

「現場直播」的美學觀： 一個有關電視形式的個案探討*

唐士哲**

《摘要》

本文藉由分析衛星連線新聞蒐集技術（satellite news gathering，簡稱 SNG）所產製的「現場直播」新聞，強調電視科技形式對於建構內容的重要性。本文藉由 John Hartley 的「形式關係」概念，探討這項技術如何成為新聞文本「寫實」意涵建構的參考指標。現場直播的「形式」，包含鏡頭的使用、畫面與聲軌的結合、主播與記者的言辭敘述、以及計時器的顯示，構成內容呈現時建構意義的重要部分；其所彰顯的「形式關係」，有時更凌駕在對現實內容的關注上。

關鍵詞：形式、美學、現場直播、電視、新聞

智慧藏

*本文初稿〈SNG、新聞與閒話：「現場直播」的科技迷思〉曾發表於中華傳播學會 2001 年年會（香港浸會大學，7 月 3-5 日）。本文自上次發表後已多所增刪。感謝政治大學新聞系羅文輝教授對年會論文的評論，另外也感謝兩位匿名評審對本文的指正。

** 南華大學傳播管理系（所）助理教授。E-mail: sctang@mail.nhu.edu.tw

電視藉由影像敘述事件的特性，常使其自我標榜為「寫實的媒介」。而電視新聞畫面講求的時效性、臨場感及無中介性，也使得呈現的影像常常似乎「不證自明」的被與事實劃上等號。然而新聞建構的不只是事件本身的再現，誠如電視學者 John Hartley (1992a) 指出，新聞所建構的尚包括閱聽眾與事件藉由新聞所串連的**關係**；也就是說，經由電視影像的中介 (mediation)，閱聽眾對於事件的意義感知來源並不止於真實事件本身，更重要的是事件被電視影像化 (tele-visualization) 的過程中，是否在**形式**上彰顯了「新聞再現真實」的依據。因此，新聞報導規範向來所刻意規避的「形式化的真實」此一美學問題，便成了探討電視新聞社會及文化意涵的一個重要課題。

本文藉由一個電視新聞現場報導的個案分析，探究電視新聞科技形式與內容的關連性，並藉此試論電視形式對於文本意涵建構的重要性。主要觀察的對象是新聞報導內使用日趨頻繁的衛星連線新聞蒐集 (satellite news gathering, 以下簡稱 SNG)。這項影音傳輸技術所造就的製作方式——現場直播，在競爭日趨激烈的電視市場裡，其強調即時及無中介的特質已成為電視彰顯其美學特性的重要指標。本研究的立場不是批評這項科技形式的優缺點，而是藉由探討這項技術對新聞文本意涵建構過程中的指標性影響，論證電視美學的重要性。

本研究的討論分三個部分：第一部份討論形式的概念以及電視「現場直播」的形式機制，主要是分析現場直播所強調的電視時間與生活時間的共時性，如何建構電視異於其他媒介的「實況美學」(live aesthetics)。第二部份以一個性侵害案的現場連線報導為個案，分析其「形式關係」(formal relations)如何使內容的呈現近似一街談巷議的「閒話」；以及其對「現場時間」的指涉如何建構電視寫實意涵。第三部分則以此為基礎，探討電視形式與美學對彰顯文本特性的重要性；此部份將以「後現代電視」此一幾乎成為典範的論述為主軸，探討現場直播科技條件縱容下的電視新聞，如何體現了後現代論述所憂慮的意義扁平化現象；而同時也評析此一論述典範應用於電視研究的侷限性，以及重新

界定電視形式作為一種「文化形式」而言，與社會文化間的關係定位為何。

壹、電視的美學形式與「現場直播」的形式機制

電視製作的形式機制，包含燈光、攝影、布景、聲音、音效、字幕、剪輯，以及傳輸方式等等的組合。形式機制常因被定位為扮演「輔助內容呈現」的功能性角色，向來區居於「編導手冊」中技術指導的範疇，因而鮮少成為論證的焦點。

然而表現形式對於文本內容的建構，卻不應被輕易忽視。英國文化學者 Stuart Hall (1991) 在其重要的論文 *Encoding, decoding* 中，雖然強調觀眾解讀訊息的能力不必然受製碼條件所牽制，卻也闡明了形式在製碼過程中建立電視論述的決定性角色。誠如 Hall 所言，一個完全未經處理的歷史事件，不可能以其本來的樣貌在電視新聞中被傳達：「事件只能在電視論述的影/音形式中被符號化 (signified)」 (1991: 93)，而此「訊息形式」(message form) 在事件由消息來源通往接收者的路徑上扮演了關鍵性的角色。

然而在少數強調電視形式重要性的研究裡，論證通常聚焦在電視形式的「先天缺憾」上，研究者認為，電視的節目編排因為屈就商業營收等特殊考量，使得內容的呈現顯得支離破碎，較難以「單一節目」的形式被認定。例如 Raymond Williams (1975) 以電視新聞報導為例，指出了「流程」此一電視特有的形式表現。Williams 認為，電視新聞直線播報的形式意在模糊新聞與新聞間、或者不同節目間的界線，使得整個報導的速度與風格蓋過其間單則新聞的整體呈現上。整個「流程」展現了電視有計畫的運用光與聲來捕捉閱聽眾稍縱即逝的注意力；特別是商業電視台對編排 (programming) 流暢的獨尊，常使得完整的意義淹沒在一連串由節目片段、廣告、精彩節目預告所串連的影音流裡。Williams 的看法，意在解構以「節目」作為文本分析單元的傳統思維。

Williams 的「流程」概念貢獻雖鉅，卻侷限了以後電視研究裡對形式探討的格局。此侷限在於研究者對於電視破碎的敘事與觀眾心不在焉的強調 (Ellis, 1984; Altman, 1987)。例如 John Ellis (1984) 在 *Visible Fictions* 一書中，強調電視因其文本破碎的特性，使得影像的吸引力永遠不如聲音來得強，以致觀眾對電視往往瞧 (glance) 而不視 (gaze)。這樣的看法，等於貶抑了電視在美學形式上的獨特性，而將電視視為一聲音引導畫面、敘事優於表現形式的媒介。

然而這樣的看法對照電視近年來的發展，則頗受一些批評。例如美國學者 John T. Caldwell (1991) 觀察了美國電視自八〇年代初期以來形式主義抬頭的趨勢，以「電視視覺性」(televisuality) 一辭為電視影像的極度風格化與美學化翻案，並呼籲研究電視不應偏廢影像本身的自主性，及其背後豐富的社會及經濟意涵。Caldwell 仔細地分析了美國電視節目製作自八〇年代以來，因為電腦技術的發達而對於影像表現形式的著迷，以及過度風格化背後所隱含的經濟動因。他認為，美國無線電視網及有線電視頻道在過去十幾年間，因為競爭的白熱化，導致電視影像表現上的「結構反轉」(structural inversion)——意謂過去常被忽視的表現形式與影像風格在近年來有凌駕內容與主題之上的趨勢，其證據是有越來越多的節目開始重視包裝，以電腦動畫、快速流轉的影像、強力的背景音樂，以及風格化的畫面設計來競逐觀眾因頻道增加而日趨渙散的注意力。以福斯電視網旗下於邁阿密的 WSVN-TV 為例，該台在收視率上的成功歸因於打出七小時連續不斷新聞報導的作法，並以聳動的、如 MTV 般的影像配合音樂來投青少年觀眾的喜好。Caldwell 據此強調電視已走出美感貧乏的指控，而逐漸朝向一自覺性高的「美感媒介」(aesthetic medium) (Caldwell, 1991: 5-6)。

Caldwell 重視科技形式背後的歷史與社會因素，算得上是對電視結合科技、藝術，以及經濟層面考量較持平之論，也駁斥 Ellis 對電視只重聲音、情節而不重視表現形式的批評，指陳了形式影響內容建構的重要性。誠如傳播學者 Dayan & Katz (1992: 30) 所言：「一個事件的故事性

不能不靠形式表達，形式承載了意義。」電視藉由影像、聲音，以及敘事的結合，將真實與虛構的事件呈現在螢光幕上。在製播（televisé）的過程中，經濟層面的考量、媒體工業的限制，以及科技的運用往往造就了一些製作手法，這些製作手法往往影響事件呈現的方式。這些製作手法經過常規化後，就成了形式。

探討了形式的概念後，有必要將本研究的主題——藉由 SNG 技術製作的電視新聞報導——在形式上的特殊性作一解釋。電視新聞在諸多類型的電視節目中，其表現形式上的特殊性主要在於**傳輸方式**。由於錄影科技的進步，目前大多數電視節目的製作皆已採用預先錄影轉播的方式，這種製作方式，除了降低製作成本及提高節目品質的考量，更重要的是節目藉由一再重播所創造的額外利潤。但是在諸多類型節目裡，電視新聞是少數仍堅持播報採現場直播的節目類型。不論是四家無線電視台每日數節的新聞播報，或是有線電視新聞台的即時整點新聞，其強調的皆是播報的時間與收看時間的同步。

縱使這樣的要求因多數新聞畫面（news footage）是經過剪輯的錄影畫面，以及有線電視新聞台在深夜時段重播稍早已播出的整節新聞以填充時段而打了折扣，**形式化的即時性**仍是電視新聞賴以為依歸的至高原則。縱使完全的零時差幾乎不可能，但在表現的方式上電視新聞仍不時地誇耀其有「能力」傳達這項特質，其主要的「法寶」就是在新聞播報流程中星羅棋佈的衛星連線現場直播。藉由衛星新聞蒐集技術（SNG）產生的現場直播有即時性、臨場感的特性。對於追蹤持續發展或有爆炸性的新聞事件來說，SNG 的機動性可以讓事件畫面以最快的方式被呈現在觀眾面前。然而缺乏前製與後製時間，以及現場記者頻頻閃失的言詞，也成為這項技術為人詬病的「特色」。姑且不論功過，電視新聞藉由這項製作技術，使得主播播報的現場、記者採訪事件的現場、以及觀眾收看的現場三個不同空間在時間的軸線上劃一了，而這也成為建構電視時間美學的一個重要的證據。

「現場直播」在諸多電視的製作規範中，凸顯了電視這個媒介形式

塑造時間觀念的能力。「現場」的英文字義“live”，亦有「活生生的」或「有生命的」之意。這層意思在中文翻譯中，因遷就影音傳送的技術條件而被犧牲了，但英文原義卻傳神地捕捉了電視影像之於觀眾較電影親密的關係。藉由現場直播的影像，事件發生的時空與觀眾收看的時空被統一了。進行中的事件，也因此是活生生的在觀眾現處的環境裡重現。相較之下，電影或影片因為攝製與放映分屬不同的時間點，而成為死沈的歷史記憶的「遺跡」。Herbert Zettl (1978) 就以此科技條件突破時間限制出發，為電視畫面的現時感與臨場感提供了現象學式的觀察：

掃瞄光束不時地嘗試著完全呈現一個永遠無法完成的影像。即使當螢光幕上的影像似乎停歇不動，它在結構上仍舊是流動著。每一個電視的框架永遠處於轉變的狀態中。相較於電影框架是過去的具體記錄，電視的框架（在現場直播中）是鮮活現狀的反射，不斷改變的現狀（Zettl, 1978；摘自 Feuer, 1983：13）。

誠如電視學者 Jane Feuer (1984) 指出，Zettl 對電視影像的解釋呼應了電影寫實理論大師 André Bazin 對影像本體論 (ontology) 的見解，視電視影像的存在 (being) 具有普世認定的特徵與價值。⁽¹⁾ 但 Zettl 卻略而不談 Bazin 論點中有關電影本質是基於技術操作的這一部份，而將現場直播的影像等同於現實生活的直接反射。這其實忽略了介於真實與觀眾感知的真實之間尚有科技與媒介機構所扮演的決定性角色。換句話說，如果現場直播彰顯了電視的形式本質，此本質是傳播組織運作下對於科技迷思所再現的結果，所謂「活生生的電視影像」這樣的本體論，說穿了只是一種意識形態。

然而以現場直播的科技條件定義電視影像的本質，並不始於 Zettl。早在商業電視初萌芽的時期，現場直播的「美感」就被認定為電視異於其他大眾文化的主要依據。美國在五〇年代初期是電視史學家公認的「黃金期」(the Golden Era)。不論在藝術成就或組織形態上，早

期的美國電視被認為是藝術性與商業性可以兼顧的最好實例。實驗性質甚濃的「文選劇」(anthology drama)，其模仿劇場表演的形式，並以現場直播的方式播出，就被認為是電視可以傲視好萊塢類型電影的明證。⁽²⁾ 然而一些對「電視黃金期」抱持保留態度的研究者認為，所謂「實況美學」(live aesthetics) 不無商業炒作的嫌疑。其中電視網意欲藉對此美學的獨尊而與電影工業相抗衡，以及一些廣告主企圖以贊助此類「優質節目」從事產品或公司形象包裝，皆促成了現場直播劇的風行。而這種電視製作方式終因電視與電影工業達成協議，由大型製片廠提供預錄的影集，以及電視網陸續收回外包給廣告主的時段，以播出這些影集，而在很短的時間內銷聲匿跡。所謂「只有活生生的現場才是電視」這種說法，終究敵不過現實的經濟考量。而早期一些製作精良的錄影節目，其成就也被後世一些評論家公認不亞於現場直播劇 (Vianello, 1985; Baughman, 1985; Boddy, 1993; Tang, 2000)。

然而究竟是什麼構成「現場直播」的美學條件？簡言之，就是早期美國電視工業與文化圈人士對「身歷其境」(being there) 的迷思。⁽³⁾ 縱使演員忘詞、錯誤的走台步、一關即垮的道具門、或粗略的分鏡是現場直播不可避免的技術缺憾，這些「缺陷美」仍舊勝過電影裡矯飾的背景與雕琢過度的攝影與剪輯。誠如 William Boddy (1993) 所言，早期電視評論家推崇現場直播形式的藝術成就，多半是強調其彰顯了電視影像的本質 (essence)。這種視科技條件為電視美學的決定性要件，並以此貶抑採事先錄影剪輯的影片的看法，多少反映了文人對於美國在二次大戰後商業文化畸形發展的唾棄。五〇年代時美國社會對於現場直播的著迷，特別是東岸文人圈對其的吹捧，可視為當時知識分子對好萊塢電影工業所代表的機械複製形式戕害「有機文化」的恐慌。

而台灣有線電視新聞對於現場直播的熱衷，是否可放在此一脈絡中詮釋？本研究認為，直接移植美國的例子解釋本土的現象並不適合。畢竟台灣電視新聞產製的經濟條件以及社會對電視所扮演的文化使命期待與美國在五〇年代的情形截然不同。然而，若論及現場直播所映照出

的電視台對於信息傳達方式的迷思，則台灣電視裡的現場直播新聞對於「缺陷美」的獨尊則不遑多讓。一則現場直播的新聞，往往不如經由新聞室剪輯過的新聞來得平順。記者時而脫序的演出、口語敘事與畫面敘事的不協調、時而冗長無意義的鏡頭，都不是專業的新聞製作規範所能接受的。但為何電視新聞報導樂此不疲？除了「這樣比較真實」的解釋外，現場直播展現的究竟是什麼樣的文本關係？而構成「真實」的形式要件又是什麼？

本文對這個問題的探討，採用英國文化研究學者 John Hartley 對於電視新聞分析所採用的「關係」概念，來探討 SNG 畫面及文本敘事機制所彰顯的特定社會關係及文化意涵。在 1982 年出版的 *Understanding News* 裡，Hartley 即關心影像的呈現模式 (modes of presentation) 對於建構新聞事件內容意涵的重要性。對 Hartley 而言，構成電視新聞視覺結構 (visual structure) 的元素，包括攝影的角度、框架、剪接、角色的言詞對話、文字，與圖像等，都隱含了特定的呈現模式，以轉化外在的現實成為可被理解的新聞故事 (Hartley, 1982)。電視新聞的呈現模式，並不止於主播朗讀新聞內容給閱聽眾知道這般簡單。在這表象的關係之下，是兩種互斥的 (mutually exclusive)、文本外的 (extratextual) 關係建構——即新聞的「機構關係」 (institutional relations) 與「形式關係」 (formal relations)。「機構關係」要求新聞從業者製作的新聞內容公正而不偏私，敘述的言辭不會偏袒任何一方觀點。然而「形式關係」卻常與此要求相衝突。主要是因為在實際新聞拍攝、剪輯以及製作的過程中，因為鏡頭的使用，串連了新聞主述者、事件主角、以及閱聽眾三方面的關係，而不可避免的預設了某些閱聽眾的解讀立場。也就是說，鏡頭建構了一個想像的閱聽眾，置身於攝影機的後面，由他(她)的觀點將破碎的畫面、聲音、及故事融合成為可理解的事件 (Hartley, 1992a: 77)。譬如對醫院工友罷工及抗議事件的報導，鏡頭是以外在的觀點呈現示威者圍堵醫院的行動。此觀點刻意強調鏡頭的不動，並以長鏡頭的框架方式將罷工者呈現為「他們」。至於護士、病患、以及其

他未參與罷工的員工，鏡頭則強調內在的觀點，以隨著人物不時移動的運鏡，及中景和近景的框架方式，將這些人呈現為「我們」。對 Hartley 而言，這樣的鏡頭語言展現的是電視文本在文化權力上所扮演的積極角色（1992a: 77-90）。

Hartley 對新聞事件影像化過程中所展現的「形式關係」探討，重要之處是強調新聞報導裡所建構的新聞事件的「真實性」，究其實是經過一套製作符碼（production codes）操縱後的結果。而這套符碼不僅為新聞從業人員所遵循，也成為閱聽眾在解讀新聞事件意涵時的重要參考指標。以 Hartley 所強調的「形式關係」來檢視現場直播報導的觀點建構，需要注意的一點是多數台灣電視新聞裡的鏡頭使用並沒有遵循那麼嚴謹的原則。特別是在現場連線報導的情況裡，由於時間的急迫以及場景的連續（因為缺少剪輯與分鏡），鏡頭常是隨機地拍攝下所發生的事件。因此僅分析鏡頭的使用，以闡明新聞的觀點建構，並藉此作意識形態的批評並不妥當。現場連線報導所展現的形式關係，毋寧在另一方面——那就是直播過程所串連的影、音、與敘事本身，成為一場形式化的「表演」，並凌駕在觀眾對新聞內容的關注上。也就是說，「發生了什麼？」和「怎麼發生？」在現場連線報導的情況裡倒不如「怎麼描述？」來的重要。以下一則性侵害案開庭的現場連線報導，可作為範例說明為什麼在電視新聞的文本結構裡，形式不但重於內容，有時更搖身一變而成為內容：

貳、範例：一個擁擠的現場

所分析的報導案例，是發生在 2001 年 1 月 20 日的「董事長樂團」成員被指控性侵害酒店公關小姐案件的後續報導。文本的來源，是同年 2 月 20 日早上中天新聞台三則相關報導其中的一則現場連線報導。新聞重點是當日十時，此案在台北地檢署正式開庭，檢察官傳喚三名被告出庭應訊。此案由於涉及流行樂界名人，且案發後又牽扯出民代居間調

停，企圖息事寧人，所以在案發後一個月內吸引不少媒體追蹤報導相關案情與訴訟的經過。

與持續已一個月的一系列追蹤報導相比，這則報導的「爆發性」在於當日的開庭是被告首次面對媒體。因此報導所預設的訴說模式（mode of address）由先前以第三人稱的角度「臆測」（他們有對被害人性侵害嗎？），轉變成爲第二人稱的「當面質問」（你們有對被害人性侵害嗎？）。當事人的出庭應訊，成了現場連線報導的主要誘因。其作用可被解釋作：使一直保持沈默、不願面對媒體的當事人，由疏離而安全的「他者」，成爲暴露在鏡頭之下的、非自願的「被質詢者」。

以這樣一起新聞事件而言，「時間」成爲事件本身新聞價值的重要參考指標。開庭的時間是早上十點，而在九點的整點新聞時段裡，現場的記者已預示了十點鐘的開庭，並採訪了一到場支援受害者的婦女團體工作人員，談受性侵害的婦女於事後應採取的一些補救措施。記者並於報導尾聲，提醒觀眾鎖定下節新聞以追蹤後續發展。十點鐘時段的這三則相關報導，自然成了記者當天早上採訪的重頭戲。而在螢幕左上方的報時器，分秒地顯示則強調事件的即時性。

十點鐘整點新聞裡的這三則報導，尾隨一則分析當日股市行情的報導。與其說這三則報導是三個分開獨立的陳述，不如說是一則主陳述，加兩則陪襯的相關背景陳述。主陳述是當日十時開庭前現場紊亂的情形。兩則背景陳述中，一則是性侵害案發生經過的回顧；另一則簡述了「董事長樂團」在流行樂壇的成就。記者的引言與過橋（stand-up bridge）連貫了三則報導。在時間的順序上，三則新聞的安排採倒敘的手法，即先交代正在發生的事件，再交代事情發生的原因，以及事件當事人的背景資料。這樣的安排頗有近景、中景、背景的況味。

三則新聞中，第二則與第三則報導使用的皆是檔案資料片。第二則報導是該台自案發後對該事件一系列報導的集錦。第三則報導運用了「董事長樂團」的音樂錄影帶畫面，以及該團在唱片宣傳期時的宣傳畫面。只有第一則新聞完全採用開庭當日的現場畫面，這則現場直播新聞

是故值得更進一步分析。

這一則報導，依慣例由主播的導言展開序幕。主播在導言中強調這則性侵害案開庭是「於剛才」才發生的。隨即將敘事的主權轉移至在場的記者。藉由分隔畫面的顯示，主播與在場記者個別所處的地理空間（一在攝影棚內、一在事件現場）因為時間的一致（計時器的出現），而被統合在螢幕空間裡。而電視機前的觀眾，則因主播「立即透過連線」的語詞強調而成爲重大事件的「現場目擊者」。

現場記者對這則報導的引言，除了重申開庭的時間，重點放在事件主角出現時所引發的騷動。雖然是現場報導，新聞的畫面卻是數分鐘前就已經發生了的。這可以從記者矛盾的口述「現在現場的情形我們先來看看稍早的畫面」中得知。然而計時器在螢幕中的位置，卻明確的提醒觀眾事件是正在進行的。

現場畫面總長度只有 1 分 15 秒。呈現的是一名涉案的樂手步入偵查庭前在走道上遭逢記者採訪的情形。場景由地檢署的樓梯間延續至偵查庭的入口。透過手持攝影機一路的跟拍，鏡頭呈現的是當事人、護衛的法警，以及記者三方互相推擠的場面。攝影記者不斷企圖以極特寫將焦點對準這一名涉案的樂手。而此樂手始終低頭沈默不語，不斷閃躲鏡頭，並在法警的保護下極力突破記者的人牆。由於樓梯間的擁擠，鏡頭不斷在推擠中跟丟事件主角。畫面裡，鏡頭時而呈現握著麥克風的手、鎂光燈，以及攝影機爭相靠近主角的場面；時而被友台記者背部完全遮蓋；時而被強壓朝下，呈現地板上慌亂的足跡。在看得見主角的 42 秒裡，主角的位置多在畫面框架的角落。有 5 秒鐘的時間事件主角是背部朝著鏡頭。

混亂的場面持續到法庭門外，直到法庭門開啓，事件主角與兩名法警終於掙脫記者的採訪進入法庭。而過程中一直極度晃動的鏡頭，也在法庭門關閉後回復穩定。終了鏡頭落在已關閉的庭門及窩集在門外的記者（詳細新聞謄本見附錄一）。

值得注意的是，這則新聞畫面所呈現的訊息，模糊了本來應該呈現

的當事人與記者的對立關係。在畫面的呈現上，記者與法警、記者與事件主角，以及記者與記者的對立衝突同時被捕捉在畫面中。觀眾很難從影像中辨認出誰是事件的主角。而紊亂的場面，凸顯的是不斷衝撞的肢體、攝影機，與麥克風。而記者問、事件主角答之間所展現的一對一「對話」關係，在畫面中顯然缺席了。

聲軌所透露的訊息，則更模糊了原本該強調的記者與事件當事人對立關係。聲軌中間歇出現的是記者以專業的口吻詢問事件的主角：「是女方自願的嗎？還是性騷擾？」以及記者以商量的語氣要求事件主角：「講一下嘛！作一下說明嘛！你這樣子反而不好啊！」而在聲軌之中另外可辨識的聲音還包括了記者因推擠而發出的抱怨：「你們再這樣推……」；以及法警被記者激怒的話語：「莫名其妙啊！」、「瘋子！」。事件中被採訪的主角，反而是這段對話中唯一的沈默者。

這樣一則新聞，如果不是後兩則相關報導的補強，很容易失去原本意欲強調的事件爆發性與衝突性。主角的沈默似乎是這則新聞的最大敗筆。然而一個脫軌的演出將這則新聞的重心，從原先對涉案主角的關注，轉移至採訪者與周遭環境、採訪者與現場時間、以及採訪者與觀眾間的「形式關係」上。

智慧藏

參、閒話與包裝的即時

一則性醜聞案的訪問報導以一場有衝突的採訪角力劇形式被呈現，其彰顯的是什麼樣的「形式關係」呢？

Hartley 在分析電視新聞的呈現模式時，強調鏡頭的使用、記者的言談情境、言詞敘述，以及輔助影像呈現的視覺效果等，都有助於建構特定的形式關係。⁽⁴⁾

以這則法庭開庭的報導而言，SNG 科技所產生的現場畫面意圖傳達電視新聞「無中介、無延遲」的寫實意涵，然而這樣的意義建構仍然必須依靠特定視覺及語藝 (rhetorical) 修飾，方可彰顯新聞所欲傳達的

即時特質。本研究援引 Hartley 的分析方式，將這則新聞再細分為以下的三個部份分別探討其在文本意涵建構中所扮演的角色：即言談情境、鏡頭使用、以及「現場時間」的視覺呈現。

一、言談情境

就言談情境而言，一般電視新聞報導的語意建構，強調敘事主權由攝影棚內的主播或者是現場的記者所掌控，事件經過藉由他們的「轉述」得以闡明。然而主播或記者的言詞敘述並非報導語意建構的唯一來源。採訪當事人、名人、專家學者、或目擊證人，請他們提供看法、證詞、或意見也是藉由聲音建構語意的重要手段。Hartley 認為，這些當事人或第三者的話語在新聞報導裡的作用有如小說裡的對白。對白幫助敘事的推展；而對白也使得小說在情節表現上，不被作者自己的聲音或意見所壟斷。然而在小說裡，對白的功用卻往往構成整個敘事裡的一個矛盾點：那就是對白雖然是「屬於」(belongs to) 故事情節中說對白的角色，此對白仍是由作者所掌控。換句話說，在小說裡，不管是誰說話，這些話語終歸需臣服於小說敘事的總體架構裡 (overall structure)。新聞報導亦然，不管任何特定角色說了什麼，話語的意義不是由說話者的意圖所決定，而是由訪談在整個新聞故事架構中所被置放的位置而定 (Hartley, 1982: 109-110)。

值得一提的是，分析這則性侵害案現場直播的言談情境，顯露的是它脫離既定的採訪者與被採訪者的言談關係，取而代之的是採訪者與其他採訪者、以及採訪者與其他法庭內與事件本身不相干的第三者間的言談關係。採訪事件主角所應有的言談應對，在影像和聲軌的呈現上都缺席了。故事的主人翁雖然「面對」媒體，但因為影像上的脫離焦點與聲音上的沈默，而自始至終扮演一個「他者」。對於現場直播的初始目的——聽聽當事人怎麼說，這則報導演變的結果顯然違背了這個初始目的。言談情境的參與者，在主角的閃躲沈默下，而將配角的地位（記者、法警、攝影機、閃光燈）拱成了主角；而敘事的機制，也由原先對於行動

內容的關注（你到底有沒有做？），轉變成後來因為採訪過程的混亂所造成的一場採訪者自我指涉（self reference）的演出。

這樣一場演出的意涵，毋寧是在它的「表演」層面：記者搶奪新聞的激烈，藉由現場直播的方式而被形式化了。爭議性的話題或人物，是否在攝影機前洩露其引發爭議的一面固然重要，然而更重要的是，媒體本身對此爭議性話題或人物所作的框架（framing），可以因為事件被認定的爭議性，而成為新聞本身意義範疇裡不可缺的一部份。藉由採訪過程的激烈，新聞事件本身的儀式性價值（聳動、衝突、爭議、爆發）可以進一步的被確認。而觀眾所被期待的解讀方式，也被設想為經由對於記者演出的賣力，而體認到內容本身的重要性了——雖然這個內容在報導裡往往淪為配角。

在電視新聞裡，相同的演出也常見於其他種類的新聞裡。舉凡政治、體育、影藝，或社會新聞裡，常有類似的情境發生。擁有內幕消息的政客、有神秘戀人的青少年偶像明星、殺人嫌疑犯、陷入合約糾紛的運動員——諸如此類話題人物的出現，往往在眾家媒體爭相採訪之下，造成一種「奇觀」（spectacle）。這種奇觀彷彿視採訪對象為八卦的話題，因為他（她）是否有發言的能力、意願，或機會並不能決定這則事件是否有成為新聞的價值。表面上好像是話題人物主導現

場採訪的場面，答與不答、一嘖一笑，媒體似乎動見觀瞻。然而細究其表現方式，話題人物的重要性往往屈就於受媒體所包圍的這個事實。鏡頭中呈現的焦點，除了採訪的主角之外，還有媒體記者自覺性甚高的採訪表演。

這種對於採訪形式的重視，使得此類採訪近似電視學者 Patricia Mellencamp（1991）所稱的「傳媒建構的閒話」（mediated gossip）。Mellencamp 認為，諸如專刊黃色新聞的小報（tabloid），或電視的影視娛樂新聞這類靠閒話為主要內容的文本形式，共通的特色是被說閒話的對象（the gossiped about）總是那個缺席的第三者。對小報而言，捕捉到事件主角的畫面、影像，甚至是採訪只是這場遊戲的前半部份，主角

刻意的閃躲或缺席才是閒話高潮的所在。主角的隱密與沈默常被杜撰為主角隱藏事實真相的表徵 (Mellencamp, 1991: 158)。

以 Mellencamp 的「閒話」裡那個「缺席的第三者」來詮釋這則新聞的言談情境，頗能解釋為何事件主角開不開口都不會影響事件本身的新聞性。媒體對於名人隱私的窺探，常被以「觀眾知的權利」這樣的標籤合理化。然而諸如「公開什麼？」此類問題卻往往不如「公開主角有**隱藏事實真相**的徵兆」來得聳動。由這則事件當事人與記者的追逐戰中，「沈默」這樣通常在電視螢幕裡所極力避免的尷尬情形反倒是為新聞本身的「閒話」價值加溫。對於有線電視新聞台強調以連續劇的報導手法，即時地且不時地追蹤事件持續發展的作法，不說話的主角反倒成為往後更多「爆炸性」的案情發展不可缺的前戲。

二、鏡頭使用

John Fiske (1987) 在 *Television Culture* 一書中，曾對於電視的寫實意涵作了很有趣的探討。Fiske 認為，所謂「電視的寫實」這種說法，與其將其定義為「電視說明了現實包含了些什麼」，不如將其定義為「電視如何使現實產生意義」。Fiske 的定義，強調的是影像建構現實過程中「符碼」(code) 的重要性。在諸多符碼中，Fiske 認為，鏡頭的使用在戲劇呈現寫實的情節時，發揮了很大的功用，因鏡頭的使用，使得閱聽眾對於故事呈現的寫實成分能有更直接的體會。

像這樣一則看似瑣碎的報導，就新聞報導所一向標榜的「再現現實」的要求而言，它再現的是內容意義上的缺席。然而「文不對題」的表象下，有文本意涵表意實踐 (signifying practice) 另一層不那麼外顯的意義建構，那就是手持攝影鏡頭 (hand-held camera shot) 在建構內容寫實性的重要角色。John Caughie (1981; see Fiske, 1987: 29) 分析英國紀實劇的鏡頭運用，曾用「紀實外表」(documentary look) 一辭來解釋鏡頭符碼化現實所扮演的重要角色。Caughie 認為，建構的紀實性有一部份來自於「毫無準備的」(unprepared)、或「無事前預想」(unpremeditated)

的鏡頭；也就是說，鏡頭被行動嚇到了（camera surprised by action）。在強調「自然」之下，一切在鏡頭內因反應不及所呈現的不完美、遺漏、以及延遲，成了彰顯「自然的寫實」的最佳表徵。

這則法庭開庭案的現場直播，其手持攝影機一路跟拍涉案人的作法，作了現實符碼化的最佳示範。從場景的轉換（由樓梯間到法庭外）、因現場推擠所造成的景物晃動及空鏡頭，以及新聞主角時而落在景框之外、時而背對鏡頭，都不是「專業」攝影對呈現主題的完整性所能容忍的作法。然而呈現形式上的缺失，卻成了彰顯「現實形式」的參考指標。

「現實」的不可測與變化多端，體現在攝影機永遠追趕時間裡動作的流逝中，重要的不再是動作的細節、或情節的細節，而是「時間」的細節：藉由零時差的呈現事件時間裡動作的瑣碎，機動的手持攝影機呼應了現實生活中同樣瑣碎、同樣零散的生活細節。

三、「現場時間」的視覺呈現

臧國仁與鍾蔚文（1999）在一篇探討報紙新聞報導如何呈現時間觀念的文章中，強調新聞報導乃藉由使用時間詞彙以達再現社會真實的目的。印刷媒體建構時間的觀念靠的是文字，電影靠的是剪輯（見 Armes, 1988; 簡正珍, 1998）。電視螢幕的「現時感」（nowness），則被指認為電視之所以具有寫實風格的重要特徵（Feuer, 1983; Heath & Skirrow, 1977）。以這則現場直播報導的形式呈現而言，電視現時感最直接的企圖莫過於螢幕框架裡的計時器。

藉由計時器將事件的「過程細節」具體呈現，已成了現場直播最外顯的符號。電視新聞的播報永遠是和時間賽跑。因此計時器的運用，往往扮演著事件時間與閱聽眾生活時間零時差的提示作用。相對於無線電視新聞因播報的區段性而造成絕大部分新聞裡事件時間與播報時間的「時間差」，有線電視專業新聞台新聞播報的連續性和及時性特質，往往使其對時間的建構更加敏感。「現場時間」與「播報時間」的接近或一致於是成為專業新聞台建構「專業」的最佳符碼。

嚴格來說，所分析的這則新聞發生的時間並非記者現場播報的時間。然而當新聞畫面呈現時，電視螢幕框架左上方出現的時間指示的卻是現場播報時間（也是現實生活的時間）。縱使新聞畫面已因是「稍早」的錄影而成了歷史的紀錄，這段畫面仍被偷渡至「現在」而被包裝成「現場報導」。這一則「現場報導」的語意膨脹，將時間的延遲策略性的予以蓋過。報時的時鐘，其不斷變動的秒數，除了被依附在所報導的事件成為該事件立即且鮮活的印證之外，也往螢幕外延伸，欲意彰顯電視時間與生活時間的一致性。形式化了的時間，成了解讀這則新聞內容的強力指標。

夏春祥（1999）在探討人文、社會研究過程中時間的意義時，曾將時間的內涵體現在研究過程中細分為四種類型：自然時間、鐘錶時間、社會時間、與人文時間。「自然時間」是線性的、不變的、中性且客觀的時間；「鐘錶時間」是對自然時間變化所做的一種模擬；「社會時間」是不同文化下的社會或人群看待事物所使用的時間觀點；而「人文時間」則是整合事件發生的客觀條件以及人們主觀的內在期望，所形成的一種相互關連的想法背後所體現的時間觀。自然時間與鐘錶時間具通則性、普遍性；而社會時間與人文時間則具獨特性，但社會時間與人文時間兩者保持一個動態的界線，意即當人文時間的個人獨特性逐漸成為大家所接受的普遍想法時，人文時間也會變成社會時間（夏春祥，1999：42-43）。

夏春祥的分類雖是針對學術研究的「方法論」建構揭示時間意識的重要性，但時間意識的建構問題可同樣用於「現場直播」的語意建構中。鏡頭裡計時器的出現，理所當然是為了強調事件現場與閱聽眾現場的同步性（synchronicity），計時器的意涵，也就在於以鐘錶時間擷取並定義事件發生的自然時間。事件主角出庭前記者的等待、主角進入偵查庭後繁瑣的審訊過程等，都是自然時間內事件發展的原始素材，然而鐘錶時間卻將閱聽眾對事件的感知限定在介於冗長的等待與繁瑣的審訊過程中的這一段——也就是事件主角的「現身」，而且螢幕上的鐘錶時間誤

植了「現實生活」中紀錄自然時間的鐘錶時間，將其提早了幾秒鐘。由這裡可以看出，現場直播裡的鐘錶時間，扮演了將自然時間「意識化」的一個重要憑藉，自然時間線性、中性、且客觀的特質，被包裹成爲鐘錶時間所欲指涉的電視內容寫實性，而此時間意識的建構，目的也在於強調閱聽眾在所處的人文時間裡建構有關電視時間與自然時間同步的想望中。

綜合以上對於言談關係、鏡頭使用，以及「現場時間」的視覺呈現的細部分析，必須強調的是，電視新聞形式化的呈現現實是在電視文本意涵建構裡不可小覷的一個觀察面向，其所揭示的重點在於對「電視如何呈現」此一問題的認定上，將「形式也是內容」這樣的一個觀點納入影像語意建構的場域內。由這一則總長度不到二分半鐘的強暴案開庭報導來看，新聞報導的重點，原本應當是爲挖掘涉嫌性侵害案嫌疑犯是否涉案提供明確證據，然而實際的產出，則將語意建構的參考點指向與「事實的內容」不甚相關的幾個面向——因主角的沈默而凸顯記者的賣力演出、突兀的手持攝影鏡頭所造就的「寫實感」、以及計時器不時提醒觀眾的「現在時間」。以 Hartley 的形式關係觀之，「現場直播」新聞事件所欲彰顯的重點，不在於事件本身，而在於是否影像的呈現方式可以滿足新聞從業人員以及閱聽眾對於「現實形式」的共同期待或要求。以下 Steve Connor 對於「現場直播」的看法，應可作爲這一小節的一個結論：

「現場實況」應被視爲是語意範疇裡(the semiotic)的一個策略性項目，即便它的功能在語意系統裡間接暗示了那個真正被它那曲解的及偽造的表意操作所掩蓋的東西。「現場實況」永遠是被「生產」出來的一個加工過的即時項目。也因此永遠是自身的引述；從來不只是現場實況，而是「現場實況」。⁽⁵⁾（引述自 Wurtzler, 1996: 89）

肆、反思形式、後現代與美學

以上的個案分析，希望喚起注意的是探討電視形式的重要性。對電視形式表現的研究，在過往常常將其視為塑造視覺美感或幫助敘事建構的「技術」。也就是說，研究的重點，在於探討如何藉由聲、光、影與剪輯的結合所產生的表現形式，更有效的彰顯電視創作者所欲呈現的內容（見黃新生，1999；徐鉅昌，1996）。形式的探討，因此多定位在如技術手冊般的操作指導原則上。縱使傳播研究的文本分析典範在近年似乎因文化研究的興起而蓬勃發展，屬於文本意義場域內的形式表現部份，特別是特定形式的形成與生產組織之間的關係，常因為文化研究者刻意強調文本消費的政治意涵、以及其對形式即代表「中產階級美學」的狹隘認定與敵意（見 Bennett, 1985；Eagleton, 1990），而在電視論述中顯得被邊緣化了。

因此電視形式美學意涵的討論，常被置放在後現代社會論述對於商品美學畸形發展的批判這一脈絡中省視。質言之，摒除文本意涵上的開放不談，純粹就內容而言，電視是一個過份商品化、符號化世界的縮影與投射；電視裡有包羅萬象的表現形式，卻往往缺乏這些形式所應彰顯的內容。

這則新聞報導，乍看之下成了彰顯這種論調的最佳示範。文本的意涵，全是為了遷就現有的科技與機構條件所建構出來的——記者探求「事實」的殷切，加上分秒必爭的電視時間，結果是一場有緊張有衝突的「演出」。然而相對於觀眾對於事件本身應投入的關注，媒介建構的事件反而以其對事件的「框架」成為招徠觀眾注意的主要賣點。形式化的呈現一則性醜聞，反而比性醜聞本身更有新聞的價值。「形式重於內容」在電視新聞報導裡得到一個適切的詮釋。

對於文化形式表現強壓過內容的探討，在社會學裡常引起「道德的恐慌」。在上個世紀初德國社會學家 Georg Simmel 對於現代資本主義社會商品化的觀察，就用「悲劇」來形容一個被形式與美感過份膨脹了的

文化生活 (1964)。Simmel 認為，文化是形式的集合。而「文化形式」(cultural forms) 體現了人類在特定歷史階段觀念化(idealization)的過程。然而在現代社會裡，因刺激商品銷售而畸形發展的美學風格(aesthetic styles)，卻是文化形式對於完整的、自主的社會生活的一大破壞。過份美學化的事物剝奪了事物本身立即可見的使用價值(use value)，取而代之的是被誇大了的事物主體價值(subjective value)；而相對於事物的主體化，則是人在過度的感官刺激下，逐漸喪失了在日常生活中汲取文化形式而成有意義的生活內容的能力。其結果是「生活中過份虛飾與負擔了無數個過剩的物件，而我們深陷其中無法自拔。」(Simmel, 1968: 46, 相關討論見 Featherstone, 1992: 10)

Simmel 對於現代社會中文化形式的過份膨脹而導致的意義喪失，開啓了後現代主義學者批判大眾傳播媒介導致社會感淪喪的批判路徑。Marshall McLuhan 雖被公認為大眾傳播媒介的熱烈擁護者，卻也認為在電子時代(electronic age)中的傳播科技推翻了「內容」在媒介中的優勢地位，取而代之的是一種新的、矯飾的(rhetorical)、且具有象徵效果的符號語言(sign language)。而在這個電子時代裡，整個社會已經被經過縝密設計的環境所包圍，這個環境及是由隱喻、由媒介所構成(見 Epstein & Epstein, 1994: 139; Kroker, 1984: 54)。而「媒介」這個字，McLuhan 以全大寫的方式書寫(MEDIA)，這凸顯了 McLuhan 所認為的，在傳媒的世界中，科技所造就的傳播形式，已經成為人類社會經驗的主要中介者此一立場。

McLuhan 所指出的具象徵效果的「符號語言」，隱含他對在新時代新的傳播方式裡，社會與文化形式界線日趨模糊的看法。縱使他對新的傳播方式裡信息傳輸速度增快所造成的時間與空間觀念的「內爆」(implosion)帶著樂觀的態度(如「地球村」觀念所揭示)，McLuhan 並沒有深究此「內爆」的負面社會效果——即這個符號語言構成的黑洞，如何將有意義的內容吸納於無形。而這也成為麥式觀念的主要傳承者——Jean Baudrillard 建構一媒介社會學的主要問題點。

Baudrillard 呼應 Simmel 與 McLuhan，認為社會感 (the social) 乃是由文化形式的表現而成型。而社會學的任務也在於發掘建構不同文化形式中的「符碼」(codes)。與 McLuhan 觀點相同的是，大眾媒介對布希亞而言，已經成為當前主控的文化形式。然而相異於 McLuhan 的觀點，Baudrillard 將意義內爆的觀念推向極致，認為媒介的內爆已經將整個社會吸進它的漩渦中。Baudrillard 誇張的指出，整個媒介已經進化為一個完整的神話詮釋系統 (a total system of mythological interpretation)，而這個封閉的系統中的表意模式已經籠罩在所有的社會事物之上。換句話說，任何社會事物的意義，已經在形式上被以特定的表意模式所決定，人對於事物的感知，不再是自主的意識活動，而是被媒介文化形式大舉入侵社會生活後，媒介符號所建構的一個封閉的意義系統所控制。這個意義系統裡空泛的形式，因為被媒介過份的渲染與重複 (repetition)，而變成內容的替代。這不但只是文化的災難，也是社會的災難，因為人們眼見的現實，是一個被這種過度形式化的消費影像所事先植入記憶後呈現出來的擬做現實 (simulated reality)。而由於沒有一個「真的現實」可以與之對照，擬做現實倒是被扶正了 (Epstein & Epstein, 1994)。對這個充斥 Baudrillard 所言「致命的形式」(fatal forms) 的世界，Baudrillard 有如下的觀察：

當事物，符號或行動由它們個別的想法、觀念、本質、價值、參考點、來源及目的中掙脫出來，它們便邁向了一個無止境的自我再製過程 (endless process of self re-production)。而這些事物在它們的觀念消失許久後仍舊能持續運作，絲毫不顧內容為何。(Baudrillard, 1993: 6; 轉引自 Epstein & Epstein, 1994: 145)

由 Simmel 到 Baudrillard，對於形式吞噬內容，或者形式搖身一變而成內容的看法，隱含了他們對於社會感消逝的憂慮。而如果將這種看法直接套用在分析電視所造就的特殊文化形式，很容易陷入一種窄化的

思考窠臼：那就是 SNG 科技所製造出來的現場直播「現實形式」，已取代了觀眾對於「現實內容究竟為何？」這個問題的關注。

然而這樣的一個結論，卻是建立在一個僵化的電視影像化約論上——那就是把電視「功能化」為服膺於寫實地呈現現實世界的原則，然後藉由此功能化批判為何電視形式「喧賓奪主」，使得原來的「主體」——社會現實，因為電視而變成影像所指涉、甚或仿造的「客體」。換句話說，批判電視是一種如布希亞所言「擬象的超真實主義」(hyperrealism of simulation, 見呂健忠譯, 2001)，只是把電視當作是反映現實世界的一個「失敗力作」。其所忽略的是，作為一種承載影像的媒介而言，電視可以不只有依附「寫實原則」為其存在的唯一目的。縱使在「電視新聞」這個以報導「真實」為依歸的節目類型裡，我們可以關切的，除了「電視新聞造成事實的空汜化」這樣一切以「社會現實」為參考基準點的陳年論調外，應更關切的是作為一種意義建構的工具而言，電視如何賦予我們對溝通事實所具備的原料 (raw material)，並啟動我們對建構「有意義的」社會現實的創造力。

正如 Lawrence Grossberg (1987)指出：電視的形式所透露的，正是其對一切意義的漠不關心 (indifference)。然而針對 Baudrillard 的論調，認為既然事實只是電視形式意義建構的效果 (effect)，而意義已經崩潰了，事實亦然，Grossberg 指出不同的看法。Grossberg 認為，意義在 Baudrillard 所描述の後現代社會情境裡並不是消失，而是在不同的歷史結構下被重新構連到 (re-articulate) 不同的社會關係裡 (1987: 43)。以電視形式而言，其誇張矯飾的特性彰顯的不是電視違背特定的意義表現原則，或造成了現實意義的淪喪；而是作為一種溝通的媒介，電視藉由其影像所建構的關係，如何在人們日常生活裡，招納不同的情感投注 (affective investment)。

因此電視建構「形式寫實」的敘事機制，就其所呈現的所謂「後現代感」(postmodern sensibility) 而言，不應只是將其無限放大成深層意義的扁平化或社會感消逝的「證據」。形式的結構性意涵在電視的美學

論述中，同樣可以被當成瞭解此媒介在建構特定文本的關係中，包括製作機構的製碼過程及閱聽眾的閱讀期待，所發揮的指標功能。正如 Hartley 所言，電視新聞所扮演的角色，除了將無形的社會秩序「顯影」(visualization) 之外，更在介於「偶發的事件」(random event) 與「意義」(meaningfulness) 的語意抗爭裡，以新聞記者在新聞蒐集過程中的「目擊者」(eyewitness) 之姿，不斷地給予「真實」特定的指涉意涵。也就是說，所謂的「真實」，在「電視新聞」這樣的特定形式中，其寓意在於閱聽眾以自己的眼睛，觀看記者藉由鏡頭所象徵化 (symbolize) 的現實 (1992b: 142, 145)。在一片「反美學」的後現代主義呼聲中，與其將形式扣上扼殺內容的大帽子，不如正視電視形式在構築內容過程中所映照出複雜的文本、機構、以及社會的關係。



智慧藏

註釋

- (1) 參見 André Bazin, *What is Cinema? Vol. 1*. Bazin 對於電影影像的看法，主要是指出電影所達成的寫實主義美學與繪畫相比，並不是這麼不堪一提。相反的，西方藝術自遠古以來，就一直以模仿現實為依歸。電影（以及攝影）最偉大的成就，在於達成完美反映現實的目的，而且也讓繪畫能專心朝形式語言的拓展方向前進。而 Bazin 也認為，電影並不是被動地反映現實，一些電影技巧的發明（如蒙太奇），代表了電影建構寫實感上的一些創意表現。
- (2) 此類節目通常改編自文學經典名著，諸如莎士比亞戲劇、偵探小說、或寫實主義小說。由於製作經費的限制及採現場直播，戲劇呈現方式刻意減少場景轉換，且布景極為簡略，近似舞台劇的形式。節目通常是外包給廣告公司製作。這些廣告公司所代表的客戶有一些是具壟斷性的大企業。這些企業贊助這些號稱「優質」節目（quality programs）以塑造優良的企業形象。代表性的節目如「一號攝影棚」（*Studio One*）、「飛哥劇場」（*Philco Playhouse*）、「90 號劇院」（*Playhouse 90*）及「皇冠名人堂」（*Hallmark Hall of Fame*）等。
- (3) 此迷思可由以下於 50 年代在美國極享盛名的大眾文化評論者 Gilbert Seldes 對電視實況直播的看法一窺端倪，Seldes 指出：「電視科技技術的精華在於其對瞬間感知的貢獻……一個藉由現場實況製作產出的節目充塞於空氣中的張力是可以引發觀眾一些特殊回應的；他們可以感覺到他們所聽的及看的是確實發生在此時此刻，而也因此比起那些仍帶著過往感覺而且被硬生生的挪用到現在的[影片]更為逼近真實。」見 Seldes (1952)。
- (4) Hartley 將一則新聞的文本建構拆解為四個組成部份：包括主播或記者的「話頭」（*talking head*）——意即主播或新聞記者正面面對鏡頭，以「中性」的、近似新聞標題呈現的方式報導事件；「圖像」（*graphics*）——即在新聞中所使用的電腦動畫、圖卡、或照片等

輔助說明；「名稱化」(nomination)——即藉由字幕或言詞介紹的方式將與事件無直接關係的參與者引介入報導中，如專家或證人；及「真實性」(actuality)——即報導中所使用的新聞畫面，如影片或現場畫面等。其中，「真實性」是 Hartley 認為新聞報導建構寫實意涵的脊髓所在。見 *Understanding News*, pp. 108-109.

(5) 最後這一句譯文的原文如下：

The live is always “produced” as an artificial category of immediacy, and is always therefore a quotation of itself; never the live, always the “live”.



參考書目

- 呂健忠譯 (2001)。《反美學》，台北：立緒。(原書 Foster, H. (ed.) [1983]. *The Anti-aesthetic: Essays on postmodern culture*. Port Townsend, WA: Bay Press.)
- 唐維敏譯 (1995)。《錄影學》，台北：遠流。(原書 Armes, R. [1988]. *On video*. London & New York: Routledge.)
- 夏春祥 (1999)。〈論時間——人文及社會研究過程之探討〉，《思與言》，37 (1)：29-72。
- 徐鉅昌 (1996)。《電視導播與製作》。台北：三民。
- 黃新生 (1999)。《電視新聞》。台北：遠流。
- 臧國仁、鍾蔚文 (1999)。〈時間觀念與新聞報導：新聞文本使用時間性語彙之探討〉，《新聞學研究》，61：137-178。
- 簡政珍 (1993)。《電影閱讀美學》，台北：書林。
- Altman, R. (1987). Television sound. In H. Newcomb (Ed.), *Television: The critical view*, (4th ed., pp. 566-581). Oxford: Oxford University Press.
- Baudrillard, J. (1993). *The transparency of evil*. New York: Verso.
- Baudrillard, J. (1983). *In the shadow of silent majorities...or, the end of the social*. New York: Sociotext(e).
- Baughman, J. (1985). Television in the 'Golden Age': An entrepreneurial experiment. *The Historian*, XLVII, 175-194.
- Bazin, A. (1967). *What is cinema? Volumn I*. Berkley: The University of California Press.
- Bennett, Tony. (1985). Really useless 'knowledge': A political critique of aesthetics. *Thesis Eleven*, 12, 28-51.
- Boddy, W. (1993). *Fifties television*. Urbana & Chicago: The University of Illinois Press.
- Caldwell, J. T. (1991). *Televisuality: Style, crisis, and authority in American television*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Dayan, D. & Katz, E. (1992). *Media events: The live broadcasting of history*. Cambridge, MS: Harvard University Press.

- Eagleton, T. (1990). *The ideology of the aesthetic*. Oxford & Cambridge: Blackwell.
- Ellis, J. (1981). *Visible fictions*. London & New York: Routledge & Kegan Paul.
- Epstein, J. S. & Epstein, M. J. (1994). Fatal forms: Toward a (neo)formal sociological theory of media culture. In D. Kellner (Ed.), *Baudrillard: A critical reader* (pp. 135-149). Oxford & Cambridge: Blackwell.
- Featherstone, M. (1991). Georg Simmel: An introduction. *Theory, Culture & Society*, 8, 1-17.
- Feuer, J. (1983). The concept of live television: Ontology as ideology. In E. A. Kaplan (Ed.), *Regarding television: Critical approaches* (pp. 12-21). Los Angeles: University Publications of America, Inc..
- Fiske, J. (1987). *Television culture*. London: Routledge.
- Grossberg, L. (1987). The in-difference of television: Mapping TV's affective economy. *Screen*, 28, 28-45.
- Hartley, J. (1992a). *Tele-ology: Studies in television*. London & New York: Routledge.
- Hartley, J. (1992b). *The politics of pictures: The creation of the public in the age of popular media*. London & New York: Routledge.
- Hartley, J. (1982). *Understanding news*. London & New York: Routledge.
- Hall, S. (1991). Encoding, decoding. In S. During (Ed.), *Cultural Studies Reader* (pp. 90-103). London & New York: Routledge.
- Heath, S. & Skirrow, G. (1977). Television: A world in action. *Screen*, 18, 7-59.
- Kroker, A. (1984). *Technology and the Canadian mind*. New York: St. Martin's Press.
- Mellencamp, P. (1991). *High anxiety*. Bloomington & Indiana: Indiana University Press.
- Seldes, G. (1952). *Writing for television*. Garden City, NY: Double Day & Company, Inc..
- Simmel, G. (1964). *The conflict in modern culture and other essays*. New

York: Teacher's College Press.

Tang, S. (2000). *The Re-TV: Distinctions in an economy of program re-use*.

Unpublished dissertation of The University of Iowa.

Vianello, R. (1985). The power politics of 'live' television. *Journal of Film and Video*, 38, 26-40.

Williams, R. (1975). *Television: Technology and cultural form*. London: Fontana.

Wurtzler, S. (1996). 'She sang live, but the microphone was turned off': The live, the recorded and the subject of representation. In R. Altman (Ed.), *Sound theory, sound practice* (pp. 87-107). New York & London: Routledge.



智慧藏

附錄一 「董事長樂團」成員涉及性侵害案中新聞報導謄本

時間：2001年2月20號

新聞長度：2分12秒

聲軌

畫面

主播：

再來關切一則社會新聞焦點：

「董事長樂團」成員涉及性侵害案，於剛才在台北地檢署召開偵察庭。檢方在勘驗了被害人兩次偵訊錄影帶後，傳訊了涉案的三名被告，詢問事發當日的情形。詳細情形我們立刻透過連線請記者黃巽君來告訴我們。巽君。

記者：

好的，主播，各位觀眾。台北地檢署呢...目前針對「董事長」性侵害案件呢...已經召開偵查庭。大約在十點鐘左右呢，樂團的兩名成員：綽號「阿吉」的吳永吉以及綽號「小白」的杜文祥也都陸續來到台北地檢署報到。而這兩個人出現的現場，當然都引起現場守候記者

分隔畫面

主播在右畫面，記者在左畫面。記者背景是偵查庭門口。在左右框架下各有「台北地檢署」及「台北中心」字幕

記者畫面，近景，偵查庭門口螢幕上方出現計時器，時間顯示10：10：12下方有「地方：台北地檢署。董事長樂團性侵害案今開庭」字幕。記者面對鏡頭陳述。背景有其他人聚集交談。

(10：10：23)

切入新聞畫面。記者旁白背景：樓梯間
鏡頭：極特寫、跟拍、俯視

的擁擠與混亂。現在現場的情形我們先來看看稍早的畫面：

女記者：

是女方自願的嗎？還是有性侵害？

男記者 A：

阿吉，妳跟我們講一下啦，好不好...阿吉，你到底有沒有性侵害？

不知身分男聲：

左邊啦，左邊...

不知身份男聲：

後面啦...後面啦...走錯了啦！

男記者 B：

你到底有沒有性侵害？

法警：

對不起，請你們媒體協助我們前進好不好？

男記者 B：

講一下嘛！作一下說明嘛！你這樣子反而不好啊！這樣子...

阿吉低頭、微笑。兩名法警攙扶上樓。阿吉不時在推擠中偏離畫面。

阿吉自鏡頭消失。鏡頭被一男記者背面掩蓋。畫面呈現漆黑。

場景由樓梯間轉至走道。特寫阿吉由先前正對鏡頭變成側對鏡頭。尾隨記者極力靠近。一名男記者頭髮因激烈推擠而顯混亂。

阿吉自鏡頭前消失。記者手握麥克風特寫。

地上慌亂的腳步特寫

阿吉出現在鏡頭左邊特寫。右邊法警極力撥開記者特寫。

智慧藏

不知名聲音：
莫名其妙啊！

近景至中景，俯拍，偵查庭門口。
庭門開啓。場面繼續紊亂。晃動的鏡頭由偵查庭前近景快速移動至右邊中景。此時阿吉與法警背對鏡頭，被記者群所包圍。

不知名聲音：
你們再這樣推...

中景至近景，俯拍
鏡頭續向庭門逼近。此時鏡頭與其他記者在螢幕下方，阿吉與法警在上方。背景是偵查庭內部。法警與阿吉奮力進入庭內。記者與法警形成拉扯。阿吉於拉扯後進入庭內。

法警：
借過。

法警：
瘋子！夠了沒有啊！

中景，俯拍
二法警在偵查庭門口，阻止記者入內。門關上。(10：11：38)

記者：
從以上畫面你可以看到這個當事人之一的阿吉呢... 這個首先步入地檢署的時候呢... 依然表情是相當的帶著微笑的。那麼由於現場場面擁擠，也一度失去耐性。而隨後出現的小白呢... 甚至是表情凝重。不願意回答在場記者詢問有關於性侵犯案細節的任何問題。而我們也知道這個案件

近景。記者畫面

智慧藏

發生在今年的1月29號。有關於這個性侵害案件的始末呢，我們有一則稍早的報導，先來看這則稍早的完整報導。

(10:12:11)



智慧藏

**The Aesthetic View of "Live Broadcast":
A Case Study of Televisual Form**

Shih-che Tang*

Abstract

This article emphasizes the important role of technological form in the construction of television's content meaning. The subject of examination is satellite news gathering (SNG), a production and transmission technology frequently used in news reports to manifest the urgency of news events. Using John Hartley's concept of "formal relations," the article analyzes the formal aspects of a "live" broadcast, including the use of shots, the combination of visuals and sounds, the situation of verbal interaction, and the virtual appearance of time, to discuss how the narrative form made possible by SNG—live broadcast—becomes a major indicator in constructing the actuality of the news event.

Key words: form, aesthetics, live broadcast, television, news

* Shih-che Tang is Assistant Professor at the Department of Communication Management, Nanhua University, Chiayi, Taiwan.