

从新名词到关键概念：“电影工业美学”研究

石小溪¹, 周奕昕²

(1. 南开大学新闻与传播学院, 天津 300350; 2. 南京大学艺术学院, 江苏南京 210093)

摘要: 承继了历史语义学研究方法的概念史, 强调概念与社会、语言与历史之间的密切关联。将已成为当前中国电影三大原创理论之一的“电影工业美学”置于该视角下分析, 人们能从一个学术新名词成为关键概念的历程里, 窥见中国电影历史在其中的沉淀和解释。通过找友军、打靶子、创造家族式概念集群三种话语策略, “电影工业美学”在短短几年间不断扩大着传播力和影响力。通过主动纳入“中国电影学派”以及展开与时俱进的自我调适, “电影工业美学”不仅切中了时代的发展脉搏, 还成为了“时代理论的语言方案”与“修辞的时代方案”, 而这也正是其从一个新名词成为中国电影学术领域关键概念的核心原因所在。

关键词: 概念史; 电影工业美学; 话语策略

中图分类号: J901

文献标识码: A

文章编号: 2096-8418 (2024) 01-0102-10

知识与社会是一种紧密互动的关系。知识对一个时期的历史经验具有不可忽视的阐释力, 而社会语境中的各种力量亦会直接作用于知识的生成与发展。所有成为知识的话语中, “关键概念”的价值尤其重大。德国概念史 (Begriffsgeschichte) 研究的代表人物莱茵哈特·科塞雷克 (Reinhart Koselleck) 便曾“把关键概念看作历史发展的‘实际表述’ (显示器) 和‘推动因素’ (推进器)”^[1]。2017年, 陈旭光提出了一个新名词——“电影工业美学”, 近年来已在电影学术和生产领域呈现出了某种“关键概念”的特质。截至2023年12月, 以“电影工业美学”为主题的论文在中国知网上刊载共257篇,^① 通过陈旭光本人及众多追随者的不断阐发, 以实用主义为哲学基础, 以建设中国电影理论和解决生产困境为核心诉求的新名词已被构建为中国电影学术界的“共识”图景和三大原创电影理论之一, 并成功入选2023年度“人文学科十大学术热点”。而中国电影的产业发展, 又以或外显或内隐的方式与“电影工业美学”概念的变化互动。探析“电影工业美学”从新名词变为“关键概念”的过程, 虽不能使其历史动力一览无余, 但确定无疑的是, 这不仅能让人们看到话语策略的使用对于知识的合法化与社会化传播的重要性, 而且还将使中国电影某个阶段的历史在其中显影。它还留给我们思考: 提出“电影工业美学”概念的2017年, 为什么如此特别?

一、历史沉淀于关键概念: 作为研究视角的概念史

自20世纪六七十年代西方历史哲学领域受到语言学转向的影响以来, 采取历史语义学方法的研究中都浸透着某种后结构主义思想: 怀疑元叙事的合法性。学术界对于历史的研究范式也从自然科学的

基金项目: 国家社会科学基金艺术学青年项目“翻译史视域下中国电影理论研究 (1911—1949)” (21CC176)。

作者简介: 石小溪, 女, 讲师, 博士; 周奕昕, 女, 硕士研究生。

^① 数据查询时间为2023年12月2日, 于中国知网总库检索。检索结果的257篇文章中, 238篇为学术期刊论文, 学位论文10篇, 报纸3篇, 学术辑刊论文2篇, 特色期刊论文4篇。

方法主导转向了对历史的语言关注: 愈加看重表述了什么和如何表述的语言问题。^① 而科塞雷克提出的概念史呼应了语言学的研究转向, 继承了向元叙事提出诘问的精神。它将漂浮和滑动的概念作为研究对象, 力图揭示沉淀在语言游戏中的历史。

科塞雷克在《历史基本概念》中对概念的考察, 十分关注一个概念内部的变迁, 并将之与政治、经济、社会与文化精神的转变联系起来, 被后来的研究者视为“经典概念史”^② 研究。在某种意义上, 它与文化研究、社会史研究互有借鉴, 与话语分析亦有相通之处。加布里埃尔·莫茨金 (Gabriel Motzkin) 曾总结过贯穿科塞雷克概念史研究的两大中心思想: 一是通过“关键概念”来准确定位历史的非连续性——历史的非连续性往往借由语言的断裂体现出来, 而语言的断裂可以从事件、制度中的变化中找到痕迹; 二是将时代的“加速感”判断为过渡阶段的重要特征。^[2] 如果说前一点指出了作为方法的概念史需要关注的研究重点, 那么后者则提示了概念史研究不能忽视的时间维度。简言之, 科塞雷克的概念史研究重视语言与社会的现实互动, 尝试从互动关系中找到概念在不同历史时期的不同含义, 以及这些“不同”与时代的关系。

在科塞雷克之外, 剑桥学派的英国学者昆汀·斯金纳 (Quentin Skinner) 同样关注“概念”之于思想史研究的意义。他提出的历史语境主义学说强调把研究的注意力从对文本本身的解读转移到对文本生成的各种历史社会因素之上, 力求从语境中解读语言。在这一点上, 斯金纳和科塞雷克对于概念的研究不乏相同之处, 一是都对语境的作用高度关注, 都试图发掘概念生成、确认、变化背后的内在逻辑; 二是他们都对概念和社会文化实践之间的相互关系相当看重, 均认可概念在语言行动中对社会所产生的能动价值。

历史的事实没有假设, 但对于历史的研究不能缺少假设。笔者之所以主要选择从科塞雷克的概念史为视角来考察“电影工业美学”, 最主要的原因是他在《历史基本概念》中提出的研究假设——“历史沉淀于特定概念并凭借概念成为历史”^[5] 与本文一致: 新时代以来的中国电影工业的历史沉淀于“电影工业美学”的概念之中, 而该概念之所以在2017年提出, 亦与当时电影工业发展所遭遇的某种中断有关。此外, 他的历史哲学观念还为我们提供了一种从某一时间点向前/向历史 (“经验空间”) 和向后/向未来 (“期待视野”) 的观察点位, 而这亦与本文从语义维度来分析“电影工业美学”的概念变化的初衷相适配: 从过去和现在, 思考与把握未来。

因为概念史所关注的, 正是那些特殊的、重要的词汇, “既审视语言符号的形式又探究其语义和作用, 并在这两个层面上描述和勾勒一个概念的常态、断裂及其变化”^{[1](14)}。采用该视角考察“电影工业美学”, 需要充分挖掘这一概念的符号特征、语义策略以及话语的变迁与电影工业历史之间的内在联结。这不仅能揭示出“电影工业美学”自身的学术意义, 解释其成为“关键概念”的原因与机制, 而且还能从中对中国电影工业发展的历史与未来进行再反思。以下两个问题对于理解本文的研究重点非常重要: 究竟是怎样的语义游戏和话语策略, 使“电影工业美学”增强了其作为知识的传播力? 又是

① 这种转向表征于概念/概念史的研究上, 可见于学者们对概念的“能指”与“所指”关系的描述, 即概念的能指 (signifier, 语词的发声与形态) 和所指 (signified, 语词的意义), 往往并不绝对指向同一件事情。如韩震、董立河所言, “符号代表被表示之物, 但并不就等于被表示之物, 在代表的过程中还有可能产生隐瞒、扭曲、模糊。”参见韩震, 董立河. 论西方历史哲学的“语言学转向”[J]. 北京大学学报 (哲学社会科学版), 2005 (5): 50.

② 因德国在概念史研究方面的耕耘早于其他国家, 且科塞雷克领衔编撰的八卷本《历史基本概念》有着“透过概念来重构现代性之兴起的最成功的尝试”之称, 其开创的方法论具有较为权威的学术地位。

实现了何种价值,才让其从一个学者提出的新名词变成了一个时期电影理论和产业发展中的“关键概念”?

二、“电影工业美学”的语义游戏与话语策略

“电影工业美学”的命名并非理论家的突发奇想,而是缜密思考的结果。通过找友军、立靶子、创造家族式概念集群等手段,“电影工业美学”在重思电影本体论和认识论、重构电影批评理念的同时,也完成了知识在学术界的影响力升级。

(一) 找友军: 缔造与旧识的链接

“电影工业美学”在提出初期,积极链接各类旧识,搭建起作为合成概念的基本语义。这些先于“电影工业美学”存在的知识,可以分为基本常识、业内人士观点和本土化后的西方理论三类。与旧识缔造链接是“电影工业美学”学术概念的立身之本,也是其借助“友军”解决“身前事”的直接手段。

“电影工业美学”选择的第一组友军,是电影领域中的基本常识,这从其概念的命名上就可以识别。“电影工业美学”由三个常用名词“电影”“工业”“美学”共同合成,这些名词又可以排列为“电影工业”“电影美学”“工业美学”三个二级单位。合成概念往往并非纯粹的新造词,“电影工业美学”的概念中,一、二级单位皆为经典理论研究主题,既面向生产又面向消费。“工业美学”还内蕴着包豪斯学派等理论讲求性能、效益、实用的美学立场。以常用词集合来书写新概念,令“电影工业美学”的语义简明易懂,其携带的亲切感还让其更易在知识扩散时被接受和再传播。

“电影工业美学”选择的第二组友军是业内人士观点,它们为理论提供实用性、操作性上的保障,便于引导实践。“电影工业美学”对“电影工业”和作者论的阐释是一个典型例子,“体制中的作者”的表述,借鉴于导演陆川的论文《体制中的作者:新好莱坞背景下的科波拉研究》^[6];在论证制片人中心制的合理性时,陈旭光常提到香港电影人吴思远之言:“在导演中心制下的电影业,成功是偶然的,而制片人中心制下的电影业成功是必然的。”^①这些凝结着业内工作观察的实践经验总结,为“电影工业美学”提供了直接、朴素的证言,以学术界和业界“英雄所见略同”的暗示提升其作为有效知识的说服力。

“电影工业美学”选择的第三组友军,是本土化后的西方理论。改革开放以来,中国电影理论话语的建构始终与摆脱西方理论影响、建立中国电影学派的愿望相纠缠。这种想要独立却难以完全摆脱影响的复杂心态,恰好证明西学中某些理论方法的重要性。“电影工业美学”并不拒绝承认西学的价值,且乐于容纳、发挥西方理论中的重要概念。在陈旭光看来,这些西方概念在“理论旅行”^[7]和本土化用过程中完成了内在的语义变异,焕发出新的内涵与价值。当“电影工业美学”在对这些概念(如“工业美学”等)转译时,则让它们发挥了“不同时的同时性”的作用。

所谓“不同时的同时性”,是指“理论界到处发生各种事情,并行演绎不同的概念内涵,看似互不相干,其实相互关联”^[8]。通过语义的扩展与移位,这些概念在不同时空中产生关联,而这不仅成为论证“电影工业美学”之理论价值的重要论据,而且还能凸显出与时俱进的现实效用。“体制中的作者”

① 该论述转引自巩继程:《影视制片项目管理[M]》,石家庄:河北教育出版社,2007:263。陈旭光曾多次在《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》《电影工业美学原则与创作实现》《新时代中国电影工业观念与“电影工业美学”理论》等文中转引该观点。

的语义移位便是力证。陆川使用这一概念时实际上是针对好莱坞电影工业现象所作的总结,但在“电影工业美学”的体系之内,其内涵已经发生了中国化的改变,强调了对中国社会体制、道德原则和现实规则等本土性要求的服膺。^{[6](30-38)}其中的语义移位,不仅让“体制中的作者”拥有了新的内涵和指称对象,也透露出“电影工业美学”告别过去、告别西方,面向未来、面向本土的立场和姿态。

(二) 立靶子:寻找有争议性的对垒目标,在纠偏中建构新秩序

有穿透力的思想必然具有攻击性。为了进一步扩大影响力,作为“新名词”横空出世的“电影工业美学”,不仅寻找了众多友军,还十分擅长设立对垒目标。它以立靶子的方式挑战了被其视为无法与时俱进的旧识,并于新的制度秩序的建构中,巩固了新理论的合法性地位。

“电影工业美学”为自己设立的核心靶子,是西方传统哲学精神之一的“二元论”,并将其质疑聚焦到电影的工业与艺术的二元关系中。事实上,无论是西方还是中国,都曾围绕着电影的工业与艺术属性争论不休,在哪一属性更重要的问题上,几乎从未达成共识。就新中国成立之后的历史而言,电影学术界对于电影内在的娱乐性、大众性的勘探,直到20世纪80年代末期的娱乐片讨论才真正开始。可即便电影的商业化发展在20世纪80年代和90年代初已有积淀,邵牧君于1995年时提出的“电影首先是一门工业,其次才是一门艺术”^[9]之言仍属小众之声。这一方面是因为当时的“艺术”和“文化”观念在电影学术界占据主流;另一方面也说明邵牧君使用“首先—其次”的主次顺序来锚定电影本体的做法,本身也存在一定的偏狭。此论虽然强调了工业的重要性,却使工业与艺术处于分立的状态,在事实上间接地回避了两者的调和可能。

“电影工业美学”则试图跳出二元论的陷阱,对电影的“工业论”进行纠偏。“如果说,1995年邵牧君提出‘电影工业’的概念是纠‘电影艺术’之偏,那么,这一次‘电影工业美学’概念的提出,则是在工业属性之外对电影艺术属性的一次再发现,欲纠‘电影工业’之偏。”^[10]在此之外,“电影工业美学”还对作者制与制片人中心制、精英审美与常人之美等展开讨论。不难看出,“电影工业美学”选择的靶子都是存有争议的话题或观念。通过链接和修正旧识,“电影工业美学”不仅亮出了明确立场,回答了“电影是什么”这一经典哲学问题,同时还扮演了新秩序的定义者的身份:它在指认旧识的缺陷时廓清自身的内涵,增强了作为新观念的战斗性和传播性;它在纠偏中建构新秩序、提出新方案亦是其更好地回应现实、彰显价值的体现。

(三) 家族式概念集群的“组合拳”:用概念间的强关联提升理论性与容纳度

作为思想观念的基本单位与前提,任何概念都存在于两种关联中:一是与具体存在内容的关联(具有偶然性和飘动性,可以显示概念的意义,但无法有效确定概念的定义);二是与其他概念的关联,也即概念间的关联(具有确定性和普遍性,逻辑上互相制约、规定,可以产生层级关系)。^[11]“电影工业美学”首次推出时,就已带有鲜明的合集性特征。它的知识传播也从来都不是一个孤立概念的独舞,而是家族式概念集群的作战。通过概念间的相互支持,“电影工业美学”的理论性和容纳度显著增强,并实现了学术价值的提升和更有效的知识再生产。

“电影工业美学”的合集性则可以从以下两方面来理解:第一,如前所述,“电影工业美学”是“电影”“工业”“美学”三个名词概念的合成概念,通过不同的组合对应着不同的理论主题。第二,从学者的个人知识走向学界共识的过程中,“电影工业美学”采取创造新概念、以新知挑战旧规的话语策略,提出了“新力量导演”等子概念,还收编了“想象力消费”“影游融合”等相关概念,实现了家族集群间影响力的共享和理论性的提升。而理论观点的不断提出与前后更替,本就离不开相应的概

念与概念体系的建构。^[12]“电影工业美学”的子概念既非纯粹抽象、各自为营的理论思辨（缺少实践价值），而是同一理念和逻辑（推崇实用精神）指导下的组合拳，在不断变化的语境中始终有的放矢。

“电影工业美学”的理论价值还表现在容纳度上。科塞雷克在钩稽概念的形成、运用和变化时，既把概念当作“思想的出口”，也强调概念在理论中的实际“运用”——“类似维特根斯坦所说的在‘语言游戏’中理解游戏”^{[1](6)}，才让自身获得价值。在美学观念上，它“追求中和的、平均的、大众的美”^[13]；在实践应用中，它是“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”^{[13](20)}的电影生产规则；在学术定位中，它是应对中国电影产业历史和现实需求的本土电影研究命题^{[10](32-43)}；在理论向度上，它被称为“中国本土电影理论体系的三大前沿理论之一”^[14]；在批评范式上，它被视作“中国电影文化批评的一种转向”^[15]；在观念变革上，它被阐释为“一种新启蒙精神的代表”^[16]……作为一种理论方法，它还被具体运用于大量的工业化生产影片的实践分析之中。

当这些多重内涵与多个概念子集同时在中国电影学术界中应用，“电影工业美学”便具有了“漂浮的能指”^①的特征；当能指和所指的具体内涵都能被控制，它便能表现出更强的容纳性。在一定程度上，或许正因为它能从多个维度解释自身，才使其得以跨越不同理论场域进行思想发声与批评实践；而多个概念子集又组成了解决不同层面问题的“武器库”，在实战之中反复验证着理论的有效性——对现实的阐释力。

总之，“一种行为的意义已经预设在其语言命名之中，并只有在其语言兑现中才能被理解。”^{[1](33)}通过找友军、立靶子、创造家族式概念集群这三种话语策略，“电影工业美学”完成了自身意义的语言兑现。

三、影响力的扩散：与时代和现实对话

科塞雷克与斯金纳在梳理历史中的重要概念时，都非常重视概念、语言、社会与历史之间的相互影响。卡里·帕洛嫩（Kari Palonen）将前者的概念史研究称为“时代理论的语言方案”（zeittheroretische Sprachkonzeption），将后者倡导的研究称为“修辞的时代方案”（rhetorische Zeitkonzeption）。^[17]换言之，科塞雷克的学说更偏向于对概念变迁的宏观考察，更重视时间和时代；斯金纳则更关注单个历史行为主体在较短时间内的行为变化，更重视修辞功能的具体发挥。从“电影工业美学”与历史、语言与社会的关系上看，它采取的多种话语策略，都是在用一种语言方案来呈现时代理论。为了凸显与时代的密切关联，它主动与另一个时代理论——“中国电影学派”相链接；为了成为时代方案的最佳修辞，它不断地与时俱进、自我调适，让总体体系与子概念都能实现最有效的劝服。一言以蔽之，从新名词到关键概念，“电影工业美学”所依凭的绝不仅仅是语言游戏与话语策略，而是因为它找到了与时代对话、与现实互动的最佳方式。

（一）“时代理论的语言方案”：进入“中国电影学派”，强调“理论批评化”

虽然秉持“拿来主义”理念的陈旭光在建构“电影工业美学”理论体系时从好莱坞电影工业体制、

① 经由列维-斯特劳斯（Lévi-Strauss）的影响，雅克·拉康（Jacques Lacan）将费迪南·德·索绪尔（Ferdinand de Saussure）的结构主义观点修正为能指与所指独立于不同的秩序中，无法兼容：能指必须通过引入其他能指才能进行自我说明，孤立看时什么也不表征，不包含特定的所指，只是一种“漂浮的能指”。拉康在阐释 floating signifier 的意涵时，将其替换成了 pure signifier 的表述。See Jacques Lacan. (2007). *Écrits: The first complete edition in English*. Translated by Bruce Fink, W. W. Norton & Company, New York & London; Jeffery Mehlman. (1972). *The “floating signifier”: from Lévi Strauss to Lacan*. No. 48, *French Freud: Structural Studies in Psychoanalysis*, 10.

西方电影理论话语中受益颇多, 但西学只是理论大树的分枝, 中学才是树干。“电影工业美学”的提出与发展始终都在主动与“中国电影学派”对话。如果说前者是在用理论为新历史阶段的中国电影工业护航, 更在意理论指导生产的实用价值, 那么后者则在命名和知识传播过程中显现出更强烈的民族自觉, 希望代表最具中国文化精神的中国电影作品。两者在理论诉求和价值导向上本身也存在着诸多相同之处。“中国电影学派”提倡“活化文化传统, 赓续中华美学。”^[18]“电影工业美学”也多次借用中国古典文论中的概念, 或用“艺道观”中的“技道合一”“艺道合一”境界来表达电影作品理想的中式和谐美, 或借助宗白华在《艺境》中提出的“常人”概念来解释“电影工业美学”所推崇的“常人之美”。“电影工业美学”的提出者陈旭光也始终接受并认可“电影工业美学”与“中国电影学派”的紧密关系, 指出“‘电影工业美学’未尝不可能成为‘中国电影学派’中有创意、有特色、有原创性和高度的务实性的理论或学派之一。”^[19]把“电影工业美学”纳入“中国电影学派”, 意味着陈旭光将建设中国电影理论的期许和使命内化于“电影工业美学”的理论体系, 客观上获得了更大的学术影响力和社会化关注。

更重要的是, 选择从本土语境的话语体系建构独具特色的中国电影工业美学, 既顺应了中国式现代化的理论发展主潮, 亦对中国电影的创作和解决现实产业问题有直接帮助。陈旭光在发展“电影工业美学”的理论体系时, 多次强调“理论批评化”的价值。通过中观视角的使用, 作为批评的“电影工业美学”可以与中国电影的创作和制作对话, 让抽象理论与具象经验相互反哺。自提出以来, “电影工业美学”被多次应用到《流浪地球》《疯狂的外星人》《哪吒之魔童降世》等作品的批评实践之中, 而这些作品对中国电影产业的现实带动, 又增强了该理论的价值可信度, 使其始终保持着“提出真问题”“讨论真问题”“解决真问题”^[20]的时代敏锐度。将对电影作品的阐释的主动权和价值的赋予权把握在本土电影学者手中, 能引领中国电影产业界创作出更多能在票房、工业美学质量上得以抗衡甚至超越好莱坞电影的作品。2023年的中国电影市场, 验证了这一结果。

通过成为“时代理论的语言方案”, “电影工业美学”还能与世界电影对话。它虽聚焦于中国本土电影, 但也不失为一种从特殊性中发掘普遍性的探索方式。尽管世界电影在历时性上发展并不统一, 生态也异常复杂, 却共时性地处于媒介融合的数字时代, 都受到新媒体、游戏的美学影响。中国拥有世界第一的银幕数和第二大的电影市场, 研究和解决中国电影在创作和工业发展上的问题, 亦能为世界电影工业的发展提供一些可参考思路。

(二) “修辞的时代方案”: 用不断地自我调适实现最有效的劝服功能

修辞在本质上是一种劝服实践。肯尼思·伯克(Kenneth Burke)将修辞视为人们在各种活动中通过劝服实践来建立认同的过程, 认为“哪里有劝服, 哪里就有修辞; 而哪里有意义, 哪里就有劝服。”^[21]“电影工业美学”以实用主义哲学为指导思想, 十分看重修辞功能的发挥, 它能成为一个时代的“关键概念”, 也是因为它在不断纠偏旧识的同时, 还不断进行着自我调适, 始终与自己与时代的发展、现实的需求同频共振。

“电影工业美学”对可见的经验空间与发展方向的阐释, 是在总体层面推动(劝服)未见的期待视野的到来, 而它所创造的各种子概念, 则是修辞实践的具体开展。它为新时代中国电影工业发展所提出的种种谏言以及它们对具体的电影创作决策产生的影响, 均可被视作一种劝服实践或者说是一种修辞活动。^①为了有效地服务现实, 无论是“电影工业美学”的总体系还是其中的子概念都随着时代的需

^① 巴里·布鲁梅特(Barry Brummett)认为, “如果某一活动能影响甚至做出决策, 进而改变社会, 那它就是修辞活动。”参见巴里·布鲁梅特: 修辞的功能与形式[J]. 郭恩华、李秀香, 译. 当代修辞学, 2018(6): 4。

要和电影生态的变化不断更新着语义。在不同阶段,这些概念的修辞功能与自身价值也呈现出变动不居的状态,于 2022 年跃升为文化产业领域年度十大关键词^①的“想象力消费”便是其中极具代表性的例证。

从 2004 年至今,“想象力消费”不仅出现了多次语义裂变与内涵扩展,实现了影响力的逐步升级,而且与中国电影的生产实践密切互动,并经历了被“电影工业美学”收编的过程。与“电影工业美学”一样,“想象力消费”也是一个合成词,由“想象力”和“消费”两个语词组成。“想象力”是从“假定性”的概念延展出来的。陈旭光对假定性的阐释可以追溯到 2004 年发表的《“后假定性”美学的崛起——试论当代影视艺术与文化的一个重要转向》^②一文。他在比较分析了“真实性”美学与“假定性”美学的差异之后,用“假定性”和“后假定性”美学来总结当时中国影视艺术出现的新特征。

陈旭光开启“想象力”的研究是在 2012 年。在评述中国古装大片尤其是《画皮》系列带动的魔幻电影潮流时,他将“古装大片的一种新兴亚类型——爱情魔幻电影”当作“中国电影想象力突破的重要点”^[22]。如果说陈旭光对“假定性”的阐释并未指向具体的电影类型,那么他在“想象力”一词时则将其与爱情魔幻电影相对应。2012—2015 年的几年内,中国电影产业进入飞速发展期,涌现出一系列玄幻、魔幻类电影大片。在 2015 年举办的“电影《九层妖塔》暨中国奇幻类电影的探索与前景”的创作研讨会上,陈旭光提到了电影与消费的关系。在他看来,现代技术与互联网对一代人的想象与消费产生出重要影响,年轻观众需要“想象力的消费”。^[23]到此,“想象力消费”概念的几个重要关键内涵均已被提及。

“想象力消费”作为一个理论术语被正式提出是在 2016 年。陈旭光与笔者在回望 2015 年中国电影的类型探索与美学新象时,指出那些能够跨越真实性与假定性的奇幻类、魔幻类电影“往往具备一种可称作‘梦幻消费’或‘想象力消费’的新功能,并区别于一般艺术‘情感表现’或‘情感消费’”。^[24]在这篇年度电影盘点文章中,“想象力消费”首次被赋予了功能属性,指向了玄幻、魔幻类电影,影响了后续以其为主题的论文写作。

“想象力消费”成为热点研究议题,则是在 2019 年之后。彼时,“电影工业美学”的概念与理论框架已基本成型,陈旭光也在拓展“电影工业美学”体系的过程中,将“想象力消费”的概念纳入其中。经过陈旭光与多位学者的阐释,“想象力消费”的内涵得到了进一步的扩充。在《类型拓展、“工业美学”分层与“想象力消费”的广阔空间》一文中,陈旭光将科幻大片《流浪地球》的上映视为中国电影“想象力消费”时代的开启,从“想象力的角度”将电影的想象分为外向型想象和内向型想象两种,并结合中国电影发展现状,认为“影游融合的游戏类电影”和“玄幻、魔幻类电影”是中国两种潜力巨大的“想象力电影”。^[25]

2020 年之后,学术界涌现出大量以“想象力消费”为主题的论文^③,到了 2022 年,“想象力消费”已成为文化产业领域中的年度十大关键词。在对“想象力”概念的不断深耕过程中,“想象力消费”不再只是科幻、玄幻、魔幻等幻想类电影大片独有的美学特征,而是囊括了四种不同形态的电影:第一

① 在北京大学文化产业研究院主持的“最新北大报告:文化产业 10 大关键词、10 大特征、10 大趋势预测”中,“想象力消费”入选年度 10 大关键词,排位第六。

② 陈旭光,“后假定性”美学的崛起——试论当代影视艺术与文化的一个重要转向 [A]. 中国高等院校电影电视学会. 和而不同——全球化视野中的影视新格局——第三届中国影视高层论坛论文集 [C]. 北京:中国传媒大学出版社,2004:191-203. 该文后刊发于《当代电影》2015 年第 11 期。

③ 以“想象力消费”为主题在中国知网进行搜索,2017 至 2019 年可查询论文共 5 篇,2020 至 2022 年可查询论文共 104 篇,增长近 21 倍。其中,2019 年发布 2 篇,2020 年发布 24 篇(该结果于 2023 年 1 月 10 日 10 点查询)。

是具有超现实、假定性美学和寓言性的电影; 第二是玄幻、魔幻类电影; 第三是科幻类电影; 第四是影游融合类电影。^[26]



图 1 “想象力消费”的概念发展时间轴

“想象力消费”的语义变迁过程，透露出双重互动的重要性。第一，概念的修辞功能的实现，离不开与实践的密切互动。一方面，《画皮》《捉妖记》《流浪地球》《鬼吹灯》等系列电影为“想象力消费”的美学所指提供了具象参照，不断激发学者的学术想象力；另一方面，陈旭光对“想象力消费”概念的持续深耕，对不同形态电影想象力的创作方向的总结与呼唤，又影响和指导着电影的创作实践。

第二，“电影工业美学”概念对“想象力消费”概念的互动与收编，实现了双赢的效果。从图 1 可见，“想象力消费”的提出实际上是在“电影工业美学”之前，但这个概念在最初显得有些抽象，其原本不足之处在被“电影工业美学”理论收编后得以补全，双方也开始共享前期学术成果积累出的阐释力与影响力。如果说“想象力消费”在遭遇“电影工业美学”之前主要面向的是电影的美学，当它成为“电影工业美学”的子概念后，同样作为合成词的它与“电影工业美学”颇有语义策略相互呼应的意味：“想象力”回答电影美学的问题，“消费”则面向电影工业的现代化发展。在“电影工业美学”提出后不久，影视寒冬悄然而至，新冠肺炎疫情又让一切雪上加霜，“电影工业美学”的普遍性意义在中国电影市场中阶段性失效。在此背景下，因概念的抽象性而具有更高弹性阐释力的“想象力消费”反而成为“电影工业美学”的核心概念，在原有的美学指向之外，还增加了“消费经济”和“象征性‘符号’”的经济与文化职能。^[27] 随着语义的不断扩张与影响力的不断扩大，“想象力消费”最终获得了 2022 年中国文化产业领域年度十大关键词的称谓，这对“电影工业美学”成为电影学术领域的“关键概念”产生了重要助推作用。

四、结 语

从本质上看，概念史是关于概念的时间史。那些对于政治、社会、文化产生出重要影响力的关键概念，“都蕴含着过去的经验、现在的体验和对未来的期待；并且，它们随着历史时间的变化而变化：现在是过去的未来，未来是期待所要造就的现在”^{[1](8)}。“经验空间”如若缺失，“期待”便成为虚空；没有“期待视野”，“经验”便失去了用武之地。而连接历史经验与未来期待的，则是当下的现实。在这一意义上，“电影工业美学”在 2017 年提出，并非是一件偶然性事件，而是一位电影理论家在分析新语境下电影发展的新“现实”需求与矛盾后，因势利导的选择。站在 2017 年这一特殊时刻看向未来，

这一年或许可视为中国电影产业进入某段“小鞍型期”^①的开端。在这一年到来之前的 2016 年，中国电影的银幕数刚刚达到世界第一，也是从 2016 年开始，中国电影业连续多年的高速增长出现了增速放缓甚至是下降的趋势，2017 年前半年的市场情绪，都笼罩在一种并不乐观的氛围之中。如果没有《战狼 2》一骑绝尘的惊人表现，那么中国电影业的多种结构性问题会在 2017 年暴露得更快。这一年之后，则是漫长的影视寒冬期的到来。这场于 2018 年爆发的行业发展危机，产生了诸多负面影响，一直延续至今。而 2020 年开始的疫情，又让中国电影产业陷入更加艰难的境况。仅就产业发展的角度来说，2017 年前后，中国电影的产业发展速度出现了转折，而这种高速增长的中断（Hiatus），是笔者将 2017 年视为中国电影进入一个新的“小鞍型期”的重要依据。在这个过渡阶段，中国电影业的经验空间与期待视野发生了分途，电影的生产理念与理论建构也亟待更新。“电影工业美学”在 2017 年年底提出，正是源于这一语境与现实需求。

总之，如果不是因为 2017 年对于中国电影工业的发展而言是这样一个有着特殊性和重要性的时期，如果不是中国电影的发展在进入新的历史阶段时产生了新的内在诉求，那么陈旭光或许不会在此时提出“电影工业美学”的概念，这一概念也很难在刚提出之际，就得到电影学术界的响应以及各大期刊的专栏组稿与全国性的传播。“电影工业美学”的影响力扩散，对中国电影业之前的生产理念提出了多种挑战，“它在这一时刻去重新定义新时代电影生产的情境，重新定义和建构新力量导演、制片人以及观众在新历史情境中的角色，不仅调节了人们对电影生产方式的意识与认知，还实现了纠偏的职能。”^[28] 纠偏之所以能有效发挥，是由于它与 2017 年这样一个“小鞍型期”历史时刻相遇，让自身成为电影工业两种不同发展速度之间的界限标志。一言以蔽之，“电影工业美学”能如此快速地被中国电影学界认可与接受，从一个新名词变成“关键概念”的核心原因，正是因为它切中了时代发展的脉搏，成为了“时代理论的语言方案”与“修辞的时代方案”。

参考文献：

- [1] 方维规. 历史的概念向量 [M]. 北京：生活·读书·新知 三联书店，2021：7.
- [2] Gabriel, M. (1996). On koselleck's intuition of time in history. In Hartmut, L. & Melvin, R. (eds.). *The meaning of historical terms and concepts: New studies on begriffsgeschichte*. Washington, DC: German Historical Institute, 41-45.
- [3] 李宏图, 周保巍, 孙云龙, 等. 概念史笔谈 [J]. 史学理论研究, 2012 (1): 4-21.
- [4] 方维规. 臆断生造的“剑桥学派概念史” [J]. 读书, 2018 (3): 13-23.
- [5] Geschichtliche Grundbegriffe. *Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, 8 Bde, hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck, Stuttgart: Klett-Cotta, 1972-1997.
- [6] 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.
- [7] 陈旭光. “作者论”旅行、“主体性”变迁与电影工业美学生成 [J]. 社会科学, 2022 (10): 78-88.
- [8] 方维规. 概念史与历史时间理论——以科塞雷克为中心的考察 [J]. 近代史研究, 2021 (6): 114-131.
- [9] 邵牧君. 电影万岁 [J]. 世界电影, 1995 (1): 14-29.
- [10] 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.
- [11] 崔平. 缔造解释确定性的概念解释规范 [J]. 江海学刊, 2019 (6): 18-24.

① “鞍型期”（德：Sattelzeit）是科塞雷克在概念史研究中提出的重要观点，他借助描述两座高峰之间的低落地带的“鞍型山体”（Bergsattel）意象，用“鞍型期”来描述一种历史的过渡阶段。值得说明的是，科塞雷克研究的“鞍型期”时间较长，跨越了 1750—1850 年的一百年，但在笔者看来，相对较短的时间段，仍可以形成“小鞍型期”的历史形态。笔者暂且将 2017 年看作其进入一段“小鞍型期”的重要时刻。参见方维规. 概念史与历史时间理论——以科塞雷克为中心的考察 [J]. 近代史研究, 2021 (6): 117.

- [12] 欧阳景根. 核心概念与概念体系的建构理论 [J]. 华中师范大学学报 (人文社会科学版), 2006 (3): 31-37.
- [13] 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.
- [14] 张燕, 任晟姝. 名家争鸣、理论交锋与学术思辨——近期中国电影三大前沿理论云端对话 [J]. 艺术评论, 2021 (5): 154-160.
- [15] 李玥阳. 电影工业美学——中国电影文化批评的转向 [J]. 北京电影学院学报, 2020 (1): 31-38.
- [16] 李立. 再启蒙: 思想史视角下的电影工业美学 [J]. 北京电影学院学报, 2022 (4): 114-120.
- [17] Kari, P. (2004). *Die entzauberung der begriffe. Das umschreiben der politischen begriffe bei Quentin Skinner and Reinhart Koselleck*, Münster: LIT.
- [18] 侯光明. 传承百年文脉讲好中国故事 [N]. 人民日报, 2018-5-17 (24).
- [19] 陈旭光, 李卉. 电影工业美学再阐释: 现实、学理与可能拓展的空间 [J]. 浙江传媒学院学报, 2018 (4): 99-108.
- [20] 陈旭光. “理论批评化”与电影工业美学“接着讲”——兼与朱晓军教授商榷 [J]. 艺术评论, 2022 (11): 8-21.
- [21] Kenneth, B. (1969). *A rhetoric of movies*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- [22] 陈旭光, 吴言动. 关于中国电影想象力缺失问题的思考 [J]. 当代电影, 2012 (11): 98-101.
- [23] 陈旭光, 陆川, 张颐武, 等. 想象力的挑战与中国奇幻类电影的探索. [J]. 创作与评论, 2016 (4): 123-128.
- [24] 陈旭光, 石小溪. 2015 中国电影年度报告: 产业、艺术与文化 [J]. 创作与评论, 2016 (2): 60-71.
- [25] 陈旭光. 类型拓展、“工业美学”分层与“想象力消费”的广阔空间 [J]. 民族艺术研究, 2019 (3): 113-122.
- [26] 陈旭光. 论互联网时代电影的“想象力消费” [J]. 当代电影, 2020 (1): 129-132.
- [27] 陈旭光, 张明浩. 论电影“想象力消费”的意义、功能及其实现 [J]. 现代传播 (中国传媒大学学报), 2020 (5): 93-98.
- [28] 石小溪. 电影工业美学: 知识生产与话语策略 [J]. 当代电影, 2022 (10): 33-40.

[责任编辑: 华晓红]