

VISUAL THINKING
AT TELEVISION ARTS

电视艺术影像 思维论

刘荃/著

信息传播与社会发展文丛 方晓红/主编

中国广播电视出版社
CHINA RADIO & TELEVISION PUBLISHING HOUSE

信息传播与社会发展文丛 方晓红/主编

VISUAL THINKING
AT TELEVISION ARTS

电视艺术影像 思维论

刘荃/著

常州大学图书馆
藏书章

中国广播电视出版社
CHINA BROADCAST & TV PUBLISHING HOUSE

图书在版编目 (CIP) 数据

电视艺术影像思维论/刘荃著. —北京: 中国广播电视出版社, 2011. 9
(信息传播与社会发展文丛)
ISBN 978-7-5043-6415-9

I. ①电… II. ①刘… III. ①电视 (艺术) —艺术理论 IV. ①J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 059981 号

电视艺术影像思维论

刘 荃 著

责任编辑 陈 琳
封面设计 亚里斯
责任校对 张莲芳

出版发行 中国广播电视出版社
电 话 010-86093580 010-86093583
社 址 北京市西城区真武庙二条 9 号
邮 编 100045
网 址 www.crtip.com.cn
电子信箱 crt8@sina.com

经 销 全国各地新华书店
印 刷 涿州市京南印刷厂

开 本 787 毫米 × 1092 毫米 1/16
字 数 197 (千) 字
印 张 10.5
版 次 2011 年 9 月第 1 版 2011 年 9 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5043-6415-9
定 价 24.00 元

(版权所有 翻印必究 · 印装有误 负责调换)

VISUAL THINKING
AT TELEVISION ARTS

总 序

“信息传播与社会发展文丛”是我院近些年来又一批科研成果的汇集。

南京师范大学新闻与传播学院自1995年建院以来，先后经历了师资队伍普遍学历偏低、科研队伍青黄不接、后继乏力的局面，终于在21世纪第一个十年的中期，迎来了科研的黄金时代，而创建这一黄金时代的主力军，正是我院一大批具有博士学位的中青年教师，他们勃发的力量，令我很欣慰地看到了学院未来的灿烂。

这些博士的培养，或立足于本院，或借助兄弟院校的扶持（比如复旦大学、中国人民大学、武汉大学等）；他们或“从一而终”地在新闻传播学专业中研读，或从其他学科“半路”跨入新闻传播学，或就职于本专业却去相关学科攻读博士，或自始至终在相关学科中学习，却在毕业后成了新闻传播学的门内汉。总而言之，学缘结构多元、专业结构多元是我们这批作者的特点。

这一特点显示着我院在建设过程中的无奈：毕竟不是复旦、人大等一流学校，毕竟不是地处上海、北京，登高一呼，新闻传播学博士云集。

然而，这一特点也造就了我们的幸运：因为专业背景的不一致而从事专业的一致性，在学术研究中，思维会更多地相互碰撞，碰撞中所显示的异质，异质中呈现的开放度，令人很觉新意。这种结构也使这一群体的学术心态更活跃，学术视野更开阔。

作为他们的前辈以及当下的负责人，我很赏识他们已经展现出的学术能量以及闪烁着的学术潜能，很希望给他们以形式上的褒奖，而最好的褒奖在我看来，莫过于将他们用心血铸成的学术心得转化为社会认同的学术成果。即便这些成果可能还显青涩，但只要有人阅读、有人关注、有人切磋甚至有人否定，则都是对他们潜心研究的一种回报，都是对他们新的层面从事新的研究的一种激励。这正是本丛书出版的原始动因。

本丛书的研究，在新闻传播这一主题下，呈现出多种色彩。

有的着眼于媒介与农村社会发展的关系，研究了村民选举中的信息传播规律，从契约精神的角度对选举传播进行了本土化的思考；

有的关注新媒体所导致的新型社会舆论的形成，并对于这一舆论形式的表现及功能提出独到的见解；

有的探析了大众文化的产生过程，用符号学方法分析媒介为大众提供快乐满足的机制，并由此提出了“快感传播”的概念，呈现出作者对于传播和文化的新思路；

有的理性地审视了新闻职业精神在当今时代的新需求，尝试构建一个具有时代价值的新闻职业精神的理论构架；

有的从“缔造东方新主流”的可能路径出发，关注并分析了新闻期刊的重大影响力及其经济价值；

有的立足于视觉传播艺术，探讨电视影像作为社会文化的载体，其思维方式及创作方式中呈现出的社会价值取向，等等，不一而足。

上述研究，或较为成熟或略显稚嫩，或相对完善或稍显不足，但从这些选题及其内容来看，则都体现出作者们关注着新闻传播对于现实社会的影响及其相互关系这一共性。

为此，我们用“信息传播与社会发展”为本丛书命名。

当然，确立这一命名也与我们学院的学术源头相关。从20世纪末建院以来，我们一直将媒介与社会发展视为主要研究方向之一，一直延续着媒介与社会发展这条路前行，其中，我们尤以媒介与农村社会发展研究为自身特色。在这一领域中，我们耕耘了十多年，发表、出版了一批有影响力的文章及专著，连续主持召开了若干届以“媒介与农村社会发展”命名的学术会议，获得了全国同行的首肯。今天，我们学院年轻的一代不仅在其间形成了新的思想观点，而且将这一研究范围明显地拓展到了更大更广的社会层面。我们用“信息传播与社会发展”为丛书命名，不仅力图呈现本套丛书的特质，而且寄希望于我院年轻的学者们将学院的这一研究特色延续下去、拓展开去。

用于资助该丛书的经费主体来源于我院的新闻学重点学科。

南京师范大学新闻与传播学院从2000年开始，就被评为江苏省“十五”新闻学重点学科。提到这一学科的获评，我会想到武汉大学新闻与传播学院前任院长罗以澄教授，当时他在众评委中力排众议——他是江苏聘请来的文科评委之一，也是评委中唯一的一位新闻学专家。面对差额评选，其他学科的十多名评委一致强调有博士点才有资格进入重点学科的评审，而在2000年，全国只有中国人民大学与复旦大学具备这一资格——罗教授阐明了新闻学科当时所处的状况，并充分肯定了我院的学科建设成效。他的介绍与建议，使得我们荣幸进入评审行列，也使得我们最终获得了这一荣誉。

这是一种荣誉，更是一种责任，为此，我及我的同仁们“兢兢业业”地建设着、“经营”着本院的新闻传播学科。

今天，我们的学院在兄弟院校、在专家同行的厚爱与扶持下，逐渐壮大并获得了一些有形的成绩，更为重要的是我们凝聚了一批有思想有活力有进取心的中青年学者，他们是学院未来的中流砥柱。在他们的学术成果即将付梓之时，我将他们推介给各位前贤、同行，期待学术界的前贤、同行一如既往地给予关注、指教，点石以成金；期待着我们的中青年学者借此广纳百家，含英以咀华，并在这一过程中成长、成熟。

方晓红

2011年3月22日于卫城

前言

技术发展和视域扩展,使电视艺术在文明传承和娱乐文化中的重要影响从 20 世纪辐射到 21 世纪,并还将持续下去。作为一种“文化的‘运输工具’”^①,电视作为各种艺术类型的播出平台(如歌舞、戏曲、书画、电影等均在电视上拥有专业频道或栏目),在不断发展演化中形成其独特的语法体系。这种语法体系的形成既来自于电视向其他艺术虚心和持续的学习,又仰仗于科学技术不断发展和新媒体诞生所带来的新观念引入,其核心是社会文化变迁所带来的艺术精神和创作思路的流变。

1938 年,马丁·海德格尔在弗莱堡作了题为《世界图像的时代》的演讲,指出:“从本质上看,世界图像……是指世界被把握为图像了。这时,存在者整体便以下述方式被看待,即唯就存在者被具有表象和制造作用的人摆置而言,存在者才是存在着的。在出现世界图像的地方,实现着一种关于存在者整体的本质性决断。存在者的存在是在存在者之被表象状态中被寻求和发现的……存在者在被表象状态中成为存在着的,这一事实使存在者进入其中的时代成为与前面的时代相区别的一个新的时代。”^②这段话被看做是当代读图时代到来的宣言,即预言了以图像为表达方式的视觉景观时代的到来。

在海德格尔晦涩地表达着他的观点的时候,人类文明在悄然向着视觉时代迈进:世界上有确切年代的第一张照片《牵马的孩子》(尼埃普斯摄)已经面世 113 年;电影从 1895 年卢米埃尔兄弟的“咖啡馆影片”发展成为成熟的艺术样式,涌现出《金刚》(美国,1933)、《摩登时代》(美国,1936)、《左拉传》(美国,1938)、《马路天使》(中国,1937)、《童年》(苏联,1938)、《亚历山大·涅夫斯基》(苏联,1938)和当时纳粹德国的《意志的胜利》(1935)、《奥林匹亚》(1938)等一大批富有感染力和梦幻色彩的电影作品,标志着电影语言和技巧的日

① [德] 鲁道夫·爱因汉姆:《电影作为艺术》,杨跃译,中国电影出版社 1981 年版,第 159 页。

② [德] 马丁·海德格尔:《林中路》,孙周兴译,上海世纪出版集团 2004 年版,第 90 - 91 页。

臻完善。世界真的被图像化了。更为重要的是在 1935 年和 1936 年,德国和英国分别正式成立电视节目机构并开始正式播出电视节目。经过了第二次世界大战的短暂停滞,以影像传播为特征的电视很快便加入到视觉传播的大家庭中,并超越广播、电视和报刊成为渗透进社会生活各个方面的媒介形态。

笔者认为,电视影像既是电视艺术表达内容的形式,也是社会文化理想的载体,其思维和创作方式必然会体现并影响到社会的价值取向。因此,研究电视艺术影像思维便具有较为深刻的社会意义。

一、电视艺术影像思维研究之现状

电视艺术影像思维的研究从某种意义看自电视诞生前便已开始。这种说法看似荒诞但却是事实,这是由于电视与电影影像创作具有太多相似之处。即便在今天,仍然有许多学者将电影和电视创作作为一对“双生子”来研究。

早在 20 世纪 10 年代^①,意大利人里乔托·卡努杜以《第七艺术宣言》首开电影理论之先河,认为:“基本艺术有两个,即:建筑和音乐。至于绘画和雕刻,则是建筑的补充。诗是语言的提高,舞蹈是肉体的奋发,这些都能化为音乐。能包括这一切的电影,是动的造型艺术,也就是‘第七个艺术’^②”。在此后近一百年的电影影像理论研究和电视影像理论研究,主要以此为基础(或对此批判)展开的。

1. 电视艺术影像思维研究之成果

自 20 世纪 90 年代以来,电影电视的快速发展促发了影视理论研究的繁荣。总体看来,与影视影像思维相关的研究包括影像创作思维、影像本体思维和影像美学思维三个方面。

电视电影的影像创作研究多见于影视专业理论教材,它们在技能培养中贯穿着影视影像的普遍规律和基本特点,如张会军著《电影摄影画面创作》、傅正义著《电影电视剪辑学》、周传基著《电影·电视·广播中的声音》、茂莱等著《电影化想象:作家和电影》、郑国恩著《影视摄影构图学》、刘荃著《影视后期特效制作理论与实践》、张晓锋著《电视编辑思维与创作》等教材或专著。这些创作研究多注重基本概念和影视技能的诠释,对影视影像创作规律进行了整理和归纳,具有操作性、实践性较强等特点;此类研究同时自发地对接受主体的影像思维有所涉及:他们或揭示了影视影像的双主体特点,或分析了影视影像的传播策略、

① 多数人认为是在 1911 年,阿里斯泰戈在《电影理论史》中提到费尔南·狄瓦尔将卡努杜“论文的绝大部分——最早发表于 1911 年——按原文一字不漏地重新辑录在一起”。

② 转引自[意]基多·阿里斯泰戈:《电影理论史》,李正伦译,中国电影出版社 1992 年版,第 71 页。

心理机制和语言结构,为电视艺术影像思维的研究奠定了基础。

影像本体包括影视本体研究和语言学研究。影视本体属性决定了影视思维的本质特征,相关著作有安德烈·巴赞著《电影是什么?》、爱因汉姆著《电影作为艺术》、张凤铸著《影视艺术前沿:影视本体和走向论》等。语言是思维的工具和表现,相关研究著作有贾磊磊著《电影语言学导论》、沈贻炜著《电影的叙事》、宋家玲著《影视叙事学》、沃德著《电影电视画面:镜头的语法》等。这些研究从影视本体的角度分析了电视电视影像的属性、特点以及作为一种语言的叙事结构。此方面研究在影视影像的规律和特点的某些方面已经探讨得相当深入。

影视美学研究如钟惦棐编《电影美学》、彭吉象著《电影:银幕世界的魅力》、袁玉琴等著《电影文化诗学》、多宾著《电影艺术诗学》、金丹元著《影视美学导论》、沈国芳著《电影审美学》、苗棣著《电视艺术哲学》等,从影视美学的轨迹、电影文化现象和审美心理等方面进行了深入研究,其中有相当部分对影像思维也有所涉猎。

其他国内相关影视影像的研究还包括心理学研究,如秦俊香著《影视接受心理学》、彭玲著《影视心理学》、金维一著《电视观众心理学》等;文化学研究,如陈墨著《影视文化学》、蔡尚伟著《影像传播与大众文化:文化工业时代的影视方法论》、陈龙著《视觉文化传播导论》等。国外学者的研究更是浩如烟海。

2. 电视艺术影像思维研究之不足

尽管涉及影视影像的研究较多,但真正电视艺术影像思维和创作的理论性研究并不多见且存在三方面问题,其一是缺少本体意识,其二是缺少主体意识,其三是缺少理性意识。

缺少本体意识。电视艺术影像思维与创作的很多研究虽冠以电视之名,却无电视之实。首先,电视摄像、编辑、音乐等实践性研究主要以电影为基础来考虑镜头内部的组织方式和镜头之间的语言结构以及狭义的声画蒙太奇关系,忽视了电视影像作为电视媒介表现形式与表现内容之间的关系。这一不足造成了电视影像与媒介本体的疏离。其后果是电视影像表达被边缘化、影像结构被松散化,影像的式微使电视艺术的审美品格和文化品位受到了影响。

缺少主体意识。不少研究只是从学理的角度进行探讨或从电视创作主体方面进行研究。对电视艺术影像思维“双主体”特征研究不足,这可能会导致两种结果:其一是电视影像创作主体的“自我”意识过于强烈,无视观众需求和接受特点进行一厢情愿的创作,既浪费了电视媒介资源又无法达到良好的传播效果;其二是创作主体“自我”意识的缺失,这将导致电视产业的“唯观众”意识,一味迎合观众口味、顺应观众需要,否定主体的存在价值和社会责任。

缺少理性意识。很多研究缺少对电视影像和媒介特有的系统性、社会性的理

论探讨,尤其在实践领域。电视影像作为时间与空间、视觉与听觉的统一,只有在严密的系统思维中才能体现出它的语言特点和结构特征,缺少理性意识将无法清晰流畅地表达创作主体的意图和目的;电视媒介作为社会文化的重要组成部分,必须承担相应的社会责任,缺少理性意识将导致电视文化缺少文化自觉的勇气,因缺少规范意识和精英意识而流于盲目。

二、电视艺术影像思维对相关思维的继承与发展

电视既是电视艺术存在的物质基础,也是电视工作者与观众进行精神交往的媒介。作为各类艺术尤其是电影创作的思维方式,电视艺术影像思维的血液里必然有其他艺术思维的基因,它继承和发展了各种表达性思维的优点并将其融入自己的影像思维之中。但这并不能表明,电视艺术影像思维就是各种艺术思维的简单综合。

1. 艺术思维的启发

音乐的本质是一种听觉艺术,它包含了声音、时间和情感三种元素。音乐思维的特点在于“使用概括化、理想化、有序化的声音材料”,在“象征性和不确定性”^①中表现情感的美。音乐的音高、音色和音强都在时间中存在与展开,对创作主体而言,音乐是“性能产生结构”;对审美主体而言,音乐是“结构产生性能”^②。音乐思维可以说是“人脑对客观音乐对象的形象、概括、间接的反映……能够反映出音乐及相关事物的本质和它们的规律性联系”^③,借助于音乐思维,人们能够准确地把握住音乐的创作和审美特点,完成音乐活动的整个过程。

绘画是一种纯视觉的静态艺术。丰子恺说,“把美的景象描写在平面上的,叫做绘画”^④。绘画是在二维空间内,以纸张、画面等为介质,用点线面体、光色等元素为造型,取客体运动瞬间为内容,在表情达意的同时给人以联想或暗示,实现艺术家的审美理想或观看者的审美体验。“造型形式语言、色彩形式语言、构图形式语言、时空形式语言、肌理形式语言、材料形式语言”六种^⑤形式语言决定了绘画特有的思维方式。画家需要在对这六种语言和绘画技法的创造性运用中表达主题、情感和思想。

文学思维与音乐或绘画思维都建立在形象思维的基础之上,但文学思维需要读者经历形象与文字符号的转换,并且以文字线性阅读为过程。文学思维和创作必须通过文字的表象作用,并利用文字特有的节奏和气势,唤起读者的想象、联

① 刘守安:《音乐艺术——人类精神的火花》,安徽美术出版社2003年版,第1、2页。

② 参见修金堂:《音乐美学引论》,黑龙江教育出版社1996年版,第23-24页。

③ 张凯:《音乐心理》,西南师范大学出版社2001年版,第148页。

④ 丰子恺:《绘画与文学·绘画概说》,湖南文艺出版社2001年版,第99页。

⑤ 赵勤国:《绘画形式语言》,黄河出版社2003年版,第12页。

想,凭藉读者经历和体会补充、丰富文学作品中的形象。文字表象能力的自由性大大扩展了文学艺术的表现力,夸张、通感、比喻和象征等手法成为其他艺术思维无法比拟的特点和优势。

戏剧思维是一种结合时空、视听的综合性艺术思维。戏剧思维不仅体现在固定的观众视角和舞台框架等形式上,也在情节分配、语言表达和运作程式上表现出戏剧思维的独特性。在此基础上,戏剧思维和创作需要解决两对矛盾,即“戏剧样式与纷繁复杂的生活内容”和“演员和角色、演出和观众”^①的矛盾。在解决这两对矛盾的过程中出现了多种戏剧体系,如柏拉图和亚里士多德的摹仿说、布莱希特的叙事体戏剧,以及追求“似与不似”的歌舞剧为形式的中国传统戏曲。

电影影像思维将音乐的时间结构思维、绘画的空间结构思维、文学和戏剧的叙事结构思维有机地统一成为以电影银幕为介质的独特影像语言思维方式。正如P. 尤列涅夫在《银幕的造型世界》序中所写的那样:“(电影)从文学那里获得了驾驭语言的神奇力量,学会了组织情节、揭示性格;从音乐那里学会了表达激情,构成和谐和节奏;从造型艺术那里学会了画面构图、角度变化和色调处理。而且在这里,电影是按照自己的方式来运用所有这些艺术手段的,并赋予它们某种新的、电影所特有的东西。”^②在艺术综合中,电影成就了它自己独特的视听语言。

电视艺术影像思维作为视听、时空的统一体、作为文化的载体,将各种艺术形态或媒介样式的思维方式和创作手法融入自己的思维和创作中,表现出强烈的学习欲望和发展潜力。它发轫于电影影像思维,从传统艺术中汲取养料、获得经验,并以多感官方式融合在自己的思维体制中。笔者认为,作为现实世界的直接“摹写”,电视艺术影像思维应该是我国传统美学中“理、事、情”观点的当代体现,达到“神用象通,情变所孕;物以貌求,理以心应”^③的物我同一。

2. 传播思维的促进

《牛津大辞典》对传播的定义是“籍著语言、文学形象来传达或交换观念和知识”;信息是“用一定的符号表达出来的、对人与事物的判断、观点、态度,以及情感”。^④信息传播的发展经历了口语传播、文字传播、电子传播和电信传播等几个阶段,至上世纪初期^⑤电视正式加入到大众传播媒介家庭中。

① 孙致:《东西方戏剧纵横》,江苏文艺出版社1996年版,第165页。

② 转引自[苏]格·巴·查希里扬:《银幕的造型世界》,伍茵卿等译,中国电影出版社1987年版,序言第2页。

③ 刘勰:《文心雕龙·神思》,韩泉欣校注,浙江古籍出版社2001年版,第155页。

④ 宋林飞:《社会学传播学》,世纪出版集团1994年版,第9、16页。

⑤ 1929年,BBC开始试播,最初采用的是贝尔德机械电视系统。见郭镇之:《中外广播电视史》,复旦大学出版社2005年版,第21页。

从技术的角度看,电视是广播的视觉化继承。从历史的角度看首先是作为大众传播媒介存在的,新闻纪录与娱乐节目在电视上得到同步发展。尽管1930年英国BBC的多幕电视剧《花言巧语的男人》被认为是最早的电视节目,但真正有影响的还是德国1936年8月第11届德国柏林奥运会和1937年英国国王乔治六世的加冕典礼;1958年5月1日,北京电视台作为我国最早的电视台试播出庆祝国际“五一”劳动节座谈会和歌舞节目^①,沈力成为第一位电视新闻播音员。

作为大众传播的一分子,电视艺术影像思维必然要在大众传播的总体框架下进行。首先,电视影像传播具有大众传播过程的基本要素和模式,作为电视工作者与观众之间交流的信息符号,电视影像必须能够克服噪音的干扰从信源端(电视工作者)顺利到达信宿端,并被信宿(观众)解码后顺利接收。其次,人际和人内传播研究揭示了电视工作者和电视观众影像思维的基本原理,说明电视艺术影像思维过程是一个理性与感性交织的过程。再次,为了达到最佳的传播效果,电视工作者往往利用某些传播策略进行模式化的宣传。

传播制度的规范理论、大众文化和公共领域理论等研究要求电视工作者作为媒介资源的拥有者或使用者,必须具有相应的社会责任并接受社会监督;同时,我国电视作为国家意识形态的重要组成部分,其影像思维和创作应该在坚持“党性原则”的前提下参与到社会公共事业和经济建设之中,为我国的精神文明建设贡献自己的力量。

三、电视艺术影像思维之界定

从以上分析我们可以看出,电视在形式上具有艺术形象思维的特点,但在本质上又属大众传播媒介,因此其影像创作和传播具有自己独特的思维方式。

总体上看,电视艺术影像思维是建立在电视媒介物理属性和社会属性之上的,以电视艺术内容为呈现对象,以电视工作者和观众为主体、以意象客体和影像客体为对象的多感官符号进行组织结构,并表达一定情感的思维方式。

1. 电视艺术影像思维的综合性

通常电视艺术影像思维被认为是电视画面思维或视觉与听觉、时间与空间思维的简单相加,这一提法不甚科学。尽管电视艺术影像思维与视觉、听觉、时间和空间等知觉思维在工作机制上大体相同,但思维外延的扩大导致了内涵的差别:电视艺术影像思维从感觉通道上是视觉思维和听觉思维的综合,由于它们是以时空统一的方式形成于人类大脑这一复杂神经系统之中的,因而是视觉思维与听觉思维、时间思维与空间思维,也是形象思维和抽象思维、感性思维与理性思维、

^① 郭镇之:《中国广播电视史》,复旦大学出版社2005年版,第21、239页。

艺术思维与科学思维、审美思维和实践思维的有机统一。

本论文在下文中仍将以传统的二分法（时间与空间、视觉与听觉）进行影像基本质素的分析，这主要是简化分析过程、建立相对清晰的模型结构。但本论文的整体目标是建立一个有机综合的电视艺术影像思维体系。

2. 电视艺术影像思维的独特性

与其他传统的艺术创作思维方式不同，电视艺术影像思维具有更为突出的理性特点和交互特征。这主要表现在以下几点：首先，电视艺术影像思维必须以电视物理属性为基础，电视设备（包括摄像机和编辑机等）是电视工作者的创作工具，电视屏幕是他们的画板，脱离电视物理属性的电视艺术影像思维无异于“无本之木”。其次，电视艺术影像思维必须以传播思维为依托，电视影像主要是为了传达电视工作者的“意”或“情”而存在的。电视影像的文化遗产和娱乐休闲功能只有在信息流动中才能实现，忽视信息传播的电视艺术影像思维绝非是大众媒介的思维方式。再次，电视艺术影像思维是审美性思维，电视影像创作主体需要调动其审美经验和创新意识，以富有意蕴和美学特征的影像来吸引观众、表达情感。最后，电视艺术影像思维具备伦理性思维的特点，必须在社会文化的语境中“有所为、有所不为”，为社会文化健康发展、社会环境的和谐文明、民族精神的自信昂扬贡献智慧的力量。更为重要的一点是，电视艺术影像思维是在创作主体和接受主体共同参与下完成的，接受主体在整个电视影像形成中具有极为重要的地位，所有影像或信息的获得、审美和伦理的感知都是接受主体主动选择的结果。

电视影像的思维和创作模式要求电视工作者以清晰的结构和严密的组织来传播信息、表情达意。本论文将从电视主客体分析入手，在电视影像本体为基础研究结构主义在电视艺术影像思维和创作中的作用及电视艺术影像思维的基本规律。

本论文重点研究的是电视艺术影像的思维活动，考察对象主要是电视剧，文艺演出，专题文艺节目和专栏性文化、艺术节目，节日、纪念日等文艺演出或晚会，电视文学、音乐、曲艺、杂技等亚艺术^①。但由于电视新闻影像和电视艺术影像在媒介属性、传播/接受方式和结构方式的一致性，以及电视观众的自由化选择和电视时间的结构性跳跃使电视艺术影像思维往往与新闻影像思维交织在一起共同形成观众对社会的意象性认知，因此在本论文中还有可能涉及部分电视新闻影像思维的内容。对于具有共性的电视艺术影像和电视新闻影像，本论文将以电视影像概括之。

^① 参见《电视艺术辞典》编辑委员会：《电视艺术辞典》，电视艺术条目，学苑出版社1994年版。

目录

前 言	001
第一章 电视艺术影像思维的二元体系	001
第一节 电视艺术影像思维的主体与客体	001
第二节 电视艺术影像思维中的生理与心理	017
第三节 电视艺术影像思维中的观念与形式	030
第二章 电视艺术影像思维的基本构成	041
第一节 电视屏幕的物质形式	042
第二节 电视艺术影像的视觉空间	047
第三节 电视艺术影像的时间结构	057
第四节 电视艺术影像中的声音	063
第五节 电视艺术影像的时空与视听统一	069
第三章 电视艺术影像思维的叙事结构	080
第一节 电视艺术影像之符号性	081
第二节 电视艺术影像之语言性	087
第三节 电视艺术影像之诗性	097
第四章 电视艺术影像思维的本质特点	105
第一节 形象思维与抽象思维的统一	105
第二节 感性思维与理性思维的统一	111
第三节 科学思维与艺术思维的统一	117

第四节 实践思维与审美思维的统一	125
第五章 结语	132
第一节 以美为美	132
第二节 以思想带动艺术思维	137
参考文献	146
后 记	153



第一章

电视艺术影像思维的二元体系

电视是一种以感官信息传播为特征的大众媒介，其影像与内容是不可分割的统一整体。电视艺术影像思维存在于电视艺术表现和社会文化传承的活动中，具有艺术创作和信息传播的双重属性。从总体上看电视艺术影像思维至少具有三对二元体系：即电视艺术影像思维和创作主体作为独立存在的人与客观世界之间的实践关系；作为社会人的生理与心理之间的照应关系；电视艺术影像思维和创作中观念与实践的相互关系。

第一节 电视艺术影像思维的 主体与客体

电视艺术影像思维不仅是一种外向性思维，即将客体主体化的意象过程；也是一种内向性思维，即一种以自身为对象的观照过程。影像思维主体只有“把自己当作客体，即以自身为对象，表现了人的自我意识……认识自己，了解自己，进而超越自己，才有可能去感知和把握世界”^①。从另一个角度看，既然电视属于大众媒介，那么

^① 马潜龙等：《论文艺的双重主体结构特性》，《文史哲》2003年第6期，第18页。

电视艺术影像思维作为一种特殊的思维形式，其本质特征在于它是一种双向性的思维过程。一方面，它要求创作者将自身置于客体地位，通过客观的观察和记录来反映现实；另一方面，它又要求创作者将自身置于主体地位，通过主观的想象和加工来创造艺术。这种双向性的思维过程，使得电视艺术影像思维既具有现实性，又具有艺术性。在现实性方面，电视艺术影像思维必须遵循客观世界的规律，如实反映事物的本来面目；在艺术性方面，电视艺术影像思维必须遵循艺术创作的规律，通过主观的创造来表现对现实的理解和感悟。正是这种双向性的思维过程，使得电视艺术影像思维成为一种独特的思维形式，它在反映现实的同时，也创造着现实。