

电影工业美学：学科边界、历史延展与逻辑起点

——兼与陈旭光先生商榷

李焕征

(中国农业大学媒体传播系, 北京 100193)

摘要: 美学自命名以来就被指认为哲学的分支学科, 电影美学作为电影学和美学的交叉学科, 长期以来也被认为是主要研究电影中的哲学美学问题的学科。电影工业美学, 作为中国电影学派的核心命题之一, 如果不是沿着美学史的这一方向接着说, 而是把研究的中心设定为从电影技术本身或者制片人中心制这些电影生产要素和环节入手解决当下最紧迫的现实问题, 事实上就偏离了美学的学科定位, 走向了一种泛美学。为此, 从电影工业美学的概念、所属学科性质、历史延展与逻辑理路进行辨析, 回归到作品或者说产品这一电影工业美学研究的逻辑起点, 才是新时代电影工业美学理论的正确打开方式。

关键词: 电影工业美学; 电影现代化; 学科边界; 历史延展; 逻辑起点

中图分类号: J901 **文献标识码:** A **文章编号:** 2096-8418 (2023) 02-0123-07

近年来, 陈旭光先生提出的电影工业美学概念引起了广泛而持续的讨论。不仅仅是他进行理论创新的勇气值得赞许, 更重要的是旭光先生“向我开炮”的精神和包容的情怀激励了许多后来者, 他所树立的学术之靶真正聚焦了当下乃至未来很长一段时期的电影理论的核心问题。然而, 其中尚有一些难以回避的问题亟待廓清: 电影工业美学的边界在哪里? 它是否仍属于电影美学的范畴? 从改革开放以来电影美学的发展变化能否管窥其历史延展空间? 它的理论基础以及研究的逻辑起点有无可商榷之处? 笔者在此提出这些疑问以就教于旭光先生及各位方家。

一、从美学到电影工业美学：学科边界与新的挑战

电影工业美学是对于电影工业属性的一种强调, 这大概是没有疑义的。其实, 电影是艺术还是企业? 这在电影诞生之初根本就不是问题, 世界电影之父——卢米埃尔兄弟以实际行动告诉我们: 它既是一门艺术也是一门生意。电影理论家马赛尔·马尔丹也早就肯定地指出它是“一项企业, 也是一门艺术”, “一门艺术, 也是一种语言”。^[1] 但是, 在电影发展过程中, 总有些历史时期, 强调的重点会不一样。比如, 新中国成立之初的相当长一段时期内, 电影的意识形态属性受到格外重视, 其艺术性和产业特点却被忽视了。改革开放后, 意识形态性不再被刻意强调, 电影的艺术性开始受到重视, 但由于计划经济的惯性仍然对电影的产业规律有所忽略, 如 20 世纪 80 年代曾经出现的娱乐片探索就遭到了过度批判。之后电影业经历了长期的不景气, 直到 21 世纪初才迎来产业的快速发展。当下, 电影工业美学的提出, 对于中国电影来说无疑是非常重要的, 这意味着中国电影经过曲折艰辛的探索之后, 人们不仅开始正视它的工业属性, 而且开始从理论上研究它。特别是陈旭光先生一系列有关电影工业美学的论文以及专著《电影工业美学研究》的问世, 更是把相关研究推进了一大步。

项目基金: 2022 年度中央高校基本科研业务费专项资金资助项目; 中国农业大学重大社科成果培育项目“影视艺术与美育新论”(15052005)。

作者简介: 李焕征, 男, 教授, 博士。

不过，我们在建构电影工业美学的时候，也要清醒地认识到美学这门学科的特殊性。众所周知，美学概念进入中国之初，对它的名称的翻译就存在着中西之间的误解。在“美学之父”，德国哲学家鲍姆嘉通那里，从古希腊借用来的名词“Aesthetic”（希腊语：αισθητικὴ）是指感性的意思。在此意义上，美学就是感性学。

从学科来说，鲍姆嘉通 1750 年出版了世界上第一本《美学》著作，他第一次划定了美学的边界：“第一，美学定名之初就是放在哲学门下，属于哲学的一部分。这个定位决定了美学的学科性质和所属门类。第二，美学的定名又把艺术和美作为核心，换言之，在鲍姆嘉通看来，美学是研究艺术中作为感性认识完善的美。”^[2] 这倒不是说，美学停留在鲍姆嘉通那儿就不能发展了，但是，作为一个学科之所以确立下来，它的边界大致是被认可的，是不能随心所欲变来变去的。如果确实有必要变的话，只能说明一点：原来的理论将死，一个新的理论就要诞生了。

从电影美学这门分支学科在中国的发展来看，尽管它来自西方，但却具有鲜明的中国特色。朱晓军认为：“西方的电影理论体系中难以找到学科意义上的电影美学，没有这个学科，都是电影研究、电影理论。电影美学这一学科在中国语境中的诞生，源自理论旅行过程中非常凑巧的小概率事件——1978 年何力先生将贝拉·巴拉兹的《电影文化》误译为《电影美学》。”^[3]

与感性学被译为美学一样，“电影文化”被误译成了电影美学。这里有巧合的因素，但更多的是中国电影学者们对美学的钟爱。正如王志敏先生所说：“中国的电影美学研究状况虽然并不理想，但却有按照美学规范进行电影研究的认真努力。”^[4]

这种努力探索的精神不仅与中国学者的理论偏好有关，同时也与马克思主义哲学在所有学科中的领导地位紧密相关。特别是马克思主义经典作家的理论阐述为美学研究指明了方向。比如马克思在《1844 年经济学哲学手稿》中提出了“人的本质力量对象化”的思想，并指出：“工业的历史和工业的已经产生的对象性的存在，是一本打开了的关于人的本质力量的书，是感性摆在我们面前的人的心理学。”^[5] 电影工业作为工业之一种，自然也不例外，它也是人的本质力量外化的一种结果，感性地摆在我们面前，引我们去探索，去研究。这是电影工业美学合法性的最有力的依据之一。

美学作为一种思辨性的学科，真正的研究者较少而喜欢谈论这一话题的却很多，因此，许多似是而非的问题大量存在。正如电影美学家郑雪来所论：“不是所有的电影理论都能称为电影美学，正如文艺理论并不就等于是美学一样。”^[6] 美学是理论，理论却不一定是美学。同样，电影工业美学与电影工业理论也不能画等号。从陈旭光先生的专著《电影工业美学研究》来看，其探索由“中层理论”出发，事实上就对美学形而上的性质提出了挑战。如陈旭光所强调的电影工业美学的几个层面——文本、剧本层面，技术、工业层面以及电影的运作、管理、生产机制的层面，^[7] 这些与“中国电影学派的基本理论目的，是以中国独特的叙述方式与抒情方式，用电影讲好中国故事”^[8] 的目标是有高度一致性的。但是，我们也不得不承认，这种貌似全面的理论建构也的确具有了一种脱离传统美学学科体系的倾向，事实上走向了一种泛美学。

泛美学是否还是美学？泛美学是否会导致电影美学的走偏？这不能不引起我们的担心。笔者认为，电影工业美学既然是美学，它就更应聚焦于从美学角度来思考电影的问题。也即是说：电影工业美学更应该专注于电影产品——作品的审美问题，至于其生产机制、票房之类的问题最好由电影经济学、管理学、观众学等来解决。如果把电影工业美学的边界无限地拓宽，很容易变成什么都是电影工业美学，而电影工业美学则变成了“四不像”的电影理论。

美学来自西方，但正如王志敏所指出的：“西方从未出现过严格按照美学规范进行的电影研究。”^{[4](2)} 我国也类似，“笼统地、泛泛地对审美现象进行研究，或是实用主义地对艺术现象进行研究，不能把研究目标指向明确、具体的模型或标本，是长期以来美学研究产生种种混乱，难以深入，难以

结出美学果实的重要原因之一。”^{[4](7)}因此，研究电影美学或电影工业美学，首先要弄清楚学科边界，其次，要对研究对象有一个清晰的认知。泛泛地对电影工业化过程中的所有现象进行研究尽管是对电影理论的一种丰富和完善，对电影工业实践也是有益的，但对于电影美学这一边缘学科的发展来说却无助于它走向中心的努力，倒是有可能因为它的泛化而失去了学科的意义。

二、改革开放以来中国电影美学的流变与历史延展

在我国，电影美学从来就不是一个纯粹的理论问题，而是与电影实践、国家的政策导向密切相关的。如果说，改革开放初期的美学变革主要体现在革命美学向改革美学的变化，那么，近年来由于电影工业的突飞猛进，又开始出现一种向电影工业美学的渐变和位移。

（一）西方现代电影理论的引入与改革开放时代的电影美学

改革开放之初中国电影美学的变革首先是中国社会变革的一种反映，同时也与西方电影理论的引入有着密切的关系。

1. 改革开放新时期电影美学的转变

说到改革开放新时期的电影美学，我们不能不提到钟惦棐。他在20世纪50年代曾因一篇《电影的锣鼓》，被错划为右派。1978年平反后继续致力于电影评论，先后发表《电影文学断想》《中国电影艺术必须解决的一个新课题：电影美学》等论文。从1980年到1982年，钟惦棐在自己的住所——北京振兴巷6号组织了一个电影美学活动小组，出版了两本电影美学著作——《电影美学：1982》《电影美学：1984》。

尽管病魔于1987年夺走了这位“松竹梅品格皆备，才学识集于一身”^[9]的电影美学家的生命。但中国电影美学却一发而不可收，从此成为中国电影理论界的一大重要阵地。当然，这种变化不仅因为钟惦棐个人的努力，更由于改革开放的时代使然——中国电影美学开启了由“革命”美学向“改革”美学的转变。

回首新中国成立之初——1949年10月1日，毛泽东在天安门城楼上宣告了一个新时代的来临。然而，领袖也清楚，仅仅在政治上破旧立新还是不够的。一个新时代，还要求有一种与之相吻合的新文化与新美学。

1950年电影《白毛女》的诞生，从一定意义上可以说是新中国电影的奠基礼。《白毛女》的意义不仅仅在于它是“写工农兵，给工农兵看”的电影，更在于它脱胎于延安文艺，又发展了延安文艺。换句话说，这是在中国土地上嫁接成功的一颗革命的文艺种子。由此我们不难发现，新中国电影美学最大的特征就体现为“革命”美学——为什么人的问题是重中之重，也即是说：政治标准是第一位的。

然而，在20世纪80年代，革命一变而为改革，美学风尚也由此改变。改革开放新时期的美学究竟是一种什么样的美学？换句话说，什么才是新时期电影应该有的样子呢？仲呈祥、饶曙光认为陈凯歌执导的《黄土地》是这类电影的代表。“这部影片率先把摄影机悄悄地对准了以前鲜为人所注意的西北边陲上的贫瘠黄土，力图从文化哲学的宏观高度上对我们的民族性进行思考和探索。在这部影片中，历史、自然与人融为一体，纪实的客观再现与强烈的主观表现相结合，新的电影观念和影象风格确实给我们提供了一种感受世界和理解世界的新视点和新方式。”^{[9](67-68)}

电影学者戴锦华也认为“第五代”才真正是“中国文化传统与现代精英知识分子姿态的承袭者”。“这是极深沉、极有使命感的一群。而且颇多‘天降大任于斯人’的文化自觉。观第五代，与其说他们是一伙文化叛逆与艺术的不轨之徒，倒不如说他们是五四精神的正宗嫡系。”^[10]

其实，对新时期来说，所谓新美学还不仅仅在于思想上是否传承了五四启蒙精神，更在于其电影语言是否出新、是否现代化。这方面，“第四代”的探索实际上更早一点。

1979年,张暖忻、李陀《谈电影语言的现代化》一文可视为新时期电影美学的宣言书。在实践上,这一年电影《小花》多次运用闪回手法,将过去与现在、幻想与现实交叉剪辑,颇类似于文学上的意识流手法的实验,一度引起巨大轰动。1985年,张暖忻执导的《青春祭》也“从知青运动中发掘出新的带有跨地域、跨种群及跨文化意味的丰富而又微妙的意义内涵:城市生活与乡村生活、汉族区域及风尚与傣族区域及风尚、革命与民俗等之间的冲突与化合,交织成蕴藉深沉的别样人生风景。”^[11]这是一种诗化历史的做法,它与“第四代”的一系列影片,如《邻居》《沙鸥》《小街》《城南旧事》《生活的颤音》等一样,都在尝试革新电影语言,推进电影语言的现代化。

如果说“第四代”之前的电影,主要通过戏剧化的手段来讲述故事、塑造人物形象,对电影美学功能往往有意或无意地有所忽视。那么,“第四代”之后,特别是“第五代”在电影语言和美学上的诉求则明晰得多。陈凯歌曾谈道:“在学院时期,同学们有一个共同的愿望:‘发展电影语言’,这是我们这一代人不可推卸的责任。一定要在语言上跟以往的中国电影有所区别。”^[12]

“第五代”踏入社会初试锋芒的作品《一个与八个》所表现出的偏好:“构图平面、单纯、视点离奇和线条清晰,嗜好大片天地中极小的人影,偏爱静止的画面和时间的停滞。”^{[12](178)}以及此后在拍摄《黄土地》时所追求的:“我要表现天之高远,地之深厚。”“我要表现人之劳作,黄河之东流到海去不回。”“设色取浓郁,不取清淡。”“构图取单纯,不取繁复。”“大音希声,大象无形。静中取动。”^[13]这些表述都印证了第五代在美学上的一种新姿态。

2. 西方现代电影理论的引入

新时期电影美学的发展变化也得益于西方现代电影理论的引入。1983年,时任中国电影家协会常务书记程季华应邀赴美国加州大学洛杉矶分校(UCLA)访问讲学,此行使他意识到中西电影理论交流的必要性。于是,从1984年开始,中国电影家协会牵头以每年一届的频率举办了五期“暑期国际电影讲习班”,邀请了一批北美电影学者来中国授课,其中包括为大家所熟知的尼克·布朗、大卫·波德维尔、伊安·卡普兰、比尔·尼克尔斯等等。来自中国影协、中国电影艺术研究中心(电影资料馆)、北京电影学院、中国艺术研究院及国内一些电影厂的青年学者及业界精英参加了讲习班的活动。

在此期间,尼克·布朗的《电影理论史评》和比尔·尼克尔斯主编的《电影与方法文集》产生了深远的影响。特别是尼克尔斯的这本选集,不仅有美国理论家的研究成果,也包括法国“电影手册派”、英国“银幕理论”、女性主义电影理论、后殖民电影理论及导演研究等等在内多种角度的文章。其中,一些文章,如《经典电影的指导符码》《基本电影机器的意识形态效果》《视觉快感和叙事性电影》《约翰福特的〈少年林肯〉》等著述被译为中文,陆续发表在《当代电影》《世界电影》《电影文化》《电影艺术译丛》等期刊上。西方电影研究方法很快被中国电影学者运用于具体文本的批评实践,一批译者也成为当时乃至以后一段时期中国电影理论界的扛鼎人物,如崔君衍、周传基、陈犀禾、戴锦华、李迅、李幼蒸等。

尽管,电影理论与电影美学并不完全相同,但国际电影讲习班的举办以及大量西方电影理论书籍、文章的译介与20世纪80年代的“美学热”一起,无疑成了新时期电影美学发展的催化剂,推动了当时的电影创作与批评实践,也推动了中国电影美学的转型。

(二) 从电影语言的现代化到电影工业的现代化

改革开放四十多年来的中国电影,最重要的是实现了“两化”:一是电影语言的现代化,再一个就是电影工业的现代化。相比较而言,前者的理论准备较为充分,而对于后者来说,现有的理论支持明显不足。因此,电影工业美学理论的建构更显得意义重大。

改革开放初期,中国电影业的产值在整个国民经济体系中几乎可以忽略不计,但随着社会主义市场经济向纵深发展,票房就不再是一个可以忽视的问题。

从国家电影政策的风向标来看，1994年海外“大片”（blockbuster）的引进可以看作是一个重要的转折——正是通过引进搞活，把观众吸引进电影院，为电影工业化的大规模启动做好了铺垫。2002年以《英雄》为代表的国产大片的崛起，揭开了中国电影工业化、现代化的大幕。

在大片的带动下，一批新力量导演也开始浮出地表。他们是比“学院派”要新、比“新学院派”范围更广的一群人。像演员出身的徐峥、邓超、陈思诚、王宝强，作家出身的郭敬明、韩寒，北京电影学院教师曹保平、薛晓路，“自学成才”的大鹏、吴京等等……^[14] 他们之所以能够形成一个有共性的群体，是因为这些导演已明显不同于学院派、新学院派，按照陈旭光的说法，他们在市场竞争中表现为“技术化生存”“产业化生存”“网络化生存”，尤其是“体制化生存”（体制内的作者）这样的特点，使得他们的作品更能与国家战略保持一致。

从这些新力量导演的作品来看，不仅特色鲜明，更涌现出一些新类型，像《唐人街探案3》《刺杀小说家》这类融入了悬疑、游戏等元素的“影游融合类”作品，较好地满足了游戏迷喜欢参与、互动、探险的心理；还有《我和我的祖国》《我和我的家乡》《我和我的父辈》系列影片对重大历史和新时代主流价值的弘扬；以及《中国机长》《湄公河行动》《红海行动》《流浪地球》这类具有“重工业美学”特征的本土化灾难片、警匪片、军事片、科幻片，进一步拓展了新主流大片的上升空间。

尽管这些导演的作品风格各异、类型各异，但却都运用了体制所给与的政策空间、技术与金融支持，经受住了市场的冲击。因而，从这些作品上面也更能体现电影工业美学的特点。表面看，这与以往的电影有了很大不同：它更重视视觉奇观、更注重大众消费，对于高高在上的说教嗤之以鼻，但却对故事、游戏、奇观更为在意。但这是否就是对“改革美学”的否定呢？显然不是。笔者认为：电影工业美学在一定程度上是对于电影语言现代化的继承和发展，是对于“改革美学”的接着说。从电影语言的角度来看，“讲好中国故事”与传统影戏观念并不矛盾；游戏、奇观化的电影语言与“电影语言的现代化”宗旨也并不冲突。可见，电影工业美学并非是关于电影技术和工业流水线的美学，而是对新时代电影工业产品的一种美学经验的探讨和总结，是在电影现代化的历史延展中的美学新变。

三、电影工业美学研究：理论基础与逻辑起点

对于电影工业美学的理论基础，陈旭光认为，“电影工业美学理论并非无本之木，它亦有建基其上的理论背景、理论基础、理论资源和方法论借鉴”，它们主要是：大卫·波德维尔的“中层理论”、法兰克福学派的大众文化理论以及工业美学和技术美学理论。^[15] 看得出，这些理论资源主要来自西方学者，因此也有人担心：这是否有西化的嫌疑？是否仍属于一种拿来主义？笔者认为这种担心是多余的。正如同马克思是西方人，马克思主义理论却可以在中国落地生根一样，关键看是否能够转化为自己国家适用的理论与方法。

按照历史学者秦晖的观点：“主义可拿来，问题须土产，理论应自立”。^[16] 电影工业的现代化问题是我们中国自己的问题，借用西方的理论资源，建构自己的理论并无不可。我们知道，任何创新都不可能一片空白上完成。对于中国电影理论的创新，闭门造车是行不通的。为此，我们还必须注意如下两点：一是要学习西方，但不能照搬，更要避免误读误用。如钟大丰教授所说：“近几十年中国电影理论的建设，在很大程度上表现为对西方电影理论的选择性运用与阐释（包括‘误读’）。当然，近年来又加上了较多的对中国传统文论的选择性借鉴与阐释（这其中也包括‘误读’）。”^[17] 建构新时代的电影理论必须努力克服这种误读乃至功利主义的选择性运用。第二，要坚持自己的底色，拿捏准民族化和国际化的尺度。中国电影一定要符合中国人的审美。像中国第一代影人郑正秋等倡导的影戏观念、第二代电影家如蔡楚生《一江春水向东流》那种史诗电影创作、费穆《小城之春》的东方电影美学探索，乃至谢晋的一系列“政治—伦理情节剧”、中国“十七年”民族动画电影等，这些成功的案例都做

到了既坚持民族特色，又吸纳某些西方电影元素和技巧。

立足电影工业发展中的现实问题，坚持汇通中西，探讨电影工业美学问题，不能忽视其体系的逻辑自洽性。为此，我们有必要进一步弄清楚：电影工业美学与技术美学之间是什么关系？其研究中心是不是电影技术本身或者制片人中心制这些电影生产要素和环节？

电影艺术是技术与艺术的一种结合，因而，电影美学包含了电影技术美学和电影艺术美学，这是没有疑问的。然而，不管是电影技术美学还是电影艺术美学，二者的研究都是美学问题。而“美学研究所关注的，是对象的形式与审美主体对这些形式所含意义的理解以及由此而激发的情感体验”^[18]。工业美学也是如此，它关注的是工业生产中的审美活动和审美体验，而不是技术和生产本身，正如法国美学家拉罗（1877—1953）对工业美的认识，它应该是“音乐上多声部的对位”，“这可以理解为，构成工业制品的多种不同质的结构各个具有自身的价值，当它的整体由这些因素的一致性而获得超结构的和谐时，就存在着美。”^{[18](38)} 对于电影工业美学来说，既然它是“从属于技术美学和工业美学的”^{[15](59)}，那么，电影工业之美就要符合技术美学和工业美学的要求，显然，电影技术本身或者制片人中心制、体制内的作者这些电影生产要素和环节并非是电影美的核心，而是由它们组成的整体一致性，创作出好的电影作品，这才是真正体现电影工业之美的地方。

如果说，电影工业美学应“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’但又兼顾电影创作艺术追求，最大程度地平衡电影艺术性/商业性，体制性/作者性的关系，追求电影美学效益和经济效益的统一”^{[14](38)}。那么，这种折中、调和的设想，难免有点理想化的色彩。如果说这是电影工业美学宗旨的话，多少是有些牵强的，也偏离了美学的根基。

从西方发达国家的电影工业来看，像美国导演希区柯克、卢卡斯这样在好莱坞纵横驰骋的大导演，都是在艺术上精益求精的电影大师，反观那些粗制滥造的应景之作尽管符合电影工业流水线的要求，但在艺术上屡遭诟病，在票房上也会遭遇观众用脚投票。如此来看，电影工业美学就不应去泛泛地肯定制片人中心制、肯定电影工业体系，而是要把重点放在产品上，对产品（作品）的肯定与批判才是衡量电影工业好坏的一个硬指标。或者由产品倒推或者追溯导演是否为体制内的作者，生产、传播的流程是否体现了“人的本质力量对象化”的精神，这才是电影工业美学的核心问题。

正所谓“取法乎上，得乎其中；取法乎中，得乎其下。”我们必须明确：电影工业美学是美学，美学的标准不能降低，美学的边界不能模糊化、泛化，其研究对象是电影工业创作（生产）、传播（宣发、放映）、接受（欣赏、批评）中的美学问题，而不是全过程、全产业链的所有问题。其中最关键的还是对于作品或者说产品的认定。当然，对电影的美学评判需要把握一个度：就是在大众“平均的美”与“大音希声，大象无形”的经典精品之间保持一种平衡。当下，无论是西方电影工业大国，还是中国这样的后发国家，单靠几位电影大导，靠几部大片是不足以支撑一个完善的电影工业体系的。同样，没有高峰、高原的电影工业也只能是平庸的电影工业。中国电影屹立于世界必须有自己的先进工业体系，也要有自己行之有效的电影工业美学标准。只有这样，一批批符合美学要求、符合市场需求，同时又摒弃平庸的模式化、公式化的电影产品才能源源不断地生产出来，整个电影工业才能可持续发展下去。

王志敏先生曾总结西方电影美学的三个发展阶段：“第一是电影作为艺术的阶段，第二是电影作为语言的阶段，第三是电影作为文化的阶段。”^{[4](87)}。对照来看，我国的电影美学发展已从改革开放之初“电影语言的现代化”阶段，正式步入电影作为大众文化的阶段，大体与西方电影美学的第三个阶段相当。我们的电影美学研究不再拘泥于艺术哲学的研究疆域，也超越了电影语言，开始从大众文化的视野来建构当代电影工业美学，这是一个大的进步。

不过，如何才能使电影工业美学由概念变成一个自洽的逻辑体系，还是应回到其逻辑起点——产品或者说作品，正如马克思所指出的，“产品之所以是产品，不是它作为物化了的劳动，而只是作为活动着的主体的对象”^{[5](94)}。好的电影作品凝结着人们的审美理想，引领着人们的消费，同时反过来又推动着电影的生产与再生产，这是一个良性的循环。

四、结 语

改革开放发展到今天，中国电影已全面进入到现代电影工业时期。陈旭光先生因时顺势而提出的电影工业美学是一个理论上的重大命题，它是对新时代中国电影工业的肯定，是对中国电影工业化、现代化经验的总结，也必将成为中国特色电影理论的一个有机组成部分。

但是，任何理论的发展与完善都不是一蹴而就的，而是要有充分的讨论和争鸣。笔者之所以提出电影工业美学的学科边界、历史延展与逻辑起点的问题，并非质疑电影工业美学的价值和意义，而是一种拾遗补缺，是为了使这一理论可以更好的发展。电影工业美学是美学，这不是什么车轱辘话，而是一种强调。当然，也并非什么都是电影工业美学，只有明确了它的内涵和外延，才能有“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”^[19]建基于其上的理论基础，中国电影学派的期许才不是一句空话。

参考文献：

- [1] 马赛尔·马尔丹. 电影语言 [M]. 北京：中国电影出版社，1980：2-3.
- [2] 周宪. 美学是什么 [M]. 北京：北京大学出版社，2002：15.
- [3] 朱晓军. 电影工业美学建构的愿景与困境 [EB/OL]. 中国电影理论发展与学派建设“十日谈”（之六），<https://weibo.com/tarticle/p/show?id=2309404793004400706108>.
- [4] 王志敏. 电影美学形态研究·序 [M]. 南京：凤凰出版集团，江苏教育出版社，2011：2.
- [5] [德] 卡尔·马克思，弗里德里希·恩格斯. 马克思恩格斯全集（第42卷）[M]. 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局，译. 北京：人民出版社，1979：127.
- [6] 郑雪来. 电影美学的几个问题 [A]. 王志敏. 电影美学形态研究 [C]. 南京：凤凰出版集团，江苏教育出版社，2011：99.
- [7] 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）：18-22.
- [8] 贾磊磊，肖远. “中国电影学派建构的终极期许” [J]. 艺术评论，2021（3）：19-23.
- [9] 仲呈祥. 艺苑问道——仲呈祥自选集 [M]. 北京：北京广播学院出版社，2004：80.
- [10] 戴锦华. 雾中风景 [M]. 北京：北京大学出版社，2016：201.
- [11] 王一川. 革命式改革 [M]. 北京：中国电影出版社，2015：75.
- [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，2002：107-108.
- [13] 陈凯歌. 秦国人——记张艺谋 [J]. 当代电影，1985（4）：101-107.
- [14] 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）：30-38.
- [15] 陈旭光. 电影工业美学研究 [M]. 北京：中国电影出版社，2021：26.
- [16] 秦晖. 秦晖文选：问题与主义 [M]. 长春：长春出版社，1999：452.
- [17] 胡克，钟大丰，李洋. 时代场域中的电影理论建构 [J]. 当代电影，2022（1）：4-19.
- [18] 徐恒醇. 技术美学研究的方法论问题 [J]. 天津社会科学，1994（2）：83-88.
- [19] 胡子轩. “中国电影学派时代建构”学术讨论会在京召开 [EB/OL]. 中国社会科学网. http://www.cssn.cn/ysx/ysx_ysqs/201803/t20180302_3865393.shtml.