

# 中国电影观念再辨析与再认识（1977—2017）

饶曙光 李国聪

**摘要：**近年来，伴随着政策、资本、技术等多元力量的交织、渗透与博弈，社会文化生态日趋显现出复杂的状貌。兼具“意识形态”和“文化商品”双重属性的电影，动态性地凸显出在艺术、文化、产业及工业等层面的多重面相，也相应地被裹挟进了众说纷纭的认知体系和众声喧哗的舆论生态之中。电影生存环境的跃迁带动电影观念的持续调整。中国电影蜕变与革新的历史，亦是其电影观念不断演进的历史：从上个世纪80年代的思想大解放到90年代的市场化改革，再到新世纪以来的产业化浪潮，中国电影在美学观念、艺术观念、文化观念及产业观念等层面发生了巨大变革。历史证明，只有实现电影观念与产业实践的良性对话、电影理论批评与创作实践的握手言和，才会碰撞出良性互动的电影生态体系，也才能立足于国际化语境建构中国电影流派，立足于中国电影实践发展建构电影理论批评的中国学派。

**关键词：**电影观念；艺术本位；市场化；产业化；中国电影流派、学派

**作者简介：**饶曙光，男，研究员。（中国电影家协会，北京，100013）

李国聪，女，博士生。（上海大学 上海电影学院，上海，200072）

**中图分类号：**J9

**文献标识码：**A

**文章编号：**1008-6552（2018）01-0035-11

—

现代社会，电影逐渐与电视、互联网一起成为影响人们价值理念、情感结构及审美趣味的重要传播媒介。它不仅渗透到大众生活的深层肌理，映照出整个社会的变革风貌及微妙情绪，还承载着文化意义上的价值担当，担负着传播国家主流文化、核心价值观、“中国梦”思想及社会主义伦理秩序的要务，更逐渐成为拉动周边消费、增加行业投资及解决就业问题的重要力量。电影全产业链条的经济活动对国民经济建设的贡献开始引发各界关注。尤其是近年来，伴随着政策、资本、技术等多元力量的交织博弈和强势介入，社会文化生态日趋显现出复杂的状貌，兼具“意识形态”和“文化商品”双重属性的电影，动态性地描摹出在艺术、文化、产业及工业等领域的多重面相，也相应地被裹挟进了众说纷纭的认知体系和众声喧哗的舆论生态之中。换言之，真实社会的变化不断推动理论批评的变化，电影生存环境的跃迁也带动电影观念的持续调整，只有实现电影观念与产业实践的良性对话、电影理论批评与创作实践的握手言和，才会碰撞出良性互动的电影生态体系，也才能立足于国际化语境建构中国电影流派，立足于中国电影实践发展建构电影理论批评的中国学派。

中国电影已经成为世界第二大电影市场，迈向世界第一大电影市场的梦想指日可待。欣喜之余，我们更应清醒地意识到，“电影强国”光荣彼岸的抵达，绝不应仅仅停留在漂亮的数字之上，还需来自顶层设计、产业机制、工业体系、内容资源、多元资本及科学技术的通力协作，而这种“通力协作”的前提是要保持一种与时俱进、富有包容也充满活力的电影观念。

1980年代，著名电影理论家郑雪来先生便赋予“电影观念”以思辨哲学视角。他强调，电影观念需要与电影在既定阶段所达到的水平相适应。他特别重视电影观念的“阶段性”，“不看到电影观念的阶段性，会使我们囿于某一发展阶段的电影观念；不看到电影观念的继承性，会使我们割断与传统的联系，而电影的革新也将成为无本之木、无源之水。”<sup>[1]</sup>著名电影学家郝大铮先生也以思辨的眼光审

视“电影观念”与“电影实践”的相互关系。他认为电影观念是进化的、多元的，而不是排他的、并列的，电影实践受电影观念支配，电影的发展的前提是电影观念的发展。在他看来，只要看到电影实践的新面貌，便可肯定新的电影观念业已存在，电影观念首先是创作意识，然后才是理论见解，理论见解是对创作意识的承认。<sup>[2]</sup>可以说，无论电影观念还是电影实践都需要一种与时俱进的姿态和开拓创新的精神。以电影界对电影“商品属性”的认知为例，早在1984年，围绕“电影究竟是不是商品”曾发生过颇为激烈的论争，电影的“商品属性”被淹没在了浩荡的反对声中，之后近二十年间，在重重力量的桎梏下，电影观念层面并未产生实质性突破，电影实践层面的改革屡屡陷入举步维艰的尴尬境地。直到2002年，党的十六大召开之后，业界对电影作为“产业”、“商品”及“工业”的认知开始得到应有的重视，电影的多种角色和多重身份开始跃入大众视野，这就为中国电影的全面产业化改革和高速增长提供了强有力的观念支撑和理论指导。

事实上，新时期以来，中国电影蜕变与革新的历史，亦是其电影观念不断演进的历史。从80年代的思想大解放到90年代的市场化改革，再到新世纪以来的产业化浪潮，中国电影在美学观念、艺术观念、文化观念及产业观念等层面亦发生了历时性的变革，纵向发展脉络间隐含着既定的时代风潮和文化底蕴。同一时期，电影在与其它领域的碰撞和交汇中，显现出了愈发多元化的横断面，电影观念的建树也在社会学、经济学、哲学、心理学等跨学科理路的介入下，彰显出日趋众声喧哗的发展态势。由此，如若我们将对电影观念的爬梳放置于纵横坐标系之间加以审视的话，不仅能够敏锐捕捉到电影观念的“延续性”、“承继性”及“迭合性”的特质，还能审筛出其间因诸种原因而隐存的“断裂点”，亦能够在抽绎出新时期以来电影观念的演进脉络的同时，提炼出电影观念“滞后性”症候背后的复杂动因。

可以说，伴随着改革开放四十年来社会语境、文化语境的变迁，中国电影在转型升级、砥砺前行中显现出愈发多元化的样貌，并在融入政治、经济、文化等不同系统时，逐渐激发出电影作为时代前进号角的巨大凝聚力和影响力，得以调动更多的社会力量参与到电影事业、电影产业中来。这既是文化自信的生动体现和鲜明印证，也是中国电影走向持续繁荣的重要驱动和根本保障。其一，从艺术/美学/文化层面讲，它是美学思潮的产物，作为一种艺术创作，电影有着不同于其他艺术形式的独特性。一方面体现在其镜头语言、影像造型、艺术风格、创作特色、表现手段等方面；另一方面，电影通过反映对象、主题思想、叙事内容、人物形象等折射现实生活、社会文化及民众心理的变迁。以现实主义创作为主调的镜像故事里既融汇了创作者的生命体验和情感表达，也蕴含着大众文化诉求及日常生活经验。其二，从产业/市场/商业层面讲，电影是文化产业的火车头，兼具经济责任和文化使命。电影创作既要满足大众多元化、个性化的消费需求，以创意吸引观众，也须迎合大众当下的文化体验、情感诉求和国族想象，并给予相应的精神慰藉。电影作为典型的文化创意产业，比其它文化产业具备更强大的文化影响力和传播力，兼具一般产业的共性和文化产业的独特性，是国家形象建构和文化软实力的重要载体。其三，从工业层面来讲，电影在一定的社会语境和经济条件下得以实现产业链条的构建和拓展，它是市场、资本、技术、观众等各方面力量博弈下的产物。可以说，全面深化改革的十几年来，中国电影在升级换代的转型道路上发生了整体性、颠覆性的变革，尤其是伴随电影产业体制机制的革新，一大批兼具思想性和艺术性、两个效益俱佳的优质影片浮出地表，可谓硕果累累，诚如张宏森先生所言“中国已经成为民族电影文化占据主导地位的世界第二大电影市场”。<sup>[3]</sup>不过，在中国电影蓬勃发展的同时，也不可避免地出现了很多现有电影理论和市场经验无法解释的产业现象，呈现出前所未有的复杂性和多变性，也相应地映照出中国电影理论批评建设的缺失以及电影观念的滞后性。随着电影自身生存环境、生存格局及生存方式的不断变化，对电影特性的认知、理解以及审美标准和评价体系也需要与时俱进的适时调整，才能准确把脉中国电影的发展路径及趋势，总结出高瞻远瞩、切

中肯綮的真知灼见，为中国电影的可持续繁荣发展保驾护航。

## 二

上世纪70年代末80年代初，“艺术创新”成为中国电影界的引领旗帜和响亮口号，新风格、新样式、新题材的出现，为中国电影带来了无限生机和诸多可能。这一时期的思想启蒙和思想解放，从某种意义上实则承继了五四精神的内核，剔除了长久扼制国民创造活力和独立个性的顽疾弊病。文革结束初期，政治话语制约文艺格局，斡旋在创作“禁区”桎梏中的电影艺术家，面对满目疮痍、百废待举的现实，捉襟见肘般地在夹缝中艰难地摸索着“从花园放逐到沙漠”的“人性”“人情”的表达方式。他们于重重困境中试图抖掉枷锁、融化坚冰，以顽强挺立的姿态廓清迷雾、重获生机。

在这种背景下，80年代初期，以“现代理性”为主调的新启蒙主义作为最具影响力的现代化意识形态，凝聚知识分子的启蒙情怀，建构起了“民族现代化”和“人的现代化”的精神理念和价值范式。以此为肇始，具有文化现代性和人文精神憧憬的精英文化话语渐成雏形，促成了以“文化开放”和“历史反思”为主要特征的思想解放运动。这一思想解放对知识分子身份的重新认知，强有力地推动电影艺术家冲破创作“禁区”，以挣脱来自“两个凡是”的缰绳束缚。可以说，这一时期整个电影界开始悉心探寻电影艺术特性，高扬现实主义“复归”的纪实美学旗帜，打破观念化的僵硬模式和极左蒙昧思想，并试图以一种世俗化的创作倾向寻求人的主体性表达及个性解放，这无疑是电影意识走向觉醒的必由之路。

在“理论滋养灵感”的年代，方兴未艾的电影创作，离不开电影理论的倡导和关注。1979年，白景晟的《丢掉戏剧的拐杖》以及钟惦棐的《戏剧与电影“离婚”》等文章，主张电影要摆脱“戏剧化”“舞台化”，跳出戏剧思维影响的泥坑，摆脱戏剧模式的束缚，才能充分挖掘电影艺术自身的潜能，实现中国电影的“大踏步前行”。再如，张暖忻、李陀在《谈电影语言的现代化》一文中，强调要保持电影语言的持续更新，实现电影叙述方式、镜头运动以及造型手段的突破，开创具有独特民族风格的现代电影语言。1980年，张骏祥提出了“电影就是文学——用电影表现手段完成文学”的主张，随后掀起了关于电影“文学性”的激烈讨论。可以说，这一时期电影界的理论探索和争鸣主要集中在电影的本性是什么、电影与戏剧的关系、电影与文学的关系以及电影语言现代化等一系列问题上，虽论争不一，但目的都指向了新时期电影观念的更新问题。与此同时，这一时期电影中对人性、人情以及真实性的诉求也成为创作层面的主调。

可以说，从“人性人情讨论”“纪实性讨论”到“文化反思”，生动显映了这一时期的理论发展进程。诸类思想在遭遇长期的遏制和压抑之后，借力“新时期”这一契机得以浮出地表，它们不仅活跃了艺术家的创作思路，也成为理论界争相探讨的学术热点。在这股浪潮的涌动下，电影艺术家一方面复归被阉割的现实主义原则，倡导真实性创作；另一方面，他们从苏美电影以及西方现代主义电影中汲取经验，试图对电影从理论、创作以及批评等维度进行“补钙”。这一时期诞生的不少电影作品中，往往充斥和交织着两股力量——对文革浩劫反思的力量和对西方现代化资源接受的力量。它们之间交互影响，相互角力，共同推动电影在理论批评和创作实践层面的革故鼎新。

这一时期电影创作中的“人性”和“人情”虽“忸怩作态”但得以“重见天日”，“人道主义”在主体性诉求的推动下由模糊、朦胧渐趋走向明晰化，电影界形成了以“人”为逻辑中心的主流文艺观。其中，以《小城之春》的重新评判以及《红高粱》《野山》等影片的出现为标志，“人性”“人情”的表达真正意义上摆脱了僵化的观念枷锁和精神束缚，不少电影艺术家获得了较为自由、宽松的创作环境，并达到了较高的艺术水准和精神高度。他们开始将视角聚焦于宏大历史背景下受到戕害的生命个体，并潜入历史和生命深处悉心挖掘真实的人性、人情和人道主义，创作出了不少颇具时代价值的扛



鼎之作，推动了电影观念的更新换代。如第三代导演秉承以人道主义为诉求和旨归的创作理念，开始将银幕主体从“历史的人”位移到“人的历史”；第四代导演以一种历史诗化的艺术策略创作出了一批具有人性深度、主体意识的佳作；第五代导演则在“叛逆”中反思文化、剖析人性、解构历史，掀起具有寓言化特质的探索片热潮。不可否认，处于不同社会文化语境中的创作群体，在与时代的对话、交流和融通中，形成了既相连又迥异的导演风格和创作理念，构成了1980年代具有启蒙精神的独特银幕实践，形成了理论批评与创作实践相互激荡的文化景观。

“本来，对一段已经逝去的历史及文化形态进行反思，乃是作为理性的最高形式的哲学的本位任务。然而，在民族哲学思维尚欠发达的国度里。对历史和文化进行反思的任务，也常常会历史地落到文学艺术的肩上。”<sup>[4]</sup>不难发现，1980年代的文化反思的确激发了海内外专家学者乃至社会各阶层的关注热情，呈现出百花齐放、百家争鸣的新气象。面对新旧文化的冲突、碰撞与交替，新时期文学率先扛起大旗，掀起全民性反思的浪潮，显现出愈发强烈的、自觉的批判意识。文艺界开始以反思的姿态积极推动传统文化的现代化，加深对外来文化的认识、吸收和借鉴。广大民众也开始意识到，如若只是一味抚摸伤痕，诉说苦难，推卸历史责任，就不会有清醒的自主意识，也不会成为自觉的历史主体力量，这就亟需将反思深入到传统文化脉理之中，切入到民族心理和社会结构的内部，才会迸发出强劲的力量。

在这一氛围的濡染下，新时期的文学思潮与电影思潮交相演绎、相互胶着。它们立足本土实际，着眼海内外文化资源，在纵横交错处荡漾着传统文化与现代文化“交汇”的涟漪，也激起本土文化与西方文化“对话”的波澜，映衬着多元文化交锋、冲撞的显影，在交替更迭的节点中潜隐着社会转型期民众日渐复杂的心理状态，饱含着大众愈发自觉的文化观念及觉醒的主体意识，也折射出艺术创造者的矛盾心态——喷薄欲出的深层情感与潜流般的理性认知的相互激荡。与此同时，极富群众性且覆盖面甚广的“电影艺术”作为文化形态的重要分支，迅速地汇入到这股全民性的文化反思潮流之中，理论批评界开始从文化内涵、民族心理及人性深度等层面关注创作实践，积极为中国电影创作寻求承继传统文化、开拓现代文化的新路径，探寻突破传统观念桎梏的新思路。

需要注意的是，这一时期电影观念在演进中所遭遇的桎梏，实则折射了中国传统文化现代化进程中的阻碍因素，一方面大量反现代化的价值观根深蒂固地存在于中国的潜隐文化中，另一方面，“文革”在某种程度上造成了中国传统价值结构的断裂和崩解。<sup>[5]</sup>大众往往会身陷这种“断裂”中而无所适从，亟需在反思历史和文化中寻求能够得以前行的道路和方向。事实上，长期以来，在中国，传统文化早已内化为某种国民性格、民族心理和精神面貌，由此，我们在试图挣脱传统糟粕的锁链并悉力迈向现代化时，不仅背负着沉重的思想包袱，还注定了要承受中华民族历史蜕变的沉重性和现代化转型的艰难性、复杂性。改革开放以来，中国迈入深刻变革的新时代，思想解放成为不可阻挡的大趋势，中华民族走向复兴，其中，文化复兴便是横亘其间的重要力量，然而这种转折也必然遭逢来自价值观念、现行意识形态及旧的政治体制的层层障碍。

这一时期身处商业大潮的电影艺术家们便显示出了一种“守望”和“抵抗”的姿态，他们只愿谈观众，更倾向于“我的电影是为观众，为人民”的创作理念，却对“市场”和“赚钱”的意旨缄口不谈、避而远之。“电影是商品，我的电影商业赢利越多越好”似乎成为讳莫如深的话语。事实上，大多数导演的思维仍受到过去计划经济体制的影响，掺杂有“电影为政治服务”的惯性思维，以至于造成电影创作中市场话语的“边缘化”、商业观念的“淡化”以及商品意识的“缺失”。究其原因，在数千年的历史文化积淀中，“文以载道”的艺术观念已根深蒂固地渗透进中国知识分子的血液里，也深刻地烙印在创作者的骨子里，从意识层面蔓延至无意识层面，短时间内难以抹除和消弭。此外，这一时期的电影界仍受到来自“左”的思想的渗透和影响，思想并未完全解放，创作观念还处于被禁锢和钳制

的所谓“清规戒律”和“条条框框”之中。面对经济大潮的冲击与政治“左”的影响，“逃避现实”成为电影创作的“潜台词”，由此，观众内心所迫切希望看到反映经济改革与社会改革以及与生活息息相关的现实题材影片自然少之又少，观众的“离去”使得电影“实现三性统一”的祈愿沦为泡影。此时，面对电影市场惨淡的光景，部分创作者缺乏大刀阔斧改革的勇气，“人才闲置”与“人才外流”造成电影创作积极性的下降。电影院缺乏优质片源，质量和数量都无法得到有效保证，势必造成电影市场的恶性循环，进而伤害到电影自身的健康发展。

### 三

若要全方位描述新时期电影的发展历程，电影创作与政策体制、产业机制、市场意识以及工业观念之间的内在关系是不容忽视的方面，换言之，对新时期电影发展史的描摹绝不能仅仅停留在艺术层面，还需要从市场体制、政策管理、产业链条、工业系统等方面入手，尤其是这些动因之间错综复杂的关联，以及渗透其间且无处不在的处于动态演进中的电影观念。这不仅仅是必要补充，还是推动电影创作实践的关键力量。毕竟，伴随着时代变迁，新时期以来的电影在文化、艺术、美学以及产业、工业等层面显现出多重面相，它以愈发多元化的角色在诸多领域彰显出蓬勃的生机、巨大的市场潜力及文化传播力。

1987年是当代中国电影发展史上具有转折意义的一年。随着计划经济体制向市场经济体制的迈进，经济结构发生深刻变革，新的经济运行机制浮出水面，市场意识和商品观念悄然漫溢，促成了启蒙文化向大众文化、审美文化向消费文化、精英文化向媒介文化、高雅文化向世俗文化的过渡和转型。<sup>[6]</sup>面对日益娱乐化、大众化、平面化的社会文化语境，消费文化浪潮泛起，时尚和个性化消费渐成趋势，大众沉浸于流行文化中“难以自拔”，在后现代式的碎片思维里徘徊徜徉，享乐主义于此间迅速滋生蔓延。与此同时，在大众文化的浸润和熏染下，电影创作开始在个性（作者）表达与观众（市场）接受、艺术诉求与市场价值、文化内涵与商业开发等矛盾冲突中寻求平衡和对话的可能性，握手言和般的“妥协”也就成了大部分电影艺术家的基本策略。换句话说，随着文化市场化和大众文化的崛起，电影若要在商品化语境下得以生存，不仅要调和艺术性与商业性的矛盾，还要调和精英文化立场与大众文化语境的冲突。80年代中后期的电影创作正是深谙“调和”“对话”和“沟通”的逻辑理路，形成了别具一格的美学特色和生产格局。

事实上，1980年代以来的电影界在很长一段时间里，由于长期受到“左”的文艺思潮的渗透和影响，僵化的“条条框框”仍钳制着艺术家本应自由的创作心态，“娱乐片需反映现实生活”的“条规”也束缚了其本应活跃的想象力和创造力。正是在这种氛围下，造就了从理论批评到创作实践各个层面对商业片“不屑一顾”的心态。如果说“探索艺术”是对观众审美趣味的某种叛逆和违背，遭遇到了市场和票房的“冷风暴”，而同样作为文艺形式之一的“大众艺术”则是对观众审美、传统文化习惯及社会传统伦理认知的迎合，却也时常陷入“艺术性缺失”的舆论漩涡中，这种错位性的尴尬与电影观念的“滞后性”有着密不可分的关联。

1990年代初期，“工具论”观念仍或多或少地影响着中国电影的创作观念及发展思路，面对电影观众的大量流失和电影市场的萎靡不振，梅朵先生曾满怀忧虑地谈到：“不容回避，我们的主要问题是体制不合理，而形成目前电影体制不合理的根源何在呢？我认为中心问题在于观念，在于以什么样的态度对待电影，把电影摆在一个什么位置上。”<sup>[7]</sup>虽然关于“娱乐片”的大讨论，给当时中国电影的发展带来一丝生机，然而观众的流失仍证明了整个电影界的创作观念“并未真正改变”。他还一针见血地指出“何况在有些人的观念中，拍摄所谓的‘娱乐片’仅仅是作为‘工具论’的一种补充，一种缓解，而不是真正理解它的价值，把它放在适当的位置，给予应有的重视。”<sup>[7]</sup>不容忽视的是，电影理论、批

评、观念的相对滞后也对彼时的电影创作实践产生了些许阻碍。诸如1989年,吴贻弓先生在上海农村电影工作经验交流会上的讲话中谈到,赵焕章同志拍摄了广大农村观众喜欢的影片,然而“老是得不到理解”,他的电影常常被嘲讽为“土电影”,评论界、理论界甚至质疑他“根本不会拍电影”,批评其影片是“低档次”的,赵焕章为此深感苦恼。吴贻弓颇为无奈地说:“好像另外还有一批影片是属于高档次的。那么,什么叫高档次呢,就是越看不懂的、越是没人看的影片越是档次高。”<sup>[8]</sup>话语间流露出的不仅是电影理论与创作之间无法握手言和的无奈,还有对滞后性观念引致的舆论漩涡的痛斥,而这种舆论对电影创作者市场探索热情的压制也引起了整个电影行业的焦虑。遗憾的是,时至今日,这种现象仍如影随形般地萦绕于电影产业的成长历程之中。

1990年代中后期,商品经济浪潮拥泵下的产业结构调整力度加大,开始趋向合理化、高级化,市场意识以超出大众想象的速度迅速膨胀开来。在当时电影制片厂召开的“导演恳谈会”上,参会者更多的是在关心市场、议论市场,而无意于电影创作的想法和计划。胡柄榴导演颇显无奈和尴尬地说:“如今拍电影,钱的问题真是首当其冲的,很现实,没有办法,搞艺术,先得会挣钱。”<sup>[9]</sup>而这也是彼时无数电影工作者的真实内心写照。可以说,这一时期,“投资”“运作”“盈利”“策划”“营销”这些商战中的字眼和术语逐渐成为电影人嘴边的日常话语。关于票房分成、大片引进、媒介哄炒、广告策划的声音已经不绝于耳,而艺术诉求却被淹没在喧嚣浪潮中并趋向“失语”的边缘。与此同时,具有指令性特质的电影体制与电影的商品属性呈现矛盾式的对立状态,处于“左右为难”状态的中国电影市场不仅出现严重滑坡,也给创作界抛出了巨大的难题:如何实现“文化属性”和“商业属性”的“共生共存”,而不是再次出现“从一个偏向,走向另一个偏向”“从一个极端走向另一个极端”<sup>[10]</sup>的失控状态。按照历史的演进规律,如若一意孤行,必会带来另一场市场灾难。史实证明,电影的生产和创作亟需摆脱“工具论”的钳制和束缚,真正地融入到市场经济体制改革之中,才会按照经济规律和艺术规律健康地成长,也才会实现社会效益与经济效益的兼顾,打造出真正喜闻乐见的优质影片。

在这种喧嚣的市场环境中,电影界对于“电影”的角色和身份有了新的认知,对电影的评判标准也有了新的变化。拍过《滴水观音》《绞索下的交易》《魔窟生死恋》的宋崇导演认为,进入市场经济时代,只有转变恪守了几十年的电影观念,电影才会走向真正繁荣。<sup>[11]</sup>谢飞导演曾谈到市场化进程中电影创作观念的转变趋势:“电影是一门工业,一种商品,只有遵循商业规律电影才能生存。在这种氛围下,我们开始接触好莱坞商业片,开始琢磨类型片的技巧和手法,模仿它们的套路。我觉得,到目前为止,对好莱坞及香港商业电影的模仿与接受是我们现阶段认识世界电影的主流。也因此,我们现在的电影队伍正在分化、瓦解和淘汰。”<sup>[12]</sup>总的说来,面对市场化冲击,整个电影行业逐渐意识到,整体意义上的电影是商品、艺术和文化“三位一体”的综合体,这三重身份的“通力协作”才构成完整的电影本体形象,也就是“电影的艺术本体蕴含着商品和文化,电影的商品本体依赖着电影的艺术与文化,电影的文化本体基于电影的艺术与商品,三者有机相联。”<sup>[13]</sup>必须认识到,电影不仅是文化创意产业的重要分支,更是一门科技化艺术、工业化艺术,它必须按照市场经济最基本的规律以及投入/产出的原则来完成自身的生产与再生产。

随着市场竞争机制的优胜劣汰,在商品经济大潮中得以审筛的娱乐电影开始活跃在银幕上,而“如何提升电影质量”则成为关乎娱乐片生死存亡的首要命题。1996年,在以“电影创作与社会主义市场经济”为主题的研讨会上,提升国产电影质量的问题被提上议程,会议认为制片者、创作者普遍存在的急功近利的心态和浮躁心理是国产电影质量低下的重要原因。针对当时电影市场低迷的现状,参会者认为理顺制片、发行和放映之间的利益关系,是增强中国电影工业再生产能力的根本动力,也是繁荣电影创作、活跃电影市场的关键所在。这不仅需要电影发展按照市场经济规律和艺术生产规律,还要在此基础上制定具体明确的、切实可行的政策法规,比如电影法、制片人法以及电影审查法。<sup>[14]</sup>这



种将电影纳入产业/工业体系并使之进入法治轨道的理念，实则也是我国在市场化改革进程中的一种投射显影。由上可见，随着市场化改革的深入，中国电影市场面临票房下滑、质量堪忧的现状时，整个电影界已经开始意识到树立电影市场观念的迫切性，在强烈呼吁电影法的出台的同时，还将“提高质量”放在首要位置，确实为中国电影的发展奠定了有效的理论指导和观念支撑。

首先，在这股社会/文化大转型潮流中，对时代有着敏锐感知的电影创作者迅速调整和转变观念，对市场和观众产生了新的认知。他们在坚守艺术创作的同时，开始汲取海内外电影市场经验，悉力摸索市场规律和经济规律。在郑洞天导演看来，好莱坞电影之所以能够经受住各种冲击和考验，主要在于“它的主流形态从本性上适应观众的需求”，所以他积极倡导在拍摄电影时要毫不犹豫地按照好莱坞的方式拍电影，鼓励学习电影形态的好莱坞，以及借鉴好莱坞表达意识形态的方式。这一理念明显体现在他对《红色恋人》的定位上：他不仅认为“大投资是基础”，还认为“比如请好莱坞编剧，请香港明星，场面精致的程度，甚至包括录美各方面做的非常地道”是其实现既定目标的必要路径。<sup>[15]</sup>黄建新导演也曾坦言自己外出讲学归来后的观念转变，并将这种转变付诸他的创作实践，《站直喽，别趴下》便是典型的代表。他感叹道：“因为整个世界电影潮流都在变，就像流行歌，口味变了，你也得跟着变。这两年来，我一直在思考电影，过去认为电影是个艺术，现在觉得它不是个艺术，如果它是个艺术的话也是个时髦的艺术，它的语言系统和阅读对象老在变。”<sup>[15] (08)</sup>可以说，整个90年代，随着电影创作者观念的调整，市场观念、接受美学观念以及观众意识开始成为影片创作中需要考虑的重要因素，这些观念也开始渗透到电影的形式手法、叙事内容及题材选择上，渐趋促成了多样化、多品种、多类型的电影创作格局。

其次，进入90年代的电影工作者，在新的市场语境和创作实践的双重驱动下发生了心态上的变化。他们从舆论“漩涡”中挣脱出来，不再纠结于“要不要市场化”，而是转向思考电影市场化的具体问题，开始提出“继续深化电影体制改革”的发展方略，并将重点转向探索“怎么改革”的问题。郑洞天导演认为发育健全的市场是多层复合的，不仅要实现影片品种的丰富多元，还要保证供销渠道的形式多样。他强调“培育一个面向多层次观众，以多渠道多方式发行不同品位影片的电影市场机制。也许正适逢其时。”这一时期的许多导演也充分意识到以健全法制积极培育市场，实现公平竞争的同时，制片厂的核心竞争力归根到底在于创作出优质作品，方能赢得市场。在长影厂厂长李国民看来，要靠“机制”和“利益”而不仅仅是“教育”来调动电影工作者的积极性，他认为“电影厂的问题，说一千道一万，还是个体制问题、机制问题，不建立起真正意义上的现代企业制度，电影厂存在的问题不可能从根本上得到解决……最大限度地调动人的积极性并把这种积极性引导到正确的轨道上来，这是我们进行体制改革应该始终关注的核心之点。”<sup>[16]</sup>简言之，电影界不仅要在观念上承认制片厂、公司、影院的企业性质，更要在实践层面遵循企业改革的理路，顺延市场结构性调整的逻辑，给予电影企业充分的经营自主权，实现电影资源的优化配置。<sup>[17]</sup>总之，他们虽然站在不同的立场上发出了不同的声音，但有一点达成了共识：我们的电影工作、电影改革发展要以“经济建设”为中心，这是基本的指导思想；在这一前提下，还需要积极建立真正的现代企业制度，因循电影市场规律，稳步提高电影创作质量。可以说，正是电影人在改革实践活动中的不断反思、提炼和总结，逐步摸索出电影市场化改革的具体路径，那就是：一方面实现电影企业的自主权和经营权，努力适应社会主义市场经济；另一方面则是呼吁正确的电影指导思想和发展思路，也只有在正确的电影指导思想下，才能顺利实现电影体制的市场化改革。

此外，必须提到的是，“如何吸引和引导观众”的问题也成为这一时期诸多电影人思考的范畴，一方面，他们开始探讨如何“贴近观众”和“吸引观众”，另一方面也开始思索如何“培育观众”。诸多有识之士积极更新电影观念，实事求是地提出了颇具前瞻性和可行性的见解。诸如谢飞、王坪在创作

《世界屋脊的太阳》时坚持用情感力量打动观众,以情感为纽带实现与观众的沟通,激发观众的情感共鸣和心理认同。何平导演正是考虑到民间故事的叙事风格及中国观众的观赏心理,所以采用平铺直叙的方法拍摄《双旗刀剑客》。还有穆德远,为减少拍摄影片的遗憾,曾多次表示要“竖起耳朵收集从观众、同仁、评论家中反馈回来的信息”。<sup>[18]</sup>宋崇导演也常常谈到广大的观众既是电影的“衣食父母”和“上帝”,他倡导电影工作者、艺术家在创作中要秉承为观众服务的信念,迎合观众健康的口味,“因为文艺欣赏必须是以自由的心态进行的,任何强制观众的做法,都会产生逆反心理。”<sup>[11]</sup>不难发现,在商品经济优胜劣汰机制的考验下,如何满足更大观众群体需求的方式成为电影生产的关键制衡因素,也是决定电影发展的重要因素。整个90年代的确涌现出了不少以现实主义为基调的精品佳作,许多优秀影片在关注时代变迁、社会变革的同时,也将视角探向了社会的各个角落,凝视各个阶层的真实生活,挖掘人们的精神世界、情感状态以及价值观念,洞悉其间幽微处,以此透视整个时代、社会与生命个体之间的微妙关联,反映社会和民族的进步。不过也有不少作品招架不住来自商品经济和消费主义的侵蚀,在“短平快”的“快钱”理念的浸淫中滑向了粗制滥造的深渊,失却了广大观众的信任,这是值得警惕和反思的。

#### 四

不同于1980年代电影理论、电影观念所显现出的探索性、精英化特质,自1990年代尤其是新世纪以来,电影界的生产观念、创作范式也受到了来自多方面力量的制衡和渗透,呈现出在艺术与商业间交织博弈的多重面相。在深化市场体制、文化体制的进程中,中国电影整体上也实现了跨越式的升级换代,在“市场化”之后逐步迈向了“产业化”发展阶段。必须承认的是,中国电影的产业化转向是市场发展的必然趋势,也是电影体制改革的前进方向。随着市场经济的迅速发展,电影的产业价值和经济价值得以突显并浮出水面,而其间所蕴藏的广阔的市场前景以及巨大的市场潜力也为各界所关注,这一趋势亟需电影业整体走向更市场,并驱动其由“事业型”向“产业型”的跨越和转型。<sup>[19]</sup>尹鸿先生曾极为敏锐地指出:“中国电影产业改革的根本不是改革规模,而是改革机制,而改革机制的前提则是电影管理部门将电影真正作为一种文化产业来扶持而不仅仅作为一种政治载体来限制。”他还提出“产业化而且是符合现代经济发展规律的产业化是中国电影目前唯一的机会。因此,对于中国电影来说,产业化是最大的政治。”<sup>[20]</sup>2002年,韩三平先生在一次接受采访时谈到:“电影产品只有以产业化的生产方式来生产,以大众需求的平均值为标准,才能保证电影业的生存和发展。它的生产程序、经营程序,销售、发行都要经过产业化和市场化的改造。”<sup>[21]</sup>彼时,电影业内人士虽秉持不同见地却几乎不约而同地将视角聚焦于电影的“产业化”发展。在2003年第十二届金鸡百花电影节恳谈会上,“产业化”问题便成为业界专家学者所讨论的重点,这一年,“市场效益和票房收入”被纳入中国电影“华表奖”的评判体系,作为考核、评判入围影片能否获奖的条件之一,充分显示了政府及相关部门推动中国电影走向市场化、产业化的决心。尤其是在全球化浪潮的推动下,中国电影理论界也一改对娱乐片、商业电影含义丰富的沉默,开始围绕产业、商业、市场等话题纷纷展开讨论,并以此为核心辐射出诸多的热点、现象和话题争议,尤其是随着不少新方法、新理论、新学科的介入,为审视电影产业发展提供了更为客观和广阔的视角。

自2003年中国电影启动全面产业化改革以来,在政策利好积累、资本有效扶持以及技术升级换代的多重助力下,中国电影票房以超30%的复合性增长速度构筑了市场繁荣景观,以跨越式发展和创新高的姿态描摹了“电影大国”的自信姿态。截至2016年年底,中国电影故事片产量为772部,总票房达437.12亿元,观影人次已达13.72亿规模,银幕总数为41179块,超过美国成为世界第一银幕大国,在深化供给侧改革的进程中,各项电影产业指标显现出中国电影的走强迹象……中国电影在世界电影



版图上显现出独有的文化自信、美学自信和产业自信。这十几年来，电影企业以市场重组、上市融资及资源整合的方式对接多元资本力量的介入，迸发出无限活力；电影新力量/新势力秉承工匠精神与创意理念，朝气蓬勃、蓄势待发，努力开掘独特的中国电影战略资源，以求达成类型现代化的新祈愿，具有中国气派和民族精神的重工业大片、新主流电影也显现出新的市场潜力和文化诉求。这十几年来，中国电影产业链条不断趋向完善，制作领域走向专业化、创意化，发行层面积极借力互联网东风，在新媒体营销的助力下趋向社交化、数据化，主流院线基本实现数字化放映，艺术院线联盟浮出地表，差异化院线建设理路愈发清晰，档期运作走向成熟，公共服务体系建设快速推进，中国电影在砥砺前行中可谓硕果累累，与之相呼应的电影观念也愈发引起业界的关注和争鸣。

伴随着中国电影产业的不断深化和电影市场的日趋繁荣，隐含其间的电影观念脉络/主线也愈发清晰，于市场和产业维度上的电影认知渐成主调，“电影是工业化艺术、科技化艺术”的体认集聚式浮出历史地表，却也不可避免地遭遇了巨大的舆论压力。笔者曾反复强调“如果我们把电影看成是一种产业的话，那么我们就应该承认电影首先是一种工业和商业。或者更准确地说，电影是一种工业化的艺术。从电影市场的角度看，中国电影在发展中面临的首要问题，不是‘艺术’问题，而是‘工业’问题。换句话说，承认电影首先是一门工业，是发展电影产业化的前提条件。”<sup>[22]</sup>早在1996年，邵牧君先生亦反复强调“电影首先是一门工业，其次才是一门艺术”，在他看来，“‘首先’和‘其次’这个次序至关重要，因为电影既然首先是一件工业产品，这就决定了它的商品属性是根本的，是第一性的，搞电影首先是一种商业行为也就是理所当然的了。电影既然其次才是一门艺术，电影需要的艺术就必然要服从商业的需要，即为数巨大的文化消费群体的需要，而不能是什么非世俗化的、‘属而和者仅数十人’的艺术。”<sup>[23]</sup>彼时这一观点在电影理论批评界所引发的激烈争议或已表面恢复平静，然而时至今日国产大片屡屡陷入舆论“围剿”“吊打”之中的现实，却明证着“电影首先是一门工业”的理念并未被普遍接受，人们在无底线鞭笞其文化缺失、创意匮乏、叙事紊乱的同时，却对其工业意义、市场价值及社会影响力视而不见或有意怠忽。

新世纪以来的中国电影在其产业化的进程中伴随着多重力量的交织博弈，既有好莱坞高概念大片的强势冲击和潜移默化的渗透，也有来自产业政策、市场机制、文化环境以及金融资本和技术力量的合力角逐。尤其是国内文化市场生态日趋复杂，电影所身处的社会文化语境呈现出冗杂多元、众声喧哗的状态。以网生代为主导的喧嚣语境下的社会生活也被迅速裹挟其间。大众审美趣味、价值取向、娱乐方式以及思维逻辑都迅速地发生了前所未有的转向，电影创作实践也在复杂文化语境的濡染和新生代观众的观影诉求等多元力量的激荡中，显现出了某些产业化和工业化特质，诸如“互联网”语境下IP电影的蜂拥出现便可为之立此存照。然而，中国电影理论批评却没能及时追踪电影创作实践的快速发展，也没有对新的电影现象作出及时的反馈和思考，而是转向了学术化、学科化的研究范式，研究成果与创作实践难以实现有效的匹配和对接，两种本应相向而行的力量却在渐行渐远中成为了“最熟悉的陌生人”。

具体来讲，纵观当下，相较于中国电影产业在实践层面的快速发展，电影观念在多重力量的制约下往往显现出滞后的、保守的态势和情形，尚没有足够的力量有效说服和解释时下诸多电影实践碰撞出的新现象。殊不知，在全面产业化的今天，仍有不少人的电影观念依然停留在计划经济体制时代，恪守“以不变应万变”的传统策略，陷入方法论误区，对各种新的电影现象和情况视若无睹，对日新月异的社会文化语境置若罔闻，一味沉浸在固步自封的研究理路之中。此外，电影观念的相对滞后，往往导致难以建立相应的、科学的、客观的、动态的电影产业评价体系，遂而将那些勇于摸索工业化思路的创作者围入复杂舆论的尴尬境地。2016年年底上映的《长城》引发了“商业—艺术”“作者—市场”的相关争论。影片遭遇网络暴力和强烈恶评，制片方与影评人遁入“势不两立”的紧张局势。其

间诸多评论无视中国电影市场因素和中国电影工业现状,掀起“张艺谋已死”的恶劣论调,对张艺谋及其电影进行极端否定批判。这些缺乏理性言论的背后实则彰显了时下电影观念的滞后性。批判的武器固然不能代替武器的批判,但批判的武器有时候也能产生某种决定性的作用。对此,张艺谋表示:该片是“一部标准的符合好莱坞工业流程标准的大片,第一次向全球讲中国故事”,并认为“没有一部电影是万能,每一部电影应该有属于自己类型的评价体系,《长城》就应该被放在好莱坞大片的体系里去评价。”<sup>[24]</sup>其间不仅隐含着对当下电影观念、舆论环境及评价体系的担忧和无奈,也极为肯定诸类国产大片对中国电影产业升级换代所具有的正面意义,亦传达出将“工业化标准”纳入中国电影评价体系的无限期待。此外,电影观念的滞后性在理论学界还表现为另一种情形,就是完全用西方电影理论套用中国电影,有时甚至是削足适履,不符合西方电影发展的标准要求就会受到义正辞严的指责和讽刺。

如今,随着互联网的强势渗透,各路资本竞相涌入,日趋复杂的市场环境和喧嚣躁动的产业生态相互纠缠与缠绕,其间恣溢而出的电影新现象以井喷之势昭示着隐存其内的产业活力和市场潜力。不过,新事物往往会因概念的“模糊性”和“摇摆性”而遭受是否具备“合法性”的质疑,产业化初级阶段所滋生的观念桎梏和负面效应,屡屡导致电影新现象囿入“理论滞后”的尴尬境地,而电影工业基础未稳的严峻现实也使其遭遇市场瓶颈和产业困境,遂而坐实“概念炒作”的罪名,在“舆论围剿”中显影出捉襟见肘的颓势。在中国特色的舆论生态中,面对新事物诞生之初所携来的概念纷争,相较于新媒体的众声喧哗,理论界通常保持意味深长的沉默,及至热潮褪去、尘埃落定,迥异视角下的研究方以反思的严谨姿态抽绎其运演规律与提炼产业实践经验。事实上,在当下瞬息万变、错综复杂的环境里,对于浮出地表的新事物、新现象,我们不必纠结、苛责于其指涉的模糊性。不妨暂且搁置精确定义的纷争,而是将目光聚焦于这一概念背后所包蕴的产业逻辑、市场动因与文化生态,及时地更新电影观念,思索蕴藉其内的战略高度和提升路径,以期深度洞察产业肌理,准确把握市场趋势,敏锐感知社会脉动和情绪反馈。钟惦棐先生30年前曾直言,要“解放了的思想呼唤思想的再解放,更新了观念需要观念的再更新”,<sup>[25]</sup>其间便深透着电影理论批评要与实践表现形成良性互动的深层诉求和前瞻认知,而电影观念只有与时俱进的更新,才能对得起时下日趋繁荣的电影创作,电影理论之树也才会在实践活动的汲养中保持常青姿态。如今,我们欣喜地看到,北京电影学院联合电影界多方力量推动建立了“国家电影智库”,更加响亮地提出了“构建中国特色的电影理论与批评形态”的号召。

1978年12月,十一届三中全会重新确立了解放思想、实事求是的思想路线,作出了改革开放的历史性决策,中国社会的发展步入新时期,中国电影发展也步入了新时期。正所谓“新时代催生新理论,新理论引领新实践”。2017年10月,中共十九大作出了“中国特色社会主义进入新时代”的重大判断,新时代的中国电影也迎来了新的征程。毫无疑问,我们必须坚定不移地走中国特色社会主义电影发展道路,不断满足广大人民群众日益增长的多样化、差异化的电影需求,因为这是人民对美好生活的向往不可或缺的有机组成部分。

笔者在多种场合反复强调,中国电影安身立命的根基是源远流长的文化传统和当下丰富多彩的现实生活,而中国电影理论批评安身立命的根基是时下日趋繁荣的电影创作和丰富的实践活动。当下中国最复杂、最丰富、最伟大的电影实践以及最生动、最具活力的电影现象,既显现了中国电影的后发优势和潜在力量,也为中国电影理论批评提供了最鲜活的参照。面对复杂的电影生态,我们应该秉承开放、鼓励和包容的建设性姿态审视我们的创作实践,以更理性、客观、思辨的态度展开理论思考和剖判,与时俱进地更新电影观念,积极开拓电影研究视野。如今,电影在流动版图中彰显出蓬勃生机,而中国电影的丰富实践也成为世界电影版图中的重要分支。我们要在立足本土实践、融通中外新概念的基础上,形成富有中国特色的电影话语体系,建构起电影理论批评的中国学派,形成建立在当下中

国电影实践基础上的科学话语体系、评价体系和评价标准，推动中国电影由“产业的黄金十年”迈向“创作的黄金十年”，在砥砺前行中抵达“电影强国”的光荣彼岸，实现我们念兹在兹的中国电影“强国梦”，为世界电影发展贡献更多的中国智慧、中国力量。

### 参考文献：

- [1] 郑雪来. 现代电影观念探讨 [J]. 电影艺术, 1983 (10): 4.
- [2] 郝大铮. 电影观念与当前创作 [J]. 电影艺术, 1985 (5): 36.
- [3] 郝杰梅. 张宏森代表参加十九大记者会：中国已经成为民族电影文化占据主导地位的世界第二大电影市场 [N]. 中国电影报, 2017-10-20 (1).
- [4] 仲呈祥, 饶曙光. 文化反思中的新时期电影创作 [J]. 当代电影, 1987 (1): 34.
- [5] 何新. 文化反思与中国现代化 [J]. 上海青少年研究, 1986 (10): 7.
- [6] 饶曙光. 中国类型电影：理论与实践 [J]. 电影艺术, 2003 (5): 12.
- [7] 梅朵. 进入 90 年代的中国电影 [J]. 电影艺术, 1993 (4): 4.
- [8] 吴贻弓. 电影：当前的环境和未来的希望 [J]. 电影通讯, 1990 (2): 5.
- [9] 饶曙光. 关于当前电影创作的思考 [J]. 当代电影, 1998 (1): 30.
- [10] 梅朵. 我对电影问题的思考 [J]. 群言, 1992 (8): 8.
- [11] 宋崇. 拍好娱乐片必须改变电影观念——《魔窟生死恋》创作随感 [J]. 电影通讯, 1993 (1): 14.
- [12] 吴冠平. 眺望在精神家园的窗前 [J]. 电影艺术, 1995 (5): 39.
- [13] 张亚彬, 贾磊磊. 商品·艺术·文化：电影本体论纲——兼论二十世纪中国电影的历史走向 [J]. 电影艺术, 1990 (1): 54.
- [14] 子石. 电影创作与社会主义市场经济研讨会综述 [J]. 电影艺术, 1996 (1): 94.
- [15] 黄建新, 李少红, 周晓文等. 调整与选择：中国电影走向市场化 [J]. 艺术广角, 1995 (6): 4-9.
- [16] 民文. 走过艰难 就是坦途——访长影厂党委书记、厂长李国民 [J]. 电影文学, 1995 (12): 2.
- [17] 何平平, 礼士. 电影界人士谈深化改革 [J]. 电影通讯, 1993 (1): 8.
- [18] 穆德远. 穿新鞋 走老路——闪回《中国人》[J]. 电影通讯, 1993 (5): 21.
- [19] 唐榕. 中国电影的产业化问题 [J]. 南开管理评论, 2002 (2): 71.
- [20] 尹鸿. 中国电影的产业化转型 [J]. 北京观察, 2001 (9): 52.
- [21] 陆璐. 中国电影产业化任重道远 [N]. 中国文化报, 2002-7-1 (3).
- [22] 饶曙光. 华语大片与中国电影工业 [J]. 上海大学学报 (社会科学版), 2008 (6): 65.
- [23] 邵牧君. 电影首先是一门工业，其次才是一门艺术 [J]. 电影艺术, 1996 (2): 5.
- [24] 张艺谋谈电影《长城》——在“壳”中肆意张扬 [N]. 新民晚报, 2016-12-18 (5).
- [25] 钟惦棐. 论社会观念与电影观念的更新——在中国电影评论学会首届年会上的引言 [J]. 电影艺术, 1985 (2): 15.

[责任编辑：华晓红]



# **The Re–discussion and Re–understanding of Concepts of Chinese Cinema (1977–2017)**

Rao Shuguang & Li Guocong

In recent years, following with the intertwining, mutual permeation and interplay of various forces, such as policies, capitals and technologies, the social and cultural ecology has become increasingly complex. Movies with the dual attributes of “ideology” and “cultural products” are dynamically highlighted indifferent levels of multiple facets of the fields of art, culture and industry. These movies were also coerced into a contentious cognitive system and a noisy public opinion ecology.