



福建省艺术研究院

Welcome to

www.fjysyjy.cn



新时期以来福建戏曲文学的轨迹

打印正文

发布时间:2008-6-6 文章来源:福建省艺术研究院 阅读222次

新时期以来福建戏曲文学的轨迹

王评章

本文试图粗略地勾划新时期以来福建戏曲文学的发展变化,将这段时期划分为“莆田类型”时期和“泉州类型”时期,以八十年代后期、九十年代初期为大致的时间分界,并对它们的关系以及今后的福建戏曲文学发展提出一些个人的肤浅看法。这种划分当然与特定地区、时间戏曲文学创作实践有关,但更主要是从它们对戏曲文学的理解,取向的不同上划分,是戏曲文学观念上区别的划分,甚至也是剧作家创作类型的划分。因此它又有跨地区、时间甚至个人的情况,例如莆田的姚清水、杨美煊,就更更接近泉州类型,而泉州的许一纬、王景贤、张芳颂又接近“莆田类型”等等。而其他地区如福州、漳州,则分别具有两者的特点,其转移与变化,也大致类似。

一、“莆田类型”

新时期福建戏曲文学创作不仅起步迅速,而且起点也很高,历史剧创作最具代表性。《新亭泪》的出现,可以说成了一条最明晰的界定线。虽然这个剧本不是福建新时期最早的剧本,但它毫无疑问为新时期早期福建戏剧文学定下了第一个典型的音准,并且至今看来也仍是一个典型的作品。《新亭泪》也使五、六十年代以来的历史剧观念几乎一下子变得不那么威严和无可争议,变得相对陈旧和失效。历史剧创作也一样,至少在福建,几乎一下子旧的定法都不适用了。这种新的史剧继续迅速地展示它的丰富潜能和多姿风采:《魂断燕山》、《秋风辞》……不断 获得更新更大的成就。

我们所以称之为“莆田类型”是因为它不仅它自身所达到的高度、所获得的成就而且它确实起了一种范式的作用。它带领、推动并规范着几乎是全省的戏曲文学创作走向新的高度,掀起新的高潮。它使大量的剧作者找到新的表现方式、新的戏曲文学观念,并且刺激、激发了他们自己的创作欲望,创作热情和创作积累。它使福建戏曲文学的思想深度和文学意识完成一次整体性的提升,强化了剧本作为舞台的灵魂的地位,并对戏曲演艺界思想、文学意识的提高,也起了一定的作用。它在当时是极为生气勃勃,富于感染和煽动的力量的。这种“轰动”效应至今并且将来都可能难以达到。这是因为从实质上说,“莆田类型”代表的是一种时代精神的集体表达愿望和方式。当然,毫无疑问,它的价值和意义并不只在于前导性,而主要在于它本身。它是福建戏剧文学的一个高峰,一个不容易失去高度的高峰。

“莆田类型”的主要特点是追求剧本的文学性、思想性、以及当代的精神意识,对历史、对时代、对人自身的思考、追问、探测以及批判、怀疑是创作上的主要动力。这内在的规定了“质胜于文”,思想的表达优于甚至胜于艺术的表达的特点。在戏剧的整体创作中,也必然倾向于戏剧文学的主体性、前导性、优先性,剧本创作上强调剧作家主体性,加上强烈的当代精神意识,艺术追求上偏向于探索性、创新性。这既是在时代新思想新观念激荡踔厉之下,希冀以新精神新内容新血脉注入传统艺术,使戏曲重焕青春活力,恢复元、明时代的作为主流文艺之一的席位,也因为这个类型的作者的文化类型和修养更多是“现代小说”式的,对戏曲、对剧种的认识、理解并不深入。而且,随着时间的推移,这个问题甚至在主观上也没有得到完全的解决。这的确是一个从思想上到实际上都有很多困难的问题。

“莆田类型”的剧作坚持着同时代文学创作的共同标准,为此甚至回避戏曲文学的个别性特殊性,把戏曲的剧本同时作为一种具有同样的阅读性的文学作品,作为一个完全独立自足的文本来创作,并在思想深度上显示自己的实力。这些剧本,现在谈起来仍然令人怦然心动。作品对历史时代概括的开阔,对历史人物理解的深刻,作家思想的锐利和独特,依然具有震撼力。作品对时代思想、精神的感应和共鸣的敏锐强烈,使它们的确能够表达和体现那个时代思想、精神的特征和深度。当然,“莆田类型”戏剧文学的力量,主要的还是来自于思想的积累,来自于理性的激情,来自于生命的执着,尽管作为戏曲剧本,它们显得过于复杂,过于深刻,过于紧张,甚至过于生硬,过于沉闷,但仍给人一种“大气”的感觉,给人一种纯正的文学精神的感觉。这些都是它鲜艳和动人的地方,也是它的命脉所在。

大约到八十年代后期,“莆田类型”便渐渐地失去它的辉煌和魅力。究其原因,一是它思想的含量和力度的减弱,不象前期那样真实有力、源源不断地来自于时代和生命的深处。这既是时代的转型,不利于有个性的思想的发展、成熟,而他们思想的个性化、成熟化,也未能继续独立深入地发展。他们也慢慢磨灭了不顾一切追逐时代的内在精神,不断意识到、不断思考、不断提出新的精神问题的锐气和意志。二是对戏曲、剧种独特的、深刻的、丰富的艺术力量和智慧,认识和理解不足,而过分相信个人的才华和创造力,强化剧本的独立性、前导性、缺少较多地帮助演员、剧团、剧种显示、确定、丰富自己的特点、优势的耐心和努力。在某些情况下,剧本与剧团、剧种产生了一种游离、紧张甚至是互相撕拉的现象。

二、“泉州类型”

在莆田戏曲文学迅速崛起并且有广泛号召力时,泉州的戏曲文学创作处于一种近乎失语的状态,剧作家们在“莆田类型”炫目的成功面前感到不适不安。他们既受到冲击,因为这里边有他们所没有的真实有力的东西,又有疑惑和不平。他们的反应慢慢清晰、坚定、强烈起来,并成为福建戏曲文学创作的另一个高峰,替代“莆田类型”,成为福建戏曲文学创作的主要力量。他们对戏曲理解的成熟与完整,引发为一种全省性的共识,并将更为内在更为持久更为稳定地影响和推动全省的戏曲文学。甚至戏曲事业的发展。其内在原因,既是时代审美要求的发展变化,也是戏曲文学自身的发展与成熟。从八十年代初《凤冠梦》到八十年代中后期的《节妇吟》到九十年代的整体成功,“泉州类型”经过相对寂寞而又顽强、扎实的跋涉。

“泉州类型”强调的是戏曲的本体性、剧种的本体性,认为戏曲、剧种有自己的传统,这是几百年来许多代艺术家才情和智慧凝聚、积累起来的。它的博大精深甚至是我们这个时代我们这一代人所领悟和掌握不了的。戏曲、戏曲文学的发展、固然需要开放门户,但是首先应先认识自己,先继承、发扬传统,求之于外部不如先求之于自身。他们认为返本也可以开新,所谓“反者道之动”,从自身深处汲取活力。也是事物运动的一个规律。开放改革的时代往往也是个大整合时代,尤其不要追新附时,要更加注意保护自己的个性,启己的特点,才不会混同一色,而被别的艺术样式所整合,所代替。他们也认为戏曲应该正视自己的局限,作为艺术形式它是古老和有限的,改革创新,也就有一定的界限,尤其具体到剧种,走得太远也即是自我取消,戏曲在当前的文艺样式中,只能以它的个性特点而生存,也即是越有个性,就越有生存力。

这些观念深深渗透在戏曲文学创作中,认为剧本的思想性、文学性固然重要,但戏曲毕竟是戏曲,有它的承载限度,剧本首先要考虑到戏曲的特殊性、剧种的特殊性,舞台的特殊性。真正好的剧本,要有利于演员的培养,剧团的建设、剧种的建设。戏曲说到底是一种舞台艺术、表演艺术,剧本当然应有独立性,与舞台艺术也必须有一定的紧张关系,如契诃夫剧本与莫斯科剧院的关系,但最终还必须能够发挥,必须能够给予舞台艺术生气、活力,发展、成熟。这在戏曲生存困境日益严重的一天。更应该是一种自觉的意识,甚至是一种责任。也就是说,剧作家不仅是一个戏剧文学家,还必须是一个戏剧家,不仅是这块“麦田”的耕耘者,还必须是守望者、守卫者。“皮之不存,毛将焉附”,剧作家的主体性,也应该体现在这里。如果说“莆田类型”带有更多的主观性、理想性、个体意识,那么“泉州类型”则带有更多的客观性、现实性和整体意识。

“泉州类型”干的主要特征是戏曲,剧种特征性强,舞台的艺术性、观赏性强。充满了戏曲的剧种的舞台的智慧和灵气,使戏曲重新恢复了生动、泼、丰富多彩的魅力和独特的传统韵味。如果说“莆田类型”更富于小说,话剧的智慧,那么“泉州类型”更富于戏曲、剧种的智慧。他们更善于从题材、人物性格中发现、寻找到戏曲性,而不是小说性、话剧性,更善于把人物心灵深处的冲突、搏斗诗化为情致、意趣。如果说“莆田类型”积累的更多是剧本的话,“泉州类型”积累的就更多是剧目了。

“泉州类型”的成就来自于剧作家对戏曲对剧种的执着、痴迷和热爱。戏曲、剧种几乎是他们的生活、理想和信仰；来自于对戏曲剧种内在精神的深刻理解，他们都几乎一生沉浸于其中，不断地研究，咀嚼、体会、玩味，积累了丰富的经验；也来自他们对身边日常生活的积累和理解。剧作都有一种艺术上的从容自如、简练准确，对它们的评价，是不能只用文学性的尺度的。文学性尺度对它们来说，或许人大，也或许大小。“泉州类型”使福建戏曲获得一种更为内在更为成熟的艺术自觉性，使福建戏曲获得一种“可持续发展”的能力和稳定协对剧种个性的继承、发掘、弘扬，也使福建戏曲获得使人眼花缭乱的丰富色彩，并带动全省其他地区对自己剧种个性和传统积累的注意和重视。它较好地解决在目前特殊环境下戏曲的生存能力与发展提高这个难题。

应该说，“泉州类型”也有自身的不足，它固守剧种，总不免有些重复之感，有些不开阔之感，在表现时代思想、精神问题、主题时，还是缺乏一些勇气能力，就这点说，还是缺少川剧的自信、生气、宽阔、力量。它给人一种在坚持剧种个性、独特性时，在思想上、精神上也都部分疏离文学艺术的现代精神品质的感觉。在现代化的时代，应该也必须有人反对、抗拒现代化，思想上这样、艺术上也这样。但是这种反对和抗拒本身应该取与现代化相同的深度和高度，这是不能回避和放弃的。不管如何古老的艺术，不管传统积累如何深厚的艺术，它都应该同时与现实保持一种“精神上同时代人”的关系。这也是很难又不能视而不见的。

三、“莆田类型”与“泉州类型”的关系

从“莆田类型”到“泉州类型”，它们的针对性是那么鲜明。“泉州类型”固然有它自己的历史轨迹，有它的传统习惯，但形成如此鲜明、坚定的观念和现实，与“莆田类型”的存在和刺激也是有直接关系的。因此有的人把它们看成一个否定的过程，替代的过程，或者说“莆田类型”本身是一个否定过程，“泉州类型”是一个否定之否定的过程。仅仅从地区、从类型”看或者可以这样说，但从全省戏曲文学发展的运动轨迹看，它们却不过是一个有机的发展过程的不同部分。

新时期福建戏曲文学的发展，由内容方面起步，即由思想性、文学性方面突破，迅速地取得了剧作思想性、文学性的全面提高，全省剧作者思想、文学意识的全面提高。这给全国留下深刻的印象，以致人们称之为“闽派戏剧”，并形成一种对福建剧作的审美期待。当然在这之前，我们就有了陈仁鉴、王冬青……但如此集中如此全面的提高和影响，则是前所未有的。我们称“莆田类型”为新时期福建戏曲文学意识自觉的时代也并不过份。而“泉州类型”可以称为戏曲、剧种意识自觉的时代，是艺术自觉的时代，是新时期福建戏曲文学自我成熟的内在过程。而且这个过程还在发展深化。事实上这个过程与新时期全国的小说、话剧、电影等的发展轨迹，也是相似的，不过慢一些罢了，长一些罢了。

从更内在的角度看，“莆田类型”与“泉州类型”之间并不真的构成一种完全否定或替代的关系，而是一种在不同时期位置前后、轻重、稳现的关系。“莆田类型”不仅本身还继续存在，还具有它的特殊力量，而且成为福建戏曲文学一种新的“传统”；而“泉州类型”也如前所说，在“莆田类型”兴盛之始就坚持着自己的声音，现在它占据了前台的主要位置。同样，可以断定，无论将来福建戏曲文学如何发展，它也势必成为一种“传统”，规范和滋养着后来者。似乎更适宜的观点，应该是看到它们各自独特的不可替代的价值和意义，并正是由于它们的不同，构成了紧张和冲突，形成新时期福建戏曲文学发展的内部动力。只看到它们局部的对立，没看到它们总体上的统一，以及这些关系的重要意义，是片面的。这些在目前的戏曲文学创作实践、成果和努力中，是完全可以得到证实的。

由是，我更愿意把“莆田类型”和“泉州类型”的关系放在这样的角度来描述：福建戏曲文学追随时代，远离传统，向包括外国的小说、话剧等学习，以寻找新的戏剧活力，以及发展了的戏曲文学重新回归传统，滤掉不适宜的新东西，再从自身深处汲取新的活力的辩证过程；或者把它描述为艺术内部的发展规律：内容对形式的突破及形式对内容的规范；或者把它描述为追求文学共同性的标准与坚持戏曲独特性的意义的互补。“莆田类型”代表了福建戏曲文学理想、激进、突破的倾向和欲望，代表了追随时代，与时代同命运的渴望，“泉州类型”代表的则是稳定，成熟和理智，代表了戏曲文学对戏曲对剧种的命运和力量的信心，以及戏曲文学对自我适当位置的自觉。

四、福建戏曲文学今后的发展问题

今后福建戏曲文学的发展，应该是莆田类型”与“泉州类型”的特点的融合，即既坚持创作源于对历史、对时代、对人的执着追求和独立思考，源于个性生命的深刻表达，坚持“精神上同时代人”的自觉意识，又应坚持对戏曲、剧种个性的继承和发扬，从戏曲、剧种深厚的传统中汲取智慧和活力，坚持与地方的生活、生活方式、地方的心理特点和文化传统的结合，坚持对于演员，剧团、剧种的责任和义务。当然这不是一种机械的相加，而同样是福建戏曲文学如何消化自己的“类型”而生出新的血肉的过程。

当然，将来的福建戏曲文学也不应只有一种“莆田类型”与“泉州类型”融合的模式。事实上如果我们同时可以把融合看成为一种中间状态的话，那么我们同时也有两极化发展的需要，有了两个深刻的极端，中间状态才能有源源不断的资源以供利用，才有宽广的融合、变化地带，才有它的先锋性和成熟性、深刻性与丰富性。两极对立也才能够构成一种各自发展的激励力量，构成一种竞争的动力。单一的取向，即使是中间化状态，是融合的理想状态，都将是缺乏内在活力，内在推动力，生长力的。这正象我们常说的要雅俗共赏那样，没有雅和俗的两极化发展，没有之间的紧张甚至对立，也就不会有雅俗共赏一样。雅俗共赏或者从来就是后于雅和俗的，来自于雅和俗的经验和成果的。这也即矛盾的对立统一发展规律吧。

目前，“泉州类型”正如日中天，我们也希望“莆田类型”能重整旗鼓，有新的真实有力的集结和深刻发展，而不只是时代性的爆发，过早地“灿烂归于平淡”，或者萎化为个别的现象。莆田的剧种传统之深厚和丰富，莆田剧作家创作实力之深厚与丰富，都具备再起高潮的能力。而“莆田类型”的新的崛起，肯定又将在相应的程度上刺激“泉州类型”，使泉州看来有些疲倦，有些如长跑中出现的“积点”状态得到重振。泉州本质上是需要刺激和竞争才能将自己深厚的潜能发挥出来。就相互关系上说莆田重振的意义不仅在它自身，而是全省的，全省格局上、内在动力上的意义。“莆田类型”曾经深深刺激过“泉州类型”，后者作出了出色的回应和淋漓尽致的发挥，而当“泉州类型”又反过来挑战时，我们不知道“莆田类型”将作如何回应。

或许接下去的将是新的“类型”的崛起，或许新的发展将不再以“类型”出现，而以剧作家成熟的个别性出现。我们有过旧的“合唱”，也“抵制”过旧的合唱，我们又有新的“合唱”，也可以“拒绝”新的合唱。合唱尤其是我们自己的仍然是重要而且迷人的，总能带来一种阶段性、总体性的突破和提高，并且总意味着在全国戏剧格局中自我个性的确立和发展，但或者我们都将在合唱中坚持个人深刻而又自觉的独唱意识。但即使如此，现代与传统，文学与舞台，共同性标准与个别性意义，这些既互补又冲突的问题也仍然是绕不开的。

（《艺术论丛》第17期，1997年12月）

[返回首页](#) [关闭窗口](#)