

# 中国电影“工业美学”批评： 理论建构与实践历程

周 强

**摘 要：**中国电影工业美学在新时代语境中应运而生并快步发展，引起多方的关注与争鸣，成为当下电影研究场域中的前沿理论学说。中国电影工业美学的理论特色主要表现为理论建构过程的特色与现有理论体系的内涵特色。它的建构过程已经形成了从“出场起步”到“论争完善”再到“体系初成”的三个阶段。它的“基本原则”体现出“工业”与“美学”从对立走向互补的“整合统一论”思想，是在电影本体论意义上对电影本质属性的充分发掘与当下革新。中国电影工业美学的批评实践，既有对科幻电影、“开心麻花”系列喜剧电影的整体观照评析；也有对某个现象级电影的新锐时评。这些批评文本从“制片人中心制”的完善、“想象力”工业的理论建构、中国特色话语的彰显等方面，为中国电影工业美学的发展提供了有益的启示。

**关键词：**新时代；中国电影工业美学；理论特色；批评实践；价值评判

**作者简介：**周强，男，副教授，博士，硕士生导师。（信阳师范学院 传媒学院，河南 信阳，464000）

**中图分类号：**J901

**文献标识码：**A

**文章编号：**1008-6552 (2019) 05-0062-07

在新时代语境中，中国电影呈现出许多值得关注的新趋势、新样态和新问题。一方面，新时代的中国电影可谓成绩多多、惊喜不断。2017年的中国电影总票房超过550亿，2018年的票房总收入更是突破600亿大关，开启了中国电影市场发展的新篇章。重工业电影峥嵘显露并在大步前行，科幻电影异军突起。《战狼2》《红海行动》《芳华》《流浪地球》等现象级电影，广受各界好评，创造了中国电影的新气象。另一方面，中国电影的现实发展中也存在诸多隐忧。新力量导演的生存方式与美学追求，明显颠覆了传统代际划分的导演认知模式，需要新的理论命名和价值确认。《阿修罗》《大轰炸》等耗资巨大的重工业影片，却在电影市场上折戟沉沙。《地球最后的夜晚》等艺术电影冠“商业”之名而行晦涩自恋的“伪艺术”之实，遭受观众的强烈非议和市场“跳水”，等等。种种迹象表明：中国电影的工业化水平仍然不高，还没有形成全产业链联动的工业化体系，电影的工业品质和艺术质量亟待提升。故而，提升工业品质、推助美学升级，已经成为中国电影需要解决的重要而又紧迫的现实课题。电影实践的新变化，不仅需要业界的积极应对，更呼唤学界提供切中要害的理论解惑。在这样的现实情势下，中国电影工业美学理论应运而生并快步发展，引起多方的关注与争鸣，成为当下电影研究场域中的前沿理论学说。那么，中国电影的“工业美学”理论在新时代的背景下是如何起步与发展的？已经大致形成了怎样的理论特色？这一理论在批评实践方面的发展状况以及未来前景如何？本文拟聚焦以上问题，对中国电影工业美学展开多维考察与价值评判。

## 一、中国电影工业美学的出场及其意义

关于中国电影工业美学之出场问题的言说，是要回到这一理论产生的历史原点和逻辑起点，立足于“何时而起、因何而生、何人所建”这些基本问题，从理论发生学的角度对它进行现象还原。不忘初心，方得始终。旨在通过发现理论“初心”，更好地去认识中国电影工业美学的演进之路、嬗变之

态、价值意义与未来前景。

从出场的时间维度上看，中国电影工业美学具有鲜明的当下性和原创性。得出这一判断的基本缘由，在于中国电影的“工业美学”作为理论学说的整合性、体系化建构长期缺失的事实。

其实，中国电影的美学探讨，是学界研究中国电影的常规视角，由来已久。而中国电影工业美学的价值着眼点仍在美学上，似乎并没有跳出中国电影理论的传统视域。但是，检览新世纪以来中国电影美学研究的重要文献，比如，从史可扬的专著《新时期中国电影美学研究》（北京师范大学出版社2014年第1版）、周星的论文《从单纯单一到繁复错综的审美嬗变——新中国电影60年美学形态演变分析》（《浙江师范大学学报》2009年第6期）、陈犀禾的论文《中国电影美学发展研究（1978—2018）》（《电影艺术》2018年第5期）等，可以发现，这些理论研究成果，均没有提到中国电影的“工业美学”理论并展开优劣评判。这也从文献整理爬梳的角度，证明了中国电影工业美学在以往中国电影学术场中的真实缺席。从另一个方面来看，“工业美学”理论与其他美学形态的辨识度，主要体现在“工业”这个关键词上。虽然，上世纪90年代，邵牧君先生在《电影万岁》等文章中关于电影工业性的申说，为学界奠定了电影工业研究的理论先声，但因时代和认识的局限，电影工业性的探讨一直处于边缘地带。新世纪以来，随着电影发展生态的变化和电影观念的嬗变，这一状况得以改善。2008年7月，《电影艺术》杂志与上海大学影视学院联合举办了“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。这次会议将“工业”维度提升到与“文化”和“美学”同等重要的意义上去审视和探讨，反映出学术界在电影工业问题研究上的新态度和新取向，但是，会议的主要成果还是围绕“工业”与“美学”的区隔与关联展开，中国电影的“工业美学”作为一个整体性概念的提出与阐释，并没有真正浮出水面。<sup>[1]</sup>

进入新时代，作为中国电影工业美学的提出者和主要建构者，北京大学陈旭光教授明确谈到：“2017年的‘金鸡百花电影节中国电影论坛’成为学界建构‘电影工业美学’理论和话语体系的一个起点，笔者在该论坛上的发言《中国导演新力量与电影工业美学原则的崛起》初步阐述了电影工业美学的原则及其与中国电影新力量的关系。随后，饶曙光、张卫、赵卫防、范志忠、刘汉文、徐洲赤、李立等学者对其作出了呼应和讨论。”<sup>[2]</sup>可见，中国电影工业美学确乎是在新时代的大背景下正式出场的，具有明显的时间界域。当然，任何一个理论的“亮相”，都不是横空出世的，皆有一个从量变到质变的过程。正如陈旭光自己所言：“‘电影工业美学’这个术语实际上是笔者个人多年来关注中国电影产业与创作所形成的一个思考。”<sup>[3]</sup>那么，这份思考与新时代之间的关系是偶然的时间巧合，还是有着必然的价值关联？

从出场的实际状况看，在金鸡百花电影节上提出工业美学原则之后，陈旭光进一步将自己的观点修改加工成文，于2018开年，在电影研究的重量级刊物《电影艺术》和《当代电影》上，几乎同时发表了《电影工业美学原则与创作实现》和《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》两篇宣言式的论文。这两篇文章的共同点在于，都是从新力量导演在产业实践中彰显的新风貌出发，总结出他们所秉持的“工业美学”原则。或者说，是以新力量导演为理论生发的现实观测点，以此为据，提出了中国电影工业美学的“核心理念”。因此，在中国电影工业美学的发生点上，形成了以新力量导演及其创作为“因”、中国电影工业美学原则为“果”的价值关系和鲜明特色。

新力量导演群体，强化“体制内的作者”的意识，经历着“技术化生存、产业化生存和网络化生存”<sup>[4]</sup>三种生存条件和方式的考验，展现出迥异于第四代、第五代和第六代导演的心境和姿态，在借鉴好莱坞并广泛吸收中国传统文化的过程中，正在进行具有中国特色的丰富多样的类型电影生产。所以说，新力量导演的成长和贡献，是当下中国电影发展变迁中的重要事实。中国电影工业美学正是对这

个事实的合理性与必然性的理论表达。这一理论的倡导者,更希望在解释世界的基础上去改变世界,通过对中国电影工业美学的体系化建构,更好地为新力量导演乃至整个中国电影在未来“展开的必然性”,发挥理论前瞻、理论规划和理论引领的作用。陈旭光认为:“对于新导演而言,新时代之‘新’实为媒介现实之新。这种媒介之新是全方位的……‘新力量’导演的网络化生存还包括他们内化于电影创作的互联网思维。”<sup>[4]</sup>由此可见,新力量导演与新时代之间有着深层的意义关联。新力量导演的产业实践作为工业美学的“源头活水”,自然也将它与新时代的价值关系,传递给被它“滋养长大”的工业美学,并持续影响这一理论的立体化建构。

习近平总书记指出:“中国特色社会主义进入新时代,我国社会主要矛盾已经转化为人民日益增长的美好生活需要和不平衡不充分的发展之间的矛盾。”<sup>[5]</sup>在社会主义精神文明建设的层面上,为了满足人民大众对美好生活的向往和追求,努力实现中华民族伟大复兴的中国梦,电影生产与传播理应尊重广大人民群众的生活情趣、文化水平、审美品位与消费习惯,为他们创造“生活的异托邦”“想象的共同体”。那么,中国电影工业美学的价值定位是否与此相关?陈旭光在多篇文章中强调:“在这种工业美学原则的实践中,他们所达成的美也许是平均的美、大众的美、世俗的美、均衡的美,但还是生活的美、现实的美、属于大众的‘中国梦’的美……”<sup>[4]</sup>可见,工业美学实践上的大众化、常人化取向,鲜明地体现出对新时代中国电影如何解决我国社会主要矛盾的积极应答。总之,“新时代”不仅是中国电影工业美学出场的时间之域,更是它融入并丰富新时代文化建设内涵的价值之域。

## 二、中国电影工业美学的理论特色及其价值评价

中国电影工业美学的理论特色可以从两个方面来把握:一是理论建构过程的特色,二是现有理论体系的内涵特色。

从该理论在建构过程来看,目前已经形成了从“出场起步”到“论争完善”再到“体系初成”的三个阶段。“出场起步”阶段的情况上文已有阐述。其后的“论争完善”阶段,是充分显示出中国电影工业美学的理论活力、影响力和开放性的时期。在论争的硝烟中,有学者对电影工业美学持赞同褒扬的态度,比如,张卫从改变中国电影工业现状的现实紧迫性和价值高度,明确提出“应树立工业美学观念”<sup>[6]</sup>;郭涛认为“要想成为电影工业强国,必须建立中国的电影工业体系与电影工业美学,这也是中国从电影大国走向电影强国的必然选择。”<sup>[7]</sup>当然,也有学者发出质疑之声。这些质疑主要围绕“对电影工业美学对象与边界的讨论”“对电影工业性、商业性与艺术性的辨析”“围绕工业与美学、个性与标准等一系列二元对立命题展开的讨论”<sup>[8]</sup>等三个方面的问题展开。但是,有一个共性的情况是,所有的质疑之声都不是站在完全颠覆和全盘否定的立场上,而是持有对电影工业美学之存在价值或是未来意义的判别、肯定与认同。赵卫防认为“这的确是提升中国电影艺术质量的一个非常有效且重要的产业路径”<sup>[9]</sup>。徐洲亦将《芳华》《无问西东》等文艺片热映的原因之一,归结为“电影工业美学观念觉醒的标志”<sup>[10]</sup>。刘强也总结出新时代中国新主流大片的成功,“从观念到实践都在遵循或正在建构一种电影工业美学原则”<sup>[11]</sup>。而对中国电影工业美学批评最为激烈的李立,不仅肯定了这一理论作为国家电影理论以及对于创建中国电影学派和标举“常人”之美的三重价值,而且高度评价了它的现实意义,在于“击中了中国电影进入新时代所面临的核心问题,有力地论述了今天中国电影面临的症候与诊断措施。”<sup>[12]</sup>

从从不同角度肯定“工业美学”之价值意义的基础上,学者们进一步针对该理论应该重视和强调的观念以及需要完善和丰富的内容,提出了自己的见解。这些见解为中国电影工业美学的体系化建构,提供了新视野、新思路和新方法,成为它的“有益的补充”。赵卫防认为“中国电影的升级,最终还应依托美学层面的升级而非纯工业层面的升级”<sup>[9]</sup>,强调了“审美之维”应该成为“工业美学”建构的



价值归宿。徐洲赤也把关注的重点放在“审美”上，认为中国电影工业美学应该从“更为纯粹的精神性、更为充沛的情感性、更为深厚的文学性、更为深刻的思想性”<sup>[10]</sup>四个方面培育它的诗性结构，突出中国电影工业美学的“中国性”。郭涛认为技术美学的形式美、功能美和协同美，是为中国电影工业美学的重要组成部分和实践评估标准。李立在《电影工业美学的批评与超越——与陈旭光先生商榷》一文中，对电影工业美学理论的原创性高度、思辨性深度与现实启发性进行强烈批评之后，又发表了《再历史：对电影工业美学的知识考古及其理论反思》。该文运用知识考古学的分析方法，从电影的商业性、工业性、实用性以及电影本体论的角度，为电影工业美学找到存在的历史依据和本质规定，并从学理的严谨性上提出问题，对它进行了新的理论悬拟。

这些学者们的观点，从不同角度给陈旭光带来新的灵感、启示。他继而在《新时代中国电影的“工业美学”：阐释与建构》《争鸣与发言：当下电影研究场域里的“电影工业美学”》和《电影工业美学再阐释：现实、学理与可能拓展的空间》等文章中，对批评意见进行了积极回应，对中国电影工业美学进行了充实完善，将论争推向高潮，将问题之思引向深入。总而言之，论争的出现和展开对于中国电影工业美学具有两大贡献：一是论辩争鸣的热潮意味着该理论在被持续关注中获得了更大的学界知名度乃至美誉度，为今后的发展提供了舆论基础与声名效应；二是争鸣产生了“多声部立体交响”的思想交流与融汇，使该理论实现了多重薄弱环节上的瓶颈突破与理论要害的加强巩固。

2019年1月，陈旭光在《上海大学学报（社会科学版）》发表最新研究成果《论“电影工业美学”的现实由来、理论资源与体系建构》。这篇文章是对中国电影工业美学的提炼、总结乃至升级，明确了它在实践与理论两大方面的价值支撑点，初步提出了关于它的理论体系建构的方法、路径和纲要，是从以往提出原则、彰显理念以及局部加强的具体阐释向宏大完整的理论体系发展的跃进；更是一个标志，标志着中国电影工业美学已经超越初期的论辩之争，走进趋向成熟的“体系初成”的阶段。毋庸讳言，中国电影工业美学仍然行进在未竟之路上。它的体系建构，不仅需要倡导者倾力而为，更需要学界同仁提供更多的智力支持。

以上是对中国电影工业美学发展阶段的梳理及其特色考察。而对一个理论形态的把握，更为重要的是对它已有体系框架及其理论要素的内涵认知与价值评判。从目前来看，中国电影工业美学的理论要点主要包括：一个基本原则（核心理念）、四个价值维度。

先来看中国电影工业美学的“基本原则”。这一原则主要包括：“既尊重电影的艺术性要求、文化品格基准，也尊重电影技术上的要求和运作上的工业性要求，彰显理性至上。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，力图寻求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。相应的，就导演的维度而言，电影工业美学原则建构还需要导演具有‘体制内的作者’的身份意识，导演应该在统一规范中寻找自己有限的个性。”<sup>[3]</sup>从整体上看，这一原则最大的亮点在于，体现出“工业”与“美学”从对立走向互补的“整合统一论”思想，是在电影本体论意义上对电影本质属性的充分发掘与当下革新。

意大利电影理论家基多·阿里斯泰戈在《电影理论史》一书中提出了“影片是艺术，电影是产业”<sup>[13]</sup>的价值观。在电影观念史上，“工业”或者说“产业”与“美学”或者是“艺术”对立相斥的思想长期占据主流。“艺术电影”观与“商业电影”观在国内的长期对垒，正是这种“工业（商业）与美学对立论”的真实而又典型的表现。“艺术电影”观忽视电影的工业性、商业性和产业性，走向唯艺术与美学的偏至。“商业电影”观在看重电影的商业价值和工业品质时，亦在艺术价值取向上，失之对高雅艺术生气的追求，而满足于在平庸媚俗的格调中获取更多的商业利润回报。而中国电影工业美学的出场，是以“执其两端而取其中”的辩证思想，实现了对“美学（艺术）偏至论”与“工业（商业）偏至论”的双重扬弃。进一步讲，电影是艺术，电影也是工业、商业，更是一种文化创意产业。这些关于电影本质属性的认识，并不是一蹴而就的，而是伴随着中国电影乃至世界电影的整体发展过

程,逐渐呈现和凸显出来的。虽然,西方类型电影及其理论是在尊重观众体验基础上,超越艺术与商业二元对立的电影类型化实践与理论总结。但类型电影理论的着重点仍然是在“类型”这个艺术范畴上,并没有深入挖掘类型电影美学与工业制作和营销体系之间的价值关联,而支撑它也只是西方的文化话语与价值取向。而中国电影工业美学是依托中国文化背景,弘扬中国气象、中国风味、中国价值的中国电影美学;是在对中华文化的自觉认同下,在当下中国电影产业突进和中国电影工业发展提速的新形势下,面对工业失序、商业失范、艺术滑坡、审美降格等现实症候,对电影为何、电影何为与电影何往等“元问题”的重新思考与前瞻性回答。可以说,中国电影工业美学既强调对电影工业本性和商业本性的美学提升,又突出对电影艺术本性、审美本性的价值坚守。电影的艺术性、审美性、工业性、技术性、商业性、产业性等,这些在不同价值维度上均可成立的电影本质属性,在中国电影工业美学的理论体系里,消弥了彼此之间的龃龉,而形成一种具有中国特色的汇通与整合。

再来看中国电影工业美学的“价值维度”。在理论体系的建构中,陈旭光受到美国文艺理论家艾布拉姆斯提出的著名的艺术活动“四要素”理论的启发,认为中国电影工业美学的理论伸张可以从四个维度上展开:“作为影像之源的客体世界或想象世界,作为生产者的生产主体,作为本体的电影形态、电影作品,作为接受与传播的第二主体的观众及媒介。”<sup>[2]</sup>这四个维度,体现出工业美学内在的四重美学诉求。从“世界”这个维度看,这一理论强调既叩问现实又想象历史的文化之美;从“生产主体”这个维度看,该理论推崇编导摄录美各个环节有效配合、互相制约的协同之美;从“电影作为艺术品”的维度上看,电影工业美学重视融合了优质剧作内容、审美要求、工业要求和技术要求的创意之美;从“受众”这个维度上看,陈旭光等建构者尊重的是,宗白华提出的艺术接受上的“常人”之美。而在陈旭光看来,这四个维度的美学定位,又都统一于“制片人中心制”这个美学主张之下,而形成动态运作、有机渗透、协同互为的立体整合之美与效能优化之美。

值得追问的是,以上四个维度的拓展在体现出中国电影工业美学的立体性与开放性的同时,又如何彰显出它作为理论体系的自洽性和统一性?比如,受众这个维度所涉及到的电影传播、新媒体营销以及后产品开发等更贴近经济学、传播学与营销学的问题,又如何在“美学”的价值范畴中得到妥当的“安置”?如果中国电影工业美学的建构在以上四个维度上无限绵延下去,恐怕涉及到的问题会大大超出这一理论终究有限的理论包容性,而且,这些远离于美学的问题,很可能会形成一种消极并且强大的自我破坏力和内在颠覆力,从而影响中国电影工业美学持续、健康的长远发展。可见,中国电影工业美学任重而道远。

### 三、中国电影工业美学的批评实践及其价值审度

笔者认为:“艺术理论要做艺术实践问题的诊断者、批判者,更要做艺术创作的先导者、引领者。理论的智慧之光应该照进现实,更应该照亮现实走向未来的前行之路。”<sup>[14]</sup>而要实现艺术理论对艺术实践的有效介入以及内涵塑造,离不开艺术批评这个强有力的中介桥梁。艺术批评在直接面对艺术生产及其文本展开分析、诊断与评价的过程中,不仅能够检验艺术理论之于艺术现实问题的说服力、契合度与有效性,而且便于将理论的智慧更快捷、更有针对性地转化成艺术生产的创意动力和思想资源。可以说,真正的艺术批评是艺术理论的试金石,是艺术生产的推助器。而中国电影工业美学作为一种在新时代语境中破土而出的电影理论新形态,它的理论活力到底何在?它与时俱进的现实意义如何体现?这些问题的答案当然是多方面的。但是,有一点可以肯定,中国电影工业美学能否实现以及如何实现理论的批评化,是衡量它的理论价值与现实意义的重要指标。

从迄今为止的发展情状看,中国电影工业美学的理论进路与它的批评拓展,可谓一体两面,形成了良好的互生互为的格局。中国电影工业美学的批评实践,既有对某一电影类型的整体观照评析,比如,对科幻电影的工业美学阐释,对开心麻花系列喜剧电影的工业美学解读;也有对某个现象级电影的新

锐时评，而这些时评的对象不仅包括《流浪地球》《建军大业》《妖猫传》等重工业大片，而且涉及到“轻度工业症候”的文艺电影《地球最后的夜晚》和《邪不压正》等。那么，这些批评文字运用了以及怎样运用了哪些工业美学的理论要义？运用的合理与不合理之处何在？带来了哪些启示？这些是值得继续追问下去的。

陈旭光将理论向批评转化的关注点，放在中国科幻电影的崛起上。他在《中国科幻电影与“想象力消费”时代登临》和《中国电影呼唤“想象力消费”时代》两篇评论文章中，触及到与工业美学相关的三个问题：一是中国电影工业美学按照工业化的轻重程度进行分级细化的问题；二是科幻电影之于工业美学的意义构建问题；三是中国电影工业美学与“想象力”消费之间的价值关联。陈旭光通过对三个问题的分析，合理地说明了科幻电影与中国电影工业美学之间的互惠互证关系，也依凭批评的锐气，提出了一个有助于理论拓展的启发性问题。这个问题就是中国电影工业美学应该如何理解和阐释中国电影的“想象力”问题？这里说的“想象力”问题不仅仅是位于电影产业下游的“想象力”消费问题，而是贯通于电影全产业链的“想象力”工业。或者说，中国电影工业美学应该解决的一个重要问题，是在成熟的工业体系和流程中，如何激发和融合以及控制和保护诸多创作者的想象力？如何唤起和培育宗白华先生所描述的“常人”的想象力？从某种意义上讲，中国电影工业美学与电影“想象力”工业理论，能否走向名称互换与内涵置换？

刘强的《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》、张立娜的《“开心麻花”：喜剧电影的“工业美学”实践与话语建构》等文章，都突出强调了电影制作对工业美学所标举的“制片人中心制”的大力践行，体现出当下电影生产机制对中国电影工业美学理论的“实践彰显”。但也从另一方面引发了新的思考——“制片人中心制”是在电影工业升级的时代需要下，对“导演中心制”的纠偏，是正处于发展完善中的中国电影工业体系的有机构成部分。既然，中国电影的工业体系仍处于发展中，那置身其中的“制片人中心制”也未见得已经培育成熟，至多是进入到发展加速度的状态。那么，对于中国电影工业美学的批评实践来讲，一方面，应该寻求更多的佐证为中国电影工业美学在文化场和学术场上“正名”与“立命”。张立娜分析开心麻花对“制片人中心制”的服膺以及由此取得的成功；刘强剖析《建军大业》对“制片人中心制”观念的自觉趋同，都说明批评者为中国电影工业美学找到了现实的价值确证。但仅就于此还不够。另一方面，在“制片人中心制”这个问题上，批评者可以围绕《建军大业》和“开心麻花”电影对制片人中心制的具体操作和运作，展开更为细致具体的经验总结和规律探查，既注意到每部电影运作中“制片人中心制”贯彻执行的情况并以工业美学为价值准绳进行深度分析，又能从纷繁的个案表象背后，找到“制片人中心制”成功的普遍规律及其尚存的缺陷不足，提出进一步规范、完善的路径和方向，为中国电影工业美学的未来发展，提供更多具有“建设性”而不仅是“体现性”“证明性”的发展洞见与批评智慧。也许，中国电影工业美学在不久的将来，恰恰会从“服膺”制片人中心制到“完善”制片人中心制的理论提升和跨越中，实现更大的理论突破。

如果说，上述的批评话语主要是在与中国电影工业美学“适配”的电影文本中，证明了该理论的价值原则与存在意义，那么，李立对《邪不压正》和《地球最后的夜晚》的批评，则带有更大的挑战性。他意在进入到中国电影工业美学较少触及甚至是不宜去言说的“艺术电影”范畴中，去开拓这一理论更大的批评空间，验证它的理论包容度。在《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》和《〈地球最后的夜晚〉：电影工业美学视阈下的艺术电影生存拷问》两篇文章中，他抓住“僭越”这个共性的关键词，言说了这两部现象级艺术电影与中国电影工业美学之间的微妙关系。对于《邪不压正》，他揭示了姜文在“作者性”与“体制性”之间游走，所产生的对“电影工业美学”既遵守又僭越的“张力”关系，由此，表明了对电影工业美学原则和姜文导演的艺术个性进行双重肯定的批评态度。对于《地球最后的夜晚》，文章批评了该片制作中工业流程的混乱、失



序和低端化,并忧思于艺术内容的商业化营销造成的艺术电影危机。虽然,批评者对于两部艺术电影的立场不同,但却启发我们去思考一系列耐人寻味的问题:从实践上讲,艺术电影应该如何实现它的工业性救赎?如何擦亮艺术电影的工业底色并提升它的审美品级?从理论上看,中国电影工业美学如何在今后的理论充实中,找到锋利劲锐的理论武器去解决艺术电影这个言说的难题?而不仅仅是在“僭越”“张力”等有限性话语中,做一种浅尝辄止甚至是隔岸观火的粗描式观察?

此外,在中国电影工业美学的批评实践中,不少批评者将他们所熟悉的西方文艺理论与中国电影工业美学进行理论嫁接,比如,张立娜在评价“开心麻花”电影的“工业美学”实践时,对詹金斯的跨媒介叙事理论和布尔迪厄的文学场理论的大量运用;李立在分析《邪不压正》时,对阿甘本的签名理论和维利里奥的“感觉文化”理论的多次引用。这一方面体现出批评方法的多样化和理论视野的开阔性,是当下艺术批评的“常道”,无可厚非;但从另一方面看,西方理论话语的狂欢,也暴露出中国电影工业美学的“中国性”资源的缺乏。虽然,高原在《〈妖猫传〉:“工业追求”与“作者表达”的冲突》这篇评论中,简要解读了电影所呈现出的中国奇幻美学,却没有达到对中国艺术意境论之精髓的自觉借重。陈旭光多次强调要实现“中国艺术精神的现代转化”,所以,将中国文化精神、中国美学思想与艺术理论,转化为中国电影工业美学的思想支撑与理论资源,早已是理论悬拟中的美好设想。那么,如何更好地实现有效的转化以及在批评中的合理运用,使中国电影工业美学焕发出璀璨的中国特色,彰显出鲜明的中国话语,则是它在理论拓进与批评阐释之路上继续努力的方向。

## 四、结 语

中国电影工业美学是新时代中国电影美学发展的新成果、新形态,也是新时代中国电影批评的新方法、新武器。它对未来中国电影的学术生态、批评状态、产业业态会产生不容忽视的影响力和制导力。伴随着新时代中国文化建设的进程和中国电影工业化之路的伸展,这一理论的自我修正与体系建构将会绵延深入下去。

### 参考文献:

- [1] 陈犀禾, 聂伟. 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.
- [2] 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, 2019 (1).
- [3] 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).
- [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] 习近平. 决胜全面建成小康社会夺取新时代中国特色社会主义伟大胜利——在中国共产党第十九次全国代表大会上的报告 [EB/OL]. [http://www.gov.cn/zhuanti/2017-10/27/content\\_5234876.htm](http://www.gov.cn/zhuanti/2017-10/27/content_5234876.htm).
- [6] 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).
- [7] 郭涛. 技术美学视域中的电影工业美学 [J]. 浙江传媒学院学报, 2018 (4).
- [8] 陈旭光, 李卉. 争鸣与发言: 当下电影研究场域里的“电影工业美学” [J]. 电影新作, 2018 (4).
- [9] 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 (1).
- [10] 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).
- [11] 刘强. 中国新主流大片“电影工业美学”的建构与思辨 [J]. 上海大学学报, 2019 (1).
- [12] 李立, 彭静宜. 再历史: 对电影工业美学的知识考古及其理论反思 [J]. 上海大学学报, 2019 (1).
- [13] [意] 基多·阿里斯泰戈. 电影理论史 [M]. 李正伦译. 北京: 中国电影出版社, 1992: 282.
- [14] 周强. 新世纪华语电影的生态之变——从陈旭光新著《新世纪华语电影研究: 美学、产业与文化》说起 [J]. 电影评介, 2018 (21).