



广播影视新视角丛书



普通高等教育“十二五”规划教材

丛书主编 孙宜君 陈龙

中国经典电影解读

贺昱 著



国防工业出版社
National Defense Industry Press

ZHONGGUO JINGDIAN DIANYING JIEDU



广播影视新视角丛书

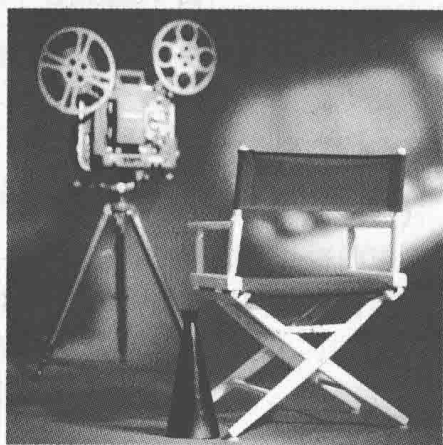
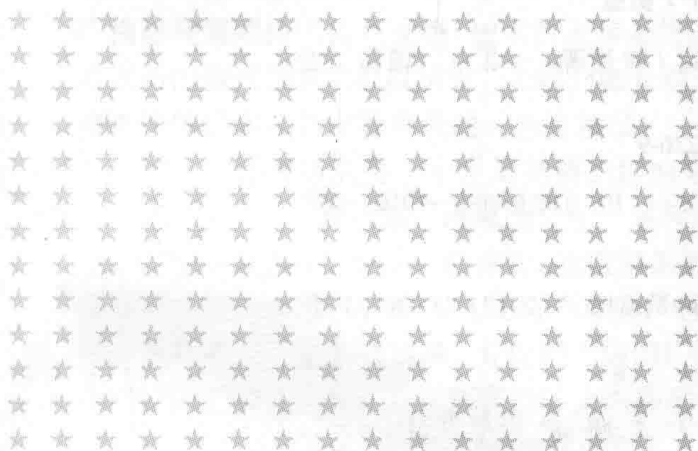


普通高等教育“十二五”规划教材

丛书主编 孙宜君 陈龙

中国经典电影解读

贺昱 著



国防工业出版社

· 北京 ·

内 容 简 介

这是一部从类型角度切入，对中国电影进行系统研究与解读的著作。全书共八章，分别对中国爱情片、喜剧片、武侠片、警匪片、魔幻片、西部片和动画片等主要电影类型进行论述与解读。每一章首先对该类型电影创作做历史梳理，为读者勾勒其发展概貌；然后提炼其基本范式与艺术意蕴，提供解读的角度和基本方法；最后对代表性影片进行个案分析，提供微观的具体示例。本书突破了赏析类图书所惯用的“单片分析集锦”模式，体现了整体把握与个案分析相结合，历史纵向描述与横向解读分析相结合，既有一定的专业性，又通俗易懂，可作为高等院校教材，供影视学、传播学等专业课程以及通识教育课程使用，也可以作为影视研究与爱好者的理论研究读本。

图书在版编目（CIP）数据

中国经典电影解读 / 贺昱著. —北京：国防工业出版社，2017.2

ISBN 978-7-118-11226-9

I. ①中… II. ①贺… III. ①电影评论—中国—现代
IV. ①J905.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2017）第 030733 号

※

国防工业出版社 出版发行

（北京市海淀区紫竹院南路 23 号 邮政编码 100048）

北京嘉恒彩色印刷有限责任公司

新华书店经售

*

开本 710×1000 1/16 印张 18¼ 字数 346 千字

2017 年 2 月第 1 版第 1 次印刷 印数 1—3000 册 定价 45.00 元

（本书如有印装错误，我社负责调换）

国防书店：(010)88540777

发行邮购：(010)88540776

发行传真：(010)88540755

发行业务：(010)88540717

“广播影视新视角丛书”总序

胡正荣 孙宜君

20 世纪末以来,数字技术、互联网技术及现代通信技术的飞速发展,给广播影视等传媒带来巨大的影响,传媒和科技都呈几何级数发展速度变化与增长。年龄稍长的人,可能都经历了电视的视图从黑白到彩色,广电技术从模拟信号到数字信号,节目从单调到越来越丰富的过程。如今广播影视传播的数字化、网络化、互动化已经成为现实。就通信而言,20 年前,传呼机还是新潮的通信工具,现如今手机已经非常普及并开始进入 3G 时代。手机向着微型计算机的方向快速延展,其功能之强大已现端倪。当然,近 10 年来互联网对人们社会生活的影响就更大、更为深远,其中网络电视、网络音视频等视听新媒体也起到了重要作用。广播影视需要技术作为支撑,技术的进步必将给广播影视的存在形态与发展模式带来新的嬗变因素。可以预见,在媒介融合趋势的主导下,广播影视事业必将获得更快的进步,其中既有机遇,也有挑战。

对广播影视事业另一个至关重要的影响来自体制改革与媒介管理层面。自 20 世纪 90 年代中期以来,国家出台了一系列广播影视事业的管理办法,有力推动了广电体制改革,鼓励人们探索、实践新的媒介经营与管理模式。外资的进入、民营影视机构的准入、电影院线制的实施、电视节目“制播分离”制度的浮现,都有效繁荣了广播影视市场,并促使中国的广播影视事业迈上国际化的道路。于是我们有了国产大片,有了许多叫好又叫座的电视节目,更为重要、也更为内在的是广播影视机构的专业人士在经营与管理方面逐渐获得了自我意识。2011 年 10 月举行的中共十七届六中全会对文化产业予以了高度重视,全会提出了“推动文化产业成为国民经济支柱性产业”的战略发展目标,广播影视事业作为国家文化产业的重要组成部分,必定会在这一大背景下受到积极的引导与激励,从而获得健康的、长足的发展。

所有这些,都使得广播影视在技术、产业、文化等方面不断出现新现象、新问题、新态势、新思潮、新理念。从广播影视学术研究与教学的角度来看,则出现了许多新案例与新的研究对象。传统的广播影视研究的内容、方法与范式面临挑战。在此形势下,广播影视学者理应把握住时代脉搏,将广播影视传播实践中

所发生的巨大变化——从技术到产业、从理论到实践、从现象到文化——注入教学内容之中，从而让广播影视教学能够“与时俱进”。在这前提下，孙宜君、陈龙教授任总主编的“广播影视新视角丛书”的意义很自然地就凸显了出来。这套丛书很明确地将自己定位在“新视角”上。所谓“新视角”，不仅意味着丛书会瞄准广播影视业界出现的新现象、新问题、新态势、新思潮，突出新案例、新材料，也意味着丛书会吸收学术界的新观点、新思维。其总体脉络则是广播影视在技术进步与体制改革背景下的发展趋势。这一点充分体现出丛书编委在编写这套教材时的新理念。

在“新视角”的主导下，这套即将陆续推出 30 多本的丛书全方位地建构了广播影视本科教学的教材体系。广播电视新闻、广播电视编导、影视艺术、广告学等方面的内容悉数涵盖，涉及新闻传播学、艺术学两个学科。在编写思路则以满足广播影视的本科教学为目标，充分体现教学特点，兼顾学理性与实用性。在体系上也较为完备，从技术(比如《影视数字制作技术》、《电视新闻摄影教程》、《电视摄像技术与艺术》等)到美学(比如《影视艺术概论》、《影视美学》等)、从理论(比如《影视传播导论》、《影视文化概论》、《广告传播概论》)到实务(比如《广播电视实务》、《广播电视经营与管理》等)，涉及的课程较为全面，构架则较为严谨。所设课程尽管较多，却都不出广播影视之大范畴，这在一定程度上确保了这套丛书在选题上的集中性、在特色上的鲜明性。

求“新”并不意味着一味地赶时髦，唯新潮之马首是瞻。一味地求“新”而无视传统，必将使所谓的“新”成为无源之水，最终失去生命力，徒留空洞的外壳。唯有推陈，方能出新；唯有继往，方能开来，这是“发展”之辩证法。对广播影视的学术研究与教学来说，求“新”并非是将传统理论弃之如敝屣，实际上，新现象、新问题并没有颠覆原来的理论观点，而是对之进行了充实和发展，或者是将原来的理论观点拓展到一个更大的范畴，从而使之具有当代适用性。总之，本丛书的编写理念遵循了唯物辩证法的发展规律，求新而不忘本、追求新视角却注意保持与传统的内在贯通，将“新”建立在深入理解传统的基础上。惟其如此，丛书所彰显出来的新观念和新思维，方能做到言之有据、顺理成章。

“广播影视新视角丛书”编委成员都是来自教学一线的学者。他们具有丰富教学经验；同时又在广播影视学的不同学术分支里潜心治学，可谓术业有专攻。前者保证了这套丛书的教学针对性和实用性，后者则保证了其著述的学理性与科学性。

作为这套丛书的学术顾问与主编，我们非常期待这套教材、专著能够积极、有效地推动中国广播影视教学与研究的发展。谨以之为序。

第一章 类型理论观照下的中国电影	/1
第一节 “类型”与“题材”的碰撞	/1
一、电影类型：源于商业特性的需求	/1
二、类型电影诞生的理论话语	/3
三、以题材为重的中国电影	/4
第二节 类型理论的中国实践	/6
一、类型划分的依据和原则	/6
二、大众文化视野下的定向期待：类型电影的中国化生存	/7
第二章 爱情片：“情”“理”较量 浪漫感伤	/9
第一节 含蓄浅藏真情现：中国爱情片概览	/9
一、“新”“旧”交叠时期的爱情（20 世纪 20、30 年代）	/9
二、以家喻国：传统爱情观的映射（20 世纪 40 年代）	/11
三、遮蔽中的遗憾：敏感时期的爱情（20 世纪 50、60 年代）	/12
四、解冻后的柔情与浪漫（20 世纪 70、80 年代）	/14
五、爱情童话的追寻与失落（20 世纪 90 年代）	/16
六、多元化爱情的世纪迷思（21 世纪以来）	/19
第二节 爱情片的模式演变及审美价值	/22
一、“红色恋人”：“爱情+革命”模式的演变	/22
二、爱的化身与苦难承担：爱情电影中的女性	/26
三、爱情片的价值取向与审美意蕴	/34
第三节 甜蜜而忧伤的爱恋：《甜蜜蜜》	/39
一、陈可辛和他的“陈可辛标签”	/40
二、漂泊中的爱情：关于移民与回归，寻找与迷失	/41
三、民间立场与人文关怀	/42
第四节 道德规诫中的隐忍情思：《花样年华》	/43
一、风格导演王家卫和他的“香港印记”	/44
二、举手投足间的偶像魅力	/45

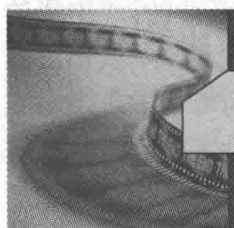
三、对传统文化与道德的回归	/46
第五节 历史叙事中的儿女情长：《云水谣》	/49
一、当爱情片遭遇主旋律	/49
二、历史长河中的“英雄”叙事	/51
三、对类型的突破与融合	/52
附：推荐 20 部必看的中国爱情影片	/53
第三章 喜剧片：滑稽戏谑 笑看人生	/54
第一节 庄谐流转喜中叹：中国喜剧片概览	/54
一、诞生：以滑稽喜剧的形式（1922—1927）	/55
二、战火与斗争中的讽刺喜剧（20 世纪 30、40 年代）	/57
三、为新中国而歌（1949—1966）	/59
四、香港喜剧片的黄金时代（1966—1976）	/60
五、幽默与荒诞：20 世纪 80 年代喜剧新面貌	/62
六、喜剧电影与大众文化的兴起（20 世纪 90 年代）	/65
七、新世纪与商业化浪潮	/66
第二节 喜剧精神与大众娱乐文化	/67
一、理性与乐感文化	/68
二、大众文化与娱乐精神	/69
三、“黑”与“自黑”：喜剧电影新走向	/71
第三节 翻覆艺术与商业：国民导演冯小刚	/72
一、艺术与商业不是“甲方乙方”	/73
二、一位市民：冯小刚电影中的人物形象	/75
三、一地鸡毛：芸芸众生的生活百态	/77
四、一座城池：“京味儿”中的喜剧意蕴	/79
第四节 黑色幽默与现世疯狂：《疯狂的石头》	/81
一、宁浩小成本喜剧创作之路	/82
二、黑色幽默中的“错位英雄”	/85
三、后现代风格的叙事策略	/88
四、技术发力，推陈出新	/89
第五节 中产阶级的“治愈”之旅：《人在囧途》系列	/92
一、公路喜剧片的精神诉求和价值取向	/92
二、逃离·追寻·治愈：《人在囧途》的叙事模式	/94
三、人物设置中的喜剧效果	/95
四、空间景观的叙事功能	/96

附：推荐 20 部必看的中国喜剧影片	/97
第四章 武侠片：刀光剑影 快意江湖	/99
第一节 且醉江湖万里天：中国武侠片概览	/99
一、神怪武侠：武侠片的草创期与小高潮（1921—1936）	/100
二、抗战烽火与武侠片的三种形态（1937—1949）	/101
三、香港电影的经典武侠时代（1950—1980）	/102
四、新武侠电影的崛起（1981—1999）	/104
五、武侠大片与国际化道路	/105
第二节 武侠电影美学探析	/107
一、武侠片与武侠文化的关系	/108
二、武侠电影的类型元素	/109
三、武侠电影的经典情节	/112
四、武侠电影的经典场景	/114
五、东方暴力美学：消解暴力的视听策略	/117
第三节 中国密码：《卧虎藏龙》	/119
一、一个中国，两种演绎	/120
二、一脉相承的“李安主题”	/121
三、山河入梦：《卧虎藏龙》的影像美学	/122
第四节 新派武侠：《新龙门客栈》	/123
一、从忠义规范到情义诉求	/124
二、对香港武侠的继承与发展	/126
第五节 沉香旧梦：《一代宗师》	/127
一、历史的实底与个人的选择	/128
二、经典的台词与写意的时空	/130
附：推荐 20 部必看的中国武侠片	/132
第五章 警匪片：猫鼠游戏 正义担当	/134
第一节 自是英雄最豪杰：中国警匪片概览	/134
一、《偷烧鸭》：香港警匪片的肇始（1909 年）	/135
二、长期酝酿（20 世纪 20—60 年代）	/135
三、初具类型特征（20 世纪 70 年代末至 80 年代初）	/137
四、黄金时期（20 世纪 80 年代后期到 90 年代中期）	/138
五、低谷中的嬗变（20 世纪 90 年代后期及 21 世纪初）	/143
六、CEPA 签订后的中国警匪片（2003 年以来）	/146
第二节 中国警匪片的美学特征	/149

一、与警匪片相关的几个概念	/149
二、警匪片中的二元对立模式	/150
三、警匪片中的经典情节	/152
四、警匪片中的经典道具	/154
五、特别“有戏”的内心冲突	/156
第三节 血色的暴力与浪漫：《英雄本色》	/158
一、吴宇森与他的英雄片盛世	/159
二、“暴力”与“美”铸造的江湖世界	/161
三、为稻粱谋，也为艺术谋	/164
第四节 身份认同的惑与罪：《无间道》	/166
一、警匪片重整旗鼓的救市之作	/167
二、开创“双卧底模式”	/169
三、消解暴力的美学呈现	/170
第五节 港片“北上”的守与变：《毒战》	/171
一、个性化的人物设定	/172
二、清冷凛冽的风格	/174
附：推荐 20 部必看的中国警匪片	/176
第六章 魔幻片：魍魉世界 水月镜花	/178
第一节 幻境迷思情何堪：中国魔幻片概览	/178
一、诞生和小高潮（20 世纪 20 年代至 30 年代初）	/179
二、长久的低谷期（20 世纪 30 年代到 50 年代初）	/180
三、依附于戏曲片的艰难延续（20 世纪 50、60 年代）	/180
四、复兴时期（20 世纪 70 年代）	/182
五、第二次高潮（20 世纪 80、90 年代）	/182
六、新世纪以来的魔幻片	/185
第二节 中国魔幻片的美学特征	/189
一、魔幻片与奇幻文学的渊源	/189
二、场景：神秘的异域空间	/192
三、人物：拥有超自然力量的角色	/193
四、情节设置：不可能完成的任务	/194
五、特效：奇观化的视觉效果	/195
六、魔幻片的精神价值	/197
第三节 三界内的情网纠葛：《青蛇》	/200
一、颠覆性的角色	/201

二、多角度的爱情主题	/202
三、旖旎的影像呈现	/205
第四节 奇观化的电影叙事：西游系列	/206
一、故事：奇观化形式的决定因素	/206
二、特效：魔幻片叙事的重要手段	/209
第五节 魔幻传奇的续写：《捉妖记》	/212
一、票房传奇——上映恰逢其时	/213
二、世俗神话——多种类型元素杂糅	/215
附：推荐 20 部必看的中国魔幻片	/218
第七章 西部片：西风古道 对酒当歌	/219
第一节 悠悠故土荒原情：中国西部片概览	/220
一、来自中国的西北风（20 世纪 80 年代）	/220
二、新西部电影的崛起（20 世纪 90 年代）	/224
三、新世纪带来新变化（2000 年以来）	/227
第二节 中国西部片的文化意蕴	/231
一、生存与生命：西部文化精神的呈现	/231
二、矛盾，在变革中展开	/232
三、大漠、旷野、情怀：西部审美空间的营造	/233
第三节 自由绽放的生命之花：《红高粱》	/235
一、故事性：精英意识向大众审美的回归	/236
二、历史真实与酒神神话	/236
三、生命的礼赞与人性的张扬	/237
第四节 其刀出鞘，必有异声：《双旗镇刀客》	/238
一、浓郁的好莱坞味道：样式的创新与类型的回归	/239
二、西北风物与侠义文化的结合	/241
三、一则关于成长的寓言	/243
第五节 人性荒漠中的“反英雄”：《无人区》	/245
一、人性的迷失，欲望的黑洞	/246
二、类型片：融合与拓展	/247
三、荒诞中的反思力量	/249
附：推荐 20 部必看的中国西部片	/250
第八章 动画片：变形想象 极简夸张	/251
第一节 栴风沐雨民族风：中国动画片概览	/251
一、萌芽：万氏三兄弟的动画创作（1922—1937）	/251

二、以动画为武器（1937—1949）	/252
三、中国动画发展期（1950—1956）	/254
四、“中国学派”的丰富与成熟（1957—1977）	/255
五、扬帆起航（1978—1999）	/258
六、新世纪动画电影的产业化（2000年至今）	/259
第二节 中国动画片的范式与意蕴	/260
一、选材：传统文化的滋养与孕育	/260
二、寓教于乐：对教育功能的重视和强调	/262
三、表现形式中的民族特征	/263
四、水墨动画：民族动画的瑰宝	/265
第三节 原创动画的指路明灯：《宝莲灯》	/266
一、当中国元素遇上“异域风情”	/267
二、动画电影中的音乐王国	/269
三、动画大片的意义	/269
第四节 慢式生存哲学：《麦兜故事》	/270
一、从麦唛到麦兜：麦兜形象与“麦兜”系列的诞生	/271
二、慢式生存哲学：成长中的悲悯	/273
三、“繁”“简”搭配，缔造百分百“香港制造”	/275
第五节 归来的情怀：《西游记之大圣归来》	/276
一、英雄叙事：大圣的冒险征途	/277
二、对经典神话的“破”与“立”	/278
三、传统 IP 打造全年龄动画	/279
四、票房秘籍：营销造势的有益启示	/280
附：推荐 20 部必看的中国动画片	/282
附录	/283
中国电影百花奖最佳电影获奖名单	/283
中国电影金鸡奖最佳电影获奖名单	/284
中国香港电影金像奖最佳电影获奖名单	/285
中国台湾电影金马奖最佳电影获奖名单	/286
后记	/289



第一章 类型理论观照下的中国电影

□□□□□□□□□□

美国电影史学家蒂诺·帕利奥在研究好莱坞大电影公司时认为,为了获得最大利润,每个公司都必须拍摄“适应花钱观众的趣味”的类型电影,从而在市场获得立足之地。既然想要生产一部必然成为票房冠军的电影是不可预测的,那么最稳妥的方法就是电影公司不断复制一部已经获得成功的电影,并尽量在观众市场形成一种稳定的趣味取向。^①这便是类型影片存在的现实基础。

而电影的创作实践也证明,我们在电影院看到的绝大多数是商业电影,或者叫娱乐片,其中大部分是类型电影。^②可以说,类型电影遵循的是一套创作者和观众都熟知的套路或规则,不论从创作者一方,还是从观众的角度来看,彼此都“心照不宣”,因此,有研究者认为,类型电影的出现,是观众与创作者和制片人一起进行的一场休闲游戏和美学对话。

但即使是有规律和可操作性的黄金法则,依照类型原则制作的电影也不是“百发百中”,全都深受观众青睐而票房大卖。在中外影史上,很多质量上乘的作品遭遇滑铁卢,票房未遂人意。

作为一个复杂、矛盾又有趣的,与大众文化、通俗文化沾点边的电影现象,类型电影所主张的“类型化、模式化”与“去除模式、呼唤创新”的时代潮流似乎背道而驰,这一独特的美学观念不禁让人思考:方兴未艾的中国类型片的本土化生存,究竟应该怎样理解和看待?又需要怎样的环境来呵护与栽培呢?

第一节 “类型”与“题材”的碰撞

一、电影类型:源于商业特性的需求

对事物进行分类似乎是人类的天性,对于类型的讨论首先是从文学理论

① 傅抱石:《双城故事:中国早期电影的文化政治》,刘辉译,北京大学出版社,2008年,第39页。

② 郝建:《类型电影教程》,复旦大学出版社,2011年,第1页。

开始的。

电影类型的出现与电影本质属性密切相关。首先，电影是商业的，“电影的生产与消费是一项商业活动，在市场取向的经济环境下，必须注意‘一般物质生产基础’，也就是要顾及电影制作的成本。”^①尽管巴赞并不赞同将科学发现与工业进步视为电影发明的原动力，但是从制作上来看，电影仍然是工业化大背景下由科技催生的“第七艺术”，具有与生俱来的科技属性与商业属性。印第安纳州呼啸而过的火车幻象为 19 世纪的人们打开了一扇魔法大门，电影从诞生之初就是作为取代魔术的商业表演出现在人们视野中的，而在此之前，爱迪生的电影视镜早已盈利多时了。商业的法则在好莱坞那里，则顺理成章地发展成为大制片厂制度，以保证电影商业利益的最大化。

在艺术范畴里的电影创作本不应该有固定的模式，充其量只能称为“惯例”，但在商业范畴中的电影生产必然要首先遵守商业法则，而用最小的成本创造最大收益的捷径便是模仿成功案例。《火车大劫案》（1903）之后，广袤蛮荒的西部成为电影中拓荒者的修罗场，也成为好莱坞绝境逢生的幸运地，于是西部片成为贴有鲜明美国标签的重要类型；《卡萨布兰卡》（1942）经过哈佛社区的传播，将“战争+爱情”的模式演绎成为战争片的新类型；《夜长梦多》（1946）让世界看见了经济衰退时期在丛林法则中挣扎的一代美国人，城市既是混乱种族与腐败罪恶的熔炉，亦是行走在肮脏小巷神情疏离的马洛遍寻真相之地，诞生在流水线上主题灰暗的 B 级片意外地迎合了观众颓唐的心境，同时在大洋彼岸的戛纳电影节上被影评人冠以“黑色电影”的名号，“黑色电影”从此亦成为风格独特的一种电影类型。

片场制是一种因商业制作、消费模式、利润分配而形成的流水线生产方式。^②这样的艺术生产方式很容易让人联想起波普艺术教主安迪·沃霍尔，——他离经叛道的罐头工厂和复制哲学。经济介入艺术真的只带来了灾难吗？在左翼批评家尖锐地批评商业扼杀了艺术家的独创力时，一些学者思考起了电影的经济运作与艺术创作之间的良性互动关系。经济为电影艺术的创作提供了物质基础，使这项艺术活动得以循环持续下去。

不管是鲜花掌声还是怒骂讨伐，大制片厂制度还是不能简单地用“商业至上”和“娱乐至死”来概括，就如巴赞所感叹的：“美国电影是一门经典艺术，那么为什么不去钦佩它那最值得钦佩的，亦即不仅是这个或那个电影制作者的才能，而是那个系统的天才，它那始终充满活力的传统的丰富多彩，以及当它遇到新因

① 郑树森：《电影类型与类型电影》，江苏教育出版社，2006 年，第 9 页。

② 郑树森：《电影类型与类型电影》，江苏教育出版社，2006 年，第 9 页。

素时的那种能产性呢？”

二、类型电影诞生的理论话语

有学者用控制论与认识论来解释类型产生的过程，将电影类型作为惯例和经验的系统来看待。^①他们认为类型的产生是一种认识的反馈与经验的积累。美国学者罗伯特·考克尔在著作中指出，类型是非常具有伸缩性的，是随着不同时期的文化需求而不断演变的。它们帮助观众与影片沟通，承诺提供满足观众某种欲求的一定的叙事结构和人物类型。^②各种类型以有限的基本结构成分，为观众提供无限的集成品，从而带给观众审美情感上的新鲜与震撼。这种“守”与“变”的协调和转化的过程，使类型电影在续写新的奇迹、新的文化内涵的历史征途上历久弥新，散发出不朽的艺术魅力。

大制片厂制度的出现代表了电影工业化生产的成熟。如果说大制片厂制度是类型电影诞生的直接推动力，在多个方面决定了一种类型的特征，我们将要深究类型电影诞生是否有着更深的审美感情？一个类型的电影能否给不同国家、不同种族的观众一种共通的情感体验？观众为什么认定包裹着五花八门外衣的几百部发生在不同时空的影片其实讲的是同一个故事？诸多学者将目光汇聚在神话学关于原型叙事的研究上。

在好莱坞编剧教程中常会提到一种叙事模型——英雄之旅。英雄的冒险旅程可以被划分成三幕共12个阶段，他（或她）在一段惊心动魄的冒险中感受召唤、超越局限、获得成长和遇见爱情，并最终回到故乡。由此，英雄完成了一次新生，成为启蒙者泽被一方。英雄之旅的原型叙事显然来自神话学关于原型的研究。坎贝尔在他的神话学著作《千面英雄》中列举了来自东方和西方英雄之旅的故事：在西方，古希腊神话中的英雄阿尔戈远渡重洋智取金羊毛，荷马史诗中那智慧的奥德修斯历经考验重返故土，《旧约圣经》记载了摩西出埃及之后在西奈山上蒙受启示的神迹；在东方，年轻的王子乔达摩·释迦牟尼孤身离开皇宫踏上悟道的旅途，圆满十项修为之后，未来的佛陀在菩提树下面对迦牟尼神的威胁安然不动，最终迦牟尼神溃败了，释迦牟尼在黎明前大彻大悟。坎贝尔解释说，英雄的冒险通常都是遵循“隔离—启蒙—回归”的原子核心模式，亦即与俗世隔离，穿透到达某种能量的来源，然后进行滋养生命的回归。

拥有诸多面孔的英雄人物都经历过一个共有的历险过程。大航海时代的来临瓦解了旧神话的权威大厦，而精神分析学说帮助现代人重回神庙，触摸古老精神

① 吴琼：《中国电影的类型研究》，中国电影出版社，2005年，第2页。

② [美] 罗伯特·考克尔：《电影的形式与文化》，郭青春译，北京大学出版社，2004年，第122页。



的神秘门扉。坎贝尔从精神分析学入手整合神话中的历险故事，在 20 世纪原型批评流派的代表人诺斯洛普·福莱这里，神话被理性地纳入文学范畴之后，来自世界各地的神话故事沉淀成为一个个拥有固定主题与结构的原型，文学中也存在有迹可循的程式化创作。当然，对于“原型说”也不乏相左的意见，苏珊·朗格对以往建立在心理学基础上对艺术品进行行为学和实用主义范围内的探讨提出了质疑。她认为，由哲学上普遍的经验主义趋势所决定的心理学研究，并没有把我们引向真正解决艺术问题的途径上。^①正如郑树森所指出的，结构主义和原型学派都运用重叠压缩的归纳方法，很容易忽略个人创作的主观能动性和原创性。^②

所以，类型化对审美心理的发现具有康德所说的那种普遍性，同时，类型片以大众熟知的表意体系反映社会变革，参加社会评判和改革，形成话语的交流，以及倾听、对话或者妥协。这是类型片社会作用的体现。尽管某些影片中因为表现持续关注主题观念和特定的社会功能，塑造面目甚至服饰相似的人物而让观众兴味索然，于是给他们扣上“雷同”或“盲从跟风”的帽子大肆讨伐，但总体而言，类型化电影在形式上注意对观众趣味的认可，注重模仿既成的艺术经验。于是，当一些惯例和反复出现的元素组合的确担当起了共同的社会功能，形成了一定的形式惯例时，那么，不论是经济层面，还是社会层面，这样的类型化将会带来非同寻常的价值。总而言之，类型是一个形式趣味与社会观念相统一的王国，类型电影是在自由的商业体制中形成的一种比较成熟和规范化的艺术形态。因此，曾经对类型电影抱有偏见的我们，应该更加重视对类型电影创作规律和方法的深入研究。

三、以题材为重的中国电影

“题材”是中国观众比较熟悉并乐于接受的一个概念。在中国电影的理论或评论文章中，会出现“工业题材”“农业题材”“女性题材”“城市题材”等字眼，也是从一个角度对电影进行类别划分。但是，从类型理论的角度来看，“题材”与“类型”是两个内涵完全不同的概念。“题材”更多是偏向于从内容、主题等方面进行界定，而“类型”则是从内容及表现形式等方面综合考虑，是更为全面化的，如果要确立主次的话，那么类型则更强调形式层面的规律和要求，注重叙事模式，而非叙事内容。

说到内容和形式，中国古代文艺理论有很多涉及“文”“质”关系的论述。例如孔子说过：“质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。”（《论语·雍

① [美] 苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基，等译，中国社会科学出版社，1986 年，第 50 页。

② 郑树森：《电影类型与类型电影》，江苏教育出版社，2006 年，第 112 页。

也》)在这里,孔子侧重在文化教养和道德品质层面,指出所谓君子养成的基础是文质兼备,认为文采和实质配合适当才能成为君子,要求做人一定要表里如一。做人如此,文章也是一样。刘勰在《文心雕龙·情采》中从写文章的角度说明文章内容与形式应该相得益彰:“圣贤书辞,总称文章,非采而何?夫水性虚而沦漪结,木体实而花萼振,文附质也。虎豹无文,则鞞同犬羊;犀兕有皮,而色资丹漆,质待文也。”这段论述从文艺美学的角度,论述了“文”“质”关系问题,并将其提高到纯粹审美的高度。总体而言,对“质”的重视成为审美的统一准则。仔细研究中国电影的表现,我们也会发现,中国电影对“质”(即题材)的重视胜过对“文”(即形式表现)的追求,而众所周知,类型电影更多是在形式的层面上进行体现。此外,对电影商业属性的打压与忽视,也是造成中国电影形成“主题先行,内容至上”创作观念的直接原因。所以,类型作为电影商业性的体现方式,长期以来,在中国并没有引起足够的重视。在电影制作方面,对国外类型的模仿和基于中国民族特色的类型突破与创新,也是20世纪90年代以来才产生的较为突出的新变化。

从中国电影的发展历程来看,对电影史的描述不是按照思潮流派的突起,或是电影创作方法与技巧的革新,而是以时间为序所进行的代际谱系梳理,于是乎,有了“第一代”“第二代”,直至“第五代”“第六代”和“新生代”的命名。从具体的电影创作来看,我们也更多关注了题材和内容,对于形式层面的表达并不特别在意和研究。从以徐卓呆为代表的中国早期电影“影戏理论”的提出与实践,到20世纪30年代左翼影人受苏联蒙太奇理论影响,开始了对电影导演及表演理论的探索;在这之后,陈鲤庭、史东山、张骏祥、夏衍、陈荒煤、柯灵、钟惦棐、程季华和李少白等诸多电影导演和电影理论研究者,在时代文化特征的影响和约束下,结合中国电影创作实际,对于中国电影理论的形成提出了真知灼见。20世纪80年代,导演张暖忻、李陀发表的《谈电影语言的现代化》,被看作是新时期中国电影革新的宣言。但即使长期以来,美国好莱坞电影占领世界市场的主要力量是类型电影,而我国却仍是从“经济商业化,艺术模式化”的论调出发,将许多类型电影的经典之作作为电影课堂上批判电影创作“公式化”的范例。现实生活中,中国多数的年轻人通常在“萝卜白菜,各有所爱”的心理支配下,根据“爱情”“喜剧”“惊悚”等电影简介栏中所标示的类型标签来选择影片。即使如此,很长一段时间以来,中国对“类型”的认识始终是排斥的,直到1986年,在一次研讨会上,终于有人提出要“重新认识好莱坞”,“要研究类型电影”。^①

结合以上分析,笔者认为,时至今日,在大众文化背景下,以题材为重的中

① 郝建:《类型电影教程·引言》,复旦大学出版社,2011年,第3页。

国电影，应该积极探讨类型电影的利弊得失，使其成为符合大众基本伦理的文化价值观的担当者和国际文化传播的重要媒介，在中国文化软实力的形成方面，起到更加积极的作用。

第二节 类型理论的中国实践

类型理论在中国电影创作上的实践时间其实不长。之前有导演对中国类型电影创作进行过尝试，如最早的打闹喜剧《劳工之爱情》、马徐维邦的惊悚片《夜半歌声》、何平的西部片《双旗镇刀客》等，都是风格化极为浓烈的类型电影作品。随着 21 世纪初中国电影领域明确提出电影产业化发展道路，尤其是在电影全年票房过百亿成为常态的强大刺激和鼓舞下，电影创作的大片化、商业化气息愈加浓烈，对类型电影的创作和类型理论的研究也就越来越被重视起来。

一、类型划分的依据和原则

如果对电影进行分类，依据不同的标准或角度，便有很多分类方法，诸多概念因此产生出来。

从电影的工具、材料和技术工艺角度来分类，随着电影技术手段的发展，电影便有了无声电影与有声电影、黑白电影与彩色电影、单声道与多声道、普通银幕与宽银幕，以至于平面电影与立体电影、全息电影等。制作和放映技术方面的更新换代，更给观众带来了更为震撼的视听体验。

说到类型划分，首先要说的是，它是文艺理论发展的倾向，这之中必然产生按照内容划分还是按照形式划分的二元化，电影类型的划分同样面临二元化的问题。其次，类型电影首先是一种现象，用不同的划分标准就会产生不同类型。若是将类型视为电影工业生产成熟的产物，那么关于类型的划分将更注重作品的外在形式（表现形式或者说是样式）。形式的表现与其内容主旨有着内在的千丝万缕的联系，在类型电影这里，形式是先于内容为人们所熟悉的。梭罗门在《电影的观念》中论述“样式的电影”本性时认为，“任何能够多年存在的样式都很有可能存在固有的电影特性”。他列举了强盗片中“强盗的暴毙仅是时间问题”的惯例，即是这类影片的叙事模式（表现形式），又符合观众心理预期。观众首先因为固定模式记住了这一类电影，再者，符合观众的心理预期证实了这类影片起码反映了那个时代一部分“人类活动的模式”，符合一个时代大众内在的审美心理模式，或者往大了说是“人类生存中的某些永恒性的悖论和困境”。

郝建认为，“具体的电影类型是按照叙事模式、主题领域、场景和视觉风格