

doi:10.3969/j.issn.1674-117X.2024.06.015

新中国战争惊险电影的类型特色

——基于“十七年”时期经典作品的考察

章雄

(上海理工大学出版印刷与艺术设计学院, 上海 200093)

摘要: 新中国在“十七年”时期拍摄的战争惊险电影虽不是类型电影, 但却具有较为强烈的类型特色, 其通过自然惊险、人工惊险以及调度惊险的营造, 在影像层面实现惊险氛围与战争奇观的融合。这种融合的实现, 缘于其对人类群体攻击欲与恐惧本能这两种类型元素的内在缝合。作为映射特定时期社会文化语境之影像, 其以一种浪漫化的方式表达了对“家国话语”的高度认同和期待。

关键词: 战争惊险电影; 惊险氛围; 战争奇观; 类型元素; 家国话语; “十七年”时期

中图分类号: J905

文献标志码: A

文章编号: 1674-117X(2024)06-0115-08

Genre Characteristic of New China's War Thriller Movies: Examination Based on the Classic Works of the "Seventeen Years" Period

ZHANG Xiong

(School of Publishing, Printing and Art Design, University of Shanghai for Science and Technology, Shanghai 200093, China)

Abstract: Although the war thriller movies shot in New China during the "Seventeen Years" period are not genre movies, they have relatively strong genre characteristic, which realizes the integration of thrilling atmosphere and war spectacles at the image level through the creation of natural thrill, artificial thrill and dispatch thrill. This fusion is achieved by the internal stitching of the two types of element, the desire to attack the human group and the instinct of fear. As an image that reflects the social and cultural context of a specific period, they express a high degree of recognition and expectation of the "discourse about family and country" in a romanticized way.

Keywords: war thriller movies; thrilling atmosphere; war spectacle; genre element; discourse about family and country; "Seventeen Years" period

收稿日期: 2024-06-01

基金项目: 教育部人文社会科学研究基金资助青年项目“冷战背景下社会主义中国与亚非拉国家电影交流研究(1949-1966)(22YJC760070); 上海市教育委员会青年教师培养资助计划“习近平文化自信自强思想融入‘数字建模与特效’课程教学研究”(10-24-309-001); 上海理工大学本科教学研究与改革项目“大思政视野下传媒类课程实践教学模式创新研究”(JGXM202323)

作者简介: 章雄, 男, 安徽舒城人, 上海理工大学讲师, 博士, 研究方向为影视艺术批评与传播。

新中国“十七年”时期,诞生了一大批具有深远影响的战争惊险电影。所谓战争惊险电影,主要是指围绕战争题材营造惊险氛围的剧情电影。根据不完全统计,1953—1965年新中国共拍摄制作了20多部战争惊险电影,在此,笔者选择其中耳熟能详的11部经典作品作为分析文本,其具体为:《智取华山》(1953)、《渡江侦察记》(1954)、《平原游击队》(1955)、《铁道游击队》(1956)、《沙漠追匪记》(1959)、《云雾山中》(1959)、《林海雪原》(1960)、《奇袭》(1960)、《51号兵站》(1961)、《冰山上的来客》(1963)、《兵临城下》(1964)^{[1]149-150}。经过“清除好莱坞电影运动”^[2]之后,这一时期的市场因素对战争惊险电影的影响基本不复存在。在国家统筹安排之下,“十七年”时期新中国的所有电影都按照既定的年度规划进行拍摄、制作、放映,意识形态方面的政治正确成为评价影片质量的唯一标准。因此,这一时期的战争惊险电影也就无法成为好莱坞影片那样的类型电影^[3]。但不可否认的是,这一时期战争惊险电影的类型特色非常明显,以孟犁野为代表的一些研究者也是从类型样式的角度,展开对这一时期战争惊险电影研究的^{[4]110-114}。人们喜欢类型电影,是因为类型电影满足了人们的某种需求。所谓“类型来自于对人的需求的判断”^[5],往深处说,就是类型电影能够和人们的某种本能或者欲望相联系。类型电影除了拥有某些反复出现的标志性元素,其还能够反映社会文化价值观念,可以说“每部类型电影都通过一个熟悉的社区来建立一个特定的文化语境”^[6]。笔者认为,战争惊险电影的类型特色可以从影像奇观、欲望本能以及文化属性等三方面进行梳理。“十七年”时期中国战争惊险电影是如何表现自身的类型特色的?本文拟以“十七年”时期的经典战争惊险电影作为分析文本,借助类型电影的分析范式,阐释这一时期战争惊险电影类型特色,并揭示其作为一种社会文化语境影像的话语含蕴。

一、影像传播:惊险氛围的营造及其与战争奇观的融合

惊险氛围主要是指能够让受众感到紧张和害怕的危险情境,这与人类在自身生命安全受到威胁时的自保意识息息相关。钟惦棐就认为,“惊险”

是根据“人的生命”提出来的,“惊奇险恶的情节”构成了“惊险影片”的“主要内容”^[7]。战争奇观是指能够吸引受众目光的、跟战争相关联的主客体,比如军事人员、武器装备、战场环境、战术对决、军事调度、战争态势等等。“十七年”时期的战争惊险电影所表现的战争是一种奇观化之后的战争,惊险氛围的营造和融入也是以战争奇观化为首要任务,以敌我双方之间的矛盾冲突为剧情推动力。其主要涉及三种情形。

(一)自然惊险与战争奇观的融合

人们日常生活离不开作为物理载体的自然环境,极端条件下的自然环境能够给人内心造成强烈的压迫感和不适感,其能将人带入一种担惊受怕的紧张状态。也就是说,某些自然环境可以直接激发人的害怕心理和紧张情绪,这就是我们所讲的自然惊险。同时,自然环境也会对战争的进程产生巨大影响,其本身就是战争进行过程中吸引观众注意力的重要客体,属于战争奇观的构成因素。具体到战争惊险电影中,自然惊险的营造及其与战争奇观的融合,是指电影中出现某些“触目惊心”^[8]的极端自然环境,其既能直接刺激观众惊险情绪的产生,又可以增强战争的奇观属性。

一是险峻的地形。战争惊险电影的故事往往发生在深邃幽深的大山、茫茫无垠的戈壁沙漠、人迹罕至的原始森林等险峻地域环境中。比如《智取华山》中由天井、天桥、老虎嘴等峭壁悬崖险恶地势构成的华山,《云雾山中》祖国大西南边陲的莽莽深山,《林海雪原》中雪厚树高的原始森林,等等,这些地形都会对解放军战士的行动产生巨大威胁。其一出现,就能够让观众处于惊心动魄的惊险氛围之中,极大增强其对解放军消灭敌人的心理期待和注意力。

二是恶劣的气候。天气能够影响人类日常生活的方方面面,恶劣天气会引发自然灾害,直接威胁人们的生命安全。比如,《智取华山》中侦察小分队夜宿常生林家中院子时遭遇雷电交加的倾盆大雨,《渡江侦察记》中解放军小分队在风雨雷电交加的夜晚到达江南群众家里,《冰山上的来客》中解放军小队攀登天山时遭遇狂风暴雨,这些场景都营造出让观众感到害怕和紧张的惊险氛围。这些恶劣气候无疑会对战争任务的完成产生极大的阻碍,也让观众对战争的走向产生疑问、

担忧。

三是水土方面的极端情况。水土环境是人类的重要依托，但在某些极端情况下其也会给人们的生命安全带来巨大威胁。比如，《渡江侦察记》夜幕中宽阔而又风高浪急的长江天堑，对运送敌军江防布置图过江的解放军战士构成巨大的危险；《沙漠追匪记》中漫无边际的沙漠，给解放军小分队行军带来致命威胁；《奇袭》中志愿军在夜间蹚过齐腰的江水时，需要应对敌军的突然袭击；等等。这些场景皆是通过水土方面的险恶环境来完成战争的奇观化，吸引观众对片中人物人身安全和战斗任务的关注。

（二）人工惊险与战争奇观的融合

除了自然环境，人类的日常生活也离不开很多人工之物。当人造之物对片中人物的人身安全造成威胁时，我们所说的人工惊险就会产生。正如有论者所说，某些人工之物因为能够对人产生巨大影响，会受到人们的特别关注，观众在看到这些事物的时候，“往往……直接进入情绪的程序”^{[9]324}。

古今中外，任何时候武器装备都是人工制造的产物，其本身就是战争奇观化的构成要素。诸如刀剑、枪支、火炮、坦克、飞机、手榴弹等能够杀伤人类的武器装备，都能直接营造惊险氛围。比如《铁道游击队》开篇，一个游击队成员破坏日军专列未能成功之后，跳车逃入草丛。当日军手持上着刺刀的长枪从远处快速走来，用刺刀拨开草丛并随意开枪之时，受众会为游击队员的生命安全担惊受怕。战壕、碉堡、铁丝网、军用车辆等辅助设施可以增强武器装备的威力，间接威胁人物的生命安全。比如《平原游击队》中四处林立的战壕、碉堡、铁丝网、巡逻车等辅助装备，都给游击队完成任务增加了难度，给片中人物的生命安全带来间接威胁。

能够给人类造成危险的不仅有武器装备，某些人为制造的特殊事物也具有危险性。如《平原游击队》中的人工烟雾。日军为了逼迫群众走出地道，点燃干草制造烟雾并用鼓风机吹进地道，地道中的群众因此瞬间呼吸困难、咳嗽不已，这无疑会让观众担忧片中群众的处境，影片也因此成功营造了惊险氛围。又如，《云雾山中》关押解放军的水牢。排长田长生为掩护部队撤离被敌人活捉，

关入了污水横浊的水牢之中。水牢中还关着一个早已奄奄一息的农民。环境的恶劣，加上已经有人生命受到威胁的现实，顺理成章地让观众对主人公的处境产生忧虑和紧张情绪。实际上，但凡能够对人类生命安全等方面产生重大影响的人造之物，都能成为战争电影中惊险氛围的营造元素。

此外，电影中的声音也是可以直接营造惊险氛围的人工之物，比如节奏特殊的背景音乐，又或者警报、嘶吼、尖叫等音响声，甚至突然的静默，都能够让观众产生害怕心理和紧张情绪。比如，《林海雪原》中，杨子荣被座山雕的手下发现之后，镜头是转向座山雕老巢的全景镜头。这时的背景音乐是西洋管弦乐器与传统锣鼓声的结合，急促又沉重，烘托出令人担忧的危险氛围。又如，《51号兵站》开场时兵站被日军袭击的那一场戏，电话按键声、警报声、电话铃声、铃铛声、敲门声、踹门声、玻璃碎裂声等都是人为制造的声音，它们叠加在一起，瞬间就营造出令人心惊肉跳的惊险氛围。

（三）调度惊险与战争奇观的融合

所谓调度惊险，是指通过镜头运动、画面构图、情节设计、光影色调、音乐音响等视听语言的综合运用来营造惊险氛围。视听语言手段是人类创造出来的，但它们对人类的利益需求、生命安全、基本欲望等日常生活要素不会产生直接影响，无法归属于人工惊险，所以称之为调度惊险。“十七年”时期的战争惊险电影，主要是通过平行蒙太奇、反派角色的表情恐吓和光影调度来实现调度惊险效果的。

平行蒙太奇是以交替出现的形式表现两个或以上相对独立的叙事，它是一种营造紧张气氛的常见手段^{[9]289}。这种表现方式在《智取华山》《51号兵站》《林海雪原》等作品中都有体现，尤其以《铁道游击队》营救芳林嫂的“最后一分钟营救”最为经典。影片中，当芳林嫂一行人被国民党军队押往山沟准备枪决之时，铁道游击队大队长一行人策马飞驰的镜头和芳林嫂等人准备英勇赴死的镜头交替出现。在国民党军队举枪射击之前的一刹那，枪声响起，大队长一行人和敌人交上火，成功救下了芳林嫂。在紧张急促的背景音乐中，银幕中出现了大量中近景枪炮对决画面，其为观众展示了非常逼真的紧张氛围，使得他们始终在

为芳林嫂的安危担惊受怕。

勒庞认为,群体中所有不合理的感情和行动都非常容易传染开来^[10]。事实上,电影中反派角色的狰狞表情也的确能吓到银幕外的观众,引起他们的紧张和忧虑。比如《林海雪原》中的土匪座山雕、《奇袭》中的美国上校军官、《51号兵站》中的日军指挥官龟田,作为反派人物,其始终是以阴森恐怖的狰狞表情和面孔出现的。结合景别、拍摄角度、背景声音的综合运用,其表情能够给受众造成极大的心理压力,使得他们担心我军的行动会遭遇失败,从而成功营造出惊险氛围。

当反派人物没有表现出阴森恐怖的狰狞表情,单纯依靠光影、拍摄角度、声音、人物运动等内容的调度也能够实现惊险氛围的营造。比如《兵临城下》中,国民党指挥官胡高参和钱孝正在光影斑驳的指挥部中焦急地来回走动。他们听到城外枪声大作之后,认为突击队正在突出包围圈。此时一个仰拍二人的镜头中,胡高参面目凝重,钱孝正面孔则在黑白之间闪烁,这就让观众对我军的包围策略是否成功产生忧虑情绪,担心敌军真的会突围成功。

以上就是“十七年”时期战争惊险电影营造惊险氛围、表现战争奇观的三大形式,其中自然惊险最为常见,人工惊险其次,调度惊险相对较少,但三种形式并不是非此即彼的关系,它们之间互相交叉的现象时有发生,图1中虚线的意义就在于此。实际上战争惊险电影不会单独使用某一种表现形式,三者的结合才是常态。那为什么三者能够融合呢?

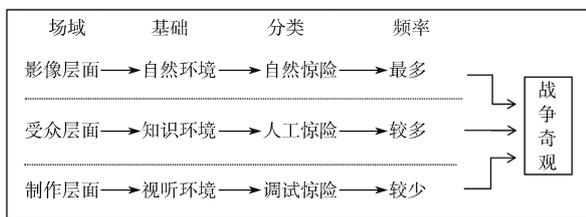


图1 惊险氛围营造及其与战争奇观融合示意图

二、类型元素：双重人类本能的内在缝合

所谓类型元素,指的是类型电影中反复出现的表现元素。理查德·麦特白认为,类型电影的“独特性”体现在它组合人物、“背景、情节事件和动机”

等“类型特征元素”的方式上^[11]。实际上,类型元素的范畴包罗万象,诸如人物角色、社会历史、时代背景、情绪情感、艺术表现、伦理道德等等都包含其中,可以说其“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素”^{[12]4-6}。也就是说,类型元素不但与人类的某种欲望紧密相关,因为“每个类型都暗含着它自己的一组欲望、期待和快感”^[13],而且离不开影像奇观,其包罗万象的组成因素都可以吸引受众的目光。麦茨认为:“一切以外部形态呈现在我们面前和使我们成为目击者的以视觉形象为主的事件都是‘奇观’。”^[14]战争惊险电影具有双重类型元素,其一重是指向人类群体攻击欲望的战争奇观,一重是指向害怕和紧张情绪融合的恐怖奇观。双重类型元素在电影内部有主次之分,其表现为恐怖奇观元素为战争类型元素服务。正因为如此,二者能够融合在一起。

(一) 群体攻击欲望的安全宣泄

从某种意义上来说,通过战争来获取食物、保护家庭以及守卫领土,是一种出乎人类本能的群体攻击欲望。战争在历史发展过程中随处可见。“在以武装斗争为特点的中国新民主主义革命的征途上,充满着惊心动魄的斗争,涌现出了许多智勇双全、超凡出众的人物。客观生活为创作者提供了非常丰富生活素材。”^{[4]110}但在文明社会中,人类群体拥有的攻击欲被法律制度、社会文化压制,不能随便宣泄,于是,观看战争电影便成了“很好的选择”^{[12]257}。

战争惊险电影虽然涉及众多能够对他人生命安全产生威胁的主客体,却不会给受众造成真正的危险。我们始终是在银幕前观看他人的危险处境。我们明确知道很多战斗故事,是经过改编之后的奇观呈现。《智取华山》在开篇就点明,其是根据解放大西北的真实事件改编的;《平原游击队》以两位导演苏里、武兆缙经历的战争生涯为依托。战争奇观涉及的内容多是能够对他人生命安全产生重大影响的主客体,其能够非常轻松地与恐怖奇观相融合。比如,关于片中人物的安危,如果观众知道的信息比剧中人物双方都要多,就会使得观众因此始终处于一种高度紧张的害怕状态;但事后观众会发现,自己所知晓的某

些内容是在“误导”自己的注意力，实际上，自己提前知道的这些情况最终并不会对片中人物造成伤害。这说明，某些无效信息可以成为吸引观众注意力的一种辅助“凝视”，能够让我们处于担惊受怕的恐怖氛围之中，但却不会带来任何真正的危险。实际上，战争惊险电影只是以这种方式来引导观众“憎恨和恐惧”的产生，使之变成一种“电影对戏码本身的反射”^[15]。

（二）惊险氛围关联人类的恐惧本能

恐惧是人类面对危险或者突发状况时的一种触发害怕和紧张心理的本能反应。当某物或者某事打破我们所处的正常情境，让我们在紧张状态下对某事或者某物产生害怕心理时，“恐惧”这一情绪就会产生。约翰·华生就说：“恐惧是指人们在面临某种危险情境，企图摆脱而又不能摆脱时所产生的担惊受怕的一种情绪体验，这种体验是非常压抑和不自然的。”^[16]比如，当先天形成的自然环境处于极端状态之下，就会直接造成让观众处于担惊受怕的紧张状态之中的效果，使得他们害怕这些极端状态下的自然环境产生破坏性力量从而导致毁灭性灾难的发生，给影片人物的生命安全带来极大伤害，进而影响战争的进程。海德格尔就认为，人在害怕时会产生由危险引起的退缩和逃避等心理，他说：“基于怕而在怕所展开的东西面前退缩，在有威胁性的东西面前退缩，才有逃避的性质。”^[17]

因此，惊险氛围能够激起人类的恐惧本能。但凡能够让人们处于害怕和紧张状态的事或物，都可以归属于战争惊险的范畴，“每当这些事物出现的时候，人们的注意力便会以一种超常的强度聚焦于其上”^{[19]323}。惊险氛围是涉及视觉和听觉认知的恐怖奇观，而战争奇观会涉及一系列生活中能够和惊险氛围互相契合的事物。上文列举的经典电影文本中都能够找到这样的案例，这也是三大表现形式没有明显分界线的重要原因。

（三）恐怖奇观为反思战争服务

惊险氛围的营造不仅仅出现在战争电影之中，反特电影，甚至科幻片、动作片、喜剧片也都可以营造惊险氛围。现实生活中能够让人感到紧张和害怕的事物种类繁多，它们在任何类型的电影中都可以营造惊险氛围。相对来说，“十七年”时期的战争惊险电影对这些惊险之物的表现始终

将其限定在战争（军事）奇观的范畴内。对于战争惊险电影来说，惊险（恐怖）氛围是为战争奇观服务的，尤其是能够给人类造成杀伤的武器装备以及辅助设施，多同时出现在电影之中。比如《奇袭》中，敌人在蜿蜒公路上追逐乘坐抢夺而来的军用吉普的三人志愿军小组时，敌人的机枪扫射和关卡拦截都让观众担忧志愿军的安危。

战争惊险电影依旧属于战争电影的范畴，“惊险样式是为影片主题服务的”^[18]。虽然战争惊险电影的恐怖奇观源自人类的群体攻击欲，但其主题却是对战争的“反思”^{[12]257}，特别是“十七年”时期的电影，本身就承担着非常重要的宣传教育功能。因此，对战争惊险电影来说，通过惊险氛围的营造增强战争的奇观属性，借助社会文化语境对攻击欲的包裹，激发起观众内心深处对战争的进一步思考，这才是战争惊险电影类型元素的内核，也是双重类型元素实现内部缝合的终极原因。比如在《智取华山》《渡江侦察记》《平原游击队》《铁道游击队》《沙漠追匪记》《51号兵站》《林海雪原》《冰山上的来客》等经典战争惊险电影中，敌人都异常强大且凶狠，敌我双方的斗争非常激烈，但战争的血腥与残酷并不是电影表现的重点，导演的最终目的是要让观众感受到今天的幸福生活来源于先辈舍生忘死的不屈斗争。观众担忧的对象始终指向正面人物，哪怕是反面人物让观众感到害怕了，观众也是在担心正面人物的处境。在“十七年”时期的战争惊险电影之中，引起观众认同的是正面人物。

从上述论述中可以看出，战争惊险电影在双重类型元素的缝合之下，实现了惊险氛围与战争奇观的融合，这里面最重要的一环就是社会文化的包裹与转化。我们不禁要问，“十七年”时期的战争惊险电影反映了怎样的社会文化语境呢？

三、文化语境：“家国话语”的浪漫化表达

说起类型片，通常会令人不自觉地将其与“公式化的情节”“定型化的人物形象”“图解式的视觉图景”等特征联系在一起^[19]。这种概括偏重类型电影在影像方面的奇观属性，用最能直接吸引受众注意力的内容来归纳类型电影的特征，但它对类型影像背后观众的接受以及文化属性却较

少涉及,因此,关于类型特征的认知还有进一步挖掘的可能。无论影像奇观多么吸引观众,我们都希望类型电影能够以其文化感召力来显示自身的魅力,社会文化语境对类型电影的影响,怎么强调都不为过,正所谓“类型是一个形式趣味与社会观念的统一王国……类型片以大众熟知的表意体系反映社会变革,参加社会评判和改革……追随大众价值取向的转变”^[20]。“十七年”时期是新中国社会结构剧烈变化的时期,当时,经过政治、经济、文化、思想等各个方面的建设和改造,在新生的共和国中,一个全民高度认同的社会体制诞生了,“以国为家的政治话语”^[21]贯穿其发展过程中。这一家国同构式话语也支配着这一时期电影事业的发展,其要求电影着力表现人民群众对家国共同体的认同和美好期待。具体到战争惊险电影,就是用一种极富浪漫性的方式表达对“以国为家的政治话语”的高度认同和期待。所谓浪漫式表达,指的是战争惊险电影在表现社会文化语境之时,借助各种手段让画面内容充满激情昂扬的情绪力量,其一般是借助山河大地的诗意化呈现、人物形象的神圣化塑造、特种作战的类型化展示来实现的。

(一) 山河大地的诗意化呈现

诗意既是电影异常重要的美学追求,也是电影创作者传递情感、增强电影感染力最常使用的有效手段。诗意的境界普遍重视一种“浪漫化”的视听表达,其从“视觉和听觉的奇异交织”中对某一细微之处加以“永恒化”和“普遍化”,它能够在每个欣赏者的“凝神注视”中传递出鲜活优美的银幕内容^{[22]59-60}。所以,将祖国的大好河山以一种诗意化的方式呈现出来,先天就蕴含着家国认同的浪漫属性,表达出维护国家安全和稳定的美好愿景。

具体到“十七年”时期的战争惊险电影,其主要是靠大量表现自然环境的空镜头配合着音乐节奏的引导来实现的。康德认为:“当观看高耸入云的山脉,深不可测的深渊和底下汹涌着的激流,阴霾沉沉、勾起人抑郁沉思的荒野等等时,一种近乎……神圣的战栗就会攫住观看者。”^[23]朱光潜在探讨诗歌的起源时提出:“诗歌、音乐、舞蹈原来是混合的。它们的共同命脉是节奏。”^{[22]17}比如《智取华山》,就是通过大量摇镜头向观众

展示了华山雄伟壮观的全貌。侦察小分队首次侦察华山地形以及从侧翼侦察华山地形的时候,画面上除了摇镜头得到的相关地形地貌外,观众看不到其他内容。配合着音乐,其向观众展示了祖国山河的诗意画卷。这样的诗意化表现方式,观众在《渡江探险》《云雾山中》《冰山上的来客》等电影中都能够看到。因为空镜头本身就是一种以表现景物为主的镜头形式,其能够将优美的景色呈现在观众面前,让观众充分感受祖国壮丽山河的雄奇瑰丽。以山河大地为代表的国土是社会文化语境诞生的时空基础,将其诗意化呈现的最终目的是激发观众热爱自然、热爱国土的“爱国主义”情怀,增强其对新生政权的信心^{[1]166}。实际上,惊险氛围的营造,其最终目的也是如此。

(二) 人物形象的神圣化塑造

社会文化语境有了诞生的时空基础,还需要生活在这片土地上的“人”去实践,才能将思想观念完美表现出来。为此,战争惊险电影在塑造人物形象时,重点突出他们为了维护这片土地愿意付出一切的性格特征,用一种神圣化的方式塑造出一大批足智多谋、英勇无畏、坚忍不拔等高大上的英雄人物形象。羽山认为:“惊险样式,主要是集中描写勇敢和机智——即那些具有无产阶级立场,为党为祖国为人民不惜牺牲的英雄人物的勇敢和机智。”^[24]细究起来,这些人物形象可以分为两类:一类是解放军(八路军)军官与战士。电影将他们塑造成不惧死亡、能力强大、爱护百姓的英雄人物。为了完成任务,他们充分发挥自身的主观能动性,以革命乐观主义精神,尽心尽力完成党和国家交付的任务。另一类是广大人民群众。电影中的他们通情达理,思想觉悟高,痛恨旧政权,愿意帮助解放军(八路军)。像《渡江侦察记》《平原游击队》《铁道游击队》《云雾山中》《冰山上的来客》等电影中解放军(八路军)与人民群众的人物形象都是如此,他们都是被“神圣化”之后的人物形象^{[1]183}。

“十七年”时期的战争惊险电影对人物形象的神圣化,充分说明军民处于一种非常融洽的关系之中。双方紧密合作,消灭敌人,保卫家园。其也表明,家国一体的政治话语受到人们的热情接受,意识形态的“话语询唤”延伸至银幕之外。战争惊险电影所承担的“爱国主义教育功能”,

在这一刻激发出巨大力量，化作了“广大人民群众”建设并维护“社会主义”新生政权的“冲天干劲”^[25]。

（三）特种作战的类型化展示

尽管战争惊险电影同样需要表现敌我双方你死我活的斗争，但与史诗性质的战争影片不同的是，战争惊险电影往往并没有规模宏大的战争场面。战争惊险电影的正面主人公更多是以一种特种作战的方式来完成任务的，即以小队的形式对目标进行可控范围内的干扰、破坏和作战。某种程度上，也可以将其称为“特种作战电影”。

可控的战争奇观是这一时期战争惊险电影最关键的特征之一，因为战争惊险电影的描写重点是“将惊心动魄的情节同人物性格的刻画结合起来”^{[4]110}，这样，炮火连天的战争现场就退居次要地位。本文所涉及的11部战争惊险电影，都没有宏大的战争场景，它们表现的是新生政权已经建立之后需要对其加以稳固、完善的斗争任务，面对的敌人大多是主力溃散之后藏匿在各种险恶之地或者大城市之中的敌人。另外一个明显的特点就是，我军执行任务的人数较少，而敌人人数上占据局部优势。比如《智取华山》中侦察小分队只有7人，《沙漠追匪记》中追击土匪的解放军战士只有3人，《奇袭》中被大队敌人追杀的志愿军战士也只有3人，《林海雪原》中打入土匪内部的解放军战士更是只有一个人。敌人在局部层面上远远强于我方的设定，实际上就是电影通过特种作战的类型化展示来表明：稳定的家国体制还面临着敌人的仇视，我们不能丧失对敌人的“警惕性”^{[1]152}。在局部劣势的情况下，我军小分队要想获得胜利，离不开人民群众的大力支持。概言之，“十七年”时期的战争惊险电影洋溢着对人民群众的赞美，传递出对人民群众伟大力量的歌颂之情，赋予了影像画面崇高的人民性。

类型电影本身也具有意识形态属性，所以“十七年”时期的社会文化语境出现在战争惊险电影之中并无不妥，只是高明的类型片都是以一种“润物细无声”的方式将意识形态内容杂糅进自己的故事内容之中，而不是对其进行简单粗暴的展示。“十七年”时期的经典战争惊险电影在这一方面的操作，还是可圈可点的。

“十七年”时期的战争惊险电影具有明显的类型特色，其主要是通过自然惊险、人工惊险以及

调度惊险的营造，在影像层面实现惊险氛围与战争奇观的融合。二者之所以能够结合，离不开战争惊险电影类型元素的整合。战争惊险电影蕴含着人类群体攻击欲与恐惧本能并存的双重类型元素，但其关于战争的认知处于首要位置。战争惊险电影借助社会文化语境的包裹，完成对战争奇观和惊险氛围的文化认知。惊险氛围的营造及其融入战争奇观，经过“家国话语”浪漫式表达的包裹，呈现为爱国主义的政治宣教，最终是为巩固新生政权、增强民族自豪感服务的。这就是战争惊险电影表现自身类型特色的过程。但这一时期的战争惊险电影因为商业元素的缺失，并不能成为标准的类型电影。在这些电影中，政治话语的宣教表达往往太过“生硬”，丰富的人性被“简化”为单一的阶级属性。其对阶级斗争的过分强调，“遮蔽”了“电影语言”对思维方式、人生意义、伦理道德、审美意识等更深层次的探索；本土电影的一些优秀传统被其人为地“强行割裂”；其对高大全的人物塑造，往往掩盖了对“现实生活”的反省^{[4]497-501}。这些，在降低“十七年”时期战争惊险电影娱乐性的同时，实际上也阻碍了其艺术性的进一步提高。但是瑕不掩瑜，这一时期的战争惊险电影在丰富当代电影样式、探索电影语言新发展等方面，作出了不小的贡献，值得学界的重视与研究。

参考文献：

- [1] 李道新. 中国电影的史学建构 [M]. 北京：中国广播电视出版社，2004.
- [2] 饶曙光，邵奇. 新中国电影的第一个运动：清除好莱坞电影 [J]. 当代电影，2006(5)：119-126.
- [3] 彭静宜. “十七年”电影创作模式与类型元素辨析 [J]. 当代电影，2014(1)：61-65.
- [4] 孟犁野. 新中国电影艺术史（1949—1965）[M]. 北京：中国电影出版社，2011.
- [5] 尹鸿，梁君健. 建构大众电影的叙事范式：改革开放四十年以来的电影类型演变 [J]. 当代电影，2018(7)：10-16.
- [6] 托马斯·沙茨. 好莱坞类型电影 [M]. 冯欣，译. 上海：上海人民出版社，2009：28.
- [7] 钟惦斐. 影片“智取华山”的惊险样式和它的表演艺术 [J]. 戏剧报，1954(1)：19.
- [8] 齐格弗里德·克拉考尔. 电影的本性 [M]. 邵牧君，译. 南京：江苏教育出版社，2006：79.

- [9] 聂欣如. 电影的语言: 影像构成及语法修辞 [M]. 上海: 复旦大学出版社, 2012.
- [10] 古斯塔夫·勒庞. 乌合之众: 大众心理研究 [M]. 重印版. 戴光年, 译. 北京: 新世界出版社, 2011: 13.
- [11] 理查德·麦特白. 好莱坞电影: 1891年以来的美国电影工业发展史 [M]. 吴菁, 何建平, 刘辉, 译. 北京: 华夏出版社, 2005: 70.
- [12] 聂欣如. 类型电影原理教程 [M]. 上海: 复旦大学出版社, 2020.
- [13] 陈犀禾, 陈瑜. 西方当代电影理论思潮系列 连载三: 类型研究 [J]. 当代电影, 2008(3): 67.
- [14] 克里斯蒂安·麦茨. 电影表意泛论 [M]. 崔君衍, 译. 北京: 商务印书馆 2018: 178.
- [15] 罗伯特·考尔克. 电影、形式与文化 [M]. 3版. 董舒, 译. 北京: 北京大学出版社, 2013: 386.
- [16] 约翰·华生. 行为心理学 [M]. 刘霞, 译. 北京: 现代出版社, 2016: 61.
- [17] 马丁·海德格尔. 存在与时间: 修订译本 [M]. 重印版. 陈嘉映, 王节庆, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2016: 215.
- [18] 檀秋文. 戴着镣铐跳舞: 论“十七年”反题材与惊险样式的关系 [J]. 当代电影, 2008(9): 64.
- [19] 许南明, 富澜, 崔君衍. 电影艺术词典 [M]. 修订版. 北京: 中国电影出版社, 2005: 65.
- [20] 郝建. 类型电影教程 [M]. 重印版. 上海: 复旦大学出版社, 2016: 11.
- [21] 李道新. 中国电影文化史(1905—2004) [M]. 北京: 北京大学出版社, 2005: 244, 254.
- [22] 朱光潜. 诗论 [M]. 北京: 开明出版社, 2018.
- [23] 康德. 康德三大批判合集: 下 [M]. 邓晓芒, 译. 杨祖陶, 校. 北京: 人民出版社, 2017: 311.
- [24] 羽山. 惊险影片中的人物形象塑造 [J]. 电影艺术, 1962(1): 37.
- [25] 李平贵, 胡亚兰. 中国共产党爱国主义教育百年演进历程与基本经验 [J]. 湖南工业大学学报(社会科学版), 2022, 27(1): 91.

责任编辑: 黄声波

.....

(上接第27页)

- [12] FLEISCHMAN S. Tense and Narrativity: From Medieval Performance to Modern Fiction[M]. Austin: University of Texas Press, 2014.
- [13] HAMAWAND Z. English Stylistics: A Cognitive Grammar Approach[M]. Switzerland: Palgrave Macmillan, 2023: 58-59.
- [14] LEECH G, SHORT M. Style in Fiction[M]. London: Longman, 2007.
- [15] HERMAN D, JAHN M, RYAN M. Routledge Encyclopedia of Narrative Theory[M]. London & New York: Routledge, 2005.
- [16] LYELL A W. Lu Xun's Vision of Reality[M]. Berkeley: University of California Press, 1976.
- [17] 寇志明. 纪念美国鲁迅研究专家威廉·莱尔 [J]. 鲁迅研究月刊, 2006(7): 88-90.
- [18] BARTHES R. Introduction to the Structural Analysis of Narratives[M]//Image Music Text. London: Fontana Press, 1977.
- [19] PRINCE G. Narratology: The Form and Function of Narrative[M]. New York: Mouton Publishers, 1982.
- [20] 杨宪益. 杨宪益对话集: 从《离骚》开始, 翻译整个中国 [M]. 北京: 人民日报出版社, 2010: 6.
- [21] LYELL A W. Diary of a Madman and Other Stories[M]. Honolulu: University of Hawaii Press, 1990: XL.

责任编辑: 徐海燕