

热风学术

热风学术 | 第七辑

REFENGXUESHU

主编 王小明 蔡翔
本辑执行主编 郭春林

上海人民出版社

热风学术

热风学术 | 第七辑

REFENGXUESHU

主编 王晓明 蔡翔
本辑执行主编 郭春林

上海人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

热风学术. 第7辑/王晓明, 蔡翔主编. —上海:

上海人民出版社, 2013

ISBN 978-7-208-11915-4

I. ①热… II. ①王… ②蔡… III. ①社会科学-文集 IV. ①C53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 272320 号

责任编辑 朱慧君 薛 羽

封面装帧 北戈工作室

热 风 学 术

第七辑

主编 王晓明 蔡 翔

本期执行主编 郭春林

世纪出版集团

上海人民出版社出版

(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)

世纪出版集团发行中心发行

上海商务联西印刷有限公司印刷

开本 720×1000 1/16 印张 16.75 插页 4 字数 339,000

2013 年 12 月第 1 版 2013 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-208-11915-4/G·1646

定价 38.00 元

目 录

阅读当下

革命的变奏与电视剧的市场化生产

——对 20 世纪 90 年代以来革命历史题材电视剧的分析/5

石力月

当代谍战剧中的信仰与文化征候/17

倪 伟

当代电视剧中的“谍战”和“游击战”/28

薛 毅

——为第八届中国文化论坛而写的发言稿

“主旋律”电视剧的方法参照

——以《我的团长我的团》为例/37

张 冰

重返现场

1987 年体制后韩国新自由主义的支配和文化地形的变动/55

[韩]姜来熙

从地方出发的乡土关怀

——交工乐队/74

王欣瑜

一个七年级生,听林生祥/90

姜亚筑

文化战线的建构与集体意识的打造

——以交工音乐为例/101

钟秀梅

文本内外

全球空间中的“排满”与“觉民”

——清末南社知识人的“民族主义”思想初探/119

张春田

缓慢城市化:虚构与纪实/135

王昱娟

热风·论坛

韩国进步左派刊物《文化/科学》的二十年/153 [韩]林春城
实践的学术如何可能

——《文化/科学》创办人姜来熙教授访谈/159

《文化/科学》的理论性实践与文化运动/169 [韩]李东渊

韩国文化研究二十年来理论轨迹的批判性回顾

——以改良与革命的辩证法节奏分析为主/185

[韩]沈光铉

理论·翻译

发展主义批判论/225

[美]阿里夫·德里克

无增长的繁荣(节选)/241

[英]蒂姆·杰克逊

编后记/260

阅读当下

2012年7月14~15日,第八届中国文化论坛在上海举行,论坛的主题是“电视剧与当代文化”。16日是“国产革命历史题材电视剧青年论坛”。论坛的规模,就人文社会科学的学术会议而言,不能算小。出席者除了电视剧创作一线的康洪雷和广电传媒文化发展有限公司的何文两位先生外,还有央视综合频道的张洁先生、东方卫视的徐晓艳女士,此外就是中国文化论坛的理事们和一批主要来自文学、影视、传播等领域的学者。

为什么是电视剧?为什么要由这些人来讨论电视剧?“也许很多人,甚至包括我们自己都会觉得很奇怪一群明明知道自己是门外汉的人,为什么要举办这么一个规模不小的会,专门来讨论‘电视剧热’?”就一般意义而言,雷蒙·威廉斯的研究可以为我们提供一个理由。早在20世纪70年代,威廉斯就已经关注了作为技术的电视与社会的深刻关联,同时,他还考察了戏剧这一西方古老的艺术样式在电视这一新的媒体中的变体(电视剧,包括单本剧和电视系列剧或连续剧)及其重要意义。他说:“……戏剧的整个处境已经被改变了。本来通常在剧院中属于少数人的艺术,如今成了主要的公众形式。”并预言道:“较低成本的最早的电视剧,可以相当迅速地向极其广大的观众播出,这代表了文化趋势的一种新的维度。”(《电视:技术与文化形式——电视的形式》,《世界电影》2000年第5期)就电视的普及而言,西方发达国家无疑比中国早数十年,电视剧在西方世界,也早就取代了戏剧、文学等艺术形式,成为民众日常生活中最重要的文艺样式。它是名副其实的大众文艺。而在当代中国,因网络技术的升级和网络的普及,电视剧的观众较

之雷蒙·威廉斯的时代显然更为广大。在这个意义上，我们没有理由不重视它。

而论坛的主要策划者王晓明先生也给出了他的理由：“一，想从这个角度去了解社会”，“二，想从这个角度去探究良性文化的生机”。（《为什么是电视剧》，《中华读书报》2012年9月12日）两者无疑是紧密关联在一起的。这当然是因为当代中国电视剧的生产环境和观看情境都与威廉斯的时代和社会存在着深刻的差异，更因为其中隐含着理解当代中国的密码，也因此是想象未来中国的基础。那么，我们是否有可能通过对电视剧的生产机制、具体文本形式和内容的解读、接受状况的考察，通过对其所呈现的与历史和现实的关联及其表征方式的剖析，打开一个新的空间呢？我们期待着。

本辑所刊四篇论文，或为论坛与会者提交的论文，或是在主题发言的基础上修订而成。（郭春林）

革命的变奏与电视剧的 市场化生产

——对 20 世纪 90 年代以来革命历史
题材电视剧的分析

石力月*

虽然无论对于“革命”持有怎样的认知,似乎都很难说当下的中国仍然处于一个革命的时期,但是如果将“实现社会主义乃至共产主义”作为革命的理念与目标,当下的中国则仍然处于“继续革命”的历史进程之中,这样的理念与目标在今天的中国具有无可辩驳的合法性。然而,“继续革命”的历史进程却具有相当的复杂性,不同阶段的实践也具有不同的特征,因此,它与 1949 年之前“大规模的武装反抗以及夺取国家权力的社会政治实践”(蔡翔语)之间的关系既非简单的抛弃与对立也非简单的继承与发展,而是充满纠缠与紧张。而这种复杂关系也反映在了革命历史题材电视剧的生产之中。

虽然中国的电视剧诞生于 1958 年,但在此后的 20 年间,由于落后的技术手段、播出条件(包括极少的电视机拥有量)以及变换的社会环境等方面的原因,电视剧的制作与播出量都比较有限。据统计,“从 1958 年到 1966 年,八年的时间里全国共播出了约 200 部电视剧”。^[1]十年“文革”期间更是寥寥无几。然而就内容而言,革命历史题材在此 20 年间倒是在这些为数不多的电视剧中占据了一个比较主要的位置。^[2]1978 年以后,一方面,技术手段不断革新,基础设施建设不断完善,电视机得到较为广

[1] 郭镇之:《中外广播电视史》(第 2 版),复旦大学出版社,2008 年,第 262 页。

[2] 与此形成鲜明对比的是电影在此 20 年间的繁荣,因此,谈论今天的革命历史题材电视剧,其最主要的参照/对话对象可能并非是早前的同题材电视剧,而是同题材电影,例如此 20 年间大量出现的“反特片”,相关研究可参照张慧瑜的《“潜伏”与中国版的“窃听风暴”》一文,收录于该作者《影像书写——大众文化的社会观察(2008—2012)》一书,以及李琦的《影像与传播——1990 年代以来中国电视剧文化研究》一书第四章“谍战悬疑剧:‘谍谍不休’的影像谍海”等。

泛的普及,同时,电视业市场化程度也逐步加深以及由此带来电视产品(包括电视剧在内)商品属性的确认并不断强化;另一方面,与“去政治化”(汪晖语)相伴而来的大众文化逐渐铺开,使得无论是电视剧的题材还是叙事方式都发生了很大的变化。然而,颇为值得注意的是,革命历史题材却并没有随着 90 年代以来这个“去政治化”过程的加剧而消亡,反倒在这个年代不断地被生产(尽管它们与前 20 年的同题材电视剧或电影已有了很大的不同),如何解释这样的现象?这就需要将其放置于政治与经济的双重变革之中来分析。

一、革命的正当性与告别革命的革命叙事

如果将革命历史题材电视剧的连续生产仅仅与新中国成立以来共产党的连续执政关联起来,就很容易直接得出一个“决定与被决定”的因果关系,从而将前者简单地视作政治意识形态主导的后果,或者说将前者完全视作意识形态国家机器的一部分。但事实上,如果将革命历史题材电视剧放置于具体的历史脉络之中便可发现其得以连续生产远非如此简单,它与政治有所关联,但却并非简单地囿于二元关系内部的“决定与被决定”,尤其对于 90 年代以来大规模的市场化生产来说,单一的二元关系是无法对其进行有效解释的。何况,即便是与政治有所关联,也需要具体分析这个关联究竟是如何达成的,其内在理路究竟如何,在不同的历史阶段又有着怎样的变化。

汪晖将中国的 20 世纪界定为“从 1911 年至 1976 年的作为‘漫长的革命’的短 20 世纪”。^[3] 如果按照这种说法,“中国革命”的内涵就不仅仅局限于共产党领导下的革命,也不仅仅局限于武装斗争本身。对此,蔡翔也有相同或相似的界定:“如果我们把革命解释成一个大规模的,尤其是以武装夺取政权为特征的群众运动(或者政治实践)的话,那么在 1949 年以后,这一‘革命’则暂告一段落。当然,不是说‘革命’这个概念停止了运转,而是它仍然在运转,只是表现为另一种形式。因此,1949 年以后,我们可以把它称为‘革命之后’的语境。90 年代以后,按照一些学者喜欢使用的另一个概念,叫作‘后革命’,或者‘后社会主义’——这个概念表示我们进入了另外一个历史语境。但是,

[3] 汪晖:《革命、妥协与连续性的创制》,载章永乐:《旧邦新造:1911—1917》,北京大学出版社,2011 年,第 1 页。

我愿意把 1949 年到 1980 年代——也就是 20 世纪的后半个时期——称为‘革命之后’的时代。”^[4]如果说这样的划分和界定有意义,那么就无法回避两个问题:第一,使得汪晖或者蔡翔将“革命”拉长而不仅仅局限于武装斗争本身或者甚至不局限于共产党领导阶段的原因和依据究竟是什么?第二,为什么汪晖和蔡翔都将“革命”拉长至 90 年代以前,^[5]换句话说,90 年代以后究竟发生了什么使得漫长的革命需要作如此的切割?

毛泽东在《新民主主义论》中指出中国革命的历史进程必须分为两个步骤:“第一步,改变这个殖民地、半殖民地、半封建的社会形态,使之变成一个独立的民主主义的社会。第二步,使革命向前发展,建立一个社会主义的社会。”^[6]然而,在他看来,“第一步现在已不是一般的民主主义,而是中国式的、特殊的、新式的民主主义,而是新民主主义。”^[7]这是因为:“这种殖民地半殖民地革命的第一阶段,第一步,虽然按其社会性质,基本上依然还是资产阶级民主主义的,它的客观要求,是为资本主义的发展扫清道路;然而这种革命,已经不是旧的、被资产阶级领导的、以建立资本主义的社会和资产阶级专政的国家为目的的革命,而是新的、被无产阶级领导的、以在第一阶段上建立新民主主义的社会和建立各个革命阶级联合专政的国家为目的的革命。因此,这种革命又恰是为社会主义的发展扫清更广大的道路。……这种革命,是彻底打击帝国主义的,因此它不为帝国主义所容许,而为帝国主义所反对。但是它却为社会主义所容许,而为社会主义的国家和社会主义的国际无产阶级所援助。因此,这种革命,就不能不变成无产阶级社会主义世界革命的一部分。”^[8]这样一来,毛泽东实际上建立起了中国革命历史进程的两个步骤之间的关联,这个关联是以在反帝反封建的基础上朝向建设社会主义的方向为线索的。

从汪晖关于“短 20 世纪”的论述应当能够看到《新民主主义论》的影响,他在总体思路上基本延续了毛泽东关于中国革命的判断。然而有所不同的是,毛泽东认为,第一次世界大战与俄国十月革命之前的中国资产阶级民主主义革命,“是属于旧的世界资产阶级民主主义革命的范畴之内的,是属于旧的世界资产阶级民主主义革命的一部分。”^[9](当然,毛泽东并未否认旧民主主义革命与新民主主义革命之间的联系,或者说他并非认为两者是对立的,他认为在“反帝反封建、建立一个独立的民主主义社

[4] 蔡翔:《革命/叙述:中国社会主义文学—文化想象(1949—1966)》,北京大学出版社,2010年,第366页。

[5] 汪晖在《中国“新自由主义”的历史根源——再论当代中国大陆的思想状况与现代性问题》一文中认为“20世纪在80年代末提前终结了”,这与他“从1911年至1976年的作为‘漫长的革命’的短20世纪”的说法并不矛盾,因为在他看来,20世纪80年代与革命是有着内在纠缠与继承关系的,而真正的断裂是发生于90年代以后的。

[6] 《毛泽东选集》第2卷,人民出版社,2009年,第666页。

[7] 同上。

[8] 《毛泽东选集》第2卷,人民出版社,2009年,第668页。

[9] 同上。

〔10〕 汪晖：《革命、妥协与连续性的创制》，载章永乐：《旧邦新造：1911—1917》，北京大学出版社，2011年，第3页。

〔11〕 同上。

会”的目标上，新旧民主主义革命是一致的。)但汪晖却认为，孙中山所领导的1911年辛亥革命并不“单一地与资产阶级宪政民主相结合”，而是和某种带有社会主义色彩的建国运动相结合，他认为，“所谓‘社会主义色彩’是指孙文的建国纲领不仅是一场民族主义的政治革命，而且也是以克服资本主义弊端为宗旨的‘社会革命’，其主要内涵是以‘耕者有其田’和土地国有化(及土地涨价归公)为中心的改革计划。”〔10〕因而，汪晖反而是看到了十月革命当中“回荡着亚洲革命的气息，因为它延续了1911年革命将民族革命与社会主义性质的经济纲领和建国构想结合起来的路线……将民族运动与社会主义建国运动及国际革命关联起来，是1911年中国革命区别于1905年俄国革命、1905—1907年伊朗革命、1907—1909年土耳其革命的关键之处，它预示了20世纪的革命将是与18—19世纪以美国革命和法国革命为代表的革命模式非常不同的革命。”〔11〕这样一来，等于说汪晖将毛泽东在《新民主主义论》当中建立起来的中国革命历史进程中的“反帝反封建—社会主义”线索朝前延伸了一小段，但他们对于这个线索本身的认识则是基本一致的。而经由这条线索，“革命”也达成了与蔡翔所谓“革命之后”即“建设社会主义”的连接，并且在此过程之中以及90年代之后(哪怕是进入了所谓“另一个历史语境”)发生的某些断裂也恰恰是围绕这条线索而出现的。

从这个意义上来说，虽然作为武装斗争的革命在今天已经成为过去式，但是与社会主义追求相连接的革命却并未过去，它并非是一个空洞的口号和抽象的理念，而是贯穿于整个中国革命与建国过程之中的，并且直到今天都始终处于进行时(即便今天的实践对它的理解和回应已经发生了很大的变化，但它作为实践目标的合法性依然存在)。因此，革命的正当性并不仅仅来源于它与共产党连续执政之间的表面因果对接，而是在更深层的意义上与整个20世纪以来社会主义(或带有社会主义色彩的)诉求的正当性是一体的。也正因为如此，我们并不能仅仅在“政党意识形态宣传”的意义和功能上来看待和理解革命历史题材电视剧，而需要看到只要社会主义的正当性存在，此类题材的电视剧就应当有其创作的现实意义。

然而，90年代以来，随着社会主义市场经济体制的正式确立，国家各个层面对于社会主义的理解和实践发生了很大的变

化,虽然在 20 世纪的中国革命历史进程中所建立起来的这条线索作为“话语”并未消失和失效,并且对它的各种现实探索直到今天也依然存在。一方面,这种变化以“有中国特色的社会主义”命名,它在反思过去并重新理解社会主义的基础之上不断地推进经济改革,由此带来了各种社会变革与进步;但另一方面,这些以市场化为中心的经济改革是以悬置政治的方式展开的,而这既与包括 90 年代之前的社会主义实践所遭遇的各种失败与挫折有关,也与 90 年代以来中国与以“反政治”面目出现的新自由主义的相遇有关,两者混杂在一起,既共同构成了强大的新主流意识形态,也构成了国家政治实践的巨大压力,因而在这种情形之下,如汪晖所说,“国家以发展为由将最终的原则诉诸社会稳定,从而很大程度上取消了政治性辩论的空间——政党不再是特定政治价值的团体,而是一种结构性的权力体制;政党内部也不大可能产生真正的政治辩论,所有的分歧都被吸纳入现代化基本路线的技术型分歧之中,从而也只能通过权力体制加以解决。”^[12]而政党蜕变成结构性的权力体制就等于弱化甚至取消了其自身以及实践的历史性——与政党自身合法性不可分割的“社会主义”由此就只能逐渐趋向于一种空间性的存在(既包括作为话语的存在,也包括改革实践中的存在),而被不断地压缩其时间性的存在,然而,这样一来的后果实际上就等于弱化甚至斩断了今天的社会主义建设与历史革命之间的关系,从而使得“革命”变成了对象化的存在。

革命被对象化,对于电视剧来讲,使得该题材的创作具有了多种改造的可能。加之 90 年代以来电视剧市场化生产标准的主导以及相伴而来的大众文化的持续发酵,都要求此时的革命历史题材电视剧要建立一套“反主旋律”^[13]的叙事,而从现实看,经由多种改造的革命历史题材电视剧确实能够在一定程度上摆脱传统“主旋律”叙事的刻板性,从而丰富与重新激活了某些曾经失落的叙述,但是这些改造在挑战传统主旋律叙事的同时也对其所包含的历史观形成了一定的挑战。

因而可以看到的是,一方面,国家广电总局于 2003 年下发了《关于调整重大革命和历史题材电影、电视剧立项及完成片审查办法的通知》,既宣布成立中宣部领导下的重大革命和历史题材影视创作领导小组,又详细规定了该类题材影视作品从剧本编写到制作完成整个过程的审查要求。2004 年又下发了《关于

[12] 汪晖:《大众传媒的公共性与“去政治化的政治”——复旦大学许燕的访谈》,载作者《别求新声:汪晖访谈录》一书,北京大学出版社,2009 年,第 351 页。

[13] 按照贺桂梅的说法:“‘主旋律’影视在 90 年代后的中国语境中,往往指称一种特定的影视文化生产类型,它们不仅有着一套固定的讲述模式,同时也意味着其文化生产运作的资金、机构和发行渠道,都与国家体制有着密切关联,而往往无法在大众文化市场取得相应的成功。”——引自作者《以父/家/国重叙当代史——电视剧《激情燃烧的岁月》的意识形态批评》一文,收录于《现实与历史之间》一书,山东文艺出版社,2008 年,第 39 页。

认真对待“红色经典”改编电视剧有关问题的通知》，明确指出：“有的电视剧创作者在改编‘红色经典’过程中，没有了解原著的核心精神，没有理解原著所表现的时代背景和社会本质，片面追求收视率和娱乐性，在主要人物身上编织过多情感纠葛，强化爱情戏；在人物造型上增加浪漫情调，在英雄人物身上挖掘多重性格，在反面人物的塑造上追求所谓的人性化和性格化，使电视剧与原著的核心精神和思想内涵相距甚远。同时，由于有的‘红色经典’作品内容有限，电视剧创作者就人为地扩大作品容量，稀释作品内容，影响了作品的完整性、严肃性和经典性。‘红色经典’作为革命现实主义的代表作，是以真实的历史为基础而创作的，是文艺作品中的瑰宝，影响和鼓舞了几代人。”另一方面，电视剧的市场化生产要求既要考虑成本收支，也要考虑到受众的消费体验。两者之间的关系日益紧张的结果便是该类题材电视剧叙事的去历史化——革命历史仅仅作为叙事背景出现，用以承载经由今天的秩序组织过的各种爱恨情仇。这样既可能最大限度地回避掉审查要求里的敏感点，又能将对象化的革命建立起与今天大众文化市场中的观众口味和体验之间的联系。然而这种联系与原有的“革命—社会主义”线索即便有所交集也很难重合，相反，在某种意义上，它恰恰是这条线索在新时期发生断裂的重要表征。

就如贺桂梅对《激情燃烧的岁月》分析的那样：“石光荣的革命激情被抽象化为一种‘精神’和‘信念’，与那个年代的历史语境最为密切相关的语汇‘阶级解放’和‘民族解放’未曾在文本和阐释中出现，相反，这种被抽象化了的‘激情’被作了不同的挪用。它有时被作为新时代的国家‘现代化’的精神支柱，有时被作为倡导新的家庭伦理的内涵，更多的时候，它被挪用为一种新的职业伦理的倡导。……将革命激情转换为职业伦理，或许是一个消费主义时代在将‘理想主义’具体化时，最可能作出的阐释。……于是，‘革命’本身所带有的反叛、重新创造世界的意味，在这里成为了一种加固资本市场的伦理秩序的文化资源。”^{〔14〕}张慧瑜在分析《潜伏》的时候也指出：“《潜伏》把地下工作改写为一种办公室政治或者中国人特有的权术文化（这也使得《潜伏》成为白领职场攻略手册）和把家庭生活叙述为一种‘欢喜冤家’的故事，……《潜伏》成功地削弱或抽空了‘信仰’的政治含义，变成了可以被白领观众接受的办公室政治与妇唱夫随的

〔14〕 贺桂梅：《以父/家/国重叙当代史——电视剧〈激情燃烧的岁月〉的意识形态批评》，载《现实与历史之间》，山东文艺出版社，2008年，第48页。

家庭秩序,……”^[15]这种去历史化的改造使得革命历史题材电视剧在新时期获得了巨大的生命力,它与新时期人们日常生活体验的对接是它得以被不断地市场化生产的重要原因。

然而,如果仅仅将分析止步于此,就等于仅仅呈现了市场化生产的文本表现,却无法说明两者之间的现实关系究竟如何具体达成的。因此,还需要对这个生产过程展开分析,从而展现两者在整个社会变迁过程中的动态关系,而非简单地因果对接。

二、作为类型剧的市场化生产与市场意图 中的社会主义资源

惯常讨论电视剧很容易直接奔着文本而去,却很少从“电视”——这个载体本身——开展分析。然而事实上,电视剧的出现及其某些共同特征首先就与电视本身的特性是分不开的。尼尔·波兹曼说:“电视之所以是电视,最关键的一点是要能看,这就是为什么它的名字叫‘电视’的原因所在。人们看的以及想要看的是有动感的画面——成千上万的图片,稍纵即逝而斑斓夺目。正是电视本身的这种性质决定了它必须舍弃思想,来迎合人们对视觉快感的需求,来适应娱乐业的发展。”^[16]暂不论波兹曼的批判点之所在,至少他首先指出了电视的特性——主要依靠动态图像而非文字的传播方式——会改变人们的认知。而电视剧正是附着在这样的电视特性之上的文本,它与文字文本所使用的符号系统有所不同,其转瞬即逝的线性传播方式(虽然今天新的技术手段与存储介质已经能够轻松实现“回看”与“反复播放”等诸种功能,但是对于一般受众而言在每个收视行为发生的当下,传播方式仍是转瞬即逝的。)使得它并不容易也并不擅长处理一些复杂或抽象的内容。在这个意义上,我们必须承认,对于革命历史的处理,电视剧与书籍、文章有着截然的差别,后者可以通过思辨的方式反复讨论和分析,而前者则无论如何都需要将其转换为作为叙事的动态图像,而这样的差别使得这个宏大而复杂的议题在经由电视剧来表现时,不可避免地会损耗大量无法或者不适宜被转换为图像叙事的内容,因此,从这个角度来说,革命历史题材电视剧所表现出来的某些叙事局限及其一些去历史化的特征与媒介本身的局限和特性也是有所关联的。

[15] 张慧瑜:《“潜伏”与中国版的“窃听风暴”》,载《影像书写——大众文化的社会观察(2008—2012)》,三联书店,2012年,第25页。

[16] [美]尼尔·波兹曼:《娱乐至死》,章艳译,广西师范大学出版社,2007年,第120页。

当然,指出这点绝非是要为今天的革命历史题材电视剧生产中存在的问题进行辩护,而恰恰是要在承认这点的前提之下对后者进行分析,毕竟不能把所有的问题都推给媒介特性本身,否则等于既忽视了高度市场化的生产与电视剧文本表现之间的关系——不能将电视剧市场化生产要求下的“通俗性”与媒介特性混为一谈,而前者恰恰是波兹曼的批判点之所在——也忽视和否定了生产过程中一些个体生产者的自觉。

中国电视剧的市场化生产是内嵌于 1978 年以后的整个电视行业市场化改革进程之中的,而电视节目的市场化最早就是从电视剧开始的。进入 80 年代以后,改革开放的背景使得无论是学界还是业界都达成了电视剧要走市场化发展道路的共识,不仅确认了作为精神产品的电视剧的商品属性——“精神产品生产和物质产品生产一样,同属于生产范畴。都具有商品属性,都有个投入和产出的问题,都要计算成本,都要以最少的投入,产出更多更好的产品。否则便不能成其为生产”^{〔17〕},也开始了在此基础之上的初步实践。在这个阶段,由于彼时电视台对于电视节目的需求大大增加,国家非常鼓励和支持电视剧的生产,一些社会力量经过批准也能够有限地参与到生产与发行的各个环节中去,不过“这一时期,电视剧的生产规模开始加速扩大,制作经费主要来自国家计划拨款,广告经费和企业赞助相对较少。此时电视剧参与市场的积极性还十分有限,主要满足电视台的播出需求。广告与电视剧的结合仅仅在电视剧的播出环节,电视剧产业的产业链环节较少并且断裂。”^{〔18〕}因此可以看出,该阶段的电视剧的生产还是主要依托于电视台,而此时的电视台仍是完全意义上的事业单位,所以尽管已有初步试水,但电视剧生产的市场化还是会较大程度地受制于此时与电视台之间的关系。然而,进入 90 年代以后,电视剧生产与电视台之间的关系就渐渐剥离了,社会力量在其中占据的比重越来越大,“产业链进一步得到完善,投资商、生产商、电视台、广告商都成为电视剧产业链不可或缺的一环。这一时期,由社会赞助拍摄电视剧,用署名、鸣谢,以及各种广告来回报赞助的电视剧生产制作方式,逐步代替了由政府部门提供资金拍摄电视剧的生产制作方式,成为 20 世纪 90 年代后期的主流形态。”^{〔19〕}进入 2000 年以后直至今天,一方面,相关政策有所松绑,从而为电视剧生产的进一步市场化开辟了道路,另一方面,许多民营影视制作公司也因为

〔17〕 王克勤:《商品化是电视剧生产的必由之路》,《当代电视》1988 年第 6 期。

〔18〕 李岚、罗艳:《我国电视剧产业三十年改革发展与未来趋向》,《电视研究》2008 年第 12 期,第 62 页。

〔19〕 同上。