

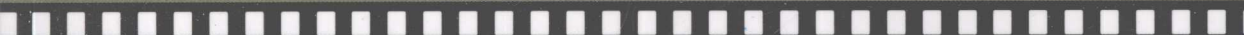


影视批评纲要

yingshi piping gangyao



袁智忠 虞吉◎主编



重庆大学出版社

<http://www.cqup.com.cn>

影视批评纲要

袁智忠 虞吉 主编

重庆大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

影视批评纲要/袁智忠,虞吉主编. —重庆:重庆大学出版社,2009.8

ISBN 978-7-5624-4970-6

I. 影… II. ①袁…②虞… 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(2009)第 126377 号

影视批评纲要

袁智忠 虞吉 主编

责任编辑:夏宇 版式设计:李懋

责任校对:任卓惠 责任印制:赵晟

重庆大学出版社出版发行

出版人:张鹤盛

社址:重庆市沙坪坝正街174号重庆大学(A区)内

邮编:400030

电话:(023) 65102378 65105781

传真:(023) 65103686 65105565

网址:<http://www.cqup.com.cn>

邮箱:fxk@cqup.com.cn (营销中心)

全国新华书店经销

自贡新华印刷厂印刷

*

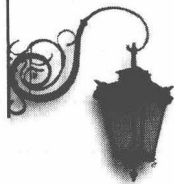
开本:787×960 1/16 印张:18.5 字数:302千

2009年8月第1版 2009年8月第1次印刷

印数:1—3 000

ISBN 978-7-5624-4970-6 定价:29.00元

本书如有印刷、装订等质量问题,本社负责调换
版权所有,请勿擅自翻印和用本书
制作各类出版物及配套用书,违者必究



第一章 绪 论	1
第一节 影视批评的历史与现状	1
第二节 影视批评的学科构成	13
一、影视批评学的学科定义	14
二、影视批评学的理论基础	14
三、影视批评学的学科定位	16
四、影视批评学的学科构成	17
第二章 影视批评的特征与功能	21
第一节 影视批评的特征	21
一、文化特征	22
二、产业特征	29
第二节 影视批评的功能	35
一、意义阐释功能	35
二、创作引导功能	38
三、审美提升功能	45
四、鉴赏总结功能	47
第三章 影视批评的主体	49
第一节 影视批评主体素养的一般构成	50
一、生活经验	50
二、文化基础	55
第二节 影视批评主体素养的专业构成	65
一、影视制作的认知能力	65
二、影像艺术的美感把握能力	73

第四章 影视批评的客体	78
第一节 电影文本与电影现象	79
一、文本	79
二、电影文本	82
三、电影现象	95
第二节 电视文本与电视现象	118
一、电视文本	118
二、电视现象	121
第五章 影视批评的视点	129
第一节 文本视点	129
一、从“文本”到“文本视点”	129
二、影视批评文本视点的构成	133
三、影视批评文本视点的特性	136
第二节 文化视点	138
一、从“文化”到“文化视点”	138
二、影视批评文化视点的构成	140
三、影视批评文化视点的特性	146
第三节 影视批评的美学视点	147
一、从“美学”到“美学视点”	147
二、影视批评美学视点的构成	149
三、影视批评美学视点的特性	155
第六章 影视批评的范式(上)	158
第一节 感性批评	158
一、感性批评的产生	159
二、感性批评的特征	163
第二节 社会—历史批评	166
一、社会—历史批评的发展	167

二、社会—历史批评的内容	168
三、社会—历史批评的特点	188
四、传统社会—历史批评方法的局限	189
第三节 艺术批评	191
一、艺术批评概述	191
二、导演艺术批评	194
三、表演艺术批评	198
四、摄影艺术批评	201
第七章 影视批评的范式(下)	205
第一节 精神分析批评	205
一、精神分析批评的发展	206
二、精神分析电影批评	213
三、精神分析电视批评	224
四、影视精神分析特征	225
第二节 女性主义批评	226
一、女性主义批评渊源	227
二、女性主义电影批评	229
三、女性主义批评在中国	239
四、女性主义批评的特征	243
第三节 大众文化批评	246
一、大众文化批评渊源	246
二、影视大众文化批评	249
三、大众文化批评特征	259
第八章 影视批评的文本类型	261
第一节 随感型文本	262
一、随感型影视批评文本的界定	263
二、随感型影视批评文本的特征	264

三、随感型影视批评文本的分类	266
四、随感型影视批评文本的传播方式和媒介方式	269
五、随感型影视批评文本的写作技巧	271
第二节 解读型文本	271
一、解读型影视批评文本的界定	272
二、解读型影视批评文本的特点	273
三、解读型影视批评文本的传播媒介方式	276
四、解读型影视批评文本的写作技巧	277
第三节 研究型文本	277
一、研究型文本概观	277
二、研究型文本分析	280
三、研究型文本特点及写作要求	284
参考文献	286
后 记	289

第一章 绪 论

第一节 影视批评的历史与现状

1896年4月24日美国的《纽约时报》刊登了英语国家中第一篇关于电影的评论文章,尽管它还不是严格意义上的电影批评,但它的出现,标志着影视批评的历史从此开始了。在以后百余年的岁月中,随着电影艺术的不断发展,随着人文科学诸种学科的相继建立和完善,电影批评从理论模式到表述形态,从功能定向到阐释原则,从解读视点到评价标准,都发生了根本变化。

最初,电影批评的发展并不是与电影同步的,波布克在其著作《电影的元素》中这样说到:“电影发展成一种成熟的艺术形式时出现了一门‘辅助性’的艺术——影评艺术,在电影发明初期,当电影在很大程度上是以娱乐为目的的时候,评论家们在报纸上评论起新片来,就跟他们在评论麦迪逊广场花园上演的一出音乐喜剧或冰上舞蹈一样,把重点放在是否有趣上。”

电影批评真正走向科学并产生重要影响的时期是在20世纪20年代。当时法国出现了“先锋派”电影,拍摄了一大批以开掘电影特性和表现力的实验影片,随之而来的是各种电影评论的出现,1916—1920年间,法国各大报纸和一些小报期刊都开辟了电影介绍和评论专栏。各种电影美学理论也随之涌现,电影理论与电影批评胶着丛生,理论不仅承担着对电影本体的思考,还肩负着为电影批评提供尽可能多的科学原则与标准立场的任务。

在西方电影批评学领域,大致经历了从经典电影批评到电影文化批评再到更具本色的电影基础问题的研究三大阶段。以爱森斯坦为首的苏联蒙太奇学派和以巴赞的摄影影像本体论为代表的经典电影批评,体现出力图回答电影本质特征的远大抱负;而以克里斯蒂安·麦茨的电影符号学为肇始的“当代电影理论”,通过与精神分析学、意识形态理论、女性主义等文化思潮的嫁接,形成了20世纪70年代以来电影文化批评的壮阔景象。欧美电影批评总是以某种理论态度为依据,

不管是经典电影批评时期,还是以后的当代电影批评时期,各种电影批评话语总是以某种理论主张为依托,并围绕着哲学层面展开论述。

中国最早记述电影观感的文字甚至可以追溯到19世纪的最末几年,但在20世纪20年代初,在中国最早的几本电影刊物如《影戏丛刊》《影戏杂志》里,我们至少可以看到中国电影批评已经开始起步。中国电影批评从20世纪20年代迄今,走过了八十多年的艰辛历程,李道新先生曾根据中国电影批评发展的实际情况,将其划分为九个时期。即:伦理批评时期(1921—1932)、新文化批评时期(1932—1937)、救亡批评时期(1937—1945)、社会批判时期(1945—1949)、政治批评时期(1949—1966)、电影大批判时期(1966—1976)、社会功利批评时期(1976—1985)、本体批评时期(1985—1989)、电影批评的多元化时期(1989—)。①

在中国无声电影的探索与发展期,即1921—1932年间,电影批评继续完善发展,并且形成了中国电影史上的第一个批评传统——伦理批评模式。伦理批评以评判影片的伦理道德为主要目的,并以儒家文化的伦理道德观为评判标准,批评的保守与幼稚在所难免,但对后来的电影批评影响深远。

当中国无声电影进入成熟期,中国共产党领导的电影小组在电影批评领域发挥了重大作用,他们以一种新观念、新思想革新了中国电影批评。虽然新文化电影批评有过于沉湎于意识形态的趋向,但它所表现出的对电影批评本体的关注,对内容与形式的探索,无疑极大地促进了中国电影批评的发展。1937—1945年间是中华民族全面抗战,也是中国电影批评主流迎合战时需要,以宣传抗战、鼓动民众为目的的时期。在崇高目的的指引下,向尽可能多的民众传播抗战精神和电影文化,产生了许多优秀成果。

抗战结束后,国共两党的政治斗争愈演愈烈,进步思想的声浪波及每个角落,电影批评在以反正统、反市侩、批判现实、提倡民主为目的,以影片是否具有现实主义品格为评判标准的实践中,完成了一种电影的社会批判模式。它承继了以往电影批评的内在精神,并在批评标准和批评方式上有了新的开拓。

新中国的建立,为电影批评走向明晰化、理论化、系统化提供了契机。1949—1966年的政治批评模式,以批判影片的政治功过是非为主要目的,以政治索引和典型形象分析为批评方式。但由于政治气候的干预,政治批评赋予了中国电影批

①李道新. 中国电影批评史[M]. 北京: 中国电影出版社, 2005.

评的意识形态、批评传统新的内涵，却遭遇了批评特性与电影特性的双重失落。

“文化大革命”时期，电影的政治批评演化为了电影大批判。在以所谓的阶级斗争和路线斗争为纲的时代，电影批评采取简单粗暴的对照和主观推理的批评方式，成为了特定政治斗争的产物，从而标志着电影批评在各个层面上的彻底沦丧。

“文化大革命”以后，电影批评企图恢复现实主义批评传统，为了迎合时代潮流，引进了人文主义的新内容。以影片是否符合真、善、美的批评标准，以感性与理性相互交融的写作为批评方式，从而形成了社会功利批评模式。

新时期以来，电影批评对电影创作起了很大的推动作用，由电影学院教师白景晟提出的“扔掉戏剧拐杖”的理论主张，使20世纪80年代上半期出品的很多影片摆脱了内容虚假、表现手法陈旧的毛病。张暖忻、李陀的《谈电影语言的现代化》和邵牧君的《现代化与现代派》等一批极具深度的论文，进一步廓清了创作人员对“真实美学”的认识，不但出现了像《邻居》这样异常贴近现实的作品，而且出现了像《黄土地》《一个和八个》在电影造型上取得惊人成就的影片，舞台化的场面调度受到了唾弃，摄影机的能动作用前所未有地受到了创作者的重视；上海批评家朱大可对“谢晋模式”的批评，也从某种程度上对中国电影摆脱单一的叙事模式，走向更广阔的表达现实的空间，提供了另一种思路；而以王一川、张颐武、尹鸿、王宁为代表的新一代批评家，运用“后殖民理论”对张艺谋、陈凯歌的电影进行的剖析，成了20世纪90年代初最引人注目的理论热点，著名导演郑洞天指出，当时拍电影的人都特别在乎评论家的看法。

80年代，电影刊物以及各类报刊媒介对一些有影响的影片都会展开批评，批评的环境相对来说比较宽松。群众性的电影刊物《大众电影》《电影评介》《电影之友》都拥有相当数量的作者群；理论性的刊物《当代电影》《电影艺术》也异常关注国产新片，并及时作出批评，而且引起创作者的重视。《文艺报》《文汇报》《光明日报》《中国电影报》《中国电影周报》以及地方各级报刊都会对有影响的影片进行广泛而深入的批评。90年代，报刊媒介关注点的转变造成中国电影批评的困境，传统电影刊物纷纷没落，理论性的严肃报刊杂志也因为国产影片的信誉度降低以及电影批评自身的失范忽视了电影批评。更为可悲的是，一大批电影刊物纷纷改版，成为娱乐、消费性刊物。同时，学院派批评者或职业批评者也日渐减少从事批评，或者以应景式批评为主，批评者的态度与批评阵地的丧失形成恶性循环。

90年代初电影批评已经显示出颓势，一些在形式探索或者是主题开掘中具有

重要意义的影片没有引起批评者的重视,更令人忧虑的是批评人本身的蜕变,电影批评被意识形态和商业趣味渗透。自从《红高粱》一片达到5千万观众人次的高潮之后,国产影片的观众人次大幅度下滑,除了一批特别优秀或者特别有号召力的导演的影片之外,大部分的影片失去了观众,电影批评者也日渐丧失了对国产影片的责任感,据说相当数量的学者声称有好几年没有好好看电影了,有人竟两年未看一部国产片,这意味着什么?一些职业批评者在传统的、有影响的媒介上的批评大多是急就文章或应景文章,这类缺乏对国产影片的热情和艺术感悟力的批评造成了电影界创作人员的孤军为战、围地为囚的状况。



费穆

正如沈义贞先生所说^①:回顾20世纪中国电影批评的实践,可以看出,在中国电影发展的若干阶段,批评界都曾提出过一系列大大小小的颇具价值的话题,例如:1933年黄子布(夏衍)、席耐芳、柯灵、苏凤等人针对费穆影片《城市之夜》所进行的有关戏剧与电影关系的讨论,1934年左翼电影工作者与刘呐欧、黄嘉谟等人关于“软性电影”的论争,1948年关于“国产片”出路问题的各抒己见,以及1979年白景晟先生关于“丢掉戏剧的拐杖”的倡议,等等,这些话题不仅由

于自身的理论价值引起电影界的广泛关注,而且一直对其后的电影创作产生着影响。而这些批评者也由于其对某一话语权的建立所作的贡献,不仅使自己成为批评史上富有权威性的大家,而且使自己的言说构成了其后批评者无法回避的潜在的话语前提或必须引证的话语资源。

从世界电影批评的总体形势来看,它已形成了一种多元共存的整体性学术格局。对于电影批评异彩纷呈、五花八门的现象,我们既不能盲目排斥,一味地否定;同时也不能不加辨别地去看待那些低级庸俗的评论。我们经常看到发表在报刊杂志上的评论文章,尽管它们有的风趣幽默;有的冠冕堂皇;有的工于修辞,文辞华美;有的巧于辨析,论述有据,却依然显露出一种学术错乱。这不由使人感到一种茫然,一种困惑,更是一种混沌!电影批评,在表层的纷繁与复杂下面隐藏着一种深度无序的紊乱。这些文章究竟是谁写的?他的写作对象是谁?其目的又

^①沈义贞. 影视批评学导论[M]. 北京:中国电影出版社, 2004.

是为了什么？它对影片创作者或影片的观看者究竟起到了什么作用？这些问题，似乎直到现在都还有待学术界探讨。

自20世纪40年代电视作为一种影像文化和大众传媒诞生以来，电视批评也得到了迅速的发展，由于电视文本的复杂性和电视文化的矛盾性，当代电视批评也显露出异常复杂的走向。就电视而论，如何与千家万户的日常生活交织在一起？资本与电视的关系如何？电视是如何成为一种政治统治工具的？这些问题，在电视批评的发展过程中，无疑将是一个更大的挑战！

电视批评是研究电视批评活动基本规律的一门科学。它以电视节目欣赏为基础，以各种具体的电视节目以及同节目相关的电视现象、电视思潮、电视受众、电视创作者等为对象的研究活动。其主要任务是对电视节目进行分析、判断和评价，指明作品在内容和形式方面的思想和艺术价值。电视批评对于观众的观赏活动有着重要的引导作用，表现在增强观众对电视作品及其相关现象的读解认识能力及提高观众审美趣味，提升审美层次方面。电视批评对于电视创作具有促进和引导作用，它在观众与创作者之间搭起一座认识的桥梁。

经过几十年的电视创作实践，中国电视荧屏异常繁荣，电视无论作为传播媒介，还是作为艺术形式，都是综合力最强的一种。作为传播媒介，它综合了报纸、杂志、广播等传播优势；作为一种艺术形式，它综合了戏剧、电影、音乐、舞蹈、摄影等艺术精华。其传播信息与艺术创造力的特征，使电视每时每刻都在给人们提供日益丰富多彩的精神愉悦与艺术审美。担负着对电视进行评析、鉴赏、判断，以繁荣创作为目的任务的电视批评，单一的传统的批评手段显然是不够的。也就是说，从电视创作本身而言，电视批评发展需要现代化。另外一方面，近些年来，西方一些新的批评理念和批评方法对中国批评界有较大影响。这些理念和方法在西方已经不是新的，其中相当部分开始并不是文艺评论和研究方法，而是自然科学或现代科学技术所用的方法，一些学者将其用于电视的研究和批评，也就成了电视的批评和研究方法。有的则是从语言方法对电视进行研究，以语言结构方法分析电视现象。它们的共同特点，不是从电视本身研究电视，而是从将电视与其他领域有相通或共性的东西进行综合研究，其研究的目的和成果往往不限于电视现象本身。所以这些批评研究方法与传统方法有很大的不同，它拓宽了电视批评思路。多角度切入给受众提供多种审美艺术的支点，使之呈现出电视批评满盘皆活的势态。特别是诸如“系统论”、“信息论”、“控制论”方法的介入，使之成为一

个相互联系、相互补充的一个批评方法系列。

但是也应该看到,同日益繁荣的荧屏相比,电视批评还显得底气不足,一些社会因素干扰着电视批评的正常开展。由于种种原因,我们一些电视批评的思想根源在哲学层面的组织上还是庸俗唯物论和本质真实论,在意识形态层面的认识上还是阶级论、人性论以及人道主义的混杂,在方法层面上则更多的是社会主义现实主义的典型论和性格论,在艺术审美的趣味层面则更多的是古典主义和浪漫主义,墨守成规的批评意识、批评方法使得电视批评没有发挥到应该发挥的作用和境界。更有甚者,在当前各种利益交织、各种矛盾突出、物欲横流的情况下,电视批评也常常被人收买。当观众看完一部电视剧,或一部专题片,或一台晚会,再对照我们的电视批评文章时,不禁令人疑惑,这些文字是怎样被炮制出来的?!可能谁也不会否认,一些批评者常常廉价地出卖自己,极尽为制片商、为编导吹捧之能事。如此这般,电视批评的客观公正性、真实性就大打折扣了,其结果是电视批评的声誉受到破坏,批评的道德感被亵渎,批评的说服力被大大削弱。现实中一些电视批评,由于自身堕落,在受众中已丧失基本的信任感,很少有人再相信这类批评文章所作出的评介。

中国电视批评专家欧阳宏生先生曾对电视批评提出过三个要求^①:①电视批评是一种科学研究活动,它必须遵循科学研究的一般原则和规律,按照形式逻辑与辩证逻辑的要求,从历史到现实,从内容到形式对节目进行全方位的分析。它是在一定理论观念的指导下对个别和特殊电视现象进行分析研究,从具体的电视现象中抽象出理论观念,即从个别的特殊的电视现象中抽象出具有普遍意义的经验和规律,以进一步丰富、深化和发展电视理论。这一过程也就是分析、归纳、综合的过程,这种推理是需要完整的严密的逻辑思维。②电视批评是一种文化选择,这是一个现实的电视实践问题。它具体表现在电视媒体宏观政策法规的调整和制定上,电视节目的价值取向的引导上,电视节目播出内容的要求上,电视节目成品的审查播出上,以及节目评审标准、电视文化创新等方面。从选择的主客体关系上看,电视媒体及电视人是电视文化选择的主体。面对选择的客体则是具有不同价值观、道德观、审美观的不同层次观众的不同需要,以及不同内容、形态、模式、技巧的各类节目。经过主、客体双向的互动作用,来推动着选择行为,即批评

^①欧阳宏生.电视批评学[M].成都:四川大学出版社,2006.

活动的完成。③电视批评需要哲学意识,但它不同于哲学研究。从某种意义上讲,哲学是抽象的,而电视批评对节目形态的批评是具体的;哲学是各种逻辑思维的总和,带有思辨色彩,而电视批评首先是由荧屏产生的直觉经验,其问题的结论往往是建立在这种经验基础上的;哲学是对于物质与精神,思维与存在认识的总和,而电视批评主要关注的是人生态度,关注的是电视作品所产生的社会影响。

纵观电影批评与电视批评的各个发展阶段,电影批评与电视批评总能于经意与不经意间遭遇在一起,正如安托万·拉科夫斯基所说:“电影与电视之间的关系既涉及经济,又涉及美学,因而从来都是捉摸不定的。他们之间有时是爱,有时是恨。恨实际上掩盖着两种传播媒介的爱与魅力。一方嫉妒另一方拥有数不胜数的观众,一方嫉妒另一方具有过剩的文化正统性。这种矛盾心理是基于利害关系联姻的典型。我们看不出这个联姻何时才告完成。”因此,影视批评家们力图在审美趣味、媒介特质以及通俗文化领域,在符号学、结构主义、意识形态理论、精神分析学、女性主义批评以及后现代主义理论等方面,将电影批评与电视批评整合起来,构建一种新型的、带有学科交叉特点的影视批评。

当下,影视批评且不说其中大多数或是一些只懂得堆砌辞藻的学术泡沫,或是些不着边际的借题发挥,或是些时尚栏目中的闲言碎语。某些艺术含量和思想含量较高的作品,由于缺乏正确引导而被冷落;作品中存在的一些问题得不到有效的批评和及时回应;具有内在价值的艺术产品与观众的实际接受能力之间经常出现错位;由于批评维度的缺失,本当有助于制作和消费的良性空间难以形成。

造成这些问题的原因是多方面的。从根本上说,当前影视批评在影视批评的特质、对象与范围、目标与体系的问题上,存在缺乏甄别与认识不清的缺憾,从而导致了影视批评的肤浅化、印象化、零乱化以及商业化的表征裸露。

影视批评涉及的学科是异常广博的,它涉及文艺学、戏剧学、音乐学、舞蹈学、美术学、心理学、精神分析学、逻辑学、政治学、美学、经济学、文化学、社会学、哲学等很多学科。但影视批评毕竟是一种美学批评,影视作品毕竟是一种文化现象,是一种艺术活动,因此,影视批评可以从文艺、文化、政治、经济、工业、科技、传播、社会等角度介入,但所有这些角度的介入必须服务于影视文本的解析,而不应当喧宾夺主,使影视批评成为阐述其他学科的工具。因此,影视文化学、影视观众学、影视社会学、影视传播学、影视经济学等本身就是一门独立的学科,其大可以作为影视批评的切入点、参照系,但影视批评的宗旨是衡量影视文本的美学得失,

建树美学的评论规范,给人以精神上的美学启迪。

批评原本无所谓范围,但这里发生的问题主要是批评的理论支撑在泛众化的时代缺乏力度。冷静观察上述影视批评的变迁,可以发现,越到世纪之交,越显现出较为明显的分化层次:一是专业化的批评,注重学理标尺,评判重于理性,对现实的关照趋向淡漠;二是爱好者的感触式影评,零散感触多于剖析,这一类批评文字较为兴盛。专业化的批评多为专业操作式,理论色彩浓,主要在专业杂志和专业研讨会上呈现,较为严肃死板。而且,这一类文章的辨析常常拘泥于理论框架,西方理论话语的充斥明显,对现实的隔绝也难以避免。爱好者的感触式影评则为业余兴趣式,感情爱憎一目了然,生活实感强,理论色彩较淡,文风鲜活但形式简单。此外是日渐风行的各种媒介介绍,有的宣传大于分析,不由自主的炒作夹杂在影评中,被人诟病的也主要在此。可见,现在的影视批评已远不是一言以蔽之的单纯形态,时代文化的嘈杂形态都折射其里,世俗要求夹杂其中,宣传味道更加明显,功利评价显而易见。特别是由于批评背景的复杂化,原有的理论标尺有些失范。于是,谈论建设 21 世纪的影视批评必须立足于当今分化的不同层面,就是自然不过的了。

传统的专业性影视批评从学术角度看,其体例范式大致有:第一,现实主义批评。这类批评范式有着关切民生现实,针砭时弊的优秀品质,对作品“文以载道”,“兴、观、群、怨”的批评标准渐渐成为基本的语法特征。这一批评范式,有着对作品内涵及时性体现,对现实指导产生某种时效性的功能。其关键词往往彰显着浓郁的时代特征,并隐含着与之相应的政治意识形态色彩。在某一阶段、某一方面,这一范式的影视批评往往带来振聋发聩的效果。第二,历史性批评。这类批评是从历史的角度纵横捭阖、上下求索,以一种历史的眼光在对比中发现问题抑或新意。旁征博引、索引考据,只是语法中“简单句”的构成要点,以史为鉴、以古喻今,在同类型的对比中穿越时光的隧道,目的是到达现实的彼岸。在文字的团团锦云中闪露出的历史观,现在与历史时空坐标交叉点所透射出的信息,才是该范式“复合句”的基本语法。这一范式的关键词常常带有史的质感、刻度感,学术的厚度感也更加明显。这一范式的影视批评闪现着时代背景与时机特点相辅相成的特征。第三,现代性批评。这种批评范式呈现着更为浓郁的学术色彩。在当下跨国语境的文化研究及大文化研究的整体环境下,这一批评范式里包含着立足本土、融通中外,立足原点、辐射八方的学术深度与广度,对作品从内涵到形式更具锐利性与

洞见性的剖析。这一批评范式的语法,与当代电影理论的前沿有着密切的联系,体现着源与流的派生关系、学术评论操演学术理论/学术策源的实践性关系。其关键词是学术时尚词汇的汇集。

传统影视批评范式及语法的特点,总体上体现了较为严肃、精准的学术态度及思辨性、严谨性的学术风范。在这里,知识精英的身份特征比较明显,象牙塔内各个范式的语法都有其固定化、程式化之处。所用词汇力求学术角度,难免枯燥、深奥,有些甚至屈辱龇牙。同时,它们的语法特质也决定了其与现实生活的距离,是透过作品的镜像来折射反观现实,它们的语法系统是评说镜像的一连串表意符号及结构,所指包含着生活的深层与本质,但能指则大多是光滑圆润的、脱开了生活质感的、学术上的自为自在。

近些年,随着网络传媒的发展,各种娱乐性电影刊物及电视娱乐板块的增加,与前述专业性电影批评相对,出现了一种民间化视角的电影批评。这些批评的操刀者多为电影“粉丝”、普通观众、媒体娱记等,他们创造了并创造着别样的范式体例,其语言、语法亦区别于传统的影视批评。这种范式的特点有:第一,批评的零散化状态。对批评对象没有专业角度的框架梳理、历史坐标点的找寻,而是呈现一种开放却散漫的状态。批评对象可以是当年热点影片,也可是经典老片;可以专评导演风格,也可只对演员表演;可以借影片之酒杯浇自己胸中之块垒,也可单纯陷入电影情境,但愿长梦不醒。对同一部影片也可东一榔头西一棒,某人物、某片段,想到哪说到哪。这种批评状态比较敏感于影片某个出彩闪光的亮点,善于发现那些细小的动人之处,往往可以点出与现实生存状态中某种默契幽微的地方,巧妙地揭示电影文本与生活毛边的结合点。第二,批评的原生状态。在所有媒介中,网络是使普通大众从传统文化秩序与精英统治的传媒外,找到的可以自由从容发表文化见解的最大突破口。在网上可以通过各种渠道:博客、留言、跟帖、聊天室、个人网页等,迅速而浓密地生长起一片全新样态的影视批评丛林。原生即是未经修理整饬,蓬勃翁郁又纷繁杂乱。这类批评不受长官意志支配、独立性比较强,自我认识的表达比较充分。感性化体验的文字比较多,民间大众的参与感强,批评中不乏一针见血与真知灼见,但也充斥着许多不负责任的评价、情绪化的抬高与贬抑,还有许多泡沫化的语句与明显的语言缺陷。第三,批评的戏谑状态。它由原生状态延伸而来。原生状态必然带来自律性的不足。由此招致一些批评者以“夸张式”语言“大话”、“歪说”、“水煮”作品,更利用经典影片的影响

力进行拆解、颠覆,甚至人格愚弄。戏谑化批评以出人意料的自创理论博人一笑,是文化作秀的态度,以与经典的鲜明反差对比取得一种娱乐性效果,来吸引公众的眼球与注意力。

上述民间化视角的影视批评的语言特点带着民间大众生活中的烟火气息与语言中鲜活、自由、松弛、灵动、喂的特质,不再是封闭在象牙塔内的自说自话,而是多了相互间的沟通,多了借助大众媒介的传播、复制、扩散而形成的渗透力。因此,这类批评的语法范式也在相应的层面逐渐形成了一种权威与程式,像许多专家学者个人博客上的评论文字也要靠遵循这样的语法规则来赢得点击率。但是,显而易见,这类批评范式因缺乏专业素养及随心所欲的文字使用,不可避免地会有不精确、考证不细致或根本不考证的弊端,文字上也过于游戏化。还有一些评论从及时性的资讯,从“剑走偏锋”沦为信口开河、哗众取宠的“八卦”,使这一类批评渐渐丧失了起码的信誉度,变成一种“娱乐集锦”。

有效的影视批评需要明确如下的几个问题:认清批评的有效途径,明确理论的对象化,区分批评的层次化,加强批评的个性化,引导批评的审美化。首先,认清批评的有效途径。20世纪90年代开始,影视批评在传播途径上大大改变,传统的通过专业刊物刊发比较纯正的影视批评文章继续存在,更多的时尚小报、出产频率迅捷的快报、晚报、电视、电台、影院橱窗等都把对影视的宣传、影评纳入自己的传播范畴,而研讨会的时兴也是批评的一种形式。更主要的是“媒介批评”的概念油然而生,网上肆无忌惮的批评更成为青年人交流思想的重要途径。这一切改变着传统意义的影视批评,催生着新生的对影视的宣传评判和多元化口吻的批评。其次,明确理论的对象化。文化人理论传统和心比天高的傲性容易一概贬斥时潮,所以有些理论家先天拒斥百姓娱乐的作品(如喜剧),造就了批评与大众心性的距离。批评理论对象化就是指在保持专业影视批评的学术品位时,应当更多兼顾现实,眼光要顾及批评对象的特殊背景,把媒介批评纳入视野,“屈尊”研究大众喜好的规律和时尚,使批评更为务实和有效。理论与社会实际的疏离不应当成为中国影视批评的走向。再次,区分批评的层次化。理解批评宽泛的需要,对理论提供实践分析的批评主要针对学术研究,学理成分应当深厚,理论构架的使用应当讲究;对创作界的批评则需要宏观和微观结合,理论指导必不可少,因为创作者需要聆听指教,走正航道,但细致的分析批评是绝不可少的,没有针对性的批评无助于创作思考,自然也没必要引起关注。还有,加强批评的个性化。影视批评