

文艺的跨媒介共生

在中国曲艺的发展历程中,跨媒介创作现象十分普遍。其中既有艺术形态构成包括体裁样式意义上的交叉、融合与孕育、催生,更有创作表演实践包括题材内容运用上的继承、借鉴与扬弃、衍生。作为综合性很强的表演艺术门类,不同时代的曲艺跨媒介生存现象与潮流,不仅彰显着曲艺的特殊价值与功能,激荡着其特有魅力与生命,也为新时代曲艺的传承发展带来重要启示。

曲艺的跨媒介生存及其启示

□吴文科

历史与现实不断表明,文艺的跨媒介生存包括共存、共融与共生、更生,是一种常态化的普遍现象。在中国曲艺的发展历程中,这类现象十分常见,并且表现得非常鲜明:既有艺术形态构成包括体裁样式意义上的交叉、融合与孕育、催生,更有创作表演实践包括题材内容运用上的继承、借鉴与扬弃、衍生;既展现着曲艺独特的文化品格,又体现着各文艺门类与不同介质之间相互关联的系统生态。回望相关历史并观照当今现状,无疑会给我们思考曲艺的持续健康发展带来一些启示。

跨媒介生存彰显着曲艺的特殊价值与功能

作为综合性很强的表演艺术门类,曲艺的艺术构成即其形态特点充分表明,她本身就是不同艺术要素或者说不同媒介质地相互融合的产物。换句话说,没有方言土语作为艺术创作的语料材质,没有脚本内容作为舞台表演的文学基础,没有音乐伴奏作为“说唱”叙述的表达辅助,没有相关舞蹈作为唱叙表演的动作配合,没有口技绝活作为各种声响的显示模拟,没有服饰化妆和桌椅装置以及灯光音响作为登台表演的美化设计,就没有看似简便实则繁复的各种曲艺表演。也就是说,不同的曲艺品种,按照自身的形态特点,分别综合了诸如语言、文学、音乐、舞蹈、美术、杂技等诸般构成要素。其形成就是这些不同的艺术介质按照曲艺的规律,即演员以本色身份采用口头语言“说唱”叙述而进行表演的结果。

但自隋唐以来约1500年间中国曲艺的可信历史表明,曲艺的价值不只体现为娱乐的手段和审美的凭借,以及认识世界、化育人心等,同时还具有传承历史文化与孕育其他艺术的多种功能。比如,那些只有语言而没有文字的少数民族的历史与文化遗产,千百年来很大程度上都主要依靠口述表演的曲艺形式进行传播,著名如“中国少数民族三大英雄史诗”(《格萨尔》《江格尔》和《玛纳斯》)的形成与存在方式,均与藏族曲种岭仲、蒙古族曲种陶力和柯尔克孜族曲种柯尔克孜达斯坦这三个曲艺形式相表里,也是这些曲种最为核心的和传统的曲本及节目。再如,极具中国特色的、从宋元诸官调对元杂剧形成的影响,到清末梆子落地唱书对越剧形成的影响,再到近代以来冀东莲花落对评剧形成的影响,以及各地的道情和花鼓对各种道情戏和花鼓戏形成的影响等,均是曲艺及其艺术要素通过孕育催生其他艺术样式、与其他艺术进行跨媒介共生的鲜明例证。

当然,曲艺各曲种的形成,也受到了其他艺术样式的孕育和影响。比如徒口讲说表演的各种评书与评话即“大书”类的曲种,就源自民间的讲故事传统;再如北京相声的形成,则是古代笑话、杂技中的“口技”和清末拆唱八角鼓的“逗哏”技巧共同结合的产物。“相声”之名,源自宋代以来模拟市井叫卖的“像生”或作“象声”,属“口技”即杂技艺术的范畴;笑话不仅是单口相声的直接母体,而且是相声艺术内容生成的文学基础;拆唱八角鼓表演中插科打诨的“逗哏”技巧,是相声借用而来的核心审美手段。也就是说,脱胎于拆唱八角鼓表演的“逗哏”手法,与说笑话的传统相结合,并借用了口技的别称即“相声”之名,发展形成了北京相声即习称相声的曲艺品种。

如上所述,曲艺在自身作为独立艺术门类的“本体”性存在之外,同时又具有“载体”价值和“母体”功能。其中的“载体”功能,又表现在对诸般民俗活动的日常参与和特殊支撑上,包括对民间信仰表达如敬神通灵的显示辅助,对人生礼仪建构如生发寿终的司礼代言,对节日庆典赋如渲染气氛的庆祝演出等。这些不同功能的发展,既是曲艺独特文化地位与多种价值作用的集中体现,也是曲艺在其历史长河与现实发展中跨媒介生存丰富多彩的生动展示。

跨媒介生存激荡着曲艺的特有魅力与生命

如果说,曲艺构成的综合性特点,使其天然地具有横跨多种艺术样式又融合相关艺术要素的本体特征;则曲艺的创演发展,由于不断借鉴和吸纳其他艺术的相关成果,而焕发着特有的



中国曲协副主席盛小云和苏州评弹演员吴伟东搭档演出长篇弹词《啼笑因缘》的新篇《娜事Xin说》选回

魅力。

从内容生产的意义上讲,曲艺和其他艺术之间,从来具有你来我往和相互借鉴的互动传统,自然地具有海纳百川的生命禀赋。

仅从取材看,改编演绎古代历史或文学名著及其相关情节,或不同的曲种之间相互移植编演各自的经典节目,是曲本及节目创演最常见的跨媒介行为。最典型的例证,一是几乎所有的“大书”类曲种如北京评书、四川评书、扬州评话、苏州评话等对中国历史尤其是朝代更替和英雄征战的演说,几乎达到了全覆盖的地步。大家耳熟能详的《封神演义》《西汉演义》《东汉演义》《隋唐》《征东》《三国》《水浒》《杨家将》《岳飞传》《明英烈》等名目,不只是一部部长篇连回的评书节目,也可谓普通百姓的“历史教科书”。很长时期以来,普通百姓对《三国志》中文韬武略的曹操不一定了解,但对《三国演义》中那位奸诈的曹操都很熟悉,根源就是说书表演和说书艺人的“演绎”所致。可见其作用之大和影响之深。二是一些鼓书和鼓曲类曲种如子弟书、西河大鼓、河南坠子及京韵大鼓、梅花大鼓等,对《三国演义》《水浒传》《西游记》《红楼梦》的改编,出现了一些经典节目。仅以子弟书和京韵大鼓对《红楼梦》和《三国演义》的改编,就有子弟书《会玉捧玉》《一入荣国府》《玉香花语》《黛玉埋红》《悲秋》《椿龄画蔷》《晴雯撕扇》《宝钗戏》《海棠结社》《二入荣国府》《议宴陈园》《两宴大观园》《三宣牙痛令》《品茶梳翠庵》《过继巧姐》《凤姐儿送行》《湘云醉酒》《芙蓉露》《遭晴雯》《黛玉听琴》《石头记》《露泪缘》等30余篇,和京韵大鼓《三顾茅庐》《凤仪亭》《汜水关》《斩华雄》《徐母骂曹》《古城会》《斩蔡阳》《取荊州》《博望坡》《草船借箭》《群英会》《长坂坡》《战长沙》《战马超》《单刀会》《斩颜良》《华容道》《赵云截江》《子龙救主》《借东风》《空城计》《白帝城》《七星灯》《孔明寿辰》等20多篇。窥斑见豹,可知其跨媒介编演的盛!

曲艺对历史和文学的借助乃至倚重,不是消极被动地“传达”,而是积极主动地化用。如前所述,历史上的曹操与曲艺中的曹操之所以形象不一致,正是由于后者属于许多因素影响下的审美创造。这也是曲艺作为艺术具有自身主体性的一种表现,更是曲艺家为听众代言、为时代写心的情怀体现。即便是从曲艺说书发展而成的《三国演义》和《水浒传》等文学经典,也仅是后世说书人据以创造的素材,说书人是不能也无法照着这些章回小说背诵演出的。因此,我们看到扬州评话艺术家王少堂对《水浒》的演说,是拆分为《宋江》《武松》《卢俊义》《石秀》即“四个十回书”;苏州评话艺术家唐耿良对《三国》的演说,主要围绕着云长与曹操的关系结构书情并展开矛盾。

当代曲艺的跨媒介编演也很普遍,仅以发展水平相对较高的苏州弹词的中长篇节目编演及在苏州市评弹团的实践为例,进入21世纪以来,就有根据京剧《大闹天宫》改编的同名中篇《闹脚》《缠脚》《审脚》三回书,根据曹禺的名作《雷雨》改编的同名中篇《山雨欲来》《夜雨情探》《骤雨惊雷》三回书和据张恨水的小说《啼笑因缘》编演的长篇同名苏州弹词改编的《啼笑因缘》之《娜事Xin说》八回书等。这些编演,由于站在经典名著或优秀节目的基础之上,又凸显并张扬了曲艺及苏州弹词的艺术优势,同时注入这些经典名作以某种现代意识和时代趣味,因而展示出曲艺及苏州弹词特有的魅力,取得了极大成功。

比如对京剧《大闹天宫》的改编,特别突出了苏州弹词擅长“放噱”(即“说笑话”)的趣味性,尤其是《审脚》一回,借玉皇亲自主持“审”自己的脚“到底是还是不是”,集中勾画出浙东才子王庸、奸臣潘俊臣、老臣宋谦和太监洪林等一众人好奸不同的各自嘴脸,极其辛辣深刻而又酣畅淋漓,把苏州弹词“说噱弹唱”的艺术特色发挥到了

极致。

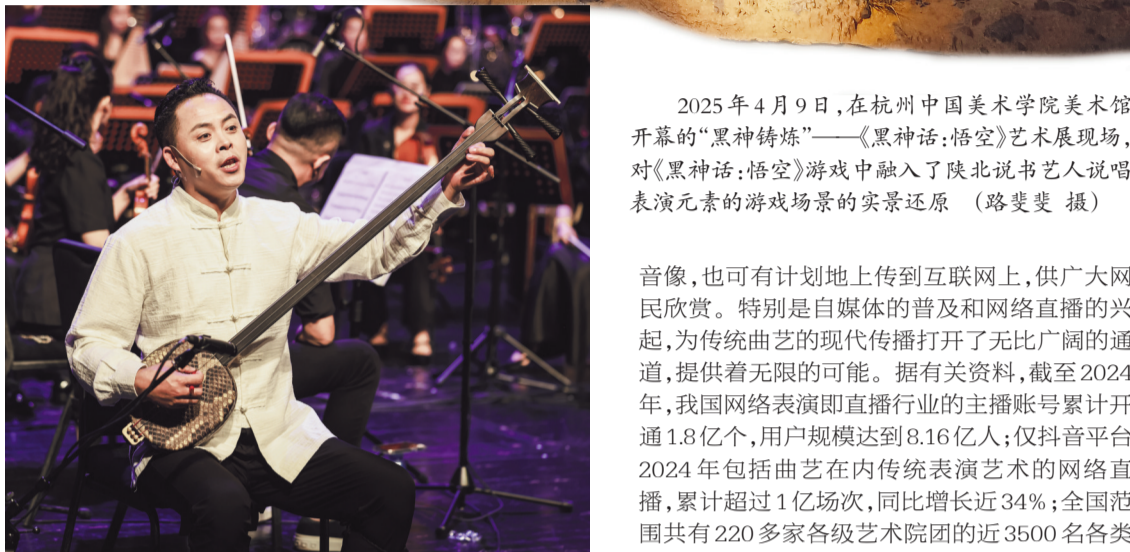
再如对话剧《雷雨》的改编,不仅保留了原作的核心情节,而且发挥了说书艺术“结果先说,原因后表”的倒叙传统,为繁漪和周萍的乱伦之恋铺排了一个因共同外出观看昆曲而相互接近、相互理解又相互吸引但原作没有的合理理由,极大丰富了故事情节,也让两个人的人物形象及其关系更加丰满可信。而《夜雨情探》一回表现繁漪尾随周萍约会四凤的情节处理,拟人化地让四凤所住屋子的寮沿说话,并以寮沿采用雨滴滴到周萍衣领和繁漪额头好心提醒的细节,以改编者的发明和创造,精巧地展示出说书表演在全知视角下的灵动表达特征,机巧而又新颖。

又如《啼笑因缘》之《娜事Xin说》的改编,则在策略上采用情节重心位移的方法,将苏州弹词版《啼笑因缘》的情节表现重心和视角,由原来的樊家树和沈凤喜,调整为何丽娜与樊家树。即从何丽娜的视角展开叙述,同时融入了一些现代观念和思想情味,听来新意满满,饶有趣味。

在文艺跨媒介共生的视界中,曲艺除了对文学经典和戏曲名作的改编,以及不同曲种间的改编移植,也有其他艺术样式借助曲艺艺术元素以及艺术家进行跨界创作与合作的情形。较典型的例子,是曲艺家借助曲艺元素进行的歌曲创演,和曲艺艺术元素被作曲家用作相关主题的歌曲创作,并约请曲艺家演唱的情形。前者如20世纪50年代末,上海评弹团的苏州弹词艺术家赵开生采用苏州弹词的音乐素材,为毛泽东的《蝶恋花·答李淑一》谱写的歌曲。该曲经余红仙等苏州弹词演员演唱,成为曲艺与音乐跨界融合的经典。后者如作曲家雷振邦、温中甲、雷蕾采用京韵大鼓的音乐素材,为林汝为作词、据老舍同名小说改编的1985年版电视剧《四世同堂》谱曲的主题歌《重整河山待后生》。经京韵大鼓表演艺术家骆玉笙演唱,一时风靡全国。这种合作的意义,不仅体现在不同艺术形式间的相互借鉴及跨界融合,而且体现在借更加通俗和大众的艺术样式如歌曲、电视剧,展现出了苏州弹词和京韵大鼓音乐的独特魅力,同时也借着歌曲的传唱和电视剧的热播,极大地普及和释放了苏州弹词和京韵大鼓等曲艺形式的特有魅力,让许多不怎么熟悉曲艺的人,对曲艺有更加切实、深刻的感知与认识。此类情形的最新体现,就是陕北说书艺人的说唱表演被嵌入游戏产品《黑神话:悟空》中。这一事件的直接效果,一是让世界游戏爱好者知道了陕北说书,二是让表演者熊竹英有了更大声名,三是让业内外更加确认了包括陕北说书在内的曲艺的独特魅力与价值。

这就启示我们,对于以方言土语进行创演而地域性较强的各类曲艺形式来说,流传地域的相对狭窄,固然会“养在深闺人未识”,但只要真切保有自身的特色,“是金子总会发光”“莫愁前路无知己,天下谁人不识君”……关键是要做好自己,拿出精品,用特色和质量赢得尊重。这也是乡土性较强的传统艺术所以安身立命的根本。

走笔至此,不得不说,随着不同文艺样式特别是新文艺样式的相互竞逐,传统曲艺的现代发展面临着极大挑战。业界内部对于曲艺的创新发展及如何跟上时代,也出现了不同认识,有了不同实践。相当一部分人面对新兴艺术的强力冲击和传播媒介的迭代更新,以为曲艺表演以本色身份采用口头语言和“说唱”方式进行叙述的表现方式及手段过时、落伍了,曲艺各曲种原有的艺术要素包括唱腔、曲调陈旧了,不吸引人了。于是打着创新的旗号开始探索,相继出现了说书表演戏剧化,化装登台、角色扮演;唱曲表演歌舞化,认为静态演唱不免冷清,每每要加伴舞;说唱表演复杂化,如有的相声表演,语言功力不够,打情骂俏乱凑;还有一个时期中的二人转表演,由于不唱曲、尽逗逗,被人称为变异了的“二



陕北说书艺人熊竹英与交响乐队的跨界合作演出

2025年4月9日,在杭州中国美术学院美术馆开幕的“黑神铸炼”——《黑神话:悟空》艺术展现场,对《黑神话:悟空》游戏中融入了陕北说书艺人说唱表演元素的游戏场景的实景还原(路斐斐摄)

音像,也可有计划地上传到互联网上,供广大网民欣赏。特别是自媒体的普及和网络直播的兴起,为传统曲艺的现代传播打开了无比广阔的通道,提供着无限的可能。据有关资料,截至2024年,我国网络表演即直播行业的主播账号累计开通1.8亿个,用户规模达到8.16亿人;仅抖音平台2024年包括曲艺在内传统表演艺术的网络直播,累计超过1亿场次,同比增长近34%;全国范围共有220多家各级艺术团体的近3500名各类演员,全年在抖音的直播演出达到23万余场。有些曲种如陕北说书等的一些个体艺人,甚至通过带货直播月收入超过百万。原本分散于全国各地的不同曲艺品类,完全可在网络直播平台以各自的星星之火,汇聚成其在新时代的燎原之势。以往因口传心授而传承方式单一、现场演出而传播范围有限、收入偏低而缺乏投入支撑、吸引力乏力而缺少青年人才、受众断层而致使市场萎缩、业态紊乱而行业迭代不足、生态断链导致恶性循环等等的不良发展状况,将会借着网络直播的东风得到极大改善。网络直播的当下发展可谓方兴未艾,前途无限。

然而,曲艺在当今的传承与传播效能,在繁荣的网络直播平台支撑下,也未完全释放出来;更为丰富的曲种样式以及更多的优秀曲艺从业者,尚未加入直播的行列。借助网络直播,在展示各自艺术风采、丰富文化消费供给、扩大演出市场受众、增加创作表演收入、彰显独特审美价值、唤醒传承学习热情、交流分享不同技艺、赢得相应收益名声、激发行业创作热情、激励产业良性演进、激活自身造血功能、激励坚定传承信心等方面,依然还有很大的拓展与提升空间。比如,许多专业曲艺院团的经营思维相对保守,对直播演出比较谨慎,延缓了走向更多受众及更大市场的步伐;造星较高的知名曲艺家,由于种种原因,没有加入网络直播的行列,未能最大限度地释放原本应有的艺术影响力;一些青年演员的直播表现,尚未纳入业绩考核的评价指标,直接掣肘后备人才的锻炼成长;有的曲种专业化程度较低,入眼门槛和从业门槛较高,加上从业者的缺乏专业培训,幕后支撑团队也不够有力,适应直播环境较慢,无法为受众送上较好的欣赏体验;同时,现有以个体经营及短剧式节目或碎片化炫技为主要趋向的网络直播状况,致使高品质的具有经典性的曲艺展演,难于在网络直播中完整展示和全面传扬,带来了文化消费的快餐化和审美接受的浅表化,不能满足多层次全覆盖的艺术欣赏需求。

跨媒介生存展示着曲艺的传播潜力与前景

在曲艺的跨媒介生存历程中,传播手段与技术的不断更新,发挥着十分重要的牵引作用。

传统的曲艺传播方式就是现场演出。或在街头巷尾,或在堂屋庭院,或在杂耍园子,或在茶园书场。进入20世纪以来,职业化及专业性的曲艺演出主要是在书场、茶园及剧场、音乐厅。广播电台出现之后,曲艺演出可谓插上了腾飞的翅膀。不但艺术的影响力日益扩大,艺家的声名也一日千里。普及、磁碟、光碟和光盘等存储及播放介质的普及,更使对于优秀经典节目的保存流传和重复欣赏成为可能。20世纪中叶成立的许多专业曲艺表演团体多以“广播曲艺团”或“广播说唱团”命名的状况,就是曲艺与广播的跨媒介融合成为一体、走向高潮的集中表现。而曲艺以口述为主的表演特质,与曲艺以听觉为主的接受特点,构成了艺术审美的有机契合,极大地扩展了曲艺的传播渠道,也极大地提升了曲艺的艺术效能,书写下曲艺表演与艺术传播的流金岁月。

电视的兴起给曲艺传播创造了新机遇,也在一定程度上注入了新动力。然而,电视传播的视听结合效能与曲艺表演的以听觉审美为主之间,存在一定距离。再加上许多电视编导对曲艺认识不足、了解有限,致使走向电视媒体的曲艺,存在着水土不服的问题。且不说曾因上了电视而风光无限的许多相声演员,后来却纷纷喊出了“回归剧场”的口号;就连一些一度坐拥“电视书场”的评书演员,也因被迫撤掉桌子、站着说演而手足无措,最终黯然离场;至于登上电视的唱曲表演,由于节目编导为了热闹而动辄加上伴舞,也使这一艺术形式在电视直播中未立稳脚跟,退避一隅,没有形成自己的地位。再加上曲本创作的普遍贫弱,优秀节目十分稀缺,终致曲艺在电视媒体未能形成传播的规范,则曲艺与电视媒体的结合走势,也就可想而知。

倒是互联网的迅猛发展,给了曲艺重新走向创演繁荣与传播辉煌的新契机与新希望。特别是互联网传播的实时性、海量性、交互性与无界限性,给用户的个性化选择与即时性欣赏提供了便利。而曲艺相对简便的表演形式及口述为主的表演方法,极便于通过自媒体在网络上演播。在严格执行知识产权相关政策的前提下,那些以往录制保存在唱片、磁碟、碟片和光盘里的曲艺