

第一章 电视与戏曲注定的交会

今天的电视观众，一定都会承认：“电视戏曲”的存在已经是一个不容忽视的客观事实。随便哪一位观众，打开电视机时，他会发现，每天都可以欣赏到丰富的戏曲节目。中央电视台的第三套节目是戏曲、音乐频道，每天有近 10 个小时的戏曲节目播出。其他频道和各省市电视台也都在文艺节目中安排有相当分量的戏曲节目。陕西、浙江、四川、广东、山东、江苏、河南、天津、上海、北京等台还有专设的戏曲栏目；上海有线台甚至也有戏剧频道。观众对戏曲节目的收看已经有了一定的选择余地。元旦、元宵、节庆假日里的戏曲节目更是丰富多彩。春节的三台晚会中有一台是戏曲晚会，从 1994 年至今已经举办了 7 年，一年一个新模样，雅俗共赏，深受观众赞赏，还很少受到像对春节综艺晚会那样激烈的批评。元旦、元宵节，行业综艺晚会上也都有许多层出不穷的戏曲小品、戏曲歌舞、戏歌戏段节目，新颖别致，老少咸宜，深受观众喜爱。而像昆明世界园艺博览会开幕式及其他重大国际性文化艺术庆典、纪念活动上，戏曲表演更是唱大戏、挑大梁。可以说，虽然近年来戏曲有危机之说，但电视戏曲却是新兴的电视文艺品种，是电视文艺重要的生力军，具有无限生机和广阔的发展前景。而且由于戏曲自身凝聚的深厚的民族文化基因，古老典雅

的艺术情韵，使电视戏曲也具备一种独特的魅力，拥有一批相当数量的稳定的观众。另一些观众虽然也许不是戏曲节目的热心观众，但起码都能保持对戏曲的尊重和某种程度的认同。这就决定了电视戏曲具备有巨大数量的后备观众群。只要能够真正摸清掌握电视戏曲的艺术特点、创作规律，把电视戏曲节目搞得雅俗共赏，锦上添花，电视戏曲会有更大的舞台，更多的知音。

创作实践有了相当的积累之后，理性的思考便成为迫切的需要。现在到了回顾历史，梳理电视艺术产生的历程，尝试着解答电视与戏曲结合过程中产生的种种问题，探索电视戏曲艺术创作的特点与规律的时候了。

第一节 电视与戏曲联姻的必然性、 必要性与可能性

当我们来考察电视戏曲的时候，首先就会惊奇地发现：电视与戏曲结合，是一种历史的必然。电视与戏曲注定会在某个时代的路口交会，注定会携手同行。这不仅是时代的需要，也由戏曲艺术的品性而决定。

戏曲艺术已经是一门古老的艺术。它源远流长，已经有近千年的历史，与当代社会生活会产生一定的距离。但与此同时，戏曲艺术也具备着综合能力极强、善于吸收其他艺术优点的好品性。考察戏曲的发展历史，试看它怎样将歌唱、舞蹈、武术、杂技、表演等等多种艺术综合吸收并熔铸为一体的，就可以懂得这一点。更重要的是，戏曲艺术还是一种能够不断适

应时代的发展，不断地变革创新的艺术。中国戏曲的成熟形态是南曲戏文和北曲杂剧，到了明代中叶，南戏与北杂剧逐渐衰落式微，新兴的昆曲传奇便接踵而起。到了清代乾隆末年，作为雅部的昆曲曲高和寡了，花部乱弹的各种地方戏又勃兴繁生。在“昆、高、梆、簧、柳”诸腔汇聚的京都北京，终于孕育产生了继续称雄近百年的京剧。各地方诸腔诸调又形成了众多类别的地方戏。戏曲形式的此消彼长、更新换代，使民族戏曲始终充满着生命的活力。而享有国剧美称的京剧，无论是唱腔、表演、服饰、布景、场面，在几代表演艺术家手里不断革新变化的例证更是层出不穷。

进入 20 世纪以来，科学技术加速度发展，新发明、新技术层出不穷，给人们的生活和观念都带来极大的冲击。戏曲仍然能够表现出吸纳新事物、新技术的特性，不断适应时代、不断更新。照相技术传进中国，戏曲剧照很快就应运而生。录音技术发明不久，还处在钢丝录音阶段，很自然地，当时戏曲大师的唱段就成为主要的、最受青睐的录音节目。而世界上电影这种新技术、新艺术传入中国不久，我国电影起步之始，拍摄的第一部影片就是著名京剧艺术家谭鑫培主演的舞台纪录片——《定军山》。这部京剧纪录片既是国产电影的开始，也是戏曲电影的先声。这种事实绝非偶然的巧合，它实际上充分体现了戏曲力图跟上时代脚步的意识以及戏曲对新兴技术的亲和能力。

再看电视进入中国以后的情况：1958 年 5 月 1 日中国第一座电视台——北京电视台开始试播。不久就实况转播了梅兰芳先生演出的《穆桂英挂帅》、尚小云先生的《双阳公主》、荀慧生先生的《红娘》、周信芳先生的《四进士》、马连良、张君秋

先生合演的《三娘教子》、张君秋、叶盛兰和杜近芳合演的《西厢记》以及其他一些著名戏曲艺术家的表演，令当时一些戏迷们大饱眼福。电视与戏曲两方面完全是自然地、毫不犹豫、决无异议地结合在了一起。要反映中国的文艺，电视首选戏曲作为对象。而戏曲同样毫不勉强地像接受录音唱片和电影一样顺利接受了电视。之后，1964年北京电视台有了黑白录像设备，中国电视由只能现场直播进入录播阶段。中国第一次使用录像技术录制的文艺节目是常香玉主演的豫剧《朝阳沟》和京剧《红灯记》中“智斗鸠山”一场。这又是一个意味深长的“巧合”。

中西文化得到交流以来，话剧、歌剧、舞剧等戏剧形式也给中国戏曲带进新鲜的借鉴。西方戏剧的灯光、舞美、道具、表演体系也都程度不同地对戏曲产生着潜移默化的影响。今天的舞台戏曲形态与80年前甚至40年、20年前相比，已经有了相当大的改变。这些从1999年首都舞台上上演的新版越剧《红楼梦》、新版昆剧《牡丹亭》（上、中、下）等的舞台背景、服饰、音乐、灯光等就可以得到证实。这一切，一再证明了戏曲随时代进步而变革、吸收其他艺术、技术而发展的优点和特点，证明了戏曲与电视相结合是一种历史的必然。

电视与戏曲联姻，对于双方来说又都是必要的。对于戏曲而言，是否能抓住与电视结合的历史机遇，几乎是生死存亡的抉择。戏曲从根本上说属于古代艺术范畴，它具有近千年的历史。戏曲已经跨越了封建社会、半封建半殖民地社会和社会主义社会三个历史阶段。目前戏曲仍然基本上保存着古代艺术的特点，与现代艺术相距甚远。像古典文学中的诗词、曲、文一样，其内容与形式都具备着古典美的神韵。而生活在高科技迅

猛发展的信息社会里，电灯、电话、电影、电视、电脑、信息高速公路……以加速度向人们扑来，现代的生活节奏加快，娱乐方式也越来越丰富多彩，地球都感到变小了。人们已经很难把宝贵的时间和娱乐兴趣集中投放到戏院剧场，戏曲与现代观众也就有了相当的距离。换句话说，由于时代的进化、审美情趣的演变，古老而优美的戏曲艺术陷入了困窘，面临着日逐失去观众的危机。电视传媒的出现为戏曲提供了维持老观众、培养更新一代戏曲爱好者的可能性。

我国目前进入家庭的电视机已达 2.8 亿台，电视人口混合覆盖率已经达到 85% 左右，这就意味着中国电视观众有近 10 亿人。戏曲节目在电视上播放一次可能获得的观众人数，可以是千人以上大剧场表演几万次甚至于几十万次的观众人数。小小的电视可以为传统戏曲在当代的生存和发展提供更为广阔的空间舞台，把传统艺术变成与观众朝夕相处的伙伴；可以为人们提供方便、俭省、快捷、自由的观赏戏曲的方式，适合现代社会快节奏、紧张生活的人们的娱乐需要；有利于培养出更多的新观众、新知音，特别是吸引对传统文化艺术知之甚少的一代青少年，使他们接受戏曲艺术的熏陶，潜移默化地接受更多的民族传统文化的精华。因此，戏曲与电视结伴同行，可以说是一种时代的必需，是振兴民族戏曲的有效途径之一。有人称电视是民族戏曲艺术振兴的翅膀，有人形容电视是沟通戏曲与观众的七彩桥。总之，戏曲需要电视。电视对于戏曲振兴、新生的意义怎么评价都不会过高。

不仅戏曲需要电视，电视也需要戏曲。中国电视在近十几年突飞猛进，日新月异，成为诸多传媒中最为活跃的一支劲旅。在每年的自办节目播出量中，文艺节目占到 2/3。在制作

节目总量中，文艺节目也占到近 3/10。电视作为对民众有极广泛影响、极大渗透力的媒介，怎样保持本国本民族的文化特色，提高民众的审美水平、思想文化修养，就成为电视文艺工作者的职责和义务。电视文艺需要大量的具有中国特色、民族风格、中国观众喜闻乐见的优秀节目。发掘中国民族艺术宝库，从民族艺术中汲取丰富的营养和灵感进行电视化加工，制作具有浓郁民族特色的艺术精品以满足广大观众的审美和娱乐需求就成为中国电视文艺的当务之急。

中国戏曲渊远流长、博大精深、绚丽多彩，剧种多达 300 多个。民族戏曲有不少剧目宣扬了爱国主义精神和民族的传统美德，像孝敬父母、尊师爱友、除暴安良、见义勇为、舍己救人等等。有的剧目蕴含着治国安邦的深刻道理；有的剧目表现了劳动人民的胆略和智慧。特别解放以后编演的许多优秀现代题材的剧目，更是按照“寓教于乐”的精神，以接近当代审美的形式倡导社会主义的公共道德，在社会主义精神文明建设中起到了很大作用，历来是我国主流文化艺术中的一支劲旅。另一方面，中国戏曲是在养育了中华民族这块土地上发芽生长起来的，根根须须、枝枝叶叶都是地地道道的民族品种。是饱吮着民族文化、民族习俗、民族情感、民族思维方式、民族审美追求的艺术品种。它吸收着中华民族的各种艺术而发育成熟，又反过来深刻地影响着其他艺术形式。历史上无论歌唱、戏剧、舞蹈、杂技、武术、体育、电影……受戏曲浸润影响，从戏曲艺术汲取艺术营养和创新灵感的例证俯拾皆是。中国戏曲已经成了中国特色、民族风格的象征，中国戏曲是中国民族宝库中最重要最丰富的珍宝。电视要确立中国风格和中国气派，就必须与戏曲这支劲旅联合。电视与戏曲两支劲旅结盟前行，

就必定能够演出更为丰富多彩的新节目、新形式，为繁荣荧屏做出新贡献。同时在世界电视艺术之林中因中国特色而独树一帜，取得任何其他艺术不可取代的地位，增强海外竞争能力。所以说，电视同样需要戏曲艺术的支撑。

电视与戏曲联姻除了有其必然性与必要性之外，更重要的还是具备有可能性。这需要更深一层的考察，从分析电视与戏曲各自的艺术特质入手。

表面上看，电视与戏曲是两种差异悬殊的艺术门类，各有各的艺术特性。电视是现代社会高科技的产物，电视艺术以电子技术为传播手段，依赖电信号的产生、贮存、传播和重现这一系列技术来传播声音和图像，以家庭为欣赏单位。与电影相比较，不像电影要依托摄影艺术、底片加工洗印和放映再现这样一套复杂的工艺过程，电视可以更快捷、更纪实、更客观，也更贴近生活和观众。电视艺术从产生那天起，就自觉追求雅俗共赏的发展方向，注意题材内容的日常性、现实性和家庭效应，充分发挥长短自如的叙事功能。它与电影、戏剧、广播有着天然的血缘联系；然而由于电视艺术极强的兼容性，丰富的多样性，积极的参与性和浓厚的当代性及时代感，使它具备着与任何艺术不同的独特艺术个性。这是一门完全新兴的、年轻的艺术。

戏曲艺术则已十分古老，它与古希腊戏剧、印度梵剧一起被誉为最古老的戏剧，是最能体现我国传统文化精华和审美情趣的一种艺术。中国戏曲的表演艺术可以追溯到秦汉的乐舞、俳优和百戏，之后综合了历代文学、歌唱、舞蹈、武术、美术、杂技、照明、服饰等等多种艺术因素，在元代达到成熟繁荣。以南方方言、曲调发展起来的南戏在明清时代转变为传奇

戏。戏曲在演化过程中渐趋规范精美，最得士大夫激赏的昆剧即形成了典雅的风格和抑扬动听的声腔，在歌舞表演、程式动作、念白声韵各方面都给后世戏曲积累了宝贵艺术经验。融会各戏之长的京剧，比较全面地体现了我国戏剧的民族风格和传统特色。梅兰芳先生正是在中国传统戏曲最成熟时期产生的表演艺术大师。以他为代表的中国戏曲表演体系与斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特的戏剧表演体系，被世人称为世界三大戏剧体系。

中国戏曲独特之处在于它的程式化、虚拟化和综合化，表演讲究“唱、念、做、打”四功和“手、眼、身、法、步”五法，有极其讲究的表演形式和高难度的表演技巧。同时服饰、脸谱与道具都具有装饰美，华丽、夸张、凝炼、鲜明，给人五彩缤纷的视觉冲击。中国的戏曲音乐长期以来形成了具有自己民族特点的一整套结构形式和表现方法。歌唱依行当不同而有独特的发音方法，伴奏与舞台表演融为一体，掌握着戏剧的舞台节奏。中国戏曲按角色分“生、旦、净、丑”四大行当，同时依照人物身份、年龄、性格的不同还有更加细致的区分。像扮演男性角色应“生”行，表现忠勇英雄非凡气度的人物就由生行中“红生”来应工，演剧中少年又用“娃娃生”，擅长武艺的青壮年男子用“武生”等等。女性角色的“旦”行也分青衣、花旦、老旦、武旦、刀马旦、泼辣旦、玩笑旦、闺门旦等多种。“丑”行则有方巾丑、武丑、袍带丑、茶衣丑等。各有规范的扮相、脸谱、服饰与表演，互不混淆。各行当在长期的表演实践中又形成不同的流派，各具独特风格。像老生行就有余（叔岩）派、高（庆奎）派、言（菊朋）派、马（连良）派、谭（富英）派、杨（宝森）派、奚（啸伯）派、麒（周信

芳)派等重要流派。武生行有杨小楼、盖叫天、李万春。旦行中有梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生四大名旦。小生行中俞振飞、姜妙香和叶盛兰。净行中的金少山、郝寿臣、侯喜瑞、裘盛戎等,都各有神韵,自成流派。

我国除了京剧,还有流行于一定地区、各具地域特色的地方戏。地方戏曲剧种在动态的生长、灭绝过程中,至今还存活有 300 多个左右。其中影响较大的剧种就有昆剧、秦腔、豫剧、晋剧、评剧、川剧、汉剧、河北梆子、徽剧、越剧、沪剧、锡剧、淮剧、黄梅戏、粤剧、吕剧、花鼓戏、闽剧、滇剧和藏戏等 20 多种。流传至今的保留传统节目有 5 万至 6 万个。这是一个极为丰富多彩,融会了空间、时间、抒情、造型、声、光、色、形,并且以丰富的表现力和鲜明形象扎根中华沃土、名扬世界的艺术瑰宝,它蕴含着无数艺术营养与灵感,是一笔前人留给我们的珍贵的文化艺术遗产。

综上所述,我们可以看出,电视与戏曲的差异显而易见。戏曲艺术千百年来植根于舞台。以程式化的虚拟表演反映大千世界,时空流动,是一门以写意为特征的舞台艺术。而电视是写实的,时间、地点、事件都是固定真实的,摄像机忠实地拍摄,以真实的声音和图像反映现实世界,是一门以写实为基础的新兴艺术。一现代,一传统;一写实,一写意,二者似乎南辕北辙,水火难容。但是,如果我们运用辩证的思维方式,站在一个更高的基点上,从复杂的实际生活出发,用综合美学的观念来审视,电视与戏曲仍然有许多相通之处,完全有可能被综合为一个有机的整体。

首先,美学观念是相通的,电视与戏曲都奉行虚实相生的美学观。戏曲以歌舞表演故事,动作虚拟化,舞台形象注重写

意。像《秋江》、《三岔口》、《拾玉镯》台上行船 灯下摸黑，虚空喂鸡等等，都是依靠演员维妙维肖的表演来表现的。这是戏曲写意的一面。但是戏曲也有写实的成分。像艄公手中的船桨，刘利华、任堂惠开打时的刀，孙玉姣围绕表演的手镯，就是真的。人物的情感也是实的，故事的情节还必须符合生活的逻辑。而电视艺术以声画表现生活，注重写实，但也有写意的成分。例如观众熟悉的空镜头、长镜头、慢镜头、快镜头等等手法，运用来渲染某一情景、某种情绪，追求的是艺术的真实，并非绝对照搬生活。无论电视、戏曲，都存在虚拟性，都追求艺术的真实。美学观的相通，就是二者能够结合的基础。

其次，时空观念是相通的。戏曲表演景随人迁，王昭君“出塞”，赵匡胤“千里送京娘”，梁山伯、祝英台“十八相送”，都是咫尺千里，瞬息多变的。电视由于可以借用蒙太奇技巧，更能把时空自由发展到无限。

第三，电视和戏曲都是综合性艺术。戏曲是大综合艺术，综合了有史以来的文学、歌唱、舞蹈、音乐、美术、木工、刺绣、化妆等等的艺术和技术，表演语汇综合了“唱、念、做、打”四功和“手、眼、身、法、步”五法。而电视同样具有综合的特性，而且它的兼容综合能力更强，电视艺术不仅综合了音乐、舞蹈、戏剧、文学、绘画、摄影等艺术，还综合了摄像、照明、录音、电子等等科技元素，能兼容和调动一切其他艺术的表现手段。在综合性这点上，戏曲与电视相通谐调。

第四，民族性相通。戏曲是中华民族土生土长的艺术，深根扎在民众之中，无论题材、语言、音乐、风俗、歌舞都是地地道道的中国气派。中国电视从产生那天起，也始终提倡民族化。原广播电影电视部副部长刘习良同志在第九届全国电视文

艺“星光奖”研讨会上的发言，题目就叫《努力建造具有中国风格和中国气派的电视文艺》，强调的就是中国电视要使我国的民族艺术成为电视文艺的主体。事实上，中国电视艺术已经在确立民族风格方面做出了可喜的努力，在注意吸收、借鉴和融合外来一切经验的同时，不断开拓民族审美的领域，寻找民族内容与民族形式的统一和契合。有了这么多相通的基础，中国电视文艺追求民族化就必然会与戏曲结伴同行。

另外，从艺术形式演化的规律来看，电视与戏曲也存在着结合的必然性。寻找恰当的艺术形式来反映生活现实是每个时代的艺术家们生存的意义。同时，随着艺术家们对社会生活的认识越来越深入、越来越全面，他们也越来越惊叹社会生活的丰富性与复杂性，也就越加体会到突破艺术类型、表现手段单一性的必要。事实上打破单一艺术类型与形式的局限，丰富艺术反映生活的手段，已经成为一种时代趋势和必然。别林斯基曾经指出：优秀的文艺作品可能产生在各种艺术形式的“交叉点”上。不同艺术形式与手法的交汇与嫁接，也往往产生意想不到的艺术效果。电影人将蒙太奇风格与长镜头更好地熔于一炉，使艺术倾向与真实感结合得更紧密，就克服了各自的弊端与局限，得到了一种新风格。人们把电影性与电视性相糅合，也使电影更富生活实感，更具新闻性。蜡染艺术与服饰艺术的结合，景泰蓝艺术与日用品制造业的结合，也产生了令人惊喜的新品种。而电视与其他艺术形式相结合，已经产生了许多新形式：像电视与戏剧相结合而产生的电视剧；电视与音乐结合而成的音乐电视（俗称 MTV）；电视与歌舞结而成的电视歌舞艺术片；电视与民俗、与风光、与体育、与文献等相结合而成的各种电视艺术片，都突破了孤立的、单学科的思维和概念，

获得了纵横驰骋思想，宣泄情感的自由，获得了综合的审美意识和表现功能。

因此，电视与最具民族特色的戏曲艺术交叉、综合，就是一种水到渠成的历史必然。

第二节 电视戏曲诸概念的界定

我们要考察研究电视戏曲的时候，首先就会碰上概念的界定问题。什么叫“电视戏曲”？或者说该怎么给“电视戏曲”下定义？“电视戏曲”的范畴是什么？它的起始与历程如何？有哪些形式？审视这几个问题的时候，我们会发现，目前对电视戏曲的历程、命名、分类等一系列最基本概念的界定，事实上还没有明确的、公认的说法，评论界甚至还有相互对立的意见，还在为概念的误差而产生误解，有碍沟通。而目前电视戏曲的创作与评论的发展，已经到了迫切需要一套大家基本都能接受的概念的时候。因此我在这里抛砖引玉，提出以下一些原则和界定，尝试着来解决这个问题

一、两个原则的引入

电视戏曲到底姓戏曲还是姓电视？“电视戏曲”和“戏曲电视”两种称谓孰更科学，始终存在着争议。一种看法是戏曲主体论。认为戏曲是富有民族特色的传统艺术，并且自成东方演剧体系，在世界艺术剧坛上占有独特的位置，应该尽量保持戏曲艺术的特征和表演精华。电视只是表现戏曲的手段，现代科技和电视手法都要为戏曲服务。因此应该姓戏曲，称电视戏曲为好。另一种看法是电视主体论。认为时代变了，电视表现

戏曲应该根据现代观众的审美要求，在吸收戏曲的某些优长的基础上突破舞台、突破程式，以电视为主，姓电视，称戏曲电视更好。后来，大家也很快意识到电视戏曲的难题主要还不是称谓问题，而是怎样解决戏曲的虚拟性与电视的写实性的矛盾问题，是二者怎样在高层面上的结合问题。表面上争论倒是停止了，但是由于“电视戏曲”的称谓与定义始终没有明确的、公认的说法，因此无论是在评论文章中还是大家在运用概念思维的时候，事实上存在着偏差，也造成了某些混乱。大家都感觉到操作上的不方便。

造成这种概念迟迟不能确定、定义始终混乱的主要原因是，电视戏曲的许多形式和现象目前还处在发展变化的过程中。给一种仍然在发展演化中的新兴艺术品种命名，的确是一件很困难的事情。同时，戏曲与电视相嫁接，能够产生各种各样的新形式。如果将戏曲看做母本，电视就可以看做父本。戏曲与电视联姻，产生的第二代必然形成两类，一类继承母本遗传因子较多，像戏曲直播、录播节目和戏曲舞台纪录片等，改变戏曲的舞台表演性质较少，电视技术的运用相对也少，主要向戏曲靠。另一类继承父本遗传因子较多，传媒特性更明显，像电视戏曲杂志性栏目，有关戏曲艺术、文化的专题节目，戏曲电视剧之类，引入电视表现手法就相对增多，舞台表演的特性相对减少，主要向电视靠。两类之间更有大量的、逐渐过渡的形式。这些形式有的相互之间区别很大，艺术特性和形式外观都有很大的不同。但是，我强调它是“逐渐过渡的”，就是说相邻相近的一些形式又很接近，不好截然分开。所以这种新兴的电视文艺形式目前很难用准确的、统一的称谓来加以规范。也许电视戏曲演化到一定阶段，它的艺术特性更明确，分

类更明确，人们可以更科学地来给它命名。但是目前，任何一种称谓都不可能准确、科学。

那么读者们一定会发现一个矛盾：一方面是电视戏曲的现状决定了命名问题目前几乎不可能有科学的、完善的结论；另一方面创作与评论的实践又迫切需要有明确的、公认的定义和概念。怎么解决这个矛盾？我的思路是因“时”制宜，暂时采用权宜之计。这个权宜之计就是，在目前情况下运用两个原则，一是“模糊概念”原则，二是“约定俗成”原则，来对“电视戏曲”进行初步的界定。“模糊概念”原则指在目前情况下，既然多种类型的形式共存，就允许多种称谓并行。说是戏曲的子女可以，说是电视的孩子也可以，称“电视戏曲”或“戏曲电视”都不错。不必执著争论姓电视还是姓戏曲孰对孰错的问题。“约定俗成”的原则指在一定的原则条件下，约定一套大家基本都能接受的概念，方便叙述与评论研究。就像如今子女的姓氏处理方式，虽然子女姓父亲或母亲的姓都可以，但约定俗成地，子女一般都姓父亲的姓。根据这两个原则我们来梳理界定有关电视的概念，可能会相对容易一些。

二、两种时态的“电视戏曲”

根据“模糊概念”原则和“约定俗成”原则，我这样来定义电视戏曲：电视戏曲，也称戏曲电视，是中国传统戏曲艺术与现代化电视技术相结合所产生的新兴艺术品种。它指运用电视的技术手段，突破戏曲舞台的时空局限，适当采用实景及电视视听语言来表现戏曲艺术、反映戏曲文化现象的一种电视文艺形式。

电视戏曲的历史从什么时候算起？根据以上定义，从戏曲

与电视相结合的第一天算起。早期的电视戏曲，形式相对简单稚拙，以直播、录播戏曲舞台表演为主。这个时期的电视戏曲，电视技术引入不多，电视戏曲还没有进入追求个性特色的阶段，但它仍然在当时的电视文艺中占有相当重要的地位，不仅占有很大的比重，也是极受观众欢迎的一类节目。特别是早期电视剧还处在现场直播、一次性播出的阶段，综艺晚会的形式还没有出现的情况下，戏曲艺术家成熟的、精湛的舞台表演成为收视热点就是一种必然。毫不夸张地说，早期的电视文艺，除了播放电影，最有吸引力的就是电视中转播的戏曲节目。戏曲在电视文艺节目中顶过大梁。所以，早期的电视戏曲节目也应该划入“电视戏曲”的范畴。这是“电视戏曲”的初生期、原生态阶段，我们将其称之为“原生态电视戏曲”。命名其为“原生态电视戏曲”，就是注意到它初级阶段的原始形态，以区别于后期成熟的、繁丰富多彩的真正的“电视戏曲”。而后期的化合进更多电视手法的、各种新形式的真正的“电视戏曲”，相应地称之为“新生态电视戏曲”。我这样来强调电视戏曲的时态，有两层意思。首先要表达的是“电视戏曲”的历史从电视与戏曲结合的第一天算起；其次也力图表现电视戏曲的延续性和发展性，表达出电视戏曲在层次与水平方面有阶段性的进化和突破。

新生态的电视戏曲，从 1979 年越剧电视剧《桃子风波》产生算起。《桃子风波》的拍摄标志着“电视技术”在“电视戏曲”艺术中的觉醒，它从“为戏曲服务”开始转入“用戏曲来创作”，开始转入电视的自觉阶段。

以前有一种公开的说法，这样叙述：“电视戏曲的真正形成”，是从 1979 年越剧《桃子风波》算起”。这种说法既有

其合理性，亦有概念模糊之处。说它有合理性，是因为用了“真正形成”这个限制词，强调了电视戏曲是一个新概念，是电视与戏曲结合到一定层次之后的新艺术品种；注意到了初期的电视戏曲与现在的电视戏曲有很大的区别。这种说法不够准确之处在于它混淆了“电视戏曲”和“戏曲电视剧”两个概念。《桃子风波》是我国拍摄的第一部戏曲电视剧，它的产生可以作为戏曲电视剧产生的标志。但依此来作为电视戏曲产生的标志却不合适。因为戏曲电视剧虽然在电视戏曲中很重要，却只是电视戏曲多种形式中的一种，它不能代表、代替电视戏曲。另外，这种说法丢弃了《桃子风波》产生之前的电视戏曲，虽然那只是一些简单稚拙的形式，但如前所述，那也是在早期电视文艺中占据相当分量的很重要的内容。忽略那一段历史，今天的电视戏曲就成了无根之木，无基之屋。1958年到现在，电视只有40来年的历史；1958年到1979年，是20来年，占整段历史的一半。电视戏曲如果只从1979年戏曲电视剧产生之时算起，一下子就会砍掉一半的历史。这一个说法、一个概念的界定，关系重大。

在“电视戏曲”的定义与起始时间考察完之后，我们再考察一下它的范畴。其实定义已经明确了范畴，通俗地来理解的话，电视戏曲的范畴可以解释为：一切用电视来表现的戏曲艺术、戏曲文化、戏曲信息都是电视戏曲。我们还可以尝试着描写得更形象准确一些。从哲学的意义上来说，社会科学与自然科学是相通的。有时候借助自然科学的概念可以更科学、更形象地描绘社会科学的现象。我很赞赏通常把电视戏曲看做电视与戏曲两种艺术形式“嫁接”的产物的说法，借用了生物学概念。这样的描绘中，不言而喻地就把电视和戏曲视为“父

本”和“母本”了。从戏曲的角度而论，戏曲为母本，电视为父本。戏曲是本质，搬上电视的戏曲，电视化了的戏曲，既不是电视歌舞、电视音乐，也不是电视小品、电视新闻，而是电视戏曲。电视是父本，父本可以调换，母本是根本。戏曲还可以和其他传媒形式结合，比如与舞台、电影、各种音像技术、网络相结合。甚至将来与我们至今还未能预见的新传媒手段相结合。一母生八子，戏曲的遗传特性不变。电视与戏曲相嫁接产生的第二代就是电视戏曲了。

如前所述，这第二代必然形成两大类，一类继承戏曲母本遗传因子较多，像戏曲直播、录播节目，音配像戏曲艺术精粹，戏曲舞台纪录片等等。这类形式改变戏曲的舞台虚拟表演性质较少，电视技术与手法运用也较少。另一类继承父本遗传因子较多，传媒写实特性更明显，像电视戏曲杂志性栏目中的部分节目（比如《菊苑乐》中的“看戏说戏”节目，评析孙玉姣拾玉镯时的身段表演与心理活动，运用景别、画外音、快动作、慢动作和其他电视技术来处理加工《拾玉镯》这折大家熟悉的折子戏，播放出来的节目已经与舞台表演形态有很大的不同），有关戏曲艺术、文化的专题片，戏曲电视剧，戏曲小品，戏曲歌舞 戏曲 MTV 等等，引入电视技术和表现手法相对增多，舞台表演特性相对减少。电视与戏曲嫁接的产物好似线段上的无数个点。有的处在线段的两端，各自具有典型特征，是区别很大的两类。两类之间，还有大量的、特征比例逐渐递变的、呈“无级过渡”状态的形式。有的戏曲的特性遗传稍多；有的电视的特性遗传较多。有的处在线段的中间，既像母本又像父本，中间没有截然的界限。理论上说，线段的两端是性质相反的两个点，像数轴两端的正数与负数；磁场的 N 极与 S