

电视剧艺术学丛书 执行主编 曾庆瑞

中国电视剧艺术学 研究方法论纲

曾庆瑞 著

中国传媒大学出版社

电视剧艺术学丛书 执行主编 曾庆瑞

中国电视剧艺术学 研究方法论纲

曾庆瑞 著

中国传媒大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国电视剧艺术学研究方法论纲/曾庆瑞著. —北京: 中国传媒大学出版社, 2008. 2
(电视剧艺术学丛书)

ISBN 978-7-81127-162-1

I. 中… II. 曾… III. ①电视剧—艺术理论—研究方法—中国 IV. J90-3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 022141 号

中国电视剧艺术学研究方法论纲

作 者: 曾庆瑞

责任编辑: 欧丽娜

责任印制: 曹 辉

封面设计: 源大设计工作室

出版发行: 中国传媒大学出版社 (原北京广播学院出版社)

社 址: 北京市朝阳区定福庄东街 1 号 邮编: 100024

电 话: 65450532 或 65450528 传真: 010-65779405

网 址: <http://www.cucp.com.cn>

经 销: 新华书店总店北京发行所

印 刷: 北京市后沙峪印刷厂

开 本: 730×988 毫米 1/16

印 张: 40.75

版 次: 2008 年 5 月第 1 版 2008 年 5 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-81127-162-1/K·162 定价: 88.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

目 录

绪论	电视剧艺术研究呼唤科学的方法论	/1
一、	电视剧艺术研究呼唤科学的研究方法	/2
二、	电视剧艺术学方法论的科学本体内涵	/7
三、	电视剧艺术研究方法择定的指导原则	/11
四、	电视剧艺术研究方法的理论体系架构	/18
第一章	方法论的一般原理和它在本学科里的应用	/26
第一节	方法的对应性和两极否定性原理与电视剧研究	/26
第二节	方法的层次性原理对电视剧艺术研究的适用性	/35
第三节	方法的互补性原理对电视剧艺术研究的适用性	/62
第二章	电视剧文献资料学的研究和实践应用方法	/102
第一节	收集和整理电视剧文献资料的基本的操作方法	/103
第二节	鉴别电视剧文献资料的真伪和价值的操作方法	/122
第三节	在思辨和实证有机结合的原则下使用文献资料	/140
第三章	中国古代文学艺术研究方法的继承和发扬	/152
第一节	中外借鉴和古今传承的关系要求重视历史传统	/154
第二节	中国古代文学理论启示现代电视剧的研究方法	/167
第三节	中国古代艺术理论启示现代电视剧的研究方法	/193
第四章	马克思主义文艺学方法论的宏观指导作用	/212
第一节	马克思主义文艺学方法论提供了最基本的方法	/214
第二节	马克思主义文艺学方法论支撑着最基本的依据	/236
第三节	马克思主义文艺学方法论保障了最基本的成就	/255

第五章 电视剧艺术理论和批评的研究及应用方法（一）	/275
第一节 在文艺学美学方法论的统帅下研究电视剧艺术	/279
第二节 用文艺社会学历史学研究方法研究电视剧艺术	/302
第三节 用传记研究法研究电视剧作品和作者间的联系	/319
第六章 电视剧艺术理论和批评的研究及应用方法（二）	/337
第一节 对心理学和精神分析学及象征主义方法的借鉴	/338
第二节 对俄国形式主义方法和英美新批评方法的借鉴	/358
第三节 对现象学阐释学和符号学及原型研究法的借鉴	/380
第七章 电视剧艺术理论和批评的研究及应用方法（三）	/418
第一节 对语义学批评结构主义和解构主义方法的借鉴	/422
第二节 重视接受美学方法对电视剧艺术研究的新影响	/447
第三节 各种电视剧比较研究的科学方法及其实际应用	/464
第八章 电视剧艺术理论和批评的研究及应用方法（四）	/486
第一节 传播学研究方法是电视剧艺术研究的重要方法	/488
第二节 经济学和管理学的方法是电视剧研究的新领域	/497
第三节 在传媒法的大视野里对电视剧展开法学的研究	/531
第九章 从自然科学研究方法中拿来有用的新视角	/545
第一节 电视剧研究借鉴自然科学的研究方法是否可能	/547
第二节 系统论等科学方法对电视剧研究的启示和借用	/552
第三节 数学统计方法对电视剧艺术研究的启示和借用	/564
第十章 电视剧艺术发展史的研究及其书写的方法	/584
第一节 在历史学的深广视野里重视电视剧史料的开发	/586
第二节 用历史主义的评价体系判断电视剧现象的是非	/597
第三节 电视剧发展史的史思诗结合的书写模式和风范	/612
余论 电视剧艺术研究方法要在发展中不断地完善	/642

绪论 电视剧艺术研究呼唤科学的方法论

尽管至今还有人认为影视同质，电视剧艺术和电影艺术没有什么本质的区别，但是，绝大多数人，都从电视剧艺术的独特存在，从电视剧作品与电影作品的不同的“质”的规定性即特征，亦即本性，看到，电视剧艺术的确是一门独立的艺术了。

当然，我也不否认，要说清楚电视剧作品与电影作品的不同的“质”的规定性即特征，说清楚电视剧艺术和电影艺术到底有什么本质的区别，确实很不容易。这些年，我甚至在许多场合都讲，这是电视剧艺术和电影艺术两个学科领域里共有的一个“哥德巴赫猜想”。“猜”出的每一点，说清楚的每一点不同的“质”的规定性即特征，每一点本质的区别，都会标志着两个学科的进步。

我在这里确认电视剧艺术是一门独立的艺术，是要说明，是一门独立的艺术，它就应该有一门独立的学科。于是，电视剧艺术学，作为研究电视剧艺术的一门独立的学科，就有了它存在的地位和价值了。而电视剧艺术学的学科得以成立，其学科体系得以构建，又都是建立在我们的电视剧艺术研究工作者对电视剧艺术所作的必要而又完备的、充分而又科学的研究的基础之上的。

我们的电视剧艺术研究工作者，对电视剧艺术所作的这种科学研究，靠什么得以顺利进行并能胜利地到达彼岸，实现预定的目标呢？当然，要靠客体——生动、丰富、复杂而又奥妙无穷的电视剧艺术现象的最充分展示，还靠主体——聪慧、睿智、坚实而又富有活力的电视剧艺术研究工作者的综合研究素质的最优化表现，也靠这种主体和客体的中介——多元、灵活、科学而又行之有效的电视剧艺术研究方法最佳状态使用。

在这里，主体通过中介去把握客体，是一个不断地运动的过程，不断地在运动中到达电视剧艺术的真理彼岸的过程。要保持这个过程正常运行，主体、客

体、中介，三者缺一不可。

既然如此，中介，我在上文说到的多元、灵活、科学而又行之有效的电视剧艺术研究方法，在电视剧艺术的全部研究活动中，就显得十分重要了。

遗憾的是，在我们的电视剧艺术研究领域里，迄今为止，研究方法的问题还没有引起广泛的、足够的注意。从1964年出现有关电视剧的理论文章以来^①，尤其是1980年以后有了更多的专门的电视剧理论文章以来，四十多年的时间里，电视剧艺术研究方法的非自觉运用、单调性运用，几乎成了一种常态。初涉这一领域的后来者，往往全从揣摩得来。久而久之，也就造成了一种错觉，以为要不要方法，或者说，不一定要自觉地掌握什么研究方法，也照样可以研究电视剧艺术。因而，举方法以告人，或者说，告人以方法的“电视剧艺术方法论”之类的话题和实务，也就大可不必了。这是不对的。它虽然不至于使电视剧艺术的研究过程终止，却会使得这种研究过程具有极大的盲目性，因而无缘到达电视剧艺术真理的彼岸。

基于这样的考虑，我在这部《电视剧艺术研究方法论纲》的《绪论》部分里，先要阐明以下四个问题：

- 一、电视剧艺术研究呼唤科学的研究方法；
- 二、电视剧艺术学方法论的科学本体内涵；
- 三、电视剧艺术研究方法择定的指导原则；

然后，我还要说说我这部《电视剧艺术研究方法论纲》想要说些什么？全书的架构是一个什么模样？这就是：

- 四、电视剧艺术研究方法的理论体系架构。

一、电视剧艺术研究呼唤科学的研究方法

我在1997年6月第1版的《电视剧原理》第一卷的《本质论》一书里，反复讲到过，电视连续剧《渴望》、《北京人在纽约》、《三国演义》，在播出之后，都有截然不同的收视反应、价值评判和作品评论。其中，有一些，就是不同的研究方法导致的不同结果。

比如，1993年播出的《北京人在纽约》一剧中，王起明和郭燕的女儿宁宁这个角色，在规定的戏剧情境中，性格及性格的发展，都曾经是十分令人费解的。父母出国后，在北京的日子里，在同学面前，她是个留守的子女，有外汇可花，生活比别人过得好，令人羡慕。只是没有严加管教，结果，十分任性，又不

^① 以往，研究电视剧艺术理论发展历史的人们，都认为，最早的理论文章，是1980年北京广播学院电视系教师任远的《美国电影、电视、电视剧》，实际上，1964年的《广播业务》第8期上，就有赵玉嵘的《电视剧浅议》一文发表。

大讨人喜欢。带着说不清楚的幻想，宁宁来到了美国，却怎么也没有想到，父母已经离异，又都各有了新欢。她不能接受这个事实。她失望，伤心，愤怒，要报复，用毁坏自己的办法来报复父母。于是，她吸毒，性放纵，与别人同居，出走，要嫁给一个比自己大几十岁的美国老人……她有意要祸害家庭乃至社会，她把独生子女的“独”发展为令人生厌的“恶毒妇”的“毒”了。播出以后，评论全剧的意见虽然众说纷纭，对宁宁这个人物的批判却是众口一词地加以指责，弄得剧组的主创人员也难以应付。这真是叫人遗憾的事情。这也许出于主创人员意料之外，尤其是让扮演宁宁的演员马晓晴难以接受。其实，用心理学的研究方法来分析这个人物，我们不难判断，到了纽约之后的宁宁，已经是一个心理疾病的患者了。如果编剧、导演、演员干脆就确认了这一点，在塑造这个人物的时候，或许还不至于显得定位不清，定性不准。

无独有偶，1999年在中央电视台一套黄金时间播出的20集电视连续剧《牵手》里，有一个蒋雯丽扮演的女一号人物夏晓雪，也有类似的情况。她爱自己的丈夫钟锐，爱得一往情深，如痴如醉。为了钟锐，她放弃了自己的专业，到资料室当了个资料员。每天，接送儿子小丁丁，上班下班，洗衣做饭，侍候丈夫，屋里屋外，没时没刻，度过了一年又一年。然而，她又不适应钟锐废寝忘食地工作，不满足于钟锐留给家里的有限的生气和暖意。于是，又常常和钟锐大吵大闹。有时候，满足于家里充满生气和暖意，晓雪也想，一个女人拥有了这些还求什么呢？以后再不能跟他闹了，有话好好说。往往，大吵之后，他们还能和好如初，以至晚上还能做爱。哪怕只有10分钟，她也很满足了。她很在意这件事，生理的需要与否还在其次，主要在于它具有的衡量价值，好比一把尺子，一杆秤，一块试金石。在钟锐呢，晚上再疲倦，也要去做，不是他需要，而是为了她的需要，而事后，往往都是心里空空荡荡的。于是，大吵之后和好如初的愉悦顿时消失。而且，随着大吵次数的增加，这种愉悦的时间也在成比例地缩短。接着，又是大吵，大闹。你看，两个人高高兴兴去补拍婚纱照了，拍着拍着，钟锐的呼机响了，工作又在找他了，晓雪就又不高兴了，吵闹也就随之开始了，以至于，又是大吵大闹，而且还在摄影楼里，直到最后不可收拾。《牵手》播出后，人们对晓雪和钟锐手分，对分手中晓雪这个人的责任，也是看法不一，评价各异，甚至还有人觉得夏晓雪不可思议。其实，在一个特定的环境中，夏晓雪这个人，已经有了某种程度的心理障碍了，她已经是心理疾病的患者了。用心理学的方法解读这个人物，我们也不难给她定位和定性。由此，或许还可以把夏晓雪这个人物塑造得更有声色，也更有文化蕴含，更有艺术震撼力度。

当然，我在这里说到宁宁和晓雪这两个人物创造的心理问题，还不是电视剧中心理学机制影响和制约的全部内容，甚至也还不是主要的内容。在电视剧艺

术生产的全过程里，从文艺创作心理学的角度来看，电视剧艺术创作的心理要素，创作主体的创造力、创作个性，等等，都有许多奥秘需要揭示。这样一来，当一部一集的电视剧作品摄制完毕并且播出之后，我们回头来解读文本，破译这些奥秘，当然也就离不开心理学的研究方法了。

像这样研究一部一集的作品，需要借助于科学的研究方法，可以说是普遍地、大量地存在的一种电视剧艺术学科现象。

比如刚刚说到的《牵手》，剧中有个第三者王纯。创作者们处理这段婚外恋情，并不想落入俗套。钟锐并非喜新厌旧才与聪颖的女孩王纯有了恋情。在善良的晓雪面前，还眼看钟锐和丁丁的骨肉之情不能伤害，王纯又主动放弃了和钟锐的这段感情。一反常态，从编剧王海鸰到导演杨阳、演员俞飞鸿，都不想告诉观众，王纯不是个好人。王海鸰甚至说，她给北京的夏家两姐妹取名为晓雪、晓冰，也要给这个厦门来的第三者取名为“纯”，她们都是纯洁的姑娘。怎么理解创作者要这样为王纯作艺术造型？用社会学的研究方法来处理，我们就可以理解，创作者们是试图对“婚外恋”作出新的阐释。原来，《牵手》一剧红遍大江南北，重要原因之一，是它涉及了当今社会人们十分关注的一个敏感话题：婚外恋。眼看社会转型期的种种阵痛中，人们的传统婚恋观念和生活方式受到了前所未有的冲击。据说，离婚率由1979年的4.7%变成了1997年的14%。在北京，是2.5%变成了25%，而且还有上升趋势。而1997、1998两年，第三者插足造成的离婚案件，在离婚夫妇中占了三分之一。虽然这中间原因复杂，也不能说凡离婚都悖于情理，但是，不可否认，婚姻的裂变也带来了更多的社会问题，尤其是单亲孩子的教育和社会保护，成了至关紧要的问题。父母婚姻如果生变，最无辜的就是孩子。《牵手》试图探讨的就是，像钟锐和晓雪、王纯这样的婚姻和婚外恋，有没有可能不让家庭解体？也就是说，当王纯主动退出之后，钟锐和晓雪还有没有可能破镜重圆，分手之后再牵手？创作者强调的是，钟锐、晓雪、丁丁一家三口必须在一起，永远在一起。他们拥有过共同的岁月，共同岁月之于婚姻，有时候比什么都重要。在这里，钟锐和晓雪的艺术形象，昭示给人生的感悟是：在社会转型期，由于夫妻双方的价值观念、工作境遇、社交环境等方面没有同步改变，导致一方不能理解和领悟另一方的思想、言行，而造成生活包括情感上的隔膜，这是难以避免的。由此，人们在婚姻生活中要不断提高质量，既把握住对方的“情感罗盘”，又能够很好地驾驭自己的“情感方舟”，不断协调自己与对方的关系，为自己释惑。这时，作为第三者，王纯自然就是“另类”了。要是只从一般的伦理道德观念看王纯，或者，只是从一般的“先锋”、“前卫”的观念看王纯，人们得到的结论可能就不一样了。

除了具体的电视剧艺术作品的研究需要运用科学的研究方法，举凡一切的电

视剧艺术现象，其实都在急迫地呼唤科学的研究方法。

比如，1999年中央电视台一套黄金时间播出了44集电视连续剧《雍正王朝》之后，重又引发了历史与历史题材的戏剧艺术的一场争论。争论的焦点，是剧中雍正这个人物符不符合历史的真实。史学家，治史的人，或者从清代历史的眼光看电视剧的人，普遍都认为，电视剧过于美化了雍正，违背了历史的真实。这倒不假。二月河的小说原著《雍正皇帝》写的雍正，其实已经较多地离开了历史上的雍正。而刘和平执笔、罗强烈参与编写的文学剧本，胡玫导演、唐国强扮演的这个雍正，又隐去了二月河小说中还多少表现了一些的他的恶的一面，就离历史上的雍正更远了。然而，这种历史的不够真实，能不能够说明电视剧作品《雍正王朝》就失败了呢？显然不能。《雍正王朝》在中央电视台播出后再创收视率的新高，举国上下，工农商学兵，党政军民，普遍反响强烈，说明它在总体上是成功的。把雍正皇帝写成一个大力反腐的廉政皇帝，事必躬亲的勤政皇帝，克己奉公的节俭皇帝，励精图治的改革皇帝，这在今天，诚然给我们提供了多方面的启示。加之叙事得当，人物造型精致，画面制作精良，全剧给人以思想上的震撼力的同时，总都伴随着艺术上的感染力，留给人的，的确是审美的感悟和享受了。这里的问题是，除了从理论上把握住历史与历史剧之关系、两者之异同外，就要从研究方法上加以调整了。着眼于此，我们可以把电视剧《雍正王朝》看作是一个虚构的艺术世界，它借了清代历史上雍正皇帝的许多因由，创作了一部艺术作品，它不再是严格意义上的历史，充其量也只是历史的演绎，是对小说家二月河的小说《雍正皇帝》已经演绎了的历史的再演绎。这样，作为一部自具自足的电视剧艺术作品，我们研究它，既要看到它和历史、和现实的某种联系，又一定要将它作为一个相对独立的艺术文本来加以研究了。像文艺阐释学或者说阐释学文艺批评的方法，就有可能帮助我们弄清这部电视剧作品的各个方面和它整体的含义。

又比如，1999年的中国电视剧艺术市场里，还有一个所谓的“《还珠格格》现象”。电视连续剧《还珠格格》第一部24集播出之后，琼瑶趁着高收视率的播后效应，再创作第二部。湖南经济电视台续拍的消息一传出，便引发了一场空前激烈的“购片大战”。各方买家纷纷派出老手云集长沙，你盯我防，用尽伎俩，合纵连横，各显身手。最后，湖南经济电视台一看，形势大好，一撑再撑，竟把作品撑长到了48集，每集的价格则一升再升，一直抬升到了55万元。经过长达半年的讨价还价，湖南经济电视台卖了三个“大户”。其中，上海每集给了贴片广告2分钟，北京每集出了8万元，有线电视协作体每集出了35万元买到了北京、上海以外的全大陆的播映权。就市场经济而言，这也许还算是个正常的现象。然而，以中国今日之电视剧艺术作品的发行和播出而言，这又十分明显地质

价背离，算不得正常的现象。这种势头甚至还伴随着发生了两件事情。一件是，香港亚视愿以购买明知收视率不会太高的《望夫崖》、《六个梦》、《苍天有泪》等琼瑶的三套悲剧在港播映权，以换取琼瑶与亚视合作拍摄《还珠格格》的第三部。另一件是，广州俏佳人文化传播有限公司独家赢得《还珠格格》第二部VCD出版权后，香港柴湾、粉岭、九龙区竟有8家光碟制造厂23条线盗版生产，1999年7月21日一天海关突击搜查，竟一次查获23万片盗版碟！

联系到8集电视连续剧《小萝卜头》的命运，这种现象就更值得深思了。《小萝卜头》一剧是以遇难在新中国成立前夕的中美合作所的宋振中为原型而创作的，记述了这个从吃奶时起就被关押在国民党监狱里的9岁小男孩，最后惨遭杀害的悲壮经历。剧中，出演小萝卜头妈妈的著名演员奚美娟，和从全国登报寻找的10万名孩子中挑选出来的扮演小萝卜头的小演员唐天，表演都十分真挚感人。据该剧执行制片人顾耀东介绍，为了赶在“六一”国际儿童节期间播出，这部戏拍成后，先后联络了三十多家电视台，大多数都因为担心这种题材没有收视率，因而没有经济效益，而不愿意购买。其中，有五六家虽然有购买意向，价格却压得极低，最低的竟只有1000元一集！而该剧，投资180万元，连成本都收不回来。剧组也曾尝试寻求企业融资，结果也碰了钉子。据悉，偏偏就是这样一部卖不出的电视剧，在第十七届“金鹰奖”初评中，共有最佳男主角、最佳女主角、最佳男配角、最佳中篇电视剧四个奖项入围，其质量与水平之高，由此可见！

电视剧市场上的这种怪现象，问题很多，也很复杂。不过，我想，从接受美学的角度研究一下《还珠格格》的观众的收视心理，再从传播学的角度研究一下它的收视效应，从市场经济学的角度研究一下买卖节目的游戏规则，以至目前存在的“暗箱操作”现象，等等，我们还是能讨到一个说法的。

当我在这里谈论电视剧艺术研究呼唤科学的研究方法时，还不能不说到，有人用后现代主义方法研究通俗电视剧后，在90年代初期，就认为“通俗剧拒绝解释”，而表现了后现代主义对精神文明的颠覆性和否定性。后现代主义追求怪诞新异，不只是使人们感到一种新型的艺术产生了，而且要根本地改变人们对艺术的看法，使人们对艺术的有无及意义发生怀疑。就像诗歌、小说中的后现代主义的“语言拼贴画”的“实验”一样，在当时的通俗电视剧里，一些“京味”作品创作里的语言贫侃和“京派”评论家们公开鼓吹的按配方“拼贴”和“组合”的“实验”，倒是抵制了解释，却几乎使它自己成了“非艺术”，而导向了电视剧作品与生活、与日常行为的同格化，最终消解了艺术，剩下的，果真就只是“游戏”，只是“电子游戏机”，只是“俄罗斯方块”了。且不说，后现代主义文化在表现色情纵欲和传达虚无颓废情绪方面对人类精神文明的猛烈冲击和毁坏，怎样被一些格调不高的电视剧作品直接移植过来，是如何放肆地羞辱了电视剧艺

术，单就上述消解精神文明、追求非艺术化的倾向，是如何使得电视剧艺术蜕化变质为“一次性消费”的“文化快餐”，“语言自来水”和“形象自来水”，就足以让人触目惊心了。这说明，就是在“电视剧艺术是什么”、“通俗电视剧是不是艺术”这样一些最根本的问题上，我们的电视剧艺术研究，也急迫地呼唤着科学的研究方法。

由这种种的急迫呼唤，我们应该能够确信，择定一些科学的研究方法，并从方法论上对这些研究方法作一番研究，是何等的需要，也何等的重要。

二、电视剧艺术学方法论的科学本体内涵

确认了电视剧艺术需要科学的研究方法，我们就先要研究一下有关这些研究方法的方方面面，即电视剧艺术方法论的本体内涵是什么的问题。而谈论这个问题，我又要先说一下什么是方法和什么是方法论的问题。

什么是方法？

从词源学上说，在西方，“方法”一词起源于希腊词 *εταδος*，指“沿着道路”的意思。因此，方法可以理解为遵循正确道路的行动。

如果用哲学语言来表述，正如黑格尔在《逻辑学》一书里说的，“方法就是关于自己内容的内部自己运动的形式意识”。对于黑格尔的这个论断，列宁在他的《哲学笔记》的《黑格尔〈逻辑学〉一书摘要》里予以抄录时，特别在旁边写上了“注意”一词，可见他十分重视。黑格尔的意思是，方法不是某种跟自己的对象和内容完全无关的东西，而恰恰是从自己的对象和内容中引申出来的。或者，简明扼要地说，方法就是主体与客体的中介，是客体的对应物。

既是主体和客体之间的中介，那也就可以说，方法，其实就是手段，就是工具。黑格尔的《逻辑学》也说到了一点。书中，他写道：“在探索的认识中，方法也同样被列为工具，是站在主观方面的手段，主观方面通过它而与客体联系。”黑格尔还把方法比喻为犁，人用犁耕地生产粮食。他认为：“手段是一个外在合目的性的有限目的更高的东西；——犁是比犁所造成的、作为目的的直接享受更尊贵些。工具保存下来，而直接的享受则会消逝并忘却。”在这里，黑格尔是把认识方法看成了一种软工具。这种软工具，也就是看待、分析、综合客观事物的一种思路、思维方式、思维原则。据此，前苏联的《苏联大百科全书》1974年第5版第16册就把“方法”界定为“从实践上或理论上把握现实的，为解决具体课题而采用的手段和操作的总和”。

由此可见，科学的方法，不是来自主观的臆想，而是源于对客观事物本质和规律的反映。

还由此可见，方法又必然经历了一个历史演进的过程。比如，在西方哲学史

上，曾经被马克思赞誉为“经济科学真正的始祖”的培根的归纳法，曾经给了自然科学以极大的推动。不过，由于时代条件的限制，培根归纳法分明还带有朴素的性质。后来，科学继续向前发展，19世纪的英国哲学家穆勒的归纳法，包括契合法、差异法、共变法、剩余法，就比培根的归纳法更切合科学的实际，更为适用了。何况，就在培根那个时代，培根重视归纳而不重视演绎，一开始就是一个严重的局限。事实上，没有一定的原则作指导，归纳就会漫无边际。随后，笛卡儿提出演绎法。笛卡儿说，除了“从业已确切知道的其他事实所进行的任何带必然性的推理”，“人类没有其他途径来达到确实性的知识”。笛卡儿也就这样超越了培根的局限性。再往后，在德国的古典哲学中，康德从先验论的角度提出了感性、知性、理性的概念，黑格尔从辩证法的角度解决了感性、知性、理性之间的关系，方法，又都一再深化和发展了。

由此，我们进一步可以认定，人类认识方法的历史演进和自身思维的开拓发展是互为因果的。更新的方法会促进思维的开拓，思维的再开拓又会促进方法的再更新。众所周知，迄今为止，人类的认识史经历了三个发展阶段，即古希腊哲学世界观阶段的总体研究，近四百年形而上学思维阶段的分体研究，20世纪以来综合整体性的观察方法和分解性、精密性的分析方法阶段的综合研究、科际整合以及边缘科学、嫁接研究等等。这第三个阶段，所有综合研究方法，科际整合方法，边缘科学、嫁接研究方法，都是以建立在自然科学突飞猛进的发展基础之上的马克思主义的辩证唯物论为认识论的基础的。事实上，所有这三个阶段的发展都显示了一个令人吃惊而又再自然不过的事实：人类的认识运动、理论思维的发展和科学方法的演进，竟是如同符信，完全契合，又互为表里，乃至某种意义上二而合一的。

这里，还有一点需要说明的是，方法的历史演进，也是与自然科学和工业的进步联系在一起的。马克思在《机器：自然力和科学的应用》一文里说过，“自然科学是一切知识的基础”。马克思甚至预言：“自然科学往后将包括关于人的科学，正像关于人的科学包括自然科学一样，这将是一门科学。”恩格斯在《路德维希·费尔巴哈与德国古典哲学的终结》一文里也说：“在从笛卡儿到黑格尔和霍布士到费尔巴哈这一长时期内，推动哲学家前进的，决不像他们所想象的那样，只是纯粹思想的力量。恰恰相反，真正推动他们前进的，主要是自然科学和工业的强大而日益迅速的进步。”

方法，既如此，方法论又是什么呢？

所谓方法论，就是研究方法的学说和理论，也就是工具论。比如，亚里士多德研究逻辑方法的理论是《工具论》，培根研究古典归纳法的理论是《新工具》，笛卡儿研究演绎法的理论是《方法论》，黑格尔研究辩证思维理性方法写了《逻

辑学》。这些哲学方法论的创立者们，作为一代又一代的先哲、先驱者，都很重视获得方法，获得思维的主动性的自觉意识。比如，亚里士多德在《论灵魂》里就说：“心灵一旦变成了它的每一组可能的对象，像一个学者——现实的学者（即当他能够主动发挥能力的时候）——那样，它的状况还是一种潜在性的状况，但是，这种潜在性的意义是不同于凭学习或发现而获得知识以前的那种潜在性的：那时候心灵也能思维它自己。”这表明，征服客体的方法意识觉醒了。又比如，培根在《十六—十八世纪西欧各国哲学》一书里也说：“正如俗语所说，一个能保持正确道路的瘸子总会把跑错了路的善跑的人赶过去。不但如此，很显然，如果一个人跑错了路的话，那么，愈是活动，愈是跑得快，就愈会迷失得厉害。”再比如，笛卡儿在《谈方法》里也说：“要认识真理，必须运用正确的方法，……那些只是极慢地前进的人，如果总是遵循着正确的道路，可以比那些奔跑着然而离开正确道路的人走在前面很多”。显然，培根和笛卡儿都强调了正确的方法的自觉选择是何等的重要，也强调了错误的方法的不自觉的蹈袭是何等的悖谬。

这样看来，方法论既是研究方法的学说和理论，它就要研究方法的来源，方法的体系结构，方法的性质功能，方法的演变发展，以及方法的掌握使用，等等。

我在这里要谈论的是电视剧艺术的研究方法，而研究电视剧艺术最后形成的总体理论框架，无疑是电视剧艺术学。

电视剧艺术学既然是研究电视剧艺术的科学，那么，电视剧艺术学方法论的科学本体内涵，当然，首先就是电视剧艺术本性的展开了。

电视剧艺术的本性是什么？

从根本上说，电视剧艺术必然和社会生活不可分割地联系在一起，要艺术地再现和表现社会生活，这样，它就必然地要介入生活，介入社会的广泛联系，介入历史或现实的、本土或异域的时空。由此，电视剧艺术就有了一系列的外部联系。既然有了一系列的外部联系，也就有了社会学的方法，乃至历史的方法、传记的方法等。

然而，电视剧艺术又是一种非常特殊的审美的社会意识形态，它借助于电子技术化了的声像符号系统这一载体，还借助于荧屏演剧这第二载体，搬演社会人生的故事，又是电视剧艺术作家、艺术家灵智和情绪的产物，甚至还是观众的灵智和情绪参与创造的产物。由此，电视剧艺术又有了一系列的内部联系。既然有了一系列的内部联系，也就有了各种各样的心理学的方法，美学的方法，各种各样的语言学的方法，乃至自然科学的某些方法，等等。

还有，无论在电视剧艺术的外部关系中，还是在电视剧艺术的内部关系中，

都是大量渗入了作家、艺术家以至观众的主体意识的。这种主体意识里，理所当然地包括了哲学意识和文化意识。前者，是生活即对象主体的映射，后者是作家、艺术家乃至观众吸收生活以后的融合。既如此，从总体上说，我们又有了哲学的方法和文化学的方法。

比如，中央电视台在1999年播出的电视连续剧《走过柳源》，它的本性就决定了，我们可以用不同的研究方法对它进行观照。

它是一部反腐倡廉题材的作品。省委书记一行人外出视察，途中，投宿柳源县。先是在宾馆，以衣帽取人的接待人员一番刁难之后，一行人不得已住进了条件简陋的旧招待所。接着，一位女子得知他们的身份后，鸣冤告状。随后，他们在县城书馆听书，意外地听到县委领导班子的软弱涣散，当地恶霸横行，人们怨声载道。甚至于，一行人中，年轻漂亮的女副省长还遭到流氓的骚扰。……剧情从此展开，三天两晚的不长时间内，就像剥茧抽丝，这个县里埋藏很深的种种腐败现象和罪恶勾当，全都暴露了出来。一桩桩，一件件，沉重地敲击着省委领导们的心，也敲击着观众的心。和《苍天在上》、《天网》、《人间正道》等等电视剧一样，《走过柳源》也给人以思想冲击。分析它的题材蕴含、主题思想、人物典型意义，我们要看重它和社会生活的关联，而运用社会学的方法、历史的方法、传记的方法。

从叙事策略上说，《走过柳源》和《苍天在上》、《天网》、《人间正道》等等作品一样，也借助于一个腐败案例来叙事，以进行挖掘，展开剖析，但是，《走过柳源》的结构不落俗套。在类似公路型的影片模式和《尼罗河惨案》的倒叙解剖模式之间形成一种伸展和收缩的张力，全剧就随着剧情的展开，而使得省委书记一行人每时每刻遇到的每件小事都成了作品不可或缺的组成部分，这每一时刻人物的心态与这些心态的积淀就构成了全剧的核心。这是作品内部的问题。研究这一类的问题，我们就有可能运用非社会学的、非历史的、非传记的方法，即运用心理学的方法，或者形式主义的方法，或者结构主义的方法，等等。

还有，创作《走过柳源》的作家艺术家们，在创作中渗入自己的主体意识时，特别关注的正如导演安建所说，是希望通过省委书记途经柳源的过程，反映出更丰富的社会信息，并表现众多人物面对各种场合各种事件的事实心态。由此，他们也希望这部电视剧能跳出以往同类作品的窠臼，而有新意。这种充分展示社会人生，以求主体更多把握客体的意识，这种创新的意识，都具有了哲学意识和文化意识的意味，因而，我们研究它，又可以运用哲学和文化学的方法了。

我在上面讲，电视剧艺术学方法论的本体内涵将是电视剧艺术本性的展开，当然也就意味着，任何不符合电视剧艺术本性的研究，都将有悖于科学形态，而成为不科学的研究，无效的研究。

接下来，我要指出，我说电视剧艺术学方法论的本体内涵是电视剧艺术本性的展开，只是从抽象的意义上说的，而从具体来说，电视剧艺术学方法论的本体内涵，又衍化为电视剧艺术资料学方法、电视剧艺术理论方法、电视剧艺术史方法、电视剧艺术批评方法、电视剧艺术比较研究方法共五种形态。其中，主要是理论、史和批评的三种形态。这是迄今为止世界范围内传统的共同的文艺学的分类。

这也就是由电视剧艺术本性推导出理论框架的问题。这种理论框架，也是电视剧艺术学方法论确立的前提，也是寻求电视剧艺术学方法论本体内涵的可靠方法。

这一点，我们可以从国外有影响的文艺理论得到启示。比如，美国艾布拉姆斯在《镜与灯：浪漫派理论和批评的传统》一书里提出了文艺理论的四要素：世界、作品、艺术家、观众（或听众），实际上是规定了研究文学艺术的四种不同的方法。戴维·罗奇的《二十世纪文学评论》对此所作的解释就是：“就是说，批评家倾向于从其中一种成分中不仅引出他用来解释判断作品价值的一些主要标准，而且引出他用来解释、区别和分析艺术作品的主要范畴。……其中三类主要通过作品同世界、听众或艺术家的关系来解释艺术作品。第四类在解释作品时孤立地考虑作品本身，把它看作一个独立存在的整体，其意义和价值决定于作品本身而不涉及作品本身以外。”由此，人们便推演出了模仿理论（世界）、实用理论（观众或听众）、表现理论（艺术家）和客观理论（作品），并产生了相应的研究方法。

我在上面所说的理论、史和批评的三种主要形态中，电视剧艺术理论要产生自己的概念、范畴，建立自己的体系，更具有普遍意义。电视剧艺术史，既是电视剧艺术理论的历史发展部分，又是历史学范畴内文艺史领域里电视剧艺术的一门专史，所以也不排斥历史哲学的指导。电视剧艺术批评则最活跃，最具有现实性，也最需要机智。它面对不断涌现的新的电视剧艺术作家、艺术家和作品，以及生生不已的电视剧艺术潮流，最便于发表自己的是非可否扬抑褒贬的意见，最便于总结经验，就是说，在表现客观意识的时候，也最便于表现自己的主体意识。这种主体意识和客体意识的正常交融，意味着必然的、丰富的思想增值。而这种增值，既是在为电视剧艺术史积累经验，也为上升为电视剧艺术理论作了积极的准备。在这三个方面的种种过程里，电视剧艺术学方法论的科学本体内涵，也就得到了生动的、具体的、丰富的，却也复杂的展示了。

三、电视剧艺术研究方法择定的指导原则

在上述抽象的和具体的展示中呈现出来的电视剧艺术学方法论的本体，是由电视剧艺术的诸多因素的综合形态构成的。

一方面，是电视剧艺术和外部现实的关系。在这种关系的研究中，社会学方法等等方法是必需的。

又一方面，是电视剧艺术本体的内部构成的关系。

这后者，又包括语言的因素，心理的因素，审美的因素，传播、接受、再创造的因素，独创性的因素，等等。

这里的“语言的因素”指的是画面语言的因素，即声像符号系统构成的画面叙事语言和表意语言、画面造型语言的因素，是一种知性的独立的研究。其中，声像符号的单元画面组合与意群的关系，又可以转化为形象研究、风格研究以至独立的修辞方式研究；蒙太奇思维和技巧，可以呈现为画面语言的语法研究；画面造型、画面组合整体、蒙太奇的逻辑组合、长镜头叙事和抒情，可以演译为叙事视角、叙事结构等谋篇布局的章法的研究。在这一类的研究里，“形式主义”、“新批评”、原型批评、现象学、阐释学、结构主义，以至于自然科学的方法，是必需的。

这里的心理的因素指的是：

其一，电视剧艺术既表现客观社会生活中现实人物或历史人物的心理，也表现剧策划人、作家、导演、演员等创作主体的心理，也可以说是主客体心理撞击的产物。这里就有大量的心理现象。

其二，电视剧艺术作品的发生，或创作，其中的非自觉性所导致的多重心理结构，灵感等复杂的心理内涵，以及无时无处不在的审美心理机制，又是不容忽视的心理现象。

其三，电视剧艺术作品，除了形象性，情感性也十分重要。而情感，本身就是一种重要的心理现象。

其四，电视剧艺术作品的情感性，要求观众在观看时必须有一种对于情感的敏感性，不然，观众就不能进入理解的领域，乃至不能进一步参与作品创作，最后完成作品的创作。这还是心理情绪的问题。

由此看来，要是没有广泛的心理学的方法，我们根本就不可能研究电视剧艺术。

这里的审美的因素指的是，作为一种新兴的审美的社会意识形态，电视剧艺术作品是人类对社会生活的审美的把握，是按照美的规律创作的。由此，诸多的美学方法的引进，又可以使我们多了一个研究电视剧艺术的维度。

这里的传播、接受、再创造的因素，指的是电视剧艺术作品经由电视台播出或录像带、光盘传播，吸引观众接受并参与再创造的过程，其间的传播、接受、再创造的情景，是必须藉着传播学的方法、接受美学的方法才能加以研究的。

这里的独创性因素，指的是电视剧艺术中一切成功的作品的首要标志。电视剧艺术研究的一个重要任务就是发现作品的独创性因素，发现那些表现了独创性