



电影研究新思维书系

陈晓云 著

电影城市： 中国电影与城市文化 (1990—2007年)

- 电影与城市之间的关系构成了电影史上最富有趣味的话题之一。城市电影不仅记录和反映着城市生活，同时也影响和塑造着以现代城市为标志的新的文化空间和社会关系。
- 以空间和身体为基本维度，研讨20世纪90年代以来中国电影对于城市的想象、建构和表达，在电影与城市的互动关系中建立观察、分析、研究中国电影视角。
- 理论研讨既是基于电影学科和其他相关学科知识体系的理性表述，同时又是作者生命感悟与生命体验的感性表达，而非单纯的教科书式的电影“解剖学”。

2

中国电影出版社



电影研究新思维书系

J909.2/14

2008

陈晓云 著

电影城市：中国电影与城市文化

(一九九〇—二〇〇七年)

图书在版编目 (CIP) 数据

电影城市：中国电影与城市文化：1990～2007 年/陈晓云著. —北京：中国电影出版社，2008. 6

(电影研究新思维书系)

ISBN 978 - 7 - 106 - 02944 - 9

I. 电… II. 陈… III. 电影—文化—研究—中国 IV. J909. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 081974 号

电影城市：中国电影与城市文化
(1990～2007 年)

陈晓云 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013

电话：64299917 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部)

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2008 年 6 月第 1 版 2008 年 6 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/787×1000 毫米 1/16

印张/12 插页/2 字数/215 千字

印 数 1—2500 册

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 02944 - 9/J · 1053

定 价 32.00 元

目 录

导论	1
一、研究动机	2
二、研究综述	10
三、研究方法	16

第一章 空间建构

第一节 地理空间与文化再现	31
一、街道与漫游者：一种研究视角	32
二、妓女形象与想象的怀旧	34
三、“小姐”形象与现实的呈现	39
四、自行车少年与城市的秘密	43
五、地铁及其街道的延伸空间	45
六、回家：穿越街道的路径	47
第二节 媒介空间与技术建构	49
一、电影院及其空间所指	50
二、电视、音响与空间的延展	53
三、网络与爱情的时尚拼贴	57
四、手机、演播室及媒介的反思	59
第三节 跨国空间与全球想象	61
一、跨文化视野中的异国想象与身份焦虑	62
二、全球化想象与文化主体性	64
三、地域政治与跨地域想象	66
四、另一种想象城市/中国的方法	70
五、“世界”景观与空间装置	72

第二章 身体生产

第一节 身体创伤与意义符码	85
一、身体创伤作为政治/社会创伤的隐喻	86
二、毒品、欲念与身份危机	90
三、创伤记忆与父权的丧失	93
四、怀孕/生育恐惧与男性焦虑	95
五、身体创痛与爱情记忆	98
第二节 身体迷失与身份焦虑	100
一、结构互指	101
二、分裂的假面	103
三、性别、机器与权力话语	106
第三节 身体狂欢与规训策略	108
一、规训的力量	108
二、服装的修辞：规训与反叛	110
三、身体的缺失与欲望的限度	113
四、欲望与去欲望化	115
五、欲望的“无穷动”	117

第三章 城市语境

第一节 公共空间与文化仪式	127
一、电影公共空间的建构	128
二、影院观影作为一种文化仪式	130
三、作为公共话题的“电影事件”	133
四、媒介的力量：以封面照为例	134
第二节 明星重构与自体反思	137
一、《阮玲玉》作为一个文本	137
二、“阮玲玉”作为一个符号	140
三、电影明星的双重建构	142
第三节 电影表演与文化表演	145
一、明星的身体呈现与视觉政治	145
二、城市消费文化语境中的电影明星	149
三、明星组合与异域想象	151

结语	161
一、延伸的思考	161
二、并非结语	164
参考文献	169
参考影片	175
谢辞	185
后记	186

导 论

作为研究场域的受众应该理解,眼睛据称所“看到”的东西,即通过一套完整的信念和欲望,通过一套被编码的语言和类型化机器向眼睛所灌输的东西。

——伊雷特·罗戈夫^①

文化研究将意义看做一种正在运转的程序装置,这个程序装置是由人们的日常生活和被用来释放情感与智力的想像的作品之间的综合关系构成的。

——罗伯特·考克尔^②

以“电影城市”来为本书命名,意图从两个层面来切入和展开论题:一是通过对城市电影文本的读解,来探讨20世纪90年代以来的中国,城市如何成为电影的表现对象,电影如何想象、建构和表达城市,即探讨电影文本与社会文化文本之间的反映、互动关系;^③二是在一个相对抽象的层面上,在跳出单纯的电影文本分析的层面上,来探讨电影与城市之间的关系,即城市如何为电影的生产与消费提供社会文化语境,电影如何作为一种重要文化样式参与现代城市的文化建构。^④一位学者在阐述电影与城市之间的关系时指出:“都市化伴随着工业资本主义的扩展而来,它不仅直接彰显出人类生活模式趋向现代的历史性转变,更是导致此一转变的重要动力。电影与早先的各类文化形式相比,不光只记载历史、评论历史,它们亦内在于历史变革的洪流中。因此,电影中的景观,既取自步调紧凑的现代都市生活,又有助于形成忙乱、脱序的都市节奏,使它成为社会准则。(Crary,1990)它同时反映、形塑出新式的社会关系,而此一关系正是在陌生人来来往往的拥挤街道上发展而来。换言之,电影场景不仅记录,同时又影响现代都市所代表的社会与文化空间转变。”^⑤电影与城市,正是在这样的层面上,通过“记录”与“影响”,来建构起一种复杂而多元的互动关系,中国的城市电影也不例外。从这样的角度来切入选题,可以避免单纯地从“题材”角度接近和认知

论述对象的思维方式，而是从多元结构的层面展开论题，并由此进而引发对当代中国电影的生产、消费、影响机制的思考。

本书的电影文本分析主要围绕着 20 世纪 90 年代以来的中国城市电影创作来展开。关于“城市电影”，在国内并没有一个公认的定义，电影界通常也多是在约定俗成的含义上来理解这一概念。究其原因，一方面或许是因为城市本身便包含着多重所指，仅就其空间指向而言，从小城镇，到中等城市，再到国际大都会，往往呈现出不同的视觉形态，即使在拆迁与重建的进程中城市变得越来越类似，越来越缺乏个性，但城市与城市之间、大都会与小城镇之间的差异依然存在着。另一方面，对于本选题的讨论来说也许是更为重要的，中国电影在城市的影像表达上呈现出同样多元混杂的状态，无论是视觉形态，还是观念形态。常常在中国电影里得到影像表达的北京、上海、广州等诸多城市，在视觉构成上往往呈现出明显的差异性，而即使是对于同一城市的影像表达，在不同时期、不同导演那里，也往往是面目不同、歧义丛生的，诸如摩天大厦与古旧小巷的并置，别墅、单元房与四合院的对列，现代家庭结构与传统家庭结构的共存，形成了错综矛盾的城市文化景观。本书对于“城市电影”这一概念的运用，并非严格意义上的类型、题材所指，而更多是为了行文表述上的方便，因为本书的核心命题在于探讨电影与城市之间的想象关系，而主要并不在于研讨“城市电影”作为一种类型、一种题材意义上的存在。

一、研究动机

1. 电影与城市的原初关系

与西方电影一样，中国电影也起源于现代城市，并在城市里获得了充分发展，成为城市文化的重要组成部分。在中国电影史上，意指 20 世纪二三十年代的“上海电影”构成了一个特定的电影文化和城市文化能指。台湾学者焦雄屏在《中国电影的萌芽——上海都会孳生的黄金时代》一文中侧重从经济角度阐述了电影与城市的关系：“电影是随着城市的发展及经济情况而来，其中，上海是一大数据点。观众也必须有相当经济条件，最起码应是中产阶级以上。至于偏远的内地，既无力建戏院，也无力至大城市看电影消费，许多人对电影是听也未听说过哩。”“创作者和观众都集中在都市中的中产阶级，由是，电影自取材至表达方式，自带有相当都市心态。”^⑥类似的对于电影与城市之间关系的表述在 20 世纪 80 年代以来的一些电影批评文字里也时有出现。赵园在评论影片《绝响》的文章中指出：“在迄今为止人类创造的诸种艺术样式中，也许电影是最‘城市化’的艺术，最具‘城市文化’标记的艺术。电影文化作为最‘现代’的文化，本是

依赖于城市环境,依赖大都会所特有的物质与观众条件发展起来的。”^⑦黄子平在分析影片《雅马哈鱼档》的文章里如此论及电影与喜剧、大都市之间的关系:“电影、喜剧、大都市三者的相关性似乎是显而易见的。电影和大都市都是现代文明的产物,而机智和幽默,则是每一个民族智慧水平、文化素质的‘测量参数’。”^⑧张英进在《中国电影中的城市形象》一文中更加具体地论述了中国电影的起源与城市之间的关系:“自从1896年8月11日上海徐园内的‘又一村’第一次放映‘西洋影戏’以来,电影与城市便在中国结下了不解之缘。一方面,城市不仅为电影这一西方技术文化在中国的引进、扎根与发展提供了坚实的基地,而且城市也迅速成为中国电影创作的主要题材之一。另一方面,电影的普及与发展又在很大程度上改变了中国现代城市文化的结构,改变了中国人传统的城市观念。”^⑨孙绍谊的《叙述的政治:左翼电影与好莱坞的上海想象》则从另外一个角度来切近电影与城市、女性之间的关系:“自诞生之日起,电影在连接城市和女性方面扮演了重要的角色。电影是工业革命和近代都市兴起的直接产物。与其他艺术样式不同,电影不仅仰赖科技的进步,而且需要都市人群的消费支撑;它主要针对都市观众,满足‘都市的幻想’。”^⑩匈牙利电影理论家伊芙特·皮洛在《世俗神话——电影的野性思维》一书中从神话的角度论述了电影与城市的关系,认为“电影神话的真正用武之地仍然是大城市,仍然是生存搏斗场——都市”^⑪。

从以上中外电影学者的论述中可以发现,在发生学的意义上,电影与城市之间存在着一种原初关系,这种关系构成了世界电影发展史上最富意味的话题之一,正如林志明在《电影城市》的序言中所指出的:“电影,作为20世纪兴起的最复杂丰富的文化形式之一,以及城市,作为当前最重要的社会关系和政治经济单位之一,两者之间的关系,自然是一个最吸引人的主题,也是一个最富挑战性的探讨起点。”^⑫然而,这种关系在电影研究中,尤其是在当代中国电影研究中还没有能够得到足够的关注和深入的阐释,就像大卫·克拉克所指出的那样:“电影史与城市史相互交织,以致很难想象电影的发展竟与城市毫无关系。同时,城市显然是受电影形式塑造而成,但是电影研究与都市理论皆未对两者之间的关系作出适当的回应。”^⑬尽管城市电影文本不断成为电影批评的对象,擅长表现城市生活的导演也常常成为论说的主题,但对于电影与城市、中国电影与城市文化之间关系的探讨,并没有充分展开。

中国早期电影与城市之间的关系是毋庸置疑的。然而,在百年中国电影发展的某些特殊阶段,城市曾经一度成为令人震惊的“匮乏”,或者简单化、概念化、符号化地成为政治批评的对象,其背后则折射出中国社会逆向城市和现代的

乡土化发展进程，以及文化观念、电影观念认知上的错位。从20世纪50年代至70年代末的三十年间，城市在中国电影中的表达，往往是一个与乡土没有本质区别的空间意象。它通常仅仅是一种视觉构成，一个并不具有现代指向的活动空间和舞台。而在城市的现实结构中，对于居民住宅“新村”式的命名，四合院式的平面铺开的建筑模式，其实蕴涵着一种浓重的乡土情结。城市，事实上也就成了一个由诸多乡村会聚而构成的宏大空间，而城市生活所特有的匿名性、陌生性、流动性，却在这样的空间里消失了。工厂成为这类电影中标志性的城市空间意象，城市的社区空间、家庭空间，特别是以街道为中心的城市空间，呈现出相对匮乏的状态。而在城市的文化内涵上，它经常成为诱惑、腐化、堕落的能指（如《霓虹灯下的哨兵》，王苹导演，1964年），城市的现代性被压抑。在与乡土的比照中，城市常常成为创作者理性上认同而感情上排斥的对象（如《人生》，吴天明导演，1984年），从而在一定程度上表现出道德评判、审美评判与历史评判的矛盾与错位。

2. 20世纪80年代中国城市电影创作状态

“文革”后的城市电影创作是随着中国社会改革、开放的城市化、现代化进程而获得曲折发展的。20世纪80年代初期中国电影对于城市的表达，基本上与反思政治历史、面向当下现实的整体创作思潮相合拍。《邻居》（郑洞天、徐谷明导演，1981年）、《潜网》（王好为导演，1981年）、《沙鸥》（张暖忻导演，1981年）、《苏醒》（滕文骥导演，1981年）、《小街》（杨延晋导演，1981年）、《赤橙黄绿青蓝紫》（姜树森导演，1982年）、《都市里的村庄》（滕文骥导演，1982年）、《见习律师》（韩小磊导演，1982年）、《逆光》（丁荫楠导演，1982年）、《大桥下面》（白沉导演，1983年）、《锅碗瓢盆交响曲》（滕文骥导演，1983年）、《快乐的单身汉》（宋崇导演，1983年）、《女大学生宿舍》（史蜀君导演，1983年）、《夕照街》（王好为导演，1983年）、《血，总是热的》（文彦导演，1983年）、《海滩》（滕文骥导演，1984年）、《红衣少女》（陆小雅导演，1984年）、《花园街五号》（姜树森、赵实导演，1984年）、《黄山来的姑娘》（张园、于彦夫导演，1984年）、《街上流行红裙子》（齐兴家导演，1984年）、《雅马哈鱼档》（张良导演，1984年）、《大明星》（滕文骥导演，1985年）、《代理市长》（杨在葆导演，1985年）等影片更多关注当代城市生活，或以城市为背景反思当代政治历史，或直接指涉当代城市改革，或反映城市生活的变迁和观念的变化，城市的空间表象多呈现为工厂与古旧住宅区，而街道作为典型的城市意象也开始在一些影片中得以呈现；《子夜》（桑弧、傅敬恭导演，1981年）、《茶馆》（谢添导演，1982年）、《城南旧事》（吴贻弓导演，1982年）、《骆驼祥子》（凌子风导演，1982年）等分别改编自文学作品的影片则

着意于历史或者怀旧城市空间的建构。这一阶段的城市电影创作,在时间指向上涉及历史与现实,而在主体上更多显现出对于当下城市现实的关注和表达;在空间跨度上则涉及北京、上海、广州等多重城市空间,而“都市里的村庄”成为其最具标志性的建筑空间和文化指向。这一阶段中国电影对于城市的想象,更多是处于变革进程中的城市现实的产物,与现实社会变革之间保持着密切关系。

20世纪80年代中后期以来城市电影出现转向,在影像表达和文化观念上开始突破“都市里的村庄”的城市空间思维。表现在人物塑造上,“以个体户阶层和城市青年族群为主人公,反映了背离农业文化,崇尚城市精神,亵渎传统伦理,在寻觅中痛苦与虚无的边缘人情感”^⑭。这些影片“无论在社会意识还是在叙事语态上都是当代电影深刻的文化意义上的转型”^⑮。1985年黄建新、张泽鸣分别执导了《黑炮事件》、《绝响》,1987年孙周、张泽鸣分别执导了《给咖啡加点糖》、《太阳雨》,这些以“第五代导演”为创作主体的影片成为中国城市电影创作转型的重要标志。“第五代导演”在“黄土地”和“红高粱”的经典影像之外,同时还创造了自己的城市影像。1988、1989年则是包括《大喘气》(叶大鹰导演)、《轮回》(黄建新导演)、《顽主》(米家山导演)、《一半是火焰,一半是海水》(夏钢导演)等影片在内的“王朔电影”的集束式出现。这些影片的出现一方面标志着城市电影本身的创作转向,即从对于以工厂与古旧住宅区为主的、以“都市里的村庄”为视觉与文化特征的空间表达,转向对于现代城市空间的影像表达;另一方面,则是以乡土/历史表达为主的“第五代导演”中,出现了黄建新、孙周、周晓文、夏钢等以城市/现实为主体表现对象的一脉。他们的城市电影创作一直延续到21世纪,作品也自成系列,诸如黄建新的《错位》(1986年)、《轮回》(1988年)、《站直啰,别趴下》(1992年)、《背靠背,脸对脸》(1994年)、《红灯停,绿灯行》(1995年)、《埋伏》(1996年,联合导演杨亚洲)、《睡不着》(1997年,联合导演刘惠宁)、《说出你的秘密》(1999年)、《谁说我不在乎》(2001年)、《求求你,表扬我》(2005年),孙周的《心香》(1991年)、《漂亮妈妈》(1999年)、《周渔的火车》(2002年),周晓文的《最后的疯狂》(1987年,联合导演史晨风)、《疯狂的代价》(1988年)、《青春无悔》(1991年)、《青春冲动》(1992年)、《测谎器》(1993年),夏钢的《遭遇激情》(1990年)、《我心依旧》(1991年)、《大撒把》(1992年)、《无人喝彩》(1993年)、《与往事干杯》(1994年)、《伴你到黎明》(1996年)、《生命如歌》(1997年)、《玻璃是透明的》(1999年)、《谁来倾听》(2000年)、《一见钟情》(2001年,联合导演孟珠)等。20世纪80年代间断介入城市电影创作的“第五代导演”,还有田壮壮(《摇滚青年》,1988年)、张军钊(《弧光》,1988年)、李少红(《银蛇谋杀案》,1988年)等。

3. 20世纪90年代的城市转向与中国电影新格局

犹如“世纪之交”常常具有特殊所指，“年代之交”也常常显现出某种转折意义，比如20世纪40年代与50年代之交、70年代与80年代之交、80年代与90年代之交。与文学一样，电影的“新时期”并非在“文革”结束就随即开始了，因为文学与电影固然在某些特殊历史时期受制于政治，但仍然有它自身内在的发展规律。就电影而言，真正意义上的“新时期”应当发端于1979年，以《苦恼人的笑》（杨延晋、邓一民导演）、《生活的颤音》（滕文骥、吴天明导演）、《小花》（张铮导演）等影片的出现为标志。因为所谓“新”，并不单纯指主题的转向，更重要的还是电影观念、电影形态上的变化。1989年谢飞执导的《本命年》，以及1990年张元执导的《妈妈》作为“第六代”的发轫之作，对于城市电影来说，则标示着一个新阶段的出现。在一些城市电影观念的表达上，可以说是《本命年》直接“启发”了此后被称为“第六代”的导演。相比较于“第五代”的城市电影，姜文扮演的李慧泉更接近“第六代”镜头/视域里的人物。这种说法如果更谨慎一些来表述，是在比较的视野里，而未必是实际影响的视野里。当然，两者之间的差别也是显而易见地存在着：“《本命年》是谢飞第一次用现在时态来讲述的一个故事，这一方面意味着作为第四代导演的谢飞，已然把艺术关注从过去时代死寂的废墟上转回熙攘、嘈杂的现代城市；另一方面也表露出，‘城市’这个庞大的、有活力的实体和角色，在第四代的本文中，呈现出与青年导演的本文中差异迥然的寓意和内涵。如果说，青年导演在他们的本文中，通过故事和人物来达到一种残忍的、自虐般的意义自指，并表露出与这个时代、这个喧嚣的城市融为一体、参与其中的愿望的话，那么，在《本命年》中，‘城市’则明显地被表述为一个陌生的、充满敌意的空间，推拒与游离或许是影片作者最向往的方式。与青年导演参与其中的愿望相比，谢飞的方式只是在欲念浮动的城市人流中张望、游荡，并且‘穿过城市、迷失在自己的思绪中’（本雅明语）而已。因此影片也就呈现出一种知识分子式的忧思默想的风格。但无论如何，在《本命年》中，出现了真正意义上的‘城市’形态，这是一个充满喧嚣与律动的空间，也是一个混杂着欲念与悲情的角色。或者说，这是第四代的影片中首次获得了立体的、流动的‘城市感’。一个艺术家，他的哲学就是他的叙事。正是在这种立体的、流动的‘城市感’中开始的叙事，使《本命年》无论从故事或是从视听风格上，都指涉了中国当代城市中的许多寓意深邃的文化心理命题。”^{①6}在文学领域，20世纪90年代被一些学者称为“后新时期”^{①7}，以区别于70年代末开始的“新时期”。在电影领域，则又有关于“无代期”的说法：“在90年代，不仅真正的第五代趋于消失，而且同样，严格意义上的第三、第四代也已烟消云散。试看今日电影界，我们很难

发现‘代’的踪迹了,所以,我们说,中国当代电影进入‘无代期’。‘无代期’不是严格意义上的分期概念,它指的是电影界的一种特定状态,即当前电影界‘代’的界限模糊、数代争雄格局趋于消失的状态。”^⑩而在电影创作与研究中,20世纪90年代作为与80年代不同的历史阶段的特征还是在各种影像表达和文字表达中被凸现出来。“第六代导演”的主体部分分别于1989年(如王小帅、娄烨、路学长、胡雪杨、张元、刘冰鉴、唐大年、李继贤等)和1991年(如王全安、管虎、李欣等,章明则研究生毕业)毕业于北京电影学院,构成了“年代之交”与此相关的另外一个电影现实,也成为本书确立和展开论题的重要依据之一。

与“第五代导演”在20世纪80年代中期作为一个风格鲜明的创作群体的陡然崛起相比,“第六代导演”的情形显然要复杂得多,无论是他们的创作与生存状况,还是其所处的社会文化语境。“第五代导演”于20世纪80年代的创作,基本上仍然依托国营的电影生产体制,而这一代人特殊的生活经历和从影经历,与他们作为一个创作群体普遍注重于乡土/历史的影像表达,有着内在的关联性和必然性。当然,这种乡土/历史的表达已然不同于五六十年代中国电影对于农村的歌颂性或喜剧性表达(间或有善意的讽刺)。这一代电影中的乡土意象就其本质来说,是对历史与现实中的乡土的一种寓言化的重构。而这类电影在国际电影节上的成功,以及这一代导演特有的历史情结,使得那些以关注现代城市生活为主的导演,也间或滑向乡土生活的表达,比如黄建新的《五魁》(1993年)、周晓文的《黑山路》(1992年)、《二嫖》(1994年)等,从而形成了一种颇有文化意味的电影现象。^⑪

“第五代”的称谓,从一定程度上看是对中国电影史进行“回溯”和“逆推”的结果。而由于有了“第五代”,当更年轻的导演出现的时候,顺理成章就有了“第六代”的说法,因此“第六代”或许也可以说是“顺推”的产物。以代际划分来进行导演研究,在很大程度上是出于叙述的需要,而其间蕴涵的电影现实显然要复杂得多。被称为“第六代”的导演群落则尤为如此。“作为一个极为有趣的文化现实,影坛第六代并不像他们语词性的前辈:影坛第三代、第四代、第五代那样,指称着某种相对明确的创作群体、美学旗帜与作品序列;在其问世之初、甚至问世之前,它已久久地被不同的文化渴求与文化匮乏所预期、所界说并勾勒。事实上,第六代的命名不仅先于‘第六代’的创作实践,而且迄今为止,关于第六代的相关话语仍然是为能指寻找所指的语词旅程所意欲完成的一幅斑驳的拼贴画。因此,影坛第六代成了一处为诸多命名、诸多话语、诸多文化与意识形态欲望所缠绕、所遮蔽的文化现实。”^⑫对于“第六代”的命名也颇为繁复,诸如“地下电影”、“独立电影”等等,不一而足,这就犹如以“先锋电影”、“新潮电影”、“探

索电影”、“新电影”、“新浪潮”、“北京电影学院七八班”等意指并不完全一致的概念来指陈“第五代”，而其间包含的艺术文化现象似乎也更为复杂。在现实情境和研究视域中，这种概念的简单指称常常会屏蔽掉那些不能被归入概念的导演和影片。另一方面，“‘第六代’的命名至少涉及了三种间或彼此相关、相互重叠、间或毫不相干的影视现象与艺术实践：出现于 90 年代、脱离官方的制片体系与电影审查制度的、以个人集资或凭借欧洲文化基金会资助拍摄低成本故事片的独立制作者，以张元的《北京杂种》、王小帅的《冬春的日子》为代表；先后于 1989 年、1991 年毕业于北京电影学院的、颇负众望的青年导演的电影体制内制作，以胡雪杨的《留守女士》、娄烨的《周末情人》为范本；另一个则是产生于八九十年代之交，与北京流浪艺术家群落——因‘圆明园画家村’而闻名于世——密切相关的纪录片制作者；而这一纪录片的创作实践与制作方式进而与电视制作业内部的艺术及表达的突围愿望相结合，以肇始中国新纪录片运动为初衷，形成一个密切相关艺术群体；其创作实践以吴文光的《流浪北京——最后的梦想者》、时间的《我毕业了》为标志”^②。对“第六代”这种预先的指认既表达了 20 世纪 60 年代以后出生的导演试图以群体方式获得关注和认同的热切渴望，同时也反映出中国电影研究对于代群划分与归类的偏好。这种划分与归类在清晰地勾勒出中国电影情状的同时，往往也有可能屏蔽了更为生动、鲜活、复杂的电影现实。“这种能指（signifier）抢先出现于所指（signified）之前的蓝图预绘过程，本身就是后现代‘超仿真’的符码化现象，是全球化在 20 世纪 90 年代中国电影工业中的典型反映。”^③

“第六代导演”迥异于“第五代导演”的生活与创作经历，在一定程度上决定了他们的题材取舍、美学追求和风格走向。“第六代电影的特征常常在和第五代的比较中得到归纳，他们作品中的青春眷恋和城市空间与第五代电影历史情怀和乡土影像构成主题对照：第五代选择的是历史的边缘，第六代选择的是现实的边缘；第五代破坏了意识形态神话，第六代破坏了集体神话；第五代呈现农业中国，第六代呈现城市中国；第五代是集体启蒙叙事，第六代是个人自由叙事。”^④20 世纪 90 年代以来，“第六代导演”从初执导筒开始，就在他们的影片中执著于对当下城市的表达。他们的处女作以及此后的一系列影片，大部分是指涉现代城市的。他们的影片多数以“地下电影”的方式生存并在民间流传。“第六代”的城市/现实取向一定程度上改变了当代中国电影的文化格局，形成了与建构乡土/历史神话的“第五代”的鲜明比照，从对于乡土的寓言/神话性表达，转向对于城市的个人/现实性表达。而其中部分影片对于城市边缘的灰色叙事以及体制之外的操作行为，则使得它们一直处于主流意识形态的屏蔽之中。然

而,盗版的风行却为这种屏蔽打开了一个奇特的缺口,而其“地下电影”的属性恰恰为其在盗版市场风行提供了某种并非主观刻意的宣传。一个颇意味的文化现实是,“第六代”的文化姿态本身,往往就是一种行之有效的营销。而一旦屏蔽所带来的神秘感消失,观众便对影片本身有了更多的期待,这可以部分解释一些导演在国内大银幕上亮相之后的落寞。

20世纪90年代初的“第五代”依然延续着国际电影节的辉煌,并以《霸王别姬》成全了中国电影在戛纳、柏林、威尼斯三大国际电影节上的“大满贯”。90年代以来,除了黄建新、孙周、周晓文、夏钢依然延续着对于城市的思考和表达,其他导演也分别有指涉城市生活的影片出现,诸如何群的《上一当》(1992年)、《消失的女人》(1992年)、《混在北京》(1995年),李少红的《四十不惑》(1992年)、《恋爱中的宝贝》(2003年)、《门》(2006年),田壮壮的《特别手术室》(1992年)、《蓝风筝》(1993年)、《小城之春》(2002年),刘苗苗的《家丑》(1994年)、《家事》(1996年),宁瀛的《找乐》(1992年)、《民警故事》(1995年)、《夏日暖洋洋》(2000年)、《无穷动》(2005年),陈凯歌的《霸王别姬》(1993年)、《风月》(1996年)、《和你在一起》(2002年),张建亚的《王先生之欲火焚身》(1993年),张艺谋的《摇啊摇,摇到外婆桥》(1995年)、《有话好好说》(1996年)、《幸福时光》(2000年),彭小莲的《上海纪事》(1998年)、《假装没感觉》(2001年)、《美丽上海》(2003年)、《上海伦巴》(2006年)以及侯咏的《茉莉花开》(2003年)、顾长卫的《孔雀》(2004年)等。

作为“王朔电影”的延续,一方面是王朔的小说在20世纪90年代以来陆续被改编为电影(或电视剧),或者其作为编剧直接参与电影(或电视剧)创作,诸如《青春无悔》、《无人喝彩》、《阳光灿烂的日子》等,另一方面则是类似王朔的风格在城市电影,尤其是冯小刚的一系列影片,比如作为编剧的《遭遇激情》、《大撒把》(均与郑晓龙联合编剧),作为导演的《甲方乙方》、《不见不散》、《没完没了》等影片中得以延展。有意味的是,冯小刚的电影导演处女作就是根据王朔小说改编的《永失我爱》(1994年),而王朔迄今为止唯一的一次电影导演经历,则是根据自己的小说《我是你爸爸》改编、由冯小刚主演的《冤家父子》(2000年)。

这几种创作力量,以及包括张暖忻导演的《北京,你早》(1990年)、陈强和陈佩斯主演的“二子”系列等在内的影片,共同构成了20世纪90年代以来中国电影对于城市的表达。种种不同的影像言说,共同建构起丰富的银幕城市空间。而21世纪以来许多导演的处女作,比如张一白的《开往春天的地铁》(2001年)、高晓松的《那时花开》(2002年)、马晓颖的《世界上最疼我的那个人去了》

（2002年）、徐静蕾的《我和爸爸》（2002年）、孟京辉的《像鸡毛一样飞》（2002年）、伍仕贤的《独自等待》（2004年）等，也多与城市有关。尽管90年代初，中国电影的乡土/历史表达由于其在国际电影节上频获大奖而成为“走向世界”的乐观想象，21世纪初的“国产大片”又因票房大获成功而成为中国电影产业建构的乐观想象（有意味的是，这些票房“英雄”正是当年国际电影节上的获奖“英雄”），但普遍倾向于中低成本的城市电影正在中国电影格局里占据着越来越重要的位置，这种创作趋势在中国电影诞生100周年的2005年度显得更加明显。这一年度生产的260部影片中，城市题材的占了约160部。^②尽管2006年占据票房前列的依然是《满城尽带黄金甲》（张艺谋导演）、《夜宴》（冯小刚导演）、《宝贝计划》（陈木胜导演）、《霍元甲》（于仁泰导演）、《墨攻》（张之亮导演）、《伤城》（刘伟强、麦兆辉导演）等“国产大片”^③，但指涉城市的《三峡好人》（贾樟柯导演）获得第63届威尼斯国际电影节金狮奖、《疯狂的石头》（宁浩导演）以低成本获取高票房以及《爱情的牙齿》（庄宇新导演）、《好奇害死猫》（张一白导演）、《鸡犬不宁》（陈大明导演）、《梦想照进现实》（徐静蕾导演）、《剃头匠》（哈斯朝鲁导演）等影片的独具风格，则为我们提供了另外一种电影现实。与画面绚丽、风格奢华的“国产大片”不同，偏于低成本、小制作的城市电影更为普遍地表现出对于当下现实的关注和人文关怀意识。因此，对于这种创作现象进行研究和辨析，将有助于进一步认知中国电影的现实格局以及未来发展。

中国社会的现代转型从一个十分重要的方面促成了中国城市电影的发展，而中国城市电影的发展历程又从一个重要的侧面折射出中国社会的城市化、现代化、国际化进程，并且富有趣味地成为当代中国人关于“现代”、“都市”、“世界”、“国际”、“未来”、“全球化”的新的空间想象。城市电影不仅记录和反映着现代城市生活，同时也影响和塑造着以现代城市为标志的新的文化空间和社会关系。也就是说，当代中国的城市电影与城市文化之间构成了一种互动关系和想象关系，而非单纯的反映/被反映关系。这种繁复的关系为论题的展开提供了丰富的空间。

二、研究综述

1. 研究现状的描述与批评

目前已经出版的研究当代中国电影的著作，几乎都不同程度地涉及了城市电影的创作，或者探讨城市电影的整体风貌，或者对城市电影创作进行个案分析，或者在对于中国电影创作现状的论述中涉及相关话题。^④而对于“第五代”的城市电影创作和“第六代”作为一个代群的研讨，也成为其中的重要内容。在

这些电影研究著作中,以“城市电影”为名进行专题论述的却似乎并不多见。尽管“第五代”的城市表达相对于乡土表达来说,无论是创作数量,还是其影响力,都要逊色一些,“第六代”则看似“雾中风景”,但他们的创作无疑构成了当代中国城市电影的重要文本,同时也是理解 20 世纪 90 年代以来中国文化转型的重要文本。

对有关城市电影的论述,更多地散见于《当代电影》、《电影艺术》、《北京电影学院学报》等专业报刊中。可以说,电影研究的发展与电影学术刊物紧密相关。1956 年创刊、1979 年复刊的《电影艺术》,1984 年创刊的《北京电影学院学报》和《当代电影》构成了以原创学术成果为主的中国电影研究的专业主流刊物,也是本书评述和引述文献的最主要来源。本书的另外一个主要文献来源,是中国人民大学书报资料中心的复印报刊资料《影视艺术》。^{②7}作为二次文献,其收录的全文复印论文和篇目索引提供了关于城市电影的更加全面的研究状况。

20 世纪 80 年代对于城市电影的研究,主要是一些相关影片的评论,其中少量评论文字开始在文本读解的基础上涉及城市电影与城市文化、城市与人这样一些命题的研讨。黄子平的《〈雅马哈鱼档〉:喜剧性和都市文化心理》从“变革中的都市文明和都市文明的变革都在顺理成章地呼唤着电影的喜剧性”^{②8}这样一个维度来接近自己的题旨。赵园的《乐声与市声的交响——〈绝响〉观后》将对于影片《绝响》的读解置于“城市与电影文化”和“文化与人”的框架之中。作者认为:“我们尽有以城市为背景的影片,却少有意在呈现‘城市特征’、城市特有的文化风貌、特定城市的特殊风情的影片。”在作者看来,城市这个所指“不只意味着生存空间,而且是文化环境”^{②9}。无独有偶,李奕明在《〈鸳鸯楼〉:人和城市的故事》一文中指出影片《鸳鸯楼》(郑洞天导演,1987 年)里面所呈现的“城市已不仅仅是一个居住地的概念,而成为一个文化的概念,它是一个与人既融合又对立的实体和造型角色,在有形的结构中,聚集着无形的张力,或许正是这种文化张力,造就了城市中人与人之间特有的关系模式”^{③0}。

20 世纪 80 年代中期开始,城市电影开始得到专题性讨论。1986 年 8 月 8 日的《上海文化艺术报》刊登了水清的《“城市电影”值得倡导》,特别提到由上海提出这个口号的意义所在。1988 年 9 月 7 日,《电影新作》编辑部举行了“城市电影”研讨会。^{③1}有意味的是,较早以专论方式涉及城市电影的,并不是关于城市电影创作的专题研讨,而是城市电影观众联合调查组/周拥平(执笔)的关于城市电影观众和城市电影消费市场的调查报告——《城市观众的电影消费定势——十大城市电影观众调查报告之一》和《城市电影消费市场动态浅析——十大城市电影观众调查报告之二》。^{③2}它为城市电影研究从文本读解转向对于城