

《顽主》的三十年：见证·开启·退场

Three Decades of *The Trouble Shooters* (1988): Witnessing, Pioneering, Exiting

温华 WEN Hua

上世纪八十年代，中国内地出现了1949年之后第一次“娱乐片”热潮。所谓“娱乐片”，是当时评论界对不同于“主旋律电影”和“艺术探索片”的第三类电影的界定。按照这种三分法，米家山于1988年导演的《顽主》显然很难归类。它既不属于“主旋律”，与当时热衷表现凶杀武打，一味诉诸感官刺激的“娱乐片”也不可同日而语，但又很难归于那种高深莫测的“艺术片”，显得相当平易近人。影片在制作与放映过程中引起了官方（电影主管部门）、精英知识分子与普通观众迥然不同的反应，电影审查部门虽然对影片中强烈的调侃色彩不满，提出多条修改意见，但认为“剧场效果最好”，最终通过放行¹；精英知识分子则对影片大加挞伐，批评它三观不正，社会影响恶劣；以大学生和市民为主的普通观众却热烈欢迎这部电影，认为它真实、过瘾、接地气、有意思。《顽主》上映后共计卖出83个拷贝，市场成绩属于中上。影片当年获得金鸡奖六项提名，但最终空手而归²。时隔三十二年，重看八十年代末这部影片，回到当时历史语境中，梳理它特殊遭遇的前因后果，我们发现它是二十世纪八、九十年代之交时代转折的症候，一个充满预言性和象征性的作品，影片不仅给中国电影带来了一种新的喜剧风格，还以其叛逆精神启发了九十年代的独立电影。

转折时代的投射

八十年代中后期的中国，随着政治、经济、文化大环境的变化，电影从政治活动、文化事业变成了与政治有关的经济行为，电影的经济效益日益受到主管部门和从业者的重视，国产电影迎来了娱乐片热潮。电影主管部门既要维护党的电影工作传统，又要兼顾电影产业的经济效能，在权力与市场的博弈中，电影审查越来越多地受到市场因素的影响。正是在这一大背景之下，尽管电影局认为《顽主》里有些细节过于敏感、脏话偏多、损害传统正面人物形象，要求修改导演六处细节，但当米家山并未完全照办之时，还是因电影剧场效果极好而且经济效益可期而通过了审查。相对于官方的宽容态度，以精英知识分子为主的评论界则显得格外严苛，《电影艺术》、《文艺理论与批评》等学术期刊集中发文讨论《顽主》及王朔电影，几乎一边倒地表达了否定³。评论家们对影片的主题、价值观、人物塑造、表现手法给予尖锐的批评，斥责“顽主”们是病态社会里的病态人物，其价值虚无主义和玩世不恭的人生哲学相当危险，负面影响远远大于其批判意味。如此评价表明，以启蒙为己任的精英知识分子无法放弃对宏大叙事的执念，面对日渐浓厚的经济至上之风的渗透，面对新价值观的冲击，试图做坚决的抵抗。但是他们也无法否认，“顽主”的戏谑和调侃是八十年代末社会思想变化的真实反映，青年人和普通观众借着顽主们的嬉笑讽刺，宣泄了多年禁忌造成的压抑感。在八十年代相对宽松的政治环境中，普通观众厌倦了长期以来传统革命话语的宣传教育，渴望真实、接地气的新娱乐，他们当时虽然不具备多少话语权，但作为电影市场的接受主体，已经代表着一种新的力量。

《顽主》在制作、上映、评奖过程中的遭遇，正是八十年代末中国社会转折期各种思想、话语在不同力量对比下的复合反应。重视经济效益的电影主管部门能够让电影上映，权威评论家的质疑影响了影片的艺术价值认定，观众的肯定和喜爱则让影片获得了长久的生命力，饰演“顽主”的葛优和梁天因精彩表现成为喜剧明星，中国电影迎来一个王朔式喜剧的新时代。影片的遭遇见证着时代的话语纷争，影片本身更是生动记录了那个转折时代中的城市景观和

市民生态。

1988年的北京街头,《黄土高坡》歌声飘荡,自行车的海洋依然汹涌,现代都市的景观也在悄然渗透。玻璃幕墙映照出高楼塔吊,滚滚车流中有霹雳舞闪转腾挪,手势销魂的交警制服老旧,时髦青年的发型却和“杀马特”⁴如出一辙。影片开始两分钟的蒙太奇,浓缩了八十年代末中国都市的典型景观与各种潮流符号,又通过背景摇滚乐表达出对都市生活的怀疑。那是一个前现代、现代与后现代元素交织共融的城市,斜襟袄和文化衫并存,洋鬼子和老农民比肩,纹身特写、十字路口全景,经过精心筛选的街拍镜头奠定了影片的基本格调:这是一个处于转折中的城市,而“这里的日子并不好过”。接下来,在几乎每个评论者都要提到的时装表演段落里,中国近代以来的各种思想意识象征和身份符号以空前强烈的对比同时出现在舞台上,动感而略带诡异的配乐让这出后现代大展演摄人心魄,曾经对峙冲突的地主与农民、八路军与国民党、京剧武生与健美小姐,都在最后时刻握手言欢,集体狂舞,彻底抹去了各种形象之间的价值差异,所有历史和现实元素都成为景观,成为空洞的能指,成为娱乐的对象。这个段落给观众带来的视觉冲击力异常强烈,其效果已经远远不止于博人一笑,象征意味异常丰富。众所周知,这一段神来之笔是导演米家山的原创,米家山本人表示其用意在于“讽喻开放后各种思想意识价值观交叉混乱的状况”;大多数评论认为它将“一切有价值的与无价值的混作一团,是近年来思想文化领域内出现的一种畸形现象”的“镜子”⁵,影片只是反映而缺少应有的批判。导演有“讽喻”的主观意图,但评论者并不买账,类似的认知错位在当时对《顽主》的解读



时装表演段落,最前卫和最保守的元素出现在同一个舞台上

中相当普遍,依然是双方立场和价值观差异所导致,折射出当时思想界多种观念混杂的状况。

今天回看这个段落,仍然会惊叹其手法的超前性。不得不说,导演本人虽未充分自觉,但这种并置历史与现实、拼贴混杂的手法颇具后现代风格,其实是九十年代中国文艺界即将出现的后现代风潮的前奏。导演欲以此讽喻社会,说明他在创作观念上并不认同拒绝深度模式的后现代主义,但评论界显然已将这个段落划入后现代精神阵营,尽管还未用这个标签来为它命名。因为后现代理论在八十年代中期开始进入中国时,并未与当时正流行的“现代派”话语相区分,直到九十年代才在新语境下爆得大名。事实上,无论影片主创是否自觉,《顽主》全片最吸引人也最具开创性的地方,就是以这一段落为代表的颇具后现代精神的解构和戏谑。

影片调侃了许多现实、各色人等,看似散碎其实自有重点,那就是虚和伪。八十年代末,文学热虽已进入尾声但余波尚存,西方文化符号日益成为时髦的象征,报纸讲台上依然宣讲着五讲四美三热爱。这些主流宣教话语和流行符号

就是影片解构戏谑的主要对象。杨重跟“现代派”女青年刘美萍侃人生，说尽了全部外国人名，感慨现代派真厉害，并且按于观的嘱咐引用弗洛伊德将交谈往粗俗过渡。这里的现代派、尼采和弗洛伊德都不具备实际意义，只是空洞的能指，借以解构八十年代盛行一时的现代派文学热。三T公司为伪作家宝康张罗的颁奖大会，更是集中火力将文学的面纱撕了个粉碎。文学热的年代，确有许多浑水摸鱼者假文学之名骗财骗色，王朔原作和影片嘲讽的主要是这种现象，同时也以闹剧形式揭示出当时文学热的退潮。作家、诗人、失足青年、上级领导，各种身份完全打乱，所有人互相扮演又互为观众，观众只在乎颁奖后有没有舞会和汽水，没有人关心文学本身。另一个火力点集中指向八十年代依然强势的传统主流宣教话语，以德育教授赵尧舜和于观爸爸为载体的这种传统话语，在“顽主”这样的年轻人当中已经失去效力，也变成了空洞的能指，解构着话语本身。“顽主”们在极力反抗、解构这种话语，揭穿话语者假面的过程中，表达了他们自己的生活态度和价值观。

“新人”出世

“顽主”形象属于北京特产。“一点正经没有”的京味儿神侃是他们的话语特征，个人主义是他们的内在追求。都市生活让他们见多识广，满不在乎，他们厌恶假大空，躲避崇高，放弃了“伟大”理想，不愿意被旧的生活方式束缚，不求体制内的稳定，看似不三不四，其实用剧中人于观的话说：“没杀人、没放火、没上大街游行，唯一的缺点就是庸俗了一点儿。”在电影改写原作之后，他们甚至在以自己的方式“为人民服务”。与他们嘲讽解构的那些虚假话语者相反，他们坦承自己对于金钱和肉体的欲望，不屑于伪装和掩饰。评论界给“顽主”形象贴上许多标签——当代嬉皮士、痞子、垮掉的一代、个人主义拜金者，指责他们的人生态度对社会进步无益⁶，显然还是从传统的价值观出发去统一要求所有人，这种充满优越感的判断忽略了一个事实，那就是在于观、杨重们的自轻自贱当中，其实有着别样的自尊与自爱。于观拒绝丁小鲁的“上进”建议，看似自甘堕落，骨子里是不愿意按照别人的规范去生活，不愿意被强制，想自主安排自己的生活。这种个人本位价值观在当时的中国都市年轻人中暗流涌动，遭到主流意识形态和精英话语的严厉批评，今天已广为普通市民接受和奉行，某种程度上也为主流意识形态所容忍。

需要指出的是，电影塑造的顽主形象和小说原作中的形象并不完全契合。原作中的主人公整日泡舞场搓麻将，三T公司的业务更多停留在口头上，只是他们想象中的话语游戏。但影片中的三个人却兢兢业业，想群众所想，急顾客所急，颇具职业精神。当于观为拯救公司扑向汽车时，甚至散发出一抹英雄主义的光辉。影片结尾让公司门口排起长长的队伍，代表着“人民”对“顽主”们的肯定和认可，这正是传统话语对个人存在价值的最高评价。上述一切在王朔原作中都不存在，是导演米家山赋予了人物更易被大众接受的“正能量”，让观众忘记了王朔小说中许多人物确实游手好闲，甚至游走在违法犯罪的边缘。通过这样的重塑和改写，影片成功推出了以个人主义为价值观的“新人”形

电影结尾，三T公司被居委会要求停业停顿



象,这一形象浓缩了八十年代末中国社会转型期北京特有的一类青年人的特点,开启了九十年代银幕与荧屏上这类形象的先河,进而在冯小刚的电影中转变为市民阶层欲望和话语的代言人。

延续与退场

正如意大利作家艾柯所言,一切阅读皆为“误读”。电影主创对小说《顽主》、各方评论者对电影《顽主》的所有批评和解释,都是持论者从自身视角和需要出发进行的改写。实际上,无论《顽主》的小说文本还是电影文本,都具有多重性,都蕴含着丰富的解读空间。姑且不去细究当时的批评和赞赏中有多少是由小说迁移到电影上的误伤或错爱,事实上这样的评价迁移正是王朔电影评论中的一个重要特点。仅就《顽主》这个文本而言,无论作者本意为何,许多评论者都认为它表现出一种双重性:一方面,它表达了对传统和权威的强烈反叛,另一方面,这种反叛缺少行动力,只停留在话语层面。换言之,其精神实质是既反叛又妥协⁷。但是导演从文本中看到的却是另一种双重性:反叛意识和流行性。导演米家山坦承,选择王朔小说作电影改编,一方面是欣赏那种对传统旧秩序、陈腐道德观的逆反心态和反叛意识,另一方面是受到商业化的压力⁸。小说原作保持着传统的叙事形式,语言幽默,相当流行。米家山认为,电影的基本功能之一是娱乐,同时还应该具有一种批判意识,要表达对生活的感受和社会的观照。小说《顽主》兼具叛逆性和流行性,又以完全虚构的荒诞情节展开故事,恰好符合他的需要。最终呈现出来的影片《顽主》,确实寄予着导演对批判性和娱乐性的双重诉求,既表达了强烈的反叛意识——几个“不正经”的混混做主角,传统的集体主义价值观和道德观遭到空前嘲讽;同时又以玩笑的方式展开叙事,让观众大感轻松。用导演自己的话讲,影片虽然很叛逆,其实是在帮助宣泄观众的压抑感⁹。

站在今天回望,我们发现《顽主》体现出的这种双重诉求,在九十年代之后走向了两条不同的道路。

其一,沿着批判精神和现实关怀的方向,聚焦于各种“不三不四”的边缘人,零余者和“畸形人”,呈现异于主流价值观的人生状态。由于题材多涉禁忌,注重批判性而漠视娱乐性,又是在体制外制作生产,这类作品很难获得公映,九十年代独立电影《北京杂种》、《小武》等是其中代表。虽然并无直接证据表明早期独立电影与《顽主》的继承关系,但我认为,两类作品中强烈的反权威意识和解构宏大叙事的后现代精神是一脉相通的。

其二,以话语倾泻的方式表达对社会现实的温和嘲讽,呈现市民生活百态,用幽默化解矛盾,逗观众一乐。这类作品以《编辑部的故事》、《我爱我家》、《一地鸡毛》等“王朔式喜剧”为代表,在九十年代赢得了市场青睐和大批观众。

九十年代早期独立电影与王朔式喜剧看似风马牛不相及,实则共同脱胎于八十年代末那个转折时代,它们从孕育《顽主》的社会语境中脱胎而来,又沿着各自的道路分别强化着批判性与娱乐性,渐行渐远。批判与娱乐在电影中当然不是截然对立的两个面向,但前者的终极追求是叛逆精神,而后的根本动力是游戏精神和娱乐效果。不可否认,《顽主》对独立电影的启发更多是以背景音的方式产生,直接延续《顽主》题材和话语风格的王朔式喜剧才是它在九十年代直到今天最嘹亮的余响。

九十年代,大众文化和市民趣味以更猛烈的态势冲击着传统审美标准和价值体系,“顽主”和《顽主》式喜剧、顽主式语言一再受到观众的喜爱和模仿,九十年代初因王朔影视作品流行而起的“人文精神大讨论”,是精英话语与大众文化一次全面的交锋,讨论虽无结论,却凸显出大众文化对精英话语造成的巨大冲击。八十年代末,《顽主》曾因解构知识精英及其话语而遭到后者一致批评,但在新语境中,继承《顽主》喜剧风格又融入更多市民趣味的系列影视

作品，已经赢得越来越多的观众和市场优势，让精英的批评失去了原有的话语效应。

1997年，《顽主》2.0版《甲方乙方》上映，仍然以荒诞的前提结构全片，靠接地气的细节和京味幽默制造笑料，但仔细品味其价值观已悄然变化：《顽主》原有的叛逆和解构精神被置换为温情和奉献，顽主们以“成全别人，陶冶自己”为服务宗旨，彻底变成了负责任、讲信用、为人民服务的知心大哥，跟官方管理机构一街道居委会共同携手，创造着邻里和社区的一团和谐。这种变化一方面源于主创者自身的价值诉求，另一方面，是因为第一代顽主集中火力嘲讽解构的传统话语已经不再具有八十年代那么强势的地位，解构对象已经无需挑战，社会语境中最大的压力来自市场经济大潮的冲击，人们渴望温情的抚慰。到2013年3.0版的《私人订制》，梦想规划师们已经完全失去顽主身上那种反叛传统、解构权威的批判色彩，彻底成为娱乐功能的实现者。《甲方乙方》里仍带几分调侃的“逢人就夸”在2013年变成了十分抒情的四处道歉，与全片的讽刺风格极不协调。在日新月异的网络话语对比下，特有的京味幽默和对权威话语的戏仿也不再散发原有的光芒。曾经引领潮流的顽主们，终于在《老炮儿》中徒然挥舞着不合时宜的长刀，以第一代顽主完全不具备的悲情色彩黯然退出历史舞台。令人唏嘘的是，《顽主》曾让八十年代末的年轻人拍手称快，《老炮儿》却招来2015年知乎、豆瓣用户的一片群嘲。

在时代语境的迅速变迁之中，顽主形象的退场实属必然，但是，经电影《顽主》广泛传播的话语方式已经融化于新一代年轻人的网络话语当中，影片中那种强烈的反叛精神被新一代独立电影人继承，影片运用的种种后现代表现手法也在《斗牛》、《一步之遥》等作品中不断重现，而《顽主》那种调和娱乐性和批判性的喜剧精神，仍然在《我不是药神》、《无名之辈》这样的影片中延续着。

注释

- 1 王云珍：《访米家山谈〈顽主〉》，《电影艺术》1989年第3期。
- 2 《顽主》获得1989年金鸡奖评选中包括最佳影片、最佳导演、最佳女配角在内的六项提名，马晓晴的最佳女配角是唯一提名，但最后无一获奖，本届最佳女配角和最佳影片皆空缺。
- 3 在集中讨论电影《顽主》的几十篇文章中，80%以上持否定态度，当时著名的电影评论家邵牧君、黄式宪等均全面批判了《顽主》的价值观和艺术风格；只有陈晓明、白烨等肯定了这部作品。
- 4 “杀马特”，2010年前后流行于城市85后和90后青年人中的一种亚文化，以夸张的发型和装束为外部特征。
- 5 李兴叶：《病态社会病态精神的真实写照——王朔电影的价值与失误》，《文艺理论与批评》1989年第4期。
- 6 邵牧君：《略论王朔电影》，《电影艺术》1989年第5期；黄式宪：《意识形态症候：王朔式“反叛文化”的时髦性与破坏性》，《电影艺术》1989年第6期；丹晨：《轻蔑中的赏玩——电影顽主观后》，《电影艺术》1989年第3期。
- 7 上文中提到的论文都表达过类似观点，在王一川的《想像的革命——王朔与王朔主义》一文中，更是集中全面地剖析了这种双重性，见《文艺争鸣》2005年第5期。
- 8 王云珍：《访米家山谈〈顽主〉》，《电影艺术》1989年第3期。
- 9 王云珍：《访米家山谈〈顽主〉》，《电影艺术》1989年第3期。米家山认为：电影有一个基本功能就是宣泄功能。进了电影院，观众很多牢骚和不满都宣泄掉了，看到主人公在骂人好象他也骂了一通，哈哈大笑出了气，就高高兴兴了。正是这种宣泄缓解了观众心中潜藏的攻击欲。