

理 论 篇



电视剧的艺术定位

每个从事电视剧创作的人 无论是编剧导演 还是摄像师、灯光师、录音师，都不得面临这样的问题：电视剧是不是艺术？如果是，它又是怎样一种艺术？如果不是，那它是什么？我们应该以什么样的方式来看待和把握它？

在当今影视圈里，对电视剧的轻视由来已久，搞电影的人看不起它，说它根本不是艺术，他们把电视剧与电影做对比，以为电影才称得上艺术，而电视剧不过是小儿科，与艺术离得很远。即便那些专门从事电视剧创作的人也经常怀着自卑心态，把电视剧看做是不得已而为之的谋生手段，自轻自贱，妄自菲薄。

电视剧到底是不是艺术？

要回答这个问题，首先必须弄清楚什么是艺术。

我们试图从整个人类文化的大背景下来审视艺术的本质，再从艺术本性和价值的角度对电视剧进行艺术定位，从而阐述电视剧创作所必须遵循的艺术原则。

一、在整个人类文化的大背景下看艺术的本质

艺术是什么？这是一个既简单又复杂的问题。稍微有点知识的人都不难给出一个答案，然而对这个问题的争论延续了数千年却至今仍未有定论。

有人说，艺术是一种摹仿，是社会生活在艺术家头脑中反映的产物。的确，从外在形态来看，任何一种艺术，无论诗歌小说，还是音乐建筑，都是对生活中某些物体的摹仿。然而是不是所有人的摹仿，譬如做一张椅子或一张床，都是艺术创作？人类为什么要摹仿自然？车尔尼雪夫斯基把艺术看做是现实的替代品，让人们“满足于当现实不在时，在某种程度内来替代现实”，然而这种替代又有什么意义？

普列汉诺夫关于艺术起源的论述曾经被人们看做经典。这位俄国哲学家在考察了原始音乐和舞蹈的产生与劳动之间的关系后，得出了艺术起源于劳动的结论，并认为：“游戏是由于要把力量的实际使用所引起的快乐再度体验一番的

冲动而产生的。”然而，原始人类为什么会产生这种再度体验快乐的冲动？普列汉诺夫并没有给出更有说服力的答案。

另一种观点认为，艺术是艺术家自我的心灵表现。在弗洛伊德看来，艺术活动是一种白日梦，是人类欲望受到压抑后的折射。弗洛伊德似乎想以此来解释文学产生的内在动力，他把这种动力简单地概括为“利比多情结”，也即性欲。性欲是人类的自然需求，然而性欲并不能包括人类所有的欲望，而且在性欲的背后，是否还有一种更原始的动力？

在我们看来，迄今为止所有对艺术的解释都没有完满地说明艺术的内在价值和艺术产生的内在根源，因而也不能真正地把握住艺术的本质。要真正把握艺术的本质，必须把艺术放在整个人类文化的大背景下来进行考察。在对人类文化认识的基础上，把艺术与其他类别的文化加以比较分析。

把艺术放在整个人类文化的大背景下进行审视，要解决好两个问题：一是艺术作为一种文化类别与其他文化如宗教、哲学及人文社会科学和自然科学间的共性及其区别何在？二是艺术作为人类文化对于人类而言其存在的价值是什么？

（一）从人类生存的角度来看，艺术是人类抗拒死亡的产物，它的功能是创造美

人类的最终目的是生存，人类的最大欲望也是生存，对于人类来说，首先要生存下来，然后才谈得上满足别的欲望。人类所有的活动都是为了自身的生存，而要生存就得同死亡进行抗争。可以说，文化是人类在与自然和社会发生关系的过程中产生的，而促使人类文化产生的内在驱动力则是人类对于死亡的恐惧及由此而来的超越生命的渴望。

在我们看来，人类不可战胜的敌人是死亡，人类从存在那天起就同死亡进行着徒劳的抗争，人类的文明就是在这种抗争中产生的。从这个角度说，自然科学是为了改善人类生存的外在环境，增强人类在死亡面前的物质力量，延长人类生存的寿命；而包括道德、法律等在内的社会科学则是为了抑制人类自身的欲望，从而达到人与自然、人与社会及人与人之间的和谐关系，改善人类生存的社会环境；哲学是通过追寻主体与客体之间的关系及人在宇宙中的地位来描述人类的生存状态并用理性的方式寻找人类生存的意义；宗教是在人类肉体的消亡不可避免的前提下，通过对来世的创造而提高人类生存的信念；……艺术则是通过对美的创造，使人们沉醉在美丽的梦幻之中，暂时忘却对死亡的恐惧。

人类从存在的那天起便有了艺术的萌芽，艺术的成熟也伴随着人类的进化，艺术是人类文明较早的成果之一，中国古代神话、先秦散文、古希腊神话和史诗都是明证。古往今来，哲人学者对艺术都有过研究，然而死亡与艺术的关系却一

直为人们所忽视。

在某种意义上说，艺术的确是一种梦幻。然而这种梦幻绝不是因为性欲受到压抑，而是要逃避死亡。死亡对于人类来说是不可避免的，就像达摩克里斯神剑悬挂在人类的头顶，威胁着人类的生存，使人类感到恐惧。面对着这个不可战胜的敌人，人类只有在梦幻中才能得到暂时的解脱。

人类从存在的那天起就生活在这样的梦幻中，表面看，人类的生活丰富多彩，世界上每个人都有自己独特的追求和生活方式：有人皈依宗教，把生存的希望寄托在来世；也有人醉生梦死，放浪形骸。有人孜孜不倦地追求着理想，也有人得过且过，随意挥霍着自己的青春和生命；有人醉心于权力，有人痴迷于爱情……但其实他们所干的不过是同一件事情，即为自己制造梦幻般的世界，以求在梦幻中消解对死亡的恐惧。

对现实的摹仿其实也是在追寻着一种美、一种梦幻，艺术家通过自己的想象把现实理想化，使之富于梦幻般美丽的色彩。因此，艺术中的真实从来不能等同于现实中生活的真实，而促使人们进行摹仿的内在动力是对死亡的恐惧和对生存的渴望。

对于人生，叔本华说过一句很实在的话：人生就像吹肥皂泡，无论你吹得有多大，它终究是要破灭的。这话听来容易让人绝望，但却是人生最好的写照。

存在主义作家加缪曾经用古希腊神话中的西西弗往山上推石头的故事来比喻人生。在加缪看来，虽然死亡对于人类来说是不可避免的，就像那块大石头到了山顶还是要滚落下山一样，然而人们还是可以通过自我选择寻找到人生过程中的意义。然而这种意义其实也只在梦幻中才可能存在。

人生最难耐的绝不是肉体上的痛苦，而是精神上的孤独。因为在孤独中梦幻容易消散，人就不得不面对着一个真实的自我，不得不去面对死亡的恐惧。

人类消解对死亡的恐惧有多种方式，但在无法抗拒的死亡面前，所有的方式都只能表现为对现实的逃避。艺术只是其中的一种，它是通过自我的幻想来创造美，使人从对死亡的恐惧中获得暂时的解脱。

艺术创作的冲动来源于人类自我表达的需要，这种需要来源于对死亡的恐惧和对生存的渴望。

尽管有人在死亡面前表现得从容不迫，但就整个人类来说，死亡的恐惧总是难以战胜的。许多人都有过这样的体验，当心灵为恐惧所控制而达到难以自持的地步时，常常会以一种歇斯底里的动作表现出来。原始人类的“游戏”与劳动时动作的相似性其实并没有本质上的意义，他们要体验那种“快乐”无非也是要达到精神上的麻醉，从而使自己从死亡的恐惧中摆脱出来。

人类寻找快乐以至于达到精神上的陶醉有多种方式，不能说能够使人摆脱

死亡恐惧的方式都是艺术活动。艺术的功能是创造美，使人在美的陶冶中获得陶醉，同时得到精神的升华。这与那种浅层次的快乐不可同日而语。

我们常说的“快乐”其实有两种含义，一种主要表现为感官上的愉悦，另一种则主要表现为精神上的愉悦。前一种“快乐”是浅层次的、暂时的，其结果容易使人堕落后；一种“快乐”是深层次的、触及心灵深处的，其结果是使人的心灵得到净化。美给人带来的快乐是长远的、触及人的灵魂的。

感官刺激也能给人以暂时的麻醉，不失为对抗死亡的一种方式，然而肉体上的刺激总是短暂的，麻醉也只能是暂时的，从麻醉中醒来，面临的将是更大的恐惧和痛苦，而且这种麻醉往往以精神和肉体上的损害作为代价。而美给人带来的影响是深远的，能使人在美的陶醉中获得精神升华，到了一定的境界，甚至可以蔑视死亡，使自己从死亡的恐惧中完全解脱出来。

人类文明是在同死亡的抗争中产生的。哲学和科学是以理性的方式，而宗教和文学则主要是以非理性的方式，然而它们所共同追寻的是人类灵魂的升华，在肉体的消亡不可避免的前提下，人类只能更多地以精神的方式对抗死亡。只有站在极高的精神境界中，人类才有可能从死亡的阴影中摆脱出来，达到心灵的和谐。

（二）真正的艺术是艺术家心灵的外化

如果说艺术的功能是创造美，那么这美来自何处？我们在欣赏艺术作品的时候，为什么会感觉到这种美？美到底是什么？

从外在形态看，艺术是对自然和社会的摹仿，是现实生活在艺术家头脑中反映的产物，可以说艺术美是建立在现实美的基础之上的。在一定程度上，摹仿是艺术表现的方式和途径。但是，并不是所有的摹仿都能创造美，也不是所有人通过摹仿制作出来的物品都是艺术品。同样是绘画，出自达·芬奇、毕加索手下可以是价值连城的艺术珍品，而一个油漆匠涂抹出来的东西无论如何也不能说是艺术。同样是雕塑，一个只会打造石狮子的石匠的作品绝不能与罗丹的作品相提并论。

毕加索和油漆匠，罗丹与石匠，他们同样都是在摹仿现实，用的也是同样的方式和同样的工具及材料，而他们创造的作品为什么会有如此大的差异？决定艺术品质的因素到底是什么？

我们说，毕加索与罗丹和油漆匠与石匠所创造出来的物体在外在形态上并没有本质上的不同，在摹仿的真实性方面，油漆匠和石匠未必比毕加索和罗丹差到哪里，而艺术的价值也绝不以摹仿的真实程度来界定，事实上毕加索笔下的人物往往与现实中的事物相去甚远。在我们看来，毕加索和罗丹与油漆匠和石匠

的真正差别在于他们人生境界的不同，而这种人生境界的高低取决于他们对社会对人生的把握程度。

在艺术作品中，作为客体的现实生活与作为创作主体的艺术家之间到底是怎样的关系？决定美的存在的因素到底是什么？

黑格尔说：“美是理念的感性显现。”按照黑格尔的观点，美的内容是“理念”，其形式则是“感性显现”，也就是我们所说的“形象”。何谓“理念”？如同中国的“道”一样，这是一个争论不清的问题。老子说：“道可道，非常道；名可名，非常名。”又说：“人法地，地法天，天法道，道法自然。”“道”存在于万事万物之中，代表着事物的本质，是人类永远在追寻却难以到达的彼岸，人们对道认识的深浅程度，取决于其所达到的精神境界。既然文学的功能在于对美的创造，就不能只是局限在反映生活塑造形象上。它追求的最高目的是表现理念，这需要有很高的境界。在这个意义上说，艺术家都应该是不同寻常的人。

毕加索与罗丹之所以是艺术家，是因为他们在很高的程度上把握住了人生的理念并把这种理念融入了自己的作品当中，而油漆匠与石匠则恰恰相反，则不能在较高层次上把握这种理念，只会依样画瓢，缺乏创造能力，因而上升不到艺术的层次。

表面看，艺术作品反映的是生活和生活中的人物，其实在这里生活本身也好，人物也好，都不过是理念的载体，也是艺术家心灵的载体。

过去我们总是习惯于把作品中的故事或从中抽象出来的意义看做是艺术作品的内容，这其实是个误解。按照黑格尔的观点，艺术作品的内容应该是理念，而外在形象不过是理念的载体。我们认为，形式和内容的概念是相对的。艺术作品按其内涵至少可以分为四个层次：表面层次（包括语言和结构）；第二个层次是由语言和结构而建构起来的故事和形象体系；第三个层次是由心灵外化出故事的自我；第四个层次则是理念。在这里内容和形式都是相对的，对语言和结构来说，故事和形象是内容，而对于“自我”而言，它们又是形式。而对于“理念”而言，前三个层次又都是形式。

作为艺术创造主体的艺术家与作为观照客体的现实生活间的关系是很值得研究的问题。正统艺术理论总是把艺术看做是主体对客体的被动反映，这样的观点在那些形象较为明确的艺术形式如电影、戏剧、小说等方面还能自圆其说，而在那些形象较为模糊的艺术形式如音乐等方面就很难解释清楚。

我们认为，就艺术创作而言，作为主体的艺术家和作为客体的现实生活间的关系可分为三个层次：第一个层次是主体对客体的反映；第二个层次是主体通过客体来进行的自我表现；第三个层次也是最高的层次是主体心灵的“外化”。三个层次代表着三种不同的境界。在第一个层次中，主体只是被动的接受，起到镜

子的作用，停留在这个层次的人只能算是工匠，他所能做的不过是把现实中所见到的复制到作品中，这样出来的东西自然也难说是真正的艺术作品。到第二个层次，才有可能进入创作境界，主体的作用在这里变得十分明显，并占据了主导的位置。作为客体的现实生活只是作为表现主体心灵的媒介和材料而存在，由于主体自身还没能达到完全自由的境地，这种表现显得有些勉强和不自然，作为主体的自我也因此发生变形，或变得膨胀，或变得扭曲。只有到了第三个层次，作为主体的艺术家才会真正达到完全自由的境界。在这个层次上，主体与客体完全交融在一起，而艺术家自己就是绝美的诗篇，他要做的只是把自己的灵魂外化出来成为艺术作品。

在某种意义上说，艺术家创作的过程就是精神修炼的过程，也是艺术家的灵魂沿着三个层次不断进化的过程。从牛身上挤出的是奶，从血管里流出来的是血！一个艺术家无论描写怎样的生活，无论这生活与自身怎样不相关，也不管他用什么形式、什么媒介，他真正表达的还是他自己。在这个意义上说艺术是残酷的，真正的艺术家不得不把自己的灵魂赤裸裸地显露在大众的面前，高尚也好，卑劣也罢，只能听从他人的评判。一个真正的艺术家应该具有高尚而富有诗意的灵魂，而一个灵魂卑劣的人是不可能写出真正的艺术作品来的。

艺术需要的是真诚，尼采把艺术比作“日神”是因为艺术能够像太阳一样给我们枯燥乏味的人生披上梦幻般美丽的色彩，从而激起对人生的热爱。尼采把艺术比作“酒神”是因为酒能帮助我们冲破精神的樊篱，达到真诚的境界。

二、电视剧的艺术定位

电视剧到底是不是艺术？

既然艺术的品性决定于作品本身所包含的理念，决定于艺术家自身的人生境界和对理念把握的程度，那么，对于这问题的回答也就显得不那么重要了。

然而当我们试图给电视剧这门年轻的艺术进行艺术定位的时候，仍然发现我们面临着许多问题的挑战。

脱离开电影来谈电视剧是困难的，尽管轻视电视剧的人总想这样做，并试图以这种方式来保持电影的纯洁性，可是谁也没法否认电影和电视剧之间的紧密关系。

我们认为，判断某种表现形式能否成为艺术，一是要看它能否成为艺术家心灵的载体，二是要看它的外在形态是否具有美感。而在表现方式方面，电影和电视剧其实并没有本质上的区别。

我们把艺术作品看做是艺术家心灵的外化，然而无论电影还是电视剧，首先

展现给人们的是由完整的声音和图像构成的世界。法国电影理论家巴赞认为，电影是一种通过机械把现实形象纪录下来的 20 世纪的艺术，是照相艺术的延伸。因此电影不像其他艺术那样，在物像及其复制品之间有一个人的存在。电影在物像及其复制品之间只存在“一个无生命的代理人的工具性”。电影是这样一种艺术，它第一次使世界的形象有可能在“没有人的创造性干预下自动形成”。“所有的艺术都是以人的存在为基础的，只有照相是得益于人的不存在。”

作为写实主义电影理论的代表人物，巴赞强调电影反映现实的客观真实性，反对用电影来表现抽象观念的主观主义倾向固然无可厚非，但其观点的确有失偏颇。我们认为，任何一种艺术类别，只有当它与艺术家的心灵产生沟通并成为艺术家表达自我心灵的载体的时候才成其为艺术。电影的产生源于人类渴望驻留时空的幻想，而这种幻想又是基于人类对于死亡的恐惧。在人类的幻想中，留住了时空，就等于留住了生命，从而在意念上战胜死亡。

从西方电影发展的历史来看，写实主义和技术主义并存于整个电影发展的历史中。写实主义强调的是电影的真实性，把电影看做是现实生活的原样再现。而技术主义则强调技术，要求运用各种电影手段和技巧达到娱乐观众的目的。然而写实主义方法也好，技术主义的创作也罢，只有当电影同艺术家的心灵产生沟通之后才有可能成为艺术。电影的发明者卢米埃尔兄弟以早期的电影《工厂的大门》、《水浇园丁》等影片开创了写实主义的传统，可是他们只是向人们昭示了电影作为科技手段真实而完整地复制物质现实的可能性，其作品远远没有达到艺术的境地，他们是电影发明家，而不是艺术家。梅里爱称得上技术主义电影的先驱，他是把电影引入戏剧化道路的第一人，其作品对电影特技的追求和探索使电影具有魔幻般的色彩，然而在梅里爱这里，电影顶多也只是一种技艺，而不是真正的艺术。把电影真正作为一门艺术展示给人们的是格里菲斯，在不朽的电影《一个国家的诞生》中，格里菲斯把电影技巧有机地融化在现实主义的写实手法里，并使这种结合达到完美的境界。尽管人们对这部作品的种族主义倾向提出许多非议，然而格里菲斯却在作品中真实自然地表达了自己对社会对人生的意念，创造出美的意境，这也正是这部作品不朽魅力之所在。

我们知道，电影和电视剧都是科技和艺术结合的产物，它们的发明和发展几乎凝聚了人类所有学科的科技成就，从光学到机械学，从电力学到电子学，从计算机科学到空间科技……从而使电影和电视剧作为艺术却有着很高的技术含量，这种技术含量的加重在很大程度上扩展了电影和电视剧表现的技巧和领域。

同时，电影和电视剧作为艺术产品，像其他产品一样，也是按照一定的工艺流程生产出来的，从剧本的创作、演员的选择到片子的拍摄，再到后期制作。这种程式化的生产模式与艺术创作所需要的自由境地是相互矛盾的。制片厂制度

的形成，使电影和电视剧制作的分工更为精细化。在这程式化的过程和精细的分工当中，艺术家的个性仿佛也被消解淡化了。

艺术与其说是一门职业，不如说是一种人生境界，先有艺术的人生然后才会有人生的艺术。并不是所有从事艺术工作的人都是艺术家，许多人搞了一辈子艺术工作，也创作出不少作品，却达不到艺术的境界，也不懂什么叫艺术。他们只是从事某种职业的工匠，而不是艺术家。

我们并不想有意把艺术抬高到令人可望而不可即的神圣境地，但艺术不是技艺，工匠也绝不等于艺术家，这是不容置疑的。既然艺术在很大程度上是一种人生境界，那么在技艺和艺术、匠人和艺术家之间就不应该有不可逾越的障碍。要达到所期待的艺术境地，应该具备以下三个条件：(1) 精湛的技艺；(2) 自由的心灵和创造性；(3) 对理念的高度把握。也就是说，当人们能够随心所欲地运用所掌握的技艺，使之与心灵产生沟通并成为表达自我的载体，同时这个自我对人生、对美、对理念都有着较为深刻的认识和把握之后，才有可能进入艺术的境地。

艺术的精神就是高度自由的精神，没有心灵的自由就不会有真正的艺术。在一定程度上，影视制作中技术含量的增加，程式化的生产工艺和生产过程的精细分工都妨碍着艺术的自由表达，然而这并不是电影和电视剧的本性，而是外在因素强加给它们的。

在电影或电视剧创作中，制片人、编剧、导演、演员、摄影师、化妆师、剪辑师都是创作的主体，他们的思想和情感都或多或少地凝聚在作品当中。创作主体的多元化在一定程度上妨碍着艺术家个性的张扬和心灵的表达，但这种障碍并非不可克服。一个摄制组犹如一个乐队，而导演则是乐队指挥，摄制组里的每个创作人员虽然都有自己的意志体现，但这种意志不得超越影片内容所规定的范畴，都必须服从导演的指挥棒，成为体现导演意志的一个因素。而剧作家，犹如作曲家是直接面对生活的人，如同整个乐队都必须依照作曲家提供的乐曲来进行阐释一样，电影或电视剧创作人员（包括导演）都必须以剧作家提供的剧本作为蓝本来体现个人的意志。事实上，在整个创作过程中，创作人员都在寻找思想和情感的契合点。如果我们把导演看做是乐队指挥，是电影或电视剧创作中最主要的意志体现者，那么他首先要从剧作者那里找到契合点。剧本选择的过程，其实就是寻找这种契合点的过程。每个导演都希望找到能够体现和表达自己意志和审美观念的剧本，他把剧本看做是体现自己意志的媒介，当他发现这个剧本能够恰如其分地表达出自己意念的时候，就找到了这种契合点，如果找不到契合点，那么他所面临的选择就是：或者放弃这个剧本，或者在创作过程中按照自己的意志进行新的诠释和修改。至于其他的创作人员，他们只是在剧作家和导演

意志的统摄之下寻找契合点，犹如乐队的提琴手必须根据作曲家的乐谱和乐队指挥的指挥棒拉出自己的旋律一样。

对各种艺术门类划分高低优劣是件勉为其难的事情。既然艺术作品是艺术家心灵的外化，是理念的载体，艺术说到底代表高层次的人生境界，那么艺术的高低优劣就取决于艺术家的人生境界和对理念把握的程度。一个真正的艺术家是完全能够超越外在艺术形式的制约，达到极高的人生和艺术的境界，荷马、达芬·奇、贝多芬、莎士比亚等艺术大师所擅长的艺术门类并不相同，但他们的作品同样是不朽的人类财富。

然而，如果我们一味强调艺术家的人生境界和对理念把握的程度，而忽视作为理念载体的外在艺术形式的特性，同样是违背艺术原则的。艺术从来都是内容和形式的完美统一。黑格尔把美看做是“理念的感性显现”，这里的“感性显现”指的是形象，也包括包容形象的各种艺术类别。

作为理念载体的各种艺术类别在表现力方面的差异是显而易见的。犹如一个乐队，尽管每一门乐器都能拉出优美的旋律，但各种乐器所具有的表现力是很不相同的。一把简单的胡琴，其表现力显然不能与小提琴相提并论，我们把钢琴看做是乐器之王，也是就其不同凡响的表现力而言。

衡量各种艺术类别的高低同样也应该以其内在的表现力作为标准，艺术表现力的强与弱在很大程度上受到外在形式的限制。各种艺术类别都是借助于外在物体作为表现媒介以达到“感性显现”的结果，如文学借助语言，音乐借助声音，绘画借助线条和色彩，电影和电视剧则借助于声音和影像。然而就形而上的理念而言，各种物化的外在形态又在很大程度上影响着它的表达。一般说来，就各种艺术类别而言，它们所依赖的外在形态越多，其表现力也随之减弱，离开理念的距离也会变得更为遥远。根据这样的观点，反观各种艺术类别就会发现，在艺术这座金字塔中，以声音作为媒介的音乐在其表现力方面是难以比拟的，其次是以语言作为媒介的文学和以线条和色彩作为媒介的绘画，而作为综合性艺术的电影和电视剧则处于较为低级的层次。

我们并不想故意贬低电影和电视剧的表现力，只要把电影与文学进行比较就可以得出结论。电影史上很多经典性的影片都是通过小说或戏剧改编的，尽管电影或电视剧能够把在小说中通过观众的想象才能把握的人物具象化为现实的实体，然而每个改编者都会感觉到电影或电视剧在表现力方面所受到的制约，因为在小说里表达的许多意象在电影中是不可能表现出来的。语言所具有的表现力显然大大地超越了以声音和影像构成的电影画面，这种差异更具体地体现在对人物心理的把握上。在电影或电视剧里，人物的心理活动主要通过人物的形态表演和语言（包括对话和内心独白等）来表现，这种直观的表现尽管很生动

却往往受到限制，在把握人物细微的内心变化方面，远不如小说来得轻松自如。正因为如此，电影和电视剧更容易被人看做是通俗化的艺术类别。

三、电视剧创作所要遵循的艺术原则

以上讨论电视剧的艺术定位更多的是注重电视剧的内在特性，似乎有意忽视了外在社会因素对它的影响。在今天的社会里，这种影响是如此强烈，以至于在很大程度上决定着电视剧的艺术品位。

电视剧作为艺术产品具有二重属性，首先它是商品，然后才是艺术。电视剧的商品属性是它得以生存和发展的基础，而其艺术属性则是其商品属性得以实现的保证。这方面，电视剧与别的艺术类别并没有本质上的区别，小说也好、绘画也好、电影也好，无论创作者的主观意志如何，最终它总是要转化为商品，就是莎士比亚的戏剧，贝多芬的音乐，托尔斯泰的小说也都不能例外。艺术创作活动在很大程度上也可以说是一种商业活动，如此，艺术创作活动就不可能不受到商业因素的影响，所不同的只是影响的大小而已。一般说来，赚取利润越多的艺术类别，其商业属性越明显，而受商业因素制约越多，其艺术属性受损害的可能性也越大。小说和绘画投入的成本相对较低，商业性也低；而电影和电视剧需要投入的成本较高，赚取利润的空间也相对较大，受商业因素制约的可能性也较大。

试图把电视剧排斥在艺术大门外的人无非也是嫌弃它的低俗，以为电视剧无非是一种大众传媒或者快餐文化，是商品，登不上艺术的大雅之堂。他们往往把电视剧同电影进行对比，以电影的高雅来衬托电视剧的俗气。在他们眼里，电影作为第七艺术的地位是不可动摇的，而电视剧则不值一提。

其实电视剧和电影在表现形态方面并没有本质上的区别，而电视剧的低俗并不是它本身所具有，而是外在因素强加给它的。说到电影与电视剧的区别，不是因为电影用的是摄影机和胶片，而电视则用摄像机和录像带，也不是因为电影银幕比电视屏幕大许多，更主要的还是欣赏环境与方式的不同，也就是受观众这个欣赏主体制约的程度不同。按照许多业内人士的说法，观众走进电影院，就会把一部电影看下去，而坐在家里看电视，却可以任意调换频道。有人研究后得出结论，一部电视剧不能在三分钟内把观众吸引住，观众就可能调换频道，这就迫使编剧和导演们想方设法讨得观众的喜欢，于是费尽心机琢磨观众的心理，曲意逢迎。编导们不得不在情节上花费功夫，总结出所谓的“三分钟一个冲突，五分钟一个高潮”、“撒胡椒面”、“拳头加枕头”等所谓创作的要领，其结果是导致了创作者主体意识的丧失，而没有了创作者的心灵参与，没有了真正的情感，就等于没有灵魂，也就谈不上真正的艺术创作。

衡量一种表现形式能否成为艺术类别，绝不能只看到现状，“能做什么”和“做得怎样”是两回事。在讨论电视剧是不是艺术这个问题的时候，不能只看到那些由电视工匠造出来的东西，而要想到电视剧到底能做什么。今日的电影也越来越受到市场的冲击与支配，大量平庸低劣之作同样充斥着电影市场，而且不要忘记，电影在它的初期也曾被人看做“杂耍”，是大师们的努力才使它上升为一门艺术，并显示出强大的生命力。同样遭遇的还有中国古典小说。在电视剧越来越受到欢迎的今天，那些试图把电视剧摒弃于艺术大门之外的人们，未免有些目光短浅。

然而必须承认，电视剧作为较为通俗的艺术类别在思想情感的自由表达方面所受到的阻碍比任何其他的艺术类别要大得多。在商品社会里，艺术产品不得不在市场上转化为商品以实现其商业价值，而艺术家在无可奈何中也被迫把艺术作为谋生的手段和职业。一方面，艺术产品的商业价值并不等同其艺术价值，事实上艺术价值与商业价值经常相互背离。趣味低下的言情小说和武侠小说所拥有的读者量肯定大大超过艺术性强的世界名著，一场歌星的演唱会所获得的报酬肯定也会比一场严肃的交响音乐会高出许多。另一方面，艺术工作的职业化倾向使得艺术家很难摆脱经济利益的诱惑，为了生存的考虑，有时不得不违背自己的心愿去迎合观众的趣味，因而导致艺术创作主体的沦落。

作为艺术产品，电视剧的商业化倾向来得更为迅猛也更为沉重。与文学和音乐相比，电影和电视剧需要更大的资金和人力方面的投入。在商品社会里，艺术从来不可能是一种慈善事业。从制片商和投资商的角度，他们看重的是电影和电视剧的商业价值，尽管他们也关心作品的艺术价值，但更多的是从商业利益来考虑的，他们所期待的不过是要收回自己的投资成本并获得尽可能丰厚的商业利润。

电影和电视都是大众化的艺术类别，在人们的审美能力和审美趣味普遍不高的今天，更多的人希望从电影和电视剧里寻找的是一种轻松愉悦的感觉，而其中所能蕴含的那种深刻的美感对大多数人来说似乎显得过于沉重，也过于陌生。

上述分析似乎能够谅解当今我国影视业普遍存在的媚俗观念和媚俗现象。然而，在现实中我们看到的是，那些在媚俗观念和心态引导下创作出来的作品往往并不能达到预期的商业效果。诸如《贫嘴张大民的幸福生活》、《大宅门》这样的艺术精品所取得的商业成功似乎能够给我们另外的一种启示。

艺术创作中的媚俗观念和媚俗现象只能带来两种后果：一是导致创作主体的沦落或丧失，二是导致对生活的歪曲描写，从而违反电影和电视剧艺术复现物质世界的艺术特性。创作主体的沦落或丧失必然会使艺术家丧失对自然对社会及对人生的感知能力，从而导致对现实的扭曲。

艺术创作的过程也是艺术家寻找自我的过程，尼采用酒神来比作艺术的时候肯定也意识到了外在社会因素对艺术家所形成的心理障碍，实现真正的自我，对真正自我的寻找永远是艺术家锲而不舍的精神追求，然而在现实生活中，艺术家自由表达的欲望总是受到各种现实因素的阻碍，经常处于无奈的境地。

除了所达到的人生境界和对理念把握的高度以外，对艺术家来说，真诚的品质是至关重要的。我们所说的真诚既包括对生活的真诚和对观众的真诚，也包括自我的真诚，一个不能真诚地面对自我的人肯定不能真诚地面对生活和真诚地面对观众。然而在现实中艺术家要达到完全的真诚几乎是不可能的。

尽管我们把艺术的自由表达原则看做是艺术的生命所在，然而这并不等于说作为创作主体的艺术家可以忽视观众，更不等于说艺术家可以根据自己的意志随意地扭曲生活的真实，实际上这两方面并不存在不可克服的矛盾。

作为创作主体的艺术家在进入创作状态的时候，实际上是在与自然、与社会，也是在与自我进行对话，他要把自己所感悟到的理念以一种人生体验的方式体现出来并借助于外在生活形态得以表现，这就是艺术创作的本质所在。

尽管艺术本身具有功利性，但艺术家在创作中却应该处于超功利的无为状态。在那种超然的艺术境界中，作为创作主体的艺术家仿佛成为旁观者，始终保持纯净的心态，脸上带着淡淡的微笑审视着自己笔下的人物，看他们在说话、在行动、在欢乐、在痛苦、在死亡，却好像丧失了对他们的主宰。在这里，艺术功利目的的实现同艺术家对功利的关注程度经常形成二律背反，也就是说，艺术家越是关注作品的功利性，越会丧失其作品的艺术品性，从而导致作品功利成果的减弱和丧失，因此达到艺术的功利目的必须以遵守艺术创作的规律作为前提。

就电视剧创作而言，艺术家实际上是在个人的自由表达与忠实客观现实及发挥电视剧的创作特性之间寻找契合点。能否找到这种契合点，在很大程度上决定着电视剧的成功与失败，并不是任何人在任何时候都能找到这样的契合点。对一个真正的艺术家来说，保持真诚的品质是至关重要的，因为这是保持其作品艺术品格的最起码的条件。



思考与练习

1. 什么是艺术？电视剧是不是艺术？谈谈个人看法。
2. 怎样理解“美是理念的感性显现”？
3. 怎样看待电视剧创作中的媚俗现象。



电视剧的艺术特征

一、概念界定

给电视剧下一个确切的定义是很困难的。首先，电视剧存在的历史并不长，对它的本性的认识还有待于深入的研究；其次，概念本身有很大的局限性，概念原本是对物质现实的抽象，要想就某种艺术类别的特性达成共识几乎是不可能的，譬如什么是文学的问题，学术界争论了上千年，至今尚无定论。

有人试图把电视剧与电影区分开来，然而电视剧与电影之间的渊源关系却是没有人能够抹煞的。首先，与电影一样，电视剧也是一门视觉艺术，其表现形态是由有声的、活动的画面组接起来而构成的荧屏形象（电影则为银幕形象），它不仅再现了真实的空间，也直接表现了随时间流动而不断变化着的空间；与其他艺术类别相比，它可以表现造型艺术无法描绘的时间的流动，可以展现音乐所失去的直观形态，可以突破戏剧舞台的局限，在时间、空间表现上具有更大的自由，也可以弥补文学的不足，让观众直接通过自己的感觉器官来感知形象。其次，与电影一样，它是一门综合艺术，包含着各种艺术如音乐、美术、戏剧、文学等表现方式。它同样也是科技与艺术相互结合的产物，在运用现代科技方面，电视似乎比电影来得更为迅捷。

因此，我们在对电视剧的概念进行界定时，必须解决两个问题：一是作为视觉艺术，它与别的艺术类别如作为语言艺术的文学和作为舞台艺术的戏剧之间的区别；二是同样作为视觉艺术，与电影相比，电视剧有着怎样不同的特征。

二、电视剧与小说

小说是一门语言艺术，它是以语言作为媒介塑造人物形象，表达艺术家人生理念的。而电视剧则是视觉艺术，以声音和活动的画面作为媒介。研究这两门艺术形式间的区别，实际上也是研究两种不同语言形态的功能及其特性。

与文字语言相比，画面语言更为确定、更为直观，而在表现能力方面却不像文字那样自由。文字只是一种代号，它与所代替的事物之间的关系是在长期的

社会历史发展中约定俗成的，当我们用眼睛接触到文字的时候，要通过自己的想象把文字和其代表的事物连接起来，才能理解其所指的事物，而画面却能直接把事物呈现在我们眼前。

巴尔扎克在小说《欧也妮·葛朗台》里这样描写葛朗台老头：

至于体格，他身高五尺，臃肿，横阔，腿肚子的圆周有一尺，多节的膝盖骨，宽大的肩膀；脸是圆的，乌油油的，有痘痕；下巴笔直，嘴唇没有一点儿曲线，牙齿雪白；冷静的眼睛好像要吃人，是一般所谓的蛇眼；脑门上布满了皱褶，一块块隆起的肉颇有些奥妙；青年人不知轻重，背后开葛朗台先生玩笑，把他黄黄而灰白的头发叫做金子里搀白银。鼻尖肥大，顶着一颗布满血管的肉瘤，一般人不无理地说，这颗瘤里全是刁钻捉狭的玩意儿。这副脸相显出他那种阴险的狡猾，显出他有计划的诚实，显出他的自私自利，所有的感情都集中在吝啬的乐趣，和他惟一真正关切的独身女儿身上。而且姿势，举动，走路的功架，他身上的一切都表示他只相信自己，这是生意上左右逢源养成的习惯。所以表面上虽然性情和易，很好对付，骨子里他却硬似铁石。

这描写称得上细致入微，可这葛朗台老头长什么样，还是很难拼出完整的人物形象，而且出现在每个人脑海里的葛朗台老头肯定也是不一样的。而在电影或电视剧里，这些外表就会被某个演员具像化，成为确定的活生生的实体。而且有些描写很难用画面表现出来，譬如“这副脸相显出他那种阴险的狡猾，显出他有计划的诚实，显出他的自私自利，有的感情集中在吝啬的乐趣，和他惟一真正关切的独养女儿身上”。还有“所以表面上虽然性情和易，很好对付，骨子里他却硬似铁石”等等。

作家刘恒在《贫嘴张大民的幸福生活》中是这样描写张大民一家的：

他叫张大民。他老婆叫李云芳。他儿子叫张树，听着不对劲，像老同志，改叫张林，又俗了。儿子现在叫张小树。张大民 39 岁，比老婆大 1 岁半，比儿子大 25 岁半。他个子不高。他老婆 1 米 68。儿子 1 米 74。他 1 米 61。两口子上街走走，站远了看，高的是妈，矮的就是个独生子。去年他把烟戒了，屁股眨眼就肥了一倍。穿着鞋 84 公斤，比老婆沉 50 斤，比儿子沉 40 斤，等于多了半扇儿猪。再到街上走走，矮的在高的旁边慢慢往前流滚，看着腿，基本上就是一个球了。

这段对张大民和他妻子外表的描写十分生动形象，但我们也只能借助于我们的想象才能使这个人物具像化，这想象也只能是模糊的，抽象的。但在电视剧里看到的却是演员梁冠华演活了的那个张大民，而这个活了的张大民与书中的张大民其实也是有差别的，至少个头没这么矮，长得也没这么寒碜。

相比之下，以文字作为语言的文学较为抽象，但在艺术表现方面却享有更大的自由度，譬如它可以不受时间和空间的限制，可以表现有形或无形的事物，可以借助于想象深入到人物的内心深处。而诸如电影和电视剧这样以影像和声音