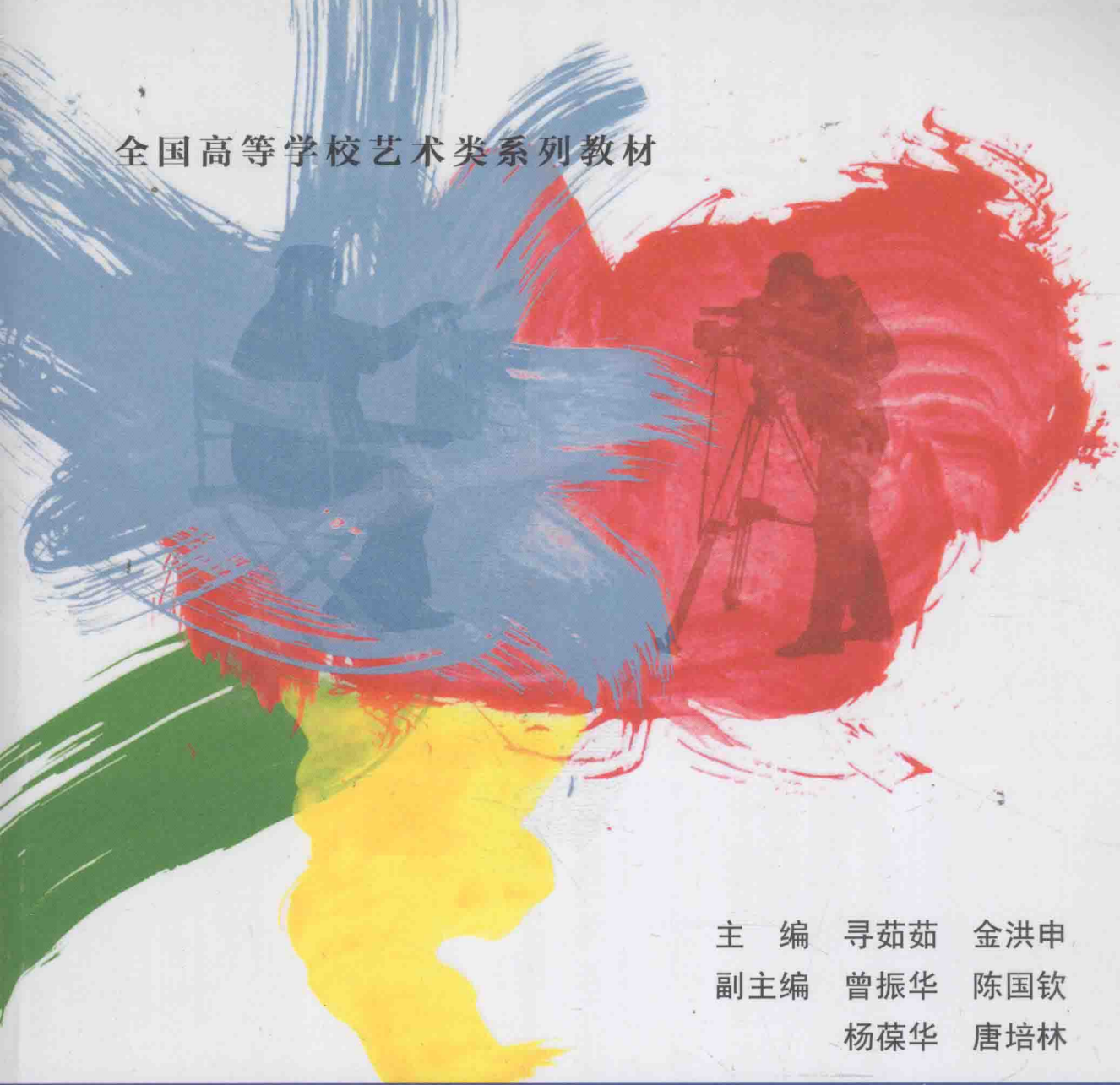


全国高等学校艺术类系列教材



主 编 寻茹茹 金洪申  
副主编 曾振华 陈国钦  
杨葆华 唐培林

# 电视艺术概论



高等教育出版社  
HIGHER EDUCATION PRESS

全国高等学校艺术类系列教材

# 电视艺术概论

DIANSHI YISHU GAILUN

主 编 寻 茹 茹 金 洪 申  
副 主 编 曾 振 华 陈 国 钦  
杨 葆 华 唐 培 林



高等教育出版社·北京  
HIGHER EDUCATION PRESS BEIJING

## 图书在版编目 (CIP) 数据

电视艺术概论 / 寻茹茹, 金洪申主编. —北京:  
高等教育出版社, 2013. 7  
ISBN 978-7-04-037429-2

I. ①电… II. ①寻… ②金… III. ①电视-艺术-  
高等学校-教材 IV. ①J9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 153450 号

策划编辑 张晶晶 责任编辑 张晶晶 封面设计 吴昊 责任印制 蔡敏燕

---

出版发行	高等教育出版社	咨询电话	400-810-0598
社 址	北京市西城区德外大街 4 号	网 址	<a href="http://www.hep.edu.cn">http://www.hep.edu.cn</a>
邮政编码	100120		<a href="http://www.hep.com.cn">http://www.hep.com.cn</a>
印 刷	江苏德埔印务有限公司		<a href="http://www.hepsh.com">http://www.hepsh.com</a>
开 本	787mm×1092mm 1/16	网上订购	<a href="http://www.landaco.com">http://www.landaco.com</a>
印 张	15.5		<a href="http://www.landaco.com.cn">http://www.landaco.com.cn</a>
字 数	335 千字	版 次	2013 年 7 月第 1 版
购书热线	021-56717287	印 次	2013 年 7 月第 1 次印刷
	010-58581118	定 价	32.00 元

---

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题, 请到所购图书销售部门联系调换

版权所有 侵权必究

物料号 37429-00

# 序言

曾庆瑞

我们下的博士金洪申,在电子邮箱里给我送过来一部《电视艺术概论》的书稿,请我作序。看到十章书稿的编著者是十多所大学的青年骨干教师,其中三位还都是我们中国传媒大学培养的博士,出于对编著者学术劳动的尊重和对本学科青年学者的爱护,我欣然从命。

这是一部教科书。

是教科书,这部《电视艺术概论》就要顾及一个成例,那就是,编著的内容应该是本学科积累的比较成熟的,最基本的,简明扼要而又循序渐进的,学界业已公认的,成系统的知识。

就此而言,这部《电视艺术概论》基本上没有违例。

如同全书十章所陈述的,第一章从功能定义和属加种差定义两种方法界定了狭义的电视艺术和广义的电视艺术,勾勒了电视艺术的发生和发展,阐述了电视艺术发展的动力和规律,分析了电视艺术的四大特征以及六大功能;第二章至第三章介绍了电视艺术创作的策划、构思、流程和原则,透析了电视艺术的符号体系、意义表达、传播特性、传播内容及双面效应,阐明了电视艺术接受的发生、发展和接受高潮,从不同角度揭示了电视艺术的特性,还介绍了电视艺术批评的含义、标准以及四种常用的电视艺术批评方法;第四章至第十章以类型论为基础,重点介绍了电视剧、电视综艺节目、电视纪录片、电视动画片、音乐电视、电视广告等电视艺术作品的特征,补充介绍了电视播音主持艺术的基本特征、电视播音主持创作方法以及电视播音主持创新概说。

当然,由于这个学科发展非常之快,这样一条成例的完好体现,在日后修订再版时还需要再做努力。

这又涉及另一个问题,这就是,我们的教科书还要与时俱进,反映相关学科最新的发展。

这符合人类文明发展的规律,科学发展的规律,高等教育事业发展的规律。世界高等教育发展的历史业已证明,大学,不仅仅是传承知识的场所,还应该是人们在经济社会发展过程中相应地创造知识的园地。

由此,当代意义上的大学教科书,也就应该还有另一种担当,即:集纳和展示并且索引相关学科知识的最新发展。尤其是在一些新的学科领域里,这种担当甚至带有某种意义上的强制性。不然,我们的教科书就不足以传播最新的知识,而依惯性传



播的一些旧的知识,往往时过境迁,很快就会变得不再有用。

电视艺术亦然。

事实上,随着中国电视艺术的迅猛发展,国内有关电视艺术的理论研究成果已经大幅度地甚至根本性地改变了多年来理论滞后于实践的状况。比如,作为这一学科理论研究的重镇,中国传媒大学的老、中、青三代学人,在电视艺术领域里已经收获了大量的超越了原先的一些学术论著的新的研究成果。再加上,国内还有众多大学和科研院所的学者也多有宝贵的理论奉献。所有的这一类的有关电视艺术的新的知识,在理论和实践两个方面已经为越来越多的人所接受,被越来越多的人公认,也经由越来越多的人广为传播。

就此而言,我希望,这部《电视艺术概论》在日后修订时能够有更为开阔的学术视野,更为开放的学术襟怀,勇于表现出这种担当。

我还想特别说说编著者。

我在这部教科书里看到的是电视艺术学科领域里一代年轻学人的亮相。

最近一个时期,我越来越有一种危机感,就是电视艺术理论队伍青黄不接的问题日益严重。

这从电视剧批评与理论研究可以窥见一斑。

人们常见的在北京举办的电视剧作品研讨会可以说是个窗口。早年在这样的研讨会上亮相的几位长者,而今已是耄耋老人的,不再出场了。已是古稀之年的大约有十位,近几年,一个个也在慢慢淡出。年过花甲而又壮心不已的,掐指算来也就那么几人。人们熟知的这个圈子里的活跃人物,年过半百起码也是年近半百的,大学里的加上研究院所和媒体,以及有关方面的,也不过十余人而已。再说,少有新鲜血液补充,其机体也日渐显现出某种老化的、因循的、历史的情性。研讨会上对于某些思想和艺术水平并不十分光鲜的电视剧作品,种种假、大、空的言谈话语也一天天多了起来。浮躁、浮夸、浮华的会风已然出现,而且,人们一时还看不到被有意和有力遏制的苗头。至于理论研究,状况更是令人堪忧。难怪,前几天,在北京电视台录制“北京电视剧辉煌30年”的主题晚会时,中共北京市委常委、宣传部长、副市长鲁炜,对一部分获奖编剧、导演、演员和评委会专家谈到发展和繁荣北京电视剧艺术事业和文化产业的问题时,就说到,要特别加强电视剧理论研究。

解决这些问题,不夸张地说,是一个系统工程。毋庸置疑的是,题中要义,尤其是人才,特别是电视艺术理论研究队伍的新鲜血液的补充。

惟其如此,《电视艺术概论》的编著者,来自十余所大学的青年骨干教师,整整一个班的兵力,冲锋陷阵,站在这个阵地上。这令人欣慰。

我由衷地期盼着中国电视艺术学科领域里年轻的学者们茁壮成长。

为这支队伍的茁壮成长,我愿尽绵薄之力。

是为序。

2012年10月15日于京东朝阳公园南寓中

# 目录

第一章 绪 论	1
第一节 电视艺术的界定	1
第二节 电视艺术的诞生和发展	7
第三节 电视艺术的特征	13
第四节 电视艺术的功用	23
第二章 电视艺术的创作	35
第一节 电视艺术创作的策划与构思	35
第二节 电视艺术创作的流程	43
第三节 电视艺术创作的原则	48
第三章 电视艺术的传播和接受	56
第一节 电视艺术的符号体系与意义表达	56
第二节 电视媒介的属性与传播特性	62
第三节 电视艺术的传播内容及双面效应	68
第四节 电视艺术接受的发生	74
第五节 电视艺术接受的发展	78
第六节 电视艺术的接受高潮	83
第七节 电视艺术的批评	87
第四章 电 视 剧	97
第一节 我国电视剧的发展历程	97
第二节 电视剧的文化艺术特征	103
第三节 电视剧的分类	110
第五章 电视综艺节目	123
第一节 电视综艺节目的界定与发展	123
第二节 电视综艺节目的类型划分	131
第三节 电视综艺节目的审美特质	144



第六章 电视纪录片	147
第一节 我国电视纪录片的发展概况	147
第二节 电视纪录片的特征	156
第三节 电视纪录片的审美走向	162
第七章 电视动画片	171
第一节 电视动画片的界定和类型	171
第二节 电视动画片的审美特质	177
第八章 音乐电视	181
第一节 音乐电视的界定及其发展	181
第二节 音乐电视的主要类型	187
第三节 中国音乐电视的审美特质	194
第九章 电视广告	201
第一节 电视广告概述	201
第二节 电视广告的特征和美学追求	208
第十章 电视播音主持	226
第一节 电视播音主持的基本特征	226
第二节 电视播音主持的创作方法	230
第三节 电视播音主持的创新概说	233
后    记	238
教学资源索取单	

# 第一章 绪 论

## 第一节 电视艺术的界定

电视艺术是什么？这是电视艺术理论学习者遇到的第一个关键性问题，对“电视艺术”这一概念的理解是本课程入门学习的基础。

### 一、如何认识电视艺术

如今人们已经很少去争论“电视是否是艺术”这一问题。原因很简单，“电视”指称的是一种信息传播媒介或方式；如《辞海》(1999)对“电视”的解释是：“电视，同时传送声音与活动图像的电子技术，是广播或通信的一种重要方式，通常用作新闻传播媒介。”而“艺术”则主要指称的是对人类具有特殊价值的活动。克莱夫·贝尔的“有意味的形式”说和苏珊·朗格的“情感符号创造”说之所以得到认同，正在于它们揭示了艺术的特殊价值。因此，在“电视”与“艺术”之间是没有办法画上等号的。那么，“电视”和“艺术”又是怎样组合起来形成了所谓的“电视艺术”呢？

实际上，问题可以从两个方面来探讨。一方面，以电视为作用者，认为电视旨在为人们提供一种新的纪录和传播信息的技术手段，但这种技术手段却通过人的意志对艺术世界产生了作用，催生了新的艺术种类，即电视艺术。另一方面，以艺术为作用者，认为艺术通过人的中介作用不断吸收包括自然与社会产生的新颖因素，以使自身不断变革结构从而适应千变万化的环境，电视这一现代媒介一经出现便成为艺术为适应环境变化而吸收采纳的因素，从而形成了别具特色的电视艺术。

必须注意，不管从以上哪一个角度来看，电视艺术都不是电视与艺术简单相加的结果，它就是它本身。我们可以通过以下两个问题思考并深化对电视艺术的认识：

(1) 电视运用其纪录与传播的功能来纪录并传播与艺术相关的声画是不是电视艺术？

(2) 电视创制传播过程中运用了艺术手段而产生的直接结果是不是电视艺术？

第一个问题显然是错误的。其错误在于混淆了电视与电视艺术、电视中的艺术与电视艺术的区别，把电视与艺术进行了简单相加，而忽视了“电视艺术”这一概念的特指性。这里所说的“艺术”是指已经存在或预定存在的独立活动，它被电视纪录与传播这一事实，并没有改变它的独立性，也就是说，电视除达到信息传播的目的之外，没有更多地介入到该艺术活动之中。在此过程中，电视是电视，艺术活动是艺术活





动——任何观者都会作出这种理解或判断。举个例子，通过电视人们将昆曲《桃花扇》忠实地纪录并传播，人们在接受时还是认为他们看到了戏曲的《桃花扇》，而非某电视艺术，因为，电视就是电视，它只是传播手段而已。

第二个问题很难立即作出判断，因为它有部分合理性，但又不全面。运用艺术手段，比如使用了视听语言及其语法规则，可能创造出艺术作品，也可能得到的是非艺术作品；或者可以产生新的艺术形式，也可以不产生新的艺术形式，这需要看该活动是否具备其他艺术性的必要条件。比如说，观看《欧洲足球赛进球集锦》时，尽管传播者进行了精心的剪辑，动用了一些视听艺术手段，但观众并不会把它当成艺术来欣赏，更不会把它当成一种新艺术类型的代表来对待；他们欣赏的仍然是足球比赛中球星们那激动人心的进球过程，这些只不过是经过艺术化了或经过调整后更符合观看要求的足球赛进球罢了。这些运动影像并没有抛弃它们的历史，也不曾服务于某种更为深远的意义，因此它们并不能进入艺术的大门。有鉴于此，呈现到屏幕上的《欧洲足球赛进球集锦》就只能算是一部“类艺术品”，即类似艺术的作品。但是，如果这些进球的动作、过程，乃至整部《欧洲足球赛进球集锦》是作为一部电视剧或电影中的一部分，是某一角色的偏爱，那么这些画面就开始抛弃它们本身的历史而服务于角色的性格刻画，从而具有了艺术性。

所以，电视艺术绝不是电视与艺术的简单集合。它乃是一有机之物，其中各要素以某种特殊方式结合在一起形成特定的结构，该结构体才能被命名为“电视艺术”；电视艺术的性质、功能正是由这种统一的结构体承载或提供，它们在单独的要素上是不复存在的。

人们在认识事物时常犯的一个关键性错误，就是往往忽视事物的复杂性，而将认识作了简单化处理。倘若不加分析就承认“电视艺术是电视与艺术的简单集合”或得到如此的结论，就是犯了认识简单化的错误。

“电视艺术”定义的方式有很多种，但鉴于艺术乃是一种价值活动，那么对于“电视艺术”，我们至少可以采取一种功能定义的方式。此其一。其二，我们还有必要确定其概念上的上下左右的结构关系，并在这种结构确定过程之中寻找电视艺术与其他同种事物之间的差异，从而能够给出其“属加种差”定义。另外，确定电视艺术的类型或对电视艺术进行分类，不仅关系到我们对电视艺术的认识，更为重要的是，它是对电视艺术进行科学研究的前提。

## 二、电视艺术的功能定义

电视艺术能够发生，必然存在三个方面的前提条件，其一是人工物理条件，电视艺术恒定的人工物理条件必然是电视这一媒介及与其相关的技术；其二是人工抽象条件，人类的符号及其组合便是人工抽象系统，它们是意义生发的基本条件，也是艺术得以发生、发展的条件，当然抽象系统还包括一些形式及其规则，它们是意味得以存在的基础；其三是人类活动条件，如果只是具备前两个条件，电视艺术是无从发生的，它们的结合还必须其他的因素参与并起到中介作用或催化作用，人类活动便是这种结合的桥梁和催化剂。电视一开始是作为图像信息传播的手段被发明，而不是作为或为了艺术而发明的，只是后来通过人类活动才逐渐与艺术有机融合起来的。

电视艺术发生过程中的人类活动包含了若干因素形成的某种结构,创作者、作品和接受者是其最基本的要素。但是这些要素是怎样结合在一起的呢?而创作者缘何创作?接受者又缘何接受?

对于创作者为什么创作的问题,一般的回答可能是外在偏离性的。如“创作者是为了谋取经济利益”或“创作者为了生存”。它们之所以被视为“外在偏离性的”,是因为这类回答并没有考虑到艺术活动的特殊性,因为人们从事其他职业活动也能谋取经济利益,获得生存条件。

也有人可能回答,创作是因为美感的原因。这种回答虽然不像前面的回答是外在的,但仍然有失片面。美感并不是艺术创作的唯一动力。读完卡夫卡的《变形记》(奥地利,1915),你还会认为卡夫卡是因为美感而创作的吗?得到的结论显然不是。卡夫卡创作《变形记》的时间恰是第一次世界大战前夕,此时的欧洲到处是恐怖的气氛,人人自危、迷惑茫然。《变形记》中充斥的是一种荒诞感。小说通过描写变成甲虫后的推销员在与亲人、外界交流不断失败下的悲凉心境,以及只能等待死亡的悲惨命运,来折射欧洲人当时真实的生存状态。

因此,仅从单方面而言,艺术创作者创作的动力在于一种精神情感的需要,可以是自我精神的独立探索,也可以是冲动性的情感形式宣泄,总之是为了满足自身精神情感方面的需要,从而把电视这一人工物理因素和符号、形式这两类人工抽象系统交织融合起来,形成电视艺术作品。

这种电视艺术作品脱离了艺术创作者的主观世界,还只是一种半成品。正如接受美学所说的那样,它存在召唤结构,召唤欣赏者的介入。接受者正是被作品的召唤结构召唤而进入其内部空间的主体,与作品融合共存。举个例子,当同时面对一幅油画时,一个人说:“这只不过是一幅涂了颜料的布而已。”另一个人争辩道:“你没看到画中那人在大声尖叫,还有那猩红的天空云彩,它们都在表现一种极度的恐惧吗?”从话语来判断,可以说前者没有被召唤进油画文本的空间,他仅停留于一种物理的观察,给出的是纯然外在的描述;而后者则实实在在地对文本进行了解构,他被召唤进了该文本的艺术空间之中,成为该艺术作品的合作者或共建者。

这里还有一个问题,后者为什么能够被召唤进来,而前者却不能呢?这个问题其实关系到接受者的接受条件。除了地域、文化、习俗外,更重要的是接受者个体的精神情感需要。电视艺术创作者是因为精神情感的需要而创作,或者说精神情感的形式化是电视艺术创作的本源。那么,不难看出,电视艺术文本的召唤结构与人类的精神情感有相通之处或可契合之处,而潜在的接受者是一个能动的主体,他有着无形式的情感精神需要,一旦这一黑暗中的能动主体被某种人工光亮所吸引,并能解读其形式,他便会迅速产生共鸣,为形式赋予精神情感的内涵,或者通过形式调动精神情感的运动变化。

因此,不管从电视艺术的创作者方面,还是从其接受者方面来看,电视艺术的发生或存在都源于与形式相关的人的精神情感方面的需要。

综上所述,对电视艺术的功能定义可以是:人类运用电视这种现代传媒技术,为满足自身各种精神情感方面的需要,而把电视这一人工物理因素和符号、形式这两类人工抽象因素交织融合起来,具体形成以电视艺术作品为中介的一种精神情感形式



的创造和再创造的完整活动。

### 三、电视艺术的属加种差定义

如果就“电视”只是指称一种现代电子信息传播方式而言，“电视艺术”的种概念<sup>①</sup>自然不是“电视”，因为电视艺术是一种有特殊价值的活动。那么，毫无疑问，“电视艺术”的种概念就只能是“艺术”了。也有人会说，电视艺术属“影视艺术”，它的种概念就应该是“影视艺术”，而非“艺术”。这种说法无疑忽视了“影视艺术”这一概念的拼凑性。“影视艺术”其实就是指电影艺术加上电视艺术，它本身并不构成一种独立的艺术形式。如果我们说“电视艺术属于影视艺术”，那就等于在说“电视艺术属于电影艺术加上电视艺术”。这就造成语义和逻辑上的混乱。事实上，我们不可能这样来言说：“电视艺术是运用电视这种现代传媒技术来进行屏幕形象创造的影视艺术。”它几乎是同义反复。

所以，电视艺术是一种艺术，但它是什么样的艺术呢？这便涉及它与其他同种事物的差异辨析。利用电视这种现代信息传播媒介自然是其区别于其他艺术类型的一个非常关键的方面。但如果仅仅是这样，我们便没有揭示出其深层内涵。

与传统类型的艺术，如美术、戏剧、音乐、舞蹈相比，电视艺术的文本呈现、传播方式非常特别，即它是通过屏幕呈现的。这一点甚至也是它区别于电影艺术的一个重要方面。通过电视屏幕，电视艺术轻轻松松走进千家万户，成为普通人生活的一部分。它的家庭普及性，它的大众化、生活化程度是包括电影在内的任何其他艺术所无法企及的。

电视艺术通过电视的传播，它的现场幻象性或临场感远远超过了电影。原因在于它的即时传播性。现场直播或现场直播的可能使得电视综艺类节目蓬勃发展起来，使得电视艺术更具开放性的意味。当然这也得益于它的经济性和家庭普及性。

电视艺术的特殊性还表现在综合性上。电视艺术使用的是视听综合语言，因此，它是地道的综合性艺术，这一点除了戏剧和电影外，诸如美术、音乐、舞蹈、文学等其他艺术是不能望其项背的。电视艺术的综合性还表现在它对传统艺术的借鉴和融合上，至少可举三个例子：一是电视艺术不仅从电影艺术中汲取了许多营养，并且还从传统的戏剧戏曲中获取资源和表现手段，从而形成了现代人生活中不可缺少的艺术样式——电视剧；二是电视艺术中一个奇特的类型是将音乐与运动的画面结合，从而在人类历史上第一次实现了高度的视听平衡，戏剧和电影虽然也是视听综合艺术，但是它们远没有达到这种平衡形式，总是一方依附或服从另一方，这种高度视听平衡的艺术便是音乐电视，实际上这也是对传统音乐的借鉴与融合；三是电视艺术还从传统的绘画中获取巨大的支持，从而形成了独具魅力的艺术类型，这便是电视动画片。电视动画片不仅深受儿童喜爱，许多成年人也是其热心观众。

综上所述，电视艺术的属加种差定义大致可以是：电视艺术是人们运用电视这种现代信息传播媒介创造出来的，具有家庭普及性和高度大众化、生活化的屏幕呈现

<sup>①</sup> 种概念亦称“下位概念”，与属概念（上位概念）相对，是指具有从属关系的两个概念中内涵较多的概念。例如，“工人”是属概念，“纺织工人”是种概念。“纺织工人”的内涵比“工人”的内涵多了一个“纺织”的属性，但它的外延则比“工人”的外延要小，相对来说只是一个“种概念”。

文本的艺术,现场直播的可能使它具有了其他艺术无法比拟的现场幻象性或临场感,它也是目前最具开放性与综合性的艺术类型。

#### 四、电视艺术定义的广义与狭义之分

电视艺术到底有哪些类型?遇到这一问题时,意见显得并不一致。从目前来看,对电视艺术的分类大致有两种趋势。一种分类趋势显示出宽泛性,如北京师范大学黄会林教授在其主编的《中国电视艺术发展史教程》一书中提出:电视艺术包括电视剧、电视综艺节目、电视专题文艺、电视谈话节目、电视纪录片、电视动画片、音乐电视和电视广告艺术这八种;而中国传媒大学高鑫教授与人合著的《电视艺术:多元与重构》一书则基本沿袭了高鑫教授早期的主张,将电视艺术分为五大类,即电视文学类、电视艺术片类、电视剧艺术类、电视综艺节目类和电视纪实艺术类。

另外一种分类趋势则明显狭隘,当然也显出了分类的严格性。如上海大学蓝凡教授在《电视艺术教程》中认为,基本成型的电视艺术包括电视剧、音乐电视、电视舞蹈、DV艺术以及电视广告艺术这五种;而浙江传媒学院的杨世真教授在《电视艺术原理》中则只赞同将电视剧、动画片与电视纪录片并入“电视艺术”名下。

造成意见如此不一致的情况主要有几个方面的原因。首先,从客观角度而言,电视艺术本身不是静止不变的,它在不断地发展变化,因此,想要用一种固定的模式或标准来固化它是一种形而上学的想法和做法,最终只有失败。因此,不管是内涵定义法,还是外延定义法,都不会成功。有些事物在发生成长初期是无法获得稳定的特征,或者说形成自身独具的特性。如音乐电视,在初期只是美国的电视台将一些动听的流行歌曲配以运动画面来进行传播,这时的运动画面只是音乐的附属或陪衬。此时如果对电视艺术进行分类,将其排除在外,否定它作为一种具有自身独立艺术特性的电视艺术是合情合理的。但是如果我们现在还是这样认为,那就有失偏颇了。例如,美国歌星小甜甜布兰妮(图1-1)闻名世界,她的 *I Wanna Go* (2011)这部音乐电视作品,显示出了典型的音乐电视的特征:歌词没有一句涉及工业时代、信息时代的信息,也没有告诉人们她为什么如此想要放松,画面虽然有配合音乐的方面,但画面本身并不是音乐的附庸,它有自身的内涵,对这一内涵的解读将使欣赏者完全改变对其音乐本身的看法,或者说,我们将以一种全新的背景来感受这部作品中的音乐。画面中的新闻发布会、白日梦中她摔照相机的行为以及与媒体人的搏斗等都在诠释歌曲的背景,我们只有看了画面之后才知道,音乐表现的是一个在媒体聚光灯下感到窒息的生命呻吟和其反抗的精神或无意识,也就是说,这部音乐电视是一定要在看与听相结合在接受过程之中才能完整地理解的。



图 1-1 美国歌星小甜甜布兰妮

其次,从主观角度而言,科学研究总是从一定的理论和知识背景出发的,而理论



选择的不同和知识背景的殊异则使得科学研究的程序、标准,乃至方向都会产生差异。科学分类应该遵循一定的经过严谨思考和精心设计的标准。但是这种标准的制定,以及自身遵循这种标准的意志和能力还是因人而异的。

一个系统必有其中心,把电视艺术视为一个系统,它有自己的中心,也有其核心成员(核心类型)。如前文所述,电视艺术系统是一个不断发展壮大的开放的系统,这意味着其边界无法完全清晰地去界定和描述。因此很难用非常严格的标准来认定全部的电视艺术类型,也不需要进行全体性非此即彼的判断和规定。

那么,哪些是电视艺术的核心成员?哪些又是其边界类型?从以上属加种差定义出发,我们知道,电视艺术是一种艺术类型,因此,它必然具有艺术的一般特性。是否具有这种艺术的一般特性,便是我们来考察电视艺术核心成员的依据。

在对电视艺术进行功能性定义的时候,我们基本上把艺术的核心功能作了交代,即“一种满足自身各种精神情感方面需要的精神情感形式的创造和再创造的人类活动”。在这种标准下,电视剧首先进入了我们的视野。20世纪80年代香港电视剧《霍元甲》《陈真》曾经激荡了多少人的热血!1990年上映的电视剧《渴望》令多少人为其中的爱情伦理纠葛所牵挂!电视剧的创作肯定不能排除经济、意识形态等因素的影响,但是电视剧的创作如果不是作者首先探索了自身内心的精神情感尔后赋予某种形式、或者进行了精神情感形式的创造,制作出来的作品如何能够打动人心呢?又如何能够满足观众们们的精神情感需要呢?因此,电视剧是一种电视艺术类型,它通过将人物置于连续不断的社会矛盾冲突之中来塑造鲜明的人物形象,揭示生活的意蕴和激发接受者的精神情感活动。

电视剧不仅是一种电视艺术类型,而且是电视艺术的核心类型。作为新型叙事艺术,电视剧一方面从电影中汲取画面造型的营养,使得它能够迅速成熟和稳固起来;另一方面电视剧又从广播剧中汲取充沛的声音造型营养,从而使自身获得了一种不同于电影的视听语言和由此形成的特殊风格;再者,电视剧又与传统的文学、戏剧等叙事艺术形成广泛联系,使得自身牢牢地嵌入艺术的天地之中。电视剧作为电视艺术的核心成员还有一个外在性的说明,那就是,不管分类标准如何不同,“电视剧作为一种电视艺术类型”是得到普遍认同的。

按此方式,我们不难确定音乐电视、电视动画片也属于电视艺术的核心类型,一方面在于它们都是为了满足人们的精神情感需要而进行的形式创造,另一方面在于它们都与传统的艺术类型取得了紧密的联系,音乐电视与传统音乐艺术之间、电视动画与传统美术之间都形成了这种关键性的联系,这种联系不仅将它们牢牢地捆绑于艺术的世界之中,而且也为它们的发展提供源源不断的营养和动力。

对剩下的一些类别进行逐一判断时,我们只要知道它是不是有相当部分具有艺术性——而不是全部,或者它是否正在向艺术世界靠拢就已足够,因为它们只是电视艺术的边缘形态而已。以电视纪录片为例。有些电视纪录片在创作之时就投入了创作者的情感,作品是一种精神情感的形式化,因此可以达到满足人们精神情感需要的目的。但是有些电视纪录片却并没有投入创作者的精神情感因素,只是“如实”纪录现实事态而已——当然“如实”也是有选择的、有技巧的。军事纪录片、考古纪录片一

般来说就很难被称为电视艺术。

因此,对电视艺术进行分类主要有两种方式:广义地说,凡是全部或有相当比例的部分表现出艺术性的都可将其纳入电视艺术系统,一些是作为确切无疑的核心成员,另外一些则成为电视艺术的边界类型或边缘形态;而狭义上的电视艺术则专指其核心成员或核心类型。由于电视艺术系统是一个适应环境的开放系统,有着分明紧凑的核心和模糊宽松的边界,因此,除电视剧、电视动画片、音乐电视外,电视综艺节目、电视纪录片和电视广告都可在讨论的范围之内。

综上所述,电视艺术不是电视与艺术的简单之和,因此,在概念意义上“电视艺术”具有独特的内涵和外延。对“电视艺术”进行界定必须采取互补的方式。如仅采用功能定义方式,我们只会认识到电视艺术的一般性价值和其功能性的结构;若仅采用属加种差定义,我们在艺术的框架内来探讨电视艺术与其他艺术类型的差异,虽然更为具体,但却失去对电视艺术的一般性理解;而仅对电视艺术进行分类学上的定义或外延定义,我们往往会走向错误或片面的道路,因为电视艺术是一个动态发展的具有适应性的开放系统。因此对电视艺术的界定就只能是功能定义、属加种差定义和开放式外延定义的综合:

电视艺术是人类运用电视这种现代传媒技术,为满足自身各种精神情感的需要,而把电视这一人工物理因素和符号、形式这两类人工抽象因素交织融合起来,具体形成以电视艺术文本,即以电视艺术作品为中介的一种精神情感形式的创造和再创造的完整活动。它是具有家庭普及性和高度大众化、生活化的屏幕呈现文本的艺术,现场直播使它具有了其他艺术无法比拟的现场幻象性或临场感,它也是目前最具开放性与综合性的艺术类型。目前它包括电视剧、电视动画片、音乐电视这三种核心类型,以及电视综艺节目、电视纪录片和电视广告等边缘形态。

## 第二节 电视艺术的诞生和发展

### 一、电视的发明与电视艺术的发端

19世纪,当电波可以传送信息以后,连绵不绝的想象力就促使人类提出了“用电来看东西”的设想。最早出现的电视是由德国科学家尼普科夫研发的由小型马达驱动旋转圆盘,再配上一个氙光灯来播放出影像。1884年11月,尼普科夫向柏林专利局申报了他的这项发明专利。他在专利申请书的首页这样写道:“这里所述的仪器能使处于A地的物体,在任何一个B地被看到。”一年后,他的专利申请被批准,这是世界上第一个有关电视的专利。但是,尼普科夫却从来没有做出一个实用装置来证明他的发明。

将尼普科夫的想法付诸实施,制造出第一台能传输图像的机械式电视机的是英国科学家约翰·洛吉·贝尔德。1926年1月26日,英国皇家学会请贝尔德为新闻界做一次无线电传播图像的表演。他将人物影像传输到英国广播公司的电台,再由电台以无线电波发射,在贝尔德实验室中的接收机就可以收看到这黑白的影像。当时,这个怪物引起了人们巨大的震撼,世界各大新闻媒体争相报道它的问世,盛赞它



揭开了电视发展的新篇章,这也成为 20 世纪的标志性发明之一。

20 世纪 20 年代之后,许多西方工业发达的国家加快了对电视的研制,取得了许多新成果,电视事业也得到了长足的发展。在电视发明的初期,一些简单的文艺节目就已经被有意无意地以实验性质进行播放。美国的电视广播实验开始于 1928 年。1928 年 9 月 11 日,隶属于全国广播公司的获得第一个实验电视广播执照的 WZXB 电视台就播出了一部电视戏剧《女王信使》。英国的电视广播实验开始于 1929 年。1930 年 7 月 14 日,英国广播公司根据意大利作家皮兰德娄的作品改编了一部多幕电视剧,成功地解决了声画同步的问题,被认为是第一部真正的电视剧。苏联的电视广播实验开始于 1931 年。1934 年 11 月,在莫斯科进行了图像扫描为 30 行的有声节目的首次试播,内容是 25 分钟的音乐会。法国的电视广播实验开始于 1932 年。德国的电视广播实验开始于 1935 年。

在一股又一股电视实验的浪潮中,电视的制作播出变得越来越完善。1936 年,电视以及电视台终于诞生了。在电视诞生的第一天,电视屏幕上出现的第一个节目,就是一档文艺节目。1936 年 11 月 2 日,英国广播公司在伦敦市郊的亚历山大宫建成了世界上第一座正规的电视台,向公众正式广播的第一个电视节目是一场颇具规模的歌舞节目。这被公认为世界上最早播出的电视台。如果从电视艺术发展的角度来看,也可以把这一天视作世界电视艺术发展的开端。

早期的电视节目由于受当时技术设备水平的限制,电视节目类型比较单一。这一时期的节目仍然以文体娱乐节目为主,比如在美国,比较多的是电影、百老汇的歌舞剧以及各种体育比赛等。

## 二、早期电视节目的主要形态

第二次世界大战之后,随着录播技术的不断成熟,节目类型也越来越多,电视艺术的种类也日益丰富多彩。1945 年 10 月,为了适应战后电视的发展,美国联邦通讯委员会决定把 FM 调频信道优先分配给电视台使用。随后,美国先后成立了上百家电视台,节目内容也越来越丰富。

1948 年,美国哥伦比亚广播公司为了与全国广播公司大受欢迎的节目《德克萨明星剧场》对抗,推出了综艺节目《城市名流》,因其加入喜剧因素和表演,成为引人注意的一个电视系列节目。主持人埃德·萨利文除了请戏剧、魔术、芭蕾、杂技演员和歌手上节目外,还加上了动物和木偶表演,使节目声名鹊起,后来节目干脆以他的名字命名,叫做《埃德·萨利文节目》。

这一时期,电视在转播电影的同时,开始探索适合电视特征的剧集节目,电视故事片和电视剧也开始兴盛起来。1947 年 5 月,美国全国广播公司在剧场首次转播戏剧演出,并由于每天转播而形成电视的“连续剧”,这被一些学者认为是电视剧的开端。日本广播协会在 1952 年 2 月播出了战后第一部电视剧《新婚纪念集》,全剧长 15 分钟,是一部轻喜剧的家庭剧。在这之后,日本广播协会在节目类型上不断创出新的“第一”:播出战后第一部室内剧《山路之笛》,第一部系列木偶片《玉澡前》,第一部一小时单本剧《结婚记》,第一部艺术电视片《堕落的诗集》以及第一部警匪片《追

踪》等。英国广播公司一直以优秀的电视剧著称于世,比较著名的有电视剧《蒙蒂伯森的飞行马戏团》《动物世界》《安娜·卡列尼娜》等。1960年其开播的肥皂剧《加冕街》因贴近现实,反映了一条街上各种普通人的生活而受到观众追捧,播放了30多年,是世界上播放时间最长的电视剧之一。

情景喜剧也在探索中出现了。情景喜剧(situation comedy)是一种喜剧演出形式,最初出现在电台广播中,但现在也常见于电视屏幕上。情景喜剧一般有固定的主演阵容,一条或多条故事线,围绕着一个或多个固定场景进行,如家庭或办公室。1951年,美国推出系列剧《我爱露西》(图1-2),它故事巧妙、对话生动,尤其是女演员露西·鲍尔扮演的露西,角色表现非常到位,使观众迅速喜欢上了这个人物和这部电视剧,收视率一度高达68.8%。同时,在这部情景喜剧中第一次加进了笑声,解决了电视喜剧缺少现场感的问题,营造出了剧场环境。《我爱露西》作为经典,与续集一起共连播了三十多年且经久不衰<sup>①</sup>。



图 1-2 美国情景喜剧《我爱露西》

### 三、电视艺术的发展

历史上每一个时代的艺术都有各自的文化烙印。法国文艺理论家泰纳在《艺术哲学》中指出:要了解一件艺术品、一个艺术家、一群艺术家,必须正确地设想他们所处的时代精神和风俗概况。这是艺术品最后的解释,也是决定一切的基本原因<sup>②</sup>。因此,时代和处于那个时代的人民对于艺术的审美追求是艺术发展的关键要素。电视艺术的发展也不例外。电视艺术的发展动力来源于节目本身是否能够满足观众审美层次的不断提升和时代的不断发展。

#### (一) 反映时代精神

1958年5月1日,在中国电视诞生的当天,在节目构成上电视文艺就奠定了其日后的主力军地位:诗朗诵《工厂里来了三个姑娘》《大跃进的号角》、舞蹈《四小天鹅》《牧童与村姑》、纪录片《到农村去》和苏联科教片《电视》。从当年中国第一次播出的电视节目构成中我们不难看出,电视艺术所体现出来的时代特点。



图 1-3 《一口菜饼子》剧照

1958年6月15日,为了配合党中央关于“忆苦思甜”“节约粮食”的精神,北京电视台(中央电视台前身)播出了根据同

<sup>①</sup> 陈卫平,中外广播电视简史[M].上海:上海外语教育出版社,2006:88.

<sup>②</sup> 泰纳,艺术哲学[M].傅雷,译.北京:人民文学出版社,1994:7.





名小说改编的“电视小戏”——《一口菜饼子》(图 1-3)。之后,北京电视台又播出了中国第一部纪实性电视剧《党救活了他》,表现的是上海广慈医院医护人员抢救被严重烧伤的上钢工人邱财康的故事。在那个年代,沉浸在伟大中国人民英勇不可战胜的喜悦之中的新中国,意气风发,斗志昂扬,诞生之初的电视剧承担起歌颂英雄、讴歌社会主义新风尚的历史责任。

新中国成立后,我国经历了一系列社会变革。从结束旧中国黑暗统治,人民当家作主,成立社会主义国家,到十年“文革”,再到改革开放,计划经济体制转型为社会主义市场经济体制,电视艺术也在时时刻刻顺应着时代的变迁,反映着时代的面貌。从《一口菜饼子》到“文革”十年的“八亿人民八部戏”;从第一部电视连续剧《敌营十八年》,到《四世同堂》《红楼梦》《和平年代》《北京人在纽约》《激情燃烧的岁月》《奋斗》《媳妇的美好时代》;从“笑的晚会”到“春节联欢晚会”的不断成熟,再到电视综艺类节目的百花齐放;从《望长城》中开始在创作上采用纪实手法,到《沙与海》《最后的山神》《龙脊》《平衡》中以人文关怀的视角关注人,再到《新丝绸之路》《故宫》《昆曲六百年》中声光电等高科技后期创作所产生的妖娆多姿、大气磅礴……电视艺术的创作中,处处体现着时代精神,反映了时代风貌。例如,《乔厂长上任》(1980)、《女记者的画外音》(1983)、《新闻启示录》(1984)、《走向远方》(1984)……这些电视剧将叙述的主体指向了当时改革开放初期人们的现实生活,讴歌我国改革大业,欣喜地将摄像机的镜头对准了春风中的中国大地。在这些电视剧作品中,电视艺术工作者们积极塑造勇立改革开放潮头的弄潮儿,敏锐地触及改革中的一些敏感问题,很好地反映了时代精神。

## (二) 满足人们的文化需求

电视艺术作为一种精神产品,是编、导、演等创作人员劳动的凝聚物,是编导的审美理想与审美情趣的体现,也是对编导能否艺术地再现社会生活与把握观众审美心理能力的一种检验。如果换一个角度,电视艺术其实迎合的也正是观众的审美理想和审美情趣。电视艺术的艺术魅力,并不是它作为审美客体可以独善其身、可以一成不变的,它美不美,是否有趣味,是通过观众作为审美主体所呈现的一次审美过程,在主、客体之间辩证运动中所形成的动态发展:作品创作—观众验证—调整再创作—观众再验证,这样循环往复,直至达到观众理想的审美体验。因此,观众对于精神文化的追求也是电视艺术创新发展的动力之一。

在与电视艺术发生审美关系时,观众在欣赏的同时,并没有被动地接受,他们的主观能动性始终发挥着作用,通过感受、想象、体验、理解、参与,去充实自身的审美想象,从而达到与作品之间的心理共鸣。这样的心路历程不仅体现在某一部作品中,也体现在不同时期创作的电视艺术作品中。我们经常有这样的体验:当我们看到电视里播放着 20 年前甚至是 10 年前我们曾经看过的某一首歌的 MV、某一年春节联欢晚会的小品或者是我们多年前曾经追逐过的影星的影视作品,我们会情不自禁地感叹一句:“好土啊!”然后会思忖为什么当时那么“土”的东西自己竟然还那么痴迷。这就充分说明一个道理:人对于美的追求在不同时期是会变化的,同样的一部电视艺术作品,由于所处时代不同,带给人的审美体验却大相径庭。

例如,电视综艺(娱乐)节目在中国的发展经历了四个阶段:第一阶段为以中央