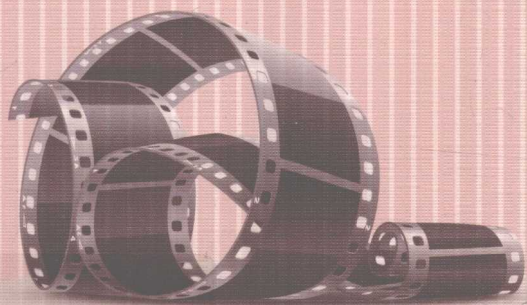


上海戏剧学院 电影学丛书
SHANGHAI THEATRE ACADEMY

C HUANG ZUO PI PING YU JIAO YU

创作、批评 与教育

——构建良性互动的影视戏剧生态链



周斌 厉震林 主编

中国长三角高校影视戏剧学会 编

中国电影出版社

创作、批评 与教育

CHUANG ZUO PI PING YU JIAO YU

——构建良性互动的影视戏剧生态链

周斌 厉震林 主编

中国长三角高校影视戏剧学会 编

图书在版编目(CIP)数据

创作、批评与教育：构建良性互动的影视戏剧生态链 / 周斌，厉震林主编. —北京：中国电影出版社，2018.3

ISBN 978-7-106-04870-9

I. ①创… II. ①周…②厉… III. ①电影评论—研究②电视评论—研究③戏剧评论—研究 IV. ①J905②J805

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第028495号

责任编辑：张 晗

封面设计：乌拉拉

版式设计：联创睿合

责任校对：孙 健

责任印制：张玉民

创作、批评与教育

——构建良性互动的影视戏剧生态链

周斌 厉震林 主编

出版发行 中国电影出版社(北京北三环东路22号)邮编100013

电话：64296664(总编室) 64216278(发行部)

64296742(读者服务部) Email:cfpygb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京玺诚印务有限公司

版 次 2018年3月第1版 2018年3月北京第1次印刷

规 格 开本/170×240毫米 1/16

印张/17.5 字数/305千字

书 号 ISBN 978-7-106-04870-9/J·2008

定 价 58.00元

编 委 会

主 任：周 斌

副主任：范志忠 胡星亮 厉震林 项仲平 陈 军

编 委（按姓氏笔画排序）：

王 夔 厉震林 刘海波 刘智海 李建强 杨晓林

肖 平 沈义贞 沈国芳 陈 军 范志忠 周 斌

金丹元 赵 瑜 项仲平 胡星亮 洪 宏 聂欣如

倪祥保 黄杭娟 黄岳杰 黄宝富 龚金平

主 编：周 斌 厉震林

编辑部主任：龚金平

目录

001 第一辑 电影文化与影视教育研究

- 002 电影批评中的六对关系
- 015 关于电影明星“真人秀”的价值消费问题
- 024 以培养电影工匠为目标,推动影视教育的供给侧改革
- 033 中国电影转型升级的“高教”板块
- 043 论当代中国电影内容原创力的提升
- 050 嫁接·转向·融合
- 060 微电影与中国文化的传承和传播
- 070 碎片化叙事:视觉文化的审美新视角
- 079 21世纪中国奇观(景观)电影理论研究
- 091 “上海电影”的气质和内涵应该和“时代人心”产生呼应
- 096 《健忘村》:混搭喜剧、选择性遗忘与政治寓言
- 106 《追凶者也》:曹保平的新尝试
- 111 民族电影的跨文化传播
- 120 跨媒介语境下电影的叙事转型
- 129 《布达佩斯大饭店》软装设计探析

135 第二辑 电视文化与电视剧研究

- 136 21世纪革命领袖人物传记剧创作的新拓展
- 153 电视媒体新常态下转型升级发展对策
- 161 东方影视剧镜头中的本土文化研究
- 168 女性主义的伪装与女性景观的搭建

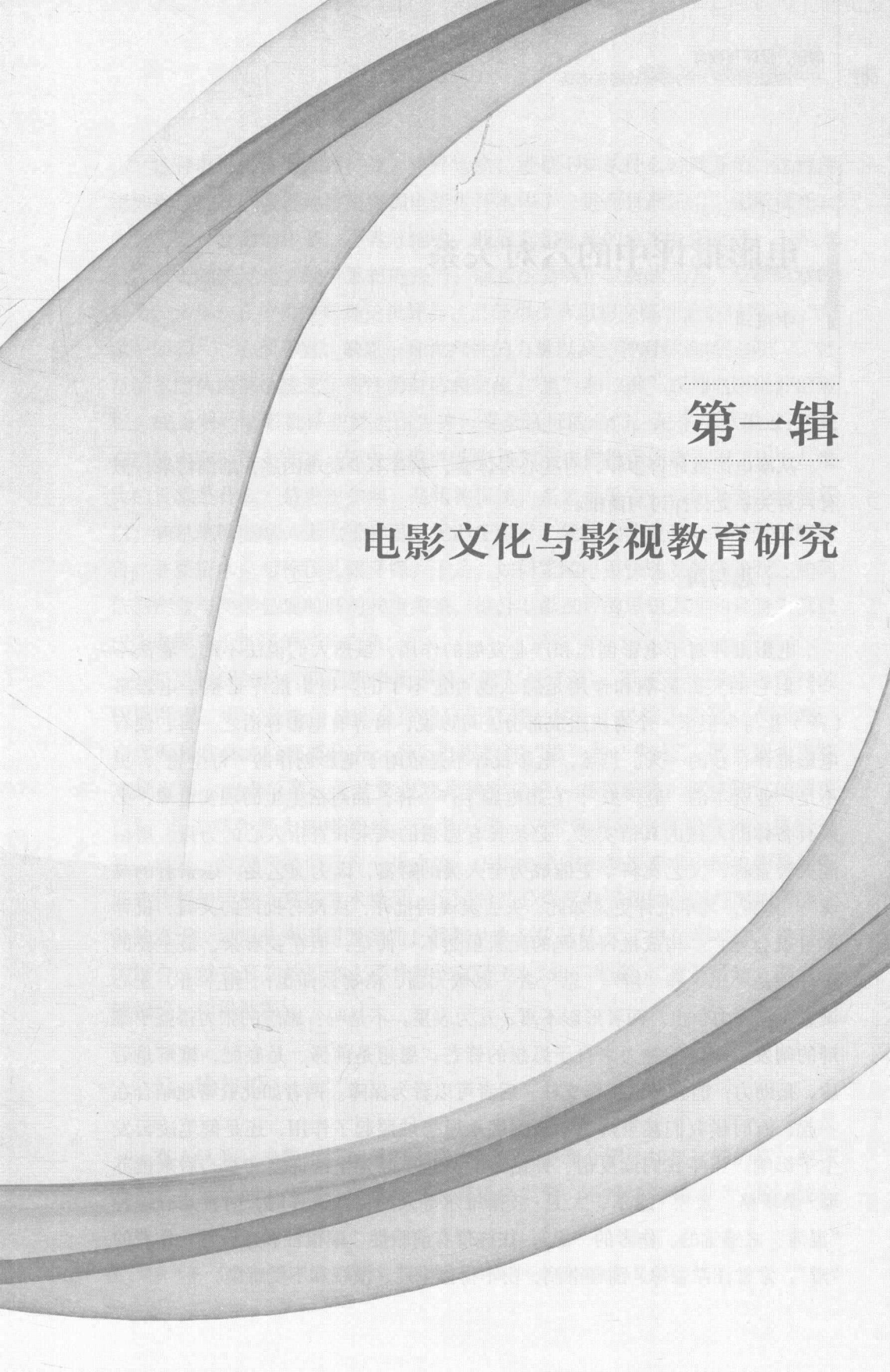
185 第三辑 戏剧戏曲研究

- 186 当下黄梅戏影视化的困境及其出路
- 193 尽享奔放、执着、神秘、震撼的异国盛宴
- 198 戏曲传统的电影移植与现代表达
- 206 文化强省视域下省属高校重拾庐剧教育可行性研究
- 213 战时尚力话剧与陈铨的《野玫瑰》
- 223 宗祠与村落：徽州目连戏“环境化”演剧空间的现代阐释
- 234 安庆地区黄梅戏专业团体现状调研
- 240 岳西高腔南戏遗存剧目初探

251 附录 观点摘编

- 252 奇幻电影起源命名及合理性（提纲）
- 256 浅析中国电影工业化进程下资本运作对艺术创作的影响（提纲）
- 262 理论与实践何以背离：爱因汉姆现象辨析（提纲）
- 268 中国当代电视纪录片的叙事与文化表征（提纲）

272 后 记



第一辑

电影文化与影视教育研究

电影批评中的六对关系

李建强

从事电影批评许多年，有些心得体会，亦有不少疑难困惑，细细付来，似有六对关系尤待探讨与商榷。

一、思与辩

电影批评对于电影创作和产业发展的作用，虽然人们说法不同、看法不一，但它的实际影响和作用是怎么也否定不了的。电影批评是整个电影事（产）业与生俱来一个有机组成部分，可以说，世界有电影存活之一日，便有电影批评存在的一天。当然，电影批评不是依附于电影创作的“寄生物”，更不是产业资本的“应声虫”，它跟电影生产一样，面对活生生的现实世界，必须具备体贴入微的真情实感，必须具有思想的风采和直指人心的力量。屠格涅夫曾宣称，文艺比科学更能成为全人类的财富，因为文艺是“思索着的灵魂”。其实，艺术批评更是如此，失去灵魂的批评，或没有批评的灵魂，批评本身就会死亡。构成批评灵魂的元素虽然不一而足，但在我看来，最主要的不外就是“思”和“辩”。“思”者，思域无疆、格物致知也；“辩”者，正心诚意、据理力争也。两者形影不离、互为表里。不是吗？思想的张力得益于雄辩的阐发，雄辩的魅力来自于思想的锋芒；思想是前锋、是底肥，雄辩是后盾、是助力；前者可以视作支柱，后者可以看为保障。两者如此紧密地结合在一起，有时候我们甚至辨识不清到底是思想烛照起了作用，还是健笔凌云发生了影响。当年我们读夏衍、钟惦棐、罗艺军等先生的许多文章，后来读苏珊·桑塔格、宝琳·凯尔、大卫·波德维尔等人的一些著作时，时常是有这种“混沌”之感觉的。作者的“思”，往往带有前瞻性、颠覆性和建设性；作者的“辩”，常常汪洋恣肆、酣畅淋漓，由不得你生疑、漠视和不受感染。

这种电影优良的批评传统，中外皆然，可是不知从什么时候开始，这种传统如剥茧抽丝，慢慢地游离中国电影批评本体了，进而日渐乏力、无所依托，失去了安身立命的根基。不客气地说，我们近年看到的许多电影批评，不是人云亦云、随波逐流，缺少思想的张力；就是浅尝辄止、疲软无力，或缺雄辩的魅力。多年来在中国电影理论批评界，已经很少有思想交锋和论争辩驳了，“大家一团和气、心照不宣，缺乏一种批判性的力量以及一种对话性的空间”¹，甚至学术团队内部也缺乏实质性的对话和交流。“思”和“辩”成为电影批评的短板，成为制约电影批评获得创作青睐、受众认可的命门。尼采早就说过：“只有当历史有助于未来时，历史才值得借鉴。”对于电影批评而言，于“历史”最大的贡献是什么？是思想参照，是精神提携，是艺术反省……如果老是思想苍白，老是笔锋萎靡，无力于省思，无助于张目，凭什么非要受众来听你铺陈饶舌，非要资本来对你顶礼膜拜呢？于是，如何紧随电影快速发展的步伐，如何依据产业与美学显现的新的共生关系，提升电影批评的思想力度和自身力量已成为电影理论批评的当务之急。

需要说明的是，我们重申批评的“思”与“辩”，既不是主张怪力乱神的胡思乱想，也不是推崇自吹自擂的口出狂言，从一个极端走向另一个极端，在虚无和意义之间裸露狂奔。当下电影批评“思”的“失守”，既表现为思想力量羸弱、空虚单薄，又常常表现为故作惊论、虚张声势；而“辩”的“失当”，既表露为笔力疲竭委顿、无拳无勇，又常常显示出强词夺理、孤行己见。也许，真理与谬误只有一步之遥。中国电影现实发展要求中国电影批评既要建构思想力度，高扬艺术性灵，但同时又必须要有平和的心态与更加清醒冷静的意识。思想从来不需要邀功，雄辩从来不依傍炫示。“思”与“辩”最理想的结合，就是真知灼见加上不作伪饰的表达。“知”贵真，“意”贵达，两者相辅相成，相得益彰。

二、论与析

有人认为，电影批评就是对电影作品的品评和介绍。如果这样的话，批评永远是被动性的。当然，电影批评确有很多类型，不排除有些是“一片一议”

1 饶曙光等：《当下电影批评的格局和再建构》，《当代电影》2015年第1期，第4—5页。

的短评，有些是推介鉴赏为主的简论，它们常常和“对象”互为表里。但从更宏大的意义上说，电影批评作为一种艺术的生存和思维方式，必然包孕批评者强烈的主体性，必然带有文化对话的意义。正如茨维坦·托多洛夫在《批评的批评》中所指出的：批评并不应局限于对文本的解读，作为批评家与世界、时代、文学对话的重要形式，文学批评不应忘记它也是对世上真理和价值的探索——一种揭示性的探索。¹

不错，电影批评必须以电影创作为对象。创作呼唤批评，批评针对创作，一切须得从作品实际出发。法国历史学家布洛克曾提出：要揣摩前人的思想，必须先将让自己的思想让位。恩格斯甚至认为：“一个人如果想研究科学问题，首先要学会按照作者写作的原样去阅读，并且不要读出原著中没有的东西。”²两位大家虽然谈的不是艺术，仍然给我们带来启发。电影批评作为一种面向作品和观众的对象性活动，一旦离开了被批评的对象，它的优势特长就很难体现。这是一方面，也是我们过去比较看重的一个方面；另一方面，如果只能就事论事，缺乏理性之光的烛照，不能对作品内蕴进行鞭辟入里的感受、分析、把握和理解，进而对作品作出独特的审美发现和评判，艺术的生命就容易被遮蔽，批评的价值就难免被搁置。从这个意义上说，“论”和“析”的匹配，主体和客体的交融，就成为电影批评的题中应有之义。我觉得，中国电影批评的传统从一开始就是和欧美有所区别的。正如谢飞曾指出的：在欧美，“电影评论和电影理论是分家的。理论主要在大学课堂中讲。评论则主要在一些有影响的报纸和电视台上进行”³。两者的界线可谓泾渭分明。但在中国，从郑正秋、顾肯夫、周剑云开始，就注重“将艺术本体、艺术技巧和艺术的社会功能平列而熔于一炉”，“理论在形态上往往与影评合流，论评合一，以评带论”。⁴这种电影批评的实践理性色彩，导致中国电影理论批评特别重视艺术直观和整体把握，重视理论和实践的紧密结合。对此，过去我们较多看到的是它与西方电影理论批评的“大相径庭”和“相形见绌”，实际上，这种建立在平等对话基础上的切入有它的合理性和优越处。评论和理论并无高下之分、形色之别，有的只是审视点、侧重点的选择，只有观照角度、美学特征的差异。过去我们推崇的那种一

1 [法]托多洛夫：《批评的批评》，王东亮，王晨阳译，生活·读书·新知三联书店1988年版。

2 《马克思恩格斯全集：第25卷》，人民出版社2016年版，第26页。

3 《文汇报》1987年12月28日。

4 罗艺军：《中国电影理论文选序言》，文化艺术出版社1992年版，第7页。

味“去中国化”的唯理论范式，“把中国电影纳入以西方为中心的全球视野加以理论化考量”¹的做法，现在到了应该加以重新审视的时候了。

“论”和“析”从来不是对立的。“论”，只有在“析”的基础上才有扎实的根本，进而在人心与物化的艺术世界间搭起桥梁；“析”，只有在“论”的指导下才能穿云破雾，进而直抵艺术的真谛。它们原本亲如兄弟，你中有我，我中有你，我们没有权力将它们随意拆分。在前不久举行的一次学术会议上，有学者郑重提出，要分辨电影批评是作为独立学术研究还是作为创作辅助？在我看来这是一个伪命题。真正好的电影批评必须从电影文本做起，从电影内部来谈电影，“否则，论述的就不是影片，而是影片的初始材料所揭示的一些一般性问题”（让·米特里语），批评的意义将被悬置起来。正如让·爱浦斯坦所说：“凡是由于在电影中再现而在精神特质方面有所增添的各种事物、生物和心灵的一切现象，我将称之为‘上镜头’的东西。凡是通过电影的再现而无所增添的现象都是不‘上镜头’，因而也就不属于电影艺术。”电影批评紧要的是“能够使我们感受到在镜头里看不到的东西”²。它绝不只是单纯的主体再现，也不只是创作的客体附庸，而应该是主体和客体融会贯通的艺术创造，是一个“论”与“析”亲密无间、“本我”和“他者”天然吻合的“这个”。

三、同与异

宝琳·凯尔曾宣称：“电影批评之所以有意思就在于没有惯例可循。”作为20世纪下半叶全世界最具影响力的媒体影评人，她的批评辛辣、尖锐、一针见血且固执己见，哪怕后来因撰写电影《音乐之声》的负面评论而被解雇（凯尔称其为“金钱之声”），她依旧不改初衷。“凯尔的评论都是带有倾向性的，并且有时是蛮横的，但从来不会让人感到乏味。你也许认为她的评论是疯狂的，但她那些富于探索的、独特的、彻底原创的评论至今都值得细心去品味。”³同时，也成就了她的作为一流电影评论家的地位。

宝琳·凯尔的经历可能有些极端，但它再明白不过地告诉我们，电影批评

1 张英进：《民族、国家与跨地性：反思中国电影研究中的理论架构》，《南京师范大学学报》2012年第9期，第1页。

2 李恒基、杨远婴：《外国电影理论文选》，生活·读书·新知三联书店2006年版，第234页。

3 百度百科：宝琳·凯尔。

是最讲究个性、讲究独创的，千篇一律、大同小异是电影批评的歧路，也不可能会有出路。非常遗憾的是，对于这样一个浅明无误的问题，我们的电影批评界解答得并不理想。按理说，随着电影艺术创作多元化和电影产业的快速发展，许多新的难题和困惑应运而生，电影批评在整个电影业发展中的作用应该变得越来越重要，越来越有用武之地，但现实的情况是，我们听不到批评及时、到位的声音，看不到批评发人深省、启人思迪的点化。虽然相对于电影产业化改革初期批评集体缺席和整体失语的窘态，现在的状况有所改善，但是大量或无关痛痒、言不及义，或模棱两可、似是而非的批评还是风行不止，继续占据批评的显要位置。用一位批评家的话说，由于丧失个性，电影批评“既缺乏艺术的基点，又失去美学的支撑，而陷于空虚、渺茫和没有深度的语言游戏”¹。在这样的现实格局下，重新提出批评的在世和到场，重新强调批评家的站位和立场，不仅是必要的，而且是非常迫切的。

从宏观层面说，中国电影的改革发展，有自身的发展逻辑、现实逻辑和历史逻辑，是历史的积淀，更内含民族审美文化心理的现实需求。中国特色文化（电影）产业的发展只有在改革发展的大潮中、在历史文化遗产和世界潮流前行的全景中去把握，才能发现其意义和价值。艺术从来就离不开自己生存的环境，也只能在环境中找到自己的价值和位置。对于中国电影发展路径和走向进行深入研究，不仅对于中国特色社会主义文化建设实践具有指导性，而且对于整个社会主义建设事业有很强的理论价值。正像恩格斯曾经指出的，“每一个时代的理论思维，都是一种历史的产物”，它在不同时代具有完全不同的形式，同时具有完全不同的内容。²这就需要我们具有与时俱进的独到眼光，勇于回答时代为我们设置的新鲜课题，对急速变异的中国电影发展做出令人信服的解答。在这个意义上，我非常赞赏华裔美籍学者张英进的研究思路。他在2012年发表的《民族、国家与跨地性：反思中国电影研究中的理论架构》一文中，重新阐释了“理论的全球化意识”（a global sense of theory）和“理论的本土化意识”（a local sense of theory），认为前者意味着我们必须把非西方，而不仅仅是西方纳入全球视野中的理论化考量，后者要求我们对理论的使用必须在本地的或跨地的范围内具有正当性和有效性。借此，他在中国电影研究领域既有的理论

1 史可扬：《电影批评的缺失与重建》，《电影艺术》2006年第4期，第97页。

2 《马克思恩格斯选集》（第4卷），人民出版社1995年版。

两大框架（西方为中心的理论视野和“国族电影”范式）之外，提出了“跨地性”的理论框架，主张沿着人文地理学的路径从空间和跨地域的维度，而不是从民族和国家的维度，重构中国电影研究的理论框架，旨在为中国电影研究提供新的视域。¹当然，我并不完全赞同他阐发的具体观点，但他这种独辟蹊径、别开生面的宏观思维方式，是不是对于我们很有触动，大有启迪呢！

从微观层面说，虽然每个人身处各异的生活场景，但是由于身处同样的社会和文化大环境，特别是在中国社会面临转型的当下，变革时代的精神品格、转型的社会潮流、主导的生活态势不可避免地嵌入和影响批评家的心理和行为，形塑一个时期的批评主流走向，使之呈现共同关心的话语或相同相近的标杆。但这绝不等于说，在同样的社会形态下，人们艺术把握世界的方式只能是趋同化的。艺术是人类用感性形象的手段把握世界的一种方式，必然和个性的知觉、情感、理想、意念和心理相联系，必然和个体的身份、地位、境遇、经历和命途相联结。特别是互联网语境下的当代中国，不仅剧烈地改变着人们的生活环境，还深刻地改变着人们的生存方式和思维方式，社会变革造成的利益格局多元化和思想多元化呈愈显显性状。伴随新媒体时代的到来，不同阶层、不同群体、不同个体的艺术趣味和追求总是要顽强地体现出来，这又使“不同和差异”成为可能和必然。具体到电影批评，正像批评家哈金所说：“任何要成为伟大批评家的人，必须要建立自己肥沃的园地，要在文学史上留下一两个有意义的独特说法。要朝哪个方向努力，就必须要有文学中深远的参照系统，而不能光拘泥于眼下，还要清楚什么该写，什么不该写，就是说要有努力的方向。”²事物间的区分不在于矛盾的普遍性和一般性，而在于特殊性和具体性。如果所有批评都折服在一种话语体系之下，都维系在一种思想框架里，党同伐异，如出一辙，这样的批评还有存在的价值和必要吗？在艺术批评中，重复是不产生意义的，也与自我的精神净化无涉。所以，本雅明曾反复强调，“越是重要的批评家，越能避免鲁莽地坚持他个人的观点”，他“总能使别人在理解其批评分析的基础上形成自己的观点”³。自然，本雅明倡导的不是故作惊人的自负和武断，而是发自心底的，能够使人心悦诚服的主张和定见。有没有自己独

1 罗艺军：《中国电影理论文选序言》，文化艺术出版社1992年版，第7页。

2 哈金：《从文学内部来谈文学》，<http://wemedia.ifeng.com/13296502/wemedia.shtml>。

3 [英]伊格尔顿等：《批评家的任务》，王杰等译，北京大学出版社2014年版。

特的主张和定见，有没有自己擅长的领域和属地，进而有没有自己个性的表达和抒写，常常从根本上决定了一篇批评文稿或一个批评家的意义和价值。

四、深与浅

毫无疑问，作为电影批评者，无不希冀自己的写作超越表层而呈现艺术和思想的深度，并为此绞尽脑汁。但往往事与愿违。我们时常遭遇尴尬：精心设计的构架读者并不买账，故作深沉的言说反响平平，播下的是龙种，收获的却是跳蚤。其实，深与浅从来就是相对的，深入可以浅出，浅入也可以深出。在这里，深，是一种标的，一种指向；浅，是一种方法，一种让渡。两者之间的介质是有无创意，有无将创意转化为共识的能力。波兰现象学美学家罗曼·英伽登认为，文学作品最高的审美价值是灌注在其中的“形而上学性质”。内容寻求形式，形式塑造内容。¹可以说，对于电影这种依赖多元素、以影像造型见长的艺术来说更是如此。

电影批评的重要职能之一，就是通过对作品内容和形式的阐释，帮助观众认识和“看懂”作品。一部电影作品只有被观众接受才有了生命。如果一部作品创作出来以后被束之高阁，那么，它就如同没有被生产出来一样，是没有生命的。帮助观众更好地理解和感受作品，理所应当成为电影批评的第一要务。但是，“看得懂”仅仅是批评入门的要求，若想让观众“看得好、想得多”，就需要批评进一步尽到应尽的责任。斯托洛维奇说：“评价不创造价值，但是价值必定要通过评价才能被掌握。价值之所以在社会生活中起重要作用，是因为它能够引导人们的价值定向。同时，评价当然不是价值的消极派生物。在社会的历史发展中形成的评价活动的‘机制’，具有一定的独立性。”²精神的会意和享受需要经过一定形式的判别、认可和价值引领。如果没有电影批评对作品内涵深层的价值评定，观众对作品的理解和享受性体验不仅可能是不充分的，甚至有时是不可能的。电影批评正是通过对各种潜在的艺术元素的深层解读与分析，把黑泽明指称的一种叫作“电影美”的东西发掘出来，让观众享受

1 [波兰]罗曼·英伽登：《对文学的艺术作品的认识》，陈燕谷、晓禾译，中国文联出版公司1988年版，第10—15页。

2 [苏]列·斯托洛维奇：《审美价值的本质》，凌继尧译，中国社科出版社1989年版，第141页。

和体验到审美的奥妙和奇崛,进而由点到面、由表及里,直至余音绕梁、回味无穷。

艺术的命运和群众的鉴赏辩证地互为作用,“深”和“浅”并非一成不变,而是随时可以转化的。巴拉兹认为:“这是艺术和文化历史上的一条定则。艺术提高了群众的趣味,而提高了群众的趣味则又反过来要求并促进艺术的进一步发展。这一规律对电影艺术来说,要比其他艺术更正确百倍……”¹好的电影批评不仅是在对电影作品进行意义解读和诠释,并且也指导具体的影视创作实践,引导电影艺术的发展。对优秀的作品加以褒扬,对平庸的创作予以批评,对不良的倾向给以指斥,扬其当扬,抑其当抑,关注当下,着眼未来,使电影批评不仅能够把握影视创作的历史与现实情况,了解时代的变化与审美要求,而且能指明未来创作的趋势与流向,给予电影发展以超前、正确的导向。我们之所以怀念我国20世纪三四十年代的左翼电影评论,褒扬四五十年代以巴赞为代表的法国纪实主义电影批评,肯定八九十年代中国电影的本体和文化批评,就是因为它们在当时的历史条件下,以明确的导向引领了电影艺术的发展。在我们权衡、评判一个时期电影批评成就高低、思想深浅的时候,当然需要这样原本的、终极的标准。需要强调的是,对于批评个体,也适用这样的标尺。

在传媒快速生成的现代社会,各种资讯呈集束轰炸状,人们甚至没有时间去观看一部好电影,那么又有什么理由要求他们费精耗神去读一篇乏味的电影评论呢?非常遗憾,一段时间以来,电影批评的病灶和症结正卡在这里。我们看到:一些网络、报刊电影评论或沉湎于消费主义的泥沼,热衷于个人情感的宣泄释放,或受制于利益驱动,沦落为孔方兄的随从,失去了最广大受众的基本信任,人们避之不及,又何谈亲和力?与此相反,一些见诸学术刊物的文章则正襟危坐,要么习惯于“道德正确”和“政治正确”的评说,洋洋洒洒,自得其乐;要么行文晦涩、布满高深莫测的学术符号,令一般人望而生畏、怯而止步。试问,这样的批评又如何走近观众?又有什么深度可谈呢?上述两端,看似南辕北辙、风马牛不相及,实际殊途同归、五十步笑百步。都是对于作品本体和观众受体的蔑视,都是在“深”与“浅”的关捩上背离了初衷。由此我们愈发明了,浅入而浅出者为下,当没有疑义;深入而深出者,则难免适得其反;只有深入而能浅出者,才是批评的高致。因为,电影批评毕竟不是旧北京

1 [匈]巴拉兹·贝拉:《电影美学》,何力译,中国电影出版社1986年版,第5页。

天桥三教九流的把玩，亦不是批评家打坐说禅的自说自话，只有那些不仅能鞭辟入里、力透纸背，而且能率性而发、尽现本色，有艺术趣味，有道德价值、大众化表达的批评，才是观众和读者呼唤与期盼的。

五、博与专

黑泽明是当代世界级的大导演，他创作的电影作品脍炙人口，更令人称道的是，他不但对电影有着远比常人深刻的认识，提出：“电影和其他很多艺术都有相似之处。如果电影是很有文学性的，那它也该有戏剧的特质，有哲学的一面，绘画的属性，还有雕塑和音乐的元素。”对于电影导演更有独到透辟的见地，他认为：“导演的角色包括指导演员，摄影，录音，艺术指导，音乐，剪辑，还有配音和混音。尽管这些东西可以看成是独立的工作，我却不把它们分开来看。我认为它们应该合在一起算到导演下面。”¹我们读他《蛤蟆的油》，禁不住为他的博学点赞，为他的专注叫好：博，让他在艺术的天地里游刃有余；专，使他能够把电影拍到极致——博与专在他那里得到了高度的统一。黑泽明60年的职业生涯就像一部艺术教科书，从来不曾停下求索的脚步。所以，钟惦棐先生说：“搞电影评论光靠一颗火热的心不行，要锲而不舍，去学习，去追求，以获得丰富、扎实的必备的知识。加入电影评论这条战线就不可能很轻松，要流汗，要废寝忘食，要准备牺牲。”²当然，这里所说的“牺牲”，其实是象征性的，并无生死之虞，只是要“下得苦工夫”。

电影批评与一般电影欣赏不同在于，欣赏偏重于个人的体验与认识，片段、随感的成分居多，而评论则需要依据一定的理性观点，对包括创作者、作品的内容和形式，乃至相关的影视艺术现象和流派、思潮等进行分析 and 评价。这就对批评者提出了很高的要求。一部影视作品往往就是一个丰富复杂的世界，其中包含着各方面、多领域的内容。除了电影专业知识，其他诸如文学、历史学、宗教学、民俗学和社会学等领域的了解也极为重要。因为这将直接影响到评论者的视野和胸襟。广泛的知识积累不仅仅有助于批评者更全面、更深入地发现和表达作品的意蕴内涵，也有利于批评角度和形式的推陈出新。只有

1 www.ishou.cn/doc/eqonpiqf.html.

2 《钟惦棐文集》（下），华夏出版社1994年版。

找到与作品相应同时也与个人经历和情感能产生共鸣的艺术触觉,才可能酿就和抒发自己独到真实的感受。钱穆先生说:“故欲研究中国学术史,首须注重其心性修养与人群实践。”我以为,“心性修养”着墨于“专”,“人群实践”对应于“博”。在中国影视批评亟待更生复兴之际,特别需要倡导这种“心性修养”和“人群实践”。

早在20世纪初,卡努杜就在被电影界公认是“世界电影理论史上第一篇纯粹的电影美学论文”的《第七艺术宣言》中,提出“电影是一门艺术”的理论主张,他明确宣告,电影既不是情节戏,也不是戏剧。电影也许是形式不同的照片游戏。但就其本质来说,无论它的灵魂与躯体,都是适于表现而诞生的艺术,是用于光的笔描写,以影像创作的视觉戏剧。为此,卡努杜竭力反对电影的戏剧化,反对生搬硬套舞台艺术的创作手法,强调电影必须依靠运动、节奏,通过光影来表现人类的内心,包括下意识的精神状态及非物质化的世界。在他看来电影媒介的巨大表现功能几乎可以无所不能,特别是,它可以直接表现人的隐秘和多彩的世界而使它神采奕奕,并据此划定了作为第七艺术的电影与之前的六种艺术之间的界河。正如卡努杜企图反复表明的,电影不同于其他艺术样式,有着自己的理论规范、形态要求与美学规律。批评必须以电影艺术本身的特点规律为依据,才能丝丝入扣,对作品做出准确分析和科学评价。所以批评者需要学习并熟悉电影艺术的特性、电影发展史和电影制作等相关的专业知识,起码要做到“不隔”。“博”和“专”都没有止境,很多时候还是互为因果的。很难想象,一个对电影前世今生疏于了解,对影像技术一知半解的人,能够写出一篇有价值的评论,能够准确把握住影像的精神内涵实质。被美国当代最著名的电影评论家罗杰·伊伯特收入《伟大的电影》的100部电影中,有许多部他都看过十几遍,其中有四十七部他曾一个镜头一个镜头地研究过,但着手写作每一篇影评之前,他仍然要将影片重新看一遍。“看过许许多多好电影之后,你就能逐渐体会到导演的意图,分辨出不同的风格。你会发现有些电影具有强烈的个人色彩,有些则是集体之作。”¹果真应验了“操千曲而后晓声,观千剑而后识器”的那句老话,伊伯特之所以被公认为全美“影评第一人”,并获得“普利策”奖,其实是对他所投入的工夫和精力、他的博与专浑然天成的一种褒奖。乃至他病逝,时任美国总统的奥巴马也要感慨:“罗杰可

1 思郁:《罗杰·伊伯特:影评的力量》, <https://book.douban.com/review/5513218>。