

电影工业美学再阐释： 现实、学理与可能拓展的空间

陈旭光 李 卉

摘 要：电影工业美学理论是在新时代中国电影的现实背景下，对“电影是什么”这一问题的重新思考。作为一个基于“二元对立”又超越了“二元对立”情境的理论构架，电影工业美学在强调工业意识觉醒的同时，也呼唤着美学品格的坚守。文章以对李立先生的争鸣文章进行回应为契机，继续探索建构中国特色电影工业美学的可能路径。通过梳理电影工业美学的历史脉络、理论依据与现实需求等状况，以超越“二元对立”的学理精神剖析电影工业美学的理论内涵，阐释电影工业美学作为一种理论体系的建构可能性，及其与“国家电影理论”和“中国电影学派”等的复杂关系，对电影工业美学理论体系建构的可能向度与发展空间进行了进一步的思考。

关键词：电影工业美学；二元对立；国家电影理论；中国电影学派

作者简介：陈旭光，男，教授，博士生导师。（北京大学 艺术学院，北京，100871）

李卉，女，博士生。（北京大学 艺术学院，北京，100871）

中图分类号：J90

文献标识码：A

文章编号：1008-6552（2018）04-0099-10

2017年以来，随着《战狼2》《红海行动》等新主流大片在中国电影市场上的火爆，“质量提升”“产业升级”“工业品质”“机制保障”等关键词成为业界和学界共同关心的焦点话题。笔者在2017年金鸡百花电影节的中国电影论坛上，曾以《中国导演新力量与电影工业美学原则的崛起》^①一文阐述了对建构新时代中国“电影工业美学”理论的思考，这一主张随即得到了饶曙光、张卫、赵卫防、范志忠、刘汉文等诸多学者的呼应和支持。^②笔者也在与张卫、赵卫防先生的“三人对话”——《以质量为本 促产业升级》^[1]中，对“电影工业美学”有进一步的阐述。

2017年12月15日，由北京大学人文学部、艺术学院、影视戏剧研究中心与中国电影评论学会联合主办的“迎向中国电影新时代——产业升级和工业美学建构”高层论坛在北京大学举办，来自电影学界、产业界和创作界的嘉宾济济一堂，分享观点、交流经验，共同探讨新时代中国电影的发展之路，形成了诸多共识。饶曙光提出：“中国电影进入新时代，产业升级及其整体性的升级换代与建构工业美学规范和体系是大势所趋。”范志忠认为：“电影升级和电影工业美学建构的命题，体现了电影的新发展和新使命。”赵卫防认为：“中国电影产业升级同时也需要美学升级。文学性的发现和重构可以在叙事层面提升中国重工业影片的价值。”王一川认为：“社会新时代已经来临，我们呼唤电影新时代的到来。”^[2]“以上论述强调了两个共同的关键词：‘新’和‘升级’，这也表明‘工业电影美学’概念的提出，是电影发展进入新阶段之后的现实需求”。^[3]

基金项目：本文系国家重大招标课题“影视剧与游戏融合发展及审美趋势研究”（18ZD13）的前期研究成果。

① 此文后改名为《电影工业美学原则与创作实现》（陈旭光、张立娜），发表于《电影艺术》2018年第1期，99-105。

② 参见饶曙光，李国聪．创意无限与工匠精神：中国电影产业转型升级新动能[J]．电影艺术，2017（04）：49-56；张卫．新时代中国电影工业升级的细密分工与整体布局[J]．浙江传媒学院学报，2018（01）：30-34；赵卫防．中国电影美学升级的路径分析[J]．浙江传媒学院学报，2018（01）：26-29；刘汉文．中国走向世界电影制作中心[J]．浙江传媒学院学报，2018（01）：23-25。

笔者随后在《新时代 新力量 新美学——当下“新力量”导演群体及其“工业美学”建构》^[4]《新时代中国电影的“工业美学”：阐释与建构》^[5]两篇文章中，对电影工业美的背景与意义、内涵与外延等进行了深度阐发，以此观照并总结改革开放40年来中国电影的历史经验，力图为新时代的中国电影建立面向实践的理论体系。

随着学界对“电影工业美学”的关注与热议，2018年的中国金鸡百花电影节“中国电影论坛”也把“电影工业美学”设为议题之一，争鸣与质疑的文章也陆续涌现。如徐洲赤先生《电影工业美学的诗性内核及其建构》^[3]一文，就主要针对“三人对话”文章中笔者关于电影工业美的阐述提出争鸣探讨，认为电影工业美学不应缺少诗性内核。

近日，李立先生对电影工业美学“折中主义的态度”“宽泛的研究对象和范围”等提出商榷，并认为电影工业美学“最大的价值在于它是一种国家电影理论”，“为中国电影学派的构建作出了自己的探索”。理论的形成过程总伴随着批评与质疑的声音，这些声音在争鸣讨论的同时，也从不同维度丰富且深化了理论思考。李立的质疑启发了笔者对电影工业美的重新思考，故借此争鸣之机，进一步阐释电影工业美学作为一种理论体系的建构可能性，及其与国家电影理论和中国电影学派的关系，以与李立先生商榷。

一、历史缺位与现实需求：电影工业美的务实性

李立从国家电影理论的角度出发，认为“‘电影工业美学’存在的最大问题便是它很难说是一种原创的、思辨的、富有启发性质的理论。它更大地沦为对国家大力发展文化创意产业、提倡文化大发展大繁荣、推进电影产业促进法的一种现象描述和图谱性的解析，是对国家层面的政治话语、纲要文件、思路举措进行的理论归纳与文本总结。”这一质疑从新世纪以来中国电影产业研究与国家电影理论的合流出发，将电影工业美学定位于一种自上而下的理论框架，认为其是一种“文字的转引”“权力的挪移”“漂移的概念”和“时代的附庸”。这一论断显然忽视了中国电影工业美学更为悠久的历史脉络与深厚且迫切的现实根基，将这一中间层面的、自下而上的理论建构拔高并悬置于国家电影理论的高度，并将其从历史和现实的视域中剥离出来，打造成漂浮的能指。当然，如果说电影工业美学理论在一定程度上把电影视作某种国家形象建构和文化产业生产，其工业生产与文化生产都与国家经济有着密切关系的话，李立先生的所谓“国家电影理论”的批判性判断并非无的放矢。毋庸置疑，在独特的中国特色语境下，“国家”回避不了，国家是“体制”的主要内容。但笔者要强调的是，“电影工业美学”的主要立足点和超越性绝非仅限于此。在此，笔者将进一步梳理中国电影工业美的历史流脉与现实语境，以作回应。

“电影工业美学”作为电影观念的一种，在中国电影的历史流变中曾长期处于边缘状态。一个时代有一个时代主导的文艺观念，从早期中国电影的现实主义创作原则，到新中国将电影功能与国家利益紧密相连的创作观念，再到新时期由文化寻根和历史反思所主导的艺术电影创作，电影的工业属性在战乱年代的硝烟与计划经济的体制下难以凸显。直到20世纪80年代末90年代初，伴随着学界对娱乐片的大讨论以及电影体制的市场化改革，电影的娱乐功能和商业特性被释放，对电影工业属性的讨论开始出现。1995年，邵牧君提出“电影首先是一门工业，其次才是一门艺术”的观点，认为“‘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”^[6]，这一观点在当时的电影语境中可谓惊世骇俗，引发了激烈的讨

论和批判。在中国电影走向市场化的历史进程中，邵牧君将电影界定为一门工业，更多是为了论证电影的“商业”特性，以为电影创作松绑，摆脱政治与艺术的桎梏，挽救彼时大幅滑坡的中国电影市场。

“进入新世纪，以国产大片为肇端的电影的全面市场化、商业化运作，不论是电影行政管理部门、第一线的影人、编剧、导演，还是理论研究者，甚至是普通观众，在电影观念上都基本认可电影的商业性、工业性特征。时代的发展已经让电影的工业或文化产业观念、电影营销理念深入人心。”^[7]2008年7月，上海大学影视学院与《电影艺术》杂志联合举办了“全球化、地域性与跨地域性：华语电影的文化、美学和工业”大型国际学术研讨会，“华语电影的工业与市场建构”成为议题之一。会上，陈犀禾的《中国当代电影的工业和美学：1978—2008》一文将改革开放30年划分为三个时期，探讨每个时期的工业结构、美学结构以及两者的关联，但并未将“电影工业美学”作为一个整体概念进行讨论，其他学者关注的焦点亦多为华语大片对中国电影工业的推动意义，而“文化”“美学”标准则始终位列“工业”之前。^[8]

“电影工业美学”的提出，旨在调和唯杰作传统和艺术至上的电影艺术研究与专注市场和产业而忽视了电影艺术特性的产业研究，在工业/艺术这一看似二元对立的情境中，开辟理论的可能性。电影工业美学理论的浮现，内在于改革开放以来中国电影体制、创作实践和理论研究由苏联模式向欧美模式转变的历史进程之中，同时区别于长期占据中国理论界主流的以社会主义现实主义为代表的经典电影理论和以主体位置理论、文化主义思潮等为代表的宏大理论，转而从切实的现实问题出发，在日新月异、风云变幻的中国电影场域内发现问题、联动产研、沟通上下，进行一种“中间层面的研究”（Middle-level Studies）。^①

作为一种自下而上的电影理论，电影工业美学有着深刻的社会基础和现实土壤，并随着社会文化的变迁和电影格局的更迭呈现出新的样貌。改革开放四十年来的中国社会，见证了启蒙话语和精英文化的失落，以及娱乐精神和大众文化的高扬，审美趣味开始被消费逻辑所取代，高雅文化则向着世俗文化逐步转型。消费社会中无名的大众，是美学家宗白华先生论及的“常人”。“所谓‘常人’，是指那天真朴素，没有受过艺术教育，却也没有文艺上如何主义及学说的成见的普通人。他们是古今一切文艺的最广大的读者和观众。文艺创作家往往虽看不起他们，但他自己的作品之能传布与保存还靠着无名的大众。常人的立场又不等于‘外行’，它只是一种天真的、自然的、朴质的、健康的，并不一定浅薄的对于文艺鉴赏的口味与态度。”^[9]新时代中国电影所要服务的对象，正是这样的“常人”和“大众”，电影工业美学所打造的，亦即一种中和的、平均的“常人之美”。

从新时期到新时代，伴随着社会审美趣味变化的，是一场技术和媒介的变革。以数字技术为基础，以计算机和互联网的快速发展为载体，在新媒体影像时代的语境下，一场影响广泛的媒介文化革命正在成为现实，“它构造了我们的日常生活和意识形态，塑造了我们关于自己和他者的观念；它制约着我们的价值观、情感和对世界的理解；它不断地利用高新技术，诉求于市场原则和普遍的非个人化的受众……”。^[10]这场技术和媒介文化的革命对新时代中国电影的生产、传播和接受等方方面面产生了广泛的影响，如电影创作领域由技术进步主导的工业品质的提升，以及互联网思维对数据库电影、高智商电影及想象力消费的奇幻电影的推动；电影传播领域借助新媒体实现的全媒介营销；电影接受领域网生代观众的浮现与网络电影社区的建设等。电影工业美学的建构正是基于这样的技术革命背景和媒介

① 大卫·波德维尔认为，当代电影研究呈现为一种宏大理论嬗变后的“后理论”状态，“中间层面的研究”崛起，即不是从主体性、意识形态或总体文化的意义上建立理论，而是根据特定的现象建构理论。中间层面的研究可以跨越电影美学、机制和受众反应之间的传统界限，其所确立的最主要的领域，是对电影制作者、类型和民族电影进行经验主义的研究，同时伴随着史学研究的新思潮。参见当代电影研究与宏大理论的嬗变（下）[J]. 世界电影，2001（3）：53-59。

文化背景,通过思考新的时代环境下中国电影的新现象和新问题,提炼而成的电影理论体系。

当下处于全球经济一体化格局下的中国电影产业,迎来了市场的快速扩张与票房的持续繁荣,新的创作力量不断涌现,代际划分的格局在导演中心制的式微下逐渐耗散,代之以“制片人中心制”观念的崛起。国际间的电影合作愈加紧密,资金、技术、人才的交流,使中国电影得以较为深入而全面地了解世界各国先进的电影工业技术和管理体系,以他山之石攻己之玉,尤其是邻国韩国电影工业的快速发展,刺激了中国电影业界、学界甚至普通民众的心理。作为一个正在崛起中的大国,走电影工业化之路无疑是心怀大国梦的中国观众迫切的心理期待,曾经由第五代开启的民族化风格浓郁的电影节影片路线已然不占主流。制度层面,2017年《中华人民共和国电影产业促进法》的颁布,将促进中国电影产业发展纳入法律法规体系,进一步规范中国电影工业体系。与此同时,电影产业内依然存在诸多乱象,如近日由《英雄本色2018》的导演丁晟、《命运速递》的导演李非发起的对电影宣发规则的质疑,既揭示了中国电影宣发行业的乱象,同时也暴露出“导演中心制”的思维模式——本属于制片公司与发行公司的问题,却仍由导演出面沟通并负责。又如近年来对《九层妖塔》《长城》等“重工业电影”从文化与艺术角度的横加批判,暴露出中国电影评价体系在工业标准方面的缺失。张艺谋曾谈到,“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”。^[11]以上这些新现象与新问题,无不呼吁着更为规范、合理的电影工业体系的建构,在此基础上,电影工业美学原则的提出,在电影创作、评价、体制建设、美学理念等方面提出了新的思考。

二、学理依据与理论视野:作为一种理论建构的电影工业美学

“二元论”是哲学史上重要的理论之一,认为“两个本原各自独立、性质不同、互不联系、平行发展”,其典型代表是笛卡尔的物质与精神二元对立学说。^[12]这一思维模式在西方哲学和社会科学领域产生了深远的影响,同时也遭遇了广泛的批判,如后女性主义、后殖民主义对男性/女性、文明/野蛮等二元对立概念的批判,开辟出了跨性别研究、第三空间等新的理论阵地。

法国思想家罗兰·巴特曾谈及其对“二元对立”的看法:“概念,尤其当它是成双成对的时候,就建立了写作的可能性”。“工业美学”就是一个在二元对立的语境中产生的概念,是“工业”这一物质领域和“美学”这一精神领域的对立统一。从对立面看,艺术品所表现的是艺术家个人的审美意识,而工业产品所表现的却是社会化的集体的审美意识。艺术品的风格是艺术家个性的表现,它只受艺术家想象力和艺术媒介的制约。而工业品的风格却受生产条件和产品标准化、规范化的制约,产品的创造个性不完全是个人的产物,而是某一集体的产物。工业美学则通过把美与实用融合起来,打造了一种适合于功能的美。法国美学理论家保罗·苏里奥在《合理美》一书中最早提出了工业美学的概念,认为美同实用并不矛盾,正是有用的东西才存在真的美,一种物品只要它的形式明显地表现出功能,也就会是美的。^[13]

工业美学作为美学的一个分支,有其深厚的美学渊源。20世纪初建筑领域的包豪斯学派秉持一种以功能、技术和经济为主的建筑观,提倡用理性的、科学的思想来代替艺术上的自我表现和浪漫主义,把建筑美学同建筑的目的性、材料性能和建筑方式联系起来。这是一种讲求实用的美、合理的美、生活化的美,也是美学上“审美的日常生活化”或“日常生活的审美化”趋势之先导。这种美在与工业发展、技术发展、大众文化传播关系密切的电影中体现最为明显,好莱坞在此方面可谓做到了极致。^[5]

安德烈·巴赞曾高度称赞好莱坞电影工业,认为“美国电影是一门经典艺术,那么为什么不去钦佩它那最值得钦佩的,亦即不仅是这个或那个电影制作者的才能,而是那个系统的天才,它那始终充

满活力的传统的丰富多彩，以及当它遇到新因素时的那种能产性。”^[14]针对彼时《电影手册》对好莱坞电影导演作者性的称赞，巴赞出人意料地肯定了好莱坞工业系统本身对导演“作者资格”的贡献，将其称为“系统的天才”。但在中国电影的历史语境中，电影的工业属性却长期遭到忽视，工业美学更无从谈起，以至于1995年邵牧君先生提出“电影首先是一门工业，其次才是一门艺术”时，竟成惊世骇俗之语。

实际上，“电影制作从一开始首先并且首要的就是一个商业性的工业，尽管就电影作为一种艺术形式的身份曾在理论家和哲学家之中引起了很大的争论”。^{[14](1)}在1911年意大利诗人乔托·卡努杜（Ricciotto Canudo）发表《第七艺术宣言》之前，电影作为一项“商业性的工业”已然存在了十几年的时间。据大卫·波德维尔和克里斯汀·汤普森的《世界电影史》分析，1905年左右，电影工业逐渐趋于稳定。在美国，镍币影院的兴盛取代了以往流动的电影放映模式，轮次放映成为常见的放映模式并延续至今；制片业也因需求的增长而不断扩张，经过在纽约的几次专利战后，电影制作中心于1910年左右开始迁往好莱坞；明星制开始出现，电影明星作为一个可被识别的品牌开始发挥商业作用，电影工业走向细致分工。^[15]由此可见，从电影发展的历史来看，电影起初是一门商业性的工业，然后才在其他艺术领域人才和观念的推动下成为了一门艺术，商业、工业和艺术都是电影这一现代媒介形式的重要属性。然而自《第七艺术宣言》以来，关于电影的研究大多都建立在“电影是艺术”的认知之上，忽视了电影的商业和工业属性。在此背景下提出电影工业美学，是笔者在新的历史条件和时代语境下对“电影是什么”这一问题的重新思考，以期跳出传统电影理论对电影本体的艺术美学界定，将“工业美学”重新纳入电影本体之中。

电影作为一门工业，除了具有技术密集、分工细致、流程化和制度化等一般属性之外，还具有自身的独特性。作为一种具有审美价值的工业产品，电影在制作的每道工序上，都需要发挥人的主体性和创造性。不同于汽车、手机等其他大多数工业产品，没有一部电影是与另一部完全相同的，电影的创作总是行走在成规与创新之间。基于此，有学者将电影称为“现代化了的手工业，即类似于奢侈品生产方式的工业，更强调每一款产品的作品性和个性。电影生产流水线上的每一个人都是手艺人，不是一个只会重复千百遍动作的机械臂，这个流水线上最关键的工艺是大脑。”^[3]这一观点强调了电影制作过程中个体的诚意和创意，在我们这个拥有悠久手工业传统的国度，强调匠心特别容易引发共鸣。但这种说法也有一定的局限性，其关注点主要在个体，而忽视了电影作为一个工业系统的整合作用。在当下中国的电影语境中，“相当一批电影人形成一种共识：要想整体提高中国电影的质量，仅靠创作者个人的诚意和工匠精神是远远不够的，更重要的是中国电影工业的整体升级”。^[16]电影是产生于现代工业社会的艺术，其从本质上来说仍属于一种现代化的大工业。在中国电影面临工业升级的当下，用“现代化的手工业”界定被手工作坊式生产困扰多年的中国电影工业，恐不如“工业美学”显得恰当，其所提倡的“手艺人”的匠心，实则属于“工业美学”中的“工艺美术”范畴，即在电影生产的每一道工序上发挥人的主体性，按照美的规律去创造。

电影同时也是一门商业，是一个在工业化环境里由集体创作产品、由个体购买观看的零售商业。在谈论工业美学之前，中国电影学界更多关注的焦点是商业美学以及电影艺术/商业的矛盾。商业美学的研究对象主要是商业活动中主体和客体的审美关系，如好莱坞电影对观众的尊重，强调依据观众的反馈调整叙事和营销策略。商业美学与工业美学既有联系又有区别，商业美学强调实用、美观和经济，工业美学则主要体现为功能美、形式美和技术美，两者在美学原则上均有理性、实用和美观的一面。具体到电影来看，工业是手段，商业是目的，影片则是含有审美价值的产品。工业美学偏重制作，强调电影制作流程的规范化、制度化，目标是制作出符合电影工业标准和审美品格的电影产品；商业美

学则更加迷恋利润,对产品品质的关心主要是从利益出发,在当下热钱涌动、追求速度的中国电影产业中,容易引发粗制滥造的问题,近几年电影创作领域IP热的兴起和退潮即为一例,典型地体现了商业美学的矛盾性,而能够解决这一矛盾的并非艺术规律,而是优胜劣汰的市场法则。由此可见,目前诸多对“电影工业美学”基于艺术层面的担忧甚至批判实为扣错了帽子,以商业美学导致的粗制滥造指责工业美学对电影艺术的降格,并不具备理论和逻辑上的合理性。

工业技术的提升和工业制度的规范,从来不曾要求美学精神的丧失。与此相反,工业技术的提升恰恰是为了解放艺术,为电影在艺术层面的创作提供更多的可能。冯小刚的《芳华》可谓一部非典型意义上的文艺片,其中长达6分钟的战争长镜头耗资700万,逼真地还原了战争的残酷与身处战场的紧张心理,相比《集结号》,其战争效果的创意和技术含量都全面升级,进一步深化了青春成长和战争创痛的叙事主题,凸显了电影对一代人青春的感怀和祭奠。可惜的是,这一场景是由拍摄《太极旗飘扬》的韩国团队亲手打造的,中国电影工业尚没有培养出能够实现导演艺术创意的技术团队,“电影工业美学”的提出正是为了弥补这一短板。其次,流程规范、制度合理作为建构中国电影工业美学的重要环节,同样为艺术创作提供了生存的土壤。我们是否有专业的制片人、电影基金和扶持机构来支持新兴导演的创作,以避免类似胡迁的悲剧再次发生?我们是否能规范宣发行业的潜规则,让《嘉年华》这类艺术电影不再只能凭借社会话题发酵,而有能力经由宣发进入大众视野?我们是否能建立起合理的明星评估机制,规范明星天价片酬及偷税漏税的乱象,使得电影成本能更多地投入制作本身,提升艺术和品质?这些在当下中国的电影土壤中蔓生的杂草,既需要政策的规范,也需要行业的自治,更需要理论的归纳。

“电影工业美学”即是这样一种从现实土壤中生长出来的电影理论,它源于历史的某种先天缺失与现实的迫切需求,其体系建设涉及电影文本、电影技术和电影运作机制等多个层面,要求把电影看作一种核心性的文化创意产业,在电影工业流程的每个环节都发挥创意和审美的功能,既尊重电影的艺术性要求、文化品格基准,也尊重电影技术水准和运作上的“工业性”要求,彰显“理性至上原则”,在电影生产过程中弱化感性的、私人的、自我的体验,取而代之的是理性的、标准化的、协同的、规范化的工作方式,力图达成电影的商业性和艺术性之间的统筹协调、张力平衡而追求美学的统一。^[5]

三、对照与辨析:建构一种中国特色的电影工业美学

在李立的论述中,电影工业美学是“一种典型的认识论:将国家功能与国家利益紧密相连,体现了国家的核心价值观——中国电影进入新时代的国家理论”,因而“成为了构建中国电影学派的一种理论尝试和探索”。这一观点引发了笔者对电影工业美学与国家电影理论和中国电影学派关系的思考,在我看来,三者既有区别又有联系,不能武断地将之混为一谈,在此对其进行辨析。

从广义上来说,国家电影理论可以指一切对电影和国家关系的理论思考,认为电影是“国家形象的展示”或“国家意志的体现”。在中国,国家电影理论的提出发源于新中国成立初期,毛主席为《人民日报》社论撰写的《应当重视电影“武训传”的讨论》,通过把电影功能和国家利益紧密相连,认为电影应当为建设新中国服务,电影中应当展示新的国家形象。这一思想在创作和研究领域产生了广泛的影响,见诸于十七年电影的创作风貌和程季华的《中国电影发展史》(1963年)之中。1987年,官方对主旋律电影的大力提倡,彰显着新的时代背景下国家电影理论的创作策略;九十年代电影理论批评界盛行的后殖民批评,同样显现着国家电影理论的痕迹。新世纪以来,面对好莱坞电影的冲击和华语大片的国际化,国家电影理论的概念被无限泛化,形成了以下主题:①当下中国电影理论和批评中关于“国家形象”的研究;②全球化背景下的中国电影民族性研究;③国家电影产业研究;④好莱

莱坞电影在中国市场和对文化影响的研究；⑤中国电影“走出去”研究；⑥电影中的国家文化安全研究，等等。^①至此，电影产业研究作为电影工业美学理论的初级阶段，实现了和国家电影理论的合流。

马克思主义哲学家阿尔都塞在《保卫马克思》一书中提出，社会矛盾是“多元决定的”，“多元决定描述了存在于社会经济现实的各种关系和结构之间因果关系的主要网络，现实中任何事件或现象都不能作为一个特定原因或因素的简单结果来解释”。^[17]电影工业美学理论的提出，同样是由历史和现实的多种因素决定的，国家电影理论是其重要的理论来源之一。电影工业美学秉持电影既是艺术、又是商业和工业的看法，出于商业的趋利避害属性，电影作为一个大众文化产品，自觉或不自觉地遵从着社会的主流价值观，多数情况下与国家意识形态呈现一种共谋的关系，如近年来大获成功的“新主流电影大片”，^[18]实际上是以以往的主旋律电影与商业类型片的一种结合，塑造了一个崛起中的大国形象，具有鲜明的国族性；与此同时，作为一项投资巨大的工业产品和影响广泛的文化产品，电影的生产和发展也与国家的经济文化政策和法律法规制度息息相关，如现阶段中国电影的审查制度，以及刚刚出台的《中华人民共和国电影产业促进法》。因此，在电影工业美学的建构中，国家层面的顶层设计是不容忽视的内容，电影对国家形象的打造也是理所当然，但这并不意味着电影工业美学仅仅是“对国家层面的政治话语、纲要文件、思路举措进行的理论归纳与文本总结”，而是致力于通过观照当下中国电影的现实境遇，发现问题、联动产研，进行一种“中间层面的研究”，以期在国家与产业之间、国族群体与个体观众之间架构一座沟通的桥梁。因而，李立将电影工业美学局限于国家电影理论层面，得出其是一种“文字的转引”和“权力的挪移”，缺乏全面而深入的论证，对电影工业美学的理解恐有片面之虞。

当下在学界掀起了热烈讨论的中国电影学派，实为国家电影理论之一种。从历史角度看，毛泽东提倡的“中国作风与中国气派”，或许是“中国学派”思想的源头或滥觞。但实际上类似这样的思想或许可以追溯得更早——比如五四新文化运动前后关于西化与本土化的论争。从理论角度看，中国电影学派提倡民族性和本土化的立场，正是20世纪60年代“第三世界电影理论”的关注点，即“电影如何才能最有效地表达出民族的关注？作者和作者论在第三世界电影中的地位如何？国家在抵抗好莱坞的放映优势上扮演什么角色？国家在民族电影对抗强大的外国利益上，是无动于衷的保护者还是间接地与之成为同盟？第三世界电影如何攻克他们国内的市场？拍摄方法和美学之间的关系如何？第三世界电影应该尽力赶上其观众已经习惯了的好莱坞连戏法则和生产价值，还是应该和好莱坞电影美学做一个彻底的决裂？”^[19]在当下中国崛起与“逆全球化”的潮流中重提中国电影学派，顺应了世界范围内对“现代性”的反思潮流，是一种在“时代的加速度”中“慢下来”式的思考与重构——重新审视创作生产现状、理论批评现状与问题，重新思考中国电影理论体系、批评主体、姿态与立场。然而，作为一个正在建构中的理论体系，中国电影学派的构成和标准尚存诸多模糊地带，如中国电影学派是仅仅指理论批评的狭义的中国学派，还是包含了理论批评但更强调创作的广义的中国学派？怎样的电影创作或理论才是“中国电影学派”？在“中国学派”标准不明，仍然存在颇多歧义的情况下，“电影工业美学”也较难定位。

相对来说，电影工业美学是以好莱坞电影工业体制为参照对象，以现实需求为导向，满足观众和受众市场的需求，与中国电影学派强调民族性、反对好莱坞形成了鲜明的对比。也许从表面上看，电影工业美学的初步目标是内向化的，旨在通过工业升级和工业化运作，提升中国电影的品质，以稳固中

① 详细论述参见陈犀禾：国家理论视野下的电影本体论[J]．电影艺术，2015（3）：19-22；陈犀禾，翟莉滢：国家理论：电影理论中的中国学派和中国话语[J]．电影艺术，2018（2）：9-13。

国电影市场,夺回被好莱坞电影吸引走的中国观众。相较而言,中国电影学派的提出,则是致力于在世界范围内塑造中国电影的独特性和民族性,在中国电影走出去的初级阶段,有利于以异域色彩实现对外传播。但从长远来看,我们设想的“电影工业美学”应该是跨越国族疆域的、超越意识形态樊篱的,它也必然试图超越诸如中西、本土化和全球化、民族工业和好莱坞等我们惯习的“二元对立”。

因此,尽管电影工业美学与中国电影学派看似立足点不同,但都有国家电影理论的自觉和担当,在创作内容、技术和制度层面又有诸多共通之处。在笔者看来,理论没有姓“资”还是姓“社”的问题,在当下全球化的语境中,我们应该秉持拿来主义的态度,将理论与本土的历史传统和社会现实相结合,打造具有中国特色的电影工业美学。就此而言,“电影工业美学”未尝不可能成为“中国电影学派”中有创意、有特色、有原创性和高度的务实性的理论或学派之一。

四、空间拓展与体系建构:中国特色电影工业美学的其他维度

作为一个具有体系性构想的原创性理论,中国特色的电影工业美学体系必然需要涉及电影工业的整个生产链。限于篇幅,仅在这里初步思考,略作拓展,以为奠基,更为细密完善系统的建构,只能留待日后。

(一) 电影文本、内容层面

在这一层面,我们应该打造工业美学意义上的中国式类型片,首先应对西方文化进行本土化改造,即在学习好莱坞的同时,坚持中国的主体性,技术和工业可借鉴,但理念和信念不可照搬。好莱坞类型片中的许多套路和成规,在漫长的历史塑形过程中携带了不易察觉的意识形态色彩,如《战狼2》中的反政府武装组织红巾军被塑造成恐怖主义组织,红色的能指被赋予了恐怖和危险的所指,实为好莱坞冷战右翼意识形态的作用,在中国的语境中红色更多则是革命。^[20]因此,我们在学习好莱坞的类型规则时,不应削足适履、生搬硬套,而应结合本土语境对其加以改造。其次,应对中国传统文化进行现代转化,尤其是传统文化中位居边缘的民间传奇、志怪小说、盗墓文化等,在近年来的国产奇幻大片中找到了现代转化的方式,如《捉妖记》《寻龙诀》《妖猫传》、西游IP系列等。相比陈凯歌等老一辈知识分子型导演,新力量创作群体自身的传统文化修养不够深厚,导致国产奇幻电影杂糅进了许多西方的魔幻、怪兽、寻宝等类型元素,东方奇幻在许多情况下成为了一个空洞的外壳,并未实现有效的现代转化。相比网生代的新力量导演,陈凯歌等老一辈导演则面临着如何与时下年轻的电影观众实现有效对话的问题,导致其电影文本内部多存在坚守人文艺术和追赶时代潮流的龃龉,在当下的电影场域中处境尴尬。对此,电影工业美学致力于建立理性、标准化和规范化的电影工业生产体制,力求最大程度地平衡电影艺术性/商业性、体制性/作者性的关系,或可为当下的新老导演提供有效沟通交流的平台,使其各自发挥所长,打造具有中国特色的奇幻类型电影。

(二) 电影工业品质、技术含量层面

在这一层面,除了向国外先进技术学习之外,还应打造富有民族风格和中国特色的技术美学。近年来国产奇幻电影的发展过程,见证了技术领域中国风格的崛起,2016年成为一个转折点,《封神传奇》《爵迹》等西方式奇幻片的折戟与《西游记之孙悟空三打白骨精》《盗墓笔记》等东方式魔幻片的成功,呈现出国产奇幻电影的本土化转向。《封神传奇》中残存的对西方魔幻电影场景技术与形象塑造的套用痕迹,与《爵迹》中全真人CG技术打造的西式奇幻、日式动漫、网络游戏拼合而成的世界,脱离了本土文化语境,显得不伦不类。而《西游记之孙悟空三打白骨精》中充满东方水墨风格的白骨夫人生物特效,与《盗墓笔记》中肖似兵马俑的人形俑机关、源自中国民间盗墓传说的尸蹩形象等,则体现了特效技术与民族文化的有机融合,在题材之外,开辟出了技术层面的民族风格。^[21]2017年陈凯歌

导演的《妖猫传》作为一部东方奇幻大片，其视觉风格和特效制作广泛借鉴了文人画、敦煌壁画等中国传统绘画的造型风格，营造出富有中国美学和诗意精神的电影画面，力图实现现代电影工业与中国传统美学的统一，虽然在某些环节上还不能尽如人意。^[22]

（三）电影运作、管理和生产机制层面

在这一层面，“体制中的作者”与“制片人中心制”作为好莱坞电影工业的经验，同样需要在中国的语境中进行本土化改造。中国特色的“体制”，指的“不仅仅是票房、商业化市场、制作、营销等的要求和现实规则，也是中国社会体制、道德原则和现实规则等本土性要求的总和——例如中国的电影审查制，‘接地气’的要求，老少皆宜合家欢的理想”，^[4]中国电影“体制中的作者”，自觉或不自觉地遵循着中国特色体制的要求进行创作，其电影因而具有了不同于好莱坞体制中作者的独特性。

笔者曾在一篇文章中总结过当下中国制片业“制片人制度”的几种不同存在方式：“中国现有的制片机制实际上也并存着各种机制，国营大电影集团也有灵活的制片个案，不宜一刀切。比如现在既有‘老板级’的制片人或总制片人（实际上列名出品人，但也常常事必躬亲）：韩三平、王中军、王中磊、于冬、王长田等，还有执行型的制片人如王中磊、韩晓黎、庞洪等，也有承担部分制片人工作的监制如陈国富、陈可辛、黄建新、张家振、杨真鉴、陈嘉上、吴宇森、黄百鸣等。当然还有承担更为具体的制片工作的其他人员”。^[23]

其中，“监制”作为中国电影制片系统里的重要角色，是中国电影创作由“导演中心制”向“制片人中心制”转型的独特产物，在好莱坞工业体系内并未有对应的岗位。“监制”介于导演和制片人中间，对内指导电影的艺术创作，对外沟通制作、发行、放映各环节。相比导演来说，监制是“退后一步”的学问，“退后一步你才能比较冷静、比较客观、比较理性地去判断这个事情。导演绝对是要投入的，他才不会退后一步，他永远是在前线的”。“监制，有些是导演转型过来的，有些是老板转型过来……这是一个工作量很大、任务很重的一个岗位，也必须积累多年的经历和经验才可以做好。这个培养是野生的、自动出来的，不能放在园子里面，人工培养是不行的。”^[24]由此可见，具有中国特色的“监制”机制是当下中国电影工业发展初级阶段的独特现象，客观上形成了一种大导演带新导演的局面，有利于中国电影新力量的培养，是中国特色的电影工业美学理论需要关注的对象。

五、结 语

总之，电影工业美学理论是在新时代中国电影的现实背景下，对“电影是什么”这一问题的重新思考。作为一个超越“二元对立”情境的理论概念，“电影工业美学”必将在不断摸索中披荆斩棘、另辟蹊径，中国电影生产的极大潜力必将赋予它长久而鲜活的生命力。电影工业美学在强调工业意识觉醒的同时，也呼唤着美学品格的坚守。在中国电影工业化的初级阶段，这一互补、辩证、综合，且在建构中的理论体系，秉持兼容并包的学术态度，热忱欢迎并期待各位学者从不同角度对其进行补充、批评和讨论。作为一种与当下中国电影现实紧密联系的电影理论体系之建构，“电影工业美学”本身是动态发展的，它必然伴随着中国电影的产业实践与理论构建，伴随着争鸣和讨论而前行，并于此间不断完善系统。

参考文献：

- [1] 张卫，陈旭光，赵卫防．以质量为本 促产业升级 [J]．当代电影，2017（12）．
- [2] 张立娜．北京大学人文论坛在京举行 [N]．中国电影报，2017-12-20．
- [3] 徐洲赤．电影工业美学的诗性内核及其建构 [J]．当代电影，2018（6）．

- [4] 陈旭光. 新时代 新力量 新美学——当下“新力量”导演群体及其“工业美学”建构 [J]. 当代电影, 2018 (1).
- [5] 陈旭光. 新时代中国电影的“工业美学”: 阐释与建构 [J]. 浙江传媒学院学报, 2018 (1).
- [6] 邵牧君. 电影万岁 [J]. 世界电影, 1995 (1).
- [7] 陈旭光. 转型期中国电影的观念变革与文化创新——从工业、艺术、文化三个维度的审视 [J]. 上海大学学报, 2013 (12).
- [8] 陈犀禾, 聂伟主编. 当代华语电影的文化、美学与工业 [M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2011: 3-17.
- [9] 宗白华. 艺境 [M]. 北京: 北京大学出版社, 1987: 167.
- [10] [美] 道格拉斯·凯尔纳. 媒体文化 [M]. 丁宁译. 北京: 商务印书馆, 2013: 总序, 3.
- [11] 新民晚报. 张艺谋谈电影《长城》——在“壳”中肆意张扬 [EB/OL]. <http://newsxmwb.xinmin.cn/wenyu/wh/2016/12/18/30690842.html>.
- [12] 冯契主编. 哲学大辞典 [M]. 上海: 上海辞书出版社, 1992: 8.
- [13] 陈旭光, 张立娜. 电影工业美学原则与创作实现 [J]. 电影艺术, 2018 (1).
- [14] [美] 托马斯·沙兹. 旧好莱坞·新好莱坞: 仪式、艺术与工业 [M]. 周传基, 周欢译. 北京: 北京大学出版社, 2013: 17-18.
- [15] [美] 大卫·波德维尔, 克里斯汀·汤普森. 世界电影史 [M]. 范倍译. 北京: 北京大学出版社, 2014: 47-58.
- [16] 张卫. 新时代中国电影工业升级的细密分工与整体布局 [J]. 浙江传媒学院学报, 2018 (1).
- [17] [美] M. 埃默森. 阿尔都塞的多元决定与结构因果观 [J]. 欧阳谦译. 哲学译丛, 1985 (6).
- [18] 陈旭光. 新主流电影大片: 阐释与建构 [J]. 艺术百家, 2017 (5).
- [19] [美] 罗伯特·斯塔姆. 电影理论解读 [M]. 陈儒修, 郭幼龙译. 北京: 北京大学出版社, 2017: 124.
- [20] 李飞. 电影如何言说中国主体——兼论“第三世界叙事”与“柔软的主体性” [J]. 电影艺术, 2018 (2).
- [21] 陈晓云, 李卉. 类型杂糅与样式融合: 类型批评视域下的 2016 年度中国电影 [J]. 艺术百家, 2017 (1).
- [22] 高原. 名导效应、奇幻美学与大电影产业——《妖猫传》分析 [A]. 陈旭光, 范志忠主编. 中国电影蓝皮书 2018 [C]. 北京: 北京大学出版社, 2018.
- [23] 陈旭光. 试论中国电影的制片管理: 观念转型与机制变革 [J]. 当代电影, 2014 (1).
- [24] 文隽, 叶航. 监制是一门“退后一步”的学问——文隽访谈 [J]. 电影艺术, 2011 (1).

[责任编辑: 华晓红]