



大众传播视角下 “梅花”口述记忆的双重价值

□吴乃顾

最近,一则标题为“尚长荣教科书级演绎曹操四种笑”的短视频于网络广泛传播,网友点赞之余纷纷留言“活曹操”“国宝级演员”“这个笑我听了好几遍”,还有人提问“这个京剧叫什么名字,我去听听”。另一条短视频里,79岁的“二度梅”获得者白淑贤悬空卷腹稳如磐石,引得年轻人纷纷自嘲“她是七旬少女,我是四旬老太”,感慨“戏曲演员都是从小练的童子功,说明老一辈艺术家一直在坚持训练”,也有网友表示,第一次听说了龙江剧。这些短视频均源自近期在山东卫视与优酷、爱奇艺、B站等网络平台同步播出的《梅绽芳华·中国戏剧梅花奖艺术家口述史》专题片。

网友们对短视频内容的正向反馈表明,大众对戏剧艺术的关注,绝不仅仅是视听娱乐,而是延伸到了对表演艺术家风骨的崇敬、对剧种命运的关切,以及对“人怎样经历、艺如何展示、技如何传承”的好奇与思考热忱。

《梅绽芳华·中国戏剧梅花奖艺术家口述史》由中国剧协发起,联合中国国家版本馆、山东卫视共同推出。系列内容以历届中国戏剧梅花奖得主为采访对象,如实记录艺术家的剧目创作、舞台深耕历程与艺术思考。截至目前,已有十余位梅花奖艺术家完成口述录制,前3期内容已于卫视平台上线。依托成片剪辑衍生的短视频同步流转于各大网络平台,一方面向普通观众全方位展现戏曲艺术的魅力,另一方面为戏曲研究、舞台传承留存翔实珍贵的一手史料。

从戏剧史的被记录对象转变为叙述者

在当代历史的记录、保存、研究与传播中,口述历史正在成为不可或缺的重要组成。国内口述史学者齐红深先生认为:“记忆的形成、修正和保持不仅取决于史实本身,而且受亲历者的价值观念及各种文化背景的影响。”这意味着,我们所要保留的,不仅仅是客观史实,还有人们的主观历史记忆。记忆是主观化了的,历史,梅花奖艺术家的记忆,正是改革开放以来中国戏剧界集体记忆的核心载体。梅花奖作为戏剧表演领域的最高奖,正在重新被定义为一部可以反复阅读的当代戏剧史。

长期以来,传统戏剧史研究多依赖于剧本、海报、戏单档案、服装道具等静态文物文献,造成了“见戏不见人”的局限。梅花奖艺术家作为改革开放以来戏剧舞台表演领域的杰出代表,其口述记忆将丰富以史料文献为中心的研究方法体系。

一方面,口述史是对活态表演的抢救性记录。“戏在人,人在,戏随人亡”,是传统戏曲传承中极易面临的困境。老一辈梅花奖艺术家大多年事已高,其艺术经验与舞台记忆具有不可再生的时效性。艺术家在口述中展现的,不仅是“哪年排了哪出戏获得了哪些奖”的时间线,更是对身段、气口、劲头、心境这些静态文献无法承载的鲜活的艺术精髓的生动呈现。正如英国学者保尔·汤普逊以“过去的声音”来描述口述史,音视频媒介的发展让声、影、文在特定时空下多维交融,为这些不可再生的艺术资源留下了最直观、真实的抢救性证据。

另一方面,口述史实现了艺术主体性的回归。比如,由梅兰芳口述、许姬传整理的《舞台生活四十年》,之所以能“摆脱了以往戏曲口述史料凌乱、庞杂和缺乏统一主题的缺点”,超越传统口传心授“知其然而不知其所以然”的局限,核心在于它将感性经验上升到了理论高度。梅花奖艺术家的口述,让艺术家从戏剧史的被记录对象转变为叙述者。他们独特的审美趣味与时代感悟,都融汇在各自的讲述中,其亲历细节不仅是对文献史料的补充或修正,更为未来的戏剧史研究提供了极具主体温度的史料支撑。

碎片传播与学术留存的平衡

专题片第一集,首位梅花大奖获得者尚长荣的口述播出后,在省级卫视非剧播自办节目中取得同时段收视第六的成绩。节目切片短视频也在网络上广泛传播。这种将艺术家口述从学术档案推向大众视野的尝试,提出了一个现实问题:如何在海量的口述原始素材里提炼内容,平衡学术要求和传播诉求。

截至目前,已完成的13位梅花奖艺术家口述采集



图片由中国戏剧梅花奖艺术家口述史项目提供

积累了近150万字口述实录和120小时原始视频。艺术家口述访谈要力求保证素材的完整翔实,电视专题节目则为了适应大众的注意力习惯,必然对数万字的原始文稿、数小时的录音素材进行大幅裁剪与重构。这种以传播为目的处理,往往会以牺牲口述史的厚度与复杂性为代价。在网络上广泛传播的精彩切片,虽然是最佳的传播点,但也仅仅是海量素材中的冰山一角。短视频时代,切片的传播逻辑是短、平、快,通过提炼核心故事与金句,追求“燃点”和“爆点”。当传播效果压倒学术保真,口述史便极易从严谨的档案文献退化为浅表的名人轶事。

这就要求整部口述史的制作必须兼具系统性与权威性。所谓系统性,不只收录艺术家的人生高光时刻,亦完整留存那些模糊的、矛盾的原始记忆;权威性则体现在对历史负责的态度上,将抢救性文献音像资料纳入国家版本资源体系予以永久保存。

面向大众的传播版本,可以进行视听语言的再创作,但必须尊重原始素材的历史底色。如何在满足公众审美需求的同时,不降低口述史的学术标准,是这项工作需持续思考的现实课题。

当代戏剧表演经验生成与演进的生动缩影

作为联结个人经历与时代背景的桥梁,近年来,口述历史的学术研究与公共传播实践日渐成熟。戏剧戏曲口述史这一研究领域,也从零散的个人回忆,逐渐走向具有系统性的学理化建设。

从《舞台生活四十年》对梅派理论体系的总结,到十卷本《昆曲口述史》构建跨群体、跨区域访谈网络,再到各类地方剧种传承人口述史的出版,戏剧戏曲口述史的学术范围正在不断拓展。然而,既往实践多呈现零散化状态,由于标准不一、体例各异、访谈深度参差,难以横向比对,无法形成兼具系统性、权威性、专业性等特点的当代中国戏剧全景图。

中国戏剧梅花奖艺术家口述史的核心学理追求,在于超越单纯的个体忆旧,转向对中国戏剧表演体系的自主建构。这种建构并非抽象的理论演绎,而是建立在对艺术家个体感性表演经验的学理提炼与总结之上。第一集中,尚长荣详述了其打破传统花脸行当程式局限、塑造曹操等复杂多维舞台形象的探

艺术

7月21日,为致敬越剧诞生120周年,由浙江绍兴市越剧团打造的新编越剧现代戏《女班》在杭州首演。该剧聚焦百年前第一副越剧女子科班的创办往事,讲述初代越剧女演员在艰难时世中磨砺技艺、自立自强的奋斗故事,艺术再现了越剧从“男班”走向“女班”的剧种演进历程。回想这部剧的创作,我想谈谈,编剧怎样从史料“走进”剧本,以及在此过程中,那些在史料留白处被我“动过手脚”,却非要这么写不可的内容。

《女班》的创意会上,有专家提出,老板王金水的女儿可以做戏,我非常赞同。写作时才发现,所有资料里,“老板的女儿”只有一句话:王金水为表诚意,命小女桂芬率先入班学戏——就这么十几个字,没有年龄、性格,没有后来的命运。我盯着这行字看了很久。一个班主,要让别人家闺女来学戏,先把自己闺女送进去——这在当年是一种“用人格担保”的姿态。我忽然想到,这个被父亲“推出去”的女儿,她自己愿意吗?她是怎么想的?她后来怎么样了?

史料越少,给艺术创作留下的表演空间越大。1923年的嵊州农村,办女班是“伤风败俗”的事,告示贴出去没人报名,王金水走投无路,便让女儿入班。这对父女之间,本身就可以构建起饱满的戏剧人物关系,因此,我让他们变成了剧中的金满堂、金凌云,并为金凌云做了以下设计:

第一,让她在外读过书。王金水做的是上海与嵊州之间的生意,是个见过世面的人。于是,我把他的女儿设计成在上海读女校的17岁少女,一个知道“五四运动”、读过《新青年》的人。这样她就有了一个“位置”:她同时站在“城里”和“乡下”之间,站在“新思想”和“旧规矩”之间。

第二,让她和父亲唱对台戏。历史上,王金水办女班是为赚钱,史料说他“变卖砖瓦木料,几乎倾尽家财”,是个赌上身家的商人。金凌云如果是纯粹的理想主义者,这戏就单薄了。她必须同时是“被父亲推出来的人”和“反过来推着父亲往前走的人”。父女之间那种“明明各有道理但就是说不通”的拧巴,是我在史料留白之处往里“塞”进去的戏剧张力。

第三,让她经历“怯懦”与“退却”。冬妹死后,金凌云宣布解散戏班。这个情节是我的艺术虚构。一个一路冲在前面的人,亲眼看到最亲近的人死在台上,戏班被禁,父亲被抓,她必须先动摇、先认输,后面的“戏班在我!”才有分量。这段“退一步再站起来”的心路历程,是戏剧的需要,是推动高潮的需要,也是人物成长的真实逻辑。

除了金凌云,其他主要角色几乎都有史料原型,但我都在此基础上做了不同程度的艺术“改造”。

史料里的王金水是个有胆有识的商人,但女班从上海辍羽后,他却“无心再担任科班掌班”“整日沉迷赌博”。一个如此有魄力的人,在失败面前也会垮掉——这份人性的复杂性让我觉得这个人“可写”。剧本里的金满堂有商人的精明算计,情急之下也会大骂女儿,但关键时刻他会站出来为女儿顶罪。“不完美的好人”比脸谱化的“完美好人”更像人。

施银花是越剧史上第一位“花衫”演员,是女子越剧的开山人物。她“嗓音清脆响亮”,是金荣水在山脚下“捡到的”。但剧本里的沈冬妹并不等于施银花。我为冬妹设定了童养媳身份,是为了让她“没有名字”的状态更具体,在她身上浓缩那个时代普通女孩子的命运。后来,完全虚构的“酷似冬妹的秋月”登场,则代表着在戏班,逝去的人会被后来的人“替”上。残酷,但真实,也是一门艺术生生不息的象征。

史料里的金荣水被师兄弟们称为“厢房老虎”,讲戏的能力无人能及。他剃着光头,性格安静。在上海戏班原本只是个大花脸,不是台柱,所以让他回嵊教戏不影响演出。这个细节太妙了!一个“在戏班里不演重头戏”的人,反而是最会讲戏的人。剧本里的严溪水外表严肃,甚至有些凶,但一个

如何从史料走向舞台

□谢丽泓

人能包教所有行当。女孩子们会遇到这样一位师父,是她们的运气,也足见王金水的识人眼光。

丫丫、阿莲、夏花则是群像的缩影。史料里记载,最初戏班有50人入学,最终跑了一半,仅留下24人。那些逃跑的女孩,她们哭过什么、怕过什么?没人记下来。剧本里的丫丫从“怕丑不肯画白鼻梁”到说出“宁愿饿死也要跟着戏班走”,这不是一个人的成长,是一群人的成长。

“四工调”是收录于越剧专业史料的声腔成果,由女子科班的旦角名家施银花与琴师王春荣在嘉兴演出期间共同创制。二人将胡琴定弦从“1-5”改为“6-3”,让女声不必再刻意压低嗓音模仿男腔,意味着女子越剧真正实现了艺术自立。但在剧中,我却把四工调的诞生设置在冬妹离世后,由金凌云和严溪水共同完成。这一改动既加强了主角人物弧光,也希望这些女孩子成为女班群体的缩影,而不是历史人物的对号入座。当四工调成型,众姐妹唱起“华山千仞锁云烟”的时候,我第一次在写作中真切地感受到——她们终于有了自己的声音。

施家吞女班的真实历史已足够跌宕:招生遇冷、亲闺女入班、三个月串红台、闯上海、四天八场票卖光、转战小茶楼、辍羽而归、回乡被军警追捕、流浪巡演、四工调诞生、二次入沪成功……每一段都是好素材。但素材堆在一起不叫戏。戏是什么?是人跟人与人之间过不去的“坎”。金满堂和金凌云之间的坎,是“我是你爹,你得听我的”和“你不对,我不听”之间的观感对峙;冬妹和金凌云之间的坎,是“我救了你”和“我还是没能保住你”之间的愧疚;丫丫们和金凌云之间的坎,则是“我要逃”和“我要留”之间的反复拉扯。

所谓“写戏不写史”,是指不堆砌历史事件,而让它们成为背景,推到远处,远到观众能看见、但不用分心去看的程度。舞台上真正立在前面的,永远是人,是人的脸、人的眼泪、人的手。

史料给了创作以骨架,但真正让戏活起来的,是我往骨架里填进去的“人的犹豫”。金凌云赌气、后悔、想散伙;冬妹不怕痛,但怕戏班倒了她和妹妹没出路;丫丫又怂又倔;金满堂是个好人也是个浑人。这些“不纯粹”的地方,才是一个人身上最有戏的地方。

写完《女班》四稿,我深深感受到:史料不会告诉你“为什么”,创作者只有走进历史的缝隙,去问那些站在史料边缘、甚至连名字都没留下的人们,“你是谁”“你是怎么熬过来的?”才能找到作者心中的答案。

(作者系越剧《女班》编剧,浙江省剧协驻会副主席)

创作谈

越剧《女班》剧照

嵊州市越剧团供图



『长城杯』中外精品杂技艺术周在吴桥举办

本报讯 近日,“长城杯”中外精品杂技艺术周在“中国杂技之乡”河北吴桥举办。来自11个国家近200名杂技艺术家同台献艺,用跨越语言的肢体艺术,为观众献上一场融合力量与柔美、传统与创新的艺术盛宴。

“长城杯”创设于2012年,是中国杂技培育的国际杂技文化交流品牌。2022年,首届“长城杯”中国国际杂技网络展演举办,迄今已成功举办四届,累计吸引50余个国家和地区的1400多个节目参赛。此次艺术周的举办,使品牌从线上走向线下,实现落地演出。艺术周参演节目品类丰富,涵盖空中、地面、平衡、翻腾、手技、柔术、极限运动等杂技主流类别。国内节目以中国杂技“金菊奖”获奖作品为主,包括遂宁杂技团的《顶碗》、山东省杂技团的《炫·草帽》、河南省杂技集团的《长空啸·浪桥飞人》等;国外节目多为历届“长城杯”网络展演获奖或入围作品,如乌克兰比利克·阿梅利的《软钢丝》、匈牙利安娜的《空中吊床》、蒙古腾格里马戏团的《集体大跳板》等。这些凝聚着各国艺术家心血与智慧的精品力作,在方寸舞台上挑战人类极限、演绎艺术之美,既展现了当代世界杂技的最高发展水平,也搭建起不同文明交流互鉴的生动舞台。

专家研讨电视理论片《爱了!中国式现代化》

本报讯 7月15日,由中国电视艺委会、湖南省委宣传部主办的电视理论片《爱了!中国式现代化》创作研讨会在京举行。节目总导演、湖南都市频道(风芒新闻)党委书记、总监刘贤志表示,节目实现破圈传播的关键在于从形式创新回归内容创新,以“浓烈情感”奠定基调,以“全景图鉴”打开叙事,以“重磅嘉宾”打造思想盛宴,以“人民视角”照见实践。多位网络博主和青年观众代表表示,节目将百姓生活细节与国家宏观发展相结合,并借助AI技术增强视觉效果,让中国式现代化更加可知可感。

与会专家认为,《爱了!中国式现代化》以青春化表达架起了理论与大众之间的桥

梁,为党的创新理论视听化传播探索出一条可复制、可推广的新路径。主创团队以青年视角切入,将宏大叙事与个体故事有机结合,既系统阐释了中国式现代化的历史逻辑、理论逻辑与实践逻辑,又生动呈现了中国式现代化带来的民生变迁,并以鲜活、晓畅的表达解读重大理论命题,为党的创新理论面向青年群体的转化传播作出了新的探索。

据悉,《爱了!中国式现代化》是国家广播电视总局2026年“创新理论传播工程”重点项目,于6月22日至7月2日在湖南卫视、芒果TV、湖南都市频道及风芒App播出,收获良好反响。(杨茹涵)