



新世纪高等学校教材

ZHONGGUO DIANSHI

YISHU FAZHANSHI JIAOCHENG

影视艺术学科基础教程系列

主编 黄会林

中国电视艺术发展史教程

黄会林 等 / 著



北京师范大学出版社
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

新世纪高等学校教材

影视艺术学科基础教程系列

主编 黄会林

中国电视艺术发展史教程

ZHONGGUO DIANSHI YISHU FAZHANSHI JIAOCHENG

黄会林 等 / 著

北京师范大学出版社

BEIJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

北京

图书在版编目 (CIP) 数据

中国电视艺术发展史教程/黄会林等著. —北京: 北京师范大学出版社, 2006.1

新世纪高等学校教材

ISBN 7-303-07895-9

I. 影… II. 黄… III. ①中国电视艺术发展-高等学校-教材
②电视-艺术美学-高等学校-教材 IV. J901

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 115722 号

北京师范大学出版社出版发行

(北京新街口外大街 19 号 邮政编码: 100875)

<http://www.bnup.com.cn>

出版人: 赖德胜

北京牛山世兴印刷厂印刷 全国新华书店经销

开本: 170mm×230mm 印张: 16.5 字数: 290 千字

2006 年 4 月第 1 版 2006 年 4 月第 1 次印刷

印数: 1~2000 定价: 24.00 元

前言

黄会林

20 世纪艺术样式中发展最快的, 大约要数刚刚诞生的电影和电视, 即人们通常所说的影视艺术。与影视艺术迅猛发展相适应, 影视教育成为艺术教育的重要内容。《影视艺术学科基础教程系列》正是北京师范大学艺术系为影视专业教学设计的一套系统教材。

艺术陪伴人类度过最初的蛮荒岁月, 成为人类的精神家园和灵魂栖所。它是人们美的理想的凝聚与自由的象征。艺术属于大众, 属于社会的每一个人。艺术来自于民间, 也生长在民间, 它的最高使命在于为大众服务。

影视艺术是最年轻的艺术样式, 它凭借现代科学技术成为传播最广泛的一种现代艺术媒介。没有电的发明, 没有光波、声波技术的发展, 影视艺术也就无从谈起。同时, 影视艺术也是现代工业的产物, 它的发展离不开工业体制的运转。因此, 它是一种不同于任何古老艺术样式的新型艺术。学习影视艺术, 必须从它的本性出发, 了解其基本特征, 掌握其基本规律, 这样才可能真正认识影视艺术, 从事影视艺术研究、教学和创作。

电影电视是科技和工业的产物。但是, 影视艺术的生成过程却不仅仅是现代科技发展的历史, 也是人类艺术发展积累的结晶。中国古代就有灯影、皮影、木偶戏等艺术样式, 反映了人们对活动影像的追求愿望。中国古典戏剧、诗词、绘画等艺术作品也常常运用特写、远景、中景等画面和画面组接的技巧, 这为影视艺术的诞生和发展提供了美学的启示。当然, 限于社会形态和科技水平, 以农业文明为基础的封建社会不可能产生影视艺术。

电影诞生之后很快就传入中国, 1905 年, 在卢米埃尔兄弟放映《火车进站》十年后, 中国就拍出了戏曲片《定军山》。20 世纪三四十年代, 中国电影迎来了第一个高潮, 80 年代以后, 中国电影又焕发出新的生机, 赢得世界电影界的瞩目。从 1905 年诞生到 2004 年的今天, 中国电影走过了一条艰难而又辉煌的世纪之路。

1958 年, 北京电视台(即现在的中央电视台)成立, 这标志着中国电视的创生。从那时起尤其自改革开放以来, 中国电视逐渐步入辉煌。发展至今, 中国电视台数量、电视机拥有量, 特别是电视观众覆盖面等数据显示, 中国确已成为名副其实的电视第一大国。中国生产的电视剧、专题片、纪录片、综艺节目与新闻节目取得了引人注目的成就, 出现了大量脍炙人口的作品。现在, 电视已经成为

大众重要的信息传播工具和娱乐形式。

中国影视发展的历史表明：影视虽然属于典型的舶来品，但是，中国影视并不是欧美影视的翻译版，而是具有鲜明的中国文化特征。因为，影视不仅仅是科技工业，也是美学与艺术。科技手段固然没有民族和国家的界限，然而美学与艺术却有明确的民族性格。因此，影视艺术输入中国的历史，也是它逐步本土化的过程。中国影视能否在世界上拥有它应当具有的地位，关键在于中国影视是否生成了具有民族特色的艺术风格。

中国文化源远流长，博大精深，有着顽强的生命力与宽厚的包容性。中国文化的发展历程，就是一部不断吸收异域文化、不断创造新文化的历史。吸收是为了创造，而不是取代我们固有的文化，所以，如何吸收就成为一个原则性的问题。我们认为，吸收必须以本民族的审美心理为支点，寻求异域文化与本土文化的交融，通过异域文化激活本土文化，使之焕发出更为灿烂的生机。

影视艺术是一种世界性艺术样式，同时又以美学特征和文化性格区分了不同民族与国家的艺术风格。如电影在发展中形成了苏联学派、法国学派、美国学派和日本学派等艺术流派。在一个世纪的历史发展中，中国影视艺术积累了不少成功的经验，也有不少失败的教训。而其中的核心问题正是中国影视艺术的民族特征。30—40年代、50—60年代、80—90年代，我们曾经出现了一大批具有中国民族风格的优秀作品，如《神女》、《十字街头》、《小城之春》、《乌鸦与麻雀》、《一江春水向东流》、《祝福》、《早春二月》、《林家铺子》、《林则徐》、《聂耳》、《甲午风云》、《董存瑞》、《平原游击队》、《小兵张嘎》；如《天云山传奇》、《巴山夜雨》、《城南旧事》、《骆驼祥子》、《黑炮事件》、《芙蓉镇》、《黄土地》、《红高粱》等等，为世界电影中国学派的创立打下了基础。但是，也有不少作品对西方电影生搬硬套，缺乏民族特色。在影视理论界，这种狂热西化现象就更为突出。影视美学中国文化特征模糊的现状，导致了影视艺术理论的严重滞后，影视艺术理论的滞后，就必然限制了中国影视艺术实践的健康发展。无可否认，中国电影和中国电视积累了相当丰富的创作实践经验；但是，理论界对本土创作缺乏全面的、系统的、本质的、富有理论高度的研究和总结，更没有以中国影视实践为支点，提出具有中国文化特征的影视理论。虽然有志于此者不乏其人，但由于种种原因，致使这一梦想至今未能如愿。一个不善于研究和总结本土艺术和文化的民族，不可能独立于世界之林，甚至不能很好地吸收其他民族的艺术和文化经验，因为它缺少立足的根基。面对争奇斗妍的西方影视理论，作为一个文化大国，我们总不免有些尴尬。有鉴于此，我们愿意和影视界的艺术家和理论家一道，在影视领域里摸索一条具有民族文化特色的中国之路。影视艺术中国学派的诞生，需要影视艺术家的努力，也需要影视理论家和研究者的深入研究。只有影视艺术的创作实践和理论研究都达到相当的高度，才有可能创造出富有中国作

风、中国气派的影视艺术作品。

艺术是一个民族的美学纪念碑。影视艺术也是如此，它是特定民族和时代的形象表达，既是个人的，又是民族的、时代的。正如法国艺术理论家泰纳所说的：“要了解一件艺术品，一个艺术家，一群艺术家，必须正确地设想他们所属的时代的精神和风俗概况。这是艺术品最后的解释，也是决定一切的基本原因。”^① 深入时代、深入人民、深入民族，是一切伟大艺术的共同特征。

《影视艺术学科基础教程》旨在以中国美学为支点，观照中国影视艺术的发展，总结其成功的经验和失败的教训，为建立中国影视美学体系作出努力。

影视艺术是最年轻、也最有发展前途的艺术形式，希望同学们通过学习认识影视本性，掌握影视语言，了解影视发展历程，分析影视艺术作品，以中国美学的独特视点去研究影视艺术现象。既吸收世界影视艺术的精华，又坚持中国文化的民族特征，实现中国美学与西方美学在中国当代影视艺术实践中的汇融。只有这样，我们才能创造出具有现代意识与民族风格的影视作品，建立影视艺术的中国学派。

新的世纪已经到来，未来属于中国青年一代。

1997年6月18日 北京

2004年9月25日 修改

① [法] 泰纳：《艺术哲学》，7页，北京，人民文学出版社，1994。

【目 录】

绪 论

第一章 中国电视剧艺术

- 第一节 电视剧艺术概述 11
- 第二节 20 世纪 80 年代以前的中国电视剧艺术 15
- 第三节 20 世纪 80 年代以来的中国电视剧艺术 27
- 第四节 港台电视剧艺术 59

第二章 中国电视综艺节目

- 第一节 中国电视综艺晚会 64
- 第二节 中国电视娱乐节目 77

第三章 中国电视专题文艺

- 第一节 电视专题文艺概述 93
- 第二节 中国电视专题文艺的发展 97
- 第三节 中国电视专题文艺的形态 110
- 第四节 中国电视专题文艺的展望 111

第四章

中国电视谈话节目

- 第一节 中国电视谈话节目概述 114
- 第二节 中国电视谈话节目的演变与发展 120
- 第三节 中国电视谈话节目主持人 130
- 第四节 中国电视谈话节目的文化特质 134
- 第五节 中国电视谈话节目的未来走向 140

第五章

中国电视纪录片

- 第一节 电视纪录片的分类 144
- 第二节 中国纪录片发展的历史 160

第六章

中国电视动画片

- 第一节 电视动画片概述 177
- 第二节 中国电视动画片的演变与发展 182
- 第三节 中国电视动画片的创作方式与探索 191
- 第四节 中国电视动画片的振兴之路 198

第七章

中国音乐电视

- 第一节 音乐电视概述 201
- 第二节 中国音乐电视的发展 204

第八章

中国电视广告艺术

- 第一节 电视广告艺术概述 211
- 第二节 中国电视广告艺术的发展 216

第九章

中国电视艺术理论建设

- 第一节 中国电视艺术理论建设的发端（1958—1977） 227
- 第二节 中国电视艺术理论建设的复苏与拓展（1978—1992） 229
- 第三节 中国电视艺术理论建设的自觉与深化（1993—2005） 234

结 语

主要参考书目

后 记

一、电视艺术及其发展

劳动创造了人类，人类在劳动中创造了艺术。艺术可以说是与人类相伴而生的。从最原始的“手之舞之，足之蹈之”到人类童年的神话传说，再到古老的岩石壁画，艺术伴随人类走过了漫长的历史。随着人类生产能力和艺术创造能力的提高，艺术分化出许多门类，开始了分门别类的发展，如音乐、舞蹈、绘画、戏剧、建筑、文学等等，各个门类都有了专门的艺术家的，创造了至今令人叹为观止的辉煌成就。

艺术史表明，艺术的发展总是和人类的生产工具、生产能力、科学技术水平相适应，总是和传播方式相适应。生产能力的提高，科学技术的进步，传播方式的变革，必然带来艺术的变革与创新。造纸技术带来了书法与绘画艺术的大发展，印刷技术带来了叙事文学的巨大繁荣与广泛传播，摄影技术带来了电影。20世纪电视传播技术的出现带来了电视艺术。电视艺术目前是艺术种类中最年轻的艺术。

电视艺术是电视这种技术载体、传播方式、表现形式派生出来的艺术样式。“电视艺术”这一概念可能包含两层含意：一层是电视作为传播工具的“传播”意义上的艺术，即如何使传播的内容得到更好的传达，比如新闻、体育、科技内容的更生动的传播，就有一个艺术性传达的问题，这是传播艺术学。另一层是通过电视载体、电视表现方式、电视传播特征创造的艺术作品，比如电视综艺晚会、电视专题文艺节目、电视剧等等。我们这里所讲的电视艺术，不是第一层内涵，而是第二层内涵，即通过电视的表现方式与传播特征创造的艺术作品，是通过审美接受完成的一种独特的艺术种类。第一层内涵之所以不是我们所说的电视艺术，因为它不是严格意义上的艺术，而只是对艺术概念的一种借用，更因为它不是通过审美环节完成接受。因此，电视艺术与非艺术的区别，根本一点在于是否通过审美方式完成接受。

今天已经公认的事实是，电视艺术成为影响最大、接受者最多的一门艺术。但是，在20年前，甚至10年前，电视有没有艺术、是不是艺术，在中国电视理论界仍然是一个颇有争议的问题。这就说明了电视艺术的产生是一个从无到有、

从小到大、从稚嫩到成熟的发展过程。因为电视并不是为着艺术而发明的，而是为着信息传播发明的，它首先是传播工具。电视艺术的产生也许是人类始料不及的一个意外收获。当然，电视艺术并不是一夜之间突然出现的，而是在电视传播过程中逐渐萌生的。一开始仅仅是对其他艺术形式的转播，比如舞台演出的转播，随之萌发了专门为电视传播而设计、编排的文艺节目；比如早期的直播电视剧，还没有脱开在固定场景中演出的模式。随后电视元素在电视艺术创作中的能动性进一步得到发挥，电视元素与其他艺术元素的有机结合，逐渐形成了不同于其他艺术形式的独特的电视艺术形式。比如电视剧，它不再是演出直播，既不是传统意义上的戏剧，也不是电影，它是依赖于电视载体、适合于电视传播特征、运用电视语言和表现手法创作的戏剧，以连续性为最明显的特征，这一特征是电影和传统戏剧所没有的。电视艺术实践及其成果证明了这门艺术蓬勃的生命力和广阔的发展前景。至今已经形成电视艺术学科。

电视艺术是最年轻的艺术，同时又是集文学、戏剧、电影、音乐、美术等多种艺术元素于一体的综合性艺术。因为这种综合性，决定了它必然是集体创作，是许多人艺术智慧的共同发挥与凝结。在中国，电视出现于1958年，但电视文艺的真正蓬勃发展以及广泛影响观众是在1980年以后。电视艺术的发展，不仅和电视传播技术发展息息相关，而且和经济发展息息相关。没有经济基础就不可能有电视文艺的发展。在市场经济条件下，电视艺术生产逐渐成为一种产业，成为电视文化产业的重要组成部分。

二、中国电视艺术发展史特质

法国文艺理论家泰纳在《艺术哲学》一书中指出：“要了解一件艺术品，一个艺术家，一群艺术家，必须正确地设想他们所处的时代精神和风俗概况。这是艺术品最后的解释，也是决定一切的基本原因。”这里，风俗概况与民族性有关，准确地说，属于民族文化性格的范畴；时代精神则与时代性有关，涉及特定时期的社会发展状况。民族文化性格来自历史的纵向积累，是常量；社会环境受制于现实政治经济的发展状况，是变量。纵观中国电视艺术几十年的发展历程可以看出，正是时代精神和风俗概况这两个基本要素规约了其基本的艺术风貌，建构了其基本的传受关系，进而形成有中国民族特色并体现出鲜明时代精神的电视艺术作品。

（一）中国电视艺术之道德取向

中华民族千百年来形成的文化性格，对于中国电视艺术的创作和接受具有决定性的影响。

电影艺术诞生之后很快就传入中国，但在较长时期内，电影被视为舞台剧的延伸，并冠以“影戏”之名，由此形成了与西方写实主义电影传统相区别的中国电影的影戏观，如注重戏剧性的故事情节，喜欢采用大团圆的结局，注重影片的

教化功能,以及戏剧舞台式的银幕造型和通俗平易的叙事风格等等。电视艺术的发展也一样。电视艺术或电视文艺这一称谓本身,就带有鲜明的中国特色。我们知道,在西方,电视首先被作为一种大众传播媒介来看待,麦克卢汉的名言“人的延伸”以及“媒介即信息”(The Medium is the Message)表达了从信息传播角度给电视下定义这一普遍看法。其次,电视被认为是一种大众娱乐休闲方式,通俗性、大众性而非艺术性、文化性才是电视的本质特性。把电视看成一种艺术创作的手段,甚至是一种新的艺术形式,使之享有文学、音乐等其他艺术门类才配享有的崇高的地位,是中国电视的独特现象。

上述中国电视艺术特色,并非中国电视艺术创作者一厢情愿的结果,至少中国电视受众的期待、鼓励、鞭策、排斥等等欣赏态度,是隐藏在创作者背后的决定性因素。而艺术受众(也包括创作者)的审美取向,必然与民族的艺术心理和文化心理等因素有关。这么说并不是要否认存在着人类共同的审美倾向;人类共同的文化价值任谁也否认不了,只是我们现在的谈论对象——中国电视艺术之特质及其反映出的中国电视受众的审美接受心理,只能用民族文化性格来解释。

谈论中国电视受众的接受心理,必然涉及世世代代哺育、培养这种接受心理的中国艺术精神,而要澄清何为中国艺术精神,则不得不追溯到古老的美善、礼乐传统。李泽厚等人指出:“中国艺术历来强调艺术在伦理道德上的感染作用,表现在美学上,便是高度强调美和善的统一。这成为中国美学的一个十分显著的特征。”^①礼和乐的关系也一样,对此徐复观说得很明白:“我们可以推想,孔门之所以重视乐,并非是把乐与仁混同起来,而是出于古代的传承,认为乐的艺术,首先是有助于政治上的教化。更进一步,则认为可以作为人格的修养、向上,乃至也可以作为达到仁的人格完成的一种工夫。”^②

美附属于善,乐附属于礼,是我们民族对艺术的根本要求。这种以道德伦理为主导的价值取向,使中国电视艺术的发展主流呈现如下特征:

首先,是作品中表现出来的强烈的对人生、对社会、对国家的责任感,以及鲜明的时代精神和政治倾向。早在电视艺术草创时期的20世纪50年代,受当时大的政治环境影响,电视艺术就自觉肩负起教育人民、打击敌人的使命。第一部直播电视剧《一口菜饼子》,以解放后的农村为背景,通过姐姐向妹妹讲述一口菜饼子的故事,反映解放前她们全家的悲惨遭遇,告诫人们不要忘记过去的苦难。第一部电视纪录片《英雄的信阳人民》主要内容是歌颂群众抗灾夺丰收。第一部报道剧《党救活了他》以医护人员成功抢救被烧伤的上海钢铁厂工人这一真实事迹为题材,歌颂党的领导和新的社会制度。“文革”结束后,电视艺术同样

① 李泽厚、刘纲纪:《中国美学史》,第一卷,23页,北京,中国社会科学出版社,1984。

② 徐复观:《中国艺术精神》,12页,上海,华东师范大学出版社,2001。

是以对政治事件的参与和抒政治之情宣告自己复苏期的来临。1976年12月21日北京电视台（中央电视台前身）转播了《诗刊》社主办的诗歌朗诵会，此后一直到1978年，中国的电视屏幕上多次出现大规模的诗歌朗诵会这种艺术形式。此类节目政治色彩浓烈，符合当时历史条件下观众的需求，因而在观众中引起强烈的共鸣。从80年代末到90年代，主旋律类的电视艺术节目更是层出不穷，中央电视台1989年国庆40周年晚会《我爱你，中国》和庆祝中国共产党建党70周年文艺晚会《拥抱太阳》就是其中的突出代表。这些作品的共同特征是主题思想鲜明，作品自始至终围绕着歌颂祖国、歌颂党这一中心，同时艺术风格庄重严肃而豪迈，使思想性与艺术性达到完美的融合。

其次，中国电视艺术作品在创作者一方，强调美与善的统一；在接受者一方，则是将审美评价与道德评价结合起来，伦理道德因而成为作品传达思想的重要中介，以及观众获得的审美感的主要来源。道德至上历来是我国文学艺术的优良传统，屈原的《离骚》、文天祥的《正气歌》和《过零丁洋》，其中抒情主人公将他的政治信念寓于对自身松柏般的道德节操的袒露中，并且，恰恰因为这道德节操符合千百年来中华民族对一切仁人志士的想象和期望，才使《离骚》等诗篇具有了感人肺腑的力量。在一些主旋律的电视剧作品里，通常情况是，英雄人物首先作为道德楷模而受到受众的崇敬和爱戴，革命事业以革命者高尚的人格为前提来获得受众的理解向往甚至追随。《英雄无悔》、《党员二愣妈》、《省委书记》以及《希望的田野》等“飞天奖”和“金鹰奖”获奖作品，就是其中的佼佼者。而在以大众性和通俗性著称的情感剧当中，对传统道德的推崇同样是这些剧作成功的关键。20世纪90年代电视连续剧《渴望》“热”遍中国大陆的现象显示，尽管经过了80年代所谓新启蒙运动，但广大观众对集传统美德于一身的刘慧芳一角的同情和爱，对薄情寡义的王家姐弟的恨，说明道德观和正义观在中国老百姓的审美心理中是多么根深蒂固。

第三，中国电视艺术继承了中国艺术讲究以情感人、以情动人的优良传统。唐代诗人白居易谈及自己的创作经验时曾提出影响深远的“根情说”：“感人心者，莫先乎情，莫始乎言，莫切乎声，莫深乎义。诗者，根情、苗言、华声、实义。”（《与元九书》）白居易所说的“言、声”属于艺术作品的形式因素，“情、义”属于内容因素；并且，如果将“情”视为受众审美快感的来源，相当于美层面之东西的话，那么，“义”姑且可看作是作品的主题内容，相当于善层面的东西，于是“根情”与“实义”的关系，就吻合了“情与理的统一”这一中国美学思想的基本特征。20世纪80年代，经历过“文革”浩劫的中国大陆，人心思定，这时新的大众艺术形式——电视艺术（包括电视剧、电视文艺节目等）开始进入民众的日常生活。肩负着为亿万患艺术“饥渴症”的中国受众提供精神食粮、同时又要为执政党的大政方针行宣传之责的中国电视界，仍然从“情”字入手创作

电视文艺节目。譬如堪称新时期第一部电视剧的《凡人小事》，自觉讲述老百姓自己的故事，在日常生活中寻找普通人情感的闪光点。描写“文革”灾难的连续剧《蹉跎岁月》，则将对噩梦年代的控诉化成“一支歌，一支深情的歌，一支拨动人们心弦的歌……”也是一支“哀而不伤”的青春之歌。自誉为“新年俗”的春节晚会，编导人员总是围绕一个个“情”字布局谋篇，亲情，民族情，爱国情，这些创作母题往往成为晚会创造美感、营造气氛、感动观众、掀起高潮的可靠保证。至于长时间里中国电视屏幕上专题片盛而纪录片衰，以及综艺晚会中屡见不鲜的“倪萍流泪”式的深情场面，原因皆在于传、受双方对情感这一审美中介的高度认可。“倪萍现象”风行于当代，用克拉考尔的话讲就是：“明星是根据需要定做出来的。要解释他对观众的魔力，就必须承认那是因为他的银幕形象满足了当时很普遍的某些愿望——跟他所表现的或暗示的生活方式有联系的某些愿望。”^①此言不虚，因为很显然20世纪80年代和90年代在大陆热映的港台影视剧如《妈妈再爱我一次》、《星星知我心》以及美国好莱坞大片《泰坦尼克号》等，正是在用情打动大陆观众方面有不凡成就。我们的一些主旋律电视作品如《长征》、《希望的田野》等，同样摆脱了过去在塑造高级领导干部形象尤其是党的领袖形象时的意识形态束缚，而着重展示他们身上的人情味，从而取得了感染人和鼓舞人的良好功效。

（二）中国电视艺术之诗化风格

特定的内容是离不开相应的形式来表现的。中国电视受众以道德伦理作为审美接受的前提和动机，以情感作为审美接受的主体内容，这决定了中国电视艺术无论是在外在风格上还是在内部的创作观念上，都有别于讲究客观写实的西方电视作品，而呈现出浓郁的抒情写意的诗化追求。

首先，是民族化的叙事风格。影视作品是叙事的艺术，叙事可谓是影视作品的结构之本，也正是在各自持有的叙事观念上，显示出中西文化的差异所在。我们知道，电影代表了西方写实主义艺术观念的最高成就，而电视则是有史以来人类在寻求克服时空限制以迅速完整地传播信息的最好的大众传播媒介。只是无论是模仿美学本性还是求真的传播学本性，它们跟中国传统的艺术精神（包括认识世界、反映世界的方式）以及中国艺术受众的审美期待视野之间尚存有相当距离。西方艺术的目的是客观模仿，中国艺术的目的是主观表现；西方艺术家偏故事，中国艺术家重抒情；西方艺术以酷肖自然为最高境界，中国艺术讲究超形以得神，形神相融；西方艺术的创作方法是客观冷静的，中国艺术却要求主客合一，情景交融。在审美心理方面，西方的艺术传统是宣泄，是刺激，中国的艺术

① [德] 齐格弗里德·克拉考尔：《电影的本性——物质世界的复原》，邵牧君译，127页，北京，中国电影出版社，1981。

传统是“得意忘形”，是“大音希声，大象无形”和“羚羊挂角，无迹可求”。中西在电视艺术创作观念上的差异既反映在专题片（如《话说长江》、《西藏的诱惑》）跟纪录片（如《望长城》）之间的竞争对立的关系上，也反映在电视剧、电视文学（包括小说、电视诗歌散文）这类明显具有中国特色的电视节目。由江苏电视台录制的上下集电视剧《秋白之死》，在叙事结构上就采用写意与写实相结合的手法。其中瞿秋白被捕、拒降到就义是贯穿全剧的情节主线，是实写；瞿秋白对往事的回忆和反思是全剧的心理线索，是虚写。这样整部作品就形成了纵横交错、虚实相应的诗化风格，以及凝重、深沉、悲怆的抒情氛围。剧中写意部分，编导创造性地运用画面、色彩、音响等元素以展示瞿秋白丰富复杂的内心世界，同时也有利于受众强烈情感的抒发。尤其是最后就义一场，导演以大写意的手法，表现瞿秋白视死如归又渴望归返自然的心境：深沉悲壮的无伴奏合唱代替了枪声，万物为之凝固，飞鸟停止翱翔，树叶飘零在半空，安详平静地躺在绿荫之中的瞿秋白，升腾，升腾在天地之间。抒情性、写意性、象征性的诗化风格，正是《秋白之死》一剧民族化特征的突出表现。根据艾芜同名小说改编的电视剧《南行记》，为了保留原著的散文化风格，编者打破了小说的线形叙事结构，精心设计了三个纵横交错的电视剧时空：20年代末30年代初“我”首次南行，60年代“我”重返边寨，以及80年代的艾芜与剧中扮演“我”的演员的对话。独特的对话结构与多时空的穿插沟通了历史与现实，也造就了《南行记》一剧所特有的历史沧桑感，同时通过艾芜的谈话可以点出人生哲理，表达价值判断，有助于引导观众理解作品的深刻内涵，做到形散而神不散。最后《南行记》全剧画面拍摄讲究，构图、色彩和音乐都呈现非写实的风格化特征，在营造意境、渲染氛围的同时，给人以意无尽韵也无穷的审美感受。

民族化的叙事风格还表现在中国电视艺术作品依据先验的伦理价值和政治价值而对生活所作的集中、提炼和概括。西方艺术家希望客观忠实地再现现实，于是常常否认或回避有创作主体的价值立场存在这一事实。中国艺术从不否认或者试图消弭作品的倾向性和主观性，相反，鲜明的主观性和倾向性（以及革命文艺中的党性原则）恰恰是创作者吸引、感染接受者的主要手段。电视专题片（包括电视诗歌散文）不同于西方纪录片的地方就在于前者所反映出来的生活是经过主观感情改造过的生活，是诗化了的生活。

其次，致力于审美意境的营造。意境是中国美学的专用术语，它描述了中国艺术（包括诗、画、书法、园林等）所特有的一种属性或者审美体验。“意境”一词最早见于唐王昌龄的《诗格》，此后经过皎然、严羽、王国维、宗白华等人的阐释、发挥和总结，逐渐使其内涵固定于物我贯通、情景交融和虚实统一这三点。譬如宗白华先生对意境的解释是：“以宇宙人生的具体为对象，赏玩它的色相、秩序、节奏、和谐，借以窥见自我的最深心灵的反映；化实景而为虚境，创

形象以为象征,使人类最高的心灵具体化、肉身化,这就是‘艺术境界’。艺术境界主于美。”^①可知,意境的获得既与主观性、抒情性、象征性和表现性等表达方式有关,也与情感、哲理等诗化的表达对象有关。

作为一种创作观念和受众的审美需求,意境对于电视艺术作品(以至影视作品)风格特征的形成影响很大。不仅在电视剧这样的叙事作品中编导者往往刻意营造深邃悠远的意境以表情达意,电视专题文艺、电视诗歌散文甚至电视综艺晚会也无不以情景交融的意境为艺术追求的最高目标。电视专题片《西藏的诱惑》在对西藏风土人情的揭示上,从艺术家的主观视角出发,不强调所谓客观的零度纪实,而着重表现艺术家的主观感受;不追求琐碎的细节的真实,而致力于西藏自然风光之美的展示和再创造。巍峨的喜马拉雅山,奔腾的雅鲁藏布江,圣洁的布达拉宫以及沧桑漫长的唐蕃古道,这一切经过艺术家情感的灌注和点染,构成了一种关于西藏和西藏精神的瑰丽奇特的意境。恰如片头的“创作者题记”中所言:“西藏的诱惑,不仅因为它的历史,它的地理,更因为:西藏,是一种境界。”曾获得1993年亚广联纪录片大奖的《最后的山神》本以纪实美取胜,但创作者的创作目的既然是要达到“心灵的真实记录”,所以片中也精心设计了一些抒情性的段落(如孟金福老人吟咏古老的鄂伦春情歌之后,屏幕上出现了一组冬日山林的景象)和象征性的意象(如在片中多次出现的“山神头像”),形成全片的抒情意境,在借景抒情、托物寄情的同时,也使心灵具象化了。其他作品还有《沙与海》,创作者将“沙”跟“海”这两个互不相干的生活空间艺术地联系在一起,主要目的当然不是为了忠实记录牧民和渔民的日常生活,而是旨在通过非纪实性的画面和各种造型手法来营造笼罩全片的哲理意象,达到以情感染观众和以理启迪观众的效果。在一些主旋律作品如邓在军导演的1989年国庆晚会《我爱你,中国》里,为了突出政治主题,强化宣传效果,对象征性的意境、意象的运用就更为频繁。如该晚会开头,黎明时分,天安门广场上五星红旗冉冉升起,由上千人组成的三军仪仗队向国旗敬礼,随即一个藏族男孩用稚嫩嗓音唱起了《义勇军进行曲》,独唱的童音随即化为气势宏大的合唱,在歌声中电视画面依次叠印出珠穆朗玛峰顶的国旗、南极长城站的国旗和西沙群岛上的国旗……这一系列跨越时空的蒙太奇声画组合,不仅信息含量大,所表达的爱国情感炽烈,而且由于政治理念完全融化进了优美、完整的意境之中,而使思想性和艺术性呈水乳交融之势,在观众一方也不会引发对政治说教的抵触情绪。《我爱你,中国》的创作方法深刻地影响了90年代大型节庆晚会的编排模式。

不可否认西方的电视艺术作品里同样也有一些情感性的环境表现,西方观众对之也能做到心神领会,但相比较而言,由于“强调诗的韵味和意境的审美追

① 宗白华:《美学散步》,69~70页,上海,上海人民出版社,1981。

求,是我国传统艺术非常突出的特征”^①,所以情景交融、含蓄慰藉的诗化风格是中国影视受众最为熟悉的审美经验。类似经验他们曾经在唐诗宋词之韵味里、在水墨画之空灵山水中、在时空自由之戏曲舞台上充分享受过。因此对于中国电视艺术的创作者来说,只有到自己悠久的民族艺术宝库中去汲取营养,自觉铸就中国作风与中国气派,才能获得打开中国受众审美心灵的钥匙。

三、学习中国电视艺术发展史的目的和方法

中国电视艺术发展史,是电视艺术中国化的历史,也是电视艺术民族风格形成的历史,更是时代精神借助于电视艺术获得表达的历史,同时也是不断满足人民群众日益增长的对艺术与娱乐的迫切需求的历史。因此学习中国电视艺术发展史,目的当然首先是对这一段历史的感性体认,在此基础上,再谋求在理论层面和价值层面达到一种民族化意识的自觉培养,和受众为本意识的自觉树立。

我们都知道,对历史事实直观、感性的认识是一切知识的唯一来源,学习中国电视艺术发展史也不例外。相对于略显灰色的理论,历史尤其是历史的细节才是生动鲜活的。具体到电视艺术的学习和研究中,可以说没有对作品的细致鉴赏、对创作者心灵的细微体察、对创作过程的熟谙和对不断变迁着的作品外部环境(包括政治、经济、文化等方面)的深刻认识,就不会真正进入并理解电视艺术的发展历史。反之亦然。学习电视艺术发展史,其主要内容就是对经典作品的观赏、研读,对依照目前标准虽然算不上精品但却有着重要历史价值的作品的鉴别、评判,对各种创作方法和创作风格的剖析、选择,当然也包括对受众接受心理和接受行为的解析和阐释。王国维在《人间词话》中说“文学不应有隔”。当我们学习和研究的对象是电视艺术这种实践性很强并有着突出通俗性品格的大众文化作品时,尤其要警惕主观认识跟历史真相和历史细节之间出现“隔”的状况。

当然,单纯的感性认识不是学习的最终目的,对电视艺术史的感性体认在适当的时候必须向理论高度升华,唯此方能巩固感性认识的成果。恩格斯有一句曾被广泛引用的名言:“一个民族要想登上科学的高峰,究竟是不能离开理论思维的。”^②需要指出的是,纯粹的理论也不是目的,只有当理论来自实践经验的正确总结,并可再被用于对实践过程的指导时才有意义。众所周知,作为大众传播媒介和新的艺术创作手段的电视是一种舶来品,其背后有着西方强势文化的背景,于是如何使电视艺术形式中国化——换言之,用电视艺术来深刻地反映中国人的情感和生活——便成为实践和理论两方面都迫切需要解决的大问题。其实中

① 黄会林:《新中国电影美学论》,《黄会林影视戏剧艺术论集》,53页,北京,北京师范大学出版社,2002。

② 《马克思恩格斯选集》,第4卷,285页,北京,人民出版社,1995。