

“北京大学影视艺术丛书”之一

影 视 批 评 学

李道新

北 京 大 学 出 版 社
北 京

图书在版编目(CIP)数据

影视批评学/李道新著. —北京:北京大学出版社, 2002. 4

(北京大学影视艺术丛书)

ISBN 7-301-05487-4

I. 影… II. 李… III. ①电影评论-电影理论②电视影片评论-
艺术理论 IV. J095

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 017013 号

书 名: 影视批评学

著作责任者: 李道新

责任编辑: 高秀芹 云慧霞

标准书号: ISBN 7-301-05487-4/J · 0076

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

网 址: <http://cbs.pku.edu.cn> 电子信箱: zpup@pup.pku.edu.cn

电 话: 出版部 62754962 发行部 62754140 编辑部 62752025

排 版 者: 北京军峰公司

印 刷 者: 北京大学印刷厂

经 销 者: 新华书店

890mm×1240mm A5 开本 12.125 印张 340 千字

2002 年 4 月第 1 版 2002 年 4 月第 1 次印刷

印 数: 1—4 000 册

定 价: 20.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,翻版必究

总 序

随着 21 世纪的来临,人类社会进入了信息社会与知识经济时代。

在这个飞速发展的时代里,经济全球化与文化多元化已经成为不可阻挡的历史潮流。随着新世纪的来临,在全球化语境下,大众传播媒介发挥着越来越重要的作用。加拿大著名传播学家麦克鲁汉早在 20 世纪 60 年代提出的关于“地球村”的概念,如今正在变成现实。尤其是影视艺术作为当今世界影响最大的艺术创造和文化传播方式之一,在跨文化传播中具有最广大的观众群和覆盖面。

影视艺术是科学技术与艺术创造的结晶。科学与艺术是人类文明的两大支柱,它们在影视艺术中得到了完美的结合。影视艺术作为现代科学技术的产物,从诞生到发展都与现代科学技术有着十分密切的关系,甚至可以说,迄今为止,它们是惟一产生于现代科学基础之上的姊妹艺术。特别是伴随着国际互联网、数字技术、虚拟现实技术、多媒体视频技术、交互电视等一系列高新技术的运用,影视艺术更是如虎添翼,大大增强了自己的艺术魅力和传播能力。与此同时,影视艺术又是建立在现代科学技术基础之上的综合艺术,它不但体现了现代科技与艺术的综合,而且广泛吸收了文学、戏剧、美术、音乐等各门艺术千百年实践中积累起来的精华,综合了各门艺术的特点,实现了时间艺术与空间艺术、视觉艺术与听觉艺术、再现艺术与表现艺术、造型艺术与表演艺术的综合,从而具有了更加强烈的艺术感染力,在我国及世界各国都拥有数量最大的观众群体,具有最广泛的群众性和巨大的影响力。从这个意义上讲,影视艺术已经成为当代人类社会生活中不可缺少的重要艺术种类,影视文化成为我们时

代的重要文化现象之一。特别是随着计算机的普及与发展,影视文化正在逐渐发展成为多媒体视像文化,电视、电脑、电信三者一体化组成的信息高速公路,将影响到人类社会生活的方方面面。

正因为如此,世界发达国家高度重视影视教育。仅以美国为例,20世纪60年代初,美国仅有几所大学设立了电影电视系,而到了80年代,美国开设电影电视课程的大学已经猛增到一千多所,近年来这种势头更是有增无减。美国大学影视教育的目的并不仅仅是培养影视制作者,而是将影视作为一门文化学科加入到大学文化教育的综合体系之中,使大学生掌握新世纪视像文化多维的视听思维方式。为了适应教育“三个面向”(面向现代化、面向世界、面向未来)的需要,我国正在全面推行素质教育。素质教育包括多项内容,而美育(含艺术教育)在其中占有十分重要的地位和作用,最受青少年欢迎的影视艺术,自然不能例外。实际上,包括北京大学、清华大学、北京师范大学、南京大学、上海大学、浙江大学、重庆大学等在内的数百所普通高等院校,已经设立了影视专业或开设了影视课程,一方面培养影视专门人才,另一方面更致力于培养和提高广大学生的影视鉴赏水平。

为了适应普通高校影视艺术教学与研究的需要,我们在十年前合作主编“北京大学艺术教育与研究丛书”的基础上(该丛书已出版14种图书,发行量达数十万册),再次合作主编这套“北京大学影视艺术丛书”,并且邀请到北大、清华、北师大、北京电影学院、北京广播学院、中国艺术研究院等单位的一批专家学者分别撰写。这批作者长期以来一直从事影视艺术的教学与研究工作,在此次写作过程中,他们将自己多年研究的学术成果与心得体会,结合国内外该领域的最新研究动态一并融入书中,在此,谨向他们致以诚挚的感谢!与此同时,也希望广大师生和读者给我们提出宝贵的意见,使此套丛书的出版工作更加完善。

彭吉象 张文定

2001年8月于北大

引言：建构中国影视批评学的初步尝试

一 影视批评学的学科构成

影视批评学是一门探讨电影、电视批评原理的基础性学科，它以影视批评特性、影视批评功能、影视批评主体、影视批评模式以及影视批评写作为主要研究内容。如果说，影视批评主要以影视创作者、影视作品、影视运作过程、影视现象和影视思潮等为研究对象，那么，影视批评学则是以影视批评本身为研究对象的一门学科。

影视批评学的建立，与 100 多年来世界电影、50 多年来世界电视以及 50 多年来世界电影/电视互动发展的历史联系在一起。应该说，世界电影/电视发展的历史，既是不可胜数的电影/电视作品相继呈现的历史，也是汗牛充栋的电影/电视批评文本不断累积的历史。一部世界电影/电视发展史，内在地包含着一部世界电影/电视批评发展史。贯穿了世界电影/电视的每一个发展时期，并有其相对明晰发展线索的世界电影/电视批评，必然呼唤着对自身特性、功能、主体、模式与写作方法的理性观照，呼唤着影视批评学的建立；影视批评学的提出，既是影视从业者的主体选择，又是世界电影/电视批评发展的客观要求。^①

作为一门基础性学科，影视批评学的建立还与批评理论、影视理论以及影视批评的一般状况密不可分。批评理论、影视理论以及影视批评的丰富遗产和生动现实，是影视批评学赖以存在的关键。没

^① 在《电影理论与电影史视野里的中国电影批评》（《北京电影学院学报》2000 年第 3 期）一文里，笔者尝试着提出了建构电影批评学和电影批评史的主张。

有批评理论支持的影视批评学,不仅无法拓展自身的理论视野和学术深度,甚至无法涵括日益走向复杂多元的影视批评实践;同样,没有影视理论背景的影视批评学,也极易堕入简单、偏颇的误区不能自拔,或者由于缺乏影视特性而蜕化为一般意义上的艺术批评学或文化批评学。在整合批评理论与影视理论的基础上诞生的影视批评学,不仅保有不可或缺的电影电视特性,而且使其体现出一种理论的动态性、开放性和人文色彩。

作为影视理论形态与影视历史形态之间的影视批评学,有其独特的学科规定性。一方面,在研究对象、研究内容和研究方法等领域,影视批评学有别于影视理论。它是影视理论以观念的、系统的形态介入电影/电视批评后诞生的一种新的电影/电视学科,是传统影视学知识体系中没有也无法涵盖的一支;影视批评学离不开影视理论的启迪,影视理论同样离不开影视批评学的滋养,尽管不可避免地需要互相借鉴和渗透,但两者之间不可能也不应该互相取代。另一方面,影视批评学更不同于影视历史。影视历史的历时性特征,是拥有理论共时形态的影视批评学不可能具备的。^①正是鉴于这些原

① 电影学领域,有关电影理论、电影批评与电影史之间关系的阐述不胜枚举。在《电影理论史评》(徐建生译,中国电影出版社1994年版,第180—181页)中,美国电影理论史家尼克·布朗表示:“为了说明电影理论,有必要把它放入电影文化之中——同批评、同电影史,以及最终同社会构成的动力联系起来。然而,电影理论已经在两个方面与一般电影文化脱离开来。理论始终被视为是一种基本上与它藉以解释影片、解释电影史的各种决定因素和影响毫不相干的自主表述。据我所知,从未有过对理论与批评之关系的系统分析,对理论与电影史本身的联系也绝少研究。”在《电影史:理论与实践》(李迅译,中国电影出版社1997年版,第4—6页)中,罗伯特·C. 艾伦、道格拉斯·戈梅里也指出:“传统观点把电影史看做是电影研究的三个主要分支之一;另外两支是电影理论和电影批评。虽然三者的界限从来未能确定下来,但这三个术语毕竟还是描画出了研究重点的基本区域,同时构成了许多大学中课程分科的依据。”“电影理论对电影进行共性研究,而电影批评则从事于个别影片或若干组影片的特质研究。”“尽管电影理论家和批评家们已经影响到电影史,并且他们自己也卷入历史争辩中,但是电影理论和电影批评这两个电影研究分支都没有把电影的时间向度作为自己的主要领域,也就是说,它们并不考虑电影作为艺术、技术、社会势力或经济机构是怎样沿时发展或在过去的一个特定时刻发挥作用的。这是电影史的领域。”

因,在影视学知识体系中通常被指认为缺乏“历史”向度同时也缺乏“理论”整合能力的影视批评学,才能以其独特的内涵在影视理论与影视历史的中间地带定位自身。

具体而言,影视批评特性论、影视批评功能论、影视批评主体论、影视批评模式论与影视批评写作论及其在更高层次上的统合,是影视批评学学科构成的主要元素。

影视批评特性论力图在影视特性和批评特性的基础上,凸显影视批评特性。本书倾向于从四个方面即意识形态载体、审美感受方式、影音技术体系和商业运作规范来阐释影视特性;同时,从史论中介、价值趋奉和经验认同三个方面来理解批评特性;接着,将在遵循影视特性和批评特性基础上产生的镜像探讨、文化分析和产业研究等三种批评当影视批评的特性。影视批评特性论涉及影视批评本体,是影视批评学探讨的核心内容。

影视批评功能论是对影视批评功能的一种理论探究。本书强调了影视批评与创作对话、影视批评与观众互动、影视批评与自我交流的三大功能,在影视创作者、影视接受者与影视批评主体及其三者之间的关系中阐释影视批评功能,是为了防止步入影视批评中将影视批评功能随意泛化的误区,^①也是为了始终坚持影视批评的影视特性和批评特性,并充分显示出影视批评以人为本的特点。

如果说,影视批评特性论与影视批评功能论是对影视批评客体的理论分析,那么,影视批评主体论则是对影视批评主体即影视批评写作主体和接受主体的具体阐释。影视批评的写作主体指从事影视批评写作的一般影视工作者,必须既具备相对广泛而又深入的文学、历史和哲学修养,又必须拥有较为专业的影视理论、影视历史甚至影视创作素质;影视批评的接受主体则指一定语境之下的影视从业者和普通观众群。对于影视从业者而言,接受影视批评的一般心态及

^① 影视批评中将影视批评功能随意泛化的误区,主要体现在以庸俗社会学的观点,将影视批评功能与扶正伦理道德、参与社会政治、引导创作实践等内容机械地联系起来的一般举措。20世纪80年代中期以前,这种倾向在中国影视批评中屡见不鲜。

其在影视批评的影响下实施的调整策略,是影视批评主体论关注的主要内容;至于普通观众群,其关注影视批评的程度及其对影视批评的信任指数,也是影视批评主体论不能忽视的重要领域。从写作主体和接受主体的层面洞观影视批评主体,是将影视批评实践当作写作和接受之间双向交流活动的结果,符合 20 世纪 60 年代以来现代文学批评理论以及现代影视批评理论的发展趋势。

同样,影视批评模式论也是通过对批评目的、批评标准和批评方法的检讨,在对无数的电影/电视批评文本进行高度抽象的基础上形成起来的、有关影视批评基本模式的理论。总的来看,有三种影视批评模式不可忽略。第一种是社会批评模式,它以强调影视的社会历史蕴涵为批评目的,以真实性、倾向性和社会效果为批评标准,采用主题探讨和形象论评相结合的批评方法;第二种影视批评模式是本体批评模式,它以张扬影视的创造运作个性为批评目的,以影视特性、人文深度和创新意识为批评标准,采用文本读解和工业分析相结合的批评方法;第三种影视批评模式是文化批评模式,它以阐发影视的民族文化特征为批评目的,以多元化形态的影视生存格局为批评标准,采用综合观照和整体研究相结合的批评方法。以历史的眼光来考察,从社会批评模式过渡到本体批评模式,再从本体批评模式过渡到文化批评模式,大致经历了一个较为明确的从单一走向多元、从封闭走向开放的历史轨迹;但以共时的眼光来分析,社会批评模式、本体批评模式和文化批评模式往往同时存在于某一时期、某一地域的影视批评语境之中,共同构成一个时期和一个地域影视批评模式的独特景观,也从一个侧面表明建立影视批评良性生态之所需。

除了影视批评特性论、影视批评功能论、影视批评主体论和影视批评模式论以外,有关影视批评操作层面和技巧层面的理论即影视批评写作论,也是影视批评学学科构成的主要元素之一。影视批评写作论从影视批评的写作步骤、写作手段和写作成果三个方面出发,描述了影视批评写作的一般特征和基本规律。从资料的收集、整理到意向的分析、确定,从镜像探讨、文化分析到产业研究的分立与整合,从影视批评文本的可信性预测到开放性评估,影视批评写作都要

将影视特性和批评特性置放在关键位置，以免有意无意地以一般的文学批评方法取代影视批评，或者以普泛的文化批评手段消泯影视批评的个性色彩。

二 影视批评学的观念变革

从影视学科建设的角度看，影视批评学的建立，是在影视理论、影视批评和影视史三者互动关系模式的基础上，充分吸纳影视理论与影视史的研究成果，或者直接将影视批评纳入影视理论和影视史的研究领域，建构影视批评理论形态的一种锐进姿态。

建构影视批评学，首先面临着批评观念和影视观念的双重变革。批评观念的变革体现在：不仅应该将批评理解为创作与欣赏之间的中介性环节以及理论与历史之间的互动，将批评学理解为实践与理论之间的媒介性学科，而且更重要的是，要将批评理解为一种“在”的姿态，即不同于有些研究所标榜的“中立”、“客观”和“求实”，从存在哲学的规定上就是“参与”与“投入”的那样一种姿态。只有禀赋这样一种姿态，批评才能摆脱许多反人性或非学术的阴影，成为人类精神建构和文化建设的重要一翼。^①

相较批评观念的变革，对于影视批评学而言，电影/电视观念的变革显得更加重要。就电影而论，“电影是什么？”不仅是安德烈·巴赞个人为电影提出的设问，而且是每一个电影批评者必然遭遇的根本性命题；同时，电影作为艺术，不同于其他艺术的特性；电影作为商品，有其独特的运作机制；电影作为文化载体，体现在国家形象塑造、

^① 在文学批评领域，为了赋予批评最大限度的独立性、自主性，日内瓦学派代表人物之一乔治·布莱甚至在《批评意识》（郭宏安译，百花洲文艺出版社1993年版，第33页）一书中提出：“批评就是表达。”“批评是一种思想行为的模仿性重复，它不依赖于一种心血来潮的冲动。在自我的内心深处重新开始一位作家或哲学家的‘我思’，就是重新发现他的感觉和思维的方式，看一看这种方式如何产生，如何形成，碰到何种障碍；就是重新发现一个人从自我意识开始组织起来的生命所具有的意义。”20世纪60年代以后，随着解构主义等批评思潮的兴起，“批评”以及“对批评的批评”甚至成为大批思想家、文艺理论家包括电影/电视理论批评家表述自我的一种主导性策略。

民族精神凝聚、大众文化传播和意识形态重构等方面的特点等等,都是电影批评者应该关注的重要课题。更重要的是,如何将电影是什么,即电影与现实之间的关系命题,跟电影作为艺术、商品和文化载体的特性结合起来,并在此基础上达成一种相对明确、相对开放也相对深刻的电影观念,是电影批评与电影批评学得以立足的关键。就电视而论,如何与千家万户的日常生活交织在一起?以何种手段使本应成为民主的非凡工具的电视不至于蜕变为象征的压迫工具?晚期资本主义与电视的紧密关系的实质到底是什么?资本与电视的关系将采取哪一种形式?这些问题,不仅是皮埃尔·布尔迪厄、弗雷德里克·詹姆斯、恩斯特·曼德尔、约翰·费斯克等文化理论家和电视批评家关注的主要内容,更是走向新的电视观念与电视批评学的必要途径。^①在变革电影观念和电视观念的过程中,将电影批评学和电视批评学整合起来构成一门新的影视批评学,对于影视工作者来说,无疑是一个更大的挑战。

为了建构影视批评学,电影/电视研究者们(主要在欧美电影/电视学术界)从各个不同的层面作出了努力。

首先,从20世纪70年代以来,能够反映电影/电视理论与批评水准的电影/电视理论批评文选以及影视理论批评概述相继问世。仅在英、美电影/电视学术界,在电影/电视理论批评文选方面,比尔·尼柯尔斯等主编的《电影与方法》(伯克利与洛杉矶,加利福尼亚大学出版社,1976)、杰拉尔德·马斯特和马歇尔·柯恩主编的《电影理论与批评》第三版(纽约,牛津大学出版社,1985)、大卫·鲍德韦尔和诺埃尔·卡罗尔主编的《后理论:重建电影研究》(麦迪逊,威斯康星大学出版社,1996)以及约翰·费斯克和约翰·哈特里主编的《阅读电视》(伦敦,梅休恩,1978)、E. 安·卡普兰主编的《关于电视——批评方法论文精选》(马里兰,弗雷德里克,美国大学出版社,1983)、罗伯特·C. 艾伦(Robert C. Allen)主编的《重组话语频道》(教堂山,北卡罗莱纳大学出

^① 主要参考:1. [法]皮埃尔·布尔迪厄《关于电视》(许钧译,辽宁教育出版社2000年版);2. 王逢振等编译《电视与权力》(天津社会科学院出版社2000年版)。

版社,1992)等,就在电影/电视理论与批评界引起了不小的反响;同时,在电影/电视理论批评概述方面,J. 达德利·安德鲁的《主要电影理论》(纽约,牛津大学出版社,1976)和《电影理论的概念》(纽约,牛津大学出版社,1984)、大卫·鲍德韦尔和克里斯琴·汤姆逊合著的《电影艺术导论》(雷丁,马萨诸塞州,艾迪森·威斯利,1979)以及雷蒙·威廉斯的《电视:技术与文化形式》(纽约,史库肯,1974)、约翰·艾里斯的《可见的虚构:电影,电视,录像》(伦敦与波士顿,路特勒支与柯根保罗,1982)、艾伦·塞特等编《遥控:电视、观众和文化权力》(伦敦,劳特利奇,1989)等等,都是相当优秀的、以电影/电视理论批评为对象的批评著述。另外,电影/电视批评理论中特定层面和独有领域的研究也时有出现。例如斯图尔特·M. 卡明斯基的《美国电影类型:对通俗电影批评理论的探讨》(俄亥俄州代顿,普夫劳姆出版社,1974)、比尔·尼柯尔斯的《意识形态和影像》(布卢明顿,印第安纳大学出版社,1981)、A. 库恩的《女性的画像:女性主义与电影》(伦敦,洛特律治,1982)、J. 施泰格的《电影诠释:美国电影接受之研究》(普林斯顿,普林斯顿大学出版社,1992)以及理查德·P. 阿德勒主编的《理解电视:论电视作为一种社会和文化的力量》(纽约,帕拉杰,1981)、大卫·马克的《人口统计学的回顾:美国文化中的电视》(费城,宾夕法尼亚大学出版社,1984)、劳拉·蒙福德的《午后的爱情与意识形态:肥皂剧、女性及电视剧种》(布卢明顿,印第安纳大学出版社,1995)等等,分别对电影类型理论、意识形态电影理论、女性主义电影理论、电影接受理论以及电视社会学、电视文化学、电视意识形态理论等,进行了深入细致的分析与研

究。^①与此相应,在不断变革影视批评学观念的过程中,欧美电影/电视学术界也取得了有目共睹的实绩。在电影批评学领域,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研究三大阶段的嬗变。以爱森斯坦的蒙太奇美学和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媒介本质特征以及电影与现实之间根本关系的远大抱负;而以克里斯蒂安·麦茨的电影符号学为肇始的所谓“当代电影理论”,通过与精神分析学、意识形态理论、女性主义和后殖民主义等文化思潮的遇合嫁接,形成了20世纪70年代以来电影文化批评的壮阔景观;^②当然,总的来看,按美国电影理论家大卫·鲍德韦尔和诺埃尔·卡罗尔的观点,无论经典电影理论还是电影文化批评,都没有超越思考电影与现实之间关系的本体论基础,因而都是一种有关电影研究的“宏大理论”(Grand Theory);但进入20世纪80年代以后,一种电影的“中间范围”(a middle-range)的研讨开始挑战以虚无缥缈的思辨为特点的“宏大理论”。这种“中间范围”的研讨,是一种更具本色的电影基础问题研究,它力图把问题限定在电影的领域之内并通过逻辑反思与经验主义的研究方法去解决问题。这样,移情与电影虚构故事、恐怖电影的女性主义架构、精神分析电影音乐理论、运动画面与非虚构电影的修辞、电影受众反应与电影大公司的形成等,都成为电影理论与批评的重要议题。^③从此,电影理论与

① 电影理论批评部分书目,主要参考:1. Gerald Mast & Marshall Cohen, *Film Theory and Criticism*, New York, Oxford University Press, 1985. 2. Robert C. Allen & Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*, McGraw Hill, Inc., 1985. 3. David Bordwell & Noël Carroll, *Post Theory-Reconstruct Film Study*. The Board of Regents of the University of Wisconsin System, 1996. 提供的论著目录;电视理论批评部分书目,主要参考:1. Andrew Goodwin & Garry Whannel, *Understanding Television*, Routledge Press, 1990. 2. Robert C. Allen, *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*, the University of North Carolina Press, 1992 两部著作。

② 主要参考:1. [意]基多·阿里斯泰戈《电影理论史》(李正伦译,中国电影出版社1992年版);2. [美]尼克·布朗《电影理论史评》(徐建生译,中国电影出版社1994年版)。

③ 参见[美]大卫·鲍德韦尔、诺埃尔·卡罗尔主编《后理论:重建电影研究》一书“前言”部分,麦永雄、柏敬泽等译,中国社会科学出版社2000年版。

批评从单数的大写的“理论”(Theory),演变为复数的小写的“理论”(Theories),电影批评学也第一次从其本体论的层峦叠嶂中显露出鲜活、灵动而又不失厚重的丰姿。

在电视批评学领域,情况又有所不同。从发展主流来看,自20世纪40年代电视作为一种影像文化和大众传播媒介诞生以来,随着电视形态的变化与批评方法的革新,电视批评已经越过了向传统文学批评和大众传媒研究索取概念和方法的阶段,进入电视文本和电视文化研究的新时期。电视文本和电视文化研究即所谓电视的“当代批评”,不再从文学和美学的角度出发,强调电视艺术家的中心地位以及电视作品的自律特性;也不再从社会学和心理学的角度出发,力图对电视效果进行定量分析,从而对电视受众的态度进行价值评判;而是着重于研究电视文化制品的创造语境,在文本与社会历史进程之间、文本与文本之间,以及文本与叙事理论、类型研究、文化批评之间,架起一座通向当代电视批评的桥梁。诚然,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错综复杂的走向。按美国电视理论家詹姆斯·海的描述,除了文本分析和文化研究之外,20世纪90年代以来,电视批评所面临的一个挑战,就是如何在后现代文化理论所昭示的“新时代”中,对政治学的意义与形貌加以研讨,并反思隶属关系和联盟是如何通过将电视建构成文化形式的复杂多元的过程而形成的;同时,电视批评还需要理解:电视如何努力地去适应和同化新出现的媒体技术和消费者,以及这两者之间的联系如何逐渐改变了日常生活中电视的意义与地位。^①显然,与电影批评学相比,电视批评学更加具有实践性、综合性与开放性的特征。

除了电影批评学和电视批评学以外,在整合电影批评学与电视批评学基础上发展起来的影视批评学,也在20世纪中期以后的欧美学术界得到了深入的研究和探讨。正如前文所述,100多年来世界

^① 参见〔美〕罗伯特·C.艾伦编《重组话语频道:电视与当代批评》,第360—395页,麦永雄、柏敬泽等译,中国社会科学出版社2000年版。

电影、50 多年来世界电视以及 50 多年来世界电影/电视互动发展的历史,是影视批评学得以建构的基本前提。电影/电视在技术体系、经济实体、社会机构和艺术形式等领域互动关系的确立,不仅有利于开拓电影批评学与电视批评学的研究视野,而且有利于从整体上发展、丰富和完善影视批评学。美国学者道格拉斯·戈梅里的《电视、好莱坞和电视影片的发展》、威廉·米勒的《笑·舞·禅——关于电影、电视与后现代的思考》等文章,以及提西·R. 怀特的专著《好莱坞企图占领电视阵地:派拉蒙电影制片厂案件真相》、梯挪·巴里奥主编的论文集《电视时代的好莱坞》等,^①大都秉持平和、乐观的心态,从历时性和共时性及其相互交织的角度,较为深入地探讨了美国电影/电视互动发展的历史进程及基本特征。然而,鉴于本国的特殊状况及与美国电影/电视互动发展水平的差异,欧洲电影/电视学术界对影视互动关系的理解,则更多地站在较为审慎和略显悲观的立场上。20 世纪 90 年代初期,苏联学者奥·尼基奇的呼吁以及法国《电影杂志》编委安托万·拉科夫斯基的担忧便颇有代表性。针对苏联电影、电视部门之间长期的不合作态度,奥·尼基奇指出:“电影和电视的坚固联盟应当取代过去两个部门间毫无意义的敌对关系。随着迅速发展着的‘小弟弟’——电影影片录像带加入到电影和电视业,应当建立起统一的屏幕形式的综合文化,使它们接近的不仅是工艺学上的亲属关系,不仅是表现手法相似和屏幕语言的一致,把它们联结在一起的是生产、普及和出售产品、培养干部、科学信息的保证等等相互利益的交叉,而主要的是协调、综合发展的必要性。”^②同时,安托万·拉科夫斯基也表达了偏向理智的观点:“电影和电视之

① 分别参见:1. E. A. Kaplan(ED.), *Regarding Television*, Frederick, MD: University Publication of America, 1983; 2. 中国艺术研究院影视所编《当代外国影视艺术》1995 年第 1、2 期合刊,文化艺术出版社 1995 年版; 3. Cambridge, Enwinhaiman Press, 1990; 4. Cambridge, Enwinhaiman Press, 1990。

② [苏]奥·尼基奇:《电影和电视:“谁战胜谁”还是“谁同谁合作”?》,1991 年 6 月 27 日《苏联文化报》副刊“银幕和舞台”。参见中国艺术研究院影视所编《当代外国影视艺术》1995 年第 1、2 期合刊(文化艺术出版社 1995 年版)。

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。它们之间有时是爱,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而自己却没有。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。”^①

其实,综观电影批评学与电视批评学的各个发展阶段,无论是向文艺美学和大众传播学寻求理论模型,还是向文本研究和文化批评借鉴概念与方法,电影批评学和电视批评学总能于经意与不经意之间遭遇在一起。电影/电视批评家们力图在审美趣味、媒介特质以及通俗文化等领域,在符号学和结构主义、叙事理论、意识形态理论、精神分析学、女性主义批评、后现代主义理论以及类型研究等方面,将电影批评学与电视批评学整合起来,构建一种新型的、带有学科交叉特点的影视批评学。美国学者帕特里斯·彼得罗与简·费尔分别在《通俗文化和女子气:电视在电影研究中的“地位”》和《类型研究与电视》两篇文章中的努力,便为影视批评学提供了值得重视的范例。^②在《通俗文化和女子气:电视在电影研究中的“地位”》一文里,帕特里斯·彼得罗从通俗文化的特性出发,分别回顾了电影、电视研究与通俗文化批评之间的内在联系,得出了电视批评与电影学术在社会功能、观众接受等研究领域的“趋同性”;简·费尔的《类型研究与电视》一文,则在类型研究的基础上,认真辨析了文学类型研究、电影类型研究与电视类型研究三者之间的异同,对“情境喜剧”这一最基本的电视节目类型进行了深入探讨,并就影视类型批评得出了“类型理论作为一个整体也许更适用于电影而不是电视”、“电视似乎更倾向于打破类型界线进行重新组合”、“在试图了解传播媒介的过程中使用类型研究的方法是有其局限性的”等颇有启发性的结论。——在整

① [法]安托万·拉科夫斯基、科拉利·贝利翁:《电影与电视——战争还是和平?》,法国《电影杂志》总第478期,1992年1月。参见中国艺术研究院影视所编《当代外国影视艺术》1995年第1、2期合刊(文化艺术出版社1995年版)。

② 分别载:1. 美国《电影杂志》1986年春季号;2. [美]罗伯特·艾伦主编《话语频道:电视与当代批评》,麦永雄、柏敬泽等译,中国社会科学出版社2000年版。

合电影批评学与电视批评学基础上发展起来的影视批评学,正在日益显示出令人兴奋的学术前景。

三 建构中国影视批评学的初步尝试

在中国影视批评界,对中国电影/电视批评的理论形态进行深入反思并对中国影视批评学进行初步尝试,是在20世纪80年代中期以后,电影/电视文化批评日渐兴盛、西方各种新潮批评话语竞相登场的时刻展开的。

先看中国电影批评。1986年9月,针对电影批评界主要从文化批评的视角对“谢晋电影模式缺陷”所作的尖锐批判,^①资深电影批评家钟惦棐便提请批评界注意谢晋所处的历史和“时代”以及电影必须面向“观众”的特点,重申文艺批评暨电影批评的科学性:“文艺评论作为艺术科学,看来是应当考虑自己的文风和学风的时候了。”^②不管钟惦棐对“谢晋电影模式”批判所作的批评有多大的合理性,但其将电影批评当作“艺术科学”的严肃姿态,无疑是对准了当时中国电影文化批评忽视电影的历史与特性的症结。这样,从1987年开始,对中国电影理论批评本身的评价和反思,逐渐演变为一场热烈的争鸣。在此期间,倪震发表了《电影理论多元化的进程》一文,^③从中国电影理论批评发展史的高度,对电影社会学的“更新和重构”、电影本体论的“确立和完善”及电影文化学的“初创和开拓”,给予了较高的评价及认真的审视;除此之外,该文还在“电影文化/工业体系”的框架里,较早地提出了“电影经济学”的命题。^④该命题的提出,既是

① 朱大可的《谢晋电影模式的缺陷》(《文汇报》1986年7月18日)一文可为代表。按作者的说法,该文是“突破电影的视界、以文化的观点在更大空间里”对谢晋电影进行考察的一次尝试。

② 钟惦棐:《谢晋电影十思》,《文汇报》1986年9月13日。

③ 倪震:《电影理论多元化的进程》,《文艺报》1988年4月16、23、30日,5月7日。

④ 在1989年第2期的《文艺界通讯》上,李少白发表了《重视电影市场学研究》一文;1989年11月,在《对电影学科体系的构想》一文里,接着提出了“应当设立电影经济学、电影市场学、电影制片学和电影经营学”的观点。

针对“电影艺术理论”和“电影经济理论”发展“不平衡”，不能“适应迅速改变的市场消费形式和体制改革需要”的中国电影理论批评现状，更是针对中国电影理论批评始终没有将电影作为艺术形式、社会机构、技术体系和经济实体的整合，而进行“综合性研究”的顽症。也正因为如此，作者相信，“电影经济学”的提出，既是中国电影理论批评“多元化的进程”的必然结果，又预示着中国电影理论批评的“重构”。

这样，在“电影文化/工业体系”的框架里反思和“重构”中国电影理论批评，成为 20 世纪 90 年代以来中国电影理论批评的主导趋向。其中，倪震主编的《改革与中国电影》一书，便明确采用“文化分析和工业分析相结合”的方法，就中国电影的“历史沿革和切近的现状”，作一种“交叉性、综合性的观照”；^①中国电影家协会电影史研究部编辑的《电影创作与社会主义市场经济——第四届中国金鸡百花电影节学术研讨会文集》，^②也对市场经济体制下，中国电影存在的诸多问题进行了多层次、多角度的研究探讨；中国电影家协会主编的《改革开放二十年的中国电影——第七届中国金鸡百花电影节学术研讨会论文集》，^③无疑综合了世纪之交中国电影理论批评界关注的一些重要课题：二十年来中国电影总体回顾、中国现实主义电影的发展状况与电影文学、电影表演美学、电影技术、电影行业机制、电影教育以及电影理论发展主潮、中国电影史研究、外国电影理论研究与改革开放后的中国电影等等，尽管在讨论的深度上有待于进一步提高，但讨论本身显示出：经过电影理论和电影批评工作者将近 10 年的共同努力，中国电影理论批评已经初步具备了综合性、多元性和开放性的良好素质。

再看中国电视批评。与电影批评不同，中国电视批评起点较低、

① 倪震：《改革与中国电影》，中国电影出版社 1994 年版。

② 中国电影家协会电影史研究部编：《电影创作与社会主义市场经济——第四届中国金鸡百花电影节学术研讨会文集》，中国电影出版社 1999 年版。

③ 中国电影家协会主编：《改革开放二十年的中国电影——第七届中国金鸡百花电影节学术研讨会论文集》，中国电影出版社 1997 年版。