

仲呈祥 主编

中国电视剧艺术发展史

 中国电影出版社

C140/4100

J909.2
44

仲呈祥 主编

中国电视剧艺术发展史



2014 • 北京

中国电影出版社

J909.2
44



北航

C1701052

图书在版编目 (CIP) 数据

中国电视剧艺术发展史 / 仲呈祥主编. - 北京:
中国电影出版社, 2014. 1

ISBN 978 - 7 - 106 - 03800 - 7

I. ①中… II. ①仲… III. ①电视剧 - 电视史 - 中国
IV. ①J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 283701 号

中国电视剧艺术发展史

仲呈祥 主编

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013

电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部) Email: cfpygb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2014 年 1 月第 1 版 2014 年 1 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/710 × 1000 毫米 1/16

印张/20 字数/366 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03800 - 7/J · 1484

定 价 56.00 元



北航

C1701052

总 序

仲呈祥

中国传媒大学“211 建设工程”第三期项目获得批准之后,我将曾经与我合作过的一些博士后、博士研究生——现在已经成长为教授、副教授——组织起来,共同完成“中国电视艺术发展史”的撰写。这既可“以项目代培养”,传授些许感悟,又可通过年轻学子之锐气,洞见学术前沿,何乐而不为呢?在多次组稿会上,针对学界对于“电视艺术”的各种歧见,我尝试着阐述一己管见,那就是将通过电视传媒播出的、具有独立审美特质的艺术统称为电视艺术。由此,我们认为电视艺术实有两大具体形式:电视剧艺术和电视文艺节目。确定了“电视艺术”的具体定义且有了具体内涵形式后,撰写项目丛书就有了统一的坐标系,顺理成章,此项目成书形式就有了现在的《中国电视剧艺术发展史》与《中国电视文艺发展史》。

就《中国电视剧艺术发展史》而言,以往的关于电视剧历史的专著均是笼统的“重要历史阶段的重要作品分析”写法。此写法虽有其历史脉络清晰、篇目分析较为透彻的好处,但也有其短处,那就是难以就题材特征较为明显的同类电视剧进行分门别类的史学勾连和比较研究。我国电视剧题材丰富,从时间上来说,有古代题材、近代题材、现代题材、当代题材之分;从空间上来说,有农村题材、城市题材之别;从管控上来说,有“国家项目”的重大革命题材、历史题材和一般题材之异……这些题材在电视剧艺术诞生半个多世纪以来,在各个历史阶段抽秘骋妍、别开风气。基于此,我们尝试打破单一的“作品分析”法,而以“分题史学”法代之,于是有了大家所看到的《中国电视剧艺术发展史》中“农村题材”、“城市题材”、“军事题材”、“家庭伦理题材”等诸

章。需要特别指出的是,电视剧艺术产生有编、导、演、摄、录、美、音、服、化、道各部门,我们认为导演的意图成果是视听性的影像,而编剧的意图成果是具有文学性的剧本。有学者认为,不同于电影主要是导演的艺术,电视剧尤其是长篇电视剧则主要是编剧的艺术。这有一定道理,但本书中,我们将“导演艺术史论”专设一章,而将“电视剧文学”用在中国社会科学院文学所另一项目《中国文学分体史电影电视剧卷》(张炯主编)中。是否科学,尚待时间检验。

就《中国电视文艺发展史》而言,电视媒体播出的哪些节目应当归为电视文艺类,确实颇费思忖。虽说中国电视机普及率已经相当高了,电视文艺作品内容已经极大地丰富了,但要回答清楚“什么是电视文艺”这一问题还真不容易。目前学界对电视文艺定义主要有两种观点:一种观点认为,电视文艺就是具有艺术性的所有的电视节目形态,持此观点,却无法回答诸如通过电视播出的对艺术性要求相当高的广告节目是否为电视文艺,因为还不能仅就艺术功能而言就把“电视广告”纳入“电视文艺”;另一种观点则认为,电视文艺要剔除电视的媒体特质,且必须要有独立的彻底的艺术类特征,但此种观点却无法回答“电视音乐”、“电视戏曲”、“电视小品”等这些电视文艺形态相较于音乐、戏剧等母体艺术而言,并没有剪断其艺术的营养脐带。例如,无论怎样,电视戏曲始终还是和戏曲一样,是“以歌舞演故事也”(王国维给戏曲下的定义)。然而,电视音乐、电视戏曲等却是一种客观存在,其理论成果丰硕、艺术特征稳定、受众“分众化”明显、制播政策管控得力等,无不体现出这些电视文艺节目相较于母体艺术,在电视传媒时代早就具备了的相对独立的艺术形态的“类”特质。综合上述观点,我们认为,电视文艺节目应当是源远流长的文学艺术各种形式与现代化的电视传媒结缘而产生的新的艺术形态,电视与音乐结缘便有了电视音乐、与戏曲结缘便有了电视戏曲、与文学结缘便有了电视文学、与美术结缘便有了电视美术、与曲艺结缘便有了电视曲艺……所有这些通过电视播出的具有认知、审美、教育、娱乐功能和相对独立美学特质的节目形态都是电视文艺。基于此,《中国电视文艺发展史》就有了“电视综艺节目”、“电视纪录片”、“电视文学节目”、“电视音乐节目”、“电视戏曲节目”、“电视曲艺节目”等诸章的体例。

就选取的具体的艺术作品而言,“中国电视艺术发展史”项目的《中国电视剧艺术发展史》及《中国电视文艺发展史》两本书,总计选取约400部作品,

选取的标准就是追求有思想的艺术与有艺术的思想相统一。我们深知,没有思想的艺术不是优秀的艺术,缺乏思想的审美不是真正的审美;没有艺术的思想是公式化概念化的说教,同样不是成功的艺术。坚持马克思主义“美学的历史的”标准就是坚持艺术性、思想性的辩证和统一。我们要以高度的文化自觉和文化自信,坚持社会主义先进文化的前进方向,坚持走有中国特色的社会主义电视文艺的发展道路,坚持以人民为中心的工作导向,才能既反映人民的精神世界,又引领人民的精神生活,推动历史的前进。

由于集体编写,分工负责,各章的水平难免有些参差不齐。我们努力做到思考要深、持论要公、义理要正、考据要实、辞章要畅、用字要平。但努力归努力,追求归追求。是否果如是?尚待各位方家检验、斧正。

目 录

第一章 中国电视剧史的理论平台与分期	1
第一节 电视剧的概念	1
一、电视剧的定义与非定义	1
二、电视剧是讲故事的艺术	4
三、故事的属性	6
第二节 电视剧史的概念	14
一、“他山之石”——电视剧史研究现状及述评	14
二、电视剧史与电视剧批评的一致性	16
三、电视剧史的研究标准	19
四、电视剧史的研究对象	26
五、电视剧史的研究方法	28
六、电视剧史的研究思路	29
第三节 国产电视剧的发展道路与历史轨迹	37
一、“一波三折”——国产电视剧的发展道路	37
二、“驼峰形”——国产电视剧的历史轨迹	52
第二章 中国电视剧导演艺术史论	57
第一节 中国电视剧导演艺术的审美特征	58
一、电视剧创作艺术的融合性	59
二、电视剧创作技能的综合性	60
三、电视剧创作手法的延展性	61
第二节 中国电视剧导演的流派与风格	62
一、电视剧导演艺术的起步时期(1958年—1976年)	62

二、电视剧导演艺术的复苏与勃兴期(1976年—20世纪末)	63
三、电视剧导演艺术的创新期(2001年至今)	75
第三节 导演风格的形成机制	89
一、导演主体意识的形成	89
二、导演风格与主体意识的关系辨析	90
第三章 中国农村题材电视剧发展史论	97
第一节 农村题材电视剧创作的历史流变	98
一、新旧对比中的未来展望(20世纪80年代初期)	98
二、改革阵痛与矛盾呈现(20世纪80年代中后期— 90年代初期)	102
三、边缘状态下的挣扎与守望(20世纪90年代中后期— 新世纪初期)	107
四、重获生机:农村题材电视剧在时代召唤下的复苏	111
第二节 农村题材电视剧文化视角的迁移与文化转型期的 文化策略	116
一、文化观照视角的迁移:从单一的政治视角到多元的文化审视	116
二、文化转型期农村题材电视剧的文化策略	120
第三节 农村题材电视剧的生存现状与发展前景	125
一、农村题材电视剧面临的发展桎梏	125
二、农村题材电视剧的发展动力	128
三、农村题材电视剧的发展方向	130
第四节 结 语	133
第四章 中国城市题材电视剧发展史论	137
第一节 中国城市题材电视剧创作流变	137
一、初探期(1980年—1990年)	137
二、成熟期(1991年—1999年)	140
三、转型期(2000年至今)	142
第二节 当代电视剧中的城市景观	145
一、城市文化形象的核心要素	145
二、电视剧呈现城市形象的路径选择	149
第三节 城市题材电视剧的价值取向	152

一、日常生活的世俗化建构	152
二、欲望追逐中的价值迷失	154
三、都市民间精神的温情表达	156
第四节 城市题材电视剧的问题与出路	159
一、城市题材电视剧创作的困境	159
二、城市题材电视剧创作的发展之路	161
第五章 中国历史题材电视剧史论	165
第一节 历史题材电视剧创作的梳理	165
一、早期历史题材电视剧的创作	165
二、新时期以来历史题材电视剧创作及转向	169
三、“历史的人”与“人的历史”	176
第二节 历史题材电视剧的现实语境与艺术真实系统	180
一、历史文本与历史观念	180
二、历史与现代意识的双重观照	185
三、历史题材电视剧的艺术真实系统	192
第六章 中国军事题材电视剧发展史论	203
第一节 “名实”之间:军事/军旅题材电视剧概念考辨与正名	203
一、军事文学研究视野中的军事/军旅题材电视剧	204
二、军事/军旅题材之于电视剧	208
三、军事题材电视剧类型划分	215
第二节 军事题材电视剧历史流变	221
一、前史:直播“文革”时期军事题材电视剧(1958年—1978年)	221
二、萌生:新时期军事题材电视剧(1978年—1989年)	223
三、发展:20世纪90年代军事题材电视剧(1990年—1999年)	228
四、浪潮:新世纪军事题材电视剧(2000年至今)	232
第七章 中国家庭伦理题材电视剧史论	253
第一节 前言	253
第二节 家庭伦理剧发展初期(1980年—1995年)	254
一、传统伦理文化的变革酝酿	255
二、伦理道德的通俗化解读	259

第三节 家庭伦理剧发展的成熟时期(1996 年—2005 年)	264
一、“中国式”伦理和道德	264
二、“私”与“德”的探讨	274
三、伦理剧中的爱情与婚姻	277
第四节 家庭伦理剧发展进入多元化时期(2006 年—2010 年) ...	285
一、永远的道德理想	286
二、质朴地“过日子”	288
三、微妙的“人情与面子”	291
四、情感扭曲的苦情戏	299
五、再婚家庭与老年婚姻	300
六、城乡文化的持续融合	300
七、在媚俗与批判之间	302
第五节 结 语	305

第一章

中国电视剧史的理论平台与分期

50多年前,电视剧在我国诞生,从一个艺术门类的发展来说,历时不长;40多年前,电视剧史在我国出现,从史学与研究对象的关系来说,为时不短。很多研究者筚路蓝缕,付出了巨大的努力,也取得了很多可圈可点的优秀专著与论文,但迄今为止,已有电视剧史研究成果的总体情况并不特别令人满意,或侧重于对不同历史时期的电视剧作品内容进行分析,或侧重于对有关作品的创作过程与传播过程进行记录,或侧重于对有关史料进行摘编、描述、整理,无论史著规范还是理论高度都有待提高。

鉴于目前电视剧史研究取得的成就及存在的问题,为避免电视剧史的史学意义淹没进“史料”之中,需在理清已有研究成果中存在的节点性问题的基础上,建构一个合适的理论操作平台。这一平台至少应该包括电视剧是什么、电视剧史是什么、电视剧的发展道路与历史轨迹等方面,分述如下:

第一节 电视剧的概念

一、电视剧的定义与非定义

为研究对象确定一个清晰、严谨的定义,是电视剧史研究的基础性、关键性问题。按照史著的规范,在对电视剧史进行研究前,首先要明确电视剧是什么。这一问题,有赖于文学艺术的本质得以准确界定,但若干年来,国内学者关于文学艺术本质的讨论一直没有形成共识,论争不断的原因在于分别从不同角度、不同层面对这一问题进行探讨,实际上,文艺的本质不是单维度、单层次、单方面地加以界说的,而是多级的,并且多级的本质又是在关系中存在的。包括电视剧在内的文学艺术,其本质是审美属性、意识形态属性、商品属性、人的属性等的有机统一,任何一个片面、偏颇的结论都是错误的。

在一般的电视剧史教材或著作中,很容易找到诸如“电视剧是一种专为在电视机屏幕上播映的演剧形式,它兼容电影、戏剧、文学、音乐、舞蹈、绘画、造型艺术等诸因素,是一门综合性很强的艺术形式”,或“电视剧是一种在文学创作上类似章回体、在叙述风格上类似鼓书评话型、在演出形式上类似连台本戏的独特艺术形式”等之类的说法。这些貌似电视剧定义的表达方式,其实只是从某一侧面对电视剧的特征加以描述,并不能解决“电视剧是什么”这一“原点”问题。

首先,从概念的内涵看,“电视剧”作为我国的一个原创概念,其内涵不是固定不变而是不断发展的。据第一部电视剧《一口菜饼子》的导演胡旭介绍,因该剧“既不同于舞台剧演出实况转播,又不像是电影那种样式,当时不知该叫什么名称,我就说叫它电视剧吧”。^①当时,主创人员对“电视剧作品该是什么样”、“电视剧的审美特性是什么”等问题并不十分清楚,概念的命名也缺乏基于电视剧自身特性的艺术自觉,而是通过与相邻艺术门类的比较得出的名称——既然“适合广播播出的戏剧”叫广播剧,“适合舞台演出的戏剧”叫舞台剧,那么,适合电视播出的戏剧,就叫做“电视剧”了。可见,当时对这一概念的界定并不是建立在对电视剧的本体特征已经充分了解的基础上,而是建立在其载体即“演播室里播出的戏剧”基础上。正是因此,有学者将早期电视剧的定义总结为“在演播室里演出的戏剧,经过多机拍摄,镜头分切的处理,运用电子传播手段,通过电视屏幕,传达给观众的特定的艺术样式”^②。这一定义对于早期电视剧的实际情况来说还算准确,但显然无法把半个多世纪以来的电视剧都涵括进去。

其次,从概念的外延来看,无论是国内的“电视剧”、“单本剧”、“电视小戏”、“电视直播剧”,还是国外的“Plays”、“TV drama program”、“teleplay”、“television play”、“teledrama”;无论是广义的“电视剧”,还是狭义的“series”、“TV series”、“TV play series”等等,都尚未获得统一的分类标准,具体到剧作的题材与体裁,迄今为止也都处于众说纷纭、言人人殊的状态之中。仅以国家广电总局发布的《关于2010年7月全国拍摄制作电视剧备案公示的通知》为例,该通知将当月申报的电视剧题材分为当代、现代、近代、古代四大类,其中当代题材又分为军旅、都市、农村、青少、涉案、科幻、其他七小类,现代题材分为军旅、其他两小类,近代题材分为传记、传奇、革命、其他四小类,古代题

① 黄维均:《电视剧与戏剧》,中国电视剧制作中心研究室:《电视剧研究资料选编》1984年第1辑,第124页。转引自赵玉嵘、陈友军:《中国早期电视剧史略》,中国电影出版社2008年版,第6页。

② 高鑫:《电视剧的探索》,北京广播学院出版社1988年版,第7页。

材分为传记、传奇、宫廷、其他四小类。^①固然,不同时代、不同题材的电视剧作品有不同的特点,该月公示的剧目也不一定包括所有的体裁,即使如此,以上的分类仍明显存在着标准不统一、主谓项不周延等情况。国家最高管理机构出台的正式文件尚且如此,在那些本身就允许独创性、个人化的专著或教材中,对电视剧外延及相关问题的处理就更不一致了。

再次,从概念的理论渊源看,“电视剧是什么”这一原点问题至今没有得到圆满解决的最主要原因,在于人类至今还有很多尚未揭开的“司芬克斯之谜”,诸如艺术的起源、艺术的本质、美是什么等,均在此之列。在这些“司芬克斯之谜”的谜底被人类破解之前,“电视剧”作为站在戏剧、电影、广播、文学、舞台剧等众多文艺形式肩膀上成长起来的艺术样式,若想总结出一个令所有人都满意的圆满定义,无疑是有难度的。“美学问题全球人讨论两千多年也没有形成一个标准答案,就是因为美学不是认识范畴内的事,而是存在的;不是定义法能够解决的,而是要用生成法来体悟组建的。”^②生成法,不同于“阐明怎样揭示‘是什么’,它用什么方式与证明相联系,定义是什么以及哪些事物可以下定义”^③,而是要把研究的目光从艺术活动的终端——作品,拉回到艺术活动的起点,从电视剧创意策划的动机及制作生产的特点出发,以哲学的眼光、辩证的态度对艺术作品的存在与发展进行考察。原因在于艺术问题与美相联系,未必需要一个精确的定义,否则,柏拉图不至于在 2000 多年前就放弃给艺术下定义的努力,而是代之以喟然长叹“美是难的”。正是因此,电视剧史的研究不能像过去那样仅仅采用认识论的思维方法,也不能仅仅把终端的文艺作品当成研究对象,更不能采取二元对立、非此即彼的思维模式。

放弃为电视剧下定义,并非是不值得或没必要这么做。恰恰相反,50 多年间,人们一直没有停止过这一努力,其中不乏相对较好者,只不过“电视剧是什么”、“电视剧史是什么”、“电视剧的特性”、“电视剧的发展规律”等问题的答案都仅具有某一阶段、某一层次或某一方面的准确性,无力涵盖电视剧发展史上所有作品的全貌。

“我们讨论问题应当从实际出发,不是从定义出发。”^④如果从电视剧 50

① 《广电总局关于 2010 年 7 月全国拍摄制作电视剧备案公示的通知》, <http://dsj.sarft.gov.cn/tims/site/views/applications/note/view.shanty?appName=note&id=0129fe8fe3180520402881a229f3f63f>

② 仲呈祥:《关于美学观点》,《艺苑问道》,北京广播学院出版社 2004 年版,第 145—146 页。

③ 《亚里士多德全集》第 1 卷,中国人民大学出版社 1990 年版,第 314 页。

④ 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东选集》第 3 卷,人民出版社 1991 年版,第 853 页。

多年发展的实际出发,关于“电视剧是什么”的司芬克斯之谜也许不再那么高深玄惑,一旦揭开蒙在其上的眩目面纱,答案就会变得简明扼要——从史学的角度看,电视剧的发展变化,其实就是人自身的发展变化!这一非定义的表达方式,印证的恰恰是“文学是人学”这一严肃的学术命题。

文学是人学,电视剧也是如此。正如业界高层领导所说:电视剧“作为当代最具有影响力的大众传媒,作为重装备、高投入、以新技术的最新应用为重要特征的朝阳行业”,“最主要的发展动力仍然是人”。^①道理很简单,除了人,不可能创造电视剧;有了人,才可以欣赏电视剧;而一切关于电视剧的讨论与争辩,最终都要落实到“人”的建设“这一根本点上”。^②反之,如果偏离“人的建设”轨道,而只是对电视剧进行纯理论或纯艺术的探讨,那么,争辩与讨论的价值也就变得令人怀疑了。

二、电视剧是讲故事的艺术

比较其他文学艺术形式更多地受制于舞台、局限于动作或囿于语言等因素,电视剧是一种讲故事、讲“好故事”、“讲好”故事的艺术。

诚然,任何一种文艺形式都离不开讲故事,但电视剧对什么是“好故事”及怎么才能“讲好”故事都有非常高的要求,因其比电影、戏剧等其他视听艺术更善于讲述复杂的连续性故事,使“长度”与“容量”成为电视剧中故事的强大审美优势。优秀的电视剧作品不仅要让观众接受剧中值得讲的“好故事”,而且要充分注意电视剧中故事的特性及讲故事的技巧,此即讲“好故事”与“讲好”故事。

讨论电视剧史时,不必把过多精力放在大而无当的“形而上”问题的讨论上,而是要从电视剧“讲故事”的方式、“好故事”的标准及“讲好”故事的手段与技巧等实际情况着手,把研究重点放在作品的思想内容和艺术形式上,只有这样,才能使电视剧史的研究不至于偏离正确的轨道。

人生由一串一串故事组成,是人们习焉不察的常识,此即所谓“人生如戏”、“戏如人生”。“故事是人生的设备”^③、电视剧已成为“家具的一部分,它侵入家庭和生活,它影响思想并改变习惯,几乎成为现代城市文明生活中人

① 赵化勇:《铸就历史 创造未来》,《中央电视台发展史·序言》(1958—1997),中国广播电视出版社2008年版,第5页。

② 陈继会:《二十世纪中国小学文化精神》,东方出版社2002年版,第6页。

③ 美国学者肯尼思·伯克语。转引自[美]罗伯特·麦基:《故事——材质、结构、风格和银幕剧作的原理》,周铁东译,中国电影出版社2001年版,第13页。

的一部分”^①等观点尽管说得过于绝对,却是有道理的。虽然理论史上曾出现过“唯物主义与唯心主义”、“现实主义与浪漫主义”、“为人生的艺术与为艺术的艺术”等诸多论争,但不管怎么争论,都无法改变如下事实:电视剧是讲故事的艺术、电视剧中的故事与人类社会、民众生活息息相关。时至今日,在小说、电影、戏剧、广播等因日益受到新媒体的冲击而面临出版量、票房数、上座率等均不断下滑的情况下,电视剧却堂而皇之地进入千家万户,与人的关系越来越密切,成为“客厅艺术”、“大众艺术”、“平民艺术”;进了家门即打开电视机、全家人茶余饭后一起观看电视剧,成为人们的生活习惯;剧中人物,成为家人一起讨论的对象;对电视剧进行欣赏与评论,成为日常生活方式之一。电视剧借助于高科技手段及媒体的力量进行想象和建构的,正是观众感兴趣且平时关注的、由故事中的审美关系所规定的人生境况。

电视剧在我国诞生的初期,人们不但没有看过或写过电视剧,连电视剧该拍成什么样都没有经验,所以出现了“电视剧”、“单本剧”、“电视小戏”、“电视直播剧”等各种名称。称谓的不同,代表着其中故事的形态、长短、讲述方式等诸多不同的信息。尽管当时国内外对电视剧的审美特征认识得不够充分,但在最基本的问题上还是达成了共识,即电视剧“既不同于舞台剧演出实况转播,又不像电影那种样式”。其中的“既不同于舞台剧”,“又不像电影”,指的就是电视剧讲故事的方式。半个多世纪以来,国产电视剧从单本剧发展到连续剧、系列剧,再发展到电视电影、数字电视、动画电视等,讲故事的方式已经发生了翻天覆地的变化,但它与故事的密切关系、与其他艺术门类的密切关系却代代相传。

美国学者威廉·哈维斯在《美国电视剧》中指出,“电视像个穷亲戚似的,从美术、文学、戏剧、电影以及广播中东借西凑,才组成了一种集娱乐、信息和(最根本的)广告于一身的电子媒介。电视最初是一个媒介的熔炉。在艺术方面,电视剧的形式与内容首先来自戏剧,而戏剧又一直受到长篇小说和短篇小说的直接影响;其次是美术世界;再次则是广播;最后则是电影。”^②威廉·哈维斯的这一说法是属实的,既适用于美国的电视剧,也适用于我国的国产剧。它从“戏剧”、“长篇小说和短篇小说”、“美术”、“广播”、“电影”等艺术形式中借鉴的,主要是讲故事的技巧,即如何把故事“讲好”的艺术技巧。

① 周传基译:《作家与银幕》,《世界电影》1998年第4期。

② [美]威廉·哈维斯:《美国电视剧》,美国阿拉巴大学出版社1986年英文版,第2页,转引自苗棣:《电视艺术哲学》,北京广播学院出版社1997年版,第19—20页。

以前曾有一种“精英主义观点”:电视艺术不是真正的艺术,因电视的发展依赖于电子科技的进步和拍摄工具的更新,因其“再现”、“实录”手段及“娱乐”、“消遣”功能,所以不能称其为真正的艺术。据此,包括电视剧在内的电视艺术的存在价值受到了贬低,甚至险些“被逐出了艺术王国”。实际上,无论电子技术多么发达,无论摄像机或编辑机多么先进,但如果没有主创人员的艺术追求、创作经验与丰富的想象力,就不可能有优秀的电视剧作品。事实证明,这一观点是偏颇的、错误的。如今,尽管关于“电视剧是一门艺术”的问题已没有太多争论,尽管关于“这门艺术区别于其他艺术门类的最主要特性是什么”的问题至今仍然存在多种答案,但无论如何,就“讲故事的艺术”而言,电视剧在如何讲故事、如何把故事讲得感人、生动、透彻、完整等方面比起别的艺术形式具有更大的潜力。

三、故事的属性

电视剧作为一种“讲故事”的艺术、讲“好故事”的艺术、“讲好”故事的艺术,因过去人们的种种误解及体制的原因,曾经在若干年间只以某种单一的面貌呈现于世人眼前,那就是宣传手段。这是对电视剧的误解。从马克思主义美学的、历史的观点进行考察,因不同阶段电视剧的思想性和艺术性有所侧重,电视剧中的故事不但应该是五彩斑斓的,而且应该在不同历史时期有其一定的主色调。特别是当改革开放带来新的文化景观、当经济转型带来价值观念的多样化,对电视剧故事的流传及产生的影响力有决定作用的,是电视剧中故事的属性与电视剧讲故事的方式。

(一) 审美属性

审美属性是电视剧最重要的特征,是电视剧的基本属性。电视剧借助于声、光、电、多媒体等手段,通过塑造具体可感的艺术形象,描写剧中人物悲欢离合的经历,将真实或虚构的故事演变成具有因果关系并由此产生独特的吸引力的情节,表达人类共同的审美体验。

关于故事与情节的区别,英国作家福斯特在《小说面面观》中举例说,故事是按时间顺序排列的事件,如“国王死了,然后王后也死了,是故事”,强调的是时间关系;而情节则由因果关系相互推动,如“国王死了,然后王后也伤心而死”^①,其中既有时间关系,又有因果关系,并且因果关系是更为突出的关系,也更为受众所关注。福斯特的这一观点被文艺界广为接受,具有重要

① 转引自杨田村:《电视剧作艺术》,北京广播学院出版社1988年版,第89页。

的理论价值。区分故事与情节的标志,就在于是否具有因果关系;区分电视剧优劣的重要尺度之一,就在于其中的故事是因果关系推动下的“好故事”,还是时间关系推动下的“过场戏”。

从一个故事发展到另一个故事,可能有多种选择;但从一个情节发展到另一个情节,却由于因果关系的作用而只有一个最好的可能;对这个因果关系具有决定作用的,就是观众的审美需要。据《北京人在纽约》制片人刘沙介绍,这部在境外拍摄的剧作虽然是从银行全额贷款的,资金与工期的压力都非常大,但当时的主创人员为了把作品拍得更好,并不急于赶工期,而是在针对某一情节可能带来哪些情节、哪一个情节才更有利于刻画人物性格并体现创作主旨等问题上讨论不休,仅王起明在美国发现女儿与小流氓鬼混这一情节之后该展现什么剧情,就打印出十多个方案悬挂在墙上共同讨论。这样的创作态度,对于解决电视剧中什么样的故事才算值得讲的“好故事”,怎么才能把故事“讲好”等问题,是必要的。特别是在大众化传播途径的日益便捷多样,受众可以选择的媒体越来越多的背景下,更是如此。

包括电视剧在内,所有艺术作品的审美属性都不是外在的;而是来自于作品本身。审美,属于美学范畴,而美学(Aesthetics)一词直译就是“感性学”,在其创始者、德国哲学家鲍姆嘉通那里,美即指“感性”,它的特点是将美的中心从形而上的探讨,汇集到了人的感性、感觉上。^① 美学史上,康德的“审美超功利、无利害说”,席勒的“游戏说”,叔本华的“游戏说”等观点,都曾产生过广泛的影响。马克思吸纳此前有关成果的合理部分,认为人类的生存“实际创造一个对象世界,改造无机的自然界”^②,在这一过程中,人的本质力量的感性显现,就是美。无论是劳动过程、劳动产品还是被改造了的大自然,只要因为人类的实践活动而发生了直接、间接的变化,或与人形成了新的关系,就会因人类本质力量的感性显现而成为“人化自然”。这一“人化自然”,证明人类生存活动的本质不是理性的认识活动,而是感性活动,并通过“直接遭遇自在之物”并加以改变,实现人自身的感性存在。马克思的这一思想,为美学开辟了新的境界,也为我们理解国产电视剧的审美性提供了理论基础。

有的学者指出,我国早期的电视剧作品虽然“具有反映社会生活迅速,表

① 这一概念及其本质在西方经过“主观论”与“客观论”的反复争辩,到了18世纪,德国哲学家鲍姆嘉通于1750年提出“美学”一词,并强调要对人的感性给予同理性一样的重视。康德以先验哲学的方法将审美活动与认知活动、道德实践区别开来,首次给予审美活动以自主地位。黑格尔以“美是理念的感性显现”为出发点,根据形而上学对艺术的本质做了“全面的沉思”。参见海德格尔:《林中路》,上海译文出版社1997年版,第63页。

② 马克思:《1844年经济学哲学手稿》,人民出版社1979年版,第50页。