

城市一代： 世纪之交的 中国电影与社会

丛书主编：吕新雨

The Urban Generation :
Chinese Cinema and Society at the
Turn of the Twenty-First Century



本书由复旦大学新闻传播与媒介化社会研究
国家哲学社会科学创新基地资助出版

张真◎编

城市一代： 世纪之交的 中国电影与社会

The Urban Generation :
Chinese Cinema and Society at the
Turn of the Twenty-First Century

图书在版编目(CIP)数据

城市一代:世纪之交的中国电影与社会/张真编. —上海:复旦大学出版社,2013.10
(纪录·影像:海外与中国)
ISBN 978-7-309-09939-3

I. 城… II. 张… III. 电影评论-中国-现代-文集 IV. J905.2-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第170472号

上海市版权局著作权合同登记号:09-2009-139号
The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century
© 2007 by Duke University Press

城市一代:世纪之交的中国电影与社会

张真编

责任编辑/黄文杰

复旦大学出版社有限公司出版发行
上海市国权路579号 邮编:200433
网址:fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>
门市零售:86-21-65642857 团体订购:86-21-65118853
外埠邮购:86-21-65109143
上海浦东北联印刷厂

开本 890×1240 1/32 印张 11.875 字数 303 千
2013年10月第1版第1次印刷

ISBN 978-7-309-09939-3/J·216

定价:35.00元

如有印装质量问题,请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。
版权所有 侵权必究

“纪录·影像：海外与中国”丛书

编委会

主编：吕新雨

编委：裴开瑞 (Chris Berry)

张 真

顾 铮

丛书总序

终于可以为这套丛书写一个简略的序言了,也是给关心这套丛书的朋友们一个必要的交代。

自2000—2001年,我第一次赴美访学期间着手酝酿,到今天出版在即,这一套丛书经历了漫长的等待,也遭遇了种种困难。从寻找有意愿的出版社、寻求出版资金、遴选书目、接洽作者和版权方到一一落实翻译者,等等,每一环节都经历了反复颠沛之历程。其间甘苦冷暖自知。鉴于20世纪90年代以来,中国当代纪录影像理论与实践之间一直存在着种种紧张的关系,较之丰富活跃、复杂多元的当代中国纪录影像创作与生产的实践,理论建设严重落后,研究队伍基本匮乏,依然是今天无法回避的现实问题,所以这套丛书还是选择了坚守,也是迫于这样的情境。好在较之十年前,本丛书的书目进行了更新与调整,凡有修订版,翻译则依修订版而行,以期反映海内外最新研究动态与成果。

本丛书旨在激发中国纪录影像理论在学术上的精进,以学术建设为根底与方法,形成与实践之间的有效对话与互动,以及在此基础上的彼此砥砺与促进。基于以上考虑,本丛书包括了两个系列的内容:

第一,对海外纪录影像理论的翻译介绍。目的是建构全球视野中可资比较研究的框架,以开放出不同的理论、历史视野与中国当下语境的对话与论辩。

第二,在视觉文化的框架下观照当代中国影像研究。打通电影、电

视以及当代视觉文化等不同影像文本之间的界限,以期在一个“影像中国”的学术视野中寻求对中国纪录影像的理论研究定位。

上述两个系列形成一种互相补充与交叠的研究视域,即世界纪录影像与“影像中国”的双重聚焦,也是针对目前中国相关学术研究的欠缺。今天,无论在汉语学术界还是海外,对于中国当代纪录影像的关注与研究都处于方兴未艾的状况,大家也都在摸索与开拓的过程中,需要借助一些不同的研究理路和学术坐标来完成自己的学术建构,并以此方式参与和推进这个生机蓬勃的过程。与此同时,在一个社会大转变的时代里,这个变动不居的时代本身成为所有影像的脚本。在当代中国影像研究中,在纪实与虚构之间,纪录美学已经成为不可或缺的参照元素,或有机组成,无论是纪实还是虚构,两者正以一种先锋与实验的方式互相交错与穿越,成为中国影像中最引人瞩目的存在,彼此不可割裂。另外,纪实与虚构的复杂纠葛还直接介入到大众传媒的影像生产与传播中,这些现象也特别值得关注与分析。在这个意义上,“影像中国”随着中国的“崛起”,也因此成为当代世界影像生产与实践中最活跃的领域,而对其评价与研究并不充分,亟待改变。此为本丛书基本思路。在上述两个系列中,本丛书都不再局限于传统的电影或电视研究领域,而是注重在新技术与新媒体环境下,纪录影像与其他影像之间的互文本性,并特别关注与中国当下语境具有强烈对话基础的相关研究。

第一辑“纪录影像”研究丛书包括四本:《新纪录》(斯特拉·布鲁兹著)、《纪录电影的地平线——为了批判地认识世界》(佐藤真著)、《高压森林——小川绅介的作品与日本战后纪录片》(马克·诺尼斯著),以及《中国新纪录电影运动:为公共之纪录》(裴开瑞、吕新雨、罗丽莎主编)。遗憾的是北京电影学院司徒兆敦教授推荐的《伊文思电影创作历程——伊文思和20世纪的艺术》一书,沈涯涵先生由荷兰语译出多年,经张巍女士帮助与欧洲尤里斯·伊文思基金会反复协商,版权问题始终不能解决,无法纳入本丛书。这使得第一辑中没能包括伊文思研

究——这位与中国的纪录电影历史有着深刻渊源的荷兰纪录电影大师，这一巨大的“缺席”希望以后可以弥补。

第一辑“中国影像”研究丛书包括四本：《城市一代》（张真主编）、《银幕上的中国》（裴开瑞、玛丽·法夸尔著）、《播映：为世界上最多的观众——全球化与中国的电影电视》（迈克·科廷著）以及《性别与视觉——百年中国影像研究》（王政、吕新雨主编）。这些选目期望能够体现丰富、多元的学术理念，包容、开放的学术追求，特别是与当代中国纪录影像发展脉络的内在联系。

本辑以翻译为主，今后则希望更多纳入中国本土学者的研究成果。特别感谢老朋友裴开瑞（Chris Berry）教授对英语学术书目的建议与贡献，以及在联系作者与版权方面的帮助。

感谢复旦大学新闻传播与媒介化社会研究基地给予的出版资助，感谢基地主任童兵教授对本丛书的理解与支持。感谢复旦大学出版社黄文杰先生为此丛书付出的辛苦努力。

本丛书在第一辑面世之后，如果可能，希望不断加入新的书目滚动出版，以容纳新的研究成果，保持对学术前沿的追踪。本丛书秉承开放的理念，欢迎读者朋友后续的批评、建议与帮助。作为第一次相对系统的纪录影像理论与当代中国影像研究的翻译工程，承担翻译任务的多是年轻的学人，凭着热情工作，大量术语和影片都是第一次进入汉语学术界，虽然我们尽了最大的努力来校勘，但难免失误，也欢迎教正，以促进我们进一步完善这项事业。

谨序。

吕新雨

2013年元月9日，上海

英文版鸣谢

本书编撰起始于2001年春。我和贾志杰策划了“都市一代：中国新城市电影”影展，在纽约的林肯艺术中心的Walter Reade影院、哈佛的电影资料馆及华盛顿的国家艺术馆展映。同时在纽约大学召开了相关的学术研讨会。感谢导演宁瀛、王全安、阿年亲临影展与观众互动并参加研讨会圆桌讨论。纽约大学电影学系的Robert Sklar教授和历史系的Rebecca Karl教授，以及哥伦比亚大学电影学院的Richard Peña主持了三个不同的论文单元。特别感谢作为林肯中心电影协会主任的Richard对影展的大力支持。时为纽约大学国际学术研究中心主任的Tom Bender教授，慧眼辨识了我们研讨会与该中心当年“都市与城市知识”主题的切合，给予了决定性资助。另外非常感谢我所在的纽大的艺术学院院长Mary Schmidt Campbell，当时电影学系系主任Chris Straayer所给予的精神与财政上的支持。还要向纽大的太平洋研究中心、东亚研究系、人文研究基金，以及纽约的亚洲文化协会、华美协进社、纽约女性与电影等机构致谢。纽大电影学系的研究生赵锡彦、陈向阳、Charles Leary、Augusta Palmer、Lucas Hiderbrand和工作人员江玫、Jerry Martin - Hannibal做了相当多的协助工作。Chris Berry(裴开瑞)、Adam Chau、Yoshikuni Igarashi、Tom Gunning、Miriam Hansen、巫鸿为我提供了介绍讨论本书的不同学术平台。感谢纽大资深教授Harry Harootunian将书稿推荐给杜克大学出版社。该社编辑Reynolds Smith和助手Sharon Torian一路上给予很多鼓励与帮助。

Charles Leary 自始至终为影展和书稿付出了巨大的热情与劳动。衷心感谢本书的作者同仁们的精彩论文,以及对繁复严谨的修改与出版过程的耐心与配合。最后但最重要的是要感谢我的大家庭和小家庭对我的持之以恒的关爱与支持。

张 真

目录

1	英文版鸣谢	张 真
1	亲历见证:社会转型期的中国都市电影	张 真
34	背叛不需要理由? ——中国新一代城市导演与 90年代以来的电影格局	张英进
60	贾樟柯的独立电影:从写实主义到跨国美学	马杰声
91	中国新纪录片:从现实到纪实	裴开瑞
107	城市拆迁——当代中国大众电影与先锋艺术中的 城市空间重构	鲁晓鹏
132	重描城市的伤疤——九十年代城市电影中的拆迁 与纪实冲击的限度	柏右铭
147	攀登摩天大楼:《马路天使》(1937)和《美丽新世界》 (1998)中的世界性消费影像	潘晓照
168	荡游者何往? ——中国大陆九十年代城市电影的 “空间实践”与“负诗学”	黎肖娴
199	宁瀛的北京三部曲:年纪、阶层及性征的影像建构	崔淑琴
222	张元的想象之城以及中国“杂种”的戏剧化	贝蕾妮斯·雷诺

254	银幕内外的赵先生:都市男性欲望的尴尬	钟雪萍
273	二十世纪九十年代警察题材的电影作品初探	史耀华
296	都市幻景、魅影姊妹和新兴艺术电影的特征	张 真
335	附一 城市一代电影工作者	查尔斯·里瑞编
365	附二 撰稿人简介	
369	中文版后记	张 真

亲历见证：社会转型期的中国都市电影

张 真

自 20 世纪 90 年代早期开始，中国内地的电影文化面貌一直处于急剧的变化之中。十年之间自上而下的经济体制改革，加剧了国有电影制片厂面临的资金负担。当这些现实压力迫在眉睫时，一种标新立异的“小众电影”(Minor Cinema)^①在国有制片厂的围墙内外蔚然兴起。代表着此类电影的主要是笔者和同行们称之为“都市一代”(Urban Generation)的导演及其拥趸。

“都市一代”这个词最早用来命名 2001 年春在纽约林肯艺术中心华德里剧院举行的一次电影活动。该活动展映的一系列电影以城市化经验为主题，由成长于第五代导演的国际声誉之下的年轻导演摄制^②。“都市一代”也指一种处于“解域化”和“再域化”之间动态张力中的电影实践：它既被国家和商业化的主流力量(国内的以及跨国的)推向“解域化”，又因被疏离和边缘化而频繁呈现“再域化”的趋势。这种新型都市电影的“小众”(minor)特质一方面体现在其发生时间的短暂上：其历史几乎和所谓的第六代导演的“成年”及 1990 年代其他后来人出现的时段重叠；另一方面这个词本身就表明了相对于官方认可的主流电影，其本身虽为“少数派”，但也存在着对话关系的地位。这里的主流电影指的是国家参与投拍的“主旋律”影片。此外，“都市一代”还包括国产和进口的商业电影。“第六代”起初只是个富有独立精神的小组，主要由

北京电影学院一群不满现状的毕业生组成,其中最知名的有张元、王小帅、何一(即何建军)和娄烨^③。在过去的十年里,该组织完成转型,而后融入到一场意义广泛且越来越富影响力的运动中。这个运动就是在很多层次上开辟了中国电影新局面的青年都市电影运动。本文研究的焦点就是这种新兴电影多元化的体制特征、社会身份、艺术特点及其在所谓的“转型期”中(或称为“后新时代”)^④与中国当代电影文化及社会的关系。

实际上,这种都市电影所拥有的社会影响力远远超出了“小众”的范围。这不仅由于它刚刚兴起,更是因为它非同一般地专注于1990年代以来的中国社会结构和城市身份的破坏和重建。本雅明曾对片断式却持续发生的“新”作为“日常生活中不可避免的‘现实存在’”进行过批判性思考。在对于同一时代下实力不均的世界舞台上的现代性和日常性的理论探讨中,哈鲁图年(Harry Harootunian)重新思考了这一点,并借此重申城市“构建了当代场景及在场的现在”^⑤。这个特定的“新”或者说当代都市电影的基点正是中国在新世纪伊始规模空前的城市化和全球化进程。当前国内发生的剧烈变化,引发了社会经济不平衡、心理焦虑和道德准则的混乱。在过去的一个世纪,中国城市发展是绝对一直向前的,但这种发展却总在很大程度上伴随着战争、自然灾害等阻碍和限制。直到20世纪90年代,后毛泽东时期的改革计划(首次通过是在1978年,但主要被应用是在20世纪80年代,它针对农业部门,也在一定程度上适用于服务业)才开始对作为绝大多数的国有部门——包括工业的、政治的以及文化的——所在地的城市发挥明显的影响,而且在这些城市中,欣欣向荣的消费文化和大众文化已经开始扎根。

黄土地虽是经济和文化上的不毛之地,但陈凯歌和张艺谋却通过《黄土地》(1984)这部伟大的电影成就了其银幕上的丰饶和不朽。如果说沟壑纵横的黄土地是20世纪80年代中期席卷世界的中国第五代电影铭刻在我们脑海中的经典标志,那么无处不在的推土机、起重机和城市废墟中的残骸就是“都市一代”电影的商标,承载着一种具有惨痛意

味的社会指称性。在改革时代,主导第五代导演电影画面的人物是受压抑的农村妇女(巩俐饰演的角色),她们是虚构的、超越现实生活的英雄形象;而新型的都市电影却以转型期形形色色的社会边缘人为对象。他们身份卑微,受教育程度低,生活困顿。从生活漫无目的且随波逐流的艺术家的、小偷小盗、歌厅酒吧的女招待、妓女、邮递员到小警察、的士司机、酒鬼、同性恋、残疾人、民工等等。更为重要的是,由于这些常常由非专业演员扮演的人物形象与导演和观众处在相同的时代和社会空间中,所以这种电影构建了一种特殊的现世性,常常展现着当下的社会现实。对于它试图描绘并赋予意义的社会情境而言,它既是共生的伙伴,又是一种批评的形式。

20世纪90年代,中国的各级城市在基础设施和社会层面上都发生了巨大的变化。紧随着市场经济的迅猛发展和资本主义全球化的侵袭,中国地方传统的居民区(如北京的胡同和上海的弄堂)、街坊邻里和旧时的经济文化社区纷纷被拆毁,以便让位于高速公路、地铁站、写字楼和商场。20世纪80年代的改革更准确地说是一种思想的再定位,它使得人们采取了“走向世界”的态度^⑥。然而在这一过程中社会主义经济和社会秩序的铜墙铁壁一直完好无损。直到20世纪90年代,一些陈旧的观念才如同其物理地形一样被如火如荼的城市拆迁和转型永远地改变,中国的改革也一经发轫,再不回头。邓小平1992年南巡之后,转型或体制转换的观念成为此后十年的金科玉律。在反思南巡后深圳特区和其他沿海城市经济成功的讲话中,邓小平坚决地断言“社会主义也可以搞市场经济”。中国共产党第十四次代表大会对于邓小平这一新方案的正式认可推进了“国有企业”的大规模转型^⑦。这种转型不再是渐进式的改革或仅仅是摆摆样子地搞市场,而是对于思想观念以及基础设施进行结构上的全面修整。

在城市中,这种急剧甚至暴烈的经济、社会和文化转变有着最为集中和明显的体现^⑧。一方面,城市化刺激了富有活力的大众消费文化以及房地产业的发展,后者将住宅区、办公和零售空间有效地转化成了

商业消费品。20 世纪 80 年代相对稳定的城乡边界已不复存在,取而代之的是百万民工,男男女女,蜂拥进城的全国性人口流动。在深圳、珠海、广州、上海和北京这样的城市里^⑥,民工们参与了旧城拆迁和全球化飞速的扩建。当来自农村的男工们组成了大批城市拆迁重建的分遣队时,无数年轻的农村妇女也加入了蓬勃发展的服务业和娱乐行业。毫不奇怪,刻画这个流动的城市新主体组成的群像成为新型都市电影的决定性特征。电影《扁担·姑娘》(1997)、《十七岁的单车》(2001)(两者均为王小帅的作品)、《民警故事》(宁瀛,1995)、《呼我》(阿年,2000)、《小武》(贾樟柯,1997)、《都市天堂》(唐大年,1999)和《美丽新世界》(施润玖,2000 年),以及一些纪录片,如李红的《回到凤凰桥》(1997)、吴文光的《江湖》(1999)与《与民工一起跳舞》(2001)都属于此类。流动的都市群体的凸现,尤其是民工的形象(确切地讲是“农民工”),既代表了城市化进程的规模和强度,也昭示了民工的劳动在建设中国新城市中的作用。这些流动的城市居民向中心城市集聚,凸显着城市化进程中显著的不平衡性,导致了新的阶层分化和一些社会不平等,也造成了中国当前现代化建设中部分最突出的矛盾。民工形象不像巩俐塑造的人物那样含义深奥且永远呼唤新的解读,因此很难成为“国家电影”的标志。它只是直观地呈现了中国作为世界上经济发展最快的国家之一,其内部存在的城乡分裂,或者说是富裕的东部沿海城市与贫瘠的“大西部”的断层,使得人们对于它“第三世界国家”的形象产生了疑问。新兴都市电影,尤其是其中的独立电影,正是利用这些形象表述其鲜明的当代性和对于全球化的地方性的批评。

为了让民工和其他城市边缘人进入人们的视野,都市电影常常使用一种纪录片式的或高度写实主义的美学风格,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。这种努力赋予了其独特的社会紧迫性和形式上的活力。正是这种紧迫性推动着人们用影片去记录迅速变化的城市面貌以及随之而来的社会矛盾。这种推动力在中国电影史上只在 20 世纪 30 年代上海拍摄的一些刻画社会面貌的都市电

影里才有相当的体现。在为“都市一代”系列选片时,我同时也在研究早期上海电影文化的课题,这是另一个单独的项目^⑨。在这期间我发现这两种都市电影相隔时间虽有普通人一生之久,但却呈现出明显的相似性。在中国主要城市,尤其是在1920年代末和1930年代早期的上海,城市的基础设施建设、人口特征和阶级构成均发生了巨大的变化。这一切都被捕捉并记录进了历史的档案,以知名的经典默片和早期有声片的形式保存下来。如《天明》(1933)、《都会的早晨》(1933)、《渔光曲》(1934)、《小玩意》(1933)、《春蚕》(1933)和《姊妹花》(1933)。在中国现代史上,20世纪30年代与90年代因为在某些方面非常相似而特别引人注目:如现代化进程和城市转型的加速、大众文化的爆发以及随之而来的社会分化问题。不论是在流行文化中还是学术圈内,不论是在国内还是在国外,30年代的上海及其富有活力的都市电影都已经成为人们怀旧的对象^⑩。然而,我做这样的类比是有所强调的:既强调两个时代无法重复的社会经验;又强调每个时代围绕着“现代化”的意义所做的斗争及付出的人力成本所给予我们的教训,而这些教训我们尚未汲取。

尽管这两个时期的电影在形式上存在着很多差别,我在此只专注于两者的共同特点,例如普遍使用纪录片手法拍摄当时的城市,既是情节剧又采取批判现实主义的形式。这种方式使得电影制作人可以从内容和形式两方面探究电影和社会的辩证关系。当张元被问及20世纪30年代的都市电影对他的影响时,他说那是“最有风格和感染力”的电影且是中国电影史上“最富活力的时代”^⑪。在这两个时期,过量的现象学意义上的社会交流以及媒体的激增为电影表现提供了充足的素材,但同时又向电影导演提出了挑战,要求他们找到一种新的电影语言。这种语言必须可以对社会现实进行评价和批判而不仅仅是简单的描摹。30年代的电影人试图把好莱坞的叙事模式与苏联的蒙太奇嫁接起来以吸引并教育大众;而90年代的年轻导演们则不仅秉承了中国电影批判现实主义的遗产,而且还从国际电影中汲取营养。为了凸显

未经斧凿、最为真实的社会经验及其中的情感纠葛，同时揭示出这种经验通常很荒谬或不公正的成因和后果，他们尤其偏爱长镜头和高度写实主义的美学。中国电影总体上有偏重道德教育的传统，不论它是批判现实主义还是社会主义现实主义风格的，而当代的导演在这方面有意识地偏离传统路线。与前人不同，他们谦逊地站在目击者的位置上，提供证词而不是宣讲道义。同时，这种见证的形式是通过视觉技术达成的。这种视觉技术或是应用于电影摄制，或是作为元评论隐含在电影中，充当社会批评、集体复原、记忆生产或是反思电影表现的特点的资源^⑬。

“都市一代”这个大标题并不是指一场内聚运动，而是提供了处于同一个历史时刻的共享平台，为那些处于联合或竞争关系中的电影人及他们创造性的参与创造了条件。这个词也让我们摆脱了以“电影作者为中心”的话语。正是这种话语推动着“第四代”和“第五代”部分导演精英地位的提升。与之相反，我们用“都市一代”来指涉一个范围广泛的都市、准都市和大都会中的群体。他们既充塞着这类电影的表现空间，也分享它的社会空间和观看空间。因此，从这个意义上说，“都市一代”既是用来为当代电影史分期的术语，也是一种重要的电影类别。它把自己融入到直接的生活经验中去，火候到时还会在社会、文化和政治经验中直接从事其电影实践。

“独立电影”的身份

“都市一代”电影带着“独立”徽章。虽然“独立”意味着重重负累，却仍然可以说这是它最为重要的属性，这一属性从实验派电影人（张元、章明、娄烨、贾樟柯、王全安以及像吴文光和蒋樾那样拍纪录片的导演），到更加以商业为导向的导演（如张扬和施润玖）都具备。尽管第五代导演创作先锋艺术片的名声在外，部分作品也引起了争议，但他们大多还是在国有电影制片厂的体制内工作的。然而很多更年轻的导演从