

1

电影研究

中国电影症候·冯小刚新论·早期电影·电影学·国别电影·文化明星类型

主编... 匡震林
胡惠东
陈鸣岳
中国电... 匡震林

1

电影研究

中国电视研究

· 何小刚新论 ·

早期电影 · 叙事学 ·

国别电影 ·

2014 ·

文化明星类型

北京

主编 · 阮晓林

田晓梅



中国电影出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

电影研究 .1, 中国电影症候·冯小刚新论·早期电影·叙事学·国别电影·文化明星类型 / 厉震林, 胡雪桦主编. —北京: 中国电影出版社, 2014.10

ISBN 978-7-106-04021-5

I . ①电… II . ①厉… ②胡… III. ①电影评论—文集 IV. ①J905-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 210553 号

电影研究 (一)

——中国电影症候·冯小刚新论·早期电影·

叙事学·国别电影·文化明星类型

厉震林 胡雪桦 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:cfpygb@126.com

经 销 新华书店
印 刷 中国电影出版社印刷厂
版 次 2014 年 10 月第 1 版 2014 年 10 月北京第 1 次印刷
规 格 开本 / 787×1000 毫米 1 / 16
印张 / 15.75 字数 / 330 千字

书 号 ISBN 978-7-106-04021-5 / J · 1602
定 价 42.00 元

本书系上海市教育委员会『上海高校一流学科建设计划』资助

编委:

丁亚平
万传法
王一川
尹 鸿
石 川
厉震林
孙绍谊
陈旭光
张仲年
张英进
陈犀禾
周 星
周 斌
钟大丰
侯 咏
胡雪桦
倪 震
詹 新
戴锦华

主 编:

厉震林
胡雪桦

副主编:

詹 新
万传法(常务)

责任编辑:杜若冰 苗 卉

封面设计:春 香

版式设计:杲 杲

责任校对:李美玉

责任印制:张玉民

组稿:

上海戏剧学院电影学学科电影研究部

研究部主任:万传法

研究部副主任:张晓欧 林 黎 沙 扬

统稿编辑:张晓欧 林 黎

地址:上海市华山路630号上海戏剧学院

邮政编码:200040

电子邮箱:shdyxk@126.com

上海戏剧学院电影学学科是一个既悠久又年轻的学科。

说悠久，是因为“上戏”创办之初就与电影渊源深厚。在1946年上学期的课程表上，就可以发现田汉、洪深、曹禺、欧阳予倩、于伶、柯灵、赵丹等著名电影人担任教师的课程。在教学上，“上戏”20世纪50年代办电影学校，80年代有电影导演班等，建校近70年历史中与电影艺术始终相伴，为中国电影艺术培养了一批又一批的领军人物，历届毕业生中获得国家级以上个人电影奖项的近三百人次，其中许多人创造了中国电影历史纪录，比如中国首个“百花奖”、多个国际重要的电影节最佳演员奖、导演奖、拍摄作品最高票房纪录等。说年轻，上海戏剧学院直到21世纪才整合了分散于各个学科的电影学教研力量，成立了电影学学科和电影电视学院。

在戏剧艺术的园地里结出了许多电影艺术的灿烂花朵，这其实是综合性艺术专业规律的必然结果，因为专业的细分、行业的分工以及行政单位的划分，并不能改变其内在的艺术规律上的必然联系。戏剧等演艺学科与电影学科相互依托，互为支撑，形成了“上戏”独特的学科生态系统环境。因此，有些或是无心插柳，有些或是主动作为，上海戏剧学院为中国当代电影作出了卓越的贡献。

上海戏剧学院电影学学科自身也已经形成了一支教学科研力量雄厚、年龄结构合理的学科团队，既有著名的导演、摄影师、录音师，也有著名的电影学者和事业家。同时，它也具有自身鲜明的研究特色，一是与综合性大学电影学学科比较，它具有创作研究的特点，主要集中于表演、导演艺术及其文化、剧作、制作技术等方向研究；二是与其他艺术院校比较，又主要集中于与戏剧互动研究的范畴，从而确立了自身的学术性格以及研究领域。其潜在的重要意义更在于对广义的艺术各学科的辐射和枢纽作用，会带来电影艺术的创新与戏剧等艺术的融合创新和转型。因此，将电影学科作为常设的学科建设平台是学校重要的发展战略。

历史积淀给了上海戏剧学院电影学学科建设的内在自信和动力。电影《年青的一代》、《农奴》等作品，李翰祥、焦晃、梁波罗、杨在葆、祝希娟、大旺堆、乔榛、童自荣、潘虹、杨延晋等一大批校友的作品成为中国电影永恒的经典；近年的《人再囧途之泰囧》的导演徐峥、亚洲第一个柏林国际电影节“最佳男演员”廖凡、东京国际电影节“最佳男演员”王景春，以及李冰冰等一大批著名青年电影演员等新校友获奖连连。

目前，上海戏剧学院电影学学科遇到了历史赐予的大好发展机遇，浦江新校区的建设不仅仅是空间上的拓展，更是内涵上的提升。新校区将以影视和新媒体为主，办学条件尤其是实训条

件将有实质性改善。

今天的上海戏剧学院戏剧与影视学学科被列入了上海市建设国际一流学科计划，其中的电影学学科将基于国际平台进行建设，与美国、欧洲及澳洲的专业大学、好莱坞影业公司的全面合作正在进一步推进。随着国际剧协总部从欧洲迁至上海，落户“上戏”，电影学学科的建设也获得了新的支撑。

上海戏剧学院《电影研究》的出版是这一建设的一个方面。它既是“上戏”的，也是全国的，更是国际的。它的出版宗旨和特色，既与“上戏”有关，更是为中外电影学者提供了一个对话平台。从第一辑收录的文章来看，它已得到多位中外著名电影学者的赐文厚爱，希望有更多的电影学者爱护它和支持它。它以中外著名电影学者组成的一流的编辑委员会，也将成为它发展的强大后盾。我在这里代表上海戏剧学院衷心感谢各位编辑委员会委员的辛勤付出，也借此机会特别感谢著名电影理论家倪震教授，他在2005年即正式向“上戏”提出了建立电影学科和学院的建议，我至今都对他字迹工整的手写的长长来信记忆犹新，充满感动。这封信实际上是触发“上戏”近年来电影学科发展积聚的潜能“雪崩”的那颗石子，是真正专家的话语坚定了我们的信心。

电影是产业，更是文化。目前，电影在资本和高科技的裹挟下逐渐淡薄了人文精神，希望《电影研究》在此方面有所作为，促使电影始终保持其文化和美学水准，成为中国人民和世界观众的“心灵养护者”。另外，也希望它与创作紧密关联，不成为束之高阁的理论游戏。《电影研究》最终的价值体现是为中国的电影艺术和产业带来启示、指导和推动。我们相信这一平台的持久的生命力。

上海戏剧学院院长 韩生

2014年10月6日

目 录

一、特别策划：中国电影症候阅读

002 / 尹 鸿

龙种与跳蚤：

对当前中国电影创作的反思

015 / 周铁东

中国内容，中国机会

028 / 陈晓云

当下中国电影的现实缺失与影像重构

二、特别人物：冯小刚

034 / 周黎明

行走于雅俗之间：

论冯小刚电影作品

043 / 陈旭光 龙明延

时代文化寓言的影像书写：

主体形象呈现与意识形态变迁

——冯小刚电影的世俗精神、理想情怀与心灵历程

054 / 刘 辉 卢梦晋

电影时代的缩影：

冯小刚与他的电影

062 / 余 韬

票房大腕的“彷徨”：

一次重读冯小刚早期作品的尝试

三、早期中国电影研究

074 / 陈 山

狂飙突起的时代:

20 世纪 30 年代中国电影论坛的现代风

086 / 宫 林

中国早期的表现主义电影布景

092 / 胡晓钰

都会背景下的左翼电影与软性电影论争

四、叙事学研究

104 / 孙建业

浅论电影中的“封闭空间叙事”

116 / 黄 静

爱与恨的交织:

——《夏天协奏曲》的结构主义叙事学解读

五、法国电影研究

126 / 盛 柏

法国电影新导演创作风格回眸

138 / 朱靖江

让·鲁什与民族志电影的突围

六、蒙古族电影研究

146 / 娜日娅

蒙古国电影百年

158 / 旭 光

蒙古族电影版图:

——以中国内蒙古、蒙古国故事影片为例

167 / 展娜德姆奇科娃

布里亚特蒙古电影艺术

七、文化、明星与类型研究

176 / 赵卫防

20 世纪八九十年代内地和香港电影互动新探

188 / 陈 捷

盲打误撞，还是命中注定？

——宿命论的复兴与当代电影

196 / 王 方

从纽约人电影公司到林肯广场影院

——浅谈高度繁荣的城市中，一座影院的文化自觉

204 / 张慧瑜

21 世纪以来古装武侠大片的类型改写与文化想象

218 / 龚金平

“爱”的泛滥与“情”的荒芜

——2013 年华语爱情片纵横谈

227 / 张晓欧

侨寓者：华语电影的乡愁表达

236 / 康 婕

性别政治与他者想象：

“她世纪”新生代男影星消费的阿多尼斯镜像

I 特别策划： 中国电影症候阅读

龙种与跳蚤：对当前中国电影创作的反思 / 尹 鸿
中国内容，中国机会 / 周铁东

当下中国电影的现实缺失与影像重构 / 陈晓云

龙种与跳蚤： 对当前中国电影创作的反思

尹 鸿

提要：十多年来的市场化改革解放了中国电影生产力。但在中国电影屡创市场奇迹的同时很少出现具有现实穿透力、精神影响力和艺术感染力的电影佳作、力作、杰作。中国电影产业化改革正处在温故知新的历史节点。中国电影产业需要继续深化改革，尊重市场规律，营造开放和理性的环境，才能从世界电影大国成为世界电影强国，从而证明中国电影的市场化改革种下的不是跳蚤而是龙种。

关键词：中国电影 电影产业改革 电影创作 电影强国

一方面，十多年来的市场化改革，极大地解放了中国电影生产力，不仅使奄奄一息的中国电影业奇迹般地欣欣向荣，中国还一跃成为世界第二大电影市场，在全球电影格局中占有举足轻重的地位；另一方面，在中国电影屡创市场奇迹的同时却罕见与时代轰轰烈烈的发展相匹配的，具有现实穿透力、精神影响力和艺术感染力的电影佳作、力作、杰作。在一派繁花似锦的繁荣中，中国电影似乎缺少着某种与时代的骚动、焦虑和兴奋同步的史诗气质和审美风骨。与 20 世纪八九十年代的中国电影相比，当年类似《黄土地》、《人生》、《老井》、《芙蓉镇》、《红高粱》、《霸王别姬》这样的作品，都曾经是时代的经典，而在近十多年市场化的喧嚣中，人们却难以找到中国电影的扛鼎之作。钱学森的教育界之问“为什么我们的学校总是培养不出杰出人才”，似乎也成了电影界之问：为什么我们的电影时代总是创造不出杰出作品？市场化改革所播下的“龙种”为什么长出来会是“跳蚤”？

市场发展的世界奇迹

无论如何，我们都不能因为缺乏电影的扛鼎之作而怀疑中国电影市场化改革所创造的世界奇迹。从 2002 年开始的中国电影的市场化改革，应该说为中国电影带来了柳暗花明的历史性机遇。没有这样一场在中国的社会环境中显示出破釜沉舟的勇敢的改革，中国电影早就已经是病树沉舟，完全失去春回大地的可能。

1979 年，中国电影曾经创造出 293 亿观众人次纪录，前无古人后无来者。20 世纪 80 年

代以后，随着电视的逐渐普及，中国电影影院的黄金时代开始褪色。特别是 90 年代，以长篇小说电视剧《渴望》为标志，中国逐渐成为世界上第一电视剧生产和播出大国，加上盗版的冲击以及长期处在计划经济保护下的中国电影未能及时调整转型，从 20 世纪 80 年代后期开始，中国电影逐渐走到“最危险的时刻”。尽管政府采用影视互助金、电影专项资金等种种政策手段为电影生产输血，但中国电影年产量最少的一年下降到不足 50 部，国产和进口电影全年总票房不超过 5 亿元人民币，平均每个中国人十多年才进一次电影院。国有电影制片厂买厂标、拍广告、加入电视剧生产勉强维持生计，民营企业和资本则被市场的萧条和政策的封闭排斥在电影行业之外。中国电影工业在 21 世纪之初可以说已经濒临绝境。

对于中国这样一个具有悠久农业文明传统的国家来说，不临深渊、不履薄冰，就很难产生改革的动力和勇气。2002 年，在全球市场经济大潮中，作为中国加入世界贸易组织（WTO）的关联条件，中国承诺扩大进口电影、特别是分账发行的好莱坞电影的数量，客观上使已经被电视剧繁荣逼得气息奄奄的中国电影业雪上加霜。在这种必须“死而后生”的困境中，中国电影被倒逼走上了市场化改革的道路。

2001 年 12 月 25 日，国家广播电影电视总局颁布了修改后的《电影管理条例》，并于 2002 年 2 月 1 日开始实行。这一条例解除了行业准入门槛，允许国营电影制片单位以外的人员和机构从事电影摄制业务。2003 年至 2004 年，国家广播电影电视总局通过了《电影制片、发行、放映经营资格准入暂行规定》和《电影剧本（梗概）立项、电影片审查暂行规定》，2004 年 6 月 15 日，国家广电总局通过《中外合作摄制电影片管理规定》，这三个文件再次为电影产业的开放和发展提供了更开放的政策支持。这些政策，向社会开放了电影制作环节；放宽了中外、内地和香港合拍影片的条件；调整了电影的审批方式，降低拍摄立项审批条件；调整了中央一级审查的格局，审查权限有限下放，为影片的市场准入提供了相对更大的出口空间。2010 年 2 月，国家广播电影电视总局下发《关于改进和完善电影剧本（梗概）备案、电影片审查工作的通知》（广发[2010]19 号），进一步明确“一备双审”制度，将部分影片的备案、初审工作下放到省级广电部门，部分影片的终审权也下放至实行属地审查的省级电影审查机构。行业准入与产品准入向全社会的“双开放”成为中国电影市场改革的突破口。

在政策上不断给电影制作业松绑的同时，国家在宏观的经济和文化策略层面也不断提升电影产业的地位。2006 年 9 月 13 日，中国公布了《国家“十一五”时期文化发展规划纲要》，为“十一五”期间文化发展做出了总体规划，电影作为文化产业的核心产业和动力产业占有举足轻重的地位；在《纲要》明确提出的未来五年将着力发展的九类重点文化产业中，影视制作业被排在首位。2010 年 1 月，国务院办公厅发布《关于促进电影产业繁荣发展的指导意见》（国办发[2010]9 号），将电影产业上升至国家战略的高度，要求大力推动电影产业跨越式发展，

实现由电影大国向电影强国的历史性转变，强化财政支持，积极推动符合条件的国有和国有控股电影企业重组上市。2011年12月15日，国务院还正式发布《中华人民共和国电影产业促进法（征求意见稿）》，成为国内首次通过创制法律的形式对促进电影产业的发展进行的立法实践。

在国家相关部门几轮政策松绑的助力下，众多社会资金开始涌入电影制片领域，特别是大量过去挣扎在生存线上的民营影视企业获得了合法身份和发展空间，电影制片业逐渐恢复生气，无论是电影的产量或是电影适应市场的能力都得到前所未有的提高。中国电影产量出现爆发式增加，社会民营企业、外来资本显示了强大的注入热情，高投入、大制作影片明显增加，中国电影制作领域的空前活跃，为中国电影迎来了一个生机勃勃的新阶段奠定了基础。

在开放政策推出的2002年当年，共有5家民营公司或非制片单位办理了58部影片的《摄制电影许可证（单片）》，中国出品的100部电影中社会单位制作达到32部，当时的北京新画面、华谊兄弟太合影视公司、北大华亿影视文化公司、世纪英雄影视投资公司、东方神龙影业公司、广东巨星影视公司等一些社会制作机构和民营影视制作机构都成为了当时电影制作行业最活跃的力量。而在电影发行放映环节中，不仅国有电影院线开始跨区域兼并整合竞争，而且大量社会资金和企业也纷纷进入，完全由民营资本构成的大连万达院线很快成为在国内遥遥领先的第一院线。短短十多年，中国电影年票房从5亿人民币增加到2013年的217亿人民币，增长40多倍。在全球仅仅平均5%年增长率的背景下，中国市场每年平均增速超过35%；中国电影产量从不到百部增加到2013年的近700部。¹如今，中国不仅电影产量居世界前列，而且电影市场也已经居全球第二。改革不仅奇迹般地挽救了陷入困境的电影行业，而且使中国崛起成为世界电影大国，其成长速度让世界惊羡。

对于市场化改革初期的中国电影来说，市场就是最大的政治，失去市场就失去话语权。应该说，中国电影的市场化改革成效显著。中国是世界上免费开放电视频道最多、免费播出电视剧数量最多的国家，年产15000集以上的电视剧在数以千计的频道播出，观众在如此方便廉价丰富的替代品供给下，仍然去电影院花费金钱和时间“购买”电影消费，在全世界都没有第二例；同时，中国知识产权保护不力，从早期的录像带到后来的VCD、DVD光盘，直到现在的互联网视频，盗版产品的低价、易得也对影院消费带来巨大冲击；加上中国特殊国情的限制，电影审查相对严格，电影分级迟迟不能推进，导致电影表现空间和娱乐空间都受到或明或暗的种种制约，使电影产品的丰富性和多样性很难与欧美国家以及亚洲的日本、韩国乃至中国香港地区相媲美。在这种背景下，恰恰是市场化改革，极大地解放了电影人的热情、智慧，同时也因为这种解放而带来了商业敏感、艺术想象和对观众的尊重，使过去逐渐失去市场竞争力的国

¹ 参见尹鸿、尹一伊：《2013年中国电影产业备忘》，《电影艺术》2014年第2期。

产电影获得了市场意识，在解放电影生产力的同时也解放了中国电影观众的消费力。

如果没有这轮波澜壮阔的市场化改革，中国也许已经没有真正意义上的电影产业了，而关于电影文化、电影美学、电影价值的任何讨论都会变得没有意义。皮之不存，毛将焉附，恰恰是改革才能让电影在今天成为受到社会关注的文化现象。从这个角度说，无论如何估价这轮中国电影产业改革的巨大意义都是不为过的。

当然，正如中国的市场经济一样，中国的电影产业改革仍然处在不成熟的阶段。电影工业的完整性不足，电影市场的成熟度不够，电影法规政策的匹配度不完备，电影文化的包容性和建设性不充分，电影美学的商业与艺术的融合性还有所欠缺，这些都会为中国电影的发展带来种种负面效果，出现电影产量与质量、商业价值与文化价值、国内竞争力与国际竞争力、娱乐性与艺术性之间的种种不平衡。正如许多人所意识到的那样，中国如今是一个电影市场大国，但还不是一个电影创作大国，仅仅是市场大国而不是创作大国，那中国就还不是一个真正的电影强国。除了一个又一个票房纪录被打破之外，十多年来的确缺少具有时代里程碑意义的电影杰作。类似《集结号》、《一九四二》、《让子弹飞》这样的具有现实穿透力、艺术想象力和人文深刻性的作品，的确都还是凤毛麟角。从电影市场化改革一开始，在票房过亿的影片越来越多、市场成绩越来越显赫的时候，“叫好”与“叫座”的错位，就成为延续至今的批评话题。

“好电影去哪儿了”的询问此起彼伏。随着观众观影需求的提升和观影频次的增加，电影观看的需求就转化为“好电影”的观看需求，从“吃饱”的满足就逐渐转化为“吃好”的要求。人们对“好电影”的渴望，因为市场化所培育起来的观影需求变得更加强烈。而在这种时候，人们更加迫切地意识到，市场化改革种下的龙种，还没有真正长大成龙。

千呼万唤难出来的扛鼎之作

“好电影”，在不同的观众心目中，往往会有不同的“好”标准。年龄不同，受教育程度不同，对电影的爱好和专业程度不同，甚至性别不同，都可能会对电影的“好”有不同的认知。但是，在所有的电影类型中，有一类电影，也就是我们通常所谓的“史诗情节剧”，往往与多数电影观众的“好”标准有最大的公约数。一部好的史诗情节剧，题材新颖、视野开阔、故事完整、人物形象鲜明、情节紧凑严密、戏剧冲突强烈生动、制作精美细致，现实逼真感强，主题上表达的是绝大多数人能够共享的真善美普遍的价值观。像大家熟悉的《泰坦尼克号》、《勇敢的心》、《与狼共舞》、《辛德勒名单》、《阿甘正传》、《肖申克的救赎》、《为奴十二年》等等，可以说都是这样的代表性作品。这类作品往往能够达成所谓的“雅俗共赏”、“老少咸宜”，并且往往也代表了一个电影时代最为观众所认可和记忆的最突出的电影成就。改革开放之后，中国影坛先后出现的《天云山传奇》、《牧马人》、《人生》、《野山》、《芙蓉镇》、

《老井》、《红高粱》、《霸王别姬》等作品，可以说都是这类电影经典，这些影片既建构了影片所讲述的时代，也表达了电影讲述自身的时代，因而具有某种“史诗”气质或品格。

从这个角度上来看，市场化改革之后，具有史诗气质的情节剧，的确屈指可数。这既是时代浮躁的体现，也是思想侏儒的结果。无论是电影人，或是“占统治地位”的思想，都没有真正找到大家可以共享的真善美的镜子去观照历史、现实、社会和人性的。精神力量的缺失反映的正是文化现实的普遍迷茫和迷乱。¹十多年以来，仅有《集结号》、《一九四二》、《梅兰芳》、《中国合伙人》等为数不多的几部影片，用经典的“情节剧”手法，再现了历史时代的风云际会，塑造了特征鲜明的人物形象，表现出自觉的人文主义历史关怀和人性关怀。这些作品虽然未必都是当年的票房冠军，但却受到了社会广泛的正面评价，也成为各电影大奖的宠幸者。当然，即便是这些代表性的优秀作品，其创作上的“瑕疵”也仍然受到人们批评。《集结号》前后判若两片的“断裂感”；《一九四二》叙述方式的过分“报告文学”化；《梅兰芳》对民族艺术的“概念化”理解；《中国合伙人》明显的“民族主义煽情”等等，都成为这些影片一定程度上的艺术“硬伤”。越是这类史诗般的情节剧，人们对其创作上的完整性、完美性的要求更高，因为观众心目中往往会用中外经典作品作为标杆来衡量这些作品的“好”。从这个意义上说，基本能够在艺术上的完整性、精致性做到无可挑剔、很难挑剔的作品几乎没有。

相比之下，《南京！南京！》、《金陵十三钗》等另外一些影片有某种史诗格局，艺术“缺陷”却更加显而易见。前者的主题和人物的过度概念化，后者讨好欧美市场的功利意图和讨好票房的暴力情色元素的过度呈现，都使得这些影片受到了比较多的非议和批评。当然，一些所谓的重大历史题材或者重大革命历史题材的影片，由于或者采用了非电影化的场景化串联，或者采用了演绎历史结论和政治阐释的创作观念，更是缺乏电影的诗意视角和人物形象的完整性。

每一年中国电影市场上都不缺乏商业黑马和票房冲击者，但是却缺乏严肃、精深、精致的史诗情节剧影片。“史诗情节剧”的缺失或者说成就不高，一方面与中国电影制作人、创作者的能力、水平、耐性、一丝不苟等主观创作因素相关；另一方面也与社会大环境的蝇营苟且、文化失范等客观因素有关。市场上的急功近利，很难让创作生产者有“多年磨一剑”的沉着；而专业分工的精细度不足和水平参差不齐，也导致电影的整体设计和执行水平难以协调。同时，题材限制带来的捉襟见肘，思想表达上的诸多投鼠忌器，文化价值观上的进退失范、左右为难，往往都会导致电影题材开采深度的欠缺，思想表达力度的弱化，艺术完整性的割裂。政治限制、市场牵制的影子徘徊在这些作品之中，使这些作品失去了自身的艺术自主性和思想完整感。几乎所有的史诗情节剧创作，都能够让人感受到其各种主客观原因而带来的“分裂”、“断裂”、“拼贴”。

1 参见尹鸿、何映霏：《大时代与轻电影：2013年中国电影创作备忘》，《当代电影》2014年第3期，第11页。

从一定意义上说,“分裂性”所反映的很可能是一个时代整体的文化现象。在政治、市场、艺术的夹缝中,艺术创作的“一仆三主”现象,并非电影行业特有。电视剧行业,甚至小说、戏剧领域也同样存在。所以,与20世纪80年代中国电影常常能够从文学中找到原著支持不同,当今的中国电影从文学和其他艺术门类中找到优秀的创作资源也越来越困难。而电影由于其“大众文化”特性,受到的政治和市场的双重制约也远比其他艺术类型更加突出。如果说整个文学艺术领域在一片繁荣中,也很少出现大作、大家、大师,那么在电影领域很难出现佳作、杰作也就不足为奇了。19世纪法国理论家丹纳说过,“文学作品的力量与寿命就是精神地层的力量与寿命。”¹对于电影来说,同样如此。在金碧辉煌的外衣之下,文化灵魂的缺失,似乎更像是一种时代“症候”。

商业类型片的“初级阶段”

如果说,史诗情节剧是观众对电影“好大餐”的要求的话,那么商业类型片则是观众对电影“好快餐”的要求。商业类型片是电影市场的“快消品”,其对于培养观众的日常观影兴趣,满足观众的常规观影需求,创造观影的大众娱乐快感,支撑电影市场的消费格局具有重要价值。对于电影观众来说,那种故事封闭、情节流畅、制作精美、模式可以预期、情感可以得到自然宣泄和释放的类型电影,往往是普通电影消费的基本需求。

好莱坞电影之所以“称霸”世界,首先依靠的就是一批一批的高品质的类型电影,这些电影培养着观众并且满足了观众的常规消费欲望。西部片、警匪片、枪战片、科幻片、灾难片、恐怖片、悬疑片、青春片、侦探片、公路片、吸血鬼片等等,以及近些年出现的神幻片、神话片、各种类型的动画片等等,都形成了好莱坞电影的丰富“快餐”品牌。这些电影“快餐”,类似麦当劳、肯德基、可口可乐一样,不断进行系列化生产和再生产,推出了一个又一个全球共享的类型系列。《指环王》、《哈利·波特》、《星球大战》、《变形金刚》、《X战警》、《蜘蛛侠》、“007”、《哥斯拉》以及《冰河时代》、《汽车总动员》等类型片,都续集不断、常拍常新,屡屡在全球创造电影奇迹。好莱坞类型片,可以说是美国电影帝国的坚实基座。

反观中国最近十多年以来,虽然在观念上一直强调电影类型化对于电影工业的重要性,但类型电影的创作仍然品种单一,而且多数所谓类型片都类型界限模糊、制作品质简陋,至今也很少形成能够重复生产的类型品牌。即便《画皮》出现了I和II,但是两部影片其实完全已经是不同的故事和人物,徐克的“狄仁杰”系列似乎还有某种系列的延续性。相比较而言,只有动画片《喜羊羊与灰太狼》成为了每年一集的“常青”品牌,并且也成为唯一一部年年票房过亿的动画片,然而,其创作水平和制作水平的不进则退,几乎快让这一品牌的生命力消耗殆

1 [法]丹纳:《艺术哲学》,人民文学出版社1963年版,第358页。

尽。

中国一方面是长期缺乏类型电影创作的传统和经验，或者说在特殊年代的那种受到苏联电影影响的中国式“英雄片”、“反特片”、“战争片”等类型已经不能适应新的时代背景下的电影创作；另一方面，更容易被观众所认可的好莱坞式的类型电影的创作模式，又受到中国政治国情、电影工业水平、东方文化习惯等制约，难以简单移植和借鉴，导致中国商业类型片品种少，创作稳定性不足。科幻片、灾难片、神话片、神幻片等“重型”类型片基本缺失，只有周星驰电影还多少有些神幻武打色彩，而某些以地震、洪灾、台风为题材的所谓灾难片则不过是缺乏类型强度的主旋律“救灾片”，观众也从来不把这些影片看成“灾难片”来接受。“重类型”片的缺失，既反映了国产电影缺乏对创作难度的挑战，也反映了中国电影工业的低水平支撑，当然也反映了中国电影管理政策和电影评价观念对电影题材和类型的某些理解上的偏差和限制。

此外，受到青少年喜爱的青春片、恐怖片、吸血鬼片以及动画片等等，则因为受到“不语怪力乱神”的文化传统制约，不敢触及性心理的伦理洁癖限制，过度重视成长过程中“教化效果”的观念影响，也基本没有发展起来。每年暑期的几部所谓恐怖片，仅仅是玩弄一些视听效果，基本是日韩恐怖类型片的“山寨初级版”。中国国产片中的高质量类型片可以说寥若晨星。

目前，中国比较成型的商业类型片主要集中为两大类型。一类是武打动作类型片；一类是各种变奏的喜剧类型片。中国的武打动作片，可以细分为武侠片（如《英雄》）、武打战争片（如《赤壁》）、武打悬疑片（如“狄仁杰系列”）、喜剧动作片（如《十二生肖》）等四种亚类型。这些影片的主要类型元素都是敌我对抗的戏剧结构、武打搏击的段落设计、家国情仇的叙事主题。这类影片一度在海内外都创造了不俗的票房成绩，《英雄》以超过 5000 万美金的票房成绩至今还高居北美电影市场外语片票房排行的季军位置，而多部武打动作片也都是当年中国电影市场的票房冠军。但是近几年来，由于这类作品数量众多，创作雷同，在遭遇创新瓶颈的同时也引起了观众的观影疲劳，武打动作片的艺术创新力和市场影响力每况愈下，《鸿门宴》、《忠烈杨家将》等多部大制作的武打动作片不仅在海外失去市场，即便在国内也渐渐受到观众的冷遇。

而国产类型片中，数量最多的则是投资成本更低、创意机遇更强的喜剧片。喜剧片大致可以分为爱情喜剧片（如《失恋 33 天》）、黑色幽默喜剧片（如《疯狂的赛车》）、古装喜剧片（如《武林外传》）、公路喜剧片（如《人再囧途之泰囧》）、组合式喜剧片（如《私人订制》）等等。喜剧片，相对于其他类型片来说，虽然具有滑稽幽默搞笑的类型共性，但其叙事方式的相对开放带来人物关系、叙事结构、故事桥段、起承转合，甚至价值观念的相对多样化。喜剧的这种缺乏“一定之规”的弱类型模式，使其成为国产电影中最为轻巧、讨巧的“类