



电影研究新思维书系

吴 琼 著

中国电影的类型研究

- 中国电影的类型研究，意味着对电影的叙事传统和集体语言模式进行结构研究，意味着在某种特定题材的叙事过程中总结类似和重复的表现形式，包括相关的故事公式、定型化的人物、成规化的冲突和解决方案。
- 革命历史片、工业片、农业片、反特片、通俗剧、喜剧是中国当代电影的主要电影类型，也是最重要的流行公式。
- 四十年来中国当代电影类型为适应社会主义意识形态的要求而进行了历次变革，帮助公众去界定迅速演变的社会现实，找到社会现实的意义，支撑公众所共享的价值观和信仰。

 中国电影出版社



电影研究新思维书系

吴琼 著

中国电影的类型研究

图书在版编目(CIP)数据

中国电影的类型研究 / 吴琼著. —北京: 中国电影出版社, 2005. 11

ISBN 7-106-02385-X

I. 中… II. 吴… III. 电影—类型—研究—中国—1949~1988 IV. J905.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 108432 号

中国电影的类型研究

吴琼 著

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: 64299917(总编室) 64216278(发行部)

E-mail: cfpw@edude.net

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2005 年 12 月第 1 版 2005 年 12 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/787×1000 毫米 1/16

印张/17.5 插页/2 字数/312 千字

印 数 1—3000 册

书 号 ISBN 7-106-02385-X/J·0918

定 价 38.00 元

目 录

前言.....	1
---------	---

第一章 电影类型:

作为惯例和经验的系统.....	1
类型是惯例系统.....	2
类型是经验系统.....	6

第二章 电影类型:

公式化的叙事系统.....	11
类型人物.....	12
类型环境.....	15
类型冲突.....	17
叙事结构.....	21

第三章 电影类型:

稳定与变化的系统.....	24
类型的稳定性.....	24
类型的变化与周期.....	27

第四章 电影类型:

作为语言和符号的系统.....	36
电影类型与电影语言.....	36
类型电影的符号系统.....	38
类型作者与语言.....	44

第五章 电影类型:

仪式、神话、意识形态策略 46

类型电影与文化仪式 46

类型电影与神话功能 48

类型电影与意识形态策略 51

新中国电影的意识形态策略 53

第六章 革命历史片 57

类型早期历史 57

类型神话功能 59

革命英雄人物 62

革命故事公式 66

从实验到古典的改变 74

古典英雄的改良:《董存瑞》 81

古典英雄和爱情:《柳堡的故事》 85

60—70年代:主流和非主流之间的变化 91

进入改良时期 94

“第五代”电影人的贡献:质疑与颠覆 98

(1984—1988年)

第七章 工业片 105

原型:《桥》 105

人物惯例 110

意识形态冲突 112

类型实验时期 113

20世纪50年代中期的改良 115

古典惯例的反用:《上海姑娘》 118

在“大跃进”运动中崛起 122

“跃进式”工业片:《春满人间》 125

农业社区中的工业片:《老兵新传》 127

“文革”话语的表述:《火红的年代》 130

古典惯例的回归:《创业》	134
新时期:从伤痕到改革	137
第八章 农业片	141
实验时期	142
公有制的神话	143
角色类型	144
叙事策略	148
古典时期的前卫之作:《洞箫横吹》	149
农业公式与浪漫喜剧的融合:《花好月圆》	153
从合作社到人民公社:《我们村里的年轻人》	156
中心人物:女性农民英雄	158
1966—1976 年的农业社区:	
阶级斗争、路线斗争、反走资派	162
1977—1981 年:“伤痕”农业片	168
20 世纪 80 年代的主旋律:扶贫致富	171
改革的深化:《人生》、《野山》、《老井》	175
第九章 反特片	179
冷战时代的产物	180
实验时期:公式、人物与环境	181
孤胆英雄 VS. 女特务	182
惊险与浪漫的平衡:	
《寂静的山林》与《羊城暗哨》	183
20 世纪 60 年代乐观主义的减弱	186
集体侦察英雄:	
《冰山上的来客》与《霓虹灯下的哨兵》	189
1975—1978 年的复归	192
从反特防间向打击都市犯罪的演变	193
新时期:商业浪潮中的类型变化	199
复制好莱坞:“疯狂”的都市犯罪	201

第十章 通俗剧	205
作为风格与类型的通俗剧.....	205
中国通俗剧与儒家伦理的结合.....	206
“十七年”时期:从衰落到复兴.....	208
名著改编的通俗剧:旧社会的悲剧.....	212
无产阶级核心家庭作为叙事中心.....	217
“伤痕”通俗剧与谢晋的“‘文革’三部曲”.....	221
家庭通俗剧:《喜盈门》、《乡音》.....	227
社会通俗剧:《邻居》.....	228
浪漫通俗剧:《庐山恋》.....	230
第十一章 喜剧	233
1949—1955 年:失语状态.....	233
1956—1958 年:讽刺喜剧.....	234
一、社会政治批判.....	236
二、文明道德批判.....	239
1959 年:歌颂性喜剧.....	242
1962—1963 年:轻喜剧.....	244
新时期:喜剧的多样化.....	248
一、浪漫喜剧.....	248
二、改革喜剧.....	251
三、荒诞喜剧.....	252
四、系列喜剧.....	255
附录一: 中国电影的类型代表作品及其作者	258
附录二: 主要参考书目	263

第一章

电影类型：作为惯例和经验的系统

如果说单个棋子只有放在棋盘整体中才能显示出它的价值和作用；一部电影作品，一个主题，一个意象，一种结构，只有在历史地形成的电影总体中才能得到真正透彻地理解，那么这就意味着须把针对单个电影作品的研究放到对整个电影大系统的观照中去。

当代电影类型批评参考了系统科学理论。系统科学是控制论、信息论和系统论的统称。它主张把事物、对象看作一个系统进行整体的研究，研究它的要素，结构和功能的相互联系，通过信息的传递和反馈实现系统之间的联系来有目的地控制系统的发展，获得最优化的效果。

电影类型批评还借鉴了文学的原型批评研究方法。“原型批评”（archetypal criticism）起源于20世纪初的英国，在二战后兴盛于北美，而统治文学批评多年的新批评派随即被其所取代。作为一个新派别，20世纪60年代以原型概念为核心的原型批评正式确立，受益于以弗雷泽为代表的文化人类学，以荣格为代表的分析心理学和以卡西尔为代表的象征哲学。从影响和普及程度上，马克思主义批评、精神分析批评和原型批评被视为三种“仅有的真正具有国际性的文学批评”^①。

原型批评突出地表现在对文学传统的高度重视上。不同于文献式批评和历史批评，原型批评主要考虑的既不是单个作品的意义，也不是作品与特定历史环境的直接关系，而是整个文学系统中作品与作品之间的内在联系。传统研究和文体研究是考查这种内在联系的两种具体方法。原型批评学者荣格和弗莱都曾强调，艺术作品不是某个艺术家个人的凭空创造，而是传统的产物，其特殊意义是超个人的。艺术表现的结构原则应该而且只能从艺术自身的内部相似性中推出。人文主义的批评只强调文学模仿生活，而原型批评宣称其实文学更直接地模仿文学。

电影的类型批评也强调传统的重要价值。“……类型传统是创意自由的基础。美国电影是一种古典艺术，但是我们为什么不去赞赏它最值得赞赏之处，例

如,不止是赞赏这个或那个导演的天才,还有这个体系的特质。”^②

一旦我们把一部电影和其他电影联系起来考虑,把它们视为电影总系统的一个单位,我们就会认识到,类型研究是以对传统的研究作为出发点的。电影类型批评的系统化建立有赖于把握电影本身的规律性因素。一部电影作品,它所体现的规律性因素不是艺术家个人天才创造发明的,而是在电影的历史发展中和在文化传统中所形成的,这种规律性的因素便可称之为原型——把个别作品相互联系起来的象征系统。

因袭原型批评中的文体研究方式,电影类型研究以形式的类似为基础,而文献式和历史的批评都无法探究这种类似。巴赞的“影像本体论”和真实美学强调电影再现事物原貌的本性,克拉考尔认为电影是对物质世界的复原,是对自然的一种模仿,其原则是把个别的电影作品孤立起来。类型批评不仅把一部电影视为对自然的模仿,而且把一部电影视为对其他电影的模仿。这就解释了为什么“艺术表现的结构原则应该而且只能从艺术自身的内部相似性中推出”。

类型研究主要有三个层次:(1)所有类型电影的一般特征和所有电影类型的一般特征;(2)某一种电影类型的一般特征;(3)一部类型电影和其所属类型的其他电影之间的差异特征。

类型批评所探究的终极目的,不是针对模仿自然的某一部作品,而是确立对自然秩序加以模仿的一个整体——相应的电影语言秩序。

如果我们不承认把一部作品同另一部作品联系起来的电影意象中的原型或传统的因素,那么从单一的电影阅读中是不可能获得任何系统性的思维训练的。但如果我们不满足于学习电影的愿望,还有学习怎样学习电影的诉求,我们将会发现,把我们所遇到的意象延展到电影的传统原型中去,这其实是我们所有阅读活动中无意识发生的心理过程。

在新中国电影中,五角星、青松所包含的象征意义不只是存在于《闪闪的红星》和《红色娘子军》两部影片里,它们一定会把很多部新中国的电影延伸到作为整体的电影的传统原型中去。发报机引发的联想也不可能仅存在于《永不消逝的电波》一部影片中,它被吸收到我们关于从革命时期地下工作者的惊险故事到社会主义社会中的美蒋特务盗取情报与传递情报的所有想像性经验中去了。

类型是惯例系统

在任何的流行艺术形式中,惯例就意味着已经获得成功的形式。一项产品必须和惯例结合才能成功,只有成功的产品才可以引起更多的仿效,成为惯例。惯

例只有和类型的意识形态价值、美学价值完美结合,变成一组传达特别的意识形态功能和美学效果的有效工具时,才会获得成功。

控制论把反馈方法作为提高系统的稳定性并达到优化控制目的的有效方法。把控制论运用在电影类型理论研究中,我们研究观众作为反馈信息的发送者,在类型系统的惯例形成过程中的控制和调节能力。

首先,把类型视为一个孤立、自主的惯例系统,忽略或低估作用于惯例形成和参与类型变革发展的观众,往往是电影批评的一个误区。看电影是一次公众的和商业的行为,既是非常个人的,又是十分公开的活动。观众通过进电影院集体观看电影这一社会化的交际仪式,不仅实现了对于集体文化理想和价值观的一再检视,也集体表达了对一部电影的褒贬意见,从而对未来电影的变化,具备了可能的影响功能。观众的回馈也许不会对故事的面貌产生立即的影响,但它形成了一个累积的效果,逐渐使一个电影故事改良为一个故事公式,一个熟悉的叙事模式。

电影生产者只有建立了生产—发行—放映的垂直系统,才能获得及时、有效的回馈信息,使类型的生产—观众回馈具有良性循环作用。也就是说,当制片厂拍出来新的电影故事时,观众会通过票房或者观看人次等手段,集体表明这个故事里的某些变化是否可以经由重复使用再变成一种惯例。电影工作者可以根据观众的褒贬反应对每一个电影产品进行有效的评价,这样就确保了受观众欢迎的故事和技巧能够一再重复,变成惯例,获得商业的、美学的、社会意义上的成功。

类型元素在惯例化的形式、故事和主题文本里重复使用,具有重要意义。如果一部影片一开始放映就受到普遍欢迎,那么基本的故事就会在后续拍摄的电影里不断重复,直至熟悉的人物、动作、人物关系和冲突变成一种模式。这一重复是由片厂和观众的互动衍生的,只要能满足观众的需求和期望,维持片厂的利润,保证电影的意识形态功能发挥作用,重复就能持续下去。

在好莱坞的经典时期,制片厂拥有生产基地、发行系统和放映院线,这个垄断的、组织庞大的垂直托拉斯体系确保了回馈的及时性和准确性。票房作为一个回馈机制,为商业电影建立了一种有效的交换循环,使片厂和观众建立起一个对话渠道,使电影类型叙事的文法得以不断改良。^③

也许我们可以想像并同意片厂和观众之间会有这样的对话,“类型电影问观众,‘你们还相信这个吗?’,观众若回答‘是’,则结果是影片继续受欢迎;若观众回答‘我们过去相信的这个形式太幼稚了,给我们看一些更复杂的’,那么类型就发生了变化了。”^④

在新中国的社会主义电影体制中,国家电影局相当于古典时期的好莱坞片厂,一个庞大的垂直架构的垄断托拉斯组织,直接领导和统筹安排电影厂的生产计划、审查、国营各级发行公司和国营电影院的运作,运用强大而集中的行政力量获得有效控制和调节类型系统的回馈信息。从地方到部队、从城市的电影院到农村的县、乡、村、寨的流动放映队,组成了中国有电影放映历史以来范围最广大的放映网,通过观众人次、作为观众代言人的群众影评人所写的影评等方式,获得了再生产所必需的观众回馈。

但是中国的电影研究者过去一般倾向于把观众作为完全被动的受众,忽视其能动性。尽管新中国的电影体制是非商业化—市场化的,电影生产者的核心权威是电影的行政主管部门,但是不论电影生产者制造电影产品的动机是经济的还是政治的,不论电影是一种艺术形式、政治工具还是商业性企业,提出“电影为利润服务”的好莱坞片商不会无视电影的意识形态价值,正如托马斯·沙兹所提醒我们的,“不论它的商业动机和美学要求是什么,电影的主要魅力和社会文化功能基本上是属于意识形态的;”^⑤;而主张“电影为政治服务”的新中国电影人也无法否认他们的电影同时制造了巨大的商业盈利:在1957年,文化部曾称“电影是一种多次销售性的文化商品”^⑥,新中国的观众人次在1949年是四千七百万人次^⑦,1952年是五亿六千零四十万人次^⑧,1954年达八亿二千二百万人次^⑨,1959年突破四十亿人次^⑩。按当时的票价,城市平均每张票2角,农村平均5分计算^⑪,仅1959年新中国电影的年销售额便达数亿元人民币。我们难以证明,中国的广大城乡观众一次次花钱去看电影,仅仅是出于政治压力而丝毫得不到美学的或娱乐的愉悦,那些一再被重复拍摄的传奇故事,纯粹是当权者的政治意图的银幕体现,而完全没有观众的欣赏趣味在其中。

我们应该承认,电影生产者和观众之间存在着一种互相促进又互相制约的关系。观众会对千篇一律的东西感到厌烦,因此电影生产者必须根据观众对某些惯例的反应调整创作方向和进行创新。但所谓的“创新”却有一个重要的前提,那就是要在一个熟悉的叙事经验的文本中,要让观众在熟悉的大背景中感受到一种局部的陌生化效果,呼吸到一丝清新的空气,但整体上的规则还是观众所熟悉的,没有超出他们的经验范畴。因此电影的惯例是通过生产、回馈的循环过程,在不断的重复和变化中获得渐变和改良的,绝不是突变和革命性的颠覆。

观众在进入电影院时不是白纸一张,带着一个空空如也的脑袋,相反,他们是满怀明确的期待去看一部类型电影的。如果他们发现电影里的某些创新没有完全改变固有的期待,而是加强了期待的经验,那么他们才会接受这些创新。类型电影制作过程的惯例和观众的期待心理,都对创作人员的创意性质和范围

产生深刻影响。一旦类型的重要特征和性质被人们普遍接受,电影工作者处理类型材料的自由也就被这一事实所限定了,他们不得不考虑观众的期待和理解。可以说,类型传统的权威性部分地(如果不是全部)独立于电影工作者之外。从实践上看,电影工作者对他们所处理的类型的完整性确实表现出了极大的尊重,他们总是倾向于同一个熟悉的类型惯例。

我们不能抹煞电影生产者在类型电影的制作中的确存在着艺术和美学的企图心,但电影生产的体制决定了电影不是某一个艺术家独立的个人创作,而是由一群去个人化的制作团队完成的。电影也不是被公众以个体的方式消费的,事实上公众通过集体观看电影的社会化交际行为,实现了对社会集体价值和理念的仪式化颂扬。电影生产者的“去个人化”本质,不是指他们在完全放弃自我的情况下被动消极地讨好观众,而是主动积极地和观众合作,为充满需求渴望的观众制造和再制造了流行的世俗神话,共同建立和加强了集体的价值与理念,并使得银幕的世俗神话得以维持下去,不断地生息繁衍。

在类型批评中,电影工作者的创造意识仅仅被视为他对其他电影工作者的借鉴或模仿,也就是他对传统的自觉利用。“富有创造性并不能使艺术家脱离传统,反而使他更加深入传统,服从艺术自身的规律性。艺术的不断探索在于从现有深度出发寻求艺术的改观;较少天赋的艺术家寻求艺术变更;真正天才的艺术家追求艺术变形。”^⑩

事实上,很多被我们视为“富有创新能力的艺术家”的好莱坞导演,都是以流行的电影类型为基础完成他们的工作的,如格里菲斯(D·W·Griffith)的女性通俗剧,基顿(Buster Keaton)的胡闹喜剧片,约翰·福特(John Ford)的西部片,文森特·明尼里(Vincente Minelli)的歌舞片。这些导演被作者论的倡导者——法国电影手册派批评家誉为好莱坞中的作者。他们都是在高度惯例化的形式中,完成他们最重要、最有影响的作品。而新中国的著名导演如成荫、水华、王滨、沙蒙、郭维、汤晓丹、崔嵬、王苹、谢晋等人的主要电影创作都是在类型电影的范围内完成的。第五代导演的电影作品向来被视为艺术电影,我们在强调其对电影语言形式的创新时,却忽略了陈凯歌、张艺谋、张军钊、吴子牛等人的处女作(也是他们最重要的代表作)《黄土地》、《红高粱》、《一个和八个》、《喋血黑谷》在意识形态策略和叙事策略上呈现出相当鲜明的类型颠覆风格。作者论不仅适用于第四、第五两代中国电影导演,也应该用来重新评价中国的第二、三代导演,甚至1949年以前在商业电影环境中工作的导演们。

类型电影作为一种通俗叙事艺术,与其说它是为了公众而制造的,不如说它是由公众所制造出来的。或者说,类型电影的本质是由去个人化的集体代表和

匿名的公众制造产生,其功能旨在颂扬社会的基本价值和理念体系。

在观众熟悉的人物身上发生了熟悉的故事,最终通过一个熟悉的方式获得了解决,这一系列的熟悉所构成的惯例是观众和电影生产者之间达成的共识,而人物、场景、情节等基本叙事元素组成的故事公式则表述并强化了观众的价值观和态度。

类型是经验系统

电影类型是一个观众熟悉的、有意义的、一致性的、负载价值的经验系统,是观众和电影生产者经过长时间的生产实践和观看体验之后,共同达成的一种默契、合约和双赢。

人类的经验是根据某些基本的知觉过程组织而成的。当我们不断经历相同的经验,我们便养成一种期待,随着期待的渐渐增强,最后转变为规则。

作为一个观众,当我们刚开始观看类型电影时,我们基本上是根据每一部影片自身的特点来进行欣赏和娱乐的,但当我们对类型电影的观看经验积累得越来越多以后,我们便较少关注单部影片的特点,而是依靠类型的深层结构——即使这部电影被划定为某种类型的规则和惯例——来获得观赏的满足感。我们比较多的通过先前的观影经验,去评估一部类型电影是否和该类型先决的、负载意义的叙事系统不同。

例如,在新中国的革命历史片中,五角星,五星红旗,党费,革命战士壮烈牺牲时站立的姿势,呼喊的口号,都表现出重要意义。使上述叙事元素产生意义的前提,是观众的类型经验,而不是现实经验。这就是所谓的“类型创造自己的参照域(field of reference)”^②。

类似于人类学习的一般过程,观众对类型的认知和熟悉也是通过刺激—反应这样一个不断反复过程积累的结果。由于类型的特殊逻辑和叙事形式的对应关系,观众初次观看类型电影时,也许会不得要领,但是,经过反复地观看同样类型的电影作品之后,经历了不断的同样的观影刺激之后,类型的叙事模式在观众的意识中变得简单明晰,相应地,某种观影期待也在观众的脑海中开始形成。

通过不断地观看不同的类型电影,观众逐渐熟悉了戏剧人物、环境和事件的特定样式,认知到了存在这样一个系统,以及这一系统的意义。更重要的是,观众积累了关于电影叙事方面的心理态度和情感认同,一种对电影类型的典型化行为、态度甚至台词的期待和想像。一个拥有观看特定类型电影丰富经验的观众,在观看该类型的一部新片时,会对故事中的人物的行为和态度系统产生一个立

即的概念、完整的印象。也就是说,无论是类型电影的消费者,还是生产者,双方都能立即辨认出某一类型的重要特征。

看电影→解释电影→发现相似之处→发展出熟悉系统的能力→关注、确认、欣赏和描述这些电影的差异处,这一过程不仅是分析者研究类型电影的基本程序,也是观众积累类型经验的通途。

我们的整个电影经验,在任何特定的时间里都不是我们所看过的作品的记忆或印象的毫无联系的排列,而是一种想像的、有机的经验整体和系统。只有当我们开始有系统地检视类型电影,认为一部类型电影是借助电影类型的系统制造意义时,我们才能欣赏该部类型电影的与众不同和精彩之处。

电影的叙事语法实现了对观众“由公共化向个人化转变”的催眠过程:首先,是把叙事集中围绕在单个男女主角身上,通过观众对熟悉的明星的银幕人格的共识,使观众认同于主角为解决某一戏剧性冲突所付出的努力,从而将观众的注意力从社会化和公共化的议题转换成对人物个人的命运的移情。类型电影极其强调观众介入叙事的程度,只有当观众非常紧密地和单个人物的心理状态结合在一起时,类型电影才能发挥功用,实现社会的、美学的和商业的价值。类型电影的传统便在于观众的主观认同与客观超脱之间,参与动作与观察动作之间的张力。其次,是根据视觉心理学原理,运用电影视听语言手段和叙事技巧,使观众处于形式透明化的叙事系统中,通过中心人物的感知来渗透叙事信息,人物对各种不同叙事事件的感知和阐释几乎和观众在现实生活中一样。如果创作者刻意与类型电影的形式透明化相背离,那么就是不提供一个从感知上来为观众组织和阐释事件的中心人物,使叙事过程的因果关系无效,造成信息的多义性、暧昧性和讥讽性。

电影类型不是由电影理论家和影评人主观臆造或发明的概念,而是电影的生产和消费这一本质属性衍生的产物。在好莱坞,电影类型在观众和电影生产者的意识中已经心照不宣地存在了几十年之后,于20世纪60年代,才有美国电影理论家和影评人将这一概念诉诸于文字,贴上了学术的标签。

美国电影在20世纪的头二十年里,已经出现了在主题、故事结构、视觉形式、风格上相当类似的通俗电影形态,成为所谓的类型片——西部片、侦探片、家庭通俗剧等,受到广大电影观众的欢迎。早期电影工作者经过反复实验,努力将观众反映良好的东西予以标准化。标准化不仅成为观众和电影沟通的基础,也成为电影工业的基本规范,以追求最大利润为目的的商人们竭力挖掘类型电影的商业潜力,因为他们精明地意识到类型电影是降低成本的极佳方式,他们越来越集中地销售那些最受欢迎的类型电影。好莱坞在1915年到1930年之间,片厂便

开始标准化、经济化,直至发展到电影生产的每一个环节都标准化了。

但是电影批评者和理论家却几乎完全忽视了好莱坞电影的类型倾向,20世纪上半叶的电影批评主要在报纸杂志上出现,大多借鉴文学的人文主义方式,强调艺术的独特和创新,主要针对表演、导演、摄影手法等方面的艺术表现力加以评论。因此,以重复和模仿作为创作原则的类型电影被这类批评不屑一顾也就非常自然了,尽管类型电影的产量在好莱坞占的比例要远胜于艺术电影。艾德温·鲍特的《火车大劫案》(1903年)一贯因其在技术上的创新如“复杂的交叉剪辑和特写镜头的首次运用”被广为称道,没有人注意到它第一次将廉价的通俗小说中的西部故事搬上银幕,直到类型批评出现后,本片的社会意义及其在电影史上的地位才被重新发现,被视为西部片的开山鼻祖。

因拍摄过《党同伐异》、《一个国家的诞生》等艺术片的格里菲斯常被电影史学家誉为美国电影大师,但鲜有提及到他于1912年执导的电影《猪谷步兵》是强盗片类型的先驱。

一战前的影评人把电影视为一种高级的严肃艺术,利用报纸杂志这一大众媒介施行教育和提高观众的文化艺术欣赏品位的义务。他们把单调、雷同化的类型电影视为娱乐垃圾,但是观众却不买影评人的账,对于“垃圾电影食粮”的胃口越来越大。随着默片时代结束,电影进入有声片阶段,电影批评出现了分流现象。批评的主流仍然是对类型电影的谩骂和对好莱坞的绝望;一脉细微的支流则称赞某个明星或导演在某部类型电影中表现出的个人才华而无视整个类型的贡献,其中一个突出的例子就是约翰·福特于1939年拍摄的《关山飞渡》。除了少数例外,电影批评对类型的斥责和轻视一直持续到20世纪40年代末50年代初,罗伯特·华箫两篇分别关于强盗片和西部片的划时代的文章的出现,开启了类型批评的新方法。到了60年代,美国出现了通俗文化革命,影评人和学者开始着手研究通俗文化和电影类型,1972年的《通俗电影期刊》成为类型学术研究的阵地。在大西洋彼岸,英法两国的影评人(主要是《视觉与听觉》和《电影手册》的撰稿人)开始把好莱坞拍摄类型电影的导演推崇为作者。

中华人民共和国的建立,标志着中国从过去半封建半殖民地和官僚资本主义进入了社会主义的历史时期,承受着这一根本性变革的公众迫切地需要相应地也进入了社会主义时代的中国电影提供一种新的意识形态经验,帮助公众去界定迅速演变的社会现实,找到社会现实的意义。因此,依靠现实生活中的基本矛盾和冲突结构的电影故事,通过解决方式和快乐结局,来支撑公众所共享的价值观和信仰,支持他们共同的世界观和文化理想。新中国的类型电影提供了一条戏剧性的沟通渠道,把观众成功地导入一个集体梦幻中,一个对自己的文化经验

理想的幻景中。

新中国的电影理论和史论界在半个多世纪的发展历程中,始终未能对从类型研究角度来梳理1949年以后的电影给予充分的重视,不能不说是一种遗憾。新中国电影的类型不同于好莱坞的电影类型,不是商业电影本身物质状态的结果,而是为政治服务的工具。但无论是作为商业利器还是政治工具,电影都旨在诉诸于尽可能多的观众,因此必须打入集体的意识中,利用集体才能奏效。这也正是类型的成因。

不论东西方,那些受欢迎的故事可以一再重复和改良,只要它们能够满足观众的要求,更重要的是,好莱坞的类型电影能为片厂赚取商业利润,而新中国的类型电影的主旨是为政府赢得政治利益,当然也不应该因此忽略其产生的可观的经济价值。以商业为动机的好莱坞电影和以意识形态为宗旨的新中国电影在本质上都是以公式化和惯例化的形式成批地向公众出售,提供了从乡村/农业到城市/工业的意识形态转变和价值转变的手段。

对于类型批评来说,公式化和概念化是学术研究的基础,但在艺术批评家眼中,电影的概念化和公式化始终是最被诟病的。这也就是大众文化学者和精英评论家的分歧根源。

总而言之,对电影生产者而言,类型意味着必须在某种特定的范围内发挥创造力,意味着对惯例的尊重和表现手法的局限性;对观众而言,类型则代表着对于惯例被沿袭或创新的检视,划定了观看经验的范围。双方都要具备关于类型表现手法范围的敏感神经,因为双方都活在类型惯例之中,都是经验主义者,他们共同拥有的类型经验已经融入了负载三重(意识形态、美学、商业)价值的叙事惯例系统——由熟悉的人物表演熟悉的行为,颂扬熟悉的意识形态价值。

注释:

- ① 美国文论界的权威人士L. 韦勒克(L. Wellek):《20世纪世界文学百科全书》(Encyclopedia of World Literature in the 20th Century),弗雷德里克·安格出版有限公司(Frederick Ungar Publishing Co.)1975年出版,Vol2,第288页。
- ② (法)安德烈·巴赞(Andre Bazin)的《作者论》一文原本是1957年《电影笔记》的社论,后来又收藏于(英)彼得·戈拉罕姆(Peter Graham)的论文集《新浪潮》(The New Wave)中,伦敦塞克和沃伯格出版社(London:Secker and Warburg Press)1968年出版,第154页。
- ③ 好莱坞片厂和类型电影同时达到巅峰时期,在20世纪40年代中期到末期达到每周九千万人次观看的高峰。
- ④ (美)李奥·布莱蒂(Leo Braydy):《框中的世界》(The World in a Frame),纽约花园城市安克出版社与双日有限公司(Garden City, NY:Anchor Press-Doubleday and Co., Inc.)1962年出版,第179页。
- ⑤ (美)托马斯·沙兹:《旧好莱坞/新好莱坞:仪式、艺术与工业》,中国广播电视出版社1992年2

月第一版,第1—2页。

- ⑥ 《文化部关于各地电影发行企业划交地方文化行政机关领导和管理的规划》,载于《业务通讯》1957年第2期。
- ⑦ 胡菊彬《新中国电影意识形态史》,中国广播电视出版社1995年12月第一版,第59页。
- ⑧ 同上,第76页。
- ⑨ 陈荒煤主编《当代中国电影》,中国社会科学出版社1989年1月第一版,上册,第180页。
- ⑩ 同注⑦,第77页。
- ⑪ 叶舒宪选编《神话—原型批评》,陕西师范大学出版社1987年7月第一版,第170页。
- ⑫ (美)罗伯特·华箫(Robert Warshow):《立即的经验》(The Immediate Experience),纽约花园城市双日有限公司(Garden City, NY: Doubleday and Co., Inc.)1962年出版,第130页。