

# 剧种化:小剧种的保护和生存策略

## ——芎剧发展变化的个案研究

王 评 章

**内容提要** 历史较短的地方戏曲小剧种极易受到大剧种同化,芎剧在表演艺术方面深受京剧、越剧的影响,但其戏曲文学创作的剧种意识却不断清晰起来。这带动了剧种的发展,并因此获得成果。这使芎剧发展策略超出个案的意义,对边缘剧种的自我保护和建设具有普遍意义。

**关键词** 芎剧 戏曲文学 剧种意识 小剧种

**作者简介** 王评章,1954年生,福建省艺术研究所副研究员。

一

芎剧,原名歌仔戏,闽南方言剧种,流行于闽南和台湾。早年闽南的锦歌、车鼓等传入台湾,与台湾的民间艺术相结合,于上世纪初形成了歌仔戏。20年代中后期传入闽南,30年代后期在闽南又获得重要的丰富和发展。解放后,在福建改称为芎剧。它是福建的一个重要地方剧种。

台湾的歌仔戏于30年代中期到1945年受到日本统治者的严酷摧残,台湾光复(1945年)后至50年代,获得空前的繁荣发展,60年代以来,虽然其间有过电视歌仔戏的兴盛,但作为城市舞台艺术的歌仔戏却趋于式微,颠踬流散于乡间野台。80年代起由于台湾知识界的呼吁得到当局的回应,政府开始赞助歌仔戏的保存、继承、展演活动,歌仔戏始有一个较好的发展环境。到了90年代成立了惟一的公办剧团“兰阳歌仔戏团”,出现“文化剧场歌仔戏团”,提出“精致歌仔戏”的口号。而野台歌仔戏团,也开始有机会参与文化艺术性的展演活动。

大陆的芎剧(歌仔戏)除了抗战时期受到短暂的禁戏,文革中一段时间剧团被解散(后来又纷纷改为文宣队),其生存、发展状况一直是良好的。特别是解放后,公办剧团

及其演出成为芎剧的核心、主体。到了80年代末,由于社会的转型,公办剧团才逐渐远离城市舞台,与众多的民间职业剧团在农村演出,但仍然在艺术上作为剧种的代表,并承担着剧种保存和发展的任务。

歌仔戏在台湾作为惟一的本地剧种,并不受到其他剧种的竞争、挤压,也没有被同化的危机感。芎剧则在全国三百多个剧种中,不仅要面对国内众多大剧种的巨大压力,还要面对省内诸剧种、特别是同方言的不同剧种的竞争。作为一个剧种,它必须一枝秀出,不被淹没,不被同化,否则便失去存在的意义。因此芎剧比起台湾歌仔戏生存发展的情形要复杂得多。

正因为芎剧年轻,至今才有百年历史,剧种小,就大陆范围说,方言覆盖的地域、人口不广,它的变化发展便另有一种典型意义。剧种年轻,在声腔即语言、音乐上有自己的特点,但在表演艺术上缺乏积累;剧种小,流传地域不广,人才资源有限,所以很难产生有影响的表演艺术家。同时剧种小,不能采用大制作的出人头地的方式,剧目生产只能采用低投入的原则,这就决定了它与其他剧种的竞争策略:除了坚持剧种音乐的特色,还得以

剧本来保剧目。这样,剧本创作的追求与导向,在很大程度上影响着剧种的生存和发展。因此,解放以后特别是新时期以来芗剧戏曲文学发展变化的个案经验,于边缘剧种也就有了借鉴的意义。

## 二

勾勒解放以后特别是新时期以来芗剧戏曲文学发展、变化的轨迹,有必要先介绍芗剧剧种的某些特点,作为参照系。

芗剧的源头可以直接追溯到民歌、说唱的民间口头文学传统。它叙述故事的要求明显大于戏剧冲突的要求,戏剧的结构主要是遵循故事的发展,场次安排也大致服从情节的递进,少以人物个性、情感、心理的矛盾、变化构成戏剧冲突,较多平铺直叙,较少戏剧技巧。它的抒情性又明显重于叙事性,剧本唱多白少,常有情节、场口是专为抒情需要而设,为长篇唱段而设。它的唱段,带有一种民间诉说的特点,往往对具体人物的性格、心理、情感及其表达形式的独特性不太重视,而更多藉以成为民间颠沛流离、不幸命运的自我倾诉的情感形式,藉以成为民间集体情感经验的共鸣形式。因此它常常有内在的叙述者的影子。它的民间性的色彩几乎是无所不在的。即使是写才子佳人,其情感的内容与形式,也是民间形态的。它习惯选取的题材和主题,表现了它对离乱悲苦、生活不幸的深刻记忆。青衣(苦旦)也因此成为它最有表现特色最迷人的行当。善于诉说哀怨与悲情,使它显出了温柔甚至软弱的风格和色彩。它对家庭、邻里的题材有特殊的重视和钟情。家庭、邻里之间相濡以沫、和睦相处、互相温暖成为一种不竭的渴望和追求,成为芗剧特殊的温情和诗意,成为能温暖人心照亮人性的华彩乐章。芗剧创作的冲动和渴望、想象与表达,都是从民间的情感经验中获取的,并为它所驱动。又因为它的情感是温柔甚至软弱的,所以情感的倾诉主要表现为含蓄的自我

疏解式的,而不是累进、爆炸式的,不是为了唤起、激发愤怒和斗争。它所表现的情感,既不强悍激昂,也不细腻缠绵,而是反复吟唱、诉说怨叹,低回绵延、凄恻宛转,情感的形式有时甚至大于情感的内容。芗剧的长处,也因此大致不在于表现大生大死的惨烈厮杀或心灵搏斗,不在于表现你死我活的矛盾斗争,也不在于表现波澜壮阔的错综复杂的历史、生活画卷。

芗剧与同用闽南方言演唱的梨园戏、高甲戏不同,梨园戏的源头可以直接追溯至古代士大夫诗学、文人戏剧的传统;高甲戏则有民间庙会、广场游艺浓烈的狂欢气息。而从擅写的生活区域和语言范围看,梨园戏更善于描绘文人士子、深闺佳人的生活和辗转反复的情感。语言方面,它大量使用闽南话中文读部分,曲词、道白中古诗文古汉语的痕迹几乎是沦肌浹髓的。高甲戏善于表现三教九流、贩夫走卒的生活,闽南话中市井码头、户外生活的语言部分,被发挥得淋漓尽致。芗剧则擅于叙写家庭、邻里之间的生活,所使用的也主要是户内的、村坊里巷的日常生活用语。它口语化的成分更强,采用的大量民间日常生活俗语,大多围绕着日常起居、吃饭穿衣睡觉、柴米油盐酱醋茶。家庭日常使用的语词是它的主体语言。与梨园戏不同,它语言的艺术性不在于得到文字的支援,甚至没有文字的支援意识和潜在要求,但它拥有来自日常生活最基本的言说经验和技巧的支援。与高甲戏不同,它较少使用闽南话中夸张、豪气、粗犷、浓烈的部分,包括那样的语气和表达形式。它不高声大气、动声动色,反而往往是自言自语式的。

芗剧剧本文字的美不在文采,而来自日常口语之美,来自方言的音乐感、节奏感,来自方言所包含的地方文化、生活经验、情感色彩、人生态度、生命情调,来自方言唤起观众对生活、情感的回忆的亲切感和直接性。芗剧当然有语言意识,但这种语言意识比起高

甲戏,又似乎不是特别刻意的那一类,而更经常体现在表现日常生活情感的平常、随意却又贴切、准确上。有时甚至使人觉得它有意无意地将语言意识隐藏在日常经验、情感的朴素、亲切的表达中,是有水井处就会唱芗剧的那种语言意识。题材与语言的特点,从根本上说当然是为民间说唱的先天性所决定,也体现了芗剧质朴俚白的剧种特点。

### 三

为明了起见,以下两节将解放以后特别是新时期以来芗剧的戏曲文学创作分为现代戏题材与古代戏题材来概述。

芗剧年轻,表演程式化程度较低,约束较少,因此它“理所当然”地被要求多写多演现代戏。在福建的剧种中,以芗剧创作的现代戏数目最多,最有持续性。

五六十年代的芗剧现代戏,大致集中在两个主题上,一类是海防斗争题材,写了十来年,基本上可以看作是不断重复,乏善可陈。原因是这类题材不适应于芗剧。生产、生活方面的题材写得较好些,《碧水赞》(后来被改编为样板戏《龙江颂》)有明显的发展。就创作观念上说,它仍然是为当时的生产和政治中心服务的,但现代戏写到《碧水赞》,在艺术上已经有了一定的积累。剧本对生活素材的提炼、主题的挖掘和情节的组织是谨严的,农民的心态、农民的情感真实而有一定深度地表现出来,给人留下深久的印象。这类题材中的“落后”人物,因为个人利益的真切性,其性格、心理反倒写得贴近人情人性,人物形象也因此有了血肉。这就是说,一旦写到日常生活中身边的人物,芗剧就活络起来,即使政治意识也无法遏止它民间的生活意识和表达。剧本至今值得阅读,其原因就在于它有真实饱满的生活气息,事件、人物从亲切、熟悉的日常生活中来;二是题材与主题其实是有内在惯性的,它将邻里之间的互相帮助关系,扩大为社队之间的互相帮助关系。豪情、激

情,能化为日常的温情。虽然它的写法大体还是写实的、话剧的,但在选材上,或者说素材本身,与剧种特点有着千丝万缕的关系。由此我们也完全可以看出芗剧具有自己的题材意识,或者说创作必须尊重它的题材的适度范围。

即使是革命历史题材,新时期之初的《双剑春》比五六十年代的作品也有明显的不同。戏剧、戏曲意识加强了,塑造人物的意识也加强了,人物有了行当感,而且正面人物有了喜剧色彩。其后的《侨女英魂》,除了塑造人物的意识继续增强,也有了剧种意识,甚至出现游离主题专门腾出一场戏,来抒写主人公的情感,大段大段的唱也将芗剧音乐(包括哭调)特点发挥得淋漓酣畅。这类题材创作的发展,要而言之,是从生活现象的事件化故事化的叙写到戏剧意识的自觉到戏曲意识甚至剧种意识的出现。

芗剧现代戏的成功之作,是90年代的《戏魂》。戏写一个戏班的兴衰荣辱,但它远远越过故事的表层,表现了因为时代转型,文化传统、精神信念可能随之消失的忧虑,表现了现时代物质功利与文化责任之间的尖锐冲突,表现了现代化与民族性之间矛盾难以调和的敏感。《戏魂》显示了八九十年代后芗剧戏曲文学在学习现代(包括西方)小说、话剧、电影中的文学、戏剧观念和技巧方面的成功。尽管这方面的尝试,早在80年代初就开始,比如《情海歌魂》在主题、题材多样化的开拓,意识形态化的模式化写法为个人的兴趣与思考所代替,小戏《震后》荒诞、表现性写法,《雨夜倩影》心理活动流程化结构方式,以及一些历史剧等。但总的说这些现代的文学、戏剧观念和写法与芗剧剧种的规定性产生了太多的不适应。经过一段磨合,到《戏魂》,终于有了成功的突破。

《戏魂》是芗剧现代戏中最具清醒的戏曲、剧种意识的作品。剧本是从台湾小说家洪醒夫的小说《散戏》改编而来的,题材可以

说是一个泛家庭化的题材,适合芗剧表现。它把小说散淡的氛围改变为悲怆的情调,戏因此变成悲剧色彩很浓的作品。将班主由老头改为中年妇女,目的就是要使主人公成为芗剧最有表现力的苦旦(青衣),加之长篇唱段的不断出现,这便是有意识地将剧种音乐“女性哀歌”的特色进行集中、完整的表达。自50年代以来,福建的现代戏中,将深刻的主题与剧种特点有意识地并且很好结合起来的,《戏魂》是首屈一指的。《戏魂》得了文华奖,它的主要唱段,也成为晚会的清唱节目。

如果说《戏魂》所表现的还不算“中心”生活,在现代生活中还不够典型,那么《侨乡佚事》便是直接面对时代生活了。它也是从自身的真实感受出发,去捕捉时代的内在问题,既认同时代的发展,又不讳内心的不安。作者的良知、主体性、时代感和历史意识都得到表现。而剧本的剧种意识也同样获得表现。作者力图将一种时代性的矛盾引为家庭矛盾,以免题材太大,超出芗剧的表现能力;主人公是一位朴实的属于苦命一类的内心充满情感并受之折磨的中年女性,这也使角色有机会能够发挥芗剧音乐哭调的动人魅力。

现代小戏创作方面,芗剧60年代的《双考》《争车》是农村生活题材的小戏。它们有农村生活气息,活泼而不干巴不概念,《双考》的数鸡、赶鸡、捉鸡,《争车》的骑自行车,都有为戏曲表演提供空间的意思。它们的语言虽然谈不上方言诗意方言意识,虽然不够生动活泼,但比起大戏来,毕竟意识形态化色彩减弱了,回到日常生活语词上来。80年代以后芗剧小戏的成功作品有《邻里之间》《结冤》《解怨》《海边风》等。它们写得集中简练,生活气息更清新,小戏的意识更强,既重视喜剧性,又有明显的方言意识。新时期之初小戏的活跃,可以说是戏曲自身的内在要求驱动的结果,或者说活泼的小戏唤起戏曲、剧种的自我意识。其次是喜剧性问题。芗剧

50年代至70年代现代戏创作中,喜剧几乎是绝迹了,甚至喜剧性也是难见的。这当然是多种原因造成的,但小戏自由些,戏曲的喜剧性,也因此寄身于小戏中。

#### 四

古代题材包括历史剧、整理改编传统戏和新编古代戏,芗剧在这方面比较薄弱。原因一是芗剧比较简单,负载情节曲折、线索繁多,人物复杂、主题深刻沉重的历史剧,困难更大。二是表演上历史剧使用更多的是老生、铜锤花脸等行当,芗剧却主要长于小旦、青衣、小生、小丑。三是唱腔方面,历史剧要求以刻划官场人物性格心理为主,人物情感的表达,亦有其特殊性复杂性,芗剧的音乐不以此见长。四是语言,历史剧使用的主要是官场的书面化语言,这也非芗剧所擅长。

史剧创作,60年代的剧本尽管写得都很严谨,文字也相当流畅而有文采,但它用的基本上是普遍话书面语的语言思维、表达方式。戏曲的意识也比较淡,更谈不上有自己的史剧观念。到了80年代的《肃杀木棉庵》,戏的主题就从传统的邪正斗争变成心理、意志的较量。人物的刻划,也从性格描写走向心理描写,心理描写又汲取了西方现代心理学的成果,用心理幻觉、精神分裂等手法来表现人物的潜意识活动。它与同时期的福建史剧一样,在史剧观念上也有较大的突破,并不重在模仿历史本事,追求历史真实,而是在尊重历史真实的基本框架基础上,迅速转入自己所追求的艺术目标。史实退缩为写作的材料,其历史意义有时甚至只成为重构之后主题的剩余部分。在写剧观念上,也从历史批判转入人性、心理的探求。然而这个戏在舞台上还是受到挫折,究其原因,除了剧本自身还不够完善,主要是这种写法芗剧舞台难以适应。其次,净(铜锤花脸)是芗剧表演的弱项,这个戏却以之为主角,芗剧的唱腔和表演都难以有力地支持它。或者说是剧种形式与



剧本题材写法之间还存在着矛盾。

芗剧剧种意识,最完整地保存在传统剧目的整理改编和新编古代戏方面,并且几乎贯穿始终,其间经历了一个逐渐自觉、强化的过程。50年代整理的《三家福》,是剧种化剧本的一个经典之作。它的故事单纯,人物的性格心理、人物关系也没有什么深度、复杂性,但它流露出一种人性的诗意和温暖。这是乡土中国传统的邻里之间相濡以沫、克己为人的温情。它发自民间生活的深处,也发白人性、地方性格的深处。性情之至,表达起来反而质朴日常,内容的质朴与表达的质朴,到了极点,非民间的表达便无法达到。《三家福》的成功来自民间生活、乡土精神中的诗意,是自然性民间性的而非文人性的。其他地区其他剧种,难得有能表现这种朴素之极甚至有点柔弱得让人心发软的温情。每个剧种都有一些能尽传其剧种精神的代表性剧目,它们都能从艺术精神上直赴剧种之心,并能从更大的方面,从人性精神上直赴剧种之心。它们甚至能将地方的性格、心理特征概括出来。这种剧本,我们只能叹为可遇而不可求,是很难达到和超越的。

类似的剧本还有70年代末整理的《安安寻母》,它将芗剧音乐的哀歌特点,表现得淋漓尽致。情感的表达几乎是不修饰的,带着生活的直接性。这使它有一种近乎原始情感的感染力。我们有时几乎弄不清楚,到底是剧本借助剧种而获得审美的增值,还是剧种只有通过它才能得到前所未有的展开。总之,这类剧本都是剧种的附魂之作,它使剧种得以灿烂至极的展示,剧种也慷慨地赋予它与自己相始终的生命。

80年代整理改编得较好的传统剧目还有《李妙惠》、《月里寻夫》。前者保留了以旦(青衣)、丑表演为主,而且喜剧色彩浓、民间语汇丰富的特点,后者也以突出苦旦的演唱为其改编的目的。而新编古代戏的众多剧目

中,真正能从内在精神气质上继承《三家福》、继承剧种特点的,是80年代的《煎石记》和90年代的《保婴记》。它们写得都很温暖。《煎石记》写的是家庭婆媳之间的误会和矛盾,民间生活色彩极浓。它强调忍让、宽容,以退为进,以真情换真心,其情调很有《三家福》的遗风。其次是写法完全是戏曲的,其中围绕煎石过程的反复折腾,是典型的戏曲手法。而“甘草县令”对民间生活的关心、解决问题方法的民间化,都表现丑的鲜明的剧种特点。《保婴记》写的是邻里之间的互相爱惜、互相体贴。尽管人物较多,但是写来有条不紊。就乡土意识而言,它继承甚至发展了《三家福》。这些发现当然是有赖于它的民间乡土的日常生活视点,但我甚至觉得,作者是借助芗剧的眼光与方法,才能如此地道、真实,如此出人意料而又平凡自然地发现生活,发现这一特殊人群,发现邻里关系潜藏如此丰富和深刻的生命与人性的互相支援,发现它们内在的美。最后,它的语言也是很温润的,对方言进行不露痕迹的提炼,虽不汇集民间方言中的民谚俚语,但从语汇、言语的习惯、表达的方式上说,它都是民间的口语的,好唱好念,一听就懂。到了《保婴记》,我们大体可以下结论说:芗剧文学创作,对剧种的地方性、民间性,对剧种特殊性的理解,已经由认识和实践而达到相当自觉、稳定的水平。《煎石记》《保婴记》也因此获得日常演出的持久活力。

## 五

无论是现代题材、古代题材的剧本,在创作上有意或无意地注意到剧种特征时,芗剧立即在舞台上鲜活起来。如现代戏《戏魂》将原著的主人公改为中年妇女,《侨乡轶事》将社会矛盾家庭化,古代戏《煎石记》里婆媳之间家庭生活的民间气息,《保婴记》中邻里之间生命与人性的互相支援,闽南农村中年妇女之美……作者在创作时考虑到芗剧题材、行当、表演等

特征,这是一种自觉的剧种意识。五六十年代,剧种意识被政治意识压到底层,但芗剧一旦回到自身的位置,也能产生个别描写农村生活、生产题材的好戏,如《碧水赞》及活泼自由的小戏。这是一种潜在的剧种意识。芗剧的创作过程表现,一部成功的地方戏曲,都需要得到剧种意识的支持,无论是自觉的还是潜在的。总的说,新时期以来,芗剧创作的剧种意识越来越明晰,由此获得的成果也越来越多。可见只有从剧种的个性和传统深处去汲取力量,芗剧才能保有自己鲜明的特色,独特的艺术敏感和想象力、表现力,而在林林总总的传统和现代的艺术门类中生存下来而不被淹没。

对于大剧种来说,它们历史长,艺术积累深厚,剧种覆盖的地域、人口面积广,剧团多,艺术人才资源丰富,不仅无从被同化,而且还会随着别人向它们学习的同时潜移默化地同化别人,比如京剧、越剧等。芗剧在向京剧、越剧学习时,就不断有被同化的危机感。演员的培训,从折子戏到基本功,基本都是京剧、越剧的,甚至行当的设置、唱法的改变、锣鼓经等都深受影响。类似的情况,在边缘剧种中都不同程度地存在着。就这点说,芗剧戏曲文学剧种意识的自觉,也有力支持剧种的自我发展,避免和减少剧种的同化。一个剧种的产生,与该地域的生活形态、文化性格、心理经验、情感方式等都有紧密的关系,一旦这些被改变,它的存在就是无根的,这种精神文化的损失对于地方将是记忆深痛的。

本来戏曲剧本的创作,剧种意识应是内化了的如影随形的,需要时时提醒的反倒应是剧本创作如何打破剧种的思维定势,使剧种不断得以丰富和发展。但现在剧作者(尤其是小剧种)的情况有了很大的不同,特别是起自80年代的中青年剧作家,他们真正领悟并掌握本剧种特性,熟悉并理解本剧种传统的并不太多。小剧种的剧作者也存在着被同化的现象,创作弱化甚至放弃剧种意识的

情况也不少见。因此以剧本保剧目的策略在易行有效的同时,也隐含着剧种、剧目建设互相脱节的可能性。所以现在特别有必要强化剧本创作与剧种建设的关系,强化剧本的剧种化。芗剧戏曲文学发展变化的经验,其价值和意义也在这里。

剧种意识并不只是对剧种传统的艺术特征的了解和运用。剧种意识同时包括对剧种智慧的意识 and 把握,包括对剧种特殊的感受力、想象力和表现力即剧种独特的创造力、创造精神的领悟和理解。剧种有开放性的一面,因为剧种、剧种个性也是需要不断自我发展、丰富和完善的。因此,剧种意识必然是一个既有后顾又有前瞻的概念,既有传统意识,也有现代意识,既有守成的意识,也有建设的意识。比如:芗剧使用的方言,既有韵味地道的一面,又有确须再经加工提炼的一面;叙述自然委婉,但人物性格又常常淹没在叙事中;题材方面只擅长于日常生活,而对复杂的生活、社会、历史便常常捉襟见肘……这些也需要以现代艺术的技巧和观念加以补充、修正、提高。我们在指出上述剧作缺乏剧种意识的同时,也不可否认《月蚀》对语言文字之美的追求,《情海歌魂》在题材、结构上的开拓,《肃杀木棉庵》对人性、心理的立体刻画……而《戏魂》《侨乡轶事》等,其成功与受到小说、话剧的观念与技巧的影响,也是分不开的。外来影响对芗剧写作的提高是必要的,也是积极的。但它必须经过消化、磨合。如何从芗剧的实际出发吸收它们,现在乃至今后都是一个重要的话题。芗剧在坚持剧种个性的发展道路上,没有新的成分的不断挑战、砥砺,它也无从比较、区别,从而坚定自己的个性,确立自己的发展方向、开发自己的潜能,丰富自己的积累。特别指出这一点,是为了说明坚持有剧种意识的创作,也需要一种健全、辩证的认识。

责任编辑 傅 谨