

年电影人获奖。文化部评选出《从奴隶到将军》、《泪痕》、《吉鸿昌》、《归心似箭》、《啊！摇篮》、《苦恼人的笑》、《小花》、《保密局的枪声》、《生活的颤音》等 22 部优秀故事片，鼓舞了电影创作界，也受到了人民群众的热烈欢迎。主管电影工作的文化部副部长王阑西在《授奖大会开幕词》中说：“1979 年，我们的各类影片的产量较以前有较大幅度地增长，质量也有所提高，涌现出了不少优秀影片和优秀人才，积累了许多新鲜经验，为电影的更大发展打下了良好的基础。”⁽¹⁸⁾ 这可谓是对 1979 年中国电影创作上的变革十分准确的认定和评价。

1980 年 5 月 23 日，中国电影家协会隆重举行第三届《大众电影》百花奖授奖大会。“百花奖”在中断了十七年后重新恢复举行。《吉鸿昌》、《泪痕》、《小花》获得最佳故事片奖。数以百万的观众和读者参加了评选活动，掀起了一次群众性评价电影的热潮。

中国电影对外交流与传播频繁出现

“文革”结束以后，我国电影对外交流取得明显成绩，1979 年显得尤为突出，国际重要的电影节影展都有中国电影参加和参与。

1979 年 1 月，我国故事片《林则徐》、《天山的红花》，动画片《大闹天宫》科教片《苏州刺绣》和纪录片《潜海姑娘》参加第八届印度国际电影节会外影展。

1979 年 2 月 2 日，《大众电影》和《电影艺术》特邀记者孟广钧、姜云川等应邀参加西柏林国际电影节，我国故事片《林则徐》、《白求恩大夫》、《达吉和

她的父亲》等参加会外展映。在会上，参加人员已经认识到我国电影在艺术技巧、电影技术和工艺方面落后于西方电影，并分析了落后的原因和努力的方向，⁽¹⁹⁾ 这是一次真正的大开眼界的国际电影交流活动。1979 年 5 月 10 日，我国第一次参加戛纳国际电影节，谢铁骊的《早春二月》作为会外观摩放映，受到欢迎和关注。

此外，我国电影在 1979 年前后也开始积极参加国外各项电影节并获奖。如《永不消逝的电波》1978 年获南斯拉夫国际电影节最佳女演员奖（袁霞）；《白求恩大夫》获意大利墨西拿电影节评委会口头奖励；美术片《小蝌蚪找妈妈》获 1978 年南斯拉夫第三届萨格勒布国际动画片电影节一等奖；美术片《牧笛》1979 年获丹麦第三届欧登塞国际童话电影节金质奖；美术片《人参娃娃》1979 年获埃及第一届亚历山大国际电影节最佳儿童片奖；故事片《小花》获 1980 年南斯拉夫第九届“为自由而斗争”电影节最佳女演员奖（陈冲）；故事片《舞台姐妹》1980 年获第 24 届伦敦国际电影节英国电影学会年度奖，等等。

我国电影对外展映、交流和获奖在 1979 年前后频繁出现，加强了我国电影对外文化交流与传播。

（巩杰，博士研究生，中国传媒大学艺术研究院，100024）

(18) 王阑西《授奖大会开幕词》转引自《中国电影年鉴 1981》第 274 页。

(19) 参见孟广钧《参加柏林电影节有感》，《电影艺术》1979 年第 4 期。

20 世纪 80 年代城市电影中的空间呈现和文化政治

The Space and Culture in the City Movies in 1980s

文 徐勇 / Text/Xu Yong

提要：20 世纪 80 年代城市电影中的空间影像大致经历了一个从生产的城市、技术员的城市到个体户的城市和消费的城市转变，伴随着这一转变的，是空间呈现中地域性因素的突出和越来越明显，这在有关“北上广”的影像表现中尤其如此。这种状况表明，80 年代的城市电影中城市空间的呈现常常处于城乡、中西和内外之间多重关系的交叉点上，因而有关城市空间的呈现某种程度上就是这多重关系变迁的反映。

关键词：80 年代 城市电影 空间呈现 文化政治

在 20 世纪 80 年代电影中，城市题材是其中重要的一支，但仅从题材来限定，似乎并不能真正说明问题。因为，城市题材在新中国成立后特定的语境中是同工业建设联系在一起的，彼时的城市影像，也主要是作为生产的空间呈现，这一状况在 80 年代的电

影中有所改变，城市越来越呈现出多重面向。随着这一变化而来的，是“城市电影”这一范畴重新被提出。“城市电影，是有别于一般的城市题材的电影。后者屡见不鲜……但大多停留在《都市里的村庄》这样的水平线上，即在繁华的城市表面物象特征的掩蔽下，

依然是呈现旧式的人际关系和根深蒂固的传统道德理想。而前者并非单纯地域的界定,乃是以城市文化为基石,是在改革开放的时代氛围中应运而生的新潮电影。”(钱晓茹)“城市文学以城市为背景,描写城市生活,但又要富有地方特点。写上海,没有把上海地方特色写出来,就不是城市文学。电影亦然。”(沈寂)⁽¹⁾从这些观点的提出,可以看出城市题材电影在80年代的新变及其诸种可能,其表现出的有别于此前的城市影像处,值得认真对待。

一、生产的城市、技术员的城市

事实上,20世纪80年代的许多“城市电影”,仍可称之为“工业题材电影”。这些电影,与其说展现的是城市生活,不如说是工人的生活,因而城市也就主要呈现为生产的空间,而不是生活或消费的场所。这一类电影,某种程度上仍是“十七年”工业题材电影在80年代的延伸,其中代表性的有《都市里的村庄》(1982,滕文骥)、《逆光》(1982,丁荫楠)、《邮缘》(1984,桑弧)、《街上流行红裙子》(1984,齐兴家)、《当代人》(1981,黄蜀芹)、《快乐的单身汉》(1983,宋崇)、《笑比哭好》(1981,马精武等)、《血,总是热的》(1983,文彦)、《邻居》(1981,郑洞天、徐谷明)、《雨后》(1982,荣磊)等等。这种状态的出现,当然与现代化的想象有关。众所周知,有关现代化的想象是贯穿整个80年代中国的一个超级能指,其不言自明的合法性毋庸置疑。在这“四个现代化”的想象中,并没有涉及消费,而主要与生产有关,这就决定了80年代大凡涉及现代化题目的城市影像中,是生产而非消费,构成了城市的背景或前景。

对于这一类电影,曾有人提出质疑:“如果认为只有写城市中某一阶层人物的生活以及他们的心态,才能称为城市电影,不写这些就不是城市电影,……这无异于自己捆住自己的手脚,这在事实上也是不可能做到的。”(桑弧)⁽²⁾就80年代的城市电影来说,其主体确实是工人阶级。但这里也有一个区别,在这些电影中,技术员形象从此前(即“十七年”和“文革”时期)同类题材电影中的陪衬地位一变而为中心角色。技术员是工厂里的知识分子,因而技术员位置的变迁,某种程度上反映了知识分子位置的变迁。如果说,“十七年”电影中,技术员形象被作为工人阶级的陪衬而遭到贬损是与新中国成立后展开的针对知识分子的思想改造运动息息相关的话,那么在80年代的电影中,技术员光辉形象的出现则是四个现代化的想象和知识得到高度重视所带来的变化。这种转变是在知识分子也“已经是工人阶级的一部分”⁽³⁾这一意识形态的框架内展开的。换言之,80年代的“工业题材电影”虽然仍以工人为主体,但技术员在其中无疑已占据了重要位置,这与“十七年”电影中知识分子的保守形象相比有很大不同。

这一针对知识分子形象的改写,发展到某些电

影中则演变为唯技术员论。《阿混新传》(1984,王为一)中,“混世魔王”杜小西阴差阳错地冒充技术员来到农村讲解养殖技术并受到极大的欢迎,即已表明技术员在80年代文化想象中的重要地位。而即使是在农村题材电影如《飞来的女婿》(1982,中叔皇)中,技术员也是女性择偶的重要标准。这种唯技术员论,反映了知识在80年代文化和改革中的重要地位。因而知识竞赛、文化考试或学习就成为当时电影中经常出现的场景,在这些电影中,知识往往并不具有实用性,大多时候作为文化符号存在,因而电影《邮缘》中联结男女主人公丁大森和周芹之间感情的,以及《阿混新传》和《快乐的单身汉》中的文化考试或学习所涉及的,也都只是一些常识。

虽然说,80年代的文化/文学想象努力表现一种生产主义的意识形态,但事实上,在80年代的日常生活中,对消费主义的热衷迷恋十分流行。这在某种程度上是与现代化的想象背道而驰的。《烦恼的喜事》(1982,天然)中的技术员,虽积极上进很有前途,但并不被岳母魏娴欣赏,魏娴喜欢的是那种很会赚钱而又很舍得花钱的女婿。女儿的婚事以她的要求和条件能否满足为前提,剧情就是在这种矛盾中展开的。电影的最后,追求享乐和消费的小陈因贪污被捕,震醒魏娴并让她明白,贪图享乐终究不会有好下场。虽然说在这部电影中,消费主义是作为“四化”的对立面而被否定,但其彰显出的症候性值得分析。这部电影一方面表现了80年代社会中存在的生产和消费的矛盾,以及对这一矛盾的想象性的解决;另一方面,其实也是以一种回避问题的方式展现了这一消费行为所具有的潜在影响力。因为显然,消费在这里虽被与犯罪联系在一起,但其本身所具有的诱惑力并没有因此而减损。这其实也预示着,一旦条件允许,消费所具有的巨大威力便会表现出来。

二、消费的城市、个体户的城市

虽然说,80年代城市电影中的城市主要是工人的城市、技术员的城市,但实际上,也是个体户的城市。个体户在当代中国的语境中是一个新事物。因为在此前的体制中,是不存在个体户这一说法的。但在80年代初期,特别是1981年《关于城镇非农业个体经济的若干政策规定》出台之后,个体经济才逐渐浮出历史地表。这里的原因很多,但就当时的文化想象而言,城市个体户(个体经济)的出现,主要是作为安置社会闲散待业人员的出路,更多的时候,则是作为返城知青暂时就业的补充手段。这在《夕照街》(1983,王好为)、《雅马哈鱼档》(1984,张良)、《何处不风流》

(1)(2)“城市电影”大有可为——本刊编辑部召开“城市电影”研讨会,《电影新作》1988年第6期。

(3)《邓小平文选》(一九七五—一九八二),北京:人民出版社1983年版,第86页。

(1983,朱文顺、陈献玉)《都市里的村庄》、《西子姑娘》(1983,陆建华、于中效)《街市流行曲》(1986,于石斌)等电影中有明显的表现。

但终究,个体户是一个新事物,是属于私有经济的一部分,因而人们的态度也不尽一致,《邓小平文选》第三卷中两次提到安徽芜湖的个体户“傻子瓜子”即可说明当时社会上对个体经营的复杂态度。相较彼时文学创作上有意无意的回避,电影对此议题有更充分的表象和思考。《都市里的村庄》中,舒朗得知弟弟开了家餐厅时表现的那种惊讶和不满,即可看出当时社会上对待个体户的怀疑和不信任态度。在他们看来,个体户总联系着唯利是图和投机倒把,而事实上,电影中也常是这样表现个体户的。电影《雅马哈鱼档》中的海仔卖鱼时的坑蒙拐骗,以及《女人街》(1989,张良)中白燕和贺伟雄的倒卖假冒伪劣商品的行为,都一再表明个体户形象在80年代文化想象中的暧昧之处。

但也正是个体户形象的出现,80年代的城市电影中,城市才真正作为消费的空间于焉浮现。个体户作为欲望的化身,一方面可以是不择手段地赚钱,一方面也作为当时最有活力的都市消费者的形象出现。在这些电影中,歌厅、舞厅、餐厅都是他们经常光顾的场所。这也使得歌舞厅一度成为80年代城市消费空间的象征物。如果说,歌舞厅是“比咖啡馆的文化声望要低一点”的“公共场所”⁽⁴⁾的话,其也更适合八九十年代刚刚富裕起来的城市个体户。相比咖啡厅的装饰华美,歌舞厅则显得嘈杂混乱但也更加充满活力。这是一个生机勃勃但也不无暗藏着陷阱的场所。既使人身心放松,也易于令人堕落。电影《街市流行曲》中的待业女青年阿媚当上街头歌星后的种种变化表明,歌舞厅那种梦幻神话般的场所具有的诱惑力能极大地膨胀人的欲望和野心,其对刚刚开放不久的中国城市空间而言,无疑是让人深感不安的。电影最后以阿媚的迷途知返表达了当时人们对刚刚释放的欲望的压制的心愿。与这一角色相对的,是个体户阿坚的形象。应该说,这是当时文化想象中最为理想的个体户形象:内敛而积极上进,宽容而又不事张扬。事实上,在八九十年代的个体户电影中,很多都有这样的结构,即在一个走上邪路的个体户或主人公的旁边,都会有一个正直而宽容的个体户形象出现。《雅马哈鱼档》中的葵妹之于阿龙,《女人街》中的欧阳穗红之于贺伟雄,都是这样的个体户典型。电影中的这个结构表明,作为私有经济的个体户形象,虽然具有投机倒把的可能,但这并不是全部,在这些个体户中有一些光辉的典型,正是有了他们的存在,个体户形象的合法性才真正是毋庸置疑的。而事实上,导演张良也正是从“为个体户青年正名”⁽⁵⁾的角度去拍摄这两部电影的。

虽然个体户的形象是八九十年代城市电影中最为耀眼的群像,但从这些电影中,仍旧可以看出彼时

“北上广”——北京、上海和广州——之间的影像差别。在《花街皇后》(1988,曹征)、《雅马哈鱼档》和《女人街》这些表现广州城市空间的电影中,个体户的形象明显不同《二子开店》(1987,王秉林)和《傻帽经理》(1988,段吉顺)等中的同类形象。同样是搞个体经营,广州人眼里,再平常不过,也易于接受;而在北京人眼里,则似乎是一个新鲜或新生事物,从中不难看出人们的不信任感和政策人心的向背。《傻帽经理》中的比家美容店经营上的步履维艰和体制上的重重关卡,即显现出北京在当时所特有的保守、滞后和官僚作风。这与《女人街》以及《雅马哈鱼档》中的开放的广州空间形象明显不同。而即使那些表现上海现代化建设和生产空间的电影中,上海具有的朝气和活力,显然也是彼时相对滞重的北京影像所不能比的。

如果说80年代初,个体户主要由社会闲散人员和待业青年构成的话,那么到了八九十年代的社会转型期,个体户则主要由从体制内游移出来的人组成。电影《北京,你早》(1990,张暖忻)中的艾红从一个女售票员到成为个体户的变化,正表现了这一社会转型期体制内受到体制外的诱惑和冲击下的复杂微妙变化。而根据王朔的小说改编的电影如《一半是火焰,一半是海水》(1987,夏刚)、《顽主》(1989,米家山)等则充分展现了转型期作为体制反叛者的个体户形象。在这几部电影中,城市虽然一方面仍不具备地域独特性,但又似乎只能是以北京作为背景。因为在这里,北京城毋宁说是一种象征,是社会转型期的中国的象征,北京以她特有的宁静苍老和迟缓,充分见证并反衬出转型期的人们躁动、不安和奋斗乃至沦落的复杂过程。

三、三城记——“北上广”的影像呈现

从前面的分析可以看出,在80年代的电影中,城市影像大致经历了一个从工人的城市、生产的城市到个体户的城市和消费的城市转变。但实际上,这种转变对于不同的都市影像呈现而言并不同步。换言之,在八九十年代的城市电影中,北京、上海和广州的城市影像还是有着不易察觉而又明显的差异。京派和海派的区别,早已有之。而广州影像之所以在八九十年代的城市电影中异军突起,与彼时的经济政策——改革开放和经济特区的施行——有大关系。

这种区别,既可以从空间上的差异中得见,也可以从时间上的脉络,以及时空交错中观之。从时间上看,“北上广”的差异,在80年代初的电影中表现并不明显,其大都是作为工厂——技术员的城市浮现。这是由现代化的想象和实践所内在决定的。事实

(4)李欧梵《上海摩登——一种新都市文化在中国1930—1945》,北京:北京大学出版社2001年版,第28页。

(5)罗雪莹《回望纯真年代——中国著名电影导演访谈录(1981—1993)》,北京:学苑出版社2008年版,第480页。

上,80年代初,很多以城市为背景的电影中,城市只是一个符号,是作为工厂的所在地,并不具备独特的意义。《阿混新传》虽表现地是现代化建设中的广州城,但这一城市的背景,其实可以换成上海或者北京,而并不影响电影剧情的展开。这种现象在80年代初的电影中比较常见,最为典型的是《血,总是热的》。这部影片表现的是上海纺织厂的故事,但实际上却是以一个虚构的城市——江南市——出现。这种虚构背景的现象,虽然在影片表现中常有,但也正说明,这一类电影中城市往往只是剧情的外在因素,并没有介入或起到推进剧情进展的功能。这在80年代初的很多电影,如《都市里的村庄》、《雨后》、《邮缘》、《快乐的单身汉》、《邻居》和《笑比哭好》等影片中都是如此。这些电影虽然都是表现上海的现代化景象,但其实可以用来隐喻整个当时的中国,从这个意义上,上海并不仅仅是上海。这也是为什么大凡表现现代化的电影大都以上海作为背景出现的原因。而即使如《逆光》这样非上海电影制片厂摄制的电影也是如此。

在这一脉络中,《街上流行红裙子》值得关注。这部电影虽然也是以工人和工厂作为表现的对象,但城市,也即消费的城市的一面被真正凸显出来。影片中女主人公们在工服和裙子间的轮番变换,其实也就是生产空间和消费空间的切换。这种转换,也是工作时间和休息时间的转换,是休息时间带来了城市中消费空间的产生。从这个角度看,80年代城市消费空间的开创,也可以看成是生产空间之外的第二空间,其仍旧是作为生产空间的补充出现。另一方面,在这部电影中,消费空间的开创,某种程度上也离不开有个性的身体。红裙子在这部电影中,即表明有个性的身体、充满活力的身体和自由支配的身体。因而当电影中一群女工在公园中展现裙装时,展现的不仅是她们的身体,还是商品和商品的魅力。红裙子在这部电影中,是作为时尚的表征高度亮相。

在这部电影中,还有一个细节非常重要,那就是阿香通过虚构一个在香港的哥哥,以期获得同上海人之间的平等。这个细节既表明了当时城市空间想象中的三维状态,即城乡之间的差异、城市内部的差异,以及内地和沿海甚或香港之间的差异,同时也表明这三者间的等级。由此可见香港或沿海在当时的城市想象中的“崇高”位置。事实上,沿海城市在80年代城市空间中的特殊优势,早在《血,总是热的》中已有显现,电影中,广州是作为江南市(实际是上海市)的“他者”出现:广州既在生产上,也在商品消费上优于内地。电影中广交会的镜头,以及中景镜头中一晃而过的“1957—1979”字样,即已表明了广州的独特位置。电影伊始,主人公罗心刚经过江边,看到很多人在倒卖商品。这时出现了罗心刚的部下蒋主任的身影。这一幕表明广州在当时人们的眼里,常常是与商品的诱惑联系在一起。

在80年代的电影中,有关广州的想象,对外地人而言,既充满诱惑和希望,同时也暗含着恐惧和不安。这种复杂心态,在《女人街》、《珍珍的发屋》(1987,许同均)以及《父子老爷车》(1990,刘国权)和《爷俩儿开歌厅》(1992,陈佩斯、丁暄)中有十分明显的表征。《女人街》和《父子老爷车》涉及到外地人赴穗的影像表现,而《珍珍的发屋》和《爷俩儿开歌厅》中则展现了广州人进京的景象。这四部电影都是摄于80年代末90年代初期,这是当代中国社会生活最为激荡也最为无序的年代,影片对当时的广州和北京的展现极富症候性。在《父子老爷车》和《爷俩开歌厅》中,广州人作为邪恶和蛊惑的形象出现。老奎父子被骗到南方特区打工,就是最为明显的表征,电影中特区任总经理的形象,就是作为骗子和奸商的典型。尤其是《爷俩开歌厅》中,正是由于来自广州的歌手林小依的到来,才使得老奎父子反目,妻子叛离。相比之下,《珍珍的发屋》则带有为广州人的形象书写合法性的倾向了。电影中广州师傅阿明的形象,被塑造造成既有技术并掌握最新资讯,又极具人情和义气的男子汉形象。而在《女人街》中,来自内地的几个女孩则是带着发财梦来到广州打工,这里的广州形象并不像《父子老爷车》中的那样充满邪恶和诱惑。

《父子老爷车》等电影中关于广州的想象,表现了彼时的社会及百姓对沿海开放搞活的复杂心态和矛盾心理:既羡慕又恐惧。这一矛盾心态,在另一部陈佩斯主演的电影《父与子》(1986,王秉林)中同样有所呈现。影片中顺子做生意被广州商人所骗即表明彼时广州在内地人眼中的形象:既充满诱惑,但也到处都是陷阱。反讽的是,对于这种悖论,电影的表意策略是,顺子的被骗,与其不学无术、文化水平不高有关。其言外之意似乎是,只要学好文化知识,就能防范欺骗了。从这里,正可以看出在80年代所谓的“知识就是力量”所具有的整合力。这样也就能理解电影中,老奎为什么要千方百计逼迫二子去考大学了。显然,这只是80年代文化想象中一厢情愿式的解决方式。

结语:城市空间的文化地理与政治

综上所述,在80年代的电影中,城市的影像实际上处于一种多重关系的交织之中,正如文化地理学家分析小说中的城市书写时所指出的,“问题不是如实描述城市或城市生活,而是描写城市和城市景观的意义”。⁽⁶⁾80年代的城市电影中对城市的想象,不只是简单地对客观地理进行深情的描写,也提供了认识世界的不同方法,广泛展示了各类地理景观”。⁽⁷⁾换言之,当城市被展现为希望的充满生机的空间影像

(6)[英]迈克·克朗《文化地理学》,杨淑华、宋慧敏译,南京:南京大学出版社2005年版,第45页。

(7)同(6),第52页。

时,是现代化的意识形态使得这种呈现成为可能;现代化的意识形态被简化为四个维度,在这种情况下,城市空间中的其他面向,如作为消费和娱乐的场所则遭到否定和质疑。这方面比较有代表性的是《烦恼的喜事》,电影中对消费的追求被认为是有碍现代化的发展而加以呈现的。在这种情况下,电影中的城市就往往只是一个符号,并不具有独特的意义,其既可以是上海,也可以说北京或广州。相反,当城市被呈现为差异性的空间时,也即意味着现代化意识形态的松动。陈佩斯主演的“二子”系列和《赚它一千万》(1992,王好为、李晨声)等一系列电影中,北京的相对保守和落后,同广州/深圳的前卫和开放形成鲜明的对照。这种对照的产生,首先与改革开放,特别是经济特区等政策的提出有关,另一方面也同现代化意识形态的凝聚力的渐失密不可分。现代化的浪漫想象和伟大承诺并不必然带来经济的高速发展和精神文明的繁荣,而事实上就像《父子老爷车》中所显示的那样,广东经济的搞活和开放,反而更加刺激了人们的欲望和精神的“堕落”,影片中女大学生导游的被包养就是一个很好的例子。

另一方面,如果把这种影像格局向外拓展,又会发现,在八九十年代的城市电影中,大陆外的香港、台湾或外国等“他者”也始终是制约着城市影像的重要因素。当大陆外的香港、台湾或外国作为城市影像的“他者”的时候,城市影像往往成为落后中国的象征。《甜蜜蜜》(1996,陈可辛)和《梦醒时分》(1992,张艾嘉)等香港拍摄制作的电影代表了香港想象内地的集中体现。《甜蜜蜜》中内地虽然被虚化成背景或远景,“《甜蜜蜜》中把大陆当作了一个远离银幕之外的空间,那里的地域差别从香港的角度看去几乎无关紧要”,⁽⁸⁾但这一存在无疑是黎明和张曼玉饰演的中国内地赴港者们不断走向更远的一个参照。而在《梦醒时分》中,且不说北京人马莉(巩俐饰)为何申请来港,即使香港的生意人国威到北京考察,也被想象成共和国的部长们都要尽力迎合讨好,可见香港电影在想象中国内地与香港的关系时的自我膨胀和优越感之一斑。

这种想象方式同《逃港者》(1987,张良)等中国内地拍摄制作的电影明显不同。在这部电影中,一方面表现出对香港的乌托邦式的想象,另一方面又从反面试图达到对这种乌托邦想象的“祛魅”。电影正是在这种双向运动中展现大陆在全球语境下的位置。电影中,香港是作为中国内地的他者形象出现,正因为这一想象中的存在,内地才被深圳村民看作是停滞、落后、保守和封建的空间,因而就有了深圳村民奋不顾身地偷渡香港。从这部电影可以看出,八九十年代的中国文化中香港一方面被想象为物质上的富足繁华之地,另一方面又被高度象征为精神上的自由乐土。但同时《逃港者》又表现出“祛魅”的倾向。逃港者们正是被那种物质和精神上的浪漫想象所迷惑

而拼命偷渡到港,可一旦偷渡成功后,却发现,原来香港并不如想象中的那么美好。当年逃港成功的,如今大都并不如意,有的甚至客死他乡;而那些逃而未成的(如刘莺),日后却大都变成了成功者。电影正是通过这种对比告诉观众,内地特别是特区并不像想象中的那样封闭和落后,较之于香港,其对于国人而言,更是充满机会和希望。电影最后一幕极富象征意味。当年逃港成功的阿昌随同赴港洽谈生意的刘莺一起回到了深圳。这去而复回,不仅意味着传统观念中的落叶归根,更是表明深圳作为“希望的空间”的建成。

实际上,在80年代的城市电影中,关于城市影像的建构还有另一极即农村的存在需要注意。在20世纪中国文化史上,农村或乡土始终是作为城市想象的“他者”存在。其不仅表现在农村/乡土题材电影或小说中,也在城市电影中有所表现。此前“革命的农村”和“保守的城市”⁽⁹⁾的文学想象,逐渐演变为先进的城市同落后的农村的对比。这种文化想象,与现代化的愿景和现代性设计息息相关。城市最能敏锐地因应时代的变迁或变革,因而也最为先进,农村则显得迟滞缓慢得多。这种修辞和话语实践在80年代的电影中也有所表征,最为典型的莫过于《都市里的村庄》。这里所谓的“村庄”,并非真正的乡土,而是指生产空间之外的生活空间。在这部电影中,生活空间某种程度上正是作为生产空间之外的“他者”加以呈现的;换言之,生产空间中发生的矛盾、龃龉在生活空间中延续并被放大,现代化建设中的黑暗面也在其中发酵凸显出来。电影中,把生产空间之外的生活空间视之为乡村的等同物——即“都市里的村庄”——既表明了80年代的意识形态对日常生活的警惕,另一方面其实也是潜在地把农村视之为落后、封建和保守思想的发源地,因而需要时刻保持警惕。这样来看“二子”系列,就别有兴味,这种转喻式的思维同样适用于电影中对北京的影像表现,北京人二子父子就被广州人视为没见过世面的乡下人而遭嘲弄。可见,在当时的文化想象中,凡是落后和保守的,大都可以视之为乡村的等同物。而即使是在像《迷人的乐队》那样表现农村富裕之后追求精神生活的电影中,农村精神生活的贫乏落后同城市先进文明之间的对比,仍然触目惊心。可见,在这一逻辑框架内,只要是处于同城市的对比中,农村的落后一仍其旧,这在某种程度仍在制约着今天的文化想象。这一状况,只有当对现代(城市)文明病的批判成为可能时,才会有所改变。以此反观《神通乡巴佬》(2012,皮建鑫)中表现出的对城乡关系的新的思考,再来联系近几年来愈演愈烈的城镇化趋势,其中深意颇耐人寻味。

(徐勇,副教授,浙江师范大学文学院,321004)

(8)张英进《影像中国》,上海:三联书店2008年版,第319页。

(9)参见[美]莫里斯·迈斯纳的《马克思主义、毛泽东主义与乌托邦主义》,张宁、陈铭康等译,中国人民大学出版社2005年版,第22—64页。