

第一章 市场化转型与冯小刚的历史意义

在经过了改革开放之后的十余年时间，进入 20 世纪 90 年代的中国电影，终于渐趋清晰地形成了秩序的重新定位，以致形成了某种整体性的转型。而其中最为主要的变化，就是电影的市场和商业化走向，开始喧宾夺主，成为电影的主流形态甚至是主流意识。而在此之前的很长的历史时期里，电影的这种本质属性，在中国电影的准行格局中，是基本没有地位的；甚至在极左政治及其意识形态的威严扼阻之下，电影的这种价值立场几乎被剥夺了任何言说和申诉的权利。即使是在不久之前的“新时期”的十余年时间里，初萌的电影市场观念和它们立足的世俗文化观，也始终遭受到电影主流文化以“媚俗末技”、“哗众取宠”等等而给予的简单化的鄙视和排斥。但是，正是从 90 年代开始，事情发生了变化。那么，这种变化又是怎样发生的呢？

一、势所必然的主流转移

在“文革”结束和中国社会进入 20 世纪 70 年代末和 80 年代的“新时期”中，中国电影迅速进入到了一个重整旗鼓、欢腾起舞、众神喧哗的黄金时期。但是，随着社会生活和社会观念的更快变化，这个黄金时期竟是如此地短暂。人们刚才还在为几乎是每一部电影由衷喝彩鼓掌，转眼之间他们已经纷纷离座而去。似乎是突然之间，中国电影已经处在

了一种新的困窘之中。

这里到底发生了什么？

1. 意识形态的游戏规则

在这一历史时期中，拨乱反正和思想解放，赋予过中国电影以活跃的精神面貌和开阔的认识空间。作为当时的政治生态在文化上的一种反映，电影创作在中国影坛上前所未有地出现了一大批批判现实主义的“反思电影”诸如《神圣的使命》、《枫》、《被爱情遗忘的角落》、《生活的颤音》、《苦恼人的笑》、《泪痕》、《巴山夜雨》、《芙蓉镇》、《天云山传奇》、《牧马人》、《黑炮事件》、《小街》等等。这些影片以影像叙事将批判和反思直接指向了长期以来极左政治路线及其社会体制对于社会生活的摧折，以及既定社会形态下的思想观念对于人性的戕害。在长期的压抑禁锢之后，这些影片因为引发了人们的痛切感触和认同，强烈地撞击着人们的心弦，因而总是能够引起人们的强烈关注。虽然在今天看来，这些影片在艺术表现、取材深度和思想力度上，都还有嫌不足，但是它们终究以审美的形式和强烈的社会责任意识，为中国电影弥补了一项长期以来的类型空缺，并且对此作出了历史性的贡献。

但是，就在人们意欲为这种电影类型的可观前景继续作出努力的时候，它的势头却戛然而止。因为意识形态的大背景已经确定：极左路线乃至“文革”浩劫只是“路线”和林彪、“四人帮”反党集团的问题，而并非是根本性的体制问题；而当前中国十分迫切的发展经济的历史任务，也就决定了不争论，团结一致向前看，以经济建设为中心的大政方针。“89 政治风波”以后，社会的认识更加统一到这点上来。在这个过程中，服从于政治和社会要求的电影创作，也就自觉地意识到反思和启蒙的任务已经基本完成，电影的思想主题需要适应时代的新要求，自己的创作也需要转换到新的方向上去了。

除此之外，在新时期中，另外两种重要的电影类型，以流行称谓，即为“现实题材”和“改革题材”。前者如《沙鸥》、《邻居》、《逆光》、《都市里的村庄》、《见习律师》、《雅玛哈鱼档》、《鸳鸯楼》、《喜迎门》等等；后者如《乔厂长上任记》、《祸起萧墙》、《赤橙黄绿青蓝紫》、《血，总是热的》、《野山》、《T 省的 84、85》等等。它们也曾经受到过观众的热烈欢迎，而现在它们的后续发展又将会如何呢？

当然，这样两种题材与意识形态的要求本身没有太多的抵触，反而有着较多的吻合余地，因此也更符合时宜。它们作为一种具体类型及其

对应的社会需要，在中国电影的多元发展态势中，完全可能在艺术表现和类型风格上自成一格，并且应该会继续存在和得到发展。但是，由于文艺政策的要求以及主观认识的局限，“现实题材”和“改革题材”的现实叙事和现实针对性，就不能不受到某种约束和规范，从而使它们在取材叙事上容易流于平面、浅尝辄止、平淡无奇、司空见惯、无关痛痒、温文尔雅。如果说这种模式在社会和电影同步复苏的年代，曾经拥有过大量的观众并且还将继续拥有它们的部分观众的话，那么随着社会的开放、经济社会对于电影娱乐功能的要求，以及电影本体意识的强劲崛起，它们终究因为无法给予观众以冲击力的认知，或者是娱乐快感，而开始令观众敬而远之。因此在中国电影业的重新分流组合中，既定模式的“现实题材”和“改革题材”，显然无法占据主导的位置，甚至一定程度上在市场的角逐和观众的视野中，它们还失去了原有的部分份额。

2. 市场化的合法性依据

在 80 年代中，促使中国电影发生变化的另一个重要原因，是电影艺术的独立性和本体意识在相对宽松的政治环境中得到了确认；而反过来，它们又对电影的生态产生了深刻的影响。

当“单纯艺术观点”成为可能的时候，从 80 年代起，相当数量的电影就已经放下了意识形态关注，它们与当时一场重要的关于电影语言的讨论形成互动，开始转向超越政治的人性关怀和相对“纯粹”的艺术表现。在这种创作态势下，《乡音》、《乡情》、《良家妇女》、《湘女潇潇》、《老井》等等影片相继问世。与此同时，“文革”之后的第一批电影新人开始登上影坛。耐人寻味的是，他们的视角大幅度地跨越了他们亲身经历的“文革”，并以更为纵深的历史向度，瞩目于文化寻根及其人文精神以及致力于电影表现的美学意义。于是在由《黄土地》、《孩子王》、《猎场扎撒》、《红高粱》的开端和成功以后这种“文化电影”遂由一种创作的热潮而汇聚成一个相当强势的类型，甚至一直有力地延续以至融入到了整个 90 年代的电影创作中。由于这些电影在一种新的时空中绵延了“反思”的余绪，并且提供了一种崭新的电影表现和电影观念，因此它们在中国电影的这一轮重新选择和重新组合中，脱颖而出，令人刮目相看。

然而，以这样强劲的势头所造就的电影分流和换位的态势，是否显示了某种终结性的趋势了呢？遗憾的是，它们没有。

因为在电影的艺术规律中，实际上还有着更为深层的本体要求。而

作为电影本体的核心价值之一，就是以其直观形态以及集体观赏、大众传播的方式，电影需要给予观众以能够直接体验而又未曾体验的生活境遇——此其正所谓是“源于生活又高于生活”——电影的直观形态对于观众来说，最能够营造一种情景认同和角色代偿的心理机制；同时电影本身的动感机能或者说是它的美学本质，其实又与观众的接受愿望，达成了一种潜在默契；而这种默契的聚合点，就是希望比如在外观上营造非同寻常、出人意料的故事、事件、情节，包括以特殊的场景、动作，营造非常规的“耸动听闻”的视觉效果，同时以强烈的情感冲突、命运失控等等，制造悬念、紧张、刺激、震撼、跌宕起伏、大悲大喜、张弛得宜的心理效应，从而让人们在一种恍如真实的情境之中，以心理感情的调适和释放来获得一种特殊的快感。显然，正是电影的这种本体要求和观众接受的集体支持在隐性状态下所建立的结盟和契约，构成了电影娱乐化功能的合法性基础，也构成了电影最主要的商业机能和电影市场的主要杠杆。当然，电影的这种娱乐和商业机能几乎是对所有的电影类型，都是敞开着大门的，因为它们所要求的仅仅只是故事的具体构成和具体的叙事方式。因此任何题材都有可能由此而赢得市场和观众，其中自然也包含着“反思题材”、“现实题材”、“改革题材”和“文化电影”等等。

3. 经济社会的文化形态

改革开放一声号响，给我们送来了市场经济。随着以经济为中心的历史命题和快速的全球化、市场化进程，社会经济基础终于第一次地，也是根本性和真正持久性地影响乃至决定了中国电影的生存与发展。

市场和商品经济因为直接对应了人们本质天然的物质诉求，因而得到了全社会的由衷响应和趋从，也很快成为了携裹整个社会生活和社会思潮的主流形态。而在这种社会形态下，大量的特别是进入市场流通的文化产品，比如电影，就不以人的意志为转移地被规定或者是被释放了它们的商品属性和经济要求。这首先是从体制的变革上得到了反映，中国电影的计划经济的脐带正是在这一时期被基本割断。其次，它也决定了人们认识上的变革，在一个市场经济的社会中，电影和大多数文化产品对于强大而坚实的经济基础而言，在相当程度上只能是历史性地处于被动和从属的位置。当然，某些文化产品终究具有自己的独立品格和社会责任，而初始阶段的市场经济对于社会形态，包括对于文化构成的影响，也会有失于矫枉过正，以文化为载体的人文精神也亟须在社会结构

中获得更为合理的配置。但是这些都将作为社会转型中的后续调整和完善的問題了。

而另一方面，文化特别是大众文化有如电影的市場化趋势，其历史的合理性又在于，它们开始真正地形成了“民本”意识，而同时也就赋予了民众以“主权者”的地位。于是在电影全方位地转向市场以后，人们很快就看清了电影赖以生存发展的市场机制，最终就是维系于大众的话语权和他们的“投票权”。而以市场经济和商品经济下的大众接受而论，一种消费方式以及娱乐功能的文化形态，正是他们的需求主体。也因此，娱乐功能的文化形态，就总是构成了经济社会中最为主要的文化配置。以这样的经济社会背景与需求来评估那些在内容和形式上陷于既定模式的“反思题材”、“现实题材”、“改革题材”、“文化电影”等等，虽然它们仍然能够给人以某种启示、感动和审美的意趣，但是，对于人们更为集体和强势要求的，比如，认知冲击、视觉快感、身心娱悦等等来说，它们显然已经无法形成需求对位。

正是在社会的快速转型和文化态势的变化中，一种娱乐功能和大众情缘的商业电影及其意识，终于呼之欲出。

其实相当数量的一些注重娱乐性的电影，已经在 80 年代相继问世，比如，《神秘的大佛》、《峨眉飞盗》、《少林寺》、《武当》、《神鞭》、《庐山恋》、《喋血黑谷》、《疯狂的代价》等等 它们当中的一些作品起点不低，表现不俗，当然也有一些相当粗陋拙劣的作品，受到了比较严厉的批评。但是，正如王云缙先生所说的：“我们切不可重犯当年那种对《神秘的大佛》、《庐山恋》等娱乐片的粗暴态度。”^①也就是说，在对一些娱乐影片提出具体批评的同时，我们已经不能够再忽略和漠视由这种初始的实践所预示的商业电影和市场意识的新潮流了。在这里特别需要辩正的一个观念逻辑，就是因为娱乐和商业电影较多地诉诸于形体动作和视觉感官，就在下意识中，将它们归入了先天的粗鄙肤浅，以至难登大雅之堂；接着就将电影的娱乐商业概念和它艺术审美的概念对立起来。其实在任何类型和风格的电影中，都会存在粗陋拙劣的作品；也许娱乐和商业电影是一个更容易使人犯错的陷阱。但是，正由于电影的特性，使得它的娱乐功能和商业元素所对应的，恰恰是电影艺术的某种本质。在发掘视觉影像语言的独特魅力，并且以此对人物故事、情感、命运进行“电影的”

王云缙：《娱乐片五题》，《电影艺术》1989年第4期。

叙事的时候，它验证的正是对于电影艺术的才华和创造力。因此，真正成功的娱乐和商业的电影操作，总是造就导演获得成功的阶梯，甚至比如某些商业大片，就是造就大导演或者只有导演艺术家才能够驾驭的创作契机。

当娱乐和商业电影的历史条件在进入 90 年代以后越趋成熟的时候，一位弄潮的人物也就应运而生了。

二、冯小刚和他的贺岁片

我们为什么要特别地说到冯小刚呢？因为以这个命名为标志的电影现象，集中代表了 20 世纪 90 年代以后中国电影市场化和商业化的价值取向。也许正因为冯小刚是一个半路出家、没有多少正规电影履历和渊源的電影新人，传统观念的框范羁绊相对较少，这才使他脱颖而出，成为一种电影新景观的实践者和摇旗呐喊者，然而历史常常也就是在这样的环节上被创造的。

潜在的历史性依据，赋予了冯小刚鲜明的创作风格和鲜明的理论立场。在一场随之而来的势力争夺和观念论战中，冯小刚的票房业绩构成了最为有力的话语依据。从 90 年代开始，中国电影的滑坡全面呈现；在一片迷茫焦灼中，冯小刚的“贺岁片”相当程度地挽留了人们对于国产影片的信心。而除了某种“救市”的作用之外，它们所具有的历史意义还在于，贺岁片在娱乐、商业和市场化问题上，第一次显示了一种自觉的和完整的意识。

“贺岁片”源起于香港，历年的作品比如《大富之家》、《满汉全席》、《大话西游》、《甜蜜蜜》等等，反响相当热烈。而 1995 年由成龙主演的《红蕃区》，更是给人们留下了相当不错的印象。

到了 1997 年，当许多人还在一筹莫展，甚至不知所措的时候，一向在电视剧圈子里蹦跶的冯小刚却忽然在这种低潮中进入了电影，并且拍摄了内地的第一部贺岁片《甲方乙方》。在当时整个的电影票房一片低迷的情况下，这部影片以三千万元的营收业绩，让人们睁大了眼睛。1998 年，闻风而动《男妇女主任》、《好汉三条半》等等，纷纷以贺岁片的名义问世，但是最后胜出的还是冯小刚的《不见不散》。在 1999 年的《没完没了》、《给您道喜啦》、《相约 2000》、《房东老爸》等等之中，冯小刚的《没完没了》再次成为赢家。毫无疑问，在成功地开发一个电影品种

和重新发掘国产电影市场的过程中，冯小刚崭露头角，并且当仁不让地奠定了他自己的电影地位。不论是对此表示赞赏，还是表示怀疑批评的人们，都不能不对冯小刚刮目相看。

耐人寻味的是，2000 年的岁末虽然有《美丽的家》、《防守反击》，加上也被冠之以贺岁片的张艺谋的《幸福时光》，然而由于冯小刚的缺席，这一年的贺岁片市场竟然陡显冷落。2001 年冯小刚继续作壁上观，贺岁片《一见钟情》等等几乎没有产生任何影响，甚至连贺岁片这个概念也似乎要开始被人遗忘。这样的情形终于让人们明白，电影的商业性和市场化，从来就不是想当然的事情。而在此后的两年时间里，冯小刚的《大腕》和《手机》却又再次掀起了电影的旋风并且创造了票房的奇迹。这一切证明的是，冯小刚的成功并不是偶然的；至少他在观众接受心理和电影市场的效应上，很有学问，并且自成玄机。

冯小刚之所以在中国电影市场化的进程中相当持久地成为人们关注的对象，除了他是中国电影转型中一个标志性的人物之外，还因为即使在娱乐和商业电影的探求与实践中，他颠覆成规和独树一帜的做法。首先，迄今为止，不管是出于什么样的原因，冯小刚电影的商业元素并没有因循好莱坞模式和香港电影，比如，成龙、周星驰式的惊心动魄、眼花缭乱的场景动作，也没有凭借以后张艺谋所采用的引人入胜，甚至让人叹为观止的画面视觉。也就是说，冯小刚贺岁片的戏剧效果，并没有借助于大悲大喜、大波大澜、大开大阖的事件及外部形式，而是从日常生活和世俗形态中撷取和产生。作为一种独特的贺岁喜剧样式，它们又具有相当的社会意含，以至有着相当的生活质感，甚至是苦涩意味。比如《甲方乙方》里有技术员丧妻的悲哀，《不见不散》中刘元的母亲患了绝症，《没完没了》中韩冬辛苦追账是为了已成植物人的姐姐，等等。既定的叙事内容和主题指涉，自然也就规定了它们将会以一种相对含蓄和平实的叙述中，来完成自己的意图和目的，而无须以夸张的外部动作来造成贺岁片的喜闹效果；它们甚至反而需要避免因此而掩盖或是转移了它们既定的内涵和意指。因此正如冯小刚所说：“我们的戏跟陈佩斯的戏不一样在于，有的时候你觉得变形得不得了，就是故事是假定性的，但所有的细节又是写实的。”^①于是，一种别具意味、在整体上相对“走内”的作品风格和市场效应也就因此形成。当然，这种撇开了既定流行

冯小刚、谭正文：《我是一个市民导演》，《电影艺术》2002 年第 2 期。

规则以至是娱乐、商业电影的美学特征的做法，在冯小刚持续深远的电影创作中，是否终究又会转变为某种限制和缺憾，这就给我们留下了讨论的话题和未决的悬念。但是，尽管冯小刚开启的也许只是一扇边门，它们却仍然有力地揭示了中国电影的市场化潮流。

另一方面，冯小刚的自行其是，自成一格，似乎又是一种将全球化趋势的市场命题与中国实际相结合的范例，从而证实了娱乐商业电影的广阔可能性，同时也揭示了它们本土化实现的一种独特空间。比如对于贺岁片，顾名思义，它应该是喜庆喧闹的。张艺谋也曾经认为贺岁电影既为年节制作，自然应该具有喜庆的意味，而他的《幸福时光》其实只是一部岁末影片而已；因此张艺谋也就认为虽然岁末档期的电影很多，但能真正称之为贺岁片的却很少。这样的定义符合香港贺岁片的模式，也符合美国的圣诞电影模式，它们都是经常以奇迹的发生来帮助主人公实现愿望，从而营造一种喜庆快乐、皆大欢喜的气氛，给观众一份美梦成真的好心情。但是，冯小刚却似乎是针锋相对地说：“是不是贺岁片必须是喜剧（闹剧意味的喜剧）？都要从头笑到尾？都要皆大欢喜的结局？很多人告诉我应该如何做，但他们没资格教我，贺岁片是我开始拍的，所以我不需要别人告诉我怎么拍贺岁片。我现在重新立了个规矩，事实证明这样做观众也可以接受。”

冯小刚举起了娱乐和商业电影的旗帜，但是他的贺岁片的确又在内容和形式上与众不同；它们没有通常规范地去展现惊奇故事、动作场景和视觉效果，以及去营造喜庆欢悦，而是不同凡响地在谐趣性的社会生活上，做开了自己的文章。而它们的独特风格，则是在于这些贺岁片的社会内涵，是被鲜明地规定在了世俗价值的立场和民本思想的基础之上；大量的观众正是从它们鲜活的生活写照中，愉快地感受或者是体验到了一种平民的情节和情趣。

在这里，冯小刚的不同凡响之处，就是在他一出手的时候，就对娱乐商业的操作与人文内涵的习惯性悖论意识，并不认账。这样一来，冯小刚贺岁片的娱乐和商业操练看起来就是处在了一种弃长就短、舍近求远的态势之中，因此它们虽然是属独辟蹊径，但是却也不得不机关算尽。

1. 自嘲——一种生存策略及其文化解构

对于传统语境的“思想内涵”、“思想主题”之类，冯小刚的贺岁片

似乎是敬而远之的。但是，它们的一个重要意味，用通常的话语来说，却又恰恰是在于它们的“思想内涵”——在一个对于价值观念和思想方式进行颠覆与重构的过程当中，世俗平民不再只是作为被艺术观照的对象，而是真正地成为了观照世界的主体；也就是说，冯小刚的镜头真正承载了世俗平民的视角和观念，并且以此来看待，乃至是评判现实生活及其世事人生。于是在这样的观照与视角之下，各种人性欲望就在世俗价值的评判中，得到了真实坦率和从容自信的展现；而它们经常呈现的自嘲形态，实际上却是一种柔性姿态、以退为进，赋予自身以心理回旋空间的生存策略方式；同时它们也就以一种谐趣而策略的方式，对正统话语和传统道德进行了某种后现代式的解构。

影片《大腕》中的尤优，是一个下岗以后找活干的人物。国际名导演泰勒到中国拍摄一部有关帝王的电影，尤优要做的就是用摄像机为泰勒做一份工作笔记。他与泰勒及其经纪人露西的地位悬殊，自然不在话下；他几乎就被规定为是一台不会说话的机器，或者“就是一双眼睛”。在泰勒和露西莫测高深地讨论皇帝的悲剧和痛苦时，泰勒忽然有兴趣听听一位中国底层平民的意见。于是尤优就以其坦率的表述、幽默的语言和真实的想法，三位一体地、全面地展现了一种平民的价值形态：皇帝怎么会痛苦呢？“他有许多漂亮女人，每天换一个还不用花钱。我只有一个女人，还跟我离婚了。No money, No woman（没钱没女人）才是悲剧的。”虽然尤优并非正是襟危坐地坐而论道，但是影片以这种自嘲，亦即是软性的方式所表达的主体价值，却顿然与泰勒与露西之间的深刻讨论相映成趣，并且忽然之间就消解了他们言说的严肃、深刻与合理性；而更重要的是，这种价值形态虽然不无戏谑，但是它们却因为真实质朴的平民形态，而立刻就在观众那里获得了由衷的，同时又是谐趣的共鸣。

这种平民的价值形态及其戏谑谐趣的表现方式，在冯小刚的贺岁片中是完整的和一以贯之的，同时它们也是冯小刚获取娱乐和商业效应的独特方式和主要手段。《甲方乙方》中的姚远、周北雁、钱康、梁子，在满世界的拜金物欲中不甘寂寞，他们还真掐准了某种社会需求，合伙开办了“好梦一日游”的业务，工作重点就是帮助消费者过一下好梦成真的瘾。虽然这看起来有点“不务正业”和“歪门邪道”，并且整个地处在了一种自嘲调侃的语境之中；可是这种自主选择、自由择业怎么就不是在用他们自己的聪明才干，合理合法地实践着他们的赚钱愿望呢？《不见不散》中的刘元移民美国多年，没干什么正经事，等于是从北京混到了

洛杉矶。忽然他得了个差事：接待国内的一个电影摄制组，帮着选景、找群众演员、打打杂什么的。刘元带人找到一处豪宅，主人不在，看房子的女孩李清刚从北京来到美国，对洛杉矶一无所知。刘元一通胡侃，包括“好莱坞我熟，你要往哪里发展，我给你介绍”之类，竟把李清给说的同意了。接着他见李清长得漂亮，便开始心思活泛、大献起殷勤来。刘元显然不是一个传统意义上的正经角色，他做的那些事一点也不绅士不矜持，但是他的心思既是人之常情，又表现得真实露骨，并且被生动幽默地做在了明处，于是它们在被观众“识破”的同时，也就得到了观众由衷而快意的默许和认同。

冯氏贺岁片中的主人公经常都是属于这种世俗功利的“不上品”和“不入流”的角色，在现实生活中这号人物与品行也许会令人生厌，但是为什么被冯小刚一摆弄，他们多半就能够赢得人们的喜爱以及赢得市场效应了呢？这里的要素和分寸又是怎样把握的呢？

这首先就是因为，既定的价值立场和思想方式，固然决定了这些主人公从不正人君子、道貌岸然、一本正经、洁身自好、心机重重，甚至由人性欲望的驱使，这些角色还常常会使出些“缺德”的小聪明和鬼点子。但是他们既是真实的小人物，却也决不是那种损人利己、坑蒙拐骗、见利忘义的小人。我本善良和善解人意，是这些人物的本质规定。《甲方乙方》中的姚远和其他同伙在帮助顾客实现梦想的过程中，从开心、好玩，甚至是有些胡闹中，渐渐地付诸了真情；到后来为帮助身患癌症的无房夫妇做一个“团圆梦”，他们甚至将自己准备结婚的新房贡献了出来。在《大腕》里，露西应泰勒所问佛教境界，答不出个所以然，转而来问尤优，尤优竟然开价二十美元；但是当露西遭遇困窘时，尤优却提出：“就住我这儿得了……我不是那意思；是住宾馆费钱……也不是说你没钱，你有得是钱。”《不见不散》中李清遭遇盗抢，十分委屈，又一筹莫展。刘元很同情她，又觉得对不起她，让她住到自己家来。然后为李清着想觉得这样下去也不是办法，“你在国内多有前途啊，美国可不容易混，你不如回国吧，我送你一张机票，算是我向你道歉”。接着刘元开车将李清送到了机场。《没完没了》中的韩冬紧追着钱不放，刘小芸说：你韩冬说来说去不也是为了钱吗？原来韩冬父母双亡，只有一个苦命的姐姐，姐姐伺候父母过世，“一天好日子都没过上”，现在她自己却因为车祸变成了植物人，“你说我把钱看得比什么都重要，没钱我就没有姐姐了”。病房里，韩冬面对没有知觉的姐姐倾诉心声：“过了年就是 21 世纪

了，昨夜梦见爸妈问我：‘咱们的家散了吗？我说没散，姐姐在，我也在……现在，身边就你一个亲人了，你得活着！你要是也走了，家里一个亲人也没有了，那叫什么好日子呀？！’”姐姐的眼角淌下了一滴眼泪。刘小芸悄悄站在窗外，目睹了这一切。

因此，虽然通常概念和规范话语中的正面形象，诸如刚正不阿、英勇不屈、舍己为人、大公无私、见义勇为，以至深沉痛苦、缠绵悱恻等等，统统与冯氏贺岁片中的主人公无关。但是，对于观众来说，他们的世俗欲望，皆为人之所常，因而恰恰是真正让人亲切和没有距离感的。也因此，冯氏贺岁片的故事虽然具有相当的假定性，但是它们的人物却无不具有更为真实的社会形态及其社会联系。于是这些主人公的人性欲望，也就往往能够在世俗日常的层面上，挠到民众心理的痒处，以至拨动社会的敏感神经，从而在一种集体的自嘲反讽和心理快感中，赢得效应。《手机》也就是以这么一个现代通讯道具，特别又是以一种人性的和善意的方式，来揭示现代社会的信任危机和人格异化，并且因此而获得相当强烈的社会效应的。

其次，冯氏贺岁片中的主角对于世俗的利益欲望总是直率坦白、直言不讳和毫不掩饰的。但是，他们对于人生的基本态度，却又都是相当游戏和自嘲心态的。这就使得这些人物貌似功利，实质上又是半真不假、随遇而安、悠然自得、心境坦然，而决不斤斤计较、死乞白赖、患得患失、咄咄逼人的。因此不论是《甲方乙方》中的姚远、周北雁们，还是《不见不散》中的刘元和《没完没了》中的韩冬等等，不管事情多急，压力多大，他们的心态总是相对松弛，并不剑拔弩张的。既定的卓然而立的人生态度和价值形态，也就使这些人物时常能够以不急不躁的自我排解，来获取并传达一种心理平衡的境界。也因此，随时把自己放在一个自嘲的地位，正是冯氏贺岁片主角的一个重要特色。与此同时，它们也就赋予了观众以一种相对优越的地位。而这一点，恰恰是把握了观众接受的一个重要的心理契机。

《不见不散》里的刘元，甚至这么对李清说：“我不是什么正人君子，半夜我要摸你床上千万别手软。”影片《大腕》也对它的主角尤优竭尽了“丑化”之能事，在模拟的葬礼仪式上，他让一帮女孩子齐声道：“请大家节哀，下辈子做女人‘挺’好。”随即告诉露西这是一则丰乳霜广告，“死者”脚上一只皮鞋，一只运动鞋，这又多了一笔广告收入；镜片拆下一只，再按一隐形薄膜；嘴巴锯开，以便衔一袋装泡茶；其余极品珠宝、

本帮菜之类，花样百出，不一而足。对这么一种见钱眼开、见缝插针的缺德之举，影片自身已经完全承揽了自我暴露和嘲讽挖苦的效能以后，留给观众的就只有开心，甚至只有对于这么一号人物的可爱和亲切之感了。

第三，既然是小人物的故事，因此在既定的世事变故中失去对自己命运的把握，也就总是理所当然的了。而这种命运弄人与人生失措，既让主人公陷入麻烦困窘、狼狈不堪、尴尬失措、无法收拾的局面，又决不以悲剧结构出现。于是在谐趣的风格和圆满结局的预期中，就使观众以一种安全而又优越的心理情景，十分乐意地给予主人公以真情的关切，善意为怀、十分热心地，甚至是“幸灾乐祸”地要看他们的笑话，看他们出洋相了。《甲方乙方》中姚远、周北雁、钱康、梁子等人开办了“好梦一日游”的业务以后，引来了一帮突发奇想的顾客，比如卖瓜的板儿爷想当一天巴顿将军；厨子一直梦想成为宁死不屈的义士，体会一天被捕、严刑拷打、英勇就义的滋味。一时间，规定的服务将四个人弄得团团转，刚脱下美军伤兵的衣服，又换上清兵的军服；一会儿是参加作战会议的将领，一会儿又成了溜须拍马的卫兵；白天开着敞篷吉普，背着电台在坦克训练场的十路上颠簸，夜里又开着老式的吉姆车鬼鬼祟祟地闯入民宅去抓人。于是，这就不能不漏洞百出，闹出许多笑话。看着他们疲于奔命、焦头烂额，观众不由地就乐了。

《不见不散》中的刘元说动李清让他们到豪宅拍戏的当晚，两个盗贼就潜入屋内盗窃，李清还被盗贼捆了起来，她从国内带来的美元统统被抢走。一年以后，刘元与李清相遇，却是因为撞车。刘元提议一起去吃饭，李清答应后，两人却为去哪家饭馆争了半天，最后去了刘元说的那家，一进餐馆就遇到打劫，刘元身上只有信用卡，没带现金，气得抢匪用枪托把他的脑袋打了个包；可怜李清刚发了工资，一千多元现金全被抢走了。李清开了一家花店，一边卖花，一边教孩子学中文；刘元参与帮忙，又不断生事。以后刘元又竭力鼓捣李清跟他一起办旅行社，结果又稀里糊涂地被关进了警局。李清大怒，她历数和刘元见面的一次次倒霉事，说你真是我的克星，我这辈子再也不想见到你了。刘元这时也觉得好像有谁在冥冥之中故意跟他捣乱，自己三十多年的人生虽然过得庸庸碌碌，但从没碰到这么多稀奇古怪的事。刘元的母亲突然病重，刘元要赶去北京并且决定留在北京不回来了，他不愿拖累李清，推说两人的关系还不到谁也离不开谁的份儿上。在飞往北京的飞机上，刘元忽然发

现李清就坐在边上，不由欣喜若狂。突然，飞机一阵抖动，机舱传来空姐有些颤抖的声音，报告说可能遇到机械故障，请大家做好准备。机内一片骚动。李清和刘元用万分惊讶和恐怖的眼神互相看着，同时说出了两个字“冤家”。这样一个“倒霉蛋”，不由不让人生趣而关切。

《没完没了》中的出租车司机韩冬天天催着租车人、旅行社老板阮大伟把一年的包车费结清，阮大伟百般拖延，没把韩冬当回事。韩冬没办法，天天跟着阮大伟，为了逼阮还钱，韩冬把阮的女朋友刘小芸“绑架”了。阮大伟不吃这一套：“这叫绑架你知道吗？一小时内看不见人，我就报警！”韩冬害怕，加上刘小芸也在大吵大闹，就打算把小芸送回医院。可一到医院门口吓了一跳：远远地就看到一辆警车，几个警察在向一个人问话，韩冬没敢进医院就调头回来了。其实，那是警察在处理一个酒后驾车的司机。一看韩冬弄巧成拙，反而把自己给套住，观众自然也就来了精神，“乐观其成”了。晚上，刘小芸为防韩冬使坏，反而把他给绑了起来，这种绑架与反绑架的阴差阳错，就更令观众兴趣盎然，欲罢不能。半夜里，刘小芸因未按时输液发烧了，韩冬不得不去给她买药。韩冬没给人打过针，先在自己身上试了试后才给小芸打。打完针小芸没事了，可韩冬自己却倒在地上，原来他药物过敏，一试针把自己给打晕了。

《大腕》中的尤优就更惨了，在他大事张罗着泰勒的葬礼时，他被泰勒给耍了，结果只好装疯卖傻进了疯人院，混迹于一群疯子当中。

在冯小刚的贺岁小人物中，总算走出一位有头有脸的人物，他就是《手机》中的严守一。但是，他同样循入了命运失控的人生困境之中：儿子出生之时也就是他的家庭破碎之日。情人武月任性难缠、不依不饶，直弄得他身心疲惫。这还不算，他与台词老师沈雪又掉入了感情的旋涡。然而这样地奔波于三角四方的情感关系中，严守一不能不心猿意马、言不由衷，以至陷入焦头烂额、不可开交，甚至是身败名裂、吃不了兜着走的境地。在婚外恋现象的社会对应，以及在广泛的心理模拟下，严守一戏谑形态的尴尬际遇和窘迫担当，自然也就在人们的忍俊不禁中，撩拨起了某种社会性的心理玄机。

2. 令人会心的社会讽喻

在冯小刚的贺岁片中，有自嘲，也有讽喻。而两者间的区别，首先是在于影片角色的主体和客体对象不同，其次也在于情感态度的不同。然而可以肯定的是，在给予某些社会现象和权贵风气以巧妙而辛辣的讽刺、挖苦和作弄的时候，它们仍然是鲜明地从世俗平民的价值意识出发，

同时也就经常以它们喜剧的、夸张的和犀利的人民性内涵，而应和了观众的认知心理和认知快感。

《甲方乙方》给人印象尤深的就是那位女明星酸不拉，既想做“普通人的梦”，然后又寂寞难耐的情景，以及那位吃腻了山珍海味想做“受苦梦”的大款，等到把他扔到西北一个穷山沟里，在他连耗子都能吃的情况下，趴在土炕上望眼欲穿地等人来接的情景。

《没完没了》中的阮大伟和韩冬约好在香山还钱放人，他和几个哥们商量着呆会儿见了面怎么收拾韩冬，没想到人是见到了，可是一个在地下，一个在缆车上，把阮大伟给耍了。阮大伟心疼钱，既赖账不还，还嘱咐女朋友不要暴露身份，因为“外宾收费特高”。韩冬就和刘小芸串谋着让他花钱。一桌上等酒席送上门来，澳洲龙虾、绍兴乌鸡、鲍鱼、象拔蚌，两米多长的活蛇，光一瓶路易十三就八千多块，说是阮大伟慰劳兄弟们的，兄弟们一哄一开吃，当然就得阮大伟付钱，心疼得阮大伟抱着酒瓶不撒手。接着又来了全套的保健按摩，阮大伟气急败坏地把满院子的人全轰走。正当阮大伟暴跳如雷、破口大骂时，一位精神病院的大夫上门了，一伸棍子把阮大伟电了一个大跟头，说是有人打电话说阮某人犯病了，让多来几个人手帮忙，最后阮大伟不能不给人结账。

《大腕》在尤优的自嘲之外，嘲弄的主要对象刻意避开了那位泰勒，这既是因为外籍投资方和演员的意愿，更主要的是因为嘲弄一个外国人，其社会意含以及观众的心理需求，都无法与他们现实的生活体验形成有机的对应。于是影片中的讽喻对象就被锁定在了王小柱、张总、彪哥、“乐哈哈”老总这样一些人物身上。王小柱一旦听明白是给国际名导演泰勒承办葬礼，第一反应就是“我给你提成”；“贺岁片”主角自然也是社会名人的彪哥到了现场，一运神，顿时就趴在“泰勒”身上痛苦流涕，“中国演员集体补过钙了，美国文艺界就差了这一步”，接着一瓶钙片放在了“泰勒”的手上；在疯人院，病人的发财梦呓却无不对应着某些社会流行思路和模式：做影碟机生意，每台提一块，那就是“两亿七千万”；办网站，“找枪手，谁火灭谁”，出了名后，就在投资数后边加个零，卖给下家；做房产，“黄金地段，四千美金起，英国管家，哈佛教材，成功人士讲的就是一个贵，不求最好，但求最贵”。这些角色认同之外的，以至是“对立”意味的对象，其丑态毕露、丢人现眼，自然就对应了社会集体心理的一种宣泄，给予了民众以一种观赏的快意。

《手机》中的另一个颇具意味的人物就是费墨。这位节目策划人是个

大学教授，严守一的哥们，满身的学问，开口就是道德文章，经常以做人的道理开导严守一和他的同事。但是最后他却也避免不了和严守一同样的命运——夫人李燕通过严守一自作聪明的遮掩终于掌握了费墨在外面拈花惹草的事实。可是费墨的文人德行还是和他的婚外恋行径，构成了特殊旨趣：和妻子“几十年睡在一个床上，确实有点审美疲劳”；和那个女学生，“房间我是开了的，可是内心挣扎……还是没进去，改在楼下咖啡厅坐而论道了”；“还是农业社会好啊。那个时候交通通信都不发达，上京赶考几年不回，回来的时候你说啥子都是成立的”。一位君子风范的大学教授因为婚外情东窗事发，继而狼狽不堪的情状，也诚令人开怀生趣，忍俊不禁。

当然，在冯小刚的贺岁片中，某些对于权贵形态的嘲弄解构，时常也会出现一些更为尖锐的内容。《手机》中的那位出版社社长，何其道貌岸然，却又何其卑劣无耻。武月央求他为于文娟安排一个工作，但是代价却是奉上自己的色相。《大腕》中的王小柱虽然是个社会上的混混，但是他显然对电视新闻看得不少，于是他与露西握手拍照的架势，以及在会客厅“接见”露西的场面，完全成了官场标准仪式的翻版；对于虚拟中的泰勒转世成为黄种孩子的解释，也是标准的官场语态——“考虑到有助于中美两国人民的友谊”。《不见不散》中李清指责刘元的汉语教学方式，刘元回应的却是《南征北战》中令人耳熟能详的革命台词：“同志，我们今天大踏步地后退，就是为了明天大踏步地前进。”在《天下无贼》中，盗贼头目黎叔的说白竟然也是某种领导的语言：“要团结，通过这次实践，一来锻炼队伍，二来考查新人……21世纪，最重要的就是人才。”而所有的这些讽喻，自身都十分聪明乖觉地隐蔽随意、不动声色、拿捏轻重、适可而止、不越雷池。但是，因为这些被讽喻的对象在现实生活中是如此地程式化，以至令人习以为常，因而当它们一贯端庄严肃的形态一经撕开，或者被忽然涂抹上了滑稽的油彩，其喜剧式解构的效果，也就特别地令人会心了。

3. 语言和演员的魅力

对于中国电影和电影观众来说，冯小刚的意义是在电影的市场化转型中，所形成的影响和作用。然而这一切又需要直接取决于实践的检验。因此冯小刚的贺岁片在商业和票房效应上的意义，就超越了它们本身，而变得十分重要。在撇开了有关通行的操练规则以后，这些贺岁片的戏剧和商业效果，除了既定的叙事内容之外，也相当程度地被分解到了

言和演员方面，并由它们做出了某种有效的承载。

十分幸运的是，冯小刚的贺岁片成功地采用了北京市井韵味的语言，以及发掘了葛优这样一位演员；或者说是既定的语言风格和演员特质，构成了冯氏贺岁片的内在规定。同时这也表明，它们的娱乐、商业乃至是市场效应，正是由文本创意、市井京白和演员葛优这三位一体的构成，缺一不可地予以创造的。

事实上，世俗平民的价值立场，也决定了冯小刚贺岁片的语言念白，不会循入书面的、文学的语言所给定的规范的逻辑。一种对于世俗平民真实生态和真实心态的表现要求，就使它们撇开了文本转译的中介，从而让一种日常平民的、市井韵味的，也是真正生活的语言，没有经过太多的转换修饰、加工提炼，就以它们的自然形态表现出来。冯小刚因此也就说过：“过去受某种偏见的影响，认为‘人话’不能作为影视文学的主要语言，其实恰恰相反。”

冯小刚在这个问题之所以能够这么“牛”，除了他的观念到位之外，也是因为他自然拥有了某种得天独厚的优势条件。我们说语言是思维的工具，这种内在联系其实又会因地域、阶层的不同而呈现为不同的方式。一个北京人和一个上海人也许会因为语言模式的不同而使思考问题的方式发生细微的区别；而一个市井平民和一个文人或者是一个官员在思考同样问题的时候，他们使用的语言方式，自然也会不同。因此一部平民化题材的，同时又是直观形态的影视作品，如果被割裂了地域母语及其世俗形态，而一律沿用标准普通话，就不可避免地会造成他们内在的困窘。比如当一个上海或者是广州的里巷平民，一开口却是字正腔圆、一本正经的标准普通话，这首先就在人物的生活本色和原生状态上，造成了信息的流失，进而甚至还会影响到人物思维活动的真实状态。在这种情况下，北方地区特别是北京的影视作品就在地域语言上具备了先天的优势。虽然北京的市井语言与标准普通话之间存在着一些语气语调和表述方式上的差别，但是毋庸置疑，它们已经在影视作品中成为一种流通语言；而当它们与规定的情景和人物有机地融合，血脉一体的时候，它们也就形成了别具生活韵味和艺术魅力，以至成为一种商业化和市场化的语言了。

如果说北京市井韵味的语言得以在一些影视作品中生色出彩，那么

它们对于冯小刚的贺岁片来说，就更是一个基本的和难以或缺的构成要素了。在这些贺岁片中既定的世俗立场、平民化风格和地域环境，决定了它们的基本语言形态就是人们日常生活中的市井里巷的话语。假如没有这样的语言基础，那么对冯小刚贺岁片也将造成严重的信息流失，甚至是造成某种错位感觉。那样一来，冯小刚的贺岁片也许就什么也不是了。而在语言问题上，冯小刚的过人之处，也许就是他能够把作品完全耕植在了既定语言的土壤之中，以至于自己对于这个语言系统与生俱来的熟稔和自然传神的运用，将这种语言的先天优势，发挥到了一个最佳的状态，甚至在一般的语言优势和特征以外，北京话中的“贫”，竟也在冯小刚的贺岁片中，产生了一种与众不同的魅力。比如《甲方乙方》中姚远对小书商说的：“和平时代就是巴顿也得在家好好呆着，国家有咱们强大的人民解放军保卫着，也用不着你，还是做你的良民吧。”《不见不散》中刘元说的：“本来他们智商就低，再不给他们选点好看的景，不是更看不过去了吗？”“什么第七代导演 第八代也没人看。”你下飞机就问我为何为什么，我知道你为什么，你整个就一个十万个为什么，出国前没经过外事教育啊？”你把我当成披着人皮的狼了吧？”这时候连李清也蹦出这么一句：“你太高看自己啦，你顶多也就是一个披着人皮的黄鼠狼。”《大腕》中有一场尤优与露西的接吻戏，尤优有贼心没贼胆，甚至是有些心虚狼狈，可他嘴里还在逞能：“我正琢磨着，我是趁热打铁，生米做成熟饭呢？还是不着急，得到秋收以后。”如此等等，不一而足。显然，与“贫”的字面意义恰恰相反的是，所谓的“贫”，所指涉的却是在交流表述的实用功能之外，有失于滋蔓多余的废话。因此它们自然也就与故事情节和剧情发展没有必然联系。而在惜时如金，甚至每一句话都有着剧情对应的电影中，这种离题的废话通常没有存在的余地。但是，它们之所以在冯氏贺岁片中并不多余，就在于它们在实用表述的功能之外，展现了语言本身的魅力。也就是它们看似是多余、絮叨的废话，却以其机智、幽默、诙谐、风趣，而成为人物造型的一种有机手段。当然，“贫”在现实生活和电影创作中，都存在着一种模糊而又敏感的尺度，稍微过头它们就会变为让人生厌的油嘴滑舌。只有当它们在恰到好处的時候，也就如同冯小刚贺岁片中所把握的那样，“贫”甚至就可能产生某种审美的以至是潜在的商业效果。

对于这种语言上的对比和竞争，也有人试图改变既定的格局。2003年底和2004年初的时候，一部由热播的电视剧改编而来的粤语贺岁片