

诗

没有几个是真正的自然主义者，尽管人们美化了

自然，妖魔化了都市，大家还是扎堆地往城里挤。现代

文明鄙视古之

隐士，说回归

诗与思的交响

是一种生活策略，是一句游戏口号。它的真实含义是只

回不归，或回到自然而终归城市，如此解读方得要领。

廖建国 著

思

诗与思的交响

廖建国
著



图书在版编目(CIP)数据

诗与思的交响/廖建国著. —福州:海峡文艺出版社, 2012. 5

ISBN 978-7-80719-774-4

I. ①诗… II. ①廖… III. ①新闻学—传播学—文集②高等学校—教学研究—文集③散文集—中国—当代④诗集—中国—当代 IV. ①G210—53②G642.0—53③I217.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 086231 号

诗与思的交响

作 者 廖建国

责任编辑 王顿顿

助理编辑 朱墨山

出版发行 海峡出版发行集团
海峡文艺出版社

经 销 福建新华发行(集团)有限责任公司

社 址 福州市东水路 76 号 14 层 邮编 350001

网 址 www.hx-read.com

发 行 部 0591—87536797

印 刷 福州万紫千红印刷有限公司 邮编 350015

开 本 787 毫米×1092 毫米 1/16

字 数 350 千字

印 张 16.5

版 次 2012 年 6 月第 1 版

印 次 2012 年 6 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-80719-774-4

定 价 30.00 元

如发现印装质量问题,请寄承印厂调换

目 录

辑一

奇观电影与奇观电视的两种审美视阈	(3)
论广告业在当今社会的危机	(10)
电视声画关系论	
——兼与何国平商榷	(17)
新闻语言呼唤生动	(22)
电视节目报头设置之我见	(26)
新闻专业教材存在的问题及改革呼吁	(30)
“大学语文”——追求个性化的课程	(39)
“大学语文”界定探讨	(44)
高职高专课程更名质疑	(47)
解析实训课	(51)
论“双师型”教师在教学中的地位和作用	(55)
同情心——情感教育的基准线	(60)
论演讲的形式主义现象	(66)
为史诗而牺牲的人物个性	
——评韩天航的中篇小说《母亲和我们》中的女性人物	(71)
小散文——大散文	
——新中国散文嬗变管窥	(76)

辑二

柏杨和他的《中国人史纲》	(87)
史景迁和他的《皇帝与秀才》	(89)
中国史上一个宽和重教的帝王	(92)

从石遵被杀到后赵灭亡说开	(98)
曹操的胸怀气度	(100)
从诛三族到诛九族	(103)
汉文帝的杀人幽默	(105)
曾静的闹剧	(107)
贝卢斯科尼的不时运	(113)
不朽的贬官文化	(115)
析“白天教授,晚上禽兽”	(122)
春节晚会我来说两句	(124)
芙蓉石——我心中的女神	(125)
假如地球继续变暖	(127)
金牌的背后	(129)
酒桌文化	(131)
论死亡及其葬礼	(135)
论想象的大胆	(137)
从孔子的三年守丧说开	(138)
牌桌人生	(141)
消失的榕城市声	(143)
榕城夜思	(145)
“仁者乐山,智者乐水”析	(147)
圣人 君子 小人 恩人	(150)
说退休	(153)
说呼噜	(156)
天王的不自信	(159)
也说回归自然	(161)
又见繁星	(162)
哲学家与悍妻	(163)
不追求正是一种追求	(164)
风	(166)
符咒和处方	(168)
过甚于不及	(170)
糊涂篇	(172)
机场风景线	(175)
插友林斌	(177)

乡村喜筵	(181)
春之祭	(183)
儿子的那个告别礼	(184)
买车记	(185)
那被记忆的岁月	(187)
清明断想	(190)
塔楼守望人	(192)
体悟生死	(194)
我还会再让座的	(196)
我为何写作	(197)
忆母亲	(198)
父爱如山	(202)
又见《红色娘子军》	(204)
装修感怀	(207)
泰山我敢不赞美你	(208)
成都的气质	(210)
东雌西雄	(212)
二进京	(214)
平潭沙雕	(217)
鼓岭柳杉王	(219)
澳门的大三巴	(221)
澳门的赌场	(222)
导游宋傅津先生	(224)
黑色开封	(226)
崂山对话	(228)
在明斯克号航母上	(231)
秋日的金黄	(233)
世博感怀	(235)
田子坊	(237)
我的朝圣之地	(238)
我眼中的台湾与香港	(240)
香港印象	(242)
作客香港	(245)
五凤山上忆二战	(247)

烟雨仙人岩	(249)
在武夷山自然保护区的日子	(251)
太姥奇峰	(255)
太平洋上的中国式意境	
——在台湾垦丁国家公园观太平洋有感	(256)

辑 一

奇观电影与奇观电视的两种审美视阈

电影发展至今已从叙事性向奇观性演进,奇观电影已然构建了稳定的艺术形态从而使电影呈现为基本的二元审美范式。一为叙事,一为奇观。本文所探讨的奇观影视艺术,是在已有的奇观电影的基础上,比照和界定出奇观电视(自然纪录片)的审美视阈,确立“奇观”在该类别的自身特点和定义,防止奇观电影这种特殊意义的文化现象被泛化为普遍性的审美原则。

奇观电影的出现与其说是为满足人们欣赏口味喜新的变化需求,毋宁说是拍摄制作技术长足进步带来的必然结果。W·J·T 米歇尔说:“似乎在清楚不过的是,视像和控制技术的时代,它以前所未有的力量开发了视觉类像和幻象的新形式。”^①正是摄影机、编辑机档次不断升级,电脑特效和 3D 技术的问世,观众在视觉感官上获得了前所未有的体验,造就了视觉的新形式,植生了奇观电影的根本。奇观电影从早期的仅仅为屏幕上几个镜头到后来的完全奇观过程,这一技术性发展轨迹全球一样,没有异数。以中国为例,从《红高粱》、《大红灯笼高高挂》到《英雄》直至最近出品的被称为武侠 3D 版的《阿凡达》——《龙门飞甲》,电影技术已然实现了对艺术的凌越,中国电影的奇观性也从早期以民俗风情展示和对自然景象高度意念化的选择,到现在摄制技术的完胜这样一条的好莱坞式发展路径前行。

技术进步是保证实现奇观性的必要条件,但绝非唯一条件。其深层方面还在于当今社会所面临的文化环境变化,无论是法国社会学家德波所说的景观社会,还是海德格尔视觉时代的来临,正是这个深刻变化的文化背景构建了人们普遍文化观念,反过来又主导着人们去认知和表现这个世界。也就是说,现今人们更加愿意用图像而不是语言来建构各种文化形态,图像的直接、表层的视觉快感解构了语言深度的逻辑关系,视觉文化的霸权地位日益明显。

不论是影视技术进步还是时代文化特征,总之奇观无处不在,无时不在,那么奇观出现在影像类艺术中就更是顺理成章的事,其中纪录片就是奇观在发展中波及的领域。但我们必须谨慎,因为当奇观性挟科技并以时代文化的势头高调渗入这一影像领域时,它是否会如同改变叙事电影一样去改变自然纪录片的本质,奇观电影的审美原则能否套用于奇观电视?

首先须说明的是,在我们所讨论的纪录片中没有包括电影纪录片,其理由为,当下

电影纪录片受到篇幅、时间、播放渠道等诸多因素限制,其生存空间受到极大挤压,观众很少看到电影纪录片,即便作为正式电影(通常为故事片)之前的加映也几乎没有,纪录片似乎已悄然淡出银幕。现今人们所说的纪录片往往是指电视纪录片。尽管还有少部分摄影家仍保留胶片和电影机拍摄爱好,但播出的方式仍是屏幕而非银幕,渠道是电视机而非电影院。基于此,本文所探讨的自然纪录片就是电视这一形式,如此就能针对电视媒体进行有效分析和解读。其次,在纪录片中,我们还要剥离社会和人文类影片。严格讲,这两类影片还保留了叙事电影的全部特点,即时空关系的线性进程,事件结构的相对完整,主题思想的深刻意义。“它所追求的不是娱乐效果和宣传目的,而是力图关照人类的生存处境,探索人类精神、艺术与社会发展等,为人类提供更多样,更宽阔,更自由的生存选择。”^②尽管这类纪录片也不乏奇观的画面,或者存在一定的娱乐成分,但“它是向人们提供高尚情操和美感的严肃娱乐”。^③这就要求纪录片始终坚持主题意义选择,不脱离话语主因模式。这样一来就剩下自然纪录片可供比照。

自然纪录片和奇观电影所能相较的最近点在于两者都富有奇观性,是它们在视听上给了观众前所未见、未闻的声画震撼了我们的视听,从而使人在审美感受上容易将其趋同。但我们不禁要问,奇观电影和奇观电视是否同属于相同类型艺术?如果不是它们的差别又在哪里?接下来笔者将从两者艺术创作原则,文本结构,审美经验和文化意义等四个层面进行论述,比较分析出奇观电影和奇观电视存在的差异,从而为自然纪录片确立自身的定义和审美视阈。

一、艺术原则差异——虚拟与真实

有学者根据镜头内容将奇观电影分为四类,第一种为“动作奇观”,第二种为“身体奇观”第三种称“速度奇观”,第四为“场面奇观”。^④在这几种奇观中,只有“身体奇观”这一类是真实的人体在银幕的反应,其他不论是哪一种奇观都是技术巧妙运用的结果,它们必须借助道具布景、化妆、机关设备、剪辑技巧、特效运用等多种技术手段合成。《卧虎藏龙》中李慕白能像小鸟站在竹梢上与对手潇洒对决,《英雄》里残剑与无名蜻蜓点水似的掠水缠斗,《阿凡达》的主角骑着恐龙翱翔于碧水蓝天。这些画面亦真亦幻,真假难辨,但肯定不是客观事实。这些效果更相似魔术师使用的“移花接木”和“障眼法”,让人观之瞠目结舌又看不出丝毫破绽。因此,奇观电影画面多为虚拟或人为制造出的,它追求的是奇观效果而非生活真实,奇观和真实在奇观电影中呈现为对立形态,影片越是追求奇观性就越要放弃真实;反过来说,越是遵循客观真实原则,越有可能削弱奇观的效果,当然在两者的相互对立中往往是奇观占据主导地位,最终形成对真实的霸权。基于这样的艺术原则,一部奇观电影检验的是导演的视觉想象力和对奇观体验感受的预判力,而不是还原生活的能力,它要求导演敢于去打破生活的原态,将之变异、重塑从而达到震撼视听的效果。

自然纪录片视屏内容却表现了对自然现象和过程绝对真实的纪录,它的奇观完全摒弃人造的画面,在那里永远不会出现像阿凡达那种半人半怪的物种在四处游动。我们可以美国的“探索发现”频道、“国家地理”频道或央视的“人与自然”、“动物世界”专题节目提供最真实最经典的画面为例。不论是卫星遥感拍出的埃塞俄比亚高原洪水一泻千里地扑向南非克鲁格国家公园的景象,还是飞机航拍非洲百万角马迁徙的壮观场面,不论是显微镜镜头下虫蚁被放大的活动细节,还是高速摄影机拍出的飞鸟振翅翱翔镜头,这些人们无法看到的真实纪录只有通过高科技设备才得以实现,是科技进步延长了人类视听器官的能力,再现了自然原貌,展示给观众一个闻所未闻,见所未见的自然世界。这里的真实和奇观不存在形态上对立,也没有一方形成对另一方的霸权,而是相互交融,相互映衬。它在最大程度上表现奇观的同时也最大程度上还原自然的本真,也就是说,越有奇观就越是真实,越是真实也就越有奇观性。在这里,艺术虚构的原则反成为首要排斥的对象,因此它检验的不是导演的视觉想象力和对真实的突破力,而是制作者对所涉及自然领域的专业知识,对先进拍摄制作设备性能的熟练和使用程度以及敢于冒险、甘于寂寞,求真的创作精神。

二、时空结构差异——跳跃与平行

当然奇观电影也有自然景观,甚至导演有时会有主动地去体现自然的奇观性,但不管是作为背景还是主旨,它和纪录片之间仍存在巨大的差别。电影理论家颜纯均在分析中国第五代导演的几部影片后,对其中的自然景观做了这样的界定:“中国电影从来没有这么看重自然环境,也从来没有这么表现自然环境”。但那些被关注的自然环境“是高度选择性的,也是高度意念化的,它被提炼出来描述一种强烈感受到的生存状态”,“是自然环境的人化、人格化”。^⑤这种高度意念化的自然环境使奇观电影中自然画面在行进中呈现出主观性、跳跃式和附庸性特点,完全不同自然纪录片依据严格的时空的线性关系行进。

主观性赋予导演的自由是使之可以无须按照故事的自身环境,历史的真实地点来选取自然之景。以电影《英雄》为例,历史考证其事件的地点发生赵国,相当于今天的山西、河北一带,但张艺谋在场景选择上绝不限于赵国疆域,而是以景观的视觉效果本身来考量,因此他大胆选用了四川的九寨沟、西北的胡杨林、沙漠和雅丹地貌,甚至广西桂林漓江等自然景观,这说明视觉性在场景选取中与历史故事的真实时空无关,或更准确地说,场景的视觉效果比故事历史空间真实性更加重要。这些景观的视觉奇观性和形式美超越了历史的真实而彰显出艺术的真实。跳跃性实际是指电影进行蒙太奇式景色嫁接,最大限度展现出画面的丰富性,从而带来观感的愉悦。张艺谋在解释影片《英雄》的这种景色串换时多次说道“要独特和好看”。的确,西北的胡杨林和沙漠的雅丹地貌给人以粗犷、壮阔的崇高感,而九寨沟、桂林山水则尽显秀美宜人的风格。而画面的附

庸性表明,无论画面有多么吸引眼球,它也不是单纯为表现自然之美,而是用它来衬托“英雄”这个宏大的题目而设计的应景画面,因而是高度人化的,意念化的自然,因而也是主观自然。如果电影是去表现一个小家碧玉的爱情故事,那导演不必如此大费周章来进行这样的空间大移位了。因此,同是表现自然,奇观电影更接近诗歌的美学风格,讲究超脱、跳跃、灵动、情感化的自然景色;而奇观电视则接近散文的美学风格,追求和保留细节美,保留事物真实的特征与情景,保持这些细节相关联的意义尽量不因镜头的转换而切断。而对于文本的结构,前者则类似电视的 MTV,其画面与主题缺乏内在的逻辑关联,大量蒙太奇运用使时空按照主观意愿任意转换而不受内容限制约束。

而自然纪录片的文本结构一般按照线性进行,呈现较平行的时空结构。为了纪录自然现象及其全过程,制作者在拍摄中往往用长镜头进行定位、跟拍。这种被认为是早期电影不成熟的拍摄手法,不仅成为自然纪录片的基本手段,如今就连社会纪录片也大行其道。当然,社会纪录片旧技重拾是为建立新的影视风格,它表达了一些创作者对长期统领影视领域精剪技术的逆反,也体现他们希图用长镜头还社会生活的“原汁原味”,减少人为戏剧性场面的审美新取向。长镜头和不剪辑在这场艺术反动中似乎互为因果,相映成趣。但自然纪录片却不是以这种标新姿态出现,它似乎与生俱来,也从未改变,可以说长镜头是自然纪录片天然本质,因为摄影机纪录的自然现象及其每一进程都可能是观众从未见闻过的,线性时空无疑成为其最适宜的结构,无须其他技术节外生枝。在这方面,自然纪录片甚至表现了比叙事电影更为稳定,也更严格的平行构造,呈现着超稳定状态。探索频道曾制作的非洲肯尼亚平原的猫科动物的生存状况,为介绍一只母猎豹,制作者用了整整一年时间跟拍它在春、夏、秋、冬四季不同的活动区域和生活内容。整部片子基本用长镜头说话,严格按季节的轮转行进,没有蒙太奇对接或时空错位剪辑技巧,只是在剪辑中使用不多的图像慢速处理手法,其用意也在于突出细节过程,强化奇观效果。

三、审美体验差异——多元与单一

与自然纪录片相比,奇观电影还带来了观感体验的多元化。我们或许可以寻找到这样一些表述来对应周宪所言的四种奇观影片类型。比如,看“速度奇观”和“动作奇观”可能就会产生本雅明所说的“子弹击穿胸膛的感觉”;看“场面奇观”使观众即能有“表层的视听快感和深层的幻觉迷醉”^⑥;看“身体奇观”必然应验了穆尔维的满足窥私癖和自恋方面所提供的视觉快感。正如弗洛伊德理论,是自我与本我的对应,“自我是依据现实原则行事,而本我则依据快乐原则行事”。身体奇观就是满足了本我的需求,弗洛伊德所指的本我就是人的“性”的本能,满足本我实际是满足了对性的本能的需求,只是在自我的约束下观众才能够观完电影后理性地回到现实生活。当然这些体验在很多时候是交叉相融于一部奇观电影,所以多样的心理体验也可以在一部电影中得以实现。

这种多样化心理体验似乎隐含了一种“兴奋剂”，它使观众将注意力停留在视觉快感上，忘记了影片的叙事逻辑线条、时空关联和主题等文本意义，而他们似乎更愿意更愿意这样做。正如批评家西蒙·彭尼宣称观众在这种奇观(虚拟)与真实之间“乐颠颠地把精神/肉体的分裂具体化”。^⑦那么当编剧、导演力图将观众引入这种多元的视觉感受时，电影的结构和文本意义便发生了极大的改变。传统电影讲究故事的情节，形成了具有统一性、线性、真实性和封闭性的叙事结构，而“奇观电影切断了叙事的逻辑线条，使情节在其中不过是为了展现一连串奇观事件的借口而已。奇观已成为当代电影的‘主因’。”^⑧奇观电影的结构是断裂的，不求完成的。它解构了传统电影人物性格塑造，主题的深度对语言的依附，成为电影去话语中心一只巨大的推手。它“有意淡化甚至弱化话语因素，强化视觉效果的冲击力”。^⑨拉什就更坚信：“近年来的电影中——尤其是如果我们把奇观的定义扩大到包括有攻击性本能的形象上去的话——‘奇观’不再成为叙事的附庸，即是说，从一个现实主义电影向后现代主义电影的转变中，奇观逐渐地开始支配叙事了”。^⑩拉什所言的“奇观支配叙事”在一些学者看来就是图像对话语的“暴政”。

自然纪录片奇观的观感体验比较单一。通过奇观，观众往往产生出对大自然惊叹、震惊等情绪反应。它不会带给我们身体奇观、动作奇观那样复杂的心理体验。它仅满足的是观众对未知自然的好奇心。但是这种表层的、单一的视觉感受并不影响纪录片作为具有思想意义的视频存在。英国纪录片大师格里尔逊说过：“我们把一切摄自自然素材的影片都归入纪录片范畴，但‘纪录片’这个称谓只应留给高层次的影片使用”。^⑪那如何来看待自然纪录片的高层次意义，也就是其文本意义以及每一部纪录片留给我们的思索？我认为，总体上看，几乎所有自然纪录片首先可以用一个终极性主题来概括——关注和保护环境，这似乎也是一个恒定的主题。由于已然存在这样一个终极目标，制作者每每可以暂时搁置思考，转而专心致志的去纪录和展示大自然奇观性。尽管拍摄者有时看上去像是在猎奇，但他们艰苦卓绝努力客观上已经达到那个崇高目标。席勒曾说：“真正美的东西必须一方面跟自然一致，另一方面跟理想一致。”自然纪录片震撼观众的力量不仅在于画面的视觉效果，更在于拍摄者通过画面暗示了对我们地球家园的关切。在这一理想的引领下，每部纪录片再延伸出所关注的具体自然对象，如水系、植被、生物、气候，继而分蘖出更为细化、具体的主题意义。比如，观看“动物世界”我们认识自然与人类共存的意义，知道如何敬畏生命；看气候、植被纪录片，我们了解地球正逐渐变暖的根源是人类的不理性的行为，从而引导人们尽可能的低碳生活。因此从这个意义上讲，自然纪录片保留叙事电影的话语中心性质，尽管影片有时几乎没有语言或少用语言，观众仍可以通过震撼人心的画面，通过自然进程真实的纪录获得认知和理解的愉悦。

真实的自然进程纪录某些时候会产生过于冗长和沉闷的效果，它的单段镜头可能是生动，精彩的，但整个过程或许毫无关联。为避免这种情况，当下自然纪录片正努力

向叙事电影看齐,力图在纪录的自然进程中添加具有某种故事性和情节性。比如历经数年追踪一只猎豹成长的足迹,期间寻找它种种可以叙写成故事的事件,它被天敌捕杀的经过,亦或它猎杀其他动物的经过,它与家庭成员的关系等。为增强叙事效果,拍摄者往往会给这只被跟拍的动物起上一个人名,甚至用主观性语言描述它的感情、心理的变化表现。“探索发现频道”和“国家地理频道”就提供了这方面的经典作品,深受广大电视观众喜爱。这更加证明,尽管自然纪录片通过先进的设备技术不断向观众提供了奇观的场景,但它自始至终没有脱离话语主因型的影视模式。因此,这一点上我们可以这样定义,自然纪录片既不是完全的奇观电影,也非严格意义的叙事的作品,它兼有两者的特点从而构成新的美感范式。

四、文化价值差异——娱乐与历史

我们还可以从文化价值考察两者的差别。对此,我们可以从两个维度进行展开,一维现实,一维历史。

从现实意义看,奇观电影的产生来自后现代主义思潮对传统文化观念的变革,是理性文化向快感文化转向的明显表征。视觉文化研究者周宪认为“尽管把叙事电影和理性文化、奇观电影和快感文化简单对应会出现一定的危险,但实际上的内在关系不容忽视”。他又说,“在消费社会中,消费文化的快感性质必然把奇观电影推向台前……因为它更加契合这种社会的主导倾向,契合于这一文化的内在逻辑。或者干脆这么说,奇观电影就是消费社会快感文化的象征。”^⑫那么这种消费快感文化的历史意义又将如何看待?杰姆逊用他的两种艺术形态理论说明了奇观电影作为空间的平面化艺术形态的历史意义的销蚀:“通常被称为历史意识和过去感的那种历史性和历史深度也丧失殆尽。”^⑬为进一步证实杰姆逊的观点,笔者还将借用理论家豪厄尔斯的一个假想,他曾在《视觉文化》一书中描述到:如果来自一个叫萨尔格(Tharg)星球的外星人通过观看我们的电视节目来了解地球,那么他们从中获得的关于我们生活的印象具有多大的真实性呢?豪厄尔斯当然知道这种假设的可笑,但他试图表明没有外星人闯入21世纪的地球,正像我们也无法进入2000前的古罗马和玛雅一样。“我们所能做的只是通过细读他们的文化读本仅可能多的了解这些古老文明”。^⑭同样,几万年以后的人类也无法进入我们今天,他们也只有通过细读我们文本了解今天社会。疑问跟着出现,不论是外星人,还是我们的后人,假如他们看了我们留下的奇观电影,那又将得到多少真实的信息呢!今天的人既不会像奇观电影里那样任意飞跃,也不会突然变异,他不可能不借助某种机关工具而站在细软的竹梢上。“如果友善的外星人视这种影片为我们的生活写照,那么他们将会被严重误导。”^⑮豪厄尔斯对电视剧的担心如同我们对奇观电影的担心一样是否会在后世地球人身上?结论是,也许可以消除这种疑虑,因为我们还有纪录片。那么在二维的审视中,奇观电影历史意义面临着某种缺失,至少也是十分模糊的,

至多它让后人解读出的是我们现在人的一种文化娱乐形式。

自然纪录片运用先进设备手段为我们展示了自然界鲜为人知的客观事实,正是这些精彩纷呈的视听影像极大地增强了人类对自然好奇心和关注度,从而能站在更高的层面上表达人类对所生存地球的忧思和关切,并努力付诸于实际行动中。其积极的现实意义毋庸置疑。而它的历史意义又如何呢?可以肯定的是,它绝不会像奇观电影一样成为对萨尔格外星人(假设他们存在的话)和后世人的“误导”。客观地说,假使地球历经千万年已然变得面目全非,但还幸运地未毁灭的话,那时的人类完全可以凭借保存下来自然纪录片考察今天的地球原貌,他们一定会惊叹于地球早期(对他们来说)的各种奇观,更从中解读出这些真实的奇观性影像背后所隐含的话语意义。

由此我们认为,作为影视艺术,奇观电影与电视(自然纪录片)除了给人以惊叹、震撼相近的感受外,实质上是互分畛域,各占一山。鉴于电影已有相当多的论述和定义,笔者意在通过以上的比照,厘析出奇观电视的定义及其审美视阈,即:奇观电视(自然纪录片)是以客观真实为前提,以平行时空展开文本结构,借助先进的仪器设备,去捕捉和展现人们视听器官难以企及的自然现象及其过程,因而构成了奇观效应,但其所带来的审美体验不止于表层的观感,更能在深层次上引发观众思考人类与自然共生共存的关系,因此具有积极的现实性和深远的历史意义。

参考资料:

①[美]米歇尔.图像理论.北京大学出版社,2006:6.

②张成华.电视:艺术与技术.复旦大学出版社,2004:133.

③张成华.电视:艺术与技术.复旦大学出版社,2004:138.

④周宪.视觉文化的转向.北京大学出版社,2008:256.

⑤颜纯钧.与电影共舞·时尚化:一种新的影像风格.上海远东出版社,2003:238.

⑥郑向虹.类型片的幻觉意识.当代电影,1989(6):70.

⑦[美]尼古拉斯·米尔佐夫.视觉文化导论.倪伟,译.江苏人民出版社,2006:130.

⑧⑩周宪.视觉文化的转向.北京大学出版社,2008:252.

⑨周宪.视觉文化的转向.北京大学出版社,2008:253.

⑪张成华.电视:艺术与技术.复旦大学出版社,2004:133.

⑫周宪.视觉文化的转向.北京大学出版社,2008:267.

⑬杰姆逊.关于后现代主义.周宪,译.人民出版社,2003:94.

⑭⑮[英]理查德·豪厄尔斯.视觉文化.葛红兵,译.广西师范大学出版社,2007:183.

论广告业在当今社会的危机

广告这一古老的行业自进入后工业化社会,也就是专家们称之为消费社会以来,骤然出现了突飞猛进的态势。它顺风顺水,凯歌高奏,两路并进。一路是继续发挥着其原有的实用性的表意功能,成为商品及其生活方式变得可见的最有力手段;一路则是摆脱了实用内涵,遮蔽了消费者的真实需求,将商品日益抽象为一种象征意义的符码,一种身份认同的标记,一种单纯满足心理刺激的精神鸦片,并通过消费偶像的代言,诱导、鼓励人们进行炫耀性的消费。

广告业之所以会产生这样的分化是顺应社会的变化而变的,一般认为,20 世纪 60 年代以后,随着资本主义生产相对过剩的情况,社会开始转型,即由原来的生产型社会转向消费型社会,消费社会的出现使人们的消费观念也随之改变,在这个新形态的社会中,传统的消费观已经难以“一枝独秀”,它从原来量入为出,符合需求的理性消费观分裂出一只不计后果的、伪个性化、享乐主义的非理性消费观。而广告则在这个消费“进化中”起了强力的催化作用。因为,广告通过媒体一方面展示着商品的魅力,一方面将商品乔装于各路明星身上,打造出模仿偶像,最终在消费者身上形成新的“展示”,消费者在消费商品的同时,不但复制了广告符号,更使自己成了流动的广告。结果我们所想要的一切商品无一不是“购买符码告诉我们应该购买哪些东西”。^①广告在当今社会的重要意义在于,作为一种的媒介,它将商品与消费者黏合在一起形成复杂的关系,从而构成了整个消费文化系统的核心部分。不仅如此,广告又以无处不在的视觉冲击(也包含听觉)占据了整个视觉文化的中心地位。笔者认为,它应当是法国社会学家居伊·德波所称的“景观社会完整景象结构”中最活跃,最普遍,最易见的资本。另一些激进的理论家则认为:“广告取代了以前共同体社会结构,它事实上变成了文化价值的核心源泉。”^②这又从文化学层面确立广告价值。当然,坊间并非用这样学科性语言表述广告的重要性,而是更为形象和感性。在法国,人们已经把广告比喻成生活不可或缺的面包和空气,而在美国,就有不当总统就去当广告人的誓言。的确,广告每年在全世界所创下近万亿美元的产值使它有理由成为时代的宠儿,在都市生活的环境中,广告无处不有,无时不在,又无孔不入,我们是在广告的重重包围下生活着。

在这个时候来唱衰广告似乎有些不合时宜,说它存在危机好像有点危言耸听,那么,是什么理由让我们对广告业发出了这样的怀疑? 而它存在的危机又表现在哪些