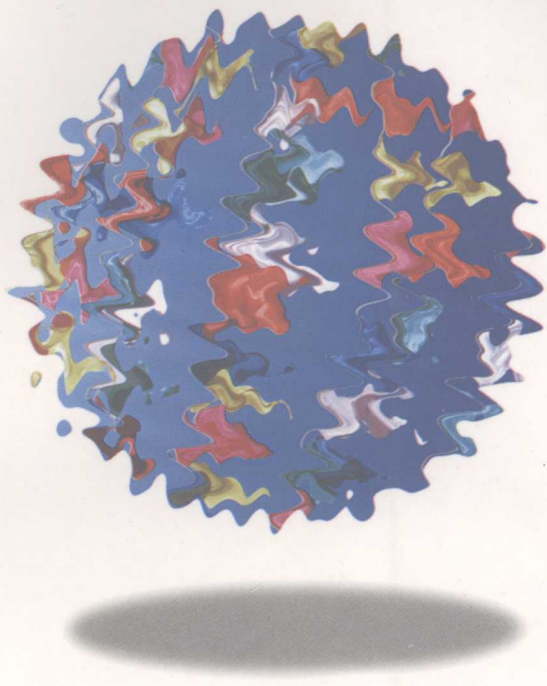


NEW THEORIES ABOUT
TELEVISION WRITING



森茂芳
著

电视写作学新论



云 南 民 族 出 版 社

责任编辑 董 艾 李跃波

装帧设计 杨弼睿

电视写作学新论

森茂芳 著

云南民族出版社出版发行

(昆明市大观路 39 号)

昆明新星印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张: 12.25 字数: 316 千

1999 年 3 月第 1 版 1999 年 3 月第 1 次印刷

印数 1—2000

ISBN 7-5367-1774-1/G·292 定价: 22.00 元

内 容 简 介

《电视写作学新论》是作者集十数年电视编导创作的艺术经验和多年在大学从事电视编导学和电视写作学的教学、科研成果而著作完成的一部学术专著。

该书从“大写作学”和电视美学的高度立论，以近半个世纪的中外电视作品世界为研究对象，以中国古典画论、乐论、戏论、诗论、文章学等为美学生长点，以中国美学的独特眼光来观照研究电视的艺术创作活动。就是由于这一原因，所以这一部书的美学视角、理论体系与如今流行于世的诸多的电视理论著作相比，是独特而具有可贵创见的。

尤其是作者提出的电视“母本多源，样式多向”论、“媒体反错”论、电视体裁论、电视画面本体论、电视主题结构论等命题及其阐述，为研究当今中国电视和指导电视专题片、纪录片的创作提供了新的视角。

电视美学理论的新探索

(代序)

范道桂

电视从 30 年代问世至今，只不过短短 60 年左右的历史。但是，它却以不可抗拒的魅力迅速走进了亿万家庭，为我们创造了一种崭新的现代文化生活方式，成为我们生活中不可分割的组成部分。据统计，在美国，60 年代初所有家庭的电视机平均每天的开机时间已达 5 小时，到 70 年代每天的开机时间超过 6 小时，进入 80 年代后，每天的开机时间已突破 7 小时。我国的电视起步较晚，从 1958 年至今仅 40 年，但已拥有电视机二亿六千多万台，电视台星罗棋布，电视的收视率也已跃居世界前列。电视不仅改变了人们的生活，也深刻地影响和改变着人们的心理、思维方式、价值观念和行为方式。所以，西方的文化学家和电视学家把电视称作“第二上帝”是一点也不过分的。

“不识庐山真面目，只缘身在此山中”。人们创造了以往的一切文化艺术，并世代享用它们，但至今却仍然对不少文化艺术的本性认识不清，争论不休。今天，人们每天在享用电视带来的丰富的信息快感和无尽的审美愉悦，但对电视的本质的认识仍然处在探索过程之中。自 80 年代以来，我国的电视理论研究已取得了许多令人瞩目的成就，出版了不少理论专著，对电视的艺术

概念，节目的分类、声画关系，节目的制作等方面都做了许多有建树的探讨。然而，在电视艺术本体的研究以及如何建设有中国特色的电视理论体系方面我们还有许多工作要做。究其原因，可能是因为电视这门艺术太年轻，且处在不断地吸纳、融合的演变之中，人们对其本性的认识有一个由浅入深的过程。其次，我们的思维方式和文化视角可能太多地受到了西方影视理论的局限，而很少将理论的触角伸向我国传统美学的宝库之中去吸取营养。其三，实用性的操作意识压倒了形而上学的哲学美学意识和文化意识，因而有意或无意地忽视了更高层次的理论探讨。

在这方面，森茂芳先生的《电视写作学新论》作了许多有益的并且是卓有成效的探讨。乍一看书名，“写作学”无论你怎么“新”，都很难吸引人，因为这类书太多。所以，出版社刚接到这本书稿时，表现迟疑便是理所当然的了。待到看完书稿，便欣然同意出版了。为什么？一句话，此书平实中出奇。作者以开阔的文化视野，独特的美学观点，结合自己长期丰富的实践经验，独辟蹊径，对电视美学的一些重大理论问题和实践问题进行了深入的分析研究，有许多真知灼见，并且自成体系，确系作者多年研究心血的结晶。

凡是较了解我国电视理论基本状况的人都知道，在众多的电视理论著作和教材中，只有节目论，没有写作论；节目论已成为电视工作的理论基础（当然，这是从基础理论的总体而言，个别的如文字解说、新闻写作、电视剧写作是有的）。而节目论实质上只是一种编辑理论。当然，“编”也包含着“写”，但这不是本来意义上的写作。写作是创作，是第一位的，是基础，编是在写作的基础上进行的，是第二位的。以编代写这是一种颠倒和错位。电视作为一种艺术，“写作论才是电视作品产生的核心理论，体裁论、语体论才是电视作品得到实现的艺术规范。”由于缺乏写作意识，缺乏体裁的规范性，就必然导致工匠意识和投趣时尚，追求

新巧形式的偏爱，使不少作品重画轻文，解说拙劣，降低了电视节目的文化品位和美学品位，甚至使节目变成一种无聊的噱头和感官刺激，从而从根本上丧失了“寓教于乐”的目的。电视虽以“声画结合，视听兼备”为其基本特征，并同时诉诸于人的视觉听觉两大审美器官，但其创作必然要以语言（文字）符号为思维的基础。其实，画面本身就是一种特殊的语言符号。影视中常说的蒙太奇，不仅仅是一种镜头剪辑组合的技巧，而首先是一种美学思想的追求与构思，决不是一种无目的随意组合。如果没有明确的写作意识和体裁、语境的规范性要求，就不可能制作出一个高品位的节目。因此，写作意识不仅仅在文字解释和解说中重要，不仅仅在口播新闻和电视剧创作中重要，而且在声画的组合、栏目的编辑中同样重要。这就是大写作学观念。本书正是从这种大写作学观念出发，将电视节目的编辑提到了一个更高的文化层次和美学品位。这不是否定电视的编辑意识，而是给编辑意识一个更坚实的基础，一个更明晰的理论支点。同时，也有利于电视建立自己的作家队伍和理论队伍，拓展电视的艺术创作空间，提高电视艺术作品的质量，繁荣电视文化艺术。

此书的另一突出特点是对电视本体与写作论从发生学的角度进行了新的探索，提出了电视的发生学本质是“母本多源，样式多向”的命题，指出作为第九艺术的电视是对前八种艺术的大综合，大吸收，大发展，大延伸。这是对将电视视为电影的延伸甚至等同于电影，并用电影理论来硬套电视的革命性反驳，有助于我们更好地认识电视的本质，正确把握和运用电视艺术创作的规律。以此为基础，作者提出电视必须建立自己的体裁论，并认为体裁的确立是电视成熟的文化标志。作者以大文化观念为依托，将电视作品也识为“文章”，并进而从字源上加以考释，指出中国自古就存在“图”型文章和“文（言）”型文章。而“图”型文章是一种伴以解说的“图”加“语”，图生意，看“图”释意的解事文

章，从而指出文体的鼻祖是“图”，文章的鼻祖是“图”型文章，并进而得出电视的文体是“图”型文章的基因复萌这一精彩结论。这是电视文体完全中国化的科学解释。因为从发生学的角度看“图”在前，“图”是母，是基因，“文”在后，是“图”的简化与抽象；“图”型文章具有全息性、模糊性、不可分解性，“言”型文章具有相对的确定性和可分解性。随着时代的发展，“言”型文章因其简便、易于掌握和交流而得以迅速发展，而“图”型文章则退居某些领域。但它们作为人类信息和情感交流的符号，仍然在人类的社会生活中发挥着各自的作用，有时也常常结合在一起，如绘画与题诗。现代电视又将这两者综合为一体，使其在更高的文化美学层面上得以复归，这正是电视带给人类的新的福音。

此书的第三个突出特点是，从中国古典美学中寻找电视艺术的根和理论的生长点，支撑点，努力探索建构自己的电视美学理论体系。这一点，我们上面已有所论及。作者广泛吸收了我国古典画论、诗论、乐论、戏曲和文章学中许多基本的观点，以此来观照电视作品及理论，并寻找到恰当的结合点，进行新的阐释，得出新的结论，从而使这部著作既具有浓郁的民族特色，又有鲜明的时代精神。如关于象论，“图”型文章与“言”型文章、媒体反错等的分析论述，都给人留下了极富启发性的深刻印象。由此我们也得到一点启发：中国古典美学是一座博大精深的宝库，是一个包罗万象的全息美学理论体系。我们要构建具有中国特色的社会主义文艺理论体系，将可以从中吸取许多有益的营养。

此外，作者面对丰富多彩而又错综复杂的电视作品世界，对各类作品的生态进行了全面梳理和归纳，为电视作品的型态学奠定了一定基础。对于规范电视作品的体裁，强化著作意识、创作意识，提高电视艺术作品的文化和美学品位都有重要的参考价值。

一言以蔽之，《电视写作学新论》一书不是一般意义上的写作学教材，而是一部既有学术理论见解，又有可操作性的新作。这

部书的出版，将开辟我国电视写作学研究的新视野，为建设有中国特色的电视文化艺术理论体系作出自己的贡献！

一九九八年十月于昆明

目 录

第一章 导论	(1)
一、电视应有自己的写作学	(1)
二、电视写作学是普通写作学的一大分支	(2)
三、电视写作学的基础理论	(4)
四、电视写作学的研究范畴	(5)
五、电视写作学的电视学地位	(6)
六、电视写作学的学习方法	(7)
第二章 电视体裁论	(10)
第一节 电视必须建立自己的体裁论	(10)
一、“文章以体制为先”	(10)
二、电视体裁意识的迷失	(11)
三、节目学只是编辑学	(12)
第二节 电视体裁论的内涵要义	(14)
一、理论界的“呼唤”	(14)
二、电视文化意识的要义	(15)
三、著作意识与编辑意识的共荣互补	(15)
四、著作意识、创作意识的支点是体裁论	(16)
第三节 电视文体的体裁分类	(17)
一、文学体裁分类学的启示	(17)
二、体裁确立是“新艺术门类”电视的文化标志	(19)
三、正本清源,文体的鼻祖是“图”	(20)
四、电视文体是“图”型文章的基因复萌	(22)

五、电视体裁分类	(24)
第三章 电视语体论	(29)
第一节 “母本多源”与“样式多向”的电视语体	(29)
一、语体,文体的“中轴”	(29)
二、“功能变形”与“功能变体”	(30)
三、电视语体与“媒—体反错”	(32)
四、电视语体的本性“三说”	(34)
五、电视语体的母本多源与语体多向	(37)
第二节 电视语体的特征	(41)
一、视觉语体与听觉语体	(41)
二、讲述与显示:“双声话语”	(42)
三、电视语体的“双语境思维”	(44)
四、“双语境思维”的运用	(46)
第四章 电视写作	(50)
第一节 电视写作是一种“大写作”	(50)
一、“大写作学”是大科学时代的产物	(50)
二、“大写作”是人类社会文化发展的必然	(51)
三、大小写作学的异与同	(53)
四、国内外影视导演的“写作”观	(55)
第二节 电视的写作主体	(59)
一、电视的写作群体:记者与作家	(59)
二、电视作家的主体位置	(60)
三、电视写作的文学化走向	(63)
第三节 电视写作的“意识”结构	(66)
一、现场意识	(66)
二、节目意识	(68)
三、受众意识	(68)
四、图像意识	(69)

五、体裁意识	(72)
六、语体意识	(73)
第四节 电视稿本	(74)
一、文字稿本的作用	(74)
二、稿本的种类	(76)
三、稿本的格式	(78)
四、格式的意义	(81)
五、稿本的构思	(82)
六、资料的收集与研究	(85)
第五章 电视解说词的写作	(92)
第一节 报道词、解说词与电视文章	(92)
一、“词”与“文”之争	(92)
二、“解说”溯源	(92)
三、“放到嘴上去说的文章”	(94)
四、三体并存	(95)
五、概名：解说词	(97)
第二节 声画结构	(99)
一、“织体”辩证	(99)
二、角色结构	(101)
三、时空结构	(105)
四、审美心理结构	(107)
五、修辞结构	(110)
(一)“解说词作用”的中外理论检索	(110)
(二)解说词的修辞作用	(114)
1. “主线”作用	(114)
2. 阐释作用	(115)
3. 补充作用	(116)
4. 升华作用	(117)

5. 延伸作用	(117)
(三) 解说“大敌”	(118)
第六章 电视画面的写作学涵义	(123)
第一节 画面的涵义	(123)
一、画面的“灵魂”	(123)
二、画面的构成元素	(124)
第二节 中国古典美学的启示	(128)
一、“象”论浅说	(128)
二、意象	(130)
三、兴象	(132)
四、物境 情境 意境	(135)
五、以形写神	(139)
第三节 电视蒙太奇的写作学意识	(141)
一、电影蒙太奇	(141)
二、电影蒙太奇与电视蒙太奇	(145)
三、电视蒙太奇的美学理性	(149)
四、电视蒙太奇的创作意识	(152)
五、电视蒙太奇的剪辑“自由”	(154)
六、对传统蒙太奇语汇的电视检索	(155)
第七章 电视音乐音响的写作学构思	(165)
一、一切艺术都向往音乐	(165)
二、音乐电视与电视音乐	(167)
三、电视音乐的功能	(170)
(一) 解说画面	(170)
(二) 概括主题	(171)
(三) 诗意延伸	(171)
(四) 描绘情景	(172)
(五) 引起激情	(173)

(六) 展示背景	(173)
(七) 渲染画面	(174)
(八) 抒情言志	(175)
(九) 扩张时空	(175)
(十) 音桥转场	(176)
四、电视音乐的特征	(177)
(一) 可视性	(177)
(二) 准语义性	(177)
(三) 亲近性	(178)
(四) “素衣”性	(178)
(五) 片断性	(179)
五、电视音画的对位方式	(179)
(一) 音画同步	(180)
(二) 音画分立	(180)
(三) 音画对立	(180)
六、电视音乐的选配方式	(181)
(一) 主题贯穿式	(182)
(二) 主题对比式	(182)
(三) 多主题式	(182)
(四) 无主题式	(182)
(五) 音画式	(182)
(六) 组曲式	(183)
七、电视歌曲	(183)
八、电视音响	(186)
九、音乐至上与音响至上	(189)
第八章 电视主题美学论	(193)
一、“新主题与技术可能性相结合”的主题新美学 ..	(193)
二、“影片的目的”、“综合的含意，这就是影片的主题”	

.....	(196)
三、“所谓‘主题’是一个使作品的每一部分具有意义的结构”	(199)
四、“影片的主题以及这个主题的视觉化是同样重要的”	(206)
五、要有“一个无论在思想上或哲学上都引人注目的鲜明的主题”	(209)
六、“主题指组成杂志片的各集片段”	(212)
第九章 电视纪录片的写作	(218)
第一节 专题片与纪录片是电视的两大体裁主体	(218)
一、电视体裁命名的纷争	(218)
二、电视专题片与电视纪录片的异与同	(225)
第二节 电视纪录片的写作学阐释	(229)
一、纪录片的影视学地位	(229)
二、对纪录片本质特性的历史追问	(234)
三、电视纪录片对“纪实美学”的盲与从	(240)
第十章 电视专题片的写作	(247)
一、电视专题片是影视新闻“主题化”的第三次飞跃	(247)
二、电视专题片的体裁学定位	(253)
三、电视专题片的文化主题取向与文化点设置	(258)
第十一章 电视作品的艺术世界	(266)
一、情节性纪录片与情态性纪录片	(267)
(一) 情节性纪录片	(268)
(二) 情态性纪录片	(272)
二、新闻纪录片与文献纪录片	(277)
(一) 新闻纪录片	(279)
(二) 文献纪录片	(283)

三、档案片·····	(287)
(一) 美术档案片·····	(288)
(二) 摄影档案片·····	(290)
(三) 语言档案片·····	(292)
(四) 文字档案片·····	(295)
四、艺术性纪录片与艺术纪录片·····	(297)
(一) 艺术性纪录片·····	(297)
(二) 艺术纪录片·····	(303)
五、电视政论片·····	(306)
(一) “形象化政论”的命题·····	(306)
(二) 戏剧化政论片的设想·····	(307)
(三) 杂文式政论片的实验·····	(308)
(四) “解说成为意义的主要承担者”·····	(309)
(五) “银幕论文”的理想·····	(310)
(六) 口播式政论片·····	(313)
(七) 演说式政论片·····	(314)
(八) 画面式政论片·····	(314)
(九) 访谈式政论片·····	(315)
(十) 纪录片式政论片·····	(315)
(十一) 专题片式政论片·····	(316)
六、电视访谈节目与访谈式纪录片·····	(317)
七、观察式纪录片与生活情景心理观察纪录片·····	(321)
(一) 观察式纪录片·····	(321)
(二) 生活情景心理观察纪录片·····	(324)
八、社教片与科教片·····	(327)
(一) 社教片·····	(327)
(二) 科教片·····	(332)
1. 科技新闻片·····	(336)

2. 科学普及片	(336)
3. 科学技术推广片	(337)
4. 科学研究片	(338)
5. 教学片	(338)
九、电视文学片	(340)
(一) 电视诗	(342)
(二) 电视散文	(349)
(三) 电视小说	(356)
后记	(365)

Contents

Preface

Part One: An Introduction

Chapter I . Television programming should have its own writing theory	(1)
Chapter II . Television writing theory is a significant branch of common writing theory	(2)
Chapter III . Basics of television writing theory	(4)
Chapter IV . The need for researching the theory of television writing	(5)
Chapter V . The status of television writing theory in TV programming	(6)
Chapter VI . The study of television writing theory	(7)

Part Two: Literary Forms of the Theory of Television Programming

Chapter I . Television programming should set up a theory of literary forms	(10)
1. Planning and organisation come first in an article	(10)
2. The lost art of planning and organisation	(11)
3. The programm theory should only be seen as an editorial	