



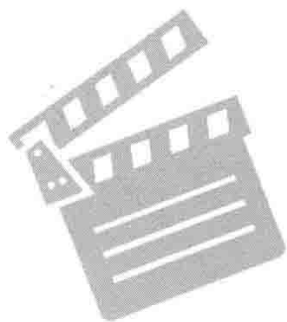
龚金平 / 著

中国新时期以来 的类型电影

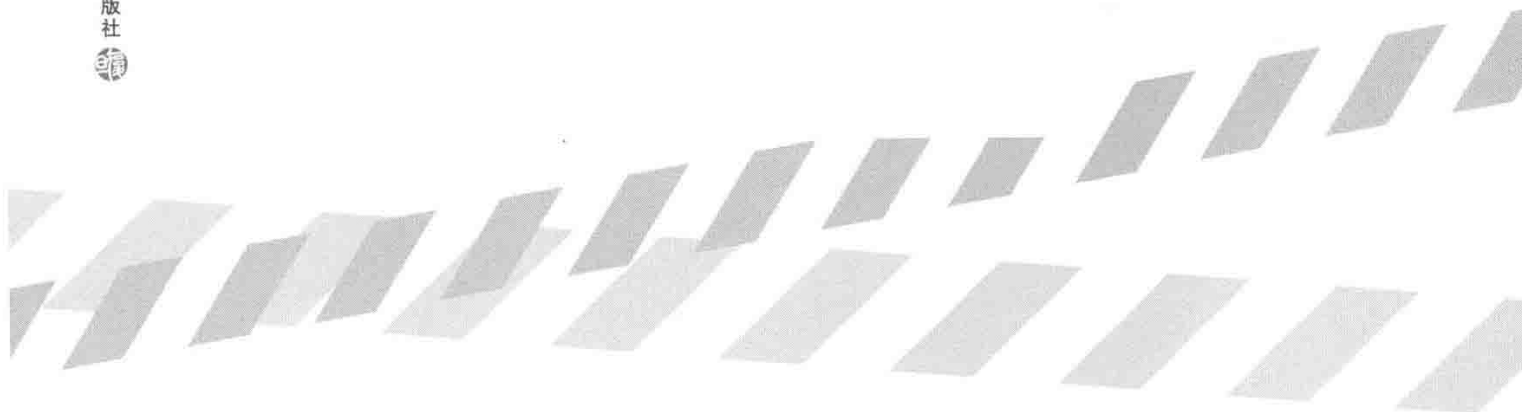
本书由复旦大学出版基金资助出版

龚金平 / 著

中国新时期以来 的类型电影



復旦大學出版社



图书在版编目(CIP)数据

中国新时期以来的类型电影/龚金平著. —上海:复旦大学出版社, 2020.9
ISBN 978-7-309-15214-2

I. ①中… II. ①龚… III. ①电影-类型-研究-中国 IV. ①J905.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2020)第134750号

中国新时期以来的类型电影

龚金平 著

责任编辑/郑越文

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: 86-21-65102580 团体订购: 86-21-65104505

外埠邮购: 86-21-65642846 出版部电话: 86-21-65642845

上海四维数字图文有限公司

开本 787×960 1/16 印张 12.25 字数 194 千

2020年9月第1版第1次印刷

ISBN 978-7-309-15214-2/J·437

定价: 49.00 元

如有印装质量问题, 请向复旦大学出版社有限公司出版部调换。

版权所有 侵权必究

CONTENTS

目 录

第一章 社会转型：中国类型电影勃兴的土壤	1
一、新时期以来中国电影的困境及体制改革	2
二、电影的商品性和娱乐功能凸显	7
三、电影创作中类型意识的强化	10
四、娱乐化浪潮中的类型化探索与多元格局的确立	14
第二章 中国新时期以来体育片研究	25
一、新时期以来体育片概述	27
二、新时期以来体育片的三种形态	34
三、中美体育片的比较研究	37
四、中国体育片创作的瓶颈与出路	44
五、中国体育片目录(部分)	48
第三章 国产喜剧电影研究	53
一、喜剧思维	55
二、喜剧精神	58
三、关于国产喜剧电影的再思考	60
第四章 国产灾难片研究	65
一、灾难片的观影愉悦	66
二、对中国灾难片的反思	69
三、对中国灾难片的重构	73

CONTENTS

第五章 国产惊悚片的叙事困境与突围策略	77
一、“惊悚片”辨析	78
二、“设疑—释疑(揭秘)”的叙事模式及突围策略	84
三、如何改变人物的被动以及观众对人物的冷漠	88
四、如何避免让情节与氛围淹没了主题	90
五、国产惊悚片未来展望	92
第六章 21世纪以来中国爱情电影研究	97
一、“爱情片”定义	98
二、中国爱情片历史梳理	100
三、21世纪以来中国爱情电影的变化	104
四、2013年中国爱情电影述评	109
五、中国爱情电影的缺陷	114
六、结语	117
第七章 21世纪以来中国“青春片”的三种创作维度	119
一、青春残酷	121
二、历史反思	123
三、青春怀旧	125
四、创作转向的文化分析	127
第八章 国产战争片研究	131
一、中国战争片的历史发展脉络及艺术特点	132
二、2001年以来中国战争片的新变化	137
三、中国战争片的未来展望	142

附录一	中国主旋律电影中的爱情形态与文化分析	149
附录二	南京大屠杀题材故事片的创作现状与艺术反思	159
附录三	中国长征题材电影研究	175
后记	189

第一章

社会转型： 中国类型电影勃兴的土壤





一、新时期以来中国电影的困境及体制改革

“文革”结束后，中国电影创作进入复苏期。虽然1977年至1978年中国电影在数量和质量上仍处于徘徊状态，但由于有了一个较为宽松的创作环境，老、中、青三代艺术家发挥各自的优势，形成了既竞争又并驾齐驱的态势，使得电影创作在反映生活的广度和表现人性主题的尝试上，在题材、体裁、类型、风格、样式的多样性上，以及电影语言的创新等方面，都进入了一个前所未有的新天地，并取得了较为瞩目的成绩。

当然，由于时代的因袭沉重，电影的教育宣传功能在新时期仍被置于突出的地位，因而，许多电影的题材或样式变了，但十七年和“文革”时期创作模式的影子仍隐约可见，如满足于针对一些社会现象，用电影的形式针砭时弊，或歌颂先进。另一方面，在那个文艺尚未祛魅的年代，文艺仍是一种精英式的表达，因而也形成了以启蒙和审美、个人精英话语为主导的艺术电影观念，并深入到了相当一部分电影导演的骨髓。因而，在当时产量、质量、票房一派繁荣的景象背后，其实掩盖了电影创作观念方面的落后以及对电影市场变化的反应迟钝。

20世纪80年代中期以后，“电影经济滑坡现象更加严重。几家大制片厂相继背上举债度日的包袱，生产难以为继。全国发行企业近三分之一亏损，不少放映单位停业。经济困窘同时又导致了电影创作质量的滑坡。电影事业陷入严重的困境，这种状况与整个国家加快和深化改革的大环境形成极大的反差”^[1]。这时，面临迅速发展的新形势和整个国家经济体制改革的大形势，电影

[1] 包同之，张建勇. 电影体制改革：回顾、思考与展望[A]. 见：中国电影年鉴 1989[C]. 北京：中国电影出版社，1991：363.



体制高度集中、统一、僵化的弊端及产供关系扭曲的矛盾日益严重并尖锐化。因此，随着国家改革开放、深入进行城市经济体制改革的大潮，电影界的体制改革也逐步展开并深入。

电影领导机构在进行电影体制的改革之前，对电影市场滑坡原因作了深入思考。1982年与1979年比较，虽然故事片产量增长70%，但却亏损严重。究其原因，有论者分析，“由于电视事业的发展和其它文娱活动的日益丰富，增加了观众对电影的选择性，使电影由卖方市场变成买方市场；国家对电影的经济政策如税收、票租价政策的不合理或不完善，等等。其中最突出的是各地电视台偷播、抢播新影片现象和日渐蔓延全国的营业性录像活动，对电影造成致命的打击和威胁。也有内部原因，如影片的质量不高，以及不少城市影院因长年失修，放映条件差，致使观众上座率下降等”^[1]。也有论者将电影市场滑坡的原因归于利改税的税收政策。因为，利改税政策适用于不断提高经济效益的工业企业，但是，不一定适用于以社会效益为最高准则生产精神产品的电影企业。“虽然电影企业从经营管理上也要重视经济效益，但由于电影企业肩负着建设精神文明的重任，这就要求它必须首先考虑社会效益。企业的经营要与利润挂钩，企业为了生存，难免片面追求利润以完成经济效益，因而影响到社会效益。”^[2]应该说，这还是持着一种精英式的立场来看待电影创作。在此类论者看来，电影企业根本不能以企业的要求来运营，而是需要在国家财政的保护下进行“社会效益”的生产。

但随着电影市场形势的日益严峻，将电影创作视为一种经济活动已是大势所趋。“电影体制改革当然应该而且必须首先考虑到电影作为精神产品生产的特点，在有利于艺术繁荣，实现社会效益与经济效益统一，并以社会效益为最高准则的前提下进行。但是，电影的生产和流通就其性质来讲是一种经济活动，一般经济体制改革的基本原则也同样适用于电影体制改革，只是由于电影精神产品的特点实行起来比一般经济行业更困难一些。”^[3]虽然这种论调还是重视

[1] 包同之，张建勇.电影体制改革：回顾、思考与展望[A].见：中国电影年鉴1989[C].北京：中国电影出版社，1991：363.

[2] 李淳.电影经济面临困境电影体制亟待配套改革[J].电影通讯，1989，6.

[3] 包同之，张建勇.电影体制改革：回顾、思考与展望[A].见：中国电影年鉴1989[C].北京：中国电影出版社，1991：365.





电影的“社会效益”，但在不同的时代背景下，“社会效益”的理解也可以更为宽泛，不再是对政治意识形态的同声传译，而可能是在不违背现有政治、法律、文化、伦理惯例前提下的一种边界拓展，如对“真善美”的宽泛理解和普世表达。

1988年，时任电影局局长滕进贤指出，“面对中国电影的转型期，我们应确立中国电影体制及产品转型的发展战略。在电影厂的体制上，我们曾三十年一贯制——单纯的生产型，不搞经营也不善经营；在产品上，也一切由国家统购统销，电影产品一向是皇帝女儿不愁嫁。体制改革的着眼点要放在搞活电影企业上，要使企业真正做到‘自主经营、自负盈亏’。这是深化电影企业改革的中心环节”^[1]。当时，在许多国营企业都不敢提出“自主经营、自负盈亏”的背景中，滕进贤局长敢于用这种思路来指导电影体制的改革，不能不说体现了一种敢于担当的魄力和前瞻性的市场眼光。

与此同时，理论界也开始在学理层面讨论和倡导“娱乐片”的拍摄。1987年伊始，《当代电影》连续刊载了题为《对话：娱乐片》的三次讨论，对话人既有理论家和批评家，也有来自创作生产第一线的导演，从而掀起了一场轰轰烈烈的娱乐片大讨论。“虽然这种对话形式在理论上缺乏完整性，但却涉及到了有关娱乐片的所有话题，如娱乐片所兴起的文化背景，娱乐片的审美基础和文化功能，人类的游戏本能与娱乐片的关系，类型电影的模式及其规律，评价娱乐片所特有的标准和尺度等等。”^[2]这时，中国电影创作正呈现或酝酿一种新的走向，此后的电影在观念、形态，以及投资方式、制作方式、发行放映方式等方面都与此前有新的变化。

在三次对话基础之上，《当代电影》编辑部于1988年12月1日召开了“中国当代娱乐片研究会”，当时的广电部副部长、《当代电影》主编陈昊苏也出席了会议。陈昊苏提倡艺术家树立一种娱乐人生的观念，提倡拍高水平的娱乐片。此后，《当代电影》有计划地系统刊发了一大批讨论娱乐片生产和欣赏规律的文章，如郝建、杨勇的《类型电影和大众心理模式》（1988年第4期），宫宇、祭光的《正名：类型电影作为艺术》（1989年第5期），张立新的《惊险电影叙事结构分析》（1989年第2期），贾磊磊的《皈依与禁忌：娱乐片的双重抉择》

[1] 滕进贤. 解放思想, 把握契机, 和衷共济寻求中国电影发展战备[J]. 电影通讯, 1988, 8.

[2] 饶朔光. 走向多元分化的中国电影理论批评[A]. 见: 胡克等. 当代电影理论文选[C]. 北京: 北京广播学院出版社, 2000: 38.



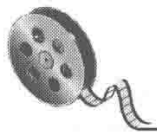
(1989年第3期),花建的《游戏中的生存与选择——娱乐片本质探讨》(1989年第4期)等。这些文章从各个角度、各个方面,在各个层次上探讨了娱乐片的本质、类型及其审美规律,显示了中国电影理论界在娱乐片研究方面所取得的理论实绩。

这场“娱乐片”大讨论的发生,显然是受到当时社会现实语境的驱动,是时势使然。20世纪80年代末至90年代日益汹涌的市场经济大潮,日益多元的文化、艺术格局,以及在电视行业蓬勃发展等众多因素的冲击下急剧流失的电影观众,使逐渐脱离计划经济襁褓的国产影片走到了有史以来票房的最低点,大量收不回投资的影片的积压,像背负在身的沉重的磨盘,迫使电影界不得不调整一贯的“吃皇粮”姿态,学习自己去觅食,去主动寻找观众和票房,因而才有了电影界对“娱乐片”或电影的娱乐功能的关注和强调。

1989年1月5日至11日,全国故事片创作会议在京举行。出席会议的有全国故事片厂代表、在京电影单位的负责人等近百人。在此次会议上,要不要拍娱乐片已不再成为问题,关键是如何提高娱乐片的质量。与会代表认为有两个重要问题值得关注,“一是娱乐片的艺术品格问题,二是娱乐片创作的艺术规律或曰技巧。前者涉及创作者的创作态度及追求,后者则是一种技能的获得”。有与会者认为,要拍好娱乐片,要向西方学习和借鉴。“西方比较成功的娱乐片包括票房价值较高的娱乐片除了有较高的审美品格和基本的道德标准外,基本上形成了规范的类型模式。式样的纯粹化及类型的标准化,使这类影片的创作有基本的规律和技巧可循。这正是目前我们的娱乐片创作所缺少的。”也有与会者指出,“一部吸引人的娱乐片,总是要精心设计几个好看的‘卖点’,或者是技巧性很强的动作,或者是出人意料的情节,总之要有绝招。在这方面我们的编剧缺乏魅力,往往不能靠故事取胜,好构思、好情节、好点子太少”。甚至,有代表指出,强调完整的故事情节和细致的人物刻画的苏联模式编剧法,已经比较陈旧了,不能适应娱乐片的发展。“因此编剧应像大工业生产那样搞流水作业,每道工序有明确、细致的分工,分门别类地提供产品部件。电影剧作要改变观念,培养一批故事匠。”^[1]

[1] 何平平.在转折中寻求生机与发展——1989年全国故事片创作会议综述[J].电影通讯,1989,3.





陈昊苏在这次全国故事片创作会议上的讲话也提到,“我认为电影功能可以划分为三个层次:娱乐功能是本原、是基础,而艺术(审美)功能和教育(认识)功能是延伸、是发展。回顾历史,电影从出世起就是大众化的娱乐,后来发展成为艺术,又被当作是意识形态的传播载体。一般说来,电影的三种功能应该是统一的,不应该互相排斥。但在现实的发展过程,它们之间又确实出现过互相排斥的现象。比如,过分强化教育功能以致削弱或取消艺术和娱乐的功能,这种事难道没有发生过?”同时,陈昊苏还阐述了提出娱乐主体的四条理由:“第一是恢复电影艺术的本原,即尊重它作为大众娱乐的基础的特性。由于过去长时期特别强调教育功能曾导致对娱乐功能的贬斥,现在提出娱乐片主体确实带有拨乱反正的意义。但这绝不意味着否定电影的教育功能,否定娱乐片的教育意义。……第二是为了从观念上和政策上对电影作品进行明确的划分,使娱乐片和艺术片各得其所。……第三是为了对电影的前途提出一种长远的瞻望。我认为随着社会文明走向发达和进步,娱乐在社会生活中的地位肯定是要加强而不是削弱。如果我们现在不抓紧对娱乐影片的研究并努力提高娱乐片的制作水平,就很难设想电影在今后的社会生活中会占有比较荣耀的地位。……第四是为了改善电影在经济上面临的困境。确有不少的制片人是纯粹从经济效益考虑而热衷于拍娱乐片的,这也未必就是坏事。但我并不赞成说拍娱乐片就是向钱看。”^[1]

1992年10月,一贯注重纯艺术片的北京电影学院破天荒地召开了“把娱乐片拍得更艺术”的学术研讨会。讨论会上,陆绍阳提供了一份对娱乐片市场的调查报告,极为形象地说明了中国电影市场某些方面的现状,从市场导向方面为娱乐片研究提供了有价值的参考资料。

无论如何,历经曲折,历经各种困惑和阻力,随着认识上的转变以及体制上的改革,“娱乐片”的拍摄早已成为各电影制作单位及电影创作人员的一个共识。在这种背景下,“类型片”虽一度还受到一些责难和限制,但终于可以堂而皇之地进入观众及理论界、电影主管部门的视野,并一度成为市场的主力军。

[1] 陈昊苏.关于娱乐片主体论及其他[J].电影通讯,1989,3.



二、电影的商品性和娱乐功能凸显

新时期以来中国电影观众的大量流失是令人触目惊心的：1980年电影观众人数高达290亿人次，1986年则下降了40亿人次，1987年又以平均每月3千余万人次的幅度下降，至2001年，电影观众只有2.2亿人次。因此，问题已经不再是拍不拍“娱乐片”了，而是怎样拍“娱乐片”了。而且，电影创作者除了要千方百计将观众拉回电影院外，还要多方开阔视野，例如加强与电视台的合作，发展电影的衍生产品，开拓海外市场等。

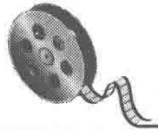
新时期以来中国电影所面临的困境，其背景是多元娱乐方式的出现，以及精英文化的边缘化；向内则指向电影质量本身，如娱乐性缺失，故事虚假，表演做作，说教意味浓厚，制作粗糙，等等。所以，在1987年“娱乐片”的大讨论之后，娱乐片的概念开始进入电影从业人员的头脑中，并积极付诸实践。而且，在新的电影投资、发行、放映体制下，电影的“精英”形象和“政治传声筒”定位被淡化，而是越来越突出其作为一项工业生产的特征，突出电影本身作为商品的特性，而要实现电影作为商品的价值，突出其娱乐功能显然势在必行。

1988年前后，由于社会的转型和市场经济体制的初步建立，中国掀起了一股竞相拍娱乐片的巨潮。这一时期，甚至奉“艺术至上”为宗旨，以“革新中国电影语言”为己任的第五代导演代表人物田壮壮、张艺谋均涉足其中，分别拍摄了《摇滚青年》和《代号“美洲豹”》，其声势和影响可见一斑。因此，“1987年也是中国电影发展史上具有转折性和标志性的一年。可以视为‘新时期’与‘后新时期’的分界线和分水岭。从计划经济体制向市场经济体制的改革和转型促成了启蒙文化向大众文化、审美文化向消费文化、知识分子精英文化向媒介平面文化、高雅文化向世俗文化的过渡和转型”^[1]。

这时，电影制作者大概越来越意识到，商业娱乐片是定位在市场运作体制之下，为大众提供一定文化娱乐消费的电影类型，大众性、观赏性和消费性是它的核心理念。或者说，虽然电影不可避免地带有意识形态的属性，但主要是

[1] 饶曙光. 中国类型电影：理论与实践[J]. 电影艺术, 2003, 5.





一种娱乐产品,也是一种文化工业,更是一种大众工业,是一种商品,应是思想性、艺术性和观赏性的统一。尤其随着民营资本、外资的加入,已经彻底改变了中国电影国营企业一统天下的传统格局,这些资本不仅成功地抢得了“滩头阵地”,而且迅速向纵深发展,极大地推动了中国电影的市场化和产业化,并为中国电影走出低谷作出了历史性的贡献。

面对着计划经济向商品经济转型的变革大潮,中国电影于1988年提出了加强故事片的观赏性、娱乐性的课题,并在这一年中一下子创作生产出了主要属于武打片、惊险片、歌舞片等类型的旨在强化娱乐功能的影片80余部,占全年故事片总产量的60%以上。中国影坛从未有过的这种电影文化现象的产生,是一种历史的必然。应当看到,“一方面,较长时期来,在‘文艺从属于政治’和‘文艺为政治服务’原则的影响下,包括电影在内的整个文艺创作,都存在着片面夸大文化的教化、认识功能而贬低乃至无视娱乐功能的倾向,需要切实匡正;另一方面,伴随着改革的深化,又由于诸种复杂原因使电影市场日趋萎缩,给电影作为一种企业带来了经济的压力,也需要吸引观众,增加票房价值,逐步适应正在形成的以商品形式向人们提供精神产品和娱乐服务和文化市场环境,求得电影艺术自身的进一步繁荣和发展”^[1]。

毋庸讳言,也许由于我们对拍摄娱乐性强的影片还缺乏足够的艺术经验积累和理论批评准备,对与这类影片关系密切的某些类型片种特定的审美规范和电影语言模式的运用都还不够娴熟,所以许多娱乐片的质量并不令人满意。以1988年为例,大量旨在强化娱乐功能的影片,除《摇滚青年》《顽主》《疯狂的代价》等屈指可数的几部具有较好的艺术水平外,多数质量平庸,甚至还有少数或粗制滥造、或思想内涵上发生了某种失误和倾斜。只消一览片名,便见“杀”声震天、“血”流成河、“险”情丛生、“女”字满目……更不用说影片在内容上,即在形象设计、人物关系、行为因果、故事情节上往往彼此雷同,似曾相识,缺少艺术家独特而新鲜的审美发现了。“好像只有一窝蜂地抢拍武打、惊险、情杀、歌舞等少数几种能集中表现某些感官刺激场面的类型片种,才能强化影片的娱乐功能;好像每片无论表现主题、人物、情节是否需

[1] 仲呈祥.1988:中国影坛的两个热门话题——“娱乐片”与“主旋律”之我见[A].见:中国电影年鉴1989[C].北京:中国电影出版社,1991:263.



要，都势必一窝蜂地把镜头对准那些超豪华的灯红酒绿的舞厅、酒吧等实在属于超前消费的娱乐场所，以及狂吃滥饮、胡搂乱抱、无端裸露之类，才会有娱乐性。”^[1]

至1993年，中国电影理论界、创作界已经对电影是商品、电影是产业，应当按照产业的规律来管理电影和促成电影的繁荣和发展达成了某种共识，但由于种种原因，电影产业化的历史性进程被人为地延迟了。直到加入WTO(2001)后，在有些被动的情势下，电影产业及其电影产业化才又被重新提上议事日程，电影主管部门顺势而为，相继出台了一系列政策改革和调整，从而为中国电影产业化以及中国电影沿着产业轨道发展和繁荣提供了一个坚实的政策平台。“电影产业化是一个系统工程，大体包括策划、生产、宣传发行、后电影产品开发和电影衍生品开发几个相互联系、有机融合的阶段。它以影片的商业价值和文化价值最大限度的实现为最终目标。”^[2]

在电影产业化的背景下，电影的商品性以及娱乐功能已经成了不证自明的命题，唯一的问题只是如何在娱乐功能的依托中实现电影的经济价值。而且，在审视了中国20世纪90年代的娱乐片创作后，电影从业人员越来越发现，一味地追求打斗、暴力、边缘情色场面，或者渲染犯罪、侦破、时尚生活方式并不能真正长久地吸引住观众。也就是说，我们尚未把握住娱乐片的内在实质。娱乐片不是单靠场面或题材的刺激性，而是靠其“梦幻性”与“想象力”，以及高科技打造的视听盛宴。这时，电影策划应该改变侧重道德评价、情感净化的“精英立场”，迎合传统价值观，注重反映主流社会心理，迎合梦想梦幻，满足情绪，释放感情和不满。

在20世纪90年代的中国娱乐片创作中，有研究者还发现这些影片难以吸引观众的重要原因之一在于其题材过于贴近现实，即多是选用电视剧的题材。本来，“电视不善于承载面对集体梦幻和具有想象强度的故事，而这类日常性之外的故事(包括看这类故事的方式)始终是人们的精神需要。电影便成为

[1] 仲呈祥.1988：中国影坛的两个热门话题——“娱乐片”与“主旋律”之我见[A].见：中国电影年鉴1989[C].北京：中国电影出版社，1991：263.

[2] 李文斌.对中国电影产业化的思考——兼论《泰坦尼克号》和紫禁城影业公司的商业成功[J].当代电影，1998，6.





了面对这种需要的叙事体”^[1]。但是,中国部分电影的题材离生活太近,“下岗、经商、吸毒、住房、婚变、独生子女教育、家庭矛盾这些当下社会生活中反映出的问题都已被数集甚至数十集规模的电视连续剧覆盖过了。电影再拍还能有何吸引力?”^[2]因此,电影的题材应转向有“想象强度”的区间。即便是当代现实生活题材,也应有想象的塑造和“集体梦幻”的支撑。



三、电影创作中类型意识的强化

为了提高娱乐片的创作质量,为了进一步明晰娱乐电影的功能和社会效应以及娱乐片热对全民总体文化建设的正负作用,《当代电影》编辑部于1988年12月1日至7日在京召开了“中国当代娱乐片研究会”。在此次大会上,肯定了娱乐片的功能,“娱乐片主要给观众以替代式的性满足,观影者借影片宣泄自己被压抑的情绪,观众花钱买票实际上买的是宣泄自己的欲望”^[3]。更重要的是,此次大会探讨了如何提高娱乐片的质量,如何吸引观众,“有人认为娱乐片质量的提高首先在于完善类型,中国电影类型模式不健全。首先应当研究的是如何将各种类型拍得更规范,如何将各种元素组构得更合理。其次是补足、丰富类型的缺门,音乐片、歌舞片、喜剧片、青春片都是我们的弱项”^[4]。此外,还有不少与会者指出有些国产片不遵守类型片的语法规律是失去观众的重要原因,首先应该熟悉掌握规则,然后才能逆反、超越规则。

由于这种理论性的指导和相关政策的扶持,当然还有整个社会观念和风气的开放,中国电影在随后的十多年里一直在孜孜追求“类型化”的道路,其中的成果不容忽视,但缺陷也一目了然。有论者在概述1996年至2001年的中国电影时认为,“刚刚走过的五年是中国电影从计划经济向市场经济、从传统电影向现代电影的一个重要转折时期。在创作观念上,树立了类型片意识、市

[1] 虞吉. 镜外之像与镜中之影: 有关中国类型电影的断想[J]. 电影艺术, 2000, 3.

[2] 虞吉. 镜外之像与镜中之影: 有关中国类型电影的断想[J]. 电影艺术, 2000, 3.

[3] 章为. 中国当代娱乐片研讨会述评[A]. 见: 中国电影年鉴 1989[C]. 北京: 中国电影出版社, 1991: 266.

[4] 章为. 中国当代娱乐片研讨会述评[A]. 见: 中国电影年鉴 1989[C]. 北京: 中国电影出版社, 1991: 266.



场意识,甚至包括对好莱坞模式的认可。在市场上树立大市场观念,除关注影院外,开始后电影和相关产业的开发。在机制上,逐步改变小而全的模式,走上了基地化、集团化的发展轨道”^[1]。

这样,中国电影市场振兴的契机就由对娱乐片的空泛讨论转入对类型片创作的关注。或者说,电影创作中类型意识的强化是对娱乐片创作到一定阶段后的一种必然选择。因为,当中国那些格调不高、制作粗糙、情节空洞苍白的娱乐片遭到观众的冷落和拒绝后,电影业和理论界都在思索重建市场信心的良方。这时,对好莱坞电影的研究与借鉴也成为必然。通过对好莱坞电影的研究,“人们发现,在好莱坞千变万化、财源滚滚的背后,有一些不变的东西。这些不变的东西里,最重要的有两条:类型化的创作方式与明星制度。所谓类型化的创作方式,是指一整套的创作框架,包括内容与形式两大方面。在内容上,首先,要极力避免那些以向当前主流意识形态挑战为目的的主题出现”^[2]。因为,在好莱坞,“电影是一种成本高昂的工商业,资本家注入资本是一种经济投资,是为了获取利润,而不是对社会发表看法,进行艺术创造工程”;而在中国,“中国电影从未有机会建立起完善的市场机制,也从未有机会建立起自己的一整套成熟的商业影视创作框架”^[3]。因此,中国商业影视创作框架的建立,其主要方向仍然在于类型化,主要理由如下:

第一,除去少数天才和个别情况以外,市场经济不允许叙事性影视作品的创作者们以非盈利性目标作为首要创作方向。

第二,世界电影史尤其是美国电影史已经证明,类型化创作道路是商业影视中唯一长期有效、稳定、成功的创作模式。

第三,健全而完善的类型化创作框架,具有某种自我调节、更新、控制的功能。^[4]

具体而言,提倡中国电影的类型化,意味着市场导向的确定,使生产一部影片的目的更加明确,市场与观众的针对性也更加具体,不至于题材、模式框架和风格上的盲目,省却了资金与人力的无谓浪费。而且,类型化有利于确定

[1] 王庚年.雨频发春色风暖树自荫——90年代中国电影印象[N].中国电影报,2001,2,8.

[2] 涤非.类型化与商业影视创作框架[J].电影艺术,1997,1.

[3] 涤非.类型化与商业影视创作框架[J].电影艺术,1997,1.

[4] 涤非.类型化与商业影视创作框架[J].电影艺术,1997,1.

