于贾樟柯电影的评论和研究文章，可参见林旭东、张亚璇、顾铮编：

《贾樟柯电影：〈小武〉、〈站台〉、〈任逍遥〉》（北京：中国盲文出版社，2003）。

⁸ Lu Tonglin, “Trapped Freedom and Localized Globalism,” in Paul G. Pickowicz and Yingjin Zhang, eds., *From Underground to Independent* (Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield, 2006), p. 124.

了”而“谁又成了牺牲者”出发，考察贾樟柯电影中底层游民的生活状态，试图解答以上的问题。具体来说，笔者暂不讨论电影对底层人“衣”、“食”和“住”等内容的再现，而将重点放在“行”的方面，通过细读《世界》和《三峡好人》，探讨底层旅行的困境。

一、底层旅行的困境

先从引发问题的《任逍遥》说起。电影《任逍遥》再现了二十一世纪初山西大同两个游民青少年斌斌和小济的生存状态。作为大同市失业工人的儿子，他们不仅“失去了信仰”，而且对未来充满茫然而整日无所事事，而且经济的发展却令他们生活愈发穷困。在困惑、无助、孤独的情绪状态下，他们找不到生命的意义，最终走上了抢劫银行的不归路。可以说，他们是这个时代的牺牲者。

在电影结尾处，抢银行的斌斌被公安抓获。双手被铐、背对墙壁的他被要求唱一首歌，于是他反反复复唱起自己最喜欢的《任逍遥》：“英雄不怕出身太单薄，有志气高哪天也骄傲……”这里导演使用了一个长镜头，镜头的角度和位置是完全不动的，只有中景画面中央的斌斌在唱歌时偶尔有些小动作，但他依然处于静止镜头框架的中心。这里的镜头框似乎是监狱的隐喻，而斌斌无论如何动作也无法打破这一框架。而歌词“随风飘飘天地任逍遥”同镜头中被困的斌斌形成音画之间的冲突对位，表明斌斌永远无法“任逍遥”，也永远无法成为“出身单薄”的“英雄”。镜头随后切换到小济身上——骑着摩托逃走的小济行驶在马路上，此时的镜头处理和斌斌完全一致。这两个相同模式的长镜头暗示了两个青少年的被困住的命运状态——没有出路，没有未来，没有希望。

在整部电影中，两名青少年一直处于这种“被困”的状态中。他们每天骑着摩托奔驰，但却无法离开这座城市；他们对“逍遥”的渴望只是一种空想。⁹他们的

⁹ 吕彤邻 (Lu Tonglin) 分析了《任逍遥》中人物“被限制” (restricted) 和“被困住” (entrapped) 的状态，并分析了电影中全球化的资本运作对大同及其青少年的影响。参见 Lu Tonglin, “Trapped Freedom and Localized Globalism.”

“被困”，来自于经济的穷困以及精神的空虚。电影《世界》同样表现了一群底层游民“被困”的生存状态。

电影《世界》再现了一群北京世界公园工作人员的日常生活，女主角赵小桃（赵涛饰）是公园的舞蹈演员，也负责打杂工作；其男友成太生（成泰燊饰）是公园的保安队长。他们都是从山西来到北京的外来务工人员。《世界》在开始时就引用北京世界公园网站的广告语“不出北京，走遍世界”作为章节标题，引起观众向往。整个世界公园似乎就是地球的缩影，这里有人类文明建筑的所有印记。正如影片中人物所说：“从金字塔到曼哈顿只需十秒。”

而就在这样的假景中，观众或许第一刻会陶醉于仿真的埃菲尔铁塔所营造的假象，但随即生活中真实的一面就会展现在眼前。电影在一开始就呈现出一个美轮美奂的舞台，舞台上充满了各个国家具有异国风情的女子，展现各个不同国家的风情。但随即，音乐响毕，画面带领观众进入公园的化妆间，此时华丽的服饰、绚烂的灯光统统不见，剩下的只是残破的墙壁、凸出的暖气管道、混乱的人流，以及很多上下铺组成的员工床位。观众在虚拟和现实的反差中回到真实的世界。

因此，整个世界公园其实可以看作一种“类象”（*simulacrum*）。根据鲍德里亚（Jean Baudrillard）的解释，类象就是没有原本的摹本，是大量复制的结果。类象是后现代的全球化时期的重要特点，它会造成人对于真假的难以辩驳，甚至选择类象代替真实世界。¹⁰而整部《世界》都在利用镜头的切换，不断于现实影像和类象影像之间游动和改变。

除却真和假的这一对悖论，类象还在时间和地点方面产生作用。在电影标题出现之前，有一个平摇的长镜头，画面是一群公园的保安走过埃及金字塔和狮身人面像的景点。通过这一画面观众很清楚地看到景区建筑的比例——金字塔高和人身高几乎等同。保安们衣服的青绿和金字塔的金黄形成强烈的色彩对比，更加强了这种反差。这个镜头也告诉观众，现实的世界公园其实是面积很小的虚拟场所。或者

¹⁰ 鲍德里亚（Jean Baudrillard）：《象征交换与死亡》（车槿山译，南京：译林出版社，2006年），页2-3。

说，“世界就是角落”¹¹。

在这样的虚拟场所中，“一日长于一年”。活动地域的狭小造成每天必须反复做同样的事情，令世界公园里的人很容易感到时间的缓慢，以及生活的无趣。赵小桃要求男朋友成太生带自己出去走走，因为“天天在这待着，都快变成鬼了”。换句话说，影片透露出这样的信息：全球化虽然令人们能快速饱览全世界不同的建筑，但也将一些人牢牢地困在“世界”的某个角落里，并使其进行不断重复的工作。

世界公园正是这样一个充满“类象”的封闭场所，将其中生活的人困住，并使其不断重复每天的生活和工作。影片中有一个拟真的场景：赵小桃和成太生在一架飞机的驾驶座上谈情说爱，但画面一转，观众发现那只是公园里面的一个破旧的作为景点的飞机。而真实的情况是，赵小桃和成太生都没坐过飞机。当全球化令越来越多的人走出自己居住的家园、城市甚至国家，通过飞机畅游世界的时候，这些被困在世界公园中的底层人，同飞机却是隔绝的。这个例子体现了“精英阶层”（elites）和“底层人”在全球化时代在“旅行”方面的差别。这正如 Zygmunt Bauman 所说：“全球化使精英阶层的活动范围越来越大，越来越轻易地跨越疆界、不受管辖；而其他人变得更加在地化，变得只能停留在同一个地方；这是一个巨大的反差。”¹²正因如此，“世界”对于赵小桃和成太生来说就是一个小小的充满了类象的角落，他们必须时不时地逃离出去，才能感到现实的存在。而逃离的地点是成太生的一个朋友在北京郊区的家，其灰暗狭小的空间和破旧的家具暴露了其底层的身份。对他们来说，这样的环境也比“世界”好得多；这与影片开头“不出北京，走遍世界”的美丽承诺之间构成了一种强烈的反讽。

如果说《世界》告诉我们全球化将底层人的活动范围越缩越小，令其在地性越来越加剧，甚至将人封锁在类象的世界中；那《三峡好人》则表达出这样一种观点：在全球化时代中，底层人即便能够旅行，其旅程也是无意义的。

《三峡好人》有两条平行的线索，分别是山西民工韩三明（韩三明饰）和护士

¹¹ “一日长于一年，世界就是角落。”引自电影《世界》“剧情介绍”。

¹² Zygmunt Bauman, *Globalization: The Human Consequences* (New York: Columbia University Press, 1998), p. 3.

沈红（赵涛饰）前往四川三峡库区寻找各自爱人的故事。两个“好人”¹³经过一番波折，各自找到了爱人，但最终都没能够和爱人团圆，而又独自踏上了前进或回乡的旅程。在这部电影中，男女主人公的两条主线固然重要，但更多起到的是牵线的作用，牵扯出背后底层人民失去家园后重新寻找的故事。故事的地点设在拆迁中的三峡，它正是急剧变迁中的中国社会的一个缩影。而两位主人公在电影中充当了导游的角色；正是在他们的带领下，观众得以看到三峡工程在最后的的时间里拆迁所带来的种种问题。正如影片中人物的感慨，“两千年的古城，两个月就拆了”，巨大的空间变化浓缩为房屋墙壁上触目惊心的“拆”字，另外不断出现在墙上的淹没水位令人有今夕何夕之感。镜头所到之处，我们看到的是三峡移民的抗争、无奈、选择和牺牲。¹⁴流离失所、彷徨找寻的人群，是电影中不断出现的景观。

在全球化时代中，底层人旅行的目的是什么？他们是否又完成了旅行的目的？这两位旅游或导游的主人公，其实都怀着“寻找”的目的和“团圆”的心愿来到三峡这一远离家乡的地方，但最终却都并未得偿所愿。沈红的丈夫离开家几年杳无音讯，她决定只身寻找，结果却造成她同自己的丈夫彻底分手，然后和另外一个男子去了上海；韩三明买来的媳妇十几年前跟公安回到家乡，十几年后三明根据她留下的地址找了她，最终却因为无法替她偿还三万元的欠款而只能先行离开。可以说，两个人都没有完成“旅行”和“寻找”的意义。

与《任逍遥》和《世界》所表现的无所不在的“被困”的境遇不同，《三峡好人》似乎是一部关于“流动”的电影，影片中的每个人都在流动，无论是韩三明、沈红，抑或来三峡打工的建筑民工，还有因拆迁而不得不搬离的三峡居民。和《世界》一样，影片的开头也是一个移动的长镜头。在缓缓移动的长镜头中，一条小船

¹³ 《三峡好人》的片名灵感来自于布莱希特（Bertolt Brecht）的著名剧本《四川好人》。按照贾樟柯的解释：“《三峡好人》拍得很快。一开始是想拍纪录片，后来是想拍故事片，一下也想不出什么名字，就想到了《四川好人》，把这个名字借鉴过来了，因为故事开始也确定是写关于人的故事，焦点在人身上。”见贾樟柯：《贾想：1996-2008》（北京：北京大学出版社，2009年），页167。另外，如同《四川好人》一样，《三峡好人》故事发生地点也在四川。

¹⁴ 朱洁：《二十世纪九十年代以来的中国电影》（北京：中国电影出版社，2007），页187。

在长江上寂寞地漂流着，船上几十个流民民工或说话，或打牌，或看短信，或算卦——流动的水，流动的船和船上的流民构成了流动的镜头。这个镜头悄然无声，却传递出导演的悲悯气质。这一群建筑民工，在影片结尾决定跟随韩三明前往山西煤矿打工以便赚取多一点钱。他们拎着简单的行李，走出拆迁的废墟。换句话说，韩三明旅程的结束，正是他们旅程的开始。但他们的旅程是否有意义呢？或者他们旅程的结局怎样？我们无从得知，却心怀忧虑，因为中国当代关于矿工事故的报道屡见不鲜，新生代导演李杨也在电影《盲井》中对这一现象有所再现。就贾樟柯电影而言，这些漂流到外地打工的民工在《世界》中也有同样的命运：《世界》里的“二姑娘”就在建筑工地夜晚加班的时候出了事故。这些具有“互文性”的电影情节都再现了这样的境遇：漂流、迁徙的民工，其结局往往不尽人意，稍不小心甚至会有生命危险。在《三峡好人》的结尾，一群民工在废墟中转身离去的身影令人不禁伤感。

相较于《世界》，《三峡好人》中的底层人都在旅行。他们往往穷其半生（如韩三明和其他民工）换来一次旅行的机会，以实现自己人生的夙愿，但结局却不了了之，心愿也无法达成。换句话说，在全球化时代，底层人是能够旅行的，但是要付出很大的代价——或者失去半生积蓄，或者无所收获，甚至可能失去生命。和精英阶层随心所欲的旅行相比，底层人的旅行不仅无法随心所欲，而且是无意义的，这正是底层旅行的困境。

二、底层人的怀乡与现代化的创伤

既然底层人的旅行陷入被封锁和无意义的困境，底层旅行注定是痛苦、艰辛和困顿的。旅行中的底层人，在物质生活和精神世界上都受到现实经济条件的制约，不仅无法享受旅行的快乐，还要承担旅行的压力、困惑以及苦楚。在旅程中的底层人，如何缓解这些困境和苦痛？“怀乡”成为底层旅行的慰藉来源。

“怀乡”（nostalgia）¹⁵既可以指涉现实中人的一种对过去或家乡的回忆、思念和眷恋，也是一种文学或电影再现的方式，是作者/导演抒发情感的途径与渠道。“怀乡”是“旅行”主题的重要组成部分，欧美学界对于“怀乡”对象的探讨多集中于流亡（exile）或离散（diaspora）的知识分子，而“怀乡”也具有不同的表现：对过去的怀念，对家乡的怀念，对“母语”的怀念，对家庭的怀念等等。对于底层的旅行者，怀乡不仅是其精神的慰藉，也是生活和旅程继续“向前”的动力。

16

在《世界》和《三峡好人》中，有很多“怀乡”的表现方式。首先，对方言的怀念。《世界》中的赵小桃和成太生在对外交谈时，用的是普通话；而互相交谈时则使用山西方言。在《世界》和《三峡好人》中也出现了一些持山西话的配角，这不仅是剧中人物怀乡的表现，同样也是出生和生长于山西的导演贾樟柯一以贯之的有意表达¹⁷。其次，对过去的怀念。在《世界》中，赵小桃在失恋之后，披上了一层雨衣，来到地下室过了一夜。影片在此前说起，她初来北京的第一天，因为没有钱也没有朋友，只得一个人在地下室里披着雨衣睡了一夜。因此，她现在的这种举动，是对于自己过去“伤痛”回忆的怀念，妄图以过去贫寒的“旧伤疤”来刺激和治愈现在失恋的“新伤疤”。还有，对家乡人和物的怀念。在《三峡好人》中，韩三明和一群民工聊起自己的家乡。一个民工取出一张人民币，指出背后的图案是其家乡，即电影的拍摄地三峡；而韩三明也取出另一张人民币，说“这是我的家”，因为钱的背面图案是山西黄河壶口瀑布。以人民币这种最物质化却也最日常化的物件来表达精神的家乡世界，可见导演的匠心独运。除却钱之外，电影中很多物品也蕴含了怀乡之情。例如在《三峡好人》中，巫山云雾茶叶、芒果牌香烟、山西白

¹⁵ 英文的“nostalgia”具有两种意义的指涉：对于故乡的思恋和对于过去的回忆；因此它可以译为“怀乡”（“乡愁”）或“怀旧”，前后两者的侧重点不同。此处笔者重点分析对于家乡的怀念；而在第六章的内容中，笔者则侧重分析对于过去的回忆，因此译为“怀旧”。

¹⁶ Caren Kaplan, *Questions of Travel: Postmodern Discourse of Displacement* (Durham and London: Duke University Press, 1996), pp. 33-40.有人将 nostalgia 翻译为“乡愁/怀旧”。

¹⁷ 从第一部电影《小山回家》开始，贾樟柯电影的主人公全都来自山西，使用的对话语言也都是山西方言，这可看作是贾樟柯的有意“怀乡”。

酒、大白兔奶糖等都承载了特定的地理和历史意义。从钱到烟酒糖茶，这些生活中的日常用品作为“怀乡”的载体，“给生命带来了细小的慰藉、短暂的休憩和一点奢侈的依赖，也凝结了电影中每一个卑微生命的哀乐悲喜”¹⁸。

这里笔者重点分析两部电影中两处较为特殊的对于“怀乡”的再现，以探讨“怀乡”对于底层旅行的意义，以及怀乡所蕴含的对于城市化与现代化的反思和批判。

在《世界》中，有一个重要的配角是俄罗斯姑娘安娜。她来到北京世界公园表演赚钱，以便能够去乌兰巴托看望自己的妹妹。对她来说，北京是旅程的中转站。在这个中转站里，她认识了“唯一的朋友”赵小桃。影片中有一个长镜头，是她和赵小桃两个人在一个破旧的饭馆吃饭（这是电影主人公最经常的吃饭场所），安娜因为“没有钱”，只能教给赵小桃一首蒙古语歌曲作为礼物，曲名翻译为中文是《乌兰巴托的夜》。随后画面一转，下一个镜头是赵小桃和安娜在回公园的路上，她们坐在一辆人力车里。此时电影的背景音乐是一个中国歌手用中文演唱的流行歌曲版《乌兰巴托的夜》。歌词如下：

穿过旷野的风啊，慢些走，
我用沉默告诉你，我醉了酒；
飘向远方的云啊，慢些走，
我用奔跑告诉你，我不回头。
乌兰巴托的夜啊，那么静那么静，
连风都不知道我，不知道；
乌兰巴托的夜啊，那么静那么静，
连云都不知道我，不知道。

这是一个长镜头，摄影机固定于行进的车上，因此人物在画面中固定不动，而作为背景的树木和远处的高楼大厦则不断移动和更换。画面采用中景，因此从画面

¹⁸ 朱洁：《20世纪90年代以来的中国电影》，页188。

上来看，两个人物在道路上的颠簸起落，仿佛是骑着马在风中前进，而蒙古歌曲《乌兰巴托的夜》也加强了这种隐喻。就音乐和画面的关系来看，这一镜头是典型的音画对位，与上个在餐厅中的镜头不同。在上一镜头中，《乌兰巴托的夜》是由电影中人物安娜唱出，声音和画面相统一；而此处的音乐是作为背景用以诠释画面。在这个镜头中，画面和声音都具有“怀乡”的意味；而画面的隐喻性、歌曲的指涉意、画面和音乐之间的张力都构成了“怀乡”的复杂性（图 4.2）。

首先，这一镜头表达的怀乡主体是谁？从情节来说，这一情节是讲述安娜对于家乡俄罗斯以及妹妹的居住地乌兰巴托的怀念；但同时也勾起了赵小桃的怀乡之情。赵小桃和乌兰巴托也有关系：其前男友小梁经过北京去乌兰巴托劳务输出，曾经在同一个饭馆吃饭饯行。这样，对赵小桃来说，乌兰巴托这一陌生的地方，和她有了一种潜在的联系。其次，从画面来看，两个人在画面中的面向是不同的：赵小桃面对前方，姿势如同正在骑马奔驰；而安娜是在旁边看着她，仿佛是旁观者；因此怀乡的主体似乎是赵小桃。而从声音来看，《乌兰巴托的夜》这首歌本身是蒙古语的歌曲，而且是安娜会唱的歌曲，因此似乎指涉安娜的怀乡；但歌曲又是以中文演唱的，只有赵小桃才能听得懂歌词的含义。因此，怀乡主体是不确定的，或者说两者皆可。画面和声音的张力，构成了怀乡的复杂性。如果考虑到整部电影的结构，我们便更倾向于怀乡主体是主人公赵小桃。从赵小桃在画面中骑马的隐喻和中文版的歌曲都能说明这一点。

问题是，电影在这里为什么以蒙古乌兰巴托的意象而不是山西的意象来表达赵小桃的怀乡？或者说，为何要借由他者的经历和地点来完成主体自我的怀乡？在 Dean MacCannell 对“怀乡”的考察中，认为“本地的怀乡经常以其他国家和文化的形式表现”，而且能够治愈现代人在物质社会中的伤痕：

他国能带来新鲜的形式、色彩和形象，能缓解大都市（metropolitan）的病态，因此现代的人们都开始走得越来越远，甚至走到世界的边缘……对现代人来说，现实和客观理应在“他方”（elsewhere）：在其他的历史时期，或者在其他文化形态中，在更加纯净、简单的生活方式

中。换句话说，对于更自然和更美好的过去和他国的向往，促成现代人的怀乡——这也是令现代人得以完整的重要因素。¹⁹

Dean MacCannell 的“怀乡”是西方现代化（modernization）中不可或缺的疗救力量，能令现代人的创伤得以慰藉。而更加自然和纯净的异国则成为西方怀旧的来源。这同样可以解释赵小桃的怀乡。乌兰巴托对她来说是个“他方”（elsewhere），《乌兰巴托的夜》歌词中有“旷野的风”和“远方的云”，这个“他方”相比北京更加纯净和自然，而且这个“他方”有归去的朋友和流逝的爱情。这个“他方”，是远处，是过去，是想象，是向往。相比而言，北京则是现代化的地点，电影镜头中远处北京夜色下林立的高楼正是城市化和现代化的隐喻性符号。显然，在这个现代化的城市中，她经历过困顿、孤独、失恋，得到了太多的伤痕，乌兰巴托作为他者，于她是怀乡的对象，是慰藉的来源。

而在《三峡好人》中，也有一段故事可堪对比。在韩三明和民工“小马哥”认识后，他们也同样在一个破旧的小餐厅里喝酒叙旧，两个人互留手机号码，从而听到对方手机的铃声。韩三明的铃声是《好人一生平安》，歌曲是本人的隐喻；而“小马哥”嫌他老土，让韩三明拨电话给他。他的手机响起，铃声是《上海滩》。此时画面一转，《上海滩》的音乐变成背景声音，镜头由一组短镜头构成：第一个镜头是该场景的电视上《再见，移民》的纪录片，第二个镜头是长江岸边三峡水位“156.3 米”的标记，第三个镜头是滚滚东去的长江水。这三个画面和画外音也同样构成音画分离与对位的张力：画面表现是长江三峡的水，而音乐演唱的是上海滩的水，虽然它们都是长江之水。背景音乐的《上海滩》歌词为：

浪奔，浪流，万里滔滔江水永不休；
淘尽了，世间事，混作滔滔一片潮流。
是喜，是愁，浪里分不清欢笑悲忧；
成功失败，浪里看不出有没有。

¹⁹ Caren Kaplan, *Questions of Travel: Postmodern Discourse of Displacement*, pp. 34-35.

而在江水的镜头结束后，下个镜头最后定格在韩三明站在三峡岸上眺望远方江水的画面上，此时画外音也停止了。这组镜头带有强烈的怀乡情绪，无论是“滚滚东逝”的长江水，纪录片中的毛泽东、江泽民，还是三峡水位、《上海滩》等其实都具有时间的隐喻，都表达了历史的变迁和时间的流逝。而韩三明在岸边安静地眺望着江水，无论给人以“逝者如斯夫，不舍昼夜”或者“才饮长江水，又食武昌鱼”的慨叹，都具有隐喻和反讽的意味。

从怀乡与现代化的关系来看，作为南水北调的一部分和中国当代最重大的水利工程项目，“三峡工程”无疑是中国现代化进程的重要产物，正如电影中所说，“三峡工程凝结了几代中央领导人的心血”。不断向前的长江水正是中国不断前进的现代化的隐喻，而现代化的进程也给三峡人民带来了伤痕：电影中的拆迁的房屋、三峡水位都是量化的表现，被迫迁移的底层居民也在整个工程中被迫离开家乡，流转他乡。电影中经常出现这样的反讽：一方面，三峡游船上的女播音员激动地说“为人们造福的工程——三峡工程竣工后，两岸的房屋将全部被淹没”，另一方面，韩三明住的旅店老板娘因为水位上涨不得不搬去广东，因为她“总不能等死”。三峡工程的拆迁作为现代化的表现带给当地的底层居民伤痕，而《上海滩》所承载的三四十年代的上海作为一种不同于当地（三峡）以及家乡（山西）的“他方”（elsewhere），作为一种怀乡，给韩三明这样的底层民工以慰藉的力量。

电影对这段镜头的处理方式和《世界》中“乌拉巴托的夜”一段非常相似，都是从音画同步到音画分离，亦从音画同一到音画对位，而歌曲都先由参与剧情（主人公歌声或手机铃声）转而成为画外音（背景音乐），音乐和画面之间都存在联系，也存在张力。这种张力不仅体现在音画关系上，也体现在其他方面。从语言上来看，《乌兰巴托的夜》是以普通话演唱，《上海滩》以粤语演唱，都远离所唱对象地方——蒙古和上海，同样也远离怀乡主体的故乡——山西，因此都具有“他者”或“他方”的性质。从歌词来看，两首歌曲都强调“向前”：《乌兰巴托的夜》中的“我用奔跑告诉你，我不回头”以及《上海滩》中的“万里滔滔江水永不休”都是如此，正是中国现代化建设的隐喻；而作为怀乡主体的底层人都在这个向前的过程

得到伤痕，成为受害者；而他们的怀乡在空间上向“他方”，在时间上都是向后的。从镜头运用上看，两者都是从写实的场景跳接隐喻性的场景，都是从固定的场景（破旧的饭馆）跳接到游动的场景（人力车和渡轮），而镜头语言也由写实风格转为抒情风格。这两处短短的抒情段落，恰似旅行的底层人生活中匆匆的怀乡时光，美丽而短暂，继而又回到困顿的生活中来，而电影也重新回到写实的风格继续进行。

在这两处“怀乡”的电影再现中，“现代化”作为一种隐含的力量，其实是促使底层人进行旅行的缘由，也是其创伤和怀乡的推动力。北京世界公园的建造是北京城市化和旅游业飞速发展的结果；而三峡工程也是中国电力、水利乃至经济发展的需求。这些都是中国现代化步伐中的一些断片，却是底层人离乡背井的根源。可以说，现代化的步伐不断向前，所遗留下的创伤在底层人身上一览无遗。整个中国现代化过程正像是一个旅程，如奔跑的汽车或滚滚的江水一样不断向前，太快的速度将一群底层人抛在后面，他们是现实中的牺牲者。电影中对于“怀乡”的再现不仅表达了底层人在旅行中的痛苦落寞及其慰藉的方式，更隐喻了现代化的旅程所带给这些人的创伤。

三、飞翔的冲动与逍遥的渴望

虽然底层人陷入旅行的困境，并借由怀乡聊以慰藉，但在其心中，始终有一种想要飞翔的冲动和渴望；而这种渴望来自于生活中没有能力飞行的现实。对于这种想飞的冲动，两部电影都做了精彩的再现。

在《世界》的一个场景中，赵小桃和“二姑娘”在建筑工地上聊起“二姑娘”名字的由来，此时一架飞机从工地上空飞过（图 4.1）。两个人有这样的对话：

二姑娘：桃姐，你说这飞机上坐的都是些啥人？

赵小桃：谁知道呢，反正我认识的人都没坐过飞机。

全球化虽然令越来越多的人能够通过飞机越洋旅行甚至环游世界，但对于底层人来说，“飞行”只是天方夜谭。这个场景表现了底层人被困的现状和对飞行的渴望。在影片另一处，去乌兰巴托劳务输出的梁子给赵小桃看护照，赵小桃说自己“看不懂”。没有办过护照的赵小桃，自然没有搭飞机出国的机会；而坐火车去蒙古的梁子，也没有经济能力乘坐飞机。对他们来说，飞行是遥不可及的梦想。

但在《世界》中，赵小桃其实曾经“飞行”过，而且并不需要借助飞机。在赵小桃和成太生于飞机模型中的一段对话后，成太生因赵小桃的要求而决定带她去郊外朋友老宋的家，此时画面忽然转为一段赵小桃飞行的 flash。在这一段短暂的 flash 中，赵小桃像鸟儿一样翱翔在北京城市的上空，飞过世界公园、毛主席像、一座座四合院以及工业区，最后似乎飞到了城市的尽头。这个“飞人”的 flash 可以看作小桃的精神旅程，或者一种阿 Q 式的“想飞”的白日梦。这个超现实的场景，既在内容上完成了小桃的梦想，也在叙事上完成了两个场景的转换。

这是《世界》里第一次 flash 的出现。第二次的主角是成太生，他骑着白马在世界公园中巡逻之时，接到温州女私营老板廖小姐的短信。写实的画面转为 flash，内容是成太生骑着白马飞速而去。这里的“飞马”跨越了城市的街道和建筑，以超现实的方式连接了两个场景。这样的 flash 在电影中还出现了两次，都具有抒情性和超现实的特点，两次的重要意象分别是：雨中飘飞的白纱巾以及水中游弋的“伤心”的鱼（图 4.3）。纵观这四次 flash 在电影中的出现，有以下共同之处：都完成了两个叙事场景的转换；画面中主人公都借“飞”或“游”的方式完成了界限（borders）的跨越；四次 flash 都来源于主人公收到的短信（或飞信）。贾樟柯曾说起他使用 flash 的初衷是：“flash 和短信其实是一回事，都是电子、数字的东西”，而且 flash “十分卡通、平民化”。²⁰

²⁰ 贾樟柯：“写剧本的时候我写到了年轻人要靠手机短信来沟通，在表现手机短信时我就想到了 flash，因为 flash 跟短信其实是一回事，都是电子、数字的东西。flash 简简单单，但是它属于年轻人的语言，我觉得十分卡通、平民化，所以想到将短信这个数字时代的交流方法通过 flash 去展现，同时辅助以电子乐，完全形成了一个数码的虚拟空间。”〈人在旅途：贾樟柯和他的电影世界〉，

在贾樟柯看来，flash 的“平民化”是促使他使用这一手法的重要原因，而电影中四次 flash 也表达了底层平民“想飞”的冲突，完成了他们飞行的愿望。无论是飞人、飞马还是飞舞的纱巾，都表达了一种自由翱翔的状态，令他们能够跨越疆界并随心所欲地抵达他们的目的地。

《三峡好人》并没有使用任何高科技或多媒体的音画形式，但其中也有一些超现实的元素和镜头。《世界》的超现实表现以电子乐和 flash 为标志，这些突兀的标志和整部电影的写实风格有强烈的对比，因此完全带有虚拟的特征，观众很容易分清现实和虚拟的差别；而在《三峡好人》中，导演则选择了一种更为隐蔽和潜在的方式进行超现实的表现。电影在客观写实的基础上，插入一些神奇、怪诞的场景，使画面呈现出似真非真、似假非假、虚虚实实、真假难辨的风格。这种表现较为接近“魔幻现实主义”²¹。

《三峡好人》中最不可思议的场景莫过于“飞碟”的出现。在韩三明临江远眺的画面和《上海滩》的音乐停止之后，远处青山之上白云之间忽然出现了一个发亮的不明飞行物体，以极快的速度飞过。画面随即转到沈红的场景中，她同样站在三峡的另一处地方极目远眺，刚好也同时看到了飞碟的现身。飞碟的出现，不仅从叙事上连接了两个场景，更令两条互不相干的人物故事线索有了交叉。

这个场景很像《世界》中赵小桃和“二姑娘”一起远眺飞机经过的画面，远处飞行的物体，无论是飞机还是飞碟，都吸引了人物的目光，在他们平凡卑微的世界中仿佛突然而至的一抹超越现实的亮色，虽然遥不可及，却表现了他们想飞的冲

“国际在线”，<http://gb.cri.cn/3821/2005/04/22/144@525089.htm>，发布日期：2005年4月25日，浏览日期：2010年8月12日。

²¹ “魔幻现实主义”（magic realism）一词可以追溯到1956年亚历克西斯（Jacques Stephen Alexis）的一篇文章《大溪地的魔幻现实论》，认为在拉丁美洲的文学表达中，战后知识分子往往从神话、传奇、魔幻的传统中找寻文学意象和再现方式，并使其通俗化和精致化。20世纪六七十年代，“魔幻现实主义”成为拉丁美洲重要的文学流派，代表人物是马尔克斯（Gabriel Garcia Marquez），他将神奇、怪诞的场景放入现实生活中，使小说呈现出虚虚实实、真假难辨的风格。到现在，“魔幻现实主义”已经成为科幻电影和第三世界电影重要的表达方式。参见廖炳惠编：《关键词 200：文学与批评的研究通用词汇编》，页149-150。

动，寄托了他们飞行的梦想。

除了“飞碟”之外，更加奇特的是“飞楼”和“空中飞人”。在电影的一处固定镜头中，沈红将衣服晾在阳台的架子上随即走开，远处的三峡移民纪念碑忽然像火箭一样腾空而起，直奔天上飞去。另外，在电影结尾处，在韩三明离开三峡前，回看三峡的工地还在拆墙的工人，看到有人在两座烂尾楼之间架起一条细绳，并凌空踩绳漫步。

从“飞碟”、“飞楼”到“空中飞人”（图 4.4），贾樟柯将超现实的元素融入写实的场景，造成了一种似真亦幻的效果。贾樟柯自己曾谈及使用这些元素的想法，认为这些技巧是对“神秘三峡”的“超现实想象”²²。这就如同拉丁美洲文化孕育出的“魔幻现实主义”文学，三峡所在的“巫楚文化”也同样孕育了神秘瑰丽的神话和传说，贾樟柯的电影将这种想象带到了电影中。

对笔者来说，《三峡好人》中的“飞碟”、“飞楼”和“空中飞人”和《世界》中的“飞人”、“飞马”、“飞纱巾”一样，都寄托了底层人想飞的冲动和愿望，突现了他们现实的委琐、平庸和困顿。正因为他们被困的处境，无法随心所欲地“旅行”，所以他们才将自己飞行的冲动寄托在超现实的事物之上。然而，这些飞碟、飞楼、飞人、飞马、飞纱巾等又构成了一个“飞”的童话世界，在这个超现实的虚拟世界中，底层人可以尽情做着飞翔的美梦；但当梦醒之时，生活的困境又摆在面前，生活的旅程也只得继续。

从电影风格来看，“超现实”元素是《世界》与《三峡好人》区别于贾樟柯此前影片的重要特征。从《小山回家》、《小武》到《站台》、《任逍遥》，贾樟柯一直沿袭“写实主义”的风格。Jason McGrath 曾指出，贾樟柯的“写实主义”有两个

²² 贾樟柯：“三峡在中国从古到今这个地区都非常神秘，留下了非常多的各种各样的传说。今天在中国社会，在巨变之后也有，非常多的人和事是超乎人们的想象的。在那样一个神秘的空间里面，经常下雨，天气的变化非常不稳定，又配合中国这样一个复杂多变的情况，所以会有很多超现实的想象，我想它其实是现实的一部分。”见〈《三峡好人》发布会 贾樟柯谈创作初衷〉，“新浪网”，<http://ent.sina.com.cn/m/c/2006-09-07/03571234883.html>，发布日期：2006年09月07日，浏览日期：2010年8月12日。

来源：中国八十年代末期兴起的“新写实主义”以及欧洲以巴赞理论为依托的“新现实主义”。也就是说，贾樟柯的风格从《小山回家》和《小武》的追求“自然镜头”的“自然写实”风格转为《站台》和《任逍遥》中的“客观写实”风格，前者受到意大利新现实主义电影的影响，以巴赞（André Bazin）的电影理论为根据；后者则受到小津安二郎、侯孝贤等亚洲电影的影响，以德勒兹（Gilles Deleuz）的电影理论为依据。²³然而，笔者认为，在《世界》和《三峡好人》中，贾樟柯的风格有发生了变化，具体来说，就是在“客观写实”风格的基础上加入了“超现实主义”甚至“魔幻现实主义”的元素，使其“写实主义”的电影风格有了进一步改变。贾樟柯自己认为，选择使用“超现实”的元素是和当代中国发展密切相关的：

我认为当下的中国有一种超现实的氛围，整个中国在一种巨大的压力下飞速发展。结果，社会上出现了很多匪夷所思的事情。就像有人说的：“现实比小说更反常。”这些超现实的事情我们似乎都不能接受，但其实是每个人生活的一部分。我希望用我的电影，表达出这种超现实的氛围。²⁴

在《三峡好人》中，除却这些超现实主义式的再现方式，还有一些和飞行有关的细节。在一个场景中，沈红在一艘游船上驻足，一个民工打扮的小男孩从她身边经过，他正唱着流行歌曲《两只蝴蝶》：

亲爱的你慢慢飞，小心前面带刺的玫瑰；
亲爱的你张张嘴，风中花香会让你沉醉；
亲爱的你跟我飞，穿过丛林去看小溪水；
亲爱的来跳个舞，爱的春天不会有天黑；

²³ 对于贾樟柯“写实主义”风格的来源和转变，具体参见 Jason Mcgrath, “The Independent Cinema of Jia Zhangke: From Postsocialist Realism to a Transnational Aesthetic,” in *Postsocialist Modernity: Chinese Cinema, Literature and Criticism in the Market Age* (California: Stanford University Press, 2008), pp. 129-164.

²⁴ Lu Tonglin, “Trapped Freedom and Localized Globalism,” p. 126.

我和你缠缠绵绵翩翩飞，飞越这红尘永相随……

下个镜头中，《两只蝴蝶》变成画外音，画面上是沈红穿过奉节熙熙攘攘的街道，走到一座桥边向远处眺望，在旅途中稍作小憩。电影在这里的处理方式和“乌兰巴托的夜”以及“上海滩”一段如出一辙：先由画内音（人物的歌唱）进入，转为下一个镜头中的“音画分离”，音乐变为画外音。此处画面和音乐的张力在于：歌词中的“两只蝴蝶”能够随心所欲地、“缠缠绵绵地”自由飞翔，但沈红作为底层的旅行者，虽然有想飞的冲动，却没有飞的可能。从《世界》中的飞马、游鱼，到《三峡好人》中的蝴蝶，似乎都能随心所欲地飞翔，毫无拘束地“逍遥游”。

类似《两只蝴蝶》这样的流行音乐，因为承载了特定时期的流行文化符号，因此是时代变化的再现；在贾樟柯的电影中流行音乐对于再现时代流行文化具有重要的意义。而其电影中的流行乐，不仅仅是文化的再现，某种程度上也是人物愿望的寄托。在电影《任逍遥》中，不止一次出现同名流行歌曲《任逍遥》，其实也表达了一种无法满足的心愿。无论是《两只蝴蝶》还是《任逍遥》，都表达了电影中底层人“任逍遥”的渴望。庄子在《逍遥游》中也同样以物化的意象表达“逍遥”的主题：“北冥有鱼，其名为鲲。鲲之大，不知其几千里也。化而为鸟，其名为鹏。鹏之背，不知其几千里也。”无论是鹏或者鲲，都能够随心所欲地跨越疆界，任意遨游。《逍遥游》是一则“游”的古老寓言，旨在说明要真正达到自由自在的境界，必须“无己”、“无功”、“无名”。而《世界》和《三峡好人》则可看作是“游”的现代寓言，表达的是不同的理念：全球化时代中，底层人无法随心所欲、自由逍遥的旅行。

四、“游民导演”的旅行隐喻

至此，本章借由贾樟柯的电影《世界》和《三峡好人》探讨了全球化时代“底层旅行”的困境，并认为底层人无法“逍遥游”。两部电影虽然都再现了“底层旅行”的困境，但侧重点有所不同。从内容上来看，《世界》展示了人物被困于类象

“世界”中无法旅行的压抑和苦楚，而《三峡好人》则揭示了人物游走和寻找的无意义。而这些，都是底层旅行的困境。从手法上来看，这两部电影都以写实主义美学为基础，并辅以超现实主义表现手法：《世界》利用高科技 flash 动画体现了数码时代的特色，而《三峡好人》则以“魔幻现实主义”的方式，用影像展现了三峡楚地的日常神话。而这些超现实主义手法，都表达了底层人对于“逍遥”的渴望和想飞的冲动。

回到文章开始贾樟柯自己的问题：“全球化究竟使谁真正受益了？谁又成了牺牲者？”答案不言自明：底层人是全球化时代的牺牲者。那么，“谁又真正受益了”？答案自可在电影中找到。在《三峡好人》中有这样一个片断：在一个可以鸟瞰整个三峡的高楼上，一些穿着得体的“社会高阶层人士”在舒缓的音乐和静谧的夜色中跳舞，其中有两个政府领导模样的人有这样的对话：

甲：“这是我最新的作品，花了两亿四千万哦。”（指着画面远处的三峡大桥）

乙：“天堑变通途，你把毛主席的理想都变成现实了喽。”

甲：“今天的灯怎么没亮呢？”

丙（随从）：“马上亮，马上亮。”

甲：“喂，罗所长，我的贵宾都来了，今天晚上怎么没开灯呢？马上亮是不是？那你听我口令哦：一，二，三——亮——”

此时画面上黑暗的大桥瞬间变得五光十色、美轮美奂（图 4.5）。联系到影片中那些建筑民工，不知道这样一座光华灿烂的，耗资“两亿四千万”的大桥是多少底层民工一砖一瓦建起来的？反讽的是，这些参与大桥建造的民工根本没有机会享受自己的劳动果实。

另一方面，“天堑变通途”²⁵不仅是“毛主席的理想”，更是所有旅行者的理

²⁵ “天堑变通途”出自毛泽东《水调歌头·游泳》：“万里长江横渡，极目楚天舒。不管风吹浪打，胜似闲庭信步，今日得宽余。子在川上曰：逝者如斯夫！风樯动，龟蛇静，起宏图。一桥飞架南

想，因为它表达了人们想要自由飞翔，甚至上天入地的愿望。看来，这些高阶层人士已经拥有了“天堑变通途”的权利。换句话说，底层人建造了三峡大桥，造就了高阶层人“飞行”甚至“上天入地”的权利，而自己却丧失了“行”的权利，只能将“飞行”作为自己永远无法实现的愿望和冲动。

这也就是现代版《逍遥游》的寓言：在全球化时代里，“自由逍遥”再也不需要“无己、无功、无名”，而只需要处在社会的高层。相反，底层人只能是实现高阶层人“逍遥”的基石，是被抛出“逍遥”空间的人，是“逍遥”的牺牲者。底层人无法随心所欲地旅行，更无法奢侈地“飞行”，而只能借“怀乡”得到慰藉。

从这个意义上来说，《世界》和《三峡好人》所给出的问题答案，其实通过一种强烈的对比，突显了后社会主义时期，尤其是全球化的背景下，有钱的社会高层统治阶级对于底层人的压迫，这种压迫是一种渗透于衣食住行各个方面，它所带来的不仅是经济上的贫富差距，还有社会地位、政治权利等各个方面的巨大鸿沟。

这也是贾樟柯电影在政治关怀方面的重要特征，即通过再现底层和上层两种阶级人群的区分和对立，强化两者之间的阶级差异和矛盾。且不论“衣”、“食”和“住”的部分，但从“行”的角度来说，当精英阶层可以乘坐飞机出国旅行之时，赵小桃和二姑娘等城市游民却不得不望着飞机兴叹，只能通过想象来抒发自己想飞的愿望；当精英阶层能够挥动手指，令三峡大桥瞬间点亮之时，他们“天堑变通途”梦想的实现，是以底层的民工却冒着生命危险为他们成就的。可以说，《世界》和《三峡好人》中处处再现着这样强烈的阶级处境的差异和对比。通过这样的对比，电影也强化了阶级矛盾，表达了对于主流体制，以及城市化、现代化等国家话语及意识形态的挑战和批判。

问题是，这样一种强化阶级矛盾的再现方式，是否为一种“还原”真实的做法？或者说，这种再现方式，是否能客观而真实地反映现实状况？而与此相关的另一个问题，是贾樟柯在欧洲艺术电影节上屡屡斩获大奖的原因，是否同这种再现有关？换句话说，这样一种有意识强化阶级矛盾、揭露现实弊病、批判主流体制的做

北，天堑变通途。更立西江石壁，截断巫山云雨，高峡出平湖。神女应无恙，当惊世界殊。”见中共中央文献研究室编：《毛泽东诗词集》（北京：中央文献出版社，1996年），页211。

法，是否帮助了贾樟柯更容易地获得西方国家电影节的肯定和奖项？

我们知道，以欧洲三大电影节为首的西方影展，其对于电影的甄别和评选是具有政治色彩的，这一点毋庸置疑。也正因如此，很多中国导演和电影人会想方设法迎合西方评审的欣赏口味和政治立场，这一点也早已成为不争的事实。²⁶就贾樟柯的例子而言，《三峡好人》获得了第63届威尼斯电影节最佳影片金狮大奖，受到了国内外众多好评；然而还是有一些声音表达了对于这部电影的不满和批评。例如广电总局电影局副局长张宏森就批评这部电影“太冰冷”，“虽然反映底层人民”，但“却令自己和他们割裂”，且“对于他们的关怀不够”。²⁷而高名潞也批评这部电影的“表现语言和形式太粗糙”，这样使得很多“西方人一看到‘三峡’这个题材便认为这是中国特有的”，于是“觉得中国就是粗糙，中国人讲故事也粗糙，并理所当然地把它当成中国本土鲜活的东西来接受”，而“这种接受本身就是扭曲的”。²⁸从这一角度来看，贾樟柯也有迎合“新西方中心主义”的嫌疑。因此，从政治立场的角度，贾樟柯电影有意识强化阶级矛盾、揭露现实弊病、批判主流体制的做法，在某种程度上其实帮助了贾樟柯能更容易地获得西方国家电影节的奖项和肯定。

张宏森对于《三峡好人》的批评，其实也令我们思考贾樟柯式电影再现的客观性：即电影强化阶级矛盾的再现方式，是否能客观地反映现实？这一问题的症结在于，游民作为一种底层人群，没有办法“说话”的，或者说没有办法发出自己的“声音”。呼应斯皮瓦克（Gayatri C. Spivak）的说法，底层人非但“无法旅行”（the subaltern cannot travel），更基本的是他们“无法说话”（the subaltern cannot speak）。而用经典马克思主义阶级理论的概念来说，他们是一种“自在阶级”而非“自为阶级”，并不能代表自己来发声，必须依靠他人来为其代言。²⁹正

²⁶ 可参见本文第一章、第二章和第三章的论述。

²⁷ 阎云飞：〈广电总局领导抨击青年导演“第六代”冷静对待〉，《新闻晨报》，2007年3月26日。

²⁸ 高名潞：《美学叙事和抽象艺术》（成都：四川出版集团，2007年），页56。

²⁹ 马克思在论述阶级意识问题时，区分了“自在阶级”和“自为阶级”。他指出在反对资产阶级的斗争中，无产阶级逐渐由个人结合成集体，也逐渐形成一种共同的“阶级意识”，即意识到自己是一个特定阶级的成员并具有认同感。最终当无产阶级发现要对资产阶级进行斗争时，其性质就从

如斯皮瓦克作为一个后殖民主义的知识分子，可以代表这些弱势群体发言，可以帮其争取地位。贾樟柯作为导演和知识分子，也担任了相似的角色。可以说，他的电影再现（represent）了底层人的生活状况和精神世界，他作为导演也代表（represent）了这类群体为其发言。

从第一部电影开始，贾樟柯就将自己定位为“游民导演”³⁰，这既和他贫苦的出身和生长经历有关，也反映了他的艺术定位和追求。他的电影镜头对准的都是中国底层世界的游民，电影中的底层人不仅是导演悲悯情怀的体现，某种程度上也是他自身的隐喻。问题是，贾樟柯虽然标榜自己是“游民导演”或“电影民工”，毕竟是一名导演或知识分子，也拥有一定的话语权；他的电影，是否能够忠实而客观地代表底层民工的心声？要回答这一问题，我们先来看看贾樟柯自身的电影历程，可以被看作一种“游民导演”或“电影民工”的“旅行隐喻”。

贾樟柯的第一部长剧情片《小武》于 1997 拍摄完成，第二年获得柏林电影节青年论坛大工业奖、釜山电影节大奖和法国南特三大洲电影节大奖，贾樟柯从此一举成名。法国《电影手册》评论贾樟柯“脱离了中国电影导演的常规”，而《小武》也被誉为“标志着中国电影复兴与活力的影片”。正在此时，《小武》由于违规参赛，贾樟柯被电影局下令禁止拍片。他在《迷茫记》中回忆说：“拍第一部电影时想法很原始，没想过要与观众见面，想拍就拍了。所以被禁那时我反复向电影局

“自在阶级”变为了“自为阶级”。而列宁发展了这一说法，认为无产阶级要想成为自为阶级，必须形成自己的政党，由政党为他们代言，并指导他们同资产阶级对抗。之后，图雷纳（Alain Touraine）等“新工人阶级论”学者则认为工人阶级无法自我代表，只有知识分子才能代表工人阶级，是工人阶级争取解放的领导者。总体来说，“自在阶级”并不具有强烈的阶级意识，也无法自我代表；而“自为阶级”则拥有阶级意识，并能够自我代表，表达自身阶级的声音。参见马克思和恩格斯：《马克思恩格斯选集》（第3卷）（北京：人民出版社，1995年），页277-278；列宁：《列宁选集》（第3卷）（北京：人民出版社，1995年），页40；以及张荣艳：《马克思阶级理论的当代研究》，吉林大学博士学位论文，2009年，页74。

³⁰ 参见韩琛：〈“电影民工”的“游民电影”——贾樟柯电影与底层中国〉，《电影评介》，2006年第19期，页3-6。

说明，我拍《小武》时真的不知道还要走那么多程序，但他们不相信我……”³¹。随后贾樟柯为电影《小武》被罚一万元，并写了检查。此后《站台》在 2000 年威尼斯电影节上又获得很大反响，并获得最佳亚洲电影奖；贾樟柯表示这种反响“出乎我的想象，又是我失落的时候”，而且“在国外越受肯定，越期望自己的电影能与国内观众见面”。³²

而经过了 2003 年的“后七君子”事件，被禁 5 年贾樟柯的电影终于解禁，于是他在 2004 年满怀信心地携《世界》高调走入电影市场，却遭遇到“滑铁卢”³³。究其票房失利原因³⁴，一些媒体指责电影本身“节奏拖沓，情节沉闷”，因此“难以

³¹ 根据贾樟柯自己的文章《迷茫记》的描述，其被禁的原因不止电影未审批这么简单。他在文章中叙述了被电影局“喊去谈话”的经过，指称自己被禁主要是由于“某位第五代大师的文学策划”在有关领导处“打小报告”，并复述了电影局领导老赵的话：“我们也不想处理你，可是你的同行，也是你的前辈，人家告你啊。”《迷茫记》一文发表于《SOHO 小报》电子版网页，其编辑确定登出来的是“贾樟柯的原稿”。随后“谁陷害了贾樟柯”的疑问引发了媒体的关注和后续报道。参见贾樟柯：〈迷茫记〉，《贾想：1996-2008》，页171-173。另参见〈内地十一部被禁的优秀电影之一《小武》〉，“电影新青年”讨论组，“时光网”，<http://www.mtime.com/group/11817/discussion/138401/>，发布日期：2007 年 12 月 21 日，浏览日期：2010 年 7 月 16 日。

³² 参见华少君：〈贾樟柯：从“地下”到“地上”〉，《今日中国》，2004 年第 9 期，页 48。

³³ 很多媒体以“滑铁卢”来指称贾樟柯《世界》的票房失败，如〈《世界》票房遭遇滑铁卢 贾樟柯还在硬挺〉，《时代商报》，2005 年 4 月 12 日。

³⁴ 由于其电影在海外发行已收回投资，因此贾樟柯和电影发行人表示“并没有经济压力”，而且“只要能和公众见面就是胜利”。但一些媒体指称贾樟柯的这种说法“嘴硬死挺”，见〈《世界》票房惨淡 贾樟柯嘴硬死挺〉，《深圳侨报》，2005 年 4 月 13 日。报道称“《世界》从 4 月 8 日公映后，票房惨淡，尤其在沈阳，电影院不得不让其下档”。但还是有一些院线表示“支持”，见〈贾樟柯《世界》票房出师不利 各院线表示支持〉，新浪新闻，2005 年 4 月 13 日，<http://news.sina.com.cn/c/2005-04-13/14486375651.shtml>，浏览时间：2010 年 8 月 10 日。其中称“《世界》在北京市场的总票房不到 10 万元，目前在全国上映的情况并不理想”，但“北京院线决定依然大力支持第六代导演的作品”，认为“扶植一个新生代导演是电影市场运作者义不容辞的责任”。

吸引观众”³⁵。但事实上，就情节和节奏来说，《世界》比《小武》和《站台》已经丰富和快速很多，很多场面也已经具有较强的观赏性，但对于适应好莱坞和国产大片（如《英雄》、《十面埋伏》等）等商业电影审美口味的观众来说，显然吸引力远远不够。其后，贾樟柯于2006年推出电影《三峡好人》虽然获得了第63届威尼斯电影节最佳影片金狮大奖，但在中国国内票房市场上依然惨淡，而且选择与张艺谋导演的《满城尽带黄金甲》同一天上映，结果已发了一场两个电影阵营之间针锋相对的论战，很多人将其戏称为“贾张磕”。贾樟柯称自己为艺术的“殉葬者”³⁶，虽票房不济，但却迎来很多影评人、媒体和观众的支持。整个论战过程如同一场好戏高潮迭起，精彩不断，从中也暴露了中国电影在票房、体制、媒体宣传、观众批评等各个方面的问题，对此谢晓霞曾做详细介绍和分析。³⁷尤其值得关注的一点，是贾樟柯在此过程中已经有意识地以“关注弱势，关注底层”作为宣传的诉求和定位，不仅作为一种政治立场和艺术关怀，而且作为一种宣传策略，与《黄金甲》等商业大片进行区隔和对抗。这样一种同商业大片直接对抗的做法，也被贾樟柯自己戏称为“以卵击石”和“殉葬”³⁸。

从贾樟柯的电影历程来看，他从1998年被禁，到2004年恢复导演资格，贾樟柯同样经历了“被困”到“走出”的历程。他经历了“被困”的六年时间，就如同《世界》中被困的底层游民；随即终于得以重见天日。而在走出困境之后，其电影却要面对票房惨淡的难题，依然步履维艰，这又如同《三峡好人》中艰难的底层旅行。他携带自己的影片于世界各大电影节四处参赛，游走于中国电影权力体制和民间文化的罅隙，既是为自己的电影争取一方天地，也是为其所代言的游民争取一份话语权。

³⁵ 参见〈贾樟柯《世界》票房出师不利 各院线表示支持〉。

³⁶ 〈贾樟柯叫板张艺谋？《三峡好人》与《黄金甲》同日上映〉，《山西青年报》，2006年11月29日。

³⁷ 对于这张论战的前因后果，详见本文结论部分，以及谢晓霞：《当代电影底层形象研究》（昆明：云南人民出版社，2009年），页1-12。

³⁸ 〈贾樟柯新片《三峡好人》正面冲撞《黄金甲》〉，《京江晚报》，2006年11月18日。

有趣的是，对于体制外“被困”的境遇，贾樟柯曾在电影中进行过自嘲。在电影《任逍遥》接近结尾处，主人公斌斌为了偿还小武的高利贷，于是在街上贩卖翻版电影光碟。小武来“视察工作”，问斌斌是否有《小武》、《站台》以及《天上人间》——前两部是贾樟柯 1997 年和 2000 年执导的电影，最后一部是由他和王家卫、关锦鹏联合制片，其摄影师余力为导演的民工和妓女题材电影。斌斌回答没有，小武则表示了失望：“连这些艺术片都没有，怎么能赚钱？”这个充满幽默和自嘲色彩的互文性情节包含了两方面的反讽：一方面剧中人物无法买到贾樟柯电影的翻版光碟而正在观看《任逍遥》的观众买到了；另一方面观众买到的翻版光碟意味着作为导演的贾樟柯得不到一分钱——产生这种反讽的原因在于，2002 年拍摄《任逍遥》时的贾樟柯还是中国“地下”导演，其电影是被禁止在中国大陆放映和流通的。能够观赏《任逍遥》的内地观众只能通过翻版和网络等“非法”流通途径。

从另一个角度来看，这个情节中的“小武”包含了三个不同的所指：首先是《小武》这部 1997 年的电影，其次是电影《小武》中的同名主人公，最后是《任逍遥》中的配角小武。有趣的是，《任逍遥》中的配角小武和《小武》中的主角小武都是由同一个演员王宏伟饰演。而同样是小武，从《小武》中的视金钱如无物、充满叛逆的小偷变为《任逍遥》中只追求商业利益的高利贷主，这一人物形象的转变也是导演贾樟柯电影历程的自嘲——此前只关注作品艺术性的他，现在要考量所有的市场票房因素。在二十一世纪初期，随着中国电影体制改革的进行，很多独立电影导演已经被陆续解禁，贾樟柯也开始准备迎接大众市场的考验。由此，我们能发现，在 2002 年拍摄《任逍遥》时，他已经开始有意识地从表现个人记忆（《小武》、《站台》）式的影片向大众接受的美学转变，因此他将《任逍遥》以更加“戏剧化”的方式呈现；按他的话来说，“如果我想要争取到更多的观众，我必须走入体制”，而且“制作不仅仅是属于我个人的电影”。由此可见，贾樟柯早已意识到自己先前的电影，如《小武》和《站台》是缺乏市场效益的“艺术片”，而有意识地将其后的电影（《任逍遥》、《世界》）等朝向吸引大众的方向做出努力；这正如“小武”这一角色的转变，这种转变在贾樟柯看来也不见得完全是负面的。电影《任道

遥》中的这一情节可以看做贾樟柯在其电影的转折时期（从体制外到体制内）的心情写照，及其对自己电影历程的自嘲。

而随着贾樟柯在各大国际电影节上屡屡斩获大奖，其声誉也日渐显赫，他不仅受到国内体制的认可，而且成为中国电影集团总公司重点投资的艺术片导演之一，其《世界》后的电影几乎每一部都由中影集团参与投资。活跃在各大电影节的镁光灯前，以及出现在各大媒体娱乐版头条的贾樟柯，早已经不属于底层的导演，而是跻身“成功人士”和上层阶级的行列。此时的他，是否还能“代表”底层发言？其声音是否能够忠实地反映底层游民的心声？

随着贾樟柯日复一日的名声大振，其电影光环日益闪亮，同时对其质疑的声音也日渐增强。例如张宏森对于《三峡好人》的质疑，其重点就是认为贾樟柯已经同底层人民所割裂，并“没有把自己的感情融入到影片中，而是以旁观者的角度过于客观地描述，拍出来的作品就显得特别冰冷”³⁹。某种程度上，“冰冷”的客观视角，其实是贾樟柯电影纪实化的有意追求；但《三峡好人》究竟在多大程度上忠实地代表了底层游民发声，这一点还是可堪思量的。我们知道，艺术作品是无法完全百分之百地反映现实的，因此电影导演并不可能完全客观而真实地表达游民群体的生活现实。作为一名以“纪实”为追求的导演，其电影作品一定需要在艺术处理和纪实追求之间取得平衡。

然而笔者想要强调的是，无论贾樟柯的电影再现是否客观真实，其电影毕竟为底层群体发出了声音，为游民生活状况的改善付出了一份心力。贾樟柯即使不是“游民导演”，也一样能够为游民争取话语权；这样一种关怀底层人民、关注弱势群体的做法，无论如何都是值得鼓励和支持的。更何况，其强化阶级差异和矛盾的再现方式，能更果断有力地揭露现实弊病，表达对于主流体制的挑战和批判。这样一种再现方式，即使在某种程度上刻意夸大了阶级差别和矛盾，但也暴露了中国当代发展的问题所在，能够促使权力机构和社会大众严肃地直面和关注底层弱势群体的生存现状。尤其当他进入体制之内，便拥有更多的机会，且能更好更容易地同主流权力机构进行沟通和对话。贾樟柯最新的电影作品，同样延续了这样一种政治立

³⁹ 阎云飞：〈广电总局领导抨击青年导演“第六代”冷静对待〉。

场，仍然将电影镜头对准在当代的现代化建设中处于底层的下岗工人和农民工；无论是《无用》（2007）、《二十四城记》（2008）还是《海上传奇》（2010），都延续了他对于弱势群体和边缘人群的关注。这种为底层代言的声音，在后新时期充满“黄金甲”和“夜宴”的中国商业电影大潮中，显得尤为珍贵。

第五章 都市梦、乡愁与大爱：

《美丽新世界》、《我的美丽乡愁》、《泥鳅也是鱼》中的农民工

当北雁南飞的时候，就是想家的季节。

——俞钟《我的美丽乡愁》

2005年1月13日，《南方周末》刊载了一则题为〈湖南老汉千里背尸——一个打工农民的死亡样本〉的新闻报道，记述了一个惊世骇俗的故事：湖南老汉李绍为同老乡左家兵一同前往福建打工，长期患高血压病的左家兵突然去世，李绍为背着他的尸体，上火车、赶公车，辗转千里返乡，直到在火车站被警察发现。城市代导演张杨据此真实事件创作了电影《落叶归根》，并于2006年在全国大银幕上呈现了这一则“寻根”的现代传奇（图5.1）。这部电影结合了公路片的叙事模式和黑色喜剧的表现手法，并采用“流浪汉”式的叙事，借由老赵的视角，成功串联起一系列当代的底层人物和匪夷所思的事件。无论是自办葬礼的老汉、拦路抢劫的匪徒，还是远行西藏的背包青年、出淤泥而不染的发廊妹，抑或卖血供儿子上学的中年妇女、一家三口居住乡村的养蜂人，所有这一切的底层人物犹如一个个断裂的符号，再现了后新时期中国社会阶层分化加剧的社会状况。导演有意地借用农民工老汉千里背尸的故事作为整部电影的线索，将很多严肃的社会阶级问题以戏剧化和喜剧化的方式呈现出来，更通过赵本山这一成功的大众文化符号，吸引了主流媒体和观众的关注目光。

如果我们将新闻报道和电影进行比较，我们便会发现两者对同一事件所强调的不同侧重点，而且某种程度上，电影借由塑造老赵（赵本山饰）的无私“大爱”¹的形象，遮蔽和挪移了观众对于阶级矛盾和主流权力政策的质疑。相较而言，新闻

¹ 对《落叶归根》中老赵“大爱”形象的分析，参见邹赞：〈空间政治、边缘叙述与现代化的中国想象——察析农民工题材电影的文化症候〉，《社会科学家》，2010年第2期，页24。

报道直面赤裸裸的事实，强调社会道义和良心的丧失，呼吁主流社会与政策对农民工的保障：

如果能以良心的名义来追问，我们的农民工，他们干最脏最累的活，吃最廉价的饭菜，却仍然有可能连工资都拿不到手，该如何来保障他们最基本的权利和权益？

农民工的现实生存状态，就在我们的眼皮底下，天天如此，却已经让人视而不见，如果不是这次李绍为的千里背尸，谁来关心一个农民工长期患高血压，却从未治疗，以致客死他乡的苦难？²

这种对于社会机制的直接批判和控诉充斥于整篇新闻报道中；相比而言，电影则以黑色幽默的风格和公路片的处理方式增加了作品的商业色彩和娱乐性，而且将中心放在塑造老赵的大爱形象上。或者说，正是因为老赵的大爱，感化了劫匪，赢得了中年妇女的爱情，也最终成功找到了工友的家。所有阶级的矛盾，体制的漏洞，对公平、公正的质疑，以及尊严的呼唤都消解在老赵的无私大爱中。

对笔者来说，《落叶归根》的这样一种处理策略，其实在当代的农民工题材电影中具有一定的典型性，即有意增强电影的艺术表现，来淡化阶级矛盾，以及挪移对国家政府和主流社会机制的批评。而且很多电影都会借助“情节剧”（melodrama）³的故事模式来增加作品的商业属性和娱乐效果：淳朴善良的外乡人在城市里遭受了种种艰苦和磨难，终于因辛勤的劳动而致富；虽然环境险恶故事曲折，但总是以皆大欢喜的大团圆结束。可以说，这一种“情节剧”的叙事模式，是

² 张立：〈湖南老汉千里背尸——一个打工农民的死亡样本〉，《南方周末》，2005年1月13日。

³ “情节剧”（melodrama）是属于“类型电影”体系的概念；情节剧是类型电影的一种“主流的叙事结构”，一种“与所有艺术电影、作者电影和多数非情节剧样式的电影具有明显区别的类型”，其最核心的特点是强烈的戏剧冲突，主要表现为六个方面：“危险的境遇”、“封闭的故事时间和空间”、“爱情、亲情、友情等煽情场面”、“人物类型化”、“严丝合缝的结构”以及“主流道德判断和正义性”。参见尹鸿：《当代电影艺术导论》（北京：高等教育出版社，2007年），页232-236。

当代农民工题材电影，尤其是“新主流”类别电影常见的模式。

本章所要分析的对象，正是像老赵一样的民工游民。作为后新时期城市发展的重要生产和推动力量，农民工是城市代电影中重要的再现对象，也是游民谱系中较为重要的一类。本章侧重于对电影中所再现的农民工生活境况的分析，尤其从影像语言的角度，思考电影农民工在城市中的身份危机，并考察新主流电影如何借由“情节剧”模式，尤其是“都市梦”神话、“乡愁”情节和“大爱”形象，挪移、遮蔽和消解了阶级矛盾以及对主流社会机制的批判。具体来说，笔者将会在简单梳理当代城市电影中农民工形象的基础上，细读三部具有“情节剧”（melodrama）和“新主流”特征的电影——施润玖的《美丽新世界》（1998）、俞钟的《我的美丽乡愁》（2002）及杨亚洲的《泥鳅也是鱼》（2006）⁴。

“新主流”这个概念，最早出自于 1999 年第 4 期的《当代电影》上马宁的一篇文章《新主流电影：对国产电影的一个建议》⁵，其中将“新主流”电影定义为“对应于主流电影而兴起的一次活动，它是主流电影的一个分支，是一种具有新意

⁴ 严格来说，杨亚洲并不属于“第六代”或“城市代”导演之列，因此《泥鳅也是鱼》也较难列入“新主流电影”来考量。然而，杨亚洲从九十年代后才开始执导电影，他作为黄建新的导演副手，协助其拍摄了《背靠背，脸对脸》（1994）、《红灯停，绿灯行》等电影，其独自导演的处女作为 1998 年的作品《没事偷着乐》；因此从时间上来说，他是同“城市代”导演发端和崛起的时间是平行的。更为重要的是，同黄建新一样，杨亚洲一直关注于再现中国当代城市生活，其大部分作品也都是城市题材或反映城乡差异，例如《没事偷着乐》、《美丽的大脚》（2002）、《泥鳅也是鱼》等。杨亚洲也是中国当代最重要的电视剧导演之一，其代表作包括《爱情滋味》（2001）、《浪漫的事》（2003）、《家有九凤》（2005）等，也都表现了后新时期中国普通百姓的城市生活。由于杨亚洲的《泥鳅也是鱼》是一部重要的农民工题材电影，也由独立影视机构制片发行（北京四海腾飞文化传播有限公司制作，角川映画发行），且具有“新主流”电影的美学特征，因此本文将将其纳入考量、比较和讨论。

⁵ 这份宣言主要来自于上海电影厂的一批青年导演在 1998 年 10 到 1999 年 2 月期间所参与的电影讨论会，他们在一起“策划和研讨一种理想性的文化活动，并保证进入该活动的所有投资者、经营人员、创作人员享受在‘新主流电影’概念和环境中共同经营和操作”，并将这份起草的宣言以马宁的名义发表在《当代电影》上。参见邹建：《中国新生代电影多向比较研究》（上海：上海文化出版社，2008 年），页 111。

和现代意识的主流电影。它并不主张纯艺术实践活动，以至拒观众于千里之外”；而且称“新主流电影是相对主流电影的困境而提出的战略性创意”。根据邹建的观点，“新主流电影”产生的背景主要来自两方面：主管部门和新生代的沟通与态度转变；以及资本化的影视投资机构。前者主要是指1999年中国电影家协会主办的“青年电影作品研讨会”，后者主要是指“青年工程”和“艺玛”等中外投资机构。⁶“青年工程”是指中国电影的两大重镇北影集团和上影集团投资资金给年轻导演拍片的机会——北京电影制片厂⁷在1999年启动“北影青年工程”，上海电影制片厂也在1999年成立了“青年电影工作室”，投资了李虹的《伴你高飞》、吴天戈的《女人的天空》、路学长的《非常夏日》、王小帅的《梦幻田园》、王全安的《月蚀》、阿年的《呼我》、管虎的《再见，我的1948》等电影；而“艺玛”公司则投拍了施润玖的《美丽新世界》、张杨的《洗澡》及《爱情麻辣烫》等电影。

按照李道新的界定，新主流电影“包括张元、王小帅、管虎、路学长等新生代导演进入体制内的主要创作；同时也包括李虹、金琛、施润玖、张杨、王全安、陆川、张一白、徐静蕾等更年轻一批导演的创作实践”⁸。新主流电影的整体特点是“故事完整、风格平和”、“题材生活化”及“对传统人伦亲情的讴歌”⁹。这些作品同张元的《北京杂种》、管虎的《头发乱了》、王小帅的《冬春的日子》等九十年代初期城市代电影风格有很大不同，先锋和叛逆色彩大大减弱，也不再追求作品的艺术性和对边缘人物的塑造；他们在艺术个性和市场价值之间寻求平衡，试图拍摄

⁶ “艺玛”公司全称为艺玛电影技术有限公司，其投资有三个基本原则：一、要拍能够通过审查的片子；二、要年轻导演来拍；三、不拍农村片、古装片。参见邹建：《中国新生代电影多向比较研究》，页109。

⁷ 北京电影制片厂于1999年2月整合进入中国电影集团公司，成为中影公司影片生产挂名单位。中国电影集团公司投资或拍摄的影片挂名为“中国电影集团公司北京电影制片厂”摄制或出品。

⁸ 李道新：《中国电影文化史》（北京：北京大学出版社，2005年），页459。

⁹ 朱洁：《二十世纪九十年代以来的中国电影》（北京：中国电影出版社，2007年），页136。

“给广大的普通电影观众看”¹⁰的作品。

可以说，“新主流”电影的性质决定了作品不仅在制片、发行、放映等电影的传播方面以中国国内为主，而且在内容和意识形态方面也必须符合主流电影体制的要求。对于农民工题材的电影来说，如何削弱阶级矛盾和贫富分化，以符合主流政治意识形态是导演面对的首要问题。在这方面其实存在着一种悖论：一方面，作为国家政策关怀和照顾的对象，农民工形象需要在银幕上出现，其声音也需要在公众中发出，这是符合“政治正确”的做法；另一方面，对于农民工的再现，又不能打击、批判和危害到主流权力和政治意识形态。这种悖论为拍摄新主流电影的城市代导演在一定程度上戴上了枷锁，导演们如何在主流体制中彰显艺术的自主性，就成为值得思考的问题。

从故事发生地点来看，三部电影所再现的空间不仅是“城市”（city），而且是“都市”（metropolis）：《美丽新世界》中的上海、《我的美丽乡愁》中的广州和《泥鳅也是鱼》中的北京。北京、上海和广州作为中国最发达和重要的三个大都市，是外来民工最密集的追梦之地。因此，三部电影所再现的农工形象具有一定的典型性，从对其进行的分析中，我们能洞察后新时期的农民工如何在大都市中寻找身份定位，而电影又是如何应对主流体制和意识形态的枷锁。

一、新时期以来的农民工影像

如果对“农民工”作词语的溯源，我们会发现这一称谓指涉的是对于改革开放以来进城务工的农民群体，是随着中国当代的城市化和现代化建设迅速增多的一类人。其名称尴尬之处在于，“农民工”既非“农民”也非“工人”。根据沈立人的观点，无论是“农民+工”还是“农+民工”，其命名都不同程度地显示了这类群体兼有两种身份和双重角色。他们往往“以‘农’为起点，以‘工’为归宿，是过渡时

¹⁰ 例如，施润玖曾说起拍摄《美丽新世界》的感想：“首先要承认电影是一门大众的艺术，电影拍摄出来就是要给最广大的普通电影观众看。电影并不是某一个导演或某些特殊观众的生活奢侈品。”见施润玖：〈《美丽新世界》启示录〉，《北京电影学院学报》，1999年第2期，页26。

期社会的特有现象”¹¹。而且，对很多人来说，“农民工”只是他们暂时的身份定位，在简短而临时的工作之后，他们会选择回归“农”或继续“工”，抑或持续不稳定的生活状态；因此农民工具具有游民的特质，可以算作是特殊的一类游民。

根据 2000 年第五次全国人口普查数据，中国农民工群体¹²已占全国工人总数的 50%以上，在产业工人¹³中占 57.5%，在第三产业从业人员中占 37%，可见农民工已经成为产业工人阶层的主要组成部分。¹⁴从总人数来看，根据国家统计局调查，截至 2008 年 12 月 31 日，中国农民工总数约 2.2 亿。¹⁵农民工人群数量的增多是同中国的城市化发展密不可分的，农民工的电影形象也呈现出不同的时代特征。

早在二十世纪三四十年代，中国电影中就出现过一些从农村进城求发展的农民工形象，这些电影包括田汉导演的《民族生存》（1932）、陈铿然导演的《香草美人》（1933）、郑正秋导演的《姊妹花》（1933）、孙瑜导演的《大路》（1934）、袁牧之导演的《都市风光》（1935）、金山导演的《松花江上》（1947）等等。五六十年代，随着政策上的“反城市化”¹⁶，城市题材的电影受到歧视，以至于建国后的城市电影屈指可数。经过文革十年城市电影的空白，改革开放后，随着中国城市化进程的重新加速和户籍制度的放松，大批农民开始涌入城市打工，此时中国第四代导

¹¹ 沈立人：《中国农民工》（北京：民主与建设出版社，2005 年），页 52。

¹² 严格来说，农民工并不属于游民，而是具有“游民化”的危险，是城市游民的来源；只有那些没有能够在城市中安家落户，并拥有稳定工作的农民工才是游民。而那些成功地城市中稳定下来并拥有生存资料 and 工作的农民工，以及重新就业和展开生活的工人则成功地避免了游民化的危险。而从数量上来说，农民工要比游民多得多：根据 2002 年的《当代中国社会阶层报告》，游民阶层在中国社会阶层人数中所占比例为 3.1%左右，而目前农民工阶层的总人数在 2.1 亿人以上，则占总人口的 15%以上。而且游民的构成包括民工游民、市民游民、劳教游民、青少年游民和流浪艺人等五类，民工游民只是其中的一部分。参见陆学艺主编：《当代中国社会阶层研究报告》（北京：社会科学文献出版社，2002 年），页 9-12。

¹³ 所谓产业工人是指在工厂、矿山、交通运输业中从事集体生产劳动，以工资收入为生活来源的工人。参见陆学艺主编：《当代中国社会阶层研究报告》，页 11。

¹⁴ 陆学艺：《当代中国社会流动》（北京：社会科学文献出版社，2004 年），页 309。

¹⁵ 中国网，<http://www.china.com.cn/>，2009 年 1 月 20 日消息。

¹⁶ 参见本文第一章的内容。

演已经开始关注这类群体的生存状态。1982年，王心语导演拍摄了电影《陈奂生上城》，这部根据高晓生的同名小说改编的电影和随后1984年张园、于彦夫导演的《黄山来的姑娘》、1984年齐兴家导演的《街上流行红裙子》及1985年颜学恕导演的《野山》一起，构成了改革开放后最早一批农民工电影。在这些影片中，进城务工的男女民工被影片赋予了落后的思想和自卑的心理，基本上都是作为陪衬主要演员的配角而出现的。随着八十年代中期第五代导演成为影坛中坚力量，他们拍摄了《黄土地》（1984）、《红高粱》（1985）等反映农民和农村的经典影片，但却很少关注城市的发展。

1989年，随着第一次“民工潮”的出现，农民工群体成为全社会关注的焦点，媒体也开始普遍使用“盲流”¹⁷一词来指称民工。针对这种情况，国务院发出了《关于严格控制民工盲目外出的紧急通知》，民工外出打工的热潮被暂时抑制。1992年，邓小平南巡讲话的发表掀起了九十年代中国经济体制改革的高潮，国务院对农村劳动力的流动政策转变为“承认流动、接收流动、鼓励流动”。¹⁸虽然农民工进城务工的积极性随之高涨，但他们依然受到层层限制：“二等公民”待遇、户籍制度和收容制度等残酷打击着农民工在城市中的生存和认同。在这种情况下，中国第四、五代导演拍摄了一些电影来反映民工的社会处境，例如孙周导演的《给咖啡加点糖》（1987）、汤晓丹导演的《荒雪》（1988）、张良导演的《特区打工妹》（1989）、王凤奎导演的《我想有个家》（1992），以及张艺谋导演的《有话好好说》（1996）等。

整体来说，在九十年代的中国电影中，再现民工形象的第四代和第五代作品并不多，而农民工题材电影的真正主力军是城市代导演。农民工形象成为城市代电影中重要的群像之一，代表作品包括贾樟柯的《小山回家》（1994）和《小武》

¹⁷ “盲流”是“盲目流动”的简称，名称来自于1952年中央劳动就业委员会提出的“克服农民盲目地流向城市”政策。直到1995年，中国国家公安部还发布《公安部关于加强盲流人员管理工作的通知》，没有城市户口的农民工依然背负着“盲流”这一带有侮辱性的称号。参见谢建社：《新产业工人阶层——社会转型中的“农民工”》（北京：社会科学文献出版社，2005年），页19。

¹⁸ 同上，页20。

(1997)、王小帅的《扁担.姑娘》(1997)、施润玖的《美丽新世界》(1998)、阿年的《呼我》(2000)、宁瀛的《夏日暖洋洋》(2000)等。

在九十年代的农民工题材影片中，农民工不仅成为了很多电影的主角，其形象也被塑造地较为客观，电影对其正面赞美和负面描写兼备。尤其是城市代导演的作品，以纪实追求将农民工生存境遇进行了真实而深刻地呈现，也探讨了存在于城市与乡村、传统与现代之间的矛盾。

到了二十一世纪，农民工数量增加的幅度空前提升，也暴露出更多的社会问题。农民工的卫生问题、挤占公共空间的问题、社会治安的问题等等开始频频见诸各种媒体。农民工引发的社会思考越来越深，范围也越来越广。随着农民工在中国城市建设中扮演着越来越重要的作用，国务院于 2006 年发布了《中国农民工调研报告》，认为农民工已经成为“城市建设者和产业工人的重要组成部分”，是“支撑中国工业化发展的重要力量”。¹⁹于是农民工的权利问题也成为政府和媒体关注的焦点之一，例如政治参与权、公共设施享用权（子女入学等）、廉租房和经济适用房购置权等。

伴随这样的发展情况，中国城市代电影也已经成为中国电影市场上的重要力量；随着“新主流”电影的繁盛，出现了越来越多以民工为主角的城市代影片，例如王小帅的《十七岁的单车》(2001)、刘冰鉴的《哭泣的女人》(2001)、王超的《安阳婴儿》(2001)、俞钟的《我的美丽乡愁》(2002)、李杨的《盲井》(2002)、王全安的《惊蛰》(2003)、贾樟柯的《世界》(2004)、阿年的《职业丈夫》(2005)、路学长的《租期》(2006)、杨亚洲的《泥鳅也是鱼》(2006)、贾樟柯的《三峡好人》(2006)、张杨的《落叶归根》(2006)、王超的《江城夏日》(2006)、宁浩的《疯狂的石头》(2007)、李玉的《苹果》(2007)、马俪文的《我叫刘跃进》(2008)、安战军的《天堂凹》(2008)、阿甘的《高兴》(2009)等。

随着新主流电影的兴起和城市代电影风格的变化，新世纪的民工题材电影少了先锋和锐利，多了温和与稳重。由于要迎合大众的欣赏口味，很多新主流电影融合

¹⁹ 参见中国人口普查网，http://www.chinapop.gov.cn/rkxx/rkxw/t20060417_58541.htm，浏览时间：2010年8月12日。

了轻松娱乐的商业元素，舍弃了对现实“拷问”和“质疑”的态度，而往往表现温情脉脉的人文关怀，并在温情中寻找希望。

从 2008 年下半年开始，由于全球金融危机的影响，在短短几个内，中国由“民工荒”演变为“农民工失业潮”，很多农民工面临游民化的危险，他们当中大部分人被迫返乡，这是改革开放三十年来第一次出现的大量农民工提前返乡的浪潮。也有很多拿不到工资、找不到工作的农民工不愿返乡或难以返乡，依然留在失业地，成为城市游民。据粗略统计，受到金融危机影响的失业农民工大约在 2500 万左右。²⁰对目前的中国社会来说，农民工问题又一次达到了空前严峻的态势。

二、都市寻梦者的“美丽新世界”

电影《美丽新世界》片名中的“新”字有双重指涉义：一方面，对于小镇居民张宝根来说，上海是一个新奇、新鲜的世界；另一个方面，相对于旧上海十里洋场的繁华落寞，九十年代末的上海是当代社会主义建设的新世界。从内容上来说，《美丽新世界》中的城乡对立和阶层差异都令人想到二十世纪三十年代的一些电影，如《马路天使》（1937）、《十字街头》（1937）等。只从片头来看，《美丽新世界》和《马路天使》都使用了上海高楼大厦的影像来作为电影开端。在《马路天使》的一开始，影片标题的出现是以上海的霓虹灯广告为背景的。电影画面以一系列短镜头表现上海林林总总的高楼霓虹广告，同时伴随电影的工作人员字幕。接下来，电影以一个仰拍的上摇镜头表现了旧上海的一座金融大厦，直至观众可见大厦所勾勒出的上海天际线。根据 Augusta Palmer 的观点，这一大厦天际线的影像正是“殖民地上海都市繁荣和财富的象征”²¹，是一种现代性的隐喻。这种影像的表现

²⁰ 参见财经网，<http://www.caijing.com.cn/2008-12-23/110041800.html>，浏览时间：2010 年 8 月 12 日。

²¹ Augusta Palmer, “Scaling the Skyscraper: Images of Cosmopolitan Consumption in *Street Angel* (1937) and *Beautiful New World* (1998)”, in Zhang Zhen, ed., *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century* (Durham and London: Duke University Press, 2007), pp.181-204.

方式，最早出现在 Fritz Lang 的经典影片《大都市》(Metropolis) 中。这一高楼大厦的影像，给人一种压迫、震惊和贪婪的感觉，这主要来自于电影使用的仰拍镜头，使大厦以冷漠的庞然大物姿态压迫观众的视线；高高在上的建筑似乎距离观众很远。这正如现代作家茅盾在《子夜》中对上海霓虹灯和大厦的书写视角：“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，叫人猛一惊的，是高高地装在一所洋房顶上而且异常庞大的霓虹电管广告，射出火一样的赤光和青磷似的绿焰：Light, Heat, Power!”²²

这一仰拍镜头也是上海底层市民看这座城市的视角。联系影片内容，我们便可知，在庞然大物似的高楼里工作的是高入“天堂”的法律事务所，是小红、小陈等贫民打不起官司，一生都无法企及的地点；而这些都市劳工们所住的是“下之角”的贫民窟。从这个意义上说，这一个大厦的仰拍镜头其实表现了不同阶级之间的贫富差距和政治对抗，也突显了繁荣富裕的大上海经济发展的实质：上海正是穷人的地狱和富人的天堂。

《美丽新世界》的开头虽然也表现了上海外滩和浦东的高楼大厦，但相比而言要温情得多。来到上海的宝根坐着公共汽车经过外滩，于是他从车窗外看到了远处外滩的高楼大厦和霓虹。和《马路天使》中压迫性的仰拍镜头不同，《美丽新世界》的高楼影像不仅较远，而且是随着汽车运动的。同样是第一人称视角镜头，《马路天使》的仰拍镜头具有强烈的主观色彩；而《美丽新世界》的远景镜头则只是一种对财富和繁荣的观看。有了汽车的介入，《美丽新世界》观看上海的方式变为一种“穿街走巷”的方式；这也增加了观众的参与感；相对而言，《马路天使》的上摇镜头则增加了观众对城市和建筑的疏离感。

另一方面，在电影《美丽新世界》中，外滩和浦东的建筑也象征了上海的财富和繁荣；这主要来自于镜头“互文性”的处理方式。电影在开始处使用了一组平行蒙太奇：一组镜头是张宝根来到上海，乘坐公共汽车去亲戚家；另一组镜头是三位评弹艺人边弹边唱，表演的曲目就叫“美丽新世界”（图 5.2）。三人唱道：

²² 茅盾：《子夜》（北京：人民文学出版社，1952年），页1。

小镇青年张宝根，兴高采烈喜盈盈；
手捧报纸哈哈笑，满面春风脚步轻。
宝根啊，为什么你哈哈笑？
宝根啊，为什么你笑盈盈？
难道你忽然间拾到了聚宝盆？

而两组平行蒙太奇镜头并非完全没有交集：当电影镜头拍摄到外滩的画面时，作为画外音的评弹正唱到“难道你忽然拾到了聚宝盆”。这里音画虽分离却同一，即声音不仅诠释了画面，而且音画构成了“外滩建筑”和“聚宝盆”的隐喻关系。作为一种江南曲艺形式，评弹在电影中的使用，不仅以另一种方式叙述了故事的缘起，也增添了上海的地方特色和民间感，并且将一个来到上海大都市兴高采烈的“寻梦者”形象勾勒出来；而他的梦，不仅是报纸上中奖的一套楼房；也是在大上海追逐“聚宝盆”的美梦。

其实，很多社会理论中，“城市”都是梦想和希望的代名词。Harold Chorney 在《梦想之城》中这样描绘城市：“城市召唤着我们心中潜藏的梦想，因为广大与多样的城市世界，意味着幻想、希望、偶尔的满足和忧伤、期待、孤独……城市不仅是一个地方，也是一个‘变化之地’，一座‘希望之城’。”²³而 Iain Chambers 则认为“城市在许多方面是二元的，它既是一个真实存在的地方，又是一个令人遐想的空间”²⁴。城市以高耸入云的建筑、流光溢彩的霓虹、琳琅满目的商品、熙来攘往的广场编织着消费主义的神话，并以广告、招贴画、商品展览等形式构筑了五光十色的现代“乌托邦”²⁵。正如在《美丽新世界》中，乡下人宝根在上海的城市空间中追逐着“聚宝盆”的财富世界，在建筑工地上遥望着黄浦江边的摩天大楼，做

²³ Harold Chorney, *City of Dreams: Social Theory and the Urban Experience* (Ontario: Nelson Canada, 1990), p. 2.

²⁴ Iain Chambers, *Popular Culture: The Metropolitan Experience* (New York: Routledge, 1986), p.67.

²⁵ 关于都市 (metropolis) 和乌托邦 (utopia) 的关系，可参见 Lewis Mumford, *The Culture of Cities* (New York: Harcourt Brace, 1996) 或 Howard Mumford Jones, “Metropolis and Utopia,” *The North American Review*, 246.2 (1938), pp. 170-178.

起了当老板的美梦，但却因为工作走神被开除。

而当宝根遭到开发商欺骗，其都市的美梦也醒了大半。作为平行蒙太奇出现的评弹又一次充当了叙述者的角色：“宝根啊，你中了头奖出了名，都说你如今变作了活财神；这方面捐款要一万，那一边赞助要三万零，我们啼笑皆非两眼昏。张宝根呆顿顿，这横财不富命穷人。无可奈何叹一声：唉，我中了头奖反而不太平。”在整部电影中，评弹艺人以一种较为客观和抽离的视角看待张宝根的故事，某种程度上表达了导演的声音，其精炼的描述和评点具有升华主题的作用。但作为故事主人公的宝根，面临着继续待在城市和回到乡村老家的去留抉择。没有工作的他在上海的大街小巷走来走去找寻谋生的机会。某种程度上，宝根充当了“都市漫游者”（flaneur）的角色，而电影也借由漫游者的穿堂过屋和穿街走巷，选择性地再现了上海城市空间，并实现了观众的认知绘图。

根据本雅明（Walter Benjamin）的解释，“都市漫游者”是与城市的街道、拱门街、商店等城市空间联系在一起的；他这样描述漫游者与所处城市空间之间的关系：“街道成了游荡者的居所，他靠在房屋外的墙壁上，就像一般的市民在家中的四壁一样安然自得。对他来说，闪闪发光的珐琅商业招牌至少是墙壁上的点缀装饰，不亚于一个有资产者的客厅里的一幅油画。墙壁就是他垫笔记本的书桌；书报亭是他的图书馆；咖啡店的阶梯是他工作之余向家里俯视的阳台。”²⁶所以对漫游者来说，城市就是家，是其身体移动和居住的空间。漫游者对都市的身体感知，也同样是其进入城市内部结构、窥探和发现城市秘密的过程。这些人并不是属于城市的居民：“只有那些城市的异质者，那些流动者，那些不被城市的法则同化和吞噬的人，才能接近城市的秘密。”²⁷而在《美丽新世界》中，金芳和阿慧作为典型的上海市民，属于被城市法则“同化和吞噬”的人，只有宝根这一外来人才能充当都市漫游者的角色。

²⁶ 本雅明（Walter Benjamin）：《发达资本主义时代的抒情诗人》（张旭东、魏文生译，北京：三联书店，2007年），页56。

²⁷ 汪民安：《城市经验、妓女和自行车》，《身体、空间与后现代性》（南京：江苏人民出版社，2006年），页133。

另外，本雅明也认为，波德莱尔（Charles Pierre Baudelaire）笔下的漫游者是“见证现代性新状况的知识分子形象”，是“现代性的公共场景的经验象征”；相对而言，当代中国电影中的都市漫游者则并不是知识分子，而更多的是“一些处于社会底层、生活本身就充满了流动性的人群，包括妓女、小偷、民工、自行车少年等等”。²⁸《美丽新世界》中的宝根在城市中流动的目的是谋生和找寻工作，但同时也和漫游者一样，“迷恋城市的商品世界，为漂亮的新陈设着迷，并注视着城市生活的高速运转”²⁹。在这个过程中，他也逐渐在“接近城市的秘密”，开始了解上海这座都市繁荣发达的原因，以及立足于城市的方式。他以不同职业（建筑工人、歌厅保安等）对城市有所了解之后，决定从最底层的工作做起：卖盒饭。事实证明，这一决定正是打开城市物质财富的金钥匙——在影片后半段，随着宝根的生意越做越大，其财富积累也越来越多，不仅帮助金芳还清了债务，还令其自身有了在上海生根发芽成长的机会。而上海“城里人”金芳，却看不起卖盒饭的“丢人”工作，因此总是无法接近财富：她不想踏实劳动，结果四处举债，愈加贫穷。从这个意义上说，宝根这一外乡人才真正懂得了在都市中致富的秘密，而金芳则离这一秘密越来越远。

更加重要的是，都市漫游者充当了城市电影的“向导”作用。由于空间和环境是电影画面的重要组成，因此在表现城市的电影中，“漫游”具有重要意义：一方面，它能够创造运动镜头，而运动镜头正是电影的重要元素和组成部分；另一方面，它能够展现城市建筑、空间和环境，实现观众对于电影空间的认同。在《美丽新世界》中，正是通过宝根的不断游走，观众才能够在画面中看到众多上海的城市地标，完成对上海这一城市的指认。而且，在表现上海城市空间时，导演对画面构图进行了有意地设计：宝根坐在立交桥上吃饭，镜头向上摇到其背后远处的东方明珠；他在外白渡桥上叹气，面前是流淌的苏州河；他在拆迁的工地旁行走，观众越过即将拆迁的老房子能够眺望远处的外滩建筑。这些镜头往往再现了上海相互对比

²⁸ 参见陈晓云：《电影城市：中国电影与城市文化（1990-2007）》（北京：中国电影出版社，2008年），页34。

²⁹ 本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，页59。

的两面：一方面是现代化、国际化的大都市，具有众多高耸入云的建筑；一方面是很多民工和小市民生活和居住的老房子和旧街道，显示了上海民间和底层的一面。可见，电影的这些展现上海空间的镜头，并非简单地使用了疏离的第三人称镜头，而是更多以处于底层的“漫游者”主人公的视角和移动进行再现，不仅能将空间展示与情节发展紧密结合，而且符合主人公的身份和阶层特征。

在宝根最无助的时候，他在地下通道里遇见一个流浪艺人，弹着吉他唱一曲名为《美丽新世界》的歌：“有一个美丽的新世界，它在远方等我；有一个美丽的新世界，叫我慢慢地走……”歌声句句刺痛宝根心里，于是他在流浪艺人面前将自己的苦楚和抱怨全都发泄出来：

宝根：你知道附近有什么便宜旅馆吗？我明天一早就回家了。

流浪艺人：就这么走啦？

宝根：我不想走，是他们逼的。我叫张宝根，我在上海有一套两居室的房子。

流浪艺人：那你还找什么旅馆？

宝根：这房子是我领奖得的。他们告诉我说没有盖好，让我等一年半，如果我要是不等，就给十万块钱；你知道吗？这房子值七十万，他们只给我十万。这么大的事儿，我得跟我爸妈商量商量……我当过建筑工人，不知为什么他们就把我开了；后来我又干上了保安；我一心一意为顾客服务，但他们把我打成这样；你说这为什么？

流浪艺人：为什么？你说为什么？还不是为了那套房子吗？不就是一年半吗？这个城市，有多少人没有像你这样的希望；总有一天你会得到的！

流浪艺人说完就唱起他的歌曲来。宝根拿起旁边的酒瓶一饮而光，并像一个摇滚青年一样狠狠地将酒瓶砸碎，然后扬长而去；画面上只留下继续自弹自唱的流浪艺人。而扮演这位流浪艺人的，是台湾著名摇滚歌手伍佰。

上述这段情节在整部电影中非常重要，它是主人公——都市异乡人张宝根生活

的转折点：之前是职业和住所都不定的城市游民，之后开始在城市中发愤图强，以卖盒饭的方式成为个体商人，开始了小人物的致富之路。发生在两个城市游民——流浪艺人和外来民工之间的对白，成为反映都市底边阶层生存状况的精彩话语。有趣的是，在这一过程中，摇滚艺人担当了“救赎者”和“引路人”的角色，其当头棒喝令穷途末路的异乡民工找到了生活的希望，令他坚信“在这个城市”中，“总有一天会得到的”；而所得到的，就是房子、车子，甚至还有爱情——简言之，就是幸福的生活。而张宝根也没有辜负这份期望，他以自己的勤劳证明了这份幸福是存在的，而且离自己不远。

在经过了摇滚艺人阿亮对宝根的当头棒喝后，电影故事情节峰回路转。处于两难境地的宝根终于决定继续留在都市，从而放弃了拿钱回老家的机会，并等待一年半后能够得到那套中奖得来的楼房。在他的勤劳和努力下，盒饭生意越做越好，他离财富也越来越近。在影片结尾处，宝根和金芳参加完阿慧的婚礼，出租车里金芳终于问宝根来上海的真正原因。宝根没有回答，而是拉着金芳的手走出汽车，在瓢泼大雨中爬上了路旁建筑工地的一堆钢板。镜头跟随两个主人公跑动，而主题曲《美丽新世界》也作为画外音想起，增添了画面的浪漫气氛。最终宝根拉着金芳，在钢板上用手指向天空说：“我来上海就是来找这一堆金子。你知道吗？如果这座楼盖好，在三十七层我有一套房子，在那儿。我能看到上海最美丽的风景。”金芳嘲笑他作白日梦；宝根说：“你不相信我？如果我说的都是实话，这雨马上停——”话音刚落，大雨立时停止了，使得吃惊的两人目瞪口呆地望着天空。这一童话和奇迹般的结局，预示了宝根所说的幸福生活即将发生，证明其“都市梦”并非只是一场空想，而是能够实现的。真正令宝根得到“这一堆金子”或“聚宝盆”³⁰的，是其勤劳和善良的优秀品质。这一个“光明的尾巴”不仅满足了观众对大团圆结局的期待，也为在城市中打拼的外来民工创造了希望——只要努力，每个人都能够像宝根一样拥有“美丽新世界”。

影片这样一种故事结构和“光明的尾巴”显示了其“新主流”电影的特征。相

³⁰ 影片结尾处宝根在对白中的“这一堆金子”和电影开头评弹艺人所唱“宝根啊，难道你忽然拾到了聚宝盆”形成呼应。

比而言，《马路天使》的结局则并不光明：小云的含恨去世，证明了底层人永远也得不到上海的财富和繁荣。而这一则“旧故事”到了九十年代末变得完全不同，成为充满希望的“新世界”。这正如1934年茅盾在《新中华副刊》中探讨上海的未来时说：“上海将来一定会升做第一，就是第一位专门消费的大都市。”³¹茅盾所预言的这个“美丽新世界”，是由无数个张宝根所建设的，也是张宝根们实现都市财富梦的舞台。可以说，《马路天使》的“黑暗”的结局同《美丽新世界》的“光明”尾巴之间构成了鲜明的对比，显示了新主流电影对于阶级冲突和矛盾的遮掩和淡化。

另一方面，在结尾的镜头中，身穿西装的宝根和金芳站在高处的钢板上，通过摄影机的俯拍镜头，观众能够看到他们身后众多建筑工人戴着头盔在地上劳动的场景。这一镜头形成了宝根和金芳的前景及建筑工人群体的后景；由于导演使用了景深镜头，因此并没有画面焦点的强调。画面的前景和后景形成了对比，西装革履的宝根和金芳在整个建筑工人中显得格格不入，暗示了宝根已经脱离了民工的行列，而正式成为了上海这一都市的一员，并已享受着都市富足的物质生活；而作为后景的建筑工人还在为他们的明天打拼。因此在这一光明的结尾中，也存在着现实的层面，即虽然有民工在这里成功了，但更多的人还在底层奋斗着。

总体来说，作为一部再现都市民工的新主流电影，《美丽新世界》并没有如贾樟柯的《三峡好人》或李杨的《盲井》一样以纪实化的影像直面民工艰难的生存环境，而是以一种温情脉脉的镜头语言叙述了一个成功致富的都市圆梦者的故事。根据施润玖的说法，这个电影的情节来源于报纸上的真实案例，“原来的故事中的农民后来和房地产公司打起了官司，但我们的电影不能这样表现。”³²导演为什么要避开正面描写张宝根和房地产公司的正面冲突，而且为电影安排一个光明的结局呢？根据施润玖自己的看法，“剧中人的梦想其实也是我们这些创作者的梦想。我们幻想生活中突然而至的某种奇迹。在每一次来自现实生活的无情打击之后默默退到一边，安静地舔净自己的伤口，并坚持自己美丽的愿望并再一次充满勇气地走进这个

³¹ 茅盾：〈上海的将来〉，《新中华副刊》（上海：中华书局，1934年），页23-24。

³² 施润玖：〈《美丽新世界》启示录〉，页25。

世界当中”³³。看来，相对于贾樟柯或李杨等导演的直面纪实与严肃反思态度，施润玖选择在电影中寻找积极和正面的意义，正如他所说：“我们要拍摄的是这些生活在底层的普通人在社会变革中的感受。城市和乡村的差别并不能阻碍人们对幸福生活的一致追求，有着美好的愿望的人们抱怨生存的艰难，同时也在这种艰难中品尝生活带给他们的种种滋味。”³⁴

但这样一种“光明的结局”，为观众构建了一种“都市梦”的神话。这一神话的要旨在于：在都市中打拼的农民工只要足够努力，一定能挖到“聚宝盆”，也能够创造“美丽新世界”。结合宝根“新富”或“暴富”的经历，我们发现施润玖在《美丽新世界》中为观众建构了都市的梦想乌托邦。正如结局中众多底层民工在辛苦地工作，这种都市梦对于绝大多数人来说只是“梦”抑或“乌托邦”，它是遥不可及甚至无法实现的。于是，这样一种“都市梦”的神话，其实掩盖了农民工在城市中的悲惨遭遇和贫困生活，也弱化了阶级矛盾和冲突。

施润玖的做法某种程度上代表了新主流电影导演的境遇和追求：在体制内的电影制作，需要根据市场票房的目标和审批的需要进行艺术调整。诙谐幽默的对白、戏剧化的情节设置、光明的结局，以及伍佰、任贤齐等歌星的客串都为影片增加了很多主流的观众。施润玖曾讲述，这部电影于柏林放映时，观众提出疑问：以往在电影节上反映底层人群的中国电影都有悲观或绝望的调子，中国的现实是否如此？施润玖的回答是“中国的变化是任何人都预料不到的，虽然变化中的中国有些这样或那样的痛苦，我只希望我的电影能给那些生活痛苦的人带来一些快乐，希望那些走出电影院的人们还在想，明天毕竟还是有一些新的希望”³⁵。而这样一种将电影作为“圆梦”和“疗伤”手段的观点其实来自于好莱坞对电影功能的定位，这也说明了新主流电影的最根本特点，就是以大众市场为最重要考量因素。

当然，每个新主流电影导演在艺术和市场的平衡间所作的取舍和调整是不同的，在刻画都市民工形象时，如何能兼顾市场需求又能表达自己的艺术理念成为新

³³ 同上。

³⁴ 同上，页 26。

³⁵ 同上。

主流电影考量的重点。如果说施润玖的《美丽新世界》走的是“温情”路线，那么俞钟的《我的美丽乡愁》则更加“煽情”。

三、漂泊者的“美丽乡愁”

《我的美丽乡愁》是城市代导演俞钟的一部“贺岁片”，于2002年圣诞和元旦档期在全国上映。和施润玖一样，俞钟认为自己想要拍摄“轻松快乐的电影”，因为“现在中国缺少快乐电影”³⁶。因此他并不想要“凝重地赋予电影太多东西”，而只是“用一种简单的方式讲述出来，看完高兴、轻松，就很好”³⁷。这种电影定位同施润玖相同：以观众的兴趣为考量重点，这显示了影片的“新主流”特征。和《美丽新世界》致力于“都市梦”的建构不同，这部电影侧重强调“乡愁”情节，并以此营造了普通观众的情感共鸣，弱化了阶级矛盾和社会批判。

同样是反映都市农民工的电影，《我的美丽乡愁》有意识地表现了民工的群像及个体，以有点有面的方式再现了这些都市异乡人。影片一开始，导演就以一系列快速闪动短镜头拍摄了广州火车站外的“民工潮”，画面以中景和近景刻画了许多打工者的衣着、神态和动作，真实纪录了其出门在外的生活状态。在这些由真实的民工所组成的人群中，镜头最终将焦点对准了刘璇饰演的细妹：她作为这一场景中唯一的演员，也是整部电影的主人公，提着大小包行李面向镜头兴奋地喊出“广州”，背后是广州火车站和众多离家在外的民工（图5.3）。

和大多数表现社会矛盾和阶级差异的民工作品不同，《我的美丽乡愁》将主题定为乡愁。整部电影没有激烈的矛盾冲突（民工和老板、民工和当地人、民工和民工之间），而是通过细妹和雪儿这两个在广州打拼的都市异乡人的细碎生活故事，来呈现当代漂泊者的羁旅之思和淳朴乡情。“怀乡”（nostalgia）是文学和电影的母题之一，但在九十年代中国城市化的社会背景中，怀乡在漂泊的人群中成为一种非

³⁶ 俞钟：〈《我的美丽乡愁》：打工者的故事〉，《电影艺术》，2003年第2期，页79。

³⁷ 梁丽华、孔苗苗：〈“研究生代”导演之俞钟访谈录〉，《电影艺术》，2003年第2期，页80。

常普遍的情感；因此这种主题的选择具有广泛的社会普适性，能够引起许多观众的共鸣。电影标题“美丽乡愁”本身就奠定了影片的散文化基调³⁸，而在具体叙事和表现方式上，电影通过不同的手段表达了“乡愁”的主题。

首先，影片使用了很多怀乡的隐喻，最突出的就是以“鱼”的意象作为漂泊游子的象征；而这种象征又具有单纯童话和物欲现实两个不同层面的涵义。细妹的一句贯穿始终的台词是：“我是一条鱼，鱼是没有根的。”当她到达广州后，在乘坐的公共汽车上偶然看到了桥下一条晶莹剔透的河，她强烈地要求立即下车，为的是将自己的宝贝“红头绳”，一尾金红的游弋于矿泉水瓶中的小鱼放生到河中。她独白说：“我家门口的小河要流入大海，这里的珠江也要流入大海。我的红头绳到了大海，我也就到了大海。水里的鱼看见了，就回去告诉我妈妈，我到广州了。”接着镜头切换到荡漾在河中的顺水漂流的水瓶。这里的“红头绳”鱼成为了细妹的信使，令人想起“驿寄梅花，鱼传尺素”³⁹或“鸿雁长飞光不度，鱼龙潜跃水成文”⁴⁰。另外，“红头绳”从四面环壁的水瓶游入肆无羁绊的都市之流，同样细妹也走出了湖南老家闭塞狭小的天地，而进入了五光十色的现代羊城。正如她在公共汽车上被问到老广州的目的时说：“我来广州看海啊。”但却被问话的人取笑：“傻瓜，广州哪有海，广州只有钱。”这一评价又赋予了细妹的现实身份，即来广州打工赚钱的“捞妹”⁴¹。可见，从一开始，鱼就是主人公细妹的隐喻。

而广州的“海”和“钱”也构成了一对隐喻结构。在细妹打工的海鲜餐馆中，初来乍到的她听到了老板关于水和鱼的说教：“中国地势西高东低、北高南低，有

³⁸ 李志敏：〈凡间的风，奏响天上的音符——析电影《我的美丽乡愁》之散文化美学风格〉，《电影文学》，2004年第10期，页2-3。

³⁹ 出自秦观的《踏莎行》，见徐培均笺注：《淮海居士长短句笺注》（上海：上海古籍出版社，2008年），页67。

⁴⁰ 出自张若虚的《春江花月夜》，见王启兴、张虹注：《贺知章、包融、张旭、张若虚诗注》（上海：上海古籍出版社，1988年），页47。

⁴¹ 在《我的美丽乡愁》中，细妹问乌兰：“大姐，别人为什么都叫我们捞妹？”乌兰说：“因为他们觉得，北方人到广州捞世界来了。”细妹说：“可是捞世界有什么不好呢？”这一细节也从侧面反映了都市当地居民对外来打工者的抵触情绪。

道是‘水往低处流’，广东出于东南沿海，是中国水最多的地方。而水生财，广东就是钱最多的地方。鱼离不开水，有水就有鱼，水多自然鱼多……”这有悖于细妹“来广州看海”的单纯，却是以公车上的问话人和餐厅老板为代表的现实生活和人群的隐喻。而对于细妹来说，离开了单纯熟悉的生长环境，进入了物欲横流的“鱼水世界”，自然是失去了自由伸展的空间，取而代之的是让她无所适从的格格不入。她后来屡屡遭骗，被无理的客人泼水，被凶猛的毒蛇咬伤，被老板责罚等等，这种“好人多磨难”的“情节剧”的故事模式，其实也隐喻了主人公细妹只是一条在鱼缸里被困住的鱼，还远没有适应都市的洪流；而电影屡次以复现蒙太奇出现的海鲜餐馆中饲养的四面触壁的食鱼镜头正是导演的有意象征。

就在这样的生活环境中，细妹收获了一份来自聪明质朴的强仔内敛而温柔的爱情。细妹被蛇咬伤后，强仔送来一条别致的小鱼为她做伴。这里的鱼又成为一种爱情的信物。《诗经》中在涉及到寻找伴侣和美人的诗中常伴有钓鱼、食鱼等方面的起兴，如“岂其食鱼，必河之鲂。岂其娶妻，必齐之姜。”⁴²而在影片结尾处，细妹和强仔一同来到海边为饲养的小鱼放生，而历经挫折而成长起来的细妹也打破了海鲜餐厅的鱼缸，投入了真正的大海自由驰骋。她离开海鲜餐厅，成为了一名雪儿公司的都市白领。结尾处的这一情节呼应了影片开头细妹“放生鱼瓶”的故事开端，构成了叙事上的圆合结构，也暗示了细妹的成长过程。影片的最后，这一群都市异乡人们在一起庆祝春节，最后一个镜头定格在于水中自由穿梭的游鱼的空镜头。电影中“年年有余”的祝福声画外音和游鱼的空镜头构成了音画同一的效果，不仅升华了作品的主题，也留给观众一个最圆满和光明的尾巴。

其次，影片使用了具有时间提示性的小标题区分结构，并表达乡愁。电影在一开场，就于黑色的字幕上显示竖排红色字体：“当北雁南飞的时候，就是想家的季节。”和游鱼一样，大雁也被影片赋予都市漂泊者的象征意义；而电影最早的名字就是《北雁南飞》，后来才改为《我的美丽乡愁》。之后，影片以类似的表现方式提示了五次精确的时间点——寒露、小雪、冬至、元旦、除夕，并注有阴阳历的准确日期。字体同样竖排，自右向左，颇有古籍的韵味。这一表现手法突出了怀乡的需

⁴² 周振甫译注：《诗经译注》，《陈风·衡门》（北京：中华书局，2002年），页192。

要，令观众有一种时光荏苒的伤感，进而渲染一种淡淡的乡愁，达到“每逢佳节倍思亲”的效果。

最后，电影以流行歌曲来烘托乡愁的气氛，表达都市民工的寂寞和思念。影片中所选用的流行歌曲，都符合主人公的阶层身份。影片中的胖妹经常在一个人时抱着录音机听李春波的《一封家书》，并边听边唱：

亲爱的爸爸妈妈：你们好吗？最近工作很忙吧？身体好吗？我现在广州挺好的，爸爸妈妈不要太牵挂。虽然我很少写信，其实我很想家……以前儿子不太听话，现在懂事他长大了。

而细妹也仿照《一封家书》写了给自己父母的信：“亲爱的爸爸妈妈：你们好吗？我现在广州挺好的，有一份很好的工作。老板对我很好，老板娘对我也很和气。我们的工作不忙，还有时间去看水族馆。我们还可以看电视，唱卡拉 OK。我有时间还可以去春游呢。我终于明白了广州为什么叫羊城，因为他们都咩咩地叫。”细妹的信作为独白以画外音的方式出现，画面上是她的一些生活片段。有趣的是，此处的画面和声音构成了互相对比的音画对位，画面中的内容同信的内容是相反的一一画面中呈现了老板和老板娘的责骂、一群餐厅的员工看餐厅中的鱼缸、一起看餐厅电视上的歌曲跟着哼唱、在广州的大桥上高楼大厦等情节。这种音画对位的效果为观众营造了一种酸楚的情绪，而这种情绪又同细妹的乐观和懂事形成了对照。

除了《一封家书》外，较为重要的流行歌曲还有顺子的《回家》。元旦时，一群外来工人聚在一起喝酒唱歌，胖妹以真挚的情感唱起《回家》，使得本来热闹欢乐的气氛突然沉寂下来，每个人开始流下想家的泪水，最后全部人哭成一片。和《一封家书》一样，这些镜头和歌曲能够引起观众的强烈共鸣。

可以说，电影使用的特定意象（鱼、水、红头绳等）、提示性小标题和文化符号（“一封家书”、“回家”等流行歌曲）都营造了浓郁的乡愁情结，并将这种情结以一种煽情化的手法表现出来，令观众在共鸣的泪水中体会普世性的亲情和爱情，也淡化了影片批判的力量。电影中细妹等民工所遇到的困顿和不公，在这种乡愁情

结中显得微不足道，于是也成功的遮蔽和挪移了阶级矛盾和冲突。

相较于《美丽新世界》，这部电影在探讨农民工在城市中的主体性和身份危机问题上，具有多元化的特征。《美丽新世界》单一地刻画了一个顺利都市中找到身份定位的“成功者”形象；相比而言，《我的美丽乡愁》则复杂得多。影片着力刻画了三个不同人物在城乡之间抉择及其最后的命运。从结果来看，三者也完全不同，可以说代表了三种的都市民工游民结局。

首先，“蒙古大姐”乌兰最终回到了草原。作为一个善良、豪放、淳朴、乐观的形象，乌兰在影片中充当了“北方人”的代表。她的出场化解了细妹和餐厅客人之间的尴尬。她请刁难细妹的客人喝酒，并且说：“咱们大家都是北方人，都不容易。别跟一个小姑娘过不去。”此后在影片中她时常会以“北方人”称呼自己，也时常帮助其他来自各地的外乡人。在影片的结尾，她跟随自己的丈夫回到了蒙古草原，并给细妹写了一封信。伴随着画面上以远景拍摄的两个牧民在马背上驰骋草原，乌兰的信作为画外音呈现：

细妹、强仔：你们好。我终于回到了草原。草原还是和以前一样，我们的日子也和从前一样，但是又好像一切都不一样了。我们也不知道哪里变了，可能是我变了。我相信自己出来了一趟，就再也不是从前的我了。你们还年轻，应该多闯闯。每当飞雁南飞的时候，我就会想你们了。记住我说的话：工作在哪儿，家就在哪儿。

乌兰作为《我的美丽乡愁》中的游牧民族代表，其实对广州的城市化进程具有一种疏离姿态的批判性。她的丈夫骑着骏马在广州的马路上飞驰，却遭到了警察的拦截，并以破坏交通为由对其进行审问。这一情节说明，游牧生活的自由习性在禁锢封闭的城市生活中完全失去了力量。也正因为同城市生活格格不入，因此乌兰和她的丈夫注定要回到草原，回到游牧的自由生活。

其次，胖妹选择了留下，却以悲剧的结局收场。在影片中，胖妹曾经站在屋顶上，面向广州的高楼大厦说出了众多农民工最真实而淳朴的愿望：“我要挣很多的

钱。我要买楼，买汽车。我还要找个最帅的男人跟我结婚。我还要开餐馆。我要变成一个最有钱的人。”和宝根的都市梦一样，胖妹也面对都市大声喊出了自己的宣言。但她却没有宝根幸运。因为故意拿走了客人留下的手机，她被老板开除了。当细妹问起她是否“准备回去”，她选择留下，并且要“赚好多钱，让他们不敢欺负我”。她后来进了一家工厂，却因为想家拼命追长途汽车，结果摔倒在地上，而被后面的车撞死了。她虽然选择了留下，但却无法逃脱想家的思念；其留下的悲惨结局同离开的乌兰形成了鲜明的对比。

最后，主人公细妹留在了广州，并成功地脱离了游民的身份，成为都市中的白领工人。单纯的细妹在面对客人刁难、老板责罚、毒蛇咬伤等种种困难时都没有流泪，原因是“妈妈说，如果流了泪，就回不去家了”。但在影片近结尾处，她在工作中接到了母亲的电话，却被餐厅老板娘喝止，并走过来同店里伙计一起抢夺她手上的电话。她死命地抱住了电话，即使电话线断了也没有察觉，并再也忍不住眼泪，对着电话不断地重复“妈，我要回家”。由此可见，无论是乌兰、胖妹或细妹，无论是否在行为上选择留下，其实心底里都是想回家的，只不过往往由于各种理由无法成行。也正因如此，在最后的除夕场景中，细妹以画外音形式独白：“我还是哭了，所以没能回家。我打电话告诉妈妈，妈妈说你哭了就是长大了，可以像一条鱼样去海里遨游了。我只好一直游下去，永不停歇。”伴随着泪水，都市异乡人也成长了，最终能够适应都市生活了。

如果我们对比胖妹和细妹的结局，就会发现电影导演有意的处理方式，其实是以一种喜中带悲的“情节剧”结尾方式，既实现了艺术诉求和批判性，又同时留给观众大团圆结尾。一方面，如果影片的结局是全部在都市里打拼的民工都能获得成功，那么电影就变成了脱离现实的童话；于是作为配角的胖妹悲惨的命运成为民工生活现实层面的佐证。另一方面，如果影片的结局完全灰暗（例如李杨《盲井》），又无法赢得观众的喜爱，甚至有无法通过审查的可能，于是作为主角的细妹的成功是影片必然的结局。因此，影片“独具匠心”的结局，不仅增加了“情节剧”模式的煽情性，也突显了电影的“新主流”特征。

《我的美丽乡愁》的新主流性还体现在导演的其他商业考量上，例如演员的选

择和影片的档期。作为一部具有浓厚乡愁情愫的电影，《我的美丽乡愁》选择在圣诞和元旦档期上映，一方面避免了春节档期大片云集的惨烈竞争；一方面也借由“每逢佳节倍思亲”的观众观影心理，营造了有效的商业卖点和消费定位。而影片选择刘璇这位“中国体操皇后”担任女主角细妹，不仅噱头十足，而且演员的气质符合角色的身份定位。不仅如此，影片还安排了刘璇展示体操身手的场景——在细妹抓小偷的一场戏中，刘璇以一个高难度的空中侧手翻动作越过障碍，一把将小偷拿下。这种设置虽然令观众短暂地跳脱了故事情节，却增加了电影的娱乐性和可看度，并引发了可供讨论的新闻话题。尤其电影在宣传期和上映后，刘璇的电影“处女秀”成为了媒体宣传的重点。⁴³从这些方面，我们都能看到导演以市场为考量的“新主流电影”的定位和用心。

四、无私大爱的“泥鳅”

如果《我的美丽乡愁》将都市中无根漂泊的民工比作“游鱼”，那《泥鳅也是鱼》则告诉观众：他们是一群“泥鳅”，是所有种类的游民群体中最脏、最底层的一类，但正如电影标题所说：泥鳅也是鱼。较之《美丽新世界》和《我的美丽乡愁》，这部由杨亚洲导演的民工题材电影少了很多“美丽”，多了不少“黑暗”和“现实”。其表现重点从《美丽新世界》的“都市梦”和《我的美丽乡愁》的“乡愁”转为“磨难”和“坚忍”，而导演在再现农民工时，也更加有意识地利用镜头、色彩、空间等电影语言，来置入自己的主观观点。

同《我的美丽乡愁》一样，影片在一开始就以运动镜头刻画了民工的群像，地点从“火车站”变为“火车上”。电影的第一个镜头就是空镜头，内容是以火车的视角拍摄的隧道：从黑暗的山洞中驶出，淹没在一片刺眼的光明中。黑暗意味着蒙昧，光亮则是幸福和希望的象征——这列火车正是从蒙昧的乡村驶向光明的城市。

⁴³ 例如牧孜：〈体坛美少女“触电”感慨多——与刘璇对话体操、电影和人生〉，《电影》，2003年第2期，页8-10；李宝江：〈“璇美人”对话记〉，《电影画刊》，2003年第2期，页40-41等等。

电影以一个长镜头从近向远慢慢前推，画面中展示了一群男女民工在火车吸烟喝酒聊天的场景；当镜头推到最前方，从画面的右下角出现了一个攀爬的小男孩，随着男孩的爬动镜头又缓慢后拉，一直定格在主人公男泥鳅对着窗外的脸部特写画面。这一有点有面的叙事镜头表现了导演对场面的精心调度。接下来的一组镜头是男泥鳅看到女泥鳅进而调戏她的场景，导演并非使用一个完整的长镜头，而是通过几个短镜头的切换完成的。随着两个人在黑夜的火车上扭打撕扯，借由火车上光线的忽明忽暗，画面也完成了前一个镜头的淡出和后一个镜头的淡入；加上近景的关系，给观众一种晃动和嘈杂的效果，演出了两人之间从调戏到拒绝，从撕扯到扭打的具有张力的情节；而这种张力更多出自导演镜头、景别和光线的刻意安排。而在标题和字母出现之后，画面内容变为一群民工带着行李奔赴北京城门。在这一场景中导演先后使用了俯拍镜头、后拍镜头、前拍镜头、跟镜头等技巧，使人群不断经过摄影机，营造了紧张的画面效果；伴随着密集的脚步声，整组画面展现出一种行军似的急切情绪和宏大阵势，令观众感受到所谓“民工潮”的数量和力量。尤其是跟镜头的运用，令观众能够以主人公的视角跟随这一人潮向前涌，增加了画面的运动感和真实性。在奔跑中，女泥鳅的女儿小嫚鞋子丢了，女泥鳅急忙在人群中寻找，镜头借此以侧拍镜头表现身旁的民工奔驰而过，又增添了画面的混乱性和紧张性。另外，这一段落其实营造了情节上的一个空白：由于人们应当从火车站进入北京城，因此这些从城外奔跑进入的民工一定在半路就“逃票”跳下了火车。

更为重要的是，一开始的段落奠定了整部影片的基调：阴暗。导演故意调节了镜头的白平衡，令画面的对比度增加，且偏阴暗和灰黑色，这种色调隐喻了民工阴沉和黑暗的生活状态和阶级地位，也暗示了男泥鳅的悲惨结局。由于抽空了画面的背景和环境，大批农民工黑夜奔赴北京城墙的段落，具有隐喻的意义，即这是一群生活在黑暗中的人群，千辛万苦来到四面高墙的围城中。这种阴暗的镜头色彩基调一直延续到电影结尾。

除却色彩的使用，从电影空间的角度，我们也能看出导演对民工生活状态的有意主观再现。尤其，这部电影创造性地使用了地下的空间来隐喻民工“泥鳅”式黑暗的生活状态和阶级特征。影片开始阴暗、喧嚣、拥挤的火车便是这种生活状态的

空间隐喻，之后男女泥鳅找到了一份挖地下甬道的工作，更延续了这种黑暗、潮湿的工作生活空间。电影特别展示了几个“地下空间”的特写镜头：一个是女泥鳅丢了耳环，在甬道的泥坑中焦急地寻找；另一个是甬道塌方，使得很多农民工顷刻间被掩埋。这样的“地下空间”，一方面展示了农民工在都市中恶劣和危险的工作环境，另一方面也隐喻了农民工“底层”的生活状态和阶层特征。

而从镜头使用的角度，我们也能看到导演对农民工底层状态的突出，而这一点同电影空间也是分不开的。正如邹赞对《泥鳅也是鱼》的分析：这部电影对于农民工的视觉呈现是一种“俯看——仰视”的综合。⁴⁴电影中多次以俯拍镜头拍摄了农民工的日常生活，例如蚂蚁般的农民工无序、拥挤的用餐场面，以及露天洗浴的表现等等。尤其是女泥鳅在同潘虹饰演的女主人交谈时，导演特别使用了“俯看——仰视”镜头的对位关系。在表现二人的位置关系时，女泥鳅总是低着头干活，而作为城里人的女主人则明显地抬着头，并且具有颐指气使的姿态。通过借由人物视角的主观镜头的呈现，我们明显看到一种俯拍镜头和仰拍镜头之间的对位，这也隐喻了城市人和农民工之间不平等的权力关系。

除却这些导演有意的影像语言应用，笔者认为，电影在人物塑造上突出了女泥鳅“无私大爱”的人物形象，并以此作为一种救赎力量，从而遮蔽和弥合了阶级冲突和社会批判。由倪萍主演的女泥鳅可以说拥有完美的人格，她作为影片集中表现的人物，包含了几乎所有优点：勤劳、善良、坚韧、淳朴，甚至高尚（图 5.5）。她照顾即将去世的老人不足一个月，却成为葬礼上唯一伤心流泪的人；男泥鳅一直试图说服她“晚上一起睡觉做个伴”，并要给她“买个大宅子”，但她始终不接受没有爱情的性，这正如她坚信没有一家人的房子不能叫做家。她以自己的劳动替男泥鳅还清了建筑项目的钱，自己却领着两个孩子走在风雪中……导演有意地将人性的缺陷安排在其他农民工身上，却同时在女泥鳅身上体现了几乎所有优点。所有这些情节和画面，令女泥鳅成为一个“集救赎与感化于一身的现代版‘圣母玛利亚’”⁴⁵。

⁴⁴ 邹赞：〈空间政治、边缘叙述与现代化的中国想象——察析农民工题材电影的文化症候〉，页 22。

⁴⁵ 同上，页 24。

这样一种“大爱”的形象，正如《落叶归根》中的赵本山一样，以坚毅、无私和温情弥合了电影中所表现出来的种种问题和矛盾。可以说，电影中农民工讨薪难、性压抑、生活困顿、工作条件恶劣等问题都通过女泥鳅的无私大爱得以化解。

邹赞在对《泥鳅也是鱼》的分析中，提出了很值得思考的问题：在这部电影中，“国家”这一能指是缺席的。某种程度上来说，农民工生活中的种种问题，例如生活艰苦、性压抑、讨薪无门、有病不能医等问题其实反映出了现行国家政策和法律的重大缺陷。⁴⁶但在《泥鳅也是鱼》中，导演明显隐去了国家权力和政策的形象，而是安排了无私大爱的化身来弥合这一切的社会问题。通过对于国家权力的隐匿和无私大爱精神的彰显，电影有意地避开了对于国家权力、政策和意识形态的追问和批评，反而将问题的解决方式转移给具有理想色彩的、不真实的“大爱”形象。因此，“大爱”形象的塑造，其实遮蔽、消解和弥合了阶级冲突和对国家权力的批判。

根据导演杨亚洲的说法，影片的主旨是“客观地表现民工的生存处境”⁴⁷，但对笔者来说，导演有意地使用了很多带有主观性的电影技法。这些电影技法增添了影片的诗意色彩，某种程度上也弱化了电影的批判力度。其中最突出的就是电影的音画处理。电影以灰暗的镜头色彩和嘈杂的场景刻画了民工底层艰辛的生活（图 5.4），但在很多场景都配以轻柔舒缓的钢琴乐，令粗乱不堪的场面呈现出诗性和张力。例如在开头“民工潮”的场面中，电影于嘈杂的脚步生活中穿插了一段钢琴伴奏，这段音乐的音量随着情节的进行逐渐增强，而且乐曲蓬勃有力的风格也同民工潮的力量相对应。而在另一个场景中，建筑工地的吊车将藏着两个孩子的木棚吊起，引起女泥鳅及其两个孩子的极度恐惧和紧张。随后，木棚连同母女三人从空中毫不留情地坠落砸地粉碎。然而，影片却以轻柔的音乐代替了呼天抢地的营救声，画面上的尘土宛如云雾一样飘渺弥漫。随着音乐的进行，俯拍镜头中尘土散去，母女三人抱在一团蜷缩中央，结果安然无恙。这一音画对位的处理方式，使这一本该

⁴⁶ 同上，页 24-25。

⁴⁷ 杨亚洲：〈《泥鳅也是鱼》：离生活越近的东西越不好拍〉，《南腔北调》，2006年第6期，页72。

充满惊险和暴力的段落呈现出一种诗化的风格。

虽然从代际划分上来说，杨亚洲并不隶属于“第六代”或“城市代”之列，但《美丽的大脚》作为后新时期重要的农民工题材电影之一，其对城市底层人群的关怀和对当代城市化发展的批评关注等等，同第六代导演的作品构成了一种相互对话的关系。这部电影具有众多“新主流电影”的特征。首先，从意识形态上来说，电影对于农民工生活的再现和关注，正面塑造其“大爱”的形象，完全符合主流国家政治话语。其次，从制作方式来说，同《我的美丽乡愁》及《美丽新世界》一样，这部电影是由独立制片公司制作和发行（北京四海腾飞文化传播有限公司制作，角川映画发行），这是其作为一部“新”主流电影，区别于主旋律电影或主流电影之处。

更最为重要的是，这部电影的处理方式具有明显的“新主流”特色。虽然这部电影关注了民工生存状态这一沉重的社会问题，但相对于贾樟柯、王小帅等导演的同类题材电影来说，它以诗化的音乐、“大爱”的形象等弱化了阶级批判的力度。除了这两点之外，再如人物形象上的正负角色对立（民工和城里人）、主人公磨难重重的情节设计、爱情亲情友情等煽情场面、主流道德的批判性等都显示了“情节剧”的特征。同《美丽新世界》和《我的美丽乡愁》所不同的是，整部电影的大框架为悲剧故事，情节以男泥鳅的去世达到悲剧高潮。然而，再这样一个悲剧的框架下，导演在具体细节方面，又安排了很多幽默诙谐的场景和镜头，令整部电影形成一种喜和忧的张力。例如，在众人争先恐后地涌入医院体检时，女泥鳅的两个女儿被卡在柱子中间。影片以特写表现女泥鳅心急如焚的表情和小孩子憨态可掬的动作，令人着急却又忍俊不禁。而两个女孩时常对着来往火车高呼“北京欢迎你们”，并歌唱“我爱北京天安门”的情节，其稚拙的童音令观众感到轻松愉悦的同时，也和女泥鳅母女遭到的北京居民的冷眼和歧视形成了鲜明对比。因此，这种悲喜相间的处理方式令苦难变得不太悲怆的同时，却也使观众笑得不甚轻松。正如杨亚洲自己所说：“如果电影能让你含着眼泪笑了，这便是我追求的境界。”⁴⁸而这一

⁴⁸ 转引自孔海洋：〈迷狂魂灵的温情拯救和苦难的诗意表达：电影《泥鳅也是鱼》的审美文化分析〉，《温州大学学报》，2007年第5期，页57。

种“悲喜剧”的风格，其实是导演的有意尝试：“我喜欢的是悲喜剧，好看又能触及到心灵深处的东西。”⁴⁹这样的尝试，其实完全符合“新主流”电影的电影处理特征。

本章在梳理了新时期以来农民工影像的基础上，通过对《美丽新世界》、《我的美丽乡愁》、《泥鳅也是鱼》三部电影的细读，探讨了电影对外来农民工的再现，尤其从影像语言的角度，思考电影农民工在城市中的身份危机，并考察新主流电影如何借由“情节剧”模式，尤其是“都市梦”神话、“乡愁”情节和“大爱”形象，挪移、遮蔽和消解了阶级矛盾以及对主流社会机制的批判。这样一种阶级再现的角度，同贾樟柯电影对于游民的再现不同：贾樟柯通过将底层民工同富裕阶层相对立，强化突出了阶级差异和矛盾⁵⁰；而新主流电影则通过各种艺术技巧，挪移和消解了阶级矛盾，弱化了对于主流机制和意识形态的批判。

另外，笔者也分析了三部电影的类型定位和宣传策略，并窥探体制内的城市代导演在大众市场与艺术追求之间所进行的取舍和平衡。可以说，为了既能保证意识形态的“政治正确”，又能表现对于底层民工的关怀，这些具有“新主流”特征的电影可谓“煞费苦心”。电影的种种挪移、遮蔽、消解阶级矛盾，弱化阶级批评的艺术技巧和方式，某种程度上既是一种无可奈何的妥协，也是一种具有弹性的坚持。

如果我们把三部电影进行一个综合比较，我们发现虽然它们都正面刻画了勤劳、善良、淳朴、乐观的都市民工形象，并表现了他们在都市中的生存状态及其面临的挫折和困难；但三部电影在主题、风格和表现手法上也有所差异。从主题来看，《美丽新世界》侧重于异乡人的“都市梦”及其圆梦的过程；《我的美丽乡愁》表达了都市漂泊者的“乡愁”情结；而《泥鳅也是鱼》则表现了民工在都市中的磨难和坚忍。从风格和表现手法上来说，《美丽新世界》温情脉脉的影像和故事具有轻喜剧的风格；《我的美丽乡愁》以散文化的手法和煽情的叙事使其成为贺岁档期

⁴⁹ 杨亚洲：〈《泥鳅也是鱼》：离生活越近的东西越不好拍〉，页 71。

⁵⁰ 参见本文第四章的论述。

的催泪弹；而《泥鳅也是鱼》是典型的悲喜剧风格，其灰暗厚重的镜头运用为影片增添了悲悯色彩。

从影片类型来看，三部电影的叙事模式和表现手段都符合“情节剧”的特征，这从影片“封闭的时间空间”、“爱情、亲情、友情等煽情场面”、“人物类型化和正反对比”、“严丝合缝的结构”、“人物的困难重重”、“主流道德判断和正义性”以及“较为光明的结局”等方面都可以看出。而在演员选取上，三部电影的几位重要人物都并非演员：《美丽新世界》中的任贤齐和伍佰是台湾歌手，《我的美丽乡愁》中的刘璇是体操冠军，《泥鳅也是鱼》中的倪萍是著名主持人。这些非科班的演员担任主演，都增加了几部商业卖点的商业卖点。

而从再现的城市来看，三部电影的空间分别为中国的三个最重要的大都市：北京、上海、广州。三部电影都在展现民工生活的同时，拍摄了各个城市的街道、地铁、高楼大厦、霓虹灯等典型的都市意象。民工穿梭于都市的街头巷尾辛勤劳动，为城市的建设奉献了他们的青春和生命，但却没有享受到城市的繁荣；其困窘的生活同城市的光鲜亮丽形成了巨大反差。

三部电影在表现都市和乡村差异时，都运用方言作为区分城乡的标示。有趣的是，在《美丽新世界》和《我的美丽乡愁》中，上海和广州的城里人都说带有上海话（或带有上海味的普通话）及广东话（或带有广东味的普通话），作为乡下人的宝根和细妹却都说标准的普通话（如果按照剧中角色的真实身份，宝根应当说江浙方言，而细妹则应说湖南话）；而在《泥鳅也是鱼》中，北京人自然说北京话，而女泥鳅说的是胶东话，男泥鳅说的是陕北话。这样的差异至少可做两方面解释：一方面，考虑到南方方言离普通话发音较远，而北方方言较近，因此为了避免细妹和宝根的发音无法被观众听懂，因此令其在影片中说普通话；而男女泥鳅都是北方方言，较易被听懂；另一方面，这种选择某种程度上反映了中国经济发展的地区差异：由于在外地的北方人常说普通话，造成了上海和广州本地人对普通话的“反感”（认为说普通话的都是“外地人”或“乡下人”），而《泥鳅也是鱼》中北京话和方言的差异某种程度上表现了沿海和中部地区的发展差异。因此，这种对比其实也反映了中国东西、南北之间经济发展不平衡的现状；这正如《我的美丽乡愁》中餐厅

老板的话：“中国地势西高东低、北高南低，有道是‘水往低处流’”，因此东南沿海正是“水”和“钱”最多的地方，自然也是“捞世界”的民工最多的地方。

另外，虽然三部电影中的主人公在城市中都面临身份危机，以及“回归乡村”和“留在城市”之间的抉择，但几位主人公最终的结果并不相同：《美丽新世界》的宝根留在了上海，并通过努力离城市的“聚宝盆”越来越近；《我的美丽乡愁》中的细妹留在了广州，也成为了都市白领；但另一个角色乌兰则回到了草原；《泥鳅也是鱼》中的女泥鳅最终决定离开城市。随着三部电影拍摄时间的逐渐推进（从1998年到2002年再到2006年），都市中的异乡人逐渐从倾向于“留在城市发展”转为“返回乡村”。这样一种趋势并不仅限于这几部电影。至少在城市代的农民工题材作品中，故事结局从九十年代末新世纪初的《美丽新世界》、《夏日暖洋洋》、《哭泣的女人》等影片的“留在城市”变为2005年后的《泥鳅也是鱼》、《惊蛰》、《落叶归根》、《江城夏日》、《租期》等影片的“回归乡土”；似乎城市代导演们越来越意识到城市的消极负面，并越来越以乡村视为皈依的净土。尤其在《租期》和《江城夏日》等影片中，城市及城市人的世故、险恶、狡诈同乡土及农民的淳朴、善良、正直形成了鲜明对比，因此在影片结局处，不仅出外打工的农村人最终回归了土地，连城市人也在乡村中洗净了自己的罪孽⁵¹——乡村成为其救赎的圣地。这样一种对批判城市和对褒扬乡土的取向，其实是一种回归，一种对于八十年代末九十年代初第四代导演影片在城乡抉择上的回归。⁵²

⁵¹ 在王超的《江城夏日》（2006）中，来到武汉打工的李艳红兄妹命运多舛：哥哥加入盗窃团伙而被车撞死，妹妹艳红在歌厅做三陪小姐；影片结尾艳红回到了乡村，在父亲面前忏悔，并诞下一个婴儿。在路学长的《租期》（2006）中，在城市打拼的郭家驹因父亲病重，无奈租了个“三陪小姐”莉莉回家看望父母，结果被迫“冲喜”结婚。本来互相利用的家驹和莉莉在淳朴的农村父老面前逐渐意识到自己过往的错误，并重新找到了生活的方向，回到城市后两人各奔东西。

⁵² 八十年代末九十年代初，很多第四代电影歌颂了淳朴的乡土生活，塑造了很多勤劳勇敢善良的农村男女，成为第四代导演共同的电影取向，例如颜学恕的《野山》（1986）、吴天明的《老井》（1987）、谢飞的《本命年》（1989）、张良的《特区打工妹》（1989）、王好为的《哦，香雪》（1990）等等。

第六章 拆迁、搬迁与变迁：

《洗澡》、《美丽的家》和《夏日暖洋洋》中的市民空间

一个城市的建筑拆没了并不可怕，人没了就可怕了。

——卢昊¹

2002年戛纳电影节的开幕电影《十分钟年华老去》，是由15位来自于不同国家的大师级导演共同以“时间”为题拍摄的短篇集锦，每位导演只有十分钟的长度展现主题；其中就包括中国第五代著名导演陈凯歌的《百花深处》。在影片中，冯（疯）先生（冯远征饰）是一名老北京居民，他请人为自己搬家；但当搬家的汽车穿过七零八落的残垣断壁，停靠在一片空荡荡的拆迁工地上时，观众能看到的只是一颗孤单到伫立在那里的老槐树——冯先生所谓的位于“百花胡同”深处的“家”其实根本不存在。在冯先生类似于疯癫的坚持下，一处模拟搬家的喜剧在这片被拆迁的废墟上上演了。但随着冯先生在深埋的土堆中找到了象征“历史”遗留物的“铛儿”，并与他手中的“铃儿”结合在一起时，充满古朴记忆的清脆铃铛声便在空气中回响；这时工人们也迷惑了，开始怀疑冯先生的“疯”与其住处的“虚”。而导演也通过虚拟鱼缸中水的画外音、被砸碎的花瓶影像等音画处理，令真实与虚幻、回忆与现实通过音画处理交织在一起。最后，顺着工人的目光，观众看到了光秃秃的老槐树通过定格焦点的渐渐虚化变幻为一幅古色古香的四合院立体构图，进而变化成一幅写意的，充满宁静和谐韵味的水墨丹青，而土坡中曾经掩埋的破碎铃铛的美妙乐声也在夕阳的废墟中变得清晰而温暖。

演员冯远征以具有传统戏曲和相声色彩的动作（如兰花指、小碎步）和语言（如高腔调、京片子）表演方式，塑造了一个停留在过去，被时代抛弃的老北京式堂吉诃德角色。这一“疯人不疯”的怀旧故事，直面了二十世纪九十年代以来北京

¹ 〈一座城市的消失：卢昊、史建谈话录〉，《东方艺术》，2006年第11期，页43。

市随处可见的拆迁现象，表达了现代化的城市建设和空间拆迁对于北京的城与人所带来的影响和创伤，以及对于传统历史和文化所带来的隔离与破坏。

从人物阶层身份来看，冯先生这一“市民游民”，不仅没有工作，更没有固定的住处——家。他的家只存在于记忆中，存在于拆迁前的“百花胡同”；而拆迁，令这一富有诗意的北京老胡同成为一个空洞的符号，或者一座坍塌的废墟。冯先生的家，正如他的心一样，就在这名曰“百花胡同”的废墟之上。

“无家可归”（homeless）是城市游民的重要生活状态和特征。王学泰在《游民文化与中国社会》中认为游民在生活形态上的两大特点是“缺少稳定的谋生手段”和“没有固定的居住场所”²。而在二十世纪九十年代以来，随着城市化的飞速发展和城市拆迁的不断进行，很多城市居民的住所被拆毁，却又无法找到新的居住场所，同时在缺乏稳定收入来源的情况下，很容易沦为城市游民。当然也有很多居民通过拆迁搬入了新居，从而展开人生的另一阶段。在《百花深处》的结尾，冯先生高兴地喊着“搬新家喽”并雀跃地奔向远处空旷的废墟，预示着他的新家也是空洞的能指，或者只存在于他的想象中——从记忆中的老胡同，到想象中的新房子，冯先生虚幻的“家”暴露了他无家可归的生存状态。

像冯先生这样，由于拆迁而无家可归的市民游民，在当代电影中并不乏再现。本章所要考察的重点，正是城市代电影如何以影像和声音再现市民游民生活空间的改变，而城市空间的改变又如何影响了游民的生活。而后新时期的城市空间其实发生了巨大的变化，建造与拆迁成为随处可见的现象，也广泛而深刻地影响了城市居民和游民的生活。本章将针对城市代电影中的拆迁主题进行分析，并从个人、家庭和城市三个不同的角度思考城市拆迁对于游民生活空间的影响和改变。

因此，在本章中，笔者将从后新时期的拆迁现象及其同城市游民生活空间的关系谈起，在此基础上简单梳理城市代电影中的拆迁主题。在主干部分，笔者将细读张杨的《洗澡》（1999）、安战军的《美丽的家》（2000）和宁瀛的《夏日暖洋洋》（2001）这几部拍摄于世纪之交的城市代电影，考察它们如何以影像讲述北京拆迁的故事，检视导演们如何利用电影作品思考城市化过程中城市空间、家庭关系及社

² 王学泰：《游民文化与中国社会》（上）（北京：同心出版社，2007年），页16。

会道德的拆解和重构。最后，笔者将集中分析城市代导演以不同技巧和手法“介入”电影叙事的方式，并通过电影中不同艺术形式间的互文与跨越，思考导演们如何干预和再现现实，表达艺术的自主性。

一、后新时期电影中的拆迁主题

“拆迁”是从二十世纪九十年代以来中国大众媒体的新闻报道中经常出现的一个关键词，“拆迁”和“动迁”的语义是相同的，即拆除原有的建筑物，居民被迫迁移到别处。³具体来说，拆迁的过程是：取得拆迁许可的单位（拆迁人/拆迁单位），根据城市建设规划要求和政府所批准的用地文件，依法⁴拆除建设用地范围内的房屋和附属物（附属物是指为了房屋的使用而建造的必须的附属设施，包括墙、甬路、门楼、厕所、棚屋等等），将该范围内的单位和居民（被拆迁人/单位）重新安置，并对其所受损失予以补偿的法律行为。

从字面来看，“拆迁”其实分成两个部分：“拆”和“迁”。这两个动词的宾语是不同的：拆的对象，是旧有的建筑物；而迁的对象，是被迫搬家的居民。这也说明了城市拆迁影响城市发展的两个主要方面：一是城市建筑的变化和城市景观的更

³ 参见见中国社会科学院语言研究所词典编辑室编：《现代汉语词典》（第5版）（北京：商务印书馆，2005年），页145及327。

⁴ 从法律上来说，中华人民共和国的“拆迁法规”也经历了几次修改和变更，情况较为复杂。比较重要的几次：第一次是国务院于1991年3月22日公布，1991年6月1日起施行的《城市房屋拆迁管理条例》，第二次是2001年6月6日通过，2001年11月1日起施行的同名法规《城市房屋拆迁管理条例》；这一法规在2007年10月1日停止执行，新的拆迁管理和补偿条例还没有出台，相关法律暂时参考《中华人民共和国城市房地产管理法》和《中华人民共和国物权法》的规定。这些是中央颁布的法规，下到每个省市其实都有自己的法规，而在具体的拆迁项目启动时，也都会有临时的法规或“拆迁办法”。拆迁法规修改和变更速度之快，也反映了城市房屋拆迁过程中所暴露的一系列问题，例如被拆迁人的房屋补偿问题（房屋补偿费、周转补偿费、奖励性补偿费）；暴力拆迁的问题——钉子户；拆迁纠纷裁决的问题等等。具体可参见王才亮、王令：《房屋征收与拆迁》（北京：北京大学出版社，2011年），页5—11。

新，一是市民家庭的搬移和生活的变化。因此，本章在讨论“市民空间”这一问题时，也兼顾这两方面的空间变化。

而从这两方面入手，我们也能清楚了解当代城市拆迁的社会历史语境。当代的城市化进程是拆迁最重要的社会语境；可以说，拆迁是后新时期城市化在空间方面的重要表现。二十世纪九十年代以来，中国的城市空间发生了巨大的变化；传统城市建筑（例如北京的胡同和上海的弄堂）被拆迁，旧的设施逐渐被快速崛起的高速公路、地铁轻轨、购物中心和金融中心代替。如果说“建”是我们能够观察和见证的正面积的城市化过程，那“拆”就代表了城市化的破坏性一面。城市中林立的吊车、脚手架、推土机的咆哮、无处不在的尘埃——这些没完没了的拆迁现象，出现在很多城市居民的日常生活中。可以说，当下的中国（China）城市随时都在“拆呐”（chai-na）⁵的过程中。很多胡同、弄堂、四合院、石库门等旧的建筑和设施被拆掉，取而代之的是现代化的商场和酒店。城市景观的变化是城市发展的外部特征，我们也很容易观察得到。

新时期以来的住房改革是影响拆迁的另一个政策语境。在 1978 年改革开放之前，中国实行的是“统一管理，统一分配，以租养房”的公有住房实物分配制度——单位分房制度。应该说，这种制度模式在当时较低水平的消费层次上，较好地满足了职工的基本住房需求。住房制度改革起始于 1980 年邓小平关于住房问题的讲话，当时谈到住宅问题，邓小平说：“要考虑城市建筑住宅、分配房屋的一系列政策。城镇居民个人可以购买房屋，也可以自己盖。不但新房子可以出售，老房子也可以出售。可以一次付款，也可以分期付款，十年、十五年付清。”自此之后，中

⁵ 当代中国如火如荼的拆迁现状，令中国（China）的谐音有了“拆呐”的意思，这一文字游戏被应用于很多报刊、电视、网络等大众媒体。很难追寻到最早使用这一文字游戏之出处；在学术方面，鲁晓鹏（Sheldon Lu）曾在文章中使用这一谐音，他分析了中国城市中随处可见的“拆呐”的口号和现状，并认为“拆呐”是中国城市化发展的缩影。“拆呐”从 20 世纪 90 年代始成为中国城市空间发展的主要声音，一直持续到 21 世纪；而“拆”也是中国当代大众电影和先锋纪录片中的重要主题。详见 Sheldon H. Lu, “Tear Down the City: Reconstructing Urban Space in Contemporary Chinese Popular Cinema and Avant-Garde Art”, in Zhang Zhen (ed.), *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century* (Durham and London: Duke University Press, 2007), p.137.

国的房改大致经历了试点售房（1980-1985）、提租补贴（1986-1990）和以售带租（1991-1993）等改革阶段，以及全面推进住房市场化改革的确立（1994-1997）阶段。

1994年7月中国国务院发布《国务院关于深化城镇住房制度改革的决定》开启了城镇住房制度正式改革之路。该文件提出城镇住房制度改革作为经济体制改革的重要组成部分，目标是要建立与社会主义市场经济体制相适应的新的城镇住房制度，实现住房商品化、社会化；把各单位建设、分配、维修、管理住房的体制改变为社会化、专业化运行的体制；把住房实物福利分配的方式改变为以按劳分配为主的货币工资分配方式；建立以中低收入家庭为对象、具有社会保障性质的经济适用住房供应体系和以高收入家庭为对象的商品房供应体系；同时，建立住房公积金制度，建立政策性和商业性并存的住房信贷体系。另外，1998年的《关于进一步深化住房制度改革加快住房建设的通知》和2003年的《关于促进房地产市场持续健康发展的通知》也是深化改革的重要法规。这些法律条文都促成了“商品房政策”的推行和实施。⁶用一句话来说，改革开放后的“商品房政策”逐渐取代了“住房政策”，这种以市场为导向的商品经济模式促使中国的城市空间得以快速发展和变化，也同时造成了城市文化和生活方式的改变。

在明确了后新时期城市拆迁的社会和政策语境后，我们便可以来思考拆迁同市民，尤其是城市游民之间的关系。可以说，拆迁从两个方面导致了城市游民的增多：一方面，随着现代城市化建设，越来越多的农民工涌入城市从事建筑工作，而在建筑项目结束后，无法另觅他职的民工便可能成为“民工游民”；另一方面，随着旧房屋、旧胡同和旧街道的拆毁，很多城市本土居民被迫搬家，一些人留在原来的城市生活，其中无家可归或居无定所的人便可能成为“市民游民”；另外一些人则离开所在城市远赴他乡⁷。对于“民工游民”这类人在城市代电影中的再现，笔者已在上一章详细探讨，而在本章内容中，笔者将主要针对“市民游民”进行分

⁶ 关于住房制度改革的发展历史与现状分析，可参见王洪春：《住房社会保障研究》（合肥：合肥工业大学出版社，2009年），页45-80。

⁷ 参见本文第四章对《三峡好人》的分析。

析，思考这类人在城市代电影中的再现，以及电影如何思考拆迁对市民游民生活空间所造成的影响和改变。

作为再现社会生活的一种形式，当代电影也对于城市化进程中的拆迁予以关注，城市拆迁成为一些影片的重要主题。第五代导演周晓文的《青春无悔》（1991）是新时期电影中第一部包含拆迁情节的影片⁸，在此之前，一些电影表现了新时期中国的新都市面貌，尤其是林立的高楼、繁复的立交桥和熙攘的人流车辆等城市意象，例如第四代导演郑洞天的《鸳鸯楼》（1987）、米家山的《顽主》（1988）、谢飞的《本命年》（1988）、张暖忻的《早安，北京》（1990）等。⁹这些影片更多地展示了北京的高楼大厦或正在施工的建筑工地，并没有直面要拆毁的建筑和要搬迁的旧居民。

而从《青春无悔》开始，很多电影中都以拆迁作为重要的主题或情节。这些作品包括：黄建新的《站直啰！别趴下》（1992）、管虎的《头发乱了》（1994）、章明的《巫山云雨》（1996）、贾樟柯的《小武》（1997）、《三峡好人》（2006）、《二十四城记》（2008）、施润玖的《美丽新世界》（1998）、杨亚洲的《没事偷着乐》（1999）、张元的《钉子户》（1998）、《过年回家》（1999）、金琛的《网络时代的爱情》（1999）、张杨的《洗澡》（1999）、张艺谋的《幸福时光》（2000）、霍建起的《生活秀》（2000）、路学长的《卡拉是条狗》（2003）、安战军的《美丽的家》（2000）、《胡同里的阳光》（2007）、《万家灯火》（2008）、阿宇的《我的回忆值一

⁸ Yomi Braester 认为，周晓文的《青春无悔》中所展示的“城市图景”（cityscape）可被看做“伤痕图景”（trauma）的隐喻，而拆迁不仅造成了建筑的坍塌，也将伤痕留给了主人公。参见 Yomi Braester, “Tracing the City’s Scars: Demolition and the Limits of the Documentary Impulse in the New Urban Cinema,” in *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, pp.137-160, pp. 161-180.

⁹ 这几部电影被认为是新时期最早的城市电影，它们完全脱离了乡土影像传统，完成了对“城市的确认”，并展示了城市的影像和文化。对几部电影的评论，可参见饶朔光、裴亚莉：《新时期电影文化思潮》（北京：中国广播电视出版社，1997年），页 311-327。

个亿》(2009), 以及宁瀛的“北京三部曲”¹⁰等。在这些电影中, 城市拆迁作为重要的情节, 经常成为影片中一些人物生活的转折点; 影片中的主人公或者是拆迁的当事人, 或者是拆迁的旁观者。而这些影片跨越了代际和类型, 既包括第五代导演(周晓文、黄建新、张艺谋等)也包括城市代导演, 既包括剧情片也包括纪录片(如《钉子户》); 其中表现下岗职工或民工游民的影片也并不少, 例如《站直啰! 别趴下》、《没事偷着乐》、《生活秀》、《洗澡》、《幸福时光》《卡拉是条狗》、《美丽的家》、《万家灯火》等。

从地域来看, 这些拆迁题材的电影故事主要发生在中国的一些大城市中, 例如北京(《过年回家》、《万家灯火》、《胡同里的阳光》、《洗澡》等)、天津(《没事偷着乐》)、上海(《美丽新世界》)、西安(《站直啰! 别趴下》)¹¹等; 另外一些导演也对当代的一些重大拆迁项目投诸目光, 例如贾樟柯的《三峡好人》和章明的《巫山云雨》的故事情节都发生在三峡工程开工时期。三峡工程的库水淹没区涉及湖北和重庆的二十多个区市县, 造成库区淹没区的大批居民被迫移民, 三峡一期和二期工程移民人数达到七十多万人。这些平民迁徙的故事, 在两部影片中都有所再现。霍建起的《生活秀》则描绘了武汉吉庆街上个体女老板来双扬(陶虹饰)的纷繁复杂的生活, 通过这一形象表现了吉庆街的拆迁过程, 及其对当地居民的影响。另外, 贾樟柯的《二十四城记》纪录了四川成都“成发集团”(原“四二零”军事工厂)的土地转让对原厂职工造成的影响; 随着一座大工厂被房地产公司改建成名为“二十四城记”的商业大厦, 很多工作了数十年的工人下岗成为游民。贾樟柯采访了近百名下岗职工, 不仅将纪录同虚构平行放置于影片叙事中, 更将访谈内容结集出版为《二十四城记——中国工人访谈录》一书¹²。这些电影所关注的拆迁项目虽

¹⁰ 宁瀛导演的“北京三部曲”包括《找乐》(1992)、《民警故事》(1995)、《夏日暖洋洋》(2000)。

¹¹ 黄建新一直以来关注和思考中国的城市化进程, 尤其是其故乡城市西安的普通居民生活; 他的很多电影故事都发生在西安, 例如《站直啰! 别趴下》(1992)、《背靠背, 脸对脸》(1994)、《红灯停绿灯行》(1995)、《埋伏》(1996)等。关于黄建新和西安的关系, 参见黄建新:《生活决定了我的电影》,《当代电影》,1997年第4期,页81-83。

¹² 参见贾樟柯:《二十四城记——中国工人访谈录》(济南:山东画报出版社,2009年)。

然不属于城市或城市化的范畴，但也造成了大量游民的产生。

另外，北京市的拆迁问题一直以来都是媒体关注的焦点。北京在九十年代以来经历了大规模的拆迁，尤其为了迎接 2008 年奥运会，四环以内的旧城区进行了全面拆迁。酒仙桥、五里坨、西黄村、六娘府等拆迁项目都受到了社会各界的瞩目，这些拆迁项目也促使了相关法令法规及实施机制的完善和健全。¹³根据北京市长王岐山的讲话内容，从 1991 年到 2003 年的时间内，北京已有超过 150 万市民的住处遭到拆迁。¹⁴加上北京作为中国的首都和政治文化中心，是中国当代电影人最重要的文化场所，因此再现北京市拆迁状况的电影占了绝大多数。笔者在本章重点讨论的几部电影，其拆迁情节都发生在北京。

除了城市代电影，当代先锋艺术也对城市拆迁这一主题进行了深入而广泛地探索。在这一领域，巫鸿曾撰文探讨了吴山专、黄永砵、曾浩等人在八十年代末九十年代初作品中的“废墟”和“破碎”概念，这一概念不仅指向空间（城市）的“废墟”，也指向时间（历史）的“碎片”和“废墟”。¹⁵除此之外，在当代先锋艺术中，较为重要的表现“拆迁”主题的作品包括：展望《废墟清洗计划》（行为，1994），刘彦《文本》系列（装置，1993-1996），荣荣《无题》系列（摄影，1996-1997），隋建国《美院搬迁计划》（行为/装置，1994），王劲松《百拆图》（摄影，1999），张大力《对话》（涂鸦，2000），李松《转与玩偶》系列（油画，2003），许江《历史的风景》系列（摄影装置，1999—2003），卢昊《消失的家园》系列（油画，2005）以及刘小东《三峡新移民》（《三峡大移民》）系列（油画，2003—2005）等等。在这些艺术再现中，“拆”不仅被指涉为物质或建筑的消解，也隐喻了夫妻家庭的拆散，甚至是心灵或精神世界的瓦解。在中国如火如荼地进行城市化的当下，老建筑的拆毁，旧有生活方式的改变，伴随着精神的失落和价值的重构。很多作品也探讨了拆迁中底层游民的问题，包括对于拆迁民工的关怀、被迁居民与

¹³ 参见郑萍萍：〈北京的拆迁户群落及生存状况〉，《新闻周刊》，2003 年第 36 期，页 27-29。

¹⁴ 葛柱宇、杨杨：〈王岐山坦然面对三大现实问题〉，《京华时报》，2004 年 2 月 22 日。

¹⁵ 巫鸿：〈废墟、破碎和中国现代与后现代〉，《作品与展场：巫鸿论中国当代艺术》（广州：岭南美术出版社，2005 年），页 1-18。

政府的对话、退休老人记忆的保存等。从这些作品中，我们能够看出当代视觉艺术家对拆迁这一问题的热衷，也能从一个侧面了解视觉文化对拆迁中城市游民的关怀和再现。

下面笔者将具体分析三部电影中的拆迁主题，并探讨拆迁造成的城市游民生活空间的变化。张杨的《洗澡》（1999）、安战军的《美丽的家》（2000）和宁瀛的《夏日暖洋洋》（2001）这三部城市代电影都拍摄于世纪之交，故事情节也都发生在首都北京。三部电影，从一栋建筑、一个家庭、一座城市三种不同的角度，再现了后新时期的拆迁现象，也都表达了导演对于游民生活空间的思考。

二、废墟与怀旧

电影《洗澡》讲述了一个京味十足的百姓故事：老刘（朱旭饰）是北京某胡同里一家传统澡堂“清水池”的老板，不仅外貌慈祥温和，而且性格开朗豁达，通情达理且与人为善。他的大儿子刘大明（濮存昕饰）曾因不认同父亲的澡堂生活而离开了父亲和他的澡堂，离家出走到深圳经济特区“淘金”；他误以为父亲病重而赶回北京，却逐渐体验到澡堂生活的魅力。随着老刘的突然离世，大明肩负起照顾智障兄弟二明（姜武饰）的重任。随着北京城市化的进程，这间传统的澡堂要拆了，大明和二明的生活面临着新的转折。

整部电影都是围绕着“清水池”这一澡堂展开，它是整部电影最重要的一个符号。那么“清水池”是个什么地方呢？影片极力回避“清水池”澡堂作为经营实体的经济运作和金钱效益，而是极力渲染澡堂对于社区和远亲近邻的凝聚作用，澡堂似乎是一个共享天伦之乐和人情之乐的大家园，而老刘就是这个大家园的家长。在这里，性格、身份、年龄各异的人都能找到自己的快乐，即使是像二明这样的傻儿子也能够找到自己的位置，得到父亲的宠爱。在这里，澡堂已不仅仅是一个供人洗澡的商业场所，更代表了一种传统而温暖的生活方式：人们在这里拔火罐、斗蛐蛐、遛鸟、听收音机，下象棋；每个人都和乐融融。不仅如此，澡堂和老刘还帮助何正摆脱了欠债，令其走入正途；也令夫妻生活不合的张金浩和王芳夫妇重新牵

手、言归于好；更能令吵架的老林和老吴和好如初、重拾友谊。正如“清水池”澡堂里高挂的匾额“上善若水”、“大道无言”所说的那样，水是亲情、友情和爱情的象征，澡堂是治愈人们精神创伤，老少咸宜、妇孺同乐的人间天堂（图 6.1）。

“清水池”不仅是一个物理空间，也是一个具有象征意义的文化符号。也就是说，“清水池”不仅是充满温情的人间天堂，也是延续传统文化和生活方式的空间。尹鸿曾一言道明，“清水池”澡堂其实象征了传统文化。他认为，“《洗澡》中的‘水’负载了明确文化意义的符号”，具有“东方的仁慈、宽厚、和睦、亲情”，是一个“正剧式的拯救”，而且“‘水’的隐喻、人们对澡堂的无限眷恋提供了一种对东方传统的自我膜拜。”因此，他认为《洗澡》整部电影其实“不遗余力地神化长者，神化澡堂文化，神化东方人伦传统”。¹⁶这种看法透彻地点明了《洗澡》中“水”和“澡堂”的象征意义，尤其是“上善若水”等道家的精髓之言，俨然昭示着亲情如水，大爱无言。而笔者认为，这种传统文化符号和精神美德，在电影中更成为一种意识形态，询唤了观众的认同；而且是通过将观众置入“大明”这一角色中进行询唤。可以说，传统的美德和精神财富主要体现在老刘的身上，而在影片中，主人公大明是一个接受了现代教育和西方文化年轻人，这同多数观众的背景和认同是相似的。电影将大明塑造为一个“被感染者”和“被教育者”，同观众一样，深深地被父亲的宽厚、亲切和超功利性的东方人伦所询唤、感动和征服；而老刘这一人物形象所询唤的传统“澡堂”文化和意识形态，也在影片中默默塑造着剧中人物和观众的认同。

而这样一种美好的传统“澡堂”文化，也抵不过现代化和城市化的浪潮。其实影片在一开始就描绘了一种对立于传统澡堂文化的洗澡方式：作为新新人类的何正在高楼林立的市区进入一间“快餐”式的“洗澡站”，西装革履的他选择了“五分钟”的洗澡模式。随即，电影以短镜头的快速剪切和充满动感的快节奏音乐描绘了何正洗澡的过程。快餐式洗澡站作为现代文化的隐喻，其快速方便、私密性、淋浴、高科技等特点都与传统澡堂形成了鲜明的对比。

¹⁶ 尹鸿：〈《洗澡》：新生代的成人式〉，《尹鸿影视时评》（开封：河南大学出版社，2002年），页 226-236。

而在影片的后半段，如天堂般温暖的澡堂也逃不脱被拆迁的命运（图 6.2）。被拆除的不仅是一座澡堂，更是很多市民的生活空间，甚至是居住空间。对于影片中的北京市民来说，澡堂的拆迁绝不意味着文明和进步，反而是对其赖以生存的生活空间和文化的剥夺。

首先，对于即将各自搬走四散的“澡客”来说，乔迁新居完全无法带来任何喜悦，反而造成了更多的担忧和叹息。影片后半段，在一个池子里泡澡的老林、老吴等人谈起拆迁和搬家时说：

老吴：“您家分那儿去了？”

老林：“冲东。”

老吴：“不错呢。我们家分大冲了。”

老林：“那可够远的。”

老吴：“可不，往后咱们要在这儿掐蚰蚰啊，可不大容易了。”

老林：“反正我也想开了，一搬家，我也不养蚰蚰了。”

老吴：“怎么了？”

老林：“不知道吧？蚰蚰，一离开地气，立刻就不活了！我有个小兄弟，去年搬到楼里去了。你猜怎么着？好几十只蚰蚰，一眨眼功夫，全死了！与其这样，还不如把它们都放了。”

老吴：“唉，往后呀，也没什么好玩的了。”

在这段对话中，楼房所承载的现代生活方式丝毫引不起这些老北京居民的兴趣，而且更是扼杀其消遣娱乐的祸首（蚰蚰离开“地气”就死了）。而这里的蚰蚰也可看作是被迫搬迁的老百姓的隐喻：离开“地气”的不仅仅是蚰蚰，还有土生土长的老北京居民；这些居民搬到新楼里后，“往后也没什么好玩的了”。养蚰蚰作为一种北京人传统的文化和生活方式，正在随着旧胡同、旧建筑的拆迁也逐渐销声匿迹。而即将消逝的不仅仅是蚰蚰，还有“澡堂”文化。几个老人接下去说：

老林：“唉，玩啊，我倒不担心；我担心的是啊，一搬进新小区，连个澡堂也没有，上哪儿洗澡去啊？”

老澡客：“就是啊。”

张金浩：“哎，哎，我们家买了热水器啦，正装修呢。明天啊，在家里就能洗鸳鸯浴啦。”

老林：“去去去，还鸳鸯浴呢。就那热水器，一个人淋着，哪有在这泡着舒服呀。”

老吴：“是啊，你看大伙，在这澡堂里说说笑笑，多热闹啊。唉，完了，完了……”

和斗蛐蛐一样，澡堂也是重要的老北京人重要的市民空间，这里“大伙说说笑笑”，享受“热闹”的邻里街坊生活。而这样的市民空间，正由于城市化和拆迁如火如荼的进行而不复存在了；这不能不引起居民的哀叹，正如老吴最后意味深长的话“完了，完了”。饰演老吴的演员是著名表演艺术家封顺，他曾在二百多部影片中塑造过不同角色；《洗澡》成为他最后一部作品，其最后这句话也成为他在大银幕上的终极箴言。对于封顺这位地道的老北京人来说，《洗澡》成为他艺术作品的挽歌；而他在影片的叹息和感慨，也成为对传统北京文化的凭吊。

因此，澡堂和澡堂代表的传统生活方式（拔火罐、斗蛐蛐、遛鸟、下象棋等）是老林、老吴等退休老人赖以生存的生活空间。随着结尾处推土机的轰鸣，澡堂被夷为平地和废墟，他们的生活空间也就不复存在了。

和这些澡客相比，本身就居住在澡堂里的老刘一家（具体来说是老刘和二明）来说，拆除的就不仅仅是洗澡的空间，而且也是生活的场所。但影片安排老刘在自己热爱的澡堂和水（传统文化和生活方式）中死去，因此他没有受到现代化文明的“荼毒”，而是完整而彻底地保存了的“上善若水”的美德。老刘的这一结局也可看做影片对现代化中传统空间和文化行将死亡或消逝的怀旧与哀悼，借此影片也避免了传统文化和美德化身的老刘与城市化拆迁之间的正面冲突。

也正因如此，智障的二明成为传统文化和空间最后的捍卫者。在影片中，二明

作为一名残障人士，只有在澡堂中才能发挥他的作用。换句话说，离开了澡堂，他就丧失了赖以生存的能力。在影片前半部分，天真无邪的二明为影片增添了很多幽默元素，澡堂及其所在的胡同是他所有的生活空间。同老刘一样，他每天保持同样的习惯：在胡同中跑步，在水里练习憋气，以及替人搓背和浇水；他的智力水平决定了他很难从事脑力劳动。而当父亲去世，澡堂被拆，二明就成为了无业游民。大明因为要回深圳处理家庭和工作事情，暂时将二明放进医院，但他却在医院里又哭又闹。对于连路都记不住的二明来说，澡堂的拆掉，其实就等于剥夺了他的全部生活空间；他所熟悉和习惯的环境将完全变化，使他无家可归甚至无法生存的城市多余人。成为废墟的不仅是坍塌的澡堂，还有二明的全部生活。影片结尾处，当搬家公司的人进入澡堂搬走家居，迎面遇到二明愤怒的驱赶：他以管引水喷向搬迁的工人，将其赶出澡堂。大明试图阻止，也被淋得满身是水。二明的行为最多是一种无意义的抵抗——他试图捍卫澡堂这一承载了传统文化和他全部生活方式的空间，但始终在轰隆的推土机面前无能为力。

影片的最后，二明戴着苗壮送给他的录音机，唱起意大利歌曲“我的太阳”；在雄壮的音乐中，如庞然大物般的推土机将断瓦残垣瞬间夷平；二明站在即将被拆的澡堂中，用歌声发出最后的慨叹和哀悼。电影在这里使用了音画对位的效果：画面中的推土机对陈旧低矮建筑的夷平配合“我的太阳”的画外音，隐喻了西方文化压倒中国文化、现代文化压倒传统文化的最终结果。“我的太阳”作为西方文化的象征，在电影中有迹可循。苗壮总是喜欢在澡堂里以意大利语高唱这首《我的太阳》，但他似乎吃了太多黄油和面包，不仅在澡堂里从不泡浴而选择更西式的淋浴，而且走上舞台演唱歌曲时也是西装革履；这些符号都具有西方文化的所指。也正因如此，他在澡堂中的歌声经常遭到传统北京市民的反感。但奇怪的是，这位“西化”的苗壮只能在具有东方象征的“水”的淋浴中才能唱歌，而这一点只有傻二明洞悉了其中的玄机。似乎象征东方传统文化的“水”是西方和现代文化音质东方的本土养料，上善之“水”具有吐故纳新、养育万物的神圣性。

作为一个城市游民，二明最后的命运是影片留给观众的悬念。虽然大明曾表示过一定会好好照顾二明，但他也还有没征得自己妻子的同意。而且即使妻子同意，

二明也不得不离开胡同，离开北京，而移民到不熟悉的深圳。深圳作为中国的首批经济特区之一，在影片中俨然被放置于北京的对立面；深圳的务实、繁华和现代同北京的民间、传统和怀旧之间具有鲜明的对比。到了深圳之后，缺乏谋生技能的二明，其命运也成为未知之数。这正如在张艺谋《幸福时光》的最后一个镜头中，一个年轻的盲女（董洁饰）坐在拆迁的废墟中心，虽然受到退休老人老赵（赵本山饰）暂时的照顾，未来却没有任何生活保障。二明、盲女这样没有固定职业和住所的游民，在拆迁之后要如何安置和照料，成为这两部电影结尾所提出的共同问题。

《洗澡》虽然表现了一些老北京市民百姓，尤其是市民游民的艰辛和怨言，但却并没有表现出太多控诉的力量，反而尽量描摹传统澡堂中的人和文化的安逸、踏实与温暖。这种感觉，来自于影片浓厚的怀旧气息。影片多次表达了旧建筑和旧空间给人的安定踏实，以及旧的生活方式所孕育的和谐氛围。根据廖炳惠的解释，“怀旧”（nostalgia）¹⁷作为一种文学和艺术表现方式，往往用以表达对“现代化”话语的抗拒，因为“怀旧”与现代文明之间总存在一种意欲改写历史的张力。¹⁸城市化是现代化的重要特征，《洗澡》作为一种怀旧的表达，直接对抗的就是以拆迁为缩影的现代化建设。影片借由对传统生活方式怀旧表达了一种对不断向前发展的城市化过程的不满和抵抗。这种作为抵抗的怀旧，其实也是一种意欲改写城市化历史，解构城市发展的尝试。

杰姆逊（Fredric Jameson）曾提出“对当下的怀旧”（nostalgia for the present）这一概念，因为后现代社会的迅速发展使人在目不暇接的变迁过程中，感觉每几年的时间就仿佛超越了一个世代，怀旧感的产生不再仅仅是针对过去，也逐渐针对当下发生的事情。¹⁹从这一角度来看，围绕“洗澡”的主题，影片将北京现代化的一面（洗澡站、汽车美容站、摩天大楼等）与传统性的一面（澡堂、社区公

¹⁷ 英文“nostalgia”这一概念具有“怀乡”（“乡愁”）和“怀旧”两种不同的能指；对于前者的分析，笔者在本文第三、四、五章中皆有涉及。

¹⁸ 廖炳惠编：《关键词 200：文学与批评研究的通用词汇编》（南京：江苏教育出版社，2006年），页 171。

¹⁹ Fredric Jameson, “Nostalgia for the Present”, in Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1991), pp.279-296.

园、胡同等)交叠再现,令观众一方面对现实发展有所认同,一方面也能体会到传统的当下性。一方面,新的城市空间和建筑正如火如荼地规划和建造;另一方面,旧的城市空间和建筑正陆续接踵地倒塌和拆掉。“拆”和“建”的同时进行,令怀旧感不再仅仅针对过去,也指向现在。或许今天还存在的旧街道、旧建筑、旧房屋,明天便整饬一新。这种短时间内物是人非的对比,也体现了中国城市化发展速度之快。

除了传统北京、现代北京的两个空间面向,影片也营造了陕北和西藏两个记忆空间,也可看作一种特殊的“怀旧”。这两个故事都是由老刘所讲述,故事都来自于他的旅行见闻或回忆。尹鸿曾分析过这两个段落,认为“陕北”求雨和洗澡的情节和人物设置同陈凯歌的《黄土地》构成互文的关系,“在《黄土地》中的水是一个悲剧性的期待,而《洗澡》中的水则成为一个正剧性的拯救”;而“西藏”段落中老奶奶带领小孙女去圣湖洗澡的故事也呼应了冯小宁的《红河谷》中老人讲述关于长江、黄河等五个儿子的故事;它们都表达了对于圣湖的虔诚,都“以水作为中华文化时间和空间联想的中介”。这两个故事,不仅承载了影片对于传统文化的怀旧和膜拜,而且显示了“张杨整合第五代影片的勃勃野心”。²⁰

从这两个片段延伸开来,我们可以认为,《洗澡》所描绘的父子之间复杂的关系,也透露出张杨对第五代导演的复杂感情。正如尹鸿所分析,在《洗澡》之前的电影中,“父亲”的形象是一个空洞的符号,第五代导演中“常常情不自禁地表达出一种‘父亲死了’的空洞绝望和寻找‘父亲’的迷惘、努力”²¹;而《北京杂种》、《头发乱了》和《长大成人》等城市代电影则表现了没有父亲庇护和管制的青年人叛逆、疏离和迷惘的情绪²²。但在《洗澡》中,那个“被告别、被遗忘、被丢失”的父亲重新登场,虽然还是在父子的冲突关系中展开情节,但最后以子(大明)对父(老刘)的全面认同而结束。因此,尹鸿将《洗澡》称为“新生代的成人

²⁰ 尹鸿:《〈洗澡〉:新生代的成人式》,页230-231。

²¹ 同上,页227。

²² 参见本文第二章的论述。

式”²³。尹鸿的解读，提醒我们注意到《洗澡》同第五代导演的作品之间的关系，这其实也可作为一种特殊的“怀旧”情结来思考。《洗澡》中父子之间的争吵与和睦，其实可以看作是第五代导演和城市代导演之间的复杂关系。《洗澡》中所流露的对于父辈的怀旧，不仅仅是一种继承、接受和依赖，更是一种与之对话，并在此基础上实现创新的意图。这一点，从“西藏”和“陕北”两个片段中可以清楚的看到。

以上主要围绕着电影中澡堂拆迁的情节，分析了“清水池”这一符号所承载的传统生活方式和文化的内涵，并论述了澡堂的拆迁对其中的退休“澡客”、澡堂主老刘及二明生活空间的影响。而导演对于这一拆迁情节的再现，在风格上具有浓郁的怀旧特征，这不仅表现为影片对城市化意欲改写的张力，也体现在影片中陕北、西藏两个记忆空间的营造上。除此之外，笔者想要结合这部电影的制作情况，略谈一下电影的定位策略，以更好地理解导演以这种怀旧的风格拍摄这部电影的初衷。

《洗澡》是张杨导演的第二部电影作品。同处女作《爱情麻辣烫》（1997）一样，张杨的《洗澡》也是由艺玛电影技术有限公司²⁴与西安电影制片厂联合摄制的。作为又一部“小成本，大回报”的电影²⁵，这部投资近 500 万元人民币的电影，不仅达到了 2000 万元的中国国内票房，也成功地进入了海外电影市场，先后签下包括美国、日本、法国、英国等世界主要电影集散地的共 56 个国家的销售合同，被媒体称为“《洗澡》令中国影片打开了西方主流院线的大门”²⁶。《洗澡》也获得了包括第 24 届多伦多国际电影节影评人协会大奖和第 47 届圣赛巴斯蒂安国际电影节最佳导演在内的十几个大大小小的电影节奖项，可谓商业和艺术双丰收。作为一个独立制片的电影制作公司，艺玛电影公司善于在主旋律和商业之间周旋，并积极扶植新生代导演及其作品，拍摄“新主流电影”，这些笔者在上一章已有论

²³ 尹鸿：〈《洗澡》：新生代的成人式〉，页 229-230。

²⁴ 关于“艺玛”电影技术有限公司的介绍，参见本文上一章内容。

²⁵ 《爱情麻辣烫》投资 350 万元人民币，票房总收入超过 3000 万元；而且张杨也因此获得了第 18 届中国电影金鸡奖导演处女作奖。

²⁶ 参见〈了不起的《洗澡》〉，《南方都市报》，2000 年 4 月 7 日。

述。因此，这样一部“新主流电影”，不仅能够商业和主旋律之间游刃有余地行走，而且还将东方与西方、现代和传统进行了二元对立式的设计，通过对“上善”之水所象征的东方传统文化的歌颂和膜拜，一方面提出了中国应对现代化和城市化挑战的应对策略，一方面也塑造了新一代对老一代文化的认同与继承。同时，它也满足了西方观众和批评者的期盼和口味，这正如鲁晓鹏（Sheldon H. Lu）的分析：虽然整部电影“批判了全球化和现代化的消费主义”，但“影片中的‘澡堂’为国际观众制造了又一个典型的中国新符号（another new icon of China for international audiences）”²⁷。笔者赞同鲁晓鹏的观点，即《洗澡》具有一种新式的东方主义策略，既能够不扭曲传统文化，也没有脱离中国现实，而且还具有国际视野。它在怀旧和膜拜东方传统文化之时，迎合了主旋律的弘扬传统的精神，又同时在一定程度上发出了底层民众的声音。

张杨在谈到拍摄《洗澡》的初衷时，认为自己“在北京城市化的背景下将镜头对准一个与时代不合宜的澡堂子”，这“并不仅仅是一种怀旧”，而“主要是去感受一下一种属于传统的价值观念与新发展中的价值观念怎么碰撞、怎么融合的问题”。选择澡堂文化作为表现的对象，一方面是因为他“从小就生活在这种环境里面”，“18岁之前在北京新街口一带居住时经常随父亲去洗澡”；另一方面他也观察到“北京这一个古老的城市这些年变化特别大，许多大拆大建的工程”，因此“有必要拍这么一个电影”。²⁸这体现了张杨借用电影这种形式，想要纪录急剧变化中的社会的意图。而电影的功能，绝对不止是能够纪录和保存正在拆迁中的城市空间，更能够表达导演的观点和声音，从而“介入”和“干预”现实。关于这一点，本章将在后面的部分集中探讨。

三、平民家庭搬迁史

²⁷ Sheldon H. Lu, “Tear Down the City: Reconstructing Urban Space in Contemporary Chinese Popular Cinema and Avant-Garde Art,” in *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, p.144.

²⁸ 张燕：〈火爆《爱情麻辣烫》之后轻松《洗澡》——大学生电影节访张杨〉，《电影文学》2000年第8期，页27-29。

如果说《洗澡》讲述了一个“拆迁”之前的故事——影片结束于澡堂面临拆迁，胡同居民面临四散，刘家面临分解的时刻；那么《美丽的家》（2000）则展现了城市平民拆迁之后的琐碎生活，以及拆迁对普通家庭的影响。《美丽的家》是由北京紫禁城影业公司于 2000 年春节期推出的贺岁片，导演为安战军。这部作品被定位为“喜剧片”，而片名“美丽的家”似乎也呼应了这一影片定位。但联系剧情来看，影片的这一标题和内容之前其实存在一种反讽。电影讲述了张大民（梁冠华饰）一家乔迁新居后的“美丽”生活：大民一家每天早晨都在邻居令人惊厥的电钻声、电刨声中惊醒，宛若身处于一个巨大的引擎旁边。随后楼上的王科长家卫生间的水又总往大民家漏，因说理不成功，大民一家只能穿着雨衣洗漱。邻居古三更挥锤推倒一堵墙，令楼房的承重都有问题（图 6.4）……不仅过不了安静的日子，大民一家在生活上也困难重重：大民是矿泉水厂的送水工，妻子云芳（朱媛媛饰）是纺织厂的女工，家里每月挣的钱非常有限；家里还有半痴的老母，孩子也运气不好——本来吹小号是他的特长，但今年又改招萨克斯特长生生了；他去别的区考试，小号又在路上被骑车压扁了。最惨的是，大民家两次装修都被骗：第一次大民在街上遇到一个外表憨厚的人，将其丈母娘一年的退休金骗走；第二次是云芳同事表姐的朋友，最终不仅价格更高，还搭进上百元的电话费。可以说，张大民搬家后的新家并不“美丽”，他的新生活也并不“幸福”。直到影片结尾，张大民义不容辞地成为楼里楼外热心肠的居委会主人，和原来的街坊、现在的邻居们亲密友好地相处着。大民的弟弟妹妹们为了给母亲过生日纷纷聚齐，虽然热闹的为影片安上了一个光明的尾巴；只不过墙上老父亲的遗像又为热闹的气氛增添了些节外生枝的苦楚。

因此，《美丽的家》讲述了一个颇为辛酸的搬家故事，再现了一个平民家庭搬迁后的遭遇。但这个故事其实还有前文。1998 年，根据刘恒的同名中篇小说改编的电视剧《贫嘴张大民的幸福生活》由北京电视艺术中心出品，由刘恒担任编剧，沈好放担任导演。这部二十集的电视连续剧以轻松幽默的形式反映了北京大杂院里平民百姓的普通生活，创造了高收视率；“张大民”一角正是由梁冠华担纲。同样在 1998 年，刘恒的同名小说也被改编为电影《没事偷着乐》，导演为杨亚洲，而扮

演张大民的是著名相声演员冯巩。这几部作品都讲述了张大民一家在胡同中狭小的房子里局促的生活，故事的结局都是胡同的拆迁以及大民一家的被迫搬移。相比而言，《美丽的家》则更像是《没事偷着乐》或《贫嘴张大民的幸福生活》的续集，故事正是从大民一家搬入较为宽敞的楼房开始说起，从而引出了搬迁后的平民“幸福”生活。因此，从《贫嘴张大民的幸福生活》的小说到电视剧，从电影《没事偷着乐》到《美丽的家》，“张大民”的故事成为当代最典型的搬家故事，这些作品也构成了银幕上的“平民家庭搬迁史”。

说起银幕上的“平民家庭搬迁史”，另一部更早的电影也值得注意。同样由冯巩担纲主演的《站直啰！别趴下》（1992）也讲述了一个“搬家”的故事；冯巩饰演的高文在搬入胡同以后遇到了邻居张勇武（牛振华饰）和刘干部（达式常饰）的口角与麻烦，最后只得搬家。影片结尾处，张勇武拆掉了高文的房子，也请来了摄影师给全部的胡同邻居合影留作纪念。影片最后定格在一张失去平衡的照片上（摄影师照相时被香蕉皮滑倒），这张照片纪录了平民在搬迁前的邻居，也定格了平民胡同生活的历史。

而到了1998年的《没事偷着乐》，平民的搬家就不再像《站直啰！别趴下》中所描述的那样容易和轻松了。在《没事偷着乐》结尾，张大民家所在的胡同要被拆除了，大民一家被迫搬进新的居民楼。大民为了保障自己的利益，拒绝签署搬迁合同，之后同拆迁人员动起手来，结果因斗殴被抓紧了派出所。这种情况一定程度上是现实情况的反映。上世纪九十年代末以来，很多拆迁公司因急功近利非法拆迁，而造成被拆迁居民举报的案例屡见不鲜，很多被拆迁者同拆迁公司之间也冲突不断。²⁹和《洗澡》不同，影片《没事偷着乐》并没有正面展现房屋拆迁的过程，但却表达了被拆迁居民同拆迁方的冲突及其后果。当大民从监狱中走出，背后监狱的大门重重关上，也隐喻了他与过去的告别。

在这里，影片集中表现了被拆迁人和拆迁方之间的矛盾冲突。大民作为被拆迁人，在与拆迁方冲突的过程中充当了牺牲者的角色；他的入狱显示了底层平民在面

²⁹ 具体可参见王才亮、王令：《房屋征收与拆迁》，页50-78。

电影中也有所表现；例如在 2003 年路学长导演的《卡拉是条狗》中，老二（葛优饰）的母亲住在北京一间老平房中。老人家的平房前盖起了高楼，挡住了整条胡同的阳光，因此老人的房子在白天也要开着灯。影片中老人在黑暗的房间生活，且每日煎药养病；没有收入的她只能靠儿子少得可怜的生活费过活。老人却丝毫没有怨言，脸上却洋溢着兴高采烈的表情——因为一位好心的律师帮忙替胡同居民向房产开放商控诉，认为其新盖的大楼侵犯了居民的“采光权”，因此替胡同里的每户人家争取到五千元赔偿金。老人因为白白得到一笔钱而高兴，却以这样微薄的收益换取了没有阳光的生活。黑暗中老太太瘦小的背影和干枯的煎药的手同其开心的笑脸形成对比，更令观众感到心酸。因此，这一情节从表面上看是底层平民成功赢得同拆迁公司的官司，但实际上他们依然是牺牲者——没有了生活必需的阳光，家当然也不再“美丽”。

从上面的两个例子中，我们能够看出被迫搬迁的平民在政府和权力机构面前抵抗的无力和徒然。平民搬家的历史，其实充满了艰辛和无奈。与《没事偷着乐》和《卡拉是条狗》相比，《美丽的家》并没有表达对政府和权力机构的批判，整部电影虽然也再现了底层平民家庭搬迁的艰辛，但却处处充满一种乐观和积极的情绪，甚至具有某种喜剧色彩。这样一种“笑中带泪，泪中有笑”的处理方式，是安战军电影的重要风格特征。

影片中有一处情节，很够很好地说明这一点。张大民的一位邻居名叫“疯子”，是位具有个性的艺术家，将自己的新家装修得如同“撒哈拉”沙漠；大民也得到了灵感，将自己的家漆成“蔚蓝色的海洋”。他帮助“疯子”将一棵树搬到沙漠般的新房中，并把树立起来做成房屋的支柱，而且保留了树皮和枝叶，寓意为“沙漠中的绿树”。“疯子”问大民是否懂树，大民回答“我是这方面的专家”。事实上，大民的旧房子里就有一棵大树。在影片的“前传”《没事偷着乐》中，因为家里实在没地方住，大民只得在屋外新建了一小间平房，不仅占用了邻居的空间，而且不得已将平房盖在树周围——因为砍树是违法的。于是，这棵树径直穿过大民和妻子的床，也成为两人房间的天然装饰和家居。

无论是“房子里的海洋”还是“房子里的绿树”，以当下的室内设计观念来

看，这样一种符合自然绿色生态的做法是十分时尚的，但在影片中却是底层的平民不得已的选择；这也形成了一种反讽。大民夫妇后来将儿子取名为“小树”，以记住这个局促的空间和这段困顿的时光，这也可见底层平民对生活的一种乐观态度。

这样一种“笑中带泪，泪中有笑”的叙事和表现方式，也出现在安战军其他的平民电影中。作为一个以弘扬主旋律为基调的城市代导演，安战军的拍摄题材主要包括两类：“战争烽烟”和“平民生活”³⁰。除却《美丽的家》，安战军的《看车人的七月》（2003）、《胡同里的阳光》（2007）、《万家灯火》（2008）等平民生活题材的电影都表现了北京的平民百姓艰辛困苦的生活，及在生活中乐观坚强的态度。而这些影片在剧情方面都以讲述“苦情”的故事为主，最终留给观众一个较为光明灿烂的结局。而这些影片也往往作为当年的“贺岁片”出现在大银幕上，其“笑中带泪，泪中有笑”的风格也开创了冯小刚、黄建新之外的另一个都市题材贺岁电影的故事模式。

这样一种“笑中带泪，泪中有笑”的表现方式，大大削弱了影片对拆迁这一社会问题的批判力度。尤其安战军的电影往往都有一个光明的结局，这也大大减少了其再现的底层生活的艰辛性。对笔者来说，《美丽的家》其实表现了导演安战军的一种“温和”的批判和抵抗策略；而这样一种策略，其实贯穿于安战军所有的电影中，也指导了安战军电影的艺术再现方式。所谓“温和”的抵抗策略，具体来说：一方面，通过表现弱势群体和底层平民，电影揭露了一些社会的不公和问题；另一方面，同批判现实主义不同，安战军的平民电影弱化了平民与权力体制的冲突，也

³⁰ 安战军拍摄的军旅题材电影包括：《红棉袄，红棉袄》（1996）、《血性山谷》（2001）、《疑案忠魂》（2004）、《定军山》（2005）、《元帅的童年》（2006）等，这些影片展现和歌颂了中国共产党在成立初期、抗日战争、解放战争等时期的光辉历程和英雄事迹，是典型的“主旋律电影”。另一方面，安战军也拍摄了《美丽的家》（2000）、《看车人的七月》（2001）、《胡同里的阳光》（2007）、《万家灯火》（2008）等反映底层城市平民生活的影片，塑造了一系列坚强乐观的下岗工人形象。由于紧跟党中央的文化宣传主旋律，安战军是中国电影金鸡奖和华表奖的常客，例如《血性山谷》获第八届中国电影华表奖，《六月男孩》获第二十五届中国电影金鸡奖最佳儿童片奖，《疑案忠魂》获华表奖优秀故事片奖，电视剧《一年又一年》获中央宣传部五个一工程奖。

弱化了电影对权力体制的批判。下面，笔者将以《美丽的家》为例，从以下几个方面进一步具体论述这种“温和”的抵抗策略的表现：

首先，从人物形象的塑造来说，《美丽的家》强调了大民的性格特征，而弱化了其底层的身份特征。电影塑造了一个具有阿 Q 精神的张大民形象。这部电影连同《没事偷着乐》以及电视剧的整合传播，令这张大民的形象很快受到广大观众的欢迎和认可，也成为一个典型人物。他具有底层平民的身份特征：贫穷、弱势、职业不固定，但他也拥有喜剧化的性格：贫嘴、乐观、忍耐，以及善于自我安慰。电影中的大民在采买浴缸时打电话给妻子：“你知道吗？这里的浴缸一万多块钱！当时那浴缸里没水，要不然我就一头扎进去了。”这句诙谐幽默的玩笑话，是典型的“张大民式”语言：既出其不意、妙趣横生，又将贫富之间的差距和张大民的底层身份表现出来，而且说出来不卑不亢，颇有一种潇洒的姿态。但仔细体会，我们会发觉大民语言中的幽默是以他贫困的底层生活为基调的，因此是一种含泪的幽默。饰演大民的演员梁冠华在探讨这一人物形象的特点时说：

张大民就是张大民。他是北京胡同里常能见到的小人物，但小人物身上并非无什可取，他乐观、忍耐，不向命运屈服，而是相反，靠自己善良的心地和诚实的劳动，来过他感到幸福的生活。“贫嘴张大民的幸福生活”中的幸福两字，不是带引号的。³¹

梁冠华所说的“幸福两字是不带引号”，其实突显了两种对于“张大民”这一人物形象的理解，其症结就是要强调“幸福”还是强调“不幸”。对于“带引号”的理解，自然认为这是一种反讽，即大民的生活不仅不幸福，而且充满底层的困顿和无奈；但梁冠华显然不这么认为。其实，电影的处理方式，正是以张大民的乐观、忍耐和贫嘴的性格特征，弱化其弱势底层的身份特征；大民“苦中作乐”的幽默话语，也冲淡了生活的艰辛。

其次，从影片的情节设置和表现方式来说，《美丽的家》强化了邻居间的摩

³¹ 〈众口评说《美丽的家》〉，《北京日报》，2000年12月27日。

擦，冲淡了民众和权力机构及拆迁公司之间的冲突。在电影中，张大民一家在装修上面临的困难，无论是房间漏水或是环境嘈杂其实都来自于邻居，是楼上王科长、邻居古三等为了自家利益所造成的困扰和摩擦。大民两次装修被骗，主要因为他的拮据和节省，似乎也怨不得别人；而妻子的考试失利和儿子的学校招收困难也都来自他们的霉运。相比较而言，《没事偷着乐》正面表现了拆迁机构和被拆居民的冲突，这部分内容在《美丽的家》中是看不见的；《美丽的家》将居民生活中的矛盾来源由外部转为内部，弱化和消弭了底层居民和权力机构的冲突。

另外，影片虽然表现了张大民一家处处不如意的生活，但却在音画处理方面有意弱化了这种困顿的状况。影片中的配乐主要是小号，这一方面符合影片的剧情设置——大民的儿子小树特长是小号，影片中大民也经常烦恼或困难时让儿子演奏小号给他听；另一方面也因为小号的音色相对而言较为昂扬和积极。这种表现方式，是导演安战军的有意安排；正如他自己的解释：“小号在影片中的反复出现，象征着昂扬、敞亮、进取、向上。”³²作为画外音的小号，给观众以积极和奋进的感召，大大降低和弱化了影片的悲剧性。

以上三个方面，主要从影片具体的艺术再现技巧上对安战军“温和”的抵抗策略进行的分析。如果从影片的市场定位和宣传策略方面分析，我们则更容易理解安战军这种风格的来源，并会清楚这种风格其实是有意为之，而且是在压力之下的折中做法。

从影片的市场定位和宣传策略来说，《美丽的家》以“贺岁片”的定位和商业化的宣传，将底层市民的故事包装上一层“喜剧”的外壳。电影由北京紫禁城影业公司于2000年春节推出，其定位为“贺岁片”。韩小磊在谈到这部影片时说：“我的第一感觉是看得挺高兴，也舒服，一点儿也不累……这几年的国产片太重大了，有些让人承受不起；也有一些过于深奥了些……今年‘紫禁城’采取新的策略，表现我们老百姓普通、真实、亲切、自然的生活，我觉得能获得观众。”³³北京紫禁城影业公司一直将贺岁片作为其重点投资的市场，尤其是同冯小刚导演的合

³² 柳戈：〈平民导演安战军〉，《电影画刊》，2004年第4期，页19。

³³ 这是北京电影学院韩小磊的观点，转引自〈众口评说《美丽的家》〉。

作，令其不仅持续盈利，而且促成了中国内地贺岁片市场的成熟。《甲方乙方》（1997）、《不见不散》（1998）、《没完没了》（1999）等每年一部电影都创造了贺岁片市场的高票房，也开辟了“冯氏”贺岁片的电影新形态。³⁴而在2000年贺岁档，紫禁城影业公司一方面重磅主打冯小刚导演的《一声叹息》，一方面也推出了以“平民喜剧”《美丽的家》，以“张大民”这一观众熟悉的银幕形象吸引观众。

正因为电影春节贺岁片的市场定位，《美丽的家》在宣传时将平民搬迁的辛酸一概略去不提，而只体现其喜剧的外壳。这从电影的海报设计上可明显得知。海报可以说处处体现了喜庆的色彩：其背景颜色为春节时的大红，透出喜庆的感觉；标题中的“家”被设计为春节时的贴花——和“福”字或“喜”字一样被赋予祈福和庆贺的意涵；另外海报主体为大民和妻子，两人正含情脉脉地面对面，大民正试图亲吻妻子。这样一个戏剧化和喜剧化的定格瞬间，似乎预示着电影是一个充满着喜庆和团圆色彩的典型春节贺岁故事。但从海报判断，观众一定会以为这是一部充满欢乐和笑声的爱情喜剧，而没有任何底层平民搬迁的辛酸历程。这样一种掩盖的做法，自然是电影宣传策略的有意安排。

另一方面，还是因为电影的“贺岁片”定位，影片的结尾充满了光明的色彩：大民一家庆祝母亲的生日，此时大民成为了楼里的居委会主任，和邻居们都融洽地互相帮助和关爱。对于这一结尾，很多影评人认为“过于牵强”或者“太突然”，但都承认“贺岁片的形式承载不了太过沉重的结局”，或者“虽然结尾有生硬之感，但在节日的喜庆气氛中，这些处理是可以理解的”。³⁵

这样一种“温和”的抵抗策略，是典型的安战军式风格特征，贯穿于其所有的平民题材影片中。从《美丽的家》开始，《看车人的七月》（2001）、《胡同里的阳光》（2007）、《万家灯火》（2008）等作品都再现了城市中底层居民的生活，其中

³⁴ 对紫禁城影业公司和冯小刚贺岁电影的分析，可参见 Jason McGrath, “New Year’s Films: Chinese Entertainment Cinema in a Globalized Cultural Market,” in *Postsocialist Modernity: Chinese Cinema, Literature and Criticism in the Market Age* (California: Stanford University Press, 2008), pp. 165-202.

³⁵ 孟犁野认为“看了这部影片，我觉得导演安占军比起以前上了不止一个台阶。影片结尾确实有生硬之感，但在节日的喜庆气氛中，这些处理是可以理解的。中国电影走到现在，真的要靠现实主义了”。转引自〈众口评说《美丽的家》〉。

《万家灯火》更是将拆迁作为故事的主题和线索。这部于 2009 年春节上映的电影，以北京南城人家的生活变迁为主线，围绕金鱼池地区胡同大杂院和筒子楼的拆迁以及居民安置工作展开故事情节，叙述了何家三兄弟和母亲因住房而引起的家庭纠纷，展现了北京老城居民的生活环境和生存状态，将京城平民百姓在日常生活中的快乐与辛酸娓娓道来。与《洗澡》的怀旧及《没事偷着乐》的批判色彩不同，《万家灯火》围绕拆迁问题，也表现了中国共产党和政府为解决北京百姓的住房问题所做出的努力和业绩。这样一种“主旋律”歌颂式的风格基调，其实也是安战军影片的一贯特征，但以往更多体现于其“军旅题材”的影片中；而《万家灯火》正是安战军“主旋律”和“平民叙事”两种美学追求的统一和整合。

因此，安战军式“温和”的抵抗策略其实是一种折中的批判方式。一方面，他在市场和政府两者的压力下，必须取悦“贺岁片”档期的和“主旋律”风格的要求，另一方面，他也在一定程度上表达了导演自己对底层平民的关怀。正是由于“贺岁片”和“主旋律”的双重压力和枷锁，安战军在情节安排、镜头风格、影片定位和宣传策略都具有“温和”和“迎合”的特征。和张元、贾樟柯等人从叛逆到妥协的路径不同，安战军绝不会逆势而动，只有顺势而为。这也是他能获得金鸡、华表奖等中国电影政府奖项的原因所在。³⁶但无论如何，其对于底层生活的关注，令张大民这类的底层形象不仅能走向市场，更能走向主旋律，这无疑拓展了底边阶层的发声渠道，也加速了主流与边缘之间的对话进程。

四、一座城市的变迁

从人与城市拆迁的关系来看，《洗澡》和《美丽的家》都将镜头焦点对准被拆迁的底层平民这一群体；相较而言，《洗澡》侧重于“拆”的过程中居民的无所适从和游民的无家可归，《美丽的家》则更关注“迁”的过程中城市平民的生活状态和心路历程。与这两部电影都不同，宁瀛的“北京三部曲”则以整座城市的空间外

³⁶ 安战军导演的《六月男孩》获第二十五届金鸡奖最佳儿童片奖，《疑案忠魂》获华表奖优秀故事片奖。

观变化为视角，审视了城市拆迁和经济发展对普通的北京平民所带来的影响；而这些城市平民不再是被拆迁人，而是这座城市消失、变化和更新的见证人——在北京的大街小巷中穿行的“都市漫游者”。

宁瀛³⁷曾留学意大利系统学习电影理论，并在意大利导演贝托鲁奇（Bernardo Bertolucci）执导的影片《末代皇帝》（1987）中担任副导演。从 1990 年的电影《有人偏偏爱上我》开始，宁瀛拍摄了《希望之旅》（2001）、《无穷动》（2005）、《A 面 B 面》（2010）等电影，但最为人熟知的还是代表作“北京三部曲”：《找乐》（1992）、《民警故事》（1995）、《夏日暖洋洋》（2000）。

从拍摄时间上来看，这三部电影覆盖了北京骤变的整个 20 世纪 90 年代；这个期间正是中国城市化速度最快的十年，无论从城市的外观到社会内部结构，以及人的价值体系都发生了不可逆转的巨大变化。正如宁瀛自己所说：“我曾经熟悉的一切正在变得陌生，我爱过的人和城市正在离我远去，我们经历的是一次失恋的过程。所以我把这三部电影称作‘我爱北京’三部曲。”³⁸

如果我们比较三部电影中的北京城市外观，则会明显地发现十年来北京城市的巨大变化。《找乐》中，红砖青瓦的古朴城墙和老胡同构成了主人公的主要活动场景；而《民警故事》则充斥着巨大成片的工地、过街天桥和马路；到了《夏日暖洋洋》中，耸立的摩天大楼、繁复的立交桥和烟尘滚滚、拥挤不堪的公路则成为影片中彰显北京新都市面貌的重要影像符号。

具体来说，无论是室内抑或室外，三部电影中城市空间都有明显不同。《找乐》中的主人公老韩头无论家里和办公室中都有炉子，炉子上的水壶和旁边的热水瓶能唤起很多人九十年代初期的回忆。另外，食堂中供多人吃饭的长板椅和长方桌，以及各个打菜的窗口都具有鲜明的时代特色。如《洗澡》中出现的“澡堂”空间也是《找乐》中老韩头重要的生活场所。这些空间都随着时间的推移而逐渐消

³⁷ 宁瀛出生于 1956 年，在 1978 年进入北京电影学院录音系学习。按照进入北京电影学院的时间，宁瀛应属于“第五代”，但由于她从 20 世纪 90 年代起才开始拍摄电影，因此也有人将其归入“第六代”或“城市代”。

³⁸ 杨文杰：〈导演宁瀛与《我爱北京》三部曲〉，《北京青年报》，2001 年 9 月 13 日。

失，在后面两部影片中都并未再出现。另一方面，影片中的室外空间也具有时代印记。菜馆或餐厅外堆积的大白菜，随处可见的卖馒头火烧的小店和摊贩，商店外露天的果脯摊和汽水摊，以及马路上来往的三轮车都构成了九十年代初北京大街小巷的风景。另外，剧院外排长龙买“录像厅”的票，以及露天简陋看板上手贴电影海报等，也纪录了当时北京人买票看电影的方式和相关信息。在老韩头边啃面鱼边拥挤着买票的一场戏中，从低矮灰扑的建筑到街边的古早小吃，从人们的行为方式到对话的语言习惯，处处都显示了九十年代初的时代特征。

《找乐》中的北京建筑空间多以平房和瓦房为主，而到了《民警故事》中北京则具备了某些现代的都市空间特征，其中最重要的标志是摩天大楼的意象。《民警故事》拍摄于九十年代中期，影片中成片的施工工地都展现了如火如荼的拆迁过程，而工地背后耸立的居民楼则是拆迁之后盖起的新建筑。前后景的对比表明了正在改变中的北京城市景观。这种具有过渡性质的城市空间特征，在《民警故事》中随处可见，并不是导演在取景方面的有意选择，而是客观地再现了当时北京的城市变化。电影中拥挤的街道、成排的自行车等场景较之《找乐》更为喧哗混乱。更为重要的是，四合院作为影片中最重要拍摄场景，是很多平民和居委会的居住地与办公地；而这一重要的市民空间，在世纪末的《夏日暖洋洋》中已经几乎消失不见了。而且同《找乐》不同，影片中主人公已经居住于楼房中，因此室内中的炉子被暖气片取代，脸盆也替换成为自来水洁具。影片中随着民警们因捉拿犯人、打狗等工作需要不断在北京市的各个角落跑动或骑车穿行，废墟工地和断瓦残垣是观众对北京最大的城市印象。

《夏日暖洋洋》第一个俯拍远景镜头中宽阔的马路、熙攘的人群和川流的车辆为影片定下了现代化的城市空间基调。而当镜头不断拉伸，观众看到一个大远景中的一个十字路口，路上繁忙拥挤的车辆是北京时常出现的交通状况，而街道两旁矗立着形形色色、高耸入云的建筑，都在展示着北京历经九十年代的十年所发生的巨大变化。随着主人公，一位出租车司机的走街串巷，我们能够看到繁复的立交桥、林立的银行和酒店等建筑、高档住宅小区以及夜晚斑驳的霓虹等大都市

(metropolis) 的景观特征。围绕主人公，影片展示的室内场景包括楼房上的家、

酒吧、夜总会、大酒店等，传统的四合院和平砖瓦房等建筑早已不见踪影。而随着出租车的行驶，观众借由主人公的视角经常能够看见街道两旁正在进行的施工工地，但相比《警察故事》，整个城市给人的感觉更多在“建”而不是“拆”。在一处很多出租车司机休息的停车站中，随着360度旋转的摇镜头，观众看到的环绕四周的都是摩天大楼，每一座都在二十层楼以上。另外，在表现北京的现代都市景观时，影片不仅选取了白天的场景，也安排了发声在夜晚的故事情节，因此北京城的夜色霓虹以及夜生活场所（酒吧、舞厅、夜总会等）这些城市空间也都有所展现。

以上通过三部影片空间的对比，我们便可得知北京城市在二十世纪九十年代的十年内所发生的巨大变化。这里需要指出的是，在再现北京的城市空间时，三部影片都采用了一种共同的叙事策略，即借由“都市漫游者”³⁹的穿街走巷而实现的“感官地理”（sensuous geography）。Paul Rodaway在《感官地理》（*Sensuous Geographies*）一书中将认识空间的方式分为两种：“认知绘图”（cognitive mapping）和“感官地理”（sensuous geography）两种；对于城市来说，认知绘图强调街道、建筑、名胜古迹等地标的重要性，重视认知者的历史和地理知识，是理性的认知；而感官地理是个人色彩的随心游走，是包含游者记忆和情感的感官经验，是感性的漫游。⁴⁰在三部电影中，观众跟随叙事和镜头认识北京的主要方式就是“感官地理”。可以说，三部电影都是通过不断安排主人公在北京城的各个角落“穿街走巷”，从而引发电影故事情节的“穿针引线”。

我们具体来看三部电影中“都市漫游者”如何穿街走巷，实现“感官地理”。《找乐》的主线情节是：老韩头在退休后无所事事，整日在街头转悠，一天他偶然见到一群退休的老票友在唱戏，于是想成立一个老年京剧活动站，因此开始不辞辛苦地东跑西颠，八面联络，终于办成此事，成为站长；但后来因为一场争吵而摔门离开了剧团，重新在大街上转悠。因此，整部电影的主要情节都是在老韩头不断的走路当中完成的（图6.5）。随着他的步履“漫游”，观众能够跟随镜头一起沿着北京城墙根在大街小巷中穿行，跟随主人公在街边买热腾腾的面鱼，进入“新华浴

³⁹ 对于电影中“都市漫游者”（flaneur）的作用，另参见本文第五章。

⁴⁰ Paul Rodaway, *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place* (New York: Routledge, 1994), pp. 41-42.

池”体验传统的澡堂文化，买票看电影，以及在公园中和退休老人们插科打诨。与此类似，《民警故事》的故事围绕着德胜门派出所的一群“片儿警”展开。他们的工作内容包括户籍管理、维持治安、宣传安全知识，甚至还要负责打狗。随着杨国力等民警骑车在德胜区四处奔波宣传防疫知识，观众也能够走街串户地体会和感觉北京市民生活空间。尤其是打狗的一场戏，一群民警追击逃跑的几只狗；因此跟随民警的跑动，观众跟随人物从小巷来到大街，途中经过古旧的胡同、结冰的湖面、熙攘的菜市场及宽敞的大街，街道两旁还有百货商场和写着英文的广告牌；这些新旧并置、华洋杂处的空间显示了具有过渡性质的北京城面貌。这个典型的追逐段落，是导演分别取景于北京的不同街、巷、胡同的剪辑结果，有的甚至相距很远；但以交叉蒙太奇组接在一起，就形成了连贯的因果关系和故事情节。而《夏日暖洋洋》的故事围绕出租司机德子的爱情婚姻生活展开，他不断载客行驶，也在这个路途中遇到了林芳、小雪、赵园不同类型的女性。他的生活就是每日在街上奔波，接送各式各样的乘客；有无数女孩上下他的出租车，但他已经麻木了；令他麻木的还有北京的各个角落。观众们却无法像德子一样熟悉北京，于是随着他的出租车，镜头捕捉了正在建设和变化中的城市景观。

在表现都市漫游者的“感官地理”时，三部电影的镜头使用上采用了多种方式：主观镜头和客观镜头相结合，运动镜头和静止镜头相搭配。跟、摇、推、拉、移等运动镜头的经常出现，也是描绘和追踪主人公、实现城市的“感官地理”的需要。另外，部分主观镜头的应用，也令观众更能够身临其境。

笔者在此以三部电影的开头部分为例，分析导演再现主人公“感官地理”的镜头运用方式。三部电影在一开头都运用了主观和运动镜头相结合的表现方式。《找乐》的开头是单纯的主观运动镜头，即没有人物角色的出现。轻微晃动的镜头应该来源于摄影机置于运动交通工具（例如汽车）上的缘故，给观众造成一种真实的身临其境的效果。镜头的内容为街边的风景，包括食品店前成排的自行车、过马路的熙攘人群、街边小卖铺的各色琳琅的小吃和饮料，以及“金龙百货商店”等标牌。伴随着流动的画面，声音为轻快的小号演奏，时而夹杂着京韵大鼓的声音。一种夹杂于传统和现代的城市面貌就在这样的影像和声音的配合中表现出来。而当小号演

奏的画外音停止，我们看到了走在路上的主人公——老韩头。因此刚才的一系列“风景”镜头其实可以被看做是以老韩头为视角的主观镜头。相比而言，《民警故事》的开头则采用了客观运动镜头与主观运动镜头相结合的表现方式。情节内容为杨国力“片儿警”正在向王连贵解释工作的内容，两人骑着自行车并行在北京的大街上。和《找乐》不同，两位民警在客观镜头中一直处于画面的中心，因此随着他们的运动，不断改变的是街道两边的风景（图 6.6）。这些风景不仅包括行走、行驶的人和车辆，还有两旁较为低矮的建筑、停靠的自行车，修车配钥匙、买早点的小摊贩，买菜的菜农，以及巨大的推土机和成片的建筑工地。但此处的运动镜头相比《找乐》复杂得多，主要是以同步的跟镜头为主，但镜头时而在人物之前，时而在人物之后。另外，在处理人物拐弯时，影片也使用了摇镜头和静止镜头。尤其值得一提的是，这个段落中唯一一个第一人称视角的主观长镜头是用于表现建筑工地。面积广大的工地上满是断瓦残垣，远景中是建好的居民楼。声音方面，段落采用自然录音，并没有画外音的成分；尤其配合表现拆迁场面的主观镜头，对话的内容是两人关于拆迁的对话：

王连贵：“这儿片拆掉的有六七百户吧？”

杨国力：“有六七百户，这以前全是大杂院儿；拆了迁以后全住进高楼里去了，哪儿还有那么多民事纠纷？省的我们今天给他们家调解，明天给他们家调解的。”

杨国力对拆迁后情形的推断可能言之过早；联系到《美丽的家》，我们知道百姓的生活纠纷和困难在迁进高楼之后非但没有变少，反而更多了。这个段落一直到两人进入一个居委会所在的四合院中方结束。《夏日暖洋洋》的开头较为独特，它抛弃了“漫游”式的表现模式，而是以一系列短镜头的快速剪切组成一个多镜头段落。这些镜头并非是北京城的各个角落，而是同一个地点（十字路口）在不同时间的交通状况。镜头以远景俯拍宽阔的十字马路，无论在哪个时间段其同样熙熙攘攘；其中行人、自行车、公交车、私家车在一起挤得水泄不通，而且时常发生堵塞街口的

状况。配合这样一种高效率、快节奏、现代化的生活方式，画外音选择了一段节奏非常快的音乐进行表现，并配合交通工具中时常听的广播内容。朗读速度和频率极快的播音和同样快节奏的音乐一起，烘托了快速、高效、拥挤的气氛，和画面一起表现了二十世纪末北京市的繁忙交通与快节奏生活（图 6.7）。这里影片以一种看似旁观者的视角，其实通过声音和画面已经令观众参与到对场景的感觉和认同中。

可以说，这三个开头段落，以不同的音画形式完成了对北京的“感官地理”。通过影像和声音，三个段落分别表现了北京三处不同的街道，表现方式完全不同。街道一方面作为典型的城市景观和地标，体现了城市的流动性和混乱性等特征；另一方面也是城市商业/建筑/文化景观的联系者。通过主人公漫步街道，观众可以感受街道两边的建筑景观，实现了对北京的感官地理。人物或走路，或骑车，或开车在城市中的穿街走巷，令观众置身城市空间之中，身体在城市空间的移动，带来感官和情感的流动。从这个角度来看，两部电影开头的“感官地理”的方式带动了观者对城市的“情生意动”（e-motion）⁴¹。在这一方面，第一人称视角的主观镜头运用令这种方式的效果更为明显。

有趣的是，虽然三部电影的主人公作为“都市漫游者”，都在北京的大街小巷中漫游，并完成了电影的叙事；只不过三部电影的漫游工具各不相同；而且《找乐》的步行、《民警故事》的自行车、《夏日暖洋洋》的出租车也呈现了一种交通工具愈来愈进步的趋势。这种交通工具的发展速度，同城市建设和拆迁的速度是相对应的。交通工具就是速度的载体，而这种速度也是城市居民生活速度的隐喻。这种设置，自然是导演的有意安排。宁瀛认为“《找乐》就是老头儿走路的速度”，而“《民警》中生活的速度就是自行车的速度”。她说：“《找乐》那会儿老头儿们是走路，在一个小小的市区之内就能够体会到北京当时生活的风貌。《民警》的时候已经是靠着骑自行车，范围已经大一些了”，而到了《夏日暖洋洋》中，她使用出租

⁴¹ 张小虹在〈城市是件花衣裳〉一文中以衣服为媒介沟通身体与城市，借由“衣文本”凸显身体-城市作为居住与移动的“空间织理”（spatial texture），强调“体感表面即界面的城市身体移动”，从身体到衣服再到城市，展开“介于其间的穿梭交织”，诱发“触感情欲、身体想象和城市记忆”的文本书写。见张小虹：〈城市是件花衣裳〉，《中外文学》，2006年3月，页167-186。

车来再现城市的想法来源于自身的经历：“我不爱开车老是打的，北京立交桥一架起来就变了，我就不知道东西南北了。”⁴²因此从这种速度的改变方面，北京的城市发展也能够窥豹一斑。

这些都市漫游者见证了一座城市的变化，而这个变化正是通过不断地拆迁和建造而来。谈到这三部电影创作的初衷时，宁瀛谈到：“改革开放以后，北京开始有大面积的拆迁，好多体制也进行改革。所以当时有一种很强烈的愿望，就是怎么样能够把我们生活的现实纪录在35毫米的胶片上面”，而当她“一进入创作的时候，我觉得我的影片最终的初衷就是这样，主要是为了纪录当时的一种生活现实”。⁴³因此拆迁正是这几部电影所要表现的重点之一。但更为精妙的是，正是有了三部电影的互相比较，北京在九十年代的城市发展速度才能够得以彰显。正如宁瀛在创作《民警故事》时所说，她之所以选用自行车来表现城市面貌，是因为“没有自行车，这种流动的速度已经不能把这一城市拆迁的面表现出来”⁴⁴；而在《夏日暖洋洋》中她已经满足不了自行车的速度，而改用汽车来表现。她说：“在影片开头也许你们看到的是旧楼拆迁过程中尘土飞扬的场面，那正是北京这座城市发展过程中的真实一幕。”⁴⁵这正是都市漫游者通过不同速度的交通工具所实现的对于九十年代北京城市发展的见证，以及北京市民生活的见证。

因此，宁瀛的电影“北京三部曲”正是对于这种变化中的城市空间的见证，或者说，一种“纪录”。为了更好地纪录变化中的现实，宁瀛选择了一种“纪实”的摄影风格。正如她自己所说：

“北京三部曲”是为了写巨变中的中国社会，我需要镜头流动起来，需要通过镜头的运动囊括一个变化中的城市。所以当时选定了“纪实”的拍摄风格。“纪实”风格简单说，就是找到一种拍摄的方式，最后让观众以为整个影

⁴² 〈宁瀛：与城市俱进〉，《北京青年报》，2006年6月1日。

⁴³ 同上。

⁴⁴ 杨文杰：〈导演宁瀛与《我爱北京》三部曲〉。

⁴⁵ 张蕾：〈宁瀛：我属于十年后的观众〉，《劳动报》，2001年6月22日。

片是即兴拍成的。

对于这样一种纪实的影像风格，宋亮认为宁瀛的它来源于意大利新写实主义⁴⁶；陈旭光则认为宁瀛的写实主义影像更强调的是一种“主观的真实性”⁴⁷，即“拍摄表面真实之下的实质真实”。而在拍摄技巧上，景深镜头、长镜头、非职业演员、自然光和连续拍摄等手法都具有“纪实”性的风格特征。而且，在比较了宁瀛与第四代和第五代导演的基础上，陈旭光认为宁瀛在“纪实”风格这一“补课”的过程中，其实是“较为出色的一位”。⁴⁸陈旭光不仅点明了宁瀛纪实风格的特征，也强调了这种风格的重要性。

而对笔者来说，宁瀛式“主观纪实”性不仅仅是电影艺术技巧和影像风格的表现，也是其内容，尤其是电影在人物和主题上的重要特征。宁瀛将摄影机对准城市中的底层民众，这本身就是一种现实主义的关怀和姿态。她的“北京三部曲”所关注的对象都是生活在城市中的底层居民，通过他们在城市中的生活故事，揭示城市化发展中暴露的种种现实社会问题。而且，“北京三部曲”中的都市漫游者中很多

⁴⁶ 意大利新写实主义的电影美学特征，例如以现实日常生活的真实纪录代替虚构、通过普通大众的生活遭遇揭示现实问题、多用景深镜头和长镜头、多用自然光和连续拍摄、无剧本参照、多用非职业演员等特征影响了宁瀛的艺术创作。参见宋亮：〈夏日里，城中漫游——评影片《夏日暖洋洋》〉，《青年作家》，2010年7月，页45-46。

⁴⁷ 在“北京三部曲”尤其是《夏日暖洋洋》中，主观镜头、运动性镜头、变焦距镜头、纷至沓来的琐碎事件和影像的空间性并列，视点的主观化和游移性、戏剧化的结构特征等等，这一切，都使得影片不再是纯粹的纪实，而是一种“主观的纪实”，即纪实中渗透了主体的情感意志、价值评判和对现实的抽象及表现。参见陈旭光：〈主体意识、“现代性”反思、纪实的“表现”和“抽象”——关于宁瀛的《夏日暖洋洋》〉，《当代电影》，2002年第1期，页89-90。

⁴⁸ 陈旭光认为宁瀛是“第五代”（包括“第四代”导演）中纪实性追求的“硕果仅存”。他说：“鉴于强大的戏剧性文学性传统（以及写意性、表现性传统，象征化的抒情和思维模式的存在，中国电影似乎永远都需要补纪实的课，纪实应该是中国电影永远的‘赎罪’。这一补课在‘第四代’、‘第五代’电影导演那里曾经‘雷声大，雨点小’，都远远未能完成，部分第六代导演反而还在继续‘补课’。而宁瀛是较为出色的一位。”陈旭光：〈主体意识、“现代性”反思、纪实的“表现”和“抽象”——关于宁瀛的《夏日暖洋洋》〉，页89。

都是是无固定职业和居住场所的游民阶层，正如《找乐》中的老韩头，以及其他的退休老人一样。对于这些人群的关注，使其电影具有了更多的人文关怀，这一点也是一些学者对宁瀛“纪实性”风格加以肯定的原因所在。

正是从底层民众的角度来思考，我们更能理解城市拆迁的破坏意义：空间的背后其实还有这些人的生活轨迹和记忆。当城市的旧建筑拆掉，新建筑取而代之，改变或变迁的不仅是城市的外观，底层城市居民的记忆也跟着不复存在了。正如本雅明（Walter Benjamin）所言，“活着就是留下痕迹”（to live is to leave traces）⁴⁹，没有生活痕迹之处，犹如陌生异地般令人感到异化和疏离；身体-城市空间的感官记忆的消失，是同建筑和墙壁的倒塌、城市的更替相对应的。这正如宁瀛自己所说：

我觉得人的记忆是跟砖头联系在一起的，这块墙在，记忆就在，墙倒，记忆就没了。所以，拍《北京三部曲》重要的是城市的外观，外观是你记忆的现实写照，很多时候是城市的建筑激发你的记忆的。我的电影是不怀旧的，不会限在仅仅拍四合院的美，总是在揣摩敏感的脚步已经探到什么地方了，老是在琢磨那“第一步”的前沿已经到什么地方了。在现在这么躁动的环境下怀旧显得很幼稚，我要做一个大纪录，拍完《找乐》、《民警》的时候，还没想到变化会这么快，只是明确要纪录下变化中的中国。⁵⁰

因此宁瀛的野心正是想以影像纪录这个正在变化中的城市 and 这个正在变化中的国家，这种纪录并非“怀旧”，而是一种跟踪，一种保存，甚至是一种介入。对于房屋的拆迁、家庭的搬迁和城市的变迁，宁瀛等城市代导演所拍摄的影像不仅仅是真实客观的呈现，更是一种主观意识和观点的表达。

五、纪录、保存与介入

⁴⁹ Walter Benjamin, “Paris, Capital of the Nineteenth Century,” in edited by Peter Demetz and translated by Edmund Jephcott, *Reflections* (New York: Schochen, 1978), p.147.

⁵⁰ 〈宁瀛：与城市俱进〉。

同是拆迁主题，三部电影从一栋建筑、一个家庭和一座城市三个不同的角度，探讨了拆迁、搬迁和变迁的主题，并将关怀焦点投射到不同的群体：被拆迁人、拆迁人和拆迁见证人。用一个图表便可以较为详细而清楚地进行彼此之间的比较：

	《洗澡》	《美丽的家》	《夏日暖洋洋》
表现对象	一栋建筑	一个家庭	一座城市
主题	拆迁	搬迁	变迁
涉及人物	被拆迁人、拆迁见证人	被拆迁人、拆迁人	拆迁见证人

从类别上来看，三部电影都属于“新主流”电影，其风格大体上都是现实主义，但在其中三位导演都表达了自己的主观倾向。无论是《洗澡》中的怀旧色彩，其对于旧有的人事物和生活方式的眷恋；还是《美丽的家》中对拆迁方的批评，以及对被拆迁平民家庭的关怀；抑或《夏日暖洋洋》中对于变化中城市的纪录和保存，以及在此过程中的忧郁色彩，都表达了导演在拆迁这一问题上的鲜明立场和独立思考。笔者在每部电影的分析中已经或多或少地涉及到导演如何“介入”影片叙事，以表达个人观点的做法，现在将进一步深入集中讨论这一问题。

对于城市景观来说，视觉艺术（绘画、摄影、录像、电影等）作为一种影像档案，保留了城市的历史风貌和记忆；当拆迁过后，那些旧建筑和遗址虽然在物理空间中被拆除，但却可以通过视觉艺术（例如摄影、电影、绘画等）保留下来。尤其是宁瀛的做法，更加突显了影像的这一功能：她以不同时期、横跨十年的三部电影，纪录和见证了一座城市的变迁，不仅从空间上，也从时间上保存了历史的记忆。而另一方面，视觉艺术作为一种艺术样式，并不简单地具有纪录和保存的功能。它能通过自己独特的叙事模式和表现方法将自己的观念和思考通过作品表达，令本文不仅能“纪录”现实，更能“再现”、“介入”或“干预”现实。以下笔者将以三部电影的三个结尾段落为例，分析导演们“介入”影像叙事，从而“干预”

现实的艺术方式。

在《百花深处》的结尾处，冯先生指着空荡荡的土堆，让搬家工人看他的旧家。镜头从工人目光的特写剪切到下个镜头，其内容是光秃的槐树通过定格焦点的渐渐虚化变幻为一幅古色古香的四合院立体构图，进而变化成一幅写意的，充满宁静和谐韵味的水墨丹青。整部短片都是以写实的电影影像来表现，这里以动画表现出来的写意水墨丹青显得有点格格不入。而且，这个水墨画面的背景音是破碎铃铛发出的美妙乐声，同老北京胡同里买东西吆喝声的混合。当然，这种音画的组合其实表达了一种强烈的怀旧情结，而且格格不入的水墨画正体现了这一画面被幻想出来的“虚”的特质。我们可以认为，正如同前面虚拟的鱼缸中水的画外音、被砸碎的花瓶影像等音画处理方式一样，这里是冯先生的眼睛中看到的景象，令真实与虚幻、回忆与现实通过音画处理交织在一起。换句话说，这个主观镜头是导演以一个人物的观点进入故事并观察和叙事，可以被看做是一种有限观点（*limited point of view*）⁵¹。但同时，我们也可以认为这是作者主动“介入”影片叙事的方式，即表达了隐藏作者（*implied author*）⁵²的观点和声音。

在这里，导演使用了一种独特的方式来“介入”影片的叙事，即不同艺术形式的交叉、跨越和互文。整部电影唯一处以美术，而且是水墨丹青来表现的镜头堪称整部电影的画龙点睛。而相对于影像来说，水墨丹青更具有古典文化的象征意义，不仅充分地表达了怀旧的主题，而且也表现了电影对于传统文化的皈依及对现代拆迁现象的批判。

另一方面，影片其实以一种古朴的艺术形式和一个时代遗弃的人物，表达了对被拆建筑和文化的慨叹。古老的建筑，对于一代人来说，是消失的，无法再找回

⁵¹ 有限观点是指以故事中一个或几个人物的观点进行叙事，根据托多洛夫（Tzvetan Todorov）的说法，有限观点是叙述者仅说出某个人物知道的情况。参见柯思仁、陈乐：《文学批评关键词：概念·理论·中文文本解读》（新加坡：南洋理工大学语言文化中心，2008年），页86。

⁵² 隐藏作者又称隐含作者，是韦恩·布斯（Wayne Booth）在1961年提出的概念，指的是作者在创作过程中创造出来的“第二自我”，是作者在文本中的代言人。因此“隐藏作者的声音”也就是文本所要呈现的思想感情和价值观念。参见柯思仁、陈乐：《文学批评关键词：概念·理论·中文文本解读》，页121。

的家园。这正如当代先锋艺术家卢昊在 2005 年所创作的布面油画标题：“消失的家园”。卢昊作为一个地道的北京原住居民，他自小生长在北京的四合院中，记忆中最深处的便是院子里的花草和游鱼宁静祥和的生存状态，此后随着城市拆迁，他目睹了北京旧城区的消失，因此他带着遗憾、心痛、迷茫和彷徨的复杂心情想要为这座正在消失的城市做些什么，因此画了“一些跟老北京有关的画”⁵³。从这个意义上来说，这些画是对于正在逝去的城市的记忆。这种创作初衷同陈凯歌有异曲同工之处。

而且，从画面的意境上，卢昊的《消失的家园》系列同《百花深处》结尾处的水墨丹青非常相似。他也并没有使用一种写实的风格去构图和描摹，而是采取了一种水墨画的写意笔触。这种写意的风格，更适合于表达对于过去的怀旧，以诗意的方式表达的一种消失的美学。

而以“消失的美学”所表现的，不仅仅是“消失的家园”，还有消失的人。卢昊认为这种大规模的拆迁“不仅包括城市物理环境的夷平，而且包括对原住民的整体清除；一个城市的建筑拆没了并不可怕，人没了就可怕了”⁵⁴。这一点，正呼应了陈凯歌电影中冯先生的形象。冯先生的疯癫，不仅仅是一种不合时宜的旧习，更是一种被城市化所抛弃，无法在日新月异的发展中找到自己一席之地的后遗症。随着拆迁的进行，建筑的倒塌，冯先生这样的游民，成为城市拆迁下的牺牲品。

类似的怀旧风格也出现在《洗澡》中，而这部电影的结尾也表达了作者的主观“介入”。有趣的是，《洗澡》表达“隐藏作者”的观点与声音的方式也是另一种艺术门类，但并非水墨画，而是 DV 摄像。在《洗澡》的结尾，张杨安排了一个细节：老林和老吴这对欢喜冤家一起合作，以 DV 摄像机的形式拍摄了澡堂和胡同拆迁的全过程。在结尾的拆迁场面中，导演使用了客观镜头和主观镜头结合的方式进行表现（图 6.3），具体镜头组成如下：

⁵³ 孙欣：〈追与到达的悖论——卢昊访谈录〉，《画刊》，2008 年 5 月，页 31。

⁵⁴ 〈一座城市的消失：卢昊、史建谈话录〉，页 43。

镜头	镜头类型	镜头内容	镜头特点
镜头 1	主观或客观	建筑工人用铁锤砸木架	平稳、固定
镜头 2	主观或客观	推土机夷平矮墙	平稳、固定
镜头 3	主观	建筑工人们清理工地	摇晃、运动
镜头 4	客观	老吴骑三轮车驶过，载着手拿摄像机的老林	平稳、摇
镜头 5	主观	大明、何正取下“上善若水”的匾额，老吴盯着镜头凑近	平稳、拉、变焦
镜头 6	客观	老吴盯着镜头，老林正在拍摄	平稳、固定
镜头 7	客观	澡堂中的七个人各自在忙，都听到二明在唱歌	全景、固定、平稳
镜头 8	客观	二明唱歌的背影	全景、平稳、固定
镜头 9	客观	二明闭眼唱歌的正面近景	近景、平稳、固定
镜头 10	客观	大明在旁关切而忧郁的眼神	中景、平稳、固定
镜头 11	客观	澡堂中众人的全景，其中老林拿起摄像机拍摄	全景、平稳、固定
镜头 12	客观	二明闭眼唱歌的正面近景	近景、平稳、固定
镜头 13	客观	老林拍摄画面的近景	近景、平稳、固定
镜头 14	主观	二明闭眼唱歌的侧面	推、晃动、对焦不准

在这里，影片将老林所拍摄的画面以主观镜头的方式置入电影讲述故事的客观镜头中，以一种影像“后设”（meta）⁵⁵的叙事方式表现了拆迁对普通民众和影响，以及

⁵⁵ “后设叙述”的概念主要来源于小说，英国文艺理论家戴维·洛奇（David Lodge）将后设小说（或元小说）定义为“有关小说的小说，是关注小说的虚构身份及其创作过程的小说”，参见 David Lodge, *The Art of Fiction* (New York: Penguin Books, 1992), p. 206；中文版参见洛奇：《小说的艺术》（王峻岩等译，北京：作家出版社，1998年），页 168。这样一种叙述（narrative）的方

百姓对拆迁的反应。相对于“平稳固定”的镜头1和镜头2，镜头3明显是镜头4的内容，是以老林的视角所进行的拍摄和描述，其主观镜头的特征为“摇晃”，这有别于其他的客观镜头。而镜头5作为有一个主观镜头，是客观镜头6的内容，其中老吴凑近镜头的变焦镜头突显了镜头的主观性质。主观镜头14是影片最后一个镜头，其“晃动”和“对焦不准”的特征显示了老林拍摄技巧的业余性，而二明唱歌的身影既是老林拍摄的“拆迁故事”的结尾，也是电影《洗澡》的结束。

这样一种以影像（摄像机）介入叙事（电影主体）的后设方式，构成了“故事中的故事”和“影片中的影片”，突显了影片的主观色彩。第一人称的主观镜头的运用，令电影观众能够以普通拆迁居民的视角看到拆迁的画面，听到拆迁的声音，也感受拆迁的影响。老林和老吴手中的数码摄影机，可看作是导演的有限观点，其拍摄的主观镜头，不仅纪录了一个澡堂的拆迁过程，也表现了导演的关怀。影像，在这里不仅表现了对于城市拆迁和市民生活空间的“纪录”和“保存”功能，也发挥了“介入”和“干预”的作用。而最后一个镜头中二明孤独的身影，显示了拆迁后游民命运的不可知：随着其生活空间成为废墟，二明不仅仅是主观镜头中兄长和邻居担心的对象，也是导演张杨所对准的焦点。

除了美术和摄像之外，照片也可以作为演介入影片叙事、表达观点与声音的艺术形式。在《站直啰，别趴下》的结尾处，主人公高文夫妇要离开即将拆迁的旧平房，搬到新楼房中去住。最后一分钟时，一个摄影师被叫来为他们和旧邻居一起照张相。当全部人都摆好姿势准备按动快门时，摄影师突然踩到一块香蕉皮，滑倒的时候按动了快门。电影的最后一个画面是一张失去平衡的照片，当中每个人都在大笑着。这样一个喜剧性的结尾，为影片书写了一个光明的尾巴；但却也掩盖不了旧平房被拆除，旧邻居搬迁四处的命运。⁵⁶

式也可以用以解读电影及其他文本。这里“影片中的影片”，不仅是一种故事里的故事，而且以剧中人物对拆迁的纪录，突显了整部电影的主观性和虚构性。

⁵⁶另外，Yomi Braester曾对这一场景进行了精彩的分析，认为这一场面其实暴露了纪实性电影的局限性。具体参见Yomi Braester, “Tracing the City’s Scars: Demolition and the Limits of the Documentary Impulse in the New Urban Cinema,” pp.162-163。

在这里，照片的作用本来是要为即将逝去的建筑和即将分离的邻居留念，即一种纪录的功能，却也以一种诙谐的方式“介入”了电影叙事。整部电影的镜头一直使用客观镜头，直到最后最后一个场景。旧邻居们摆弄姿势的镜头和最后一张定格照的镜头不再是客观的，而是以剧中人物——摄影师的眼睛来看的镜头，即一种有限视角的主观镜头。通过这样的视角，观众从一个完全的客观观看者变成了参与其中，甚至为此见证和纪录的摄影师。这种“介入”叙事的方式，同《洗澡》的结尾如出一辙，只不过前者的形式是照片，后者的形式是录像。

《站直啰，别趴下》喜剧性的结尾是黄建新电影平民电影的一贯风格。而且同《洗澡》、《百花深处》或“北京三部曲”等电影浓郁的怀旧气氛不同，这部电影对于拆旧家、搬新家的态度较为温和，其中既有对原有平房生活以及旧邻居的人情留恋，也有搬新家的高兴和希望。因此，虽然《站直啰，别趴下》的结尾也借由摄影这种艺术形式“介入”了影片叙事，但这种干预并不具有《洗澡》、《夏日暖洋洋》等电影强烈的主观批判性和怀旧色彩。从这部电影中，我们也能够看出二十世纪九十年代初中国导演对于拆迁的态度，与世纪之交还是有很大的不同；这也从一个侧面体现出后新时期二十年来拆迁现象的愈演愈烈。

《站直啰，别趴下》对于拆迁的这种温和态度，在后新时期的中国电影中非常少见。这令我们思考一个重要的问题，即为何城市代导演对于拆迁这一社会现象几乎没有正面的再现，反而大都给予负面的再现。可以说，城市代导演们都借由拆迁这一主题，批判了拆迁过程中的种种社会问题，并对被拆的人事物和文化表示出怀旧与依恋，并试图以影像纪录、保存和介入这一过程。尤其，张杨、安战军、贾樟柯、宁瀛、路学长等城市代导演都表达了对于拆迁过程中底层游民的关注，叙述其被迫搬迁的无奈，以及对于不可知未来的担忧。一座座旧建筑被拆毁、新建筑建成的背后，是市民游民对消失家园的留恋，是对旧有生活方式和文化的怀旧，以及传统家庭关系与邻居关系的不舍。在这些导演的作品中，城市空间的变化，给他们带来的未来和前景并不是光明与灿烂，而是漂泊和游荡。

问题是，城市代导演对于拆迁的这种负面的再现，是否与现实相符合，且是客

观而公正的？而这些导演通过电影所发出的声音，是否是底层城市居民和游民的心声？换句话说，拆迁对于大多数的老百姓来说，到底是福音还是灾难？正如尹鸿在分析《洗澡》时所说：“如果是灾难，为什么有那么多的人在心急如焚地等待旧房的拆迁和新楼的重建？”⁵⁷不可否认，很大一批底层居民和游民在拆迁中受到了不公正的待遇（例如《没事偷着乐》中的情节），其对于老建筑、旧文化的依恋都是确实存在的，但还是有很大一批市民是支持拆迁，欢迎拆迁的，因为拆迁就意味着他们能够搬到更现代化的楼房去。虽然现实的拆迁过程中屡屡出现类似房屋补偿问题、暴力拆迁问题和拆迁纠纷裁决等社会问题，但就针对拆迁这一现象的态度而言，完全的批判和完全的赞同其实都只代表了部分底层百姓的意见，也只传达了部分市民的心声。

因此，与其将城市代导演和艺术家们对拆迁进行的负面再现当做客观现实的反映和底层市民心声的传达，不如认为这样的再现只是一种艺术自主性的追求。毕竟，拆迁归根结底是政府的决策命令，是城市化进程中无法避免的从上而下的实施，都是一种主流体制或政策的产物。城市代导演对于拆迁的批判和负面再现，其实显示了艺术家和主流政策体制之间的一种对抗。Matei Calinescu 曾将现代性的矛盾视为物质商品化的资本主义文明和个人主观自我（self）之间的两种价值体系的对抗，后者是现代主义文化的精神中心，前者是其持续不断斗争的对象。两者的对抗，令伸张自我的艺术家和代表主流的政策体制之间产生疏离，也催生了对于艺术自主性（autonomy of arts）的觉醒和要求。⁵⁸宁瀛、安战军、张杨等导演对于城市拆迁所代表的主流价值体系的对抗，显示了其艺术自主性的觉醒和张扬。但从实质上来说，这些城市代导演的做法更多的不是一种“对抗”，而是一种“对话”。尤其是“新主流电影”的导演及其作品，例如本章在前面分析的几部电影，其实都只是在某种程度上，以及某个局限的范围内表达一种对主流体制或政策的对抗——或通过怀旧的情节，或通过主旋律式的基调，或通过与传统文化的嫁接表达一种“温和

⁵⁷ 尹鸿：〈《洗澡》：新生代的成人式〉，页 236。

⁵⁸ Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitch, Postmodernism* (Durham: Duke University Press, 1987), p.5.

的对抗”，或者是与主流体制的一种“对话”。正如创造了《对话》系列涂鸦作品的先锋艺术家张大力所说：“主流社会和底层人群之间需要对话。”⁵⁹张大力的《对话》系列，正是在全中国拆迁工地的断瓦残垣上涂鸦人头，并请民工将头像凿出来。他通过这种形式，呼吁拆迁的墙内外得以对话，拆迁人与被拆迁人之间能够对话，人和环境之间也要达成对话。而与此相似，城市代导演，也通过自己的作品，代替城市底层游民，同主流体制对话。

⁵⁹ 杜曦云：〈现场·朴素·心痛——张大力访谈〉，《天津美术学院学报》，2008年第2期，页9。

结论：游民再现的意义

我觉得整个中国内陆正处于巨大的变化里，不是变化之前，也不是变化之后，而是正在这个变化过程里面。

——贾樟柯¹

在后新时期的二十年中，中国社会发生了巨大的变化。这种变化表现在政治、经济、文化等各个领域的方方面面。“城市游民”作为一类特殊的阶层，在二十世纪九十年代以后逐渐成为不可忽视的人群，也暴露了中国在后社会主义时期的很多社会问题。本文梳理了城市游民这一类艺术形象的当代谱系，并详细探讨了中国电影对城市游民的再现。通过对当代中国电影在思想内容、艺术技巧和制片方式方面的考察，本文探究了城市代导演如何在市场、政府和西方三种力量作用下对同一类底层人群进行了不同方式的艺术再现。笔者认为，这些不同方式的艺术再现，同其制片方式密切相关。

笔者在前面的五个章节中，通过细读电影本文，考察了城市代电影对于流浪艺人、问题青少年、农民工、底层市民等不同社会群体的再现，并结合摇滚文化、城市拆迁、身体书写、底层旅行等角度讨论了这些电影的主题和内容，且围绕游民的底层、叛逆、边缘、放逐等特质进行了深入分析。这些游民形象所表现出的特质，不仅是现实生活中青少年游民层、劳教游民层、民工游民层、市民游民层和流浪艺人这几种游民社会群体在城市化的过程中所面临的问题与困境的文学化表达，某种程度上也是城市代导演自身电影经历的隐喻。

那么，中国当代电影的“游民再现”，究竟具有怎样的意义？这一问题正是本文核心的观点所在。因此，笔者在结论的部分归纳和总结全文，并在此基础上集中

¹ 白睿文（Michael Berry）：《光影言语——当代华语片导演访谈录》（罗组珍、刘俊希、赵曼如译，桂林：广西师范大学出版社，2008年），页176。

探讨“游民再现”的意义。笔者将游民的电影再现同后社会主义“发展”的城市化社会语境相结合，认为游民再现的意义，就是挑战文化领导权，反思和批判主流体制和意识形态。来自于底层的声音，无论由底层人发出还是底层的代言人（再现者）发出，对于“转型”和“断裂”时期的中国都具有建设性的作用。

一、多样化的游民再现

二十世纪九十年代以来，伴随着中国城市化进程的加剧，城市游民逐渐成为不可忽视的社会阶层。与此对应，当代中国电影中的城市游民形象，也日益成为重要的艺术类别和谱系。本文详细考察了后新时期的中国电影，尤其是城市代电影对于城市游民的再现，回答了以下问题：中国当代电影再现了怎样的城市游民？如何再现？又为什么这样再现？这些问题笔者已在正文中深入探讨，自此进行扼要归纳与总结。

通过考察，我们发现城市游民的银幕形象绝不是千篇一律的，其再现的方式、视角、意图和立场都是多样化的、多元化和多层面的。

具体来说，在城市游民的电影群像中，既有叛逆的、堕落的、充满暴力倾向的（《北京杂种》、《头发乱了》等），也有困顿的、挣扎的、无法自我满足的（《世界》、《苏州河》等），更有乐观的、积极的、在城市中努力打拼的（《我的美丽乡愁》、《美丽新世界》等），甚至还有崇高的、大爱的、积极救赎他人的（《泥鳅也是鱼》、《落叶归根》等）。而这些银幕形象的多元性，注定了任何一种艺术形象都无法具有游民再现的典型性，任何一部电影也都无法完完全全忠实而客观地反映现实中的游民及其生活，任何一位导演或演员也都无法“代表”全部的城市游民。

这些艺术再现的多样性，其原因有迹可寻。不同导演、不同内容和不同类别的电影，由于其政治立场、类别定位和艺术手法不同，在塑造城市游民形象时，其强调和突出的特征也并不相同。例如，《北京杂种》和《头发乱了》这两部电影着重塑造了游民的“叛逆”特征，这除了同摇滚青年或流浪艺人本身的群体特性相关，更重要的是反映了张元、管虎等城市代导演在九十年代初期对于主流电影体制，以

及第五代等父辈导演的反叛态度；而这种反叛的态度，也借由其电影中的城市游民予以抒发和表达。而诸如《世界》和《三峡好人》等贾樟柯的电影则突出了城市游民的“底层”特征，将其塑造为最落魄、最贫困的底层人，即使连基本的生活权利（例如“行”）也无法享受和保障；这样的游民形象，同贾樟柯自身的导演定位和政治立场密切相关。再如，在王小帅和娄烨的电影中，无论是《苏州河》还是《十七岁的单车》，无论是《颐和园》还是《青红》，无论现实揭露抑或历史思索，都将青少年游民塑造为牺牲者的形象，矛头直指向主流权力机制和意识形态。决定这种再现方式的重要原因之一，就是两位导演“面向海外”的制片发行策略。更不用提在《美丽新世界》、《我的美丽乡愁》、《美丽的家》等“新主流”电影作品中，城市游民，无论市民游民还是民工游民，都具有勤劳勇敢、坚忍不拔的精神和积极向上的生活态度，这些“美丽”的游民形象也都在城市中终究拥有了“美丽”的家，得到了“美丽”的结局。这样一种形象塑造，同新主流电影的政治立场息息相关：面对强大的主流意识形态和文化领导权，这些电影必须加以迎合而使自身“政治正确”，从而保持“新主流”的身份特征。

我们应当承认，当代电影中城市游民形象的艺术特征，无论是底层性、边缘性还是叛逆性、流浪性，其实在每个游民形象中都有或多或少的影子，但不同电影的不同政治立场、影片定位、艺术技巧和发行策略等都不同程度的影响了其对于城市游民的再现，于是电影中的游民形象也就呈现出不同特征的强调与突显。

因此，当代中国电影对于城市游民的多样化再现，其实反映了城市代导演制作、发行和放映电影的多元化选择。正如本文第一章所论述，在后新时期尤其是九十年代末期以后，受到政府、市场和西方三种力量的压力和制衡，不同的城市代导演选择遵循不同的制片发行渠道，以更利于自身电影的接受与成功，可谓“车有车路，马有马道”。而不同的制片发行定位，也决定了电影不同的政治立场，影响了游民再现的差异和多样性。

虽然城市代导演和影片的定位和制片发行方式不同，但市场资本的作用日益增大，这是不争的事实，也是笔者在本文中所始终强调的一点。正如本文在第一章中所论述的，某种程度上，后新时期中国电影的发展趋势，是一种国家政府力量的减

弱和商品市场力量的增强，因此，城市代导演们的艺术自主性也呈现出一种转移，即从对国家政府力量的服从转移为对市场资本的服从。另一方面，西方电影节及其背后的政治性，对于很多城市代导演也具有重要的影响力，尤其是贾樟柯、王小帅等主要以欧洲艺术奖项和国外电影票房为考虑重点的导演来说尤其关键。然而，这些导演对于参加西方电影节和评奖的兴趣，说白了也是出于市场资本的考量：其国外电影节的评奖，名誉是其次，最重要的还是能得到境外发行的机会，以赚取国外的电影票房。因此从这个意义上来说，在三种力量之中，市场的作用最为重要。

然而，我们需要注意的是，虽然不同城市代导演和影片的定位和制片发行方式有所差异，但这种差异并不是永久性的，而是在一种动态的变化之中；这一点笔者在正文中也曾多次提及。本文第二章张元和管虎的例子就突出地说明了这一点。张元的被禁和走入“地上”都非常高调，甚至引起媒体和社会的关注；这也说明了在中国电影界的动态变化发展中，没有“不可能的任务”。贾樟柯的例子也同样具有代表性，其七年地下电影生涯看似窘迫，实则为其赢得了大量的国外奖项及发行机会，也积累了他的艺术声誉，为其日后的回归体制铺展了道路。而走入体制内的城市代导演，无论贾樟柯、王小帅还是张杨，都并没有放弃国外的市场；事实也证明，其国内票房的惨淡令其不得不直面中国国内外电影市场和观众欣赏口味的差异，并思考自身艺术电影的未来走向。因此，曾经一度的“地下”电影生涯并不代表会一直处于体制外；另一方面，现阶段的“地上”状态也并不能保证未来不会被禁而打入体制之外。2006年娄烨因《颐和园》而“被禁”，距离2003年“后七君子事件”已过三年，整个中国电影对于独立制片的态度和政策环境早已大大放松，然而《颐和园》的“被禁”事件也说明了以广电总局为代表的国家政府力量虽然有所减弱，但绝非形同虚设。在未来的很长一段时期内，中国电影依然受到三种力量的控制和制衡，这也是中国在“后社会主义”阶段中国电影发展的整体文化特征。

虽然中国当代电影的游民再现具有多样化的特征，但它们都将镜头焦点对准城市游民这样一个底边阶层，因此都是一种底边书写或底边再现。这种底边书写或再现，同城市代导演“纪实”的冲动或追求是分不开的。在第二章中，笔者以“后社会主义现实主义”来概括《北京杂种》、《头发乱了》等最早一批城市代电影所具有

的“纪实”性风格。这些电影出现于二十世纪九十年代初期，城市代导演们在一种叛逆精神的指导下，毅然采用了同其父辈导演——第五代导演所不同的影像风格。这样一种“后社会主义现实主义”风格，并非传统的“批判现实主义”，亦非在毛泽东时代具有支配地位的“社会主义现实主义”，而是一种追求“纪实”性的美学风格，其影响来源于“新写实主义”小说、巴赞“纪实”美学以及“新纪录片运动”三个方面。在内容上，电影通过对普通民众甚至底边阶级的塑造再现和还原现实，表达边缘的政治立场和对主流意识形态的批判。这样一种书写底边、再现底边的“后社会主义现实主义”，其实也符合大多数城市代导演游民再现的影像风格。这正如张真（Zhang Zhen）对于城市代电影整体特征的评述，认为这些影像是对于当代社会转型和发展的“亲历见证”（bearing witness）；而在这种见证的过程中，对于城市中边缘人群的再现必不可少：“为了让民工和其他城市边缘人进入人们的视野，城市代电影常常使用一种纪录片式的或高度现实主义的美学风格，并有意识地探索如何在表达人文关怀的同时做出现代性的观照。”²

同时我们也应看到，城市代的游民再现，虽然在内容具有“后社会主义现实主义”的整体特征，但在具体的艺术技巧和手法上却也不尽相同，依然具有多样化的特征。在具体导演的具体作品中，也包含很多非“纪实性”的艺术技巧或镜头语言，例如情节剧模式（《美丽的家》、《泥鳅也是鱼》、《美丽新世界》等）、戏谑或戏拟（《疯狂的石头》、《颐和园》等）、超现实色彩（《世界》、《三峡好人》等），等等。这些艺术手法，也令中国电影游民再现更为丰富多彩。

可见，面对现实中的城市游民，中国当代电影再现呈现出多样化的特征。这些多样化的游民再现，却有一个共同的目标和指向，即表达对于当代中国主流话语和意识形态，尤其是城市化和现代化的批判和反思。在这种批判和反思中，也彰显了游民再现的意义所在。

² Zhang Zhen, “Bearing Witness: Chinese Urban Cinema in the Era of ‘Transformation.’”, in Zhang Zhen, ed., *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century* (Durham and London: Duke University Press, 2007), p. 2.

二、对文化领导权的挑战

游民再现，无论采取什么艺术方式和技巧，都传达了来自底层的声音。无论是直接的叛逆和批判，还是温和的抵抗和协商，其矛头都指向二十世纪九十年代以来城市化和现代化的主流话语。这也是中国电影游民再现的最重要意义，即是挑战文化领导权，批判和反思主流体制和意识形态。

“文化领导权”（*cultural hegemony*）这一概念³，最早是由葛兰西（Antonio Gramsci）在他的《狱中札记》中所提出来的。他主张统治阶级往往会通过非武力或非政治的手段，借由家庭、教育、教会和媒体与种种社会文化机制，形成市民共识，使全民愿意接受既有的被主宰的现状。“文化领导权”是社会文化规范和标准的推动者，他不只是一种柔性的说服手段而已，更经常通过复制统治阶层所彰显的社会利益，来使统治的权威暴力合法化和正当化。因此，“文化领导权”其实是渗透在日常生活中的。通过教育和宣传，他不仅能使人们在意识形态的询唤中将很多主流文化的假定、信仰和态度视为理所当然，同时也超越于所谓的主流体制——政治或经济体制（国家或市场）之外，在平民生活中形成微妙且无所不包的力量。⁴

“文化领导权”发生作用的场域是“市民社会”⁵；电影作为重要的大众传

³ “文化领导权”（*cultural hegemony*）也被译为“文化霸权”。葛兰西最初对于“*hegemony*”的阐述侧重强调统治阶级通过道德和知识引导和控制社会，因此更强调的是“领导权”的意义。此后新葛兰西主义将这一概念引入政治经济学研究，尤其是国际关系和国际政治经济学研究，则较为接近中文的“霸权”概念，偏重强调国家与国家之间的领导和统治。对于“文化领导权”概念的解释说明，参见孙晶：《文化霸权理论研究》（北京：社会科学文献出版社，2004年），以及马广利：《文化霸权：后殖民批评策略》（北京：光明日报出版社，2011年）。

⁴ 继葛兰西之后，福柯（Michel Foucault）的“话语权力”论、阿尔都赛（Louis Althusser）对“意识形态”的阐释和论述都是对“文化领导权”概念和理论的发展；尤其是后殖民主义批评，更是创造性的应用“文化领导权”于全球性殖民主义的批判。

⁵ 葛兰西发展了马克思的“上层建筑”概念，将社会的上层建筑分为“市民社会”和“政治社会”两个部分，“政治社会”即国家，由军队、监狱等暴力机构构成，而“市民社会”则由政党、工会、教会、学校、学术文化团体和各种新闻传媒构成。随后，法兰克福学派，尤其是阿尔都赛将意

媒，在当代是“市民社会”的重要组成部分。在电影等文化艺术再现中，“文化领导权”都居于主导性的位置，以无形的方式建构国家的文化属性和认同。以国家广播电视电影总局等审查部门为代表的国家权力机构，是“权威”的化身，通过“命令”、“询唤”等不同方式，将国家和政党的意志强加于被统治阶层，令其“服从”或“同意”其宣扬的意识形态。作为电影的审查和监管部门，广电总局控制着所有电影在中国境内的发行和放映，所有未通过审批的电影都不能公映，只得以“地下电影”的方式潜行。贾樟柯、王小帅、张元等人被禁的例子，也证明了在广电总局所代表的权力机构所具有的“命令”的力量：城市代导演不仅要“服从”广电总局的所有条文规定，而且必须“同意”其政治倾向和意识形态。本文第三章中《颐和园》的例子说明，如果一部电影中包含诸如“六四”等敏感政治话题，那它在现阶段是没有办法通过审批的；而中国电影分级制度的缺乏，又使得很多在色情、暴力等方面的大尺度电影无法公映。

然而，我们也应当看到，当代的“文化领导权”已经并非一个单向的“命令”与“服从”、“询唤”和“同意”的过程，而更多表现为一种弱势文化与强势文化等不同文化和意识形态间谈判、协商和对话的体制和空间。正因为当代很多艺术家和知识分子看到“文化领导权”的强大作用，所以他们也意识到挑战和批判“文化领导权”无所不在的主流支配性意识形态，具有重要的意义。正如霍米.巴巴强调，“文化领导权”的建构应当以“协商”而非“否定”来概括，因为它是一种结合、挪用与协作的尝试，而不是将异质和对立的因素完全否定。⁶从这个角度来说，中国电影作为一种文化领域，其实是一个冲突、协商和对话的场所，是主流意识形态（国家意识形态或商业化意识形态）同非主流意识形态相互斗争、协商和谈判的空间。

正如第二章中笔者对张元电影的分析，其独立电影制片道路的进程，某种意义上是他同广电总局等权力机构积极斗争的结果。在他进入体制内后，其此前被禁的

意识形态区分为“压迫性国家机器”和“意识形态国家机器”，发展了这一概念。参见孙晶：《文化霸权理论研究》（北京：社会科学文献出版社，2004年），页3。

⁶ Homi Bhabha K., “The Commitment to Theory,” *New Formation*, 5(1988), p.11.

电影也得以浮出水面，重新得到权力机构和广大观众的注意和重视。某种意义上来说，张元是一个用于抗争“文化领导权”的例子，其结果是带着国家声誉高调回归体制内，取得了电影制作的“合法”身份，算是一个通过抗争取得成功的案例。而贾樟柯是另一个成功的案例。可以说，随着市场力量对中国电影的力量日益强大，广电总局对独立电影的控制力度也日益放松，张元、贾樟柯等本来处于边缘地位的城市代导演，正逐渐走向体制的中心，成为当代中国电影的最要力量。

可以说，张元、贾樟柯、王小帅、娄烨等导演的电影作品，代表了一种“抗争”的力量，面对文化领导权，他们采取了直接面对和积极抗争的姿态；而另一批“新主流”电影，则等多表现为对于文化领导权的一种沟通和对话，是一种在“服从”的基础上“协调”的力量。尤其在进行底层的游民再现时，这两种力量表现出不同的再现方式和政治立场。从这一角度来看，正文的前后两部分其实分别论析了不同的导演类别，也彰显了其艺术再现和政治立场的差异。

这种差异尤其体现在对于阶级矛盾的再现和处理上。从这一角度来看，本文的第四章和第五章之间形成了鲜明的对比。虽然同样再现城市中的民工游民，贾樟柯和几部新主流电影采用了完全不同的方式。《世界》和《三峡好人》等贾樟柯的电影通过上层阶级和地层阶级生存状况的对比，突显了有钱的社会统治阶级对于底层人的压迫，这种压迫渗透于衣食住行各个方面，它所带来的不仅是经济上的贫富差距，还有社会地位、政治权利等各个方面的巨大鸿沟。通过再现底层和上层的区分和对立，电影强化了阶级差异和矛盾，表达了对于主流体制和城市化、现代化等国家意识形态的挑战与批判。这样一种强化阶级差异和矛盾的再现方式，也出现在王小帅的《十七岁的单车》、《扁担姑娘》以及娄烨的《苏州河》等电影作品中。与此相对比，同样以城市农民工为再现对象，《泥鳅也是鱼》、《我的美丽乡愁》《美丽新世界》、《落叶归根》等作品则具有明显的“新主流”电影特色，借由“情节剧”模式，尤其是“都市梦”神话、“乡愁”情节和“大爱”形象，弱化了阶级批判的力度，挪移、遮蔽和消解了阶级矛盾以及对主流社会机制的批判。这样的再现方式，也出现在张杨的《洗澡》、安战军的《美丽的家》等作品中。

我们知道，“新主流”电影既追求意识形态的“政治正确”，又追求市场票房，

因而更多表现为一种商业电影的模式，例如“情节剧”的表现方式、“贺岁片”的市场定位、明星效应的宣传方式等等。然而另一方面，这些再现底层游民的“新主流”电影，都表达了对于底层游民的关怀，甚至塑造了“大爱”的游民形象。再多的艺术技巧，也无法完全遮蔽和掩盖游民题材电影中的阶级矛盾。《泥鳅也是鱼》、《我的美丽乡愁》、《美丽新世界》等电影虽然塑造了堪称完美的民工游民形象，然而其边缘、底层的社会处境是不争的事实，电影也并未忽视游民在都市中打拼时所面临的挫折和困难。正因如此，笔者才认为，新主流电影和导演在面对城市化进程中游民等社会问题时，采用的是一种“温和”的批判，对于文化领导权和国家主流意识形态也是一种协商和沟通的姿态。正因如此，新主流电影的种种挪移、遮蔽、消解阶级矛盾，弱化阶级批评的艺术技巧和方式，某种程度上既是一种无可奈何的妥协，也是一种具有弹性的坚持。

这两种不同的城市代电影力量，虽然对于阶级矛盾采用了不同的再现方式，但都对城市游民的社会问题进行了思考，对改善这一底边阶层的生存状况作出了贡献。对于文化领导权，尤其是城市化、现代化等国家主流话语和意识形态，这些城市代电影都表达了不同程度的对抗。无论是抗争、批判还是协调、沟通，对于反思城市化进程中的社会问题，都是一种建设性的力量。

三、转型、断裂与创伤

中国电影中游民再现的意义，是挑战文化领导权，批判和反思主流体制和意识形态。这种意义的重要性，尤其在二十世纪九十年代以来中国“转型”时期的社会“发展”语境中，显得尤为突出。

通过本文的探讨，我们发现城市游民这一类银幕形象，集中体现了城市化进程中的种种社会问题，而城市代电影也就拆迁、下岗、严打等重要社会问题进行了思考和再现，对此笔者也在正文中进行了分析论述。可以说，城市游民的电影再现，以艺术手法表达了对于这些社会问题的反思和批判。而这些社会问题，某种程度上是九十年代以来中国在转型时期快速“发展”的结果，因为有发展，就会有

“断裂”和“创伤”，而城市游民，则集中体现了这些“断裂”和“创伤”。

在前面的论述中，笔者一直以“后社会主义”和“后新时期”两个概念指称二十世纪九十年代以来的时间划分和社会特征；除此之外，“转型”也是对这一时间段的中国社会的高度概括，而且时常出现在官方话语及学者论述中。“转型”这一概念是1992年以后开始在官方和叙述话语中频繁使用的。⁷它最早指的是体制转型，即从计划经济体制向市场经济体制的转变。在中国社会学者的论述中，“转型”主要包括三个方面的内涵：社会体制的转型、社会结构的变动和社会形态的变迁。⁸在众多社会学家和官方话语的频繁使用下，“社会转型”已经成为描述和解释中国改革开放以来社会结构和形态变迁的重要理论范式，也成为其他学科经常使用的概念和框架。“转型”不仅强调社会经济结构的更动，而且重视文化形态和人们价值观念的改变。可以说，在中国转型时期的话语体系中，对于“发展”的承诺是最核心的部分。笔者在此所要提出来的，是转型时期的官方话语中，“发展”这一承诺的论述与变化。

一直以来，中国在转型时期最重要的国家官方话语，就是对于“发展”的承诺。无论是“现代化”、“城市化”还是“全球化”，所有这些具有官方宏大叙述的名次都以“化”作为后缀，表述了一种向前发展的趋势和动力。从邓小平到江泽民再到胡锦涛，无论是“四个现代化”还是“市场化”，抑或“科学发展观”，所有中国领导人的党政话语中都表达着对于“发展”的强调。这种对于中国未来的一种“发展”的承诺，成为后社会主义中国官方意识形态的基本话语。正如 Jason McGrath 所说，“在后社会主义的中国，未来已不再是毛泽东式共产主义乌托邦的承诺，但发展的修辞却愈演愈烈。”⁹

⁷ 1992年邓小平南巡讲话以后，“转型”这一词语开始出现在中国学者的著述中。1992年，李培林的〈“另一只看不见的手”：社会结构转型〉一文是较早对此问题进行理论探讨的文章，并且提出社会转型是一种结构性变动的观点，成为一直以来中国社会学者对“转型”的主要解释。参见李培林：〈“另一只看不见的手”：社会结构转型〉，《中国社会科学》，1992年第5期，页1-12。

⁸ 参见王雅林：〈社会转型理论的再构与创新〉，《江苏社会科学》，2000年第2期，页168。

⁹ Jason McGrath, *Postsocialist Modernity: Chinese Cinema, Literature and Criticism in the Market Age*

这样一种具有目的论（teleological）色彩¹⁰的话语及意识形态，为中国的未来发展描画了美好的蓝图；而中国正如向前飞驰的火车，朝着现代化的方向不断前行。这列疾驰的列车，或许将很多人带到了“发展”的前方，给了他们富足的生活，却同时面临这一个风险，即把很多底层边缘的人群抛到了后面。正如本文此前的分析，无论是《苏州河》和《十七岁的单车》中的问题青少年，还是《世界》与《三峡好人》中的外来农民工，抑或《找乐》或《洗澡》中的下岗失业工人，这些人生存的困境恰恰是来自于后社会主义时期“发展”速度的悖论：在集体主义和乌托邦话语为主导的“毛泽东时代”，他们或许还能在慢速的火车上找到一席之地，但因后社会主义时期中国“发展”号列车的速度太快，他们只能被落下。

从某种程度上来说，中国在二十世纪九十年代飞速的经济增长和“发展”在现实中具有一种悖论，即经济的飞速增长却没有底层和边缘民众受益。这些群体主要包括农民、城市下岗失业人员、农民工等，很多属于文本所分析的城市游民范畴。正如笔者在前面的分析，经济的快速增长，城市的飞速发展，不仅令城市游民的生活愈加困顿和底边化，而且引起了道德价值的失落和生活方式的改变，这些从城市代的电影中都可见一斑。

提出“后社会主义”概念的 Arif Dirlik 曾对后社会主义中国改革开放后的三十年进行了一个历史分期：二十世纪八十年代是模棱两可的改革开放，九十年代是全面开放，新世纪的十年则重新担忧社会主义的未来。而这些担忧之所以产生，是因为“之前十年的快速发展政策造成了生态和社会问题”，而且他认为“这些问题如果没有政策的限制，不仅会威胁到进一步的发展，而且还会威胁到社会主义的主张

(California: Stanford University Press, 2008), p. 205.

¹⁰ Kevin Latham 认为后社会主义转型时期的中国的官方修辞（rhetoric）具有“目的论”（teleological）的特征，而且并不是单一的“目的论”，而是由很多目的论形成的系列（a whole spectrum of alternative teleologies），包括朝向市场经济、市民社会、民主化以及中国特色社会主义的转型。Kevin Latham, “Rethinking Chinese Consumptions: Social Palliatives and the Rhetorics of Transition in Postsocialist China,” in C. M. Hann ed., *Postsocialism: Ideas, Ideologies and Practices in Eurasia* (London: Routledge, 2002), p. 223-230.

——正是从这些主张中他们至少汲取了自身的一些合法性”。¹¹他对于二十世纪九十年代以来中国的社会发展具有概括性的反思：

发展使大量的人口摆脱了贫困，大大提高了国家的声望和实力，这是毫无疑问的。但同时，发展也造成了巨大的社会和地区不平等，严重破坏了环境，培育了消费主义、不关心公共问题与似乎永远容忍不平等和不公正的大众文化，也造成领导人自身所主张的革命文化与一般公众尤其是城市公众之间的鸿沟。¹²

这些看法对九十年代以来中国的社会发展问题进行了精练的概括，也指出了对现有问题进行反思的必然性和迫切性。然而，虽然发展令很多人口摆脱了频宽，但却同时令社会的贫富差距日益增大。孙立平分析了从八十年代资源配置的扩散到九十年代财富的重新积聚趋势的转变，是造成目前中国收入差距不断扩大以及由此造成的社会不公平的深层制度原因。而收入差异的日益扩大，贫富差异的日益悬殊，造成了越来越多失业的游民。孙立平认为众多下岗职工“被甩到社会结构之外”，加上城市化导致的城乡之间差异的增大，整个社会处于“断裂”的状态。而中国社会在转型时期的这种“断裂”状态，其实是同九十年代财富的重新积聚造成的贫富分化密切相关。¹³

而从基尼系数的增长上，我们也能清晰地看到中国在后新时期的贫富分化状况。根据官方统计，从1990年到2003年，中国的基尼系数从35升至45，而同样

¹¹ 参见阿里夫·德里克（Arif Dirlik）：〈重访后社会主义：反思中国特色社会主义的过去、现在和未来〉（吕增奎译），《马克思主义与现实》，2009年第5期，页31。英文原版为 Arif Dirlik, “Post-socialism Revisited: Reflections on ‘Socialism with Chinese Characteristics,’ its past, present and future,” *Maxism and Reality*, 10 (2009).

¹² 同上，页30-31。

¹³ 孙立平：《断裂——二十世纪九十年代以来的中国社会》（北京：社会科学文献出版社，2003年）。

的增长在美国则经历了三十多年——从 1970 年的 35 到 2004 年的 45；¹⁴而美国和中国都属于世界上基尼系数最高的国家之列。可以说，中国社会的贫富差距早已突破了合理的限度，总人口 20% 的最低收入人口占收入的份额仅为 4.7%，而总人口中 20% 的最高收入人口占总收入的份额则高达 50%。¹⁵

贫富差距造成的社会问题之一就是近年来底层民众抗议和暴乱事件的增多。根据官方统计数字，中国在 2004 年内的底层民众的抗议不低于七万四千起，而 2005 年则不低于八万七千起。这些抗议大都源自腐败的高官对于农民土地的强占，下岗职工得到的空头支票，农民工工资的肆意拖欠，以及暴力拆迁下被拆迁人的不合理待遇等等。¹⁶而这些来自底层的抗议，增加了社会的不稳定性，暴露了贫富差距过大的问题和后果。

这些抗议和暴乱的底层民众，正是转型时期的牺牲者；而由于中国当代“发展”号列车的速度太快，他们逐渐被甩掉了社会结构之外，成为最底层和边缘的游民。孙立平将二十世纪九十年代以来的中国社会成为“断裂”的社会，并认为“断裂”的社会结构并非稳定的金字塔式，而是马拉松赛式。金字塔式的结构中，虽然人们的地位高低不同，但“同时又在同一个结构中”；然而，在马拉松赛式的结构中，“每跑一段，就会有人掉队，被甩倒了社会结构之外。被甩出去的人，甚至已不再是社会的底层，而是处于社会结构之外”。

除了“断裂”，“创伤”这一概念也表述了转型社会的整体特征。Lin Xiao Ping 在对转型时期中国文化的考察中，提出了“后社会主义创伤”（postsocialist trauma）的说法，认为中国正经历从“社会主义”（socialism）到“资本主义”（capitalism）的转型，这一转型始于邓小平南巡讲话开启的经济转型，渗透于文化的方方面面。而在这一转型过程中，产生了很多社会创伤，尤其体现在前后两代

¹⁴ 转引自 Jason McGrath, *Postsocialist Modernity: Chinese Cinema, Literature and Criticism in the Market Age*, p. 209.

¹⁵ 转引自孙立平：《断裂——二十世纪九十年代以来的中国社会》，页 16。

¹⁶ 转引自 Jason McGrath, *Postsocialist Modernity: Chinese Cinema, Literature and Criticism in the Market Age*, p. 208.

人不同的意识形态上。而后社会主义创伤的直接受害者，就是出于社会底层和边缘的人群。¹⁷

无论是“断裂”还是“创伤”，都是当代社会学学者对于转型时期中国社会的整体概括和论述，都彰显了九十年代以来过快的现代化和城市化发展所带来的弊端和问题。而这些弊端和问题，集中体现在底层边缘群体，尤其是城市游民身上。因此，在转型时期的中国，游民再现的意义尤为重要。

也正是意识到了这些社会问题，转型时期的官方话语开始发生转变，即由“发展”的强调转而向“和谐”靠近，尤其强调转型社会中的民生问题。从 2002 年召开的中共十六大¹⁸开始，“构建社会主义和谐社会”正式成为中国国家和共产党的战略任务。在胡锦涛的讲话中，特别强调了“和谐社会”的几个重要特征，即民主法治、公平正义、诚信友爱、充满活力、安定有序及人与自然和谐相处；并阐释了“和谐社会”的根本特征是以人为本、科学发展。¹⁹很明显，这些话语已不再强调一直以来作为核心的“经济发展”，而是从财富的积累、经济的增长转变为包括民主、法治、文化、精神和环境等方面在内的全面发展。而强调社会公平正义，打击腐败，以及提倡诚信友爱，某种程度上也是对九十年代以来社会问题的协调和应对。

而在 2007 年的中共十七大上，中共中央又进一步提出“加快以改善民生为重点的社会建设”的口号，强调“使改革发展的成果让人民共享，体现权为民所用、情为民所系、利为民所谋”²⁰。这样的话语，说明了中共进一步对民众工作力度的加强，也是为解决众多底层社会问题的必要。在这样的国家话语指导下，中央和地方政府开始从不同的方面改善民众，尤其是底层民众的切身利益，例如发起“新社会主义农村建设”运动，促进医疗改革和社会保障，增加教育投资和促进教育公

¹⁷ Lin Xiao Ping, *Children of Marx and Coca-cola: Chinese Avant-garde art and Independent Cinema* (Honolulu : University of Hawai'i Press, 2010), p.23.

¹⁸ 即中国共产党第十六次全国代表大会。“十七大”即中国共产党第十七次全国代表大会。

¹⁹ 参见新华网，<http://www.xinhuanet.com/>，“中国共产党第十六次全国代表大会”专题，浏览日期：2011 年 6 月 5 日。

²⁰ 同上，“中国共产党第十七次全国代表大会”专题，浏览日期：2011 年 6 月 5 日。

平，调整就业形势，调节就业结构，以及促进劳动合同和就业相关法规的完善等等。这些政策制度的推出，可以看作是对于改善此前的社会问题，保障底层民众利益的有益尝试，但其成效还有待时间的检验。

因此，在二十世纪九十年代以来的转型时期，中国的国家和党政的“发展”话语经历了变化，即从强调财富积累和经济增长的快速“发展”到强调“民生”问题的“和谐”发展。这样一种话语转变，某种程度上反映了中国政府对于转型时期所暴露出来的社会问题的反思。

而从“和谐社会”、“科学发展观”和“生态文明”等最新的国家领导人官方话语中，我们能看出一种对现有问题的关注和思考，以及试图将社会引入更健康发展方向的努力。对笔者来说，这些最新的官方话语令“社会主义”本身获得了新的维度，是一种借由重新解释马克思主义来应对和反思社会新变化和新形势的积极尝试和努力。而毫无疑问，在这一过程中，游民及其再现不仅对现代化和城市化等“发展”的话语进行了挑战，也成为了一种建设性的力量，促使中国在后新时期不断在“转型”的过程中朝向更“和谐”的方向前进。

四、英雄：游民再现的未来？

在新世纪的十年尤其是后半程，随着中国国家话语转入对于“和谐发展”和“民生”的强调，游民等底层边缘群体的社会问题逐渐浮出水面，对这一群体的关照已进入重要的国家政策范围。在电影的艺术再现方面，中国电影产业也逐渐重视和增多了对这一群体的艺术再现，城市代导演也逐渐从边缘走向中心。无论是贾樟柯、王小帅、张元式的批判揭露，或者是新主流电影式的温和抵抗，大多数城市代电影都已经能够通过体制内的主流管道发行放映，也受到了媒体和大众的关注。可以说，借助于游民的艺术再现，城市代导演在同“文化领导权”的沟通和协商中，逐渐使城市游民在某种程度上得以发声。面向未来，城市游民的电影再现会呈现出怎样的特征？笔者不得而知。然而，在当下最新的作品中，出现了一种有趣的游民形象，即“游民英雄”。

其实，在某种程度上，“游民”的底层和边缘性，决定了它同“英雄”是格格不入的。而在后新时期的电影中，“游民”和“英雄”其实构成了两种具有天壤之别的形象谱系。这两类形象的对比、分化和差异，某种程度上表现了当代中国电影两种不同的社会视野和艺术追求。

首先我们来简单看一下后新时期中国电影中的“英雄”形象。后新时期的很多电影不仅在中国范围内影响巨大，而且在国际商业受到广泛关注。2002年的电影《英雄》是一部重要的“里程碑”式作品，它不仅打破了此前中国国内的票房纪录，而且打开了国际市场，赢得了1.77亿美元的全球票房收入，被认为“真正拉开了中国大片时代的帷幕”。²¹可以说，《英雄》这部电影最重要的意义，在于开启了中国“商业大片”²²的国内外市场，以及由此带动了大银幕上武侠和历史“英雄”形象的增多。于是既《英雄》之后，出现了一系列的商业大片，包括《十面埋伏》、《无极》、《夜宴》、《满城尽带黄金甲》、《赤壁》等等。这些电影几乎都是第五代导演美学与香港武侠片技术的结合，也在全球范围内再现了中国传统文化，都在制片和发行上具有跨国电影的特征，也具有“大场面、大制作、高成本和高票房”的商业大片特征。只不过，它们所塑造的都是一系列传统历史和武侠“英雄”的形象，再现的也只是一些较为浅显和刻板的中国文化符号。这些电影中的人物形象，构成了新世纪的历史武侠“英雄”谱系。

当第五代导演将目光放在这些再现“英雄”的商业大片时，另一批城市代的导演则将以电影再现了一群底层边缘的“游民”。正如前文所分析的那样，这些城市游民形象不仅体现了城市代导演对于后新时期的城市化进程中底层社会和人群的关注，而且也折射出不同类别的导演所具有的不同关怀，及其在电影再现上的不同选

²¹ “里程碑”和“真正拉开了中国大片时代的帷幕”的说法，都出自美国的《华尔街日报》，转引自《《华尔街日报》赞《英雄》揭开中国大片年时代》，“新华网”新闻，2002年12月28日，http://news.xinhuanet.com/newscenter/2002-12/28/content_673305.htm，浏览时间：2011年6月7日。

²² “商业大片”这种说法已通用于各种媒体和电影的批评文章，对于这一概念并没有一个准确的定义，大致都强调电影在内容和投资上“大”的特征，例如投资大、制作成本高、题材重大等等。其中“大场面、大制作、高成本和高票房”是较为普遍接受的特征，除此之外还有大导演、大明星阵容、大回报、题材重大、影响面广等特点。

择。这些作品，都在不同程度上发出了这群底层边缘人群的声音，无论它们是否能真正忠实地代表城市游民的心声，这些城市代的电影都对改善游民的生活，解决游民的问题具有建设性的力量。在这群导演中，贾樟柯是较为突出和具有代表性的一位。一直以来，他以“游民导演”和“民工导演”自居，不仅以电影再现的方式将游民的问题推到主流社会和媒体的视野，而且经常身体力行地为游民生活境况的改善而疾呼²³。

可以说，“英雄”和“游民”作为两类截然相反的艺术形象，其实发出了两种不同的艺术声音，也表达了两种不同的艺术追求。从社会阶层上，他们是最高和最低的两极化代表；而从电影再现上，他们又构成了商业、大众、幻想和文艺、小众、现实的对立。有趣的是，当这两类艺术形象狭路相逢的时候，不仅是艺术和市场间的较量，更是两种不同人文关怀和政治立场的冲突。

在 2006 年的中国娱乐界，一件重要的大事就是“贾张磕”的事件，而这一事件的主人公就是《英雄》的导演张艺谋和“游民”导演贾樟柯。因《三峡好人》获得了威尼斯金狮奖的贾樟柯，决定将这部电影的上映日期放在与张艺谋的另一部“英雄”商业大片——《满城尽带黄金甲》（以下称《黄金甲》）同一天，由此解开了“游民”对“英雄”的抗争。而这一故意选择，其实表现了贾樟柯对于商业大片的一种对抗姿态，正如他自己所说：“或许这是一个完全错误的档期选择，但我觉得这是一个非常好的选择。真的不是一个钱的问题，这是一个观点，和《伤城》、《黄金甲》、《墨攻》一起发声。”²⁴

如果从“发声”这一角度来说，贾樟柯其实达到了他的目的，因为由此引发的论争不仅发生在两部电影的从业人员之间，也将新闻媒体、文化批评家、学者卷入进来，造成了不小的声势。这场论争的导火索是贾樟柯自己点燃的，他在获得金狮奖之后接受《中国新闻周刊》的采访时就表示“对大片的崇拜，对高投资影片的崇

²³ 参见本文第四章内容。

²⁴ 转引自陈弋弋：〈《三峡好人》与“黄金甲国内同步上映”〉，《南方都市报》，2006年11月2日。

拜……很糟糕的，变成了唯一的价值”²⁵，之后又在影片的北大点映后发表了“我想看看在这样崇拜黄金的时代，谁还关心好人”的言论，主动将矛头对准了《黄金甲》。两天之后，贾樟柯又在复旦的放映会后直述了他对于几位商业导演的看法：“拍商业电影应该有想象力和对商业文化的把握能力，但目前几位大导演都没有这个才华。”²⁶

面对这样的质疑，张艺谋认为“有些人的话都是废话”，因为“在国外不会对大片有愤怒的呐喊，有专门的艺术院线，大家车走车路，马走马路，都有自己的游戏规则……如果哪部电影连艺术院线都进不去，那一定是很差，导演应该检讨自己”²⁷。而《黄金甲》的制片人张伟平也攻击贾樟柯同威尼斯电影节主席马克·穆勒（Mark Muller）“玩猫腻”，因为“《三峡好人》就是马克·穆勒的投资”，这一则攻击在《重庆晚报》以〈张伟平指金狮奖有“猫腻”〉²⁸一文发表，引起了一片哗然，令论战白热化。贾樟柯立即向媒体发表了五条公开回应²⁹，强调自身的清白和名誉，而在媒体的压力下，马克·穆勒也亲自致电上影厂和国家广电总局，关于得奖“猫腻”的争论才得以平息。³⁰

这场争论本来发生于两部电影的主创人员之间，却因为媒体报道的强大传播威力，使得众多评论人、学者和网民都参与进来，于是论争得以升级。这些意见大都不约而同的一致，即支持《三峡好人》、批驳《黄金甲》。众多网民以戏谑的方式，批判了《黄金甲》的几个弊病：色情、暴力和没完没了的炒作；一些评论家也从文

²⁵ 李径宇：〈贾樟柯：焦灼现实里的理想偏执〉，《中国新闻周刊》，2006年第38期，页68-70。

²⁶ 参见〈贾樟柯炮轰第五代导演：还没有能拍大片的实力〉，“北方网”，
<http://ent.enorth.com.cn/system/2006/12/06/001482385.shtml>，浏览日期：2011年6月8日。

²⁷ 参见〈张艺谋回应“黄金甲”批评〉，《京华时报》，2006年12月26日。

²⁸ 隆准：〈张伟平指金狮奖有“猫腻”〉，《重庆晚报》，2006年12月25日。

²⁹ 贾樟柯的公开五条回应是：张（伟平）先生有发表此感言的自由；张先生没有权利，也没有能力勒令我停止表达观点；有没有跟威尼斯电影节主席玩“猫腻”，请张先生努力调查，拿出证据；对其他电影慎用“死”和“灭”的字眼；相信您通过培养自己的民主意识、文明习惯和法律观念，还能成为一个具有现代精神的制片人。

³⁰ 宗珊：〈张伟平、贾樟柯新年“息战”〉，《北京娱乐信报》，2007年1月4日。

化反思的角度批判了《黄金甲》的空洞，例如朱大可就认为“中国大片太暴力”，而且《黄金甲》“是文化对畸形变态东西的热爱，对权力美学而非平民美学的热爱”³¹。

除此之外，一些电影导演也发表了自己的看法。同为城市代导演的王小帅毫不掩饰对《黄金甲》的失望，觉得“特别遗憾看不到张艺谋内心深处的灵魂”³²，而另一位城市代导演王超则认为“张艺谋严重透支了自己的能力”，而且“造成了生猛的时空，僵硬而粗暴”³³。老导演谢晋则表达了对于《三峡好人》的高度评价，认为“在这个时代，中国的很多导演，包括一些老导演都瞎编滥造，没有生活的基础……贾樟柯的电影应该作为跟虚假的对比，我希望能引起争议，引起对这个问题的重视。”³⁴

因此，从票房的角度来看，这场“游民”同“英雄”的对决显然以游民的彻底失败而告终，正如贾樟柯以“殉葬”来指称《三峡好人》在国内票房上的惨淡。《黄金甲》在国内的票房达到 4.23 亿人民币，却在海外市场票房上遭遇了“滑铁卢”³⁵。相反，《三峡好人》在欧洲却屡屡创作票房佳绩³⁶，这对比之间，也暴露了中国艺术电影市场同欧洲的差距。但从另一个角度来说，《三峡好人》获得了知识界和舆论界的众多好评，某种程度上也获得了一定的话语权，也发出了艺术电影的声音。

有趣的是，面对众口一词的指责，张艺谋也打出了“《黄金甲》是观照弱势群

³¹ 这些言论是朱大可参加上海东方卫视的电视节目《深度 105》时所说。可参见〈朱大可解剖张艺谋〉，“新浪网”新闻中心，<http://news.sina.com.cn/c/cul/2007-02-06/164312245489.shtml>，发布日期：2007 年 2 月 6 日，浏览日期：2011 年 6 月 9 日。

³² 〈王小帅宣传新作 遗憾《黄金甲》不见张艺谋灵魂〉，“新浪网”新闻中心，<http://ent.sina.com.cn/m/c/2007-01-08/09511400892.html>，发布日期：2007 年 1 月 8 日，浏览日期：浏览日期：2011 年 6 月 9 日。

³³ 王超：〈《满城尽带黄金甲》是一出反悲剧〉，《天涯》，2007 年第 1 期，页 56。

³⁴ 〈谢晋观《三峡好人》感叹很多大导演都瞎编滥造〉，《上海青年报》，2006 年 12 月 7 日。

³⁵ 〈《黄金甲》北美票房不佳 全球共收 4.23 亿人民币〉，《北京青年报》，2007 年 3 月 6 日。

³⁶ 〈《三峡好人》法国大卖，受欢迎度胜过《2046》〉，《钱江晚报》，2007 年 7 月 3 日。

体”的口号。他认为“影片里尽管巩俐贵为皇后，但在封建文化里她还是个男权压迫下的弱势群体，最终逃避不了命运。”³⁷在影片中，巩俐饰演的皇后能调动千军万马，并以万人的生命代价换取自己的名誉；这样的形象是“弱势”——这样牵强的观点令人哭笑不得。无论如何，《黄金甲》实在难以贴上“底层”、“边缘”或“弱势”的标签；但笔者认为张艺谋的言论其实反映了一个很好的趋势，即对于底层和弱势群体的关照，已经成为整个社会的舆论导向，这至少能促使中国电影的从业者加强自身作品对于底边人群的人文关怀。

因此，从“英雄”和“游民”两个谱系的银幕形象的争锋中，中国电影在转型中暴露出的问题可见一斑，而“贾张磕”事件其实提供了我们反思中国电影发展的契机。尤其是在此过程中，中国电影的从业人员、媒体工作者和普通观众等组成的舆论力量，表现出了对于社会底层、边缘和弱势群体的人文关怀，这一点令人欣慰。从这个意义上来说，虽然《黄金甲》的票房远高于《三峡好人》，但在这场社会舆论的斗争中，《三峡好人》无疑是胜者。或者说，“游民”战胜了“英雄”。

这样一种结局，在某种程度上表明，游民等底边人群的声音也已经被主流社会所听见并予以重视，随之相关的社会问题也逐渐进入了主流媒体的视野。

就是这样两种格格不入、天差地别的艺术形象，在新世纪第一个十年临近结束时，居然能相互融合，产生出一种新的类别——游民英雄。笔者在此简要分析《高兴》（2009）和《人在囧途》（2010）这两部拍摄于新世纪第一个十年末的影片结尾，探究在快速发展的中国转型社会中，“游民”如何成为了“英雄”；也以此作为全文的结尾。

电影《高兴》讲述了陕西的农民刘高兴迫于生计来到西安打工，住在一间破旧仓库中，做的是临时性的收废品工作。穷苦的生活环境并没有减弱他对于生活的积极态度——他总是以乐观和笑脸面对所有生活的困顿和挫折。在影片的最后，他完成了自己的理想：驾驶着自制的飞机飞上了西安的天空，实现了对朋友五富的承

³⁷ 〈张艺谋：《黄金甲》是关照弱势群体，“网易”新闻中心，

<http://news.163.com/06/1226/05/338E7U3000011229.html>，发布日期：2006年12月26日，浏览日期：2011年6月9日。

诺，做了一回“人上人”（图 7.1）。

这部电影的故事情节模式非常类似于本文第五章细读的几部电影，尤其是《我的美丽乡愁》和《美丽新世界》。同样是农民工在城市里经过打拼而成功的故事，这两部电影的主人公在结局是终于取得了城市的认可，成为了城市中的一员；而《高兴》则更进一步——刘高兴不仅成为了城市中的一员，而且成为了比城市人还“高”的“人上人”。而且，刘高兴驾驶着自制飞机飞上天空的结尾，令其成为了会飞的“超人”。尤其，导演在结尾处对于农民工“超人”的再现手法具有好莱坞式“超级英雄”³⁸电影的特征：画面以航拍的全景和主人公飞机的特写相结合，场景的转移令观众以俯视的角度鸟瞰了西安城，配以充满激昂奋进和大气磅礴色彩的背景音乐，这样的声音和画面处理令人物形象更加的英雄化。只不过，飞机上的“铁公鸡”字眼以及高兴跌跌撞撞地驾驶技术令这一场景具有了戏谑（parody）³⁹的特征，也增添了整部电影的喜剧色彩。

可以说，《高兴》的结尾以戏谑的方式塑造了中国农民工版的“超人”形象。这部根据贾平凹的同名小说改编的电影，延续了导演阿甘从《大电影》以来的戏谑风格，其中还穿插了众多的歌舞场景，都加强了整部电影的喜剧色彩。无论是戏谑的风格、歌舞场景或者影片中的电脑动画，某种程度上都是一种商业化的包装，令这一场农民工飞行表演具有可看性，并赢得更高的票房；而影片的题材——农民工在城市中取得成功的故事，也响应了政府主旋律话语中对“民生”问题，尤其是底层农民工的关注和支持。因此，同《美丽新世界》或《我的美丽乡愁》一样，这部电影的政治和商业包装都顺应了新世纪电影游民再现的一种“和谐”趋势，只不过其程度更甚。

³⁸ “超级英雄”（superheroes）电影是美国好莱坞商业电影中的重要类别，往往根据漫画改编，塑造了一系列同邪恶势力搏斗，拯救地球的正义英雄形象。著名的“超级英雄”系列电影包括：《超人》（*Superman*）系列、《蝙蝠侠》（*Batman*）系列、《蜘蛛侠》（*Spiderman*）系列、《X战警》（*X-Men*）系列等等。

³⁹ “戏谑”的意思是诙谐有趣的话，而在文学艺术中，戏谑（parody）是一种常见的表现手法，将既成的、传统的东西打碎后加以重新组合，赋予新的内涵。

如果说《高兴》的结尾只是在象征意义上实现了城市游民从底层人到“人上人”的变化，那么《人在囧途》的结尾则真正完成了这一转变。这部电影叙述了玩具集团老板李成功和外来挤奶工牛耿这两个不同阶层的人在路途上不期而遇，然后在一起发生的各种囧事。李成功作为一个资本家和老板，高贵的形象逐渐在旅途中荡然无存，而牛耿虽然是一名穷困的外来民工，却在旅途中慢慢显露出乐观的精神和正直的人格。这两个身份地位悬殊的旅客最终都到达了自己的目的地。在影片的结尾，主线故事发生的一年之后，李成功又一次在飞机上巧遇了牛耿，这时牛耿已经成了身穿西装、眼戴墨镜的大老板，但高贵的打扮掩饰不住他原有的耿直和热情。影片的这一结局同前面的剧情构成了反差，也令一名普通的外来农场民工变成上层管理者，真正在阶层上变成了“人上人”（图 7.2）。正如笔者对《十七岁的单车》所做的分析⁴⁰，在转型时代的中国，贫穷与富裕、上层与底层可能只有一线之差，身份和地位都可以由于资本财富的转移而迅速得以更换。《人在囧途》的结尾也说明了这一点。

在整部电影中，牛耿虽然完成了从底层到上层的身份飞跃，但他一以贯之地保持着热情、淳朴、善良和耿直的品质，这是很多农民工银幕形象共同的特征。正如笔者在第五章的分析，这在某种程度上美化了农民工的形象，或者说电影过于正面地再现了农民工这类底边群体。不仅如此，牛耿还充当了李成功的情感救赎者：本来徘徊在妻子和情人之间的李成功，受到牛耿的感化和启发，最终改掉了身上的很多恶习，而且回归了充满亲情温暖的传统家庭观。这样一种情节设置烘托了农民工道德精神的正直和完美，令其形象变得更加高大和光辉。这样的过于正面化的游民再现，令这类底边人群不仅成为物质财富上的“人上人”，更变成道德和人格上的“英雄”。

可以说，无论是《高兴》还是《人在囧途》，电影塑造了过于完美的“游民英雄”形象，他们完成了新世纪游民从底层到“人上人”的转变。这样的转变看似传奇，但在转型时期的中国社会不无可能。转型时期的中国正在经历巨大的社会变化，转型时期的中国电影，也在亲历见证着这种变化；则这种变化中，似乎没有什

⁴⁰ 参见本文第三章内容。

么是不可能发生的。在未来，城市游民的再现会呈现怎样的特征，继“游民英雄”之后，游民的银幕形象谱系又会增添怎样的类别，我们不得而知。无论如何，对于转型和发展的中国，底层再现和底层声音都具有重要的意义。

参考资料

一、中文专书及论文

巴赞（André Bazin）：《电影是什么？》（崔君衍译），北京：中国电影出版社，1987年。

白睿文（Michael Berry）：《光影言语：当代华语片导演访谈录》（罗祖珍、刘俊希、赵曼如译），桂林：广西师范大学出版社，2008年。

班固：《汉书》（颜师古注），北京：中华书局，2000年。

〈《北京乐与路》：地下摇滚的骗子和观众们〉，“天涯网”论坛，

<http://www.tianya.cn/techforum/Content/38/528155.shtml>，浏览日期：2011年6月20日。

〈北京摇滚被激怒了：树村声明〉，“音乐蓝图”，

<http://wuming.movonet.com/xc/viewthread.php?tid=113>，浏览日期：2011年6月20日。。

本雅明（Walter Benjamin）：《发达资本主义时代的抒情诗人》（张旭东、魏文生译），北京：三联书店，2007年。

陈达：《人口问题》，上海：上海书店，1989年。

陈弋弋：〈《三峡好人》与《黄金甲》国内同步上映〉，《南方都市报》，2006年11月2日。

〈陈凯歌、冯小刚、张纪中为雅虎拍广告〉，《北京晚报》，2005年12月28日。

陈毛弟：〈一部轰动全国的新影片：少年犯主演的《少年犯》〉，《今日中国》，1986年第6期，页19-21。

陈南：《中国电影创作思潮评析》，上海：同济大学出版社，2002年。

陈世崇：《随隐漫录》（上海：上海古籍出版社，2001年）。

陈犀禾、石川主编：《多元语境中的新生代电影》，上海：学林出版社，2003年。

- 陈晓云：《作为文化的影像：中国当代电影文化阐释》，北京：中国广播电视出版社，1999年。
- 陈晓云：《电影城市：中国电影与城市文化（1990-2007）》，北京：中国电影出版社，2008年。
- 陈旭光：〈主体意识、“现代性”反思、纪实的“表现”和“抽象”——关于宁瀛的《夏日暖洋洋》〉，《当代电影》，2002年第1期，页88-90。
- 陈旭光：《当代中国影视文化研究》，北京：北京大学出版社，2004年。
- 程季华主编：《中国电影发展史》，北京：中国电影出版社，1998年。
- 程青松、黄鸥：《我的摄影机不撒谎》，北京：中国友谊出版公司，2002年。
- 池子华：《中国近代流民》（修订版），北京：社会科学文献出版社，2007年。
- 戴锦华：《隐形书写——九十年代文化研究》，南京：江苏人民出版社，1999年。
- 戴锦华：《镜与世俗神话——影片精读18例》，北京：中国人民大学出版社，2004年。
- 戴锦华：《雾中风景：中国电影文化1978-1999》（第二版），北京：北京大学出版社，2006年。
- 德勒兹、瓜塔里（Gilles Deleuze and Felix Guattari）：《游牧思想》（陈永国编译），长春：吉林人民出版社，2004年。
- 德里克（Arif Dirlik）：〈重访后社会主义：反思中国特色社会主义的过去、现在和未来〉（吕增奎译），《马克思主义与现实》，2009年第5期，页24-35。
- 登徒：〈《北京杂种》成绩普通创意可嘉〉，《电影双周刊》，1994年4月第2期，页104-105。
- 丁亚平：《电影的踪迹——中国电影文化史评》，北京：中央编译出版社，2005年。
- 迪尔（Michael J. Dear）：《后现代都市状况》（李小科等译），上海：上海教育出版社，2004年。
- 〈独家采访快男MV导演陆川：选秀不恶俗 挺严肃的〉，“腾讯网”，
<http://ent.qq.com/a/20070522/000036.htm>，浏览日期：2011年6月20日。

- 杜曦云：〈现场·朴素·心痛——张大力访谈〉，《天津美术学院学报》，2008年第2期，页8-15。
- FJB：〈《颐和园》事件：一场事先张扬的越位事故〉，《甲壳虫》，2006年第7期，页54-55。
- 〈反向新闻辞典〉，《南都周刊》，2006年12月29日。
- 费斯克（John Fiske）：《关键概念：传播与文化研究辞典》（李彬译），北京：新华出版社，2004年。
- 费孝通：《乡土中国》，上海：上海人民出版社，2007年。
- 福柯（Michel Foucault）：《规训与惩罚》（刘北成、杨远婴译），北京：三联书店，2007年。
- 福柯（Michel Foucault）：《疯癫与文明》（刘北成、杨远婴译），北京：三联书店，2007年。
- 高力、任晓楠：《镜像东方——纪实主义：从伊朗新电影到中国新生代》，成都：巴蜀书社，2009年。
- 高珮义：《中外城市化比较研究》，天津：南开大学出版社，2004年。
- 高中健：《当代青少年问题及对策研究》，桂林：广西师范大学出版社，2008年。
- 格非、贾樟柯等：《一个人的电影》，北京：中信出版社，2008年。
- 葛永海：《古代小说与城市文化研究》，上海：复旦大学出版社，2005年。
- 葛柱宇、杨杨：〈王岐山坦然面对三大现实问题〉，《京华时报》，2004年2月22日。
- 顾城：《顾城作品精选》，武汉：长江文艺出版社，2009年。
- 顾朝林等：《中国城市化：格局·过程·机理》，北京：科学出版社，2008年。
- 顾峥：《新时期中国电影论》，北京：中国电影出版社，2004年。
- 韩琛：〈“电影民工”的“游民电影”——贾樟柯电影与底层中国〉，《电影评介》，2006年第19期，页3-6。
- 胡伟略：〈中国人口城市化挺进新世纪〉，《中国人口报》，1998年8月9日。
- 《《华尔街日报》赞《英雄》揭开中国大片年时代》，“新华网”新闻，2002年12月

- 28日, http://news.xinhuanet.com/newscenter/2002-12/28/content_673305.htm,
浏览时间: 2011年6月20日。
- 华凌磊:《试从电影功能发展史的角度论中国电影政策的变动》,上海交通大学硕士学位论文,2007年。
- 华少君:〈贾樟柯:从“地下”到“地上”〉,《今日中国》,2004年第9期,页48。
- 黄建新:〈生活决定了我的电影〉,《当代电影》,1997年第4期,页81-83。
- 《〈黄金甲〉北美票房不佳 全球共收4.23亿人民币》,《北京青年报》,2007年3月6日。
- 黄彰键校勘:《明实录·明太祖实录》,台北:中央研究院历史语言研究所,1975年。
- 霍尔(Stuart Hall)编:《表征:文化表象与意指实践》(徐亮、陆兴华译),北京:商务印书馆,2003年。
- 何念如:《中国当代城市化理论研究》,复旦大学博士论文,2006年。
- 贾樟柯:《贾想:1996-2008》,北京:北京大学出版社,2009年。
- 贾樟柯:《二十四城记——中国工人访谈录》,济南:山东画报出版社,2009年。
- 〈贾樟柯叫板张艺谋?《三峡好人》与《黄金甲》同日上映〉,《山西青年报》,2006年11月29日。
- 〈贾樟柯新片《三峡好人》正面冲撞《黄金甲》〉,《京江晚报》,2006年11月18日。
- 〈贾樟柯炮轰第五代导演:还没有能拍大片的实力〉,“北方网”,
<http://ent.enorth.com.cn/system/2006/12/06/001482385.shtml>,浏览日期:2011年6月20日。
- 杰姆逊(Fredric Jameson):《后现代主义与文化理论》(唐小兵译),西安:陕西师范大学出版社,1986年。
- 金丹元:《“后现代语境”与影视审美文化》,上海:学林出版社,2003年。
- 克拉考尔(Siegfried Kracauer):《电影的本性——物质现实的复原》(邵牧君译),北京:中国电影出版社,1993年。
- 柯思仁、陈乐:《文学批评关键词:概念、理论、中文文本解读》,新加坡:南洋理

- 工大学中华语言文化中心、八方文化创作室，2008年。
- 孔海洋：〈迷狂魂灵的温情拯救和苦难的诗意表达：电影《泥鳅也是鱼》的审美文化分析〉，《温州大学学报》，2007年第5期，页74-77。
- 蓝爱国：《后好莱坞时代的中国电影》，桂林：广西师范大学出版社，2004年。
- 李宝江：〈“璇美人”对话记〉，《电影画刊》，2003年第2期，页40-41。
- 李超：《1905-1949中国电影：空间呈现》，北京：中国电影出版社，2008年。
- 李道新：《中国电影文化史》，北京：北京大学出版社，2005年。
- 李恒基、杨远婴编：《外国电影理论文选》（上）（下），北京：三联书店，2006年。
- 李径宇：〈贾樟柯：焦灼现实里的理想偏执〉，《中国新闻周刊》，2006年第38期，页68-70。
- 李琳：〈王小帅：我要坚持自己的态度〉，《当代电影》，2006年第5期，页35-37。
- 李培林：〈“另一只看不见的手”：社会结构转型〉，《中国社会科学》，1992年第5期，页1-12。
- 李晓凤、余双好：〈社会转型期“未成熟游民层”问题产生的原因及对策分析〉，《青年研究》，2003年第2期，页43-49。
- 李正光：《“以丑为美”：第六代导演的审美观》，福建师范大学博士论文，2006年。
- 李志敏：〈凡间的风，奏响天上的音符——析电影《我的美丽乡愁》之散文化美学风格〉，《电影文学》，2004年第10期，页2-3。
- 黎翔凤：《管子校注》，北京：中华书局，2004年。
- 梁丽华、孔苗苗：〈“研究生代”导演之俞钟访谈录〉，《电影艺术》，2003年第2期，页80-86。
- 〈了不起的《洗澡》〉，《南方都市报》，2000年4月7日。
- 林斐：《中国农民大分流》，合肥：黄山书社，2008年。
- 林旭东、张亚璇、顾铮编：《贾樟柯电影：〈小武〉、〈站台〉、〈任逍遥〉》，北京：中国盲文出版社，2003年。
- 林勇（Adam Lam）：〈“第六代”：后现代文化的符码“仿真”——张元、管虎

- 创作比较研究》，《杭州师范学院学报》，2006年第4期，页74-79。
- 林勇（Adam Lam）：〈比头发还乱的一代——从管虎看中国“第六代”导演的个性〉，《上海大学学报》，2006年第6期，页24-28。
- 廖炳惠：《关键词200：文学与批评研究的通用词汇编》，南京：江苏教育出版社，2006年。
- 刘承云：〈中国摇滚“行走者”形象分析〉，《渝西学院学报》，2002年第3期，页73-75。
- 刘旭：《当代文学中的底层形象》，华东师范大学博士论文，2002年。
- 柳戈：〈平民导演安战军〉，《电影画刊》，2004年第4期，页19。
- 楼培敏主编：《中国城市化：农民、土地与城市发展》，北京：中国经济出版社，2004年。
- 陆弘石：《中国电影：描述与阐释》，北京：中国电影出版社，2002年。
- 陆凌涛、李洋编：《呐喊：为了中国曾经的摇滚》，桂林：广西师范大学出版社，2008年。
- 陆学艺主编：《当代中国社会阶层研究报告》，北京：社会科学文献出版社，2002年。
- 陆学艺主编：《当代中国社会流动》，北京：社会科学文献出版社，2004年。
- 洛奇（David Lodge）：《小说的艺术》（王峻岩等译），北京：作家出版社，1998年。
- 罗艺军主编：《二十世纪中国电影理论文选》，北京：中国电影出版社，2003年。
- 芒福德（Lewis Mumford）：《城市发展史——起源、演变与前景》（宋俊岭、倪文彦译），北京：中国建筑工业出版社，2004年。
- 茅盾：《子夜》，北京：人民文学出版社，1952年。
- 茅盾：〈上海的将来〉，《新中华副刊》（上海：中华书局，1934年），页23-24。
- 毛泽东：〈中国农民各阶级的分析及其对革命的态度〉，《中国农民》，1926年第1期。
- 〈美籍华人致两部影片导演的信件〉，《中国电影周报》，1993年第50期。

- 牧孜：〈体坛美少女“触电”感慨多——与刘璇对话体操、电影和人生〉，《电影》，2003年第2期，页8-10。
- 〈内地十一部被禁的优秀电影之一《小武》〉，“电影新青年”讨论组，“时光网”，<http://www.mtime.com/group/11817/discussion>，浏览日期：2011年6月20日。
- 聂伟：《文学都市与影像民间——二十世纪九十年代以来都市叙事研究》，桂林：广西师范大学出版社，2008年。
- 〈宁瀛：与城市俱进〉，《北京青年报》，2006年6月1日。
- 欧阳江河编：《中国独立电影访谈录》，香港：牛津大学出版社，2007年。
- 欧阳修、宋祁：《新唐书》，北京：中华书局，1975年。
- 饶朔光、裴亚莉：《新时期电影文化思潮》，北京：中国广播电视出版社，1997年。
- 乔健编：《底边阶级与边缘社会：传统与现代》，台北：立绪文化，2007年。
- 钱旭初：〈文学意识与媒体意识的重奏——《钟山》与“新写实主义”的兴起〉，《南京师范大学学报》，2008年第3期，页144-145。
- 〈人在旅途：贾樟柯和他的电影世界〉，“国际在线”，
<http://gb.cri.cn/3821/2005/04/22/144@525089.htm>，浏览日期：2010年8月12日。
- 任仲伦：《新时期电影论》，上海：上海文艺出版社，1992年。
- 萨义德（Edward Said）：《知识分子论》（单德兴译），台北：麦田出版有限公司，1997年。
- 〈《三峡好人》发布会 贾樟柯谈创作初衷〉，“新浪网”，
<http://ent.sina.com.cn/m/c/2006-09-07/03571234883.html>，浏览日期：2009年1月12日。
- 邵道生：〈转型社会犯罪态势发展的变化与青少年犯罪的防治〉，《中共福建省委党校学报》，1999年第1期，页66-67。
- 邵牧君：〈电影美学随想纪要〉，《电影艺术》，1984年第11期。
- 沈静、单荣：〈洪荒.流年.真实影像面前的“残酷”——中国“新纪录片运动”兴起的语境浅析〉，《电影文学》，2008年第3期，页24-25。

- 沈立人：《中国农民工》，北京：民主与建设出版社，2005年。
- 沈小风：《二十世纪九十年代电影批评研究》，北京：中国广播电视出版社，2009年。
- 石川：〈反思与重构：跨文化视域中的中国电影与亚洲电影——“全球化语境中的中国电影与亚洲电影”国际学术研讨会述评〉，《当代电影》，2005年第5期，页23-28。
- 《〈世界〉票房惨淡 贾樟柯嘴硬死挺》，《深圳侨报》，2005年4月13日。
- 《〈世界〉票房遭遇滑铁卢 贾樟柯还在硬挺》，《时代商报》，2005年4月12日。
- 石磊、董昕译注：《商君书译注》，哈尔滨：黑龙江人民出版社，2003年。
- 石晓芳：〈张扬·流浪·忧伤——中国青春电影发展初探〉，《内蒙古师范大学学报》（哲学社会科学版），2007年第6期，页342-344。
- 生安锋、李秀立：〈后殖民主义、女性主义、民族主义与想象——佳亚特里·斯皮瓦克访谈录（上）〉，《文艺研究》，2007年第11期，页82-87。
- 生安锋、李秀立：〈后殖民主义、女性主义、民族主义与想象——佳亚特里·斯皮瓦克访谈录（下）〉，《文艺研究》，2007年第12期，页59-67。
- 施坚雅（G. William Skinner）编：《中华帝国后期的城市》（叶光庭等译），北京：中华书局，2000年。
- 施润玖：〈《美丽新世界》启示录〉，《北京电影学院学报》，1999年第2期，页25-27。
- 〈树村声明〉，《北京青年周刊》，2010年10月30日。
- 斯皮瓦克（Gayatri C. Spivak）：《斯皮瓦克读本》（陈永国等编译），北京：北京大学出版社，2007年。
- 宋亮：〈夏日里，城中漫游——评影片《夏日暖洋洋》〉，《青年作家》，2010年7月，页45-46。
- 孙达人：《中国农民变迁论》，北京：中央编译出版社，1996年。
- 孙海通译注：《庄子》，北京：中华书局，2007年。
- 孙冉：〈姝烨：假如明天解禁我〉，《中国新闻周刊》，2009年第22期，页66-

68。

孙立平：《断裂——二十世纪九十年代以来的中国社会》，北京：社会科学文献出版社，2003年。

孙欣：〈追与到达的悖论——卢昊访谈录〉，《画刊》，2008年第5期，页30-39。

王才亮、王令：《房屋征收与拆迁》，北京：北京大学出版社，2011年。

王超：〈《满城尽带黄金甲》是一出反悲剧〉，《天涯》，2007年第1期，页54-59。

王德威：《如此繁华》，上海：上海书店出版社，2006年。

汪冬梅：《中国城市化问题论纲》，北京：中国经济出版社，2005年。

王逢振等编：《摇滚与文化》，天津：社会科学出版社，1999年。

王洪春：《住房社会保障研究》，合肥：合肥工业大学出版社，2009年。

汪继芳：《二十世纪最后的浪漫——北京自由艺术家生活实录》，哈尔滨：北方文艺出版社，1999年。

王家范：〈中国古代的流民问题〉，《探索与争鸣》，1994年第5期，页38-49。

汪民安编：《身体的文化政治学》，开封：河南大学出版社，2003年。

汪民安编：《身体、空间与后现代性》，南京：江苏人民出版社，2006年。

王明权：〈贾樟柯等上书国家电影局〉，《天涯》，2004年第1期，页189-190。

王宁：〈继承与断裂：走向后新时期文学〉，《文艺争鸣》，1992第6期，页11-12。

王宁：〈后新时期与后现代〉，《文学自由谈》，1994年第3期，页53-55。

王启兴、张虹注：《贺知章、包融、张旭、张若虚诗注》，上海：上海古籍出版社，1988年。

〈王小帅宣传新作 遗憾《黄金甲》不见张艺谋灵魂〉，“新浪网”新闻中心，
<http://ent.sina.com.cn/m/c/2007-01-08/09511400892.html>，浏览日期：2011年6月20日。

王晓路等：《文化批评关键词研究》，北京：北京大学出版社，2007年。

王学泰：《发现另一个中国》，北京：中国档案出版社，2006年。

王学泰：《游民文化与中国社会》（上）（下）（增修版），北京：同心出版社，2007年。

- 王雅林：〈社会转型理论的再构与创新发 展〉，《江苏社会科学》，2000年第2期，页168-173。
- 王艳云：〈历史的犹疑与抉择——论贾樟柯小城电影的文化意义〉，见“艺术学”编委会编，《影响思考：中国和中国电影史》，上海：学林出版社，2006年。
- 王寅：〈传统跟我太有关系了〉，《南方周末》，2004年3月8日。
- 王因为、宗书传：《社会学纲要》，济南：山东人民出版社，1986年。
- 魏城：《中国农民工调查》，北京：法律出版社，2008年。
- 威廉斯（Raymond Williams）：《关键词：文化与社会的词汇》，北京：三联书店，2005年。
- 巫鸿：《作品与展场：巫鸿论中国当代艺术》，广州：岭南美术出版社，2005年。
- 巫鸿：《走自己的路——巫鸿论中国当代艺术家》，广州：岭南美术出版社，2008年。
- 巫鸿：《时空中的美术》，北京：三联书店，2009年。
- 吴小丽、徐甦民：《九十年代中国电影论》，北京：文化艺术出版社，2005年。
- 谢建社：《新产业工人阶层——社会转型中的“农民工”》，北京：社会科学文献出版社，2005年。
- 〈谢晋观《三峡好人》感叹很多大导演都瞎编滥造〉，《上海青年报》，2006年12月7日。
- 解玺璋：〈他们能否承担中国电影的未来〉，《北京晚报》，1999年12月3日。
- 谢晓霞：《当代电影底层形象研究》，昆明：云南人民出版社，2009年。
- 〈新写实主义小说大联展卷首语〉，《钟山》，1989年第3期，页2-4。
- 徐百柯：〈黄金时代的尴尬好人〉，《中国青年报》，2007年1月10日。
- 徐钢：〈“我的摄影机不撒谎”：《北京单车》中的电影现实主义和中国城市景观〉（聂伟译），《杭州师范学院学报》（社会科学版），2005年第1期，页91-95。
- 徐培均笺注：《淮海居士长短句笺注》，上海：上海古籍出版社，2008年。
- 颜纯均：《文化的交响：中国电影比较研究》，北京：中国电影出版社，2002年。

- 杨亚洲：〈《泥鳅也是鱼》：离生活越近的东西越不好拍〉，《南腔北调》，2006年第6期，页71-72。
- 杨飞：〈做爱的犀牛——评娄烨电影《颐和园》〉，“杨飞摄影”，
<http://www.midphoto.com/chinese/whatsnew/2009/summerpalace.htm>，浏览时间：2011年6月20日。
- 杨文杰：〈导演宁瀛与《我爱北京》三部曲〉，《北京青年报》，2001年9月13日。
- 杨晓林：《叛逆与困惑：中国新生代电影比较研究》，上海：上海书店出版社，2009年。
- 易立竞：〈郝蕾：我不耻笑自己的选择〉，《南方人物周刊》，2011年第13期，页78-81。
- 〈一座城市的消失：卢昊、史建谈话录〉，《东方艺术》，2006年第11期，页40-53。
- 尹鸿：〈1999中国电影备忘〉，《当代电影》，2000年第1期，页10-15。
- 尹鸿：〈世纪之交：九十年代中国电影备忘〉，《当代电影》，2001年第1期，页23-32。
- 尹鸿：《尹鸿影视时评》，开封：河南大学出版社，2002年。
- 尹鸿、凌燕：《新中国电影史料》，长沙：湖南美术出版社，2002年。
- 尹鸿：《媒介图景·中国影像：尹鸿自选集》，上海：复旦大学出版社，2004年。
- 尹鸿编著：《跨越百年：全球化背景下的中国电影》，北京：清华大学出版社，2007年。
- 尹鸿：《当代电影艺术导论》，北京：高等教育出版社，2007年。
- 〈映入新世纪的青春影像——记“青年电影作品研讨会”〉，《电影艺术》，2000年第1期，页8-11。
- 俞洁：〈漂流青春——关于《青红》〉，《当代电影》，2006年第2期，页141-143。
- 俞钟：〈《我的美丽乡愁》：打工者的故事〉，《电影艺术》，2003年第2期，页79-81。
- 袁蕾：〈独立电影七君子联名上书电影局“11.13座谈会”内容首度浮出水面〉，《南方都市报》，2003年12月4日。

- 张爱华：《个性与共性：中美电影文化比较研究》，北京：中国电影出版社，2008年。
- 张大燕：〈苏州河上流淌的爱情——评电影《苏州河》的语言风格〉，《电影文学》，2009年第6期，页44-45。
- 张蕾：〈宁瀛：我属于十年后的观众〉，《劳动报》，2001年6月22日。
- 张献民：《看不见的影像》，上海：三联出版社，2005年。
- 张先云：〈人生边缘的“漂泊者”和“失语者”——王小帅电影论〉，《艺术广角》，2009年2月，页34-37。
- 张小虹：〈城市是件花衣裳〉，《中外文学》，2006年3月，页167-186。
- 张燕：〈火爆《爱情麻辣烫》之后轻松《洗澡》——大学生电影节访张杨〉，《电影文学》，2000年第8期，页27-29。
- 〈张艺谋回应“黄金甲”批评〉，《京华时报》，2006年12月26日。
- 〈张艺谋：《黄金甲》是关照弱势群体，“网易”新闻中心，
<http://news.163.com/06/1226/05/338E7U3000011229.html>，浏览日期：2011年6月20日。
- 张元：〈艺术和市场是对立的〉，《电影艺术》，2001年第3期，页13-14。
- 张颐武：〈后新时期文学：新的文化空间〉，《文艺争鸣》，1992年第6期，页9-16。
- 张英进：《审视中国——从学科史的角度观察中国电影和文学研究》，南京：南京大学出版社，2006年。
- 张英进：《中国现代文学与电影中的城市：空间、时间与性别构形》（秦立彦译），南京：江苏人民出版社，2007年。
- 张英进：《影像中国——当代中国电影的批评重构及跨国想象》，上海：三联书店，2008年。
- 张震钦、杨远婴主编：《WTO与中国电影》，北京：中国电影出版社，2002年。
- 赵冈：《中国城市发展史论集》，北京：新兴出版社，2006年。
- 赵润田：《北漂白皮书》，武汉：武汉出版社，2004年。
- 赵毅衡：〈二种当代文学〉，《文艺争鸣》，1992年第6期，页10-17。

- 郑静：〈青春电影的成长道路〉，《电影评介》，2007年第5期，页10-12。
- 郑萍萍：〈北京的拆迁户群落及生存状况〉，《新闻周刊》，2003年第36期，页27-29。
- 郑向虹：〈张元访谈录〉，《电影故事》，1993年第5期，页14-19。
- 中共中央文献研究室编：《毛泽东诗词集》，北京：中央文献出版社，1996年。
- 中国大百科全书编辑部：《中国大百科全书》（简明修订版），北京：中国大百科全书出版社，2004年。
- 中国电影家协会编：《中国电影年鉴》（1981-2009），北京：中国电影年鉴社。
- 中国电影艺术研究中心编：《新时期电影十年》，重庆：重庆出版社，1988年。
- 中国社会科学院语言研究所词典编辑室编：《现代汉语词典》（第5版），北京：商务印书馆，2005年。
- 〈众口评说《美丽的家》〉，《北京日报》，2000年12月27日。
- 〈朱大可解剖张艺谋〉，“新浪网”新闻中心，<http://news.sina.com.cn/c/cul/2007-02-06/164312245489.shtml>，浏览日期：2011年6月9日。
- 周蕾：《妇女与中国现代性——西方与东方之间的阅读政治》，上海：上海三联书店，2008年。
- 周振甫译注：《诗经译注》，北京：中华书局，2002年。
- 朱光磊等：《当代中国社会各阶层分析》，天津：天津人民出版社，2007年。
- 朱洁：《二十世纪九十年代以来的中国电影》，北京：中国电影出版社，2007年。
- 朱力：《当代中国社会问题》，北京：社会科学文献出版社，2008年。
- 朱立元：《当代西方文艺理论》，上海：华东师范大学出版社，1997年。
- 朱晓艺：《中国独立电影文化与产业研究》，北京师范大学博士学位论文，2007年。
- 宗珊：〈张伟平、贾樟柯新年“息战”〉，《北京娱乐信报》，2007年1月4日。
- 邹建：《中国新生代电影多向比较研究》，上海：上海文化出版社，2008年。
- 邹赞：〈空间政治、边缘叙述与现代化的中国想象——察析农民工题材电影的文化症候〉，《社会科学家》，2010年第2期，页24。

二、英文专书及论文

- Aaron, Michele, ed. *New Queer Cinema: A Critical Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- AlSayyad, Nezar. *Cinematic Urbanism: A History of the Modern from Reel to Real*. New York: Routledge, 2006.
- Appadurai, Arjun. *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Barthes, Roland, translated by Annette Lavers. *Mythologies*. London: Hill and Wang, 1972.
- Bauman, Zygmunt. *Globalization: The Human Consequences*. New York: Columbia University Press, 1998.
- Berry, Chris. "Chinese Urban Cinema: Hyper-realism versus Absurdism." *East-West Film Journal* 3.1 (1988): 76-87.
- Berry, Chris. "Zhang Yuan: Thriving in the Face of Adversity." *Cinemaya* 32 (1996): 41.
- Berry, Chris, and Mary Ann Farquhar. "Post-Socialist Strategies: An Analysis of Yellow Earth and Black Cannon Incident." In Linda Ehrlich and David Desser, ed., *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, 81-116. Austin: University of Texas Press, 1994.
- Berry, Chris. "Getting Real: Chinese Documentary, Chinese Postsocialism." In Zhang Zhen, ed., *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, 115-134.

- Berry, Chris. *Postsocialist Cinema in post-Mao China: the Cultural Revolution after the Cultural Revolution*. London : Routledge, 2004.
- Berry, Michael. *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*. New York: Columbia University Press, 2005.
- Braester, Yomi. "Tracing the City's Scars: Demolition and the Limits of the Documentary Impulse in the New Urban Cinema." In Zhang Zhen, ed., *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, 161-180.
- Yomi Braester. *Painting the City Red : Chinese Cinema and the Urban Contract*. Durham : Duke University Press, 2010.
- Browne, Nick, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchack, and Esther Yau, eds. *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.
- Chambers, Iain. *Popular Culture: The Metropolitan Experience*. New York: Routledge, 1986.
- Chorney, Harold. *City of Dreams: Social Theory and the Urban Experience*. Ontario: Nelson Canada, 1990.
- Chow, Rey. *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- Chow, Rey, ed. *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory: Re-imagining a Field*. Durham, N.C., and London: Duke University Press, 2000.
- Chow, Rey. *Primitive Passions : Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary*

- Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.
- Clifford, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*.
Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1997.
- Coser, Lewis A. "Karl Marx and Contemporary Sociology." In *Continuities in the Study of Social Conflict*, 48-50. New York: The Free Press, 1967.
- Davis, Deborah S., Richard Kraus, Barry Naughton and Elizabeth J. Perry, eds. *Urban Spaces in Contemporary China: The Potential for Autonomy and Community in Post-Mao China*. New York: Cambridge University Press, 1995.
- Davis, Deborah S. "Introduction: Urban China." In Deborah S. Davis, Richard Kraus, Barry Naughton and Elizabeth J. Perry, eds., *Urban Spaces in Contemporary China: The Potential for Autonomy and Community in Post-Mao China*, 1-22.
- Demetz, Peter, ed., translated by Edmund Jephcott. *Reflections*. New York: Schocken, 1978.
- Dirlik, Arif and Zhang Xudong, eds. *Postmodernism and China*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2000.
- Dollimore, Jonathan and Alan Sinfield, eds. *New Essays in Cultural Materialism*.
Manchester: Manchester University Press, 1985.
- Gao, Minglu. "Post-Utopian Avant-Garde Art in China." In Ales Erjavec, ed.,
Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art Under Late Socialism, 247-265. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Gong, Haomin. *Dialectics of Uneven Modernity: Literature, Film and Intellectual Discourse in Contemporary China*. ph. D dissertation, University of California Davis, 2008.

- Harvey, David. *The New Imperialism*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Hassan, Ihab. "Cities of Mind, Urban Words: The Dematerialization of Metropolis in Contemporary American Fiction." In Michael C. Jaye, and Ann Chalmers Watts, eds., *Literature and the Urban Experience: Essays on the City and Literature*, 93-112. New Jersey: Rutgers University Press, 1981.
- Hawkins, Peter S., ed. *Civitas: Religious Interpretations of the City*. Atlanta: Scholars Press, 1986.
- Jameson, Fredric. "Nostalgia for the Present." In Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, 279-296. N.C.: Duke University Press, 1991.
- Jones, Howard Mumford. "Metropolis and Utopia." *The North American Review*, 246.2 (1938): 170-178.
- Kaplan, Caren. *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1996.
- Kaplan, E. Ann, ed. *Feminism and Film*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Latham, Kevin. "Rethinking Chinese Consumptions: Social Palliatives and the Rhetorics of Transition in Postsocialist China." In C. M. Hann ed., *Postsocialism: Ideas, Ideologies and Practices in Eurasia*, 223-230. London: Routledge, 2002.
- Leed, Eric J. *The Mind of the Traveler: From Gilgamesh to Global Tourism*. New York: Basic Book, 1991.
- Lim, Dennis. "Voyeur Eyes Only: Lou Ye's Generation Next." *Village Voice* 4 (2000), 139-155.
- Lim, Song Hwee. *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in*

- Contemporary Chinese Cinemas*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006.
- Lin, Xiao Ping. *Children of Marx and Coca-cola: Chinese Avant-garde art and Independent Cinema*. Honolulu : University of Hawai'i Press, 2010.
- Logan, John R, ed. *Urban China in Transition*. Oxford: Blackwell, 2008.
- Lu, Hsiao-peng Sheldon, ed. *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. Honolulu: Univeristy of Hawai'i Press, 1997.
- Lu, Hsiao-peng Sheldon. "Historical Introduction: Chinese Cinemas (1896-1996) and Transnational Film Studies." In Sheldon Lu, ed., *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, 1-31.
- Lu, Hsiao-peng Sheldon. "National Cinema, Cultural Critique, Transnational Capital: The Films of Zhang Yimou." In Sheldon Lu, ed., *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, 105-136.
- Lu, Hsiao-peng Sheldon and Yeh Yueh-yu, eds. *Chinese Language Film: Historiography, Poetics, and Politics*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005.
- Lu, Hsiao-peng Sheldon and Yeh Yueh-yu. "Introduction: Mapping the Field of Chinese-language Cinema." In Lu, Hsiao-peng Sheldon, and Yeh, Yueh-yu, eds., *Chinese Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, 1-24.
- Lu, Hsiao-peng Sheldon. "Tear Down the City: Reconstructing Urban Space in Contemporary Chinese Popular Cinema and Avant-Garde Art." In Zhang Zhen, ed., *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, 137-160.
- Lu Tonglin. "Trapped Freedom and Localized Globalism." In Paul G. Pickowicz and Yingjin Zhang, eds., *From Underground to Independent*, 123-142.

- McGrath, Jason. *Postsocialist Modernity: Chinese Cinema, Literature and Criticism in the Market Age*. California: Stanford University Press, 2008.
- McGrath, Jason. "Independent Cinema: From Postsocialist Realism to a Transnational Aesthetic." In *Postsocialist Modernity: Chinese Cinema, Literature and Criticism in the Market Age*, 129-164.
- McGrath, Jason. "New Year's Films: Chinese Entertainment Cinema in a Globalized Cultural Market." In *Postsocialist Modernity: Chinese Cinema, Literature and Criticism in the Market Age*, 165-202.
- Mercer, Kobena. "Black Art and the Burden of Representation." *Third Text* 10, 61-78.
- Mitchell, M. J. T. "Representation." in Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin, eds., *Critical Terms for Literary Study*, 11-22. Chicago and London: University of Chicago Press, 1990.
- Mumford, Lewis. *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. New York: Harcourt Brace Jovanovich Press, 1961.
- Mumford, Lewis. *The Culture of Cities*. New York: Harcourt Brace, 1996.
- Naficy, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2001.
- Palmer, Augusta. "Scaling the Skyscraper: Images of Cosmopolitan Consumption in *Street Angel* (1937) and *Beautiful New World* (1998)." In Zhang Zhen, ed., *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, 181-204.
- Park, Robert. "The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment." In Richard Sennett, ed., *Classic Essays on the Culture of*

- Cities*, 89-110. New Jersey: Prentice-Hall, 1969.
- Pickowicz, Paul. "Huang Jianxin and the Notion of Postsocialism." In Nick Browne, Paul Pickowicz, Vivian Sobchack, and Esther Yau, eds., *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*, 57-87.
- Pickowicz, Paul. "Velvet Prisons and the Political Economy of Chinese Film-making." In Deborah Davis, Richard Kraus, Barry Naughton, and Elizabeth Perry, eds., *Urban Spaces in Contemporary China: The Potential for Autonomy and Community in Post-Mao China*, 193-220.
- Pickowicz, Paul G. and Yingjin Zhang, eds. *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2006.
- Reynaud, Bérénice. "Zhang Yuan's Imaginary Cities and the Theatricalization of the Chinese 'Bastard'." In Zhang Zhen, ed., *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, 264-294.
- Rodaway, Paul. *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*. New York: Routledge, 1994.
- Said, Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- Shiel, Mark and Tony Fitzmaurice, eds. *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford: Blackwell, 2001.
- Silbergeld, Jerome. *China Into Film: Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema*. London: Reaktion Books, 1999.
- Silbergeld, Jerome. *Hitchcock with a Chinese Face: Cinematic Doubles, Oedipal*

- Triangles, and China's Moral Voice*. Seattle and London: University of Washington Press, 2004.
- Tu, Wei-ming, ed. *The Livig Tree: The Changing Meaning of Being Chinese Today*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1994.
- Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Cornell University Press, 1969.
- Weber, Max, edited by Guenther Roth and Claus Wittich. *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*. Berkeley: University of California Press, 1978.
- Wu Fulong. *Urban Development in Post-reform China: State, market and space*, London: Routledge, 2007.
- Xu, Gary G. "'My Camera Doesn't Lie': Cinematic Realism and Chinese Cityscape in *Beijing Bicycle* and *Suzhou River*." In *Sinascape: Contemporary Chinese Cinema*, 67-88.
- Xu, Gary G. *Sinascape: Contemporary Chinese Cinema*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2007.
- Xu, Jian. "Representing Rural Migrants in the City: Experimentalism in Wang Xiaoshuai's *So Close to Paradise* and *Beijing Bicycle*." *Screen* 46.4 (2005): 432-459.
- Yeh, Yueh-yu. "Defining 'Chineseness.'" *Jump Cut* 42 (1998): 73-76.
- Yusuf, Shahid, ed. *China Urbanizes: Consequences, Strategies and Policies* Washington: World Bank, 2008.
- Zhang Xudong. *Chinese Modernism in the Era of Reforms: Cultural Fever, Avant-garde Fiction, and the New Chinese Cinema*. Durham, N.C.: Duke University Press,

1997.

Zhang Xudong. "Epilogue: Postmodernism and Post-Socialist Society—Historicizing the Present." In Arif Dirlik and Zhang Xudong, eds., *Postmodernism and China*, 399-432.

Zhang Yingjin. *Screening China: Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*. Ann Arbor, Mich.: Center for Chinese Studies, 2002.

Zhang Yingjin. *Chinese National Cinema*. New York and London: Routledge, 2004.

Zhang Yingjin. "Rebel without a Cause? China's New Urban Generation and Postsocialist Filmmaking." In Zhang Zhen, ed., *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, 49-89.

Zhang Zhen, ed. *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*. Durham and London: Duke University Press, 2007.

Zhang Zhen. "Introduction: Bearing Witness: Chinese Urban Cinema in the Era of 'Transformation.'" In Zhang Zhen, ed., *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, 1-48.

Zhang Zhen. "Urban Dreamscape, Phantom Sisters, and the Identity of an Emergent Art Cinema." In Zhang Zhen, ed., *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, 344-388.

Zhou Xuelin. *Young Rebels in Contemporary Chinese Cinema*. Hong Kong University Press, 2007

Zhu Ying. *Chinese Cinema during the Era of Reform: the Ingenuity of the System*. London: Praeger, 2003.

三、参考影片

- 《1966——我的红卫兵时代》，吴文光导演，1993年。
- 《A面B面》，宁瀛导演，2010年。
- 《爱丽斯餐厅》(*Alice's Restaurant*)，阿瑟·佩恩(Arthur Penn)导演，1969年。
- 《爱你爱我》，林正盛导演，2001年。
- 《爱情呼叫转移》，张建亚导演，2007年。
- 《爱情麻辣烫》，张杨导演，1997年。《安居》，胡炳榴导演，1999年。
- 《安阳婴儿》，王超导演，2001年。
- 《巴尔扎克和小裁缝》，戴思杰导演，2002年。
- 《八廓南街16号》，段锦川导演，1997年。
- 《八千里路云和月》，史东山导演，1947年。
- 《霸王别姬》，陈凯歌导演，1993年。
- 《百花深处》，陈凯歌导演，2002年。
- 《北京的风很大》，睢安奇导演，1999年。
- 《北京乐与路》，张婉婷导演，2001年。
- 《北京弹匠》，朱传明导演，1999年。
- 《北京杂种》，张元导演，1992年。
- 《背靠背，脸对脸》，黄建新导演，1994年。
- 《悲情布鲁克》，塞夫、麦丽丝导演，1995年。
- 《本命年》，谢飞导演，1989年。
- 《扁担·姑娘》，王小帅导演，1998年。
- 《彼岸》，蒋樾导演，1995年。
- 《不见不散》，冯小刚导演，1998年。
- 《陈奂生上城》王心语导演，1982年。

《赤壁》，吴宇森导演，2008年。

《赤壁2 决战天下》，吴宇森导演，2009年。

《重庆谈判》，李前宽、肖桂云导演，1993年。

《丑角登场》，崔子恩导演，2004年。

《春风沉醉的夜晚》，娄烨导演，2009年。

《错位》，黄建新导演，1986年。

《大喘气》，叶大鹰导演，1988年。

《大电影之数百亿》，阿甘导演，2006年。

《大电影2 之两个傻瓜的荒唐事》，阿甘导演，2007年。

《大都市》(*Metropolis*)，弗里兹·朗(Fritz Lang)导演，1927年。

《大红灯笼高高挂》，张艺谋导演，1991年。

《大决战》(系列共三部)，李俊导演，1991-1992年。

《大进军》，韦林玉导演，1996年。

《大路》，孙瑜导演，1934年。

《大腕》，冯小刚导演，2001年。

《大游戏》，王小帅导演，1993年。

《大转折》，韦廉导演，1997年。

《定军山》，安战军导演，2005年。

《钉子户》，张元导演，1998年。

《冬春的日子》，王小帅导演，1993年。

《董存瑞》，郭维导演，1955年。

《冬日爱情》，阿年导演，1997年。

《东宫西宫》，张元导演，1996年。

《东归英雄传》，塞夫、麦丽丝导演，1993年。

《斗牛》，管虎导演，2009年。

《都市风光》，袁牧之导演，1935年。

《都市天堂》，唐大年导演，2000年。

《二弟》，王小帅导演，2003年。

《二十四城记》，贾樟柯导演，2008年。

《非诚勿扰》，冯小刚导演，2009年。

《疯狂的代价》，周晓文导演，1988年。

《疯狂的石头》，宁浩导演，2006年。

《疯狂的赛车》，宁浩导演，2008年。

《疯狂英语》，张元导演，1999年。

《风月》，陈凯歌导演，1996年。

《夫唱妻和》，张刚导演，1996年。

《感光时代》，阿年导演，1994年。

《高兴》，阿甘导演，2009年。

《给咖啡加点糖》，孙周导演，1987年。

《故园秋色》，郑洞天导演，1998年。

《鬼子来了》，姜文导演，2002年。

《国歌》，吴子牛导演，1998年。

《过年》，黄健中导演，1991年。

《海上传奇》，贾樟柯导演，2010年。

《孩子王》，陈凯歌导演，1987年。

《和你在一起》，陈凯歌导演，2002年。

《黑炮事件》，黄建新导演，1986年。

《横空出世》，陈国星导演，1999年。

《红灯停绿灯行》，黄建新导演，1995年。

《红发卡》，徐耿导演，1996年。

《红高粱》，张艺谋导演，1987年。

《红河谷》，冯小宁导演，1997年。

《红棉袄，红棉袄》，安战军导演，1996年。

《红色恋人》，叶大鹰导演，1998年。

《红色娘子军》谢晋导演，1961年。

《红樱桃》，叶大鹰导演，1995年。

《后革命时代》，张杨导演，2005年。

《呼我》，阿年导演，1999年。

《胡同里的阳光》，安战军导演，2007年。

《花眼》，李欣导演，2002年。

《黄河大侠》，张鑫炎、张子恩导演，1988年。

《黄河绝恋》，冯小宁导演，1999年。

《黄山来的姑娘》，张园、于彦夫导演，1984年。

《黄土地》，陈凯歌导演，1984年。

《荒雪》，汤晓丹导演，1988年。

《回家过年》，张元导演，1999年。

《活着》，张艺谋导演，1994年。

《极度寒冷》，王小帅导演，1996年。

《集结号》，冯小刚导演，2007年。

《几近成名》(*Almost Famous*)，卡梅伦·克罗 (Cameron Crowe) 导演，2000年。

《甲方乙方》，冯小刚导演，1997年。

《江城夏日》，王超导演，2006年。

《江湖》，吴文光导演，1999年。

《街上流行红裙子》，齐兴家导演，1984年。

《金镖黄天霸》，李文化导演，1987年。

《紧急救助》，张建栋，1995年。

《惊蛰》，王全安导演，2003年。

《旧约》，崔子恩导演，2002年。

《九香》，孙沙导演，1994年。

《菊豆》，张艺谋导演，1990年。

《军嫂》，王薇导演，1996年。

《咖啡时光》，侯孝贤导演，2003年。

《卡拉是条狗》，路学长导演，2003年。

《开国大典》，李前宽、肖桂云导演，1989年。

《开往春天的地铁》，张一白导演，2002年。

《看车人的七月》，安战军导演，2003年。

《可可西里》，陆川导演，2003年。

《孔繁森》，陈国星导演，1995年。

《孔雀》，顾长卫导演，2004年。

《哭泣的女人》，刘冰鉴导演，2002年。

《蓝风筝》，田壮壮导演，1993年。

《蓝色大门》，易智言导演，2002年。

《老头》，杨天乙导演，1999年。

《离开雷锋的日子》，雷献禾、康宁导演，1996年。

《良家妇女》，黄健中导演，1985年。

《留守女士》，胡雪杨导演，1993年。

《龙年警官》，黄健中导演，1990年。

《绿茶》，张元导演，2003年。

《轮回》，黄建新导演，1988年。

《落叶归根》，张杨导演，2007年。

《马路天使》，袁牧之导演，1937年。

《妈妈》，张元导演，1990年。

《满城尽带黄金甲》，张艺谋导演，2006年。

《蔓延》，何建军导演，2004年。

《盲井》，李杨导演，2003年。

《盲山》，李杨导演，2007年。

《梅兰芳》，陈凯歌导演，2008年。

《美丽的家》，安战军导演，2000年。

《美丽新世界》，施润玖导演，1998年。

《没完没了》，冯小刚导演，1999年。

《没事偷着乐》，杨亚洲导演，1998年。

《门》，李少红导演，2007年。

《美人草》，吕乐导演，2003年。

《梦幻田园》，王小帅导演，1999年。

《秘语十七小时》，张明导演，2001年。

《民警故事》，宁瀛导演，1995年。

《民族生存》，田汉导演，1932年。

《命运呼叫转移》，刘仪伟、林锦和等，2007年。

《末代皇帝》(*The Last Emperor*)，贝托鲁奇(Bernardo Bertolucci)导演，1987年。

《墨攻》，张之亮导演，2006年。

《茉莉花开》，侯咏导演，2005年。

《目的地，上海》，程裕苏导演，2003年。

《那山那人那狗》，霍建起导演，1999年。

《男男女女》，刘冰鉴导演，1999年。

《泥鳅也是鱼》，杨亚洲导演，2006年。

《暖》，霍建起导演，2003年。

《暖春》，乌兰塔娜导演，2003年。

《苹果》，李玉导演，2007年。

《七夜》，张菁导演，2005年。

《青春祭》，张暖忻导演，1985年。

《青春无悔》，周晓文导演，1991年。

《青春之歌》，陈怀皑、崔嵬导演，1959年。

《青红》，王小帅导演，2005年。

《情人结》，霍建起导演，2005年。

《秋菊打官司》，张艺谋导演，1992年。

《人民公厕》，陈果导演，2002年。

《任逍遥》，贾樟柯导演，2002年。

《人在囧途》，叶伟民导演，2010年。

《日照重庆》，王小帅导演，2009年。

《如果·爱》，陈可辛导演，2005年。

《三峡好人》，贾樟柯导演，2006年。

《色·戒》，李安导演，2007年。

《沙鸥》，张暖忻导演，1980年。

《闪闪的红星》，李昂、李俊导演，1974年。

《伤城》，刘伟强、麦兆辉导演，2006年。

《少林寺》，张鑫炎导演，1982年。

《少年犯》，张良导演，1985年。

《少年雷锋》，浩然、风和导演，1996年。

《神秘的大佛》，张华勋导演，1980年。

《神女》，吴永刚导演，1934年。

《生活秀》，霍建起导演，2002年。

《世界》，贾樟柯导演，2004年。

《十面埋伏》，张艺谋导演，2004年。

《十七岁的单车》，王小帅导演，2001年。

《狮王争霸》，徐克导演，1993年。

《十字街头》，沈西苓导演，1937年。

《手机》，冯小刚导演，2003年。

《双旗镇刀客》，何平导演，1991年。

《谁说我不在乎》，黄建新导演，2001年。

《说出你的秘密》，黄建新导演，1999年。

《四海为家》，吴文光导演，1995年。

《松花江上》，金山导演，1947年。

《苏州河》，娄烨导演，2000年。

《苏醒》，滕文骥导演，1980年。

《太阳花》，张杨导演，2001年。

《太阳照常升起》，姜文导演，2007年。

《太阳雨》，张泽鸣导演，1987年。

《特区打工妹》，张良导演，1989年。

《天安门》(*Tiananmen Square Protests*)，卡玛·西顿 (Carma Hinton) 导演，1995年。

《天鹅绒金矿》(*Velvet Goldmine*)，托德·海恩斯 (Todd Haynes) 导演，1998年。

《天地英雄》，何平导演，2003年。

《天黑请闭眼》，阿甘导演，2004年。

《天下无贼》，冯小刚导演，2005年。

《天上人间》，余力为导演，1999年。

《天堂凹》，安战军导演，2008年。

《铁路沿线》，杜海滨导演，2000年。

《头发乱了》，管虎导演，1994年。

《图雅的婚事》，王全安导演，2006年。

《万家灯火》，沈浮导演，1948年。

《万家灯火》，安战军导演，2008年。

《顽主》，米家山导演，1988年。

《网络时代的爱情》，金琛导演，1999年。

《危情少女》，娄烨导演，1994年。

《我毕业了》，时间导演，1992年。

《我的父亲母亲》，张艺谋导演，1999年。

《我的美丽乡愁》，俞钟导演，2002年。

《温柔地杀我》(*Kill Me Softly*)，陈凯歌导演，2003年。

《我爱你》，张元导演，2003年。

《我的回忆值一个亿》，阿宇导演，2009年。

《我的美丽乡愁》，俞钟导演，2002年。

《我的1919》，黄健中导演，1999年。

《卧虎藏龙》，李安导演，2000年。

《我叫刘跃进》，马俪文导演，2008年。

《我11》，王小帅导演，2010年。

《我想有个家》，王凤奎导演，1992年。

《我也有爸爸》，黄蜀芹导演，1996年。

《武当》，孙沙导演，1983年。

《无极》，陈凯歌导演，2005年。

《五魁》，黄建新导演，1993年。

《无穷动》，宁瀛导演，2005年。

《巫山云雨》，章明导演，1996年。

《无用》，贾樟柯导演，2007年。

《五月之恋》，徐小明导演，2004年。

《西施眼》，管虎导演，2002年。

《洗澡》，张杨导演，1999年。

《夏日暖洋洋》，宁瀛导演，2000年。

《香草美人》陈铿然导演，1933年。

《湘女潇潇》，谢飞导演，1986年。

《向日葵》，张杨导演，2005年。

《小兵张嘎》，徐耿导演，1963年。

《小山回家》，贾樟柯导演，1995年。

《小武》，贾樟柯导演，1997年。

《逍遥骑士》(*Easy Rider*)，丹尼斯·霍珀(Dennis Hopper)导演，1969年。

《新龙门客栈》，李惠民、程小东、徐克导演，1992年。

《幸福时光》，张艺谋导演，2000年。

《血性山谷》，安战军导演，2001年。

《寻枪》，陆川导演，2001年。

《湮没的青春》，胡雪杨导演，1994年。

《阳光灿烂的日子》，姜文导演，1994年。

《摇啊摇，摇到外婆桥》，张艺谋导演，1995年。

《摇滚多多》，高巍导演，2006年。

《摇滚青年》，田壮壮导演，1988年。

《野山》，颜学恕导演，1985年。

《夜。上海》，张一白导演，2007年。

《夜景》，崔子恩导演，2005年。

《野火春风斗古城》，严寄洲导演，1963年。

《夜宴》，冯小刚导演，2006年。

《一半是海水，一半是火焰》，夏钢导演，1988年。

《一个都不能少》，张艺谋导演，1998年。

《一个和八个》，张军钊导演，1983年。

《一棵树》，周友朝导演，1996年。

《一声叹息》，冯小刚导演，2000年。

《疑案忠魂》，安战军导演，2004年。

《颐和园》，娄烨导演，2006年。

《疑神疑鬼》，邱礼涛导演，2005年。

《英雄》，张艺谋导演，2002年。

《有话好好说》，张艺谋导演，1997年。

《元帅的童年》，安战军导演，2006年。

《鸳鸯楼》，郑洞天导演，1987年。

《月蚀》，王全安导演，2000年。

《再见乌托邦》，盛志民导演，2009年。

《早安，北京》，张暖忻导演，1990年。

《长大成人》，路学长导演，1997年。

《这女人这辈子》，于向远导演，1996年。

《中国月亮》，阿年导演，1995年。

《战火中的青春》，王炎导演，1959年。

《站台》，贾樟柯导演，2000年。

《站直啰！别趴下》，黄建新导演，1992年。

《找乐》，宁瀛导演，1992年。

《职业丈夫》，阿年导演，2005年。

《周恩来》，丁荫楠导演，1991年。

《周末情人》，娄烨导演，1995年。

《紫蝴蝶》，娄烨导演，2004年。

《姊妹花》，郑正秋导演，1933年。

《紫日》，冯小宁导演，2001年。

《自由边缘》，孙志强导演，2000年。

《自由边缘2 鉴证》，孙志强导演，2002年。

《走到底》，施润玖导演，2000年。

《租期》，路学长导演，2006年。

《昨天》，张杨导演，2002年。

《左右》，王小帅导演，2007年。

图片附录



图 2.1 耿乐在《北京乐与路》中饰演的流浪摇滚青年平路



图 2.2 《北京杂种》中崔健及其乐队正在仓库中排练



图 2.3 《头发乱了》对于北京的再现以胡同、四合院等传统建筑为主，此为电影中失火场景的一个镜头

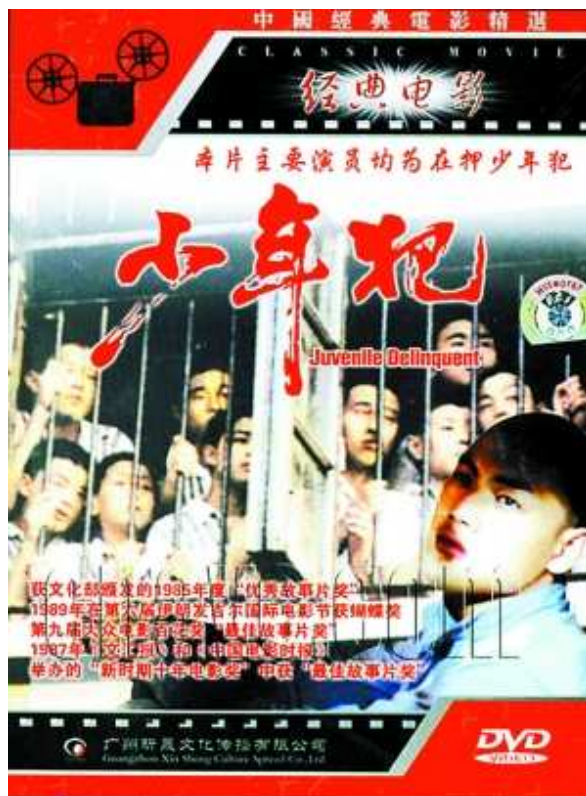


图 3.1 “感动一代人”的电影《少年犯》海报

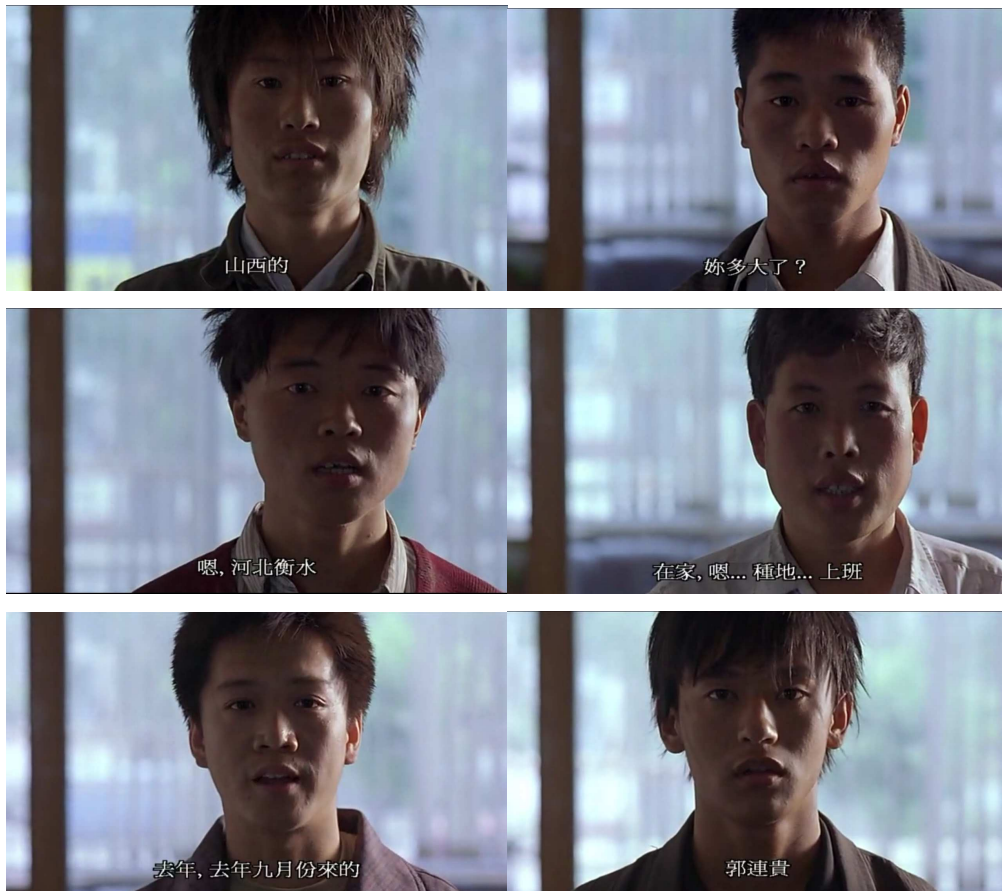


图 3.2 《十七岁单车》中的开头面试场景，以脸部特写的方式表现来城市打工的农村青少年被盘问，再现城市人与乡下人不平等的权力关系



图 3.3 《苏州河》开头场景中以一百多个晃动的主观短镜头表现苏州河两岸废弃的大楼、破旧的驳船和阴暗的民房，强调苏州河的脏乱和两岸的底层生活，此为其中镜头之一



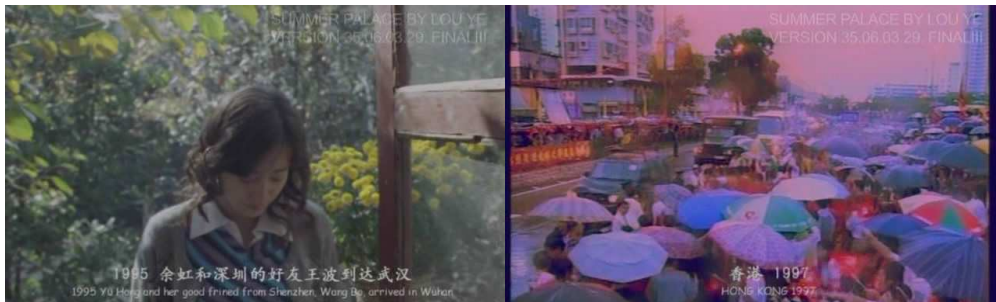


图 3.4 《颐和园》中的加速叙事段落，以短镜头快速组接，将重要历史事件的画面和多条叙事线索串连，并配以黑豹乐队的《Don't Break My Heart》为画外音，表现了被国家放逐的青年于 1989 到 1997 年这几年内的生活轨迹



图 3.5 《青红》中的第一个场景是青红和一群高中生做第六套广播体操，表现了国家权力和集体意识形态对身体的管理、控制和改造



图 4.1 《世界》中，赵小桃和二姑娘看着工地上空飞过的飞机；坐飞机对于他们这些底层人来说，简直是天方夜谭



图 4.2 《世界》中，俄罗斯姑娘安娜和赵小桃“怀乡”的场景，尤其以“他方”蒙古的歌曲《乌兰巴托的夜》表达音画对位



图 4.3 《世界》中的 flash 场景具有抒情性和超现实的特点，其中的意象，无论是飞马、飞巾、飞信还是飞人，都完成了两个叙事场景的转换和界限的跨越



图 4.4 《三峡好人》中的超现实主义段落：“飞楼”和“飞碟”，都表达了底层人“想飞”的愿望



图 4.5 《三峡好人》中“天堑变通途”段落，表现了上层人的权力，以及同底层人生存状态的对比，突出了阶级矛盾



图 5.1 赵本山在《落叶归根》中所饰演的农民工形象具有无私大爱的特质，阶级的矛盾、体制的漏洞、对公平公正的质疑、对尊严的呼唤等都消解在老赵的无私大爱中



图 5.2 《美丽新世界》在开头使用了一组平行蒙太奇：张宝根从农村来到上海同评弹艺人演唱“美丽新世界”平行叙事，隐喻外来民工的“都市梦”



图 5.3 《我的美丽乡愁》中“体操公主”刘璇饰演的外来打工妹刘璇，在火车站兴奋地喊出“广州”，背后是广州火车站里众多离家在外的农民工



图 5.4 《泥鳅也是鱼》中的很多镜头刻画了外来民工的群像，表现了其蚂蚁一样底层的生存状态



图 5.5 《泥鳅也是鱼》中倪萍饰演了具有“大爱”精神的女泥鳅，以坚毅、无私和温情弥合了电影中的种种社会问题和阶级矛盾



图 6.1 《洗澡》中的“请水池”澡堂被塑造为充满温情的人间天堂，象征着传统文化和生活方式



图 6.2 《洗澡》结尾处的拆迁场景，老林和老吴用摄像机拍下全过程





图 6.3 洗澡结尾处的“后设”叙事，主观镜头与客观镜头相结合，由此“介入”导演观点



图 6.4 《美丽的家》中乔迁新居的家庭生活并不“美丽”：张大民透过一面砸出洞的承重墙同邻居谈判



图 6.5 《找乐》中的“都市漫游者”老韩头，以步行的方式在北京城中穿街走巷，城市空间多以平房、瓦房和旧城墙等为主



图 6.6 《民警故事》以自行车为交通工具漫游北京城市空间，其中包括很多拆迁的场景



图 6.7 《夏日暖洋洋》的交通工具升级为出租车，以快速剪切的镜头和快节奏的音乐表现了北京作为现代都市的繁忙交通与生活



图 7.1 《高兴》的结尾处塑造了中国农民工版的“超人”形象，刘高兴驾驶自己制作的飞机飞上西安的天空，人们都对他仰望歌颂



图 7.2 《人在囧途》中，贫困的外来民工牛耿在结尾处变成西装革履的大老板，在阶层上成为“人上人”