

# 论艺术批评暨电影批评的维度与方法

陈旭光

**摘要：**自20世纪以来，艺术批评从心理学、社会学、人类学、语言学、民俗学等其他学科汲取营养和方法论，形成了艺术批评方法的多元化和综合化趋势。也使20世纪成为“批评的世纪”。文章依据“艺术四要素”图式建构电影批评的阐释空间和批评维度，梳理各种批评方法，分析了艺术批评、电影批评的诸多方法或流派。“互联网+”时代的来临也重塑着电影行业的生态，电影的全产业链均发生了根本性的改变，也对新的电影批评提出了新的要求。批评需要与时俱进。

**关键词：**批评；艺术批评；电影批评；维度；方法

**作者简介：**陈旭光，男，教授，博士生导师。（北京大学 艺术学院，北京，100871）

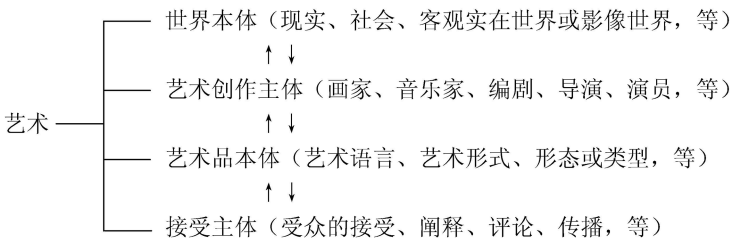
**中图分类号：**J90      **文献标识码：**A      **文章编号：**1008-6552（2019）01-0038-10

自有艺术以来，艺术批评就始终如影随形，伴随着艺术的发展而发展，期间形成了许许多多的艺术批评的类型或艺术理论研究的方法与流派。尤其自20世纪以来，艺术批评从心理学、社会学、人类学、语言学、民俗学等其他学科汲取营养和方法论，形成了艺术批评方法的多元化和综合化趋势，也使20世纪成为“批评的世纪”。

艺术批评的方法则是指对艺术作品及一切艺术活动、艺术现象予以理性分析、评价和判断的方法。艺术批评的方法是丰富多样的，且常常是复合的，可以说并不存在绝对单一的批评方法，对一部作品、一位艺术家、一个艺术家群体或艺术现象进行的批评，可能有角度的不同、方法的侧重等等，但实际上在批评实践的过程中必然会符合各种批评方法。批评方法的区分只是为了理论分析的明晰与需要。

## 一、批评的维度或角度

鉴于艺术的复杂性，切入对艺术的思考和批评的角度也颇多。我们通过在“文学四要素”<sup>[1]</sup>基础上改造成的“艺术四要素”图式来分析：



根据这一艺术图式，艺术批评的建构可以从以下几个角度来进行。

### （一）世界的维度：现实或影像的本体

社会文化批评大抵从这一维度切入即主要关注艺术表现世界与现实对象世界的关系。法国大批评家丹纳在《艺术哲学》一书中曾经提出著名的决定文学的“三要素”理论，即认为决定文学的是“种

族”“环境”和“时代”：“要了解一件艺术品，一个艺术家，一群艺术家，必须正确地设想它们所属的时代的精神和风俗概况，这是艺术品最后的解释，也是决定一切的基本原因。”<sup>[2]</sup>故从这三个维度切入对艺术进行的批评一般都是把艺术看作是对社会文化和社会意识形态反映或再现之结果的批评。而评判艺术的标准则一般侧重于艺术表现的真实性问题，推崇现实主义、纪实风格的艺术作品。

这包括“道德化批评”，即以现实社会的道德准则来衡量艺术所传达或承载的道德价值观念。这也包括一种“意识形态批评”，即对艺术的社会生产机制和意识形态含义进行批评。

广义的文化批评也可视作从此维度入手的批评——因为文化批评系把艺术文本置于多元文化背景，看作一种开放性的（不限于纯艺术文本），且与市场经济、工业生产方式、社会意识形态再生产密切相关的文化现象而进行的批评阐释。

## （二）艺术家主体维度：创作或生产系统

从艺术创作或生产主体的维度，我们可以对艺术生产的各个环节进行批评。电影因其综合性特点，可以循此角度进行对策划、创意、编剧、导演、表演、摄美录等的批评。如编剧研究，既可侧重于对戏剧或影片的情节结构、叙事方式、主题母题、人物设计、对话独白等“文学性”内容，也可比较分析从小说原著到剧本到电影的过程，研究这种跨媒介转化、跨媒介叙事的成败得失。

还可以对艺术家主体进行研究，如对构成“导演风格要素”的题材的选择、剧本结构、画面造型、表演、音乐音响效果等进行研究。从这些角度切入，最后又都可以归结到以导演为中心的电影整体的创作风格即导演的某种“作者性”风格的研究。

当然也可以对艺术家创作主体进行某种“创作心理”的研究，即研究作品与艺术家的生平、成长经历和童年记忆（创伤记忆）等的关系，“传记批评”方法亦属此列，艺术创作中的一些现象，如“身边小说”“成长电影”、传记文学、画家的自画像、艺术家的童年记忆、恋母情结、弑父情结等的研究，都是侧重于创作主体角度的艺术批评。

电影表演作为“二度创造”，使得我们对表演主体的研究也属于艺术创作主体的研究。这可以研究演员的“二度性创造”，其直观的、形象化的表演风格，以及明星形象的社会文化内涵及象征意义等，还可以研究演员表演风格与作品风格或导演风格是否一致等等。

## （三）艺术语言或形式维度：本体系统

从这一维度可以进行注重艺术语言本体即形式本体分析的文本批评：视艺术作品为表意的表述体，研究这一表述体内在的系统构成和表意方式。

如就一部影片而言，我们既可以研究影片的电影语言特点如画面造型、镜头运动方式、镜头语言逻辑、电影剪辑风格，电影叙事或抒情的节奏、讲述故事的视点、角度，“叙述的语法”等。这一批评常常可以通过对镜头的细读式分析和文本叙事特点来进行，并用电影叙事学方法、电影原型批评方法等，归纳总结电影叙事的基本模式，追问“谁在说”“如何说”，寻找叙事的矛盾和裂隙，进而解读文本背后的“叙事的意识形态”。

电影的“类型研究”方法也可在此维度进行，我们可以总结出电影类型的若干基本要素，总结电影类型的基本叙事模式。如以美国“西部片”为例，其要素不外乎西部拓荒的时代背景，印第安部落和原野等，多表现正义与邪恶的公平较量，总有维护正义、智勇双全的警长或牛仔和邪恶强盗的“二元对立”，还有符号性很强的小镇、酒吧、客栈、妓院、妓女、淑女，以及峡谷、荒原、原始部落等。类型电影的价值传达的基本结构常常是一种比较简单化的道德善恶的“二元对立”模式，总是把两种文化价值对立起来。

## （四）心理接受维度：受众系统

通过这一维度我们可以研究受众接受、文化认同等受众心理现象，研究“受众为王”时代艺术对

受众的重视甚至迎合。可以研究观影过程中观众对影片心理“缝合”的过程，也可进行一种原型性的心理研究或个体性的精神分析，进而发现隐含在影像表象中的文化原型和文化心理。诚如路易斯·贾内梯指出的，“大众文化使我们最不受阻挡地看到原型和神话，而精英文化则往往把原型和神话掩盖在复杂的细节表面之下。”<sup>[3]</sup>

诚然，电影批评从任何一个角度的切入都可能会牺牲其他角度的丰富性和多样性。因此，在具体的批评实践中，我们应该避免批评角度的单一性。

## 二、偏重艺术作品的表现对象即世界本体的批评方法

如前所述，艾布拉姆斯曾通过文学四要素原理来整合西方文艺理论史上的种种批评方法。我们借助于这种思路但又不局限于这个思路，对中外艺术批评方法做一个大致的合并同类项的工作：包括实用批评、伦理、道德批评的社会历史批评；包括心理批评、精神分析批评的创作主体批评；包括形式主义批评、结构主义与符号学的文本批评；包括“读者—反应”批评、受众心理批评的接受批评等。这几种批评模式基本上对应于艺术的“四要素”（世界、主体、作品、受者）。

偏重艺术作品的表现对象即世界本体的批评，也是一种被称为社会历史批评的方法。这种批评方法从社会、历史的角度来分析艺术作品，研究艺术与社会、历史、人生的关系。一般而言，它主张艺术与社会、历史、人生有着密切的，近乎反映和再现的关系，重视艺术的社会功能和社会作用。认为文学艺术离不开现实社会，本质上是社会生活的再现。评判艺术的尺度自然主要是真实性、倾向性和社会效果。

因为主张艺术是对现实世界、社会生活的真实再现，因而对现实的描绘越逼真艺术价值就愈高。正如狄德罗主张的：“我们最好是完全照着物体的原样给它们介绍出来。模仿得愈完善，愈能符合各种原因，我们就会愈觉得满意。”<sup>[4]</sup>

这一批评方法可以溯源到亚里士多德的文艺摹仿说思想。他认为所有的文学艺术都是摹仿，“只是有三点差别，即摹仿所用的媒介不同，所取的对象不同，所采的方式不同。”<sup>[5]</sup>分别涉及了艺术的分类、悲剧与喜剧，史诗、抒情诗和戏剧的分类等重要艺术思想。

自亚里士多德之后，无论是古罗马贺拉斯（《诗艺》）主张“艺术家应该到生活中，应该到风俗习惯中去寻找模型，”<sup>[5] (154)</sup>还是 17 世纪法国布瓦洛主张“永远也不能与自然寸步相离”，还是达·芬奇主张艺术家的心灵应该像一面镜子那样去反映和摄取自然，它的颜色应同它所反映事物的颜色一致——都是再现论的表现种种。这一思想后来还在俄国和前苏联得到进一步集中和强化（最后生成了影响波及中国的社会主义现实主义等艺术创作方法）。如车尔尼雪夫斯基曾经主张“艺术的第一个作用，一切艺术作品毫无例外的一个作用，就是再现自然和生活。”<sup>[6]</sup>列宁则称“列夫·托尔斯泰是俄国革命的一面镜子。”<sup>[7]</sup>

“镜子”常常被用来比喻艺术与生活现实的再现与被再现、反映与被反映的关系。如塞缪尔·约翰逊称赞莎士比亚的戏剧是生活的镜子；本·琼生则认为喜剧是生活的摹本、习俗的镜子、真理的反映。

艾布拉姆斯在论述文艺思想史上“认为艺术即摹仿，多少像一面镜子”的思想时指出：“这一比喻在客观上使人将兴趣集中于作品的题材及其在现实中的种种原型之上，而相对忽视了艺术传统的绝对性影响，忽视了单一艺术作品的内在要求，忽视了作者的个性。——它促使人们潜心追求艺术的‘真谛’，追求艺术与其应当反映的事物之间的某种一致性。”<sup>[1] (25)</sup>无疑，以镜子来比拟艺术与现实的关系，其实质都是对艺术与现实之间的摹仿与被摹仿、反映与被反映、再现与被再现的关系的强调。在现实/艺术中，现实是第一性的存在，艺术只能是第二性的，其评价标准应该以现实尺度来衡量。

中国古代文艺理论中有一种“实用论”的批评标准或方法，“从公元前 2 世纪儒学在中国意识形态

中正统地位的确立直到20世纪初，实用的文学观念一直是神圣不可侵犯的。”<sup>[8]</sup>“实用论”实际上也是一种社会历史批评方法，它强调文艺的社会功能。孔子曰：“小子何莫学夫诗？诗，可以兴，可以观，可以群，可以怨，迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。”从而把艺术（诗）的向外的现实政治功能规定得非常清晰。《诗大序》也一脉相承，极为强调艺术能对民众所发生的强大的功能与作用：“故正得失、动天地、感鬼神莫近于诗，先王以是经夫妇、成孝敬、厚人伦、美教化、移风俗”。大体而言，这一批评传统强调文艺批评的社会伦理、道德标准，主张文艺与社会、人生、现实的结合，以道德的观点评价文学艺术现象，用道德的尺度评价文学艺术作品，也称为“伦理批评”或“道德批评”。

### 三、偏重艺术生产主体的批评方法

艺术家主体在艺术中占有重要的地位。艺术批评以艺术家主体为主要对象的批评大致可以归纳为一种主体批评。在经典艺术中，艺术家的主体性非常强大。主体在艺术中是一个独立、自足的存在。很明显，传统艺术的创作主体就是艺术家本人。一般认为，艺术家作为创作个体的性格、心理、审美趣味、伦理道德倾向等特征会显现于作品中。中国古代心仪的“文如其人”“书如其人”“画如其人”的艺术境界或某种艺术评判标准也说明了艺术家个人主体性在某些艺术门类中的主体性地位。

#### （一）浪漫主义或表现主义批评

这一批评方法认为艺术是艺术家心灵的表现和情感的自然抒发，因而主张艺术的本源源于艺术家心灵，创作是一种“灵感”的火花般的闪现。艾布拉姆斯指出，“表现说的主要倾向大致可以这样概括：一件艺术品本质上是内心世界的外化，是激情支配下的创造，是诗人的感受、思想情感的共同体现。因此，一首诗的本源和主题，是诗人心灵的属性和活动；如果以外部世界的某些方面作为诗的本质和主题，也必须先经诗人心灵的情感和心理活动由事实变而为诗。……任何一首诗所必须通过的首要考验，已不再是‘它是否忠实于自然’或者‘它是否符合理想的评判者和人类普遍性的要求’，而是另一方面迥异的标准，即‘它是否真诚？是否纯真？是否符合诗人创作时的意图、情感和真实心境？’”<sup>[1](25)</sup>大致说来，像文艺思潮史上的诸如浪漫主义、表现主义批评等均属这一批评方法，大都强调艺术应该表现艺术家的主体心灵和情感世界，以艺术家主体为评判标准。

19世纪产生的浪漫主义文学艺术思潮就堪称表现论批评方法的最佳表现。英国浪漫主义诗人华兹华斯主张“诗是强烈情感的自然流露。”法国雕塑大师罗丹也主张艺术重要的在于表现内在真实，表达出人性和灵魂的深度。19世纪末20世纪初以来的西方现代主义文艺思潮，大致而言也是以表现论思想占主导性地位的。尤其是如现代主义文艺思潮中的表现主义自然更是表现论在艺术中的一种极端性的表现。

20世纪初，意大利著名美学家克罗齐从美学的角度把艺术表现论推到了一个极端。也正因为如此，克罗齐的表现论美学被称为是西方19世纪末20世纪初以来现代主义文艺的理论基础。克罗齐主张艺术的本源是心灵的直觉，而“直觉即创造”，创造即形式即表现。所以在他看来一切艺术都是直觉形式的创造。

19世纪末以来的西方现代主义文艺思潮作为对西方传统的再现性文艺传统的反动，主要就是以表现性的思想来进行的。如野兽派画家马蒂斯说，“画家不用再从事于琐碎的单体的描写，摄影是为了这个而存在的，它干得更好、更快。把历史的事件来叙述，也不是绘画的事了，恶魔将在书本里找到。我们对绘画有更高的要求。它服务于表现艺术家内心的幻象……从这些绘画工厂（照相、电影、广告）解放出来是必要的……美术学校的教师常爱说：‘只要紧密地靠拢自然’。我在我的一生的路程上反对这个见解，我不能屈服于它……我的道路是不停地寻找忠实临写以外的表现的可能性。”<sup>[9]</sup>现代艺术大



师、现代画派中立体派的代表性人物毕加索也认为“绘画有自身的价值,”而“不在于对事物的如实的描写”,他因而主张“绘画首先要画出他对事物的认识”,他甚至希望绘画达到一个阶段——“那里没有人能说出我的一幅画是怎样产生的。”显然,毕加索力图使自己的作品相对远离作为其“改造”“紧凑”也即描绘加工之对象的客观世界。因为在毕加索眼中的绘画创作活动是这样的:“当人们开始一张画时,常会做了些美好的发现;但人须对它们警惕,必须多次毁坏这幅画,多次加工。每一次当艺术家毁坏一个美时,他并不是真正的压抑它,而是把它改造、紧凑,使它更本质些。从这里,最后产生出来的,是许多被丢弃了的各种发现的成果。”<sup>[10]</sup>

中国艺术批评理论与实践也不乏偏表现主义的批评主张,如,《尚书·尧典》提出的“诗言志”主张,《毛诗序》阐释“诗”“歌”“舞”等艺术门类的起源时说的“诗者,志之所之也。在心为志,发言为诗。情动于中而行于言,言之不足故咏叹之,嗟叹之不足,不知手之舞之足之蹈之也。”这也是强调表达了一种艺术是审美情感的表现的观念,晋代文学家陆机在《文赋》中提出“诗缘情而绮靡”,也与此相似。

## (二) 精神分析批评方法

精神分析研究是对弗洛伊德精神分析学、雅克·拉康的结构主义精神分析思想等理论资源利用的结果,是结构主义语言学模式与精神分析学模式的结合,故也被称为“后结构主义”。在电影研究领域,所谓电影的结构主义符号学研究也是把心理学学科的研究方法移用到电影研究领域之中,如电影运作过程最基本的环节——电影观看过程中的主体、“主体的位置”的缺席,对电影本体特性——电影“语言”的“电影性”的漠视等。

而摒弃单纯的符号学、语言学模式,重视“主体”的重要性,以人文主义精神,从心理学的角度,对结构主义的科学主义精神有所纠偏,是精神分析电影理论批评方法的最大特色。在这一阶段,正如研究者认为的,“理论家着重的是对使影片获得意义的观众的深层心理结构,以及产生和接受影片的社会结构的研究,论述电影这个造梦机器是如何运用想象性手法和技巧,通过制造出特有的观看情境,刺激、‘缝合’了观众产生认同的幻觉和欲望,来说明电影实质上是一种迎合了观影主体的内在欲望和需求的想象性的建构。”<sup>[11]</sup>

法国电影理论家麦茨在精神分析电影批评的代表作《想象的能指》中,从电影第一符号学直接以文字语言学解释电影语言的阐释模式中跳出来,融合语言学原理与现代精神分析模式,开始注重对观影主体的研究,试图探索观众的深层心理结构,这就是所谓电影批评理论的“第二电影符号学”。尼克·布朗曾审慎地评价过第二符号学与第一符号学的区别:“以两个阶段(即第一符号学与第二符号学)来说明当代电影理论的发展仅有一定的道理。作为麦茨的著作《想象的能指》中的一个描述,这一区分确实表明了符号学从一种结构符号学发展为一种主体符号学的过程。第二阶段仍研究‘特性’,但是这时研究的不是符码,而是能指,即影像的具体特征。具体地说,第二符号学是围绕电影观者与电影影像之间的心理关系问题而建立起来的。如果说第一符号学是根据那些次级(心理)过程的范畴提出对符码的分析,那么第二符号学则发展了对主题的初级心理过程的分析。”<sup>[12]</sup>

麦茨主张,电影的功能在于满足观众长期压抑的深层潜意识欲望,影片的结构也与观众的无意识欲望结构具有某种“同构对应性”。因为这种同构性,观众观影时就会自动进入到一种“白日梦”的状态,把银幕上的一切当作现实。而且,一方面,电影与梦有很多相似,如观影主体与做梦主体,观影情境与梦的情境;但另一方面,两者也有区别:观影者知道自己在看电影,而做梦的人却并不自知,观影需要现实的刺激物,做梦却不需要现实的刺激物。观影是一种半知觉半梦幻的状态,做梦却是一种完全的梦幻状态。借用弗洛伊德理论,麦茨认为看电影与做梦相似,是“本我”对“自我”和“超我”的冲破,更是一次心灵的“放假”,是人们原始深层本能欲望和冲动的想象性满足。因此银幕上的

影像正是人的“想象的能指”或“梦幻的符号”。因此，观众由于能在电影中看到他在平庸的日常生活中所难以见到的“视觉奇观”而如同“窥视癖者”一样得到心理满足和欲望宣泄。

法国电影学者让-路易·博德里认为，镜子的外形与银幕相似，都是一个由框架限制的二维画面，但却不无三维立体的效果。尤其是银幕，使电影形象与现实世界分离，从而构筑了一个想象中的世界。因而，观影者凝视银幕的情景与婴儿在镜中寻求自我确认的情景非常相似，也都处于不动或被动的状态。

博德里把拉康的“镜像阶段”论即“二次同化”理论引入电影观影理论，认为观众主体的建构过程也是观众主动参与的过程。在黑暗的电影放映厅里，观众对银幕的注视，就像婴儿对镜子的注视。这一注视的过程经历了两次“同化作用”。电影观赏过程中的“一次同化”是观众与银幕上人物影像的认同；“二次同化”则是观众与摄影机镜头的认同。因此在影片中，摄影机的视点也就成为了观众的视点，摄影机镜头是观众眼睛的一种替代和引导。观众也无法看到摄影机镜头之外的东西。观众通过这种双重的认同机制，就像做梦一样使得无意识欲望在想象中得到宣泄和满足。

从心理学的角度看，艺术的精神分析批评从精神分析入手，既可以探讨艺术家深层内心世界与作品深层结构的关系，也可以探究观众、读者之所以被艺术作品打动并进而完成“认同”的内在心理根源。

#### 四、偏重作品本身的批评方法

20世纪以来的一种“形式主义”批评潮流重形式轻内容。他们认为内容与形式不能机械地分成“两张皮”，主张内容不属于艺术研究之列，艺术研究或艺术批评的对象是进入艺术作品的内容——也即形式化了的内容。因而内容是某种外在于“文学性”的“非文学性”，他们甚至主张切断艺术与社会生活的关系，以形式统摄并涵盖内容。英美新批评、俄国形式主义、法国结构主义等文论派别都有此类特点。

英美新批评主张文学研究的对象不是社会背景、作者身世这类外在因素，而应集中研究作品的本文和肌质（*tenture*），这些作品的文字和各种修辞手法属于艺术作品的内在构成，才是文学之成为文学的根本。

总的说来，上述形式主义趋向的文论派别都反对形式与内容的二分，认为脱离具体形式的内容是不存在的，根本就不是文学艺术。马克·肖莱尔指出：“现代批评已经证明，只谈内容就根本不是谈艺术，而是谈经验；只有当我们谈完成了的内容，即形式，即作为艺术品的艺术品时，我们才是作为批评家在说话。内容即经验与完成了的内容即艺术之间的差别，就在技巧。”<sup>[13]</sup>法国结构主义把艺术作品看作一个独立的完整的、偏重于形式方面的整体。他们认为艺术研究对艺术文本之外的因素（如社会的、政治的、经济的、文化的）的研究都是不必要的。艺术研究应该面对文本即一个封闭的作品自足体，并致力于追寻文本“表层结构”之下的“深层结构”，讲述“故事后面的故事”。

正如英国文论家伊格尔顿述评结构主义文论时指出的，“文学的模式和神话是超历史的，它们把历史压缩成某种同一性，或基于相同主题的一组重复变化。为了使这一系统存活，它必须被严格封闭；不能允许任何外在事物渗透它，以免搅乱它的范畴。这就是为什么弗莱的科学冲突要求一个比新批评派的形式主义更为纯粹的形式主义。”<sup>[14]</sup>

本世纪初中叶，独领风骚的形式主义文论虽然主要是针对文学作品而言的，影响所及，或曰其方法论意义——文本细读式的，科学严谨的形式分析，形式和语言的本体论等——也往往适应于其它艺术门类的研究。偏重作品形式、结构等的批评是一种注重对艺术作品本身进行的本体研究，对于在其之前的社会—历史批评（重世界、重摹仿或反映）及浪漫主义批评（重创作主体、重表现）的矫正。

当然,形式主义倾向的艺术作品本体研究,细致、严谨有余,灵活不足,常陷于机械、呆板、孤立、封闭、绝缘的僵局,要避免“一叶障目,不见泰山”。

## 五、偏重接受、受众心理的批评方法

任何艺术都有一个接受的问题,艺术家创作出艺术作品并不意味着艺术活动的完结,恰恰相反,“作者死了”,而接受者——这一新的上帝却“活”了,一个新的艺术创造活动开始了。

艺术接受之维作为艺术作品中潜在的审美现实向有生命的审美现实的最终转化的必经之途,作为艺术活动的最后完成的关键之维,也许是最深层最难索解的问题——它唯有待历经千余年的发展,待艺术理论对“世界”“艺术家主体”“艺术作品本体”有了较为成熟的理论形态的研究之后,方能把重心投向这一个最后的“黑箱”。正因如此,科林伍德有感于艺术理论传统对接受主体的忽视而指出:“我们因袭了一个悠久的传统,它从 18 世纪晚期对天才的崇拜开始,持续贯穿整个 19 世纪,这个传统是不利于这种合作的。”当然,科林伍德马上又充满信心,非常肯定地指出新时代的艺术新趋向:“艺术家们不像他们所习惯的那样喜欢摆架子了,有许多迹象表明,他们比过去,甚至比一代(30 年)之前更愿意把观众看成是合作者了。……艺术家的确把观众当成他们的合作者,从而共同努力回答下面的问题:这是否算一部真正的艺术作品。”<sup>[15]</sup>

20 世纪以德国的姚斯、伊瑟尔为代表的接受美学和以伽达默尔为代表的阐释学都称得上是走向“接受之维”的艺术理论,在艺术批评实践中则是艺术接受或读者反应批评。如果把艾布拉姆斯在《镜与灯》中提出的艺术的四要素,理解为构成艺术这一完整的活动的四个环节排列成“世界—艺术家—艺术作品—接受者”的话,不难发现,西方艺术理论发展的侧重点正顺此序列而逐步游移变动。即传统最悠久影响力最强大的是“摹仿论”,它强调文学对现实摹仿、反映、再现;继之是强调创作者之主体地位的浪漫主义文论、表现论以及心理分析批评;20 世纪初以来,又专注与艺术作品文本即形式的研究,即英美新批评、俄国及捷克的形式主义文论和法国的结构主义等;到 20 世纪中叶,方始明显地转向以阐释学、接受美学、读者反映批评等为代表的注重接受者的艺术接受的理论潮流。

艺术接受与读者反应批评主张意义是在接受过程中产生的,接受者对艺术作品意义的实现具有决定性的作用,这一批评方法还突出艺术文本的未定性,或艺术文本的“空白”,主张空白是交流的基础,是接受者产于积极接受和阐释的动力,没有空白就没有交流的必要;强调文学史在接受因素,因为文本的未定性不仅存在于文本结构之中,也存在于历史之中。因为接受者是在艺术史的序列中,是在对艺术史的认知中,建构对艺术对象的判断与认知的。更不用说,艺术作品的社会意义、审美价值都需要在接受者的创造性接受活动中才得以实现。在中国的批评理论中,刘勰在《文心雕龙·知音》中曾经从接受者的个性兴趣杂多而难以统一的角度谈到寻觅知音之难是因为:“知多偏好,人莫圆该。慷慨者逆声而击节,酝藉者见密而高蹈,浮慧者观绮而跃心,爱奇者闻诡而惊听;会己则嗟讽,异我则沮弃,各执一隅之解,欲拟万端之变。”这也是从受众的接受与反应的角度出发的一种艺术批评。

艺术接受也是一种复杂的心理现象,尤其是像电影这样的现代大众艺术,其威力巨大的传播功能和影响力更是引人侧目。电影自诞生以来,观众的欣赏和接受的问题也始终为人所关注。无疑,电影艺术是视觉和听觉的艺术,也是“蒙太奇”的艺术。它是通过镜头与镜头之间的衔接而产生新的意义的。这种无论如何要让观众“看见”的视觉性,无论如何要“动起来”的“运动性”都称得上是电影艺术的最为根本的美学特征。然而,影视艺术更应该是想象的艺术和心理的艺术,因为观众对一个个镜头的组接尤其需要想象、联想甚至幻觉等心理能力的发挥。观众对电影的叙述也一直贯穿着产生期待与打破期待之间对之进行反作用。那么,影视艺术之成为艺术的心理奥妙何在?观众对之的接受心理与对其他艺术的接受心理有何异同?到底是银幕动还是心理动?这些,都是电影艺术的心理学研究



视角所要探究的问题。

## 六、其他综合型的批评方法

有许多批评方法无法简单归入这四个维度，而是跨越多个艺术维度的。如神话原型批评方法和意识形态批评方法。

### （一）神话原型批评方法

神话原型批评方法认为许多优秀艺术作品的深层动因在于其叙事结构或人物命运中所隐含着的原型，正是原型引发观众深深的共鸣。主张源于种族记忆的集体无意识学说的奥地利心理学家荣格认为，“原始意象即原型——无论是神怪，是人，还是一个过程——都总是在历史进程中反复出现的一个形象，在创造性幻想得到自由表现的地方，也会见到这种形象。我们再仔细审视，就会发现这类意象赋予我们祖先的无数典型经验以形式。因此我们可以说，它们是许许多多同类经验在心理上留下的痕迹。”荣格还指出，“原始意象或原型是一种形象（无论这个形象是魔鬼、是一个人还是一个过程），它在历史进程中不断发生并且显现于创造性幻想得到自由表现的任何地方，因此它本质上是一种神话形象。”<sup>[16]</sup>循此，我们正可以解释许多文艺作品之所以能引起观众读者共鸣的原因，正是因为潜藏在文艺作品表层结构背后的这种凝聚了祖先的某些典型经验的集体无意识、某些神话原形形象。

加拿大神话学者弗莱把历史进程中反复出现的神话原型，扩展到文学艺术作品中，指出：“原型就是典型的反复出现的意象”，这种原型所讲述的，正如弗莱所赞同的格雷夫斯的两句诗所表述的那样：“有一个故事且只有一个故事真正值得你细细讲述。”也正如萨拉·科兹洛夫所说：“某些主题、情境和人物可能具有近乎世界性的心理学、神话学、社会学的魅力，因而在通俗文化形式里频频出现”。<sup>[13] (62)</sup>如西方叙事中的有几个原型性人物形象或故事类型是我们经常会看到的：阿喀琉斯——有致命弱点的英雄（《超人》《公民凯恩》《巴顿将军》）；康迪德——单纯、傻乐的乐天派英雄，却大获全胜（卓别林电影、《阿甘正传》《憨豆博士》《我的左脚》）；灰姑娘——“梦想成真”、苦尽甘来，丑小鸭变白天鹅（《漂亮女人》）；浮士德——把灵魂抵押给魔鬼，“恶”的典型（《华尔街》《沉默的羔羊》）；俄狄浦斯——寻找丢失的东西——爱情、幸福（《生于七月四日》）罗蜜欧与朱丽叶——“困难重重的真爱的悲剧”（《幽灵》《泰坦尼克号》）；流浪的犹太人——永远无法回到故乡（《英国病人》《现代启示录》）等等。

无疑，这种方法能够强化我们科学分析的态度和理性精神。事实上，如果我们意识到电影作为一门机器介入创造的现代新兴艺术的独特性，意识到中国批评传统中科学理性精神的不足，那么这种方法的意义是不言自明的。比如，我们可以通过对电影表层言语的分析，归纳出电影的叙事结构或模式，发现某些反复出现的意象即原型。比如我们可以从不少“青春片”或中国第六代导演的电影如《长大成人》《阳光灿烂的日子》《非常夏日》发现一个“长大成人”的“仪式”或原型叙事结构，也可以从《党同伐异》《罗生门》《误打误撞》《英雄》等影片的叙事结构中去发现一个“分段叙事”的原型叙事结构。<sup>[17]</sup>

同样，我们也可以归纳如《小城之春》《早春二月》《黄土地》等影片中的“走不出去的铁屋子”的原型叙事结构。显然，这种批评方法要求不是孤立地就一部艺术作品论一部作品，而是要把一部艺术作品放到与同类作品或其他作品的比较中去抽取某些原型性的叙事模式，要求视野相当开阔。

### （二）意识形态批评方法

意识形态批评与精神分析批评的关系非常密切，有时甚至很难厘清。至少可以说意识形态批评是精神分析批评的一种延续和扩大，按尼克·布朗简明扼要的说法，就是——意识形态批评是“将精神分析与马克思主义联系起来”或者说是“从电影的意识形态方面对电影进行的政治性批评。”<sup>[12] (112)</sup>



意识形态是文化批评的一个核心性的范畴。所谓意识形态，系指一种支配个人心理及社会集团心理的，反映某一个阶层、集团、阶级或文化群体的社会要求和理想的一整套的思想体系。意识形态表现了个体生存与实际生存状况的想象性关系，因此艺术家离不开意识形态的控制与反控制，需要在限制中求自由。就意识形态是人类依附于他们真实的生存条件的一种无意识的或想象的关系而言，意识形态当然可以说是无处不在的。然而，原初意义上的意识形态的内涵是广义的，至少不限于狭义的政治意识形态。

意识形态批评的重要理论基础是法国著名新马克思主义理论家路易·阿尔都塞。其理论为意识形态批评提供了坚实的理论基础。阿尔都塞的代表性著作是《意识形态与意识形态国家机器》。在文中，他借用拉康的“误识理论”及其对“想象界”和“象征界”的区分的理论，详尽地阐述了他的意识形态理论。其一，意识形态是一种“表象”。在这种表象中，个体与其实际生存状况的关系是一种想象关系。阿尔都塞认为意识形态是一种表象，实际上是一整套的实践体系，一种想象性的“映射现实的幻像”，意识形态并不能反映人的真实生存状态，它是源于人的“误识”作用进而在现实与意识形态之间发生的“想象性畸变”；其二，“意识形态把个体询唤为主体。”阿尔都塞认为，在各种意识形态中，统治阶级的意识形态总是占据主导地位而成为一种“主流意识形态”即“意识形态国家机器”。意识形态国家机器的基本职能是通过询唤，让个体进入社会机构并为其提供位置。“意识形态将具体的、现实的和经验的个人变成服从一个具体表述性机构的主体个人。‘询唤’是社会机器为具体个人提供一个位置的过程。”<sup>[12] (141)</sup> 艺术中的意识形态也正是通过受众在艺术接受过程中的自觉的误识作用而把自己缝合进去，让受众象征性地进入社会秩序，就像婴儿通过照镜子而逐渐认识到自己作为个体的存在；其三，“依据症候阅读”原理，发掘“无意识症候”。阿尔都塞提出了阅读文本应该实施的“依据症候阅读”的原则，就是说，作为观众或批评者，在阅读或观看文本时，不能满足于文本的表象，而是要透过文本的表层结构去发掘深层结构。延伸到电影阅读，我们也应该通过影像的表层结构去挖掘深层结构、无意识症候即意识形态含义，看看在这一叙述历史、虚构现实的过程中，影像文本有意无意掩盖了什么，历史与现实之手又是如何起作用的。

因此，艺术作为一种特殊的意识形态国家机器，是对社会、人生的矛盾作出的想象性解决，如电影，“不论它的商业动机和美学要求是什么，电影的主要魅力和社会文化功能基本上是属于意识形态的，电影实际上在协助公众去界定那迅速演变的社会现实并找到它的意义”。<sup>[18]</sup>

在艺术的意识形态批评方法中，我们要善于寻找文本的缝隙、闲笔、意味深长的空白、沉默，或画蛇添足，或欲盖弥彰，某些叙事进程的突然停顿和自我矛盾，等等，都可能是一些“阿喀琉斯脚踵”。的确，没有说出的东西与说出的东西同样重要，我们不仅要看到说出来的东西，也要努力地发掘那些意味深长的“没有说出的东西”。

这正是意识形态批评所要做的工作。艺术的意识形态批评旨在通过本文所指来研究其能指结构以及决定这种能指的社会文化语境，并进而在这种关系中探讨作为主体的人的位置。就此而言，意识形态批评也不乏心理学色彩。当然，这种心理学研究色彩有点泛化了，更为关注的是深层的集体无意识心理。

## 七、结 语

各种批评方法，既有自己的优长，也有自己的偏颇和盲点。比如，社会历史批评要警惕不能陷入“机械论”，简单地把艺术作品等同于社会现实；精神分析批评，关注创作主体和受众主体，致力于创作主体或受众主体的深层心理结构与作品深层结构的关系，但有时难免“按图索骥”之讥；符号学批评非常注重文本，但有时甚至完全把艺术语言或电影语言等同于文字语言，显得过于琐碎和机械。

因而，总的说来，我们的批评方法和原则应该是一种综合的、灵活的、超越性的研究。在这里，我们不妨提出一种“开放的艺术批评”的方法、原则或立场。这种方法对所有艺术理论和批评方法均采取开放的、“拿来主义”的立场，并且力图把对艺术的形式、本文的、语言的、美学的批评与社会的、文化的、道德的、意识形态的批评等有机地结合起来。

一定时期的电影批评与一定时期的时代背景、社会语境以及科技发展状况紧密相关。如今，我们已全面进入互联网时代，“互联网+”在成为时代热词的同时，也重塑着电影行业的生态。因为互联网的介入，电影的全产业链均发生了根本性的改变，自然也对新的电影批评提出了新的要求。

在互联网的背景下，电影实际上早已经“被传统化”，成为一种传统媒体。无论技术还是美学都发生着深刻的变化。电影不仅要与新媒介争夺受众，它也要利用新媒介来传播和营销，打造舆论影响力，同时互联网新媒介也在不断地改变着电影的语言表现方式、叙事形态等。同样，电影批评的生态、形态、写作方式和传播方式、功能价值等也都在这个全媒介时代发生着巨变。概而言之，今天的电影批评，正经历着文化批评的落潮、艺术批评的失语、产业批评的尴尬和网络批评的崛起。网络批评的崛起为电影的生产、传播、生态，电影批评的方式和生态乃至某些以电影这一内容生产为中心而产生的社会公共文化空间的建构方式都带来了巨大的新变。

## 参考文献：

- [1] [美] 艾布拉姆斯·镜与灯：浪漫主义文论及批评传统 [M]．郗稚牛等译．北京：北京大学出版社，1989：20.
- [2] [法] 丹纳·艺术哲学 [M]．傅雷译．北京：人民文学出版社，1963：7.
- [3] [美] 路易斯·贾内梯·认识电影 [M]．焦雄屏译．北京：中国电影出版社，1997：228.
- [4] [法] 狄德罗·绘画论 [A]．伍蠡甫．西方文论选（上卷）[C]．上海：上海译文出版社，1979：382.
- [5] [古希腊] 亚里士多德，[古罗马] 贺拉斯·诗学·诗艺 [M]．杨周翰，罗念生译．北京：人民文学出版社，1962：4.
- [6] [俄] 别林斯基·别林斯基选集（第2卷）[M]．满涛，辛未艾译．上海：上海译文出版社，2000：73.
- [7] 伍蠡甫．西方文论选（下卷）[M]．上海：上海译文出版社，1979：416.
- [8] 刘若愚，杜国清．中国文学理论 [M]．南京：江苏教育出版社，2006：154.
- [9] [美] 杰克·德·弗拉姆·马蒂斯论艺术 [M]．欧阳英译．郑州：河南美术出版社，1987：65-67.
- [10] [西] 毕加索·现代艺术大师论艺术 [M]．常宁生译．北京：中国人民大学出版社，2003：49-50.
- [11] 胡星亮．西方电影理论史纲 [M]．北京：中华书局，2005：336.
- [12] [美] 尼克·布朗·电影理论史评 [M]．徐建生译．北京：中国电影出版社，1994：164-165.
- [13] 张隆溪．二十世纪西方文论述评 [M]．上海：三联书店，1986：43.
- [14] [英] 特里·伊格尔顿·文学原理引论 [M]．刘峰译．北京：文化艺术出版社，1987：128.
- [15] [英] 科林伍德·艺术原理 [M]．王至元，陈华中译．北京：中国社会科学出版社，1985：319.
- [16] [奥] 荣格·心理学与文学 [M]．冯川，苏克译．上海：三联书店，1987：120.
- [17] 陈旭光．艺术的本体与维度 [M]．北京：北京大学出版社，2017：336.
- [18] [美] 托马斯·沙兹·旧好莱坞/新好莱坞：仪式、艺术与工业 [M]．周传基，周欢译．北京：中国广播电视出版社，1992：353.

[责任编辑：华晓红]