

# “浪姐”到“乘风” 观众真正期待的是什么

余俊雯

2020年之前，荧屏上的团综选秀节目无外乎围绕“青春”“素人”“梦想”等关键词而展开。节目参与主体为清一色的俊男美女，平均年龄20岁左右，尚不知名度，借助节目平台展现才艺与魅力，从而获取出道机会，开启演艺未来。

这些标准化制作被芒果TV推出的《乘风破浪的姐姐》(以下简称《浪姐》)一举打破。节目组反其道而行之，精挑细选了30位年龄跨度从30岁到60岁不等的成熟女艺人作为女团候选人，颠覆了选秀节目一以贯之的“从草根成长为明星”的叙事策略，既跨越了年龄界限，又突破了审美边界，重新定义了女团。

如今，在经历了《乘风破浪》(乘风)等不断更名之后，节目第五季正在热播，尽管褒贬不一，但其热度与关注度仍然居高不下。那么，观众期待看到的是什么？

## 对“浪姐”的期待，就是对女性自我的期待

无法否认《浪姐》系列前几季的大获成功，尤其针对女性受众群，因为节目承载了太多期待。

传统团体选秀节目依托打造新人的培养逻辑，重在“养成”计划，而“养成”意味着年轻与规训。从肢体动作的整齐划一到近乎苛刻的表情管理，细枝末节都有严格的纪律规范。《浪姐》作为首档一次性汇集了30位成熟女艺人的真人秀，从“不再年轻”的视角出发，围绕被视为女性敏感话题的“30岁”巧做文章，以“三十而立，三十而励，三十而强”的全新解读将女性年龄劣势转化为节目亮点与看点，兼具话题性和观赏性。

节目中，姐姐们毫不掩饰的事业心和下意识的情绪反应，较之于常规女团表现，少了一份扭捏，多了一丝飒爽。果敢的性格、坚韧的态度、不服的气，引发年轻受众更强烈的好奇心和年轻受众更迫切的期待感，同时在男性受众的审视视角和女性受众的对视视角中增强节目的辨识度，以此收获双倍的审美期待。多年演艺圈生涯的摸爬滚打，使得她们在面对秩序与规则时，常常“反客为主”，以绝对的话语权优势不断挑战着节目权威。节目中不断出现的矛盾冲突，例如姐姐们“顶撞”评委、与导演组“谈判”等桥段引发观众在凝视与观看中照见自我，也帮助观众获得一种代偿性满足，为日常生活中的负面情绪找到一个宣泄口。

如果说年轻的女团是在规划中成长，那么《浪姐》中的人物形象则是现代独立女性的自我投射，以反规训意志和主动的姿态赋予节目具有反叛精神的叙事张力，释放女性长期以来面对性别秩序而产生的压抑心理。

节目中的艺人从形象气质到家庭身份，都呈现出多元景观，通过女性的自我成长与突破，创新式表达女性的价值观、职业观与家庭观，这是受众最为期待的节目亮点，他们希望能从中获得一种全新的视角看待女性，理解女性，也鼓励女性自己不再害怕变老，勇敢面对未来。可以说，这既是一次对女团标准化审美的解构，也是一次绽放成熟女性魅力的契机，更是一次对女性个体价值的重新建构。

## 不断妥协的伪“姐学”精神

令人遗憾的是，尽管第一季起点很高，以高

概念撬动了市场热情，激发起受众对于女团被重新定义的期待，却在后续以妥协的姿态不断迎合选秀市场，讨好观众，呈现出高开低走的状态。这份妥协一方面体现在，当后面参加节目的姐姐们发现站桩式歌唱不容易获得高票数，随之到劲歌热舞靠边，在舞台曲目和队员选择上更加具有功利性和目的性，从自我热爱转变为只迎合观众喜好，通过夸张妆造、研究规则漏洞赢取所谓的表演胜利。这就导致节目整场秀演的重点均朝着舞台气氛营造，愈发注重表演嘉宾与现场观众的互动效果，进入到一种模式化表演，看似很燃很火爆，却无法与受众产生心灵深处的共鸣与共情，审美性被逐渐削弱，“女团”风反倒肆意兴盛，使得节目违背初衷，落入窠臼。

另一方面是在整体叙事上，仍然没有完全跳脱传统女性叙事套路，尤其是与《披荆斩棘的哥哥》(以下简称《披哥》)相比。《披哥》看似延续了《浪姐》，但实际上有很多不同。从最直接的观感体验上来看，姐姐们貌似都在朝着女团努力奋进，而哥哥们却拥有更加广阔丰富的创作空间。例如被受众广为称赞的陈楚生部落的公演舞台秀《动物世界》，以剧场演绎的方式将歌唱与戏剧完美融合，赋予每位歌手鲜明的角色性格，带给受众更加沉浸式的审美体验。不仅如此，他们每一场公演的创作都暗藏着延续性。从《无数》到《动物世界》再到《他不爱我》，歌曲反映的人物心境在戏剧化的演唱中都能得到较为鲜明的彰显，歌手所扮演人物角色之间的关系一直存在，增强了表演之间的情感性和层次感。反观姐姐们的舞台，同质化现象较为严重，且每一场公演之间的连贯性、递进性不够突出，“女团舞”的目标成为姐姐们创作和表演上的限制，陷入审美疲劳的困境。

在叙事走向上，《浪姐》注重个体叙事，而《披哥》强调群体叙事，这与节目主创者的认知有



新一季中人气居高不下的“浪姐”陈丽君

关。在总导演吴梦知看来：女性大都是向内进行自我探索，目标是变成更好的自己，围绕她们的挑战和困境天然就在那里。而男性没有这个困境，他们大都是向外扩张的。因此《浪姐》将叙事重点放在自我突围上，在真人秀设计上放大冲突、比拼，让姐姐们一上场就开战，并且更多呈现她们现实生活中的矛盾，奠定了“魔幻现实主义”的叙事基调。再加上有意识的后期剪辑，就导致《浪姐》中的矛盾、纷争尤为激烈，人为制造出“雌竞”的景象，反倒是《披哥》一派其乐融融的和谐场面。

## 无法掩盖的“综N代”疲态

已进入到第五季的《浪姐》(即《乘风2024》)，仍然没有放弃创新，随着节目的播出，我们能够看到两个主要变化。

一是节目扩大了国际化元素，成为历届外籍艺人最多的一次集合；二是节目主题与立意也发生了重大转变，从“三十而立，三十而励，三十而强”到“大美中国，热望乘风”，将“传播文化自信”和“加深国际交流”作为核心贯彻始终，跨越了年龄危机，升级为国际女性文化交流与音乐竞演综艺节目。

尽管作出了不小的突破，但仍然难掩节目疲态。

作为一档明星秀演节目，最大的看点来自两方面。一是姐姐们的舞台秀，二是姐姐们之间的真人秀，因此节目对于艺人的选择尤为重要。第五季节目开播到现在，受众普遍有一个观感即缺少分量，尽管这是史上人数最多的一季，但在知名度、业务能力、综合实力上都能达到佼佼者的并没有同比例增长，人员邀请的惊喜感与匹配度愈发减退。

其实这也是选秀节目持续到后面的通病。资深得艺人疏于保护自己的羽毛，年轻的艺人又跟不上精进的步伐，导致节目嘉宾青黄不接，难以持续深耕。

另外，这一季姐姐的舞台普遍不够令人惊艳，很多艺人的妆造、选曲都与自身人物形象贴合不够紧密，甚至扬短避长，没有发挥出属于自己的魅力与特色。

评委设置一直以来也备受争议，在这一季表现得更为明显。首先，节目组对姐姐们的评选标准从来没有做过统一阐释，这就导致评委之间的分数差异大且随意，评审原则难以使人信服。缺乏点评亮点。其次，目前已有两位外籍艺人因为对评审规则的争议等原因陆续退出比赛，一方面破坏了节目的整体性，另一方面也敲响警钟：《浪姐》到底需要一套怎样的有力的评审规则？尤其是一些评委依旧沿用年轻女团的标准是否适用于该节目调性？再次，今年国际艺人的比重大大增加了，那是否应该对应新增外籍评审加强国际文化交流？

作为率先提出“姐学”概念的开拓者，《浪姐》一直承载着受众的期待，走在“她综艺”市场的前列，但后续暴露出的一系列问题不断透支了受众好感。希望节目组对此重视起来，无论是“破浪”，还是“乘风”，都能真正贯穿于节目始终，而非纸上谈兵。

(作者为艺术学博士，杭州师范大学文化创意与传媒学院讲师)



图为《黄宝妹》剧照

魏睿

# 「音乐沪剧」的探索

——评新编沪剧《黄宝妹》

刚刚开幕的第十二届上海市优秀民营院团展演，上海文慧沪剧团原创沪剧《黄宝妹》作为开幕大戏，上演于虹桥艺术中心。这部作品以新中国纺织女工代表、第一代劳模、“七一勋章”获得者黄宝妹为主人公，在当红叫板红色题材、现实题材的大背景下，可谓应运而生。

与大部分新编戏曲不同，该剧没有设计跌宕起伏的故事、虚构想象的情节、复杂的正反面人物和宏大的时代风云，而是直接让剧本和舞台按照时间顺序展现黄宝妹的光荣事迹，讲述她从受剥削的旧社会女工，成长为新中国的主人，以赞颂仰望的创作视角，打造了一堂动人心弦的舞台党课。

就艺术特色而言，《黄宝妹》扩大了音乐(包括唱腔)的主观能动性，这使得整部剧偏向于抒情诗化的音乐剧，或者说是带有简单叙事的歌舞串联舞台剧，本文姑且称之为“音乐沪剧”。

“音乐沪剧”的艺术样式，能够以小见大地体现当代主旋律创作的特点，反映出艺术家们的种种探索与努力。这首先体现在剧作家的主动谦让和隐身。上海剧作家蒋东敏有丰富的创作经历，尤擅长波澜壮阔的历史剧。但是她选择了凝练简洁的编剧手法，刻意淡化戏剧性，“藏巧于拙，以屈为伸”，精心地让自己的想法变得含蓄且浅尝辄止，这对于有才华有追求的剧作家而言，是极其不易的选择。

整部剧作歌颂了黄宝妹的突出贡献：序幕表达她不怕剥削压迫的坚毅性格；第一幕讲述黄宝妹从丈夫吴华芳做饭获得了灵感，提高了工作效率；第二幕以1954年23岁的黄宝妹访问苏联为背景，表现黄宝妹兴高采烈讲述国外见闻，国内掀起学习黄宝妹的热潮，引发了“求爱信”事件，编剧没有在此展开矛盾冲突，就很快让黄宝妹化解了丈夫的担心；第三幕是黄宝妹克服困难，打消自我怀疑，“逐锭检修”技术实验成功；第四幕讲述黄宝妹退休后，听从丈夫的劝说，回归家庭，乐享天伦，但是依然心系纺织业。这就决定了《黄宝妹》的演出大部分时间情绪处于饱满欢快的状态，呈现一种说唱风格。

其次，《黄宝妹》高度发挥作曲家和唱腔设计者的主观能动性，音乐占绝对优势的地位，构成了“音乐沪剧”的最重要部分。

汝金山先生是老一辈的戏曲作曲家和唱腔设计师。在本剧的创作中，他以欢快动听的旋律感染观众的听觉，带给观众不必言说的艺术审美体验。具体说来，《黄宝妹》酣畅淋漓地张扬了汝金山先生的特长，主要体现在以下三个方面：

欢快浪漫的圆舞曲、进行曲等乐章传达青春气质。比如序幕的黄宝妹，演员缪佩红一开场就用大段唱腔为观众铺垫了“音乐沪剧”特色，唱至“小舢板载着我梦想，我要用双手赚到铜钿让全家吃饱肚皮穿上新衣裳”，音乐变得澎湃昂扬，洋溢浪漫青春色彩。圆舞曲的旋律中，旧中国变为新中国，舞台上，个人命运和历史背景发生天翻地覆的变化，演员且演且唱，集中在一个音乐篇章内，这种类似歌剧的创作方法，恐怕罕见于戏曲创作。该剧还不断出现主人公主唱、群众角色随之合唱的乐章，一重音乐把情绪推向高潮，五个纺织女工群演加一个张阿花，组成六人小歌舞队，随时载歌载舞，象征着新中国工人阶级的青春面貌，也渲染着黄宝妹的奋斗精神。

发掘民歌旋律，如“莲花落”等江南民间音乐，表现淳朴劳动者形象。《黄宝妹》在很大程度上还原了黄宝妹作为普通的劳动女工举手投足间蕴含的淳朴风范，音乐中容纳了江南人耳熟能详的小调。这些小调旋律简单轻快，令人闻之难忘，蕴含20世纪上海本土乡村韵味，但是经现代音乐编曲和配器重新编配之后，融入了现代民间歌曲特色，“莲花落”等小调朴实无华但活泼轻盈，黄宝妹自然呈现出可爱单纯的特质。

发扬沪剧已有的板式特征，遵从原有的唱腔规律，同时通过现代化的音乐节奏、节拍调整，体现时代审美特征。例如第四场，黄宝妹有全剧最长的唱段“今日退休将别离，故人旧事涌心上”。这段唱腔充分发挥沪剧“赋子板”优势，72行唱词，时而平铺直叙，时而婉转抒情，时而激情宣泄，时而悠远绵长，演员一气呵成。“赋子板”是沪剧唱腔抒发人物心理的特有板式，剧中的“赋子板”节奏富有律动感，速度加快，演员演唱的难度更大。尤其是黄宝妹的“七谢”，情绪依次递进，逐渐上扬，对生命历程中的每个人物表达不同的感恩之情：感谢军代表让她获得国家主人公的身份，感谢纺织女工姐妹的互帮互助，感谢技术人员和记者的支持，感谢争强好胜的张阿花，感谢丈夫支撑起整个家，感谢纺织机。大段“赋子板”放大了黄宝妹作为一位妻子、一位女性的感性体验，声声并茂地讲述了模范人物的大半生。

笔者了解到，在此次揭幕第十二届上海优秀民营院团展演之前，该剧自今年年初在天蟾逸夫舞台首演后，两个月内进街道下基层巡演20场，成为了一部真正走向人民群众的作品。

(作者为青年编剧、上海市文艺评论家协会会员)

## 书间道

# 在解谜的快乐中守住了文学的天真

——读长篇小说《红恋》

汤拥华

长篇小说《红恋》反映上世纪三十年代我党在上海的地下斗争。小说从一场官匪勾结的绑架案开始，渐次展开女主人公从千金小姐到革命战士的成长历程。作者尤其善于描写紧张、危险的行动，侦查、接头、追捕、刺杀种种，既有很强的悬疑性，又有饱满的现场感。

作者邹平是优秀的评论家，早年《阅读女人》《阅读男人》《人性的暗月亮》等书，都是才情丰沛之作。其文学评论最大的好处，是读得懂人，既能走进人物的内心世界，也善于体察其生存境遇，更能够以精准的概念工具，使文学对自我的追问形成情理相生、层层递进的阐释结构。笔锋所至，人情的热烈与凉薄，人性的光亮与阴暗，人生的冲突与和解，无不纲举目张，毕现人前。

当然，一个善于分析人物的评论家，未必就是善于创造人物的作家。很多作家会拒绝解释自己作品中的人物，因为觉得不可能同时做好两件事：创造这个人物和解释这个人物。这倒不是因为一个人很难同时具备两种才能，更因为在某种意义上，这是两件正好相反的事：当我们解释一个人物时，是希望将其整体的人格分解为一系列因果关系；而当我们创造一个人物时，几乎是在创造秘密本身——要想一个人物让读者着迷，先要让他/她自身成为一个谜。

虽然相反的事往往相成，但所谓“叩其两端而竭焉”，当然不会太容易。小说的主角尤其难写，虽然自带光环，却也可能“灯下黑”。由于小说的叙述多以主角为主导视角，叙述者可以自由出入人物内心，于是格外在意如何做到复杂而合

理，以求刻画的深度，结果往往过犹不及，导致观念先行，生气减损。

如果将此矛盾状况作为“问题意识”，带入对《红恋》的阅读，我们或许能够有一番特别的体会。小说第一句话“人生常常因为一个意外的发生而改变它的原有轨迹……”，貌似平常，实则是叙事的双重伏笔。一重当然是对女主人公人生的预示，另一重则更为隐晦，是一种互文性的指涉。

小说情节开始不久，就出现了一个西方名著的读书会，这是天强用来团结和发动进步学生的民间组织，女主人公陈慧梅也在其中。学生们读的第一本书就是托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》，而后者开头的第一句话人尽皆知：“幸福的家庭都是相似的，不幸的家庭各有各的不幸。”接下来就是“奥布隆斯基家里一切都混乱了”。

慧梅的家庭本来富裕而安稳，却因为突如其来的绑架事件而陷入混乱，这是开启全书情节的第一个冲突。作者所读之书与作者所写之书、书中之人物与人物所读之书所形成的镜像关系，一直作为隐匿的因素，参与到叙事的进程之中。

慧梅本是天真单纯、热情率性的富家小姐，经过血与火的考验，一步步成长为坚定的共产主义战士。她与安娜形象差异极大，人生历程更是相去霄壤，但在邹平教授笔下，两人可以被带向同一个问题，即理智与情感的关系问题。何谓理智，何谓情感，绝非一望可知，往往当事人公被认为身陷激情的漩涡中时，这漩涡的中心却是理智。在作者看来，这意味着需要突破传统现实主义的创作手法。

正如他在后记中所言：“在坚持现实主义创作的基础上，揉入了意识流、心理现实主义、新小说、悬疑类型小说、试验性叙述语言等多种手法，意在尝试对红色题材文学创作进行创新，努力写出有血有肉的、能为现在年轻人接受的、真实感人的英雄。”这一说明既适用于女主人公，也适用于其他几位主要人物。现代叙事手法的引入使人物显得非常文艺范儿，但仍然真实可信，甚至可以说正是这种文艺范儿使他们更为可信。所谓“有血有肉”“真实感人”，与其说是“典型”，不如说是“出位”，革命中成长的年轻人，其成长既是跃进性的，也是发散性的，他们的真诚或许基于单纯，其表现却是复杂的。

而“现在年轻人”所能接受的英雄，正是具有基本的复杂性的英雄。此种复杂性还并不就是善恶、正邪的混杂，更是对“套路”的警惕，说得更透彻些，是一种分析的自觉性。让我们觉得真实的人物，其实是自带“分析性距离”的，作者在描写他们，又是在分析他们，与其说是为了说透这个人“究竟是怎样”，毋宁说为了展现人物“还可以怎样”。所以这分析并不总是借助于大段的议论展开内心交战，有时只不过是紧张推进的情节中一个出神的片刻，一段热烈的意识流(比方慧梅照顾受伤的韩天强时，那一段思想的信马由缰)，或者一段突如其来的温柔表白(似乎“不在点上”，却能够融出位位的理智与位位的情感，赋予人物以加倍的生动)。

小说书名“红恋”，可以视为向“革命加恋爱”的左翼文学传统致敬。传统的“革命加恋爱”的

小说全力应对小资产阶级的“小我”与无产阶级的“大我”之间的矛盾，此类矛盾在这部小说中也有表现。但在此之外，我们更要留心“文学之我”与“现实之我”的离合。

表面看来，这是一部非常“掉书袋”的小说，其中不仅有托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》，还有巴尔扎克的《高老头》、简·奥斯汀的《傲慢与偏见》、雨果的《九三年》，更有莎士比亚、波德莱尔以及李白、杜甫、韦庄等等，给人物平添一种知识分子气质。但这绝不只是作为人物身份的佐证，更挑起了理智与情感的冲突。每当这些作家作品在叙述中出现时，我们都能意识到它们是“被阅读”的，也就是说，它们之所以被提及，是因为被赋予了理性阐释的可能性。而此可能性反过来又成为一种情感难题，因为它们很少提供行动的指引，更多的时候是增强人物对现实生活的敏感，并且制造更多的纠结。

小说中常有文人的场景，却并非为了显示文雅，而是要制造“复义”。此种“复义”既契合男女间捉摸不定的情感，又指向革命叙事另一种可能性。革命叙事主题明确，是非判断，主要人物容易扁平，为此需要在性格的丰富性上多做文章；但如果我们在叙述中置入一个现代主义的棱镜，则不难意识到，革命者并不生活在单一的革命叙事中。重要的是不以文学为革命者增加私人生活的场景，而是以文学的复义形成一种叙事的逻辑。讲述革命者的故事，在革命叙事那传奇性的环环相扣之外，更有文学经典与现实生活的虚实相应和触类旁通。当此逻辑以无厚人有间，渗透进“关

键冲突”“典型人物”的各个空隙时，我们或许能够建立起一种多元多层甚至拓扑式的叙事结构。

与一部作品对话，既要看到作者擅长做的事情，也要看到作者想做的事情。《红恋》的作者最想做事情仍然是理解人物，他以自己读文学的心得作为理解人物的凭借，这是他使人物既能被懂得，又能被保留在秘密中的方式。

不妨将此逻辑与《阅读女人》中所谓“叙述性批评”对照来看，后者的意思是：“将批评融入叙述对象之中，是用批评者的观点重新对批评对象作出叙述，因而批评借助于叙述这一手段并存在于叙述对象的选择、组合和叙述态度上。”叙述性批评的人物并不在复制原有的人物和故事，而是要以批评性叙述去创造一个新的人物和故事，却又与原有的人物和故事保持着千丝万缕的联系。”

我们不妨说，有“叙述性批评”，就有“批评性叙述”。同一个作者，既以敏锐的道德感受力和审美感受力为小说撰写解读的文字，又在小说创作中不动声色地放入对其它小说的解读，这同样是理智与情感的变奏。相较于传统现实主义叙事模式下的生活，它多出了一重“感伤”，却也另建了一重“素朴”，它是在解谜的快乐中守住了文学的天真。

能够以批评与创作两支笔同时写作，让叙述自由地在感性、知性和理性间转换的人，毕竟得天独厚，虽然有时不免左右手互搏，影响到叙述风格的整一，但也有更多机会在形象的增殖与反照中，感受到文学别样的波澜壮阔。

(作者为华东师范大学中文系教授)