

近代京剧历史剧的民间传统

田根胜

(东莞理工学院 中文系,广东 东莞 523106)

摘要:以舞台为中心的近代戏剧是一种民众艺术,其表达具有群体意识倾向,或者说,观众的审美趣味与审美理想总是顽强地影响着艺人创作。题材方面,近代京剧艺人多半遵循民间传统,依据历史演义或野史传说,在很大程度上对历史进行假定性创造,历史人物、事件多被传奇化、戏剧化;基于戏剧观众的民间性所形成的戏剧风格表现为思想情感的强烈、直接、外向;在故事的营构上,类型化现象在艺人的创作中表现得相当广泛和极端。

关键词:京剧;艺人历史剧;大众审美

中图分类号:J821

文献标识码:A

The Folk Tradition in the History of Beijing Opera

TIAN Gen - sheng

近代以京剧为主体的戏剧创作,艺人历史剧精彩纷呈。从其所反映的内容来看,它启自先秦,降及明清,历史上许多重要事件和人物,几乎都在近代舞台上展现。从时代背景分析,艺人历史剧又多展现复杂动荡年代的英雄事迹:武王伐纣、五霸相争、七国争雄、楚汉战争、光武中兴、三国鼎立、隋末群雄并起,乃至隋唐五代、宋金对峙、元末群雄竞起等等。这些历史剧在继承宋元以来的传统剧目以及明清小说的同时,从某一角度为中华民族几千年的历史文化作了一次总结。艺人历史剧创作与整个古代通俗文艺的要求相一致,即戏剧生产必须选择大众作为艺术消费群体,因而,戏剧的通俗性特质与大众的价值观念和审美取向,在艺人历史剧创作中得到最充分的展示。

古典戏曲在民间是有着广泛的群众基础的,“人无男妇,年无老稚,闻将演剧,无不踊跃欢呼”,其观众之多,几乎达到“无地不有戏,无人不知戏”的程度^①。但从另一方面讲,市井民众观赏戏剧,除娱乐功能的满足外,诸多历史知识、道德观念,乃至民族意识等,也多半通过这些大众文艺获得。柳亚子曾指出:“父老杂坐,乡里剧谈,某也贤,某也不肖,一一如数家珍。秋风五丈,悲蜀相之陨星;十二金牌,痛岳王之流血,其感化何一不受之于优伶社会哉?”^②关于这一点,A·H·史密斯在《中国的村落生活》一文中就指出:

可以说,中国以戏剧形式演历史事件,成为民众获得历史知识的极大障害。读历史的人几乎没有,但所有的人都看戏。历史因无趣而被遗忘了,而戏剧却因有趣被记住了。又因戏剧并不是从忠实于历史事件的观点出发,而是从是否有戏剧效果的观点出发,其结果是普通人对于过去事件的真相以致发生的时期俱都是混乱的,根本无法区别是事实还是虚构。^③

也就是说,近代京剧艺人历史剧创作多半遵循民间传统,无论是取材,还是思想内容乃至情感特质,都以满足大众的文化需求为旨归。稗官野史,道听途说,街谈巷议,丘里之言,往往具有离奇的故事、附会的情节,以及怪异、荒诞的趣味性,虽远离正史,但符合民众的审美需求。

历史,有实际发生过的历史和被叙述的历史。被叙述的历史又分为口传历史和书写历史。在文明史上,当口传历史开始让位于书写历史,书写历史的真实性的标准又还尚未完

① 参见王梦生《梨园佳话》(文艺丛刊甲集),商务印书馆,1915年版,第1页。

② 参见亚庐(柳亚子)《〈二十世纪大舞台〉发刊词》(1904),阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》,中华书局,1960年版,第176页。

③ 参见A·H·史密斯《中国的村落生活》,转引相田洋《清代戏剧与民众运动》,《戏曲研究》第34期。

全确立的时期,口传历史作为重要素材被纳入书写的历史;而当书写历史的真实性的标准——文献史料标准——完全确立之后,口传历史便沦落为民间的野史传说,成为民间说书艺人的“讲史”,成为历史演义一类的小说。近代京剧历史剧的素材来源,大半不依傍书写文明时代具有合法性的历史——有文献可证的史事,而是依据民间的野史传说或历史演义等小说。李渔《合锦回文传》中有素轩评语曰:“稗官为传奇蓝本”,指出李渔的诸多戏曲取材于他的小说。其实这一现象不独自李渔始,宋“说话”四家之一的“讲史书”,对戏曲的形成有重要影响。宋元话本如《新编五代史平话》、《宣和遗事》、《三国志平话》、《薛仁贵征辽事略》、《吴越春秋平话》等,曾为元明杂剧、传奇提供不少故事来源。明代特别是嘉靖、万历以后,随着通俗小说的发达,越来越多的戏曲作家以小说为蓝本,将之演为戏剧。时至近代,随着演出市场的不断开拓,历史演义等通俗小说,大都被搬上京剧舞台。明代四大奇书《三国演义》、《水浒传》、《金瓶梅》、《西游记》首当其冲,成为戏曲作家热衷改编的对象。清人说部,如《大红袍》、《小红袍》、《彭公案》、《施公案》、《绿牡丹》、《荡寇志》、《粉妆楼》、《三侠五义》、《儿女英雄传》等也被广泛改编。从戏曲所借用的小说题材内容来看,历史演义和英雄侠义小说这一类斗智斗勇、场面热闹的小说首先受到了欢迎。随着明代《包公案》、《海公案》小说的风行,特别是嘉道间《施公案》将侠义小说与公案小说合流而在社会上盛极一时,大量的公案戏也陆续排演。同治间《三侠五义》问世后,在社会上影响强烈,戏剧舞台更是争相搬演。

艺人历史剧取材于演义传说这种由民间漫长的口耳相传的历史积淀而成的故事,必然地属于一种有着深厚文化传统的集体性的话语。因此,首先从精神旨向上讲,艺人历史剧的兴盛与大众文化传统中“崇古尚贤”的英雄史观是分不开的,也是戏剧家适应富有时代感的戏剧观念,通过塑造和歌颂民众心中的英雄形象,以表达对以往历尽艰辛、壮美伟丽的斗争生活的回顾与景仰。车尔尼雪夫斯基说:“静观伟大之时,我们所感到的或是畏惧,或是惊叹,或是对自己的力量和人的尊严的自豪感,或是严肃拜倒于伟大之前,承认自己的渺小和脆弱。”^①当然,艺人历史剧的创作似乎隐含着一种新的价值体系,它不仅强调平民立场,而且强调民族与国家利益,从而与千创百孔、风雨飘摇的近代国运相关合。尤其是嘉道以来的社会动荡,对饱受异族入侵和乱离之苦的普通民众而言,对动荡的历史感受最深,促使人们在历史中寻找一种鼓舞精神的力量,在心灵深处呼唤英雄的横空出世。因此,有历史英雄叱咤风云于其中的历史剧,无疑成了动荡现实中戏剧观众的精神补偿与慰藉。

其次,艺人历史剧的人物形象塑造、价值观念等,也深受通俗文艺精神的哺育,并依循大众的审美取向。在人物形象上,艺人历史剧所塑造的形形色色的英雄人物,大多带有很强的传奇性和理想化,他们或勇武过人,或智谋超群、豪气干云、神通广大、力拔群山,而且胸襟豁达、光明磊落、敢作敢为,无不给人以生命力舒张的快感。在行为取向上,他们或反抗暴政、重整乾坤,或乘乱世建功立业、改换门庭等等,都深深凝聚

着广大民众的社会理想和价值追求。

再次,戏剧观众的民间性所形成艺人历史剧特有的风格:思想倾向的直接性和情感的强烈性。作为民众艺术的艺人历史剧,它更多体现出下层民众对于历史的理解和看法,少一点礼仪规范,民间的道德色彩、观念情感灼然可见。“群众注目于场上,每遇奸雄构陷之可恨也,则发为之指;豪杰被难之可悯也,则神为之伤;忠孝侠烈之可敬也,则容为之肃;才子佳人只可羨也,则情为之移。及渲者形容尽致,淋漓跌宕之时,观者亦眉飞色舞,鼓掌称快。”^②他们大多从道德的角度认识和理解戏剧的社会意义,申张戏剧的“风教”作用。一方面通过反面人物无情揭露,谴责生活中那些道德败坏的人;一方面塑造一系列德性化的理想人格,在“惩与颂”的道德评价中,达到劝善惩恶的目的。王梦生《梨园佳话》载,谭鑫培在晚清演《天雷报》,饰张继保之父,演至入夜九时余,叟触壁死,谭已无戏,进入后台。戏园主考虑天将下雨,“座客久饥,其(谭)唱毕应散。”但这时观众的情绪“慷慨激烈,千人发指”,“舞台上之张继保,为人人公敌,非坐视其伏天诛,愤气不能泄,故竟不去”,非得要将戏演完不可。待伶人演了结尾,将张继保雷劈后,观众“乃相率出门,时雷雨方来,……而人人意畅神愉”,“咨嗟叹赏,若忘饥饿天雨,道滑不顾也,评笑百出,路人疑痴。”^③戏曲观众的这种审美心理,与由民间漫长口耳相传的集体性大众话语的长期熏陶密切相关。民间口传故事的叙事,通常遵循着道德的二元对立逻辑和事物的因果逻辑,而没有发展出更其复杂的内在经验。作为集体性的大众话语,它以浅于思想(即思想的自我质疑能力)的直接性和情感的强烈性把个人塑造成群体认同的社会性格,比如忠诚、勇敢、狭义。并据此规范与评判人的行为。正如马克思所说:“一件艺术品创造了一个了解艺术而且能够欣赏美的公众。”^④这种思想倾向的直接性和情感的强烈性使得编剧艺人在组织戏剧冲突时,常常通过道德典范的忠良人物剪恶锄奸,达到纲常秩序的恢复,实现政治的清明。

艺人历史剧的大众话语性质决定了它多反映民间情调,形之于风格,则多以喜剧手法,情感表达直截了当,人物风情多姿多彩,充分展示民间爱情戏的质朴率真。近代京剧舞台上的爱情戏不是很多,但情趣与风格与传统迥然有别。其主人公多是草莽英雄和巾帼须眉,他们的爱情常发生在刀光剑影的战场上,且多是女英雄以超人的武艺逼对手就范而成就百年之好。如《七星庙》的杨继业与余赛花,《天门阵》的穆桂英招亲等,都是在刀光拼杀中相恋的。与传统爱情戏相比,爱

① 参见车尔尼雪夫斯基《美学论文选》,人民文学出版社,1957年版,第98页。

② 参见著夫《论开智普及之法首以改良戏本为先》。见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》卷一,中华书局,1960年版,第60页。

③ 参见王梦生《梨园佳话》(文艺丛刊甲集),商务印书馆,1915年版,第1页。

④ 参见马克思《〈政治经济学批判〉导言》,《马克思恩格斯论艺术》,人民文学出版社,1973年版,第270页。

情发生的典范环境已不再是花前月下、墙头马上,爱情的结果不再是“金榜题名时,洞房花烛夜”的大登科小登科的双喜临门,爱情的过程不再是男女双方的私婚去突破封建礼教藩篱,而是把爱情放在烈火冲天的壮阔历史背景之下。在婚姻问题上,女子不再处于被动地位,而是主动出击,情感一无遮拦,大胆直露,狂放热烈,透露出近代京剧舞台上爱情剧的粗犷与质朴,表明随着新思想、新观念、新人物的注入,给近代戏剧文化开辟一个新的天地。另外,一个个女子有着超群的胆识和智慧,其文韬武略和弓马技艺都远胜男儿一筹,这显然与她们作为女人是极不相称的,戏剧舞台把这种矛盾强调出来,构成尖锐而富有喜剧色彩的戏剧冲突,大可为千百万妇女扬眉吐气。

二

在被叙述的历史中,作为书写历史,虽然一切史料记述的人和事及其组成,其实都是由特定的时代、特定的人、带着特定的目的、以特定的思想观念和情感态度并在特定的环境条件下或诚实或违心或明察或阴差阳错地记述和组织起来的“历史”这个浑融整体中的某些枝枝节节,它们并不能直接等于真实发生过的“历史”,甚至与那个真实发生的“历史”面目全非,但这并不妨碍它们在主流文化中被想象为真实的“历史”。同样,由民间漫长的口耳相传的历史积淀而成的野史传说、历史演义,在民间社会深入人心,真实地影响着民间社会生活,塑造着他们的世界,引导着他们的未来,这实际上已经构成了民间社会的真实的“历史”。这种由民间文化所想象的真实的历史与主流文化所想象的真实的历史的巨大差异,为艺人历史剧适应市井细民的审美需求,提供了不受制于文献史料的极大的创作空间。他们似乎可以极大地对历史进行假定,而把历史回忆转化为眼中一段纯粹的风景,追随大众的趣味需要剪裁、编制历史意象,加上近代戏剧舞台充分的商业化,艺人历史剧实际已经成为民众“消费历史”的“文化消费品”。

钱钟书曾指出,“史家追求真人真事,每须遥体人情,悬想事势,设身局中,潜心腔内,忖之度之,以揣以摩,庶几入情合理,盖与小说、院本之臆造人物,虚构境地,不尽同而可相通。”(《管锥编·左传正义》)此意是说,历史家在记载历史时都不免采取“遥体人情,悬想事势”的“臆造”和“虚构”,艺人历史剧创作则拥有更大的自由。这种倾向在元明艺人历史剧中即已显现,脉望馆钞校本无名氏《众僚友喜赏浣花溪》据杜甫《饮中八仙歌》所载李白、贺知章、李适之、李璡(剧作王璡)、崔宗之、苏晋、张旭、焦遂等八人和苏味道、张叔明、宋之问等人事敷衍而成。该剧将故事的发生地点杜甫草堂由位于成都的浣花溪畔,迁移到长安城外,把原本互不联系的人物、事件、时间、地点,通过“游乐”主题贯穿起来。其中,历史假定的开放性,很容易使剧中的人和事贴近民众,走进一个因自由假定而忽明忽暗的历史,使观众能够深切感受到历史故事魅力。艺人对历史题材的假定性创造也显然遵循民间文化创造的路数。其技法主要有如下数端:

其一,遗貌取神。即以体现历史精神与社会本质的个别事实或细节为基点,借助于审美理想与感受,铺陈、加工、虚构

开去。京剧《张良辞朝》写西汉初年,君臣关系复杂,矛盾尖锐。相国萧何、留侯张良很幸运未遭屠戮。但张良见刘邦杀害功臣,上朝辞官,刘邦再三挽留,张良还是纳冠戴而去,刘邦追至白云山,张良幻化而去。这个故事与史实有很大差距。据《史记·留侯世家》载,刘邦称帝后,张良以“运筹帷幄之中,决胜千里之外”的才干,封为留侯。张良多病,以羸弱之躯为刘邦出谋献策。然而,在太子刘盈的废立上,因屡谏不听,便借病不再管事,并云“愿弃人间事,欲从赤松子游”^①。赤松子,传说是神农时的雨师,能随风雨上下,常至昆仑山西王母处作客。大概是张良的这句话,使剧作家联想出张良纳冠辞朝幻化而去的情节。其实,张良不仅没有幻化,就是在“弃人间事”时,也卷入当时太子废立的政治漩涡之中。艺术创作主张“酌奇而不失真,玩华而不坠其实”(《文心雕龙·辨骚》)。张良的幻化,与刘邦等帝王“飞鸟尽,良弓藏”史实是相吻合的,虽为虚构,但显示出历史精神。

其二,点染。艺人历史剧创作作为适应观众的情感需求,往往以“故事”为中心,在情节上突出重点,以便开掘出表象中蕴涵的典型意义。沈璟《义侠记》传奇,36出,以《水浒传》武松逼上梁山的全部过程为蓝本,为适应生旦团圆的结构,给武松安排一个未婚妻贾氏,到梁山泊受招安予以婚配团圆,主旨趣味与《水浒传》大异其趣。舞台演出在乾隆以前,除单选“武松打虎”一折外,其余情节主要集中在潘金莲与西门庆调情、毒死武大的“挑帘”、“裁衣”等剧目。但到近代,观众注意力显然投向锄除奸恶、打抱不平的一端,京剧即有“血溅鸳鸯楼”、“醉打蒋门神”的演出,特别是名武生盖叫天经过整理加工,围绕这一主题编成的《武十回》,武松的英武神勇、嫉恶如仇的反抗性格予以充分地展示,以前上演“挑帘”、“裁衣”剧目则近乎于绝迹。另外,京剧艺人在改造传统剧目题材时,经过点染、提炼,思想境界、人物形象得到升华。无名氏《庆丰年》传奇,虽以郭子仪家庭生活为题材,主旨却是颂赞封建统治者“金瓯永固,丰年为瑞,和气致祥”,佛道神仙,舞蹈扬尘。但京剧却从中选择《打金枝》一折,突出唐王教育公主不可恃宠娇纵,夫妻间应和睦相亲,表现了即使身为君王也严格要求子女,有很强的现实教育意义。

其三,移花接木(撮合)。它是将琐细、分散的审美感受予以综合与归纳,在取舍、移植中提炼、揭示某一事物的内在本质或戏剧效果。李调元在《剧话》中论及《买臣负薪》时云:“言买臣既贵,妻再拜马前求合,买臣取盆水复地,示其不能更收之意,妻遂抱恨死,此则太公望事,词曲家所撮合也。”^②《彩楼记》也是如此,剧中吕蒙正被岳父家逐出,与妻刘翠屏寄身寒窑,求食寺院,情况窘迫。一日木兰寺僧故意于开斋后敲钟,使吕赶斋落空。然据《宋史》载,吕蒙正之父妻妾甚多,因与正房刘氏有隙,连同儿子吕蒙正一同逐出,寄居寺庙,但颇受僧人敬重,根本不存在赶斋扑空之事。赶斋扑空倒是在《唐

^① 参见司马迁《史记·留侯世家》,上海古籍出版社,1987年版,第1594页。

^② 参见李调元《剧话》,见《中国古典戏曲论著集成》(八),中国戏剧出版社,1958年版,第61页。

诗纪事》中有一例,书载王播客居扬州时,曾寄食于惠照寺木兰院,遭僧人厌恶。一日,寺僧故意于开斋后敲钟,王闻钟赶斋,方知受辱。20年后,王中举为官扬州,寻访故迹,感慨万端^①。

其四,假托。民间艺人擅取历史,往往表现在假托古人的虚构方式上,如《三笑缘》“唐伯虎点秋香”,《骂王朗》“诸葛亮骂死王朗”,《长坂坡》“糜夫人托阿斗”,《古城会》“关羽斩蔡阳”,《十五贯》“周忱草菅人命”等等,几乎都是托古而妄,近史而谬的历史故事。狄德罗说得对:“历史家只是简单地记载历史,并不感人,如果是诗人(戏剧家)的话,他就会写出一切他以为最能动人的东西,他会假想出一些事件,他可以杜撰些言词,他会历史条件添枝加叶。对于他重要的一点是做到惊奇而不失为逼真。他可以做到这一点,只要他遵照自然的秩序,而自然适于把一些异常的情节结合起来,同时使这些异常的情节为一般情况所容许。”^②也就是说,艺人历史剧创作虽远离历史,但更具有文学性,成为心灵化、审美化的对象。

总之,艺人历史剧虽然以历史人物事件作为重要的题材来源,但由于其叙述旨趣主要在于迎合市井细民的文化心理和审美趣味,多沿袭民众文化的因子,因而,在历史剧创作中就不可能谨依史书粗疏、提要式地记载,而是尽可能在史事框架内进行大胆夸张和虚构,加进新奇怪诞的故事情节,甚至不惜改动历史,以求耸人听闻,获取市场效应,这样,历史人物、事件在不同程度上被故事化、传奇化、戏剧化了。

三

大众审美与文士审美的最大差异是前者追求共性,后者追求个性。追求个性,势必对同题材的创作推陈出新;追求共性,则体现作者审美的趋同性。从整体上来看,历史剧创作中的类型化现象在艺人的创作中表现得更为广泛和极端。

首先,近代艺人历史剧的人物有一种“类型化”倾向。这种类型化倾向,从文化根源上讲,与艺人历史剧所依傍的由民间漫长的口耳相传的历史积淀而成的大众话语相关。民间口传故事作为一种集体话语和大众话语,它的兴趣在于宣扬对民间社会群体具有公共性的经验,很少触及个人性的、个性化的经验范畴。所以口传民间故事常常只有最基本的几种母题,比如与武功有关的忠诚、勇敢、荣誉,或者与仇恨有关的贪婪、愚蠢、残暴等,从而形成民间文化传统中截然分明的道德评判。艺人历史剧多利用这类长期存在的母题,世代累积,在叙述格式上很容易采用“主题先行”的创作方法。一方面强化作为“类”的人物形象和性格;另一方面在艺术实践中,又竭力把这个标准推向极端。因而,历史剧中人物的品格性情,大都可以用简单的语言概括出来,容易给观众以强烈鲜明的印象,如刘备的宽厚仁爱,诸葛亮的谋略超群,曹操的雄豪奸诈,关羽的勇武忠义,张飞的勇猛暴烈等等,由于长期分享这一民间文化传统的市民对这些人物品心仪之、倾慕之,以至艺术创作上甚至不惜脱离原型,突出甚至夸大历史人物的主要性格特征,舍弃性格中的次要方面,从而具有了“类”的意义。

此外,艺术表演程式化也是重要因素。古典戏剧将角色分为生、旦、净、丑等不同行当,又运用特征性很强的脸谱帮助

观众辨别这些行当角色的忠奸善恶,在一定程度上适应并规范了观众的艺术欣赏趣味。大家明白,脚色名目的演变,其背后本身就蕴涵着深厚的文化意义,角色意识深层次的影响关涉到戏剧人物塑造的问题,或标志身份,或暗示性格,或褒贬善恶,意在对脸谱化的角色面貌进一步加以说明。由于有了这些程式的不断规范,古典戏剧的历史人物获得了鲜明的美学效果。只要人物一亮相,观众就能从其外形识别出忠奸善恶。这里,京剧程式不仅仅属于形式,它还是内容。所谓的“政治无意识”,即“形式的意识形态”^③。亦如马尔库塞所说,“一件艺术作品的真诚或真实与否,并不取决于它的内容……也不取决于它的纯粹的形式,而是取决于业已成为形式的内容。”^④也就是说,当观众日复一日地沉醉于这些程式时,他们喜欢的不仅仅是形式,还有形式蕴涵的道德原则。因此,戏曲以“曲”的体式演示故事,不是营造一个似真的幻境,而是体现为一种“符号—意象”体系的表达,如焦菊隐所说的“以简单的符号给观众以复杂的印象”,并由此“了解主题,引起同情和共感”^⑤。

其次,类型化现象还表现在对历史故事的再三“克隆”。《穆桂英招亲》,写长于穆柯寨的山寇之女穆桂英弓马娴熟,智勇双全,她大胆追求自主婚姻,并以高强武艺征服杨宗保,私定终身,归顺宋营。这在京剧舞台上似乎也形成了一个公式,如《双锁山》刘金定和高琼,《棋盘山》薛金莲与窦仙童,《樊江关》樊梨花与薛丁山,《打瓜招亲》陶三春和郑恩,《玉玲珑》梁红玉与韩世忠,《秀莲帕》常士雄与胡小英等,都是不打不相识,不打不相亲。诸如此类的还有:范彩霞(双珠球)、陆瑞英(阴阳树)、安春艳(满门贤)、冯莲芳(五彩舆)、惜罗汉(奇巧报)、林翠芳(循环报)、华爱珠、柴素贞(四美图)等都是以颇知武艺的英雄面貌出现在舞台上,也差不多以同样的方式成就他们的爱情。

复次,类型化倾向同样在系列故事的展延上陈陈相因,绵延发展,一个突出现象是“忠烈满门”,世代相传。因而,就有一系列的薛家将戏、罗家将戏、杨家将戏、岳家将戏等等,可以说,在近代戏剧舞台上,英雄前赴后继的家族史,把宗法社会忠烈为国的优良传统发挥到无以复加的地步。

类型化倾向的形成和发展与传统戏剧的叙事思维模式有关。一般情况下,古典戏剧多采用类型技法来营谋形象,所谓类型技法指的是作品人物行动导源于比较单一的心理动机,情境也相对类同甚至于程式化,因而是以一种单侧面形式表现人物性格的技法。首先,其意味无穷的地方(下转第56页)

① 参见计有功《唐诗纪事》卷46,上海古籍出版社,1987年版,第688页。

② 参见狄德罗《狄德罗美学论文选·论戏剧艺术》,人民文学出版社,1984年版,第160页。

③ 杰姆逊《政治无意识》,转引[美]华莱士·马丁《当代叙事学》,北京大学出版社,1990年版,第59页。

④ 马尔库塞《审美之维》,三联书店,1989年版,第212页。

⑤ 焦菊隐《焦菊隐文集》第一卷,文化艺术出版社,1986年版,第269页。

信支持机制改变了传统的追星方式。《超级女声》像一台重型拖拉机,开足马力驶过大众宽广的心理平原,想不留下痕迹都难。

第三,网络影响传统大众媒体。

网络相对于传统强势媒体的地位,大致对等于地方电视台与央视的权力关系,是一种江湖/民间和庙堂/政府的对应。同样有趣的一点是,互联网在中国发展崛起的短短几年也与湖南卫视的起家时间基本一致,使用人数以几何级数递增。2005 年 7 月 21 日,中国互联网络信息中心(CNNIC)发布的“第十六次中国互联网络发展状况统计报告”显示内地上网用户总数达到一亿三百万。这个数字恰恰与《超级女声》的观众人数基本相当。

一向紧跟潮流占尽商机的湖南卫视当然不会放过这个巨型的宣传推广平台。除了授权在新浪女性频道建立《超级女声》专题之外,湖南卫视还通过网络媒体发布新闻、图片、视频,进行大量的人气测试调查,举办各个选手的网上见面会等等。而除了卫视的商业伙伴新浪之外,其他国内各大人气网站如百度,搜狐,天涯等等皆成立了超女论坛,一时间网络上口水与板砖齐飞,几十万帖子纷纷出炉,成就了新一批网络写手和上百万的点击率。

与湖南卫视和中央台的关系类似,网络 and 传统大众媒介谁强谁弱,对抗抑或合谋的局面也同样暧昧不清。一方面,无数网民或与卫视评委斗智斗勇试图公平公正选出“人民的歌手”,或痛斥湖南卫视的商业操作和愚民策略,试图发动不看电视不发短信不买节目赞助商产品的三大战役;另一方面,网络上的热贴或多或少影响着传统媒体的舆论走向市场决策,新浪人气调查被报纸杂志电台电视一再引用转载后,成为了最终决定超女评选机制的商业指数之一。

三、启发:电视娱乐节目反同质化的出路

大众传媒的发展,特别是电视的普及,使娱乐的需求得到满足。“电视能表现娱乐,从听戏到看电影、看足球比赛,所有的娱乐形式差不多都能通过电视进行转播。”^①电视使人们享受一切娱乐形式,带来了家庭娱乐的前所未有的满足感。它的随意、方便、廉价是以往一切娱乐形式无法比拟的。而随着人们生活的多样性、丰富性,随着娱乐经济的发展,电视娱乐节目反同质化的呼声也越来越响,如何制作更多种类、更有生命力的电视娱乐节目,成为摆在中国电视人面前的突出问题。《超级女声》的成功运作给我们反同质化的探索一些非常有益的启发:

首先,深入调查了解消费者、观众的偏好、习惯以及兴趣,并将其体现和贯穿在娱乐节目的策划、制作和宣传中,强调“观众就是上帝”,提倡“以人为本”的大众经营理念。

其次,要倡导制造业、服务业与电视娱乐节目开展广泛的战略互动联盟,以充分利用各自的优势资源,取长补短,使产品销售、服务与娱乐休闲相互融合,共同发展。

第三,持续的创新和抢得先机对于电视娱乐节目来说至关重要,有创意的节目策划人才,是栏目最重要的资产,要时刻揣摩追求青少年的时尚,创造收视参与浪潮。

中国电视娱乐节目已经经历了“游戏热”、“速配热”、“益智热”等几个阶段,可以发现,大众对娱乐多样性的需要非常强烈。今天低俗搞笑、同质化严重的娱乐节目已经处于强弩之末,来一些变革,应该是值得重视的一个办法。

(上接第 39 页)在于情境,如《八义记》,剧中不仅人物是类型的,而且人物的动作、戏剧的情节是重复的,也就是说,它的戏剧情境是一种特定的类型情境。其次,人物的关系有着强烈的事先设定成分。以前旧戏班的那个戏篓子或大先生谋划一出新戏时,首先要定下来的是行当,而行当的配置有一定之规,如民间处于生成阶段的小戏,无论什么故事,它都可以纳入小生、小旦、小丑这样一种行当体系之中。或者说,它首先有了一个人物关系框架,再朝里面填故事,其事件很有可能是类型化的。总之,类型技法通过特定的类型情境将人物纳入一种脚色体系中,利用许多单侧面性格的人物,集中在一个人

物体系之内,从不同层面不同角度去表现一种精神,一种心理动机。

从另一角度看,在民间,戏剧的产生和戏剧的流传,二者之间存在着内在的因果互动关系。某一题材戏剧的出现,往往由于这一题材故事已在民间广泛流传,民间大众喜欢它,更希望戏剧舞台能够再次展现它;而展现某一题材的戏剧产生,又能够促使该题材在民间的更为广泛的传播。也就是说,以民间大众审美取向为追求的艺人历史剧创作,出现极端类型化现象,正是民间文艺审美活动的循环性所决定的。

① 参见张锦力《解密中国电视》,中国城市出版社,1999 年版,第 271 页。