

【影视理论】

论“电影工业美学”的现实由来、 理论资源与体系建构

陈旭光

【摘要】电影工业美学理论是在新时代中国电影的现实背景下,对“电影是什么”这一问题的重新思考,也是对新时代中国电影发展所提出的一种兼具观念革新意义、现实发展需求和理论建构方法论意义的“顶层设计”。在立足当下电影现实的基础上,电影工业美学试图在理论层面上建构一个互补辩证、兼容综合且务实有效的理论体系,在强调工业意识觉醒的同时,更呼唤着美学品格的坚守和艺术质量的提升。通过梳理“电影工业美学”的提出背景、内核和外延,与其他相关理论的关系及历史脉络,可深入探究其理论依据、美学原理和文化背景。

【关键词】电影美学;电影工业;电影工业美学

【作者简介】陈旭光(1965-),男,浙江东阳人,北京大学艺术学院教授、博士生导师(北京 100875)。

【原文出处】《上海大学学报》:社会科学版,2019.1.32~43

【基金项目】国家社会科学基金重大课题资助项目(18ZD13)。

一、电影工业美学:缘起与综述

近年来,随着《战狼2》《红海行动》等新主流电影大片的异军突起,关于提升电影工业品质、升级电影产业链、打造重工业电影的讨论在业界和学界逐渐升温。在中国电影迈入新时代的紧要关头,在票房奇迹和市场扩张的背后,中国电影工业基础的薄弱成为制约其继续发展的瓶颈。基于此,中国电影工业的升级换代成为了一个紧迫的时代命题,这既需要产业层面对如何完善电影工业体制进行不断探索,也需要美学、艺术层面上的有力保障及相应的电影理论体系上的建构、阐释与支撑。

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》^①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

对其做出了呼应和讨论。^②如张卫先生在他与赵卫防先生及笔者的“三人对话”的文章《以质量为本促产业升级》中就指出,《战狼2》和《红海行动》票房大获成功之后,“……电影界提高电影创作质量的呼声一直很高……如若想要整体提高中国电影的质量,除了每一个创作者都心怀诚意进行创作且不粗制滥造外,还应该从电影工业升级与话语转变的角度去考虑这些问题,这样才能真正提升民族电影的整体质量。前一段时间,陈旭光老师曾在某会议的发言中对电影工业美学提出了比较系统的设想,并对电影工业的升级与电影质量的关系发表了自己的看法,我认为创作者个人的态度和整个电影工业的升级之间的联系也有探讨的必要”。^③笔者亦在对话中对电影工业美学做了进一步的思考。

2017年12月15日,北京大学艺术学院、人文学部、影视戏剧研究中心与中国电影评论学会联合举办了“迎向中国电影新时代——产业升级和工业美

学建构”高层论坛,汇集了电影学界、创作界和产业界的诸多嘉宾,就中国电影产业升级与电影工业美学的建构展开热烈讨论,在中国电影“求新”与“升级”等层面达成了诸多共识。如饶曙光提出:“中国电影进入新时代,产业升级及其整体性的升级换代与建构工业美学规范和体系是大势所趋。”范志忠认为:“电影升级和电影工业美学建构的命题,体现了电影的新发展和新使命。”赵卫防认为:“中国电影产业升级同时也需要美学升级。文学性的发现和重构可以在叙事层面提升中国重工业影片的价值。”

随后,笔者在发表的《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》《新时代中国电影的“工业美学”:阐释与建构》中进一步阐释了电影工业美学诞生的理论背景、现实根基、理论价值和实践意义,并将其放入改革开放四十年来中国电影创作实践和理论话语的更迭流变之中,认为电影工业美学是新时代中国电影对“电影是什么”这一问题的新回答,体现了典型的时代面貌,是对电影本体的重新思考。

笔者认为电影工业的重要思想有如下几个方面:首先,“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,代之以理性、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”。其次,“电影工业美学是工业和美学的一个折中,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”。结合“新力量导演”群体的创作,笔者总结“新力量导演”群体信奉、践行的“电影工业美学原则”有:商业、媒介文化背景下的电影产业观念,“制片人中心制”观念,类型电影实践,“体制内作者”的身份意识等。

理论的建构总是伴随着质疑与争鸣,“电影工业

美学”同样在学界引发了热议与质疑。徐洲亦在《电影工业美学的诗性内核与建构》中针对笔者在《以质量为本促产业升级》中阐述的“电影工业美学”原则提出了质疑,认为电影工业美学的建构不应将诗性内核排除在外。他首先肯定了电影工业美学,认为:当此之际,仅仅以好莱坞电影美学或者类型电影美学已经不能完全概括国产电影的美学面貌,而在学界探讨“电影工业美学”的呼声中,无疑体现了构建“中国的电影工业美学”的冲动和诉求。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。“构建电影工业美学的倡议,不仅表现了中国电影理论工作者的理论自觉,也表明中国电影开始进入到一个新的时代。它促使我们反思:中国电影应该具有怎样的本土化美学追求,如何更好地表达民族的情感和心灵,推动中国电影真正走向成熟。”这些评价无疑是切中肯綮的。他还指出:“电影的工业范畴似乎并不包括艺术电影,因而,电影工业美学的命题建立在商业电影的前提下。在电影工业美学的理论建构过程中,诗性品质有可能被排斥于这一领地之外。但事实上,优秀的商业电影从不排斥诗性,甚至可以说,诗性电影才是商业电影的最高境界。”^[2]实际上,电影工业美学是试图容纳艺术电影的,这在我的诸多文章中均有论及。^[3]更何况现在艺术电影与类型电影已经很难判然划界(如《白日焰火》《罗曼蒂克消亡史》《无问西东》《我不是药神》等)。另外他还认为:“电影工业的标准化建设不应该抹杀电影的诗性。电影工业美学固然是商业电影意义上的一个命题,但其体系中应该纳入诗性内核,这既是回归美学的核心问题,也是电影工业标准化建构中必要的艺术精神的体现。在电影工业美学中,标准化是操作层面的,诗性追求则是精神内核。电影工业美学的诗性内核应该包括更为纯粹的精神性、更为充沛的情感性、更为厚实的文学性和更为深刻的思想性。”

李立在《电影工业美学:批评与超越——与陈旭

光先生商榷》中提出：“‘电影工业美学’存在的最大问题便是它很难说是一种原创的、思辨的、富有高度启发性质的理论。它更大地沦为对国家大力发展文化创意产业、提倡文化大发展大繁荣、推进电影产业促进法的一种现象描述和图谱性的解析，是对国家层面的政治话语、纲要文件、思路举措进行的理论归纳与文本总结。”^[4]他因此认为“电影工业美学”缺乏现实根基，研究对象和范围过于宽泛，理论立场过于折中和妥协，并将其归入国家电影理论框架之内，认为其是对中国电影学派的有益补充。笔者已经对李立的质疑专门撰文进行了详细的回应、辩驳以及对这些问题进一步的深化思考。^{[5]99-108}

截至目前，关于“电影工业美学”的讨论已经产生了诸多成果，《当代电影》《电影艺术》《浙江传媒学院学报》《电影新作》等专业学术期刊均刊发了相关文章。在电影创作和实践领域，中国电影如何走工业化之路，在此过程中如何将艺术和技术、工业和美学相结合，亦成为每一个电影从业者自觉的思考。毫无疑问，理论的形成、完善和发展需要这样激烈交锋的话语阵地以及创作实践的不断推进，支持也好，质疑也好，这些声音在发出的同时，便在不同程度上开拓、丰富且深化着“电影工业美学”的理论疆界，同时也启发了笔者对这一话题进行更加深入的思考。基于此，本文将进一步阐发电影工业美学的现实需求、理论资源与体系建构之径，以回应争鸣之声，并进一步参与到“电影工业美学”这一开放的理论阵地。

二、电影工业美学的现实需求与观念意义

毫无疑问，电影工业美学观念的产生源于中国电影发展的强烈现实需求。近年来，中国电影产业的高速发展引人瞩目。国产电影年产量节节攀升，年度票房在2010年跨越百亿大关后，连续5年保持了30%以上的增长率。《战狼2》创造了56.83亿人民币的最高单片票房，银幕数不断扩增，已然超越美国成为世界上最大的电影“票仓”。但实际上，在中国电影产业一路高歌猛进的形势下，问题与隐忧也不断出现。自2016年以来，中国电影遭遇产业“新常态”

的徘徊。票房在连续高速增长后回落，粉丝电影不灵了，IP热潮也渐趋消退。2018年《芳华》《无问西东》《红海行动》等再掀观影小高潮，《我不是药神》的现实关怀也引发了观影热潮，这一切都让我们对中国电影充满信心。但毋庸讳言，我们总还是会在当下电影中发现太多问题，感到太多不足和缺憾，比如：猫眼电影与《后来的我们》的预售，退票罗生门，与“快鹿集团”有关（《叶问3》《大轰炸》）的资本投机，与天价明星、明星偷税漏税相关的社会热点事件，携《捉妖记》之余勇和品牌却明显是仓促圈钱从而让人叹惋不已的《捉妖记2》。姜文的《邪不压正》仍然在自娱自乐，过度张扬自我，重复自己，蔑视观众。下大功夫，花费巨资打造的中国奇幻大片《阿修罗》因种种原因（虽重视工业之维却轻视剧作、人物等美学、艺术之维或为原因之一）上档两日即匆匆撤档。这些都凸显了电影产业高速发展背后的很多问题。基于此，业界和学界开始将关注的重心置于中国电影的“工业品质”“质量提升”“重工业电影”“机制保障”“产业升级”“中国学派”等话题之上，呼吁建设新时代中国电影的新形态与新机制，“电影工业美学”正是在这种现实急需的境况下应运而生的。

“电影工业美学”提出之前或几乎同时，中国电影学界、业界如饶曙光、尹鸿、丁亚平、张卫、赵卫防、刘汉文等对重工业电影、产业升级、工业升级等的呼吁，都为这一观念的确立奠定了基础。^③

再者，“电影工业美学”具有重要的电影观念转型甚至革命的意义。在某种意义上，观念决定现实！头脑决定身体！人是观念的动物，能思想的芦苇。观念的内核就是思维方式、行为方式。“电影工业美学”的背后则是巨大的电影观念变革的现实。在中国电影史上，中国电影观念沉浮流变的轨迹异常清晰。从宣传工具、主流意识形态表达，到第四代和第五代导演的电影艺术表达、“电影与戏剧离婚”“电影语言现代化”和作为文化反思载体的文化电影，再到个体独立、持守边缘及个体精英立场的第六代导演，从20世纪80年代“娱乐性”争论的投石问路和无疾而终，

再到邵牧君先生“电影工业论”^④的曲高和寡,都是中国电影观念流变沉浮之表现。

其中,“电影作为工业”的观念在中国电影尤其是新中国成立以来电影历史流变中更是处于边缘状态。虽然早期中国电影也有以明星公司等为代表的注重市场化、商业化,摸索工业化运作的电影生产实践,但到新中国成立以后,维护新生政权、保障国家利益开始成为电影的首要功能。这一工具论的电影观念一直持续到改革开放新时期,才被“第四代”和“第五代”所主导的文化寻根和历史反思的艺术电影观念所取代。在此过程之中,电影的工业属性甚至于商业属性始终未被重视,其原因则与计划经济体制时代的电影创作模式息息相关。1987年的娱乐片大讨论以及新时期以来电影体制的市场化、产业化改革,则释放出了电影的娱乐功能和商业特性,在此背景之下,伴随着数字技术时代的到来与华语大片的创作实践,“电影作为工业”的观念开始受到重视,并逐渐成为共识。

进入21世纪,经过以《英雄》为肇端的商业化大片的风潮,电影产业真正越过改革开放的深水区,经过“置之死地而后生”的全面市场化、商业化实践,从电影局领导、一线电影人、编剧、导演,到理论研究者,甚至普通观众,才真正在观念上逐渐认可或默认了电影的商业特性、工业特性、娱乐功能、“受众为王”“体制内的作者”“制片人中心制”、电影营销等长期居于非主流地位的电影观念。^⑥

但即便如此,由于传统力量、传统观念的深厚坚固,就像鲁迅先生在《娜拉走后怎样》里说过的:“可惜中国太难改变了,即使搬动一张桌子,改装一个火炉,几乎也要流血;而且即使流了血,也未必一定能搬动,能改装。”^⑦实际做起来则还是磕磕绊绊,步履蹒跚,甚至时有艰难。我曾经在关陆川导演创作研究的专文中分析过陆川的这种艰难。^⑧陆川是自觉的体制内作者观念的信奉者,他的硕士学位论文题目即为《“体制中的作者”——新好莱坞背景下的科波拉研究》。这既是他对科波拉的概括,也是对自己创作追求的喻示。他对“作者性”的坚守成就了他不

少的优秀电影,但有时也因“作者性”过于强大而对电影叙事本体、主题表现等造成了干扰,留下一些缺憾。他常常在“体制/作者”和“类型性/作者性”的二元对立中纠结徘徊,一直“在并不那么欢快(但扎实有前景)的‘制造类型电影’的路途上”。这种心态与情况,在陈凯歌、姜文、张艺谋等导演的电影创作中,也都相应存在。

三、“电影工业美学”的理论资源或背景

电影工业美学理论并非无本之木,它有建其基上的深厚理论基础。

其一为以大卫·波德维尔为代表的对电影研究的“大理论”趋向和“文化批评方法”的反思潮流。在大卫·波德维尔看来,^⑤大理论主要分为“主体—位置”理论与文化主义两大思潮。作为一种抽象的思想体,大理论“试图把电影研究发展成为对社会、心理和语言的阐释”,也就是说对电影的研讨被纳入一些追求对社会、历史、语言和心理加以描述或解释的、性质宽泛的条条框框之内,如结构主义符号学、拉康的精神分析、后结构主义、阿尔都塞的马克思主义等,试图“以大理论去解决一切电影现象:电影文本的建构、电影观众的行为、电影的社会与政治功能、电影工业与技术的发展”,“将其结论建立在媒体文本之上,将其活动建立在一种更宽泛的对社会、思想和意义的解释上”。显然,他认为这种理论的问题是观念先行,大而无当,不实用,不具体,不来自现实,也不解决实际问题。因此他主张一种“更温和的思潮”,即所谓“中间层面”的方法:“致力于更具本色的电影基础问题的研究,并不承担那种包罗万象的理论任务。”中间层面的研究“能够便利地从具体研究转向更具有普遍性的论证和对内蕴的探讨。这种碎片式的重视问题的反思和研究,迥异于宏大理论虚无缥缈的思辨,也迥异于资料的堆砌”。“形形色色的中间层面的研究是由问题而不是由理论所驱动的,因而学者们可以用传统方式把不同的探索领域融为一体。”

“电影工业美学”的提出,在方法、立场的意义上与“中间层面”的研究方法有某种相通性。电影工业

美学扎根于产业现状和现实需求之中,努力在工业/艺术这一看似二元对立的观念之间,调和唯杰作传统的电影艺术研究与唯市场、票房、票房的电影产业研究,寻求一种超越二元对立的、整合式的工业和艺术相结合的电影研究。就此而言,电影工业美学在方法论和批评立场的意义上,也是一种与波德维尔的主张具有相通性的“中间层面的研究”。^{[5][10]}总之,电影工业美学理论是一种致力于解决实际问题的,经验的而非超验的,具体的而非宏大的,具有观念革新意义和实际操作指导性意义的理论命题。

其二是大众文化理论与中国社会的大众文化转型语境。电影是一种以大众文化为主导定位的新型大众艺术样式。在当下中国,随着城市化和现代化进程的不断加速和深入发展,中国社会正在经历着一个显见的“大众文化的转型”。在文艺研究领域,大众文化研究亦是长久以来的一门显学。我们已经迈入了一个大众文化的时代。大众文化产生于现代都市化的工业社会之中,主要指的是以现代都市大众为消费对象的,以影视、报刊、书籍等大众传媒为载体进行传播的,传达市民化大众意识形态的,按照市场规律生产的、易复制的文化产品。一般来说,大众文化是精英文化的对立面,具有娱乐性、消费性、商业性、通俗性、感性、流行性、轻浅(非深度)等特点。

笔者论述过中国社会的大众文化转型,即“大众文化”的问题。中国当代大众文化有其自身发展的语境。我们不能仅仅批判大众文化的消极面,而是要重视大众文化与现代传媒、现代科技和现代生活的密切联系,正视大众文化的崛起是中国文化发展的必然阶段,是中国由计划经济向市场经济转型的必然结果,更应该强调中国大众文化在一个有着源远流长的文化传统的国度里发展的复杂性和独特性。^[9]

电影工业美学理论建构的出发点,即是将电影定位为一种大众文化和大众艺术,而不是将其看作艺术家的个体表达。由此,“常人”的审美成为电影工业美学着重强调的美学标准,即主张电影传达一

种人类普适的价值观念,秉持一种大众化而非精英和小众的“常人”美学,尊重受众和市场,尤其要尊重青年观众,理解青年文化,因为电影观影受众主体的不断年轻化已成公认的事实。^⑥

其三是对工业美学和技术美学理论的运用和疆界拓展。作为一种艺术形式,电影与科技的联系最为密切。电影可说是艺术与技术综合的“宁馨儿”,光学、声学、化学、物理学、计算机、电子科学、脑神经科学等多种自然科学与应用科学的成果都对电影的诞生和发展做出了贡献,而科学技术的每一次进步,如数字技术、互联网、3D、VR等,也都对电影的制作、传播和接受形态产生了重大影响。与此相关,电影工业美学的一个理论资源是美学中的“技术美学”或“理性美学”。美学的创始者鲍姆嘉通称美学为“感性认识的科学”,即“感性学”,揭示了美学与感性的密切关系。长期以来,美学在人文、感性方面的发展比较充分,而理性美学与技术美学的发展则相对滞后。但实际上,科学与艺术、理性与感性实为美学的两个相反相成的有机维度。

法国美学家保罗·苏里奥是技术美学或理性美学的重要思想家,他最早提出了“工业美学”的观念。苏里奥认为:“美同实用并不矛盾,正是有用的东西才存在真的美,一种物品只要它的形式明显地表现出功能,也就是美的。”^[10]他甚至认为机器是艺术中最奇妙的作品,是一种新的美。苏里奥的主张与20世纪达达主义、超现实主义、未来主义等先锋派现代主义艺术的美学主张颇为一致。20世纪50年代捷克设计师佩特尔·图奇内也提出了“技术美学”的观念,他认为技术美学作为由现代科学技术诱发的美学分支,最初是在工业生产中受到广泛重视和应用的,故又被称为“工业美学”“劳动美学”或“生产美学”等。李泽厚曾高度评价技术美学,认为技术美学“比文艺美学、哲学美学重要”,“中国美学从50年代开始讨论美的问题,在美的本质问题上的看法分成好几派。我是强调美的本质是人的实践活动和客观自然的规律性的统一,叫做自然的人化,以此来概括美的本质”。“劳动就是技术,所以技

术美是与美的本质直接相关的,它是社会美的核心和基础,它比自然美、艺术美重要得多。技术美在美学中的这种地位,以前注意得太不够了,论证得太少了。”^[11]

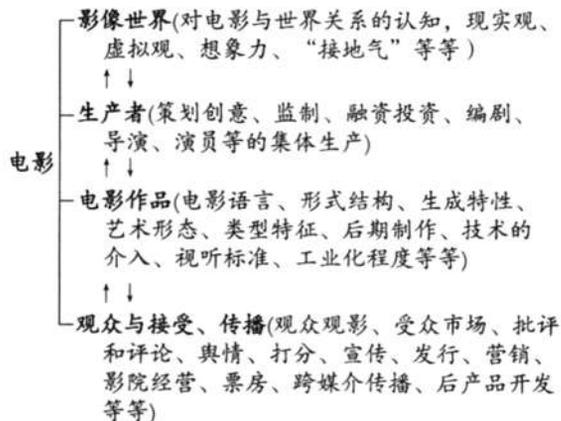
20世纪初建筑领域的包豪斯学派是实践理性美学或技术美学的重要一支。包豪斯学派的建筑观综合了审美功能与实用功能,将建筑美学同建筑的目的性、材料性能和建筑方式联系起来,其背后是一种“普遍统一性”的整合艺术观,“反对绘画等‘美的艺术’和工艺美术有高低贵贱的人为区分,鼓励艺术融入现代社会并与工业技术相融合”,^[12]由此引领了20世纪后期“审美的日常生活化”或“日常生活的审美化”之美学新趋势。

作为20世纪最富有群众性的大众艺术,诞生于现代大工业时代的电影(尤其是好莱坞)在技术美学层面可谓做到了极致。^[13]制片人中心制、类型电影、明星制作为经典好莱坞电影的三大法宝,典型地体现了技术美学中的协同美和功能美,而近些年数字技术驱动下的好莱坞电影创作,则在视听层面不断追求着技术美和形式美的极致,甚至于倡导电影是“现实渐近线”的法国著名电影理论家巴赞,也曾肯定了好莱坞电影工业的系统整合功能,他认为:“美国电影是一门经典艺术,那么为什么不去钦佩它那最值得钦佩的,亦即不仅是这个或那个电影制作者的才能,而是那个系统的天才,它那始终充满活力的传统的丰富多彩,以及当它遇到新因素时的那种能产性。”^[14]

四、“电影工业美学”的初步体系建构

艾布拉姆斯曾经提出了著名的“文学四要素”。^[15]刘若愚在艾布拉姆斯的基础上进行了自己的独特改造,侧重于展示“四个要素之间的相互关系是怎样构成了整个艺术过程(artistic process)的四个阶段的”。^[16]在此基础上,笔者曾经综合两家学说,构建了一个旨在强调各个要素之间的历时承续和共时发生并存的关系的“艺术四维度”图式,并试图建构一个艺术学研究的学科体系构架。^[17]现在我们具体到电影,也可以设置如下“电影四要素(阶段)图

式”:借助这个图式,可以说电影作为一个自成系统的创造活动,正是由这四个互相关联、彼此依托的要素或阶段有机构成的,作为电影艺术的表现对象即客体的影像的世界;作为影视艺术创造主体的编、导、演、摄、美、录(策划者、制片人、出品人、监制、融投资、发行、放映、营销);作为电影艺术的“文本”形态的语言形式要素及组构方式的艺术品;作为接受阶段的观众的欣赏、接受、消费与批评、电影的传播、影院、院线、后产品、全媒介传播。我认为电影工业美学的体系也可以大体循此进行建构。分别是: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。



电影四要素图式

(一)各个要素层面的建构设想或曰需探讨解决的问题

其一,电影影像世界与现实世界关系层面。在这里需要研究电影观,即关于电影影像世界与现实世界的关系等重要问题。一方面,电影工业美学应该秉持电影的游戏性、假定性、虚构性本质等观念,包容并鼓励科幻、玄幻、魔幻类电影的生产,要有超越现实的勇气。中国的科幻电影不发达源于中国电影想象力的缺失,源于观念上的过于保守。^[18]另一方面,电影也不拒斥现实主义电影,要接地气。即使是像《白日焰火》这样的犯罪、悬疑、变态杀手题材、黑色气质的电影,也是接中国地气的,呈现了当下中国社会现实与下层小人物群像,让人不难感受到浓

郁的、扑鼻而来的现实气息。而《我不是药神》作为一部具有现实关怀的类型电影,亦非仅以其戏剧性与喜剧性取胜,而是以小人物的底层视角、悲悯的人道情怀、接地气的现实批判精神打动观众。洋溢着温情,不那么悲催无望的结尾虽然降低了现实抗争的力度,但符合体制的要求和普通百姓的中国梦,终于引发全民热议和观影热潮,并被寄予了推动现实变革的民众理想。当然,营造戏剧冲突,适度超越现实,满足“中国梦”的类型电影(喜剧、青春、玄幻等)也是广大中国观众所需要的。文学艺术应努力消除“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”。

其二,生产者层面。首先要认可电影生产是集体合作的产物,不是个人凭天才完成的。电影生产不仅止于导演、编剧,任何个人、环节都是电影生产系统或产业链条上的有机一环,必须互相制约、配合、协同才能保证系统运作的最优化,系统功能发挥的最大化。作为导演等主创,则要作好“体制内的作者”,服从“制片人中心制”,尊重电影特性,“在类型之位,谋类型之政”。说到底,“工业美学”限制导演的个性,但不是抹杀其个性,而是要求其遵从“制片人中心制”,做好“体制内的作者”,导演还必须适应产业化生存、网络化生存、技术化生存等新的情况。^[19]电影生产尤其不能是“家族企业”式、“夫妻店”式的生产。

其三,作品本体层面。作为“一剧之本”,剧本在作为创意产业的电影制作中有着举足轻重的地位。大卫·赫斯蒙德夫在论及核心文化产业时指出:“核心文化产业主要与文本生产有关,而再生产这些符号则仅需要运用半工业化甚或是非工业化的方法。”^[20]显然,具有原创性的创意编剧的工作正是电影生产最重要、最核心的文本的创意生产。在当下愈加关注品质的中国电影场域内,我们应强调“剧本为王”“创意为王”的理念,学习借鉴“剧本医生”制度,为尽可能多的受众群体打造符合剧作规律、叙事规律、人性特点的剧本。要进行类型电影的生产,对好莱坞类型电影进行本土化改造,打造工业美学意

义上的中国类型片。还要尊重电影的工业特性和技术美学,在技术指标、工业水准上不惜财力、人力、物力,要给观众符合审美要求和技术、工业要求的视听享受,这也是对观众的基本尊重。但是在强调电影的工业、技术要求的同时,也绝不能轻视美学的标准。暑期档《阿修罗》的遭际发人深省。作为一部筹划6年之久、耗资7.5亿人民币的重工业电影,《阿修罗》在上映之初引发了广泛的关注。从电影的工业技术层面来讲,影片取得的视听效果还是不错的,通过佛教文化打造中国本土魔幻大片的努力也是真诚的。但影片上映三天后,片方突然宣布撤档,其票房收入只有4641.01万元人民币。其中原因虽复杂难辨,但有一点经验教训是明确的:工业是一把双刃剑,过于强调工业技术,忽视电影的内容打磨与美学呈现显然并非正途。其中,剧本是工业美学理论中“美学”一翼的主要支撑之一,《阿修罗》在剧本层面的粗糙与人物塑造上的简陋,或是其被迫匆匆撤档的重要原因之一。

其四,受众即接受传播、营销层面。在这个层面,必须确立电影的大众文化定位,确立“受众为王”的观念,尊重“常人”即大多数的普通观众的普适性价值观和美学趣味,并做好相应的工作。宗白华曾经提出艺术接受中的“常人”的理念,这一概念与消费社会中无名的大众很相似。“所谓‘常人’,是指那些天真朴素,没有受过艺术教育,却也没有文艺上任何‘主义’及学说的成见的普通人。他们是古今一切文艺的最广大的读者和观众。文艺创作家往往虽看不起他们,但他自己的作品之能传布与保存还靠这无名的大众。常人的立场又不等于‘外行’,它只是一种天真的、自然的、朴质的、健康的,并不一定浅薄的对于文艺鉴赏的口味与态度。”^[21]作为一种大众艺术形式,电影工业美学理论下的中国电影正是以这样的“常人”和“大众”作为消费主体的,不妨说,电影应该致力于打造的是一种中和的、平均的“常人之美”。我们千万不能小看观众,《无问西东》《我不是药神》等的口碑票房双赢充分说明观众的鉴赏力,而《邪不压正》的一个问题或恐正是在对观众

(包括作为高级观众、专业观众的影评人)的不屑、轻忽乃至无端嘲笑。

在理论建构上,我们要对受众、市场进行深入的调研分析,既要全方位、多媒体营销,也要细分受众市场,要精准定位。无论是做“合家欢”电影、新主流电影大片还是类型电影,都必须把受众、档期等纳入整个电影项目的统筹考虑。

(二)系统、整体、动态的建构或曰生产过程和产业链上应探讨的问题

上述四个环节或要素的划分是偏静态并置的。马克思在谈到人类的活动系统中生产、交换、分配、消费等环节时说:“每一方表现为对方的手段;以对方为媒介;这表现为它们的相互依存;这是一个运动,它们通过这个运动彼此发生关系,表现为互不可缺,但又各自处于对方之外。”“不同的要素之间存在着相互作用,每一个有机整体都是这样。”^[22]同样,电影生产作为兼具精神与物质、综合感性与理性的艺术生产和文化产业,其各个要素之间亦是相互作用、彼此制约、互为前提和条件的。因此,电影的运作过程更是整体、全局、动态、全产业链性质的。整个电影生产环节中,各个要素又需要连贯成为一个有机的整体、系统。我们不能画地为牢,置各个要素于绝缘、封闭、孤立状态。也正因此,我们说电影生产是最为符合创意文化产业的协同性、生产特点的“核心性创意产业”。

在电影生产的系统中,尤其是电影的运作、管理的全产业链中,制片人的工作颇为重要,而且是贯穿整个生产过程的。这也是“电影工业美学”主张“制片人中心制”的重要原因。当下中国制片业“制片人制度”有几种不同的存在方式:既有“老板级”的出品人或总制片人:韩三平、王中军、于冬、王长田等,还有执行型的制片人如王中磊、韩晓黎、庞洪等,也有承担部分制片人工作的监制如陈国富、陈可辛、黄建新、张家振、杨真鉴、陈嘉上、吴宇森、黄百鸣等。当然还有承担更为具体的制片工作的其他人员。^[23]除制片人外,监制是当下中国电影的独特产物,其职能

介于导演和制片人之间,在把握电影的艺术品质、整合电影的创作资源层面发挥着重要作用。相比导演对创作的全情投入来说,监制是“退后一步”的学问,“退后一步你才能比较冷静、比较客观、比较理性地去判断这个事情。导演绝对是要投入的,他才不会退后一步,他永远是在前线的”。“监制,有些是导演转型过来的,有些是老板转型过来……这是一个工作量很大、任务很重的岗位,也必须要积累多年的经历和经验才可以做好。这个培养是野生的、自动出来的,不能放在园子里面,人工培养是不行的。”^[24]在中国电影由导演中心制向制片人中心制转型的当下,监制起到了一个过渡和调和的作用,形成了一种老导演带新导演的局面(如《我不是药神》是文牧野导演,宁浩、徐峥监制),有利于中国电影新力量的培养。当然也可以是资深导演与资深监制形成强强合作、最佳拍档的组合(如《狄仁杰之四大天王》就是徐克导演,陈国富监制)。好莱坞电影工业并没有监制这一角色,这是中国特色的电影工业美学理论需要关注研究的。笔者认为,中国当下部分“作者性”很强的导演如姜文、陈凯歌、陆川等,如果能有资深监制或制片人与他们形成良好的互相制约关系,他们的电影至少在受众面上会有一个大的拓展。

综上所述,电影工业美学的体系既需在四个要素或环节上进行构建,又需要在动态中把这四个方面贯通成一个有机整体。从电影创意人才的角度看,监制、策划、编剧、导演、表演、宣发、营销等各环节的人才需在电影的整体运营过程中互相配合,也即电影工业美学既强调每个环节的人才发挥自己最大的创造力,怀有一颗赤诚的匠心,又强调各个环节的人才能够相互协调和配合,在动态发展的产业链条上达到组合的最优化和产出效果的最大化。

五、结语:超越“二元对立”,走向宽容、 互补与多元融合

在我看来,“电影工业美学”源于中国电影产业

发展的现实语境和现实问题,符合21世纪以来世界范围内电影研究的技术和媒介转向,也顺应了世界范围内电影产业研究向文化和美学的整合与转型,是对中国电影研究的一次深入和整合。这一命题的提出及引发共鸣、热议和争鸣,对于中国电影的观念变革,电影生产、管理机制的合理化、规范化,对于电影产业人员的理性自觉和中国电影的可持续发展,以及电影美学建构的理论拓展,都具有比较重要的、务实的、前瞻性的意义。

总之,电影是复杂的、独特的艺术或工业,有其工业生产特性和商业性,这种特性一定程度上与电影艺术品格、作者性的追求是相矛盾的。工业与美学,在一定程度上正是一种永恒的“二元对立”。诚如科勒所言:“电影制作的商业和文化现实大大抵消了希望成为一个个性化创作者的愿望,抵消了希望拥有自己的主题风格和个人化的世界观的愿望,世界范围内的电影产品的经济现实和绝大多数电影观众的口味抵消了这种愿望。”^[25]但抵消并非水火不容,而是可以折中甚至共赢。“电影工业美学”对于电影生产的要求是工业/美学这一二元对立“一个都不能少”。德吕克说过:“我们是目睹一种不寻常的艺术,也许是唯一的现代艺术诞生的见证人,因为它同时既是技术的产物,又是人类精神的产物。”因此,尽管电影在工业方面有一些必要的要求,也颇具科学技术含量,它还是属人的,是以人为主体的。是人做工业,而不是工业操纵人。而这种兼容、宽容、折中、互补、多元融合与共赢的良好愿景,正是“电影工业美学”理论所孜孜以求想要得到的最佳结果。

注释:

①此文后改名为《电影工业美学原则与创作实现》,发表于《电影艺术》2018年第1期,第99-105页。

②参见饶曙光、李国聪《创意无限与工匠精神:中国电影产业转型升级新动能》,载《电影艺术》2017年第4期,49-56页;张卫《新时代中国电影工业升级的细密分工与整体布局》,

载《浙江传媒学院学报》2018年第1期,30-34页;赵卫防《中国电影美学升级的路径分析》,载《浙江传媒学院学报》2018年第1期,26-29页;刘汉文《中国走向世界电影制作中心》,载《浙江传媒学院学报》2018年第1期,23-25页。

③参见饶曙光、李国聪《“重工业电影”的崛起与中国梦表达》,载《当代电影》2018年第1期:101-104页;饶曙光、李国聪《“重工业电影”及其美学:理论与实践》,载《当代电影》2018年第4期,102-108页;丁亚平、卢琳《好莱坞与中国电影工业——改革开放30年的电影、市场与身份想象》,载《解放军艺术学院学报》2009年第1期,5-9页;张卫、尹鸿、安晓芬、周铁东《中国电影产业格局中的技术美学》,载《当代电影》2016年第11期,12-19页。

④1995年,邵牧君在《电影万岁》(《世界电影》1995年第1期第25页)中提出“电影首先是一门工业,其次才是一门艺术”的观点,认为:“‘首先’和‘其次’这个次序至关重要,因为电影既然首先是一件工业产品,这就决定了它的商品属性是根本的,是第一性的,搞电影首先是一种商业行为也就是理所当然的了。电影既然其次才是一门艺术,电影需要的艺术就必然要服从商业的需要,即为数巨大的文化消费群体的需要,而不能是什么非世俗化的、‘属而和者仅数十人’的艺术。”邵牧君先生的观念石破天惊,可以看作电影工业美学的先声。

⑤见大卫·鲍德维尔、诺埃尔·卡罗尔《后理论:重建电影研究》,中国社会科学出版社,2000年版。鲍德维尔,现通译为波德维尔,本文中引述波德维尔的论述如非特别注明,均引自该文。

⑥《中国电影产业研究报告(2014)》显示:中国电影观众平均观影年龄21.5岁。而且,在2013年的电影观众调查中,就一个有效的观众数量而言,分年龄段调查结果显示:17岁以下的观众占5.6%,18~24岁观众占33.1%,25~39岁的观众占53.6%,40~59岁的观众占7.0%,60岁以上观众占0.6%。见中国电影家协会《2014中国电影产业研究报告》,北京:中国电影出版社,2014年,第137页。

参考文献:

[1]张卫,陈旭光,赵卫防,等.以质量为本促产业升级[J].当代电影,2017(12):4-14.

[2]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):112-116.

- [3]周学麟,陈旭光.关于艺术电影与类型电影的对话[J].北京电影学院学报,2018(2):22-26.
- [4]李立.电影工业美学的批评与超越——与陈旭光先生商榷[J].浙江传媒学院学报,2018(4):93-98.
- [5]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.
- [6]陈旭光.中国电影观众新观察——“受众为王”时代的电影新变观察[J].当代电影,2015(12):4-11.
- [7]鲁迅.鲁迅全集:第一卷[M].北京:人民文学出版社,1981.
- [8]陈旭光.“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[J].当代电影,2016(6):52-56.
- [9]陈旭光.大众、大众文化与电影的“大众文化化”——当下中国电影生态的“大众文化”视角审视[J].艺术百家,2013(3):35-40.
- [10]陈旭光,张立娜.电影工业美学原则与创作实现[J].电影艺术,2018(1):99-105.
- [11]李泽厚.美育与技术美学[J].天津社会科学,1987(4):3-5.
- [12]周宪.作为现代主义另一面的包豪斯[J].学术研究,2018(6):141-147.
- [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]美]托马斯·沙兹.旧好莱坞·新好莱坞[M].周传基,周欢,译.北京:北京大学出版社,2013:17-18.
- [15]美]M H 艾布拉姆斯·M H.镜与灯[M].北京:北京大学出版社,1989.
- [16]刘若愚.中国的文学理论[M].成都:四川人民出版社,1987:14-17.
- [17]陈旭光.艺术的本体与维度[M].北京:北京大学出版社,2017:9-15.
- [18]陈旭光.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.
- [19]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.
- [20]英]David Hesmondhalgh.文化产业[M].廖珮君,译.台北:台湾韦伯文化国际出版有限公司,2006:12.
- [21]宗白华.艺境[M].北京:北京大学出版社,1999:167.
- [22]德]马克思,恩格斯.马克思恩格斯选集:第4卷[M].北京:人民出版社,1972:95-102.
- [23]陈旭光.试论中国电影的制片管理:观念转型与机制变革[J].当代电影,2014(1):21-27.
- [24]文隽,叶航.监制是一门“退后一步”的学问——文隽访谈[J].电影艺术,2011(1):52-56.
- [25]美]罗伯特·考克尔.电影的形式与文化[M].郭青春,译.北京:北京大学出版社,2004:205.

Film Industry Aesthetics: Realistic Backgrounds, Theoretical Resources and System Construction

Chen Xuguang

Abstract: Film industry aesthetics is not only a rethinking of “what is a film” in the new era, but also “a top-level design” of Chinese films, which integrates conceptual innovation, realistic demands and ontological significance in theoretical construction. Based on the current cinematic reality, film industry aesthetics aims at constructing a complementary, dialectical, integrated and comprehensive theoretical system with practical effect, attaching importance not only to industrial awareness, but more importantly, to aesthetic integrity and artistic quality. “Film industry aesthetics” is examined in terms of backgrounds, kernel and extended ideas, relations with other relevant theories and historical development, so as to further reveal its theoretical support, aesthetic principles and cultural backgrounds.

Key words: film aesthetics; film industry; film industry aesthetics