

【电影理论】

# 电影理论中的共同体美学渊源

蒙丽静

**【摘要】**无论是从社会文化背景讲,还是从理论的实质内容讲,近年来关于共同体美学的理论,是学界对电影探索的理论新动态,也是在当代社会观念变迁下的知识反应。它与传统的社会政治视域下的共同体理论在知识性格和理论旨趣上有所不同,其包容性极强的思想中的共同体美学方案是建立在中国电影艺术经验的现实基础上。从总体上讲,共同体美学不再代表一种具有个人性、特定性的作者理论,而是需要将电影放置回电影艺术活动整体之中。特别值得注意的是,由于互联网思维导致的社会观念的变迁,电影也在文化、政治、市场等一系列历练和影响之下实现自身的重建。因此,电影理论家们提出的“共同体美学”事实上更多的是对当下中国电影发展现状的一种反思和批判,在这种反思和批判中既有对传统理论的肯定和继承,更有基于当下社会观念变换下重构电影理论的努力。

**【关键词】**共同体美学理论;审美观念;理论合法性

**【作者简介】**蒙丽静,中国电影艺术研究中心助理研究员。

**【原文出处】**《当代电影》(京),2020.6.17~25

2018年11月《当代电影》提出了“再谈电影语言的现代化”,这是就1979年张暖忻、李陀发表的《谈电影语言的现代化》引发电影美学理论和电影语言热潮后,又一次发出建构中国电影理论的声音。针对当下的电影理论发展和电影实践的现实经验,电影理论家们提出了“共同体美学”的美学理念,将电影观念的发展与变化贯穿到电影理论本体的研究中去。“共同体”概念的提出在历史上已有很长的渊源,然而更多的运用却是在哲学、社会学、政治学等领域中,文艺理论中亦有“共同体艺术”的概念提出。但把“共同体美学”这样一种明晰的美学观念引入到电影理论的建构中却是新近出现的。共同体美学理论是否能够建立出体系,其是否适合于进入电影研究领域或者以怎样的方式进入电影研究领域,是值得探讨和深入思考的。

## 一、电影理论中的从“共同体”到“共同体美学”

电影理论中先于共同体美学概念出现的是“共同体”这个专业性术语在电影研究中的使用。“共同体”作为学术话语进入电影研究视野的时间并不长,

其中包含了民族自觉、文化认同、区域共享、审美共通等多层次内容。

### (一)电影批评分析中关涉共同体的研究

将共同体理论引入到电影研究中,首先是关涉民族电影的探讨。其中安德森和滕尼斯的共同体理论成为主要的引用对象。安德森在《想象的共同体》一书中提出,“民族归属(nationality),或者,有人会倾向于使用能够表现其多重意义的另一字眼,民族的属性(nationness)以及民族主义,是一种特殊类型的文化的人造物(cultural artefacts)。”<sup>①</sup>在安德森看来,族群认同是人的主观建构,民族是存在于想象中的共同体,因此只能是一种“特殊类型的文化人造物”。但安德森又特别指出,这种想象的共同体并不是“虚假意识”的产物,它与历史文化变迁相关,根植于人类深层意识的心理建构。而滕尼斯则指出,共同体是指由“本质意志推动的,以统一和团结为特征的社会联系和组织方式,它以血缘、地缘和精神共同体为基本形式”。<sup>②</sup>可以看到,滕尼斯认为,共同体的构成是人的自然本性所致,在本能、习惯和记忆的推动下,

建立起统一团结的集体,以家族、居住社区和精神的相通构建的共同生活。他们彼此亲近,具有同样的信仰和需要,并紧密地凝结在一起。中国的电影学者首先在民族认同上接受了这一理论,认为电影中蕴含着表达民族共同体的特性,作为地域、血缘和信仰相同的民族精神是艺术的文化之根,不论是民族共同体还是“想象的共同体”,都是人类的精神世界建构,而电影则是表现人文精神的文化艺术。因此,民族认同、家国意识等共同体精神是渗透在电影骨血之中的审美追求。

2008年,丁亚平评介主流电影的时候,已经自觉地运用了这样的理论,提出了“归根想象”这个概念。他认为电影的传播影响力极大,在电影表达的不断丰富中,“传播具有民族共同体色彩和国家意识的审美认知,体现出一种归根想象的趋向和品格风貌”。<sup>③</sup>丁亚平提出电影的“归根想象”就是对与民族认同、文化认同的共同体理论的回应,而电影表达是否具有共同体精神的追求则成为判断电影内涵深度的一个标志。之后,他对于影片《我们俩》的分析中,认为影片从四季变化中凸显出俗世的丑恶与冷漠,而作为人类生存的社会,本应该是一个文明共同体,有着对于相通情感的共同追求——比如幸福、人与人之间的关爱等等。不难看出,这种理论的根源来自于安德森“想象的共同体”中族群认同理论体系。在共同体的理论中,生活在共同体中的人们是幸福的,他们具有相同的精神追求,共同体内部结构统一团结而稳定,能够真正体现人的本质属性。然而,这种想象的共同体与现实差距很大,而电影的根本出发点就是借此矛盾引发的张力,达到对于“真、善、美”文明共同体的呼唤。同年发表在《电影评介》上的王茹对李安电影的解读也是来自于安德森“以民族为起点”的共同体研究。安德森认为民族是“想象的共同体”,谈及民族共同体时总是会联想到友爱互助、同呼吸共患难的民族情感。虽然现实中民族内部并不那么和谐,但是“这种友爱关系在过去两个世纪中,驱使数以百计的人们甘愿为民族——这个有

限的想象——去屠杀或从容赴死。”<sup>④</sup>关涉民族大义和家国意识的电影不胜枚举,而王茹认为李安电影《色·戒》中的全部故事展开就在于解构王佳芝的想象中的民族共同体。王佳芝出场就是为民族大义以色迷惑并最终达到刺杀汉奸的目的,其脑海中的“民族大义”概念,即安德森所说的想象的共同体。而这个共同体的建构是被利用和欺骗的,所谓的民族大义不过是汪、蒋的集团斗争,带着信念、怀揣着药丸执行任务的王佳芝,随着故事的推进个体意识开始觉醒,电影的基本逻辑起点就是“想象的共同体”成立与幻灭,<sup>⑤</sup>最终在易先生的心灵与物质关怀之下个体意识击破共同体想象,故事的张力就在这种矛盾中形成。这种对于民族和民族文化的共同体解读还被广泛地使用在研究少数民族电影的成果中。巩杰在解读藏地电影中就对这种理论的接受更为彻底,他直接提出藏地电影就是“藏地本民族视阈下的文化审美共同体。藏族导演也在寻找对本民族、种族属性和自我身份的建构和认同”。<sup>⑥</sup>除了对民族、国家的认同外,有的学者将共同体延伸到群体的意义上,并非专指固定在地域之间的民族或国家。马丹丹在改革开放三十年电影研究中,论及“出走”的知识分子的离乡矛盾与苍凉,也使用了共同体的理论。她认为电影中的流亡形象包含了个体的物质追求无法满足远离民族共同体的文化断裂,而这是那一代远离国土的知识分子精神世界永远的伤痕。<sup>⑦</sup>

## (二)电影产业发展的地缘共同体

同样基于共同体理论研究的还倾向于地缘共同体。面对当代电影的飞速发展和全球电影产业格局,为了谋求电影产业的更大发展,中国的电影研究者将共同体理论纳入区域电影研究之中,比如对于“内地、香港和台湾电影共同体”“亚洲电影共同体”“东北亚电影共同体”“东南亚电影共同体”。这些区域地缘接近,虽然意识形态、文化发展各异,但在文化精神上却具有一定同源性,具有与西方文化不同的东方气质,由此而具备电影产业共同发展的可能

性。李道新2011年提出“两岸电影共同体”,作为同是中华民族的这种兼具血缘、地缘、文化价值观念共同的家国共同体,具有电影行业广泛合作的基础,从家国意识层面而言,可以促进经济、政治、文化的全面发展;从电影本身来讲,使中国电影在世界电影市场更具影响力和竞争力,并有力量去面对好莱坞的文化霸权。<sup>①</sup>理论的探讨与现实的电影实践互动发展,而两岸的电影产业交流频繁,共同发展与合作当下已经成为共识。支菲娜在谈及建构“东北亚电影共同体”时,也以中国、日本、韩国等亚洲东北部区域为界,以与西方文化不同的东方文明为精神旨归为核心,提出地缘文化的可能性。在相似的历史记忆中,东北亚电影集体显示出与好莱坞电影文化不同的心理特征与文化基因,包括创作题材、作者表达、主题内涵等的相近性。<sup>②</sup>章旭清在论及建构“东南亚电影共同体”时,认为东南亚文化根基相近,以亚太电影节和东盟电影节为基础的电影实践活动也为构成共同体发展打下基础<sup>③</sup>;而张鑫从东方符号如长镜头符号、东方音乐符号、东方景观符号及其他心理、意识形态符号探讨亚洲电影共同体,并指出面对亚洲不同文化时,倡导“伙伴关系”“平等原则”。<sup>④</sup>可以看到,学者在区域电影研究中使用的共同体理论,是基于地缘相近原则、文化精神相似的共同体理论。而在使用理论的过程中,也强调基于共同体理论中个体特性的保留。

### (三)针对观影人群的“脱域共同体”

脱域的共同体原指随着社区的没落式微,与之前所述共同体不同,实际上这是随着现代科技发展、在互联网时代出现的新现象。它指向的是现实并无共同“社区”或者是固定的地域,但却有着共同喜好的网络虚拟群体。在现代社会,社区是人类社会生活的最基本形式。滕尼斯的共同理论核心是对“社区”的理解,社区是血缘、邻里和朋友关系的组合。在滕尼斯看来,基于自然意愿组成的共同体比基于“契约”管制的商业化社会优越得多,这种理论被运用到了电影的审美接受之中。陈刚、张早早的研究

就是在滕尼斯的理论基础上又引入了费舍尔(Claude S. Fischer)的“社区解放论”,<sup>⑤</sup>以主体间的共同兴趣、共享文化的趣缘关系为纽带,打破地域限制。陈刚的研究基于当下电影APP对电影行业的冲击,认为观众在一些电影网站诸如“豆瓣”“猫眼”“格瓦拉”、IMDb等平台上,根据自己的爱好和兴趣形成一种“脱域的共同体”。<sup>⑥</sup>脱域共同体虽然没有滕尼斯所提及的血缘、地域等关联,但他们在虚拟空间里对电影文化表达出精神上的一致性,而且这种一致性是在一种自由自愿的状态下形成。类似的还有对粉丝群的研究,比如刘晓燕等对于“漫威”粉丝群的研究,他们将“漫威”粉丝定义为“漫威宇宙想象共同体”。粉丝们通过对电影中形象的喜爱而自发形成团体,而团体中因为彼此共同的爱好又互相认同。自我认同和彼此认同使得狂热的粉丝群庞大而具有生命力。<sup>⑦</sup>作为脱域共同体和粉丝共同体的力量在当代电影产业发展中影响巨大,比如在电影创作阶段,他们就会自发地在各种媒介平台上发表自己对电影、电影人、镜头、服化道等全方位的个人看法,引发关注,而进入院线之后的广泛口碑效应则直接影响影片的票房成绩。脱域共同体、粉丝共同体的群体性力量不可小觑,它使得原有的电影生产、电影批评和电影营销格局都发生了巨大变化。由共同体理论角度切入,显然是面对电影行业新现象极为有意义的学术反应。

共同体理论在哲学社会学领域的提出已经有很长的历史,但中国电影研究在近十几年来如此大量



《我们俩》剧照

地使用这个术语,并且遍及电影创作、产业发展和电影接受环节。面对电影学术研究的新变化,从电影美学理论的角度出发,我们更想追问的是,为什么电影研究会如此大量使用这个理论?在使用这个术语的时候倾向和侧重点究竟是什么?这是不是说明在电影思潮中已经开始暗流涌动着不同于之前的电影美学转向?共同体的含义颇为广泛,在其作为社会政治理论的时候也有不同的表达。在西方的社会学理论框架中,共同体的提出既是美好图景的象征,又意味个体自由的受限。那么,这样的共同体概念在中国电影研究领域的运用有什么普遍特征?其中的个体发展如何突破共同体理论的苑囿?上述例举的观点显示,中国电影研究实践对共同体理论极其重视,而且“共同体”这个概念在研究使用时都呈现出积极状态,对于建构共同体或刚刚出现的共同体形式充满希冀。这种对共同体的全面接受或许有一种潜在的暗示,就是电影理论界或电影发展已经不满足于当代电影对于电影中一些个体化、碎片化、零散式的表达以及产业中无序或者是单体作战了,无论是民族认同、群体认同,还是区域合作都希冀能够通过合作建立具有共同体特色的电影话语体系,从而在世界电影的整体格局中占有一定位置,实现真正意义上的全球化。建立影像世界的民族共同体,提升民族认同感;建立区域共同体,提升电影产业影响力;新生的粉丝、观众的脱域共同体,则是审美趣味的转化。西方的共同体理论中社区成员的自主认知、共同目标、归属感,包括滕尼斯对共同体的分类理论,为中国电影学者建构共同体美学框架提供了可行性思路,为拓展电影的深度和广度提供了有效途径。在建构电影共同体的时候,中国电影研究的视野已经十分开放,在不断提升自身修为的同时亦在放眼世界。这就已经不完全局限于西方世界的“共同体”的“社区”的理论特性,其中还渗透了中国本身文化积淀下的“天下观”“和而不同”等观念的体现。

#### (四)“共同体美学”的提出

在诸多共同体理论的电影研究实践之后,面对

不断涌现的电影格局的巨大变化,开始有学者将共同体的研究转向建构电影美学原则,这是一个巨大的突破。从不断的电影实践活动提炼出新的电影审美原则,并将审美原则反哺回归到现实的电影创作、产业发展中,就会形成新的电影范式。电影本就是观念的艺术,观念的更新则意味着电影行业的变动与发展,将“共同体”概念的电影研究转变为可运用的美学原则,就具有这样的意义。首先提出电影“共同体美学”的是饶曙光,他在多处、多方面提及共同体美学。在谈及《红色土司》电影的时候,饶曙光并没有着重解读作为少数民族电影其中所包含的民族精神或者具有民族符号化的景观设置,而是努力探讨电影在审美叙事的共同体美学创作原则。他认为影片中不再侧重民俗景观的奇观化特征,而是注重人物在影片中的建构。<sup>⑮</sup>这与他所主张的美学原则形成了呼应。在此之前,他就提出“电影与观众是一种从竞争到合作的关系,并且通过良性互动与契约形成‘共同体美学’……建构有效的对话渠道、对话方式、对话空间,形成共情、共鸣,形成良性互动,最终建立起共同体美学”。<sup>⑯</sup>由此观之,饶曙光之所以对《红色土司》褒赞,就是因为影片贯穿了一种共同体的精神。这种精神的前提是对电影美学的追求,作为电影共同体美学的要求就是要建立一种电影整体链条的对话。它不是一种单向度的少数民族奇观展示,而是以电影语言、完整的故事、饱满的人物与观众进行跨时空跨地域的精神对话,最终达到能够共情、共鸣的电影共同体。可以看出,在电影共同体美学的理论架构中对于审美接受的重视,但重视并不等于电影创作对观众的完全盲从。饶曙光认为,电影语言和电影理论的现代化,就在于创作观念的更新,“是在一个更高的层面上实现作者的个人表达,通过这种互动的方式和更先进的技术手段,实现一个更高层次的‘共同体美学’”。<sup>⑰</sup>也就是说,共同体美学对电影创作的艺术追求,是一种基于当下时代发展的电影观念,是一种在传统电影实践上,能够面对新技术、与观众对话的新的电影美学转向。饶

曙光对于在票房和口碑表现都很优秀的影片《流浪地球》《我和我的祖国》评价也呈现了共同体美学的理论实践。他认为,在影片《我和我的祖国》中,无数个平凡的“我”构筑了“国家共同体”,“通过民族精神和个体关怀建构了一个‘共同体’,让观众能够在其中实现情感上的认同”。<sup>⑧</sup>而《流浪地球》的成功,也是基于共同体美学的建构,电影“永远也都不止是技术、不止是高科技、不止是视听奇观,而必须有好的故事、饱满的人物、温暖的情怀、幽默的语言,尤其是能够与观众建立起对话沟通互动交流的渠道,并且最终形成‘共同体美学’”。<sup>⑨</sup>

从对其表述的理论梳理来看,共同体美学已经初步包含以下内容:其一是对电影本体的反思,共同体美学重新审视电影,加入了现代电影的特质因素,并将之纳入艺术的整体生产流通过程之中。电影是一个全方位共同体艺术,它有多个层面的内涵,比如从技术层面上讲,要包含电影工业美学的发展,即高科技的运用;从电影语言层面上讲,要构建声光时空的视听奇观;从电影叙事上讲,要饱满的故事和情怀;从电影审美接受上讲,要能够和观众建立起互动的交流渠道。其二,就电影创作主体而言,则要求一种具有个性的更高层次的表达,即在技术的不断冲击和观众互动沟通的条件下,形成自己的电影语言风格,最终形成电影的良性发展。电影共同体美学的提出,建立在对当代电影的有效判断之上,对共同体美学理论不断丰富和建构将对中国电影未来发展具有启发意义。

## 二、“中国经验”视阈下的共同体美学

理论应当具有实践性品格,理论建构也应当具有现实的针对性,其目标就在于解决现实语境中所出现的新问题或者是理论预想下的努力和倾向。“中国经验”已经成为世界视阈下的热门术语。在电影理论界,人们也一直在寻求研究的突破,比如近几年来掀起的重建中国电影学派的热潮。中国的电影理论研究从早期基于本土创作实践的电影理论到20世纪80年代大规模的西方电影理论冲击之下出现了



《我和我的祖国》剧照

一种困境,一方面是西方的电影理论并不完全都能直接搬到对中国电影现状的研究上;另一方面是中国古典美学的传递在当代文化的断裂。学者对理论探讨的脚步从未停止,一直致力于拓展适合中国电影发展的电影理论研究领域。共同体美学的提出,并非偶然。笔者认为,中国电影学者提出这样的美学原则,就是在中国电影实践的基础上,中西方理论知识体系融合汇聚的结果,它具有理论言说的合法性。其理论哲学基点有两个部分:其一,为中国传统美学,其二为西方对于共同体理论的哲学思辨。

(一)共同体美学哲学来源之一:中国传统美学中的共同精神

共同体美学的命题由中国电影学者提出,有其必然性,以中国传统思想为核心的哲学理论基础是电影理论发展的内在动力。共同体美学的核心就是围绕电影构建电影创作、电影作品、电影接受、电影产业协同发展的共同体,其中关涉生生不息、和谐共存以及在对个体的自由和共同体的集体理念等多个层面的探讨。这些问题在中国传统思想中有着极为丰富的论述,并作为文化因子渗透到中国人的日常生活中。作为一个通用的学术概念——共同体,其学术研究起点是“社区”,维系社区共同体存在的前提是具备共同理想、文化或习俗等相近的精神气质,因此共同精神是奠定社区理论的根本。与西方共同体理论不同的是,中国的学术话语中并没有专门介

绍共同体的术语,但建立共同体的核心理念和共同精神却早有论及。

首先是中国传统哲学中的“天下观”。中国的“天下观”就是共同体理论的集中体现,而文化体系中“天下为公”就是最早的共同体精神。在中国古代的士人看来,共同体并非仅止于一个“社区”、一个城邦,而是人类所面对的全部的自然界——即天下。这个天下不仅仅包含不同的国家、区域,还包括生长在世界之中的花草树木、鸟兽鱼虫。这种将整个自然界视为共同体的开放的天下观,即便是放在当下也是极具先进意义的。个体从出生起就存在于天地之间,所以人的社会性是不言而喻的,“天下为公”是最根本的道德起点。

对于存在着不同个体的“天下”共同体来说,其核心的共同精神就是维系和推动天下运行的“道”,道的来源就是自然法则。《道德经》所谓“人法地,地法天,天法道,道法自然”。自然之道则包含了按照事物本身发展规律而衍化的、生生不息的运动轨迹。这种合乎天道的思想进入伦理审美生活也是一样的。在“天下”这个共同体中,人们各行其“道”,既接受庇护也承担各自作为共同体一员的责任和义务。所以《礼记·礼运》提出:“大道之行也,天下为公,选贤与能,讲信修睦。故人不独亲其亲,不独子其子,使老有所终,壮有所用,幼有所长,矜、寡、孤、独、废疾者皆有所养……是谓大同。”<sup>②</sup>这种中国古代思想中理想的共同体形态,和当代德国的社会学家鲍曼所描绘的共同体不谋而合。“‘共同体’(community)是一种感觉,而且是一种美好的感觉,它是温馨的、安全的、和睦友善的、相互理解、没有嫉恨、相互信任、彼此依靠等等。”<sup>③</sup>在中国传统精神/伦理观念中,人与天下并不相悖。在论及个人和共同体之间的关系时,中国传统哲学思想中亦有“天人合一”的宇宙观,宋明理学的“二程”之一程颢也说:“人与天地一物也。”<sup>④</sup>《吕氏春秋》称:“天下非一人之天下也,天下之天下也。阴阳之和,不长一类;甘露时雨,不私一物;万民之主,不阿一人。”<sup>⑤</sup>个体与共同体之间

的关系是中国文化下人类理想生活与秩序图景,这为共同体美学的提出提供了文化理论的支持。

在共同体的视野下,中国传统文化的个体并非被忽视,《孟子》云:“天下之本在国,国之本在家,家之本在身。”<sup>⑥</sup>人是天下、家国共同体的根本。由此,引发出中国传统审美范畴“和”与“同”文化精神的认同。在中国的文艺美学体系中,以“和”与“同”为标示的共同体精神在艺术发展中具有决定性意义,它已经超越传统意义上的经验现实形态,深入到艺术实践当中。《说卦》中称“与人同者,物必归焉”。“同”就是指共同体成员之间的交互性,即要想达到众望所归,得到他人的认同,自己首先要“与人同”。这里的“与人同”不是完全跟随迎合他人,而是讲求共同参与、共情、共理,与人为善,与人沟通交流。与中国“同”与“和”的艺术审美追求也是渗透在文化精神之中,其内涵并不是抹杀差异。正如《周易·系辞下》所言:“天下何思何虑,天下同归而殊途,一致而百虑。”对于中国的哲学理念而言,中国的“天下”“天人合一”观念中,世界就是一个大一统的共同体。在这个共同体中,“同”与“殊”、“一”和“百”这种对立的范畴是相生相伴的,而在中国哲学体系中对立范畴比比皆是。比如《道德经》第二章:“有无相生,难易相成,长短相形,高下相盈,音声相和,前后相随,恒也。”对立范畴的和谐共生才是世界的平衡之道,亦是长久发展之道。体现在“天下观”“天人合一”的和谐的共同精神、“与人同者,万物归焉”的参与互动要求以及“和而不同”的共同体和个体的关系论断,在中国哲学体系中的论述非常详实。然而令人遗憾的是,这些理论在中国电影的现代化进程中却并未被凸显,在大量的西方理论话语冲击下被忽视了,但忽视并不是消失,而是渗透或内化成为中国电影创作实践和理论发展的文化基因。这也是共同体美学提出的重要理论基础,是形成共同体美学的内在驱动力。共同体美学在理论上承袭了这样的基因,具有了立足本土、放眼全球的电影发展视阈。在共同体美学的视野下,电影生态是完整的电影共同

体,在这个共同体中,任何一方都应当首先确立为电影的良性发展做努力的美学原则,而在此原则下电影主体创作个性、与观众需求互动畅通、对市场的呼唤做出回应,就为形成良好的循环沟通机制奠定了基础。

### (二)共同体美学理论来源之二:西方共同体理论

共同体美学的提出,亦有西方社会政治学的理论架构,电影理论研究中关涉民族认同、共同体建构多是运用了西方理论体系。西方理论中共同体的概念发展有一个过程,作为共同体理论的鼻祖亚里士多德就在其论著《政治学》中提出了“城邦共同体”的概念。值得注意的是,亚里士多德提出的共同体概念中核心是对“善”的追求。他指出:“所有城邦都是某种共同体,所有共同体都是为着某种善而建立的(因为人的一切行为都是为着他们所认为的善)。”<sup>⑧</sup>所以,在亚里士多德的共同体认识中,共同体具有权威性和崇高性,其核心是对善的追求,这与人的本性相和。

随着西方古代城邦的没落,随后工业社会的思想变迁,西方的哲学家更注重对个人的个体自由精神的追寻,共同体的概念受到了冲击,由此拉开了个人自由和共同体的距离。如黑格尔、康德、费希特等人在讨论共同体的时候,都将“个体存在”放在第一位。直至资本主义发展到近代,西方开始出现资本主义的精神危机,人们才又开始将目光放回到共同体的视野中,试图在共同体中找到精神依托。但个人自由和社会共同体意志之间的紧张关系一直就是被争论的核心。马克思在《德意志意识形态》中强调,“只有在共同体中,每个人才有全面发展自己能力的手段;因此,只有在共同体中,人的自由才有可能”。<sup>⑨</sup>这里的个人对共同体负有责任,而共同体则能保障人的全面发展。滕尼斯的共同体理论对电影界影响颇深,他将“共同体”从社会的概念中剥离出来,认为共同体与“社会”不同,是“拥有共同事物的特质和相同身份与特点的感觉的群体关系,是建立在自然基础上的、历史和思想积淀的联合体,是有关

人员共同的本能和习惯,或思想的共同记忆,是人们对某种共同关系的心理反应,表现为直接自愿的、和睦共处的、更具有意义的一种平等互助关系”。<sup>⑩</sup>他区分了共同体和社会之间的差别,形成共同体的是“本质的意志”或者说“自然的意志”,与人的个人体验与情感相关,意味着人类真正可持久的共同生活,是生机勃勃的有机体;社会则是理性意志的体现,是建立在暂时的表面的利益基础上的“机械聚合体”。社会中人与人之间的关系是契约、交换和算计的关系。在滕尼斯之后,安德森认为,现实世界并不存在有共同体的可能,共同体只能存在于想象中,是一种心理学上的社会事实。在《想象的共同体》一书中有这样的表述:“因为即便在最小的民族里,每个成员都永远无法认识大多数同胞,无法与他们相遇,甚至无法听说他们的故事。不过在每个人的脑海里,存活着自己所在共同体的影像。”<sup>⑪</sup>想象的共同体奠定了他对于民族认同是“特殊类型的文化人造物”的基调。鲍曼也认为,共同体给人以美好的感觉,但却是一个可望而不可及的世界。西方的共同体理论是共同体美学的有力支撑,对于共同体内部的建构,对于共同体从实在的城邦到想象的“文化人造物”的转化,对于共同体中个体与共同体的交互,共同体美学都有一定借鉴,这是其又一个重要理论来源。

### (三)中国经验:共同体美学的现实基础

之所以借用“中国经验”这个宏大叙事的概念来谈论共同体美学,就是因为共同体美学渊源的复杂性。改革开放以来,中国的电影研究知识体系中,既有中国传统文化的积淀也有西方文艺理论的冲击。然而中国文艺理论由于其体验性特征,理论表述显出孱弱的状态,以“中国经验”介入就是表述话语中受到忽视乃至遮蔽的维度。共同体美学的理论观念是中国的电影研究学者经历了本土文化理论的涵养、西方文艺理论的冲击,再加上中国电影发展的多种因素影响下形成的。以对电影民族化的讨论为例,从20世纪80年代开始,中国电影学者就努力建

构适合本土的电影理论和电影美学,就如钟惦棐在20世纪80年代解析中国的“西部电影”时所说的,“中国电影既不能用好莱坞模式,也不能用欧洲模式,即使中国今天还没有可称为‘中国模式’的东西,但也决不因此停止我们在这个方面的努力。而所谓‘中国模式’同样也不应该是封闭性的”。<sup>②</sup>这同样适用于中国电影理论的建设。20世纪80年代,面对西方的电影模式以及丰富的西方电影理论思潮的涌入,中国的电影理论研究一方面如饥似渴地吸收着基于西方话语发展起来的电影艺术理论知识,另一方面又深感西方艺术理论与中国电影之间的隔阂。1980年发表在《文艺报》的《关于电影民族化问题的讨论》引发了“民族化”热潮,其本质就是中国电影理论对于中西电影观念融合下的美学探讨。罗艺军指出:“电影作为一种最写实的艺术,可以说是最符合西方传统的美学精神的。”<sup>③</sup>可以看出,钟惦棐、罗艺军在探讨电影美学的时候,已经深谙作为中西方美学性格的不同,虽然电影是西方传入的艺术形式,但完全以西方的电影理论建构中国的电影美学并不合理,将中国传统美学兼收并蓄地融入电影美学之中才是可行之路。罗艺军指出:“电影艺术形式民族化的关键何在?我以为关键在于继承和发展中国传统的美学思想、艺术观。”<sup>④</sup>这种融汇创新并不容易。直至近年重建中国电影学派的声音再度响起,一代又一代中国的电影理论家一直在做这样的努力。求同存异、互动、开放性的共同体美学理论架构,正是基于中国电影发展和中国电影理论建设长期积累的结果。

艾布拉姆斯在谈论现实主义艺术的时候提出了艺术四要素的观念,其中世界或社会是一切艺术的出发点。从世界形态本身来看,已经发生了巨大的变化,由18世纪蒸汽机引发的工业革命之后而产生的世界经济革命变化,再一次发生了改变,工业社会的经济模式正在被全新的互联网社会所取代。中国社会经济结构的许多领域都呈现颠覆性改变,多少年牢不可破的行业格局也已经动摇。尤其是今年

“新冠”疫情的出现,我们已经开启了后疫情时代的生活。云直播、云开会、云授课、云办公、云购物等等,“云生活时代”已经来临,社会并没有因为疫情的隔离而完全停摆。电影作为时尚前端的文化工业产品,也已经深入到这样的一个时代中。互联网思维的主要特征就是互动,交互是重要的行为方式。“共同体美学”具有从总体上来把握电影艺术理念的逻辑特征,就是从个体走向对话与交流的“共同体”。共同体美学在价值观念上突出了“交互”之维,在本体研究上将电影创作放置于电影艺术活动这一整体的框架之内,在艺术创作上强调重构艺术世界时注重观众的反应与批评。中国电影日新月异的变化有目共睹,虽然近一两年开始稳步调整的态势,但近七万块的银幕数、六百四十多亿元的票房体量已经开始改变了世界电影格局。随着科技的发展,传媒技术和电影技术也突飞猛进,社会从读书时代到读图时代、再到数字化时代,人类想象力和创造力在高度发达的电影科技支持之下发展达到了前所未有的高度,电影形式从2D到3D,再到VR电影都在不断成熟。中国电影对社会的感知和对艺术的追求,通过影像独特的叙事方式传达出来。被称为硬核科幻的《流浪地球》以中国的思维方式构筑出全球视野的宇宙观。电影产业链条也日益丰富,产业规模已经开始形成,票房突破五十亿元的《哪吒之魔童降世》背后有六十多家制作团队支持,一千六百多位制作人员参与。从观影接受来看,观众与银幕的单向对话已经改变,除了影院观看之外,还能在随身轻巧的设备上完成观影行为,而观众对于影片接受不会停止在镜头结束的时刻。对电影的评价不仅会在个人的社交媒体上出现,还会在如“豆瓣”“猫眼”“格瓦拉”等这样的平台显示出评价价值,而口碑则会直接作用于电影的接受程度,对票房形成巨大影响力。中国电影发展带来的中国经验,是共同体美学的现实基础,就是在这样不断变化的电影生态环境中,电影创作面临着更多挑战,也更需要理论层面的支持。

## 结语

建构电影理论体系,是为当代电影在实践发展中提供一个可行的理论支撑。共同体美学的审美原则,是中国学者结合当下中国电影创作实践、中国经验以及西方文艺思潮对当代电影做出的思考。它正是适应思维突变的“互联网+”的当代科技社会的知识反应。未来已来,面对日新月异的电影发展,需要重新调整建立在电影艺术中审美创作主体、审美反映对象、审美接受这三者关系,共同体美学原则可以成为面向“互联网+”时代电影面貌的艺术原则。它注重电影叙事的人类命运视野,注重创作主体与观众之间的对话与沟通,注重审美表现的共通性。共同体美学与其他形式的美学原则及审美主张的反复对比碰撞中,会生成特殊审美表现并具有旺盛生命力。随着不断地细化和推进,它在中国当下的电影艺术理论格局中将占有重要地位。

### 注释:

①④[美]本尼迪克特·安德森《想象的共同体:民族主义的起源与散布》,吴叻人译,上海:上海人民出版社2011年版,第4页。

②[德]斐迪南·滕尼斯《共同体与社会——纯粹社会学的基本概念》,林荣远译,北京:商务印书馆1999年版,第65页。

③丁亚平《历史、国家认同与民族电影表现——近年主流电影的归根想象》,《当代电影》2008年第1期,第25页。

⑤王茹《解构想象的共同体——浅议电影〈色·戒〉》,《电影评介》2008年第9期,第26页。

⑥巩杰《解读“藏地密码”:当下藏地电影空间文化审美共同体建构阐释》,《当代电影》2019年第11期,第9页。

⑦马丹丹《流亡者的“想象共同体”:改革开放30年流亡电影的中产阶层意识》,《上海社会科学界联合会会议论文集》,2009年,第299-310页。

⑧李道新《构建“两岸电影共同体”:基于产业集聚与文化认同的交互视野》,《文艺研究》2011年第2期,第90-99页。

⑨支菲娜《刍探东亚电影共同体建构之可能及对策建议》,《电影艺术》2016年第1期,第77-82页。

⑩章旭清《论构建东南亚电影共同体的可能性》,《当代电影》2018年第7期,第92-96页。

⑪张鑫《浅谈“亚洲电影共同体”建构的符号意义》,《电影文学》2018年第11期,第34页。

⑫⑬陈刚、张早早《“脱域的共同性”:虚拟电影文化消费社区的形成及其亚文化》,《当代电影》2016年第9期,第50页。

⑭刘晓燕、罗弋翔、张锐《漫威IP中国粉丝社群网络共同体发展的历时研究》,《中国电影市场》2019年第8期,第21页。

⑮饶曙光《电影〈红色土司〉:羌族英雄与民族共同体》,《中国艺术报》2019年12月16日第6版。

⑯饶曙光《构建中国电影“共同体美学”》,《甘肃日报》2019年10月23日第10版。

⑰饶曙光、张卫、李彬《构建“共同体美学”——关于电影语言、电影理论现代化与再现代化》,《当代电影》2019年第1期,第4-18页。

⑱饶曙光《〈我和我的祖国〉:全民记忆、共同体美学和献礼片的3.0时代》,《中国电影报》2019年10月23日第2版。

⑲饶曙光《〈流浪地球〉与“共同体美学”》,《中国新闻出版广电报》2019年2月20日第8版。

⑳鲁同群注评《礼记·礼运》,南京:凤凰出版社2011年版,第100页。

㉑[英]齐格蒙特·鲍曼《共同体》,欧阳景根译,南京:江苏人民出版社2003年版,第2-4页。

㉒(宋)程颢、程颐《二程遗书》,潘富恩导读,上海:上海古籍出版社2000年版,第165页。

㉓(战国)吕不韦《吕氏春秋·贵公》,刘亦工校译,武汉:崇文书局2007年版,第5页。

㉔(宋)朱熹集注《四书集注·孟子卷之四·离娄章句上》,长沙:岳麓书社1985年版,第346页。

㉕[古希腊]亚里士多德《政治学》,颜一、秦典华译,北京:中国人民大学出版社2003年版,第1页。

㉖[德]马克思、恩格斯《德意志意识形态(节选本)》,中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译,《马克思恩格斯选集》第一卷,北京:人民出版社1995年版,第119页。

㉗同②,第2-3页。

㉘同①,第6页。

㉙钟惦棐《为中国“西部片”答〈大众电影〉记者问》,《钟惦棐文集(下)》,北京:华夏出版社1994年版,第604-606页。

㉚罗艺军《风雨银幕》,北京:中国电影出版社1983年版,第15页。

㉛同⑩,第5页。