

我的“电视剧观”和“电视剧学科论”

——《自选集》序

躬逢北广建校 50 周年华诞，同仁共襄盛举，推出《北广学者文库》首批 24 种，我有幸忝列其间。

选目既定，自然要有一篇序言之类的文字放到一卷之首。于是，我写了下面的几千字，对这部（自选集）做一点必要的说明。

我想说说我的“电视剧观”和“电视剧学科论”。这可以说明 10 年来我在这个领域里所作的一番理性思考，以及对这种理性思考所作的学理性的文字表述。现在，学界业已认可，我的相关的理性思考及其学理性的文字表述，属于“原创”。我以为，只有“原创”，自己才算无愧于我们这个有着深厚文化传统的民族，无愧于我们这个充满活力、鼓励奋进的时代，当然，也无愧于我为之奉献了近 40 年的北广的教育事业，无愧于这套意义不凡的《文库》。

我想起了五年前的一件小事。那是在北广首次招收博士生的复试考场上，一位中年考生带着异样的神态点着我和我师弟高鑫还有好友张凤铸的名字说，“都是老一代的学者了……”为了区别于我们这一代人，这位中年学者后来拿电视剧做学问，是从“洋人”那里拿来了“结构主义”和“解构”及“后解构”的一堆什么主义和方法，浅入深出地加以排列而后显示了自己的“新派理论”色彩的。当时，我就想，自己被这班“新锐”们列为“落伍者”之一，大概缘于我在 1997 年出版的《电视剧原理》的第一卷的一些电视剧的观念，还有我在 1998 年发表的那篇演讲《冲出怪圈走向辉煌》对中国电视剧的现状所作的尖锐的批评，

以及对改变现状、解决问题的热切的呼唤。那篇演讲辞，从北京到地方，先后有多家刊物发表，好像知音不少，反映不错，自然，也有大摇其头、颇不以为然者。

也是在那一年，南方一家杂志社两位素不相识的朋友真心实意地向我约稿，我就顺势跑出了京城，借人家一块宝地，试探性地发表了当时在京城一些报刊并不容易发表的长篇史论文字（守望电视剧的精神家园），就整个 20 世纪 90 年代里后现代主义思潮对中国电视剧艺术事业的“偷袭”和对中国电视剧艺术理论的“侵蚀”现象及相关问题，挑战了我们京城里几位颇有一点名气的中青年学者和批评家及媒体工作者。果然，不久，另一位中年学者找上门来“兴师问罪”了。在京城一家号称“核心期刊”的杂志上发表的一篇长文里，我和我那篇《守望电视剧的精神家园》被这位中年学者“点名”为持“文化保守主义的批判主义立场对电视剧市场化所带来的结果几乎作了完全否定，以一种‘激进’的‘反市场化’的姿态代表了相当部分知识分子对包括通俗电视剧在内的大众文化现状的一种忧虑”。“9·11”过后，2001 年隆冬时节，眼看大乱之后国际航班飞行较为安全了，我便提前结束学术假期，从美国回来。上班头一天，我的博士生们就把这个消息告诉给我，还将那篇长文复印下来送给了我。我在博士生的“广播电视艺术学前沿”课堂上提到了这场论争，阐释了我的意见。随后，我在本院学报（现代传播）上发表了那篇题为《艺术事业、文化产业与大众文化的混沌和迷失》的长篇应对文字。

熟悉我的朋友都知道，依我做人和做学问的个性而言，“落伍”也罢，“保守”也罢，都不会动摇我，改变我，相反，只会使我更加坚定，更加自信，再有，就是更加勤奋治学，更加追求真理，更加致力于学术原创，更加维护学术的尊严。这样，几年下来，我坚定守望，辛勤耕耘，春华秋实，多有新作就教于世人。社会上，电视剧业内，学术界，学校同事和学生中间，还有媒体，支持我、激励我的声音也就日渐多了起来。比如，集结我近年的一部分电视剧理论和批评文字的《守望电视剧的精神家园》一书出版后，《文艺报》、《中国文化报》、《中国艺术报》、《中国教育报》及《中国建材报·文艺副刊》等报纸都作了报道，发表了书评。《文艺报》还在 7 个月内先后两次发表长文评论这部文集。

说到这里，我不得不先行“发表”一个“声明”了。下面，我要抄录下来一些支持我、激励我的文字。这样做，我无意于炫耀自己。眼看都年近古稀的人

了，我敢说，被那位中年学者所指认为“落伍”的我们，曾庆瑞、高鑫、张凤铸等等的这一代人，对功名利禄什么的，真的看得很淡很淡了。我以“傻吃酣睡、没心没肺”为快乐人生的戒律，就是证明。现在，我要记下这些文字，是想用它们来标举一种学说、一种精神的胜利，并且纪念一种人品、一种文品的辉煌，同时，还继续书写这一代中华民族的文化人如何老骥伏枥还要志在千里的境界和情趣。而所有这一切的胜利、辉煌和境界、情趣，都不属于我一个人，它绝对是我们这一代人共同拥有的一座美丽的精神家园。

评论者说，《守望电视剧的精神家园》一书给予读者的最大感受和启示是，“在人类文明的进程中，在中国迈向现代化的今天，我们应该共同守望一种‘作为人类精神瑰宝’的艺术精神”。这种艺术精神“是对艺术超越性、独创性、典型性的追求，是对艺术真善美的认同，是理性不是非理性，是审美不是审丑，是创造不是复制，是情理的升华不是欲望替代性的满足”。还有评论者说，“将厚重的一册《守望电视剧的精神家园》打开，你很快就会发现”一种“令人起敬的精神光泽，感受到在当下语境中几近荒芜了的心灵震撼”。那种“令人起敬的精神光泽”便是“它所代表的人文知识分子的坚定立场”，“而独立、尖锐、社会批判责任，则是这一文化定位的闪光标志”。再就是，当本书“以其卓越的批判精神直面骨弱气傲的电视剧批评界时，不难想见，这是中国电视剧史上一件令人鼓舞的幸事”。有青年学者说，这部书“从方法论研究，到文本结构体系研究，再到价值结构体系分析和批评尺度的认定，一个电视剧理论大厦的宏观构架已经初步展示在读者面前了。”有中年学者说，这部书，“是一次满载意义的电视文化拓荒，是电视剧艺术学学科体系的奠基，也是中国媒介学者充满尊严的文化出场的宣言”。更令人感动的是，年逾古稀、德高望重的江苏社科院研究员陈辽先生，特地在《文艺报》上发表《电视剧艺术学的积极探索》一文，赞誉这部书“是建设有中国特色的电视剧艺术学学科的一部奠基之作”。“曾庆瑞所要建立的电视剧艺术学学科，既不是照抄照搬外国的电视剧艺术学，也不脱离世界电视剧艺术学的普遍规律，而是具有中国特色的电视剧艺术学科。”文章摘引了书中我对别人讥讽我“左”的回应文字。那文字是：“说实话，我不喜欢‘左’、‘右’的价值评判。我只崇尚科学，其中，包括历史科学，包括艺术科学，更包括马克思主义的科学的认识论和方法论，崇尚一个人文社会科学家的应有的人品和文品。”对此，陈辽先生说：“我欣赏这样的艺术襟怀！”

还要特别说到的是，高鑫、吴秋雅合著的《20世纪中国电视剧史论》一书，在说到电视剧理论建设时，指出，我在1993年以后设计并启动的《电视剧艺术丛书》，“标志着对‘电视剧艺术’的研究，开始真正纳入‘学问’和‘学理’的层面”，“由社会学的、文学的研究向着电视剧艺术文本的研究深入发展，而显示出研究的理论性；由片面的、孤立的研究向着多学科相互渗透的研究深入发展，而显示出研究的综合性；由零散的、局部的研究向着全方位的、整体的研究发展，而显示出研究的体系性；由传统课题的研究向着现代化课题研究的深入发展，而显示出研究的前沿性。”这种“新的高度”“使电视剧这一门艺术开始拥有一门独立的学科，获得毋庸置疑的重大理论意义”。

除此之外，对于我在这些年所作的电视剧研究方法、电视剧批评方法的研究和理论阐释，以及电视剧批评实践中表现出来的“特立独行的批评精神”，《文艺报》、《电视研究》等报刊上也有中青年学者著文予以肯定和称赞。最新出刊的《中国电视》2004年第3期上，王卫平的《影视批评的贫乏与丰富》一文在谈及当今的“学者批评”时，还说到黄会林、我和高鑫等人的“影视艺术批评与研究，成就卓著，影响良好，他们不仅为影视艺术专业的学科建设做出了贡献，同时也为影视艺术的文化建设、艺术建设提升了品位和档次”。

好了，有朋友会问了，你究竟提出了一些什么样的观点和论说，居然引发了如此这般的不同的议论呢？我想，这部《自选集》里收录的文章所标举出来的自己近十年来在电视剧和电视剧学科方面的见解，大致上可以简单地作如下的概括。

就“电视剧观念”而言，我在《电视剧原理》的《总论》和全书第一卷《本质论》的《绪论》、《余论》里，还有别的一些文字里，说到，电视剧，在它本原的意义上，乃是一种特殊的客观存在的人类社会精神文化现象，新兴的审美的社会意识形态，艺术的一个品种。就其在本原特征基础之上的艺术领域内的种属性的、类型化的特征而言，电视剧乃是一种在电视屏幕上演剧的艺术，是通过在电视屏幕上演剧去进行审美的艺术。其艺术语言，或者说演剧载体，则是电子技术化了的声像符号系统组成的画面和画面的组合。电视剧艺术的发生学的基因是它的文学特性，其审美性体征是它的文化蕴含，原始生命力则来源于电视意识。

在《怎样研究电视剧作品的艺术文本》等多篇文字里，我还界定，电视剧作品的整体构成，及全部电视剧现象的存在状态和运动过程，是以它一系列的特定

内容和某种特定方式存在于特定的形态之中的。这种作品的整体构成，是电视剧艺术惟一真实的存在。这种状态和过程，乃是“现实世界”经由“表现世界”幻化为“虚构世界”而至于创造“价值世界”。这使得电视剧具有了虚构性、审美性和流动性的特征。这“虚构世界”就是可以相对独立的电视剧的艺术文本。其组成，一是形象内容系统，二是语言形式系统。

如同《电视剧价值的规范及其体系创造》等篇文字里写下来的，电视剧艺术的创作活动，其实就是一种创造审美价值的活动，即创价活动。电视剧艺术的审美价值在于，电视剧的创作者们立足于对生活的某种独特感受、独特发现这个基础，出于某种情感的、思想的需要，通过艺术的想象，用画面讲故事，在画面讲述的故事中对世界进行一种审美的再创造。即，将现实的生活世界幻化为虚构的艺术世界，使这个艺术世界中的艺术形象或艺术形象系列，艺术地显现出某种精神指向来，用以引导和评估人的某种社会实践和认识，为人服务，为社会服务。这种创造活动，也就是作品的社会功能得以实现的过程，其价值体系则是真、善、美的综合价值体系。

现在要说到我的“电视剧学科论”。

《自选集》里的《电视剧艺术学学科理论体系建设刍议》一文是由原来的好几篇文章整合而成的。它是我的学科论的一份“纲领”。

我提出了一个名为《电视剧艺术学学科理论体系》的课题。这里的几个关键词的释义是：“电视剧艺术学”，是要就电视剧艺术事业及其相关的文化产业建立一门相对独立的艺术学的分支学科；“学科理论”，是指要在“学科”的高级的层面和级次上，而不是别的什么较为低级的层面和级次上，建立对于电视剧现象作面面观的“原理式”的或者说“学理性”的“理论”阐释；“体系”，则是说，要在“系统”的意义上或者说“谱系”的意义上建设这个分支学科的学科理论。当然，随着电视剧艺术事业及其相关文化产业的继续发展，这个“体系”不是封闭的而是开放的。

在说到建设这个理论体系的必要性的时候，除了谈到现实的需要，我还特别请出了一位尊神——黑格尔。黑格尔在他的《美学》第三卷的《序论》里说：“每一门艺术都要求一门独立的科学，随着对艺术知识的爱好不断增长，各门艺术科学的范围也就越来越丰富，越来越广阔……每一门艺术乃至其中每一个别小部门也就越需要有它自己的很详尽的专门的研究。”这种强烈的学科意识，完全

适合于我们中国的电视剧艺术学学科理论体系的建设工作。从人类社会生活和文化现象来讲，没有这每一门的独立的科学，人们便无法确定这每一门的艺术在世界精神的总体系中的地位、面貌和作用。事实上，任何一门艺术，在她走向成熟的时候，创作和人们对于创作的理性思考，总是携手并进的。因此，有独立的艺术存在，就应该有相应的独立的艺术科学存在，电视剧艺术也是如此。不仅在学科建设意义上，就是从电视剧艺术作品的创作、传播、接受、鉴赏及批评来看，从电视剧艺术事业的决策、管理、宣传及跨文化交流工作来看，从电视剧艺术专业人才的培养和高等教育事业来看，建设我们的中国特色的电视剧艺术学学科理论体系也是非常必要的。

我又提出了本课题研究的应有基本思路，即，本课题的研究定位于具有新世纪、新学科、前沿性或具前沿色彩的基本理论的研究，也定位于成体系的研究，还是重大理论问题的研究，同时也是重在实践应用的研究，还追求在整个学科体系意义上广泛而又深刻的原始性创新的研究。

研究方法上则应该注意做到强化学科意识、方法论意识，用系统论思想对电视剧艺术作面面观，注意学科的体系性，坚持马克思主义哲学的认识论和方法论，并吸取和借鉴多学科多元化的研究方法，强化创新意识。在体系上、内容上乃至观念、著述模式、著述风范上，体现出创新的色彩，是一系列新的艺术科学的发现和新的艺术理论的创造，构建的是一个由新知识、新的思考方式和实验手段以及新话语、新的言说风貌相结合的新的艺术科学理论的学术体系，一个新的、分支性的艺术学科，一套包蕴丰厚、底蕴扎实、深沉凝重而又生机勃勃的艺术科学的学理。

我对这个理论体系设计了比较完备的课题谱系。这个谱系有电视剧艺术学学科建设、电视剧艺术的外部社会关联、电视剧艺术的原理、电视剧艺术文本构成元素、电视剧艺术文本类型或文体、电视剧的题材、电视剧艺术的创作元素、电视剧艺术的接受、电视剧艺术发展史、电视剧的地域文化及流派、电视剧比较研究等支系。其中，诸如《电视剧艺术哲学》、《电视剧艺术与法》及《电视剧策划艺术论》、《中国电视剧叙事学》等大量的子课题都属于新创。

对于电视剧艺术学学科理论建设，我还在电视剧艺术史和电视剧艺术研究方法论的问题上有过专门的论述。尤其是方法，在学界，这也是第一个。一个“史”，一个“论”，再一个“方法论”，这正是支撑一门学科的鼎立的“三足”。

就学科的基本组成而言，在“史”、“论”之外还有一个“批评”。

关于“批评”，我专门写过一篇《电视剧艺术评论是什么》。我无比执着于俄国诗人普希金的一个很有名的论断：“批评是科学。批评是揭示文学艺术作品的美和缺点的科学”。这些年，除了对作为一门科学的“电视剧艺术批评”本身作出了一系列的学理性的阐释，我特别致力于批评实践，以期用实践来演绎“究竟是什么是电视剧艺术批评”？

我的批评文字，旨在通过自己对于许多作品的批评表明我的电视剧批评观和方法论。这里边，还有一种特别的批评，就是我对大众文化造成的一大批“商业电视剧”在总体上的媚俗、低俗、恶俗、卑俗的倾向所持有的毫不留情的批判。

最后，我要很遗憾地说明，由于字数的限制，还有很多文章无法收进这部《自选集》了。那些文章，也都是我这些年走过的学术道路上的一点足迹。比如，我在《文艺报》上发表的《感应伟大的时代，追随着民族的腾飞！》、《电视剧要以塑造真善美的民族文化形象为己任》、《必须重视国家文化安全》、《刹一刹亵渎文学名著和经典的歪风》在《中国电视》、《电视研究》、《当代电视》、《电视艺术》、《电影文学》上发表的一些剧评文字。其中，有一些还颇有影响。我对2002年和2003年的电视剧作品及电视剧批评的综述，另有视角，获得好评。大量的剧评文字还说明，我很重视科学精神、人文精神和艺术本体特征并举的评论规则。这些东西虽然这次不能辑入了，好在，目前，除了一些科研立项的项目内的著作，我正在编选《守望电视剧的精神家园》的第二辑，希望不久能够问世。还有，那篇《必须重视国家文化安全》算是说出了我的一种忧虑。也许，我们这一代知识分子里，有太多的人永远都有一种“位卑未敢忘忧国”的情结，实在难以释怀了。

话说远了，这篇《序言》也该打住了。编选这样一部《自选集》，不管怎么说，总有一点“一个阶段又过去”的意味。不过，一生为人文，我总以宋代诗人楼钥的名句“相期更看水流处，步履未倦夸轻翩”自勉。此番校庆庆祝活动中，还有一部书出版，就是《学者的声音——学问之道》。那里边，有我一篇《但付年华予笔墨》，说到了我的心志。为了电视剧艺术学学科理论体系建设的事业，我会矢志不移地去实践这种心志的。

2004年4月24日 京郊昆玉河畔寓中

电视剧原理是一门什么样的科学？

—— 《电视剧原理》总论

1994年10月23日，中央电视台正式开始播出84集电视连续剧《三国演义》。很快，在以往播出电视连续剧《新星》、《渴望》、《北京人在纽约》之后，《三国演义》的播出又一次造成了中国电视文化生活中的轰动。1995年1月22日，在四川成都武侯祠，该剧总制片人任大惠出席中央电视台研究室与四川有线电视台联合举办的“电视剧《三国演义》专家学者研讨会”，在会上自豪地宣布：电视剧《三国演义》的全国收视率，已经达到了46.7%。这个收视率就意味着，播出时，约有4.5~5亿人在收看这部电视剧。即使是在世界电视剧发展史上，这也无疑是个惊人的数字！

这么庞大的观众队伍，而且人们又都没有等闲视之，短短的两个多月里，各地报刊发表的各种评论文章，就相当多了。据说，光是《三国演义》剧组收集到的就有一千多篇！其间，功过成败，是非得失，或褒或贬，或扬或抑，见仁见智也好，各执一端也好，算得上是热闹非凡。

贬斥者，播出不几天，就给该剧领导小组成员、总监制之一、剧本参定之一、75岁高龄的戴临风寄去了蜡烛。过了几天，11月27日，北京的《戏剧电影报》“有话直说”栏里就发表了署名为“海贝”的一篇短文《嚼蜡看三国》。作者声称：“大型电视连续剧《三国演义》在一番烹炸热炒之后，终于装盘上桌了。味道如何？反正我是连看几集，越来越不对味儿，简直味同嚼蜡。”随后，《北京广播电视报》1995年第1期上，头版发表了解玺璋的署名文章《“忠实原著”质

疑》。从文学名著改编的角度断言，电视剧《三国演义》“对原著甚至已经忠实到一字不改的程度，尤其是对话几乎完全照抄原著”，电视剧“成了按照原著复制的活动画片”，“和‘改编也是一种创造’相去甚远”，“这样不分青红皂白的对原著的忠实，给人的印象却是精神侏儒对文化巨人的顶礼膜拜。而对‘忠实原著’的盲目信仰则使得改编者最终丧失了艺术创造的生命力”。

和这种情景形成强烈的反差的是，人们看到了另外的一幅幅感人的画面。

在居高不下的“三国热”中，1995年1月中下旬期间，总导演王扶林、总制片人任大惠，率主要演员孙彦军（刘备）、鲍国安（曹操）、吴晓东（孙权）、唐国强（诸葛亮）、陆树铭（关羽）、李靖飞（张飞），还有何晴（小乔），并郝恒民（制片主任）、赵庆霞（服装设计）等人，作了一次空中的穿梭飞行，赶赴各地和热心的观众见面。我在成都武侯祠的研讨会上见到两位“老总”，已经是1月22日上午。他们是头一天深夜12点，从郑州飞抵蓉城住进毓秀苑宾馆的。当两位“老总”坐进会场虚心听取专家学者们的意见的时候，演员们已经赶到锦城艺术宫彩排“’95蜀汉文化之春”大型直播综艺晚会的节目去了。当天夜里10点晚会结束，四川省委、省政府主要领导宴请剧组成员、研讨会专家学者并省广播电视厅、四川电视台、四川有线电视台有关工作人员。我又看到，在火热乃至于火爆的气氛里，“老总”和演员们一个又一个地、一次又一次地登台演唱助兴，将全部的热情回报给喜爱他们的观众。待到夜深人静，演员们回到住处，已是23日凌晨1点。几个小时之后，他们又打点行装，驱车双流机场，赶搭清晨7点飞往上海的航班。据说，赶完上海一场，他们还要飞往山西太原，再从太原坐汽车到阳泉，赴当地观众的盛会。还据说，随后就要到来的春节，“老总”和他们再在琼岛海口市相会。后面，还有大连之约，还有北京外交使团50多个国家驻华使馆的大型联欢会，“三国演义”学会的大型研讨会，北京广播学院“三国演义”课开课，一场又一场的节目等待着他们。

以这样的“三国热”为依托，和“嚼蜡看《三国》”相反，观众中还有另一种截然不同的评价。《北京晚报》在1994年12月26日上午9点到下午4点，开辟了“热线电话《三国》”的电话讨论，53位观众打进电话发表了各自的观点。热线不断，可谓反响强烈。不少观众认为，这部电视剧，“既忠于原著又超越了原著，是一部弘扬中华传统文化，改编上较为成功的力作，它生动地再现了1700多年前的历史风云及各路诸侯斗智斗勇的错综复杂的矛盾纠葛，有很强的可视性

和现实意义。”其中，核工业部北京化工冶金研究所的肖成珍说，作为一个搞技术的工程师，看电视剧《三国演义》，成了他“晚间文化生活不可缺少的内容”，是他的“一种高层次的精神享受”。肖成珍认为，“《三国》创作态度严肃，从编导、演员到音乐的创作都很认真，是一部难得的精品……给人以深层次的思考，看后很有启发”。邦定生物医学公司的陈亿华则认为，“《三国》是一部严肃的正剧，是留芳百世的作品”，而北京电视台同时推出的意在争夺观众、抢走收视率的《戏说乾隆》续集，则不过“看完一乐”，“属于消遣性的东西”。就此而言，离休干部潘翔也不无遗憾地批评说，“《戏说》拉走了不少青少年观众”，北京台“忽略了用优秀的弘扬民族传统文化的电视作品对青少年进行爱国主义教育”。

我的案头放着一张 1994 年 11 月 15 日的《中国人民大学）校刊。那上面，身为硕士学位研究生的刘向兵，署名发表了《寻根：“三国热”里的思考》一文。文章记述，在中国人民大学校园里，一阵“三国热”正在掀起。“每晚 8 点到 9 点，研究生楼电视室便人头攒动，水泄不通，不算很小的空间充满了同学们的笑谈、喝采与品评。看《三国》，风云际会，引观众亦喜亦悲；品《三国》，是非成败，不由人回肠荡气。其魅力之大，常令我深思。”这样的深思，其实正是对电视剧《三国演义》的文化蕴含和美学品格的一种理性的彻悟，或者，一种价值的判断。我愿意抄录作者笔底的如下一段文字：

任何民族在任何时代，都需要有自己的理想人格，都需要用凝聚着传统美德、寄托着人们美好期望的人格形象作为学习仿效之楷模，在我们这样一个体制转型、观念更新的伟大时代更是如此。当旧的观念体系在新的生活方式冲击下逐渐失去往日的神圣，而新的观念体系又未形成之时，面对社会正义感、责任感的淡化，是非观、荣辱观的混淆，社会公德的普遍缺乏，尤其是个人行为的失范、榜样的缺失，人们不能不无所适从，茫然无主；面对假冒伪劣、尔虞我诈、见危不救、见利忘义诸多丑恶现象的侵扰，人们不能不深切呼唤真、善、美的人格，呼唤道德观、价值观新规范的出现。此时蓦然回首，突然发现传统美德、理想人格依然光彩夺目。再看“三国”剧，朝夕伴英雄，神游古战场，人们突然感悟到一种深厚的感召力，如晤故友，不亦乐乎？一部《三国演义》所咏诵的重智慧、讲权谋、公正严明、德才兼备的人格精神；以天下为

己任、奋发上进、积极入世的人生态度；守信、重义、求实、谦逊的为人品行；真诚相见、肝胆相照的交友原则，在我们搞社会主义市场经济的今天仍然有着积极的作用。而它所鞭挞谴责的“庸弱昏聩之君”、“专权乱国之臣”、“谄媚小人”、“作伥丑类”、“干大事惜身”、“见小利忘命”、“反复无常”之辈，嫉贤妒能、无信无义之徒，历来为我们理想人格所不齿，至今亦遭世人唾弃。“三国”魅力绵延千年，正在于它饱含着这样憎爱分明的民族感情和理想人格；我们今天仍能为其打动，也正在于我们从中领悟到了我们一度缺失、亟需正视的理想人格和传统美德。重建社会主义市场经济新形势下的观念体系，不能不从中汲取有益成分。

可不可以这样说，校园内外的“三国热”，正是一种寻根热，是一种追寻传统文化，重估传统人格价值之热？

电视剧评论界、理论界呢？“精神侏儒对文化巨人的顶礼膜拜”之说，理所当然地被人们拒绝了。比如，成都武侯祠的电视剧《三国演义》研讨会上，中国电视艺术委员会研究员仲呈祥，充分肯定电视剧《三国演义》掀起了全民性的“三国文化热”，它所作用于国民心理的正面效应，提供给国民的富含文化底蕴的精神食粮，乃是我们国家的一大幸事。同时，还满足了我国观众的群体性的审美欲望。就此而言，仲呈祥称赞电视剧《三国演义》“功不可没”。又比如，四川省社科院研究员谭洛非，充分肯定《三国演义》从小说原著到文学剧本再到电视剧，迈出了三大步，显得忠于原著又不拘泥于原著，是一个很大的成功。会上，我也充分肯定，电视剧《三国演义》的改编，对罗贯中的小说原著做到了“一不走形，二不失神，追求电视剧艺术的真善美”，拍出了一部雅俗共赏的堪称精品艺术的好戏，树立起了文学名著的影视改编艺术的清晰的美学坐标。我的同事、北京广播学院电视系高鑫教授，则充分肯定，电视剧《三国演义》在描绘了雄伟壮阔的历史画卷，彩塑了三国英雄群像的同时，还以其总体的精美的电视造型艺术成就，彻底打破了连续剧拍不出精品的传统观念，取得了中国电视剧发展史上的一大突破。

我在上面不厌其烦地说到，电视连续剧《三国演义》的播出造成了如此的轰动，是想说明，在 20 世纪 90 年代中期的日益现代化的中国，在拥有 12 亿人口

的一个东方文明古国，一部电视剧，竟能如此这般地搅动了社会文化生活，如此令人牵肠挂肚，该是多么令人感慨不已！而感慨之余，人们又不能不认真地思考一个问题：电视剧，究竟是个什么怪物？它何以具有如此这般的神奇的威力？

电视剧究竟是什么？看起来，这也许只是一个 ABC 的问题。自从 1958 年 6 月 15 日中央电视台的前身——北京电视台直播我国第一部电视剧《一口菜饼子》以来，到 1995 年底，我国电视剧年产量已达 7000 部（集）。为与努力和飞速发展的电视剧艺术生产相适应，中国的电视剧理论家、评论家和教育家，已经积极开展有关电视剧的理论研究和阐释工作，取得了一定的成绩。然而，毋庸讳言，我们的电视剧理论滞后于电视剧的艺术生产。这种滞后，不仅影响了我国电视剧创作对于真善美的艺术的进一步追求，不利于我国电视剧艺术不断攀登新的美学高峰，而且，还影响到理论研究自身的成长发展，以至于连“电视剧究竟是什么”这样一个 ABC 的问题，至今也说得不太清楚，显得幼稚而又混沌。

这是令人难以置信的。

事实上，中国的电视剧艺术虽然还很年轻，但在其不长的发展历史中，已经形成一门独立的艺术，有它自身的区别于其他姊妹艺术的独特的文化品格和美学体系。对这样一种艺术作面面观的考察和剖析，给予它理性的思辨和阐释，是摆在我们面前的一项重大而又严肃的任务。完成这个任务，对“电视剧究竟是什么”这样一个 ABC 的问题作出科学的说明，显然需要建立起一个科学的理论体系来。

于是，一门新兴的艺术学科——电视剧原理就该崛起了。

下面，就电视剧原理的一般性问题，我先作一些原则性的说明。

一、电视剧原理是一门新兴的人类社会艺术的科学

电视剧原理，作为一门艺术科学，顾名思义，阐释的是有关电视剧的最一般的理论。它和电视剧批评、电视剧史一起，组成电视剧艺术学的第一级次的三个有机的部分。

由于电视剧是人类社会艺术总的系列中最年轻的一门艺术，阐释有关这种新兴艺术的最一般的理论的电视剧原理，理所当然地，也是一门新兴的人类社会艺术的年轻的科学。

这要从电视剧的诞生说起。

按当今世界艺术理论界通行的说法，人类社会的演剧形式，经历了舞台演剧、银幕演剧、电声广播演剧、电视屏幕演剧的发展过程。电视屏幕演剧因而被称之为后起的第四种演剧形式。

这后起，跟电视的晚出有关。没有电视作为载体，电视剧不可能产生。

大家知道，从 19 世纪 40 年代开始，人们发明电子传播媒介，经由了电报、电话、无线电通信技术、电声广播、静止图像传真各个阶段，到 1900 年，波科依在巴黎的世界博览会上首次使用了“电视”的英文名称——television。随后，在英国、美国、德国，以及日本、法国、俄国，还有前苏联、意大利，都积极地开展了电视的研究和实验。

1928 年 9 月 11 日，美国通用电气公司设在纽约附近的斯克内克塔迪的电视实验室，在发明家亚力克山德森的领导下，试播了第一部情节剧《女王的信使》。随后，他们又播出了一部科幻片，内容是，假想中纽约市遭到导弹的袭击。尽管图像模糊，许多业余的发明家还是用自制的接收机看到了这些演出。

1929 年 3 月，英国广播公司，即 BBC，开始电视试播。BBC 使用的是人称“电视之父”的贝尔德发明的，并于 1925 年 4 月在伦敦塞尔弗里森的一个百货店展示了的机械电视机。开始，BBC 播出的是无声图像。1930 年，BBC 播出了声像兼备的多幕电视剧——皮兰德罗的《花言巧语的人》。1931 年，前苏联首次试播电视，播出了静止图像和活动图像的电视节目。1932 年，法国在巴黎建立了第一座国营电视台，实验性地、不定期地播放节目。1934 年 11 月，前苏联播出了有声电视图像。同年，德国在柏林建立了实验电视台。1935 年 1 月，英国 BBC 创办了世界上第一家电视服务机构。随后，德国也成立了电视服务机构，并于当年 3 月 22 日开始，从柏林定期播出电视节目。第二年 8 月，柏林奥运会举行，德国大力进行了电视报道。

1936 年 11 月 2 日英国 BBC 建立了世界第一座电视台，在伦敦郊外的亚历山大宫，播出了一场规模盛大的歌舞。这一天被人们公认是世界电视事业发端的日子。1937 年 5 月 12 日，BBC 还转播了英王乔治六世的加冕典礼的实况。1938 年，法国正式开始电视广播。这一年，前苏联建立了莫斯科和列宁格勒两个电视中心。1939 年 3 月 10 日，莫斯科电视台开始定期播出节目。同年 4 月 30 日，美国 RCA 电视播出了纽约世界博览会的实况。这一年，日本试验电视发射与接收，也获得成功。

1939年正式爆发的第二次世界大战，极大地挫折了世界电视事业的发展。这一年的9月1日，英国电视中止了动画片《米老鼠》的播出，宣告停播。随后，法国和前苏联也宣布停播。美国虽然维持了战争期间的播出，有6家商业电视台每天播放两三个小时的节目，却一直处在“休眠”状态。德国的柏林电视台虽然没有停播，但也曾遭到盟军的炸毁。

世界电视事业的真正发展，是在1945年第二次世界大战结束以后。当年5月7日，为“无线电节”，前苏联开始恢复电视播出。10月，法国开始从艾菲尔铁塔播放电视节目。11月8日，戴高乐政府颁布法令，成立法国广播电视公司即R.T.F.，开始正常播出。1946年6月7日，英国的BBC从7年前停播的《米老鼠》节目中断处开始，恢复电视节目的播出。1948年11月，前苏联开始试播。这一年，德国各州纷纷成立广播电视公司。在美国，电视台急剧膨胀，从1945年的1家猛增到1946年的108家。以至于，同年9月，联邦通讯委员会不得不实行“冻结”的政策。1949年6月，前苏联改建后的莫斯科电视中心正式播出。到1952年，德国各州的广播电视公司纷纷开始了电视广播。1952年4月，美国的“冻结”政策解除，电视事业的发展也进入了繁荣时期。到1955年，世界上开办有电视事业的国家增加到20个，电视台（包括转播台）已达600座，电视接收机则有4100万台。到1958年，开办电视的国家增加了一倍半，达到50个，电视台（包括转播台）也增加到1330座，电视机则增加到7100万台。到20世纪70年代，世界上的大多数国家都已经建立了电视台了。

战后，不仅电子电视的第一代——黑白电视迅速得到恢复和发展，第二代电子电视——彩色电视的研制工作也取得了可喜的进展。在这方面，美国走在了各国的前列。1953年11月，美国确定以“点描制”——NTSC（国家电视制式委员会的英文名称缩写）作为美国彩色电视的制式标准，并于1954年正式播出彩色电视，成为世界上第一个开办彩色电视的国家。随后，开播彩色电视的国家多了起来。日本是在1960年，加拿大是在1966年，法国、联邦德国、前苏联、英国是在1967年。到20世纪七八十年代，世界上大部分国家都已经播出了彩色电视。

如果从1928年9月11日美国通用汽车公司的电视实验室算起，电视才有67年的历史。要是认定1936年11月2日英国BBC在亚历山大宫的播出为世界电视事业新纪元的开端，电视才有59年的历史。这在人类历史的长河里，真的只是一瞬间。电视，真的是一种新兴的年轻的年轻的人类文化事业。

有意思的是，我们所要研究的对象，电视屏幕上演剧的艺术——电视剧，可以说同电视事业一起来到人类社会生活中的。我在上面已经说到，1928年9月11日，美国通用电气公司电视实验室的试播，节目就是情节剧《女王的信使》；1930年，英国BBC播出声像兼备的节目，也就是电视剧《花言巧语的人》。从这时候起，到1939年9月1日英德战争开始而电视停播为止，戏剧一直都是电视节目中的“正片”，其口号是“每天一戏”，长度约在10分钟到30分钟之间。1937年开始，出现了一些有独创性的电视剧，比如丁·比塞尔·托马斯的《地铁谋杀案之谜》阿加塔·克里斯蒂的《黄蜂窝》，S·E·雷诺德的《拐弯》等。只是，第二次世界大战爆发，整个电视事业受到重创，电视剧的发展也就受到了阻扼。待到战后，随着电视事业的复兴，电视剧才又有了迅速的发展。

例如，在英国，当BBC在1946年6月7日恢复电视播出时，从舞台剧改编而来的电视剧就再度占了优势。尽管当时由于图像不清晰、没有录音录像设备而使电视剧稍纵即逝等等电视技术本身的缺陷，而招致了种种非议和冷落，到1951年之后，英国的电视剧还是进入了一个较为富有独创性的阶段。1953年，著名的电视剧作家尼歇尔·克尼尔的科幻连续剧《第四种物质的实验》，由鲁道夫·卡蒂埃导演，即使是重弹变异人和太空人的老调，也还是抓住了观众的想像力，被认为“无疑是迄今为止的最富革新性和独创性的电视剧”。1954年，麦柯米克专门为BBC创作的第一部大型电视剧《好伙伴们》，竟然播放了89分钟。这一年，特德·威利斯的《绿码头上的迪克逊》被制成了电视剧，由于杰克·沃尔纳把迪克逊这个警察扮演得惟妙惟肖，从此，警片久播不衰。1955年9月22日，商业化的独立电视台ITV开播，大笔广告收入刺激了剧作家，促使他们去写更为大众化的电视剧。其结果，促使英国又从美国、加拿大引进了大量的电视剧。1957年，BBC从加拿大广播公司买了35部电视剧的播出权，ABC台则高薪聘请了电视剧的名导演锡德尼·纽曼。一年间，纽曼使ABC台的电视剧发生了深刻的变化。从总体上看，在英国，20世纪50年代末和60年代，是单本剧的黄金时期，到70年代，连续剧和系列剧就占了更大的优势了。像约翰尼斯比特的连续剧《难舍难分》，一开始就吸引了1800万观众，不得不令人叹服。这中间录像磁带的出现和彩色电视时代的到来，又对英国电视剧的发展产生了重大的影响。

在我们中国，电视剧的播出和电视事业也几乎是同时出现的。从1958年直播的《一口菜饼子》，到1995年的7000部（集）的产量，诚然是一个飞速发展

的历史过程，但是，除掉初期的创业阶段、十年“文革”的停滞阶段、“文革”后的恢复阶段，电视剧的真正发展，是在 1982 年之后的十年多一点的时间。这更显得只是历史的一瞬间了。也许，创作的繁荣，和它已经独具的美学特征，足以显示电视剧在中国已经形成成为一种独立的艺术，而且也相当成熟了，但是，它毕竟年轻，电视剧艺术正是一种“晨曦艺术”，“朝阳艺术”。

作为研究对象的电视剧艺术既然如此年轻，作为研究成果的电视剧原理，无疑也是一门新兴的人类社会艺术的年轻的科学了。

作为这门新兴的人类社会艺术的年轻的科学，对电视剧的种种原理作出阐释的研究成果，在国外，并不多见；在我们中国，数量也不多。到目前为止，人们所作的阐释，在我们的书籍文化中已经积累下来的，大致上有这么三类：

其一，是自成体系的专论电视剧的著作。比如，宝文堂书店 1983 年 6 月第 1 版的王维超著《电视剧初探》，北京十月文艺出版社 1986 年 1 月第 1 版的高鑫著《电视剧创作概论》；南开大学出版社 1986 年 7 月第 1 版的路海波著《电视剧编剧技巧》；北京广播学院出版社 1988 年 1 月、8 月、10 月分别印出第 1 版的宋家玲著《电视剧艺术论》、高鑫著《电视剧的探索》、杨田村著《电视剧作艺术》；江苏文艺出版社 1989 年 6 月第 1 版的路海波著《电视剧美学》；中国广播电视出版社 1989 年 6 月第 1 版的壮春雨著《电视剧学通论》。

其二，是列有专门阐释电视剧章节的论述电视文艺、电视艺术的著作。比如，辽宁大学出版社 1990 年 6 月第 1 版的刘树林、李泱主编的《电视文艺学》，知识出版社 1991 年 6 月第 1 版的陈志昂主编的《电视艺术通论》，学苑出版社 1992 年 12 月第 1 版的高鑫著《电视艺术概论》，北京师范大学出版社 1993 年 6 月第 1 版的该书编委会编著的《中国应用电视学》，中国人民大学出版社 1993 年 11 月第 1 版的刘志明著《电视学原理》。

其三，是大量的有关电视剧的理论文章和电视剧作品的评论文章。已经辑集出版的有中国电影出版社 1988 年 8 月第 1 版的高方正等编《电视剧艺术论文集》，中国戏剧出版社 1991 年 9 月第 1 版的陆文杰编《电视剧评论十人集》，中国广播电视出版社 1991 年 11 月第 1 版的《王云缦荧屏艺术文集》，人民出版社 1993 年 7 月第 1 版的陈汉元主编《电视剧论集》，中国广播电视出版社 1993 年 9 月第 1 版的卢子贵主编《纪实性电视剧初探》，等等。

所有这些成果，当然都各有所得、各有建树，不过，总的说来，电视剧艺术

中有待于进一步研究的问题还很多，真正把有关电视剧原理的阐释提高到现代艺术科学的高度也还需作出极大的努力。立足于这门科学的广袤的领地上，我们还大有用武之地。

二、电视剧原理 阐释电视剧艺术的总体特征和规律

严格说来，“电视剧”这个名称，并不是世界各国所通用的。比如，在美国，人们就把按照电影方式录制的电视片叫做“电视电影”，把按照戏剧模式拍摄出来的电视片叫做“电视戏剧”；在前苏联，人们把“电视剧”统统叫做“电视故事片”；在日本，人们则又统统叫它是“电视小说”。“电视剧”这个名称，其实是我国电视界自行确定的。那还是在 1958 年直播《一口菜饼子》的时候。当时，编导们感到，这种“电视小戏”，在电视台的演播室里直播，由演员表演，经过多机拍摄和镜头分切的艺术处理，通过电子传播手段传达给电视机前的观众收看，而这全部的艺术活动又都同时进行，它既不同于舞台剧的转播，也不同于电影故事片的转播，而是一种全新样式的电视文艺节目，叫它什么好呢？经过商讨，人们叫它做“电视剧”了。尽管后来，随着电视剧艺术自身不断发展，人们对“电视剧”这一名称的界说，不断地蜕变、更新，但作为这种艺术活动、艺术现象、艺术样式的名称，都被保留了下来。不仅中国内地如此，后来，中国台湾、香港、澳门三个地区，也沿用了这一名称，如 1962 年 10 月 10 日开播的“台湾电视公司”“台视”在 1962 年 11 月 18 日播出《浮生若梦》，就被认定为第一出“单元电视剧”。

电视剧原理，作为一门人类社会艺术的科学，其研究的对象，就是这种叫做“电视剧”的电视文艺节目，或者说，就是电视剧艺术及其相关的文化现象。

由此，电视剧原理的学科任务，无疑是在于阐释电视剧艺术的总体特征，揭示电视剧艺术的艺术活动的规律，要从多方面说明电视剧究竟是什么。

基于对研究对象和学科任务所作的定位，电视剧原理的学科内容可以由以下五个部分构成：1. 本质论；2. 作品论；3. 创作论；4. 接受论；5. 发展论。

1. 本质论

所谓本质论，首先就是，要把电视剧作为一种新兴的、审美的社会意识形态