

影视批评学

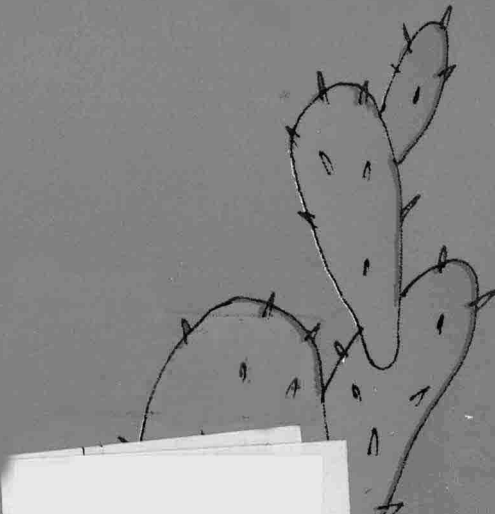
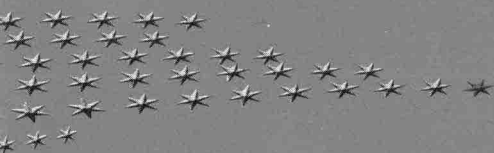
曹祖亢 著

北国文论书系

BEIGUO WENLUN SHUXI

主编 冯毓云 罗振亚

黑龙江教育出版社



影视批评学

2002年·哈尔滨

黑龙江教育出版社

曹祖亢 著

图书在版编目(CIP)数据

影视批评学/曹祖亢著. —哈尔滨:黑龙江教育出版社,2002.12
(北国文论书系)
ISBN 7-5316-4102-X

I.影... II.曹... III.①电影评论—研究②电视
影片评论—研究 IV.J905

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 000847 号

丛书主编:冯毓云 罗振亚

北国文论书系

影视批评学

YINGSHI PIPING XUE

曹祖亢 著

责任编辑:张天栋

技术编辑:秀 燕 付 辉

封面设计:陈冬妮 傅 旭 李燕南

责任校对:张晓希

黑龙江教育出版社出版(哈尔滨市南岗区花园街 158 号)

哈尔滨市工大节能印刷厂印刷·黑龙江教育出版社发行

开本 850×1168 1/32·印张 12.125·字数 290 千

2002 年 12 月第 1 版·2002 年 12 月第 1 次印刷

印数:1—1 000

ISBN 7-5316-4102-X/T·154 定价:22.00 元



目 录

影视批评的目的和作用	(1)
影视批评的目的	(1)
影视批评的作用——影响和提高观众	(9)
影视批评的作用——帮助作者提高	(16)
影视批评的内容	(23)
对影视文学性因素的评论	(23)
对影视电影性因素的评论	(46)
对某种创作问题和某一影视现象的评论	(64)
对某一影视艺术家的评论	(84)
对某一时期影视作品的评论	(93)
对当前正在播映的热门影(视)片的评论	(102)
影视批评的分析方法	(111)
阐释分析法	(113)
精神分析法	(119)
比较分析法	(121)
社会分析法	(123)
历史分析法	(125)
顺序分析法	(135)
影视批评的角度	(139)



历史学的角度	(140)
伦理学的角度	(145)
民俗的角度	(150)
人类学的角度	(156)
政治学的角度	(159)
影视批评的原则	(163)
实事求是 切忌虚妄	(163)
抓住关键 切忌泛泛	(166)
具体分析 切忌空泛	(169)
力求深入 切忌肤浅	(174)
影视批评的标准	(180)
思想性标准	(181)
艺术性标准	(186)
选题立意的依据	(199)
现实需要	(200)
欣赏需要	(205)
个人感受	(209)
影片本身的意义	(213)
影视批评的文体形式	(218)
诗歌体、散文体、微型影评	(218)
短评体、论文体、杂文体影评	(233)
附一：影视批评举例	(252)
一部充满激情的政治戏	
——电视剧《康熙王朝》评析	(252)
艺术的咏叹	
——浅析《巴顿将军》中的影视运动艺术	(260)
谈谈中国军事题材影片存在的问题	(266)



屏幕文化:当代意识烛照中的律动	
——中国新时期电视剧审美价值取向观照	(272)
《有话好好说》:张艺谋风格的改变	(280)
谈中国电影的现状	(289)
生命的意义在于不懈地追求	
——影片《快乐老家》给我的启示	(294)
“忠实”就是“创造”	
——论电视连续剧《围城》的改编	(297)
谈电影《西安事变》的成就与不足	(305)
分裂的挑战——中国电影的二元性发展	(315)
附二:影视电影性因素举要	(327)
影视画面	(327)
影视声音	(340)
影视蒙太奇	(355)
后记	(381)



影视批评的目的和作用

影视批评的目的

影视批评的目的,就是分析评价影片的审美和认识价值及其社会意义。

影片具有审美价值。影片是运用一定的物质媒介和审美表现手段、技巧,构筑成能激起欣赏者美感的形象形式,给欣赏者以美的感染和陶冶,也能满足欣赏者审美要求所具有的审美价值,这才是影片之所以成为处于文学、戏剧、绘画、音乐、舞蹈、雕塑之后的“第七艺术”的原因。虽然纪录片、科教片也会给人以美感,但它们更多的是具有认识价值。它们首要的任务是记录和说明事情的真相,以知识武装人的头脑,丰富和提高人的认识,而影视艺术则是使用艺术的力量去打动和感染观众,使他们在艺术的享受中得到教益。由此可见,影视以其特有的审美价值、认识价值、社会价值将观众吸引住。作为一种艺术形式,影视是值得探讨的。

电影艺术具有其他门类艺术共同的审美特征。它们都是人类审美意识的物化形态和形象体现,都表现作者对生活美丑属性的审美意识,如人的感情方面的表现、内心世界的活动、情趣、爱好、对事物美丑的评价、是非曲直的判定等等。这都是在运用一定的



物质媒介和审美表现手段来对欣赏者进行感染和陶冶,从而满足欣赏者的审美要求。在影片的审美活动中,也存在一个时间、空间和心境的关系组合问题。

在影片创作中,作家要描写各种事物,重要的是在所描写的事物之间建立起诗意的联系。在影片《红高粱》中,红高粱不仅仅是一个背景而存在,它同时还是环境;不仅是环境,而且是象征;不仅是象征,而且是“人物”,是有血有肉的活生生的人物,它们参与了作品的内容的表现。如果把它们抽取掉,那么,这部影片的审美价值就很难说了。

审美活动的实现还必须具有历史文化的条件,因为审美活动的每一次实现,必然渗透着民族的历史文化传统,同时历史文化传统又渗透、积淀到每一次审美活动中。人们总是感觉到审美活动让我们想起了过去的什么。美往往是文化传统凝结的成果。

概言之,审美活动是心理处于活跃状态的主体,在特定的心境、时空条件中,在有历史文化渗透的条件下,对于客体美德的关照、感悟和判断。审美活动的过程是多项因素协同的过程,是创造的过程。审美活动的根本精神是人的心理器官的全部畅通,是人的内在丰富性的全部展开,是人本质力量的对象化。在审美的瞬间,人们暂时摆脱了周围熙熙攘攘的现实,摆脱了一切功利欲念,使灵魂升腾到一个心醉神迷的自由境界。正是从这个意义上说,审美也可以说是自由在瞬间的实现。审美活动是到处都存在的,人们在衣食住行上都存在审美。人的活动无处不存在审美,而各种艺术活动中的审美是审美的高级形态。因此,可以肯定地说:世界上没有一件东西叫不出名字来的。语言是一切事物和思想的外衣。只要作家创作需要,那么大至无边的宇宙,小至一个人一刹那的细微的心理变化,都可以用词语来加以描写、表现。凭借语言符号来把握世界的影片,其描写具有无比的广阔性和丰富性。黑格



尔说：“语言的艺术在内容上和表现形式上比其他艺术都远为辽阔，每一种内容，一切精神事物和自然事物、事件、行动、情节的内在的和外在的情况，都可以纳入诗，由诗加以形象化。”

黑格尔在对比中凸显出影视作为语言艺术的特征，这是符合实际的。例如，大家都熟悉的《红楼梦》描写生活的广阔程度是任何艺术形式都无法达到的。人们称它为封建社会的百科全书，称它为全景小说，是毫不夸张的。

像《红楼梦》这样的影片，其反映生活的丰富广阔是绘画、雕塑、音乐、舞蹈等受时间、空间限制的艺术难于表现的。《红楼梦》之所以能把生活展现得如此丰富广阔，这不能不归功于影视的神力，艺术如果不借助影片，就不可能如此广阔如此细致地反映生活。

影片的这一特点充分地反映在影视的审美活动上。审美活动不是封闭的，而是开放的，审美可以融化生活的一切内容。所以影片的审美最为辽阔丰富。影片的审美对象中有美，有丑，有悲，有喜，有崇高，也有卑下，就是说在文学的审美活动中，人们可以用自己的情感或拥抱或排斥或喜爱或憎恨对象，后者将经过作家和读者的诗意的过滤。

黑格尔说：情致是艺术的真正中心和适当领域，对于作品和观众来说，情致所打动的是在每个人心里都回响着的弦子，每一个人都知道一种真正的情致所蕴含的价值和理性，而且容易把它认识出来。情致能感动人，因而它的自在自为是人类生存中强大的力量。

黑格尔得以使两个方面互相渗透，一方面是个体的心情，是具体感性的感动认同，另一方面是价值和理性，可以作为认识。但这两方面完全结合在一起不可分离。因此，对那些情致特别微妙深邃的作品往往是无法简单地用语言传达出来的。俄国的批评家别

林斯基在发挥黑格尔的“情致说”时说：

“艺术不容纳抽象的哲学思想，更不容纳理性的思想，它只容纳诗的思想，而这诗的思想——不是三段论，不是教条，不是格言，而是活的激情、热情。因此，在抽象思想和诗的思想之间，区别是明显的：前者是理性的果实，后者是作者热情的果实。”

把“情致”翻译成“激情”，这应该是别林斯基在他的文学批评活动中把握到的真理性的东西。事实的确如此，文学的审美意识作为认识和情感的结合，它的形态是诗的思想，因此，影视史上一些优秀作品的审美意识就往往是难以说明的。例如《红楼梦》的意识是什么，常常是只可意会不可言传的。关于《红楼梦》的主题思想至今仍没有满意的“解意人”。这是因为《红楼梦》的审美意识是十分丰富的，人们可以逐渐领会它，但无法用抽象的言辞限制它。

影片虽然有对现实不同的反映形式，有的作品运用了神话、传奇、荒诞、幻想等来反映生活，有的作品则“按照生活本来面目”表现生活。不论反映形式有何不同，就其本性来说，总的形式是假定的。所谓假定性就是指影片的虚拟的性质，所以，影片的真实是在假定性中透露出来的，可以说是假中有真：一方面它是假定的，它不是生活本身，纯粹是子虚乌有；可另一方面，它又是来自生活，它会使人联想起生活，使人感到比真的还真。影视作品所显示的审美意识就是这种假定和真实的统一体。

影片所具有的审美价值不仅仅表现在内容上，在形式上也有很突出的体现。生活的美丑和作者的审美情感相统一结合后，一定要表现为电影艺术形象的优美形式，才会使它们成为审美对象，才能有审美感染力。生活中的美与丑经过作者审美情感的加工、锻造，在创作者的头脑中构成审美意象，要这样就必须用电影的材料、特有的语言语法及其表现方式、特定的环境背景，经过电影艺术家的艺术构思使它们转化为电影的优美形象，才能得到物质兑



现,成为艺术品。这样就可以说电影的美首先表现在形式上,没有电影形式美,就没有电影艺术美。因此,必须善于运用技巧,驾驭和支配材料,使内容得到完美的表现,寻找一个能与作者意图相符的造型,也就寻找到了一个好的表达方式。例如,影片《乱世佳人》中饰演女主角的费雯丽,使斯嘉丽这一角色一下子活了起来。

一个造型问题,对它的忽视会带来毁灭性的后果。一部影片中不成功的设置可以破坏创作者的审美意图,破坏美的效果。

电影的内容也是有一定审美价值的。电影艺术要帮助人体验生活中复杂的情感,区分美丑,从而美化和提高感情和精神品质,推动人去行动,起到改造世界的作用。电影艺术在内容上是生活美丑和作者对他们审美意识的统一结合,生活的美丑包括人物表现于生活现象中的情感内容,必须写出细致的生活现象。生活美的反映本身就含有一定的审美价值,而称之为艺术美,主要是看创作者对丑恶事物抱什么态度,是否以正确的立场给予正确的审美评价,以讽刺、批判、否定的态度去揭露丑的事物。客观生活中的美丑都可以反映成为电影艺术美,都要有正确的审美评价,从总体讲,电影艺术的美学特征是它的一个根本特征。

美学特征的这一地位是因为它是人们的审美对象,能够满足人们的审美要求,培养和提高人们的审美能力,是美化人们的心灵、情感、情操品质和精神世界的一种有力手段。它是人对生活进行审美把握的最高形式,是人类审美经验的重要总结和记录。它充分地、集中地表现人们的观点、情感、趣味、理想等审美意识和审美能力,能培养和促进人们的审美需要。电影艺术最初是作为杂耍的娱乐工具而出现的,后来人们愈来愈认识到,它可以深刻地、广泛地、细致生动地表现审美意识,最终成为满足和促进人们审美要求的审美对象。

影片作为审美意识形态,可以说是与观众达成一种默契。观

观众允许作者去假定去虚拟,他们可以津津有味地去看电影中的故事,并为它或欢喜或落泪,可并不认为它是实有其事。作者也是“宽宏大量”,允许观众不把他的作品中的故事当作事实看待,允许观众把他的作品当作“谎话”。正是在这种默契中,影片放心大胆地走到了艺术假定的这一境界。

俄国的著名戏剧导演斯坦尼斯拉夫斯基曾说明戏剧的假定性:在生活中太阳从上边射来,在剧场里则相反,是从下边射来的。在大自然中不存在均匀工整的线条,在剧场里设置了各个景次,树木被排成笔直的间隔相同的行列;在生活中一个人无法把手伸到巨大石屋的二层楼,在舞台上却是可能的;在生活中房屋、石柱、墙壁等始终屹然不动,在剧场里却由于最轻微的风吹而抖动起来;在舞台上房间的设置始终不像生活中那样,整个房屋建筑也完全不同。例如,我们生活中,从来没有见过在所有剧本中作者们都这样指示的房间:在前景,左边和右边都有门,后墙中间又有门;在后景,左右两边都是窗户。你就试着建筑这样的房间来看看……

在生活中这简直是不可能的,然而为了艺术的、假定的真实,这并不重要,可以自如地加以解决。斯坦尼斯拉夫斯基在这里谈的是剧场的假定性问题,其实这个问题对所有的艺术都是相同的。著名画家毕加索也说过:艺术是一种使我们达到真实的假想,但是真实永远不会在画布上实现,因为它所实现的只是作品和现实之间发生的联系而已。

毕加索是从艺术本性的角度来谈艺术的假定性的,实际上把生活转移到影片上去,这本身就意味着一种假定。这两位艺术家的论点同样适用于影视。影片的假定性不但表现在那些描神画鬼、神奇幻想的作品上面,就是在那些以反映生活本来面貌的完全写作的作品里,假定性也是不可或缺的。没有艺术的假定性,就没有影视艺术。



影片审美意识形态是假定的,但也是真实的,就是说,这假定是具有真实性的。

鲁迅说:艺术的真实非即历史的事实,我们是听到过的,因为后者须有其事,而创作则可缀合抒写者非社会上的存在,从这些目前的人来看,的确应加以推断,使之发展下去,即便好像预言,因为后来此人、此事,确也正如所写。

对于艺术真实性来说,不在于人、事、物是否真实存在过,而在于其人、事、景、物是否展现了整体的必然的联系。例如,《红楼梦》中贾宝玉对真实性的说法,就很有意味。大家知道,稻香村是大观园的一景,若孤立起来看,那茅舍,那青篱,那土井,那菜园,都与真农舍十分相似,甚至可以说逼真极了。贾政看了此处后,说:“倒是此处有些道理。”但贾宝玉则不以为然。他说:“此处置一田庄,分明见得是人力穿凿扭捏而成。……古人云:‘天然图画’四字,正畏非其地而强为地,非其山而强为山,虽然百般精巧而终不相宜。”

贾宝玉的这段话是很有见地的。在他看来,“天然”不“天然”(即真实不真实),不在事物布局是否逼真,而在符合不符合事物的内在联系。稻香村作为一个农舍,放在大观园中,与那些雕梁画栋,楼台庭榭连在一起是不自然的,因而不合理的。倒是“怡红院”、“潇湘馆”等与大观园的景观有一种内在的整体联系,所以“自然之理,得自然之气”。贾宝玉的话给我们这样的启发:对于影片,当然是可以假定和虚构的,但在假定和虚构的情境中,则不可人为地编造,不可“非其地而强为地,非其山而强为山”,要充分注意到事物之间的整体的天然联系,即要“合理”,这样才能创造出艺术的真实来。“合理”是艺术真实性的客观方面,艺术真实性还有主观方面,因此除了“合理”之外,还应有“合情”。因影片审美意识不是直接用道理说出,而是主要以情感作为中介,所以“合理”必须与“合情”结合在一起才能达到艺术真实性。所谓“合情”就是指作品

必須表現人們真切的感受、真摯的感情和真誠的意向。真切的感受、真摯的感情和真誠的意向可以把假定的虛構升華為真實。

《康熙王朝》在中央電視台第八套節目播出以來，引起廣泛關注，收視率一路上揚，創下中央電視台收視紀錄。一時間，《康熙王朝》成為人們議論的熱點。

之所以看《康熙王朝》，原是冲着陳道明的名氣而來的，可陳道明尚未出場，觀眾已被飾演少年康熙的李楠吸引住了。李楠飾演了11至18歲的康熙，整整8年光陰，全濃縮在短短的幾集當中。李楠通過一些細膩的表演，着重表現了康熙的少年本色：在日常生活流露出一種天真、稚嫩、好玩、好勝的本性，而在臨朝聽政方面，面對權臣難免有些浮躁、冒失、急進，雖胸懷大志，但眼光欠長遠，考慮不周全，這一切都是康熙成長的必然階段。李楠深入理解了編導的意圖，把握住“不成熟”這個特點，將少年康熙演得惟妙惟肖。當然，陳道明的表演也有不少可圈點的地方，在把握康熙作為帝王和普通人之間的差異時，顯示了他濃厚的表演功力，陳道明將帝王氣質拆解成了多種表演狀態，比如心不在焉的論政，舉重若輕的談吐，以笑化怒的動作，偶現的慷慨激昂等，所有這些狀態並非陳道明假作深沉、故弄玄虛，而是深刻解讀了康熙心理而做出的反應。

影片又具有一定的認識價值。儘管電影以其藝術性著稱，但諸如紀錄片、科教片、新聞片等，也是可以有藝術性的，但它們畢竟不是藝術，是以起到認識、教育作用為目的的。

由此看來，認識價值與審美價值又是密切聯系的。在認識作用中，可以體現人對社會的政治經濟狀況和某種規律的認識，當然這種認識絕不同於科學理論知識所起的認識作用，它是在現象之上的把握。而這裡更多的認識是否定假惡丑，肯定真善美的認識，雖包括了政治、經濟、道德、哲學、社會等方面的認識，但這些認識相對於審美的認識來說是相互聯系、相互滲透、又是不相等同的。



如影片《高山下的花环》中帮助人们认识靳开来表面是违反纪律,但实际上忠于祖国和人民,雷军长表面是暴躁,但实际上爱憎分明,感情深沉细腻,这些都是美的;而赵蒙生母亲表面上似乎很有道理,但实际上却思想狭隘自私,一事当前,先替自己打算,这些思想行为是丑的。在丑与美的对比中,就会达到对思想行为、社会现象的认识作用。审美直觉也在潜移默化中熏陶感染、影响人对美丑的认识。

而一些大型的记录片、科教片就有更明确的教育意义和意图,认识作用就更明显。由此可见,影片艺术所含的认识作用也是不可低估的,认识作用是通过形象的表现来实现的。

影视批评的作用——影响和提高观众

影视批评的重要作用,首先是影响和提高观众。影视评论,对影视艺术欣赏者,影视艺术创作者以及影视文化导向都有极大的作用。

社会的发展进步给了影视艺术广阔的发展空间和强大的推动力,“样板戏”的年代早已过去,影视艺术的世纪已经到来。人们生活中最为重要的活动之一就是看电视(当然也有看电影),人们几乎不能也不敢想像“离开影视的日子”。于是,人们关注它、评论它,以便理解它、提高它,影视评论即凭着拥有最多的观众群,最广的受众面,最通俗易懂的评论对象而获得观赏者的青睐。由于影视艺术是蒙太奇思维的产物,是一种具体的形象思维,它所创造的艺术形象直观可感,易唤起观众的生活经验和切身感受,所以被不同层次的观众所理解、接受,从而形成了观众对影评的参与性最强的特点。针对这一特点,我们发现,影评的舆论导向、教育、陶冶观众的作用是不容忽视的。

影视的普及,造就了欣赏者——观众的多层次性,这种接受客体鉴赏水平的客观差异性给影视创作者们造成极大困扰,雅则曲高和寡、俗则招来唾骂。雅俗共赏,就说你献媚于观众并“糟蹋了艺术”。怎么办?影视评论马上成了左右逢源、调解周旋的多面手。于上把纯艺术性的影视作品普及下来,于下把大众化的影视作品提高上去,起承转合,沟通天人。现在,影视创作已从过去单纯的典型情节、典型人物、典型环境的塑造发展到文艺性极强、诗化性极强的阶段,打破了创作欣赏的固定体式。观众在看腻了好人与坏人之后,自然欢迎这种创新,但我们也同样感到了创作与欣赏之间的距离的拉大,所以,对于影视评论来说,这是个大好机会。

如果对某个事物产生作用,那么首先要对它产生影响,只有在影响的基础上才可能进行深一层、进一步的改变。因此,影评者首先要影响观众。

如果观众欣赏影视作品之前看到影视评论,影视评论就有可能构建一个成熟、良好的接受结构,从而起到真正的“导向”作用,这正如课前预习有利于课堂上的选择和分析一样。在冯小刚《一声叹息》上映之前简单地看一些关于这部影片的评论,了解到这不仅仅是千百年来、古今中外婚外恋这个话题的简单再现,也是颇有中国风格、代表当代中国中年人问题的一个断面,这时观众心里便会产生这样的接受结构:一个男人、一个关于困惑和徘徊的故事……而审美期待则是:三个人的矛盾冲突如何展开?三个人的故事如何结束……可见——对生活的这种反思,很成功地影响了观众。

影视评论是影视艺术本身与观众发生联系的桥梁,也是检验影视作品社会效益的途径。观众一旦了解了批评理论,那么就会从理性高度居高临下地进行影视赏析,从而达到更完美的效果。影视自身的性质决定了创作过程中不可避免的主观性和创造性,



创作者以自己的方式说着、笑着、哭着,在曲折形式中显现人生理想、审美理念和艺术观念等等。因此影视评论目的在于把已融化在作品中的思想观点、艺术美等揭示出来,而这一目的实现的过程,也就是艺术形象再创造的完成过程。因此,评论一方面是“联系艺术家与观众的纽带”以提高观众的审美素养,更重要的另一方面是以准确、生动、有深度和高度的评论加深对银幕艺术形象的再认识和再创造。如果前一方面是提高观众的审美素养,那么,这后一方面则可以说是重塑了观众的审美素养,是在基层上进行了本质的提高。

首先,提高观众对影视作品社会意义的理解。

文艺作品的社会意义是让它本身流传不息的重要因素。以张艺谋为例,他的作品一度成为中国影视作品的代称,外国人只知道张艺谋、巩俐。回首看去,从《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》直至《一个都不能少》,几乎毫无例外地涉及到某一特定时期社会上的人文思潮,社会意义可见一斑。人民的愚昧、质朴、善良,当时的社会状态在《红高粱》中成熟收获,在被日本兵踏倒的命运之中慢慢地展现出来,而人们开始觉悟、苏醒、抗争的状态和当时腐败性的焦灼、蜕变在《菊豆》的经历中历历在目……人生百态,不一而足。而展示社会背后的那种对人们的警醒与共戒,规劝与同情则为人们接受,社会意义自然显露。

值得一提的是,这里所说的社会意义不是简单的呆板的“对社会做贡献,作社会好公民,助人为乐”等等,我们自然也反对那种脱离艺术形式,强调所谓的社会意义的标语口号,这根本起不到实际效用。为什么?因为根本没人爱看,何谈社会意义。“寓教于乐”才是良策,“微言大义”更是精妙。政治性过强,社会意义并不一定大,文艺作品不能仅作“政治的传声筒”,这种“左”倾文艺观在谈到社会意义这一问题时,是一定要注意的是,这也是吸引观众,避免观