

历史视域：类型电影的踪迹

理论视点：类型电影的对话

创作视角：类型电影的在场

产业视野：类型电影的进程

黄英侠 主编

电影类型： 本土实践与域外经验

CFP 中国电影出版社

黄英侠 主编

电影类型： 本土实践与域外经验

CIP 中国电影出版社 2014·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

电影类型: 本土实践与域外经验 / 黄英侠主编. —
北京: 中国电影出版社, 2014. 2
ISBN 978 - 7 - 106 - 03697 - 3

I. ①电… II. ①黄… III. ①电影评论—中国 IV.
①J905. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 030437 号



电影类型: 本土实践与域外经验

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 100013
电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)
64296742 (读者服务部) Email: cfpymb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京京华虎彩印刷有限公司

版 次 2014 年 3 月第 1 版 2014 年 3 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/720 × 1000 毫米 1/16

印张/19.25 插页/2 字数/310 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03697 - 3/J · 1503

定 价 52.00 元

主 编:黄英侠

学术顾问:张会军 张建勇 钟大丰 吴冠平 张文燕

编 委:高 翔 张 勇 王 垚

序

类型电影是从电影本体和创作角度对电影的评价分类。

电影类型则是从市场和营销角度对电影进行划分。

我们所通常认识的类型电影,主要是指按照电影的不同题材和表现类型、风格样式等方面的一定规定和规格、要求制作出来的影片。它不仅是一种影片的制作方式,也是一种电影的完成形态。其最终的创作,不论什么样的题材,都需要采用一些特殊的技巧或方法,形成的一定的影片种类或形式。

作为一种影片制作方式,类型电影的创作者必须严格遵守制片人指定的影片类型的基本规定,这包括:1. 比较规范的故事和公式化的情节,起承转合都比较流畅。2. 人物通常定型化,其人物的构成也存在类似或相同的情况。3. 叙述的方法都采取完全戏剧的程式,矛盾冲突也似曾相识。4. 影像比较精致但缺乏个性,基本上都是图解式的视觉形象。它的规定性是人为和市场的结果,对电影创作者有参考意义和约束意义。

这样一种按照类型、样式的要求进行影片制作的产业实践,在电影的早期就已经出现雏形,随着后来的逐步发展,则形成了一套比较完整的模式,有水到渠成的环境,也有刻意追求的因素。作为一种电影的创作倾向和制作方式,20世纪三四十年代在美国基本确立,并随着美国好莱坞电影业在“二战”后占据统治地位而影响到欧洲和亚洲国家,使得大多数的电影制作人,都在以类型电影作为模式和观念进行影片的制作与创作。

在一个特别成熟的电影市场中,类型电影一定会比较多。不仅观众对不同类型的电影有更多的期待,而且类型电影也会因为社会经济和环境影响,出现某一时期对某一特定类型的青睐和重视。但是,就类型电影的市场影响而言,经常是“三十年河西、三十年河东”,没有常青树,但会有对某些类型片的持续需求,比如说谍战片、惊悚片等。从电影市场的实际情况看,观众的心理特点经常是喜新厌旧和朝三暮四,类型电影的制作在一定时期内以某一类型作为制作热点和重点是必然的,但观众因之而产生的观影疲劳又使得电影人在类型选择上会进行交替和替代。因此,随着大制片厂制度的逐渐解体和美国独立制片人的兴起,类型电影趋于衰落和过于细分,各种类型电影之间的严格界线趋于模糊,甚至从制作上和理论上我们无法分

清,愈来愈成为一般意义上的样式划分了。现在的类型电影可能更加丰富,但是最纯粹的类型片已经没有了,如今的类型电影无论在内容、形式、技巧、特征等方面,都存在相互渗透和融合的问题。

根据我国电影产业的发展情况,将来的大投资、类型片、小成本、独立制片这四类电影形态会长期存在和共存,同时,这也是中国电影市场细分的产物。今年夏季的国内电影档期,《小时代》、《北京遇上西雅图》、《致我们终将逝去的青春》等几部国产电影,获得了比较好的市场回报,这些电影的共同特点是没有大的投入和制作,也没有特别宏大的叙事,但特色非常鲜明,人物存在互动的特点,虽然没有巨大的资金投入,却十分贴近目标观众需求。但是,我们应该看到,就目前的情况而言,中国电影的市场非常不完善,也不够成熟。

无论是电影史学家、研究者还是投资者,他们对类型电影的发展历史都是有不同的看法的,因为出发点不一样,观念和观点不一样。纵观美国好莱坞本身,同一导演创作的类型电影,或者是研究众多导演创作的电影作品,我们多少会在影片的结构上和具体的风格上,看出一些规律性的东西。

北京电影学院一直在电影创作、实践、教学上精于钻研,也在电影历史、理论、学术上善于研究,并取得了非常好的成绩。这次集中整理出版关于电影类型研究的著作,是在由《当代电影》杂志社和北京电影学院研究生部联合举办的第17届电影学博士论坛的论文集基础上,汇集学院历年博士生写作的类型研究论文而成。这本关于类型电影的学术研究著作,涉及范围比较广,大体分为四个部分:一、历史视域:类型电影的踪迹。从电影发展的历史总结和梳理了类型电影的出现与形成。二、理论视点:类型电影的对话。就目前关于电影类型的划分和认同,阐述了不同的学术观点和思想。三、创作视角:类型电影的在场。从创作思维和作品完成的方面,深入研究了类型电影风格和形态。四、产业视野:类型电影的进程。在电影市场越来越发展的情况下,从观众和营销方面对类型电影的具体问题进行的研究。

关于电影类型研究的这本学术著作,就选题和编辑而言有如下特点:

其一,所收入的论文,几乎囊括了所有关于类型电影创作和历史、理论,全方位、多角度、个性化的个人研究,力求能够使文章呈现出各种不同的研究成果,特别是在类型电影历史发展和理论方面进行了比较开放的探寻,给了我们多视点、不同风格的研究状态和格局。

其二,文章的学术角度较为独特,反映了青年一代对类型电影的思维方法,也在大的电影历史环境中观照未来类型电影的发展和走向。在电影学专业的理论框架下,研究了关于类型电影的不同国家、导演、作品,无论从电

影创作和理论方面,都有着非常重要的学术意义。

其三,贯穿了我们在涉及类型电影创作和理论研究方面的教学成果,也可以感受到对于创作和理论方面的教学体系与脉络。我们关于电影类型的教育和研究也是刚刚开始,随着中国电影产业化进程的发展,我们会更加注意类型电影的体系研究,以期对电影产业有更多的帮助和参考。

回顾现当代类型电影理论的学术研究,在整体上更加需要务实,需要面对作品和导演本身,还要面对电影复杂和变化的市场,跟上创作的步伐,需要我们加强对于类型电影创作的教学,也需要我们加强类型电影理论的研究,我们现在开始做的,并不晚。

中国电影家协会副主席
北京电影学院院长、博士生导师、教授
张会军
2013年11月6日

目 录

一、历史视域:类型电影的踪迹

类型旅行与概念显现:melodrama 的中国化·····	张 勇	3
突兀的影像、荒诞的现实、真实的梦境		
——中西三地的恐怖之维:以《夜半歌声》发轫·····	李 蕊	15
中国早期恐怖片的发展与恐怖音响·····	徐建华	24
武侠电影:一个幻想类型的发生·····	刘胜眉	32
意识萌生与类型渐显		
——抗战时期中国间谍电影的创作·····	侯 凯	40
生命体验在塑造上海都市归属感中差异		
——“华影”时期的爱情、家庭题材影片·····	林 黎	48
那一年的风情		
——邵氏间谍片 1967·····	许 乐	60
文化语境、主题本体和类型越界		
——20 世纪 80 年代的华语爱情电影分析·····	巩 杰	67

二、理论视点:类型电影的对话

作为一种电影实践的“小清新”·····	王 垚	77
作为一种“舶来”类型的“小妞电影”·····	鲜 佳	83
爱情·欢愉·道德:近年来中美小妞电影比较的性别视角·····	程 功	95
现代性焦虑与想象性解决		
——《人再囧途之泰囧》的类型分辨与价值观解析·····	李 彬	102
侵略者的视角		
——日本、德国“二战”战争片之比较·····	陆嘉宁	110
地缘奇观中的文化想象		
——比较好莱坞与华语电影的奇幻类型片·····	陈亦水	119

论类型电影的自体衍变与好莱坞续集片“泛类型化”的 极限生产·····	谭 苗	130
以创意思维三元论看中 美商业类型电影的叙事惯例 ——以2012年前后的中美电影为例·····	沈维琼	142

三、创作视角:类型电影的在场

熟知中展开对话,陈规中寻求创新 ——电影《北京遇上西雅图》的类型化尝试·····	陈 咏	151
盗亦有“道” ——中外偷盗片研究·····	刘 琨 孙晓天	159
论中英两国心理悬疑片的创作差异·····	游 溪	167
浅论“丑角”类型喜剧明星的生产与消费 ——喜剧造星的类型经验与本土实践·····	康 婕	173
“类型电影”与角色表演 ——兼论电影演员培养的另类思考·····	程 婕	182
“暗黑”的童话 ——美国“恐怖”动画电影的创作初探·····	马 华	188
从摇滚乐到宇宙飞船 ——新好莱坞类型化探索中的声音“新浪潮”成因分析·····	王婧雅	200
电影声音:从听觉到感受 ——《拆弹部队》声音分析·····	王红霞	210

四、产业视野:类型电影的进程

初探收视率与电影类型的关系 ——兼论对收视率进行定量分析的一些方法问题·····	戴德刚	221
超越低幼化的多元化电影类型内容资源拓展 ——当代美国儿童电影内容资源与产业策略研究·····	单 禹	231
中美科幻电影异同比较·····	张 瑶	240
好莱坞灾难片在中韩两国的本土化指向 ——对《汉江怪物》、《唐山大地震》的若干思考·····	金宝镜	249
青春“类型片” ——“新生代”电影人的类型化实践·····	赵 宜	257

票房与认同		
——近期国产娱乐片接受分析	张晋辉	263
尊重传统伦理:中国低成本喜剧电影的发展与出路	林进桃	271
近年来华语类型电影海外传播的困境及其反思		
——基于北美市场的分析	马楠楠	278
国外受众对中国电影的需求与期待	漆 谦	286

一、历史视域：

类型电影的踪迹

类型旅行与概念显现: melodrama 的中国化

张 勇

在中国电影的类型谱系上,家庭伦理片和武侠片一起并称为中国电影的两大主流成熟类型。在家国同构的文化传统和礼崩乐坏的现实环境中,中国电影人自发端之初就自觉选择了伦理母题,从郑正秋、蔡楚生以来,及至 20 世纪五六十年代我国香港家庭伦理片,六七十年代风行两岸的谢晋电影、李行电影、琼瑶电影,90 年代的李安家庭三部曲,21 世纪以来杨德昌的《一一》等一同彪炳了这一类型在中国的辉煌。然而,面对创作层面的繁盛,理论界的研究似乎远不能相匹配;在比较的意义上,也远不及学界对武侠片的研究充分。笔者以为,研究界的相对欠缺,并不意味着“家庭伦理片”这一学术命题没有生命力,而是这一类型在发轫之初面对域外影响和本土实践的错综复杂环境没有形成一种具有规定性的明确所指。面对这一类型,论者纷纷基于自己的知识背景、学术取向进行不同的言说和命名,后来的论者也往往选择约定俗成的称呼而未加以辨析,以至于这一类型在及至今日的本土研究实践中纷繁复杂、歧义丛生,最终难以深入。香港学者郑树森对这一问题作出了阐释:“中国评论界对 melodrama 则更难有深入的讨论。首先,对 melodrama 的中文说法还未有定译,一般被译作通俗剧、情节剧、传奇剧等,名之为通俗剧,是从观众对象来界定;称为情节剧是从故事结构着眼;传奇剧则偏指内容离奇。不同译法展示译者有不同侧重。”^①应该说,郑树森的判断是非常准确的,如果不能找到一种普遍认可的规范术语,我们就会因各自研究对象的所指不一而无法形成真正有效的对话。基于此,笔者尝试从类型发生学的视点去考察这一类型在中国的最初话语实践及其后来理论对话,结合当时的史料去还原这一类型在彼时中国的真实情境。因为,“用一种语言或色彩,无法描绘出它的丰富。而循着历史足迹,

^① 郑树森:《电影类型与类型电影》,台北洪范书店 2005 年版,第 120 页。

通过客观描述和理论阐释,或许可以比较全面地反映其本来面貌,提示出它的真正价值”^①。

一、melodrama 的译名考

如同早期电影有各式各样的称呼和叫法,melodrama 这一类型亦有不同的命名方式。追溯其命名则有必要首先考证一下这一类型在中国的源起。1922年5月20日,格里菲斯电影《赖婚》的广告出现在《申报》第一版上,从此开始了格里菲斯的中国传奇,也给中国电影带来了新的生机和类型的范式。程步高后来撰文指出,“葛氏出世,电影渐由幼稚时代而入于成人时代,竟进而为美国的第五种大实业,又进而为世人的普通嗜好,更进而为高深的艺术,想发明者爱迭生氏,亦所不料。自《赖婚》一片到上海后,葛氏之名遂大噪于沪滨,而其导演的手腕,遂为大多数所崇拜,故其作品如《残花泪》、《乱世孤雏》、《重见光明》、《不幸之婚姻》、《专制毒》(即《党同伐异》)、《孝女沉舟》等片,络续开映。而观众有若疯狂以欢迎之……”^②当时,各大影院“皆以竞映葛雷非斯(即格里菲斯,编者注)之影片为荣耀”,鉴于在中国获得的巨大成功,这一类型成为当时新闻界和电影界关注的焦点。而如何对这一域外类型进行恰当的命名便是首要问题,于是“闹剧”这一译名开始显现。关于这一点,张骏祥后来在《闹剧与伤感剧的导演》一文中指出,“‘闹剧’的英文名字是‘melodrama’,译名不正确,但是原字含义也极复杂混淆,找到一个恰当的译名非常困难”。他认为“闹剧的译名,所以是,只传达了其情节离奇热闹一点,至于‘情节剧’、‘传奇剧’,甚至‘激情剧’等译名,虽然都会被沿用,也无不是犯了未能包涵全义之病。现估遵俗译作‘闹剧’”^③。在今天看来,译作“闹剧”暗含“嬉闹”或“喧闹”意味,这就说明当时的中国对这一类型的称呼有些明显的贬义色彩。关于这一点,我们可以从郑君里在《现代中国电影史略》中找到证据,他认为这是“一种与现实契机脱离之单纯的、描写悲欢离合的‘闹剧’(melodrama)”^④。应该说,在当时的电影人心目中,“闹剧”这一译名说明了“melodrama”是格调不高的艺术作品。

① 郦苏元:《中国现代电影理论史》,文化艺术出版社2005年版,第15页。

② 程步高:《葛礼斐斯成功史》,《电影杂志》1924年第1卷第1号。

③ 张骏祥:《闹剧与伤感剧的导演》,《文章》1946年第3期。

④ 郑君里:《现代中国电影史略》,载《近代中国艺术发展史》,良友图书印刷公司1936年版,见《中国无声电影》,中国电影出版社1996年版,第1389页。

在《闹剧与伤感剧的导演》一文中张骏祥提到的“情节剧”这一译名在当时的中国也是较为流行的一种。因为,如果说“闹剧”带有明显的贬义色彩,那么“情节剧”这一译名或许则能表达出更为中肯的意味。与“闹剧”这一译名偏重于社会意义的传达不同,“情节剧”这一译名更多源自于电影市场的考量,如肯夫在《申报》上的评论,“欧美情节剧之足以感动观众者,惟二端,一曰男女之爱,一曰母子之爱。男女之爱,在中国描写,以现在中国男女社交之多障碍,故颇属不易”^①。这就说明了“melodrama”类型不但促进了中国电影市场的繁荣,也影响了中国人的电影观念,并在类型发生学的意义上为情节剧类型这一舶来品的中国化过程提供了文化基础与现实依据。与肯夫一样,郑正秋指出中外影片在观众上和表现上的差别:“欧美的爱,是在一条水平线上的,是注重平辈敌体的,可以说是横的爱。中国的爱,是在一条直线上的,是从上而下的,有尊长在前,是不应当单讲夫妇之亲爱而丢掉长上的恩爱的,可以说是直的爱。有了这种国土人情的分别,中国影戏的取材,自然不能完全根据欧美了,甚么接吻抱腰,自然不便去模仿他了。”^②

应该说,无论是“闹剧”抑或“情节剧”,尽管语义的维度有所差异,但其类型所指并没有实质性的区别。它们都均指以《赖婚》为代表的一类电影,其主要类型特征有:“乡村—城市”二元对立结构、悲剧性女主人公、对现实主义手法的借用、激情与动作的辩证互动、单一扁平的人物形象以及最老套却也最可靠的“大团圆”结局(happy ending)^③。这一类型尽管在中国引发长时间的观影热潮,但中国电影人并没有直接照搬欧美情节剧,因为,一方面,郑正秋等人接受了儒家思想传统的熏陶,注重伦理教化;另一方面,当时的社会思想开放程度尚不及欧美,“接吻抱腰”等行为在现实文本中也不被接受。尽管当时不具备照搬欧美情节剧的现实可能,但是情节剧的一整套叙事方式、拍摄技巧却被早期电影人学过来了。“好莱坞情节剧以故事曲折、悬念迭起著称。在20年代相当长的一个时期里,中国的故事片基本上是按照好莱坞电影的情节剧模式拍摄的。这一点在中国第一批长故事片中

① 肯夫:《观〈孤儿救祖记〉后之讨论》,《申报》1923年12月19日。

② 郑正秋:《中国影戏的取材问题》,《明星特刊》第2期《小朋友》号。

③ Linda Williams, “Melodrama Revised”, in Nick Browne (ed), *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, Berkeley: University of California Press, 1998, pp. 65—77. 转引自沙丹:《莉莲·吉许的魅影:情节剧、悲剧女明星与中国电影业的初兴》。

表现得尤为明显。”^①当时有评论指出,《孤儿救祖记》“并非学《赖婚》而映出来居然很像《赖婚》里的景象”^②。且基于这一类型的市场价值及当时中国的现实环境,早期电影人自觉地尝试对这一类型进行本土改造,这便是我们接下来需要探讨的话题。

二、社会问题剧/社会片:melodrama 类型的本土化

源发自大西洋彼岸的“melodrama”尽管不能直接为当时中国电影创作所套用,但却催生了本土式“melodrama”的问世,这便是“社会问题剧”。“社会问题剧”本指戏剧的一种,后来逐渐被借指表述社会问题的一类影片。在复杂的政治环境中,“男女之爱”不合我国的“文以载道”的教化传统,但“母子之爱”显然可以嫁接于以家为国的本土语境中。通过“母子之爱”,通过家庭这一社会的细胞的编织,电影人借家庭问题成功得以表达对社会问题的看法。“电影家憧憬于社会问题剧的合乎时宜,于是他们编了许许多多的社会、家庭的影片,揭橥‘改良社会’的招牌来号召。”^③“他们谨慎小心地对待政治问题,把政治问题转化为社会问题讨论,强调电影创作要有益于解决社会问题。”^④周剑云、汪熙昌也认为,电影是“社会的缩影”,“社会剧为最有价值,因为它含有解决问题之暗示,于观众以深刻的印象,足以补助学者著书演讲之不及”^⑤。电影是“社会的缩影”,家庭也是“社会的缩影”,两者的异质同构显然为当时电影人选择家庭题材提供了便利。

然而,毕竟“社会问题剧”一语源自戏剧,于是,有一部分人为了区别于戏剧称谓,以更电影化的方式将其命名为“社会片”。“国产电影创始以来……首先所谓国产电影,很不能得到观众的欢迎,情节背景均不足取,殆明星公司《孤儿救祖记》问世,颇受全国热烈拥护,后来《透明的上海》、《可

① 王瑞:《美国早期电影对中国早期电影的影响——中美电影比较初探》,《当代电影》2001年第11期,第91页。

② 《〈孤儿救祖记〉之特色》,见1924年5月北京中天电影院重映此片时印发的宣传单,转引自李少白:《品位和价值——中国第一批长故事片创作概说续完》。

③ 劲曹:《中国电影与艺术》,载《中国电影杂志》1927年1卷第8期,见《中国无声电影》,中国电影出版社1996年版,第456页。

④ 胡克:《中国电影理论史评》,中国电影出版社2005年版,第41页。

⑤ 周剑云、汪熙昌:《影戏概论——昌明电影函授学校讲义之一》,载《中国电影理论文选(1920—1989)》上册,文化艺术出版社1992年版,第18页。

怜的闺女》等片,莫不称之为社会影片,这是最初的时期。”^①作者把《孤儿救祖记》为代表的“社会影片”的兴起当作中国电影的第一个时期,第二个时期便是“古装影片”时期。在《影戏概论》中,曹大功尝试将影戏分类,其中一类便为“社会影片”,即“对社会上不良的制度攻击,予人以研究问题之暗示,见仁见智,是在观者”^②。这里只是简单、模糊的分类,而不具严格意义上的类型划分。在《现代中国电影史略》中,郑君里对中国类型电影的发生、发展进行高度的概括。“上海公司的《古井重波记》和明星公司的《孤儿救祖记》在中国电影创作方面开展了二种倾向:一是‘爱情片’的路,一是‘社会片’的路。”“由于《孤儿救祖记》之划时代的成功,‘社会片’不特成为明星公司初期出品的重心,而且还相当影响了当时其他公司的制片计划。”^③作者系统地考查了社会片的产生背景,认为自“五四”的末流分裂为“浪漫主义”与“自然主义”两股文艺运动,许多新剧家如郑正秋、夏天人、夏月润等参加了这些运动,他们从这些剧本里接受了新的思想,学习了新的剧作手法。这些社会问题剧的影响经过了一些进步的新剧家的手里带到土著电影里去(例如,以最初的“社会片”见称的《孤儿救祖记》的编剧者亦即新剧家郑正秋氏)。在意义层面,“‘社会片’运动虽然是在‘近代剧’的影响下诞生的,但在大体上说,它并不是‘五四’所掀起的资本主义文化的精神在电影上之正确的反映。它提出过很多切合时宜的社会问题——特别是婚姻、儿童教育、遗产制这几个问题,但是除了极少数的例外,它从来就很少表示过正面打击封建势力的决心,通常只是站在人道主义的立场去描写、同情一些人生的悲剧”^④。这就为中国电影在学术层面确立了类型划分的基本依据、类型产生的基本条件,也即为“社会片”寻找了合法性表述基点。

无论是“社会问题剧”还是“社会片”,它指代的是描写妇女问题(《玉梨魂》、《最后之良心》、《上海一妇人》、《弃妇》)、遗产问题(《好哥哥》、《小朋友》、《一个小工人》、《小厂主》)、儿童教育问题(《苦儿弱女》、《倡门之子》、《遗产毒》)等社会问题的一类影片,其兴起的直接原因是《孤儿救祖记》的商业成功,间接原因则是欧美“闹剧”/“情节剧”的影响,明星公司的

① 浦狄修:《国产电影作风的改变及今后的趋势》,载《影戏生活》1931年第1卷第33期,见《中国无声电影》,中国电影出版社1996年版,第1329页。

② 曹大功:《影戏概论》,载《影戏生活》1931年第1卷第16—29期,见《中国无声电影》,中国电影出版社1996年版,第485页。

③ 郑君里:《现代中国电影史略》,载《近代中国艺术发展史》,良友图书印刷公司1936年版,见《中国无声电影》,中国电影出版社1996年版,第1396页。

④ 郑君里:《现代中国电影史略》,载《近代中国艺术发展史》,良友图书印刷公司1936年版,见《中国无声电影》,中国电影出版社1996年版,第1397页。