



论

电视剧

中国艺术研究院外国文艺研究所编

外国电视理论丛书

论 电 视 剧

中国艺术研究院外国文艺研究所

李邦媛 李 醒 选 编

北京广播学院出版社

论电视剧

李邦媛 李醒选编

北京广播学院出版社出版

(北京市朝阳区定福庄东街1号)

新华书店首都发行所发行

北京通县燕山印刷厂印刷

全国统一书号 7450·003

ISBN 7-81004-000-6/G1

787×1092毫米1/32·7.5印张·162千字

1987年12月第1版 1987年12月第1次印刷

印数1,100册 定价1.65元

关于电视艺术特性 (代序)

电视作为最新的大众传播媒介和最新的一门艺术，还只有半个多世纪的历史。它跟戏剧与电影相比，显然更接近于后者。电视和电影在表现手段方面至少有如下几个相似之处：

1. 银幕或荧屏上出现的平面的照相似的画面；
2. 可以采取各种不同的拍摄角度；
3. 可以采用各种不同的景次（全景、远景、中景、近景、特写镜头等）；
4. 各个镜头、段落的组接，即蒙太奇。

电视与电影表现手段的这种相似性，以及电视艺术作品与电影艺术作品的“工作班子”（编、导、演、摄、美、录等等）的近似性，都使得某些论者认为“电视与电影是同一种艺术”，甚至于认为电视艺术“从属于”电影艺术乃是天经地义的事。

“影视同一”论者至少是忽略了电视与电影之间的三个基本区别及其所带来的不同的审美特征：

1. 工艺原则。电影是摄影机械的；电视是电子的。电影需经拍摄——底片加工——洗印——放映这样一些工艺过

程；而电视则可直接播放在摄像机前摄取的画面。

2. 沟道渠道。电影经历了复杂的工艺过程之后在电影院放映；电视则可以在家里随便观看。沟通渠道的不同，无形中影响了观众的选择：电影如果不是有较高的艺术质量和可看性，观众是不会愿意挤着公共汽车到电影院去的。

3. 感受条件。电影是在电影院里集体观赏；电视则在自己家里独自观赏，感受条件的不同会引起观众审美要求的某些差异。一般说来，观众对前者要求更有场面性、观赏性，对后者要求更有亲近性、现时性。电视艺术对生活逼真性的要求可能比电影艺术更为强烈。

上述区别形成了电视艺术的几个重要特征，这些特征对当代电影、戏剧的创作实践和艺术语言都产生了较大影响：

1. 即兴创作。当然，这在电影和戏剧中都有过。但电视录制工艺过程的简便却为电影和戏剧所不可企及。西方电影大导演安东尼奥尼、戈达尔等人所倡导的“即兴拍摄”，很大程度上得益他们的电视创作经验（他们同时也是电视艺术大师）。

2. 纪实风格。西方电影中纪实风格于五、六十年代风行一时，实际上与电视新闻采访的创作实践有关。当时的“真实电影”、“直接电影”等主张直接摄录出现在摄影机前的生活之流，曾被某些理论家视为“电视风格”的同义语。

3. “慢慢道来”的叙述方式。电视连续剧可以不受篇幅的任何限制，长达十余集甚至几十集，因而完全可以象长篇小说那样自由铺陈。长篇巨著在改编为电影时都会遭到必不可少的“阉割”，在电视中却可以充分保持其丰富的内容。因此，中国的章回小说及评书传统，可以为现代电视剧的

“慢慢道来”的叙述方式提供极其有益的经验，可惜我们对这一点研究得十分不够。

4. 拒绝采用细碎的蒙太奇。时空错乱，镜头跳来跳去或剪辑过于细碎，这在电影中一度曾被视为“创新”之举，在电视中却难以采用，除非用于广告以吸引注意力，或用于游艺会以增加点热闹气氛。观众坐在电视机前，更乐于平静地欣赏，而不太愿意被弄得眼花缭乱。

这并不意味着电视艺术就是“家庭艺术”或“室内剧艺术”的同义语。电视艺术所提供的表现可能性实际上是无限的。不能只强调电视是在家里观赏、与观众的距离比较近这一面，而忽视了它所拥有的另一些潜力，如场面性、观赏性等等。

象《女奴》、《诽谤》等外国电视剧，基本上是话剧，即主要通过语言对话来塑造性格，并没有充分去利用电视艺术所拥有的视听语言，它的造型意识是谈不上的，而这一点，作为视听艺术的电影艺术和电视艺术都必须给以足够的重视。

就我们所感兴趣的“电视剧美学”或“电视艺术特性”这一命题而论，我以为有两点应给以充分的重视。

一是要学会更好地掌握电影艺术的多种表现手段。我不是“影视同一”论者，但我一直认为影视是“大同小异”，即两者的共同性多于各自的特殊性。迄今为止，不论中外，在电视剧创作领域取得较大成就者，几乎毫无例外地都是专业电影导演或具备较多电影艺术知识的人士。前一阵，国内有人主张电视剧应向话剧靠拢，甚至向戏曲靠拢，据说这是为了“借鉴和发扬我国的传统戏曲美学”。但我以为在“借

鉴”或“发扬”时必须十分慎重，否则就容易陷入与现代化的视听艺术的审美感受不相吻合的境地。

二是要在电影艺术的基础上进一步探索电视剧的表现潜力。但是，上述电视剧艺术的四大特点（即兴创作、纪实风格、“慢慢道来”的叙述方式及拒绝采用细碎蒙太奇），由于摄制条件的不同（影片生产周期一般比电视剧长得多）、感受条件和沟通渠道的区别等原因，都是电影所不及的。一般说来，电视艺术要求有更大的现实性、信息性。电视艺术在及时反映迫切问题方面显然较诸电影艺术具有更优越的条件。

郑雪来

目 录

关于电视艺术特性(代序)	郑雪来(1)
论电视剧	[苏] E. 萨巴什尼柯娃(1) 朱汉生译
日本电视与电视剧	[日] 大山胜美(65) 丛林春译
开放型电视剧与封闭型电视剧	[日] 大山胜美(91) 丛林春译
剧作家的四种媒介	[美] R.M. 小巴斯费尔德(118) 田园译
戏剧化与改编	[美] R.M. 小巴斯费尔德(133) 李醒译
肥皂剧(日间电视连续剧)	[英] 彼得·康拉德(152) 聂晶译
电视剧的基本问题	[日] 江上照彦(178) 曹允迪 席珍如译
谈电视剧本	[日] 堀江史朗(188) 曹允迪 席珍如译
电视连续剧和改编	[苏] IO·卡加尔里茨基 P·波麦兰采娃(195) 李明琨译
生活中的乐趣	[苏] IO·鲍戈莫洛夫(218) 陈明秀译

论 电 视 剧

〔苏〕E·萨巴什尼柯娃

朱汉生译

电视是以公然模仿戏剧和电影起步的。开始时人们对它有着各种不同的称呼，其中之一就是称之为“家中剧场”。确实，电视早期通常为我们放映其他“年长”艺术的作品，其中也包括一些戏剧演出。现成的舞台剧或直接转播，或是（更经常地）拍摄在电影胶片上，然后再通过电视播出。

把戏剧演出搬上电视屏幕的最初尝试已经暴露出戏剧假定性和电视假定性的体系有着根本的区别，舞台的特殊世界和电视作品的屏幕形式发生了明显的矛盾。

屏幕清清楚楚地揭示出舞台空间同自然的生活空间是两码事。舞台上可以精心塑造生活的幻觉，屏幕上生活幻觉就变成假道具，演出魅力就会消失得一干二净。戏剧演出的一个主要生存条件，就是展开动作的那个舞台。试图用胶片定影来纪录这个“强加入现实世界的审美微观世界”（安·巴赞的说法），不能不包含着深刻的内在矛盾。

电影对空间的理解是另一种方法。这是一种绝对自然和实在的空间，按照不可超越的直接透视比例纪录下来的空间。电影的原理恰好是否定展开引人入胜的情节的“摄影场

地”。在电影中创造现实生活的幻觉，并不需要那些在戏剧中为观众所默默接受的假定性，它是建立在被表现物的坚实的现实性基础上的。

自然，电影决不是机械地、干巴巴地去纪录空间。相反，它还常常有意识地以独特的方式去破坏自然空间中的比例关系，创造出具有假定性的构图来。蒙太奇——一种大胆而又不明显地进行对照的潜能——就是这样一种手段。它能够将纪录自然空间的许多单个镜头，通过视角的不断变化和巧妙交织，通过人物的不断变换、相互补充的不同观点的交替，使这些镜头的整体成为叙述者的观点表现出来。

戏剧的调度较为明显，这里无需掩饰导演的想法。在舞台演出中，如果对话突然中断，一个人物走上台口，并对观众大声念一段独白，恐怕观众谁也不会感到奇怪。A.Д.波波夫^①写道：“舞台调度不是产生于舞台外部秩序的要求，而是由于必须用造型手段表现剧本的主题、导演的构思、舞台上发生的事件。舞台调度的艺术在于：戏剧导演具有造型形象思维的特殊本领，即戏剧导演似乎看到整个剧情由演员们富有造型感地表演了出来。”

舞台时间也是具有一定的假定性的。在现实生活中延续了几昼夜的战斗，在舞台上10至15分钟就可以完成了；生活中要用几个小时的旅行，演员们有时只消从一个侧幕走到另一端侧幕的时间也就足够了。大家全都知道，在舞台上写信、吃饭等等有多么神速；另一方面，尤其是在戏的高潮时刻，时间往往又延伸起来，人物恍然大悟的一刹那，也常常

① A.Д.波波夫(1892—1961)苏联著名导演、戏剧理论家。导演过《决裂》，《斧子之歌》等名剧。

拉长为一连串说明性对白和意味深长的停顿。

电影具有使银幕时间主观化、现实化的蒙太奇手段。电影和戏剧不同，演员写信，要是在纸上点几下就算写完，在电影中就会引起人们的冷笑。这种与明显的真实性相背离的时间变动，观众是不会接受的。然而要是导演在纸上落笔之初和信尾签名之间插入一个其他镜头，比方说，插入一个耐心等待继续谈话的对话人，或一个准备送走重要急件的朋友的镜头，那么，这种“插入”就掩盖了匆忙，因为不知不觉“减去”了电影叙事中流逝的时间。

因此，就是在最一般的时间和空间坐标上，舞台与银幕都是区别很大的，对立之处远远多于交接点。

正因为如此，把戏剧演出一成不变地纪录在胶片上的早期尝试，取得的是生搬硬套加假定性的大杂烩。舞台纪实采访又使得戏剧作品松松垮垮。摄影机挑剔的眼睛象肢解一具尸体一样，破坏了整体的和谐。

下面我们将会看到，这些暂时看来不可调和的矛盾如何成功地协调起来，从这个角度来看，电视剧的历史进程就象是一连串的阶梯，每一个台阶都标志着迈出了新的一步，一种新处理方式的尝试，这种尝试既包含着明显的、毋庸置疑的成就，也有失误与之有机地相联。今天我们并不打算事后对一些作品进行评价。我们要做的是另一件事：对天天在变化、五花八门的剧目，对那些无论就其作者的才能，或其社会反响来说往往都是难以比较的作品，进行一番仔细研究，看看这种艺术形式的发展道路是怎样形成的，它的客观规律性又是怎样表现出来的。

舞台与屏幕

在电视剧的发展过程中，历史上第一种倾向就是企图无视舞台与屏幕的基本矛盾。不少人以为电视的特殊潜能就在于可以把戏剧和电影简单地组合起来。

这时，电视剧的补充材料大量选自电影纪录片。导演C·科洛索夫从电影资料馆中精心挑选了一些纪录片的镜头，放进电视剧《伟大的心灵》（A·列昂季耶夫根据B·拉夫列尼约夫^①的作品改编）和C·甘索夫斯基所写的《柏林西北》。尽管红军在废墟中奔走，搜索藏匿的法西斯分子的镜头十分合适，但导演仍然对它们和演员在摄影棚内表演的一段戏之间的对接十分不满。因为据他自认：“摄影棚内的堑壕（复盖着用棉花制做的白雪）和前线纪录片邻接时，不仅得不到艺术处理的统一，而且也缺乏起码的真实感。”

正如这段话所表明的，艺术家本人都开始感觉到，不能通过机械地组合舞台与银幕的表现手段来寻求电视的特性。

但在电视剧中引入“实景”的诱惑力实在是太大了，要想摆脱它，绝非轻而易举。于是在把小剧院的戏《老人》搬上电视屏幕时，部分情节就越出了戏的内景。演员们身穿戏剧服装，化好妆，穿过洒满阳光、树影婆娑的真树林，而下一场又出现在绘制的背景上，可是在这两种情况下，他们的表演仍然还是戏剧演出。

① B·拉夫列尼约夫（1891——1959）苏联著名作家与剧作家，作品有小说《风》，《第四十一个》。剧本有《决裂》，为苏联经典剧作之一。

在那些公认是电视剧的成功之作中，也可以察觉出这种倾向的痕迹。

例如，A·埃夫罗斯^①在把自己的戏《我可怜的玛拉特》搬上电视屏幕时，其中就交织着极大的可信性和明显的假定性。剧中，盆里洗衣服会有肥皂泡，打开焖肉罐头，在煤油炉上加热，糖会吱吱作响，而最后一场却是在黑天鹅绒制作的假定性背景中展开的，没有任何日常生活的细节真实可言。

应该说，剧作材料本身不由自主地促成了这种两重性。正如H·克雷莫娃^②所指出的，阿尔布卓夫笔下人物的特性是“完成那些与生活真实性相反的行为，他们似乎懂得，戏剧中的最终真理和诗意是遵循着特殊的戏剧逻辑才会产生的”，这个特色对《玛拉特》这个戏来说真是再贴切不过了。其实，究竟有谁会相信，过了14年之久，还能如此简单地“重演”爱情的三角关系呢？

企图在戏剧的结尾表现出神话色彩也没有成功，它看上去象是对模拟现实生活的假定性冲突的一种幼稚掩饰。可是在戏剧中办不到的事，电视剧却做到了。电视剧《玛拉特、莉卡和列奥尼吉克》（1971年）中，结尾看来象是在光明的梦幻境界中展开的、某种非现实的、神话般的世界。现实没有了，开始了想象、梦幻的驰骋。因此无论是假定性的黑色衬景，还是选自老少咸宜的美妙童话《青鸟》中的欢腾乐曲都

① A·埃夫罗斯当代苏联著名导演，以富于革新精神著称，近年来拍了不少优秀的电视剧。

② H·克雷莫娃（1884——1958）苏联风景画家兼戏剧艺术家。作品有《火热的心》，《天才与崇拜者》等。

很合适。

再举一个例子：根据B·别洛夫的小说改编的电视剧《木匠的故事》（导演Л·列兹尼科夫，1973年）。该剧的主心骨是鲍里斯·巴勃奇金扮演的奥列沙·斯莫林这个角色。依靠扮演者这一方针是由别洛夫小说的实质本身所决定的，它出色地展现了主人公的真正人民性，鲜明、独特的个性。正是这一方针要求创造出有助于这种个性自我揭示的最好条件，而绝不要求自然主义的物质环境的生活纪录。为了更充分地挖掘人物心理，更应该避免这样做。

但是导演仍然想在屏幕上表现小说中的日常生活情景，同时也避免忽而再现地方情调忽而精雕细琢地描绘日常生活环境，他仿佛采取了一种折衷的方案。画面中出现了日常生活的细节：斯莫林的小屋里有五屉柜，印花布窗帘，炉子，高脚床，煤油炉，茶炊，老太婆从炉子里取出盛着食物的瓦罐时所用的炉叉子，尽管小屋本身显然是戏剧布景。院子当中放着一捆木柴，奥列沙（巴勃奇金）将要开锯，鸟儿要唱歌，狗要吠叫，而这一切的背景则是摄有“普通风景”的照片背景。

斯莫林和康斯坦丁在澡塘子里光着上身，用桦树条拍打自己^①，他们又热又闷，喘着气说话，可是突然间半导体收音机里响起了玛斯涅的《哀歌》声，主人公们仿佛忘掉了澡塘和桦树条，开始倾听音乐，接着谈论起上帝来，这里行为的自然性，由于环境的虚假性，而受到破坏。

炉叉和一盆粥同戏剧隔断墙很不协调，正如木匠活儿和

① 此处系洗蒸汽浴。

照片背景搭配不到一块儿一样。对于我们来说，奥列沙（巴勃奇金）在什么地方讲述自己对塔涅卡的初恋——是在小屋里还是在院子里——是无关紧要的，关键在于他怎么讲和讲些什么。对于斯莫林（巴勃奇金）来说，那精确的语句，妙语天成的比喻，构成别洛夫散文那种难以模仿特点的从容而流畅的语言，是极为必要的，正象他的穿戴和住在这里毫无意义一样。这个人物是在日常生活中生长、成熟起来的，但他决不能仅仅局限于此。

可是剧中却有一个美妙的场景，反映出文学原著的种种特色（诗意、幽默、甚至日常生活细节），虽然正是在这个场景里没有任何表示物质环境的东西。几个人正读一封女儿的来信，她请求妈妈到城里来照料孩子。朴实无华的字句慢慢地念了出来，大家全神贯注地听着，四个人并排坐在炉边的长凳上，摄像机从正面拍摄了他们，画面使人联想到一张农村的全家福照片：全都规规矩矩地坐着，严肃而紧张地目视前方。只不过在这里这种紧张情绪不是因为等待拍照，而是在深思熟虑，要不要去城里？怎么能丢开家里的活儿呢？但是又怎么能不去帮忙？过了一会儿，摄像机又用特写镜头把每个人的面貌逐个地、分别地展现出来，每个人的脸上再次流露出这些想法来。这个场景既有典型性，又有社会概括，同时还有善意的谐谑——强调它很象一张农村照片。导演在这里脱离开日常形态的具体生活细节，却接近了事物的本质。一个片断却能使人以新的方式感受到整体的意义和实质。无声的特写镜头，看来倒比竭力模拟真实生活更富于表现力。

特别需要说明一下，舞台空间并不回避日常生活的经验

和它的真实存在。电影的问世使得戏剧从30年代起，就非常注意服装、日用品、院墙或公园的一角的真实可信性。

捷涅西·魏里雅姆斯有一些舞台调度是挖空心思，从电影镜头中选择出来的，它们由于过于精确而无法在舞台上演出。舞台调度——这是应该力求达到的某种假定性界限。例如：“夜蛾，巨大的螟蛾，长着细网似的翅膀，扑打着一个深珍珠色的大球”。而同时房屋布置却已经是假定性的了。它是这样一种结构，为的是和真实性相对比而产生一种事物在进展移位的效果，而不仅仅是事物的复制品。

在莫斯科各剧院目前的剧目中还可以举出一些例子。现代人剧院的戏《不要射杀白天鹅》里，有一个小男孩潜入修建在舞台上的真池塘的水中。塔甘卡剧院在《交换》一剧中，用一堆废料把台口隔成一条窄巷；剧中人披着湿淋淋的雨衣走进来，真的水顺着布景格架流；雨水滴在真的伞形罩上，舞台上一条条水流；舞台上还摆着一台电视机，转播着直接来自空中的电视节目。但是这些似乎过份自然主义的细节本身却透露出导演的清醒意图：尽管用了特殊的、出人意料的方法，却取得纯戏剧性的效果。真正的东西占据着绝非现实的、而是假定性的变化着的空间位置，而在舞台深处，真正的电视机旁，却展开着用戏剧语言转述的花样滑冰的几段戏。

可是为什么在这里不产生折衷主义混合物的感觉呢？

把无法联结的事物（第一眼看来）联结在一起的原则，正是作为理解在舞台上展开的一切的一把钥匙被提了出来，并为观众所接受。这个原则有着自身的逻辑，自己的艺术潜力。

发展中的电视剧一旦认识到自身的表现能力的独立性，势必就要找到自己的原则，自己把不可能的东西结合起来的钥匙。

“电视纪实性”的魔力使得在初期丢掉一切带有戏剧、道具、假定性味道的东西，来力求取得所寻求的本性。“生活流”的概念进入了电视剧领域。B·萨巴克^①写道：“那种看来仿佛是现实的艺术，”“生活本身形式的生活”，“依我之见，这才是首先会在电视中取得成功的东西。这也是合乎逻辑的，要是理解并考虑到，相信真实性，相信正在发生事件的非假定性本来就是总的规律，实际上也是任何电视节目（记录性的和艺术性的）产生影响的首要条件。”

正如所见，电视剧和电视片的未来取决于它们能巧妙地模拟实际生活到什么地步。著名电视导演N·别梁耶夫有一段话对电视发展的那个时期很具有代表性。他说：“对我们来说，电视里最重要的一点就是要让观众相信，他所看到的是真实的生活，不过这是通过20世纪的技术看到的……观众想也不该想到，他所看到的是胶片……为了达到这个目的，存在着许许多多的巧妙手法。在我们这门艺术中，头等重要的手法，我把它称之为‘有意的马虎。’我们不必把画面‘舐得干干净净’，应该总是让观众感到电视广播节目就是生活的转播”。接着：“我深信，电视的基本原则，这就是早已在戏剧舞台上消逝的古典主义三一律。因为根据这个戏剧法则，曾竭力消除情节的假定性，使戏剧艺术成为非假定性的艺术。因此，我确信在所有的艺术中，电视恰恰是最

① B·萨巴克，苏联电视艺术理论家，其代表作《电视与我们》对苏联电视美学理论的形成有很大影响。