

广播电视编导专业系列

电视剧 艺术形态

严前海 著

复旦大学出版社

广播电视编导专业系列



电视剧 艺术形态

严前海 著

复旦大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

电视剧艺术形态/严前海著. —上海:复旦大学出版社,2009.1
(广播电视编导专业系列)

ISBN 978-7-309-06372-1

I. 电… II. 严… III. 电视剧-艺术理论 IV. J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 176314 号

电视剧艺术形态

严前海 著

出版发行 复旦大学出版社 上海市国权路 579 号 邮编 200433
86-21-65642857(门市零售)
86-21-65100562(团体订购) 86-21-65109143(外埠邮购)
fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>

责任编辑 黄文杰

出品人 贺圣遂

印 刷 上海第二教育学院印刷厂
开 本 787×960 1/16
印 张 14.5
字 数 238 千
版 次 2009 年 1 月第一版第一次印刷

书 号 ISBN 978-7-309-06372-1/J·122
定 价 28.00 元

如有印装质量问题,请向复旦大学出版社发行部调换。

版权所有 侵权必究

内 容 提 要

· 当一门艺术成为学科研究对象之后，该艺术的形态描述便是这门学科成熟的标志之一。本书即是电视剧艺术形态的探究之作。

本书的起点是电视剧逻辑镜语。作为符号结构的镜语，它的直接意义便是装扮成故事的世界，而如何装扮一个精彩的故事，构图、视觉强化、用光、色彩等基本镜语，成为叙事的基本要素。虽然是一种表达形式，镜语仍有其灵魂，比如：镜语下的电视剧场面调度的叙事功能如何呈现经验与欲望？电视剧又是如何完成躯体镜语与类躯体镜语的叙事的？

作者对电视剧的声音、节奏、叙事结构等形态做了力度相同的分析。比如，节奏篇中对高智力类电视剧就作了相当有启示价值的阐述。

本书最后论述了电视剧的时间形态。对时间的感觉，时间所起的作用，是叙事研究的聚焦所在。艺术作品中的时间如果不经畸变，这样的时间反而不真实。艺术或影像世界中的时间是另类时间形态，受众既在实事的时间结构中穿行，同时又在艺术的、影像的虚构时间结构中游荡。只有人才可能穿越和享用两种时间形态。

通过本书，期望您对电视剧艺术的认知达到一个新的高度。

目录

绪论 电视剧艺术形态概述	1
一、形态与形态学	1
二、艺术形态研究	3
三、电视剧艺术形态研究	6
第一章 电视剧的逻辑镜语形态	12
第一节 作为符号结构的镜语：装扮成故事的世界	12
第二节 镜语之眼：构图、光线与色彩	15
一、构图	15
（一）剥离与整合	15
（二）静态拥抱与动态交欢	16
（三）全息符码的幻觉构成	19
（四）再现与表现	23
（五）构图共谋	25
（六）强化视觉风格	27
二、理性之光与感性的色彩	28
第三节 镜语之魂：场面（声像）调度	36
一、场面调度中的空间秩序	38
（一）空间前奏	38
（二）空间假定性与真实性	39
（三）空间价值与整体、局部	41



二、场面调度中的躯体与类躯体镜语	42
(一) 躯体镜语	42
(二) 类躯体镜语	49
三、场面调度的时间逻辑: 经验与欲望	54
四、电视剧场面调度的叙事功能	57
(一) 呈现	57
(二) 刻画	58
(三) 分析	62
五、电视剧场面调度: 为什么受制	64

第二章 电视剧的声音形态: 真实与超真实 67

第一节 叙事 象征 结构	71
一、电视剧声音: 在颤动的网中叙事	71
二、电视剧声音: 契合中象征	75
三、电视剧声音: 沉醉中结构	79
第二节 节奏 空间 时间	91
一、电视剧声音: 正、逆向节奏	91
二、电视剧声音: 构筑空间	93
三、电视剧声音: 品尝时间	95

第三章 电视剧的节奏形态 100

第一节 节奏: 鬼魂之于守夜的卫兵	100
第二节 电视剧的视觉节奏	105
一、视觉中光的节奏: 焦虑的深浅	105
二、视觉中运动的节奏: 多变的巷道	109
第三节 电视剧的情节节奏: 寒冰破热与延宕	110
第四节 电视剧的情感节奏: 触物而起, 一往而深	119
第五节 电视剧的智力节奏: 追杀的间歇	123



第四章 电视剧的叙事结构形态

135

第一节 关于叙事与结构	135
一、叙事	135
二、结构	136
三、怎样说故事比故事本身更重要	141
第二节 小说式叙事结构	142
一、电视剧小说式叙事结构的规定	142
二、电视剧小说式叙事结构的题材特点及其构成	143
(一) 小说式叙事结构的题材特点	143
(二) 小说式叙事结构的构成	145
第三节 史诗式叙事结构	150
一、以事件为中心的史诗式叙事结构	152
二、以人物为中心的史诗式叙事结构	154
第四节 戏剧式叙事结构	157
第五节 散文式叙事结构	164
第六节 纪实式叙事结构	169
第七节 童话式叙事结构	173
一、浪漫情爱与青春偶像剧：寻找平衡	174
二、武功、征讨与争斗：契约与背叛	176

第五章 电视剧的时间塑形及其表现形态

179

第一节 电视剧时间形态的一般性描绘	181
一、时间序列、时间存续长度与时间频率	182
二、呈现时间、场景时间、情节时间与时间值	186
三、速度迷失、时间聚焦与时间塑形	191
第二节 电视剧时间的分类	197
一、私人时间	198
二、公共时间	200

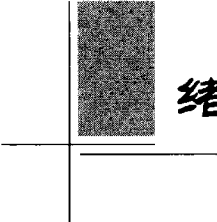


三、宏大时间	202
第三节 电视剧时间的厚度与符咒	204
第四节 电视剧的时间裂缝与时间位置	209

结语	213
----------	-----

参考文献	216
------------	-----

后记	222
----------	-----



绪论 电视剧艺术形态概述

一、形态与形态学

“形态”与“形态学”是有很大的不同的。在英文里,“形态”一词由这几个单词充当,它们是 configuration(构造;结构;配置;外形), conformation(构造;一致;一致的行为或状态;由部件的配置决定的一件物品或实体的结构或轮廓;对称:对某物件各部分所作的对称性配置;构象:单一化学原理中通过原子的自由旋转而形成的分子中原子的空间排列), form(形状;外形;表格;排列), modality(形式;特征), shape(外形;形式;身段)。然而,一到“形态学”三个字,英文的外形便大变, morphology。它来自德语的 morphologie,而德语的形态学又来自希腊语 morphē。歌德在自己的生物学研究中倡导得最早,他用该词来特指一门专门研究生物形式的本质的学科。这门“形态学”与那种把有机体的生物分解成各个单元的解剖学不同,不是只注重部分的微观分析而忽略了总体上的联系,相反它要求把生命形式当作有机的系统看待。歌德由于不满意自然科学中过分的理性分析倾向,才有这样的规划与设想。歌德所说的形态学,在正确地反对机械的科学主义的同时,也多少带有新柏拉图主义的神秘因素在内。到20世纪中叶,先后有两位德国学者把形态学引进了文学研究,他们是 G·穆勒和 H·欧佩尔。形态学方法被正式命名为“形态文艺学”。这是关于文艺学的基础理论研究,其中心观点,认为诗的“构形”(gestalt)是有机组成的大自然的“现象”(erscheinung);诗是“构形的整体”(gestaltganzes),也即是有生命力的有机体,它通过和自然同等的创造力这样一个构形性的中介组成整体。总体构形中的每一个别要素与层次,组成诗的艺术品,则被视为这一整体构形的“变形”(metamorphose)。



形态学演变至今,它的基本意义有三种:第一,指的是语形学,研究语言现象中的词素、词素的构成方式和词的构成。进一步地,它还研究词在语言结构中的功能。如一个词在这个结构中可以充当动词,而在另一个结构中则充当名词,从中归结出词用法的规律,从而得出语法规则。第二,是科学意义上,这在生物学和医学上居多。如“植物的核形态研究”、“受精卵胞浆形态研究”,这些研究,其实是对研究对象在一定环境中的状态的描述以及对何以有这种状态进行学理上的探究。第三,研究客体或系统的结构和组成。电视剧形态学的研究与第三种解释关系最为密切,当然,也从语形学那里得到启发——如果词素是语言最基本的单位的话,那么一个画面也可以说是镜语的最基本单位了。

在中国古代语汇里,尚未有对形态进行研究的提法,不过“形态”一词却是有的。唐代的张彦远在他的《历代名画记》卷九中就有关于“形态”的记述:“(冯绍正)尤善鹰鹞鸡雉,尽其形态。”在这里,“形态”的意思是指画作中所描摹形象的外貌形状以及所表现出来的神采情趣。“形态”在这里没有任何哲理上的指示意味,是词义简明扼要的表达。

当然,我们最熟悉的“形态”用法,莫过于“社会形态”、“意识形态”这样的专有名词。如马克思将人类的生产方式、生产者及生产资料的关系放到历史中进行考察之后,得出的结论是:“大体说来,亚细亚的、古代的、封建的和现代资产阶级的生产方式可以看作是社会经济形态演进的几个时代。”除马克思的社会经济形态外,还有历史形态学,如施本格勒将自然科学所提示的历史称为体系形态学,把人类历史的发展称为现象形态学——这里体现的是悲剧的必然性,并已经有如下的文化形态:埃及文化形态,古典(阿波罗式)文化形态,西方(浮士德式)文化形态等。涂尔干有自己的一套社会形态学,分为宗教形态学、政治形态学和经济形态学。英国大历史学家汤因比的理论核心是所谓“文明形态史观”,或称为“历史形态学”,其主要论点是:文明生长的实质就是一种生命力的“挑战应战”理论,文化是通过对环境的“挑战”的应战所遭受的考验而产生的。文明的发展要经历起源、生长、衰落、解体这四个阶段。汤因比关于历史发展的更深刻的理性认识还是他复归人性所提出的“生命冲动”的观念。所谓“生命冲动”就是一种生命的活动过程,指一种主观的、直觉的心理体验活动。

总的来说,在人文领域,形态的含义指的是事物的呈现方式,也就是事物的构成和组织方式、表现现象;形态学,就是对这些构成、组织方式和现象



的描述与研究。

二、艺术形态研究

如同那些伟大思想家发现人类社会以某种结构形态存在一样,弗莱也从生命和自然界的循环运动中得到启发,认为文学的演变也是一种类似的循环。人生的生死交替、日落日出、大地的四季更迭,都在诠释文学的四种形态:①黎明、春天和出生方面,这是传奇故事的原型,狂热的赞美诗和狂想诗的原型;②正午、夏天、婚姻和胜利方面,这是喜剧、牧歌和田园诗的原型;③日落、秋天和死亡方面,这是悲歌和挽歌的原型;④黑暗、冬天和毁灭方面,这是讽刺作品的原型。弗莱使用这种原型体系去阐释文学的形态,每一种叙事模式又是另一种更大模式的一部分:春天与喜剧对应,夏天与传奇对应,秋天与悲剧对应,冬天与讽刺对应;正如冬天过后就是春天,讽刺达到极点又会出现喜剧色彩。文学由神话开始,经历传奇、讽刺等阶段后,又有返回神话的趋势。因此,文学的发展演变过程呈现出一种循环的形态。弗莱的对应形态不乏新意与创意,不过,主观性、机械性和形式主义色彩也相当浓厚。

普洛普在1928年发表的《民间故事形态学》,开创了用人物的功能来研究故事的思维方式。他的童话形态学有四个原则:①人物的功能是故事中恒定不变的因素,不管这些功能是怎样的和由谁来完成,它们是构成故事的基本成分;②童话中已知功能的数量是有限的;③功能的排列顺序总是一样的;④所有的童话就结构而言都属于同一类型。在普洛普的形态学中,艺术作品的形式、结构成为文学研究的重要课题,并且,这个研究只能由从文学内部结构来完成,而不是寻求外在因素的帮助。

1954年,美国学者门罗发表了《作为美学分支的艺术形态学》一文,提出审美形态学应该专门针对艺术作品可以观察到的形式进行研究,而不是简单地归纳出诸如史诗、抒情诗、赋格曲、奏鸣曲、教学建筑这样的抽象定义。那么,如何区分不同的艺术形式呢?第一,要从艺术作品的构成要素入手,包括艺术作品的材料、细节、概念等等;第二,研究艺术作品的构成方式。如果说普洛普是从功能方面来给文学叙事进行分类,研究文学叙事的形态,那么门罗则是更直接从作品自身的材料、结构出发,可以说是“向内转”的更进一步。

20世纪60年代,受普洛普的影响,托多洛夫对《民间故事的形态学》研



究后,对文学史的形态进行归纳,提出几种文学史的模式形态:① 植物生长型,认为文学文体经历了生长、成熟、衰亡的过程,代代承传;② 白天/黑夜型,即一种文学潮流之后,往往是另一种与之相反的文学潮流;③ 万花筒型,文学史上各种风格、文体、流派的兴衰替继,不过是在原来已具有文学因子基础上重新排列组合而成,相当于万花筒,经转动后就呈现出千姿百态。正如形态的揭示是为了掌握规律,托氏的这种归纳,也是为了在文学史研究中找到规律性的东西。托多洛夫用三种形态说明文学史基本状况,体现了从共时立场处理历时对象的方法论特征。此外,托多洛夫对叙事学的形态也进行了描述,认为叙事学形态主要集中在叙事时间、叙事体态和叙事语式这几个方面。叙事时间包括作品讲述的时间对事件时间的压缩和延伸,此间还包括连贯、交替、插入等方式;叙事体态是表达故事中的“他”和叙事话语中“我”的关系,也就是作品中人物和叙事者的关系;叙事语式涉及叙述者向我们陈述、描述的方式。

20 世纪 70 年代,莫·萨·卡冈的《艺术形态学》问世。作者承继了宏大叙事手法,试图揭示艺术世界的发展规律,野心勃勃。他提出的艺术形态学的宗旨应该是:第一,确立区分艺术创作活动的分类准则;第二,揭示不同准则之间的相互关系,把握艺术的类别、样式、体裁等系统的内部组织规律;第三,研究系统形成、演变、发展的历史过程。至于艺术分类的标准,他指出两项:① 艺术分类的本体性标准;② 艺术分类的符号学标准。何为本体性标准?首先是艺术作品存在的物质结构方式及其存在的基础和条件;其次是艺术作品可感的外貌,如声音、体积、颜色、词汇、动作等都属于可感的外貌。据此本体论标准,艺术就有三种不同的形态:空间艺术——如雕塑、绘画;时间艺术——如音乐;最后是这两种艺术的结合,即时间空间艺术——如舞蹈、表演。何为符号学标准?简言,就是艺术传达信息的表征。艺术表现对象如果是显现的,符号系统就具有再现性;如果艺术表现对象是非显现的,符号系统就不具有再现性;另外,尚有两者兼有的符号系统。因此,从符号本体出发,艺术可分为三种形态:再现性艺术——如绘画;非再现性艺术——如音乐;再现+非再现性艺术——如表演。卡冈艺术形态学的致命弱点在于,归类的期望值并不是艺术内部的真正需求,倒更像是对艺术并无所知的人为了解艺术而必须具备的入门知识,虽然其论述过程远远不是一般的入门者所可以接受的。

我们将目光从域外转入国内,看看国内学者在艺术学科内对形态学的



认识。

《舞蹈形态学》是于平著述的一本关于舞蹈艺术的教科书,分为上、下两编。上编讲述“舞蹈历史文化形态学”,内容包括:中国古典舞的历史文化形态、中国民俗舞的历史文化形态、古典芭蕾及欧美现代舞的历史文化形态、世界传统舞蹈的历史文化形态。下编讲述“舞蹈艺术创造形态学”,内容包括舞蹈艺术创造的构成材料、舞蹈艺术创造的构成方式、舞蹈艺术创造的构成类型、舞蹈艺术任选的构成效应。纵观于平的体例,作者是以历时性和共时性两轴来构造其形态学,这两轴互相支撑、互相印证,形态的特性落到了实处。本书的篇幅很长,不过,其脉理却是鲜明的。

贾磊磊在其《电影语言学导论》(中国电影出版社,1996年版)中,从格雷玛斯的一切意义的基本细胞和语言表述方式都可以抽象为一种符号矩形的理论那里得到启发,对电影形态进行区分。一个关于电影形态的分类矩阵是这样的:①常规电影,即以愉悦商业为本位,以影片的商业价值和愉悦功能为终极取向的商业电影;②反常规电影,即反对按照通常的艺术惯例进行影片创作,主张以艺术的个性为本位,以电影的审美价值为终极取向;③超常规电影,即中和型电影,它在向观众提供一个虚构的故事的同时,也向观众提供了一个潜在于这个虚构故事之中的解构策略;④非反常规电影,即实验电影,它是电影艺术中的一个独立形态,以探索电影的形式、技巧的表现力为目的,对故事情节、人物性格不感兴趣。贾磊磊的划分与其说是对电影学有启发,不如说是对电影从业者,包括电影制作和放映、电影剧本写作与导演、摄影更有益,因为经他这么一分,从业者便知道自己做的到底是哪类电影。不同类的电影自然会用不同的叙事、营销策略来应对。

早贾氏书两年,朱辉军干脆将书名直冠形态学之名:《电影形态学》(中国电影出版社,1994年版)。这本书的内容主要包括:①国别电影形态和电影潮流形态——如前苏联电影、法国电影、英国电影、美国电影和新浪潮电影、新德国电影等;②电影文化形态——阶层文化形态中的电影,民族文化形态中的电影;③电影的审美形态——对电影的画面、声音、镜头组合等进行分析;④对电影影响的因素分析——意蕴、其他艺术、技术对电影的影响等。这本书视野开阔,将形态学研究引入电影研究领域,创建了成功的体例,略嫌不足的也正是其视野的长焦距,这使我们逼视事物真相的机会并不是很多。

其他如音乐形态学、审美形态学等,可以说各个领域都可以建立起自己



的形态学,只是它的体系以何构成,却是仁者见仁、智者见智的事,在此也不想妄评。

在有关“艺术形态”的概述中,我们看到文中所介绍的几种理论都涉及对艺术作品的分类问题,可见,分类更像是文艺学内部自己的研究方法,而与原初的生物学甚至语言学中的形态学研究有所不同。比如卡冈的艺术形态学,是十足的体式、体裁分类说,是从外部特征来判别此艺术不同于彼艺术。在承认分类已经作为形态学研究的一种思维惯性之时,我们不妨反思一下形态学的初衷,那就是对事物构成的分析与描述。总之,从形态学到艺术形态学的发展历史给了本书一个启示,那就是既要从大的视野上来对某一艺术形式进行分类,也要从其构成、表现形式上来探究它的奥妙之处。于是,本书便有了电视剧的外部形态研究与内部形态研究之别;同时,在内外形态中,对其重要的构成部分加以梳理,换言之,对其现象进行细读、分析。艾伦·退特曾说:“我所说的诗的意义就是指它的张力,即我们在诗中所发现的全部外展和内包的有机整体。”^①电视剧形态学的外部研究与内部研究的意义也在于此。比如,当我们着眼于对电视剧的内部形态研究时,我们便会关注声音、图像在剧中呈现的意图,这个意图其实正是电视剧制作者们的一种“姿势”,一种向观众表明他们态度、他们艺术见解的姿势。这些姿势其实已经将他们的艺术见解、他们的精神修养暴露无遗。再者,分类的思维是一种多层次思维,也是对象分析的结果,因而分类可以有归纳的分类与分析的分类;归纳的分类侧重于找出事物的相同点,分析的分类侧重于对事物的分门别类,以加深人们对事物认识的深度。本书分析某一议题时,倾向于用分析分类的方法,即在对电视剧重要构成部分进行分析的过程中加以区分层次。

三、电视剧艺术形态研究

目前尚未有以“电视剧艺术形态”为题的书直接切入电视剧的研究,但是这并不是说学者对此中议题未投以关注;恰恰相反,一些学者对此领域涉足甚深。

王伟国的《思想的审美化》及其他一系列电视剧研究的文章,以镜语为

^① 艾伦·退特:《论诗的张力》,《“新批评”文集》,中国社会科学出版社,1988年版,第117页。



中心,对电视剧的叙事进行了深入的探讨研究,将电视剧的隐而不现的本体,以其特有的专业视角和精湛的条分缕析,呈现在我们面前。他的著述,超越了传统的外部研究思路,开创了电视剧研究的新维度,对本书的写作产生了直接的、积极的影响。虽然王伟国没有在其著述前冠以“形态研究”的字样,其实是有实无名、大隐隐于市。仲呈祥认为,“文化内涵丰富、审美情趣健康的电视节目,始能培养出文明、深邃、沉稳、幽默的观众群体”,因此,他在其具有历史意识的思想评判类文章中,对电视剧的内涵进行了深刻的揭示。但与此同时,他从未看轻形式对内容的作用,他认为:“所谓美学评析,即科学揭示作家、艺术家在作品里表现其意识到的历史内容所选用的审美形式所达到的美学高度。”^①他的《十评飞天奖》、《艺苑问道》正是将历史意识与美学评析结合起来的范例。曾庆瑞将电视剧看作是人类的一种审美活动、特殊的意识形态、特殊的人类社会精神现象来研究,于是有了他的《电视剧原理·本质论》、《守望电视剧的精神家园》等一系列的著作和文章,其文化与美学热情,成为精神在电视剧批评领域中的辩证法的自我展现。他提出的许多概念,如电视剧的时效性与历时性、电视剧作品的逻辑构成六元素等概念,对电视剧研究具有重要的启示作用。高鑫是电视剧研究涉入较早的拓荒者,他的《电视剧创作概论》、《电视剧的探索》、《电视艺术论·电视剧创作论》、《电视艺术美学》从电视剧观念的演变角度来研究电视剧,廓清耳目,具有深邃的历史眼光。比如,在中国,电视剧的文本形态不是一开始就是现在这个样子的,它有一个历史的承继过程,由单本剧生发开去,才有了连续剧和系列剧这两大类更为成熟的文本形态^②。由于这些篇章的存在,本书原本计划的“电视剧文本的历史承继形态”便不得不略去不述。苗棣的《美国电视剧》虽然是一本小册子,但其意义却不可小觑,它在无意之中,将中美两国的电视剧在类别及播放体制方面进行了比较,从而愈发让人了解了中国电视剧的特色及其可能发生变化的趋向。胡智锋在其《影视文化三论》中,将影视放在“大众传播系统”、“艺术系统”和“娱乐休闲”三个系统中考察,其意在于从宏观角度来给影视归类,也是形态考察的一种方式。张凤铸在其《影视艺术新论·中国电视剧发展论》中,特别强调了声音在电视剧中的作用。其他研究电视剧的著作,它们从各自的视角甚至气质出发

① 仲呈祥:《十评飞天奖》,《自序》,百花文艺出版社,1996年版,第2—3页。

② 详见高鑫:《电视艺术学》,北京师范大学出版社,1998年版,第214—279页。



研究电视剧,因而或多或少地、或集中或散落地论及了电视剧艺术形态。如劳拉·蒙福德《午后的爱情与意识形态》,刘晔原《电视剧艺术论》,杨新敏《电视剧叙事研究》,泰玛·利贝斯、艾利休·凯茨《意义的输出:〈达拉斯〉的跨文化解读》,宋家玲《电视剧艺术论》,吴素玲《电视剧发展史纲》,曾庆瑞、卢蓉《中国电视剧的审美艺术》,陈汉元主编《电视剧论集》,徐宏主编《电视剧审美特征探索》,路海波《电视剧美学》,苗棣《电视艺术哲学》,周月亮《影视艺术哲学》,吴辉、张志君《电视剧社会学》,姚扣根《电视剧写作概论》等,同样,它们对本书的写作裨益有加。

电视剧艺术形态研究劈头迎到的问题便是人们对形态研究的认识各不相同。许多人一提起形态研究便和类型研究联系在一起,以为形态研究便是研究类型的。类型研究的确是形态研究的一个重要方面——形态的直观是表现方式,而类型又是表现方式中最直观、最易归类的一种——却不是它的全部,远远不是它的全部。形态,就其语义而言,指的是它的内部结构与外部表现,然而此表述是约定的,即是说它是在某一研究对象达到相当的稳定状态之后对它的表述,却忽略了就形态而言的另一个重要方面,即它的生成、发展状态。类型,指的是研究对象因特征方面的相似性而归结出的类别。简言之,形态研究回答“是怎样成为的、有哪些方面”,类型研究回答“有哪些相似性”。其二,形态研究包括了类型研究,而类型研究则不能涵盖形态研究,它是形态研究的分支;类型是形态诸多表现形式中的一种。其三,电视剧形态研究可以从理论上整体把握电视剧的本质、价值、特征,离开理论体系,形态研究则是盲目不知所终的;类型研究则将理论体系放在一个相对次要的地位,它将在需要时寻求理论的必要支持,却不需要理论的驻守,同时,它对电视剧的本质、价值等较为形而上的把握缺乏必要的兴趣,它也不必承担这样的重任。其四,类型研究无所谓内部研究与外部研究相结合的约定,它也无需像形态研究那样,有必要将文化研究、历史研究、社会研究、意识形态研究纳入自己的视野之内,并做深入的细读与阐释。其五,形态研究与类型研究一个重大的区别在于,类型研究只要提出一个合理的类型模式,其研究的目的即已达到,而形态研究却不以模式的建立为目的。形态研究固然不是以追求真理为本义,可是它却与真理同行;那就是,它在电视剧形态学的建构当中,并不减弱自己认知热情,比如当它不得不分析文化对电视剧形态的影响时就是这样。它不可能对“外部”视若无睹。如果说电视剧类型建立的是一种认知的外貌的话,那么形态不仅需要有认识的骨架,



还需要探究电视剧的血肉与脉络。

以形态学来研究电视剧,关键的问题是这种研究是内部研究还是外部研究。内部研究有内部研究的规范,外部研究有外部研究的规范。比如,对电视剧节奏的研究、对电视剧中场面调度的研究,就是内部研究;而对电视剧文化学意义的研究、对电视剧意识形态的研究,就是外部研究。在本书看来,无论是内部研究还是外部研究,它们单个都无法完成对电视剧形态学的建构。内部研究指的是它的自主性,关于它的知识性,缺乏这种自主性,电视剧的形态学将失去其特殊性;外部研究指的是它的社会性,而若排除外部研究,电视剧形态学将无以说明它在社会学与心理学、精神学上的意义(它对电视剧中的心理与精神并不感兴趣,它感兴趣的是电视剧就其影响而产生的社会性的心理与精神上的作用),换言之,它的“外部经验”将无法建立。

电视剧研究与先前的文学研究一个很大的不同在于,文学研究会涉及作家的创作心理、个性、创作过程、所处的社会环境等。除了“社会环境”这一项,现在的电视剧研究很少去研究剧作家或导演的“个人问题”。但不管怎么说,这样的研究还是处于外部研究。电视剧形态研究分为内部研究与外部研究,就是为了突出内部研究的重要性,它将更注重对于电视剧作品的形式、结构、组织、特性的研究。

我们先探讨一下电视剧艺术的内部形态研究。电视剧就是一个隐含着并需要意义和价值的符号结构,是“一个为某种特别的审美目的服务的完整的符号体系或符号结构”^①,也就是说,电视剧的思想或主题经过镜语的表达,已经融入作品的结构之中。于是,循此踪迹,我们找到了电视剧的叙事结构、镜语中的场面调度、画面的色彩与光线、声音的功能与特性、剪辑与蒙太奇语言、时间规定性、节奏的演进这些最具内部性的构成成分。它们是电视剧语言的核心成分,也是电视剧的精神形式。从这些精神形式中,我们可以看到一种自发的生成法则,即独到的表达方式和倾向,它们不仅仅是简单记录那些事先按真实存在的固定分类给定的事物。它们以明示、暗示或寓言的方式喻指某种既定现实的那种象征,同时也具有力量意义的象征,它们生成和设置自己的世界。如卡西尔所说:“在这些世界里,精神在那个由内心世界决定的辩证法中自我展现。”当我们先将外部的社会因素搁置一旁,而专注于其内部组成部分的意义探究时,此时的基本问题就不再是它们与

^① 韦勒克、沃伦:《文学理论》,三联书店,1984年版,第146页。