

The Principle of Genre Film

类型电影原理

聂欣如 著



復旦大學出版社

这是一本研究类型电影构成的理论著作，通过对类型元素的分析，指出了其内核所具有的人类基本欲望的成分，并利用文明化对这一内核进行包裹，使这些欲望化的内核通过奇观化的外部现象得以呈现。

依据文明化包裹的程度，不同类型的电影归属于不同的分层和类别，音乐歌舞电影、喜剧电影的类型元素近乎裸露；爱情电影、政治电影的类型元素则被深深埋藏；其他类型的电影则分布在这两个端点之间，形成了一个能够自洽的系统。本书通过分析八种类型电影在不同时代的嬗变，揭示了类型元素的欲望化内核与奇观化外部形式之间的关系，即这一关系取决于人类欲望与伦理的博弈，以及社会文化生产的取向。

本书适合电影理论工作者、电影爱好者以及相关专业的师生阅读，对电影分类和电影史感兴趣的研究者亦可将其作为参考书。

更多优惠
打开手机淘宝扫一扫



复旦社
陪你阅读这个世界



ISBN 978-7-309-14622-6



9 787309 146226 >

定价：78.00元

www.fudanpress.com.cn

The Principle of Genre Film

类型电影原理

聂欣如 ©著



 復旦大學出版社

此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

图书在版编目(CIP)数据

类型电影原理/聂欣如著. —上海: 复旦大学出版社, 2019. 10
ISBN 978-7-309-14622-6

I. ①类… II. ①聂… III. ①电影学 IV. ①J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2019)第 208844 号

类型电影原理

聂欣如 著

责任编辑/刘 畅 章永宏

复旦大学出版社有限公司出版发行

上海市国权路 579 号 邮编: 200433

网址: fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>

门市零售: 86-21-65642857 团体订购: 86-21-65118853

外埠邮购: 86-21-65109143

上海盛通时代印刷有限公司

开本 787×960 1/16 印张 27 字数 459 千

2019 年 10 月第 1 版第 1 次印刷

ISBN 978-7-309-14622-6/J·410

定价: 78.00 元

如有印装质量问题, 请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。

版权所有 侵权必究





前 言

《类型电影原理》是我另一本著作《类型电影》的继续,《类型电影》于2001年由上海人民美术出版社出版。按照当时编辑的要求,该书要写成“口袋书”的风格,不能太学术化,字数也被限定在十万之内。这本小册子应该是国内第一本研究类型电影的专著,因为之前也有一些讨论有关电影与类型方面的著作,但那些研究中所谓的“类型”,是指悲剧、喜剧这样的类型,也就是还在沿用戏剧文学的类型概念,与电影学所谓类型电影的“类型”相去甚远。“类型电影”在当时国内还是一个很新的概念,以致编辑对于是否使用“类型电影”这样的书名犹豫了很久,在我的再三坚持之下,这个名字才保留了下来。倒不是我有什么先见之明,是因为彼时刚从国外留学回来不久,类型电影在国外已是一个成熟的概念。该书出版之后,销路和反响都还不错,于是编辑找我,希望修订出第二版,字数也放宽到了二十万字,但是我婉拒了。因为我深知要写好这样一本著作并不容易,之后开设类似的课程,主要面对研究生讲课,就更是甘苦自知。

从2001年到2019年,将近二十年过去了,国内有关类型电影的书籍出版了不少,也翻译了许多国外的著作,但我始终不认为对于类型电影的研究到了“可以松一口气”的地步,不是说国内外的这些研究不到位,而是通过这些研究揭示出了类型电影研究一片极为广阔的天地,在这片天地中,还有许多人迹罕至的“荒原”。我们在言说、讨论类型电影的时候,也还有许多“言不达意”之处,这是我始终没有放弃在这一领域耕耘的原因。

这本书竭力想要说清楚的是有关类型电影的原理,即类型电影究竟是怎么回事,它与非类型化电影的区别何在。最终是否把这个问题说清楚了,我也不敢在此夸海口,还有待读者的批评。类型电影原理与类型自身的构成密不可分,因此除了绪论专门讨论理论问题之外,以下的每一章都是在讨论这一类型是如何构成的,注意力始终集中在电影学自身的范畴,尽管也会关注类型电影涉及的社会问题、意



识形态问题等,但毕竟不是主要的着力方向。这主要是因为一个人能力有限(事实上,没有人能够穷尽类型电影),不足以展开全面的研究。在某些类型的研究中可能关注的相关问题多一些,比如爱情电影,就关注到了有关“乱伦”这样的问题,而对某些类型则没有能够深入具体的问题之中,比如政治电影。在体例上,有关类型构成及其原理的讨论都放在了正文中,其他相关问题的讨论则放在了附录部分(其中有些已经公开发表),供有兴趣的读者浏览。

由于本书研究的是“原理”,因此案例大多为外国类型电影,少有国内的案例,类型电影源起于西方,主要研究西方电影也是顺理成章,中国大陆的类型电影尽管近年来急起直追,但与西方相比也还有距离,这也无须讳言。还有一种说法,认为类型电影起源于美国,因此应该专注于美国电影。对此我也不太认同,作为商业电影的大国,美国确实为类型电影的丰富作出了巨大贡献,但是在“原理”这一层面上,我并不认为哪一国的电影就可以成为“标杆”,可以君临天下。原理是普适的,在人的世界,有电影的地方,就会有类型电影出现。比如说“西部电影”这样典型的美国类型电影,其实欧洲各个国家都在拍,并不是美国的专利,意大利的西部片还独树一帜,创出了自己的风格。因此在我的这本书里,并不特别拘泥于某一个国家的电影,尽管涉及最多的可能还是美国电影。

这本书所涉及的类型电影共有八种,因此全书分了八章。分别为音乐歌舞片、喜剧片、爱情片、政治片、西部片、战争片、科幻片、恐怖片,可以说类型电影研究中较为困难的类型样式都已经涉及了。从体系的角度来看也相对完整,前面四种类型代表类型电影的两个端点,后面四种代表两个端点之间的区域(详见绪论)。不过,大家较熟悉的灾难片、动作片、警匪片、奇幻片等不在其中,原因主要是精力不够和懒惰所致,并不是对于某些类型的“歧视”,同时也忌惮写得太多在出版的时候碰到麻烦。这本书在写作过程中没有得到任何项目经费的资助,不是我清高不申请项目,而是多次申请从未被接纳。在此我也提醒读者,这不是一本流俗的著作,它从原理角度讨论类型电影的做法不被当下学术圈中的某些人所认同。换句话说,我所讨论的问题,对于他们来说是完全陌生的。这本书既没有讨论什么是最好的、最能够挣钱的类型片,也没有讨论不同类型电影的票房、编导技巧以及诸如此类的问题,这本书所关心的是最不能变钱的“原理”。我之所以如此“固执己见”,除了在学术上的看法不同之外,主要有两个原因:一是自认为在国内“类型电影”这个研究领域入门较早,思考这一问题的时间较长,而国内的学术氛围不甚健康,遭遇“专家”还是“砖家”,全凭运气,我的运气不佳;二是我的一些看法在杂志上公开发表之后(《类型电影的观念及其研究方法》,载于《当代电影》2010年第8期),很



快就成为同类研究文章中下载量和被引用次数最高的论文(资料来源:中国知网),有数千人对我的观点感兴趣,也给了我很大的信心,使我继续“冥顽不化”。

本书最后的“参考文献”是根据本书注释中所罗列图书按照第一作者姓氏字母顺序排列的,并不区分中外作者,以方便读者查找。论文、报刊、字典、网络资料等未予列入。由于本书各章相对独立,因此在理论阐述时有可能出现重复,尽管已经尽量避免,但还是可能出现重复的援引。影片案例的使用也是如此,因为存在类型彼此重叠、嬗变的情况,一部影片有可能在多个类型中被提及,但一般来说会有主次之分。对于选择性阅读的读者来说这没有妨碍,但是对通读全书的读者来说,可能会引起不快,特此抱歉。本书尽管以电影学的研究为主,但是不同类型的电影研究还是会涉及不同的学科领域,如爱情电影会涉及社会学,政治电影会涉及政治学,追问原理还不可避免地涉及哲学等,一旦离开自己所熟悉的研究领域,疏漏错误便在所难免,希望读者不吝指教。我的信箱: xrnie@comm.ecnu.edu.cn。

感谢复旦大学周斌教授、上海大学陈犀禾教授、上海交通大学李亦中教授对本课题研究多年来的认同和支持;感谢所有就类型电影向我提出问题和进行探讨的学生和同行;感谢华东师范大学教务处为本书的出版提供了资助;感谢曾经的复旦大学出版社编辑黄文杰(现南昌大学副教授),在已有同类图书出版的情况下,仍然对我的选题全力支持;也感谢复旦大学出版社继任的编辑刘畅。是你们共同促成了这本书的出版。

聂欣如

2019年3月于上海



目 录

前 言	1
绪 论 类型电影原理及其研究方法	1
第一章 音乐歌舞片	18
第一节 音乐歌舞片的定义(类型元素)和分类	18
第二节 剧场式音乐歌舞片	23
第三节 非剧场式音乐歌舞片	34
第二章 喜剧片	44
第一节 喜剧理论	45
第二节 喜剧电影的分类及其类型元素	51
第三节 低俗喜剧	54
第四节 通俗喜剧	59
第五节 艺术喜剧	69
第三章 爱情片	75
第一节 爱情片的类型元素	75
第二节 表现生理、心理障碍的爱情电影	79
第三节 表现种族障碍的爱情电影	86
第四节 表现等级(阶级)障碍的爱情电影	92
第五节 表现伦理障碍的爱情电影	99
第六节 表现婚姻制度障碍的爱情电影	106

第四章	政治片	119
第一节	政治电影的类型元素与分类	119
第二节	非虚构(现实借用)的政治电影	124
第三节	一般类型模式借用形式的政治电影	135
第四节	权力对抗形式的政治电影	148
第五章	西部片	155
第一节	西部片的概念与类型元素	155
第二节	西部片的三个来源	158
第三节	有关种族问题的西部片	163
第四节	有关英雄和匪徒的西部片	172
第五节	意大利西部片	184
第六章	科幻片	190
第一节	科幻片的类型元素与概念	191
第二节	星际旅行和超越时空	195
第三节	人工智能和基因技术	203
第四节	生化技术和大脑科技	214
第五节	未来政治、社会生活	223
第七章	恐怖片	233
第一节	恐怖片的类型元素	233
第二节	关于“人”的恐怖片	235
第三节	关于“鬼”的恐怖片	258
第四节	关于“兽”的恐怖片	275
第八章	战争片	284
第一节	战争电影的类型元素	285
第二节	第一次世界大战战争片	288
第三节	第二次世界大战战争片	295
第四节	越南战争战争片	325

附 录

德勒兹电影理论视域中的类型电影	332
中国戏曲电影的体用之道	344
爱情电影之“爱上敌人”	356
爱情电影之“乱伦之爱”	374
冷战思维和美国科幻片中的外星人形象建构	388
干涉战争电影及其意识形态	402
参考文献	414



类型电影原理及其研究方法

类型电影是一个无法穷尽的领域,没有人敢说把所有的类型电影都看过了,因为这可能需要他付出毕生的时间和精力,即便是其中的某一个类型,恐怕也是难以穷尽,因为它每年都在从世界的各个国家源源不断地被生产出来。因此,我们研究类型电影只能从类型电影的基本原理出发,搞清楚它的本质和主要特点,从而举一反三,对这样一种电影的样式有所了解,有所认识。

一、什么是类型电影

郑树森在他的《电影类型与类型电影》一书中说,类型电影是一种“带有文化性质的工业制作”,或者说是一种商业化生产的产物,它是生产者按照消费群体的口味精心制作的商品^①。美国好莱坞有一种将新片在尚未公映之前进行测试的制度,根据影片在观众中测试的结果调整影片中人物的行为、故事的结局,乃至某些细节等,换句话说,是观众的口味决定了类型,他们对影片中某些因素一而再、再而三的需要,使这些因素不断重复出现,成为一种样式,也就是我们所说的类型。研究类型电影的美国学者沙茨(也译作沙兹——笔者注)说:“电影类型不是由分析家来组织发现的,商业电影制作本身的物质条件的结果、流行的故事就这样一再变化并不断重复,只要它们能满足观众的需求并为制片厂赚来利润。”^②沙茨的说法强调了类型电影的商业属性。麦特白说:“一种类型的规则与其说是一套文本的成规与惯例,不如说是由制片人、观众等共享的一套期望系统。”^③这里所说的“一套期望系统”,具体到电影中便是构成类型的那些关键要素,麦特白称其为“类型元素”^④。

① 郑树森:《电影类型与类型电影》,江苏教育出版社2006年版,第10页。

② [美]托马斯·沙茨:《好莱坞类型电影》,冯欣译,上海人民出版社2009年版,第23页。

③ [澳]理查德·麦特白:《好莱坞电影》,吴菁、何建平、刘辉译,华夏出版社2005年版,第70页。

④ 可以作为参考的说法还有大卫·麦克奎恩在谈到有关电视类型的问题时说:“类型的划分依据于(转下页)

沙茨也说：“每一种类型都有它自足的世界……西部片导致不可避免的枪战，音乐片导致高潮性的演出，爱情喜剧导致最后的拥抱，战争电影儿是全面出击的战斗，强盗片导致主人公的必然的‘在阴沟里的死亡’。……观众对于类型越是熟悉，那么它的成规也就扎得越牢，于是它那独特的叙事逻辑就更能压倒真实世界的逻辑，从而不仅创造一个人为的风景线，而且还创造出人为的价值系统和信念系统。”^①这些说法勾勒出了类型电影最为基本的构成形态：商品属性、类型元素和观念形态。商品属性是类型电影产生的原动力，没有这一原动力，类型电影就不会产生，而类型元素和观念形态则是构成类型电影本体的基本要素。

一般来说，类型电影对立于艺术电影。习惯于观看类型电影的观众往往把艺术电影称为“闷片”，以示其类型元素的缺乏。我们还可以从另外一个角度来对这两个概念进行辨析，即将一般所谓的“作者电影”与艺术电影等同起来，这两个概念也许并不能够完全重合，但是其核心的部分却一定是重合的。换句话说，作者电影无一例外都能够被看成是艺术电影，而艺术电影的范畴可能稍大于作者电影，但是也不可能超越作者电影太多，因为在非作者化的条件下，类型化便会不遗余力地渗透进来，挤占那些保留给观众的空间，因为作者不考虑自我呈现便会考虑为观众而呈现，也就是从观众的角度出发来思考电影的构成和表现。从某种意义上说，既非作者化亦非类型化的影片相对较少，可以将其看成是一种从作者化到类型化的过渡形态。

由于商业化的类型电影面对各种不同的受众群体，以及同一受众个体自身不同的嗜好，形成了一个极其庞大而复杂的聚合体，类型电影的分类和名称至今没有一个统一的说法。除了西部片、战争片、喜剧片、歌舞片这样的分类为大家所接受之外，其他分类的名称说法各异，影片划分的标准也各不相同。如“公路电影”、“山地片”（阿尔卑斯登山片）、“冒险片”、“小姐电影”，等等^②。分类的本身蕴含了对于

（接上页）不同节目所使用的特殊程式，这些程式我们在经常的接触之后能够识别。程式是一些重复出现的元素，在重复中这些元素能够被观众所熟悉和预见。”（[美]大卫·麦克奎恩：《理解电视——电视节目类型的概念与变迁》，苗棣、赵长军、李黎丹译，华夏出版社2003年版，第22页。）

① [美]托马斯·沙茨：《旧好莱坞/新好莱坞：仪式、艺术与工业》，周传基、周欢译，中国广播电视出版社1993年版，第66页。

② 参见 Dieter Prokop 的说法：“当影片的豪华成了显著的标志时，‘豪华电影’经常也被作为类型的一种来称呼。每一个类型都可以继续划分。20世纪40年代的豪华电影是当时奢华状况流行的表现，它也被称作‘白色电话片’，白色电话是当时人们身份的象征。70年代初，一种与西部片相似的类型出现了，东方的功夫电影。那些表面化的历史豪华片亦被称为一种次类型‘皮凉鞋电影’。（古埃及古罗马历史影片中的人物多穿皮凉鞋——译者注）”（Dieter Prokop: *Medien-Macht und Massen-Wirkung-Ein geschichtlicher Überblick*, Freiburg, Rombach Wissenschaften Verlag, 1995, p44.）



类型元素和文化观念的识别,这样一种复杂性同样也影响到对于类型电影的定义。

我国学者郝建认为:“类型电影的概念可以这样限定:在美国好莱坞发展起来、在世界许多国家盛行、按照外部形式和内在观念构成的模式进行摄制和观赏的影片。”^①托马斯·沙茨的说法是:“电影类型决定性的、识别的特征是它的文化语境,它的由互相关联的角色类型所组成的社区,这些角色类型的态度、价值和行动使内在与那个社区的戏剧冲突变得有血有肉。与其说类型的社区是一个特定的地方(尽管它可能是,比如西部片和黑帮片),不如说它是一个角色、行动、价值和态度的网络。”^②安德鲁·都铎说类型“是我们共同相信的一些东西”^③。麦特白指出类型电影主要是指:“电影彼此之间具有家族相似性,观众认同并期望这组家族特征。”^④这句话稍经改造便可以成为类型电影的定义:类型电影是指那些彼此之间具有家族相似性的、并为观众所认同的电影。以上这些定义应该说都不错,但是都没有指出类型电影具有一个与其他电影不一样的内核:类型元素。“类型元素”的概念是麦特白提出的,他说:“一部类型片的独特性,并不在于它拥有多少不同的特征,而在于它组合类型元素的独特方式。”^⑤但是,何为“类型元素”?却没有被解释。类型元素概念尽管重要,但是放在定义之中确实也会产生循环论证的嫌疑。以上各家对于类型电影的定义尽管没有明确指出“类型元素”,但其中所说的“模式”“类型的社区”“共同相信的”“家族相似”等,都与类型元素息息相关。相对来说,我觉得麦特白的说法强调了观众的认同和期望,从而指出了类型的特点并非简单生成于电影之中,而是与观众密切相关。另外,他还特别地指出了构成类型的因素并非单一,而是具有“组”的特征,这个“组”的概念可以理解为类型元素的多种变体。所以我觉得这一定义相对来说较为妥帖。麦特白定义的优点在于简单明了,不足之处在于未能像沙茨那样指出文化观念对于类型电影的重大意义。因此,我觉得类型电影的定义还有继续打造完善的可能。

二、类型元素及其构成

理解类型元素是理解类型电影的关键,也是我们从电影学的角度讨论类型电

① 郝建:《影视类型学》,北京大学出版社2002年版,第60页。该作者在《类型电影教程》一书中对类型电影定义进行了修正:“类型电影是按照观众熟知的既有形态和一套较为固定的模式来摄制、欣赏的影片。”复旦大学出版社2011年版,第32页。

② [美]托马斯·沙茨:《好莱坞类型电影》,冯欣译,上海人民出版社2009年版,第29页。

③ 转引自[澳]理查德·麦特白:《好莱坞电影》,吴菁、何建平、刘辉译,华夏出版社2005年版,第69页。

④ 同上书,第70页。

⑤ 同上。



影的基本出发点。

1. 类型元素

类型电影本体的基本构成要素是类型元素和观念,观念大家比较熟悉,因为所有的影评和有关电影的讨论几乎都要涉及观念,有关电影的争论基本上也是围绕影片所呈现的观念展开,但却很少有人讨论类型元素。类型元素看似简单,比如恐怖片的核心因素自然是恐怖,战争片的核心因素自然是战争,歌舞片的核心因素自然是歌舞,等等,但我们却没有办法将这些元素归入一个系统之中。“恐怖”是人的一种感觉,人们在娱乐过程中需要唤起这种情感,因此在恐怖片中会有那些使人感到恐怖的元素存在;但是“战争”无论如何都不是一种人类所需要的感觉,对于这一类影片来说,战争是其表现的一个事物,或者说题材;歌舞片一定要有歌舞的元素,否则不成其为歌舞片,但电影对于歌舞的呈现既不是一种感觉,也不是一种题材,而是一种艺术表现的样式……由此我们可以知道,构成类型电影的元素可以来自各个不同的方面,既可以是个人心理的(如恐怖片),也可以是社会(如政治片);既可以是对叙事题材的要求(如战争片),也可以是对表现形式的要求(如歌舞片);既可以是地域的(如西部片),也可以是时间的(如历史片);既可以是天马行空的奇想(如魔幻片),也可以是有根有据的推断(如推理片)……构成类型电影的似乎是一个庞杂的大众文化范畴,在这个范畴中,政治、经济、军事、文化、伦理、道德、艺术、历史等都在扮演自己的角色,这些角色几乎无一例外地跻身于电影的故事与形式之中,它们变成了某些人(或群体)喜爱的因素,变成了他们出钱购买的欲望,也就是变成了类型电影的核心元素。在麦特白看来,由于类型的区分“互相交叉和互相重叠”,因此“类型元素”同样也是“交织合并”的^①。这样一来,类型元素也就变得混沌而不可知,这样的说法对于类型电影的研究来说显然是不能令人满意的。但是,如果我们能够从观众欲望促成类型电影这一视角来探索研究的话,我们便把电影的类型元素与人们的欲望和潜意识紧紧地联系在了一起,由此,我们也看到了构成类型元素的核心所在,这一核心便是与人类欲望相关的某种电影的表现。由此,我们似乎可以从纷乱杂陈的类型电影现象中找到一些规律性的东西。

按照弗洛伊德的说法,人类的欲望被压抑成不能被正面展示的潜在意识,这一潜意识通过各种不同的途径予以曲折呈现,当某些呈现刚好能够满足多数人的某种潜在欲望的时候,便会引起群体性观影现象,这一现象最直接的后果便是使制作者赢利,也正是赢利刺激了影片的制作者如法炮制,再生产制作类似的影片,提供

^① [美]理查德·麦特白:《好莱坞电影》,吴菁、何建平、刘辉译,华夏出版社2005年版,第69页。



类似的电影元素,这样便形成了电影的类型化生产,也就诞生了类型电影。从某种意义上说,“任何叙述在一定程度上都重演了俄狄浦斯场景,即欲望与戒律的冲突,叙述的迷人之处就在于此”^①。赫希曼也试图证明,“欲望”这一概念在现代资本主义发展的过程中所发生的改头换面,他说:“一旦赚钱被贴上‘利益’的标签,披着这种伪装重新开始与其他欲望竞争,它却突然受到了称赞,甚至被赋予抵制另一些长期被人认为不必过于指责的欲望的使命。”^②这也是今天我们在谈论利益的时候,不会注意到其背后欲望作祟的原因。由于电影类型元素的呈现必然是某种潜意识欲望的扭曲呈现,因此在表面上人们往往不能对类型元素的内在核心进行准确的判断,而只能进行粗略的估量。这就如同我们在观赏一个水果,我们能够看到的只是它诱人的色彩和嗅到它的清香,但却不能看到它坚硬的内核。——当然,对于水果来说,吃完了果肉是可以看到内核的,但是对于类型电影来说,欲望作为它坚硬的内核并不能被人们清晰地看见,因为它并不存在一个物理性的“核”。而欲望之内核的存在,既是因为人类文明的进程压抑了自身许多基本的欲望,也是因为人类对周围环境的改造使许多欲望失去了宣泄的渠道。另外,人们对于自身的认识,特别是对于自身心理状况的认识始终处在一个困难的境地,就像眼睛不能看到眼睛自身那样,哲学家将人们不能“看见”的现象归入“遮蔽”“混沌”“实在界”,心理学家则称之为“潜意识”“利比多”等,总而言之,这是一个人类观察的“死角”,这也是人们不能明白确定类型电影之中的类型元素究竟是如何构成的根本原因。因为人们能够看到的只是自身欲望的外化,也就是欲望与某一事物融合在一起之后的面貌,欲望的本身遁形其中。有些欲望(类型元素)可以比较容易地被看到,那是因为其外化的程度较低,或者说也可以说文明化的程度较低,比如说色情片,但是这样的影片往往不会成为我们讨论的对象。一般来说,有意义的讨论总是在艺术的范围之内,正如我们今天讨论电影,一般不会以卢米埃尔时代的影片为对象,因为那时的影片还只是杂耍,不成其为艺术(电影史例外)。今天我们所感兴趣的影片大多是那些具有一定文化价值的影片,换句话说,人类的欲望在外化的时候需要吸附某些文化的因素,使之具有某种变形,而不是赤裸裸的,这样的“欲望”才能够成为某种有价值的类型元素。因此,类型元素是一个介乎于欲望与类型表象的中间概念,当一个欲望被简单外化,或者说被一次性改造变形之后,便可以成为电影中的类型元

① [法]雅克·奥蒙、米歇尔·玛利、马克·维尔内、阿兰·贝尔卡拉:《现代电影美学》,崔君衍译,中国电影出版社2010年版,第226页。

② [德]阿尔伯特·赫希曼:《欲望与利益:资本主义胜利之前的政治争论》,冯克利译,浙江大学出版社2015年版,第37页。

素,如前面所提到的色情片,其类型的元素无疑是与人类性欲相关的表现。如果质朴的欲望被多次改造变形,被复杂地、扭曲地外化,这时呈现给人们的便是看不到其内核的“水果”。比如说爱情片,我们从理性上可以知道爱情与性欲相关,但是性欲的内核在多次改造变形之后,被赋予了伦理色彩、民族色彩、地域色彩、政治色彩,等等,其基本的类型元素(性欲)已经看不见了,我们看见的仅是带有某种奇异色彩的爱情故事(不能想象一个平淡无奇的爱情故事能够吸引观众),或者我们也可以说,其坚硬的内核已经被软化,已经被次生化,繁衍出了多种不同的外部形态,用弗莱的话来说就是:“欲望的形式是由文明解放出来,使之引人注目的。”^①

2. 类型元素轴及其两端

从类型元素的基本属性我们可以看到,类型元素其实是一个在变化中的概念,它处于人类欲望和类型表现之间,在某些赤裸裸的色情片、暴力电影中,其类型元素靠近欲望,在爱情电影、政治电影这样比较泛化的区分中则靠近某些类型的表象。因此,讨论类型电影在某种意义上便是讨论那些类型元素相对清晰的影片类型,或者说类型元素需要具有一定的“坚硬度”,过于靠近两端的做法都不可取。

确定类型元素是研究类型电影的基础。类型元素的确定需要与它的两端既相区别又相联系。对于欲望和类型元素来说,区别较容易做到,联系相对困难,因为在欲望的多次变形之后,对于它“原型”的识读往往比较困难。对于类型元素和类型表象来说,正相反,它们之间的联系相对容易,而区别则有一定的难度,这是因为类型的表现已经与观念相结合,观念对于类型元素的“打造”和“包装”使其原有的相貌变得“面目全非”,因此只有通过“沟通欲望”和“拒斥表象”这样的行为,类型元素才有可能被揭示,才有可能在它的两端之间显示出独立的意义,才有可能被“看见”。类型元素在形式上的这一特点有些接近中国古诗中“兴”的表现方法,叶舒宪说:“早期的‘兴’即陈器物而歌舞,相伴的颂赞祝谏之词当然会从这些实物说起,此种习惯自易演变成即物起兴的做诗法。甚至也可以说些不相干的事物来引起主题,汉代诸家所谓‘兴者托事于物’,正说明了诗歌起兴与陈物而赞谏的关系。”^②这样一种深层的崇拜仪式,在诗歌中逐渐演化成了“引譬连类”的方法,“只要两种事物之间在某一个别方面具有相似性(如求鱼的关雎与求淑女的君子),便可将它们同化为同类现象”^③。事物类比的相似在某种程度上覆盖了早期的陈物祭祀,相似

① [加拿大]诺思罗普·弗莱:《批评的解剖》,陈慧、袁宪军、吴伟仁译,吴持哲校译,百花文艺出版社2006年版,第152页。

② 叶舒宪:《诗经的文化阐释》,湖北人民出版社1994年版,第403页。

③ 同上书,第409页。



性越大,被覆盖的程度就越深,及至今日的“比喻”,已经完全不能看到其原始的含义了。

“沟通欲望”和“拒斥表象”是同一个事物不同的侧面,一方面,欲望的本体无论怎样被表象所掩盖,也依然会顽强地呈现自身,柏格森对此说道:“文明人之不同于原始人,首先就在于大量的知识和习惯,这些知识和习惯是文明人由于其意识的最初觉醒而从社会环境(这些知识和习惯就保存在其中)中吸取的。自然的东西被获得的东西大量覆盖,但千百年来自然的东西却差不多能够无改变地延续下来;习惯和知识绝不会使有机组织充盈到被传统改变的程度,就像人们通常所认为的那样。”而另一方面,柏格森也意识到,文明化的过程势必对原始的自然进行改造,使其在某种程度上失去原有的面貌,他不无幽默地写道:“的确有很多例子表明,人就这样愚弄了如此聪颖智慧但又如此心地单纯的自然。自然确实企图使人按照所有其他生物遵循的法则无穷地繁衍下去;她采取了最细致的预防措施,通过增加个体数量的办法来确保种族的保存。因此,当其赋予我们理智时,她并未预见到:理智立即就会找到一种办法来使性行为与其结果相分离,人可以保留播种的愉快而放弃收割。”^①显然,柏格森的比喻不应该仅从字面上来理解,尽管人们是保留了“播种”的愉快,但是“播种”的形式同时也已经被深刻地改变——至少,“播种”与“收获”的分离,会促使“播种”的行为向着不同的方向转变,变成完全不同的概念,如“爱”。由此我们可以看到,类型电影的类型表象并不是某种固定不变的文化价值观念与类型元素的生成物,类型表象中的观念因素在社会历史的变迁中会有巨大改变。

中国古人说“食色,性也”,道出了欲望端的两个基本元素,它们决定了人类生命延续的下限条件,因此可以说是它们决定了形形色色的类型元素的存在,或者也可以说是人类的文明化将“食”“色”两个基本元素分解成了不同的欲望指向,比如歌舞、动作、喜剧(部分)这些类型电影,均与人类的肢体动作相关,而人类对于动作机敏者的欣赏,正是建立在原始人类在草原、森林中追捕、猎食动物的基础之上,也就是与“食”相关。迄今为止,人类的这一动物本能在基因中保存至今,人类视觉对于运动物体的关注和反应要远远超过静止物体。“食”从根本上关系到人类的繁衍和存在,按照萨林斯的说法:“从社会意义上说,它们和别的东西非常不同。食物是

^① [法]亨利·柏格森:《道德与宗教的两个来源》,王作虹、成穷译,贵州人民出版社2007年版,第15、33页。