

关于福建戏曲创作的一些思索

——第三届中国京剧节观后

■王评章

2001年底，笔者往南京观看第三届中国京剧节。应该说，这次观摩，给我的震动很大，不只是赞叹感慨交集，同时也引发自己作戏剧创作观念上的一些调整，以及对我省戏剧创作的一些思索。

参加京剧节有二十四个剧目，其中好的剧目占五分之三强，弱一些的剧目还不到五分之一，总体水平相当高，在全国性戏剧艺术节中，称得上是艺术实力最强之一了。关于具体剧目的评介，已屡见于全国性报刊，这里就只谈一些感想。

给我印象最深的首先是京剧演员阵容之强大，表演艺术水平之高超。看一台戏的演员，已经不是看有几个一级演员，而是有几个梅花奖演员，甚至是几个名角。比如《瘦马御史》《贞观盛世》《洛神赋》《华子良》《蔡文姬》《断桥·金山寺·雷峰塔》《胭脂河》《膏药章》《杜十娘》等，都称得上名家荟萃了。一路看下来，有十几个铜锤花脸、十几个老生、十几个青衣、老旦、武旦，个个都是一流的表演艺术家，令人看得心迷眼乱，应接不暇。尤其是唱，嗓音、韵味、功力，其他剧种实在难以比肩。二十来台戏看下来，笔者于京剧虽外行，也完全被京剧艺术所震撼，深深体会到京剧可以“听”。当然，受到震撼的还有京剧有如此盛大的表演艺术家队伍。虽然近些年京剧也不免萎缩、困顿，但它的表演艺术人才依然济济不绝，梯级有序。至于像北京京剧院、上海京剧院、中国京剧院，那种质量、水平、气度、修养，几乎每一个毛孔都渗透出年代与传统积淀的气息。它们不仅是全国一流的，也是国际一流的。京剧毕竟是国剧，支持它的人口有大几个亿，艺术人才资源丰富，剧团多，艺术可比性强，竞争切磋，互相激荡，演员的素质、水平自是地方小剧种难以比拟。相比之下，我省人口不过三千多万，还

分成几个方言区，几个剧种，剧种覆盖的人口少，比如莆仙戏，所覆盖的人口不过二、三百万，能出个把一级演员，已经不错了。表演上只能以剧种特点与人相较短长。富于才情，能在艺术实力上与人较劲的表演艺术家，全省目前点不满五、七人。而无论从现状还是发展看，演员的中心作用都只会越来越被强调，福建戏剧的短处也会越来越显现。看过京剧节，我深深地感到，我们过去过多的以剧本保剧目的策略和方法，随着戏曲本体的回归，随着戏曲观赏性要求的强烈提出，将会遇到更多困难，特别是我们的剧本更多是以文学性即思想性与人物性格、心理复杂性为特色。演员的培养造就是个长期的涉及面极广的系统工程，因此如何寻求切合新形势新实际情况的剧本创作路子，就成了当务之急。

与我们（中青年知识分子）甚至与部分地方剧种看戏的侧重点不同，京剧的观众更重演员，更重唱腔，更重流派。观众来剧场首先是要听戏听流派，流派可以说是欣赏的最高层次。演出时观众的反应也很热烈，唱一好便鼓掌喝彩，每场少的五、七次，多的十几次，散戏了全都涌至台前看演员，挤得水泄不通，久久不散。如果我的感受不错的话，那么我觉得观众看戏时对表演的欣赏至少不亚于对剧情（故事、人物、主题）的欣赏，即他们的欣赏甚至较多的在于形式而不是内容，演员的重要性远远超过编剧、导演、舞美等。剧本也更多考虑演员的表演，考虑唱词的写作（包括曲词文采、格律和营造唱的氛围、情景），剧本不像我省那样讲究情节、结构的复杂性，人物心理、性格的多重性。他们似乎不太想让观众跟着剧情和人物跑，而更多惦记着让观众欣赏京剧表演艺术，不让观众为剧本、导演所吸引，而让观众为演

员所吸引。舞台上看不到地方小剧种剧目那种外请的大导演气使颐指、客大欺店的痕迹，也没有我们的剧本对演出的过度把持和支配的现象。表演的中心位置是稳定的。这对我省看惯了剧本为中心的同仁，可能有些不习惯，但至少对于京剧是合理的，甚至是大合理。这才使京剧的艺术特征和魅力、京剧的传统得以保留和发展，才有今天京剧名角荟萃、流派纷呈，话剧、歌剧、地方剧种远非能比的局面，才有今天几乎所有戏剧都在学京剧，从京剧汲取想象力、表现力直至传统剧目、折子和基本功的局面。看戏时，我不时感到不安：如果我省只有京剧，那么经过二十年的以剧本为中心的创作推动，京剧的艺术传统还会剩下多少？剧种艺术长远的合规律发展，与剧本创作的时代性、创造性繁荣，其中还是有不尽合辙之处。这实在是个两难问题，只有艺术大家才有力量因势利导。作为后辈，我们小心翼翼还是进退失据。

京剧节使我感到的压力还不只在艺术方面。全国大部分京剧团都不但有名演员，而且阵容殊为不俗。但是参演的剧团、剧目还是大都外请名家、优秀演员为主角、主要人物（剧作者、导演、作曲、舞美等主创人员也多有外请），京剧界的优秀人才几乎被一网打尽。剧目质量第一、表演为上的观点，已为共同接受。这无疑为京剷新剧目的高质量起重要的保证作用，也为京剧艺术的交流、发展起重要作用。但这对地方小剧种新剧目的创作甚至剧种的保存的冲击力挤压也更大，大部份的小剧种——有的只剩一、二个团，一般也于剧种覆盖范围不大，出类拔萃的演员少，名角的外请、借用因为方言、唱腔的殊异而几乎不可能。地方小剧种与京剧的艺术竞争力量将越来越悬殊。我们当然可以用剧种特色、多元、需要等理论自我安慰，这也必然是我们的重要策略之一，但是艺术总还是有实力、质量的统一尺度。其次，京剧界也不含糊地提出向地方剧种寻找适宜的演出剧本的策略，并成功地付之实践，上一届有《曹操与杨修》，这一届有《瘦马御史》。他们的观点是合理而有力量的：地方剧种艺术表演水平不如京剧，那么同一剧本，即使地方剧种首演，将来戏剧史留下的也必将是质量更高的京剧为经典剧目。对此，我们的剧本创作也应该有所防范。至少应该强化我们剧本创作的剧种意识，使剧本能发挥剧种的独特魅力，使剧种能赋予剧本独特的艺术表现力。剧本戏曲通用化的写法应

慢慢地转向剧种化。这也是地方剧种、边缘省份戏曲自我生存的策略。

当然京剧节剧目也并非十全十美，也表现出一些共同的问题。一是情节、人物、主题稍嫌简单，这似乎无法用为了表演艺术为了唱来一言蔽之。主题方面有新意有深度的剧目还是少了些，也有雷同化的问题，比如《三关明月》《蔡文姬》《完颜金娜》都讲民族和解，创作的主题化过于明显。对生活对历史对人性有独到发现、能使人激动不已的剧目可以说较少。在这方面，只有《膏药章》《凤氏彝兰》《春秋霸主》等几个剧目给我留下较深刻的印象。这些都是剧本创作上的原因。题材也过于集中，古代官场、战争题材占了五分之三。这与剧本创作关系反倒不太大，而可能是花脸、老生太好但也太多所决定。或者可以说是演员主导性过强的结果。这也使人产生行当不够丰富多彩的感受，小生、小旦、丑甚至老旦不仅少而且相较也没那么好。体裁上也因此喜剧或喜剧色彩较浓的剧目太少，只有《膏药章》《弦高献牛》。总的说科诨意识也不够自觉，运用不够自如。而这些，可能正是我们寻找突破的环节。

自上个世纪八十年代以来，福建戏曲走出一条自己的路，形成了独特的个性和风格，那就是剧本成为了舞台的主导，文学性成为剧本的灵魂。这既是时代风气振作的成果，泛泛而论，也可以说是改革开放之后戏曲回应西方文化的收获之一。同时也是福建剧种既小且多，在回应国内戏曲竞争挑战过程中，创作的组织化所形成的成果。很明显，这种方式一是克服了至今京剧界还存在的演员过于主体化所遗留一些毛病，克服了戏曲过于技艺化、形式化的毛病，二是它也是目前所见的新剧目生产低投入的成功方式之一：以剧本保剧目。这是时代特点与地方实际情况相结合创造出来的一条成功路子，是我们仍须坚持的一个新的传统。

但一切得失之间又都是辩证的。剧本主导形态也会反过来弱化剧种性、表演本体性，弱化戏曲独特的观赏性。戏曲独特的观赏性也是戏曲最重要的内在生命之一。在看京剧节的过程中，我不断地被唤起这种体验。同时也深深感到我们在坚持个性时也要作适当的调整，要适当回返，要认真学习京剧更多尊重戏曲艺术的规律的经验，更重视为演员写戏，剧本要为演员的表演留下创造性的丰富的空间，重视剧本对演员的培养和创造——不仅是关于

人物和主题的，而且是关于戏曲、剧种的想像、表达、创造的能力，关于观曲、剧种的智慧，关于对戏曲、剧种的领悟和理解。剧本也应该在戏曲和剧种特性方面让演员爱不释手，使他们豁然开朗。要正视剧目的经典性流传性与表演艺术的更为直接的关系。要正视戏曲艺术特殊的形式对于内容的创造、发挥和选择、限制的极大作用。剧本创作应该更多地获得戏曲和剧种形式方面的支持，而不只是仅从文学经验方面获得支持。

福建的剧种小，但历史长，创作的路子和艺术的积累都有异于京剧，这是可宝贵的。或许还是我们艺术上安身立命的根本。但我们对自己艺术传统不仅重视不足，还在不断远离。诸剧种京剧化越剧化的趋势几乎难以遏止。在刚刚结束的全省中青年演员比赛中，用本剧种折子参赛、得奖的演员比例实在不多。就历史说，福建至少还有南戏的传统可以发掘和继承。浙江历史上有南戏，但现在它已无南戏的剧种，即已无活的南戏的艺术和传统。目前福建遗留的南戏剧本、剧目，我们至少可以看到，一是它题材的日常生活性，家庭夫妻婆媳、青年男女等等。这次京剧节，称得上日常生活题材的，古代剧大约只有《杜十娘》。本省的剧种，大多工于生、旦、丑，老生、花脸特别是铜锤花脸并非所长，一味走重大历史题材的路，与表演传统并不尽相谐。

二是民间的特点。南戏有民间自由、活泼、即兴的精神，有自由不羁的游离意识。它往往像小孩子一样，喜欢一路上东张西望，边走边玩，一看天黑了，才匆匆忙忙赶回家。戏曲也这样，因此往往能生发细节，旁枝逸出，意料不到地横生出一块戏来，也因此不像西方戏剧高潮化写法，妙处往往在中前部，一到结尾就草草收场，弄一个大团圆格式。这是一种民间的、非写实、非模仿、非组织化的戏剧思维方式。这种游离意识现在可能会被批评为松、散，其实这却也是戏曲的许多智慧、精神、思维方式、创造原则的源头。大到虚拟写意、角色自由出入、小到技艺化、形式化，都应与游离意识相关。杨绛先生谈李渔时说到戏曲的结构像长篇章回小说，茅盾先生谈到长篇章回小说结构的特点时以传统园林建筑特点说明之，说情节只如园林的小径，真正的景点都在路边上，要停下来从容品赏。各景点自成一局，自成价值，虽有呼应关系，但并不只是主景点（高潮）的陪衬和铺垫。剪掉这些景

点，大概好看的也就不多了。事实上也这样，园林中主景点并不一定是最有美学价值、最有味道、特点的景点。

第三是喜剧精神。看梨园戏莆仙戏的古抄本，常常会边读边笑，因为里边充满喜剧性。中国戏曲的喜剧精神要比悲剧精神源远流长。从古优到参军戏到宋杂剧，贯串着的是滑稽、逗笑、讽刺。所以古代戏字常用弄字来训释。戏曲几乎一有喜剧性出现，便生动鲜艳起来。现代戏更不要说了，缺乏喜剧性的现代戏，在舞台上几乎极难存活。没有喜剧感仍然可以是一个完整的纯粹的话剧作家，但不会写喜剧或者说没有喜剧感的，就确实不是完整的纯粹的戏曲作家。李渔称科诨是提神的参汤，但科诨的作用似乎不止于此。科诨意识是一种戏曲精神，它不仅使作者获得一种创作姿态，甚至可以看作是对生活对人性的独特理解。科诨也往往容纳了民间庙会广场游艺狂欢的精神，民间的生活智慧，以及文人的情趣，艺人的捷才和急智。它不但使戏滋润，而且往往有主题、人物、情节之外的“剩余部分”溢出。京剧节的剧目中也就只有《青药章》《弦高献牛》可以见到。这当然不是说京剧或其他剧种没有喜剧精神，而是说这在我们在梨园戏、莆仙戏，甚至高甲戏、芗剧的传统剧目中，都更为丰富而有特点地存在着，我们可以直接继承它。

此外，南戏还有淋漓尽致的细节化写法，今天我们可能一晃而过的鸡毛蒜皮的小事，它能掰开，揉碎，嚼出滋味来，恰恰能做出锦绣文章，无戏之处反成妙境，成为提供给演员表演发挥的绝佳地方。还有充满情趣等等。总之，从南戏入手，或者我们可以找出创作的另一个甚至是更为重要的传统，至少是丰富我们创作的另一种宝贵资源，这种资源，或许可以说只有我省独有了。

面对京剧表演艺术强大的压迫和挑战，我们要做的事情很多，但首先是剧种化的努力，其次要重新寻找、发掘历史资源，第三，我们既要现实、冷静地看到我们还须坚持以剧本保剧目的方针，这在目前的困境中几乎是唯一可行的策略，但它也有为现实所困的无可奈何的局限，不仅从长远看，而且从现在看，也有缓和、化解的迫切性。或者说我们还得由奇返正，还得看到发展的辩证性，终归还要回到表演中心来。至于剧本创作，则应在创造演员、丰富表演艺术方面，作出更多的担当和让渡。

责任编辑/魏 明