

“北京大学影视艺术丛书”之一

J902
H24

影 视 类 型 学

郝 建

北京 大学 出版 社
北 京

图书在版编目(CIP)数据

影视类型学/郝建著. —北京:北京大学出版社, 2002.7

ISBN 7-301-05689-3

I. 影… II 郝… III. ①电影-类型-研究②电视剧-类型-研究
IV. J902

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 039809

书 名: 影视类型学

著作责任者: 郝 建

责任编辑: 高秀芹

标准书号: ISBN 7-301-05689-3/J·0077

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

网 址: <http://cbs.pku.edu.cn> 电子信箱: zpup@pup.pku.edu.cn

电 话: 出版部 62754962 发行部 62754140 编辑部 62752025

排 版 者: 北京军峰公司

印 刷 者: 北京神剑印刷厂(原国防科工委印刷厂)

经 销 者: 新华书店

890mm × 1240mm A5 开本 14.625 印张 400 千字

2002 年 7 月第 1 版 2002 年 7 月第 1 次印刷

印 数: 1—4000 册

定 价: 25.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,翻版必究

总 序

随着 21 世纪的来临,人类社会进入了信息社会与知识经济时代。

在这个飞速发展的时代里,经济全球化与文化多元化已经成为不可阻挡的历史潮流。随着新世纪的来临,在全球化语境下,大众传播媒介发挥着越来越重要的作用。加拿大著名传播学家麦克鲁汉早在 20 世纪 60 年代提出的关于“地球村”的概念,如今正在变成现实。尤其是影视艺术作为当今世界影响最大的艺术创造和文化传播方式之一,在跨文化传播中具有最广大的观众群和覆盖面。

影视艺术是科学技术与艺术创造的结晶。科学与艺术是人类文明的两大支柱,它们在影视艺术中得到了完美的结合。影视艺术作为现代科学技术的产物,从诞生到发展都与现代科学技术有着十分密切的关系,甚至可以说,迄今为止,它们是惟一产生于现代科学基础之上的姊妹艺术。特别是伴随着国际互联网、数字技术、虚拟现实技术、多媒体视频技术、交互电视等一系列高新技术的运用,影视艺术更是如虎添翼,大大增强了自己的艺术魅力和传播能力。与此同时,影视艺术又是建立在现代科学技术基础之上的综合艺术,它不但体现了现代科技与艺术的综合,而且广泛吸收了文学、戏剧、美术、音乐等各门艺术千百年实践中积累起来的精华,综合了各门艺术的特点,实现了时间艺术与空间艺术、视觉艺术与听觉艺术、再现艺术与表现艺术、造型艺术与表演艺术的综合,从而具有了更加强烈的艺术感染力,在我国及世界各国都拥有数量最大的观众群体,具有最广泛的群众性和巨大的影响力。从这个意义上讲,影视艺术已经成为当代人类社会生活中不可缺少的重要艺术种类,影视文化成为我们时

代的重要文化现象之一。特别是随着计算机的普及与发展,影视文化正在逐渐发展成为多媒体视像文化,电视、电脑、电信三者一体化组成的信息高速公路,将影响到人类社会生活的方方面面。

正因为如此,世界发达国家高度重视影视教育。仅以美国为例,20世纪60年代初,美国仅有几所大学设立了电影电视系,而到了80年代,美国开设电影电视课程的大学已经猛增到一千多所,近年来这种势头更是有增无减。美国大学影视教育的目的并不仅仅是培养影视制作者,而是将影视作为一门人文学科加入到大学文化教育的综合体系之中,使大学生掌握新世纪视像文化多维的视听思维方式。为了适应教育“三个面向”(面向现代化、面向世界、面向未来)的需要,我国正在全面推行素质教育。素质教育包括多项内容,而美育(含艺术教育)在其中占有十分重要的地位和作用,最受青少年欢迎的影视艺术,自然不能例外。实际上,包括北京大学、清华大学、北京师范大学、南京大学、上海大学、浙江大学、重庆大学等在内的数百所普通高等院校,已经设立了影视专业或开设了影视课程,一方面培养影视专门人才,另一方面更致力于培养和提高广大学生的影视鉴赏水平。

为了适应普通高校影视艺术教学与研究的需要,我们在十年前合作主编“北京大学艺术教育与研究丛书”的基础上(该丛书已出版14种图书,发行量达数十万册),再次合作主编这套“北京大学影视艺术丛书”,并且邀请到北大、清华、北师大、北京电影学院、北京广播学院、中国艺术研究院等单位的一批专家学者分别撰写。这批作者长期以来一直从事影视艺术的教学与研究工作,在此次写作过程中,他们将自己多年研究的学术成果与心得体会,结合国内外该领域的最新研究动态一并融入书中,在此,谨向他们致以诚挚的感谢!与此同时,也希望广大师生和读者给我们提出宝贵的意见,使此套丛书的出版工作更加完善。

北京大学影视艺术丛书
编委会

主编：彭吉象 张文定
编委：王志敏 尹 鸿
周 星 张文定
胡智锋 李道新
李 迅 章柏青
陈旭光 郝 建
高秀芹 彭吉象

(以姓氏笔划为序)

目 录

总序	(1)
引言	(1)
第一章 大众文化背景中的类型电影	(6)
第一节 今日中国三种文化的述说	(6)
第二节 大众文化面对法兰克福学派	(14)
第三节 作为大众文化的类型电影	(21)
第四节 类型电影与意识形态理论	(23)
第二章 在公共话语交流场中找寻意味和趣味	
——电影类型和类型电影	(28)
第一节 从类型电影看电影类型	(28)
第二节 类型电影与商业机制	(34)
第三节 类型电影中的普世价值观和纯粹趣味	(38)
第四节 类型电影:话语和价值观的交往领域	(45)
第三章 机器时代,我们怎样诉说英雄故事	
——类型电影的形成和理论概念	(50)
第一节 类型电影的形成:工业机制和美学信念	(50)
第二节 类型电影的概念和研究视角	(57)
第三节 类型电影的特征:外部形式和基本情感的复合体	(60)
第四节 类型电影创作和观赏的“心理完形”	(62)

第五节 类型电影与当代神话	(66)
第四章 永恒题材中的浪漫与困境	
——爱情片研究	(75)
第一节 爱情片模式构成与文学源流	(75)
第二节 爱情片简史	(77)
第三节 爱情片引出的哲理沉思	(86)
第四节 爱情片典范作品分析	
——《漂亮女人》、《甜蜜蜜》.....	(92)
第五章 牛仔故事中的文明“迷思”	
——西部片研究	(107)
第一节 西部片的模式构成	(107)
第二节 西部片简史	(110)
第三节 “超西部片”和通心粉西部片	(115)
第四节 从西部片再谈神话	(120)
第五节 西部片典范作品分析	
——《正午》.....	(124)
第六章 悬念游戏与现代人的焦虑	
——惊险片研究	(132)
第一节 惊险片概说	(132)
第二节 惊险片的形式元素	(136)
第三节 惊险片中的悬念	(142)
第四节 希区柯克技法论	(148)
第五节 惊险片典范作品分析	
——《精神病患者》.....	(151)
第七章 当我们渴望古堡幽灵和吸血僵尸时	
——恐怖片研究	(164)

第一节	噩梦工厂:恐怖片简史	(164)
第二节	噩梦的解析:恐怖片形态研究	(170)
第三节	噩梦的快感:恐怖片中激进的反文化立场	(175)
第四节	恐怖片典范作品分析 ——《闪灵》.....	(179)
第八章 帽子和烟斗中的信心		
	——侦探推理片研究	(184)
第一节	侦探推理片概说	(184)
第二节	侦探片与文学的关系	(186)
第三节	侦探片的基本信念和模式构成	(194)
第四节	悬念再讨论:悬念在侦探片中	(196)
第五节	侦探片典范作品研究 ——《尼罗河上的惨案》.....	(198)
第九章 黑色电影		
		(206)
第一节	黑色电影:作为一种风格的描述	(206)
第二节	黑色电影的发展源流	(209)
第三节	黑色电影的幽暗意识	(215)
第四节	黑色电影典范作品分析 ——《七宗罪》.....	(218)
第十章 看守统治者的第三只眼		
	——政治电影研究	(225)
第一节	政治电影的兴起和意义	(225)
第二节	两种概念的政治电影	(227)
第三节	政治电影的构成模式	(229)
第四节	政治电影简史	(230)
第五节	政治电影典范作品分析 ——《Z》	(236)

第十一章 翘翘世界与共同规则

- 强盗片研究…………… (242)
- 第一节 强盗片的概念…………… (242)
- 第二节 强盗片的模式构成…………… (243)
- 第三节 强盗片简史…………… (252)
- 第四节 强盗片典范作品分析
——《美国往事》…………… (258)

第十二章 踩在法律两边的死亡游戏

- 警匪片研究…………… (272)
- 第一节 警匪片的产生…………… (272)
- 第二节 叙事模式比较:强盗片的亚类型
——警匪片…………… (273)
- 第三节 警匪片发展简史…………… (276)
- 第四节 警匪片中的重要形式方法:杂耍蒙太奇…………… (280)
- 第五节 警匪片典范作品分析
——《英雄本色》…………… (301)

第十三章 暴力美学与侠客之舞

- 动作片以及其中的武打片研究…………… (306)
- 第一节 动作片的类型特征及基础…………… (306)
- 第二节 动作片类型的划分…………… (309)
- 第三节 对动作片形式体系的发展和贡献:中国的
武打片和武侠片…………… (311)
- 第四节 武打片典范作品分析
——《新龙门客栈》…………… (324)

第十四章 在欣赏恐惧中思考自己

- 灾难片研究…………… (333)

第一节	灾难片的类型模式·····	(333)
第二节	灾难片典范作品分析 ——《卡桑德拉大桥》·····	(336)
第十五章	有趣味的形式和娱乐的伦理 ——音乐歌舞片研究·····	(341)
第一节	何为音乐歌舞片·····	(341)
第二节	音乐歌舞片简史·····	(346)
第三节	音乐歌舞片的核心:纯粹形式美感·····	(351)
第四节	音乐歌舞片的社会政治学分析:对阶级、 种族、宗教的想象性超越·····	(357)
第五节	音乐歌舞片的两种模式·····	(359)
第六节	音乐片典范作品分析 ——《雨中曲》·····	(362)
第十六章	喜剧 ·····	(370)
第一节	喜剧的纷杂定义·····	(370)
第二节	喜剧的基本精神·····	(372)
第三节	喜剧无模式·····	(373)
第四节	喜剧与禁忌·····	(377)
第五节	喜剧的民间性·····	(381)
第十七章	杂糅、反讽与巴洛克式风格 ——新好莱坞创作对类型电影的巨大改变·····	(388)
第一节	新好莱坞诞生的背景·····	(388)
第二节	新好莱坞的继承、吸收与扬弃·····	(392)
第三节	新好莱坞简史·····	(397)
第四节	新好莱坞的重要作者作品·····	(400)
第五节	新好莱坞类型论及其后发展·····	(404)

第十八章 后现代状况下的类型电影	(409)
第一节 后现代状况与后现代理论的言说	(409)
第二节 后现代理论在中国	(422)
第三节 后现代风格电影作品简史	(432)
第四节 后现代作品典范作品分析 ——《疾走罗拉》、王家卫电影	(438)
参考书和论著目录	(450)

引 言

下了班,吃完晚饭,我决定去看场电影。影院门口的海报告诉我今天放映的是一部武打片:徐克的《新龙门客栈》。尽管我在进电影院之前就知道这个类型的影片大致会出现什么样的人物形象和故事情节,尽管我对武打片的视觉风格也早已烂熟于心——我甚至知道徐克拍出的武打片大致会有哪些百试不爽的招数和必杀技,因为我已经看过许多部他拍的武打影片,但是我还是高高兴兴地买票进去。影片开始了,人物可能没有复杂多变的内心,他们只是类型化的单面人物形象。编剧导演没有用性格复合论的理论来塑造人物,但我还是关注剧中人物的命运。银幕右上方闪了一个小白圈,第一本片子结束了,这时我已经知道影片的结尾时谁将死去。如果是爱情片,我就期待着那个命运多舛却淳朴善良的美丽姑娘被一个有钱又好心的青春好男人或钻石王老五发现,希望两人最终喜结良缘终成眷属。

这就是一个典型的类型电影的观赏状态:观众在进电影院之前就知道自己要看什么。不光观众知道,编剧、导演、制片人也知道观众要看什么,他们不避通俗,投其所好。有时,这种追求被一些精英知识分子批判为“媚俗”。当然,还有另一部分注重大众文化积极意义的研究者,在他们的分析中,这是观众和创作者、制片人一起进行着一场休闲游戏和美学对话。这就是类型电影的王国。

与其他的理论话语和美学论题不一样,类型电影这个词汇首先不是一个抽象的美学命题,它是几乎所有的电影爱好者都熟悉的日常现象。在电影院的广告牌上,在我们的日常谈论中,在观众进电影院以前的选择行为中,我们看到普通的人们对这一现象都能耳熟能详。即使是对电影理论一无所知的最普通观众,也会根据电影院门

口的广告牌来大致选择自己看什么类型的电影。这可能跟他处于什么心情有关,也可能跟买票者与谁一起去看有关,但跟他是否有兴趣读关于类型电影的学术著作无关,跟他懂不懂电影理论无关。

尽管这是一个受到先锋导演和传统文人批判和嘲笑的现象,但事实是:我们(包括研究者和普通观众)看到的电影大多数是可以归入某种名目之下的类型电影。因为我们看到的影片绝大多数属于商业影片,而商业影片中的绝大多数又属于典型的类型电影或者以反类型、融合混杂类型与类型电影发生艺术形态学意义上的关系。同时,类型电影作为电影产品也为各种口味的观众营造趣味、制造高质量的休息、填充闲暇时间。这个电影现象是一个复杂、矛盾而又有趣的现象。作为创作活动,它并没有因为完全的工业化生产模式而失去活力,也没有因为在理论研究者那里备受批判而忍受百年孤独。类型电影从本世纪20年代开始就吸引着一代一代的或天生有才或寻常平庸的导演进行持续的创作。

但是,这个现象对于我们的许多文艺理论或美学研究者来说的确是难以解释的,简直是想说爱你不容易。怎么会将模式、定型、票房、公式化这些既反文艺理论常规又沾染了铜臭气的词语当作艺术的规律?在他们心目中,类型电影可能是一个俗不可耐,甚至不可理解的现象。或者,他们的视野中根本就没有这个现象,因为这是一个不登大雅之堂的通俗文化现象,不大可能成为研究的对象。类型电影的许多基本性质与我们既有的文学艺术概念大相径庭,类型电影现象与我们的常规艺术观念和文艺理论有着极大的反差和抵触。任何一个文科学生在学校的文艺理论第一课就有讲究独创、切忌模式的内容。避免程式化,绝对不要重复每一个中文系的教师都会反复告诉学生:艺术的秘诀就在于创新。

1979年开始的新时期中国电影理论的第一件大事就是呼唤电影语言的创新。直到1986年,《中国电影的创新之路》还因再次吹响创新的号角而引起注意。这时,第五代的几部探索性影片已经获得成功,他们试图用形式上的破格、反常规打开人们对历史和现实重新审视的眼睛,他们梦想着开辟一个电影的新天地,供自己艺术话语那

奔腾脱缰之马自由驰骋。我个人倾向于这样来归纳第五代发展初期的美学特征：在革命叙事的题材领域中，采用传统的革命题材和革命叙事的一些固定话语，在价值观上向主导文化表示认同和归顺来换取形式革命的有限自由，试图以极度膨胀的形式来开拓自己风格和个人创造力的空间，以形式的弑父来完成形式空间的拓展，他们当时用形式革命取代内容的革命争得了自己占领话语场的滩头阵地。

尾随者蜂拥而至，但值得注意的是许多人都走上了第五代电影中的纯形式探索的方向。陈凯歌拍了《孩子王》、郭宝昌拍了《雾界》、黄建中拍过《一个死者对生者的访问》。一时间，对社会、心理的哲理式探索和个人化展现成为时髦，电影的语言修辞偏好几乎取代了对社会思潮和大众心理的关注。当时一句时髦的理论话语也鼓吹这一条艺术和政治的康庄大道：“说什么不重要，重要的在于怎么说。”

张艺谋以《红高粱》走出了第五代的另一条使用通俗形态、与大众交流应答、触摸大众底层涌动心潮的艺术道路。但那时的其他作品大多数是极端个人化，沉醉于纯形式探索的影片，这使评论家呵欠连天，使电影院门可罗雀。这个艺术思潮正好与中国电影由事业单位改为企业单位的改革大潮相撞。于是，应答“创新”口号的是“危机”的呼声。在这种情况下，有的导演走上了另外一条路。就在创新之作纷纷问世的1985年，滕文骥去拍《大明星》，黄蜀芹去拍《超国界行动》。后来，张子思拍了《神鞭》，吴贻弓与青年导演合拍了《少爷的磨难》。这些都是属于以前被轻视的类型电影。到1987年，类型意识更为明显的《飓风行动》、《最后的疯狂》等片问世，观众反应热烈。后来，第五代电影的重要领军人物之一张艺谋也拍了比较典型的动作片《代号美洲豹》。这些转变当然首先是由于电影体制转向企业化、市场化的改革，在艺术学范畴，但使创作人员和研究者注意到一个电影特有的现象：大量有固定形式规范、叙事模式相近的作品被反复创作、接受，创作者不怕重蹈覆辙，观众乐此不疲，其中有无规律可寻？这一现象应如何对待？

长期以来，美国电影一直被指责为经济上商业化，艺术上模式化。在大多数情况下，好莱坞经典时期的电影创作只被电影学院一

些精心研读的教师作为批判“公式化”的范例。好莱坞占领世界市场的主要力量是类型电影,却没有研究者在简单的介绍和批判之后对这一现象作出学理上的认真解释。后来,有些青年人涉足这一研究领域,提出一些新视点。1986年2月,《电影信息报》发消息报道中国电影艺术研究中心和北京电影学院师生的一次讨论,他们提出要“重新认识好莱坞”,“要研究类型电影”。^①此后,包括本书作者在内的一些研究者撰文于报刊、抒意于讲坛,在评价中国电影的迷人和乏味之处的同时,强调要认真研究类型电影这一现象。与此同时,电影娱乐性的讨论不断深入,研究者和创作人员都觉得“娱乐片”、“情节剧”这些概念用来解释电影现象都不够适合。有的概念只是从功能上描述而没有从艺术规律上概括,而且在外延上也过于宽泛。他们感到,要深入细致地研究下去得有更适合电影特性的理论框架。

同样的问题和思考也困扰过法国的一些电影艺术家和理论研究者。60年代初,法国“新浪潮”导演在电影语言、叙事模式等方面进行了破坏性革命。特吕弗把摄影机扛到街上,创造新的拍摄方法。戈达尔故意击碎旧的电影语法,还声称“好莱坞是美学上的帝国主义”。70年代,美国和法国的创作和理论都出现向好莱坞类型片回归的现象,其中也有这些新潮的主将。看看马勒的《大西洋城》和特吕弗的《最后一班地铁》,显然更接近好莱坞而不是新浪潮。特吕弗到美国去采访美国导演,研究美国电影,他的《希区柯克访谈录》成为研究类型电影和作者与电影工业机制关系等问题的重要文献。戈达尔也开始正视或者承认好莱坞传统,他说:“好莱坞式的?对,但是好莱坞这种文化现象比任何其他文化现象都要强大许多,它是不可能销声匿迹的。它不会销声匿迹;证据就是它比以往更加强大地持续了下去。”^②当然,这并不妨碍戈达尔偏爱于自己的趣味:不要连贯

① 贺子壮《研究生专题讨论美国电影问题》,载《电影信息报》1986年13期(总第39期)。

② [法]让-吕克·戈达尔《电影真实历史引论》,巴黎信天翁出版社1980年;转引自:[美]戴·波德维尔、珍·斯泰格《好莱坞经典电影的历史性含义》,陈梅译,载《世界电影》1987年3期。

情节,玩弄间离效果,通篇充满个人化的哲学沉思。他的影片票房冷落,他自己吃过蛋糕,那是青年观众看完影片后扔在他脸上的。

在美国,“新好莱坞”曾被描述为彻底抛弃一切旧模式的神话,一时间,许多论者认为只有欧洲的“艺术电影”才是上乘佳作。现在,研究者却发现:“甚至最雄心勃勃的导演也逃不脱类型片的作用”,“经典电影的风格和类型片的编码吞噬了从艺术电影借鉴来的东西。”^①

真得好好想一想,类型化现象为什么在电影中如此明显,电影的创作、欣赏模式是怎样建立发展的?类型电影与非类型化影片的关系如何?通过类型电影这一现象,我们对电影艺术特征和大众的审美模式能有些什么新了解?由此还可引出些更深入的问题,类型电影这一现象还有更深层的规律吗?它在哪几个方面揭示我们的心智结构?类型电影中,形式趣味与社会观念是怎样组合的?它的哪些方面对于我们人类有超越民族和文化的普世性意义?基于对这些问题的迷惑和思考,本书作者将自己多年来的研究心得总结出来,希望与更大范围内的学者、作者和电影爱好者交流学术思想,共同引入或构造新的研究方法和理论视角。

^① [美]戴·波德维尔、珍·斯泰格《好莱坞经典电影的历史性含义》,陈梅译,载《世界电影》1987年3期。

第一章 大众文化背景中的类型电影

在居统治地位的公共领域之外,还有一种平民公共领域和它紧密伴随。

——尤尔根·哈贝马斯

大众文化显然绝不仅仅是背景,也就是说,绝不是主流文化的消极框架,而是定期出现、反抗等级世界的颠覆力量,具有自身的正式庆典和日常规范。

——米哈伊尔·巴赫金

第一节 今日中国三种文化的述说

一、主旋律影片和主导文化

在文化研究的视野中,类型电影属于很有代表性的大众文化。有一位中国学者说过,进行文化研究如果不谈大众文化,就像上演《王子复仇记》没有汉姆莱特。但是,我要说这可能是在西方的情况,在今日中国我们的文化格局与西方大不相同。今日中国大陆存在着三种文化:主导文化、大众文化和高雅文化。在中国进行文化研究如果不涉及主导文化,就等于上演《王子复仇记》而省略了国王。

主导文化是国家领导集团倡导的文化,它生产并再生产主导意识形态。长期以来宣传部门用“主旋律”、“正确导向”、“时代最强音”来描绘其性质。也有的学者不甚准确地用“主流文化”来表述它。主导文化是目前中国最有力、在文化和行政领域资源最丰富而且影响最大的文化形态。在与现实的关系方面,主导文化坚持一元论真理观、坚持认识论上的可知论、反映论,认为文艺可以而且应该“真实