

论新时期以来中国电影批评中的“作者论批评”

李黎明

摘要：“作者论”作为电影理论中的经典理论之一，影响了整个世界电影的进程以及电影批评的发展。“作者论”的理论并非只有一种，而是涵盖了“各门各派”的理论主张。“作者论”的发展历程不长，但争论不休，对电影在生产、创作以及世人看待电影的观念与方式方面的影响都颇为深远。作者论在上世纪80年代以后开始逐渐影响中国电影的学术氛围，新浪潮主将弗朗索瓦·特吕弗提出的“作者策略”（la Politique des Auteurs）、美国影评人安德鲁·萨里斯提出的“导演作者论”（Auteur Theory）、英国结构主义理论家彼得·沃伦提出的“结构主义作者论”几乎在同一时间涌入中国，其中特吕弗的“作者策略”与萨里斯的“导演作者论”对中国电影的创作与批评实践产生了深远的影响。当下，世界进入互联网时代，电影业也开始出现许多不再以导演为中心、为影片的第一作者的案例，“作者论”似乎正在被消解；另一方面，电影作者的概念似乎又正在被强化，被当做“传统电影的救世主”而出现。在中国电影批评的新语境下，对作者论的重新整理会迸发出新的意义。

关键词：“作者论”；“作者论批评”；“体制内作者”

作者简介：李黎明，男，硕士。（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（2019）05-0078-11

一、“作者论”的历史由来

早在20世纪初，美国电影导演、理论家让·爱泼斯坦在《电影与现代文学》中首次将“作者”一词用于电影导演，开启了“电影—作者”的意识先河；^[1]而法国电影导演亚历山大·阿斯特吕克于1948年发表的文章《摄影机——自来水笔：新先锋派的诞生》被普遍认为是“作者论”诞生的标志。文中虽然并未提及“作者论”的术语，但整篇文章所传达的观念则是摄影机就好比一支笔，电影的创作者可以使用摄影机来“书写”自己的思想。阿斯特吕克第一次为世界呈现出了一个新的名词或新的术语——“电影作者”，这种新的主体融合了编剧与导演，使之成为了一个人。这种概念的形成，与二战后的法国电影环境的影响是息息相关的，那就是“作家——剧作家——导演”这一当时流行于法国的电影创作现象。在新浪潮时期，许多当时著名的法国作家相继进军电影界，他们自己执笔创作剧本，又参与导演，“作家电影”一时兴起，使电影更容易成为一种书写表意的工具。

“电影作者”的概念一经树立，评论家们首先要做的事情就是寻找所谓的电影作者们，为了严格甄选自己心目中的作者，首先要做的就是建立一种评判标准。1954年1月，新浪潮主将弗朗索瓦·特吕弗在一篇题为《喜爱弗里茨·朗》的文章里首次提到了“作者策略（la Politique des Auteurs）”^[2]这个概念。特吕弗勾勒出了“作者策略”的基本框架，并提出了评判谁是电影作者的一些要求。例如如果一位导演在他的一系列影片中保持其一贯的主题、风格的话，那么这位导演就可以被判定为电影作者。“作者策略”为当时的法国电影评论界带来了一场革命，一位接着一位的电影导演被判定为电影作者，他们所拍摄的一系列影片被“费尽心机”地评判为作者电影。在《法国电影的某种倾向》^[3]一文中，特吕弗列出了一长串他认为是电影作者的名单，其中全是法国导演，包括布莱松与雷诺阿。很快，法国的评论家们就将评判人选的范围扩大到了世界各国，包括意大利新现实主义时期以及经典好莱坞时期的导演们，希区柯克、罗西里尼、约翰·福特、霍华德·霍克斯等人相继被推上电影作者的“宝座”。

“作者策略”的倡导者们为曾经的电影导演们赋予了一种新的地位，尤其是那些在电影的生产实际中没有地位的导演——好莱坞的导演们——因此而在电影史上有了名垂青史的机会。不过，“作者策略”带有极强的浪漫主义色彩，过分的导演个人主义也很容易走向极端。一方面，评判标准并未形成一种统一的、系统的体系；另一方面，评判的尺度也无法把控，批评家们根据一种“所谓的策略”是很难做出公平的、理性的论断的。

《电影手册》主编安德烈·巴赞在1957年发表了著名的文章《论作者策略》，其中反复谈到的问题就是“作者策略”的适度性与合理性，“作者策略毫无疑问是危险的，因为它的标准很难确定”^[4]。巴赞很明确地指出了特吕弗等人主张的“作者策略”所存在的问题。他既提倡“作者策略”的理论可行性，同时又提出要避免走向一种极端。

1962年，美国电影评论家安德鲁·萨里斯在其著名的文章《1962年关于作者论的笔记》（《Notes On The Auteur Theory In 1962》）^[5]中首次使用了“作者论（Auteur Theory）”这个词汇。他在文章中提到：“为了避免出现混乱，我将会把‘作者策略’称作‘作者论’。”“作者策略（la Politique des Auteurs）”是法文词汇，而“作者论（Auteur Theory）”是由一个法文单词和一个英文单词组合而成的词汇，它在当时的英文词典中还没有过收录与定义。萨里斯无疑做了一次超前的尝试。在这篇文章中，萨里斯不仅将“作者策略”命名为了“作者论”，还为此“作者论”设立了三条评判标准：作者论是作为一种价值标准的导演的技术能力（导演技法）；作者论是作为一种价值标准的、独一无二的导演的个人风格（主题风格）；作者论是一种关于内部意义的、是电影作为艺术的终极光辉，作者的个性是贯穿在他所有作品之中的（作者个性与内部意义）。萨里斯的行为终止了模糊不清的讨论，为“作者论”建立了一套理论标准。

1969年，结构主义电影学者彼得·沃伦的著作《电影中的符号及其意义》（《Signs and Meaning in the Cinema》）的出版，标志了“结构主义作者论”（英国影评家杰弗里·诺埃尔·史密斯首次提出，彼得·沃伦进行充实修正）的开始。“作者论”的发展从此具有了结构主义的理论框架与方法。书中标题为“作者论”的第二章指出：“‘作者论’并不是仅限于宣称导演为一部影片的主要作者，它还要对作者进行辨析工作，要发掘那些全然被忽视了的作者。”^[6]在“结构主义作者论”中，“作者导演”退位为电影的一个关键结构因素，不再是制造电影内在意义的源头。

1968年，罗兰·巴尔特在文章《作者之死》中宣告了“作者的死亡”，“文学中的作者已经‘死亡’，‘读者为王’的时代已经到来。”^[7]此后，也有大量的电影学者、评论家开始判决“电影作者之死”，宣告“观众时代”的来临。但是，上世纪70年代的“读者时代”还仅仅只是理论家对于一切蛛丝马迹的精心捕捉而已，并没有形成主流。

美国电影学者蒂莫西·科里根在80年代针对“新好莱坞”的电影现状提出了“作者论的商贸化”^[8]的概念，代表着作者论在新的时代中的一种新的变形。在科里根看来，作者论已变成了一种设法取得观众接受的商业策略，成为一种有助于电影的发行和上市的批评观念。作者论的概念已由体制和商业法则所定义，甚至几乎被广告和宣传所专用。“作者论的商贸化”是一种把电影作者看作明星的观念，就像电影明星一样，作者导演在宣传、推广、营销他们的影片时也在兜售着他们硬通货般的名人效应，以至于我们认识作者导演的途径已经不是主要从他们的影片本身出发，而是要从大量的电视节目，诸如脱口秀、电视评论、预告片，以及各类网站、颁奖典礼等场合去发现，此时作者扮演的角色几乎就是其影片的一名“推销员”。

在1968年罗兰·巴尔特提出“作者之死”后，文学作者被宣判了“死亡”，而对于“作者论”的争论也渐渐开始消弭。“作者论”在哲学、美学上的发展不再继续。新好莱坞的崛起，使得世界电影的聚光灯重新射向美国，“作者论的商贸化”主张被频频提起，传统的作者论在美国被重新定义为“体制内的作者”与“体制外的作者”。

二、“作者论批评”的范畴界定与方法特征

(一)“作者论批评”的范畴界定

“作者论批评”是指使用“作者论”的理论模型进行的电影批评,比如《“作者电影”理论关照下的王家卫电影》《“作者电影”关照下的姜文电影研究》《“作者论”烛照下的李沧东电影研究》《“作者论”视野关照下的基耶斯洛夫斯基电影》等一些使用“作者论”来研究导演及其一系列影片的批评研究,又如《从“作者论”视角看电影〈三峡好人〉》《〈奇迹〉的“作者电影”特征》《〈美人鱼〉作者电影与自我表达》等一些在“作者论”的理论框架下进行的单部影片研究;此类批评主要强调在“作者论”的理论框架下进行导演以及电影作品的研究。

在狭义的“作者论批评”范畴中,除了使用“作者论”对导演或者其影片主题、风格等方面进行的艺术批评外,还包含另外一类使用“作者论”进行的电影的非艺术性批评。比如使用“作者论”理论进行电影的产业批评,在《中国电影制片管理机制比较研究》^[9]一文中,文章作者就使用“作者论”对新好莱坞制片管理机制的形成过程进行了论述。这说明“作者论”的可适用范围并不局限于对电影导演或影片本身在艺术性上的批评研究,“作者论”对新好莱坞工业的形成的作用也不可小觑,尤其是“作者论”已经融合进了新好莱坞的制片管理机制、电影的营销机制,这也就导致了“作者论批评”在范畴上的多样性。

(二)“作者论批评”的方法特征

“作者论批评”的主要方法有:①研究某一位导演及其作品在风格、主题、美学、技法上的一贯性;②研究某一部影片的风格、主题、美学、技法的形成原因或过程;③研究“作者论”本身,或者说对“作者论”理论进行的批评;④研究某种电影文化或电影产业在形成过程中所受的“作者论”的影响;等等。

在我国“作者论批评”文章中,最常见的是使用“作者论”对某位导演或影片在风格、主题、美学、技法上的批评。比如在戴锦华所著《电影理论与批评》一书中的第二章“电影作者论与文本细度:《蓝色》”就很具有代表性,许多电影学者都会以这类方式进行“作者论批评”文章的撰写。史可扬在《影视批评方法论》一书中论述了“电影作者批评方法”^[10],而他的论述依据则主要是源自于安德鲁·萨里斯所提出的判定电影作者身份的三条标准。

“作者批评”的诸多方法其实并没有什么特殊的地方,我们回过头来想,单纯的研究一位导演或一部影片,也都会使用到这些方法,风格、美学、技法的分析一直都有。那么“作者批评”的特殊之处在哪儿呢?笔者认为“作者批评”的特殊之处应该在于它是在“作者论”的美学视野下进行的,“作者论”所强调的是作者赋予影片的“内在意义”,而这些“内在意义”又是导演通过个人的技法,在个人的风格与主题把握中产生的。理解了这样一种逻辑,“作者批评”的基本方法才算是形成了。

三、“作者论批评”在中国的兴起: 从“创作主体批评”到“作者论批评”

(一)“作者论”的传入及其所带来的影响

因历史原因,“作者论”在其发展的黄金时期(20世纪50年代到70年代)并没有在中国得到相应传播。20世纪80年代,作者论随着大量的西方现代电影理论一并涌入中国。中国电影家协会从1984年开始连续举办了五届暑期国际电影讲习班,邀请了诸如尼克·布朗、大卫·伯德维尔在内的多名西方电影学者来中国讲学。此次讲学使得西方现代电影理论在国内得到了广泛的传播,大量的理论文章被翻译成中文在《当代电影》《电影艺术》等主流期刊上发表。其中涉及到“作者论”的文章有:唐·斯泰普斯《作者论剖析》(《世界电影》1982年第6期)、胡滨《“作者电影”与“作家电影”》(《八一电

影》1984年第6期)、谷时宇《结构作者论》(《文艺研究》1985年第2期)以及著名的彼得·沃伦《作者论》(《世界电影》1987年第6期)和巴斯科姆《有关作者身份的一些概念》(《世界电影》1987年第6期)。

值得注意的是,关于作者论的纷争导致“作者论”有着许多不同的倾向与不同的理论模式,从新浪潮时期的“作者策略”到安德鲁·萨里斯的“作者论”,再到彼得·沃伦的“结构主义作者论”,这些不同的“作者论”几乎在同一时间传入中国。对于这些不同的美学主张与方法论,国内的电影评论界没法在短时间内对之建立清楚的认识,尤其是关于“作者论”的不确定性以及“结构主义作者论”。从某种意义上说,“作者论”的浪漫主义倾向恰合了中国人感性解禁的年代,“作者论”意识的传播为中国电影批评在80年代开启“创作主体批评”^[11]提供了有力的支持。

中国电影批评一直着重于研究导演,并不是因为“作者论”的引入才形成,而是自有其深刻的原因;然而,“作者论”在80年代的引入在很大程度上加强了中国学者对电影导演研究的重视,并且拓展了批评者们的思维空间,使中国电影的导演批评在传统的导演研究的基础上进行转化与革新。

(二)“作者论批评”的起始

大约90年代前后,中国才逐渐开始出现这些在狭义范畴内的“作者论批评”的文章。

首先是对于80年代兴起的“创作主体批评”现象的重新审视。胡克在《现代电影理论在中国》一文中认为:“80年代中期,中国电影导演的分代,主要依据的理论就是作者论”^[12]。陈犀禾在《论影视批评的方法和类型》一文中认为:“从80年代开始,中国逐渐形成了‘作者论批评’这样一种现代电影批评的方法”。^[13]作者同时还在文中提到了一个“时间差”的问题,认为这些西方的现代电影理论从进入中国到被沿用其方法进行批评是有一个时间差的,有些方法或被直接沿用,而有些方法或会因经历一种“本土化”的过程而发生变化;这段论述正好阐明了中国“作者论批评”的嬗变过程。

在另一方面,国内也像西方一样,开始对作者论理论进行反思。例如周欢在文章《作者们的电影儿——从〈三毛从军记〉〈王先生之欲火焚身〉谈起》(《当代电影》1994年第4期)中就对“作者=导演”这种一般性共识进行了怀疑,认为作者电影后背的“作者”应该是复数,只有当电影背后所有的创作人员形成一种共同体时,才能形成真正的“作者”;胡祥文则在《作者电影现状》(《当代电影》1994年第1期)一文中对法国的作者电影发展进行了评述,认为作者电影在90年的西方开始出现一种过时的倾向;章柏青、张卫也在《电影观众学漫笔之二:从研究编导到研究观众》(《电影评介》1990年第6期)一文中指出了这种从“作者电影”向“观众电影”的研究转向。可见,随着“作者论”的不断影响,中国电影批评界对“作者论”的认知也在不断深入和进步。

崔君衍写于1988年的文章《想到“作者电影”》(《电影艺术》1988年第2期)是我国较早出现的在“作者论”理论框架下进行的电影批评文章之一;该文章在标题上就直接道明了研究方法为“作者研究”,在内容上将陈凯歌视为了一位“电影作者”,将其一系列影片视为“作者电影”,并从风格、叙事、意义三个方面出发进行论证。此后,“作者批评”类文章越来越多。随着“作者批评”意识的传播与普及,越来越多的导演被发掘为电影作者。

一种批评浪潮的出现往往需要两种客观条件,一种是批评界对一种批评理论的广泛认同与消化,另一种则是批评对象与批评资料的充沛与完备。对于“作者论”而言,80、90年代就是它在国内的认同与消化周期,也正是在这个周期,大量的导演拍出了一系列独具个人风格的电影作品。2000年后,“作者批评”的浪潮开始逐渐显现,一直到2010年前后达到顶峰。

四、“作者论批评”在中国的转向:“体制内作者”批评方法的革新

(一)“体制内作者”概念的由来

“体制内作者”首先是对作者导演的一种分类命名,指那些身处体制内又能保持其自身作者性的导

演们，比如像希区柯克、约翰·福特等好莱坞导演；其次，它是一种批评方法，是外界看待电影生产实际的一种视点，它是作者论在其发展过程中渐渐优化、衍生出来的一种概念；第三，它也是电影在生产、创作、营销上的一种重要策略，例如制片方往往都会为自己所生产的影片打造一位“明星作者”，尤其是在电影的宣发营销上，以明星作者为重要噱头的“作者论的商贸化”策略显得尤为普遍，比如近年来的周星驰电影（《西游降魔篇》《西游伏妖篇》）与郭敬明电影（《小时代》系列）。

顾名思义，“作者”的概念是指导演的艺术个性在其一系列影片中的完整体现，而“体制内”的涵义是指导演的艺术个性在体制内被约束而不能完整体现，那么“体制内作者”的涵义就是说在艺术个性被体制所约束的情况下，导演还能巧妙地在影片中保存其一贯的主题、风格、内涵。这里的体制通常来说指代的是好莱坞的“制片人体制”。其实“作者策略”的倡导者们在最初的分析中就已经涉及了大量的好莱坞体制内导演，诸如希区柯克、霍华德·霍克斯、约翰·福特、奥逊·威尔斯、威廉·惠勒等著名的类型片导演，结构主义作者论者彼得·沃伦也正是通过分析约翰·福特与霍华德·霍克斯的影片来展现他的结构主义作者分析法的；戴锦华曾在《电影理论与批评》一书中论述了这种“作者论的自相矛盾性”^[14]，认为“作者论”是 50 年代的法国电影人因艺术个性之名，为了与好莱坞主流商业电影相抗衡、建立一种艺术电影之路的目的而崛起的，但其理论的分析对象却恰恰是好莱坞体制内的导演。或许，正是戴锦华所阐述的这种作者论最初的“矛盾基因”，导致了之后“体制内作者”概念的出现。

需要注意的是，“体制内作者”并不是在反对“作者论”，它仅仅代表了评论者们的一种分析侧重，也就是更加倾向于分析商业片导演的作者性。显而易见，好莱坞是商业电影的缔造者与诠释者，“体制内作者”的概念正来源于好莱坞体制中的“作者论批评”。美国著名影评人安德鲁·萨里斯在 1962 年发表的《关于作者论的笔记中》一文所阐述的三条判定导演的作者身份的条例——第一条是导演的技术能力，第二条是导演的个人风格，第三条是导演及其作品的内部意义——其实就是一种“体制内作者”的批评原理；从一定角度上来说，萨里斯所提出的“作者论”其实就是“体制内作者论”——当“作者策略”第一次被标榜为“作者论”的时候，它已然变成了一门“体制内作者”的理论。因为这套理论的架构正说明着，一位导演是如何用他的技术能力在体制中完成他的个人风格，最后使他的一系列影片拥有着相同的内部意义的；它所阐释的是，在制片人体制中，导演是如何在各种约束与压力下保持其每一部影片中一贯的个性，或者说是保持其一贯的无意识流露，使其能成为电影作者的。这从萨里斯的论述中随时可以见到：“在这个领域（导演如何表述其独一无二的个人风格），美国导演总体上要优越于其他国家的导演，因为很多影片是制片厂委任导演拍摄的，导演被迫通过对于素材的视觉处理表现其个人，而不是通过素材本身的文字内涵……一个乔治·库克式的好莱坞导演拍摄的各类影片，其个人风格要比一个伯格曼式的自由创作式的导演要成熟的多。”^{[4] (234)}

萨里斯通过对好莱坞体制内导演的阐释论述了其“作者论”的理论观，这反而从侧面衬托出了“作者论”分析方法的科学性 with 意义感。使用“作者论”去探查一位个人风格明显的艺术片导演，是显而易见的；而使用“作者论”去探查一位体制内的导演，去发掘他是在体制的约束下存留个人风格的，则显得更为难得，并且有着超越电影批评本身的价值。虽然萨里斯并没有明确提出过“体制内作者”这样的专属概念，但不可否认正是他为“体制内作者”在美国的发展做出了卓越贡献，因为此后，越来越多的好莱坞导演被重新解读为电影作者；况且，美国电影人身在体制之中，也就没有任何必要去标榜“体制内作者”在概念上的专属性与区别性了。受“体制内作者”影响最明显的案例还是那些为“新好莱坞”的诞生做出贡献的导演们，诸如马丁·斯科塞斯、弗朗西斯·科波拉、斯皮尔伯格以及伍迪·艾伦等人——他们身处好莱坞制片人体制内，同时他们的影片又极具个人风格；作为法国新浪潮产物之一的“作者论”无疑影响了他们对电影工业的重新理解，而他们的创作也无疑成为了影评人手中最新鲜的案例。

所以，“体制内作者”是“作者论”中的一个最为重要的倾向，它的批评视角更为准确与精妙，尤其是它将艺术与商业、个性与大众化、边缘与主流化等这些二元对立的因素相融合，为“作者论批评”带来了一个新的方向。

（二）“体制内作者”批评在中国的发展形态

20世纪90年代，随着市场经济体制在中国的确立，中国电影也开始变得越来越商业化，娱乐片、类型片渐渐崭露头角，此时此刻，重新崛起后的好莱坞电影正好就成为了中国电影人争相学习的对象。“体制内作者”的概念此时在中国出现。

一般而言，学界普遍认为此概念是出自于导演陆川在北京电影学院攻读硕士学位时的毕业论文《体制中的作者：新好莱坞背景下的科波拉研究》。^[15]在这篇论文中，陆川将一位好莱坞导演放在“作者论”与好莱坞的电影生产体制两种范畴下同时进行讨论，分析了在两种权力的博弈下（导演权力与制片人权力），导演是如何保持其个人风格与主题意义在其一系列影片中继续存在的；与传统的“艺术作者”批评方法相比较，“体制内作者”批评在此基础上纳入了电影产业批评的研究方法。从某种意义上说，这种方法遵从了电影同时作为艺术与工业的双重属性，也提供了解释新好莱坞电影崛起之原因的路径。

自上世纪80年代开始，国内学者以及电影人就开始广泛关注新好莱坞的电影导演们，不过这个时期的中国电影批评界还并未开始使用“作者论”的视角对其进行研究，而仅仅是把新好莱坞电影导演放在国内传统的电影批评方法下来进行研究；随后的20年，是中国电影学者以及电影人逐渐熟悉与深化了解“作者论”与好莱坞工业的一个时期，首先是一些美国电影学者的论文或专著的翻译使得中国电影批评界开始了解好莱坞电影的工业体系，比如李迅翻译了《美国电影工业的形成》（《当代电影》1992年第6期，原作者道格拉斯·戈梅里）、《经济电影史》（《当代电影》1992年第1期，原作者罗伯特·艾伦）等相关外文文献。而后中国电影批评界开始自我发声，评论好莱坞电影。例如在80年代末《电影评介》刊载了“《好莱坞美学史话》系列”（共十二章，分别刊载在《电影评介》1988年的各期之中），为中国电影人普及了好莱坞的产业、美学等各个方面的知识。随后对好莱坞电影进行的美学批评、产业批评开始层出不穷。周欢《电影与电视之争》（《当代电视》1993年第9期）、李一鸣《走向后工业文化时代的超级电影——当代好莱坞试读》（《当代电影》1995年第6期）、何忠顺《好莱坞旧瓶装新酒》（《电影评介》1998年第5期）等一系列批评文章代表了90年代中国电影批评界对好莱坞电影工业关注的转向；2000年之后，国内电影学者逐渐开始以“作者论”的批评视角进行对好莱坞体制内导演的研究。陆川的硕士论文《体制中的作者：新好莱坞背景下的科波拉研究》（1998）首开先河，此后，对好莱坞电影导演进行“体制内作者”批评的案例越来越多，如梅峰在《吉姆·贾穆什戴维·芬舍尔 好莱坞体制内外的青年作者》（《电影艺术》2000年第1期）中对两位新好莱坞时期的著名导演进行了考察。

笔者把这种以国外案例为对象而进行的群体性批评的现象，解读为一个学习的过程。批评国外的电影，归根结底是一种向国外电影学习的冲动在驱使，而学习的必然结果就是国内也将发展出一套与之类似的电影生产体系，“体制内的作者”最终会在国内出现。第一步就是国内影评人将批评的案例与对象转向本国电影导演。如张希在《类型中的作者——楚原武侠电影研究》（《电影艺术》2006年第4期）一文中就将70年代香港的武侠片导演楚原放在类型与作者的双重维度下进行探讨，苏涛则在《〈铁三角〉：“作者论”的超越或悖谬》（《电影艺术》2008年第1期）一文中以徐克、杜琪峰等具备个人艺术风格的香港商业片导演与制片人之间的合作共存关系为分析对象，提出了一种独属香港电影导演的特殊的作者生存观。香港的电影体制与好莱坞相似，同时香港电影也经历过“新浪潮”的洗礼，许多重要导演都属于“体制内的作者”，比如徐克、王家卫、杜琪峰等。他们的电影都是既商业化又独具个人艺术风格，既卖座又不失艺术格调的。

自2000年开始,中国电影商业化的程度不断升高,市场化的进程渐渐深入,中国电影向着全面市场化方向的发展已不可阻挡;在这股不可阻挡的市场化洪流之中,中国电影人向好莱坞的产业格局与体制机制借鉴学习的热度也越来越高涨,这其中自然少不了中国导演对于“体制内作者”的认知与效仿。随着电影市场化模式的不断深入,制片人必须得从“后台”跳上“前台”,对电影的创作生产进行全面的把控,以此来把握观众、赢取票房。在新的制片体制下,导演的角色定位也发生了巨大的变化,比如权力会被制片人与投资方制约,为了照顾观众的口味被迫调整个人喜好等等;这对于从八九十年代一路走过来的大批电影作者来说,是个艰难痛苦的选择。许多著名的作者导演仍然坚守自身传统的“作者名节”,更多的作者导演则是在个人与大众之间徘徊不定,在情怀与市场之间犹豫不决;不过,仍然有大批导演披荆斩棘,向着成为“体制内作者”的自我定位转变。如果要为这批导演建立一个名单,笔者认为应该有这些名字:张艺谋、陈凯歌、姜文、陆川、管虎、李玉、乌尔善、顾长卫、黄建新……

正因为这个时期的“体制内作者”电影的发展,国内电影批评界也拥有了许多可进行“体制内作者”批评的案例,其中最主要、最明显的体现就是对“体制内作者”——陆川的批评。由于陆川的创作阶段性明显,大量国内电影学者开始重新审读与关注陆川的论文《体制中的作者——新好莱坞背景下的科波拉研究》(《电影艺术》2009年第4期),并直接只用其论文中的概念“体制中的作者”来定义陆川本人,比如刘蕃在《南京!南京!:体制中的作者的艺术创新和战争反思》一文中就用陆川自己所提出来的概念——体制中的作者,来批评陆川的电影《南京!南京!》;后来,皇甫宜川在《有意味的生存——陆川电影视点考》(《当代电影》2016年第6期)一文中总结了这种现象,认为正是陆川自己所提出的理念的存在,才导致了陆川本人的“体制内作者”的创作特点的出现;陈旭光也在文章《“后陆川”:“作者”的歧途抑或活力——以〈王的盛宴〉和〈九层妖塔〉为主的讨论》(《当代电影》2016年第6期)中以“体制内作者”的批评视角来论述陆川的电影创作历程。在批评界对陆川的解读与论述之中,“体制内作者”的批评概念也逐渐散播开来,对其他导演进行的“体制内作者”批评也渐渐增多,比如陈旭光在《一种商业化、体制内的作者电影》(《电影艺术》2011年第2期)一文中就以“体制内作者”的视角来考察姜文电影。

纵向来看,中国的电影学者与影评人们在“体制内作者”批评这一类别上,经历了从批评好莱坞导演到批评香港导演,最后到批评国内导演的这么一个流变的过程。

(三)“体制内作者”批评的时代意义

随着中国经济的腾飞,电影产业迅速膨大。从一定角度上看,它构成了一种“螺旋式回归”——中国电影从强大的政治体制约束的阶段发展到了以强大的市场体制约束的阶段(当下)。在这个阶段中,中国电影向好莱坞学习,从体制机制、创作管理等各个方面,都进行了一整套认知与更新的过程。然而,中国电影产业有其特殊性,即便在创作上能偶尔套用或者照搬好莱坞的创作模式(比如叙事方法、电影类型),但体制的发展肯定不可能照搬好莱坞模式。从这个意义上来说,“好莱坞体制内的电影作者”与“中国市场经济体制内的电影作者”也仅仅是外表相似而已。新好莱坞的崛起形成了新一轮全球电影霸局,其中最重要的一环就是导演与制片人的权力形态发生了重要变化,这个变化导致了好莱坞的电影创意犹如活泉一样源源不绝。不论是技术上的创意、叙事上的创意、类型上的创意还是美学上的创意,好莱坞电影都是如同教科书一般的存在;好莱坞的制片人体制使得不论是个人的创意还是集体的创意都有了极好的输出机制,这一点应该是国内电影人,以及电影管理人员都应该、也是必须要学会的。导演与制片人的合作机制,在美学形态上的称呼就是“体制内作者”,它不是一种通常意义上的形而上之美学,而是一种对电影的生产实践具有极佳指导意义的电影美学。

五、“作者论批评”在中国的现状:批评的“泛化”与意义的“重生”

“作者论批评”在当下正处于一种分散化与多元化的状态。一方面,传统的作者电影仍在继续,并

且成为一种当下中国观众集体式追忆艺术经典的独特话语,《刺客聂隐娘》《山河故人》《百鸟朝凤》等传统作者电影的继续出现,《长江图》《路边野餐》等小众艺术片掀起的互联网舆论热潮,均表明作者电影在新的时代里并没有褪色,反而更加具有时代意义,而在此基础上,传统的“作者批评”也必将持续发热;另一方面,商业与作者的融合趋势产生了新的电影创作生态,许多商业片纷纷寻求作者导演来执导,以求影片在电影的艺术品质上占据一定话语权,这样的状态也导致“作者论批评”有了更加多元化的倾向。

(一) 传统“作者论”思想的坚持者

在中国电影的发展历程中,一直有着一种“文人电影”传统,^[16]在40年代由“文化公司”制作的一系列“文人电影”在中国电影史中占据着重要的地位,《小城之春》即是它们之中的代表。“文人电影”是在中国古代文化的“史传传统”与“诗歌传统”的长期影响下产生的,其体现在电影创作上的美学主张与后来的“作者电影”非常相似。而在80年代法国新浪潮所提倡的“作者策略”传入中国之后,一种个人化的、文学性的、具有艺术深刻性的电影美学主张开始进一步影响中国电影人的电影创作,“作者论”所带来的电影美学观与创作观在中国早期的“文人电影”的基础上又更加现代了一步。从“第四代”“第五代”导演在80年代之后的创作开始,一种兼并文人诉求与作者意识的电影传统开始重新形成,并且延续至今。以张艺谋为例,他在80、90年代相继拍摄了《红高粱》《大红灯笼高高挂》《活着》《一个都不能少》等一系列具有文人思辨性与“作者论”美学观的影片;而到了新世纪,张艺谋又相继拍摄了《山楂树之恋》《归来》两部同样具有文人色彩与作者风格的影片,标志着一种作者电影传统的持续。2016年,由新人导演拍摄的《长江图》《路边野餐》等极具个人风格的“诗化”电影的出现,也从另一方面说明了“作者电影”与“文人电影”并没有随着时代的快速变换而渐渐消失。“作者论”对本来就具有文人传统的中国电影产生了积极作用,使得作者电影在80、90年代频频出现,并成为了那个时代中国电影的代名词,并且一直延续至今,更新迭代,形成新的传统。

同样,“作者论批评”也在坚持着自己的传统。从2010年至今,每年仍有大量的“作者批评”文章出现。它们之中有对经典电影作者的继续论述,也有对新的电影作者的重新发掘。以2016年为例,仍然可以见到《作者电影的符号学探略——以王家卫电影为例》(《兰州文理学院学报》2016年第2期)、《作者电影理论下的姜文作品评述》(《电影文学》2016年第21期)、《从作者电影看马丁·斯科塞斯的创作》(《电影文学》2016年第2期)等大量针对经典电影作者的“作者批评”文章;另一方面,也能见到诸如《霍建起的作者电影坚守》(《民族艺术研究》2016年第5期)、《现代叙事中的作者电影——卓·格赫导演风格论》(《内蒙古艺术》2016年第2期)、《从电影作者论看徐童的“游民”创作》(《大众文艺》2016年第12期)、《寻根与叩问:多元时代的作者书写——评陈建斌电影〈一个勺子〉》(《电影评介》2016年第3期)等文章对新的电影作者的发掘。作者电影的传统在影评人的心中仍然继续发挥高热。2015年《狼图腾》在中国上映后,国内影评界掀起了一股“再论作者电影”^[17]风潮,“作者论”“作者电影”等字眼又一次空前活跃。种种案例均说明“作者论”在当下互联网的时代与商业片浪潮中丝毫没有褪色。如果要究其原因,答案也非常简单,因为中国拥有“作者电影”的传统以及众多坚持传统与发扬传统的电影人。

(二) “作者论批评”的“泛化”

近年来,中国电影的票房市场大幅增长,而伴随的现象则是:电影的商业性越来越强,艺术性越来越弱;大量的作者导演开始转型,想在商业体制内“求生存”,而实际情况却不容乐观。比如同样是改编自网络小说《鬼吹灯》的两部影片《九层妖塔》与《寻龙诀》,《寻龙诀》收获了约16亿元的国内票房收入与观众的好口碑,而由陆川执导的《九层妖塔》则遭到了原著粉丝的抵制仅收获7亿元国内票房。显然《寻龙诀》的导演乌尔善比陆川更加懂得如何在制片人体制生存。《寻龙诀》在制片人的统筹下严格遵守IP运作法则,忠实原著,获得了票房与口碑的双丰收;而《九层妖塔》由于在改编的过

程中保留了许多个人化的叙事与符号,使得影片脱离原著较远,更主要的原因应该是影片背后的导演与制片人之间的合作机制问题。总的来说,中国电影的当前境遇是复杂且艰难的,无论是商业片还是艺术片,在获得成功的道路上都越来越难,而在这种现实状况下,“作者论批评”能找到的合适对象也是越来越少。

“作者论批评”虽然失去了往日的热度,在近年却呈现出一种被“泛化”的特点。由于“体制内作者”之于好莱坞工业体系的意义,中国电影人与影评人仍然想要通过“作者论”为中国电影解方程。首先,许多国内的电影学者仍在使用作者电影理论来解读作者导演进入市场体制后的创作。比如陈旭光在《〈“后陆川”:“作者”的歧途抑或活力——以〈王的盛宴〉和〈九层妖塔〉为主的讨论〉》(《当代电影》2016年第6期)一文中就结合陆川的作者导演身份与陆川在进入商业体制后所拍摄的两部影片,探讨作者导演在当下的生存现状。陆川是一位极具代表性的导演,他既具有艺术片导演的作者个性,又具有一定的商业头脑与市场亲和力,努力想把自己塑造成为一位中国的“体制内作者”,即便道路坎坷(《王的盛宴》《九层妖塔》均在票房与口碑上遭遇双重失败),但方向并没有错;陆川现象说明,在中国,大量从90年代走过来的作者导演面临转型的困难,作者与商业的结合注定不是一帆风顺的;不过,这也从侧面表明了“作者论批评”不能再是过去那种传统的、纯粹的,针对艺术片导演的“作者批评”了。“作者论批评”必须随着时代,随着电影业态,不断地更新内容,形成能够分析时局、解决问题、找寻出路的新的批评机制。在陆川之外,同样还有出身于作者导演身份的另一位“体制内作者”——管虎。陈晓云在《作者底色下的风格转向——管虎电影导演的创作分析》一文中就将管虎的创作历程分为了早期先锋、作者底色与风格转向三个阶段^[18],其中的风格转向就是指管虎从早期的作者导演成功转型为与商业相结合的“体制内作者”导演的过程。我们从管虎的一系列作品就能够看出这样一种转型的过程:《头发乱了》(1992)、《浪漫街头》(1996)如同其它“第六代导演”的创作一样,极富作者个性;《斗牛》(2009)、《杀生》(2012)开始在作者个性的基础上寻找类型片逻辑;《厨子戏子痞子》(2013)、《老炮儿》(2014)正式转型为一名商业片作者。

其次,“作者论批评”开始将作者理论与其它更加适用于当下中国电影发展的电影理论,甚至是经济理论,进行结合使用;比如有许多影评人就将“作者论”与类型片理论进行结合使用,夏雯雯《论〈被解救的姜戈〉属类型电影与作者电影的结合》(《大众文艺》2015年第20期)、苏涛《〈琼楼恨〉:类型、作者与战后香港电影的文化政治》(《当代电影》2015年第8期)均体现出了当下的中国电影学者将“作者论”与类型片理论绑在一起进行批评的现象。而一篇对乌尔善导演的采访综述《类型片导演的作者诉求——乌尔善导演访谈》(《当代电影》2016年第4期)则更具有代表性。乌尔善是一位作品不多的新晋导演。其著名之处当属为《画皮2》与《寻龙诀》这两部商业大片执导而获得巨大票房成功。在此之前,乌尔善仅有一部影片《刀剑笑》,不过该片获得了台湾金马奖最佳导演奖,对于这样一位只有三部作品的商业片导演而言,用“作者论”来对其进行考察肯定是有失传统的。然而该文章却偏偏以此为题,标注了乌尔善导演在商业体制内的一种作者导演诉求,可见“作者论批评”已经变得更加具有时代性与价值感了。

就是在“作者论批评”不断被“泛化”的趋势中,许多商业片被反过来解读为作者电影,许多商业片导演被反过来加持作者导演的身份,比如《〈美人鱼〉:作者电影与自我表达》(《大众艺术》2016年第15期)一文就将周星驰电影《美人鱼》解读为一部作者电影,而周星驰也被冠以了电影作者的身份。种种案例都说明“作者论批评”正在不断适应时代变化,这也体现中国电影批评的一种进步。

(三) 在新的时代背景下重提“作者论”的必要性

“作者论批评”自80年代起,在中国已经经历了30多年的发展与衍变。这30多年来,中国电影在产业模式上发生了翻天覆地的变化,市场规模的不断扩大导致了商业片所占的比例越来越重,艺术片的产量越来越低,几乎所有的影片都要以票房论成败,从而导致了中国电影在艺术品质、口碑上的不

断下滑。过去我们常常为电影究竟先是商品，还是先是艺术品而争论不休；而今，我们更加需要面对这个问题并找到问题的答案。

如果我们回到电影的本质上来考察，电影无非是两样东西的结合：艺术与商业。电影如果完全脱离了艺术，则商业性也无从谈起；电影如果完全脱离了商业，其艺术性也无从谈起。所以，纯粹的作者论也好，体制内的作者论也罢，它们都有其永续存在的客观性。

中国电影的崛起需要“电影作者”。过去，有第五代导演们的作者电影为新时期的中国电影在国际上扬名立威；到了新世纪，中国电影市场被逐渐打开，传统的作者电影渐渐退出历史舞台，许多作者导演开始进入市场体制，却因“水土不服”屡屡遭遇票房与口碑的失败（比如陈凯歌的《无极》、张艺谋的《三枪拍案惊奇》）；与此同时，“体制内作者”开始出现，作者导演姜文在制片人马珂的配合下，于2010年合作完成的影片《让子弹飞》可以被认为是一个“体制内作者”成功的案例——作者导演的权力不再空前独大，制片人会在考虑影片是否符合市场规律的基础上来干涉导演创作。《让子弹飞》不仅好看卖座，而且具有相当优秀的艺术品质以及浓郁强烈的个人色彩。以作者导演张艺谋的两部影片《英雄》和《长城》为例，同样是华语大片，《英雄》在全球范围内获得了巨大的成功，至今仍然位列中国电影在北美票房排行榜的榜首；而制作花费更大并且有好莱坞巨星加盟的《长城》却在票房和口碑上遭遇惨痛失败。出自同一个人的两部商业大片，抛去制作水准的因素，《英雄》明显让我们感觉到更加上乘的艺术品质与个人风格，张艺谋独特的色彩运用与东方唯美的表达在影片中体现得淋漓尽致；《长城》虽然技术水平更高，但却丢失了一个重要的优势——导演张艺谋的艺术个性。从以上例子可以看出，电影作者在商业体制中的存在方式决定着影片的好坏与成败。纯粹的商业逻辑与商业运作只能逞一时之能，经典好莱坞的没落就正好说明了这一点；而纯粹的作者电影、艺术电影也无法在当下的电影市场环境中走向成功；唯独将两者进行融合，将作者导演与制片人体制进行深度融合，才是中国电影走向成功的正确方向。新好莱坞电影正是因为融合了欧洲的“作者电影”观念与经典好莱坞所遗留下来的电影商业体制，所以实现了重新崛起。归根结底，艺术与商业，或可称之为个人化与市场化，构成了电影的本体，形成了人们对电影的基本认知。所以，在众多缺乏营养的商业片泛滥的当下，我们需要重提“作者论”。“作者论”代表着一种个人的艺术风格，代表着一种追求电影艺术品质的内在诉求；同时，将“电影作者”与商业体制进行深度融合的“体制内作者”生产模式也为中国电影在未来的发展道路上点亮了一盏明灯。

六、结 语

本文在对“作者论”以及相关批评文章进行总结与梳理的过程中采用了一个整合式的概念——“作者论批评”。之所以采用这样一个新的概念，是为了能囊括从新时期以来，在西方“作者论”传入中国并开始影响中国电影的创作与批评实践的客观事实下，产生的诸多不同的批评现象。它们分别是：80年代兴起的“导演中心批评”、对“作者论”理论进行反思的批评、“作者批评”、“体制内作者”批评、使用“作者论”进行的电影产业批评或电影文化批评等。

“作者论批评”在中国的发展中，不断地增添和变换批评的范式，不断地切合新的电影产业现状，从“导演中心批评”到“作者批评”，从对“作者论”的反思到“体制内作者”批评，可以清楚地看见一条中国电影的发展之路：个人化的艺术电影——“半个人化”的商业电影。从“导演论”到“作者论”再到“体制内作者”，根本而言，是中国电影的类型化发展的结果，其背后折射出的是中国电影观念的发展进程，是电影的工业观念与电影的艺术观念之间的冲突与磨合的过程。

“作者论批评”虽然已经度过了它的黄金岁月，但是在“作者论批评”的视野下所建构起来的作者电影思维与电影作者观念，却是无法褪去的。这种电影作者论的思维与观念显然已经成为当代电影研究中最普遍的研究方法，同时，也已经成为人们欣赏与消费电影、生产者生产电影、创作者创作电影

的基本思维范式。

最重要的是，新好莱坞的成功使我们看到了“作者论”与电影商业体制的成功结合。中国电影与美国电影相比，更加具备“作者电影”传统。在未来的发展道路上，将电影作者与商业体制进行有效结合，将是二者适应中国电影环境的合作共存方式。

参考文献：

[1] 王丽平．“作者论”的源与流 [J]．太原大学学报，2013（3）．

[2] [法] 安托万·德·巴克，塞尔日·杜比亚纳．弗朗索瓦·特吕弗 [M]．单万里译．南京：江苏文艺出版社，2011：3．

[3] [法] 弗朗索瓦·特吕弗．法国电影的某种倾向 [J]．黎贇光，崔君衍译．世界电影，1987（6）．

[4] 杨远婴主编．电影理论读本 [M]．北京：世界图书出版公司，2011：231．

[5] Andrew, S. Notes On The Auteur Theory In 1962. *Film Culture*, 1962:（27）．

[6] Peter, W. *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

[7] 赵毅衡．符号学文学论集 [M]．天津：百花文艺出版社，2004：6-10．

[8] [英] 保罗·沃森．关于电影作者身份 [J]．犁耜译．世界电影，2010（6）．

[9] 肖怀德．中国电影制片管理机制比较研究 [D]．北京：北京大学，2012．

[10] 史可扬．影视批评方法论 [M]．广州：中山大学出版社，2009：154．

[11] 李道新．中国电影批评史 [M]．北京：北京大学出版社，2007：9．

[12] 胡克．现代电影理论在中国 [J]．当代电影，1995（2）．

[13] 陈犀禾．论影视批评的方法和类型 [J]．当代电影，2002（4）．

[14] 戴锦华．电影理论与批评 [M]．北京：北京大学出版社，2007：49．

[15] 陆川．体制中的作者：新好莱坞背景下的科波拉研究 [D]．北京：北京电影学院，1998．

[16] 王佳泉．中国“文人电影”与欧美“作者电影” [J]．北华大学学报，2004（5）．

[17] 李骏．从《四百击》到《狼图腾》：再论作者电影 [J]．美与时代，2015（3）．

[18] 陈晓云，李卉．作者底色下的风格转向 [J]．当代电影，2016（10）．

[责任编辑：华晓红]