

# 电视记录的“场”特性

程郁儒

**摘要：**将拍摄现场的诸要素，诸如被摄对象、摄像机/摄影师、记者等，及其带有的权力关系共同构成的一个实在称为“场”。在电视记录中，同一时空里记录的图像，由于现场诸要素关系的不同，会产生不同的图像意义。电视记录中的“场”具有第一场被屏蔽、外围权力介入现场、编辑过程前置等基本特征。

**关键词：**电视；记录；场

**作者简介：**程郁儒，男，云南财经大学传媒学院副教授，博士生。（云南大学 马克思主义研究院，云南 昆明，650091）

**中图分类号：**J93

**文献标识码：**A

**文章编号：**1008-6552 (2010) 05-0086-07

媒体之间的差别首先源于介质的不同，不同媒体有各自特殊的记录方式。虽然数字技术的成熟使得现代电视和电影的记录方式趋于正融。可是作为两种语言系统，仍有较大的区别。电影记录的通常是虚构的故事，强调“逼真性”；而电视，更多时候记录的是现实的场景，突出“客观性”。客观的是否就是真实的？我们试图借由“场”之名建立一个新的概念，用来描述电视在同一时空中记录图像时影响真实性的各要素（被摄对象、摄像机、记者等）之间的微妙关系。

## 一、问题的提出

在电视拍摄中我们经常遇到一个问题：初到一个环境，人生地不熟，这时开机拍到的画面，一般不是被摄对象的自然状态。怎么办呢？需要一些时间来“进场”——让被摄对象熟悉摄像机/摄像师、记者（主持人）。时间长了，人熟了，被摄对象也就习以为常了。这时拍摄的图像就可以呈现被摄对象的较为“真实”的生活状态。“进场”的目的是为了“消场”——消解因记者（主持人）、摄像机/摄像师的进入给被摄对象所带来的心理影响。

“进场”和“消场”显现了一个问题，那就是在同一个时空中，被摄对象与摄像机等要素间的微妙关系，会带来截然不同的图像记录效果。更为严重的是，这种不同的记录效果，会直接影响到图像被阅读时的意义。比如，在一座山村小学里拍到的升旗的长镜头中，有一两个小学生在行队礼、唱国歌的同时，下意识地看了一眼移动过来的摄像机镜头。这本是很自然的事情，但是这样的镜头会被观众解读为“小学生走神了！”。通常的解决方法是在拍摄前跟同学们说明，不要看镜头。但是，这样还是存在问题。当镜头“逼近”小学生时，小学生的“眼中无人”明显是一种做作。这样的画面立刻会让人知道这是一个摆拍的场面，从而失去了新闻的“真实性”。较好的方法是用足够的时间与被摄对象生活在一起，久而久之，小学生对摄像机/摄像师、记者（主持人）的陌生感、神秘感就会消失。这时再进行拍摄，一切就相对自然了。

同样的时空、同样的人、同样的摄像机、同样的拍摄动机，拍出来的极为相似的图像，却给人以截然不同的视觉意义，其中的缘由值得思考研究。

## 二、电视记录“场”的特性

本文拟借用“场”的能指，来定义和描述电视记录的特性这一所指。这样，必须对“场”这一符号

的现有所指做一个归纳，并进而说明为什么要借用“场”之名来定义和描述电视记录的特性。

### （一）现有的“场”概念

场的概念，首先来自物理学。随着自然科学的发展，人类将物质不再看成孤立的、不连续的物质实体，而是将所有物质看成了连续的场态物质。这样，场就成了物质的唯一存在方式。爱因斯坦指出：“在我们这种新的物理学中，不允许有场和实物两种实在，因而场是唯一的实在”。<sup>[1]</sup>一个实在的物质，可看作是物质场中的一个奇点。海森堡认为，自然世界的本质特性就是物质场的特性，场是自然世界的核心概念。<sup>[2]</sup>

从社会领域看，也存在着各种场。但这些场不是物质场，而是以信息为核心概念的信息场，其中最为基本的就是文化信息场。

文化信息场，或叫文化场，和社会场一样是从自然场的复杂作用的演化中派生出来的。在各种自然场中，要素之间的作用是通过交换粒子而实现的，而在文化场中，要素（人或团体）之间的作用是通过交流信息来实现的。文化的对称性和统一性是交流的基础，文化的多样性是交流的核心，而文化的对立性则演化成敌对、仇视、甚至战争和奴役。文化的多样性的交流产生更高层次上的对称和创新，这是作为信息场的特殊性；然而战争和奴役却使文化更加对立，当然决不可能使对立的文化消灭，这是文化场从自然场中演化派生出来时继承的基因共性，也许可以叫做隔代遗传。因为人们可以使用暴力将某类实物场（如某种植物和动物）消灭，但不可想象用暴力将某种自然场（引力场、电磁场、强作用场、弱作用场）消灭。因而也不可能用暴力将某种文化场消灭。<sup>[3]</sup>

法国学者布尔迪厄（P. Bourdieu）提出的场域理论认为，社会文化可以区分为许多不同的场域，包括政治场、经济场、科学场、艺术场、法律场以及新闻场等。这些场域的运作就像物理学中的力场一样，是由内部和外部的各种力的作用构成的。

场域“就是一个有结构的社会空间，一个实力场——有统治者和被统治者，有在此空间起作用的恒定、持久的不平等的关系——同时也是一个为改变或保存这一实力场而进行斗争的战场。”<sup>[4]</sup>这大致有三层意思：场域这个社会空间是有结构的；场域中有冲突的力量并存，而且构成了不平等的关系；这些力量并非静止的，而是处在不停歇的争斗中。

布尔迪厄认为传媒营造了一个巨大的话语场即“新闻场”，或话语生产平台，它容纳并呈现政治、经济、科学、宗教、道德、文学、艺术以及日常生活等各种话语形式，根据自己的意图与模式给予改造，通过转换、移植、膨化、过滤等方式对这些话语进行再组织。在这个话语生产场中，市场与商业需要构成了生产的巨大动力，消费主义成为一种新的意识形态，其运行机制则是由政治、经济及文化等规范结构所决定的。

### （二）电视记录的“场”

电视记录中的“场”是指拍摄现场的诸要素（包括被摄对象、摄像机/摄影师、记者等）及其带有的权力关系共同构成的一个实在，它直接导致了被摄对象的心理变化，使得特定时空中拍摄的图像产生不同含义。

“拍摄现场要素”原本是一个所指宽泛的概念，不仅包括上述三种因素，可能还有观众、利益相关人、自然地理环境、人为的小环境等。本文为了控制变量，使研究有边界，仅重点考察被摄对象、摄像机/摄影师、记者（主持人）这三种要素构成的关系。

这里的“权力”，来源于文化政治学“任何事物都是政治的，结果则是权力无所不在”这样的基本概念。正如米歇尔·福柯所言：“权力无所不在；不是因为它包含一切事物，而是因为它来自所有地方。”<sup>[5]</sup>权力被用来理解阶级关系、种族关系、性别关系和年龄关系，用来阐释身体及对人和地点的表征，用来弄清我们对时间和空间的理解。

“实在”在这里也可以表达为一种关系或是力场。它是实际存在的，因为它直接导致了记录意义的变化和不同；它又是多变的，即便是确定的诸要素，也会由于技术的、心理的变化产生相应的变化，故这种实在也是一种动态。

“特定时空”是一种无法演示但可以证实的假设。如上述对山村小学升旗的拍摄。同一时空，用不同的方法进行拍摄，结果一定不一样。这种“不一样”发生的情况，对于有经验的人来说，是可以想象的。如果去验证，也基本会呈现出想象的结果。但是，一个时空的记录不会发生两次。用“特定时空”，是为了明指既定的时间和空间，说明在相同的条件下可能导致的拍摄结果的不同。

### （三）为何以“场”名之？

为什么要用“场”这个能指来关联电视记录的特征这个所指呢？这里有两个原因。其一，在电视记录的现场，业内人士已约定俗成地使用了“场”来指示上述的种种情况。如“进场”、“消场”等。这样的用法，当然还不是本文电视记录场的概念，可是也给予本文的研究以思考指向。其二，电视记录现场诸要素之间的关系及其背后的权力关系组合在一起，与自然场、社会场、文化场、新闻场所指的场的基本要素、内部结构具有相似性。

从自然场、到社会场，再到社会场中的一些次级场，都有一些基本的要素和结构，首先是场的内部和外部都存在着一些不同的要素，这些要素具有不同的性质，发挥着不同的作用。其次，这些要素之间发生着相互的关联和力的作用。再次，要素之间的力的作用，在次级的场中是不平衡的。第三，不同要素之间力的作用产生了场的特定变化，并规定了场的性质。

上述场的一般概念和特性，与电视记录中诸要素之间的关系及其背后的权力关系的相互作用极为相似。也就是说，场的一般概念为电视记录的特性描述提供了一个解释问题的方法和理论建构的基本向度。

## 三、电视记录场的基本模型分析

为了透彻地理解电视记录场的特性，这里建立了一个基本的模型来进行相关分析。

### （一）基本模型

在被摄对象、摄像机/摄影师、记者（主持人）三者在场的理论状态下，会形成一个三角形的基本关系，从而出现5个性质不同的场（见图1）。

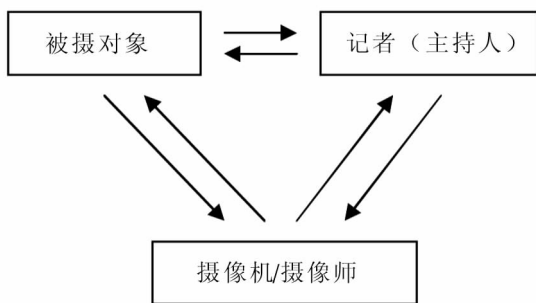


图1 电视记录场的基本模型

第一场——被摄对象的自然状态。这个场由被摄对象、摄像机/摄影师的对应关系构成。不仅如此，这里还有一个条件，就是被摄对象没有感知到摄像机/摄影师的存在。

第二场——被摄对象的自主状态。这个场也是由被摄对象、摄像机/摄影师形成的对应关系。所不同的是，被摄对象明确感知到了摄像机/摄影师的存在，但是由于某种原因，主观上无法顾及摄像机/摄影师存在的事实。这里强调的是主观故意。比如与被摄对象十分熟稔以至于对拍摄习以为常，再比如无法顾及摄像机/摄影师的存在（如有大量记者在场的城市救火现场等）。

第三场——记者的采访状态。由记者、被摄对象、摄像机/摄影师三者共同构成。三者均明确知道“这是一场采访”。

第四场——记者（主持人）现场的播报状态。这一场也是由记者（主持人）、摄像机/摄影师、被摄对象三者共同构成。与第三场不同的是，被摄对象没有出现在镜头中。但是，被摄对象的在场，无疑会影响记者/主持人现场播报的内容、方式和状态。这与后面将要论及的内容真实性有关联。

第五场——主持人演播室播报状态。这一场仅有主持人、摄像机/摄影师两组要素组成，是一个纯粹的工作现场。

（二）基本模型分析

提出场的基本模型，是为了进一步考证这些不同的场的基本特性。为了使研究更明确地指向问题，我们选择了不同场记录的形式特征、内容的可信度和单位时间的信息量作为观察的要素（见表1）。

表 1 各场基本要素比较

	形式特征	可信度	信息量
第一场	动作	高	小
第二场	动作 语言	较高	较小
第三场	语言 动作	中	中
第四场	语言	低	大
第五场	语言	极低	极大

所有对人的图像记录，在内容特征上可分为两种：其一是动作，其二是说话。当然，说话也是一种动作。不同的是，动作有其自在的意义，而说话传达的意义则基本上存在于语言表达之中。

第一场——被摄对象的自然状态，图像的形式特征是动作。这一点是可感知的。摄像机拍到的被摄对象的自然状态是被摄对象的现实生活的片段。当然有时被摄对象会说话，只不过这种说话或者是自言自语，或者是与另外的人的对话。绝大多数时候，这些自言自语和对话，其内容都离开了被记录的场景。

第二场——被摄对象的自主状态，图像的形式特征是动作加语言。被摄对象的自主状态很大程度上是在表明，被摄对象主观上忽视了摄像机的存在：要么熟视无睹，要么无心理睬。图像的内容主要来自于人物的动作。但是，由于感知到了摄像机在场，被摄对象的言行还是受到了影响。在这里，动作和语言都承载着图像的意涵。

第三场——记者/主持人的采访状态，图像的形式特征是语言加动作。采访分为静态和动态两种。像新闻发布会、预约采访等，一般是静态的。还有一种采访是主持人/记者跟随被摄对象去做他（她）当时既要做的事情，如经典纪录片《望长城》中的采访。这种采访既要记录采访对象的语言，又要记录采访对象的行为，是动态的。但是与第二场相区别，这里的动态采访还是以语言为主，动作是对言说的辅助。

第四场——记者/主持人现场的播报状态和第五场——记者/主持人演播室播报状态显然主要是以语言为内容载体的。

可信度指的是观众在观看电视节目时对图像内容产生的信任程度。在第一场，被摄对象在对拍摄全然不知的自然状态下，言行是绝对真实的，因此对被摄对象记录的图像内容是可信的。在第二场中，被摄对象已经明确感知到了摄像机的存在，只不过由于某些原因，主观上故意忽视了摄像机。但无论如何，摄像机/摄像师的存在是一个事实。这一事实或多或少地会影响到被摄对象的言行。因此第二场记录内容的可信度为“较高”。第三场是记者的采访状态。被摄对象的主观故意是配合记者的采访，所以拍摄的内容一定是被摄对象愿意提供的、对其有益的东西。所以这一场的内容可信度是“中”。第四场是记者/主持人的

现场播报状态。由于是语言性的,在没有其他现场画面的时候,可信度是低的。因为在背景上会带有一定的现场画面,加之被摄对象的在场(尽管没有出现在画面中,但是通过连续的长镜头,观众会感觉到被摄对象的存在),记者/主持人的话语仍比单纯的演播室播报要高一些。第五场是记者/主持人的播报状态。在没有配合外景画面的情况下,观众对记者/主持人的言语一般不会确信,所以可信度极低。

信息量是指单位时间内画面提供的内容的多少。在演播室播报状态下,记者/主持人不受任何影响,能较好地组织语言进行准确表达,因此单位时间的信息量是最大的。第四场的形式特征是语言性的,单位时间内的信息量要大一些。第三场是记者/主持人的采访场。由于被摄对象的平均语言水平、传播技巧、现场适应性一般不如专业的记者/主持人,单位时间内能够有效表达的信息量相对要少。到了第二场,被摄对象的自主状态,就有了更强的动作性。动作相对于语言,在表达意义上就要发散得多。加之被摄对象的不被控制,语言表达完全是被摄对象自己的事情。这时单位时间的信息量就更小了。第一场则完全是动作性的。动作的时间与现实的时间是1:1对应的,因此单位时间的信息量也是最低的。

#### 四、基于“场”概念对电视记录特性的分析

##### (一) 被屏蔽的第一场

第一场,即被摄对象的自然场,是被屏蔽的,或者说是难以进入的。在被摄对象不知道摄像机在场的情况下进行的拍摄,偶尔出现在电视屏幕上,如美国高速公路上的警匪追逐,超市里不知道有摄像头的窃贼。这些图像是精彩的,因为它们被认为再现了过往的真实场景。

但是,无论是有意偷拍还是在被摄对象不知情状态下的拍摄,都会招致法律的、道德的、技术的质疑。从法律和道德角度讲,偷拍既涉及公民的个人隐私权与新闻采访权的激烈争论,又涉及到己所不欲却施于人的道德质疑。从技术层面而言,在数字时代任何不存在的图像都可以简单合成、以假乱真。录音和录像资料不能作为法庭证据出示,这已经是众所周知的事情。可以看出,第一场镜头的真实性和正义性都是备受争议的。

不仅如此,第一场的被屏蔽还与电视摄像机的引入和代表的权力关系密切相关。简单地说,电视摄像机不是一种一般的记录工具,它还携带了来自媒体、行业、上层建筑、意识形态的多重权力,所以,当摄像机进入拍摄现场,现场的自然状态即被打破。也就是说,摄像机所在的现场已经不是第一场。在这里,摄像机本身导致了第一场被屏蔽。

##### (二) 外围权力介入拍摄现场

摄像机(包括摄像师、有时还有记者/主持人等因素)的到场,不仅是在既有的环境中增加了一个外来的因素,而且这个因素在现场发生了巨大的作用,以至于改变了场的性质。它强势地将第一场(被摄对象的自由状态)改变为第二场(被摄对象的自主状态)、第三场(记者/主持人的采访状态)以至于第四场(记者/主持人的现场播报状态)。就是说,电视摄像机才一开机,场的性质已经被改变了。

那么,这种改变是如何发生的呢?场的改变与摄像机这一记录工具的性质及其后台的技术、权力等总的构成有直接的关联。人类以往是依靠声音、绘画、文字来记录现实,这些记录均是记录者先将外界的现实刺激转化为另一种符号来完成的。这些记录方式在时空上一般是与被摄对象间离的。受者通过对这些符号的阅读很难还原当时时空中事件的详貌。在记录现场,一个文字记录者的行为一般来说对现场的影响也是微小的和有限的(除非记录者带有众所周知的与被记录对象的利害关系。)但是,自从人类发明音像记录工具后,上述的一切都发生了根本的变化。“我们发明媒介,以便重新捕捉在初始延伸中已经失去的那部分自然(因此,照片捕捉住文字中失去的那部分直观形象,电话、唱机和收音机重新捕捉住了语音)。从这个观点来看问题,整个的媒介演化进程都可以看成是补救措施。”<sup>[6]</sup>

电视媒体记录方式的特征之一,是使记录现场的信息发生了从场内向场外的辐射和延宕。这已经很严

重了，但还不是问题的全部。更为重要的是，电视媒体的记录方式使得场外的权力关系借由摄像机强行切入了记录的场。基本的常识是摄像机背后有一整套强大的、复杂的媒体系统，而媒体系统背后又建构有更为庞大的社会系统，最大的外围是弥散着的主流意识形态和主流文化。摄像机一经进入现场，这些背后的权力关系也同时到场。不可思议的是，这些到场的权力关系，每个人（尤其是被摄对象）都是可以感知的。

摄像机不是自己在记录，它是由摄像师操纵的。摄像师拍什么，怎么拍也不是凭个人好恶来决定，而是隶属于既定的话语系统。记录的图像不是在任何可能的时间地点重现，而就是要在电视节目中播出的。一旦现场的镜头被播出，就把这里发生的一切放置在了各种不同的价值标准之下，任由观察和评判。这就是几乎每个人面对镜头都不自然和紧张的原因。

### （三）编辑过程前置

在业界实践中，电视节目的采访和编辑是一前一后的两个阶段，先有采访，后有编辑，编辑的实质是对素材的选择和组合。这是常识，可是实做起来，编辑过程就被提前了。

电视记录本身有一套自己的语法，这种语法是由电视技术运用的特征决定的，也是由场外的权力关系决定的。我们在许多战争或灾难的现场见到残破的旗帜——“二战”的硫磺岛战役，中国人民解放军攻占的南京伪总统府，直到最近的海地大地震。一个资深的摄像记者，在非常事件的现场见到被擎起的旗帜，就会有一种开机拍摄的冲动，因为这一画面的意义是不言自明并且被反复建构的。拍什么？怎么拍？这些问题不是在拍摄现场才提出来的，而是早就提出来并且有了明确的答案的。文本的编码是一个过程。文本在建构之前，就已经存在了一些明确的编码指令。形象地说，不是先到菜市场随心所欲地买一堆菜，回到厨房再决定做什么菜和怎么做，而是去菜市场前，就有了一个明确的计划和菜单，一切都在控制之中。摄像机不会自动拍摄，摄像师也不是游走于各地的DV爱好者。一切都被权力事先确定下来，并且被摄像机/摄像师带到了一个又一个现场。

从某种意义上说，每一次电视拍摄，都是一次媒体与采访对象之间的共谋。这并非是摄像师和记者对采访对象的摆布，而是在每次开机拍摄之前，媒介从业者和被拍摄的对象都知道应该如何行事、如何说话。这一点是长期的社会建构的结果。从这个方面讲，编辑过程在更大的场域中被前置了。

### （四）屏蔽的第一场和电视节目趋一场性之间的矛盾

第一场是难以进入的，是被屏蔽的；我们也知道，电视节目都趋向于来自第一场的镜头。这就形成了一对矛盾。这里需要指出的不是矛盾的存在，而是要探明造成这一矛盾的原因。

造成第一场被屏蔽的原因正是电视节目的趋一场性。由于电视节目需要用来自第一场的镜头来进行有效的编码，所以摄像机有了追逐第一场画面的动力。不幸的是，摄像机一到现场，现场的第一场性质（被摄对象的自然状态）即被它所改变，迅速变化成第二场（被摄对象的自在状态）或第三场（记者的采访状态）等。其后，摄像机仍然没有放弃对第一场镜头的追逐，进入现场的所有媒体人和媒体设备开始试图与被摄对象建立“关系”，以使被摄对象回到第一场。但是，客观的事实是，摄像机带入的权力过于强大，被摄对象没有办法忽略它的存在。最终的结果是，摄像机记录的充其量是第二场（被摄对象的自主状态）的画面。

实际上，第一场的被屏蔽和电视节目的趋一场性互为因果。反过来也可以说，正是因为第一场的被屏蔽导致了电视节目的趋一场性。因为被摄对象的自然状态难以捕捉，所以它才有了显示真实性的价值。

屏蔽的第一场和电视节目趋一场性之间的矛盾，是电视记录区别于其他媒体记录方式的又一个重要特征。

## 五、结 语

在同一个时空中，电视摄像机拍到的看似相同的镜头，往往具有不同的含义。这是因为摄像机带入了

社会中较大场域的权利关系，造成了现实情境的变化。本文将拍摄现场的诸要素（包括被摄对象、摄像机/摄影师、记者等）及其带有的权力关系共同构成的一个实在称为“场”。

电视记录的场特性研究，对于我们理解新闻学、传播学、文化学当中的一些理论，如电视新闻的建构性，以麦克卢汉为代表的“媒介技术论”，文化研究中的编码、解码理论等，具有一定的启发性。同时，电视记录“场”概念的提出，对媒介实践也具有指导意义。无论是摄像师，还是电视记者，了解到不同场的特性和场际间的关系，对于把握电视采访现场，拍摄制作好电视节目，都将大有裨益。

### 参考文献：

- [1] 李德昌. 文化场与南北对话 [J]. 理论月刊, 2002 (7).
- [2] [西德] W·海森堡. 物理学与哲学：现代科学中的革命 [M]. 范岱年译. 北京：科学出版社，1974：95 - 104.
- [3] 潘德冰. 社会场论导论 [M]. 武汉：华中师范大学出版社，1992.
- [4] [法] 皮埃尔·布尔迪厄. 关于电视 [M]. 沈阳：辽宁教育出版社，2000：46.
- [5] [英] 阿雷恩·鲍尔德温，布莱恩·朗赫斯特、斯考特·麦克拉肯，迈尔斯·奥格伯恩，格瑞葛·斯密斯. 陶东风等译. 文化研究导论，北京：高等教育出版社，2004：97.
- [6] [美] 保罗·莱文森. 何道宽译. 数字麦克卢汉 [M]，北京：北京社会科学文献出版社，2001：254.