

Research On
Dramaticism of
Teleplays

电视剧的 戏剧性研究

涂彦著 Tu Yan



中国传媒大学出版社

Research On
Dramaticism of
Teleplays

电视剧的戏剧性研究

涂彦 著

Tu Yan

中国传媒大学出版社



YZLI0890107318

图书在版编目(CIP)数据

电视剧的戏剧性研究/涂彦著. —北京:中国传媒大学出版社, 2011. 9
ISBN 978-7-5657-0342-3

I. ①电… II. ①涂… III. ①电视剧—戏剧性—研究 IV. ①J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 190589 号

电视剧的戏剧性研究

著 者 涂 彦

责任编辑 李水仙

责任印制 范明懿

封面设计 魏 东

出 版 人 蔡 翔

出版发行 中国传媒大学出版社

社 址 北京市朝阳区定福庄东街 1 号 邮编:100024

电 话 86-10-65450528 65450532 传真:65779405

网 址 <http://www.cucp.com.cn>

经 销 全国新华书店

印 刷 北京中科印刷有限公司

开 本 730×988mm 1/16

印 张 14.5

版 次 2011 年 11 月第 1 版

2011 年 11 月第 1 次印刷

书 号 978-7-5657-0342-3/J·0342 定 价 45.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

1	引 言
20	第一章 “戏剧性”的界定
20	第一节 对于“戏剧性”认知的误区
29	第二节 “戏剧性”理论溯源
41	第三节 “戏剧性”的要素——以《玩偶之家》为例
50	第二章 电视剧、戏剧在“戏剧性”上的共同内涵
53	第一节 戏剧“戏剧性”各要素的特征
81	第二节 电视剧“戏剧性”各要素的特征
108	第三章 电视剧戏剧性的电视化特质
108	第一节 特定时代及社会生活对电视剧戏剧性的影响
116	第二节 电视剧的媒介特性对电视剧戏剧性的影响
122	第三节 电视剧的艺术载体对电视剧戏剧性的影响

139	第四章 电视剧戏剧性的电视化呈现
139	第一节 电视剧情境的电视化特征及设置原则
147	第二节 电视剧动作的电视化特征及设置原则
157	第三节 电视剧冲突的电视化特征及设置原则
166	第四节 电视剧悬念的电视化特征及设置原则
173	第五节 电视剧场面的电视化特征及设置原则
178	第六节 电视剧节奏的电视化特征及设置原则
189	第五章 中国电视剧戏剧性的审美尺度
189	第一节 电视剧的戏剧性与真实性关系思辨
199	第二节 电视剧戏剧性营造的不足与过度
206	第三节 中国电视剧戏剧性的雅俗辨析
220	结 语
222	主要参考文献
227	后 记

引言

一、戏剧性：吸引观众的创作法宝

19 世纪美国著名聋哑学者海伦·凯勒在自传《假如给我三天光明》中提到：“假如给我三天光明……第一天，我要看人，他们的善良、温厚与友谊使我的生活值得一过”。第二天，她要去自然博物馆和艺术博物馆，通过艺术来搜寻人类的灵魂。晚上，她将在剧院里度过：“我多么想亲眼看看哈姆雷特的迷人风采，或者穿着伊丽莎白时代鲜艳服饰的生气勃勃的福斯塔夫！……我多么渴望观看和倾听戏剧表演进行中对白和动作的相互作用啊！”第三天，她要看城市，还有人们的日常生活。在第三天即将结束时，尽管还有很多严肃问题亟待挤出时间去看看，“我担心还会再次跑到剧院去，看一场热闹而有趣的戏剧，好领略一下人类心灵中的谐音。”^①假如给海伦·凯勒三天光明，她将会两度走进剧院欣赏戏剧——有悲剧，也有喜剧。她甚至设想在重见光明的第二晚，会由于整晚都在欣赏戏剧文学而无法入睡。海伦·凯勒表述的这一切，道出了多少年以来人类对于戏剧艺术的渴望和赞美！

戏剧，是人类历史上最古老的艺术形式之一，同时也是人类生存的需求之一。自古以来，舞台上的戏剧道尽了人生的酸甜苦辣、人间的世情百态。早在 2500 多年前的古希腊，戏剧就绽放出了它独特的异彩，并且在历史的长河中蜿蜒前行、长盛不衰。即使是在基督教盛行、文化上处于低谷的欧洲中世纪，封建

① 〔美〕海伦·凯勒：《假如给我三天光明》第五章，李汉昭译，华文出版社 2006 年版，第 207—212 页。

教会排斥和破坏一切非宗教的文化,极力摧毁古希腊和罗马的戏剧,戏剧受到的打击特别严重。但是,中世纪仍有一部长演不衰的戏剧,它的名字就是——《圣经》。及至欧洲文艺复兴时期,英国戏剧家莎士比亚的戏剧创作更将戏剧艺术推向了一个前所未有的发展高峰。莎士比亚,这位站在文艺复兴之巅的艺术家,以37部传世戏剧的创作,成为人类历史上最伟大的文学家。此后,欧洲17世纪的古典主义戏剧,18世纪的资产阶级启蒙主义戏剧,19世纪前半期的浪漫主义戏剧,19世纪中后期的批判现实主义戏剧,19世纪后期的自然主义戏剧、唯美主义戏剧、象征主义戏剧,20世纪初的表现主义戏剧、残酷戏剧,20世纪40年代的叙事体戏剧、存在主义戏剧,20世纪五六十年代的荒诞派戏剧……欧美的戏剧家们一浪又一浪在戏剧上的革新及反叛,使欧美戏剧一直保持着旺盛的生命力。在东方,印度的梵剧、日本的能剧、中国的戏曲等等,与欧美戏剧一样,都是人类艺术史上的宝贵财富。它们在漫长的岁月中,让一代又一代的观众获得了艺术的享受。

多少年来,人们为舞台上演出的一切所痴迷,为人物的命运、痛苦、欢乐所痴迷。尽管随着时代的发展,不时有人发出“戏剧危机”论,但是戏剧从来没有消失过。相反,在今天世界上的许多角落,每时每刻都有不同的戏剧在上演。

戏剧中究竟是什么打动了无数人的心?观众要从戏剧中看到什么?毫无疑问,观众关注的是舞台上呈现的人物,观众从人物不同的人生际遇及他们的喜、怒、哀、乐中,感受生活的真谛,同时观照着自己的人生,从中得到人生的启迪。德国哲学家卡西尔在《人论》中论述道:“在观看莎士比亚的戏剧时,我们并没有染上麦克白的野心、查理三世的残忍或奥赛罗的妒忌。我们并不受这些情感支配,而是洞穿这些情感,好像洞察它们的真正特征和本质一样。……伟大的画家向我们展现外部事物的形式;伟大的戏剧家则向我们展现人们内心的各种形式。戏剧艺术揭示了生活的新的广度和深度,传达了对人类的事业和命运、人类的伟大和痛苦的一种认识,我们日常存在与之相比便显得极为苍白和琐碎。所有人都模糊而朦胧地感到生活具有无限可能性,他们默默地等待着从蛰伏状态中被唤起,从而进入意识那明亮而强烈的光芒之中。”^①

① [德]卡西尔:《人论》,西苑出版社2009年版,第123页。

诚然,任何一种艺术形式,包括小说、绘画、舞蹈、雕塑、音乐等,都是人类创造并且直接或间接地去反映人的。但是,没有一种艺术形式能够像戏剧那样,更为直接、经济地去反映人及其精神世界。

英国当代戏剧理论家马丁·艾思林在《戏剧剖析》中认为:戏剧是表现人物难以捉摸的情绪、内心世界、人与人之间微妙的关系和相互影响的最经济的艺术手段。这是因为,戏剧中由演员扮演角色向观众直观地展现整个故事的情节起伏。我国著名美学家朱光潜在其著作《谈美书简》中认为:“戏剧是对人物动作情节的直接摹仿,不是只当作故事来叙述,而是用活人为媒介,当着观众的面直接扮演出来,所以它是最生动鲜明的艺术,也是和观众打成一片的艺术。……黑格尔曾把戏剧放在艺术发展的顶峰。西方几个文艺鼎盛时代,例如古希腊、文艺复兴时代的英国、西班牙和法国,浪漫运动时代的德国都由戏剧来领导整个时代的文艺风尚。……所以戏剧产生的美感在内容上是最复杂、最丰富的。”^①

观众对于戏剧有着永远不可餍足的胃口。然而,并不是所有戏剧都是吸引观众的。我们经常看到,有的戏剧从一开始就不吸引观众,让观众没法看下去;有的戏剧开始很吸引人,但是随着剧情的进展,逐渐失去了某种戏剧的张力,变得不再让人感兴趣;也有的戏剧,一开始似乎进展缓慢,但始终保持着一一种戏剧张力,当剧情发展到某个地方时,突然迸发出令人感兴趣的东西。当然,还有这样的戏剧:在剧情的发展过程中自始至终都吸引着观众的注意力,即使观众看完一遍后,再重新看时,也依然被它深深吸引。

我们知道,每一位观众对于同一出戏的看法不一,所谓“一千个观众就有一千个哈姆雷特”,仁者见仁,智者见智。而对于一出戏如何吸引观众观赏,我们似乎可以毫不费力地列举出很多共通的因素:情节跌宕起伏、冲突激烈、人物形象动人、细节鲜活、情感动人……这些特点简直老少通吃。然而,一出戏如何能够持续地吸引观众观赏?这就关系到剧作家、导演等一度、二度创作者,采用怎样的戏剧性^②表达方式和艺术手段,对观众持续不断地施加某种影响或者“魔力”,使戏剧自始至终保持一种张力,吸引着观众对于剧情和剧中人物命运的关注。

① 朱光潜:《谈美书简》,人民文学出版社2001年版,第91页。

② 各种艺术门类都有其独有的艺术表现手段:小说长于描述、抒情,具有“小说味”;电影长于用声画蒙太奇叙事,讲究“电影味”;音乐艺术长于运用节奏、音律等,创造出某种“音乐性”等。

一出戏是否具有真正的戏剧性,常常是评判这出戏剧艺术成就高下的重要标准之一。一出戏剧如果引人入胜,就是“有戏”,就具有某种戏剧张力,换言之,就是具备戏剧性;反之,戏剧性弱,这出戏将失去对观众的吸引力。通俗地说,戏剧性是决定着一出戏剧是否“有戏”,能否吸引观众的创作法宝,也是戏剧艺术最根本的审美特征之一。

二、戏剧性:电视剧艺术的本体属性之一

电视剧是从戏剧衍生出来的一门艺术,在本质上仍是人类的戏剧活动。英国当代戏剧理论家马丁·艾思林在《戏剧剖析》中指出,尽管各种戏剧形式(电视剧、电影、广播剧等)在技术和美学上有所不同,但归根到底都是戏剧。“纵观整个戏剧史,它的发展是一个分化的过程:歌剧、芭蕾舞剧、哑剧、木偶戏、音乐剧、马戏,所有这些根本上都是获得了半自立状态的戏剧形式。电影、电视剧和广播剧的出现,继续了这种分化过程;但奇怪的是,它们同传统戏剧的联系,反而比歌剧与话剧之间的联系更深。”^①

中国传媒大学戏剧戏曲学教授周华斌主张“大戏剧”观。他认为,作为戏剧四要素的演员(含表导演)、剧本、观众、剧场(含银幕、屏幕载体)是电影、动画片、广播剧、电视剧的共同特点,这些艺术样式没有脱离戏剧的总体规律。“20世纪以来科学技术的发展,为戏剧提供了新的载体,同时带来新的视听语言和表现技巧。然而,在电影故事片、动画片、广播剧、电视剧中,情节的编排(编剧)依然不可缺少,表导演依然不可缺少,美术、音乐、音响等场面制作手段依然不可缺少。换句话说,作为戏剧四要素的演员(含表导演)、观众、剧场(含银幕、屏幕载体)、剧本其实一个也没有少。戏剧是个博大的母体,各种戏剧形态自具有个性特征,却不曾离开过戏剧的总体规律,不能完全摆脱母体赋予的营养和遗传因子。”^②

他进一步指出,“我国电影理论家曾经提出‘电影要扔掉戏剧的拐棍’、‘电影要走出戏剧的摇篮’的呼吁,这没有错,无疑对中国电影艺术的发展起到了突破性的作用。但是,它并不等于电影不需要戏剧母体的营养。当今著名的电影表

① [英]马丁·艾思林:《戏剧剖析》,中国戏剧出版社1981年版,第81页。

② 周华斌:《我的大戏剧观》,《戏剧艺术》(上海戏剧学院学报)2005年3月,第11页。

导演艺术家大抵都具有戏剧功底,这很能说明问题。那么,作为‘综合艺术’的戏剧,作为‘时空艺术’的戏剧,作为‘视听艺术’的戏剧都值得研究。戏剧的文学性,戏剧的表演性,戏剧的观赏性,戏剧的时代性都值得关注。”^①

两位中外戏剧理论家都摆出了一个事实,即戏剧、电视剧、电影三者都具有演员、观众、演出媒介以及剧本,戏剧是电视剧、电影的“鼻祖”,电视剧、电影是新时期的戏剧形式。因此,“戏剧性”理论也同样适用于电影和电视剧。

戏剧,作为一门综合了文学、音乐、绘画、舞蹈、建筑、表演等各种艺术门类的综合性艺术,对于电影及电视剧艺术的发展提供了许多有益的借鉴。综观中外电影发展史不难发现,戏剧化电影曾经是世界电影艺术发展史上的主流。戏剧化电影以美国好莱坞电影最为著名,美国戏剧及电影理论家劳逊认为,电影在发展过程中,曾从戏剧和小说作品中得到很大的益处。就中国电影的产生和发展史来看,中国电影最初与戏剧的关系更为密切。中国艺术研究院研究员丁亚平认为,“电影与传统戏剧有着深刻的渊源,戏曲、文明戏差不多成了中国电影的出生元素,也就是说,成了它的‘骨血’。有学者就提出过‘戏人^②电影’的概念。”^③北京师范大学教授周星在系统考察中国电影的传统特征之后,认为中国电影的传统特征主要体现在以现实主义为主导的艺术创作方法、言外之意的表意方式、追求故事完整统一的叙事性特点、以戏剧性为基础的人物命运塑造、中庸为度、节制含蓄的情感抒情方式、充满哲理教化目的的思想倾向等。他认为:“考察中国传统电影,在人物命运的表现上,不自觉的偏爱戏剧性是明显的事实。”^④

戏剧化电影走过了一段辉煌的发展道路,电影逐步在实践中摸索并发展出了自己独特的艺术语言——影像叙事语言。通过摄影机运动、画面景别、构图等组织镜头语言,加入人声、音乐、音响等声音语言,采用声画蒙太奇的艺术手法,

① 周华斌:《我的大戏剧观》,《戏剧艺术》(上海戏剧学院学报)2005年3月,第12页。

② “戏人”之说始见于香港学者黄继持对早期中国电影的分类。他以电影人的文化渊源为依据,将受到文明戏与传统戏曲影响的第一代电影人如郑正秋、张石川等人称为“戏人”。详见刘畅:《“戏人”:大众文化语境中的身份认同——20世纪20年代电影人的身份建构与文化认同》,《电影艺术》2011年第2期。

③ 丁亚平:《纯真之眼:电影与传统戏剧的融合——评数字电影〈对花枪〉及其他》,《艺术评论》2008年第2期,第52页。

④ 周星:《简论中国电影传统特征》,引自《跨世界中国电影艺术传统史评》,北京师范大学出版社2005年版,第53页。

种种视听语言的运用使电影的叙事时空极大地自由化了,电影艺术反映社会生活的广度和深度也得到了前所未有的发展。

电影是否应该“丢掉戏剧的拐杖”?这一理论问题曾经在我国电影理论界引起了广泛的争鸣。实际上,电影不可能完全丢掉戏剧的“拐杖”来独立行走,这不符合其发生、发展的艺术规律。戏剧也并非沦为了电影的一根“拐杖”,相反,戏剧的本质特征——戏剧性,是内在于影视艺术本体当中的。电影与戏剧一样,也是通过演员扮演角色来讲述故事的艺术,既然有角色、有故事,那么必然会牵涉到戏剧中常见的诸如情境、动作、冲突等问题,在观众的收视心理上,也必然期待看到角色的命运走向、故事的进展等,这就形成了悬念。同时,电影既然是一个叙事文本,那也必然会牵涉到文本的节奏问题;电影既然也有一场一场的戏(尽管画面可以很灵活地转换),也必然会涉及场面的基本理论问题。所有这些元素,尽管在电影中已经发生了变化,且有的变化还很大,但不可否认,这些元素都与戏剧中的戏剧性元素并没有本质上的区别。当然,与戏剧主要通过演员表演来叙事不同,电影主要通过影像、声音、剪辑这些视听语言来叙事,影像性是电影艺术的显著特点。然而,电影的影像性这一基本特点与戏剧性之间并不是自相矛盾的关系,相反,视听语言是丰富电影叙事、增强电影戏剧性的重要手段之一。

事实上,电影艺术如此,电视剧艺术更是如此。

中国电视剧从20世纪50年代诞生至今,其美学追求也经历了数次演变。观照中国电视剧艺术发展的历史不难发现,从诞生之日起,电视剧艺术便从戏剧艺术中汲取了丰富的营养。^①

随着电视剧艺术和技术的发展,电视剧逐步向电影艺术学习影像叙事语言,电视剧的创作观念和叙事技巧都获得了极大的自由度。同时,随着电视剧创作者和理论工作者对电视剧艺术认识的不断深化,电视剧的艺术创作取得了长足的进展。电视剧艺术从最初对戏剧文本的直接借用,到后来对电影影像叙事手

^① 在我国电视剧发展的初期,由于创作观念和技术力量的限制,戏剧式电视剧是荧屏上的主流。中国电视剧史上第一部电视剧,于1958年6月15日在中央电视台的前身北京电视台播出的《一口菜饼子》,就是运用舞台剧模式、直播式手法播出的。这部只有20分钟的小戏,在“一条主线,两三个景,四五个人物,七八场戏,六十分钟,二百个镜头”的戏剧式的电视剧创作模式中,拉开了中国电视剧的序幕。

法的用心借鉴,直到电视剧超越戏剧和电影艺术,成为当今中国第一大演剧艺术,中国电视剧进入到了一个“自由言说自己的美学时代”。

可以说,电视剧的创作和理论轨迹,经历了从戏剧式——电影式——电视剧式的发展变化。由于历史的原因,理论界对于电视剧本体的研究,倾向于将电视剧与戏剧“划清界限”,较多地关注电视剧艺术从电影中继承的影像性,而忽视了对于从戏剧一脉相承而来的电视剧的戏剧性研究。^①一些电视剧的理论工作者急于撇清电视剧与戏剧艺术的裙带关系,认为电视剧与电影是最为接近的艺术形式,电视剧的叙事方式不是戏剧式的,而是电影式的影像语言。这就可能使电视剧的本体研究走进这样一个误区:不认同或难以接受电视剧的艺术本体理论还要回过头来借鉴戏剧美学,甚至认为这是一种历史的倒退。可见,电视剧理论界对于电视剧从戏剧艺术处继承而来的戏剧性研究,还处于较为贫瘠的状态。

电视剧艺术从诞生之日起就深受戏剧的影响,后来又从文学中汲取了抒情和诗意,从电影艺术那里继承了以影像叙事为主的声画语言,这已在电视剧理论界达成了较为普遍的共识。但是,不能否认电视剧在叙事本质上与戏剧尤其是话剧艺术有许多共通之处。当然,与戏剧不同,电视剧是调动和运用富有意味的视听语言来讲述故事的,这就使得电视剧“戏剧性”的外延发生了较大的扩展和变化。电视剧视听语言是使电视剧更灵活、更有效讲述故事的重要艺术手段,是丰富电视剧叙事、增强电视剧戏剧性的重要手段之一。因此,我们在这里对于电视剧戏剧性的研究,并不是单纯地“掉回头来走老路”去学习舞台戏剧,否定摄影机的作用;恰恰相反,是在充分认识电视剧的本质属性以后,借助各种电视化手段来营造和加强戏剧性,提升电视剧艺术的感染力,从而加强并充分发挥电视剧艺术的传播效果。

① 中央戏剧学院教授路海波早在上个世纪80年代就已经对戏剧与电视剧的传播媒介作出了界定:“戏剧是以真人面对观众直接表演为传播媒介的艺术,而电视剧则是以电视屏幕映出平面影像为传播媒介的艺术。”可见,电视剧艺术与戏剧艺术的主要区别在于传播媒介上。详见路海波:《电视剧编剧概论(续一)》,《戏剧文学》1986年第2期。我们应该看到,电视剧与戏剧尽管在艺术载体和传播媒介上存在很大差异,但是,两者都是通过演员塑造角色讲述故事的艺术,这一点并没有改变,也是两者的本质属性之一。从舞台到荧屏,电视剧戏剧性的内涵并没有实质性地改变,构成戏剧性的几大基本元素:情境、动作、冲突、悬念、场面、节奏等相互作用的方式,在电视剧的戏剧性营造中,依然发挥着重要的作用。

电视剧的家庭式收看及通俗化的叙事特征,使电视剧比电影更为注重挖掘戏剧性因素。同时,相比于电影艺术而言,电视剧对于叙事的追求更为务实,在影像叙事上与电影艺术有着较大的区别,对于戏剧性的追求比之电影更甚,电视剧的影像叙事也更多地为营造戏剧性服务。^①

在电视剧艺术的发展历程中,不论是“戏剧式”、“电影式”还是“电视剧式”,都是电视剧艺术吸收姊妹艺术的精髓为其所用、自我完善的艺术手段。电视剧是剧本的艺术,电视剧的戏剧性思维,有利于为电视剧讲述一个好的故事奠定扎实的基础。^② 电影艺术是剪辑的艺术,电视剧从电影那里继承的影像性思维,将大大拓展电视剧艺术反映生活的广度和深度,有利于电视剧讲好一个故事。

如果说戏剧性思维能够奠定电视剧的叙事骨架,那么,影像性思维就是丰富或强化这一叙事骨架的血肉。可以说,电视剧的戏剧性思维是建构影像性思维的基础,影像性思维要依照戏剧性思维来营造出引人入胜的视听盛宴,同时,杰出的影像性思维能够丰富和加强电视剧的戏剧性效果。因此,在电视剧的艺术思维中,戏剧性思维应当与影像性思维一道,共同构成电视剧本体思维的两大支柱。

我们还应当看到,无论是戏剧性还是影像性,在电视剧艺术中都获得了自身的进一步融合与完善。张育华在其著作《电视剧叙事话语》中表述得十分到位:“时至今日,电视剧虽已发育成为独立、且相对趋于成熟的一种电视艺术样式,但我们仍然可以发现,在相当一些电视剧里,就其戏剧冲突和高密度、动作性的对白等来看,仍倾向于戏剧化的传达,文本中的戏剧性因子所占比重可能更高些,典型者如电视剧《天下粮仓》等;而在另一部分电视剧里,尤其在那些镜头语言考究、表演内敛的电视剧中,电影的色彩更显浓郁,短篇剧如《希波克拉底誓言》、长篇剧如《空镜子》等。”对于电视剧艺术对戏剧、电影美学的继承,她辩证地阐述

① 刘婷认为,“电视剧影像往往更多地采取一种自觉的卑谦姿态,尊重叙事本身,一定程度上放弃自由而个性化的影像表达,使叙事成为电视剧影像表达的第一要义。特别需要指出的是,强调电视剧影像的叙事本质并不等于放弃电视剧影像叙事的丰富表达能力,恰恰相反,作为影像叙事艺术,挖掘丰富多彩的影像叙事形式和影像的造型可能性,正是电视剧艺术发展之根本。”刘婷:《影像叙事》,中国传媒大学出版社2006年版,第57页。

② “电视剧在题材内容上倾向于民间性、通俗性、戏剧性。……所谓戏剧性即长篇故事不但要有足够的篇幅和容量,更重要的是要有足够的情节动作、冲突与悬念,即使整个故事被拆分为片段,但片段之间仍然存在连续性,能够吸引观众不断地观看下去。”张国涛:《论电视剧的连续性》,中国传媒大学博士论文库,第143页。

道：“需强调的是，电视剧对戏剧和电影双重美学基因的继承，是一种融化式的接纳，是不同于双亲的一种崭新美学个性。”^①

三、研究电视剧“戏剧性”的必要性

1. 中国电视剧发展的内在吁求

中国电视剧在不同历史时期所扮演的社会角色与电视剧所处的社会、历史、时代要求，人民的呼唤以及电视剧自身的历史发展密切相关。从其主要的社会功能角度审视，电视剧的这种角色转换大致经历了“政治角色”、“政治与文化启蒙角色”、“当代文化大众审美文化角色”三种形态的历史递演与嬗变。^② 纵观中国电视剧五十多年的发展历程，我国电视剧由最初作为国家宣传工具、单纯注重政治、教化功能，发展到承载着社会精英的文化诉求进而注重艺术审美功能，至上个世纪 90 年代以来，电视剧逐渐走向市场化，进而注重关注广大观众的审美情趣以提高收视率，中国电视剧走过了一条不停摸索和积极发展自身的道路。当今，中国电视剧作为主流意识形态背景中拥有最广大观众群体的媒介艺术形式，其政治功能、市场功能和艺术功能并存。

电视剧如果一味强调政治功能，做“时代精神的传声筒”，是不符合这个时代观众的多元化口味的；若过于追求精英文化的艺术审美功能，不顾及普通大众的接受程度，将难以达到良好的艺术传播效果；而如果一味追逐商业化利润，丧失艺术化审美，又不符合建立中国特色社会主义国家的整体目标。因此，长期以来，中国电视剧试图在政治功能、市场功能、艺术功能这三重功能中实现平衡，既要积极体现主流意识形态的价值立场，又要在大众文化背景下、市场化经济中寻求较高的收视率，同时，注重完善精英文化所寄予的艺术化审美功能。

时至今日，我国已成为世界上电视剧生产和消费大国，电视剧艺术成为广大观众最为喜闻乐见的艺术形式。在中国，大多数电视台的晚间黄金档都会考虑播出电视剧。近年来，国产电视剧的年产量维持在每年 12000—15000 集，在全

① 张育华：《电视剧叙事话语》，中国广播电视出版社 2006 年版，第 2 页。

② 仲呈祥、陈友军：《中国电视剧历史教程》，中国传媒大学出版社 2010 年版，第 7 页。

国 1974 个电视频道中,播放电视剧的频道有 1764 个,占总数的 89.4%。^① 在各种电视节目中,电视剧的市场收视份额占据第一。^② 最近几年,中国观众对本土电视剧的热情已经超越了以往在国内热播的外国电视剧的关注度,不少电视剧还在国际电视节上斩获大奖。可以说,中国电视剧的生产和播出达到了一个新的热度。

中国电视剧作为人民群众所喜爱的文化产品,代表着先进文化的前进方向。为建设有中国特色社会主义服务的主旋律电视剧具有高度的思想性,但其艺术性和观赏性决不能被忽视。电视剧没有很好的艺术性,再好的思想性也会受影响,作品的教育、启迪、审美、娱乐功能也就难以发挥。如今,中国电视剧基本实现了制播分离,是进入市场中最早的电视节目样式。中国电视剧的政治、市场、艺术三重功能的实现,必然要落实到一个基点上。这就是:为达到电视剧艺术的最大传播,最终应当落实到“观众喜爱”这一基点上。电视剧的思想性、艺术性、观赏性能否成功地发挥,有赖于电视剧是否能够获得观众喜爱,这将是衡量电视剧艺术是否能够得到有效、有益传播的关键标准。只有获得观众喜爱,电视剧艺术才能充分发挥其教化作用;只有获得观众喜爱,电视剧艺术才能创造出较高的收视率;也只有获得观众喜爱,电视剧艺术才能充分体现精英文化的立场,给观众以美的享受和人生的启迪。^③

① 国家广播电影电视总局发展研究中心编著:《广电蓝皮书:2009 年中国广播电影电视发展报告》,新华出版社 2009 年版,第 72 页。

② 我国电视剧以电视连续剧为主,题材类型也丰富多样。如借古讽今的古装剧《天下粮仓》、《卧薪尝胆》等,反映近代中国大迁徙历程的史诗剧《闯关东》、《走西口》等,展现不同时期军人风采的军事题材电视剧《亮剑》、《士兵突击》等,描绘当代年轻人生存境遇、情感困惑的青春偶像剧《奋斗》、《我的青春谁做主》等,反映当代普通人家长里短、生活百态的家庭伦理电视剧《空镜子》、《金婚》、《媳妇的美好时代》等,以及展现我党特工与敌人斗智斗勇的谍战剧《暗算》、《潜伏》、《黎明之前》等各种类型的电视剧,受到了社会不同阶层观众的喜爱和认可。

③ 英国伟大的戏剧家莎士比亚深谙观众的口味,其戏剧创作中的许多戏剧性情节和艺术表现手法,都符合英国维多利亚时代观众的审美情趣。例如,其悲剧代表作《哈姆雷特》中的鬼魂现身、宫廷杀戮、复仇等戏剧情节,都使那个时代各阶层的英国观众津津乐道。17 世纪法国古典主义喜剧家莫里哀认为,戏剧的创作应该面向广大的“池座观众”,“博得广大观众喜爱是最大的规律”,因此,在他的一系列喜剧创作,如《伪君子》、《悭吝人》、《阿卡班的诡计》中,始终将最广大观众的审美情趣放在首位来考虑,其喜剧因此真正地起到了移风易俗的作用。现代西方叙事剧大师、德国戏剧家布莱希特认为,戏剧首先要有娱乐性,让观众喜闻乐见,方能打动和教育观众。他在一系列教育剧,如《三角钱歌剧》、《大胆妈妈和她的孩子们》、《四川好人》等剧中大量融入了歌唱、舞蹈、面具等视听元素来丰富舞台演出,并且运用间离手法使观众对于舞台上发生的一切产生一种新奇感,从而使其叙事剧的戏剧性得到了最大限度的发挥。

要让观众喜爱,突出的前提就是要“好看”,而要“好看”,就要提高作品的观赏性,研究大众的审美情趣。近年来,我国的主旋律电视剧越来越好看,主旋律电视剧由过去单纯的口号式或“传声筒”式的宣传意味浓厚,到现在讲究电视剧的传播艺术,重视电视剧的观赏性,其中一个较为重要的转变,就是追求“好看”。纵观近十年来国产电视剧的热播,与创作者日益重视电视剧是否“好看”、观众是否喜爱这一策略密不可分。如今,在中国的电视剧界,许多热播剧的制片人、导演纷纷将“好看”作为电视剧创作中首要考虑的因素,如制作过《大宅门》、《天下粮仓》、《越王勾践》、《李小龙传奇》,有中国电视剧界“金牌制作人”美誉的俞胜利,《绝对控制》、《潜伏》的导演兼编剧姜伟,热播剧《媳妇的美好时代》、《黎明之前》的导演刘江都曾明确提出,要将“好看”作为评价一部电视剧艺术成就的重要标准和决定收视率高低的关键因素。

如何界定“好看”的标准?从美学的角度衡量,文本及影像是电视剧艺术中两大重要的衡量指标。普遍认为,一部电视剧要“好看”,就要做到故事性强、人物鲜活、细节真实、情感动人、声画语言俱佳等。这些无外乎应从以下两个方面去考虑:一是,电视剧文本本身所蕴涵的艺术含量,这就包括,人物塑造是否生动、感人?故事是否吸引人?是否营造出了足够的悬念?等等。而这些因素,都与戏剧性思维息息相关。二是,电视剧视听语言所体现出的艺术性,如摄影机的拍摄、音响效果、剪辑效果等,是否能将电视剧的艺术性很好地体现出来?是否能够营造和强化电视剧的戏剧性?

可见,电视剧是否“好看”,很大程度上取决于该剧的戏剧性营造是否成功。对于戏剧性的探索,也是研究电视剧艺术功能的一个切入点。一部电视剧具有戏剧性,通俗来说就是“有戏”,能够始终抓住观众的注意力。电视剧中情境的设置、动作的进展、冲突的爆发、悬念的布局、节奏的缓急、场面(或蒙太奇段落)的组织等,将极大地增强电视剧艺术的可视性与感染力,更好地体现电视剧的艺术功能。因此,将“是否具有戏剧性”作为衡量电视剧好看与否的标准,是符合电视剧艺术的创作规律和发展现状的。同时,电视剧的情境、动作、冲突、悬念、场面、节奏等组成戏剧性的各要素,都要在电视屏幕的视听语言中完成。电视剧中摄影机叙事、声音元素、剪辑方式等创作手法的加入,将大大有利于电视剧中戏剧性的营造,电视剧的视听语言对于电视剧中情境的设置、动作的设计、冲突的发

展、悬念的营造、节奏的把握、场面的呈现及连续、统一等,都有着意义重大的反作用力。电视剧的戏剧性要通过视听语言来体现,创作者在进行二度和三度创作时,应该重视并充分调动视听语言在营造电视剧戏剧性中的巨大作用。

任何一个理论研究的出发点都是基于对现实问题的深切观照。从现实的角度来看,研究戏剧性这一理论问题、探讨电视剧戏剧性的认知意义和价值,有着较大的现实动力。

就电视剧的创作领域而言,创作者对电视剧戏剧性的存在认识偏差,或者不重视电视剧艺术的戏剧性营造,导致戏剧性不足;或者过度追求所谓的戏剧性,导致戏剧性过度,以至于丧失了应有的审美尺度。

荧屏上经常出现一些电视剧,或是剧情拖沓冗长,既缺乏悬念也无节奏感;或是不重视对人物动作的组织、人物关系等的构思,使故事的讲述流于俗套;或是缺乏对电视剧中视听语言的探索及表现,致使电视剧艺术中重要的叙事话语丧失,令电视剧对于观众没有足够的吸引力等。以上种种做法将导致电视剧的戏剧性不足,难以让观众满足。

例如,电视剧新版《红楼梦》播出后,无论在收视率还是观众满意度上都不甚理想。例如,该剧在人物造型上,过于追求另类,剧中小姐、丫鬟们的“铜钱头”显得过于怪异,引起了广泛的争议,使观众在视觉审美上难以接受。但究其失败的根本原因,就该剧的“戏剧性”营造而论,存在以下不足:首先,创作者对于全剧缺乏总体构思及把握,不舍曹雪芹原著中的大量叙述性文字,滥用大量的旁白(画外音)叙述夹杂在故事进程中,在运用人物动作组织剧情方面相对无力,违背了电视剧艺术的基本创作规律。该剧编导过分依赖文学思维,未能成功实现电视思维的转换,使整剧的演出不伦不类,削弱了戏剧性。其次,该剧在视听语言的戏剧性营造上,尽管在画面上讲究精致,但人物服装、化妆、灯光及整体色彩过于黯淡,使该剧通篇都笼罩在一种神秘、诡异的气氛之中,与原著的主题不符,也难以激起观众的观赏兴趣,以至于有观众戏称,新版《红楼梦》被拍摄成了《聊斋志异》。此外,该剧制片商在场外“导演”的一出出无奇不有的选角、换角风波,使戏外的娱乐新闻层出不穷、精彩纷呈,其曲折多变比该电视剧本身更具有戏剧性。尽管该剧在包装及营销上赢得了眼球经济,但整部剧由于编导对电视剧的戏剧性把握不当而导致了失败。