





# 高 鑫 文 存

第九卷

电视艺术美学

九州出版社

59  
02/10/19

# 序

曾庆瑞

高鑫教授的大作——北京市哲学社会科学“十五”规划项目成果《电视艺术美学》一书成稿以后，命我写序，我还真的有一点诚惶诚恐的感觉。他在本书的《跋》文里说道：“我要特别感谢我尊敬的师兄曾庆瑞先生，他作为我的学长和领导者，对我关爱备至，此次又在百忙之中执笔为此书作序，实感荣幸之至。”读这样的过誉之辞，我就更加觉得汗颜了。

“汗颜”之说，实在出于我对于他多年但付年华、倾心为学的感受，还有一种发自内心的敬意。

这话，得从中国电视艺术学科的建设说起。

黑格尔在他的《美学》第三卷的《序论》里说：“每一门艺术都要求一门独立的科学，随着对艺术知识的爱好不断增长，各门艺术科学的范围也就愈来愈丰富，愈广阔……每一门艺术乃至其中每一个别小部门也就愈需要有它自己的很详尽的专门的研究。”这种强烈的学科意识，完全适合于我们中国的电视艺术学学科理论的建设工作。从人类社会生活和文化现象来讲，没有这每一门的独立的科学，人们便无法确定这每一门的艺术在世界精神的总体系中的地位、面貌和作用。事实上，任何一门艺术，在她走向成熟的时候，创作和人们对于创作的理性思考，总是携手并进的。因此，有独立的艺术



存在，就应该有相应的独立的艺术科学存在，电视艺术也是如此。不仅在学科建设的意义上，就是从电视艺术作品的创作、传播、接受、鉴赏及批评来看，从电视艺术事业的决策、管理、宣传及跨文化交流工作来看，从电视艺术专业人才的培养和高等教育事业来看，建设我们的中国特色的电视艺术学学科理论也是非常必要、十分紧迫的。

遗憾的是，自 CCTV 的前身北京电视台 1958 年开播以来，当中国的电视事业，其中包括电视艺术走过了将近半个世纪的光辉历程之后，蓦然回首，人们还是会发出一种感慨说，我们的电视艺术理论还是大大落后于电视艺术创作实践了！由此，我们的理论界、批评界、教育界，我们的一些学者，总还要感慨自己的努力和建树很是不够，继而不免觉得惭愧。比如，在电视艺术节目中占有极大比例的电视剧，其迅猛发展的态势，已经使得我们的国家成了当今世界上的头号电视剧生产大国、流通大国、消费大国。然而，时至今日，就连“电视剧是什么”这样一个 ABC 的问题，都还没有解决好，都还没有一个理论界定能让大家公认。至于其他有关电视艺术的诸多问题还有待于进一步从理论上去探讨，就更是有目共睹的了。

我在上面刚刚讲过，任何一门艺术，在她走向成熟的时候，创作和人们对于创作的理性思考，总是携手并进的。就此而言，我们觉得不够，觉得惭愧，并不为过。不过，我倒是要说，走过了这么多年的学科建设的艰难历程，认真想想，我们的电视艺术理论大大落后于电视艺术创作实践，似乎也要历史主义地看待，那不是个简单的“自责”就能说明得了的。

我最近在想，我们的电视艺术理论大大落后于电视艺术创作实践，有没有它客观上谁也难以绕过去的“路障”呢？恐怕有的。中国的电视艺术，作为人们社会生活中的一种特殊的文化艺术现象，其生存和发展，也确实太复杂了！

首先，我们要看到，中国的电视艺术虽然只有 46 年的历史，却经历了 1958~1966、1966~1976、1976~2004 这三个截然不同的历

史时期。其间,不仅整个社会经济、政治和人们的生活状况不同,人们的生存状态和文化心态不同,就是在社会诸多因素制约下的中国电视艺术自身的社会角色、文化身份、意识形态立场和艺术审美使命也不相同。还有,我们的学者,我们的理论家、批评家、教育家和一切从事电视艺术理论工作的人在不同阶段受不同因素制约或影响而形成或具有的思想理论修养、价值判断标准以及学术姿态、理论行为更是不同,就是同一位学者,同一位理论家、批评家、教育家,在不同的阶段也会有不同的学术理论作为和理论表现。这样,人们关于电视艺术的一系列的理论思考和学术阐释就都处在一个动荡不定的不断进行调整的状态之中了。在这种情况下,要想得出一些确定性比较强而又相对稳定的结论,谈何容易!

其次,在此期间,学者,理论家、批评家、教育家们对电视艺术做理性的思考和理论的阐释,会受到各种社会思潮、文化观念、艺术见解乃至艺术研究方法的影响,从而,有关电视艺术理论研究的成果就会处在一个变动不居的过程之中,而少有公认的定论。尤其是20世纪80年代中期以来,西方社会思想界曾经在一二百年内流行过的种种社会思潮、文化观念、艺术见解、艺术研究方法,十几年内,几乎是走马灯式地在中国粉墨登场,全都过了一遍。眼花缭乱之余,我们的学者,我们的理论家、批评家、教育家们,会从各自的思想认同和学术皈依出发,运用各自择定的思潮、观念、见解和方法来界说中国的电视艺术现象。遇有那些十分执著的,或是有意创建某种学说、学派的,或是学术个性相当顽强的,再就是追求某种社会轰动效应的,还会针对别人的主张发表不同的意见,以至于引发不同意见之间的碰撞乃至争论。这十多年,围绕着“中国版”的西方大众文化思潮对中国电视艺术现象的理论阐释所展开的激烈论辩,就是一例。这种情况也决定了,人们难以在众说纷纭的大文化语境里,求得对于中国电视艺术的一些确定性比较强而又相对稳定的结论。

再次,中国的电视艺术在一个空前规模的大发展的势头中,各

种类型的节目的不断出现，有如“核”之大爆炸，其夺目之光彩，之光鲜，之光耀，除了令人瞠目结舌，更让人目不暇接。比如，光是电视剧，2003年一年的产量就是10381集。这在全世界都是独一无二的。由于人们追求创新，哪怕是刻意地标新立异，在大数量的、多种类的电视艺术作品里，许许多多的电视艺术的新元素、新色彩、新面貌、新特点……一定会不断地展示出来。于是，我们的学者，理论家、批评家、教育家们，就会紧紧地跟踪电视艺术的最新发展，不断地给出自己的理性思考和理论界说，在不断的发展与更新之中当然也包括不断地调整甚至修正原先的某些说法了。这种现象，是人类思想认识活动和理论建树活动的常见的、正常的、一再发生过的、完全合乎规律的现象。既然如此，我们也就难以指望现在就有一套关于中国电视艺术的一些确定性比较强而又在一个不算太长的46年的时段里稳定不变的结论了。

这几年，还有一个值得大家特别重视的现象，就是中国的电视艺术事业伴生了一个庞大的文化产业。从2000年开始，中国电视行业每年200亿左右的广告收入、100多亿的电视收视费已经将电视台的经营活动推到了一个举足轻重的地位。这还不算各种各级电视节目市场上的节目交易活动在内。结果，在电视媒体产业本身的巨大商业价值被释放出来的情况下，电视艺术事业原先所具有的许许多多的元素都受到了“市场”这个怪物的很大的冲击和影响。以“市场”和“产业经营”即制作与传播成本投入和利润产出与分配为杠杆的市场经济的游戏规则在相当的程度上影响了甚至制约着电视艺术事业的全部活动。由此而引出的一系列的新的甚至具有某种前沿色彩的理论话题理所当然地摆到了人们的面前。这又势必影响到人们对电视艺术的再认识和再评价。于是，电视艺术理论的建设自然而然地处在了一个非常活跃的状态之中了。

最后，还不能忽视的是，在当今中国的文化艺术理论和批评界，比起其他任何文化艺术其中包括各种文学艺术门类来，电视艺术的理论和批评，以及电视艺术事业和文化产业的相关教育事业，都表

现得不同凡响。参与其事的人员最多；人员的文化艺术乃至学术理论出身与背景最多元也最复杂；人员可以评说的作品对象数量品种及相关现象最为丰富；人员可资利用的各种媒体话语阵地最为多元也最为广大，甚至还有像网络那样的最为灵活自由；由于电视艺术作品涉及的社会生活内容层面最为深广，这些人员就作品发表的言论内容也就相应地无所不包了；人员的话语表达愿望最为强烈，话语表达能量也最是强大；尽管，我们有时候看到，电视艺术批评缺席，弱势，甚至弱智，我们还是要承认，这种话语表达对于广大受众的接受行为所产生的影响也最为强劲和深远，甚至于，对于国家行业管理部门的决策和法制管理、行政管理也都会产生一定的影响和实际作用。在这样的态势里，电视艺术理论的建设自然非常活跃，非常的不安分，非常的具有某种可变性，大家也就能充分理解了。

我在这里不厌其烦地谈论这个问题，固然是想要借这个机会和外界作一次交流，探讨一下电视艺术学学科发展史的一些非常特殊的问题。其实，主要的，也还是要说明，就是在这个十分复杂而又艰难的大的背景下，高鑫教授所做的电视艺术理论的研究工作和电视艺术学学科的建设工作是如何地具有拓荒的价值和意义，他这些年所走过的学术道路是如何地不容易而确实值得人们祝贺和纪念。从某种意义上说，高鑫教授的“拓荒”也是在重重的“路障”之间进行的，他的学术道路就是在不断地跨越这一个又一个“路障”的行程中向前延伸的。

此刻，回顾他所走过的学术道路，也真是令人感慨不已。

说起来，我和我这位北大求学时代的师弟，在北京广播学院（现改名中国传媒大学，下同）相逢，还有一段今天看来实在可笑的“故事”。

在北大中文系读书的时候，我是1956级的，高鑫是1958级的，所以，我算他师兄。1961年，我本科毕业分配留在北大中文系读“副博士”研究生。这样，他在北大5年，我们始终都是同窗。只不过，没有做成“同窗好友”，甚至没有起码的交往。原因很简单。那



种年月，大学校园里，阶级斗争烽火连天，少一些社会交往就少一些政治上的麻烦，何况，既不同班，又不同年级呢？1963年，他本科毕业走出燕园的时候，赶上国家“学制改革”，北大中文系的北京生源毕业生，全部补充进了北京市的中学。接下来，他先后在管庄中学和朝阳师范教了14年的书。1979年国家恢复研究生教育，他以不惑之年通过招生考试，走进了中国社会科学院文学研究所，师从陈荒煤先生攻读中国现代文学史的硕士学位。1981年毕业，分配到广院任教。那时，我已经有了16年的广院教龄了。和他一样，1965年我研究生毕业的时候，也“赶上”了一件影响并改变人生道路的事情。本来就说好，我做研究生攻读“汉语方言史和汉语方言学史”，是要留在系里接我导师袁家骅先生的班的。不巧，毕业的时候，正是北大“四清”工作组在“前门饭店会议”上大搞阶级斗争的时候，人事被“冻结”了，我被高教部分配来到了广院。“文革”浩劫过后，我被安排在了中国现当代文学史的教学研究工作岗位。高鑫来的时候，我是广院语言文学部的中国现当代文学教研室的主任。我当然非常欢迎他加入我们的队伍，壮大我们的队伍。我想，这可真是20多年后有缘再来相会了。

不料，眼看我们师兄弟要合作共事了，一种小小的“权力”却在一个还不算太正常的年代被人滥用了，结果，毁了一段“佳话”。高鑫最后还是没能进成语言文学部，而被分配到了广院的电视系。

现在想起来，人生果真就是福祸相倚的。焉知，当年，我们“高鑫同志失马”，倒真是天之降大“任”大“福”予斯人了。顿时，展示在他眼前的，就是一大片的有待开垦的电视艺术学学科理论的生荒地了。天公有眼，好人好报。命运，就这样奇妙地为他这样一个虽然不幸却又异常幸运的“弄潮儿”建造了一个可以大显身手的舞台。

于是，手执教鞭的同时，高鑫笔耕不辍，23年来，却有了等身的著作问世了。或者专门著述，或者集结见诸报刊的文字，他独立出版了1986年的《电视剧创作概论》，1988年的《电视剧的探索》，

1992年的《电视艺术概论》和《高鑫电视艺术文集》(上、下卷),1993年的《电视专题片创作》,1998年的《电视艺术学》,2000年的《跨世纪的北京影视文化》,2001年的《电视纪实作品创作》,2002年的《电视纪实作品创作》,2003年的《高鑫电视艺术文集》(三卷),2004年的《北广学者文库》本《高鑫自选集》,以及此本的《电视艺术美学》。和弟子合著的,有1994年的《电视剧赏析》,1997年的《电视专题》,2002年的《电视艺术概论》和《20世纪中国电视剧史论》。主编的有1998年的《电视艺术美学》,2001年的《影视艺术欣赏》。此外,参与著作而又影响较大的,还有1993年由朱羽君、王纪言、钟大年主编的《中国应用电视学》,1994年由钟艺兵、黄望南主编的《中国电视艺术发展史》。

看得出来,他最初涉足、专注的是电视剧。

当他闯进这个领域的时候,有关电视剧的理论研究工作是个什么样的情况呢?应该说,在国外,虽然电视剧发端比我国早,即美国是在1928年,英国是在1930年,但在那里,电视剧始终只是作为流行的“大众文化”的产品参与社会生活,像美国的肥皂剧、情景喜剧那样,繁衍生息至今,人们并不把它当作“艺术”看待,甚至连“电视剧艺术”都不存在。至今,人们研究它,也只在编剧方法的层面上做过一些探讨和阐释,而且还偏重在实践的意义上。样本分析较多,经验表述较多,理论思辨色彩不浓。国内呢,对电视剧作理性思考、理论阐释也比较晚。从现有资料来看,这项工作大致上起始于1980年北京广播学院电视系教师任远的研究工作。在20世纪80年代初期的三次电视剧专业经验总结会、座谈会的基础上,也在北京、天津、浙江、湖北一些电视刊物展开理论研究的基础上,还借助于中国电视艺术委员会、中国电视剧制作中心分别编印的《电视剧艺术资料选编》、《电视剧研究资料选编》,当然,还得益于越来越多的电视剧作品的播出所提供的作品样本,到1989年6月为止,有了第一批学术论著问世,即王维超著《电初剧初探》,高鑫著《电视剧创作概论》、《电视剧的探索》,路海波著《电视剧编剧技

巧》、《电视剧美学》，宋家玲著《电视剧艺术论》，杨田村著《电视剧作艺术》，徐宏著《电视剧审美特征探索》，壮春雨著《电视剧学通论》及高洋、汤恒著《电视剧导演创作理论》。其中，高鑫的两本都是比较早的。这些学术著作从不同的视角开始了对电视剧艺术现象和电视剧作品的系统阐释，朝着电视剧艺术学学科理论的建设迈进了一步。这一批专著之外，先后出版的高方正等编的《电视剧艺术论文集》、路文杰编的《电视剧评论十人集》、王云缦等主编的《王云缦荧屏艺术文集》、卢子贵主编的《纪实性电视剧初探》、仲呈祥著《“飞天”与“金鸡”的魅力》、朱汉生著《荧屏内外》，以及刘树林、李洪主编的《电视文艺学》、陈志昂主编的《电视艺术通论》、刘志明著的《电视学原理》中的有关论述，也都为这种建设作出了不同的贡献。总的来说，这种进步，这种贡献，都还是发展过程中的进步和贡献。电视剧艺术中有待于进一步研究的问题还多，真正把有关电视剧艺术的种种阐释提高到现代艺术科学体系的高度，也还需要做出极大的努力。从1993年开始，这种努力进入了一个新的阶段。这一年的6月，北京广播学院电视系的教师编撰出版了一部《中国应用电视学》，其中，由高鑫执笔的第九章《电视剧》，试图对电视剧艺术做出全面的理论阐释。第二年12月，钟艺兵、黄望南主编的《中国电视艺术发展史》问世，其中的第一部分《中国电视剧发展史》里，有高鑫执笔的两章，尤其是那第一部分的第七章，讲述电视剧的观念创新与理论建设，在试图对中国电视剧艺术的发展做出历史的描述的同时，还对电视剧理论的发展做出了一个大致的轮廓描绘。这成就了他。一个电视剧理论，一个电视剧历史，再加上最早对电视剧艺术文本创作所作的阐释，高鑫的电视剧艺术理论研究就占有了当时的学术制高点，他成了那时学院派电视剧理论的集大成者。

这是一个有理论责任的人。打开了电视剧艺术理论的大门之后，他显得有些不那么安分了。他把电视剧艺术理论的新的大厦留给别人继续去建造，自己又去描绘一张新的蓝图了。20世纪80年代末，

恰好他在电视系的领导班子里分工主管教学工作，为了加强学生的电视艺术理论基础，便自告奋勇开设了电视艺术理论课程，实际上就是给自己开辟了一个新的学术研究的领域。就这样，讲了几年，他就讲出一本《电视艺术概论》来。那时，这是国内第一本将电视艺术作为一门独立的艺术来研究的著作，基本上划清了电视媒体所传播的内容的新闻与艺术的界限。这本《概论》后来在1997年修订为《电视艺术学》。《电视艺术学》开始了学理层次的讨论。他是在致力于建立一门新的学科了。

不久，他又面临了一种十分可喜的新的形势。

原来，1993年开始，广院有过一轮学科和专业设置的整合。新建的广播电视文学系在我国首次设立了广播电视文学专业，招收了电视文学方面的第一届四年制大学生。第二年9月，这个系又招收了我国戏剧电影文学专业第一届电视剧研究方向的三年制硕士研究生。到1999年9月，学院招收了我国首次设立的广播电视艺术学专业的博士研究生。从学士学位到硕士学位、博士学位，在一个完整的学科教育体系中，我国开始了电视艺术研究各层次人才的正规培养工作，同时，也就开始了电视艺术学学科理论体系的成规模的建设工作。1999年5月，国家广播电影电视总局又在广院建立了广播电视艺术学研究基地，进一步强化了这种建设工作。这种学科理论体系的建设的的大体思路，随后又在国家教育部批准设立的普通高等学校人文社会科学重点研究基地“北京广播学院广播电视研究中心”的研究项目中得到体现，在广院“‘211’二期工程”的重点科研项目中得到体现。就在整合硕士点的研究方向、设计博士点的研究方向的时候，学院在电视艺术学学科领域里形成了一个“三足鼎立”的格局，即，用电视艺术美学、电视剧历史与理论、电视文艺理论三个研究方向作为博士学位授权点的支撑性的“三足”，并且决定，由高鑫教授领军电视艺术美学方向，由张凤铸教授领军电视文艺理论方向，由我牵头建设电视剧历史与理论方向。于是，我这位师弟又去开拓一个新的领域了。



这就是电视艺术美学学科正式启动建设的一个开端。

最初，他在博士生的课堂上开讲，又在国家教育部所属的人文社科基地之一的广播电视研究中心下设的电视艺术研究所主持工作，开展电视艺术美学的研究工作。随后，他主编了一本《电视艺术美学》。实际上，那是一部“电视艺术美学”的“论文集”。主编这部论文集，他的考虑有三点，“一是，任何一个美学体系的确立，都不是一蹴而就，都是不断发展的，因而总要有先做起来，然后再求发展和完善。所以决心做这‘探头的椽子’和‘出头的鸟’了。二是，任何一种美学理论，都不是固定不变的。模式化、定势化则意味着理论的死亡。所以也就不等待理论‘完善’之后再推出了，权且就先抛出一块‘砖’，去引来真正的‘玉’罢。三是，这本身也作为一种呼唤，以一种理论的实绩，更具体地呼唤真正的‘电视艺术美学’尽快问世。”

这使我们可以清楚地了解到，此时此刻的高鑫所要开拓建设的是名为“电视艺术美学”新的分支性的学科。

我们现在看到的这一部《电视艺术美学》，就是他研究工作的一个阶段性的成果。

也许，“电视艺术美学”这六个字所意味着的一套知识、学问，一种思想、理论，一门学科理论的体系建构和文字表述形态，可以有不同的类型，不同的模式，不同的“论家”和不同的学说“派别”，我这位师弟只是其中的一“家”、一“派”而已，但是，他是“第一家”，他有他自己的特点。

高鑫的体系相当独特。

你看，他把他的理论体系结构为“电视”、“艺术”、“美学”、“前沿”四章，用“电视”、“艺术”两章和“美学”章的第一节“传统美学观念”，阐释了电视、艺术和美学的基本理论之后，来建造他的“电视艺术美学”的大厦了。

他为什么要这样？

我想到了19世纪英国的博物学家赫胥黎。这位自称为达尔文主

义的一只“斗犬”的科学家，在达尔文发表《物种起源》一书以后，竭力支持和宣传达尔文的进化学说，和当时的宗教势力展开了激烈的斗争。起先，他在演讲达尔文的学说的时候，生怕听讲的人这也知道那也明白，就挑了一些很专门的话题去说，结果，很多人都听不懂，演讲的效果很不好。后来，朋友提醒他，劝他设想，台下听他演讲的人对他要讲的话题什么都不懂。赫胥黎试了试，就从达尔文主义的ABC说起，效果果然大不一样，大受听众欢迎。于是，赫胥黎总结了这样一条经验：当你走上讲台的时候，你一定要想象，面对着你坐在台下听你演讲的人，对你所要讲的问题一定是一无所知的。这样，你就可以放开去讲了。这，后来成了演讲界的一段佳话，一条经验。

我不能说高鑫写这部《电视艺术美学》和赫胥黎的经验有什么因缘，但是，这治学的思想和方法，放到人类认识史、思想史和学术史上看，却不能不说也是一种合乎规律性的思想和方法。这样做，高鑫就为大家学习和掌握电视艺术美学知识降低了门槛。一开始，他就让一门新兴的学科知识和学术理论深入浅出地展示在大家面前了。这，原本就是我们“学院派”理论家们应有的人品和文品。

随后的设计便显得是一种“原创”了。在接下来的第三章“美学”的二、三、四节阐释了“电视对西方传统美学的传承”、“电视对中国传统美学的传承”和“电视艺术美学与传统美学的差异”之后，全书的主体“亮相”了。你看，“电视构成美学”、“电视形态美学”、“电视创造美学”和“电视接受美学”，不都是发别人之所未发，想别人之所未想，论别人之不曾论，说别人之不曾说吗？依我看，要是再有两节讲一下“电视传播美学”和“电视发展美学”，可能就更为全面一些了。

有意思的是，“前沿”一章里，高鑫写了“高科技的发展”、“读图时代”、“网络文化”、“网络艺术”、“后艺术理念”和“现代高科技的人性化”等六节。这可真是最最前沿的话题了。也许，我要十分坦诚地说明白，书中的个别提法，我不尽同意。比如，“现代高科

技的飞速发展，势必对传统艺术，乃至电视艺术带来巨大的冲击和影响。造成传统艺术的转型甚或是泯灭，从而造就全新的艺术概念，确立全新的美学体系。这，自然构成了电视艺术美学的前沿科学。”又比如，“一种全新的‘视觉文化’形态将取代传统的‘印刷文化’形态。传统‘文字形态’的文化显然将被现代‘图像形态’的文化所征服。视觉形象的霸权已无处不在。”等等。这都还是需要进一步观察、进一步思考的问题，也是目前学术界乃至整个思想文化界都有严重分歧意见的问题。然而，我说这些，不等于说我对这部书的价值的不充分肯定。

别说全书多有新的见解了，光是这样一个体系，就值得我们称赞。

大家都知道，人才，有各种不同的类型。有一种人才长于发明创造；有一种人才善于动手做实际操作；还有一种人才最大的智慧是特别有能力总结前人的成果，很会重新结构一个新的框架来汇集前人的成果，总是能够集大成的人。要是这样来看高鑫这部大作呢？你能说他不是既长于创造又善于集大成的人才？

实在是限于篇幅，关于这部大作的详细的评说，我就留待别人去做了。

接下来，我不能不说的是，这部书在方法论上的一个最宝贵的风气和做派的问题。

我想起了五年前的一件小事。那是在广院首次招收博士生的复试考场上，一位中年考生带着异样的神态点着我和我这位师弟高鑫还有好友张凤铸的名字说，“都是老一代的学者了……”为了区别于我们这一代人，这位中年学者后来拿电视剧做学问，是从“洋人”那里拿来了“解构”和“后解构”的一堆什么主义和方法，浅入深出地，请注意，不是深入浅出地，加以排列，而后显示了自己的“新派理论”色彩的。其文风之弊端，有一则就是藐视电视艺术的作品文本，或者说样本。这几乎是一些“浮躁”做学问的人的一种“时尚病”。

回想当年，我们母校北大有一个优秀的学术传统，就是十分重视文献资料的搜集、审查、了解和运用。母校的大师级哲学史家冯友兰教授曾说过，这资料工作的“四步”、原则和要求是：搜集要“全”，审查要“真”，了解要“透”，运用要“活”。所谓“全”，无非是说，要大量地、详细地占有资料。只有这样，才能进入研究。所谓“真”，无非是说，一要去伪存真，二要寻本求真。所谓“透”，无非是说，切忌一知半解，反对浅尝辄止，也不要生吞活剥，人云亦云。所谓“活”，无非是说，既不“脱离”，又要“跳出”；既不“曲成己见”，又要“为我所用”。当然，文献资料学本身就是学问，但是，就“立言”而言，掌握了资料并不就能做好学问。比如，我们研究中国电视艺术事业和文化产业发展的历史，在“史学”的意义上，要想做好学问，治“史”的人就有一个“才”、“学”、“识”、“德”兼备的问题。唐代学者刘知几认为，史家应该兼具“三长”，即兼具“才”、“学”、“识”。他在《史通》里说，“有学无才”，就像“愚贾操金，不能殖货”；“有才无学”，又像“巧匠无鞭枤斧斤，弗能成室”；而“人识有通塞，神有晦明”，因此有了毁誉不同，爱憎各异，“况史传为文，渊浩广博，学者苟不能探迹索隐，致远钓深，无足以辨其利害，明其善恶”？刘知几还说，由于“三长”为“世罕兼之”，所以，自古以来，“文士多史少才”。刘知几的“三长”之说，对后代治史者颇有影响，一直被奉为史家圭臬。到清代，章学诚对“三长”之说有进一步的阐释和发挥。他也认为，“才”、“学”、“识”三者得之一不易，三者兼而有之尤难。正因为如此，千古多文人而少良史。不过，章学诚认为，“三长”之说“犹未足以尽其理”，他又加了一“长”叫“史德”。由此，而有了史家的“四长”之说。他在《文史通义》里说：“德者何？谓著书者之心术也。”他还指出，“秽史者可以自秽，谤书者可以自谤，素行为人所羞，文辞何足取重？”要想做“良史”，就应当“慎辨于天人之际，尽其天而不益以人”。这“三长”、“四长”之说，虽然出自古代学者的教训，也是专讲治“史”的，但是，对于我们做学问还是具有普遍的规范意义的。



多年来，从这“三长”、“四长”之说里获益，我们这些人所认定的是，要出于服务社会、报效国家、为民族先进文化增添有益的积累的目的，对自己所积累的资料作一番融会贯通的梳理，从中发现并提炼出相关领域里的具有前沿性意义和学科理论色彩的课题，并对其认真地进行一番睿智的理性的独立思考，确定“原创性”的研究目标，策划“原构性”的研究内容，制定科学的既先进又可行的工作方案，而后脚踏实地地进行研究和著述工作。就此而言，高鑫的《电视艺术美学》是合乎这样的做人和做学问的规范的。

在这种“为人”和“为学”的“规范”里，要想做好学问，我还想说的是：高鑫的这部大作还真的表现出了我们“学院派”的理论家的鲜明色彩。

我在前面说了，高鑫让一门新兴的学科知识和学术理论深入浅出地展示在大家面前，原本就是我们“学院派”理论家们应有的人品和文品。这只是我说的我们“学院派”的理论家的鲜明色彩的一种。其实，要是全面来看，从高鑫这部大作，我们可以认定“学院派”理论家们的最基本的特点。

我以为，我们这些“学院派”的人，大致上是具备以下一些基本的“学术素质”或者说“学术操守”的：一是，有积极的人生追求和远大的抱负；二是，有敢于质疑和挑战“权威”的胆识；三是，有科学的研究方法和宽容的襟怀；四是，有惟真惟实的人品的毅力，坚定的信心，坚实的学风；五是，有好学的态度，“苦行”的意志，勤奋的作风；六是，有排除一切干扰，持之以恒，锲而不舍，不达目的决不罢休的“倔劲儿”。这其实是一个人文社会科学方面的学者应有的一种综合的“学术素质”和“学术操守”。我不敢说我们这些人都完美地具备了，但我可以毫无愧色地说，我们是努力拿它来严以律己并认真地付诸实践的。

正因为如此，我们能够铸就我们自己的独特的“学院派”的品格。

第一，始终将自己的理论批评和学术研究和民族、国家的学术