

# “中国电影学派”与 “电影工业美学”的跨媒介方法论研究

吴明

(华东师范大学传播学院, 上海 200241)

**摘要:**“中国电影学派”自提出至今已逾六年,经历了概念讨论的初期阶段,现在迫切需要进入寻找方法论突破的新阶段,从讨论“是什么”转向“如何做”。引入跨媒介思维,可在方法论层面上勾连“中国电影学派”与“电影工业美学”。“中国电影学派”是吸纳多维度概念丛和问题域的综合性生活语系统,学术史脉络和不断演进的生成属性其来有自,具有开启中国传统文化在电影工业时代的美学创新潜能。而“电影工业美学”则从中层理论视角,为学派建设引入三方面的观念迭代:以艺术机制论更新形式风格论、以复数作者论拓宽单一作者论、以项目制作论扩容作品创作论,以期实现从形式美学到技术美学的整体研究范式转型。这伴随着全方位的跨媒介方法论、不同艺术门类之间的交叉、制作流程之间的联动、数字技术与传统媒介之间的相互激发。其研究目标汇聚于“中国传统文化如何当代化”这一“中国电影学派”建构的核心命题。

**关键词:** 中国电影学派; 电影工业美学; 跨媒介; 方法论

**中图分类号:** J901

**文献标识码:** A

**文章编号:** 2096-8418 (2022) 02-0072-08

## 一、“中国电影学派”的阶段性转型内因

“中国电影学派”自提出至今已逾六年,针对概念的内涵及合法性,经历了热切倡议和广泛争鸣的过程,可将其视为理论建构的初期阶段。这个概念的提出有广义和狭义两条不同脉络。广义的中国电影学派是指,以侯光明为代表的北京电影学院,在2016年上报北京市“未来影像高精尖创新中心”的建设方案中提出。其初衷立足于北京电影学院的学科建设,有感于中国电影市场强劲却缺乏世界影响力的事实,以及想要拓展北京电影学院自2011年提出的“新学院派”理念,直接触发于李岚清在北京电影学院65周年校庆时提出的“能够出现影响世界的中国电影学派”这一畅想。在侯光明的构想中,其广义范畴几乎涉及中国电影的所有方面,由“理论体系、实践创作、人才培养”三部分构成,并强调“前瞻科技革命、锻造工业体系”,几乎“中国电影史上诸般理论与实践的成果,都可以内在于这个体系”。<sup>[1]</sup> 贾磊磊则进一步将这一愿景的使命定位为:“建成中国电影的工业体系、美学体系、思想体系‘三位一体’的宏伟大厦。”<sup>[2]</sup> 周星则从传播角度,强调其作为“文化标识和符号认知度”的作用。<sup>[3]</sup> 广义中国电影学派“聚焦的是如何让中国的电影有一种迥然不同于其他各国电影的识别度,整体上是把电影视作一个承载中国形象的载体,其背后则是文化输出的政治意识形态诉求,通过扩展学派这一全世界学术界共享的基本概念的内涵,在试图建构中国式电影学派(品牌)的同时,也在试图建构话语权”。<sup>[4]</sup> 这一宏观的国家文化主导权定位已超越了学术范畴,可将其视为一种时代语境。

狭义的中国电影学派是以饶曙光在2015年《电影新作》上发表《建构电影理论批评的中国学派》

一文为起点，指出中国电影理论与批评具有独特的传统，应将其提炼为电影理论批评的“中国学派”。其问题意识发起于中国电影理论自身的学术脉络，侧重于对知识体系的溯源与建构。《对话与商榷：中国电影学派的界定、主体建构与发展策略》是其中的重要文献。饶曙光在这篇文章中提出一个重要理念，即“中国电影学派”不是一个既定概念，而是一种“概念的演进”。它与20世纪50年代有关“电影的民族化”讨论一脉相承，这场讨论在90年代以后，由于美国大片的进入而中断，“直到今天才重新凸显出来”。李一鸣和李道新也使用“重启”或“重提”来定位今天有关“中国电影学派”的讨论。李道新对这一概念“更倾向于狭义的理解，因为‘学派’应该是一种知识体系和价值观念在特定时空中得以传承的结果，所以需要在历史脉络中予以理论的和学术史层面的梳理和阐发。后人应站在巨人的肩膀上，而不是每次都重回原点，总是进行低水平重复讨论。”<sup>[5]</sup>这种史学意识使狭义派将“中国电影学派”视为上承钟惦棐、罗艺军、夏衍等前辈未竟事业的当代延续，与接续“中国电影民族化”讨论的一次契机。其强烈的学术使命感和史学态度，也使狭义派被誉为“为学派塑魂”<sup>[4]</sup>。陈旭光则认为应将讨论从理论批评扩及实践创作。这可以看作是对广义与狭义两条脉络的某种调和，既保持了狭义派的学理态度，又将广义派对电影创作与技术的重视吸收进来。这已为后面打通“中国电影学派”与“电影工业美学”的理论路径埋下了伏笔。陈旭光还特别指出，今天“重提中国电影学派的语境与当年提‘民族化’是很不一样的”。当年“电影民族化应该缓提”，是因为80年代改革开放之初，整个中国社会对外界的渴望是当时的时代主流，而今天已经进入“逆全球化”阶段，“民族化作为一种抵御性的姿态，阴差阳错地承担起抵抗全球化，从而与现代化构成充足的张力的，极为可贵的一个维度”<sup>[6]</sup>。这同样体现出对于“中国电影学派”的思考应立足于动态的语境化理念。

无论从哪方面看，“中国电影民族化”都俨然成为“中国电影学派”的前身。这场自1979年至1989年展开的大讨论，当时争论的焦点是“民族形式与内容的关系”，也就是中国电影有没有民族性，涉及的核心问题便是中/西、传统/现代、普遍性/特殊性等二元关系。这和今天争论“中国电影学派”概念的合法性极为相似。这种思维路径暴露出一个潜在的逻辑误区，即大部分学者默认“中国电影学派”是作为一个确定性命题或既存事物被提出的。它暗含着这样一种潜台词：中国电影已然形成或一定可以被总结为一个独特的学派，提出这个概念就是要对其确然性加以论证。所以各家争鸣才会纠缠于这个概念是否已然存在。但正如饶曙光所指出的，“中国电影学派”不是一个结论性的概念，也不是一个既存事实，而是一系列与“中国电影特殊性”具有相关性的概念丛，诸如中国电影民族化、动画电影的中国学派、中国电影流派、新学院派等。这些概念构成了不断生成演进的问题域，“中国电影学派”可以被看作是对这一问题域的总称。它的逻辑潜台词是：中国电影在一个多世纪的发展中，显现出一些艺术与文化上的独特性，但对这些特殊性的认识长期处于感性、散乱的形态，现在需要系统研究一下，这些独特性的本质是什么，具体涉及哪些范畴，以及能否通过提炼这些独特性总结出一些普遍规律，最终用以检验作为方向性愿景的“中国电影学派”能否实现。它的价值不在于对已知物的宣告，而在于对未知物的探索。

西方学界曾对“后现代”概念展开过更加激烈的争论，直到今天“后现代”一词的合法性也并未获得所有学者的认同。但正是借助这个概念，人们在20世纪下半叶对科学、哲学、艺术、文化等诸多问题发起讨论，积聚了珍贵的思想价值。正如卡林内斯库所说：“人们也许会为一个范畴在形成过程中有着如此多的混乱和随意性而恼火，……然而，事实依旧是，后现代主义可以被有效甚至是有趣地运用……（它）不是用来意指一种新的‘现实’或‘心智结构’或‘世界观’的一个新名称，而是一个视角，借助这个视角，人们可以就存在于多重化身中的现代性提出某些问题。”<sup>[7] (299)</sup>当年的“中国电影民族化”讨论就曾止步于概念争议，诸多问题领域未及深入便戛然而止。饶曙光意识到“中国电影学派”如今正面临同样的处境，“过度的概念纷争无益于相关研究的深入和开拓，之于‘中国电影学

派’而言,研究问题本身比纠结于概念界定更有价值”<sup>[8]</sup>。这一判断既是对初期阶段的小结,更是对研究转向新阶段的积极呼吁。

至此可对初期阶段的成果做一提炼:它明确了“中国电影学派”是吸纳多维度概念丛和问题域的综合话语系统,围绕“中国电影特殊性”展开思考,学术史脉络和不断演进的生成属性其来有自,它呈现出这样一个学术历程:最初围绕概念展开本体论争辩,逐渐在“中国电影独特性”的问题上引发认识论共鸣,当前正待导向对方法论的探求。基于这一理念,本文通过跨媒介思路将“中国电影学派”与“电影工业美学”进行方法论上的双向勾连,驱动多学科知识整合,论证二者互为方法论的理论意义与可能性。从艺术机制论、复数作者论和项目制作论三方面,将“中国传统文化的当代化”命题落实到,如何以工业技术媒介提炼和重塑传统文化的现代因子与美学形质。

## 二、“中国电影学派”与“电影工业美学”互动

近年来,以陈旭光为代表的一批学者,在持续讨论电影工业美学、影游融合等议题,这已蕴含着跨媒介的研究视角。从工业角度审视电影时,它作为商业制成品和文化产品的属性便凸显出来。就此展开的研究也势必要对其制作过程和技术手段予以关注,这其中便包含大量技术媒介之间的交叉、互动、融合。工业美学是将电影从“艺术”维度沉降到“媒介”维度的中层理论进路,“它致力于回到产业现状、电影本体与现实需求,在工业/美学(艺术)这一对看似‘二元对立’的矛盾中,开辟理论建构的可能性。”<sup>[9]</sup>这种可能性在与中国电影学派相遇时,二者互为方法论的潜能便开始发挥作用。在《电影工业美学与中国电影学派》一文中,陈旭光整体性地建构了二者之间的关联,提出“‘中国电影学派’实际上是‘中国学派’的子课题,它也可以理解为电影领域的‘中国学派’”<sup>[10]</sup>。学派之于工业美学是一种理论“视域”,主要包括四个方面:它是中国的本土理论、与传统之间是开放而非封闭的关系、对“工业—艺术”二元模式持辩证立场、兼及电影理论与创作。<sup>[10]</sup>这从范畴属性上确立了两个概念之间的“真子集”关系,“视域”一词便是将中国电影学派作为电影工业美学的方法论视角,以“中国文化的独特性”审视诞生于西方现代工业体系下的电影。

这一方法论的价值在于能够突破好莱坞电影日趋僵化的类型元素和表达模式,注入耳目一新的影像质感,其深层原理是打通中国传统艺术媒介与当代技术媒介的工具属性。《流浪地球》与《疯狂的外星人》,就一改美式科幻片奠定的“赛博朋克”与“极简主义”二元美学模式,而从中国人生龙活虎的日常气息与儒家文化的“人本”与“重情”传统中,提炼出一种糅合了现实质感与后现代解构风格的独特美学特质,塑造了一种新的“科幻感”。《宇宙探索编辑部》和《热汤》两部电影,亦都致力于探索中国科幻电影的另一种可能性。这种可能性或可在既有的“科幻电影”类型之外,开辟出“科技现实主义”的新形态。以往的西方科幻片,其哲学与文化根底大体是“反乌托邦”美学和基督教末世论的投射,对未来充满沉重的忧思与恐惧,与古希腊悲剧的崇高美学一脉相承。其深刻的思考力度无疑塑造了大量科幻经典,但从另一面看,它也逐渐固化了人们对于“未来”的想象。面对未来世界与陌生事物,人类是否只能是愁眉苦脸、悲观警惕?我们有没有可能创造一种更日常性的“科幻感”,毕竟“未来”也只是尚未抵达的“当下”。《她》塑造了这种日常性,但仍未脱离“反乌托邦”的西方式悲观色彩。中国科幻电影虽起步甚晚、尚不成熟,但它一开局就强有力地弥合了原有的二元对立模式,让“现实与未来”“传统与后现代”“幽默荒诞与深情以赴”毫无违和地融为一体。在麻将声和火锅味里,征战星辰大海;用平民思维和常人情感,拯救自己的家园。在看惯了末世预言的警示录后,这股来自于中国文化基因里顽强执拗的“生之欲”与“家之爱”,引发了强烈的情感震颤。为了打造这种新的科幻质感,中国科幻片势必要在电影美术和视效上开创新的美学风格。如何在实物道具与物理特效、实景搭建和虚拟场景上,实现物理与数字的媒介融合,以创造日常性与科技感的无缝衔接。工业美学



强调电影的类型化创作，注入中国文化的独特性，正可弥补类型僵化带来的创新乏力，而支撑这一独创性的实现将有赖于，中国传统媒介与当代技术媒介的全面贯通。这既是中国电影学派赋予电影工业美学的观念创新，也是跨媒介思路之于二者方法论互动的意义。

与之相向的另一重视域，便是以“电影工业美学”为方法论，为建构“中国电影学派”引入当代视角，激活中国传统文化在现代因子。以往论及中国传统文化，角度大多集中在其悠久的历史、独特的民族韵味、精湛却几近失传的手艺；而若论及传统文化的当代转化，又往往变成讨论如何进行中西融合。这容易形成一种理解上的误区，即认为中国文化若要当代化，就必须将西方文化附加其上或融入其中。然而，更重要的反思应该是，中国传统文化自身难道不包含任何现代性因子吗？如果要建立中国学派，那么最核心的工作应该是从中国文化内部挖掘其自身的现代特性，或者说以现代视角重新审视传统文化。这就是把电影工业美学作为方法论的意义所在，它利用电影对多元艺术媒介的包容性，加之现代工业的思维逻辑，得以把当代视角嵌入古代对象，全面考察中国传统艺术与文化，以期重新发现一个“现代的古典中国”。重要的不是吸收“古风”或嫁接出“现代的古风”，而是创造出“现代—古”风。这首先意味着，要从艺术媒介的内在机制而非表面的风格意境上，重新审视中国传统艺术。

### 三、以艺术机制论更新风格意境论

艺术机制论的内在原理是艺术的跨媒介性，它是将“电影工业美学”延及“中国电影学派”建设的理论根基。跨媒介理论于20世纪80年代兴起于德国，起初多用于研究文学与音乐之间的关系，后来也适用于各种艺术门类与新艺术媒介。近年来开始在国内艺术理论界引起大范围讨论，已有多位学者撰文梳理过这一理论的基本架构和主要观点，诸如沃尔夫、施勒特尔、拉耶夫斯基、奥尔布赖特等学者的理论，也被陆续译介进来。就像“中国电影学派”一样，跨媒介理论也经历了初期的概念合法化争鸣，进而通过一系列家族相似性概念，如多媒介（multimediality）、多模态（multimodality）、跨媒体性（trans-mediality）、媒介混合性（media hybridity）、媒介融合（media convergence）等，形成一个大致相关的问题域，进而开始寻找方法论。跨媒介电影理论家艾格尼丝·派特言简意赅地指出这一阶段转型，“跨媒介通常被视为积极‘做’‘执行’某事的东西，而不仅仅是‘是’”<sup>[11] (42)</sup>。这正是该理论从本体论转向方法论的鲜明态度。

“跨媒介本质上更像是一个‘研究坐标轴’，一个‘研究理念’，而不是一个连贯的思维体系，它会将所有可被称为‘间性的’（intermedial）现象统一在一个单一理论中。”<sup>[11] (20)</sup> 周星针对“中国电影学派”的多样性建设阐述了类似观点。他从宏观、中观、微观三个层面展开论述。其中的“中观认识”指“中国电影学派是作为研究聚焦性框架的对象，一个创作大类型对象、创作特色或者是艺术的一些主要经验的研究对象。……中国电影从历史依赖所形成的主要的一些传统，比如武侠的传统、伦理的传统、绵延不断的传统抒情故事，以及根源于文化传统意识形态所导致的中国电影不同阶段的表述方式等等”<sup>[3]</sup>。这里的“研究聚焦性框架”与派特的“研究坐标轴”类似，指所有能把中国电影凝聚起来的共性特征或话语模式，都能成为一种聚焦性框架，而建设中国电影学派就是要打造这样一种框架。虽然周星此处的论述大体指题材内容层面，但若将这一框架性理念进行抽象化演绎，便与李道新所说的“普遍化的特殊性”相通了。普遍性与特殊性，也是前文提及的自“中国电影民族化”讨论开始的诸多二元论议题中的重要一项。因为它关系到如何兼顾中国电影的独特魅力并产生世界影响力的双重诉求。李道新认为：“从中国电影作为一种具有民族文化气质和普遍化的特殊性的各个环节予以把握。……更多的是定位性，就是说它是什么，而不要强调它所谓的国家特征和文化特征。它现在作为一个西方的特殊性，但是最终它会成为一个全球的普遍性。”<sup>[5]</sup> 饶曙光则从中国电影偏爱的儒家伦理价值观为切入点将这一观点具体化，认为可将其“改为‘中华伦理’或者‘人类价值的中国表达’……本土

如果强调得太过分,就像台湾强调‘在地性’一样,那么它的生存空间以及它的创造性则是极其有限的,所以我们不能画地为牢”<sup>[5]</sup>。因此,接下来的问题就是,如何能从中国的特殊性中提炼出普遍性,如何能让它不再是作为“他者”的“魅力”,而成为某种规律或原理。

李一鸣曾梳理了电影史上著名的“学派”,主要有“英国的布赖顿学派,苏联的电影眼睛派、蒙太奇学派,乌克兰学派,波兰电影学派,新柏林电影学派等。中国电影的发展是在结合着左翼启蒙、抗击外族入侵的民族解放和表现各阶层人们的生活等建立中国的自我意识的历程中发展起来的,这一点它是有自己的独特性的,这就是‘中国电影学派’”<sup>[5]</sup>。这表明他所谈论的中国电影特殊性主要还是侧重于主题内容层面,并未涉及形式规则与媒介本体。但如果中国电影的独特性只能源自其自身的历史文化经验,那么它就很难具有普遍性价值,也难以具有世界影响力,因此需要从内容过渡到形式结构和表达机制的层面来思考这个问题。在上述列举的流派中,苏联蒙太奇学派正是这方面的最佳典范。蒙太奇学派无论从艺术创作还是理论建树上,都建立了世界电影史公认的成就,使其能够超越于意识形态分歧的,恰恰不是苏联的革命运动题材,而是爱森斯坦、普多夫金、库里肖夫等人在电影形式语言上的创造性实验。尤其是爱森斯坦,他在格里菲斯的基础上,把蒙太奇从一种叙事手段和剪辑技巧,提升为具有跨媒介转喻功能的抽象表意机制,让蒙太奇从“联缀”时间片段,变成“构架”思想体系的“电影式思维”。

中国电影学派若想具有普遍性与世界影响力,就需要从电影的形式而非内容、机制而非风格层面,挖掘自身的独特性。尤其是在“活化文化传统,赓续中华美学”的目标下,电影在继承和发展各项传统艺术门类时,不能只是表面意象上的挪用借鉴,还需要从这些传统艺术媒介中提炼出各种结构图式,使之对接于电影形式语言。这意味着要在较为成熟的“风格论”与“意境论”基础上,注入“机制论”或“图式论”的思路,即“中国电影学派的探究需要寻找确认规律”,以改变“表面繁荣却缺少规律的创作局面”。<sup>[3]</sup>以电影与中国画的对接为例,以往在追求整体诗画意境、经典审美意象方面的探索都比较充分,也诞生了大量优秀作品。但同时也出现一种佳作偶得、难以传授的现象。这就是因为,我们对于中国画内在的时空机制尚未形成清晰的科学认知,对于绘画语言与电影语言的媒介转化规律欠缺本体性、系统性的探索,所以导致佳作的诞生大多依靠个别创作者的偶然灵感迸发,却难以持续发展。

“一般来说,‘跨媒介性’这个术语是指媒介之间的关系,这个概念因而被用来描述范围广大的超过一种媒介的文化现象。之所以无法发展出单一的跨媒介性定义,原因在于它已经成为许多学科的核心理论概念,这些学科包括文学、文化和戏剧研究,以及历史、音乐学、哲学、社会学、电影、媒体和漫画研究,它们均涉及不同的跨媒介问题群,因而需要特殊的方法和界定。”<sup>①</sup>周宪在总结了几位代表性人物的跨媒介理论模型后指出:“这些分类忽略了一个更为根本的问题,那就是艺术作品的单媒介性与多媒介性的区分。这是一个关键的艺术本体论问题,它决定了对跨媒介关系解析的方法论,也是区分跨媒介关系的一个基础性标准。”<sup>[12]</sup>为此,他提出以单媒介性和多媒介性为划分标准的“二分模态关系”,在这个简约实用的理论模型中,电影就是典型的多媒介艺术,天然具有跨媒介性,这为使用跨媒介思路研究电影奠定了基础。但大部分跨媒介理论中的“媒介”主要指的是艺术门类和传播渠道,而本文认为,在电影中不只涉及这两种意义上的媒介,更应该将技术材料和感官系统纳入“媒介”概念,因为它们是直接涉及到电影审美效果的物理与生理因素。(笔者已另外撰文探讨这一问题,此处仍回到“中国电影学派”的建构问题上来。)已有学者提及应把“跨学科”作为最重要的“路径与方

① Rippl, G. (ed.) (2015). Handbook of Intermediality, Berlin & Boston: Walter de Gruyter, 2015: 1. 转引自周宪. 艺术跨媒介性与艺术统一性——艺术理论学科知识建构的方法论[J]. 文艺研究, 2019 (12): 18-29.

法”。<sup>[13]</sup>无论是跨学科还是跨媒介，对于中国电影来说，最核心的问题就在于从传统艺术媒介中提炼出各自独特的表意机制原理，使之既成为中国电影的独特性，又具有普遍性价值。而为“中国电影学派”引入“电影工业美学”的价值就在于，它能将艺术媒介下嵌到技术媒介的层面，使电影制作的工具属性得以显现。这一沉降式的中层研究理路，其实质是从更宽广也更客观的界域对中国电影的艺术本体展开探讨。

#### 四、复数作者论与项目制作论

引入“电影工业美学”，将促动两种基本观念的更新：从单一作者论到复数作者论，从作品创作论到项目制作论。一方面，需要以“复数作者论”矫正“唯一作者论”，以现代法律制度规范电影团队，给予所有从业者以尊严和保障。电影工业美学主张“秉承电影产业观念与类型生产原则，在电影生产中弱化感性、私人、自我的体验，代之理性、标准化、规范化的工作方式，游走于电影工业生产的体制之内，服膺于‘制片人中心制’”<sup>[14]</sup>。这个观点容易被理解为以类型化的产业制造代替个性化艺术创作的立场，如果是这样，那几乎是在动摇电影作为一门艺术的根基。事实上，不能孤立地理解这一观点，它表述中些微的“矫枉过正”语气，是与中国电影自“第五代”以来普遍强调个人天赋、树立导演中心制的整体行业语境密不可分的。这一语境在改革开放之初具有历史合理性与进步性，因为那时的中国亟需充沛的自由与浪漫气息。这种渴求投射在电影界，近可视为受到法国电影新浪潮的影响，远可追溯到18—19世纪的欧洲浪漫主义思潮，崇尚天才论、为艺术而艺术、艺术家不受法律和道德约束等观念。这的确催生出一批至今具有国际影响力的著名导演和经典作品。但它也悄然助长了整个行业建制的“反现代性”甚至是“帝王化”潜规则。剧组等级森严，从业者的待遇和权益往往受制于工种等级或人际关系网，而不是首先受到法律的保护与制约。合同约束力极为有限，一旦违约追责困难，各种因道德意识淡漠而造成的社会丑闻更是层出不穷。以至于“影视圈”成为一个讳莫如深的词汇，在民众心中丧失职业尊严。这令很多原本热爱电影的潜在优秀人才在进行职业选择时望而却步。这从表面上看是法律和道德问题，但从思想层面上，它与长期浸淫于“作者论”“天才论”的电影观念渊源甚深。电影对于导演（或少数主创）而言，的确是一件“作品”，是更贴近其精神世界的“创作”，导演也因此被视为电影的“作者”。可电影不同于文学、绘画等单一媒介艺术的是，它始终是集体合作的产物。即便像库布里克这样极富创造力的天才型导演，在构思《2001：太空漫游》的“星门穿越”时，也只是交待给视效总监道格拉斯·特朗布尔：“我觉得飞船应该在这里穿过什么东西，至于穿过什么，你去想吧。”最后是特朗布尔运用“栅缝扫描摄影”技术，实现了迷幻惊艳的“星门穿越”一幕。而对于大量的普通从业者而言，电影首先是他们赖以生存的职业。他们以自己的劳动换取相应报酬，往往与奖项和荣誉无缘。但他们是否只是主创指令的机械执行者？如果他们的某些创见被采纳并体现在最终成片中，那么他们是否也应被视为电影的“作者”？与电影的合作属性相匹配的应是“复数作者”概念，而非“单一作者”。

另一方面，需要实现从“作品”到“项目”、从“创作”到“制作”的电影观念拓宽，以及从“形式风格”到“技术媒材”的美学范畴沉降。电影工业美学“不是一种超美学或者小众精英化、小圈子化的经典高雅的美学与文化，而是大众化、‘平均的’，不那么鼓励和凸显个人风格的美学”<sup>[15]</sup>。这种平均化与行业对规范化的需求增长有关。近些年一个明显的变化是，业界普遍以“项目”而非“作品”称呼一部电影。这体现出从工业角度重新定位电影，以“制作”概念收纳“创作”概念。这并非是对艺术创作的扼杀与排斥，而是将“拍电影”这一行为的范畴扩容。创作是一种特殊的制作，以“项目制作”指称电影则在保留狭义的“艺术创作”的同时，兼容了大量普通制成品和普通工作者



的价值。制作论是把电影从“艺术”还原到“媒介”层面，这也是电影工业美学的均质化与沉降式特点。事实上，这种匠人身份与制作观念正是中国古代（艺术）制造业的宝贵传统。雷德侯从中国画与古建筑中提炼出“模件”概念，认为这与西方注重个人创新的传统形成了对照。“中国人发明了以标准化的零件组装物品的生产体系。零件可以大量预制，并且能以不同的组合方式迅速装配在一起，从而用有限的常备构件创造出变化无穷的单元。这些构件被称为‘模件’。……西方人好奇的传统根深蒂固，热衷于指明突变于变化发生的所在。……在艺术中，这种勃勃雄心可能造成一种结果，那便是习惯性地要求每一位艺术家及每一件作品都能标新立异。创造力被狭隘地定向于革新。而另一方面，中国的艺术家们从未失去这样的眼光：大批量的制成作品也可以证实创造力。他们相信，正如在自然界一样，万物蕴藏玄机，变化将自其涌出。”<sup>[16](4-11)</sup> 中国画的历代名家画诀、《芥子园画传》、古建筑界的《营造法式》和著名的“样式雷”，都是模件化匠造系统的典范，它们虽然是模式化的，却体现了集体的、系统性的创造力。从这个视角出发，电影工业美学也具有传承中国匠造工艺体系，将其延续至当代影像媒介的理论价值。

从艺术到工艺再到媒介，直至抵达更基础的工具和材料，这种对研究对象不断实施范畴沉降的做法，不是在降低电影的艺术地位，更不是放弃电影的艺术价值，反而是为了将形式风格背后的客观驱动力予以透彻剖析。这也回应了电影工业美学为何并不排斥“艺术电影”与“诗性内核”的争鸣。<sup>[17]</sup> 事实上，技术与艺术从来就不是对立而是相辅相成的关系。将形式美学下切到技术美学的维度，对于挖掘中国传统艺术的媒材问题尤为重要，这也正是中国电影学派寻求其自身现代性的关键所在。例如，以往对《千里江山图》的设色赞美，大多集中于描述画家如何纯熟地运用罩染、晕染等国画技法。但为何千年画作至今展卷仍依稀可见宝石般的光泽？后世历代青绿山水，为何独此画有这样非凡的画面效果？这就不能仅归功于王希孟的绘画技巧高超，还因为宋徽宗将最上乘的御用矿石颜料赐予王希孟作画，由此才成就了这幅千年不朽、光华灿烂的名作。2017年，北京故宫举行的《千里江山——历代青绿山水画特展》的布展用色，巧妙采用了低饱和度的蓝绿色，既与展览的青绿主题相关，又在观感上接近当代人熟悉的 Tiffany 蓝或薄荷绿。这就是从中国传统的青绿色彩系统中，抽离出现代因子，用媒材建立起传统与当代对话的契机。《影》的调色师曲思义正是以这种当代思维找到了适合这部影片的独特调色方式。“不再用抠像模式，而是用最简单的曲线模式直接消色，把不要的颜色衰退，但并不抽光它。用这个方式调完后出预设，再将预设套回整个场景，之后开始手调。”<sup>[18]</sup> 以彩色片而非黑白片的方式呈现水墨质感，以现代影像诠释了中国“墨分五色”的独特色彩哲学，创造了一种电影史上从未有过的全新影像色彩系统。这就是从技术与媒材角度，深入中国传统艺术，从中抽取出现代因子以对接电影媒介，创造出新的、世界性的当代中国美感。

## 五、结 语

“中国电影学派”和“电影工业美学”是国内近年来讨论频繁的两个宏观理论问题。它们各自的问题意识在于，“中国电影学派”是在“活化文化传统，赓续中华美学”和“讲好中国故事，让世界认识真实、立体、多彩的中国”这一当前国家文化战略目标下，上承中国电影民族化、寻找中国电影独特性的学术史脉络，应运而生的当代中国电影理论建构。而“电影工业美学”则有感于，中国电影在产业升级和市场极速扩大的行业现状下，电影创作者和理论家都缺乏足够清醒的现代工业思维，长期以来对导演个人天赋和偶发灵感的过度崇拜，使得电影本体属性中的技术与商业维度，难以获得学理性的深入研究。所以亟需打通电影在工业和美学上的内在关联，建立“艺术—技术—商业”三位一体的

综合电影观。因此，“中国电影学派”和“电影工业美学”的理论诉求交汇点就在于：中国电影的独特性如何实现当代化。二者互为方法论的价值即在于：工业美学为中国艺术的民族特性提供了强有力的当代技术视角，而中国电影学派对传统艺术特色的发掘则为工业美学提供了超越西方类型模式的创新可能。跨媒介思维则从电影的媒介本体上，奠定了打通二者方法论互动的理论基础。

## 参考文献：

- [1] 侯光明, 支菲娜. 构建“中国电影学派”——侯光明访谈[J]. 电影艺术, 2018(2): 108-111.
- [2] 贾磊磊. 中国电影学派建构的反向命题[J]. 电影艺术, 2018(2): 22-25.
- [3] 周星. 中国电影学派: 多样性建设呈现的思考[J]. 电影艺术, 2018(2): 26-30.
- [4] 冯果, 王珂. 对建构中国电影学派的思考[J]. 上海大学学报(社会科学版), 2020(6): 34-48.
- [5] 饶曙光, 李道新, 李一鸣, 万传法. 对话与商榷: 中国电影学派的界定、主体建构与发展策略[J]. 当代电影, 2018(5): 4-17.
- [6] 陈旭光. 历史、语境、学理与文化姿态——关于“中国电影学派”的若干思考[J]. 电影新作, 2018(2): 14-22.
- [7] [美] 马泰·卡林内斯库. 现代性的五副面孔[M]. 顾爱彬, 李瑞华, 译. 北京: 商务印书馆, 2002: 299.
- [8] 饶曙光, 李国聪. 阐释与构建: 中国电影学派的历史考察与当代反思[J]. 艺术百家, 2018(5): 60-66, 241.
- [9] 陈旭光. “电影工业美学”与“中层理论”的观念及方法论[J]. 民族艺术研究, 2020(5): 5-14.
- [10] 陈旭光. 电影工业美学与中国电影学派[J]. 艺术百家, 2020(2): 54-61.
- [11] Pethő, Á. (2011). *Cinema and intermediality: The passion for the in-between*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- [12] 周宪. 艺术跨媒介性与艺术统一性——艺术理论学科知识建构的方法论[J]. 文艺研究, 2019(12): 18-29.
- [13] 史博公, 林吉安. 建构中国电影学派: 要素与路径[J]. 上海艺术评论, 2019(3): 98-100.
- [14] 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): 32-43.
- [15] 段丹洁. 提升中国电影理论与美学水平[N]. 中国社会科学报, 2019-5-31(2).
- [16] [德] 雷德侯. 万物: 中国艺术中的模件化和规模化生产·导言[M]. 张总, 钟晓青, 等, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2012: 4-11.
- [17] 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): 112-115.
- [18] 陈晨. 调色师要做一个严谨的“加工者”——访知名电影调色指导曲思义[J]. 影视制作, 2018(12): 38-42.

[责任编辑: 华晓红]