



urban civilian cinema

中国都市平民电影

楚卫华 著



影视大讲堂

urban civilian cinema

中国都市平民电影

楚卫华 著



中国电影出版社

二〇〇八·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

中国都市平民电影/楚卫华著. —北京: 中国电影出版社, 2008. 7

(影视大讲堂)

ISBN 978 - 7 - 106 - 02950 - 0

I. 中… II. 楚… III. 电影评论—中国 IV. J905. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 091423 号

责任编辑: 文 文

封面设计: 张 爽

版式设计: 张 爽

责任校对: 逸 风

责任印制: 刘继海

中国都市平民电影

楚卫华 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 7 月第 1 版 2008 年 7 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/880 × 1230 毫米 1/32

印张/6.75 插页/2 字数/185 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 02950 - 0/J · 1059

定 价 20.00 元

序

黄会林

《中国都市平民电影》一书系作者在博士论文基础上修正和增补而成的一部新著。作为她的博士导师,她提出要求让我为本书作一篇序文,自然是无法拒绝的。

记得初见卫华是在博士研究生的面试考场,那时的她年仅24岁,一脸的稚气却充溢着强烈的求知渴望,给我留下深刻印象。在攻读博士的三年里,卫华刻苦钻研,如饥似渴地汲取着知识,在搞好学业的同时还在校内作兼职教师,赚取生活费用,面对艰辛的生活她依然保持着乐观的心态和坚强的意志。《文心雕龙》中有这样一句话:“积学以储宝,酌理以富才,研阅以穷照,驯致以绎辞”,正是经过这样积学、酌理、研阅的过程,卫华将学问、理论、经历三者结合起来,酝酿完成了本书。

都市平民电影实际上是中国电影民族化道路的一个组成部分。百年中国电影民族化的追求,大致可以划分为宏观和微观两个层面。从宏观层面来看,中国电影总是与中华民族的社会现实息息相关,虽然不同历史时期有着不同的言说主题,但其中总有若干时代的“共名”决定着中国电影从内容到形式的内在一致性。在20世纪上半叶,这些“共名”主要体现为启蒙、抗日、救亡等主题,1949年以后,则主要和中华民族的伟大复兴联系在一起。比如《上海之战》、《保卫我们的土地》、《八百壮士》、《狂流》、《大路》、《南征北战》、《红旗谱》、《英雄儿女》、《开国大典》、《开天辟地》、《大决战》、《横空出世》等影片。这些影片大多以写实主义为创作基调,讲求“应物象形,随类赋彩”的艺术技巧,通过倾向鲜明的视听语言和通俗平易的叙事风格,展示浓郁强烈的政治意识和昂扬乐观的精神气质,从而表现为一种“错采镂金、雕绩满眼”的宏大叙事。应该说,这是百年中国电影民族化的一条主线,它反映着中华民族的主流意识形态,体现了近现代中国艺术发展的基本轨

迹。

除此之外，中国电影还有一条暗线，那就是从微观角度表现中国普通老百姓日常生活、日常情感的叙事线索。由于中国近代史的独特性，这些叙事在一定程度上都或多或少地受到前一种叙事的影响，但却总是能够顽强地表现出自己一以贯之的风格。比如《渔光曲》、《神女》、《马路天使》、《小城之春》、《巴山夜雨》、《知音》、《找乐》、《心香》、《黑骏马》、《小武》、《我的父亲母亲》、《生活秀》等影片。这些影片大多遵循白描素写式的创作风格，讲求“勾勒取神、不假渲染”的艺术手法，注重以景写情，情景交融，叙事节奏舒徐委婉、平易流畅，强调含蓄蕴藉，抒情写意，从而呈现出一种情理交融、形神兼备、虚实相生的艺术理想和艺术追求。这一方面显示出中国民间社会生活场景的历史存在，另一方面也反映出中华民族“温柔敦厚”文化精神与“气韵生动”艺术特质的历史传承。

正是这两条线索共同铺就了百年中国电影民族化的道路。卫华的著作不选择中国电影宏大叙事的主线索，而选择日常生活这条隐线作为自己研究的对象，显示出其作为女性特有的细腻和敏锐。本书以都市平民群体为切入点，以家庭、情感等平民化叙事为研究对象，以中华民族独特的文化意蕴与风情神韵为研究目的，从日常生活角度梳理百年中国电影的发展历史，指出“平民化意味着影片创作在内容、题材、主题的选择上贴近平民的现实生活、贴近观众对电影平实易懂的要求”，并进而总结出“平淡自然的影像风格”、“强烈的社会责任感”和“意境化的追求”等平民化特征是中国电影民族化的一个重要特点。

至此，卫华不仅为我们清晰地梳理出一条中国都市平民电影发展的历史，而且为我们展示了一条百年中国电影民族精神的生成脉络。这既是对中国电影发展史的一种自觉，又是对中国电影民族精神与民族风格的一种自觉。这种自觉显示出卫华的研究已经跨越女性敏锐和细腻的感觉，兼具了高度的历史意识和整体意识，这一点是非常难能可贵的。

当然，本书也存在一些不足之处，比如在对平民化这一理论

的价值辨析上还尚有不足。平民化一方面意味着大众化、通俗化、娱乐化等特点,这些特点对于满足人们日益增长的精神需求显然具有某种积极的作用和意义;另一方面,平民化也不可避免地带有某些世俗化、快餐化、消费化的特征,这些负面的东西在当前的电影创作中已呈现愈演愈烈之势,表面上看似乎是平民文化、大众文化的胜利,而实际上却有演变为某种商业意识形态工具的可能性,这是很值得忧虑的,也是我们作为研究者必须警惕的现象。因此,不管对任何理论都应该保持理性的反思和多元价值的辨析,这也许是我对卫华以及其他青年一代学人治学方法所提的一点建议吧。

是为序!

2008年2月2日

目 录

序	黄会林
第一章 概论	1
第一节 中国都市平民电影概念辨析	2
第二节 中国都市平民电影历史渊源	11
第三节 中国都市平民电影发展轨迹	18
第二章 中国都市平民电影人物形象分析	45
第一节 中国都市平民电影人物群体分析	45
第二节 中国都市平民电影人物类型特征	52
第三章 中国都市平民电影叙事分析	62
第一节 情节在叙事中的疏离与回归	62
第二节 叙事主题的变与不变	79
第三节 叙事的创造与受众的接受	101
第四章 中国都市平民电影美学与文化分析	116
第一节 中国都市平民电影的美学分析	116
第二节 中国都市平民电影的文化分析	129
第三节 个案分析:黄建新都市平民电影	144
第五章 中国都市平民电影的发展趋向	154
第一节 中国都市平民电影发展现状	154
第二节 韩国都市电影的启示	167
第三节 个案分析:冯小刚和他的电影	172
第四节 平凡中的感动:都市题材电视电影创作分析	181

结语	191
参考文献	202
后记	206

第一章 概论

电影在其诞生之初,就与平民结下了不解之缘。世界早期电影多以平民以及平民的生活作为表现对象,观众群体也以平民为主,平民是接受电影的最重要的阶层。电影这一艺术以其通俗的表现手法、平民的文化特质,排除了不识字而要了解世界的困难,满足了平民进行娱乐消遣的需要,作为受众群体的平民对电影的发展起到了推动的作用。可见,电影在诞生之日就与平民紧密联系在一起,平民化成为电影具有本体性色彩的一个特点。

1891年5月,爱迪生向世人展示了他的新发明“电影视镜”,一架专供游艺场用的玩意儿。观众只需将一枚硬币投进大木箱的小槽内,就能启动小马达,带动起一小卷胶片,灯光照在胶片上,观众通过木箱上的小孔就能看到活动的画面,所映均为轻歌舞剧、拳击比赛、马戏表演等游艺内容,时长仅在20秒左右。1894年的夏天,法国摄影师安东尼·卢米埃尔看到了这种电影视镜,他的儿子路易·卢米埃尔在此基础上开发出自己的摄影机和放映机,它能让一群人观看投影,电影自此完成了集体观看的理念,成就了去影院看电影的核心意义。1895年,路易·卢米埃尔拍摄了《工厂大门》、《木匠》、《铁匠》、《拆墙》等将近12部短片,这些短片以人们生活、劳动的场景为题材,以生活中的普通人为表现对象,以那些有趣的生活琐事为关注焦点,反映出电影这种艺术形式从其诞生的那一天起就深深地烙上了平民化的色彩。

1905年,美国出现了一大批“镍币剧院”,这些影院的门票是一个镍币(五美分),观众几乎都是都市里的穷人,它们(指镍币剧院)为都市里的穷人提供了一种属于他们自己的、廉价的、负担得起的娱乐活动,没有人因为出身或教育水平而受到排斥。“镍币剧院”的产生使电影的平民化倾向最终找到了赖以生存的土壤。从此,电影与都市平民的关系就再也分不开了。

在中国,电影的平民化特征也在电影发展之初得到了充分的展示。1913年,由张石川、郑正秋摄制的第一部故事短片《难夫难



妻》说的就是一对普通男女在媒人的撮合下,经过一番繁文缛节,最终进入洞房的故事。此后,张石川还拍摄了《活无常》、《五福临门》等一系列以平民为主角的影片。但是,在当时电影的平民化特征还主要是延续着宋元话本的路子,反映的基本上还是传统的“才子佳人”主题,城市对于电影的创作还没有显示出其特有的影响。只是到了1920年到1921年间,中国第一部长故事片《阎瑞生》的出现才真正显现出电影与都市平民的关系。《阎瑞生》是由洋行买办陈寿芝、施彬元、邵鹏等人根据当时发生在上海的一件真实谋杀案改编而成的,故事说的是洋行买办阎瑞生因用借来的钻戒钱购跑马票未中,懊丧万分。在其好友朱老五处见到妓女王莲英身佩贵重饰物后,遂起谋害之意,以接其兜风为名,将其谋害,包探经过多方查询和追击,终于将阎瑞生拿获。

从《阎瑞生》开始,中国电影的发展道路开始有了质的分野,一部分影片仍然延续传奇小说以才子佳人、达官贵人为表现对象的主题模式,如《孤儿救祖记》、《玉梨魂》、《最后之良心》、《空谷兰》、《故都春梦》等;另一部分则将镜头对准都市里的各色下层人物,如《上海一妇人》、《盲孤女》、《野草闲花》等;还有一部分则把目光集中在了广大的乡村,反映乡村百姓的疾苦,如《玉洁冰清》、《天涯歌女》等影片。

本书的关注点恰恰是那些描写都市中小资产阶级、小知识分子为代表的中层市民以及广大劳工所代表的下层贫民普通生活中的愁苦与欢乐、艰辛与磨难的影片,如《神女》、《桃李劫》、《新女性》、《新旧上海》、《压岁钱》、《十字街头》、《马路天使》、《小城之春》、《乌鸦与麻雀》等这类以小资产阶级、小知识分子为代表的中层市民以及以广大劳工为代表的下层贫民为表现主体影片的出现预示着中国都市平民电影逐渐登上中国电影的舞台,并最终成为中国电影发展的重要组成部分。

第一节 中国都市平民电影概念辨析

本书论述的对象是“中国都市平民电影”,对象本身具有丰富的内涵,因此有必要在进行具体论述之前,对这一概念所包含的

各元素——“都市”、“平民”、“都市平民”、“都市平民电影”进行明确界定。“都市”孕育了电影,必然成为电影表现的重心,它不仅仅是故事发生、发展的场景,而且包含了都市所具有的文化语境;“都市平民”指生活于都市中的普通老百姓,包括工人、小知识分子、小商人、小官僚等群体;“都市平民电影”自然是指表现都市平民悲欢离合、喜愁哀乐的影片。

一、都 市

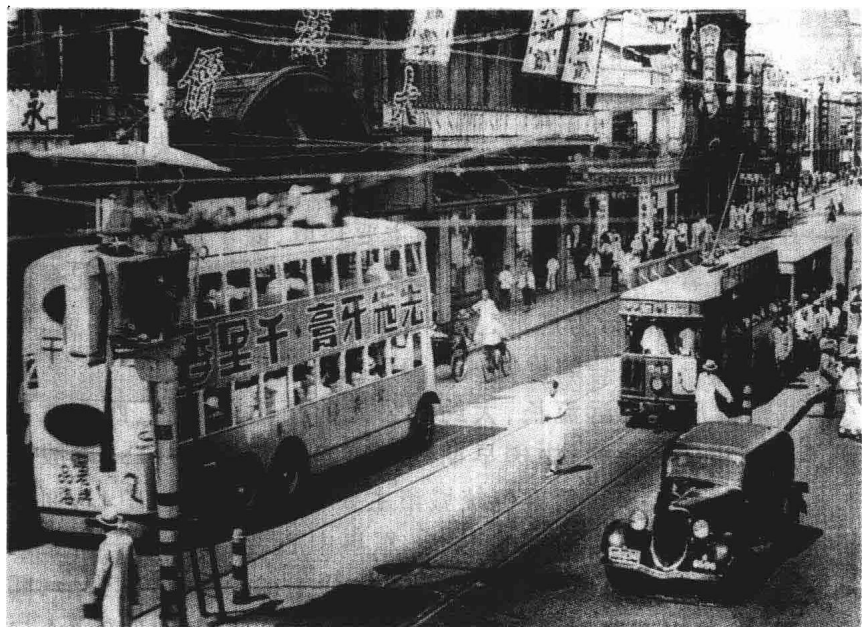
何谓都市?《辞源》中,“都”,指城邑,左传隐元年:“都城过百雉,国之害也。先王之制,大都不过参国之一。”“都市”即指“城市”。^①现代意义上的都市则是近代的产物,发展于工业革命之后,是社会高速发展的产物。从某种意义上讲,都市只是指那些经济高度发达、政治相对稳定、人口密集、文化艺术繁荣的大城市,也就是说城市发展 to 一定阶段才能称其为都市。都市是现代社会的一个重要概念,是现代人活动的主要环境,除了地域特征之外,更多地包含着一种政治、经济、文化、科技特征,有一系列配套的法律、道德、习俗、行为规范,并形成一定结构状态的生存环境,同时也体现出一种独特的价值观念和生活方式。

城市的历史源远流长,大约在公元前两千多年前,西方就出现了的城市——希腊;中国早期的城市出现在奴隶社会,以殷商时代的商城为代表。西方传统城市主要是经济活动的中心;而中国古代城市主要是封建社会政治、军事中心,商业功能一直受到抑制。在《辞源》中,所谓“城”,旧指“古代王朝领地,诸侯封地,卿大夫采邑,都以有城垣的都邑为中心,皆称城。”“城市”指:“人口密集、工业发达的地方。”^②《现代汉语词典》对城市的界定在一定程度上具有了某种现代意义:“城”指“城市(跟‘乡’相对)”,“城市”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。”^③

现代社会学家认为,城市是一个高密度异质人口、多种非农业职业、社会联系广泛的发达市场功能与严密的法律规范的区域;经济学家把城市作为一个经济单位来考察,K.巴顿认为,“城

市是一个坐落在有限空间地区内的各种经济市场——住房、劳动力、土地、运输等——相互交织在一起的网状系统,是各种活动因素在地理上的大规模集中”;^④地理学家将其视之为人类对自然环境最重要的改造,认为是这种改造与联系的一个组成部分;历史学家则从社会结构与组织形式的视角来探测城市社会生活的历史发展过程。概言之,城市是一个集约人口、经济、文化、科技、建筑、交通的全息网络系统,是一个集约社会生活的全息空间,是文明人类的自然生息地。^⑤

对于以城市生活为题材的影片,有“城市电影”与“都市电影”



20世纪20年代的上海南京路上繁华的商业景象

两种提法,在我看来,“都市电影”的提法更符合其文化内涵。当然,城市电影的涵义究竟应该如何界定,还需进一步探讨,毕竟城市本身的范畴要广于都市。就地理概念而言,中国数千个城市中,有县级市、地级市、直辖市,小至数万人口,大至千万人口,都叫城市。从历史的沿革来看,城市的概念又一直在发展变化。从字面的含义讲,城是指行政上设立一级政府,又筑有城墙或城堡的区域,

市指的是集市、市场。二者合而为一,产生城市一词。因此不难看出,城市的形成不仅有行政建制的因素,更重要的是它是商品经济发展的结果。古代开始有原始的简单的商品交换后,就逐渐形成了集市,进而发展为集镇。直到今天在农村中仍然保留着这种传统风俗和习惯,三天一集,五天一市,过去叫赶集,如今人们称为自由市场了。尽管城市是商品经济发展的产物,但在古代,商品经济只是雏形,占主导地位的经济形态始终还是自然经济。而现代城市则是工业革命的产物,是伴随着工业化、商品化、现代化的发展孕育而成的,已经从古代的城市脱胎换骨了。比如上海在宋代还是个小城镇,从明代建城至今已有四百年历史,而真正称得上城市,还是在20世纪。因此,城市与都市的主要区别还在于其所蕴含的政治、经济、文化的底蕴,应该说城市古已有之,而都市则是现代社会的产物,也就是说,都市指的是那些工业、商业、金融、交通、科技都比较发达的现代城市,是某一区域的政治、经济、文化中心,而其中都市所独具的文化底蕴是古代任何城市都无法比拟的。从这一点上来说,电影与都市有着同源、同质的关系,电影的发生发展从一开始就注定了其与都市密不可分的血缘关系。

电影既是现代艺术,又是现代传播媒介,同时,它又是现代工业和科技成果的结晶,因此它只能产生在经济、文化、科技高度发达的都市当中。都市和电影都是现代文明的产物,没有都市也就没有电影。中国电影发展的历史也证明了这一点,它诞生于北京,其早期阶段却是以上海为主要发展地,而后中心又扩散到北京、香港等地,结合中国历史我们可以清晰地体会出电影与都市的关系是何等密切。

都市孕育了电影,它必然成为电影表现的重心,1916年,我国第一部真正意义上的对舞台剧的改编影片《黑籍冤魂》,1920年我国第一部长故事片《阎瑞生》,1930年我国第一部有声片《歌女红牡丹》都是都市电影。左翼电影崛起,其中优秀者也以都市电影居多,战后电影的现实主义新潮,蔚为壮观,像《一江春水向东流》、《希望在人间》、《万家灯火》、《乌鸦与麻雀》等也均为优秀的都市电影。新中国成立前都市电影的主角是上海,究其原因,一是经济

方面的原因,众所周知,电影是一项投资巨大的产业,离开经济发达的都市摄制一部影片无异于天方夜谭,而上海在当时是中国的资本中心,是西方文化向中国传播的桥头堡,它必然成为中国电影表现的中心;二是那时的电影业几乎全部集中在上海,电影从业人员都生活在其中,他们熟悉的当然是都市里各个阶层的人的生活,可谓“情动于中而形于言”;另外,在创作方面,由于在技术方面上还有种种客观条件的限制,使得创作范围也只能囿于都市。建国后随着经济、文化中心的北移,都市电影的主舞台逐渐向北京转移,北京电影制片厂、北京电影学院青年电影制片厂在各个时期都有优秀的都市平民电影问世,拍摄了像《邻居》、《泪痕》、《瞧这一家子》、《夕照街》、《北京,你早》、《遭遇激情》、《我心依旧》、《找乐》、《大撒把》、《与往事干杯》、《红西服》、《玻璃是透明的》等一大批优秀的都市电影。

二、都市平民

“平民”,是从文化意义上对影片的表现对象和观影群体进行界定。所谓“平民”,“古罗马指公民,以区别于特权贵族阶级”^⑥。平民,《辞海》中的解释有二:“①普通民众。《书·吕刑》:‘蚩尤惟始作乱。延及平民。’②奴隶社会和封建社会中除特权阶级、奴隶和农奴以外的居民。如古希腊自由民中的非特权阶层。在古罗马初期,平民大都是外来的移民和被征服地区的居民,他们虽有人身自由,但无政治权利,无权参与国家公有土地的分配,也不能与贵族通婚。公元前5至前3世纪,平民和贵族进行了长达两百多年的激烈斗争,陆续取得了一些权利,如设置保民官,有权否决侵犯平民利益的决定;自由身份受到法律的保障;可担任高级官职,并分得了一部分土地。在西欧封建社会中,平民指城市居民中的帮工、雇工、短工、手工业者、小商人等。”^⑦显然平民的得名具有更多的政治意味。

如果说平民这个概念具有更多的政治意味的话,那么市民这个概念则具有更多的经济方面的内涵。对于市民这个词汇,《辞海》中的解释是:“①在古罗马,指享有公民权的罗马人,以区别于

没有公民权的外来移民。②指中世纪欧洲城市的居民。因商品交换的迅速发展和城市的出现而形成。包括手工业者和商人等。反对封建领主,要求改革社会经济制度。17~18世纪,随着资本主义生产方式的形成和发展。市民逐步分化为资产阶级、无产阶级、小资产阶级和城市贫民。③泛指住在城市的本国公民。”市民的产生是与社会的经济发展状况密切联系在一起的。在我国,近代意义上的市民产生于明朝中叶以后,商品经济的发展、城市的规模逐渐扩大促成了资本主义的萌芽和市民的大量产生,市民群体开始独立于其他群体,形成相对稳定的特征,到了20世纪初,随着资本主义的输入,中国开始出现真正意义上的都市,随之而来的是都市平民的产生,通俗地说,“都市平民”就是都市市民。“市民”一词具有些贬义色彩,恩格斯在谈到歌德的双重性格中的“渺小”一面时,指出歌德“渐渐和德国的小市民一模一样了”^⑧,在当代社会,人们谈起“市民”,也总是充满了鄙夷和不屑,“市民”总是和狭隘、自私联系在一起。而“都市平民”这一概念是中性的。因而在本文



20年代末上海马路风情

论述中,不采用“都市市民”而采用“都市平民”。具体而言,“都市平民”是指那些生活在现代都市中的普通老百姓,包括居住在都市中的小知识分子、商人、手工业者(后成为工人)等群体,其范围包括都市社会中的中、下等阶层。其中,中间阶层主要由职员、知识分子、自由职业者组成,其生活方式、价值观和行为观所具有的代表性,往往成为引导市民发展的目标指向。这类人一般都有一个体面的职业,受到过一定的教育,他们以其拥有的某种专门技能而基本以非体力劳动服务于社会,他们“既有比上不足的自卑,也有比下有余的自满,在尊卑、贫富、权势和良心之间察言观色,小心翼翼地维持和拓展空间。”^⑨下层指的是在社会结构中,无论占有社会财富、拥有社会权力、享受教育程度方面,相对于社会上层、社会中层都处于下等地位的人们。也就是说,这类人在政治上,不掌握政权,处于被统治的地位;经济上,比较贫穷;文化上,不具有较高的文化素质,不居于主流地位。^⑩他们是现代社会的主流群体,是电影赖以生存的土壤,也必然成为电影关注的焦点。

三、中国都市平民电影

电影是一种重要的大众文化传播媒体,它具有典型的大众化色彩,都市平民电影以其娱乐性、通俗性和观赏性极易走进人们的日常消费生活,都市平民电影在新时期与其他大众文化样式一同涌向通俗文化消费市场,促进了中国文化从以往的政治文化或者启蒙文化向娱乐文化的转型,大大推进了文化平民化的进程。都市平民电影的发展是与都市的发展、都市市民阶层的成熟程度分不开的。以上海为例,中国最初的电影制片基地和发行放映的市场主要集中在上海,上海是当时中国最大最典型的半殖民地半封建都市,是所谓“冒险家的乐园”。因此,上海这座都市的发展从表面上看是资本的汇集、经济的发展,其深层意义则在于它培养了一个新型社会群体——市民社会,同时它也带来了一大批完全区别于传统的现代文化艺术形式,电影就是其中之一。

伊芙特·皮洛在《世俗神话——电影的野性思维》中指出:“近

几十年发展起来的沸沸扬扬的大都市生活新方式和新特点只有电影能够记录下来和做出灵敏的反应。”^⑩早期电影评论家尘无在《电影与都市》一文中指出：“电影是都市的艺术”，不仅因为“都市的物质建筑”和“大量的直接消费者”，还因为“都市生活的复杂和都市情调的紧张，也恰恰适合电影的表现”^⑪。作为电影表现对象的都市，不仅是影片中故事发生的现实环境，而且是影片的一个重要角色。都市平民电影从不同的侧面和不同的层次真实地表现了都市中普通人的日常生活、不同时期的文化形态给都市人带来的生活和心态上的变化，以及经济的剧变给都市人的命运、爱情、家庭价值取向带来的一系列变化。有学者指出，人类文明史就是一部城市化运动与非城市化运动的对抗史，这里所说的城市化，就是人类在经历自然状态的过程中组合成高浓密的聚居地，以此来建构自己的文化形态。城市化进程与现代化进程是密不可分的。“城市化是现代化的一个标志，城市化过程与现代化过程密不可分，互生共长，城市化为现代化提供了前提条件，而现代化则是城市化的倍增器：正是现代化运动使得城市具有现代内涵，城市人与社会生活才被打上‘现代性’的烙印。从这个意义上说，本世纪以来中国的城市化发展历程，也就是中国现代化的历程。”^⑫具体而言，“都市化进程可以说是社会生活在‘公’和‘私’方面不断地两极分化的过程。值得重视的是，公和私之间一直存在着一种相互作用。如果说没有私人领域的保护和支持，个人将会陷入公共领域的漩涡之中，正是在这个过程中，公共领域改变了自身的性质。……城市在整体上日趋变成一个难以透视的热带丛林，而大城市人也随之遁入其私人领域。私人领域不断地发展，但是，最后大城市人感觉到，城市公共领域消失了，因为，公共领域变成了管理混乱的专制交往领域。”^⑬

从某种意义上来讲，电影已经不仅仅是社会意识形态的一个组成部分，而且是与市民生活密切相关的一种生存方式，电影的发展极大地影响着市民的生活，同时，广大市民的积极参与也对电影的发展起到了推波助澜的作用。“中国大众文化的社会基础决不是西方意义上的中产阶级，而是层次更复杂的不同群体构成

