

贺岁影视剧现象的文化解读

于文秀

内容提要 贺岁影视剧的成功除了取决于特殊档期外，还在于它有着深层的文化因素。首先，贺岁影视剧的出现与当今中国社会大众的文化心理需要有深度的契合，它以影像的方式满足了大众关于现代都市的日常生活及幸福感的文化需求。其次，贺岁影视剧结构戏剧的情理模式和对纯艺术与纯娱乐的中和取向，与大众的鉴赏模式和艺术趣味形成共谋。再次，贺岁影视剧的文本叙事中既有现代性因素，又有意识的保守性特征，二者的并置使贺岁影视剧既满足了大众对新的都市世俗人生的文化想象，又使大众对影片以市民意识为主体的并不激进偏激的思想倾向也较为受用。

近年来，在电影文化市场颇为萧条的情势下，贺岁影视剧的火爆成为引人关注的文化现象。无可否认，贺岁影视剧所占据的春节黄金档期是其成功的得天独厚的天时条件，商业炒作策略亦是其稳操胜券的重要因素。除上述因素之外，贺岁影视剧的成功还有着深层的文化原因。

一、大众文化心理与日常化的幸福意识渴求

贺岁影视剧走红的文化原因，首先得利于它在大众心理与日常生活方面拥有深厚的根基。20世纪90年代以来，人们开始追求中国社会意义上的日常世俗生活（并非与西方基督教对立意义上的世俗生活）。这种日常生活以都市为展开空间，并以对幸福生活和幸福意识的寻觅与拥有为旨归。贺岁影视剧从此切入并获得生长空间，它以影像为叙事手段，在一定程度上为大众提供了对都市现代性生存的想象，完成了对幸福生活和幸福意义的构建和塑造。

谈到此，我们还需从上述提到的大众、日常生活等基本概念或问题说起。学术界对当下文化与文学景观进行分析时，常常运用或套用诸如西方大众文化、消费社会等充满质感的概念、范畴以至理论体系，使文章表面看起来有着极深的学理性，但由于对相关概念和理论的前提预设、二元逻辑没有做更深入的考察，使得得出的观点和结论与社会文化的实存本身存在着较大的差距，出现价值判断的偏颇。

“大众”一词是一个难以给出清晰界定的概念，随着社会与文化的变迁，它的内涵与外延历经时代与政治的沿革和变异。大众并非“作为一个物化的范畴而存在”，它更多地“作为一个历史的建构的社会范畴”而存在（注：劳伦斯·格罗斯伯格：《文化研究的流通》，载罗钢、刘象愚主编《文化研究读本》，中国

社会科学出版社 2000 年版，第 74、75 页。)。在当下文化和社会语境中，“大众”这一概念具有弥散性特征，以往以阶级、阶层为视角的厘定方式已难以适用，再以二元论思维对人群做出僵硬的划定只能是一种理论的旅行。随着社会转型的持续发生，人群所呈现出的普遍性特征越来越显著，一些强制化的界线与特质已出现“内爆”和“液化”趋势，“我们正在走向一个群体地位未能固定的社会，特殊群体稳定的生活方式（这突出表现在服装选择、闲暇活动、消费商品、身体举止方面）已经被超越了”（注：迈克·费瑟斯通：《消费文化与后现代主义》，刘精明译，译林出版社 2000 年版，第 121 页。)。在当下中国社会急剧变化、传媒空前发达的情势下，具有大众性特质的心理和文化元素在人群中传播流布，很多东西诸如价值取向、欣赏趣味甚至心理机制已构成一种集体性的共在。因此，在当前中国，大众的文化需要所形成的对市场的推动力是难以估量的，贺岁影视剧的红火便是明证。它将目标和重心瞄定在大众社会，将大众的生活、文化和心理需要看作第一位，这为它的走红奠定了最为关键的一步。那么，中国大众目前具有什么样的心理需求？我认为，在众多的需求中，对现代的日常生活的幸福生活和幸福感的渴望无疑首当其冲。要对此做出分析，还应从日常生活这一问题谈起。

在生活世界的划分中，日常生活相较于非日常生活是具有优先性的。作为“可经验的”人之存在领域，它是“最为重要的值得重视的世界”（胡塞尔语），当然这是指未被科技理性统治异

化的日常生活。在此我们不禁要做这样的追问：国人自上个世纪以来是否拥有真正意义上的日常生活或日常化的幸福？20世纪上半叶国人历经内战与外战交替威胁的战争化生存，在充满内忧外患和战争恐怖之下，如何谈得上日常生活！80年代后日常生活政治化图式虽告终结，但知识精英对历史自觉的文化反思和追问仍以运动或思潮的方式在社会呈现，文化环境中充满反思与焦虑的氛围。从国人的文化心理上讲，无论是对世界的本体思辨，还是对存在意义的澄明与追问，这些被传统文化作“存而不论”悬置处理的东西，也是国人所不愿直面和承受的，加之过激政治影响尚需逐渐消退，人们仍不享有本真的日常生活。

90年代以来上述情况得到彻底改观，在全球化进程的裹挟下，已被遗忘或被迫远离的日常生活又重新被发现和拥有。对以个体和家庭为基本单位所构建的宁静安详（孔子所云的“不患贫而患不安”已是中国人的集体无意识）的日常生活以及由此而升腾起来的“幸福意识”，是国人本性最为迷恋和向往的。其实，在传统的前现代文明模式下，中国拥有过分庞大与沉重的日常生活结构，这种日常生活是“充满惰性的传统文化的寓所”。但现代化都市的日常生活图景对国人来说却具有新鲜感和好奇性。作为现代生存空间的都市也正在发生转型，都市的政治功能逐渐淡化，经济与文化功能强劲凸显。不可否认，都市的转型在整个社会与文化转型中占据重要地位，都市在全球化进程中不仅是世界风云变幻的聚焦点，也是当今文学艺术表现的中心。都市已成为

社会转型期中国人日常生活展开和重构的主要发生地。

上个世纪 90 年代末，贺岁影视剧粉墨登场，它以节庆气氛为依托，针对人们对日常生活幸福感的需要，以家庭和个人的日常生活为本位叙事，以喜剧为叙事的基本格调，在都市的日常化生活体验的基础上编织着一个个温情的日常伦理和世俗情感故事，以影像代偿大众对日常生存与幸福意识的期许。如《幸福时光》、《贫嘴张大民的幸福生活》、《家和万事兴》、《没完没了》、《不见不散》、《一声叹息》等。贺岁影视剧的成功不仅在于满足了大众的文化心理需求，同时，影像文化在图像上所具有的天然优越性亦是重要因素。在图像已成为中心和霸权的当今时代，贺岁影视剧不仅有着确定无疑的天然的优势，而且在表现内涵上也与大众的心理文化深层需要相契合。因此，贺岁影视剧的走红在本土具有深层的文化与民众基础。

二、“中和”的胜利

贺岁影视剧在当今各种媒介风云争霸的文化社会背景下出尽风头、大受欢迎的又一原因在于，它在叙事风格和艺术定位上，与大众文艺欣赏的传统模式和文化取向有着深度的契合。这主要表现在贺岁影视剧熟谙大众文艺欣赏的“情理模式”和艺术定位上的中和取向（介于纯艺术与纯娱乐之间）等。贺岁影视剧的成功

既是一种“中和”的胜利，也是贺岁影视剧对中国传统文化精神参透的结果。

从欣赏习惯和欣赏模式来讲，中国大众对“情理模式”情有独钟，即偏爱“晓之以理，动之以情”的伦理故事。中国文化是伦理本位的文化，文艺的传统功能注重的是伦理叙事。中国文化传统中的“理”与西方文化传统中的“理”是不同的，西方文化精神中的“理”是“真理”，是对本质和意义的追问，偏重科学理性；而中国文化中的“理”则是“义理”或“情理”，偏重对事物作“善”的求解，即作伦理与道德判断，这种理性是世俗理性或实用理性。这些差异在中西电影的制作方式和叙事取向上有明显的对照。西方电影中对宇宙自然的探索、对冒险苦难的征服等主题，在中国电影中是极其少见的。因为这对中国大众来说已超出他们所关心和关注的兴趣范围，呈现出一种超越认知限度后的虚妄性，大众对此不会买账，中国文化对之也“存而不论”。而对于世俗的家长里短和现实中的人是人非等话题国人却最为关心，对其心理和情感有极大的牵动性。正如孟德斯鸠在论中西法精神的不同时所表述的，中国的“礼法”是带有浓重情感色彩的伦理法制，中国人“把宗教、法律、风俗、礼仪都混在一起，所有这些东西都是道德，所有这些东西都是品德。这四者的箴规，就是所谓礼教”（注：孟德斯鸠：《论法的精神》（上），商务印书馆1961年版，第313页。）。中国文化这种对于事物的情理取向模式在大众中具有广泛的基础，不仅对日常文化，而且对

非日常生活世界的文学艺术都有直接的影响。作为大众文化中重要构成部分的影视文学对这种模式有着更为直观的表征，而为贺岁拍摄的影视剧对这种传统有着更鲜明的呈现和彰显。贺岁影视剧是为特殊的节日而特别制作，由此决定了其为赢得票房而会更注重内涵与取向的民族性、时代性以及民众的欣赏心理和习惯。这也是所有命系商业的文化艺术种类所不可抗拒的，因为“以广大市场作为目标，意味着内容必须被化解为可被普遍消费的母题”（注：巴尔都尔等：《传媒的边缘》，转引自陆扬、王毅选编《大众文化研究》，上海三联书店 2001 年版，第 182 页。）。

“市场唯大众的马首是瞻，认定最畅销的东西就是最好的东西。它的铁的规律是不能接受一个无销路的好东西”（注：霍尔图森：《论苦涩的庸俗艺术》，转引自《中国文化蓝皮书(1995~1996)》，漓江出版社 1996 年版，第 52 页。）。所以，中国影视界即使是大腕导演，在指导贺岁影视剧时都不敢有大的偏离甚至丝毫怠慢。他们在剧作中几乎都以情理冲突模式来结构电影和电视剧，并在其中以略带伦理道德判断的意味来制作一部部生活的轻喜剧，展现现代都市人的日常生活、家庭、情感和事业等平常故事。与大众的鉴赏模式的共谋无疑是贺岁影视剧夺得胜券的秘诀之一。

受具有本土色彩的情理模式取向所决定，中国人对纯艺术和纯娱乐的影视剧都难以顺畅接受。前者让大众感到的是生存之难以承受之重，后者则是意义之难以承受之轻。其实，中国新老几

代导演都怀有高远的艺术追求并进行着可贵的探索，从 90 年代初的《黄土地》到最近的《可可西里》，那些蕴含着对人的存在和生命投注了深邃厚重的文化与哲学思考，在美学上亦十分前卫并颇具艺术创新性的电影虽然能获大奖，但在市场上却往往受冷遇。因为，故事性不强、情节淡化、年代不清、对话过少的电影，令大众更多地感到压抑与沉重，激不起欣赏的乐趣与快感。很多颇有艺术价值和纯艺术追求的电影就这样被束之高阁，甚至被时光湮没、被历史尘封。

作为纯艺术片的另一极，纯娱乐（纯游戏）片同样难以博得大众的欢心。因为，中国文化与艺术精神既无酒神也无日神；既没有纯粹的追问意识，亦没有纯粹的游戏精神，不喜欢另类讲述；既无“梦”也无“醉”，因为这些都不在实用理性的范畴内。不可否认，近年来港台的娱乐搞笑电影在大陆媒体上十分活跃，但从实际情况看，它只在年轻人中占有较大的市场份额，在中老年人中似乎就没有那么风光，有一定年龄和阅历的人对其过于油滑与喧闹的风格态度冷淡甚至予以拒斥。因此，要想真正抓住大众的心，将艺术与娱乐二者进行综合无疑是极好的策略，这也是走大众化道路的中国电影的一个不可忽视的生长空间所在，冯小刚的成功便是极好的说明。冯氏贺岁影视剧在叙事立场上，既有伦理讲述，又不乏冷调幽默；在文化精神的追求上，既有消解与颠覆，同时又有理想和追寻；在艺术手法上，既有后现代的艺术元素，也吸纳了现代主义的表现手段；在总的风格上既有俗也有雅，

既有商业性也不完全放弃艺术性，既有游戏油滑之嫌亦有伦理指向和批判锋芒。

三、现代性与保守性共在

贺岁影视剧之所以令人关注，原因还在于在它们的文本叙事中既有现代性因素，又有意识的保守性特征。现代性因素主要表现为影视叙事重心的都市转向，保守性主要是指影片所张扬的市民意识和大众文化的后现代精神。二者的结合使贺岁影视剧既满足了大众对新的都市世俗人生的文化想象，同时，大众对影片以市民意识为主体的并不激进偏激的思想倾向也较为受用。

现代性是一个国家文明程度的重要表征，从整个世界范围来看，“现代性是和最近两个世纪的工业化和城市化联系在一起的”（注：约翰·多克：《后现代主义与大众文化》，吴松江等译，辽宁教育出版社 2001 年版，第 367 页。）。20 世纪 90 年代以来，中国都市已成为社会文化的中心，因此，对都市现代化进程中现代人的日常生活变迁和生活欲望的讲述，成为电影表现的当务之急。尽管此间也有一些影视剧涉及都市题材，如青年题材、知识分子题材和改革题材等，但都市只是作为故事展开的背景，不属于纯粹的都市书写。近年来出现的多部贺岁影视剧不仅较全面地展示了都市生活的变迁，而且更注重对文化转型期都市普通

人群的生活轨迹给予原生态呈现，表现他们的日常人生、情感欲求、生存困境及生活变迁。贺岁影视剧《贫嘴张大民的幸福生活》、《家和万事兴》、《甲方乙方》、《不见不散》、《没完没了》、《一声叹息》、《手机》等，几乎都以影像方式敏锐地捕捉到急剧变化的普通人的生存以及都市生活的前沿现象和风尚，演绎着商业社会冲击下各种阶层人们的日常化的欲望和梦想。

在对贺岁影视剧的现代性意义给予充分认可时，我们也不能不看到贺岁影视剧中还潜隐和充斥着较为保守性的思想因素，这种保守性思想因素主要表现为非反思性的市民意识、后现代文化精神与民众的传统现世享乐思想的顺利对接、艺术上的折中主义原则等。这些因素使贺岁影视剧获得大众接受，但又成为制约其自我超越的障碍所在，使贺岁影视剧难以在思想艺术的境界与层次上达到自我跃迁。

贺岁影视剧无法逃避市场化的命运，使它必须把自己的文化之根扎在市民社会的土壤中，否则也就无法存活。这势必决定了它将市民的意识奉为圭臬，而市民意识的一个最显著的特征即为思想与精神上的保守性。这种保守性主要表现为过于沉溺于日常生活和人伦情感，过分关注一己的安稳与幸福，对生活缺乏反思性的思考维度，满足生存现状，甚至抱有守旧拒新的社会心理，这些都使贺岁影视剧充满浓郁的市民化生活哲学。有学者曾对具有朴素的保守主义倾向的人做过这样的描述：“宁可要熟悉的东西而不要未知的东西，宁可要经过考验的东西而不要未经考验的

东西，宁可要事实而不是神话，宁可要现实的而不是可能的……宁可要便利的而不是完美的，宁可要现在的笑声而不是乌托邦的狂喜。”（注：约翰·凯克斯：《为保守主义辩护》，应奇、葛水林译，江苏人民出版社 2003 年版，第 7 页。）贺岁影视剧所反映的思想状况和精神特质是普遍满足于现有的生活，对自己的生存几乎不进行反思式审视，只着眼于自己的眼前生活，《家和万事兴》、《健康快乐》、《满汉全席》、《不见不散》等都表现出这样的内涵倾向和精神特征。

上个世纪 90 年代，后现代思潮在日常生活世界和大众文化中大行其道，影视剧对它的彰显则更有不俗的表现，贺岁影视剧中亦是如此。它们往往借助“反演”（如小人物占大人物的上风）和“反结构”的“深层戏剧”（“在其中，常遭禁止的争执、痛苦、憎恨、欲望、梦想、忧虑等都能得到呈现”（注：约翰·多克：《后现代主义与大众文化》，第 345 页。））表现手段，以影视剧中的现实来对抗和反讽真实中的“现实结构”，往往获得颠覆和消解的快乐，甚至有一种狂欢的效果与意义，不乏现实批判的意义。如冯小刚的电影《甲方乙方》中的大款被软禁在农村体验清苦生活，《大腕》中的两个小人物操控世界顶级大导演的葬礼，《不见不散》中海外流浪汉给警察上课并借上课内容“训斥”警察，一语双关地让观众获得颠覆秩序的快感。电视贺岁剧《好日子一块儿过》中也一反现实中的主仆结构，保姆时常领导主人甚至主宰家庭，主人往往“忍气吞声”乃至最后妥协。还有

冯小刚电影惯有的对从前中国政治与文化生活中的虚伪、矫情和程式化现象的戏讽，以及对知识分子的揶揄等，这些结构戏剧的思维和方式与“后神圣时代”的文化形式相符，从根本上说不无后现代精神元素（如祛魅、解构、颠覆及反讽等）。

但是，我们还应看到，贺岁影视剧在思想倾向上往往并不统一（这又进一步体现了后现代文化的拼贴风格），立场的多元甚至矛盾对峙现象屡见不鲜，将它们称为“矛盾的散漫的意识形态成分的集合体”（约翰·多克语）毫不为过。在贺岁影视剧中，在解构一些伪神圣、伪崇高的文化现象的同时，往往也将传统的享乐主义市民文化与后现代主义思想对接，二者在某些方式上似乎志趣相投一拍即合。市民文化的保守性特质不言而喻，后现代主义在本质上亦有保守性之嫌，它被很多哲学家指斥为一种“新保守主义”（如哈贝马斯、特里·伊格尔顿等）。因为，后现代在对二元论中心化时也消解了深度与意义、神圣与崇高等宝贵精神质素，这使它只有解构之功却毫无建树，致使人们在解构之后只有平面化狂欢，导致存在的意义崩溃，从而陷于虚无。因此，后现代难以提供意义，有的只是“幻象”。一些贺岁影视剧在消解和颠覆以往的伪政治化、伪崇高化生存和叙事后，并没有为生存找到超越性的意义，表现出的却是日常人伦关系的过分亲密和对消费文化的过分渲染，甚至不同程度上具有将某种前现代生存与后现代精神的负面因素集于一身的特征，从而缺乏真正现代的进取精神和价值追求。就是贺岁影视剧的佼佼者冯小刚也未能超

凡脱俗，《不见不散》、《没完没了》、《一声叹息》以市民化生存意识和思想境界为定位，对生活世俗取向的渲染远远胜过对现代精神与价值的彰显。《手机》更是貌似现代，实则对传统的男性享乐文化缺乏犀利的批判，对消费文化中的投机人生亦在态度上显得较为暧昧。

贺岁影视剧内涵表现如此复杂多元，其原因除转型期特定的社会文化背景外，主要还在于媚俗文化的“折中主义原则”。一般来说，媚俗艺术在美学上大都自觉不自觉地崇奉“折中主义”的原则，正如有的学者所指出的：“媚俗艺术的生产者必须意识到他的公众在兴趣和欲望上千差万别。正因为如此，媚俗艺术作为一种风格根本上是折中主义的。”（注：马泰·卡林内斯库：《现代性的五副面孔》，顺爱彬、李瑞华译，商务印书馆 2002 年版，第 268~269 页。）贺岁影视剧自创生之日起，其商业性质和市场化定位就是不言而喻的。一般来讲，为了保证票房，商业电影制作者会尽量避免思想与艺术倾向上极端化或偏激性所导致的接受过程的风险。作为媚俗艺术家的商业电影人“会运用——自觉不自觉地——一种‘平庸原则’，这一原则会给予他最好的保证，保证他的作品会被欣然接受”（注：参见张玲：《冯小刚说：观众不是上帝，是对手》，《电影》2002 年第 4 期。）。在此方面，导演冯小刚对《大腕》的处理最具代表性。《大腕》的原名叫《大腕的葬礼》，但考虑到中国百姓的欣赏习惯（难以接受悲剧），就把“葬礼”两字去掉。对此片结尾的处理，冯小

刚在接受采访时说：“任何事都不能硬顶，《大腕》我原想做一个毁灭的结尾，那样也许外国电影节会喜欢，但国内观众不会接受（注：参见张玲《冯小刚说：观念不是上帝，是对手》，《电影》2002年第4期。）。正因为要考虑大多数普通观众的欣赏口味，也为规避市场风险而不得不在艺术处理上有所降低和有所舍弃，所以，贺岁影视剧的风格总的说来是平和、温情，并充满世俗欢笑，尽管不乏虚假梦幻与安慰，但大众接受起来却比较顺畅而轻松。

贺岁影视剧红火的背后，充满了极为复杂的原因和背景，它犹如当下文化的一个活的标本，对这一现象的研究和解剖，对认识和分析当今文化和社会的本质是非常有意义的。同时，人们也应认识到，贺岁影视剧本身面临着自我可持续发展的问题和如何自我超越的挑战。贺岁影视剧虽以贺岁命名，但不能只为贺岁而贺岁，毕竟，贺岁影视剧的档期是异常短暂的，而贺岁影视剧却不能在档期过后变成一缕缕文化的过眼尘烟，随着节日的逝去而自我飘散。尽管档期短暂，贺岁影视剧却不应以短命为宿命，因为无论何种艺术，它在本质上都应追求魅力的长久以至永恒。贺岁影视剧不应只满足于眼前走红的现状，而应在此基础上追求不断的自我超越和艺术提升；不应仅以迎合大众品味为最终的价值旨归，还应负起对大众实施艺术引领的使命，否则，一味迎合的结果，必使大众腻烦，终将遭遇被弃的结局。

原载：《天津社会科学》200506