

[新影像文库]

非线性叙事

新媒体艺术与媒体文化

许江 吴美纯 主编

中国美术学院出版社

[新影像文库]

非线性叙事

新媒体艺术与媒体文化

许江 吴美纯 主编

中国美术学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

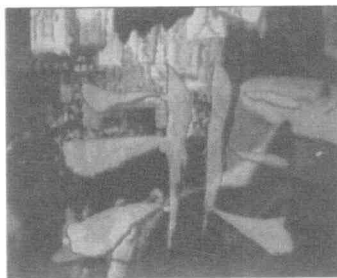
非线性叙事: 新媒体艺术与媒体文化/许江, 吴美纯

主编. —杭州: 中国美术学院出版社, 2002. 6 (2006. 12 重印)

ISBN 7-81083-030-9

I. 非... II. ①许... ②吴... III. 艺术—概况—中国 IV. J12

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 040954 号



丛书策划: 许江 吴美纯 李振鹏

责任编辑: 祝平凡 李振鹏

装帧设计: 李振鹏

责任出版: 姚银水

责任校对: 石同兴

非线性叙事

新媒体艺术与媒体文化

许江 吴美纯 主编

中国美术学院出版社出版

(中国·杭州南山路218号/邮政编码: 310002)

全国新华书店经销

浙江印刷集团有限公司印刷

开本: 880 × 1230mm 1/16

印张: 12

字数: 200 千

2003 年 10 月第 1 版

2006 年 12 月第 2 次印刷

印数: 2001—3000

ISBN 7-81083-030-9/J · 31

定价: 60.00 元

2001 非线性叙事 新媒体艺术与媒体文化 新媒体艺术节特辑

● 绪论

烛光、灯光及其他 (许江)

● 主题

新媒体, 新叙事 (吴美纯) 16

图像和声音叙述里的模态 (范洛文 Th. van Leeuwen) 44

人工生命与新媒体的美学 (黄文高) 62

● 线索

中国录像艺术的兴起与发展 1990-1996 (吴美纯 邱志杰) 80

中国新媒体艺术的成熟 1997-2001 (吴美纯 邱志杰) 100

● 文化分析与人文思考

讨价还价的叙事 (陆兴华)

新媒体艺术的文化逻辑 (邱志杰)

新媒体时代的视觉与表述制度 (高士明)

● 新媒体的创造性机能

闪光行迹——关于Flash (武将)

连环梦 (王波)

非线性可以解读 (张慧)

时间一晃就没了 (杨福东)

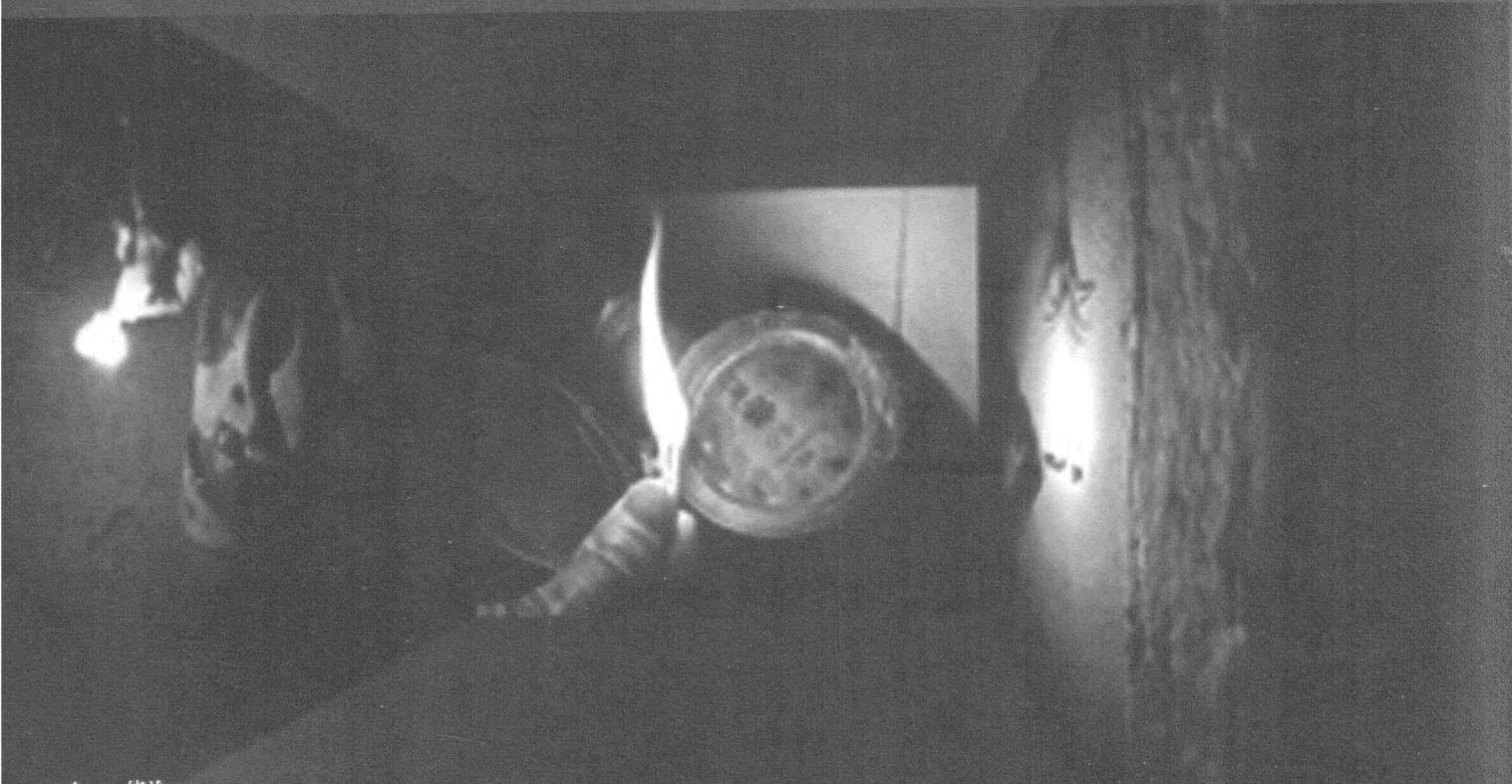
无边界, 世界正压缩 (郑国谷)

● 新媒体现场

2001 新媒体艺术节作品图录

许 江

烛光、灯光及其他



许多朋友都知道,我不会电脑,甚至对所有带电的东西都有一种莫名的疏离感。这并不是因为我对这些事物的漠视,恰恰相反,完全是出于过分重视而将之置于知识领域的另一端,不敢轻易涉足,久而久之而形成了剥离的感觉。

深秋的一个夜晚,在湖畔月色朦胧的平台上,哲学教授孙周兴先生同我说起这样一个故事:“一位德国学者,生活在电灯诞生的时代,他拒绝用电灯。外出归来,发现家中装了电灯,他大为生气,严禁家人使用。一天晚上,有阵风将他的烛光吹灭,他在黑暗中摸索,蜡烛又掉在地上,于是他象狗一样在地上爬着寻找。他的夫人‘啪’地一声打亮电灯,发现蜡烛就在脚边,他突然恍然大悟说:啊!电灯原来有如此妙用,可以帮我找到蜡烛。”

孙周兴的这个故事嘲讽思想顽者的迂腐,同时似乎又包含着一种隐喻:烛光象征着人类的自然的传统智慧,这光曾经照亮过人类的历史,但现在,寻回这烛光需要器具的变革,需要更为便利更为强大的光。在这个隐喻的后边,还隐含着另一层相悖的描述:正是在这种我们尚不熟悉的强光照耀下,烛光之光失落了。

当我们面对新世纪滚滚而来的信息浪潮的时候,当我们蓦然身处网络化的生存空间中的时候,当数字图像的虚拟真实正在改变人们对传统视觉语言的习惯定见的时候,我们更加深刻地感受到哲学家故事中的不言而喻。

二

我们生活在一片所谓“后现代”的文化背景中。虽然,我们谁也不愿意轻率地承认这一点。尼采说:世界能被解释的方式是无限的。既然我们反对对历史和世界持以单一的看法,这种想法本身就以微妙的方式塑造着后现代的意识背景。

今天,没有人能够离开报纸和电视生活。早晨,我们还未开窗,就打开电视看天气预报;早饭前,我们习惯看看报纸,把报纸上的内容视作将投身其中的社会的一部分。我们面对的社会,实质上是一个传媒塑造中的社会,或者直截了当地说传媒社会。这个传媒社会具有仿真、拟真的本性,我们相信它是“真”的,我们把它的所叙之事当作了“社会”本身。每天,将我们——熟人和陌生人、身边之人和天外之人联系在一起的是传媒。事实上,传媒叙事不仅构筑了环绕着我们的“事实”,而且还影响和塑造着我们的行为方式和思考方式。报纸和电视引导我们的思考,我们的思考参与报纸和电视上的叙事。由此,我们相信自身生活在所叙之事的“实”之中。美伊战争爆发,我们天天从电视上同步地了解战况。我们就像看电视连续剧似地、一日复一日地跟踪这一“真”的事情的发生和发展。久而久之,发现这一切越来越像好莱坞大片。当美国女兵被营救之时,仿佛前线战争在摹仿过时的剧情,我们强烈地感受到了世间之事的某种荒诞:摹仿对自身的摹仿。那打动我们的不是事件本身,而是整个公共叙事所具有的“仿真在先”那魔幻一般的色彩。作为中间的调味,张国荣的自杀又热闹了一回,我们仿佛又看了一次“霸王别姬”,只不过这一次是“姬别霸王”,但似乎更真切。“哥哥”台上台下、角色人生的错乱令谁人不怀疑什么才是真人生?什么才是唱戏本?人们是那样习惯在这种传媒叙事中讨生活,就如世界杯比赛结束之后,有许多人自己生活意义也随之消失了一样。现在非典又来了。它使迷失在公共叙事之中、不明真伪的人们悄悄清醒了一回,但很快,大家又都愿意相信那也是一场“仿真”的戏。我们并不是担心非典,而是由于听到了关于非典的描叙才引起我们担心。我们的感觉被关

于非典的描述所塑造，事实上，非典在哪里，我们并不知道。非典比关于非典的描述更遥远、更虚无。

我们的感受力被传媒引领着，涉入如此这般的复杂而刺激的叙事之中，只剩下反应的功能。在如此众多的信息面前，我们万般无奈。我们与那事件“本身”之间隔了雾山千重，渐渐地也失去了自己“本身”。我们把握的信息，是传媒包装后的二道信息；我们看到的画面，是摄像机切换后的处理画面；我们倍受催动的泪水，是电影、电视中泡制的“二手感情”，我们所有的知识，是被建构和想像出来的。这个时代为何如此喜好追星，因为明星在替我们表演和发泄感情，在替我们“有”感情。我们失去了感受力，失去了自己的生活，当我们清醒过来的时候，又变得对一切神经过敏，满腹狐疑。我们不接受元叙事，对传统叙事深深地存疑，事实上，我们失去的正是那叙事——历史叙事、元叙事——所曾给予我们的生存的意义感，失去了我们对世界如此这般地发问和思考的位置。继而，我们又变得满不在乎，拒绝进步的观念，以反讽的姿态嘲讽自己，嘲讽任何形态的叙事，嘲讽我们对这一现象的无奈。

以存疑作为今天人们精神漂泊的归宿，还有什么比这个更能说明人类栖居的特征。这种存疑使我们对任何叙事不再信任，从而对任何叙事结构的感觉也渐渐被一种对似是而非的不确定性的迷恋所代替，对知识系统的被建构的意识渐渐被想像的任意性所汰换。这种对传统叙事结构的怀疑和反叛，在现代主义者那里是作为一种“英雄”行为来施以救人和自救的，具有一种精神使命的色彩。而在后现代的环境中，这种现象成了生存的某种基本方式，成了某种时尚。在这种时尚社会中，艺术不断地铤而走险，社会却越来越对这种险况麻木不仁。我们似乎对什么都满不在乎，又与什么都格格不入。许多人为艺术的失落而担忧，又许多人对艺术界限的消失而庆幸身逢其时。假象，越来越多的假象充斥其间。这些假象又反过来支撑着那种反讽的姿态。假象与反讽成为一个互相支持的骨骼，共同地构成了这个时代的基本特征，也日益成为我们自己的基本特征。

这里，我仿佛在说一个当代艺术的寓言，或者说人类如何被自身所颠覆的寓言。我们可以在这里边或多或少地找到我们自己，一边为我们无法逃逸所抱憾，一边又拉着自己无辜而又无奈地堕入其中。无论我们是否有所觉察，后现代都直接构成了我们生活的背景，微妙地成为我们行为的基础，而又不让我们注意到这一基础本身，从而以某种方式使我们“乐”在其中。

三

我第一次看到与新媒体艺术相关的 Video 作品，是在 1988 年的汉堡的老工业区，那是一次纪念鲍亦斯的跨越几个城市的活动。活动主要展示了几件鲍氏生前的作品，其中有《我爱美国、美国爱我》、《发往西伯利亚的火车》等录像作品，这些实质上是用摄像机定位记录鲍亦斯的行为艺术的过程。黑白的胶片，特定的空间，精当的出场道具，冗长而单调的镜头，现场的原声，所有这一切都有效地构筑了鲍亦斯独有的观念界域，传达出寓言般的视觉效果。从这里，可以感受到早期先锋戏剧小说中的那种尖锐而又布满迷思的想像和诘问的空间。这种缓慢而冗长的视屏语言，沉重地揭开了静态图像向动态影像转换的历史。正是这一类的作品，奠定了早期 Video 作品寓言性、戏剧性的语义基础。

1995 年 5 月，我的德国朋友密茨卡先生应邀来中国美术学院讲学，这位汉堡美院电影专业的资深讲师带来的是德国中部城市科伦建市千年纪念、电视台在午夜播放的

Video 节目磁带。这是一批非博物馆空间展示的纯荧屏效果的 Vidio 作品。作为较早的被电视台这种公共传媒所接纳的 Video 艺术,后来的收视情况调查又证明有百万以上的观众收看了这个延续了一个星期的午夜节目,对于密茨卡这样的 Vidio 艺术家来说真是莫大的鼓舞。

那是五月初夏的西湖,应该是便于召开各种会议的。恰在其时,一个类似全国电视短片研讨会议,在西湖的另一边召开。会议邀请密茨卡展示和讲解这批作品中的一部分。展示刚刚进行了一段时间,一位组织会议的领导就嚷嚷着,要求停止播放,说:放放咱们的片子,让这家伙看看!焦距都调不准,算什么东西!我在这里重复这个事件,并不在于批评那位领导,而是提醒大家注意:当人们以知识常态来要求艺术作品时,会发生什么样的现象。这一现象的深刻根源在于人们习惯中的知识理性和工具理性的影响。早期 Video 艺术家们在接纳电子媒体技术的同时,就已经背负着沉重的文化关怀的重荷,也就是说:他们在面对“灯光”的时候,早已深明“烛光之光”那活生生的热炬,并充满了汲取和抗争的激情与焦虑,这使得他们在吸收和掌握的初期就获得了非常态地使用新技术的内在动力,从而促使他们十分重视在技术进步的界域中抽身而出,建造冷峻的批评语境。在这里,知识理性和批判理性共同地、甚至有些矛盾地塑造了早期 Video 艺术家的追索的姿态,“灯光”和“烛光”共时地洞照着他们探索的步履,构筑起一个艰涩而又模糊不清的新艺术现象。正是这个模糊不清的姿势道出事物不确定性的真情,划清了实验艺术的一道界线。甚至,在这种“灯光”与“烛光”共照的格局中,还潜藏着“光对光”的自我颠覆的力量和无法逃逸的被颠覆的宿命。这将使得新媒体做为一种艺术运动的归宿更加含混难清。

现在,包括 Video 艺术在内的新媒体艺术已经成为艺术世界的新大陆,它与架上艺术、装置艺术共同构筑了当下的全球艺术图景,并且,这个新大陆还正处在亢奋的生长期。电影短片、实验音乐、互动多媒体、网络作品、数字图像技术,一波跟着一波,一浪高过一浪。新媒体艺术一方面追踪高科技的发展,得益于技术的进步和传媒时代的繁荣,另一方面,又以其大众化的影像手法,显现着后现代文化现象的种种表征,天然地带出图像时代的社会母体的种种垢病。拖着这样的一条矛盾而深刻的精神脐带,新媒体艺术步履匆匆,愈加显现出那份婆娑迷离却又令人兴奋的意义,成为艺术世界中最具挑战性的领域。全世界的艺术学院都迅速地对此做出反映,数字图像技术已经成为一种基本的语言和工具,新媒体艺术研究更成为新兴的学术热点。

四

要对这样一种成长中的艺术现象进行整理,对其模糊不清的形象进行描述,并给出一个合理的学科结构,并非易事。如果数字图像技术是一种工具,对这种工具我们远未了解。如果它是悄然推动种种变革的观念基础,我们正与之同在一个漫长的蜕变之中。在这片新大陆之上,未知的东西太多,已知的又如此迅速地消耗殆尽。事实上这个新学科领域扑朔迷离的特点对于传统的学科建构方式都正在提出挑战。在这里,标准化的价值体系将消逝,单向的传授方式被淡化,知识的自我拼盘就如同电脑绘画中的贴图效果那样任意而方便,对话式的讨论将成为更为正常的施教形态,我们的生活经验和文化经验经受前所未有的考验,曾被肯定的如此迅速地遭到质疑,知识的汰旧和更新就像更换电脑软件一样快捷,没有一劳永逸,只有既时的消耗,没有一成不变,只有瞬夕的捕捉。后现代文化中普遍存在的对似是而非的不确定性的迷恋,在这片没有前例的领域里,肆意开花结果。“仿真在先”的法则在摄影镜头上,既得到最大

的满足,又落入空前的迷惘。我们仿佛站在知识的流沙之上,来构筑一个新的学科结构的大厦。

而在另一方面,新媒体艺术创作又被如此地看好。全球的美术学院都将之视为同科学技术研究一样的普世的知识领域。新媒体艺术进行时态的当代史,使之与各种文化传统之间,显现出隐性的关系,因而回避了传统视觉语言地域性的显性差异。在全球一体化的背景之下,新媒体艺术被以时间向度作为最重要指标的参照体系,来加以衡量与思考。因此,新媒体艺术语言实质上代表了一种全球性语言,而对不同文化背景中产生的不同传统视觉语言的交流和界分的状况形成冲击和挑战。新媒体艺术从后现代文化母体中承继过来的通病,使它在另一个向度上产生了普遍的免疫力。这种新的文化现象一经登场,就改变了传统文化之争的基本格局,增强了全球性的境域思考,使不同文化传统的历史经验内化而为不同的文化积累和资源成为可能,并代表着这个时代对跨文化界域的当代艺术创作提供了全新的注脚。

上述两个方面,前者提出建立新媒体艺术研究学科的难点,表达了对于确立一个变幻不定中的艺术形态的内在质疑。后者提出新媒体艺术研究中新技术现象的乐观分析,是对这一技术形态与文化资源的积累之间的关系所进行的积极判断。前者廓出这一学科建构的不确定性,并直指后现代母体文化的诟病;后者揭示这一创造领域对地域文化可能的超越性,表达了对于文化平等对话的渴望。前者是从文化批判角度对这种变幻形态的焦虑,后者是从文化生成的角度对新兴领域的展望。两者间实质上共同勾勒出技术理性和文化关怀之间彼此借取而又互为警觉的实况,突出地表现出这一跨知识界域的创造领域中错综复杂的文化思考和诘问,让我们感受到了“灯光”与“烛光”共同地照耀着我们生存空间的真实境域。

无疑这些思考将提醒我们如何去积极地构建新媒体艺术创作和研究的学术机制,如何去支持相关的实验性的艺术活动,建构与高新科技积极对话的平台,并尽可能地切断它从后现代文化母体中带来的诟病原体,不失时机地从传统语言系统那里获取资源,形成一个带着当代文化思考特质的境域,接受这个时代最有意义者的精神的照亮。

五

2001年9月,中国美术学院举办新媒体艺术节,其中的主要活动录像装置展的主题,是“非线性叙事”,这个有如数字方程式一般的词句,令人多少有点陌生,难以把捉其间的人文质感,但是,对于录像装置展来讲,这却又是一个颇具磁性的主题。

录像装置最典型的方式是多屏互动,让多个影像的线索互为交织,互为穿梭,形成强信息、强综合的视像和音响空间。多屏影像共时地呈现,多条线索此起彼伏,大概没有什么比这种方式对于人们观视习惯的线性特征——根据时间前后、出场的早晚、视觉经历的顺序、习惯的叙事框架、甚至倒叙穿插的蒙太奇运动的剪辑等等提出更大的挑战了。“非线性叙事”这一主题正是把牢了多屏互动的基本特点,切中录像装置的专业性命题,同时,又暗示着一种学术框架中的试验性的挑战姿态:对于传统叙事的反叛。这一暗示透露出“非线”主题与生俱来的后现代文化的基本指向。甚至,“非线”主题正是着意于后现代文化普遍的意识背景,来有效地解构线性的叙事功能,最大限度地对录像本身在整个文化语境中的能量进行考察,让录像在场景中的多种运动形式尽情地演练,以求开拓影像表达的潜能。与“非线”这个语词本身的非物质化倾向相反,它是把观众的观视习惯拉回到错置而又偶发的综合场境中去自我反省,让大家在一个综合性的空间中去经历一种陌生的“建构和想像”的方式,去经历一种无法确定

的视觉体验。显然，新媒体的叙事方式在这里被鼓励着做出非常态的重构，事物的不确定性在此期望得到放任甚至放纵的描述。我有一个奇怪的念头：“非线性叙事”是否是一个可以从任何一点出发，却难以在任何一点停止的命题？

1996年夏，在纽约的MOMA，我观看了《录像十人展》，据说这是录像史上的一次重要展览。今天回想起来，那些展示的作品确实已成为经典。无论是将个人私密性的生活置于一种公共性的话语之中被不同程度地肢解、敞开、窥探，让现代人感受自虐的骚扰和不安；还是包藏在巨大笨重的机器残骸中的都市消费探密般的影像系统；无论是将看与被看、见与不可见等相关而又相反的行为转化为日常生活的常态定格，并引出荒诞的诘问；还是入镜者被作为无法逃逸的被猎者所发出的绝望的哀鸣；当时让我们感到刺激而目眩的作品，那样迅速地转化为习见的叙事手法，纷呈于像2000年夏天德国汉诺威这样时尚而流行的世博会上。在正在进行中的媒体变革中，新媒体艺术突出地呈现出它的适应性，但也面临了语言汰旧更新的巨大挑战，以及后现代文化自我颠覆的险情。从这一角度说，“非线性叙事”的提出恰在其时，但还仅仅是开始。

2000年春，年轻的第11届卡塞尔文献展筹展人小组在杭州与中国艺术家展开了多场有益的对话。其间，美国女艺评家苏姗娜·盖向书法家王冬龄提出一个问题：你是否想过把你的书法转换成一种录像作品？这个提议当即遭到在场中国艺术家的普遍批评，认为在这个提议中包含着一种暗示：录像艺术因其新，所以传统艺术应当向这里发展。显然中国艺术家是有理由对其中透露出来的文化进化论倾向表示愤慨。但是，从另一角度来看，苏姗娜也许仅是透露这样的信息：文化资源的借取对于新媒体艺术的重要性和在新的语境中激活伟大传统的可能性。让我们回到“非线性”的话题，如果我们认同这一绵绵传来的信息，将发现新媒体艺术节的“非线性叙事”主题，实质上是向着所有的视觉艺术领域中提出来的，它旨在借助后现代文化自我颠覆的机制，迫使我们从新的角度去反省早就习以为常的艺术形式和内涵。新媒体是一盏“灯”，它正在帮助我们寻找和重燃“烛光之光”，那传统的丰厚遗产中所包含的精神，被从未有过的“灯光”照亮，被新的眼光、新的媒体所激活，从而在传统艺术形式和新媒体艺术形式那里都能超越极限，焕发出新的生命。所以，“非线性叙事”是一场全面的挑战，是一个变革的信息，是一片笼罩在艺术前沿上空的、流荡不定却又挥之不去的云团。

现在，以“非线性叙事”为主题的新媒体艺术节早已经结束，但新媒体艺术研究却刚刚开始。我不止一次地对同学们说：你们属于毫不犹豫地开“灯”的一代，但你们缺少的是对那活生生的、跳跃不定的“烛光之光”的体验，以及“灯光”对“烛光”的、光对光的自我颠覆的心理准备。每当这时，我不禁自问：对我们自己，又该如何呢？

2001年11月于西湖南山

2003年4月整理于巴黎

你曾经在1996年策划了中国最早的录像艺术展，当时也是在浙美，学院的存在与新媒体艺术有什么特别的关系吗？

中国美术学院是一所传统深厚的艺术学院，如果要在艺术传统与新的艺术媒体之间建立对话的一种尝试，这里无疑是很合适的场所。新媒体艺术的发展并不意味着去否定或削减传统艺术形式的价值，相反，它也许会为我们打开种种新的可能世界，而且还将激活我们的传统，不但可以补充传统艺术形式的种种局限如对时间和运动的表现，还可以迫使我们从一个新的角度去反省我们早已习以为常的那些艺术形式的真正内涵。

吴美纯

新媒体，

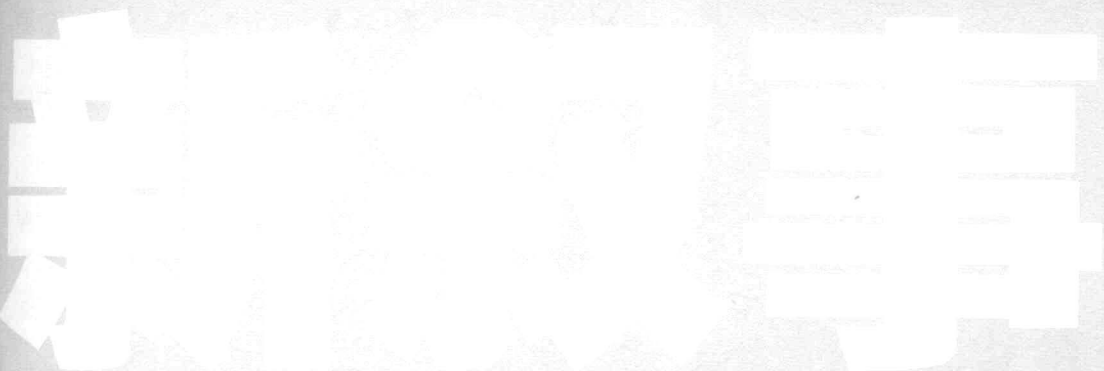
为什么当时用了录像艺术现在这次大展却称为新媒体艺术？

1996年的确只是录像艺术，那个时候所有在录像艺术这个领域里工作的艺术家们相对集中在一个不大的圈子中，他们互相认识并影响，再加上技术条件的简陋以及展出机会的严重匮乏，如录像短片根本没有任何展出机会，既没有艺术短片节也不为公共电视台所接受，反而录像装置却有不多的机会可以和别的装置作品混在一起占有展出空间。这样，艺术家的工作范围仅停留在录像上。此后事态一直在发展，录像的概念已经不够用了。

重要的分水岭，不但PC普及了，DV摄像机价格也变得可以被艺术家接受。艺术家们开始可以完整地独自完成从拍摄到编辑的全过程，很自然而且很快就发展出了CD-Rom的新形态。去年以来Flash动画又异军突起。今年新媒体艺术的阵营中又增加了声音艺术，新媒体艺术已经变成非常立体丰富的多种实践，所以只能用这个词汇。

你为什么会对新媒体艺术有如此特别的兴趣？

不仅是我，每个人都被媒体包围着。大众传媒越成熟，就越体现出其制度化、体制化的本性。作为一种制度，更准确的说是一种生活制度，它的力量来自那沉默的大多数。“大众”数量庞杂，人群千姿百态；大众传媒也永远推陈出新，但媒体的本质却注定是“一”，“多”中之“一”，生产“多”的“一”。用同样的洗发水，喝同样的饮料，唱同一首歌，看同一部电视剧。媒体就是时尚，时尚就是流行，就是 pop，就是多数中的齐一律。而新媒体艺术恰恰是对媒体本身的同一性、生活畸异化的麻醉作用予以消除，以便人类能重新用人性的力量驾驭于媒体，这是新媒体艺术在这个媒体时代存在的重要意义，并且在“新媒体艺术家”这个通名之下，笼罩着形形色色的艺术个体。作为一个实验性的艺术群体，他们在新媒体的路途上走的越远，对大众传媒的反思也就越深。而媒体这个词本身有双重意义，既可是艺术的载体，也是大众传媒。这种互动关系是新媒体艺术中吸引我的力量。



为什么要强调叙事性呢？

我刚才说过我感兴趣的是新媒体艺术与传媒之间的互动互斥的关系，而叙事恰是传媒的重要卖点。它一方面有新闻性、纪实性的叙事，另一方面又有娱乐性、消费性的叙事，而所有这些叙事都要求忠实地去复制现实生活，所以大众传媒中的叙事其实是传统叙事，通常按照事件所发生的逻辑关系力求完整地还原事实的现场。当然我们也不能把传统叙事当作生活本身，因为叙事总是主观地、主动地建构，叙事在时间与时间、空间与空间、事与事、人与人之间建立关系，而这种关联本身存在现实中。当它在媒体中凝聚为叙事时，它总是建立起一条叙事线索，把它聚合成既有导向性的叙事，从而使事实得以成形。这种建构上的主观性普遍存在一切叙事中，即使在以事实性、准确性的新闻报道中也是不可避免的。但是所有媒体总是力图抹掉它的这种建构的主观性，从而建立权威。在当代，叙事获得了它最强有力的物质载体——大众传媒。透过它，叙事转化为一种能量。在这里，叙述就是事实，现象就是本质。所以要重新叙事，是因为事情本身并不明朗，事情的真相依赖于叙述的方式。

而传统叙事媒体主要是包括小说和戏剧，包括某些传统绘画，这一切的格局都因为时基媒体的出现而出现了很大变化。时基媒体就是以时间为基础的媒体，由于它在时间轴线上展于，它的叙事能力远超传统媒体，如电影就在很大程度上抢夺了小说和戏剧的市场。因此时基媒体其实是很容易陷于叙事性而不能自拔的。可能正因为如此，相关的实验艺术的态度一直很尴尬，既想回避大众传媒的常规叙事，又不想丢掉时基媒体的特点而沦为电子糊墙纸。我们正试图把这个问题明朗化。

新媒体艺术对叙事的开放恰恰是把叙事作为游戏空间的特征，它是一种能动的、充满可能性语言的游戏，从而可以重组现实、割裂现实、重新调整事物的关系及意义，这样的叙事性将会有助于人们以开放态度理解生活，新媒体艺术中对叙事性的开放以及对技术可能性的开放，也是应当当代完成它的艺术功能，丰富艺术效果的要求。回避叙事，今天这种姿态过于把叙事这种人性的重要领域完全交给毫无创造性的大众传媒了，所以新媒体艺术希望用更互动更具想像方式重新建构叙事。

一、线性编辑：传统的线性编辑是录相机通过机械运动使用磁头将25帧/秒的视频信号顺序记录在磁带上，在编辑时也必须顺序寻找所需要的视频画面。用传统的线性编辑方法在插入与原画面时间不等的画面，或删除节目中某些片段时都要重编；而且每编一次视频质量都要有所下降。

二、非线性编辑：非线性编辑系统是把输入的各种视音频信号进行A/D(模/数)转换，采用数字压缩技术存入计算机硬盘中。非线性编辑没有采用磁带而是用硬盘作为存储介质，记录数字化的视音频信号，由于硬盘可以满足在1/25秒内任意一帧画面的随机读取和存储，从而实现视音频编辑的非线性。

非线性编辑系统将传统的后期制作系统中的切换机、数字特技、录像机、录音机、编辑机、调音台、字幕机、图形创作系统等设备集成于一台计算机内，用计算机来处理、编辑图像和声音，再将编辑好的视音频信号输出，通过录像机录制在磁带上。对于能够编辑数字视频数据的软件也称为非线性编辑软件，如Premiere。

三、非线性编辑的特点：

1、非线性视频编辑是对数字视频文件的编辑和处理，它与计算机处理其他数据文件一样，在微机的软件编辑环境中可以随时、随地、多次反复地编辑和处理。

2、而非线性编辑系统在实际编辑过程中只是编辑点和特技效果的记录，因此任意的剪辑、修改、复制、调动画面前后顺序，都不会引起画面质量的下降，克服了传统设备的致命弱点。

3、非线性编辑系统设备小型化，功能集成度高，与其他非线性编辑系统或普通个人计算机易于联网形成网络资源的共享。专业级的非线性编辑系统处理速度高，对数据的压缩小，因此视频和伴音的质量高。此外，高处理速度还使得专业级的特技处理功能更强。

你认为强调新媒体艺术的叙事性对于新媒体艺术本身的发展有什么意义，为什么不选择传统的叙事方式而强调了“新媒体”？

1996年编《录像艺术文献》时，我们就提出把录像艺术史分为媒体乌托邦、录像语法、录像诗学三个阶段。当乌托邦的欣喜和狂热退去，当语法的可能性都已掌握，开始使用媒体来抒情或叙事时，才能算真正的成熟的媒体。可以说当时对录像诗学阶段的展望就已经埋下今天谈论叙事性的种子。

在60年代，使用新媒体本身就富有革命性，那是一个幸运的时代，艺术家们通常只需要有所选择，有所表态。而在今天，新媒体必须真正成为一种媒体，仅仅是姿态已经不够，艺术家必须使用这个媒体有所说，构成叙事。

新媒体艺术的叙事变成非线性叙事，其实传统叙事在某种程度上也存在非线性的成分，比如，巴霍金存在的复调叙事，传统的倒叙、插叙手法等等，之所以要重新叙事，是因为事情本身已经成为非线的。只是新媒体在灵活运用传统叙事技巧的基础上大量增加了互动性，把非线性叙事提高到非常复杂的水平上来。

作为还在发展中的事实，中国新媒体艺术中的叙事性有什么变化？

1996年时我们就知道当时录像艺术中的枯燥的单镜头并不只是观念艺术和极少主义的坏影响，其实是因为无奈，因为租电视台的机房编辑片子太昂贵。对于散兵作战的中国新媒体艺术家们而言，只能是尽量简化后期制作的工作，在拍摄时动足脑子，这难免使早期的新媒体艺术染上极简和干枯的通病。而刚才我们提到了非线性编辑系统的家庭化，这一技术发展本身刺激了叙事性在新媒体艺术中的复兴，而且导致一批更年轻的新媒体艺术家们的崛起。可以说在中国录像艺术中，叙事性与非线性是同时出现的。

对于中国新媒体艺术而言，强调“叙事”就是要摆脱观念艺术的巧智状态，尤其将新媒体艺术开发提高到重视语法与修辞的高度，在一个学科化的框架之内对时基媒体(time based)的基本功能进行深入考察。叙事性的重提对于重建新媒体艺术与传统文脉的对话关系，矫正它自身的技术崇拜和早期的枯燥简单的宣言式面貌非常重要。

那么为什么要强调非线性特点呢？

“非线性”是编辑系统上所采用的专用词汇，特指剪辑技术由模拟向数字化演变的过程，它是针对传统的线性编辑方式而言。在传统线性编辑过程中素材搜索、录制剪辑都要按时间顺序进行，这样就要反复地前卷、后卷寻找素材。同样剪辑工作只能按顺序进行，先编前一段，再编下一段，这样如果要在编好的作品中插入、修改和删除素材，就要严格地受到预留时间、长度的限制，无形中增加了许多麻烦。而非线性的编辑方法则建立在信息可随机记录或读取的基础上，编辑时就可以随时调用，做到“信手拖来”，不必再费力地在磁带上反复搜索，在这里，剪辑和建模的秩序可以一再地变卦：非线性就是不确定性。

作为时基媒体，我们今天所重新获得的叙事也象爱因斯坦之后的时间一样，变成一种非线性的运动。之所以是非线性的，是因为人已进化来到了一个新的水平，当代人身份和知识系统的不确定进，导致生活本身的高度复杂性及交叉性，生活大量被媒体所涉透，形成多层次叠加和涉透的怪异的生活模式，而当大量形式的生活叙事和生活事实不可能在传统叙事模式中得到容纳时，人们就会积极地探索非线性的叙事模式。这些非线性叙事模式也成为塑造当代生活并使之更加支离破碎的一种媒体与话语。

中国新媒体艺术应该在何处建立自身的意义？

对于中国新媒体艺术而言，新媒体艺术一经在中国出现并站稳脚跟就会先天地获得双重优待。一方面她在国内的各种艺术思潮和展览中占据着新媒体的品种优势，它被看成为标榜多元化的展览拼盘中不可或缺的一道菜。甚至因为品种优势而得到更多的展出或赞助机会。另一方面，它在国际新媒体艺术的圈子内可以打中国牌，利用西方人对中国的神秘和猎奇心理，以及各种新媒体艺术机构的传教士心态和攀比心理而大获不正当竞争优势之利。但这种乐观局面应该是一个短暂和特殊的历史时期，在媒体的基本语言普及之后，新媒体艺术在中国成为平庸的艺术品种；在每个录像节办完中国专题之后，中国人在新媒体圈子内的面孔会由生变熟，这时人们会产生进一步的期待和要求。当成熟的中国新媒体艺术在为中国提供媒体上的新品种，同时为新媒体提供中国品种的时候，中国新媒体艺术的意义将取决于它是否能在新媒体的激发中创造性地转化中国固有的思想资源，参与中国文化精神的重建，而同时在这种转化中又能对新媒体艺术本身的惯性做出富于个性色彩的修正与发展，这种价值的建立是同时在艺术品所处理的母题上，在思想观念的层面上，乃至在具体的镜头组织方式上，作品构成方式上多方向地展开的。除此之外，我们无法期待它对世界性的新媒体艺术探索有所贡献，这样也更加不可能期待它对中国本身有意义。可喜的是，我们可以看到这样的建设性的工作已经开始，这也是我们可以在这里谈论“非线性叙事”的前提。

本次展览中的作品都呈现了这种非线性叙事的特点吗？

当然会有理解程度和角度的不同，而这也真正是当代叙事的必然特征。这次新媒体艺术节展示的是数十位艺术家的个人叙事，他们以各自的作品告诉我们，叙事可以有不同版本，讲故事可以有各种方式。更重要的是，他们提供了不同的“叙事境况”，迫使我们重新审视日常生活和思维中与“叙事”相关的一切。令我兴奋的是，这次展览不但展示了新媒体艺术中既有的叙事工作，它本身也将会刺激这一倾向的扩大化，它是生产性的，这是最重要的。

图像和声音 叙述里的模态

范洛文 (Th. van Leeuwen) 陆兴华 译

〔译按〕本文讲我们通过音乐和绘画来叙述“现实”和理解这种叙述时，是如何通过各种模态来调节我们想赋予作品的“真实”的程度的。不论任何时代，不论艺术叙述之风格如何，自然主义编码、感觉编码和抽象编码是我们在叙述中调节“真实感”的三种基本风格杠杆；本文推断：各种叙述风格的根本，是要使作者的叙述编码去与受众对叙述模态的判断，也即其真实感，形成积极和有意义的互动，无论是在艺术行为还是非艺术行为里。我们对于叙述模态之执迷，源于我们天生亲和自然主义编码倾向。这让人想起德里达所说：线性叙述是一种自然主义式再现观，已/将作为人类的一种思维惯性而一直存在，而且已作为主轴表现于我们的艺术、经济、历史和科学里。〔《论书写学》，史皮瓦克英译，1976年，第81—87页〕。但它决不是人类惟一的叙事模态，脱出自然主义式线性叙事去到想像中冒险，这是人类艺术冲动之原因与目标。

I. 模态这一概念

语言学家们看出对既定事态的语言上的再现总是也涉及到赋予那一再现以一定程度的真值。比如你刚读完的这个句子就被赋予了很高程度的真值（因为鄙人用了“总是”这个词），但我也可以这样说：“对某些事态的语言上的再现，‘经常’涉及到……”或“对某些事态的语言上的再现‘会’涉及到……”，这会赋予我的主张较低程度的真值。“模态”这个词指的是用来表达这样的“真值程度”的语言资源，比如像助动词和情态动词“可以”、“会”、“必须”等等，比如情态副词“也许”、“可能”、“当然”等等，以及情态形容词和名词等等。

对逻辑学家而言，模态讲的是命题之可能性为真为假，讲的是一个命题所主张的东西实际与真实世界中的某种东西的对应概率；但对于社会符号学家（比如Hodge和Trip, 1986年；Hodge和Kress, 1988年）而言，模态所表达的倒不是什么客观的真值，而是说话者所能给予的真值：说话者或写作的人赋予他们的主张以一定的模态，根据的是他们想在多大程度上让人将这些再现当真。既可以将很高的模态赋予在这个真实的世界里存在的东西，也可以赋予并不在这个真实的世界里存在的东西以很高的模态。人们用语言中的模态资源来商讨（或反复商讨）各种再现中的真值，或将真值强加到那些对其握有权力的人，而他们这么做是为了达到关于世界是怎么样的这一点的共同看法，达到关于现实的共同概念，再将这些看法的概念当作“判断和行动的基础”来使用【Hodge和Kress, 1988年，第147页】。

韩德礼（Halliday, 1985年）曾描述到，语言中的模态资源不光允许我们将不同的真值程度赋予一种再现，还允许我们选择不同种类的真值。比如，请思考一下“客观的”模态（比如说“这有可能会涉及到……”）和“主观的”模态（比如，我相信这会涉及到……），或在“概率模态”（这可能涉及……）和“频率模态”（这常常涉及）之间的模态。所有这些模态同时又允许有不同的真值程度，比如说在“我相信这会涉及到……”与“我知道这会涉及到……”之间的区别。一个既定的命题会被赋予什么样程度和何种类型的真值，一个给定的“真值类型”会被看成多么有效，这一点是随某个社会群体的价值观而定，因为关于模态的判断是在这样的群体内作出的。比如说，“信念”在教堂里会比在科学实验室里更被看重，而对于真正的信仰者来说，某些信念（如自己的信念）会比别的（比如说别人的信念）具有更多的真值。

社会符号学家将模态的语言学概念扩展到了语言之外，指向在表达模态时的非语言交流的重要性（比如，Kress和Hodge, 1979年；Hodge和Tripp, 1986年），将图像的模态理论化（Kress和Hodge, 1988年；Kress和VanLeeuwen, 1990年；1996年）。要点是，真值问题在每一种交流里都扮演重要角色，甚至在像食物或衣饰这样的符号模式里也是如此，而且，模态的判断总是与在其中作出这一判断的社会群体的价值观有关。比如，食物的真值也许就与“人工的”、“合成的”相对的“自然的”、“有机的”这样的观念相关，而且真值不光表达于我们用来谈论这些食品的语言中，而且也通过“食物符号”本身，或在视觉上通过包装而得到表现。比如说“真正的”面包必须是褐色的、块状的，在发起的架构里必须有可见的粒状物。其包装因此会用褐色和黄色，会推出秀色可餐的麦穗钢笔画。

这样看去，模态当然就不再与再现联系，我们可以说“真”这个字因而不恰当的，因为“真”必须总是“对某种东西而言的真”。另一方面，也可以说，在日常语言中，与食物相关时，我们的确使用像“正宗的”、“真的”这样的词，而“真理”最终就成了“对那一群体所抱的价值观而言是真的”，而不是“某种客观现实的真”。这倒决不是落入一种相对主义，而只是要使价值适得其所，在讨论的前沿，我们可以对这些价值观能否给我们可靠的判断和行动的基础这一点讨价还价。

II. 图像之模态

在我将模态这一观念运用到声音的表达之前，我需要将君特·克里斯和我将它运用到视觉交流的方式（Kress和VanLeeuwen, 1996年）稍稍描划一下。我们的理论的主要概念是模态构形和编码定位（后一概念出自B.伯恩斯坦的著作，1981年）。先来说说前者。我们认为视觉模态是通过对特定意象参数被表达出来的程度的构形而表现出来：

× 细节表达的程度构成了从最简单的线描到最对比较强烈的和由最细颗粒构成的相片或艺术作品的序列。

× 背景表达的程度形成了从零度表达，比如一个物从白的或黑的背景中被轻轻勾画出来，通过在各种背景

里被轻轻勾画出来，一直到用对比最强烈的细节表现出来的背景——中间有许多背景表达的程度——之间的序列。

× 从饱和缺失（白或黑）到饱和到最大程度的色彩运用的色彩饱和的各种程度。

× 从平板的、未被调节的色彩运用到所有精微的妙处的再现和任一给定色彩的调控之间的各种色彩调节。

× 从单色到所有色彩的充分利用之间的各种色彩区分。

× 从没有任何深度表达的到最大程度的深度（“鱼眼”）视角，中间还得加上别的选择，比如简单的重合或等距视角（没有消失点的视角）之间的所有深度表达程度。

× 从零度到光影的深度的最大程度的表达，中间加上像简单的影线这样的选择的各种明暗表达程度。

× 从没有任何色调渐变到只有黑白（或两种灰暗色）色调的明暗的各种色调表达程度。

我们认为，在所有这些情形中，表达是可被放大或缩小的。不同的图像参数可以被放大和缩小到不同的程度，导致了许许多多可能的模态构形。这些构形会引导人们对模态作出判断，人们会揣测作者想要我们在多大程度把这些图像当真。比如报纸漫画一般就减低了细节、背景、深度和明暗的表达，压根就不去表达色彩和色调之渐变。相比之下，在新闻摄影中，这同样一些参数的表达却被放大。这与它们的模态是对应的：漫画是被当作视觉“观点”的，因此就不像新闻摄影那么地事实性。杂志广告几乎总是用很大的对比、色彩饱和度和区分性来刻画其推介的产品，但会在表现产品的“诱人”（如用这个产品，你将会变得多么有魅力或将会多么成功）的相片（图画，树胶水彩画等）的摄影中会减少一些表达，比如用柔光镜，并减少色彩的区分度（比如用一个总体的金色光环或蓝色柔光和乌贼墨单色画等等）。这样，它们将产品表达成真的（是你真的可以去买的），并将产品的“诱人”表达成了幻觉，因而在模态上就较低。

在许多情景里，自然主义的编码倾向仍是占主导的。其对视觉真实的看法是这样的：某个物体的图像越是与我们在现实中从一个特定的角度、在特定的光线下看到的它的样子相像，其模态就越高。这至少可以是一个理论，因为在现实中，自然主义的模态判断很大程度上依赖于现存的占主导地位的成像技术记录这个视觉世界的方式的：并不夸张地说，柯达为“35毫米的平均标准

的彩色摄影”设定了标准，因而也为我们时代的自然主义模态设定了标准。当图像显示了一种超过这些标准的色彩饱和，一种强烈的对比度，一种深度等，人们会下判断说，它们“比真的还真”——这样的图像可在幻想类体裁里见到：儿童书、动感电影、广告、旅游手册等。也可以说我们用来判断自然主义模态的线索提示，也是随时间而变化的。当前，大家会觉得全息图像是“比真的还真的”，是神妙之笔。但如让它人去替换自然主义再现的最常见的媒体（如电视、业余摄影等等）中的平实图像，它们可能会失去那种“比真的还真”的特质。

在技术编码倾向中，视觉真实是基于图像的实际有用性上的。一个图像越是能被用作蓝图或行动的辅助，其模态就越高。地图就是这类图像，制衣的类型图、建筑草图，自己动手制作的设备组表示意图也是。相应的模态构形往往降低了表达。比如角度会被减到零，因为透视缩短会使我们很难就图像来测量。色彩常常会缺失，被看作非本质的，除了用作“区分”，是要区别两样要不是看上去太相像的东西，比如伦敦地铁图里的各种彩色符号。

在科学视图和现代艺术中很常见的抽象编码倾向中，视觉真理是一种抽象真理：一个图像越多地再现它所描划的更深的“本质”，它就能更多地再现隐含于许多表面上看是不同的具体事例之后的一般类型，其（抽象）模态也就越高。这是通过被降低的表达而表现出来。图例之细节，色彩的微妙之处，构成个别区分的细节，从本质的或一般的真理角度看，都是不相关的。当自然主义和抽象视象结合在一起时，这一点尤其清晰可见。比如说儿童书里的恐龙，我们就常见到细节毕真的自然主义恐龙图像，背景是原始的蛮荒景色，以此来激发儿童的想像——并用简单的线描帮助儿童识别不同种类的恐龙的本质特征。同样的对比也见于利用科学（或伪科学）来帮助自己的广告操作中。但抽象模态也在现代艺术中扮演一个重要角色。一幅毕加索的女人图再现的是女人的本质（根据毕加索所认识的），而不是在特定光线下从一个特定的角度所看到的特定地方的一个特定的女人的细节：“艺术家和科学所一向共同追求，而且将总是去探索的是：一个表象之外的现实”（Miller, 1995年）。

在感觉编码倾向中，视觉真理是基于效应，基于由视像所创造的快感和恶感的效果，它是通过一种被放大