

# 当代法国左翼电影的人民性美学建构 及对中国的启示

艾士薇

**摘要** 在 20 世纪 70 年代中后期,以福柯、德勒兹、巴迪欧和朗西埃为代表的法国左翼思想家,集体转向电影研究。他们立足于马克思主义人民性文论传统,从电影本体论、反映论和主体论建构起以人民为中心的电影美学新形态。他们考察电影的特性、运动—影像对观众与现实的影响,揭示电影的“人民艺术”或“群众艺术”本质;他们研究第三世界电影与“少数电影”,强调电影应成为话语行动,反映人民生活,“生成”人民的新形象;他们推崇站在人民立场的电影创作或批评,主张用业余电影创作与批评打破既有的感性分配,实现人民的审美解放。在中国新大众文艺迅猛发展的现实背景下,当代法国左翼电影的人民性美学,对新时代中国影视创作具有重要的理论启示。

**关键词** 人民性;法国左翼电影美学;电影本体论;电影反映论;电影主体论;新时代影视创作

**中图分类号** I01;J901 **文献标识码** A **文章编号** 1672-7320(2026)04-0042-12

**基金项目** 国家社会科学基金后期资助项目(20FYSB010)

当今中国正在高扬以人民为中心的创作导向,近年来新大众文艺更是迅猛发展。《中共中央关于制定国民经济和社会发展第十五个五年规划的建议》中指出,要“广泛开展群众性文化活动,繁荣互联网条件下新大众文艺”<sup>[1]</sup>(P27)。当下关于新大众文艺的讨论大多从高科技角度进行探讨,强调高科技是新大众文艺的第一生产力,认为数字化技术促成了网剧、短视频、网络小说、网游等的蓬勃发展。将技术条件视为新大众文艺的基本参照有其合理性,但“我们不能因此而陷入新的技术决定论,而是必须看到新大众文艺的首要特质是人民性”<sup>[2]</sup>(P54)。20 世纪下半叶,西方资本主义国家的电视、广播、摄影等技术得到广泛普及,但大部分文艺还是延续着中产阶级品位,成为文化与传播意义上的意识形态国家机器,其目的是确保资本主义生产关系的再生产。与此同时,法国有一批受到马克思列宁主义影响的电影小组与导演,用 16 毫米和超 8 毫米电影胶片,以摄影机为武器,记录法国工人、农民和残疾人的斗争与日常生活,见证第三世界人民的抗争与生存境况,记述其他发达资本主义国家移民劳工的工作境况,倾听走上街头争取平权的民众呼声。这些左翼影片体现出鲜明的人民性立场,可视为当时法国的大众文艺。因此,讨论中外大众文艺都需要注意,除了关注技术因素,还应强调文艺的人民性特质。

与当时法国左翼电影工作者的努力相呼应的是,20 世纪 70 年代中后期,法国左翼思想家不约而同地转向探讨电影美学问题。福柯、德勒兹、巴迪欧、朗西埃等人均接受了《电影手册》记者的采访,而且多次撰文论及电影美学,出版了影响甚广的电影美学著作,如德勒兹的两卷本《电影》、巴迪欧的《电影》、朗西埃的《电影寓言》和《电影的间距》,给当代法国电影美学建构注入了新的活力。当代法国左翼思想家集体转向电影美学建构并非偶然,这与文化冷战背景及电影在 20 世纪的艺术作用密切相关。时任法国文化部部长的雅克·朗曾制定了一系列反对美国文化帝国主义的策略,并在受访时表示,“他不是反对美

国文化,而是反对它的过分渗透”<sup>[3]</sup>(P47)。欧洲人意识到,这不只是一场经济战争,更是一场文化战争,“因为美国意识形态已经被彻底地植入好莱坞电影的形式和结构中”<sup>[4]</sup>(P22)。当代法国左翼思想家同样认识到电影作为意识形态阵地的重要性,一方面要对抗好莱坞电影所植入的美国意识形态,另一方面要对抗这一时期法国本土警匪黑帮片、情感伦理片、喜剧电影和色情电影所代表的中产阶级意识。因此,他们讨论电影时大都主张回到人民,着力思考电影的本质及其与人民的关系。

法国的人民性文艺思想源远流长,早在启蒙时代法国思想家就开启了对人民性的关注,卢梭曾以人民性的真挚情感反抗贵族文明的虚伪。狄德罗强调深入社会生活,让戏剧作品触发人民的思考。而对当代法国左翼思想有着深刻影响的马克思,一直强调文艺活动中人民的重要性,他指出“人民历来就是什么样的作者‘够资格’和什么样的作者‘不够资格’的唯一判断者”<sup>[5]</sup>(P195-196)。在20世纪60至70年代对法国知识分子产生重要影响的毛泽东思想,就包含毛泽东在延安文艺座谈会上提出的文艺“是为人民的”,且要为“最广大的人民大众”<sup>[6]</sup>(P855-856)服务的观点。正是在法国文论和马克思主义文论的人民性传统的烛照下,在对被主流精英话语遮蔽的底层与边缘群体的命运关注的驱使下,以福柯、德勒兹、巴迪欧和朗西埃为代表的当代法国左翼思想家开始转向以人民性为中心,紧紧围绕电影的本体论、反映论和主体论展开深入的思考,建构了独树一帜的当代法国左翼电影美学。这对于当今中国以人民为中心的新时代影视创作理论建构具有重要的借鉴意义。

### 一、电影本体论：“人民艺术”或“群众艺术”

当代法国左翼思想家转入电影研究后,再次回到电影本体论,重新思考电影的本质属性。他们不再像20世纪20年代的西方电影美学家那样执着地证明电影是一种艺术,而是在此基础之上,进一步探索电影的属性或电影是属于谁的艺术。追问艺术属性或艺术属于谁,是马克思主义文艺理论的经典命题。列宁曾在与蔡特金的谈话中提出“艺术属于人民”,且艺术“必须深深地扎根于广大劳动群众中间”<sup>[7]</sup>(P435);毛泽东在延安文艺座谈会上从文艺工作者的立场出发,指出艺术家要“站在无产阶级的和人民大众的立场”<sup>[6]</sup>(P848)上,艺术要属于无产阶级与人民大众。应该说,以上这些世界范围内的马克思主义人民性文艺思想论断,都在不同程度上深刻地影响了当代法国左翼思想家的电影美学建构。而巴迪欧和德勒兹尤其聚焦于电影本体论的思考,着重阐明了电影的人民艺术或群众艺术的本质。

巴迪欧和德勒兹将电影界定为“l'art des masses”,这一表达常被译为“大众艺术”。鉴于大众文化出现在法兰克福学派理论家的著作中时,曾被赋予了批判和警示的特性,而后又在消费社会中具有去政治化特点,因此,为了恢复两位当代法国左翼思想家的本意,本文将其译为“人民艺术”或“群众艺术”。法语语境中的“les masses”就其政治意义而言,指人民群众;就其阶级含义而言,指与精英阶层相对的群众;通常来说,指未经分化的大量人群。德勒兹的两卷本《电影》,看似没有政治立场,只是参考皮尔士和伯格森的学说对影像和符号做分类研究,但正如卡尔曼所强调的,德勒兹通过差异哲学分析银幕文本,他的分析“告诉我们每一个银幕文本都是政治的……让我们意识到,不同的银幕活动所促成的感知活动是不同的选择,它取决于政治信仰,并促成了政治信仰”<sup>[8]</sup>(P147)。德勒兹所说的电影,是以政治为依托与作为观众的人民群众互动,并指导现实政治实践的艺术。他将电影分为古典政治电影与现代政治电影,搜寻并检讨其中的人民形象,甚至进入第三世界与少数民族群的电影中,只为探寻电影中人民形象的生成。巴迪欧对该词的使用更为明确,他曾在《电影》中引用“人民群众登上历史舞台”“人民民主”这类表述,甚至专门引述了毛泽东的名言“人民,只有人民,才是创造世界历史的动力”<sup>[9]</sup>(P378),其中的“人民”用的就是法语词汇“les masses”。因此,当巴迪欧谈到电影这门艺术时,说的就是“人民艺术”。

那么,何为“人民艺术”?按照巴迪欧的说法:“如果学术性(或者主流,这不重要)文化声称某些艺术作品、杰作不容置疑,并在创作的那一刻就被来自各个社会群体成千上万的人们看到和喜爱,这种艺术就是‘人民的’。”<sup>[9]</sup>(P376)巴迪欧试图在专业话语与群众趣味之间寻求平衡,他认为人民艺术既要被主

流学术或专业艺术界认可,又要为广大人民群众所喜爱,这就要求人民艺术具有一定的普遍性,易于被观众理解。如卓别林的影片具有超越国界的共通性和普遍性,因而为世界各国人民所欣赏。但巴迪欧也意识到“人民艺术”一词存在悖论,他认为“人民”是政治范畴,指最普通最普遍的社会人群,而“艺术”则通常属于贵族范畴。当然,在巴迪欧看来,将艺术归为贵族范畴是指艺术作品必须包含形式上的创新,而要了解这种艺术创造的突破性,就必须对艺术史和艺术原理有所了解,否则就只能徘徊于艺术殿堂之外。朗西埃也曾探讨这一问题,他提出通过人民的艺术创作去拆除艺术的“贵族”门槛,而巴迪欧则将其视为电影固有的属性,强调作为“人民艺术”的电影中“纯粹的民主元素(侵入与事件能力的角度)与贵族元素(个体教育与品位的不同定位角度)之间的悖论关系”<sup>[9]</sup>(P378)。确切地说,电影本身就是具有政治斗争属性的艺术场域,它能突破规定情境、孕育政治性的艺术事件。

关于如何认识作为“人民艺术”的电影,巴迪欧提出了五种认识维度:影像、时间、电影与其他艺术的关系、电影与非艺术的关系、伦理。巴迪欧强调,影像是研究电影的基本视角,属于本体论范畴。从艺术史的角度看,以往的影像拥有特权,如宗教中自带光晕的圣父、圣子、圣灵和圣母影像。但随着现代技术的普及,影像的宗教神圣性逐渐消失,它从特殊阶层的所有物转为人人可拥有的日常生活符号。于是电影改变了影像的阶层属性,最终进入了人民群众的日常生活。显然,巴迪欧从积极的一面重释了本雅明所说的艺术光晕的消失,将其视为艺术民主化的开端。就时间维度而言,巴迪欧认为电影能够在知觉上改造时间,可视为对现实秩序的挑战。由于电影时间的可塑性及其与现实时间的差异,它能创造一种短暂的情感装置,而正是通过再造或重塑特定时间的情感装置,电影可以实现对渴望抵抗命运、悬置时间的广大民众的庇护。由此,巴迪欧从时间维度论证了电影的人民艺术属性。

就电影与其他艺术关系的维度而言,如果说传统艺术属于贵族阶层,电影则以其综合能力将各种传统艺术形式纳入其中,创造出一种全新的综合艺术样态。巴迪欧指出,电影对六种艺术(建筑、音乐、绘画、雕塑、诗和舞蹈)的汲取,应选择其中最清晰地指向广大民众和普遍人性的因素。如此,电影对各种传统艺术形式的征用,便可“削弱其中的贵族性、复杂性和构成性”,“确保所有艺术的人民化”,所以“第七种艺术是人民的,因为它是其余六种艺术行为的民主化”<sup>[9]</sup>(P383)。此外,巴迪欧还认为电影中存在着艺术与非艺术的问题,而电影作为人民艺术的特性就隐含在其中。在他看来,电影位于艺术与非艺术的边界,是具有非艺术特质的艺术,所以它能让艺术具有通俗的形式,让艺术闪烁着民主的光辉。正是电影中的非艺术元素能让观众迅速进入影片所制造的情境,广大人民群众才能从非艺术元素循序渐进地进入电影艺术,即从非纯艺术走向了艺术。

从伦理的维度来看,同样可以透视电影的人民艺术属性。巴迪欧强调,电影是“众多积极的伟大人物形象的艺术。它为与共同价值的对抗和行动提供了一个普遍的舞台”<sup>[9]</sup>(P385-386)。在这个舞台上,电影展示的不只是可见领域和活跃场所的人物形象,还有不同价值体系对抗的生活场景,而电影的伦理悖论就藏匿其间。一方面,电影能为观众展示日常生活中身处重大冲突的典型或极端形象、似是而非的伦理灰色地带、作恶之人的伦理困境;另一方面,观众还能在影片中看到人类的勇气、正义、激情、反叛或斗争。在巴迪欧看来,伦理悖论贯穿着各种类型的影片,电影既关注到了普遍人性的基本状况,也展示了普遍的人类伦理困境,由此全面地呈现了人民群众正在经历的或可能经历的生活。

巴迪欧通过电影自身的特性指认其“人民艺术”的事实,德勒兹则是在电影的运动—影像与观众思维的交互关系中确认其作为“群众艺术”的特性。德勒兹在探讨古典电影时,从两个层面谈到了电影是一种“群众艺术”。

首先,在运动—影像对观众思维或精神带来冲击、强迫人们思考的意义上,电影是一种群众艺术。德勒兹认为,电影作为工业艺术,由一帧帧自行运动的影像构成。一格镜头就如同一幅画,爱森斯坦认为绘画式影像虽然是静止的,但能让观众的精神进行运动。德勒兹将这一思路挪用至电影研究,认为“只有当运动成为自动的,影像的艺术本质才能实现:在思维中产生冲击、向大脑皮层传达震颤、直接触

动脑部神经系统”<sup>[10]</sup>(P203)。作为自动运动的电影,只有对观众脑部神经系统产生冲击时才能称作艺术。在影像的刺激下,观众短暂地脱离自我,代入影片角色或问题进行思考,并对此作出反应。德勒兹将影像触发思考的机制称作精神自动装置。尽管海德格尔宣称人具有思考的可能性,但却无法保证人有能力思考。德勒兹认为,电影带来的冲击足以让人们具备思考的能力,并促使人思考。他诗意地指出:“电影仿佛在对我们说:有了我,有了运动—影像,你们就无法逃避那唤醒你体内思想者的冲击。一种旨在促成自主运动的主体和集体自动装置:‘群众’艺术。”<sup>[10]</sup>(P204)德勒兹强调电影带来的震撼是一种集体性的体验,而它促发的思考并非只关于个体,而是作为主体的人民群众对整体的思考。

其次,德勒兹在探讨电影影像、观众思考与行动—思维的互动关系中,进一步阐明了电影是一种群众艺术。德勒兹借助爱森斯坦的辩证蒙太奇将影像与思维的关系分为三个时刻:第一个时刻是从影像到思维或从感知到概念,即影像带来的冲击迫使大脑思考,形成关于整体的认识;第二个时刻则是从思维返回影像或从概念到情感,将对电影的整体认知引入对杂乱影像的思考;第三个时刻则介于前两者之间,此时的概念与影像具有同一性,是“戏剧性、实效性、实际运用和行动—思维。这种行动—思维指人与世界、人与自然的关系,是感知—动力的统一,但能提升至一种超级力量(‘一元论’)”<sup>[10]</sup>(P210)。德勒兹以爱森斯坦的《战舰波将金号》为例,阐释了何为行动—思维,何为感知—动力的统一。影片用作为外在自然的水、大地和空气表达对受害者的哀悼,人物的反应也为自然元素火赋予革命火焰的新性质,同样,人也具有了新的性质,不再是单独的个体,而是作为集体主体存在。尽管德勒兹没有阐述影片的现实效应,但事实证明影片的“革命作用是很大的”,它的力量“在于它的解放人类的伟大思想”,“唤醒了千百万新的自由的人”<sup>[11]</sup>(P27)。爱森斯坦影片中的主体从来就不是个体而是人民群众,对象也不是故事情节而是自然,他想通过电影唤醒的不只是关于世界的思考,而是具体、有形的能对现实产生效应的行动—思维,即对现实的革命性改造。有鉴于此,德勒兹指出:“思维—行动既提出了人与自然的统一,也提出了个体与群众的统一:电影作为群众艺术。”<sup>[10]</sup>(P211)当然,他也提醒读者,正因为电影的群众艺术本质,所以要格外警惕电影掌握在谁的手中、表现谁的生活。

总之,无论是德勒兹的“群众艺术”电影观,还是巴迪欧的“人民艺术”电影观,其中有关电影的人民群众属性的思考,对我国新时代影视创作从本体论上突出人民性本质具有一定的启示性。巴迪欧强调电影与生俱来的政治属性,认为作为人民艺术的电影,其思考对象是人民,探讨的思想也应是关于人民的。同样,建构我国新时代影视美学自主理论体系也应强调其人民性的美学本质。德勒兹从电影对观众思想的冲击,并由此对现实产生的变革性力量出发,强调“所有的精神都安放在电影中,群众艺术和新思想”<sup>[10]</sup>(P213),但他也无不担忧地指出,庸俗电影对希区柯克影片中的悬疑、爱森斯坦影像的冲击力、阿尔贝·冈斯推崇的崇高作出的低劣模仿,会导致“大脑的激奋与思维的诞生不复存在”<sup>[10]</sup>(P214),使影像失去群众艺术的特性。正如德勒兹担心大量劣质影片会导致电影的死亡,与之相应的,我们同样需要警惕新时代影视艺术中被算法和流量裹挟的低劣模仿与同质化作品,而应该创作扎根人民、扎根生活,直面历史问题,反映人民生活、有助于群众思考的影视作品。

## 二、电影反映论:人民的“生成”与“第三电影”“少数电影”

一切艺术来源于生活,又高于生活,所以艺术是生活的审美反映。然而,艺术作品应该反映谁的生活,反映生活中的什么内容,始终是马克思主义文论着重探讨的问题,也是文艺人民性话语体系建构的重要出发点。在致玛·哈克奈斯的信中,恩格斯专门提到了文学要反映积极斗争的无产者的社会生活,要刻画“工人阶级对压迫他的周围环境所进行的叛逆的反抗,他们为恢复自己做人的地位所作的令人震撼的努力”<sup>[12]</sup>(P590)。毛泽东在延安文艺座谈会上强调的是,“人民生活中的文学艺术的原料,经过革命作家的创造性的劳动而形成观念形态上的为人民大众的文学艺术”<sup>[6]</sup>(P863),这就从人民立场深刻地阐明了文艺与生活的辩证关系。当代法国左翼思想家继承了马克思主义文论的人民性传统,在思考电影

艺术时不断地追问电影有没有反映人民的生活,是否塑造出了真正意义上的人民形象。

福柯在1974年第一次接受《电影手册》记者采访时,就关注到电影对人民的反映与塑造问题。他指出,当时电影中人民的记忆被大幅度压缩甚至阻断,由于学校教育的局限和通俗文学的冲击,工人阶级对自己的历史了解得越来越少。在流行电影与电视的合力推动下,民众记忆被重新编码,他们无法表达自己的过去。甚至在媒介中,“人民所呈现的不是他们真实的样态,而是他们需要记住的那个曾经的自己”<sup>[13]</sup>(P106),而那个“自己”正是当权者为他们塑造的形象。这是冷战时代西方主流电影的突出特质,即篡改民众记忆,重塑历史。巴迪欧在1977年发表的《修正主义电影》中也谈到了类似问题。他提醒观众要警惕法国的新资产阶级,他们表现出与人民群众紧密结合的姿态,甚至会伪装成劳动者,通过为人民提供丰富的文化产品来腐化人民的心灵,以掩盖新资产阶级的政治诉求。巴迪欧揭开了这类电影的面纱,指出新资产阶级的本意在于宣传“人民以前是战斗者,他们可能是一个历史因素,但绝不是政治的直接参与者,也从不曾改变社会和国家的现状”<sup>[9]</sup>(P70)。因此,巴迪欧提倡革命的艺术,强调影片中的人民和无产阶级形象。在次年发表的《艺术及其批评:进步主义的标准》中,巴迪欧在毛泽东文艺思想的影响下提出了进步艺术的标准,而基本原则就是艺术要反映人民的进步斗争,即人民不应是旧制度的卫道士,而应是新的动因。巴迪欧还提到,毛泽东认为艺术作品应该关注工人和农民的生活,那么对于法国,就该关注法国人民的生活,而不是管理者的灵魂状态。巴迪欧提出的标准更像是面向未来的倡导,而当时法国的电影,就像福柯所评价的,没有群众斗争的主题,只有好莱坞式的个人英雄表演。

德勒兹也注意到影片中将人民群众的力量转变为个人英雄主义的现象,并对此作出了批评。德勒兹没有像福柯那样将20世纪电影视为整体,而是以二战为界,以电影对人民的反映为标准,区分了古典政治电影与现代政治电影。他认为,古典政治电影中,苏联与美国影片都反映了人民。苏联电影中,爱森斯坦影片里的人民无处不在,普多夫金的作品着重表达人民意识的觉醒,维尔托夫和杜甫仁科的影片呈现人民的统一意志。美国影片则集中刻画经济危机,反对道德偏见、批判逐利政商人士,强调人民意识的觉醒,连西部片和社会剧都在展示人民重新发现自我的过程。德勒兹认为,即使古典政治电影中的人民是被压迫、欺骗和奴役的对象,也可能是盲目或无意识的,但他们一直都在,而现代政治电影中的人民却是缺失的。缺失并非指没有人民,而是本该多种多样的人民,却因为某种统一思想变得一致。德勒兹发现,欧洲的电影工作者有意或无意地忽视了电影中人民缺失的情况,而且这一事实也被主流权力机制、被多数人的系统掩盖了。但这样的真相“在第三世界,那些受压迫、被剥削、素来弱势、处在集体身份认同危机中的国家中表现出来了”<sup>[10]</sup>(P282)。为此,德勒兹强调,人民的缺失并不意味着要摒弃政治电影,因为这本身就是政治,关键在于进入第三世界和少数民族的电影,思考人民的生成。

1974年,毛泽东在会见赞比亚总统卡达翁时,系统阐释了“三个世界”理论,从此“第三世界”理论在世界范围内广泛传播并发挥了重大影响。同年,邓小平在毛泽东的指示下在联合国大会第六届特别会议上专门提到“三个世界”：“美国、苏联是第一世界。亚非拉发展中国家和其他地区的发展中国家,是第三世界。处于这二者之间的发达国家是第二世界。”<sup>[14]</sup>(P2)“三个世界”理论也影响了法国的外交政策,密特朗执政后,“把发展同第三世界的关系作为对外政策的重点”<sup>[15]</sup>(P12),以解决冷战时期法国处于美国经济帝国主义与苏联军事帝国主义夹缝中的困境。德勒兹对第三世界电影的关注既是对法国外交政策的响应,也是对文化冷战的回应。20世纪70年代,法国关于“第三电影”的讨论逐渐兴起,尽管最初的“第三电影”理论与“第三世界主义”密切相关,且根源在1955年的万隆会议,但随着探讨扩大,“第三电影”逐渐超出第三世界,泛化为对“第三电影”元素的讨论,它为思考电影工业体制带来启发,却也削弱了第三世界的反抗力度。德勒兹在论述中仍采用第三世界的说法,但时常将第三世界与“少数”混用,他甚至指出,在特定的意义上,“第三世界电影就是少数民族的电影”<sup>[10]</sup>(P286)。

“少数”这一概念曾出现在德勒兹和加塔利的《卡夫卡——走向少数文学》和《千高原》中。卡夫卡选择官方或多数人的德语却以少数人的姿态进行创作,这是语言实验也是话语权力问题。“少数文学”可以

被理解为“(i)用语言做实验;(ii)把世界当成权力关系的网络;而且(iii)为即将到来的人们打开了可能性”<sup>[16]</sup>(P192)。《千高原》中强调,高级或多数“为常量的权力所界定”,低级或少数由“流动的力量所界定”<sup>[17]</sup>(P91),所以,少数语言、少数族群都建立在流动的力量之上。尽管第三世界与少数族群的外延并不一致,第一、第二世界中也有少数族群,但德勒兹强调的是被“常量的权力”所排除、忽视的群体,在这一点上,两者具有一致性,因而出现了概念混用的情况。通过对比古典与现代的政治电影,德勒兹指出现代政治电影中人民的缺失,但第三世界与少数族群的电影参与了发现人民、创生人民的过程。当殖民者们宣告这里从未有过人民时,被宣告缺席的人民就是一种亟待生成的主体,因为“人民在贫民窟和难民营、在少数民族聚集区、在新的斗争条件下被发明出来,一种必然具有政治性的艺术必须为此做贡献”<sup>[10]</sup>(P283)。这也就回应了马克思主义文论中的经典命题:艺术作品必须反映人民的生活及其斗争。

除了人民的缺失,德勒兹还观察并总结出出现代政治电影的另外三个特点:其一,公共政治生活与人民私人生活之间的界限被取消,政治会直接作用于私人事务,反之亦然;其二,影片中不存在所谓关于世界的全面记忆,对世界的认识散落在每一位被压迫的人民的记忆中,现代政治电影就是建立在这种碎片化和分裂的基础上;其三,正是因为现代政治电影中人民的缺席,德勒兹通过卡夫卡意识到,少数作家的写作不可能是个人性的,他们只能“生产已具有集体性的陈述,这些陈述就像未来人民的种子,其政治影响是直接且不可避免的”<sup>[10]</sup>(P288)。因为第三世界的人民既被外来所谓的文明史殖民,又被殖民者为他们所创造的原始文化“殖民”,这就导致在西方影片中人民成了为殖民者服务的无人称实体。因此,如何书写殖民地的人民至关重要,为此德勒兹提出电影作者既不能作为人种学家,追溯英雄主义的“主人”,也不能作为私人故事的创造者,为展现殖民者主人服务,而是要真正代表人民。

德勒兹的观点与特肖梅·加布里埃尔的构想颇为相似。后者根据后殖民理论家法农的民族文化三阶段将第三世界电影分为三种:一为“对殖民者文化无条件效仿”,二为“回归本源,热衷描摹英雄主义的过往,钩沉民族传奇与风俗故事”,最后是具有“解放意识和自主意识”的“第三电影”<sup>[18]</sup>(P109)。德勒兹关注的第三世界电影就是加布里埃尔所说的“第三电影”,他用“调停者”形容电影作者的功能,认为电影作者可以取用非虚构人物,但将他们置于假想与虚构的状态,让作者与人物相互走进,实现作者与人物的双重生。德勒兹强调“虚构既不是无人称的神话,也不是个人的假想,而是行动中的话语,一种话语行动,人物通过它不断跨越区分私人事务与政治的界限,并自行创造出集体陈述”<sup>[10]</sup>(P289)。可以说,电影中的人民是现实与虚构的结合,但虚构不是为了退回人种志神话,而是面向未来,创生新的人民,也即德勒兹强调的人民的“生成”。第三世界电影在德勒兹看来并非单纯地讲故事,而是一种具有实践性的话语行动。这里的话语行动与阿根廷导演索拉纳斯、赫蒂诺1969年在《迈向第三电影》中提出的“电影行动”类似。阿根廷导演们在毛泽东《实践论》的影响下,将电影视为知识与实践的融合,认为电影行动就是“影片使自身从属、并介入那些生活主角的行动,以此寻求自身的解放”<sup>[19]</sup>(P65),让影片成为能够给人民带来自由的力量。“第三电影”是一种游击式的电影,是一种话语行动,它强调人人都可以成为的“新人类”,也即德勒兹所说的即将到来的人们。

正如德勒兹将第三世界电影与“少数电影”的概念进行混用,他的考察对象也并不局限于第三世界的导演和影片,如塞内加尔导演乌斯曼·塞姆班和巴西导演格劳贝尔·罗恰的影片,还包括了欧美的“少数电影”,如加拿大的法语导演皮埃尔·佩罗和为非洲拍摄纪录片的法国导演让·鲁什的作品。德勒兹对以上影片的讨论聚焦于三点:首先,所有的电影采用的都是集体陈述,它们讲述着某一族群或该族群全体人民的故事,而非某一个体的故事;其次,所有的电影都是一种话语行动,都是一种针对现实的具体政治实践;最后,这类电影作为一种话语行动,播下未来人民的种子,让人民的生成成为可能。

《电影2》出版后的第三年,德勒兹在采访节目《德勒兹的ABC》(*L'abécédaire de Gilles Deleuze*)中又一次提到了第三世界与少数,并将它们放在字母G,即左派(Gauche)中进行探讨。德勒兹认为,“如果你从边缘开始,这就是左派的意义……作为左派,往往只有第三世界的问题才比我们身边的问题更接近我

们”,因为“左派的本质是一种存在,或者说,它是一个‘生成’的问题,一个永远不会停止成为少数的课题”<sup>①</sup>。由此可见,德勒兹探讨第三世界电影或“少数电影”实际是一种政治构想,他谈论的是人民存在的问题,即作为面向未来的新的人民的“生成”。

总的来说,当代法国左翼电影美学强调电影要反映人民的生活,既要面向过去与当下,呈现作为政治参与者的人民的记忆和历史;也要面向未来,将电影视为一种话语行动,“生成”新的人民,进而改造现实世界。这对我国新时代影视创作在反映论上凸显人民生活具有一定的启示意义。新时代的影视创作要反映人民曾经和现在的生活,尤其是参与社会主义建设、推进中国历史发展的人民的生活;新时代影视创作还要参与创生面向未来的中国社会主义新人形象,激励人民群众积极投入当下的生活,参与建设中国式现代化,为实现中华民族的伟大复兴作出贡献。

### 三、电影主体论:人民主体与审美解放

德勒兹和巴迪欧强调电影应该是人民群众的艺术,而福柯和德勒兹却在电影中发现了人民与人民斗争的缺失,于是德勒兹将目光转移到第三世界电影与“少数电影”,指出电影反映的内容不仅应该关涉人民,还应是一种话语行动,从中可以创生新的人民,由此致力于为人民而创作。那么,这样的电影应该由谁来创作,又由谁来评论呢?关于艺术创作主体问题,马克思主义经典作家有着众多论述,大都强调创作主体应与人民群众在态度、立场和情感上保持一致,要主动自觉地为人民创作。毛泽东在延安文艺座谈会上明确地将创作主体的称谓从“作家”“文化人”转变为“文艺工作者”,他指出文艺工作者不仅应该而且必须不断地向人民靠拢,除了要有为人民服务的自觉,在情感上认同人民群众,还要熟悉人民群众的生活。面对电影应该由谁来创作,人民的生活应该由谁来反映时,当代法国左翼思想家明显继承了马克思主义文论的理论资源,直接或间接地讨论了电影创作与批评中的人民主体问题。

福柯已经意识到20世纪西方电影中不仅没有呈现人民群众的斗争,甚至还有意重塑民众记忆。在福柯看来,历史上的人民是“没有权力书写、创作自己的书籍、书写自己历史的人——但这些人也有记录历史、回忆、经历和使用历史的方式”<sup>[13]</sup>(P105)。人民不仅是创造历史的主体,而且可以成为艺术创作主体,但没有被赋予言说的权力。朗西埃在《历史之名》中质疑过年鉴派史学中为何没有人民的声音,他不解作为历史参与者的人民为何无法发出声音,并追问人民能否成为历史的叙述者。朗西埃批评当时的法国媒体与影片中缺乏平等主义的形象,人民看什么影片不是由人民说了算,而是由拥有和控制媒体的人来决定。若人民无法拥有选择影片的权力,那么,人民是否能成为电影的创作主体呢?

在讨论关于法国农民皮埃尔·里维耶(Pierre Rivière)的电影时,福柯谈到了创作主体问题。里维耶是法国诺曼底地区的一位农民,他在1835年6月3日杀害了自己的家人。由于接受过基础教育,里维耶被捕入狱后写下了一份内容丰富的回忆录,并于次年刊登在《公共卫生和法律医学年鉴》(*Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, 1836)上。福柯通过学生偶然关注到这一案件,并应邀组建读书会,围绕里维耶考察19世纪的医学和法律系统,最终将相应档案与研究成果结集成书。导演勒内·阿里奥(René Allio)据此拍成电影《我,皮埃尔·里维耶》(*Moi, Pierre Rivière*, 1976)。尽管里维耶事件是一个极端的例子,福柯最初的焦点是精神病学在刑事司法中的使用,但电影上映后,福柯接受采访时回到了电影创作主体的问题,即农民自己的创作以及如何创作一部关于农民的影片。

福柯认为,关于农民的文学作品很多,但农民作为创作主体的作品却很少。里维耶的回忆录就是农民用自己的语言所写成的文本,是他的记忆和对事件的感知。与福柯提到的民众无法表达自己记忆的普遍状况相反,里维耶对自己行为的描述压倒了当时法律或医学领域的阐释与谴责。阿里奥的电影也

<sup>①</sup> 此处为笔者根据法文译出。原文见 Gilles Deleuze, “G”, *L'abécédaire de Gilles Deleuze: avec Claire Parnet*. Réalisé par Michel Pamart, produit par Pierre-André Boutang. Paris: Éditions Montparnasse, 2004. DVD.

得到了福柯的赞许,电影以里维耶的话语为背景,展示农民的回忆,而非站在司法立场讲述一桩罪行。此外,导演还将里维耶的话语与1835年诺曼底地区农民的话语进行联系,选择在案发地拍摄,“让今天的农民有机会以他们自己的方式,在这个属于上一代的故事里扮演自己”<sup>[20]</sup>(P156)。福柯专门提到阿里奥引导农民演员的方式,不仅耐心解释整个故事,而且还给了农民很大的自由度,因为他知道这是农民自己的语言、发音和手势。按照福柯的观点,这才是站在农民立场且真正属于农民的电影。此外,“阿里奥经常将小历史与大历史进行对比,即日常生活与特殊事件之间的对比。但通过聚焦小历史,人们可以获得这样的印象:事实上,大历史就是这么被创造的”<sup>[21]</sup>(P165),而人民就是历史人物。福柯选择论述农民杀人犯,实为展示边缘人民讲述的重要性。他除了将农民里维耶的回忆录、阿里奥的影视创作视为权力话语的研究材料,还强调作品的创作主体,即民众要书写自己的记忆,成为自己生活的创作主体;电影工作者要站在人民的立场上接近人民、尊重人民的生活方式,真实地呈现人民的生活。

如果说福柯既重视人民自己的创作,又强调电影工作者应靠近人民生活,那么,朗西埃的重点则是作为创作主体的人民。以电影《从云端到反抗》(1979年)为界,朗西埃将电影与政治的关系分为“布莱希特范式”和“后布莱希特范式”。前一种范式中,影片表现为碎片形式,不追求叙事连贯与观众情感共鸣,重在揭示情境、事实、利害关系与结果表现中的矛盾,探讨统治机制的内部问题。随着20世纪70年代末西方左派的普遍衰落,电影与政治的关系发生了转变,进入朗西埃所说的“后布莱希特范式”,即政治电影的目的“不再是揭露统治机制,而是研究解放难题”<sup>[22]</sup>(P105)。范式转变与当时思想政治运动具有一致性,“当马克思主义对世界和斗争的解释方式,一方面因革命希望的破灭而失效,另一方面又从统治秩序的服务中恢复过来时,无名公民的能力问题和新的感性组织的构成问题,就取代了基于对统治运作模式的解释的战略行动典范,从而占据主导”<sup>[23]</sup>(P14)。自此,朗西埃从探讨政治解放转为思考审美解放,从对革命与颠覆的强调转为对感性分配体制的反思。在采访中,朗西埃提出了自己的策略,即将电影转变为一种斗争的沟通媒介,给参与斗争的人民提供摄影机,以此打破专家与人民之间的区隔。

朗西埃提到的两个问题值得我们注意。一是无名公民的能力,朗西埃在考察19世纪的工匠们的书信、诗歌、日记时发现了他们的创造力,也在不符合规范的语言中找到了解放的力量。同样,当参与斗争的人民拥有摄像机,也会拍出具有解放性、超越影像语法的作品。二是新的感性分配的构成,朗西埃关注的不是作为成品的艺术品,而是艺术品与观众之间的互动作用。如果说德勒兹强调影片对脑部神经系统的触动或精神上的冲击,从而指引实践活动;朗西埃则将电影视为一种新的感知形式,它能在“人们与其生活经验的关系中得以实现”,又“反过来参与创造新的社会交换形式和集体政治的主体化”<sup>[24]</sup>(P295),促使人民成为真正的政治主体,从而改造社会结构。法国导演克里斯·马克在20世纪60年代末就践行了这一理念,当他得知工人们不满其影片对罢工的呈现时,便组织了一批工人,向他们提供摄影机和基本的技术指导。工人们以“门德夫金小组”的名义拍摄影片,最终成就了《表厂之战》(1969年)。这是当时最激进的政治影片之一,工人们以独特的视角展示了工人内部关于斗争的不同声音,影片中的年轻女性苏珊娜·扎德不顾危险与恐吓,为工人发声,其中就包括为工人争取文化生产的工具。这说明工人们已经意识到发出声音、生产自己文化的重要性。工人影片让被排除在主流审美范畴之外的存在变得可见,在文化与意识形态上实现了突围,以艺术的方式参与美学解放和政治活动。

在电影批评的主体上,朗西埃同样强调人民的重要性。他曾在《无知的教师》中探讨了两类教师:阐释型与解放型。前者学识渊博,追求高效教学,是“距离的艺术”;后者以雅克托为代表,与学生共同探讨追问真知,他将这类教育称作平等教育,亦即智力解放。同样,在朗西埃那儿,电影也具有实现平等与解放的可能,它属于各个阶层,人人可观影,人人能发表看法,以此拆解专家与平民之间的分界线。尽管朗西埃并未像巴迪欧那样直接将电影界定为人民艺术,但他意识到,普通民众无法进入剧院或博物馆,一方面是经济原因,另一个方面则是所受教育不足以欣赏此类艺术,但电影院却对所有人开放。对电影而言,“艺术和娱乐之间的边界并不固定:对艺术立法的权威并不太担心电影,而且也没有真正稳定的标

准”<sup>[23]</sup>(P13)。因此,人人都可以成为电影评论者,成为发表见解的批评主体。

有鉴于此,朗西埃提出了有别于专业批评的“影迷批评”或者“业余批评”。影迷或业余的立场不是一种折衷的选择,而是强调经验的丰富多样性。此外,“业余批评”也有自己的理论和政治立场,它既强调经验也关注知识,希望能够重审界定学科的方式,思考专业与业余的边界线。朗西埃反对将文学或电影视为仅属于文学或电影理论家的观点,他在追问,谁在规定电影的性质,谁能规定何人有权评论电影。如果之前的品位由上层阶层制定,那么,“影迷的功能是以观众的身份对电影的挪用,改变品位的标准”<sup>[23]</sup>(P12),是一场自下而上的审美变革。自此,品位不再属于特权阶层,而成了一个中性词。每个人都有权力以自己的方式进入电影世界进行思考,驱逐所谓的权威阐释。这也是为什么朗西埃从不谈电影理论,而是讨论“电影寓言”的原因。他将自己放在一个没有等级秩序的领域,既强调影片本身,也关注观众通过感知、直觉和话语重组的影片,将电影视为不同思想冒险的话语领地。

不难看出,福柯强调里维耶的农民回忆录,是因为他的书写没有受到任何知识的规范,当他的话语让司法或医学秩序失效时,便被冠以疯子或罪犯之名;而福柯之所以偏爱阿里奥的影片,是因为阿里奥意识到里维耶尽管缺乏所谓的科学话语或专业话语,但他有作为农民的记忆和话语,且都是以所谓“不正常”或“琐碎”的农民话语反抗权威或精英话语。而朗西埃则强调广大群众的电影创作和批评,致力于让业余作品与批评打破既定感性分配,掀起新的电影审美革命。

朗西埃曾将感性分配模式或艺术体制分为三类:影像的伦理体制、再现或诗学体制、艺术的美学体制。伦理体制源于柏拉图的思想,强调艺术教育民众。再现体制始于亚里士多德,认为作品凝练地表达了政治和社会职业的等级制度。美学体制则强调艺术的多样性与张力,关注感性与感受。这里的“美学”指“决定哪些事物可被感觉到的先验形式系统。它是对时间与空间、可见与不可见、话语与噪音的划分,界定了作为经验形式的政治场所与利害关系”<sup>[25]</sup>(P13-14)。朗西埃强调,艺术并非以生产方式进行区分,而是通过艺术作品的感性存在模式来辨识。人民创作的电影丰富了观众的可感知对象,人民的电影批评则让艺术作品的感性存在更为多样化,惟其如此,才能将艺术“从任何具体的规则中解放出来,从艺术、主题和流派的等级制度中解放出来”<sup>[25]</sup>(P33),才能让人民创作的影片、群众的观影感受被看见、被感知,由此实现审美上的解放。这正体现了朗西埃为了重建电影的人民主体性的理论诉求。

当代法国左翼电影美学重视电影的人民性,一方面要求电影工作者站在人民的立场,呈现人民的生活,另一方面倡导人民积极参与影片的创作与评论,打破专业与业余之间的界限。这对我国新时代电影美学自主知识体系体现人民主体性有一定的理论启示。在高科技与新媒体得到广泛运用的今天,人民群众能更便捷地获取摄影工具与剪辑制作软件,也能通过互联网更迅捷地分享个人观影经验,实现实时互动与交流。新时代影视创作应在主体论上强调人民的双重主体身份,鼓励人民群众通过影像表达自己的观念与生活,并依托个体生命体验成为影视作品不可替代的鉴赏家和评论者。

#### 四、主体拓展与形象创生:对新时代中国影视创作的启示

如果以福柯1974年第一次接受《电影手册》的采访为起点,当代法国左翼思想家集体转向对电影的思考已有50多年。50多年来,他们共同建构起了以人民为中心的西方左翼电影美学体系,从本体论到反映论再到主体论,为世界电影美学建构作出了巨大贡献。长期以来,我们在介绍和研究当代西方电影美学思想时习惯于以法国新浪潮电影、美国好莱坞电影作为代表,而在很大程度上忽视了对当代西方左翼电影美学及其艺术实践的介绍与研究。虽然近些年来国内学界开始注重介绍和研究以法国理论为中心的当代西方左翼电影美学思想,但又总是有意无意地抹去或淡化其人民性色彩,而通过社会史视角的理论还原,我们重新看到了当代法国左翼电影美学的人民性理论建构。这对于我国建构以人民为中心的新时代影视文艺美学知识体系具有重要的借鉴意义。显然,中国新时代影视艺术取得了巨大进展,许多以人民为中心的电影作品脱颖而出,如讲述当代中国底层民众故事的影片《钢的琴》《人生大事》和《逆

行人生》,反映二战时期中国民众觉醒的爱国情怀与国际主义精神的影片《南京照相馆》《东极岛》,赞扬中国军人英雄主义精神的影片《长津湖》《志愿军》《战狼》,礼赞新中国成立70年来与共和国生死相依的普通劳动者群像的影片《我和我的祖国》,以及《觉醒年代》《山海情》《人世间》《山花烂漫时》等一大批反映中国人民奋斗精神、创新精神的电视连续剧不断爆火出圈,足以证明新时代以人民为中心的影视创作潮流已然形成。但新时代人民性电影美学理论建构仍有待完成,我们需要立足于当前中国影视艺术发展实际,在中法电影美学互鉴的视域下,确立新时代影视创作中的人民性立场。

首先,新时代影视创作应于本体论层面突出人民性本质。当代法国左翼电影美学坚定地捍卫电影作为人民群众艺术的本质。虽然当代法国左翼思想家眼中的人民群众有时偏重于指涉第三世界和少数民族群像中具有集体主体身份的人民,用以对抗欧美主流电影中对人民的遮蔽和对好莱坞个人英雄主义叙事模式的膜拜,但总体而言,他们关注的人民群众依旧是指与统治阶级、贵族阶层或精英阶层相区别的占据社会绝大多数人口的广大普通民众阶层,这与马克思主义经典理论中的人民范畴基本一致,且又根据世界革命形势的新变化而对“人民”概念的内涵与外延有了新的拓展。这意味着中国新时代影视创作中的人民,需要结合我国具体国情与人民构成的新变化和新境遇而与时俱进。随着新时代中国国情的变化,人民不能再局限于“工农兵”,我们应“坚持‘大人民观’”,并意识到“在新时代,凡是投身于中国特色社会主义现代化强国建设的一切劳动者都属于人民的重要组成部分”<sup>[26]</sup>(P18)。因此,不论是体力、脑力还是作为其新形态的数字劳动者,只要他们在为建设中国特色社会主义现代化强国而奋斗,皆可纳入新时代的“人民”范畴。于是我们看到了《人生大事》中的殡葬师,看到了《逆行人生》中的外卖骑手,看到了《山花烂漫时》中的山村女教师,看到了《山海情》中的西海固底层民众和扶贫干部群像,看到了《钢琴》《人世间》和《平原上的摩西》中的下岗工人及其子弟群体,还看到了《战狼》中的中国维和军人形象,他们都是当代中国社会各阶层中不同类型的人民典型形象。除了这些现实生活中的人民形象之外,还有抗战中的中国渔民形象(《东极岛》)、抗战中的中国市民形象(《南京照相馆》)、抗美援朝中的普通军人形象(《长津湖》)、参与两弹一星工程的普通科学家形象,他们都是新中国历史的创建者或见证者。他们在近年来中国影视作品中的集体涌现,正好彰显了新时代中国人民性电影美学原则在崛起。

其次,新时代影视创作需从反映论向度凸显人民生活图景,不断创造具有陌生化效果的当代中国社会主义新人形象。当代法国左翼电影美学坚持主张电影不仅要表现人民生活,还要参与新的人民形象的创生,进而改造现实世界。这是一种高扬社会实践性的马克思主义电影美学新形态,它既反对脱离广大人民群众现实生活的所谓纯艺术电影模式,也反对将广大人民群众丰富多彩的社会生活实践加以概念化或公式化反映的刻板电影模式,而是呼吁广大电影工作者大胆突破既有的艺术情境和审美规范,努力创造出崭新而异质的新人民形象。这对于我国新时代影视创作如何塑造“社会主义新人”形象具有重要的艺术启示。马列文论将“新人”理解为在大时代中走在历史前沿、代表历史发展方向的人民形象;法国左翼电影美学则强调人民是推动社会发展的新动能和新力量。在中国当代社会主义文学创作中,不同的历史时期会出现不同特色的社会主义新人形象,如农业合作化运动中有梁生宝类型的新人民形象,改革开放时期又出现了孙少安和孙少平这种奋斗型的新人民形象。在建设中国特色社会主义现代化强国的新时代,中国文艺亟须塑造出能够代表新时代广大人民群众利益的新人民形象。值得注意的是,在新时代文艺的大背景下,我们看到了电影《柳青》和电视连续剧《人生之路》,前者再现了作家柳青创作《创业史》、塑造梁生宝的真实历程,后者将路遥的《人生》加以改编和扩充,讲述了改革开放背景下中国农民艰苦奋斗的人生故事。毫无疑问,新时代中国影视需要塑造“社会主义新人”形象,尤其是需要塑造出那种为了建设中国特色社会主义现代化强国而在社会各条战线上奋斗着的“英雄人物”形象,因为只有他们才能历史地、审美地传达出新时代的中国声音、中国精神和中国力量。虽然在《战狼》《山海情》等影视作品中我们依稀看到了新时代中国新人形象的出现,但塑造影视新人形象依旧任重道远。

再次,新时代中国影视创作需在主体论维度确立人民主体地位。当代法国左翼电影美学尤为重视

电影的人民主体性。它通过倡导人民群众积极参与作为当代思想隐喻的电影,拍摄自己的故事和记忆,作出自己的观影评价,留下属于人民的声音,由此强调人民应成为电影创作与批评的双重主体,用人民群众的创作与批评拓宽观众的感知边界,促成审美的多元化。这对于我国新时代人民文艺如何迎接高科技与新媒体的挑战,如何创造具有新时代特色的新大众电影具有一定的借鉴意义。目前我国的新时代人民性电影多出自知名导演和专业演员的作品,这些作品传达了人民的心声,讲述了人民的故事,但人民只是其中被反映或被表现的对象,属于被塑造的主体形象,除此之外,我们还需要由人民群众自编、自导和自演的新大众电影或新人民电影。最近,《延河》编辑部指出,“随着互联网、人工智能以及各种新技术的兴起,人民大众可以更广泛地参与到各类文艺创作与活动之中,人民大众真正成为文艺的主人”<sup>[27]</sup>(P4)。在中国,高科技和新技术的确提升了人民大众在各类文艺创作活动中的参与度,这正如20世纪下半叶超8毫米电影机的盛行使当代法国左翼电影中大众创作者激增。正是在新大众文艺勃兴的大环境下,我们看到新时代的中国影视界已经涌现出了许多的自媒体工作者,他们拍短视频、拍短剧,制作各种数字化的文艺产品,向国内外观众展示着中国人民的新生活和新形象。这意味着广大人民群众的新大众影视力量在崛起,是中国新时代文艺浪潮中十分惹人瞩目的新现象。不仅如此,各种网络平台的影视作品评论也在日益走向群众化和大众化,除了专业评论,还通过弹幕等新媒体技术实现了影视评论主体范围的拓展。在新时代影视创作中,我们应坚持马克思主义的人民文艺观,不仅要鼓励广大人民群众作为“素人”积极投身于网络影视创作,而且要倡导影视工作者站在文艺的人民性立场踊跃参与当下中国的新大众影视事业。

需要补充并强调的是,如今在算法平台、信息茧房和流量经济的驱使下,当前中国影视艺术创作也存在着趋同和重复的危机。这类影视创作并非全都是人民大众的生活、故事和记忆,发出的也并非都是人民自己的声音。学界虽然注意到了“新大众文艺”中从“写大众”到“大众写”的转变,但并非所有由大众创作的影视作品都能够被纳入新时代的新大众文艺范畴。问题的关键是,作为作者的大众必须具有人民主体性,这种主体性不是由既有的知识精英所塑造出来的主体性,而是真正能代表新时代中国人民群众首创精神的主体性。在新时代影视创作中,除了关注大众的参与,还应强调创作过程中人民的在场、作品中人民的在场,以及评论中人民的在场,由此充分彰显新时代中国影视的人民主体性。当然,如果影视作品的主创者本身就属于知识精英范畴,他们创作的影视作品是否代表了人民大众的声音,也需要加以辨识和反思。我们需要辨析新大众影视作品中的声音问题,大力倡导在新时代影视作品中传播社会主义核心价值观,传递中国声音、中国精神和中国力量。

## 参考文献

- [1] 中共中央关于制定国民经济和社会发展第十五个五年规划的建议.北京:人民出版社,2025.
- [2] 李遇春.新大众文艺的概念、特质及未来.社会科学辑刊,2025,(4).
- [3] 理查德·F.库索尔.法兰西道路:法国如何拥抱和拒绝美国的价值观与实力.言予馨、付春光译.北京:商务印书馆,2013.
- [4] 雷吉斯·迪布瓦.好莱坞:电影与意识形态.李丹丹、李昕晖译.北京:商务印书馆,2014.
- [5] 马克思恩格斯全集:第1卷.北京:人民出版社,1995.
- [6] 毛泽东选集:第3卷.北京:人民出版社,1991.
- [7] 列宁论文学与艺术.北京:人民文学出版社,1983.
- [8] Felicity Colman. *Deleuze and Cinema: The Film Concepts*. Oxford, New York: Berg, 2011.
- [9] Alain Badiou. *Cinéma*. Paris: Nova Éditions, 2010.
- [10] Gilles Deleuze. *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- [11] 战舰波将金号.世界电影,1957,(6).
- [12] 马克思恩格斯选集:第4卷.北京:人民出版社,2012.
- [13] Michel Foucault. *Film, History, and Popular Memory*//Michel Foucault, Patrice Maniglier, Dork Zabunyan. *Foucault at the*

- Movies*. Translated and edited by Clare O'Farrell. New York: Columbia University Press, 2018.
- [14] 邓小平团长在联合国大会第六届特别会议上的发言. 北京: 人民出版社, 1974.
- [15] 张帆. 法国的“第三世界主义”. 世界知识, 1982, (18).
- [16] 查尔斯·J. 斯蒂瓦尔·德勒兹: 关键概念. 田延译. 重庆: 重庆大学出版社, 2018.
- [17] 吉尔·德勒兹, 费利克斯·加塔利. 资本主义与精神分裂(卷2): 千高原. 姜宇辉译. 上海: 上海人民出版社, 2023.
- [18] 魏然. 第三的意味: 拉丁美洲“第三电影”理论及其播散. 当代电影, 2020, (12).
- [19] 费南多·索拉纳斯, 奥克塔维·赫蒂诺. 迈向第三电影: 关于第三世界电影解放的发展经历与感悟. 王伟译. 北京电影学院学报, 2017, (6).
- [20] Michel Foucault, P. Kané. Crime and Discourse//Michel Foucault, Patrice Maniglier, Dork Zabunyan. *Foucault at the Movies*. Translated and edited by Clare O'Farrell. New York: Columbia University Press, 2018.
- [21] Michel Foucault, G. Gauthier. The Return of Pierre Rivière//Michel Foucault, Patrice Maniglier, Dork Zabunyan. *Foucault at the Movies*. Translated and edited by Clare O'Farrell. New York: Columbia University Press, 2018.
- [22] Jacques Rancière. *The Intervals of Cinema*. Translated by John Howe. London: Verso, 2014.
- [23] Javier Bassas Vila. The Power of Political, Militant, 'Leftist' Cinema. Interview with Jacques Rancière. *Cinema Comparative Cinema*, 2013, 1(2).
- [24] Gavin Arnall, Laura Gandolfi, Enea Zaramella. Aesthetics and Politics Revisited: An Interview with Jacques Rancière. *Critical Inquiry*, 2012, 38(2).
- [25] Jacques Rancière. *Le partage du sensible: esthétique et politique* Paris: La Fabrique-éditions, 2000.
- [26] 李遇春. 新时代文学主潮的构筑及其发展趋势. 中国现代文学研究丛刊, 2024, (10).
- [27] 《延河》编辑部. 新传媒时代与新大众文艺的兴起. 延河, 2024, (7)上半月.

## On People-centered Aesthetic Construction in Contemporary French Left-wing Cinema and Its Implications for China

Ai Shiwei (Wuhan University)

**Abstract** In the mid-to-late 1970s, a group of French left-wing thinkers represented by Foucault, Deleuze, Badiou and Rancière collectively turn to film studies. Rooted in the Marxist literary and artistic theoretical tradition of people-centeredness, they established a new form of people-centered film aesthetics from the perspectives of film ontology, reflection theory, and subject theory. By examining the nature of cinema and the impact of movement-image on audiences and reality, they revealed the essence of cinema as "people's art" or "mass art". Through studying Third World cinema and "minor cinema", they emphasize that film ought to function as discursive practice, depicting the lives of the people and "becoming" new images of people. They advocated film creation and criticism based on people's standpoint, contending that amateur filmmaking and criticism can dismantle the existing distribution of the sensible and deliver aesthetic emancipation for the people. In the actual context of the rapid development of China's new popular literature and art, the people-centered aesthetics of contemporary French left-wing cinema offers important theoretical implications for Chinese film and television creation in New Era.

**Key words** people-centeredness; French left-wing film aesthetics; film ontology; film reflection theory; film subject theory; film and television creation in New Era

- 
- 作者简介 艾士薇, 武汉大学文学院副教授, 湖北 武汉 430072。  
■ 责任编辑 何坤翁