

当下电影文化批评述评

李玥阳

摘要：电影文化批评在当下的中国遭遇到全新的危机与挑战，电影工业与电影艺术的分裂，数码时代引发的电影媒介的转型，中国崛起背景下对于全新中国主体的追寻，以及新主流电影对于主旋律的重构，都是留给中国电影的巨大课题。对于这些课题，电影研究者提供了不同的思考路径，并不时进行论争。将这些思考梳理和呈现出来，将有助于建立当下中国电影现实的更清晰的视野。

关键词：电影工业美学；数码时代；现实主义；中国电影学派

作者简介：李玥阳，女，副教授，文学博士。（中国传媒大学 人文学院，北京，100024）

中图分类号：J90 **文献标识码：**A **文章编号：**1008-6552 (2019) 01-0048-08

中国电影研究不断经历着方法论上的变革，1990年代文化研究兴起，它试图回应彼时文化工业与大众消费的迅速崛起，更试图回应这一崛起背后中国社会的转型与变迁。也正是因此，这一研究思路将电影放置在更宏大的社会重构过程之中，以电影为切入点，管窥电影文本之下的“深层结构”。而中国文化研究内在的不同理论脉络与现实立场，也针对社会转型的不同未来想象，进行着富有张力的论争。相对于90年代的文化研究，新世纪提出的文化批评概念，已经与文化研究有了些许不同。陈旭光《电影文化批评：反思与构想》《再出发：“80年代”的遗产与波德维尔的反思》等文章，试图以“文化批评”这一概念重新整合电影研究，致力于寻找电影研究的“第三条道路”。文章指出，文化批评力图在科学主义与人文主义、外部批评与内部批评、孤立的影像文本与社会文化文本、艺术电影与非艺术电影之间寻找“中间层面的研究”。既反对“大而无当”的文化批评，又反对“纯而无当”的“回归本体”。因此，文化批评概念的表述更强调一种“综合性”：“客观而言，文化研究或文化批评并不是一个统一的流派，也不是一个明确的学科，它表征了一种跨门类、跨学科的学术研究课题及相应开放的、综合的研究方法和开阔的研究视角，体现了20世纪以来人文学科和社会学科趋于综合的时代潮流。”^[1]在这里，文化批评作为全新的产业化时代“中间层面”的探索，它所面临的已经是日趋碎片化的现实，文化批评试图以自身宽泛的综合性，弥合碎片化的现实造成的种种分裂。与之相应，文化批评也很自觉地将自身与80年代文化热延续起来，将自身视作当代电影研究中一以贯之的线索，视作调和单纯的电影产业研究、孤立的电影文本研究，以及脱离电影本体的宏大理论研究的一种路径。

在这一思路之下，即使在电影产业化崛起，并日渐占据电影研究重要位置的当下，文化批评也从未从视野中消失，恰恰相反，它逐渐演变成充满焦虑与忧患意识的，试图在产业化的现实中重新呼唤文化艺术维度的电影批评实践。从近年的相关讨论与研究来看，电影文化批评已经在不同层面进行拓展，并获得了丰硕的成果，显示出电影研究者在电影产业化过程中的反思与警醒。

一、电影工业与电影艺术的双重坐标

1980年代电影市场化改革以来，中国电影便始终被困扰在制片人中心制和导演中心制的二元对立

之中。导演中心制和作者电影似乎总是与中国电影市场相冲突，第六代导演的成长过程构成了作者电影与中国电影市场无法相容的隐喻。90年代末期（特别是新世纪初），中国电影逐渐向制片人中心制过渡，并在电影《英雄》这里获得了巨大成功。伴随这一探索过程，中国电影研究也在不同定位之间游移不定。电影作为一种艺术还是作为一种娱乐消费，是一种创作还是一种工业产品，这些定位深刻影响着电影在社会结构中的位置。1995年，邵牧君试图给电影重新定位，认为影响电影的因素有很多，“更根本性的原因在于电影既是工业产品，又是文化价值的体现者”，因此，“如何在商业价值与文化价值两者之间找到适当的平衡点和调节手段，便成为决定一国电影兴衰的关键。”而对于如何平衡二者这一问题，邵牧君认为，电影“首先是一门工业”，“其次才是一门艺术”。^[2]邵牧君的定位将电影明确置于一种商品属性之中，为彼时更具大众娱乐性的商业电影提供了电影研究的全新可能性。

但在新世纪电影发展的过程中，作为工业娱乐产品的电影却发生了未能预知的问题，作为工业的电影与作为艺术的电影愈发难以兼容，甚嚣尘上的电影产业研究似乎带有忽视电影艺术属性的倾向。在这个意义上，新世纪第一个十年，电影研究出现了另一种回归——电影研究开始重建电影工业与电影美学的关系，相对于90年代电影工业产品的乐观定位，新世纪电影工业美学的提出伴随着更多的忧思。它试图扭转电影产业研究忽视艺术特性的倾向，重新将美学维度纳入电影思考之中。这种思考伴随着“电影产业升级”的讨论而浮出水面。在2015年的“中国电影新力量论坛”中，张宏森提出中国电影的未来发展方向，即“重工业产品推进，轻工业产品跟进，大剧情影片镶嵌在中间”。也就是说，“中国电影内容发展方向将会以大制作、大视效电影作为未来发展的主流，由此带动中国电影工业化的产业升级成为当前的大势所趋。”^[3]但在重工业电影不断发展，中国电影向着大制作的未来方向不断迈进的过程中，大制作电影过度注重视觉效果，在叙事逻辑和艺术层面尤为薄弱等问题也逐渐凸显出来。大制作电影不能有效处理艺术与商业的关系。这一薄弱之处引发电影研究者的热烈讨论。2017年12月，北京大学召开“迎向中国电影新时代——产业升级和工业美学建构”高层论坛，便对这一问题展开了集中讨论。会议中，范志忠重新提出电影的文学性问题，认为电影的文学性需要在产业升级过程中进行重构。赵卫防也提出，中国电影产业升级的同时，也需要美学升级。陈旭光则论述了“电影工业美学”的概念，认为“工业美学不是要抹杀导演的个性，而是要求服膺于‘制片人中心制’，做好‘体制内的作者’。”^[4]

在这一会议之后，电影研究者从不同层面对电影工业与美学关系的问题进行理论化。陈旭光在2018年的《新时代中国电影的工业美学：阐释与建构》等文章中系统论述了“电影工业美学”这一概念。在陈旭光看来，中国电影工业美学“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电影产业研究，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。”^[5]因此，电影工业美学之“美学”并不是对作者电影或艺术电影的简单重复，而是试图建立一种全新的电影工业批评规范。它不再诉诸精英主义的审美观念，而是转而诉诸一种“常人的美”，一种更符合大众标准的审美方式。而另一方面，电影工业美学又拒绝仅仅以产业和市场等非艺术的观点看待电影。在这个意义上，电影工业美学意味着一种全新的调和式的美学建构，它力图“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’。”^[5]

与陈旭光殊途同归，饶曙光从“重工业电影”的角度切入，探讨重工业电影与美学之间的关系。饶曙光认为，当中国电影票房遭遇压力，需要依靠电影产业升级来进行整体更新换代的当下，可能会重蹈“重技术轻故事”的覆辙。饶曙光认为，“电影工业美学”其实早就蕴藏于电影工业的发展过程

中,这一概念将对重工业电影有重要的启示和引导价值。同时,饶曙光也提出了更具体的展望:重工业电影要彰显东方美学气质,需要汲取中华美学经验,推动电影向“电影强国”迈进。^[3]

电影工业美学的提出和论述,也引发了电影研究者的争鸣与补充。李立在《电影工业美学的批评与超越》一文中,针对电影工业美学这一概念与陈旭光进行商榷。李立认为这一概念包含的折中调和思路,既体现了包容性的理论优势,是“断裂的地方创造新的概念的综合”。但与此同时,又因这种综合与包容性而缺少了对于某种理论立场的捍卫、阐释和批判。^[6]不同理论思考的争鸣使得电影工业美学这一概念在更广泛的层面上被思考和论述,也成为当下电影文化批评中令人瞩目的现象。

在电影工业美学被提出和讨论的同时,相关学者已经将这一概念运用在具体电影的文化批评中。李立将姜文的《邪不压正》作为电影工业美学的症候来进行分析,张立娜从跨媒介生产与传播等三个层面探讨开心麻花喜剧电影中体现出的电影工业美学,刘强则分析《建军大业》如何秉持电影工业美学原则,对商业艺术等不同系统进行平衡。这些研究都是电影工业美学富有启发性的具体应用。^①

二、新媒体时代与新电影形态的构想

数码时代的到来冲击着人类社会的方方面面,也改变了电影旧有的形态。电影研究者面临着紧迫而艰巨的任务,这一任务不仅包括描述和梳理数码时代给电影带来的改变,更包括在全新的语境中重新回应“电影是什么”这一本质性的核心问题。2010年以来,关于新媒体、“互联网+”的相关讨论不断成为中国电影文化批评的关键词,并伴随着数码和新媒体的逐渐日常化而成为一个极富挑战性的课题。

关于数码时代和新媒体的文化批评大致包括如下几个层面:首先,相关研究试图描述数码时代给电影所带来的冲击和改变,试图重新界定这些改变,并重新回应“电影是什么”这个电影本体的问题。早在2011年,丁亚平便主编了《大电影时代》一书。这部由中国艺术研究院影视所撰稿的著作,将2010年以后媒体不断讨论的“大电影”概念进行了具有前瞻性的系统化和理论化。该书认为,中国电影已经走进全媒体、泛媒体时代,电影、电视、网络动漫、电视电影、网络视频等都可以被纳入大电影的概念之中。^[7]这一被极大拓宽的电影概念,将有助于改变精英主义电影观念的傲慢与偏见,并带来不同以往的电影研究视角。与“大电影”的思考十分相似,尹鸿选用了“网生代”这个概念,用来分析2014年中国电影的全新转变。尹鸿将2014年视为“网生代元年”。在《“网生代元年”的多元电影文化——2014年中国电影创作备忘录》一文中,尹鸿认为2014年越来越体现出互联网的气质。在这一年,借助网络人气而具有强大号召力的作家如韩寒、郭敬明、九夜茴等进入电影领域,而这一年的“粉丝电影”现象(诸如《小时代》等)也离不开互联网的巨大能量。除此之外,伴随网络一代的登场,电影台词语言渐趋网络化,人们观影的媒介和方式、电影界面与观众日渐亲和,这些也都愈发明确地显现出电影网络时代的到来。在尹鸿看来,网生代这一概念的流行将会极大影响中国电影。它不仅带来电影形态从“轻电影到软电影”的转变,也将引发电影导演的不同研究思路。尹鸿认为,传统的导演代际划分是按照时间进行划分的,但是“网生代”则不同,是按照空间概念进行划分。^[8]可见,无论在上述哪个层面,网生代的出现都极大改写了中国电影的发展。

相对于上述研究对于电影领域的聚焦与思考,戴锦华在更宏大的层面提示出数码时代的重大意义。

① 内容参见李立:《签名理论、感觉文化与电影工业美学的张力——〈邪不压正〉引发的思考》,《艺术评论》,2018年9月;张立娜:《开心麻花:喜剧电影的“工业美学”实践与话语建构》,《电影新作》,2018年8月;刘强:《类型融合、叙事策略与“工业务实”——“电影工业美学”视域下的〈建军大业〉研究》,《电影新作》,2018年8月。

戴锦华认为，数码时代的到来将引发目前无法预知的深远影响，其深远程度正被人类低估。这种转型的影响将远远超越工业革命，是人类文明史上前所未有的大变革。它不仅改变了电影本身，更会改变人类文化的生产环境和每个人的社会生态。因此，戴锦华也在更为尖锐的层面上提出了“电影是什么”的问题。她认为，第三维度的出现将彻底改变电影语言。当人们使用VR技术进行观看的时候，不再是望向虚拟现实，而是一同进入到一个隔绝的虚拟现实之中，这已经不再是旧有的电影语言和电影研究所能囊括的。而当虚拟现实的观影成为观影的主要形态，电影艺术将面临着真实的死亡。^[9]

一如上述，面对数码时代以及全媒介时代的到来，电影研究者的反思是在不同层面进行的。这些反思试图对全新时代电影的未來形态进行可能的预测和阐发。而在探索电影未来形态的同时，研究者对于电影研究和电影文化批评也进行了全新的思考。陈旭光认为，电影即将面临的“从语言、形式、媒介到内容的巨变的背后则是整个艺术生态、文化系统、媒介现实和社会文明的境况，是一个巨大的无法抗拒的时代文化转型。”^[10]这种改变对新的电影批评学的建构提出了新的要求，并将引发艺术批评与电影批评的危机。因此，需要一种综合多元开放的电影批评体系。

数码时代也给电影研究带来了不同既往的研究对象，一些新的研究课题成为电影研究和电影文化批评的新热点。季亚平在《新媒体技术对电影音乐创作的影响》一文中分析了电影音乐在新媒体时代的改变。林晓霞等人则展开了《互联网时代中国影院经营策略研究》。与此同时，IP电影、网络大电影、微电影等课题也成为电影研究中的重要课题。《基于互联网语境的IP电影发展研究》《中国电影IP资源开发与发展策略》等都是其中的成果。^①丁亚平在其关于IP电影转化的文章中，提出可以把IP分成两类，一类叫做“现象性IP”，另一类是“现象创造IP”。前者是指代市场方面的IP应用，后者则指代文化方面的IP应用。“前者意指某一个IP的原生及其再生产影响并作用于市场的需求；后者则是基于事件（现象）之上具有创造意义的IP，它的作用乃是商业、智慧、文化、情感、艺术创作能力融合使然，而不是由偶然、直接的商业化演绎或市场促成的。”丁亚平认为，应当促进现象创造IP的大力发展。这种关于IP电影的分类既肯定了网络文化的重要价值，又试图拒绝IP电影转化过程中的“唯市场论”，这与“电影工业美学”的诉求十分相近，瞩目于一种兼具商业与艺术的IP电影转换。在这个基础上，丁亚平提出要“增进电影自觉”，建立一种“IP在电影创作中的改变美学模型的建立”。^[11]这与建立网络时代批评体系的吁求殊途同归。

同样令人瞩目的新现象是数码时代科幻电影（也包括电视剧）的研究热潮。科幻电影所包含的未来想象，赛博格文化，后人类主义对于人文主义的冲击，以及这种冲击给人类带来的强烈的反思冲动，构成科幻电影研究具有挑战性的新领域。贾斌武《守护人类中心主义——好莱坞科幻电影中的后人类想象》、周颖《美国电影的赛博空间文化》、黄鸣奋《新媒体环境的中国科幻电影》等文章从不同角度涉猎了这一问题。^②

三、中国主体性的追寻与再建构

新世纪以来，中国在世界格局中结构性位置的转变，日益引发人们的瞩目。与之相应，中国电影研究和文化批评中对中国主体性的追寻与再建构，也成为日渐重要且急迫的问题。在电影文化批评的相

① 主要成果包括季亚平：《新媒体技术对电影音乐创作的影响》，《记者摇篮》，2018年10月；林晓霞、郭姝南：《互联网时代中国影院经营策略研究》，《大众文艺》，2018年10月；吕韦泽：《基于互联网的IP电影发展研究》，《西部广播电视》，2018年10月；李丹丹：《中国电影IP资源开发与发展策略》，《中国电影市场》，2018年8月。等等。

② 内容参见贾斌武：《守护人类中心主义——好莱坞科幻电影中的后人类想象》，《文化研究》，2018年10月；周颖：《美国电影的赛博空间文化》，《电影文学》，2018年8月；黄鸣奋：《新媒体环境的中国科幻电影》，《艺术广角》，2018年7月。

关讨论中,中国电影特殊性的问题日益受到重视,这一核心问题不断引申出不同子课题,渗透在中国电影文化批评的众多论题之中。近年来,至少有如下几个问题与主体性的追寻紧密相关。

首先是新主流电影的再阐释。1980年代末期,中国电影娱乐片/探索片/主旋律的格局逐渐形成。而90年代初期以后,主旋律电影逐渐在中国电影市场中式微,并成为中国电影探索和发展过程中的重要课题。自90年代中期以来,中国电影不时寻找年轻导演(如第六代导演),试图投资较低成本,让年轻导演拍摄新的主旋律电影。在1999年的青年导演作品研讨会上,中国电影提出了“新主流电影”的说法,并将2000年称为新主流电影的起点。彼时公映的大制作电影《紧急迫降》《冲天飞豹》等,都被视作“新主流电影”的重要作品。“新主流电影”的探索随着《英雄》的成功再度被讨论,但又被淹没在随即兴起的对于“国产大片”的讨论中。应当说,彼时对于“新主流电影”的建构更多是以好莱坞作为参照物,在政府公益支持下的主旋律电影和主流商业电影之间寻找融通的可能性。也就是说,试图建构一种商业化的主旋律电影。^[12]而当下的语境已与世纪之交有了很大不同。随着《战狼》《红海行动》《湄公河行动》等一系列电影的出现,“新主流电影”这一概念又重新被提出和讨论。但此时的讨论在借鉴好莱坞电影优质经验的同时,也开始寻找中国自己的、基于中国特殊语境的新主流电影。与此同时,此时的新主流电影也不再以低成本为主,而是谋求产业升级背景下的国产大片样态。因此,“新主流大片”这一概念取代了“新主流电影”。在关于“新主流大片”的研讨会中,张卫认为,《战狼》《智取威虎山》等新主流电影的成功是一种“中国主体”的成功。中国正在以大国姿态向全世界的文化、经济进军,新主流大片也应运而生。因此,“新主流大片”是由多重因素决定的,这些因素包括主流价值体系的完整、民族主义情绪的高涨、观念上的全球和人类意识,以及不忘初心为人民的理念。^[13]因此,中国的社会主义价值观应该是新主流大片的根本所在。梁振华则提到早期国产大片到新主流大片的转变,认为诸如《十面埋伏》《无极》等电影都“演绎着与中国历史、中国文化精神不相干的故事。在这些故事里,中国历史、中国文化精神实际上是缺位的。”而新主流大片的主要题材,如强化民族情绪的中国故事,则是“中国国民基于物质充足的前提下寻求大国心态的一种影像表达。”^[13]它已经与早期的国产大片有了很大区别。应当说,一如上述学者所言,在中国电影寻求产业升级、建立文化强国的背景下,重新启用“新主流电影”的概念,并对之进行再阐发,本身便是重新寻找中国的主体位置,并对之进行呈现的探索之一。而在另一方面,另一些学者的讨论也涉及到中国主体重构的新层面,这便是如何呈现一种具有包容性的大国主流价值观。陈旭光认为,“新主流”不应该仅仅是一个政治概念,它同时应该估计到新媒体时代对于“主流”的重新界定。而赵卫防则更多谈到新主流电影如何融合和借鉴香港电影和好莱坞电影。可以看出,伴随中国的世界结构性位置的转变,中国的新主流电影从形式到内涵都将发生重大转变,它已经从此前防御性的姿态脱身出来,逐渐谋求更有市场号召力也更具包容性的文化表达。

与重构中国主体性相关的另一处电影理论批评实践,是中国电影学派的重构与讨论。而中国电影学派的再度浮现,首先基于中国电影发展过程中,重建电影批评格局的内在吁求。2014年,中国电影艺术研究中心召开了重构电影批评格局的论坛。论坛回顾了中国电影批评经历的两个黄金时期,上世纪30年代前期和70—80年代末期,并将新世纪的新媒体时代视作一个巨变中的新时代。这一新时代给电影批评带来的课题是,如何构建一种适应新时代的电影批评。^[14]一年之后,饶曙光发表了《建构电影理论批评的中国学派》一文,强调当下正是第三个黄金时期的关键时刻。这个黄金时期的历史任务,是建立中国电影批评一直未能完成的“中国电影学派”。饶曙光的论述充满焦虑感,他认为:“中国电影理论批评在非常短的时间迅速完成了西方几十年走过的历程,很多东西都没有真正的‘消化’和

‘吸收’，更不能与中国电影实践发展的具体语境相结合。”而当下“中国最复杂、最生动、最具活力的电影实践足以支撑中国人的电影理论思考”，“足以支撑我们建构电影理论批评的中国学派”。^[15]2018年6月，中国电影学派研究部召开了学术年会，学者们从中国传统美学入手，为中国电影学派提供理论支撑。例如，陈旭光讲述了中国传统的写意、意境之美和乐舞精神，试图在中国传统理论的基础上完成当代转化。胡克则从中国古代画论之“传神”的特质入手，力图寻找其对当代电影的启发。李道新则用“空气说”来阐释中国电影的特殊性，认为中国电影创作中区别于西方电影之处，是对于空气的强调。^[16]会议提出了种种有趣的思考，使得中国电影学派不再是抽象的概念，转而成为一种系统性的有章可循的研究路径。

除去电影批评理论的突破和创见，深入到电影文本之中的中国主体研究，也是近年来电影文化批评中的重要脉络。比较有代表性的研究是张慧瑜的系列著作。张慧瑜在其系列研究《主体魅影——中国大众文化研究》《历史魅影——中国电影文化研究》和《文化魅影——中国电视剧文化研究》中，以近年来浩如烟海的影视作品为研究对象，阐述了中国主体经历的困境与转折过程，并试图分析中国崛起时代，电影和大众文化呈现出的中国主体新形态。三部著作可以视为彼此对话的关系，《主体魅影》集中了作者对于方法论的阐述，书中同样表达了崛起时代中国电影研究者的焦虑，即“当中国崛起变成一种可见、可感的社会事实之时”，“是像鸵鸟那样躲到小时代中，还是积极地寻找新的未来，是需要迫切回答的时代问题。”^[17]而《历史魅影》和《文化魅影》则将文化批评应用在影视作品的研究中。在《历史魅影》对于中国电影的分析之中，张慧瑜深入到历史纵深处，将“21世纪以来随着中国崛起和‘中华民族伟大复兴’的论述而出现的新的中国主体和现代主体”放置在鲁迅的“看客”“被砍头者”，以及“人民主体”“现代主体”的发展过程中来考察，既有文本的广博度，又有历史的厚重感。

四、重新呼唤“现实主义”

伴随中国崛起的全新现实语境，中国电影文化批评在众多层面有了新的推进与变革。其间不乏欣喜和乐观展望，更多的还是电影人和电影研究者在更长远的意义上保有的冷静与审慎思考。尽管中国电影已经在票房和市场上取得了前所未有的成功，但仍有许多问题亟待解决。例如，新世纪获得票房成功的国产大片，虽然在视觉效果和影院电影的设计和诸多层面获得成功，但也开启了中国电影重技术和视觉效果，轻内容的普遍倾向。近年来倍受瞩目的玄幻大片、抽空历史内涵的历史剧，也具有同样的弊端。与这些国产大片相比，现实主义题材始终在中国市场中处于边缘位置，第六代导演的创作具有现实主义精神，却不能获得市场的青睐。这也造成中国电影市场与电影艺术长达数年的对立与论争。在这一现实的基础上，2010年《阿凡达》横扫世界市场，也给中国电影人带来极大的震惊。它使得中国电影人重新审视自身的大制作高科技电影，并产生了深深的挫败感，导演陆川的感喟很能代表中国电影人的心声：“这是中国电影人的集体完败”。^[18]在好莱坞电影技术主义的冲击之下，中国电影研究者开始重新思考对中国电影至关重要，却长期处于边缘位置的老问题——现实主义精神。

与此同时，现实主义的重新呼唤也顺应了近年来中国现实主义题材的再度浮现与成功。《无名之辈》《西虹市首富》等电影的成功，以及《我不是药神》的出现，似乎重新向人们昭示现实主义的魅力。更为重要的是，这些电影还找到了现实主义题材与市场的链接方式，这在很大程度上区别于第六代导演的电影实践。基于上述种种原因，中国电影批评开始对现实主义电影进行重新建构与理论化，既试图对当下现实主义电影的成功进行阐释，又尝试对现实主义这一概念进行再理论化。

2018年8月，现实主义电影的讨论会在电影资料馆召开，会议的核心问题正是“在当下，如何看

待‘现实主义’”这一问题。学者们认为,应该改变现实主义越来越狭小,没有空间的误读,应该重新认识现实主义,当下的中国电影方方面面都需要现实主义。在此基础上,学者们试图给现实主义提供全新思考的空间和思路,当下的现实主义已经与旧有的现实主义不同,当下的现实主义丰富而多元,很难以一种思路来进行规范。饶曙光提出“温暖的现实主义”“积极的现实主义”等表述方式,李道新则提出了参与式现实主义的概念,这种“参与式”侧重于互联网时代将会使人进入“共享时代”,“现实的共享性,意味着一方面可以把不同创作者和受众对现实的多样化理解纳入其中,另一方面也可以将政界、业界、媒体和受众对现实的多样化诉求联系在一起。”在此基础上,学者们探讨了现实主义与商业对接的可能。学者们批评了当下商业电影注重热闹、炫酷,而忽视人物个性和复杂性塑造的弊端,又力图避免自说自话的现实主义。可以看出,在新的时代,人们对于现实主义已经有了更丰富的诠释,相对于以往的现实主义创作,电影批评者更希望将现实主义视作为一种负责任的、关注现实的创作态度,在此基础上进行更多元的创作。^[18]

现实主义的时代似乎已经到来,重新以现实主义对文本进行关照,也成为电影文化批评中越来越常见的做法。吴冠平以“现实主义的世俗样貌”对《我不是药神》进行分析。在吴冠平看来,中国电影似乎已经从主旋律电影、商业电影的摸索过程中,逐渐找到了“如何在国家精神、民生诉求和民族利益的三结合中,讲述中国故事的价值坐标。”文章认为,这一摸索的成果正是“借由世俗的力量,调整了写实主义的参数”。对于《我不是药神》来说,这种经过调整的写实主义意味着“‘真’的电影性”,尽管这部电影取材于现实,但并不一定能够成为一个“电影观众更愿意看的故事”,而这种从现实性到现实的可看性之间的转换,便是电影写实主义的核心之处。经过转换,现实主义精神并没有消失,反倒“显示出新一代创作者尊重电影本质属性的现实观。‘实’是境界,‘真’是幻觉。”^[19]与吴冠平的观点相近,其他对于《我不是药神》的电影批评,如《商业化背景下电影现实主义的困囿与突围——〈我不是药神〉的文化解读》《逃避现实的“现实主义”——〈我不是药神〉》《〈我不是药神〉——现实主义艺术的担当》等等,都以《我不是药神》为分析对象,对现实主义进行了重新思考与阐释,试图在全新的时代背景中,尝试“现实主义的突围”。^①当然,对于现实主义的反思并不局限于单一作品,而是具有普遍性的。张梦雨在《国产动画电影中的现实主义——以〈大护法〉与〈大世界〉为例》中分析国产动漫中的现实主义精神。张京则在《中国少数民族电影创作的现实性与创新性》中论述了少数民族电影中的现实主义精神。^②不难看出,现实主义的重归构成了当下电影文化批评的重要脉络,这种回归与中国主体的重构不无关联——当中国主体开始重新寻找全新表述,中国电影曾经在现实层面的“失语”也日渐改观,同样开始寻求重新浮现和获得表述的可能,它将不同于旧有的现实主义,也需要获得全新的界定和理论化。

在这个转型时刻,与现实主义精神的重归相关,艺术电影也在此时被重新思考。戴锦华在2016年上海国际电影节论坛中重新提出“电影是艺术”这一命题。在戴锦华看来,工匠精神是对好电影的最低要求,它只意味着电影在技术上合格。但电影不仅仅是工业产品,电影是一种艺术,是具有原创性的,每一部好电影都不一样。戴锦华强调,当下时代对艺术电影的坚持基于两点:首先,艺术电影仍然在追求和创造电影美学。其次,“只有在艺术电影的这个大范畴中,我们才能听到批判性的声音,才

① 参见陈献勇、吴宝宏:《商业化背景下电影现实主义的困囿与突围——〈我不是药神〉的文化解读》,《电影文学》,2018年11月;李沛云:《逃避现实的“现实主义”——〈我不是药神〉》,《新闻研究导刊》,2018年10月;陈娟:《〈我不是药神〉——现实主义艺术的担当》,《视听》,2018年12月。

② 参见张梦雨:《国产动画电影中的现实主义——以〈大护法〉与〈大世界〉为例》,《当代电视》,2018年12月;张京:《中国少数民族电影创作的现实性与创新性》,《电影评介》,2018年7月。

能看到那些跌出了经济版图的社会图画，看见那些完全被消声、完全被隐形的人们。”^[20]事实上，对艺术电影的坚持与上述现实主义的重构具有不可忽视的相关性，现实主义固然与商业性或者“观众爱看的故事”相关，但不止于此，现实主义本身便包含着对社会不同群体的关注与呈现，而对现实呈现的原创性和批判性也是其间的应有之意。

五、结 语

一如上述，近年来，伴随中国世界地位的提升，中国电影文化批评进入到一个转折时期。在这一转折过程中，电影批评既呈现出巨大焦虑感，也进行了不同以往的再阐释、再发现与再思考。中国电影批评在多个层面上获得了全新的方向与动力。它不仅肩负着对未来电影形态的构想，也肩负着转折过程所遭遇的全方位挑战的回应与警醒。身处转型的宏大时代之中，电影文化批评任重而道远。

参考文献：

- [1] 陈旭光. 再出发：“80年代”的遗产与波德维尔的反思[J]. 当代电影, 2009(9): 71-75.
- [2] 邵牧君. 电影万岁[J]. 世界电影, 1995(1): 14-29.
- [3] 饶曙光, 李国聪. “重工业电影”及其美学：理论与实践[J]. 当代电影, 2018(4).
- [4] 张立娜. 迎向中国电影新时代：产业升级和工业美学建构[J]. 北京电影学院学报, 2017(6).
- [5] 陈旭光, 李卉. 电影工业美学再阐释：现实、学理与可能拓展的空间[J]. 浙江传媒学院学报, 2018(4): 45-54.
- [6] 李立. 电影工业美学的批评与超越——与陈旭光先生商榷[J]. 浙江传媒学院学报, 2018(4): 93-98.
- [7] 丁亚平主编. 大电影时代[M]. 天津：百花文艺出版社, 2011: 1-3.
- [8] 尹鸿, 梁君健. “网生代元年”的多元电影文化——2014年中国电影创作备忘录[J]. 当代电影, 2015(3): 4-12.
- [9] 戴锦华. 数码时代与文化自觉[Z]. 讲座摘要, 2013-12-29.
- [10] 陈旭光. 互联网时代的艺术批评断想[J]. 长江文艺评论, 2017(6): 4-10.
- [11] 丁亚平. 论互联网语境下电影IP转化的现状、问题与对策[J]. 当代电影, 2015(9): 4-8.
- [12] 马宁. 新主流电影：对国产电影的一个建议[J]. 当代电影, 1999(4): 4-16.
- [13] 张卫, 陈旭光, 赵卫防等. 界定·流变·策略：新主流大片的研讨[J]. 当代电影, 2017(1): 4-18.
- [14] 饶曙光, 尹鸿等. 当下电影批评的格局与再建构[J]. 当代电影, 2014(11): 4-11.
- [15] 饶曙光. 建构电影理论批评的中国学派[J]. 电影新作, 2015(9): 13-19.
- [16] 黄今. 中国电影学派研究部2018年学术年会暨“中国艺术传统与中国电影的创新发展”学术论坛综述[J]. 电影新作, 2018(5): 175-177.
- [17] 张慧瑜. 主体魅影——中国大众文化研究[M]. 北京时代华文书局, 2017: 11.
- [18] 饶曙光, 张卫等. 电影照进现实——现实主义电影的态度与精神[J]. 当代电影, 2018(10): 14-25.
- [19] 吴冠平. 现实主义的世俗相貌与时代意义[J]. 中国文艺评论, 2018(10): 4-9.
- [20] 戴锦华. 今天的中国电影，哪个不是中产阶级的[N]. 澎湃新闻, 2016-6-30.

[责任编辑：华晓红]