

中国类型电影研究的几个问题^{*}

陈 瑜

摘 要：中国类型电影研究首先要面对“类型电影”问题的复杂性，这种复杂性主要体现在三个层面：一是电影类型和类型电影的混乱。电影类型是对某一时期所有电影的一种笼统分类，类型电影是一个历史性概念，是电影成规与惯例集合的结果；二是商业电影与类型电影的模糊。类型电影仅是商业电影中的一种低预算类型；三是“中国式类型电影”的复杂形态。由于缺乏成熟的电影工业和电影市场基础，又被赋予了政治功能，中国类型电影呈现出不同于好莱坞类型电影的自身特性。

关键词：中国电影；类型电影；电影类型；商业电影

作者简介：陈瑜，女，副教授，博士。（上海应用技术学院 人文学院，上海，200235）

中图分类号：J95 **文献标识码：**A **文章编号：**1008-6552 (2010) 05-0061-05

在好莱坞电影雄霸天下的今天，我国的类型电影似乎正在努力扮演一种“民族电影英雄”的角色，对中国类型电影的研究也成为了近年电影研究的一个热点。由于中国电影本身是西方的舶来品，在讨论中国类型电影时，我们不得不始终面对一个与西方这个巨大的他者进行对话的问题，对中国类型电影的谈论不得不建立在所谓“中西之别”的空间维度和“现代与当代的转型”的时间维度上。这就使“类型电影”在有关当代中国电影的各种观念中，成为了一个非常复杂的问题。除了时空分延的复杂之外，类型电影问题自身所包含的商业电影与艺术电影的分野、编导诉求与受众识别之间的博弈已将电影研究的诸多层面的问题搅和在了一起。研究中国类型电影问题我们不能无视类型电影的复杂性，本文认为，这种复杂性主要体现在三个层面上。

一、电影类型与类型电影

研究中国类型电影，我们面对的第一个问题就是如何区分“电影类型”和“类型电影”。在众多有关电影类型化创作的表述中，以主题、题材为区分标志的电影分类方法被认为是理所当然而且为大多数人（无论是编导还是观众，抑或是专家）都能接受观念，这也使得电影类型和类型电影之间的界限似乎不太容易分得清楚。其实不然。

对电影类型的划分动机来自于量化统计的需要。为了更好地分析某一年度或某一时期出产的电影作品，区分为各种类型往往能发现问题。如在《中国电影产业研究报告 2009》中，对 2008 年 406 部影片中 206 部影片进行了分类：“情感伦理类影片 60 部，占 29%；爱情类影片 27 部，占 13.1%；人物传记类影片 11 部，占 5.3%；历史古装片 5 部，占 2.4%；喜剧片 16 部，占 7.8%；武打、动作及警匪类影片 13 部，占 6.3%；惊悚、悬疑类影片 4 部，占 1.9%；儿童类影片 17 部，占 8.3%；革命历史、军事片 10 部，占 4.9%；体育片 4 部，占 1.9%；青春类影片 27 部，占 13.1%。公益片 5 部，占 2.4%；戏曲片 4 部，占 1.9%；灾难片 3 部，占 1.5%。”^[1]

从中不难发现，电影类型分析的特点在于：（1）其分析对象是某一时段的所有影片。这与类型电影的

* 基金项目：上海市教委科研创新项目“20世纪视觉叙事问题研究”（08YS29）的阶段性成果。

涵盖面有很大的不同,即并不是所有的电影都是类型电影,类型电影仅仅能够有效地分析其中部分影片。如果从电影理论对商业电影和艺术电影区分的角度来看的话,类型电影往往与商业电影关系密切,而艺术电影与商业电影则针锋相对,同时也是“反类型”电影(尽管实际情况可能更复杂,下文会涉及);(2)其分类原则是根据影片内容、形式或风格特点单向度进行的,没有将观众、市场的因素考虑进去,这也与类型电影有很大的区别。类型电影是历史形成物,是在对观众口味的迎合、创造中逐渐确立的相对稳定的电影元素的集合,“因此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。同一类型范畴内的电影彼此之间具有家族相似性,观众认同并期望与新奇事物之间相互作用。一种类型的传统沿着普遍意义上的现实主义或真实性的惯例存在。”^[2]在类型电影研究中,最要警惕的正是将之与电影类型混为一谈,正如汤姆·拉耶尔所说的,“如果类型批评只是简单地建构多种分类,并把影片分派到它们在这个系统中的位置,那么这种实践的智力基础当然会被质疑。”^3如果进一步细分析的话,上述电影类型的区分标准其实是随机性的,其分类标准缺乏统一性和唯一性。比如说,“情感生活类影片”达113部,难道其他电影中就没有情感生活了吗?历史类影片就不是古装片吗?警匪片难道就不惊悚悬疑了吗?动作类、惊悚类是从该影片主要的风格化元素来划分的,音乐片、戏曲片则主要是从形式化因素来分类的,这一锅“东北乱炖”能烧出什么味道出来真的很难说,但有一点可以肯定,对我们了解这一段时期的电影生产、制作以及文化消费毫无意义。当然,在类型电影分析中也会出现类型元素混杂以及从不同角度对电影进行类型化分析的现象,如《红磨坊》就以“令人眼花缭乱的电影参照、历史互文本和文化隐喻的集合,否认了单一类型种类;然而,它同时也暗示了对这些类型构成的高度精确的预先了解,从而才能理解它们的挪用和重构。”^[3]也就是说,从具体影片来说,既存在着对类型电影的依附,也存在着有意的偏离,对影片的类型电影分析也并非要削足适履,而是作为理论参照充分展开其内在构成的复杂性。

二、作为商业电影的类型电影

如前所述,类型电影只是所有电影中的一部分,而且往往被认为与商业电影关系密切,因此我们面对的第二个问题就是类型电影与商业电影之间是何关系。理查德·麦特白在《好莱坞电影——1891年以来美国电影工业发展史》中对好莱坞电影工业体制中类型电影的发生史做了清晰的描述。在他看来,“对于制片人拍摄、宣传一部影片以及观众对影片的反应而言,类型片的独特性体现在它组合这些元素的方式上。”最初,制片业开始用“故事类型”来区分他们的产品,然后批评家有时会将其中比较成熟的故事类型上升到类型电影的高度来理解。但是这种类型区分并不是固定的,而是“一种机会主义的多层分类系统,并不要求一种类型划分与其他分类方法截然分开。这些不同的分类系统不断被修订,于是在任何一个时期都不止一套分类系统在使用,同时,分类中矛盾的出现不可避免。尽管如此,通过类型对电影进行区分的做法对于制作者的好处仍然是非常明显的。第一,它们提供了财政保障:类型电影在某种意义上总是预售给它们的观众,因为观众在他们对这部电影进行任何实际的参与之前,就已经对这种类型拥有一种感觉和体验。而且,一些类型相对其他类型具有更高的预期收益性。……第二,类型片能保证它们虚构的故事以某种确定的方式为观众展开,这将为他们提供他们所期待的快感满足。通过提供这种预知,类型电影鼓励在娱乐中产生的观众的掌握与控制快感。……观众的这种对可预知性的要求与伴随标准化生产的好莱坞电影工业的经济利益和谐地结合在一起。在这种语境下,类型成为好莱坞调控差异和消费行为的美学体制的中心要素。”^[2](70,73)]麦特白的这一描述显示了在类型电影的形成过程中,“电影类型”正是一个重要的起点,前述“电影类型”的混乱正是这种“机会主义的多层分类系统”的体现。

现在的问题是,从电影类型向类型电影的转换究竟是怎样发生的?其推动的力量是什么?对此,麦特白指出,制片方为了确保收益,必须尽可能地降低预算,“低预算生产强调模式化和可预知性”,通过

“把新奇呈现为可预知，平衡人们熟悉的惯例和变异元素”。^{[2](76)}于是，可预知的元素被成规化，形成相对稳定的模式，一方面使得制片方的拍摄变得“自动化”了，另一方面也使得观众逐渐形成相对稳定的观影期待，其结果便是，电影工业实现了良性循环，生产/消费、投资/收益变成可测量、可规划的行为，这也正是电影工业实现扩大再生产的重要前提。但是，类型电影仅仅是商业电影生产逻辑中的一种，而且是低预算生产逻辑的结果。在电影工业中，还存在一个高预算高收益的生产逻辑，这就是明星制。作为具有知名度的演员，明星往往拥有不同的观众群，明星依靠角色建立起声誉，吸引观众的注意，从而会引导观众更多关注这一明星所拍摄的影片，由此形成明星经济价值的提升。明星的经济价值被制片人发现之后，作为电影工业最核心的市场化运作，如高概念、策划、项目预算、投资、角色、制作、发行、放映到各种电影衍生产品的开发，都开始围绕明星来展开^[4]。于是，在商业电影的逻辑之下，出现了两种截然不同的类型化方向：一种是低预算的类型电影，它更多依靠情节和类型的成规和惯例，另一种则是高预算的类型电影，其可识别元素通过它的明星得到更充分的展现^{[2](76)}。

但是明星类型化似乎并没有真正被纳入到类型电影的理论思考之中，类型电影更多地从情节类型和叙事类型的角度被定义，也就是说，主要是从低预算类型电影角度展开，类型电影被界定为“公式化的情节”、“定型化的人物”、“图解式的视觉形象”等等，被命名为“西部片”、“恐怖片”、“喜剧片”、“歌舞片”、“战争片”、“强盗片”、“政治片”、“警匪片”、“悬念片”等等，更要命的是，类型电影被理解为建立在制片人专权基础上的电影生产，因此，随着大制片厂制度在上世纪五十年代以后的逐渐解体，类型电影也便趋于衰落。^[5]如果从低预算的类型电影的角度来看待这个问题，可能确有一定的道理，但是如果将之放于更多样的因素参照下，可能问题会变得更复杂。比如说，明星电影是否可以成为一种类型电影呢？当我们分析“周星驰电影”时，会发现其类型化痕迹是相当明显的，无厘头式的搞笑成为其标志性风格；再比如说，作者电影难道就与类型电影毫无关联吗？如希区柯克电影被视为惊险悬念电影的杰出代表；还比如说，艺术电影难道就是“反类型化”的吗？当贾樟柯从《小武》开始，经历《站台》、《任逍遥》、《世界》乃至《三峡好人》、《24城记》时，其“反寓言”、“非诗化”、“长镜头”，关怀大时代剧烈变动中的底层状态的取向使得他独树一帜，这些标志性的特点使得他的影片具有了明显的可识别性，同时，这种相对稳定的风格化也使得他的电影具有了某种类型电影的特征（其与作为商业电影的类型电影最重要的区别，只在于贾樟柯的电影没有票房，没有市场——尽管如此，我们仍然不能判断贾樟柯的电影没有观众，事实可能是大家不是通过电影院去欣赏他的电影）。再比如说，作为高投入高收益的电影生产，近几十年来所谓“好莱坞大片”占据了全球电影市场的绝对份额，作为以明星制为基础的高投入类型电影的延续，高科技所营造的奇观影像成为这一类型电影的突出标志，并且被正式整合到类型电影的分析框架之中^[3]。

三、所谓“中国式类型电影”

也许最令人兴奋的话题就是对“中国式类型电影”的吁请。如有学者认为类型电影是中国商业电影真正的源头，并将古装片指认为中国电影史上出现的第一个商业电影类型^[6]；也有学者指出，“非商业化的‘国家电影模式’以及所走过的独特发展道路”也是讨论中国类型电影的首要因素^[7]；面对新时期以来的电影创作，有学者将张艺谋的《红高粱》视为中国的西部片，认为这是张艺谋向主流商业电影回归的结果，体现出了对中国式类型片的探索^[8]；尤其是在当代电影逐步产业化，必须应对好莱坞电影冲击的情况下，以类型电影来拯救民族电影也成为开出的药方之一^[9]，等等。很显然，“中国式类型电影”不仅仅进入了电影研究的视野，而且还承担起了应对当代中国民族电影振兴的使命。那么，我们该如何谈论“中国式类型电影”呢？

我们所遇到的第一个问题是如何处理“西方类型电影”与“中国式类型电影”的关系。无论如何，

类型电影从其起源还是发展都来自西方，尤其是美国好莱坞电影工业在20世纪上半叶的突飞猛进，以之作为参照来思考中国电影是必然的选择。但是另一方面，我们又不能简单套用西方类型电影的模式来分析中国电影。其原因有三：（1）类型电影准确地说是一个历史性概念，即使从美国好莱坞类型电影的发展来看，类型电影事实上经历了一个从“西部片”到“恐怖片”再到其他类型电影的轮换更替，也就是说，所谓类型电影其实是一个历史性概念，而不属于共时性范畴，如此，我们就不能用他者的历史来要求中国的现实了；（2）好莱坞类型电影是建立在逐步成熟的电影工业及电影市场基础之上的，因此，类型电影与商业电影间的紧密关系是首要关注的问题，中国式类型电影则不一样，直到现在，市场化水平不高一直是困扰中国电影发展的瓶颈，因此，“非商业电影”因素必须作为重要的考量因素；（3）即使是好莱坞电影，目前也已进入到后类型电影时代，随着大制片厂的解体和电影市场的分化，类型电影的黄金时期已经成为过去。因此，我们只有从当代中国电影发展的现实出发，而不是从好莱坞类型电影的理想化模式出发来讨论，才有可能破解中国式类型电影的文化逻辑。

如果只是将西方类型电影视为一个他者，一个参照系，而不是标准来看待，却是我们发现中国式类型电影问题的极好契机。建立在比较的基础上，有下面几个问题值得特别重视：①“人有我无”。如科幻片在西方类型电影中是一个规模庞大和有悠久历史的类型，但是中国电影中却极少科幻电影的存在。为什么会形成这样的局面呢？这既与中国电影缺乏高科技手段有关，更重要的，可能与中国人对未来的态度有关——不同于西方基于科学主义、理性主义的传统，对未来的想象是基于时间的线性发展基础之上的，中国人根深蒂固的未来观念却是循环系统的，对于未来的想象往往是指向过去或以过去作为参照的。②“人无我有”。如“武侠片”（或“功夫片”）已经成为中国电影贡献给世界电影的独特创造，其令人眼花缭乱的武打动作和亦真亦幻的武林江湖已经反过来影响到了好莱坞电影。③“合而不同”。如“侦探片”历来为西方商业电影中重要的组成部分，但在当代中国的电影发展中，结合自身的历史现实，逐步发展出有别于西方的侦探和间谍的“反特片”，显示出中国元素在这一类型电影中的独特创造。

第二个问题是，非商业化语境对中国式类型电影产生了何种影响？值得重视的是在中国电影市场，商业化取向（以及由此形成的对抗好莱坞、振兴民族电影的取向）并非形成中国式类型电影的唯一因素，视电影为主流价值观的舆论宣传阵地的政治化取向以及视电影为艺术的作者论取向也催生了新的有别于好莱坞类型电影的形态。①“主旋律电影”。在“弘扬主旋律、提倡多样化”的国家战略中，主旋律电影成为有别于好莱坞类型电影的新的类型化方向。尽管主旋律电影承担着严肃而正统的主流意识形态宣传的历史使命，但是为了好看、为了更好地吸引观众，也在努力地迎合观众和市场的需要，力图在贴近现实、反映社会现实问题、体现百姓心声和弘扬核心价值观方面形成自己的特色。于是，“政治主旋律娱乐化和类型拓展”成为90年代以来中国电影发展最令人瞩目的趋势^[10]。②“代际电影”。中国电影艺术的另一逻辑是“代际”。从第四代到第五代到第六代，导演以群体性形象为当代中国电影勾勒出“作者类型电影”的独特形态。虽然在西方电影理论批评中，“作者电影”是与“类型电影”相对立的两种批评模式，但是，以代际论的“作者类型电影”却成为当代中国电影的主打模式。一方面是导演风格的群体化特征，另一方面则是导演身份和个人风格的强化，都呈现出明显的类型化特色。这与香港上世纪八九十年代众多导演被淹没在批量化的商业电影生产之中，作家风格只是部分或者点缀式地出现完全不同。正因为如此，我们无论是从制片方类型电影角度还是从批评家类型电影角度，张艺谋、冯小刚的电影都无法简单地被划为任何一个类型。当然，这里的问题还很复杂，即一方面某些重要的可识别元素的重复，如张艺谋色彩、冯小刚幽默、周星驰搞笑，但另一方面，他们各自也存在内在突破的问题，如张艺谋的《千里走单骑》、冯小刚的《集结号》和周星驰的《长江七号》都在有意识淡化这种可识别元素，偏离部分观众期待，这不能不说也是一种冒险的尝试。它不能用“转型”来指称，只能是偶尔为之的策略。

第三个问题，类型电影问题在当代中国电影中的出场经历了一个历史过程，因此，我们在讨论中国类

型电影问题时，除了影片文本因素之外，最值得关注的是在这三十年间，在改革开放背景之下的华语电影（由于文化交流渠道的打通，大陆与港、澳、台以及其他地区华语之间的联系变得越来越紧密）中出现的不同阶段的类型电影问题。也就是说，对于一个空间化（地方性）的类型电影问题必须引入时间化（历史化）的维度进行思考。事实上也是如此，类型电影在三十年中国文化语境中是一个被多次提及探讨的问题，但每一次提出的问题重心并不一样。80年代，在中国电影市场还没有放开的背景下，类型电影在两个层面上同时呈现：一方面是在文艺大众化的逻辑下，以“老百姓喜闻乐见”的方式创造了反特片、战争片、侦破片、武打片等多种类型样式；而另一方面，在电影是艺术还是商品的讨论中，类型化=商业化=观众趣味=庸俗化的批判逻辑表现出想象观众趣味中的伦理指向。90年代中后期，面对好莱坞大片的冲击和入世的挑战，中国式类型电影的问题被正面提了出来。商业电影+民族电影的文化逻辑造就了近十年来“主旋律电影”、“中国式大片”和“贺岁片”三大中国式类型电影形态。商业化=类型化=好莱坞化则成为中国式类型电影的审美取向。主旋律电影凭借对核心价值观的弘扬、雄厚的资金和强势的宣传站稳了脚跟；中国式大片凭借名牌导演和国际明星的号召力以及成功的商业运作能力往往成为票房的最大赢家；而“贺岁片”，则一方面成功地运用了电影院线制的营销体系，另一方面充分满足了中国节庆文化的审美需求，也能够占据一席之地。

参考文献：

- [1] 中国电影家协会产业研究中心. 中国电影产业研究报告2009 [M]. 北京：中国电影出版社，2009：22.
- [2] [澳] 理查德·麦特白. 吴菁、何建平. 好莱坞电影——1891年以来美国电影工业发展史 [M]. 刘辉译. 华夏出版社，2005：73.
- [3] 陈犀禾. 连载三：类型研究 [J]. 陈瑜编译. 当代电影，2008（3）：64.
- [4] 陈瑜. 艳照门事件：电影明星制的危机 [J]. 浙江传媒学院学报，2008（4）：5-8.
- [5] 电影艺术词典 [M]. 北京：中国电影出版社，1986：99.
- [6] 虞吉. 原态透视：早期中国类型电影 [J]. 电影艺术，2005（6）：80-81.
- [7] 饶曙光. 中国类型电影：理论与实践 [J]. 电影艺术，2003（5）：9.
- [8] 曹小晶. 西部电影的演进及未来发展 [J]. 电影艺术，2005（4）：54.
- [9] 彭吉象. 类型电影：中国电影的必由之路——兼论电影理论应承担的责任 [J]. 艺术评论，2007（8）：46.
- [10] 倪震. 电影评论对电影创作的期待 [J]. 北京电影学院学报，2002（4）：5.