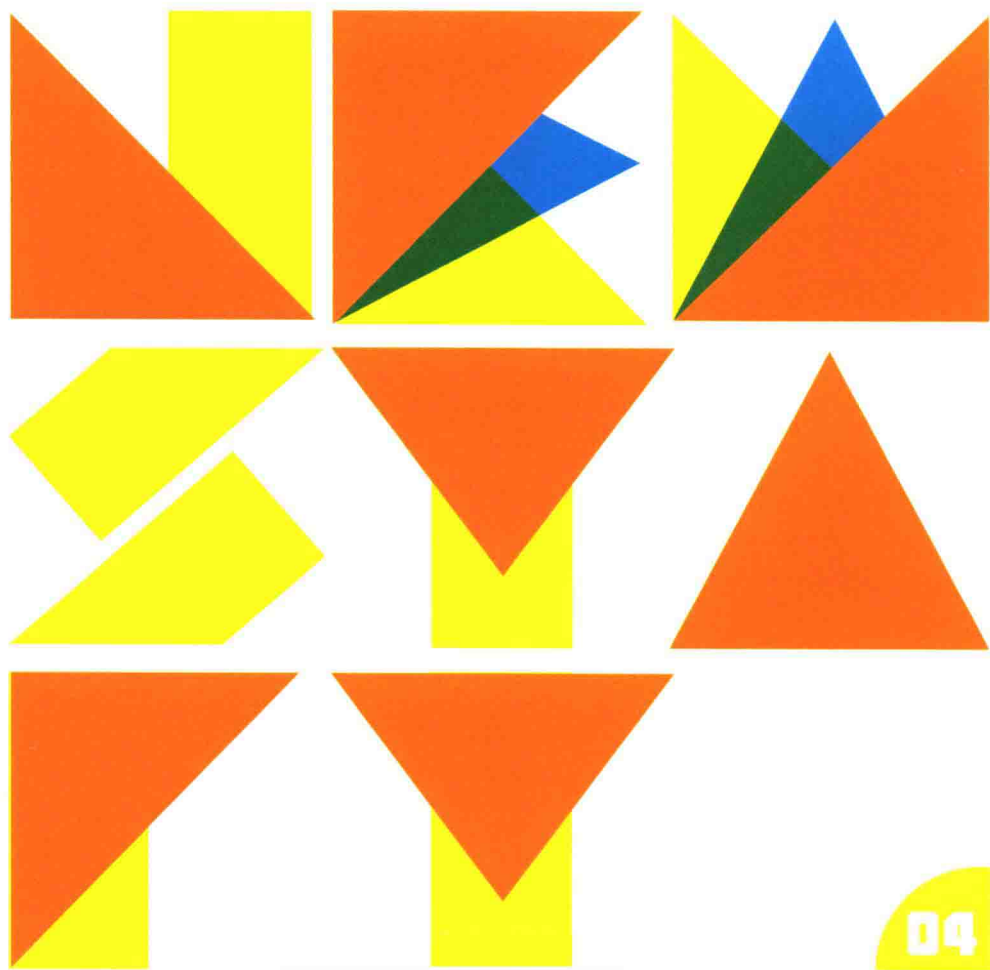




新起点电影研究书系  
丛书主编：张会军 黄英侠



# 迷人形象： 身份性别与明星研究

■ 主 编 吴冠平 全颖华    ■ 副主编 黄 欣

CIP 中国电影出版社

新起点电影研究书系  
丛书主编：张会军 黄英侠

# 04 迷人形象： 身份性别与明星研究

主 编 吴冠平 全颖华      副主编 黄 欣

## 图书在版编目(CIP)数据

迷人形象：身份性别与明星研究 / 吴冠平，全颖华  
主编. —北京：中国电影出版社，2015.8

(新起点电影研究书系 / 张会军，黄英侠主编)

ISBN 978-7-106-04163-2

I. ①迷… II. ①吴…②全… III. ①电影演员—研究 IV. ①J912.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第152174号

出品人：宋岱

总统筹：李瑾

责任编辑：杜若冰

封面设计：梁贝宁

版式设计：紫星光

责任校对：李圆圆

责任印制：张玉民

## 迷人形象：身份性别与明星研究

吴冠平 全颖华 主编

(新起点电影研究书系 张会军 黄英侠 主编)

---

出版发行 中国电影出版社(北京北三环东路22号) 邮编100029

电话：64296664(总编室) 64216278(发行部)

64296742(读者服务部) Email: cfpypb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京易丰印捷科技股份有限公司

版 次 2015年8月第1版 2015年8月北京第1次印刷

规 格 开本/710×1000毫米 1/16

印张/20 插页/2 字数/323千字

---

书 号 ISBN 978-7-106-04163-2/J·1720

定 价 54.00元

# 学术回望中的理论梳理

## ——《新起点电影研究书系》总序

研究生教育是衡量高校水平的重要指标。作为北京电影学院学科建设和学术整理,《新起点电影研究书系》系列专著,是北京电影学院研究生教育、教学发展和学科建设中的一个阶段性总结,也是中国电影艺术专业教育、电影学科各专业创作和理论研究具有重要意义的研究成果。在学术建设的宏观层面上,策划这套关于电影制作和理论研究的丛书,需要总体把控研究方向、界定研究范围、明确研究意义和内容,丛书的最终出版挖掘了电影学学科研究的深度,延展了研究的边界。

2015 年对于“电影”来说,是一个特殊的年份。世界电影诞生两个甲子——120 周年,中国电影诞生 110 周年,同时,也是北京电影学院建校 65 周年华诞。面对这些重要的时间节点,以回望和梳理北京电影学院电影学专业艺术创作和理论研究的教学成就为契机,交流教学经验,展现培养成果为目的,学校研究生院和学报编辑部,发起、策划、统筹、整理、编辑出版《新起点电影研究书系》系列 21 本学术专著。此书系作为我校在戏剧与影视学、美术学、艺术学理论学科建设和教学、科研工作的一个重要组成部分,是学校“十二五”发展规划中的重要内容,对于学校的电影学学科专业的建设,有着极其重要的理论意义和学术价值,并将在社会和高校中产生广泛而深远的影响。

《新起点电影研究书系》系列学术专著的基本选题和规划,在主要内容方面体现了如下的几个方面构成:

此书系从整体研究框架上,涵盖和涉及电影创作与理论研究的各个方面,包括电影历史、理论、批评、创作、技术、艺术、产业、市场等电影学专业领域的相关方向,以开阔的视野较为系统、完整地反映了电影学术研究的前沿成果和北

京电影学院的教学成果。对于每本书的微观布局，在统一丛书系统性、科学性、整体性的前提下，侧重新视角、多角度的开拓性和前瞻性，并兼顾研究的扎实性和深入性。

电影历史研究是本丛书中重要的内容。百年来，“电影是什么”这一问题在中国语境下，不同的历史时期给出了不同的答案，是“海派”电影中的都市现代性表达，是新中国“十七年”电影的主流政治意识形态，是新时期艺术电影的表征方式，抑或是当下商业电影的运作机制，随着中国社会、时代、文化的变迁，建构出不同的电影史观图景。

国别电影是学者最为熟知的研究视角之一，丛书以新颖的角度重新审视法国、意大利、德国、波兰、罗马尼亚、美国等这些欧美电影强国，运用新方法观照过去，挖掘、梳理、总结各国别电影特征；与此同时，将研究视野置于日本、韩国这些邻国，以期为中国电影提供一种参照。

丛书在类型电影研究方面，聚焦于中国类型电影和外国类型电影的叙事范式与形式风格，遴选喜剧、家庭伦理片、苦情戏、武侠片，这些最具民族特色的中国类型电影以及动作片、歌舞片等好莱坞类型电影作为研究对象，探究隐秘其中的既定类型模式和创新表达方式之间的张力。

丛书也对近年来颇受学界关注的身份、性别、明星研究领域进行了呼应。无论是对银幕上的知识分子、母亲和父亲形象，还是对中国和好莱坞的明星现象，都开展了积极的学术观照。

电影是一门融合集体创作的综合艺术，而电影导演是其综合性的集中体现。导演对故事性的挖掘、对影像时空的表现、对人物形象的塑造、对电影细节的描写、对观众的控制，都是电影导演艺术研究领域的重要范畴，丛书一一将之囊括其中。此外，在大师研究的视野下，丛书还对七位中外著名导演的个人影像创作，进行了细致的风格研究与文化批评。

演员依照剧本，在导演的指导下完成二度创作，将艺术形象鲜活地展现在电影银幕前。丛书通过对表演理论、表演创作和表演实践的研究，探析、总结电影表演背后的规律和法则。而电影表演教学是北京电影学院建校伊始就设立的学科，长达 65 年的讲授早已形成一套完整的教学体系，对表演教学的总结梳理，将对学

科建设产生积极作用。

对于电影摄影而言，摄影技术与技巧、影像造型风格、摄影大师研究是研究生论文的主要选题视点。这些未来的电影摄影师们，对影像历史和当下实践，进行了独立的个人思考。

丛书特别涉猎了立体电影、后期制作、数字发行等数字电影技术应用领域。电影科技是完成电影艺术表达的基本保证。在当下的数字时代，数字技术突飞猛进地发展，从最初改变电影制作方式，到如今全方位影响电影形态和工业体系。

声音是电影这门视听综合艺术的一个重要有机组成部分，其艺术构思和整体设计直接影响着电影的质量。随着电影技术和电影美学的发展，对声音理论、录音实践和音乐创作的研究也在不断变化与发展。

电影美术是影片造型的基础，需要通过艺术想象和手段创造出符合电影作品要求的空间形象和人物形象。传统的电影美术观念，在面对实验影像和新媒体艺术时呈现出新的发展变化。

在以往的电影历史及理论、电影艺术创作理论的研究基础上，丛书还对电影产业的制片策略与院线运营、电影市场的本土运作与海外开发等影视管理学的热点问题进行了探索。

在历史语境与技术变革下，当代图片摄影也在发生变化。无论是摄影影像辨析、影像现实衍变，还是国际摄影师研究、影像类型研究，抑或是观念与表达探讨、创作研讨与应用，这一定格瞬间的艺术正在等待学术研究的拓展。

对于动画研究而言，丛书分别从欧美动画、日本动画及中国动画的创作与实践予以分析，聚焦近年来重要的动画作品、动画大师、动画技巧、动画形式。

同时，北京电影学院艺术硕士作为研究生教育的重要组成，其创作报告带有鲜明的实践特征，我们从编剧、导演、表演、摄影、录音、美术、图片摄影、动画专业中选取最优秀的创作总结，以期彰显教学特色和教学成果。

总而言之，本系列学术丛书的研究特点是：研究的专业性——实践和理论研究并行，系统梳理学校电影学学科发展和学术建设的脉络；研究的创新性——坚持学术独立和学术自由，观点鲜明；研究的系统性——紧扣十年来电影创作、理论、历史、批评方面的热点和重点问题；研究的严谨性——框架条理分明，学

术思路清晰，逻辑思维缜密。

《新起点电影研究书系》系列专著，是我为纪念中国电影诞生 110 周年和北京电影学院建校 65 周年，全面加强电影学学科建设所推出的理论研究体系的重要课题。希望其成为中国电影艺术专业研究的学术典范，成为电影学科研究生教育的教学示范，为我们国家的电影艺术理论研究与专业教育贡献力量。

是为序。

中国文联全委会委员，中国电影家协会副主席

北京电影学院校长、博士生导师、教授

张会军

# 目 录

## CONTENTS

### 总 序 \_i

#### ◎ Part One

#### 上篇 身份性别研究

1945—1952年中国电影中的知识分子影像 / 陈华 \_ 002

中国电影中的母亲身份研究 / 王明洁 \_ 043

浅析美国20世纪80年代家庭伦理片中的父亲身份危机 / 王娟 \_ 090

#### ◎ Part Two

#### 下篇 明星特质研究

中国早期电影（1928—1937）明星现象研究：以胡蝶为例 / 谭丽丽 \_ 142

20世纪80年代刘晓庆明星形象研究 / 江楠 \_ 185

20世纪80年代以来好莱坞具有颠覆意味的女性明星研究 / 米静 \_ 220

好莱坞明星制与男性的“被看” / 陈立萍 \_ 261





## ◎ Part One

### 上篇

## 身份性别研究

## 1945—1952年中国电影中的知识分子影像

陈 华

### 绪论：概念的缘起

“知识分子”，与其说是作为一种事实而存在，不如说是作为一种观念而存在。与其说知识分子是一个历史群体，不如说是一种语言现象，虽然它在现象的世界中变化为千万个体的人，但是也不妨说成是一种语汇，一种表达。这一词汇在现代汉语、白话文中产生、漂泊、漫游，并构成了我们精神层面的许多表达。在这篇论文中，“知识分子”这一语言所指得到一种强制的定义，为我们观看混沌一团的中国电影现象，确立一种尺度，或者一种规则。即使这个规则是必须打破和推翻的（不强调规则或者价值，而只是说，这是个线索、话题，仅此而已）。

虽然，用这么一个孤立的观念去框构中国电影的历史，也许是很愚蠢的一件事，但这件事我们之前经常做。随着“知识分子”这一强制性的语汇而来的，还有价值评判、道德评判、伦理观念等等附加其中。而每当我们用词汇概括这一切的时候，可能如同“十七年”、“文革”时期一样，会犯偏狭的错误。

选择1945—1952年间的中国电影作为研究对象，因为这是一个大转变、大转折的时代。在这些电影中，大小的人物群体的音容笑貌，他们的言行举止在影像之中，活灵活现，胜于一切干涩的文字。这是旧时代的过去，一个新时代的开始。你也无法说它好还是不好，这对每个人来说都是不同的。对于那些先在于脑袋里比较固定的抽象概念，你无法把它们具体化，也无从评判错与对。所以

我们其实就是在处理自己的记忆、回忆，没有什么事实是可以把握的，有的可能就是所谓“事实”的“叙述”。我们是在叙述并且叙述着的和被叙述着的了。一切存在于书写和叙述之中，这些是意识形态，当然这可能是博尔赫斯、福柯、阿尔都塞之类的谵妄之言，无视了我们知冷知暖的沉重的肉身。

对于中国电影这个时期的叙述，全体史论著作都有着不得已的偏差。从当时的放映情况来看，影院放映的主流是外国进口电影，占到一半多。中国电影放映与制作，受到外片的严重影响，市场也被打击得七零八落。全中国能看电影的大多数市民，大多数的电影院里面触目所及的就是这些外国进口电影。余下的小部分里面中国人拍摄的，全是些仿佛现在入不得法眼的武侠的、神怪的、凶杀的、鸳鸯蝴蝶派的、小资产阶级趣味的、不登大雅之堂的市民电影，这些又占到了70%—80%。常被提及的昆仑、文华影业，讲究艺术效果又讲究社会关怀，因政治立场正确而被电影史津津乐道的，只占那时候中国电影放映的百分之四五左右，可是却占据着电影书写的重要篇幅。所以现有的相关研究，翻来覆去就是《小城之春》《一江春水向东流》《乌鸦与麻雀》《太太万岁》……仿佛把这二三十部电影一一说过，1945—1949年的中国电影史也就写完了。等到我们发现《十三号凶宅》挺好看，或者《荒原艳迹》更有研究价值的时候，我们再想从市民电影中进行考察开掘，遗憾的是，这些影片的拷贝都荡然无存了。

这个时代的电影作为历史开始被书写，要么从意识形态立场出发，推赞一下昆仑公司的革命爱国影片，要么从传统道德小情调上出发，欣赏一下文华公司的都市情感电影。而从对于当时文化的研究的目的来看，这些都是偏狭的。如果说1945—1949年是中国“现代”电影的最辉煌时段，那么“昆仑的9部电影，文华的12部电影，其实也难以支持整个的电影市场。电影数据显示的是，国泰电影企业公司、大同电影企业公司、大中华电影公司出品的商业类型电影，才是市场的主流”<sup>1</sup>。也就是说，是消失了的、被遗忘的商业类型电影，可能更代表了那个时期的大众文化。

中国内地在1949年新中国成立以前拍摄的故事片有2298部，到现在保存的只有331部，将近85%的影片被销毁、遗失了。即使侥幸保存下来的这331部影片，

1 汪朝光：《战后上海国产电影业的启示》，《电影艺术》2000年第5期。

也有68部残缺不全，甚至有的仅剩下数十米长的片段。<sup>1</sup>所以，如实地写作这段电影史，是不可能的。

中国电影研究不仅先天就有资料缺失的限制，甚至更严重的是，20世纪50年代之后，许多影片都被焚毁了，还有许多影片被重新修剪。所以现在我们看到的影片，很多前面都加引上了前言，如《夜店》《遥远的爱》说“这是发生在旧社会时候的事情”，这明显是经过删改的了。更多的是结尾被修改，如《丽人行》《乌鸦与麻雀》《武训传》。还有的中间被删除了，如著名史诗片《一江春水向东流》。现在印行的老电影拷贝大都是50年代重新印制的，所以我们根本无法依据拷贝现存的样子来正确地判定时代、历史，尤其是那些最敏感的部分——在你想书写历史之前，历史早已被书写过了。

所以笔者只能依据着这些现存的被筛选的、残缺的文本，戴着有色眼镜去叙述，这是没办法的一个局面。凭什么通过那残缺不全的百分之四五，来推断那100%呢？所以不用关心事实与现象，只关心思考与言说本身。我们是如何思考并且怎么样言说的？言说出的观念是如何发展的？

言语—行为理论看待叙述这一现象的时候，往往认为：表述的存在，不仅仅是反映外在的现实，而是促使事物发生。<sup>2</sup>电影也是一种叙述。我们对于电影的最高评价，无外乎反映了历史、反映了现实。然而，现实本身真的是一个说不清道不明的东西，我们看到的只是“现象”，而不是现实。就像那个坐井观天的青蛙，看到的也只是井口，而不是天空。一直以来我们都有个天一样的妄想，然而天是看不全的。博德里在探讨精神分析的重要文章里，提出了柏拉图的洞穴神话，那恍惚地似假非真。所以，研究电影的表述，不是看它如何反映外在的现实，电影除了是镜子之外，更重要的是一种机制，还要看它怎么样“促使事物发生”，这就是意识形态。

如果像后结构主义者一样，从词语的叙述，取消“现实”的表述，这却又如履薄冰，让人不踏实。虽然言说是痛苦的，然而还是试着努力去把握吧。词语一经使用都是隐喻的性质，指向的是别处。我们也不妨用“知识分子”作一个语

1 参见赵童生：《电影档案的历史与未来》，《电影艺术》2000年第5期。

2 参见刘禾：《跨语际实践》，三联书店2008年版，第55页。

言的表述……如果这个概念不够明晰的话，那么能否保证其他论述中国电影的概念，如“现实主义”、“左翼”、“意境”一定就明晰么？难道不能试图用一个其他的概念体系其他的视角进行处理么？当然概念与方法的使用这一行为本身，就是令人质疑的。

在美国电影研究界，尤其是对于好莱坞电影，往往对某些形象、主题进行一些社会学样式的概括、分类研究。“内容分析引借于大众传媒研究，它是根据一个特定信源发出的一系列信息，对这个信源的若干观察不到的方面做出量的推断的方法。由此而言，信息就是影片，信源就是社会，或者至少是构成电影观众的那部分社会。信息（影片）可以看作是观众的心理和情绪的表现。通过考察这些影片，用来了解过去某个时期的‘民族情绪’或者‘公共情绪’。”<sup>1</sup>具体的研究模式是：1. 首先界定研究所涉及的文本的类别（影片）；2. 界定一个总体的研究；3. 在这些文本中选出一个样品加以分析。这多少借鉴了社会学的工作模式，在总体收集资料的基础上，进行统计，然后再进行定性或者定量的分析，如B. 琼斯《影片内容的定量分析》，考察了1941年4月—1942年2月发行的100部好莱坞故事片，“用以确定主要角色的人口统计特征（年龄，经济阶级，婚姻状况），这些角色的欲求以及这些欲望是怎么样被满足和被否定的”。

然而在中国电影史研究中，使用这一模式是具有缺陷的，因为首先，所有的影片资料都已经遗失了80%，无法进行资料的收集、概括，仅凭剩余的文本不好概括观众的心理（补充方法是查找报刊等文献资料）；其次，中国电影类型斑驳混杂。类型这个观念在中国电影中不太适用，类型交叉特别多，往往一个电影有许多类型，现象与现象之间很难归类与排比。所以某些复杂的文献，往往被草率地处理掉，张英进提出了“电影的知识考古学”<sup>2</sup>，考据各种零散的纸片、印刷品、海报，进行重构。

“特定时代的影片中，各种社会群体是怎么样被描述的呢？这就是社会群体形象研究。对这一论题的考察形成了电影史中一个意义体的焦点。其争论之处并不在于一部影片如何再现了一个特定的种族群体或者人口统计学意义上的群体，争

1 [美] 罗伯特·艾伦、道格拉斯·戈梅里：《电影史：理论与实践》，中国电影出版社1997年版，第210页。

2 [美] 张英进：《审视中国——从学科史的角度观察中国电影与文学研究》，南京大学出版社2006年版，第136页。



议之处在于：在众多的影片中是否存在一种银幕形象的范型？假如银幕形象随时代而变化，那么这种变化是如何发生的？——电影化的定性反映着社会中定型化的态度，反映人们对于自己与世界之关系的所思所想。”<sup>1</sup>也就是说，电影的表达，为观众的观影心理所决定。但是，也不尽然，如克利普斯在《渐隐至黑》中考察了1896—1942年美国电影中的黑人形象，1942年以后的电影中，黑人形象有显著的改变。这并非由于公众看法发生了广泛的变化，而是因为好莱坞终于开始屈服于民权组织的持久压力（如文华影业在1949年后期的作品）。

弗洛伊德说：“电影是神话，是‘失落之物’和‘欲望之物’的再现。”不管我们以何种方式进行言说，电影总是会有所启示的。

## 一、划分时态与空间

### （一）早期电影中知识分子形象的起源

“知识分子”这一词语的使用，现在变得非常广泛，但其正式地在汉语中出现，是在1920年的共产党刊物之中。<sup>2</sup>20年代的进步杂志里，使用最广泛的是“知识阶层”，最后随着马克思主义在中国的传播，这个词频繁地出现在共产党的杂志之中。包括最为人所知的毛泽东的《中国社会各阶层分析》，“小地主、许多高等知识分子——华资银行工商业从业人员、大部分大学校、专门学校的教授、学生、小律师等”。蔡和森1925年写文章说“中国共产党并不是由几个知识分子、大学教授产生”。这个词在20年代使用开去，指代新式知识分子，用来区别于过去的读书人——所谓的“士”，最终成为了社会阶层划分标准，随着新中国成立，这个词也就在1949年之后被作为一个社会群体的指认最广泛地使用开来。

毛泽东对于中国阶层的划分以及后来的有关知识分子的文章被广泛地应用于1949年之后，原来差异性非常大的群体被这一称谓统一化、制度化。甚至一直到20世纪80年代，谢晋电影中要努力地为这个群体讨个说法，在《天云山传奇中》言必称“我们知识分子”，或者像《人到中年》那样，几个中年医生疾呼：“应该落实知识分子政策！”“知识分子”这个不精确的语汇，竟然真的成为了一个群体

1 [美] 罗伯特·艾伦、道格拉斯·戈梅里：《电影史：理论与实践》，中国电影出版社1997年版，第208页。

2 参见王增进：《关于“知识分子”词源的若干问题》，《经济与社会发展》2003年第1期。

性的指认。

中国传统知识分子是“士”，余英时先生在《士与中国文化》中谈及这一问题，士是原来中国传统社会结构中的“四民”之首，随着中国传统社会的分崩离析而成为了边缘化的群体。所以，定义对于中国知识分子的银幕想象，是看他们与这个世界的“格格不入”。像在许多左翼电影中，知识群体都是与环境格格不入的，并且产生的是思想矛盾，关乎家国天下的宏大叙事。我们姑且随中国社会的历史通例，称这些人为知识分子。所以，本论文对于这个概念采取宽泛多元的定义，一为社会经济特征，二为思想特征，在下文中随着具体影片而具体分析。

舞台文明戏先于电影。早期电影其实是舞台的翻版，置景是舞台平面景片样式的，摄影是中景全景平移样式的。从剧目故事中可以看到知识群体的舞台形象起源。受旧式教育的读书人不妨称为“士”——《雪中孤雏》《一剪梅》中的长袍马褂瓜皮帽，受着新式教育的群体可以称为知识分子——《国风》中的新青年。在当时的文明戏中也可以清晰地分辨“士大夫/新式知识分子”的矛盾，如20世纪初著名的春柳社，倡导反封建思想，抨击不合理的包办婚姻等制度，鼓吹革命与进步，排演了许多时装新戏，如《秋瑾》《徐锡麟》《家庭恩怨记》《社会钟》等。同时，还有许多时装新剧将旧戏中的才子转换为新式样的读书人，却继续做着原来的戏，如《汾河湾》等“相夫教子”的旧戏只要稍稍改动，就能够成为一个时装新剧。

对于电影而言，中国电影第一部叙事长篇《孤儿救祖记》诞生于1919年“五四”运动时期，这不能不说是一种宿命。从早期电影形态中，分明能够读解到新式娱乐里面提供的资产阶级改良思想，一如当时的问题小说，表现大批知识青年受到现代教育之后对这个社会的抗拒性的理解，以及与传统的旧道德、旧家庭的冲突。在《黑籍冤魂》《孤儿救祖记》等作品中，新式知识青年与封建家庭有冲突，但最后往往通过“改变+和解+回归”模式，回到封建家庭。

知识分子真正能够走出家庭，要到新兴电影时期（也就是平常说的左翼电影）。这个时期的电影里，对银幕上新与旧的知识阶层的表现反复出现以下几个母题：

第一，知识青年从乡村走进城市，面临现代化的冲击（《桃花泣血记》）。

第二，知识青年厌恶城市，回到乡村（男性），后来在一个农村姑娘那里寻找

到真爱（《和平之神》《海角诗人》《野草闲花》）。

第三，知识青年沉沦在都市，丧失理想，生活堕落（最后可能被女性拯救）。

第四，女性知识青年，也就是新女性，受到教育，得到知识之后面对生活（往往都是劫难）要么沉沦，要么苦闷找不到出路，要么与爱人一起寻找新生活（《新女性》《三个摩登女性》《女性的呐喊》《脂粉市场》）。

其中，道路问题是一个重要的问题。知识分子这一群体在现实的矛盾无法解决的情况下，总是希望能够寻找到出路。《桃李劫》就是找不到出路的年轻知识分子的苦闷，《新女性》中那触目的字幕：“我要活！！”也是渴望找到一条出路。这一矛盾有时会通过一个“空想主义乌托邦”解决，费穆导演的《城市之夜》就是这样，资本家的儿子心灵转变了，跟着女工和其他被驱逐出城市的人们到农村去建设“新生活”，把当时的矛盾牵扯进20世纪30年代的社会改造话语之中，成为了那一时期的主旋律标签。同样讲新生活运动的还有《国风》，使用了许多标语和口号。这在艺术上是粗鄙的，但是却承担了那个时代电影作为大众传播工具的宣传作用。

## （二）1945—1952年从战后至新中国成立这一时期的形态划分

这个时期是个断层，国统区与上海“孤岛”都在制作电影，同时也有“伪满映”以及延安电影团。这个时期的电影，延续着国防电影的诉求，对于团结、抗战的呼声是十分强烈的。重庆的制片厂出品的多是爱国的国防电影，而抗战时期的“孤岛”，在张善琨与川喜多长政的主持下，生产了一些暧昧的商业影片，仍不免偷着放进爱国主义的理想。1945年之后，中国电影更多地表现了时代感，明言国族的诉求，挖掘传统伦理秩序受到胁迫的恐惧。所以，这个时期的电影是分裂多于统一、整合。为了观察这一时期的电影，先对其表达类型做一个不太精准的分类。<sup>1</sup>

1. 社会问题剧：《八千里路云和月》《一江春水向东流》《夜店》《丽人行》（与家庭伦理剧有较多重合）。

2. 家庭伦理剧：《哀乐中年》《万家灯火》《不了情》《太太万岁》《大团圆》《春城花落》（柯灵）、《风雨江南》。

1 参见万传法：《初始的类型：划分标准及互动机制》，陆弘石主编：《中国电影：描述与阐释》，中国电影出版社2002年版。



3. 喜剧片:《花外流莺》《乘龙快婿》《假凤虚凰》《还乡日记》(与类型1、2有较多重合)。

4. 武侠、神怪片:可能受到电检制度的影响,这一时期的武侠片明显少于“孤岛”时期。

5. 古装片:《国魂》《清宫秘史》。

6. 恐怖片:《十三号凶宅》《荒原艳迹》。

7. 侦探片:《六二六间谍网》《腐蚀》(与《希望在人间》相似,模仿好莱坞,摄影造型有黑色电影风格)。

每当我们考察好莱坞电影,无论是西部片还是喜剧片,每个类型都形成了自己的叙事法则和神话体系,每一种形象符号都具有着象征意义。当我们考察中国传统电影的时候,发现虽然我们自己的文化传统不允许这种类型划分,但是仍然可以对在自己的文化形态上出现的作品进行一定题材分类以进行考察。比如,家庭伦理片在中国电影中的地位类似于美国的西部电影,从《孤儿救祖记》开始,就为中国人提供了伦理道德的范式,这与西部片《关山飞渡》等塑造的原始神话的功能是一样的。在中国传统文化中,是不关心自己的起源问题的,只关心自己如何存在,并为存在找到一个伦理范式。家庭伦理、社会问题两种剧(虽然其区分也不严格),因为其成熟的生产机制、完善的社会消费市场、形成规模的作品数量,理应作为中国电影的一个准类型。因为这些可能会有统一的题材、样式或者一致性的问题,我们从中归纳出的只是一个简单的分类。

由于当时电影的消费对象,90%是北京、上海、香港等地的知识阶层,所以电影以知识分子(社会学意义上的)为描述的主体。基本上1945—1949年所有的电影主角,都是知识分子。然而表现其裂隙与痛苦的影片,基本上又只存在于社会写实性的作品之中,所以,看战后的电影中知识分子的象征意义,应该从社会问题剧、家庭伦理剧等一系列写实性的作品着手。(当然像《国魂》《清宫秘史》这类作品,有知识分子视角,反映了朱石麟等激进知识分子的思想倾向,及“得民心者得天下”的国族诉求,并且也呈现出与古装电影不一样的叙事策略。)

社会问题剧往往将“社会问题”做成主要矛盾与叙事的动力点,强调外部的社会现实问题对于知识分子人格与尊严的冲击,而家庭伦理剧往往将“家庭伦理”