

中国电视批评

CHINESE TV CRITICISM

贾磊磊 著



中国广播影视出版社

中国电视批评

CHINESE TV CRITICISM

贾磊磊 著



中国广播影视出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国电视批评 / 贾磊磊著. —北京: 中国广播影视出版社, 2015.2

ISBN 978-7-5043-7282-6

I. ①中… II. ①贾… III. ①电视评论—中国—文集
IV. ①J905.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 257389 号



责任编辑 林 曦
封面设计 郑 洁
责任校对 谭 霞

出版发行 中国广播影视出版社
电 话 010-86093580 010-86093583
社 址 北京市西城区真武庙二条9号
邮政编码 100045
网 址 www.crtv.com.cn
电子信箱 crt8@sina.com

经 销 全国各地新华书店
印 刷 高碑店市德裕顺印刷有限责任公司

开 本 710 毫米 × 1000 毫米 1/16
字 数 210 (千) 字
印 张 14
版 次 2015 年 2 月第 1 版 2015 年 2 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5043-7282-6
定 价 35.00 元

(版权所有 翻印必究 · 印装有误 负责调换)



序言

建构电视批评的客观取向

在现代语言学的视野内，批评的涵义除了鉴别、鉴定之外就是议论、争辩、评价的意思。它离我们现在通常所理解的批评的双重(赞成与反对)意义相距甚远，离现在人们时常所“展开”的那种夸奖、溢美之类的批评更是大相径庭。所以，我们目前所进行的诸多艺术批评活动，多少有些偏移了批评最根本的题旨。

在批评者要恪守的诸多品格中，独立的人格精神是其首要的品格——不论他的见解正确与否，独立精神是一个批评者不可摇撼的基石。人类的精神财富在大多数的情况下都是独立创造的，有时甚至是孤立的境遇中创造出来的。人云亦云绝不是学者、批评者的品格。只有建立在独立精神之上的批评才具备勇于说“不”的道德前提。如果说，知识分子代表的是一个社会的良知，那么，艺术批评者则代表的同样是艺术理论界的良知。

现在，我们是否能够在纷繁复杂的艺术批评中，确立一种相对客观的评价方法呢？特别是对于艺术批评这种带有极其



强烈的个人主观印记的审美判断能不能寻找到他的正确维度，往往决定着艺术批评这门学科自身的权威性。有时，我们就是用一生的努力也未必能够确认一种被人们首肯的艺术评价标准。不过，有一种路径却是可行的，这就是我们在艺术研究与教学中感悟到的“窗户理论”。在与同学们讨论问题的时候我常说，对于在一间教室里上课的老师 and 同学来说，教室的窗户永远是在老师和讲台的右侧，而在同学和课桌的左侧。想想我们上课的教室，是不是这样？有时，在朝向不同的教室中师生各自相对窗户的方向会相反，但是，老师和同学面对窗户的方向却始终存在着是左是右的差异。如果我们各自只是强调自己的位置而忽视别人的存在的话，那么，我们之间永远也不可能达到基本的共识，因为窗户的位置与师生的位置是不可能改变的。然而，有没有一种被老师和同学共同承认的客观立场来整合双方的观点呢？有没有一种科学的方法能够把各自不同的立场统一到一个维度上来呢？我认为是有的。这就是，我们大家都应当确认窗户是在教室的东侧（或是西侧）——这个客观事实并不会因为我们各自所在的不同位置而得到任何改变。这其实就是我们从事学术研究的人毕生追求的真理的客观性。它是一种超越了个人的现实存在与自我立场之后的理性选择：从对一扇窗户空间位置的认定，到对电影、电视以及艺术作品的认知，对一种社会历史现象的评价，乃至对一种理论学说的判断，我把这种追问事物客观属性的理论立场看做是学者的“客观取



向”，也就是科学哲学家卡尔·波普所说的“客观知识”，这就是我们对于电影、电视艺术的评判方法，我坚信就是面对最具主观性的艺术批评领域，也能够找到这样一种具有客观性的评价体系，不管这种评价体系的认知过程有多么漫长，我们都确信它必然存在！

与缺少对于一种学术信念的认知相互关联的是，中国的电视批评缺少普遍遵守的学术规范，致使对诸多问题的讨论不能在相同的逻辑起点上展开。大家各说各话、自言自语的时候比较多。我们缺乏那种真正的“删除”了市场因素的学术批评。对于许多有争议的问题不能真正做到辨明是非，而是思前想后，顾忌左右，丧失了艺术批评的学理支撑。批评者自己解构了批评的理性权威，让批评几乎沦落到街谈巷议的水平。另外，许多创作者并不关心创作理论与批评的问题。他们只是在作品完成之后才想到需要批评界出来给他们说几句好话，做点廉价的广告宣传。批评的作用对他们来说也无非就是如此。造成这种局面的原因之一就是我们的批评多少年来基本上成了创作活动的附属之物：创作勃兴，批评繁荣；创作滑坡，批评萧条。批评又时常局限在对单个作品创作的成败的经验总结。批评成了一种就事论事式的时事评论，一种新闻报道式的“现场说法”。要改变批评的这种附庸地位，我们的批评应当更加关注一个历史时期，一类创作题材，一种文化思潮的“宏观”现象，从带有理论高度的方式来评述具体的作品，从那种一片一议的时事



评论中走出来。

就批评的自我建构而言，目前的电视批评主要局限在美学（艺术哲学）风格论的分析模式上，这种分析模式除了对作品美学风格的描述外，提出的论点基本是针对作品的“文学性命题”，比如通常提出的观点都是针对“作品主题”和“人物性格”两个方面。这些批评范畴并没有“跳出”传统的文学批评，它的批评对象与其说指向的是以影像为载体的电视艺术，倒不如说针对的是电视的文学性情节，它是对电视艺术进行抽象概括后的“筋骨”所进行的一种理性“透视”，它得到的只能是电视“内容的影子”，而不是它的血肉，更不是它的魂灵。

所以，对当代的电视批评最重要的任务之一是要扩展它的学术视野，建立电视批评自身的学术范畴。如果，我们现在把电视批评视为一种科学的话，那么，这种科学的进步是要靠它的“理论范式”（波普语）的更迭才能实现。比如说在电视心理学领域，对作为“家庭剧场”的观众所形成的接受心理结构的研究；在电视历史学领域，对作为大众传播媒介的电视及制度的历史演变研究；比如说在影像语言的领域，对电视独特的叙事方式和空间形态的研究；比如说在文化批评领域，对电视所造成的“偶像崇拜”和“明星效应”的社会现象的研究——这一切都是当代电视批评不应回避的学术课题。它们都是超越作品“文学主题”和“人物性格”之外的其他理论范畴中的问题。如果，我们对电视艺术的批评总还是停留在文学批语的层



次上不能越“雷池”一步，电视批评的学术建树，电视理论的向前发展便无从谈起。

一个人是不是真正的批评者、学者并不只是看他是不是有博士学位，是不是有教授的职称，是不是有学者的饭碗，而是要看他是不是有客观的学术立场，是不是有公正的道德风范，是不是有坚定的精神信仰。学者的可贵，不仅在于用文字去描述人类社会的宏伟蓝图，而且还在于用自己的生命去践行人类的社会理想。被誉为“20 世纪最著名的新闻采访之母”的意大利记者奥琳埃娜·法拉奇，她最令人敬佩之处，不是她撰写的新闻报道的辞藻有多华丽，而是她在困难面前绝不退让的理性精神。即使和天下所有人的意见不合，她也毫不畏惧，敢冒天下之大不韪，敢言常人之不敢言。法拉奇其实已经成为一种反对人类邪恶势力的象征力量，这是因为她的作品和她的精神信念紧密联系在一起。她始终在身体力行自己的信仰。无论在越南战争，还是在海湾战争中，在她对各种人物的采访中，我们都能极其强烈地感受到法拉奇精神信仰的内在魅力。每个人都会被其作品所透露出来的那种激情、真诚与正义的力量所感动——她永远在激励着我们这些用笔谋生的人……

2014 年初冬

Contents

目 录

—— 上 篇 ——



光影流变：中国电视的美学分析与历史描述

中国电视的美学属性·····	3
中国电视剧的主要类型·····	18
中国电视剧制片制度的演变·····	41
中国电视剧的商业化叙述模式·····	53
中国贺岁影视剧的诞生及其文化意义·····	58

—— 中 篇 ——



时代映像：中国电视与中国社会的互文性解读

中国家庭：影像叙事中的裂变空间·····	67
中国女性：影像叙事体中的文化原型·····	77
中国刑警：大众传播媒介中的国家形象·····	88
中国武侠：影像世界里的“文化原罪”·····	100
中国商人：市场鏖战中的当代英雄形象·····	111

—— 下 篇 ——



双重阐释：中国电视的叙事策略与价值取向

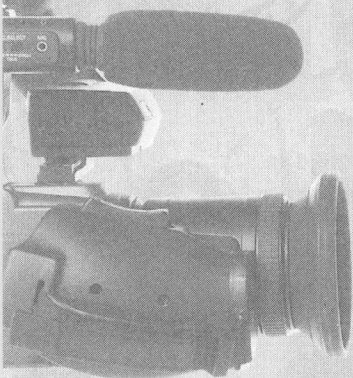
千古绝唱 一代风骚	
——电视音乐片《走西口》随想录·····	121
大众传播领域中的话语转向	
——电视系列片《穷则思变》的视点分析·····	125
用影像的方式重构经典	
——电视连续剧《雷雨》改编的启示·····	134
影像语言的叙事成规与种族问题	
——兼论电视剧《北京人在纽约》的双重语境·····	140
假想战争电视剧的观赏性	
——电视连续剧《DA师》的启示·····	147
承传与突破间的选择	
——电视连续剧《绝对控制》的价值取向·····	155
历史与现实的双重变奏	
——《激情燃烧的岁月》的阐释空间·····	164
将传统变成力量	
——电视连续剧《士兵突击》的文化题旨·····	170
历史烽火中的黑红变异	
——电视连续剧《狼毒花》的形象演变轨迹·····	177
逝去时光中的历史悖论	
——电视连续剧《中国往事》的视点转向·····	183

商业电视的消极快感与现实社会的心理裂变	
——电视连续剧《蜗居》互文性分析·····	189
生死瞬间的抉择	
——电视连续剧《中国远征军》的价值取向·····	203
后记 我的电视记忆·····	210

上 篇

光影流变

中国电视的美学分析与历史描述



士 商

变新强生

在商战中大展身手

中国电视的 美学属性

电视作为一种大众化的艺术形式，具有以下四种美学属性：其一是真实性。电视的生命是真实——特别是在电视剧这类虚构性的电视作品中，故事情节的合理化、空间形态的现实感、表演方式的生活化，都会直接影响到作品的真实效果。这意味着，电视的真实是一种被制造、被建构的“真实”，它给观众造成的是一种“仿佛是现实”的心理感受。其二，是现实性。电视艺术（主要是电视剧）不可避免地要与社会现实形成互映互动的相互关系，它以现实的社会生活为表现题材，以现实的社会问题作为叙事主题，以现实的社会心理为叙事焦点，这就共同形成了我国电视剧创作的现实主义的艺术原则。其三，是通俗性。电视艺术是大众化的世俗神话。电视的“俗”是指其大众化的传播形态以及其通达晓畅、浅显易懂的美学品格。其四，是娱乐性。消遣愉悦既是电视的一种基本属性，它是其吸引观众的重要因素。不管什么题材和样式的电视作品，都应具有一定的娱乐性的叙事元素。这样，才能吸引观众的注意，最终到达作品的目的。





一、以真为美：电视的真实性

电视，作为一种艺术形式，真实是它的生命。电视如果丧失了它的真实品格，也就丧失了观众对它的信任，进而丧失了它存在的根基。然而，电视的真实并不等同于现实的真实。艺术自古就不是现实的同义语。亚里士多德认为艺术就是“要把谎话说圆”。即便是信奉现实主义的艺术家庄尔扎克依然把艺术称为“庄严的谎话”。可见，确认艺术的非现实性早已是人们的共识。但是，艺术虚构并不等于凭空杜撰，并不等于任意编造。巴尔扎克的所谓“庄严”、亚里士多德的所谓“说圆”实际上都是在强调艺术虚构的合理性。不同之处只是“庄严”强调的是被虚构的内容；而“说圆”强调的是虚构的方法和技巧。

在艺术创作的领域内，虚构是艺术的自律，虚构主要完成的是对作品情节的合理化以及对人物性格的完整化。虚构的主旨是强化艺术的审美属性，虚构的目的是为了使作品更真实、更生动、更感人。我们之所以感到许多电视艺术作品不真实，不可信，其实并不是因为觉得它是“虚构”的，而是因为觉得它虚构得不可信，不巧妙。谁都知道，电视剧是编出来的，是拍出来的，是演出来的，但是，如果它编得不合理，拍得不精致，演得不逼真，观众就必然会反感，甚至会厌恶。

电视最终是用镜头来“说话”的，因此，所有关于电视真实性的讨论，其实，归根结底都会涉及如何用镜头来处理时间和空间关系这样关于影像运用的问题。我们不能说那些用一系列短镜头所组成的影像空间都是不可信的，也不能断言那些由正/反打镜头所构成的人物对话情景都是不真实的。但是，这种单纯地利用外部蒙太奇进行创作的手段，在20世纪60年代就已经受到纪实美学的深刻质疑；也就是说，当你把两个不同空间通过剪辑合成在一起的时候，在客观上本身就没有任何空间的真实可言了。特别是就观众的心理效果而言，频繁地切换镜头，毕竟不如长镜头那样更能保持时空的真实感和人物情绪的连续性。所以，对于那些钟情于真实美学的电视导演来说，对具有纪实风格的长镜头总有某种偏好。电视



电视剧《一年又一年》用长镜头保持了时空的完整性与人物情绪的连续性。

连续剧《一年又一年》的导演采用了大量长镜头来展现人物之间情感交流，从而避免了人物在不同的情境中所出现的时间断裂和空间隔离，进而避免了人物情绪因时空变化可能产生的中断，避免了人们通常所说的表演“不接戏”。导演在剧中用了一个2分50秒的长镜头对林一达与何大海行走时的对话完成了空间转换；还用了一个3分17秒的长镜头让林平平畅谈她的“访美观感”；还有陈焕和林平平在家中的长谈都采用了长镜头来保持时空的完整性与情绪的连续性。这种对影像空间的连续展现，使《一年又一年》这样一部带有编年体叙述特征的作品真正具有了一种真实的美学风格。

电视也是一种空间的活动造型艺术。在非喜剧性的电视剧中，它的空间样式时常与现实的空间样式是相互吻合的。如果电视剧的场景一看就是现场搭制的布景，观众肯定就会感到虚假，“出戏”。尤其是现在室内剧越来越多，制作周期越来越短的情况下，电视剧深度空间的消逝造成了电视样式的普遍失真，从表层形态上破坏了电视剧的空间真实感，这样观众对故事和人物的认同也就失去了根基。凡是成功的影视作品都具有特定的视觉景物作为标志：它们既是影片中不可缺少的视觉空间标记，也是影片中人物性格的外在表征。特别是一



部具有明显题材定位和类型化风格的影视作品，更应当建立一种视觉的识别标记，作为观众认同的心理基础。如武侠动作片中的大漠狂沙、荒原客栈；侠客迎风飘舞的征衣，寒光闪烁的刀剑；警匪片中的阴森街道、废弃工厂、嘶鸣汽车，这一系列视听影像符号，能够将观众引入一个特定的观赏情景当中，使它们与作品建立起特定的心理联系。如果没有建立这种视觉影像系统，即没有特定的自然景观和人文景观作为人物生存的叙事空间，人物的心理就失去了真实的空间依据。当然，观众在观赏一部作品时也许主要关注人物行为，而对这种行为的发生场景并不在意，但是，一个春光明媚的艳阳天与一个凄风苦雨的寒夜带给观众的心理感受毕竟是两回事。

任何关于历史事件的电视剧，都不可避免地要涉及故事发生的特定时间、地点、人物除了对历史本事的忠实之外，对历史精神的洞悉是衡量一部电视剧真实与否的重要尺度。应当说，我们庆幸我们生活在一个巨变的历史时代，它使我们个人的生命历程与国家的历史进程共同前行，进而使我们个人的情感记忆与心理经验留下了抹不去的“历史印迹”。也许，正是基于大众这种普遍的心理经验，以改革开放 20 年（1978 — 1998 年）的历史变迁为主题的电视剧《一年又一年》才采取了以个人家庭感情生活为“轴心”、以编年史为结构样式的创作方式。在观看这部电视连续剧的时候，观众时常会不自觉地回忆起与剧中人物“共同”走过的那个历史年代：插队、参军、高考、恋爱、下海、结婚、出国、炒股……每个人都会通过《一年又一年》去回顾走过的“一年又一年”。也许，它会唤起观众对这些年人生经历的慨叹，悠然间自己产生出一种“逝者如斯，光阴不再”的惋惜；也许，它也会引领你回到昔日的情感岁月，重温一段刻骨铭心的柔情，由此感到一种不枉度今生的欣慰……电视，正是通过这种与观众情感世界的交融，重新唤起人们对历史的真切记忆。

所有叙事艺术的真实性，其核心是人物性格的心理真实。我们在告别了艺术的“神”话之后，观众更关注的是人的本质真实。尤其是对历史人物的塑造，关键是要消除观众的“认知盲点”，进而丰富人物的内心世界。电视连续剧《马寅初》在充分展现了马寅初坚忍、刚毅性格特征的同时，还展现了马寅初在“十年动乱”之际痛烧《农书》的情景。如果说，一味表现马寅初执著、顽强的性格特征而有可能使其成为弗斯特所说的那种“扁平人物”的话，那么，痛烧《农书》就使马寅初进一步上升到了“圆形人物”的层次。它原了一个历经沧桑、饱受风雨后的