

中国电影观念流变 70 年

陈旭光 刘祎祎

摘要：电影观念是对电影的本质和功能的思考，核心是对于“电影是什么”“电影何为”即电影的本质、本体与功能等问题的理解、回答及在创作生产管理中的践行。建国 70 年来，受到不同阶段文化、美学、社会发展进程、技术革命等多方面影响，中国电影观念在多个维度不断演进，影响着电影行业整体的创作思维、批评视野、产业维度、工业系统。从建国初期的“功能/工具论”“国家电影”，到新世纪以来的电影产业化、工业化浪潮，以及近年来“电影工业美学”观念的提出，笔者试图通过 70 年来电影观念的变迁来探讨与把握电影与现实、社会、文化变迁的内在关系，并以其演变的内在逻辑去对当今中国电影的多元样态与发展趋势进行关照。

关键词：电影观念；多元样态；产业维度；电影工业美学

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）

刘祎祎，女，博士研究生。（北京大学 艺术学院，北京，100871）

中图分类号：J909.2

文献标识码：A

文章编号：1008-6552 (2019) 05-0051-11

电影观念即对电影的认识和看法，其核心是对于“电影是什么”的回答，同时也是对电影的本质和功能的思考，也即“电影为何”与“电影何为”的问题。电影观念在历史演进过程中，不断受到新的技术、美学、文化与社会发展进程、民众心态等方面的影响，故不同的时代电影观念不尽相同，但电影学者都试图从不同角度对电影进行本质层面的把握，通过观念变迁去探讨电影与现实的关系。中国电影发展 70 年来，电影观念的演进影响着电影的创作思维、批评视野、产业维度等多个面向。笔者通过对建国 70 年来电影观念历史变迁的梳理，试图寻找其演变的内在逻辑以求对当下中国电影的现实与未来发展有更深入的理解和把握。

大体而言，中国电影七十年历经国家电影暨宣传、事业、工具、艺术与文化、娱乐、产业、工业、工业美学等观念历程。电影观念随着创作一起历经着时代的变化，可以说“电影观念、电影功能的认知改变，和电影艺术变化、形态改变、文化价值与市场发展以及民族国家体验密切相连。”^[1]

1905 年，《定军山》的出现象征着中国国产电影的正式诞生。此后，中国民族电影事业开始了建立与发展的脚步。时至 20 世纪 30 年代，电影开始逐步具有娱乐大众的社会职能，同时兼备传播审美、教化民众的辅助作用。此时，我国政局正处于动荡状态，民族矛盾与阶级矛盾都较为尖锐，多方政治力量都希望通过电影艺术的途径传递自身政治理念。1933 年，我国的“五人电影小组”（成员为夏衍、阿英、王尘无、石凌鹤、司徒慧敏）成立，标志着共产党展开了对电影艺术的独立领导工作。也是在这一时期，中国电影开始出现与此前不同的新变化。

从上世纪 30 年代的左翼电影运动的兴起到 40 年代国民党统治区进步电影的发展，再到解放区的人民电影事业的创立，中国电影开始建立与政治的紧密关系，电影的政治文化职能也开始凸显。^[2]如 40 年代袁牧之于抗日根据地延安电影团编导的《延安与八路军》，就表达了天下人心归延安的美好愿景。也是在这一时期，电影开始不仅依循艺术自主逻辑发展，所谓“功能论”（或“工具论”）电影观开始出现。其目的就是通过电影的传播在广大民众心中形成更深的社会印记，让人民群众的政治立场更加

坚定，增强民族认同感。

一、建国初期：政治宣传工具

（一）电影政治宣传职能：民族国家认同

任何一种艺术都具有一脉相承的特性，今天我们探讨新中国建国 70 周年的电影，亦不能将建国初期的“十七年电影”看作一个孤立的电影阶段现象，而是将这—历史时期前后打开，置身于电影史的纵向维度之中，来思考新中国建国初期电影的发展形态。

1942 年 5 月 2 日和 5 月 23 日，毛泽东在延安文艺座谈会上先后作了两次重要讲话。讲话中毛泽东论述了文艺与政治的关系，认为：“为艺术的艺术，超阶级的艺术，和政治并行或互相独立的艺术，实际上是不存在的”；“文艺是从属于政治的，但又反过来给予伟大的影响于政治”^[3]。毛泽东还提出了在“政治和艺术的统一”“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”基础上，“以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位”的批评标准。^[3]此后，毛泽东的“文艺为工农兵服务”的思想成为指导文艺工作的最高方针。

1949 年 8 月 14 日，中共中央宣传部中央电影事业管理局颁布了《关于加强电影事业的决定》，再次强调了电影宣传职能的重要性，要求必须加强电影事业的发展，以便在全国乃至全世界宣传中国共产党的革命思想。^[4]于是，电影凭借自身广大的群众基础成为头号宣传工具。这一时期，我国的电影观念存在着与西方侧重影像本体研究截然不同的方向，即产生以毛泽东思想为指导、以国家为核心价值理念的电影“国家理论”。其理论基础为对电影和国家二者关系的再认识：电影的职责是表现国家身份，维护国家利益，“电影应为造就一个新中国服务”成为对“电影是什么”的重新书写。^[5]这个时期的电影起着教化民众的作用，引导民众对民族国家产生认同。在“国家电影理论”观念指引下，建国初的中国电影承担了严肃的政治职能，亦缺乏一定的艺术主体性。

从 1949 年到 1976 年，大量革命历史“红色电影”的出现正是上述电影观念的体现。这一阶段创作的电影大多以革命题材为主，重点反映了地主阶级和官僚资本主义对工农阶级的压迫以及工农阶级的反抗（如《红色娘子军》《上甘岭》《英雄儿女》《董存瑞》《南征北战》《烈火中永生》等），其目的在于用电影阐释底层民众革命的神圣性，树立新生政权的合法性，同时不断烘托领袖的伟大光环。“十七年电影”基本遵循“为工农兵服务”的价值理念，不仅成功塑造了一批红色影片的典范，更使“国家理论”成为主流电影观念，成为对电影观念自身的拓展。

（二）政治对电影批评的强力介入

新中国十七年间，基于“文艺为政治服务”理念所制定的一系列电影政策为巩固新生政权起到了良好效果，但因为忽视艺术创作的规律性以及文化产品的商业属性，使得电影的艺术性和政治性发生了混淆，而过多的政治干预更是直接制约着新中国电影事业的发展。以《武训传》（1950）为例，该电影一经上映就在业界引起强烈反响，赞誉和批评同时响起。推崇者认为电影中体现出来的“行乞兴学”具有很强的教育意义，而批判者则指出，该电影思想性很弱，是一部错误的电影作品。毛泽东本人在 1951 年发表《应当重视电影〈武训传〉的讨论》，认为在影片中表现出的思想十分偏颇以至错误。^[6]在《武训传》的批判浪潮当中，毛泽东重申了新中国成立之后“电影需要为国家和社会服务”的电影观念，同时指出，电影需要重视对国家形象的展示与烘托，要对新的社会形态进行歌颂，同时坚决反对对中国人民进行压迫的敌人，反对一切陈旧的社会形态。

之后，文艺界展开了长达半年的围绕电影《武训传》的政治批判。电影创作几乎处于停滞状态，作品数量和质量都大幅下降。这次批判运动采用过简与武断的行政方式来解决文艺和思想问题，助长了文艺批评中主观武断和简单粗暴的风气，严重影响了电影生产的健康发展。^[7]

从1958年开始，中共中央对部分错误做法进行纠正。时任中共中央宣传部副部长的周扬在文化部于1958年11月召开的各电影制片厂厂长会议上，对献礼片提出了“内容好、风格好、声光好”的“三好”要求。1959年5月3日，周恩来《关于文化艺术工作两条腿走路的问题》的讲话提出了“既要鼓足干劲，又要心情舒畅；既要力争完成，又要留有余地；既要有思想性，又要有艺术性”等十个方面的问题，论述了文艺工作“既要结合，又有主导”的“两条腿走路”的方针。在这样的方针鼓舞下，夏衍要求电影创作人员“思想要解放，题材要宽广，要贯彻百花齐放，有意识地增加新品种”，陈荒煤也呼吁要“出大师”“出流派”。^[8]在正确的电影创作理念的指引下，电影行业的纠偏取得了很大进展，电影的创作高潮随之到来。

（三）文革阶段：意识形态斗争

“十七年电影”的后期，来自意识形态领域的斗争逐渐激化，而电影批评则成为传播政治理念的主要途径。特别是在“文化大革命”期间，电影批评直接成为左派发动政治攻击的重要手段。

1966年出台的《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》（以下简称《纪要》）提出：我们一定要根据党中央的指示，坚决进行一场文化战线上的社会主义大革命……”。林彪、江青所推出的《纪要》完全超出了部队文艺工作的范畴，其本质是对新中国成立后文艺工作的彻底否定，目的就是为开展“文化大革命”铺路。“文化大革命”期间，江青等人创立的“样板戏”作为“革命文艺的典范之作”家喻户晓，其中“三突出”的美学风格更是深入人心。这几乎成为当时主要的文艺指导理论，所有的文艺创作都以此为衡量标准。^[9]

二、1978—1990：思想解放潮流

电影思潮是多种合力交织和碰撞下的“观念系统”。改革开放以来，电影观念发生了剧烈的蜕变与革新；从某种意义上说，电影发展史也就是电影观念变革的历史。^[10]从80年代的思想大解放到90年代的市场化改革，再到新世纪以来的电影产业化、工业化浪潮，以及近年来“电影工业美学”的提出与确立，中国电影观念在美学、艺术、文化及产业等多个面向不断演进，随时代一同蜕变。

1978年，十一届三中全会的召开，推动了中国改革开放的新时期。新时期的文艺界普遍形成两大共识：以人道主义精神重建人的主体性；告别“文艺为政治服务”的工具论观念，回归文艺本体。80年代初，曾被政治不断制约的文化话语被思想启蒙取代，以“现代理性”为主流的现代化意识形态建构起了文化现代性的价值理念和主张“开放与反思”的精英文化话语。同时，新时期电影作为新时期文艺思潮的一支，同样迎来了观念与创作的全面转型，从刻板僵硬的既定范式走出，试图书写人性、重塑人情，唤起艺术自觉的“苏醒”。百废待兴的文艺格局下，知识分子对自我身份开启重新认知，不断探索着新风格与新题材，这无疑推动着电影艺术迎来创作自由。随着思想解放潮流一起到来的，是“艺术创新”成为上世纪80年代初期中国电影的引领理念。

（一）自我意识的觉醒与电影艺术观念

新时期思想解放运动的一个重要目标是重建人的主体性，呼唤失落已久的人道主义精神。此时整个电影界开始努力探寻电影艺术特性，呼吁现实主义美学“复归”，试图以一种世俗化的创作倾向寻求

人的主体性表达,促使个体与艺术自觉走向觉醒。这一阶段的第四代导演首开电影实践之先河,在作品中塑造人性真、善、美,弘扬自由、个性、民主等精神诉求,寻求“人的觉醒”。与“文革”样板戏中的英雄主义叙事不同,第四代导演将镜头对准了一批质朴坚忍的小人物,并将其塑造成世俗与精神、理性与情感共存的个体。滕文骥电影《苏醒》(1981)成为个体自我意识“苏醒”之隐喻。同时,第四代导演的影片中大量采用了第一人称的自知视角和部分限知叙事,如《小街》(1981)、《青春祭》(1985)等电影都是以画外音的方式建构回忆性的叙事。叙事者“我”自由出入于历史和现实之间,表达“我”对历史和现实的主观感受与感性思考,同样凸显着个体自我意识的觉醒。这一阶段人的主体性的重新建立,表明中国电影中的人物塑造开始向现实主义回归。

(二)“语言意识”自觉与电影形式本体观念

告别“文艺为政治服务”的工具论观念,回归文艺本体,是新时期文艺界思想解放运动的另一重要目标。这一阶段围绕电影与戏剧、文学的关系,电影语言的现代化等艺术观念,在电影理论界与创作界展开了热烈的理论争鸣与创作实践。1979年,白景晟的《丢掉戏剧的拐杖》与钟惦棐的《戏剧与电影“离婚”》两篇文章,挑战着长久以来中国传统的“戏剧化”电影观,呼吁发掘电影本身的艺术潜能。同年,张暖忻、李陀发表《电影语言的现代化》一文,鲜明地指出要更新中国的电影观念,回归电影艺术的本体,强调要保持电影语言的不断更新,突破以往既定电影叙事方式、镜头运动及造型方法,开创具有独特民族风格的现代电影语言。^[11]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,随后引发了电影“文学性”的热烈讨论。总结而言,这一时期电影界的理论争鸣主要集中在电影的本质是什么、电影与戏剧、文学的关系及电影语言现代化等一系列问题上,虽结论不一,但都不约而同指向了新时期电影观念的更新问题。

(三)美学意识觉醒与电影文化观念

“回归电影本体”这一具有开拓精神的美学宣言一经发出,便迅速在实践中得到了回应。第四代导演早期的电影热衷于形式技巧上的探索,但其突破主要体现在电影的叙事结构层面。第五代导演则延续了第四代对电影语言现代化的探索,以“空间性”为重要特征,强调了“电影作为电影”的本体属性,并在视觉造型美学上取得了巨大突破,显见于《黄土地》《一个和八个》《黑炮事件》《猎场札撒》等第五代早期电影作品之中。第五代导演以强大的主体情绪和理性精神,将严肃的历史反思寓于有意味的形式语言之中,其作品具有典型的象征和寓言意味。陈凯歌在拍摄《黄土地》(1985)时提出的“我们一定要用变革了的语言,讲述起初的历史”^[12]一语点明了第五代创作的两大特征:电影语言革新与民族历史反思。《黄土地》中占据了画面三分之二的黄土高原,摄影机镜头对其长久地静观和凝视,传达出古老中国沉重而凝滞的历史进程;《红高粱》中一望无际的高粱地和喧哗在陕北大地的信天游、酒神文化,无一不表现出寓于传统文化中的寻根元素。第五代导演看似十分重视外在影像造型,其内在表达的却是对传统文化与民族人性的不断反思。在他们眼中,电影承担着对历史与文化进行反思的责任。也正是在这种文化反思的电影观念之下,理论界的文化批评格局逐渐兴盛,开始在传统文化与现代化的交织当中为中国电影实践汲取文化资源、剖析民族心理,开启了理论批评与创作实践互为关照的时代对话。

(四)“娱乐片”大讨论与大众文化观念

80年代的思想解放运动,既激发了理性高扬的知识分子思想光芒,同时也释放了大众的娱乐诉求。在第四代和第五代于体制内创作的艺术电影之外,娱乐片始终存在并受到市场的追捧与观众的喜爱,

但却不被当时的研究者所重视，处于文化精英所主导的主流话语的边缘地带。80年代末期，随着艺术电影不断面临的市场冷遇与票房低潮，娱乐片以其显著的市场份额进入学界视野。学界、业界针对娱乐片的概念、价值与创作方法展开了一场关于“娱乐性”的大讨论。支持者认为娱乐片是电影作为大众艺术应对观众审美、文化传统与票房收入的一种迎合，反对者则表达着对其内容“文化内涵与艺术性匮乏”的忧虑。

笔者曾经指出：“1987年的娱乐片大讨论，针对娱乐片的概念、价值与创作方法展开了丰富而深入的讨论，娱乐片及与之相关的类型电影、接受美学等理论，开始进入电影理论界的研究视域。‘娱乐片’作为一个并不严谨的学术词汇，体现出了典型的时代特色，这一命名实则是以电影的功能为依据，其与强调电影宣传功能的‘主旋律电影’、强调电影启蒙功能的‘艺术电影’的并立，表明80年代的电影观念仍然受到传统的电影功能论的强大影响，并进一步促成了90年代商业电影、艺术电影、主旋律电影鼎足而立的电影格局。经由此次大讨论，中国电影的主导观念开始了由艺术向娱乐的位移，折射出一条知识分子精英文化从鼎盛到落寞、退潮的心理历程和文化发展线索，大众文化与消费主义开始了由边缘向中心的突围。”^[13]

三、1990—2000：艺术商业共融

90年代，伴随计划经济向市场经济体制的转型，整个社会在商品经济发展的语境下开始出现市场意识与消费观念，文化也经历着启蒙文化向消费文化、精英文化向大众文化的转变。体现在电影领域，电影行业从“文革”时期宣传电影的单一类型逐步走向多元，形成了主旋律片、艺术片、娱乐片三足鼎立的格局。然而在流行与世俗文化兴盛、亚文化从边缘走进主流文化视野、个性观念凸显的文化态势之下，开始直击市场的中国电影也不得不面临转型的变局。面对好莱坞分账大片的引进和电视媒介的冲击，著名电影评论家梅朵对于观众大量流失、市场表现低迷的电影行业表达过自己的忧虑：“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。”^[14]可贵的是，在巨大社会变革与商业娱乐特性席卷而来的文化风潮之下，中国电影观念随之及时转型，主旋律电影、商业电影和艺术电影配合市场表现都呈现出了新的形态。

（一）叙事美学观念：“泛情化”与平民化策略

1987年3月，电影局首次在全国故事片厂长会议上提出了“突出主旋律，坚持多样化”的主张，于是“主旋律电影”被正式提出。主旋律电影一方面要保持自身社会主义叙事话语与审美艺术追求，另一方面同样要从自身开始调整，吸引观众走进影院，达成艺术文化塑造与市场票房的双赢。1996年3月23日，全国电影工作会议召开，不仅要求主旋律电影要有艺术性，更强调了“广大电影工作者要增强精品意识，不断提高艺术水平；要深入生活，从人民群众的伟大实践中汲取智慧和营养。”^①

于是，主旋律电影创作在延续重大革命历史题材和领袖人物传记片等既有题材的同时，开始呈现出一种明显的“泛情化”、平民化的趋势，突出领袖人物面对百姓生活时的体恤与悲悯情感，并将视点侧重于宏大题材下的平凡叙事，把广大民众作为历史的参与者呈现在银幕之上。如《毛泽东的故事》（1992）、《刘少奇的四十四天》（1992）、《离开雷锋的日子》（1996）等传记片，以贴近群众的方式，讴歌了所描述的人物或事件，既传达了主流话语，同时也和广大观众产生情感契合，成为主旋律影片的主要观念策略。主旋律电影固有的宏大叙事和权威叙事开始消解，并向着多元文化共存与交融的局

① 出自1996年全国电影工作会议。

面不断演进。冯小宁的《红河谷》(1998)、《黄河绝恋》(1999)在革命、战争叙事中加入了爱情片的类型元素,《冲天飞豹》(1999)实现了军事类型片与国防主题的统一。此类主旋律电影作为一种启发与引导,与当下的“新主流大片”遥相呼应。“突出主旋律、坚持多样化”,这一在主旋律电影诞生之时的口号,在历史的迂回后终于实现。

(二) 商业运作观念:商业与市场化转型

在90年代市场意识急速膨胀的时代背景下,大众接受度与市场考量日益凸显出其对电影创作的重要影响,产业研究、接受美学开始进入电影研究的疆域,推动着电影观念的市场化转型。这一历史性转变,同样离不开国家政策的引导和推动。1993年,广电部发布《关于当前深化电影行业机制改革的若干意见》,打破了中影公司几十年来对国产电影的发行垄断。计划经济时代政企不分、统购统销的历史由此结束,中国电影体制改革向着市场化方向不断迈进。同年,中国电影艺术中心组织召开“中国电影与当代社会”研讨会,围绕“电影如何走向市场”“怎样提高商业片创作质量”等议题展开讨论。

在电影行业的市场转型中,学界对于“电影是什么”有了新的认知。著名学者邵牧君先生提出“电影首先是一门工业,其次才是一门艺术”,^[15]在当时颇有惊世骇俗之势。然而受限于当时的社会、经济与文化语境,“电影工业论”歌高和寡,无疾而终。但毕竟在理念上先行一步,有莫大的奠基之功。电影学界固有的精英主义立场和艺术电影观念也开始向电影市场化、商业化转变。谢飞导演也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。”^[16]总的说来,面对市场化冲击,整个电影行业逐渐意识到,电影实际是商品、艺术和文化“三位一体”的综合体,^[17]三者有机结合才构成完整的电影本体形象。

在这种讨论与观念变革的环境中,中国电影创作者们开始注重电影的艺术性与商业性协调。如张艺谋《代号美洲豹》《摇啊摇,摇到外婆桥》(1995年)都是商业特征鲜明的类型电影,陈凯歌的《霸王别姬》(1993年)更是艺术性和商业性融合的完美典型。冯小刚的贺岁片更以其小品拼贴式的喜剧特色、扎根本土的京味对白和市民意识,打造了独特的中国式商业“类型”片,同时折射了一条平民意识形态与消费文化崛起的道路。可以说,随着市场观念、接受美学观念等电影观念的调整,电影的艺术追求和商业价值开始“讲和”,摒弃之前二元对立的矛盾而追求和谐共融的对话渠道。当大众文化逐渐取代精英文化成为主流,观众接受度逐步成为影片创作中需要考虑的重要因素。从艺术形式、审美需求到产业化运作,这些电影观念的更新使得电影行业愈发多元发展,形成了别具一格的美学特色和生产格局。

四、2000—2018:产业化与工业化的多元力量

新世纪以来,有着多重属性的电影在政策、资本、技术等多方合力的作用下,探讨语境由艺术、文化层面跃至产业、工业维度,并带动着电影观念的持续调整。从80年代、90年代到新世纪,从思想解放浪潮到市场体制革新,再到当今电影行业产业链运作、工业化系统,这些发展动态彼此环环紧扣,无不体现在持续演进的电影观念嬗变之中。这一阶段的中国电影理论界普遍认为电影更应被看做一种尊重市场经济规律的“工业化艺术”。学界从产业链条、工业系统等方面入手,取得了观念变革历程中许多具有重要意义的现实成果,成为支撑中国电影产业发展的坚实内驱力,并由此引发了中国电影创作格局和美学形态的新变革。中国电影形成了一种以“电影大片”为排头兵,带动众多中小成本类型

电影的产业格局，亦是“观念就是生产力”的极好例证。

（一）产业多元合作与电影的文化创意产业观念

21世纪以来，中国电影界在市场与文化体制双重发展的进程中，不断明确着自身新的定位。在90年代商业电影与市场化理念的基础上实现了跨越式的转型，从市场化升级至产业化观念，形成了包括电影的投资、制作、发行、放映（院线、影院）在内的电影全产业链协同发展。有学者曾提出：“中国电影产业改革机制的前提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。”同时强调“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。”^[18]新世纪的中国电影无可避免地走向产业发展之路，并借由产业化的生产方式打开了国际化的视野，实现了行业整体的迭代升级。

在产业化方面，以《英雄》（2002）为代表的中国电影大片开始进入世界主流商业电影市场，显示出中国电影企图在更大范围内参与建构全球文化格局的雄心。新世纪以来，中国电影大片的生产和运作受到好莱坞“高概念”电影生产方式的影响，体现出一些共性特征。如国际化的融资模式与合拍片美学：2003年CEPA协议的签订，使得港人北上拍片成为潮流；中美、中欧、泛亚合拍等多样化的合拍方式，不断推动着中国电影产业走向全球化。宣发层面，全媒体的整合宣传极大地激发了中国电影市场的巨大潜力。纵向产业链（如电影版权、广告、赞助、衍生品开发等）和横向产业链（包括图书、剧本、电影、电视、音乐、游戏、演出经纪、拍摄基地等系列行业）更是在实践层面进一步释放了电影的商业属性。^[19]已经成为世界第二大的中国电影市场，正在依靠技术与艺术、产业与工业、内容与资本的多元合作，实现与时俱进的电影观念与产业实践的良性对话，建立互动的中国电影生态。

（二）中国电影的“大众文化化”与新主流电影

电影本身是一种以大众文化为主导观念的大众艺术，当代社会大众文化的盛行消弭了高雅文化和通俗文化的差异，流行文化逐渐取代精英文化走进主流视野，并在经济、政治、科技、商业与文化等领域全面渗透、互相交融。大众文化的崛起是中国由计划经济向市场经济转型的必然结果、文化发展的必然阶段。当今中国融合了西方大众文化理论和中国传统文化资源，并结合当下社会文化发展的现实，逐渐发展出具有中国本土独特性的“大众文化”，包括本土文化资源的历史性、主流意识形态的制约性以及社会主义国家性质的独特性。

新世纪的中国电影经历了“娱乐化”大潮、市场商业观念、产业化运作理念盛行发展至今，已经认可了电影的商业、工业的特性及与之相应的大众文化观念。基于此，原来的艺术电影、主旋律电影也迎来向大众文化转向的时期。笔者将这种电影流向看成“中国特色的大众文化化”。因此，在中国语境中的电影“主流化”或“大众文化化”，实际上均是一种中国特色的大众化，是精英与大众、艺术美学与市场资本的讲和与共赢，亦是此后“电影工业美学”观念提出的理论基础。

近年来学界热议的“新主流电影大片”，便是中国电影“大众文化化”的极好例证。如《建国大业》三部曲、《智取威虎山》等传统主旋律题材电影在明星阵容选用、叙事美学、宣发策略上的商业化运作，象征中国电影大片的类型与美学特征开始与主旋律内容走向融合。以《集结号》为代表的近现代历史题材大片与《湄公河行动》《战狼》系列为代表所引爆的现代军事动作题材大片，在保有艺术品质的同时，实现主旋律电影的商业化与商业电影的主流化。新主流大片遵循“受众为王”的观念原则，对大众文化和主流观众给予极大尊重与考量。在创作上尽量满足当下主流受众的期待视野与审美诉求，商业运作上遵循电影产业机制与市场规律，巧妙处理类型化、体制化、票房反馈与美学风格之间的关

系。这一阶段的中国电影在积极探索类型电影创作和全产业链工业化体系配合协作的同时,亦能坚守独特的艺术风格和作者表达,从而超越了电影的工业体制、商业机制与艺术表达的矛盾对立,呈现出一种“电影工业美学”倾向,彰显出自身的市场潜力与勃勃生机。

五、走向新时代:电影工业与电影工业美学观念

近年来,随着《战狼2》《红海行动》等新主流电影大片的异军突起,关于提升电影工业品质、升级电影产业链、打造重工业电影的讨论在业界和学界逐渐升温。在中国电影迈入新时代的紧要关头,在票房奇迹和市场扩张的背后,中国电影工业基础的薄弱成为制约其继续发展的瓶颈。基于此,中国电影工业的升级换代成为了一个紧迫的时代命题。这既需要产业层面对如何完善电影工业体制进行不断探索,也需要美学、艺术层面上的有力保障及相应的电影理论体系的建构、阐释与支撑。^[20]

(一) 新力量导演群体与电影工业美学观念的崛起

中国新力量导演是近年来涌现于中国电影场域中的重要创作群体。作为一个被体制所命名的群体,新力量导演始终秉承着“商业类型与艺术品质并重”的电影观念。其中既有滕华涛(《失恋33天》)、薛晓路(《北京遇上西雅图》)等偏重商业诉求、追求市场效应的商业片导演,也有毕赣(《路边野餐》)、杨超(《长江图》)等偏重艺术表达、追求艺术深度的艺术片导演。此外,还存在大量试图超越电影艺术性和商业性二元对立的导演,如刁亦男(《白日焰火》)、曹保平(《烈日灼心》)、程耳(《罗曼蒂克消亡史》)等,力图在实现个人艺术表达的同时,也面向市场和观众,追求票房上的突破。这类导演是典型的“体制内的作者”,他们熟悉并愿意遵循电影产业机制与市场规律,良好地处理着类型化、体制化、商业反响与作者风格之间的关系,并在积极探索类型电影创作和全产业链工业化体系配合协作的同时,亦能坚守独特的作者风格和自我表达。^[21]从而超越了电影的工业体制、商业机制与艺术表达的矛盾对立,呈现出一种“电影工业美学”倾向。

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”的体认开始出现。有学者这样总结:“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。”^[22]

“电影工业美学”是基于此提出的电影观念,其基本原则为:坚持电影产业理念和类型生产原则,弱化电影生产中的感性的自我体验,代之以理性、规范的工作方式,在电影生产工业体系内流动。需要特别注意的是,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。电影作者在深信“制片人中心制”的同时也追求经济效益与美学气质的统一,从而平衡电影艺术与商业、制度与作者的关系。2017年12月,饶曙光在北京大学“迎向中国电影新时代——产业升级与工业美学建构”人文论坛中曾提出:“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。”由此,将“电影工业美学”放入新中国70年来中国电影创作实践和理论话语的更迭流变之中,认为电影工业美学是新时代中国电影对“电影是什么”这一问题在新时代、新媒介美学、网生代观众和新力量导演的背景下的重新思考,也是对新时代中国电影发展出于现实需求、具有积极的建构意义的理论探索。

电影工业美学的一个主要理论资源即是把电影主要定位为一种大众文化。该体系之中，电影工业美学不再属于小众精英化的美学与文化范畴，而是大众化，“平均的”，不鼓励过度凸显个人风格的美学。其承认电影是艺术和工业的矛盾体，并要求电影工作者以综合的、宽容的、多元的心态来进行求真务实、接地气的电影工作。鉴于中国电影70年发展的经验教训，电影“工业美学”观念要求我们既要认可电影的娱乐性、工业性、商业性，但在中国的独特语境下又不能走极端。如果说要求中国的导演做好所谓“体制内的作者”的话，我们应该把“体制”理解为——不仅仅是中国的电影生产体制、管理机制、运作模式等，还应该包括中国社会现实与文化传统的潜在制约、中国式的真善美要求、中国式的伦理标准，以及“本土化”“接地气”，反映或折射现实，尊重中国伦理本位等标准或要求。“电影工业美学”的提出，是70年中国电影不断发展的历程中，在观念转换上的极大收获和确立。

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。它将伴随着争鸣和讨论前行，并于此间不断发展和完善，以此呼应中国电影的创作实践与理论构建。

（二）中国电影工业体系建设与实践

2019贺岁档热映的两部影片《流浪地球》《疯狂的外星人》是中国电影工业化产业链的极好例证。这两部电影分属“重工业美学”和“中度工业美学”，正体现了电影工业美学的分层化和多样性。收获了火爆票房与优异口碑的《流浪地球》掀起新一轮对于电影工业体系建构和电影工业美学建构的热潮。其以成熟的电影工业体系为基础，在生产过程中高度遵循标准化、流程化、规范化运作，无疑是近几年中国电影界呼唤和期待已久的体现电影工业化程度的一个高峰。导演郭帆对《流浪地球》的“工业化”制作和管理体味颇深并身体力行。在第21届上海国际电影节上，郭帆曾表示电影的工业化就是对电影创作的管理。他告诉剧组人员：现场不要创意，现场就是施工队。在这个就像是施工队的团队里，整个过程中最核心的是计划、时间、管理，怎么样安排、统筹这么多的项目。《流浪地球》体现了电影生产环节的协同合作和电影工业体系的精细分工，为“电影工业美学”的良好例证。

另一部春节档电影《疯狂的外星人》则与《我不是药神》等相似，属于“中度工业美学”“以典型化的故事为核心，类型化工业流程为美学配方，人物命运为动力要素，实现电影与社会的双向互动”。^[23]宁浩对《疯狂的外星人》的某种超越于商业电影之上的作者性、思想性的追求颇为自觉。在回答记者的采访时，宁浩明确表达了对商业电影的反感和对“作者电影”的推崇，明确宣称“我从来都不是商业电影导演”，同意把《疯狂的外星人》归入“作者电影”之列，强调“所谓‘作者电影’，就是有自己独立的态度”^[24]。从表面上看，宁浩似乎是反“工业”“商业”的，但其实他所实践的恰恰符合电影工业美学原则。他要做的是“体制内的作者”。他的电影戏剧冲突明显，注重情节表达、带有强烈的类型特色以及世俗性，都证明宁浩不是只顾自己作者表达的艺术电影作者，而是体制化与作者性之间保持了比较好的张力的导演。其电影作品中所体现的“中等工业美学原则”意识，使他自觉地不在画面造型、场面规模、视听效果等方面追求一味扩张，而尽量接地气地对中国当下社会现实进行关照，并在叙事、剧作、现实与人性思考等方面不断打磨，选择自己一贯擅长的对小人物及其生存状态、社会环境进行的表达。也正是源于此，他保持了自己作品作者性美学和工业性制作的共存，亦成就了商业与艺术的某种折衷和“双赢”。

值得一提的是，从2013年开始，原国家新闻出版广电总局电影局与美国电影协会共同发起“中美电影人才交流计划”，旨在增进中美两国电影产业间的合作交流。几年间，包括乌尔善、郭帆、陈思

诚、宁浩、肖央、路阳、徐峥、管虎在内的一批中国新生导演赴好莱坞完成观摩学习及业务交流。回国之后，他们不约而同创作出了近年来国产电影中值得称道的一批作品：郭帆《流浪地球》，宁浩《疯狂的外星人》，陈思诚《唐人街探案》系列，徐峥《我不是药神》，路阳《绣春刀》，乌尔善《鬼吹灯》等等。这些作品都开始具有较高的工业美学理念与水准，这是中国电影市场从粗放式前进走向规范化发展的必然。

《流浪地球》作为中国电影的工业化代表揭开了中国电影新篇章，也为中国电影产业化改革提供了参考依据。然而我们需要清晰的意识到，中国电影的工业化体系正在有条不紊地推进之中，除了需要学习美国工业化流程与经验，更要深入考虑和掌握中国实际国情。郭帆在分享中谈到，一部科幻电影的成功，创作者必须要考虑自己所处的文化审美环境。“这是长期摸索的过程，因为我们最初并不知道中国观众可以接受的中国科幻片的美学的方向是什么。”“我们要寻找到可以跟观众建立‘共情’的部分，不管形状、颜色、外观，总之是要帮助我们建立共情感，而不是把观众推出去，因为中国人对科幻本身还有一定的天然陌生感，这是容易把观众推离的，而我们是要把观众拉进来，不管人物也好，情感也好，包括声音。不是所有中国人都能接受钢铁侠或黑寡妇，我们始终在努力寻找能够适合我们的美学。”^①

郭帆坚持做“体制内的作者”，非常看重影片制作的工业化流程与大众观感，并用好莱坞式的重工业制作模式传达了中国的大国形象（中国英雄拯救世界），是对此前主旋律影片、新主流电影的一脉相承。这种遵循中国文化审美的尝试与观众“共情”的美学与文化探索，为《流浪地球》带来了口碑与票房的双赢，同时也是“电影工业美学”的现实例证。当然，我们不能否认的是，中国电影行业标准化、流程化体系尚不完善，除了作品本身的内在逻辑与观众反馈，更需要辅以标准合理的项目管理与专业完善的后期支持。在电影工业化体系制作工业化产品的过程中，配套的市场环境、版权、人才、营销等产业链各环节的规范管理之路任重道远。唯有全产业链协同发展，日渐形成良性健康的工业美学意识与竞争环境，中国电影的明天才会更加充满希望。

六、结语：中国电影——回望再出发

新中国已经走过漫长的70年，中国电影作为影像记录，和这个国家一齐经历了巨大的转折与发展。中国社会文化在70年之间的翻天巨变，电影既是记录者，也是参与者。中国电影始终随同新中国政治经济的巨大变革一道，以影像书写着中国革命的经验与想象，刻画着中国社会主义实践复杂而曲折的进程。“电影当然是一种娱乐和休闲的形式，但它也是一种具有象征意义的想像，是一个民族国家重要的文化形态。”^[25]在新中国成立70周年的时刻，回顾电影发展的曲折历程既是对中国70年历史进程的反思与再审视，也是对建构国族认同、弘扬文化自信的一种探讨。

在当今电影全球性对话与生产的基础上，中国电影表现出一种新的态势。即打开与世界相互沟通渠道、建立对话关系的同时，做好中国自己的本土电影，讲好中国故事、弘扬民族文化。电影观念、电影功能认知的不断变迁，和电影艺术、美学、文化价值与市场发展息息相关，与民族国家想象与建构紧密相连。

① 参见2019年北京国际电影节“好莱坞电影大师班”高峰论坛发言稿。

参考文献：

- [1] 丁亚平. 论全球化视域下中国电影的观念变革、作用与影响 [J]. 上海大学学报 (社会科学版), 2017 (1).
- [2] 涂敏. 新中国电影政策研究 [D]. 广东海洋大学. 2010.
- [3] 毛泽东选集 (第3卷) [M]. 北京: 人民出版社, 1991: 847-877.
- [4] 许道明, 沙似鹏. 中国电影简史 [M]. 北京: 中国青年出版社, 1990: 456.
- [5] 陈犀禾, 鲜佳. “十七年”时期中国电影中的国家理论和国家形象研究 [J]. 当代电影, 2019 (5).
- [6] 毛泽东. 应当重视电影《武训传》的讨论 [N]. 人民日报, 1951-5-29.
- [7] 黄献文. 昨夜星光——20世纪中国电影史 [M]. 长沙: 湖南人民出版社, 2002: 105.
- [8] 周恩来. 关于文化艺术工作两条腿走路的问题 [A]. 党和国家领导人论文艺 [C]. 北京: 文化艺术出版社, 1982. 25-29.
- [9] 戴嘉枋. 样板戏的风风雨雨 [M]. 北京: 知识出版社, 1995: 129.
- [10] 陈旭光. 论转型期中国电影的观念变革与 cultural 创新——从工业、艺术、文化三个维度的审视 [J]. 上海大学学报 (社会科学版), 2013 (5).
- [11] 张暖忻, 李陀. 谈电影语言的现代化 [J]. 电影艺术, 1979 (3).
- [12] 倪震. 北京电影学院故事——第五代电影前史 [M]. 北京: 作家出版社, 2002: 108.
- [13] 陈旭光. 论改革开放四十年中国电影的美学重构与文化流变 [J]. 浙江传媒学院学报, 2018 (5).
- [14] 梅朵. 进入90年代的中国电影 [J]. 电影艺术, 1993 (4).
- [15] 邵牧君. 电影万岁 [J]. 世界电影, 1995 (1).
- [16] 吴冠平. 眺望在精神家园的窗前 [J]. 电影艺术, 1995 (5).
- [17] 饶曙光, 李国聪. 中国电影观念再辨析与再认识 (1977—2017) [J]. 浙江传媒学院学报, 2018 (2).
- [18] 尹鸿. 中国电影的产业化转型 [J]. 北京观察, 2001 (9).
- [19] 陈旭光, 李卉. 改革开放四十年中国电影的观念革新与创作流变 [J]. 长江文艺评论, 2019 (2).
- [20] 陈旭光. 电影工业与电影工业美学: 趋势与思考 [J]. 现代视听, 2019 (4).
- [21] 陈旭光. 论“电影工业美学”的现实由来、理论资源与体系建构 [J]. 上海大学学报 (社会科学版), 2019 (1).
- [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).
- [23] 范志忠, 蔡峻. 《疯狂的外星人》: 后全球时代的拟像语话 [J]. 当代电影, 2019 (3).
- [24] 杜思梦, 李霆钧. 专访宁浩: 我从来都不是商业导演 [N]. 中国电影报, 2019-2-21.
- [25] 张颐武. “中国梦”: 想像和建构新的认同——再思六十年中国电影 [J]. 上海大学学报 (社会科学版), 2009 (9).

[责任编辑: 华晓红]