

有一个青年  
 乌龙山剿匪记  
 凡人小事  
 甄三  
 乔厂长上任  
 葛掌柜  
 敌营十八年  
 大角逐序曲  
 乱世擒魔  
 西游记  
 真情假意  
 篱笆·女人和狗  
 新岸  
 那五  
 卖大饼的姑娘  
 好男好女  
 武松  
 上海早晨  
 赤橙黄绿青  
 蓝紫  
 商界  
 蹉跎岁月  
 大酒店  
 女记者的画外音  
 渴望  
 高山下的花环  
 都市风流  
 新闻启示录  
 公关小姐  
 夜幕下的哈尔滨  
 编辑部的故事  
 新星  
 鞭犏，女人和井  
 四世同堂  
 山不转水转  
 巴桑和她的弟妹  
 南行记  
 寻找回来的世界  
 上海一家人  
 铁道游击队  
 爱你没商量

# 剧

ZHONGGUO LEIXING DIANSHIJU DE  
 FASHENG YANJIU

## 中国类型电视剧的 发生研究

张永峰 著



人 民 出 版 社

# 中国类型电视剧的 发生研究

张永峰 著

劇

ZHONGGUO LEIXING DIANSHIJU DE  
FASHENG YANJIU



人民出版社

责任编辑：王怡石

责任校对：秦 婵

封面设计：周方亚

### 图书在版编目（CIP）数据

中国类型电视剧的发生研究 / 张永峰 著. —北京：人民出版社，2019.5

ISBN 978-7-01-020462-8

I. ①中… II. ①张… III. ①电视剧—研究—中国 IV. ①J905.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2019）第 036182 号

## 中国类型电视剧的发生研究

ZHONGGUO LEIXING DIANSHIJU DE FASHENG YANJIU

张永峰 著

人民出版社 出版发行

（100706 北京市东城区隆福寺街 99 号）

北京盛通印刷股份有限公司印刷 新华书店经销

2019 年 5 月第 1 版 2019 年 5 月北京第 1 次印刷

开本：710 毫米 × 1000 毫米 1/16 印张：15.75

字数：230 千字

ISBN 978-7-01-020462-8 定价：55.00 元

邮购地址 100706 北京市东城区隆福寺街 99 号

人民东方图书销售中心 电话（010）65250042 65289539

版权所有·侵权必究

凡购买本社图书，如有印制质量问题，我社负责调换。

服务电话：（010）65250042

## 序：记忆中的电视和电影

在我的记忆里，最早看的是哪部电影已经模糊不清了，但最早看的电视印象很深，那就是1982年的电视剧《武松》。那时候农村电视机极少，最早有电视的人家多少都和城市有点关系：或者家里有人在城市上班，或者城市里有亲戚，或者因为搞商业的缘故少不了往城市里跑。

第一种人家，有两家人很特殊，因为他们拥有的竟是彩电，而且是日本产的日立牌原装货，是20英寸的。这两家的男主人在塘沽天津港当码头工人，据说可以从往返日本的海员手里买，便宜很多。因为有这样的人家，我那时看到过彩色的电视节目《射雕英雄传》。第二种人家比较典型的是没有返城的知青，都是天津人，女的，因为她们与这里的农民结婚生子所以没走。这样的人家较早搞到一台黑白电视并不困难。第三种人家有一个是村子里最早的万元户，市场价买的彩电，14英寸国产的，他家因为住在街面上，这台彩电名声很大，但我到他家看电视时已经到了放映《霍东阁》的时期了。

1982年我看《武松》是在一个有旧交的人家，这家的男主人在某个供销社里当主任。印象里那时的世界是一个黑白的世界，这

除了因为那时的房子都陈旧低矮、屋里黑暗以外，也与看的电视大都是黑白的有关。在这家的 14 英寸黑白电视屏上看到的那个《水浒传》的世界，给我留下了极深的印象，成为后来回忆那个时代色泽的依据之一。

从那时起一直到 20 世纪 80 年代后期，人们聚到有电视的人家看电视成了一种新的生活习惯，较早有电视的人家成为公共娱乐的场所。据说，北京城里早年间曾经也是这样，那时的北京人很多还住在大杂院里，邻里的关系和农村的乡亲相似。农村自生产队没有了以后，聚在一起看电视成了大家为数不多的集体活动。曾经有报纸发表文章说，电视的到来有可能会带来人际关系的冷漠，但那时恰好相反，电视的集体观看放大了乡亲串门的习俗。等到电视走进千家万户以后，每家每户在电视机前独自打发闲暇时间，从而造成各自封闭和人情淡漠，那倒的确是有可能的。

当时，有电视的人家每晚为大家服务并不嫌麻烦，如果屋子里坐不下那么多人，就把电视搬到庭院里，只要不是下雨、下雪或者天气很冷。为了对付大煞兴致的停电，有的人家还专门买了电瓶和变电器，白天把电充好，以备晚上使用。记得《再向虎山行》最后四集大结局，我就是在堂兄家庭院里用电瓶看的，当时聚集了不知道多少人。那时有电视的人家似乎承担了某种义务：“我家有电视，人家没有，我家不给大家看，那怎么能行呢？”这种义务感一是来自传统乡间伦理和村民生活的公共性，二是来自富裕之后的喜悦和荣耀，毕竟在倡导发家致富的年代，率先拥有电视机是一件荣耀的事情。当然也有些人家，自家的电视关起门来自家看，独享快乐时光，这在当时是为人们所鄙弃的。

我不知道那时人们选择到哪家看电视是否和曾经同属一个生产队有关，但“我们是一个队”这句话在很长的时间里用来表达关

系的亲近。在人们的生活中，阶级成分论开始瓦解，但“文化大革命”时期两派斗争的裂痕在人们心理上还没有完全消除。比如，那时我从未到邻居家看过电视，尽管他家在北京做生意，很早就有了彩电。我自小听说了太多“文化大革命”时期两派斗争的事情，我知道隔壁家是“保皇派”的据点，曾与我家势同水火。《武松》的魅力再大，我也不得不舍近求远。看电视这件事情反映出那时人际关系还处在历史过渡时期。

《武松》这部电视剧也是那个历史过渡时期的思想及心理状况的反映，它的产生深受那个时期过渡状况的制约和影响。

郭镇之著的《中国电视史》中说：“1982年2月，中央电视台播放了山东电视台制作的电视连续剧《武松》前三集——《醉打蒋门神》、《身陷都监府》、《血溅鸳鸯楼》。”在我的记忆里，还看了后面两集《二进十字坡》和《二龙山聚义》，而且前面三集《景阳岗打虎》、《兄弟话别情》和《斗杀西门庆》似乎也播放了，当然这或许是以后的记忆。现在看来，《武松》这部电视剧很大程度上延续了前一时代的思想意识，革命的思想文化深度参与了这部电视剧的生产。这部电视剧在创作上有几个明显的改编之处：

首先，添加群众角色，顺应人民群众的愿望和意志。比如，在斗杀西门庆一节，武松与西门庆在狮子楼上搏斗，狮子楼下聚集了大批群众围观助阵，凸显了武松斗杀西门庆既是为兄复仇，也是为民除害。又如《醉打蒋门神》一集，开头先让武松目睹蒋门神欺压百姓的情景，并且添加了一个江湖义士打抱不平反被蒋门神打死的情节，这为武松接下来为民除害埋下伏笔，也就是说，武松醉打蒋门神不仅是帮施恩夺回酒店，更是为了社会的正义。

其次，突出阶级压迫和阶级反抗，强调被压迫者的阶级属性。这里最典型的例子就是对玉兰这个人物的改编。小说中玉兰仅仅是

张都监家豢养的一个歌妓，是张都监用来麻痹武松的一个诱饵，陷害武松的一颗棋子，但电视剧里把她改编成一个苦大仇深、勇敢善良的反抗者形象。她的母亲被张都监霸占悬梁自尽，她从来没有忘记这血海深仇。当偷听到张都监陷害武松的阴谋后，她连夜去给武松报信，只是因为武松过于正派没有给她开门才导致落入陷阱。后来武松手刃张都监等人后，她为了不拖累武松跳楼自尽，武松紧跑几步没有接住而成为千古遗恨。这种被压迫者之间的阶级之情感人至深。同样的逻辑，小说中武松在都监府杀死十五人，电视剧里只杀了三个，就是张都监、蒋门神和张团练，其他的奴婢、佣人和张都监的家小，武松都没有伤害。因为既然玉兰是被压迫者，那么其他的奴婢也是一样。至于张都监的家小，只要没有参与作恶，当然也应该宽大。这样，血溅鸳鸯楼这个江湖好汉快意恩仇的故事，就转化为绝不滥杀无辜的合情合理的阶级反抗叙事。

再者，把个人英雄主义与集体斗争原则结合起来，强调武装反抗的集体一致性。这一点与上面紧密相关，典型的例子就是电视剧凭空添加了《二进十字坡》的主要内容。有意思的是，这部电视剧里只有武松二进十字坡，没有一进十字坡。本来在小说中，武松发配孟州途中，在十字坡孙二娘的酒店打尖，孙二娘欲用药酒迷倒武松和两位解差，图财害命，但迷倒了解差却迷不倒武松，经过一番打斗武松制服了孙二娘，这时张青赶来，英雄相认。这是武松一进十字坡，是武松故事中的重头戏，但电视剧却忽略不拍，径直拍二进十字坡，这按说很不合情理。这种改编是为了隐去孙二娘图财害命卖人肉包子等不分阶级对象的草莽行为，因为在阶级反抗的逻辑脉络里，这样的行为的确不好处理。这里的删除和《二进十字坡》中新内容的添加具有逻辑上的一致性。《二进十字坡》一集的内容其实与武松关系不大，主要是讲武松化装成头陀离开以后，孙

二娘、张青、施恩以及众伙计家丁抵抗前来追捕武松的官军，在十字坡展开了一场阻击战，除孙二娘等三位领导者之外，众伙计家丁个个奋勇杀敌，最后官军被全部消灭，英勇的战士们也付出了很大的牺牲。其中最动人的情景是施恩的老家人为救护一个战士而殉难，这个善良的老家人就是曾给初到孟州牢城营的武松送饭的那位，他不会武功，不能直接参加战斗，属于战斗之外的群众，他以自己的生命为代价表达出对武装反抗恶势力的最大支持。这场阻击战的胜利为武松的成功转移赢得了时间。最后，孙二娘等人放火烧了酒店，投奔二龙山这个武装反抗的根据地。

电视剧最后一集《二龙山聚义》的编创也很耐人寻味。本来小说中这是一个很简单的事件，武松去二龙山的途中路过蜈蚣岭，在一个坟庵前闻见一个淫道侮弄民女，武松一怒之下将其杀死，放了民女，烧了坟庵。就这样一个简单的事件被电视剧改编得非常复杂。先是蜈蚣岭路的头陀带着几个凶僧强抢民女，同样是头陀打扮的武松行至此处，百姓避之唯恐不及，后来从店家伙计之口得知蜈蚣岭的铁腿头陀和飞天蜈蚣欺男霸女、残害百姓，百姓苦不堪言，而官府却纵容放任。武松夜探蜈蚣岭，从飞天蜈蚣和铁腿头陀的密谈中得知，原来他们本是官府的鹰犬和特务，在东京蔡大人的指使下，图谋围剿二龙山。武松救出众民女，引领大家下山，遭到铁腿头陀的阻击，武松断其腿杀之，飞天蜈蚣利诱武松不成，展开决斗。此时，暗中帮助武松的店老板操刀鬼曹正也来助阵。双方战斗正酣，孙二娘、张青、施恩带领义愤的群众杀上山来。经过集体的战斗，反动势力全部被消灭。众民女逃过劫难与家人欢聚之时，武松一行悄然离去。原来，店老板曹正正是二龙山安插下的联络人，与武松交换书信之后，引领他们到二龙山会师。被解救的百姓对天祷告，祝愿这支正义的武装力量发展壮大。

这里，祸害百姓的淫僧淫道和官府勾结在一起，显示出官府的极端反动性，武松一行的武装反抗因顺应民意、为民申冤而具有了绝对的正当性。古老的替天行道、除暴安良演变为现代的革命斗争，其中具有群众参与的广泛空间。按说以武松的神勇，飞天蜈蚣本应不是对手，但剧中武松却不敌飞天蜈蚣，如果没有大家的相助，他很难全身而退，这突出了武装斗争的集体一致性，个人英雄主义必须与集体斗争原则相结合才能奏效。

《武松》这部电视剧的制作显然与小说《水浒传》有很大出入，但那时的观众从思想感情上接受这部电视剧并没有什么困难，觉得一切是自然而然的，这样的水浒人物和水浒故事更符合人民的审美要求和人生观。直到如今还有人认为这部电视剧比20世纪90年代拍的《水浒传》好，一个理由就是那里的武松更美好。比较而言，20世纪90年代拍的《水浒传》情节上更接近于原著，但如将此理解为制作人员意在还原《水浒传》的本来面目也不确切。以武松一段故事为例，该剧一方面渲染武松复仇的痛快淋漓，表现了小说中的滥杀，一方面通过杜撰潘金莲洗澡的情景，加入了她的性压抑和性苦闷。这里一方面忠于原著，一方面杜撰情节，似乎有些矛盾，实际上不过是迎合了当时的观赏偏好。该剧对潘金莲形象的改编和再生产的动力来自经济高速发展后人们对人性理解。这在今天的观众看来也是自然而然的。

《武松》中虽然也有武打，但在大陆真正引起轰动的武打电视剧是《霍元甲》，这部香港拍的电视剧1984年5月在中央电视台播放，从此香港武打电视剧风靡大陆。《霍元甲》、《陈真》、《霍东阁》三部剧作都紧紧扣住民族自强、反抗殖民统治这个中心主题组织故事情节，其中自然也有动人的爱情故事，但只有仁人志士、民族英雄才有资格获得最真挚的爱。致力于强身救国抵抗外侮的大侠霍元

甲表现出中华民族的凛然正气，一曲《万里长城永不倒》是标准的爱国主义诗篇，霍元甲的英雄传奇和悲惨结局包含着香港经受殖民统治的心理创伤。即使是历史武打剧，比如《射雕英雄传》、《神雕侠侣》等，也依然有反抗异族侵略、拯救国家危亡的主题。如果说，大众文化更加贴近百姓的心理，那么香港大众文化中的民族认同和爱国主义的确耐人寻味。《霍元甲》产生于香港，似乎与大陆的历史语境没有什么关系，但是在当时中央电视台及时引进播映，显示出内在精神联系，而就在这一年的12月，中英签署联合声明，香港回归在即。

其实，公正地说，大陆最早的武打影视作品不是电视剧，而是1982年中港合拍的电影《少林寺》，它掀起了大陆武打影片的高潮。此后，大量的武打影片生产出来，如1983年的《少林寺弟子》、《武当》、《武林志》，1984年的《自古英雄出少年》、《木棉袈裟》、《大刀王五》等。这类电影其实是从革命战争影片向武打言情影片的过渡。

以《少林寺》为例，它的故事像一串糖葫芦，“替父报仇”是个竹签，把“阶级压迫”、“儿女之情”、“锄暴安良”、“普渡众生”串在一起。众僧吃狗肉是一场“痛说家史”的场景，听师傅讲故事，觉远才明白，原来师兄弟们每人都有一本血泪账，出家少林寺不过是暂避一时，积蓄力量。觉远的贸然下山证明了他和《红色娘子军》中的吴琼花一样不成熟，以及个人复仇的失败。王仁则是割据豪强势力的代表，拥有强大的军事武装。面对这样的敌人，除了苦练本领之外，还要等待正义之师的到来。李世民的出现宣告了最后决战的来临。掩护李世民而受难的方丈是舍身饲虎的高僧，和小兵张嘎的奶奶一样，是英雄群众的代表。佛教和革命话语的配合，孕育出“匡扶正义、普渡众生、以暴抗暴”的主题。决战胜利之

后，受戒的仪式是一次庆功会，“酒肉之戒不上少林寺戒条”，不仅为“今日痛饮庆功酒”提供了方便，它既超越了法执的境界，又拆除了和世俗世界的壁垒，保障了干预俗世生活的可能性。

或许有人会说《少林寺》的一曲《牧羊曲》何等优美，何等诗情画意，怎么会和“革命”拉上关系。请听《牧羊曲》：“日出嵩山坳，晨钟惊飞鸟。……莫道女儿娇，无暇有奇巧。冬去春来十六载，黄花正年少，腰身壮胆气豪。常练武勤操劳，耕田放牧打豺狼，风雨一肩挑一肩挑。”这里，“耕田放牧打豺狼”的白无瑕，虽然不能等同于《杜鹃山》中“不灭豺狼誓不休”的党代表柯湘，但她勇敢泼辣的斗争精神，不爱红装爱武装的飒爽英姿，是后来一些矫揉造作的女性屏幕形象绝对不能比拟的。

当然，《少林寺》不是一个人民翻身求解放的故事。李世民对王世充的讨伐，只是不同的豪强势力之间的斗争，觉远参与其中使父仇得报，并不是个人复仇和阶级解放的链接。但是，《少林寺》的生产过程的确有“革命”话语的参与。毋宁说，《少林寺》的内容设计是侠义、儿女的故事模式和革命故事模式的叠加。而革命要战争，侠义演武打，《少林寺》这部电影显示了从“战争”向“武打”过渡的痕迹。

不仅《少林寺》，那时其他武打影片都和革命战争影片有很多相似之处，比如朝廷官府都是欺压百姓反动腐败的，影片中的反面人物都是朝廷的鹰犬，或者地方豪强，主人公则是江湖好汉，影片主要就是讲江湖好汉怎么收拾朝廷的鹰犬，除暴安良，替天行道。

这一切不久就发生了变化。讲历史故事的电视剧里，朝廷和官府里也出现了“正面人物”、“英雄人物”、“主要英雄人物”。像《戏说乾隆》、《雍正王朝》、《康熙王朝》、《康熙微服私访记》、《铁齿铜牙纪晓岚》等，表现帝王将相的丰功伟绩和风流韵事成了历史

叙述的重要倾向。这一时期还有《大宅门》、《大染坊》、《乔家大院》等历史剧，反映了民族资产阶级崛起的艰难历程。早年间中国影视剧中革命话语体系和叙事逻辑，以及按阶级区别正反面人物的类型模式悄然发生了转变。

无论屏幕形象和叙事手法如何改变，中国电视剧、电影歌颂真善美，抨击假恶丑的主旋律都没有变。

以上关于中国电视和电影的记忆书写大致显现了中国电视剧变迁和类型电视剧得以产生的文化环境。

2018年10月

# 目 录

绪论：国内类型电视剧的观念沿革及研究方法	1
第一章 中国类型电视剧体制条件的形成	18
第一节 国家政治、经济改革与电视职能重构	19
第二节 电视剧生产体制的变迁	29
第二章 新时期中国电视剧文本形态变迁	55
第一节 电视剧的多样形态与电视剧本体观	55
第二节 短篇电视剧与艺术剧的衰落	73
第三节 通俗剧的兴起与主旋律剧的通俗化	84
第三章 中国电视剧文本形态的类型化	105
第一节 通俗剧的类型分化	105
第二节 主旋律剧的类型化：以农村题材剧为例	138
第四章 中国类型电视剧生产逻辑与发展前景	184
第一节 中国类型电视剧基础性成规的建立	184

第二节	类型电视剧生产逻辑与文化权利分配 .....	200
第三节	中国类型电视剧的发展前景 .....	210
参考电视剧	.....	227
参考文献	.....	234

## 绪论：国内类型电视剧的 观念沿革及研究方法

我国电视剧诞生于1958年，但因经济、政治、技术、传输网等条件的限制，直到新时期的到来才开始蓬勃发展。时至今日，电视剧已经跃升为影响最广泛、最具有普及性的大众媒介艺术，同时也成为文化产业的核心部分。随着我国电视剧的产业化发展，类型电视剧作为电视剧的一种生产机制、一种文本形态、一种电视剧观念和 research 视角，已经在中国大陆普遍确立起来。可以说，当今我国生产、播出的电视剧基本上都是类型电视剧。而当今我国电视剧生产面临的主要问题是：“产能过剩，效能不足。”也就是说，产量虚高，精品匮乏，创新驱动动力不足，跟风现象严重。论者指出：“电视剧制作在资本强力驱动下，虽然热钱滚滚，却做不出好项目。”<sup>①</sup>而且当今电视剧“对现实的关注更多停留在社会生活的表层，真正反映现实生活困境，关注弱势群体、边缘群体的电视剧很少”<sup>②</sup>。

为了探究当今电视剧存在这些问题的体制原因及社会、历史、

---

① 张海潮等：《剧领天下：中外电视剧产业发展报告（2012—2013）》，中国民主法制出版社2013年版，第30页。

② 张海潮、张华：《剧领天下：中外电视剧产业发展报告（2010—2011）》，湖南文艺出版社2011年版，第170—171页。

文化根源，本书在原初发生语境和历史脉络里探究类型电视剧在中国大陆发生及发展的缘由、过程和规律，揭示类型电视剧的生产关系实质，发掘中国电视剧发展所包含的多种可能性以及被忽视的历史经验，以利于问题的解决。

### 一、什么是类型电视剧：国内类型电视剧观念简史

在中国类型电视剧产生之前，国外的类型电影和类型电视剧已经有了长足发展，其发展经验为中国大陆电视业所汲取，相关研究成果也为中国电视剧研究所借鉴。自从20世纪80年代，国内就开始翻译介绍国外相关研究成果，像《世界电影》杂志刊发的美国学者查·阿尔特曼的《类型片刍议》、简·福伊尔的《类型研究与电视》、英国学者D.赛尔夫的《电视剧导论：类型与媒介》等文章，都影响着人们对于类型电视剧的认知。但是，就中国的电视剧生产来说，类型电视剧观念总是伴随着电视剧商业体制的建立和电视剧类型化发展才真正树立起来，而20世纪80年代中国大陆的居主导地位电视剧观念是非类型化的。

20世纪80年代初，电视剧导演王扶林在文章《电视剧及其样式》中首先提出“什么是电视剧”的问题，谈到国内外几种观点：第一，“电视剧是介乎舞台剧和故事影片之间的一种戏剧艺术”；第二，“电视剧与广播是亲戚，它不同于电影，即对话比电影多”；第三，“电视（剧）和电影可以划等号”<sup>①</sup>。王扶林不赞成电视剧向广播剧靠拢，而认为电视剧可以像舞台剧，也可以像电影，但因为屏幕小以及播映工具、收看场所的不同，电视剧有自己的特点。1986年，杨田村撰文《新闻不是文艺——“真正的电视剧”理论剖析》，

---

<sup>①</sup> 王扶林：《电视剧及其样式》，《北京广播学院学报》1982年第1期。

文章认为，“我们现在所说的电视剧，实际上包括了两种类型，即戏剧型和电影型”，“很多国家在名称上就把这两种类型的电视剧区别开来了，把戏剧型的叫作电视剧，把电影型的称作电视影片、电视故事片”，因此我国也应做此区分。<sup>①</sup>在此基础上，文章认为苏联学者萨巴什尼科娃及我国学者朱汉生主张的“真正的电视剧”——“主要是根据面对面交流和引戏员结构而制作的电视剧”——是建立在电视新闻的特点上，是对电视新闻和电视艺术的混淆。

上述文章表明当时的电视剧观念是总体化的，主要关注的是电视剧艺术的本体特征，而不是由经济关系决定的类型特征，虽然王扶林在文章中区分了电视剧的四种样式：单辑电视剧、电视报道剧、电视连续剧和电视系列剧，但区分标准是直观而外在的，不是来自于电视剧文本的内容构成和类型成规。

而基于中国大陆电视剧发展实际状况、较早地用类型剧的眼光审视中国电视剧的文章是吴迪的《通俗剧片论》，文章中说：

作为一种电视剧类型，通俗剧是相对于艺术剧和主流剧而言的。……通俗剧是一个种属概念，对于电视剧来说，它是一种类型剧，对于一些从属于它的类型剧（如言情剧、传奇剧、惊险剧、家庭伦理剧等）来说，它又是这些类型剧的统称。<sup>②</sup>

此文是通过与艺术剧、主流剧的区分来定义通俗剧的，认为通俗剧是个“一级分类”概念，是各种类型剧的统称，是包含了各种从属类型剧的更大范畴的类型剧；而言情剧、传奇剧、惊险剧、

① 杨田村：《新闻不是文艺——“真正的电视剧”理论剖析》，《北京广播学院学报》1986年第3期。

② 吴迪：《通俗剧片论》，《当代电影》1994年第4期。