

Blatancy & Transmutation

喧哗与嬗变

—— 世纪之交的中国电视剧与当代思潮研究

China's TV Drama and Modern Thoughts at the Turn of Century

鞠 斐 ◆ 著

吉林大学出版社

Blatancy & Transmutation

喧嚣与嬗变

—— 世纪之交的中国电视剧与当代思潮研究

China's TV Drama and Modern Thoughts at the Turn of Century

鞠斐◆著



吉林大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

喧哗与嬗变:世纪之交的中国电视剧与当代思潮研究/鞠斐著. —长春:
吉林大学出版社,2009.5

ISBN 978 - 7 - 5601 - 4494 - 8

I. 喧… II. 鞠… III. 电视剧 - 研究 - 中国 IV. J905.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 077819 号

书 名:喧哗与嬗变——世纪之交的中国电视剧与当代思潮研究

作 者:鞠斐 著

责任编辑、责任校对: 孙 群

吉林大学出版社出版、发行

开本:787×1092 毫米 1/16

印张:18 字数:220 千字

ISBN 978 - 7 - 5601 - 4494 - 8

装帧设计: 

长春大学印刷厂 印刷

2009 年 5 月第 1 版

2009 年 5 月第 1 次印刷

定价:37.00 元

版权所有 翻印必究

社址:长春市明德路 421 号 邮编:130021

发行部电话:0431 - 88499826

网址:<http://www.jlup.com.cn>

E-mail:jlup@mail.jlu.edu.cn

序

PREFACE

本书是鞠斐的博士论文。做博士论文，当下流行的是离现实远一点的课题。离现实越远，就显得越有学问。做那样的课题有许多好处，材料前人已整理起来，而且有许多成果可供参考，自己需要做的，就是在缝隙里找一些可论之处，只要略有发现，就是所谓创新，或者用一点新方法，也是创新。那样的论文比较好做，所以层出不穷。然而，鞠斐却选择了这样一个题目，研究世纪之交的电视剧，这是离我们生活最近的，也是与大众生活密切相关的。

说真的，这个题目难度很大。首先要看大量作品，电视剧那么多，而且一般都很长，动不动就是几十集；其次是要开生荒，去解读大量作品，虽然许多电视剧都曾被热炒，但严肃的解读却并不多见，没有多少可供参考的成果。这一切，都增加了研究的难度。然而，鞠斐似乎并不觉得有什么困难，整天乐呵呵而匆匆忙忙，掌握了大量资

料,梳理出几十年电视剧发展的线索,把轮廓和板块结构图画了出来,然后就写成了这本书。当然,这有赖于他的勤奋,也有赖于他的良好基础。

众所周知,从90年代开始,电视剧成为普通中国人日常生活中不可缺少的东西。先是读诗的人不如写诗的人多了,然后是读小说的人也越来越少,到了世纪之交,电影也成了“小众化”的艺术,多数人再也没兴趣买票到电影院去。晚饭之后,打开电视,已经成为一般人的生活常规。像我这样的一般人对于新闻联播之类兴趣不大,看什么呢?电视台很多,节目也很多,但可看的并不太多。我是喜欢看动物世界的,但常常没有;也喜欢看农业节目,但中央7台常被军事占领;打发时间的最好方式,就是随便看哪个频道的电视剧。看电视剧还有一个好处,就是可以全家一起看,说话看电视两不误,有利于家庭成员的沟通。作为一种叙事艺术,电视剧有一个特点,无论编导和演员水平多么差,只要看进去了,照样可以把人拴住,无论几十集,都要一直看到底。虽然看完之后一般都会很失望,但半路里却停不下来。这就是叙事艺术的魅力,像过去听说书一样,即使说书人破喉咙哑嗓,一部《武二郎》或《杨家将》只要听听开了头,然后就会每天按时往场子里跑。

电视剧一边讲述着生活,一边也塑造着生活。眼下人们的生活方式和行为方式,大概有相当一部分是从电视里学来的。甚至女孩子的一个娇笑,都可能是来自某个明星,这是作家韩少功多年之前就说过。中国的大众艺术力量尤其大,因为它有极大的覆盖面,把广大观众放进同一个模子里,进行着全面的再加工。从这个意义上说,它是很可怕的,因为它事实上在消灭着个性,制造着文化的单一化。更为重要的是,中国的电视剧很少只是提供娱乐,而是“寓教于乐”,承载着教

育功能。在我们这个时代,直接的说教已经不受欢迎,甚至被唾弃,可是,就像我的朋友李静的一本随笔集的书名那样“把药裹在糖里”,人们不知是药,就会高高兴兴地把它吃掉。这样教育和培养的结果,是被造就的人常常自以为很有个性,甚至很反叛,却一言一行无不符合主流的设计。所以,电视艺术是有力量的。在这个时代,不是思想家在引导时代文化,也不是艺术家在引导时代文化,而是电视艺术作为权力之手在制造时代文化。

既然如此,对它进行研究,探讨其中奥秘,其意义是不言而喻的。

鞠斐的研究目的不是单一的,他的考察与探讨也不是单向的。一方面是电视剧,一方面是这个时代的思想潮流。这很特别,体现了他的特色,也为他的研究增加了难度。他需要对电视剧的发展情况有全面的了解,进而从中寻找社会思潮的蛛丝马迹和发展轨迹;又需要对思想文化界的发展状况和矛盾分化有比较全面而准确地把握,进而从社会思潮的角度去考察电视剧创作的发展,考察不同的思想文化派别对电视剧创作的渗透和支配。所以,鞠斐不可能孤立地研究电视剧,而是把目光投向它所承载的思想和文化,投向它所依靠的思想文化势力,把它与当代中国思想文化的具体背景结合起来,与中国思想界的种种矛盾冲突结合起来。因此,他的研究从思想文化进入电视剧,又从电视剧进入思想文化,往返穿行,兼及文本内外,把电视剧与产生它的深厚背景联系起来。这样,不仅有利于从时代文化背景去认识和把握电视剧,而且可以通过电视剧而认识这个时代。

这就决定了他在具体研究中常常同时采用两种方式:一是进入电视剧的内部,对文本进行考察,通过文本阅读的方式发现其思想文化内涵和背后的文化支撑。为此,他认真梳理

了90年代以来的主要电视剧作品,从故事、人物、情节设计等诸多方面进行了研究,勾画了一幅比较清晰的电视剧思想文化地形图。应该说,这是一个不小的贡献,也是一个富于启示性的贡献。一些编导和演员身处其中,却未必有清醒的意识,他们应该读一读鞠斐这本书,以便明白自己到底在做什么。二是进行电视剧的外部考察,市场、电视制作与传播机制、思想界态势,由此了解电视剧面貌的生成原因和推动力量。所以,他一方面使用传统的文艺研究方式对电视剧文本内部的构成进行分析,同时又使用传播学和社会学的一些方法来对电视剧的生成与发展加以审视。他不仅系统整理了90年代以来的电视剧文本及其发展演变过程,同时对90年代以来的社会思潮进行了认真的梳理,比较准确地把握了时代的问题和矛盾。

我对电视剧艺术完全是门外汉,对鞠斐所涉及的那些专业知识几乎完全不懂,所以我感兴趣的只是他对那些具体电视剧文本的研究和他根据社会思潮对电视剧进行的板块划分。因为它使我豁然开朗,明白了许多问题。我是常看电视剧的,因为自己没有更多的时间陪伴妻子,所以常常在晚饭之后带着些许愧疚与妻子一起看电视。一般情况下,看过很快就忘掉了。虽然看的过程中也常常感觉别扭,甚至怀疑自己是否在梦中回到了一百年前。因为问题是明显的,比如面对多年来一直被热炒的清宫戏和持续高涨的帝王颂,我就不明白到底是怎么回事,不明白在皇帝退位80多年之后,为什么突然会有那么多剧作家相约歌颂皇帝,不仅歌颂皇帝,而且歌颂他们的爱妃、宠臣和太监,而且充满仰慕之情。对于这些,我真是不明白。但也犯不上跟谁生气,所以很快就忘了。读鞠斐的论文,却常常眼前一亮:原来是这样!真感谢鞠斐的书使我明白了其中不少奥妙。

不过,鞠斐是乐观的。他告诉我们,从上个世纪末开始,一些集体的幻象已被现实击穿,失掉了共同的话语平台,各种话语在屏幕上展开了激烈的话语争夺,出现了一系列新现象。比如,尽管警匪片、反腐片、古装片、青春偶像片成了屏幕上的主角儿,尽管处处颠覆的小燕子与大清的忠臣良将驰骋在同一个舞台上,但世纪之交的电视剧话语已经分化,并且相互冲撞,开始寻找各自的生长点。是他告诉我们,各种力量都试图占领舞台中心,但事实上是各派都已很难找到能够讨好所有观众的东西。在新世纪的屏幕上,帝王剧和武侠剧高潮不减,却同时被《武林外传》这样的作品所冲击。“而单一还是多元的最重要标志还在于作品背后的元话语不再相同,前现代的、现代的、后现代的文本都可以在中国的屏幕上找到栖身之处。”我像许多人一样,对文艺界的要求历来不高,无论什么主流边缘,只要不是铁板一块就好。

本书的论述不乏独到和精彩之处。比如,在论及《渴望》时说:“它的诞生就代表了一种对于激进主义的解构。于是新保守主义与新权威主义在90年代前半期在《渴望》、《宰相刘罗锅》等作品的仪仗中隆重登场。但从这里也能够发现,这种保守与权威与过去的意识形态的保守与权威有着明显的错位,它并非是一种简单的传统的再现,而是蕴含着更多的商业文化和大众文化的保守与权威。这种思潮一直到了世纪之交的《康熙帝国》、《雍正王朝》几部剧中达到了鼎盛。”再比如,“从90年代初期的《渴望》到90年代后期的《还珠格格》,再到新世纪里的《武林外传》,都是既在解构着英雄主义与革命现实主义所倡导的理想与道德,也在解构着80年代的新启蒙主义。”这些论述都可谓一语中的。因为对时代文化的深刻观察和把握,他能看到“欲望号快车”是如何制造和出台的,“新权威主义”是如何在电视剧中被建构的,“新保守主义

文化”是怎样被推动起来的,“民族主义”在电视剧中是以什么形式高涨的,包括《乔家大院》和《大宅门》,他都能一把掏出它的“民族主义的个体想象”,应该说是极为准确。对于《太平天国》、《走向共和》等所遇到的问题,他的论述也都是富于启示性的。

鞠斐的研究有许多特点,但最重要的是他参与历史的热情。电视剧编导们以自己的创作自觉或不自觉地参与了时代的文化建设,鞠斐也以自己的言说完全自觉地参与了时代的文化建设。虽然论文的覆盖面无法与电视剧相比,因而构不成话语权争夺的阵势,但它毕竟为历史留下证明,这个时代的人们并非都那么容易被主潮流引导。

李新宇

2009年5月10日 天津南开馨名园

绪 论

INTRODUCTION

如果有一天世界末日来临,人们可能在这一天里会记得两件事,一件是 CNN 对这最后一天的实况转播,另一件则是当天晚上播出的电视剧。人们可能会在前者中记下那恐怖而真实的一幕;而又在后者中忘却这一天的恐惧与烦恼,开始幻想起新的明天。自从电视来到人间,就不只作为技术手段服务于人类,更是作为一种文化方式统治着人们的精神生活。人在这个世界上总是企图最真实地认识生活,不只是认识那些真理,还有这个世界图景的时间和空间中发生的一切一切。电视正好可以充当这样的角色,它给予人们一种仿真的效果,这种效果甚至经常可以乱真,它对时间与空间的消解正好满足着人们窥探这个世界的需要。

电视为人们提供两种文本,一种是它自称“真实”的文本,如电视新闻、电视专题、电视纪录片以及各种各样的以“报道”名义出现的电视节目;另一种则是它自称“虚拟”的文本,其中核心的节目样式就是电视剧。它与电视晚会、电视娱乐节目等一道被认为是为这个世界上的人们提供仿真的幻像(parody),或者提供比真实报道中更能让人心动、让人愉悦的虚拟文本。

电视剧是“非真实”类别电视节目中的典型,它与文学、戏剧、电影、广播剧等都有着血缘关系,但自从它一点点地成长起来后,反倒后来居上,成为这个世界上最为流行的娱乐文本。昨晚的电视剧总会成为第二天人们日常议论的主题,尤其是在90年代之后的中国,文学、电影的影响力日渐消退,逐渐退入小圈子里,成为了小众传媒,而电视剧却成为了人们生活中的一道风景。本文所要面对的,正是1990年以来的中国电视剧。

一、内蕴丰厚的中国电视风景线

中国自80年代末开始了电视的普及,在十年的时间里,电视几乎覆盖了城乡的每一个角落,它不只改变了城市里人们的生活,广大农村地区也获得了一种与外界沟通和交流的途径。从传播学的意义上来说,它缩短了人与人之间的距离,拉近了社会空间上的陌生感。因而早在60年代,加拿大学者麦克卢汉就曾经预言过“地球村”将成为未来的一种生活方式,而他对电视的功能情有独钟。从1958年中国第一部电视剧《一口菜饼子》开始,中国电视剧走过了五十年,这五十年里,它的影响逐渐增强,它的魅力逐渐显露。

90年代以来的中国电视剧像是一颗倍受争议的金星。有人说它是启明星,将昭示着未来大众文化的辉煌;有人则认为它是长庚星,认为它已经走过了自己最兴盛的时期,将面临着新世纪里来自网络和各种更新的媒体(如手机电视、IPTV等)的挑战;有人觉得它是金星,是在经济社会的框架下成长起来的明星,从面貌上和内容上都只是受到金钱的左右,而谈不上艺术价值和审美价值;也有人觉得它不过是太阳系中普通的一颗行星,无论如何变化,总不能跳出太阳的引力圈。但无论如何,它都确实确实是让人无法回避的一颗明星,它以自己的存在引来了无数目光。

无论是从社会影响上还是从它自身的生产数量和质量上来看,中国90年代的电视剧的确走进了自己最繁荣的时期。成书于1994年的由钟艺兵、黄望南主编的《中国电视艺术发展史》将中国电视剧分为三个时期:1958年至1966年的初创阶段;1966

年至1976年的停滞阶段;1978年至1983年的复苏阶段;1984年至1994年的成熟阶段。成书于2002年底的高鑫、吴秋雅的《20世纪中国电视剧史论》一书基本上继承了这个分期方式,但不同的是将复苏期提前到了1976年至1980年,而将80年代以1985年为界分为了两个时期,前期其侧重于政治方面对于时代的反映,后期侧重对于自身审美范式的突破;而将1990年至2000年看作是一个时期,认为“90年代的中国电视剧进入了多元化发展的新阶段^①。”刘萍、李灵编著的《中国电视剧》一书则将1983年至1992年看作是中国电视剧发展的成熟期,而将1993年至今的阶段看作是繁荣期^②。

一般看来,尽管中国电视剧自80年代之后的面貌特征的变化不如之前界限分明,但仍然可以找到一些总体风貌上的变化。80年代的电视剧从生产上来看基本上还属于恢复阶段,无论是生产规模还是生产方式都显得与70年代没有本质上的区别。它们都是计划经济的产物,即使偶有通俗电视剧的出现,也是为了满足广大人民的多层面的精神需求,而不是为了迎合市场。因此,它仍然主要围绕着政治的指挥棒在进行运作,是典型的主导文化和精英文化的产物。而90年代的电视剧其一年的产量可以抵得上80年代十年的总和。1980年至1989年十年里共生产了电视剧8086集^③,而1997年一年电视剧的产量就超过一万集。80年代电视剧的生产以单本剧和短篇剧为主(6集以下),而90年代以来,绝大多数的电视剧都是长篇电视连续剧和系列剧,其中《渴望》50集,《三国演义》84集,还出现了如《我爱我家》这样长达120集的系列情景喜剧^④。90年代以来,类型剧成为电视剧中的主体。各种类别之间分界严格,不再像80年代那样你中有我,我中有你。历史

① 高鑫,吴秋雅. 20世纪中国电视剧史论[M]. 学苑出版社,2002:143.

② 刘萍,李灵. 中国电视剧[M]. 湖北美术出版社,2005.

③ 数字来源:钟艺兵. 黄望南主编. 中国电视艺术发展史[M]浙江人民出版社,1994.

④ 情景喜剧尽管剧集较多,但因其长度只是普通电视剧的一半(半小时),因而一般不与连续剧系列直接比较。

同时,中国 90 年代的电视剧中大众文化的轨迹十分明显,尽管主导文化通过各种行政方式对其进行引导,但实际上却是造成了大众文化与主导文化之间相互借重的局面。大众文化一方面通过与主导文化共谋的策略获得了其生存空间,而主导文化也发现,只有借助于大众文化进行传播才可以获得自己的市场,才有可能更好地发挥自身的宣传表达的功能。精英文化也同样需要在大众文化的语境下进行表达,不论是强调对大众的启蒙还是强调走向民间,都需要通过大众文化文本来推进。这样,中国 90 年代的电视剧又成为了在大众文化的总体框架上话语交锋的场所。所以它与 80 年代电视剧中的二元化立场不尽一致,它更多地体现出一种在大众文化基础上的多元话语交锋。

二、中国电视剧研究的历史与现状

第一,按照传统的文学与电影的研究方式,对于电视剧文本做出审美上的价值判定。这种研究方式由来已久。电视剧自诞生起,就与文学、戏剧、电影有着深厚的渊源关系。尤其电视剧的评论者几乎都是文学出身,自然而然地将文学批评中的方式套用到电视剧中来。他们都是以美学为主要方法来探究电视剧的得失与成败。“影视美学的提法至少在当今仍然可行。尤其是电视自身

的审美特征还没有得到充分的发掘之前,借鉴与参考电影美学的研究方法,不仅是可以的,而且是必须经历的一个阶段^①。”在几乎每一部电视剧热播之后,一些专业报刊和大众报刊都会组织起相关的评论。这些评论多数运用文学和电影的美学理论对它进行批评。对人物性格、历史关系、真实性、情节设计等方面做出评价。这既为电视剧的研究提供了大量的参考资料,也为个体的电视剧作品提供了理论视角。尤其90年代以来,大量的评论性文章呈现出百家争鸣的态势,为研究提供了重要的参照。这方面的资料一方面散见于报刊当中,也有一些论文和评论集的出版。如陈汉元、赵群主编的《电视剧论集》(人民出版社,1993年7月)高鑫、吴秋雅的《电视剧赏析》(重庆出版社,1999年4月)蔡骧的《蔡骧电视文论选——电视美学实践》(中国戏剧出版社,1999年11月)刘扬体的《苦涩的辉煌——刘扬体电视剧评论选》等。这些著作从各个角度对当今的电视剧作出了个性化的分析和解读。其中戴清的《电视剧审美文化研究》一书对90年代以来中国的思想文化环境和文化特征与电视剧的关系做出了较为深刻的论述。

第二,从传播学的角度上对电视剧的创作机制、传播机制和社会影响做出判断。90年代以来,随着中国的学术研究视角的拓展,电视剧一方面作为一种文艺文本被解读,但同时它还作为一种重要的电视节目被纳入到传播学者的视角。他们一方面对其做着本体上的阐释和批判,另一方面也在构建着电视剧的理论体系。如曾庆瑞的《电视剧原理·本质论》,从电视剧的本质上来探讨电视剧,提出要从有关的文化现象的角度来辨析它的文化属性及其艺术序列,还需要从它的多种功能入手去观察它的综合效应。曲春景和朱影主编的论文集《中美电视剧比较研究》所收录的文章更多地从市场机制、电视剧类型和文化产业、文化研究等角度上来观察中国当代的电视剧,其角度具有重要的启示意义。

第三,电视剧史的研究。迄今为止,真正的电视剧发展史的著

^① 彭吉象. 影视美学[M]. 北京大学出版社, 2002: 299.

作只有三部,一部是1994年钟艺兵、黄望南主编的《中国电视艺术发展史》,另一部是1997年吴素铃的《中国电视剧发展史纲》。其它的与90年代电视剧发展轨迹相关的文献都散落在相关的一些作品中和文章之中。这两部电视剧史的研究都按照时间断线介绍了中国电视剧的发展情况。但前者还涉及到如专题片、电视晚会等其它的电视文艺史,不属专门的电视剧的历史研究,后者对于中国电视剧的剧目介绍较为详尽,但对作品的分析较少,对于各部电视剧的创作背景和社会影响等缺乏考察。还有一部是高鑫、吴秋雅的《20世纪中国电视剧史论》,这部书体例较为完备,既把握了中国电视剧诞生的整体面貌,也对于一些重要的电视剧作出了较为详细的评论。但新观点的引述不多,成为一种遗憾。

因此,电视剧的研究有待进一步深入和拓展。

三、本文的基本思路

那么,这个“非真实”的文本其中到底有些什么样的故事,使这么多人如醉如痴。听着街头大妈们眼泪汪汪地慨叹着苦命的刘慧芳和小芳;看着退休的老大爷们聚集在市场的门前捶胸顿足于《水浒传》里扮演宋江的李雪健的举手投足;莫名于孩子们为什么对“小燕子”疯狂到如此程度;慨叹于受过高等教育的学生们居然将“李云龙”视为自己人生的目标——这些都不能不激起当代知识分子的使命感,尽管有人早已对此不屑,将这些启蒙的精英意识视作是一种无谓的挣扎。但解读这些文本,让人们更深刻地思考它们背后的问题,至少应该是一种思想者本能的良知。

电视剧的“非真实”当中却可能包含了一种真正的真实,它体现出中国当代真正的社会图景。与新闻报道相比,它相对而言有着更大的话语空间,它最多只是受到类型和题材上的限制,而相对于新闻来说,内容和文本上受限制之处反而较少,这样,它常常成为一种符号真实的存在,它可以更多地表达出社会话语中的真实一面。同时,在市场的介入之下,它也获得了与政策讨价还价的能力,为了迎合大众文化中社会需求的一面,主导话语不得不默许了它娱乐化的方向,不得不默许它在繁荣社会主义文艺的旗号下将

大众文化引入到其面貌中来。但这在另一方面却又正体现出中国的真实,市民话语力量的增强,成为了大众文化最重要的推动力量。它们在本能的思考之中不追求真理,只追求自己心目中的真实,迫使真实的概念一次次地重写。

因而,解读当代中国的电视剧就成为了一种必要。什么样的解读才是正确的解读我不敢说,因为它也许永远不会有。但是,如果按照人类共性的标准,或者说人类未来前进的标准对当今的中国电视剧进行解读应该总是一种方式。尽管当代的后学思潮认为文本可能是永远无法进行解读的,但按照索绪尔的理论,所指总要受限于能指所可能孕含的意义,音素不可能超越音位而独立获得意义,当代中国的电视剧依然应该有它解读的方式。

那么,一方面我们可以将当代中国的电视剧与它的语境相关联,另一方面可以将它与它背后的生产机制与当代思潮相关联,因为当代思潮是它产生的基础,也是它无法超越的语境,如果弄清了它们之间的关系,我想对于我们认识当今的中国电视剧应该说有着深远的意义。尤其是在中国这样的国度里,90年代是一个充满了转型、变幻和博奕、无奈的时期,能否从更深层的文化角度上去找寻电视剧背后的问题,是一个当代重要的课题。

如何从更深刻的思想背景上去分析和解读当代中国电视剧是一个重要的课题,它既关系到对电视剧自身规律的把握,如何引导电视剧走向成熟,更关系到如何通过电视剧文本的阅读,找出当下中国社会发展进程中的文化症候,引导大众正确对当代中国电视剧进行评判。

当代西方学者们从60年代就开始提出了媒介素养的理论,它的重要意义就在于让我们从传统的审美批评中走出来,而更多地 will 媒介与文本之间的关系、文本与产生文本的社会体系的关系纳入到对文本产生与发展的评价中来。这也为我们如何“看”中国电视剧提供了一种理论上的参照。的确,当代中国的电视剧不应该只从传统的审美评判中来使电视剧文本获得意义,而更应该将其放置到当代思想、文化的框架中看待其意义的产生与形成。

因此,我想我们只有将电视剧与中国整个90年代的状态加以关联,才会把握好电视剧真正的脉络。尤其是将当代中国思想发展的脉络加以联系,会使我们对当代中国的电视剧有一个更深刻和更清醒地认识。将中国90年代以来的电视剧作为一种批判与分析的文本,然后使它获得意义,再通过对这种意义的分析与梳理来引导社会学会如何去“观看”电视剧,应该说是当代知识界的一种责任。

我希望能够通过两种方式来找二者之间的内在联系。一种是从电视剧的文本进行探求,通过文本阅读的方式来寻找其背后的文化轨迹。我将要梳理90年代以来的主要电视剧作品,从人物、构思、情节设计等诸多方面对它进行思考。我沿着时间的轨道将90年代至今的电视剧作品从横向和纵向两个维度上进行阅读——一方面仔细推求每一部重要作品与时代的关联,另一方面则通过同类主题文本在不同时间断线上的比较来观察它们背后潜在的变化。另一种方式是通过市场的、电视机构内在的发展脉络来研究电视剧作为一种大众文化的文本的面貌是如何形成,又是如何为背后的思潮所推动的。

我将使用传统的文学和文艺的研究方式,对电视剧文本内部的构成进行分析,同时还将使用传播学和文化学的一些方法来对电视剧的发展过程作以审视。政治如山,标示出了当代电视剧的禁区与障碍;市场如水,引导着当代的电视剧在山岭之间寻求道路。而思想就如夜航时的星斗,无论电视剧的航船怎样走,都不会离它更远或者更近,但中国电视剧永远需要它们来指引航向。

带着我的疑问,我需要梳理90年代以来的思想文化轨迹,再用它来整理电视剧文本,对90年代以来的中国当代思潮做出思考

.....