



广播影视艺术系列丛书

GUANGBO YINGSHI YISU XILICONGSHU

电视剧 创作

DIANSHIJU CHUANGZUO

王 强 著

中国  广播电视出版社
CHINA RADIO & TELEVISION PUBLISHING HOUSE



广播影视艺术系列丛书

GUANGBO YINGSHI YISHU XILIE CONGSHU

电视剧

创作

DIANSHIJU CHUANGZUO

王 强 著

中国  广播电视出版社
CHINA RADIO & TELEVISION PUBLISHING HOUSE

图书在版编目 (CIP) 数据

电视剧创作/王强著. —北京: 中国广播电视出版社,
2008. 10

(广播影视艺术系列丛书)

ISBN 978 - 7 - 5043 - 5669 - 7

I. 电… II. 王… III. 电视剧—制作 IV. J9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 116404 号

电视剧创作

王强 著

责任编辑 阎维峰

封面设计 郭运娟

责任校对 谭霞

出版发行 中国广播电视出版社

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.crtv.com.cn

电子信箱 crtv8@sina.com

经 销 全国各地新华书店

印 刷 涿州市京南印刷厂

开 本 787 毫米 × 1092 毫米 1/16

字 数 275(千)字

印 张 16.75

插 页 2(面)

版 次 2008 年 10 月第 1 版 2008 年 10 月第 1 次印刷

印 数 5000 册

书 号 ISBN 978-7-5043-5669-7

定 价 32.00 元

(版权所有 翻印必究·印装有误 负责调换)

《广播影视艺术系列丛书》编委会

主 编 毕一鸣

副主编 王丽娟

张红军

前言

这是一本以电视剧创作的实战需求为目标的指导参考书。

本书作者曾在广播电视专业杂志从事理论研究多年，之后又在电视台担任制片人、导演等节目制作工作多年。近年来涉足长篇电视剧创作，编剧、导演了《雪白血红》（24集）、《魂断楼兰》（23集）、《当婚姻走到尽头》（21集）、《双凤楼》（30集）等各种题材的长篇电视连续剧，作品皆进入主流电视媒体的黄金时段，并取得较好的收视率。《雪白血红》还获得了当年金鹰奖评选专家组最佳长篇剧、最佳男主角、最佳女主角、最佳女配角四项提名奖。多年的创作实践和来源于创作第一线的困惑与思考，使本书有别于一般的创作理论书籍。内容多为本人的创作经验、教训以及由此引发的思考，对电视剧制作的业内人以及试图为电视剧创作实践提供实用理论支撑的研究人员具有启发及参考价值。

本书叙述范围包含了电视剧从立项到后期制作的全部过程，以创作过程为主，也涉及了一些与创作紧密相关的制片、市场等问题，但仅以与创作有关的问题为限，因而对制片、市场等问题的叙述肯定是不全面的。此外，本书的导论部分为纯理论的思考，觉得它难读或没什么直接使用价值的读者可以越过不读。只是作者认为，从事一门艺术的创作总要对这门艺术的根本问题有个基本的思考和认识。目前中国电视剧的许多问题和弊病恰恰出于对其本体认知的模糊，当然，至少表面上，这好像并不妨碍电视剧以每年一万多部集的生产量令人惊讶地蓬勃发展着。

在表述上，本书尽量不用艰深的专业术语表达。因为作者坚信，理论思考的深度与广度，与语言表达的艰深并不成正比。尤其对正处在大众传播时期的电视剧艺术来说，大众的接受与理解正是这门年轻艺术的优势所在，就像每一位清醒的电视剧创作者都知道的道理：用观众看不懂的语言拍出来的电视剧绝不可能是优秀的电视剧作品。

目 录

导 论 电视剧是艺术吗	(1)
第一章 电视剧的立项	(25)
第一节 项目的由来	(25)
1. 原创故事	(25)
2. 改编	(28)
3. 定制	(33)
第二节 项目的论证	(34)
1. 社会价值	(35)
2. 艺术价值	(39)
3. 商业价值	(47)
第三节 项目的确立	(51)
1. 行政程序	(52)
2. 商业程序	(60)
附案例:项目策划书	(61)
第二章 电视剧的剧本	(69)
第一节 创作形式	(69)
1. 剧本策划	(69)
2. 职业编剧	(71)
3. 写作程序	(72)
4. 修改	(74)
第二节 剧本内容	(76)
1. 主旨	(76)

2. 人物	(77)
3. 故事	(83)
4. 情节	(95)
5. 表述	(105)
第三节 文本格式	(111)
1. 故事梗概	(111)
2. 剧本大纲	(113)
3. 分场提纲	(120)
4. 剧本	(123)
附案例:电视剧剧本创作过程	(123)
 第三章 电视剧的筹备期	(132)
第一节 人员筹备	(132)
1. 职员	(133)
2. 演员	(143)
第二节 物质筹备	(154)
1. 拍摄时间、地点	(154)
2. 器材设备	(157)
3. 预算	(162)
第三节 剧本分解	(165)
1. 技术分解	(165)
2. 艺术分解	(178)
附案例:导演阐述	(180)
 第四章 电视剧的前期拍摄	(188)
第一节 指导演员	(191)
1. 研究角色	(191)
2. 关注场景	(192)
3. 划分节拍	(193)
4. 体验情感	(193)
5. 付诸动作	(195)
6. 挖掘台词	(196)
7. 把握节奏	(197)
8. 寻找感觉	(198)
9. 适应镜头	(199)

第二节 调度场面	(201)
1. 视角	(201)
2. 视点	(203)
3. 视线	(204)
4. 轴线	(204)
5. 运动	(205)
6. 操作	(206)
第三节 监控拍摄	(208)
1. 剧本体现	(209)
2. 表演质量	(210)
3. 影像制作	(211)
4. 声音制作	(212)
5. 资源使用	(213)
6. 控制力度	(215)
附案例:现场调度拍摄实例	(215)
 第五章 电视剧的后期制作	(224)
第一节 影像处理	(224)
1. 粗剪	(224)
2. 精剪	(229)
3. 技术问题	(233)
第二节 声音处理	(236)
1. 台词	(236)
2. 动效	(237)
3. 音乐	(239)
4. 混录	(242)
第三节 作品包装	(244)
1. 片头	(244)
2. 片尾	(246)
3. 片花	(247)
附案例:片头创意比较	(248)
跋	(256)
后记	(259)

导 论

电视剧是艺术吗

有位同行，电影学院导演专业毕业多年，一直没有机会拍电影，终于有一部电视剧找他去执导。我向他致电祝贺，他却反应冷淡：“不就是电视剧吗？行（háng）活，没多大意思。看在钱的份上玩一把吧。”显然，这位在电影艺术殿堂里熏陶多年的未来导演是打心眼里瞧不起电视剧的，与电影相比，电视剧好像实在是算不上什么艺术。

奇怪的是，从创作者看，中国有成百上千的导演在拍电视剧，而拍电影的可能只有几十位；从作品的观赏者来看，一部电影充其量只有几千万票房，而一部进入主流媒体黄金时间的电视剧，可能意味着数以亿计的观众群。可绝大多数导演心中的艺术之梦依然是电影而不是电视剧。

电影，作为工业时代出现的一门新兴艺术，以其光学、物理学及声学的巧妙结合，成为 20 世纪以来最重要的记录并创造人类社会的现实影像和梦幻影像的艺术，尤其是作者电影时代以来，无数大师用他们富有天才创造力的杰作把电影推向了艺术高峰。在其庞大的身影下，电视剧的艺术地位显得格外的尴尬，以至于人们不得不发出这样的疑问：电视剧是一门有自己独立品格的艺术吗？许多电视剧创作的从业者其实一直有意无意地回避着这个致命的问题。

问题一：电视剧的本体为何一直模糊不清

20 世纪 80 年代，因为独特的社会历史原因，电视剧在中国大陆出现了迟到的繁荣。由于缺乏专业人才力量的准备时间，当时从事电视剧创作的编、导、演等主创人员绝大多数来自于电影或戏剧界（这个现象至今也没有发生根本的改变）。理论界适逢其时地开展了一次关于电视剧与电

影艺术特性比较的讨论,可惜的是,讨论还没来得及深入,即以美学权威朱光潜先生一句电视剧与电影从艺术本体上没有根本不同的定论而草草结束。其实,朱老先生当初针对电视剧的创作状况作出这样的定论是用心良苦的,而这个良苦的用心恰恰是建立在用电影的美学标准来衡量电视剧作品的基础上的,生怕电视剧一旦脱离电影美学规范,就会堕入粗糙、平俗,有负于继电影之后向大众传达视听美学品位的历史使命。不幸的是,二十多年过去了,电视剧在电影不断衰落、让出了大众市场的现实环境里,在自身技术水准不断提高的物质条件下,在理论界持续不懈的精品呼唤中,始终未能如美学家所愿。更为尴尬的是,偶尔会有一些志向高远的艺术家试图用准电影的美学品质来改变现状,冒着高投入的风险,努力拍出一些影像精致的“电影化”电视剧,却大多未能在荧屏上取得应有的成功;相反,经常会有些被视为“胡编乱侃”、“粗制滥造”的电视剧,出人意料地创造了收视奇迹。电视剧艺术在缺失本体理论支撑情况下,完全凭“本能”发展着。

这种状况并不奇怪,作为一种新的艺术样式,电视剧和电影相似,是从对其他传统艺术样式的传承开始的,就像电影最初被人们认为只是一种综合艺术一样。从表面上看,电视剧不过是在综合了文学、戏剧、摄影、音乐、美术等艺术样式外,再增加一门电影而已。其实,除电影外,其他艺术已经被电影综合过了,电视剧便只能生存在电影的阴影之下。这种综合论的影响,当年对电影艺术本体的确立就起了很大的阻碍作用,试想,如果不是爱森斯坦的“蒙太奇”、巴赞的“长镜头”等摆脱综合论的天才探索,电影可能至今都找不到自己的艺术地位。

综合论的负面影响还在于:即使是坚持电视剧应该有自己独立的艺术本体的人,也容易顺其思维模式,用对比的方式,寻找综合之外(主要是电影)的不同点来试图确立电视剧艺术的本体,以下几条电视剧的“本体规律”在业界内颇为流行:

1. 小屏幕艺术论

这种论点认为,电视剧与电影的根本不同在于其屏幕比电影小很多,带来的直接结果就是画面的清晰度和信息量的缩水。确实,从电视剧制作所依赖的物质基础来看,无论是拿电视摄像机的记录媒体——磁带和电影摄影机的记录媒体——胶片相比,还是拿电视的荧屏和电影的银幕相比,电视剧的图像清晰度、信息量密集度甚至音响的纵深和宽广维度等都远在电影的表达能力之下,于是得出结论,电视剧限于其声画表现力,不宜表

现宏大的场面，甚至不宜使用远景、全景等镜头，而应多用中近景，尤其是特写镜头，进而影响到电视剧的题材选择应以细微的生活场景为主，不适宜选择场面宏大的历史或现实的史诗性题材，故事风格也应该是细腻的，以“杯中风暴”式的矛盾冲突为宜，等等。

表面看来，这种建立在物质基础上的推论似乎很合理，但合理的东西未必是真理。

首先，其立论的基础是站在固守常态而忽视事物发展的立场上的，电视技术在短短的几十年里，经历了从黑白到彩色、从小屏幕到大屏幕、从电子到数字技术，即将迎来高清时代的飞速变化和发展，甚至电影的制作也可以使用胶转磁和磁转胶技术。而且可以肯定的是，无论是画面的清晰度、屏幕的表现力，还是音响的多维处理，电视技术会不停地向更高、更完善的方向发展。所以，仅以电视某一阶段的技术限制来推断电视剧艺术的某种本体规律，其结论是很值得怀疑的。

其次，即使在电视的声画表现力还远远不如电影的时代，电视剧的创作现实似乎并没有受限于其“小屏幕”而将宏大的叙事排除出自己的题材范围和表现风格之外。除了“肥皂剧”似乎比较满足于“杯中风暴”式的故事和摄影棚搭建的中小场景外，占据电视黄金时段的主流电视连续剧，无论在题材还是风格上从来不乏突破“小屏幕”的优秀作品，除了央视层出不穷的古典名著系列、历代王朝系列外，还有许多武侠系列大片、年代戏大片甚至当代生活题材也充斥着许多所谓情感剧大片、伦理剧大片、军旅剧大片、偶像剧大片等，而且往往都是这些“大片”每每创造出收视奇迹，牵动着每个年度的收视成绩。反之，电影艺术也并不把自己限制在“大片”题材和表现风格上，许多很“电视剧化”的电影作品（仅指其也同样符合小屏幕表达而言）一样非常成功，可见小屏幕论至少不可能是电视剧所独有的本体艺术规律。

2. 客厅文化论

这是根据电视剧传播环境总结出来的，与电影观众坐在漆黑一片的影院里全神贯注地注视着投放在大银幕上的光影梦幻相比，电视剧的观赏环境是在家庭的客厅里。客厅本来是家庭成员聚集在一起沟通交流、娱乐休闲的场所，灯光明亮自不必说，还可能夹杂着诸多干扰，比如看电视的同时可能会进行某种家庭事务性活动，也可能受到电话、来客等偶发事件的影响。总之，观赏环境使观众的注意力下降，因而，电视具有一种随意的、家庭活动背景性的品质，这种品质决定了电视剧不可能、也没有必要

像电影那样精心制作，因为那些精心构置的声画处理、叙事结构完全可能会被忽略，甚至可能会造成观众的理解困难，电视剧只要类似活动连环画或者长篇说书就可以了。

客厅艺术论导致的直接后果是对电视剧思想和艺术深度的削弱，把电视剧规定为一种家庭休闲娱乐文化，注定与高深艺术无缘。在这种理论的庇护下，故事散漫、主题平庸、制作粗糙的电视剧充斥荧屏，电视剧与其依托的媒介——电视一起以“弱智”的名义进入千家万户。说到底，都是客厅里的观众注意力涣散，不能集中心智欣赏作为艺术品的电视剧的错。看来，我们必须认真地研究一下艺术品传播环境里，欣赏者的注意力问题。

艺术品审美活动的前提是观赏者与艺术品的接触，不同样式的艺术品与观赏者的接触方式方法是不同的，但都要求观赏者注意力的集中，因为审美活动是一种需要和人的心灵发生碰撞的精神活动。这种审美主体与客体的交流并不取决于观赏环境，而是取决于艺术品本身的美学内涵及表达，还有观赏者自身的接受状态。其实，所有的艺术样式都不是天然就能让观赏者进入注意力集中状态的，所以自古以来，艺术的传播都会使用仪式感来集中观赏者的注意力，让观众在充分调动起欣赏心理准备的精神状态下欣赏作品。比如戏剧开场前，剧场里也是非常杂乱的，所以需要开场铃和配合灯光、音效等一系列仪式的开幕程序。电影开场前即使熄了灯，还要再插播一些副片、幻灯等，甚至直接打上硕大的“静”字，也是为了让观众集中注意力来观赏电影正片的程序。当然，仅有仪式是不够的，关键在于作品本身能否调动起观赏者的审美兴趣，进而吸引住观赏者的注意力，让其陷入与作品产生精神共鸣、欲罢不能的愉悦中。还有观赏者本身对即将接触的艺术品的接受准备，比如，看戏或电影的人都是事先买票的，在买票这个行为里既包括了观赏者主动的接受欲望，还包括其为了欣赏作品事先作的准备，比如对于作品有关的信息的了解、判断及欣赏心理准备等，无缘无故随机买票看戏看电影的毕竟是极少数，而且一定下意识地带有某种情绪、心理的观赏要求。再看电视剧，人们选择看电视剧并不是完全被动的，他们一般选择在晚饭后黄金时间段坐在客厅的沙发里，打开电视机，是带有明显的欣赏准备的，尤其是对长篇连续剧的每天追踪式观看，更是显示了强指向的欣赏准备。虽然遥控器给了观赏者很大的随意性，但能吸引其集中注意力观看的电视剧一定是能够与其精神产生共鸣的作品，反之，自然会被其用转换频道的方式忽略。其实我们仔细考察一下

观众观看电视剧的状态就会发现,观众对其感兴趣的电视剧的观赏,注意力是非常集中的,甚至可以自觉地排斥原属于客厅行为的家庭事务。曾有报道说,当某部受观众欢迎的电视剧在播出时,城市自来水的状况都可以显示其热播,那就是在插播广告时段,千家万户会同时使用卫生间,造成自来水系统不堪重负而报警。可见,观众的观赏注意力是多么的集中,连上厕所都可以暂时忘记。

所以,电视剧艺术的本体规律并不在于客厅传播环境的限制,而在于如何制作出在家庭客厅环境里吸引住观众注意力的艺术作品。

3. 广播传媒论

这种理论着眼于电视剧依托的媒介来源于无线电广播。首先,电视剧的播出形式与电影等其他艺术样式不同,其播放是安排在一个节目编排的程序里的,从纵向上来说,其前后夹着许多其他节目,包括许多非艺术类节目,如新闻、广告等,甚至电视剧本身播出过程中也会被其他节目(如广告、整点新闻等)切断,缺乏艺术作品的完整性。从横向上来说,由于与其他节目的并列,甚至本身播放过程中也会有游动字幕等信息同步干扰,因而缺乏艺术作品的独立性。其次,电视作为广播的延伸,同时也延伸了广播的大众传媒特性,反映在节目内容上的时效性、新鲜感,制作上的快捷性、低成本,风格上的新闻化、纪实性等。而且确实有模仿新闻纪实的电视剧取得了较好的播出效果,形成风行一时的纪实电视剧模式。更有一些试图摆脱电影、回归传媒的探索,强调客观镜头、自然光效、带毛边(不加修饰)的生活场景、如广播解说词般的画外音等。

这些理论与实践的探索,原意是想让电视剧脱离电影美学的规范,寻求自己的审美定位。但它的出发点来自于面对电影艺术品格的不自信,于是只能以与电影艺术划清界限的方式来寻找自己的艺术品格。可惜的是,这并不能让电视剧找到属于自己的本体艺术。因为,不论什么艺术样式,都必然带有艺术的自身规律,即都要以形象化与诗化的手段探索、表达人的内心精神世界为己任,片面地追求电视剧的广播性、纪实性、新闻性等特点,只能让电视剧偏离艺术的方向,可转到新闻传媒行列里,并不是电视剧的出路,因为在以事实为基础、以时效为特点的新闻传媒里,电视剧明显不具有优势,结果是两头不靠,更找不到自己的本体位置了。

平心而论,以上这些关于电视剧“本体规律”的理论与实践的探索,确实都包含了电视剧的某些特点,但由于大多把眼光局限在与电影的比较上,急于摆脱电影对电视剧明显的影响,所以绕了一圈,事与愿违,基本

归于电视剧在艺术表达上不如电影的尴尬结论。这些探究不约而同地都忽略了一个事实，即一种新的艺术样式与其他传统艺术样式会有传承关系，这并不奇怪，也不会妨碍电视剧本身拥有自己的艺术本体。问题的复杂性在于，电视剧在电视技术提供了 ENG（单机现场制作模式）制作方法，又称“电影方式的节目制作模式”后，无论前期拍摄还是后期制作，几乎全盘接受了电影的镜头语言表达系统，造成了自身艺术本体的模糊，这是一个典型的外在手段掩盖内在本质的现象。那么，电视剧的本体究竟应该从什么方向入手去探究呢？

问题二：电视剧的本体在哪里

不破不立，破一些理论与实践上的认识局限或错误相对容易，而要建立电视剧本体理论，在现今的条件下，确实是非常困难的。电视剧艺术的发展历程还远远不够成熟，理论和实践的积累都很薄弱，而且至今还在不稳定地发展变化状态中。从创作者的角度来说，这是件好事，因为电视剧的不成熟本身说明，它还可以提供许多新的艺术表达可能性供人们去探索，这对创作者无疑是有着很大的刺激和诱惑的。可从理论角度来说，这种现状造成了自成体系的电视剧本体理论建树的缺失。从事电视剧行业的人似乎更热心于创作实践，而对理论问题缺乏探索兴趣。可是，电视剧的发展已经到了迫切需要正确的本体理论指导的地步，否则的话，电视剧的创作会越来越茫然，越来越找不到自己的艺术定位。

前面说过，电视剧艺术是从对其他传统艺术的继承发展起来的，所以，思考电视剧的本体，首先自然要从对电视剧艺术影响较大的其他艺术规律入手来探寻。对电视剧艺术影响最大的主要有两项，一是文学、戏剧、电影故事片共同使用的叙事艺术的规律；二是电影使用的镜头语言规律。

1. 讲故事的电视剧

讲故事是一种最古老的艺术活动。人们最早用口述的方法讲，后来随着科学技术的发展，人们用各种他们所拥有的媒介来讲：纸上的史诗、小说、连环画；茶肆里的评书；舞台上的戏剧；银幕上的电影；直至电视屏幕上的电视剧。每种媒介的出现，都为故事的讲述带来了新的元素，但讲故事的基本艺术法则并没有发生根本的变化，也就是说，叙事艺术的规律在上述这些不同媒介的艺术里都在起着至关重要的作用。人们评述一部电

视剧作品时，首先想到的评价就是，故事说得好不好。

故事是生活的比喻，要研究故事，就不能不研究它和生活的关系。从字面上理解，故事说的就是人们过去经历过的生活事件。艺术发展史告诉我们：早在原始社会，人们经历了一天的狩猎等为了生存而拼搏的活动，晚上围坐在篝火旁，满足了腹饱身暖的基本生存要求后，就需要精神活动了，其中重要的一项就是讲故事，人们在故事中重温自己经历的种种惊心动魄的事件，体验当时可能并未好好品味的喜怒哀乐的情感，得到精神的抚慰与宣泄，叙事艺术由此而诞生。随着这种广受欢迎的艺术活动的深入，人们发现，简单地复述生活事件已经满足不了他们的精神需求，讲故事成了一种专门的技艺，掌握了叙事技巧的人，就成了口头艺术的艺术家。为了让故事更吸引人、打动人，艺术家们把生活素材不断加工提升，英雄和神的非凡事迹，而不是普通人的日常事件，成了故事的主角，史诗、神话等最初的叙事艺术作品便诞生了。这种把生活变为艺术的方式，确定了故事和生活的比喻关系，而不是简单的复述关系，这种生活和艺术的距离在之后的各类叙事艺术种类中不断扩大：戏剧把生活变成了一种剧场观赏仪式；小说把生活变成了一段流淌着诗意思想的文字；电影把生活变成了一场光与影的梦幻。早在两千多年前，古希腊时期的伟大的艺术理论家亚里士多德就把这种叙事艺术的规律论述总结得非常全面和清晰，当然，他说的主要是戏剧。所以直到今天，人们评说各类叙事艺术作品的故事时，都会用“戏剧性”这个概念，可见其经典论述的永恒。

讲故事的电视剧毫无疑问对以前的各类叙事艺术有着明显的传承性，但细究一下它所依托的电视媒介，可以发现，电视的叙事目的与之前各类叙事艺术有着本质的不同，这种不同直接影响了电视剧讲故事时所对应的生活。明确些说，电视剧艺术第一次没有把故事看成是生活的比喻，而是与生活同步的“播出”，这也许正是电视剧艺术区别于其他艺术的本体特征之一。

众所周知，电视诞生于无线电传输图像的技术革命，这个新媒体带给人们能同步收看到异地图像，感受到远离自己身边的生活场景的激动，它所叙述的事件是同时同步的，而不是复述的“故”事。最早介入电视的故事形式是戏剧直播，人们不用去剧场，坐在电视机前就可以收看到自己想看的戏剧实况演出，没有了在剧场与表演艺术家面对面交流、共同创造故事氛围的艺术感受，人们可以客观冷静地面对叙事，像评述生活事件那样来自由地表达对故事的态度、意见，轻而易举地实现了德国著名的戏剧

家布莱希特费尽心机地改革戏剧舞台想要得到的“间离效果”。更为重要的是，因为“同步直播演出事件”本身的真实性，模糊甚至掩盖了故事的戏剧假定性，让人们可能用一种更加现实的态度来看待和接受故事，为叙事艺术的发展开拓了一个新的领域。电视剧这种与生俱来的本体特性无意与以假定为前提的戏剧有着本质的冲突，所以，电视剧很快就离开了剧场和舞台，把故事场景搬到了演播厅，当外拍单机技术出现后，又立即把故事场景搬到了真实的生活环境里。这样做的目的都是为了力图创造一个等同于现实生活的场景来表现似乎与生活同步发生的故事。

了解了电视剧这种与生活同步的本体特征，我们可以理解许多发生在电视剧创作中的现象。前几年，有一部播得很火的电视剧叫《九·一八大案》，接着出现了一大批类似的作品，用生活中的真警察扮演故事中的同样身份的角色，大量使用自然光效，故事、服装、化妆、道具、拍摄风格等都尽最大可能靠近真实生活，创造出一种生活中同步发生的真实事件的效果，取得了很大的成功。如果我们用所谓“专业”眼光来评价这部电视剧作品时，很容易陷入困惑，无论是故事的戏剧技巧，还是拍摄水准，似乎都无法解释这部电视剧的成功，其实它的成功就来源于对电视剧本体特性的暗合。美国电视剧《24 小时》更是做到了极致，将故事中的时间与现实的时间同步，让观众充分领略了与故事同步紧张地向前推进的电视剧叙事魅力。《24 小时》的成功同样也引发了国内许多模仿之作，可惜的是，他们并没有站在电视剧本体特性的角度来理解这部电视剧的成功之处，只是将其屏幕上不时出现的时间显示作为一种“噱头”性技巧来模仿，结果可想而知。

电视剧这种与生活同步的本体特征，不仅为电视剧艺术区别于其他叙事艺术提供了可能，而且为艺术家以一种全新的创作来介入生活提供了可能，这恰恰正是电视剧叙事艺术的魅力所在。美国人在谈到其电视剧作品《欲望城市》时说，这部电视剧自播出以来，准确地记录了纽约历年来的白领时尚，包括其当时的服饰发型、流行行为甚至精神欲望等，无不都是每个播出季同步对应的当时生活的真实写照，而且还直接影响了甚至创立了当年的时尚风潮。从这个角度来说，电视剧不仅记录了生活，而且创造了生活。据了解，国外最长的电视连续剧已经播出了七八十年，几乎与人的一生生活实现了同步，这是除电视剧外，任何其他叙事艺术无法做到的。

值得注意的是，对电视剧这种与生活同步的本体特征，不能机械地理

解和运用。事实上，无论什么样的艺术媒介，绝对地与生活同步是不可能的，电视剧艺术家只是使用了让观众感受到同步叙事快感的技巧。电视剧说的毕竟还是故事，而不是事实，这正是电视剧区别于新闻的重要标志，如果理解片面，无限夸大这种同步性，很容易让人们得出电视剧的本体属于新闻传媒而不是艺术的错误结论。作为艺术，电视剧表达的与生活同步性，并不仅限于事件，而是更关注与当代人的精神同步，即它的叙事是建立在满足同时代人精神需求的基础上的。这一点，可以解释为什么曾经热播的电视剧时过境迁再看时（哪怕以前并没看过），就失去了很多叙事魅力。也可以解释电视剧对非当代题材故事的处理，比如古装剧，虽然故事本身无法与当代生活同步，但其精神所指恰恰因为与时代同步而获得成功。当年将皇帝描写为改革家的《雍正王朝》，体现草根精神的《还珠格格》，表达自豪感的“四大名著”翻拍，深得中国百姓青睐的清官戏、武侠戏，直至前不久出现的带有网络文化特征的《武林外传》等，无不说明这一点，只要其精神指向聚焦在当代观众的内心需求上，就能取得同步效应。更为重要的是，它还揭示了电视剧叙事的一个重要特征，即在故事叙述上绝不作超越当下的先锋式探索，无论是题材还是表述方法，因为超前即意味着不能同步。这一点，与以往的各种艺术样式截然不同，其他艺术大多都需要从先锋艺术上吸取养分，而电视剧艺术养分的来源只能是现实生活。

此外，与生活的同步还带来一个艺术的真实性问题。电视剧讲故事的实质依然是虚构的，只不过其天然带来的同步感会模糊甚至掩盖故事的假定性。观众习惯用真实的感觉来评价电视剧，比如他们对电视剧艺术最敏感的批评就是“不真实”、“假”，因为他们习惯于用自己真实的生活体验来检验电视剧故事，而且还会用电视剧来参照甚至修订自己的生活。这种同步性表面上看来给电视剧创作带来了较大的限制，其实不然。电视媒体的同步传播，恰恰便于为观众提供与他们生活相似、又有所不同的故事，同步的其实并不是观众自己的实际生活，而是他们希望看到的发生在异地的生活场景，只要其真实性在观众的理解范围内即可，这样，才能充分实现与观众的生活相互映照、评判的叙事目的。这也就是为什么韩剧可以在中国很流行，而中国电视剧创作者仿照韩剧拍摄的剧目没有一部能够成功的原因所在（包括使用韩国编剧、导演、明星等主创人员合拍的），因为通过韩剧传播到观众眼里的韩国的生活场景已经得到了认可，尤其是其中还体现了中国观众所熟悉的儒家传统时，更增加了观众对照自己生活的同