

荒誕的審判

——「黑色幽默」電影在「後社會主義」中國的本土折射

王歡

WANG HUAN

指導老師

Dr. Wu Wanyi

吳宛怡博士

MA in Chinese Culture

The Hong Kong Polytechnic University

2017

摘要

消費主義的文化語境之下，電影作為一種獨特的藝術載體，漸漸陷入流水化和娛樂化的製作模式之中，主要表現為內在價值和文化內涵被稀釋消解，人文主義關懷和思考深度在過度娛樂的傾向之下漸漸缺失。「黑色幽默」電影的出現，正以其別具審美風格的哲學意蘊和文化思考在電影史上呈現出一種新的電影藝術表現形態。「黑色幽默」電影力求突出生存環境的荒誕虛無，嘲諷抨擊傳統的美學價值和審美體系，表現出個體身份符號的丟失、價值標準的斷裂、生存狀態的荒謬虛無、世界的異化等文化內涵。

「黑色幽默」最開始作為一種文學流派，盛行於 20 世紀 60 年代的美國，其產生與現實的荒謬冷漠相聯繫。進入中國，「黑色幽默」與本土文化相融合，產生了一大批以「黑色幽默」為內涵的文學藝術。新中國成立之後，歷經多次動盪，十年文革浩劫更是將中國文化與西方現代文化思潮之間的聯繫割裂。文革期間，所有的思想和文化都在一種集體主義無意識的狂歡暴動中泯滅斷裂，個人意識被抑制，就連生存本身都值得懷疑。政治上的高壓，文學藝術的凋敝，思想意識的約束，經濟發展的延遲，使整個社會環境都處在一種極端壓抑的氛圍之中，1978 年的改革開放可以說是整個社會的一個發洩口，此後中國漸漸走上了快速發展的軌跡之中，有學者稱改革開放之後的中國正在走向「後社會主義」的道路。而「後社會主義」的概念最早由法國著名左翼社會學家阿蘭·杜漢納（Alain Touraine）提出。1980 年，杜漢納出版《後社會主義》一書，宣稱社會主義已經死亡，人類社會正在步入後社會主義階段。美國前杜克大學歷史學教授，著名漢學家，左派學者阿里夫·德里克在 1989 年發表了《後社會主義——反思有中國特色社會主義》一文，把改革開放之後的中國社會稱之為「後社會主義」（post-socialism）。

改革開放之後，西方文化思潮和現代科技大量湧入，消費主義快速崛起，國人還未從文革的集體主義狂歡中清醒過來，就迅速投身到一個完全不同於傳統價值體系的新世界。狂歡之後的反省讓他們在慢慢融入這個螺旋發展的社會同時，對過往歷史也陷入深深的懷疑和否定之中，對未來模糊而不可琢磨的困惑，讓大多數人在還未完全融入這個世界就已經被拋棄，焦慮和困惑正是大多數人對「後社會主義」中國的第一直覺，而這種現代主義式的焦慮正是中國「黑色幽默」電影的奠基。本文試圖通過大歷史觀，將改革開放之後的中國現狀與「黑色幽默」電影相聯繫，以此為契機闡釋「黑色幽默」電影在中國大陸的本土化折射，並且通過梳理中國本土「黑色幽默」電影的發展脈絡，來挖掘其深層次的審美意蘊和哲學內涵。

關鍵詞：黑色幽默電影；後社會主義；中國特色；本土訴說

Abstract

Under the cultural context of consumerism, as a unique art carrier, movies are gradually falling into the flowshop-oriented and entertainment-oriented production mode, embodied mainly in the condition that the intrinsic value and cultural connotation are being diluted and dispelled, and the humanistic care as well as thinking depth is gradually disappearing under the tendency of excessive entertainment. In this case, the emergence of Black Humor Movies is presenting a new movie art form with its unique philosophical implication and cultural thinking of aesthetic style in movie history. The Black Humor Movie strives to highlight the absurd and nihilistic survival environment, and satirize & assail traditional aesthetic value and aesthetic system, which displays the cultural connotations, including the loss of individual identity symbol, the fracture of value standard, the absurd and nihilistic of survival condition, etc.

As a literary genre, Black Humor prevailed originally in the United States in 1960s, which was linked to the reality of the absurdity and indifference. After its access into China, Black Humor was integrated with China's local culture, producing a large number of literature and art with the connotation of Humor Black. After the new China was founded, it experienced turbulences for many times. The catastrophe of ten years' Cultural Revolution even separated the relationship between China's culture and western ideological trend of modern culture. During the Cultural Revolution, all thoughts and cultures were vanished and split out in an unconscious carnival riot of collectivism where the individual consciousness was suppressed, and

even the survival itself was dubious. The high-pressure policy, the depressed literary and art, the restricted ideology, and the delayed economic development made the whole social environment exist in an extremely depressed atmosphere. The reform and opening-up in 1978 can be said to be an outlet of the whole society. Later, China Gradually embarked on a rapid development track. Some scholars states that China is walking toward the road of "post-socialism" after the reform and opening up. Originally, the concept of "post-socialism" was proposed by the famous French left-swing sociologist Alain Touraine. In 1980, Touraine published his book of *Post-socialism*, declaring that the socialism has passed away and the human society is entering the stage of post-socialism. Arif Dirlik, the History Professor of Duke University, famous sinologist, also the leftist scholar, published one article named *Post-socialism—Reflection on socialism with Chinese Characteristics* in 1989, which calls the society of China after the reform and opening-up " Post-Socialism".

After the reform and opening up, the ideological trend of western culture and the modern scientific technology rolled in and the consumerism rose up rapidly, which awoke up the Chinese people from the collectivism carnival of the Cultural Revolution. Without fully waking up, they were quickly plunged into a new world which is completely different from the traditional value system. The introspection after the carnival made them integrate into the society developed like a spiral gradually. Meanwhile, they got into deep suspicion and denial to the past history. The vague and impenetrable confusion enabled most of the people to be abandoned before their integrating into the world. The anxiety and confusion is just the first intuition of

most people to China in "Post-socialist", which is just the foundation of China's Black Humor Movies. This thesis makes an attempt to link China's status quo after reform and opening-up with Black Humor Movies through the macro-history. Taking this as an opportunity, this thesis explains the localization reflection of Black Humor Movies in Mainland China and excavates the deep aesthetic implication and philosophical connotation of Black Humor Movies by combing its development thread in China.

Key Words: Black Humor Movies; Post-socialism; Chinese characteristics;
Local Complaints

致謝

時間飛快的逝去，來香港的第一天似乎還像昨日一樣觸手可及。我依然記得第一天到達香港時，出租車上的冷氣開的很足，收音機裡放著老派古舊的粵語歌，車窗外接連閃去的棕櫚樹，讓我想起了《阿飛正傳》中張國榮扮演的旭仔在異國火車上的一幕，孤獨又疏離是我對香港的第一印象。

在香港的學習經歷很難得也很美好，真的很感謝在我寫論文時對我進行指導的吳宛怡老師，從想法到提綱，從初稿到定稿，老師總是細心又耐心地指導我鼓勵我。初稿上密密麻麻的批注讓我感覺到了老師的認真負責，那些真誠又專業的修改意見給予了我極大的幫助。

同時，十分感謝潘律老師對我這篇論文的審閱和指導，論文選題時潘律老師那些獨到而又專業的意見最終促成了這篇論文。

此外，還要感謝那些同我一起在深夜中結伴前行的朋友們，二十四小時自習室裡瘋狂敲擊鍵盤的聲音會成為我們最美好的回憶。

再者，感恩我的父母一直以來對我的理解和支持，和無條件的信任，他們永遠是我最堅強的後盾。

最後，我要感謝那個曾經努力的自己，希望現在的自己能帶著對未來的美好期盼堅定而又努力的走下去。

來香港的這一年多，走過了很很多地方，遇到了很多人，大家從天南海北趕來，像赴一場約會，歡笑過相聚過，分別的時候彼此笑笑，再見時依然如故。感謝那些在我的生命中給予幫助的人，那些善良和真誠讓這個世界依然美好。

目錄

摘要.....	i
致謝.....	vi
目錄.....	vii
前言.....	ix
第一章 緒論.....	1
第二章 「黑色幽默」與「黑色幽默」電影.....	10
一、「黑色幽默」的起源.....	10
二、「黑色幽默」產生的哲學基礎.....	15
三、「黑色幽默」從文學視點到鏡像表達的轉移.....	18
第三章 「黑色幽默」在「後社會主義」中國的本土化訴說.....	24
一、「後社會主義」的界定.....	24
二、「黑色幽默」在中國產生的文化語境.....	26
三、帶有中國特色的「黑色幽默」電影.....	30
第四章 中國「黑色幽默」電影的文化意識.....	44
一、消費主義的瓦解崩塌.....	44
二、身份符號的解構疏離.....	46
三、價值標準的丟失消亡.....	49
四、生存狀態的困惑迷茫.....	52
第五章 中國「黑色幽默」電影的審美哲學.....	54
一、悖論式的審美愉悅.....	54
二、遊戲式的審美體驗.....	62

第六章 中國「黑色幽默」電影的反思審視.....	63
一、 創作者與受眾.....	63
二、 發展前景.....	66
附錄.....	67
參考書目.....	69

前言

「黑色幽默」從 20 世紀 30 年代發展至今，已經打破了文學的界限，並成為繪畫和電影等藝術領域的一個重要流派。「黑色幽默」的作品常常以誇張、變形、扭曲、怪誕的手法，將現代社會下人性的擠壓變形和現實的殘酷無奈以嘲諷調侃的方式呈現出來，幽默詼諧中常常伴隨著死亡與絕望，微笑中又帶有對人生與現實的思考與感悟，具有極大的文化內涵和現實批判性。

隨著商品經濟的發展，對物慾和金錢的極力追求，逐漸消解了人的存在意義和價值體系。戰爭的爆發和科技的奴役使人逐漸成為社會機器中的奴隸，在快速發展的經濟中，人漸漸感覺到一種被拋棄的恐慌，「黑色幽默」敏銳地捕捉到了這種悲觀的情緒，並通過藝術化的手法表現出來。這種後現代主義的誇張扭曲塑造了一個瘋狂、荒謬、疏離的世界，但是撕開世界虛偽詭譎的外衣，人們發現這才是現實的本質，嘲笑之後卻陷入深深的絕望之中。

「黑色幽默」電影將現實荒誕的成分從二維空間挪到三維空間，借助後現代主義的敘事策略立體地表現出來，並以其獨特的電影語言、藝術表現力以及審美意蘊在世界電影史上佔據著獨特的地位。90 年代以來，西方出現了大批以表現世界荒誕性為主題的「黑色幽默」電影，這些電影作品常常在詼諧調侃中滲透著荒誕、虛無與絕望的情緒，這種對立而並不矛盾的外在表現使其具有了強大的內在藝術爆發力和文化價值。

1978 年中國進入改革開放的發展大潮，經濟得到迅猛的發展，但是樂觀的社會表象之下卻隱藏著巨大的危機。文革時產生的心理創傷並未消散，緊接而來的市場經濟，讓國人陷入莫名的焦慮和浮躁之中，這種懷疑恐慌的情緒滋生了中國式「黑色幽默」的誕生，而「黑色幽默」文學在中國的譯介更是影響了以王小

波、劉震雲、王蒙等為代表的中國當代作家。進入到電影領域，80 年代黃建新導演的《黑炮事件》被認為是中國「黑色幽默」電影的發軔之作。發展到近代，「黑色幽默」元素越來越多地應用到中國電影當中，並且打破了傳統電影的敘述手法。中國「黑色幽默」電影不僅具有獨特的藝術表現力，更是給中國電影加入了新鮮的力量，其針砭時弊、調侃諷刺的社會功用也被越來越多的導演認識並加以運用。但是發展到現在，中國「黑色幽默」電影並沒有形成一個獨立的流派，而目前對中國「黑色幽默」電影的研究還是不夠系統，缺少對具有中國特色的「黑色幽默」電影的深入分析研究，值得思考和探索。本研究課題的目的是為了系統梳理中國的「黑色幽默」電影，從電影美學和存在主義哲學的理論體系入手分析中國「黑色幽默」電影的審美特點、哲學意味以及社會功用，並從中挖掘齣電影藝術表徵下的價值體系和民族意識。

第一章 緒論

一、研究綜述

「黑色幽默」譯介到中國以來，對中國的文學和藝術都產生了深遠的影響。中國「黑色幽默」電影從 80 年代發展至今，產生了許多優秀的作品，這些電影將關注的視角落在社會底層的小人物身上，通過對他們的心理進行刻畫再現了現實世界荒誕的一面，但是中國的「黑色幽默」電影並沒有形成一個完整獨立的流派。對「黑色幽默」電影進行系統分析的文獻資料很少，中國礦業大學李燕的碩士論文〈黑色幽默電影研究〉從文化內涵、審美表達、創作思考三個方面論證了「黑色幽默」電影的藝術特性，並將中西方的「黑色幽默」電影進行對比分析，以尋找兩者之間的共性和特性。四川師範大學王疏影的碩士論文〈中國大陸當代黑色幽默電影研究〉一文以中國「黑色幽默」的發展、敘事表達、審美特徵、文化價值為研究重點，對具體的電影進行文本分析。但是，目前沒有專門的書籍對中國「黑色幽默」電影甚至是「黑色幽默」電影進行系統專門的介紹分析，對其的研究也散見於各種期刊論文，並且研究角度各異。

1、悲喜劇角度

對中國「黑色幽默」電影的研究角度多樣，有的將「黑色幽默」電影中的「喜劇」成分與傳統喜劇電影進行分析對比，從理論的角度對「黑色幽默」電影中的悲喜成分進行分界。例如陳鴻秀教授的〈「黑色幽默」與中國大陸喜劇電影——兼論「黑色幽默」片與「黑色喜劇」片的異同〉（《青海社會科學》，2012 年第 2 期）一文，從「黑色幽默」的概念入手，與喜劇電影從源頭、選材、人文內涵、敘事方式四個方面進行對比，探討了「黑色幽默」電影的內涵特性。修倜教授的〈論黑色幽默的悖論性〉（《外國文學研究》，2012 年 05 期）一文中通過悖論的哲

學理論研究喜劇的歷史發展與異化，以喜劇的矛盾背反性揭示「黑色幽默」的深層次結構。文章通過研究悲喜劇的互相滲透，來論證「黑色幽默」作品中矛盾荒誕的文化內核，對中國「黑色幽默」電影的審美批判具有重要的理論指導意義。

2、敘事策略角度

此外，諸多學者從敘事策略的角度對中國「黑色幽默」電影進行研究，並以敘事策略為切入角度，對文本進行解析，以探索出中國「黑色幽默」電影中的審美特徵。修倜教授的〈中國當代黑色幽默電影風格的類別與敘事特徵〉(《華中學術》，2016年04期)一文中對《黑炮事件》、《活著》、《鬼子來了》、《鬥牛》、《買兇拍人》、《殺生》等電影進行歸納分析，並以具體的電影為例進行文本分析，將中國「黑色幽默」電影按照敘事風格分為三類：寫實體、戲謔體、隱喻體。朱建斌、陳香蘭的〈中國黑色幽默電影的敘事以及審美特徵〉(《電影評介》2016年16期)一文從劇情、情節、聲音、視野四個角度分析了中國「黑色幽默」電影的敘事特點，同時探討了「黑色幽默」電影中的審美特點，在最後點出中國「黑色幽默」電影具有「本土文化性特質」¹，對於中國「黑色幽默」電影中的本土化沒有進行深入的分析，缺乏理論支撐。湖北師範學院柴冬冬的〈當下黑色幽默影片中陌生化敘事的美學意蘊〉(《電影評介》，2011年24期)一文則通過釐清「陌生化」的概念，並將其與電影敘述策略相結合，借助陌生化敘事探討了中國「黑色幽默」電影中的美學意蘊。重慶郵電大學陳希的〈試論當代語境下後現代黑色幽默喜劇的敘事策略〉(《電影評介》，2012年12期)一文中從後現代主義的文化角度入手，將中國「黑色幽默」電影的敘事策略從邏輯思維、巧合衝突、演員台

¹ 朱建斌、陳香蘭，〈中國黑色幽默電影的敘事以及審美特徵〉，《電影評介》，2016年16期，頁85。

詞、三個方面進行論述，認為「黑色幽默」電影不僅繼承了傳統文化，還「兼具現代喜劇的商品性色彩」。²「黑色幽默」電影的敘事策略往往打破傳統的單線敘述，在複雜繁多的線索中突破觀者的審美期待。

3、美學角度

「黑色幽默」電影通過刻畫人物在極端環境中的心理異化和荒誕的行為舉止，試圖挖掘荒誕現實中的真相，在幽默中感知荒誕，在荒誕中產生真實，由此迸發出了巨大的美學價值。從美學角度研究中國的「黑色幽默」電影，對探討其文化內涵和審美意蘊具有指導意義。郭歌的〈黑色幽默電影的美學意蘊與價值〉（《電影評介》，2016年13期）一文中通過馮小剛、寧浩、姜文電影中的「黑色幽默」成分論證了中國式「黑色幽默」的特點，並由特殊性到普遍性，總結了「黑色幽默」電影的美學意蘊。吉林藝術學院張輝的〈國產黑色幽默電影的荒誕美學意蘊〉（《電影文學》，2017年18期）一文，將「黑色幽默」電影中的荒誕成分作為一種審美範疇進行討論。華中科技大學游娟的〈當下黑色幽默影片中的美學意蘊〉（《電影文學》，2014年24期）一文，同樣摘取馮小剛、寧浩和姜文的幾部作品，通過審美直覺的新奇性、審美體驗的對話性、審美效果的反思性三個方面概述了中國「黑色幽默」電影的美學意蘊。目前，對「黑色幽默」電影中的美學研究過於泛化，大多從理論和內涵角度切入，缺乏從鏡頭語言、色彩構圖、聲音畫面等電影專業領域的分析，這一點也是本文著重討論的對象。

4、傳播學角度

「黑色幽默」電影作為一種獨特的藝術載體以後現代主義的藝術表現手法呈現出獨特的藝術魅力，但是同時也目擊了這個世界的發展變化，以發展傳播的角

² 陳希，〈試論當代語境下後現代黑色幽默喜劇的敘事策略〉，《電影評介》，2012年12期，頁3。

度切入，對總結中國「黑色幽默」電影現有特色和發展前景具有重要的意義。王鳳芝、袁翠翠的〈淺析黑色幽默電影在大陸的傳播〉一文，通過傳播學的角度梳理了「黑色幽默」在中國傳播的緣由和本土化特徵，又從題材、風格、人物、敘事和審美價值等角度論述了「黑色幽默」電影的美學特徵。米熱、溫炳林的〈中國特色黑色幽默電影的發展之路〉(《電影文學》，2011年16期)一文以歷史角度反思中國特色「黑色幽默」電影出現的緣由，並以影片《我的唐朝兄弟》為例總結了中國「黑色幽默」電影的發展與未來，文章指出了中國特色「黑色幽默」電影發展的優勢，但是卻忽視了市場經濟體制下電影市場的浮躁，對於中國「黑色幽默」電影未來發展應該面臨的問題，也沒有明確點出。

5、文本解讀角度

諸多學者立足與電影文本，通過對具體影片的賞析解構，由小見大地反映出中國「黑色幽默」電影的某些共通之處。王婧〈淺析電影《讓子彈飛》中的黑色幽默〉(西安文理學院學報·社會科學版，2014年03期)一文通過對電影的人物形象、臺詞對白、故事情節和服裝道具四個方面具體分析其中的「黑色幽默」元素，並分析該電影成功的因素，藉以啟發中國電影的創作發展。張琦韜，汪弘揚的〈淺析電影《瘋狂的賽車》的敘事策略和空間塑造〉(《時代文學·上半月》2011年02期)一文是以敘事角度關聯視覺空間，並通過具體的情節分析解構影片中的「黑色幽默」成分。洪瀟的〈黑色幽默賦予國產小製作電影新的生命——淺析《兩桿大煙槍》與《瘋狂的石頭》的異同〉(《電影評介》，2012年12期)一文從情節、攝影、音樂、語言等方面對兩部電影進行比對分析，並認為《瘋狂的石頭》的成功是「黑色幽默」的功勞。

6、導演個人創作角度

「黑色幽默」電影是導演觀察世界表現世界的一種藝術手段，很多研究文獻都是對某個導演拍攝的電影進行分析歸納，由此得出導演在電影創作中的藝術風格。西華師範大學陳靜怡的〈馮小剛賀歲電影中黑色幽默的語境美〉（《忻州師範學院學報》，2011年03期）一文中從語境、用詞、語體、語音、言內意外等方面論述了馮小剛賀歲電影中的人物語言極富表現力。張燕的〈彭浩翔電影的黑色幽默和文化呈現〉（《當代電影》，2007年第3期）一文中通過對彭浩翔的「黑色幽默」電影作品進行分析，作者認為彭浩翔的電影中用後現代主義的剪輯方式呈現出對當代香港社會處境的思考。此外，還要許多文獻資料都對寧浩導演的「黑色幽默」電影進行分析，由此得出寧浩的個人風格和獨特的電影藝術表現力。例如西南大學李川的碩士論文〈論寧浩電影的黑色幽默〉（2013），曲阜師範大學宗偉的碩士論文〈寧浩電影的黑色幽默風格研究〉（2015），西南大學陳昊楠的碩士論文〈寧浩電影「黑色話語」研究〉（2016）等。

綜上所述，目前學術界對中國「黑色幽默」電影的研究仍然存在很多爭議，爭論的焦點在於中國「黑色幽默」電影與中國喜劇電影之間的定義與差別，並且對「黑色幽默」電影與具有「黑色幽默」元素的電影沒有進行區分和歸類。雖然中國特色「黑色幽默」電影在一些期刊中被提到，但是大多缺少系統的分析。並且目前很少有研究和文獻將後社會主義的概念與中國「黑色幽默」電影相聯繫，本文的研究主題在某種程度上具有一定的創新性。

二、研究意義

電影作為一種特殊的藝術載體，不僅具有形而上的審美意味，還作為一種商品在市場上流通和普及。「當藝術是以商品的形式出現時，電影正以其拷貝可以無限複製而跨越了流通時空間以及時間的障礙。電影因此具有一種更為大眾化及

普及化的特性。」³隨著市場經濟的發展，快速消費成為一種潮流，電影藝術也不可避免的陷入流水化製作中。正如尼爾·波茲曼在《娛樂至死》中所說的：「有兩種方法可以使文化精神枯萎，一種是奧威爾式的——文化成為一個監獄，另一種是赫胥黎式的——文化成為一場滑稽戲。」⁴目前的電影市場存在著大量類型化的電影，劇情雷同缺乏新意，製作粗糙毫無誠意，即使是所謂的大製作也往往注重畫面的呈現而缺乏對文化的深度思考，極容易造成審美疲勞。

電影不僅具有娛樂消遣的作用，更應該承擔起藝術本身所應該承載的文化使命，正如馬修·阿諾德所說：「偉大的藝術作品絕對不是不可理喻的胡言亂語，而是一種途徑，這種途徑可以幫助外面解決生活中隱藏在心靈深處的緊張和焦慮。不管藝術對一些人來說是何等地脫離實際，它提供給我們的不是其他，而是對生存中的缺陷的解釋和解決辦法。」⁵「黑色幽默」電影的出現，正彌補了電影市場中缺乏對文化進行深入探索和思考的現狀。

「黑色幽默」發展至今，已經跨越了文學的界限，並將觸角伸到戲劇、美學、文藝學等領域，中國的「黑色幽默」電影不僅吸納了西方後現代主義的拍攝手法，而且具有自身獨特的文化基底。從「後社會主義」的概念入手分析中國的「黑色幽默」電影，不僅要從文藝學、美學、傳播學、社會學等學科進行分析，還要從文化內涵和審美價值等方面深入剖析，具有一定的理論指導意義。

同時，中國的「黑色幽默」電影以戲謔嘲笑的方式來調侃人在荒誕處境中的心理異化，並借助冷靜客觀的鏡頭語言訴說現實的荒誕和虛無，在反思人性的同

³ 劉立行，《影視理論與批評》（台北市：五南，2005），頁 181。

⁴ （美）尼爾·波茲曼，《娛樂至死》（廣西：廣西師範大學，2011），頁 162。

⁵ （美）阿蘭·德波頓，《身份的焦慮》（上海：上海譯文出版社，2009），頁 123。

時還具有反映現實，批判現實的社會意義。

三、研究方法

1、文獻研究法：本研究課題因為不僅涉及了電影藝術的領域，還必須溯源到「黑色幽默」的文學研究上，因此必須閱讀大量的文獻資料。而文獻研究法可以通過調查文獻來獲得研究所需的資料，從而全面、正確地認識和掌握所要研究的問題。其次，文獻研究可以幫助瞭解相關研究的歷史和現狀，幫助確定研究課題。再者，文獻研究還可以幫助瞭解研究課題的比較資料，有助於全面廣泛地瞭解該研究課題的不同方面。

2、比較分析法：將中國的「黑色幽默」電影放置在世界範圍內，通過對比研究，不僅可以得出不同國家「黑色幽默」電影的共性，還可以總結歸納中國「黑色幽默」電影的特性。其次，將中國不同時期的「黑色幽默」電影進行縱向比較，可以總結出「黑色幽默」電影在中國的發展特性。

3、個案研究法：選取中國「黑色幽默」電影的特定對象，加以深度剖析，以弄清其特點極其形成過程。

4、定性研究法：運用歸納演繹、分析綜合、抽象概括等方法，對中國的「黑色幽默」電影進行整理分析以及思維加工，以揭示其內在特點與本質。

5、跨學科研究法：對「黑色幽默」電影的研究，不僅要涉及到電影美學、電影批評、電影哲學等，還要通過心理分析對電影的文化內涵進行深層次的結構剖析，同時還要借助經濟學、社會學、傳播學等學科對「黑色幽默」電影的發展進行系統的分析。

四、研究重點、難點與預期創新點

（一）研究的重點

「黑色幽默」電影以存在主義為哲學基礎，因其以戲謔的方式面對荒謬的生存境遇，並深刻地傳達了對現實人生的思考，在如今泛濫化程式化的電影市場中具有重要的文化意義。對中國「黑色幽默」電影的研究著重於「解構」與「重組」兩個方面，「解構」的過程是從創作者的角度出發，對中國「黑色幽默」電影的組成成分加以肢解，並透過比對分析挖掘「黑色幽默」電影的文化共性。「重組」是從受眾角度對中國「黑色幽默」電影產生的審美體驗和文化浸潤進行對比分析，從「黑色幽默」電影的審美表徵進行深入探索，由此觸及到中國「黑色幽默」電影文化內核和哲學意蘊。

（二）研究的難點

如何界定「黑色幽默」電影的概念是本課題研究的難點，目前學界對「黑色幽默」電影和帶有「黑色幽默」元素的電影之間的區別並沒有明確的定論。陳鴻秀教授在〈「黑色幽默」與中國大陸喜劇電影——兼論「黑色幽默」片與「黑色喜劇」片的異同〉一文中認為：「電影評論中『黑色幽默』有被泛化運用的態勢。」⁶並且認為「長期以來，大陸電影評論將『黑色幽默』片與『黑色喜劇』片混用/換用」。⁷因此對一些電影是否應該劃分為「黑色幽默」電影的類別中，不同的學者都根據自己的主觀臆測進行了不同的討論。例如胡清，李姜江在〈黑色幽默在中國大陸影像中的表達〉一文中，認為影片《舉起手來》屬於「黑色幽默」電影的行列，是從寫實的角度「表現生活中的幽默和不和諧的一面」。⁸但是陳鴻秀

⁶ 陳鴻秀，〈「黑色幽默」與中國大陸喜劇電影——兼論「黑色幽默」片與「黑色喜劇」片的異同〉，《青海社會科學》，2012年第2期，頁177。

⁷ 陳鴻秀，〈「黑色幽默」與中國大陸喜劇電影——兼論「黑色幽默」片與「黑色喜劇」片的異同〉，頁179-180。

⁸ 胡清、李姜江在〈黑色幽默在中國大陸影像中的表達〉，《南通大學學報·社會科學版》，2012年09月，第26卷第5期，頁134。

教授卻認為《舉起手來》是被誤讀的喜劇片，「該片基調輕鬆搞笑，竟被歸入黑色幽默，真可謂荒唐至極。」⁹

在筆者看來，「黑色幽默」電影最主要的基調是荒誕，幽默的表徵和黑色的內核相互作用，最終產生了荒謬悖論的審美體驗，所有的電影語言和哲學意蘊都是為荒誕主題服務的。其他的黑色喜劇電影雖然也帶有一定的荒誕成分，但是卻是借助荒誕來表現其他的主題，這種電影就不能劃歸入「黑色幽默」電影的範疇之中。總之，「黑色幽默」電影一定帶有「黑色幽默」元素，但是具有「黑色幽默」元素的電影不一定是「黑色幽默」電影，具體的分類劃分還要從主題、選材、敘事、內涵等方面進行對比分析。

具有研討意義的中國「黑色幽默」電影是：《黑炮事件》、《鬥牛》、《尋槍》、《太陽照常升起》、《殺生》、《鬼子來了》、《光榮的憤怒》、《無人區》、《一個勺子》、《瘋狂的石頭》、《瘋狂的賽車》、《大腕》、《鋼的琴》。

（三）研究的創新點

中國的「黑色幽默」電影受到西方後現代主義敘事策略的影響，同時又根植於中國本土文化，以中國社會底層小人物的視角來感觸世界，帶有明顯的中國特色。本文將「後社會主義」的概念引入，立足於中國本土文化與「黑色幽默」電影的融合變異，從哲學、美學、電影批評學等多個角度入手，對中國「黑色幽默」電影進行多方面的梳理分析。從中國特色的角度研究中國的「黑色幽默」電影很少且缺乏系統的分析，因此，本文具有一定的創新性。

⁹ 陳鴻秀，〈「黑色幽默」與中國大陸喜劇電影——兼論「黑色幽默」片與「黑色喜劇」片的異同〉，頁 179。

第二章 「黑色幽默」與「黑色幽默」電影

一、「黑色幽默」的起源

「黑色幽默」一詞最早由法國超現實主義詩人、評論家安德烈·布勒東提出，20世紀20年代布勒東發表《第一次超現實主義宣言》之後，與其他先鋒派藝術家阿拉貢、艾呂雅等人創辦了一份名為《超現實主義革命》的雜誌，由此拉開了超現實主義運動的序幕。「他們大力提倡非理性的創作方式，把夢幻、潛意識等心理現象引入詩歌和文學創作，採用了『自動寫作』、『夢幻紀錄』、『絕妙的殭屍』和『黑色幽默』等非理性、非邏輯的表現方法，倡導人們掙脫道德、宗教、法律、科學等傳統文明對人的束縛，使人獲得完整的自由和解放，併為文學藝術的發展提供了更廣闊的空間。」¹⁰超現實主義倡導文學藝術要掙脫理性的束縛，用潛意識的自然流動來追尋語言的美感和力量。由此而知，超現實主義試圖通過非理性的藝術表現方法，使人從傳統文明的束縛中跳脫出來，對自我和外部世界重新進行審視和定義，以獲得絕對的自由和解脫。

1937年，布勒東和艾呂雅合編了一本小說集《黑色幽默選》，裡面的一篇文章《論黑色幽默》對「黑色幽默」的概念和心理特徵進行闡釋，於是「黑色幽默」一詞首先作為一種特殊的文學概念在法國被提出和關注。1965年，被譽為「美國黑色幽默部隊總司令」的美國小說家、批評家布魯斯·傑伊·弗裡德曼（B.J. Friedman）將60年代以來在美國報刊上發表的具有「黑色幽默」風格的12名作家的作品編撰成《黑色幽默》一書，費裡德曼在序言中這樣寫道：「儘管你希望別人用別的名字來稱呼它，或者不用稱呼，光知道它存在於空氣中，但畢竟有了黑色幽默這種東西……小說是打開每一扇門的合適領域，沿著每一條迷宮般的走

¹⁰ 汪小玲，《美國黑色幽默小說研究》（上海：上海外語教育出版社，2006），頁4。

廊去追本溯源，問盡最後的問題，翻動最後一塊岩石，卡住荒誕世界的脖子……」

11

同一年，美國著名的「黑色幽默」評論家尼克伯克發表評論文章《致命一蜚的幽默》，將這類作家正式定名為「黑色幽默」作家，這「標誌著 20 世紀 60 年代美國黑色幽默小說流派的正式確定」。¹²由於「黑色幽默」對於個人生存困境和社會荒謬性的描寫不僅僅是藝術上的創作，更是對現實的深層挖掘和時代精神的真實反饋，於是「黑色幽默」作為一種文學流派在美國很快盛行開來。

「黑色幽默」這一概念從被提出到現在，不斷有人對其進行定義和闡釋。哈利·肖在《文學名詞辭典》裡解釋「黑色幽默」為：「一種荒誕的，變態的，病態的幽默」。¹³奧爾德曼在《越過荒原》的序言中說：「黑色幽默是一種把痛苦與歡樂、荒謬的事實與平靜的不對稱的反應、殘忍與柔情並列在一起的喜劇，黑色幽默作家對待意外、倒行逆施與暴行，能像丑角那樣一聳肩膀，一笑了之。」¹⁴由此，「黑色幽默」可以看作是一種態度，一種立場，一種文學觀點，也是創作者對抗世界的一種方式，正如布勒東在《談話錄》中說道：「探索黑色幽默，它是『自我』戰勝外部世界創傷的極端方式。」¹⁵20 世紀以來，戰爭的殘酷和人的異化對整個社會造成了巨大的創傷，這種創傷使人們漸漸失去了對未來的希望，對整個世界的前景也陷入到一種絕望的困惑中。在布勒東看來，世界的荒誕性並不

¹¹ Morris Dickstein, *Black Humor: critical Essays*, ed., By Alan R. Pratt, New York: Garland Publishing Inc., 1993, p.24.

¹² 汪小玲，《美國黑色幽默小說研究》，頁 6。

¹³ 吳曉東，《20 世紀外國文學專題》（北京：北京大學出版社，2002），頁 103。

¹⁴ 袁可嘉，《外國現代派作品選第三冊》（下）（上海：上海文藝出版社，1984 年），頁 621。

¹⁵ 轉引自張秉真，黃晉凱，《未來主義·超現實主義》（北京：中國人民大學出版社，1998），頁 96。

是不可認識的，人們只有從自我意識中跳脫出來，漠視自身的痛苦，超越現實的層層迷霧，才能到達世界荒誕的內核，以揭示這種荒謬性的存在。

在被拋棄的價值體系中識別生存本真的意義，這種行為本身具有「西西弗斯」式的英雄意味。《中國大百科全書》將「黑色幽默」闡釋為：「以一種無可奈何的嘲諷態度表現環境和個人（即『自我』）之間的互不協調，並把這種互不協調的現象加以放大、扭曲，使它們顯得荒誕不經，滑稽可笑，同時又令人感到沉重和苦悶。因此，有一些評論家把『黑色幽默』稱為『絞架下的幽默』或『大難臨頭時的幽默』」。¹⁶與傳統的幽默形式相比，「黑色幽默」可以說是一種變形了的病態喜劇，是利用喜劇的形式表現悲劇的內核，用戲謔調侃的方式面對死亡和荒誕，整體基調悲觀絕望，怪誕冷漠。

「黑色幽默」雖然用一種荒誕極端的手段表現世界，但是對待現實的態度並不是瘋狂的牴觸，而是以一種戲謔的方式去觀察和調侃，但是這也並不意味著接受，也不是對現實荒謬成分的稀釋消解，而是從人本主義的本位思想上跳脫出來，以旁觀者的角度重新審度這個因為排斥擠壓而失衡的世界。

一些國家的百科全書和文學詞典都曾為「黑色幽默」下過定義，雖然眾說紛紜，但是仍然能從中概括出「黑色幽默」的某些基本特徵。

C·休·霍爾曼編寫的《文學手冊》在1973年的修訂本中對「黑色幽默」的

定義是：「現代小說和戲劇中，運用病態和荒誕，以取得可怕的戲劇效果。

它既指憤懣、辛辣的筆調，更指荒誕、病態的處境，這種處境和苦難、不

¹⁶ 中國大百科全書編委會，《中國大百科全書·外國文學》，第一卷，（北京：中國大百科全書出版社，1982年5月版），頁439。

安和死亡緊密相連。」¹⁷

《大英百科全書》對「黑色幽默」的解釋是：「一種絕望的幽默，力圖引出人們的笑聲，作為人類對生活中明顯的無意義和荒謬的一種反響。」¹⁸

美國 1975 年版的《新哥倫比亞百科全書》將「黑色幽默」定義為「一種用以反映現代世界的荒唐、麻木、殘酷、自相矛盾、怪誕以及病態的幽默」。

美國韋氏大辭典的補編《六千詞》認為，「黑色幽默」的特點是「經常用病態的、諷刺的、荒唐可笑的情節來嘲諷人類的愚蠢」。¹⁹

法國《彩色拉魯斯詞典》將其解釋為「用尖刻的、辛酸的、有時甚至是絕望的筆調著重刻畫人世間的荒謬」。²⁰

「黑色」和「幽默」這兩個效果共同支撐起「黑色幽默」的表徵和內核，如果說「幽默」是皮肉，那麼「黑色」則是骨架和靈魂，兩者的關係並不是簡單的併排和對立，而是相互依託相互融合。顯然，「黑色幽默」不同於傳統的幽默形式，其整體色調灰暗陰沉，內核隱藏著恐懼、痛苦和絕望。亞里士多德在《詩學》中提出：「喜劇是模仿比我們今天的人壞的人」，「這些人不是無惡不作的歹徒——滑稽只是醜陋的一種表現。滑稽的事物，或包含謬誤，或其貌不揚，但不會給

¹⁷ 汪小玲，《美國黑色幽默小說研究》，頁 6。該書列舉了大量百科全書中關於「黑色幽默」的定義，用以闡釋「黑色幽默」的特性和共性。

¹⁸ 同上。

¹⁹ 同上。

²⁰ 同上。

人造成痛苦或帶來傷害。」²¹傳統喜劇通過滑稽的表現方式使人發笑，這種笑聲是明亮爽朗的，不會給人帶來任何痛苦。而「黑色幽默」則是將現實的殘酷、荒謬、恐怖用幽默的形式加以裝飾，觀眾會在這種幽默的矯飾下跳脫出悲慘的境遇本身，體驗到短暫的快樂，但是歡愉之後卻無法擺脫這種身臨其境的痛苦和恐懼，因此「黑色幽默」雖然具有喜劇的幽默成分，但是卻具有極大的藝術震撼力。

解釋這種病態的幽默形式，常常用到美國的一個民間故事：一個死囚即將被執行絞刑，行刑之日觀眾雲集，可是囚犯卻遲遲未來，等待之後大家都有些不耐煩。終於，獄卒押著囚犯來到刑場，囚犯對著這些焦急而貪婪的圍觀群眾得意的笑笑：「沒有我，你們什麼也幹不成。」²²尼克伯克曾經解釋這種幽默：「當絞刑架上的人問道：你肯定這玩意兒牢靠嗎？他們（觀眾）便和著他縱聲大笑，因為他們的社會境遇看起來也同樣岌岌可危。」²³因此「黑色幽默」又被稱為「大禍臨頭時的幽默」或「絞刑架下的幽默」。

傳統的幽默通常利用巧合和滑稽來作弄醜陋的對象，以達到懲惡揚善的目的，並且堅信真理終將戰勝一切，傳達出一種觀者高高在上的優越感。這種優越感來自於對人類生理缺陷的嘲笑和譏諷，但是傳統喜劇中的嘲諷並沒有觸及到人的生存本質，也沒有達到否定人性和自我價值的程度。到了「黑色幽默」中，對自身處境的自嘲，使這種超脫現實的優越感漸漸被絕望恐懼的虛無感取代，隨之而來的是冷漠、無奈和悲觀。「黑色幽默」面對死亡和荒誕用戲謔的方式加以調侃，但是在信仰喪失的世界裡，真理和準則被拋棄，喜劇的外衣雖然會暫時麻痹生活

²¹（古希臘）亞里士多德，《詩學》（北京：商務印書館，2012），頁 57。

²² 參見楊曉蓮，〈黑色幽默派藝術特徵探析〉，《重慶師專學報》，2000 年 12 月第 19 卷 04 期，頁 40。

²³ 陳焜，《西方現代派文學研究》（北京：北京大學出版社，1981），頁 8。

的悲慘和荒誕，但是這漠視自身痛苦的笑聲和調侃裡卻隱藏著對生活的無奈和悲觀。「黑色幽默」用喜劇的方式處理悲劇的內涵，喜劇和悲劇的混雜產生了巨大的藝術效果，一種悖論式的審美體驗直指人心。怪誕冷漠的審美氛圍中，無可奈何的笑聲既是對自我困境的嘲笑，也是對這個荒謬世界的無力抵抗。

二、「黑色幽默」產生的哲學基礎

西方文藝復興以來建立起的「人本主義」的傳統價值體系在戰爭面前變得不堪一擊，平等、博愛、自由等口號在炮火的轟炸下成為一種巨大的笑話。²⁴在戰爭和災難面前，對人類苦難保持沉默的上帝，使人們漸漸感到絕望，失去秩序和規則的世界變得混沌不堪，信仰危機由此爆發。在這樣的歷史背景下，各種悲觀厭世的情緒思想層出不窮，弗洛伊德的精神分析學說、伯格森的直覺主義以及存在主義都是當時的時代產物，這些反理性的現代派思潮推動了「黑色幽默」的誕生和發展。

哲學是一個時代的精華，藝術是源於時代又超脫於時代的精神載體。20 世紀 60 年代美國的「黑色幽默」逐漸發展壯大，這與當時的時代背景有著密切的關聯。第二次世界大戰之後，美國政局動盪，越南戰爭讓美國的政治經濟勢力都遭到巨大的打擊，國內反戰情緒高漲；麥卡錫主義的氾濫造成的政治高壓，讓整

²⁴ 人本主義：強調認人的主體性作用。汪小玲在《美國黑色幽默小說研究》一書中認為人本主義是文藝復興時扛起的一面大旗，但隨著工業革命的到來，機器化大生產中人逐漸成為機器的一部分，人本主義遭到了極大的挑戰。此外，易丹在《斷裂的世紀：論西方現代文學精神》一書中認為：「自文藝復興以來的西方理性，一直在努力塑造一個以自我為中心的有機整體的人的原型。」但是「20 世紀的無情的歷史（大機器化生產，集約化生活，世界大戰的屠殺等等）卻把這個人的原型扔到了一個它並不期待或者沒有設想過的新環境之中。」。由此而知，人的主體性地位在戰爭中遭到巨大的衝擊，尤其是第二次世界大戰中，個人成為大國爭霸的一個犧牲品，原本的優越感都在現實的衝擊下成為荒唐的笑話。

個美國都籠罩在一種惶惶不安之中；嬉皮士運動發展壯大，毒品氾濫，色情文化猖獗，「垮掉的一代」記錄了美國一代青年的墮落和惶惑；國際上美蘇冷戰兩極分化，核威脅的恐怖籠罩在整個世界之上；環境污染，種族歧視，暴力犯罪層出不窮。這一系列的打擊深深刺痛了美國的思想文化。²⁵安全感的遺失，讓美國人對現實處境感到絕望，對未來前景惶惑不安，於是試圖用一種「潛意識」的理論體系將人們從外部世界的動盪浮躁拉回到內心自我的需求上來。

「黑色幽默」文學常常用一種意識流的表現手法傳達人在現代社會中被物質異化產生的焦慮感，這種焦慮是人面對荒誕時最直觀的反應和表達。「精神分析是最早研究焦慮的心理學理論。弗洛伊德認為焦慮是自我在感受到威脅時提出的一種警示。」²⁶美國小說家珀迪在黑色幽默小說《凱伯特·賴特開始了》中表達了對資本主義文明的惱怒，他認為「疲倦是一種通病，美國疲倦了；人們好像是生活在一種文明的終點，美國正在走向自己的盡頭。」²⁷，但是《凱伯特·賴特開始了》比較獨特的地方在於表現了一種認識上的苦惱：「為什麼社會總是把真實拚命地掩蓋起來？為什麼要瞭解真正的真實會遇見這樣大的困難。」²⁸「黑色幽默」文學的出現正是將這樣一種「真實」用一種冷靜殘酷的方式表達出來。

²⁵ 參見汪小玲，《美國黑色幽默小說研究》，該書第一章從社會運動、文化運動、哲學基礎三個方面對美國「黑色幽默」小說的時代背景進行闡述。

²⁶ （奧）西格蒙德·弗洛伊德著，廖玉笛譯，《弗洛伊德，性學與愛情心理學》（南昌：江西人民出版社，2015），頁227。弗洛伊德在《夢的解析》一書中認為夢是人慾望的滿足。弗洛伊德用精神分析學說，將夢解析為潛意識的本能表達，是被理性道德掩映下的慾望的本能發洩。陳厚誠和王寧主編的《西方當代文學批判在中國》一書中認為弗洛伊德的精神分析學說「對批評家分析文學作品中的各種夢幻或夢的碎片以及意識流小說都有著明顯的效應。」由於「黑色幽默」小說在敘事結構上呈現出一種意識流的傾向，所以許多文學評論家都借助弗洛伊德的精神分析學說對「黑色幽默」文學進行解析評價。

²⁷ 陳焜，《西方現代派文學研究》，頁25。

²⁸ 同上。

現實世界的荒誕動亂，讓人們開始反思理性的侷限。直覺主義的代表人物柏格森認為，理性並不能認識世界的本質，直覺才是記憶的來源，「我們所有的感受、思想、意願從早年的嬰兒時代就已存在，都依賴於不斷變為過去的現在，擁堵在欣然將其關在外面的意識之門口。」²⁹在柏格森看來，生命是意識的綿延，時間空間都隨著意識的流動而割裂其本身的秩序，可以說意識拼湊起時間的完整性。

「黑色幽默」小說家正是借助這種意識上的直覺打破了過去、現在、未來的先後順序，在時間的混亂和荒誕中，完成精神上的狂歡。著名的「黑色幽默」小說《第二十二條軍規》正是打破了傳統的線性敘述方式，小說情節支離破碎，時間線索模糊曖昧，線索錯綜複雜，通過荒誕、混亂、反常的敘述，揭示了一個非理性、混沌無序、夢魘般荒謬的世界。

世界大戰之後的絕望和孤獨滋生了存在主義哲學的誕生，面對現實的荒謬和苦難，人在惶惑的困境中無所適從，悲觀、頹廢、無奈的情緒於無聲中蔓延，尼采由此發出了「上帝已死」的哀嘆。存在主義哲學認為世界是荒誕的，人的存在毫無意義，在薩特看來人是被拋棄到這個世界上的，孤獨、失望、厭倦追隨著人的一生，一切都荒謬不堪。「但是存在主義思想並不是單純地強調荒謬，它更加重要的主張是要人勇敢地接受荒謬的生存條件，通過自由選擇而獲得有價值的本質。」³⁰存在主義強調的荒謬同樣也是「黑色幽默」的哲學內核，但是與「黑色幽默」不同的是，存在主義認為人具有絕對的自由性，即人在荒誕的生存困境下依然有選擇的權力。但是在「黑色幽默」創作者看來，絕對的荒謬生存條件下，人並無過多的選擇，甚至被剝奪了接受的能力。在荒誕的世界面前，人只能作為旁

²⁹ (法) H·柏格森著，王離譯，《創造進化論》(北京：新星出版社，2013)，頁9。

³⁰ 陳焜，《西方現代派文學研究》，頁9。

觀者注視著自身所處的絕望圍城，偶爾發出的幾聲嘲諷也只能是對這個失衡世界的無力抵抗。

精神分析學說、直覺主義、存在主義等哲學思潮共同作用影響了「黑色幽默」的誕生和發展，尤其是後者對「黑色幽默」的影響更甚。「黑色幽默」強調的荒謬是對這個錯亂世界的藝術化再現，是一種意識深處的反抗和覺醒。在談到荒誕的起源時，加繆認為「所有的東西都是原始『煩惱』的起源」，³¹這種「煩惱」可以看作是對現實和人生的厭倦和絕望。在看似理性規則的現代社會中，日復一日的生活機械無趣，秩序的建立更是以剝奪獨立思考為前提的。物質的包裹讓人漸漸異化，厭倦和焦慮充斥在整個社會。現代社會的厭倦並不是一種消極的對抗，而是是一種意識的萌發，是對機械生活的反省和審視，帶有某些反抗的意味。因此，在加繆看來，「厭倦是件好事」。³²

在現實世界有條不紊的秩序表徵下，隱藏著荒蕪、扭曲、變形的一面，人性被高度擠壓，壓抑、荒謬、悲觀的不可言說之感充斥在整個世界之中。人們漸漸發現自己開始被冰冷的機器取代，生活的高度機械化，使得勞動力逐漸被機器取代，個人的思想在物質慾望的包裹堆積下漸漸變得混沌，甚至被現代社會孤立邊緣，荒謬感油然而生。

三、「黑色幽默」從文學視點到鏡像表達的轉移

19 世紀以來，資本主義經濟的發展推動科學技術完成了跨越式的進步，工業革命和機器時代的到來給整個資本主義社會都帶來了巨大的生產力，在科學技

³¹ (法)阿爾貝·加繆，《西西弗的神話——論荒謬》(北京：生活讀書新知三聯書店出版社，1987)，頁 16。

³² (法)阿爾貝·加繆，《西西弗的神話——論荒謬》，頁 16。

術方面，牛頓體系達到完美的頂峰，電學和熱學理論化讓整個世界看到了光明的未來，達爾文的進化論更是讓人類產生了極大的優越感。在這樣一種開拓的浪潮中，科技的發展和完善讓人們堅信，人類的前途將是美好而光明的，理性、科學、邏輯、道德則共同架構起 19 世紀的價值體系。

「在物質生活不斷豐富的同時，西方社會不但沒有迎來它的巨大的精神繁榮，反而出現了更大的精神危機，徹底摧毀了傳統的價值標準和道德大廈。」³³隨著生產的機械化，經濟體制的競爭性以及民主政治的虛偽性漸漸暴露，人類逐漸變成現代社會這個巨大機器的齒輪，人類逐漸被物質奴役，甚至成為自身創造的這個世界的僕人，由此而產生的懷疑、困惑、孤寂縈繞在現代社會的荒原中。

美國著名哲學家和政治思想家馬爾庫塞由此而產生了巨大的疑惑：「西方文明究竟出了什麼毛病？一方面是技術的高度進步，另一方面則是人性的倒退：非人化、殘酷無情、作為審訊的『正常』手段的嚴刑拷打復興，原子能的破壞性發展，生物圈的污染等等，這些問題究竟是怎樣發生的呢？」³⁴之前被視為萬能的科技，開始決定人類的生死，人的優越感也漸漸在機械化大生產中遭到挑戰，懷疑、困惑、迷茫的精神危機讓人類在現代主義的社會進程中漸漸迷失自我。³⁵

到了 20 世紀，第一次世紀大戰讓沉浸在「社會和諧」的人們從幻夢中驚醒過來，戰爭的創傷還來得及填充修復，隨後到來的第二次世界大戰讓人們漸漸感

³³ 汪小玲，《美國黑色幽默小說研究》，頁 34。

³⁴ （英）布萊恩·麥基著，周穗明、翁寒松譯，《思想家——當代哲學的創造者們》（上海：三聯書店，1987），頁 70。

³⁵ 20 世紀 50 年代到 70 年代的美國社會動盪不安，金惠敏在《全球化與身分危機》（鄭州：河南大學出版社，2004）一書中將這段時期稱為美國歷史上的荒誕時期，覃承華在〈美國黑色幽默小說成因及其現實意義管窺中〉（《成都大學學報·教育科學版》，2008 年 8 月，第 22 卷第 8 期）一文中稱 20 世紀 60 年代的美國是一個「社會物質財富相對豐富而精神信仰卻嚴重缺失的時代。」

受到了一種末世的絕望。廣島和長崎原子彈的爆炸，人們開始意識到科技不僅能給這個世界帶來巨大的利益，更是在戰爭中淪為了極具破壞性的殺人工具，科技的畸形發展給人類造成了巨大的心靈創傷。

戰爭和暴亂令原本的世界變得千瘡百孔，越南戰爭的失敗使美國受到巨大的損失，美國人民漸漸產生了反戰情緒，但是政治上的高壓卻無時無刻不在壓榨著人們對未來的最後一點希冀和期盼。20 世紀 50 年代，麥卡錫主義在美國橫行，惶惶不可終日的恐怖氣氛使得人人自危。戰爭威脅、經濟危機、環境污染、性別歧視，人們漸漸不再相信「科技萬能」，反而普遍產生了一種「幻想的破滅感……對美國政府的信用和動機的懷疑」³⁶怨憤的情緒在積壓之下終於得以爆發，青年反戰運動、婦女運動、黑人運動、環保運動等，20 世紀 60 年代的美國社會運動風起雲湧，傳統的價值體系開始遭到懷疑和衝擊，這些社會運動極大程度上反映了人們反叛意識的崛起，美國的「黑色幽默」文學正是在這樣的時代背景下產生的。

文藝復興以來崇尚的理性和秩序在戰爭中漸漸暴露出其虛偽的一面，以先鋒派布勒東等代表的超現實主義以非理性為基礎，用一種極端化的態度對整個世界進行審判，並通過一種病態、陰沉、自嘲的幽默宣洩情緒上的絕望、無奈和悲憤，「黑色幽默」作為一種文學手法正式登上舞台，由此產生了一大批「黑色幽默」的作品。³⁷例如約瑟夫·海勒著名的《第二十二條軍規》，庫特·馮尼格的《貓的

³⁶（美）阿瑟·林克，威廉·卡頓著，劉緒貽等譯，《1900 年以來的美國史》（下）（北京：中國社會科學出版社，1983），頁 191。

³⁷汪小玲的《美國黑色幽默小說研究》對美國「黑色幽默」小說的產生和發展進行了系統的分析研究，並選取了七位代表性的「黑色幽默」小說作家，對他們的作品進行具體的分析，此外李尚信主編的《歐美文學史》按照時間順序，將美國「黑色幽默」文學放入第二次世界大戰後文學一章中進行探討。

搖籃》，托馬斯·品欽的《萬有引力之虹》，納博科夫的《洛麗塔》、《普寧》，唐納德·巴塞爾姆的《白雪公主》，約翰·巴思的《漂浮的歌劇》、《煙草經紀人》等等。³⁸「黑色幽默」文學在美國得到迅猛的發展，並以其獨特的藝術魅力在世界文學史上佔據了一席之地。

「進入 70 年代，『黑色幽默』的聲勢逐漸減弱，但至今仍有新作問世。」³⁹「黑色幽默」文學因表現世界荒誕性和人性缺失的獨特藝術魅力，至今在美國文學中仍然佔據著重要的地位。現在「黑色幽默」作為一種藝術手法不僅超越了文學文本，更是在藝術、電影等領域中獨成一派。

「黑色幽默」文化對電影的創作產生了極大的影響，由此而誕生的「黑色幽默」電影以畫面和聲音為媒介，將荒誕的主題通過奇特、叛逆、荒謬的電影語言表達出來，並撕碎了傳統電影宣傳政治教化和主流意識形態的崇高功能。「黑色幽默」電影將現實生活陰暗荒誕的一面用藝術化的表現手法加以誇張變形，並通過戲謔的語言和遊戲化的拼接剪輯方式加以組合，在幽默和荒誕的雙重矛盾中揭

³⁸ (美)赫勒(J. Heller)著，南文譯，《第二十二條軍規》(上海：上海譯文出版社)，1981。

(美)庫特·馮尼古特(Kurt Vonnegut)著，劉珠環譯，《貓的搖籃》(南京：譯林出版社)，2006。

(美)托馬斯·品欽(Pynchon)著，張文字、黃向榮譯，《萬有引力之虹》(南京：譯林出版社)，2009。

(美)弗·納博科夫(V. Nabokov)著，主萬譯，《洛麗塔》(上海：上海譯文出版社)，2011。

(美)弗·納博科夫(V. Nabokov)著，梅紹武譯，《普寧》(上海：上海譯文出版社)，1981。

(美)唐·巴塞爾姆著，周榮勝、王柏華譯，《白雪公主》(哈爾濱：哈爾濱出版社)，1994。

(美)約翰·巴思(John Barth)著，吳其堯譯，《曾經滄海——一出漂浮的歌劇》(南京：譯林出版社)，2002。

(美)約翰·巴思(John Barth)著，徐朝友、李自修譯，《煙草經紀人》(南京：譯林出版社)，2013。

³⁹ 李尚信主編，《歐美文學史》(下冊)(長春：吉林大學出版社，1991)，頁 705。書中對「黑色幽默」文學的產生和發展進行了簡單的介紹。

示世界虛偽的一面。與傳統的電影形式不同，「黑色幽默」電影常常糅合了血腥暴力等元素，將現實最粗鄙的一面直觀地表現出來，並通過「陌生化」⁴⁰的處理和寓言式的電影語言探討人性和生存的哲學問題。

戰爭最容易令人反思，也最容易刺痛人們脆弱的精神世界。1987 年上映的《全金屬外殼》紀錄了戰爭對人的異化，荒誕意味貫穿影片始終，「黑色幽默」色彩極為濃郁。1997 年上映的《美麗人生》用一種近乎喜劇的表現方式再現了納粹的殘忍和戰爭的殘酷，嬉笑之後是對人性的沉重嘆息和深深反思。⁴¹

20 世紀 90 年代以後西方「黑色幽默」電影迅速發展起來，1992 年由鬼才導演昆汀·塔倫蒂諾執導的處女作《落水狗》上映，影片擯棄了傳統電影的線性敘事策略，通過來回穿插的鏡頭語言以及補白的插敘來完成對劫匪搶劫的全過程紀錄，「黑色幽默」與暴力美學的完美融合，使《落水狗》作為一部低成本的影片，卻獲得了眾多關注。1994 年《低俗小說》的上映更是奠定了昆汀「黑色幽默」大師的地位，離奇的故事，庸俗的語言，似是而非的邏輯，混亂不堪的時間線，多視角和多重敘事結構的混雜，周而復始永無休止的暴力，嚴肅而又幽默的荒誕氣質，使這部影片成為「黑色幽默」電影中的經典。此外，蓋·裡奇的《兩桿大

⁴⁰ 「陌生化」一詞由俄國形式主義評論家什克羅夫斯基提出，強調的是在內容與形式上違反人們習見的常情、常理，同時在藝術上超越常境。什克羅夫斯基在《作為手法的藝術》等文章中認為，「藝術的目的是要人感覺到事物，而不是僅僅知道事物。文學即技巧，藝術的技巧就是使對象變得陌生，使形式變得困難，由此增加感覺的難度和時長。」德國著名的戲劇家貝爾托·布萊希特在戲劇領域曾經提出「陌生化」的理論，又稱為「間離法」，在戲劇領域，則是「利用藝術方法把平常的事物變得不平常，揭示事物的因果關係，暴露事物的矛盾性質，使人們認識改變現實的可能性。」細化到表演方法上，則是要求演員和角色保持一定的距離。

⁴¹ 《全金屬外殼》和《美麗人生》作為反戰題材的「黑色幽默」電影經常在研究文獻中被提及，例如中國礦業大學李燕的碩士論文《黑色幽默電影研究》，認為這「兩部電影用兩種完全不同的風格和敘事策略強調了戰爭對人的戕害，展現了黑色幽默電影的歷史觀和現實意義。」

煙槍》(1998年)、《偷拐搶騙》(2000年)，科恩兄弟的《血迷宮》(1984年)、《巴頓·芬克》(1991年)、《謀殺綠腳趾》(1998年)、《老無所依》(2007年)、《閱後即焚》(2008年)，以及大衛·芬奇執導的《搏擊俱樂部》(1999年)等都是「黑色幽默」電影中的經典代表作。「黑色幽默」電影以其嚴肅而又不失幽默的荒誕氣質，以及粗暴血腥的直觀表達，深深刺痛了觀者的心理防線，不僅揭露了社會規則秩序之下荒謬混亂的一面，還對生存、人性、慾望等主題進行了哲學上的表達和反思。

中國的「黑色幽默」電影最早可以追溯到1986年黃建新執導的電影《黑炮事件》，影片用一顆黑炮棋子丟失與找回的荒誕故事，隱喻了官僚體制的固化、麻木和低能。⁴²影片雖然拍攝於上個世紀80年代，但是卻運用了大膽的色彩、構圖、佈景，極具後現代主義的實驗色彩。《黑炮事件》用一種荒誕化的拍攝手法探討了政治模式以及傳統民族心理對人的禁錮所產生的異化，整體基調壓抑又荒誕，其極富隱喻色彩的畫面構圖具有超出時代的前瞻性，這部電影也被認為是中國「黑色幽默」電影的發軔之作。

改革開放之後，隨著西方現代文學流派的譯介傳入，「黑色幽默」漸漸流入中國，並影響著中國大陸的文學創作和電影拍攝。繼《黑炮事件》之後，黃建新

⁴² 黃建新的《黑炮事件》一直被公認為中國最早的「黑色幽默」電影，游娟在〈當下黑色幽默影片中的美學意蘊〉(《電影文學》，2014年第24期)一文中認為「中國式的黑色幽默，最早可以追溯到1986年黃建新導演的影片《黑炮事件》」並且「通過對現代大城市、大企業等『文明』外表下的存在進行了批判」。陳鴻秀在〈「黑色幽默」與中國大陸喜劇電影——兼論「黑色幽默」片與「黑色喜劇」片的異同〉(《青海社會科學》，2012年第2期)一文中說：「黃建新導演的《黑炮事件》和《錯位》是公認的黑色幽默片」，影片「運用風格化的造型語言傳達出焦慮感與危機感」，並引導人們對生活中的尊問題進行反思。胡清、李姜江在〈黑色幽默在中國大陸影像中的表達〉(《南通大學學報·社會科學版》，2012年09月)一文中通過對影片中寓言化的鏡頭語言進行分析，「以表面的違逆生活真實達到最大限度逼近生活本質」。

於又拍攝了影片《錯位》(1986年)，實驗性極強的紅白色彩構圖以及現代化的電子配樂，是對歐美電影的有意識的模仿。此後，中國產生了許多具有探討意義的「黑色幽默」電影，例如馮小剛的《甲方乙方》(1997年)，《大腕》(2001年)，寧浩的《瘋狂的石頭》(2006年)，《瘋狂的賽車》(2009年)，《黃金大劫案》(2012年)，《無人區》(2013年)，姜文的《鬼子來了》(2000年)，《太陽照常升起》(2007年)，《讓子彈飛》(2012年)，陸川的《尋槍》(2002年)，曹保平的《光榮的憤怒》(2006年)，馬儷文的《我叫劉躍進》(2008年)，楊樹鵬的《我的唐朝兄弟》(2009年)，管虎的《鬥牛》(2009年)，《殺生》(2012年)，張猛的《鋼的琴》(2011年)，陳建斌的《一個勺子》(2015年)。這些電影或將戰爭、死亡等主題荒誕化，或通過荒謬誇張的手法體現個體生存的焦慮，或通過超現實的敘事手法藝術化地再現時代對個人的異化，表現出獨特的中國式「黑色幽默」。這些中國式「黑色幽默」電影既保留了後現代主義的批判手段，又嵌入了中國傳統的文化內核，雖然借助西方現代主義多線條和多重敘事的表現手法，但是卻具有極強的本土化色彩，這使「黑色幽默」在中國電影的表現方式上具有了「後社會主義」獨特的藝術內涵。

第三章 「黑色幽默」電影在後社會主義中國的本土化折射

一、「後社會主義」中國的界定

關於「後社會主義」的研究是在20世紀80年代末90年代初興起的，在蘇聯解體、東歐劇變、美蘇冷戰的時代背景下，「後社會主義」的概念由法國著名社會學家阿蘭·杜漢納最早提出。1980年，杜漢納出版了《後社會主義》一書，

書中宣稱「社會主義已經死亡，人類社會正在步入後社會主義階段。」⁴³該概念的形成是在西歐資本主義高速發展之下對西方社會結構走向的大膽預測。而美國學者阿里夫·德里克於 1989 年發表文章《後社會主義——反思有中國特色的社會主義》一文，該文在中國改革開放的大背景下反思「後工業社會」之中社會主義國家的現狀和未來走向，並把改革開放之後的中國稱為「後社會主義」(post-socialism)。德里克認為，「中國的社會主義是以與一種現實沒有任何顯著聯繫的歷史觀來為自己辯護的」，⁴⁴中國的社會主義既保持了傳統社會主義的基本特點，但是卻吸納了以市場經濟為代表的資本主義經濟元素，在歷史發展的軌跡上中國的社會主義帶有明顯的自身特色。

與杜漢納不同的是，德里克認為「『後社會主義』並不意味著社會主義的終結，而是在社會主義的原有概念陷入矛盾時，試圖以創造性的方式重新反思社會主義。」⁴⁵西方學者認為中國的改革開放以發展市場經濟為基礎，實則是向資本主義靠攏，但是在德里克看來，「有中國特色的社會主義」是在保留自身經濟體制的同時，毫不避諱的吸收借鑒資本主義的經濟模式。同年，美國前國務卿布熱津斯基在《大失敗——20 世紀共產主義的興亡》一書中提到了「後共產主義」的理論。「後共產主義」和「後社會主義」在很多研究領域上通用的，但是兩者卻有著細微的不同。前者是一種政治信仰的選擇，而後者更多的是一種經濟形態上的選擇。

90 年代之後，「後社會主義」的概念開始泛化，波蘭前第一總理格澤戈爾茲

⁴³ 苑潔主編，《後社會主義》（北京：中央編譯出版社，2007），頁 1。

⁴⁴ （美）阿里夫·德里克著，爾東編譯，〈後社會主義——反思有中國特色的社會主義〉，《後社會主義》（北京：中央編譯出版社，2007），頁 25。

⁴⁵ 苑潔主編，《後社會主義》，頁 3。

·科勒德克用「後社會主義」這個概念來描述那些「放棄國家社會主義（國家集權的計劃經濟）、走向市場經濟的社會主義國家的。」⁴⁶這時「後社會主義」的概念不僅包含經濟，也囊括來了政治、經濟、文化等方方面面。到了米歇爾·曼德爾鮑姆這裡，「後社會主義」這一概念成為社會轉軌的界限和標誌，這意味著「後社會主義」並不是社會主義的滅亡，而是以新的方式繼續著它的探索和發展。

「後社會主義」這一概念應用到中國社會主義進程當中，具有了豐富的文化內涵，表現為既符合自身發展的需要，又適應於資本主義全球化的發展趨勢。本文通過梳理「後社會主義」概念的研究發展狀況，借助「有中國特色的社會主義」這一概念，將中國 1978 年改革開放之後的發展狀況與「黑色幽默」電影相聯繫，並從大歷史觀的角度切入，深入探討「黑色幽默」電影在中國的發展情況、審美表達以及哲學意蘊。

二、「黑色幽默」在中國產生的文化語境

「黑色幽默」最早被介紹到中國是在 1976 年，據《中國 20 世紀外國文學翻譯史》記載，「1976 年 8 月，作為內部資料的『黃皮書』《現代外國文學》第 2 輯上，摘譯了約瑟夫·海勒《煩惱無窮》和其『黑色幽默』名著《第 22 條軍規》（復旦大學外語系外國文學教研組譯）。」⁴⁷在 1976 年，內部刊物《外國文學動態》第 2 期中報導了美國「黑色幽默」作家庫特·馮尼格訪華的消息。之後，該期刊的第 4 期以及 1977 年的若干期又不同程度地翻譯和介紹的其他黑色幽默作家的作品，例如托馬斯·品欽的《萬有引力之虹》、《V》等。《中國 20 世紀外國文學

⁴⁶ 同上。

⁴⁷ 查明建，謝天振著，《中國 20 世紀外國文學翻譯史（下卷）》（武漢：湖北教育出版社，2007），頁 1011。

翻譯史》一書將其視為「這是中國譯介黑色幽默小說的先聲」，⁴⁸但是這並不能成為「黑色幽默」小說被正式引進並影響大陸文學的標誌。

文革十年，由開始的政治運動漸漸發展為階級鬥爭和文化批判，中國傳統文化在全盤否定的思潮中遭到巨大的損失，除了革命「樣板戲」和部分詩歌之外，文學藝術幾乎停滯不前。「進入 60 年代，由於反對修正主義和資產階級思潮的需要，在大批判的旗號下，我國學術界對西方現代派進行了抨擊。」⁴⁹而「黑色幽默」文學，因其對資本主義制度的陰暗面進行猛烈地抨擊和嘲諷，尤其是對工業革命和第二次世界大戰之後給人類造成的不可逆轉的傷害進行批判和揭露，正符合中國「大批判」的浪潮，也與當時抨擊資本主義的政治旗號不謀而合。因此，1976 年復旦大學內刊譯介《第二十二條軍規》等後現代主義的文學作品，並不是為大陸文學引進和借鑒西方的現當代文學，而是為了滿足當時的政治引導和政治批判作用。

直到 1978 年，《外國文藝》第 1 期最早刊登了《第二十二條軍規》的節譯（南夏譯），這被視為「黑色幽默」文學的代表作家約瑟夫·海勒被正式譯介到中國。此外，在 1978 年夏秋之間，中國社會科學院外國文學研究所舉行了一個小型的座談會，「探討重新評價現代派文學的問題」，並於 1979 年在上海文藝出版社的支持下編輯了一套《外國現代派作品選》，這部選集包括十一個流派專輯：後期象徵主義、表現主義、未來主義、意識流、超現實主義、存在主義、荒誕文學、新小說、垮掉的一代、黑色幽默和廣義現代派，「這是解放三十年後出版的第一步現代派選集，適合形勢和讀者的需要，因此第一版銷數累計達十五萬冊，產生

⁴⁸ 同上。

⁴⁹ 袁可嘉，《歐美現代派文學概論》，頁 97。

了相當大的社會影響。」⁵⁰此時，「黑色幽默」作為一個文學流派被正式引入中國。

美國「黑色幽默」文學的另一位著名作者庫特·馮尼格的作品最早是在 1979 年譯介過來，到了 1980 年，《世界文學》發表了馮尼格的 3 篇小說：《這次我扮演什麼角色》、《哈里遜·貝傑龍》和《艾皮凱克》（傅惟慈譯）。該期同時還刊登了著名外國文學研究專家陳焜的一篇論文《黑色幽默——當代美國文學的奇觀》，這篇文章探討了美國「黑色幽默」產生的社會背景以及哲學基礎，並對《第二十二條軍規》、《煙草經紀人》、《凱柏特·賴特開始了》、《萬有引力之虹》等「黑色幽默」文學的代表性作品進行了深入的分析。這是新中國建立以來最早、最全面評論分析「黑色幽默」小說的重要學術論文。⁵¹

「黑色幽默」的譯介對當時中國大陸文壇產生了深遠的影響，中國當代作家例如王蒙、劉震雲、王小波、王朔、馬原、劉索拉、余華、方方等人受到了「黑色幽默」的影響，他們的作品中或多或少的表現出「黑色幽默」的文學特點。王小波在《沉默的大多數》一書中說：「在我的小說裡，……真正的主題，還是對人的生存狀態的反思。其中最主要的一個邏輯是：我們的生活有這麼多的障礙，真他媽的有意思。這種邏輯就叫做黑色幽默。我覺得黑色幽默是我的氣質，是天生的。我小說中的人也總是在笑，從來不哭，我以為這樣比較有趣。」⁵²在王小波

⁵⁰ 袁可嘉，《歐美現代派文學概論》，頁 98—99。此書第四章介紹了歐美現代主義文學在中國的發展狀況，並且按照時間分了五個階段，在第五階段中（1978—1990）翻譯引進了「黑色幽默」文學，對當時產生了一定的影響。

⁵¹ 參見查明建，謝天振著，《中國 20 世紀外國文學翻譯史（下卷）》，頁 1011。本書對美國「黑色幽默」小說在中國的譯介按照時間順序進行了梳理，並且對美國「黑色幽默」小說作家在中國的活動也有提及。

⁵² 王小波，〈從《黃金時代》談小說藝術〉，《沉默的大多數》（北京：中國青年出版社，1997），頁 316。

的作品中，人物總有一種幽默荒誕的氣質，他們在一個異常刻板嚴肅的時代裡高舉浪漫主義的大旗，用一種類似於「黑色幽默」的精神來對抗生活的荒謬和悲觀。先鋒作家馬原、王蒙等人十分推崇約瑟夫·海勒，王蒙認為《第二十二條軍規》的特色是「塑造了像第二十二條軍規一樣的典型和荒唐邏輯……荒誕無稽的情節，散漫無序的結構……但在滿紙荒唐言背後作者深刻地批判了當代美國社會中二律背反的邏輯的混亂性與荒謬性。」⁵³

20 世紀 80 年代，「文革」結束不久，社會生活開始漸漸走上正規，人們開始審視過往近乎瘋狂的十年。在「文革」十年浩劫中，個體的價值和生存意義在一種集體無意識的狂歡中變得岌岌可危，人的尊嚴被踐踏，理性和秩序都變成一種可笑荒唐的口號和旗幟任人踐踏。由此而誕生的以劉心武為代表的傷痕文學和以王蒙、張賢亮為代表的反思文學，開始反思文革對人造成的心靈扭曲和精神創傷。⁵⁴改革開放之後，隨著市場經濟的引進發展，中國經濟發展迅猛，但是同時，城鄉差異凸顯，文革前的蕭條落魄與改革開放以來的輝煌形成巨大的落差，許多人還未來得及適應這個迅猛發展的世界就被拋棄，人們在市場經濟的大環境中對未來產生了迷茫、困惑、失落的情緒。以韓少功、賈平凹、阿城等為代表的「尋

⁵³ 王蒙〈關於塑造典型人物問題的一些探討〉《王蒙談創作》（北京：中國文藝聯合出版社，1983），頁 92。

⁵⁴ 參見裴合作編著，《中國現當代文學》（長春：吉林大學出版社，2009），頁 299-308。本書詳細介紹了傷痕文學和反思文學產生的背景和代表作。傷痕文學：「文革」之後出現的一種文學現象，真實反映文化大革命帶來的心靈傷害，「通過講述『文革』中不同尋常的故事，揭示人們的靈魂創傷和精神內傷，表現是非混淆的不合理現實所造成的畸形的社會現象和變態的社會心理，引發人們對文化大革命的思考。」反思文學：在傷痕文學興盛之時產生的，該書認為反思文學最大的創作特徵是「從政治、社會層面上還原『文革』的荒謬本質，從一般地揭示社會謬誤上升到歷史經驗教訓的總結，比之傷痕小說，其目光更為深邃、清醒，主題更為深刻，帶有更強的理性色彩。」

根派」⁵⁵擯棄了以政治視點為依據的創作手法，轉而立足於本土民俗文化，並「把它們看作一種文化現象予以歷史的諦視，反映民族文化的心理，具有濃郁的地域性色彩。」⁵⁶尋根文學重視文化自身的審美價值，並試圖從本土文化中挖掘出民族意識深處的文化內涵和社會價值。

經濟的迅猛發展和個體心理之間的失衡產生了巨大的矛盾，現實生活中漸漸暴露出對物慾的瘋狂追求以及科技對人的奴役成為滋養「黑色幽默」的土壤。中國大陸的許多作家試圖借助一種隱晦的手法將現實社會中這種病態、荒誕、扭曲的一面揭露出來，並以旁觀者的視角對悲劇的人生加以譏笑和嘲諷，由此產生的巨大落差給觀者帶來了極強的審美刺激。

「黑色幽默」進入中國電影領域，借助了畫面聲音等媒介，將生活的這種荒誕加以藝術化的放大誇張，在娛樂的同時，探討了個人生存價值，具有濃郁的哲學意味和文化內涵。可以說，黃建新的《黑炮事件》敲開了中國「黑色幽默」電影的大門，雖然在表達策略上借助了西方後現代主義的電影語言，但是卻具有中國本土色彩的隱喻性，表達內容極其豐富。之後中國大陸產生了一大批具有「黑色幽默」風格的電影，這些影片在借鑒西方現代電影拍攝手法的同時，側重於運用本土化的電影語言和敘事策略，表達出富有層次感的藝術內涵。

三、帶有中國特色的「黑色幽默」電影

「黑色幽默」進入中國，與中國傳統文化相融合，帶有中國特色的「黑色幽

⁵⁵ 尋根文學：80年代中期，中國大陸文學出現了一種尋根意識，《中國現當代文學史》認為這「一方面是新時期文學自身發展的結果，另一方面是來自外國文學的刺激，特別是拉美魔幻現實主義的影響。」尋根文學將文學視點回歸到中國本土文化本身，「這種迥異於政治視角的大文化視角使文學反映從廣度和深度上都更接近於歷史和生活本身。」

⁵⁶ 裴合作編著，《中國現當代文學》，頁326。

默」電影指的是將中国的民族隱喻和哲學寓言發揮到極致。在後現代主義的拍攝手法上，借助了富有中國寫意哲學的色彩構圖、敘事策略和聲音配樂等元素，將探索的筆觸深入到民族意識和傳統文化內核，表達出富有中國特色的審美內涵。

（一）色彩構圖中的民族隱喻性

黑色幽默小說講究技巧和形式，「它改採用的亦謔亦虐的手法，荒誕不經的情節，以及充滿反諷刺性的語言，往往昭示著某個形而上的主題。這就使黑色幽默小說往往呈現出寓言化特徵。」⁵⁷表現在電影中，則常常通過間離性的鏡頭語言來營造陌生化的審美體驗和文化隱喻，「黑色幽默」電影導演通過誇張扭曲的敘事手段將生活的荒謬加以藝術化，使觀者在充滿隱喻性的電影畫面中無限接近於生活本真。帶有中國特色的「黑色幽默」電影在色彩構圖上常常呈現出一種美感和意境，乾淨簡潔的畫面用一種留白式寫意對故事情節進行填充和想象，冷靜客觀的鏡頭語言對時間和空間進行重新塑造和刻畫，富有中國美學的色彩構圖蘊含著極為濃郁的隱喻色彩。

1、美感與詩意

張猛導演的《鋼的琴》通過極富美感的畫面構圖，冷靜客觀的鏡頭語言，講述了一個關於中國鋼鐵時代沒落之後的失敗者的故事。男主角陳桂林是鋼鐵廠下崗職工，他的前妻嫁給了一個賣假藥的，唯一的女兒小元也即將離開他，陳桂林那一身臃腫肥大永遠都不合身的西裝也暗示了他的尷尬處境。影片中的陳桂林為了留住女兒，找到了曾經在煉鋼廠工作的朋友，打算自己造一台鋼琴。在東北工業基地的衰敗狂潮中，這群人漸漸被時代拋棄，他們身份卑微，在殘酷生活的擠

⁵⁷ 胡清、李姜江，〈黑色幽默在中國大陸影像中的表達〉，《南通大學學報·社會科學版》，雙月刊，2010年9月，第26卷第5期，頁132。

壓下苦苦掙扎，但是卻在造鋼琴這件事上呈現出一種集體無意識的狂歡，正如亞里士多德在《詩學》中提到的「酒神精神」。⁵⁸「酒神精神」意味著個體意識從自我身份中脫離出來，以一種旁觀者的角度重新對自我進行判定和解構，個人身份在群體性的瘋狂中逐漸消融，取而代之的是精神上的狂歡，在亞里士多德看來這正是古希臘悲劇的源泉。

影片《鋼的琴》在畫面構圖上呈現出一種詩意的美感。開頭陳桂林和前妻站在畫面中央，陳桂林抱著手風琴叼著煙頹廢地站在一輛自行車旁，前妻優雅得體地站在另一邊。兩人身後的建築骨架像是張開的翅膀，一邊殘損，一邊完好，昭示著兩人不同的命運。殘破的建築、枯萎的樹枝、衰敗的鋼廠、荒蕪的雜草，導演張猛特別擅長將這些充滿著頹圮冰冷的意象進行組合，使影片整體呈現出一種昏暗陰沈的死亡氣息。

影片常常用平移鏡頭將景、物、人都放置在一個和諧的畫面中，影片中人物常常脫離鏡頭，鏡頭裡大量的空白並不顯得空洞，反而具有一種中國傳統山水畫中的「留白」意蘊，黃金分割的畫面構圖極其富有寫意色彩。陳桂林借錢買琴失敗，於是和朋友打算去學校偷琴。五個人在月光下並排行走，整齊劃一而又帶著些詼諧幼稚的孩子氣。被學校保安發現之後，陳桂林沒有逃跑，反而回到操場中間彈起了鋼琴，周圍的一切都消失在黑暗中，只留了一束光照到陳桂林的身上，光線中雪花紛飛，悠揚舒緩的鋼琴曲與簡潔乾淨的畫面形成了一種孤寂清寒的氛圍。鏡頭漸漸向上推，隨著音樂聲，光線和雪花都隱卻在那個充滿了魔幻現實主

⁵⁸ 酒神精神：尼采在《悲劇的誕生》中提出「酒神精神」，即狄奧尼索斯精神。在《美學大辭典》中解釋為：酒神代表的是一個醉狂世界，使人沉酣人生，狂歌醉舞，在酩酊大醉中感到生命的歡悅，忘卻生命的痛苦，與世界融為一體。酒神的本質是使主觀消失在完全的自我忘卻中。

義的夜晚之中。

影片用一種荒涼清冷的畫面構圖呈現出一種「黑色幽默」的氣質。偷琴失敗之後，陳桂林打算找鋼鐵廠曾經的留蘇工程師汪工幫忙，他騎著電動車在衰敗的荒草地中穿越前行。畫面前靜止的漁網，陳桂林身後的駛過的列車，動靜之間形成了一種不可言說的寓言意味。一聲沈悶的爆炸聲之後，陳桂林抗著漁網站在水塘邊看著水面上浮上來的死魚，像是在思索，又像是在沈默。電動車、陳桂林、死魚，三者在此處形成了對峙，畫面上呈現出了一種對角線構圖，畫面昏黃卻極富美感。

《鋼的琴》中用一種大寫意的鏡頭塑造出末日之後的孤冷寂寥，詩意的餘味之中充滿了對現實的無奈。陳桂林和朋友們為了尋找造鋼琴的材料站在一片廢墟之中，他們仰望著面前已經坍塌大半的高樓，像是正在回憶曾經輝煌的鋼鐵時代。緊接著，三個人轉過身來望著鏡頭，像是對未來的某種審視。導演張猛在影片中借助了充滿儀式感的鏡頭語言緬懷了一個逝去的時代。影片中煙囪的存在像是一個見證者，見證著一個時代的衰亡，也見證著陳桂林婚姻和生活的失敗。在影片的最後，煙囪同樣作為時代的被拋棄者，在一片嘆息聲中被摧毀。煙囪倒塌之後，巨大的灰塵撲面而來，眾人迷茫而失落的眼神逐漸消失在塵埃之中。

煙囪倒塌之後的街道空無一人，兩邊的廠房灰暗空蕩，落了雪的大街上呈現出一種末日之後的清冷和絕望。光線從工廠上方的缺損處落下，冷色調的構圖畫面營造出陰寒的氣氛。陳桂林一個人在黑夜中拉手風琴，孤獨的身影與空蕩的廠房形成顯明的對比，個人的命運在時代的壓抑下似乎成為一種毫無意義的存在。鋼鐵廠的衰落意味著一個時代的終結，以陳桂林為代表的底層人物試圖通過造鋼琴來重建往昔鋼鐵時代的輝煌，其結局只能是失敗和被拋棄。《鋼的琴》極富美

學色彩的電影畫面隱喻了一個時代的沒落，清冷寫意的色彩構圖呈現出一種朦朧模糊的意味，這種疏離淡漠的審美氣質既是對未來走向不可捉摸的惆悵和迷茫，也是對過往繁華凋零的緬懷和致敬。

2、後現代主義實驗色彩

電影《黑炮事件》同樣借助無動於衷的電影語言，表達現實的荒謬和官僚體制的固化低能。黃建新在拍攝《黑炮事件》時想要拍成非寫實的，「但它又是發生在生活中的事，怎麼拍得非寫實呢？我決定進行一些影像的改變，從構圖上向寓言體象徵意味靠近。在電影裡我特別強調間離感的營造，因為間離才能產生理性。」⁵⁹在電影《黑炮事件》中，色彩構圖直接參與敘事，昏暗低沉的整體基調中大量運用紅色和白色色塊，藉以表達人物情緒上的宣洩和導演的文化隱喻。趙書信和漢斯爭吵時，餐廳裡紅色的桌布佔據了一半的鏡頭空間，趙書信和漢斯在紅桌兩邊的相互割據，是兩人對各自秉持的價值體系的堅守，也暗示了 80 年代以來中西文化的碰撞。爭吵之後兩人穿過長長的紅色走廊，畫面中充滿了後現代主義的未來感，紅色可以說代表了某種激進和焦灼的情緒表達，也是危機的象徵，正如同趙書信身處的信任危機。

影片中大量的工業機器特寫和工地嘈雜的轟鳴聲暗示了知識分子在工業時代的尷尬處境，不失穿插進的歌舞片營造出了導演黃建新所說的「間離感」，大紅色的舞台背景和動感的音樂，在聲音畫面上都造成了極大的衝擊，具有後現代主義的實驗色彩。趙書信在歌舞未結束時離場，並嘲笑自己「適應不了，跟不上潮流了。」隨著時代的迅速發展，新鮮事物大量湧入，許多人在迅猛發展的勢頭

⁵⁹ 方舟採寫，黃建新口述，〈黃建新口述：黑色幽默的領軍人〉，《大眾電影》，2007 年 24 期，頁 43。

中漸漸感覺到沮喪和困惑。80 年代的中國，正是經濟蓬勃發展的階段，西方經濟文化的大肆入侵，讓許多知識分子在一種物慾的狂歡中漸漸喪失了對精神世界的堅守，黑炮的丟失也成為一種文化隱喻。固化麻木的官僚體制下，趙書信對黑炮棋子的堅持尋找成為一種不可理喻的行為。

電影《黑炮事件》中最經典的一個鏡頭，是國企黨委會的會議現場。巨大的黑白色時鐘占滿整面牆壁，營造出一種時間的緊迫感。參與會議的人員卻穿著統一純白的制服，一樣的服飾一樣的水杯一樣麻木冷漠的面孔，機械蒼白的畫面諷刺了官僚體制的低能和意識形態的僵化，具有極強的政治隱喻性。因為一顆丟失的棋子，大家煞有介事的召開會議討論趙書信和漢斯可能存在的某種不正當的協議，在信任危機中，以趙書信為代表的知識分子沒有任何反抗和申訴的機會，只有保持沉默。

冷靜客觀的鏡頭語言訴說了一個荒謬可悲的故事。趙書信對於棋子的尋找也是對其信奉的理想世界的最後堅守，直到影片的最後，沒有人關心這顆棋子是否真正找到了，也沒有人關心因為一顆棋子造成了國家上百萬的損失由誰承擔，一切困惑和懷疑都在一種紅白色塊的流動中化作一聲無奈的嘆息。色彩構圖傳達的因果單線循環，正如影片最後的一個鏡頭，公園裡多米諾骨牌的坍塌，給這一系列的類似於蝴蝶效應的事件作出了最直觀的解答。可以說，電影《黑炮事件》用充滿實驗色彩的布景構圖完成了對 80 年代民族意識形態的批判和嘲諷，直到現在仍然具有先鋒意義。

具有中國特色的「黑色幽默」電影不管是借用寫意化的構圖布景亦或是採取後現代主義的色彩實驗，都呈現出獨具中國特色的美感和意蘊，並且在呈現獨特的美學表達的同時，還借用了藝術化的電影畫面再現了中國的時代變遷，具有一

定的民族意義。

（二）敘事策略中的中國式寫意

中國的「黑色幽默」電影在敘事策略上打破了傳統的單線敘述，並常常利用拼接、跳轉、補敘等手段創造富有寓言化的鏡頭意象，表現出一種大寫意般的精神風骨。「寫意」是國畫的一種畫法，通常表現為不追求精工細作，而通過神態氣質勾勒出作者的情感思緒，正如南宋人陳造在《自適》詩中所說的「酒可銷閒時得醉，詩憑寫意不求工。」表現在電影領域，則是拋棄客觀直白的線性敘述方式，拋棄敘事技巧的約束，用一種意識流的自由敘事策略，呈現出獨特的審美意蘊和美學型態。

1、意識化敘事

電影《太陽照常升起》借助繁雜支離的分鏡、模糊晦澀的語言、錯綜交織的情節完成了一次情緒上的宣洩和表達。導演姜文借助一種意識流的敘事策略打破了時間上的先後順序，並用瘋、戀、槍、夢四個交錯的故事串聯起整部電影，影片中常常用運動鏡頭來表達時間的流逝，明暗對比的色彩構圖襯托出人物的心理變化，這些大寫意的影像使影片在敘述上具有了一種流動的美感，搭配的蘇俄音樂和日本軍樂則產生了一種視聽上的疏離感。影片中的四個故事並不是孤立存在的，而是彼此互為因果，壓抑、荒謬、疑惑、想像充斥在整部電影中。

影片一開頭是性感的蘇聯女歌，鏡頭在開滿鮮花的鐵軌上由遠到近的推進，不時穿插進女人睡覺時的輾轉，一雙落在鐵軌花叢裡的繡花鞋暗示著一場夢境的開始。接著鏡頭突然跳轉到對女人赤裸的雙腳的局部特寫，暗示了故事發生的背景年代裡對性的想像和壓抑。自古至今，中國的纏足一直被視為戀足癖的象徵，並且有學者認為蓮花鞋和性慾有關：「儘管社會、文化背景存在著很多不同點，

但西方那些具有性物迷戀傾向的鞋子和中國小巧的蓮花鞋（小腳鞋）卻都能或多或少地激起穿者和旁觀者地性慾。」⁶⁰在古代，女性是男權社會的附屬品，封建社會中的纏足不僅是當時女性的一種審美趨向，一種社會習俗，也是男性向女性宣示主權的強大佔有慾。自古至今，中國女性的腳是極其隱私的存在，但是往往壓抑帶來想象，尤其是女性在裙裾下若隱若現的雙腳，具有極強的暗示性和誘惑性。

《太陽照常升起》將背景設置在「文革」期間，這段時間內所有文化藝術的發展都停滯不前，人們的思想閉塞壓抑，不敢開口談愛，而作為本能欲求的性更是成為難以言說的洪水猛獸。對愛和性的渴求在壓抑中爆發，正如影片開頭中腳的特寫，直白而又隱晦，充滿了寓言化色彩。

《太陽照常升起》在敘事上採取了分段、插敘、倒敘等方式，第一個故事的發生時間是 1967 年，這是一個隱晦敏感的年代，瘋媽的形象具有極強的歷史隱喻性。「文革」十年是中國幾代人甚至是整個民族都無法迴避和刪除的記憶，導演姜文將故事的背景放置在這個特殊的年代裡，並將幾個普通的小人物命運巧妙的交織到一起，編織起一張錯綜複雜的敘事網。

影片中，瘋媽因為一雙魚眼鞋的丟失開始變得瘋瘋癲癲，導演借助瘋子的視角訴說了瘋狂世界中人性的壓抑和扭曲。瘋媽肆無忌憚的張狂行為和兒子李東方焦急快速的奔跑畫面相互跳切，並通過意象的組合，剪輯出富有「黑色幽默」的藝術內涵。瘋媽瘋瘋癲癲的話語、樹上掉下的羊、漂流在河面上的草皮都塑造出一種超脫的魔幻現實主義色彩，寓言化的電影語言呈現出一種疏離、朦朧、荒謬的藝術效果。

⁶⁰（美）Linda O'Keeffe 著，（美）Andreas Bleckmann 攝影，劉路譯，《鞋》（北京：中國輕工業出版社，2001），頁 392。

瘋媽用在樹底下挖出來的石頭給兒子砌了一座房子，她將曾經打碎的鏡子鍋碗都重新拼湊起來，試圖重新建構一個全新的世界，但是所有被重新拼湊起的東西都變的脆弱易碎。傳統的價值體系在瘋狂的暴動中變成政治下的犧牲品，歷史呼嘯而去，過往的錯誤被矯正，但是傷痕卻一直存在，正如影片中那些在兒子噴嚏下成為碎片的鏡子，映照出一個荒誕離奇但是卻又真實無比的破碎世界。石頭屋裡拼湊起的世界被打破了，瘋媽也徹底清醒過來了。1976年，文革被清算，但是傷痕卻永久性的烙印在民族意識的最深處。最後，瘋媽的衣服在河水中漂流，瘋媽去了哪裡沒有人關心，因為明天的太陽依舊會升起，人的存在究竟意義何在，到最後也沒有答案。

《太陽照常升起》創造了一個魔幻荒謬的世界，在這個世界裡，所有人都曾對生活有過虛幻的想象，瘋媽對愛情的回憶，李東方對性的疑惑，梁老師對尊嚴的堅守，但是最後，真實的生活被殘酷地揭露出來，所有人原本賴以生存的價值體系都在一種極端壓抑的環境中成為一種可笑的固守。影片借助肆意而魔幻的敘事方式講述了一個荒誕的故事，並表現出「黑色幽默」的藝術本質，即表現人在極端處境中的異化和惶惑。

2、巧合性敘事

中國的「黑色幽默」電影通過大寫意的鏡頭語言產生了喜劇和悲劇的雙重特性。喜劇的表徵由鏡頭的剪輯、拼合產生，「第一種手法是通過兩個或三個一般認為沒有什麼相互聯繫的物像、動作或情節之間的相似性。這種相似也可以是一種外形上的相似。」另一種手法就是「在一個事件的開始和結局之間插進另一個鏡頭。」⁶¹重複蒙太奇造成了強化和加重，由此而產生了諸多巧合，巧合和衝突往

⁶¹ 陳孝英、王志傑、長虹編，《喜劇電影理論在當代世界》（烏魯木齊：新疆人民出版社，1987），

往造成喜劇性的審美體驗。管虎導演的《鬥牛》將回憶與現實穿插進行，回憶的內容常常為現實中的某些謎團答疑解惑，恰如其分的剪接產生了諸多巧合，更是讓回憶鏡頭和現實鏡頭拼接的十分順暢巧妙，造成了喜劇性的效果。

影片一開頭是對牛二的臉部特寫，乾裂的嘴唇，恐懼驚嚇的眼神，發黃的牙齒，亂糟糟的頭髮都暗示了生存環境的局促。影片以灰暗冷色調為主，荒涼衰敗的村莊，落葉、枯樹、倒塌的牆壁，營造出一種荒蕪衰敗的氣氛，而呼號的北風更是從聽覺上營造了一種寒冷的感官體驗。戰爭之後，全村唯一的倖存者牛二看著巨坑裡的無數白骨，此時鏡頭定在一隻帶著手鐲的手上，灰暗的色調使整個氣氛陰冷而詭異。之後一系列快速晃蕩的鏡頭，眩暈、驚恐和恫嚇伴隨著牛二的喊叫聲奠定了電影荒謬陰冷的整體基調。

牛二意識到全村只剩下了自己，此時傳來沉悶的碰撞聲，鏡頭順著牛二的目光看向了一堵牆，牆坍塌之後，一頭牛出現在鏡頭裡，帶著某些命運的暗示和莫大的荒謬性。全村的人都死光了，一頭目標性極大的奶牛卻安然無恙的躲在牆後，疑惑和荒誕便油然而生。而此時，鏡頭突然切換到牛二的回憶中，眾人圍著這頭奶牛說笑，熱鬧的場面與開頭荒涼的場景形成鮮明的對比。回憶鏡頭中，大家討論了奶牛的安置問題，同時也解答了上一個鏡頭中留下的關於奶牛的疑問和困惑。

《鬥牛》的時間跨度從抗日初期到抗戰結束，現在與過去的鏡頭來回穿插，兩條敘事線索交織並相互影響，影片以牛二的視角展現了小人物在戰爭中對人性道德和價值體系的堅守。回憶鏡頭常常穿插進牛二的現實行動鏡頭裡，這種來回跳脫並不停打斷當前線索敘事往往會帶來視覺體驗上的疲憊，但是在《鬥牛》中，兩條敘事脈絡雖然零碎，但是卻連續不斷，並時常以出乎意料的突發衝突聯結起

整部電影。

影片以灰暗冷色調以主，唯一的色彩是九兒身上穿的那件紅棉襖。九兒在村子廣場男人堆裡的穿梭，是女性意識在混亂不堪的年代裡的一次短暫的浮現。九兒常常喊著「婦女解放」，卻是以一種調笑的方式，她試圖讓別人忘卻她寡婦的身份，並引起男性的注意。九兒大膽潑辣，敢說敢做，牛二幾次三番在九兒手下吃虧，當牛二因為欺負八路牛被九兒檢舉批鬥的時候，九兒站在路邊潑辣的微笑，徹底照進了牛二孤單卑微的一生，並成為牛二心中永遠的硃砂痣。在宏偉的戰爭背景中，村子被毀了，牛二失去了一切，包括對九兒低微含蓄的愛。戰爭的殘酷造成人性的擠壓，曾經靠牛奶得以存活的難民，卻因為奶牛生病無法產奶而想要殺了奶牛吃肉。牛二在荒蕪窘迫的生存環境中漸漸感到疑惑，而他卑微的身份也在戰爭中被碾碎。牛二拚勁全力來完成保護奶牛的承諾，但是到最後，承諾被所有人遺忘，只有牛二帶著他對人性的最後堅守，和奶牛在懸崖上度過餘下的一生，沉重而悲哀。

戰爭是「黑色幽默」電影常常表現的主題，西方電影例如《全金屬外殼》和《美麗人生》都是借助荒誕的敘事策略來表現人在戰爭中的異化。而中國電影對戰爭的描述大多冷靜客觀，或描述其殘酷以警示世人珍惜現在的和平，或樹立高大的形象以發揮其政治引導作用，沒有對人物在戰爭中的心理異化進行深入的探討和刻畫，也很少有導演對戰爭進行戲謔調侃。但是無稽之中的嘲笑卻往往是最正經的，因為這種嘲笑是在認識到自身荒誕處境的基礎上，用輕鬆幽默的方式面對生活中的荒謬成分，雖然看似灑脫卻包含了太多的無奈。影片《鬥牛》中，導演管虎借助某些大寫意的敘述策略，將以牛二代表的小人物放置在殘酷的戰爭環境中，他雖然自私膽小，但是在荒誕的生存處境中卻依然堅守著信義和諾言，影

片以小人物的視角傳達出對人性和道德的最後堅守。

(三) 聲音配樂中的間離體驗

「在黑色幽默的表現上，影視製作者慣用聲音和畫面的處理來渲染『黑色』或是製造『幽默』。」⁶²在「黑色幽默」電影中，創作者常常通過對聲音配樂進行疏離化處理，由此而產生視聽上的荒謬感。這種荒謬感的產生一般有兩種途徑：一種是對聲音的直接陌生化處理，另一種是聲音和畫面產生了視聽上的矛盾悖論，由此產生了「間離」的感官效果。

1、音樂與画面的背離

影片《鬼子來了》中，導演姜文拋棄了色彩的敘事能力，直接採用黑白構圖，將關注的重點放置在音樂與環境的衝突中。影片中無時不在的日本軍樂聲總是突然從畫面中跳脫出來，與當前的敘事環境產生了極大的疏離感。《鬼子來了》故事發生在河北農村，偏僻閉塞的小村子裡，村民愚昧封建，到處都蒙上了荒蕪、灰暗、原始的粗糙感，充滿儀式感的日本軍樂與閉塞傳統的掛甲村形成了一種視聽上的背離。

在開頭，一個不知身份的神秘人「我」將兩個俘虜丟給了馬大三，馬大三找村裡人來商量對策，此時突然出現的日本軍隊和日本軍樂聲造成了情緒上的緊張和刺激。日本軍隊路過村莊給路邊的小孩發糖，輕鬆歡快的禮樂與和諧的畫面相互映襯，暫時掩蓋了戰爭中的血腥和殘酷，但是這種粉飾實際上是對戰爭極大的諷刺。

日本軍隊再次回到掛甲村的時候，被俘虜的董漢卿和花屋小三郎在地窖裡大喊大叫，混亂的喊叫聲與屋外的軍樂聲形成鮮明的對比，由此而產生了幽默性。

⁶² 胡清、李姜江，〈黑色幽默在中國大陸影像中的表達〉，頁 132。

掛甲村村民對待日本戰俘的態度十分曖昧，他們一方面因為忌憚日本人而表現出膽小、自私、愚昧的一面，但是另一方面又有著中國農民憨厚、正直、善良的一面，人性的複雜和真實被展現的淋漓盡致。最具代表性的一個畫面，是花屋小三郎在地窖裡想像馬大三等人穿著武士服拿著長刀來殺死自己，同時配上極富日本特色的配樂，畫面與音樂的比對映襯產生了極大的詼諧性。花屋小三郎用董漢卿教他的中文惡狠狠地說著吉祥話，形成了語言與畫面上的錯位。

影片的最後，掛甲村村民交出了董漢卿和花屋小三郎以換取糧食，他們天真地以為日本人會兌現諾言。在和日本人的聯誼晚會中，日本軍樂再次奏響，而此時瘋狂和荒誕達到頂峰。正如姜文在接受採訪時說：「我從日本軍歌中聽出了民謠式的兒童歌曲的痕跡，其中有一種青春期的無法控制的瘋狂和理想，這種瘋狂如果被邪惡的力量所引導很容易做出意想不到的暴行。」⁶³日本軍樂的大量運用，替代了戰爭中的炮火轟炸聲，柔和了戰爭中的殘酷成分，但是同時卻又產生了間離感。一派和諧的輕鬆氣氛讓人疑惑，音樂中產生的巨大危機潛伏在黑夜中，隨著日本軍刀的手起刀落，掛甲村村民帶著對日本人出爾反爾的困惑，死在了酒肉歡愉的深夜，莫大的悲哀籠罩在整部影片中。

《鬼子來了》通過對音樂的加強使用，深化了影片的荒誕主題。直到影片結束，馬大三因為替村民報仇砍殺日本戰俘，被國軍處置，而處置他的人正是當時被他救助的花屋小三郎，荒唐而悲哀。而以花屋小三郎代表的日本人更是展現了戰爭給人帶來的人性缺失和價值觀的扭曲。花屋小三郎對救助他的掛甲村村民感激是真誠的，服從長官命令殘殺村民時也是真心的，戰爭這個巨大的殺人機器，不僅毀滅了人的生存，也毀滅了靈魂。直到最後，馬大三的人頭落地，他的眼睛

⁶³ 程青松，黃鷗，《我的攝影機不說謊：六十年代中國電影導演檔案》，頁 82。

眨了眨，單純而空洞地看著眼前這個血紅的世界，一切似乎都毫無意義，卻又帶著某些寓言性。畫面這時恢復了色彩，這也意味著馬大三最後的精神覺醒，他終於明白，善良和真誠似乎並不能帶來希望，甚至是死亡都無法明示未來的前景，一切都隨著日本軍樂聲消失在了中國大陸上，而那些普通民眾在圍觀馬大五行刑時發出的哄笑，是對愚昧壓抑歲月的最大諷刺。

2、音樂與地域的背離

音樂造成間離性同樣體現在《鋼的琴》中，影片中大量的蘇俄民歌造成了對故事發生地域的困惑，產生了疏離的審美體驗。影片開頭的葬禮，俄羅斯送葬曲沈重悲傷的曲調與煙囪緩慢吐出的煙雲相互映襯，畫面昏暗陰沈，音樂悲傷壓抑。陳桂林和樂隊成員們穿著黑色的雨衣站在雨中深情地演奏，畫面充滿了憂傷和哀痛。但是情節一轉，葬禮家屬認為送葬曲太過沈重，樂隊轉而演奏起了曲調歡快的《步步高》。音樂由哀傷瞬間轉為歡樂，歡樂的音樂與沈痛嚴肅的葬禮形成顯明的對比，幽默詼諧中處處充滿了對死亡的戲弄和嘲笑。在「黑色幽默」電影中，生命好像是一種似有若無的東西，對死亡的調侃和對生存的不屑都在悲喜音樂的對比中達到頂峰。

影片最後的西班牙鬥牛舞曲，像是一個充滿儀式感的獻祭。鏡頭由遠及近地切入，歡快律動的音樂與雜亂衰敗的背景在比對中產生了疏離。此外，導演張猛借助大量的蘇俄歌曲完成了對逝去時代的致敬和追憶。20世紀90年代以前，東北曾經作為工業重鎮，為全國的經濟發展貢獻了重要的力量。東北與俄羅斯的相鄰，使得兩國文化在邊境小鎮上相互融合，東北地區至今保留了很多極富蘇俄特色的建築和文化習俗。但是隨著改革的深入，經濟中心開始南移，東北地區的發展開始走下坡路，以陳桂林為代表的鋼鐵廠工人陸續下崗。工業沒落，但是蘇俄

歌曲依然會在路邊響起，曾經的輝煌卻已經消失，當初的夢想和激情都在時代的發展更新中被消磨殆盡。影片《鋼的琴》中時不時出現的蘇俄歌曲突兀卻不違和，陌生的語言、柔和的旋律、頹廢荒蕪的場景，融匯出荒誕而又美麗的奇妙感覺。

第四章 中國「黑色幽默」電影的文化意識

「黑色幽默」電影借用喜劇的形式強調世界的荒誕性，並用一種玩世不恭的大笑來應對這個世界的痛苦和不幸，但是這種幽默戲謔的方式並不是為了稀釋現實的殘酷悲慘，而是為了讓這些不幸和痛苦變得更加容易接受。因此「『黑色幽默』的笑聲是一種沒有歡樂的笑聲，人們笑出聲音不過是為了使自己的痛苦得到一種控制。」⁶⁴「黑色幽默」的這種大笑不僅沒有歡樂，反而隱藏著對生活本身的絕望和無奈。人們面對荒謬世界的方式，不是反抗，而是以一種近乎麻痺冷漠的苦笑來解釋一切，這個行為本身就注定了整個世界跌入悲劇和瘋狂的深淵。「後社會主義」中國的「黑色幽默」電影從改革開放初始發展至今，不僅對中國過往歷史進行反思審視，還將關注的觸角伸向未來，並將「黑色幽默」電影本身的藝術特色與中國傳統文化與價值體系相融合，對現實生活中的傳統認知進行解構，具有反映人性在荒誕處境中的異化，以及關照現實審視現實的文化內涵。

一、消費主義的瓦解崩塌

美國著名心理學家斯金納認為，20世紀有以下兩種荒唐的現象：「一是機器看來愈來愈像有生命的東西，一是生命有機體愈來愈像機器。」⁶⁵商品經濟的迅速發展，使人類漸漸成為沒有精神意念的消費工具，當生活被帶有價碼的商品包圍，

⁶⁴ 陳焜，《西方現代派文學研究》，頁11。

⁶⁵ (美)斯金納，《科學與人類行為》(北京：華夏出版社，1989)，頁44

人們漸漸失去了感知生活的能力，取而代之的是無限的厭倦和膩煩。西方的「黑色幽默」電影常常表現人在資本主義物質世界中的異化，並且用一種人格分裂的寓言化敘事手法，展現人在物慾中的異化。相比而言，中國「黑色幽默」電影刻畫人在經濟迅猛發展中的異化並沒有像西方一樣深刻徹底，而是借助一種誇張的外化方式對物質入侵進行調侃。

焦慮和疲倦是「黑色幽默」電影中最常表現的主題。這種焦慮「不是害怕這個或那個確定物體的恐懼，而是沒有什麼好可怕的那種坐臥不安之感。我們感覺到的恐懼目標正是空無。」⁶⁶工業革命帶來的生產量化，使人處在一種過度消費的大環境中，當生活充斥著物慾和價碼，似乎一切都可以用金錢買到，但是似乎一切也慢慢失去了原本的意義和樂趣。

美國導演大衛·芬奇執導的電影《搏擊俱樂部》，正是用一種隱喻性極強的電影語言表現了人在物質世界中的孤立和異化。影片中的傑克買了大量高檔的傢俱，但是這並不能提高他的生活質量，傑克反而漸漸失去了睡眠的能力。消費對於傑克來說只是填補精神空虛的一種手段，在物質生活的擠壓下，傑克的世界漸漸開始失衡，為了從麻木無聊的現代生活中解脫出來，傑克開始在血腥暴力的搏擊中尋找短暫的快感，併產生了一個完全不同於自己的異己者——泰勒，傑克和泰勒這兩個鮮明的形象在對比中論證了消費主義的大潮對人性的壓抑和扭曲。

「黑色幽默」進入中國正值改革開放，「後社會主義」的中國正在探索一條全新的道路，市場經濟促進了中國經濟的迅速發展，但是同時卻造成了國人在商品經濟中的心理異化。中國的「黑色幽默」電影常常以一種寫實主義的敘述風格，展現物質世界對人心理層次的破壞與消解。馮小剛的電影《大腕》正是以一個荒

⁶⁶（美）威廉·白瑞德，《非理性的人——存在主義探源》（哈爾濱：黑龍江教育出版社），頁 229。

誕不經的「葬禮」故事譏諷了現代社會中無孔不入的廣告和金錢對人的壓迫，極具現實意義。影片的開頭，泰勒因為沒有靈感而無法繼續拍攝，可以看作是知識分子陷入到傳統價值體系的困境中，精神價值在過度消解的文化環境中漸漸喪失，泰勒一病不起，電影廠下崗攝影師尤優和商人路易·王承擔起籌辦泰勒葬禮的職責。

尤優可以說是消費時代中的失敗者，他沒有工作，沒有婚姻，沒有金錢，唯利是圖但又帶著些許義氣，是都市平民中的典型代表。他操著一口獨特的京片子，一開口就是無可複製的幽默與調侃，導演馮小剛借助一種京式幽默表達了對浮躁社會的種種憂慮。當葬禮成為一種商機，對生命和死亡的調侃達到頂峰。影片中，大腕導演泰勒身體的每一個部位都被當作廣告位租了出去，在金錢和物慾的擠壓下，一切都可以成為消遣的對象，死亡不再是一個嚴肅的主題。而泰勒最後的突然清醒，更是對這個瘋狂世界的批判，即生命價值在荒誕世界中的無意義。影片的最後，小皇帝坐在龍椅上喝可樂，是導演對消費主義最大的嘲諷。這種嘲諷雖然極具喜劇效果，但是卻十分貼合實際，由此而產生了一種高於現實而又回歸於現實的審美體驗。

二、身份符號的解構疏離

身份符號是個人生存的標誌，身份符號的丟失意味著個人與周圍空間的失衡與異化，以及個體價值在社會標準中得不到承認，這顯然具有濃郁的悲劇氣質，因為「異化本身就是悲劇性的，它成為一百多年來西方戲劇的主題是必然的，不管它採取的形式是悲劇、喜劇還是悲喜劇。」⁶⁷異化意味著個體身份的丟失，人在一種困惑、焦慮、迷茫的狀態下對身份符號進行尋找，但是在尋找過程中卻因為

⁶⁷ 郭玉生，《悲劇美學：歷史考察與當代闡釋》（北京：社會科學文獻出版社，2006），頁176。

荒誕世界的擠壓，逐漸變得絕望沮喪，「黑色幽默」電影借助冷漠疏離的電影語言，記錄了這種人性變異的誕生。

（一）動物本能

寧浩的電影《無人區》將視角觸及到了西北戈壁的無人荒野之中，在這片原始蠻荒的土地上，個人的身份符號是模糊的。影片中的潘肖作為一個現代社會的律師，從都市遠赴大西北，為一名販賣國家珍稀保護動物的罪犯做無罪辯護，事成之後，潘肖在返回的路上險象環生，蠻荒的無人區中規則缺失，所有生存在這片土地上的人都靠著弱肉強食的原始手段艱難求生。殺手、妓女、傻子等等，這些人都是社會中的邊緣人物，他們自私冷漠，甚至陰險狡詐、心狠手辣，見慣了規則制度的潘肖，曾經試圖用現代社會的價值體系去理解這片土地，但是在血腥暴力之後，潘肖陷入到懷疑的精神困境之中。

潘肖律師的身份代表著秩序和規則，但是他卻因為意外險些成為殺人犯。在西北無人區中，血腥和暴力是最直接的生存手段，人在現代社會中的所有身份都被拋棄，理性和良知在適者生存的蠻荒無人區中回歸成一種動物本能。作為審判罪犯的律師，卻在一系列錯綜複雜的追擊中漸漸成為被審判的對象，身份的顛倒帶來一種莫大的荒謬性，隨之而來的，是對自身產生了極大的困惑和懷疑。

「在日常生活，當人們的要求或渴望與現實之間有著明顯的不一致時，這種處境就是荒誕的。」⁶⁸當人們認知的世界出現了偏差，一切疑慮、困惑和迷茫都在荒謬的處境中被無限放大。影片《無人區》中，導演寧浩借助了昏暗陰沉的電影語言探討了人在生存本能中的原始和殘忍。殺戮之中，潘肖漸漸意識到他身處的

⁶⁸（美）托馬斯·內格爾著，萬以譯，《人的問題》（上海：上海譯文出版社，2000），頁13。此書第二章對荒誕進行了詳細的論述和闡釋。

是一個被理性和秩序拋棄的荒蠻地帶，潘肖對規則的渴求和現實的殘酷之間形成了巨大的落差，由此產生了極強的荒誕感。

無人區中，一切的規則都被打破重組，潘肖曾經的律師身份也成為一種荒謬的存在。殘酷的現實將人性從自我意識中抽離出來，極端環境下，生存成為人最大的追求，所有的良知和人性都在一種動物本能中逐漸泯滅。即使是審判罪惡的律師，也會在困境中表現出自私陰險的一面。可以說，無人區讓所有人都剝離掉了現代社會的秩序約束，用一種殘酷粗暴的自然規則對人性進行了深度的思考和審視。影片的最後，潘肖用同歸於盡的方式，幫助妓女嬌嬌逃出生天，但是潘肖卻隨著爆炸的貨車永遠留在了這片原始的土地之上。生命的消亡換回了對自我身份的認同，毫無出路的精神困境帶來了極大的悲劇色彩。

（二）身份認同與生存困境

陸川導演的《尋槍》在一種搖晃迷幻的鏡頭之中完成了對個體身份符號的解構。影片以封閉閉塞的貴州小鎮為敘述背景，偏僻的環境、地域性的方言、朦朧模糊的景色，一切都在一種似是而非的原始性中展開。重複、強化和晃動的蒙太奇造成視覺上的暈眩和情緒上的焦躁。影片在一片嘈雜的聲音中拉開序幕，鏡頭以馬山的視角窺探著這個世界，陰暗的水泥房中，天氣預報的聲音、老婆斥責的聲音、孩子吵鬧的聲音，在一片混亂中預示著一種不可言說的危機。

身為警察的馬山突然發現自己的配槍丟了，尖銳的音樂突起，不停晃動的鏡頭將緊張和驚恐的氣氛推向高潮。尋槍的過程中，一連串慌亂快速的鏡頭造成了眩暈的視覺效果，搭配以快速急進的鼓點，飛速而過的人際關係讓馬山產生了一種被監視和懷疑的幻覺。丟失了槍的馬山陷入到深深的焦慮和恐懼中，他開始懷疑一切，甚至否認自我。

槍是警察身份職責的象徵，丟失了槍的馬山陷入到困境之中，信任、職責、權力、榮譽、家庭這些因素都在逐漸消失，對馬山而言，尋槍也是尋找身份符號的過程。影片的最後，馬山用生命換回了結巴劉手中最後一顆子彈，象徵著身份符號的槍最終被找了回來，馬山從眾人的圍觀中掙脫出來，他拿著槍順著鐵軌一直不停的走，陽光下馬山的大笑讓人惶惑，生命的意義和身份的認同在這一刻變得模糊起來。影片的最後定格在馬山的大笑上，「那百感交集的仰天大笑，可以說體現了黑色幽默的冷酷甚至變態的特質：嘲弄生命、蔑視死亡。」⁶⁹

三、價值標準的丟失消亡

「現實世界的絕大部分不是有序的、穩定的和平衡的，而是充滿變化、無序和過程的沸騰世界。」⁷⁰「黑色幽默」的電影往往通過疏離的鏡頭語言，將現實世界的混沌無序通過直觀的電影語言呈現出來。就如同加繆所說的：「世界，哪怕用最拙劣的理論來解釋，也是個熟悉的世界。但是，另一方面，在一個充滿了變換的光影和幻象的宇宙中，人們則會覺得自己是個外來者，是陌生人。」⁷¹在荒誕的生存空間中，人成為了這個世界的異己者，甚至曾經依據生存的價值標準也在異化中逐漸消亡。西方的「黑色幽默」電影通常用殘暴血腥的犯罪來表達對理性社會的懷念和追憶，相比而言，中國的「黑色幽默」電影則是借助隱晦寓言的表達方式再現荒誕處境中價值標準的斷裂。

美國科恩兄弟的「黑色幽默」電影《老無所依》以 80 年代的美國為背景，

⁶⁹ 陳鴻秀，〈「黑色幽默」與中國大陸喜劇電影——兼論「黑色幽默」片與「黑色喜劇」片的異同〉，頁 178。

⁷⁰（英）伊·普里戈金等著，曾慶宏、沈小峰等譯，《從混沌到有序》（上海：上海譯文出版社，1987），頁 10。

⁷¹（法）加繆著，劉瓊歌譯，《西西弗的神話》（北京：光明日報出版社，2009），頁 6。

在異化的社會環境中追尋消亡的價值標準。電影的片名《No Country for Old Men》出自葉芝 1928 年寫下的詩《駛向拜占庭》的第一句：「That is no country for old men」。世界的變幻莫測，讓人漸漸看到了生活的無序混亂，經濟的發展帶來了物質上的享受，同時也造成了精神上的空虛。厭倦了現代生活的同時，人們漸漸開始懷念曾經的理性和規則。影片《老無所依》正是通過一場荒誕的連環犯罪，再現了 20 世紀 80 年代美國混亂動盪的西部世界。

西方的「黑色幽默」電影將現實的荒誕無序用一種視覺上的刺激，直觀地表露出來。在極端的生存環境中，想要活下去，就要像原始的猛獸一樣撕碎所有的敵人。在暴力和血腥的爭鬥之中，所有的規則制度都是荒謬的存在，人心無所依附，而荒誕的世界最後帶來的只能是絕望和失落。影片《老無所依》的整體風格就是浸潤在這樣一種對舊時代秩序與理性的懷戀中。代表正義一方的老警察貝爾一直在追尋一種父輩時代的規則，但是在這個過程中他漸漸明白原來的世界已經在漸漸墮落，到處都是罪惡、血腥、暴力、無序，規則被打破。但是可悲的是，這似乎就是生活本身，即生活並不僅僅是隨著時代的變遷而變得無法理解，更因為生活的本質就是混亂無依。

《老無所依》中的殺人狂魔安東，用著誇張的殺人機器以及一枚硬幣演繹著生活無序的一面，正如安東在電影中所說的：「如果你的規則把你帶到了這裡，那你的規則還有什麼用。」但是荒謬的是，作為一個信奉混沌的殺手，卻因為遵循紅綠燈最基本的法則，被一個闖紅燈的人撞折了胳膊。震撼的同時，卻點明了這個世界的本質：在這個無序的世界裡，一切都會被打破，沒有人能真正掌握自己的命運。在科恩兄弟看來，在這樣一個充滿偶然性、混沌無序、無法把握的非理性世界中，精神信仰都會崩壞，所有人都在一種無所依靠的惶恐與沮喪中走向

虛無與荒誕。而我們所有的選擇和失去都變的毫無意義。

與西方「黑色幽默」電影相比，中國的「黑色幽默」電影更擅長通過隱喻化的方式探尋價值標準的消解與建構。影片《一個勺子》講述了一個人在撿到傻子，送出傻子，尋找傻子的過程中，最後成為傻子的荒誕故事。影片中用不斷重複循環的蒙太奇營造出一種宿命式的意味。影片中的傻子作為一個外來者介入到拉條子的生活中，使拉條子原本平靜的生活遭到了毀滅性的打擊。拉條子好心地为傻子尋找家人，送走傻子之後，又不斷地有人自稱是傻子的家人找上門要人。於是，開始有人質疑拉條子最初的動機，「好人有好報」的傳統價值體系和倫理道德在荒誕世界中遭到沖擊。原本淳樸善良的拉條子，也在尋找傻子的過程中，陷入到對自身的懷疑和疑惑當中。

「荒誕就在於我們忽視那些我們明知無法消除的懷疑，不顧它們的存在而繼續抱著幾乎絲毫不減的嚴肅態度生活著。」⁷²《一個勺子》中的拉條子在尋找傻子的過程中遭到了周圍人的質疑，小商店的三哥不再認為拉條子會有好報，妻子金枝子也開始厭倦躲躲藏藏的生活，就連拉條子自己也開始惶惑起來。他一天天地走向山頂，凝望著遠處無人通行的山路，試圖用一種可笑堅持來瓦解現實的殘酷冷漠。但是直到最後，傻子再也沒有出現，拉條子曾經的尋找都變成了一種毫無意義的可笑行為。世界混亂不堪，現代社會的規則秩序偽飾著其扭曲變形的真實面目，「黑色幽默」電影通過寓言化的鏡頭語言記錄著價值標準在荒誕世界的虛偽性。

導演陳建斌在接受採訪時說：「最重要的是人，人在荒謬處境裡的荒謬反應。所以最終要服從最重要的東西。選擇最適合它的方式，而不是說最討巧、最傳統

⁷² (美) 托馬斯·內格爾著，萬以譯，《人的問題》，頁 14。

的。」⁷³影片中的拉條子企圖用自己的堅持和理解試圖重建一個全新的世界，但是面對懷疑，拉條子再一次陷入到自我審判的精神困境中，現實與理想產生了不可調和的矛盾，人在尋找價值體系的過程中逐漸失去原本的價值準則。法國批評家巴贊認為：「電影的本性正是要讓外在現實自然顯現其意義，而不是對現實強加意義。」⁷⁴「黑色幽默」電影借助了冷靜客觀的電影語言，並通過寓言化的敘事手法，將荒謬的本質從虛偽的現實中剝離出來。

四、生存狀態的困惑迷茫

在充滿悖論性的世界中，失去了規則制度的庇護，沒有什麼能決定一個人的生死，甚至是自己，「黑色幽默」電影通過影視化的手段也傳達出同樣的困惑。正如「黑色幽默」小說《第二十二條軍規》中呈現出的迷茫和疑惑：「沒有任何一種精神的或理想的價值能夠取代人的肉體存在和生命的價值而成為尤索林或尤索林們面對死亡時所能採取的禦敵武器：他們認識到的死亡就是實實在在的自我否定。」⁷⁵「黑色幽默」電影中的死亡，是個人在荒誕環境下的自我否定，即自我的存在是否合理，存在主義哲學認為，人「是被拋到這個世界上來演出了一場不幸的鬧劇，既可笑，又可悲，是一種毫無意義的『等待』，以及『等待』的毫無意義的延續。」⁷⁶在存在主義看來，人的存在充滿了悲觀與絕望，甚至連存在本身都毫無意義。

⁷³ 張雲，〈專訪陳建斌：《一個勺子》「超齡」新導演的電影思考〉，《電影》（2015年11期），頁65-66。

⁷⁴ 劉立行，《當代電影理論與批評》（台北：五南圖書出版股份有限公司，2012），頁10。此書第一章第四節，詳細闡述了巴贊的寫實主義電影觀。

⁷⁵ 易丹，《斷裂的世紀：論西方現代文學精神》（成都：四川大學出版社，1992），頁299。

⁷⁶ 劉強，《荒誕派戲劇藝術論》（安徽：安徽文藝出版社，1997），頁6。在第一章荒誕派戲劇引論中，作者認為存在主義所秉持的關於人的生存的問題充滿著悲觀絕望的色彩。

荒誕派戲劇大師尤奈斯庫曾說：「由於喜劇就是荒誕的直觀，我便覺得它比悲劇更為絕望。喜劇不提供出路。」⁷⁷與荒誕派戲劇相同的是，黑色幽默也「通常描寫的是存在主義的主題，在創作中把荒唐、夢魘般的事件，陰沉、絕望的情緒，玩世不恭的戲謔和憤世嫉俗的嘲諷交織在一起，突出表現人物周圍世界的荒謬、自我境遇的可悲，個人與社會的相互排斥和敵對。」⁷⁸現實的荒謬讓人的存在變成可以嘲笑的對象，個人的生存價值在沮喪絕望之中逐漸破滅，「黑色幽默」電影借助詼諧調侃的方式對現實生活的無序和人性的扭曲進行嘲諷和批判。

影片《讓子彈飛》用一個荒誕的故事，探討了關於人生存本真的問題。影片中的鵝城，宛如一個時代的縮影。導演姜文用一個荒誕的故事拍出了一個弔詭的歷史：土匪翻身做官，惡霸鎮守一方，就連小人騙子都登上高位耀武揚威，這種人物身份的顛倒錯立，映射了歷史的荒唐和傳奇，也讓這部電影極富觀賞性。影片天馬行空的想像和意象使這部電影具有極強的藝術震撼力，尤其是用一種血腥殘暴的手段揭示生命的終極意義。張牧之擔任鵝城縣長之後，遭到多方勢力的威脅，尤其是鎮守鵝城的惡霸黃四郎，為了打壓張牧之，黃四郎設計陷害黃四郎的義子小六。小六在這部電影中可以說是公平正義的化身，他一生都在追尋規則和秩序，最後也死在所謂的公平之下。

黃四郎的手下胡萬誣陷小六吃了兩碗粉卻給了一碗的錢，在眾人「一就是一，二就是二」的呼聲中，賣涼粉的孫守義在胡萬的威脅下堅持小六吃了兩碗米粉，小六在眾人討要公平的噓聲中成為眾矢之的，而孫守義這名字也成為了最大的諷

⁷⁷ (法) 尤奈斯庫，〈戲劇經驗談〉，載《荒誕派戲劇》(北京：中國人民大學出版社，1996)，頁 50

⁷⁸ 李尚信主編，《歐美文學史》(下冊)，頁 704。

刺。當禮非禮，義非義，一切的堅持都變得毫無意義，小六刨腹挖粉以證清白，但是從始至終根本沒有人在乎他究竟吃了幾碗粉，生命和信義終於成為了虛偽世界中的犧牲品。眾人散去，小六在空蕩得房間裡的大聲呼號成為一種可悲的行為。在荒誕錯亂的現實世界中，沒有人能獨善其身，就連生存本身都成了被懷疑的對象，人在荒誕困境中的苦苦掙扎也成為一種毫無意義的行為。

「黑色幽默」電影常常打破了傳統的敘事策略，將開頭結尾揉作一團，在關注這個扭曲荒誕的世界同時，也試圖用存在主義的價值觀去審視個人生存價值。正如在影片《一個勺子》的結尾，拉條子戴上了原本屬於傻子的紅色遮陽帽，他站在雪地上被路過的孩子們誤認為傻子，並對他扔雪球。太陽帽在孩子們的打罵聲中破裂了，但是傻子卻再也沒有出現過，拉條子的個人存在價值也隨著帶有傻子身份的遮陽帽一起破碎了。荒謬的世界中，人的存在被外界的標籤和符號所界定，沒有人在乎小六究竟吃了幾碗粉，也沒有人在乎太陽帽底下的人是否是真正的傻子，而關於個體生存的意義都在一種絕望疑惑的處境中成為永久的謎團。

第五章 中國「黑色幽默」電影的審美哲學

現實的荒誕不經反射到電影中，成為一種藝術化的表現方式，但是同時這種荒誕卻又是現實的組成成分。「後社會主義」中國的「黑色幽默」電影用後現代主義的表達方式對中國的歷史進程進行解構重組，並以荒謬和怪誕的視角解讀中國的社會現實，在一種悖論式的遊戲體驗中呈現出獨特的審美色彩和現實意義。

一、悖論式的審美愉悅

現代社會曾經試圖借助規則秩序建立一個理性化的世界，但是隨著第二次世界大戰的到來，個人成為了戰爭中的犧牲品，科技的迅猛發展更是使人意識到自

身正在被社會奴役和邊緣化。人們發現理性和規則在荒誕的世界中並不能解決任何問題，於是人們開始回歸內心。表現在文學領域，則是用一種意識流的表現手法使人從現實的殘酷荒謬中短暫脫離出來，回歸到自身的心理需求上。人們漸漸意識到被規章制度所粉飾的荒誕矛盾的一面，於是一種「悖論性」⁷⁹的審美體驗由此而生。

（一）、交互滲透的悲喜因素

傳統的喜劇和悲劇有著明顯的分界，正如賀拉斯在《詩藝》中認為：「喜劇的主題決不能用悲劇的詩行來表達，每種體裁都應該遵守規定的用處。」⁸⁰。在傳統的戲劇表演形式上，喜劇和悲劇都有其固有的敘事策略。但是隨著喜劇形式的越來越多樣化，喜劇和悲劇之間的界限變得越來越模糊，尤其在「黑色幽默」作品中，常常用一種荒誕不羈的調笑來對抗這個世界的冷漠無情，悲劇和喜劇的邊界都在荒謬的主題下被打破重組。

很顯然，「黑色幽默」並不能用喜劇或者悲劇的單一層面去分析解剖，與傳統喜劇相比，「黑色幽默」在滑稽可笑的程度上加入了恐懼的「黑色」元素，這使得「黑色幽默」的表現主體在審美層次上比喜劇主體更加豐富。「當沉重的笑聲響起時，悖論的幽靈現形人類自身的生存危機益發引人深思，由此體現出一種努力超越自身侷限性和荒謬現實的頑強精神追求，這無疑表明了人類喜劇意識的

⁷⁹ 「悖論」一開始是作為一種邏輯矛盾，《中國大百科全書·哲學卷》將悖論定義為：「指由肯定它真，就推出它假，由肯定它假，就推出它真的一類命題。這類命題也可以表述為：一個命題 A，A 蘊含非 A，同時非 A 蘊含 A，A 與自身的否定非 A 等值。」修倜在〈論黑色幽默的悖論性〉一文中，認為「黑色幽默」的悖論性不僅「標示著喜劇意識的深化，也為人類的審美意識的發展開拓出更為廣闊的天地。」

⁸⁰ 孟慶樞主編，《西方文論選》（北京：高等教育出版社，2002），頁 28。

深化及其審美能力的增強。」⁸¹「黑色幽默」深化了傳統幽默體制的表現形式和文化意蘊。「黑色幽默」中的幽默成分與傳統的喜劇形式具有內涵上的差別，傳統的幽默形式是一種自信的嘲笑，具有高高在上的優越感，而在「黑色幽默」中，一切理性和價值都成為毫無意義的存在，就連存在本身都是值得懷疑。可以說，「黑色」元素的滲入，給「黑色幽默」這一藝術流派增添了多層次審美表現力。

荒誕派戲劇家尤奈斯庫認為「喜劇就是荒誕的直觀」⁸²，在一個秩序和規則都遭到挑戰的非理性世界，英國哲學家懷利·辛菲爾認為：「喜劇比悲劇更能表達我們所處時的困境」。⁸³相比之下，悲劇在情緒上營造了更為直觀的感觸，受眾可以直接感受到這種悲痛的情緒。而「黑色幽默」則將生活中的荒謬成分用喜劇的形式委婉地暗示出來，受眾只有將外在的「幽默」成分剝離，才能接收到悲傷的蔓延。幽默並不會稀釋現實的荒誕成分，「黑色幽默」的悲劇本質也並沒有隨著調侃和嘲笑而消失，觀者在發笑的同時，會發現自身的處境與所嘲笑的對象一樣可悲，困惑和絕望的情緒隨著笑聲的擴散越發濃郁。喜劇和悲劇同時刺激感官，由此而產生了複雜矛盾的悖論性審美體驗。

蘇聯著名喜劇片導演艾利達爾·亞歷山德羅維奇·梁贊諾夫認為：「幽默是一種社會範疇。每一部讀者或者觀眾喜愛的令人開心的作品，照例恰恰都包含著對該社會的該時代斷面的活動家們所固有的惡習、弊病和反常現象的暗示、嘲諷和辛辣揭露。幽默和諷刺永遠是具有迫切現實意義的。」⁸⁴在「黑色幽默」電影

⁸¹ 修倜，〈論黑色幽默的悖論性〉，《外國文學研究》，2010年第5期，頁160。

⁸² 黃晉凱，《荒誕派戲劇》（北京：中國人民大學出版社，1996），頁50

⁸³ （加）諾恩羅普·弗萊，《喜劇：秋天的神話》（北京：中國戲劇出版社），頁9。

⁸⁴ 陳孝英，王志傑，長虹編，《喜劇電影理論在當代世界》（烏魯木齊：新疆人民出版社，1987），頁107-108。

當中，喜劇的成分是諷刺現實的利器，在嬉笑之中表達的是一種灑脫的態度，但是調侃的同時卻又關注社會現實，具有一定的社會批判性。

馮小剛導演的《甲方乙方》將時代背景放置在 1997 年香港回歸的大浪潮中，但是卻將關注的觸角伸到國人在大時代背景下的心理動蕩上。影片用一種小品式的喜劇敘事策略，講述了六個平凡人在平凡生活中的夢想和追求。以姚遠為代表的四個年輕人創辦了一家「好夢一日遊」，由此接待了一系列性格迥異的客人，賣書的板兒爺想當巴頓將軍，守不住秘密的廚子想要當鐵骨錚錚的英雄，厭倦了大明星生活的唐麗君想要當回普通人，吃慣了海蔘鮑魚的富商想要體驗貧窮，似乎所有的人都對自己的生活不太滿意。

影片中，夢想成為了一種可以買賣的商品，所有人都在虛幻的一天中得到了滿足，但是這種滿足卻是以虛假的欺騙為基礎。當幻夢結束之後，巴頓將軍脫下了軍裝，英雄重新換上了廚師服，所有人又都回到了原本的生活之中，結局皆大歡喜，但是生活的本質似乎並沒有發生沒有任何實質性的改變。正如影片最後的一句台詞：「1997 年過去了，我很懷念它……」，那些曾經單純真誠的日子隨著經濟時代的發展逐漸成為往昔的記憶，而現代社會中的浮躁和焦慮，卻與對生活的戲謔調侃相互滲透，產生了悲喜交融的悖論性審美體驗。影片《甲方乙方》借助一個圓夢公司批判了消費時代的浮躁和荒唐，並且用一種獨具中國特色的小品式敘事策略對現實生活的焦慮進行思考和審判。

（二）、解構重組的英雄主義

荒謬的世界中，個人存在價值被極度壓抑，生存成了最基本的訴求，於是大多數的人選擇沈默和忍受，在壓抑的環境中逐漸喪失自我的意識。但是總有一些人，他們最先感知到生活對他們的壓迫，他們一方面畏懼這個殘酷的世界，另一

方面又不得不用人性最後的堅守與這個世界抗爭。「黑色幽默」電影常常將關注的視角落在這些小人物的身上，他們大多生活在社會的底層，沒有崇高的精神境界，也沒有值得尊敬的偉大品格，他們自私愚昧，真實小心地在極端環境中艱難求生，但是又「心地善良、忍辱負重，善於用沈默和戲謔的方式來反抗社會。當那些表面上的『英雄』，在反諷性小說話語中被揭露得醜態百出時，這些侏儒就獲得了與『英雄』同等得意義！同時顛覆了傳統意義上的『英雄』的意義。」⁸⁵尤其是在「黑色幽默」電影中，底層小人物雖然不是傳統意義上的英雄，但是他們突破了原本的價值預期，在極端環境中表現出來的審視與反抗都具有一定的英雄意味。

1、荒誕而真實

「黑色幽默」電影中的主角「都是微不足道的小人物，他們缺乏自覺的社會責任感和實體性的行動目的，僅僅是為了自我的最基本的生存而行動，因此同傳統悲劇人物的英雄主義和倫理責任感相比，人格精神都是渺小的。」⁸⁶「黑色幽默」電影中的人物形象通常擯棄了傳統悲劇主題作品中的英雄傳奇色彩，甚至缺少了作為普通人最基礎的特質，這些人往往低能、懦弱、愚昧，因為這些人不用承擔某些虛假的道德或規則秩序的束縛，反而具有更大的創作空間。

「黑色幽默嘲笑的是處於被同情地位的弱者，所以它不但帶來價值觀的倒置，體現了『卑微的冷漠』，而且總是表現一些處於時代和文化邊緣的人，即所謂的『反英雄』人物。」⁸⁷表現在電影領域，則通過塑造一些處於社會邊緣的小人

⁸⁵ 李曙豪，〈王小波黑色幽默小說解讀〉（《嘉應學院學報·哲學社會科學》，2007年10月，第25卷第5期），頁57。

⁸⁶ 蘇暉，《西方喜劇美學的現代發展與變異》（武漢：華中師範大學出版社，2005），頁167。

⁸⁷ 李曙豪，〈論西方黑色幽默流派與20世紀後期中國小說〉，《廣東外語外貿大學學報》，2013年

物形象，這些人物通常沒有太高的覺悟，也沒有宏偉的理想，他們唯一的目的就是更好的生存，於是在這一過程中表現出了一些小丑般的行徑供人調侃。但是同時，這些小人物因為其所處的社會底層，往往更能體會現實的殘酷悲觀，於是在日常荒誕跳脫的舉止中又伴隨著善良的本性。但是這些人物因其喪失的價值標準，可以稱為精神上的「侏儒」，但是「這些侏儒是反世俗反體制的英雄。他們心地善良、忍辱負重，善於用沉默和戲謔的方式來反抗社會。」⁸⁸「黑色幽默」電影正是通過對這些「反英雄」人物的塑造，揭露出現實的荒謬虛無。

寧浩的兩部瘋狂系列都是關注社會邊緣的小人物，但是卻沒有過多的社會說教，更多的關注點都是放置在故事的呈現上，沒有像第五代導演那樣善於運用意象來鋪陳某些哲學，反而用一種粗糙、真實、殘酷的事實作為故事的內核，並且通過底層小人物的視角反映社會真實的一面。例如《瘋狂的賽車》中落魄的賽車手、市儈自私的奸商、不專業的賊、倒霉的殺手、窩囊的警察、糊塗的黑幫，這些勢力散原本落於社會黑暗的角落裡，卻被導演寧浩放置到鎂光燈下，他們的一舉一動都被無限放大，他們的自私市儈在產生幽默效果的同時，也讓觀者產生了認同感，因為這些人極大地靠近生活。在經濟時代的發展，電影屏幕上出現了諸多如超人、蜘蛛俠、蝙蝠俠、鋼鐵俠等超現實主義的英雄形象，而寧浩塑造的這些小人物解構了主旋律電影中的英雄主義，並將其放置到荒誕的故事處境中，側重於表現內在心理的異化和變遷。

2、反體制反世俗的英雄

7月第4期，頁68。

⁸⁸ 李曙豪，〈論王小波小說的黑色幽默人物〉，《韶關學院學報·社會科學》，2013年9月第34卷第9期，頁45。

中國「黑色幽默」電影中的人物雖然處在社會的底層，他們的處境局促窘迫，但是卻在荒謬的現實中艱難求生，他們用一種誠意和真實來對抗這個固化腐朽的世俗體制。影片《殺生》中的牛結實是長壽村中的孤兒，他從小放蕩不羈，無視規則和秩序。在村裡人看來，牛二完全是一個叛逆者，他和小孩子比賽撒尿，偷窺油漆匠的房事，在聖泉中洗澡，給百歲老人餵酒，在水源裡撒下催情粉，調戲馬寡婦等等，這一系列張狂的舉動與這個傳統封閉的小村莊格格不入。

與牛結實不同的是，長壽村的村民封建傳統，他們固守著長壽村千百年來的習俗禮制，是封建統治體系的堅定維護者。村民們每逢大事穿上的黑袍，正如長壽村固化腐朽的傳統禮制，陰沈壓抑，無處不在。在長壽村裡，規則制度高於一切，高度集中的統治約束著人性的自由，更不允許村子的典範被破壞。於是當牛結實這樣打破傳統意識形態的異己者出現，以村長為代表的長老們感覺到了傳統禮數遭到挑戰的危機。尤其是當牛結實往水源中投下了催情粉，全村人被壓抑多年的情慾在藥物的催發下得到爆發，在情慾之中人們得到了最原始的歡愉，這直接導致了傳統禮教的分崩離析。當傳統的認知世界開始崩塌，安於現狀的長壽村村民們開始對這個變化的世界產生恐慌，於是率先打破傳統枷鎖的牛結實成為他們發洩的對象，一場集體殺人計畫悄悄開展。

影片《殺生》採用了倒敘、插敘的敘事策略，並利用灰暗的色調，營造出一種懸疑緊張的氣氛。在封建傳統的長壽村中，牛結實張狂反叛的行為可以說是對禮數秩序的原始抗爭。長壽村的村民麻木、愚昧、固執，他們奉為圭臬的規矩制度是他們生存的信仰，他們從不懷疑這規矩的正確與否，只是單純的以為只要認真奉行，自己就會在這個荒謬的世界中安然無恙。於是當馬寡婦作為祭品被沈塘的時候，生命成為傳統禮數下的犧牲品，眾人像是執行一個儀式般冷漠麻木。於

是當牛結實跳進水裡救人時，眾人瞠目結舌的表情成為對這個荒謬世界的極大諷刺。被視為潑皮無賴的牛結實雖然張揚自我，但是他仍然保留著對生命的尊重。

牛結實和馬寡婦都是這個村子裡的邊緣人物，他們卑微，被村民嘲笑漠視，甚至被視為禍害。兩個人在黑暗中的彼此靠近，讓牛結實感覺到了世間的溫情。全村人在牛醫生的帶領下設計謀殺牛結實，呈現出一種集體主義的狂歡，他們用心理暗示讓牛結實誤以為自己得了重病，眾人的配合中讓牛結實深信不疑，他在一種荒唐的自我暗示中漸漸病入膏肓。但是當牛結實得知全村人要謀殺自己的孩子時，他恍然大悟。在殘酷的真相面前，牛結實感到巨大的悲哀，他拖著給自己造好的藍色棺材船，一家一家下跪道歉，求眾人放過自己的孩子。牛結實以一己之力對抗這個荒誕畸形的世界，但是直到最後，他卻選擇用屈服來保護自己愛的人不受傷害。牛結實卑微平庸，甚至有些荒唐，但是他癡狂反抗的行為卻像一個英雄般值得尊敬。

在集體主義的高壓統治下，人漸漸失去了獨立思考的能力，長壽村的村民麻木地遵守著規則秩序約束下的生活，殊不知卻成為了這秩序下的犧牲品。一心想要殺死牛結實的牛醫生吃下了注入毒藥的臘肉，而想要長壽百歲的村長，卻在九十九歲時患上了癌症，因果循環的隱晦式敘事再現了這個世界的荒謬。極端壓抑封閉的處境中，在人人力圖安穩自保的畸形世界裡，以牛結實為代表的異己者率先打破規則制度約束下的壁壘，並且以一種玩世不恭的態度與這個荒誕的世界對抗，即使抗爭的結果必然失敗，他們也絲毫不怯懦。因此，在「黑色幽默」電影中，以牛結實為代表的反抗者卑微真實，這些人或撒潑打諢，或舉止輕佻，面對荒謬的處境時也可能束手無策，但是卻仍然堅持著內心的選擇，這些小人物在極端壓抑的環境中的堅守成為了刺穿荒誕世界最有力的武器。

二、遊戲式的審美體驗

「對於旁觀者來說，從劇情中重建故事，可能會是一種遊戲。」⁸⁹「黑色幽默」電影常常打破傳統的線性敘述模式，將時空順序進行打破重組，使電影內容有了更多的表現形式。在某種程度上，「黑色幽默」電影的遊戲性正體現了敘事策略的變革與發展。

美國「黑色幽默」電影中的經典作品《低俗小說》用一種非線性環狀敘事結構串聯起整個故事的發展進程。影片由六個獨立而又相互聯繫的故事片段建構而成，各個片段之間看似零碎雜亂，實際上卻各有各的發展動機。時間順序被打亂，觀者對碎片化的敘事感到好奇，在某些疑惑的時刻，馬上就會有與上一個故事相關的線索迸發而出，由此而產生的心領神會，是導演與觀眾之間的遊戲。導演昆汀用一些毫無意義的台詞和碎片化的情節拼湊到一起，給予了觀者極大的想象空間。

多線索同時進行，建構起立體多維的世界，不僅呈現出一種敘事的狂歡，更是拓寬和深化了觀者的認知。「黑色幽默」電影用多個角度多個線索為觀者創造出一個全知全能的世界，但是同時，導演又在觀者釐清敘述順序的過程中，設置了諸多的懸疑、誤會、巧合來擾亂觀者的思路，由此陷入導演的邏輯陷阱中。這種多線敘述的表現方式不僅使觀者與導演之間產生了遊戲式的互動，更為「黑色幽默」電影增添了豐富的文化內涵。

寧浩導演的《瘋狂的石頭》中線索繁雜，工廠保安、國際大盜、本地毛賊相繼登場，影片用交叉蒙太奇講述故事，三方勢力時而斷開，時而碰撞在一起，鏡頭的快速切換營造出一種高度緊張感。影片運用環狀的多線敘事，使事件與事件

⁸⁹（美）大衛·德波維爾，《電影藝術：形式與風格》（北京：世界圖書出版社，2008），頁90。

之間互為因果，雖然線索繁多，但是邏輯清晰可證。在開頭，工廠老闆的兒子謝小盟從高空纜車上扔下了一個可樂罐，可樂觀砸中了包世宏的車，包世宏下車查看的時候，車子滑落撞向了正在拆遷的秦豐收的車，而車禍事件吸引了正在調查亂停車的搬家公司，而搬家公司卻是盜竊犯偽裝的。短短的幾分鐘之內，表現的內容卻十分豐富，使觀者獲得了極大的滿足。

影片中的三勢力多次碰頭，但是每次都因為導演設置的巧合相互錯開，觀者雖然處於上帝上角，但是卻無法預知劇情的走向，由此產生了極大的興趣和好奇。

《瘋狂的石頭》中最經典的一幕是以包世宏為代表的保安隊和以道哥為代表的遭竊犯住在同一旅館之中，雙方的目的不同，但是卻因為同一目標而相遇。包世宏在房間裡和同事商討安保對策，而隔壁房間中的賊同時也在商討盜竊的相關事宜，同一時間同一空間中的不同勢力在暗中較量，對比之中產生了荒誕幽默的效果。不同的敘事脈絡在各自的軌跡上有計畫地行進，在巧合中製造的笑料和意外不斷刷新著觀者的心理認知。可以說，這種遊戲性的劇情設置在提升觀者審美愉悅的同時，也豐富了「黑色幽默」電影的文化意蘊。

第六章 中國「黑色幽默」電影的反思審視

一、創作者與受眾

「黑色幽默，作為現代電影喜劇範疇中一種非常典型的美學表達形式，實際上也是創作者觀察世界、表達世界的一種獨特的方式。」⁹⁰導演作為電影的主導者，在某種程度上，決定了電影的表現型態和藝術風格。正如美國影評人安德魯·薩裡斯所說：「導演是影片結構中的掌控力」，他認為這種掌控力具有三種特性：「第

⁹⁰ 張燕，〈彭浩翔電影的黑色幽默和文化呈現〉，《當代電影》，2007年第3期，頁51。

一種是可以彰顯導演表演化地理解並運用電影製作技藝的技能水平。第二種是連貫的個人風格，即可以在每部影片中被甄選出來的一系列視覺和敘事特徵。第三種是一種統一的世界觀、一系列連貫的心態和意念。⁹¹導演的理論架構可以成為導演觀察世界的方式以及思考的能力，也構成了電影文化的內在表現形式。

電影作為一個獨特的藝術載體，是導演精神歷程的無意識滲透。創作者的人生閱歷、文化層次、意識形態都或多或少地影響了影視作品的創作和表達，在《鬼子來了》中，姜文將自己對歷史的思考融入其中，在影片的最後，通過色彩的對比，激發了人物在荒謬處境中的精神覺醒。導演姜文在接受採訪時說：「我從小就對歷史感興趣。我想拍《鬼子來了》，其實是想對自己 35 年來做個總結，對恐懼、對愛、對死亡的感受。」⁹²影片《鬼子來了》立足於真實的歷史背景，打破了傳統抗日電影中歌頌英雄、讚美全民抗戰的政治引導作用，將敘述的視角探入人的心理層次，用荒謬的藝術手法表現歷史，從而獲得層次豐富的審美體驗。而《太陽照常升起》中，夢魘般的劇情設置、似是而非的邏輯、含混晦澀的語言台詞、意識流的剪輯方式，更像是姜文的一種情緒上的宣洩，由此而產生了多種解讀方式。

導演將自身的生活體驗和理論知識融合，形成了獨具個人風格的電影作品；例如黃建新導演就深受西方電影理論的影響，他說：「文革結束後的七八年裡，在學生中流行著理論讀本。大家都讀哲學著作的，社會學著作的，各自不同的交叉學科。我記得當時有一個叢書，介紹各種學派，什麼符號學、弗洛伊德等等。所以當我拍攝電影的時候，就希望在一個新的時代，在電影語言系統方面有一個

⁹¹ (美)考爾克著，董舒譯，《電影、形式與文化》(北京：北京大學出版社，2013)，頁 174-175。

⁹² 程青松，黃鷗，《我的攝影機不撒謊：六十年代中國電影導演檔案》，頁 67。

新的突破……」。⁹³在影片《黑炮事件》中，色彩構圖明顯帶有後現代主義的實驗色彩。同時，馮小剛導演常常以北京為故事背景地，並利用幽默調侃的京味兒台詞形成了獨具特色的「馮氏幽默」。此外，寧浩導演的兩部瘋狂系列都將關注的重點放到小人物身上，通過多重線索的敘事策略把電影回歸到故事本身，並以底層人物的視角重現世界瘋狂荒謬的一面。《黃金大劫案》中的小東北原本只是一個街頭小混混，但是卻在陰差陽錯之下走上了救國解難的路，此外《無人區》中的潘肖一開始是一個自私自利的律師，為了提高名譽可以為盜竊珍稀動物的罪犯做無罪辯護，但是到最後卻能為了救一個妓女犧牲自己的生命。在這些電影中，主角雖然都有自私的一面，但是同時在善惡面前又保持著對人性的堅守，這些都構成了寧浩電影中獨特的文化價值和藝術表現力。總之，「黑色幽默」電影作為導演感知世界，表現世界的一種藝術手段，正以其記錄者的社會功用目擊了這個世界荒誕的一面。

隨著電影市場的發展，「黑色幽默」電影作為一種複合型藝術載體不僅需要承擔一定的美學價值和社會功用，還要滿足受眾的心理需求。「黑色幽默」電影常常混雜了多種電影類型，受眾在一個電影型態中，同時受到悲劇和喜劇的雙重審美刺激，極大地突破了原始審美期待。在產生審美體驗的過程中，創作者通過「黑色幽默」電影傳達一定的價值觀和文化態度，受眾在接收的過程中進行解析和鑒賞，並為其賦予更加深層次的理解和內涵，這個過程是創作者與受眾之間的互動，也是「黑色幽默」電影在傳播過程中的二次創作。很顯然，這種二次創作使「黑色幽默」電影的審美意蘊更加豐厚。

⁹³ 轉引自郭瑾，〈淺析西方黑色幽默電影對我國電影創作的影響〉，《電影評介》，2011年10期，頁20。

二、發展前景

任何一種文化流派和意識形態的形成和發展都離不開時代背景和歷史傳統的影響。兩千多年的封建君主專制深深烙印在中國文化的發展脈絡中，個體價值和自我意識都在高度集權的統治中擠壓變形，傳統、封建、固執的思維模式徘徊在中國的歷史進程之中。中國的「黑色幽默」電影借助西方後現代主義的表達手段，將深受封建體制壓抑下的底層人民帶到舞台之上，將人性中的黑暗面從扭曲的社會環境中剝離出來。與西方「黑色幽默」電影不同的是，中國的「黑色幽默」電影不僅反映現代社會對人的壓抑和自我心理異化的過程，更是關注於傳統文化與後現代主義之間的碰撞，因此中國的「黑色幽默」電影不僅具有後現代主義的特點，更是帶有獨特的本土文化價值。

根植於濃厚的歷史傳統，中國的「黑色幽默」電影在表現本土文化上具有一定的優勢。但是從 80 年代發展至今，中國「黑色幽默」電影並沒有形成一個獨立完整的流派，也沒有在電影市場上形成一股強大的力量。究其原因是經濟的迅速發展導致社會風氣普遍浮躁，人們缺乏獨立思考的能力甚至不願思考，進入影院成為一種娛樂消遣的方式，於是觀者更樂於尋求一些類似於超級英雄的爆米花電影。此外，電影市場的過度追求商業價值，使得很多影片缺乏深度思考的內容。中國「黑色幽默」電影想要在過度飽和的電影市場中異軍突起，不僅需要尋找獨特的視角反映和關照現實，還要尋求商業價值與文化價值之間的平衡。由此可見，中國「黑色幽默」電影的發展之路任重而道遠。

附錄 1

電影索引

(具有代表性的黑色幽默電影)

- 黃建新，《錯位》，中國，1986 年。
- 姜文，《鬼子來了》，中國，2000 年。
- 馮小剛，《大腕》，中國，2001 年。
- 彭浩翔，《買兇拍人》，中國香港，2001 年。
- 陸川，《尋槍》，中國，2002 年。
- 曹保平，《光榮的憤怒》，中國，2006 年。
- 寧浩，《瘋狂的石頭》，中國，2006 年。
- 姜文，《太陽照常升起》，中國，2007 年。
- 馬儷文，《我叫劉躍進》，中國，2008 年。
- 楊樹鵬，《我的唐朝兄弟》，中國，2009 年。
- 管虎，《鬥牛》，中國，2009 年。
- 寧浩，《瘋狂的賽車》，中國，2009 年。
- 張猛，《鋼的琴》，中國，2011 年。
- 管虎，《殺生》，中國，2012 年。
- 寧浩，《黃金大劫案》，中國，2012 年。
- 姜文，《讓子彈飛》，中國，2012 年。
- 寧浩，《無人區》，中國，2013 年。
- 陳建斌，《一個勺子》，中國，2015 年。
- 科恩兄弟，《血迷宮》，美國，1984 年。

斯坦利·庫布里克，《全金屬外殼》，美國，1987。

科恩兄弟，《巴頓·芬克》，美國，1991年。

昆汀·塔倫蒂諾，《落水狗》，美國，1992年。

昆汀·塔倫蒂諾，《低俗小說》，美國，1994年。

羅伯托·貝尼尼，《美麗人生》，意大利，1997年。

科恩兄弟，《謀殺綠腳趾》，美國，1998年。

蓋·裡奇，《兩桿大煙槍》，英國，1998年。

大衛·芬奇，《搏擊俱樂部》，美國，1999年。

蓋·裡奇，《偷拐搶騙》，英國，2000年。

科恩兄弟，《老無所依》，美國，2007年。

科恩兄弟，《閱後即焚》，美國，2008年。

附錄 2

參考書目

專書：

- 汪小玲，《美國黑色幽默小說研究》，上海：上海外語教育出版社，2006。
- 易丹，《斷裂的世紀：論西方現代文學精神》，成都：四川大學出版社，1992。
- 李尚信主編，《歐美文學史》（上下冊），長春：吉林大學出版社，1991。
- 吳曉東，《20 世紀外國文學專題》，北京：北京大學出版社，2002。
- 雍容，黃遇奇主編，《中外文學流派》，重慶：西南師範大學出版社，1987。
- 裴合作編著，《中國現當代文學》，長春：吉林大學出版社，2009。
- 張秉真，黃晉凱主編，《未來主義·超現實主義》，北京：中國人民大學出版社，1994。
- 袁可嘉，《外國現代派作品選第三冊》（上下冊），上海：上海文藝出版社，1984 年。
- 陳焜，《西方現代派文學研究》，北京：北京大學出版社，1981。
- 查明建，謝天振著，《中國 20 世紀外國文學翻譯史（上下卷）》，武漢：湖北教育出版社，2007。
- 袁可嘉，《歐美現代派文學概論》，上海：上海文藝出版社，1993。
- 中國大百科全書編委會，《中國大百科全書·外國文學》，北京：中國大百科全書出版社，1982 年 5 月版。
- 孟慶樞主編，《西方文論選》，北京：高等教育出版社，2002。
- 程青松，黃鷗，《我的攝影機不撒謊：六十年代中國電影導演檔案》，北京：中國友誼出版社，2002。

陳孝英，王志傑，長虹編，《喜劇電影理論在當代世界》，烏魯木齊：新疆人民出版社，1987。

劉立行，《影視理論與批評》，台北市：五南圖書出版社，2005。

李立，《影視藝術批評與鑒賞》，北京：北京廣播學院出版社，2001。

劉立行，《當代電影理論與批評》，台北：五南圖書出版股份有限公司，2012。

劉強，《荒誕派戲劇藝術論》，安徽：安徽文藝出版社，1997。

黃晉凱，《荒誕派戲劇》，北京：中國人民大學出版社，1996。

勞思光著，張燦輝，劉國英合編，《存在主義哲學新編》，香港：中文大學出版社，1998。

徐崇溫主編，《存在主義哲學》，北京：中國社會科學出版社，1986。

張容，《加繆：西緒福斯到反抗者》，長春：長春出版社，1995。

張容，《阿爾貝·卡繆》，香港：三聯書店有限公司，1990。

苑潔主編，《後社會主義》，北京：中央編譯出版社，2007。

王蒙，《王蒙談創作》，北京：中國文藝聯合出版社，1983。

蘇暉，《西方喜劇美學的現代發展與變異》，武漢：華中師範大學出版社，2005。

郭玉生，《悲劇美學：歷史考察與當代闡釋》，北京：社會科學文獻出版社，2006。

(美)托馬斯·內格爾著，萬以譯，《人的問題》，上海：上海譯文出版社，2000。

(奧)西格蒙德·弗洛伊德著，廖玉笛譯，《弗洛伊德，性學與愛情心理學》，南昌：江西人民出版社。

(法)伊·普里戈金等著，曾慶宏、沈小峰等譯，《從混沌到有序》，上海：上海譯文出版社，1987。

(法)阿爾貝·加繆著，劉瓊歌譯，《西西弗的神話》，北京：光明日報出版社，

2009。

(古希臘)亞里士多德著，羅念生譯，《詩學》，北京：人民文學出版社，2002。

(英)馬丁·艾斯林著，劉國彬譯，《荒誕派戲劇》，北京：中國戲劇出版社，1992。

(法)尤奈斯庫，〈戲劇經驗談〉，載《荒誕派戲劇》，北京：中國人民大學出版社，1996。

(美)斯金納，《科學與人類行為》，北京：華夏出版社，1989。

(美)威廉·白瑞德，《非理性的人——存在主義探源》，哈爾濱：黑龍江教育出版社。

(加)諾恩羅普·弗萊，《喜劇：秋天的神話》，北京：中國戲劇出版社。

(美)大衛·德波維爾，《電影藝術：形式與風格》，北京：世界圖書出版社，2008。

(美)考爾克著，董舒譯，《電影、形式與文化》，北京：北京大學出版社，2013。

(法)H·柏格森著，王離譯，《創造進化論》，北京：新星出版社，2013。

(法)阿爾貝·加繆，《西西弗的神話——論荒謬》，北京：生活讀書新知三聯書店出版社，1987。

(英)布萊恩·麥基著，周穗明、翁寒松譯，《思想家——當代哲學的創造者們》，上海：三聯書店，1987。

(美)阿瑟·林克，威廉·卡頓著，劉緒貽等譯，《1900年以來的美國史》(下)，北京：中國社會科學出版社，1983。

(美)尼爾·波茲曼，《娛樂至死》，廣西：廣西師範大學，2011。

(美)阿蘭·德波頓，《身份的焦慮》，上海：上海譯文出版社，2009。

(匈)科爾奈著，肖夢編譯，《後社會主義轉軌的思索》，長春：吉林人民出版社，2003。

(蘇) 阿米魯特凱維奇著，吳谷鷹譯，《從弗洛伊德到海德格爾——存在精神分析評述》，北京：東方出版社，1989。

(美) 戴維斯·麥克羅伊著，沈華進譯，《存在主義與文學》，瀋陽：春風文藝出版社，1988。

(美) 威廉·白瑞德著，彭鏡禧譯，《非理性的人：存在主義探源》，瀋陽：黑龍江教育出版社，1988。

Morris Dickstein, *Black Humor: critical Essays*, ed., By Alan R. Pratt, New York: Garland Publishing Inc., 1993.

期刊文章：

仵從巨，〈黑色幽默在中國〉，《寧波大學學報·人文科學版》，1992年10月，第六卷第一期，頁45-53。

修倜，〈中國當代黑色幽默電影風格的類別與敘事特徵〉，《華中學術》，2016年第04期，頁135-144。

胡清、李姜江在〈黑色幽默在中國大陸影像中的表達〉，《南通大學學報·社會科學版》，2012年09月，第26卷第5期，頁131-135。

陳鴻秀，〈「黑色幽默」與中國大陸喜劇電影——兼論「黑色幽默」片與「黑色喜劇」片的異同〉，《青海社會科學》，2012年第2期，頁177—180。

楊曉蓮，〈黑色幽默派藝術特徵探析〉，《重慶師專學報》，2000年12月第19卷04期，頁39-43

劉林楷，〈「荒誕派」戲劇與「黑色幽默」小說比較研究〉，《武漢理工大學學報·社會科學版》，2001年08月，第14卷第4期，頁346-348。

李曙豪，〈論西方黑色幽默流派與 20 世紀後期中國小說〉，《廣東外語外貿大學學報》，2013 年 07 月，第 4 期，頁 67-70。

李曙豪，〈論王小波小說的黑色幽默人物〉，《韶關學院學報·社會科學》，2013 年 09 月，第 34 卷第 9 期，頁 43-46。

李曙豪，〈王小波黑色幽默小說解讀〉，《嘉應學院學報·哲學社會科學》，2007 年 10 月，第 25 卷第 5 期，頁 55-58。

劉淑英、孫雪娥、金曉紅，〈論黑色幽默與傳統幽默的區別〉，《商洛學院學報》，2008 年 08 月，第 22 卷第 4 期，頁 30-33。

景虹梅，〈黑色幽默的喜劇性〉，《中國海洋大學學報·社會科學版》，2010 年第 4 期，頁 99-106。

孫會軍、徐姍姍，〈美國黑色幽默小說在新時期的漢譯〉，《解放軍外國語學院學報》，2007 年 03 月，第 30 卷第 2 期，頁 51-57。

覃承華，〈美國黑色幽默小說成因及其現實意義管窺〉，《成都大學學報·教育科學版》，2008 年 08 月，第 22 卷第 8 期，頁 124-125、135。

（美）阿里夫·德里克著，爾東編譯，〈後社會主義——反思有中國特色的社會主義〉，《後社會主義》，北京：中央編譯出版社，2007，頁 25-44。

方舟採寫，黃建新口述，〈黃建新口述：黑色幽默的領軍人〉，《大眾電影》，2007 年 24 期，頁 42-45。

朱建斌、陳香蘭，〈中國黑色幽默電影的敘事以及審美特徵〉，《電影評介》，2016 年 16 期，頁 83—85。

鮑玉珩、李悅，〈一種敘事的三種表述：黑色幽默或其他——國產電影編劇的困境：模仿，再模仿，到？〉，《電影評介》，2010 年 19 期，頁 8-9。

米高峰、溫炳林，〈中國特色「黑色幽默」電影的發展之路〉，《電影文學》，2011 年第 16 期，頁 6-7。

王鳳芝、袁翠翠，〈淺析黑色幽默電影在大陸的傳播〉，《同行》，2016 年 15 期，頁 387、379。

陳希，〈試論當代語境下後現代黑色幽默喜劇的敘事策略〉，《電影評介》，2012 年 12 期，頁 1-3。

郭瑾，〈淺析西方黑色幽默電影對我國電影創作的影響〉，《電影評介》，2011 年 10 期，頁 19-20。

張燕，〈彭浩翔電影的黑色幽默和文化呈現〉，《當代電影》，2007 年第 3 期，頁 50-54。

修倜，〈論黑色幽默的悖論性〉，《外國文學研究》，2010 年第 5 期，頁 155-162。

張雲，〈專訪陳建斌：《一個勺子》「超齡」新導演的電影思考〉，《電影》，2015 年 11 期，頁 65-66。

常楓，〈血色的詼諧——淺論科恩兄弟的黑色幽默電影〉，《媒體時代》，2011 年 02 期，頁 61-64。

苗新萍，〈癡狂與批判——香港無厘頭電影與大陸黑色幽默電影精神比較〉，《傳媒觀察》，2011 年 10 期，頁 37-39。

張燕，〈彭浩翔電影的黑色幽默和文化呈現〉，《當代電影》，2007 年第 3 期，頁 50-54。

張琦韜、汪弘揚，〈淺析電影《瘋狂的賽車》的敘事策略和空間塑造〉，《時代文學》，2011 年 02 月上半月刊，頁 217-218。

游娟，〈當下黑色幽默影片中的美學意蘊〉，《電影文學》，2014 年第 24 期，頁 18-19。

楊麗，〈美國黑色幽默文學影響下的當代中國小說價值取向〉，《長安大學學報·社會科學版》，2013年06月，第15卷第2期，頁115-117。

孫瑩，〈論王蒙小說對西方黑色幽默手法的借鑑〉，《西南科技大學學報·哲學社會科學版》，2011年12月，第28卷第6期，頁84-88。

陳靜怡，〈馮小剛賀歲電影中黑色幽默的語境美〉，《忻州師範學院學報》，2011年06月，第27卷第3期，頁52-54。

長平，〈黑色幽默的猜想〉，《中國新聞週刊》，2008年36期，頁82整版。

洪瀟，〈黑色幽默賦予國產小製作電影新的生命——淺析《兩桿大煙槍》與《瘋狂的石頭》的異同〉，《電影評介》，2012年12期，頁46-48。

侯君奕，〈黑色幽默電影的美學分析〉，《電影文學》，2014年09期，頁11-12。

碩士論文：

李燕，〈黑色幽默電影研究〉，北京：中國礦業大學，2014年06月。

王疏影，〈中國大陸當代黑色幽默電影研究〉，成都：四川師範大學，2015年05月。

宗偉，〈寧浩電影的黑色幽默風格研究〉，曲阜：曲阜師範大學，2015年06月。

李川，〈論寧浩電影的黑色幽默〉，重慶：西南大學，2013年04月。

陳昊楠，〈寧浩電影「黑色話語」研究〉，重慶：西南大學，2016年06月。

鄭海軍，〈黑色幽默及其對中國當代小說的影響〉，呼和浩特：內蒙古大學，2005年05月。

李曉娜，〈作為生存態度的黑色幽默——論黑色幽默小說的美學品格和價值取向〉，西安：陝西師範大學，2012年05月。

陳思，〈論王小波《時代三部曲》中的「黑色幽默」〉，長春：東北師範大學，2015年05月。

鄭毓倩，〈異樣的黑色光芒——海勒黑色幽默與王朔黑色幽默之比較研究〉，西安：西安外國語大學，2014年03月。

滕永琛，〈試論「黑色幽默」與80年代美國的「荒謬世界」〉，濟南：山東大學，2009年04月。