

类型观念下中国大陆电影艺术性与商业性的动态平衡 及实践启示

曹峻冰·闫楚(四川大学)*

目次

- I. 引言
- II. 类型与类型标准
- III. 艺术性与商业性的共融
- IV. 艺术性与商业性的动态平衡
- V. 结语

I. 引言

综观中国大陆影坛，毋庸置疑，近几年电影的类型化进程明显加速；近两年世界A级国际电影节的主竞赛单元少见中国大陆电影的影子；不少过度娱乐化的中国大陆电影“烂片”仍在自我炒作或炒作自我。凡此种种，都值得中国大陆电影评论界、电影创作界或电影历史学界深思！

安德烈·巴赞曾经说过：“电影的题材已经用完了技术能够提供的一切手段。此后，再靠发明一个加速蒙太奇或改变一下摄影风格都不足以打动观众了。电影不知不觉地进入了剧作时代；我指的是，内容与形式之间的主次关系的颠倒”；“我们重视的是题材本身，我们对题材要求日益严格，因此，在主题面前，一切技巧趋向于消除自我，

*曹峻冰，四川大学文学与新闻学院影视艺术系，junbingcjb@sina.com；闫楚，四川大学艺术学院艺术学理论系，jbyyarss@sina.com。

几近透明。电影已经接近了它的平衡线，……那种只要‘拍电影’就是对第七艺术作了贡献的时代已经一去不复返了”¹⁾。美国电影历史学家理·希克尔也说过：“主题，特别是令人振奋的主题，远比明星和类型本身重要。”²⁾重温大师之语，思及同为儒家文化圈，同样沿着类型化道路前进但有着严格艺术、道德制约的韩国电影近二十年的成功崛起与腾飞，我们不得不认真思考中国大陆电影类型化的艺术尺度与道德底线问题，或者说，中国大陆电影如何达至艺术性与商业性的动态平衡的问题了。

II. 类型与类型标准

1) 类型观念

类型电影肇始于二十世纪三四十年代制片厂制度兴起后的好莱坞，因广受观众欢迎而很快成为业界主流，并促成好莱坞“以它摄制的影片质量和大量的利润，称霸于全世界”³⁾。六十年代末以后，在质量上大为提高的类型电影不仅成为美国、英国、意大利等国电影生产的主体，不少影片还因样式与内容的创新而成为颇富艺术性的影片，为电影评论界和历史学界所关注和肯定。⁴⁾美国信息传播学家和电影历史学家弗兰克·毕佛就提出，应将类型电影及其艺术家与那些艺术质量较高、较为重视“生产标准”的影片列在一起给予评价，因为：类型电影“是由经济制度产生的”，“每类电影在电影史上和文化史上都超过各自不同的重要作用”，它们“从内容和风格上都为电影事业的发展开拓了前景”⁵⁾。而电影理论研究学派“类型评论”(Genre Criticism)⁶⁾的形成

1)[法]安德烈·巴赞，《电影是什么？》，崔君衍译，北京：中国电影出版社1987年版，第107页。

2)[美]理·希克尔，《好莱坞一百周年》，《世界电影》1994年第1期。

3)[法]乔治·萨杜尔，《世界电影史》，徐昭、胡承伟译，北京：中国电影出版社1982年版，第298页。

4)峻冰，《电影的振兴时期(1967年以来)——对世界电影史第四分期的描述》，《西南民族大学学报》(哲社版)2004年第2期。

5)[美]弗兰克·毕佛，《电影术语词典》，童锦荣、黄庆译，北京：解放军文艺出版社1993年版，第30页。

6)“类型评论”对世界成熟的电影类型的产生背景、分类标准、美学形态、历史演变和社会机制等进行系统深入的研究。它“试图通过一种方式，对各种可辩类型元素如何被照搬或如何被稍加变化而加以运用进行考查，以证实电影的主题意图是如何实现的”(美]弗兰克·毕佛，《电影术语词典》，童锦荣、黄庆译，北京：解放军文艺出版社1993年版，第110页)。

和发展,无疑是对类型电影理性认同的集中体现。

所谓类型或类型电影,弗兰克·毕佛认为:类型“是指表现相似风格、相似主题和相似结构关系的任何一组电影的术语”⁷⁾。也有人认为:类型电影是“指按照约定俗成的类型(西部片、强盗片、恐怖片等)要求或原则制作出来的影片”⁸⁾;它是“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”⁹⁾。总而言之,可以这样理解类型(类型电影),其为一些相对固定的制片模式,表现出相似的风格、主题、结构关系及共通的样式特征——戏剧化的叙事结构、容易判断的人物性格、固定的电影语言模式、漂亮耀眼的明星、惊异罕见的奇观和回避现实的娱乐效果等。在内在形象与外部形式上,类型具有“二元性”(文化价值因娱乐功效而具有正反两面¹⁰⁾)、“重复性”(影片之间或影片之内反复使用材料)、“累积性”(效果靠累积性冲突达至观赏高潮)、“可预见性”(结局在一定基础上可预见)、“怀旧性”(多展示早期文化)、“象征性”(多有精神、文明、人性方面的象征意味)和“功能性”(具有娱乐休闲、代理释放、启迪教益、增加知识等功能)¹¹⁾。

实质上,“制片厂对标准化技巧和故事公式——确立成规系统的依靠,并不仅是生产的物质方面经济化的手段,而且还是对观众集体价值和信仰的应答手段。……从观众的角度,它代表一种类型和神话密切相亲之处在于,它把某种社会或历史经验浓缩为冲突与解决的戏剧格局。”¹²⁾类型在题材、情节、人物、技巧、造型等方面较为稳定的相似性、共通性特征并非一成不变,作为市场化运作(好莱坞式制片厂制度)和意识形态(散漫的大众意识形态和主流的道德意识形态交相辉映)的共同产物,类型需要迎合接受主体的观影期待(猎奇、探密、冒险、窥视等)和文化心态(道德观念、“英雄”崇拜、公平意识等)，“任何叙事模式,甚至在电影叙事的一般‘语法’中的一个孤立的技巧的演变,也是制片厂与观众之间持续进行交换的结果。观众的反应最终决定一个电影故事或者某种技巧是否要重复、改变以及最终在生产系统内加以成规化”¹³⁾。但

7)[美]弗兰克·毕佛,《电影术语词典》,童锦荣、黄庆译,北京:解放军文艺出版社1993年版,第109页。

8)汪流主编,《中外影视大辞典》,北京:中国广播电视出版社2001年版,第99页。

9)郝建,《影视类型学》,北京:北京大学出版社2002年版,第60页。

10)如被托马斯·沙兹称为永恒主题的生和死,爱和恨,善和恶,男性和女性,文明和野蛮,压制和自由,社会、家庭和人,友情和背叛等。参见[美]托马斯·沙兹,《旧好莱坞/新好莱坞:仪式、艺术与工业》周传基译,北京:中国广播电视出版社1992年版。

11)[美]查尔斯·阿尔特曼,《类型片论议》,《世界电影》1985年第6期。

12)[美]托马斯·沙兹,《旧好莱坞/新好莱坞:仪式、艺术与工业》,周传基译,北京:中国广播电视出版社1992年版,第13页。

13)[美]托马斯·沙兹,《旧好莱坞/新好莱坞:仪式、艺术与工业》,周传基译,北京:中

这并没从根本上抑制一个有所追求的导演的创造潜能，而富有艺术个性和美学价值的类型的产生遂成为可能。“任何能够多年存在的样式都很有可能存在固有的电影特性。内在的电影价值与艺术地利用这些价值显然是不同的。”¹⁴⁾“即使对于只用某种样式拍过一次影片的导演来说，只要他用心使这种样式的常见特征体现出某种新东西，那末，采用这种样式也会有重大的好处。”¹⁵⁾当然，“首创性只有在这样的程度上，亦即当它只是加强了所期待的体验而不是根本改变它时才是受欢迎的”¹⁶⁾。二十世纪六十年代末以后，类型克服了早期作品的不足(如单线叙事结构、角色性格的透明简单等)，使自身趋于成熟、完善——多线叙事、复杂的人物性格、源于现实的人道主题、风格样式的多样融合(在一部类型电影中融入不同的类型元素)等。¹⁷⁾可以说，对电影如何借助叙事结构、叙事技巧来叙述一个完整的打动大众的故事，电影如何以富有视觉冲击力的影像奇观来引导接受并最终赢得市场，类型确立了较好的典范。

2)好莱坞电影类型

欧纳斯特·林格伦参照R·G·柯林伍德于《艺术的原则》中对艺术的分类原则宣称：电影不仅能够成为“为了激动人的感情而激动人的感情，也就是说仅仅为了使人愉快而激动人的感情”的“娱乐”手段；成为“不是为了立即满足人们的感情，而是要把人们的感情带进现实生活中去起作用”的“宣传”手段；而且可以成为“只能表现艺术创作者个人的经历和观点”的“真正的艺术”。¹⁸⁾

二十世纪三四十年代，已进入鼎盛时期且左右世界电影市场的好莱坞这一“梦幻工厂”，除拍摄数量较少而艺术性较高、被称之为“好莱坞之外”的非主流电影——如《西线无战事》(刘易士·迈尔斯东，1930)、《乱世佳人》(维克多·弗莱明，1939)、《公

国广播电视出版社1992年版，第13页。

14)[美]斯坦利·梭罗门，《电影的观念》，齐宇译，北京：中国电影出版社1983年版，第218页。

15)[美]斯坦利·梭罗门，《电影的观念》，齐宇译，北京：中国电影出版社1983年版，第217页。

16)[美]罗伯特·瓦尔肖语，见[美]托马斯·沙兹，《旧好莱坞/新好莱坞：仪式、艺术与工业》，周传基译，北京：中国广播电视出版社1992年版，第41页。

17)峻冰，《电影的振兴时期(1967年以来)——对世界电影史第四分期的描述》，《西南民族大学学报》(哲社版)2004年第2期。

18)[英]欧纳斯特·林格伦，《论电影艺术》，何力、李庄藩、刘芸译，北京：中国电影出版社1979年版，第186-201页。

民凯恩》(奥逊·威尔斯, 1941)等, 其生产的数千部有声影片大多为类型电影: (1)西部片: 好莱坞最早的一种类型, 以十九世纪下半叶美国西部边疆为背景, 程式化叙述如何在粗犷崎岖的边疆地带维护法律和秩序; 片中英雄人物(当地执法官、本土警长、外来勇士等)和反面角色(抢银行、拦火车、劫篷车、盗牛马、害人命的匪徒)的相同点是随时都准备用枪来保护自己。如《关山飞渡》(约翰·福特, 1939)、《太阳浴血记》(金·维多, 1945)等。(2)歌舞片: 主要围绕错综复杂的、为排演一场成功的舞台剧而展开戏剧性情节。如《百老汇的旋律》(哈莱·波蒙, 1929)、《歌舞大王齐格飞》(罗伯特·莱昂纳德, 1936)等。(3)强盗片: 多围绕罪犯(抢劫银行的匪徒或从事非法活动的黑社会人物等)的行动展开故事情节。如《小凯撒》(茂文·勒洛埃, 1931)、《疤脸大盗》(霍华德·霍克斯, 1932)等。(4)恐怖片: 多以主人公(或其他剧中人物)受奇异、惊恐事件威胁(源于超自然的妖魔、失去控制的科学制造的怪物等)为情节重心。如《弗兰肯斯坦》(詹姆斯·惠勒, 1931)、《杰古尔博士与海德先生》(罗本·马莫里安, 1932)等。(5)轻松喜剧: 具有滑稽、怪诞色彩且节奏很快的喜剧类型。如《天堂的纠纷》(欧纳斯特·刘别谦, 1932)、《一夜风流》(弗兰克·卡普拉, 1933)等。(6)惊险片: 多有离奇、恐怖、曲折的故事情节, 且充斥悬念和各种惊险场面。如《蝴蝶梦》(阿尔弗莱德·希区柯克, 1940)、《春闺疑云》(阿尔弗莱德·希区柯克, 1942)等。(7)传记片: 多取材知名人士的真实生活经历, 多展示为达目的与不利因素进行孤单抗争的英雄, 或从成功事业受到的重大挫折中重新崛起的人物。如《左拉传》(威廉·狄特勒, 1937)、《青年林肯》(约翰·福特, 1939)等。

二十世纪六十年代末以后, “新好莱坞”(以弗朗西斯·福特·科波拉、史蒂文·斯皮尔伯格、马丁·斯科西斯、乔治·卢卡斯及其后的乔纳森·德梅、罗伯特·泽梅基斯、克林特·伊斯特伍德等为代表)的崛起, 为美学及经济上已部分停滞不前的好莱坞电影(被称为“好莱坞之后”)注入新的生命。在承认各种电影样式的规律、明星制和工业化生产方式的同时, 创作者们“把自己亲身的经验倾注到影片中来, 反映青年一代的理想、梦想和期望, 更加充分地利用各种电影样式的种种美学手段”¹⁹⁾。他们拍摄了不少有较高艺术性的道德伦理电影(多展示家庭关系、婚姻状况、爱情纠葛、真诚与性、社会偏见、友爱真情、思乡恋旧等方面的问题), 如《克莱默夫妇》(罗伯特·本顿, 1979)、《走出非洲》(西德尼·波拉克, 1985)、《雷曼》(巴里·莱文森, 1988)、《阿甘正传》(罗伯特·泽梅基斯, 1994)、《美国丽人》(山姆·门德斯, 1999)等; 战争电影(以重大军事行动为题材, 多为越战、二战题材), 如《巴顿将军》(富兰克林·

¹⁹⁾[德]乌利希·格雷戈尔, 《世界电影史(1960年以来)》(下册), 郑再新等译, 北京: 中国电影出版社1987年版, 第161页。

沙夫纳, 1970)、《现代启示录》(弗朗西斯·福特·科波拉, 1979)、《辛德勒的名单》(史蒂文·斯皮尔伯格, 1993)、《血战钢锯岭》(梅尔·吉布森, 2016)等; 政治电影(多反映重大政治事件和社会矛盾, 具有严肃的批判精神和讽刺意味, 体现出艺术家对政治现实的强烈关注), 如《总统班底》(艾伦·J·帕库拉斯, 1976)、《肯尼迪》(奥利弗·斯通, 1991)、《慕尼黑》(史蒂文·斯皮尔伯格, 2005)等。

此外, 好莱坞导演还拍摄了大量的类型电影: (1)西部片: 其多是对传统西部片的反拨, 实是在传统西部片的表象里, 以人道、人性的观点重新审视、评判美国西部拓荒史, 甚而指出其反理性、反文明、反自然的一面。如《一帮无法无天的人》(萨姆·佩金帕, 1969)、《与狼共舞》(凯文·科斯特纳, 1990)等。(2)强盗片: 其对传统强盗片实现了突破, 多“以怀旧、浪漫的风格描写了不适应环境的人, 用富有诗意的手法描写了暴力”²⁰⁾。如《邦尼和克莱德》(阿瑟·佩恩, 1967)、《教父》(弗朗西斯·福特·科波拉, 1972)等。(3)恐怖片: 其在题材上较之传统恐怖片有所拓展, 鬼怪类影片中的鬼怪越来越具有人情味, 变态杀人狂类影片多注重心理恐怖的累积式叙述。如《布拉姆·斯托克的吸血鬼》(弗朗西斯·福特·科波拉, 1992)、《我知道你去年夏天干了什么》(吉姆·吉莱斯皮, 1997)等。(4)喜剧片: 其多为轻松喜剧和时髦喜剧的结合, 糅进了与时代切近或大众关心的内容(自由的性爱、不恭的反战、放荡的世风、内心的隐秘等)。如《毕业生》(迈克·尼科尔斯, 1967)、《恋爱中的莎士比亚》(约翰·马登, 1998)等。(5)惊险片: 其在继承传统惊险片的悬念、节奏等手法外, 又与超现实、超自然因素相结合, 带有显见的幻想色彩; 或是融入灾难因素(个人或历史的), 具有浓厚的人情味。如史蒂文·斯皮尔伯格导演的“琼斯四部曲”: 《夺宝奇兵》(1980)、《印第安纳·琼斯和魔殿》(1984)、《印第安纳·琼斯和圣杯》(1989)、《印第安纳·琼斯与水晶骷髅国》(2008)等。(6)科幻片: 故事情节充满科学幻想, 多以未来的传奇故事为蓝本, 以充满想象力的背景装置和新鲜道具使故事具体化和形象化, 并具有奇特壮观的视听特殊效果, 可谓激光技术、遥控技术、电子技术、基因技术等产物。如《星球大战》(乔治·卢卡斯, 1977)、《侏罗纪公园》(史蒂文·斯皮尔伯格, 1993)等。(7)警匪片: 多展示某一行行动主体(非主流的警察等)挺身而出纠正社会不公、制止犯罪和骚乱的故事, 常表现个人成功战胜犯罪的一种勇敢精神, 尤其是在司法人员基本拒绝采取行动或办案不力的情况下。如《法国贩毒网》(维廉·弗里特金, 1971)、《沉默的羔羊》(乔纳森·德梅, 1991)等;(8)道路片: 多把人物旅游作为一种生活状态加以描述; 离不开公路、汽车、火车等情节单元, 且往往融入其他类型元素

²⁰⁾[美]弗兰克·毕佛, 《电影术语词典》, 童锦荣、黄庆译, 北京: 解放军文艺出版社1993年版, 第284页。

(如惊险、喜剧、恐怖等),常带有浓郁的浪漫、怀旧色彩。如《逍遥骑士》(丹尼斯·霍佩尔,1969)、《心中狂野》(大卫·林奇,1990)等。

一如斯坦利·梭罗门所说:“一些次要的影片作为一个整体被吸收进大众文化的主流以后,就会产生一种模式,能够支持更有艺术性的影片……”²¹⁾。显然,好莱坞从二十世纪三十年代到六十年代以后拍摄的电影类型都产生过杰作。无疑,这对当代雄霸世界影坛历久不衰的美国电影,处于振兴之路上的世界电影,尤其是快速崛起的以韩国电影、印度电影、伊朗电影、中国大陆电影等为代表的亚洲电影的发展进步,都有较大的促进作用。

3)中国大陆电影类型

中国大陆电影颇受苏联电影传统影响,抗战爆发后的解放区电影及中国大陆十七年电影更是如此。承继苏联电影传统、凸现主流意识形态的影片虽于文革后仍纷纷面世,然借鉴西欧艺术电影传统的影片——如《小花》(张铮,1979)、《庐山恋》(黄祖模,1980)等,乃至效仿好莱坞娱乐电影传统的影片——如《神秘的大佛》(张华勋,1980)、《少林寺》(张鑫炎,1982)等,亦走向影坛,为大众瞩目。1983年后“第五代”导演的崛起使中国大陆电影格局发生较大改变。体现创作主体强烈探索意识及深沉理性思考的不无现代主义色彩的艺术电影——如《一个和八个》(张钧钊,1983)、《猎场扎撒》(田壮壮,1985)、《红高粱》(张艺谋,1987)、《孩子王》(陈凯歌,1987)、《晚钟》(吴子牛,1988)等——形成潮流。同时,以满足大众娱乐需求为目的的影片——如《孤独的谋杀者》(张军钊,1986)、《双旗镇刀客》(何平,1990)等,及凸显主流意识形态的影片——如《开国大典》(李前宽、肖桂云,1989)、《大决战》(李俊,1991)等,也渐为大观。

基于中国大陆电影实际,结合世界电影传统,以影片承载的主导功能为凭依(电影能够承载不同的功能,如审美功能、教育和认识功能、娱乐功能等),可将中国大陆电影笼统宽泛地分为三类:(1)艺术片,以审美功能为主导;(2)宣教片,以教育、宣传和认识功能为主导;(3)娱乐片,以休闲、娱乐功能为主导。艺术片在不对抗主流意识形态的前提下,不仅要有由故事本体引申、升华出来的崭新深邃的个体理性思考,亦要有好看的情节与合理有序的故事叙述,即哲理性与观赏性、叙事性相结

²¹⁾[美]斯坦利·梭罗门,《电影的观念》,齐宇译,北京:中国电影出版社1983年版,第220页。

合。这既是电影本性的要求，也是娱乐片提供的借鉴。宣教片对主流意识形态的凸现不可“概念化”，而应将其潜隐于富有新意的材料和主题，并通过场面和情节自然而然地流露。其要借鉴娱乐片围绕大众主流文化心态演绎众多不同故事的做法，以主流意识形态为潜在核心，严格选材，深入挖掘，使材料和主题在主流意识形态暗中统帅之下，富有特色和新意，进而在暗合观众“好奇”、“探秘”等心理需求的前提下，达至观赏之后的“释然”愉悦，同时使其得到教益。娱乐片的内在形象及外部结构形式带有模式化倾向，并明显契合大众主流文化心态。娱乐片不等于盲目追逐经济效益的胡编乱造，而应是符合电影艺术具象、叙事本性及其娱乐原则的创造性集体活动。经济效益不是娱乐片的目的，只是娱乐目的实现后一个体现为货币价值的效果。艺术片、宣教片同样能够亦应该获得高额经济效益。在娱乐功能的主导下，娱乐片可以借鉴艺术片、宣教片的有益经验，将审美功能、教育和认识功能自然而然、生动有趣、“不动声色”地编织进叙事编码。这样，娱乐片便不仅能够有效实现娱乐目的，赢得较高经济效益，而且能够引导和提高大众欣赏品味，增强自身艺术价值。

毋庸讳言，也就是近一二十年，中国大陆电影才有真正意义上的好莱坞类型观念，也才有典型的好莱坞式的类型电影——这显然是外部传播与内部认同双向交流的结果；中国大陆电影也在相对意义上成为好莱坞类型观念的能指。当然，立足今天更为开放、更为包容的立场，我们依然可以参照好莱坞的类型概念或类型标准对中国大陆电影(尤其是近二十年以来，含1997年后的香港电影)进行相对整体上的审视，尝试消化传统的“样式”概念，提出中国大陆电影的“类型”(或曰“准类型”)划分及其内涵。

除了艺术性较高的道德伦理电影(关乎家庭、婚姻状况，邻里纠葛，以及爱情、友情、亲情、思乡、恋旧等题材，含爱情电影)，如《秋菊打官司》(张艺谋，1992)、《香魂女》(谢飞，1992)、《霸王别姬》(陈凯歌，1992)、《过年回家》(张元，1999)、《洗澡》(张杨，1999)、《太阳照常升起》(姜文，2006)、《白鹿原》(王全安，2011)、《归来》(张艺谋，2014)等；战争电影(以展示重大军事行动为中心，含抗战与重大革命历史题材影片)，如《血战台儿庄》(杨光远、翟俊杰，1986)、《大决战》、《黄河绝恋》(冯小宁，1999)、《血战湘江》(陈力，2017)等；主旋律电影(中国大陆的宣教片，即“主旋律片”，凸现主流意识形态，倡导一切有利于国家、民族团结、进步思想和精神)，如《凤凰琴》(何群，1993)、《紧急救助》(张建栋，1996)、《那山那人那狗》(霍建起，1999)、《建国大业》(韩三平，2009)等，概括起来，中国大陆电影意味的“类型”大致有：(1)武侠片(多为比武、复仇、除霸、夺宝等情节模式，有不少武打动作和侠义精神的展现，含武打片、武术片、功夫片)，如《少林寺》、《一代宗师》(王家卫，2012)等；(2)古装历史片(取材正史认定的历史

事件,或取材野史——神话、传说、民间故事、戏曲故事、历史小说演义等民间话语本文——的古装片,含神话片),如《梁祝》(徐克,1994)、《鸦片战争》(谢晋,1997)等;(3)中国西部片(以“大西北独特的自然景观、悠久的历史积淀和丰厚的人文意蕴”²²⁾为情节展示重心),如《可可西里》(陆川,2004)、《图雅的婚事》(王全安,2006)等;(4)喜剧片(多为轻松喜剧、黑色喜剧²³⁾、闹剧),如《甲方乙方》(冯小刚,1997)、《疯狂的石头》(宁浩,2006)、《让子弹飞》(姜文,2010)等;(5)警匪片(多围绕侦破错综复杂的犯罪案件展开情节,将警察或其他执法人员与各类不法分子共同塑造为主人公,或仅以警察等执法者为主人公,多强调正义、秩序的重建,或面对义理精神的无可奈何,含侦破片、侦探片、推理片、谍战片、反特片、犯罪片、公安司法题材影片),如《无间道》(刘伟强、麦兆辉,2002)、《西风烈》(高群书,2010)、《湄公河行动》(林超贤,2016)等;(6)惊险片(离奇怪诞的情节、阴森恐怖的场景和音响充斥其间,使弱小主人公经历各种虚构的或现实的险情,含探险片、悬疑片),如《狄仁杰之通天帝国》(徐克,2010)、《生死罗布泊》(董玲,2012)等;(7)恐怖片,如《夜半歌声》(杨延晋,1985)、《笔仙惊魂》(关尔,2012)等;(8)灾难片,如《超强台风》(冯小宁,2008)、《唐山大地震》(冯小刚,2010)等;(9)科幻片(含魔幻片、玄幻片、奇幻片),如《九层妖塔》(陆川,2015)、《鬼吹灯之寻龙诀》(乌尔善,2015)、《长城》(张艺谋,2016)等;(10)青春片(以青少年为主人公,多以纪实手法及追忆、怀旧的视角讲述青春成长经历,或以浪漫抒情的格调与欣赏、礼赞的视角描述青少年成长过程中出现的一些带有普遍性的生理或心理问题,含儿童片),如《十七岁的单车》(王小帅,2000)、《致我们终将逝去的青春》(赵薇,2013)等;(11)传记片(含革命历史英雄人物题材影片),如《焦裕禄》(王冀邢,1990)、《圣者孔子》(胡玫,2008)、《梅兰芳》(陈凯歌,2008)等。

显见,中国大陆电影类型的发展刚刚起步,还有待于大的发展和完善。在某种意义上,类型电影的成熟是一个国家电影产业成熟的标志。之于中国大陆,亦是如此。

III. 艺术性与商业性的共融

²²⁾许南明、富澜、崔君衍主编,《电影艺术词典》(修订版),北京:中国电影出版社2005年版,第72页。

²³⁾黑色喜剧是“一种黑暗、讽刺、挖苦和幽默的故事,帮助我们检视那些通常情况下被忽视的东西,如战争、死亡和病患的严肃和悲观层面。”(蔡卫、游飞编著,《美国电影研究》,北京:中国广播电视出版社2004年版,第112页)。

1) 艺术性

参照M·H·艾布拉姆斯关于审视艺术的四因素(艺术家、艺术品、世界、欣赏者)理论,基于“艺术家/导演”、“艺术品/影片”、“世界/故事”和“欣赏者/观众”四个观点,电影分别可被视为视觉艺术、综合艺术、叙事艺术和大众艺术。实际上,电影就是视觉艺术、综合艺术、叙事艺术和大众艺术动态平衡的产物,其本质就存在于它们既相对独立又绝对统一的关系中。²⁴⁾

鉴此,电影的艺术性无疑应综合基垫于艺术家的主观创造性(导演心灵的独特创造)、艺术品的具体形象性(影片的具象可感、逼真生动)、世界的现实根源性(被戏拟的影像世界也是现实世界的相似体,二者具有或多或少的联系)与欣赏者的审美愉悦性(电影作为欣赏对象必须能够满足观众的审美愉悦)之上。概言之,电影的艺术性意指影片所具有的自我观点的独到表达、主题的令人振奋、形式的独创意识等综合显现出来的审美品质。当然,形式的独创意识是较为重要的。在某种意义上,任何艺术都是创作主体按照审美的规律和形式法则对物质世界和情感世界合情合理的把握,即“一种有意味的形式(significant form)”。对自己1931年所提的这一论断,英国美学家克莱夫·贝尔这样解释:“在各个不同的作品中,线条、色彩以某种特殊方式组成某种形式或形式间的关系,激起我们的审美感情。这种线、色的关系和组合,这些审美的感人的形式,我称之为有意味的形式。‘有意味的形式’就是一切视觉艺术的共同性质。”²⁵⁾

具有较高艺术性的影片(如《红高粱》《太阳照常升起》《霸王别姬》《秋菊打官司》等)往往通过对或人生的或历史的或文化的表现或再现来展示创作主体艺术心灵的独到思考,具有较强的艺术个性和美学追求,且常常带有浓烈的思辨色彩、人文诗意或人道意识,引人联想,启人思考,且往往能在与观众达成双向交流的前提下实现其灵魂的净化与升华。

2) 商业性

电影是由工业支撑的艺术。无疑,电影是商品,它完全符合商品流通规律:高额

²⁴⁾峻冰,《电影导演创作与文化思辨》,北京:中国电影出版社2012年版,第5-12页。

²⁵⁾[英]克莱夫·贝尔,《艺术》,马钟元、周金环译,北京:中国文联出版社1984年版,第4页。

投资——企业(电影制片公司)生产——市场流通(售票的商业传统)——回收资金并赢利——商品再生产或扩大再生产。但电影又是特殊的文化商品,而非用了就扔的商品:智力投资——智性创作(导演的心灵独创)——文化内涵(影片必须主观表意且是有意味的形式)——审美接受或娱乐欣赏(观众应有能够审美的心灵或从有意味的形式中发现乐趣的能力)的精神文化流程贯穿其间。

电影的商业性与生俱来。1895年12月28日卢米埃尔兄弟(奥古斯汀·卢米埃尔、路易·卢米埃尔)在巴黎的首次电影放映就是要投币的。当然,没有经过观众欣赏或观众难以欣赏(不能实现观众的购票欣赏)的电影不是真正意义上的电影——它只是包含着召唤结构的第一本文(必须争取到观众的创作参与)。电影应借助叙事手段和声光效果使观众欣赏后达至强烈的精神愉悦,并主动参与创作,完成意义空白被填充了的第二本文。“电影没有起码数量的直接观众(这个起码数量也相当可观)就不能存在。”²⁶⁾在本质意义上,电影是观念形态化的(不仅是负载于感光胶片或数字化介质上的信息符号),存在于观众的脑海——电影艺术价值、经济效益的实现和提高必须有可观数量的观众支持,即必须通过观众广泛的观影实践。

电影的商业性一方面指向娱乐性——它是由电影的商品属性决定的,即电影作为一种娱乐手段所必然带有的性质(能够使观众的欣赏趣味和心理兴奋点得到间断性保持的性质)。电影的娱乐性的目的与手段统一,为了激动人的感情而激动人的感情——这也是使电影与观众实现充分双向交流的保障。另一方面,电影的商业性指向机械复制——一种缺乏创新意识的仅以营利为目的的复制(甚而含有抄袭、媚俗等倾向)。由于巨额投资,电影需要在实现艺术效益的同时求得高额经济效益。用理·希克尔的话说:“就其资本的投入来说,电影永远不可能只一心追求艺术而不问商业上的收益”²⁷⁾。电影经济效益的获得是必要的也是应该的,但并非仅是如此。视之为唯一的做法(不仅要获得经济效益,且只是为了获得经济效益,甚至胡编乱造,抄袭媚俗)是不妥的。因为这样,经济效益便超越人(导演、观众)和艺术品(影片)而成为第一位的东西;前者则沦为经济效益的奴隶,为其服务,被其主宰,而质量和品位便成为多余的名词而被漠视。

3) 艺术性与商业性并存不悖

²⁶⁾[法]安德烈·巴赞,《电影是什么?》,崔君衍译,北京:中国电影出版社1987年版,第104页。

²⁷⁾[美]理·希克尔,《好莱坞一百周年》,《世界电影》1994年第1期。

毋庸置疑，作为特殊文化商品，电影既具有艺术性，也具有商业性；艺术性与商业性并存不悖——这是由其“货币投资+智力投资”的创作或制作模式所决定的。高额的货币投资决定了电影必须符合商业规律，赢得不菲的商业价值回报；而独到的智力投资也使电影理论的第一人里乔托·卡努杜早在1911年便发表《第七艺术宣言》，明确电影不是“杂耍”或“玩意”，而是真正意义上的艺术殿堂的一员了。

电影的艺术性与娱乐性并存不悖。有深刻艺术性的影片能够也应该具有一定的娱乐性；而有充分娱乐性的影片也可以具有深刻的艺术性。作为惊险片、推理片和警匪片等的融合样式的《沉默的羔羊》具有充分的娱乐性自不待言，但它又通过“蛹”向“蛾”的转变对人性深层畸变的象喻使自身具有深刻的艺术性。²⁸⁾也因如此，它不仅成为第64届奥斯卡金像奖的最大赢家(获最佳影片、最佳导演、最佳编剧、最佳男主角[安东尼·霍普金斯]和最佳女主角[朱迪·福斯特]五项奖)，还获得第41届柏林国际电影节最佳导演奖。而悲剧与喜剧交融的《美丽人生》(罗贝尔托·贝尼尼，意大利，1997，获第51届戛纳国际电影节评委会特别奖，第71届奥斯卡金像奖最佳外语片奖)、《阿甘正传》(获第67届奥斯卡金像奖最佳影片、最佳导演、最佳男主角[汤姆·汉克斯]、最佳改编剧本、最佳剪辑和最佳视觉效果六项奖)等富有深刻艺术性的影片具有充分的娱乐性则是显而易见的。冯小刚的喜剧电影(如《甲方乙方》《不见不散》《没完没了》等)也因具有充分的娱乐性而深受广大观众所喜爱，以至成为一个时期“中国社会最典型、传播十分成功的大众文化产品之一”²⁹⁾。电影的娱乐性不是赤裸裸的卖弄风情，也非无节制的暴力渲染。它要求幽默谐谑的轻松情境、惊奇罕见的适度刺激、达至情感宣泄的心理愉悦及对观众心中诸如“好奇”、“探秘”、“安全的冒险”、“摆脱烦恼”等现实中难以满足的被压抑的渴望的满足。可以说，只有具体生动、真实丰满的人物性格，适合到位、富有张力的动作场景，新颖贴切、合乎情境的视像风格，跌宕多姿、疏密有致的叙事节奏，合于逻辑、机趣横生的情节铺陈等共同营造的独特的电影艺术魅力才能流露出既耐人寻味又扣人心弦的娱乐性。

同样，百余年的世界电影艺术史赫然昭示电影创作者：丰厚经济效益的赢取也必须以较高的质量和品位为前提。换句话说，巨额货币价值需要由认真敬业、富有独创性的创作来实现。电影创作是地地道道的创造性活动，它需要长期的酝酿、理智的思考及严肃认真、精益求精的创作态度而不需要急功近利的盲目和匆匆上阵的浮躁。艺术是生命的结晶。可以说，在良性循环的电影市场上获得成功的作品都是导演精雕细刻、认认真真地创作出来的。迄今为止，美国最卖座的两部影片《阿凡达》(全球票

²⁸⁾峻冰，《电影的论说》，北京：中国电影出版社2001，第265页。

²⁹⁾郝建，《影视类型学》，北京：北京大学出版社2002年版，第383页。

房超过27亿美金)、《泰坦尼克号》(全球票房超过18亿美金)无一不是创作上精益求精的结果。显然,《阿凡达》《泰坦尼克号》也具有较高的艺术性,可谓电影精品。电影导演务必要对影片的主题与形式精益求精,认真选材,精心提炼主旨,并使影像的风格、结构、节奏及造型处理都呈现出独特性。“从结构上处理任何场面的出发点,任何时候都应当是与其内容和独特性而使人感动的地方。……通常感染力最大的是这种地方,它不仅有一眼就看得出来的直接效果,而且能含蓄地、深刻有力地体现出主题来。”³⁰⁾一部影片,如果构成主题与形式的各个艺术元素都达到了艺术要求(新颖独到的选材,令人振奋的主题,机趣流畅的叙事,个性鲜明的人物形象,富有冲击力的画面效果,贴切适合的视像风格等),那它就是电影精品,也就具有获得较高经济效益的巨大可能性。当然,不能以票房的高低来论断一部影片的艺术价值。换句话说,艺术性高的影片可以赢得较高的票房价值(如《辛德勒的名单》《泰坦尼克号》《霸王别姬》《归来》等),而典型的商业类型在赢得较高票房的同时也可能具有较高的艺术价值(如《教父》《沉默的羔羊》《毕业生》《甲方乙方》《让子弹飞》等)。判断一部影片艺术价值的高低无疑应从其艺术性与商业性的动态平衡上加以审视与考量。

IV. 艺术性与商业性的动态平衡

1) 类型动态量化标准

综上所述,制定中国大陆电影各类型(包括道德伦理电影、战争电影、主旋律电影等在严格意义上不能纳入仿好莱坞类型加以讨论的一些影片)的艺术性与商业性之比的动态量化标准数据不仅急需,也极其必要。根据对中国大陆电影各类型的创作实践和票房实绩的长期观察,以及对世界各国电影(尤其是好莱坞电影)艺术片与娱乐片创作、营销正反两方面的经验教训的总结,我们制定了中国大陆电影各类型艺术性与商业性之比动态量化标准数据(见下表):

中国大陆电影各类型艺术性与商业性之比动态量化标准数据一览表

³⁰⁾[俄]谢尔盖·爱森斯坦,《结构问题》,《爱森斯坦论文选集》,魏边实、伍菡卿、黄定语译,北京:中国电影出版社1962年版,第477-478页。

电影类型(或样式)	艺术性与商业性之比动态量化标准数据(“:”号前后分别为艺术性、商业性的比例数据,“→”前后表明动态量化幅度)	限定条件
道德伦理电影	6:4→5:5	含爱情电影
战争电影	6:4→7:3	含抗战与重大革命历史题材电影
主旋律电影	7:3→8:2	
武侠片	4:6→3:7	含武打片、武术片、功夫片
古装历史片	4:6→3:7	含神话片
中国西部片	5:5→4:6	
喜剧片	4:6→3:7	含轻松喜剧、黑色喜剧、闹剧
警匪片	5:5→4:6	含侦破片、侦探片、推理片、谍战片、反特片、犯罪片、公安司法题材影片
惊险片	4:6→3:7	含探险片、悬疑片
恐怖片	4:6→3:7	
灾难片	4:6→3:7	
科幻片	4:6→3:7	含魔幻片、玄幻片、奇幻片
青春片	5:5→4:6	含儿童片
传记片	8:2→9:1	含革命历史英雄人物题材影片

表中中国大陆电影各类型(或样式)艺术性与商业性之比数据是相对的动态的具有可操作性的概念,是用量化标准来探讨文化命题的一次尝试,并非一成不变。但艺术性与商业性之比数据无论如何动态变动,都不应突破艺术尺度和道德底线——即在艺术性与商业性之比中,商业性占比不能大于7;而艺术性占比可向上无限扩展,即使拍成相对纯艺术性的实验探索影片也不无不可。显然,这一艺术性与商业性之比的动态量化标准数据,即使对于国情有所不同的韩国电影的创作,也具有一定的参考价值。

诚然,此处所提中国大陆电影各类型艺术性与商业性之比动态量化标准数据肯定不够完善,也难以涵盖中国大陆电影的所有创作实际。但不用怀疑,只要导演心中有此艺术性与商业性之比的动态量化标准数据,并在创作实践中有所参照,那他拍出的电影就能够稳定在一定的艺术尺度之内;即使有所偏颇,那影片也不会跌入低俗甚或恶俗的泥潭。倘如此,我们就有理由期待中国大陆电影在不远将来的整体繁荣。

2) 艺术尺度与道德底线

电影创作必须具有艺术尺度与道德底线。世界各国的电影创作概莫能外。鉴此，提出中国大陆电影类型不突破艺术尺度和道德底线的艺术性与商业性之比最低动态量化标准数据，显然具有实用性、可操作性及现实积极意义的。我们认为，要保持中国大陆电影类型的艺术性与商业性的动态平衡，其艺术性与商业性之比的动态量化数据最低应在3:7之上。也就是说，一部影片的艺术性与商业性之比的动态量化数据在2:8及以下(1:9、0:10)，那它就是低俗的，甚至可被认为是恶俗的，是应予以批评，甚至是应禁止公映的。这一点，之于正在崛起的亚洲各国电影，显然也是有所启发的。

在艺术性与商业性的动态平衡中，艺术性的占比自然可以向上无限扩展，但商业性的占比必须要有道德底线，即使是具有明确商业指向的类型电影，也应具有一定的艺术尺度。如《心花路放》(宁浩，2014)、《小时代》(郭敬明，2013)等影片低于艺术性与商业性之比最低动态量化数据(3:7)的无底线操作，显然是极为不妥，甚而是于大众文化建设有害的。

V. 结语

毋庸讳言，近些年来，中国大陆电影正处于商业性极度膨胀，艺术性较为萎靡的时期。更有甚者，有人竟呼吁抛弃电影的艺术性——这显然是极为荒唐而无益的。习近平曾经说过：“一部好的作品，应该是把社会效益放在首位，同时也应该是社会效益和经济效益相统一的作品。文艺不能当市场的奴隶，不要沾满了铜臭气。优秀的文艺作品，最好是既能在思想上、艺术上取得成功，又能在市场上受到欢迎。”³¹⁾无疑，这种强调社会效益和经济效益双重建构的观点，之于电影实践，也是非常正确的。即使对于韩国、印度、伊朗、越南等亚洲主要电影大国的电影创作，也具有一定的启示意义。不管怎么说，电影毕竟不是像鞋子一样的主要具有使用价值的商品，它的文化价值含蕴和意识形态附着，使其成为可以诉诸人的心灵的基垫于大工业之上的文化产品，因而在对市场负责的同时也必须具有道德和历史的担当。无疑，在创作实践中反复纠结于艺术性与商业性如何侧重的两难境地中，具有操作性的艺术性与商业性之比的动态量化标准数据的提出，也许有所助益。

据有关统计，“2017年，全球电影票房总额为399亿美元，其中北美地区的票房总额为111.2亿美元，北美以外地区的票房总额为287.8亿美元。其中，中国电影总票房

³¹⁾习近平，《在文艺工作座谈会上的讲话》，《人民日报》2014年10月15日。

559.11亿人民币(约合88.93亿美元)、韩国电影票房总额为17566亿韩元(约合16.52亿美元),日本电影票房总额为2285.72亿日元(约合21.43亿美元),印度电影票房总额为963亿卢比(根据印度工商联合会的数据统计,约合14.78亿美元)。仅将中国、韩国、日本、印度的电影票房相加,就约合141.66亿美元,已远远超过了北美电影市场³²⁾。也是基于这一背景,我们期待中国大陆电影在高扬艺术性与商业性动态平衡的旗帜下大步向前,像二十一世纪初的韩国电影那样,再创佳绩,再铸辉煌。当然,我们也期待正在崛起或者腾飞节奏中的亚洲电影有一个更加美好的明天。

【参考文献】

- [法]乔治·萨杜尔,《世界电影史》,徐昭、胡承伟译,北京:中国电影出版社,1982。
- [德]乌利希·格雷戈尔,《世界电影史(1960年以来)》(下册),郑再新 等译,北京:中国电影出版社,1987。
- [法]安德烈·巴赞,《电影是什么?》,崔君衍译,北京:中国电影出版社,1987。
- [美]弗兰克·毕佛,《电影术语词典》,童锦荣、黄庆译,北京:解放军文艺出版社,1993。
- [美]托马斯·沙兹,《旧好莱坞/新好莱坞:仪式、艺术与工业》,周传基译,北京:中国广播电视出版社,1992。
- [美]斯坦利·梭罗门,《电影的观念》,齐宇译,北京:中国电影出版社,1983。
- [英]欧纳斯特·林格伦,《论电影艺术》,何力、李庄藩、刘芸译,北京:中国电影出版社,1979。
- [俄]谢尔盖·爱森斯坦,《结构问题》,《爱森斯坦论文选集》,魏边实、伍菡卿、黄定语译,北京:中国电影出版社,1962。
- [英]克莱夫·贝尔,《艺术》,马钟元、周金环译,北京:中国文联出版社,1984。

³²⁾ 《〈亚洲电影蓝皮书2017〉:亚洲超北美成全球最大电影市场》,2018年3月31日,央视新闻, <http://app.cntv.cn/special/cportal/detail/arti/index.html>。

- 汪流主编,《中外影视大辞典》,北京:中国广播电视出版社,2001。
- 郝建,《影视类型学》,北京:北京大学出版社,2002。
- 许南明、富澜、崔君衍主编,《电影艺术词典》(修订版),北京:中国电影出版社,2005。
- 蔡卫、游飞编著,《美国电影研究》,北京:中国广播电视出版社,2004。
- 峻冰,《电影的论说》,北京:中国电影出版社,2001。
- 峻冰,《电影导演创作与文化思辨》,北京:中国电影出版社,2012。
- [美]理·希克尔,《好莱坞一百周年》,《世界电影》1994年第1期。
- [美]查尔斯·阿尔特曼,《类型片谏议》,《世界电影》1985年第6期。
- 峻冰,《电影的振兴时期(1967年以来)——对世界电影史第四分期的描述》,《西南民族大学学报》(哲社版)2004年第2期。
- 曹峻冰,《中国主旋律电影类型化的有益探索与启示》,《艺术百家》2017年第5期。

【Abstract】

It is undoubtedly correct and necessary for the creation of Chinese mainland film to emphasize the organic unification of artistry and commercial, and the dual construction of social benefits and economic benefits. Even for the film creation of major Asian film countries such as Korea, India, Iran and Vietnam, it has some enlightening significance. Because movies are not main products that have value in use like shoes, it's cultural value and ideological attachment make it a cultural product that based on large industries, which can appeal to people's mind. Therefore, while taking responsibility for the market, we must have moral and historical responsibility. This article is based on the premise of combing the concept of types and types of Hollywood movies, the development of domestic films types, models and strategies, discriminating and analyzing the artistic and commercial semantics of the film and the theoretical principles of the coexistence of both.

Trying to come up with a concept which is a dynamic quantification standard data that is relative, dynamic and operable for commercial and artistic quality of various types of domestic films, to make sure the dynamic balance of the artistic and commercial. And then points out that the film must have artistic scale and the moral bottom line, as well as domestic film type don't break artistic scale and the moral bottom line of artistic and commercial the ratio of the minimum standard of dynamic quantitative data. Aimed at the dilemma of how to focus on the artistic and commercial in the creative practice, the introduction of operational artistic and commercial ratio dynamic quantification standard data should be helpful to the future of film production in Chinese mainland, and even to Asian films that arising or taking off.

【Key words】

Type; Artistry; Commercial; The dynamic balance of artistic and commercial; Artistic and commercial ratio dynamic quantification standard data

【论文题目、作者】

英文题目：

The Dynamic balance and Enlightenment of the artistry and commercial of Chinese Films under the concept of types

作者英文姓名：CAO Junbing, YAN Chu(Sichuan University)

作者：曹峻冰（四川大学文学与新闻学院影视艺术系教授）

闫楚（四川大学艺术学院艺术理论学系艺术学理论专业硕士研究生）

地址：中国四川省成都市望江路29号四川大学文学与新闻学院影视艺术系（610064）

电话(传真)：028-85240898

手机：13808004627

电子邮箱：junbingcjb@sina.com

이 논문은 2018년 4월 15일에 접수되어 2018년 5월 16일에 심사가 완료되고 2018년 5월 16일에 게재가 확정되었음