

南京视觉艺术职业学院

成立于2000年

占地面积800亩

是一所按国际标准创办的综合性艺术大学

设有传媒系、设计系、人文艺术系和国际学院

建有演播厅、音乐厅、高尔夫练习场

NIVA摄影艺术博物馆、南视觉美术馆等一流的教育教学设施

学院先后与韩国中部大学

美国橘郡海岸学院合作办学

学分互认

师资共享

学院以办园国际化、品牌化的、流高等艺术院校为目标

在教学方法、内部设施、管理模式方面均与国际接轨

十余年来

秉承着“精艺创新、追求卓越”的校训

“专业+品味+出国实习深造”的办学理念

成功培养了一批批优秀的毕业生

我校本科部借助于南京艺术学院、南京大学

江南大学、南京师范大学、韩国中部大学等国内外知名高校合作开展

“专接本”、“专转本”、“专升本”、“3+1韩国国际本科”等各种培养模式

为学生搭建了攻读本科的平台。

NIVA

南京视觉艺术职业学院

中·美·韩联合打造

专科入学·本科毕业

校友会垂询电话: 025-57246666

Email: NIVAxiaoyouhui@163.com

http://www.niva.cn

2000~2017

目录

DESIGN 设计 004

多功能门的设计与制作 005

室内植物景观之浅析 007

工笔画在高职教育中的新尝试 009

旧城改造的目标、优势与战略选择 010

丰饶而轻盈——视觉诗人奥乌卡·莱蕾 011

美术馆与当代艺术 012

“南京长江大桥” 邱志杰的两次书写 014

关于城市办公建筑景观规划设计的研究 017

青春寓言与失落隐喻 018

谁的当代艺术? ——中国当代艺术的上下文与立场 019

影视 022

作品 023

MEDIA 媒体 038

新媒体背景下的微纪录片的发展探析 039

二维彩铅画风格动画短片创作——以《永不饥饿》制作为例 041

《驴得水》:笑与泪中透视人性的复杂 043

大数据时代的隐私绑架 045

移动互联网时代的国产网络剧叙事特征分析 046

情景剧创作中声音设计的思路及技巧 048

试探图片在微信平台营销中的有效应用 049

论互联网思维下混合式教学模式在商业摄影课程中的应用 050

影视剧的“改编热”研究 051

全媒体趋势下播音主持教学、研究 053

自媒体环境下的影像叙事艺术特征研究 055

浅谈荒木经惟摄影的物哀审美观 057

《黄土地》摄影阐述 058

成龙:用动作改变世界 059

浮城之下人性的思索 063

暴力剪辑大师 064

窥见大唐美学 066

“消费生活”之主体消失 068

动物总有悲伤时 070

碎终成空 071

凛冬将至 072

美约 073

FEATURE 专题 074

俄罗斯斯浪漫曲的现状分析 075

高校声乐教学的现状和发展途径研究 077

高尔夫球重标准化训练 079

从线下到线上:新媒体视阈下的集体行动研究 080

2018年中国酒店行业发展现状及未来发展趋势分析 083

论声乐演唱中的语言艺术 085

主管：江苏省教育厅
主办：南京视觉艺术职业学院
编辑出版：《视觉艺术》编辑部

编委会

主任：周宁
编委：
黄绮冰 谢建华 尹必健 赵勇 张建霞 杜江 黄剑玲
闫炎 严昊 吴黎霞 韩宏民 刘文佳
曹恺 李嫣 吴萃 张燕 赵清

主编：周宁
副主编：黄绮冰 谢建华
编务：殷美全
版式设计：顾鹏鹏
编辑部电话：025-57246677
传真：025-57246655
地址：
南京市溧水区柘塘镇柘宁东路116号 南京视觉艺术职业学院
邮政编码：211215
E-mail: niva2000bj@163.com

内部资料 免费交流

准印证号：S 2017 00000159

NIVA

学院以国际化、品牌化的一流高等艺术院校为目标
在教学方法、内部设施、管理模式方面均与国际接轨
十余年来

秉承着“精艺创新、追求卓越”的校训
“专业+品味+出国实习深造”的办学理念

成功培养了一批批优秀的毕业生

我校本科部借助于南京艺术学院

南京大学、江南大学、南京师范大学

韩国中部大学等国内外知名高校合作开展“专接本”、“专转本”、

“专升本”、“3+1韩国国际本科”等各种培养模式

为学生搭建了攻读本科的平台

VISUAL ARTS 视觉艺术



2000~2017

精艺创新 / 追求卓越

以办国际化、品牌化的一流高等艺术院校为目标

“专业+品味+出国实习深造”的办学理念

- 专接本 -

- 专转本 -

- 专升本 -

- 3+1 韩国国际本科 -

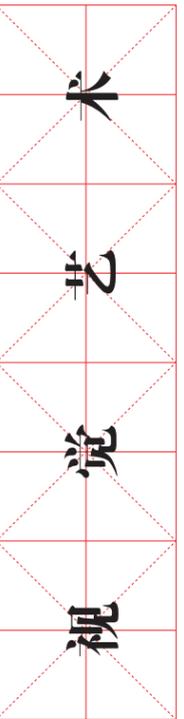
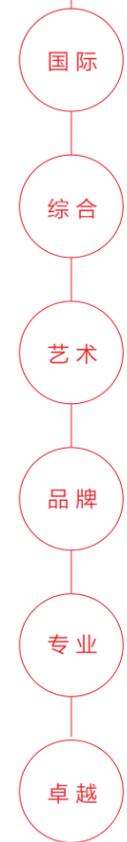


欢迎关注南京视觉艺术职业学院
官方微信公众号



中·美·韩联合打造 专科入学·本科毕业

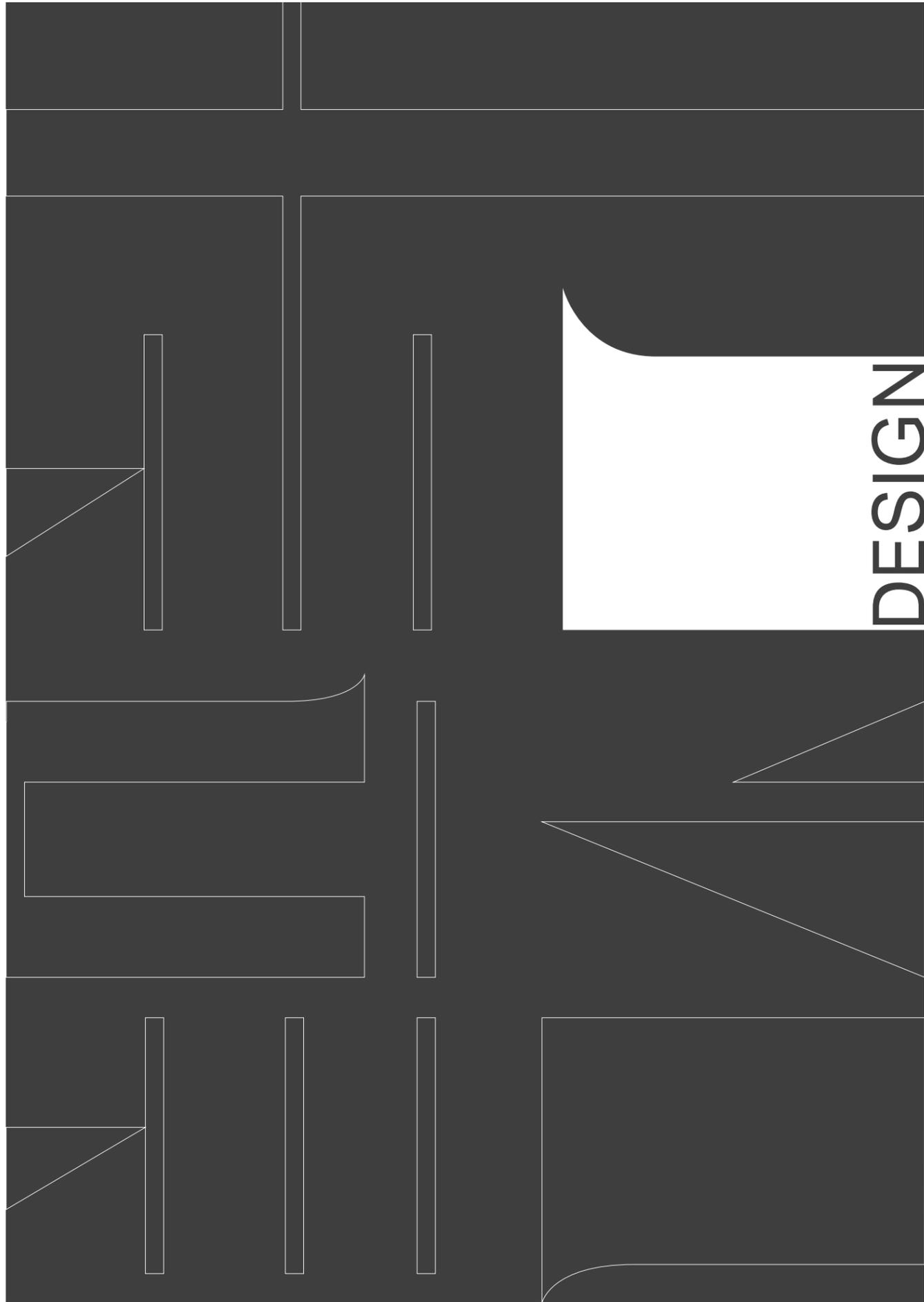
NIVA 南京视觉艺术职业学院
Nanjing Institute of Visual Arts



精艺创新 / 追求卓越

NIVA 用国际理念 创中国一流高等职业艺术大学

地址 中国南京溧水区柘宁东路116号 电话/025-57246677 57246666 传真/025-57246655
AD/NO.116 Zhening Road Lishui Nanjing China NIVAxiaoyouhui@163.com www.niva.cn



二. 家用房门和乒乓球台的构造整合

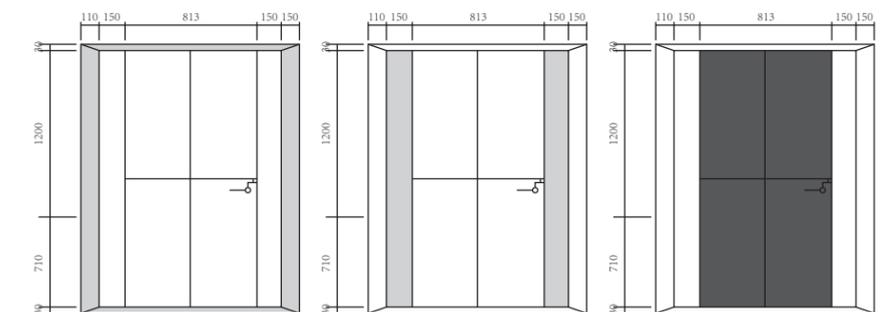
家用房门和乒乓球台无论是在板材、结构还是连接件上都有较大差异，要使二者较好地构造整合，必须从板材的整合、门的结构和状态、连接件的使用几方面加以探讨。

2.1 板材的整合

家用门的材料一般可以分为木门、铝合金门、塑料门、铁门、不锈钢门、玻璃门等，其中，木门最为常见。木门的门板又分为实木板、胶合板、细木工板、密度板几种。标准乒乓球台的桌面材料多为聚合木质或玻璃纤维，但不论何种材料，其弹性标准是一致的，即标准球从0.3米的高处落至台面，弹起的高度约为0.23米。考虑到乒乓球台的技术标准比较严格，未经加工的普通板材很难达到这个标准，因此，在考虑这个多功能门的时候其中一面（A面）可以直接用经过数据改造的乒乓球台面，以满足打球的技术要求。这样一来，另一面（B面）就需要以其它木材加以补充，可以考虑水曲柳、胡桃木等实木材料，纹理美丽且重量较轻，便于翻转。

2.2 多功能房门的三种结构及状态

为了便于在同一扇门上实现房门的纵向开合和乒乓球台的横向开合，可以将门分成以下三个构成部分：

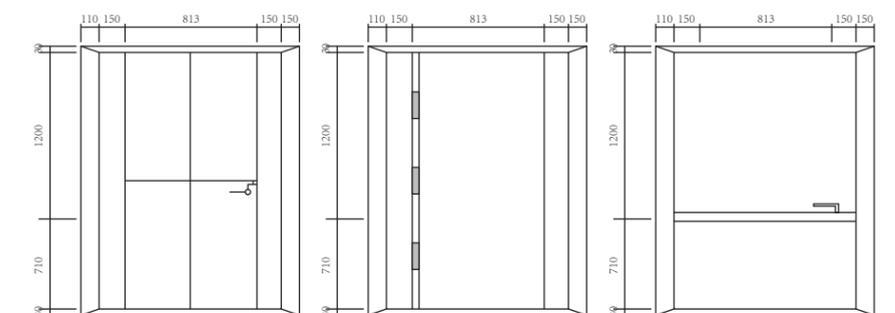


门的最外围结构，门框架，实木材质

门的中间层为过滤层，既连接门框，又连接门板

最里层在平时担当门的功能，可以通过平开的方式打开或闭合，闭合后可与中间层一起翻转为乒乓球桌

相应的，门在不同的使用功能下可以分为三种不同的状态：



当门关闭时

当门打开时

翻转为乒乓球桌时

一. 多功能家具的现状与发展趋势

1.1 多功能家具的现状与发展趋势

多功能家具早在80年代初就已经在欧、美等发达国家崭露头角，而我国的多功能家具市场则是在近十年才逐渐形成，至今方兴未艾。法国家具设计师阿兰·莱泰谢尔设计出电气控制升降家具，依靠8种标准尺寸的“夹楼”极大地节省了居室空间。“空间在世界各地都很宝贵，但亚洲尤其如此。”莱泰谢尔说，“拥有个人空间是达到小康生活质量的基本条件，我希望在这方面给人们以帮助。”自动折叠或升降家具让居室空间扩大了一倍，为人们创造全新生活方式，是多功能家具的重要发展方向。

国内目前土地资源价格高昂，中、小户型住宅需求量大增，空间资源日益紧张。可以预见，多功能家具占国民消费比重将逐步加大，该产业符合设计拉动内需的时代要求，发展前景可观，设计空间广阔。家具所涵盖的知识范围非常广泛，对新材料，新技术，新思潮和新的潮流敏感，综合应用各种知识的能力要求高，动态特性显著。是典型的易学难精行业，因为市场不仅仅对供应者、制作者有很高的要求，而且主要取决于消费者选择的偏好性和时代性。动态竞争是家具行业永恒的主题。

1.2 本案的缘起与构想

在有限的家居空间中，要具备烹饪、洗浴、休息、待客、学习等功能性分区，还要有坐卧、凭倚、储藏等必备型家具，健身娱乐运动区域在小户型空间里似乎成了可望而不可即的奢望。其实，我们只要将这里的功能性分区与必备型家具结合起来，就可以轻易得到我们想要的健身领域而不浪费一丝空间。比如本文所构想的多功能乒乓球门的设计，将家具和运动器材相结合，既解决了空间的利用问题，又实现了在家运动的可行性。

多功能门的设计与制作

文 朱永衡 南京视觉艺术职业学院

2.2 门框及门扇的构造

2.2.1 门框的构造

2.2.1.1 门框的组成

2.2.1.2 门框的材料

2.2.1.3 门框的构造

2.2.2 门扇的构造

2.2.2.1 门扇的组成

2.2.2.2 门扇的材料

2.2.2.3 门扇的构造

2.3 连接件的使用

2.3.1 插销的使用

2.3.2 合页的使用

2.3.3 轴的使用

2.3.4 把手的使用

2.3.5 活动拦网的使用

2.3.6 门把手的使用

2.3.7 门把手的使用

2.3.8 门把手的使用

2.3.9 门把手的使用

2.3.10 门把手的使用

2.3.11 门把手的使用

2.3.12 门把手的使用

2.3.13 门把手的使用

2.3.14 门把手的使用

2.3.15 门把手的使用

2.3.16 门把手的使用

2.3.17 门把手的使用

2.3.18 门把手的使用

2.3.19 门把手的使用

2.3.20 门把手的使用

2.3.21 门把手的使用

2.3.22 门把手的使用

2.3.23 门把手的使用

2.3.24 门把手的使用

2.3.25 门把手的使用

2.3.26 门把手的使用

2.3.27 门把手的使用

2.3.28 门把手的使用

2.3.29 门把手的使用

2.3.30 门把手的使用

2.3.31 门把手的使用

2.3.32 门把手的使用

2.3.33 门把手的使用

2.3.34 门把手的使用

2.3.35 门把手的使用

2.3.36 门把手的使用

2.3.37 门把手的使用

2.3.38 门把手的使用

3.1 多功能门的材料选择

3.1.1 门框的材料选择

3.1.2 门扇的材料选择

3.1.3 连接件的材料选择

3.1.4 把手的材料选择

3.1.5 活动拦网的材料选择

3.1.6 门把手的材料选择

3.1.7 门把手的材料选择

3.1.8 门把手的材料选择

3.1.9 门把手的材料选择

3.1.10 门把手的材料选择

3.1.11 门把手的材料选择

3.1.12 门把手的材料选择

3.1.13 门把手的材料选择

3.1.14 门把手的材料选择

3.1.15 门把手的材料选择

3.1.16 门把手的材料选择

3.1.17 门把手的材料选择

3.1.18 门把手的材料选择

3.1.19 门把手的材料选择

3.1.20 门把手的材料选择

3.1.21 门把手的材料选择

3.1.22 门把手的材料选择

3.1.23 门把手的材料选择

3.1.24 门把手的材料选择

3.1.25 门把手的材料选择

3.1.26 门把手的材料选择

3.1.27 门把手的材料选择

3.1.28 门把手的材料选择

3.1.29 门把手的材料选择

3.1.30 门把手的材料选择

3.1.31 门把手的材料选择

3.1.32 门把手的材料选择

3.1.33 门把手的材料选择

3.1.34 门把手的材料选择

3.1.35 门把手的材料选择

3.1.36 门把手的材料选择

3.1.37 门把手的材料选择

3.1.38 门把手的材料选择

3.1.39 门把手的材料选择

3.1.40 门把手的材料选择

3.1.41 门把手的材料选择

3.1.42 门把手的材料选择

3.1.43 门把手的材料选择

3.1.44 门把手的材料选择

3.1.45 门把手的材料选择

3.1.46 门把手的材料选择

3.1.47 门把手的材料选择

3.1.48 门把手的材料选择

3.1.49 门把手的材料选择

3.1.50 门把手的材料选择

3.1.51 门把手的材料选择

3.1.52 门把手的材料选择

3.1.53 门把手的材料选择

3.1.54 门把手的材料选择

3.1.55 门把手的材料选择

3.1.56 门把手的材料选择

3.1.57 门把手的材料选择

3.1.58 门把手的材料选择

3.1.59 门把手的材料选择

3.1.60 门把手的材料选择

3.1.61 门把手的材料选择

3.1.62 门把手的材料选择

3.1.63 门把手的材料选择

3.1.64 门把手的材料选择

3.1.65 门把手的材料选择

3.1.66 门把手的材料选择

3.1.67 门把手的材料选择

3.1.68 门把手的材料选择

3.1.69 门把手的材料选择

3.1.70 门把手的材料选择

3.1.71 门把手的材料选择

3.1.72 门把手的材料选择

3.1.73 门把手的材料选择

3.1.74 门把手的材料选择

3.1.75 门把手的材料选择

3.1.76 门把手的材料选择

3.1.77 门把手的材料选择

3.1.78 门把手的材料选择

3.1.79 门把手的材料选择

3.1.80 门把手的材料选择

3.1.81 门把手的材料选择

3.1.82 门把手的材料选择

3.1.83 门把手的材料选择

3.1.84 门把手的材料选择

3.1.85 门把手的材料选择

3.1.86 门把手的材料选择

3.1.87 门把手的材料选择

3.1.88 门把手的材料选择

3.1.89 门把手的材料选择

3.1.90 门把手的材料选择

3.1.91 门把手的材料选择

3.1.92 门把手的材料选择

3.1.93 门把手的材料选择

3.1.94 门把手的材料选择

3.1.95 门把手的材料选择

为了使乒乓球桌面平开之后的高度吻合ITTF（国际乒乓球联合会）的通用标准760mm，将轴承安装在离地面710mm处，再加上架在轴承之上的门板厚度50mm，桌面高正好760mm。

3.2 CAD尺寸图及效果图说明

3.2.1 CAD尺寸图

3.2.2 3D效果图

3.2.3 CAD尺寸图

3.2.4 3D效果图

3.2.5 CAD尺寸图

3.2.6 3D效果图

3.2.7 CAD尺寸图

3.2.8 3D效果图

3.2.9 CAD尺寸图

3.2.10 3D效果图

3.2.11 CAD尺寸图

3.2.12 3D效果图

3.2.13 CAD尺寸图

3.2.14 3D效果图

3.2.15 CAD尺寸图

3.2.16 3D效果图

3.2.17 CAD尺寸图

3.2.18 3D效果图

3.2.19 CAD尺寸图

3.2.20 3D效果图

3.2.21 CAD尺寸图

3.2.22 3D效果图

3.2.23 CAD尺寸图

3.2.24 3D效果图

3.2.25 CAD尺寸图

3.2.26 3D效果图

3.2.27 CAD尺寸图

3.2.28 3D效果图

3.2.29 CAD尺寸图

3.2.30 3D效果图

3.2.31 CAD尺寸图

3.2.32 3D效果图

3.2.33 CAD尺寸图

3.2.34 3D效果图

3.2.35 CAD尺寸图

3.2.36 3D效果图

3.2.37 CAD尺寸图

3.2.38 3D效果图

3.2.39 CAD尺寸图

3.2.40 3D效果图

3.2.41 CAD尺寸图

3.2.42 3D效果图

3.2.43 CAD尺寸图

3.2.44 3D效果图

2.1 室内植物景观的构成

2.1.1 室内植物景观的构成

2.1.2 室内植物景观的构成

2.1.3 室内植物景观的构成

2.1.4 室内植物景观的构成

2.1.5 室内植物景观的构成

2.1.6 室内植物景观的构成

2.1.7 室内植物景观的构成

2.1.8 室内植物景观的构成

2.1.9 室内植物景观的构成

2.1.10 室内植物景观的构成

2.1.11 室内植物景观的构成

2.1.12 室内植物景观的构成

2.1.13 室内植物景观的构成

2.1.14 室内植物景观的构成

2.1.15 室内植物景观的构成

2.1.16 室内植物景观的构成

2.1.17 室内植物景观的构成

2.1.18 室内植物景观的构成

2.1.19 室内植物景观的构成

2.1.20 室内植物景观的构成

2.1.21 室内植物景观的构成

2.1.22 室内植物景观的构成

2.1.23 室内植物景观的构成

2.1.24 室内植物景观的构成

2.1.25 室内植物景观的构成

2.1.26 室内植物景观的构成

2.1.27 室内植物景观的构成

2.1.28 室内植物景观的构成

2.1.29 室内植物景观的构成

2.1.30 室内植物景观的构成

2.1.31 室内植物景观的构成

2.1.32 室内植物景观的构成

2.1.33 室内植物景观的构成

2.1.34 室内植物景观的构成

2.1.35 室内植物景观的构成

2.1.36 室内植物景观的构成

2.1.37 室内植物景观的构成

2.1.38 室内植物景观的构成

2.1.39 室内植物景观的构成

2.1.40 室内植物景观的构成

2.1.41 室内植物景观的构成

2.1.42 室内植物景观的构成

2.1.43 室内植物景观的构成

2.1.44 室内植物景观的构成

2.1.45 室内植物景观的构成

2.1.46 室内植物景观的构成

2.1.47 室内植物景观的构成

室内植物景观的构成是由室内植物、栽培器皿以及装饰物，但室内植物景观并不仅仅只包含造景部分，还应包含植物生长的完整生态系统，例如光照、温度、湿度、通风、微生物等，正是这些设备保障了室内植物景观的健康发展。室内植物是自然景观在室内的延续，是拉近人们与自然的桥梁，是室内设计环节中不可或缺的一个部分。室内植物从广义上来说是在室内的植物即为室内植物，狭义上室内植物是指能够在室内环境下生长的植物，其中大部分是观叶植物，另外也包括一些蕨类，多肉多浆植物和部分观花植物。随着花卉养殖技术和市场运输能力的提高，越来越丰富的植物资源进入千家万户，以微景观、植物绿墙和组合盆栽为热点的室内植物景观不仅美化人们的室内环境，更拉近人与自然的联系，但是室内植物本身特点加上很多室内生长环境的不足，导致室内植物存活率低，室内植物景观无法长期维持正常状态。

2.2 室内植物景观的营造

2.2.1 室内植物景观的营造

2.2.2 室内植物景观的营造

2.2.3 室内植物景观的营造

2.2.4 室内植物景观的营造

2.2.5 室内植物景观的营造

2.2.6 室内植物景观的营造

2.2.7 室内植物景观的营造

2.2.8 室内植物景观的营造

2.2.9 室内植物景观的营造

2.2.10 室内植物景观的营造

2.2.11 室内植物景观的营造

2.2.12 室内植物景观的营造

三、室内植物景观在现阶段的不足

综合上面的介绍可以看出室内景观植物给人类以及室内环境带来了如此多的益处，无论是公共空间还是住宅空间，大家都愿意利用室内景观植物装饰空间净化空气，但是目前室内景观植物的现状并不令人满意，其中存在很多不足的地方。

首先，人们布置室内植物景观更多的是在整体的室内装饰装修工程已经完成后的室内陈设环节出现的，室内设计师在做室内植物景观设计特别是公共空间的室内植物景观设计时候，会在建筑结构、采光等方面受到很大限制，无法做到对室内植物景观的系统性设计。另外，室内设计师会把精力集中在室内植物景观的艺术造型方面，更多的去表现植物的艺术形态，而且没有用发展的眼光去对待植物景观，把植物景观和仿真植物一样对待，要求其在最初养护阶段便是最美的状态，并希望植物景观一成不变。室内植物景观无法像其他陈设品一样在前期不做任何养护系统的情况下去美化空间，形成大规模的回报效应。前期没有考虑带来的后果便是植物景观无法正常生长，轻者整体景观效果打折，严重情况植物会大批量死亡，滋生霉菌，污染室内空气，影响人们身体健康。

第二，在建筑设计、景观设计、室内设计等专业均有专门的设计施工人员，而室内植物景观设计是一个多学科知识交叉的专业，作为室内装饰装修的整体项目中的分项进行实施时缺少专门施工人员，即使室内设计师在设计阶段做到尽善尽美，但没有专业的施工队伍配合，难以达到预期的景观艺术效果。因为现阶段社会对室内植物景观工作并不重视，市场上也没有孕育出专业的工程队伍，很多项目被室内装饰装修的施工队伍完成室内植物景观的施工作业。

第三，整个室内植物景观项目最为重要的便是后期的养护工作，现阶段市场上室内植物景观主要由绿植租赁摆放公司养护管理，大部分植物被当做“活性炭”，在室内光照低下，空气流通不畅的环境下养护。绿植处于无人照料阶段，管理水平低下，难以保障植物景观能按照原有设计意图进行养护。植物后期养护因为植物品种不同，习性不同，养护的方法可能天壤之别，室内环境中光照、温度、湿度等更因为空间环境不同而千差万别现阶段养护根本达不到上述要求。

四、针对室内植物景观现状提出的几点建议

第一，室内植物景观是室内生态环境的一环，并不是的等同于艺术陈设的装饰品，在设计室内植物景观的时候应该从室内整体环境出发，不仅仅从植物景观的艺术造型出发，也要考虑后期维护植物景观的设备系统，例如喷淋、灯光、通风等系统。关于室内植物景观的设备系统，笔者认为应该向“雨林缸”学习，雨林缸是热带雨林植物为主角，配合枯木、景石等营造雨林景观，雨林缸完整的生态系统包含了控制人工照明、温度湿度、通风等设备，雨林缸景观维持健康生长，正是依靠了这些设备。另外，室内植物景观植物种类较为单一，近来兴起的蔬菜工厂、菌类景观也可以考虑引入室内植物景观设计中。例如K11购物中心运用垂直绿化，城市农场，屋顶花园为特色吸引顾客，把时尚艺术与绿色环保结合在一起。

第二，室内植物景观的后期维护方面因为各种原因的原因非常复杂，从季节性来说，夏季因为高温高湿，为了避免植物发生腐烂要减少喷水的次数；冬季，一些植物会休眠，也应减少浇水量。还有在一些特别地区黄梅天气的时候，应增强通风杀菌。如果选择一些速生类、藤蔓类的植物，也要增加修剪的频率。简单的说应该做到“因地制宜，因时制宜”。室内植物景观行业应出台相应的法律法规，例如针对设备可以规范灯光系统的参数规格，喷淋的覆盖面积等，才能更好的规范市场维持良性发展。

五、结语

室内植物景观在处于探索阶段，作为一种绿化形式，是自然在室内空间的延伸。未来植物景观肯定不仅仅是把植物作为室内陈设装饰，也不仅仅是室外植物景观的平移，而是室内生态系统的一环，令人类的生活工作环境更加健康环保。相信在人们的努力下，植物景观会在各种室内空间大放异彩。



工笔画在高职教育中的新尝试

文 孙海平 南京视觉艺术职业学院

早在春秋战国时期我国就已经出现了工笔画，千百年来更是涌现出众多佳作令人印象深刻，如《步辇图》、《人物龙凤帛画》等。近年来，我国工笔画受西方艺术的影响，创作手法有所改变，教学模式也在不断更新。高职教师应当根据院校实际教学情况，调整教学方案，对工笔画的创作手法和创作材料进行更新，以推动我国工笔画教育的长远发展。

一、我国高职工笔画教学现状

（一）教学工作开展受到客观因素制约

中华民族传统文化源远流长、种类繁多，国画是中国传统艺术的重要形式，历经岁月变迁逐渐形成庞大的体系。根据国画的表现形式和题材进行划分，工笔画是国画的重要分支，主要以人物、花鸟和山水为表现题材。虽然工笔画只是国画的一个分支，但其教学体系和教学结构并不简单，在实际的教学过程中，受教学课时的制约，很难讲全部的工笔画教学内容传授给学生。另外，一些学生自身基础薄弱，更为工笔画教学带来困难。目前，已经有些专业院校采用工作室的方法对学生进行工笔画教学，从而帮助学生建立系统化的专业体系。但对于大部分的高职院校来说，其教学资源有限，无法开展此类教学。简单来说，我国大部分高职院校工笔画教学存在专业内容多、课时不足、教学资源和教学设施落后的问题，受客观因素制约严重。

（二）教学体系过于僵化

从目前我国高职院校工笔画教学体系来看，教师多以培养学生的传承观念为主，通过让学生大量临摹历代佳作，模仿传统的艺术风格。在创新理念不断发展的今天，这种传统的教学体系过于僵化，教学方法过于单一，已经无法适应学生的根本需求。传统教学体系下，学生处于被动地位，临摹名家作品只能帮助其形成意识形态的概念，而无法令其明白工笔画的真正内涵。工笔画传统教学体系的另一个弊端是写生课与技法课没有充分结合，存在脱节的现象，被当作两门独立的课时对待。总的来说，传统的教学体系模糊了工笔画教学的真正内涵，只能让学生对工笔画建立浅层次的理解，被动接受教师传授的概念，消磨了学生的积极性，限制了学生的主观能动性和思路创新性，甚至背离了工笔画人才培养的目标。

二、高职工笔画教学的改革创新

（一）改变教学观念

从实际教学需要来看，工笔画不仅要注重写实性和色彩的表达，更要在作品中加入一定的写意性和理想性，参考西方写实性的内涵。因此，高职教师必须改变传统的教学观念，将写实性和写意性充分结合，学习西方写实手法，在造型基础训练课程中，逐步简化用线造型，力求做到用线造型与西方写实手法的

科学结合，推动高职院校工笔画教学的现代转型。

（二）改变材料、技法

随着科学技术的发展，工笔画领域也不断涌现出新材料和新工艺，创作方式逐渐发生改变。举例来看，工具方面，目前工笔画不再仅仅以毛笔为进行绘画，还可以借助板刷等进行创作；颜料方面，水彩、丙烯、岩彩等材料得到广泛应用，工笔画的色彩更加丰富多样；纸张方面，工笔画开始尝试采用布本和绢本；技巧方面：教师应当积极引导 学生，破除传统绘画的观念图圈，在原有的平涂、分染方法基础上，利用揉纸、泼彩、留白等方式丰富画面的层次感，提升画面意境。新材料和新工艺的应用必然会激发学生的学习热情，也有利于学生思维的开拓，从而提高工笔画教学的成效。

（三）拓展创作题材

虽然工笔画教学是一个复杂的体系，但在传统教学模式下，工笔画的创作对象主要为牡丹、荷花、翠鸟等，创作题材较为单一。工笔画教学作为一门艺术性学科，不能脱离生活，创作写实主义作品，以社会文化为导向，顺应时代的发展。因此，工笔画教学必须不断丰富教学题材，转变教学视角，关注社会精神文化的内涵，从而发挥出工笔画的真正价值。

高职院校在进行工笔画课程设 计时，要致力于打造科学的结构体系、建立多样化的课程形式以及提供丰富的教学题材。教师应当引导学生从实际生活出发，耐心揣摩现代社会的精神文化内涵，在符合当代人审美的基础之上，不断拓展创作题材，也可以融入时下流行元素来引起公众的共鸣。另外，立足于现实生活，引导学生发现生活中的素材，可以帮助学生进一步理解工笔画的真正价值，提高学生的学习积极性。

结语：总的来说，在教育改革的大背景下，高职院校必须改变传统的教学理念，建立灵活的教学体系，结合西方写实手法创新教学方案，并立足于实际不断拓展创作题材。另外，教师可以利用新材料和新工艺进一步激励学生的学习热情，将创作与训练有效结合，充分发挥学生的主观能动性，进而促进我国工笔画教学的转型发展。



旧城改造的目标优化与战略多元

文 王亮 南京视觉艺术职业学院

经济越来越开放，经济活动也必然会随着市场机制的发展而展开。鉴于旧城改造投资主体的多元化，利益的追求也相应地往多元化的方向发展。

二、城市旧城改造中存在的主要问题

2.1 改造中对城市历史文化和景观的破坏较为严重

在旧城改造的过程中，由于过分关注眼前经济利益，而忽视了旧城区历史文化和景观的保护。一些本需要受到保护的历史建筑、文物等被拆除，旧城区传统的特点和风貌不复存在或受到严重破坏。在一些文化保护区也对其进行大拆大改，这给城市的文化保存造成了负面影响，最终也会影响城市的长远发展。此外，旧城改造过程中对土地的开发使用不当，破坏了土地的原有格局及价值。而土地是景观环境的载体，土地遭到破坏后自然也会破坏景观环境。

2.2 旧城改造的方式粗暴

目前整体拆迁重建是旧城改造的主要方法和常用方法，这种方法虽然能够在整体上对城市的基础服务设施进行优化，形成统一的城市空间格局，但是大规模、大范围的整体拆迁重建也带来了更为严重的问题。首先，整体拆迁重建使得旧城改造的成本上升，造成资金紧张，进而会造成工程中断，旧城改造取得极为恶劣的负面效果。其次，整体拆迁重建让很多旧城区内的历史文化古迹、人文故居遭到破坏，有些花费少量资金就可以获得重生的建筑却被全面的拆除重建，造成了人力物力财力的严重浪费。

2.3 重视城市再开发，忽视修复和保护

旧城改造是集开发、修复、保护于一体的综合性城市改造建设。然而一些地区在改造过程中，大都采取大规模拆迁改造的方法，对旧城区的建筑物，除古建筑外，基本上都采取全部拆除、重新建设的方针。这种大拆大迁的旧城改造拆除了相当一部分经过适当修缮仍可使用的城市设施，造成极大的浪费，并且，所需费用十分庞大。更有一些地区在城市历史文化和景观保护区大兴土木，甚至拆除或任意改建已经明确需要保护的历史建筑，严重破坏城市的传统风貌和特色，致使城市特色丧失。

三、加强旧城改造管理的对策

3.1 加强政府监管

在旧城改造过程中，由于大量古代建筑和街道遭到破坏，地域特色文化流失，对我国造成了巨大的物质文化损失，而主要原因是由于政府和施工单位在规划过程中，忽视了旧城原有的历史文化气息以及风土人情，原有的旧城失去了自身独特的地域内涵。由此，应加强政府的监管，以政府为主导，强化政府的宏观调控，按照当地城市的具体情况制定合理的管理条例以及旧城改造要求，保证工作开展中有着明确的目标，认清旧城改造的意义。坚持政府在其中的主导作用，首先对于城市布局、土地使用以及交通等问题，需要政府同相关部门进行严格的磋商和研究，制定全面系统的改造计划，将旧城改造计划纳入城市建设发展中，调动各方面力量全力推动旧城改造。

3.2 发挥优势、产城融合、引领升级

旧城改造需要发挥所在区块在资源禀赋方面的优势，发挥外部资源集聚的优势，做到资源变资产、资产变资本、资本变资金。打造特色经济，走特色经济产业化引领的质量增进型城镇化的新路。项目建设需要协调周边地块的功能与业态，形成分工合作与功能互补的良好态势，以“产城融合”理念指引旧城改造的产业植入与居住功能植入；结合智慧城市、生态城市、卫生城市建设的发展理念，提供新的生产与生活服务平台。处理好非污染类项目的职住融合与污染类项目的职住分离。

3.3 走综合开发的道路

实践证明，过分追求经济利益的行为，最终不利于经济的长远发展。任何一个城市在发展过程中，经济、社会、环境三大效益都是相互影响、相互制约的关系。过分追求其中某一效益，其他两项效益就会受到影响，达到三大效益的最优化正是可持续发展所追求的目标。因此，在进行旧城改造的过程中，应走综合开发的道理，坚持可持续发展的原则。虽然市场经济的目的是为获得最大的经济利益，但不能因此而损害环境和社会的效益。在改造过程中应注意房地产开发的合理性，不能只开发有前途的地段而忽视一些危房地段的重建和整改工作。提高土地使用的利用率，尤其是对地下各层次空间进行综合开发利用。

结束语

旧城的改造能够大大提高城市的整体机能，所以其涉及的范围也是非常的广泛，所以必要要做到经济效益的平衡。本文分析了旧城改造过程中出现的问题和采取的对策。同需要注意改造的过程中必须要坚持以人为本的建设理念，从而进一步促进城市的发展。

丰饶而轻逸——视觉诗人奥乌卡·莱蕾

文 夏季风

2008-11-01

本文发表于《艺术与投资》P62—63

对于绝大多数中国当代艺术家来说，艺术总是沉重的。他们从中国特殊的社会状态中继承了一大笔丰富的遗产。他们满心欢喜地挥霍着这些遗产，对这个时代恣意转述、界定和评判，不管是政治波普符号、艳俗主义，还是社会日常性的物质图景的作品，都带着那些貌似沉重的、眉头紧锁的“思想”。于是，沉重成了中国当代艺术的唯一特征，艺术令人尴尬的一面开始呈现：那些所谓的摄影艺术貌似丰富的语言，却透出难以掩饰的贫乏，仿佛喧哗之后的空寂，看上去永无穷尽的疆域，突然变得逼仄甚至难以穿行。



货物，静物 黑白摄影、手工水彩 上色 1986年

而此时，我们再看上个世纪70年代末便已成名的观念摄影家奥乌卡·莱蕾(Ouka Leele)的作品，便显得特别有意义。奥乌卡·莱蕾与同为女性的美国摄影家辛迪·舍曼(Cindy Sherman)一样，都是那个时代的标志性人物。

与中国的观念摄影家相比，莱蕾的创作生涯提前了将近20年。但她的艺术手法与中国同行并无二

着我》(1999年)中那根伸进画面的手指，以及《维纳斯的镜子有鳞》(1985年)中的鱼一样，都不可避免地带着情色的象征，但是仅此于此。奥乌卡·莱蕾不会让自己的作品从自然而轻松的情色滑入色情沉重的泥潭。这样的轻逸是有价值的，既是审美的又是知识的，让她成了一个超越了道德羁绊的、追求自由与快乐的视觉诗人。



晨起，发觉家里添一大池塘 黑白摄影、手工水彩上色 1986年

现实生活中有无数让人无法躲避的沉重。态度的差异不过是因为各自面对着不同的现实命运，但我们最终都无法回避的事实是，生命中需要那么一些轻，藐视和唾弃沉重，追求心灵上的最大自由，寻找人性的优雅。在我看来，轻逸正是奥乌卡·莱蕾探究世界以及人类生活某种状态的手段和愿望，也是她摄影作品风格与品质的依据。

“当人性受到沉重的奴役，我想我就应该像柏修斯(Perseus)那样飞入另外一种空间里。我指的不是逃进梦境或者非理性，而是必须改变我的方法，从一个不同的角度看待世界，用一种不同的逻辑，用一种面目一新的认知和检验方式。我所寻求的轻逸的形象，不应该被现在与未来的现实景象消解，不应该像梦一样消失……”这是卡尔维诺说的话。奥乌卡·莱蕾似乎作了进一步叙述和阐释，而坐在她对面聆听的，最好有那么几个眉头紧锁、被沉重的遗产压弯了腰的中国当代艺术家。

致，也是观念与主题先行，借助戏剧、想象、装置、摆拍、拼贴等来完成作品。但是，他们之间最大的不同之处在于，她舍弃了生活中时常显示的让中国观念艺术家引以为傲的沉重，色彩丰盈地展现了生活中的轻逸和丰饶。

轻逸是一种状态，可以从对对象、角度甚至于想象力的选择中看见，比如对那些隐秘而幽暗的世界中琐碎而细微的世界的观察。作品《你记得吗，芭芭拉》(1987年)所表现的场景显然是某场残酷的战争，但奥乌卡·莱蕾却用一个童年的视角来回应自己的记忆。儿童的视角有助于拉开与社会现实的距离，回避了真实事件的沉重。类似的还有《仲夏夜之梦》(1986年)，对莎士比亚戏剧的模仿让作品洋溢着随意而戏谑的气息。“发廊”系列、《吻》(1980年)、《马德里》(1984年)中对物质、自然的和谐态度，让人感受到艺术家心灵的轻盈和优雅。即便像《伤如雾中之阳》(1987年)、《一位心爱之人的声音，他已离去、但无甚大碍》(1990年)这种绝非“轻松”的痛苦爱情题材，也被她一一化解在灵魂和实体、理智与智慧之间，进而消融在夸张而矫饰的舞台背景中。拍摄于1998年同一时间的《而那儿……》《……隐藏着》《……柔软的……》《……神秘……》，画面深处时隐时现的猫，让沉重的肉身和欲望得到了消解。猫和《看

美术馆与当代艺术

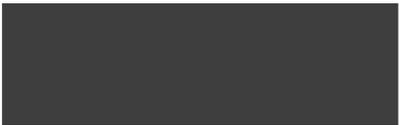
文 王璜生



选自：《作为知识生产的美术馆》中央编译出版社2012年11月北京第一版第一次印刷 P57-63

中国的美术馆普遍自称是“近现代”或“现当代”性质的美术馆，这是相对于“古代”和“传统”的中国博物馆体系而言的。一般来讲，中国的博物馆主要致力于收藏和长期陈列、展示古代的文物、文献、艺术品等，而中国的美术馆则侧重对中国近现代以及当代的艺术作品进行收藏和展示。

问题是，这里所指的“近现代”或“现当代”，更多地是从时间概念上来使用和表述，而不是将其作为一种文化精神和态度。因此，关于中国美术馆的建设和发展，目前仍然普遍停留在传统的思维模式和运作范式上，表现在对艺术的分类、收藏、研究、策划、展示、教育等等各个相关环节中。尽管业界普遍认为中国美术馆界近些年来进展态势良好，但是，中国美术馆目前的发展，最缺乏的是一种当代的文化精神、当代的管理模式以及当代的思维模式；当代艺术也不单纯是一种呈现出来的当下的艺术活动，而更多的是在当代艺术背后所隐含和提供的对当下的社会、当下的文化氛围、时代发展的氛围的介入，这种介入是对当代文化新的思考、思维方式的创新，同时也在以一种新的方式对当代美术馆的策展、展示、管理发生意义和影响。当代艺术与美术馆的核心问题是对待“近现代”或“现当代”的角度和态度问题。



一. 当代的美术馆需要当代的文化精神

关于上述问题的思考，可以提供一种参考的坐标——我们看一看中国之外的成功经验。

美国纽约现代艺术博物馆（以下简称MOMA）于1929年成立，此时纽约的其它博物馆尚未致力于收藏现代艺术作品，而且当时的美国公众也还普遍不接受现代艺术，但是，该馆的第一任馆长阿尔弗雷德·巴尔(Alfred H. Barr)却将一种超前的革命性的思维带入博物馆界，即将“现代的艺术观”带入了MOMA，并使其成为该馆的建馆理念和学术形象。巴尔认为作为一个国际性的艺术运动，现代主义不是单纯的艺术创作和审美表现，更不是局限于绘画、雕塑、建筑等传统高雅艺术门类，而是渗透到这一时期（20世纪20-30年代）的摄影、电影、设计、音乐、文学、诗歌、舞蹈、戏剧等几乎所有文化领域，现代主义是新时代不可抗拒的精神征兆和取向，而现代精神是借助不同文化和艺术媒介发出自己的声音。基于此，巴尔认为，现代艺术博物馆应该具备不同于传统博物馆的包容性，这种包容性体现在，不但要收藏和展示绘画、雕塑等传统意义上的高雅艺术门类，而且要收藏和展现与大众日常生活密切相关的实用艺术、设计、新媒体艺术如摄影、电影等，恰恰是这些新的艺术门类彰显着新时代的文化和思想动向。

巴尔在MOMA的历史发展中，甚至是在世界现代博物馆的发展中，主要成就有三个方面：第一，他使MOMA成为了世界上第一个真正包罗万象的现代视觉艺术博物馆；第二，他构建了MOMA在现代艺术方面的经典收藏，形成了完整的现代艺术的历史序列，这使得MOMA在世界博物馆中立于不败之地；第三，他创设了博物馆多元化的专业部门，展开多个专业的研究策展工作，如：早在1935年就设立了电影部门、摄影部门等，其中电影部门

收藏有一万多部电影，早期大量默片的收藏是其中最为珍贵的文献之一。MOMA的摄影收藏在国际上影响巨大。这些部门展开的收藏、研究以及展示工作成就显著。

相比之下，我国到目前为止，还没有一个美术馆设立影像部等新媒体艺术的专门研究部门，也没有成规模的系统收藏，更谈不上展开研究。影像方面，广东美术馆做了一些工作，尤其从2003年以来，大量收藏影像作品，并通过采用、启动“广州摄影双年展”的展览模式，加大对影像收藏的脚步和力度。目前广东美术馆在影像方面的收藏渐成序列，但研究工作还比较滞后。

巴尔为MOMA规划的上述文化策略，使MOMA在现代艺术收藏、研究、展览等方面，迅速成长为世界上实力最雄厚的现代艺术圣殿。正如卢浮宫在古代古典艺术的收藏方面独一无二一样，MOMA在现代艺术的收藏上无人能及，MOMA的现代艺术收藏使泰特和蓬皮杜这样后起的现代艺术收藏“重镇”也相形见拙，不能望其项背。不过泰特在MOMA的阴影笼罩下极力寻找自身的历史定位和学术品格，它避短扬长，致力于对专题展览的研究展示，尤其在对欧洲现当代艺术史的建构、描述方面，贡献卓越。

从MOMA的历史回顾中，我们可以看到，对于一个当代的美术馆而言，她的收藏、研究和展示无论是涉及古代艺术，还是参与现当代艺术，都应该具有一种当代文化的精神，包括包容性、现代视野、管理运作方式等，更重要的是研究方法、策展理念、展览呈现方式等的当代性。在这样的精神关照下，有可能建立一种“当代的艺术的历史序列”，也即克罗齐所说的，一切历史都是当代史。

二. 当代艺术与美术馆的关系

反过来，当代艺术对当下的美术馆的学术发展以及价值取向具有怎样的意义？

著名学者巫鸿先生曾经就当代艺术中的“当代性”进行过以下表述：“真正的‘当代性’并不仅仅是一种新的媒介、形式、风格或是内容就能体现出来的，关键在于这些视觉的象征物如何彻底体现它们自身的意义——如何将艺术创作者与它们所从属并进行改造的这个世界联系起来。”巫鸿在这里强调的是，“当代性”并不是一种具体的呈现方式，而是艺术家、参与者通过视觉的象征物来实现与“所从属并进行改造的这个世界”之间发生关系，以及发生怎样的关系？如何发生？怎样发生？

关于当代艺术与美术馆的关系问题，国内进行比



看，展览先后组织了六次“三角洲实验室”，邀请文化学者、建筑师、艺术家、诗人、哲学家、批评家等来到广州、珠江三角洲这样具体的地点，开展考察、交流、对话、研究等学术活动。他们希望通过上述多层面的交流活动使“当代艺术”和“双年展或者三年展”这样的当代艺术展览模式或项目能够从广州、珠江三角洲这样一个具体而又“特殊的现代性实验空间”或土壤里切实“长出来”而不是“移植”过来，以便能够与这里的城市，与这里的现代化进程发生切实的关系。

可见，当代艺术的策展以及发生关系的方式带给了美术馆一种新的展览理念，新的空间理念，以及当代艺术与美术馆和它们的城市的关系的种种可能性。

三. 体验、参与和超越的美术馆

美术馆不单纯是一个展览场地，更是一个期待参与的场域，需要召唤公众靠近她，需要提供给人们新的体验和经历，用以改变公众的常规视角和思维惯例。公众在美术馆中参与式的体验其中的艺术，用心、用手、用耳等静心触摸和体验，形成公众自己的一种新的认知和经历。这如同圣经新约中关于基督再生的故事：当基督复活重新来到众使徒中时，圣托马斯怀疑这是真的，只有当他把手戳进了基督身上的伤口里，他所认知的以及他所感受的才被转化成为一种崭新的体验。体验和经历改变了圣托马斯原来的想法，就像美术馆改变了公众惯有的审美习惯。

关键是，在当代语境下，如何做到对公众的吸引？如何能够引起公众的情感共鸣，愿意走近美术馆，走进展览，参与和体验艺术？在这方面，大卫·艾略特提供了经典范例。1998年，艾略特以斯德哥尔摩美术馆新馆的首任馆长身份，策划了该馆的开馆首展“伤痕——在民主和当代艺术的重建之间”。在这个展览里，艾略特秉持的理念是：在传统意义上，艺术通常产生于生活与艺术之间的分裂点上，而他希望探索集体与个人、民主与社会、艺术与精神等等具体的问题，以及个人如何通过民主的方式去坚守自己的理念，去实现自己的梦想，超越自我、超越社会、不断实现自由。在另一个展览中，艾略特再次使用这一展览理念：日本森美术馆的开馆首展也是由艾略特策划的，他时任该馆的首任馆长。首展名为“快乐——艺术和生活的幸存指南”，考察世界各地对待“快乐”的不同方式、观念、标准、传统差异以及个体体验，并将快乐作为一种描述当代艺术的状态和态度，探讨这样的一种状态和态度又是如何介入社会的以及个人的理想与现实。

艾略特的上述两个展览，都致力于将展览作为人



类情感体验的一种方式而不单纯是传统意义上的作品呈现方式，而且，具体到将其做为个体公众共同体验的情感方式：伤痕也好，快乐也好，民主（斯德哥尔摩）也好，幸存（日本）也好，这些带有强烈生命体验和历史内含的语词，很容易唤起民众的情感共鸣以及文化认同。

在艾略特忙于通过展览引起公众对美术馆的情感体验和参与时，国外以及台湾的其他学者热衷于讨论现代博物馆美术馆和后现代博物馆美术馆的发展与超越问题，他们认为，目前的美术馆正处在一个新的历史发展阶段，需要用新的博物馆美术学的视野来应对、处理当代博物馆美术馆面临的各种新现象、新问题，这集中体现在文化的转型、交流沟通的方式变化、目的的改变上，主要反映在博物馆美术馆与公众关系的反省和认知上。在这些新思潮影响下，博物馆美术馆已经从一个传统意义上居高临下，以专业身份自居，对公众进行自上而下教育、指导为目的的场所，逐渐蜕变为一个从观众的期待和需求出发，积极引导不同观众进行自我塑造、自我教育、自我完善为目的的机构。博物馆美术馆不再只是一个传递固定知识的地点，而成为一个通过真诚沟通，让公众产生生命体验和审美经验的别样空间。这里的公众是具体的，分层的，流动的，而不是抽象的，概念的和固定化的。

概而言之，当代博物馆美术馆除了确立自身的“当代性”视角，除了谋求与当代艺术的互动关系外，更有超越意义的人文关怀是建立与公众的新型关系。公众是谁？分哪些类型？依何划分？如何建立新型关系？何以继之？

上述三个大的方面的问题，将可能使当代美术馆成为一个社会的、精神的、生命需求的、富有创意的、能够体验参与的、能够包容差异的更为人性化的空间。

艾略特的上述两个展览，都致力于将展览作为人

“南京长江大桥” 邱志杰的两次书写

文 朱朱

2008-12-01发表于《东方艺术》P120-125

2007年5月，我在南京策划了“长江大桥”展览，邀约的艺术家中就有邱志杰。因为他此前的“那里”系列中处理到该题材，“他选择暗夜中灯火阑珊的大桥作为拍摄对象，并且以电筒光来手写的“Romantic”英文字样进行叠映，现实与虚幻、文与图、抒情与叙事在这里并置。”（见拙文《镂空》，“长江大桥”展览画册前言）“那里”系列是他的观念摄影“光的书写”中的一种，摄制于2005年，应该是由他担任在南京博物院举办的“未来考古学：第二届中国艺术三年展”主策展人期间的作品，这个系列包含了五张南京题材和两张北京题材的摄影，显然是将这座故都与首都进行了一次有意识的对照，他在南京取材于明孝陵、总统府及长江大桥等地点，而在北京拍摄的是芦沟桥与天安门。

邱志杰与我同龄，生于一九六九年，比大桥只小了一岁，对于我们而言，毛泽东时代与其说是经验之中沉重的勒痕，不如说是一种在反乌之中不断强化的记忆，幼年的我们只是模糊地感知着压抑的现实氛围，但是，那段极权统治所产生的巨大影响，恐怕需要我们以一生的时间进行不断地辨析与反抗，尤其是对于邱志杰而言，他具有强烈的政治意识与社会学兴趣，他与卢杰发起的声势浩大的“长征——一个行走中的视觉展示”活动，正可以视为一场关于“革命”的考古，在那个过程中，他也一定深化了他对于前毛泽东时代的历史认知。而说到长江大桥，从它被建造的那一天起，就已经开始扮演了政治性的角色，它构成了造神运动的一环，它是政治神话的一个组成部分：关于毛泽东的神性地位，关于“自力更生”的民族情结，关于“人定胜天”，关于乌托邦……与长城或天安门那样的古代奇迹相比，它是真正诞生于毛泽东时代的新事物，以工业技术为本，以钢铁为材料，彰显机器时代极权美学的特征。在当时的艺术表现中，大桥以“万水千山只等闲”的巨人英雄姿态跨越江面，而两岸的工厂烟囱喷吐着浓烟，这种在今天为城市规划或环境保护意识所诟病的东西，在当

初则是一种美感十足的意象，构成了“革命浪漫主义”的图腾。

“Romantic”（音译为“罗曼谛克”，意为“浪漫主义的、浪漫派的”）一词，源自西方中古拉丁文“罗曼司”（Romanice，意为“传奇”）一词，在17世纪的欧洲，它指涉了一种充满情感和浮夸的、富于自由想像色彩的文风，到了19世纪初期，它被用来描述一种文学、艺术和哲学的运动，这就是众所周知的浪漫主义运动，由此它开始对立予“Classical”（“古典的”）这一概念，直到真正的现代主义运动兴起，它的色泽开始转暗、开始变得暧昧，在激进的文化姿态里成为了一个反义词，然而，正如马泰·卡林内斯库（Matei Calinescu）在《现代性的五副面孔》（Five Faces of Modernity）中所辨析的那样，在十九世纪，“浪漫”一词几乎就是“Modern”（“现代、现代的”）一词的同义语，至少是在那个时期兼任了后来的“现代”一职，波德莱尔就曾说过：“对我来说，浪漫主义是美的最新近和最当代表现。”事实上，就强烈的主观性意识方面，后起的现代主义对于浪漫主义有着明确的继承，或者说，在现代主义之中始终都具有浪漫主义的某些精神特性。而浪漫主义对于中国文化的影响，显见于民国时期，李欧梵曾经在《中国作家的浪漫一代》里具体考察了当年“西方浪漫主义遗产支配中国文学界的两种模式”，也就是“少年维特般的（消极而多愁善感的）和普罗米修斯似的（生机勃勃的英雄）”两种类型，前者多愁善感，很容易令人联想到中国的传统才子形象——温柔而令人伤心的恋爱，怀旧和到处弥漫的忧郁；他们在自己精神生活的范围内寻求庇护，因此被称为消极的浪漫主义者。另一种典型是普罗米修斯似的人或积极的浪漫主义者，这一类型的人并不缺乏感觉力，但强调的并不是他的敏感性。他是热心者，热情而举止轻重的人，最终的愿望是“把自己的性格加诸于世界、引导世界——甚至创造世界，成为一个新的普罗米修斯。”

在中国上世纪的二、三十年代，一个独特的历史现象在于，文人与知识分子们往往在成功地扮演了一段时期的“维特”之后，渴望自己能够成为“普罗米修斯”式的人物，我们不妨设想，去延

安的丁玲们正是抱着这后一种“罗曼谛克”的念头去的，其结果却是自身被改造成意识形态的宣传工具，他（她）们为毛泽东时代的“革命浪漫主义”设计和编写了软件，这种政治宣传性的艺术在文革达到了全民化，并且无疑也淘洗过我们的童年，因此，邱志杰在照片上手写的“Romantic”，令我联想到赛义德所言的“理论旅行”，即在这个词的西方原旨与它在中国被政治策略化运用之间，不知道跨越了多么浩瀚、汹涌的历史与文化现实。

自上个世纪九十年代开始其艺术活动至今，邱志杰给予我们的印像是他总是处在最为激进的位置上，以自身所散发的巨大能量和所携带的巨大的信息量，质疑一切可能的家长制权威，扩展艺术的边界，并且，深切地影响到了一群如今已经在中国当代艺术界中变得日渐重要的年轻艺术家们，这些年轻艺术家的探索摆脱了陈旧的艺术框架，运用了录象、装置、行为以及综合媒介手段，放大了艺术在自由想象力方面的特权，同时保持着与西方艺术的同步性对话。

写于那幅照片上的“Romantic”一词，不仅引导我们进行了一场“浪漫”的考古之旅，还在某种程度上揭示了他本人的形像，就个人气质而言，他的身上无疑带有“五四”时期从事思想启蒙运动的中国知识分子的影子，来得饶有意味的是，邱志杰似乎兼具或者综合了那两种浪漫主义的类型，维特式的消极浪漫主义可用来指说他的作品气质，而普罗米修斯式的积极浪漫主义可用来指说他的行为属性——邱志杰最初以“形式创造效果”来反对“内容决定形式”的社会主义现实主义模式，其后以“后感性”来反拨中国化的观念艺术，再后又推行建立于文化研究基础上的“总体艺术”，种种这些行动均在显示他引导与改造“艺术世界”的热情和雄心。可是，一旦回到他自身的文本来，邱志杰似乎也就回到了他的消极浪漫主义的那一面，至少是在他那些最令人难忘的作品那里，充满了冥想与追忆的语调，幽独感伤的情怀，关注了潜意识的表现、时空的变幻感和禅宗的神秘境界，他的《重复书写一千遍兰亭序》（1990——1995），以及稍晚的“光的书写”系列，都是以新颖的现代语言形式，续写或者回归了文人的情怀，这种方式令人联想到“五四”时期的知识分子在运动中遭遇挫折时，转而到典籍中寻求寄托与安慰，而与前人最大的区别在于，邱志杰熟谙西方的现代乃至后现代的种种艺术手段，他对于传统文化的回归是以陌生得令人耳目一新的形式出现的，是在他与当代西方发生不断接触和碰撞之后的结果：

“九七年十月我去布鲁塞尔，有天晚上坐在一座教堂门口想，到底什么是我真要去做的。我想到整个艺术世界其实是在瓜分趣味类型的势力



范围，比尔·维奥拉瓜分的是基督教无常感，波尔坦斯基瓜分的是追悼会气氛，基弗瓜分了史诗感。电影瓜分了运动影像美学，录像艺术就瓜分到了空间中的运动影像美学。每个领域是一套趣味，趣味和趣味之间也构成了趣味史。每种趣味就是一个势力范围，机智这种趣味就是被杜尚给圈地了，追随者再在这个范围里再瓜分。我就想，什么是我真正要去做趣味，什么是我不得不去做的，什么是真能打动我自己也打动别人的，以及什么是那种就算打动不了任何人我也非做不可的东西。后来我就发现是人生无常的感觉，关于雪泥鸿爪的趣味。是那种带一点伤感，一点禅意，但是又清醒和冷酷的平静。”

对于邱志杰而言，这个置身于西方教堂门口的时刻，意味着一次肃清，如果说浪漫主义从现代主义，是一条我们深受西方的吸引所走的漫长的路，从那座教堂门口，道路开始通往了自身的历史传统，邱志杰从中国美学趣味的核心和根源处找到他根本的立足点，由此获取了言说的保证，当然，这并非遗老式的复古，也不是为了国际艺术市场而临时拼凑出来的一副牌，在颇具分量的长文《“中国牌”之我见》中，邱志杰谈到了自己的回归过程，“我一步一步地放弃了宏观地解释文化的企图，试用个人生活去进行主动的微观文化体验。……从而可以去叙述微型的历史，细节的空间，个别的际遇和记忆，表层的色彩和姿势。”所谓“宏观地解释文化”，在事实上正呼应着雪莱对于浪漫主义使命的著名定义：“世界的立法者”，而放弃这种抱负，转向于充满偶然性、片断性的表达，似乎也意味着他的浪漫精神在消褪，在个人意识方面变得更具现代感。

然而，对于邱志杰来说，尽管他的“消极浪漫主义”的一面已经演变为最为古典的美学趣味和最为当代的表现形式之间种种可能的结合，但是，他的“积极浪漫主义”的那一面却从未消停过，如此说此前他是以论辩、展览策划以及各种活动来实现他的理想，如今已然启动的“南京长江大桥自杀现象干预计划”则是以艺术的方式介入到社会现实之中，该计划由多种形态、多种媒介的作品、准作品、非作品所构成，形成方式包括了采集、创作、改编、合作等多种手段。“它既是一个漫长的文化研究过程，也是一个庞大的文化生产计划。”他介绍其全部方案的时候，听得我觉得他仿佛要将自己的一生都放在大桥上了。

长江大桥从建成以来，官方纪录中已经有2000以上的人在那里自杀。邱志杰决意以此点重新聚焦大桥主题，是以更富现实关怀的角度切入到这座具有意识形态纪念碑意义的建筑物。事实上，再没有什么比它成为自杀之地这个事实本身，更为绝妙地反讽了它在过去所扮演的那个共产主义乌托邦政治神话的美好化身，自杀者在这里所构成的一部微型的历史，与官方编撰的蒸蒸日上、与时俱进的社会主义史构成了强烈的反差，从另一方面而言，随着毛泽东时代的结束，大桥的政治象征功能和它在所承担的交通功能一起，正在逐渐地削弱、衰竭，而自杀者的身影如此频繁地现身于此，无疑令我们加倍地震撼于信仰的幻灭、社会的动荡，以及生活的压抑和绝望。

在邱志杰这个庞大的计划之中，有一个重点在于他与民间救助组织将要进行的合作，也就是如何帮助那些从死亡线上被劝阻、挽救回来的人，那

些自杀未遂者，那些从世界的尽头走回来的人，重新返回到自己的生活中去——这个计划在我看来已经越过了艺术的范畴，进入到真正的社会性活动之中，而将之包揽于“展览”或者“艺术的名义”之下，似乎构成了一个悖论。邱志杰本身亦敏感于这样的问题，他将之视为一次重新拷问“何谓艺术”的机会，并且，希望此次计划能够“超越媒介和风格，把现场艺术的现场性扩大为历史的现场。”在他的这种雄心的背后，我们可以窥见“激浪派”的艺术方式的影响，以及，更重要的，是博伊于斯（Joseph Beuys，1921—1986）那样的西方现代艺术英雄的主张，正如博伊于斯所言，艺术“不应该仅仅是一种隐喻，它在日常生活中应该是一种进入社会权力战场并改造这个战场的实际手段”。然而，正如罗伯特·休斯



在《新艺术的震撼》中所分析的，包括博伊于斯在内的二十世纪六、七十年代的西方先锋派，往往倾向于“把艺术世界错认为现实世界”，而艺术对于政治生活并不会真正的起作用，切入社会现实的艺术话语及行动并不能真正地改变客观的社会社会条件，最终所留下的仍然是艺术家的作品，或者说，艺术本人的形像。

从另一方面来说，即使艺术家并非功利性地预想了自我的胜利，他也可能只收获到自我的胜利。而这种方式又令我们回到浪漫主义话题上来，以艺术改造社会的理想正是积极浪漫主义的典型姿态，而真正的现代主义似乎是以艺术只活在它自己的话语世界里为前提的，尽管它并不排除对于政治现实和社会存在的表达。也许，邱志杰正在进行中的这个计划将会激起我们对于这些问题的重新思考，甚至，会改变我们对这些问题的看法。

相比之下，版画系列《南京》是他启动整个计划的前奏，是整个计划的“早期造型”，可以视为是一些装置的草图，同时，也可以视为他对于南京本身的一次想象，一次充满历史和现实对比的“时空地图”的绘制。在我看来，这套版画充分展现了他的个人才华与想像力，相对于此前的“那里”系列的那个漫游者“灵光一现”式的表达，他的触须更为具体地深入到关于南京这座城市的特性的想象之中，他成为了一个追忆者。

“追忆”，正是南京为所有的到来者而设的一个角色，一个迷人的陷阱。在它漫长的历史之中，

这座城市曾经一次次作为首都而傲视天下，有过无数繁华荣耀的时刻，明朝时利玛窦到达城下，曾经惊呼这里是“世界之都”，而在西方没有一座城市达到像南京这样的规模及其发达的程度。然而，这座城市的繁华似乎总是昙花一现，每过一段时间就陷入到被劫掠、被征服和毁灭的境地之中，陡留“山川空地形”之叹。而从痍信作于约公元578年的《哀悼江南赋》开始，哀叹繁华转眼成空、凭吊曾经的美好岁月，就已经成为历代文人们到这座城市之后的一种独特情怀，有趣的是，关于南京这座城市最好的艺术表现，出自一位从未到达过南京的诗人的想象。公元824年秋天，刘禹锡在西塞山倾听江潮，写下了《金陵怀古》四章，其中的“潮打空城寂寞还”之句，堪称绝唱，依照斯蒂芬·欧文在他的《地：金陵怀古》一文中的说法，此诗奠定了一种关于这座城市的抒情范式，那就是一种“追忆”的传统基调，是南京向整个中国艺术传统贡献出的一种伟大情感，南京因此而成为了一个巨大的文化怀念的象征。

邱志杰在他的这套版画之中，有意无意之间地将自己放入了那份长长的追忆者的名单，其追忆的具体地点也都是历代文人们常到之处，而他以奇特的想像力参与到“追忆”之中，为我们带来了具有他个人鲜明烙印的“超现实”幻像，譬如，在《失败之城》中，原先安置于四方城中心位置的碑身消失了，驮碑的龟被复制成四只，依附于四壁，而每一个龟身驮取的不再是碑，而是镂空的碑形门洞，地面上刻有成串的涟漪形状，暗示着一颗石头以打水漂的方式所做的运动，令人联想到这座“石头城”在浩瀚的历史时空里所划过的轨迹，这样的场景表达不独是昔日的追忆者面对一处静态的遗迹时所生的忧伤而空幻之感，更是将物象进行了挪转变换，改写成一个关于中国古老的政治和历史的寓言，艺术家本人的观照显得哀而不伤，是从此时此地做出的一种怀念与质疑、抒情与分析的综合反应。

如果说“那里”系列是邱志杰所作的维特式的“彷徨”，那么，“南京长江大桥自杀现象干预计划”就是普罗米修斯式的“呐喊”，而《南京》这组作品可以视为“彷徨”与“呐喊”的一场追忆，他的思绪就流动在古老的朱漆木栏与大桥的铸铁栏杆之间。

关于城市办公建筑景观规划设计的研究

文 闫茹 南京视觉艺术职业学院

一、办公建筑中庭空间及景观设计的概念

1、办公建筑中庭空间

办公建筑中具有大面积的侧光或者是顶光采光面，并且是上下垂直连通的，高度可贯穿整个建筑，或者只是单层和多层的；空间的体积相对较大，且有一定的室外空间的感觉；一般位于接近入口和大堂处，也可以位于办公建筑的一侧或者是正中心的室内空间就叫做是办公建筑中庭空间。并且办公建筑中庭空间主要是用来供人们休息等候、通行、小聚交往以及设计景观的室内空间。

2、景观设计

景观设计是指具有生态学、植物学、美学以及建筑学等相关专业知识的人对环境或者是建筑进行的有意识改造的一种思维的过程以及筹划策略，并且景观设计一般是以传统园林理论为基础的。简单的讲，景观设计就是采用工程技术和园林艺术等手段，通过改变地形、营造建筑小品、布置园路以及种植植物等方法，将一定范围内的空间设计成适合生活、工作、游憩的场所，或者是营造自然环境的一个过程。通过进行景观设计，不但能够让环境具有日常使用的功能，还具有美学的欣赏价值，并且能够使生态可持续性的发展得到有效的保障。

二、办建筑内部公共空间的构成

办公建筑首层公共空间通常包括3部分：门厅（大堂）、中庭和电梯间，这些空间客流量大，因此是使用次数最多的场所，是整幢建筑的核心空间，也是设计师着墨最多的地方。

1、办公建筑门厅（大堂）

门厅和大堂是人们进入办公建筑的第一场所和离开之前的最后场所，创造一种形象是该空间的第一个重要功能。门厅是联系办公建筑室内和室外两个空间的枢纽，它使室外过渡到室内，起到了承前启后的作用。

门厅（大堂）是重要的交通空间，它所服务的群体不仅包括本建筑内部的办公人员，而且也包括外来人员，承担了接待、咨询、人群及货物分流疏散等功能，平时的人流物流量较大，所以视门厅面积，一般不多设台阶；地面应选用耐磨的建筑材料，另外还需考虑门厅大堂的装饰风格，营造能充分体现特色的空间。办公建筑个性化的表达往往在公共空间中体现，大堂空间较之其他普



通空间来说，层更高（多层共享），开间更大，往往占有几个柱间距的跨度，并通过立面和顶面的造型以及创造性地使用建筑材料来反映空间特性，如图1是德邦物流总部上海总部C区办公楼大堂，设计师将具有象征物流箱式货车的符号运用在大堂的主背景墙上，天花板照明和地面铺地的形式暗喻了高速公路上的快慢车道，体现了物流企业的特点。

2、办公建筑中庭

美国建筑师波特曼在亚特兰大摄政旅馆创造性地引入中庭空间所获得的成功，被认为是现代中庭建筑构成形式的开端。根据对波特曼中庭空间的分析，中庭这个共享共生的室内公共空间主要包括两方面的物质内容：一方面是引入阳光、植物、水池、喷泉、雕塑、观光电梯、自动扶梯和人这些景观元素，另一方面是建筑本身富于创新和变化的形态，包括中庭顶部充满张力的结构框架和明亮通透的大面积玻璃，这是形成中庭空间近似自然的光环境的主要因素。办公楼的中庭应当是一个相对恬静、正式的场所，空间中弥漫着自然、友好、高雅的氛围，它既能不露痕迹的协助展览、观望、交流、等待、休息等多种行为同时发生，让置身其中的人感到一切都是那么的井然有序、顺理成章，同时又能让环境中的人产生一种尊重与被尊重感，让人觉得不是所有人都能来分享这个场所的，从而个个举止优雅，在享受空间的同时注意使自己的行为不影响他人。中庭空间的尺度设计也有一定的规则，一方面应该考虑到使中庭作为办公楼内大型的聚会场所的可能，另一方面应当注意避免带给心理上的空旷感，在三维空间内，通过精心的空间要素的设计，使超人的尺度感由大化小，从而将中庭成功地变成人们活动的场所。

向心性内庭是最常见的形式，这种中庭的四边或三边嵌入到建筑体中，成为内部空间的中心，和外部秩序空间联系较弱。向心内庭位于建筑平面的中间，四周是围合的办公空间，这里是公共视觉焦点，也是信息交流的地方。如图3，德国汉堡的高层双X办公楼，其中庭倒“V”型的支撑结构形式本身形成装饰符号，这些元素形成空间虚

的界面，在开放的中庭内部与绿化一起形成相对隐蔽的休息区；面向中庭的设备层立面用红色烤漆玻璃装饰，与淡蓝色的清水隔断立面共同为安静严肃的办公空间注入动感和时尚。在向心性内庭中，采光天花设计给室内空间提供了部分自然光线，符合人的趋光性这一心理诉求，另一方面，节约了部分电能，这种空间在寒暑极端天气中使用率较高。

外向型边庭，边庭一般处于建筑边界，远离核心筒，空间的内向性减弱，外向性更强，是常见的公共空间形态。这种空间对外往往面临道路、小广场或景观花园，成为景观较好的室内空间，因此边庭的外环境设计风格要兼顾到室内的设计风格，使其保持一致性；另一方面，室内环境设计风格也可以室外化，如将水景、绿化等自然要素引入边庭（见图5），除延续室外的景观外，还能达到净化空气，调节室内微循环的目的，从而营造人性化办公空间。边庭向外的界面一般是建筑的外立面，多为通透的落地玻璃幕墙，这种材料最大化的把景观纳入室内，但是应注意夏季的热岛效应，如可以采用隔热膜、中空保温玻璃、遮阳膜等以达到保温隔热的目的。由于这种边庭更接近于室外环境，作为休息区的场所常常受到人们追捧，使用率极高。

3、办公建筑电梯间

电梯是高层建筑垂直方向唯一的交通手段。以电梯为核心的垂直交通体系以及与其密切相关的标准层空间组合方式，是高层办公建筑整个空间布局的关键。每个人进入办公室，都会经过这样的顺序：首先，在功能方面，它是人们从地面空间转向其他楼层的中转站，给人提供短暂的停留空间。其次，在设计风格上，首层电梯间和门厅大堂的风格应采取统一的符号、色彩和材料，以取得整体的视觉效果，和大堂一起给人留下整体的第一印象。最后，电梯间是多种信息传递的场所，诸如关于楼层分布、各公司及各服务空间分布、乃至广告信息等都会在该空间出现，因此这种识别系统的设计应和建筑室内公共空间相呼应，会起到更好的装饰效果；另外因为空间的特点，人们多是近距离观察建筑界面，设计师应结合灯光和细节来展示建筑的品质。电梯间应树立起一个良好的形象气氛，来表达对建筑本身独特的属性和文化内涵。

结论：

如今城市办公建筑一般在几楼或几十楼的大厦，首先要对大厦本身的容纳程度进行设计，整体规划建筑的外部及内部结构，使每一位办公的人员感觉到环境优美，心情舒畅。



2013-05-11

发表于《中国文化报》011版

与上世纪90年代出现的老卡通绘画相比，2000年后出现的新卡通、新青春艺术似乎更为直接、真实地切入艺术家自身的经验主体，老卡通只是作为一种文化的姿态或是某种带有模仿性质的姿态前卫出现，其实质并未成为一代人固有的文化意识，而新卡通、新青春的出现则体现了消费主义流行文化对于这一代人的影响，这种本质上的区别使得新卡通、新青春艺术相对老卡通而言更具有其可能性及延续性。

在水墨艺术中，具有新卡通、新青春气息的艺术家在近几年才开始崭露头角，之前水墨艺术中的卡通风更多的是以卡通作为图式表达的对象，将其简单地呈现于视觉层面之中，这样的现象也造成了一种质疑，即：水墨艺术中的卡通风、残酷风、寓言风是借用西方艺术表达思维体系的一种前卫投机，它并非具有自发意识和精神深度。水墨艺术中的新卡通、新残酷、新寓言究竟是作为策略的抄袭，还是作为自身生成的逻辑，抑或自我成长的经验？通过对水墨艺术家吴思骏的作品解读，可以一窥水墨艺术中的新卡通、新青春气质。

吴思骏不愿把卡通及消费主义流行文化作为批判的对象，他又不甘心以近似“新文人画”的方式将水墨艺术变为一种完全随意的娱乐生活。于是，他在青春的叙事中找到这样一个出口，利用自己所熟知的卡通漫画表述自己的困惑，这种困惑并非针对社会政治的变迁，只是针对内心、针对焦虑、针对狂欢后瞬间的孤独。吴思骏还原了艺术的本体，还原了艺术叙述生活的功能，他将这样的绘制手段作为一种生活方式，选择卡通、青



《幸福时光系列》 纸本设色 45×38厘米 2011年



春并非选择一种文化，而是选择自己，选择真实的存在，选择经验的价值，选择只属于这一代人的时代记忆。

将吴思骏的作品置身于水墨艺术的研究之中，则出现了问题的另一面：即作为自我成长经验的新卡通、新青春艺术是否在水墨领域内成立。例如实验水墨之所以并未将其归纳于实验艺术的领域之中，而是依旧强调其只是作为水墨领域中的一种概念。原因在于，实验水墨并非只是有关形式与观念的改变，而是其拥有自身的中国传统精神、美学思维及水墨技法、叙事方式等文化逻辑的延续。这也是水墨没有沦为简单的媒介材料的重要支撑点。那么吴思骏的艺术作品是否具备这些特性？

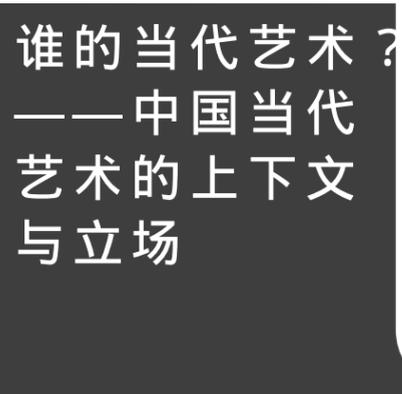
首先，吴思骏作品中的水墨精神、美学思维是传统的，甚至带有一些微弱的文人气息，其作品在气氛上更多地传达出一种敏感和神经质，以及带有一定凝态气息的平静。这里没有消费主义的躁动，没有流行文化的肤浅，更多的是桃花落下、孤人自伤的情绪，这是一种中国传统精神中特有的衰败与忧郁。在吴思骏的作品中，对精神气息的注重大于对水墨形式语言的研究。他继承了文人画中的文学叙事性，舍弃了其中带有既定话语垄断的高尚人格品评的方法论，这既是他对传统

水墨精神和美学思维的继承与反叛，也是他对西方青春文化的借用。

其次，吴思骏在《兔女郎》系列作品中的水墨技法采取传统的晕染，勾勒描绘其所需表达的主体。需要强调的是，水墨艺术中的笔墨技法，并非只具有物理意义上的呈现作用，而是带有精神性的绘制过程，无论是传统水墨中的“写意”或是“工笔”，这种制作方法都是体现艺术家个人情感波动、精神状态、叙事态度的重要解读途径之一，也是吴思骏始终坚守的笔墨底线。笔墨作为一种技法，不仅是工匠的制作，更是捍卫水墨艺术精神智慧与生动技艺的原则。

同样作为水墨特有的叙事方式，吴思骏找到了这样一个连接传统与现代的桥梁，将其作品中带有卡通动漫特有的青春寓言方式转化为传统文人画叙事中的文学场景再现，这种文学场景的再现在其带有现代意识的图式中得以体现。以符号学的方式进行解读，我们不难发现，兔女郎被置于空旷甚至神秘的场景之中，“浴池”“半截枯枝”“云朵”“木马”“飞鱼”“败荷”等物象的呈现，给观者带来诸多提示。这种神秘的背后，我们通过文学或诗性的先验解读，最终构成了观念的提示和语言的意思。这种空置的手段不仅在中国传统水墨作品中多有出现，即使在今天它也成为当代艺术作品传达精神气质的重要手段之一。这也正是这一代人特有的精神特征：即隐私化、自我化、场景化的表达方式，是带有寓言性和表演性的青春童话日记。

新卡通、新青春在水墨艺术中是否可以确立？假若确立，它对于水墨艺术的延伸是否具有意义？它在历史的检验中是否具有实效性？在这里笔者不敢妄言，但无需置疑的是，作为一种表达方式，它是存在的，而且这种存在正在继续蔓延、扩大。相信如若还有许多像吴思骏一样的艺术家同样保持自省态度的对新卡通、新青春进行研究与探索，新卡通、新青春会继续发展下去，并在时间的推移之中逐渐自省和完善，为水墨艺术提供一种可能性



选自：《艺术的民主》王春辰著 中央编译出版社
2013年7月第一版P12-P19

为什么当代艺术会成为一个问题，这不是因为这个术语漂浮不定或没有意义，而是因为它所指的东西不同于主流艺术或主流话语的缘故。无论这个词汇在国外如何被讨论，但它在中国更多是一个实践问题，而不仅仅是理论问题。它不是靠理论逻辑或严格的推理论证才具有合法地位，而是凭着批评立场而拥有合法性。批评的立场不是中立的立场，而是一种强烈的话语立场。

在中国的上下文中，如果去讨论当代艺术，就会遇到什么是艺术、艺术家何为或在更大的上下文中艺术指向什么的矛盾处境。表面上，人们讨论的内容都关涉艺术，但在潜台词里，它们都含有政治上上下文或含有政治禁忌。譬如，《美术》杂志和《美术观察》就在近几年刊载了多篇文章批判后现代主义和当代艺术，认为它们是西方意识形态的艺术[1]。黄河清称当代艺术是一种美国艺术[2]。这些官方媒体把当代艺术看成是消极的艺术的原因在于当代艺术具有和官方倡导的主旋律的艺术不同的或甚至冲突的含义。

在这种相互冲突的上下文中，究竟当代艺术指什么或当代艺术应该分成几类就有必要有所廓清。否则，我们无法达成一致意见或争论得没有意义。

一、当代艺术绝对不是一个时间概念

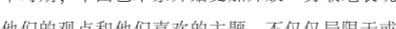
如果当代艺术是这种指向，就没有必要争论它的定义或它的所指。一般情况下，人们称他们的艺术为当代艺术，不过是很含糊地暗示了他们的艺术的当代性而已。就此而言，可以证明当代艺术具有它自身特有的东西。类似情况就是作为范畴的现代艺术：我们提到现代艺术，我们会把它区别于传统艺术或古典艺术。即便我们对此不做清晰的区分，我们也仍然知道我们的意思，也明白什么时候使用这个词。鉴于官方媒体刊载的大多数文章的观点都持反对态度，从而说明了当代艺术不是一个时间基础上的艺术，否则，它们没有必要去批判它或去否定它。

二、作为历史写作的当代艺术

在1980年代，与新的有挑战性的艺术有联系的最流行词汇是“现代”。这个“现代”是对之前的社会主义现实主义的一种回应，社会主义现实主义强调政治主题和单一的具象描绘。同时，艺术家也受到表达媒介与方法的诸多限制；甚至在某些情况下，他们没有表达个性和观点的自由。所以，当实行开放政策后，艺术家感受到一种解放感，呼吸到艺术观念的新鲜气息：大量的西方哲学、文学著作翻译出版，如尼采、萨特、弗洛伊德的著作，它们激励着艺术创作。之后，年轻一代的艺术家开始出现，与他们前辈艺术家持相左的态度，他们的创作经常受到不熟悉这种手法与表现内容的人的指责和指控。也就是说，在后文革时期，中国艺术家开始更加开放、勇敢地表现他们的观点和他们喜欢的主题，不仅仅局限于或限制于官方确定的那些方法与主题。1980年代的中国艺术家经历了思想解放。那时候，我们把这些年轻的、反叛的艺术家创作的艺术叫做“现代艺术”或“前卫艺术”，他们被置于历史发展进程的前沿。随着更多的艺术概念引入国内，中国的艺术面貌发生了巨大变化。今天，当我们去反思中国的艺术所发生过的事情时，就不要忽视1980年代直到现在的艺术都曾收到国外资讯的强烈影响，特别是西方的影响。

到了90年代并延续至今的是，追求现代又转向了当代定位。艺术家更喜欢当代的称谓，远胜过现代一词。在今天的上下文中，如果某人被称为“现代”，好像意味着他们的落伍。因为传统、现代与当代似乎被水平并列，成为价值判断的进程。自然，人们愿意被列入当代之中，于是他们就更加进步、更有价值。这就是语言的效应。

但是，实际上，这不是说今天任何的艺术家创作的任何东西都是当代艺术。鉴于中国环境的特殊性，我们需要廓清中国当代艺术创作以及艺术家和批评家所处立场的上下文。



当代艺术

首先，当代艺术是一个灵活的概念，它的含糊性既包含了今天创作的任何东西，也包括了某些特殊的艺术家创作的特殊艺术。对于前者，我们无需讨论，但对于后者，却大有深究的必要。

当代艺术的概念

这里矛盾的地方是，当我们遇到今天创作的艺术时，我们会情不自禁地称之为一种普遍意义下的当代艺术。然后，在我们的意识里，我们有急切地赋予它们一些它们自身特有的东西，既非现代，也非传统。那么，什么是“当代”呢？如果这个词汇在国外的用法有些不一样的指向，那么，在中国的情况也类似，也用来指向有些特殊的東西。这里的难题是，如果当代艺术作为概念只局限于中国的上下文的话，我们发现它的定义主要来自绘画的角度。例如，近几年的明星画家们的作品频频亮相艺术市场和拍卖行，创下急剧上涨的天文价格。可以说，这是促使业内人士与普通人被吸引到中国当代艺术上来的主要原因之一。这些绘画从历史角度和社会角度上，反映了某些感受以及相关的社会-心理变化，但是如果从西方当代艺术史所通常期待的或撰写的原创性和知识性方面来讲，它们仅仅是一些绘画作品，没有更多的启示性或实验性或观念性，因为从长久的历史视角来看，它们与新兴的媒介或知性艺术比较就不是当代的。但是，这些绘画在中国的上下文中具有特殊性，它们需要作为独立的范畴被具体地评价。如果我们希望把当代艺术看作是对扩大的什么是艺术的定义的一种回应，那么，中国的当代艺术在当下很是局限于绘画上，而当代艺术的其他形式则接受程度不高。

总之，只有那些在中国创作的作为艺术的东西，如果足够重要，可以被写入艺术史，它们就可以被称作是一般的当代艺术，其中有一种我们现在最关注的特殊的当代艺术。

三、有意义的和有创造性的当代艺术

如果作为一个术语的当代艺术，为我们带来了某种让人感动或震惊或令我们产生怀疑的东西，这是因为它反映了某些新的、让人震惊的或实验的东西。如果它不能实现这些目标，那么它将失去

它作为特殊概念的意义。另外，它可以指向今天创作的任何东西，所以，什么是真正的当代艺术就在于对它的最终的、普遍肯定的判断，这不是一般公众的判断，而是一些相关参与者的判断，如艺术家、批评家、收藏家和美术馆机构。

如丹托所强调的，艺术世界自从1960年代以来已经被形成，其特征就是它独立运行的体制与机制以及理论对它的支持。当代艺术是发生在艺术世界领域内的艺术。如果我们想把它分离开这样的艺术世界，那么我们就会否定许多东西是艺术。但是作为一般的艺术观念的演化，作为独立实体的艺术的意义就在于它的创造性，即在于它的内容或方法或媒介或观念上的创造性。就创造与想象力而言，我们应该提倡一种我们已经被塑造的感官（如视觉、触觉、嗅觉、听觉）所不熟悉的东西。所以，如果今天的艺术拥有最大限度的意义和价值，那么这是它的创造性和实验性使得它不同，使得它鲜明，使得它具有影响。中国过去一些年的情况就是如此。但是在另一方面，中国的艺术成为热门，部分原因是市场的影响。当然，我们不否认市场是艺术世界的几个重要方面之一，但是我们仍然要强调艺术自身的重要性。

目前，除了市场的影响，中国当代艺术受到严厉批评的另一个原因是它受西方艺术和意识形态影响，也得到西方机构的支持，所以，这就有点与后殖民主义有些瓜葛，或者它被贴上一种后社会主义艺术的标签。在某种意义上，其言不谬，但就中国的上下文来讲，我们应该了解中国的艺术在过去几十年是如何发生的。显然，中国今天的艺术不再隔绝于外部世界，但是它变化与发展的主要动因来自它的内部。它既是历史事件，也是文化与意识形态影响的结果，对此，我们无法忽视或否定。在中国的艺术变化进程中，不同的团体、个人和当局倡导了许多的主张和方案。

四、商业化与批评

在叙述中国的当代艺术时，我们必须面对这样的艺术被商业化的浪潮。因为市场已经成为左右艺术创作的最强影响力之一，同时，独立的批评显得不足，这意味着批评如何在中国艺术的进程中扮演其角色，而不论中国的艺术被贴上什么标签。在过去的几年里，许多的评论都集中在中国产生的艺术批评上。一个不满意的地方是，在中国没有真正的批评。例如，我们对待艺术市场的态度似乎是赞美多余批判，当所谓的社会责任被强调时，实际上情况并非他们所倡导的那样。批评家的双重性现象很突出，他们的立场等同于他们的行为。许多冲突的利益交错于一个人身上。何为真正的批评凸显了其紧迫性，但是它首先在于它的独立立场，即使它们反对它们所不喜欢的东西时，它们也应该是真诚的和真实的。

一个人能够接受批评，即意味着他或她训练有素，能够对待这样的行为，言论自由作为一种宪法权利得到保证。但是在中国有时候，有些批评倾向于责备或诋毁人们的个性或人格。所以，提到当代艺术的时候，就好像是一件某些小团伙的事情，所以批评如何能够容忍某些艺术，就成为一种修养或智慧。另一方面，如果批评距离当代艺术的当下情景或现场很远，即便是不受市场的商业化影响，但是它有可能没有正对性。类似的情况很常见，人们常常不能对中国艺术发生的情况进行独立的批评判断。

五、一些思考

中国的当代艺术已成为某种象征，它代表了某种自由。如果它真是这样，我们支持这种对待艺术的宽容。

如果当代艺术代表了实验，我们将要肯定它的价值。如果它主要是指绘画，特别是那些明星画家的绘画，那么，我们就应该怀疑它们在今天中国的上下文的价值。如果当代艺术仅仅是去描绘社会乐园，那么，人们对“当代艺术”的一切批评

当代艺术

就无从谈起了。如果当代艺术是连接过去与未来的进程，那么，我们就无需忧虑它的现在处境和问题。如果当代艺术指向新媒体艺术，那么它将使我们限于某些领域，而只能被一部分人理解。如果我们想把当代艺术定义得很特殊，那么，我们将按照批评原则来判断它。但是这样的原则不应该是一言堂，它是宽容的原则，包括任何与今天的问题密切相关的任何东西。如果我们希望一种当代艺术的弹性定义，那么，我们就不该排除任何的媒介，无论是油画，还是水墨。但是我们需要特别地搞清楚艺术在今天的社会和生活中应该是什么。当它与中国的历史和中国的艺术历史有联系时，我们就必须注意到那些新兴的艺术现象，因为这是特殊于中国的上下文的，而不是特殊于其他地方。另一方面，它也不应该孤立在外部世界的发展之外。如果我们希望拥有批评的当代艺术，那么，艺术家和批评家就必须注意到他们的所作所为，不仅指向他们的存在或仅仅为了形式主义，而且要对于他们的创造性观念具有主观性。无论市场及其资本对他们的影响力有多大，他们都要有自己的观念和实验精神、原创性，而不要太多考虑赚钱，除非我们反对任何形式的政治前卫姿态，如怀疑、颠覆、挑战、反击心灵、身体、社会的堕落，以及社会批评。如果我们面对了今天生活中发生的事情，我们就不会天真地简单倡导为艺术而艺术，想当然地以为艺术仅仅是美的艺术。

今天的艺术不是伦理与道德的仲裁者，不应该和虚假挂在一起，它揭示着我们所忽略或所错过或故意隐藏的真实。艺术的用途可以被不同使用者运用，有国家、有集体、有个人，当相关的利益攸关者规定了它时，艺术就不再是一个孤立的实体。在这种上下文中，艺术将系于它的主体，后者决定了当代艺术的定义是什么。但是，仍然有一些其他的力量渴望人类及其环境被遮蔽的力量，于是，这样的力量就创造了鲜活的不同艺术，它们可以被叫做当代艺术或具有独立性的什么——独立性是人类现代历史以来最珍贵的价值，如果“当代艺术”是一杆旗帜，独立价值与意义就应得到肯定。



影视



电影《刺痛我》

作者：刘健

刚刚毕业的大学生张小军，工作刚满一年公司就倒闭了。在全球经融危机的大环境下，他只能混入失业的大部队，悲催地游荡在南京街头。他被超市保安误认为是小偷而遭受一顿毒打，又好心帮助一位老人却被无辜冤枉。此时的小军心中最大的愿望，就是能够回到农村当一位农民。相较于失魂落魄的小军，大洪显然是一个摸爬滚打也死不回头的主儿。两人意外的陷入一场权钱交易的凶杀风波，可这不义之财却没有给他们丁点儿希望。

导演刘健“三年磨一剑”，集导演、编剧、原画、动画等工作于一身，被誉为中国“第一部黑色动画长片”。本部动画短片入选第50届昂西动画节最佳动画长片奖竞赛单元，并荣获多项国内外大奖。



电影《大象席地而坐》

作者：胡迁

一切从一个阴沉的早晨开始，在河北一个小地方，高中生韦布被家人呵斥，爷爷被儿女催去养老院，混于成跟好朋友的女人睡了，黄玲在家因厕所的卫生问题跟妈妈争执。每个人都梦想逃离现在的生活，去往满洲里，那里有一只大象，席地而坐。



电影《大世界》

作者：刘健

《大世界》是彩条屋影业、乐无边动画工作室出品的动画长片，由刘健自编自导，朱昌龙、马晓峰、曹寇、杨思明等参与配音。该片讲述了工地司机小张因抢劫巨款，被各路心怀鬼胎的人马追逐而引发的一连串荒诞故事。该片于2017年2月17日在柏林电影节首映，2018年1月12日在中国内地上映。2017年11月25日，该片获得第54届台湾电影金马奖最佳动画长片。

作品



2016年 第四届全国高校数字艺术大赛三等奖：《Leaf Skin化妆品品牌视觉形象设计》

作者：沈清泓

指导老师：李敏

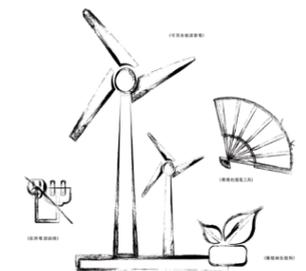
万物一切来源于自然，自然给予我们无限灵感和启发的同时自然又给予我们丰富的宝贵财富，总结大自然的设计语言，源于自然又高出自然。一片树叶，一根树枝，一颗盆栽让品牌的产品和视觉形象与自然相得益彰。标志灵感来源于传统书法印章，融合现代的设计形式传达着品牌自然主义的理念在设计中更注重对源材料本身的理解的设计文化。“白”是一种生命的原始形式并作为一种有机的象征，脱颖与混沌之中与混合的消极对立，正如自然主义和传统化学制品的对立和自然中生长的天然植物拥有以其如“白”般未被污染的纯净特质和作为有机生命的无限可能，运用大量留白和纯色元素在品牌视觉形象设计上是一种有别于传统的创新。



《把它关起来，不是在保护它》

OFF-GRID POWER
GENERATION

设计：曹朝晖

WHAT IS LIFE
UNPLUGGED

何为不插电生活

“不插电”并非指完全脱离
电源，而是指在享受科技带来
便利的同时，也能享受自然
带来的宁静与舒适。它是一种
生活态度，一种对生活的
热爱与追求。不插电生活
Life Unplugged

《不插电生活》

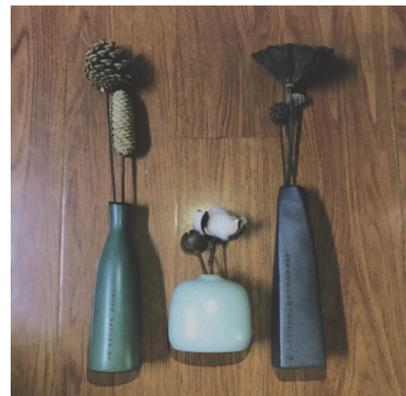
优秀作品-2017 江苏科普工艺广告大赛入围奖

《家暴》 作者：叶禹彤



《禁烟》 作者：叶禹彤



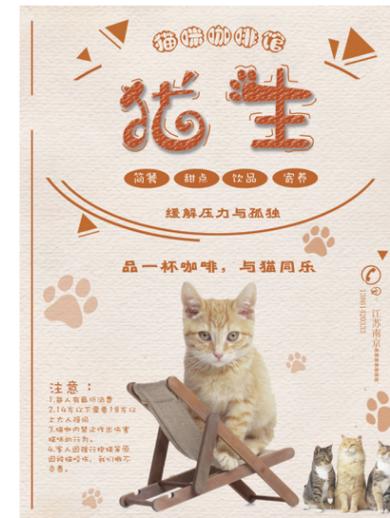


《猫生》猫咪咖啡厅

作者：陈思宇

指导老师：任燕

现在的猫咖都太商业化，只是拿猫咪来为自己谋取福利。在我的定义猫咖是温馨的，是美好的。应该是流浪猫的家，是可以让爱猫人士有事可以临时寄养时猫咪的家。在猫咪咖啡馆里猫咪是主体。在这里喝咖啡是次要，最主要是能和猫咪玩，缓解压力和孤独。《猫生》是我做猫咖里所要包含的一系列东西，我所喜欢，所以我想要去宣扬他。





《麦穗》

作者：丁雪琪
指导老师：任燕

对于“麦穗”这个品牌的包装，主要是以冷色调作为主色进行视觉配色，做环保包装，来对麦穗这个品牌进行设计。因为品牌名是“麦穗”，所以麦穗作为logo，相呼应。结合一系列的产品，包装将分类为饼干类、面包类、点心类三种类型，针对不同大小的盒和使用用途进行设计的。

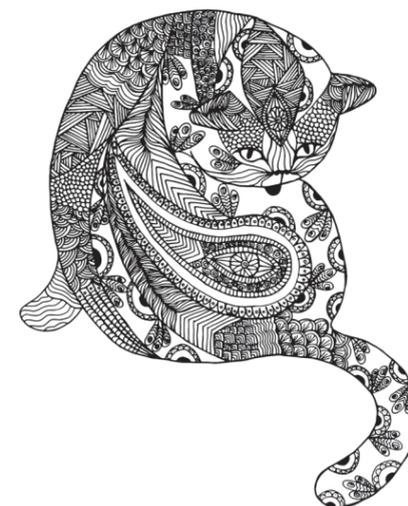
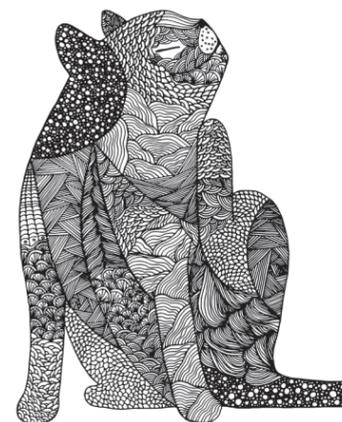
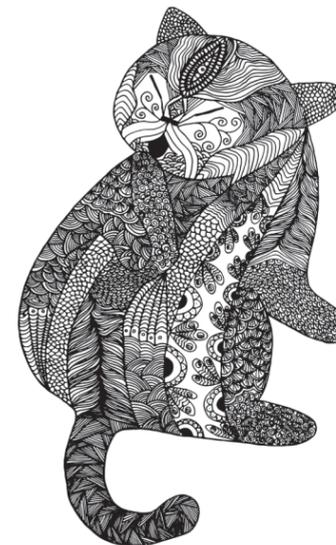


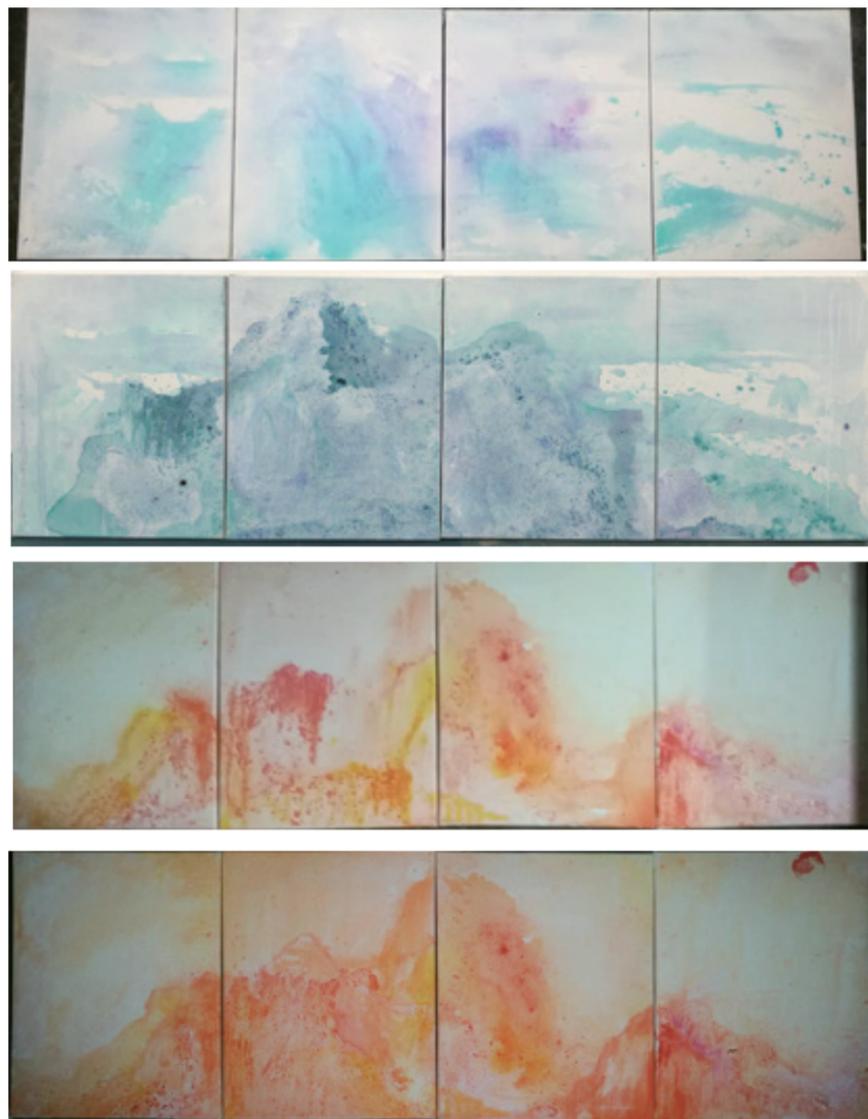
《“百变喵君”系列插画设计》

作者：潘敏
指导老师：任燕

我的主题是插画，猫咪是我最喜爱的动物，将我最喜爱的动物融入到我画的黑白装饰画里，利用百物的身上的纹路进行组合排列以平面构成的形式出现如贝壳、鱼、植物等来呼应标题中的“百”字，一是起到了呼应作用，二是深化了“百变喵君”的主题，猫咪的可爱、活泼和神秘令插画变的别有一番风味。

通过“百变喵君”系列插画，研究生活中猫咪千奇百怪的姿态以及猫咪心理活动的变化用插画和延伸产品的设计展示出其主要的特色和创新，告诉大家猫咪不同的姿态是哪些不同的心情，让更多爱猫的人对猫咪有正确的认识，使人类与喵星人之间相处的更加和谐。





《意象·自然综合材料绘画》

作者：徐佳禄

指导老师：赵勇

在选择课题时，我在指导老师赵勇教授的指导下，确定用综合材料创作一组意象风景。作品使用冷暖两个色调来表现两个系列，每个系列由四幅50*40的画来组合成一个完整的山体。作品采用石胶作为主要材料，并同时使用了盐、洗衣粉、海绵、胶水、丙烯颜料、色粉笔、油画颜料等进行绘画创作，画面效果上参考了著名画家曾国权的作品，整幅作品重点写意、表现意象效果。



《装饰绘画“艺景异兽”》

作者：张祎

指导老师：赵勇

我从小习画，爱画飞禽走兽，尤其是画虎。这次的毕业设计，我幸运的被分为赵勇老师毕设组内，可以由我最擅长绘画来完成我的毕业设计。这组毕业设计作品，采用国画重彩并适当借鉴一些装饰手法，作品立意“艺景异兽”，“艺”和“异”字是采用我名字的谐音，“艺景”是独特的风景，“异兽”是指具有神秘色彩的飞禽走兽。想通过这组毕设惊醒人们，作为大自然中的一员，我们要保护环境珍爱动物，珍爱大自然，共同维护地球这个唯一的家园。





《动物奇遇UI手机主题设计》

作者：叶禹彤

指导老师：沙吉敏

视觉设计需要在平面的基础上，通过视觉传达，满足受众的视觉心理。我们要对过去的设计有所创新，将日常积累的的美术技巧、灵感融合到设计中去。一款好的手机主题需要满足人性化设计以及个性化设计。“动物奇遇”的手机主题设计让手机不再是一成不变的，手机主题可以成为点缀生活的小色彩。





《新中式特色民宿》

作者：汤文琪
指导老师：杨朋

本项目名为“暮宿·澜舍”，是一个采用新中式风格的温泉民宿。新中式是中国传统文化风格的演绎，继承中国传统风格的精髓，与现代文化之间的碰撞产生的一种创新。多以明清家具的配饰为延续，在形态上更加简洁又打破了传统中式空间的一些等级尊卑的分化。再配合使人温暖又放松的温泉设施以及合理化的家居布置，呈现一个多元化的民宿空间。

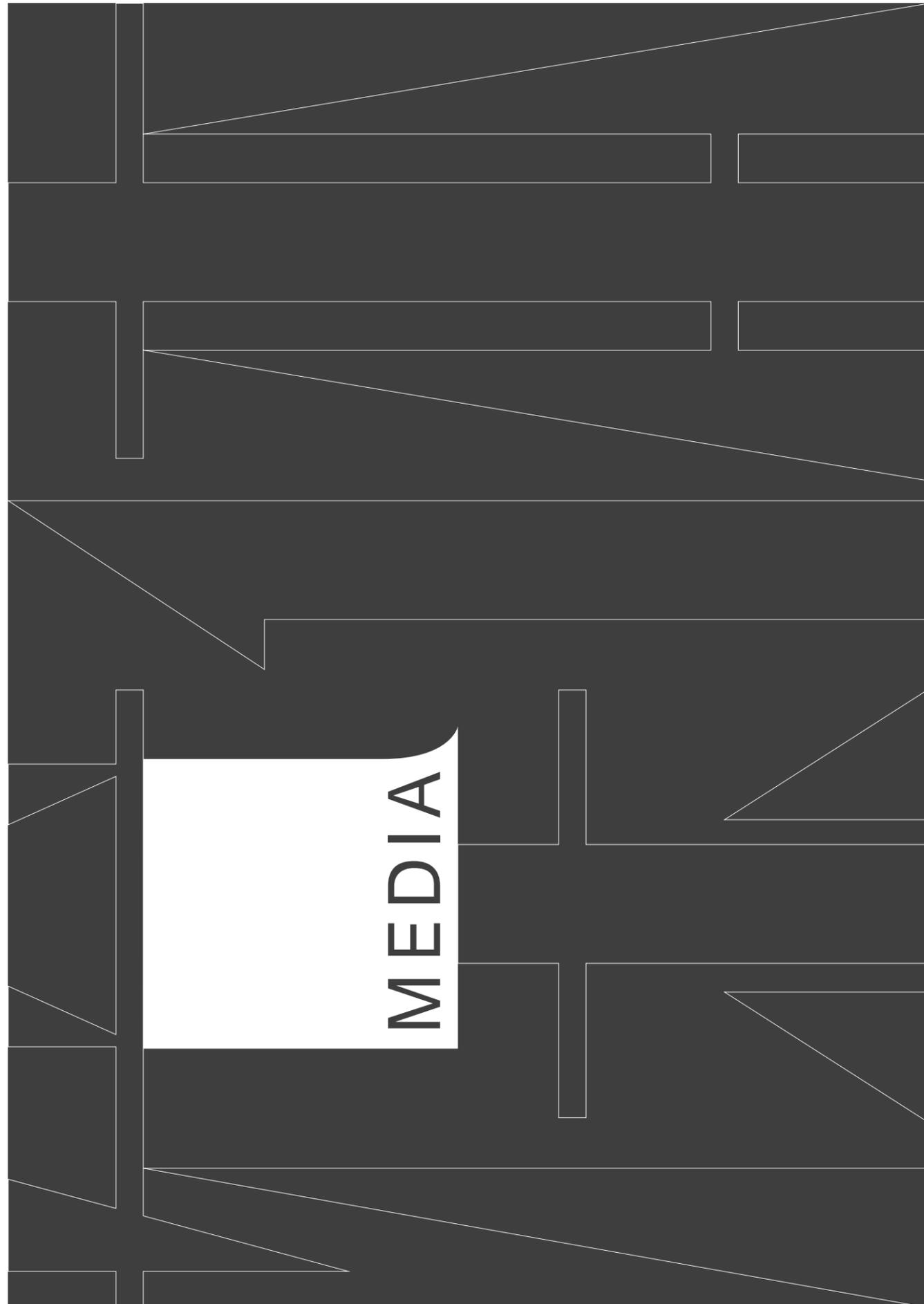


《多功能衣柜设计》

作者：徐邱亮 渠稼天
指导老师：朱永衡

如今国内外市场上的家具在种类和形式上多种多样，一些作品不失为经典的设计，而多功能家具也一直受到设计师的青睐。通过研究发现，国内外多功能家具大多数体量太小，功能单一，想要满足个人的基本需求就需要大量采购，市场上功能集中的多功能家具方面明显创新不足。因此设计师将以衣柜为载体，融入人们的日常使用家具，通过定制零件的连接，使整个柜体能够变换出不同的姿态，一个家具同时提供3种甚至多种功能，满足用户的多种需求。真正做到功能多样化，同时响应国家号召，减少材料的损耗，还大地以绿色，坚持可持续发展。





新媒体背景下的微纪录片的发展探析

文 张伟强 南京视觉艺术职业学院

微纪录片的特征主要体现在以下三方面：

第一，“三微”性。“三微”性是指微时长、微投资、微周期。微纪录片的时长一般为5-25分钟，时长相对较短，但内容精练、丰富，与当代人们处快节奏生活当中需快速获取信息的需求相符。微纪录片是伴随互联网的发展与应用而产生的，互联网具成本低、传播速度快、传播范围广等优势，使得微纪录片的创作成本也非常低。且不谈个人纪录的创作成本，即使是官方所制作的微纪录片，其创作成本相比于传统纪录片而言也明显更低。因微纪录片的时长较短，内容精练，其审核相对于传统纪录片而言也不是那么严格，这就使得纪录片自制到出片所需的时间非常短，大大缩短了微纪录片的制作周期，短则几天，长则几个月，但相比于传统纪录片而言，此制作周期已非常短。这种产出效率高的特征正与当代互联网的特征极为相似，适应当下时代的发展。

第二，多样性。新媒体的出现，使得传统媒体一对多的传播方式发生了巨大的变化，在新媒体背景下，各传播媒介逐步趋于融合，这也使得伴随新媒体发展而出现的微纪录片的传播渠道发生了巨大的改变。微纪录片不仅可利用传统媒体进行传播，而且还可利用各大门户网站进行传播，如搜狐、爱奇艺、优酷等，现这些门户网站已由原来的购买微纪录片版权逐步发展成为自制微纪录片的状况，意在抢占微纪录片市场。如优酷有自制的《侣行》、《遇见你》；2015年，《记录者》有《斯诺克小子》、《棒球小子》等。同时，各移动终端也纷纷推出自制微纪录片或是购买门户网站的热门微纪录片，这在很大程度上为微纪录片提供了广阔的发展空间。

第三，大众性。微纪录片的时长短、制作成本低、制作周期短等特征使得微纪录片逐步大众化，再加上各类先进科技设备的普及，如摄像手机、家庭DV等，也让曾经那些普通人无法触及的纪录片开始走向大众生活。微纪录片的创作主体既可以是专业的摄影、摄像人员，也可以是普通的人民群众，实现了纪录片创作与受众间的一体化。同时，观众在看完作品之后，还可利用微博、微信等表达自身感受，并与其他人进行沟通、交流，从而形成一个庞大的微纪录片交互体系，促进全民互动。

基金项目：江苏高校哲学社会科学研究基金项目《新媒体时代的微纪录片研究》（项目编号：2017SJB0712）

引言

随着互联网的不断发展与深入应用，新媒体得到了迅速进步，从而刺激着“微时代”的到来。自2009年新浪微博开始运营，我国便正式进入“微时代”，各类以微博、微信等平台为载体的微小说、微电影等迅速蹿红，并成为当代人们生活中的重要内容。在这种新媒体的背景下，纪录片的创作也发生了巨大的改变，微纪录片成为当代纪录片的新的表现形式。

1、微纪录片概述

1.1 微纪录片的概念

微纪录片是伴随互联网的发展与应用而出现的，是传统纪录片于新媒体背景下的一种新形态。当前，微纪录片尚未有一个统一的定义，百度百科是这样界定微纪录片的：“微纪录片是基于真实生活，对真人真事进行加工后的展现，意在展现真实，以真实来引起人们进行思考的电影或电视艺术形式。”[1]简单来说，就是以微电影或是电视的形式将现实生活中的片断进行纪录或是将真实的历史进行再现。微纪录片产生于新媒体背景下，传播渠道主要有手机、网络、电视及自媒体，时长一般在5-25分钟之间，是当代社会人们的一种新的有达方式。

2、新媒体背景下微纪录片发展所存在的问题

2.1 制作人员缺乏专业知识储备

微纪录片的制作人员既可以是专业摄像、摄影人员，也可以是普通民众，在新媒体背景下，人人都是导演，人人也都充当着观察，很多非专业人士也都参与着微纪录片的创作。但是实质上，微纪录片的创作并不像表面上看起来那么简单，其犹如一条专业流水线，倘若某个环节出现问题，那么最终的所创作出来的作品就会不如人意[2]。如纪录片的选题与自身擅长领域不符，或是不熟悉后期制作的相关流程，那么整个作品所要表现出来的内容就无法达到预期，很有可能还会影响收视效果，受到人们的诟病。可以说，微纪录片的制作人员是否具备专业的知识储备在很大程度上影响着微纪录片的制作内容质量及传播效果。

2.2 传统纪录片思维抑制了微纪录片的发展

纵观我国微纪录片的发展现状可知，微纪录片的主要受众是年轻人，其充满活力且有非常强烈的好奇心和求知欲，微纪录片要想获得进一步发展，关键在于抓住年轻人的心理和思想，以创作出更加有新意、有自身特征的作品。但在内容、思维及传播途径方面，仍有很多微纪录片制作人员受传统纪录片思维的影响，多作出保守选择，从而抑制了微纪录片的进一步发展。如在拍摄一部历史纪录片时，传统纪录片思维重在体现历史事件或是通过一些历史古迹来讲述历史故事，但在新媒体背景下，以微纪录片的方式进行拍摄，可适当利用航拍及数字特效的方式将一些历史元

素与现代社会相互结合,选择另一个角度来讲述历史故事[3],这样既能表现历史内容,同时又能给观众带来新意,有效吸收受众。

2.3 作品内容的表达方式太过单一

传统纪录片通常会详细交代各人物事件,作品内容也非常丰富,虽然时间较长,但故事有头有尾,非常完整。而相比于传统纪录片,微纪录片因受篇幅、时长等方面的限制,很多时候会除去一些叙事部分,而采取固定的模式进行拍摄,这样就会使得整个故事显得非常突兀,观众也看不明白。长期以来,观众会慢慢对微纪录片这种单一的内容和固定的拍摄模式产生疲劳感,最终影响微纪录片的发展。

3、新媒体背景下促进微纪录片发展的措施

3.1 加强专业人才培养,丰富制作人员专业知识储备

人,是微纪录片发展的生力军,归根结底,微纪录片的发展还是取决于人。针对当前微纪录片制作人员缺乏专业知识储备的问题,就必须要加强专业人才的培养,丰富制作人员的专业知识储备。一方面,可鼓励各高校开设微纪录片专业,以培养微纪录片专业制作人才;另一方面可加强社会宣传,利用各类现代化媒体及传统媒体宣传微纪录片创作相关知识,以提高微纪录片制作人员的知识水平。此外,相关审核机关还应不断完善相应的审核机制,提高审核标准,以迫使微纪录片制作人员不断改善制作内容、改变制作方式,以提高作品水平。

3.2 改变制作思维,丰富制作模式

伴随科学技术的发展及新媒体时代的到来,现应用于创作纪录片的先进科学技术越来越多,同时也丰富了纪录片的创作模式。在这种背景下,一方面,微纪录片制作人员应改变传统的制作思维,充分利用现代化科学技术进行创作,以实现创作方式的创新。如可利用航拍技术、数字化特效合成、微距离拍摄等,依受众不同需求、拍摄主题不同选择恰当的制作方法,而不仅仅局限于传统纪录片的叙事模式。另一方面要充分利用新媒体的作用,丰富制作模式。微纪录片本身体量相对较小,在新媒体背景下,其传播路径呈现出多样化的特征,在这种情况下,微纪录片的制作既可采取传统的排序组合,以一集叙述一件事的方式来进行拍摄,并利用传统媒体电视或电影的方式进行展现,同时也可利用新媒体的优势,选择当前的热门事件,以独特的视角对社会的点滴进行记录,再通过互联网进行传播,让人们在移动终端即可看到影片。

3.3 丰富作品内容,选择多样化的主题

由于作品内容单一,受众很快即会对微纪录片产

生审美疲劳。针对这一点,首先应不断丰富作品内容,改变以往的固定拍摄模式。如在叙述某事件时,可于开场用半分钟旁白先对事件涉及人物进行简单介绍,重在介绍人物之间的关系,尔后再展现影片内容,使观众不至于一开场即接受到影片内容却不明白讲的是什么。其次,选择多样化的主题。传统纪录片多为讲述历史事件,而微纪录片重在记录和展现人们生活当中的真实事件,但倘若人人都只记录社会生活,受众也会逐步产生疲劳感。为此,在创作微纪录片时,还就注意选择多样化的主题。如《舌尖上的中国》重在记录各地普通群众的饮食;《大视野》主围绕军事、社会、及文化等主题。

4.结语

总而言之,新媒体背景下,微纪录片的创作有着更广阔的发展空间及市场潜力。微纪录片不仅为当今处快节奏生活中的人们提供了一条更好的获取信息的渠道,而且也改善了传统纪录片的创作形式,同时还充分考虑到为了现代人类闲暇时间短、个性化的信息接收需求及只能利用零碎时间来观看短片等因素,使得人们可于短时间内获取到大量自己所需信息,从而激烈的市场竞争下不断向前发展。当前,我国微纪录片创作仍处起步阶段,若要获得长足发展,就必须对其现发展过程当中所面临的问题进行有效解决,以为微纪录片的发展提供良好社会环境。



二维彩铅画风格动画短片创作——以《永不饥饿》制作为例

文 黄剑玲 南京视觉艺术职业学院

片颇为盛行的年代里,动画短片以其鲜明的艺术特点,成为动画公司进行研发、工作室创作、院校教学中喜欢采用的动画创作形式,具有独特的魅力和吸引力,保持着顽强的生命力和鲜活的状态。所以,我们愿意去尝试新的风格,绘制出有独特艺术性的作品,所以本片采用了较为传统的绘制方法去完成设计作品。

传统的彩铅画绘制的时候一般采用稍微厚一点的纸,例如素描纸等。在《永不饥饿》的制作中,因为专业的动画纸张太薄太光滑,不适合制作场景绘制,没有办法表现彩铅画的色彩感觉。所以,在本片的场景绘制中,用了素描纸。彩铅主要用的是油性彩铅,部分场景用到水性彩铅。

(二)《永不饥饿》及剧情梗概

一群神秘的外星人造访了地球,他们没有拿走任何东西,而是教会了地球人一种神奇的能力……因为这种能力,使得地球人分化成两种类型:一种因为获得能力而感到幸福;另一种则选择传统、坚守本心。主人公小杰与女主丽博士就是这两种类型的代表人物。一场时代的变革、社会的动荡;一段情感与现实交织的动人故事。到底谁才是最后的赢家?

(三)角色设定:

小杰是一个技艺精湛的厨师,他非常喜欢研究美食。同样他也以自己做出的美食为骄傲。获得能力的地球人不需要再进食任何食物,小杰理所当然的被排斥。无奈之下只能远离喧嚣的城市,隐居到森林的深处。丽博士是小杰的恋人,但同时也是研究中心的对外负责人,主要处理像小杰这样不愿接受外星人带来的神秘能力。对于她的到来,小杰充满了无奈与辛酸。路人甲,中等偏胖的男人。路人乙,瘦高个的男人。路人丙,身材偏小的女人。接受了帽子的人们,享受着永不饥饿带来的快乐。角色设定见图1。



图1-《永不饥饿》角色设定

一、彩铅画简述

彩铅画究竟是什么呢?

彩铅画是一种介于素描和色彩之间的绘画形式,它的独特性在于色彩丰富且细腻,不同于油画的厚重,可以表现出较为轻盈、通透的质感。这是其他工具、材料所不能达到的,只有充分利用了彩铅的独特性所表现出来的作品,才算是真正的彩铅画。

在大家认识到了彩铅在日常生活中的作用之后。现在的彩铅画爱好者主要有两大创作类型。一是彩铅风景画、静物画、人物画有很多,很明显彩铅画相比较油画和水彩而言更加方便,而且彩铅的表现力很强,是许多画家钟爱有加的绘画工具。在我们制作艺术动画短片的时候采用彩铅来创作,由于彩铅作为油画、水彩颜料的替代者,相对比一般的水彩、水粉、油画等更便于操作,也能达到我们想要的艺术风格。

在技巧上而言,油性彩铅比较容易掌握,绘画技巧与素描有相近之处,便于我们在动画场景中的绘制工作。在动画角色设计上可以利用彩铅绘制需要的形象,有很好的娱乐性和表现性,同时易于上手,在设计的过程中可以是油性彩铅和水溶性彩铅结合使用,以达到自己的创作效果和目的,技法手段、绘画时间都比较长。

二、彩铅画风格动画短片《永不饥饿》的创作

(一)《永不饥饿》的设计思路

动画短片的片长较短,创作周期也相对较短,所需要支出的费用少,实用性强。无论是大型动画公司还是小型创作团队,都喜欢通过动画短片的创作进行各种形式、内容、材料、工具等的创新,并将之运用到动画长片之中。在当今动画长

（六）《永不饥饿》动画短片制作过程

按照分镜头的设置手绘完成单个镜头，场景采用彩铅上色，利用扫描仪进行扫描，PS修图，动作部分，用彩铅分层绘制，扫描后PS修图，最后使用Pr进行合成单个镜头，最后加上配音及背景音乐及音效最后合成。以镜头26为例，见图4。



图4-SC26合成镜头

结论

《永不饥饿》彩铅动画风格短片的制作，从最初创作风格的基于对传统文化的喜爱，觉得这样一种别具一格的彩铅画风格不应该被埋没掉；之后的故事取材，基于网络一篇短文的启发；场景和角色的设计及制作是在制作之中遇到的困难最多的时期；后期的拍摄以及剪辑所应用的设备以及软件类，这所有的一切都是一个考验综合素质的时候，在制作过程中，为了所有物件的真实性，会涉及到大量的专业以外的识，这些东西大多来自于团队对这些知识的探索和思考。

《永不饥饿》中的情况，其实它只是一种社会现象，并没有想象中那么疏远不可亲近，只是在日常生活中，人们没有意识到有些新生事物取代了人们固有的生活习惯，并给人带来一些不良的后果，诸如电子文学取代了传统纸质书籍等现象。希望这个短片能给观众带来对生活中类似现象的思考，坚守人们固有的良好习惯。生活，也许并没有那么复杂！

（四）场景设定：

根据剧本设计出场景全景模型，使用玛雅软件进行建模，便于后续绘制的透视掌握。根据剧本分镜要求，设计完成各镜头的场景制作，在此期间，研究彩铅画在场景设计中的表现方法，见图2。本片中的场景尽量采用较写实的风格。



图2-《永不饥饿》场景设计

（五）画面分镜头设计

运用铅笔进行简单的光影分镜头绘制，生动形象的体现出每一个镜头的故事内容。以下为部分分镜头画面稿，见图3。

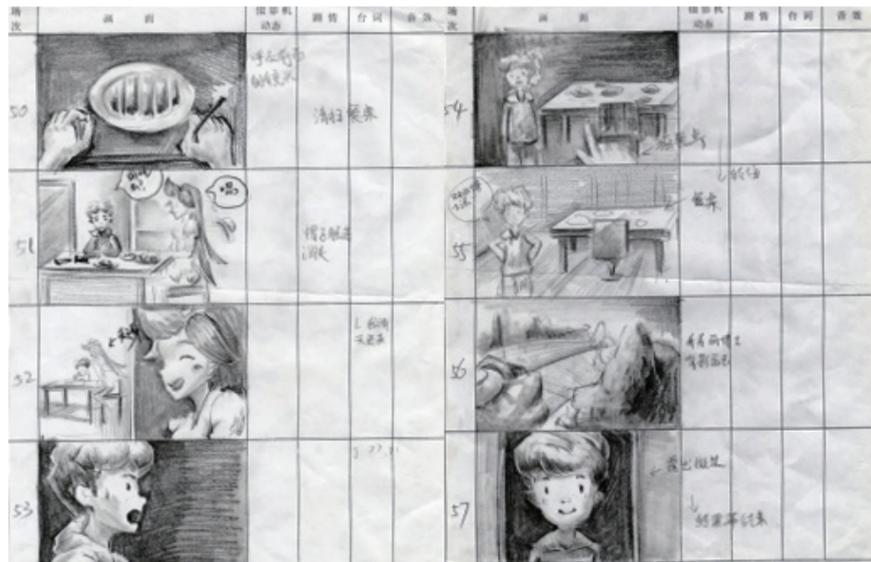


图3-部分分镜头画面

《驴得水》： 笑与泪中透视 人性的复杂

文 李冬冬 南京视觉艺术职业学院

了一场驴棚着火的戏，通过四个主人公灭火时令人啼笑皆非的表现，快速而直接地将人物特质抛到了观众的面前。最先跑来的周铁男拿着扫把挑火苗，却把火苗挑到了棚内；头裹着白布的张一曼道出了他的错误，试图去灭棚内之火，而裴魁山锄土灭火时，却无意中把土倒了张一曼一身；而姗姗来迟的孙校长却拿着两床棉被灭火，可谓是火上浇油。每个人的救火方式都有违常识。可正是在这一荒诞场景的背后，每个人的命运都被昭示，包括几人之间关系的变化，都在这一场救火中窥见端倪。

二、黑色幽默：人物的悲剧命运

作为一部黑色幽默的荒诞喜剧，除了显而易见的笑点，影片喜剧效果的主要来源是委曲求全，以影片中人的窘态来触动观众的情感，其中的讽刺与控诉意味却常常戳得人生疼，处处透露出了无可奈何。影片中每个人的性格都比较完整，几乎都能从生活中找到与其相似的人物，并且在前后的变化中展示出人性的复杂。

驴棚燃烧时，不难看出几人的自私，他们一直靠着驴维持生活，却在关键时刻弃其不顾，因此当驴真正被杀时，主人公的袖手旁观也就变得合情合理了。不过驴毕竟不是人。假借驴之名换取薪水的四人也必然会面临一场更残酷的考验，这也是一场人性的考验。迟来的电报，彻底打破了这个学校的和谐。一个“天才人物”的出现拯救了他们，谎言得以圆满。他们的生活似乎比以前更加好，尤其是物质层面，可每个人的心境却在悄然地发生着变化。短暂的欢乐，一切皆是虚妄。可谎言终究是谎言。最初的谎言也许是善意的，可谎言却在教育部特派员权势的威逼下越滚越大，而影片中的每个人也都沉默地屈服在了强权与生命的胁迫之下。观众对于高层以及知识分子所寄予的厚望也在不经意间坍塌了。

影片有意安排了两次高原反应，教育部的特派员和美国慈善家都在第一次到来时产生了高原反应。他们都是社会上层人物的代表，共同的特征不仅是外在身体的不适应，更是代表了政治权力和金钱的诱惑。这些来自社会的压迫，使人物的阴暗面逐渐地暴露。在强权之下，尤其是那一声枪响，让铁骨铮铮的汉子开始跪地求饶，让裴魁山仇恨的怒火燃烧了曾经的最爱，让孙校长献出了女儿的婚姻。在金钱的诱惑下，铜匠“死而复生”，谎言继续上演，“妻管严”的铜匠选择和孙佳结婚，而一直在外寻找铜匠的铜匠老婆的出现也使所有的“阴谋”在这一刻不攻自破。

孙校长正直无私、有抱负，却性格软弱、容易妥协于小事。作为一名农民教育家，他把自己的一生奉献给了农村的教育事业，他小心地摆放“当代武训”锦旗，可见他是以“当代武训”自居。他见过风浪，最知道委曲求全，却永远相信距离理想仅有一步之遥，只要保住了学校，就保住了希望，他的信条是办大事要不拘小节，为了理想，尊严可以不要，所以他能轻易的下跪。驴棚着火时，他最后一个出现，用两床被子去扑火，却助长了火势，好心办了坏事。这似乎有些荒诞，也违反常识。但这也正以荒诞行为折射出了校长是一位“空想社会主义者”。他为了教育的梦想而隐瞒“吕得水”的真相，这个秘密第一次被揭穿后，他愿意独自去承担责任。面对特派员的威胁，他妥协了，并且搭上了自己女儿的婚姻，把佳佳嫁给了“吕得水老师”一已婚的铜匠。当谎言被彻底拆穿时，他又背起梦想的“行囊”踏上征程，他也明白梦想的单薄，所以他最终让女儿佳佳离开了这里，奔向了延安。

话剧《驴得水》以“零差评”的超高口碑被称作“小剧场巅峰之作”。2016年10月，由其改编的电影在全国上映，口碑一路飘红，上映四天便实现票房逆袭，青年导演周申、刘露献上了他们的诚意之作。

一、荒诞的现实：戏剧式的演绎现实

电影《驴得水》是“开心麻花”继2015年《夏洛特烦恼》之后的又一部力作，它讲述了民国时期在西北一所偏远的学校，教师们将一头驴虚报成老师冒领薪水而引发了一个个让人啼笑皆非的荒诞故事。影片是一部典型的黑色幽默喜剧，它幽默中有酸楚、荒诞中有反思，跨越了时空维度，将时间地点定在了民国一个偏远的山村，以近乎理想化的“世外桃源”式的故事发展来呈现一个梦的破碎，强化了影片的悲剧感。《驴得水》从人物到事件皆是小人物的悲喜，接地气的设定在扩大影片受众的同时，也更具艺术真实性。

影片的背景发生在一个虚构的历史时空。1942年民国时期，四个知识分子来到西北的小乡村建了一座“三民小学”，校长为吃空饷将学校里拉水的驴虚报为名曰“吕得水”的英语老师，不料教育部的特派专员和一位美国慈善家前来查探，为了圆谎挽救局面，老师们不得不用尽各种办法，然而局势最终还是失控并达到了不可挽回的局面。影片很好地把控住了情节的节奏感，各种谎言包袱的铺陈一点点将影片中的人物关系推向了高潮的崩溃边缘，戏剧性极强。然而，伴随着谎言搭起的情节框架，在崩溃的瞬间给予观众的更是一种悲哀和辛酸。

影片整体分为两部分，前半段的幽默与后半段的黑色。开始所呈现给观众的是一个沉寂的画面，黄土山坡、安静吃草的牛以及由远及近嬉闹的老师。静态的景与动态的人相结合，一个小学，却具有着乌托邦式的世外桃源气质。影片开头安排

一身中山装的裴魁山，似乎是旧式知识分子的代表，他引经据典，学贯中西。他能精打细算地过日子，也可以自私自利，为了能和张一曼结婚，他计划为张一曼在西南联大找份工作。张一曼“睡服”铜匠，裴魁山感觉自己遭受了背叛，性情



大变，最初所有人的梦想正是借由他的口道出，后来却是他最先背叛了所有人。裴魁山夏天穿着一身貂皮，而这貂皮后来又被胸怀仇恨的铜匠所穿，颇具讽刺。他对张一曼的好，既是一厢情愿的善意揣测，又是得不到就毁掉你的独占欲。他内心的梦想是与张一曼结婚，而在这一梦想破灭后，所有其他的梦想都成为了空谈。

周铁男是典型的“愤青”。他的脾气火爆，外强中干。而其前后的对比更是明显，不敢和心上人告白，却敢于顶撞权威，一声枪响，是他扑通的跪地求饶，也使其成为了权势的走狗。影片开头的会议，他一直支持校长的工作，愿意捐出两个月的工资，而当资助款项下来之后，看到裴魁山不愿意捐助，他也就不愿意捐了。他看不起特派员的秘书，也看不起文盲铜匠。而在张一曼遭受侮辱时，他本想上前救人，可是却碍于威胁做了旁观者，最终是秘书救了张一曼。他暗恋着孙佳，却要说服孙佳嫁给铜匠。他的屈服，丢失了爱情，也让梦想抛于脑后。

张一曼身着各式旗袍，喜欢采摘野花，又擅长做衣服，如贤妻良母般的存在。她能无偿地支持校长的教育梦想，拥有着自由的灵魂。但其外在的表现却是放荡、置世俗道德于不顾。张一曼身上存在着两种对立却又并不矛盾的特质——风情万种和单纯如一。张一曼在众人的逼逼下承认了自己

破坏了铜匠的家庭。虽然她骂铜匠是“牲口”，伤害了铜匠，但并非发自真心，却最终造成了无法挽回的恶果，也将剧情推至不可收拾的高潮。她的委曲求全换来的是铜匠的报复、裴魁山的落井下石以及众人的鄙夷。影片中有一个很关键的对照，张一曼曾为二人理发，而颇具讽刺的是，这两个人却都逼得她亲手剪掉了自己心爱的长发。

影片这一段落还出现了最震撼激烈的戏剧冲突——张一曼的自扇耳光和剪发环节，她不忍众人受到伤害而自扇耳光，剪发时她的眼前浮现出往日的美好，也让观众看到了她内心的美好，以往日的欢乐强烈对比此刻心中的绝望，她以伤害自己来保护他人。她从未想过伤害别人，她只是追求自由，而“性自由”只是她追求精神自由的外化。剪了“阴阳头”的张一曼疯了，但她依然没有忘记做衣服，手中采摘的鲜艳的花朵，她依然向往美好，当一声枪响后，纷乱手中的鲜花被无情践踏，她又是清醒的，偷偷地藏起了那把无人理会的枪，冰冷的手枪取代了美丽的鲜花。又一声枪响，她结束了自己的一生，走向了灵魂的自由，死亡是其最好的归宿。

作为“吕得水老师”的假扮者铜匠，实际上在某种程度上就是农村教育实践的对象。铜匠原本是类似“牲口”的人物，他单纯善良没文化，高兴

了就唱歌，却稀里糊涂地接受了文化的洗礼：被洗干净、被培训、被“睡服”。他连普通话都说得不标准却能突然说出比较标准的英语。而这一切的发生如梦一般。他不再是单纯的“动物”，明白了之前人们为何看不起他；让他接受教育，多半是为了利用他，因此他也对教育报以最大的恶意，他回来的目的不是解救所有人，而是报复张一曼、报复所有的人。而他也逃不过金钱的诱惑，竟“死而复生”。

《驴得水》的核心是知识分子。在利益和权势面前，所谓的理想、启蒙性依然无法掩盖人性中所含的丑恶与自私，这也正是整个情节走向崩溃、人物以悲剧收场的根本原因。《驴得水》展现了知识分子的脆弱与无能，更深一步说，它是对金钱物质作用于情怀理想的终极探讨以及对自我的反思。毕竟影片结尾学校仍在，老师留了下来，而孙佳也奔向了延安。这也许是导演给予观众的一丝安慰。那一地散落的彩球是绝望，也是希望。

大数据时代的隐私绑架

文 刘仁龙 南京视觉艺术职业学院

高中生，你们是在鼓励她怀孕吗？而几天后经理打电话给父亲道歉时，这个父亲的语气变得平和一些，他说：我跟我的女儿谈过了，她的预产期是八月份，我完全没有意识到这件事情的发生。原来target公司注意到，妇女会在怀孕三个月左右的时候会买很多无香乳液，在五个月左右时候会买一些钙镁锌等营养品，公司大约找到20种相关物，利用这些相关物跟妇女最近购买习惯给顾客进行“怀孕趋势”评分，这些相关关系能够比较准确地预测预产期，这样他们就能在孕期的每个阶段给客户寄去相应的优惠券。无论政府还是企业，都在我们不知情的情况下采集了我们日常生活方方面面的数据，并且进行了数据共享以及一些我们未知的应用，这是很恐怖的。不过，虽然政府跟企业拥有采集我们个人信息的能力，让我们感到些许的不安，但是我们面临一种更严重的情况，那就是通过大数据来预测我们的行为。

好莱坞科幻电影《少数派报告》通过三个超自然人的预测，把将要实施犯罪行为的嫌疑人跟被害者的名字刻在两个小球上，警方在犯罪嫌疑人还没实施犯罪时候就可以将其抓获。罪犯在实施犯罪前就受到了惩罚，但是他们什么都没做。而在现实生活中，大数据充当了科幻电影中超自然人的角色，在美国很多城市采用了“预测警务”，也就是通过大数据分析来决定哪一条街道，哪一些个人需要更加严密的监控，这么做的原因也仅仅是系统指出他们更有可能犯罪。我们以后可能会因为“将做”而受到惩罚，而不是“所做”如果大数据分析完全准确，那么我们未来的社会会被精准的预测，在未来我们将会失去选择的权利，而且会按照预测去行动，我们将失去自由意志，我们在人们真正犯罪之前对他进行惩罚否定了人的自由权利，我们永远不会知道受惩罚的人是否会真正犯罪，我们的预测也永远无法得到证实。

最近几年，大数据轰轰烈烈的频繁的出现我们的视野中，数据之于信息社会就如同在工业革命时代煤炭跟石油为时代进步提供了力量与源泉，大数据为我们提供了创新的机遇跟挑战。但是我们在拥抱大数据的时候，在享受大数据给我们的生活，生产和思维方式带来巨大变革的时候，我们个体的隐私是否同样受到了巨大的威胁？

我们身处信息社会，在无处不在的移动互联网中，我们的每一次鼠标的点击，每天上网的浏览痕迹都被一个我们无法触摸的黑箱记录。我们的购物习惯被淘宝，被亚马逊监视，浏览网页的习惯被谷歌被百度监视，而微博似乎知道我们的一切，我们今天吃了什么，看了什么，去哪里玩。当这些信息，这些数据足够多的时候，他便可以拼凑出在虚拟世界中的真实的自己，你的喜好，你的动向，都会被预测出来，就像是生活在一个透明的玻璃屋中，我们的隐私都被第三只眼窥视。

在大数据环境中，我们自己有意识的对隐私进行保护似乎显得微不足道，或许你刻意隐藏了包含自己姓名，证件号，信用卡号等数据的个人信息，而忽略了其他的不包含个人信息的数据，比如你一个月的水电费，网费，你在超市的购物清单等你意想不到的生活细节，这些表面上并不是传统的个人数据，但是如果经过大数据的集中处理，这些信息就可以把藏在背后的你给挖出来。比如在美国跟欧洲使用的智能电表，它会每六秒采集一个事实数据，这样一天收集到的数据比过去传统电表收集的数据还要多。因为每个用电设备都有自己独特的负荷特征，比如热水器不同于电视，他们与led灯又不同，所以对个人能源使用情况数据进行采集处理，就能暴露一个人的日常生活习惯，医疗条件，甚至是信用评估和是否从事非法行为这样的个人信息，细思极恐。

在大数据时代，不是因为有你存在才有数据，而是因为有了数据你才存在。

我们是怎样在无意中公开自己的隐私的呢？从Twitter跟Faceb00k的一组数据可以略见一斑。截止2011年3月，Twitter每天发送的微博量达到17亿条，每天产生的用户数据在12TB，仅2013年12月，Facebook用户单击赞的次数达到27亿次，上传3亿张照片，也许你会觉得这么多数据跟我有什么关系，我还是在网络中隐身匿名地存在着，但是你有没有想过，当有足够的数据聚集，在网络世界中，我们就是透明的，无论如何都做不到完全的匿名化。你在微博发表的喜怒哀乐的状态，各种表情的照片等信息被企业采集处理的过程中这些消息跟情绪变成了一种可测量的数据，被公司利用进而推销产品。美国一家target公司，给一个正在读高中的女生寄了婴儿服和婴儿床的优惠券，她的父亲很气愤的去找公司经理说：我女儿还是

移动互联网时代下的国产网络剧叙事特征分析

文 李东冬 南京视觉艺术职业学院

随着互联网时代发展的日新月异，人们的日常生活越来越依赖网络技术。在当下的移动互联网时代，平板电脑、手机、电脑等设备是受众日常接收信息的主要途径，并占据重要地位。与此同时，网络文化也在蓬勃发展，并不断挑战和颠覆固有的文化形态。在新兴网络媒体与传统媒体的激烈竞争中，催生出了网络剧这种新媒体时代的产物。它以碎片化的叙事、高度的交互性、贴近时代与生活等特征，一出现就受到了网友的追捧。

网络剧作为一种新生的互联网视听形式，衍生于电视剧，并自然继承了电视剧诸多的艺术特性，这种“继承”一方面使网络剧的创作有法可依，另一方面也对其发展造成了阻碍。其中，叙事创作是制约其发展的关键，体现在目前的网络剧叙事创作中，有相当一部分未能摆脱传统电视剧叙事手法的影响，甚至是完全对其进行照搬，而这种做法恰恰抹煞了互联网重开放、重互动的语境特性。事实上，网络剧和电视剧在创作方式、受众群体、传播渠道及推广方式上有着明显的差异，它不仅要继承电视剧的叙事艺术，更要结合互联网的独特环境，对其叙事特征和策略进行不断创新。

一、非线性叙事结构的运用

非线性叙事，指的是违背时间发展、前后逻辑等正常线性顺序来讲述故事的叙事方式的总称。具体表现为常常先给出结局，再探寻其起源和发展，并在过程中把段落打碎重新排列组合，也可以是使用非现实手段把过往和当下发生的故事进行穿插，产生对比效应，又或者将人物的想象、梦境或潜意识与现实世界进行交织，以获取和完善信息或得到多种结果。这种非线性叙事结构在传统文学及艺术电影中得到了广泛应用，而网络剧在继承非线性叙事的基础上，又结合网络特性对其非线性叙事进行了卓有成效的探索。如在《屌丝男士》和《万万没想到》为代表的一些网络剧中，常常除了主演是固定的人物之外，并没有确定的故事主线，整个剧情是由多个小的情景段落依靠主演的遭遇为线索进行串联组合而成的。《屌丝男士》中，大鹏一人在剧中变换多个

职业和身份，与不同的人在各种不同的场合发生着不同的故事。这里面，叙事结构、人物关系、戏剧冲突以及情节悬念都不复杂，甚至从某种层面来看，整部剧就是一些搞笑段子的拼贴，然而细细分析却不难发现，整部剧内在的统一在于大鹏饰演的所有角色都体现了“屌丝”身份所具有的吝啬、懒惰、逞英雄、胆小等特征。全剧在剪辑中也大胆采用了非线性叙事结构“，不同场景的切换给受众造成了叙事层面上的冲击，时空的错乱使得受众不再关注这些事情发生之间的逻辑关系，而是转而去关注它们表现出来的共性。”在《万万没想到》中，伴随着那句经典的台词“我叫王大锤”，主演在不同剧集当中完美地化身“五指山”“古惑仔”“学霸”“游戏高手”等不同角色，其他角色也都由同一批演员扮演，但在每集的故事和场景上，却在不断变化。这恰好契合了人在梦境中对事物的感知状态。受众在欣赏过程中，也可以产生移情效果，化身剧中人物，体验王大锤不同的“梦境”人生。

二、多线性叙事结构的应用

网络剧不同于传统电视剧，它的媒体平台优势使其“可以把所有的网络特性融合在一起，在传统媒体的线性叙事中搭建一个多媒体并进的信息平台”。如目前一些网络剧在播放到某些特殊情节的时候，都设置了超链接提示以供观众点击选择，内容可以是主角命运的外延，可以是搞笑的拍摄现场花絮，也可以是配合当下话题而创作的时间较短的“番外篇”……这些内容在不影响网络剧主要叙事脉络的前提下，起到对重要情节

内容进行补充和扩展的作用，帮助观众感知剧情。这种依赖超链接的多线叙事方式并不是把相关内容进行简单的拼凑，而是在原有的网络剧剧情基础上开凿出了多个立体的延伸窗口，或者说是构建了一张多线叙事的“网”，这个网已让网络剧的叙事方式摆脱了时间和空间的限制，成为一个几乎可以用诸多方式排列组合的超媒体系统。

三、互动性影响下的叙事结构多变性

互动性是新媒体最大的特性之一，也是网络剧最大的优势。传统电视剧的内容往往较为复杂，叙事创作的工作量也相当巨大，因此在创作过程中，往往是编剧先给出完整的剧本，导演和主创人员在此基础上对故事的发展走向进行创作，在全剧制作结束后交由电视播出机构进行分时段连续播放。在这一过程中，全剧叙事的结构和方向是事先确定下来的，主要取决于创作人员自身的艺术水平和对观众喜好的把握能力。反观诞生于互联网背景下的网络剧，其天然继承了网络无可比拟的互动性，且这种互动性表现在网络剧制作流程的全过程中，如前期剧本的创作，角色的挑选，拍摄过程中的表演、道具、台词、剧中情节走向等方面，受众都可以参与其中，对其进行探讨并给出建议，行使网络平等性下的创作参与权。主创人员则可以通过网络投票、留言回复、公众号及微博互动等诸多方式

与受众进行沟通，打破台前和幕后的界限，全面了解受众的观看意图，把握受众喜好，从而对剧情叙事的结构和方向进行多样化的调整，契合受众口味。

如在2008年由凤凰新媒体和PPlive联合推出的网络剧《Y. E. A. H》中，整个故事发展都是由网友投票决定，而受众手中的鼠标也对主人公的命运起到了决定性作用，于是该剧的叙事就变成了主创和网络受众集体创作的过程。由此可见，“互联网的普及尤其是移动互联网的逐步实现，任何人在任何地方都可以访问任何信息发表任何评说，这时候互动叙事成为现实。”同样，在网剧《名侦探狄仁杰》中，一首洗脑神曲《长得帅就死得快》被许多受众关注，于是主创人员借此专门举办了舞蹈大赛，众多网友纷纷投稿响应，一些搞笑的跳舞视频还被放置于剧集片尾，引发众多网民模仿参与的网络互动热潮。

四、随机性引发的开放叙事结构

“互联网开放的结构使各个节点之间的地位都是平等的、对称的，没有中心，没有权威，互不隶属。信息的碎片化存在于互联网的各个环节，信息的存取都是随机的。”网络剧的互动性实现了受众对创作全程的广泛参与，特别是边拍边播这一方式的贯彻使得剧情走势可以根据观众的反馈来决定，或是待主人公在情感或行为上面临

压力、困惑、背叛等因素无法自我抉择的时候去设置悬念，把问题留给观众决定。这样一来，一部网剧就好比存在着诸多分岔的道路，每一个路口的选择，都可能会极大地改变剧情的发展，即便是主创人员也不能准确预知，这便使得网络剧叙事的随机性大大增强，也决定了其叙事方式与传统电视剧的封闭结构存在着根本差异，即网络剧的叙事是开放的。同时，开放式的悬念能够带给受众巨大的想象空间，并大大激发他们的想象力和创作欲。

在网络剧《苏菲日记》里，苏菲发现继母和另外一个男人约会，但是否将此告知父亲，使其陷入了两难的境地。在此集结束时画面上出现了两个投票选择，即说还是不说。到了下一集，一开始便把网友的选择以苏菲之口诉说出来，即“我听了你们的意见，最后还是选择告诉我的父亲……”然而，网友的选择也只是剧情发展的一种可能，除此之外，依然存在着另一个选择所导致的平行剧情，且这种选择并非预知的，具有较强的开放性，体现了对传统封闭式叙事理念的颠覆。还有如《微客帝国》《名侦探狄仁杰》等网络剧则是在编剧创作的大众结局之外，又设置了一个或多个不同的结局来满足观众的收视需求，这些结局都是通过网络平台向网友们征集而来的，于是观众可以摆脱导演的预先设定，自由观看自己期待的结局，这也是网络剧广受网民喜爱的一个重要原因。

情景剧创作中声音设计的思路及技巧

文 刘觉敏 南京视觉艺术职业学院

媒介的发展,尤其是随着网络媒介、手机媒介的发展对我国情景剧的创作思路和技巧提出了新的要求和准则,主要播出平台的转移——由主要在传统媒介电视上播出转移到了网络媒介甚至手机视频客户端上播出,不仅仅从创作题材上扩大了情景剧一贯局限于“家庭”的概念,剧集时长也更为灵活,更有甚者干脆将情景剧纳入了“网剧”的范畴。

麦克卢汉曾说:“我们的任何一种延伸(或曰任何一种新的技术),都要在我们的事务中引进一种新的尺度”。这里的“尺度”指的是在人们的实践活动中会产生与媒介相关的标准和方式,这种标准和方式不是媒介的具体内容给带来的,而是媒介本身的性质决定着。这也正是为什么当今我国情景剧的创作会有诸多变化的原因。具体来看,在当今的情景剧作品的声音设计方面,同样也呈现出了诸多新的特点。本文将围绕情景剧创作中的声音设计的思路与技巧来展开论述。

情景剧的创作中,声音的设计主要包括三个方面:语言、音乐、音响。与其他类型影视作品相同的是,在情景剧中,语言、音乐、音响的功能依然可以笼统地概况为:语言表意、音乐表情、音响表真。而区别于其他类型的影视作品而言,情景剧中的声音设计的思路又有其独特之处。

首先,从语言的设计来看,在情景剧中,语言承担了大部分的叙事功能。情景剧语言设计思路的变化,主要是因情景剧所针对的受众发生变化而决定的。当下情景剧作品的受众,已不再像早期那样广撒网,以“家”的概念包揽了各个年龄层次的观众。在新时期的情景剧作品中,更多的是针对年轻一族的受众,生活节奏较快、对外来新事物和讯息比较敏感,因此,当今情景剧中台词设计语速更快了,这样就大大地提高了单位时长内的信息量。制作更新的周期也缩短了,多以每周更新的节奏来保持新鲜度,另外,在对话设计中融入了现实生活中的热点以及网络新词等,这样更容易与年轻观众产生共鸣。情景剧的假定性使得近年来很多作品都涉猎古装情节,而在泛娱

乐化的大时代背景下,情景剧中的这些涉及古装的情节,并不像历史正剧那样严格考证,尊重史实,而是呈现出典型的后现代色彩,恶搞权威、无厘头穿越,这些特征在台词的设计中也体现得淋漓尽致。

其次,从音乐设计的角度来说,情景剧中的音乐主要还是由纯音乐和歌曲两大类构成,其中纯音乐主要包含主题音乐、场景音乐、背景音乐三大类,而歌曲主要包括片头主题歌、片尾主题歌以及插曲。而情景剧的剧情节奏相对一般传统电视剧而言更加紧凑,每一集的时长更短,这对于情景剧音乐设计也提出了相应的要求,既要配合剧情表达,刻画角色形象,也要辅助抒发人物内心情感,挖掘内心世界,渲染气氛烘托情绪,更重要的是,可以利用音乐激发联想,引发时空转变,这一点在很多情景剧作品中都很常见,简单来说就是利用音乐实现转场,在情景剧中多见于音乐配合一组室外的空镜头(如街景、小区景、马路上来往车辆等画面内容)来实现转场。经过这些年的发展,为了适应当下更多年轻观众的收视习惯和观影节奏,在如今的情景剧中,还加入了一些背景音乐,用来配合画面,辅助影片形成自己独有的,张弛有度的节奏,使观众保持新鲜感和兴趣点。

再次,关于音效设计,在情景剧中,最有特点之处就是根据剧情的设计适时地加入带有评价意义的音效作为配合,辅助剧情的表达。最典型的例子便是“罐装笑声”的加入,在片中更像是在提醒观众:“此处该有笑声”,起到暗示观众的作用。

再者,在一些角色出场时,也常用音效来配合描述角色的滑稽感,实际上也是用音效来评价角色的性质,这些都是属于主观音效的范畴。除此之外,在情景剧中,还有一些客观音效的使用,根据实际剧情,为表达真实感,也会设计相应的音效。在主观音效的设计上,常见的办法有(1)夸张,例如对心跳声或者秒钟滴答声的放大表现。(2)重复,是指将影视作品中出现过的某种具有典型意义或者具有代表性的声音,多次重复出现,用来加重描述的分量,渲染环境的氛围,深化作品主题,突出人物的性格,增强情绪感染力,引发观众的想象和联想,领悟音响反复出现时的深刻含义。(3)主观音效也可以用来帮助转场,常常可以增加影片的紧张感。(4)停顿。在一段正常的声画空间中,突然停顿下来,停止一切音效,可以在影片中形成一种“此时无声胜有声”的效果。音效,在情景剧创作中,是不可缺失的重要一环,它影响着作品的层次和细腻度。

以上所述,是情景剧创作中声音设计的一些思路和技巧,这些设计思路和制作技巧,不会一直保持,它也会随着时间的向前推进而不断顺应潮流变化发展,一方面适应观众的喜好,另一方面创造新的视听语言规律。当然,新的东西,不一定都能顺利地被大众接受,会有批评的声音出现。但更重要的是,我们应该勇敢地新的创作环境中大胆实践,敢于创新和挑战。这样才能创造出更有新意,更有生命力的作品。

试探图片在微信平台营销中的有效应用

文 徐剑薇 南京视觉艺术职业学院

使用感受,这便使得信息分享在“朋友圈”变得非常有效率。

3、微信公众平台的内容以社交和生活服务为主
虽然微信公众平台是自媒体营销的良好土壤,但是由于微信以及微信公众平台的定位还是以社交为主,所以自媒体营销的内容也是以生活服务为主。用户乐于分享和讨论的信息也与自身的日常息息相关,包括:餐饮娱乐、兴趣分享、时事新闻、社会热点、教育培训等,所以图片内容需集中在在日常的、亲民的题材之上。图片的阅读难度要比文字小,在微信公众平台使用图片的数量会大幅度增加。基于社交性的特点,在微信公众平台进行营销的策略要注重互动性,这一特点要求图片的拍摄和使用必须非常的简单、及时。

二、摄影图片在微信营销中的有效应用

对于在微信公众平台的营销主体来说,如何快速获取和使用恰当的图片至关重要。这些图片除了需要对目标受众有足够的吸引力,还必须在第一时间出现在版面中。微信公众平台的时效性特点增加了图片使用的难度。基于微信公众平台、图片以及拍摄这三者各自的特点,我们很容易寻找到获得有效图片的方式。

1、根据营销的内容定位图片的主要来源

微信公众平台的社交性特点导致了图片的使用量非常之大且广泛。微信用户也就是营销主体的潜在客户,虽然他们在数量上非常之庞大,但微信的私密性特点增强了用户的群落化发展并限制了信息发布的广度。因此微信公众平台的营销主体必然需要对自己进行准确的定位。要先确定好自己的营销范围和服务内容,再根据服务内容来选择图片的主要获取渠道。

图片获取的来源主要有:网络图片、图片库;自由职业摄影师、商业摄影机构;用户个人使用手机、相机自行拍摄。对于一个特定的微信公众号,不会使用同一种方式获取所需的图片,但是需要考虑获取图片的主体渠道。例如,以餐饮娱乐、时事新闻、社会热点为主要内容时,其微信公众平台图片的获取来源主要是自由职业摄影师和商业摄影机构。而当以兴趣分享、教育培训为主要内容时,使用网络图片、图片库以及用户自己拍摄图片的比重就大大增加了。做如此定位的意义在于可以很快的进入到有效的照片获取工作当中。

2、要注意图片的分类整理和日常积累

因微信用户阅读的特点是碎片化,及时性的,所以微信公众号必须快速更新才能跟得上用户手指划过屏幕的速度。微信公众平台的编辑需要在平时积累大量的相关图片,为了使用方便,必须进

行分类管理以便在第一时间找出需要的图片并编辑上传至网络。如果编辑本身就是公众平台的营销主体,同时也是摄影师,那么使用专业的图片管理软件如Adobe Light room是明智之举。该软件可以批量整理、处理图片,也可以建立有效的查找目录。这对既是摄影师又是编辑的用户来说极大的缩短了工作时间。对于微信公众账号的编辑来说,在日常收集图片也是至关重要的,如果不是日常的收集,很难在突发热点事件来临时迅速编辑出有效推文吸引目标受众。人们对热点的关注具有非常高的实效性。而抓住热点的实效就是抓住商机,这需要编辑驻扎在各类摄影、新闻以及动漫电影论坛以提高阅片量。

3、利用图片自身特点吸引目标受众

发布微信推送文时,在热点一样时间也相同的情况下能有效抓住目标受众目光的仅有带推文标题的缩览图。因为微信公众平台的推送文章是在手机微信界面呈现的,这个界面是一个4英寸左右的版面,然而手机用户是可以自主选择阅读信息的。为了抓取用户的目光,图片和文字之间首先要能形成有效的联想。文字是抽象的,图片是相对具象的。文字要具有悬疑引导性以抓住受众的心理,图片则需要配合这种抽象、引导性的联想。

其次,图片要足够醒目。醒目的方式有三种。一是在形状上达成醒目,比如使用圆形、三角形、柱状等比较容易引起人视觉注意的图形。也可以使用脸部、眼睛等照片提高人们的注意力,这是因为人类对脸部的识别更加敏锐。二是在颜色上选择饱和度,明度高以及使用对比强烈的带有互补色或对比色的图片。但是有时候也可以反其道而行,这时要与竞争对手采用完全相反的编辑策略,以便从中脱颖而出。三是在形式上做文章。例如可以将一张整图裁切开,然后分别使用于多条推文的缩览图,当用户打开界面可以看到一个整体的多条相关推文。或是将文字拆开到每一条推文缩览图上,将一个简单信息占据用户手机的整个屏幕,以此获取受众更多的注意力。

论互联网思维下混合式教学模式在商业摄影课程中的应用

文 杨清新 南京视觉艺术职业学院

引言:

因信息化时代的便利性,信息的发布与获取能够在极短的时间内完成,这也使得许多行业相继转向网络发展的方向,这一特点同样适合于教育行业,这种互联网式的教学思维不但使传统的教学模式得到了有效的转变,更加使教学过程能够利用的资源明显变得丰富,因为网络信息资源本身就是非常繁多的,而且这一教学模式的利用还能够有效地提升教学的效率,在商业摄影课程中逐渐发展起来的教學模式是基于互联网思维的混合式教学模式,这也是文章将要阐述的主要内容。

一、商业摄影课程教学中对媒体的具体应用

(一)利用多媒体同步拍摄技术辅助商业摄影课程的教学

商业课程本身就包含了许多难以用语言描述的抽象知识,因此教学的效果难以达到,学习者对这些知识的吸收也面临着很大的挑战,另外一些有关于商业摄影的实际操作知识也难以通过教师的言语教学达到教学的目的,因此,这个时候就更加需要创新而有效的教学方法,多媒体就是这样的教学工具。教师可以将要讲解的知识通过多媒体的具体视频来呈现,通过将商业摄影的相关知识用动态式的呈现方式传递给学习者,能够较好地使教学知识被更加深刻与透彻地理解,这种教学方式不仅仅适用于抽象的商业摄影知识的呈现,更加有助于教师高效地完成比较复

杂的知识内容的教学,因为这种方式可以使教学知识形象化与系统化,比如说对商业摄影中景深这一知识点的教学就能够通过多媒体的同步摄影教学取得良好的效果[1]。

(二)通过网络对摄影过程的虚拟实现商业摄影课程的教学

商业摄影课程是一门对学生的实际操作能力要求非常高的课程,操作性强就必然涉及到对设备的要求,但是因为学生的数量太多,而商业摄影设备的单价又比较昂贵以及教学时间的限制,因此很难在商业摄影的教学过程中实现每一位学生都能够真正操作商业摄影的相关设备,这就限制了商业摄影的教学效率与效果,而网络能够提供的虚拟功能就能够很好地弥补商业摄影教学的不足。教师可以通过网络虚拟平台让每一位学生都能够这样的虚拟环境下实现对商业摄影设备的操作,虽然是虚拟平台,但是可以实现较高质量的仿真,这种虚拟教学可以使学生体验真实的商业摄影课程中的操作过程,并且在这样的过程中不断地总结自身在操作过程中的不足,积累丰富的经验,以便以后能够在真实的实际操作过程中具有更加娴熟的技巧,另外,教师还可以在网络上为学生搭建具有立体感的3D摄影练习平台,让虚拟化教学更加接近于现实生活。

二、商业摄影课程教学对MOOC模式的具体运用

(一)转变教学理念,促进高效教学

虽然目前互联网发达,学生可以从网络上获取各种各样的学习资源,但是从某个角度来说,这也会给学生的学习带来困扰,因为知识库太过庞大,而且不存在系统化的分类与框架结构,因此学生在进行资源查找的时候往往无法清楚地知道哪些知识更加有用或者说应当按照什么样的逻辑来获取知识,所以这种丰富的资源反而成为了制约学生高效学习的因素,而MOOC模式就能够很好地解决这一问题,这种模式指的是一种具有较大规模,能够实现在线学习的开放式的课程,它是通过结合教师对知识系统的整理、建立与学生对知识的需求产生的,因此具有很强的适用性、指导性与系统性,学生可以根据自身的需要选择性地获取知识,另外,在这种教学模式中学生还可以在特定的网络区域互相讨论,有助于学生间的合作学习,教师还可以根据实际需要,

增加对学生情感态度与创新意识等的培养课程,促进商业摄影课程教学[2]。

(二)完善信息平台,促进学生自主学习相关商业摄影知识

尽管MOOC模式在商业摄影的平台教学过程中已经取得了良好的成绩,但是它还是有需要进行改进与完善的地方,比如说因为MOOC模式创建的平台需要使用者在登录之后才能够使用这一平台中的资源进行学习,所以这一平台的建立需要相关的设备投入与资金注入,因此需要学校投入相关的人力与财力等,所以需要学校在人才培养与设施的完善方面有所努力,在增加企业的投资等方面也需要有所付出,另外,MOOC模式提供的学习平台还应当注意充分增加学习的学习参与度,通过增加问题的设置等措施提高学生的主观能力,让学生在教师的相关指导之下学会自己制定学习计划与学习目标,促进其自主学习。具体模式如图一。



图1混合式教学的组成

三、结束语

综合以上所有阐述的内容,我们知道,在信息科学技术不断的发展过程中,传统的教学模式已经不能适应商业摄影课程的教学,为了顺应时代的发展趋势以及商业摄影课程的教学要求,这一课程的教学应当更加重视互联网思维的运用,同时又不能完全摒弃传统的教学模式,于是混合式教学模式就应势出现了,文章对这模式的具体应用过程进行了详细的阐述,用实际的例子证明了这种教学模式能够起到的积极作用,希望它能得到教师的有效利用。

影视剧的“改编热”研究

文 杨清新 南京视觉艺术职业学院

影视剧的改编一般是指将文学作品以电影、电视剧的形式表现出来,早在很久以前,影视和文学之间就建立了一种相对来说比较默契的关系,通过影视剧改编将原本呈现在纸质书籍上的故事利用另外一种方式呈现在大众的视野当中,能够让人们直接从感官上欣赏到这些作品。影视剧的改编有利也有弊,虽然影视剧的改编在一定程度上促进了文学作品的发展,但是盲目的影视剧改编对影视行业发展的阻碍影响也是需要重视的。

一、“改编热”现象带来的影响

(一)促进文学转播

众所周知,成功的改编作品不仅能够影响文学作品自身的发展,而且能够通过影视作品来充分表达文学作品中的时刻内涵以及人物个性和特征,影视剧的改编在一定程度上能够促进文学、文化的传播。影视剧改编的原著作品是能够充分反映当时的社会背景和艺术本质,虽然影视作品的约束力比较广泛,毕竟影视作品不仅要一定程度上取得观众的欢心,而且要能够带来一定的经济效益。随着社会的不断进步和发展,人们对艺术的追求也越来越个性化,文学作品呈现在影视上也越来越多,题材也越来越广泛,影视剧改编已经逐渐成为引领影视行业的主要潮流。影视剧的改编不仅能够引起大众的审美和情感共鸣,而且也能够有效的促进对文学作品的传播,现如今,影视行业的迅猛发展,导致人们对文学书籍、文学作品越来越远,但是通过对文学作品的改编,可以让大众以另外一种形式来接触到这些文学作品。影视剧的改编潮流正在逐渐影响着作家的创作方向,影视改编可以说是随着社会发展的必然产物,是能够有效推动和促进文学传播的重要途径之一。

(二)满足观众的审美需求

现如今,随着人们对生活品质的追求以及对个性化生活的向往,导致人们的审美形态也在不断的发生变化,在当前这个网络大数据的影响下,纯文字时代已经越来越远,现在的媒体技术、网络技术已经逐渐成为人们生活当中的主

流,对影视行业也是如此。影视剧的改编,要从作品的内容、思想、以及作品自身的审美情趣来作为引导,如果改编的作品没有很好的价值导向,不会引起观众的审美需求以及强烈的共鸣。影视剧可以说是一种人类情感的语言方式,不仅集成了传统文化的特征,而且能够有效的体验当前这个时代的时代特点,影视剧有自己自身情感的体现方式,能够准确的刻画出当时的背景,镜头感十分强烈,能够通过特写镜头来体现人物丰富的情感世界,满足观众的审美需求[1]。影视剧改编在一定程度上能够影响人们的审美情趣,也能够带给观众在小说中无法体验到的趣味,在时代的影响下,人们的审美需求也在发生变化,影视剧是一个比较大众化的传播系统,影视剧改编能够充分满足人们的审美需求以及精神需求,在一定程度上能够促进文学作品与影视剧的共同发展。

二、盲目的“改编热”对影视剧发展造成的影响

影视剧的改编在一定程度上能够创造多方面的艺术形式,让作品能够以不同的形式展现出来,但是盲目的影视剧改编缺少对原著的创新,传递的是“急功近利”的思想背景,这种盲目的影视剧改编不仅对作品本身产生一定的影响,而且对影视剧发展也造成一定的阻碍影响。

(一)作品反复被翻拍

经典之所以称之为经典,是因为经典自身是不可超越的,而作为经典作品,在人们心中留下的印象和位置也是不可动摇的,很难被超越和代替。在当前这个原创质量和水平都比较低下的时代,很多编剧、导演为了能够创造更多的经济效益,将一些经典作品进行反复改编和拍摄,成为一部部让观众唾弃的影视剧。比如《西游记》,是四大名著之一,具有很悠久的历史,被大家称为静定之作,但是现在越来越多

的导演将《西游记》进行重新翻拍，在电影、电视剧上都出现很多不同的版本，对原本内容的改编导致很多年轻人对原著产生误解，甚至在一些改编的影视作品中能够看见唐僧与“妖精”之间的感情戏，这样的改编已经脱离了原著，给现代人们认识《西游记》造成了很大的影响。长期以往的盲目改编，能够直接影响影视剧的长期发展，对原著的胡乱改编，导致人们对原著的内容了解的越来越少，对文学的不尊重现象也越来越多，对文学作品以及影视行业的发展都产生了很大的阻碍影响。

（二）影视剧作品过于商业化

虽然小说与影视作品相结合带来不小的经济效益，但是在很大程度上也产生了一定的阻碍影响，小说以及文学作品被改编成影视剧必然会丢失一些原著当中的东西，但是现在一些作家为了迎合大众的审美需求，刻意将影视剧改编引向一种商业化的状态[2]。一些影视作品经过改编之后“面目全非”，让观众感叹演员演技不够的同时，对原著作品也产生了一定的误解，观众不满意不说，而且对原作也产生了极大的影响。

三、影视剧改编长远发展的相关对策

（一）激励创作，健全编剧体制

现如今，影视行业的快速发展，导致很多影视剧改编涌入电视荧屏，观众对影视剧改编存在一定的需求，但是越来越多的制品方为了追求收视率，只是一味的迎合观众，对影视作品进行盲目的改编，不仅导致大众的审美疲劳，而且对影视剧自身的发展也产生了一定的阻碍影响。对影视作品的创作力不足于我国的编剧体制存在很大的关联，在编剧体制下，编剧的地位很难得到有效的保证，导致编剧的收入和地位都不如导演和演员，所以当剧本产生后也没有相对应的话语权。当前，在文学著作影视剧“改编热”的市场影响下，广电总局要对此进行重新的审查、审视工作，进一步改善我国现有的编剧体制，不断的对编剧机制进行完善和

管理，鼓励原创作者大胆的进行创作，不再单纯的为了收视率而进行创造。培养健全的编剧体制，是能够引领影视行业健康稳定发展的重要途径之一。

（二）制片方端正态度，引导正确的价值观念

影视行业有一个特殊的特点，那就是电视剧的收视率在播放之前是无法得知的，其效果、对观众的影响力是如何也无从得知，所以制片方在拍摄电视剧的过程中，只能依据电视剧自身的创作影响力来做判断，但是过分的追求收视率以及播放效果，直接导致制片方的价值观念丧失。所以面对这一现象，制片方首先要端正自己的态度，在确保一定的观赏性的同时，要保证影视剧的质量和品位，用正确的价值观念来引导大众[3]。制片方要以健康的价值观念来影响观众，比起收视率要更注重影视剧给人们传递的思想和内容，正确的价值观念能够引导人们产生正确的价值导向。将引导正确价值观念作为影视剧行业的首要目的在一定程度上会影响一些制片方、电视台的经济效益，但是为了有效的遏制影视剧“改编热”的愈演愈烈，制片方以及电视台要担负起相对应传承文明的责任，将传统文化、积极向上的思想通过影视剧传播、推广出来，而不再是单纯的为了经济利益来拍摄影视剧。

结束语：当前，随着社会的不断进步和发展，人们对生活的追求以及对文学作品的追求不在是单一的，具有局限性的，而是要看作品自身的深度影响力以及作品的内容和思想，改编作品固然重要，但是与原著的中心思想不符也成为人们难以接受的一个点。所以，在影视剧改编的过程中，不仅要与原著的中心思想形成、保持一致，而且要适用于当前的社会发展背景，在有效推动文学作品自身的同时，能够给影视行业带来一定的良性发展和经济效益。

全媒体趋势下播音主持教学、研究

文 张芳芳 南京视觉艺术职业学院

引言

进入新时期，媒体信息技术得到了突飞猛进的发展，对此，我国也针对播音主持专业人才的培养机构陆续开始了一系列的有效改革。基于多媒体的出现及发展，极大的推动了我国传媒行业的发展，而且对于播音主持专业在办学力量上的提升也起到了一定的促进性作用。鉴于传媒行业发展速度的日趋加快，国内高校中所设置的传媒相关专业也逐渐的成为了学生们所青睐的专业。虽然我国传媒行业在不断的完善与发展中，但其中也逐渐的暴露出一些突出的问题与弊端，致使目前的的传媒专业的教学依然不能很好的满足现代社会发展所提出的人才需求。在当前全媒体飞速发展的大趋势下，如何做好播音主持专业的人才教学工作，也成为了诸多高校传媒专业所面对的一大热点话题。

一、全媒体视域下的播音主持

所谓“全媒体”，其实质就是通过所有媒体手段的应用来进行相关报道的一种策略与模式，并通过多种不同形式媒体的相互融合，特别是注重能够充分的发挥出以数字化技术为核心的新媒介作用，进而实现一种立体化、全范围覆盖的跨媒介信息传播。

1、信息传播呈现出新特性

在新时期全媒体视域下，信息传播成功的突破了传统模式下的单向化与单一化的局限，呈现出诸多的新特性，主要提现在以下几个方面。

（1）信息传播的公众性

随着媒体技术的不断发展，信息传播的媒介也日益增多，由此也给人们信息的获取提供了更多的方式，再加之信息所具备的共享功能，使得信息传播所体现出的公众性更为明显。

（2）信息传播互动性

由于新媒体的出现，使得信息传播成功的突破

全媒体趋势下播音主持教学、研究

了传统模式下的时间与空间限制，借助新媒体技术即可实现现场直播与受众的即时互动，进一步提升了信息传播的互动性。

（3）信息表达方式的个性化

新媒体的出现，使得原本单一、固化的信息传播方式更趋丰富和多样，由此也对播音主持人员在处理信息传播等问题时得到了一种更为广阔的发挥空间，从而使得信息的表达方式更加个性化。

2、对主持人能力提出了更高的要求

（1）播音主持需要有较强的即兴评述能力

新媒体时代，缺乏的不再是信息量，而是缺乏较强信息分析能力的专业人才，以至于不能够对现有信息进行深入的分析。现阶段，越能够提出一些富有独特见解的播音主持人越容易受到人们的欢迎。

（2）播音主持需要具备适应新媒体的能力

新时期，对于播音主持而言，单纯的只是具备了播音、主持、采访等基本能力已经无法满足时代发展需求，同时还要尽可能多的掌握一些新技术，并能够尽快的适应当代新媒体的发展，实现自身的综合发展。

二、播音主持教学中存在问题分析

现阶段，在我国大多数高校所开展的播音主持专业教学过程中，普遍采取的都是一种大课与小课互相兼并的教学方式。对于播音主持专业

的基础理论课以及专业技巧、原理等教学内容，分别是由不同的教师来负责。在专业课教学过程中，虽然都是以专业理论知识的讲授为主要目标，但理论与实践的相结合却显得尤为不足。对此，在后期的教学过程中也就需要进一步强化播音主持理论与实践教学的相结合，同时在针对理论知识进行讲授的基础上还要注意同以小课授课等有关教学方式与实际演示的相结合，帮助学生能够更加直观的了解所要学习的理论知识，进而促使学生在具体的学习过程中能够消化更多的知识，提升教学质量。

而所谓小课教学，就是结合学生基础能力或类型的不同进行小组划分，并进行针对性的教学。这种基于学生基础情况相同情况下的教学，更有利于教学过程中问题的解决。

另外，在当前我国教学过程中，对于播音主持专业的教学重视及认识程度还尤为低下。虽然很多高校都积极的开展了诸如即兴口语表达及口语传播等相关课程，但对于具体主持技巧方面的教学依然存在着很大的不足，由此也导致很多学生在真正面对镜头时会产生一种紧张的心理，进而严重影响学生的主持形象，以至于不能很好的就业。

三、播音主持专业教学的思考与改革

在新时期全媒体背景下，为更好的推动我国播音主持专业教学的发展，首先需要做的就是要求学生能够建立一个真正属于自己的个性化表达方式，这也是保证其能够脱颖而出的基本保障。此外，一个人所拥有的知识层次以及生活阅历，对于其表达方式也产生了决定性左右。播音主持专业，属于一门综合性较强的学科，该专业教学工作的开展，其目的也就是为了能够给社会培养和输送更多的专业播音主持人才。所以，基于新形势和新要求，当前的播音主持教学也就需要随着时代的发展做出相应的改革与调整，尽可能的应用一些新型的教学方法和模式，如情景教学法，通过给学生创设出一种真实化的场景，加深学生对于相关材料的理解，并有效的推动学生的更好发展。

情景教学法，就是在学生学习过程中通过给学生搭建出一个真实的场景，以此来有效的调动和激发其内心情感，营造出一种良好的学习氛围，促使学生能够在这种良好的氛围中对自己所学的知识进行更好的掌握和巩固。在该教学方法的实施过程中，应以对学生的情感与现场感觉的激发为出发点，并对课堂安排进行缜密的设计。总之，借助情景教学法帮助学生进行模拟上镜练习，有效的解决了之前学

生上镜紧张的问题。具体的可以从一下几方面进行改革。

1. 开展现场模拟，引导学生能够结合具体的现场情况做出合理的策划，并在问题的发现与解决过程中进行有效的学习，促使学生能够独立的完成相应的编辑工作与采访工作，通过激发学生学习的主动性来提升教学的质量。

2. 通过增加学生的知识量来开拓学生的视野，采取有效措施提升学生文化素养，进而实现学生专业素质水平的有效提升。

3. 培养学生团队意识，教育学生不管是在学习还是在生活中，都要清楚的认识团队意识的重要性。学生团队意识的提高对于自身综合能力的发展也有着重要的意义。

4. 强化普通话训练，流利的普通话是一个播音主持人必备的一项基本能力。

5. 教学过程中，教师要能够结合学生的个性化特点开展针对性的教学，做到因材施教。

四、结语

总之，在当今全媒体背景下，播音主持专业教学要想取得更好的发展，就需要能够适应我国文化体制改革的大形势，并通过自身的有效改革，打破传统播音主持教学的束缚，积极采取新型的多媒体教学手段，将学生培养成全面发展的综合性人才，从而有效的满足时代快速发展的人才需求。



自媒体环境下的影像微叙事艺术特征研究

文 刘觉敏 南京视觉艺术职业学院

平民化思想为主，利用对现实状态的展示，使其具有美学上的享受。

微叙事的优点。微叙事形式的产生，属于现阶段传播渠道、艺术发展的实际需求，能够在视觉上为用户提供接触性体验。结合“潜意识”理论，其中明确阐述人类对情感的压抑，并无法将其从体内消耗，而是需要在特定的时间内，利用媒介的方式，将其释放。一般来讲，审美能力的产生，需要人类心灵、情感以及思想的双重沟通，而单向情感的表达，无需生活与世俗的涉及。在自媒体环境发展至今，影像成为叙事的主要方式，结合自身叙事风格的优势，吸引大量自媒体用户的参与，从而实现自媒体用户生产者与消费者角色之间的转换，缓解自身压力、实现生命能量的提升。

一、对自媒体环境下的影像微叙事发展现状的阐述

2003年，随着关于自媒体(WeMedia)研究报告的提出，对自媒体的定义进行明确：“是指居民对数字化技术、知识体系全面融合的过程，属于居民传播、分享新闻的有效途径。”从整体上来看，自媒体主要包含博客和微博、微信、BBS网络与论坛等社交软件，用户通过所见、所听与所闻等方式，对相关事件进行分享，该种现象属于人类对现实生活的感悟与愿望。而利奥塔将后现代发展特点定义为：大叙事向小叙事的转变时期。随着现代文化多元化角度的实现，传统命令式、指示式与权威式事件报道模式，已经受到威胁，微叙事形式的产生，将宏观叙事框架进行拆分，分解成微观叙事结构，使其在类型与形式上呈现偶然性、多视角以及碎片化的特征。自媒体微叙事题材的选择，主要以

微叙事的缺点。自媒体环境下的影像微叙事具有加强的生命力，但其相应的叙事缺点也会油然而生，如叙事体积较小、碎片化所引起的各类负面效应，从而使得微叙事缺少相应的主流思想。自媒体影像微叙事属于因果关系的重要阐述，同时也是媒体手段、艺术美感相结合的产物，同时在改变事件传播领域与渠道的工作中，对人类生活方式进行影响。

二、自媒体环境下的影像微叙事艺术特征研究

萨特曾说过：人类作为长期说故事的主体，经常活在自己和他人所讲述的故事中，通过这些故事真正看清事物，并在反复叙述中得以生存。换言之，故事创造新的人生价值、世界观，优秀故事能让人们从中获取认同，从而增加自信，而励志的故事，同时也是激发人们努力的重要措施。自媒体环境下，影像微叙事艺术特征主要包括延展性、拟真性、轻巧性等，在媒体技术快速发展下，影像微叙事艺术特征也随之不断凸显出来。

2.1 延展性艺术特征

如今，视觉文化的传播过程，主要是强调“被看”与“看”，并通过两者的延伸做到真正的享受，促使人们审美得到有效的提高。人类依据科技实现自然的控制，通过自身能力的延伸，并无法获取满足感，而德国艾利亚斯曾对这一观点进行详细阐述：人类在逐渐迈向文明时代的过程，属于人类不断克制自身情绪的重要过程。自媒体环境下，通过影像微叙事将人们日常生活进行具体展现，促使人们感官得到另一种享受。因此，自媒体环境下的影像微叙事，其作品具有较强的自由和开放特征，同时也是人们生活的一种延展。

2.2 拟真性艺术特征

自媒体环境下，用户对影像的接触渠道相对较广，人们行为不再通过客观事实进行展现，而是利用某种影像对其进行“拟真”，其主要表现为：利用快节奏，对镜头结构进行详细描述，使其具有一定的“深度”，进而具有线性化以及系列化的特点；利用景别频繁的交流，将“真实”影像呈现给人们，使其印象更加深刻。

2.3 轻巧性艺术特征

在信息传播过程中，网络传播作为重要参与者，人们注意力会相对比较集中于某一时间，因此，重点不在于信息是否吸引人们注意力，在人们求新、求变不断变化下，只有具备较强创意的作品，才能更好满足人们心理需求，从而占据重要地位。自媒体环境下，由于影像微叙事具有轻巧性的艺术特征，被人们广泛关注。

和整合进行有效结合，成为真正的“把关人”，将影像微叙事推向大众化，并由神秘主义演变成理想主义，把情节叙事以及故事叙事进行有效结合，使其得到充分的应用，进而发挥自身价值，创作出优秀的影像微叙事作品，从而促进自媒体行业的长远发展。

四、结束语

综上所述，在媒体背景下，传统媒体如广播和电视、书刊以及报纸等，逐渐从“高不可攀”演变成如今的密不可分，并将民众作为重要核心，将其真正落实到人们日常生活。与此同时，也实现了互联网技术和影像艺术有机结合的目的，由传统舞台演变成网络平台，向人们呈现出更加优秀的作品。但是，自媒体环境下，还应影像微叙事艺术特征进行深入研究，确保影像微叙事真正发挥自身价值，并为实现健康发展奠定坚实基础。

三、自媒体环境下影像微叙事的实际应用

随着对自媒体传播途径的优化，促使自媒体用户“过度沉迷”于生活创作、生活改造工作中，即在享受生活的同时，对相关生活内容进行生产与发布，这种行为属于对统治权文化思想的削弱，其更注重短暂、表面以及诉诸式感觉，而非情感与理性文化思想的表达。

3.1 情节叙事的实际应用

心理学家表明，人类心理活动主要有感觉与感情两个元素组合而成，即：人类心理活动来源于情感的表达，更离不开对情感的阐述。通过微叙事形式的产生，使人类在心理思想上达成共鸣，如对普洛普民间故事研究工作中，多个故事之间拥有着基本序列关系，并通过基本序列关系之间的结合，组成复合序列，其中复合序列的形式包含：镶嵌式、首位连续式和左右并联式，即开端、发展、高潮和结局。利用该种结构对事件进行镶嵌，而微叙事主要将开端和结局等事件进行压缩，甚至在某些情况下，无需事件发展工作的参与，只采用高潮镶嵌的方式，对事件进行阐述，这种自媒体传播方式，属于情节叙事的类型。

3.2 故事叙事的实际应用

因为人类精力与活动中含有较多故事，并不是法律条文或者逻辑论点，它属于重要交流工具之一。对于普通人群来讲，以讲故事的形式，向人们传达自己亲身经历或者阅读得来的故事，是人们重要交流的内容。而自媒体环境下的影像微叙事，可以为人们提供全新的角度，激发人们新的态度，建立新的机制，换言之，优秀的故事来源于人们的洞察力，或是将模糊事物赋予生命力也是好故事的重要体现。

自媒体环境下，对影像微叙事进行创作时，需要将故事主体赋予生命力，创作人员同时还应真正意识到自身职责，将收集以及筛选、分类



浅谈荒木经惟摄影的物衰审美观

文 管林松 浙江横店影视职业学院

从本质来说，摄影记录了瞬间的艺术和情感。在创作过程中，摄影师不断剖析自己，让自己的灵魂持续性地升华。每个摄影师在进行瞬间艺术创作时，不可避免地会折射出自身的审美情趣。日本作为摄影艺术发展比较成熟的国家，诞生了一系列比较杰出的摄影师，如杉本博司、森山大道、荒木经惟等，他们的风格比较鲜明，代表了东方审美的一种情趣。这其中，荒木经性的作品更是独树一帜，他的作品以一种极端的方式呈现在观众眼前，但在极端的外在形式中却隐含了日本典型的物哀式的审美特性。这种独特审美在日本的传统文化绘画艺术中都能找到原型，是荒木经惟对当代东方美学、审美思想的继承和发展。

1、影响荒木经惟摄影物衰审美观的因素

1.1 历史文化原因

要理解日本的摄影文化，我们不得不提一个词——“物哀”，日本艺术美的根基就在于此。早在公元8世纪的日本，就有一些作品如《古事记》《日本书纪》和最早的歌集《万叶集》等，开始出现“物哀”的审美理念，及至《源氏物语》等日本文学作品，逐渐形成了以哀为中心的物哀审美情趣。

物哀最初的形态是由感动而来，继而由感动升华为哀，这种外在的形式一般表现为对某种事物的感叹、赍叹，使得物哀除了悲哀、哀伤的情绪外之外，还赋予了新的寓意——怜悯同情、感动、壮美。物哀所含有的悲哀的感情并不是随处可见不是毫无抗压能力的表现，而是经过历史沉淀和艺术磨炼而产生的独特美感。日本独特的物哀审美特性如同其他国家璀璨文化艺术一样，有着一定的普世通约性。

1.2 个人童年成长环境

一个人的童年时代所经历的事情必将根植于每个人内心深处，这个悸动的因素会影响其一生。荒木经惟正是如此，影响他摄影创作的核心因素便是他长大的地方。那个地方就是东京，他出生、他思考、他着迷的地方。他1940年出生

于东京都台东区三之轮，家附近有座寺庙一净闲寺和古老的红灯区。大地震时妓院有块地变成了墓地，儿时的游乐场是坟墓。他穿梭于寺庙坟墓和红灯区，在这样一个错综复杂的地区，死亡、性要、生活过早地植入了他的内心世界。他也承认，这样的环境影响了她的一生，他至死不渝地认为东京是一个生与死比肩共存的地方。

1.3 丰富的情感经历

摄影果然是一场伤感之旅，作为一个摄影家，我一生都将持续这场伤感之旅。”荒木经惟经历了诸多的分离死别，这对他的创作产生了巨大的撞击，对他物哀的审美烙下了深深的印记。他的生活简约而丰盈，他经历了太多的别离，与父母的别离、与爱妻的别离、与爱猫洛奇的别离与多名女子交往后分别等。晚年，他又得了前列腺癌，治疗后慢慢康复。他早些年不出名，需自己出资出书，到后来日本政府给予他特殊支持，全世界巡回展出摄影，达到了一个顶峰状态。对于他的评价可谓是喜参忧，这种独特的情盛体验给予了荒木经惟无尽的艺术能量，去创作，去感知人世的悲哀。

2、荒木经惟作品中的物衰体现

2.1 东京之哀

荒木经惟的创作融合了诸多的日本美学元素，其作品一直受到日本浮世绘的影响，如身穿和服的裸露身体的女性、日式榻榻米、简洁的日式设计等，这些意向一目了然，出自于浮世绘。纵观他的摄影作品，本质里还是散发着典型的江户情调。在他的眼里，人生充满了哀伤，摄影就是一个感伤之旅。他在东京拍摄一些裸露的女性身体时，显现出了人最自然的状态，是人在抛弃外在在附物后的本真。荒木经惟对于生命体的渴望是外在的、毫不掩饰的，他将女性的华衣撕去，显示出真实的躯干。人在这样的环境中会将欲望外在化，与固有的思想进行激烈碰撞，当我们冷静之后再看这些照片，会感觉到他们的哀伤、冷艳和别离之美。这种美映衬在阳光之下，显得格外刺眼和惊心，仿佛享受死神的湛恩汪，这是荒木经惟对于人生苦短的哀叹。荒木经惟觉得自己的作品当中必定有“死”的气息，因为他觉得性和死亡不是对立的，而是包容的，性爱包含了死亡。每次拍摄，他都当做是一次谋杀，每一次按下的快门都使他获得快感。而他挑起人们的情欲时，抽身而去站在东京的烈日之下，安静地看着世间快乐的尽头。

2.2 感伤之旅

荒木经惟的作品与女性、裸体、性爱、死亡、生命内在相关，却又不是直言不讳。每每看到他拍摄的妻子(青木阳子)，总能感觉他对妻子的爱意，有种不怨、不悲的情感色彩，淡淡忧愁间传

达了一切皆是虚空宿命的叹息。曾经，他与阳子一起度蜜月，他把这次旅行称作“感伤之旅”。旅行中，他拍摄了大量妻子的照片，其中有张阳子安静、柔美地躺在船上的照片，他觉得自己的妻子蜷缩著身体，似婴儿一般，借助船舶正通向另外一个世界。也许这对他们以后分别埋下了一处伏笔。

当然，他拍摄火车上的阳子，似哀伤又迷惘的神情，隐秘地再现了东方女性柔媚，外似平静实则压抑、狂热的性格特点。

荒木经惟曾说，与爱的人死别，使得摄影作品更深化。他也许固执地要展现死别，钟情于单一黑白拍摄照片。令他最伤痛的死别是和妻子的告别。得知阳子得子宫瘤入院，荒木经惟内心无比哀伤悲痛，此时他的创作风格发生了一些改变——大量、持续地拍摄天空。天空低矮、颜色昏暗，仿佛一张张死神的追命之网，斯人将去的情绪弥漫在整个作品当中，隐隐地让空寂、无助的气息笼罩在每个人的心头。

大爱悲悯，大悲无声，荒木经惟将内心巨大的伤痛化作创作的力量，生命之中为情为爱而创作，是他愿意做的一件事情。1990年1月20日，阳子忽然从昏迷中醒来，她紧紧握住了荒木经惟的手，说了一声“谢谢”便离开了人世，荒木经惟用镜头凝固两人握着的手，在与妻子做人世间最凄美的告别。日本式的物哀充斥着他的画面，一切景物都有种疏朗和静谧的感觉，他知道这一切不属于谁。妩媚的女性、性感的身躯，这些看似情色的画面都被死亡的氛围笼罩着，终究一切皆归于空。

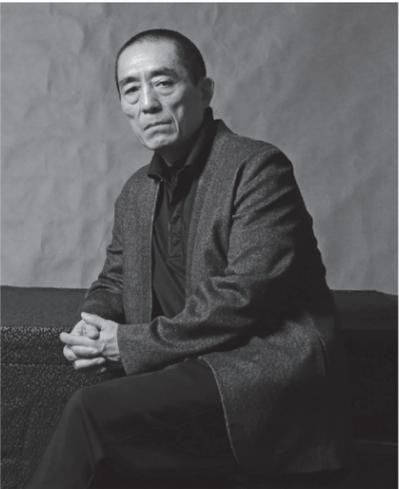
死亡不可避免，死却可以异化为荒诞不羁的艺术行为，物我合无形蕴大道的东方美学在他的作品当中一览无余，物哀的作品精髓时时涤荡在受众的心中。

3、结语

荒木经惟的摄影作品集《感伤之旅》是他开启日本传统美学大门的钥匙，是世人了解他的第一部作品。在经历过世间的浮沉之后，荒木经惟仍然带着这样一种淡淡的感伤去拍摄作品。即使他的拍摄有关裸体、有关性，也不同于西方的情色照片。在他的照片当中，我们专注于女性的神情，关注于她们的身心自由，在这样一种黑白抑载彩色的照片当中，我们总能寻找到他物哀的原始初表。荒木经惟独特的物衰审美情趣深化了自己作品的主题并将它们推向了顶峰，使得日本现代摄影上升至一个新的境界。

《黄土地》 摄影阐述

文 张艺谋



张艺谋

风格

是拔地而起的高亢悠扬的信天游,是刀砍斧剁般的沟沟壑壑,是蹬踏而来的春雷般的腰鼓,是静杆流油的叹息的黄河。“深沉、浓郁”一一这是最简单的说明。

摄影基调

色彩、光线、构图、运动四大要素构成了电影摄影的风格,我想,它们都应该统一在这样一个基调下:不求清淡而取浓郁,不求变化而取单纯。庄子说:“既雕既琢,复归于朴。”

全片总体造型处理

1、色彩

“黄牛、土地和人有着一样的皮色。”勿需多讲,黄色是本片的色彩总调。是沉稳的土黄,不是跳跃的鲜黄。在黄色中,有黑色的粗布棉袄,有白色的羊肚毛巾,有红色的嫁衣盖头。黄、黑、白、红一黄是土地,黑是衣裳,白是纯洁,红是想往。不学中国年画的设色鲜亮。而取它的单纯浓郁。

2、光线

由于黄七高原在刺目的阳光下。呈现出接近白色的效果,考虑到充分体现泥土的沉徐本色及温暖的气氛,本片的光线处理,以“柔和”二字为主。外景多用早晨、傍晚的光效,内景用大量的散射光和柔光照明。在个别场景中,有意识运用明亮阳光构成大反差,加强视觉印象一一这是戏的需要,内容的需要。“状难写之景,如在目前,

含不尽之意,见于言外。”画面意境的产生,首先在光。

3、构图

“简炼、沉稳”这是构图的宗旨。“思婚者善敷,才核者善删。”在画面中,坚决排斥可有可无之物,强调简炼、强调大块面的厚重威。同《一个和八个》不同的是:不是力的雾撼,而是静的恬美。构图不求奇特大胆,而求朴实完气。

4、运动

为造成一种深沉、厚实的成觉,能不动尽量不动。通过镜头内部的有机调度,通过演员的运动,与不太运动的摄影机形成一个整体。造成既有层次,又有变化的视觉印象。电影是动的艺术,但电影摄影未必只有“动”这一种手法。“山之厚处即深处,水之静时即动时。”

几种具体手法

根据内容的需要一一这是根本。统一在导演构思之中一一这是前提。

1、重复

全片中大量运用同景别、同机位、同镜头焦距,甚至同光孔的重复镜头。“日出而作、日落而息。”中华民族就这样走过了漫长的路。日复一日中,有过痛苦、欢乐、渴望、斗争。同一画面,往往蕴含着再现着不同的质。

2、色彩蒙太奇

黄是全片的总体色调,但在几个段落中,大量拍摄红色:红轿帘、红盖头、红衣红裤、红腰带、红腰鼓、红花红马……充满画面的红色!强化了视觉冲击力,造成了情绪上的跌宕起伏。形成节奏。同样的红色,在不同的段落中,给人迥然不同的感受。

3、光线跳跃

全片是柔和的光线,但有两处有跳跃:腰鼓一刺目明亮的阳光!这是翻身农民纵情的歌唱。这是新生。求雨一一刺目明亮的阳光!这是精神扭曲的农民悲枪的呐喊。这是死亡。死亡了,才会诞生。

几句题外话

八十年代的年轻人,常被呼为“现代青年”。所谓“现代”,摈弃传统也。其实,我们在对未来影片的构思中,从老子这几话中得益非浅:“大方无隅,大器晚成,大音杀声,大象无形。”

成龙：用动作 改变世界

文 贾磊磊

并不是每一位电影导演都可以称得上是电影作者一一出于这样或那样的原因,一位导演很难对他创作的影片始终具有绝对的“控制权”,进而很难延续他自己所感兴趣的叙事主题与叙事风格。特别是在商业化的电影制片体制中,电影导演更多的只是一部电影制作方案的执行者,一部电影生产流程的完成者,而并不能够完全主导影片的意义和价值。根据作者论的研究方法,一位可以称之为电影作者的人,是指那些在电影的生产体制中,能够始终控制自己影片的创作方向并形成了一以贯之的美学风格的电影导演,并且能够保持连续的创作态势,对电影的历史形成持久影响,他们才能够称之为电影的作者。他们拍摄的电影才能够以其个人的名字来命名,即将他们的姓名冠于电影之前,如希区柯克电影、黑泽明电影、法斯宾德电影、伍迪·艾伦电影;在中国有谢晋电影、陈凯歌电影、张艺谋电影、冯小刚电影、张彻电影、胡金銓电影、王家卫电影、徐克电影,当然还有我们在此所要讨论的成龙电影。如今,那个从八岁时开始就在《大小黄天霸》(1962)中担任角色的成龙,经过银幕上下五十多年的磨练和拼搏,他已参与了百余部影片,他是一位在银幕上不断地开疆扩土的拓荒者,是一位在影像世界中攻城拔寨的勇士,他的电影创作活动始终是各种媒体追踪报道的焦点,他的影片不断地改写着中国武侠、动作电影的历史轨迹。他的电影艺术创作领域涉及到表演、武术指导、动作导演、导演、编剧、监制等不同的行当,他几乎是一位“全方位”的电影作者。他参与创作的影片大多都会留下明显的“成龙印迹”,这就是他设计的强劲敏捷的武打动作,是他表演的惊心动魄的各种奇观,是他编织的诙谐嬉笑的故事情节,是他表达的始终不渝的侠义情怀,还有那个从来不被角色所取代的“成龙形象”一一他在诠释电影意义的同时,也在诠释着自己的人生。

喜剧动作电影的开创者

“我的希望是,若干年后,当人们翻开香港电影业史册的时候,在李小龙的名字下面,某个地方还有成龙的名字。”——成龙

任何一位能够在电影的历史上留下印迹的人,他必然是对电影艺术的发展方向起到了导向性的作用。在成龙步入影坛的20世纪70年代,李小龙的的技击武侠片在港台电影界如日中天。背后的香港嘉禾影业公司,在李小龙成功的市场运作的喜悦中,雄心勃勃地关注着未来香港电影市场的动向。成龙与袁和平在吴思远的统领下所创立的“喜剧+动作”的谐趣武打片《蛇形刁手》、《醉拳》一登上中国电影的历史舞台,立即引起了轰动。他们在中国武侠电影中独树一帜,是传统武侠动作电影与现代喜剧电影相互结合的成功典范。这种喜剧与动作的融汇,不仅仅是从细节上、武术设计上改变中国武侠电影单一的艺术风格,而是从结构上、类型上重新创造了中国谐趣武侠电影的经典样式,从而形成了武侠电影中特有的一种影片类型。所以说,成龙是一位在中国电影史上开宗立派的电影作者。此后,他所统领的“成家班”几十年来已成为支撑整个香港武侠、动作片的柱石之一,并时时引领当今香港动作主流电影的创作风潮。时至今日,从“成家班”走出来的动作导演、武术指导已经有近百人,他们驰骋在世界各地的电影片场上,为改变电影的暴力表现形态正躬身践行。成龙是中国电影、乃至世界电影史上顶尖的谐趣武星。成龙创作的影片总是将惊险的动作与嬉笑的情景融为一体,开创了他自己所特有的“动作+喜剧”的表演艺术风格,他所创作的《警察故事》和《A计划》、《我是谁》、《义胆厨星》、《红番区》、《十二生肖》等影片,虽然题材不同,但在表演的艺术风格上,却依然沿袭了他创造的美学传统,不同的只是成龙在不同的题材中又加进了相关的叙事内容,从而使他的影片更具有娱乐性和动作性。应当说,在香港这样一种商品化的电影生存境遇中,在中西电影相互竞争的市场环境中,成龙能够闯出一条电影谋生图存、不断发展的道路,是对中国电影艺术产业化发展的一种历史贡献。

中国电影国际化的践行者

“功夫永远是看我们的,所以我们要有自己的文化,我们要学人家的文化,但是不要沉迷人家的文化。”——成龙

1980年,成龙在美国拍摄了自己第一部好莱坞电影《杀手壕》。该片是香港嘉禾公司在80年代为将成龙推向国际市场的实验性作品。影片由美国人罗伯特·高洛斯集编剧、导演于一身。《杀手壕》拍摄期间,美国人就把成龙幻想成李小龙之后的新一代功夫巨星。影片讲述了一位在美国开小餐厅的老华侨的小儿子凭着一身绝技,与当地黑社会势力巧妙周旋的故事。好莱坞严格的制片制度让素来喜欢临场发挥的成

而且也成为国际影坛上享有殊荣的第一位香港制片商。

20 世纪90 年代后，成龙电影逐步地进入美国市场。成龙真正在商业上成功打入北美电影市场的第一部影片是由唐季礼导演的《红番区》（1995）。该片是美国新线影片公司和香港“嘉禾”合作的作品，也是成龙步入美国主流电影市场的里程碑之作。成龙凭此片成功，开始逐步奠定了他国际动作巨星的历史地位。影片在美国上映第一周就创下980 万美元的票房收入，并成为香港电影有史以来登上美国电影票房榜首的第一部影片。对中国电影史来说特别重要的是，《红番区》是作为“分账大片”1995 年引进到中国内地电影市场，在内地上映获得1.1 亿元票房成绩，是几乎同期上映的好莱坞大片《亡命天涯》的三倍。由于上映时间正好在春节前后，《红番区》也成为中国内地贺岁档电影映期的发轫之作，也是成龙主演的第一部过亿元人民币的影片。基于一种国际化的商业策略，成龙的许多影片都在刻意渲染“跨国特色”，淡化香港的“地域属性”。继《红番区》之后，成龙进军好莱坞的影片是与黑人演员克里斯·塔克合演的《尖峰时刻》（Rush Hour，1998）。成龙凭借在该片中的出色表演登上了美国《时代》杂志，进一步确立他在好莱坞动作明星的地位。本片是美国电影公司专门为成龙量身订制的剧本、并且是成龙在好莱坞主演的第一部影片。在拍片时成龙坚持所有的惊险动作场面全由他亲自上阵，不用替身。这样一部警察抓坏蛋的“双探搭档”的故事，美国观众格外捧场。后来，继他在好莱坞拍摄的《尖峰时刻》三部曲在北美累积票房超过5 亿美元、全球累积8.35 亿美元，到目前为止，尚没有其他亚洲演员领衔主演的电影能在国际影坛上达到同等的票房成绩。成龙电影几乎成了中国电影一个不断刷新、升级的神话文本。

《上海正午》（Shanghai Noon，2000）是成龙进军好莱坞的又一部力作。这次成龙不仅仅是主演，而且成龙的公司还参与了这部影片的监制。影片首映票房纪录为1960 万美元，北美地区票房总收入则为5700 万美元。影片讲述了一个大清衙内高手到美国拯救被绑架的中国公主的故事。毫无疑问，《上海正午》依然沿袭了“动作+ 喜剧”的传统，不同的是这次成龙在影片中融汇了许多美国西部片的构成元素，其中最显著的是美国西部浩瀚苍茫的原野风光和牛仔聚集的小镇酒吧。在动作方面，成龙以双拳对器械，以飞镖对左轮，以长缨对火枪，中国武术与西方枪械展开了一场针锋相对的生死较量。最重要的是在影片中成龙依然坚持了他一贯的风格。比起好莱坞那种血肉横飞的暴力



美学，成龙的电影无疑是暴力伦理的典范。在此之前，他已经成为美国《迷你系列喜剧丛书》中的英雄人物了。不仅如此，2002 年10 月4 日，继华裔动作片巨星李小龙之后，成龙在好莱坞中国剧院那条象征着历史荣誉的“功勋大道”上永远地留下了自己的名字。

用生命书写电影的叙事者

“拍电影，我什么都不怕。我能为了电影而死。”——成龙

随着成龙在世界的知名度越来越高，越来越多的人也在模仿成龙的武打动作。然而，最引人注目并不是对他特技动作的模仿，在好莱坞甚至有人开始模仿成龙那种为了真实的电影效果而勇于向生命挑战的电影精神——他从不用替身、不用电脑特技、不用花拳绣腿，无论是摸爬滚打还是枪林弹雨，成龙从不退缩。成龙的这种对电影舍身忘死的笃诚精神无不令人敬佩！成龙电影对电影艺术的创作方法带来了一系列的变革。他的电影思维方式从根本上讲，既不是文学性的，也不是戏剧性的，而是电影性的。这就是说，他的电影创作的基点是立足于表达的可能性，而非文字与舞台的表达可能性上。他在谈到自己拍摄《警察故事》的过程时说，他并不是先写好了一个剧本拿到现场去完成的，而是首先从场景、从动作入手来构思一部影片。他说：“因为我知道喜欢我的观众，就是喜欢我拍的动作，所以，任何事情我是从动作开始。”从动作开始实际上就意味着从电影艺术自身的特性开始，也是从观众对成龙电影特殊的市场需求开始，从成龙独特的自我品格开始。这种真正立足于观众接受指向的电影创作方法，正是成龙电影经久不衰的根本原因。

我们今天所说的成龙电影不仅仅是他一系列作

品的统称，而且也是对这一系列作品的风格的统称。纵览成龙参与主导创作的影片，其总体特征大致包括以下几个方面：第一，每部成龙电影都有精彩叫绝的“动作奇观”：《警察故事》里公共汽车上下的追逐、打斗；成龙从百货商场的成串的彩灯上骤然滑落的动作；《白金龙》中与大白鲨搏斗；《霹雳火》中的汽车竞赛；《十二生肖》里的滑板与汽车的追逐特技；《警察故事2013》里在歌厅里激烈的搏击… 成龙电影中总是有精彩的动作奇观场面贯穿其中，并构成了其影片吸引观众的主要卖点。第二，成龙的动作影片，特别是时装动作片几乎每部都有一位妙龄女郎与他配戏，而且每部的女主角都不会重复。这种组合方式与英国的“007”系列片相类似，她们始终不会与主人公完婚，有的甚至是男主角的对立面，但是随着剧情的发展，她们最终都会与男主角走到一起。她们是成龙影片中不可或缺的商业元素。

“成龙女郎”随之也成为成龙电影中一个重要的市场卖点：从昔日的张曼玉、林青霞，到后来的梅艳芳、章子怡，直至今天的李冰冰、景甜，包括韩国的金喜善，作为时尚文化的代言者，成龙电影中的女明星已经成为一个时代电影的标志性人物。第三，成龙是一个以自我战胜角色的电影作者。在他主演的一系列影片中成龙始终是以“成龙形象”胜于角色形象。《醉拳》里的黄飞鸿、《A 计划》中的海军陆战队上尉、《警察故事》里的特警陈家驹、《我是谁》里的特别突击队队员杰克、《红番区》中的香港警察、《义胆屠星》里意大利名厨驰戈的助手杰克、还有《警察故事2013》里的公安——观众始终把他们作为成龙在银幕上的一个新的扮相，而从来不会把这些角色置于成龙之上，成龙，实际上成为一个在银幕上从不更名改姓的文化形象，一个具有市场感召力的票房保证。第四，成龙电影是一种善于借鉴、汲取不同电影元素的兼容主义的作品。在《醉拳》中他借鉴了好莱坞歌舞片明星金·凯利的舞蹈化表演风格、喜剧巨匠卓别林的诙谐幽默以及艾诺·弗莱的勇猛强悍，表现出成龙电影在电影表现方式上的开放性的美学品格。在《警察故事》中他引入了“太空舞”的动作，即使是一些过场戏，他也把它表演得情趣盎然。《白金龙》在类型上被人称之为像是一部“邦德式”影片。《红番区》中成龙采用金·凯利的舞蹈韵律进行武打，《十二生肖》里比汽车还快的滑板，他可以把手边每一件物品都当做舞伴和武器。成龙电影



之所以能够在主流电影市场上经久不衰，正是与它善于“引进”不同类型电影中的各种娱乐成分有重要的关系，这种吞吐百家、兼收并蓄的品格其实正是我们民族文化的传统所在。毋庸置疑，成龙是一名传奇性的演员，但是如果仅仅把他看作是一名武艺高强的动作明星那就错了！其实，成龙电影一直善于借鉴、汲取不同电影构成元素，表现出成龙电影在电影表现方式上开放性的美学品格。（4）第五，成龙电影中的正义是一种“诗性正义”。种正义的表达在成龙的电影中是极其重要的文化表达。成龙电影之所以对底层观众具有很强的市场感召力，这种感召力就是来自于影片所设定的正义精神。这种精神与在特定的时刻会赋予动作的实施者一种“替天行道”的道德的合理性，使这种合理性超越法律条文，给企图利用法律来遮蔽犯罪的恶势力以致命的惩罚，也给处于社会底层的普通观众的义愤提供一种畅快淋漓的心理宣泄。

电影表现极限的挑战者

“成龙这两个字已经由我的名字变成一个向困难挑战的同义词，这种演变，是在我心底自然地发生的，它激励着我前进。”——成龙

成龙在银幕上创造的英雄并不是不食人间烟火、不入刀枪剑戟的神话英雄，而是一个有血有肉的平民英雄。他在影片中的主要角色时常都是处于社会普通人的阶层，有时是警察，有时是厨师，有时是突击队员，有时是下级军官，他的身份决定了他在银幕上所表现的是大众最容易认可的普通形象。但是，就是这些普通的人物形象，在电影中创造了一个



听到第二个电影人有胆魄、有能力面对世人说出与成龙同样的一席话，说他“什么都不怕…·能为电影而死”。成龙之所以用这种精神投身电影事业的重要因素是由于在他的心目中，至高无上的是观众——因为观众是电影人的最重要生存基础，观众是电影赖以发展的决定因素。成龙不仅是用智慧、用动作创造电影，而且他是在用生命创造电影。他是一位真正地用生命书写电影的“电影作者”。他说“没有人愿意向死神挑战，如此卖命是否值得？事实上我经常考虑这个问题，但我必须以‘真实’对观众”。他为拍电影三十多次受伤，流血，住院。据报道说有些保险公司都不敢让他买保险。为此，他的生命、他的行为本文与他所创造的电影叙事本文共同构成了成龙在电影史上的双重意义。所以，看成龙的电影，实际上是在看一个电影明星惊心动魄的历险记，惊魂记！通常，一个演员的行为本文与他的叙事本文并不一定是重合的，而在成龙身上这两种本文系统却是翕然合一的。他在银幕上所呈现的英雄形象和他在饰演这些英雄形象时所创造的业绩同样令人叫绝！这不只是因为成龙具有勇于向人类极限挑战的气魄，更重要的还在于他具有一种视电影高于生命的精神和一般人所不具备的技能及毅力。然而，作为一个面对历史的挑战并与其抗争的电影作者，成龙所代表的那种以演员的真实功力和摄



影机的记录本性所创造的电影，能否可以与数字技术所制造的影像奇观一争高下，这将是我们未来电影世界中最为动人、最为激烈的历史奇观。在这个世纪的电影舞台上引领风骚的主角成龙——他的成败、沉浮也许将意味着一种电影的历史形态的终结或再生。为此，我们就不能不注重成龙和他所创造的一系列影片，因为，他可能会给我们反复思忖的电影的存在方式问题一个历史的答案：当数字技术几乎可以在银幕上满足人们任何想象的欲望、并以此将人类的想象做无限的延伸的时候——当电影通过数字技术创造出在现实生活中完全不存在的逼真情景时，电影与生俱来的所谓记录的本性或说电影摄影机不会说谎的“真实的神话”随之破灭的时候——当观众对3D 电影所制造出来的种种奇异景象叹为观止、对那些仅仅还靠摄影机来拍摄的影片产生厌倦的时候——当未来的电影演员仅为计算机提供一个影像的原型，计算机工程师可以将其图像通过数字化的处理，让他在银幕上“为所欲为”的时候——当电影将不再“以现实反映现实”，而是以“假想的现实”制造现实，以数字三维动画模拟现实的时候——当电影在急速转向商业化的历史过程中，观众的心理也随之迅速地转向了一种娱乐型的消费心理，在这种双重的作用下，电影本身越来越具有游戏的性质，它与人的生命体验、与社会现实、与历史意识正越离越远，而对无休止的游戏则越来越远的时候——成龙是否依然会具有原来的市场感召力？成龙电影能否经受得住这种真正的历史挑战，它不仅仅是成龙个人的问题，而且也是我们这个时代的电影所面临的生死存亡的问题。

电影事业的扬帆者

“我每拍一部电影，我就问自己，我拍完这部电影，我能不能给我自己的儿女看，如果我可以给我的儿女看，我就可以给全世界的儿女看，这就是我拍电影的一个宗旨。”——成龙

对于一位从业参与了一百余部电影的电影创作者而言，最重要的是我们能够给予他一个相对客观、全面、中肯的历史评价。对于成龙来说，我们最常听到的评价是将他描述为一位打星、一位动作明星，一位演技明星，而忽略了他作为一位武术指导、动作导演、导演的作用与意义；另外，我们最常听到的评价是将他统称为艺人，将他与那些出现在演艺舞台上的歌星相提并论，就像许多人至今还将刘家良仅仅看作是中国电影史上的武星而已。但是，实际上，他们都是用动作改变了中国、乃至世界电影表现形态包括文化价值观念的人。与此同时，成龙还将一种不尽相同

的电影制作方式带入了中国电影界。在中国电影产业的发展历程中，有许多民营企业家将自己拍片的积蓄拿出来，投入到电影的在生产过程中。其间，是成是败，是盈是亏，当时谁也不能够断言。尽管，投资者不乏明确的商业动机，但是，这种来自民间的资本投入却为中国电影产业的发展注入了血液，使我们整个电影的肌体能够存活下来。对这些民营资本对于中国电影业的历史作用我们过去估价显然不足。特别是对于当代中国电影的发展，如果仅靠政策与体制的改革，没有资本的注入那也无异于“无米之炊”。就成龙对中国电影历史的发展而言，他的作用除了体现在电影艺术类型的创立、电影表演方式的更新、电影文化精神的弘扬之外，至关重要的是对整个电影制片业的有力推进。1985 年，成龙就在“嘉禾”公司的鼎力支持下，成立“威禾电影制作有限公司”，拍摄了具有独特成龙风格的动作喜剧《警察故事》，在商业上获得巨大成功。此后，成龙又担当电影制作人、监制等多重角色，在推进整个香港动作电影的繁荣方面，功劳巨大。CEPA 合拍以来的成龙，活跃于内地与香港之间，在中国电影产业化进程中以其敏锐的市场触角和惯有的变通个性，在本色演出之上拓展到投资制作、影院建设、营销宣传等电影产业链的各个环节。近十年来与内地电影界的合作，创作了《新警察故事》、《大兵小将》、《神话》、《十二生肖》《警察故事2013》等兼有市场和口碑的佳作，体现了这位国际巨星自身文化品牌不断升级的市场价值以及动作类型片发展的无穷潜力。其发掘新人、补充电影业发展的后备力量的自觉担当，也凸显了在中国电影发展的新时期，这位超越历史实现自我、超越自我不断前行的电影人对电影业的责任感。

结语

我们不论是站在中国电影产业市场进军的历史中，还是站在中国电影国际化传播的现实领域内，成龙都是一个不可跨越的角色。我们必须提及的是，成龙非常热心社会公益活动。1988 年成立了成龙慈善基金会；2000 年设立了成龙奖学金；他为贫困学子、受灾地区慷慨解囊，因此入选2003 年度“感动中国十大人物”和2006 年福布斯“全球十大慈善名人”。同时，他还曾经担任联合国儿童基金会国际亲善大使、中国申奥大使、中国禁毒宣传形象大使、2008 年北京奥运会形象大使及2010 年上海“世博会”形象大使等。在国家面临自然灾害与疾病灾害的时刻，成龙自己总是率先站出来扶危助难，并且还带领演艺界的同仁赈灾义演。从这种意义上讲，成龙不仅是一位改变电影世界的银幕作者，而且也是一位通过电影改变现实世界的文化使者…·

浮城之下人性的思索

——评电影《浮城谜事》

文 张伟强 南京视觉艺术职业学院

第六代导演娄烨绝对是当下中国最善于捕捉到当下青年情绪并将这些情绪用最精准的电影语言放大到银幕上的导演，且用得是最西化的电影语言。从《周末情人》开始，一直到这部电影，破碎、迷离、暧昧、混乱、惨烈、却又痛彻骨髓的性爱主题，几乎贯穿娄烨所有影片。从这些影片中，你可以清晰的嗅到与欧洲那些文艺片导演：《巴黎最后的探戈》的贝纳尔多·贝托鲁奇、《忠贞》的安德烈·祖拉斯基、《云上的日子》的米开朗基罗·安东尼奥尼……极其类似的气味：表面是情色，底色是虚无与绝望。

影片中，秦昊与郝蕾饰演了一对夫妻，看似温馨和睦，却已然陷入了婚姻危机。当得知丈夫乔永照拈花惹草的事实后，陆洁因内心深处的爱恨与疯狂开始了仓惶而漫长的报复。在这场报复行动中，演员郝蕾极力诠释了一种独属于女人的嫉妒心与神经质。而与之相呼应的是，齐溪饰演的桑琪作为乔永照的另一个“妻子”，则展现出了女人的另一面。桑琪的隐忍与沉默，看似收敛了所有的锋芒，内心却潜藏着一股歇斯底里的力量。不得不提的是，郝蕾与齐溪都曾出演过孟京辉《恋爱的犀牛》中的女主角“明明”，而《浮城谜事》则有幸让俩人银幕聚首，就像是两个“明明”的超时空相遇，陆洁与桑琪，就像现实与理想的两面。正如娄烨所言，陆洁是含着泪迈入残酷的现实，而桑琪却始终戒不掉爱的理想主义。

影视声音是一种平凡的电影艺术手法，但导演独特的处理却使它在影片中起到不平凡的作用。片中主题曲《欢乐颂》在影片中出现多次。在陆洁被警方调查时，作为她的丈夫，乔永照却和桑琪在阳光充足的教室里陪着儿子唱《欢乐颂》，欢快明朗的《欢乐颂》衬托陆洁内心的愤怒、恨意，更清晰的刻画桑琪与乔永照此时所展现的幸福是建立在陆洁的痛苦之上的。

影片中死去了两个无辜者，一个是名叫蚊子的女孩，另一个是无名的拾荒者。当整座城市都深陷于《欢乐颂》的迷狂，他们却孤独地丧命于武汉的暴雨中。在此处出现的作用

就是浪漫主义对现实的嘲讽，对这场谋杀的嘲讽。显然，比之于娄烨的上部作品《花》，《浮城谜事》对社会与人性的剖析更为深刻，整体格局也更大一些。在这个“狗血”的奇情三角恋故事中，娄烨所讲述的爱情已然不仅仅是爱情本身，而更多地包括了社会、政治、家庭、伦理等各种因素。正如影片海报上的题字：这是一场爱情，但在阴谋里；这是一次谋杀，但没有凶手。

导演娄烨在镜头拍摄的选取上也是十分有深意的。娄烨将全片中最美的镜头给予了蚊子的死，在那些狠、准、硬的剪辑中，暴雨中蚊子的死，就像一段华丽的咏叹。在蚊子死后的镜头中，出现了片刻明朗而不再是模糊灰黄笼罩下的天空，仿佛是开了一个小口，获得了片刻呼吸的机会。这不是最坏的年代，却绝对是一个最疲惫的年代，出轨，一夜情，与其说是性本能的趋使，不如说是喘息的唯一方式，并非妻子无法满足男人，游走在一个又一个女人身边的男人，就好比一头找不到出口的困兽，女人，特别是新鲜的陌生的无需负责任的女人，是疲惫困顿中的男人唯一的出口。小三蚊子，则是彻彻底底的“大家庭”的“闯入者”，是真正破坏“大家庭”稳定的“威胁者”，其结果是正室与外室在看似偶然的“合谋下”联合将蚊子杀死、将威胁消除，带有“安内必先攘外”的味道，然后才是两个女人，“关起门来”解决纠纷、争取“主权”。而这两个女人，既不是乔永照真爱的女人，更不是娄烨爱的女人，相反，多年“被放逐”的娄烨，或许在蚊子身上找到了感同身受释放点，并对于蚊子的死倾注了大量的怜悯与情感。

《浮城谜事》以一桩离奇车祸命案为开端，以案情引发出一个情爱秘密事件，从而呈现出一个人性真实的微观世界。电影虽已结束，但我相信导演娄烨对人性的阴暗面的探索一定会继续深入下去。

暴力片中剪辑大师

——浅谈《天生杀人狂》的剪辑技术

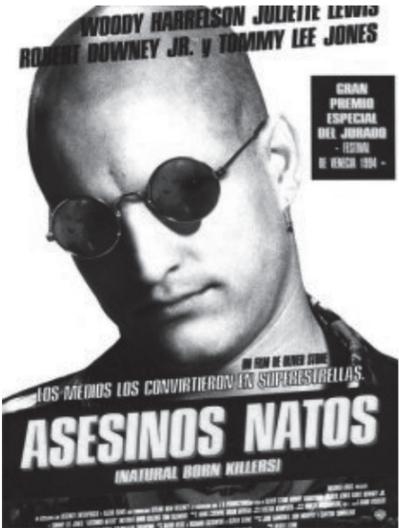
文 何怡然 南京视觉艺术职业学院

天生杀人狂，是一部让人看了会血脉贲张的电影。眼花缭乱的镜头拼接，血腥杀戮的冲突运动，夸张妖冶的色彩变化，甚至是一张张放大扭曲的表情特写都让人看了毛骨悚然又不免惊叹。这个故事绝对是对主流价值观的一种颠覆，他整个的创作洋溢着后现代主义风格的反叛精神。反常的情节结构，漫画式的叙事基调，混杂的拼贴方式，黑色幽默的暴力美学，滑稽的模仿这些典型的后现代主义电影手法仍旧在天生杀人狂中表现明显。由这种风格所主导的绚丽的电影剪辑方式与故事叙事相匹配，制造出一个动作果断犀利，情感丰富诡变的超现实世界。

在天生杀人狂中前6分钟，导演就丝毫不吝其力的将本片剪辑的葵花宝典展示了出来。

混乱肆意的蒙太奇方式似乎是所有后现代电影的标志性动作。

影片一开始并没有直接叙事，一系列的空景镜头拼接：平原—幽谷—豺狼—蛇信—倒咖啡的手—红色火车—鹰，摆脱了习惯性的直接从主场景开始叙事，而是通过这些镜头组描述了肃杀诡异的环境氛围。这样看似随意却暗藏玄机的杂耍式的蒙太奇手法被反复实践。在两个猥琐男人进小酒馆之前，镜头画面特写从马路上一只蝎子上摇起，一辆车开过来碾碎了蝎子，一只鹿躺在地上流泪。这些画面暗喻着接下来悲剧的发生。之后，在两个猥琐男人调戏梅勒的时候，镜头从绿色的点唱机落到米奇切下莱姆派的特写，颜色匹配着剪切强化出一种米奇胸中蓄势的愤怒，而绿色这个在影片中大量运用到的颜色，总的给人以嫉妒愤怒病态的感觉。



当然在通过这些暗喻的蒙太奇镜头强化人物内心情感，暗示剧情发展的同时，同样也通过人物自身表情或形态的夸张和扭曲来表现人物的精神状态。例如之前在米勒还没有露正脸之前，女服务员跟他说话时，突然插进一个黑白镜头，瞬间停顿放大表现女服务员脸上暧昧谄媚的表情，这样的垂直蒙太奇镜头被频繁使用米奇和其他客人身上，这种反复强调表情细节的镜头常以黑白出现，有时还故意使用降格镜头来放慢速度，穿插在流畅的行为动作中，放大了瞬间的动作，同时将人物的各种外部细节形象所内化出的情感色彩也都暴露出来。

人物的内部心理活动在影片中，有这样两种表达方式。第一种也是使用杂耍蒙太奇的方式在人物完整活动中快速插入诸多互不相关却同样画面暗示人物心理的画面。有如在米奇脑海里一直出现的带着红墨镜满脸是血的自己，记者韦恩开枪袭警时头脑里翻滚着自己漆面獠牙的样子。以这些不连贯张牙舞爪的画面来破坏原本的完整叙事，是描摹出他们心中的恶。正是这些黑暗之面刺激着他们的暴力神经，去采取极其血腥的方式解决问题。第二种是以一种超现实的蒙太奇风格平行或交叉来展示人物复杂的内心情绪。有如旅馆里

那段戏，米勒在房间里看电视，电视画面是动物在交配，窗外却也如同嵌了一个放映机，混乱的播放着斯大林讲话，希特勒阅兵，集中营里浮尸遍野，马在奔跑，豺狼在吼叫，小男孩眨了眨眼睛，工人们又伐倒了一棵树…混乱而庞杂的超现实主义手法凌乱而张扬的勾勒出了由欲望—生存—罪恶—破坏—毁灭铸就的现实，这样穷凶极恶的现实当中，贪婪被骄纵使爱无法维持下去。纵使长大后的小男孩想用凶残和暴力来恐吓命运，小女孩想用嗜血的快感来赶走恐惧，童年的阴影却不时在窗外敲打着，召唤他们体内的恶灵。

影片在诸多暴力镜头上剪切可谓煞费苦心的，做的另类却颇为考究。开场的斗台中，以梅勒作为爆点，对调戏自己的猥琐男人一顿狂K。在这一组运动画面里，黑白与彩色无规律的随意交叉，本来是在黑白色中梅勒向男人踢去，突然画面变成彩色，男人被踢倒血喷出来，又变回黑白男人摔过柜子。陪着激烈的金属摇滚，一系列动作做的格外酣畅，既增强了感官刺激又弱化了血腥场面，宣扬一种暴力诗意。同样类似的处理还有在暴力动作过程中，插入动画，制造出夸张的戏剧效果。

本部影片的蒙太奇叙事除了突出戏剧冲突，制造画面效果之外，很大程度上也受到叙事角度的左右。在叙事过程中出现了主客观相结合的多种叙事角度。大致分为人物的主观视角（使用能制造出颗粒感的超8毫米胶片），媒体的视角（16毫米黑白胶片），客观性的镜头视角（35毫米胶片）。明明是有意为之的主客观交替叙事，却又刻意的混淆他们的区别。这显著的表现是在米奇受采访的那一段。韦恩为了收视率不断的让米奇说出有爆炸性的话，这些话在那些典狱长和警官是那样不屑一顾，却受到观众的推崇，撩起犯人们造反的情绪，最终掀起了监狱里的一场浩劫，米奇借此救出梅勒，成功逃狱。镜头在三个角度间不断的切换，一方面为故事的发展奠定了一个情绪基础，另一方式也表达出了一种对媒体媒介的情绪，媒体的身影自始至终存在于影片始末，从一开始的小酒吧的电视从60年代的的家庭肥皂情景剧跳到70年代尼克松的演讲，到美国狂人的新闻纪实报道，汽车旅馆里

的暴力片，到韦恩精心安排的对米奇的采访，直到最后采访的摄像机也作为媒体不灭的眼睛跟踪报道了监狱浩劫，米奇越狱全过程的记录者。似乎在讥讽说这并不仅仅是哪一个年代的故事，暴力在每个年代都屡见不鲜都惹眼眼球，而且媒体始终是其推波助澜的工具，与暴力同在。本片对媒体的思考是辛辣的，多次插入的可口可乐广告，直接揭露商业广告对媒体利润上的巨大支配作用。暴力是明线，媒体是暗线，两线交织，互相影响，实现对故事叙事的丰富和深度的开掘。

影片的节奏，由剪辑的节奏和画面运动本身节奏共同来控制。通常的影片只有六七百个镜头，天生杀人狂却有近3000个。同样在近120分钟的单位时间内，从宏观上来说，天生杀人狂的剪辑率毋庸置疑是相当高的。但是从细节上来把握，并不是剪辑速度快就意味着没有变化。本片的剪辑节奏基本与配乐的节奏相符。抒情的音乐搭配情感元素较多的画面，最难忘的就是在小酒吧里，杀人场面结束后，音乐从强烈的重金属乐变成柔和的舞曲，米奇和梅勒相拥而舞，灯光暗去，打上类似舞台剧中的追光，背景上投影仪的烟花绽放，这一副场景令人匪夷所思，充满了荒诞的意味。而这样的荒诞并没有持续多久，更加超现实感的画面破窗而来，取而代之的是节奏感极强的电子乐声，画面好似进入了虚拟的游戏世界。米奇和梅勒开着车子在光怪陆离的通道里不断快速前驶，将所有危险和不安的信号置身事外。然而紧接着，柔和的女声又响起，画面也平静下来，梅勒在星空下曼妙的舞蹈，天空魔



否则怎样？你伤害我？
Or what? You wound me?

五花八门的艺术技巧和手段”，也未免太委屈了这部电影。就单单从技术而言，我实在觉得天生杀人狂是一部不错的先锋试验片。王尔德说，犯罪不一定是庸俗，但庸俗一定是犯罪。真的文化和谐是应该更够接纳各种类型表达方式的存在，很感谢奥利弗·斯通在17年前就那么自信地在自己的电影里将电影技术的华丽从开始坚持到了最后。

窥见大唐美学

——评电影《刺客聂隐娘》

文 刘云霄 南京视觉艺术职业学院

唐朝文化一直是中国文化的一个符号，从公元六世纪到九世纪，将近三百多年的历史，影响了周围诸多国家，倭国、新罗、高句丽、突厥、摩揭陀国、吐蕃等国均受到大唐的恩泽。大唐帝国已经成为了整个东亚地区一个顶礼膜拜的帝国，中国、日本皆有不少影视作品着力于挥洒盛唐的文墨。

最近，随着侯孝贤艺术片《刺客聂隐娘》的戛纳载誉归来，这股唐风又刮到了欧洲。金发碧眼的欧洲人惊叹于中国侠客的仙风道骨，以及浓厚的中式哲学文化。

一、从画面到影像

能用画面讲好故事，这是一个优秀的导演；能用影像展现风韵，这是一个大师。展现唐王朝风韵的影像，首先他必须是讲究古典美的。在这里，我不想说侯孝贤导演如何等风来等云到，我只想说古代诗词中的美景是什么样子的。《红楼梦》中有一句著名的诗词“寒塘渡鹤影，冷月葬花魂”，请你闭上眼睛，默默地去感受，是静？是动？是绚烂？还是冷清？失去了构图，失去了颜色，如何能感受到诗歌里的气质，又如何去展现大唐王朝的风骨？

展现风韵的影像，一定有其想要表达的东西。每一个建筑都有它自己的特色，而每一个美景都有他自己的韵味，每一个演员也都有他自己的气质。哥特式的建筑带给人的感觉是一种惊悚，巴洛克建筑给人的感觉是一种华美，而唐代的建筑呢？给人的感觉是古朴大气、浑然天成，包含着历史的沉重感。“一个人没有同类”的聂隐娘站在这样一组建筑中，她内心的孤独

就变成了这个建筑的气场，达到了人景合一的境界。

影片中大量的隐娘隐藏在帘幕之后一动不动的镜头，也是影片特色。看似一道帘幕之隔，其实却是隔了十三年之后的差距，十三年前，在田季安枕榻前苦守的隐娘，十三年后，却只能透过帘幕，聆听着昔日青梅竹马回忆当年的点点滴滴。这道帘幕，是十三年难以逾越的鸿沟。

琴，在古代是一种弦乐，当年伯牙子期因琴而识，后伯牙琴断，意在于知音不在。琴，也就被赋予了知音难求的寓意。嘉诚公主抚琴，琴和“青鸾舞镜”典故同时出现，没有同类、知音难求。后来我们通过隐娘的描述——“公主娘娘教我抚琴”，我们知道，这个画面中实际上有两个人，但镜头却只给了娘娘的全景。类似的手法我们在王家卫电影《花样年华》中曾经见过，明明有四位主角，王家卫的镜头却只将镜头对准梁朝伟和张曼玉，完全屏蔽掉了关淑玲，意在凸显之意。同样的手法，公主娘娘孤绝之心，跃然屏幕。

《刺客聂隐娘》的影像，最直观的感觉是精美大气，构图精致。这些精致的设计背后，其实有些也隐藏着深刻的寓意。

影片一开场，黑衣的隐娘和白衣的嘉信公主出现在画面中，一黑一白，正合了道家的阴阳鱼图案。着装反衬出二人性格的鲜明对比，一人是黑衣黑裙，内心却心怀大爱，一人是白衣白裙，内心却阴狠毒辣。

牡丹，一直是盛唐的文化符号，作为文化符号，在影片中出现了不止一次。宋代名家周敦颐在《爱莲说》中说“牡丹，花之富贵者也”，因此牡丹给人的印象，一直都是姹紫嫣红、烧透洛阳城。而影片，偏偏要反其道而行之。聂田氏在回忆旧事之时，说到公主娘娘之死，“当年从京师带来繁生得上百株的白牡丹，一夕间全都萎了”，这白牡丹象征的正是公主娘娘的以决绝之心守护河洛的意志。隐娘回家后，沐浴更衣，镜头的特写却落在了一双并蒂的白牡丹上，可以看出这是寓意两位公主虽为双生，但却生长在不同方向，也可以看做在暗示隐娘和娘娘有同样的决绝之心，所以两人都“一个人没有同类”。而我们在聂府中看到了白牡丹，在公主娘娘自己的家中却没有看到白牡丹的影子，也暗示着田府已经将娘娘的遗愿忘在脑后，而聂家却牢牢秉持着娘娘的意志。

服饰中透出的符号也相当重要，影片中聂隐娘与精精儿决斗之时，两人服饰的处理采取了截然不同的身份暗喻。聂隐娘的主色调为黑色，象征其刺客身份；而精精儿的衣服以紫红色为主，鬼魅一般的颜色却也暗示着她的真实身份，至于她的真实身份和目的是什么，后面解说。细看还能发现，隐娘的黑色服饰虽以黑色为主，却配以红色凤凰花纹，暗示着聂隐娘的内心却是一只红的火凤；而精精儿的紫红色服饰配以黑色点缀，却昭示了此人目的不可告人。

下面说说纸人，影片中唯一的巫蛊之术，也是影片中唯一运用了特效的情节。巫蛊之术，从汉朝开始就已经有之，将生辰八字写在纸人身上作法。影片中说到，当年田绪被刺杀时，拾到纸人一枚，追问至道姑处，“贫道侍天不侍鬼，纸人妄识，只能对付虚弱不宁之人”。足见，空空儿与精精儿乃侍鬼之人，实与道姑和隐娘不是一派。道派中自古就有侍天与侍鬼之分，紫微斗数、奇门遁甲为侍天之法，五鬼运财、巫蛊之术则为鬼道，天道修行历来不齿鬼道的作法，因此两道之争从未停止。影片中，亦通过聂隐娘喝退纸人、与精精儿决战等情节体现唐朝道教文化发展的脉络，亦即黑白两派相互博弈，以达影片的黑白平衡之道。

二、从音乐到配乐——还原唐代风骨，展现自然神韵

片中基本没有整段的音乐，大部分以音效和配乐为主。所谓配乐和音效，一定是巧妙配合影片气氛，所有的配乐，一定要充分的融入影片的气氛中，不能有半分的违和感，同时必须为影片的整体风格服务。

影片的开场，是在节奏缓慢却铿锵有力的击鼓声中开始的，鼓点阴沉而有力，暗示了一场角力斗争即将开始。

接下来进入室内戏阶段，有些人可能对片中有些“日和风”的配乐十分敏感。酷似日本乐器三味线的音符漂浮在中国的唐代木质建筑中，这音符其实是中国一种古老的乐器——三弦，它的音色之所以和日本的三味线如此相似，是因为日本的三味线实在是我国唐代三弦的最近的后代。清代《西河词话》中有记载“起于秦时……唐时乐人多习之”，影片采用三弦的音色来展现藩镇内府的气质，最为贴近唐代民间的风韵。

琴，再不多说。琵琶，唐代敦煌壁画中早有反弹琵琶的典故。埙，亦是唐代民间乐器的一种，属于吹奏乐。埙是一种陶制的乐器，声音浑厚、苍凉、渺远，穿透力强，其声音气质冷漠凄清，聂府内景中，隐娘内心的孤独与矛盾在埙的声音中缓缓吹出，影片气质跃然屏幕。

而本片在为数不多的乡村场景中，是完全没有任何配乐的。你听起来会觉得枯燥吗？来看看纯正的中国文化，如何展现乡土气息。不是班德纳的清远悠扬，也不是贝多芬的粼粼波光，而是唐代大诗人杜甫笔下的“两个黄鹂鸣翠柳”，是辛弃疾笔下的“稻花香里说丰年，听取蛙声一片”。中国文化里面，任何的器乐都比不上最质朴的自然的聲音，蛙声、鸟声、风声就是自然界赠给这部影片最好的配乐，怎么能说没有呢？

影片气质高冷，摄影、配乐都以孤立冷漠的风格见长。然而，在这孤高冷漠的外表下，却是一场你死我活的藩镇割据拉锯战。

三、人物错综复杂，个性鲜明——孤远气质中拉开层层斗争

影片里面有三个关键人物，一是田季安、二是田元氏（精精儿）、三是并未露面的王承刚与薛昌朝。

田季安，代表的是魏博的势力，这个人的性格特点是刚愎自用、性格暴烈冲动，而且野心极大，连续两次贬黜忠臣，一次是邱绛，第二次是他的亲舅舅，皆因与他意见相左而遭到排斥，导致嘉信公主有了想要杀之以救魏博百姓于水火的冲动。影片原剧本中，嘉信公主曾说“杀一独夫可救百人，则杀之”，这正是影片的起因。

田元氏（精精儿）、空空儿代表的是元府的势力。影片原剧本中，幼时聂隐娘曾以蹴鞠袭击田元氏，而田元氏淡定自若，足见田元氏进府之时已身怀武功，不然如何做到气定神闲？影片中间，田元氏远远望着黑衣的聂隐娘在庭院中力战众侍卫淡然旁观，大有泰山崩于前而不动于色的境界！演员周韵对这个角色气质的把握非常到位，侯孝贤说她是一个有戏的演员，还真没有错的。

田元氏这个角色具有多面性，一方面她是田季安的妻子，是田季安与元家和亲的工具，她要维护田家与元家的关系，没有元家的支持，田季安作为田绪的次子很难坐稳节度使的位置，这也就是田季安明知活埋丘绛是田元氏所为而不杀她，明知田元氏使用巫蛊之术加害胡姬，利剑已经出鞘而没有下手的原因。而元家，则是由于嘉诚公主是皇帝的妹妹，与嘉诚公主结亲，有利于保住元家的地位。另一方面，她过门之前就身怀绝技，而元家又为何派这样一个身怀绝技的女儿进入田家呢？唯一的解释就是，田元氏是元家派来为保住元家的地位而监视田季安的工具，所以她敏锐的监视所有田季安身边的姬妾，胡姬怀孕都逃不过她的眼睛，为了保住元家的势力，确保自己的儿子稳稳坐到节度使的位置，加害胡姬。

聂隐娘的归来，使田元氏害怕，因此化身精精儿与隐娘决战，但隐娘却只砍断了她的面具，而并没有伤她分毫，她便知隐娘无意于她，也便放手不再纠缠。这里面贯彻了侯孝贤对于那个时代武林的理解，刺客亦是盗亦有道，你若无意与我，我也便就此罢手，从此大路朝天各走一边，这是侯孝贤理解的古人的道义。

王承刚和薛昌朝是两个没有露面的人物，两个人是姻亲关系。这两个人物的存在，决定了河洛长期以来的局面，是由田元两家、薛王两家的势力相互制约达到平衡，失去一方，河洛必会大乱，所以田兴全力阻止田季安宣战，而隐娘也全力阻止道姑师父杀死田季安。

影片将错综复杂的关系融入在了淡然自若的节奏中，行云流水间慢慢的流出盛唐的余韵，所有的角力都隐藏在平静如镜面的水面下，这样的表现，给人一种无形力量可以杀人的感觉。表面平静如水，内心波涛汹涌，这既是中国人一直以来强调的喜怒不形于色，也是中国千百年来自角力斗争的形态。

透过这些绝美的画面，我们看到的是为数不多的人物之间错综复杂的关系，这亦是隐娘作为暗藏的第四方势力，她的选择就尤为关键了。

四、侠之大者——侯孝贤心中的武侠精神

隐娘是受师父之命，前来刺杀田季安的刺客。但归家时候却勾起了前尘往事的美好回忆，先是聂田氏以嘉诚公主“以决绝之心坚守魏博”的义举感之，后又想起了嘉诚公主当年所讲“青鸾舞镜”的典故，原刺杀之心就已改变。

侯孝贤说过，他少年时代很喜欢读书，尤其是武侠小说，但是直到七十岁才敢触及武侠。他喜欢金庸、古龙、梁羽生笔下武林总总的武侠世界，以及游荡在字里行间之间的快意恩仇、江湖侠义。在侯孝贤的心中，郭靖是大侠，因为他胸怀广阔；乔峰是大侠，因为他面对家国大义，牺牲小我；萧十一郎亦是大侠，因为他惩奸除恶、杀富济贫。这些作品中江湖侠义不过是“仁、义”二字，仁者，恩泽苍生，义者，不负天下。

侯孝贤镜头下的聂隐娘先是放弃了刺杀的念头，而后又两次在危机中出手相助，完成了从一个刺客到一个侠客的升级。而后自己却放弃一切，与少年一起，离开了魏博，离开了江湖，离开了多年念念不忘的表兄，放手了一切，境界升华。一个人，没有同类。

华美而大气、平静而紧张、虽武但侠义，这也许就是侯孝贤心中的中式武侠。



“消费生活”
之主体消失

摄 颜楠 第五届大学生艺术展演一等奖





动物总有悲伤时

摄 薛悦

碎终成空

指导老师 孙金权 第五届大学生艺术展演活动专业组一等奖



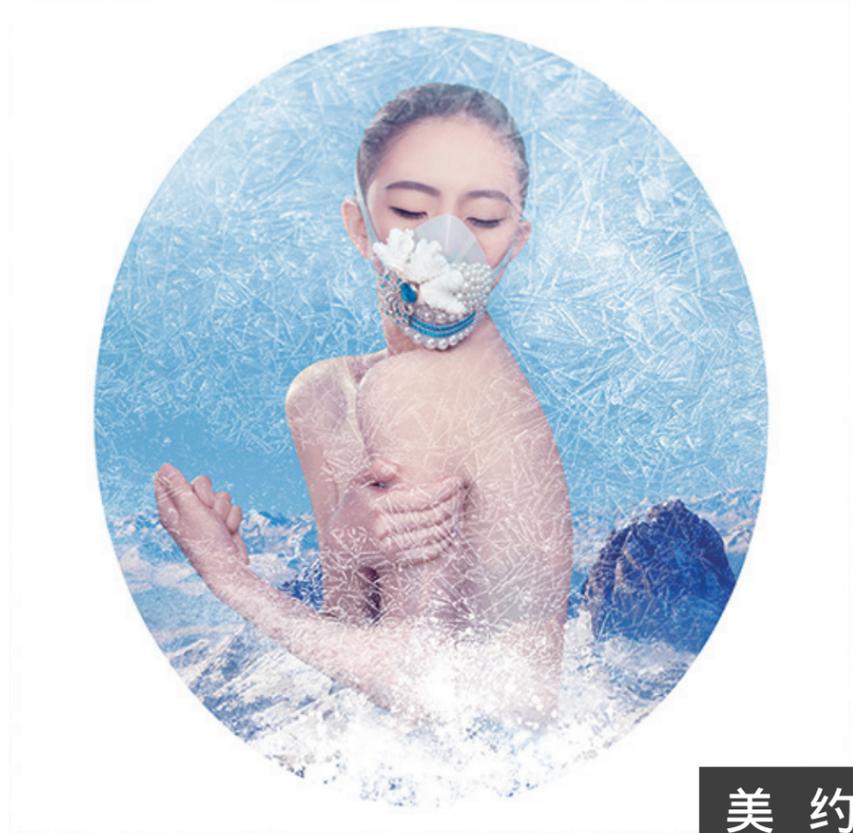
漫长的人生岁月中，很少有人能够清晰而理智的知道自己想要的究竟是什么？对新奇事物的憧憬和渴望到随性而做，回头看来却是只剩下无尽的后悔。

人世间有三种情感：亲情，友情，爱情；亲情是一种深度，友情是一种广度，而爱情则是一种纯度，很多人把他们对我们的爱看成理所当然，殊不知那才是一生中最宝贵的财富，因为大部分人不珍惜，最终成空，因此，不要让人性的冷漠成为人生的遗憾。



凛冬将至

摄 张冰 指导老师 严昊
江苏省第五届大学生艺术展演活动乙组
(专业组)一等奖



美约

摄 胡殿高 指导老师 杨清新
江苏省第四届大学生艺术展演摄影类
专业组特等奖



俄罗斯浪漫曲的现状分析

文 单丽 南京视觉艺术职业学院

基金项目：江苏省高校哲学社会科学基金
指导项目《论19世纪俄罗斯的浪漫曲》研究成果
(项目编号: 2016SJD760034)

引言

俄罗斯专业音乐历史并不悠久，然而在短短的发展时间内，却诞生了一大批杰出的音乐人才，音乐发展之迅速、作品之多、影响力之大为世界人民所“艳羡”。俄罗斯浪漫曲（романс）作为一种十分多见的声乐体裁，其是由西班牙抒情声乐曲发展而来的[1]。现如今，声乐发展越来越为国人所接受，众多艺术工作者加入到与声乐该行业相关的工作及学习行列当中。由此可见，对俄罗斯浪漫曲的现状开展研究，有着十分重要的现实意义。

1、俄罗斯浪漫曲的发展

俄罗斯浪漫曲的发展既离不开格林卡，也离不开俄罗斯该民族的音乐基础。作为一个能歌善舞的民族，俄罗斯人民在生活、工作之余会选择创作各式各样的歌曲，且创作质量往往极高。俄罗斯浪漫曲的创作题材即为来自这个国家的城市音乐、乡村音乐，由此使得受众在对浪漫曲进行欣赏过程中可产生良好的亲切感。

俄罗斯浪漫曲的发展还与后一代作曲家集团诞生有着十分紧密的联系。由俄国进步青年作曲家组成的“强力集团”通过对格林卡开拓的民族新道路的继承，并实现了进一步发扬光大，创作出了一系列以俄罗斯民元素为题材的作品。他们勇于尝试、不断创新，进而使俄罗斯浪漫曲上升至一个全新的高度。

受浪漫主义思潮及侵略战争的影响，俄国人民对不公平的压迫展开奋起抗争，誓要推翻黑暗势力的统治，并且民族情感誓死保卫祖国，进

而展开了全民的战争。文学艺术层面诞生了一大批歌颂士兵英勇的篇章，音乐艺术层面诞生了各式各样类型的演唱歌曲，进而为俄罗斯浪漫曲最终形成提供了丰富的元素。进入十九世纪，俄罗斯文学实现兴盛发展。诸多流派在争斗中不断转变思想，不断拓展创作题材，进而使得俄罗斯文学得以飞速发展。文学的发展为俄罗斯浪漫曲发展创造了有利契机，并不断促进着浪漫曲创作内容朝精辟、精致方向迈进。大文豪普希金即为十九世纪俄国浪漫主义文学的主要代表，他的创作为整个俄罗斯文学家开辟了全新的天地，为后续文学创造者打下了坚实基础[2]。文学领域的兴盛发展为俄罗斯浪漫曲发展提供了创作源泉，反过来浪漫曲也推动了文学作品的创作，两者相辅相成进而使俄罗斯浪漫曲走向世界舞台。

2、俄罗斯浪漫曲的艺术魅力

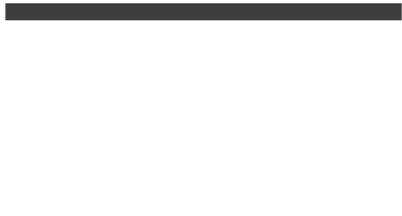
2.1 俄罗斯浪漫曲的文学魅力

在俄罗斯浪漫曲中，有很大一部分创作歌词源自于文学诗歌。而这些文学诗歌大多源自普希金、托尔斯泰、涅克拉索夫等著名诗人之手。作曲家将优美流畅、慷慨激昂的旋律与真挚感情、生动形象的诗歌开展充分相融，使受众能够快速融入进音乐与情感的双重世界，演唱者音诗扣人心弦，使受众感受到作品的情真意切，形成强烈共鸣，给人以心旷神怡的感觉。十九世纪~二十世纪是俄罗斯浪漫曲创作最为繁盛的时期，这一时期诞生了一大批杰出的作曲家，包括柴可夫斯基、格林卡、穆索尔斯基、柯萨科夫、拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾等等，创作了大量的为人称颂的经典浪漫曲，为全球各个国家声乐爱好者留下了不可多得的艺术瑰宝[3]。

以柴可夫斯基创作的浪漫曲《早春》为例，该首浪漫曲创作灵感源自于诗人托尔斯泰的诗歌，“……生命！森林！灿烂阳光！啊青春！远大理想！我不禁热泪涌流，凝视你亲切面容！……”，结合诗歌内容可发现，该首诗表达了诗人托尔斯泰对大自然、对生命美好事物的歌颂之情，诗人内心充满热情的爱与大自然复苏的情感实现了有机相融。柴可夫斯基十分善于提炼人物内心情感转变，在该首浪漫曲欢快、柔缓的旋律中，钢琴伴奏阵阵地表而来，附和优美的隔声轻柔飘浮，促使创作者为美好事物无限憧憬的思想感情得以充分呈现，达成两种艺术形式的无缝对接。

2.2 俄罗斯浪漫曲的情感魅力

爱情主题的诗歌为俄罗斯浪漫曲提供了十分丰富的创作题材，在浪漫动人、引人入胜的曲调下，将人物真实情感表现的鞭辟入里，切实彰显出诗歌中引入入胜、沁人心脾的动人爱情符号。



《致凯恩》是格林卡依托普希金诗歌创作的一部经典浪漫曲。该首浪漫曲对应的诗歌是普希金为他情人创作的一首情诗，同时还是诗人诸多作品中最动人、最闻名遐迩的一首爱情诗，“……如今灵魂已开始觉醒，这时候在我的眼前又重新出现了你，有如昙花一现的幻影，有如纯洁之美的精灵。……”该部作品曲调抑扬顿挫，注重对情感的呈现，一方面极具普希金作品特色，依托美妙旋律凸显情真意切的爱情主题；一方面彰显了诗歌中绚丽多姿的音乐性，实现了诗歌艺术魅力与音乐艺术魅力的有效相融。

再以达尔戈梅斯基创作的浪漫曲《我仍然爱他》为例，该首浪漫曲创作灵感源自于诗人扎多夫斯卡娅的诗歌，“……我为他祈祷，快乐会化入灵魂，我为他祈祷，幸福会涌入心房，我一次次为他送去祝福的话！……”诗歌中真挚的爱深切扣人心弦，再结合荡气回肠的美妙音符，跌宕起伏、抑扬顿挫，表现了主人公慷慨激昂的爱情。将爱情主题用以俄罗斯浪漫曲的创作题材，使其实现了与大众社会生活的有效相融，为广大声乐爱好者所赞颂。

2.3 俄罗斯浪漫曲的创作魅力

作曲家们还会借助“室内乐”元素对浪漫曲开展创作。室内乐，原本含义指的是于室内对“家庭式”音乐开展演奏的一种音乐形式；后来代指于小型场合演奏的音乐。原本室内乐牵涉的是各方面的声乐独唱、器乐独奏，然而当前该种音乐形式主要指的是由单种乐器作为独立声部的器乐重奏、声乐曲中的浪漫曲及附有伴奏的重唱曲。将“室内乐”作为元素的创作往往十分注重精练的技巧及圆满的形式，创作内容往往表现为强烈概括的纯音乐特质，由此对受众提出了诸多方面的要求，包括在声乐欣赏上具备一定欣赏能力，在声乐欣赏上具备一定鉴别能力，在声乐欣赏上具备一定感知能力等。通常而言，室内乐被视作一种较为高深的音乐，但是通过全神贯注地不断聆听，受众往往能对其音乐主题形成有效认识，特别是一些流派作曲家创作的作品，结构明确、旋律动听，有着十分鲜明的音乐形象，极易打动观众心弦，产生极强的情感共鸣[4]。

以拉赫玛尼诺夫创作的浪漫曲《春潮》为例，该首浪漫曲创作灵感源自于诗人丘特切夫的诗歌。该首浪漫曲创作于俄国资产阶级民主革命



爆发前期，《春潮》表达了诗人丘特切夫双重思想感情，一方面彰显了诗人对春天来临的无限渴望之情，一方面彰显了不断高涨的民主革命思潮。浪漫曲旋律不仅注重浪漫抒情、轻重缓急，还有着汹涌澎湃的气势，深得广大声乐爱好者所推崇，“……歌声飞向地角天涯：春神来到！春神来到！我们是新春的信使，受她派遣奔向四方。春神来到！春神来到！转瞬间，阳春五月天，红艳艳花香满人间，叹不尽春意盎然。……”作曲家在旋律创作处理上十分得心应手，通过其打造的浪漫曲不仅充满朝气、如泣如诉，还极具渲染力，尤其是钢琴环节的旋律特别动人，好似春风徐徐温暖心田，奋勇向前，与诗人对春天来临的无限渴望之情相互呼应，憧憬了严冬即将过去，春天即将来临的美好景象。《春潮》尤为得到小型表演乐队的青睐，其时常会被作为室内乐小型音乐会一大经典声乐曲目以向受众进行演绎。声乐与钢琴伴奏旋律的有效结合，挥洒自如，美妙动人。

2.4 俄罗斯浪漫曲的作曲魅力

十八世纪至十九世纪交汇时期，俄罗斯作曲家广泛对欧洲音乐的创作技法展开学习借鉴，推进了各式各样舞曲、旋律与俄罗斯民族音乐元素的有效相融，生成了具备俄罗斯民族风格特点、广为全球声乐领域所推崇的俄罗斯浪漫曲。十九世纪，作曲家不断强化了俄罗斯浪漫曲创作的改革发展，在这个过程中，与欧洲各个国家民族意识的提高及民族乐派发展有着十分紧密的联系。那一时期的俄罗斯作曲家，便是令人心旷神怡的民族乐派创作代表，创作的作品不仅对俄罗斯优良音乐文化传统进行了继承，还推进了先进作曲变格技巧与俄罗斯民族民间音乐元素的有效相融[5]。

举例而言，《我等着你》由拉赫玛尼诺夫创作一部经典作品，“……我等着你！寂静的夜晚充满着沉雾的芳香，白昼已告别大地远离我们而去。等你！因爱而痛苦着，想念你在每一个瞬间，心中充满着焦虑忧郁。……”该首作品



依托和声变格进行，特别是借助具备创作者独立特性的变格进行典型浪漫曲，开头、结尾分别于不同调上占据了歌曲最关键的结构位置。作品将F大调作为基本调性，结合歌词内容划分成三段，各段均由“我等着你”主题乐句展开。依托下属音为低音的变格进行作曲技巧，使得各式各样变格进行和声技巧应运而生，很大程度上渲染了俄罗斯浪漫曲的艺术魅力，使俄罗斯民族音乐风格得以充分凸显。为了渲染慷慨激昂的音乐效果，大量作品伴奏环节引入了“交响化”的创作技巧。此类难度极大的俄罗斯浪漫曲，对演唱人员对诸多方面均提出十分严苛的要求，诸如情感表达能力、声音控制能力等。

3、结束语

总而言之，伴随俄罗斯浪漫曲的发生发展，优秀人才不断涌现，优质作品不断形成，在一代代作曲家们的共同努力下，在世界音乐领域产生了极为深远的影响，时至今日，仍旧为歌唱家、人们所喜爱。现如今，声乐发展越来越为国人所接受，众多艺术工作者加入到与声乐该行业相关的工作及学习行列当中。鉴于此，相关人员务必要不断钻研研究、总结经验，清楚认识俄罗斯浪漫曲的发展内涵，全面分析俄罗斯浪漫曲的艺术魅力，强化对俄罗斯浪漫曲的有效了解，积极促进俄罗斯浪漫曲的有序健康发展。

高校声乐教学的现状和发展途径研究

文 单丽 南京视觉艺术职业学院

随着社会经济的快速发展，市场中对人才的需求不断加大，这在很大程度上直接刺激了我国教育改革发展。各高校为了更好的适应社会需求，已经显著扩大招生数量，各专业学生大大增加，同时声乐专业的学生数量也有所增加，这同时也对高校声乐教学提出了新的要求和挑战，如果在高校声乐教学中仍然严重传统教育观念和教学模式的话，就会导致整体教学质量不高，并逐渐与世界声乐教学脱轨。因此，积极采取相应的措施来改进和完善目前我国高校声乐教学现状，提高教学水平和质量，是满足我国经济社会发展的必然，同时也能够促进声乐教学长效发展。

一、高校声乐教学现状

从上个世纪末开始，我国艺术文化水平和国家的文化软实力都得到不断提高，高校声乐教育教学整体都得到了有效发展，但是就目前我国高校中的声乐教学来说，由于受到多方面因素的影响，还是存在着较多的缺陷和不足，在一定程度上限制着高校声乐教学质量的提高及教育发展。

（一）教学课程设置单一

教学质量会受到教学课程设置的直接影响，具有一定的导向性。就目前高校声乐教学课程设置现状来看，多元化、多样化缺乏，课程设置单一，主要的升学教学课程包括钢琴、和声、作品分析、乐理、声乐技能等几个方面，但是就声乐实践课程来说，还大大缺乏[1]。同时在部分高校声乐教学中，系统性的声乐理论讲解也严重缺乏，由于缺少系统声乐理论支撑，导致声乐课程逐渐发展成单一的歌唱模仿。另外对于部分教师来说，授课空间宽大、授课方式单一，进而难以保障声乐课程教学质量，预期的教学目标自然难以完成，而且对于学生来说，只能得简单的进行模仿，而专业知识并不能得到质的飞跃。

（二）教学目标不明确

通过对目前高校声乐教学实际情况进行综合分析可以看出，在大部分高校中都没有制定明确的声乐教学目标，进而导致在实际教学和具体培养过程中，对声乐表演演唱技能存在片面追求的现象，并且在一定程度上对声乐教学的审美性、情感性以及艺术性等方面有所忽视，造成学生文化意识淡薄，在思想观念上表现出“轻大课、重小课”的现象[2]。这一方面会导致高校声乐教学培养目标较为模糊，存在一定的随意性和盲目性；另一方面会对直接降低高校声乐教



导致专业人才严重缺乏，造成目前我国各高校中声乐教师需求得不到很好的满足，而且声乐教师的综合素质与教学水平参差不齐，导致教学效果和质量较差，自然难以培养出更多的高素质专业人才，在整个声乐教学中出现恶性循环[4]。

从根本上来说，目前在新的社会环境下，我国的教育事业已经得到了进一步改进和优化，逐渐向新的高度发展，就高校声乐教学来说，系统化、专业化特性也逐渐得到凸显出来。但是在发展进程当中，由于客观存在的各种问题，导致高校声乐教学水平和质量比较低。因此，只有在高校声乐教学中设置合理、科学的教学课程，明确教学目标，并根据学生的实际情况来选择教学内容，才能够全面提高学生的综合素质与能力，促进我国高效声乐教学更好发展，为国家培养出一大批高素质的专业声乐人才。

二、进一步发展高校声乐教学的有效途径

（一）多样化、多层次的设置教学课程

为了保证高校声乐教学水平和质量能够得到提高，就需要对高校的声乐课程设置进行有效调整，并且在设置教学课程的时候还需要将“实用综合性”作为最终目标，多样化、多层次的设置教学课程。首先在教学课程设置中，需要将实践课程的重要性凸显出来，教师可以适当增加社会声乐实践活动课程、声乐实践演出等活动。其次还需要将理论综合课程增加到声乐教学当中，如乐器伴奏课程、声乐创作课程等。最后还需要增加声乐课程与其他相关课程之间的联系，深化声乐教学改革，加强在合唱训练、电脑音乐制作等领域中的拓展[5]。通过设置多样化的声乐教学课程，就能够充分的激发出学生的学习兴趣，并适当引导学生加强自主学习、独立思考，同时教师还需要客观分析、点评教学结果，这样自然就能够从根本上提高高校声乐教学水平和质量。

（二）制定明确的教学目标

教师作为所有教学活动的开展的组织者、引导者，教师的教学理念会直接决定着整体教学

（五）缺乏专业的师资队伍

由于在前几十年，我国对声乐教育的不重视，



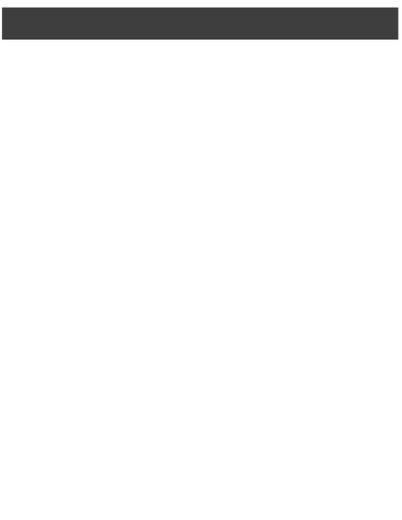
质量。因此，在高校声乐教学中，教师需要积极改进和优化自身的教学观念，并加强对自身专业技能、艺术品位整体素质的提高，这样才能够实际教学的过程中有效把握好教学授课质量。同时在具体教学的过程中，教师还需要引导学生逐渐深入的理解和剖析声乐作品，从艺术文化角度掌握其中存在的文化内涵，保证学生能够得到情感体验，实现最终的声乐艺术审美需求。另外为了更加顺利的开展教学活动，教师还需要全面了解和掌握学生的基础能力和整体发展水平，确保能够能够在实际生活中熟练应用与声乐教学相关艺术特征及艺术表现技能，促进学生文化艺术理论能力的提升，引导学生掌握更多的声乐理论文化知识，保证高校声乐教学质量能够得到全面增强[6]。

（三）扩大声乐教学内容

在高校声乐教学内容中，应该将向学生传授相应的声乐演唱技巧作为基础性的教学内容，同时还应该引导学生进一步深入了解相应的声乐作品，在了解歌曲所表达的情感、创作背景等知识后，再学习和练习歌曲，这对高校声乐教学质量的提高具有重要作用[7]。通过调整声乐教学内容，就能够为提高高校声乐教学质量提供基础保障，这也是高校声乐教学改革中的重要内容。

（四）加强对声乐审美能力的培养

声乐艺术是人们能够产生情感共鸣的艺术，能够产生观感上的美。在高校声乐教学中，教师应该注重训练学生的歌唱发音、吐字、呼吸等声乐技能，并逐步强化其声乐审美意识，这对学生更好理解声乐作品能力的提高具有重要作用。比如对于优秀的声乐作品来说，其中的曲调旋律、内容都是对实现生活的真实、客观的反映，所以为了将歌曲中所蕴含的思想情感更好的表达出来，准确诠释出歌曲中的实际内涵，歌唱者必须深入的了解歌曲内容，并有效融合作品情感，这也是歌唱者致敬歌曲创作者的一种态度。因此，在高校声乐教学中，教师需要加强学生更好的理解歌曲作品情感、艺术、文化等，同时还需要培养学生的声乐审美能力，形成艺术审



美能力，充分挖掘出声乐作品中的文化沉淀，获得艺术美的感受[8]。

（五）注重提高学生的综合素质与能力

在分析和研究提高高校声乐教学质量的时候发现，高校声乐教学质量提高的目的是为了培养出更多高素质的专业声乐人才，进而更好的满足社会需求。对于优秀的高素质专业声乐人才来说，一方面应该能够熟练了解和掌握基本的声乐演唱技巧和理论知识，另一方面还需要与社会发展需求相适应，在实际教学中只有根据正确的教学目标，才能够从根本上全面提高高校声乐教学水平和质量，避免走弯路。因此在高校声乐教学中，教师需要加强对声乐艺术情操的陶冶，并有效启迪其声乐艺术智慧，确保学生在后期工作过程中能够利用自己所掌握的专业知识为他人提供服务[9]。同时教师还需要加强声乐教学方法的改进和优化，注重培养学生的专业素质，而且教学结构的进一步优化对提高高校声乐教学水平和质量也具有重要意义和作用。通过在高校声乐教学中有效培养和学生的综合素质与专业素质，才能够引导学生树立服务观念，构建最终目标，确保高校声乐教学质量能够从根本得到提高。

结语

总的来说，由于高校声乐教学具有一定的特殊

性，因而并不能将其简单的看作是一门教学课程，如果站在这一角度进行分析和理解的话，必定会对声乐教学作用产生一定的矮化。因此在促进高校声乐教学发展的进程中，首先需要站在艺术领域角度，注重对学生审美能力和艺术修养的培养，引导学生充分的挖掘和发展声乐艺术的魅力；其次需要将实现学生发展基础，认识到在高校中开展声乐教学不仅仅能够提高专业学生的艺术审美能力和艺术修养能力，同时也有助于提高整个学校的学生素质；最后如果条件允许的话，高校应该积极都建声乐教学艺术中心，并将声乐文化作为背景，为社会各界提供声乐服务，这有助于增强音乐文化的服务传播能力。也只有这样，才能够使高校声乐教学质量得到提高的同时，有效推动我国的艺术文化建设，促进文虎艺术更好的传播和发展。



文 王峰 成明霞 南京视觉艺术职业学院

高尔夫球童的本质工作是为打球客人携带和管理球杆，按照高尔夫规则帮助客人，包括提供球场指南、记码、查看球洞区、给予技术帮助、开球车和协助维护球场清洁、维护球场打球秩序等。把球童的工作进行细致梳理，球童训练内容主要从以下几方面进行培训：高尔夫击球流程，发球台的服务、球道中的服务和果岭上的服务；高尔夫规则培训；如何选择球杆及球杆维护和清理；球场驾驶培训；记分卡的使用培训；服务过程中如何配合；球场违规处理程序等。2015年全年，南京太阳岛高尔夫球童违规运作程序出错有227单，值班出错16单，未铺沙有88单，未修复球痕未捡草屑88单，违反安全操作程序有122单，遗留球员物品有69单，不符合礼仪仪表20单，其他违规200单。以上数据反映球童服务所存在的一些问题，也是标准化培训内容的一部分。

1、训练内容的标准化

1.1 击球流程的标准化

依托中高协，根据高尔夫球童的岗位职责，结合考核标准，制定出击球流程中最基本的技能要素，并确定训练指标。

1.1.1 出发站出发（将球车行驶至制定区域等待）→核对客人球包→主动向客人打招呼示意→确认客人球包→将球包固定在球车上→清点客人球杆数量→指引客人出发方向；

1.1.2 发球台的服务

将球车行驶至发球台区域等待→下车后首先向球员自我介绍→请球员陪同清点球具并在球具保管卡正联上登记数量请球员签名→帮助客人迅速取出手套、球架、球交给球员，并确认球的品牌号码→询问球员习惯开球用杆，双手将球杆交到球员手中→上发球台后询问球员是否需要做球道介绍，需要介绍球道就按照每洞介绍标准建议给球员，如不需



要告知球员风向即可→球员击球后，球童眼睛随着球的飞行路线紧盯着球，一直到落地后滚动的方向及球停处，并在球停处找一个较明显的参照物，便于找球（见图1）→主动上前帮客人接杆；同组球员击完球，由最后一位球童接杆后随手补球痕，将球杆清洁快速放入球包后上车；



发球台服务图片

1.1.3 球道中的服务

快到球位时请客人停车，快速主动的把球到旗杆的大概距离、风向告知球员询问用杆，并迅速拿出所要球杆及上下两支杆（甚至可以带上短杆和推杆）加快速度前去找球（见图2）→球童应时刻保证客人要在安全范围内击球，要主动提醒客人前面客人未走到安全范围→同一方向有二颗以上球时，如不是自己球员的球，应将号码及品牌告知附近球童，以缩短找球时间→找到球后，告知球员果岭周围看不到的障碍及击球方向，递杆给客人，依地形站立于球位右侧后方→击球后主动上前接杆并告知落点，将草皮置回踏平后补沙：请客人上车，球童上车后整理球杆；



球道中服务图片

1.1.4 果岭上的服务

球上果岭后首先询问客人是否帮忙做标志？是，快速在球后方做标志并擦干净；否，等待客人自己做标志后主动帮忙擦球，利用空档将果岭上球痕修补好→离旗杆最近的球童应将旗杆拿起置于果岭外（见图3）→球童主

动询问是否帮忙摆线；是，再一次观察好推杆线，然后拿起标志并主动给客人提供助言→当球推击后，球童应快速走向球位，行进时不能踩到其他球员的推击线→推完杆球童帮忙拿旗杆；



果岭上的服务图片

2、训练程序的标准化

2.1 训练进度的细化

将训练计划细化到每一天，每一项训练内容。当天的学习内容，当天完成并进行考核。为了满足学有余力的学生，还提供选学资料。

2.2 训练环节的规范

每天的训练过程都严格按照：讲授、示范、指导、考核、总结共五个环节进行。讲授主要是讲解理论知识及高尔夫规则等；示范是教师的演示和操作；指导是对每位球童逐一进行指导；考核是对当天的训练内容进行考核；总结是对考核结果和训练结果的总结，并对以后的训练提出要求。

3、训练考核的标准化

训练科目的设计几乎涵盖了所有的知识点，技能要素，球童在参加培训时，每天都对训练内容进行考核，不达标者进行补考。这样能保证球童学习时知识点完整、技能全面。值得注意的是标准化训练模式在应用时要制定一套完整的训练方案，包括训练大纲、训练计划、训练内容、训练要求及考核标准，最终形成教材来指导训练。

4、标准化训练模式的实践教学

在多年的理论研究基础上必须要进行实践教学，把标准化的训练模式应用到球童培训的过程中。校园里的学生本身实践能力就较弱，学校教育注重对理论知识和原理的掌握，因此学生在学习过程中很难将学到的知识应用到实践中去，往往造成理论与实践脱节。球童标准化训练模式就是要把球童的培训工作应用到实践中，我们把一整套的训练方案应用到南京太阳岛球童培训的过程中，太阳岛俱乐部反映培训效果有较大幅度上升，能满足球童培训需要。

从线下到线上： 新媒体视阈下的 集体行动研究

文 刘晓燕

一、新媒体与集体行动

技术的发展推动了媒介的进步，以互联网为代表的新媒体将集体行动带到了一个新的阶段。美国《连线》杂志认为“新媒体”这一概念指的是“所有人面向所有人进行的传播（communicationsforall, byall）”。具体来说，新媒体可以包括凯利·加勒特（KellyGarrett）所说的数字媒体，即互联网、手机等新形式。

互联网具有以下传播特点：融合性，这种融合性体现在互联网融合了文字、声音、图像、视频等几乎所有符号形式，同时还融合了人际传播、群体传播、组织传播和大众传播的特征；传播和扩散信息的速度及时；实时互动性强，这也是互联网区别于传统大众媒介的主要特征；信息传播范围的全球性，“目前有200多个国家和地区有互联网连接，形成了真正的全球化传播空间”。世界因互联网的连接而真正成为麦克卢汉所设想的“地球村”愿景。

以互联网为代表的新媒体在集体行动的发生和发展过程中发挥着重大作用：

第一，以互联网为代表的新媒体拓宽了集体行动者扩散信息的渠道和影响范围。加勒特4认为，“新的信息技术和传播技术（ICTs），比如手机、电子邮件以及万维网等，这些都在改变集体行动者传播沟通、合作以及集会示威的形式。”新的传播技术不仅改变了人们发送和接收信息的方式，也对谁可以拥有这些传播工具产生了深远影响。谁拥有这些传播工具，谁就可以发声，而互联网赋予了普通大众发声的权力。以互联网为代表的新媒体，不同于带有精英色彩的大众媒体，普

通大众也可以在互联网上发布信息、表达观点，扩宽信息扩散的渠道和提供了发声的平台。互联网的传输特点使信息可以实时快速传播，真正实现了麦克卢汉提出的“地球村”，信息的传播范围甚至可以扩展到全球，提高了信息传播的速度和扩散范围。

第二，以互联网为代表的新媒体丰富了集体行动者动员的形式和内容。科技和通讯工具的发展推动了集体行动的深度和广度的不断拓展。新媒体出现伊始，其潜在的动员能力就受到了广泛的关注。互联网不仅有利于集体行动者扩散和传播信息，也成为动员的重要工具。动员是集体行动者或者一些团体说服其他人来参与的过程。动员在参与过程中的作用至关重要，也是集体行动者使用媒体的重要目的之一。在集体行动的酝酿和发展过程中，互联网使集体行动者和潜在的参与人群之间的沟通更加便捷，即时互动性提高了沟通和集会的效率。

很多参与者之所以参与集体行动是因为组织或者其他参与者的动员。在之前的研究中，决定潜在人群是否参与的决定性因素是他们是否被“询问参加”。早期的集体行动主要依赖于面对面的联系，20世纪，印刷和视听媒介成为接触和吸引潜在参与者的主要媒介，而在新媒体时代下，集体行动者和组织不遗余力地利用互联网动员潜在参与者。

随着微媒体（如电子邮件、聊天室和手机），以及中媒体（如网站、网络杂志和互联网）发起的传播活动，组织甚至个人可以使用这些数字技术进行沟通和与其他人协调。相比原来传统的面对面的联系或者印刷媒介，在新媒体时代下，动员形式发生了很大的转变。集体行动者逐渐采用新的电子媒介和互联网，以此来到达潜在的参与者。近年，一些组织和团体已经越来越依赖网络开展动员活动。

Hooghe, Vissers和Stolle等通过实验法，证明了“近年来在集体行动中值得关注的现象是，团体和整体组织越来越依赖于以互联网为基础的动员活动，网络动员已经取代传统的面对面的方式来吸收新成员和展开动员活动。”

第三，以互联网为代表的新媒体有利于集体行动者聚集资源和凝聚力量。互联网加强了社会组织 and 政治团体的力量，Kahn和Kellner认为，“以互联网为代表的新媒体重建了社会和政治关系”。互联网打破了传统媒体时间和空间的限制，Ayers认为，互联

网具有工具性的功能，极大提高了个人以及群体的潜能，有利于聚集资源，“同时借助互联网可以利用一些无法证实的信息引发全球数字暴动。”

第四，以互联网为代表的新媒体有利于提升群体认同感。Diani通过研究计算机为中介的传播在集体行动中的作用发现，“数字媒体的传播有利于提高传播的效率，有利于提升群体的认同感并加强团结。数字媒体在集体行动中的作用是工具性的，而非象征性的。”

第五，以互联网为代表的新媒体极大降低了集体行动的组织成本。Krueger10认为，和电话、信件以及面对面的游说对比，作为新媒体的互联网能够彻底减少组织成本。随着社会组织和政党团体越来越多的出现在互联网上，他们逐渐以电子邮件或者其他以网络应用为基础的活动来接触他们的“受众”，互联网成为近年来集体行动者动员的焦点。从动员机构角度来说，以互联网为代表的新媒体主要优势就在于极大降低了传统的大众媒体以及面对面的联系中花费的人力、物力以及时间成本。例如，给10万人发送邮件所花费的成本不会比给1千个人花费的成本高。在这个意义上，与面对面、印刷媒介、以及电话等方式相比，互联网在集体行动动员中拥有显著成本优势。

按照平台类型，集体行动包括发生在“虚拟世界的在线（线上）集体行动以及发生在现实世界的离线（线下）集体行动”。简单来说，即线上集体行动和线下集体行动。然而线上与线下集体行动并非是泾渭分明的两个事物，线下的集体行动会导致线上的讨论，即线上集

体行动；而线上集体行动，也会促成线下集体行动的产生和发展。这二者是你中有我，我中有你。

互联网出现伊始，作为一种新的技术和平台，为集体行动者提供了新的工具和形式。但其最初只是线下集体行动的一种补充形式。随着互联网的迅速发展，互联网已和政治、经济、社会以及人们的生活方方面面产生密切的联系。真实的线下世界和虚拟的线上世界之间的界限已经变得越来越模糊，网络生活也已作为现实生活的一部分。互联网时代，线上集体行动的作用和重要性日益凸显。它已不仅仅是对线下集体行动的补充，发展到今天，甚至更是脱离线下行动，成为集体行动在网络时代的一个独特和重要的形式。线上集体行动的崛起，成为集体行动发展过程中的一个重要形式和阶段。

实际上，对于线上集体行动作用和意义的争论，学界一直没有统一的定论。由于社会学和政治学一直以来有对线下集体行动研究的传统，现有的大量研究是关注线下集体行动，而对于相对新兴的以社交网站为代表的线上集体行动没有引起重视，因此线上集体行动研究也一直没有得到充分开展。

二、从线下到线上

事实上，对于线上集体行动作用和意义的争论，学界一直没有统一的定论。由于社会学和政治学一直以来有对线下集体行动研究的传统，现有的大量研究是关注线下集体行动，而对于相对新兴的以社交网站为代表的线上集体行动没有引起重视，因此线上集体行动研究也一直没有得到充分开展。

得出这些有意义的结论。

事实上，对于线上集体行动作用和意义的争论，学界一直没有统一的定论。由于社会学和政治学一直以来有对线下集体行动研究的传统，现有的大量研究是关注线下集体行动，而对于相对新兴的以社交网站为代表的线上集体行动没有引起重视，因此线上集体行动研究也一直没有得到充分开展。

实际上，对于线上集体行动作用和意义的争论，学界一直没有统一的定论。由于社会学和政治学一直以来有对线下集体行动研究的传统，现有的大量研究是关注线下集体行动，而对于相对新兴的以社交网站为代表的线上集体行动没有引起重视，因此线上集体行动研究也一直没有得到充分开展。

络应用也有助于集体行动。比如，2009年对于122个国际数字集体行动者的调查研究发现，社交网站是这些被调查的集体行动者使用的最重要的动员工具。

社交网站是互联网的典型代表，它是基于互联网为用户提供信息和沟通的网络服务平台。社交网站帮助人们维持和巩固线下的关系，同时还帮助人们建立新的关系。boyd和Ellison认为，社交网站应该满足以下几个基本特征：“社交网站是以网络为基础的服务平台，用户可以在一个有边界的系统内建立一个公开或者半公开的个人简介、浏览联系人名单以及和其他用户建立联系。”风靡全球的“脸书”“推特”，以及中国的微博、QQ和微信等都属于社交网站的范畴，积累了大量的用户群体。

在新媒体时代，集体行动更多的依赖社交网站作为媒介和发起行动的平台。社交网站作为新媒体的代表，是基于互联网，为用户提供联系和交流的服务。以社交网络为代表的新媒体所具有的及时性、交互性、用户驱动内容等特点，能够让信息得到迅速分享，使信息在短时间内实现广泛扩散，从而实现本地区甚至是跨地区的集体行动，突破了传统媒体守门人机制，其革命性力量开始出现。

三、社交媒体在世界各国集体行动中的运用

新媒体时代下，集体行动具有新媒体时代的特征和烙印，新型的集体行动给政府和社会管理者带来机遇的同时，也带来挑战。打破了原有的稳定权力格局。全球范围看，自20世纪90年代起，如何在集体行动中有效的利用社交媒体、发挥更大的作用，这一议题就引起了越来越多的关注。世界范围看，集体行动者利用社交媒体进行网络动员的例子不胜枚举。

20世纪90年代初在墨西哥的萨帕塔解放运动（ZapatistaMovement，也有翻译成札巴提斯塔民族解放军的人民运动），是集体行动者利用互联网进行政治动员的例子。1999年在西雅图发起的反对世界贸易组织的全球化运动，互联网也发挥了非常重要的作用。作为“创新技术”的互联网是集体行动中重要的传播和动员工具。纽曼尔·卡斯特将萨帕塔解放运动称为“第一个信息化的游击运动。”此次运动中，当地反对分子通过互联网给同盟和支持者发送信息，全世界的用户都可以通过互联网看到。这避开了政府对于传统媒体的控制，并且掀起了全国的支持运动。1994年1月到3月之间，约400个非政府组织、

11个社会运动网络以及100个国际非政府组织先后进驻该地区展开各种人道主义重建任务。卡斯特评论这次运动，是反对派利用互联网获得了广泛的同情与支持，舆论阻止了政府的武力镇压，最终迫使墨西哥政府坐到了谈判桌前和他们进行谈判。

1999年美国的反世贸主义者成功利用社交媒体组织了西雅图的抗议示威活动。许多非政府组织充分利用社交媒体来获得大量的资源、快速传播信息、降低动员成本。从此，全世界的集体行动者网站、邮件、博客以及其他网络应用来组织包括全球的、国家性的以及本地层次的市民行动。

2004年乌克兰发起了“橙色革命”，被称为“历史上第一次线上大规模组织起来的运动”。2013年11月，乌克兰又掀起了一场名为“Euromaidan”的大规模抗议示威活动。调查显示，大量抗议者都是通过网络第一次了解到抗议活动的信息，49%来自于脸书35%来自于VKontakte(俄语版类脸书的社交媒体)，51%来自新闻网站。重要的是，抗议者更愿意接受来自社交网络的信息。抗议者有策略地使用社交网络，数据显示，乌克兰网络在9-12月公开注册推特账户的注册高峰，与抗议活动的开始时间吻合，表明抗议活动是激励乌克兰人使用推特的巨大推力。

2008年2月“脸书”在哥伦比亚，被用来动员进行和平游行，2009年“脸书”在瓜地马拉被用来发起抗议活动。2009到2010年伊朗选举的抗议就被贴上了“推特”革命的标签。2010年底2011年初爆发的“阿拉伯之春”运动、2011年8月英国伦敦骚乱以及2011年9月在美国纽约爆发的“占领华尔街”运动，都显示了互联网强大的动员能力。社交网站也成为集体行动者重要的动员工具。

“阿拉伯之春”采取公开示威游行和网络串联的方式，其影响深远，范围之广令世界关注。社交媒体已不仅是信息交流的平台，更成为政治竞争的重要推手。一些媒体甚至把突尼斯、埃及和利比亚等国的剧变，称为“推特革命”或“脸书革命”。

2011年12月，俄罗斯莫斯科爆发了近年来规模最大的示威行动，抗议选举涉嫌舞弊并要



求重新选举。网民绕过传统媒体的监控，在互联网等社交媒体上发布信息和评论。俄罗斯网民在媒体审查下，“通过拆借关键词，创造出很多专门的网络用语，规避了政府的网络检查。当示威由虚拟的网络社会延展到现实中的真实社会时，俄罗斯政府已经很难制止大规模抗议活动的发生了”。

2011年在西班牙发生的“愤怒的人群运动”(Los indignados)是集体行动研究需要特别关注的案例。该运动发生在5月15日，因此也被称为“15M”。2011年5月5日由西班牙开始的抗议活动，随后迅速扩展到西方其他国家。在此次事件中，传统媒体对该事件缺乏关注和报道、传统组织的缺失，而社交媒体却发挥了巨大的动员和组织作用。该运动涉及约60个城市。该“15M”值得关注的是将一些政治党派、工会以及其他强有力的政治组织排除在外。事实上，该抗议运动把以上这些政治力量看成是政治问题本身。抗议活动的中心是围绕一个叫做“真正民主”(Democraciareal YA!)的网站展开的。

2011年英国参与骚乱者通过黑莓手机及推特等网络工具相互联系，使英国政府难以控制势态发展。《卫报》对250余万条推特(Twitter)消息进行了分析，发现有20.6万条消息是市民呼吁清理骚乱后大街上的杂物，占所发送消息总量的8%。

社交媒体的重要性在2011年“占领华尔街运动”达到顶点，社交媒体成为集体行动者组织协调的重要平台。以一个名为“联合占领”的网站为中心，24小时不间断网络直播，起到了放大、扩散信息的作用，使其迅速成为全球性事件。

美国华裔梁警官枪击事件发生后，网友在社交媒体上开展声援活动。2015年2月2日，白宫网站发起情愿活动，有12万人签名；捐款支援；同时通过关注脸书等进行舆论造势，脸书号召大家参加2月20日在全美20个城市约10万人参加抗议游行。

再以中国的“星巴克进驻北京故宫事件”为例。星巴克于2000年进驻北京故宫开设分店，这一事件是以一些名人领导、众多网民参与的线上集体行动，在网络上引起了大量争论。这一事件引起了中国主流媒体以及海外媒体的广泛关注，比如《华尔街日报》《纽约时报》以及《洛杉矶时报》都纷纷报道了这次以线上集体行动为主的事件，反映出国际品牌和当地文化符号的冲突。此次线上集体行动还引起了有关部门的关注。在2007年全国人民代表大会上，有提案要求“星巴克撤出故宫，因为在这里建立星巴克是对中国国家认同和尊严的挑战。”2007年7月，星巴克在巨大的公众舆论压力下，被迫撤离了故宫。此次事件显示了在互联网上发生的线上集体行动在中国语境下的重要作用。

可以看出，从2009-2010年的“阿拉伯之春”，到2011年西班牙爆发的“愤怒的人群”运动、同年发生的“占领华尔街运动”，以及后续在不同国家发生的一系列集体行动，这些大规模和具有持续性的抗议性行动中，集体行动者已经不仅仅使用社交媒体来发送和接收信息。班尼特认为，传统的“砖头和水泥”(brick-and-mortar)的组织在这些运动中所起的作用非常有限。一些运动通过技术使得公众参与集体行动变得个人化。

四、结论

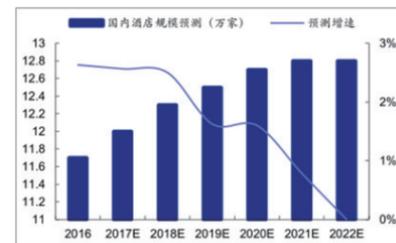
虽然学者已经认识到数字传播工具能够在很多方面有助于集体行动，而对线上究竟如何成功动员和引发线下集体行动是一个很值得研究的问题。总体来说，社交网站依然是一个相对新的网络应用，对于这种新的抵抗形式，集体行动者是如何利用，并使线上和线下集体行动产生一系列联动效应，值得进一步深入研究。

2018年中国酒店行业发展现状及未来发展趋势分析

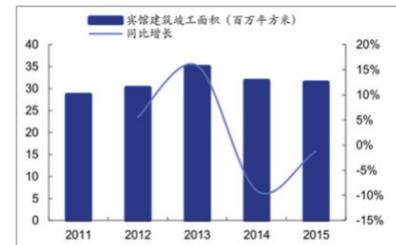
文 中国产业信息网

1、供给增速放缓，消费升级带动需求增加
供给增速已显著放缓，未来仍将保持低增速。2013-2016年我国酒店供给CAGR为3.49%，较2003-2012年下降4.28个百分点。未来，2016-2022年，酒店供给增速中枢进一步下降，预计2016-2022年CAGR将降至1.51%。国内宾馆建筑竣工面积自2014年开始出现负增长，2015年竣工3143万平方米，较2014年下滑1.16%。从供给角度来看，国内酒店行业已经处于衰退阶段中后期。

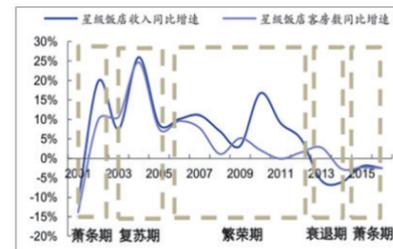
中国酒店数量增速逐步放缓



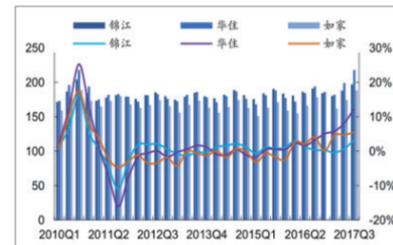
宾馆竣工面积下降



跌幅收窄，酒店业开始复苏

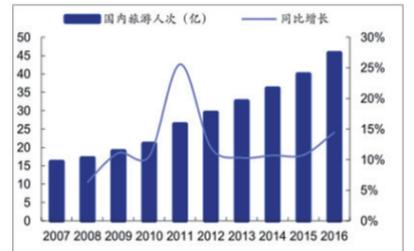


三大酒店集团2017Q2价格开始上升

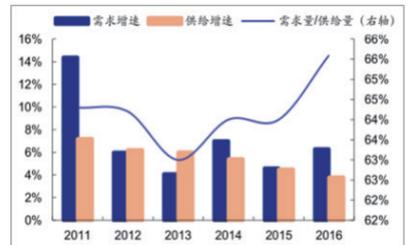


消费升级带动需求增加。2016年中国实现旅游收入4.69万亿元，其中国内旅游收入3.94万亿，占GDP比重超过6%。2016年国内旅游人数达到45.78亿人次，2006年至2016年国内旅游人次年复合增速达12.6%，酒店业受益明显。数据显示，我国酒店客房需求增速2014年起小于供给增速，需求与供给量之比稳中有升。

国内旅游人次连年上涨



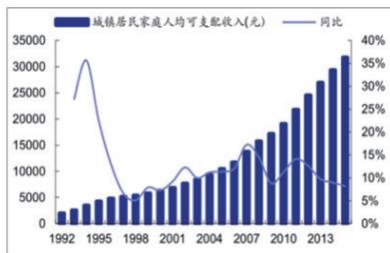
国内酒店需求增速超过供给增速



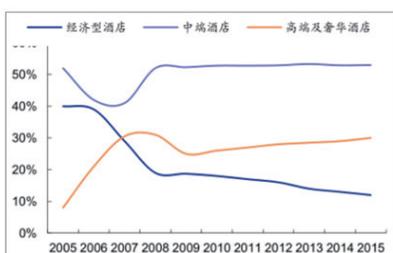
二、中端酒店市场连锁化率有望提高

高端消费下沉，大众消费中端化，中端酒店因此受益。近年来我国限制三公消费的政策导致了原有高端酒店的客户下沉到中端酒店消费。随着居民生活水平上升，在消费升级背景下，中端酒店越来越受到欢迎。受到旅游业快速发展的影响，酒店作为子行业受益良多。

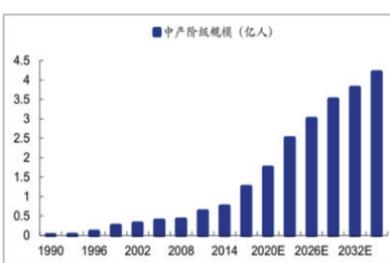
国内人均旅游花费持续增长



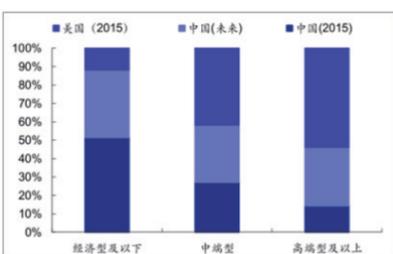
美国高、中端及经济型酒店占比约为3:5:2



我国中产阶级规模不断扩大



未来国内中端型酒店占比有望提升至40%



国内中端型酒店占比34%左右，未来国内酒店业结构有望转化为橄榄型。数据显示，国内中端酒店以客房口径计算占比34%左右，2011-2015年复合增长率5.1%，显著低于经济型酒店的60%占比及17.8%的复合增速。美国自2008年以后酒店结构基本定型维持了3:5:2的比例，据预测未来我国中端型酒店占比会逐渐向40%靠拢，长期有望达到美国水平。

中端酒店尚存在较大连锁化经营空间。目前国内经济型酒店连锁率超过90%，已经形成成熟的竞争市场，而中端酒店连锁率仅超过20%，未来连锁中端酒店将逐渐成为主流。在成熟市场，市场集中度得到了极大的提升，美国酒店业CR5达到95%，而中国CR5仅为51%，提高空间巨大。

论声乐演唱中的语言艺术

文 纪佩汝 山东英才职业技术学院

声乐不仅仅是一门单纯的语言艺术，而且是极富音乐化的语言艺术。歌唱艺术是演唱者把自己对歌词与音乐的深入理解，通过其优美动人的歌声和生动形象的艺术表演传达给听众并被听众所接受，进而与之产生共鸣的艺术表现形式。歌唱是语言的音乐化，歌曲又是音乐化的语言。在进行音乐创作和表现过程中，无论是词曲作者还是演唱者都始终离不开对语言的体验、感受和表达。世界上任何一种发声方法都与语言紧密相关，任何一个国家和民族的声乐艺术，都是在根据自己国家和民族的语言特点和规律的基础上进行吐字行腔，表情达意的。

1、语言是声乐演唱中的基础

歌唱是语言与音乐的艺术化统一。在歌唱过程中演唱者需要将歌曲旋律的体现与语言的表达紧密结合，既要很好地体现出音乐旋律的优美与流畅，又要清楚地表现出语言的精淇，使语言音乐化、富于歌唱性，更富有旋律性和节奏感。也就是说，歌唱者在进行歌曲演唱和音乐表现过程中“声里应有字，字里应有声”，字与声相互交融，这在音乐表现和歌曲演唱中是不可分割的一个整体，这就要求演唱者在进行歌曲演唱过程中应注意咬字清晰、以字带声、以字行腔、腔随字转、字正腔圆声情并茂。

以字行腔、字正腔圆是我国优秀演唱传统中的重要原则之一。中国是一个多民族的国家，语言的字音、语调十分复杂，并且各地方言也很突出，歌唱者能否把歌词准确地融合到自己的歌唱里，把字唱正、唱美、唱活就成为声乐艺术表现的关键。在声乐艺术表现中要做到以字行腔、字正腔圆，就必须做到咬字正、吐字清、归韵准，要注意唱好每个字的字头、字腹和字尾。

中国传统的歌唱理论将一个字的发音全过程分为“字头、字腹、字尾”三部分。“字头”一般都是子音，也就是我们所说的声母。子音在整个发音过程中是不能延长的，一般来说，在演唱过程中字头的把握要敏捷、利落，着力点要准，气息要有一定的爆发力，一触即散，咬而不死，发音准确。在汉语言里ZH、CH、SH、Z、C、S这几个声母，由于各地方言不同，在进行演唱的时候不容易进行分辨，很容易把字咬扁、唱白。“字腹”就是母音，母音在发音过程中是字的发声延长的部分。“字腹”的拖腔过程要保持元音发音的准确性，发音要圆润丰满，音韵准确，还要保持母音口形不变，气息流畅。“字尾”要收好。字尾的演唱要收音到家，也就是我们经常所说的归韵。凡是有字尾的音，在整个发音过程中一定要收得轻巧准确，都要清楚地进行归韵。要是尾音处理不当，就会影响到字音的听辨，甚至还会发生意义上的误会。例如“天”(tian)字，如果在演唱中收音过早，就会唱成“听”，如果把“a”拖得太长，就容易听成“tia”。因此，演唱者如何在歌唱时将字唱正、唱美、唱活，使自己的演唱生动感人，让自己的歌声具有“绕梁三日”之魅力，就必须将“字头”、“字腹”，“字尾”准确把握，咬好“字头”，拖好“字腹”，准确归韵，在此基础上还要做到“情、声、字、韵”有机结合。

“情”在歌唱中起着统帅和灵魂的作用。唐代大诗人白居易曾经说过：“感人心者，莫先于情”。只有在进行歌曲创作时先运情，在进行歌曲演唱之前先动情，才能够创作和表现出感人至深的音乐作品，才能将音乐作品、音乐创作者、音乐表现者和音乐欣赏者真正的融为一体。同样一首歌曲，演唱者如果在演唱中真正投入了自己的感情，将自己的演唱和音乐作品紧密的结合，就能够把欣赏者一同带入音乐作品里，使演唱者和欣赏者融为一体，产生共鸣，合二为一，如果演唱过程中没有融入自己的感情，演唱者的存进行音乐表现的时候就会显得异常干瘪，听完以后不会留下任何印象，毫无意义。歌唱是因字音而发声，而发声则是根据情感而表情达意，也就是晚，声为情设，腔为情设，

情之所至，音之所生。一曲终了，情深意切，或撩人情思，余味无穷，或感人肺腑，激情荡漾，或叩人心魄，心旷神怡，或催人泪下，悲切难平……

“声”是情的展现和表达。在歌唱艺术实践中，声音是歌唱赖以存在的条件和基础，是歌唱情感表达的载体。声为情之本，情为声之魂，声音以情感表达为内容，情感以声音为依托，情感赋予声音以丰富的内涵，给声音以情感的魅力。因此演唱者在进行音乐作品表现的时候，优美的声音也是非常关键的，那么歌唱者就需要在表现歌曲时声音和气息要保持流畅，并且位置要统一。

“字”是再现声乐作品的一种重要手段。歌唱中的咬字、发音贯穿于歌唱艺术的始终，是一切发声技巧以及艺术表现的立足点。正确处理字与声的关系是传情达意的重要途径和保证，在演唱中必须从咬字、吐字的正确清晰出发，要求发声圆润优美，才能真正解决演唱当中字与声的矛盾，做到字声结合。在演唱中为了进一步深化艺术作品，更好地塑造音乐形象，还需要运用多种变化的咬字吐字方法把字唱活唱美，达到一种感人的艺术效果。

“韵”就是歌唱中的声腔和的味。传统的《乐论》中说：“音律美则音响感人，有意境则神色俱佳，重音律不重意境者，乐工之技；重音律重意境者，唱家之本领也”。可见，声乐演唱者在演唱过程中如何增强自己声音的感染力，激发音乐欣赏者的情感，使听者能够与歌唱者融为一体，产生共鸣，是一个歌唱者必须具备的条件和基本能力。

2、歌唱中咬字发音的方法

歌唱中的语言离不开字音的“声”、“韵”、“调”三部分，只有掌握了字音的结合规律，演唱时辩证地处理每个部分之间的关系，根据歌曲情感的需要，作出相应的变化，完整地表现出每一个字来，才称得上真正完成了歌唱的咬字、

吐字。在进行歌唱过程中咬字、吐字重要的是要研究语言如何表达感情。一般来说,唱轻快的歌曲时,咬字、吐字要特别轻快、敏捷、灵活;唱雄壮的进行曲时,咬字应结实有力;唱抒情歌曲时,咬字应优美,柔和,唱慢速歌曲时,咬字,吐字应圆滑,轻柔,相连,从而达到以情带声、字里传情的目的。

歌唱中的咬字发音,由于抒发的感情不同,咬法也有区别,一般分为两种,一种是“硬咬”,一种是“软咬”。当情感比较强比集中的时候,一极要采用“硬咬”,“硬咬”的时候声音不要起首过猛,如果用的不恰当,就会引起声带紧张,可能会使声带受到损害。“软咬”就是咬字,柔发音。在一些情盛比较内在、含蓄的抒情歌曲中,字音衔接圆润轻柔,整个声音线条比较圆滑流畅,声音以柔为主,这个时候一般用“软咬”的方法。

由于歌曲的拖腔以及所要表达的内断和情感有所不同,在咬字的收音上也有所不一样,一般可以分为“硬收”和“软收”两种,那么在歌唱过程中就应该至少掌四种咬字吐字合方式,即“硬咬硬收”、“硬咬软收”、“软咬硬收”、“软咬软收”。

“硬咬硬收”就是情和气息部需要一气呵成,收音果断。声音刚毅,一般用于比较雄壮的歌曲中。例如《红军不怕远征难》中《告别》一曲就应该采取“硬咬硬收”的方式。“硬咬硬收”是歌曲的情盛。内容和意境发生变化,从强烈渐渐过渡到含蓄的时候经常使用,例如《黄水谣》中的“丢掉了爹娘回不了家

乡”中的“乡”字,就该用软收音,“软咬硬收”是情盛和气息随着拖控的延续而起变化,由含蓄逐渐过渡到强烈,这个时候一段采用此方法。例如《娄山关》的“从头越”的“越”字就应该“软咬硬收”。“软咬软收”是在情感和意境始终如一的抒情歌曲中使用,声音总是一柔到底,细腻传神,例如歌剧《白毛女》中的《北风吹》一段。在歌唱中掌握了这四种组合方式,结合歌曲的情感变化,深刻地去感受表达作品的意境,才会使人身临其境,并与歌声产生共鸣。

当然,在进行演唱的过程中,歌者还应具备歌唱语言发声的三种能力:既美化与变化语言母音音色的能力;随意境变化语调高低的能力;调节变化各种母音声音力度的能力。

美化与变化语言母音音色的能力就是要求歌唱语言与说话的自然嗓音要有区别,要求采用一种特殊的共鸣方法既上挂下落的方法使歌唱语言加以美化,使歌唱语言的音色更圆润、明亮、优美、动听。

3、生活语言与歌唱语言的区别

生活语言与歌唱语言有所不同,生活语言是一种无拘无束的自然发声状态,无须强调某种说话的发音方法。语言的表意功能明显超过美学功能,它注重的是语言的实用性,通俗性和口语化,一般来说,生活语言相对较自由,有更多的随机性和随意性,甚至可以不顾及语音音色、语音声调和语态等的限制。歌唱语言采用一种特殊的共鸣方法来美化语言的音色,使歌唱语言的音色更圆润明亮,优美动听。它需要注重语言的优美,需要强调语言的音韵、声调、节律和音色效果,还

要兼顾歌唱语言的可说性、可唱性和可欣赏性。

在进行歌唱活动时,要将生活语言歌唱化,就需要演唱者在进行演唱时学会美化歌唱语言的方法。第一种方法就是把字放在共鸣里去唱,这是美化歌唱语言的重要方法。把字放进共鸣里唱需要将字贴着咽吸着念,使母音的音量通过不同的共鸣腔体逐渐扩大,在音量增大的同时,共鸣泛音音色也得到强化。第二种方法是改变歌唱中说话的方向。生活中的说话是很自然的向前说,向外说,声音较浅较白,而歌唱中的说话是把口腔前面的语言器官和口口腔后面的共鸣器官加在一起增加语言的共鸣效果,这样歌唱的语言就有了好听的共鸣音色。另外还有一种方法就是上挂下落,为了使歌唱语言既有美化的母音共鸣音色,又有字正座圆、清晰准确的语言效果,必须在歌唱的咬字吐词过程中始终保持上挂下落的感

觉。上挂是字头挂在上口盖和眉心的位置,然后再想着姑着咽壁吸着说,这样就会自然出现明亮集中的共鸣泛音音色,然后声音再马上落底,将声音落到胸口处,因此,上挂下落也就是所谓的头腔与胸腔的共鸣。

完美的歌声是由歌声的音色美,歌声的音乐旋律美以及歌声的情感色彩美组成,人们在用语言表达思想感情的时候,丰富的情感将会产生多样化的语言色彩。多样化的语言色彩是由语气、音量、音色的不同来构成。语气的变化是以情感的变化为依据,不同的情感所表现出来的说话语气是复杂多变的,有的平和、亲切;有的冷淡、生硬;有的温柔、妩媚;有的激愤、昂扬;有的铿锵有力;有的哀怨、悲凉……音量的变化也是人们用语言表达思想感情的重要方法之一,不同的感情用不同的音量表现,生活是艺术的源泉,在歌唱艺术表现中,按生活的自然规律,运用歌唱技巧变化语言声音力度,是音乐与情感表现的必需。人类的语言音色是人类表情达意的一种方式方法,将生活中人类这种情感表达的自然方式,经过艺术的某种创造和适当的夸张,恰如其分地运用到歌唱艺术的语言表现中去,就能够使歌声产生情感的艺术魅力。

4、结语

语言是歌唱艺术的基础,歌唱艺术是一种语言艺术,音乐旋律又是语言感情的起伏和字音语调抑扬顿挫变化的延续和发展,在歌唱当中必须遵守歌唱者都非常熟悉的“字正腔园”、“字领腔行”、“腔随字转”、“声情并茂”的歌唱艺术的美学宗旨,才能真正达到声乐艺术所独有的艺术魅力,才能真正达到与听者产生共鸣的艺术效果。



南京视觉艺术职业学院专业介绍

传媒系

摄影与摄像艺术(商业摄影)
本专业培养具有敏锐的商业洞察力和强烈的艺术表现力，能够独立完成产品的创意、拍摄等工作的专门人才。

摄影与摄像艺术（影视摄影）

本专业培养具备在影视行业内以从事摄影摄像为主，影视后期剪辑、涵盖策划、摄像、视频剪辑、节目包装、影视特效等相关工作的基本技能，并且为互联网、数字媒体等快速发展领域提供新型视觉表达的复合型人才。

摄影与摄像艺术（航空摄影）

本专业培养具有较完善的影视艺术基础知识，熟练掌握室内外无人机飞行、航线设计等操作技能，从事航空摄影创意影像表达的复合型专门人才。

摄影摄像技术

本专业培养系统地掌握现代摄影技术知识、技能，具有独立的艺术思维、独特的鉴赏能力，能够运用现代影像技术进行艺术创作及研究的高级艺术人才。

影视编导

本专业培养具有广播电视节目策划、创作、制作等方面的专业知识，具备较高的理论修养和艺术鉴赏等方面能力的全面发展的高级人才。

广播影视节目制作

本专业培养具备电视节目编导、策划、制作等方面专业知识，具备一定艺术鉴赏能力，能在广播电视系统和文化部门从事广播电视节目编导、策划、制作以及摄影、摄像、新闻采编、社教等方面工作的电视艺术学科的复合型应用人才。

数字媒体艺术设计

本专业培养能够使用新媒体工具进行设计创作、驾驭最先进的数字影视技术，熟悉数字影视制作生产流程的复合型高级人才。

数字媒体应用技术

本专业培养具有良好的科学素养以及美术修养，既懂技术又懂艺术，能利用计算机新媒体设计工具进行艺术作品的设计和创作的复合型应用设计人才。

影视动画

本专业培养具有较高的艺术素质和修养，掌握影视动画的基础理论和基本技能，熟练应用平面设计和影视动画软件制作，并具备相关理论研究能力的影视动画设计专门人才。

设计系

室内艺术设计

本专业培养具有较高专业技能和较强实际工作能力，掌握室内设计设计基础知识和室内空间环境设计、艺术设计、施工管理等专业技术，以及较强的室内表现技巧能力的复合型专业艺术人才。

建筑室内设计

本专业培养具有较高室内设计水平和熟练的技术技能，熟悉从设计到施工的全过程，具有室内设计和管理综合素质的技能型专门人才。

环境艺术设计

本专业培养具有良好的职业素养和职业技能、创新理念和实践能力，面向园林景观和室内设计行业，从事设计、施工监理、工程师等工作的高素质技能型专门人才。

建筑设计

本专业培养具备建筑设计、区域规划、室内设计等方面的知识，能在设计部门从事项目策划、建筑设计等工作，并具有多种职业适应能力的通用型、复合型工程技术人才。

广告设计与制作

本专业培养对客观事物具有敏锐观察能力，对市场具有系统分析能力，掌握广告设计的专业理论知识和，掌握以视觉传达为主体的广告设计制作技术，具有创造力、实践动手能力与一定的管理能力的人才。

视觉传播设计与制作

本专业培养熟练掌握新媒体艺术设计创作、网络多媒体制作、移动设备广告传媒等设计技能，能够适应设计发展所需的高素质国际化复合型数字媒体创意人才。

美术

本专业培养具备从事传统工艺、现代美术所必需的理论知识和综合审美与表现能力以及职业能力，从事传统工艺美术、现代实践艺术、美术教育等相关工作的实用型人才。

人文艺术系

音乐表演（声乐）

本专业培养具有良好音乐素质，掌握音乐表演艺术的基本理论和基础技能，具有演绎不同风格及体裁的音乐作品的专业能力，能够独立从事音乐表演艺术的专门人才。

音乐表演（钢琴演奏）

本专业教授钢琴演奏方向相关知识与技法，主要培养学生的钢琴演奏技巧和音乐的鉴赏感悟能力，在提高学生演奏技巧的同时，增加其艺术修养。

音乐表演（学前教育）

本专业培养具备学前教育专业知识，能在幼儿园从事保教和研究工作的教师、学前教育行政人员及与其他有关机构的教学、研究人员。

歌舞表演

本专业培养具有舞台表演能力的演员，为各级各类文艺演出团体、大中型企事业单位培养有良好思想品德和职业道德的、具有一定音乐基础理论、民族和通俗歌曲演唱或民族及现代舞蹈表演能力的应用型专门人才。

舞蹈表演

本专业培养掌握舞蹈学科基本理论知识，并具有舞蹈表演、舞蹈研究、舞蹈编导等基本技能，具有较强的综合职业素质能力的高级专门人才。

播音与主持

本专业培养具有广播电视播音学、新闻传播学、新闻传播学、新闻采编的基本理论知识和基础技能，并具有创新精神、自学能力、实践能力和可持续发展潜力的应用型人才。

空中乘务

本专业培养热爱民航事业，具有良好政治素质、文化素质、专业素质和身体素质，精通国内外航空服务业务，能够熟练掌握所学专业技能，具备较高外语水平、团结协作能力和灵活应变能力，能够为旅客提供优质服务、适合民用航空事业需求与发展的空乘、地勤、地勤、礼仪服务等领域的高级专门人才。

高尔夫运动与管理

本专业培养能系统地掌握高尔夫训练与教学的相关知识和、技术技能，拥有较高水平的高尔夫竞技能力和教学能力的应用型、一专多能的高素质、高水平人才。

酒店管理

本专业培养熟练掌握酒店管理与服务所需的基础理论、知识和技能，具备较高的管理能力、团队协作能力和终身学习能力，能从事现代酒店业一线服务及管理工作的技能型、复合型、国际型、创新型人才。该专业开设住宿班和国际博览班，其考生由住宿班酒店集团和国际博览会议中心统一面试，面试合格同学入学后每年给予7500元专项人才培养基金；学生在华住酒店集团旗下各中高端品牌酒店和南京国际博览会议中心完成实习，毕业后可自主选择是否进入相应酒店就业。