

苗棣◎著

(修订版)

电视艺术哲学

首部从哲学层面剖析电视艺术理论的经典著作

DIANSHI YISHU
ZHEXUE

中国广播影视出版社

苗棣◎著

(修订版)

电视艺术哲学

首部从哲学层面剖析电视艺术理论的经典著作

DIANSHI YISHU
ZHEXUE

中国广播影视出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

电视艺术哲学 / 苗棣著. — 修订本. — 北京: 中国广播影视出版社, 2015. 2

ISBN 978-7-5043-7294-9

I. ①电… II. ①苗… III. ①电视—艺术哲学 IV. ①J9-02

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 274275 号

电视艺术哲学 (修订版)

苗 棣 著

责任编辑 陈宪芝 李潇潇

封面设计 丁 琳

责任校对 张莲芳

出版发行 中国广播影视出版社

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 710 毫米×1000 毫米 1/16

字 数 243(千)字

印 张 15.25

版 次 2015 年 2 月第 1 版 2015 年 2 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5043-7294-9

定 价 32.00 元

(版权所有 翻印必究·印装有误 负责调换)

再版前言

为电视写一部艺术哲学，在当时真是一个胆大包天的想法。那时候，有没有电视艺术这样一个东西在学术界还很难认定，而业界对这种颇为形而上的争论则丝毫不感兴趣。题目是我的系主任曾庆瑞教授出的，属于广播学院力争建设广播电视艺术博士点学术努力的一个组成部分。

20世纪90年代，是中国电视理论筚路蓝缕的开拓时期，积淀不足，缺少可以借鉴的成果。好处是没有历史包袱的负担，可以比较轻松闯入战区。我当时不知深浅，硬着头皮接下了这个任务。1996年下半年读书、看节目、思考，进入1997年开始埋头写作，大约用了四个月的时间，记得连春节都没有回家住几天，都是在学校的宿舍里赶稿子。但到这年5月交稿的时候，虽然初具规模能够形成一册，却只是原来自己计划中的一半左右内容，只对电视艺术的本体特性这个基本问题以及相关的文化属性、艺术传播和艺术接受等方面进行了探讨。而原来还想涉及的有关电视的真实性、电视艺术的形式美、电视叙事特点等问题还完全没来得及讨论。于是临时将书名改为《电视艺术哲学（上编）》，既能按时出版，又不影响全书的完整性。

书是1997年秋天由北京广播学院出版社出版的，几年后由学校研究生院指定为考研的基本读物，因此这本有点玄虚的著作居然广泛流行起来。最初印刷的版本很快就难得一见了，虽然也向出版社建议过加印，但社方对于这种小项目完全没有兴趣，因而十几年来考研的学生大多是从复印社买的复印版，倒是成就了广院复印社一项好生意。由于看的人多了，也颇有同学以各种方式同我联系，有要书的，有提意见的，有发表感想的，看到书能够有影响，作者自然高兴。还有就是我在书中提出的“即时传真”是电视艺术本质特点的这一命题，也得到了许多学者的认同。但多年穷忙，那个计划中的“下编”却一直只有一个提纲，再也没编出来。

将近二十年以来，电视业内部及其周边环境的变化，用天翻地覆来形容并不算夸张，当年讨论具体问题的著作恐怕早已过时，这倒是显出玄学



的好处。我的学生毕啸南倡议再版此书，中国广播影视出版社欣然支持，我也就只好冒险再读一遍原稿，发现虽然事例陈旧，但所说的原理大体还可自圆其说。但不论从技术角度还是从自己的精力能力出发，要对原书进行大规模的更新修改，甚至再把下半部补起来，都已经不可能。所以这次再版，只对原书中不多的几处误漏做了修改，把书名中的（上编）删除，其他一律原样奉献。愿意学习电视专业的学子读一下或许还有一点用处；对中国电视理论发展史有兴趣的学者也可以一瞥当年景况。

苗 棣

2014年11月12日

目 录

CONTENTS

引 言 给电视一个说法 / 1

第一章 电视艺术的基本特性 / 10

第一节 作为独立门类的电视艺术 / 10

第二节 从摹仿到记录 / 19

第三节 即时传播 / 34

第四节 “综合” 艺术 / 45

第二章 作为大众文化的电视艺术 / 63

第一节 电视艺术与大众艺术 / 63

第二节 “媚俗” 倾向 / 73

第三节 工业化生产 / 88

第四节 标准模式 / 100

第五节 电视艺术存在的合理性 / 110

第三章 电视艺术的传播 / 124

第一节 一次性传播 / 124

第二节 电视节目的连续化与系列化 / 137

第三节 空间关系的两重性 / 150



第四章 电视艺术的接受 / 162

第一节 当代审美的日常化 / 162

第二节 日常接受中的电视艺术 / 174

第三节 “可读文本” / 185

附录 2009 ~ 2013 五年中国电视（综艺）节目发展概述 / 204

附录说明 / 237

引言

给电视一个说法

—

早在19世纪初，德国古典哲学家谢林就把其哲学体系中关于美和艺术的那一部分称作艺术哲学。但在他的哲学体系中，艺术哲学完全不同于普通的艺术理论，而是要通过对于艺术中绝对的美的考察来揭示宇宙的绝对的同一性。他表示：“我的艺术哲学与其说是艺术理论，倒不如说是宇宙哲学，因为艺术理论乃是某种特殊的东西，而艺术哲学则只属于对艺术的高级反思的领域；在艺术哲学中丝毫不谈经验的艺术，而只谈处于绝对之中的根源，因此艺术是完全从神秘的方面来加以考察的。我将要推演出的东西与其说是艺术，倒毋宁说是以艺术的形式和形象出现的一与全。”^①此后，黑格尔也明确地表示过，他的所谓美学，“这门科学的正当名称却是‘艺术哲学’，或则更确切一点，‘美的艺术的哲学’。”^②美，特别是艺术的美作为“理念的感性显现”，在黑格尔的哲学中得到充分论述。

在古典哲学中，艺术哲学与美学是经常混用的一对概念，如果说有什么区别的话，大概就是美学在许多经典作家那里讨论的问题经常涉及超出艺术美以外的一般美感。美学之父鲍姆嘉滕把美学定义为：“美学作为自由艺术的理论、低级认识论、美的思维的艺术和与理性类似的思维的艺术是感性认识的科学。”^③在他的理论中除了关于艺术的理论之外，更主要的还是对感性认识与感性思维的抽象论述。19世纪中叶以后，一些思想家对于传统的“自上而下”的抽象思辨的美学研究方法提出了怀疑和批判，在德国心理学家费希纳提倡“自下而上”的美学研究方法的同时，法国艺术史家丹纳在他的《艺术哲学》一书中正在实践这种方法，在这部更像是艺术

① 李醒尘：《西方美学史教程》，北京大学出版社1994年版，第359页。

② [德]黑格尔：《美学》，朱光潜译，商务印书馆1979年版，第一卷，第4页。

③ [德]鲍姆嘉滕：《美学》，简明等译，文化艺术出版社1987年版，第13页。



史的著作中，他力图通过对西方艺术史上的一些典型现象的深入分析来揭示出艺术创作与欣赏的“确切条件和固定规律”。他提出：“我们的美学是现代的，和旧美学不同的地方是从历史出发而不是从主义出发，不提出一套法则叫人接受，只是证明一些规律。”^①

另一些艺术理论家从艺术与美的差异上提出美学与艺术学的区别，认为美学的根本问题与艺术哲学的根本问题完全不同。赫伯特·理德说：“艺术和美被认为是同一的这种看法是艺术鉴赏中我们遇到的一切难点的根源，甚至对那些在审美理念上非常敏感的人来说也同样如此。当艺术不再是美的时候，把艺术等同于美的这种假设就像一个失去了知觉的检察官。因为艺术并不必须是美的，只是我们未能经常和十分明确地去阐明这一点。无论我们从历史的角度（从过去时代的艺术中去考察它是什么），还是从社会的角度（从今天遍及世界各地的艺术中去考察它所呈现出来的是什么）去考察这一问题，我们都能发现，无论是过去或现在，艺术通常是件不美的东西。”^②

艺术是不是美的这个问题涉及对于美和艺术的基本定义等一系列根本性看法，不同门派的哲学家和美学家从来众说纷纭，公说公有理，婆说婆有理。但以上的论点至少表明，艺术哲学同美学在研究对象上，甚至研究方法上是有所不同的。丹纳《艺术哲学》的模式早已被认为是过时的，很少再被人们采用，但现代美学家和艺术理论家在他们专门进行艺术理论思辨的著作中仍然常常使用艺术哲学的概念。美国现代美学家杰恩·布洛克在其《艺术哲学》^③一书中，就是运用分析哲学的理论框架对各种艺术基本概念进行集中和深入的探讨，正如作者在前言中所说的，“本书乃是艺术与哲学的奇妙的混合，它既可以作为一本艺术欣赏和人文学科的入门书，又可以作为一本一般美学引论。”另一位属于自然主义哲学阵营的美国学者克特·杜卡斯则认为：“我们可把艺术哲学界定为关于艺术评论与审美客体的基本学说。”^④

实际上，自19世纪后期以来，作为纯哲学的美学越来越被关于艺术的

① [法] 丹纳：《艺术哲学》，傅雷译，人民文学出版社1963年版，第10页。

② 潘知常：《反美学》，学林出版社1995年版，第279页。

③ [美] 杰恩·布洛克：《*Philosophy of Art*》，中文译本改名为《美学新解》，滕守尧译，辽宁人民出版社1987年版。

④ [美] 克特·杜卡斯：《艺术哲学新论》，王柯平译，光明日报出版社1988年版，第4页。

经验描述所取代，抽象的思辨让位于关于艺术创作与艺术欣赏的具体探讨。“美学”（其本意应是“感性学”）这一学科名称虽然被历史地继承下来，其内含却主要是艺术哲学，即在经验的基础上对艺术现象进行有哲学意味的思考探究和一般性的描述。也正是在这个意义上，我们把这本书定名为《电视艺术哲学》。

二

电视的历史虽然不长，但人们对于电视中是不是包含着艺术，电视艺术能不能算是一门独立的艺术，以及什么是电视艺术这些根本问题，却进行过许多争论。早期的电视由于图像模糊不清，节目相对单调简陋，因而很难被看做是艺术载体。德国电影理论家鲁道夫·爱因海姆在1935年就曾断言，“电视是汽车和飞机的亲戚，它是一种文化上的‘运输工具’。当然，它只不过是一种传送的工具，它并不提供对现实进行艺术处理的新条件——在这一点上它不同于无线电和电影。”^①于是把电视排除在艺术的殿堂之外。即使是在电视技术高度发展，电视节目极大丰富而且不乏精致之作的今天，仍然有人不承认电视作为艺术的现实性，认为：“从本性来说，电视是一种最有效的文化信息传播媒介。这一本性规定电视最主要的功能是社会文化的交流——接受者从电视屏幕的反光镜中建立自我个体与社会群体的认同；而略具艺术性的低度娱乐，只是电视台的一个附属功能。”^②

拒不承认电视是艺术的论点要么强调电视的传播功能，要么蔑视电视娱乐的浅俗，而且通常是将两者结合在一起。这样的观点显然是出于对“艺术”这个概念比较狭义的定位。他们所要求的艺术作品要有独特的个性、深刻的内含和强烈的感染力，差不多就是人们通常所说的“高雅艺术”的同义语。

正如狄德罗在那篇著名的《论美》中所指出的，“人们谈论最多的事物，像命运安排似的，往往是人们最不熟悉的事物。”^③“艺术”同“文化”、“社会”等许多当今流行的概念一样，可以说是尽人皆知，同时却又从来没有过明确的界定和举世一致的看法。历来的思想家、哲学家和艺术

① [德] 爱因海姆：《电影作为艺术》，杨跃译，中国电影出版社1981年版，第159页。

② 陈志昂主编：《电视艺术通论》，知识出版社1991年版，第2页。

③ 《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第1页。



理论家对于艺术的经典定义就有不下数十种，如果把一些只有比较微小差别的和不那么著名的定义也算在内，有据可查的艺术定义可能有几百种之多。面对如此丰富而混乱的定义体系，我们在使用艺术这个概念时不能不小心从事。因为稍不注意就可能在自己的理论内部陷于矛盾与混乱，而同他人的争辩又可能由于使用着定义完全不同的概念而变成一场聋子间的对话。

要穿越纷繁复杂的定义丛林，为自己找出一个含义明确的艺术概念，可以有三种基本策略。第一种是从现存的定义中确定一个自己认为最合适最圆满的定义；第二种策略是另起炉灶，在已有的一千个艺术定义之外再加上第一千零一个；第三种办法是寻找一种普通人在实际交流中惯常使用的不言自明的含义，也是就常规的定义。这三种策略并不全然相互排斥，但如果一种理论希望自己是建立在普遍经验的基础之上的，那么最好是以第三种策略为主。英国著名分析哲学家维特根斯坦把语言称作一种“游戏”，认为人们使用语词进行的现实活动像游戏一样没有本质，词的用法复杂多样，在不同的语境中会发生不同的作用。因此，只有在多种多样的实际用法中，才能把握语词的含义。这种像是游戏规则の常规性含义，就包含在普通人的实际交流之中。

向一百个一般文化程度没有专攻过美学或艺术理论的普通人提问：艺术是什么？能够做出明确回答的大概为数寥寥。但如果在一份物品清单中让他们勾出哪些是艺术作品，绝大多数人却可以愉快胜任。这说明，哲学家以外的人们对于一些自己熟知的概念，尽管缺乏抽象概括定义的能力，在具体使用时却并不是糊涂一团，有一些常规的不言自明的定义在人们的交流和思维活动中起着规范作用。这种常规的定义比起哲学家们精心编织的定义来，可能更适于交流，更符合习惯，也可以说更有准确性。

三

常规的定义是在长期的交流中约定俗成的，而且总是受到经典论述的强烈影响。在古代，艺术常常泛指一切非自然的人工制品，或者更准确地说，泛指一切制作的技艺。亚里士多德第一个把古代的艺术分成实用的艺术与摹仿的艺术两大类，并且认为，“人对于摹仿的作品总是感到快感。”^①

^① [希] 亚里士多德：《诗学》，罗念生译，人民文学出版社1962年版，第11页。

亚里士多德的这个见解对后世影响巨大，自古希腊罗马直到现代的绝大多数思想家都或多或少地承认，艺术作品能给人带来一种特殊的愉悦体验。文艺复兴时期的思想家卡斯特尔维屈罗明确表示：“诗人的功能在于对人们从命运得来的遭遇，做出逼真的描绘，并且通过这种逼真的描绘，使读者得到娱乐。”“诗的发明原是专为娱乐和消遣的，而这娱乐和消遣的对象我说是一般没有文化教养的人民大众。”^①

到了18世纪的启蒙主义时代，“美的艺术”的概念产生了。法国美学家阿贝·巴托在1747年出版了《简化成一个单一原则的美的艺术》一书，强调“美的艺术”是服务于愉快的艺术，并且把“美的艺术”分为五种主要形式：音乐、诗、绘画、雕塑、舞蹈。巴托的艺术分类方法对于其后的西方艺术理论影响极大，而且在此之后，艺术是美的，是为审美的这一观念日益深入人心。古典理论中艺术的美能够引起愉悦的观点也在继续流行，黑格尔在引证当时的流行看法时说：“美的艺术用意在于引起情感，说得更确切一点，引起适合我们的那种情感，即快感。”^②但与此同时，将美和美的艺术神圣化的趋势也越来越明显了。

正是从18世纪“美的艺术”被提出的时候起，许多思想家越来越倾向于把艺术区分为低俗的和高雅的两大类，而且径直把后一类称作艺术，对前一类则不屑一顾。康德把具有审美功能的艺术分为“快适的艺术”和“美的艺术”，认为前者“它的目的是快乐，伴随着诸表象作为单纯的感觉”。而后者“这快乐伴随着诸表象作为认识的样式”。“快适的诸艺术是单纯以享乐为它的目的。”“与此相反，美的艺术是一种意境，它只对自身具有合目的性，并且，虽然没有目的，仍然促进着心灵诸力的陶冶，以达到社会性的传达作用。”^③

康德对“美的艺术”过高的哲学期许深刻影响着以后的几代哲学家。黑格尔直截了当地把艺术美称作理想，“艺术即绝对理念的表现”，赋予艺术通过形象来显现绝对理念的真理的崇高职责。这种把艺术神圣化的理论在叔本华那里达到了制高点，他认为世界不过是意志的客体化，而“艺术所完成的在本质上也就是这可见的世界自身所完成的，不过更集中、更完备、而具有预定的目的和深刻的用心罢了。因此，在不折不扣的意义上说，

① 伍蠡甫等主编：《西方文艺理论名著选编》，北京大学出版社1985年版，上卷，第168页。

② [德]黑格尔：《美学》，朱光潜译，商务印书馆1979年版，第一卷，第40页。

③ [德]康德：《判断力批判》，上卷，宗白华译，商务印书馆1964年版，第150、151页。



艺术可以称为人生的花朵”。“艺术复制着由纯粹观审而掌握的永恒理念，复制着世界一切现象中本质的和常住的东西。……艺术的唯一源泉就是对理念的认识，它的唯一的目标就是传达这一认识。”^①

古典美学家为艺术披上的那层神圣的外衣，至今仍然在一部分理论家的著作中以及日常的生活中起着作用。喜欢站在常人的常识角度讲话的房龙宣称：“所有的艺术，本质上都是个人的体验，因此，艺术天生是脱俗的，出类拔萃的，精美绝伦的东西。”^② 在人们的日常用语中，也会时而把艺术与所谓高雅艺术等同起来。

此外，那些抱定精神贵族立场的现代美学家们也用各种理论进一步厘清着“真正的艺术”与“假艺术”之间的区别。英国美学家克莱夫·贝尔在提出“一件艺术品的根本性质是意味的形式”这个著名命题的同时，颇为狂妄地认定，这个世界上只有包括他自己在内的有数几个人真正懂得艺术，把大多数的艺术审美活动排除在“真正的艺术”审美之外。^③ 表现主义美学家科林伍德则在其《艺术原理》一书中，通过系统的论述，把技巧与再现排斥出“真正艺术”的园地，同时把历史上和当代流行的大量文艺作品标志上“巫术艺术”和“娱乐艺术”，总之是“非艺术”的品牌。

但科林伍德等人执著地要分清真正的艺术与非艺术也正表明，在比较普遍的常规用法上，人们对于艺术这个概念的理解仍然受着历史更悠久的传统的强大制约。当那些普通文化水平的受试者在勾画艺术品清单的时候，他们心目中的所谓艺术正是在传统经典论述的影响下形成一个约定俗成的常规概念，这一概念的常规用法大概可以归结为：创作那些专为供人欣赏，使人在欣赏中得到通常被称为“审美愉悦”的那样一种感受的人工制品的技艺。有时候，艺术也可以指称那种人工制品本身，也就是艺术作品。就是这种关于艺术的常规定义使得人们（当然不包括美学家和现代主义艺术家）能在选择艺术品时，把非人工的和不是专为审美需求而制作的物品剔除出去。

事实上，许多现代的艺术理论家也宁愿接受这一常规定义，再给它附加上一些自己独特的哲学色彩。例如德国现代美学家康拉德·朗格为艺术所下的定义：“艺术是人的那样一种活动，通过它就能为自己和别人提供一

① [德] 叔本华：《作为意志和表象的世界》，石冲白译，商务印书馆1982年版，第369、252页。

② [美] 房龙：《人类的艺术》，依成信译，中国和平出版社1996年版，第19页。

③ [英] 克莱夫·贝尔：《艺术》，周金环译，中国文联出版公司1984年版，第67页。

种无实际利害、以有意识的自我欺骗为基础的乐趣，并且由此能够不自觉地弥补人类情感生活的缺陷，为扩展和加深人类感性的、伦理的和智力的本质作出贡献。”^①在这里，他只是加入了对艺术的功能描述，同时把“审美愉悦”规定为“无实际利害的、以有意识的自我苦难为基础的乐趣”而已。

当我们回到电视的时候可以发现，大多数电视学者和广大普通受众并不认为电视只具有作为附属功能的低度娱乐性。对他们来讲，电视的娱乐功能无疑是其最基本、最重要的功能之一；而在电视所提供的娱乐中，能够使接受者获得审美愉悦（不论其品位高低）的内容又占据着主要的部分。根据艺术的常规定义，为使接受者获得审美愉悦而创作（制作）出来的东西是艺术品，这种创作本身是艺术创作，用这样一个比较通常的定义来衡量，说电视节目中的一部分（而且所占比重极大）是艺术作品应当没有什么疑义。而且，电视中与审美相关的内容因其表现手段、传播方式和接受方式都有着自己独特的性质，完全可以被看做是一门独特的艺术。如果进一步探讨我们还能发现，电视这门崭新的艺术不但在最大程度上满足着人类自古以来的多重审美需求，而且正在改变着人类的审美形式，并深刻地影响到现代艺术的各个方面。也正由于这些原因，许多电视理论家或艺术理论家早就下过斩钉截铁的结论：“电视不仅是一种向广大群众传输电视信息的手段，还是能把从审美上加工过的、有关现实世界的印象传到四面八方的一种新的艺术。”^②更多的理论家和电视工作者则把电视艺术当做不言自明无须争辩的现实存在。

四

那么，我们应该用怎样一种哲学的方式对电视艺术这种现实的存在进行思考和探究呢？

传统美学的主要关注点在于什么是美，美的本质等纯粹形而上的问题，其基本逻辑前提是，现象背后存在着本质，而本质是可以，甚至只能通过理性的思辨来认识的。因此，传统的西方美学仿效科学的思路，创建了许多包罗万象的体系，却疏于对具体问题的探讨。对于这类传统的美学体系，

① 李醒生：《西方美学史教程》，北京大学出版社1994年版，第484页。

② [苏]鲍列夫：《美学》，乔修业等译，中国文联出版公司1986年版，第449页。



早就有人提出过异议。生活在盛产美学体系的德国的伟大诗人歌德曾说过：“我对美学家们不免要笑，笑他们自讨苦吃，想通过一些抽象名词，把我们叫做美的不可言说的东西化成一种概念。”^①

《易传·系辞》中说，“书不尽言，言不尽意。”我们感知的世界不会完全等同于实在的外部世界，我们的被语言逻辑结构过的思想不同于我们的感知，我们表达出来的比较精密的语言形态又与我们的思想有着重大差异。理性主义的认识方式并不像理性主义者们以为的那样所向披靡。即使在自然科学的领域里，传统的理性思维方式也已经受到怀疑和冲击。现象学哲学大师胡塞尔就曾提出，“当我们置身自然科学之中，并按其方向进行思维时，不论这种经验评价多么使我们满意，另一种完全不同的经验评价的存在总还是可能的，而且是不可取代的，它将对全部经验以及科学的经验思维打上问号。”^②当我们面对涉及人类极其复杂的社会活动和精神世界的艺术与美感的问题的时候，建立在理性主义思维基础上的传统美学就更得有胶筑鼓瑟之感。

这种情况自19世纪开始出现变化，20世纪以来，在艺术哲学的领域里，经验主义的自下而上的方法逐步取代了理性主义的自上而下的思辨，研究的主题也由原先对美本身的形而上学的追问转移到对审美经验和艺术中一些具体问题的讨论和描述。当代西方哲学中的经验主义把哲学问题分为两大类，一类是需要用经验科学的方法来解决的各种经验主义问题，另一类是关于概念、术语、方法论这样一些逻辑问题，要通过哲学的分析方法来解决。相应地，20世纪的西方美学也因方法和研究对象的不同而被划分为“科学美学”和“分析美学”两大类型。“科学美学”被认为“是一种科学的、描述的、自然主义的接近美学的方式。这样的美学将是实验的和经验的。它主张：一、对艺术形式作出历史分析；二、对作品的创作、鉴赏以及艺术教育作心理上的研究”^③。而“分析美学”则着重于对艺术和审美判断中使用的概念、术语进行精密的语义分析。

实际上，当代西方艺术哲学研究的两大流派都为我们提供了有益的借鉴。一方面，我们需要对电视艺术形式进行历史分析，并在经验的基础上对其创作、传播、接受的特点以及社会功能作出合乎实际的总结和描述。

① [德] 爱克曼：《歌德谈话录》，朱光潜译，人民文学出版社1978年版，第132页。

② [苏] 库列科娃：《哲学与现代派艺术》，井勤荪等译，文化艺术出版社1987年版，第75页。

③ 朱狄：《当代西方美学》，人民出版社1984年版，第4页。

我们没有必要再陷入“本质哲学”大而化之的抽象概念的思辨中去，也很难去规定电视艺术的本质是什么，而只能去陈述它的基本存在方式、基本结构、基本形式等问题。另一方面，我们也需要对当今电视艺术理论中经常使用的各种概念进行细密的分析，用来阐明我们对电视艺术的思考方法。正如维特根斯坦所说：“哲学是一场以语言为手段的对我们的智力的困惑进行的战斗。”“我们所做的是将词从它们的形而上学的用法带回到日常用语。”^①

我们在这本书中将要做的，就是对于电视艺术的基本形态的描述以及对于同电视艺术相关的一些基本概念的分析。布洛克说过：“在提到‘艺术’这个字眼时，一个哲学家或许不是去对‘艺术’这个字眼本身作出解释（定义），而是去回答‘什么是艺术’这样一个问题。在实际上，这两个问题都要追溯到同一种东西，就是我们用‘艺术’这个字眼所标明的意义。所以，在认为哲学是研究‘现实’的传统哲学家和认为哲学仅仅关心概念的意义的现代哲学家之间，其分歧并不像人们一开始想象的那么大。”^②从这一意义上讲，对于电视艺术的基本形态的描述和对于同电视艺术相关的一些基本概念的分析，其实是同一件事情，都是为了弄清电视艺术这个形态本身所包含的意义。

显然，这一工作并不能为电视艺术提供一些金科玉律，直接去指导和规范电视艺术的创作与欣赏，但对于理清我们对于电视艺术的思路，加深我们对于电视艺术的理解和认识，却可能是有益的。秋菊带着沉重的身孕走乡上城不辞劳苦，为的仅仅是“给个说法”。这“说法”对于人类的心灵需求，对于人类对于世界的认识，实在是非常必要的。因为我们认识到的世界总是被我们填装到概念的容器里，而对概念的分析 and 定位正是认识世界的重要方式之一。电视艺术因其历史的短暂和自身发展的不成熟，在认识方面的混乱尤为突出，有一个“说法”的需求就更为迫切。

这本书可以说是在这方面的一次初步尝试。

① 徐友渔等著：《语言与哲学》，三联书店1996年版，第47页。

② [美]杰恩·布洛克：《美学新解》，滕守尧译，辽宁人民出版社1987年版，第5页。

第一章 | CHAPTER 1

电视艺术的基本特性

第一节 作为独立门类的电视艺术

—

要从形而上的层次讨论电视艺术，劈头遇到的第一个问题，就是电视艺术到底是什么的问题，或者换一个更容易理解的角度，就是电视艺术同其他艺术样式有着哪些本质区别的问题。

早在古希腊时代，亚里士多德就已经注意到各门艺术的特性问题。他说：“史诗和悲剧、喜剧和酒神颂以及大部分双管箫乐和竖琴乐——这一切实际上都是摹仿，只是有三点差别，即摹仿所用的媒介不同，所取的对象不同，所采的方式不同。”^① 他所说的“对象不同”，有点近似于我们现在所说的题材差别，一般不再作为艺术门类特性的标志。至于摹仿媒介的不同，亚里士多德例举了绘画与雕塑用颜色和姿态来制造形象，音乐用声音来摹仿，舞蹈用节奏来摹仿；而对摹仿方式的不同，他指的是史诗用叙述手法摹仿，戏剧用演员的动作表演。这两种不同显然都与我们现在所说的各门

^① [希] 亚里士多德：《诗学》，罗念生译，人民文学出版社 1962 年版，第 3 页。