

# 城市与人： 新时期以来中国电影的“现代化想象”<sup>\*</sup>

Cities and People: The “Imagination about Modernization” of Chinese Cinema since the New Era

文 刘亭 /Text/Liu Ting

**提要：**“中国式现代化”的转型发展促进了城市化进程，而中国城市电影的发展历程又折射了中国现代化、城市化、工业化的进程，并包含了中国人关于现代、城市、国际、未来的空间想象。电影与城市之间形成了一种互动与想象关系。本文试图梳理新时期以来到当代，从第四代导演到当前的电影创作中影像所呈现出来的或延续、或片面、或改装或被挤压的现代性表现形式，探索四十年来中国电影呈现的关于城市的“现代化想象”，探讨城市与人的关系，进而对当前的电影创作态势做出辨析、研判和引导。

**关键词：**新时期 中国式现代化 电影 城市 人

## 一、现代性探赜与中国式现代化

现代性(Modernity)是起源于西方的概念，作为启蒙运动和工业革命的成果，它是人类社会进入近代以来“现代化”进程的必然产物。按照马克斯·韦伯(Max Weber)的说法，世界在现代化过程中“祛魅”的过程，就是摆脱“神学”的宗教控制，逐步走向世俗化的过程，这一点也成为现代性在文化行为上的核心。

韦伯之于现代性理论的重要价值在于，他运用“理性化”和“工具理性”两个概念，比较深刻地把握了西方现代性的特征，并由此构建了现代性解释和现代社会分析的经典学说和基本框架：“理性化”发展成为“资本主义精神”，也就是资本主义社会的现代性特征，包括科层化、制度化、效率化等社会政治、经济、法律方面的行为规范。而他的“工具理性”论说，则被西方马克思主义，特别是法兰克福学派用来作为对资本主义社会与现代性弊病进行“技术理性”批判的一个重要概念根据与话语符号。从霍克海默、阿多诺的社会批判理论，到马尔库塞的发达工业社会的研究，再到哈贝马斯的“交往行动理论”，莫不如此。<sup>(1)</sup>

而这种批判也导致了美学层面上现代性断裂的

滥觞。“在十九世纪前半期的某个时刻，在作为西方文明史一个阶段的现代性同作为美学概念的现代性之间发生了无法弥合的分裂……另一种现代性，将导致先锋派产生的现代性，自其浪漫派的开端即倾向于激进的反资产阶级态度。”<sup>(2)</sup> 马泰·卡林内斯库(Matei Calines)明确指出了有两种同源而出，既彼此冲突又相互依存的现代性，其一是社会现代性，即资产阶级现代性；其二是审美现代性，也称为文化现代性或文学现代性，它由对资产阶级现代性的批判和反思促成，“象征派”诗歌先驱夏尔·皮埃尔·波德莱尔(Charles Pierre Baudelaire)作为理论家和实践者，主张现代性是“当下都市审美体验”这一观念。从这一点上似乎可以看出，都市化与审美的现代性之间在源头上具有一种天然的关联。

不同于西方，中国的“现代性”问题需要从自身的文化土壤中来考察。由于近现代以来东西方在文明根源、工业化发展阶段、社会经济状况方面的差异，中国现代知识分子对“现代性”的追求不仅一度以西方维度为重要的参照系，而且还将发生在西方不同阶段的现代性指标——进化论、实证主义、科学技术以

刘亭，中国传媒大学戏剧影视学院副教授/北京市习近平新时代中国特色社会主义思想研究中心特约研究员

<sup>\*</sup>本文系国家艺术基金青年艺术创作人才资助项目“文艺评论《‘新国潮’文艺实践述评》”(项目编号：2023-A-06-143-698)阶段性研究成果。

及自由民主的理想,集中“压缩”在中国近现代知识分子的现代意识中。李欧梵在研究 20 世纪中国文学时曾提出“中国现代性”表现为自“五四”新文化运动以来,中国的知识精英向西方求“新”、求“奇”、求“民族国家之富强的探索”的美好愿望。<sup>(3)</sup>也就是说,“现代性”在中国近现代的历史语境中,代表了一种追求科学民主,实现国富民强的意识。

中国的现代性问题在很长一段历史时期之内,尤其是在以半殖民地半封建社会为起点,从传统的前工业社会的向工业化和城市化转变的过程中,极大程度上体现为追求“现代化”的进程。

“现代化”和“现代性”在概念范畴上有所不同,现代化属于实证范畴,是事实性的、可量化的、可用指标衡量的;现代性则属于价值范畴,与目的取向、内在原则、行为规范的合理性问题相关。在因果关系上,“现代化”是因,“现代性”为果,是经济发展、科技进步等现代化过程的推动,才产生了作为现代社会“属性”的现代性。“现代化”主要体现在工业化、城市化、信息化等方面的发展进步;“现代性”则是从思想观念与行为方式上把握现代化社会的属性,从哲学高度审视和批判文明变迁的现代结果。金耀基将“现代”和“现代性”概念等同使用时列出了它们的六个特征——工业化、都市化、普遍参与、世俗化、高度的结构分殊性(structural differentiation)、高度的“普遍的成就取向”——中,除了“世俗化”以外,大多数都属于“现代化”特征。<sup>(4)</sup>

不同的是,西方的资本主义现代化是线性的,表现为“工业化—现代化—福利化”的过程,其背景是全球化;而中国的现代化是结构性的,同现代性的文化行为表现一样,具有“赶超”的特质,要在几十年中走完西方几百年的工业化历程。因此中国的现代化实践其实面向双重挑战:在纵向上,要面对自身线性发展的主要任务:消除贫困,全面建成小康社会;在横向上,要面对“时空压缩下”的世界场域中西方现代社会“福利化陷阱”的挑战。因此,转型发展就在逻辑上成为“中国式现代化”的中心任务,“以发展推动转型,在转型中实现更高形态的发展”。

在现代性的另一个维度上,由于文化基因、社会基础以及“现代化前史”的不同,中国的审美现代性在社会转型期中的任务、过程、方向也有别于西方:

不同于西方对现代性弊病的批判与审视,中国的审美现代性从一开始就同社会现代性的发展并行不悖。

而电影作为现代艺术形式,是对于中国的“现代化想象”最直观的呈现。早期中国电影“被广泛地用于指称城市的现代性,尤其用于指涉‘民国’时期(1911—1949)的、上海现代性的一个表达法”。<sup>(5)</sup>20 世纪二三十年代的电影展示了上海作为“都会”的某些“现代性”,而好莱坞明星制、院线制的输入也促成了中国早期电影的现代性。默片《银幕艳史》(程步高,1931)讲述了一个妓女成为女明星的故事,体现了“女性—现代性—电影”的统合关系。<sup>(6)</sup>

第二代电影导演不仅在《马路天使》(袁牧之,1937)、《渔光曲》(蔡楚生,1934)中展示市民生活、弄堂街道和各阶层状貌,也突出了更加具有先锋性的人物形象,这一点在“左翼”电影中更为明显:《大路》(孙瑜,1934)里的筑路工人金哥、《新女性》(蔡楚生,1935)中的女工阿英和音乐教师韦明、《风云儿女》(许幸之,1935)中的诗人辛白华、《时代的儿女》(李萍倩,1933)中的知识青年赵仕铭,这些“新兴电影运动”影响下的角色,不仅具备人物的个性,也带有鲜明的时代社会印记,可以说是中国的“现实主义”电影传统最早的滥觞。

都市化伴随着工业化而来,不仅直接彰显了人类生活趋向现代性的历史转变,也是导致这一转变的重要动力。电影作为城市工业化的产物,与城市之间存在着一种原初关系,不仅记录和形塑了中国现代城市的空间结构,同时又影响着“都市”所代表的社会文化生活的转变。早期左翼电影在对城市生活的建构中建立了对于城市图景的想象,也包含了对都会生活导致的人性堕落的批判。这一点发展到新时期,在文化上首当其冲的任务是:一方面接续对城市生活现实主义的表现,一方面审视和反思历史,重返“乡土”想象,推崇人性的真善美。这些理应在现代性早期完成的任务,成为了中国在新时期最重要的现代性课题。

## 二、新时期以来中国电影中的“城市与人”

一般意义上的“新时期”始于 1978 年改革开放以后,但对于中国电影而言,真正意义上的“新时期”应该发端于 1979 年,这一年白景晟的《丢掉戏剧的拐杖》、张暖忻和李陀的《电影语言的现代化》,不仅成

为“电影本体性”讨论的先声,也影响并确立了第四代电影人“纪实美学”的主张。这种审美现代性层面的探讨和自觉,极大程度上推动了电影创作,《苦恼人的笑》(杨延晋,1979)、《生活的颤音》(滕文骥,1979)、《小花》(张铮,1979)等影片相继出现成为新时期电影的标志。

新时期的城市电影对审美“现代性”的表达,是伴随着中国改革开放的现代化、城市化进程而曲折发展的。20世纪80年代初期中国电影对于“城市和人”的表达,与“伤痕”文学反思历史的现实主义创作思潮不谋而合。经历过“十七年”时期的第四代导演,“文化反思”和“人的觉醒”成为他们影片的普遍主题,对人性“真善美”的追求和“卡理斯马”式道德完人的理想人格的塑造,成为了他们的艺术追求。

与表现“人性美”相呼应,第四代导演把镜头对准了默默无闻的小人物,比如《都市的村庄》(滕文骥,1982)、《北京,你早》(张暖忻,1990)里的工人、劳模、售票员,《邻居》(郑洞天、徐谷明,1982)中大学“筒子楼”里的知识分子,《人到中年》(王启民、孙羽,1982)里的女医生;同时也表现改革开放的浪潮中城市生活的新兴人群,比如《沙鸥》(张暖忻,1981)中的女排教练、《女大学生宿舍》(史蜀君,1983)中朝气蓬勃的女大学生、《见习律师》(韩小磊,1982)中的年轻律师、《红衣少女》(陆小雅,1984)中的叛逆少女、《雅马哈鱼档》(张良,1984)中的个体户、《代理市长》(杨在葆,1985)中的改革派干部、《当代人》(黄蜀芹,1981)中的“铁腕厂长”等等,这些具有一定的自我觉醒意识和现代观念的“新人”形象,反映了第四代导演对于现代化召唤的热切回应与线性时间意识上的未来憧憬。

但与此同时,这个阶段的作品对于城市图景的想象却不似“城市中的人”一样指向现代性:像《城南旧事》(吴贻弓,1982)、《骆驼祥子》(凌子风,1982)等改编自文学作品的影片着意于“北平”旧城的城市空间建构,而现代城市的空间意象多呈现为“都市里的村庄”,比如:四合院式的传统民居、古城旧宅等等。这是由于20世纪五六十年代以来,在“农村包围城市”思维的影响下,“去城市化”的惯性在发挥作用,使得现代城市的主体面目因为“被压抑”而在银幕上依旧显得模糊不清。中国城市化率偏低与中国电影市场发展的重心“非城市”互相影响,应该说,80年代初

的城市电影,都是在缺乏现代城市生活经验和电影消费经验的语境中诞生的。“城市的再现并不在于文本是否如实地反映现实,而在于文本如何创造出一个相对于现实的想像空间。”<sup>(7)</sup>另一方面,从审美的现代性上,这些与乡土空间没有本质区别的城市意象的呈现,一定程度上还是反映出“第四代”导演的“乡土意识”,像《乡音》(胡柄榴,1983)、《人生》(吴天明,1984)中对于城市化进程的心理距离直接表现为对乡土的眷念。《海滩》(滕文骥,1984),虽然表现了农业文明与工业社会的冲突,也表达了对现代性的向往,但也同情愚昧中的淳朴。这也使得第四代导演对于现代化进程有着“二律背反”的困境:一方面他们有着强烈的使命感和社会责任,另一方面又忍不住遥望乡土、追忆过往。“而且他们对于社会现代性的反抗和审美现代性的追求,主要不是出于当时现代性过于发达以至于产生严重负面性的现实,而是出自内心的对于乡村、自然之美的迷恋和倾心。”<sup>(8)</sup>电影史对于第四代的评价也基于此,一方面他们坚持现实主义的创作原则和民族化美学的自觉探索;但另一方面,他们的“纪实性”追求并不彻底,更多呈现出一种“诗化”风格,而且这种风格一直持续到他们90年代的创作中,如《黑骏马》(谢飞,1995)、《刘天华》(郑洞天,2000)。诚如学者戴锦华所言,“‘第四代’导演们的发轫作或成名作,与其说是一种先锋艺术式的反历史、反秩序、反大众式的决绝,不如说只是一种命运的尴尬与社会性的悬置”。<sup>(9)</sup>他们对现代性的追求和城市化的想象是极其有限的。不过值得注意的是,“街道”意象作为典型的都市活动空间,在《小街》(杨延晋,1981)、《夕照街》(王好为,1983)等影片中开始出现。

20世纪80年代中后期以来,城市电影出现转向,《黑炮事件》(黄建新,1985)、《给咖啡加点糖》(孙周,1987)和《太阳雨》(张泽鸣,1987),成为中国城市电影创作转型的重要标志。尽管对于《太阳雨》仍有学者评价它虽“着意于现代都市生活,但内在的基调却是‘乡土性’的”,<sup>(10)</sup>但这些影片在城市影像符号上逐渐脱离“都市里的村庄”这一空间隐喻,开始转向真实的现代城市空间;在对“人”的表现上,也开始聚焦城市的“顽主”族群、个体户阶层,反映了在城市生活中游荡、寻找,在“农耕—城市”文明冲突中挣扎,乃至90年代电影《留守女士》(胡雪杨,1991)、《大

撒把》(夏钢, 1992) 里在“移民潮”中留守、离开或回归的个体。

当第五代导演创作主体以“黄土地”“红高粱”等乡土/历史符号革新影像表达, 呈现古老中国的寓言, 进行文化民族性的反思, 反向推动现代性思辨时, 第五代导演群体中也出现了表现城市生活的另一脉, 他们当中以黄建新、孙周、周晓文、夏钢为代表, 形成了 20 世纪八九十年代城市电影创作的一个“集束式”现象, 系列式的城市创作还一直延续到了 21 世纪。诸如黄建新在 80 年代的“先锋三部曲”——《黑炮事件》(1985)、《错位》(1986)、《轮回》(1988), 90 年代的“都市三部曲”《站直啰别趴下》(1992)、《背靠背脸对脸》(1994)、《红灯停绿灯行》(1995), 以及“心理三部曲”——《说出你的秘密》(1999)、《谁说我不在乎》(2001)、《求求你, 表扬我》(2005); 孙周的《心香》(1991)、《漂亮妈妈》(1999)、《命运呼叫转移》(2007); 周晓文的《疯狂的代价》(1988)、《狭路英豪》(联合文雋导演, 1993); 夏钢的《自信的男子汉们》(1985)、《遭遇激情》(1990)、《无人喝彩》(1993)、《玻璃是透明的》(1999)。80 年代, 第五代导演中也曾有田壮壮《摇滚青年》, 1988)、李少红《银蛇谋杀案》, 1988)、刘苗苗《拳击手》1988) 等人以商业电影的形式尝试介入城市电影的创作, 并在 90 年代直至 21 世纪初继续建构城市想象, 如李少红的《红西服》(1997)、《恋爱中的宝贝》(2003), 田壮壮的《小城之春》(2002), 刘苗苗的《家事》(1996)、《夜深人静》(2006) 等。还有陈凯歌的《和你在一起》(2002), 张艺谋的《有话好好说》(1996)、《幸福时光》(2000), 都是从古老中国的图景表现转向现代城市书写的文本。只是当影片视角切到城市空间和城市人的时候, 明显感受到导演或是由于意象式、寓言式宏大叙事表达的惯性, 或是由于对乡土价值的坚守和“反城市化”的批判眼光, 影片对城市空间的想象和人物状态的表达难免聚焦不准、深入不够, 不及此前乡土/历史的符号塑造那般有艺术感染力。反而是导演宁瀛的《找乐》(1992)、《民警故事》(1995)、《夏日暖洋洋》(2000) 三部电影, 敏锐地捕捉到了世纪之交嬗变中的城市形态、都市空间和人际关系的突转。在她看来, 钢筋水泥的城市建设让北京古城发生了巨大改变, 充满人情味的生活方式正在消失, 人、事、物每天都在消失。《找乐》是怀念北京古都空间的挽歌;

《民警故事》用日常生活再现福柯意义上的“微观权力分析”; 《夏日暖洋洋》则借主人公的迷失表达了对都市新文化带来的价值观动荡的失望和审视。“宁瀛提出一个当前中国急需厘清的问题, 在当中国步入全球化进程时, 如何处理‘中国性’, 如何在发展‘现代性’获取物质的同时保持‘中国性’。”<sup>(11)</sup> 从这个意义上来说, 宁瀛的“现代性”意识在第五代导演中是自觉而先验的, 这不仅体现为导演意识的现代性, 一定程度上也体现为作品的现代性。

不得不提的是, 1989 年谢飞的《本命年》是城市电影发展的一个重要节点, “在城市的某些观念表达上, 可以说直接启发了‘第六代’导演, 相比较于‘第五代’的城市电影, 姜文饰演的李慧泉更接近‘第六代’镜头/视域里的人物”。<sup>(12)</sup> 作为第四代导演的谢飞用摄影师晃动的长镜头瞄准了现代“城市”形态——一个流动的、充满敌意的、喧嚣的空间。以往第四代乃至第五代的镜头里不曾出现过的城市生活所特有的匿名性、陌生性、流动性, 在《本命年》里呈现了。而李慧泉这个城市中“边缘人”和“游荡者”的形象, 俨然与第六代导演贾樟柯《小武》(1998) 中的青年具有某种共通性。

中国真正意义上的城市化阶段开始于 20 世纪 90 年代, 以大城市的发展和城市化进程的加速集中表现; 而电影业的市场化和产业化转向, 城市公共空间的建设, 都让公众的城市生活体验更加丰富完整。第六代导演恰逢其时, 作为“城市电影”<sup>(13)</sup> 一代, 他们也将中国的城市电影创作和现代性的城市空间想象带入了一个新的阶段。“对他们来说, 不是‘城市工业’, 而是‘城市生活’构成了他们思考与创作的核心源泉。”<sup>(14)</sup>

新时期以来, 中国的城市化进程与电影工业化进程并不完全同步, 以 1987 年广州召开的全国城市影院改造与建设经验交流会为标志, 中国电影工业这一“倾向城市”的举动比中国城市化进程从 1992 年之后迅速进入都市化阶段要早出不少。<sup>(15)</sup>

有学者认为第四代导演的形式和第二代导演的内容, 共同构成了“城市一代”的发生学基础。第四代导演“中国式纪实美学”对“城市一代”的美学形式产生了启示。在被视为“第六代的美学宣言”的一篇文章中, 相当部分的第六代导演的先行者们(张元、娄烨、王小帅、路学长等) 宣称第五代导演作品“完全阻隔了

《邻居》(1982)、《沙鸥》(1981)、《见习律师》(1982)的良好发展趋势”,而自觉践行第四代导演“纪实美学”的传统。

就表现题材和人物上,“城市一代”又接续 20 世纪 30 年代城市电影对边缘人群的关注。海外学者普遍注意到,“城市一代”导演对城市 and 人的表现内容与民国时期的默片、早期有声电影对上海都市的描摹,以及对“物”和“消费”的观念相似。例如,《马路天使》(袁牧之,1937)关注当时社会底层的妓女,而第六代导演作品《租妻》(路学长,2005)和《安阳婴儿》(王超,2001)都把镜头聚焦“小姐”这一现代城市边缘人群。再如,《十字街头》(沈西苓,1937)关注失业青年,而贾樟柯的《小武》(1998)、《站台》(2000)都表现了汾阳县城的失业群体,并以“站台”“火车”意象表现城市化进程对于小镇这一介于“农村-都市”之间的基本社会区域的冲击。城镇是“中国所有待发展、待开放城市的缩影。大多数中国人聚居在这样的地方,虽然处于中国最核心的文明区黄河流域,但在近期的电影中被摄影机所忽略”,<sup>(16)</sup>而贾樟柯却将镜头对准了城市化过程中城镇的消失、居所的消失、工厂的消失,以及对生活在其间人群带来的变迁。不过,与“左翼电影”的革命色彩不同,“城市一代”导演对底层生活和边缘人群的关注更多是导向对纪实本性的思考,以底层眼光打量城市,凸显市场化和消费社会带来的生活经验的变化。

第六代导演从现实边缘切入中国社会,从历史和乡土影像建构进入城市空间想象和书写,他们主张个人叙事,在对城市边缘空间的建构中,尝试了中国城市电影中一度缺失的视觉表达:摇滚青年、艺术家、民工、小偷、妓女、性少数群体等社会边缘人群成为这个空间的主角。他们对城市“拜物教”的不妥协,对“城市边缘”状态的流连代表了城市中“非主流”青年的彷徨和选择,他们构成中国都市状貌的一个侧影。在他们的城市影像中呈现的时间和空间是非线性的、破碎的,流动的,表达的视点为主观的、个人化的。从这个意义上来看,第六代导演在审美现代性上,最大程度地接近“现代性”视点和时空概念的某些特质,因此也无怪乎他们会被国际电影节接纳并被贴上“城市一代”的标签。但因其对城市主体解构的视点,私人化的表达,小众的传播度以及影像的碎片化,使得

第六代的影片只能“拼图状”地表现城市生活和人群的侧翼,而无法廓形出城市化进程的当代全貌。只有当“第六代”的代表人物在 20 世纪 90 年代中后期,为了补充电影行业的滞缓而进入到电影制作主流行列,他们对于城市电影的价值才慢慢凸显。当然,有关中国电影城市化进程的全面想象,只有等到 2010 年之后“城市一代”与“新都市电影”合流之后,才能得以最终呈现。

### 三、城市想象何在:商业化与工业化

21 世纪初,国产大片的票房成功为中国电影产业带来了乐观的憧憬,尽管像张艺谋导演的《英雄》(2002)、《十面埋伏》(2004)、《满城尽带黄金甲》(2006)、冯小刚导演的《夜宴》这样以“高投资、大制作、明星制”的“高概念”大片模式依然是市场表现的主流,但是 2000 年前后的一个普遍的倾向是:中低成本的城市电影成为市场主流。事实上一个很明显的创作趋向是:很多导演的处女作都与城市影像和城市生活相关,比如金琛的《网络时代的爱情》(1998)、张一白的《开往春天的地铁》(2001)、马晓颖的《世界上最疼我的那个人去了》(2002)、徐静蕾的《我和爸爸》(2002)、杨超的《旅程》(2002)、伍仕贤的《独自等待》(2004)、鄢颇的《阿斯匹林》(2005)等,他们作为“代际”划分不明确的青年导演,不仅生长于城市中、城市生活的经验丰盈,而且接受了专业的影像训练,正好在初涉影坛之际赶上了中国电影商业化浪潮真正意义上的高峰期,因此,选择城市电影作为创作的最初题材就成为理所应当的选择。

这种创作趋势在 2005 年度“中国电影百年”之际更趋明显。这一年度生产的 260 部影片中,城市题材的占了约 160 部,<sup>(17)</sup>包括《爱情的牙齿》(庄宇新,2007)、《好奇害死猫》(张一白,2006)、《梦想照进现实》(徐静蕾,2006)、《疯狂的赛车》(宁浩,2009)等独具风格的城市电影。与国产大片的模式不同,这些低成本、小制作的城市电影更关注现实,观照城市中人的生存境遇,城市在影片中不再作为符号,而是作为一个真实发生的生活空间和场景而存在,在美学呈现上更为自然。也就是从那时候起,之前一直超前于现实中城市化进程的中国城市电影的想象实践,开始与现实接轨和同步了。

随着电影商业化浪潮的不断发展,紧随其后的城市电影的新样态是“新都市电影”的出现。“新都市电影”这一概念在2010年4月15日出版的《中国电影报》提出。它是指融合了现代都市爱情和喜剧两种类型的新电影类型,双向指涉“新都市一代”的年轻导演和受众人群。区别于第六代个体都市体验的“边缘化”表达,“新都市电影”更聚焦于都市主流人群的个人情感、生活体验,以类型化的商业片模式,表现都市青年的美好生活和“都市乌托邦”想象。如《杜拉拉升职记》(徐静蕾,2010)、《摇摆 de 婚约》(鄢颇,2010)、《爱出色》(陈奕利,2010)、《失恋 33 天》(滕华涛,2011)、《人再囧途之泰囧》(徐峥,2013)、《小时代》(郭敬明,2013)、《一夜惊喜》(金依萌,2013)、《北京遇上西雅图》(薛晓路,2013)、《前任攻略》(田羽生,2014)、《整容日记》(林爱华,2014)、《闺蜜》(黄真真,2014)、《北京爱情故事》(陈思成,2014)、《后来的我们》(刘若英,2018)等。这些“新都市电影”中大量出现了城市化典型场景的空镜头。《杜拉拉升职记》里,北京 CBD 的核心商圈、鳞次栉比的写字楼、拥堵的三环路等城市生活日常场景的蒙太奇剪辑,使得“城市”成为影像主角参与叙事;《小时代》还因其对于奢华场景和消费方式的展示为人诟病。但是这些影片对于城市生活图景呈现的空白、浮华和背后的价值失序也是其在“现代性”表现上最大的征候所在。

城市的本质是“人的生活”而非“物的堆砌”,物既是“人的对立面”,又“以空前亲密的方式深入人的内在空间”,它“不仅对人形成压迫,还与人形成亲密的纠缠”。<sup>(18)</sup>“新都市电影”多以现代都市为背景,将“物”凸显,以消费趣味为指标划分出布尔迪厄所说的人群的“区隔”,这种异趣使得这类影片的美学意蕴和现代性批判显得空泛无力。《第 101 次求婚》(陈正道,2013)用并置画面的蒙太奇:刀叉与筷子、红酒和开水、信用卡与零钱、专卖店与便利店等物的对立表现男女主角之间的阶层差距;《小时代》中南湘、唐宛如、林萧等人的“闺蜜团”更是阶层鸿沟的外化,植入广告的大量进驻也成为“拜物教神话”最明显的标注。由于“新都市电影”在自身定位和价值指向上的暧昧不明,使得其对于城市意象的表达如同“空中楼阁”,人物情感命运的表现也苍白空洞,喜剧元素的加入是出于票房的驱动,观影的“假”感,更多来

自影片对于城市、对于都市人群的表现缺乏现实观照和深度思考。如何反映和批判现实,提示“现代性”对为物所包围、日趋庸常的日常生活的审视与批判,而不至于在“现代性”审美上倒退,仍需从创作上继续思考。

进入新时代,随着中国电影的工业化进一步提升,电影人对于现代化图景的想象多以“新主流大片”的形式呈现,机械化、工业化的成果和电影制作资金、技术的升级,成为了现代化最直接的体现。《流浪地球》(郭帆,2019)不仅为“后人类”时代的城市想象和“共同体美学”提供了中国方案,更是在电影制作方式上为“全工业流程”提供了典范。电影工业美学体系“既尊重电影的艺术性要求、文化品格基准,也尊重电影技术水准和运作上的‘工业性’要求,彰显‘理性至上原则’,在电影生产过程中弱化‘作者风格’和感性、自我的体验,代之以理性的、协同性、规范化的工作方式”。<sup>(19)</sup>某种意义上,也是在现代性“工具理性”的实践路径上更近一步。而当前的主流电影叙事中也出现了像《送你一朵小红花》(韩延,2020)、《人生大事》(刘江江,2022)、《奇迹·笨小孩》(文牧野,2022)这样的影片,它们或者关注城市中的弱势群体,彰显伦理电影的社会引导功能;或者通过殡葬从业人员,表达对生老病死这一自然的生命过程的思考和注解;或者通过创业者形象,表现改革开放浪潮下打工人与城市共同成长、收获“奇迹”的中国故事,以类型化和“大时代的小人物”的叙事视角,展示城市与人的共生关系,倡导主流价值观的引导。这也是当前城市电影在“新主流电影”影响下的创作趋势和特点。

## 结语

中国电影对“现代化”的自觉追求和想象,引领了中国电影在每一个阶段的现代性探索和影像表达。我们可以从现代性的考察中循迹中国电影对本体美学的探索流脉,从对现代化的想象中廓形出中国城市电影的景观,并从中进行社会现代性的哲学思考和审美现代性的文化行为实践。

无论是“物的现代化”,还是“制度现代化”,最终都诉诸“人的现代化”。“在整个国家向现代化发展的进程中,人是一个基本的因素。一个国家,只有它的人民是现代人……这样的国家才可以真正称之为现

代化的国家。”<sup>(20)</sup>

当西方的“现代性”进程发展到了“后现代”的批判和反思，我们的审美现代性任务是要在改革开放至今的四十余年的时间中完成对现代性“加速度”进程的审美反映。这也使得新时期以来的中国电影在“中国式现代化”的想象中成为文化建构与反思的一面棱

镜。如何以城市为想象空间，表现工业化和城市化进程，观照个体生命历程和群体生存状态的起伏变化、转型发展，实现审美现代性对社会现代性的同步，当下的中国电影创作还应在城市影像的实践上继续探索，尝试影像化和价值表达的更多可能。

- 
- (1) 陈嘉明《现代性与后现代性十五讲》，北京：北京大学出版社 2006年版，第 32页。
- (2) [美] 马泰·卡林内斯库《现代性的五副面孔》，顾爱斌、李瑞华译，南京：译林出版社 2015 年版，第 42—43页。
- (3) 李欧梵《寻求现代性》，《文艺报》1989年 4月 29日。
- (4) 同(1)，第 37页。
- (5) 张真《银幕艳史——女明星作为中国早期电影文化的现代性体现》，《上海大学学报(社会科学版)》2006年第 1期。
- (6) 李启军、胡牧《中国电影在不同历史时段的现代性呈现》，中国高等院校电影电视学会、西南大学《求异与趋同——中国影视文化主体性追求与现  
代性建构：中国高等院校影视学会第十二届年会暨第五届中国影视高层论坛文集》，成都：西南师范大学出版社 2008年版，第 4页。
- (7) (11) 王海洲《视点及其文化意义：当代中国城市电影研究》，《电影艺术》2005年第 2期。
- (8) 陈旭光《论第四代导演与现代性问题》，《北京大学学报(哲学社会科学版)》2004年第 1期。
- (9) 戴锦华《雾中风景：中国电影文化 1978—1998》，北京：北京大学出版社 2000年版，第 4页。
- (10) 汪晖《当代电影中的乡土与都市：寻找历史的解释与生命的归宿》，《电影艺术》1989年第 2期。
- (12) 陈晓云《电影城市：中国电影与城市文化》，北京：中国电影出版社 2008年版，第 6页。
- (13) 这一术语诞生于 2001年纽约林肯艺术中心的一次展映，展映认为他们的“共同主题，首先关乎城市”。
- (14) 林玮《回望中国电影“城市一代”：一种发生学的视角》，《当代电影》2021年第 9期。
- (15) 林玮《构建面向“美好”的生活美学范式——以新世纪以来中国城市电影为例》，《中国文艺评论》2020年第 1期。
- (16) 贾樟柯著、万佳欢编《贾樟柯：贾樟柯电影手记(2008—2016)》，北京：台海出版社 2018年版，第 210页。
- (17) 张会军、俞剑红《中国电影产业年报(2005—2006)》，北京：中国电影出版社 2006 年版，第 475—504页。
- (18) 孟悦《什么是“物”及其文化？》，孟悦、罗钢《物质文化读本》，北京：北京大学出版社 2008年版，第 1—2页。
- (19) 陈旭光《论“电影工业美学”的现实由来、理论资源与体系建构》，《上海大学学报》2019 年第 1 期。
- (20) [美] 阿历克斯·英格尔斯《人的现代化》，殷陆军译，成都：四川人民出版社 1985 年版，第 8 页。