

# 由身份对抗走向话语共谋

——数字媒介对电影批评主体建构及其话语策略的影响

周 旭

**摘 要:**数字媒介不仅为电影批评提供了新的传播环境和书写模式,也给电影批评主体的身份建构和言说方式带来了巨大的改变。一方面,赛博空间里的匿名性书写赋予了大众影评人前所未有的言说权利,使电影批评真正进入到众声喧哗的杂语时代;另一方面,曾经居于电影批评场域高位的专家学者为了捍卫自己的话语权利,不得不放弃“立法者”的身份,开始尝试“数字化”的电影批评写作。如是,无论是专家批评还是大众批评,他们都需要重新审视自己的批评立场和话语策略,从身份对抗走向话语共谋,以适应“数字化”生存的需要。

**关键词:**数字媒介;电影批评;批评主体;身份建构;话语策略

**中图分类号:**G206;J90 **文献标识码:**A **文章编号:**2096-5443(2019)02-0089-08

数字媒介的出现不仅改变了电影批评的传播方式和言说空间,也使得电影批评的主体发生了前所未有的变化。首先,传统影评的主体基本上是由学院派知识分子和电影从业者构成,而在“电脑书写”的影响下,大众影迷则成了电影批评的重要力量,电影批评真正进入众声喧哗的杂语时代。其次,在数字媒介构建的赛博空间里,电影批评主体的身份失去了稳定性,专家学者不得不放弃“立法者”的身份,与大众影评人进行新一轮的话语权争夺。此外,数字媒介对电影批评主体的影响更多表现在言语行为层面,亦即数字媒介交流搅乱了电影批评主体与电影批评文本以及读者之间的关系。因而,笔者运用媒介话语批评的相关方法,对电影批评主体身份的建构、电影批评主体数字化生存的话语策略等问题展开论述,以期深刻地揭示出数字媒介给电影批评主体带来的种种影响。

## 一、寻找“肉身”:“电脑书写”与电影批评主体建构

电影批评作为一种话语实践活动,其主体建构自然与媒介环境密不可分。关于媒介的主体建构功能,有研究者指出:“媒介的主体建构是一种包含讯息形成、表述和使用的‘话语’实践,并通过秩序、知识、权力三个切口层层深入,勾勒出媒介的主体建构过程。”<sup>[1]</sup>虽然这种说法具有一定的普适性,但在不同的媒介环境里,主体的位置以及建构方式是不尽相同的。如波斯特所言:“印刷文字把主体构建为理性的自律自我,构建成文化的可靠阐释者,而电视语言则代替了说话人群,从根本上瓦解了理性自我所必需的话语自指性,加之电视语言是无语境、独自式、自指性的,这便诱使接受者对自我构建过程抱有游戏态度,在话语方式不同的‘会话’中,不断地重塑自己。”<sup>[2]</sup>的确,由于报纸、杂志等传统纸媒的语言结构是“极少数传播者自说自话的‘无回应的言语’”,所以,在电影批评主体那里,“这种媒介话语体制是单向度的传媒在建构单向度的‘他律主体’”。<sup>[3]</sup>譬如在十七年电影时期,电影创作、电影批评被视为革命工作的一部分,电影媒介基本上成了政治话语的传播工具。关于电影创作,史东山在《目前电影艺术的作法》中有比较直接的描述:“在当前现实情势中,我们首先需要多方面为工农兵的利益而斗争,要以保卫工农兵的利益为大前提,来用文艺为工农兵服务,这才是

工农兵低最忠实的勤务兵。”<sup>[4]</sup>陈荒煤也认为：“社会主义国家的电影之所以有力，首先在于它为劳动人民服务，为工农兵服务。”<sup>[5]</sup>而这一时期的电影批评主体则主要由行政官员和专家构成，也即有学者提出的“政工派”和“专家派”。其中，“政工派强调‘坚持方向’及阶级斗争，给电影创作划禁区，提倡什么‘大写十三年’‘片片工农兵、部部满堂红’之类的革命口号，搞运动，搞批判，使创作的路子越走越窄。专家派则讲‘艺术规律’，讲团结，讲创作实践，认为‘路子还是宽一些好，题材范围还是广一些好，风格样式还是多样化才好’”。<sup>[6]</sup>与“政工派”相比，“专家派”比较强调在电影创作、电影批评的实践中要尊重艺术规律和电影题材的多元化，但面对“政工派”的盛气凌人，特别是《武训传》遭受政治批判之后，电影批评便失去了自律性，时而沦为政治的筹码，时而又成了罪恶的渊藪。如此观之，无论是“政工派”还是“专家派”，他们终究像“桀骜不驯的孙悟空先是做了唐僧的门徒，然后被收入‘西天’编制一样”，都要“受到意识形态的统一要求、受到通律性的限制”<sup>[7]</sup>。所以，在电影创作和媒介话语机制高度集权化的社会文化背景里，电影批评通常处于缺席或噤声的状态，而电影批评主体则是政治话语和媒介话语共同建构的、单向度的“他律主体”。

无须赘言，主体建构与信息传播方式密切相关，不同的传播方式会促使主体随着语言机制的改变而进行重新建构。在口头传播阶段，“主体是社会化的，个人处在一个熟悉的小社群之中，个体处在各种亲密关系的结构之中；在印刷传播阶段，主体身份脱离了交流现场，书写行为本身成为建构主体的方式；在电子传播阶段，语言的使用基本上与电子书写者的传记身份相脱离，身份以及主体在电子交流网络中消散了”。<sup>[8]</sup>事实上，与口头语言、印刷文字的运作方式不同，“电脑书写”不但把书写领域扩张了，还给书写主体带来了多个层面的影响，具体如波斯特所述：“其一，它们引入了对身份进行游戏的种种新可能；其二，它们消除了性别线索，使交流非性别化；其三，它们使关系中的现存等级制失去稳定性，并根据以前并不相关的标准将交流重新等级化；其四，首要的是它们消解了主体，使它从时间和空间上脱离了原位”。<sup>[2]</sup>的确，在面对面言说的口头传播时代，“‘红口白牙’的颜面和直接到场的身体都是人类交往的道德器官，是个体身份和名分的直接载体”，印刷媒介时代的交流则进入了一种“没皮没脸、无形无象的身体缺席的交流”。<sup>[3]</sup>而进入数字媒介时代后，电话、电视、电脑等逐渐融合成为多功能一体化的“智能媒介”，信息传播者和接受者、信息生产者和消费者的身份变得模糊难辨，互动性的信息传播方式不但促成媒介话语秩序的重构，还使得“人们所熟知的现代主体被置换成一个多重的、撒播的和去中心化的主体，并被不断质询为一种不稳定的身份”。<sup>[9]</sup>由此，“电脑书写”是一种无“肉身”的写作，它被抽离了社会交往的现场，致使主体身份变成了想象性的。在“界面”代替“脸面”的交流中，漂浮着的主体被悬置于客观性的种种不同位置之间，不同的构型使主体伴随交流情景的不确定性，而相应地被一再重新建构。作为被“电脑书写”“腹语化”和“碎片化”后的新主体，是一种无性别、去族性、超阶层的人机相结合的“共同体”，是被电脑数字技术篡改和变了性的“赛博人”。简言之，数字媒介对主体建构的影响集中表现在两个方面：一方面，“电脑书写直接将自己呈现为一个他者，一个与己相异的人”<sup>[8]</sup>；另一方面，由于“电脑书写”的非物质性、匿名性，及其对稳定性身份的颠覆，这不仅可以使交流主体隐蔽在一个超越责任感的位置上，进行自由交流，还能够为许多交流者“提供一种显而易见的缓刑，使他们暂时不必踏入理性的囚车”。<sup>[2]</sup>如是观之，电影批评作为一种特殊的写作活动，在置身“数字化”的媒介传播环境之时，其主体特性自然会发生新的变化，这主要呈现为：

第一，数字媒介不但为电影批评主体的大众化提供了一个新的话语空间——赛博空间，还促使电影批评写作朝着“民间写作”的方向发展。我们知道，从莎草纸到互联网，传播工具的改变是“写作自由”不断得到解放的重要原因。在纸媒时代，由于种种条件的限制，电影批评主体大多是行政官员、知识分子、电影从业者，而赛博空间是一个没有围墙、没有“把关人”看守的空间，任何人“都可以在这里随意来往歇息，交流谈论；这里没有中心，没有制高点，它是众多中心与边缘的交汇，它也许将被规范化但绝不会体制化”。<sup>[10]</sup>与传统电影批评的精英姿态不同，数字媒介打破了少数人拥有批

评话语权的既定格局,使民间记忆重新从潜意识深处燃起。于是,民间话语在电影批评场域里疯狂滋长,精英化的作者面孔逐渐消失,大众影迷成为电影批评主体的新生力量。另外,对于活跃在赛博广场的影评人来说,他们的写作动机已不再是单纯地抒发自己的情感,而是通过制造文本点击率,乃至轰动效应来达到写作权益的最大化,所以,他们必须深谙广大民众的喜好与趣味,创作适合民间需求的“大众文本”。

第二,数字媒介让电影批评主体成为“自由人”,享有对影评人身份进行游戏的种种新的可能。数字媒介既打破了时空的限制,也解构了地缘政治、地缘经济、地缘文化的概念,并形成了以传播信息为中心的跨地域、跨国界、跨文化的全新传播方式。对于电影批评而言,这种新的信息传播方式,拆除了电影批评发表的门槛,任何人都可以成为影评人,以影评者的身份和话语姿态在赛博广场上自由言说。再者,没有“门槛”本身就是电影批评写作的一个重大改变,因为传统电影批评的主体往往是精英化、专业化的,一个人要成为电影批评家需要经过体制、权威的认证,而数字媒介时代的电影批评向大众敞开了,“写作越来越成为一种个人爱好而不是某种由体制化的所谓‘权威’钦定的‘特权’”。<sup>[10]</sup>我们知道,传统的“作者”概念是纸质媒介时代的产物,纸质媒介在文化认知和社会空间上保障了作者身份,而数字媒介创造的赛博空间却为“作者”身份的虚拟化提供了技术环境。所以,那些游走于赛博广场的影评人已不是传统意义上的电影批评家了,而是乘“虚”而入的“三无”(无身份、无性别、无年龄)游民。即便很多影评人成名后,他们大多也不愿向外透露自己的个人信息,因为这种匿名性的影评写作,可以让批评者成为“自由人”,真正进入一种个性化、狂欢化的写作状态。如著名作家张抗抗所描述的那样:“无论大鱼小鱼,在网络世界里自由漫步,发问与应答、痛苦与欢乐,都是悄然无声。岸上的人听不见他们发言,他们的话是说给自己和朋友们听的。那些声音发自孤寂的内心深处,在浩渺的空间寻找遥远的回声。网络写作者的初衷也许仅仅只是为了诉说,他(她)们只忠实于个人的认知,鄙视名誉欲求和利益企图——这是最重要的和最宝贵的。”<sup>[11]</sup>此外,赛博空间是一个自由交往的空间,它不但打破了传统电影批评那种固定和封闭的书写模式,而且在很大程度上消弭了作者和读者之间的界限,使电影批评主体具有获得多种身份的可能性——人人都可以集作者和读者于一身。

第三,赛博空间的电影批评写作,是一种“无肉身”“去性别”“超阶层”的后现代写作。在后现代写作状态下,主体通常感觉不到自我的存在,俨然一个去中心化的主体,一个没有“肉身”和任何身份的主体。换言之,后现代写作的主体是“零散的,碎片化的,主观感性、主体能动性和创造性消失,主体意向性被悬置”<sup>[12]</sup>。但是,写作主体又不应该被完全抛弃,而应该“探究它的功能、它对话语的介入,以及它的从属系统”<sup>[13]</sup>。因为从某种意义上讲,与信息社会紧密相连的后现代写作,“在突出‘谁在写’的焦点转换中,重新评估‘写什么’和‘怎样写’的问题,体现出其弥合精英与大众、作者和读者以及诸文类之间鸿沟的潜在意图”<sup>[10]</sup>。“电脑书写”之所以被视为一种后现代写作,主要是由于数字化作品将作者与文本分离开来,任何人都可以自行转换文本——“不是仅通过他(她)的想法或者一些旁注,而是加诸文本自身从而改换成另一文本加以传播”<sup>[14]</sup>,原作者的“肉身”无处可寻,真正填平了精英与大众、作者和读者之间的鸿沟。较之传统电影批评,数字媒介不仅改变了电影批评“怎样写”的规则,还建构了电影批评的主体。在赛博空间里,影评人通常都戴着面具,大多不愿以真面目示人,或许他们是为了享受那种卸下沉重“肉身”的清爽和自由,又或者是他们深知赛博广场上的言说规则——文本结构的不确定性,所谓的性别、阶层等身份都是不在场的。

概言之,“电脑书写”会使写作的主体失去稳定性,因为“电脑书写”便于文本再加工和再传播。并且,在这种文本创建机制下,集体作者必然取代作者个体,作者的身份在电子交流网络及电脑存储系统中消散了。因而,对于进入“电脑书写”之后的电影批评来说,不仅仅是“写作场景从纸、笔或打字机转换成全球联网的计算机,这一转换还使得我们再次明确作者已从文本的中心落到边缘,从意义本源变为意义提供者”<sup>[14]</sup>。基于此,电影批评的主体开始熵变成一个“腹语化”“碎片化”“去中心

化”,以及缺乏稳定性的新主体,并且性别、族群、阶层、地域等再也不是区分主体身份的标签和尺码了。

## 二、身份对抗:“立法者”“阐释者”与言说的权力

赛博空间作为一个虚拟的交往空间,它不但给电影批评提供了一个新的话语平台,还改变了电影批评主体的言说身份,“以前的批评家仿佛是在走街串巷的货郎,告诉生活在村子里的我们外面的世界是怎样的。他们又像牧师,在传教布道,我们仰望着,他们神圣的光辉代表着来自天国的上帝的意志”<sup>[15]</sup>。而进入赛博广场后,电影批评家的“立法者”身份受到了强烈冲击,人们反而更容易被那些离经叛道的言辞所吸引,瞬间,大众影评成了人们凝视的焦点。事实上,电影批评主体身份的转变是批评家“立法者”身份遭遇困境的一个缩影,这既反映出了批评专家那种“自恋式人格想象”与追求“精神领袖”之间的裂隙,也是“现代性的立法者理念与数字媒介所带来的话语权的释放、价值观的多元,与消解等级和中心的后现代氛围之间的深刻悖论”<sup>[16]</sup>。如此,以学院派知识分子和电影从业者为主体的专家批评陷入了身份分裂的痛苦与矛盾之中,他们惧怕失去“立法者”的身份,却又想逃离“无人倾听”的尴尬处境。

在齐格蒙·鲍曼看来,“立法者”角色这一隐喻是对现代型知识分子话语权利的最佳描述,因为“立法者角色由对权威性话语的建构活动构成,这种权威性话语对争执不下的意见纠纷做出仲裁与抉择,并最终决定哪些意见是正确的和应该被遵守的”<sup>[17]</sup>。当然,知识分子之所以有更多机会和权力来获取知识,应归功于程序性规则,这些程序性规则既是获得真理的重要保障,也是道德价值判断和艺术趣味选择的有效依据。所以,就纸质媒介语境中的电影批评家而言,他们就是电影的“立法者”,他们在电影的理解和欣赏方面往往要优于普通电影观众,他们的思想主张和批评观念甚至能引领电影创作的发展方向。譬如在20世纪30年代,随着民族矛盾的激化,以夏衍、王尘无、石凌鹤、鲁思、徐怀沙等为代表的左翼知识分子于1932年7月成立了“影评人小组”,旨在通过电影批评来影响当时的电影创作。在左翼电影批评以及左翼文艺思潮的影响下,仅1933年就创作了《城市之夜》《狂流》《都会的早晨》《女性的呐喊》《脂粉市场》等18部左翼电影。其中,直接以反帝为题材的作品有《小玩意》《香草美人》《春蚕》《天明》《挣扎》等;反对封建体制的作品有《狂流》《铁板红泪录》等;暴露女性问题的作品有《女性的呐喊》《母性之光》《脂粉市场》等。此外,1933年还产生了一些虽未进入左翼电影范畴,但思想具有明显进步倾向的影片,如明星公司的《道德宝鉴》《琵琶春怨》《现代一女性》《健美之路》等作品,天一公司的《孽海双鸳》《苦儿流浪记》《生机》《吉地》等。概言之,这一时期以左翼知识分子为主体的电影批评实质上是把电影看作一种思想启蒙的工具,并寄希望“通过电影批评来牵引中国电影左转,推动中国电影的大众化,进而双管齐下促进民众的觉醒”<sup>[18]</sup>。直到20世纪80年代初,随着整个社会文化的转型,娱乐片创作才开始回潮。但由于当时大多数电影工作者、电影理论家在观念上还未做好迎接电影娱乐化的准备。所以,娱乐片创作在某种程度上仍处于被噤声的境地,诸如电影作为社会主义文化建设事业、“不能把票房价值放在首位,而应该帮助观众、特别是青少年们认识生活,提高审美趣味”<sup>[19]</sup>的声音不绝于耳。但为了遏制不断流失的观众和走出中国电影发展的市场困境,从1980年前后开始,中国电影迎来了三次娱乐片创作高潮。一般认为,第一次娱乐片高潮是以1980年的《神秘的大佛》和1983年的《武当》《武林志》为主要代表;第二次娱乐片高潮以1985年的《神鞭》和1986年的《峨眉飞盗》为主要标志;第三次娱乐片高潮则是以1987年的《金镖黄天霸》《翡翠麻将》《最后的疯狂》《黄河大侠》《东陵大盗》,以及1988年的《银蛇谋杀案》《疯狂的代价》《杀手情》《摇滚青年》等为代表,此次娱乐片创作高潮一直持续到了20世纪90年代初期。这三次娱乐片创作高潮虽然对中国电影走上商业化发展之路产生了重大影响,但它们“几乎都是在电影面临困境、万般无奈中的一次次奋起拼搏,且前两次均未获得应有的支持和重视”<sup>[20]</sup>。唯有在第三次娱乐片创作高潮来临之际,电影理论界和批评界才开始自觉地正视中国电影

发展的现实困境,掀起了一场声势浩大的娱乐片讨论。在这股讨论洪流中,首要的便是从观念上为娱乐片“正名”“立法”,如邵牧君认为:“电影和其他艺术不一样,它作为一种成本昂贵的艺术商品,必须把娱乐功能放在第一位,必须通过娱乐来发挥其认识功能,在娱乐中获得审美享受。”<sup>[21]</sup>同样,饶曙光也指出,“电影文化的主流是娱乐电影”,就电影的文化职能而言,它主要“通过满足人们的感受、感性,使一切属人的感觉和特性得到彻底解放,促使人得到全面而自由的发展”<sup>[22]</sup>。此外,比较有影响力的文章还有陈昊苏的《关于娱乐片主体论及其他》、邵牧君的《中国当代娱乐片问题驳议》、贾磊磊的《皈依与禁忌:娱乐片的双重抉择》、王云缦的《娱乐片五题》、花建的《游戏中的生存与选择——娱乐片本质探论》等,其中陈昊苏的《关于娱乐片主体论及其他》一文,非常明确地提出了“娱乐片主体论”的具体根据。虽然陈昊苏有着“电影部长”的政治身份,但其“娱乐片主体论”的观点却在学术界产生了巨大冲击,与知识分子话语一道成为推动20世纪80年代娱乐片发展的重要力量。当然,整个20世纪80年代除了娱乐片之争,中国电影理论界先后展开过电影与戏剧、电影的文学性、电影语言现代化、电影民族化、西部电影、谢晋电影模式等问题的学术性争辩,涌现出了诸如《丢掉戏剧的拐杖》《谈电影语言的现代化》《电影文学与电影特性问题》《“影戏”理论历史溯源》《谢晋电影模式的缺陷》等一大批学理性、知识性极强的文章。毫不夸张地说,20世纪80年代是中国电影批评表现得最活跃、成果最丰硕的年代,是一个“‘理论滋养灵感’的年代,更是理论影响创作的年代”<sup>[23]</sup>。然而,这种学理性、知识引领式的电影批评持续的时间并不长,到了20世纪90年代中期以后,随着以互联网为主要发声渠道的大众批评的崛起,专家批评的“立法者”地位受到了强烈冲击。具体言之,一方面,因为“审美判断的有效性依赖于它所诞生的‘位所’,权威性是属于这个位所的”<sup>[17]</sup>,而大众文化、商品经济的大行其道,不仅产生了新的权威位所,还革新了自己的价值判断标准,所以,传统意义上由美学家、知识分子专家来保障这个位所的权威性,已不再被视为理所当然了。面对混杂的、非美学的、非哲学的权威位所,知识分子逐渐放弃了宏大叙事的野心,被迫接受那种零散的、不确定的游牧式的现实生活。如是,曾几何时,只顾追求那种理性话语和阐释深度的专家批评,不得不因“立法者”身份的丧失而寻求新的话语通道和言说身份。另一方面,赛博空间本身具有明显的后现代特征,是一种网状-链式的信息传播空间,强调开放、平等与对话,拒斥等级、中心与独白。为了适应新的话语传播环境,专家批评应该调整自我的姿态,摒弃过去那种自说自话、玄奥难懂的话语风格,由“立法者”转变为“阐释者”。

事实上,“阐释者”与“立法者”是两种相对应的角色隐喻,只不过“阐释者”是一种对典型的后现代型知识分子话语策略的最佳描述。齐格蒙·鲍曼认为:“阐释者角色由形成解释性话语的活动构成,这些解释性话语以某种共同体传统为基础,它的目的就是让形成于此一共同体传统之中的话语,能够被形成于彼一共同体传统之中的知识系统所理解。”<sup>[17]</sup>由此,专家批评从“立法者”转变为“阐释者”,不是为了建构一种新的话语秩序,而是通过与他人积极的对话,以避免交往活动中发生意义层面的曲解。事实上,很多进入赛博空间的批评家并未放弃对自我身份的迷恋,他们只是在博客、微博、微信公众号上贴出自己在学术期刊上发表过的文章,这种生硬的文本搬运式的写作方式,既表明批评家试图通过数字媒介来延伸、提高自己的文化资本和社会身份,但同时也暴露出他们在写作惯习上的积重难返。对于电影批评专家而言,要真正实现由“立法者”到“阐释者”的身份转换,就应该“顺应数字媒介的特点,改变写作观念与傲慢的姿态,摆脱‘专家’名号的询唤,在民主、互动的氛围中用诚实、生动的文字与草根群体谈天说地”<sup>[16]</sup>。易言之,电影批评专家要想在开放、自由、互动的赛博空间谋求一席之地,走出“无人倾听”的困境,不只是简单地完成写作工具的置换,而是要积极主动地参与到社交群体的话语交流中,创建新的电影批评话语通道。当然,在批评专家进行身份转换的过程中,他们依然具备作为知识话语持有者的权威,他们不但把意识形态批评、精神分析批评、结构主义批评、电影叙事学批评、女性主义批评、后殖民主义批评等专业性的批评方法移植到赛博空间的写作中,而且还将赛博空间的虚拟性、开放性、互动性、民间性等文化特质引入电影批评,进行创造

性的转化和吸收,使电影批评能够产生应有的文化效应。

### 三、话语共谋:专家批评、大众批评的媒介化生存策略

布迪厄认为:“作为包含各种隐而未发的力量和正在活动的力量的空间,场域同时也是一个争夺的空间,这些争夺旨在维持或变更场域中力量的构型。”<sup>[24]</sup>易言之,场域中的“占位者”会采取各种行动策略来保证或者改变他们既得的场域位置,并制定一种维护他们自身利益的等级化原则。场域中占支配地位的一方虽然可以通过教育机制的规训、传播让大众熟悉和接受,但也正因为这种熟悉化而使其变得日趋平庸和保守。所以,当场域发展到一个既定时刻,就会有新的竞争者出现,而且,他们会不断向场域的支配者发起挑战,直到把“在合法性的等级关系下被分成等级的所有生产者、产品、趣味统统打发到过去”<sup>[25]</sup>。20世纪90年代中期以来,随着数字媒介和互联网技术的发展,新的文化生产者和批评群体不断涌入电影批评场,这不仅彻底改变了电影批评主体的结构,还使电影批评场的斗争变得异常复杂。

第一,在数字媒介搭建的“比特城堡”里,电影批评再也不是知识分子、电影从业者的独享之物,而是逐渐走向大众、走向“民间”,成为广大影迷群体的共享之物。与纸媒相比,数字媒介赋予了电影批评前所未有的开放性、迅捷性和互动性。首先,从批评主体上看,由于赛博空间自身的开放性、虚拟性、互动性等特点,只要进入赛博空间的“公民”,都享有自由发言权,不受身份等级的限制。其次,从批评内容上看,赛博空间的电影批评通常没有特定的选题,所评内容和对象完全取决于批评者自己的兴趣和关注的焦点,无论是电影作品还是明星奇闻,都可以成为热议的对象。最后,从批评互动上看,在纸质媒介上发表的电影评论,由于受到传播机制的诸多限制,其产生的评论效果很难在第一时间获得反馈和评价,而赛博空间的信息容纳量是不受限的,无论是公共论坛、个人博客,还是个人微博、微信公众号,读者在阅读影评后可以做出最及时的反馈与评价。另外,赛博空间的影评书写,大多是匿名性的,非实名影评人可以卸下现实生活中的各种身份标签,以更加本真的状态,直抒胸臆、针砭时弊。正因为数字媒介从批评主体、批评内容、批评互动形式等多个层面,营建了一个开放、自由的电影批评场域,才有大批量的人群涌入,并从根本上改变电影批评主体的结构。

第二,在数字媒介建构的电影批评空间里,专家批评和大众批评为了捍卫各自的场域位置,双方之间必然会展开激烈的对抗和争斗。具体而言,专家批评和大众批评之间的矛盾对抗主要呈现为两种:一种是学院派专家质疑大众批评的“合法性”,认为大众批评是“虚张声势、发泄不良情绪的垃圾场,夸张、讽刺、谩骂不绝于耳,与评论的公正、说理相差甚远”<sup>[26]</sup>。因为在大部分学院派专家看来,电影批评是电影研究的重要组成部分,其主要功能是“使影片的美学和艺术内涵可以被更多的观众所理解和接受”<sup>[27]</sup>,所以,从事电影批评既要有深厚的理论根基,还要有良好的思想文化素养。与之相反,大众批评则是市场化、商品化的结果,他们大多是电影制作方或发行机构豢养的“御用评论”,或是由投资方生产的“软广告”评论,缺乏电影批评最基本的学理性和自主性。另一种是电影从业者对大众批评置若罔闻或持抵触的态度。在比较理想的状态下,电影创作和电影批评之间应该是一种良性的互动关系,电影从业者,特别是电影导演应该把电影批评视为推介自己作品、沟通和征服观众的有效途径。但事实上,很多导演与大众影评人之间却是一种“水火不相容”的关系,如冯小刚的《非诚勿扰2》上映后,不少影评人斥责电影中的植入广告太多,认为:“一个《让子弹飞》不让广告飞,一个《非诚勿扰2》非广告勿扰;一个拼死捍卫艺术,一个轻松笑揽银子;一个真正抱着对观众非诚勿扰的心态创作、靠着通俗易懂、节奏紧凑、荒诞幽默征服了观众,一个当着观众的面干私活,靠少数媒体的交口忽悠没心没肺地自卖自夸,以致失去了气场。”<sup>[28]</sup>这篇措辞辛辣的批评文章不仅引起冯小刚与影评人之间的对峙和骂战,也从某种程度上反映出了电影从业者对大众影评的不信任和抵触的态度。

第三,随着电影批评媒介生态环境的改变,专家批评在遭遇尴尬的失语之困后,开始调适自身的

话语策略,逐渐走向赛博广场,与大众批评一起成为新的电影批评话语景观。新世纪之交,中国电影批评发生了结构性变革,一方面,与20世纪80年代和90年中前期相比,专家批评开始陷入沉静与寂寥,具体表现为“要么没有发出自己的声音,要么注重学理标尺,理论色彩过于浓厚,和创作现实产生隔离”<sup>[29]</sup>;另一方面,随着电脑、手机等数字媒介的发展,越来越多的大众影迷以论坛、跟帖、博客、微博、微信等方式传播他们的批评声音,为电影批评打开了一个新的话语空间。不仅如此,这种发展格局还给以报纸杂志为主要话语阵地的专家批评形成了一种倒逼态势,他们为了维护自身在电影批评场域中的位置,不得不主动或被动地进入赛博广场,以新的话语姿态与大众批评交流、对话,甚至部分学院派知识分子、电影从业者也以影评人的身份自居,并与大众影评人之间结成了话语同盟。总之,在赛博空间里,影评人的身份比较复杂,既有大众影迷,也有媒体从业人员和学院派知识分子。特别是学院派知识分子这种“双面”身份,不但是电影批评载体转换以及电影批评空间位移的结果,更是精英文化与大众文化之间相互交流、影响、转化与创造使然。所以,面对因数字媒介技术飞速发展而出现的社会文化转型,以学院派知识分子、电影从业者为主体的专家不得不在两难中做出选择,他们必然通过调整自己的身份角色和话语策略以适应电影批评的新发展。换言之,也就是学院派知识分子想要使自己的批评话语具有社会关联性,“并对电影创作产生影响,那么他/她首先要调整的恐怕是从一个评判型、指导型乃至启蒙型的‘人文知识分子’向一个普通影迷和大众型影评人的转型”<sup>[30]</sup>。

总而言之,数字媒介不仅从物质形态上改变着电影批评的写作惯习,也给电影批评主体的身份建构和话语策略带来了巨大影响。在数字媒介构建的赛博空间里,电影批评主体的身份失去了稳定性,那些曾经居于电影批评场域高位的专家学者,逐渐放弃自己的“立法者”身份,开始尝试“数字化”的写作方式,与大众影评人进行新一轮的话语权争夺。但实际上,数字媒介对电影批评主体的影响更多表现在言语行为层面,因为数字媒介交流搅乱了电影批评主体与电影批评文本以及读者之间的关系,并以极为新颖的形式重构着它们之间的关系。所以,无论是专家批评还是大众批评,他们都需要重新审视自己的话语策略,从身份对抗走向话语共谋,以适应“数字化”生存的需要。

#### 参考文献:

- [1] 陈一愚. 论媒介文化的主体建构功能. 社会科学, 2015, 9: 175-183.
- [2] 马克·波斯特. 信息方式: 后结构主义与社会语境. 范静哗译. 北京: 商务印书馆, 2014: 66; 163; 169.
- [3] 李曦珍、马愨. 解构“我说故我在”的媒介神话——媒介信息方式“建构主体”的语言学机制剖析. 浙江社会科学, 2015, 2: 83-91.
- [4] 史东山. 目前电影艺术的作法. 人民日报, 1949-08-07.
- [5] 陈荒煤. 捍卫党的文艺为工农兵服务的方针. 中国电影, 1958, 1: 21-29.
- [6] 马德波. 史东山先生的先见之明——回顾建国以来第一次关于“中国电影向何处去”的论争. 电影艺术, 1996, 4: 56-58.
- [7] 丁亚平. 史学意识、实证理性及其自我确证的要求——论60年新中国电影史学话语的演进. 文化艺术研究, 2009, 3: 183-188.
- [8] 耿占春. 书写与自我建构. 天涯, 2005, 2: 166-172.
- [9] 马克·波斯特. 第二媒介时代. 范静哗译. 南京: 南京大学出版社, 2001: 83.
- [10] 曾繁亭. 网络写手论. 北京: 中国社会科学出版社, 2011: 150; 12; 74.
- [11] 张抗抗. 有感网络文学. 作家, 2000, 5: 10-11.
- [12] 谭志敏. 网络文化与伦理概论. 重庆: 重庆大学出版社, 2015: 45.
- [13] 陆杨. 后现代文化景观. 北京: 新星出版社, 2014: 61.
- [14] 马克·波斯特. 互联网怎么了? 易容译. 郑州: 河南大学出版社, 2010: 72; 96.
- [15] 崔红楠. 穿过我的网络你的手. 南方文坛, 2001, 3: 48-49.
- [16] 黎杨全. 数字媒介与文学批评的转型. 上海三联书店, 2013: 79; 82.

- [17] 齐格蒙·鲍曼. 立法者与阐释者:论现代性、后现代性与知识分子. 洪涛译. 上海:上海人民出版社,2000:5; 183;6.
- [18] 吴海勇.“电影小组”与左翼电影运动. 上海:上海人民出版社,2014:289.
- [19] 陈嘉淦. 影坛二骗——不可容忍的《潜影》. 中国青年报,1982-05-09.
- [20] 李奕明. 娱乐片:文化转型和市场经济的必然产物(上). 电影艺术,1993,5:21-26.
- [21] 邵牧君. 在娱乐中获得审美享受. 文艺报,1986-02-01.
- [22] 饶曙光. 论电影的感性娱乐功能. 西部电影,1987,41:63.
- [23] 饶曙光. 新时期的电影理论批评. 艺术学研究,2010,1:392-419.
- [24] 皮埃尔·布迪厄,华康德. 实践与反思:反思社会学导引. 李猛,李康译. 北京:中央编译出版社,1998:139.
- [25] 皮埃尔·布尔迪厄. 艺术的法则:文学场的生成与结构. 刘晖译. 北京:中央编译出版社,2011:128.
- [26] 章柏青. 电影批评:在反思中前行——中国电影批评30年的演进与嬗变. 当代电影,2008,12:13-18.
- [27] 史可扬. 我们需要什么样的电影批评. 渤海大学学报(哲学社会科学版),2011,5:17-21.
- [28] 周宁. 《让子弹飞》VS《非诚勿扰2》:掏心掏肺与没心没肺较量? 北方新报,2010-12-28.
- [29] 杨志今. 努力推动电影理论评论与创作的共同繁荣. 中国艺术报,2009-06-05.
- [30] 孙绍谊. 电影理论和电影批评:文化转型与知识分子的角色问题. 上海大学学报(社会科学版),2008,3:33-39.

## From Identity Confrontation to Discourse Complicity ——The Influence of Digital Media on the Subject Construction and Discourse Strategy of Film Criticism

Zhou Xu(Sichuan International Studies University)

**Abstract:** Digital media doesn't only provide a new communication environment and writing mode for film criticism, but also brings great changes to the identity construction and speech style of film criticism subject. On the one hand, the anonymous writing in cyberspace endows the public film critics with unprecedented right of speech, which makes the film criticism truly enter the age of the clamor of voices. On the other hand, in order to defend their discourse rights, experts and scholars who once held a high position in the field of film criticism have to give up their status as legislators and start to try the writing of film criticism in the form of digital media. If so, both expert criticism and mass criticism need to re-examine their critical positions and discourse strategies, change from identity confrontation to discourse collusion, so as to satisfy the needs of the survival of digital media.

**Key Words:** digital media; film criticism; the subject of criticism; identity construction; discourse strategies

---

■收稿日期:2018-10-31

■作者单位:周旭,四川外国语大学新闻传播学院;重庆 400031

■责任编辑:刘金波