

从认同危机到伦理困境

——20世纪90年代以来中国电影中的“农民工形象”研究

程波 刘贺萌

摘要：20世纪90年代以来，中国社会的现代化和城市化进程迅速，农民大量涌进城市，出现了“民工潮”这一社会现象。随着社会分层的加剧，产生了农民工作为“沉默的大多数”的认同危机。“农民工”进入电影，进而成为主人公，有着一一条较为清晰的外在线索可寻，但是“农民工”被影像化的内在过程和方式却较为复杂：先锋的策略、主流意识形态的政策需求，甚至是商业利润的考虑都渗入其中，这使得电影中的“农民工”形象发生了有意思的流变，并且在诸如创作者和农民工的关系、作品中人与人相处而呈现出来的底层社会的道德问题、底层影像与观众及真实社会底层受众之间的关系等问题上陷入某种伦理困境。

关键词：农民工；形象流变；认同危机；伦理困境

作者简介：程波，男，副教授。（上海大学 影视艺术技术学院，上海，200060）

刘贺萌，女，研究生。（上海大学 影视艺术技术学院，上海，200060）

中图分类号：J905

文献标识码：A

文章编号：1008-6552（2011）03-0059-06

20世纪90年代以来，中国社会的发展进程呈现出了显著变化：市场化的进程提速，社会呈现出复杂的纵横交织的结构关系，社会阶层的划分出现新情况；城市化的进程明显，大量农民为了养家糊口大量涌进城市，出现了“民工潮”现象，农民工作为一个社会阶层在20世纪90年代的中国社会中凸显出来。

农民工是经济结构转型的产物，是中国城市化进程中一群不可忽视的建设力量，但他们大多生活窘迫、地位低下，处于社会底层和边缘，而且，由于农民工工作和生活条件的限制，他们不仅在个体上往往因为不良的生活习惯在具体生活中被城市人嫌弃和歧视，而且作为一个群体在文化乃至意识形态上也被忽视，成为“沉默的大多数”。电影关注并开始塑造农民工形象，或者说“农民工”进入电影，进而成为主人公，有着一一条较为清晰的外在线索可寻，但是“农民工”被影像化的内在过程和方式却较为复杂：先锋的策略、主流意识形态的政策需求，甚至是商业利润的考虑都渗入其中。这使得电影中的“农民工”形象发生了有意思的流变，我们也可以由此读解出其中包含的影像风格变化、电影策略转型、电影产业对于这种转型的消费态度等等问题。

—

20世纪50到70年代，中国社会新生的国家政权为了有效地进行社会管理，在户籍制、农产品统销制、单位制和公社制这四大制度的制约下，形成了“城乡分割、一国两制”的基本治理格局，并且

通过意识形态不断强化这一格局。^[1]到20世纪80年代初,中国开始了改革开放的进程,城市成为致富的象征,农民进入城市是对富裕和现代化的向往,农民工形象开始出现并逐渐在电影中显现。《野山》、《人生》都是80年代国产电影对于农民工的刻画,叙事手法与故事情节比较单一,主要表现农民对于城市的向往和自身的纯朴善良的本性。他们身上的“城乡分立”的矛盾主要是道德、人性上的,并未涉及社会文化和体制。

进入20世纪90年代,中国社会的转型和加速发展成为带来所有社会问题的一个大背景。加速发展所带来的社会阶层分级导致信仰和价值观念发生变异,社会生活中大量农民工进城,在90年代之后成为中国社会问题和文化问题的纠结点,这在电影中的形象也呈现出了多维态势。农民对于现代化的追逐和本身的淳朴特色不再作为主体表现,出现了农民工在进城打工过程中可能出现的信仰和道德危机。当然,在这个阶段,“农民工”问题是被主流意识形态话语包裹,人们都知道社会存在着这个问题,但农民工的生活到底是怎样的,却没有更多的鲜活的形象的表达,在一种抽象讲述的方式下,“农民工”问题实际上是被遮蔽的,真正的底层影像是缺失的,只有极少数偶然的、个人性的具体经验被影像化,并未形成在公共空间里的传播。

进而,电影中出现的“农民工”形象和所谓的“先锋影像的底层转向”^[2]结合在了一起。用回归平稳叙事状态和纪实影像风格的方式,带有创作主体的意识形态焦虑地关注和展现中国当代社会转型中的现实问题,从一种精英式的自恋视角或俯视视角的窠臼中跳脱出来,对边缘和社会底层弱势群体生活的倍加关注,力图采用平视的视角,对生活的原生态不加粉饰地、具体而非概念性地展示出来。“新生代”导演非体制内的作品、独立民间影像特别是独立纪录片一度把“农民工”当作最具典型意义的“底层大众”,在道义上靠近大众、在影像风格上因“低空飞翔”反而产生了一种带有先锋意味的陌生感。与此同时,底层影像的传播,也获得了带有小众色彩的亚公共空间,如《小山回家》、《盲井》、《安阳婴儿》、《十七岁的单车》、《三峡好人》等。

再往下,由于意识形态上的微调和具体政策(比如三农政策)的实施,在文化上要不要关注底层和农民工已无疑义,而如何关注和表现他们则成为一个问题。在这里实际上存在着两种对立的表现底层的基本态度,一是以真诚严肃的态度对待农民工问题、表现底层生态;另一种则是以商业眼光、功利态度或炒作心态面对。在前一种情况下,道德上的同情和人性上的关怀要么被隐藏在客观中立的姿态和纪实风格之下,要么和一种反思底层和批判现实的“左派启蒙”精神结合在一起。在后一种情况下,“农民工”被简单化、类型化,甚至有的创作者既无底层经验,又少底层关怀,只因题材热门、“政治正确”,也来分一杯羹,寻求“入场”的捷径,把“为农民工说话”变成了“拿农民工说事儿”,令人对作品的可靠性产生怀疑。具体到电影中的农民工形象,其在以上两种极端的价值倾向和叙事策略之间呈现多元化的情况。

二

粗略算来,自20世纪90年代以来中国当代电影中的农民工形象的呈现方式大致有以下几类:

其一,主流影像在意识形态和官方政策的驱动下集中出现了一些作品,这些作品固然不能再遮蔽底层的社会问题,但也不是全然直面,而是在一种积极发展和正面引导的态度下,通过展现底层“克服困难”、“自强不息”的一面,以博爱之心去演绎底层的悲苦,在表达人性关怀的同时和主流意识形态保持一致。这最先出现在《民工》、《生存之民工》等电视剧作品中,进而在《天狗》(戚健)、《农民工》(陈军)等电影中得以延续和提升。

其二,来城市打工的农民工依然保持着质朴特色,任劳任怨的坚韧农民生存哲学,他们保持着乡村社会的传统美德,并成为城市道德的救赎者。《红色康拜因》(蔡尚君)中的父亲、《落叶归根》(张

扬)中的老赵,他们保持着淳朴善良的内心,在浑噩的城市中维持这心灵的一方净土。老赵作为一个挣扎在底层的小人物却一诺千金,他的旅途表现了一个农民工纯真的心灵家园。《美丽新世界》中的小镇青年张宝根因有奖竞猜中了上海一套房,只身来上海领奖,借住在远房亲戚小表姨金芳家。金芳是位精明世故的姑娘,一心想嫁个有钱的老公,可眼高手低,只得靠拆东墙补西墙借钱生活,最后张宝根凭借着吃苦耐劳、纯真善良的本性打动了金芳。《天下无贼》中的傻根,淳朴厚道的本性竟然让两个贼得到了救赎。

其三,农民工不再仅以单纯善良的弱者形象出现,其中也会有人性丑恶与道德沦丧的代表。《我叫刘跃进》中,刘跃进的刻画突破了中国传统式的“正/邪”、“善/恶”人物评价方式,他是北京某建筑工地的民工,爱自吹自擂、故弄玄虚,既胆小又贪婪,搞出了一堆鸡飞狗跳的事情。这样的人物形象,灰色但又很真实。在《盲井》中,与木讷善良的农民工相比,农民工唐朝阳和宋金明,杀人、诈骗、分赃、嫖妓,而且不断地在他们原本也属于的“农民工”阶层里寻找新的猎物、制造新的冤魂。电影表现他们人性丑恶的同时也反映了农民工阶层的分化,虽然背后有着社会根源,但毕竟这样的农民工形象无法再唤起人们的同情。这两部影片都不同程度地突破了以往农民工形象,前者反映了部分农民自身的劣根性,后者反映了信仰缺失下人性的沦丧。

其四,《十七岁的单车》中离开家乡到北京打工挣钱的十七岁少年小贵,以及周迅饰演的小保姆,《我的美丽乡愁》中由刘璇饰演的从湖南到广州打工者细妹,《苹果》(李玉)中年轻的洗浴中心的按摩女和清洗玻璃幕墙的“蜘蛛人”,作为新一代来城市的打工者,与以往的农民工不同,他们有着更大的欲求和奋斗目标。离开农村,作为廉价劳动力来到城市中艰难生存,他们有着和城市人一样的焦虑状态,也充满着对现代化城市的向往,也要努力过上城里人的生活;去城市打工是他们最普遍的向“现代”靠拢的方法,他们相信“城市让生活更美好”。《苹果》中苹果陷入的独特的伦理困境,恰恰源于他们浓厚的城市情结和生活梦想。影片中广州是财富和物质欲望的象征,城市的街景,流动的人群,四周林立的大楼造就了一种后现代空间的生存迷惑,广告牌和人们的言谈举止创造出来的外在现实证明着消费文化的时代,一切都是商品文化。影片中胖妹站在楼顶,电影用俯镜头展现了来深圳打工者蝼蚁般的生命状态,这种俯镜头把人压缩在一个狭小空间里,表现了农民工的弱势和微不足道。她在天台上喊,“我要有房,我要有车”,在这种情境下更显新一代农民工的生存焦虑。

其五,在意识形态主流基础性的作用之下,农民工形象也以一种特殊的方式与商业主流发生着关系——这就是“农民工”元素与类型电影因素的结合。这两年大量出现的“底层喜剧”是最明显的代表,诸如《疯狂的石头》、《疯狂的赛车》(宁浩)、《鸡犬不宁》(陈大明)、《耳朵大有福》(张猛)、《我叫刘跃进》(马俪文)、《高兴》(阿甘)等作品往往会有“叫好叫座”的情况。从一般意义上说,喜剧天生地与“小人物”有着某种亲近关系,小人物处在尴尬的窘境而产生的滑稽感是喜剧重要的寄居地。不过在中国当代电影中,底层和喜剧结合,具有了更广泛的受众,而喜剧通过“农民工式的小人物”和诸多的底层生活场景、底层社会问题与情感状态更紧密地联系在一起,也具有了更强的现实性。

三

“农民工”一词的出现,在社会学意义上正表示了这一新的社群意识的生成,这种社群意识是在一个全球化和市场化的新格局中发展出来的。但随着社会分层的加剧,农民工的认同危机和沉默却越来越明显。我国目前城市农民工至少在1.2亿人以上,由于历史和政策的原因,农民工与城市居民的经济待遇和社会地位仍有较大的差异,成为数量庞大的弱势群体。^[3]农民工在现实环境中是作为城市最底层的被忽视的群体,是被主流话语所遮蔽的沉默群体;他们缺乏抗争,保持着农民隐忍和质朴的本色。

然而从另一个相对消极的角度上说,底层受损害的程度超出其所能承受的程度,就会产生变异,呈现为丧失道德和给城市带来新的社会问题的人性变异——城市带给部分农民工的异化。这种异化反映到电影中的农民工形象上,直接地体现为一种身份认同上的危机。

首先是自我认同危机。随着从乡村到城市的生活方式、生存环境、思想观念的转变,农民工无法对自我身份进行准确定位,身份陷入尴尬处境,并生成自卑感和边缘化心理。《十七岁的单车》中有一个很有代表性的桥段,周迅扮演的小保姆则经常趁主人不在,偷穿女主人的衣服、鞋子,打扮入时地对着镜子幻想自己就是这个家庭的女主人。如果说小贵与同样是十七岁的城市孩子之间的争斗反映了城乡身份的隔膜的话,那么这个小保姆的古怪行为就反映出她对于自己城市居民身份的期望和对农民身份的犹疑。

其次是社会认同危机。农民工被有些城市人认为脏、乱、差,并受到歧视,他们肩负着城市中所有的脏活累活,却得不到信任和尊重。他们生活单调,没有融入城市社会的最好方式,除了与工友的联系,很难更多地参与到社会关系网络中,从而得不到社会认同。另外,城乡价值观念和道德准则的差异也使得部分城市居民对农民工产生歧视。这种恶性循环更加促成了农民工在社会中的认同危机,在《泥鳅也是鱼》、《扁担姑娘》等电影中这一点表露无遗。

认同危机会导致社会各种矛盾激化,以至形成社会风险。显然,这在现实生活中会对整个社会有着令人忧虑的影响。电影,特别是主流电影一方面发挥意识形态的功能,通过正面引导来重塑农民工形象,进而缓释这种认同危机的负面能量,让电影中的农民工成为“我们”中的一员;另一方面,商业主流电影又用娱乐乃至喜剧因素淡化乃至消解了这种危机,让电影中的农民工成为给“我们”带来快乐的人。当然有一点需要特别指出,商业娱乐因素在消解了农民工形象的认同危机上,往往是只破不立的。

《落叶归根》、《美丽新世界》、《农民工》、《红色康拜因》、《我的美丽乡愁》等电影,不约而同地视点下移,自觉地从社会阶层这一宏大目光审视和展示农民工这些底层小人物,表现他们现实生活的焦虑和苦乐结合的生存境遇,特别是苦中作乐的积极处事心态。在笔者看来,这些电影一个重要的共同之处在于建构了一个从“寻找”到“找到”的过程来对农民工的认同危机进行形象重塑。“寻找”引发了现代人的某种道德焦虑和心理焦虑,“寻找”掩藏的是潜意识的欲望,而“找到”则是一副慰藉心灵的安慰剂。《落叶归根》中,遵守诺言的老赵要把去世的工友尸体背回家。一路上遇到打劫团伙、跑长途的司机、骑车去西藏的青年人、养蜂人一家、发廊小妹、捡破烂供儿子读书的女人,大多数都是各层各业的小人物。他们传递的互相的故事,交流了更多的温暖和幸福。经历了一路的坎坷后,老赵用纯洁的心灵收获了温暖和关爱。落叶归根,“根”代表着找到,也象征着人与人之间的真挚情谊可以让人们超越阶层,成为一个共同体。

其实,底层人物的冲突往往是底层内部自发的,而非对底层外部的自觉抗争,他们也有抗争,这种抗争非常的微弱,进而演化成了一种“寻找”的状态。《盲井》中的两个农民寻找出路,少年寻找父亲;《小武》中小武在熙熙攘攘的大街上寻找“猎物”,同时也在寻找友情、爱情和亲情;《十七岁的单车》中打工少年寻找丢失的自行车、工作乃至在城市中生活下去的理由;《图雅的婚事》中图雅寻找能接受前夫的丈夫;《美丽新世界》中的张宝根寻找他的房子等等。有希望,有所期待才执著地“寻找”,“寻找”成为了农民工形象最积极、最正面的一种生存方式。

当然,我们也注意到这些作品虽然以底层视角探求农民工的生活状态,表现“寻找”主题,而最终“找到”的往往并非具体的出路,而是归结在人性的传统道德价值观念上。这从一个角度表明:在主流价值观的引导下,电影力图将农民工的情感与公众互动,在价值观念和道德准则上使大众与农民工产生隐性的共鸣,从而削弱“我们”对于农民工的误解和歧视,寻找一条化解认同危机和重塑农民工形

象之路。但从另一个角度来说，这样的“寻找”和“找到”多少带有乌托邦性质，乃至有些作品产生了这样一种对待农民工的态度——依然把农民工放置在城市/乡村的二元对立当中，但因为在城市中找不到实在的东西，反过来不自觉地吧乡村乌托邦化，在《江城夏日》（王超）、《图雅的婚事》（王全安）等作品中，“返回乡村”成了农民工消解认同危机，从焦虑回归平和的象征性行为。

四

杰姆逊认为后现代文化是以“一种图像和幻影的新文化”为代表的“浅薄”文化。它是一种空间化的暂存事物并削弱了历史感，创造了一种他描述为“苍白情感”的新的情绪基调。^[4]在《疯狂的石头》、《疯狂的赛车》中，几个农民工跳脱了时代背景和历史责任，只是仅仅作为搞笑对象而存在，消解了主流意识形态和农民工本身背负的社会话语。《高兴》中，采用戏仿和互文（比如对《落叶归根》）的手法，追求平面化和表面化的娱乐快感，不再重视社会背景的历史深度。《高兴》中并没有体现出农民工真实的心理状态，使农民工形象从艰辛生活的象征转为后现代乐观主义的媒介，这种“媒介保存着某种信息，受众并不十分关心所看到的内容，相反，追求逃避、消遣和休闲……消费和休闲的导向就是绝大多数文化工业产品背后的工业驱动的精神和心灵。”^[5]

那么，很明显的伦理问题就出现了：一，创作者如何处理自己和农民工形象相互关系中的道德问题；二，如何处理作品中人与人相处而呈现出来的底层社会的道德问题；三，电影中的农民工形象激发了真实社会中的哪些观众，他们之间，以及他们与前两者之间的关系又如何？

第一个层面。“底层影像”原则上说存在着“自我言说”的可能性，而在现实中我们也看到文学中的“打工者文学”，影像中的“农民自己拍电影”的情况，但在笔者看来，农民或者农民工通过影像“自我言说”要比通过文字更难，几乎不可能。农民拍电影只是个伪词，是在拍类型化的经验而非现实经验。所以，“农民工形象”是农民工被代言，被影像的。那么，代言能否具有平视而非俯视的底层视角？能否代言，如何代言，代言是目的还是策略？这成了一个很大的伦理困境。或者，反过来说，如果农民工的生活图景和人物命运只是被用来作为作者自我感动、自我标榜的工具，那么面对这样的人物形象，作者难以掩饰的启蒙式的精英意识就迷失在道德崇高或卑下的伦理之网中了。

第二个层面实际上指向的是农民工这一阶层的复杂性。不论是把农民工标杆化，还是反映人性和道德的沦陷，“农民工形象”总是游走于伦理态度和底层真实之间。“底层的残酷”或者“底层之美和诗意”根植何处？粉饰固然不对，和谐还是必要的？是展现残酷的真实，生存的困境与希望，或者是反讽的荒诞性？“农民工形象”是用想象构造的“底层”，用间接经验再现的“底层”，还是“逼近真实”的底层？这些既是所谓的艺术性的问题，也是伦理问题。这其中最为突出的一点，就是底层的严酷（现实性）与娱乐（商业性）之间的悖论。《长江七号》的周星驰式的建筑民工、《疯狂的石头》中的欢乐英雄、《苹果》中偶像化和欲望化的洗头妹和蜘蛛人，他们已经让我们很难想起诸如进城务工者劳动保护问题、拖欠农民工工资问题、农民工子女的教育问题，以及娱乐行业女性进城务工者性安全的问题了；这些在电影中并不是没有、甚至是刻意涉及了，但正是由于娱乐性而极大地淡化直至掩盖了现实的严酷性。

第三个层面的问题就是：农民工并不看“农民工电影”，不关心“农民工形象”，而看“农民工电影”的又根本不是农民工。事实上很有可能是带有左派倾向的知识精英，带有艺术兴趣和左派思想的城市白领，成为“农民工电影”和底层影像的核心受众。我们知道，新左思想在中国1990年代以来，在精英知识界有一个长期处于边缘，又从边缘逐步靠近中心的过程，这和自我边缘化的先锋派和“被边缘化”的农民工阶层之间有着某种外在相似性，特别是在接受情绪上。有艺术兴趣的城市白领成为“独立电影发烧友”的主体，独立电影的底层题材和表达策略为什么能让这样一群人感兴趣，比如《制

服》(刁亦男)、《好猫》(应亮)、《美食村》(高文东)、《青年》(耿军)、《血蝉》(彭韬)、《小李子》(于广义)一类还原农民工和底层现实的作品能够受到欢迎,其中的原由恐怕不是经验相通的问题,而是态度共鸣的问题。当然,我们也注意到诸如《农民工》、《红色康拜因》等作品在首映时,创作者都请来了农民工代表观看,并倾听他们的观影感受,但这样的情况毕竟是象征性的、个别的,并不能作为这第一伦理困境被化解的例证。

河南日报农村版于2010年4月2日报道了一部由河南影视集团创作的喜剧影片《不是闹着玩的》在郑州热映,电影以许昌农民赵兰卿拍摄《鬼子进村》事件为原型,专业演员在剧中对农民拍电影过程的诙谐幽默的演绎,把观众的目光引向农民拍电影的那些事儿。一定程度上说,在国家“电影下乡”政策的反衬下,个别农民拍电影,进而作为喜剧题材被翻拍,进而“通过电影进城”的现象之所以会成为象征性的事件,笔者以为是因为城市化进程中城乡差别依然明显,农民被孤立在城市之外的意识形态焦虑依然存在;“进城”和“返乡”,在这样一个事件中,就不再仅仅是经济和空间的,而是文化和心理上的了。他们拍电影也许是不自觉的对自己阶层意识的某种确认和强化,他们似乎是要表明:作为一个农民,他们也有自我认同的属于自己的阶层文化,也有通过电影自我言说的可能,这也显现出摆脱“农民工”电影伦理困境的一种可能性。

参考文献:

- [1] 徐勇,徐增阳. 流动中的乡村治理对农民流动的政治经济学分析[M]. 北京:中国社会科学出版社,2003:17.
- [2] 程波. 中国新生代电影的“泛底层”现象研究[J],杭州师范大学学报,2009(4).
- [3] 冯周卓. 城市农民工弱势地位的成因及其对策分析—基于社会资本视角[J]. 东南学术,2008(4).
- [4] 陈犀禾,吴小丽. 影视批评:理论和实践[M]. 上海:上海大学出版社,2003:399.
- [5] [法]福柯,哈贝马斯等. 激进的美学锋芒[M]. 周宪译. 北京:中国人民大学出版社,2003:15.