



阅读新闻

背景:

汪济生/袁建光：钟惦棐的困惑与当代电影美学的使命

更新：2009年10月1日

来源：网络 作者：汪济生/袁建光

阅读：217

Zhong Dianfei's bewuzzlement and the function of aesthetic of the modern movie

——关于电影观众学暨票房价值的思考

considering about the audience of movie and movie economic value

(一)

钟老生前最后几年，当代中国影坛上出现了探索片新潮，钟老对此给予了很大的关注。从我们手头的一些资料表明：钟老对探索片新潮既陷入了理性上的困惑，又保持了态度上的宽容。由于钟老的困惑具有强烈的现实意义和深刻的美学内涵，引起了我们的关注和审视。

为什么说钟老对探索片陷入理性上的困惑呢？

让我们先来看贯穿钟老影评思想的基本观点是什么？

早在1965年，钟老在《电影的锣鼓》中就指出：在有关电影艺术还存在的问题中，“最主要的是电影与观众的联系，丢掉这个，便丢掉了一切！”“绝不可把影片的社会价值、艺术价值和影片的票房价值对立起来。”钟老在此强调了票房价值的问题，之后，他一直以此为影评的出发点和归宿点。如1979年，钟老撰文《电影文学断想》又提出：“人民不爱看、不爱读的东西，创作过程即便是享有无边无际的民主，也是没有意义的。”还说：“至于观众，同样是个很值得研究的美学课题，他是付出一定代价坐在银幕前的，决心来受你的影响，而你始终影响不了他。他以不能受你的影响而感到很失望，并且一再失望，这究竟是因为什么呢？是因为你总是给他喝‘政治稀饭’，从来不讲真话吧？或者你确实讲了真话，而经过筛选，已经所余无几了吧？或者你讲的全是真话，但讲的十分平淡，不足以引起人们的注意吧。”

探索片新潮掀起后，出现了这样一个基本事实：即探索片不卖座失去了大部分观众。照理，按照钟老的一贯美学思想，他会把分析、批评的天平倾向于电影本身，以及寻找导致电影不足的社会原因。然而，钟老却在这一场“电影观念的变革中”表现出明显的困惑，具体反映为：

一、先是在观众与电影的关系上摇摆不定。

1981年，钟老在《中国电影的现实主义与庸人习气》一文中把追求“票房价值”作为庸人习气来批评。但在1983年，钟老在《在把握自身中把握群众》一文中则表示“还有少量的影片搞得模模糊糊，叫人看不明白，不知道它到底要说些什么？这种现象，观众有反映，我们也认为不好，……我们的方针是要群众‘喜闻乐见’”。

1984年，钟老在《论社会观念与电影观念的更新》一文中，虽肯定了“票房价值高，……一般是好影片”，但又接着说“也不全是”。

1985年，钟老看了《黄土地》，在《电影策·序》中谈到：“至少在我看过之后，首先想到的不是电影在形式上的一次蜕变，而是电影与观众。即电影是千百万人的艺术和反映的客观性与主观性。电影与观众的问题，对于我这样一个由宣传员出身的人来说，无疑是第一性的问题，不仅和思维，甚至和血肉联系在一起。”但仅隔一年，钟老在《探索电影集·序一》中则认为，探索片的被人不理解，“很可表明当今中国还没有准备好这样的观众层——他们还更多留心‘故事片’的故事。”

以上表明了钟老已开始对观众的欣赏水平表示了怀疑。难怪在1983年，钟老在全国电影宣传工作座谈会上发言时，有人递条子请他就“叫好不叫座”问题谈谈看法，钟老坦率地承认“这个正是我在近年想得最多的问题”。

二、后来在自身与电影的关系上犹豫不决。

如果说钟老对探索片的萧条一开始还在观众与电影关系上找原因的话，那么后来，钟老则把寻找的视角盯在自身主体上，怀疑是自己“先验性的审美观”导致了探索片这一客体的认识不清。如他在《探索电影集·序一》中谈到看《黄土地》、《青春祭》二片后的感想：“在我初读时，都没有读懂。是它们教育了我，读不懂影片可能咎在影片，亦有可能咎在自身。”承认“尽管我的一些审美积习在我和新一代人的交往中有所变化，也往往发现自己的尾巴并不比别人短。”

正因为怀疑了自身，钟老承认在这场“电影观念的变革中，我也有沉默的时候，沉默就表明我还拿不定是我

Digg排行

- | | |
|---|--------------------|
| 6 | 王志敏：现代电影美学体系简介... |
| 4 | 王志敏：试论电影美学的研究框... |
| 4 | 王志敏：面向21世纪：国内电影... |
| 4 | 王志敏：电影美学：从思考方式... |
| 2 | 杨新磊：显豁于传媒思想丛林的... |
| 1 | 郝建：坏孩子带来的思考——暴... |
| 1 | 张彩华：《泰坦尼克号》——一... |
| 1 | 从《红高粱》看影视美学观念的... |

热门评论

对还是别人对。”

与钟老理性上的困惑密切相关的是钟老态度上的宽容。作为当代中国一位颇有成就、颇有影响、颇有权威的电影评论家，钟老的学术思想遵循着二条原则：一是讲科学，一是讲民主。对待探索片，钟老正是这样，他的坦率的困惑，便是实事求是的科学精神；另外，钟老又体现出难能可贵的民主风气——即宽容的态度，如他表示：“即使不对的是别人，作为探索，也是个必要的过程。只允许对，不允许不对，在追求真理的道路上极易堵塞通幽之门。”（引自《探索电影集·序一》）

对钟老的宽容，我们认为，当理性的探讨还没有达到真理的时候钟老的宽容度是完全必要的，并为进一步走向真理开放了道路，然而也要看到，我们不能停留在这一步。因为电影创作的行为无法宽容，他们的行为在实施中只能选择一种方案，而电影效果的好坏也由此产生，无法回避，无法模糊。探索电影近年来的煞车就说明了这一点。长影厂导演周予谈到：“对电影理论的混乱，电影创作人员的感受是尤为深切的。理论上的前后矛盾、不贯通，使得实践者没有办法去遵从这些理论家的意旨。”（《电影艺术》1987年第10期）可见，解决电影的创作问题，不是靠宽容，而是靠科学的电影美学理论的建立和指导。

钟老在他的晚年，鉴于对探索片的理性上的困惑，已愈来愈深刻地感受到研究电影美学理论的重要性，深感“其中缺乏关于电影美学的研究，是使我们往往裹足不前的主要原因。”（见《电影集·‘离婚’后话》）我们认为，钟老想借助于电影美学理论去解决探索片的困惑，方向找对了。但是，就传统的电影美学理论，是无力解决这一困惑的。还必须靠在更深刻细致和更高瞻远瞩的基础上重建的全新的电影美学原则。

当然，新的电影美学原则，不仅在中国电影界尚待建构，即使在世界电影界，也是尚待探索的。然而，它又决不是不可能的。这既是严峻的课题，又是巨大的机会。本文即尝‘试着运用一些新的电影美学原则，具体分析钟老在理性困惑上的几个难点，为使电影能在清醒的理性指导下更加健康地发展，提供一个参照系。

（二）

综观钟老理性上困惑的过程，我们发现这么一个特点，即选择上的困惑和根本点上的不困惑。钟老强调从社会生活评电影，强调电影的社会功能是推动社会前进，而观众是社会生活的实践者，所以，如果电影真实、艺术地反映了社会生活，便不可能不从观众处得到热烈回响。如果电影要推动社会，也不能不作用于观众去实现。这正是钟老一直很重视观众对电影反应的原因，也是顺理成章的结论，是钟老始终不动摇、不困惑的基点和初衷。然而，探索电影声称自己是力图、而且能够真实地反映生活的，在这一点上，与钟老的初衷是一致的。不过他们的片子却不受“生活实践者”的欣赏和回报，毛病出在何处呢？钟老出现了选择上的困惑：应纠正谁？应选择谁？

我们认为，毛病出在探索片上。探索片试图以意念化的哲理去求真，结果违反了电影创作的一般美学原则，违背了观众审美心理规律以致失去了大部分观众。可以这么说，探索片目的虽可佳，途径却不对，造成“有心栽花花不开”的悲剧。而传统影片，虽然不一定从理性上认清电影的艺术功能，却遵循着“为观众而作”的规律。实践着这种功能，反而常常能形成“无意插柳柳成荫”的喜剧。我们的任务就是：要吸取探索片的合理因素，剔除失误之处，同时，挖掘传统片本身固有的规律性，在新的基点上，恢复钟老始终力图坚持的观众（及其审美效应的主要指数——票房价值）在电影中的权威地位，解决钟老理性上的困惑。

那么，钟老在对待探索片上发生的理性困惑表现在哪些方面呢？又应该如何去解决呢？

第一，是对电影作为艺术部类之一的这个总归属把握的模糊，而导致的对电影艺术宗旨认识的失度。

探索片的失误之一正在于此，他们往往把电影当作社会科学、哲学论文来创作，过分强调“文以载道”的哲理功能，而忽视，以至抹杀了电影之所以为电影的根本功能，即艺术功能。如陈凯歌就认为：“电影的功能不仅仅是娱乐，人们到影院，不全都是为了轻松和娱乐。追求哲理启迪和进行理论探索的人也是有的。”但他却忘了，在电影艺术中追求哲理启迪须在艺术的审美过程中才得以完成。钟老虽然早就注意到电影作为艺术的特点，并敏感到“电影宣称自己为艺术，实际上这并不是大家的共同认识。”因而，他提醒道“无论是电影文学家和导演，都要对此心中有数”，然而，如何“有数”，钟老并未具体指出，困惑也就发生在这里。综观西方电影史，这一把握的失误是由来已久的。如巴赞和克拉考尔就因为电影反映生活的逼真性，怀疑、否定电影作为艺术部类之一的艺术美的根本特点。这是一种宏观把握上的失误，导致电影艺术创作中的相当深刻的偏失。探索片的失误，一个深刻根源即在于此。真理跨出一步即为谬误。电影确有反映生活真实的优越性，但一旦跨出艺术的大门，即失去了电影的本性。

我们认为：对于电影，艺术（审美）功能决定其本体的存在，而哲理（理性内涵）功能则决定其质量的高低。艺术的根本宗旨是求美，科学的根本宗旨是求真。这是判然分明的。电影艺术作为艺术部类之一，当然根本宗旨也是求美。这个美当然是有多种层次，从生理的快感，到心理的愉悦、激动、陶醉、共鸣。而且，这个求美，可以并不排斥求真，甚至在最高层次上，恰恰必定包含求真，只是必须以符合审美规律的方式求真。而电影艺术，也恰恰属于这最高层次的部类之一。陈凯歌的《孩子王》不受欢迎，是由于把求真强调到不适当的地步，但他仍坚持他拍的三部片子中最喜欢《孩子王》，可见，不是艺术抛弃了思想，而是思想抛弃了艺术，同时也就抛弃了观众。

这就是为什么在电影发展史上，以技术主义为代表的倾向，总是以压倒优势君临写实主义及其现代形态现代

主义的根本原因。

第二，是对电影艺术的内在审美结构把握的朦胧，而导致对于电影艺术各组成元素把握的失误。

钟老对探索片的探索精神是赞成的，并赞成“对电影自身的认识必须发展，必须深入”，同时明确表示“不赞成的是电影这门极富群众性的艺术日趋沙龙化，成为‘沙龙电影’，或者成为意念的七巧板”。在这里，钟老又出现二难心理，既希望电影艺术表现手段的发展，但又怕“成为意念的七巧板”，失去大部份观众(以上引自《电影策》282页)。然而，又如何去适度而不是过度地把握电影艺术的内在审美结构呢?答案没有。

我们认为，探索片在这方面的失误主要表现为两个方面：一是过分追求电影的表现手段。致使手段和目的错位。如画面造型、视听效果，虽然是电影的主要特性，但只有它们充分地去表达了影片的思想内涵，才能体现出其作为电影元素的存在价值。一旦脱离了影片的思想内涵，便游离了电影，最终被绘画和音乐所取代。电影《一个和八个》由于过分强调了画面造型上的“雕塑效果”，使观众的注意力过分转移到反面人物形象的丑陋、卑微、粗野、原始上，给人一种沉闷压抑感，而忽视了整部影片的立意。另外，还把电影中的象征、类比隐喻等修辞功能当作思维主体，大加渲染，精心设计，喧宾夺主。二是一反传统电影的叙事结构，偏移了电影的本性。电影本性的最根本的一点，是思维的审美活动。这一审美活动必须通过叙事结构才能完成。传统电影正是在首先完成叙事结构的基础上去调动视听、造型手段的，所以他们才具有相当的活力。而探索片迷恋于造型力量，竟把叙事结构给淡化了。其结果便是无“事”生“非”，观众对无叙事的画面莫名其妙，发生种种非议。如《黄土地》反复“特写”一只水桶，强迫观众接受编导的“造型”意念，电影变成了猜谜。北影探索片青年导演田壮壮曾在1988年5月8日的《光明日报》上撰文反思道：当初搞探索片的目的就是“以追求电影的形式美为目的!”“由于过分追求形式的精美，使‘探索片’出现了唯美主义倾向，相对忽略、排斥了创作内涵，有的影片在阐述的意念上自相矛盾，反映出导演自身思想上的矛盾和认识的肤浅。”

我们认为，对电影艺术内在审美结构的正确把握应是：造型视听艺术是服务于、服从于叙事结构的，并且，是在叙事结构的运动中才能显示出造型、视听艺术的真正力量。象征、类比、隐喻、暗示等修辞功能确是大有潜能可开掘，但它们毕竟是表达思维主体时的修辞作用，不能舍本逐末。

第三，是对人的思维运动过程的认识模糊，而导致以为能够不分好、坏一概淡化，甚至排斥情节。

1985年，钟老在《“离婚”后话》一文中，就电影中情节的重要性作了如下精彩的概括：“电影家的本事就是要在一百分钟左右的时间里把观众的注意力紧紧地吸引在银幕上。……真正的艺术家是‘残酷’的，他要控制你的脉搏和呼吸。这种经验，我们都是有的。《红楼梦》写的林黛玉之死，《复活》写玛丝洛娃终于选择和西蒙松一起去西伯利亚服苦役，以及《罗密欧与朱丽叶》写罗密欧服下真正的毒药而朱丽叶从麻醉中醒来如此等等，举不胜举。这种折磨人的效果，往往来自戏剧的高潮，而在此之前，即引向高潮的故事情节同样是重要的，如果只有高潮，前面松散拖沓，也决不能收到高潮的效果。”但是，钟老接着又谈到“作为电影，尤其在强调‘非戏剧化’、‘非情节化’的今天，如何收到这种效果，则是个很值得研究的问题。”在这里，钟老虽然没有肯定探索片的“非情节化”的倾向，但也并没有从理论上批评这种倾向。在电影是否要有情节的问题上，钟老再度出现了困惑。

我们明确地认为，电影作为思维的视听艺术，其思维的主体部分应是以情节发展为中心的思维过程，为什么要把情节提到电影思维的主体部份那么重要的地位呢?这是与人的思维运动过程有关的。

人的思维运动是由悬念、问题启动的。在对悬念、问题进行探索过程中，科学家和电影创作家的思维结构都是一致的，即都要从现象出发，进行择选和比较，然后寻找因果关系。二者的区别是：当他们大致走完了自己具体的认识进程，达到了对认识对象的逻辑关系的一定把握之后，科学家是站在终点用逻辑来表述；电影创作家是回到起点用形象来再现。而情节正是(电影创作家)在思维寻找有因果联系的现象片段中逐步推动，伴随着时空的推进，伴随着正确与错误，伴随着喜怒哀乐构成的。整部电影的剧情或思维过程在情节中才可实现。思维和情节的关系，是情节头尾呼应的统一性，为思维的专题性所规定；情节因果逻辑关系的不可颠倒性，为思维的由表入里、由浅入深的不可逆性所规定(时空关系可逆，也可颠倒)；情节的阶段性，为思维的层次性所规定。

可以这么说，没有了情节性，也就没有了电影的故事性。而故事性一旦消失，导向观众层层思维的“驱动力”就失灵。探索片从严格意义上讲，还没有达到“无情节”地步，只不过是“淡化情节”追求散文风格而已，便遭到了观众的冷漠。假如真的“无情节”了，电影也就“无观众”了，而一旦“无观众”，电影就最终失去自身。

观众对情节的兴趣，正是对于思维的兴趣，一旦入了情节，观众的思维自然会活动起来，表现为注意力的高度集中；当情节出乎意外时，观众思维会兴奋，而情节又合乎情理时，观众思维又会认同。探索片被观众抛弃，关键的一点就是在强调所谓的“电影意识”中将电影结构中的极为重要的情节性给扔掉了，如《猎场扎撒》就因为情节淡化，造成交代过分简约，令观众费解；再如《海滩》，银幕上的三位老渔夫与痴呆儿木根，竟九次穿越海滩画面横向来去，其中一两镜头对准落日(或旭日)静止长达一分多钟，令观众生厌。

一般性工作思维是为间接兴趣所推动的。如工程师设计产品，是为产品所带来的好处所推动；而娱乐性思维只指向更有直接兴趣的事物，如消费品，如爱情、娱乐、成就感等。

人所最感兴趣的其实主要是人本身，是人的各种既特殊又共同的属性(包括人的各种需要及满足)，所以，电

影艺术的反映对象主要是人（象《狐狸的故事》、《鸭子的故事》、《米老鼠与唐老鸭》等也着眼于它们和人性沟通处来描述的）。

而人的各种既特殊又共同的属性，只有在不同环境中，不断行动中才会迅速发展和明显表现出来，所以电影情节所表现的人往往在不断地活动（心理与行为的过程）中。

由于人的活动往往在人与人的相互作用、冲突中最为迅速、变幻剧烈，所以，电影艺术往往把人与人之间的冲突过程，作用过程，作为主要表现对象了。有中枢本身娱乐性的思维运动，则按由最佳生理强度与节奏并列起来的情节发展运动促成；深刻、丰富、发现性的思维，则由来自于厚实、多姿、活生生的生活的典型情节促成。

我们的结论是，电影创作中，我们应反对的只是某些悬念，某些情节，某些思维结论，某些病态情感，而不是一切悬念、情节、思维结论、情感。我们不能把“脏水和孩子”一起给倒了。

第四，对艺术推动人类，人类社会发展的特殊功能、特殊方式认识的模糊，而导致对艺术娱乐群众作用评价的轻视。

1979年，钟老在《电影文学断想》一文中，不仅认为“电影之为电影，……是要寓教育于娱乐之中”，而且还认为：“甚至连教育也没有，就是娱乐，不也是为各式各样的劳动者而娱乐？劳动之余娱乐岂不也是极为正当的权利？”钟老的这一宽容度由于未在更深的理论层次上作一种美学上的洞察，常常会游移不定，特别是当钟老认为娱乐与社会功能发生冲突时，便会表现出一种困惑。

我们认为，电影的娱乐功能是多层次的，但并不只是为娱乐而娱乐。大自然对自己的精心杰作——人类的关心，远胜过人类自身，它慷慨地赋予人类享受娱乐、快感的构造，其实是出于一种深谋远虑的设计：以娱乐、快感、美感作钓饵和奖赏，诱导和驱使人类去完成种种健全完善自身的活动。电影美学凭借着生理学、心理学、社会学、进化论等的帮助，使我们得以窥视这一微妙的有机联系，并得到如下初步看法：

首先，应为艺术，尤其是强烈直观的电影艺术刺激、激活观众生理功能的娱乐作用正名，从人类学、生命活力的意义上予以确认。我们认为，目前的武功片、动作片、悬念片、惊险片、恐怖片、闹剧片、歌舞片甚至包括含有性爱描写成分较多的影片等等，对于克服人类日常生活中的生理、心理运动的平淡性、单调性、片面性，具有宣泄、补偿、丰富的功能，今天的娱乐大潮正包含着这一巨大功能，这就我们的传统理论没有认识到的，如钟老批评《神秘的大佛》多次出现这种惟恐埋没功夫的场面“不能不算是一失”。至于今天电影中愈来愈盛的所谓“脱风”、“裸风”，怕是也很难逃脱钟老的批评的，而其实，是不必过于紧张的。何况，那也大抵不过是今天已风行于世的“静态”人[美学研究网<http://www.aesthetics.com.cn>]体艺术的“动态化”罢了。

其次，观众也喜欢看超越常规的爱情片，这也不能视为完全消极意义的。

历史证明，人类总是在不断争取，也确实在不断实现着更高层次的幸福、自由、美满。吃、穿、住、行方面如此，爱情方面也如此。所以，非常规与常规，只不过是一个时间流程中的相对概念，它们是会转化的。社会历史中任何一种爱情关系的模式，都只有相对的常规意义。当一个社会的多数成员都出现那种超常规的爱情向往时，一种新的常规模式便会被创造出来。这本是一个必然的合乎人性的历史过程。电影的表现，只不过强化和加速了这一过程。因此，从主流、从深刻的历史观、从社会进步看，人们的这种爱不仅不消极，而且十分积极。没有《西厢记》里张生“犯规”爬了一爬墙，恐怕今天的许多“张生”还不能从正门进去会有情人哩！

再次，观众不愿在影片中看平时看惯了的平凡生活场景，希望看到一些灯红酒绿、舞榭歌台、宾馆大厦、锦衣华服、俊男美女……，感受悦目赏心之快，这不能简单地视为消极庸俗之趣味。因为在某种因果意义上，更高消费欲望的激发和强化，正是加速社会生产摆脱现状，向更高层次、阶段发展的推动力和催化剂。从历史的发展速度说，人欲高涨并不错，比安贫乐道心如枯井好。下一步的关键，是要将天生的人欲导入有奔头的创造、生产性轨道上去。引导无方，造成“人欲横流”，自然难免多出些乱子。但这总的说来，并不是电影艺术家的“失职”，相反，艺术家激活了人性，为历史的进步，强化了“内驱力”，这已很不错。

上述这几点是当前尤其有争议的艺术功能，有必要予以正名。实际上，它包括的项目远不止这些。艺术，尤其是影视艺术，从最根本最长远的意义上来说，无疑具有对人类进化、社会进步的强大而全面的推动力。只是这种推动力未必就能被人类目前所具有的有限的甚至可怜的知识和智慧所充分理解，它带着大自然为抗拒环境对人的异化而安排在本性的全部强大张力；它带着人类为发展和实现自己的生命属性而对已有社会结构、行为规范体系的变革、进步所必须的内在撼动、冲击、甚至颠覆力（如果一定要搞到只有颠覆才能实现进步的话）。

综上所述，为了历史，更为了将来，从电影美学的高度，对当代中国电影作一番正本清源的审视是极为重要的。当前探索片浪潮已基本过去了，但这种过去，从某种意义上讲，只是一种形式上的过去。实质上，理论上的症结并没有彻底解决，我们看到，取而代之的娱乐片大潮正向娱乐功能转化，方向是对的，从多层意义看（不但经济上，而且也包括社会进步效益）都如此，但是这种转化如果缺乏正确的理性指导势必会为电影艺术的提高造成隐患、埋下水雷。如探索片《青春祭》导演张暖忻就认为，中国观众水平低下，只能欣赏娱乐片；《猎场扎撒》导演田壮壮索性改换门庭，也搞起娱乐片，结果他认识到，“娱乐片也不好搞”。如娱乐片目前出现的停滞难以提高，片种单一，审美内涵或单薄、或浅表、或纤弱、或缺乏回味和思想力度等等就是其表症。还对追求理性审美效应的片种犹豫不决，缩手缩脚。如改革片、社会片、伦理片以及高层

次的喜剧片甚至高质量的推理片等至今无所作为，留下电影创作上的一大空白。最近，以在我国首先提出“观众是上帝”而引人注目的北京电影厂厂长宋崇，又在感叹“观众也是魔鬼”了。这是典型的“钟惦棐式的困惑”。证明了我们这一研究课题的当代性实际性迫切性。

（三）

分析出钟老理性上的困惑和探索片失误的原因后，我们接下来就可以从理论上理直气壮地响亮地宣布：电影观众学中的审美效应指数——票房价值，应有它神圣不可侵犯的历史地位，我们应该坚持钟老的初衷。钟老在其晚年，以赤诚之心表述过他的复杂的矛盾心理：“57年我以提出电影的‘票房价值’遭谴，如今又以探索片的没有‘票房价值’得罪。同样一个脑壳，却悬在一条绳子的两端！”（引自1986年撰写的《探索电影集·序一》）。从他的肺腑之言，可以看出，一位在电影评论事业上极有建树的老人，由于陷入理性上的困惑而差点动摇其最有成就的基点。足见建立系统的电影美学理论体系的重要性和迫切性。

在这里。我们可以告慰钟老的是，他57年坚持的“票房价值”论是正确的。我们认为，“票房价值”是观众与电影之间沟通程度的检测器，电影艺术的生存、发展和繁荣，必须要：通过“票房”去满足观众，通过“票房”来滋养自身；通过“票房”去普及观众，通过“票房”去提高艺术；通过“票房”去精选好片，通过“票房”去淘汰劣片。为什么要如此坚定的坚持“票房价值”论呢？

一、这是由电影的基本属性之一大众性决定的。电影从它诞生的第一天起，就明显地区别于小说、诗歌、绘画等艺术样式：小说、诗歌、绘画等创作出来之后，可以不给他人看，或“孤芳自赏”或“束之高阁”或“藏之名山、传之后人”。总之，一般是个人的脑力劳动完全可视作者本人意愿处理，不发表或人家不愿看，无关大局，然而拍电影不行，它一开拍便带有很强的社会性、综合性、客观性，不给观众看是不现实的。因此，这就首先要考虑观众是否愿意看。如果观众不愿看，意味着他们不肯自掏腰包，“票房价值”就实现不了。如果观众花钱蜂拥而至。就可以从中摸索出他们的审美情趣来，逐步总结出电影艺术的一般规律来。电影的大众性正体现在此。

二、是由电影的另一个基本属性——商业性决定的。现代社会不讲经济效益，那只能坐以待毙。特别是电影生产一开拍投资便以数十万元计，如果不计成本，一相情愿，电影靠谁去养活?!电影的商业属性决定它只能在平等的自由的竞争中才能发展，这就必须靠“票房价值”。钟老在1979年写的《电影进入八十年代》一文中对此作了极为精彩的表述：“如果说社会主义经济学的‘最终产品论’推翻了二十多年来指导我国经济建设的全部理论，那么‘票房价值论’也就不必再是羞羞答答的了，羞羞答答盖源于知识分子的清高。‘革命家’、‘艺术家’的桂冠和供给制，使我们羞言电影在经过制作过程之后，是通过卖票和观众见面的；另就是作为指导思想的纨绔习气，其中又以江青的‘我给你们交学费’最为典型。江青既以人民的血汗化而为‘我’，又以动辄数十万计的电影生产成本化为‘学费’，经济收益无所计矣。我们在使用‘票房价值’这个词义的时候，总是把它和人民的爱好，即影片受欢迎的程度联系在一起的。人民的电影自然要以人民的好恶为准绳，‘票房价值’只不过是探知其究竟的一种测度计。”

三、是由评价电影质量的严肃性决定的。每一位电影导演总是在其自我感觉良好的状态下开拍电影的。从主观意图来看，大家都想争取更多观众的接受、理解、同化。然而客观效果并不一定如此。这就带来一个如何公允地评价电影质量问题。按导演自我评价，恐怕会出现不少“癞痢头儿子自己好”的滑稽剧。这能有利于电影事业的发展吗?!按少数评论家的不正常的捧场，电影界大概是会一直“阳光明媚”下去的，靠谁?那就是靠全体观众，只有观众是否肯慷慨解囊，才能真正严肃地、公正地评价这部电影的质量高低。一定量的观众必定能反映出一定质的影片。这就是“票房价值论”的严肃性。倘若说探索片一定是有积极功能的话，那这积极功能也只有当它转化为观众所欢迎的形态时，方能证明。在这一点上，我们对“传统片”也是一视同仁的。

让“无意插柳柳成荫”者知其所以然而益增其荫，让“有心栽花花不发”者知其所以“不发”而求其发，让观众审美要求及票房价值的权威地位无可非议、日趋稳固，让电影艺术从更深刻更全面的意义上实现自己对于现实、社会与人所应具有有的，有自身独特个性的巨大作用，这就是我们今天再来认真面对钟老的困惑而殷切地期望于电影美学的。

说明：

（1）钟惦棐（1919—1987），中国电影评论家，四川津江人。1956年发表《电影界的锣鼓》，有较大影响。曾任中国社会科学院文学研究所研究员。出版有著作《陆沉集》（1983）和《起搏书》（1986）。主编过《电影美学》丛刊。曾任中国电影家协会主席团委员、中国电影艺术研究中心学术委员会委员、中国电影评论学会会长等职。

（2）本文发表在北京电影制片的《电影创作》杂志，1989年10月号，后被收入中国人民大学《报刊复印资料》。通过对探索电影这一特定对象的具体分析，作者演示了他的美学观对电影这一艺术种类的审美结构的一般性把握。有些专家认为，此文“对电影艺术的研究，比较深入，有相当精辟的见解。”仅供参考。

版权声明：任何网站，媒体如欲转载本站文章，必须得到原作者及美学研究网的的许可。本站有权利和义务协助作者维护相关权益。

0

顶一下

发布:2009-10-1 0:32:28 收藏 推荐 打印 | 字体: 大 中 小

← 杨春时: 从客体性到主体性到主体间性

曹伟星:感受可以解释美1——感受学释美的哲学理由 →

相关新闻 全部新闻

曹伟星:感受可以解释美2——感受理论如何释... (11月4日)
南开大学2010年硕士招生专业目录[美学] (11月2日)
美学专业研究生招生单位综合信息表(更新中) (10月31日)
山东师范大学2010年研究生考试美学专业目录... (10月31日)
北京大学2010招收攻读硕士学位研究生专业目... (10月31日)
郑州大学2010年攻读硕士学位研究生招生专业... (10月31日)
理海新: 美学与艺术 (10月27日)
朱志荣:论朱立元的实践存在论美学观 (10月27日)

本文评论 查看全部评论 (0)

表情: 姓名: 匿名 字数 0

评论声明

- 尊重网上道德,遵守中华人民共和国的各项有关法律法规
- 承担一切因您的行为而直接或间接导致的民事或刑事责任
- 本站管理人员有权保留或删除其管辖留言中的任意内容
- 本站有权在网站内转载或引用您的评论
- 参与本评论即表明您已经阅读并接受上述条款

点评:

同意评论声明

[管理入口](#) - [搜索本站](#) - [分类浏览](#) - [标题新闻](#) - [图片新闻](#) - [推荐链接](#) - [站点地图](#) - [联系方式](#)

投稿请发送至美学研究网邮箱: Email:Aesthetics.com.cn@gmail.com

制作维护: 美学研究网 粤ICP备09177930号