

人民日报学术文库



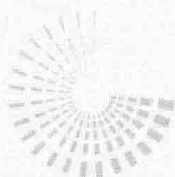
何志钧
秦凤珍◎主编

数字化语境中新世纪 文艺审美现象解析

ShuZiHua YuJing Zhong XinShiJi WenYi
ShenMei XianXiang JieXi

人民日报出版社

人民日报学术文库



数字化语境中新世纪 文艺审美现象解析

顾问：金惠敏

主编：何志钧 秦凤珍



g Zhong'ing XinShiji WenYi
ShenMeiMei XianXiang JieXi

人民日报出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

数字化语境中新世纪文艺审美现象解析 / 何志钧,
秦凤珍主编. —北京: 人民日报出版社, 2015. 6
ISBN 978-7-5115-3246-6

I. ①数… II. ①何…②秦… III. ①文艺美学—文
集 IV. ①I01-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 122465 号

书 名: 数字化语境中新世纪文艺审美现象解析
主 编: 何志钧 秦凤珍

出 版 人: 董 伟
责任编辑: 马苏娜 王 怡
封面设计: 中联学林

出版发行: 人民日报出版社

社 址: 北京金台西路 2 号

邮政编码: 100733

发行热线: (010) 65369527 65369846 65369509 65369510

邮购热线: (010) 65369530 65363527

编辑热线: (010) 65363532

网 址: [www. peopledaily. press. com](http://www.peopledaily.press.com)

经 销: 新华书店

印 刷: 北京天正元印务有限公司

开 本: 710mm × 1000mm 1/16

字 数: 294 千字

印 张: 18

印 次: 2015 年 7 月第 1 版 2015 年 7 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5115-3246-6

定 价: 54.00 元

国家社会科学基金一般项目“数字化语境中新世纪
以来的文艺审美实践研究”（项目批准号：13BZW027）

阶段性成果

教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“文学
艺术与现代传媒的关系研究”（项目批准号：
13JJD750010）阶段性成果

目 录

CONTENTS

数字化时代文艺的多维审视 1

数字化媒介与文艺交流性 3

数字时代的数字拍摄

——试析微电影生产工具的多样化 9

2013 年度中国电影产业评估 18

数字传媒时代呼唤语文课程内容的变化 31

语文教育中数字媒介意识的缺位

——2011 版语文课程标准修订版透视与反思 37

数字化语境与新世纪文艺审美形态 43

权力反抗和知识修炼：论网络玄幻小说中的“修真” 45

狭义架空历史小说透视 54

网络三国类小说的审美趣味研究 67

电视剧对白与电影对白之比较

——以新世纪的影视剧为例 76

检视新世纪以来的中国教育题材电影 84

数字化语境中的新世纪家庭伦理剧 90

遭遇数字化语境的新世纪诗歌 97

英雄不问出处 高手散布民间

——审视新世纪“草根”文艺 105

数字化语境与文艺审美的传播、接受效应	117
快感与焦虑：数字化语境中《白毛女》的传播效应	119
进击的“粉丝”	
——以《小时代》为例浅探“粉丝电影”热映原因	130
网络流行语体的生成与传播探因	142
移动互联时代的手机审美	152
知识社会学视野中的新世纪泛文艺	161
大众消费文化与微电影女性形象之建构	
——2014 年中国大陆微电影创作内容探析	163
网络时代的“酒神冲动”	
——从“老湿歪批”看网络草根评论的狂欢特性及存在的问题	173
微博：文艺生产、传播与消费的新场域	191
西方文化资本与后殖民渗透在中国	
——以好莱坞大片、娱乐选秀节目等为例	201
“微时代”微文化的“文化政治”阐释	214
数字化语境与文论美学重构	229
数字文本和数字屏幕：数字传媒视域中的文本理论	231
数字化平台上的当代审美	246
图像学视域下网络游戏的表意问题研究	252
歌舞电影与肖像照片中的敢曝美学	263
审美先在机制与文艺的市民神话	275
后 记	281

01

数字化时代文艺的多
维审视

数字化媒介与文艺交流性

任 真

内容提要：数字化媒介的崛起与当代文艺交流性的凸显是同时发生的，前者刺激并帮助了后者的革新。由于当代文艺的感知方式日渐被意义和观念所中介，以至于传统美学那种从诉诸审美表象的类认知与建构主体，逐渐失去了其应用领域。在数字媒介的协助下，当代文艺的发布和接受都演变成了一种主体间的主体性相互碰撞、相互交流，而这种交流与碰撞暗示了一种新的主体关系，并非传统的社会学能够涵盖。

关键词：数字化媒介；文艺；交流性；主体性

数字化的现代文艺所呈现的特点涉及两个方面，一是量的方面，一是质的方面。从量的方面来说，数字平台为现代文艺带来了无限可复制的可能性，同时也能超越时空的限制自由地进入到不同观众的视野。这种被斯科特·拉什称之为“拔根”的方式，将艺术品从其产生的“此时此地”中撬了出来，放逐至荒蛮杂乱的网络讯息世界中，无法复原，无法景仰，也无法通过作者的“此时此地”性的审美体验带我们飞离这俗世的日常生活。它比本雅明所慨叹的机械复制技术更加便捷、更加不需依赖专业技术，也更加系统化地摧毁了主体追寻“光晕”的可能。在此，“光晕”毋宁说是一种信仰，它相信，我们的文艺能够获得在这个世界上的合法性，是由于上帝或者存在本身赋予了它们以灵感，“光晕”就是这种神性的不可见的显现。这样的“光晕”不仅集合了人的智慧，还暗示了天、地、神的内容，这种含有“光晕”的艺术品是我们人类生存的保障和向导，为未来提供原则和方向。我们应该做的是小心翼翼地让它呈现，或者

至少应该向它“敞开”。这样来看，互联网的数字进程就成了一场无法复原的灾难：重要的不是我们大量占有了那些没有灵魂或光晕的文艺形式，而是我们彻底失去了指引人类未来的神圣方向。

从质的方面来说，我们对艺术品的感知方式已经发生了极大变化，无论是图像的还是声音的，都被意义中介了。并且，这种意义并非如启蒙现代性文化所期待的那样，是观众在观看之后，在自我和对象之间建立的一种双向建构关系，而是诉诸社会意义系统的识别。按照罗兰·巴特在《显义与晦义》中的说法，是一种“图像修辞学”，在一幅图像里，由于文化传统与受教育程度的不同，同一对象的解读可能包含了四、五层符号系统，其间既有原物品的、原物品的自然属性意义的层面，也有广告的，甚至艺术史的层面^①。现代的读者和观众在观览一件文艺作品时，被有意识地导向作品之外的意义系统，如社会主题、生存反思、人与他人或自然的关系等等，从而减少了对感性直观的依赖。那么，是否就可以得出结论说，我们正在转向一种新的感官认知形式，即知觉加概念的“赛博知觉”^②？

现代文艺看似背离了传统审美的审美表象基础，转向了观念，并且在依赖观念与拒绝观念之间徘徊。一方面，现代文艺以观念为中介进行表达，一方面又单方面地切断意义建构的渠道，强调感知本身。然而从宏观的过程来看，现代文艺所延续的仍然是康德意义上的审美合目的性功能：无论是对各种意义和观念的重新组合，还是断然拒绝，都以改变参与文艺活动的人的主体性为目标。

从另一方面说，现代文艺将审美表象与观念直接混合在一起，摆脱了单纯审美表象的合目的性，也会出现一些问题，如表象与观念之间并不一定会按照普遍理性理解的那样直接合一，而是可能会产生间隙。举例来说，当我们观看杜尚的作品时，无论是装置性的还是涂改式的，都具有杜尚本人特殊的认识论背景和世界观倾向，按照罗兰·巴特所说，这样的符号里的修辞学含义，是无法被完全解读出来的，并且还会受到观众接受美学式的改造。如果按照传统的审美表象决定论来说，就无所谓观众在审美表象上产生的合目的性是否与艺术家的观念倾向性吻合的问题。可是由于现代文艺提供的是审美表象与观念双重

① [法] 巴特：《显义与晦义》，怀宇译，百花文艺出版社，2005年，第22~26页。

② [英] 罗伊·阿斯科特：《未来就是现在》，周凌、任爱凡译，金城出版社，2012年，第85页。

体，因此，观众的双重认同就显得异常困难。自此基础上发展出来的，不是对艺术家本意的还原和解读，而是从接受者角度、根据接受者自身的生存境遇所进行的再创造。

按照康德的认识论，我们的知性认识是建立在对感性表象（审美表象）的把握基础上的，即便是按照胡塞尔的本质直观，所获取的也是完整性的、非构成性的观念，这些观念是逻辑认识展开的根基。然而在现代文艺的观念交流中，我们看到这些认识论观念形成的根基破碎了，更多地变成一种符号的拼凑状态，并相应地被给予了某种感性表象（审美表象）。因此，可以说，现代文艺所进行的更多的是一种观念的碰撞和流通，而非类认识的审美建构。换言之，现代文艺假定了人的主体性建构已经完成，从而诉诸一种从观念到理念的碰撞。这对于还处于不完善主体状态的个体来说，是异常危险的事，因为他们很有可能会依据这些用于观念交流而非主体审美建构的文艺所提供的审美表象，来建构自己的主体世界。依然以杜尚为例，他的作品对绝大多数不知理性为何物的人来说，只能从日常经验角度去理解，而对他所改造的物品，无论是小便器还是蒙娜丽莎，日常经验所能提供的都是一种使用的、利益性的观念（对蒙娜丽莎这样的名画来说，更多人只能理解它是有价值的，甚至更多的是商业价值），以这样的日常价值观去看待杜尚的作品，一般人不会要求去联系什么是博物馆、什么是艺术展出这样的更具综合性的反思问题，他们唯一能做的是将杜尚、小便器或者涂改了的名画，与新的艺术价值系统甚至是商业系统黏合在一起，形成一种新的符号观念。但这是一种经过训练的被动接受的符号观念，主体实际上并非出于认识论方式对他所看到的作品进行统合，进而改变主体自身，它归根结底不是审美性的，而是社会价值观或者社会价值观的符码系统的顺化结果。

不过，如果我们将现代文艺从传统的类认识框架中解放出来，赋予其主体间观念交流的意义，那么，数字媒体无疑是一个理想的平台。就观念与观念的载体来说，文艺承载了相对完整的主体性，而互联网的展示平台则提供了更加倾向于、甚至是有利于接受者的交往通路。相对于传统文艺的博物馆展示所推崇的是艺术家的决定意义，数字化媒介的终端一方，更多的是接受者的自我空间与自我熟知感。这样一来，文艺的展示更多表达为观念以及观念背后的主体间的冲突，而非某一方占主导的观念性展示或灌输。需要指出的是，文艺所交流的也不仅仅是作为散点的观念，而是依赖不同层级符号统合的话语系统，也就是说，通过文艺的

欣赏与接受所产生的不仅仅是主体之下观念的交锋与冲突，更是产生出符号系统的主体本身。

从量的方面说，数字化平台为文艺交流带来了如下几个变化：首先是传送数量的剧增。大量的文艺作品通过数字平台得以展示，其意义不仅仅在于提供给观众更多的选择，更在于摧毁了古典理性主义所设想的主体渐进的启蒙过程。从最低端的庸俗娱乐到最高端的人类悲剧意识，被毫无差别地同时呈现于观众之前，这种“平面化”所催生的不是什么民主和平等或自由，而是处于启蒙初期主体的不知所措。对于还没有完全独立的理性主体来说，这种自由只能是他者话语系统的自由，以及对自己精神世界的暴力干涉。另一方面，这种数量的巨大性也带了一个截然相反的问题，当面对纷纭呈现的流派及其大量作品时，观众往往来不及消化，更不用说进入深度的对话系统，于是就选择以一种更简单便捷的操作方式去对待，此时，文艺的交流性减弱甚至消失，变成了接受者的自说自话与自我理解。可以说，数字化平台的自由是一种原生的荒蛮状态，其带给文艺交流的是个体主体成长与走出自我的双重机遇。但艺术不同于其他讯息，它无法被规范化、等级化、社会化，因此，数字平台上的文艺交流面临更多的挑战与问题。

其次，现代传送终端的个人化趋势日趋明显。日渐私人化的文艺接受与欣赏，以观众私人的尺度决定欣赏的时空，决定了作为文艺作品所带给观众的视觉冲击感、震惊感受到一定的抑制，那种依靠环境、尺度等外在因素对观众造成冲击的文艺形式无法冲破电子终端的屏障，最终减缓了对观众主体的作用力。

再次，从交流角度说，互联网不仅是发布和宣传的平台，更重要的是它提供了讨论与协助理解的渠道，包括各种超链接所通向的对各层符码体系的知识性补充，例如通过搜索引擎以及网络百科，观众很容易了解作家的类似风格、理念出处等，这是传统展示媒介所无法替代的。这对于诉诸观念的文艺交流来说，无疑是便利的。另外还有被讨论过无数次的网络对话、留言等形式，表达的仍然是互动。不过，在这里要提出的是另一点：在互联网上，文字变成了一种强制性的媒介，它将观众的审美感受强行转化为理念和价值观的陈述，变为一种观点和思想，除此之外，我们无法在网络平台上进行意见的交流。在互联网里，一切与文字和思维不相干的感觉形式被淡化甚至消失了，观众甚至在产生自己的审美感受之前，就已经受到定型观点的影响了。

数字化媒介虽然从技术上看是一个数字技术为基础的平台,但从人文角度看,则是一个以文字为基础的话语平台,虽然它所进行的是数字复制,但它交流的却是人的观念,以及这些成系统的观念所表达的主体性,这种主体性并非启蒙时期所期待的那种普遍主体,而是有其特定时代地域、社会文化背景的特殊个体性主体,因此才会有主体间的碰撞和交流。

因此,当我们谈论所谓的“赛博知觉”时,我们所期待的仍然是数字化媒介带给我们的一种新型认知体验,一种以技术为基础的,扩展了我们感官先天时空限制之后带来的认识转变。阿斯科特将赛博知觉与从前的巫术相提并论,但他只注意到了萨满仪式的超知觉追求,而没有能力探讨超知觉所指向的人类深层心理能力的开启。赛博空间仅仅依赖技术,确实能够为我们提供更广阔的时空体验,但我们体验的方式仍然是传统的意识领域,包括传统的知觉形式和经验方式,甚至传统的价值观系统。

伯瑞奥德在《关系美学》中不无含混地以一种与传统文艺理论暧昧不清的方式谈论了文艺作品的交流,不过,他敏感地察觉到了当代文艺作品交流性质的特性,这是与传统艺术作品解读诉诸神圣性完全不同的东西:“例如,安迪·沃霍尔的作品《玛丽莲》的意义,无关乎通俗的玛丽莲·梦露影像中的头像意义,而是出自于艺术家所受用的工业生产流程,一种支配着所有选取主题的机械式冷漠。这种艺术创作的‘穿透度’当然对立于想在艺术中找回探寻宗教之方法的神圣与意识形态。”^①但在对这种现象的解释上,他却以资本为界限,将文艺作品的意义呈现与交流分割为不相关的两个领域,分别标以交换价值和使用价值,实际上是暗含了以社会学方式来解决文艺问题的倾向。

毋庸置疑,人与人的交流并非是单一的感性或理性的结果,而是多种感知能力、理性能力的综合。在传统的艺术审美中,我们的理性方面被抑制了,是因为我们的目的在于借助文艺作品进行审美判断,并通过这种判断完成自我与世界的整合,换言之,这种审美并非人与人的交流,而是自我的确立。在现代文艺中,文艺的功能开始转变,从表达和审美判断转向了交流,这种情况随着电子媒介的介入有增无减。当艺术品被浓缩为一个二维的视觉图像,可大可小,而且还受到观看者接收条件的限制时,我们很难想象,这样的视觉压缩会不影

① [法] 尼古拉斯·伯瑞奥德:《关系美学》,黄建宏译,金城出版社,2013年,第48页。

响审美判断的效果。换言之，从视觉尺寸到信息更替，数字化媒介都倾向于让观众从观念去接受艺术品所体现出来的抽象观念以及观念所组成的符号话语系统背后的主体性。而所产生的新型的主体间碰撞关系，并不符合我们对普遍主体的想象，相反，这些主体由于其特殊性存在内涵，才会有交流的意义。

（作者单位：四川大学文学与新闻学院）

数字时代的数字拍摄

——试析微电影生产工具的多样化

孙 婧

内容提要：数字技术在电影制作领域的广泛应用对当代电影艺术的形式和观念都产生了深刻影响。DV、手机、单反相机等数字拍摄工具的问世不仅降低了微电影的制作成本，也带来了电影拍摄工具、技术的重大变革，为民间话语表达提供了重要的基础条件。微电影也逐渐超越了最初草根阶层的爱好或娱乐的层面，专业化进程日新月异。数字拍摄所具有的无限创作空间、自由、潜力打破了电影领域的贵族化传统，使民间影像生产力全面释放。

关键词：微电影；数字时代；数字拍摄；民间话语

在世界电影史上，电影一直处于大银幕与胶片的时代，电影通常是由单一类型的拍摄工具——胶片摄影机拍摄完成。令人惊讶的是，随着多媒体技术的发展，越来越多样的拍摄工具被应用到电影的制作中来，2000年以后，各类数字摄影机相继问世并迅速在世界范围内得到推广和应用，中小成本电影的拍摄加快了电影工业由胶片技术生产向数字技术生产转换更新的进程。随着电影开始以小屏幕流媒体的方式传播，不仅传统电影业被激活了，而且反抗陈规束缚的电影工作者有了更多争取艺术表达自由的实践可能。

微电影是门独立的艺术，其生产工具的独特性为生产方式的重大变革提供了契机。目前，传统的数字摄影机仍然被沿用于微电影的拍摄制作中，但在新媒体时代，DV 摄像机等的重要性与日俱增，除了沿用传统电影使用的低成本的小型摄影机，原是面向家庭使用的 DV、单反相机、手机等等也

加入到拍摄的阵营，国内微电影制作者的生产工具已经远远超越了传统单一化的生产工具，日趋多元化。而这种工具的多元又开创了制作模式和形式技巧上的新局面。虽然同时期的国外短片制作依然有耗资巨大的胶片拍摄，例如35毫米胶片拍摄和16毫米胶片拍摄、超16毫米胶片拍摄，但对于资金短缺的国内微电影制作者们来说，他们往往更倾向于选择采用高清拍摄、DV拍摄、手机拍摄、BETA等拍摄手段，这使拍摄工具的种类大大增加，客观上也促成了微电影的创新和多样化。就其拍摄手段本身而言，它们也不仅仅是记录影像的介质，高清拍摄、DV拍摄、手机拍摄、BETA等恰恰适应了小屏幕播放的形态，和传统胶片相比创造了意义表达的新可能。

一、DV

随着影像技术的进步，更为小型便携的DV数码摄影机诞生。最初DV被用来作为记录生活片段的手段，例如拍摄家庭日常影像，如朋友聚会、家庭活动、外出旅行、室外风景等，因为它包含DV格式和数字视频压缩技术格式，因此DV还可以数码信号的方式拍摄更多的动态镜头，统一的视频记录格式也利于影像的后期编辑，这使得DV超越了原有的使用范围，逐渐被应用到专业影像的制作领域中来。与小型数字摄影机相比，DV体积小、重量轻，更易于操作和携带，图像也较为清晰和稳定。DV的普及和广泛使用为大众提供了一个影像表达的空间，也掀起了微电影民间创作的热潮。而随着单反相机摄影功能的不断开发，作为微电影创作初期的影像介质，家庭DV的使用则渐趋减少。

二、单反相机

与DV相比，单反相机在图像芯片和镜头群等方面更具优势，也更接近电影化的摄影效果，在成本、画质、操作性上都为微电影的拍摄注入了新的生机。

2008年佳能推出的全画幅相机5D MarkII就是一款不错的拍摄设备，它得到了影视界专业人士的认可，它所开发的视频拍摄功能完全能够完成一部微电影的拍摄，而市场价也仅在2万多元。在拍摄的过程中它可以采用庞大的配套

镜头组来制造电影感，它不断更新的配套设备如可更换的视频镜头使用户可根据拍摄的需要随时更换各种镜头，除此之外机身所提供的拍摄辅助装备如现场录音，也能够景深、特写、画幅等方面提供支持。另外，在色彩上，如果要增加其丰富性可以借助滤色片，例如UV镜、灰色片等等。可见，单反相机使用潜力巨大，应用起来灵活便捷。虽然单反相机也有一定的缺陷，即虽可自由实现镜头的摇、移，但还不能拍摄大幅度运动的场面。但总体来看，单反相机呈现的影像在色彩、白平衡、对比度上都更能适应新媒体平台微电影播放的需要。

最初，单反相机因具有简单拍录功能，一度成为制作者进行影像练习的工具。而把其作为电影拍摄器材，将这一功能上升到艺术的高度，则是新媒体时代才开始的，由此单反拍录逐渐开创了中国民间特殊的影像制造局面。这方面比较典型的代表作有2010年导演宁浩首次使用EOS 5D Mark II单反相机拍摄的微电影《迷失》，由于大量长焦定焦镜头的使用，这部电影创造了有别于电影长片的独特表现力和感染力。同样沿用EOS 5D Mark II作为拍摄器材的还有“十一度青春系列”之《L.I》《老男孩》。2011年5月，国内首个微电影节“2011网易微电影节”在北京落幕，影片《小心，我爱你》在网友上传的百余部作品中脱颖而出，获得最佳影片奖，这部电影的成功不仅是由于影片有着巧妙的镜头处理和戏剧性的颠覆结局，而且由于它是使用一部单反相机拍摄完成的。



图1 广州大学城公益系列微电影剧照