



张 冲 著

1977年以来 中国喜剧电影研究

- 喜剧是对于较坏的人的摹仿，然而，“坏”不是指一切恶而言，而是指丑而言，其中一种是滑稽。滑稽的事物是某种错误或丑陋，不致引起痛苦或伤害，比如滑稽面具，它又丑又怪，但不使人感到痛苦。
- 从文化研究的角度，结合中国近三十年来的社会转型状况，对1977年以来中国喜剧电影与社会意识形态变迁之间的隐秘而复杂的关系进行梳理和分析，描述喜剧电影所呈现的文化图景，运用历史考古学方法，对喜剧电影在社会转型中所扮演的文化角色和发挥的意识形态建构作用进行探讨。
- 21世纪，在“发展梦”与“富强梦”的感召下，中国喜剧性地进入了全球化进程，将民族自信重新确立，喜剧电影以中国式的“狂欢”与国际接轨、对话，并见证了社会与时代转型的历史回声。

电影研究新思维书系

张冲著

一九七七年以来中国喜剧电影研究

图书在版编目 (CIP) 数据

1977 年以来中国喜剧电影研究/张冲著. —北京: 中国电影出版社, 2006. 12

(电影研究新思维书系)

ISBN 7-106-02247-0

I. 1. . . . II. 张. . . . III. 喜剧片—研究—中国—现代
IV. J975. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 021387 号

1977 年以来中国喜剧电影研究

张 冲 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013

电话: 64296657 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (邮购部)

E-mail: cfpw@edude.net

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2006 年 12 月第 1 版 2006 年 12 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/787×1000 毫米 1/16

印张/14.75 插页/2 字数/258 千字

印 数 1—3000 册

书 号 ISBN 7-106-02247-0/J·0884

定 价 32.00 元

序

张颐武

张冲的专著即将出版,作为她的指导老师,我在这里写一点我的看法作为对这部书的出版的祝贺。张冲在北大学习的三年是非常认真和努力的,她总是克服许多的困难,不断地在电影研究的园地中尝试着努力,这种努力当然是寂寞的,却也是丰富而充实的,其学习的成果就集中体现在这部书里。她的思考的焦点是1977年“新时期”以来的喜剧电影。这其实是一个较少被深入研究的课题。张冲对于这一领域的研究无疑丰富了我们对于“新时期”以来的文化的研究的视野,也将一种重要的文化形态推上了舞台加以认真地审视。张冲的工作是建立在扎实的资料和切实的观察基础上的,没有什么空疏的高谈阔论,也没有什么随心所欲的发挥,而是对于研究对象进行了非常认真的梳理和仔细的辨析。这使得这部书的研究有许多有价值的见解和思考的闪光点,在博士毕业的答辩时也受到了不少老师的肯定。所以,张冲的努力取得了扎实的成果,有了自己的收获。这可以说是她三年来努力奋斗的心血的结晶。当然,当时老师们也提出了一些问题和意见,期望张冲有更深入的思想。张冲对于论文做了认真的充实和修改,这部书可以说是她的博士论文的扩展和完善之后的成果,值得关注。

从张冲的这部书开始,我们可以对于有关“喜剧”和“喜剧性”等问题进行更加深入的思考和探索。张冲进行了许多基础性的研究,为未来进一步展开研究提供了很好的前提和条件。我们完全可以在张冲研究的基础上进一步地思考和探索。“喜剧”“喜剧性”这些问题其实一直是我们对于当代文化的研究和思考中并没有得到充分展开的方面,它们是中国二十世纪以来的文化中的一个非常

复杂和难解的问题。对于中国“现代性”的整个历史来说，一种深刻的民族和社会的“悲情”导致的深沉的“悲剧感”是文化的中心。“现代性”中国的社会中，喜剧性本身就 and 时代的主要的文化氛围之间有一种距离。所以，我们的喜剧文化和喜剧精神并不是“现代性”文化的主要潮流，它们往往处于边缘，被视为是一种在类型上比较次要和次等的东西。在喜剧中，我们所推重的是一种“含泪的笑”，一种笑中见悲的感受。这里仍然是以“悲情”为中心的。与此同时，我们也由于这种悲情，对于日常生活的平淡性缺少关切，对于“现代性”所内在具有的对于平淡的日常生活的满足缺少一种真正的兴趣。所以，我们承诺了一种“幸福”的日常生活，但却将这种世俗性的日常生活的趣味延迟到全人类的解放之后，我们实际上还是将“现代性”内在具有的对于日常生活的关切内化在我们的生活理想之中，但却将它变成了一种抽象和超验的理念，而且将它的实现放在了一个未来之中。其实，对于我们的社会来说，日常生活的满足从来也没有从社会的基本的愿望中取消，而且它还是一个重要的、不可或缺的生活的元素。但它们的实现却被无限地延宕了。这里的文化逻辑往往是说，我们每个人都想享受一种日常生活的满足和快乐，但由于世界和中国的其他人的日常生活的满足还远未实现，我们必须牺牲自己的满足，乃是以自己的不满足来追求一个未来的大家共同的满足。这种理想其实是中国“现代性”的关键的问题。也是中国“现代性”在对于西方“现代性”的反抗和认同的双重的接受的关键的部分。所以，在这样的处境之中，喜剧和“喜剧感”的难以发展就几乎是必然的，感时忧国的情绪和社会的使命都压倒了一切，也当然地对于喜剧感呈现出一种拒斥和不满的情绪。当然会认为喜剧是一种相对较为次要和较为缺少深度的类型。

这样，1977年的“新时期”之后，伴随着中国历史开始进入了“改革开放”新的历史境遇之中，喜剧是人们从现代历史的处境中超越的一种特异的形式，所以在“新时期”的最初几年，喜剧得到了几乎是前所未有的发展。在“文革”最后的时刻的四五运动这样的悲剧之后，向过去的计划经济的文化告别开始有了一个喜剧的开端，这似乎就是马克思对于黑格尔哲学的发挥的重要的判断的印证。马克思认为，历史总是出现两次，一次是以悲剧的形式，第二次是以喜剧的形式。在类似“四五”运动这样的悲剧性的对于“文革”的愤怒和不满之后，我们迎来了一个以喜剧的形式告别“文革”的新的历史时期。这时候似乎出现了中国喜剧

在现代中国的一次前所未有的关键性的崛起。我把七十年代末八十年代初的那次“喜剧”的兴起,既看成一次对于计划经济的压抑性的文化的反拨,也看成一次对于新的日常生活的文化的世俗性的召唤。所以无论是当时崛起的相声还是喜剧话剧和电影等等都是这样的新的文化合法性的印证。正是由于二十世纪的六七十年代的过度的宏大的理想社会的追求造成的灾难,给“现代性”的宏大叙事一个百孔千疮的巨大的这其实是一种在“现代”之中为“现代”除魅的喜剧。这种喜剧的意义在于它在哄堂大笑之中开启了一扇新的门。也是打造新的国家和新的社会的新的形象的文化想象力的表征。今天想来,当时的喜剧感其实正好为大家卸掉历史的重负,为新的加入全球化和走向市场化的新的社会提供了合法性的形象。看起来那时的喜剧非常天真和有点稚拙,但其实还是非常有用的。它召唤了日常生活的合法性,将一个正在逝去的匮乏的和压抑的社会作为一个哈哈镜般的形象加以描画,将中国的社会的价值放在了一个以“个体”为中心的新的框架之中。正是由于这种喜剧感作为当时的“启蒙”的宏大“主体性”话语的“补充”,我们所见到的“新时期”才显得非常生动,也才可以显示出它真实的世俗的层面。

到了九十年代,一个“新时期”已经被“后新时期”所替代,这时出现了像《编辑部的故事》、《我爱我家》这样的“情境喜剧”,开始了一个新的“喜剧感”的时期。这一时期的喜剧已经将新的市场经济的社会视为必然,这里的喜剧感也是来自旧的计划经济时代和新的时代之间的矛盾和缝隙之处,一面是新的“横向”联系的社会正在建立起来,一面是我们所习惯的“纵向”的结构仍然无所不在地发生着影响。这两者之间的那些“空间”正是喜剧的不竭的源泉。市场社会的兴起和宏大叙事的消解所构成了历史情势让“现代性”和“后现代性”之间的历史的冲撞和嬗替充满了复杂而丰富的喜剧性。

进入新世纪之后,中国的高速的经济发展引起了世界的瞩目,加入全球化的进程有了前所未有的发展。一个“新新中国”正在崛起,我们告别二十世纪的历史悲情,面对新的历史的境遇的过程正在前所未有地展开着。同时中国内部的社会在一个新的市场化的结构下出现了前所未有的复杂化。这种状态标志着一种中等收入者的崛起新的社会已经建构了起来。中等收入者在文化和社会结构方面的主导的位置已经明晰,而以三十岁以下的年轻人为中心的中等收入者的

后备军的“草根”则以网络为中心形成了自己的一套“草根”文化，以嘲笑和颠覆中等收入者的价值为中心，形成了另一种独特的文化的状态。于是，我们可以看到今天以“草根”为中心的喜剧感，如胡戈的“馒头”、《武林外传》、《疯狂的石头》、郭德纲的相声等等都呈现了一种“草根”的文化的喜剧性的活力。这一面是对于中等收入者的社会主导价值的反讽和嬉笑，一面也是一种年轻人的文化的活力的展现。这些都形成了新的喜剧感，它们的形成往往依赖以网络为中心的文化的延伸。这种喜剧是在一个市场化和全球化的进程已经开始稳定和趋于完成时出现的“喜剧感”。这种喜剧感对于中等收入者文化的反讽和嘲弄，其实正好说明了中等收入者的价值已经是我们社会文化选择的主流。所以对于这种文化的反思和追问也成了社会的喜剧感的来源。我们一面前所未有地进入了一个没有历史重负和屈辱感的时代，“现代性”的宏大的叙事已经失掉了活力。后现代的文化已经是实实在在的现实。另一面，日常生活的平淡感造成的新生活平庸的困扰和上升的不易让年轻人感到了新的压力和困扰。今天的许多喜剧性正是在这样的情势下出现的。

我粗略地描述了新时期以来中国喜剧文化的变化的过程，算是阅读张冲的著作的一点思考，也算对这部书的一点补充。无论如何，这部书已经完成了自身，它提供了我们继续思考的前提，也提供了新的思考的可能性。我希望张冲继续在这个领域里有所开拓，也希望有更多的人进入这个领域。

目 录

序	1
导 论	1
一、序言	1
二、喜剧及喜剧电影	7
三、单一性、平面化：“十七年”时期喜剧电影状况 ...	13

第一部分

喜剧性的成长：由单一到复杂的 80 年代

第一章 融入：国家主义与个人主义	38
一、国家、集体和个人	38
二、现代化与知识	41
三、农民、工人和知识分子	44
第二章 荒诞：政治权力之身体表达	54
一、意识形态、身体欲望和身体符号	54
二、知识分子的“执着”和小丑	60
三、“民族”等于“民俗”	66
第三章 对垒：精英文化与大众文化	69
一、启蒙与救亡	69
二、精英文化和大众文化	72
三、“二子”的介入	76

四、文化地理概念:城市与农村	80
第四章 更迭:崇高与媚俗	85
一、崇高与媚俗	85
二、从纯情到矫情	91
三、性、语言和自我意识	94

第二部分

喜剧性的转型:90年代的背叛

第五章 公共空间:情感、身体的认同	113
一、想象现代性的方法:中国与西方	113
二、90年代的都市与农村描绘	117
第六章 深度模式消失:消费作为意识形态	127
一、知识分子的迷茫:文化等于生产	127
二、消费作为意识形态	133
第七章 统一性消失:主旋律、精英和大众文化	143
一、“文革”之后的文化革命	143
二、多元并存的格局	147
第八章 多元化的转变:从戴军帽到开奔驰	153
一、精神追求之物质转变:“阮大伟”们的追求	153
二、平民主义的追求	157

第三部分

喜剧性的得意:全球化中的中国新世纪

第九章 新兴阶层:繁多与共存	174
一、中产阶级之梦想——“大腕”式的笑	174
二、打工者、下岗“底层”和农民们的美丽追求	179

三、“国家干部”和“老顽主”在喜剧电影中的缺席	183
第十章 自由的悖论:焦虑与孤独	186
一、欲望快乐的悖论:焦虑与痛苦	186
二、城市之自由交流:孤独	190
第十一章 赛博空间的失重:历史感与情感	194
一、历史感的失重	194
二、情感的失重	198
第十二章 盛世的狂欢:娱乐、时尚、噱头	203
一、全球化的娱乐狂欢	203
二、后现代主义时尚的狂欢	205
三、出轨的噱头之狂欢	209
结束语	215
参考文献	217
附录:中国喜剧电影简要目录	221
后 记	225

导 论

一、序 言

关于 1977 年以来中国新时期喜剧电影的喜剧性文化研究,无论是在国内,还是在国外都研究得比较具体、详实和充分,但这种文化研究相对来说,比较零散和较为普泛化。在这些研究中,关于喜剧电影史的研究又占去了很大的比重,并且在整个研究领域里,一些崭新的文化理论并没有得到引进和运用。本专著欲从当今的电影文化研究出发,以 1977 年以来内地喜剧电影喜剧性的角度作为切入点来进行研究。由于 1977 年以来的中国喜剧电影的喜剧性文化是一种十分显赫的文化现象,但至今却没有得到充分的认识和系统的研究,这无疑是中国内地新时期喜剧电影研究的一个重大缺憾,本专著从喜剧电影喜剧性的角度入手,进行更深入的文化研究,以对中国内地新时期喜剧电影文化研究进行有效的补充。

从中国历史来看,“修身齐家治国平天下”的思想一直影响着国家、家庭和个人三者之间的关系,传统的中国是一个以冲淡、平和为人生最高境界的国家,少有充满激情和狂欢的艺术作品。从老庄和孔子那里继承的出世与入世的思想,相辅相成,一直构建着中国的艺术特色。在百年的电影史中,这种“经世致用”、以“家国”为中心的哲学思想也一直贯串始末。具有颠覆和创新意义的喜剧性意识始终没有得到充分的认识,在某些领域只不过是我们的研究对象而已。本专著以喜剧电影的喜剧性为核心来阐释新时期以来几个阶段的喜剧电影文化现象。

在西方研究者看来,“一切严肃的东西都应该有和曾经有过一个笑的复本”。它是具有喜剧性的复本,如在狂欢节上小丑仿效皇帝,奴仆仿效主人,由于喜剧性的力量产生了亲昵和俯就的关系,不仅使得差异和等级渐趋消失,而且使得单一语言具有的绝对特权摇摇欲坠,最终,单一语言的神话和统一语言的神话

同时灭亡,喜剧性的“笑”解决了一切争论。喜剧性可以通过讽刺模拟发生作用,当一个社会不能对其机构习俗和制度进行嘲讽和自我批评时,这个社会就会处于一种不会笑的只有严肃和沉重的社会状态。关于喜剧的论定,早有中外专家的各种说法和讨论。从普遍意义上来讲,喜剧是人类自然本性的一种表现形式;从生存的环境来讲,喜剧是人类对自己生存状态的一种反抗形式。前者是人类对生活需求的一种自然流露,生存会导致种种审美的欲望,且这种审美情趣和现实存在着距离,所以会导致滑稽、令人发笑的因素,这种喜剧现象就是世俗喜剧的现实基础。而后者,则是指由于人类对环境不满从而引发的某种形式,无可奈何的窘境,无以言说的愤懑,都化作了喜剧的形式,于是就有了讽刺、批判性喜剧的产生。中国喜剧电影自二十年代以来,一直在不断地变化、调整,尤其自1977年以来,其变化更是不同于以往任何一个阶段,新时期喜剧电影以不同的喜剧性意味为特征,贯串了新时期、后新时期和新世纪。

从20世纪70年代末开始到80年代、90年代乃至21世纪,正如有的学者所说:“随着社会政治和经济背景的转型,中国的文化也从政治文化及启蒙文化向娱乐文化转型,从审美文化向文化工业转型,从精英文化向大众文化转型,从阶级文化向泛大众文化转型。在这种历史的转型期中,‘市场’以一种霸权的方式不仅垄断着物质世界,而且也深刻地控制着精神领域,传统的人文学术和人文精神不以人的意志为转移地被放逐了。”^①在每次文化转型过程中,作为“文化工业”的喜剧电影无论内容还是形式都深受影响,并以不同的方式表现出来,其喜剧性都具有不同的特点:从“文革”以后及80年代新时期以来,喜剧电影以含蓄的喜剧性特点同过去的政治、文化以及社会意识形态告别,在追求西方的18世纪的“人道主义”和19世纪的“个人”自由解放、“浪漫主义”之时,这种“告别”明显带着“温和”的恋恋不舍,并且频频回首对过去的历史加以“反思”,表达了对以往的社会既厌烦又眷恋的复杂心态,同时还含着对未来的不可知的命运的揣测和忐忑。从80年代末到90年代后新时期以来,由于西方现代主义的影响,传统的现实主义遭到冲击,“想象界”和“象征界”是否能到达“实在界”?而现实主义所谓的“现实”和“实在界”是否存在?抛却了“伤痕”、“反思”和“寻根”以后,伴随着“先锋”和“现代派”的出现,艺术承担的人类“救赎”任务遭到质疑,这个时期随着市场、商品、消费等观念,小资产阶级思想、情调开始蔓延,这个时期社会阶层中存在着中产阶级、隐在的大资、“小资普泛”、来自于底层的“愤青”,还有城市里自我放逐的波希米亚或者波波族等。在越来越商业化、消费化的社会中,个体的“个性张扬”开始泛滥,“自由”也得以泛滥,物化的现象在后新时期初期现象并不明显,当工业化以其摧毁农业社会的群居集体关系的手段将个体

纳入其生产领域和个人的追求达到了共谋之时,个人获得了他最需要得到的个体解放。个体仿佛从冷战时期的意识形态的束缚下解放出来,直面前所未有的大众文化、娱乐媒体、以及赛博空间(Cyberspace)的冲击,似乎得到了充分的狂欢,但消费社会的异化结果最终在90年代末期使得人们开始无所适从,感到迷茫、困惑,尤其是处于城市化下的多层复杂阶层。这个时期的文化变得异常多元化与宽容,从美酒加咖啡的邓丽君歌曲、《顽主》到《阳光灿烂的日子》、《甲方乙方》,在这个精英文化、大众文化和主旋律文化共存的社会中,喜剧电影的喜剧性特点发生了变化。90年代不同于80年代,由伤感的笑转化成了自我调侃的微笑,通过亲昵、俯就,达到对自我身份的降低,以此来消解与社会、与话语、与权力之间的抵牾,从而使得精英知识分子、平民阶层和主流层次一同进入了大众文化的狂欢之中。就这样在后新时期,中国喜剧电影中以笑来面对90年代后期个人的迷茫和困惑。到了20世纪末和新世纪初的新新时期,多种文化杂糅并存的局面趋于明显。随着中国经济的发展,以及中国在全球化中所起的作用,中国喜剧电影中可以发现正在逐渐找回的民族自信,和第五代电影一样,中国喜剧电影走出了被“窥视”的民俗化风格,开始在全球化的浪潮中呈现出新的喜剧特点,《不见不散》、《大腕》的跨国制作使得中国喜剧电影先屈尊然后再大笑,以狂欢的形势对肉体崇高化进行顶礼膜拜,以中国传统的“喜丧”形式把自己纳入了全球化的话语之中,即在狂欢形式之中,以大笑、杂语、身体、粗俗等狂欢化的模式进行了中国式的狂欢,此中可以窥得百年来知识分子所盼望的国富民强却是通过中国式的“狂欢”实现了,“科学”、“民主”、“启蒙”和“救亡”这些从西方借鉴过来的历时性词汇在80年代和90年代的中国得以共时性地实现,这就是中国式的“狂欢”和“喜剧性”。

本专著主要针对1977年以来中国新时期喜剧电影,以喜剧性文化研究作为线索,以巴赫金的狂欢理论作为基础,结合相关理论,比如国家主义理论、想象界/象征界/实在界理论、崇高/媚俗理论、权力/意识形态理论、政治/文化理论、文化地理理论、身体欲望理论、理性/非理性理论以及后现代等相关理论,力求较全面、较深入地进行电影文化研究。对中国新时期以来喜剧电影中的文化特征进行总结和概括,借此对中国现代化的历程进行文化梳理。关于上述相关理论的运用,并非从理论到理论的应用,而是联系不同文本进行文化研究,以此达到对喜剧电影所出现的文化特征进行立体化研究。研究新时期喜剧电影文化中的狂欢意识,因为它“将意识从主流世界观的控制下解放出来,使得有可能按新的方式去看世界;没有恐惧,没有虔诚,是彻底批判的,但又不是以虚无主义的态度展示世界,而是积极的,因为它揭示了世界无限丰富的物质基础,展示了生成和

更替,展示了新生事物的不可制服和无往不胜,展示了人民大众的永生不朽”(巴赫金)。狂欢化意味着没有恐惧,没有迷信,同时又不是虚无主义的,而是积极向上、充满生命力的。狂欢化理论揭示了世界的开端、形成和颠覆、交替、前行的过程。它对“新事物永不可战胜”、“人民不朽”等观念进行的阐述,是独特而富有创意的。狂欢化所具有的全民性、仪式性、等级消失性、言语的插科打诨性和无中心性等特点,对具有理性色彩的哲学和艺术来说,是一种有益的补充和丰富。在巴赫金看来,多元化的讽刺性模拟似乎构成一个“特殊的、既外在于又内在于体裁间的世界”。但这个世界却有一个共同的目的:“以笑和批评来修正所有现存的直接的体裁、语言、风格、声音,促使人们去体验这些范畴后面别样的、矛盾的现实,这种现实是这些范畴未能捕捉得到的。……笑通过讽刺性模拟之所以能在体裁之外,又内在于体裁间构成一个世界,甚至还具有独特的完整性的世界,是‘多体裁的、多风格的、无情地批判的、清醒地嘲笑的,并能充分反映该文化、该人民、该时代的杂语现象和各种声音’,在这里,‘多语现象’这个因素亦是不容忽视的。因为‘只有多语现象才能将意识从自己的语言和语言的神话控制中充分解放出来。在多语的条件下,讽刺性模拟的形式才能繁荣兴盛,只有在这种情况下,才能提高到全新的思想高度’。”^②

本专著的最终目的是想通过对喜剧性的研究,运用文化研究理论,一方面阐释和研究中国内地新时期喜剧电影文化语境,一方面深入了解中国内地新时期喜剧电影的内质与美学倾向,以促使中国电影艺术事业的发展。关于电影的“笑”的研究,在某些电影期刊、杂志上出现过零星的、不完全的研究,本专著将首次系统地对中国新时期喜剧电影的狂欢化、喜剧性问题进行论述,从电影的内容和形式、外部语境和内部语境进行不同角度的论述,考察不断创新的电影内容和电影文化形式,揭示中国当代文化发展的多面性,以此丰富我国喜剧电影研究的多样性。另外,从民间和现代化的角度来讲,关于新时期以来中国喜剧电影的研究也具有一定的应用价值。

阿兰·斯威伍德在《大众文化的神话》一书中说过:“文化是一种实践,是以意识、行动与特定的价值观作为基础,以寻求改变世界的一种手段。”本书一开始先介绍新时期以前喜剧电影的研究,以此作为引子,这一阶段的喜剧电影包括建国前二三十年代、四十年代、“十七年”以及“文革”十年的喜剧电影研究简略图景,试图通过对比的方法来对新时期以来的中国喜剧电影进行文化现象的研究。中国传统喜剧电影基本的类型也遵循了一系列的社会意识、行动和特定的价值观出现在不同的时期,传统喜剧可以分为:讽刺喜剧、欢闹喜剧、自嘲喜剧和幽默喜剧。建国前有《劳工之爱情》、《乌鸦与麻雀》以及《太太万岁》,建国后“十七

年”有《新局长到来之前》、《五朵金花》、《今天我休息》、《李双双》、《女理发师》、《大李、老李和小李》、《锦上添花》，电影研究者周星这样论述建国前与“十七年”的喜剧电影：“20年代喜剧色彩的影片和商业逐利直接相关，悦众是目的。30~40年代的喜剧片的出现，则把中国喜剧片推到较高水平上。尤其40年代喜剧片形态比较完整，既有社会风俗式的《太太万岁》悦众艺术化的喜剧作品，也有《乌鸦与麻雀》式的隐喻化讽刺喜剧。”新中国建立以后，除了一些执着于喜剧电影的人之外，绝大多数艺术家几乎是集体选择了拒绝喜剧，喜剧性手法和技巧也遭到了集体性排斥。1957年，出现了一个讽刺喜剧创作的小高潮，其讽刺绝对是善意的，并且基本上摒弃了辛辣挖苦的讽刺手段，采用生活的合理误会、巧合、偶然等喜剧因素制造笑料。但即使如此，很快也被判了创作上的“死刑”。而出现在1959年的《五朵金花》和《今天我休息》作为“歌颂性喜剧”的代表作品，分别在城市和乡村两个领域展示了新中国的社会主义新风尚。这种没有讽刺、只有赞扬的喜剧种类，被当年的许多评论家认为找到了“社会主义喜剧电影的方向和正确途径”，并乐观地预言这种“难以数计的优秀的新喜剧接踵而来”，然而歌颂性喜剧及其歌颂性喜剧理论都不过是“大跃进”那个特定历史时期的产物，其本身体现的是“大跃进”的时代特征和时代内涵，所以随着“大跃进”时代的结束，“难以计数的优秀的新喜剧接踵而来”的情况并没有出现。歌颂性喜剧创作难以为继的同时，歌颂性喜剧理论也陷入了难以自圆其说的尴尬境地。但是，这个理论却对喜剧电影创作和喜剧电影的发展走向产生了决定性的影响，其影响之大无论如何估计都不过分。换句话说，它建构了后来中国喜剧电影创作的“原型”。就是说，“歌颂”对于喜剧电影创作虽然“保险”，但却难以构成真正的喜剧性冲突和矛盾；而讽刺尽管符合喜剧的本质，却并不“保险”，甚至危险。那么，在喜剧电影创作中，就只能是在歌颂的大前提下，巧妙地加上一点“讽刺”或“批评”。这样，酣畅淋漓的喜剧创作成了一种“奢望”。因此，不敢充分发挥喜剧想象力因而不能充分塑造出充满艺术张力的喜剧性格是当时几乎所有的喜剧创作的通病。^③

新时期以后出现了《儿子、孙子和种子》、《瞧这一家子》、《小字辈》、《好事多磨》、《陈奂生上城》、《黑炮事件》、《小巷名流》、《错位》、《二子开店》、《京都球侠》、《土裁缝与洋小姐》、《顽主》、《想入非非》等影片，这些影片主要分为两个大的方面：一是对“文革”的反思；一是对现时大好形势“现代化”的歌颂和膜拜，在歌颂和膜拜中也包含了些许的针对时弊的讽刺。随着黑色幽默喜剧电影的出现，标志着中国喜剧电影发展到了一个新的阶段。90年代，中国喜剧电影进入了一个新的阶段，继夏钢、黄建新、张刚、陈佩斯系列喜剧电影之后，又出现

了冯小刚系列贺岁片,带有浓厚的大众文化式的娱乐、喜剧特点。这一时期喜剧电影种类繁多,涉及范围空前广泛,出现的影片如:《喜剧明星》、《大撒把》、《临时爸爸》、《孝子贤孙伺候着》、《有话好好说》、《甲方乙方》、《不见不散》等,这一时期的喜剧电影打破了电影图解政治的单一化格局,电影的娱乐、消费功能逐渐开始占据电影的主导方向。到了新世纪,中国喜剧电影开始以话语的狂欢、笑的狂欢、身体的狂欢等诸多形式进入了一种新的喜剧电影状态,喜剧电影文化同样也呈现了这一时期的民族自信和中国崛起,中国喜剧电影面临的将是更广阔的文化空间和文化想象。

在资料的搜集、整理,理论的抽象分析和文本细读的基础上,本书采取历史纵向分析的方法,主体部分主要有以下三个部分:

第一部分总结 70 年代末到 80 年代末的文化转型的特征。70 年代末,随着“文化大革命”的结束和十一届三中全会的召开,中国当代文化发生了一个重大的转折。改革开放、四个现代化建设取代了阶级斗争和政治革命的中心地位,中国社会进入了新时期,这个时期中,第三、四、五代导演并存,迎来了中国电影史上的一个全新阶段。在文化转型过程中,在喜剧电影中人们以温和的喜剧性同过去告别,同国家主义、意识形态告别,温和当中含有恋恋不舍的怀旧情结。

第二部分研究 80 年代到 90 年代喜剧电影所呈现出的社会变化和个人的迷茫。这个时期喜剧电影进入了后新时期,90 年代前半期以文化杂糅与协商为主要特征,东欧解体以后,90 年代初的中国,政治稳定和经济发展成为主要考虑的对象。这一时期中国社会的主导倾向是重新回到马克思主义、继续发展市场经济,即经济的现代化仍然要继续,文化和政治则试图再度确立传统的革命性。现代性的主题并没有消失,但是集中在经济和工具理性层面。90 年代后半期,民族主义的强化,如果说在 90 年代前半期,我们见证了一个革命性、现代性和民族性混合的协商的时期,那么在 90 年代后半期,我们看到这一协商具有了更明确的结果。或许是由于冷战结束带来的最初冲击被吸收,或许是由于港澳门的回归,我们可以看到中国的当代文化正在走向一个新的方向:民族主义的方向。它强调国家的至高地位,民族的统一和发展,以及传统的文化价值。一时间,面对全球化进程中的大国霸权,中国可以说“不”成为时尚。此时,在电影中,强调革命性的主旋律和富于现代性的艺术片不约而同地都向民族主义思潮靠拢。这个时期喜剧电影以戏谑的、调侃的笑和八十年代的伤痕、反思告别,并以喜剧性的方式面对个人的命运和社会的变化。

第三部分论述进入 21 世纪之后中国喜剧电影所呈现的文化现象及其特点。随着中国经济的和平发展、中国国际地位的提高,民族自信心得以增强,这个时

期的喜剧电影以夸张的喜剧性特点进入了全球化进程,它再现了中国当代文化特征,其尤为突出的一点是喜剧性的大笑。新世纪社会发展中,喜剧电影文化在社会物质和人文精神方面都有所发展和变化,其杂糅并存的多种文化现象再现了当代中国的复杂特点。

总之,1977年以来,中国喜剧电影进入了文化转型和政治热潮消解的过程,90年代中国喜剧电影文化呈现了对80年代的错位、背叛和解构,21世纪中国喜剧电影文化则以多种文化互相介入、融合的姿态存在,出现了多元并存的“百花齐放”的景观。

二、喜剧及喜剧电影

回答“喜剧电影是什么”这个问题势必要回答“喜剧是什么”,但是给喜剧下定义是一项比较艰巨的任务,从古到今对喜剧大致有如下的定义和概括:

喜剧形式源于西方,古希腊人为庆祝酒神的复生而举行狂欢庆典,在山花烂漫、五彩缤纷的山野中,人们抛弃了种种人为的禁忌、差异和界限,载歌载舞,狂觥滥醉,尽情享受生命激情。到了中世纪,为了对官方宗教令人苦恼的严肃性加以反抗,人们通过一年一度的狂欢节,使得郁积的情感得以酣畅淋漓的宣泄,摆脱日常生活的种种束缚。因此,人类在喜剧中通过对社会意义的解构,释下精神的重负,实现生命的自由游戏。喜剧性的笑,表现的既是对严肃理性的嘲讽和颠覆,也是人类生命在摆脱文化束缚之后的欢欣与庆贺。古希腊的喜剧起源于祭司酒神的即兴表演,发展略晚于悲剧,可分为旧喜剧、中喜剧和新喜剧三个时期。旧喜剧时期多是政治讽刺剧和社会讽刺剧,讽刺的对象是社会名人,特别是当权人物。中期喜剧以讨论神学、哲学和社会问题为主。新喜剧时期,大都是世态喜剧,主要描写日常生活、爱情故事和家庭关系。到了中世纪,为了表现对官方宗教的令人苦恼的严肃性的反抗,人们通过狂欢节,使得郁积的情感得以宣泄。喜剧便成为狂欢节上一种主要表演形式。巴赫金认为,狂欢节不需要虔诚和严肃的调子,也不需要命令和允许,它只需要发出一个开始玩乐和戏耍的简单信号。并且“在许多喜剧中,刻画了对社会认可的规则的推翻,同时又不会让观众共同参与对这些‘模式与秩序’的颠覆,方法之一是清楚地表明这种颠覆的暂时特征。传统的‘关于骚乱的喜剧’与中世纪愚人节和农神节狂欢有渊源(尽管比较遥远)。愚人节和狂欢节都充当发泄口的功用,最终目的是维护日常道德生活的秩序和等级。这种传统功用可以解释它们何以得到罗马官方的认可,后来得到教会的认可”^④。喜剧的结构,“在希腊的喜剧家看来,并不算是重要的事