绪　论

电视剧的叙事问题，现在已经非常迫切地摆在了我们面前。

“它的生产量和观赏量都如此之大，可它的叙事形态却简单、单调得让人吃惊。与电影和文学相比，电视在叙事的时态处理、顺序安排、视点设计等方面是那样保守、整齐、令人乏味。可是这些在智力和道德思考方面让人返回童年的规范受到了制片人和观众的自觉和严肃的维护。”①

我们经常听到一些导演和评论家说，一部电视剧成功与否，就看是不是“有一个好故事”。因此，要拍摄一部电视剧，就要老老实实地去讲故事。但是，有的导演把故事讲得够老实了，观众却不买账，认为不精彩。一个好的导演，可以把一个平常的故事讲得很生动，很有意味；但一个水平不高的导演，却能把一个生动而曲折的故事讲得索然无味。所以，关键是能不能讲好一个故事。故事讲好了，打动了观众，观众就爱看；讲不好，讲得没有艺术性，就不能吸引住观众。

要讲好一个故事，离不开这几个方面：一是创作者，二是故事本身，三是讲述故事所使用的媒介，四是故事的观赏者，五是讲述故事的环境。

①郝建：《电视剧的两种叙事者》，《当代电影》1997 年第 6 期。

需要全本请访问 www.ertongbook.com

1. 创作者。对于电视剧来说，故事的创作者，就是以导演为中心的整个摄制组。那么，摄制组想给观众讲述一个怎样的故事,通过故事想要表达什么样的意图,或者说,这个创作主体讲故事的话语精神是什么？有的导演说，谈什么话语精神，我们没有什么话语精神，只想讲一个故事去娱乐观众。其实,这也就是他的话语精神。一定的话语精神,决定了创作者对故事采取一种什么样的叙事策略。《宰相刘罗锅》与《咱爸咱妈》的导演是同一个人,都是韩刚,但两剧的叙事策略显然不同。一个是采取戏说的方式,一个则采取的是很严肃的态度,讲得很沉重。前者是想通过喜剧的方式来宣泄老百姓对于现实不公的郁愤,以化解生活中的矛盾,后者则是讲述了一个传统的孝敬老人的话题。故事本身对于叙事也有着影响,但不同的话语精神下,可以把相同的故事讲出不同的味道来。

2. 故事本身。电视剧是叙事类型的文本，因而，故事情节成为其基础。首先,电视剧必须有故事。所谓故事,就是在一定时空中展开的事件。没有故事，也就谈不上对它的讲述。那些纯粹抒情类或描写类的作品是无法制作成电视剧的。舒婷的诗《祖国啊,我亲爱的祖国》是首脍炙人口的好诗,但无人能把它改编成电视剧。相反，中国四大古典名著却都被成功地改编成了电视剧。其次，故事本身也有易讲述与难讲述之分。鲁迅先生的名作《伤逝》,作为小说形态具有很高的文学价值，但它要被成功地改编为电视剧就很难。曾经有导演试图把它改编成电影，但结果是费尽九牛二虎之力观众却不买账。不过,正如我前面提到的,一个好的故事只是为一部电

视剧的成功提供了一个基础，一种可能。金庸的武侠小说《笑傲江湖》故事非常生动曲折,许多读者读来如痴如醉,许多导演都特别看重它,纷纷改编为电视剧,但同样的故事,各个不同版本的电视剧却效果各异,有的被人们赞赏有加,有的则骂声不断。

3. 媒介特性。电视剧的传播媒介是电视，那么，电视传播具有什么样的特性？电视传播的特性，在很大程度上影响着电视剧的叙事。事实上，我们现在对于电视传播的特性的认识是极为肤浅的。有些对于电视传播特性的概括，因为受了电视技术发展水平的制约而显得很陈旧过时，有些则纯属错误认识。这些过时的或者错误的认识，使电视剧制作走人误区。比如说,本来电视剧为了吸引观众,应该把故事讲得富于戏剧性,但人们却惟恐观众看不明白、接续不上剧情,因而讲起来平铺直叙、拖沓缓慢。因而,电视剧的本体属性与叙事潜能之间的关系，需要重新加以研究。电视剧的本体属性应该被看作是一个随着科学技术的飞速发展而不断发生着变化的东西，并没有一成不变的所谓电视剧的本体属性。这一点我们从电影艺术的发展中可以得到很好的说明。电影在它刚刚诞生时，就像我们现在的孩子所玩儿的万花筒那样的玩具，人们只能透过两个小孔去看里面的东西，当时人们尽可以就此总结说,电影的本体属性之一是单独观赏,电影不是一种艺术,而是一件玩具。但是,电影很快就发展到可以供人们集体在一个剧场内进行欣赏。不过,当时的电影是黑白片,而且没有声音相伴，那时人们也可以总结说，电影是一种视觉艺术，

或者说电影的本体属性是一种视像本体。它把生活中的色彩变成了黑白色,因此而与生活相区别,成为一种黑白艺术。但后来声音有了,色彩也有了,电影与生活的距离越来越近,以至许多电影艺术理论家疾呼说,不能发展声音与色彩,否则就威胁到电影的艺术性,使它与生活重合了,也正是在这个时候,巴赞才及时地提出了电影的照相特性观。还有人说,电影有了声音,就失去了画面的隐喻性,使电影变成了戏剧,电影的本性将因而模糊了(现在也有人仍在这样认为,他们要电影丢掉戏剧的拐杖,充分发展其视像的艺术特质),但结果电影仍旧是电影,不过现在人们把它看作是一种综合艺术形式。周传基先生说得好:"由于电影是科学技术的产物,科学技术不断向电影提供新的可能性,因此在研究电影时不同于研究传统艺术的方面之一就是,更多的不应从它的局限性出发,而是随时要考虑科学技术向它提供的新的可能性。电影在不到一百年的时间里的变化远远大于文学、戏剧等传统艺术的上千年的变化。"但是,习惯于传统艺术观的人很不容易适应这种新的情况。结果是,我们往往把电影里由于技术落后所造成的暂时的局限性当成是电影的规律,这样,在新的技术条件下,我们的认识总是跟不上。墨守成规,不愿改变。'①电视剧也面临着这样的问题。人们把电视剧的本体属性从拍摄技术和材料以及屏幕大小和欣赏环境上予以界定,那么,电视剧的拍摄技术在不断提高,使用的材料也越来越好了,屏幕大小

①周传基:《电影·电视·广播中的声音》,中国电影出版社 1991 年 7 月第 1 版,第 102 页。

也是个可变项,欣赏环境现在与过去相比已经大大不同,界定电视剧本体属性的每个根据都是可变的，电视剧的本体怎么能始终不变呢？本体变了，叙事语言也要跟着发生变化。

电视剧的本体属性还规定了电视剧的欣赏契约。制作者和观赏者既然以电视这种媒体为中介，制作者与观赏者之间也需要就电视剧的特殊叙事语言达成一种契约。我们知道，在戏曲中,存在着诸多假定与虚拟的成分,例如《三岔口》中，人们在黑暗中格斗,但舞台上却是灯火辉煌,因为不这样,观众就无法看清格斗的双方。因而，戏曲的美学程式被制作者和观赏者共同认可,达成一种默契,观众决不会提出诸如不真实等指责。而不了解戏曲的叙事程式的人就无论如何看不懂它。所以才有歇后语说：“洋鬼子看戏——傻眼了。”电视剧虽然与生活中的真实之间的差异不是很大,程式较少,但它也存在着这种默契。这些方面的探讨无疑是具有很大意义的。

4. 叙事接受。福特·马多克斯·福特在谈到小说叙事时说：“你必须永远关注着你的读者。这就包括了全部的技巧。”① 电视剧叙事也是这样。当今，接受研究已经走向深入，那么,从观众的接受来考虑,如何叙事才有可能实现叙事的效果呢？创作主体和欣赏主体之间存在着一种怎样的关系呢？“画面在感性和理性范围内同观众有着一种辩证关系，而它最后在银幕上体现的意义是既受观众思想活动的支配，也受导演的创作意图的左右，两者在程度上几乎是相等的。”②导

① 韦恩·布斯:《小说修辞学》,广西人民出版社 1987 年 2 月第 1 版,第 95 页。

② 马塞尔·马尔丹:《电影语言》,中国电影出版社 1980 年 11 月第 1 版,第 7 页。

需要全本请访问 www.ertongbook.com

演在进行电视剧叙事时,一般并不会仅仅满足于表层叙事,不会仅仅去讲好一个故事，他还要借助表层的叙事而建立起深层的象征、隐喻关系,通过这种关系的建立,才使电视剧超越了一般意义上的叙事而成为艺术。如果没有了它，电视剧就与普通的历史叙事相混同了。而观众对于电视剧的接受，尤其是对于其中的深层隐喻关系的接受，就要受到其生活、教养、文化程度、艺术趣味的制约，因而产生不同的接受效果。电视剧也是一种语言，“语言的功能已并非在简单地传递一个客观事实，而是以一种独特的效果在重新创造着一个新的现象。”① 银幕上表现的一切都具有一种意义,但是在很多情况下，它还有一种次要意义，这种意义只有经过思考后才出现。我们因此可以说,任何画面都是提示多于解说 海洋可以象征满腔的情欲(《圣西尔维斯特之夜》);一撮土可以象征远离乡土(《母亲》)在阳光下闪闪发光的一缸金鱼则可以代表幸福(日本片《母亲》)。正因为如此,许多优秀影片都可以根据观众的感情、想象和文化程度从多种角度去理解。”②

5. 叙事行为是在某种特定的社会文化环境中获得实现的,不同的环境制约着观众的接受心理和接受敏感点,社会文化环境因而也进入叙事研究的视野之中。在英美诸国大受欢迎、收视率极高的电视剧,诸如《豪门恩怨》(Dynasty)、《十字街头》(Crossroads)、《伦敦东区》(Eastender)、《科罗内森街》

①徐岱：《小说叙事学》，中国社会科学出版社 1992 年 9 月版,第 14 页。

② 马塞尔·马尔丹:《电影语言》,中国电影出版社 1980 年 11 月第 1 版,第 69 页。

(Coronation Street)、《达拉斯》(Dallas)等,在中国并不是很受欢迎,相反,像《牵手》、《大明宫词》等国产电视剧却形成了一个个收视热潮。

第一章
电视剧本体与叙事

第一节　流行观念误区

一、节目流中的“低度文化娱乐”

这种观念认为，电视剧的观赏环境是客厅。这是一种非仪式化的环境，它带来观赏的随意性和非专注性。作为审美主体的观众，一般是在现实、冷静的感情机制下观赏电视剧的。而作为审美客体的电视剧又是穿插在新闻、体育、教育等纪实性节目中播出的，电视剧只是电视整个节目中的一环。处在多信道传输夹缝中的电视剧必然而且必须受到电视整体节目日常化和平俗化的制约，文化口味和艺术价值因而大打折扣，只能是一种“低度的文化娱乐”。

客厅观赏环境确实是电视与电影在艺术欣赏上的一大区别，二者的许多差异都由此而来。电影要在专门的电影院放映厅欣赏，人们不可能天天坐在电影院里，所以，在观赏电影之前已经有了充分的观影准备。那些比较讲究的人，在去电影院之前，要先把自己好好收拾一番，要看悲剧的人则把手绢都准备好了，以免到时候被剧情感动得热泪盈眶时无法处理。这种审美前的准备，使观众处于良好的艺术接受状态。放映

厅是专供人们欣赏电影的，在那里，谁也不准说话，否则就会干扰别人，观众只能静悄悄地聚精会神地观赏。放映厅中只有一个亮的地方，就是银幕，其他地方都处于黑暗之中，它又使人们的注意指向只能朝向银幕，想要分散注意力也不可能。整个电影的观赏状态都可以用“认真”二字来描述，它非常有利于电影艺术的理解与接受。电视观赏的客厅性也与戏剧观赏不同。戏剧观赏的审美前准备与电影是一样的。与电影观赏不同的是，戏剧观赏中，剧场是明亮的，观众与演员处于一种真实的情境中，因而参与性、交流性更强，或者说更具有剧场性。如果说在电影观赏过程中，观众之间的交流较弱，那么在戏剧观赏中，观众之间的情绪感染力则要强得多。观众与演员、演员与观众、观众与观众构成一种三角形互动交流状态。在这种交流状态中，观众产生较大的心灵投入。电视剧的观赏则处于客厅之中。客厅是一个休闲与交谈的场所。在这里，观赏者一般是一个家庭的成员。随意、温馨是客厅的总体氛围。人们不需要像看电影或看戏那样做出审美前准备，客厅也不是专供欣赏艺术的场所。在这里，观众与观众的交流远甚于与电视的交流。电视只是为观众与观众的交流提供一种背景、一种氛围或一种话题。在现代社会，没有电视，客厅就要显得冷清得多。这样的欣赏环境，观众无论怎么说也没有在电影院或剧场中专注。如果说在电影院或剧场中，观众是排除了杂念，以一种较为纯粹的审美态度来欣赏，那么，在客厅中，观众的观赏心态则要现实得多，冷静得多。就与现实的关系来说，电影与戏剧是隔绝性欣赏，电视剧则是联系性

欣赏。再者，电视节目具有易得性。人们不需要花钱就可以观赏，您只需轻轻一按开关，剩下的事全由电视台为您做了。易得的东西，人们也就不会太过珍惜，反正这个节目错过了，再看下一个节目就是了，您总也看不完的。再则，电视剧还被切割成了无数碎片。从纵向上说，电视的编排方式是栏目化的，电视剧是诸多电视节目中的一种，必然被别的节目所切割。更为可怕的是，现今电视节目几乎成了广告的附属品，电视剧刚刚放到精彩处，立刻被广告所打断，以致于人们要完整地欣赏一部或一集电视剧而不被干扰，根本不可能。从横向上说，现在电视频道已经多达几十个，观众手拿遥控器可以很方便地选台，因而观赏的耐心越来越差，经常是一个节目看几眼就换台了，这就又造成一种观众人为的剪辑，以致电视剧变成了“电视锯”,成了典型的“文明的碎片”“后现代拼贴”。

不过，我们并不能由此得出结论说电视剧只能是一种“低度的文化娱乐”。恰恰相反，它的文化娱乐属性应该更高才是。在放映厅或剧场那样的良好环境中，作品的艺术性稍差一点也不要紧，毕竟人们还有耐心看下去，即便没有耐心看，掏钱买了票也还是要掂量一下的，剧院不会说你不喜欢看就中途给你退票。商品不满意可以退换，电影戏剧不好看钱也拿不回来。从这个意义上说，电影的上座率高，主要不取决于影片的艺术质量，而取决于影片的宣传炒作，你看完电影觉得不好，觉得大跌眼镜，可你已经作为观看者被统计到上座率中去了。观众不能说这部片子不好看，要求放映员中途给我换一部。但电视剧却可以这样。这部不好看，我就换台，另选

一部。你艺术性差,在这里玩儿我,我不吃你那一套。人们得出‘低度文化娱乐’的结论,恐怕与对‘艺术性’的理解有关。什么是‘艺术性’?它是指精彩,指富于吸引力,还是指艰涩难懂、古板说教?谁都不认为指后者,但人们却普遍在潜意识中把它当作了后者。不是吗?哪部作品沉闷乏味,叫人头痛,这部作品便被有些评论家大肆吹捧;叫好不叫座’的结果就是这样造成的。曲高和寡的情况有没有?有。这个成语本来的意思并不是说好作品人们欣赏不了,而是说好作品并不是人人都能创作出来的。人家唱起来是高八度,你的嗓子唱不上去。即便从人们普遍认同的意思上说,也不是说好作品人们就不能欣赏,而是说有时候人们缺乏欣赏某种艺术的文化准备。老外看中国戏曲就经常傻眼儿,难道中国戏曲就一定比人家的歌剧好?那些沉闷乏味的作品与曲高和寡根本沾不上边。看看我们现今的电视剧,许多剧作制作粗糙、情节荒诞、拖沓无聊,却有理论家为他们做理论辩解,认为这叫‘低度文化娱乐”。如果这种结论是正确的,为什么人们对现今的电视剧一片抱怨之声?《现代汉语词典》中对‘艺术性’是这样下定义的“:文学艺术作品通过形象反映生活,表现思想感情所达到的准确、鲜明、生动的程度以及形式、结构、表现技巧的完美的程度。’如果这个定义为人们普遍认可,为什么电视剧就不能有较高的艺术性,而只能是“低度文化娱乐”呢?在一些人看来,艺术性的东西只能获得少数人认同,大众所能欣赏的东西一定是艺术性比较差的东西。这种观念就颇有点文化霸权的味道了。正是按照这种逻辑,他们先把电视剧界

需要全本请访问 www.ertongbook.com

定为大众艺术，然后把大众艺术与俗文化划上等号，最后得出结论 电视剧是一种‘ 低度文化娱乐 ”。

家庭欣赏环境所造成的日常化与注意力的分散，为电视剧艺术提出了比电影戏剧更高的要求。只有那些优秀的电视剧才能将观众牢牢地吸引到座位上，才能集中起他们的注意力。环境已经比较差了，电视剧自身再日常化一些，再平俗化一些，再拖沓一些，就更谈不上艺术接受了。事实也说明，电视剧如果质量比较高，是可以吸引人们投入其艺术境界的。据报载,电视剧《水浒传》播放时,为不耽误观赏,有的人把重要的约会都改期了，又据称，一个观众在看到宋江接受招安的情节时，气得把电视机都砸了。当我们看到精彩的镜头时，不是也时常摆手要别人别讲话吗？

有的人辩解说，人们辛苦一天，回到家里，看电视就为了娱乐一下，放松一下紧张的神经，解除一天工作的疲乏。要想欣赏艺术，你到电影院去好了。这种观点就把电影与电视对立起来，把艺术和娱乐对立起来了。电影确实是一种艺术，但它同时也是一种娱乐。人们看电影并不是为了要绷紧神经，恰恰相反，看电影也是为了放松神经。休息可以有两种，一种是积极的休息，一种是消极的休息。沉浸到艺术的境界中去，何以就不可以达到休息的目的呢？每当看完一部好作品时，我们会感到非常满足，即便是看一个悲剧，也有流泪之后的通体轻松，相反，如果一部作品枯燥乏味或冗长拖沓，我们并不会感到轻松快乐，反而会感到非常疲劳。艺术也是一种消费，它与一般娱乐消费所不同的是，它不再只是停留在感官的感

性愉悦层面,而是深入到了人的精神和深层意识中,为人们提供一种审美的愉悦。如果一部电视剧不能使人获得一种精神上的满足，仅仅是在进行一种枯燥的说教或用一些无聊的说笑打斗来抻扯剧作长度，就会使观众因得不到审美的满足而陷入疲乏状态。

还有的人是从电视文化与书籍文化的对比中，着重从“文化”二字上认定电视剧的低度娱乐性质的。一种比较普遍的危言耸听的观点认为，电视文化排挤了书籍文化。因此，在这里有必要就电视文化与书籍文化展开讨论。

人们对于电视的声讨,是基于以下的事实 随着电视的兴起,书籍的阅读量骤然减少。有关调查显示,当代大学生几乎不读名著，甚至于中文系的学生没有读过我国的四大文学名著者大有人在。电视侵占了人们的闲暇时间，使人们对它渐渐形成了一种依赖。当我们手拿遥控器，可以轻而易举地不断换台时,我们的耐心程度变得越来越差,我们的思想变得越来越懒惰。就这样，我们每天要看到电视屏幕上变成了白板，然后打个呵欠去睡觉，我们的思想也在那些平庸的节目的熏陶下,潜移默化地变得平庸,然后变成了白板一块。

类似的对于电视的批判,国外早就有人进行过,田本相先生在论述电视文化的小册子中介绍得很详细，恕不赘言。

但是,如果认真追究起来;‘电视排斥文化’的观点是不能成立的。这句话的背后隐含着一层意思，即：电视不是文化！那么什么是文化，或者说什么东西才能进入文化的殿堂呢？是书籍。看起来，电视是不是文化，现在居然成了问题。

事实上，电视质量难有一个较大的提高，很大程度上是由于人们潜意识中对电视的这种轻视。

事实上，电视是一种文化。人类的文化发展经历了一个正反合的过程。远古时期，文字尚没有出现，人们记录自己的人生经验的方式是具象的图画，那岩壁上的石刻、陶器上的彩绘，无不构成原始人类的文化景观。它们讲述了原始人的生活和观念，展现了原始人对世界的认识和理解，表达了原始人的感情和意绪，宣示了原始人的审美追求和艺术理想。文字正是在那些具象的图画的基础上发展、抽象的结果。有些民族的文字后来摆脱了象形的因素，完全抽象成了一种表音符号，而我们所使用的汉字却至今仍是象形字。有了文字，有了纸张，人类文化进入了印刷文化阶段，人们的生活经验可以更好地得到记录和保存。文字是一种更便于表达思想的符号，人们通过阅读抽象的文字符号，在自己的头脑中唤起想象和联想，接通自己的人生经验。但是，文字的表达力并不是很完满的，文字的写作和阅读是线性的，很多东西是难以较为精确地获得表现的，它至多只是众多符号中的一种较为理想的符号。我们不是时常讲“说不清道不明”吗？那些“说不清道不明”的东西，最终还得通过“说”“道”之外的手段来表达。事实上，人们一直在追求一种既是具象可见的又是抽象可思的符号。古人虽然用文字写诗，却追求的是“诗中有画”的境界。一些现代诗人更是因为无法完满地表达自己内心的情绪而不惜将文字排列成某种图画。古代那些具象的图画除了经过抽象变成文字这一个发展方向外，还有保持具象发展成绘

画艺术一条道路。绘画艺术之所以在人类的抽象思维能力充分发展后仍然保留下来，说明它有着文字所无法表达的魅力。经过了具象——抽象两个阶段后，影视又把人类文化带入一个全新的“视像文化”阶段。这个阶段看似回复到了具象阶段,但它与原始的具象文化相比,发生了质的飞跃。具象——抽象——具象，是个螺旋式上升的过程。以书籍文化为主的历史阶段终究要让位于以视像文化为主的新时期。

历史的考察表明,文化并非专指书籍文化,书籍文化甚至也不是生就的居于中心的文化，它只是人类文化发展中的一个阶段。只承认书籍文化，不承认电视文化是没有道理的。电视文化方兴未艾,正发生着从边缘到中心的运动,最终的结果必然是书籍文化的边缘化。

说‘电视排斥文化’的时候,批评者也许忽略了这样一个事实:许多文字性的作品,本来无人问津,但经过电视的宣传,立刻成了畅销书。我国的几大文学名著被改编成电视剧后，都造成了一个阅读原著的热潮，导致本来摆在新华书店的书架上尘封多年的滞销书,一下子成了抢手货,以致一版再版都供不应求。中央电视台所办的《读书》栏目,也为书籍文化的传播做出了巨大的贡献，成为引导人们阅读优秀书籍的良师益友。就这一点而言,它并没有对书籍文化造成冲击,反而有力地推动了书籍的阅读，推动了书籍文化的传播。从这一点来说，也不能说电视在排斥文化。

“电视的出现,使人们懒得读书了”,这样的看法似乎已经成为人们的共识。但是,对于电视与书籍之间的关系,人们

却并未认真地加以研究过。当代大学生对名著的阅读量，与过去相比是大大减少了，但我们不能因为恰恰在人们对名著的阅读量减少的时候,电视变成了时代的骄儿,两者这种时间上的联系，便简单地认为二者存在着直接的因果关系。过去，大学生也许读书量要大一些,因为没有统计数据,我们不好妄下结论,因而姑且认为是这样。但是,那时候的大学生招生数量与现在相比，实在是微乎其微。那些大学生都是在尖子中选出的尖子，是些特别爱读书的人。如果我们现在也在大学生中的那些尖子生中调查，阅读名著量不一定就比过去少。再者，那时的大学生所能阅读的东西，充其量也就那么几本，他们处于一种文化饥荒中，把那几本名著读破者说不定也大有人在。如今，知识大爆炸，可读的书让大学生们应接不暇，新的东西不断涌现，怎么还能指望他们死抱着几本名著在那里读呢？

而更为重要的是，如今我们处在一个文化多元的社会中，时代正以一种加速度越来越快地向前发展，人们的审美观念、价值观念、道德伦理观念都在发生着巨大的变化。人们阅读著作是为了从中发现自己,找到对自己有用的东西,从前人的著作中获得人生的启迪，如果当代人的审美视界与过去的著作中所提供的审美视界已经无法交融，人们自然就会失去阅读的兴趣。举个简单的例子 古希腊史诗《伊利亚特》应该算得是一部名著了,但作家刘亚洲阅读后却得出一个结论,说这部史诗没有什么意思,打来打去整个是一笔糊涂账,没有任何正义与非正义可言。事实上,我们在阅读时也有这种感受,只

不过因为它是一部名著,所以我们不敢说不好,只敢跟着前人叫好而已。如果我们把它身上所罩的名著的光环去掉，就会发现我们不过是在演出一出《皇帝的新衣》而已。我国的名著《水浒传》也是如此,作家刘心武就曾撰文说,他不喜欢读《水浒》,因为《水浒》中所表现出的对于生命的不尊重,令他恐惧。

古典名著的叙事节奏也令当代人不能忍受。一部《奥勃罗摩夫》,半本书都快要读完了,主人公才刚刚起床,作者那不厌其烦的大段大段的心理描写和环境描写，让人就好比用惯了奔腾电脑,再让他回去用 286 一样受罪。我们固然不能因为生活节奏加快了就只吃简单的快餐，但即便到高级饭店去吃正餐也不能端上来一盆骨头让人慢慢啃。总之，时代的变化、人们的审美观念、价值观念的变化,使一些名著不再受人们青睐。

当然,电视的出现对书籍阅读的影响也是存在的,但它远不像人们想象的那样重要。一个重要的证据就是，大学生虽然阅读名著的量变少了，但他们看电视的时间并没有因此而多起来。虽然现在学生宿舍中已经有了电视机甚至电脑，但因为课程的压力和校方的限制，学生们看电视的时间仍然很少。那么学生们的阅读时间都干了什么呢？读了那些不被认为是名著、但符合他们的审美需求的书了。这样做对不对呢？我认为是对的。《红楼梦》刚出现时，不但没有被认为是名著,反而被认为是诲淫的东西而遭到查禁,但那个不务正业的脂砚斋老先生却一不小心批点出一本名著来。现在那些符合

需要全本请访问 www.ertongbook.com