

建构艺术批评的文化标准

贾磊磊

艺术批评的文化标准,是一种以文化价值观为参照系、以文化的精神取向为基准的艺术评价原则。文化批评的职能并不是完成一般意义上对于艺术作品民族风格的确认,而是通过对于艺术作品叙事情节的读解来指认作品内在的文化意义,并为不同的艺术批评体系建构一种文化的视阈和参照系,以此来判断艺术作品的文化价值,使对文化精神与文化意义的分析贯穿于整个艺术批评的活动之中,进而在艺术批评的话语体系中确立一个文化的分析与评价维度。

在艺术学的学科体系中,艺术史、艺术理论、艺术批评是构成整个艺术学知识大厦的三大支柱。特别是艺术批评,除了其自身对于艺术作品的审度、分析、评判作用之外,它对于艺术理论、艺术史也具有兼容、整合的积极作用,在艺术学科的体系建构中更显示出其不可或缺的重要地位,特别是面对当代中国纷繁复杂的艺术创作现状,艺术批评在整个文化思想的建设中具有不可忽略的重要作用,这是因为艺术批评所面对的阐释与评价对象已经不仅仅是作为审美对象的艺术作品,它还面对着作为文化产业的艺术作品和作为大众传播媒介的艺术作品。所以,建构对艺术作品的文化批评标准,已经成为艺术学的学科体系建设与文化思想建设共同面对的时代使命。

一、文化批评的时代视阈与文化的正确性

根据人类学对于文化的界定,文化研究及文化批评应当关注的领域是在社会生活中具有渗透性的信仰、道德和风俗习惯。从这种意义上看,文化批评更接近于我们通常所说的对于作品的思想分析与社会分析的综合体,只是比思想分析更具现实性,比社会分析更具有普遍意义。文化批评作为一种独特的文化研究方法,它能够延展与深化一系列传统艺术批评的中心议题,比如艺术作品的思想导向与文化心理的认同问题,艺术作品的社会伦理建构与大众精神取向问

阿雷恩·鲍尔德温等:《文化研究导论》(修订版),陶东风等译,高等教育出版社2004年版,第6页。

题,而这些议题“是任何一门学科和方法都不能单独解决的”。如果从艺术批评的方法论层面上讲,文化批评标准的建构与“文化研究”(culture studies)方法的确立具有某种同构性。

雷蒙·威廉斯在对英国工人阶级的文化研究中对“文化”做出了三种定义。首先是“理想的”文化定义,指“就某些绝对或普遍价值而言,文化是人类完善的一种状态或过程”。在这个意义上,文化分析就是对所谓人类永恒价值的发现和描写;其次是文化的“文献式”定义,根据这个定义,文化是知性和想象作品的整体,文化分析是对这些作品思想的研究;再次就是文化的“社会学”定义,在这个意义上,文化是对一种特殊生活方式的描述,这种描述不仅表现艺术中的某些价值和意义,而且也表现社会制度和日常行为中的某些意义和价值。在伯明翰学派的理念中,文化分析即成为“阐明一种特殊生活方式,一种特殊文化隐含或外显的意义和价值”的研究活动。就对于人类社会生活中意义与价值的追述而言,我们力图建立的对于艺术作品的文化批评,与伯明翰学派的文化研究理念有相互重合的部分,不同的只是我们更侧重于对艺术作品文化意义的研究而已。

与强调个性化表述的美学批评不同的是,文化批评所建立的评价准则是基于社会群体共同认可的价值标准。意大利心理学家安东尼奥·梅内盖蒂认为:文化是超越一切法律之上的普遍原则。文化学者伯格和卢克曼都强调过人类关于文化的认同是被社会普遍地建构的,这就是说,“我们是通过我们的社会处境及我们同他人的相互作用来理解我们的世界”。现实的世界是这样,艺术的世界又何尝不是这样呢?所以,艺术批评文化标准的确立,不仅能够对于艺术作品提供一个全方位的分析、评价视阈,而且还能够通过这种评价体系的普遍推广,在艺术界乃至社会公共文化领域确立一种文化价值的心理共识。

对于文化在人类社会中的地位特别关注的丹尼尔·帕特里克曾经说,“对一个社会的成功起决定作用的,是文化,而不是政治”。在相同的意义上我们也可以说,对一部艺术作品的成功起决定作用的并不是政治理念而是文化理念。艺术作品在政治上的正确是很容易达到的一种生产规格,而文化的正确则是一种境界。对于一部艺术作品来说,判断其文化境界的高低并不是像判断其政治意识的对错那样直接,判断其文化意识的对错也不像判断美学意义上的美丑那样可以在感性的层面上直接。所以,确立评价艺术作品在文化上的正确性比确立艺术作品在政治上的正确性更为复杂,也更为困难。许多作品在艺术批评的政治与美学视野内是合理的,而在文化批评的视野内则不尽合理。为此,如果我们不考虑对于艺术作品的文化批评维度,对于艺术的评价体系就可能会出现认知上的盲区,在这个盲区内完全可能蛰伏着颠覆艺术作品思想价值的潜在因素。

二、艺术批评体系的建构与文化的参照系

中国传统的文艺批评理论博大精深,但是并没有为我们提供在全球化历史境遇中分析纷繁、复杂的艺术现象的理论工具。目前在艺术批准领域处于主导地位的人物分析与题材分析的方法也没有把文化问题作为核心命题来对待。在美学研究的视野内,对于艺术作品风格论的评述使批评的目光主要集中在艺术语言的表现方式上;在历史研究的领域中,对于艺术作品时间维度的考察使批评更关注同一题材在不同历史阶段的纵向比较,而对于艺术作品中潜在的文化价值与文化意义的评价,并没有确立起普遍适用的分析模式。

西方的文化批评理论,曾经是当代学术界的一种显学,但是这种文化批评并不是针对 21 世纪中国艺术的现实状况而提出的,更不是针对我们艺术批评体系的结构性缺失来建构的,

阿雷恩·鲍尔德温等:《文化研究导论》(修订版),第 8 页。

塞缪尔·亨廷顿、劳伦斯·哈里森主编《文化的重要作用——价值观如何影响人类进步》,程克雄译,新华出版社 2002 年版,第 3 页。

所以, 尽管提出了具有启示性的分析模式和批评框架, 依然不能真正应对中国艺术创作中呈现的一系列现实问题, 更不能从根本上适应中国文化发展与建设的长远需要。所以, 我们必须建构中国独特的文化批评话语体系, 使我们能够在一个更广泛的文化视野内展开对于艺术作品的批评, 在一般的艺术批评领域之上建立一种属于文化范畴的批评视阈, 进而真正确立起体系化的文化批评标准。

在文化批评理论框架中, 批评活动一般应当包括两个相互关联的主要方面: 其一, 是确立艺术作品的阐释原则——解决对艺术作品文化意义的读解、判断问题; 其二, 是确立艺术作品的评价原则——解决对艺术作品文化价值的分析、评价问题。艺术批评的文化标准的确立并不是要建立一种与美学批评相同的批评学派, 也不是要建立一种与历史批评相近似的评价方法, 而是要在各种不同的艺术批评体系中建构一种文化的参照系, 以此来判断艺术作品的文化价值, 使对文化精神与文化意义的分析贯穿于整个艺术批评的活动之中, 为艺术批评建立一个新的阐释与分析维度, 增加一个新的评价原则。就像理查德·约翰逊指出的那样, “文化研究并不是学科海域中的一个小岛, 它是一股水流, 冲刷着其他学科的海岸, 以生产新的变化着的形构”。我们所强调的艺术批评的文化标准, 是一种以文化价值观为参照系、以文化的精神取向为基准的艺术评价原则。文化批评的职能并不是完成一般意义上对于艺术作品民族风格的确认, 而是通过对于艺术作品叙事情节的读解来指认作品内在的文化意义与文化价值。

具体到电影批评领域, 它与其他艺术批评不尽一致的地方就是它具有很强的文化属性与专业属性。尤其在中国, 电影工业的民族身份和文化价值是不容置疑的客观事实。身处这种境遇中的电影批评, 除了考虑电影批评的艺术自律之外, 不能不考虑到对于整个中国电影产业发展的现状与对大众文化心理的导向作用, 最起码我们不能一味地赞美好莱坞电影而鄙视中国电影, 尤其不能把好莱坞电影的语言形式与其潜在的文化霸权照单全收。这些年来, 我们越来越感觉到中国电影批评不仅在方法论层面工具缺失, 而且更为严重的是, 我们的批评在文化价值观方面的倾斜。好莱坞电影在占据了中国电影市场经济空间的同时, 逐渐演变成为一种电影的观看标准, 左右了观众对电影片种的欣赏趣味, 现在也开始左右电影批评的价值取向。美国电影所刻意渲染的文化价值观也成了我们诸多电影批评的话语参照系。不论从中国电影的产业化发展, 还是从中国电影理论批评的学科建设来说, 这种现状必须改变, 否则, 对中国电影乃至民族文化的长远发展必定会形成隐患。

在经济全球化的历史境遇中, 艺术作品的评价原则越来越受到经济价值的左右, 资本的杠杆不只是改变了艺术作品的市场价值, 也改变了公众对于艺术作品的审美判断。投资的多少、含金量的高低已经成为人们选择艺术作品的一种消费取向。由于中国电影在文化价值观方面越来越表现出多元化的取向, 以至于在对历史的表述中, 出现了一种与国家的历史发展走向相错位的思想倾向, 加上进口影片不断涌进中国电影市场, 更使中国当代的思想领域呈现出纷纭多变的文化态势。尽管我们不能断言几部好莱坞电影就能够改变一个国家的精神取向, 可是这种带有文化霸权的超级电影产品, 把一种符合美国利益的文化价值观灌输到中国观众的心理结构中, 使我们本来就缺少防范的文化心理领域更显得倾斜。所以, 在艺术领域我们亟需建立一种应对当代文化艺术现状的理论批评工具, 在分析、引导中国电影观众消费取向的同时, 解构以美国好莱坞电影为主体的西方商业电影潜在的意识形态图谋, 在国民的心里构筑起必要的文化预警与防范系统, 同时把艺术作品中具有普世价值的人类理想与好莱坞电影中的帝国霸权区分开来, 科学、客观地对待文化交流与贸易过程中可能出现的种种问题。我们应当像对待自然界的万千气象一样, 应对世界不同文化之间的相互碰撞、角逐与冲突, 使中国文化之树在世界文化之林中傲然挺立, 世代常青。

阿雷恩·鲍尔德温等:《文化研究导论》(修订版), 第 43 页。

我们并不是一概否定对西方电影叙事规则与批评方法的借鉴与引用,我们反对的是那种不分高低、不问优劣、不辨是非就将好莱坞电影神圣化、经典化的文化立场。我们不能把好莱坞电影娴熟的技艺、技巧作为电影艺术的金科玉律来膜拜,更不能只是在一个自闭性的概念空间里坐而论道。其实比艺术批评学术空间的萎缩更为致命的是中国电影批评在文化精神上的流失。有些影评对中国电影缺少起码的民族情感和文化认同,对那些满怀热情而创作出来的中国影片冷言冷语,对于在艰辛的物质条件下创作出来的国产影片置若罔闻,而只是用机械的教条来衡量处于市场争锋中的本土电影,甚至鄙视本土电影的民族化创作态度,这种电影批评的文化精神的沦丧,使艺术批评成了一种没有灵魂归属、没有情感导向、没有文化根基的精神自慰。它不仅加大了电影理论与艺术创作领域原本就存在的隔阂,而且使电影创作者觉得理论批评界在玩语言游戏、概念拼图,导致了在电影创作第一线的创作者对理论批评界的不信任。

现在,电影批评界对现实的具体创作现象的关注并没有转化成相应学术话语体系,电影批评的学术空间不仅受到来自市场化的外部环境的挤压,也受到来自于内部趋时化的学术风气的影响。不要说我们的电影批评始终没有形成文学批评那样体系化、风格化的批评范式,就是对一部影片的语义阐释也经常处于相互矛盾的状态,这些现象都意味着在艺术批评的领域仅仅强调以相对主义为理论基础的美学批评并不能完成艺术批评的文化使命。

三、文化批评标准的确立与文化核心价值观

我们确立艺术批评的文化标准,就是要把文化的核心价值观作为“关键词汇”在艺术批评领域进行推广。所谓文化的核心价值观就是指“在一种文化体系中处于主导地位、起支配作用的基本理念。它是衡量与判断事物的终极文化标准。这其中包括历史(是非)观、道德(善恶)观、社会(正邪)观、伦理(荣辱)观、审美(美丑)观等”。这种价值观的基本准则不论在现实生活领域还是在艺术创作领域都同样适用。

文化批评的评价原则是建立在对于艺术作品阐释原则的基础上的,在特定意义上讲,它是把那些被传统的批评方法所忽略的部分呈现出来的一种努力,是对于艺术作品文化意义的一种生产性读解。就像去“询问一种服装样式、一套举止规范、一种行为规则、一个信仰系统、一种建筑样式的含义”一样,然后再对这种意义进行评价。

在传统美学批评的视野内,人物的性格塑造是艺术创作的核心,人物的性格逻辑是支撑整个作品叙事框架最重要的根基,人物性格的合理性是衡量艺术作品的主要指标。站在这样的立场上,《集结号》里“谷子地”的性格塑造可以说无可挑剔,而在文化批评的视野内,人物的性格逻辑建构必须要考虑到影片的文化指向,这就是说,人物性格的合理性并不能取代艺术作品在文化上的合理性,我们批评的视线不能停留在人物的性格分析层面上。再回到《集结号》这部影片,作者不论怎样表现“谷子地”率真乃至鲁莽的个性、不论怎样表现解放军战士勇猛的精神,都不能推演出他可以在战场上允许自己的战士去枪杀俘虏。特别是在这样一部具有人道主义情怀的影片中更不应当出现开枪击毙俘虏的情景,就像苏联影片《这里的黎明静悄悄》里面不应当有苏军女战士用高射机枪打死跳伞的德国飞行员的情景一样,《集结号》也不应当有在停火之后还逼着敌人军官拿起手枪然后又把他打死的情节。这种情节设置其实已经伤到了整部影片所要表达的核心内容。如果我们仅仅从美学、从历史的角度来审视这些影片,可能根本就扫描不到这些层面的文化问题,而文化批评的视野在这种意义上恰恰能够弥补传统批评的盲区。

在文化批评的领域内,一部主流艺术作品不能够因为在文学上合乎人物的性格逻辑,就可以任意设计人物的行为动作。在公共文化平台上播出的主流文化作品,必须要考虑到作品的叙

贾磊磊:《中国电影的精神地图——论主流电影与文化核心价值观的传播路径》,载《当代电影》2007年第3期。

阿雷恩·鲍尔德温等:《文化研究导论》(修订版),第6页。

事语境与现实的文化语境之间的互动,我们毕竟处于全球化的文化语境中,在我们的电影中过去曾因出现了“火刑”(《红色娘子军》)而受到别人的诟病,也曾因为出现了儿童杀人、放火《闪闪的红星》而受到责难。尽管我们不能完全认同批评者的意识形态背景,但就文化的核心价值观而言,他们的见解应当引起我们的格外关注。特别是在国际化的电影传播境遇中,在注重艺术作品普世价值的现实要求下,战争电影中表现为为什么杀人与表现怎样杀人同样重要。所以,对于一部主流商业电影,我们不仅仅要考虑它在叙事情节上的合理性、人物性格上的合理性,而且还要考虑到它在文化上的合理性。不能够将影片的情节可信、性格鲜明作为创作的全部要求,我们必须考虑到在作品中所传递的是什么样的文化理念,体现的是什么样的文化价值观,而这些都有赖于文化批评标准的确立才能得到普遍的关注。

我们的主流商业电影,近年来经济的指数不断攀升,文化的指数也开始提高。影片《天下无贼》刘德华扮演的王薄与刘若英扮演的王利开始是一对不择手段的盗贼,他们之所以从唯利是图的窃贼逐渐转变成成为改邪归正的人物,文化的力量起着至关重要的作用:影片中傻根儿所代表的道德因素、王利怀孕后所代表的人性因素以及塔尔寺所象征的宗教因素共同构成了叙事情节中的逆转力量。傻根儿对人类世界的纯真想象,王利对母性的信守,王薄对爱情的承诺,最终使他们与警察所代表的国家形象一起共同建构了叙事体系中的主流文化价值观。尽管银幕外的世界根本就不会因为人们单纯的善良意愿而彻底改变,可是“天下无贼”这样一个中国人自古以来梦寐以求的道德理想,在新世纪的中国银幕上作为一种大众化的娱乐形式被呈现出来的时候,就使一种人文主义的深切情怀贯穿在每秒 24 格的影像体系中,这种建立在人文情怀基础上的文化核心价值观正是中国文化的精髓所在。

正像我们不愿意看到电影中的中国古代历史是一个只有欺诈、只有阴谋、只有杀戮的阴暗历史一样,我们也不愿意看到电影里的中国当代社会是一种没有道德、没有正义、没有人性的黑暗现实。这并不是因为我们反对对于历史与现实的负面现象进行批判乃至揭示,而是因为我们不愿意看到在电影艺术中将历史与现实的批判,演变成一种失去了希望的绝望呻吟,蜕化为一种放弃了理想的低沉叹息。我们期望看到的电影中的批判,是一种建立在人道精神与理想原则之上的文化批判,是一种面对历史必然趋势不断追溯的深刻反思。这种批判的目的不是为了使观众在阴云笼罩的银幕下对现实感到绝望,对理想感到幻灭,对人生感到空虚,而是为了让他们为消除阳光下的阴影而振奋、为铲除前行中的羁绊而感到欢欣。

不论是作为一种面向世界的文化产业,还是一种面对中国大众的艺术形式,我们都不应当把我们的电影从文化的核心价值体系中分割出来。《满城尽带黄金甲》把最终的杀戮结局放在菊花节(重阳节)上演,中国的传统的尊老敬老的节日变成了一场凶险恐怖的杀人噩梦。如同蝼蚁般被残杀的士兵与被践踏的万顷菊花使人们看不到任何人性的光芒,与这场血腥的杀戮同时展开的是暴戾乖张的父亲像抽打一具僵尸那样地抽打着自己的孩子,直到把他打得瘫死在地上。本来就被西方人难以接受的中药,在影片的叙事情节中逐渐演绎成杀人毒药的代名词。影片结尾周杰伦扮演的王子善无善报、自杀身亡,周润发扮演的国王恶无恶报、继续在挥斥天下。我们否认中国的历史确实有暗无天日的黑色年代,可是,为什么我们的主流商业电影总是在喻示这样黑暗的历史走向,而好莱坞的商业电影却总是把西方的历史表现成正义永远战胜邪恶的光明图景呢?电影这种被李安看作是“街头智慧”的艺术,对大众文化心灵的导向正恰恰应当锁定在“善恶有报”这样一种基本的道德框架内。也许,我们的导演会觉得那样做庸俗、肤浅,没有创意,但是,千篇一律的悲惨结局难道同样不也是一种俗套、一种迂腐吗?况且,在电影产业化的境遇中,一种能够满足观众心理想象的结局,一种能够为观众带来享受的电影,为什么不能受到更多的肯定和鼓励呢?我们不能把人类所有美好的梦想都留给好莱坞,而把那些苦涩的、沉重的电影偏偏留给我们自己!

我们不是在社会政治层面上整合所谓的普世价值,而是在文化的意义上确认人类普世价值观。我们诸多的主流电影往往把是非、善恶的界线置放在家庭内部,用家庭内部二元对立的剧作

结构来区分叙事体中的人物关系。这种划界的结果是：要么在家庭里做一个好父亲、好丈夫、好妻子、好儿女，要么在单位做一个好干部。两者不可兼得。好干部的代价是不能在家里做好父亲、好丈夫、好妻子、好儿女；而要做一个好父亲、好丈夫、好妻子、好儿女的前提就是要与自己的家人划清界线。这样就把人的亲情伦理与社会责任在实质上完全对立起来，使国家的利益、社会的责任与亲情伦理、人道精神对立起来。在这种创作思想的主导下，我们的许多主流艺术作品出现了一种“善无善报”的叙事逻辑。在电影的消费市场上这种相互排斥的两难选择，只会令观众产生敬畏的心理，而根本不会使他们产生认同乃至模仿的欲望，而一种不能让观众从内心认同的主流电影，也就失去了对于大众心理的校正与导向功能。

如今，电影作为一种现代传播媒介，已经“不再从政治的角度去对待观众，即不把他们当作国家社会群体的公民，而是把他们当作经济实体，当作消费市场的组成部分”来对待。应当说，对于那些普通的观众而言，他们更需要提供、更乐于接受的是一种具有梦幻逻辑的感情故事，并且从中得到想象的快感。当电影中某些内容与他们的期待视野相对立的时候，电影观众就可能会产生某种逆反心理，以至于使这种影片失去那些期望在电影中得到想象满足的观众，进而在某种意义上自我限制了电影的市场空间与文化空间。

四、文化批评的表述维度与历史、文化的阐释权

文化批评并不是从一般的艺术创作意义上来判断一部作品，它的批评视野不会仅仅停留在对于艺术表述形态的层面，对于文化批评来说，谁来讲述一个故事、如何讲述一个故事与讲述一个什么样的故事同样重要。因为文化批评探讨的不是作品的美学风格问题，也不是艺术创作的技巧问题，更不是艺术的商业价值问题，文化批评的核心地带是历史、文化意义的阐释权与话语权问题。

在现代文化理论的视域内，国家的历史是一种被建构的话语体系。在某种意义上说，这种历史表述的话语权首先应当属于这个国家的历史学家、哲学家、艺术家、当然还有政治家。因为只有在这片土地上生活、成长的人，才能够从他们呼吸中真正地体验到弥漫在这个国家天地中的空气的味道，才能够从他们脚踏的土壤上感受到这个国家国土的质地，也只有他们才能够从风霜雪雨中领悟出这个国家气候的类型。所以，他们对这里发生的一切最具有发言权。从这种意义上讲，当代的中国艺术家，通过艺术作品不仅应当表述个人的审美趣味，而且还应当行使对国家历史与民族命运的阐释权，通过艺术作品建构一个与历史的客观事实相互映现的形象的中国历史。特别是对于中国所发生的一系列重大历史事件，我们应当有自己的声音。美国国家人文基金会现在正在实施一项名为“图画中的美国”的巡回文化展览活动，他们利用视觉艺术把美国有史以来的标志性事件逐一地表现出来，然后在全国各地巡展，以此来加强公众对于美国历史的集体认同。中国过去拍摄的重大历史题材的影片——就像苏联拍摄的一系列反抗法西斯战争影片一样，在强化大众对于国家的历史认同和民族情感记忆方面起到了重要的作用。这些影片不仅把历史的真实进程在影像的层面上进行了再现，而且通过影片的叙事逻辑使历史的正义性与公正性深入人心：法西斯即便拥有强大的军事力量，但是他们背逆历史而动的侵略行径最终必将使它们走向灭亡。这种历史正义感的建构恰恰是大众传播媒体基本的文化职能，因为“一个民族国家的公共服务行业，就是一个民族文化的认同中心”。

在世界电影的历史格局中，各国电影在搭建相互理解的文化桥梁的同时，也在建构对于本民族历史的文化阐释权。伊朗的《小鞋子》、越南的《青木瓜的滋味》、韩国的《春去春又来》、泰国的《小战象》，不只是在确立电影的一种民族艺术风格，他们确立的还有对于本民族的历史发展与现实生活进行表述与阐释的文化立场，这其实比影片所确立的艺术风格更为重要。我们的一

些以中国历史重大事件为表现题材的影片中,普遍地采用了“他者”的视点来表现我们自己的历史,处于叙事中心位置的是一位来自异域的“他者”的目光,尽管这个“他者”是被我们虚构的,但是当一部接一部的类似的影片不断呈现在我们的视野中时,我们就不得不考虑,是不是我们的叙事态度出现了偏差?是不是我们的叙述立场产生了位移?是不是我们对本民族历史的阐释权正在不断地被我们自己边缘化?在单纯的电影艺术的表现层面上看,由于引入了一个外来的叙述视点,使这些影片的故事表现得与传统的叙事形态有所不同,创作的视野变得更加多元化、叙事心理空间也更加开阔。但是,在我们连续不断地把外来文化视点切入到我们对重大历史事件的表述体系当中,“他者”的形象在影片中充当一个对中国历史的叙事者与阐释者的作用,虽然在制作体制的层面上,我们拥有这些影片的出品权、商业版权,但是当观众的视线不断地通过“他者”文化的目光接受一个历史事实的时候,我们多少都会失去某些对这段历史的文化阐释权,特别是火烧圆明园、鸦片战争、南京大屠杀这些中国历史上的重大事件,作为这种历史惨剧的受害者,我们最有权力表现这些中华民族所遭受的巨大伤害,用大众传播媒介向世界、向历史控诉殖民主义、法西斯主义的野蛮暴行,这既是历史赋予我们中华儿女的天职,也是我们不可推卸的文化责任,如果我们的电影不能够从一个自身的叙事视点来描述、解释我们自己的历史,不能够把我们自己的历史用我们的方式陈述给未来,那么我们的就等于放弃了对于自己民族、国家历史的话语权。

不知道从何时开始,好像只有我们的电影为他人伸张正义胸怀才够宽广,只有为他人鸣不平境界才够高远。世界上怎么会有这样的文化逻辑呢?在我们替别人的野蛮屠杀而忏悔、为他者的战争罪孽而反省的时候,他们却依然在为自己的劣迹和罪孽辩解。在这里我们特别赞成赛义德的文化立场。作为一位学贯东西的文化学者,他长期以来一直坚持:批评家的基本立场是提出反对意见。正如他在《世界、文本和批评家》一书的导言中所说:“有一个词,我始终与批评一起使用,不是修正而是强调”,这个词就是反对。”赛义德把知识分子定义为向权力讲真话的人。并且强调他们的主要目标“不是表达一时的时尚,而是表达真正的思想和价值”。对于那些缺乏思想价值、抑或是思想价值取向不正确的作品——不论它是虚构的艺术作品还是非虚构的文化产品,都应当提出反对的见解。固然,批评与反对并不是我们的终极目的,但是,如果连勇于批评的立场都不能敬守,批评也就已经失去了它存在的本义。

建构艺术批评的文化标准,不是靠法律法令,也不是靠行政命令,而是靠艺术批评者自我的躬身践行,靠在艺术批评领域形成大家共同敬守的文化信念与文化知识,惟此才能使文化的精神注入到艺术批评的具体活动之中,进而完成艺术学的体系建设与文化思想建设的双重使命。

(作者单位 中国艺术研究院文化发展战略研究中心)

责任编辑 宋蒙