



[闽剧系列教材]

主编：福州市文化局

闽剧文学鉴赏

张英慧 潘晗威 编著



福建教育出版社



责任编辑 / 孙丹 封面设计 / 季凯闻

ISBN 978-7-5334-5110-3



9 787533 451103 >

定价：26.00元

[闽剧系列教材]

主编：福州市文化局

闽剧文学鉴赏

张英慧 潘晗威 编著

福建教育出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

闽剧文学鉴赏/张英慧, 潘晗威编著. —福州: 福建教育出版社, 2008. 12

(闽剧系列教材/福州市文化局)

ISBN 978-7-5334-5110-3

I. 闽… II. ①张…②潘… III. 闽剧—戏剧文学—文学
欣赏—教材 IV. I 207.365.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 198852 号

闽剧系列教材

闽剧文学鉴赏

主编: 福州市文化局

张英慧 潘晗威 编著

*

福建教育出版社出版发行

(福州梦山路 27 号 邮编: 350001)

电话: 0591-83706771 83733693

传真: 83726980 网址: www.fep.com.cn

福州晚报印刷厂印刷

(福州西洋路 4 号 邮编: 350005)

*

787 毫米×1092 毫米 16 开本 14 印张 289 千字 2 插页

2009 年 3 月第 1 版 2009 年 3 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5334-5110-3 定价: 26.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读,
请向本社市场营销部 (电话: 0591-83726019) 调换。

《闽剧文学鉴赏》编委会成员：

顾 问：蔡怀玉 王评章 周长赋 林瑞武 邹自振 马书辉

主 编：陈梅良

副主编：林剑生 吴品云

责任副主编：陈乃春 陈彤丹

编 辑：林 萍 吴益平 王 宇 黄东向

编辑单位：福州市文化局 福州市艺术学校

目 录

导 论	(1)
第一章 闽剧文学的美学特征	(5)
第一节 文学剧本创作的审美规范	(5)
第二节 闽剧的抒情美、谐谑美、意象美	(6)
第三节 虚实相生、以形传神的美学意趣	(9)
第二章 闽剧文学发展历程与剧作家艺术追求	(12)
第一节 闽剧文学发展分期、成就及其艺术特点	(12)
第二节 新时期闽剧文学所追求的现实主义精神	(18)
第三节 新世纪闽剧文学创作的审美视角	(20)
第三章 传统剧目的创作与评介	(22)
第一节 曹学佺创制逗腔十三牌	(22)
第二节 戏曲家林纾和他的戏曲创作	(32)
第三节 林舒谦及其代表作《炼印》	(35)
第四节 林飞的民间传奇剧《陈若霖斩皇子》	(44)
第五节 平民剧作家及其平民化作品《去思碑》	(54)
第六节 邓超尘的讽刺喜剧《貽顺哥烛蒂》	(75)
第七节 陈明镛的爱情悲剧《荔枝换绛桃》	(91)
第八节 解读《红裙记》的悲剧性	(103)
第九节 轻喜剧《花鸟记》独特的艺术魅力	(115)
第四章 新时期闽剧文学的创作与探索	(139)
第一节 现实主义力作《洪武鞭侯》	(140)
第二节 抵达人性深处的《魂断燕山》	(152)
第三节 融庄谐意趣于一体的《天鹅宴》	(166)
第五章 新世纪之初的闽剧文学创作	(179)
第一节 华美诗意的《兰花赋》	(179)
第二节 清新淡雅的喜剧《红豆缘》	(190)
第三节 颇具审美意义的《王茂生进酒》	(206)
编后记	(220)

导 论

艺术院校表演专业的学生，毕业后无论是进入艺术表演院团工作，还是到电影、电视制作机构就业，只要他（她）们还当演员，或者做导演、音、舞、美、服、化、道工作，遇到的头一个问题，就是如何读懂戏剧（包括影视）文学剧本。一个演员要想塑造好自己所担任的角色，一个音舞美工作人员要完成好音乐唱腔、舞台美术的设计，就要懂得阅读剧本、分析剧本，理解人物与人物之间的关系、矛盾冲突，善于将情节的倾向性、隐藏在人物背后的思想、立意发掘出来，把它放大、强化，并且凸现成可见可感的具象，以提升其审美的档次，增强其艺术感染力。如果担任的是主角，还要懂得分析主角与对立面（也可能是主要角色）矛盾冲突的起因、性质、主要特点；这些冲突因何发生，有何种变化？主、次角色的命运结局如何？传导出什么样的主题思想等等，都要搞得清清楚楚明明白白，才能把剧中这个角色演活。如果担任剧中的配角，也应注意把握好自己与主要对手（主角）的关系，以及后来的变化。哪怕是担任一个没有几句台词、在全剧中所处位置极其次要的，甚至跑龙套一类的角色，好的演员也会认真通读剧本，依据自己在剧中的任务，设计出非常符合剧情需要的动作来，给观众以美的享受和欣赏的愉悦。至于担任音舞美设计的工作人员，更要反复阅读剧本，理解剧本内涵，尽量根据剧情要求，创作出符合本剧种地域文化特点的音乐、布景、道具，甚至服装佩饰。唯有如此，方能胜任做一个合格的演艺人员。

现当代人创作的新剧本，或多或少存在一些问题。称职的演职员，在阅读剧本时，能向剧作家提出自己的看法，对剧本提出建议和修改意见，帮助剧作家立主脑、去枝蔓，突出主要人物，丰富剧情细节，使整出戏主题更鲜明，立意更高远，立在舞台上更加好看、耐看。当然，这些对于演职员工来说，还仅仅是最基本的要求，最高的要求还在于，演职员在阅读文学剧本的同时，还会为自己所要扮演的角色写小传，写出人物性格发展史。如果是反映现当代生活的，还须深入到剧本所反映的现实生活中去观察、体验、分析、研究一切人和一切事，寻找极具当地生活特征的语言、动作来丰富自己所要创造的角色，使之血肉丰满活灵活现。要是演的是历史剧、故事传奇剧，那就更要去阅读史料，请教学者专家，详细了解当时当地的典章制度、风俗民情等等，从中找出生活依据，演绎出生动活泼情趣盎然的活剧来。而要实现这些要求，就要进行文学剧本的阅读欣赏。因为，只有通过经常性阅读，才能提高文学鉴赏水平，只有通过美的鉴赏，才能增强自己的艺术创造力，两者之间，断无捷径可走。

要想鉴赏一部戏剧（曲）剧本，得有个前提，即应先了解戏剧（曲）创作的特殊规律和特殊的表现手法。英国电影理论家林格伦曾经说过：“不懂得艺术的语言，就不可

能欣赏艺术，甚至不可能理解艺术。”^①就是说，如果你不了解戏剧（曲）艺术特殊的“语言”，不懂得戏剧（曲）艺术的美学特征，那么，你就根本读不懂剧本，勉强读之，也觉得索然无味。

与文学作品比较，戏剧（曲）艺术有其独特的美学特征，比如人们常说的戏剧（曲）艺术的“综合性”、“写意性”和“程式化”等等。所谓“综合性”，是指戏剧（曲）集中了文学、诗词、音乐、舞蹈、绘画、雕塑、造型、当代声光电技术，在一个有限的舞台时空里，创造出无限的、让人展开联想翅膀任意翱翔的艺术世界。所谓“写意性”，即戏曲艺术意象说，指的是表演艺术家在“造象之始，不只立象，还要立意；不只塑形，还要塑神；既立客观之象，又立主观之意，意赖象存，象外环中，形神兼备。这样造象，是掌握了中华民族美学意识——意象美学意识。”^②强调以写意的手法，象征性地表现自然、社会、人生，追求“烟雨空濛，来去无踪，虽淡犹浓趣味无穷”的艺术境界。而“程式化”，则是指从生活中提炼出来的“四功五法”等程式化动作来表现人物的各种情感，用生旦丑末净等行当来塑造人物性格。除此之外，戏曲艺术特征，还应该包括故事内容、形式结构、诗词运用、音乐唱腔以及声光电等高科技的介入，排斥这些因素来谈戏曲艺术的美学特征，是不完整的。

文学作品与戏剧（曲）剧本既存在相同的地方，又有其不同之处。先讲“同”的方面：一、不管是小说、散文、诗歌或者报告文学，还是戏剧（曲）脚本，都是使用文字来书写，将作家、剧作家的思想感情，对人生、社会的感悟与发现，通过文字表达出来。二、都要编写一个故事，用故事情节来塑造艺术形象。三、都可以用来阅读，从中感受到生活之美与人性之美。不同之处在于：一、文学作品的情节、人物塑造是用叙述方式写出来的，戏剧（曲）剧本的故事、人物则用对话、唱词方式说出来，所以学界常把文学作品称为叙事文学，戏剧（曲）脚本称作非叙事文学作品。二、文学作品追求环境描写、肖像刻画以及心理活动的描写，戏剧（曲）剧本没有生动描写，也没有精彩的叙述，有的只是人物的台词和简单的舞台提示。三、叙事文学不讲究戏剧性，特别是当代文学，还故意解构戏剧性，提倡矛盾冲突的消解；戏剧（曲）十分强调戏剧性和矛盾冲突，有意地动用各种手段予以强化。四、文学作品常常通过暗示性语言裸露人物内心思想，在推动情节的绵延时，用叙述多方位地揭示性格，于无声处听惊雷，直逼人心，对看不见的“方寸”，进行深度的开掘和细腻的外化。戏剧（曲）文学在揭示内心活动时，往往通过大段大段的唱词，抒发喜怒哀乐等复杂情感，同时还通过唱念做打，强化情感的表现力度，以浓浓的情深深的意境来感染观众，使观众获得审美的愉悦。

要想鉴赏好戏剧（曲）作品，首先要培养美感能力。平时应博观各种美的形式，思

① 林格伦《论电影艺术》第164页，中国电影出版社1979年出版。

② 翁偶虹《梅兰芳的意象美学意识》，载《戏剧论丛》1984年第3期，中国戏剧出版社出版。

考各种美的价值观，提高审美品味，提升审美层次，建立美感价值。其次，要充实知识。一个鉴赏戏剧（曲）剧本的人，其掌握知识越多，人生阅历越广，对剧中人物的理解、作品价值判断等能力就越强，最终达到“多读书多穷理以极其至”的最高境界。

要想鉴赏好戏剧（曲）作品，还要熟练掌握鉴赏技巧。

一、抓住戏剧冲突的主线进行分析。

戏剧冲突是指剧本中所展示的人物之间、人物自身以及人与环境之间的矛盾冲突，其主要表现为剧中人物的性格冲突。鉴赏戏剧（曲）作品，就要抓住冲突这条主线，弄清冲突的原因，主次顺序，进而分析冲突是怎样造成的，冲突实质是什么，是在怎样背景下进行的，最终明确这样的冲突表现出了怎样的主题与立意。

二、仔细揣摩戏剧语言的内在含义。

语言是构成剧本的基础。戏剧（曲）语言包括人物语言和舞台说明。人物语言也叫台词，就戏曲文本来讲，台词包括唱词、念白。戏曲台词是人物心理、动作的外现。剧作家通过人物语言来展开戏剧冲突，推动故事情节发展，于矛盾纠葛中塑造人物形象，揭示戏的主题，表达剧作家对生活的认识、对人生的思考。舞台说明是一种叙述语言，它虽简单，但可以说明人物的动作、心理、舞台布景、特定环境等等，能帮助阅读者更好地理解、想象这出戏的人物、故事情节和戏剧基本走向等。因此，鉴赏剧本，认真琢磨剧本语言至关重要。

同时，还要认真研究能准确表达人物思想感情的个性化语言。所谓个性化，是指受人物的年龄、经历、教养、环境等影响所形成的个性特点。剧本对人物语言个性化要求非常高，正如高尔基所说的：“在剧本里他（指作家）不能对观众提示什么，剧中人物被创造出来，仅仅是依靠他们的台词，而不是叙述的语言。”要品味富有动作性的人物语言。动作性包括外部动作，也包括内部动作即心理活动。常言道“言为心声”，语言是人的内在感情的一种外在表现形式。从这个角度说，人物语言的动作性主要指语言从人物内心发出、能够展示人物丰富的内心世界。

此外，还要品味人物语言中蕴含的丰富的潜台词。好的台词总是以最少的语言表达最丰富的内容，尤其是戏曲中的唱词，其简约、精炼的文字，却给人以无穷的回味、想象的空间。

三、能否塑造出具有某种典型意义的人物，是评价一部戏剧（曲）优劣好坏的重要尺码。

戏剧（曲）文学是要塑造人物的。剧中所塑造的人物要真实可信，对人物的描写要精雕细刻。如能塑造出与众不同的、具有鲜明生动的个性而又能体现社会某些本质方面的人物，亦即具有某种典型意义的人物，其审美价值要比一般的甚至人物雷同的作品高得多。

由于戏剧（曲）艺术受时空的限制，在塑造戏剧（曲）人物时，要求人物性格必须

突出地表现性格的主要方面，并且能一下子给观众具体深刻的印象。如陈贻亮创作的《花鸟记》，剧中姐姐掌珠嫌贫爱富、好逸恶劳、心地狠毒、刻薄寡情；妹妹掌玉甘于清贫、乐于助人、勤劳贤惠、心地善良。两姐妹是同出于一母的双胞胎，性格却又如此鲜明对立，这是采取了突出性格的主要方面的办法，达到产生鲜明对比、强烈视觉冲击的目的。

四、展开想象力积极参与“二、三度创作”。

欣赏戏剧（曲）剧本与欣赏文学作品一样，都需要调动丰富的想象力，参与到作品中去进行再创作。只是戏曲剧本由于叙述方式不同，欣赏时必须依据台词、唱词展开联想，把一段段台词、一句句唱词化为立体的“具象”浮现在脑海中。即便由导演、演员将剧本“立”在舞台上，在观摩时也要展开想象力进行“三度创作”，唯如此方能塑造出血肉丰满的艺术形象来。

由于人们的想象能力各不相同，所得出的艺术形象也千差万别。外国文学史上有一句名言，叫做“一千个观众就有一千个哈姆莱特”。这短短的一句话，其含义是异常丰富的，其中就包括鉴赏作品时需要想象力参与的问题。由于每个人的出身、学养、人生经历、知识积累以及所处的地位、身份不同，在观赏剧目时所产生的联想也就大不一样。而千千万万个“不一样”，就产生了“千千万万个哈姆莱特”。这道出了“艺术形象千差万别”的真正原因。

长期以来，我们收集到了几千个闽剧剧本，加上建国以来特别是改革开放以来的新创作，如今闽剧剧本多达上万本。面对如此丰富的文化积累，进行艺术鉴赏是必要的。从眼前来讲，如果大家都有很强的鉴赏能力，就可以对剧本进行鉴别，判其优劣，断其好坏，发现其闪光之处，挖掘出蕴藏在情节背后的内涵，经过整理、改编，使之成为可看性强、又有意思的好作品奉献给广大观众。若从远处看，通过艺术鉴赏，可以净化灵魂，陶冶情操，使自己成为一个高尚的、纯粹的、脱离低级趣味的人，为构建和谐社会、促进人类全面进步做出应有的贡献。

总之，人在物欲横流中沉沦，又在阅读鉴赏中得以拯救。应当意识到，手里捧着一本此书所鉴赏的经典名剧来阅读，我们的内心将充满阳光。

第一章 闽剧文学的美学特征

与其他地方戏曲一样，闽剧也有着自身的审美特征。大约从曹学佺创制逗腔开始，闽剧文学就应运而生了。这与菜市场一样，市场建立起来了，就要求卖方提供物美价廉的产品。闽剧文学的创作，就是这样伴随着演出市场的发展而发展的。显而易见，如此产生的闽剧文学，与闽剧的审美特征关系异常密切，闽剧有哪些审美特征，闽剧文学也要相应具备哪些特征。若不依照闽剧的基本特征进行剧本创作，那么，创作出来的剧本就无法适应舞台演出的需要。因此，要谈清闽剧文学的审美特征，就要全面掌握闽剧这一古老剧种的基本特点与风格。

第一节 文学剧本创作的审美规范

作为地方戏剧种之一的闽剧，本身就是一种动态的、发展的表演艺术，其艺术特征总是随着时代发展、观众审美趣味变化而不断演变。一般来讲，历史较短、发展不怎么成熟的剧种，其综合性程度相对较低；而历史时间长、发展比较成熟的，其综合程度较高。闽剧有四百多年历史，经过儒林班、江湖班、平讲班“前三合响”的整合，又吸收了徽剧、京剧、昆曲“后三合响”的艺术养料，综合程度已经达到很高的境界。综合性越高，表演手段越丰富，对文本创作的制约就越大；创作自由度越小，对创作的要求就越高越严，写起来难度也越大。这大概就是人们常说的，在所有艺术门类中，戏曲文本创作最难的基本原因。

闽剧是高度综合的表演艺术，所谓高度综合就是综合了文学、诗词、音乐、舞蹈、美术、绘画等多种艺术门类，具体讲就是把唱、念、做、打、舞、耍、谑等艺术手段综合起来，用于舞台上进行表演。王国维认为，戏曲的艺术形态是“合歌舞以演一事”，又补充说：“必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。”^①戏曲艺术既然要求以歌舞演故事，首先要求剧作家在创作剧本时，必须选择适合舞台上演出的题材来编写戏曲剧本，不要不分题材拿来就写。就是说，有的题材适合戏曲剧本创作，有的就不行。比如郑和下西洋，这是个重大题材，时间跨度长，历时二十八年，空间幅度大，从亚洲到中东、非洲，故事丰富，事件复杂，人物众多，船队庞大，若写成戏曲脚本，势必主脑难立，人物情感势必被情节、事件所淹没，即便挑选其中一段故事来写，也难于表达下西洋的概况与内涵，历史上包括现当代剧作家，都试图将它演绎成戏曲，但都没有获得成功。其次要求戏曲剧本主题要鲜明，情节要集中，结构要简约，对白少而精，唱词要通俗明白又要有文采韵味，这样观众看起来易入戏。如果道白艰涩、文词

^① 《宋元戏曲考》，见《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1984年出版。

拗口、情节复杂、枝蔓繁多，使观众难以入戏，也就失去了观赏的兴趣。第三要求剧作家要熟悉曲牌（音乐），写出适合演员演唱的唱词。这是由于先有声腔后有唱本而形成的基本规律。闽剧有逗腔、洋歌、江湖、小调等一百多种固定的曲牌，剧作家当然不可能都熟练掌握，但至少要懂得曲牌的哼唱、用法，填词时能根据情感变化来选择合适的曲牌作为音乐基调。以闽剧传统本《紫玉钗》第三场为例，由于这场戏写霍小玉病重又怨恨李益的遗弃，二百多句唱词都充满了可悲可叹，旋律从头到尾都是悲悲戚戚凄凄惨惨的，因此剧作家就选用了【急板】、【观容】、【柴牌】、【诉牌】、【急板叠】、【泪透】、【掏岭】、【自掏岭】、【水过浪】等曲牌，因这些曲牌都是哀怨悲切的，非常适合霍小玉的吟唱。所以曹氏创制的“逗腔”十三牌，几乎全用了进去。可见剧作家在改编、创作闽剧《紫玉钗》时，先是依曲填词，接着敷衍成戏，最后完成了整本《紫玉钗》，这是戏曲剧本创作的一大特点。不懂得这一特点，要想写好能提供演出的剧本是十分困难的。第四要懂得行当安排。戏曲是以行当来塑造人物形象的，闽剧也一样。在发展进程中，产生过生旦戏（以生、旦为主要人物）、三花戏（以丑角为主要人物）、青衣戏（以受迫害女子为主要人物）等剧本样式。闽剧深受京剧、昆曲、徽剧影响，所以擅长演宫廷戏、公案戏、清官戏和才子佳人戏等等。由于闽剧在形成过程中，曾与“平讲班”、“江湖班”等土生土长的戏曲融合，使得闽剧也适合演平民百姓的戏，如闽剧《贻顺哥烛蒂》、《王莲莲拜香》等等。以上几个特点，都为剧作家创作闽剧剧本，扩大了选材范围，拓展了施展文学才华的空间。

第二节 闽剧的抒情美、谐谑美、意象美

闽剧与大部分地方戏曲剧种一样，其美学追求是美，美中求真，美中求趣，文本力求写意、象征、简约，具有抒情美、谐谑美和意象美等审美特征。

一、抒情美。

戏曲艺术集诗、词、乐、舞、绘画、美术于一体，而诗、词、乐、舞皆情之所致。作为汇集诸艺术手段的戏曲，更以传情见长，其声、形、景、事无不与情相生，充满了以形传神、以唱传情的美学意趣。^①

戏曲的抒情性源自抒情诗和叙事诗。中国是抒情诗的王国。戏曲形成以前，从《诗经》、《楚辞》发展到汉魏乐府，再发展到唐诗、宋词，诗歌的抒情传统极其悠久深厚，如《陌上桑》、《木兰诗》、《孔雀东南飞》等，都有浓郁的抒情性。即使诸宫调、鼓子词一类的唱本，同样包含着浓郁的抒情性。戏曲深受这个悠久深厚的抒情传统的影响。它吸收了中国抒情诗的传统，整体结构是叙事的，保留着叙事的功能，局部描写借用抒情诗的种种手法，充分发挥了抒情的功能。比如获奖剧目《红豆缘》，详细描写了“迎亲

^① 参见柯子铭《简论民间古典的审美特色》，载《艺术论丛》总第十五期，福建省艺术研究所编印。

被逐”、“遇难救险”、“磨房生爱”、“送别定情”、“丁沈争夫”等等，整体结构是叙事的，局部的如“磨豆腐”与“送别”两场戏，却是抒情性的，所选用的曲牌也以轻松活泼、抒情性很强的【**洋歌**】、【**江湖**】、【**小调**】为主，将叙事、抒情很好地融合在一起，产生出了浓郁的抒情风格。

戏曲运用诗歌、音乐、舞蹈等艺术手段，在刻画人物行动的同时，又把人物行动的内心依据直接揭示出来，或者把外界刺激在人物内心的反应直接揭示出来，形成了戏曲的抒情性。例如《红豆缘》中进京前的一场戏，当沈灵芝听说丁氏父女要进京寻找中了状元的女婿、丈夫，她慷慨地赠送了盘缠，过后，冷静一想又觉得太过蹊跷。这时，剧作家安排了一段长达二十多句的唱词，让沈灵芝尽情抒发心中的牵挂和她对未婚夫的无限思念，曲牌按的是【**更打**】，一首经过改良，又十分抒情、动情的曲子，和着诗意浓郁的唱词，将沈灵芝的内心感受通过声情并茂的演唱和轻盈优美的舞姿表达出来，引起了台下观众深深同情和强烈共鸣。这一例子再次证明，闽剧运用诗词、音乐、舞蹈等手段，不仅表达了人物做什么、如何做，而且还表达了人物想什么、如何想，这些做与想，便以抒情方式展示出来。

抒情美这一总体特征，在闽剧中，是通过多种手段得到了实现。这些手法归纳起来有三：一是借景抒情，即抒情主人公运用诗化的语言描述对周围景物的种种感受，从而抒发内心情感。二是借事抒情，则要求抒情主人公运用词曲富有抒情味的语言，以叙述人的身份，对有故事性的相互关联的事件进行叙述，塑造艺术形象。三是托物比兴，剧中人在表达特定戏剧环境中的特定感受和反应时，以有关景物或事物为喻，来抒发剧中人的情感。比如《红豆缘》中的主人公沈灵芝送未婚夫骆兰生乘竹排过溪河时，因骆兰生未曾明确表态婚姻大事，聪明伶俐的沈灵芝故意让竹排在溪流中打转，快到对岸了，又借着漩涡再回到溪流中间。骆兰生大感不解，沈灵芝则借用船与岸的关系，来暗示她对骆的爱慕之情，希望能将她的黄豆囊与骆兰生的红豆囊交换并订下终身之约。整整一段生动的比喻，调动了观众观赏的兴趣，获得了全场观众对沈灵芝这个聪慧、天真、纯洁无瑕的美好女子的好感与赞同。

需要强调的是，戏曲歌舞表演过程，同样充满了抒情美感。歌舞是视觉艺术和听觉艺术，它们融入戏曲后，就可以运用感性、直观的歌舞形式，把剧中人的思想感情予以外化，把不可见和不可闻的思想感情，变成可见或可闻的舞蹈化的形体动作和音乐化的言语动作。因此，戏曲不同于诗歌、音乐、舞蹈，它拥有多种艺术手段，既可以通过诗的语言作用于观众的想象，又可以通过歌舞的音乐和动作作用于观众的听觉和视觉，从而使诗的语言所规定的情感内容，经过歌舞形式的渲染，从多种渠道震撼着观众的心灵。在剧场看戏曲的感受，之所以不同于捧读抒情诗，也不同于听音乐、看舞蹈，甚至不同于看话剧，从艺术手段的作用来考察，这种复合的抒情手段所产生的力量是其主要原因之一。

二、谐谑美。

地方戏曲中的插科打诨，比比皆是由来已久。闽剧也常常使用这种手段以调节全剧气氛和节奏。“这种科诨表现得很广泛，不只在净、末、丑之间展示，也在生、旦与净、末、丑之间运用。不仅在场上人物之间逗趣，而且还在场上人物与后台人物之间打诨。”^① 闽剧整理本《炼印》中的插科打诨既让人捧腹大笑，又给人以美的愉悦。如杨传、李乙被革职后来到茶馆喝茶，遇见黄卞同样的装束，疑为同类职业，三人对话，就充满了情趣。又如杨传、李乙来到土地庙，决定假扮新上任的巡按，有一段学做官的场面戏，也是以戏谑来铺演逗笑的。还有在决定炼印前的晚上，李乙惊怕得要死，认为明天“纸人仔露骨”肯定要杀头，而杨传却“内紧外松”，叫李乙拿酒肉来，做死鬼也要做个饱汉。一段插科打诨，很生动、形象地表现出两个人物的不同性格。

插科打诨还含有隽永的哲理内涵。所谓“辞虽倾回，意归义正”^②便道出其中道理。《天鹅宴》中郢道九遭遇李世民一场戏，七品芝麻官因九五之尊说了违背事实的话，就挥手狠狠打了皇帝一巴掌。皇帝因不能暴露身份，白白吃了挨打的亏又不便发怒。离开后，郢道九得知打的是当今皇上，吓得惊呆，连打人的手都像着了魔似的僵硬不动，醒过来后，急忙命人拿刀来要砍右手以谢当今之罪……这一段令人深省的科诨，其内涵、寓意非常深刻，给人带来无穷的想象。科诨还能使演出节奏得到适当调节，紧张处增加轻松活泼，冷场时挑起一些热闹，从而调动起观众的观赏兴趣。

三、意象美。

意象不但是古代诗学的重要命题，而且也是传统抒情文学（戏曲文学）重要的审美范畴。戏曲文学中的意象，就是剧作家在审美活动中所产生的“意中之象”。“意”的概念范畴很广，它主要指人心灵活动的内容或精神；在人类审美活动中，“意”主要指主体的情意。不同的情感决定着“意”的内涵与深度。在剧作家创构的意象中，情意是意象的核心与灵魂。有了情意，物象才有生气和魅力。“意”建立在“象”的基础之上，因此，“象”是“意”的外在依托。在审美活动中，自然之象有各种形态，而进入艺术作品中的“象”则经历了主体的审美选择，体现着主体“意”的主导作用，具有丰富的内涵和强烈的感染力，溢出内在的生命精神。

了解了“意”与“象”的概念及两者之间的关系，还要明确“意象”在戏曲艺术中的表现形态。从艺术理论上讲，戏曲表演是“体验的剖象表现”。“它的舞台逻辑是：按照《诗·序》里关于形象思维的贯串线，以泛美的艺术创造，使演员丰富的内部体验，大大突破生活现实的局限，通过行当和唱、念、做、打的表演程式，把人物的性格特征、思想活动，率直地为观众唱出来、说出来、比出来、画出来并用乐器给打出来，实

^{①②} 参见柯子铭《简论民间古典的审美特色》，载《艺术论丛》总第十五期，福建省艺术研究所编印。

现舞台上人物内心世界视象化和外部特征特写化、叙述化，对人物形象和他的灵魂进行主观剖析式的艺术表现。”^①所谓“剖象表现”并不限于表演，还涉及文学、音乐、舞台美术、导演等方方面面，是戏曲艺术塑造人物形象的普遍模式。这种模式不限于人物的自我心理剖析，还包括人物对自己身世的介绍和对自己言行的描述，是一种通过剧中人物自我剖析和自我叙述的方式，完成人物形象塑造的法则和模式。

这种塑造人物形象的独特模式包括两个方面内容，一是剧中人的自我叙述，二是剧中人的自我剖析。

剧中人的自我叙述最常见的方法就是所谓的自报家门。摹象的话剧的剧中人对自己的身份、地位、所处环境、与周围人们的关系，往往是通过人物之间的聊天聊出来的。而作为意象的戏曲则不然，它的自我叙述突破了日常生活中人们行为和心理的规范，成为剧作家有意识地让剧中人向观众所作的自我介绍。如林亨仁先生创作的《去思碑》第一场，屠师爷上场，用“数板”形式，一口气数了二十二句，既说明了他的职业，又叙述了他与主子的关系，更重要的，通过自述，还将这个师爷为人准则说了出来，生动、形象地暴露其内心世界。此类自报家门的手法，在闽剧艺术中运用的相当普遍，深受广大闽剧观众的欢迎。

戏曲中的独唱，甚至伴唱，也常有这类自我剖析的唱段。新编故事剧《兰花赋》中“送灵”一场戏，安排了几十句唱词，都是由严子轩演唱，加上女声伴唱，将严子轩悔恨、愧疚心理以及幡然悔悟的思想转变，非常细致、真实、动情地唱了出来，成为该剧揭示人物心理活动的经典唱段。

作为戏曲艺术诗性的集中体现，意象无疑负载着剧作家极为细腻丰富的审美情感。剧作家的艺术语言，无不深深渗透着自身的意识、意绪和意向。因此，其作品塑造的形象已不是现实生活中的天然本色，而带有着浓浓的意向性，是心与物、情与景的融合体，所描写的各种景物，因与剧作家心意契合，便带上了只有人类才具备的相思相恋、怀旧感伤之情。意与象的结合拓展了语言符号的信息空间，使戏曲产生象外之象、景外之景，借助语言符号的暗示性，使观众超以象外，得其环中。因此我们说，戏曲（闽剧）塑造舞台形象，是以意为主导，以象为基础，在象中有意、意中有象的意象交融中，完成了意象的创造。

第三节 虚实相生、以形传神的美学意趣

戏剧的本质是行动性，戏剧是行动的艺术。而舞台行动之所以能够在舞台上得到感性、直观的体现，除依靠化妆、服装、道具、布景外，主要依靠舞台动作或者称为戏剧动作。戏剧动作包括目的（动机）、动作、言语等因素，也包括形体动作、言语动作和

^① 陈幼韩《戏曲表演美学探索》，中国戏剧出版社1985年出版。

心理动作。形体动作是剧中人的一举手、一投足、一转身、一跳跃这样的全身或身体一部分的活动。言语动作是剧中人所说的台词。形体动作与言语动作要有内心依据，这种内心依据就是心理动作。心理动作是内在的，不可见的，形体动作和言语动作把心理动作外化，使之可视、可听。因此，心理动作与形体动作、言语动作关系密切，不可分割。戏曲是戏剧中的一种艺术门类，同样要讲形体动作、言语动作和心理动作，只是表达方式不一样。戏曲的舞台动作大多是虚拟的，虚拟的含义不是仅仅解释为“假设假定”，而是从“不一定与事实相符”的含义出发，包含了更丰富、更特殊的内容。戏曲表演的虚拟特征体现为虚拟的动作、虚拟的舞台调度、整个舞台时空的虚拟三个方面。虚拟动作是基本单位，虚拟的舞台调度是虚拟动作的组合，它们又必须以整个舞台时空的虚拟为基础，最后构成虚拟的表演。这种虚拟特征具体体现在戏曲上下场的体制上。戏曲舞台的上下场体制促使舞台空间走向整体的虚拟。舞台空间不是角色活动于其间的具体地点和环境，而是抽象了的演员的表演场所。它的上下场所也不是同具体的地点环境相联系的通道，而是角色出入的抽象通道。所以，戏曲的上下场体制，如阿甲指出的，是对“舞台最普遍最基本最抽象的虚拟化”。^①

戏曲的形体动作有虚有实，有虚拟动作，有非虚拟动作，戏曲对形体动作的虚与实的选择，是以能否最大限度发挥唱念做打的表演功能来决定的。比如，戏曲演出的坐，一般实坐，而非宋元南戏那样的虚坐。再如，开门、关门、上楼、下楼等动作，舞台上并没有门和楼梯等实物，演员只是做开门、关门、上楼、下楼的手势表演和脚步表演，从而变成了虚拟的动作。还有采用马鞭、船桨等具体物件表示骑马、行船的传神形态，既发挥了舞蹈化的“做”的表演功能，又真实体现了戏曲艺术接受了虚实结合的传统美学原则。

在虚实结合美学原则的指导下，戏曲舞台调度也是有虚有实的，即有虚拟的和非虚拟的两种方式。戏曲舞台调度属于导演学内容，在此就不展开叙述。

戏曲艺术是通过程式化的表演来体现的。程式化是一种体系化的艺术形式规范。它的体系化，已经渗入戏曲本身所综合的文学、音乐、表演、舞台美术等各个部门之中。比如以戏曲文学为例：其中的唱词就有七字、十字，即二二三式、三二二式和三三四式与三四三式等各种长短句式；念白有引子、对子、诗、数板，还有自报家门、上场诗、帮腔、下场定场诗等特殊表现形式。戏曲表演的程式最引人注目之处，除了与戏曲文学、戏曲音乐结合在一起的唱念程式外，还有做打的一系列程式，以及上下场和舞台调度的各种程式。行当更是各种戏曲程式的组合和集结。由于行当的分工，文学、音乐、表演、舞台美术又按照人物形象不同要求，形成不同的唱、念、做、打程式系列。例如

^① 转引阿甲《无穷物化时空过，不断人流上下场——虚拟的时空，严格的程式，写意的境界》，载《文艺研究》1987年第4期，文化艺术出版社出版。

身段、台步、指法、舞姿以及水袖、翎子、髯口等特定功夫，也因行当不同而有不同的表现方式，这些都充分表明了戏曲程式的高度综合性。

总之，创作闽剧文学脚本，必须依照以上美学特征进行规范。要求“依曲填词”；结构文本时要“立主脑”、“去枝蔓”；选材要严格，主张“一人一事”或“一人多事”；人物要少，行当要齐全；人物关系要紧密，人物心理差距要扩大；根据戏曲“以歌舞演故事”的原则，剧本不能写得太饱满，要预留表演时空，给二度创作留有余地；要有“作者立言之本意”，即一剧立意之所在，要求“写情则沁人心脾，写景则豁人耳目，述事则如其口出是也”。^① 这里说的“沁人心脾”“豁人耳目”“如其口出”，都是要求文本要有艺术美的创造，适应审美主体的要求，为审美主体所乐于接受。

^① 引自《中国戏曲志·福建卷》下卷第248页，文化艺术出版社1990年12月出版。