

当下国产类型电影创作的结构性 发展特征及其前景

饶曙光 鲜佳

摘要：上世纪80年代“类型电影”概念引进，到电影产业化改革走到十年拐点，国产电影面临中美“新协定”带来的机遇与挑战。文章主要考察了近年中国的主要电影类型及类型经验，归纳了类型融合及新类型探索趋势，并指出未来中国类型电影发展的蓝图应从三方面入手，即决策系统内清醒地看待创作机制转变、明星及品牌策略，加强内部合作；技术系统内要重视人才培养，并从宏观着眼，规避高技术、高投入带来的高风险；叙事系统内要在具有中国特色的电影类型化、工业化体系下认真研究电影和观众的关系，创造性地发展具有本土性、传统性、当下性、传承性的国产电影。

关键词：类型电影；发展特征；类型融合；类型探索；发展前景

作者简介：饶曙光，男，研究员。（中国电影艺术研究中心，北京，100082）

鲜佳，女，硕士研究生。（中国电影艺术研究中心，北京，100082）

中图分类号：J904

文献标识码：A

文章编号：1008-6552（2013）01-0050-10

一、内外变革中的中国类型电影

2012年，中国电影产业化改革和“国产大片”已走到十年拐点。在这十年中，中国电影发生了翻天覆地的变化，在产业政策的有形引导和市场需求的无形调控之下，电影产业的投融资、制片、发行、放映等各个环节都获得了前所未有的生机与活力。类型电影的发展就在这样的宏观大背景下呈现出蓬勃发展的气象。

然而，新生往往与阵痛并存。虽然整体票房上升、影院扩张和观众群拓展，国产电影却难掩虚弱。由于中美电影新协定对好莱坞引进片的配额放宽，国产电影面临新的机遇，遭遇更大的挑战。面对世界上最成熟的电影工业体系，如何在本土市场抗衡？政策壁垒所带来的市场缓冲期已经结束，国产电影还没来得及“筑成我们新的长城”，已不可避免地呈现出在混乱中探索前进的态势，如第六代导演的集体溃败（迎接“两舰”时，除了《黄金大劫案》外，《匹夫》、《杀生》等片都沦为炮灰），国庆档的厮杀内耗，以及接下来的影片档期乱战等。种种变数让市场乱象纷纷，更多的中小成本电影，在档期抢夺战中无力抵御无规律“空降”的好莱坞分账大片和国产大片，扎堆上映，无人问津。2012年3月8日、9日，曾出现10部新片挤在两天内公映的情况，10月12日也因为同时上映10部新片而被称为“黑色星期五”，结果可想而知。^[1]

从总体数据上看，2012上半年上映新片159部，总票房达80.7亿，全国影院平均每周可以排映约35万场；^[2]国内观影人次超过2.1亿，同比增40%左右。但是，国产片市场份额锐减：票房只有28亿多元，占比不足35%，剩下的都由引进片贡献。^[3]经过《画皮2》领衔的隐形国产片保护月之后，才略微一振——至第三季度，全国电影票房收入121.8亿元，其中国产片票房49.3亿元，仍以40.5%的份额逊于进口片。^[4]截至2012年7月3日，公映的国产片有103部，但其中只有《画皮2》等10部影片实现了盈利，另有8部靠票房和植入式广告、网络或电视版权等实现了收支平衡，其余85部则处于亏损状态，其中不乏大制作，尤以《逆战》的亏空为最。^[5]此外，国产电影单片票房偏低，单座影院票房

剧减,经营难度加大等问题,均值得业界警惕。历经近十年的市场化之旅,国产类型电影面对社会、机制、文化、技术等新的转型,如何满足市场的商业诉求和大众的心理诉求?如何发挥中国电影的市场优势和文化优势?在这样的形势下研究国产电影的类型化创作,有重要的现实意义。

类型电影(Film Genre)产生于美国好莱坞大制片厂制度及其明星制,同时又有特殊的消费意识形态机制,在本质上是电影工业化及商品化的产物,是为了满足观众的娱乐消遣需要而创造出来的具有某种可复制性,甚至批量化生产的电影系列产品。它作为一种典型的商业化电影样式,具有重复的情节动机、循环的类型形象、标准化的叙事模式和特定的表达内涵,“追求的主要还是娱乐性”^[6],因而能够给观众提供“有保证的快感”^[7]。它往往根据主流观众的心理变化和愿望,在一定时期内以某一类型作为制作重点,即所谓“热潮更替”。

“类型电影”一词在我国的引入源于20世纪80年代一批年轻的电影学者以新的理论维度为娱乐片的创作正名。到中国之后,类型电影及其相关概念已经发生了很大甚至是根本性的变化,事实上,我们用类型片来描述中国电影发展史上一些特定现象的时候,就体现了中国电影人对类型电影的独特理解,也就有了中国电影人赋予的特定内涵。比如,人们借用“类型电影”来尝试性描述“十七年”电影中的一些现象和一些特点,像已经约定俗成的反特片类型、与革命历史题材相关的各种准类型等。可见,我们所谈的类型电影事实上已经具有了“中国特色”——必须承认:无论是类型电影,还是类型电影概念本身已经泛化。笔者也曾呼吁,一方面我们必须遵从西方经典电影理论话语有关类型电影的理论构建及其普世准则,另一方面又必须立足于新中国成立后中国电影所走过的独特发展道路,及其在此基础上形成的中国类型电影的特殊经验和美学意义。^[8]

回顾中国电影史,特定时空有特定的电影类型,构成了中国电影的特定生态。1926-1931年的上海第一次商业电影浪潮时期,就相继出现了古装片、武侠片、神怪片、武侠神怪片的热潮,特别是1928年前后,以《火烧红莲寺》为代表的武侠神怪片的生产达到了产品数量、观众人次和电影票房的前空水平。而在古装片出现之前的“国产电影运动”中,还产生了一大批长片正剧、问题剧、社会悲剧,如《孤儿救祖记》、《玉梨魂》、《最后之良心》、《盲孤女》、《空谷兰》、《冯大少爷》、《爱情与黄金》、《一串珍珠》、《春闺梦里人》、《难为了妹妹》等,有的学者将它们归为中国最早的文艺片,^[9]有的则从题材意义上,将其划分为社会片、爱情片、家庭伦理片等。^[10]受欧美电影的影响,这一时期的中国影坛还充斥着大量的仿拍侦探片。“孤岛”时期,中国电影的商业流脉得以传承,并先后出现了古装/历史片、时装/社会片的创作热潮。如果细分的话,则有喜剧片、民间故事片、宗教片、武侠片、家庭伦理片、侦探片及恐怖片等。40年代末的国统区创作中,依然充斥着一定数量的商业片,如(心理)恐怖片等。由于舆论与官方的双重打击,加之时局动荡,香港成为了上海电影传统的传承中心,并在新中国成立后大陆纯商业电影消亡的情况下将其发扬光大。

在新中国的第一次电影创作高潮“十七年”电影中,战争/历史、生活/喜剧、反特/惊险、人物/传记,戏曲/古装、儿童/动画,乃至音乐/舞蹈等类型,被称为中国化的“类型片”,《小兵张嘎》、《冰山上的来客》、《野火春风斗古城》、《五朵金花》等电影兼备艺术性和观赏性。至1979年之前,中国并不存在市场经济体制下如好莱坞式的类型电影,在与观众的互动中也缺少反馈机制,那时其实并不存在产生类型电影的条件。若按美国电影学者大卫·波德维尔的说法,它应属于意识形态电影,也可以说是另一种意义的类型化、模式化,不是出于商业目的,而是源于主流意识形态的教化功能。^[11]上世纪80年代末至今,政府运作的主旋律/新主流电影构成了中国电影一道独特而靓丽的风景线,理论家们同样用类型化、类型电影的概念对其现象和特点进行描述,更有人干脆认为,主旋律本身就是类型。^[12]

在80年代初及中期,以精英话语(启蒙精神)为主导的艺术审美观念在相当程度上影响了中国电影的运行轨迹,也在一定程度上抑制了中国类型电影的形成和发展。先是一批试图把观众重新请进影

院的武打片、惊险片、喜剧片如《神秘的大佛》、《客从何来》、《三宝闹深圳》等,被认为是庸俗、虚假和不够严肃的;至1986、1987年一批青年学者相继开出类型片、娱乐片药方并引发了滕文骥、黄蜀芹、张子恩、张艺谋等一批活跃导演在实践层面的尝试之后,仍反响甚微。与此同时,一批实践者甚至仍然死死抱着“反类型”的想法。

无论如何,1987年“新时期”与“后新时期”的分界线出现,可以算作电影创作者们慢慢向商业类型片靠拢的开始。此后,1994年中国开始引入国外大片,2002年《英雄》开启国产大片时代。如今,中国电影发展态势逐渐开放和多元,类型化已成为电影创作者最重要的艺术方法和市场策略。而在当下,中国电影观众的需求已经走在电影类型探索的前面,在与好莱坞类型片竞争的同时,找寻属于中国电影的独特类型,我们任重而道远。

二、当下中国类型电影的结构化发展概况

据艺恩咨询《2011-2012年中国电影观众调研报告》显示,在观众选择到影院观看某一部影片的原因当中,影片的类型、明星阵容高居前两位,分别是43.5%、43.2%,与2010-2011年度调研中视觉效果和音响特效位居第一位形成了鲜明的对比。这说明,中国观众已经从最初关注影院的视听效果转移到对影片本身质量的关注,观众对类型片的消费倾向日趋合理和成熟。^[13]

(一) 主要的电影类型及类型经验

当下,武侠/动作、爱情、剧情、喜剧等正在成为中国市场的主打类型,中等梯度的类型如警匪/侦探和战争/历史,新兴的魔幻/玄幻,以及儿童片、动画片、传记片、音乐歌舞片、乃至具有中国特色的“主旋律”电影等,共同构成了中国多元纷呈的类型格局。

作为在中国电影市场上发展最为成熟的电影类型,武侠/动作(功夫)片是商业类型片的中流砥柱,有些以古装形式出现,如《锦衣卫》、《大兵小将》、《剑雨》、《投名状》;有的则以传记片形式出现,比如《叶问》系列、《苏乞儿》、《关云长》等;近年来,此民族化类型的国际影响力在逐渐下降,传统模式开始固化,很多电影都试图扩展其表达方式,比如先锋武侠喜剧《刀见笑》,以系列剧形式重现经典题材的《四大名捕》,喊出“打怪兽”和“泡师妹”口号的新兴武侠《太极》系列,充满“作者气质”的《一代宗师》等。

爱情片是占据中小成本影片最大比例的电影类型,主要以都市浪漫情感电影为主,如《单身男女》、《非诚勿扰2》、《不再让你孤单》、《将爱情进行到底》、《爱》等,今年则以《危险关系》、《第一次》、《嫁个100分男人》等为代表,除《危险关系》外,整体无较大投入,却不乏票房黑马。它也尤以一种以年轻女性为主角的“小妞电影”的新兴类型突出,如《非常完美》、《失恋33天》、《我愿意》等,因其时尚励志而富于当代意识,拥有广阔市场前景。虽然从艺术性的角度出发,这类影片有些良莠不齐,但或许能为类型电影创作实践提供一个有意义的参照。

剧情片是延续中国传统电影类型并具有广大受众的电影类型,以如《唐山大地震》、《金陵十三钗》、《搜索》、《白鹿原》、《一九四二》等。这类影片中不乏重量级作品,且多沿承早期家庭伦理剧血缘,如近两年的《岁月神偷》、《海洋天堂》、《母语》、《桃姐》等,都以温情的家庭伦理剧形式,引起观众内心的共鸣;11月档期也有融合“人鬼情”元素、主打家庭情感的温馨催泪剧《新妈妈再爱我一次》。家庭伦理剧的类型元素,更是巧妙融合于各类型电影之中,如号称“中国式”灾难片的《唐山大地震》,其血缘与情理交织的曲折家庭故事,甚至将多年没有进电影院的中老年观众重新吸引回影院;再如《画皮》和《画皮2》,都是在“中国式魔幻电影”的外壳里,讲述了传统伦理剧的家庭夫妻故事。

喜剧片是对抗好莱坞大片的主要本土电影类型,当下的中国,呈现出两类喜剧扎堆的现象,一是反映现实生活题材的中小成本喜剧,如《夜·店》、《人在囧途》;一是“山寨”风格电影,比如《越光

宝盒》、《三枪拍案惊奇》。^[14]又可细分为温情都市爱情喜剧、黑色幽默喜剧、戏说古装喜剧三个亚类型，^[15]近年以《黄金大劫案》、《飞越老人院》、《搞定岳父大人》、《河东狮吼2》、《武林外传》、《饭局也疯狂》、《人再囧途之泰囧》等为代表。这几乎是当下最容易选择的电影类型，因其相对低廉的投入、鲜明的本土性等受到普遍的欢迎。在商业电影中，喜剧占有越来越大的比重，更不必说，它作为一种元素，越来越多地渗透到其他商业类型电影中。

警匪片也是近年流行的电影类型，它包括侦探片、犯罪片、悬疑片等几种衍生的类型，如《窃听风云2》、《线人》、《边境风云》、《消失的子弹》、《逆战》、《痞子英雄之全面开战》、《追凶》、《大上海》等电影。近年它呈现出杂糅的类型特征，比如，《痞子英雄》选择偶像派的赵又廷和大陆本土搞笑演员黄渤作为两个男主角，将属于台湾的新潮与本土的幽默结合；《消失的子弹》，融合了侦探与悬疑的元素，故事扣人心弦；《边境风云》则是一部具有“作者风格的犯罪情感电影”，在犯罪的外壳下更侧重人与人之间的情感描写。

魔幻片，则是近年强势崛起的新兴电影类型。随着电影特技的发展，加上中国五千年传统文化资源，《画皮》、《画壁》、《新倩女幽魂》、《白蛇传》、《画皮2》等一大批带有魔幻色彩的影片，延续早期中国神怪片和香港魔幻神怪片的传统，重新在银幕上展现瑰丽的想象力。题材新颖的《大魔术师》在纷争乱世上演了令人叹为观止的魔术秀；《画皮2》以瑰丽的影像和源自《聊斋》的奇情故事，为观众呈现一道视觉盛宴；幻想类影片也纷纷成为投资热点，如乌尔善的《封神演义·龙之战》计划，博纳的《白发魔女传》计划等……但这类电影目前仍面临关注点过于集中，且对欧美同类型电影简单模仿的倾向，即表面化地借鉴好莱坞视听奇观，本土文化却开掘不足。

国产类型电影还有更为多元化的发展，如谍战片，今年有延续《风声》、《东风雨》势头至票房和口碑俱佳的《听风者》；历史/战争片类型如《十月围城》、《1911 辛亥革命》、《一八九四·甲午大海战》、《铜雀台》等，动画片如《大闹天宫3D》、《喜羊羊与灰太狼之开心闯龙年》、《邋遢大王奇遇记》、《我爱灰太狼》、《摩尔庄园2》等，传记片如《钱学森》、《吴仁宝》、《柳如是》等，儿童片如《自古英雄出少年之岳飞》、《囧蛋奇兵》等，音乐片如《钢的琴》、《岁月无声》、《毕业那年》等，以及极少量科幻片、纪录片、运动片。

此外，“献礼片”也可以作为一种具有“中国特色”的类型片。它们往往遵循着一定的叙事范式，讲述无名英雄/公仆的故事，且采用了商业化的生产和宣传方式，普遍接近普通观众。在2011年建党90周年和辛亥革命100周年之际，有《建党伟业》、《1911 辛亥革命》等献礼主旋律电影；今年则有26部十八大献礼片，如《雨中的树》、《许海峰的枪》、《生死罗布泊》、《南平红荔》等。这其中不乏精品力作，比如《建党伟业》，的整体制作模式上沿用了由《建国大业》所开创的“全明星阵容”献礼的模式；《雨中的树》生动塑造了一个基层组织部长风尘两袖、忘我工作的光辉形象，着力表现其平凡中的伟大；《许海峰的枪》则以励志、成长为主题，艺术化地再现了中国奥运金牌第一人——许海峰背后不为人知的故事。

（二）类型融合与新类型探索

值得注意的是，不少类型电影创作采取了类型融合的策略，事实上，我们研究商业电影，已经不可能从某个单纯的电影类型或某种固化的类型模式谈起了，它更多地体现为以一种主类型为主，并在类型融合之上加入诸多新兴元素，比如近年受欢迎的子类型古装喜剧片（它们往往还不乏武打、动作元素），代表作品如《龙凤店》、《越光宝盒》、《河东狮吼2》等；再如《狄仁杰之通天帝国》，在武侠、古装之中糅合魔幻和悬疑；《长江7号》则在科幻之中融合家庭伦理和喜剧；《血滴子》则号称为首部热血青春型酷古装武侠3D大片。它们也采取不同地域与类型的明星搭配，最大限度地扩展电影观众群。

“合拍片”也改变了当下中国类型电影生态。国内合拍片数量的增长比例保持在10%左右,大量中外合拍影片采用多国的演员、制作团队,融合不同的价值需求和市场需求,使国产电影呈现出复杂的类型面貌,如《雪花秘扇》、《听风者》、《纽约客@上海》等。此外,香港与台湾以其独特的类型电影进入大陆,也影响国产电影的类型形态,如类似台湾“小清新电影”的《那些年我们一起追女孩》、《听说》等;在今年“高考档”推出的《第一次》,它唯美清新的影像风格加上韩剧般的纯爱故事,在视听和叙事上接近当下的年轻(低龄)观众。而近年大陆与香港合拍的一系列电影,也带着属于香港类型片的“港味”,如港式喜剧《男人如衣服》等。然而,当下关于真合拍与假合拍之争,已成为电影形态纷杂与合拍片前途扑朔迷离之所在。^[16]

一个健康发展并且逐渐成熟的市场,最不可或缺的就是丰富的电影类型。当下市场上也不断涌现出一些新兴电影类型的尝试,比如西部片、灾难片、歌舞片、音乐片、公路片等,代表作有《西风烈》、《唐山大地震》、《歌舞青春》、《人在囧途》等。其中,《西风烈》是争议颇多的西部片;《歌舞青春》被称为“中国首部真正意义上的校园青春歌舞片”;《人在囧途》是小成本公路喜剧片……以动画电影为代表的少儿题材影片,如喜羊羊系列、麦兜系列也初具规模,从创作理念、技术制作等方面,都体现出国产动画影片正在逐渐成长。一些具有特色的电影导演,也带来了以其个性作品命名的“类型电影”,如冯小刚的贺岁电影、宁浩的本土化黑色喜剧。但这些尝试有成功也有失败,比如号称“中国式奇幻电影”的《肩上蝶》和《堂吉诃德》,虽不乏亮点,业内却褒贬不一,其市场际遇也不容乐观。

同时,近年现实主义电影创作有效地借鉴类型经验,运用类型策略,将现实精神纳入类型化外壳,焕发出新的生命力,如关注媒体道德的《搜索》、关注老龄化问题的《桃姐》、讲述新生代爱情的《失恋33天》等,还有中小成本的喜剧片《飞跃老人院》、“警匪片”《神探亨特张》等,凭借独特的现实社会选材,探寻人性,赞美善良,其人文道德诉求打动了不少观众。它们的意义也并不全在于市场价值,而在于对电影产业创意性的引领。只有充分发挥商业大片和中小成本现实主义影片,特别是那些独具创意、票房与口碑双佳的作品之间互补的关系,使它们各自存在并且良性互动,才能健全电影类型体系,满足观众的差异化需求。

类型电影的形态也越来越多样,比如今年呈现出新兴的“套拍片”发展趋势。商业大片往往因投资大,制作班底强,故事及人物的延续性、发展性好而具有系列性,故而常有续集问世,近年来,“续集们”更是以打包拍摄的方式进行制作,届时分开上映,被业内称为“套拍”。其实,从吴宇森的《赤壁》开始,国产电影就开始真正试水套拍,最终《赤壁》的两部电影在内地收获5.81亿的总票房,在日本更收获了105.5亿日元(约合人民币8.57亿),刷新了当年的票房纪录。今年的《四大名捕》和《太极》也不同程度地继承了这一创作方式,《四大名捕》的第二、三部同时打包拍摄,届时分开上映,《太极》系列在秋季相继推出两部《太极1:从零开始》和《太极2:英雄崛起》,并确定了“三部曲”的拍摄计划(第三部为《太极3:巅峰在望》)。光线传媒总裁王长田认为,系列片是商业电影的未来方向,未来谁在中国电影市场拥有几个系列片的品牌,其市场就会相对稳定。而系列剧的关键,就在于形成自己的品牌。业内的普遍认识则是,套拍可以节省成本,但首部作品能否一炮而红才是决定性因素。^[17]

电影创作机制的悄然转变,使得不同类型的电影寻找自己不同的生存路径,中小成本影片更是积极开发新档期,借力巧夺票房,比如艺术水平一般的《HOLD住爱》正是利用了七夕档期,才获得不错的票房;它们充分利用网络新媒体的营销手段,如《神探亨特张》摆出了一道微博营销大戏;它们也在院线外寻找更多的放映平台,如微电影在视频网站和移动媒体上播放,音乐电影《岁月无声》更在“一日游”的情况下以包场演出的方式争取放映。

三、国产类型电影发展的前景：决策、技术与叙事

有人曾将好莱坞类型电影模式分为三个组成部分——决策系统、技术系统及与技术系统相配套的叙事系统，认为它们相互交错、互为支撑，使类型电影成为美国电影文化的特产。^[18]其中，决策系统包括生产、营销（包括发行、参展）和消费三个环节，基础是制片人中心制，该制度基本保证了好莱坞生产的影片，既能根据观众的期待系列化地生产某一类型影片，同时也可以相对灵活地根据观众期待的变化调整类型中的元素；技术系统即指好莱坞类型电影，特别是高概念电影，几乎都是一定时期电影制作技术的“博览会”；而与技术系统相配套的叙事系统又分为两部分，一是符合观众心理期待的视听叙事手段，这些手段在满足不同时代主流观众的情感/感官心理期待的同时，也提供给观众心灵安宁的价值观。二是明星，“类型片造就了明星，同样的，明星也成全了类型片。正如我们所知，叙事结构和肖像是观众认知类型的主要渠道。从这个意义上讲，明星变成类型的代言人，变成类型的载体”^[19]。

现阶段的中国电影产业与80年代中后期相比，显然有了质的变化。但以成熟的类型电影生产模式来看，仍然有相当的距离。国产类型电影发展蓝图的绘就，虽不至于照搬好莱坞（事实上我们也照搬不了），自然也少不了从以上三个方面着手。只是，笔者认为应对其做一定的调整和补充说明，比如，决策系统还应包括投融资环节；技术系统中与制作技术相适应的，还有一系列与技术密不可分的人才配置与培养等；同时，笔者更倾向于将叙事系统中的“明星”换置于决策系统，毕竟，在当下中国，它更多是作为一种策略，被引入类型电影的生产、营销等环节。与之相当的还有品牌，并牵涉到系列片的摄制等。

（一）决策系统

关于决策系统的基础——“制片人中心制”，《画皮2》似乎象征着好的趋势。不管怎么说，创作机制的转变，对电影产业化、类型化发展利大于弊。从《画皮2》的经验来看，“制片人中心制”可以和品牌化运作有机地结合起来，将整个创作过程贯穿于产业链的各个环节，特别是将营销发行也纳入到制片管理中，以专业化、流水化的方式践行大电影生产观念。^[20]虽然，当下国产类型电影的创作机制正悄无声息地发生着变化，但《画皮2》毕竟仅限于个案意义。全行业的重大革新尚待时日，“导演中心主义”仍是主流，导演们依旧作为类型电影创作最重要的主体，扮演着他们昔日扮演的角色，无可避免地面对着新陈代谢。

近两三年来，影坛宿将们“廉颇未老”，做出了不同的转型和尝试。比如陈凯歌拍摄《搜索》，把关注的目光从历史转向当下的现实；张艺谋通过战争史诗电影《金陵十三钗》瞄准全球市场；而冯小刚则要拍“中华民族的心灵史、灾难史”——《一九四二》。其结果或皆大欢喜，或差强人意，但中国类型电影创作主体的代际交替已经越来越明显了。

以往走欧洲艺术片路线的第六代/中生代导演，2012年纷纷浮出水面，转型商业电影。但除了宁浩以《黄金大劫案》取得不菲成绩，王全安以名著改编的《白鹿原》引爆了关于电影审查和改编的热议之外，其他导演的新作在市场上都表现一般。管虎的《杀生》、杨树鹏的《匹夫》，“作者性”十足，普通观众却未必看得懂；王小帅推出了自传体电影《我11》，娄烨推出了揭示人性的《浮城谜事》，但他们仍需在艺术与商业之间，在个人表达与大众需求之间取得平衡。

与之形成鲜明对照的是，当下众多青年导演参与创作的类型电影却集体“撞大运”，多数“过亿影片”都是由这些新晋者执导，如乌尔善、冯德伦、钮承泽、罗志良、林超贤、赵林山等。他们带来了类型的混合、创新和多元，如以风格化影像的处女作《刀见笑》引起关注的乌尔善今年执导《画皮2》，将奇诡瑰丽的想象发挥到了极致；而代表着时髦人类、时髦口味的冯德伦赋予《太极1：从零开始》独具现代感的新潮气质。此外，还有在《消失的子弹》中混杂枪战、警匪、推理、悬疑等主流商

业元素和画面风格的导演罗志良,拍摄冲突、节奏、戏剧化高潮一个不少的商业片《逆战》的导演林超贤,更有凭借《喜羊羊与灰太狼》系列动画片跻身“亿元俱乐部”的赵崇基。他们的作品从题材、风格、样式等方面与观众和市场的对接程度显著增强,从商业元素运用到大众心理的照映,都体现出显著的进步。年轻一代商业导演正在成长,只要找到恰当的突破口,必将大大推进中国电影类型化的发展。

同时,近年“明星”与“品牌”作为电影发展策略而大行其道。前者有献礼片《建国大业》的超常规运作方式为例,^{①[21]}后者则可以从品牌延续进行考察,如当下的系列剧“套拍”热。事实上,早期上海电影风格以及好莱坞电影的营销策略都为中国类型电影的发展提供了启发。必须注意到,在好莱坞,“明星票房论”已逐渐势微,快速发育的中国电影市场未来是否还必须通过明星获得票房保障?而游戏开发、后产品授权、音像版权等周边产品的开发和营销,虽然也和品牌延续、运作紧密相连,但我们目前做的显然不够。

在决策系统内,面对强敌,政府、企业、电影人、观众等应从多方形形成合力,促进多类型、多风格、多元素的国产电影发展大格局的形成,让大片崛起,小片也能生存,既有商业价值,也有社会效益,最终造就一个多元共生的类型电影生态。

(二) 技术系统

科技带来的对视觉感受新刺激的需要,呼唤着类型电影的创新。随着全球电影数字化进程全面推进,3D日益成为电影创作生产的重要手段。近两年,进口片的3D和IMAX的技术革新带来了观影新体验,成为票房的新增长点。当下的国产商业类型大片也呈现出日益3D化的趋势,上半年已有6部国产3D影片进入中国市场,而华谊兄弟推出的《太极》系列都有3D格式上映,明年还会有《林海雪原》、《白发魔女传》等3D电影问世……这似乎意味着,国产大片将“走3D之路”作为一种紧跟潮流的市场策略。2011年唯一一部IMAX格式的中国影片《龙门飞甲》,以真人3D的技术效果吸引眼球,票房成绩位居年度国产片亚军;而今年最引人注目的《画皮2》,更是刷新了华语电影有史以来的最高票房纪录,让转制3D尝到了甜头。

然而,与好莱坞相比,我们的差距也是显而易见的,一个很简单的例子——科幻片、灾难片等高制作技术的电影类型已经成为好莱坞的特产,几乎无可取代。其中,科幻电影在我国的发展就举步维艰,虽然进行过多次尝试,但由于创作者在技术、特效方面缺少经验,国产科幻电影往往难以被观众认同,进而形成制作上的恶性循环——观众对国产科幻片不信任、不买账致使投资者不看好科幻片市场,相关探索也愈发减少。中国的电影产业基础设施建设正日益向高端化方向发展,硬件条件已基本奠定,但光有高端设备,没有专业人才,尤其缺乏懂特效、懂电影、懂产业的综合人才,已是制约电影发展的瓶颈之一。为此,从现在开始,我们就要高度重视对人才的培养与挖掘,探索建立培养、吸引和激励人才的良好机制。

此外,高技术意味着高投入,而高投入也意味着高风险。今年投资过亿的3D动画电影《兔侠传奇》的惨淡下线说明,技术并不能成为我国类型电影发展的决定性因素,从文化(创意)产业“内容为王”的角度而言,技术的堆加并不等于一部好电影。未来,我们需要更多地从宏观层面出发,从作品本身、营销定位、放映档期等方面着眼,才能有效避免资源浪费,并逐步壮大自主动画电影。

(三) 叙事系统

叙事系统通常是与技术系统相配套的,其关键是找到符合观众(特别是类型电影观众)心理期待

① 在“为共和国母亲送一份礼物”的号召下,两岸三地172位明星零片酬参演,在给观众带来一份惊喜的同时,也令人质疑:“主旋律”影片的商业化运作,“无偿”的全明星出演是否符合商业制作模式?参见黄望莉.类型·明星·意识形态表述——兼论《建国大业》的产业化策略的得失[J].浙江传媒学院学报,2010,(1):52-56.

的叙事手段，最后的落脚点则是满足不同时代主流观众的情感/感官心理期待的同时，也给他们提供维护心灵安宁的价值观。要做到这些，需要中国类型电影创作者对电影所赖以表达的视听综合符号体系及其特殊的叙事效果有全面而深刻的认识，并跳出过分注重制作的拘囿，重视类型电影文化层面的观照。

尽管中国的类型电影发展呈现多样化的蓬勃之态，但题材单一，盲目跟风，却是其一直被诟病的痼疾。艺恩咨询《2011-2012年中国电影观众调研报告》显示，在国产类型电影的“罪状”中，“题材重复、类型单一”名列首位，为64.2%；“题材保守、内容缺乏创新”紧跟其后，为59.6%；“场面制作、特技效果差”为52.4%， “类型模糊，元素混杂”为43.5%，都较为观众关注。此外，“缺乏本土化气息”，“没有明确的类型片概念”等问题也不容忽视。^[13]

当下的中国电影市场，也出现了不少所谓的“烂片”，绝大多数集中于中小成本，且主要是惊悚、爱情、喜剧三大类型，究其原因，与市场投机和重复拍摄不无关系。此类影片投入小、门槛低、操作简单（比如爱情片，有人觉得只要找对偶像演员，做好宣传，就能吸引眼球），容易产生票房回报，加之近年《孤岛惊魂》、《失恋33天》等影片频频以小博大带来的利益刺激，扎堆竞摄蔚然成风。^[22]比如，当下市场刮着一阵“恐怖/惊悚风”，它们一般在万圣节等小档期上映，也不乏小成本惊悚黑马，比如《孤岛惊魂》、《密室之不可告人》等；今年的惊悚恐怖片更差不多占了全年电影总产量的1/10，比如《惊魂游戏》、《夜店诡谈》、《绣花鞋》、《笔仙惊魂》、《笔仙》、《百万巨鳄》、《青魇》等，而《守株人》、《十二星座离奇事件》、《诡爱》等大批惊悚/悬疑片的出炉使得这类型不免“多而滥”，除了《笔仙》、《绣花鞋》等有较好的收益外，大部分电影沦为炮灰。因为审查要求大银幕上不能出现鬼怪，此类影片都以心理悬疑或者精神分裂的幻觉为叙事动因和结尾，创新乏力。作为一种市场上的热潮商品，某一题材的跟风拍摄，虽不能避免，但我们应当对市场有精确的把握，克服创作的功利性和投机性，生产合格的中国式电影类型。

关于叙事手段，学者虞吉从“参照与原在”的认知与阐释范式出发，得出“影像传奇叙事”是最具中国性特征的民族电影传统的结论，并举《西厢记》（1927）的类型片再造为例，指出它在镜头叙事手法和电影化方式上借鉴和运用好莱坞法则，而在看点设置、情节铺陈、主题表现、情趣意味等方面则立足于传统。^{①[23]}这或许能够成为符合当下中国类型电影观众心理期待的主要视听叙事手段——而具体视听叙事手段的运用，必须以市场细分和目标观众群定位为基础。在当下的优秀类型电影作品中，也能够找到类同于《西厢记》的例证，比如《集结号》、《十月围城》、《唐山大地震》等票房与口碑双赢的国产大片。其中，《唐山大地震》在灾难景象还原与展示方面大量借用了国际特效经验，但影片的最终定位却是描写中国人亲情和家庭观念的情感史诗，其人物性格刻画、形象塑造、剧情编织、故事推进以及主题的现实关涉性（汶川大地震）等方面，可以说是“影像传奇叙事”的统筹。全片强调血缘关系的不可分割性，强调家庭的理解、宽容与和睦相处，以“中国式”伦理情义温润普世价值，学习好莱坞类型电影的叙事智慧和技术规则，同时又颠覆和超越了好莱坞灾难类型的规范，成功完成了对这一类型电影的中国文化改写，也给中国电影大片注入了人文精神。^[24]

而要找到“落脚点”，我们还需要解决这样一个问题：我们到底需要什么样的类型电影，或者说，中国电影应该向何处去？众多的优秀电影已经向电影创作者们反馈了这样一个信息：市场和观众需要的是民族电影。这里的民族电影绝对不是与“走出去”相对立的，具体而言，它有以下几方面的特征：

① 其“参照”意味着“对比观照，意味着仿用、借鉴和启迪”，而“原在”则是“立足于民族的传统，进而在建构之中放大大为中国性的彰显”。参见虞吉：《民族现代类型电影体系建构的学理路径》[A]，张阿利：《新世纪新十年：中国影视文化的形势、格局与趋势——中国高等院校影视学会第十三届年会暨第六届中国影视高层论坛论文集》[C]，2010：129-134。

第一,本土性。它应该首先面向本土受众,应该为本土观众所“熟悉”。这涉及到中华民族传统文化资源的大胆利用,对改革开放三十多年来大众文化、消费文化现象、特征、符号、习惯、心理的表达。且“本土性”的体现,不仅在题材和内容的表面,更应是一种整体的精神特质或底蕴。

第二,传统性。它应以中华民族的传统价值观念照人与社会、自然甚至内心的关系。这意味着电影创作者可以尝试将传统文化中今天观众并不排斥,甚至觉得亲切的价值观,用现代的方式呈现出来。比如,邪不胜正、集体主义、牺牲、贡献、坚守、忠贞、孝顺等传统的主流价值观。另外,符合当下社会现实的还有人本主义、自我意识等。

第三,当下性。它是对当下生活有现实观察的电影。中国现实主义传统不仅仅是社会政治语意的传达和表述,它也是一种大众情感表达的最具亲和力的艺术形式。它既有对大众熟悉的生活和历史的娓娓道来,也有对社会表象的深入观察与思考。《疯狂的石头》、《失恋33天》、《人在囧途》等,就是对活生生的现实生活进行艺术化处理的范例。

第四,传承性。它对本土电影的传统有继承。从早期电影到新中国电影再到新时期电影,这条清晰的历史线索中有许多值得我们再研究的类型经验与方法。比如,家庭伦理片作为贯穿百年中国电影史始终的主类型,或许是儒家文化深远传统影响的结果,并在不同时代电影人之间形成了薪火相传的关系,同时也有强大的现实生命力。^[25]

找到“落脚点”后就是如何“落脚”了。关于这方面,不少学者与类型电影创作者已有表达,比如,“类型电影要想成功,就应该与民同心,适应民心”,它应该“表面通俗,而内在潜蕴着社会大众的集体潜意识”等。概言之,未来的中国类型电影创作应该在吸收好莱坞电影工业体系的类型化运作经验(形式层面的模仿、学习、借鉴)的同时,牢牢把握文化经验、历史记忆和电影传统,走中国民族类型电影的生存之道(实质层面的突破)。具体而言:

首先,我们要建立具有中国特色的电影类型化、工业化体系。以内地为基础,同时以港台、东南亚华语圈为最大的目标市场。两岸三地的合拍片,应在了解两地文化差异性上,寻找文化融汇点,体现出独具一格又兼容并蓄的中国特征,且要注重当代意识的培养。

其次,当下类型电影创作应踏实研究电影和观众的关系:对外,挖掘好莱坞电影没有、中国独有的题材和内容,专门针对国内观众的口味和喜好做好本土影片;对内,将类型电影的发展与电影的分众化结合,在地域性、文化素质以及购买力参差不齐的消费人群中寻求准确的定位,生产针对不同观众群的电影类型。比如,侧重女性观众、男性观众以及儿童群体的女性电影(如《失恋33天》)、“爷们”电影(如《硬汉2》)和动画片等。

最后,笔者曾不止一次地强调电影产业化、市场化,但这并不意味着对电影文化本质、艺术本体的抛弃。在期待电影产业全面繁荣的基础上,绝不能忽视故事(剧本)。而电影故事不应是商业元素的生硬拼贴,也不应是高新技术的简单叠加。故事应该有创意,题材最好源自当下,更要紧接地气。无论是现实主义创作,还是非现实主义电影,都应有最真实的情感,用国际化与现代化的电影语言讲述本土化的故事,弘扬中华民族的主流价值。正如著名编剧王兴东所说,国产片要有未来,就不能再轻视剧本,舍本逐末的故事今后不要再拍了,“必须让业内尊重原创”^[26]。又如,通过引入全新类型、加入人文因素和类型融合、技术革新等“陌生化”的改造方法尽量消弭一些传统类型电影(如古装、武侠、动作)的同质化倾向,可以收到一些意想不到的效果。^[27]

参考文献：

- [1] 喻德术. 十片抢钱都别想赚 [N]. 法制晚报, 2012-10-15 (38).
- [2] 华龙网. 《画皮2》票房破6亿难阻国产片之殇 [EB/OL]. http://ent.cqnews.net/html/2012-07/25/content_17920745.htm, 2012-07-25.
- [3] 朱玉卿, 李璇. 乱花渐欲迷人眼——2012年上半年国内电影市场评析 [J]. 中国电影市场, 2012 (8): 6-9.
- [4] 人民网-人民日报. 独家发布: 2012年1—9月全国电影产业数据 [EB/OL]. <http://culture.people.com.cn/n/2012/1019/c87423-19315822.html>, 2012-10-19.
- [5] 喻德术, 王岗. 国产片溃成定律八成都赔本 [N]. 法制晚报, 2012-07-03 (43).
- [6] 查·阿尔特曼, 宫竺峰. 类型片刍议 [J]. 世界电影, 1985 (6): 74-86.
- [7] 达德利·安德鲁, 彬华. 评价——对于类型和作者的评价 [J]. 当代电影, 1988 (3): 149-161.
- [8] 饶曙光. 中国类型电影: 理论与实践 [J]. 电影艺术, 2003 (5): 9-15.
- [9] 虞吉. 原态透视: 早期中国类型电影 [J]. 电影艺术, 2006 (6): 81-85.
- [10] 万传法. 初始的类型: 划分标准及互动机制 [A]. 陆宏石. 中国电影: 描述与阐释 [C]. 北京: 中国电影出版社, 2002: 43-99.
- [11] 宋家玲, 周冬莹. 中国当代类型电影的建构与发展 [J]. 当代电影, 2008 (5): 16-20.
- [12] 饶曙光. 类型经验 (策略) 与中国电影发展战略 [J]. 当代电影, 2008 (5): 4-10.
- [13] 艺恩咨询. 类型片观众日趋成熟国产片问题集中暴露 [EB/OL]. <http://www.entgroup.cn/views/a/13859.shtml>, 2012-06-05.
- [14] 饶曙光, 李亮. 别做喜剧电影创作上的“懒汉” [N]. 中国艺术报, 2010-01-08 (4).
- [15] 陈旭光. 近年喜剧电影的类型化与青年文化性 [J]. 当代电影, 2012 (7): 45-49.
- [16] 蒋梦惟. 合拍片“官方定义”亟待出台 [N]. 北京商报-文化创意产业周刊, 2012-08-31 (1).
- [17] 许思鉴, 田婉婷. 电影套拍目标“套”钱 [N]. 法制晚报, 2012-07-23 (43).
- [18] 吴冠平. 中国民族类型电影泛论 [J]. 当代电影, 2010 (12): 88-89.
- [19] 苏珊·海瓦德, 侯克明, 庞亚平. 电影学关键词——类型/子类型 [J]. 电影艺术, 2003 (6): 122-124.
- [20] 陈旭光. 走向一种“制片人中心制”与“创意制片管理”理念——从《画皮2》谈中国电影制片管理的观念转型与机制变革 [J]. 艺术评论, 2012 (9): 27-31.
- [21] 黄望莉. 类型·明星·意识形态表述——兼论《建国大业》的产业化策略的得失 [J]. 浙江传媒学院学报, 2010 (1): 52-56.
- [22] 郑照魁. 如何告别“烂片”时代 [N]. 南方日报, 2012-06-10 (9).
- [23] 虞吉. 民族现代类型电影体系建构的学理路径 [A]. 张阿利. 新世纪新十年: 中国影视文化的形势、格局与趋势——中国高等院校影视学会第十三届年会暨第六届中国影视高层论坛论文集 [C], 2010: 129-134.
- [24] 李艳. 《唐山大地震》的反灾难类型片书写 [J]. 西南民族大学学报: 人文社会科学版, 2011 (8): 192-195.
- [25] 倪震. 中国电影伦理片的世纪传承 [J]. 当代电影, 2006 (1): 29-33.
- [26] 王鹏. 导演心中应牢记观众 [N]. 京华时报, 2012-07-10 (37).
- [27] 赵卫防. 当下内地电影的反同质化策略及“台湾动力” [J]. 当代电影, 2012 (2): 17-19.