

从明星真人秀和素人真人秀的角度 浅谈“真人秀”信息传播的信度

■文/宛子煜

真人秀节目是基于电视媒体产生的一种全新的电视形式,它强调节目嘉宾个人反映与行动,兼具休闲娱乐、生活服务、才艺展示等内容和功能的综合性节目。按照节目嘉宾的类型,可以分为明星真人秀与素人真人秀。本文将从这两种真人秀节目的发展、对比和融合出发,讨论不同真人秀节目的可信度。

早期“素人明星”真人秀的信度

真人秀节目最早起步于西方电视媒体,早在20世纪50年代就已经出现了邀请真人嘉宾参与,具有真人秀雏形的电视记录节目,到90年代完全成熟,出现了最早的一批“素人明星”真人秀。这批节目将节目嘉宾等真实反应与台本设计相结合,填补了电视剧与记录节目之间的空白,在观众之中具有较高声誉和信度。

真人秀节目在70年代开始兴起,90年代,编导约翰·德莫尔以一款名为《老大哥》的荷兰真人秀掀起了真人秀节目的狂潮。德莫尔以一场4男4女共同在沙漠生存两年的美国特技表演为灵感,将4个男人和4个女人锁进一个巨型玻璃屋里,推出了经典意义上真人秀的鼻祖——《老大哥》。这一真人秀节目采用素人真人秀等形式,一群年轻漂亮的男女被锁在一幢房子里共同生活100天之久,在此同时二十余台摄影机全天拍摄并转播参与者全部的所有作品,参与者和观众每周会票选最不受欢迎的人离开房子,最后留下的胜出者可以得到巨额现金奖励。在节目播出的1999年,全球娱乐业尚未区分出严格意义上的“明星”与“素人”,这群在报名后经过选拔的漂亮青年男女较为符合当前娱乐业对“素人”的定义,同时或多或少也具有成为电视“明星”的潜质,可以被称为“明星素人”。《老大哥》与德莫尔收看的电视纪录片相比,已经具有了日后真人秀采取的记录加编导模式。尽管还没有完整的台本,但与单纯记录玻璃房中发生的事情的记录相比,《老大哥》真人秀的内容多多少少都经过了编导的设计和剪辑,它将真实的生活经历和戏剧化的叙事方式结合起来,真人秀节目也具有了信度和效度等问题,从而受到了很多观众的认可,收获了很高的收视率。其中,信度是指传播的可靠性和真实性,没有信度的真人秀节目必然会失去“真”的意义。这样违背真人秀设计初衷的节目没有任何价值,也不可能收获高收视率或观众的欢迎。效度则是指传播结果的有效性和准确性,单纯强调信息的可信度、一致性和可重复性,而忽略了信息传播的效率。

在《老大哥》外,这批早期节目还包括由美国哥伦比亚广播公司推出的《生存者》、法国M6电视台推出的《阁楼故事》、美国福克斯电视网推出的《诱惑岛》等。作为早期的真人秀节目,其中的嘉宾同时都兼具明星与素人的特点,节目的环节和设计也兼具电视记录影片和娱乐节目的特质。例如《生存者》中的16名参与者要在4个多月的时间里,克服热带雨林的种种障碍,依靠自己在这里获取食物和庇护所,像原始人一样生存下去;《诱惑岛》兼顾了生存探险和恋爱类型,参与者要在加勒比海的某个岛屿上与单身异性自由约会,活动内容包括呼吸器潜水、探险和骑马等。其中的参与者角色尽管没有演艺明星的身份与光环,也没有经过系统的歌舞训练,但电视媒体将他们作为节目的主角时,他们实际上已经成为了公共文化领域中的公众人物,以及文化产业中可以流通的商品,在电视生产和消费的经济中流通。这样一来,《老大哥》也模糊

了传统信息观念中信息与娱乐、真实与虚构、公共话题与私人生活的界限。在这批尚未模式化的真人秀节目中,兼具纪录片和情节剧的独特娱乐形式带给观众未曾体验过的新鲜感,观众一般将节目内容当作真实可信的,他们沉浸在对参与者生活与角色的讨论中,放弃了深究其中信息信度的问题。

明星真人秀的信度问题

新世纪后,伴随着真人秀节目的传播范围越来越广,资本主义市场的“造星”工业也日趋完善,区别于素人真人秀的明星真人秀节目也逐渐兴起。明星真人秀节目最大的亮点在于是节目的参与嘉宾都是在娱乐圈中具有一定知名度的明星。在资本逻辑盛行的市场环境中,明星真人秀节目充分利用了“明星”本身所带来的粉丝效应和流量特质,比素人真人秀节目拥有更高的收视热度和广告份额,因此在刚推出时十分的受欢迎。例如美国广播公司的明星舞蹈竞演类节目《与星共舞》、运动竞赛类节目《与明星溜冰》、联合派拉蒙电视网与权威的时装杂志《世界顶级模特泳装秀》推出的时尚模特类节目《美国下一站天后》、《世界顶级模特泳装秀》、《全美超级模特新秀大赛》、美国音乐电视推出的造型节目《阿希礼·辛普森秀》等等。在国内,自2013年起,真人秀综艺也呈“井喷式”爆发,央视一套的《出彩中国人》、湖南卫视的《爸爸去哪儿》、浙江卫视的《奔跑吧,兄弟》、东方卫视的《女神的新衣》、青海卫视的《我是传奇》都采用了全明星阵容模式,其中的内容包括了体育运动、家庭关系、时尚搭配等多个领域,上星后获得了良好的收视率和观众关注。

然而好景不长,在明星真人秀成为高度同质化的节目模式之后,节目模式雷同,同质化现象严重,许多知名度欠佳的演员与歌手都想借节目表现扩大自己的影响力和曝光度,为自己在娱乐圈建立曝光度与个人社会资本;并具有高知名度的明星也想在节目中巩固自己的人设并吸取新粉丝。因此,当所有参与者都想在明星真人秀中营造自己的良好形象时,真人秀节目中的刻意编排越来越多,所有参与者都在其中扮演着品德良好的角色,真人秀节目变成参与者演绎“人设”的最佳场景,其中的“真实”元素逐渐缺失,极大地影响了节目的信度,更影响了观众对节目的期待。相对地,一些不需要为参与者刻意打造良好形象的素人真人秀,逐渐以良好信度夺回了市场。

明星真人秀的“返璞归真”

与早年间以无限放大“秀”的成分作为噱头不同,无论是明星真人秀,还是素人真人秀,在如今都开始更多地采用纪实手法,逐渐转向发掘“真”的文化元素,让“真”成为节目的核心点。明星真人秀减少综艺环节的設置与干预,或者采用明星搭配素人的方式,或直接将明星当作素人来处理,通过趋近于普通人的角色状态,在真人秀大环境中寻求节目信度的突破。前者例如江苏卫视的《明星到我家》,节目组邀请黄圣依、张柏芝、秋瓷炫、李金铭等著名女星,以“媳妇”的角色住到云南的普通农户中,进行三个月的农村家庭生活体验,女明星们不仅要完成种地、喂猪、洗衣和做饭等“素人”任务,还要以家庭成员的身份与素人共同生活,面对婆婆、妯娌等的人际关系考验。这档节目重新让“真人”成为真人秀的核心,明星能够在适应新生活的过程中与素人平等地展开合作和对话,从而展现出真实的一面;而素人则在普通的生活中让精彩的故事顺其自然地发生。素人与明星的结合,让以明星为主的真人秀节目关注

到明星的普通人一面,也让观众关注到普通人与明星之间的相似之处,从而发掘“真人”身上的美好品质。正是基于明星与素人的真实参与、真实互动,节目的“真实”性突显,更贴近于普通人的生活。可以说,在这样一档没有明确规则的节目里,导演组对节目流程的干涉更少,他们提前考虑好种种可能性,然后将戏剧性叙事发挥的空间留给了自然的生活发展动态,从而获得了更高的信度。

后者如湖南卫视的《中餐厅》,这档节目在内容上更加弱化了环节和话题预设,在统一的任务下给予了节目嘉宾相当大的自由度,节目组邀请不同身份的明星作为中餐厅合伙人加入节目,但节目进程不再围绕着“环节”和“任务”展开。“合伙人”们要向知名素人厨师学习厨艺,学成之后从买菜做起招待来餐厅用餐的客人;同时更加趋向于发掘和重视拍摄地的自然与人文底蕴。此外,明星真人秀节目参与者身份比较特殊,但其中的“明星”并不仅仅指向大众所熟知的演艺明星,也逐渐指向了各行各业中的杰出者,具有深广的社会辐射范围,也增强了节目的信度。在《中餐厅》最新的第五季中,节目的“新晋合伙人”不仅包括演员宁静、龚俊和歌手演员黄晓明,还有来自四川理塘的“网红”牧民丁真珍珠,以及身角“华为二公主”光环,刚刚以明星身份出道的姚安娜;参与节目的“飞行嘉宾”则邀请了李小鹏、刘璇、田卿、王明娟等湖南籍的奥运健儿,以及为抗击疫情作出杰出贡献的中南大学湘雅医院医疗工作者。这档节目没有刻意安排环节打造明星的人设,而是充分发掘明星本身的闪光点,以真实的人引起观众的情感共鸣,并以真实的情境激起受众的共情。在这种情况下,明星嘉宾在镜头前呈现了放松和自然的状态,与此同时,节目也呈现出了生活最本真的样子。例如,演员龚俊由于在学做菜环节选择了最难处理的湘菜小龙虾,在之后的节目中便耗费了很长时间在对小龙虾的预处理上。其他明星艺人聊天、接待客人、在镜头前展示自我与个性时,龚俊就像普通厨工一样一直在镜头外,坐在板凳上对着两个巨大的水盆刷虾,并对镜头坦言“以后再也不想看见小龙虾了”;丁真由于自己的普通话不好,一直负责采购蔬菜的环节,在黄晓明与宁静的坚持下终于鼓起勇气面对顾客,与姚安娜一起给顾客拨打邀请电话,还兼顾了上菜,展现了其从腼腆沉静到勇敢面对的内心转换。在光鲜亮丽的一面之外,明星在参与一般体力劳动时紧张、疲劳和厌倦的一面也被摄像机完整地记录了下来。这一细节,体现了《中餐厅》将纪实风格做到了极致化,将真人秀打造人设的环节还原为完成任务、进行劳动体验本身,节目风格逐渐从极强的设计感和环节感逐渐转向了充满生活情趣的文化元素,让“真”成为节目的核心点。

明星真人秀减少综艺环节的設置与干预,或者采用明星搭配素人的方式,或直接将明星当作素人来处理,通过趋近于普通人的角色状态,在真人秀大环境中寻求节目信度的突破。前者例如江苏卫视的《明星到我家》,节目组邀请黄圣依、张柏芝、秋瓷炫、李金铭等著名女星,以“媳妇”的角色住到云南的普通农户中,进行三个月的农村家庭生活体验,女明星们不仅要完成种地、喂猪、洗衣和做饭等“素人”任务,还要以家庭成员的身份与素人共同生活,面对婆婆、妯娌等的人际关系考验。这档节目重新让“真人”成为真人秀的核心,明星能够在适应新生活的过程中与素人平等地展开合作和对话,从而展现出真实的一面;而素人则在普通的生活中让精彩的故事顺其自然地发生。素人与明星的结合,让以明星为主的真人秀节目关注到明星的普通人一面,也让观众关注到普通人与明星之间的相似之处,从而发掘“真人”身上的美好品质。正是基于明星与素人的真实参与、真实互动,节目的“真实”性突显,更贴近于普通人的生活。可以说,在这样一档没有明确规则的节目里,导演组对节目流程的干涉更少,他们提前考虑好种种可能性,然后将戏剧性叙事发挥的空间留给了自然的生活发展动态,从而获得了更高的信度。后者如湖南卫视的《中餐厅》,这档节目在内容上更加弱化了环节和话题预设,在统一的任务下给予了节目嘉宾相当大的自由度,节目组邀请不同身份的明星作为中餐厅合伙人加入节目,但节目进程不再围绕着“环节”和“任务”展开。“合伙人”们要向知名素人厨师学习厨艺,学成之后从买菜做起招待来餐厅用餐的客人;同时更加趋向于发掘和重视拍摄地的自然与人文底蕴。此外,明星真人秀节目参与者身份比较特殊,但其中的“明星”并不仅仅指向大众所熟知的演艺明星,也逐渐指向了各行各业中的杰出者,具有深广的社会辐射范围,也增强了节目的信度。在《中餐厅》最新的第五季中,节目的“新晋合伙人”不仅包括演员宁静、龚俊和歌手演员黄晓明,还有来自四川理塘的“网红”牧民丁真珍珠,以及身角“华为二公主”光环,刚刚以明星身份出道的姚安娜;参与节目的“飞行嘉宾”则邀请了李小鹏、刘璇、田卿、王明娟等湖南籍的奥运健儿,以及为抗击疫情作出杰出贡献的中南大学湘雅医院医疗工作者。这档节目没有刻意安排环节打造明星的人设,而是充分发掘明星本身的闪光点,以真实的人引起观众的情感共鸣,并以真实的情境激起受众的共情。在这种情况下,明星嘉宾在镜头前呈现了放松和自然的状态,与此同时,节目也呈现出了生活最本真的样子。例如,演员龚俊由于在学做菜环节选择了最难处理的湘菜小龙虾,在之后的节目中便耗费了很长时间在对小龙虾的预处理上。其他明星艺人聊天、接待客人、在镜头前展示自我与个性时,龚俊就像普通厨工一样一直在镜头外,坐在板凳上对着两个巨大的水盆刷虾,并对镜头坦言“以后再也不想看见小龙虾了”;丁真由于自己的普通话不好,一直负责采购蔬菜的环节,在黄晓明与宁静的坚持下终于鼓起勇气面对顾客,与姚安娜一起给顾客拨打邀请电话,还兼顾了上菜,展现了其从腼腆沉静到勇敢面对的内心转换。在光鲜亮丽的一面之外,明星在参与一般体力劳动时紧张、疲劳和厌倦的一面也被摄像机完整地记录了下来。这一细节,体现了《中餐厅》将纪实风格做到了极致化,将真人秀打造人设的环节还原为完成任务、进行劳动体验本身,节目风格逐渐从极强的设计感和环节感逐渐转向了充满生活情趣的文化元素,让“真”成为节目的核心点。

(作者系福建师范大学传播学院在读本科生)

贾樟柯电影中的音乐符号与功能

■文/张洁敏

贾樟柯电影的风格构建与音乐符号发挥密不可分。他使用了一种完全不同于第五代导演的流行音乐,偏离了学院派音乐那种纯净、协调的中立标准,具有浓郁的人物情感与地域空间特色。第六代导演在电影中使用全新的配乐不足为奇,但在贾樟柯的电影中,音乐不仅仅是电影风格的一种构成要素,还是构筑造型形式必不可少电影语言;尤其是大量流行歌曲和有源音乐的插入,对于影片深入表现人类现实生存状态的命题到了重要作用。

流行音乐:现实空间的描绘与情感基调的渲染

流行音乐源于大众文化之中,在不同地域、不同阶层的人群中显现出超越具体范围的一致性,既具有强大的文化整合力,又有明显的时代感。作为一种诞生于现代、批量生产、易于复制和传播的文化消费产品,流行歌曲最初经常作为电影的宣传曲和推广曲参与宣传,但很少在电影中作为背景音乐使用。其重要原因之一,便是流行音乐流行的时间和地域时具有明显局限性的,它们可能在一夜之间席卷大街小巷,并很快为新的音乐所取代,往往具有极高的时代辨识度。也正是因为如此,电影配乐中对流行音乐的选择往往非常谨慎。

然而,贾樟柯的电影却善于借助包括流行音乐在内多种通俗文化的表现形式,将流行音乐与电影中途经主人公生活的县镇面貌相结合,不仅能够强化叙事的空间感,该地区的特征显露出来;还可以通过流行音乐的记忆,把区隔的社会空间整合为共通的情感符号;在对主人公的茫然纠结情绪的渲染中,使彼此分离的地域经济熔铸为相同的听觉记忆。在制作早期电影时,贾樟柯在声音处理上甚至曾因为流行音乐与录音师林小凌发生冲突。据贾樟柯回忆,在混录时他希望录音师在音乐中加入大量的街道噪音和流行音乐,但出身高级知识分子家庭的林小凌从小学习古典音乐,他无法理解贾樟柯“粗糙”的生命经验。尽管如此,贾樟柯依然利用街道上的各种音源与有限的背景音乐,为影片加入了大量流行于90年代一个北方小县城中的音乐,特别是选择了剧情发展的1997年中小镇上卡拉OK文化中最流行、最有代表性的几首“下沉”的歌曲,譬如《天空》、《心雨》、《爱江山更爱美人》、《大姑娘美大姑娘浪》、《霸王别姬》等等。这些歌曲不仅契合这位主人公小武以偷盗为生的生命经验里茫然无措、时而积极时而消沉的起伏心绪,也表现出汾阳小县城上人们的整体生存状态。《天空》出现在小武满心欢喜的时候,也十分契合梅梅的经历。在“我们天空/何时才能成一片/我们天空/何时能相连”的追问中,短暂找到契合的两人暂时沉溺在脆弱爱情中,忘记了生活的艰辛。同样,《大姑娘美大姑娘浪》中的“我东瞅瞅西望望/咋就不见情哥我的郎/郎呀郎你在哪疙瘩藏/找得我不好意思”也以轻松俏皮的语调烘托出小镇爱情的主题;《心雨》中的“想你想你你想你/最后一次想你/因为明天我将成为别人的新娘/让我最后一次想你”则在忧郁的旋律中体现出一种淡淡的忧郁氛围,也向观众暗示了两人爱情的悲剧性结局。最后,所有爱情主题依然归于最早被发现的一批“小镇青年”内心的困顿与迷惘之中。《爱江山更爱美人》中“爱江山更爱美人/哪个英雄好汉宁愿孤单/好儿郎浑身是胆/壮志豪情四海远名扬/人生短短几个秋/不醉不罢休”则显现出一种无法超脱现实却令平凡人难以割舍的英雄情结,是一种经济快速发展的潮流中逐渐发

自身已经落后于时代,却无法割舍过去生活方式的怀旧与自恋情绪。

之后,在电影中广泛应用大量流行音乐的传统在贾樟柯的电影中持久地延续下来,从如《山河故人》(2015年)、到《江湖儿女》(2018年),贾樟柯在对流行音乐的使用中始终对电影声音保持着深刻的思考和自觉。贾樟柯先后使用了《火车向着韶山跑》、《咱们工人有力量》、《年轻的朋友来相会》、《成吉思汗》、《我的中国心》、《黄土高坡》、《冬天里的一把火》、《站台》等十几首流行音乐,这些流行于80年代的经典“金曲”不仅表情达意,奠定了影片的平民史诗气质;而且把不自觉或难以言说的个体体验,转化为以歌词和旋律传达出来、具体可感的声音符号,以特定时代的流行歌曲唤起了观众的个人记忆和时代感觉,从而将一个特定年代的情感记忆转化为可融的现实空间。《山河故人》中香港歌手叶倩文的《珍重》还在不经意间描绘出女主人公沈涛在两位男主角之间艰难抉择,从小县城走向世界的过程中经理的坎坷命运,营造出物是人非的怀旧基调。贾樟柯在他的电影中大量使用流行音乐,并非出于个人喜好的选择,而是为了在纪实美学风格基调中描绘特定的现实空间,并为这些特定空间中感慨万千却在镜头前频频“失语”的角色选择了表情达意的“语言”。

有源音乐:城镇文化发展的展现与现实主义风格的支撑

在电影中,有源音乐泛指一切具有实体媒介、在电影场景中“客观”存在的音乐。它直接指向特定空间,具有很强的现场感;在实际拍摄中往往来源于现场收音,因此音质相对于在后期制作“主观”中加入的无源音乐而言会稍显粗糙。与有源音乐相比,电影中的无源音乐往往具有更强烈的主观情感倾向;然而贾樟柯的导演意识却往往主要由场景中的有源音乐体现出来。他不仅长期使用同期录音,在声音的后期制作和混录时,还往往要求制作人员将有源音乐加强,夹杂着背景中各种“无意义”的噪音一起表现出来。

在与后来长期合作的录音室和混音师张阳首次合作时,贾樟柯和张阳跑遍了汾阳街道,采集那些大街小巷的店铺放出的音乐声。这些声音在采集之后在后期重新编辑,在影片中描绘出一个风格硬朗、颇具质感、乱中有序的音响世界,在听觉感官上补充了特定场景的画面感。其中一部讲述一九七九年汾阳县文工团一群年轻人不自知地处在时代洪流中,在日常的恋爱与生活中慢慢体味人生的故事。在影片开头,崔明亮、尹瑞娟、张军等年轻人在一起排演诗朗诵《风流歌》,电影在表现日常街头情景时频繁出现各种山西地方戏剧:崔明亮与家人吃饭时与其他市民一样喜欢听戏、榆次矿区的女性喜欢晋剧,平遥古城的老戏台也在为中外游客上演杨家戏。这些戏曲声勾勒出70年代末期山西人的生活习惯。影片中段,从广州归来的张军带回了邓丽君的音乐、红棉牌吉它与象征城市化生活的明信片,崔明亮很快便迷上了弹吉它,戏曲声也不再那么频繁地出现。在片尾,文工团排演了一台轻音乐节目,崔明亮在某村庄临时搭建的棚子里充满激情地弹奏起摇滚乐,还模仿明星与台下人握手,但台下的听众只有零散的几个农民;已经留起长发的张军则等待吃一碗刀削面。此时在乡村中不合时宜地想起的摇滚乐没有营造出热闹的氛围,反而反映出一种城乡文化差距拉大后都市文化的尴尬处境,也为文工团几位年轻人理想遭遇挫折的近况渲

染出丰富的意境,让故事更加具有感染力。滚滚而去的黄河、张军在黄河边减去象征青春放荡不羁的长发,配合音乐声,使得画面更加富有节奏感,二者相辅相成。

在《山河故人》中,贾樟柯故技重施。以有源音乐的混剪和调制表现出了80年代熙熙攘攘的汾阳大街,男主角主人公就在这里开始了他们热情盲目的爱情故事。此时电影中的有源音乐运用隐喻的方法展现了汾阳小县城在听觉上的独特质感,配合充满怀旧胶片风格的画面,有效增强了影片的表现力。这不仅使电影本体发挥魅力,而且在画面信息之外赋予了影片更加深厚的文化底蕴与艺术价值。在第五代的形式主义美学之后,中国电影声音普遍要求对白清晰、层次分明,贾樟柯大量使用有源音乐的概念以近乎原生态的声音关注着社会急剧变革时期的人物生活原型。熙熙攘攘的人群中,收录机、电视机中的音乐声、手机铃声和彩铃的音乐、方兴未艾的音像店音乐、街头小商铺和舞厅播放的舞曲,都可贵地展现出在改革洪流中漂流的底层中国最真实的日常生存状态。贾樟柯电影中使用的有源音乐,本身已经能构成一部中国小城镇的文化发展史与流行音乐史。

主题音乐:人物情感的纽带与表意空间的扩展

主题音乐往往表达艺术作品主题思想,在电影中往往映射主要人物命运,以不同的变奏贯穿始终,连接其不同的时间和场景,从听觉上唤起观众听到这一的声音时的记忆与情感,记录和反映影片中现实的结构变迁。一般来说,一部电影只有一到两首主题音乐。贾樟柯对主题音乐的偏好与使用具有明显的作者风格,他以主题音乐的反复出现替代主人公的对白或独白,在情感充沛、主人公却默默无闻的时刻,营造一种深刻的感情氛围与人生感悟。

在北京世界公园与中国全球化进程为背景的早期影片《世界》中,俄罗斯女孩安娜歌唱的《乌兰巴托的夜》成为表现主人公心意的一个重要符号。乡下女孩赵小桃是世界公园中一名普通的打工者,她日复一日地重复着欢迎和取悦游客的工作,内心却在对男友的想念中逐渐荒芜。此时,从俄罗斯来到中国的安娜成为赵小桃羡慕的对象。安娜为了挣钱去乌兰巴托看姐姐来中国打工,也在思念着姐姐和故乡;而起小桃的男友此时正在真正的乌兰巴托打工。一首《乌兰巴托的夜》,令两个远离亲人与故乡的人结下缘分。这首歌曲本身是蒙古族的思乡情歌,在影片中由贾樟柯重新填词,“穿越旷野的风啊/慢些走/我用沉默告诉你/我醉了酒/飘向远方的云啊/慢些走/我用奔跑告诉你/我不回头”的歌词在惆怅悲凉的曲调中呼应着赵小桃、安娜、小桃男友、安娜姐姐等人物,在万花筒般的世界表象中为无处归依的“飘一代”提供了心灵暂时的居所。《山河故人》中的舞曲《Go west》也起到了连接情节的作用,勾勒出沈涛一代人的生命轨迹。这首歌曲发源于1979年,在90年代流行于世界,也成为中国小镇舞厅中的必备曲目。在张晋生结束婚姻之后,沈涛为了让儿子获得更好的教育条件,让他“去西方”,长期孤独地生活着。在影片结尾,为他乡的儿子准备了麦穗馒头的沈涛在雪地里独自起舞,表达了她对青春年少时的怅惘,也以一种五味杂陈的现实感触,极大地扩展了电影的文本意蕴和表意空间。

(作者系韩国加图立大学公演艺术文化系音乐专业在读博士;廊坊师范学院音乐学院副教授)

《对联》杂志征订信息

《对联》杂志(原名《对联·民间对联故事》)创刊于1985年1月,由山西日报社主管。以教育普及、传承发展、学术研究为核心,面向社会大众,普及对联知识,提高鉴赏能力和创作水平。突出知识性、趣味性、可读性、实用性。

国内统一刊号:CN14-1389/I

国内邮发代号:22-88

定价:月刊,120元/年

订阅方式:全国各地邮局、“中国邮政微邮局”微信公众号、中国邮政报刊订阅网均可

十本以上集体订阅,直接联系《对联》期刊社

征订热线:15735155820 13269221236

广告