

制度环境、工作模式与艺术生产*

——上海 A 电影厂的艺术兴衰史

严俊 乐鹏举

提要:基于贝克尔的“艺术集体行动”理论,本文从宏观制度环境和微观工作模式两个层面探讨了上海 A 电影厂的艺术生产变化,试图回应艺术社会学的重要议题——社会经济结构与艺术生产之间的关系。研究发现,在国家强力控制的“黄金时期”,稳定的资源保障和艺术惯例共识塑造了共同体内的集体行动,促使创新大量发生;改革后,原有国家支持体系逐步消失,分裂的工作模式导致艺术共同体逐渐瓦解。上海 A 电影厂在向现代文化产业的转型过程中,艺术创作随之失去特色而流于平庸。

关键词:制度环境 工作模式 艺术惯例 艺术集体行动

艺术社会学已经成长为当代学科体系中具有独特视角与问题意识的分支方向。不同于传统美学对“何为艺术”的关注,它聚焦于“艺术何以可能”,尝试厘清艺术与社会历史语境的关系。美国社会学家霍华德·贝克尔(Howard S. Becker)从合作维度提出“艺术集体行动理论”(art as collective action),解释了艺术生产、分配与审美过程何以在社会结构中发生(Becker, 1982),这对艺术社会学的中国经验研究具有启示意义(严俊,2010)。从该视角出发,本文分析了新中国的一个重要文化案例——上海 A 电影厂,试图丰富经典理论的意涵:一个与国家变迁休戚相关的艺术群体如何建构适应性的工作模式,并最终形塑了多样化的生产结果。

1957年4月11日,上海 A 电影厂(以下简称“A厂”)在原上海电影制片厂美术片组的基础上正式组建,成为新中国首家、也是唯一一家创作美术电影的单位,其垄断地位持续至1986年(鲍济贵,2010)。从承担宣传任务的文化单位,到改革开放后中外合资的典范(顾光青等,1991),再到2001年作为子公司并入上海电影集团,A厂经历了曲折的变迁。但与众多因市场化改革获得生产力解放的成功案例不同,它的

* 本文受到上海市教育发展基金会和上海市教育委员会“晨光计划”资助(12CG75)。

故事有着更为复杂的逻辑。自 20 世纪 80 年代以来, A 厂的经济效率获得巨大提升, 无论产量和市场收益规模都远超国内同行(鲍济贵, 2010)。可如果从艺术成就与文化影响力角度重新审视“效率”, 其改革成果不仅乏善可陈, 甚至显得过分平庸(杜秀玲, 2011)。事实上, 经济与文化收益的错位并非阶段突变的产物, 其原因根植于 A 厂的完整历史之中。

本研究将 A 厂 60 年的历程划分为“黄金时期”(1957 - 1976 年)、“转型时期”(1977 - 1988 年)、“平庸时期”(1989 年至今),^①从宏观制度环境与微观艺术集体行动两个层面来讨论其兴衰历程, 进而揭示艺术生产与政治/经济结构间的复杂联系, 探讨制度土壤如何形塑艺术家群体的艺术惯例与集体行动, 并最终影响艺术生产结果。

一、研究综述：“民族化”或“市场化”之殇

A 厂自 20 世纪八九十年代以来的迅速“平庸化”引起了包括美学、电影史、文化产业等诸多领域研究者的兴趣。在回顾辉煌历史的同时, 学者们讨论了 A 厂动画走向没落的美学与组织层面的原因, 内容集中于“民族化”风格的利弊和市场化转型困境。基于对既有研究的梳理, 本文试图说明引入艺术社会学分析思路的必要性: A 厂的兴衰既非单纯的艺术风格选择与流变的结果, 也不同于一般企业的市场化转型过程; 只有深入分析特定制度环境中的工作模式及其变迁, 才能解释不同时期作品所呈现出的复杂政治、经济与艺术结果, 进而准确理解 A 厂“衰退”的内涵。

(一) 作品视角分析：“民族化”风格的利与弊

强调作品风格的影响是美学与动画电影史研究的共同特征。这类研究认为, 根植于传统文化和艺术中的民族风格是 A 厂在“黄金时期”的重要特征, 也是“中国动画学派”获得国际声誉的根本原因。这一风格在 20 世纪五六十年代出现、发展, 到 80 年代达到巅峰(范玉欣,

^① 本文大体按照艺术作品的特征(因变量)来划分时期。时间节点选择则考虑对因变量产生重大影响的制度条件或生产方式突发事件。

2011)。基于作品的“文本分析”，多数研究者认为，从中国民族文化中发掘动画创作的可能性还远未穷尽（王磊，2013；马风清，2016；时春风、王馨，2016）。因此，A厂遭遇危机的原因在于放弃民族风格和技法、盲目迎合市场，导致作品千篇一律（钱建平等，2013）。尤其是90年代的系列剧作品，因“西化”而迅速流于平庸（李少林，2012）。

同样基于作品分析，也有研究对“民族化”的影响持不同看法。一类研究认为“民族化”探索历经数十年已进入“内卷化”状态，经典风格损害甚至遏制了年轻一代的创新（张耕云，2010）。另一类研究从传统风格与当代审美的错位来分析过度“民族化”的负面影响。无论是题材的道德宣教化（范玉欣，2011）还是创作观念与电影手法的落伍（颜慧、索亚斌，2005；肖路，2008），都造成作品与当代潮流相悖，丧失市场吸引力。

应当看到，从“民族化”风格切入的研究丰富了关于A厂不同时期作品特征的理解；“内卷化”或审美错位等看似矛盾的结论也在一定程度上体现了历史事实。但作品特征是“兴衰”的结果，而非变化的内在原因。从艺术社会学角度来看仍有大量机制性问题尚待解答：为什么A厂建厂之初会选择“民族化”道路，并成功实现持续创新？在市场化背景下，为什么A厂创作群体没有找到扬弃传统的办法？因此，深入艺术生产的现实过程，分析社会体制与艺术结果的关系显得尤为必要。

（二）产业转型视角分析：市场化进程中的问题

与基于作品视角的讨论截然不同，产业转型视角下的研究倾向于将改革的一般影响应用于对A厂的分析。第一类研究关注了原有生产体制破裂造成的后果。有学者指出，A厂在20世纪80年代初转为混合所有制企业，统一调配的状态被改变，带来管理与生产混乱（顾光青等，1991；周涛，2008）。同时，“来料加工”业务与计件工资制的引入导致员工收入差距扩大，不公平感蔓延下生产队伍严重流失，进而造成内部合作趋于混乱、创新能力衰退（朱可，2005；鲍济贵，2010）。

转型带来的第二类问题在于企业管理者矛盾的市场定位。研究者指出，A厂在改革初期未能真正面对市场需求，为国外动画侵入制造了机会（杨帆，2008；陈可红，2011）。随着竞争日益激烈，决策层盲目效仿美、日动画商业模式，导致品牌传统断裂（易家玉，2011）。

第三类研究将问题聚焦于现代企业制度。研究者认为，虽然20世

纪90年代中后期A厂基本完成了市场化,但仍未获得高效的运营与管理能力,计划经济思维、配套政策与行业规范缺失等问题制约着企业发展(张瑾,2003)。时至今日,A厂也未能建立具有成熟文化工业特征的现代企业制度(黄永林、徐金龙,2011)。

毫无疑问,A厂的变迁体现了市场转型的通行特征。但从组织管理或文化产业切入的外生解释却有可能陷入与“作品分析”相反的困境:忽略艺术作为商品的社会建构性(思罗斯比,2011),将艺术的生产与分配视为狭义的市场过程(Grampp,1989),从而得到正确但过于简化的结论。生产组织涣散对A厂造成的影响绝不仅仅在于转型期人力资源的短暂困境,而是摧毁了延续的艺术共同体传统。即便后来劳动力实现了有效市场供给,艺术生产的结果业已大相径庭;其次,管理者矛盾的市场选择并非决策失误的结果,而是工厂内部创作观念分裂与群体冲突博弈的表现;最后,即便存在通用的高效现代企业制度,它也不一定必然带来艺术收益。事实上,A厂在成功克服经济转型阵痛后,却陷入了声誉持续衰退的境况。笔者认为,分析这一问题尚需新的理论工具。

二、基于“艺术集体行动”的分析框架:

制度环境、工作模式与艺术生产

本文将在贝克尔“艺术集体行动”理论的基础上提出一个包含宏观制度环境与微观工作模式的社会学分析框架,探讨A厂变迁的动因与结果。

(一)从“艺术体制论”到“艺术集体行动”:集体行动、惯例、资源

20世纪初,现当代艺术迅速发展迫使学术界将“艺术的本质”问题重新置于争论中心。不同于黑格尔(1997)、海德格尔(2004)等学者的思辨讨论,50年代以来的分析哲学界诞生了“艺术体制论”(institutional theory of art),逐步模糊了艺术研究领域哲学与社会学的边界。受到维特根斯坦关于日常语言分析的启发,艺术体制论者认为单一的艺术概念并不存在,即不可通过事前的逻辑界定艺术,但日常用语的使用者依然可以理解并交流。因此,艺术产生、界定与被感知的

关键在于授予其身份的社会体制(Danto,1964; Dickie,1974)。虽然这类研究的问题意识依然停留在艺术的身份来源与评价标准,却从视角与分析方法上提供了一个重要启示:那些看似跟核心创作、思想观念与审美价值等抽象概念无关的社会过程与角色,同样对艺术创作的方式与结果产生着重要影响。

20世纪70年代中期,霍华德·贝克尔提出了“艺术集体行动”理论(Becker,1974),用以分析真实世界中的艺术是如何产生并传播的。在贝克尔看来,艺术并非天才人物的创造,而是多方行动者集体合作的结果;集体行动的组织方式、观念来源、传播渠道和社会艺术认知均受到制度环境的影响与制约(严俊,2010)。他随后提出了三个分析维度:(艺术)集体行动、(艺术)惯例和资源(Becker,1982)。

首先,艺术是集体行动的产物。虽然艺术家对作品有较大的影响力,但合作者同样参与形塑了最终结果;正如良好合作会使艺术生产顺利,冲突则会干扰甚至阻断艺术生产;集体行动中的分工方式并非一成不变,艺术发展或外部条件变化都会导致既有格局改变。

那么,为何协作能够有条不紊?贝克尔指出这是因为参与各方持有一套共识性规则,即“(艺术)惯例”(convention)。艺术惯例分布广泛:从范围上看,涉及艺术集体行动中任何一组合作关系;从层次上看,弥散于从具体行为规范到抽象审美、价值观念等各个领域。与合作的影响具有两面性一样,整合良好的惯例体系能够保障艺术生产顺利进行,而当它出现裂痕,艺术生产将难以为继。

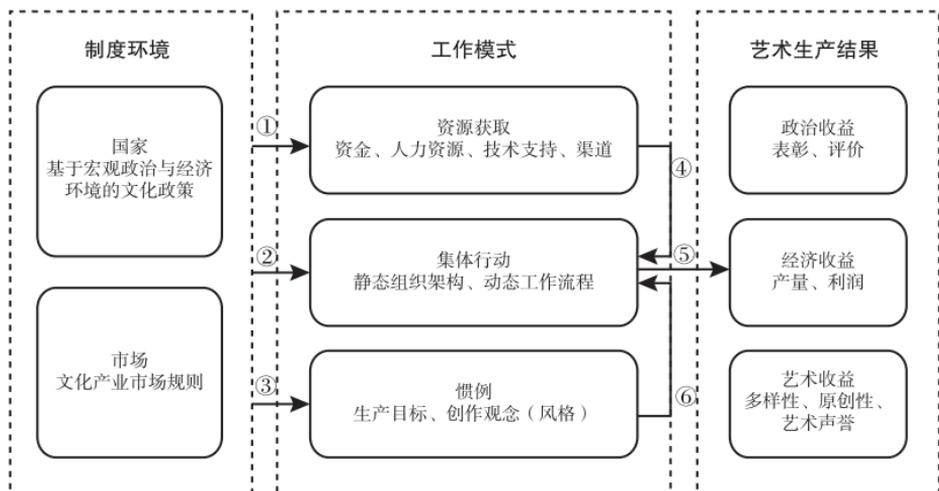
最后,资源构成了艺术界运转的基础。从人力资源来看,协作者类型、质量与数量会影响艺术的呈现结果;从物质资源来看,艺术生产乃至艺术家的生活维系都需要社会经济体系提供支持;从观念资源来看,艺术教育与传播约束了艺术创作的可能性。

概而言之,“集体行动”是艺术产生的现实原因;这一过程需要特定的资源支持,并通过内化艺术惯例的引导实现有序运行。A厂在过去60年中的剧变以及随之而来的差异化艺术生产结果能在该思路下得到解释。不过对于细化的经验研究而言,该理论仍然存在一些不足:首先,虽然贝克尔指出了三个重要的维度,并借助丰富的案例说明了其内涵,但这种如他所言的“story telling”分析(Becker,1982)尚未清晰指出变量关系,缺乏对具体作用方式与演变机制的讨论;其次,贝克尔注意到不同维度间存在交互作用,但在论述中通常采用“一事一议”的方

式作补充性说明,并未针对一个研究对象建立整体分析框架;再次,贝克尔强调自己的理论并非“功能主义”(不试图证明某种惯例的产生源于它对维持集体行动的“有用性”),但也没有明确给出艺术冲突与变迁的解释机制;最后,贝克尔显然低估了国家作用的复杂性。它不仅能够充当旁观的艺术资助者与管理者,还能深度参与到惯例的形成与变化过程中,并在特定时期成为集体行动的强大激励来源——这正是 A 厂故事的重点所在。

(二)思路与分析框架

本研究认为,制度环境和工作模式共同影响了艺术生产的结果(见下图):从宏观层面来看,由国家或市场构成的制度环境以“合法性约束”的方式分别形塑了工作模式中三个因素的边界与可能性(机制①、②、③);艺术生产者在允许范围内形成特定的资源获取和惯例,①二者共同决定了集体行动的静态与动态特征(机制④、⑤);最终导致了某种艺术生产结果(机制⑥)。结合 A 厂的经验资料,以下首先介绍变量的意义和操作化指标,然后简单描述它们之间的联系机制。



分析框架

① 虽然强调制度环境的影响,但本文并未忽略行动者的自由度。在制度环境给定资源获取和惯例的合法性边界内,艺术工作群体最终塑造了它们的具体形态。

1. 变量意义与操作化:制度环境、工作模式、艺术生产结果

本文从“基于宏观政治与经济环境的文化政策”与“文化产业市场规则”两个维度来描述“制度环境”(初始自变量)。改革开放前的“黄金时期”并不存在文化产业市场,作为文化单位的A厂只受到国家文化政策的约束。这类文化政策直接反映特定历史阶段的国家政治需要,并与同时期其他政策/制度安排具有同源性。^①改革开放后文化产业市场从无到有,逐步成为影响“转型时期”A厂新的结构要素。内容包括作为自负盈亏市场主体的观念、以自由竞争为核心的市场规则以及追求效率至上的现代企业制度等。需要注意的是,虽然改革后的市场化进程同样受到政策的影响,但仍可拆分出针对企业的单纯市场规则作用。

基于贝克尔的理论,本文从资源获取、惯例与集体行动这三个方面对“工作模式”(中间自变量)进行描述。其中,资源获取包括资金与劳动力来源,辅助性技术支持以及艺术产品的发行与传播渠道等方面;惯例主要体现为生产的总体目标(大原则)与创作观念(工作文化);集体行动则包括静态组织架构和动态工作流程。与贝克尔思路不同,本研究并未强调三者之间的持续均衡,而是试图借助细分框架说明“分裂”从何而来——这正是20世纪80年代以来A厂故事的主旋律。

为了更好地描述复杂的“衰退”,本文选择了较为宽泛的指标来描述“艺术生产结果”。与通常情况下艺术家或艺术组织持有的“艺术声誉—市场收益”双重偏好(严俊,2010)不同,作为文化单位的A厂的生产结果中还应包含政治收益,并可通过上级部门表彰和工作总结来测量。关于“艺术收益”的操作化可能引发争议。我们避免笼统使用美学价值等主观抽象概念,而是采用了作品(主题、风格与表现手法的)多样性、原创性、完整性和艺术声誉(专业奖项和公众看法)等外在指标。前者表征艺术创新的效果,后者体现主流社会评价。

2. 关于联系机制的初步描述

制度环境对于工作模式的影响主要表现为合法性约束或引导。(1)就资源获取而言(机制①),“黄金时期”的A厂具有计划经济单位和文化宣传部门的双重身份,这使得它能够获取财政、人事安排和发行

^① 新中国成立初期,文化政策全面体现了计划经济体制下的一般特征。而在改革开放后,市场化规则逐步成为其核心。

的全面支持。改革开放后,市场转型压力促使其逐步丧失国家直接支持,转而学习如何在竞争中自给自足。当然,“国家退场—市场主导”的过程并非一蹴而就,而是历经波折并延续至今。(2)在不同时期,A厂的生产组织过程(集体行动)均表现出对制度环境的合法性模仿(机制②)。从新中国成立初期学习苏联模式建立“准师徒制”到市场化后期模仿文化产业的标杆(迪士尼模式)都是如此。当新旧转型期出现失范危机时,厂内的群体分裂就具备了条件。(3)惯例受到的影响相对复杂,集中体现了艺术生产的独特性(机制③)。一方面,国家或市场给定了不同的生产目标:“黄金时期”A厂的首要任务是全面服务社会主义建设,即以动画来培养社会主义新儿童,展现中华民族文化自信。改革开放后,重点转为(政治红线以内)尽可能扩大市场收益。但是,二者都没有严格规定艺术创作的具体观念与审美选择。这使得艺术工作群体在遵循目标合法性硬约束时,仍然具有一定的观念自由度。有趣的是,A厂的历史似乎给出了某种挑战“市场优势”的反例:恰恰是在国家力量主导的时期,艺术家群体形成了更强的创新共识。

制度提供的合法性并不足以塑造集体行动的全貌,资源(尤其是人力资源)和惯例的配套支持必不可少(机制④、⑤)。这种支持在A厂的“黄金时期”和“平庸化时期”相对统一(尽管效果差别巨大),促使工作模式内部的三个要素间达成了稳定的均衡,分别表现为“国家保障与约束下的艺术共同体不断追求创新”和“深度市场化后的现代文化企业关注短期收益”。“转型时期”的情况则大不相同。改革之初的A厂一方面开始面对财务与竞争压力,传统单位的薪酬制度难以吸引或留住人才,另一方面生产的政治、艺术与经济诉求并存带来了剧烈的观念冲突,最终造成了艺术共同体和工作方式的分裂。

工作模式对艺术生产结果的影响通过集体行动直接达成(机制⑥),这正是贝克尔理论的原意。在明确以上联系机制后,这一过程将得到更清晰的阐释。在建厂至1976年的“黄金时期”,A厂建立起单位内的“准师徒制”,强化生产与学习过程中的共同体模式。通过不断探索新片种和艺术表现形式,符合国家政治需要的现实主义民族化风格逐步确立,作品呈现高度的原创性、多样性和完整性,一个不同于欧美、日本动画的“中国动画学派”初具雏形,并在世界范围内获得广泛认可。原本稳定的艺术共同体在“转型时期”被打破,工作方式和群体

分裂为传统艺术片与商业加工片两大阵营。该时期的作品呈现明显两极分化:一方面,作为国家文化形象的民族动画发展至全新高度,迎来了艺术声誉最后的辉煌;另一方面,多种商业片从出现到壮大,在获得可观经济收益的同时,类型与风格也趋于单一、模仿。“平庸化时期”是A厂适应市场的延续和深化。随着现代企业组织彻底取代艺术共同体,生产方式呈现文化产业分工特征。虽然作品的市场收益大幅提升,但民族化与创新探索趋于停滞,艺术声誉丧失殆尽。

工作模式对艺术生产结果的影响通过集体行动直接达成(机制⑥)。在明确以上联系机制后,这一过程将得到更清晰的阐释。基于丰富的史料,^①后文将指出:不同时期艺术生产结果出现巨大差异的原因在于其背后或均衡或分裂的艺术集体行动。

三、“黄金时期”(1957-1976年):国家保障与约束下的艺术创新

新中国成立初期,文艺事业的使命在于政治宣传。依赖国家财政支持与人事安排,A厂建立了以政治需要为创作指引、以“准师徒制”为基础的合作团队,并在生产互动中形成了默契的艺术共同体。艺术家们在政治约束下持续创新,积极探索“民族化”风格,造就了蜚声国际的“中国动画学派”。

(一)社会主义文化单位中的艺术共同体

1. 国家保障的资源供给体系

(1)以计划体制和政治支持保障资金。由于动画电影在儿童革命教育方面的作用,原上海电影制片厂美术片组受到国家的高度重视,并于1957年独立组建为上海A厂,享有完备的资金保障。以成本最高的水墨动画为例。一般动画短片根据时间长短拨款三万元到五万元不等,而水墨动画每部成本在30万元以上(郭梅,2015)。尽管如此,历任市级领导的支持使这一创新从未受困于资金问题(上海美术电影制

^① 研究涉及的历史资料一部分来源于既有文献(包括厂志、研究专著和媒体报道),另一部分来自于针对不同年龄段的A厂工作人员的深度访谈。

片厂编,1987)。总体来看,影厂在整个“黄金时期”几乎也没有因经费而影响过生产(李娟,2015)。

(2)人才分配制和单位调动。建厂之初,A厂依托苏州美术专科学校、上海电影专科学校等院校分配来的约200名毕业生,建立起一支高素质人才队伍(上海美术电影制片厂编,1987)。另一条重要途径则是单位间人员调动。这类安排并非都是事先计划,有时也会因特别任务临时发生,充分体现了行政意志主导的单位制下的人才流动。电影作曲家SJD回忆了他所经历的调动:

因为上海A厂实在缺少作曲的人手,所以我从这一年(1958年)起,就被借调到了上海A厂。但是有时我又回到北京……1959年底,上影厂一定要把我调回上海,还派人亲自来北京找到北影厂的领导,商讨我的去留问题,为此还开了几次会……1960年初,我举家迁往上海……调入了上海A厂(苗禾等,2011)。

(3)体制内技术支持。复杂的现代艺术创作过程需要大量的辅助人员(Becker,1974),动画电影尤其如此。上海电影技术厂是当年归市电影局统筹的多家单位之一,为A厂创新提供了包括彩色胶片冲印、字幕制作等多项技术革新。1949-1980年,该厂共洗印美术片207部,全部来自A厂。

在电影音乐制作上,A厂也获得了其他文化单位的支持。在创作《渔童》音乐时,SJD先后得到了沪浙多家单位的帮助(苗禾等,2011):

我(受当地文化部门推荐)到了舟山群岛的渔村去体验生活,搜集到不少带有渔村色彩的音乐,这些为我创作《渔童》的音乐帮了大忙……张骏祥的夫人周小燕女士时任上海音乐学院声乐系主任,她推荐了一个上海音乐学院声乐系的学生演唱影片的序歌部分……主题歌《渔童之歌》的演唱者,是由上海音乐学院附小的吴校长介绍的一个叫朱家珍的小女生,这首歌曲是在上海市少年宫录制完成的(苗禾等,2011)。

(4)依托行政体系的发行与放映。和故事片一样,动画片在“黄金时期”的放映渠道也由国家统一安排。当时的发行放映体制是按

行政区划逐级建立的行政管理型电影公司,其基本框架为“中国电影发行放映公司—省级发行公司—地方发行公司—县公司”(曹荣荣,2012)。

中影公司成立后,规划建立了全国性发行网络,统一协商排片,将全国分为东北、华北、华东、西北四个大区,并向各大区电影公司下达本年度城市电影院观众指标(中国电影家协会主编,1982)。依托高度计划性的渠道,从不担忧“销路”的A厂迅速在全国获得了极高的观众认知度。

2. 统一的“政治—艺术”惯例体系

(1)政治化生产目标。1949年,时任文化部部长沈雁冰指出“美术片主要要以少年儿童为服务对象,用社会主义思想教育他们”。同年8月,文化部下达文件,明确指出电影的制片方针是“为少年儿童服务”(杨晨曦,2016)。A厂的领导者们对此高度重视,结合工作实践给出了更具体的理解。时任厂长曾撰文指出:“美术片应当姓儿”,在选题内容和表现上需要考虑儿童的欣赏趣味和接受能力,并且着力塑造当代少年儿童形象(特伟,1960)。

(2)“民族化”动画观念产生。值得注意的是,“政治挂帅”并未限定艺术惯例的细节,而是留下了较大的创新空间。1956年,时任中宣部部长周扬提出“电影选材可以更广泛一些,只要对人民无害就可以了”(邹杰,2007)。即便时任市文化局局长夏衍表达了自身的审美偏好,称“美术电影就是政治讽刺诗”,但其在题材选择、表现手法等具体环节上却鲜有干预(李娟,2015)。

一个结合政治宣传和艺术探索的创作观念在厂内成为共识——现实主义的民族化风格。这是应对政治与艺术冲突的最佳选择:美术片需要有革命教育意义,须体现现实主义;美术电影本身是一种艺术创作,也需要发挥想象力。而尽可能挖掘中华民族传统文化,就可同时满足意识形态和美学的需要(陈培培,2016)。

如同多数艺术惯例会扩散至道德范畴一样(Becker,1982),时任厂长明确表达了“民族化”的革命意义:“我们要‘标民族之新,立民族之异’,要在国际影坛上以‘独创一格’的风险,攀登无产阶级艺术高峰的雄心壮志……在题材和样式上,还要不断丰富和创新……使美术电影成为党的以共产主义精神教育广大人民与新一代的有力工具”(特伟,1960)。至此,A厂实现了制度目标与创作惯例的有机融合。

3. 艺术共同体式的集体行动

(1)“准师徒制”。^① 社会主义建设初期,A厂全面效仿苏联:不仅学习创作内容,还建立了“准师徒制”的生产与培训体系。团队组织翻译了苏联动画艺术家瓦诺的《动画电影》,并反复临摹苏联动画片,甚至亲赴苏联学习(赵永波,2012)。方明、特伟等A厂老艺术家教授年轻人动画理论、概论和画技,有时还邀请知名画家来讲授画法技巧,并组织专家为创作团队提供指导与改进意见(张启忠,2015)。一位著名导演的儿子YQW描述了当时厂内的“准师徒”关系:

这样实际就是带,我呢作为导演,你呢是副导演,我这个做导演的步骤啊什么的,你副导演看到我做,那么下一回你自己来做,其实就是带你出来……这个倒没有什么明确的师徒关系,就是这样子带出来的。(访谈资料:20180406YQW)

“准师徒制”并未受到政治运动的影响,甚至在“大跃进”与“文化大革命”中还有所加强(鲍济贵,2010)。1959年至1962年,上海电影专科学校动画专业培训班的毕业生在老艺术家们的指导下完成了两部优秀毕业作品,顺利进入A厂工作。以他们为基础,厂内形成了“以干带学”的新模式——“青年突击队”。一批从未担任过导演、编剧的年轻人组成若干小组,以集体编写剧本、联名导演的方式参与创作全过程,其作品中不乏《老婆婆的枣树》《人参娃娃》等经典。

(2)密集互动的艺术生产。很多史料记载了该时期艺术共同体的互动细节:创作初期,A厂会组织所谓“神仙会”的集体自由研讨。该传统延续至80年代,《雪孩子》导演WXL详细描述了这种密集互动的工作模式。

我参加最最具体的就是《大闹天宫》,五个老原画、三个见习原画……还没有分戏的时候大家就开始讨论,就开始出点子了。哪吒和孙悟空斗的这场戏就是大家讨论出来的。至于谁出的点

^① “准师徒制”是莫斯科皇家科技学院的沃斯校长及其同事于1868年提出的,其主张如下:放弃原师徒制中全程序的工艺教学,将生产工艺细化为相对独立的工序;超越个别指导的教学方式,实现课程设置的标准化。这种现代意义上的师徒制在教学方面有三个明显特征:校企合作与工学结合、与国家职业资格体系相融合、较短且以技能为基准的学徒期(关晶,2010)。

子,谁出的好,当然要被导演听进去就采纳吸收,就是集思广益。
(访谈资料:20171104WXL)

世界首部水墨动画《小蝌蚪找妈妈》正是集体互动的奇迹。虽然领导人承诺保障资源(赵永波,2012),但“奇迹”成真的原因更在于被激励的艺术共同体疯狂的投入与密切合作。据摄影师段孝萱(1995)回忆,许多创作人员因为长期营养不良而患浮肿,但仍坚持创作。既有设备条件难以满足拍摄要求,技术人员联合多家电影机械厂集体攻坚,最终完成了从第一代动画摄影台向第二代动画摄影台的全面过渡。

而在密切互动之上的是导演的绝对权威,这使得当时的作品兼具团队合作与“作者电影”色彩。《大闹天宫》的动画设计 DXY 这样描述当时的情景:

那这个导演,他是要带动整个一个摄制组的班子,美术设计啊、原画啊、动画啊、描线上色他都要管,整个流程都要管。我刚进去是从动画原画开始,导演是要布置你画哪一个镜头,那么你就要根据导演的意图,你把它形象化地表演出来、表现出来。(访谈资料编号:20171104DXY)

(二)政治约束与激励下的集体艺术创新

1. 产量攀升,政治收益明显

财政支持与政治激励促使 A 厂在该时期快速发展,总计完成各类美术片 136 部,总时长达 2850 分钟,这为 A 厂带来了丰厚的政治收益。时任国务院副总理陈毅称赞中国美术电影“很有特色”,时任上海电影局局长张骏祥在“上海美术电影展览周”上高度赞扬 A 厂动画片“具有浓郁的民族风格,反映了时代的面貌,成为世界影坛一颗闪亮的宝石”(屈立丰,2014)。正如特伟所称,A 厂的最大成绩不在于产量,而是让美术电影真正成为了教育儿童、培养共产主义接班人的重要工具,又是“人人喜爱,老少咸宜”的思想武器(特伟,1960)。

2. 作品原创性、完成度与多样性实现突破

在这一时期,A 厂现存主要美术片片种基本定型,集中产生了如彩色木偶片、彩色动画片、剪纸片、水墨动画、折纸片、立体木偶片等全新类型,并尝试拍摄了大型动画电影(周越,2013),配乐、背景设计等具

体探索更是不计其数。创作群体从传统文学中挖掘素材,题材空前多样化(段琰玮,2016)。

与此同时,故事性高度集成的短片化、现实主义与“民族化”风格日趋明晰(赵永波,2012)。从早期模仿苏联风格的《谢谢小花猫》、《小猫钓鱼》、《乌鸦为什么是黑的》,到后来的《神笔马良》、《骄傲的将军》等极具中国特色的杰作,A厂在选题、设计、音乐等方面都体现出浓烈的民族风格与极高的完成度(肖路,2008)。

除了水墨动画,这一时期还出现了大量极具前瞻性的创新。中国动画史上惟一的闹剧《过猴山》面世(邹杰,2007),而作为“技术革新运动”的实验性项目,超越“单线平涂”的绘画技法也被发明并大量运用(蒋萍,2010)。值得一提的是,艺术探索甚至触及了当时的政治边界:由于木偶片《一只鞋》将老虎拟人化并赋予“知恩图报”的品质,违背了“革命现实主义”原则,遭遇了批判和停播(鲍济贵,2010)。

3. “中国动画学派”诞生

1957-1976年,A厂共有23部作品获得各类国际动画奖,蜚声海内外的“中国动画学派”就此诞生。根据段孝萱(1995)的整理,法国、澳大利亚、日本等多国动画从业者都对以水墨动画代表的A厂作品做出高度评价。而这些经典作品在国内的影响力也延续至今。在当下年轻人聚集的影视评论网站“豆瓣网”上,该时期的“老动画”参评人数和得分表现都相当优异(见表1)。

表1 “黄金时期”A厂部分美术片的“豆瓣网”评分

| 作品名称 | 《乌鸦为什么是黑的》 | 《神笔马良》 | 《渔童》 | 《小蝌蚪找妈妈》 | 《大闹天宫》 | 《人参娃娃》 | 《牧笛》 |
|------|------------|--------|-------|----------|--------|--------|------|
| 出品年份 | 1955 | 1955 | 1959 | 1961 | 1961 | 1962 | 1963 |
| 参评人数 | 2332 | 53101 | 20122 | 56679 | 113501 | 16483 | 4300 |
| 评分 | 7.8 | 8.4 | 8.7 | 8.7 | 9.3 | 8.2 | 8.9 |

资料来源:笔者根据网络资料整理。

四、转型时期(1977-1988年): 国家与市场分裂中的作品多元化

“文化大革命”后全国展开对“文艺黑线”和极左思潮的彻底批判,

“不再提文艺从属政治的口号”(刘江红,2016),并开始推动文化市场发展。在此背景下,A厂首次面对来自市场的机遇和挑战。随着改革的深入,体制内职工逐步流失,厂内人才培养体系日渐瓦解,创作团队在生产目标与理念上的分歧导致艺术共同体最终解体。此外,组织结构与生产模式的改变也带来艺术生产的分裂:延续的艺术探索将“中国动画学派”的声誉推至顶峰;与此同时,商业化生产出现并逐步成为主流,推动A厂向平庸生产者转变。

(一)单位艺术共同体逐步瓦解,现代企业制度尚待建立

1. 资源来源分裂:国家渐退,市场崛起

(1)财政支持与市场机遇并存。1984年,文化部正式提出“成立中国电影总公司”的改革方案。同年,A厂被定性为企业,实行独立核算、自负盈亏(唐榕,2008)。但事实上多数扶持政策得以保留:国家对获奖作品团队给予600-1500元不等的补贴,采用美术片出口外汇分成政策(40%上缴财政),并不断提高美术片的收购价格(周晨,2011)。

此外,A厂在这一时期已经发展出新的市场化收入来源。1985-1987年,仅为日本DIC公司加工动画,A厂就赚得90.5万美元(鲍济贵,2010)。丰厚的市场回报极大刺激了A厂员工,为日后共同体的瓦解埋下了伏笔。

(2)激烈市场竞争导致人才流失。1988年,政策首次提出“文化市场”概念(韩永进,2014),动画产业就此加速发展。20世纪80年代末,大批中外合资动画加工企业在广东、福建、江苏等地建立,以几乎10倍于A厂的薪金聘用动画人才(鲍济贵,2010),这是体制内艺术共同体从未面临过的人才竞争。YQW这样描述当时厂内的躁动心态:

一开始走的时候,只是少量的,然后人家一看,那么好赚钱。然后说,你们那还缺人不,然后就一起过去了。原来这边人也在考虑的,这个走不走,因为这边“铁饭碗”,那边是什么还不知道。后来一看几倍的钱,就去了。原来深圳那边,动画大概八九百块。当时A厂动画大概一百块左右,也是差了八倍了。(访谈资料:20180406YQW)

最大规模的一次人才流失发生在1988年上海国际电影节后,段孝

萱将其称为“胜利大逃亡”。据她回忆,当时许多外国人慕名来 A 厂招揽人才,最终总计流失了约三分之二的各类动画制作人才(宋晓东,2007)。

(3)单位间协助、组织内部化与本国工业的技术支持。和“黄金时期”类似,A 厂在这一阶段仍然得到了体制内单位的支持。以 1988 年完成的经典水墨作品《山水情》为例,三个最能体现艺术特征的工作均由体制内“外援”担任:中国美术学院教授吴山明和卓鹤君负责原画、人物与背景设计,上海民族乐团团长龚一提供古琴独奏配乐,上海电影乐团承担了全片的音乐演奏(王恺,2013)。但与初期高度依靠支援不同,经过数十年的发展,厂内已形成一个专业水平较高的团队,大量日常创作实现了组织内部化。

值得注意的是,迅速发展的国产电影技术产业极大助力了高质量动画的生产。1982 年,上海电影技术厂完成了两项技术升级——新染印法生产线和 24 路电影混合录音设备,大幅度提高了 A 厂的音画质量。此外,保定化工部第一胶片厂(乐凯胶卷的前身)的彩色胶片也为 A 厂提供了物美价廉的原料来源(吴光,1984)。

(4)计划体制向市场化曲折转型的发行渠道。电影发行与放映安排在该时期也迅速市场化。1979 年 8 月,国务院颁布《关于改革电影发行放映管理体制的请示报告》,调整了电影发行放映收入分成比例:要求各级电影发行公司在扣除成本后的留成中,利润的 20% 上缴财政,80% 留作修复、发展电影发行放映企业的基金。20 世纪 80 年代初,电影发行放映业主体的企业性质日益突出(曹荣荣,2012)。

但是局面很快发生了反复。出于自身利益考虑,中影公司在 1989 年提出“电影发行收入承包方案”,重返过去按拷贝结算的方式,即以行政手段保证发行收入(唐榕,2008)。不彻底的发行市场化改革对 A 厂的影响也是分裂性的:一方面,遗留的计划体制给了 A 厂继续艺术探索的可能;另一方面,也使它错失了独立面对观众需求、抢占市场的先机。

2. “摸着石头过河”的市场化造成新旧惯例分裂

(1)政治传统与市场压力的矛盾。伴随艰难转型,A 厂内部也发生着微妙变化,不同生产目标间的矛盾日渐公开。特伟、陆青等老艺术家坚持以国家任务为导向,强调“民族化”道路才是正确选择,以承接加工片为“耻辱”;而多数年轻职工则以“加快美术电影与国际接轨”为

口号,追求快速创收的商业化生产(鲍济贵,2010)。

当“只求经济效益而忽视质量”倾向的影响越来越大,加工任务终于开始大规模“抢夺”厂内劳动力(杨晨曦,2016),两种生产目标的冲突从观念对峙演变为行动。为调和厂内矛盾、提高生产积极性,时任厂长严定宪开启了计件工资制度改革,即基本工资保持不变,另按加工任务量发放额外酬金(顾光青等,1991)。这一过渡政策为A厂带来经济收益的同时,也引发了严重的组织后果:分属不同阵营的职工间收入差距迅速扩大,内部矛盾日益激化。

(2)创作惯例分裂:艺术探索与产业化探索间的矛盾。和生产目标类似,创作惯例此时也出现了新旧分裂。以老艺术家为中心的团队强调对美术片“美”的追求,坚持在传统“民族化”之外继续探索新的题材与表现手法(蒋萍,2010)。即便意识到市场和新渠道(如电视)对系列片/多集片存在需求,他们的创作惯例仍然带有强烈的艺术导向,习惯性地缺乏市场考虑(杨晨曦,2016)。

与此同时,年青一代对于产业化的探索也在发生。他们在承接加工片时观察学习,逐步了解市场游戏规则。《邈邈大王奇遇记》的编剧SL回顾了当时的探索过程:

当时我们一本10分钟片子,可能是6000多张吧,而日本就只有2000多张,搞系列片本身就是要快,要省,它属于商业的范畴,而我们还在把它当艺术搞。多年来习惯把动画片当艺术创作,这个思维惯性一时还很难转化过来。(访谈资料:20180726SL)

3. 分裂的艺术集体行动

(1)艺术共同体向现代文化企业的艰难转型。在鼓励中外合资政策和市场竞争的双重作用下,A厂开始向现代企业转型。1986年,它与珠江电影制片厂、香港时代艺术公司合资成立广州时代动画公司。不过这次尝试并不成功。因经营管理不善,时代动画公司在三年内负债80多万元并最终破产,作为合资方之一的A厂付出了沉重代价(鲍济贵,2010)。

而随着惯例冲突与利益分化持续发生,“胜利大逃亡”事件最终爆发。1988年,A厂承接了日本企业的《西游记》加工业务。同年底,A厂还将承办首届上海国际动画电影节并参赛,工作压力陡然增大。彼

时处于收入分配劣势方的艺术片群体借机对加工任务发难,部分领导和老职工以日版《西游记》中人物造型不符合中国民族特色为由要求放弃该业务,并最终得以执行(鲍济贵,2010)。虽然A厂在这届电影节上获得多项大奖,但“艺术胜利”的代价是巨大的组织损失:那些被迫参与“政治任务”的年轻职工们通过奖项充分证明才华后,立刻选择离开。次年(1989年),37名中青年骨干辞职转投深圳等地的加工公司,沉重打击了业已分崩离析的传统生产模式。《葫芦兄弟》导演这样描述当年的状况:“随着经济困难接踵而至的是厂内思想混乱,人心涣散,直接影响到全厂的凝聚力和战斗力”(周克勤,1990)。至此,A厂数十年间建立起来的“准师徒制”艺术共同体彻底瓦解。

(2)传统压力下生产流程的市场化探索。制度环境、创作惯例与群体的分裂,最终促成了工作方式的分裂:一边是位居领导层的老艺术家们坚持的创作传统,一边是加工片模式的“新气象”蠢蠢欲动。在《宝莲灯》原画师HLC看来,二者代表的分工逻辑截然不同,冲突在所难免:

A厂一直有两种创作流程,一种流程就是长时间摸索出来的,以导演为核心组成的核心团队。还有一个就是加工的体系。(跟前者相比)产业化流程所有的设计都按照摄影表来完成……你的原动画是不可以有任何的“非分之想”……你就是个机器,就是机器中的一个螺丝钉。(访谈资料:20180410HLC)

事实上,此时加工片生产流程尚未完全成熟。由于涉及大量中外合作,A厂在前期准备、人物造型设计、后期整合与销售推广等方面都未参与,生产团队只需负责密集劳动部分。工作方式的巨大反差不仅让艺术家们无所适从,而且激起他们的价值厌恶。WXL导演详细表达了这种看法:

(加工片)不需要原画去再创作,它只需要我叫你做什么你就去做什么。因此我们的A厂的一些动画设计不能适应这个工作方法……那我们A厂不是这样。剧本的情节内容是会写清楚,但角色的表演、角色动作的具体形象化,这本应该是动画设计者自己的工作方法。(访谈资料:20171104WXL)

(二) 新旧势力拉锯: 艺术生产的两极分化

1. 艺术片持续发力, 商业片快速增长

1977 - 1988 年, A 厂共生产了 100 多部动画。承袭传统的艺术片数量达到历史极值, 其教化目的被很好地融入了中国民族精神本体之中, 带有更丰富的人文关怀(王恒, 2009)。同时, 迎合市场需求的系列剧发展迅速, 影响范围不再局限于影院, 而是逐步占领了兴起中的家庭电视荧屏, 一度在国内动画市场取得统治地位。

2. 艺术探索呈现多样化, 商业系列片水准逐步提升

总体而言, 这一时期作品的艺术探索呈现空前多样化特征。题材不再限于政治宣教, 而是涵盖创作童话、寓言故事、现代科幻等多种类型(颜慧、索亚斌, 2005), 诞生了讽刺社会的《超级肥皂》, 富有人生哲理的《不射之射》《三个和尚》等佳作。而诸如荒诞主义、象征主义也首次得以正面呈现(杨晨曦, 2016)。

与此同时, “民族化”风格探索也达到了全新高度。艺术家们不仅将贴布工艺、水墨风格融于剪纸片, 创作出《小八戒》《鹬蚌相争》等作品, 还在《金猴降妖》中大胆运用抽象绘画和现代音乐, 并尝试以陶瓷制作木偶人物, 制作出新型木偶片《渔盘》(鲍济贵, 2010)。尤其值得一提的是, 在 A 厂的最后一部水墨动画《山水情》中, 创作团队放弃了初稿剧本中“善有善报, 恶有恶报”的传统理念, 转向表达更具有“普世价值”的欣赏自然、艺术与人性之善的主题(王恺, 2013)。

虽然加工片和系列片因其美学特征单调备受专业界诟病, 但从制作水准来看也不乏精品(李镇等, 2012), 并获得了空前的观众赞誉。以这一时期的两部代表作《黑猫警长》和《葫芦兄弟》为例, 虽然厂内对这两部作品的艺术评价并不高, 但是儿童观众的热烈反应证明它们是当时最具市场吸引力的动画片(钱运达, 1990; 何郁文, 1990)

3. “中国动画学派”的盛极而衰

“中国动画学派”的国际声誉在这一时期达到巅峰。1978 - 1987 年, A 厂的 23 部影片在国内获奖 30 次; 13 部影片在各类国际电影节上获奖 22 次。在 1986 年加拿大哈密尔顿国际动画电影节上, A 厂以制片单位身份获得“特别荣誉奖”, 国外舆论称赞中国美术片“已达到世界第一流水平”(松林, 1990)。国际动画评论与研究界也对 A 厂作品表现出浓厚兴趣: 日本动画协会多次开展研讨会, 对 A 厂的美术作品

进行艺术分析,并于1981年在东京举办了“中国美术电影动画片展”(颜慧、索亚斌,2005);1984-1987年,阿尔及利亚、法国、日本、南斯拉夫、加拿大等国多次举办中国美术电影回顾展。与“黄金时期”类似,这一阶段的作品同样受到了当代中国观众的热捧。在日益普及的电视荧屏的推动下,它们的表现甚至更为优异(见表2)。

但辉煌之下,危机业已浮现。《金猴降妖》《草人》在1987年第二十五届安纳西电影节上铩羽而归,评委会认为“故事过于冗长,手法陈旧”(陈可红,2011)。国内评论界也指出A厂存在现实题材断档、过分依赖传统形式等问题(金柏松,1988)。面对汹涌而至的市场化进程,分裂的A厂艺术共同体再已没有更新传统的机会了。

表2 “转型时期”A厂部分美术片的“豆瓣网”评分

| 作品名称 | 《哪吒闹海》 | 《九色鹿》 | 《曹冲称象》 | 《天书奇谭》 | 《黑猫警长》 | 《葫芦兄弟》 | 《山水情》 |
|------|--------|-------|--------|--------|--------|--------|-------|
| 出品年份 | 1979 | 1981 | 1982 | 1983 | 1984 | 1986 | 1988 |
| 参评人数 | 85681 | 51632 | 19458 | 52202 | 51341 | 67373 | 14223 |
| 评分 | 8.9 | 8.7 | 7.8 | 9.0 | 8.4 | 8.8 | 9.3 |

资料来源:笔者根据网络资料整理。

五、平庸化时期(1989年至今): 深度市场化后艺术性趋于平庸

20世纪90年代以来,动画行业竞争日趋激烈,文化领域市场化改革则进一步深入。计划性生产指标全部取消后,政策导向逐步从鼓励中外合资模式转变为推动文化产业集团化。在此背景下,A厂通过“影视动画合流”拓宽播放渠道和收入来源,以市场化方式吸引人才,借“引进外资”学习现代企业管理与文化产业经营策略,最终通过企业合并成为行业巨头。

以经济收益为主要目标的A厂基本放弃了“民族化”道路和实验探索,全面模仿日、美动漫,生产出大量迎合电视观众需要的系列剧,并通过“合拍片”拓展海外市场。风格单一、缺乏原创、艺术平庸成为评论界眼中A厂作品的新标签,观众则逐渐失去了对其品牌的认知。

(一)现代文化产业模式逐步形成

1. 资源来源:市场化改革深入,现代企业特征初现

(1)国家补贴缩减,多样化融资渠道出现。在经历连年削减后,中国电影发行总公司于1995年彻底取消了对美术片的计划指标,将其全面推向市场(颜慧、索亚斌,2005),生产融资成为彼时工厂面临的首要问题。面对生存压力,A厂进行了一系列融资方式创新:1990年,与青岛电冰箱厂合资拍摄了国内首部企业宣传动画片《琴岛,海尔》;1995年,自筹资金100万元拍摄剪纸片《十二生肖》,社会集资2000万元拍摄了百集大型动画片《自古英雄出少年》(鲍济贵,2010);1995年,接受企业投资完成了中国首部动画广告片《五粮液》,全面开启产业化时代(刘飏,2009)。

2007-2009年,A厂的资金收入格局基本稳定下来。除少量政策性资助或贷款外,市场营收成为绝对主体,包括电视播放(500万元)、动画衍生品开发(500万元)、文创设计服务(300万元)和房产出租(300万元)等(刘飏,2009)。

(2)人员流失常态化。来自国内民营动画公司的竞争压力进一步侵蚀着A厂人才队伍的稳定性。由于具备灵活的管理制度和敏锐的市场定位,民营动画公司不仅吸引了更多院校毕业生,而且能直接挖走骨干人员,“胜利大逃亡”近乎常态化。大批人才外流造成创作人员结构出现断层,生产能力严重受限(杨帆,2008)。20世纪90年代中期入厂的原画师YS描述了这种延续至今的状况:

1988年很多都已经走掉了。所以,真正在十年之后(1998年)留下来的老原画,其实都不是A厂原来的创作制作构架里面的人了。所以这里有一个很大的断层在里面……现在人员就处于一个严重老化,新的年轻人不可能到这样一个没有生命力的企业里面来。(访谈资料:20180426YS)

人才压力迫使A厂彻底改革人事制度,逐步建立现代雇佣关系。据HLC描述,自己1995年从华山美校毕业后进入A厂时,已经无法获得“事业编制”,一律采用“签约式的企业编制”。随着老员工逐步退休,A厂人事制度的现代雇佣路径得以确立。

(3)滞后的国产工业化技术与集团化转向。动画电影在20世纪

90年代迎来了电脑三维绘图的革命。与传统手绘制作相比,电脑制作大大提高了效率,并能实现以前难以想象的动作设计与效果。1995年,美国动画电影《玩具总动员》进入中国市场,彻底改变了动画制作的支持体系观念,也凸显了国产动画电影技术空白的窘境。虽然试图迎合市场需求,但在国产技术研发和使用经验严重不足的情况下,A厂直到1999年才推出首部采用三维动画效果的作品《宝莲灯》(吴限,2015)。从某种意义上讲,A厂在电脑动画时代的“落伍”与国产配套技术发展滞后密切相关。

2001年,中共中央下发《关于深化新闻出版广播影视业改革的若干意见》,全国掀起了文化产业集团化浪潮(韩永进,2014)。同年,A厂、上海电影技术厂等多家单位并入上海电影集团。大量原本通过计划体制下单位间的协作被重新整合。传统时代极具个人化与即兴创作风格的支持组合形式逐步让位于体系严谨、效果可控的产业化分工模式,自由度进一步降低。

(4)发行播放市场化与“影视动画合流”。1992年,一波三折的中国电影发行放映业体制改革正式开始。次年1月,广电部印发《关于当前深化电影行业机制改革的若干意见》及其《实施细则》,要求相关企业适应社会主义市场经济体制,放弃“统购统销”(曹荣荣,2012)。2000年后,随着多样化投资的院线制得到推行,中国电影发行放映渠道快速市场化。在此背景下,以动画短片和系列剧为主的A厂作品逐渐远离了大荧幕,有限的动画电影市场基本被迪士尼占领。

在“以电视节目为中心”的动画生产政策引导下,A厂选择了“影视动画合流”。在计划指标政策终止的第二年(1996年),A厂与上海电视台合并;到20世纪末,它已经同全国40多家地方电视台签署了供片合同(肖路,2008),基本解决了渠道问题。2004年,国家广电总局发布《关于发展我国影视动画产业的若干意见》,提出了国产动画与外来动画播出时间占比不得低于6:4,并启动国产动画精品工程,要求各生产单位充分把握市场动向和受众需求,有针对性地开发适合不同年龄观众的动画片。这一举措直接导致A厂的全面“系列剧”化,在小荧幕市场与中外动画制作商展开正面竞争。

2. 大众文化生产惯例形成

(1)市场盈利成为核心生产目标。彼时电视动画市场竞争已趋于白热化。20世纪80年代已进入国内的美、日动漫展开了更为猛烈的

攻势,通过近乎“倾销”的价格战占领了大部分市场份额,并不断引发观影热潮(颜慧、索亚斌,2005)。反观A厂,却因成本高、营销方式落后而失去了市场竞争力。为响应政策要求且避免坐以待毙,A厂选择全面迎合市场需求。基于十多年的加工片经验,A厂于1995年创造了“速度奇迹”,当年即完成了百集动画系列剧《自古英雄出少年》(肖路,2008)。即便是在国庆50周年献礼片的《宝莲灯》创作中,经济收益也已取代艺术诉求成为新的生产目标。

自此,A厂彻底走出了转型时期的矛盾局面:基本放弃传统创作理念的传承,不再以追求艺术“美”或宣传教育为创作目的,而将迎合市场需求和广告商的具体要求视作核心任务(钱建平,2015)。

(2)从“民族化”到“中国迪士尼”。如前所述,“转型时期”的A厂已开始探索“民族化”之外的商业可能。这种尝试在20世纪90年代中后期逐渐成熟,形成了一种可被称为“中国迪士尼”的创作惯例:在保留中国文化元素的同时,模仿迪士尼对观众偏好的把握,尽其所能地迎合市场。据HLC回忆,在创作《宝莲灯》中“望月节”片段时,导演鼓励她采用迪士尼动画的“歌舞片”风格,因为“这种商业化的模式能够获得更好的市场反馈”。尽管“中国迪士尼”的探索尚不成熟,却逐步成为A厂在动画市场中的惟一选择。YS认为,传统美术片中“孩子小手拉大手”的概念已经过时了。即便是水墨动画这种“看家本事”也必须加上“迪士尼的东西”才会有“更强的商业感觉”,才能“活下去”。

3. 重新整合的集体行动

(1)以项目制为基础的高流动性雇佣团队。1990年,A厂与香港亿利发展公司合资成立亿利美发展有限公司,以合作与外包的方式完成细化后的制作工序。伴随人事制度和生产目标的全面市场化,A厂的生产组织基础彻底改变,艺术共同体让位于“以项目制为基础的高流动性雇佣团队”。在YS看来,这一变化带来的破坏是深远的。

那个时候(技术团队)是作坊,是家庭,有什么问题大家都在一起。之后,你的创作是割裂的,你的创作有的时候是失控的……一个企业良好发展需要良好的作品,生产嘛,有车间、有工人。我们有没有这样的模式?我们没有嘛……本身企业良性循环的机制没有形成的情况下面,给你找再多的资源也不会起到太多的作用。(访谈资料:20180426YS)

(2) 细化产业分工。持续发展的加工片、合拍片塑造了本阶段 A 厂生产流程的细化分工特征。即便在自主创作的系列剧和院线片中,这一模式也具有统治地位。由于创意环节基本在海外完成,A 厂实际承担了大量毫无自主性的重复劳动,艺术创新的可能性被极大地削弱了。

当这种分工模式与电脑动画结合时,缺乏集体创意的问题则变得更加严重了。以 10 分钟的短片为例,传统工作流程涉及导演、美术设计、原(动)画、拍摄等 14 人,他们在创作过程中不可避免地需要大量沟通,从而提高作品的完整性;而电脑制作流程仅需导演和软件绘图师 2 人,创作过程完全可以独立开展(王植民,1992),实现真正的“流水线”作业。

(二) 模仿创作与工业化生产

1. 文化商品产量猛增,集团综合经济收益上升

随着市场化转型的完成,A 厂艺术生产结果的文化工业色彩也日趋明显。“影视动画合流”带来了产量剧增,系列片成为主流。2001 年 A 厂产出各类动画片时长达 6126 分钟,比 1988 年足足高出 11 倍还多。1989 - 2009 年,总产量时长达到惊人的 27740 分钟,年平均产量近 1400 分钟。在这 21 年间,A 厂共生产 16 部超过 50 集的电视系列动画,其中 2 部超过百集。

“系列剧—合拍片—经典翻拍片”的新组合带来了可观的经济回报。由于电视系列剧受政策支持,1999 - 2001 年,A 厂共获得 9000 万国家财政补贴(鲍济贵,2010);合拍片未必有理想的票房收入,但通过海外融资、收益分红等多种手段,仍能获得不错的间接收益(李镇等,2012)。相比之下,近年来频繁出现的“经典翻拍片”是真正直接盈利的类型。基于经典人物设计和剧本,不但成本低且具有较高的观众认知度,投资回报率较高。1999 - 2012 年,A 厂(上影集团)出品的七部院线动画中就有四部“经典翻拍片”或续拍片。^①

2. 商业模式多样化,艺术探索几近萎缩

在市场收益增长背后,是日趋多样化的商业模式和近乎萎缩的

^① 七部作品分别为:《宝莲灯》(1999 年)、《梁山伯与祝英台》(2003 年)、《勇士》(2007 年)、《西岳奇童》(2006 年,续拍)、《葫芦兄弟》(2008 年,翻拍)、《黑猫警长》(2010 年,翻拍)和《大闹天宫,3D》(2012 年,翻拍)。

艺术探索。从类型来看,制作周期较长、创作难度较高的单集动画长/短片数量急剧下降,“短平快”的系列动画成为这一时期的主流。尤其值得注意的是,高成本的传统工艺片逐步消亡。1988年后,A厂再无新的独立水墨动画作品,其他经典类型片也骤减或消失(见表3)。

和经典片种同时消失的还有“民族化”风格。在数十年的艺术探索中,A厂曾经取得了形式和内容的高度统一,以富含中国文化意味的作品传递着独特的审美旨趣,在世界上独树一帜。当艺术探索停止后,其作品迅速泯然于同质化的动画市场中。

表3 不同历史时期 A 厂动画作品类型与产量

| 历史时期 | 单集动画电影数量(部) | | | | | 系列动画 | 总时长(分钟) |
|---------------|-------------|----|----|----|----|------|---------|
| | 动画 | 木偶 | 剪纸 | 水墨 | 折纸 | | |
| 1949 - 1976 年 | 71 | 42 | 17 | 2 | 4 | — | 2850 |
| 1977 - 1988 年 | 76 | 40 | 34 | 2 | 5 | 5 | 3800 |
| 1989 - 2009 年 | 40 | 21 | 13 | 0 | 0 | 68 | 27740 |

资料来源:笔者根据网络资料整理。

3. 艺术声誉跌至谷底,逐步淡出公众视野

“中国动画学派”在这一时期的艺术声誉降至谷底,作品在各类国际电影节上的表现真实反映了艺术评论界的看法。1989年至今,A厂仅获得8个国际动画奖项,远低于90年代前的成绩。如果考虑到我国与世界文化交流频繁程度的时代差异,差距则更加明显(见表4)。

表4 A 厂部分作品分时期获奖情况

| 时期 | 合计(部) | 年均得奖(部) |
|---------------------|-------|---------|
| 黄金时期(1957 - 1976 年) | 23 | 1.15 |
| 转型时期(1977 - 1988 年) | 34 | 3.1 |
| 平庸化时期(1989 年至今) | 8 | .5 |

资料来源:笔者根据网络资料整理。

普通观众对A厂当前作品的评价同样不理想。事实上,观众们已经难以区分A厂作品和其他国产动画的差别。以最近的院线动画《大耳朵图图之美食狂想曲》(2017)和系列剧《新葫芦兄弟(第一季)》(2016)为例,前者在“豆瓣网”上的评分为5.7分,仅“好于11%的动

画片”；后者的情况更糟，评分仅为 3.7 分，跌入口碑最差的前 5%（见表 5）。A 厂的艺术辉煌已经一去不返。

表 5 “平庸化时期”A 厂部分美术片的“豆瓣网”评分

| 作品名称 | 《警犬 救护队》 | 《宝莲灯》 | 《马兰花》 | 《少年岳飞 传奇》 | 《黑猫警长 之翡翠 之星》 | 《新葫芦 兄弟 (第一季)》 | 《大耳朵 图图之 美食狂想曲》 |
|------|-------------|-------|-------|--------------|---------------------|----------------------|-----------------------|
| 出品年份 | 1993 | 1999 | 2009 | 2011 | 2015 | 2016 | 2017 |
| 参评人数 | 44 | 76281 | 666 | 176 | 2351 | 1165 | 1523 |
| 评分 | 6.1 | 7.7 | 4.9 | 5.9 | 5.5 | 3.7 | 5.7 |

资料来源：笔者根据网络资料整理。

六、结论与讨论：社会经济结构与艺术生产

通过回顾 A 厂的兴衰史，本文探讨了制度背景下工作模式与艺术生产的关系。在国家强力控制的“黄金时期”，艺术创作在刚性而粗糙的政治合法性框架内获得了发展。“准师徒制”的艺术共同体出现并生产出众多具有民族特色的优秀作品；随着改革后政治话语退场和市场规则影响上升，新旧惯例分裂导致共同体内部发生剧烈冲突并最终走向瓦解。艺术生产体现为传统延续和商业化风格的矛盾并存；20 世纪 90 年代以来，市场导向的文化政策与激烈竞争促使 A 厂向现代集团公司发展，在获得经济成功的同时，艺术声誉趋于平庸。

本文的主要思路来自贝克尔的艺术社会学理论。自被引入中文学术界以来，围绕该理论产生了大量讨论（匡骁，2011；卢文超，2014），但利用其开展的实证研究尚不多见。尽管如此，笔者并不满足于为既有范式提供地方性经验，更试图在“中国故事”中发现和拓展解释的边界。

首先，区别于贝克尔对概念相对笼统的处理，本研究对“资源”“惯例”“集体行动”做了操作化，并在分析框架中给出了变量的作用机制。其次，本研究高度关注变量间的交互关系，以及由此带来的内生变化。艺术集体行动的结构与流程并非制度合法性约束下的必然产物，而是同时受到“资源”和“惯例”的影响，最终形成工作模式内不同要素间的特征同构。第三，为应对原理论遭遇的“解释变迁乏力”的批评，本研

究适度引入了历史制度主义,尝试指出不同社会背景下经济活动存在着多样化发展路径(道宾,2008)。第四,不同于包括贝克尔理论在内的多数艺术社会学思路(哈灵顿,2010),本研究更全面地描绘了“国家作用”。A厂的故事表明,当国家作为特殊的“赞助人”进入创作过程,会对艺术生产造成深刻的影响。与自由市场相比,它的作用未必总是负面的。

延续该讨论还将引出一组重要的现实问题:在文化产业高度发达的当代,如何实现经济保障与自由创作的兼容?是否存在某种制度安排能够帮助生产者越过经济效率的局限,持续保持创新活力?这是中西方艺术生产在殊途同归后面临的共同挑战,尚待深入研究给出答案。

参考文献:

- 鲍济贵,2010,《中国动画电影通史》,北京:连环画出版社。
- 曹荣荣,2012,《试析新中国电影发行放映管理体制的演变》,《电影评介》第14期。
- 陈可红,2011,《蜚声与禁忌:特伟时代与上海美术电影制片厂荣辱探因》,《电影艺术》第2期。
- 陈培培,2016,《“现实性”“假定性”“民族风格”——〈座谈美术电影〉与新中国成立初期的动画理论》,《当代电影》第7期。
- 道宾,弗兰克,2008,《经济社会学》,冯秋石、王星译,上海:上海人民出版社。
- 杜秀玲,2011,《国产动画电影的发展瓶颈及对策》,《电影文学》第17期。
- 段孝莹,1995,《回顾与展望——中国美术电影民族化的道路》,《影视技术》第3期。
- 段琰玮,2016,《中国“十七年”动画的艺术设计方法研究》,江苏:江南大学硕士学位论文。
- 范玉欣,2011,《上海美术电影制片厂动画创作研究》,浙江:浙江大学硕士学位论文。
- 顾青光、黄复兴、戴围城、张家林,1991,《“一厂三制”的探索:上海美术电影制片厂体制改革调查》,《上海经济研究》第1期。
- 关晶,2010,《西方学徒制研究——兼论对我国职业教育的借鉴》,上海:华东师范大学博士学位论文。
- 郭梅,2015,《动画片〈大闹天宫〉之创作背景的分析与研究》,《大众文艺》第18期。
- 哈灵顿,奥斯汀,2010,《艺术与社会理论:美学中的社会学论争》,周计武、周雪婷译,南京:南京大学出版社。
- 海德格尔,马丁,2004,《林中路》,孙周兴译,上海:上海译文出版社。
- 韩永进,2014,《中国文化体制改革35年历史叙事与理论反思》,北京:人民出版社。
- 何郁文,1990,《如梦如幻 神奇有趣——介绍剪纸连续片〈葫芦兄弟〉》,程季华主编《中国电影年鉴1987》,北京:中国电影出版社。
- 黑格尔,格奥尔格·威廉·弗里德里希,1997,《美学(第一卷)》,朱光潜译,北京:商务印书馆。
- 黄永林、徐金龙,2011,《国产动漫民族化的成功之道及启示》,《云梦学刊》第6期。

- 蒋萍,2010,《阿达美术电影创作的创新性研究》,上海:华东师范大学硕士学位论文。
- 金柏松,1988,《中国美术片当代题材的断档》,《当代电影》第4期。
- 匡骁,2011,《从“何为艺术”到“为何为艺术”:当代西方艺术体制理论的流变及启示》,《学术交流》第2期。
- 李娟,2015,《20世纪50-60年代国产美术片研究》,上海:华东师范大学硕士学位论文。
- 李镇、卢嘉毅、周夏、江川,2012,《严定宪访谈录》,《当代电影》第5期。
- 李少林,2012,《中国动画电影民族风格研究》,甘肃:西北民族大学硕士学位论文。
- 刘飏,2009,《上海动画产业的发展现状、问题与对策研究》,上海:华东师范大学硕士学位论文。
- 刘江红,2016,《中国社会结构变迁与文化政策演进》,北京:社会科学文献出版社。
- 卢文超,2014,《作为标签的越轨和艺术:从标签理论解读贝克尔的〈局外人〉与〈艺术界〉之关联》,《社会》第2期。
- 马风清,2016,《优秀的传统文化是中国动画创作的未来》,《中国电视》第8期。
- 苗禾、卢嘉毅、孙鹏飞、刘建芳,2011,《段时俊访谈录》,《当代电影》第5期。
- 钱建平,2015,《激活国产经典动画大IP,传承中国经典美学》,《中国电影报》8月5日专版。
- 钱建平、强小柏、杨晓林、朱鹏杰、曾华珺、胡程飞,2013,《中国动画电影的经验、困境与出路:对话美影厂厂长钱建平》,《电影新作》第4期。
- 钱运达,1990,《孩子为什么喜欢〈黑猫警长〉》,程季华主编《中国电影年鉴1987》,北京:中国电影出版社。
- 屈立丰,2014,《理解上海美术电影制片厂“民族化”动画的另一种路径》,《成都大学学报(社会科学版)》第6期。
- 上海美术电影制片厂编,1987,《上海美术电影制片厂:建厂30周年纪念(1957-1987)》,上海:上海中华印刷厂。
- 时春风、王馨,2016,《国产民族风格动画〈骄傲的将军〉中的虚实创作实践探析》,《电影评介》第14期。
- 思罗斯比、戴维,2011,《经济学与文化》,王志标、张峥嵘译,北京:中国人民大学出版社。
- 松林,1990,《发扬传统,努力创新——近十年来的美术电影回顾》,程季华主编《中国电影年鉴1987》,北京:中国电影出版社。
- 宋晓东,2007,《摄影生涯,水墨人生:原美影厂总工程师、技术委员会主任段孝萱访谈录》,《上海党史与党建》第11期。
- 唐榕,2008,《体制变革中的中国电影经济(之二)——电影体制改革的三个阶段(1980-1993年)》,《中国电影市场》第9期。
- 特伟,1960,《创造民族的美术电影》,《美术》第23期。
- 王恒,2009,《二十世纪中后期中国民族动画艺术研究》,山东:山东师范大学硕士学位论文。
- 王恺,2013,《中国水墨动画〈山水情〉的创作特色研究》,浙江:杭州师范大学硕士学位论文。
- 王磊,2013,《论中国动画对中国美术的传承》,《艺海》第4期。
- 王植民,1992,《手工动画与计算机动画》,《电影通讯》第12期。
- 吴光,1984,《我国电影技术改造初见成效》,中国电影家协会主编《中国电影年鉴1983》,北京:中国电影出版社。

- 吴限,2015,《比较视野下的中国动画电影发展研究》,北京:中国艺术研究院博士学位论文。
- 肖路,2008,《国产动画电影传统美学特征及其文化探源》,上海:上海人民出版社。
- 严俊,2010,《艺术何以可能》,《中国农业大学学报(社会科学版)》第2期。
- 颜慧、索亚斌,2005,《中国动画电影史》,北京:中国电影出版社。
- 杨晨曦,2016,《上海美影厂创作群创作思想的研究》,浙江:中国美术学院博士学位论文。
- 杨帆,2008,《“中国学派”动画艺术研究》,河北:河北大学硕士学位论文。
- 易家玉,2011,《20世纪90年代以来中国动画艺术转型之研究》,广东:暨南大学硕士学位论文。
- 张璿,2003,《中国动画业的产业化发展》,南京:南京师范大学硕士学位论文。
- 张耕云,2010,《论传统文化对民族动画发展的消极制约因素》,《电影文学》第12期。
- 张启忠,2015,《国产动画“民族化”的“愿”与“能”——“十七年”动画电影“民族化”的历史回溯》,《现代传播(中国传媒大学学报)》第12期。
- 赵永波,2012,《中国水墨动画片美学研究》,山东:山东大学硕士学位论文。
- 中国电影家协会主编,1982,《中国电影年鉴1981》,北京:中国电影出版社。
- 周晨,2011,《文化生态的衍变与中国动画电影发展研究》,江苏:苏州大学博士学位论文。
- 周克勤,1990,《“美影”:难忘的1989年》,程季华主编《中国电影年鉴1990》,北京:中国电影出版社。
- 周涛,2008,《中国动画的原创困境及其成因分析》,《云南艺术学院学报》第3期。
- 周越,2013,《动画史》,重庆:西南师范大学出版社。
- 朱可,2005,《论“中国学派”动画电影》,南京:南京师范大学硕士学位论文。
- 邹杰,2007,《中国文化生态与动画的创造力》,上海:上海交通大学硕士学位论文。
- Becker, Howard S. 1974, “Art as Collective Action.” *American Sociological Review* 39(6).
- 1982, *Art Worlds*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Danto, Arthur 1964, “The Artworld.” *Journal of Philosophy* 61(19):571-584.
- Dickie, George 1974, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. New York: Cornell University Press.
- Grampp, William D. 1989, *Pricing the Priceless: Art, Artists, and Economics*. New York: Basic Books.

作者单位:上海大学社会学院
责任编辑:杨典