



戏曲电视研究

中华戏剧史论丛书

费 泳 著

古籍出版社

中华戏剧史论丛书

叶长海 主编

戏曲电视研究

费 泳 著

上海古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

戏曲电视研究/费泳著. —上海:上海古籍出版社, 2012. 12

(中华戏剧史论丛书)

ISBN 978 - 7 - 5325 - 6634 - 1

I. ①戏… II. ①费… III. ①戏曲—电视节目—研究—中国 IV. ①I902②J80

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 203069 号

中华戏剧史论丛书

戏曲电视研究

费 泳 著

上海世纪出版股份有限公司 出版
上 海 古 籍 出 版 社

(上海瑞金二路 272 号 邮政编码 200020)

(1) 网址: www.guji.com.cn

(2) E-mail: guji1@guji.com.cn

(3) 易文网网址: www.ewen.cc

上海世纪出版股份有限公司发行中心发行经销

上海崇明裕安印刷有限公司印刷

开本 890 × 1240 1/32 印张 11.25 插页 6 字数 260,000

2012 年 12 月第 1 版 2012 年 12 月第 1 次印刷

印数: 1—1,300

ISBN 978 - 7 - 5325 - 6634 - 1

I · 2612 定价: 38.00 元

如有质量问题, 请与承印公司联系

总 序

中华戏剧历史悠久、源远流长。它的历史形态从未断绝，但常变化出新，使之成为一种最为根深叶茂而又独具风貌的艺术门类。对中华戏剧的研究，已有许多成果面世，展示了中华戏剧在各个时代的风貌及在各有关元素、层面、领域的表现。现在是到了有必要亦有可能展开总结提高、深入开掘的工作，并在此基础上建立“中华戏剧史”乃至“中华戏剧学”的系统学科。《中华戏剧史论丛书》的编辑出版正是对此一时代需求的一种回应。

中华戏剧艺术涵蓄了中华民族历史发展过程中出现的各个时代、多个门类的艺术形式，乃是集诗、歌、舞、杂技、曲艺以及新出现的多种艺术样式的集合体。长期以来对中华戏剧艺术的研究，由于学业上的沿习或观念上的局限，存在着偏重案头文本而忽视场上演艺的倾向。本丛书则立足于还原戏剧艺术本来面目的“大戏剧”观念，注重作为“演出艺术”的戏剧的“立体性”研究，注重对多重艺术元素融合创新的历史总结，力求突破以往艺界与学界所习惯的戏剧研究框架和内部格局，从而拓展研究领域。这对于建立一门完整而又科学的戏剧艺术学，其意义不言而喻。

中华戏剧既是中华民族历代创造的结果,亦是世界文化交流的结晶。本丛书自然十分注重对各民族文化及世界文化交流的历史总结。因而,我们推动的研究可为当代戏剧艺术创造实践及艺术理论创新提供历史借鉴,亦可为进一步开展民族文化交流及国际文化交流提供历史经验及现实启示。

对中国戏剧历史研究具有开创性意义且影响最为深远的是一个世纪前王国维的《宋元戏曲史》(1913)。吴梅的《中国戏曲概论》(1926)及日本青木正儿的《中国近世戏曲史》紧随其后(1930)。此后较重要的著作有徐慕云的《中国戏剧史》(1938)、周贻白的《中国戏剧史长编》(1960)和《中国戏曲发展史纲要》(1979)、张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》(1981)、董每戡的《说剧》(1983)等。这些著作的问世,为中国戏剧史的研究奠定了非常坚实的基础,特别是对基本史料的开掘、对元明清名家名作的分析、对历代重要戏剧文化现象的描述诸方面,已取得相当丰硕的成果,其贡献十分巨大。此后,另有一些“戏剧史”或“戏曲史”亦各有特色,如《中国演剧史》(田仲一成,1998)、《中国戏曲发展史》(廖奔、刘彦君,2000)、《插图本中国戏剧史》(叶长海、张福海,2004)、《中国戏曲通鉴》(王永宽,2008)、《中国古代戏剧形态研究》(黄天骢、康保成等主编,2009)等。

与此有关的,尚有诸多方面的研究。其一是专门的文本、资料汇编或文献、文物研究,如《宋元南戏百一录》(钱南扬,1934)、《古本戏曲丛刊》(初、二、三、四、五、九集,1954—1984)、《善本戏曲丛刊》(1~6辑,1984—1987)、《方志著录元明清曲家传略》(赵景深、张增元,1987)、《宋金元戏曲文物图论》(山西师大戏曲文物研究所编,1987)、《全元戏曲》(1~12卷,王季思主编,1990—1999)等。其二是断代史的研究,如《宋金杂剧考》(胡忌,1957)、《唐戏弄》(任半塘,1958)、《元代杂剧艺术》(徐扶明,

1981)、《明清传奇史》(郭英德,1999)、《中国近代戏曲史》(贾志刚主编,2011)等。其三是剧种史的研究,如《昆剧演出史稿》(陆萼庭,1980)、《秦腔史稿》(焦文彬,1981)、《中国京剧史》(集体编著,上、中、下,1990—2000)、《中国藏戏史》(刘志群,2009)等。其四是对相关领域的研究,如《中国伶人血缘之研究》(潘光旦,1941)、《古剧说汇》(冯沅君,1947)、《说俗文学》(曾永义,1978)、《傩戏、少数民族戏剧及其他》(曲六乙,1990)、《戏曲美学》(陈多,2001)等。其五是对戏剧综合体中各艺术元素的研究,如《中国剧之组织》(齐如山,1928)、《戏剧表演论集》(阿甲,1962)、《昆曲格律》(王守泰,1982)、《戏曲舞台美术概论》(栾冠桦,1993)、《戏曲音乐概论》(武俊达,1993)、《戏曲优伶史》(孙崇涛、徐宏图,1995)等。此外,对有关中国戏剧史的一些专题(如中国戏剧的起源、中国传统戏曲的前途与命运)的讨论,对历代戏剧名家名作的研究,对戏剧理论史的研究,对各地方戏曲剧种的调查研究,对表演艺术家的评传等等,亦时出佳绩。

值得特别指出的是,近年来《中国戏曲志》巨编在全国全面展开调查研究,十余年间(1990—2000)出全30卷。这对于我们全面了解全国各地、各民族的戏剧历史及现状提供了前所未有的极大的便利。近年还出版了许多规模较大的工具书,如《中国曲学大辞典》、《古本戏曲剧目提要》、《中国昆剧大辞典》等,对于了解戏剧学的艺术门径及前人的研究成果,从而继续深入展开研究也都大有帮助。

以前的所有研究成果,为我们“新的”研究提供了重要的启示,使今后的研究比以往的研究有更高的基础。在展开新的戏剧研究的时候,对于前人的研究成果,我们将十分注意学习、提炼,吸收其学术精华,而对于前人认识上的一些局限,则尽可能予以克服。

这里即以王国维《宋元戏曲史》为例。王国维的《宋元戏曲史》出,开启了戏曲研究的一代风气,并形成有关中国戏曲史的一些主流观点。这些观点传播广远,影响深刻,其学术价值与理论意义不可低估。但由于时代的前进和学术的发展,一些概念的涵义因时而变,某些主流观点亦不时受到挑战。这里试举数例,略予阐说。

一、关于“戏剧”与“戏曲”的概念。已知“戏剧”一词始于唐代,“戏曲”一词始于宋代,但开始出现时的含义与今天大不相同,此后其义亦常有各种变化。王国维笔下的“戏剧”主要指演出艺术,“戏曲”主要指剧本文学,故称无剧本的为“上古至五代之戏剧”,称有剧本的为“宋元戏曲”,并认为“真戏剧必与戏曲相表里”。时至当代,我们所称“戏剧”或“戏曲”都是指演出艺术,不过,通常以“戏剧”为全称(包括戏曲、话剧、歌剧、木偶剧等等),而以“戏曲”为特称(特指中国传统的“以歌舞演故事”的戏剧)。本丛书的“戏剧”即是一个全称。

二、关于中国戏剧的起源与形成。以往主流派意见认为中国戏剧起源于上古而形成于宋元。这一派观点细分之又有形成于两宋、宋金、金元等之别。近数十年来有不少学者对此说提出异见,遂有形成于先秦、汉代、北齐至唐代诸说。“先秦说”又有两派,其一证之以古优如“优孟衣冠”,其二证之以《诗经》、《楚辞》。“汉代说”主要证之以《东海黄公》,称此为中国最早的戏曲剧目。“北齐至唐代说”主要证之以《踏谣娘》,称此为中国第一出略具规模的歌舞剧。

三、关于“成熟戏剧”的标志。王国维因循西方近代文学观念,主张戏剧之是否成熟,其标志在于有无剧本。而这正是中国戏剧形成于宋元一说的理论依据。但由于对“剧本”的认识有异,于是就有了唐代是否有剧本,《诗经》、《楚辞》是否有部分剧

本因素等等问题的争论；近年又有了吐火罗文《弥勒会见记》是不是剧本的讨论。但已有不少学者指出，有无剧本并不是戏剧是否成熟的唯一标准，不能把幕表戏体制下的中国戏曲、外国的即兴喜剧等戏剧类型排除在成熟戏剧之外。现代有些戏剧流派甚至主张剧本并不是戏剧的必要条件。有人则认为戏剧的最根本生命力在于它的“剧场性”，在于人与人的当场的“活的交流”。

四、关于“叙事体”与“代言体”。王国维认为“真戏剧”除了必须有剧本之外，其体裁则必须为“代言体”而非“叙事体”。所谓“叙事”，主要指扮演者以与角色有一定距离的叙事者身份进行表演；“代言”则主要指表演者以第一人称身份扮演或模拟节目中的人物。曲艺表演总是以叙事体为主，而以代言体为辅。至于戏剧，由于它的艺术特征即是扮演人物、表演故事，所以一般多是以“代此一人立言”的代言体方式进行表演。但中国戏曲并非只限于使用代言体表演方法。元杂剧以及后世戏曲中的“自报家门”和某些引子、上场诗、旁白、独白等，都包含有以叙事者身份介绍戏剧内容的叙事性质；曲文唱词也同样有属于叙事性质者。上世纪三十年代以来，德国戏剧家布莱希特提出“非亚里士多德”式的“史诗剧”，又称为“叙述体戏剧”。在他的戏剧中常有“歌唱者”之类人物出现，以达到他所追求的“陌生化效果”。布氏把戏剧看作是“讲一段故事”，有似于中国说唱那样的“叙述体”。此类戏剧新观念，已与西洋传统写实主义戏剧大相径庭，而与中国的“写意性”戏剧精神相通了。中外戏剧实践的新探索，戏剧观念的新突破，都为我们深入认识中国传统戏剧提供了新的视角。

本丛书十分关注当代戏剧实践中出现的新现象、新问题，十分关注近期来戏剧观念的变化，亦努力关注在研究中选取行之有效的新视角、新方法，以期别开中国戏剧研究的生面。基于

此,本丛书着重刊布近年来的最新研究成果,同时,亦着意选择前辈学者于上世纪八九十年代出版但因故未能广为传播的、至今依然具有创新意义的学术著作,予以重版刊行。希望能于数年间形成中华戏剧史论研究的新系列。

叶长海

2012年10月16日

前 言

中国戏曲作为一种文化形态,在千百年来的发展进程中,植根于民众,吸收民族文化、民族习俗、民族情感、民族审美情趣的精髓,在体现形式上又海纳百川,不断用中华民族的其他艺术丰润着自己。

20 世纪 80 年代,随着电视的普及,舞台戏曲渐显式微,而戏曲和电视则渐行渐近。年轻的电视需要戏曲为之充实民族的血脉和营养,而戏曲也需要以渐渐走进千家万户的电视作为平台,来吸纳更多的观众,培养更多的观众,让中华民族文化之根传承永续。

据统计,中华戏曲宝库中至今保留的剧目有五六万个之多,剧种有三百多个,且都形成了争奇斗艳的各种流派,中国戏曲的魅力充分体现在它丰富的表现力、鲜明的形象特征和繁星般的剧目剧种之中,这些都给电视这个现代传播手段与之“联姻”提供了不可或缺的基础和条件。

然而,三十年过去了,戏曲与电视的“联姻”真的如人们所愿的那么美满吗?戏曲电视的收视情况究竟如何?当下戏曲电视

究竟面临怎样的困境,出路又在何方?戏曲电视的前景究竟会怎样呢?一系列的困惑和问题都有待于我们去认识和解答。

戏曲艺术与电视艺术是不同的两个艺术范畴,它们的结合必然会带来一场新的变革,也会带来许多新问题。戏曲是这样,电视也同样如此,如何集各自精华于一身,双方优势互补、取长补短,为戏曲培养更多的观众,给电视以更新的内容,这些都是值得探讨、研究的课题。

对中国电视戏曲的研究,中国传媒大学的周华斌教授与杨燕教授曾先后发表著述,他们考察了广场戏曲——剧场戏曲——影视戏曲,对戏曲的承继、沿袭、交叉、延伸作了探索和思考,梳理了电视戏曲各种现象和形式,汇集了电视戏曲研究的相关评论,并访谈了涵盖电视、戏曲、人文等领域的实践者和理论研究者,对电视表现戏曲、戏曲电视剧的创作规律等问题作了探讨,为电视戏曲今后的发展提供了一定的理论思路,对后人的研究有着重要参考作用。

纵观以上理论研究,笔者发现具有个性的案例研究,尤其是对有关戏曲电视栏目的研究并不多,而从业者对受众(尤其是青年受众)的理解和把握,亦显不足,这恰恰是当下戏曲决定自己前途和命运的最关键因素。笔者认为,戏曲与电视“联姻”三十年后,在电视里播出的戏曲录像对现在的年轻观众已不再具有吸引力,“电视戏曲”对现在的年轻观众也不再具有影响力。本书力主的“戏曲电视”,是以电视为主导,利用电视的特质和技术去创新的一种新型的戏曲播出样式。“戏曲电视”在戏曲录像的基础上,应与电视深度融合,与当下的电视栏目发展总方向趋于一致,这里需要着重研究的是舞台下、舞台后的戏曲对当代观众的吸引力。

没有观众就没有戏剧。在传统戏曲边缘化和文化消费娱乐

化的大背景下,戏曲电视频道如何与其他专业电视频道竞争;如何传承古典、走向现代,用写实的技术为写意的艺术服务,用现代的科技为古人的程式“注解”;如何用世界听得懂的语言去表达中国传统艺术的美……这些都是值得研究的新课题。

作为研究和从事戏曲电视的文艺工作者,不能为了确保传统而忽视戏曲电视的收视率;也不能仅仅为了收视率,把传统戏曲艺术弃置于一边,任凭其消亡。戏曲电视的收视率固然是衡量一个栏目、一个频道,甚至一种艺术是否得到观众喜欢的一种标准,但这标准也并不是一成不变的,里面潜藏着值得研究的各种因素和规律。

本书从戏曲与电视“结缘”、“联姻”说起,以戏曲电视为主体,以戏曲电视栏目为案例,以栏目收视率等社会效果为客观依据,着重对我国现有的两个具有较高收视率的戏曲栏目进行分析,并对戏曲电视编导的创新能力、戏曲节目主持人的主持能力等问题进行深入探讨,以期对戏曲与电视的结合做一“解剖式”研究,这样的研究,是以个案来看群体,以树木见森林,力求探悉戏曲电视未来之走向。

书中引用的部分材料是笔者实地调查、走访的第一手资料,这将是戏曲电视研究材料中的新发现,从中探悉戏曲电视栏目的人气指数,力求探明影响这一指数高低的原因。

戏曲学家们有个共识,认为中国戏曲艺术的广泛的根底是在民众之中,因此力图从民俗文化、民间文化的渠道,探索其作为民族性艺术的发展轨迹。在时尚艺术发展的今天,戏曲的大众化问题仍是本书探讨的焦点。

也还是在社会实际的启示下,本书特别注重从受众中来,到受众中去,从受众出发,研究戏曲电视的未来走向。通过对戏曲与电视结缘以来发展情形的研究,探讨戏曲应如何借用现代传

媒来巩固、发展自己的受众队伍；同时探讨如何利用其他姐妹艺术、传播途径来为戏曲进行现代艺术化的包装，从而促进戏曲本身的创作演出，最终使戏曲——这一传统文化瑰宝得以在新时期散发出耀眼的光芒。

目 录

前 言	1
第一章 “电视戏曲”与“戏曲电视”	1
第一节 戏曲与电视	1
第二节 两个概念：“电视戏曲”与“戏曲电视”	9
第三节 戏曲与电视的互动	15
第二章 戏曲电视栏目	37
第一节 戏曲电视栏目的分类与播出内容	38
第二节 电视收视率	55
第三节 高收视率的戏曲电视栏目——《梨园春》	62
第四节 《非常有戏》的非常之处	94
第三章 戏曲电视人	113
第一节 戏曲电视人的认识和素养	113
第二节 戏曲电视编导的创造策划能力	120
第三节 戏曲电视节目主持人的成功秘诀	141
第四章 戏曲电视艺术	160
第一节 观众第一	160

第二节	观众审美取向的流动性	162
第三节	大众与精英的审美互动	166
余 论		171
附录一 访谈录		180
(一) 上海广播电视台综艺部副总监汪灏访谈录一		180
(二) 上海广播电视台综艺部副总监汪灏访谈录二		191
(三) 央视导演、制片人滕海涛访谈录		197
(四) 央视节目主持人白燕升访谈录		211
(五) 戏曲专家刘景亮访谈录		222
(六) 河南戏曲音乐专家范立方访谈录		229
(七) 与专业人士谈戏曲创新		237
(八) 《梨园春》创办人鹿金城导演访谈录		241
(九) 《梨园春》制片人、总导演蒋愈红访谈录		259
(十) 《梨园春》节目主持人倪宝铎、庞晓戈访谈录		278
(十一) 戏曲专家谭静波访谈录		295
(十二) 豫剧演员杨红霞访谈录		305
(十三) 戏迷观众贾柳华访谈录		309
附录二 论文背景材料		314
(一) 戏剧节目播出平台正式完成数字化、拓展性位移		314
(二) 全国优秀戏曲电视剧获奖名单		316
(三) 1996 年优秀戏曲电视栏目获奖名单		319
参考引用资料要目		321
后 记		345

第一章

“电视戏曲”与“戏曲电视”

第一节 戏曲与电视

一、问题的提出

我们的研究若涉及戏曲与电视的关系时,会面临一个问题:该项研究的对象究竟是“戏曲电视”还是“电视戏曲”,搞清楚这个问题很有必要。

据资料记载,“电视戏曲”一词大约出现于 20 世纪 70 年代末、80 年代初。粉碎“四人帮”以后不久,全国文艺舞台呈现百花齐放、空前繁荣的局面,电视也正逢全国电视台实现播出彩色化的时代。据说当初给电视戏曲定名,也是有争论的。到底是叫“戏曲电视”还是叫“电视戏曲”,电视界各执一词。可能是由于用电视手段表现戏曲吧,所以把“电视”放在“戏曲”前边

说起来顺口,“电视戏曲”由此叫开了。^①

关于“电视戏曲”和“戏曲电视”的定名,有专家曾做过形象的比喻:马与驴交配生下骡子,有人说它应该像马,有人说它应该像驴。其实它既非马,也非驴,它就是骡子。此类节目应该电视化,还是应该戏曲化?这是一个问题。另则,用一个“化”字是否就可以把戏曲消融到电视里,或把电视的标签顺利地贴在戏曲身上?答案是否定的。无论是电视还是戏曲,各自都有自己的特点和审美价值,都有自己的归属与个性。一个电视戏曲节目,到底是以电视化为主,还是以戏曲程式化为主,这个问题一直在争论,争论不休的主要原因就是因为“电视戏曲”这一命题本身就是矛盾的,如果不认清它的真面目,这个问题也许永远都不会有结果。所以,我们在讨论“电视戏曲”和“戏曲电视”的概念前,首先有必要来看看电视和戏曲各自的特点和属性。

二、戏曲的特点和属性

有关戏曲的艺术特征,戏剧理论家、艺术家们早已有所探讨,并逐步取得一些共识。王国维在《戏曲考原》中对戏曲的本质特征就曾做了精要的论述:“戏曲者,谓以歌舞演故事也。”^②

张庚先生在为《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》撰写的《中国戏曲》一文中,又作了补充,他指出:“综合性、虚拟性、程式性,是中国戏曲的主要艺术特征。”^③

焦菊隐也从戏曲的表现形式、艺术手法上表述戏曲的特点:

① 参阅陈金良《“电视戏曲”之我见》,《当代电视》,2004年第10期。

② 见《王国维戏曲论文集》,第163页,中国戏剧出版社,1957年版。

③ 《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》,第4页,中国大百科全书出版社,1983年版。