

主 编 曲 春 景
副主编 [美] 朱 影

中美电视剧

Comparative Research on Television Drama

比较研究

between China and America

Shanghai Joint Publishing Co.



上海三联书店



Comparative Research on
Television Drama between
China and America

ISBN 7-5426-2080-0



9 787542 620804 >

定价: 35.00 元

主 编 曲 春 景

副主编 [美] 朱影

中美电视剧

-3

Comparative Research on Television Drama

比较研究

between China and America

图书在版编目(CIP)数据

中美电视剧比较研究/曲春景主编. —上海:上海三联书店,2005.

ISBN 7-5426-2080-0

I. 中... II. 曲... III. 电视剧—艺术—对比研究

—中国、美国—文集 IV. J90-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 030748 号

中美电视剧比较研究

主 编/ 曲春景

副 主 编/[美]朱 影

责任编辑/ 姚望星

装帧设计/ 范峤青

监 制/ 沈 鹰

责任校对/ 张大伟

出版发行/ 上海三联书店

(200031) 中国上海乌鲁木齐南路 396 弄 10 号

<http://www.sanlian.com>

E-mail: shsanlian @ yahoo. com. cn

印 刷/ 华东师范大学印刷厂

版 次/ 2005 年 3 月第 1 版

印 次/ 2005 年 3 月第 1 次印刷

开 本/ 890 × 1240 1/32

字 数/ 453 千字

印 张/ 18.75

印 数/ 1-2000

ISBN7-5426-2080-0

G·716 定价 35.00 元

序

非常荣幸能够在此向中国读者以及众多电视学者介绍有关中美电视剧比较的最新系列丛书。我并非中国电视的专家,对这个庞大且相当重要的领域中的电视制作、节目编排与观众亦知之甚少。确切地说,能够为丛书写序只是因为在美国进行有关电视的教授、写作近 30 年;在学界范围内见证了电视研究新兴领域的崛起并做出了微小贡献;在 21 世纪之初能谈及电视研究领域中的比较批评之核心。在此,我希望能够对这本书在英语电视研究历史、特别是在电视情节样式批评的历史中做一个定位。我将特别提及一种电视连续剧或曰“肥皂剧”,这是全世界最受欢迎的电视剧形式,也是我作为一名电视研究学者长期著书讨论的电视形式。

英语世界对电视的理论研究可以追溯到 20 世纪 40 年代末,那时电视作为一种颇受欢迎的大众传播形式刚刚出现。然而,正如英国电视研究学者约翰·科纳以及美国学者霍勒斯·纽科姆所

2 中美电视剧比较研究

指出的,在电视迅速进入英美家庭的最初20年(差不多是1948—1968年),对于电视的研究是在由于电视被视为一种潜在的破坏力所引发的社会的、文化的以及政治的忧虑之下产生的。如同纽科姆所提出的,电视被许多人(包括许多学者)认为是“一种对道德、伦理、行为、政治、宗教具有潜在的威胁”。^①在试图衡量电视如何影响对政治候选人的看法以及孩子们的暴力行为倾向时,学者们得到支持,使用自然科学和社会科学中定量研究的方法来考量电视对于态度、信仰和行为等方面的影响。但可能看似矛盾的是,学者们同时也得到商业广播公司的支持进行所谓的“管理性的”研究,以便帮助这些公司更好地对他们的观众进行定位、衡量,对节目进行有效的计划和编排以及对不同广告策略的效果进行评估。

在美国被称为电视研究的主导经验范例对电视剧个例的具体批评分析并没有很多帮助。^②这种以强调对电视“文本”进行定量

① John Corner, *Critical Ideas in Television Studies* (Oxford: Oxford University Press, 1999), p. 4; Horace Newcomb, "American Television Criticism: 1970—1985," *Critical Studies in Mass Communication* 3:2 (1986): 217—228.

② As I am using the term here, empiricist mass communication research is that which attempts to adapt the "scientific method" in the natural sciences to the study of the mass media. This approach assumes an absolute distinction between the subjectivity of the researcher and the objectively existing realm of facts or events being studied, the expression of "truth statements" as observed regularities (ultimate knowledge = absolute regularity), and an attempt to reduce the phenomenon being investigated to an "independent variable" and a "dependent variable." Where a phenomenon cannot be reduced to the operation of an independent variable, regularity is expressed through the language of probability (a regularity greater than that likely to have been produced by chance). I discuss the implications of the empiricist approach for the study of television drama in *Speaking of Soap Operas* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1985), Chapter Two: The Current State of Soap Opera "Knowledge", pp. 30—44. The empiricist paradigm of media research should not be confused with *empirical* research in general, which simply means the study of the world existing outside the consciousness of the investigator.

和统计数据的解读,由此代替电视文本的内容分析。将一个节目定量分解成个别的数据(暴力动作、对话台词、角色特点等等),然后与从其他节目或“现实生活”中某个现象统计发生次数的对应数据相比较。比如,20世纪70年代末进行的一项美国日间肥皂剧的内容分析就对所有肥皂剧主角的“健康状况”进行了统计,然后与同时期美国人口的整体健康状况统计数据进行了对比。结果在意料之中的是,肥皂剧中所发生的精神疾病与交通事故比“现实”世界中要高得多。^①

如果不是放在大众传播研究的经验范例中考虑的话,那么电视剧在惯例与文化上的内容,其叙事与风格,流行的戏剧类节目与观众之间的复杂关系是很难理解的。纳坦·卡兹曼在1972年曾断言,“即使现象如此众多,但还未出版过有关电视连续剧的研究”。这种说法可能忽略了部分研究,但完全可以说直到20世纪70年代中期,当所谓的“批判”范例挑战经验范例的时候,电视剧研究在美国电视研究的学术层面上才占据了显著的位置。^②

20世纪60年代之后,西方人文学科、高雅艺术以及“软性”社会科学(社会学、人类学、心理学、历史学)进行了大规模知识换代,其间接结果促成了媒体研究范围内的上述挑战。同时,由于战后美国婴儿潮出生率的大增,以及年轻人进入大学学习百分比的全面上升,美国大学入学率提高到了前所未有的水平;20世纪六七十年代末(主要是欧洲)的持续的知识浪潮的影响席卷了文学、艺术、历史、语言学以及人类学,特别是结构主义(在语言学、人类学以及文学方面)、符号学、叙事理论、女权主义理论、后马克思主义

① See Mary Cassata and Thomas Skill, *Life on Daytime Television: Tuning—In American Serial Drama* (Norwood, N. J.: Ablex, 1983).

② Natan Katzman, "Television Soap Operas: What's Been Going on Anyway?" *Public Opinion Quarterly* 36(1972): 200—212.

4 中美电视剧比较研究

义以及后弗洛伊德精神分析学说。

人们可以(并且已经!)著书讨论人文学科教授与研究过程中各种思想困境的冲突效果,但我认为以下这些是特别需要探讨的:学科交叉时,传统学科与学者式探究回归在现象与争鸣之间的边界消融;重新定义文化来表示人们从社交经验中获得见解、相关知识、乐趣的方式,重新定义这种文化;通过一系列形式和媒介(文学、电影、媒体、艺术等等)与“流行”结合;承认被认为是“天然的”或“获得的”(语言、自身、自然、民族等等)现象的建构;摒弃所谓的“科学方法”在社会文化问题及其相应理论中的应用。

电影研究是首先在这些新的哲学和理论思潮鼓舞之下发展起来的领域之一。由于最早出现在 20 世纪 60 年代末 70 年代初的欧洲(特别是法国)、美国及英国,因此,电影研究围绕一套理论和批评的问题发展,主要探讨大众性、商业电影特别是好莱坞电影。其中包括:“电影是一种语言吗?”“什么是电影作者性的本质?”“大众电影是如何在类型常规与预期之下被建构起来的?”“我们如何说明好莱坞电影的特定样式惯例?”“好莱坞电影将观众引入电影世界的具象策略和叙事策略是什么?”“好莱坞电影是否只是简单地复制主流意识形态,或者好莱坞电影是否有一个“空间”供某些导演及某些类型片对那些意识形态的设想提出微妙的质问或挑战?”“好莱坞电影中的男性、女性特质是怎样的,在好莱坞电影所提供的快感中暗示了些什么呢?”

对于在那个狂热的年代里被电影所吸引的大学生们来说,研究好莱坞电影和研究电视的只有一步之遥。作为最受欢迎的商业休闲形式,也可以说是最会讲故事的媒介形式,电视已经占据了电影的地位。这本书中的三位美国作者(简·费尔、托马斯·舒兹以及我本人)都是 70 年代中期毕业于美国爱荷华大学电影研究系的同班同学,这种情况并非巧合。电视剧(这里也包括喜剧形

式),从好莱坞电影吸收了很多符码、惯例以及叙事策略(到20世纪70年代,美国几乎所有黄金时段的电视剧都曾被好莱坞电影搬上银幕,并且拍摄的公司过去曾经是大型的好莱坞影业公司)。在70年代中期有关电影的期刊及会议上,年轻的电影研究学者们由此证明,因如上所述的问题,电视将可取代电影。但是,此举引发的“新式”理论方法与批评方法在电视乃至电影中的运用很快掀起了关于电视与电影研究在制度、文本及观影经验上的诸多差异。学者们将注意力转移到研究电视的特性上来,并由此指出,完全适用于电影研究的理论不得不在进行修改、限定之后才能适用于电视。

比如,我自己对肥皂剧的兴趣就源于试图将讲故事的理论应用到通俗的电视连续剧中去的尝试,这些理论非常适合说明俄罗斯民间故事和小说的叙事策略。不管特定叙事形式如何,叙事理论假设一个故事具有一个开头、中间过程和一个结尾。但美国某些日间肥皂剧从20世纪50年代起就开始一周五天连续播放,每一个观众都知道今天的情节不会使整个“故事”向最终结局更进一步发展。因此,日间肥皂剧为我们展示了这样一个戏剧性的“文本”:找不到故事的开头,其意义和快感也与叙事解答无关。事实上,这些肥皂剧是以没有结局为依据的叙事!

电影批评将个体的、独立的电影文本(特别是有关单个电影关系的类型批评)作为其主要研究对象,这符合了大多数人观看电影的方式以及商业电影的经济逻辑(每个人在特定的时间、地点付钱观看某个特定的故事片)。但电视学者们很快就承认,事实上需要突出电视观众的不同观看模式以及商业广播的不同经济逻辑。商业广播公司依靠向广告商“出售”观众挣钱(或者至少是出售特定人数观众同时调至同一个台的统计概率数字)。因此商业电视(按照30年代商业电台模式运作)不鼓励太多单个节目的

6 中美电视剧比较研究

收视,而是希望让观众通过单个节目和每日收视安排表形成习惯收视。如英国文化及传媒学家雷蒙德·威廉姆斯 70 年代的著名论点称,所有的电视“文本”(单个节目或单集电视剧)都处于节目编排的“电视流”之中。认识到电视节目不可避免的“被安排性”,研究电视剧的学者们并不像电影批评家那样,把分析限定在单个节目之中,而是将分析与同等节目相结合。他们同时还研究了被称为“电视间隙”的电视文本和个例,比如广告、节目预告、电视台或频道自身的宣传等等,这些文本都会中断、分隔以及连接电视剧的单个段落。

并且自 60 年代以来,商业电视已经很少编排各不相关的独立的电视节目了(在电视中相当于舞台剧或故事片的节目)。商业电视剧象征性的叙事形式已经成为(而且还将继续成为)每周播出的连续剧,每集长一小时或半小时,拥有相同的演员、置景及叙事方式;或者成为在数集内发展多条叙事线索的连续剧,可以接连几个月或几年播出。电视剧作为多个文本“瞬间”的重复展示,以及观众长时间的观看都促使电视学者们需要创立新的分析方法来研究电视与众不同的文本性。拿肥皂剧来说,如何详述待分析的肥皂剧中的“文本”,特别是开放式结尾的连续剧(美国日间肥皂剧或者英国、澳大利亚的晚间连续剧),它们可能由成千上万个独立剧集构成,并且长年播放。

电影理论及批评过去仍然固守着单个(或一组)电影的分析;事实上,70 年代的电影理论已经被指责将观众的地位降至理想化的感性认识状态,或将观众仅仅视为受电影文本的呈现、叙事与意识形态策略影响之下的“效应物”。假设从分析的目的来看,电影的观影情景是相同的(一群陌生人同时坐在电影院里观看面前大屏幕投射的电影),并且与分析家“读解”电影文本时所产生的意义、矛盾、快感毫不相关。

20 世纪五六十年代电视机在西方的大量普及, 相对便于携带, 可在不同条件下放置(起居室、卧室、厨房、酒吧、社区中心等), 电视的迅速“家庭化”, 以及成为千家万户日常生活的一部分; 凡此种种, 在 80 年代激发了许多电视学者尝试说明电视文本是如何与社会观看状况相联系的。80 年代末, 在电视研究批评中被称为“回归观众”的理论得到了人文及社会科学理论和方法论的支持。

接受理论或读者反馈批评提出, 文学文本的含义不仅存在于作品本身, 更多的是读者解读作品的结果。因此, 所有的作品都是“多义符号”(指包含多重含义)。根据这种观点, 分析家不能假定“读解”意义的过程是简单、直白、单一的; 或者一个既定文本的意义对于所有读者都是一样的。^① 接受理论将文学批评的对象从文本意义(由洞察力深刻的分析家揭示)转向文本读解的过程、如何被读者理解并为其带来阅读快感, 以及文本自身采用什么样的方法建构读者与作品之间的联系。在电视研究里, 关注电视独特的多种说话方式, 就可以看出这种“读解”过程。尽管好莱坞电影将其观众当作一个窥视者(电影世界中一个看不见的、不为人知的观者), 某些形式的电视节目向观众直接说话(如“您正在收看的是 CBS...”), 需要观众的参与(“明天请收看……”), 并极力催促观众行动(“今天就买!!!”)。^②

20 世纪七八十年代出现的文化研究的新兴学科, 以及在文化

① Very good accounts of the development of reception theory are to be found in: Elizabeth Freund, *The Return of the Reader* (London: Methuen, 1987); and Robert C. Holub, *Reception Theory: A Critical Introduction* (London: Methuen, 1984).

② See my chapter “Reader-Oriented Criticism and Television” in *Channels of Discourse* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987); and *Channels of Discourse, Reassembled* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1992).

人类学领域的人志学中的运用使电视研究转向探讨受众。传统大众传播图表中的受众研究会提出诸如“收看特定的电视节目会使观众形成怎样的态度、信念及行为?”或“收看特定电视节目时有什么样的心理需要?”之类的问题,与其不同的是,人志学中的电视受众研究旨在提供有关特定收视人群社会情况的“详细描述”。比如,多萝西·霍伯森曾于70年代同大卫·莫利、夏洛特·布伦斯顿及其他一些重要的文化传播研究学者在伯明翰大学当代文化研究中心跟随斯图尔特·霍尔接受培训,之后用人志学“观察参与者”的方法研究了英国肥皂剧《十字路口》及其剧迷的关系:让一群电视剧迷坐在一起看节目,然后参与无限制的讨论。她发现,观看的乐趣与同他人讨论剧中角色、情节主线以及可能发展的情节有很大关系。对于某些观众,特别是那些长时间的工作和家务会妨碍其观看的观众来说,与朋友或办公室同事闲话电视剧比观看本身更重要。^①

到1990年,电视研究“新兴”领域(不同于电视的传统大众传播研究)的知识脉络已经显现出来了。虽然故事片长度的戏剧电影批评分析仍然是电影研究的中心,但在电视研究中,电视剧必然要与其他众多电视形式平分秋色,比如新闻、公共事务节目、记录片、体育节目、游戏类节目、脱口秀及广告等等。美国电视节目批评的重点主要放在国内商业电视网节目的视觉风格、叙事方法、节目编排样式以及谈话方式上,因为三大商业电视网在每天晚间吸引了十分之九的观众。在加拿大、澳大利亚、新西兰、英国及欧洲大陆,学者们同样重点关注公共服务性的电视机构(由国家出资,

① Dorothy Hobson, *Crossroads: The Drama of a Soap Opera* (London: Methuen, 1982). For an excellent overview of ethnographic audience research in television studies, see Ellen Seiter *Television and New Media Audiences* (Oxford: Oxford University Press, 1999).

在某些情况下由国家控制的)的作用,用以建立电视的“民族”文化来对抗以美国电视节目及其节目形式所主宰的媒介文化。

在20世纪80年代和90年代初,无论是戏剧类还是非虚构类节目,都采取以文本为中心的编排形式,这种文本中心与电视制度化背景的批判(随后被称为“政治经济”)以及电视受众研究一起在当时的电视研究界占有一席之地。因此,电视研究由组成松散(通常是有争议的)的三部分构成,这就需要大西洋两岸(由于澳大利亚和新西兰传媒研究的迅速发展,因此也包括太平洋两岸)学者的洞察力。英美的学术出版商们更愿意出版电视研究的专题论文。越来越多的学术期刊出版有关电视研究的批评,某些期刊是专门介绍传媒研究新作品的。其中有《Camera Obscura》、《屏幕》、《大众传播批评研究》、《大众电影电视期刊》、《澳大利亚传媒信息》、《传媒、文化和社会》、《电影研究评论季刊》(稍后更名为《电影电视评论季刊》)以及《柔光陷阱》等等。

虽然20世纪80年代、90年代初还未出现电视研究学者的专门组织机构,但许多重要的国际会议已经为学者们提供了从多种学科(文学、电影研究、文化研究、传媒研究、女性研究、性别研究、人类学、政治、戏剧以及社会学)角度出发进行电视研究交流的机会。特别是整个80年代在伦敦举行的国际电视研究会议,以及90年代在美国举行的抚慰激情大会。前者展示了电视观众研究方面有发展性的人志学文章,后者则在女性主义理论与电视的关系方面做出了特别贡献。

但讽刺的是,20世纪90年代,正当西方在电视研究方面取得了一定高度的学术名望及学科基础时,“电视”研究的对象却改变了。在40多年(1948—1990年)中,美国电视被一小部分国家商业电视网(CBS, NBC, ABC)所占据。即使在美国最大的城市里,收看的电视节目也被限制在少数地方台,大部分地方台只转播电

10 中美电视剧比较研究

视网的节目以及一些当地制作的节目(主要是新闻)。1984至1994年间,有线电视公司斥资150亿美元为城市安装有线设备,并使这些城市的家庭能够收看到有线电视节目。这些节目首先通过卫星传送至接收中心,然后再通过同轴电缆输送至千家万户。到1990年,大部分美国家庭都接受了有线电视,至此,无线电视的时代结束了。观众可以选择50多个频道,而其中大多数频道只能在有线网络上播放。

同时,录像机对美国家庭更为迅速的渗透,改变了观众与无线电视甚至与好莱坞电影的关系。VCR(录像机)允许观众不仅在播放时收看节目,而且也能在任何想要重新播放的时候观看(使用遥控就可以“跳过”广告!)。好莱坞接受录像带作为其产品的一个新市场,意味着1987年之后,大量电视机都用于观看电影,从而作为无线电视节目的代替品或补充。到1990年,超过70%的美国家庭都拥有录像机;到1992年,好莱坞通过出售、租借电影录像带挣的钱比在影院里出售电影票还多。

这些技术上的变化使电视研究扩展对“电视”的定义,使其包括新的,有时是非常不同的节目模式、文本模式及观众模式。比如,简·费尔指出,在某些有线频道上制作、策划“电视节目”与过去我们曾经熟悉的商业视网的节目非常不同。新闻与气象频道(CNN、气象频道)不是被编排为一系列分散的节目,而是依照一种格式编排的,其内容在一整天中被重复播放并更新。这种编排节目的方法假设观众在一天中的短时间内调到某个台,或是可能在做其他事情的时候让电视频道一直播放。这些方式并不假定观众会在某个特定时间固定收看某个30分钟长的完整节目。E.安·卡普兰指出,80年代的MTV音乐台也曾采用类似的节目编排方法。

对于戏剧性节目的分析家来说,有线电视(及晚些时候的卫

星电视)作为地面转播电视共存的系统,它的兴起意味着将改变一些研究设想和类别。虽然某些有线频道是由广告商支持的,但其他频道(HBO, Showtime, Cinemax 等等)是不播广告的付费频道。1975年,HBO 开始运营,它将未剪辑过的、没有广告的好莱坞电影提供给有线电视运营商。为了补充其好莱坞电影的片存并吸引更多的用户,HBO 开始为电视台制作自己的纪录片和戏剧类节目。其中最受欢迎的是电视剧《黑道家族》,该剧只在有线电视收费频道播出,并在2002年首度赶超无线电视中的同类电视节目,获得了更多的观众。

由于在美国仅仅通过电缆和卫星传送信号的频道不受地面转播法规的控制,所以为 HBO 和其他有线、卫星频道提供剧情类节目的制作者可以自由地推出“具描述性质的”语言、暴力镜头及色情场面。事实证明,有线电视的剧情类节目在风格上比无线电视制作的节目也更具有创新性。无线电视受广告支配,其经济运作规律是基于最大的潜在观众群体持续的收视习惯的支持,而有线电视不受其约束,剧情类节目可以在按照节目编排表播出的同时尝试连续播出和分集播出。

为了填满每周上百个频道的几万个时段,电视节目迅速激增,而这也促成电视节目类型的试验以及不同类型节目风格的融合。“真实电视”是近年来在不少国家出现的一种特别的节目类型,有《老大哥》、《生存者》、《流行星》(Pop Star)等等许多国家的版本。事实证明,衡量真实电视是否成功的一种方法,看它是否将不同的节目类型,比如纪录片、游艺类节目及肥皂剧等多种风格综合在一起。

20世纪90年代,美国家庭普遍采用有线电视和卫星电视,这造成了“电视”最深刻的转变,这种转变彻底地促成了电视观众的分众化。约翰·费斯克(John Fiske)和约翰·哈特利(John Hart-

ley)在1978年关于电视批评的书中将“电视”看作一种“游吟诗人的”媒介。他们提出,就像传统文化中的公众歌手及讲故事的人,电视传播的是一种民族文化中“正在加强和巩固的东西”。一种文化的价值关怀,在电视这个媒介的叙述中得以发展和重塑,而电视作为一种媒介这一观念,则依赖于我们称之为高度集中的国家广播体系的号召力将单独的个体变为电视观众。正如约翰·费斯克和约翰·哈特利在1978年曾经说过的:“……电视是现代社会中最为高度集中的机构。这不仅是商业垄断和政府控制的结果,同时也是对公共中心的文化心理需要的回应,而这正是电视经常传递的信息。它给我们这个高度分化的社会中的每一个人呈现了它的高度集中性。”^①

有线电视和卫星电视可能造成的频道容量的爆炸有效地分散了观众。与其说有线频道是为了吸引最多的同类观众,不如说有线电视经常被断言基于某种社会群体之上(费斯克和哈特利就曾这样来研究电视)具有超越性。所有的电视频道编排节目都是为了吸引特定人群(孩子、青少年、年轻人、妇女),满足不同文化品味(乡村音乐迷、家装爱好者、运动员、体育迷)或其他亚观众群的需要,即以宗教、种族、语言族群(基督教徒、天主教徒、西班牙裔、非洲裔美国人等等)而编排节目。录像机(及稍后的DVD播放器)使电视机作为预先录制节目的一个分布媒介(当一个人在用电视机看好莱坞电影时,这个人就不是电视观众了),并且由于它的时间交替功能,播放时间和接收时间分开,录像机实际上抑制了电视的影响力。

① John Fiske and John Hartley, *Reading Television* (London: Methuen, 1978), reproduced in Horace Newcomb, ed., *Television: The Critical View*, 3rd Edition (New York: Oxford University Press, 1982), p. 496.

美国电视研究的发展和深入研究,其中包括电视剧分析在内,都与美国式节目编排及家庭观看模式有非常大的关系。这看起来似乎显而易见,但其重要性和意义就好比是直接瞄准了人们对书的需求,正如你现在读到的这本。有了电视市场,就有了电视文化,它们总是呈现出很明显的内视性和狭隘性。直到20世纪90年代西班牙语有线电视的出现,美国电视中才听到了英语之外的语言。虽然国家公共电视网(PBS)一直以来都有引进英国电视剧的传统(其中大部分是被称之为“经典剧场”的英国电视剧精品而长期每周播放),但美国的公共电视很少能吸引超过5%的观众。在有线频道“艺术和文化”(《向艺术和娱乐喝彩》)出现之前,公共电视网偶尔播出的英国连续剧是美国观众在电视上听到的仅有的非美语口音:这可能需要一个长期从事电视史研究的学者发掘过去半个世纪以来在国家商业电网上播出过的非美国电视系列剧。^① 由于在世界上最富裕、最大的单一语言媒体市场进行运作,美国商业电视网没有动力去引进其他国家的电视节目。

但是,任何一个到国外旅行的美国人很快就会发现,其他大部分国家的日间电视节目编排都反映了本土制作的节目和引进节目的融合,从阿尔巴尼亚到赞比亚的电视观众都对美国电视节目尤其是电视剧非常熟悉。为何美国人几乎看不到其他国家的电视,而其他国家有时候则会有一种被“国外”节目、尤其是美国节目淹没的感觉,这种全球性的不对称并不是纯粹的偶然或者巧合。美

① This generalization needs to be qualified to acknowledge the circulation of British and, occasionally, Australian dramatic series through what is called “syndication”: the selling of broadcast rights to a particular program to one local television station in each of the 100+ metropolitan television markets in the U. S. British series such as *The Prisoner*, *The Avengers*, and *Benny Hill*, and Australian series such as *Prisoner in Cellblock H* and the children’s series *Skippy*, the *Bush Kangaroo* all earned, by U. S. standards, small but devoted followings.