

中国电视 艺术史

许婧◎著

中国电视 艺术史

许婧◎著



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

中国电视艺术史/许婧著. —北京: 文化艺术出版社, 2013. 7
ISBN 978 - 7 - 5039 - 5652 - 2

I. ①中… II. ①许… III. ①电视—艺术史—中国—现代
IV. ①J909. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 190415 号

中国电视艺术史

著 者 许 婧

责任编辑 程晓红

装帧设计 姚雪媛

出版发行 **文化艺术出版社**

地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700

网 址 www.whyscbs.com

电子信箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)
(010) 84057691—84057699 (发行部)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)
(010) 84057690 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2013 年 7 月第 1 版
2013 年 7 月第 1 次印刷

开 本 710 毫米×1000 毫米 1/16

印 张 24

字 数 420 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 5039 - 5652 - 2

定 价 48.00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

目 录

绪 论	1
一、电视艺术的概念之争	2
二、电视文化的世纪之辩	5
三、“文化是一种生活方式”，电视整合日常生活	8
 第一章 电视从技术走向艺术的摇篮时期 (1958—1976)	11
第一节 中国电视事业的起步、传播与节目形态	12
一、艰苦创业(1958—1966)	12
二、艺术陷落(1966—1976)	14
第二节 中国电视剧的诞生与美学形态	16
一、演播室直播时期的社会服务角色	17
二、“文革”十年新闻宣传的政治工具	20
第三节 电视纪录片宣教大于审美的“新影模式”	21
一、意识形态主导话语的“形象化的政论”	22
二、安东尼奥尼的《中国》引发文化冲突	23

第二章 电视艺术复苏与本体意识觉醒的转折时期

(1977—1982) 25

第一节 中国电视艺术在拨乱反正中复苏 26

第二节 “自己走路”的电视文艺观念转变 27

第三节 “录像电视剧”时期的兼收并蓄 30

一、电视单本剧 31

二、电视连续剧 33

三、长、短电视剧 35

第四节 电视纪录片在合拍中积累经验 36

第三章 文化启蒙与电视艺术审美品格建构的成长时期

(1983—1989) 39

第一节 自办栏目探索中国特色的电视文艺节目形态 40

第二节 电视剧审美范式的精英突围和独立艺术品格 42

一、伤痕题材电视剧的人文反思 44

二、改革题材电视剧的立此存照 46

三、历史题材电视剧的文化寻根 47

四、通俗题材电视剧的平民情怀 48

第三节 电视纪录片纪实美学的精英主导和观念迁移 50

第四章 大众文化勃兴与电视艺术世俗审美的成熟时期

(1990—2002) 53

第一节 电视文艺传承与创新中的狂飙突进 54

一、新闻类节目凸显“新闻立台”理念 55

二、电视栏目多样化强化服务观众意识 55

三、大型文艺晚会的专业化和平常化	57
四、中国音乐电视的崛起和民族化风格	58
第二节 电视连续剧凸显通俗娱乐的审美趣味	62
一、现实题材还原平民主体的通俗创作	65
二、文学作品改编忠实原著的美学原则	69
三、历史戏说和古装历史剧的主旋律化	70
四、主旋律题材的变革主题和价值坚守	75
第三节 纪录片聚焦平凡生活的纪实主义美学品格	78
一、中国电视纪录片概念和内容分类	79
二、与国际接轨的纪实美学和平民叙事	82
第四节 中国电视动画片的发展和与电影的渊源	83
一、动画片的中外概念和分类	84
二、中国动画片的民族风格	85
三、中国动画片的制作和转型	86
四、中 / 美 / 日动画片的审美差异	88
五、中国动漫文化产业的起步	89

第五章 全球化时代电视艺术多元发展的转型时期

(2002—2009)	92
-------------------	----

第一节 湖南卫视引领综艺节目的娱乐狂欢	93
一、“脱口秀”节目的全方位引进和改良	94
二、音乐选秀节目的商业气质和市场推手	96
三、“受众本位”观念下的娱乐流行规律	99
四、综艺娱乐节目改写晚间黄金档内涵	101
第二节 消费时代中国电视剧的意义与生产	104
一、发扬光大贴近社会生活的现实主义创作传统	106
二、红色经典重拍和革命历史剧军旅剧的理性创作	108

三、古装历史剧的权谋叙事与“新历史主义”理念	110
四、开启审美趣味新转向的经典电视剧艺术分析	112
第三节 电视纪录片美学与商业的历史性更新	123
一、中国电视纪录片的美学新气象	124
二、西方纪录片美学观念梳理和案例分析	127
第四节 电视电影 13 年（1999—2012）	131
一、电视电影的起源、概念和技术进步	132
二、电视电影与国际接轨的成长足迹	134
三、系列化制片策略和年轻导演的摇篮	136
四、《谁动了我的幸福》：有意味的本土翻拍	139
五、《百年情书》：商品时代的主旋律梵音	143

第六章 多媒体时代电视艺术蓬勃发展的“社会化电视”时期

（2009—2013）	149
-------------------	-----

第一节 2009 年开启多媒介语境下电视发展新格局	152
一、转折之年电视行业发展“大数据”	153
二、新旧媒体产业发展的分化与整合	154
三、电视节目格局和内容资源竞争提速	166
四、“大综艺时代”移植海外节目模式	179
第二节 剧时代电视剧的新媒体语境和审美趋势	190
一、新媒体语境中的收视结构变化	190
二、抢播大战拉开电视剧热播序幕	196
三、定制剧 / 自制剧成卫视收视法宝	198
四、植入式广告的消费叙事和美学规范	199
五、电视剧产业运行双轨制和审美趣味	211
第三节 2009 年电视剧的大剧之年和品质提升	227
一、历史题材和现实题材的理性量产与艺术均衡	229

二、年度大剧建构类型剧现实和历史的艺术坐标	230
第四节 2010 年电视剧的日常化审美和商业诉求	236
一、开年大戏和献礼剧的主流价值引导	237
二、家庭伦理剧折射物欲现实的百味人生	239
三、名著改编凸显消费和偶像的文本改写	252
四、历史题材剧的身份想象与历史新阐释	254
第五节 2011 年电视剧的历史景观和文化怀旧	265
一、献礼剧“主流历史观”的话语巩固	266
二、革命历史剧和抗战剧的类型突破	271
三、谍战剧的政治修辞和艺术暗流	276
四、翻拍剧的娱乐反刍和价值取舍	280
五、宫廷剧的镜像窥私和意淫消费	283
六、现实焦虑和“家”的幸福追思	290
第六节 2012 年电视剧的时代之殇和审美创生	301
一、新英模叙事奏响浮华时代最美主旋律	303
二、都市家庭伦理剧折射沉重的代际围城	307
三、女性力量的“根”的想象和文化隐喻	312
四、多样化的题材空间和类型的本土视角	317
五、青春中国的历史揭秘和作者化实验	324
六、抗战 / 谍战剧的文化错位和审美突围	327

第七章 中国电视艺术的理论贡献

(1958—)	341
第一节 拓荒 (1958—1977)	341
第二节 觉醒 (1978—1992)	342
第三节 收获 (1993—)	343
第四节 回顾与展望	345

第八章 55 年光影流转——媒介融合的“大影像”时代	350
一、视觉文化源头：文本文化与图像文化	352
二、视觉文化：经济全球化背景下的转向	353
三、“大影像”：多媒介时代的影视合流	358
四、“大影像”：大众文化价值本位的回归	363
五、电影语言：“大影像”的美学基础	366
六、媒介叙事：“大影像”的媒介自觉	369
七、视觉奇观：“大影像”时代的景观叙事	377

绪 论

相对于六大古老艺术门类和作为“第七艺术”的新宠——“电影”已逾百年的历史而言，世界电视事业的诞生不到 80 年，中国则不足 60 年，谈到中国电视的真正发展和迅速成长壮大则是上世纪 80 年代以来短短 30 多年的时间。但是，电视艺术天然的大众属性和文化传播雅俗共赏的理念，使其今天已成为观众覆盖面最多、影响辐射最深、尤其体现个人与社会最大化交往的重要艺术方式。而信息化时代日新月异的网络应用和新媒体技术，改变了媒介和受众之间单向传播的强制性，双向交流的第二类现实的媒介公共空间出现，媒介功能从传播本位向受众本位过渡。受众不仅在观看、宣泄、沟通、互动中，体会到“身在其中”的参与分享乐趣，还完成了艺术和社会的多重意义的“身份转换”，在内容的消费中接受，在传播中又成为新的生产者，并且已是事实上的网络时代的“民兵”，民间的智慧和力量成为社会监督的“第三方”，无人能漠视。

电视艺术在所有的艺术门类中是以最快的速度深入到千家万户，成为人们的“日常生活伴侣”，成就前所未有的社会文化现象的艺术样式。而今，传统电视经由“电视网络化”到“网络电视化”，终至一个媒介化时代“社会化电视”的形成。电视借助新媒体的力量，从集体主义的“大时代”走向个人

主义的自我“小宇宙”，再次印证了现代科学技术改变人类文化生活的奇迹。

一、电视艺术的概念之争

早在 1911 年，电影艺术就确立了继建筑、音乐、绘画、雕塑、诗和舞蹈后的“第七艺术”地位，而电视艺术直到 20 世纪八九十年代，还是一个在中国电视理论界存有争议的问题。

什么是电视艺术？这是电视作为媒介传播文艺节目之初就直面的一个首当其冲的尖锐问题，电视是不是艺术？若是，是影视艺术，还是独立的第八艺术？其作为家庭艺术的观看方式、作为覆盖社会的大众艺术、作为影像内涵的綜合艺术、作为比之电影的屏幕艺术等艺术属性，是否是界定其为电视艺术的“纯粹”特性？为此争论不休。

“电视不是艺术”的持论者钱海毅从本体论出发认为：“电视是一种最有效的文化信息传播媒介。这一本性规定电视最主要的功能是社会文化的交流——接受者从电视屏幕的反光镜中建立自我个体与社会群体的认同；而略具艺术性的低度娱乐只是电视的一个附属功能。”^①

“电视是艺术”的持论者谢文主要从传播对象角度认定：“电视是艺术，而且是很纯的艺术；电视中有艺术，而且还有许多艺术！当然，并非所有的电视节目都是艺术节目，如新闻、专题、服务、电教等节目，但也不能否认它们都是有一定程度的艺术性。”^②

高鑫则指出了两种观点基于“电视”和“电视艺术”概念混淆的实质，认为“电视，是信息传播的媒介和载体；而电视艺术，则是被电视所传播的‘艺术形态’”^③。

很多学者在认同高鑫的观点时，也做了大同小异的理解和阐释。我们今天看来，这并不是一个复杂难辨的概念，媒介和媒介传播对象的区分，在

① 钱海毅：《电视不是艺术》，《当代电视》1987 年第 4 期。

② 谢文：《问题成堆》，《当代电视》1988 年第 4 期。

③ 高鑫：《电视艺术美学》，文化艺术出版社 2005 年版，第 71 页。

“电影”和“电视”作为“艺术”的确立上，走了一条“同途殊归”的称谓选择之路。于是，谈“电影”时由于并未有文艺形态的细分，人们约定俗成地心下领会为“电影艺术”，舍弃了其技术层面的介质；谈电视时则因其被传播对象所涵盖的节目分类分支众多，以及电视作用于接受者丰富的功能性，而择其传播的媒介属性和承载的艺术样式统称，分别予以界定为有各自技术或艺术内涵的“电视”和“电视艺术”，这符合人们的认知选择规律。

其实，早在20世纪60年代，苏联电视界就已经围绕“电视是不是一种崭新的艺术，一种独特的、新的艺术门类？”进行过深入的逻辑推演。反方认为电影和电视是艺术的一体两翼，美学本性相同，是先驱和承继的关系，所谓的“小银幕电影”，基本归结到“影视同源论”范畴；正方认为电视作为新的艺术门类，具备了以美学的态度能动地反映现实的艺术表达功能，终结这场争论的是前苏联电视理论家A. 瓦尔坦诺夫在20世纪80年代，站在各艺术门类共融中彰显自身价值的方法论基础上的观点——“具有某些重要的共同特征的非艺术和艺术形式的统一，便证明我们是在跟新的创作现象打交道。这个新现象赋有某些它所独具的反映现实的才能。”^①

在其他国家，或者像英国人从艺术技巧层面界定，如英国广播协会的萨·巴尔托雷特所言“电视纯属戏剧的副产品”；或者像德国电影理论家鲁道夫·爱因汉姆在电视刚刚起步的1935年所做的理性思辨：“电视是汽车和飞机的亲戚：它是一种文化上的运输工具。当然，它只不过是一种传递的工具，它并不提供对现实进行艺术处理的新条件——在这一点上它不同于无线电和电影。”或者犹如美国评论家E. 怀特富有历史眼光的实践指向：“电视将会是对现代世界的考验”。

今天，电视艺术已经毫无争议地与电影艺术一起被视为20世纪艺术样式中最年轻的姊妹艺术，集文学、戏剧、曲艺、音乐、舞蹈、美术、摄影等各种艺术元素于一体的综合性视听艺术。作为现代工业文明缔造的产物，凝聚了人类文明和艺术发展的全部结晶，而且不断借力科学技术日新月异

^① 李邦媛：《荧屏往事知多少》，《当代外国艺术》1988年第7辑。

的进步与时俱进，成为传播影响最为广泛的大众化的现代艺术样式。毫无疑问地验证了 E. 怀特不乏远见卓识的大胆预测。

经过了初期“电视是否是艺术”的激烈争鸣后，“电视艺术”普遍被认可的涵盖历史内容的传统观念是“以电子技术为传播手段，以声画造型为传播方式，运用艺术的审美思维把握和表现客观世界，通过塑造鲜明的屏幕形象，达到以情感人为目的的屏幕艺术形态”。简言之，“凡能够给观众带来审美愉悦的电视节目就是电视艺术。”在此基础上，电视艺术类别被细分为五大类：①电视文学类：电视小说、电视散文、电视诗、电视报告等 4 种；②电视艺术片类：电视风光片、电视风情片、电视民俗片、电视音乐片、电视舞蹈片、电视专题片、电视文献片、电视文化片等 8 种；③电视戏剧类：电视小品、电视短剧、电视单本剧、电视连续剧、电视系列剧等 5 种；④电视综艺节目类：电视文艺节目、电视综艺栏目、电视综艺晚会等 3 种；⑤电视纪实艺术类：电视专题片和电视纪录片^①。

需要特别注意的两点是，一是以上的详细分类涵盖了几几乎所有的历史存在过的节目样式，哪怕今天已经稀少甚至消失的种类；二是唯独“电视专题片”横跨两个类别，既是电视艺术片类，又属电视纪实艺术类。那么，“电视专题片”与“电视纪录片”的本质区别在哪里？这同样是历史上电视文艺理论争鸣的又一个焦点。

简言之，电视作为艺术的传播载体，有两个层面：一是传播艺术学上的意义，即艺术地传达新闻、体育、军事、科教等信息；一是艺术审美意义上的文艺作品的展播，如电视剧、电视综艺节目、电视纪录片等今天已然主流的 3 大类电视艺术节目。

因此，本书在对电视艺术史的钩沉中，对于以“非虚构艺术手法”制作的如新闻、体育、科教等传播意义上的节目不做细致阐释，如果有所涉及，仅作为时代或文化的背景和对比的意义出现，其参照或坐标的“身份”将有利于我们获得清晰的历史脉络的认识。

① 高鑫：《电视艺术美学》，文化艺术出版社 2005 年版，第 74、77、78 页。

二、电视文化的世纪之辩

电视艺术的功能是什么？从与电影对比的角度看，电视艺术在传播理念、国家导向、技术载体、表现形式和观看方式上的不同，导致的目的和效果又需加以区分。

首先，电视的信息传递和即时传输的技术特性，是电影所不具备的，尽管今天人们可以借助电脑、ipad、手机等移动终端的电子设备观赏影片。

其次，早期的中国电视非常注重民族文化的传承和正统道德价值观的传达，远不如电影对文化的破坏或颠覆更甚，这是由国家的严格管理、电视功能、从业者职业素质和服务本国所有受众的推广普及性质决定的。随着商业资本浪潮席卷全球从而加剧一体化的经济趋势，裹挟在“文化产业”中的电视艺术的“文化成色”已是一个十分复杂的命题，价值取向、文化消费和大众娱乐已成为考验国家、从业者、创作者等多方势力的职业底线与艺术功力的纵横坐标。

再次，商业化时代的电视既要考虑收视率，又要兼顾自身的媒介职能和社会效益，既要肩负主流意识和文化思想的传播，又要起到满足疏堵解困、稳定社会的作用，还必须尊重观众雅俗共赏的审美习惯。而电影的艺术性一旦走向“作者化”或“独立电影”的层面，票房和观众都并非处于绝对考虑的第一要素。另外，相对于电影严格的意识形态指导、艺术审查和政策干预，电视艺术的尺度分寸要宽松得多，不仅远离了“工具论”偏执思潮的余音，还日益走向娱乐狂欢、政策辅助引导的管理模式。所以，电视一方面作为国家的强势媒体，另一方面又是文化产业的排头兵。鉴于其自身传播速度快、覆盖面广、渗透力强、影响力大以及新媒体的辅助等无可比拟的媒介传播特性，在重视不同层次民众的心理诉求时，在文化和产业的层面上以何种方式引导健康有益的娱乐需求，平衡文化和产业的各自规律，找到“观众想看的”和“媒介想让观众看的”分寸点，科学合理地策划、选材、表现，或趋向有针对性的分众定制，是今天的电视艺术工作者和管理者格外重视的媒介伦理问题。

在世纪之交的 2000 年,中国电视艺术理论界有关艺术传播与文化品格的理性思辨,在电视剧领域全面爆发,成为中国电视批评发展史上令人瞩目的文化现象。曾庆瑞以《守望电视剧的精神家园——回眸 20 世纪 90 年代一场电视剧文化的较量》^①,系统梳理了 20 世纪 90 年代以来精英文化、官方文化与大众文化的激烈冲突,认为是“不同形态文化的较量”。他对历史戏说剧、古装武侠剧、青春偶像剧的严厉批评,对娱乐狂欢的痛心疾首,对大众文化以销魂蚀骨的方式改写电视剧民族特色和精神品格的警示,从而意欲取代精英文化和官方文化以登临文化霸主的野心,旗帜鲜明地显示了精英知识分子深厚的忧患意识、历史情怀和文化使命。

曾庆瑞的文章引发了影视理论研究者的关注,在不同的声音中,尹鸿的观点最具代表性,先后发表两篇文章据理分析,即《意义、生产与消费——当代中国电视剧的政治经济学分析》和《冲突与共谋——论中国电视剧的文化策略》。在前文中,尹鸿分别从“从教化工具到大众文化的位移”、“市场与政府的双重力量”、“生产与流通的‘准市场化’”、“输入与输出的文化接近性”四个方面,论述了中国电视剧之所以成为国人当代最重要的文化现象的政治和经济的基础性原因,认为电视剧作为中国大众最喜爱的虚构性艺术形态,它的时代映像和历史实践,充分“见证”了 20 世纪 90 年代以来中国电视剧“在有中国特色市场与行政双轨运行的背景下”的长足发展,不啻为“当代中国媒介在各种权利角逐中演变历程的缩影”,反映了当代中国政治、经济、文化的分化和冲突,对当代中国社会的影响是多方面、复杂而深刻的。在《冲突与共谋》中,尹鸿对官方管理机构和艺术创作群体十分现实的选择,给予

① 关于“守望电视剧的精神家园”的命题,曾庆瑞最早在 1993 年的“雁栖湖会议”上提出,这个观点被学院派学者高度评价为“一种反潮流的扭转局面的文化事件”,并将其列为中国电视剧艺术事业和文化产业发展历史上第一次文化事件;第二次文化事件就是发生在两位学者间的世纪之辩,这场争论从某种意义上已经超越了电视剧艺术范畴,给中国电视艺术在文化产业发展中坚持何种文艺立场和文化方向,提供了可资借鉴的宝贵学术精神和艺术品格,这也是本书将其作为重要观点阐释的原因;第三次文化事件是曾庆瑞针对《乡村爱情故事》的“伪现实主义”和“伪艺术”所做的公开尖锐的批评,被媒体称为“赵曾门”事件。

了理解和肯定：“一方面是‘主旋律’电视剧在继续努力维护国家意识形态的权威，另一方面是大量的通俗电视剧通过市场机制来形成文化产业格局”。而参与电视剧生产的“知识分子”，作为电视信息传播的“看门人”，只能在即坚守又妥协中达成艺术的共谋，从而表达“对历史和现实、社会和人生的批判性认识和反省”。基于这样的立场，尹鸿并不认同曾庆瑞激进的批判色彩，认为是传统知识精英对大众文化过于悲观的“文化保守主义”。

随后，曾庆瑞发表了《艺术事业、文化产业与大众文化的混沌和迷失——略论中国电视剧的社会角色和文化策略兼与尹鸿先生商榷》一文，否认自己是“文化保守主义”和“反市场化”，认为把中国当时的主流电视剧的艺术走向界定为“娱乐电视剧主旋律化”、“主旋律电视剧娱乐化”，是迎合西方现代大众文化思潮的盲目乐观，中国电视剧的文化发展策略不是向大众文化低头，而应该是始终不懈地“追求思想精深、艺术精湛、制作精良和老百姓喜闻乐见的完美统一”。

时至今日再看这场文艺争鸣，“转型社会的知识分子”适应时代变化的文化变通和艺术调整，部分印证了尹鸿的观察和结论。而自此之后脱颖而出的电视剧佳作，比如《历史的天空》（2004）、《暗算》（2005）、《潜伏》（2009）、《我的团长我的团》（2009）、《人间正道是沧桑》（2009）、《身份的证明》（2009）、《生死线》（2009）、《黎明之前》（2010）、《借枪》（2011）、《延安爱情》（2011）、《革命人永远是年轻》（2011）、《永不磨灭的番号》（2011）、《悬崖》（2012）、《乱世三义》（2013）等，无不是在意识形态和大众娱乐的钢丝绳上，匠心独具地以艺术修辞解构了政治工具时代“高大全”的刻板道统遗风，化解了观众对“主旋律”的逆反心理，扭转了革命历史题材创作的观念认识误区。但同时它们依然符合曾庆瑞坚持的“思想精深、艺术精湛、制作精良和老百姓喜闻乐见”的艺术和文化的准则，正是这些艺术元素的完美统一，才有了这个时代最好看的电视剧。娱乐泛滥下的劣质电视剧的大量涌现，让人理解曾庆瑞对低俗娱乐的“愤怒”，相信那些艺术沉渣终将被遗忘，如过江之鲫。

发展中的问题仍需在发展中解决，过犹不及。美国学者尼尔·波兹曼昭示的文化精神枯萎，不管是奥维尔式的文化监狱，还是赫胥黎式的文化小丑，都无益于中国电视艺术开放的发展进程。正如英国学者雷蒙德·威廉斯强调

区分“绝对变迁”和“相对变迁”一样，必须承认严肃文化所占的比例，在任何时期无论中外都无法令人完全满意。但学者的良心和艺术工作者所应具备的文化情怀与艺术精神，始终是电视艺术发展长河中照亮航程的灯塔。

当“沉默的大多数”异军突起后，高级 / 低级文化之间的雅俗区隔日益淡化模糊。法国学者皮埃尔·布尔迪厄关于大写文化(Culture)到小写文化(cultures)的观点，其实是引导知识分子走下“象牙塔”的精神神坛，转而关注大众日常生活，这是精英和大众在“权利位移”后，于公共伦理和美学趣味上的巨大变革。现代生活未必是导致审美趣味恶化的罪魁祸首，而人们也“无法就品味的标准达成共识”，但确实，以何种价值观支撑故事讲述的话语结构非常重要。

三、“文化是一种生活方式”，电视整合日常生活

围绕电视的艺术概念和文化品格，不论中外之争还是世纪之辩，电视艺术就是在不停的争鸣和实践中发展壮大的，必要的艺术梳理和文化清理是推动电视艺术理性发展的学术动力。这既是本书的写作初衷，并以艺术观念转变、艺术实践跋新、媒介技术变革引导中国电视艺术史的分期，凸显其革故鼎新的每一次起始，顺应历史脉络不拘一格地灵活架构章节。同时，又一次在中外研究的梳理中力求回归电视艺术本体的研究努力。

关于电视艺术的认识和分类，中美截然不同的思维方式和研究视角很有意思。美国文化学者约翰·卡威尔从 20 世纪 50 年代就开始对大众文化进行有效考察，在超越了简单判断的“高级 / 低级”的二元模式后，于 1969 年提出“程式”这一探到大众文化内核的重要概念，从艺术的角度而非从技术主义、媒介传播、意识形态或别的方向研究电视艺术。美国学者霍拉斯·纽卡姆一脉相承，1974 年出版了《电视：最流行的艺术》，指出电视艺术与传统艺术最大的不同在于“应直接的商业诉求而生，并非纯粹的艺术创作的冲动使然”，他不仅视电视艺术为“流行艺术”，还将电视的本质归结为“程式化的媒体”，严肃地探讨电视中的文化垃圾现象是必要的，但相对于严厉的苛责和价值判断，电视研究最主要的工作是发现电视里蕴含的“艺术和美”。正是在这样的认识和方法的基础上，纽卡姆建立在“程式”观点上的电视艺术