



# 审美的实践逻辑 ——关于电影工业美学的社会学再阐释

○ 袁一民

**摘要：**关于中国电影工业美学的构建讨论目前已经成为电影美学研究的热点问题，陈旭光从中国电影工业生产的三个层面：生产内容，工业化和标准生产流程提出了关于中国工业电影美学的具体概念内涵和框架主张。针对这三个层面的内容，本文以社会学家布迪厄的场域、资本和资本所构成的社会实践理论对其进行再阐释，力图考察该美学体系作为中层理论在研究国家、社会和电影生产场域内不同关系的相互作用，以此形成对中国电影工业美学体系的跨学科认识，同时尝试为文化社会学介入电影美学的研究提供一个可操作的理论范式和分析路径。

**关键词：**中国电影工业美学 场域 惯习 文化资本 公共领域

## 一、前言：一场关于中国电影工业美学未完成的学术争鸣

近期关于中国电影美学的讨论与争鸣已经为中国电影学界所关注，北大学者陈旭光基于此前学者的思考总结，在对新时代中国电影工业发展和美学研究的

基础上提出了中国电影工业美学体系概念，并对其进行了一系列阐述。在他的《电影的工业美学原则和创作现实》<sup>[1]</sup>一文中阐述了该概念提出的背景和目标，即在当代电影创作环境中，电影生产应该体现工业社会下艺术和商业的融合特征，实现电影审美表达和观众审美接受的边际效用最大化。在《新时代中国电影的

“工业美学”:阐释与构建》<sup>[2]</sup>一文中，作者对这一概念的认识在前文基础上有了更明确的目标靶向，把中国工业电影美学的构成原则和解释层级予以确认。随后，学者李立就这一概念的逻辑发生和内涵外延的界定和陈旭光展开了学术争鸣。他认为这一概念的提出在社会动机和学术动机上主要是因为目前中国电影理论和学者在用电影理论对电影实践进行观察、分析和指导方面受到国家、学界、导演个人不可调和矛盾的掣肘，无法用“一种原创的、思辨的、富有高度的启发性质的理论”态度和解释框架来对这一理论体系进行全面解释，而倾向于采取一种“折中、调和、矛盾、妥协的心态”<sup>[3]</sup>，继而以一种中间价值，似是而非的委婉评价体系替代审美的理论研究逻辑路径，最终导致该概念变成一个漂浮的观念性概念，从某种角度来说不具有再深入学术研究的可能性。

针对李立的激烈批评，陈旭光在《电影工业美学再阐释:现实，学理和可能拓展的空间》<sup>[4]</sup>一文中进行了回应。他指出，中国电影工业美学的构建是基于艺术与商业二元对立的解释目标下，在继承艺术史发展历史语境中，工业美学这一成熟理论概念的基础上，结合中国目前电影发展的社会环境，总结中国改革开放四十年中国电影生长的自身逻辑提出的一个具有学理性的概念，并再次对该概念的体系予以明确界定。

通过对围绕“电影工业美学”这一研究问题的梳理，不难发现，陈旭光在思考这一理论学术框架的时候，视角非常多元。但是在该理论解释体系中，研究不足也似乎显而易见：中国电影工业美学的理论发生环境解释稍显不足，继而引发理论体系中对主要关系的解释说服力有待提升；在理论争鸣中对于李立的质疑未能一一对应澄清导致对该理论的建构逻辑认识存在进一步厘清的必要；对于电影工业美学理论和美学实践的相互影响由于文章篇幅所限，进一步的学理阐释仍需深化和明确。

基于以上思考，本文结合社会学家皮埃尔·布迪厄(Pierre Bourdieu)的场域理论(Field Theory)，惯习理论(Habit Theory)和文化资本理论(Cultural Capital)

Theory)所构成的社会实践理论对陈旭光的“中国电影工业美学”理论体系和逻辑框架进行再阐释，并将该理论放置于中国电影工业发展的历史社会背景下，通过对电影生产场域内部矛盾关系进行观察，提炼和总结，采取社会文化批评的方法，对目前中国电影出现的新现象和新问题，进行更加明确的学科对比研究和理论贯通解释。

## 二、问题的提出：寻找中国电影工业美学的实践场域

### (一)中国工业电影美学的概念内涵与呈现

在陈旭光的理论提出之前，围绕电影工业美学的雏形理论已经被探讨过多轮。工业美学的概念最早可以追溯到20世纪初期包豪斯学派(Bauhaus School)对建筑的美学功能思考。该学派受到当今艺术思潮和社会文化的影响，将艺术设计中人文感性的抽象艺术表达以一种基于工业生产的实用美学体验进行取代，在技术、经济和功能的美学理性探索中予以侧重，开创了生活化、实用化美学的先河。<sup>[5]</sup>这是一种典型的将工业审美进行观念化创作的研究态度，将工业化从社会生产模式中抽离出来，在审美观念创作上进行实践的指导方法。保罗·苏里奥(Paul Souriau)第一次尝试使用“工业美学”<sup>[6]</sup>(Industrial Aesthetics)的概念，明确指出功能性的审美是美学的显著构成基础。法国电影理论学者马塞尔·马尔丹(Marcel Martin)也谈到，“电影是一项企业，也是一门艺术。是一门艺术，也是一种语言。是一种语言，也是一种存在”<sup>[7]</sup>。同时，诸多电影艺术学者将目光从单纯的电影工业研究转入到对电影工业和美学表达的融合分析，并提出将中国电影工业化作为一个历史社会背景研究参照体系，在电影创作环节植入工业化的元素，按照国际标准化制作流程，目标是提升电影工业水平，实现其产业竞争力和国际影响力，并以此提炼中国电影工业美学的相关特性。<sup>[8]</sup>

目前，工业电影美学的概念内涵依然处在不断争



鸣的过程中。饶曙光在研究中谈到新时代电影工业美学的概念是以“高概念，高技术和高预算”<sup>[9]</sup>为特点，在继承美国电影工业制作范式和分类基础上，对私人情感和体验进行弱化，以工业标准化生产流程为理念，兼顾电影艺术和商业的统一，实现电影商业利润追求和艺术美学主张的均衡协调。紧接着陈旭光对工业电影美学的概念进行了进一步的说明。他认为电影工业美学在尊重艺术创作规律的同时应该遵循工业生产流程的操作规范，用一种理性的、兼容的创作态度来取代以往电影创作中过于感性的艺术风格，以更加平和、标准化的创作方式来实现商业价值和艺术表达的一致性。<sup>[10]</sup>同时，陈旭光认为电影作者应该以一种“体制内的作者”<sup>[11]</sup>的创作身份来重新审视自身，将创作态度进行约束，按照工业制作流程的机制予以适应和配合。至此中国工业美学电影概念在电影学界研究领域有了一个较为清晰的定义。

围绕着电影工业美学概念的确立，近年来一大批符合电影工业美学审美原则的电影也在不断涌现。《战狼2》《羞羞的铁拳》《妖猫传》《前任3：再见前任》《建军大业》《红海行动》《流浪地球》等影片均获得不俗的票房。这些电影在内容文本上，其内在审美追求兼具适合多数观众口味的广泛性一致性和艺术美学的独特性，在前期对剧本的创意，中期整体策划和后期实施阶段均注重借鉴西方电影中“品味的工业化”<sup>[12]</sup>(Industrialization of Taste)原则；在技术和工业制作流程层面，这些影片关注现代化全球语境和学习估计先进技术制作手段，追求视听语言的科技高承载



图1 电影《建军大业》剧照

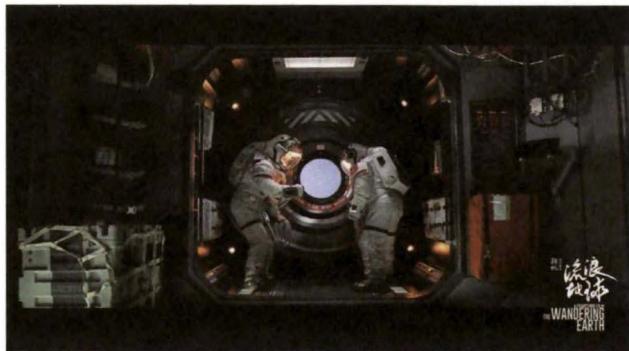


图2 电影《流浪地球》海报

性；在制作流程中，它们均以电影的制片人中心制为产业化统筹运营规范，严格按照电影工业的标准化和规范化程序设计完成电影产业链的各项分工指标要求。这批具有电影工业审美特色影片的出现，标志着中国工业电影在不断产业升级的过程中已经初步具备规模化和体系化的特征。

## (二)中国电影工业美学的场域构建

围绕着中国电影工业美学概念的逐步确立，相关的研究和争鸣自然将电影工业美学的问题指向一个理论发生学的问题，到底电影工业美学的发生场域在哪里，哪些关系参与了电影工业美学的场域争夺，他们之间的互动关系是通过哪些关联理论构建的？在解释这些问题的时候，社会学和电影学的融合视野和理论对比提供了很好的研究范式和探索路径。

与传统的艺术学个体审美认知理论体系不同，美学从产生以来，在社会学研究领域中一直被认为是一种精神的实践形式。这种实践形式的活动场域并不是传统社会学意义上的物质生产领域，而是存在于我们的观念主体，意识形态的美学实践领域里。因此，如果电影工业美学被认为是观念和意识形态的实践结果，那么在社会学视阈下对其研究的立足点则是一种社会现实的意义形式。正是从这个美学的社会结构认识论角度出发，我们将电影工业美学的研究范围进一步确定在社会实践框架中，通过研究其内部的各种构成关系，实现对该美学体系内涵的辨析和再阐释。

社会学家布迪厄认为在人类物质和精神实践过程

中，“场域”(Field)是一个重要的观念，社会这个“大场域”下，科学、艺术、经济、文化等等作为“子场域”都参与到由社会关系所构成的场域的环境中<sup>[13]</sup>，形成了具体的社会实践行为。因此，具体的“人”<sup>[14]</sup>的精神实践伴随着个体对文化感知的审美，美学发生场域对于理解中国电影工业美学无疑就具有举足轻重的意义。因此，我们将中国工业电影美学的发生场域和其外部关系进行分解，可以按照社会结构下国家权力、社会实践、电影生产等三个场域进行思考，进而从电影生产以及共生的电影美学的微观场域解析出三对竞争关系(见表1)，它们分别可以是：文化资本与经济资本的关系；审美主张与审美接受的关系；国家意志与个人表达的关系。但是在分析这三对关系的时候，我们需要首先对工业化生产与电影生产的关系进行辨别，以确认工业化生产是作为实践背景抑或是实践内容参与到电影生产过程中，进而明确工业化生产和电影生产是否也是一对参与到了不同场域权力角逐中的竞争关系。



表1 关于电影工业美学的场域划分

### 三、电影工业生产的实践模式：分立与融合

首先，工业化生产和电影产业的发展有着明确的关系，无论学者饶曙光还是陈旭光对于这一问题的态度都非常清晰。在他们的举例中，《战狼2》《红海行动》《地球最后的夜晚》等电影都是近期中国电影

工业化生产的鲜明例证。因此，通过对近期中国电影工业的考察发现，电影作为文化产品越是符合工业生产的特征，其美学的功能愈加突出。法兰克福学派(Frankfurt School)代表人物西奥多·阿多诺(Theodor Wiesengrund Adorno)<sup>[15]</sup>认为，工业文化产品对美的内涵赋予使美学发生环境成为一个封闭容器，在其内部，规则、象征和符号具有高度的自主化倾向，人作为实践主体在这一封闭的空间中被赋予了特定文化逻辑的认知能力，并可以渗透到其他社会行为领域中，正是基于这个原因，美的形式和审美意义不断地产生与拓展，进而对包括电影在内的文化产业发展具有促进作用。从这个意义上来说，阿多诺对工业化生产的文化生产的态度是明确的，他既认可工业化生产作为历史背景参与到文化生产中来，又对工业化在文化生产中的自我封闭和误导传播作用持有否定态度。这种态度与法兰克福学派对大众文化的意识形态批评导向一脉相承，它明确回答了一个无关文化批评的重要问题，工业化生产和文化生产逐渐走向意识形态主导下的同质性社会实践形态，其根本原因是两种社会实践态度的融合，让工业生产参与到电影生产，成为新的文化生产模式，这种模式恰恰提供了不同于以往的电影美学空间。

其次，在工业化与电影美学关系的讨论中，我们需要将工业化的概念予以确认，陈旭光文中的工业化指社会工业化和全球工业化，而非是特指文化工业化。文化工业化的概念在阿多诺和马克斯·霍克海姆(M. Max Horkheimer)对大众文化的批判中已经表述清晰<sup>[16]</sup>，文化工业化是资本主义文化商品制造过程中单一化、制度化和程式化的生产结果。这种程式化的生产让大众文化对阶级的自觉和反抗有着严重的负面影响，对艺术审美具有庸俗化的诱导作用，严重抹杀了文化审美的丰富性和多样性。在社会工业化和全球工业化浪潮中，艺术的表现性呈现出多元模式，前文所谈到的电影工业化生产模式不仅让作为文化产品的电影具有商业价值，而且赋予了它在艺术表达上的社会特征。因此，工业化社

会的时代，电影工业美学和片面追求利润最大化的电影商业美学有着显著的不同，前者在工业流程作为手段的同时，其新衍生的美学特征兼顾了社会思考和理性实践。

再次，工业化生产与电影美学的实践关系上，布迪厄的场域理论帮助我们重新审视了电影美学场域内，工业化生产作为一个独立的社会实践行为，其所处的位置究竟在哪里。布迪厄非常反对在场域解释中运用二元对立的视角进行思考，即主观动机和客观规则所构建的二元认识论束缚，提出一种“参与性的对象化”观念并对场域实践予以解释和行动指导。二元对立的认识论在中国电影美学实践中可以归结于电影创作所构建的艺术审美原则与工业生产实践中所追求经济利润最大化的生产规则之间的矛盾，这种矛盾的调和也是陈旭光致力于构建该美学体系的初衷。在社会实践中采取布迪厄所提出的“参与性的对象化”(Participatory Objectification)<sup>[17]</sup>研究方法可以规避这种两难境地，具体到中国电影与工业化的关系上来，就是工业化生产既作为电影美学的历史社会背景，又作为其生产过程的实践场域，对二者的构建关系进行并列考察，最终形成电影工业考察的形式和内容对象。通俗一点来说就是在中国电影工业场域的考察中，既考察工业化生产作为实践背景，中国电影美学是怎么受到它的影响；又应该考察工业化生产作为实践形式，如何共同参与到中国电影生产实践过程中，缔造新的电影工业美学实践的结果。

因此，对于工业生产和电影生产来说，在工业化生产的社会背景下，工业化生产实践和电影生产实践正在走向融合，从而产生出电影工业美学的实践结果。中国电影工业化的路径并不是简单地将电影工业化，而是站在产业发展的角度去思考电影工业发展过程中有没有足以支撑起产业化的美学内容和美学形式，这种内容和形式的关系如何，继而在电影工业美学的角度思考如何达成完美的平衡来实现电影生产和艺术表达的统一。

#### 四、电影工业生产的实践工具：经济资本与文化资本

为了回答上述问题，陈旭光在他的文章中针对电影工业美学的二元对立性进行分析，艺术性和商业性这对看似不可调和的矛盾在电影工业美学的审美原则框架下，可以以一种折中的方式向美学中轴进行移动，最终达到一种包容的美学平衡。但是这种美学平衡的达成要求电影生产不仅需要社会实践条件，还需要资本的积累。按照布迪厄的理解，文化产品中存在一对资本条件，即经济资本(Economic Capital)和文化资本(Cultural Capital)<sup>[18]</sup>，这对资本存在的目的就是为了价值创造和文化积累。对这两种资本的比较，可以让电影工业产品作为资本的属性更加清晰，他们之间的关系恰好解决了我们对电影工业美学二元调和论的认识问题。

参考卡尔·马克思(Karl Heinrich Marx)在《资本论》中的解释，资本是凝结在商品中无差别的人类劳动，作为再生产条件能产生剩余价值。布迪厄将这种理解在场域理论里进行了发挥，他认为场域中的社会关系彼此之间的竞争和力量对比就是各类资本之间的角逐和争斗，资本斗争既是手段又是目标，按照资本的形式可以划分为经济资本也叫元资本，社会资本和文化资本三种形式。社会学家乔纳森·特纳(Jonathan H. Turner)对文化资本的解释为“那些非正式的人际交往技巧、习惯、态度、语言风格、教育素质、品味与生活方式”<sup>[19]</sup>。特纳的表述已经将审美纳入文化资本的考察范围内，而布迪厄在自己的表述中，用到了“惯习”对文化资本进行了具体说明，也将社会审美功能纳入惯习的概念内涵中。

布迪厄的场域、资本和惯习共同构成了他对社会实践的理解，其中文化资本无疑是对他社会结构解释中最精彩的部分。在他看来，文化资本可以分为三个部分：个体状态、产品状态和制度状态。具体到中国电影工业生产的场域内部来说，主要对应的是前文提出的三对竞争关系：在文化资本的个体层面来说，是

基于个体审美主张和审美接受的关系问题；在文化资本的产品层面上看，是电影工业中商业价值和审美积累的关系；在制度层面上，是国家作为电影的意识形态审查和引导机构和电影创作本身的机制和美学规律之间的关系。电影成为工业化产品以来，众多学者对其艺术和商品的功能性的讨论就没有间断过，其中伯明翰学派(Birmingham School)和法兰克福学派的学者们对电影作为大众文化的批评最有代表性，他们认为，在精英文化和大众文化的分野下，电影的艺术审美态度必然具有阶层分隔性。但是，正是因为工业化电影产品在文化资本所倡导的宽泛而同质的社会价值引导下，流动于各阶层底部，在一定程度下抹杀了阶层之间的“文化堕距”(Cultural Distance)，形成了电影工业生产新模式下不同阶层审美认识的调和折中。

我们在考察中国工业电影美学的过程中，电影作为文化产品，具有经济资本的特性，已经成为学界共识。电影产品的逐利性是为了推动电影产业的向前发展，提升电影产业的制作和管理水平，在世界电影产业中增加竞争力和话语权。另外，这些功利性的生产活动必然带有超功利性的诉求，这种诉求是文化作为产品的本原出发点，文化对于精神世界的反映，解放“人”生命体验中的理性部分，宣示着“人”在社会强制分工中摆脱束缚寻找“自然的”感性经验<sup>[20]</sup>，同样也是美学探索的目标。正如布迪厄在他的访谈录中谈到的“对于商业利润最大化的追求是从实践的阶级认定上最显著的特征，但是一旦这些被认定为实践阶级在文学艺术的超功利的目标追求方面不具备热情的态度，他们的实践身份同样不能够被确认”<sup>[21]</sup>。

在这个意义上，电影作为文化资本产品形态的功利性和超功利性在某种程度上也解释了电影工业化生产视角下主观主义和客观主义二元对立的矛盾调和。既然电影产品同时兼备这两种属性，在电影工业美学体系下，是否再有必要把两者对立进行讨论，可否换一个视角，将二者的关系放入美学体系中进行观察、思考，采用“参与性的对象化”<sup>[22]</sup>的方式进行再研究。

那么电影作为文化资本，必然有再生产的可能性和必要性，这一再生产的过程在中国社会中是怎么进行的呢？主要通过两种途径实现，即文化流动和文化教育的方式。

陈旭光总结中国20世纪艺术史发展范式的研究中，提出了“外来与本土、传统与创新”的主题研究范式，这个范式的提出也正是在某个方面回应了电影文化资本在交流传播过程中的再生产问题。文化流动是指文化资本在不同地域内通过主体转换进而产生的文化传播现象，也就是说文化资本的传播需要符合产品流通和文化传播的要求。在这个视角下，传播学家哈罗德·拉斯韦尔(Harold Lasswell)提出的“五传播形态”生动地描述了文化传播的构成要素并指出这种传播方式是基于人类社会交往的关系活动而存在，具有深刻的社会和历史条件。在今天的全球社会历史条件下，中国电影产品的文化流动受到全球社会分工和社会化大生产的影响，具有鲜明的文化资本流动特征，这些特征或许可以解释在今天的电影工业美学构建过程中，工业生产技术的条件和程式为什么需要纳入美学的重要发展条件考虑中。在全球社会工业化的潮流下，文化资本的流动呈现出的特征主要包括：文化资本需要以强大的经济实力进行支撑，参与到全球文化竞争的态势中；强势文化主体的文化产品，需要通过其价值附属物文化产品进行全球文化主导权力的争夺；先进文化主体的先进文化产品需要利用先进的传播手段，进一步巩固其文化竞争优势地位。因此，中国工业电影作为文化产品是在中国文化意识形态的主张下参与全球竞争，在文化流动上具有鲜明的文化再生产特征。具体到文化流动和文化资本的再生产过程，我们可以认为文化资本的流动增加了文化主体的文化产品价值和再生产的能力，进而形成了中国独特的电影工业美学特征，具体表现为：

首先，中国电影工业借鉴美国先进的工业生产管理和营销能力，在全球工业化的格局下，创造更大的文化产品需求空间和竞争空间。例如中国电影《英雄》《长城》《霍元甲》等在美国票房的异军突起，

在一定程度上归功于这些电影对美国好莱坞工业电影生产模式的借鉴和创新。其次，中国电影工业体系下，充分利用全球稳定和发达的经济资本，在很大程度上保证了电影产品的产业链支付能力，在电影生产的人力资本保值上也间接作用于电影工业的生产元素，提升了电影工业的整体水平，不断促进文化资本再生产的能力。例如，目前较多的中外合资影片在利用国外资本对中国电影工业市场的探索方面取得了积极的效果，虽然像《巨齿鲨》(The Meg, 2018)和《金蝉脱壳2》(Escape Plan 2: Hades, 2018)等代表性电影仅取得较一般的票房成绩，但是对这种跨地域、跨国家的电影经济资本合作模式应该予以正视和鼓励。最后，借鉴发达国家文化主体的电影工业制作流程为完善我国电影市场经济机制提供了积极的视角，工业制作流程的完善将电影工业进行更加完备细化的分工，并根据它在产业链上每一环的电影编码优势能力，在突出文化主体性的同时，建立良好的电影工业利益分配机制，电影产品的利润分配在未来不再是小部分参与人员的红利分配，而是通过帕累托最优(Pareto Optimal)的策略在文化产品打造的全流程进行匹配，从而进一步为电影工业在文化流动下的相关价值公允予以引导和优化。

在文化教育上，陈旭光在文章中多次谈到大力发展电影教育，加强对青年电影生产者电影教育的机制和体制等问题。具体到本文讨论的核心问题上，就是电影教育对于中国电影工业生产的影响是什么，如何参与到电影工业的再生产中，如何对中国电影工业美学审美进行架构等问题。布迪厄曾经提出了一些有创见性的解释，主要是从“惯习”(Habitus)角度出发进行研究。布迪厄认为，惯习是在不同场域的活动实践主体人通过劳动创造和社会分工，在积累自己的文化资本和经济资本的同时，形成了一套对世界的理解系统，具有稳定性和可转换性。<sup>[23]</sup> 惯习在电影创作过程中可以表达为商业惯习和艺术惯习。商业惯习就是对于电影制作、发行、营销等流程的熟悉程度和操作习惯；在艺术惯习的理解上我们可以视作为导演的艺术

风格和审美表达模式。一旦这种惯习进入到中国工业电影场域中来的话，在更加微观的电影教育场域内，就发生着深刻的作用。电影创作和生产知识的积累和更新在这个场域内不断传递给青年导演，基于其原有自身知识体系被不断升级和更新，他们一旦进入社会物质实践领域，这些知识反过来又对其实践进行指导，更新原有教育体系中的知识结构，形成知识的循环生产，实现了文化资本的再生产过程。自2013年起，中国电影总局每年两次陆续派出乌尔善、张一白等导演到好莱坞专门的导演培训机构学习，从导演回国后的讲述来看，好莱坞先进的工业制作流程带给中国新锐导演诸多反思。

正因为电影教育的发展，中国电影创作和生产的惯习在电影工业化视角下得以转变，因此深刻影响着中国电影工业审美模式的发展和转变，该体系的研究也更加具有迫切性和现实意义。

## 五、电影工业生产中的审美实践：主张与接受

在中国电影工业美学体系下，审美主张和审美接受是一对无法回避的问题，其焦点在于中国电影工业美学体系下电影创作者的符号编码体系是否能够被电影观看者所接受和认可，审美主张和审美接受如何共同参与到社会审美实践中去。陈旭光关于该问题的讨论主要是侧重于文本、剧本分析，也就是内容层面进行解释，即内容的接受性问题。但是涉及内容传播和接受主体彼此关系的问题，他在研究中还未进一步涉及，同样场域理论为解释该问题提供了一个很好的理论视角。

在电影生产场域内分析这对关系的时候，需要就电影美学传播者—电影创作主体的社会职能转换问题进行讨论。我们通常认为第五代导演为首的导演群体在电影美学风格中具有卡尔·曼海姆(Karl Mannheim)所界定的现代社会人文知识分子的特征<sup>[24]</sup>：他们在某种程度上被赋予价值意识形态的主体形象，通过影视作品对社会形势予以分析，对社会问题进行揭露，

对社会道德予以歌颂，对民众予以引导和教育。与此同时，他们身上所承载的理性光环和道德威权被视为普通民众的理想希望，他们和其他从事文化产业的代表人物一样，超越了自身所在场域的局部关怀，而倾心于对普遍价值的思考，共同真理的探索和时代趣味的倡议。例如第五代导演的共同特点正是基于社会反思和民族寓言的共同表达，因此具有其电影代表作品审美的整体一致风格。但是在工业化的今天，在技术力量和信息手段普及的现代社会，他们所宣导的知识逐步被价值化引导，即这些知识和普遍价值是否能够在观众的日常社会实践中产生和创造价值，可否被转化为个人认知体验中的稀缺和独有产品。如果答案是否定的，这些普遍价值在电影传播过程中被其他信息化载体取代的可能就更大，人们自然对这些知识和意识形态的传播采取一种漠视或模棱两可的接受策略。在今天，这些电影审美的传播者需要正视的问题是，随着高等教育的不断完善，随着文化产业的不断发展，随着社会知识化的不断演进，这部分知识分子逐步走向包括物质文化生产和精神文化生产的第一线，他们的身份是一个逐步从以前的知识分子转向社会知识人的过程。在这个过程中，感性—技术—生产—科学的顺序被颠倒过来，成为科学—感性—技术—生产的顺序，这个顺序的创新排列需要电影审美主张将目光从以前个人感性审美讨论的理性发展问题回归到审美的社会实践态度问题上来，将自己的创作放在社会产业发展的潮流中去，用一种参与式的科学态度和理性的实践态度回应电影产业发展中的审美取向和价值态度问题。

在审美接受者这一方，电影观众对审美的接受体现了哈贝马斯关于“公共领域”(Public Area)的社会空间的研究认识。公共领域的概念在本文中是对布迪厄场域在公共诉求和公共认知价值讨论问题上的一种学术补充，回避了布迪厄在场域问题中基于社会位置和惯习认知对于文化接受客体笼统划一的价值判断，而将目光触及到美学接受个体的不同经验价值取向。<sup>[25]</sup> 在这个公共领域内，电影观众

参与在作为固定话题的影片放映中，对电影的美学意义进行欣赏并在放映结束后在媒体平台进行批评。值得注意的是，在电影作为公共领域介质传递审美主张的时候，观众对审美接受不必和审美主张相统一并形成共识。正如肯尼斯·塔克(Kenneth H. Tucker)指出的那样，“行动的公共领域是一个流动的、脆弱的领域，关于想象的新政治学、僭越、本真或者游戏般的集体行动是其核心要素”<sup>[26]</sup>。在工业社会中，人们既要顺从于理性的秩序，又要释放自己作为感性个体的情感与想象。在这样的公共空间中，人们在接受美的过程中重新审视自己的人性和本真，实现艺术审美的价值判断，以达到公共领域对个体的宽容与和解，实现人在社会生活精神实践中的美学体验，就是以电影为介质的公共空间存在的价值。汉娜·阿伦特(Hannah Arendt)曾强调说：“公共领域是为个性而保留的，它是人们能够显示出真我风采以及具有不可替代性的唯一一块地方”。<sup>[27]</sup>

一旦电影工业美学对审美主张和审美接受的不一致性予以了肯定，审美的传递在现实社会中必然遭遇美学传播意义上的结构性冲突。这种冲突超越了社会阶层，是美学传播机制的冲突，也是工业社会下对于电影美学的商业和艺术价值的平衡要求。两大美学传播主体内部形成了各自的一致共识后，传播结构的冲突又必然导致电影工业美学在两大主体之间的折中妥协，既要满足传播者的审美态度，又要适应观众的审美要求，向一个审美的中轴线慢慢推进。这个中轴线就是陈旭光所认为的电影工业美学的中和平衡尺度，具体表现就是陈旭光所认为的电影导演风格的不太彰显，以体制内的作者身份弱化感性、自我和私人的美学表达，取而代之的以理性、标准和规范的审美趣味进行电影创作，以获得最大电影群体的普遍认可，实现其在电影观众的公共领域内具有话题的设置权利和美学表达的机会。这种向美学平均化中轴转移的结果也恰恰因为在大众化和平均化的美学传递上并不具有超美学的功能，因此回归于社会观察和实践的审美主张往往更需要借助高科技试听技术来呈现

其纷繁复杂的影像奇观，用来传达在生活哲学中的普遍真理，并以一种迅疾的传播方式让观众体验到植根于社会的想象力被消费后的感官快乐和欲望释放，最后就这种审美体验在公共领域形成强烈的讨论和持久的话题。

## 六、电影工业美学的权力主导：国家意志与个人表达

在这场争鸣中，围绕国家电影理论和电影工业理论的话题充满了浓烈的艺术哲学思辨色彩。陈旭光指出，两个理论都是具有历史社会多种因素决定的，但是中国工业电影美学是一种中间层面的研究。关于这个问题，布迪厄在《重新思考国家》(Rethinking the state: Genesis and structure of the bureaucratic field)一书中明确提出，“尝试着去思考国家，很有可能为一种国家思想所俘获，也就是用国家所产生和保证的思想范畴去思考国家，进而误识了国家的深层真相”。<sup>[28]</sup>布迪厄延续他对场域的思考逻辑，将国家意识形态和个人认知关系进行了对比，在场域内部对这一对关系进行审慎的思辨。

在社会场域中，国家是经济资本的集中持有者，决定了国家对意识形态、经济发展和社会规则的主导力量，其中的对话和争辩是在国家主导的游戏规则下温和地进行，并在一定程度上对社会场域内的游戏规则进行补充，调整和修订。社会场域中国家作为权力主体在行使权力的过程中必然会溢出到社会场域的子系统中，包括电影场域和更加微观的电影工业美学场域中。国家意志的体现在该场域虽然不及社会场域随处可见，但是依然参与到权力竞争过程中，权力的竞争力依然不可撼动。按照布迪厄的场域竞争理论，既然无法撼动作为社会游戏规则制定的国家权力，那么参与主体之间谁获取到国家权力的支持，自然谁容易在场域竞争中胜出。因此陈旭光提出“在电影工业美学的建构中，国家层面的顶层设计是不容忽视的内容”<sup>[29]</sup> 的观点可以需要

被重视。《湄公河行动》《战狼2》和《红海行动》中对国家利益的宣示和公民利益的国家安全理念即是国家电影机构对这一类军事题材审查中国家意识形态的目标指向，这些题材作品的热播是电影生产场域内国家意志表达胜利的最好证明。国家权力在电影生产场域内还体现在国家对于符号权力的垄断性，这种符号权力就是对于电影工业生产、电影工业内容、电影工业流程、电影教育和电影学术团体的资格授予和规范引导，一旦对这种符号权力质疑和反对，场域排斥效应(Field Rejection Effect)立即生效并将质疑者驱逐出场域以外，其电影内容和评论尚无法传播，遑论其电影的审美性表达。

在艺术家的个人层面，除了艺术作品的意识形态会受到国家意志的引导和规范以外，他们在电影生产场域中，依然被看作是处于支配地位的从属主体，即支配者。当他们所拥有的文化资本权力足够让他们在电影场域有发言权的时候，他们基于个体的观念，意识形态和价值准则在国家意志的认可下，可以自由地发声，并和其他支配者争夺艺术审美的主导权。当然，这种建立在文化个体上的审美表达仅可能在电影生产场域出现审美话语权争夺的情况，再次诠释了电影工业美学研究体系注定是一个中层理论，很难进行宏观理论构建。

## 总结

布迪厄的文化实践理论从建立之初就被表述为一个开放性的理论框架，需要后继学者不断地整理和完善。陈旭光所提出的中国电影工业美学理论也被他认为是一个包容和发展性的理论框架，在审视这个框架的同时，需要跨学科的意识和观念不断补充更新和充实。因此在二者之间，利用社会学的视角建立逻辑解释体系的尝试无疑具有创新性和挑战性。同时，无论是社会学大师布迪厄还是艺术学研究者陈旭光都提倡在理论研究过程中回归社会、回归实践，在动态和多维度视野审视理论的发展和方向。这不仅为中国电影

工业美学理论的验证和阐释提供了交叉学科背景的指引动力，同时也为文化社会学的未来发展提供了艺术

理论参与的空间和可能。▲

(责任编辑:刘洋)

#### 注释:

- [1] 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(01):99-105.
- [2] 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,2018,25(01):18-22.
- [3] 李立.电影工业美学的批评与超越——与陈旭光商榷[J].浙江传媒学院学报,2018,25(04):93-98,145.
- [4] 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,2018,25(04):99.
- [5] 金秋野.1955:勒·柯布西耶不在美国[J].建筑师,2007(06):91-96.
- [6] 陈旭光.论改革开放四十年中国电影的美学重构与文化流变[J].浙江传媒学院学报,2018,25(05):11-19,133.
- [7] (法)马塞尔·马尔丹著.吴岳添,赵家鹤译.电影作为语言[M].北京:中国社会科学出版社,1988 : 102.
- [8] 2017年12月,北京大学艺术学院举办了“迎向中国电影新时代——产业升级和工业美学建构”学术论坛,学界对“电影美学”的工业化走向基本形成一致判断。
- [9] 饶曙光,李国聪.“重工业电影”及其美学:理论与实践[J].当代电影,2018(04):105.
- [10] 陈旭光.新时代中国电影工业观念与“电影工业美学”理论[J].艺术评论,2019(07):7-15.
- [11] 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,2018,25(01):21.
- [12] (法)奥利维耶·阿苏利著.黄琰译.审美资本主义——品味的工业化[M].上海:华东师范大学出版社,2000.
- [13] 黄敏.生活形式与场域游戏——从维特根斯坦到布迪厄[J].中山大学学报论丛,2000(05):131-134.
- [14] 指是从康德的抽象的道德个人向社会实践发展的具体的,存在于社会关系中的马克思美学下的“人”。
- [15] 陈学明.社会水泥——阿多诺、马尔库塞、本杰明论大众文化[M].昆明:云南人民出版社,1998 : 107-120.
- [16] (法)阿多诺著.戴耘译.艺术与社会[J].文艺理论研究,1988(03):93-97.
- [17] 按照布迪厄的解释,参与性的对象研究方法就是将研究主体和研究对象进行等同化,将研究的对象以及研究对象与研究者的关系都作为研究客体进行思考的方法。参见 Puwar N, "Postcolonial Bourdieu": Notes on the Oxymoron[J]. transversal, 2008 ( 2 ) 45.
- [18] Throsby D, Cultural capital[J]. Journal of cultural economics, 1999, 23(1-2): 3-12.
- [19] John Kennett, The Sociology Of Pierre Bourdieu[J]. Educational Review, 1973, 25(3):26.
- [20] Eric Bredo & Walter Feinberg, Meaning, Power and Pedagogy: Pierre Bourdieu and Jean-Claude Passeron, Reproduction in Education, Society and Culture[J]. Journal of Curriculum Studies,1979,11(4).
- [21] 布尔迪厄.文化资本与社会炼金术:布尔迪厄访谈录[M].上海:上海人民出版社,1997 : 191.
- [22] 布迪厄将社会场域中对直接实践参与对象的考察更替为对其存在关系的考察,让观察目标从具象个体向抽象关系进行过度。
- [23] Brian Longhurst & Mike Savage, Social class, consumption and the influence of Bourdieu: some critical issues[J]. The Sociological Review, 1996, 44(S1).
- [24] 余平.卡尔·曼海姆的意识形态概念[J].四川大学学报(哲学社会科学版),1991(03):12-17.
- [25] D.马丁代尔,初雪,章玲.简评《现代社会理论:从帕森斯到哈贝马斯》[J].国外社会科学,1986(02):67-68.
- [26] Kenneth H Tucker, Jr., From the imaginary to subjectivation: Castoriadis and Touraine on the performative public sphere[J]. Thesis Eleven, 2005(11): 83.
- [27] Arendt, H. ,The human condition[M]. Chicago:University of Chicago Press, 2013: 68-72.
- [28] Bourdieu P & Farage S, Rethinking the state: Genesis and structure of the bureaucratic field[J]. Sociological theory, 1994, 12(1): 14.
- [29] 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, 25(01):18-22.

