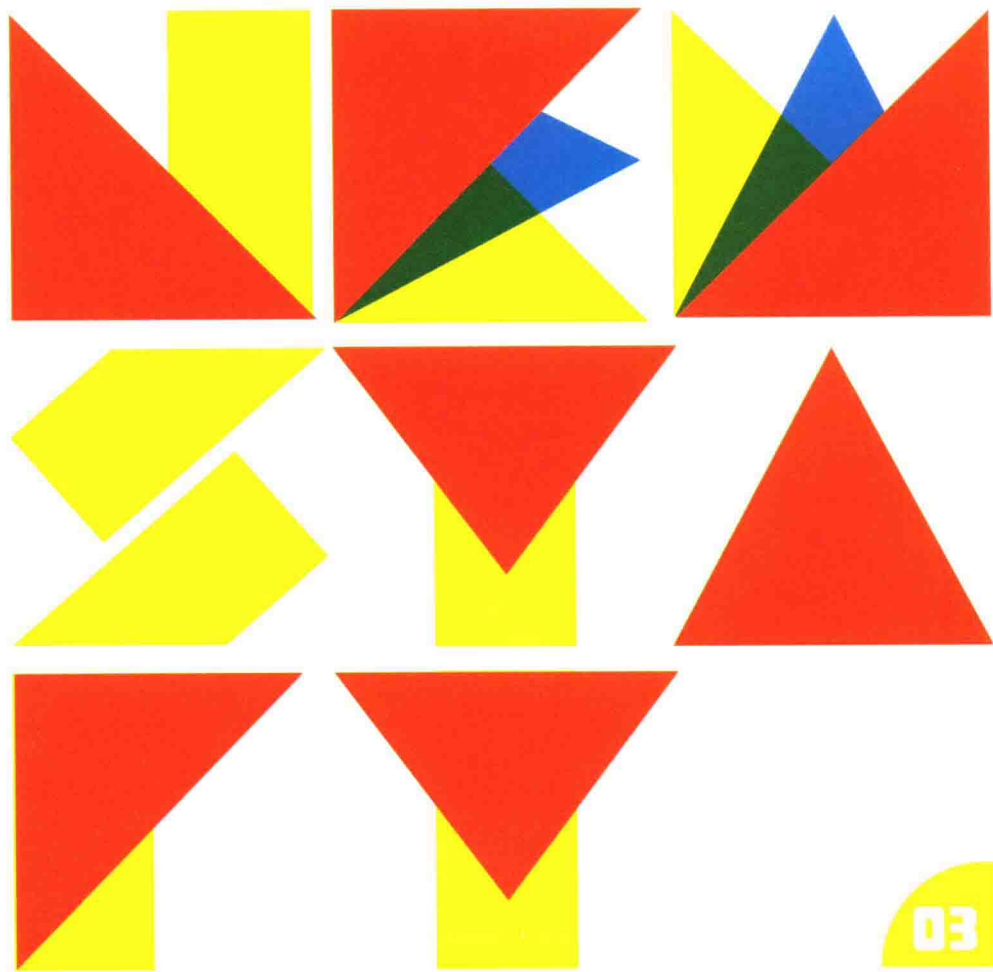




新起点电影研究书系
丛书主编：张会军 黄英侠



03

类型电影： 叙事范式与形式风格

■ 主编 黄丹

■ 副主编 黄欣

CIP 中国电影出版社

新起点电影研究书系
丛书主编：张会军 黄英侠

03 类型电影：
叙事范式与形式风格

主编 黄丹

副主编 黄欣

中国电影出版社
2015·北京

图书在版编目(CIP)数据

类型电影:叙事范式与形式风格/黄丹主编. —北京:
中国电影出版社, 2015.8

(新起点电影研究书系/张会军, 黄英侠主编)

ISBN 978-7-106-04164-9

I. ①类… II. ①黄… III. ①电影评论—文集
IV. ①J905-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第152141号

出品人: 宋岱

总统筹: 李瑾

责任编辑: 张莉莉

封面设计: 梁贝宁

版式设计: 紫星光

责任校对: 郝莹

责任印制: 张玉民

类型电影:叙事范式与形式风格

黄丹 主编

(新起点电影研究书系 张会军 黄英侠 主编)

出版发行 中国电影出版社(北京北三环东路22号) 邮编100029

电话: 64296664(总编室) 64216278(发行部)

64296742(读者服务部) Email: cfpvgb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京易丰印捷科技股份有限公司

版 次 2015年8月第1版 2015年8月北京第1次印刷

规 格 开本/710×1000毫米 1/16

印张/22.75 插页/2 字数/355千字

书 号 ISBN 978-7-106-04164-9/J.1718

定 价 58.00元

学术回望中的理论梳理

——《新起点电影研究书系》总序

研究生教育是衡量高校水平的重要指标。作为北京电影学院学科建设和学术整理，《新起点电影研究书系》系列专著，是北京电影学院研究生教育、教学发展和学科建设中的一个阶段性总结，也是中国电影艺术专业教育、电影学科各专业创作和理论研究具有重要意义的研究成果。在学术建设的宏观层面上，策划这套关于电影制作和理论研究的丛书，需要总体把控研究方向、界定研究范围、明确研究意义和内容，丛书的最终出版挖掘了电影学学科研究的深度，延展了研究的边界。

2015年对于“电影”来说，是一个特殊的年份。世界电影诞生两个甲子——120周年，中国电影诞生110周年，同时，也是北京电影学院建校65周年华诞。面对这些重要的时间节点，以回望和梳理北京电影学院电影学专业艺术创作和理论研究的学术成就为契机，交流教学经验，展现培养成果为目的，学校研究生院和学报编辑部，发起、策划、统筹、整理、编辑出版《新起点电影研究书系》系列21本学术专著。此书系作为我校在戏剧与影视学、美术学、艺术学理论学科建设和教学、科研工作的一个重要组成部分，是学校“十二五”发展规划中的重要内容，对于学校的电影学学科专业的建设，有着极其重要的理论意义和学术价值，并将在社会和高校中产生广泛而深远的影响。

《新起点电影研究书系》系列学术专著的基本选题和规划，在主要内容方面体现了如下的几个方面构成：

此书系从整体研究框架上，涵盖和涉及电影创作与理论研究的各个方面，包括电影历史、理论、批评、创作、技术、艺术、产业、市场等电影学专业领域的相关方向，以开阔的视野较为系统、完整地反映了电影学术研究的前沿成果和北

京电影学院的教学成果。对于每本书的微观布局，在统一丛书系统性、科学性、整体性的前提下，侧重新视角、多角度的开拓性和前瞻性，并兼顾研究的扎实性和深入性。

电影历史研究是本丛书中重要的内容。百年来，“电影是什么”这一问题在中国语境下，不同的历史时期给出了不同的答案，是“海派”电影中的都市现代性表达，是新中国“十七年”电影的主流政治意识形态，是新时期艺术电影的表征方式，抑或是当下商业电影的运作机制，随着中国社会、时代、文化的变迁，建构出不同的电影史观图景。

国别电影是学者最为熟知的研究视角之一，丛书以新颖的角度重新审视法国、意大利、德国、波兰、罗马尼亚、美国等这些欧美电影强国，运用新方法观照过去，挖掘、梳理、总结各国别电影特征；与此同时，将研究视野置于日本、韩国这些邻国，以期为中国电影提供一种参照。

丛书在类型电影研究方面，聚焦于中国类型电影和外国类型电影的叙事范式与形式风格，撷选喜剧、家庭伦理片、苦情戏、武侠片，这些最具民族特色的中国类型电影以及动作片、歌舞片等好莱坞类型电影作为研究对象，探究隐秘其中的既定类型模式和创新表达方式之间的张力。

丛书也对近年来颇受学界关注的身份、性别、明星研究领域进行了呼应。无论是对银幕上的知识分子、母亲和父亲形象，还是对中国和好莱坞的明星现象，都开展了积极的学术观照。

电影是一门融合集体创作的综合艺术，而电影导演是其综合性的集中体现。导演对故事性的挖掘、对影像时空的表现、对人物形象的塑造、对电影细节的描写、对观众的控制，都是电影导演艺术研究领域的重要范畴，丛书一一将之囊括其中。此外，在大师研究的视野下，丛书还对七位中外著名导演的个人影像创作，进行了细致的风格研究与文化批评。

演员依照剧本，在导演的指导下完成二度创作，将艺术形象鲜活地展现在电影银幕前。丛书通过对表演理论、表演创作和表演实践的研究，探析、总结电影表演背后的规律和法则。而电影表演教学是北京电影学院建校伊始就设立的学科，长达 65 年的讲授早已形成一套完整的教学体系，对表演教学的总结梳理，将对学

科建设产生积极作用。

对于电影摄影而言，摄影技术与技巧、影像造型风格、摄影大师研究是研究生论文的主要选题视点。这些未来的电影摄影师们，对影像历史和当下实践，进行了独立的个人思考。

丛书特别涉猎了立体电影、后期制作、数字发行等数字电影技术应用领域。电影科技是完成电影艺术表达的基本保证。在当下的数字时代，数字技术突飞猛进地发展，从最初改变电影制作方式，到如今全方位影响电影形态和工业体系。

声音是电影这门视听综合艺术的一个重要有机组成部分，其艺术构思和整体设计直接影响着电影的质量。随着电影技术和电影美学的发展，对声音理论、录音实践和音乐创作的研究也在不断变化与发展。

电影美术是影片造型的基础，需要通过艺术想象和手段创造出符合电影作品要求的空间形象和人物形象。传统的电影美术观念，在面对实验影像和新媒体艺术时呈现出新的发展变化。

在以往的电影历史及理论、电影艺术创作理论的研究基础上，丛书还对电影产业的制片策略与院线运营、电影市场的本土运作与海外开发等影视管理学的热点问题进行了探索。

在历史语境与技术变革下，当代图片摄影也在发生变化。无论是摄影影像辨析、影像现实衍变，还是国际摄影师研究、影像类型研究，抑或是观念与表达探讨、创作研讨与应用，这一定格瞬间的艺术正在等待学术研究的拓展。

对于动画研究而言，丛书分别从欧美动画、日本动画及中国动画的创作与实践予以分析，聚焦近年来重要的动画作品、动画大师、动画技巧、动画形式。

同时，北京电影学院艺术硕士作为研究生教育的重要组成，其创作报告带有鲜明的实践特征，我们从编剧、导演、表演、摄影、录音、美术、图片摄影、动画专业中选取最优秀的创作总结，以期彰显教学特色和教学成果。

总而言之，本系列学术丛书的研究特点是：研究的专业性——实践和理论研究并行，系统梳理学校电影学学科发展和学术建设的脉络；研究的创新性——坚持学术独立和学术自由，观点鲜明；研究的系统性——紧扣十年来电影创作、理论、历史、批评方面的热点和重点问题；研究的严谨性——框架条理分明，学

术思路清晰，逻辑思维缜密。

《新起点电影研究书系》系列专著，是我为纪念中国电影诞生 110 周年和北京电影学院建校 65 周年，全面加强电影学学科建设所推出的理论研究体系的重要课题。希望其成为中国电影艺术专业研究的学术典范，成为电影学科研究生教育的教学示范，为我们国家的电影艺术理论研究与专业教育贡献力量。

是为序。

中国文联全委会委员，中国电影家协会副主席

张会军

北京电影院校长、博士生导师、教授

目 录

CONTENTS

总 序 _ i

◎ Part One

上篇 中国篇

- 1959—1963年间中国内地电影中的喜剧表达 / 王宇菁 _ 002
- 新中国的“苦戏”电影和电影中的苦戏 / 林友桂 _ 038
- 台湾家庭伦理片中的家国政治、性别话语和现代性 / 叶文瑜 _ 097
- 香港武侠片中女性影像的性别文化读解 / 陈静 _ 151

◎ Part Two

下篇 外国篇

- 80年代好莱坞动作片中的新英雄神话叙事机制研究 / 巩安 _ 204
- 好莱坞歌舞片的张力法则 / 陈晨 _ 237
- 50年代好莱坞家庭情节剧与美国社会文化 / 于帆 _ 301



◎ Part One

上篇

中国篇

1959—1963年间中国内地电影中的喜剧表达

王宇菁

引言

喜剧究竟是什么？尽管喜剧由来已久，但这个问题从来就没有一个统一的答案，从不同的角度都有不同的解释和看法。

但是这种“未明身份”却丝毫不影响历史上诸多经典喜剧的产生。从人类有叙事开始，喜剧就随之产生。尽管在初期，喜剧曾被认为只是世俗的和比较低等的叙事方式。

喜剧被认为源于西方，是和狂欢仪式相联系产生的。在中世纪的时候，由于宗教的压制，人们通过狂欢节宣泄压抑的情感，摆脱平日的束缚。因此，喜剧从诞生的那一天起就带有一种“解构”的意味。古希腊时期，在英雄悲剧滥觞的年代，同样有阿里斯托芬等优秀的喜剧作家创作出诸多优秀的作品。但喜剧结构“在希腊的喜剧家看来，并不算是重要的事情，他们认为只要把握着了个人或社会中的某些观点，而以嬉笑、虚夸的态度来使观众对于当时之个人的和社会的过错或缺点感到可笑，而完成一种讽刺的意味，喜剧艺术就算完成了”¹。之后的诸多文学戏剧大师莎士比亚、莫里哀、萧伯纳、契诃夫等留下的经典作品也让人们津津乐道。人们在现在谈及那些名垂青史的戏剧作品时，总是提及作品自身的社会批判性。比如莎士比亚的戏剧作品《威尼斯商人》和莫里哀的《悭吝人》。在谈及这两部作品的时候，人

¹ 章泯：《喜剧论》，商务印书馆1936年版，第4—5页。

们首先提出的就是它们对于社会金钱关系的批判，其次就是作品中对主要反面人物的讽刺性的塑造。《威尼斯商人》的主题是歌颂仁爱、友谊和爱情，同时也反映了资本主义社会早期商业资产阶级与高利贷者之间的矛盾，表现了作者的人文主义思想。这部剧作的一个重要文学成就，就是塑造了夏洛克这一唯利是图、冷酷无情的高利贷者典型形象。后世在评论莫里哀时，大多从他生活的资产阶级勃兴、封建统治日趋衰亡的文艺复兴时期着手，分析他的文学形象的社会性，指出他同情劳动人民。他的笔锋所向，揭露的是昏庸腐朽的贵族，坑蒙拐骗的僧侣，无病呻吟的地主，冒充博学的“才子”，还有靠剥削起家而力图“风雅”的资产者，利欲熏心、一毛不拔的高利贷者……认为他从各个侧面勾画出了剥削阶级的丑恶形象……至于契诃夫，则更被认为是批判现实主义大师。在强调这些优秀作品重要性的时候，它们的讽刺性和批判性永远被摆在了第一位。

喜剧电影是什么？电影这门艺术自从诞生以来，它就同喜剧和笑紧紧地联系在一起。卢米埃尔兄弟早期的短片中就有很多带有喜剧色彩，比如《水浇园丁》。喜剧电影作为一个类型也一直受到观众的欢迎，如好莱坞默片时代的经典喜剧大师，每个人都有自己固定的类型特色，卓别林的流浪汉夏洛尔、劳埃德的傻大学生、基顿的冷面、劳来与哈苔的胖瘦搭档，都成为影迷们心中的经典。尽管如此，这些喜剧作品在不同年代以不同载体呈现，命运却大体相似，都是被当作稍逊一筹的娱乐功能至上的产品被接受的。

“喜剧是人类本性的一种表现形式；从生存艰难的角度说，也是人类对自己生存状态的一种反抗形式。”¹从不同的角度出发，或者将其放在不同的语境之中，都有不同的意义和功能。经典的好莱坞默片喜剧，互砸奶油蛋糕、与警察追逐的场面，处处体现着小人物通过非理性手段取得的合理性胜利，其中渗透着非暴力的反抗意味，体现着观照现实的意味。但同时，从电影的角度反观，喜剧片中的真实空间以及情节设置的理性都较为淡薄，比如基顿的影片中将整个房子用汽车拖走搬家，卓别林在电影中被一头有智能的骡子追赶等。娱乐源于一种残暴，观众通过观看血淋淋的展示来获得高兴满足的感觉。电影的出现是源于人本性中残酷的一面。观看电影时的短暂投入以及之后“事不关己”的心态，造成一种快感。

1 [奥]弗洛伊德：《机智及其与无意识的关系》，上海社会科学出版社1989年版，第207页。

反正也不妨事，短暂投入中更加刺激不是更好吗？这种不需要付出任何人或者其他动物身体为代价的方式，也最具有娱乐性，最符合消费者的需求。这些带有强烈的动画性质的场面可以理解成电影观众对于残忍文化娱乐性的改装。

有人认为喜剧是人的一种本能。由于喜剧在叙事中营造了和现实有所差异的东西，让观者自觉优越，于是产生发笑的喜剧效果。像弗洛伊德所指出的那样，“可以把喜剧性解释成凡是与成年人不适应的一切事物都具有喜剧性”¹，“我们似乎很想把喜剧性的那种理想的特点转入幼儿的觉醒过程之中，而且我们似乎很想把喜剧性理解为重新得到‘失去了的幼儿之笑’的过程，这样人们可能会说：‘每当我在另一个人身上发现孩子气时，我都要因他和我自己之间的消耗差别而发笑’”²。但这只适用于解释一种带有优越感的发笑，是一种类似于嘲弄的笑，也即是喜剧带有讽刺意味的分支诞生的基础。

每个年代总有一种占主导地位的话语，大多数人是没有话语权的。奋起反抗是一种抵抗不合作的态度，那另外一种态度则是依靠一些象征性的东西来解决问题。而大多数人采取的也是后一种态度。

正如同上文提到的戏剧大师莎士比亚，他为数不多的喜剧作品中还有一部《仲夏夜之梦》，这是一部类似于节日的狂欢式的戏剧，在人们谈及其喜剧作品时，这一部总是被忽略。喜剧精神是一种优越感和快感的结合。前者指主体对一切压抑个性生命力自由发挥的文化霸权、殖民主义意识形态、权力话语、等级制度、私有观念、文明说教和道教禁忌等异己因素的轻蔑；后者指主体由对自我心性良知与生存价值的肯定而产生的内在优越感。喜剧崇尚的是自由、快意的游戏化生存状态，喜剧精神体现在这种嘲弄的笑中。优越感是更重要的一方面，也就是这种笑声背后的满足感，即在一定的认知程度上发展出来的象征性解决矛盾的方式。这种象征性解决矛盾的方式并不是颠覆性的，可以建立在对于时代和权威认同的基础上，喜剧艺术通过一种轻松的方式对某些困境进行消解。

新中国的喜剧电影很难以一种类型的特点来对其进行命名。因为在本文叙述的这一历史时期中，首先具有类型特点的喜剧电影在数量上屈指可数。其次，这

1【奥】弗洛伊德：《机智及其与无意识的关系》，上海社会科学出版社1989年版，第204页。

2【奥】弗洛伊德：《机智及其与无意识的关系》，上海社会科学出版社1989年版，第204页。

一时期的电影不以类型作为生产的前提，只是部分电影人从过去的经验出发借鉴了类型的特点。第三，大量的电影以其他题材的样貌呈现，只是由于时代特点带有上了喜剧的因素。

因此，本文所要探讨的在1959年到1963年期间出现的影片不仅仅是通常意义上的所谓的喜剧电影，更重要的是，这些影片中喜剧性因素的运用和呈现。作为类型出现的喜剧电影，尤其是讽刺类型喜剧，只是中国喜剧电影传统的一个重要组成部分，但并不是全部。在中国电影传统中，还有着不少其他喜剧性的类型的呈现和喜剧性因素应用的丰富历史经验。在新中国影坛，讽刺喜剧这一类型的发展受到了很大的抑制。但是，喜剧性因素作为一种和观众进行沟通的有效手段，在各个年代的各种影片中经久不衰。喜剧性因素，在各种题材、各种类型的影片中发挥着作用。

在1959年到1963年不断加强的意识形态宣传之中，喜剧性因素是如何在不同的影片中进行运作的？艺术家是如何运用观众和政治意识形态共同认可的标准来运作喜剧的？喜剧在作为意识形态宣传工具的电影中是如何发挥自己的特点、兼具商业因素和满足观众的娱乐需求的？在不断强化的意识形态宣传和政治压力下，喜剧如何既成为满足政治宣传需求的工具，同时又通过自己的手段弥合与观众的关系、受到欢迎的？喜剧电影和电影中喜剧性因素的运用是如何以一种更加容易让观众接受的方式呈现意识形态要求、成为新中国电影一种独特的电影景观的？本文正是希望通过对这一时期电影创作中这些方面状况的描述和梳理，对这一时期喜剧电影的创作规律进行一些思考。

一、形成

新中国成立以来，喜剧电影的发展可以说是一波三折。喜剧电影一直是一种广泛受到欢迎，但在新中国却是发展最慢的类型。喜剧类型电影，尤其是特别受到人们关注的讽刺喜剧类型，一直没有得到充分的发展，为数不多的几部影片都遭到了批判。而喜剧性因素虽然由于时代环境的影响，也受到很多的限制，但却没有在电影中完全消失。

（一）新中国电影与意识形态

电影创作的追求不只是美学自主自发的状态，它总是根据意识形态的需要来

进行选择取舍。在每一个时代，它都是一定历史语境下的产物。由于电影在中国这块特殊的土壤上的生长特点和中国社会性质的变化，电影更多地与时代、政治、社会结合在一起，体现出与众不同的特质。

在1949年中华人民共和国成立之前，中国的电影制作是国民党审查机构监督下的影业公司实体。由于左翼电影运动的兴起，电影资本家为了顺应民意、赢得民族民主意识迅速觉醒的观众的欢迎，开始允许通过影片暴露黑暗现实。为了维持电影公司的经济利益，左翼电影工作者也要以更隐蔽的形式，防止进步影片遭到国民党审查机关的审查和禁映。中国电影文化也随之由单元演进转入二元交叉，进入政治本位的电影文化与经济本位的电影文化的历史交叉阶段。

1949年中华人民共和国成立，艺术在很大程度上成了一种工具，成了确立新的国家意识形态、保障政治权威的有力手段。因此，新中国的电影创作作为新电影文化的舆论支持，在体现艺术自觉意识的同时，也在很大程度上与国家强大的政治意志交融在一起。任何一种电影的创作都不是单一的、自发的，而要体现某种政治的需要。艺术家的创作力并不是完全地停滞下来，而是用另一种手段，在和政治意志交融的情况下体现出来。

（二）喜剧电影和喜剧性因素的传承

1. 中国喜剧电影与喜剧性因素

电影作品集中反映了时代影片制作的特点，体现了当时的时代精神。但是作为同一个类型的影片，在创作上的某些因素仍然可以跨越时代而得以延续。

早年的中国商业喜剧大量模仿好莱坞电影，多使用身体动作上的噱头，在动作表演上舞台痕迹重，比如有代表性的《劳工之爱情》、张石川的《滑稽大王》系列。如《劳工之爱情》中，郑木匠为了讨好未来的老丈人，将十多人从楼梯上摔下来；摔歪了脖子的人只被老医生和郑木匠随便掰弄两下就恢复了。“从影片《劳工之爱情》的人物关系设置和情节的发展看，确实体现了‘处处惟兴趣是尚’的趣味和追求。”¹

“二战”结束后，中国产生了一批优秀的喜剧作品，这些影片的导演、编剧等主创人员也构成了新中国成立初期影片创作者的重要力量。其中包括以《太太万

1 饶曙光：《中国喜剧电影史》，中国电影出版社2005年版，第24页

岁》和《假凤虚凰》为代表的，以及《乌鸦和麻雀》《还乡日记》为代表的两种风格截然不同的影片。前者主要以社会风俗、家庭风俗为表现对象，带有市民娱乐的性质，后者由于左翼风格的影响，显示出更强烈的社会批判性。

《假凤虚凰》介于二者之间，既有对一些虚荣心理的批判，但同时也是生活喜剧的外化。影片讲述了一对想要通过假身份结婚来攀龙附凤的小人物的故事，最后，二人都得到了教训，于是开始脚踏实地地创造生活。

《乌鸦和麻雀》和《还乡日记》在表现手法上更具有荒诞性，都有类似于闹剧的场面出现，比如前者中的抢购黄金和后者中最后的混战场面。两部电影也都使用了大量的隐喻场景。左翼进步电影工作者在国民党严苛的电检制度下，用自己的聪明才智淋漓尽致地讽刺了时局中的那些丑陋的面目。影片和现实的结合实际上是非常紧密的，但是却通过部分非现实化的喜剧表达消解了一些矛盾。

从现实与否的角度来谈论这些影片是远远不够的，关键在于影片的受众和拍摄的目的性。对于《太太万岁》这样的都市喜剧作品，喜剧效果不在于插科打诨，而是借助对话的文雅和机智。情节的偶然巧合和对话的诙谐机智，在这类作品里也是不可缺少的因素。“所谓幽默，诙谐，风趣，只有联系矛盾冲突并且符合人物性格的时候，才能产生真正的喜剧效果。假如我们承认这些就是喜剧的实质，那就等于鼓励喜剧作家不去反映生活中的矛盾而只是追求幽默诙谐风趣的语言，这样的作品不能让观众受到教育。”¹ 这也就说明了《太太万岁》这样的作品在新中国没有发展的道路。新中国成立后，由于大量增加的电影观众缺乏观影经验，并且大多是农村观众，因此仅仅靠语言上的诙谐幽默是没有办法和他们进行沟通交流的。但是《太太万岁》整个叙事模式和故事主旨却值得关注。影片没有要揭发或者披露什么，只是借一个家庭生活上的风波展示了社会生活的图景，中间夹杂了一些插科打诨的可笑人物和可笑桥断，主要以误会和巧合的方式呈现出来。

《乌鸦与麻雀》和《还乡日记》等影片中强烈的闹剧色彩和松散自由的喜剧形式却又不适用于新中国的喜剧电影。而《太太万岁》这样的影片在主旨和包含的意识形态内容上更是和新中国电影格格不入。解放前的喜剧内容和形式在意识形态的改变下，都已经不再适用。新中国影片需要以《乌鸦与麻雀》的意识形态主

1 陈瘦竹：《关于喜剧问题》，《文汇报》1961年3月2日。

旨来替代《太太万岁》这样的无关痛痒的故事，又使用《太太万岁》这类影片的部分表现手法来讲述思想正确的故事，目的是让人得到教育和反省，却不在于揭露和颠覆。

不仅仅是《乌鸦与麻雀》《还乡日记》这类类型色彩强烈的讽刺喜剧电影，喜剧性因素在左翼进步电影中也被大量使用。《马路天使》《压岁钱》《联华交响曲》等正剧甚至悲剧电影中，都有许多被观众津津乐道的喜剧性因素。这些喜剧性因素通过和其他题材、类型影片相结合，在传达影片精神主旨的同时，更好地建立了一种和观众有效沟通的方式，从而使观众更加认同影片精神。喜剧和喜剧性的因素的运用，丝毫没有影响这些影片具有的深刻社会批判性。这些创作的成功说明了一个道理，其实创作态度是否严肃、作品是否符合现实主义的原则并不与其所运用的类型方法有着必然的联系。而在后来对于现实主义进行狭隘解释的时候，恰恰忘记了这一点。

在新中国诞生后的第一个十年之中，喜剧电影曾经一度消失在人们的视野里。1951年“对电影《武训传》的批判，使中国电影连续几年不知所措，电影人有表现新生活的满腔热望但还没有适应新生活表现的经验，旧的传统明显要改弦更张，新的适应时代的艺术表现手法还在摸索中，喜剧艺术更无从谈起。”¹

马列主义文艺理论的文学反映论认为文学是社会生活的反映，因此衡量文学作品的价值尺度，要看这部作品是否反映出了社会的本质以及反映的深度和广度。描写社会重大变革的题材和个人思想感情的题材在反映社会本质的深度与广度上必然有一定差别，因此在文艺创作与批评上也要体现出这种差别。新中国成立之后，文艺界就有关题材的问题先后以各种名义进行了多次论争，国家文化部门也制定了相关的文艺政策来指导创作。从整个“十七年”来看，理论界的权威话语对题材的界定呈现一种越收越紧的态势，虽然中间由于某种政治需要或理论努力也曾出现过短暂松动，但题材日益单一狭窄、公式化、概念化之风愈演愈烈却是不争的事实。

早在1946年，《在延安文艺座谈会上的讲话》就奠定了新中国文艺创作的立足点和基础。新中国成立之后，国家电影体制的建立宣告了新中国电影与主要为

1 周星：《中国电影艺术史论》，北京大学出版社2005年版。

观众提供娱乐和消遣的旧电影的决裂。从类型和体裁上划分为喜剧的电影自此很长一段时间消失了。新中国成立初期，一些私营电影厂拍摄的电影曾有一些令观众感到轻松愉快的喜剧性元素，如《关连长》《我这一辈子》《我们夫妇之间》。这些私营电影制片厂的作品，由于其主创者对于电影这门艺术的掌握，因此具备一些利于电影表达以及和观众沟通的特点，但他们却往往命运多舛。

严格地说，这几部影片还不是喜剧影片，其中讲述平凡人物悲惨一生的《我这一辈子》更带有强烈的悲剧色彩。但是在呈现方式上，却都具有一些喜剧因素。比如《关连长》中，主人公关连长与地方人民打成一片的亲切感，一口山东话的关连长这个土生土长的人物本身就带有喜剧感。关连长的扮演者石挥在《我这一辈子》里扮演的警察小人物和反面人物很可笑。《我们夫妇之间》用一对夫妻的差异呈现了一些政治思想上的矛盾，在人物塑造和情节处理上都很有生活感。《我们夫妇之间》敏锐地觉察到时代与社会巨变给一些干部带来的思想震撼，提出具有农村、城市两种文化背景的干部应如何通过改造以适应新形势的问题；《关连长》则一改英雄人物理想化、神圣化的惯例，塑造了一个具有鲜明个性、富有立体感的指挥员形象。但在当时的社会条件下，这两部影片被认为是以庸俗的小资产阶级人道主义歪曲了工农干部、共产党员和人民解放军的优秀形象，因而受到批判，不仅创作人员要进行自我批评和检查，电影在风格、样式等方面的创新努力更是被一笔抹杀。《人民日报》和《文艺报》等报刊连续发表多篇文章对这两部影片进行批判，指出影片“把人民解放军描写为粗鲁、没有文化教养缺乏智慧的部队”，¹“把我军的指挥员描写为没有高度战略思想的拼命主义的冒险者”，“严重歪曲了人民解放军的形象”。针对《我们夫妇之间》，1951年8月10日的《文艺报》发表文章指出：“要描写知识分子干部与工农干部结合的过程，决不能通过夫妇之间的日常生活中的争吵和和好来表现——这样表现是把政治主题庸俗化了，结果，只剩下小市民的低级趣味，日常琐事的玩味，干部就一定要被歪曲成为无能的、可笑的人。”在政治批评者看来，问题的严重性不仅在于创作方法上的分歧，还有创作者背负的小资产阶级倾向。

对影片《我们夫妇之间》和《关连长》的批评是对《武训传》批判的延续，

1 冯征：《应该正确塑造人民解放军的英雄形象——评影片〈关连长〉》，《人民日报》1951年6月17日。