

福建艺术丛书第四辑

'09

福建艺术研究论集

王评章 杨榕主编

中国文联出版社

福建艺术丛书第四辑

'09 福建艺术研究论集

王评章 杨榕主编



中国文联出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

福建艺术研究论集. 2009年 / 王评章, 杨榕主编. -- 北京: 中国戏剧出版社, 2013.7

(福建艺术丛书. 第4辑)

ISBN 978-7-104-04041-5

I. ①福… II. ①王… ②杨… III. ①戏曲—文集
IV. ①J8-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第169720号

福建艺术研究论集.2009年

策 划: 王评章

责任编辑: 黄艳华

责任印制: 樊国宾

出版发行: 中国戏剧出版社

社 址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层

邮政编码: 100097

电 话: 010-58930221 58930237 58930238

58930239 58930240 58930241 (发行部)

传 真: 010-58930242 (发行部)

经 销: 全国新华书店

印 刷: 福州凯达印务有限公司

开 本: 880mm×1230mm 1/32

印 张: 110

字 数: 3600千

版 次: 2013年7月 北京第1版第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-104-04041-5

定 价: 396.00元 (全11册)

版权所有 违者必究

Contents 目 录

24届戏剧会演剧目散论·····	王评章 1
简论地方艺术与城市文化特质的共生关系·····	林瑞武 19
戏曲意象初探（一）·····	方李珍 26
导演的语汇·····	王保亮 37
24届戏剧会演选评	
——以剧本为中心·····	蔡福军 49
高甲戏表演套路的形成及其衍化·····	白勇华 68
第四届福建艺术节观舞随笔·····	翁郑琦 79
郭祖荣艺术歌曲创作散见·····	张建国 86
南音传统谱式的版本选择及其音乐解读	
——以南音“谱”的谱式为例·····	曾宪林 95
音乐的“温度”及其意义立场	
——对两种音乐创作理念的美学反思·····	吴思富 108
20世纪以来福建戏曲传统剧目研究述评·····	杨榕 139
亟待扶救的大田大腔戏·····	罗金满 161
闽剧演出场所的历史沿革·····	刘闽生 179
闽剧时装戏与中国早期话剧·····	王晓珊 215
程婴：渐行渐远的决绝身影	
——评傀儡戏《七义殇》兼论传统戏历史剧的改编·····	黄文娟 232

行为科学视野下的民间职业剧团演职员生存境况

——以闽剧为考察对象的田野调查与研究……………王小梅 238

演员的知名度与数据库

——也谈演员的宣传与培养……………傅翔 259

一个关于艺术“钉子户”生存的调查报告

——福鼎市越剧团走访纪实……………魏明 266

从“人化”到“化人”：文化自觉与非物质文化遗产保护……………池国和 269

论民间傀儡戏的祭仪文化特……………叶明生 277

虚拟与真实之间：闽北“上佛”妇女上香仪式表演性探讨……………张帆 308

李渔戏曲与小说创作关系考辨……………邱剑颖 325

历史人物、戏剧形象与历史记忆

——以洪承畴形象演变为例……………付华顺 353

一场视觉盛宴后的回味

——解析美国动作电影《通缉令》中的动作设计基因

密码及思……………于卓明 374

由当下中国文化产业的繁荣景象引发的思考

——以电影产业为例……………陈燕 381

24届戏剧会演剧目散论

王评章

第24届戏剧会演以比较让人满意的成绩落幕了，虽然它仍没有震撼人心的大作出现，但是收获了不少很有艺术质量的的作品，出现了一批新人，舞台综合水平有明显的提高，剧目精致，表演讲究，剧种特色鲜明。剧种意识开始自觉，戏剧文学与表演艺术及剧种的关系重新出现了内部自洽的相生相长。福建戏剧沿着“剧本创作优先、突出剧种特色、注重表演艺术”的道路缓慢、扎实地前行着。

本届会演剧目多，本文仅择数剧议论。

一、《红裙记》

这是闽剧的传统戏，解放前著名的闽剧艺人大多演过它并获得成功。几十年来人们因为它的主题意义不够深刻、无法翻新不再重做它，对它的整理改编也是疑虑重重。

然而这个戏再获成功，而且其意义和价值是多方面的。首先，从上个世纪五、六十年代及八、九十年，我们的整理改编传统戏，主要执着于主题、内容的出新，所谓的“点铁成金”、“化腐朽为神奇”。同时，说是“三并举”，其实历史剧、现代戏因其“原创”，历来偏爱有加。这也是对的，既有艺术的合理性，也有时代的合理性。然而戏曲又有它的特殊性，旧本新做、老戏再造，历来就是戏曲艺术创造和积累的重要规律。戏曲史，大致也可以看作是一部保留剧目史。一方面有价值的新剧目必须经过舞台和时

间的磨洗，才能在反复演出中，积聚起不同时代不同艺术家甚至不同剧种的才华和智慧；另一方面，剧种、表演艺术家也依赖保留剧目，来鲜明自身的特征、来寄托自己的才华。特别在戏曲因为时代驱使不断创新、变形，自我失真到一定程度时，整理改编传统剧目，也是剧种的本能召唤，是戏曲的返本归真。它同样是戏曲的生命化过程，“所谓‘生命化’原则是这样一种法则：当‘我’失真到一定程度时，其内部声音会本能地发出命令，要求突围以返其真，生命化就在这突围之中。”^[1]《红裙记》使闽剧界，甚至使全省戏曲界感受到闽剧的“魂兮归来”，它的精彩，至少使人们重温了闽剧从《紫玉钗》到《黛玉葬花》这一长期消失的优雅精致的传统，重现了它的文人、知识分子戏曲风采或者是旧都市传统戏曲的深厚文化蕴积。解放以来，闽剧在福建剧种中一直是比较新剧化的，而且积“新”难返，近年来有所反拨，但只在市民化、民间性一途，福建的剧种，闽剧不算古老，但它最丰富，这种丰富性一直未得到较完整的复原，《红裙记》是一大填补。

其次，《红裙记》的剧本整理，形式之返本自为首要的目的，因此对故事、人物并不大动手术。当然许多整理改编的传统戏，几十年后重新检视，依然是传统的唱腔、表演身段成为内在的灵魂和神奇的魅力，依然是剧种在自我安身立命。所谓的“点铁成金”、“化腐朽为神奇”，有的更多是当代人对古代人意识形态的轻薄、骄傲，而无视改编者所依赖的传统剧日本身艺术的形式含金量和神奇力量。因而这个戏改编中传统本的一切好的场口、关目，都被仔细、慎重地保留下来，为剧种音乐的复原、展开提供了完整、合适的空间，而剧种音乐的自如展开，又提供和激发剧种表演的想像与创造。我们强调音乐的剧种化，目标全在于好的、剧种特点鲜明的唱腔包括表演的配乐，能够天然地唤起剧种表演程式的潜在回应，所谓“一句曲一步科”，其内在节奏和韵律是一体的，共生的，好的唱腔可以生发表演身段、动作，而合理的身段、动作，也能将唱腔引发得淋漓尽致。南方的剧种尤须

[1] 王乾坤：《生命化：屯堡人与写屯堡的人》，《读书》2009年7期，第146页。

如此。音乐的剧种化并不只是为了“听”，也不只是为了“唱”。于会泳写的极见才华和经验的《论腔词的关系》，从音乐上论腔词的关系，其实唱腔何止单是与唱词的关系！就这点说，我甚至觉得戏曲音乐太追求配器化，太追求交响化，未必就是好事，庞大的乐队，往往不顾一切，喧宾夺主，成为作曲的自我表演。

就这一方面的目的说，我认为戏是相当成功地达到了，尤其是第五、六两场。剧本对音乐和表演空间的感觉和预留是非常充分和有召唤力的，展示了作者对戏曲的领悟和精通。而导、演也心有灵犀，共同创造出华彩的篇章。这两场戏没有成套的传统表演，但从头到尾都处在完全戏曲态的载歌载舞中，表演那么丰富、细致、流畅，整个舞台共处于一种节奏和韵律之中，人物、动作的呼应纯然是一种气息、生命的自由流动，生生不息，演员在人物、动作中，又超越了人物、动作，在剧情、音乐中，又超越了剧情、音乐。这是我多年看戏中少有的一种让人陶醉的恍兮惚兮的忘我欣喜。真是流动的诗了，既蕴藉又透亮。演员的唱腔是那样的婉转动人，表演是那样的优美流畅，唱、做几乎有一种既不脱离又超越具体内容而升华为纯粹美的展现。陈乃春的表演使我一时有可以与昆剧比美之感，先前看多了他表演英雄形象的一面，没想到在表演世俗市井平民，甚至有些缺陷有些猥琐，却演得更更有诗的品质，这实在是更难，更上了一层的。形式有时既服从、表达了内容又大于、超越了内容。这大约就是艺术性之美之魅了。林梦萍的表演则不仅把多年未见的闽剧青衣凄美婉转的唱腔，那么完整、纯粹地展现出来，让你感叹闽剧竟然如此润腔、如此好听，虽然闽剧本该如此好听，而且也几乎是把闽剧青衣行当重新进行复原、归位。导演第五场人物动作、身段的编排，自是给人“山阴道上应接不暇”的美仑美奂，第六场的舞台调动更见想像和创造的独到与才华。特别是舞台空间船与岸的交流和穿插，简直匪夷所思，却又完全是戏曲的思维，而不局促于写实，让人豁然开朗，醍醐灌顶。

最后，就内容而言，作者也意在“修旧如旧”，认为一些传统道德自有对今天的针砭作用，不必推倒翻新并殃及形式。当然剧本对剧情进行了很多

删繁就简，又对人物描写加以细化。而这人物细化所呈现的“修旧如旧”也值得重视。说起来，今天我们对传统戏人物进行新阐释的多，进行同情、理解的体贴和还原的少。我们可以把传统戏写得很新，却无法把新编戏写得很“旧”。这是否也需要一种能力，一种传统文化的能力？

柳氏是一个出身贫家却有家教的女人。有家教的人身上有一种不肯自我降低标准的心性，有一种精神的人格的力量。丈夫嗜赌，她不忍抗声制止，丈夫一事无成，她也舍不得他吃苦受屈。即使骂了她的家人，她实在无法忍受，也只是一声“官人”责备制止。儿子卖饼早起，她每天天未亮叫醒儿子，都要心疼流泪，而当儿子拾金爱财，还自辩“人道贫来礼自失”，她的惊愕和痛苦，让我们感到在纯洁的人面前的精神压力和下意识要以手捂脸的自饰。儿子虽不知书，却能达礼，出落得规矩清白，让人感受到清贫的尊严和干净。这就是家教、家风的力量。过去我们对一个家长和孩子最大的蔑视就是说“失家教”，现在我们可能一家都是知识分子，但是却没了家教。我们的家庭、家族没有“自我身份”，没有“自我记忆”。家教属于小传统文化，是最重要的“非物质文化遗产”，是“礼”的民间化，也是母亲言传身教的身体文化。这实在是一个传统中国民间母亲的真实、亲切的形象。她那么真实、亲切，以至于我们看见了我们的母亲、祖母……一代一代，身影重迭着向我们走来。传统的妇道，传统的家教，在八十年代，我们要说它是封建杀人不见血的礼教，今天，我们才会认识到它们是如何把我们家庭、家族的男人一代代养大，从身体到精神。这样的母亲，才能养育出一个善良敦厚的民族。

二、《我的父母之乡》

创作一个与冰心相关题材的戏，是福建戏剧界的一个夙愿。但是这个题材很难写，因为冰心的一生，冰心的个性，既难完整把握，也较少传奇性、戏剧性。所以不少人动过心思，却没有什么成果。湖北的沈虹光接下了这个题材，她选择的角度和内容颇出人意料，写的是老年冰心对父母的回忆，通

过对冰心父母的刻划，也展示老年冰心的心路，这是作家深思之后的选择，是实事求是的选择，也是有智慧的选择。

在大多数人的心目中，冰心是《繁星》《春水》《寄小读者》的冰心，是一种超凡脱俗、一尘不染的大爱，是一种超越民族、阶级等人类斗争一切局限的大爱。从清末到三十年代，启蒙救亡、血火呐喊成为民族、时代几乎唯一的声音，到处是烟熏火燎，冰心成为一种涤心凉骨的声音，成为时代人心、情感的补充，特别是让一代少儿的心灵在粗砺、烤焦的时代也能娇嫩舒张而不变形。这样的文学冰心的形象，是大多数人的记忆和期盼。

然而沈虹光关注的却是一个现实的冰心，一个经历了百年沧桑的文化老人，一个《繁星》《春水》以后六、七十年的冰心。甚至少女的文学的冰心形象与老年的现实的冰心形象之间是如何变化发展的，也不是沈虹光关心的焦点。我不知道沈虹光是否应该去满足人们的戏剧期待，但我知道塑造一个少女的文学的冰心形象，更适合我们这个时代的精神心理、风气时尚，或者说，我们这个时代更适合展开这样的形象。然而沈虹光没有让我们如期所见，反而塑造了一个刚硬的强烈的老冰心。我不知道她是冒犯和挑战，还是她只能尊重历史，并觉得必须把这些写出来，抑否二者皆有？但我知道沈虹光写这个戏是非常严肃认真的，是执着地要让人们了解一个真实的经过百年沧桑老而弥坚老熟透亮的冰心，而不只是一个我们需要的我们想像的冰心。

戏写的是“我的父母之乡”，刻划的是冰心的父亲、母亲以及乡亲的形象，但又笔笔是“我的”，是老年冰心刻骨铭心的回忆，是老年冰心坚定清晰的心路过程，于是我们看到了始料未及的冰心的另一面：她的刚烈和仇恨，她的坚定气概。她、她的父母亲以及家乡的父老乡亲们，从甲午海战到抗日战争，与日本侵略者不共戴天的国仇家恨。戏也可以感受到一个家庭史，一个“水勇长乐”的家族史，一个“水师福州”的地方史。

戏集中写了甲午海战的失败；福州水师家属在绝望和恐惧中等待水师的伤亡布告，她们甚至准备了大烟，万一听到心爱的丈夫的死讯就吞烟自杀；母亲宁死不肯让日本人医治；北平房子被日军强行征用父亲一把火烧掉房

子……戏也写了清末政局败坏之不可救药。戏分五个相对完整的部分，每个部分都有丰富的戏剧性，生动而有力量，人物性格鲜明甚至锋利，弹了会铮铮作响，无不干净磊落快意恩仇。

作者要表达的也许真正的大爱，从来不是荷叶上滚动的清浅的露珠，而是从刻骨铭心的深仇大恨中生成、积淀出来的，那才是有根有底的大爱。作者刻划的也许不只是冰心的父亲、母亲，也不只是冰心，而是包括“冰心”（老、中、小）、父母、乡亲这样一个总体的形象，一个“水勇长乐”、“水师福州”的形象。所有人都是其中的一部分，迭加、丰富、强化着这个形象，无论他身在何处。是以剧本选择的事件，人物的性情、性格，都集中聚焦于此。

故事、人物是刚硬的，叙事却又有女性的柔软和温情。叙事内容的壮烈史诗，与叙述方式的柔和诗意，作者营造这之间的张力，也是值得琢磨的。这戏也许反而宜用“红牙板”来唱“大江东去”吧？总之，是一个有极大的爱心、极高的文化的老人在回忆往事，得有点冬季阳光的微熏的色调，温暖，朦胧，絮絮叨叨。往日的东西逐次浮现，先前注意不注意的、重视不重视的东西，被咀嚼出来，放大出来，绕过绕不过的、愿意不愿意的、意识下意识的记忆被重显出来，被推到前台。有的淡入浓出，有的要反复辨认，有的痛苦，有的温暖……叙事的风格是老年的、女性的回忆，她既回忆往事，也面对自己。想一想这戏是冰心的回忆，沈虹光的风格，自不免让人充满期待，“渴”想连翩。

也因此，就专挑字里行间的气息和味道说。这也是沈虹光剧作的诗意了。有些细节性的东西确实使人难忘。比如冰心的父亲离开烟台海军学校回到福州，剧本选择了一个细节动作：父亲为了压制痛苦和愤怒，想用写字来使自己心静，却越写越生气。母亲不敢打扰他，做着别的事，心思都全在父亲身上，温和地捡起他揉掉的字，仔细抚平，说：“我给你勾个红吧，（拿笔圈点）这两个字好一些，倒还圆润。”一下子便把一对有文化的相知相敬的夫妻写出来了。这个勾红，比起传统戏常见的分茶斗诗，红袖添香，我觉

得要雅多了，随意自然多了，也更见鬓角厮磨的日常状态，是真文化人的夫唱妇随。这一笔对冰心母亲性格的刻划特别好，写出了她的文化修养，写出她的情感和表达方式。夫妻之间心灵的文化默契和依偎，没有比这写得更平实更准确更温暖更令人感动和神往了。世俗夫妻有世俗夫妻的相爱相亲，但是文人夫妻确实有更丰富的内容、更优雅的文化之乐可以自赏和品味。今天我们大概剩下敲键盘之乐了吧？夫妻的生活之雅美和体己的文化韵味还有很多吗？这一笔说不上泣鬼神，泣今人还是有的吧。

夫妻的情感还有浓烈的一笔，是写母亲病重不肯让日本医生医治。这当然是因为国恨，但也是家仇。我觉得重心还是具体在家仇上。母亲也许有大胸怀，但是她既知自己久病大限将至，当然是断然拒绝让日本医生看病。甲午海战被日本打败，大夫在冰冷的海水里拼了命游了几十里才回来，放不下的是家里的娇妻和她腹中的孩子，她该是怎样地心疼这样的丈夫！因为甲午海战，丈夫一生郁郁寡欢，她怎么肯徒然受恩而使丈夫蒙受难堪。所谓义无再辱，丈夫生命的尊严、情感的尊严，一点一滴她都舍不得被损伤，为此文雅温和的她会毫不犹豫地以命相搏！她用她的方式，表达了对丈夫的爱，是生命的“临去秋波那一转”。她表达得那么强烈突兀，是因为她要丈夫明白她的心意。父亲最后还是心碎地接受母亲的关切和爱，他也用这种方式表达了对母亲的爱。夫妻的相爱相知，心灵的意会，已经超越了生命。这是他们对于爱情的生命态度。这些情感曲折、潜流的地方，也许更深刻、更感人、更有力量。

还有他们对待孩子的态度。阿姆听说小冰心到日本人的馆子吃料理，无比震惊和盛怒，似乎天都要塌下来，紧紧抓住她，去找母亲告状。小冰心是又疼又怕。母亲却是重重拿起轻轻放下，作腔作势地说：以后出去玩耍，先要跟奶奶说，免得奶奶担心。事态是大的，但孩子是小的。对老人尊重，对孩子慈爱。冰心就是在这样的母亲的怀抱里长大的，心灵是舒展的，受到细心呵护的，怎么不会长成特别有爱心的人呢？

又联想到在烟台海军学校，小冰心用弹弓打了摄政王的弟弟、筹办海军

大臣载洵。别说在那样的时代背景下，在今天也是让人惊慌失措的事。大家都吓坏了，倒是载洵，大度地自我解嘲，刻意表现出关心来。载洵的态度，一方面是要表现出宽容，一方面想必是感受到父亲既严厉责备冰心，又更心疼她是否被惊吓的神色姿态，感受到慈爱的尊严和力量。父亲因其教育背景的原因，既有传统文化浓厚的影响，又有西方自由、平等的鲜明观念，自有他智慧地处置的方法让载洵既挂得住面子又翻不下脸来。冰心从小就是在这样的父母之爱、在这样一种开朗、自由的健康氛围之下成长的。晚年忆及，自当别有滋味。

写至父亲烧房，也是艺术真实自身逻辑顺展的水到渠成，一点不人为或为了戏剧高潮虚张声势。戏写得很简洁，不铺张渲染，不剑拔弩张，而是一个老将军平静的决定，看似不动声色，却是磐石、砥柱一样的不可动摇。平淡而有让天地变色的力量。不过是几个穷凶极恶的日本兵，把他的反应严重化，反而把人物写低了，写俗了。剧本中很多笔墨都是这样写人写心的。三笔两笔白描，却气韵生动，精神贯注。

老冰心在回忆中，既触及到重大的时代、家族事件，又抚摸到一些回忆的细致之处，于是故事史诗的风云之气和女性叙事的抒情诗意使从字里和行间奔涌和浸润出来。戏这两方面的力量都具有。剧本也有剧作家的风格和人品的鲜明印记，外柔内刚，诚恳含蓄而又棱角分明。

三、《保婴记》

《保婴记》剧本经过十几年仍然使人感到温暖，不忍释手。可见汤印昌先生还没有远去。然而重排这个戏却几经波折，才差强人意。

这是一个剧种化的剧本。倒不是剧本提供了多少让剧种音乐附魂的唱段，或者生发创造、凝聚附集出多么典型的成套程式动作。而在它写的题材、人物，它对生活的理解、概括和表达，与剧种艺术精神、乡土精神的契合。

芗剧既有长于歌哭的传统，人们称为“女性的悲歌”，描写中年女性悲惨命运、遭遇，尤其凄婉动人。这与闽南乡村社会女性的地位有关，也与闽南多有男人冒险过洋，羁留、客死他乡有关。又有另一个传统，善于描写邻里之间相濡以沫的温暖。芗剧在这方面尤有独特之处。二者似是两极却是互补的，都发展出异于其他剧种的表现力。这都是地域文化、乡土精神所赐。《保婴记》继承的是后者，是《三家福》的传统。这类戏，借助的主要不是剧种艺术特色的力量，而是对地方民间生活的熟悉，连草根带泥土地把它表现出来。似乎它们越过了剧种的特色直达剧种的精神、甚至是地方乡土精神的深处。

所以在分析前两次排演的失利时，我甚至认为导演、演员无须用力去“扮演”，越追求艺术化、精致化，就越做作，离剧本的精神就越远。当年漳浦县芗剧团的演出所以成功，不在它的导演、演员如何好——那都远不如现在的市团，而在于她们的本色，她们似乎不费任何力气，把她们的日常生存的情状、相互的亲密关系不加修饰地复现出来而已。艺术的诗意重新归附、融化到生活的诗意中去，所谓艺术高于生活，生活又大于艺术了。

这个戏情节并不特别戏剧化，也没有堪称佳构的“局式”，倒不如说它有比较丰富的故事性；人物也是群体的，散漫的，主要人物并不突出，她故事的意义要大于人物性格的意义，主题意义也并不全从主要人物得出；人物之间的关系也不是博弈、厮杀、冲突式的。但是戏是吸引人的。没有冲突故事照样发展，戏剧性照样生成。关键在于作者的情感和理想，渗透到人物内心深处，洋溢在人与人关系之间，生发出光辉来，温暖来。戏的力量来自作者，作者是用自己的心来写戏，用自己的善良来写戏，用自己的温情和愿望来写戏。这是乡土之子才能写出来的戏。

戏写的是一群传统乡村的中年妇女。这是农村最底层的人群，做完田稻要做家务，侍候好老的要顾小的，连吃一口饭，也要先张望一下自己的丈夫孩子是否填饱肚子才咽得下口。她们最累最苦，又最没人关心惜爱。然而在作者笔下，她们并不自艾自怨，沉溺于悲哭之中。她们是那样的明快、爽

朗、热心，既爱自己的亲人，姐妹间也相互的体贴和疼爱。她们之间有一种情感甚至是生命的信托关系。你可以不顾一切去做一件事，露出来的漏洞、破绽，一定会有人理所当然来替你补位、遮挡。你关心别人，另外的人更加倍地关心你。人与人之间的关系组成的是一条温暖、可靠的不会有后顾之忧的链条。正是这种人与人的关系使我们获得一种人性的需要和满足。当然，这个链条还可以连接到三娘的儿子林正义，还有县官，甚至剧中所有的人。

这是作者所观察到的生活，也是他所领悟到的生活。因此只有熟悉并理解这种乡村情感，只有感受到作者善良的愿望的人性光彩，我们才能找到戏真正的诗意和戏剧性。这也是以前排演失利的原因——导演、演员找不到、表现不出这些东西。因为现代生活人与人之间的关系已经产生巨大的变化，城市里生活的人们无法理解也找不到这种情感和感觉。这次参演有了变化，慢慢琢磨出味道来。但仍差强人意——就这点说，戏仍然有提升的空间。

现在的麻烦是，我们写不出这种湿漉漉的乡土戏剧来，即使写出来了，我们也无法完整把它表演出来。问题是我们和我们的戏离生活的具体性、下层次越来越远。而戏曲，就其最基本的情感方式、想像方式却是乡土的、农村的，当然我们可以宫廷化、知识分子化，可以丰富它、改造它，但是上面长出百朵千花，下面仍然只有一片泥土。艺术不能没有个人天才的想像，但是个人天才的想像，也无非是对生活的发现、理解和渴望。

四、《朱弁》

《朱弁》是已故林任生先生五十年代根据梨园戏传统本整理改编的作品，其中多有创造，而原本重要的场次则谨慎保留。剧本古雅、清朗、洗炼，有字秀骨秀之美，读后令人齿颊留香。不少唱词，是以古体诗入曲了，文字有感慨、有寄托、有气象。把玩摩挲，令人兴叹。

近年来多有论及新文艺工作者，反思日切，责问日峻，所论所据，的确都是凿凿不易之言，信史之言。况且一个时代的转变，思想政治、意识形

态的强调、推行，总是摧毁性的、覆盖性的。其中的变本加厉，我辈也曾经历。由“今典”遥想“古典”，也是顺理成章。但若要论及具体，却也有悬笔难下之处。反观福建的新文艺工作者如林任生、王爱群、王冬青、陈仁鉴、陈啸高、乃至陈贻亮、陈虹，更不必说田汉、张庚他们的为人为事，无不让人感动、仰慕。及至读到当年一些地市文化局给省厅的呈文，意见之精彩与内行，也是让我辈折腰自陋，因此经常惶惑混乱。想来一个时代的转变、政权的更迭，一定要求除旧布新、拨乱反正，这也是社会、历史发展的规律。但是时代、政权、意识形态可以一夜之间转变，人们革面容易洗心却不简单，尤其是一些长期为民族传统文化艺术所熏陶、所化之人，如上述的那部分新文艺工作者，他们的思想意识变了，但他们的文化素养、文化情感却没变得那么快，或者说表层结构改变得快，深层结构却没改变得那么快。时代可以一夜转折、断裂，人却仍然还是那个人，很难一时脱胎换骨，虽然他也一步跨过两个时代。所以看他们的观点，撇开表层的油面，还都是相当的内行、地道。我们自恃观念的自觉，理论的先进，修养毕竟不及他们为传统文化所化的程度，所见反而多有隔靴搔痒的自以为是。当然新文艺工作者中也有不懂文化的，毁坏文化的，但其中懂文化的，往往虽然一时头脑发热，却也能暗自修补恢复。所以论到改革创新，论到继承传统，有时还觉得他们更靠谱。

第一次完整地看《朱弁》，真是享受，大概的感受是从《陈三五娘》《李亚仙》到《节妇吟》《董生与李氏》，中间缺失的环节补上了，其间创作变化的轨迹完整了。当然《陈三五娘》《李亚仙》之前还有老戏、折戏。第一次看到《朱弁》的折子戏，是上世纪末中青年演员比赛时，听陈雪红唱《公主别》。她的表演稍逊，但唱得让人心神迷离，觉得雪花公主悲伤绝望得让人心碎。十六年他们以兄妹相守，她却是真心真爱倾注相对的，没有一刻不是情意绵绵的。朱弁心在家国，心在母亲妻儿，她的世界却只有朱弁一人，尽管没有承诺，但朱弁一旦离去，她的生命也到尽头。这种脱离了性的纯粹的爱，更加透明也更加脆弱。她又深明理义，生命就更加无法设防，面

对猝然一击，无所逃遁。我觉得她唱的绝望，是一句一句像烛芯香灰那样一段一段地烧断成灰的，生命唱了一句就短了一寸一样地看着它燃尽断灭，惊心动魄，让人悲伤让人脆弱。看过听过很多戏，好像就没有那样地感动过。后来听陈雪红别的戏，也没那样的感受了。我想这主要归功于唱腔的力量。说实在话，音乐的情感力量，早在文字之先、文字之外就感动了我们，我们只能随着它的流动旋转，载沉载浮。在这样的时刻里，音乐达到比文字更深更远的地方。文字唤起了音乐，音乐又超越了文字。音乐唤起了比文字更加原始、更加含浑的情感。这大概也是曲牌所以积淀成型的原因和效果。传统的曲子，千锤百炼，凝聚提炼了多少代人的真情和才华。其次是觉得有的唱腔确实要有一定的长度，北方叫核心唱段，南曲叫大撩曲，才能从容运腔润色，才能把感情的起承转合，层次节奏委婉细致、淋漓尽致地表达出来，有些曲牌，有些套曲，其中情感的转折有细致幽微之妙，把它们缩紧、删密了，也许情就未到深处，不能勾引人心，只能耳朵过瘾。而艺术的生命就是为了那一点的“情到深处”。唱腔的力量，正在于语言文字的唱词达不到的地方。应该“奋不顾身”地追求唱腔之美，追求唱段的流传。回想起我们早些年剧本，确实思想、人物有独到的深度和气势，但思想太密，人物太挤，对音乐唱腔空间的挤压、对音乐的本体力量的限制，也是有值得思考之处。得失消长总是辩证的。戏曲的剧作家不仅要有诗人气质，更要有音乐感觉。当然，精彩的完整的唱腔，经过时间的积淀，也往往生出成套的科步、程式。看过一些“行路”的戏，都是长唱腔结合完整的程式表演，各剧种莫不如此。三是以前总是认为北方的剧本唱段太长，为了展示演员的嗓子，以一唱来遮百丑，总是以我们的剧本之长去比他们剧本之短，甚至认为他们不太会写、会选剧本。后来戏看多了，平心静气地想，他们对戏、对舞台，确实有他们精到的理解和思维，至少对音乐、对演员的理解和尊重，是很有超过我们之处的。

曾静萍的演出，永远是夺目的。她的才华已经从娴熟掌握戏曲技艺到理解创造人物到对戏曲、剧种有深刻思考和领悟了。看她的文章与看她的戏一