

徐辉◎著

DIANSHIYISHUXINGAINIAN

电视艺术新概念

——中国电视艺术大事记

中国广播影视出版社

徐辉◎著

DIANSHIYISHUXINGAINIAN

电视艺术新概念

——中国电视艺术大事记

中国广播影视出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

电视艺术新概念：中国电视艺术大事记 / 徐辉著
— 北京：中国广播影视出版社，2016. 1
ISBN 978-7-5043-7150-8

I. ①电… II. ①徐… III. ①电视事业—大事记—中国—1958 ~ 1990 IV. ①G229. 297

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 074030 号

电视艺术新概念

——中国电视艺术大事记

徐辉 著

责任编辑 余潜飞
封面设计 亚里斯
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. crtp. com. cn
电子信箱 crtp8@ sina. com

经 销 全国各地新华书店
印 刷 三河市人民印务有限公司

开 本 787 毫米 × 1092 毫米 1/16
字 数 370(千)字
印 张 16. 25
版 次 2016 年 1 月第 1 版 2016 年 1 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5043-7150-8
定 价 39. 00 元

(版权所有 翻印必究 · 印装有误 负责调换)

前 言

在我们的研究中,最核心的目的并非单纯地记录我国“电视艺术”领域的“大事件”,而是揭示一个关于“电视艺术”的新概念:“电视艺术”是一个“淘气的顽童”,“纯粹艺术性”和“世俗家园性”构成了它两个相互博弈的内在特性。在研究展开的过程中,我们将会冒着行文重复之危险,不厌其烦地重申这一点。

与此同时,在理论论据层面上,我们还会不断地提到法国思想家吉尔·德勒兹的电影思想和我们对中国古典文化的看法。就前者讲,他的思想为我们的阐述提供了关键性的“影像论”资源,使我们获得了一个审视“电视艺术”的参照视野。就后者看,将中国古典文化区分为中国传统文化和中国封建文化两个层面,为我们奠定了分析“电视艺术”所承载的文化内涵的思想基础。

另外,我们在研究过程中,内心时刻都关注着实际的“电视艺术观念”。整个研究都围绕着“电视艺术观念”的更新、变迁而展开,这是我们的内在线索。同时,“电视艺术观念的变化”也是我们衡量“电视艺术”领域之“事件”是否配称“大事件”的根本标准。简言之,表达如此“观念变化”的事件,是我们理解的“大事件”。正是据此,我们断定:在我国“电视艺术”领域,1990年之后没有大事发生。

目 录

前 言	(1)
引 论 淘气的顽童	(1)
一、顽童诞生记：《四小天鹅舞》1958	(13)
二、顽童新面孔：《一口菜饼子》1958	(27)
三、古典型顽童：《梁山伯与祝英台》1961	(35)
四、触界的顽童：《笑的晚会》1962	(45)
五、乖巧的顽童：《收租院》1966	(65)
六、受虐的顽童：《革命样板戏》1967	(79)
七、重生的顽童：《三家亲》1978	(103)
八、金钱套顽童：《参桂养荣酒》1979	(121)
九、涉外型顽童：《丝绸之路》1980	(133)
十、电影型顽童：《他是谁》1980	(147)
十一、过分的顽童：《加里森敢死队》1980	(163)
十二、武侠型顽童：《武松》1982	(179)
十三、娱乐型顽童：《春节联欢晚会》1983	(197)
十四、错位的顽童：《河殇》1988	(219)



十五、温情的顽童：《渴望》1990	(225)
-------------------------	-------

余 论 家园内的游牧者	(237)
-------------------	-------

结 语 要容许顽童淘气	(243)
-------------------	-------

参考文献	(247)
------------	-------

后 记	(251)
-----------	-------



引论 淘气的顽童

深入地思考“电视艺术”，我们发现它原来是一个顽冥不化、死不改悔的“淘气的顽童^①”，永恒不息地“淘气”是它的本性。

我们的课题有一个核心的目标，这就是：通过深入审视“电视艺术”本身，以求刷新人们对“电视艺术”的看法，形成一个“电视艺术新概念”。之所以如此，是因为“理论研究”自身的根本任务就是建构一个“新概念”。

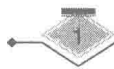
具体而言，我们认为“理论研究”的任务，就是刷新相关的概念，或者说必须创造相关的“新概念”。如果一个理论没有提供一个重新理解其研究对象的“新概念”，那么这种研究就会毫无意义。法国著名后现代哲学家吉尔·德勒兹（与菲力克斯·迦塔利）在谈到“哲学”的任务时，曾经有一个著名的论断：“哲学的目的就是不断地创造新概念。”^②还说：“现在是提出‘什么是哲学’这个问题的的时候了。这个问题以前一直在提出，而且已经有了一个一成不变的答案：哲学是一门形成、发明和制造概念的艺术。”^③应该说这是德勒兹对哲学的基本理解。其中的核心就是哲学必须创造“新概念”。

当然，这里会产生一个疑问：以“哲学研究”比附“电视艺术研究”是否合适？如此的疑问自然是无可厚非的，因为一般人确实总是会这样问题。但是，需要指出的是：无论是“哲学研究”还是“电视艺术研究”，都属于“理论研究”。创造“新概念”，是任何“理论研究”都具有的一种根本性格。德勒兹作为一个哲学家，其实也没有将自己的视野仅仅局限在传统意义上的哲学领域，而是广泛地涉猎于艺术领域（他涉猎的艺术领域几乎包含了所有的传统艺术，如绘画、建筑、音乐、文学、电影等）。尤其是在研究电影的过程中，他对“电影理论”的界定更具启发意义。他说：“一种电影理论，并非‘关涉’电影，而是关涉

① “顽童”一词，本身就有“淘气”的意思。在行文中，我们更多的时候是在“顽固”、“顽冥不化”这个层面上理解“顽童”的“顽”字。

② 吉尔·德勒兹、菲力克斯·迦塔利：《什么是哲学？》，张祖建译，[长沙]湖南艺术出版社2007年版，第205页。

③ 吉尔·德勒兹、菲力克斯·迦塔利：《什么是哲学？》，张祖建译，[长沙]湖南艺术出版社2007年版，第201页。





由电影所引发的概念，这些概念本身关联着与自身有别的、对应于其他实践的其他概念。”^①很显然，“电影理论”的任务同样是创造概念，创造关于电影的“新概念”。换言之，“电影理论”重点关心的不是电影，而是电影的“新概念”。同样的道理，德勒兹对绘画、建筑、音乐等一系列艺术的研究也是如此。他的“绘画理论”致力于创造新的绘画概念，他的“建筑理论”致力于创造新的建筑概念，他的音乐研究是在创造新的音乐概念，而他的小说研究则是要创造新的小说概念，等等。

一般看来，艺术理论，例如电影研究、绘画研究等不会被视为哲学研究。然而，在德勒兹那里，这两者恰恰是相通的。简单地讲，这两者关涉到的都是关于其研究对象的“思考”。当这种思考达到至深之境时，涉及的一定是为宇宙万象所共同的“哲学存在论”层面，即“宇宙本体论”层面。因此，紧紧地扭住“思考”这个核心，德勒兹打通了哲学研究与艺术研究，从而得出了任何理论研究都必须创造“新概念”的结论。他的这种观点，首先意味着一种新型哲学的诞生，或者说一种“哲学新概念”的呈现。通俗地讲，哲学不再是脱离日常事物的理论，相反地它首先是时刻立足于日常事物的立场上展开“思考”，继而深入到日常事物自身的“潜在”，从而带回对它的一种全新理解。从最终的结果看，便是形成某种关于日常事物的、“宇宙本体论”层面的所谓“概念”。就其方法论来说，这恰恰就是中国古典哲学所推崇的所谓“不离日用常行内，直到先天未画前”^②的治学策略。

毫无疑问，“电视艺术研究”，同样属于“理论研究”；作为“电视艺术理论”的探索、建构活动，它同样是一种“思考”活动，潜身于“电视艺术”之“潜在”领域并带回“电视艺术新概念”的理论建构活动。简言之，“电视艺术研究”，核心的任务就是创造“电视艺术新概念”。

只是，我们在此需要事先解释清楚：何谓概念？

特别强调：在德勒兹那里，“概念”并非一定是一个新名词。换言之，它可以是一个新名词，但也可以是一个大家日常生活中已经非常熟悉的一个旧名词。关键在于这个名词是否带有一种“全新的强力”，即冲破以往概念边界的创新力量。

具体地说，我国理论界、思想界的很多人都已清楚地意识到，德勒兹是一个创造概念的哲学大师，他创造了很多概念，例如“根茎”、“欲望机器”、“游牧部落”、“条纹空间”、“平滑空间”、“辖域化”、“解辖域化”、“逃逸线”……等等。这些确实是一些在以前的哲学领域并不太常见的、甚至是从未出现过的新名词。但是，我们也看到：在他的学说中，也有一些旧名词：例如“物质”、“意识”、“精神”、“欲望”……并且这些旧名词的含义，在德勒兹的理论框架中都已不同于往常。也就是说，这些旧名词同样是他创造的“新概念”。简言之，创造概念，可以表现为拈出一个新名词，也可以表现为使用一个旧名词，关键是让这个名词带有一种前所未有的新意义。准确地讲，创造的概念表现为何种形态的词汇并不重要，那仅仅是一个名称问题，重要的是它是否带来了一股新鲜气息，让人们感觉到耳目一新，备受启迪。这意味着在哲学层面上，德勒兹要求哲学创造的新概念，必须带有一股从来

^① 吉尔·德勒兹：《电影2：时间-影像》，谢强等译，[长沙]湖南美术出版社2004年版，第444页；亦可参阅吉尔·德勒兹：《电影Ⅱ：时间-影像》，黄建宏译，[台北]远流出版公司2003年版，第751页。另，引征时据日文译本有所微调。

^② 冯友兰：《中国哲学简史》，[北京]生活·读书·新知三联书店2009年版，第9页。



没有让人感受过的崭新气韵。

应该说，德勒兹不仅在哲学领域做到了这一点，在艺术研究领域中也同样做到了这一点。他创造的概念，不论新词旧词都携带着一种新的征兆，就像一股强烈的“飓风”一般，全面刷新了人们对哲学、艺术理论以及艺术本身的理解。前面已经提到的他关于“电影理论”的概念就是如此。按照他的界说，“电影理论”即创造“新的电影概念”。这对于过度迷恋“理论服务于实践”的人们来说，无疑堪称一场风暴。“电影理论”的核心居然不是电影创作，而是电影概念，的确让人“震撼”。然而，这又丝毫不意味着“电影理论”对于电影实践毫无益处。因为正是在如此的思想激荡中，我们领略到了一种从未领略过的“电影新概念”，并由此达到了对电影的崭新理解。据此，德勒兹间接地为我们理解电影，继而展开电影创作实践提供了前所未有的启发。换言之，通过阅读德勒兹的电影理论，我们不可避免地会更新我们以往的“电影”概念，形成一种崭新的“电影创作观念”，促使我们在具体的电影创作中，走向一种广阔无垠的新境界。

如果我们精炼地回答何谓“概念”这个问题，那么就应该说：“概念”即理论思考活动建构的一个“作品”、带有颠覆以往“既定观念”之强力的新作品。质言之，德勒兹所谓的“概念创造”，即让一个与研究对象相关的概念，带上一股强烈的、冲决旧有理解的思想狂潮，从而迫使阅读此概念的人更新自己的头脑、“先见”，形成一种对于研究者之研究对象的崭新理解。至于服务于实践，则在此后间接地发生。

正是在如此的思想背景下，我们将“电视艺术研究”理解为创造“电视艺术新概念”的思考活动，它的核心任务便是潜入“电视艺术”的“潜在”之中、并将“电视艺术新概念”带回来。质言之，通过创造“电视艺术”诱发的“新概念”，掀起一场带涤荡旧有理解的“思想飓风”，更新人们对“电视艺术”的理解。这是“电视艺术理论”研究的根本目的。

只是，我们丝毫不敢奢求过多。也就是说，我们不能保证自己一定能够建构一个关于“电视艺术”的“新概念”，我们只是在这个向度上不息地竭力而为而已。然而，我们也需要说明：无论结果如何，按照如此的思路而工作一直是我们的动力，也是我们的理想。近年来，我们所展开的对中国电视艺术的研究，便是由此展开的。总的来说，我们不敢奢望我们的工作一定能够在“电视艺术”领域掀起一股思想飓风，若能够带给此领域一丝有些新意的氣息，那么便意味着我们的成功。若此，便足矣！

据此，我们有必要开门见山地表明我们的观点，这就是：深入到“电视艺术”根本之处，我们会发现“电视艺术”有史以来便是一个“淘气的顽童”，且永远是一个“淘气的顽童”。

具体地说，“淘气的顽童”首先是一个“孩童”而非成年人，它总是长不大。从其诞生来说，它是自己“监护人”的“亲生子”，它与“监护人”之间拥有一种割舍不断的血缘联系。它的“监护人”不会遗弃它，而是时时刻刻“呵护”它。一旦离开自己的“监护人”，它自己也将无法生存。所以，它不会离家出走、彻底逃逸。其次，“淘气的顽童”总是“淘气”，它并不总是唯命是从，或者说它在根本的层面上，绝不会唯命是从。相反，它总想玩耍出一些新鲜玩意儿（追求创新），防不胜防地搞出点新鲜事儿，以至于让自己的“监护人”感到哭笑不得。时而带来让“监护人”出乎意料的惊喜、时而带来使其无可奈何的气



愤。由此，“监护人”对它的“呵护”也就有了两种不同的形式：鼓励与惩罚。当得到“惩罚”式“呵护”时，它就会表现为乖巧，使得“惩罚”无法超越“呵护”的界线。当获得“鼓励”式“呵护”时，它就会表现得欣喜若狂，有可能再做出一些“出格”的事情。最后，“淘气的顽童”还有一种“顽性”，不论怎么“呵护”，不管是惩罚式的还是鼓励式的，都无法让它改掉“淘气”的天性，就像是长了一颗“死不悔改”、“顽冥不化”的“花岗岩”脑袋一般。

请读者不要误解，“淘气的顽童”的“花岗岩”脑袋所坚守的是“淘气”，如同一个典型的“游牧部落”，即使在定居时也不放弃流动的“游牧”本性。质言之，“淘气的顽童”时刻在顽固地追求着变幻莫测的“新奇”，不论“大人”高兴与否。这意味着它总是要制造“事件”，制造一些让人一时无法应对的“新鲜事件”。就是在这些“事件”中，电视艺术作为一个“淘气的顽童”的“孩童性”、“淘气性”和“顽固性”表露无遗。通俗地说，不脱离“监护人”的“呵护”，永不停息地制造“新事件”，追求让人们意想不到的“创新”效果，是“电视艺术”的本性。

要揭示如此的本性，我们就必须依据它所制造出来的种种“事件”，这就是为何我们的课题还有一个副标题：中国电视艺术大事记。

由此，又一个重要的问题呈现出来：何为“大事件”？

具体地说，我们知道，“事件”并不等于“大事件”。宽泛地讲，天地之间时时刻刻都在发生着“事件”。例如，我们每个人每天的吃喝拉撒睡，严格说来都是“事件”，但这绝不能称之为“大事件”。相应地，“电视艺术”作为一个“淘气的顽童”，每天都在制造着“事件”，但并不是每天都在制造“大事件”。在一个研究项目中，全面研究“电视艺术”制造的所有“事件”显然是不可能的，也没有必要。原因在于“电视艺术”作为一个“淘气的顽童”，它的本性尽管在它所制造的每一个事件中都有所呈现，但突出的呈现则是它在制造的“大事件”中。因此，仅仅关注它制造的“大事件”，完全能够阐明它的本性。因此，我们不关注“电视艺术”作为“淘气的顽童”制造的所有事件，而仅仅关注其中的“大事件”。如此一来，我们就需要从众多的“事件”中区分、选择出“大事件”。那么，何为“大事件”？按照什么标准来进行区分、选择呢？这是我们必须预先说明的又一个问题。

让我们从深入追问“大事件”之中的所谓“大”入手。一旦明白了何谓“大事件”之“大”，我们也将同时获得选择“淘气的顽童”所制造的“大事件”的判断标准，并由此为我们的工作奠定基础。

为此，我们认为，参照以往有关各类“大事记”的不同做法，是一条可靠的途径。换言之，我们可以通过反思以往“大事记”对“大”的理解，以求辨析出我们的取材“标准”。

首先是各级政府管理部门的“大事记”。我们知道，各级政府管理部门，都有自己的大事记（不一定以大事记命名），甚至一个小小的村落，都会有自己的“大事记”：村志^①。我们对取材标准的探寻，首先需要参考如此的“大事记”以及它对“大事件”的判定标准。

严格说来，此类“大事记”的取材标准，可以归结为“事件”的“实际影响”。换言之

^① 按照我掌握的情况，在我国村志建构领域，由中州古籍出版社出版的《大吕庄村志》无疑是最好的村志之一。



之，当一个“事件”具有极大社会影响之际，人们就将之称为“大事”。应该说这是以往“大事记”之类的著作的通用取材标准。在这样的标准之下，人们撰写“大事记”时，一般又会注重两个选材向度：第一，规划性事件；第二，突发性事件。

所谓“规划性事件”，即主导部门有意识地规划的，对于本部门以及相关领域具有重大影响的“事件”。对于“规划性事件”的记载，人们一般注重它的开头和结束。所以在以往“大事记”的撰写中，总会看到开端性的规划记录和终结性的总结记录。申延之，政府管理工作，每一个工作周期中一般总有两项“大事”，即开始时的规划布置和结束时的工作总结。当然，由于政府管理工作总是一个不容间断的过程，因此某个周期内的总结往往成为下一个周期的开始。于是，我们会看到，在以往的“大事记”中对某件事的记载会总带有某种继往开来性。

但是，在某个周期的某个时刻，往往还会出现不符合规划又影响甚大的事件，政府工作大事记，对于这类事件往往也会有记录，尽管很少。这些事件往往意味着在工作过程中，出现了和开端规划“极不相应”的情况。例如，由于某些因素的变化，使我们很难按照原来的规划展开工作。从性质上说，这类事件便是极其“异常”的“突发性事件”。处理如此的“突发性事件”，进行及时的工作调整或策略改变，对于确保这个周期内的工作目标得以实现具有关键性的意义。然而，政府工作大事记对于如此的“突发性事件”却很少记载。即使记录在案的，也总是被视为负面事件，相比于占据这个工作周期的“规划的事件”，它一般会被视为干扰因素，或说“大事件”中的“异端事件”。

如此看来，“大事记”撰写总是遵循着两个向度，一个标准。其中的两个向度，就是“规划性事件”和“突发性事件”，一个标准则是“社会影响”。全面地看，以往大事记的做法大体如此。

那么，在我们研究“电视艺术”的时候，取材的标准是否也可以如此呢？当然可以，但这样做成的将会是一部合集式的电视台工作大事记。落实到“电视艺术”，这样的大事记便是电视台围绕“电视艺术”而撰写的工作大事记。如此的合集式大事记，固然也自有它自己的价值和意义，但它的核心目的显然不是为了揭示“电视艺术”的本性。如此的大事记，记录“电视艺术”的发展历程是合适的，但如果要求它们创造出一个“电视艺术新概念”，并依此对“电视艺术创作”提供某种启示，则是不可能的。尽管通过对它的深度读解，我们可以间接地领悟到“电视艺术”的实质。我们之所以这样说，理由其实很简单：如此的“大事记”并不是“理论研究”，而只是对工作、对“电视艺术”发展历程的单纯记录。

然而，如此的“大事记”仍然给予我们一个启示：凡“大事件”，必然有“大影响”。如若影响不大，绝不能称为“大事件”。

其次，我们的研究还需要参考“年鉴”类“大事记”，如《中国广播电视年鉴》等等。严格说来，能够进入年鉴的事件，都是某种意义上的“大事件”，因此年鉴某种程度上可以直接被视为一类“大事记”。对此，我们首先需要肯定：它为我们工作的展开，提供了一个重要的指引，它的意义是重大的。然而，毋庸置疑，它的涵盖量很大，并不仅仅局限于“电视艺术”领域，还包括管理领域、社会影响领域等等。相应地，它的取材标准是多重的。其中包含了政治标准、经济标准、文化标准、价值标准等。当然，也有“艺术标准”。准确地说，“艺术标准”在那里处于其他标准的包围之中。从讲究年鉴的内在一致性来说，“艺术标



准”受其他标准的影响过大。因此，年鉴类的“大事记”基本上过滤掉了只符合“艺术标准”而违背其他标准的“大事件”，例如遭到上级领导否定的“电视艺术”现象。即使记录，大多也都属“存目”性的、不够具体且不够深入。然而，这些被否定的艺术现象，其艺术性未必差，有的还可能非常优越。从世界电影领域看，被人们从世俗道义上否定的影片《意志的胜利》、《索多玛 120 天》等都具有很高的艺术性。

但是，如此“大事记”同样给我们提供了一个启示：艺术从来都不是在真空中发展的，它受到来自各个方面的作用和影响，其中最为突出的就是政治、经济、世俗伦理等等。严格说来，用与这些领域相关的标准来要求艺术，综合这些标准选择年鉴记载的“大事件”，这种做法是没有问题的；问题只在于年鉴类大事记同样不是深入、严肃的“理论研究”，而是侧重于记录。从选材标准上来说，它的记录核心不是、或者不完全是集中于“艺术观念”领域的新变化。

审查年鉴类“大事记”的标准，基本上都是定形的、确定的、引导方向明确的，尽管在记载中也会不可避免地涉及艺术本身的某种情势。例如，它要求艺术要有利于社会伦理道德的建设，而这些伦理道德内容基本上已有的、社会已经认可的、无需再讨论的确定性行为准则。它基本不关注如何更新、创造新的社会伦理道德准则。即使在高喊创造之际，其实质依然是在回归于某种早已存在的道德规范，如所谓民族的美德等。以如此的确定性标准来选择艺术领域中的“大事件”，势必会忽视那些突破了既定社会伦理道德准则却有创新意义的“艺术事件”。质言之，它根本地忽视艺术本身对于社会道德的更新、创新作用。

据此，在借鉴“年鉴”类“大事记”时，我们的“大事记”立足于纯粹的“艺术现象”，立足于它对各个方面的创新、更新。我们认为这正好和艺术的实质相符合。即使按照通常的理解，人们也会经常认为：“电视艺术”必须具有创新性意义，它不是追随在其他社会现象后面的一个奴隶，不是单纯的传话筒、再现工具，而是一个自身具有创造活力，且能够给社会带来新活力的“艺术”。然而，创新的前提是突破。艺术总是致力于突破种种清规戒律、而给社会带来新的生机。详言之，在一个本来就生机勃勃的社会里，艺术会让如此的生机勃勃的良好局面不断地延续、扩张。在一个死气沉沉的社会里，艺术会击破令人窒息的局面而使社会重获生机。然而，严格说来，所谓的“突破”，必定是对既定规范的“破坏”、“颠覆”，因此艺术创新的表现必定是某种意义、某种程度上的“出格”。

由此，我们看到一类更具参考价值的大事记，这就是以往的专业性、艺术类“大事记”，如“绘画大事记”、“音乐大事记”、“电影大事记”等等。

应该说，这类“大事记”具有更为可取的参考价值，因为它会记载了一些纯属“突破性”的艺术事件。例如，在绘画“大事记”当中，一定会出现了当时属于突破性的事件：“印象派”、“先锋艺术”等等。就中国的情况来说，其中一定会记录诸如“星星美术”、“85 新潮”之类的带有突破性事件。再例如，在我国的“音乐大事记”中，一定会记载着当时前所未见的“摇滚”事件等等。

毫无疑问，这些“大事记”的取材标准同样强调“实际影响”。换言之，“实际影响大”，同样是这类“大事记”的取材标准。

只是，这里的“实际影响大”比较单纯，它既不是指道德影响大，也不是指经济影响大，而是指“艺术影响大”。此类大事记关注的核心，是在“艺术性”上的“大事件”。例



如世界绘画大事记，记载诸如“印象派”、“先锋派”之类的事件之际，注重的便是这些事件在“艺术性”上具有的重大意义。简言之，它注重的是事件呈现出来的“艺术性”创新意义、审美意义。至于它具有何种的道德意义、政治意义、经济意义等等，则属次要。这就给予我们一个关键性的启示：立足于“艺术性”，关注在这方面有所突破的“大事件”。

只是，这样的“大事记”更接近于艺术史。某种意义上说，历史其实也是某种形式的大事记。如果说这样的“大事记”还有别于艺术史的话，那么就表现在它只是记录而不注重深入的分析。这样，实质性的东西自然不会突出地得到呈现。而艺术史往往还有简要的分析，探索。

综上所述，我们看到：在上述几类“大事记”之中，有一个通行的、始终如一的标准，这就是“影响要大”。同时，我们也看到：在“影响要大”的前提下，还可以有很多的标准，例如政治、经济、文化、道德等等标准。但对于艺术本身来说，我们认为是“艺术标准”更为重要，因为我们关注的毕竟是“电视艺术”。由此，我们提出我们的大事记的一个取材标准：在“艺术性”上表现出具有深远影响的“事件”。当然，这里并不是不关心其他标准，只是将它们视为一种辅助标准，以有利于我们对“艺术性”的分析。进而，我们不会局限于以往任何一种类型的“大事记”，其原因在于它们有一个共同的不足：它们都不是严肃的“理论研究”，缺乏深入的理论分析、研究、思考。它们的目的在于记载，而不在于揭示艺术的深层实质。

当然，人们会对此提出质疑：“大事记”的实质不就是记录么？加上分析、思考，不就成了某种意义上的实质性研究了么？

对此，我们想指出三个方面。第一，这样的质疑，立足于对一种既定的“大事记观念”：“大事记”只须记录，不必分析。我们承认，这确实是一种非常普遍的看法，或者说是一种极为顽强的“定见”。只是，我们认为“定见”不可能永恒存在。时间不会允许任何既定之物永恒存在。因此，重要的不是立足于既定，而在于更新，哪怕是一种失败的更新。就像近代史上屡屡发生的、反对反动王朝的失败起义那般。当然，我们的工作不是对以往大事记的“起义”，因为它们并不反动。但是，使之“更新”，依然是必要的。第二，就艺术领域来说，从“年鉴”类到“专业”类的艺术大事记，已经做到了对相关大事件的记录。如果我们也按照上述观念来展开我们的工作，那么就等于“重复”，至少是某种程度上的“重复”。然而，单纯的“重复”总是一种“浪费”，尽管完全避免非常困难。为此，我们选择了加入深入的分析和思考的方式来开展我们的工作。第三，将大事记和理论研究、记录和思考对立起来是不确切的。因为，以往的任何类型的“大事记”，特别是专业类的“大事记”，都已包含了作者、记录者们的“思考”。任何一个记录者、作者都不是在不动脑子的情况下完成大事记，他一定有甄别、选择。换言之，依据他们各自的标准，通过某种程度的分析、思考而完成大事记的撰写。只是他们没有将他们的思考集中于艺术本身全面地展开并同时写入其中而已。

在回应了上述质疑之后，我们还面对着一个问题：自中国电视艺术诞生之日起，经过这么多年的发展，已经发生了很多很多的、具有重大影响的“大事件”，它们都已被记录在相关的“大事记”或者“电视艺术史”之中。我们是否需要对这些“大事件”一个不落地一尽分析？如果我们回答是，那么立即就会出现“这不可能”的问题。仅仅从本研究的篇幅来



说,也不允许我们如此。但如果回答否,那么就会再次面对怎样取舍的问题。这好像是一种左右为难的局面。

这样的局面迫使我们再次回到取材标准问题上,进一步深化、明确我们的标准。具体地说,我们需要辨明:何为在“艺术性”上有“重大影响”的“事件”?

所谓“影响大”可以从两个相互不可分割的方面来理解。一方面是在“建构”方面影响大,另一方面则是在“解构”方面影响大。从前者看,它侧重于留下一个“准则”,从后者看,它则侧重于提出一个“问题”。关键在于这两者总是相互包含的,例如在政府工作中,“规划性事件”在进程中总会遇到“意外”,“突发性事件”总会被我们所“化解”。然而,正是在此,我们的头脑中还发生着一件事:我们的“观念”在更新。一方面表现为我们在调整规划,另一方面表现为我们在化解意外。无论是调整规划还是化解意外,都意味着我们在调整思路,更新观念。

相对而言,那些意外的“突发性事件”在促使我们更新观念方面意义更为突出,因为它意味着一个原本我们没有预料到的“问题”的呈现。正是这样的“问题”,才更为有利地促使我们的观念发生更新。

有趣的是,“艺术性”的表现,恰恰就是直接对我们呈现一个“问题”。这一点相当有趣。通俗地说,当人们评价一个成功的艺术作品之际,通常会说“它让人眼前一亮”。深入地说,所谓“眼前一亮”,一定意味着作品让我们的眼睛遇到了一种按照既有经验无法解释、至少是难以解释的“新”。这种“新”,对于我们的眼睛来说,恰恰就是一个“问题”。由此可见,越是带给我们“问题”的艺术作品,越能够赢得我们的好评。目前在影视界追求的“视听震撼”的依据就在于此。能够震撼我们视听器官者,必定是给它们带来难以承受之“问题”者。“问题”的呈现,便是作品“艺术性”的彰显。

在日常生活中,我们总是希望某种工作按照我们的规划有条不紊地进展。在如此的基础上,我们一般会将“突发事件”视为一种干扰。在这里,规划和意外是对立的。但是,在艺术领域中两者恰恰是统一的,它们不对立。真正的艺术家总是在展开某种艺术创造活动之前,进行长期的、严密的规划,但如此的规划并非消除“突发性事件”、消除“意外”。正好相反,他们追求的恰恰是将一种“突发性事件”推到欣赏者面前。艺术创作领域的规划,本身就是在规划出一种“意外”、一种“突发性事件”。唯有如此,才能够在欣赏者那里制造出“出人意料”的效果。有哪个艺术家甘愿规划出一个与前人相同、或者相似的作品呢?有哪个艺术家不是在追求一种前所未有的创新呢?又有哪个艺术家不希望自己的作品被欣赏者评价为“不可思议”、“不可言传”的作品呢?显然没有。然而,所谓“不可思议”、“不可言传”、“出人意料”,无一不是“问题”。艺术依照如此“问题”的力度、强度而分高低。

根本地说,“突发事件”是在制造一种“困难”、“障碍”,对所谓的“正常”制造一种“颠覆”、一种“破坏”。在生活当中,这自然不是好事,但在艺术当中却唯此才意味着优秀艺术作品的降临。在这里,超级强悍的“问题”的呈现,同时就意味着超级优越的“艺术”作品的诞生。

就其意义来说,超级强悍的“突发事件”有可能中断我们的规划,让我们面对巨大的“问题”,面对按照以往的任何经验、任何既定规则都无法应对的“问题”。然而,也只有在此时,在以往的所有经验、所有规则都全然失效的情况下,新的“原创性”时机才真正地来



临。如果在这种情况下人们能够将“问题”消解，那么这必定是一次没有任何依据的创新，即“真正的原创”。因此，“突发性事件”具有它独特的价值，不应该受到忽视。在共和国的历史上，安徽省凤阳县小岗村的“事件”，便是一个具有重大意义的、相对于“改革开放”前经济体制的“突发性事件”。当然，如果社会生活中，总是出现如此的“突发性事件”，那么社会将毫无稳定可言。正是据此，人们一般总是将“突发事件”视为负面事件。所以，小岗村的农民在当时制造他们的“事件”时，也承担了让自己非常“可怕”的风险。

但是，在艺术领域，超级强力的“意外”、“突发性事件”则无任何风险可言。它带来的绝非对人们正常生活的威胁，而只有人们在精神层面上的原创时机，因为艺术欣赏即使让我们感到恐惧，它也不会真的威胁我们。追求一个让以往的一切既定经验、既定观念崩溃的“出乎意料之外”，是艺术的本性，也是致力于创新的“电视艺术”的实质。就其结果看，每一次如此事件的来临，都会到来一种“艺术观念”、“电视艺术观念”的彻底更新。因为如此事件的爆发，一定带来一次重新彻底地看待艺术、看待“艺术观念”的时机，由此必然诞生一种不同于以往的“新艺术观念”。

如此一来，我们的取材标准就清楚了。在我们的“大事记”中，将重点选择那些带来“电视艺术观念”发生更新的事件。质言之，“电视艺术观念的更新”，将是我们的“大事记”的根本性取材标准。在此，我们强调：没有观念更新，绝无大事发生。换言之，就“大事件”肯定有大影响来说，我们将所谓的“大影响”理解为对“观念更新”的力度强悍。抓住“电视艺术观念更新”这一点，我们就等于抓住了关键。凡是带来“电视艺术观念更新”的事件，我们予以记载和分析，否则不予涉猎。

在这样的标准之下，我们会发现：尽管我们国家的“电视艺术”已经发展了这么多年，能够配称带有“超级强度”的“突发事件”并不多。并且，其表现方式也不一样。在此我们特别强调：“电视艺术”领域中的“大事件”，未必都表现的轰轰烈烈，有的甚至表现得悄无声息，表现为以往“大事记”根本不去关注的“小事件”。例如，我国第一条电视商业广告的诞生，可能就会被人们视为一个“小事件”。但在我们这里，它是一个“大事件”（见本书第八部分）。质言之，“电视艺术观念的更新”，并非总是瞬间完成，它不一定表现的轰轰烈烈，相反完全可以表现为一个润物细无声的长期过程。从这个过程来说，启动如此过程的，往往是一个很不起眼的“小事件”。相反，有些表现的轰轰烈烈的事件，未必意味着“电视艺术观念的更新”。例如，这些年来的电视娱乐性节目，每个都轰轰烈烈的出场，但并没有为“电视艺术观念的更新”带来多少助意。当然，表现的轰轰烈烈又带有强烈观念更新意义的“电视艺术”事件也存在，对此我们肯定也会记载。

因此，我们需要事先提请读者注意：您心目中的中国电视艺术大事件，未必出现在我们的这本大事记中，相反，您心目中的小事件，则完全有可能在我们这里被大书特书。面对我们的“大事件”，当你感到荒谬之际，还需请您首先反省一下自己：您是否还站在“艺术性”的立场上在判断“大事件”或“小事件”，是否以“电视艺术观念的更新”为自己的判断标准。

在此，我们还需要事先说明：当我们将“电视艺术”理解为“淘气的顽童”，并强调它作为“艺术”永远不会局限于某种既定的观念而是不断地制造“意外”之际，还需要看到：“电视艺术”的呈现舞台，也就是“电视”则是国家意识形态的工具，属于国家机器。它不

会允许“电视艺术”这个“淘气的顽童”漫无边际地玩耍，不会允许它颠覆电视必须传达的国家观念。这倒不是说我们国家如此，而是说所有的国家皆如此。就连号称自己是“自由天堂”的民主国家，也绝不会允许它的“电视艺术”节目颠覆它们的国家观念。这样的“国家观念”、“政治意识形态”便是作为“淘气的顽童”的“电视艺术”的“核心监护人”。这里关涉一个非常重要但又很难说明白的问题：我们的政治立场问题。对此，我们明确宣示：我们的研究只是站在“艺术”研究的立场上，关注的是“电视艺术”领域中的事，但由于它天然地关涉政治观念，如果不涉及这一方面，那显然也不够严肃。在这种情况下，我们的研究会涉及对政治观念某种理解。但我们断无反对国家关于电视的政治策略及各项政策法规之义，相反，我们拥护！在这样的前提下，我们主张这些政策法规需要不断地面对新情况调整自身。如果从政治的层面上说，我们也主张政治本身要面对新情况不断地思考自身、调整自身、“与时俱进”。相反，像小布什政府处理“9·11事件”那样，面对不惜生命、不择手段地“攻击”自己的行为而拒绝反思自身，直接将之视为“恐怖主义”并发动战争予以消灭的“政治”，是一种不会反思的“僵死政治”。无论它现实地为它的国家带来多大的现实利益，它都是没有前途的。^①对于这样的政治，我们反对。

与政治相应，作为“淘气的顽童”的“电视艺术”，还有一个重要“监护人”，这就是“社会伦理”。对此，我们也采取同样的立场：对于组织一个社会来说，一整套的“社会伦理”是不可或缺的。但是，如果一条“社会伦理”陷入“僵化”，它就一定会走向自己的反面。它同样需要面对新情况而不断地调整、更新。进而，我国的改革开放之后，“金钱幽灵”作为第三个“监护人”开始发挥自己的作用。我们对它的立场也是如此。根本地说，我们对于所有充当作为“淘气的顽童”的“电视艺术”之“监护人”的因素、观念、人物持同样的立场，绝不反对，而是主张其需要不断地面对新情况而自我调整、更新。

要之，我们的这一立场和“电视艺术”作为“淘气的顽童”的本性是一致的。具体地说，凡属“电视艺术”皆为“淘气的顽童”。它只是“淘气”，而绝非反对、反叛自己的“监护人”。它的“淘气行为”仅仅是在促使“监护人”对它的“呵护”方式变得灵活，使得“监护人”的“呵护观念”不断地调整。

严格说来，“监护人”对于“淘气的顽童”之“呵护观念”的调整，同样意味着“电视艺术观念的更新”。但我们的研究不会主要从这个角度展开，因为那应是电视艺术政策研究领域的事情。我们关注的是“电视艺术”本身，研究对象是“电视艺术”，目的是“电视艺术的新概念”。另一方面说，电视艺术政策的调整，一定会在“电视艺术”本身作为一个艺术事件获得具体表现。因此，“电视管理观念的更新”，不会作为事件进入我们的“大事记”。

另外，从我国电视的总体布局看，毫无疑问中央电视台是一个核心，因此我们会将主要的精力集中在这里。但这绝不意味着地方电视台不重要。恰恰相反，有些重大的导致“电视艺术观念”发生更新的事件正好发生在地方电视台。例如上面我们已经提到的中国内地第一则电视商业广告的诞生事件就发生在上海电视台。因此，当遇到这样的事件之际，我们定会

^① 当然，这里说的仅仅是小布什时期的美国政治。总体上看，美国政治也在不断地调整自身。我们认为这恰恰是美国社会显得很有活力的政治根源。



将我们的目光转向地方电视台。

最后，我们需要说明：我们主张所有的电视节目都具有“艺术性”，但不一定是“艺术作品”^①。因此在我们课题的“对象范围”问题上，我们首先认可人们对“电视艺术”的一般性理解，将诸如电视电影、电视剧、电视文艺晚会等视为“电视艺术”。在此基础上，我们会根据具体的作品性质，灵活地将其他节目纳入我们考察的范围。

让我们正式进入我们有关“中国电视艺术大事记”的探索之旅，展开对电视艺术作为一个“淘气的顽童”之本性的具体揭示和对“电视艺术观念”之更新的描述。但愿我们能够收获一个关于“电视艺术”的“新概念”。

^① 关于这一点，我们会在适当的章节做进一步的阐释。