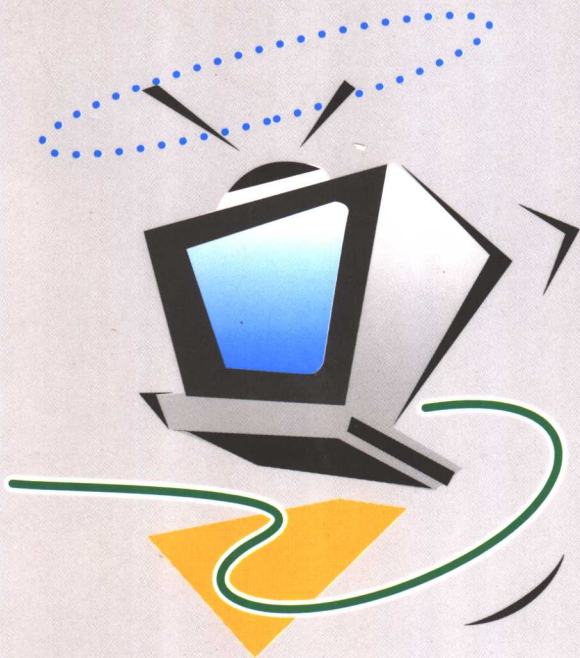


影视艺术创作与应用理论书系

丛书主编 倪学礼

# 电视艺术时空美学

卢蓉著



中国传媒大学出版社

# 电视艺术时空美学

卢 蓉 著

中国传媒大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

电视艺术时空美学/卢蓉著. —北京: 中国传媒大学出版社, 2006. 10

(影视艺术创作与应用理论书系/倪学礼主编)

ISBN 7-81085-791-6

I. 电… II. 卢… III. 电视—艺术美学 IV. J901

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 083245 号

## 电视艺术时空美学

---

作 者: 卢 蓉

责任编辑: 陈友军

责任印制: 曹 辉

封面制作: 钟雪亮

---

出版发行: 中国传媒大学出版社 (原北京广播学院出版社)

社 址: 北京市朝阳区定福庄东街 1 号 邮编: 100024

电 话: 65450532 或 65450528 传真: 010-65779405

网 址: <http://www.cucp.com.cn>

经 销: 新华书店总店北京发行所

印 刷: 北京市梦宇印务有限公司

---

开 本: 850×1168 毫米 1/32

印 张: 8.5

版 次: 2006 年 10 月第 1 版 2006 年 10 月第 1 次印刷

---

ISBN 7-81085-791-6/K·791

定价: 25.00 元

---

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

影视艺术创作与应用理论书系

# 编委会名单

主 编：倪学礼

编委会成员：刘 婷 卢 蓉 秦俊香

王利丽 吴素玲 吴秋雅

# 目录

## CONTENTS

### 绪 论 / 1

- 一、“媒介本身就是一种世界观” / 1
- 二、“图像转向”与电视时空本体论意义 / 4
- 三、电视艺术时空新界说 / 8

### 第一章 时空美论的形成、演变与比较 / 12

- 第一节 历史溯源 / 12
- 第二节 艺术形式与时空 / 21
- 第三节 电视时空美学对传统美学观的传承 / 26

### 第二章 重组与再造：电视空间的发展 / 38

- 第一节 从“框”到“窗口”再到“声音的革命” / 40
- 第二节 空间的内在张力 / 49
- 第三节 从空间的虚拟式重构到“电视场” / 61
- 第四节 空间意义的再生：另一层含义的分离与组合 / 78

### **第三章 电视本体：图像的时间艺术 / 84**

#### **第一节 电视艺术的基层时间形式 / 86**

#### **第二节 时态与时间创作 / 95**

#### **第三节 叙事的时间 / 114**

### **第四章 图像时空的运动与拓展 / 127**

#### **第一节 “时间化”的空间与“空间化”的时间 / 129**

#### **第二节 速度漩涡 / 134**

#### **第三节 节奏“魔幻” / 140**

#### **第四节 “真人”时空 / 149**

### **第五章 高科技语境下电视时空语言的发展 / 158**

#### **第一节 镜头的强化美学倾向 / 159**

#### **第二节 编辑潜能的更新与放大 / 166**

#### **第三节 电子技术手段的美学潜能 / 171**

### **第六章 生成：电视美的时空形态 / 181**

#### **第一节 摹仿—再现时空形态 / 182**

#### **第二节 表现时空形态 / 196**

#### **第三节 虚拟时空形态 / 211**

### **第七章 现代电视时空的互文与象征 / 217**

#### **第一节 互文——超文本符号的意义衍生 / 219**

#### **第二节 时空拟像的美学意义 / 226**

#### **第三节 现场与速度——不再是简单的符码与解码 / 232**

#### **第四节 媒体的延伸与象征 / 235**

### **结语：未来电视时空研究设想 / 259**

### **参考文献 / 265**

## 绪 论

### 一、“媒介本身就是一种世界观”

什么是媒介？

麦克卢汉（Marshall McLuhan）在其名著《理解媒介》中说：“每一种新媒介，都是我们这个时代的新语言，它们通过各种手段进行尝试并不断被总结。”<sup>①</sup>从媒介诞生之日起，媒介就作为一种实践手段介入社会，改造并影响我们的生活，成为一种创造文化的力量。

什么是电视？

《新闻传播百科全书》将电视定义为：“以电子方式记录（生成）、传输、接收视听觉信息的传播媒介。”按照人们一般的理解，传统的电视概念往往是指技术与体制的统一，特别强调那种严密的制作、播出的社会控制体制与被动接收的方式。但是随时代发展，现代电视的核心实质，越来越主要建立于其技术基础之上，正是现代电子技术推动电视成为一个不断发展的概念，并日益成为一个承

---

① [加] 马歇尔·麦克卢汉：《理解媒介》，商务印书馆2000年10月第1版，第125页。

前启后的媒介语言机制；而基于技术基础之上的体制层面也相应地具有了更多的开放性与可能性。

同样，《中国应用电视学》将电视的特征描述为：“是声画结合的大众传播手段；是现代电子技术的结晶；是综合了电影、摄影、文学、美术、音乐等各门艺术成就的‘第九艺术’；是一个复杂、广泛的社会交流系统，兼容新闻、艺术、娱乐、社会服务和公共教育等众多形式，是政治经济、科技、社会文化、伦理道德以及各种价值观念的交融性体现。”

也正是由于目前关于电视的认识呈现日益复杂而多元的视角，电视作为大众传媒时代的一种语言，它对于社会日益深远的影响，一直是中外媒介研究学者所热衷讨论的命题。美国学者梅尔文·L·德弗勒和埃弗雷特·E·丹尼斯在《大众传播通论》中有这样的表述：“大众传播不仅对个人而且对社会或文化都有影响；它可以影响一个团体的共同信仰和价值观，影响它对英雄与恶棍的选择，影响它的公共政策和技术。特别是媒介连续不断的信息传播，能对社会变革产生真正深刻的影响。”<sup>①</sup>的确，现代电子媒介的出现一方面对美学、哲学、文化产生了重大的影响，从另一方面来说，电子传媒自身也成为美学、哲学、文化的历史变化的一种表征。正是从这一意义上，学者张法在《文艺争鸣》2003年第5期中提出了“媒介本身就是一种世界观”，目的在于提醒人们认识到“媒介与世界、与美学、与哲学，以及与一个我们正置身于其中的崭新的全球化时代的新型结构和新型关系。”

现代社会确实是一个由媒介所框架和塑造的世界。特别是自20世纪50年代以来，电视已经成为“中心”文化形式，产生了某些最具有主导性的方式以审视和理解社会，甚至包括了作为个体自身的世界。如今我们认识到，“媒介”已经不再仅仅是单纯的“讯

---

① [美] 梅尔文·L·德弗勒/埃弗雷特·E·丹尼斯：《大众传播通论》，华夏出版社1989年版，第328—329页。

息”，电视不仅仅是一个传播信息的载体，电视更是一个生产意义的文化场所。除了每天既定地将大量的信息发布到每个家庭之外，电视在传播每一条信息的时候，都是在制造着意义，制造意义被关注和被读解的方式。正是从这个意义上，电视本身成为了当代社会最为重要的文化现象之一。反过来，众多意义又在不知不觉中塑造着人们对于电视的认知，构成现时代“电视”的定义——这个生产意义并被意义所塑造的循环实践活动已经成为20世纪70年代以后媒介研究的核心内容，相应地，一套新的研究范式——“表征范式”开始确立并活跃起来。

“表征”（Representation）是建立于符号基础上的一套意义生成系统，它通过对事物进行抽象传达出某种概念，并进一步延及任何一种与这个概念相符合的具体事物。此外，它还具备将经验构造成某种形象的功能，即通过符号化（Symbolization）的过程，赋予经验以形式的功能。表征范式强调大众所接触到的媒介内容是在原始概念基础上经过经验符号化过程构建出来的某种观念物，是一种媒介符号“表征”，而我们正是通过这些媒介表征来认知这个世界的。

表征范式研究的一个重要意义在于它发现了表征内部包含着的一套重要的价值体系，即一种生成意义的“世界观”——这是一套关于意义的陈述方式，这套陈述圈定了题材，安排了叙述者和研究者的任务；同时也提供给普通人一种理解方法，凭着这一方法人们可以理解影视艺术工作者如何共享一个图像表征系统，如何产生出一套共同的语法修辞来表达他们“世界观”的各个中心话题，以及如何给出社会的替代形象。通过对表征范式更细致的考察，我们能够更贴近地关注图像生成的条件，以及图像作品得以创造的社会语境。

典型的例子是现代电视广告。表征范式揭示了电视广告如何充当了一个经验转换器：通过画面隐喻或特技制造的仪式感，利用品牌名、解说词和产品图像构筑“魔术”般的现代神话，使大众原有

的生活经验与广告符号的意义指向相互发生作用。在这样的语境中，人们会凭简单的联想而对产品的性能与效用产生一种完美、神秘的幻象，诱发起购买的冲动。在广告播出的过程中，虚幻和真实的界限、现实与想象的区别都被画面逻辑所消解，这个转换器如同释放麻醉剂般熨平了各种可能的信任抵制。同样地，电视屏幕上充满了给人们带来象征性认同的价值体系——每年一度的春节联欢晚会、领导人的新春致词、电视专题中的民俗节庆如黄陵祭祖仪式等，还有近年日盛的城市形象宣传片、各种申办活动、民俗风情纪录片，包括电视屏幕上被“直播”的战争等等。在媒介表意过程中，自我身份认同、归属认同、文化地域认同、民族利益认同等等，全都负载于媒体符号当中，形成各种象征和意义，人们消费着这些认同，并受制于这些意义所建构的框架之中。

因此，电视媒介认识世界、理解世界和改造世界的方式都是由图像所负载的表征模式，电视媒介的世界观是一种“对象化”了的世界观。

拥有了这一逻辑出发点，不仅意味着我们接受如今已经成为一种流行词汇的“图像生存”现实，更意味着对这种现实的解剖与反思。因而“媒介本身即是世界观”的主题其实包含着两大内容：一方面是将媒介制造的“图像”纳入批评，对其中涉及到的媒介、技术、审美与历史等因素作出阐释与探询；另一方面是对媒介本身的真正理解，取决于对“图像生存”处境的深刻反思。这其中，图像和生存的“关系”成为研究的核心，我们需要在这种生存关系中联系以往的历史与状态，审视现今图像时代带来的文化及美学变动。也就是说，要对我们的生存状况做出文化的、美学的，乃至哲学的反思，发现并审视新的媒介对我们整个时代和社会产生的深刻影响，这才是我们的研究最需要的东西。

## 二、“图像转向”与电视时空本体论意义

理查·罗蒂曾将西方哲学史描述为由语言经验与图像经验两股

力量循环冲撞并引发一系列“转向”的历史，例如古代与中世纪哲学关注景物，17到19世纪的哲学关注观念，当代哲学则关注词语。兴起于20世纪后半叶并控制了我们今天文化逻辑的“图像理论”被视为最近一次规模宏大的“图像转向（The Pictorial Turn）”。<sup>①</sup>

早在柏拉图和亚里斯多德时期，人们就认为思维是一种视觉行为，亚里斯多德曾有言“离开图像心灵无从思考”。但这种观点在后来英国经验学派的哲学那里变得表面化和昙花一现。“语言论转向”更使得视觉表象成为观念阐释的次等形式。如今，很大程度上缘于计算机软件技术的进步，图像在今天重新成为理性思想交流的工具，图像理论再度兴起。

这一变化直接导致的一个后果便是对于图像的哲学研究途径或对于图像思维的理论研究得以重新开启。不过，图像理论研究并不等于否认抽象逻辑思维，因此其研究前提是，意义和目的总是建立在文本语境之上，思维活动不仅包含大脑、身体，同时还包含结构以及人类机体的外部组织。由于图像时代的来临，伴随图像理论的发展（如最近几年的视觉文化理论），我们认识到现实已经不再是多少世纪来一直用理性限定的那个封闭世界。我们生活在一个“世界图像化”的社会，图像不仅纪录事件和人物，可以说人们的思维也都已经不可避免地视觉化了。我们不只在看图像，更是根据图像并随着图像的指引去看世界。世界的万千景象被摄制图像的“眼睛”（中介）整体而明确地收入视野，图像由于其“显示”的本质特性，在某种意义上充当了现代社会的“标志”。这种标志不仅能够代表所替代的东西，而且标志本身已经就是所示的东西。图像语言的力量就在于此。我们在这里所强调的是，尽管图像表征问题

① J. C. Nyiri (Budapest): The Picture Theory of Reason. 补注：“The Pictorial Turn”在《文化研究》第3辑中译作“图像转向”，笔者在此译为“图像转向”，目的在于突出其中的表现性或构成性意味。论文中所出现的“图像”概念均含此义。

一直存在，但是它现在才开始以前所未有的力度影响着文化的每一个层面，从最高层的哲学领域到大众传媒最通俗肤浅的生产制作全部囊括。

因此，“图像”，在中西学术与文化语境中具有极为复杂而庞大的语义。一般而言，它是作为一个大的概念加以讨论的：一方面它具体指称艺术家所创造的图像艺术作品；另一方面它又泛指历史上多种制像方式——从原始时代洞窟中的图形绘制，旧时代的皮影，到如今的摄影、电影、电视、录像或多媒体技术。到了现象学那里，“图像”则具有了特别的含义，即强调其中的构成性。“构成”这个词在现象学那里意味着“使某物当场出现并可能”，图像论的本质便是提出并强调图像（包括影像）的构成性功能，使之与作为现实事物对应式的“表象”区别开来。所以在更深的意义上，图像在维特根斯坦和海德格尔的思想那里被视为一种最本源的构成场所，在图像中，人与世界、先天与经验、逻辑与表象相遇并相互构成。称之为“象”或“图像”并非因为它与某个现成的存在者相似，而是它构成性地提供了事物的意义，使得事物本身与其含义一同“呈现”。<sup>①</sup>在现象学者眼中，只有被人在运用中自发的构成物（这种构成物被称为现象学的“现象”）而非对象或主体可以有先在的意义。同样地，目前作为“图像理论”最新发展阶段的“视觉文化（Visual Culture）”研究，其中一个最深刻的见解即在于，视觉文化不是单纯的图像本身，而是以图像表述和理解世界的整体模式。

这样一个“图像转向”时代及其视觉文化理论的崛起，对于电视时空研究具有重大的意义。

第一，如果将现象学语义中的“图像”提供构成性现象的能力进一步提升到美学的高度，得出的结论被认为是与影视艺术的天然本性相符——影视艺术的本质即“在于它能够生产、制造、提供现

---

<sup>①</sup> 参阅张祥龙：《维特根斯坦与海德格尔的象论》，自现象学网站。

象之美”<sup>①</sup>。相应地，研究电视如何以“图像模式”构成对世界的理解方式及表达方式，这与日益深化的“图像理论”研究正在形成积极的互动关系。这为我们在新时代运用新方法再次深化电视艺术研究提供了广阔而深邃的理论支持。

第二，电视艺术的本质就是时空艺术，电视艺术所负载的时空观念及其表达是连贯整个电视叙事、节奏控制、风格样式等一系列关键问题的核心纽带和最终落点。

作为电视节目基本单位的电视画面，既具有空间的伸缩性，同时又具有时间的延续性，即便是单帧的电视画面，也是可视性非语言符号集合之最小的“运动暂停形式”，其实质仍然是“时空性”的。朱羽君教授曾指出过电视画面的本质特性：“电视画面不同于电影画面，其中最重要的特征是，它一开始就同时包括着生活中的形象在时空中的运动和时空中的声响，不能同时记录形象和环境的声音的，不是真正的电视画面。”<sup>②</sup>事实上，她在这里所强调的“声音”代表着电视画面天然携带的时空信息与时空关系。

因此，无论从宏观还是微观而言，电视时空研究是电视艺术美学的根本命题。以时空命题作为电视艺术美学研究的切入点，是力图直接进入电视艺术的本体。

关于电视艺术的时空研究其实并不少见，然而大多数学者所关注的重心基本上在于电视艺术美学宏观的理论系统建设，其中涉及电视艺术时空特性的论述基本上属于部门性电视特性总结或作为基本画面元素的语言分析；所秉持的理论也大多数直接来源于电影时空理论。实际上，就当前电视屏幕上所呈现的作品，其内在蕴含的时空结构方式和语言形态已经远非传统电影理论所能概括。同时，由电视时空所承载的整个“视觉文化”也在不断发展深化，电视自

① 周月亮：《影视艺术哲学》，中国广播电视出版社2004年10月版，第2页。

② 朱羽君：《屏幕上的革命》，见洪民生主编《电视声画论集》，人民出版社1993年7月版，第306页。

身媒体功能和文化属性也同样处于复杂变化之中，国内外对于“视觉文化”和电视媒介的学术研究也不断地走向深入，许多旧有的艺术观念和文化经验都需要进行重新的审视和发展……外因和内因又共同决定了电视艺术的时空研究必然是动态的和开放的。

第三，视觉文化研究学者所研究的视觉空间，往往是一个关于图像传播表征性质的范围，这个范围又被称为“视觉的场域”。当代文化在电视和网络媒介平台上开始搭建一个新的视觉话语场。处于视觉文化背景中的“电视”又是通过各式各样不同的手段、背景、话语和观众而得到理解的，它的意义形成于多个相互作用的过程——符号涵义、叙事、接受、经济、技术、政治、意识形态和文化相互作用的过程。

正是基于上述事实，本书的研究准备把电视时空重新纳入日益深化的“视觉文化”大背景下，以开放的思路和动态的眼光，立足于电视作品创作现实和发展趋势，对其中的时空问题作出较为系统的美学层面的思辨，力求寻找出这门新兴的时空美学对传统美学的传承与发展。

### 三、电视艺术时空新界说

空间是事物运动形态三维多样性的拓展，时间则是这种空间拓展的延续和运动。时间和空间是物质存在的基本形式，也是艺术哲学最基本的范畴。对此问题的探讨，哲学家的解释与物理学家的答案可以完全不同，并分别指向各自的探究维度。而在艺术领域，时空问题侧重于两者的艺术展示性、可感性和创造性，更多的是观念层面的东西。艺术家主要关心的是采用最适合他们的特定媒体形式，如在电视或电影中澄清并探索表达时间和空间的因素。

按照叙事学的一般理论，艺术的时空体系可分为作品现实时空（作品自身所占时空）、叙事时空（叙述对象所处时空）、心理时空（欣赏者对作品时空的印象和理解）三个层次。从艺术作品的创作和欣赏过程看，在三个层次中，叙事时空作为中介，既是创作者对

作品时空改造的结果，又是欣赏者产生心理时空的依据。作为核心的叙事时空，贯穿着对现实时空的限制与超越，还有心理时空中幻觉与假定的矛盾。对这些限制和矛盾的不同态度和处理方法，形成了各类艺术的不同时空特性。我们对于电视艺术时空的界定包括了这一传统的三个层次，但并不止于此。

艺术发展史告诉我们，科学技术的进步是艺术大变革的基础，科学技术质的飞跃，必然会给艺术形式带来质的变化。电视从录制到直播，其技术基础是电子技术。如今进入电脑时代，日新月异的高科技使得电视的传媒属性和语言系统都在发生着深刻的变化，新的形式和新的命题不断出现，人们越来越深刻地认识到“电视”已经成为一种变化多端的实践、技巧和技术；我们无法忽视电视时空体系随之而来发生的前所未有的改变，正是这些新的革命力量需要我们重新审视电视，体系化地考察电视的时空系统在新时代的进步和飞跃。

早在电视刚刚出现的时候，爱森斯坦就预感到电视里有某种东西正异军突起，直逼电影。他在1946年写道：“应该为认识（电视）技术的诸种新主题和新现象备好一席之地，应有一种全新的、前所未有的美学应运而生。”<sup>①</sup> 90年代麦克卢汉对电子工业社会这种变革在美学艺术领域所引发的相应影响做出了敏锐的判断，他认为在电子时代形成的“地球村”中，人们必将形成新的时空观与艺术观：“机械时代正在退出舞台。在机械时代，许多行动都不用过分地瞻前顾后。慢速的运动准会使行动推迟相当长的时间。可是今天，行动及其反应几乎同时发生。事实上，我们似乎生活在神奇的一体化时间之中，可是我们仍然在使用陈旧的、前电子时代那种支离破碎的时间模式和空间模式来思考问题。”<sup>②</sup>

① [俄罗斯] C·弗雷里赫：《电影大师谈电视》，黎煜译，见《世界电影》2000年第5期。

② [加] 马歇尔·麦克卢汉：《理解媒介》，北京商务印书馆2000年10月版，第21页。

德国当代哲学家沃尔夫冈·威尔什（Wolfgang Iser）在《重构美学》中再次强调了美学法则的变化同科学革命之间的因果关系。不过威尔什并没有把重振美学雄风的希望尽悉寄托在科学上面。而是希望通过认识论的审美化途径，使得美学进入知识和真理的核心地带。国内关于建构新美学大厦的努力也非常活跃，后现代美学、生命美学、生态美学、超越美学、数字美学等命题的提出就是明显的表现。电视艺术领域，也及时地出现了《电视艺术美学》（高鑫）、《电视美学大纲》（胡智锋）等一些建构电视美学的奠基之作。本书所拟定的研究理路将在吸取已有成果的基础上，在现今“图像转向”的视觉文化背景中，初步尝试着重新理解电视艺术中的时空体系。

针对电视在高科技时代的巨大演变，在当今视觉文化研究的最前沿，电视时空并不仅仅是指电视屏幕的物质性构成——电视的屏幕时间与空间（例如阴极板、等离子体、发射装置、液晶显示器等共同承载并构成的物理时空）；也不仅仅是指电视节目流及其创作特征与风格；不仅仅指频道和网络播放的选择；不仅仅是广播、有线、卫星或因特网流媒体的图像传播；也不仅仅指现场直播或录播方式——它还包括了对广大深邃的视觉文化现实的哲学研究。<sup>①</sup>因此，目前国内外关于电视时空的理论研究，应该既包括研究电视具体的时空形式，也包括电视媒体的时空概念给时空美学乃至哲学认识本身带来的变化。

电视时空体系对我们的影响是多方面的，体系本身的运作是一个立体的、多层次的复杂过程。要深入认识这一过程，我们有必要吸纳当代社会不同研究方法的重要观点，但同时也有必要将这些观点整合到一个统一的时空理论框架中去。本书尝试作这样一项“整合”的工作，尽管这只是一个初步的“整合”。

---

<sup>①</sup> Anne Friedberg and Raiford Guins: *Televisual Space*, journal of visual culture, Vol. 3 (2), 2004.

本书展开工作的理路将是试图以“传承”与“创新”为经，探讨时空命题为纬，考察电视作品的时空形式和语态、时空运动规律、组合关系以及独特的互文与象征意义……这个过程中，对于电视时间与空间的描述并不完全是具象的，其中更主要的是研究其对意义的表达，包括时空语言的内在品性和它所赋予的叙事特征，以及它所营造出来的审美特性；力图专门而系统地探讨电视时空美学的特征、规律、价值和意义。