

戲曲研究

34

文化艺术出版社

戏曲研究

第三十四辑

中国艺术研究院戏曲研究所
《戏曲研究》编辑部 编

文化艺术出版社

主 编 颜长珂

副 主 编 安 葵

责任编辑 毛小雨

戏 曲 研 究

第三十四辑

*

文化艺术出版社出版

(北京前海西街 17 号)

新华书店北京发行所经销

北京顺义兴华印刷厂印刷

*

开本 850×1168 毫米 1/32 印张7 字数160,000

1990年 9 月北京第1版 1990年9月北京第1次印刷

ISBN7 —5039—0662—6/J·216

定价 3.00 元

目 录

福建戏曲文选

- 试论戏曲艺术的世俗文化品格.....齐建华 (1)
- 福建剧作深度消退探因.....王评章 (17)
- 从社会审美需求看福建戏曲发发趋势.....陈 雷 (32)
- 试谈福建戏曲艺术的继承与创新.....张泉梯 (42)
- 戏曲舞台设计的思维更新.....华绿莘 (50)
- 福建茶灯戏初论.....刘湘如 (62)

对“剧诗”说的概略补说.....刘世今 (71)

——关于中国戏曲美学的若干断想

海峡两岸艺同源.....林庆熙 (85)

从台湾民间剧场演出谈起.....吴 迪 (97)

论著评论

简评《论中国戏剧批评》.....么书仪 (105)

历史，在这里留下了足迹.....石 遥 (113)

——读安葵的《当代戏曲作家论》

昔日繁盛今又来.....毛小雨 (117)

——读廖奔著《宋元戏曲文物与民俗》

- 在变革中寻求戏曲发展的进程.....甄 延 (121)
——读孟繁树《中国戏曲的困惑》

戏曲明星

- 马兰花开.....劲 芝 (125)

新方法论

- 符号学与戏曲程式.....牛国玲 (134)
——一套独特的艺术符号系统

戏曲史研究

- 论《渔樵记》.....郝化志 (148)
清代演剧与民众运动
.....(日)相田洋著 张 刚译 (168)

戏曲史料

- 十五位明清戏曲作家的生平史料.....邓长风 (186)
明清女戏曲作家生平资料补证.....王永宽 (203)

编后

试论戏曲艺术的世俗文化品格

齐建华

从某种意义上说，中国的戏曲艺术在本质上是属于俗文化范畴的。尽管一些具有代表性的古老剧种在艺术精神和形式特征方面，具有很高的美学价值，也完全有资格归属于精英艺术的范畴，然而就总体上说来，传统戏曲是很难或者说是无法彻底摆脱它的世俗性，而且这种文化品格似乎命中注定要灌注于戏曲艺术的衍进历程中。对这个问题的把握和理解，也许对于我们认识当代戏曲活动会有所帮助。为此，本文拟从这方面作些探讨。

—

从文化史的观念上来看，传统戏曲世俗的文化品质可以说首先是由历史决定的。在古希腊，宗教祭祀礼仪发展成为后来成熟的戏剧，而在古代中国，礼乐仪式却阻碍延缓了戏曲的形成和发展。这正象余秋雨所认为的那样，由孔子努力维护的、由巫术礼仪发展而来的“周礼”，是为了在“礼崩乐坏”的环境下使人可以躬行的一种彬彬礼仪。于是，礼仪文化不仅没有蜕变为戏剧，而且还使生活“泛戏剧化”了，从而直接延缓了戏剧形态的正式形成。因此我们可以认定，我国戏曲的形成一开始就不是在某种

礼仪化的框架中汇聚起来的，而恰恰是在重重礼仪松弛之际才逐渐凝聚成形的。然而，这种“泛戏剧化”的文化现象却成了日后中国戏曲精神品格中一个挥拂不去的重要特质。它使近千年来的华夏民众从那粉墨登场、轻歌曼舞的舞台小世界中发现了生活的本来面目，而又从世俗的日常生活中体认到戏剧的特定情境。正象明代的汤显祖所说的，戏曲艺术具有“生地生天生鬼生神”的功能。而厌恶“怪力乱神”的传统儒教和民间的戏曲艺术总是格格不入。例如，宋代理学大师朱熹在任福建漳州郡守时，就对当时流行于城市乡村的戏曲活动进行了抵拒。他的学生、闽南龙溪人陈淳为了维护封建的儒家道统，在《上傳寺丞论淫戏书》中，指斥当时盛行于闽南的戏曲为“淫戏”，罗列了八条“利害”，并悬榜而禁。这种儒家道统对戏曲艺术的排斥，可以说是一直贯穿在传统戏剧发展的全过程中。在封建社会中，戏曲艺术也从未在正统的艺术中堂而皇之地登堂入室，而是由“士夫罕有留意者”的一种样式在民间逐渐衍变发展成熟起来的。这样在其生成的整个过程中，自然也就不可避免地带有浓厚的世俗意味。

关于戏曲的起源，许多人都作过不同的判定，比如王国维在《宋元戏曲考》中就认为“后世戏剧，当自巫、优二者出”。戏曲的起源和形成并非限定于何时，而是一个逐渐完成的流动过程。由于世俗生活的“泛戏剧化”，各种散漫的生活、劳作等都具有了某种戏剧的因素，上层社会的繁文缛节的礼乐仪式基本无法约束下层的民众，于是在各种民间社火、宗教祭祀等活动中，在乡野旷场的那些粗糙、鄙陋、自由放达、娱神娱人的狂欢中，中国戏曲的框架开始聚合成形了。比如，曾流行于福建闽南一带的竹马戏，就是由人们身扎竹马的歌舞而发展起来的，它的形成是和宋代民间乞求来年丰收的“乞冬”习俗分不开的，高甲戏则

源于古代闽南民间迎神赛会或喜庆节日时的化装游行活动……

西方的人类文化学者阿多洛指出，对于艺术要作两方面的反思：一方面是作为自为存在的艺术，一方面是它与社会的联系。戏曲艺术与社会的联系，一个很重要的方面，正是民间色彩在一开始就融合灌注于它的躯体之中，戏曲艺术日后的丰神品貌就已先天地给定了。它的源头在于民间，衍变发展也须臾未离开过世俗的土壤。近代的花部、雅部之争以及前者对于后者的战胜，似乎业已从一个侧面证实了戏曲艺术在俗文化范畴中所特有的勃勃生气。几百年来，作为一种具鲜明本土特色的文化现象，戏曲和广大民众结下了不解之缘，他们的生命活力、情感形式已凝注沉积了下来。

除了戏曲艺术形成的历史渊源之外，它的世俗品格更主要的是体现于它所承载的思想内容方面。也许具有代表性的乃是传统戏曲中惯常的“大团圆”结局。即使一些戏如《王魁》等最后处理成鬼神惩处恶人，仍可以将其看作是它的另一种翻版。它们颇典型地表现了世俗民众所喜好的道德标准和理想环境。因此，传统戏曲在内容上，一般都比较浅显通俗，很难逾越上述的内容模式，这也是传统戏曲在剧目改编上要比剧目创作多的多的一个基本原因，难怪王国维也颇感慨地对这种“始于悲者终于欢，始于离者终于合，始于困者终于亨”的戏曲大团圆结构表示遗憾。

其实，在中国戏剧文化史上，戏曲文学的创作也曾以灿美绚烂的风姿而眩目于世，关汉卿、王实甫、汤显祖、孔尚任、洪升等大家的作品，无论在直面惨烈的人生、深刻地剖析时代精神，或是浪漫主义的激情等方面都足以和世界上第一流的剧作家比肩而并不逊色。这些作品提升了戏曲世俗的文化品格，赋予它以历史和时代的审美亮色。这样一种创作风采，虽然在众多平庸浅陋

的作品中独领风骚，然而，它们究竟是太微弱了。在封建社会正统一文化的钳制下，不可能蔚成一种创作主题。而且也由于戏曲是一种以表演为中心的艺术活动，一开始就主要是作为一种观赏性、消遣性的活动而活跃于舞台之上的。对于老百姓来说，“高台教化”的功能也仅限于张扬浅显的真善美与假恶丑的世俗道德观念。这似乎正是秦香莲、王宝钏等一类型的人物形象长期以来一直搬演不衰，而对杜丽娘、李香君这类具有复杂、丰富和多变的内心世界的人物形象不甚感兴趣的一个原因。诸种因素，久而久之自然就造成了传统戏曲在形式上的意味远胜于内容意蕴。这种现象自然表现了传统戏曲在内容价值上缺乏更深刻的涵盖力，另一方面却也可以认作是由它先天的文化品性所规定的。在封建小农经济的社会文化形态中，戏曲艺术，当然是与这种文化模式同构的。我们没有理由要求这种艺术样式在内容上全都具有更深刻更辉煌的理性力量和忧患意识等等。也许恰恰相反，戏曲文学这种世俗文化的品质，正是它几百年来在重重压抑下韧性地滋生蔓延、绵绵不绝的生存土壤。它的欠缺也是它的特点，这只有从历史文化的视野中才能获得正确的体认。

二

穿越历史的濛濛烟云，中国传统戏曲艺术跨入了现代社会。它无论在文化内容、文化背景、意识形态甚至包括生存方式等都完全不同于那一漫长的封建社会。于是，古老的艺术样式和当代社会两者之间的抵牾、冲突也就是不可避免的了。这种窘境不仅体现在古典型的表演形式和现代社会审美情趣之间的不谐和，而且也表现在内容方面。如前文所述，由于历史的缘由，戏曲剧目中的传统

内容模式和文化母题长久以来一直延续。它们大多植根于我们民族心理——文化结构之中，其中有表现了人性的恒定价值和传统美德的东西，自然也有渗透着浓厚的封建道德说教，如贞节观念、忠君观念等，而更大量的则是打上了封建时代文化烙印的善恶、是非等方面的内容，如清官意识等等。对于这些带有明显的封建世俗的文化内容，在现代社会毫无疑问地要受到梳理爬剔。建国之后，在“百花齐放，推陈出新”方针的指导下，五十年代到六十年代初，传统剧目的整理改编曾一时蔚为风气，出现了一批具有代表性的剧目，其思想内容已从封建文化意识的窠臼中脱脱了出来，并以自觉的批判意识对封建社会的道德伦理规范进行了严厉的鞭挞。尤其是以《团圆之后》为代表的一些剧目，摈弃了传统的大团圆模式，从而赋予了传统的戏曲文化以现实的活力。然而，无论这种批判是多么的犀利、深刻，它们仍然主要是以世俗的社会生活作为题材和内容的。在这方面，我们可以指出许多的剧目，比如黄梅戏《天仙配》，董永和七仙女的爱情，这种人神相恋的故事不仅极富民间浪漫的色彩，而且也颇合一般老百姓的欣赏口味；莆仙戏《春草闯堂》中丫环春草的机智开朗；芗剧《三家福》里下层百姓在贫贱困厄中相濡以沫的道德情操；《十五贯》中知府况钟为民请命而不计宦途风险的正气等，其思想内涵都并不高深玄远，而是表现了那些怨妇旷夫的悲欢离合，那些辗转呻吟于城镇乡野的下层民众的拼命呼号，那些下层官吏的众生相等，都丝丝入扣地显示出世俗社会人情人性的本色。由于在这个时期的整理改编中，比较重视戏曲剧本的文学性，在舞台表现方面又继承了许多传统的表演技艺，并作了些新的创造，因而它们在文学性和舞台性这两方面大致平衡，使戏曲艺术在颇长的一段时间里，拥有众多的观众而又达到了一个新的层次。

十年文革时期，传统的戏曲剧目几乎被悉数扫除，代之而起的则是几个被称作“样板”的戏曲现代戏。对于它们的功过是非，自然不是一概而论，尤其是在形式上的探索和尝试也还是有益的。然而，它们在戏曲文学内容上所造成的价值紊乱却是无法宽宥的。以“三突出”原则铸造出来的主人公形象几乎全都不食人间烟火，这可以说是配合当时“造神”运动的一次“娱神”活动。在当时的社会政治环境下，“娱神”当然要比“娱人”重要的多。耐人寻味的是，此时的戏曲舞台上，昔日帝王将相、才子佳人早已被赶了下去，代之而起的是那些工农兵人物，从社会角色划分上来说，后者显然要比前者更容易为人们所接受，它也更容易和戏曲的世俗品格相合拍。但恰恰相反，“样板戏”的许多主人公（当然不能说是全部）却为广大观众所腻味。其中一个重要的原因，就是以极端的政治功利性取代了本来是活灵活现的现实人生，戏曲表现人伦关系、道德情态的世俗化特点也完全被纳入了虚假的政治理想轨道。现代神话窒息了戏曲文化的生机。这样一种畸形的戏曲舞台理所当然地要受到广大观众的拒斥。

新时期十年的戏曲界与思想文化界的其它领域一样，同样也经过了激烈昂扬、躁动不安的阶段。但是，与它所毗邻的艺术样式——文学所经历的“伤痕”、“反思”、“寻根”等发展进程相比，戏曲的衍变轨迹似乎并没有这样鲜明的脉络可寻。不过，从创作价值的选择上，我们也可以大体上将其归划成两个阶段，头一个阶段不妨称之为世俗人性价值复归的阶段。在这时期中，和文学界不同之处在于，戏曲舞台并没有出现具有轰动效应引人注目的剧目，或者至少说没有出现新时期“伤痕文学”中那种劫后余生、扼腕裂眦般的创巨痛深之作。这当然并不等于说剧作者们对于那个刚刚过去的时代的漠然和淡忘，而是传统戏曲要直面

“文革”这种现实和历史的悲剧，实在是勉为其难。原因大概不外有这几个方面：一是戏曲舞台很难负载过于沉重的现实批判，二是戏曲现代戏的创作实在还缺乏高招，等等。因而，当时戏曲舞台上象《泪雨春花》、《复婚记》这类反映文革题材的戏并没有引起更多人的注意，更没有出现“伤痕戏曲”之类的创作潮流，而是沿着另一条路数来消解“文革”的阴影，将中国的戏曲舞台从“样板戏”的摆布之下解脱了出来。这条道路就是戏曲又回到了世俗的格局上来。

对于七十年代末戏曲艺术那如洪波涌起似的“复兴”情景至今人们记忆犹新。当时播演于城乡舞台上的已不再是那些头上罩着灵光圈的高大完美的“英雄人物”，而是一大批曾被尽数逐出舞台的人物，如传统剧目中的“才子佳人帝王将相”等。应该指出，这个阶段戏曲艺术的鼎盛局面是人们厌恶了十余年来虚假的政治说教，希望能在舞台上重新体味到尘世的气息。于是从众多戏曲剧目中所流溢出来的世俗人生的况味，便一时间攫住了许多观众的心。这其实正是一种历史的反拨，是对过去那种否定历史传统的否定，因而具有一种逻辑上的必然性。这种由挣脱了禁锢、窒息而萌生的对于世俗人生的憧憬和追求，不仅成为当时广大群众最为典型的情绪体验之一，而且也由于在某种意义上呈现了善恶分明的本色而恢复了世俗文化的色彩。尽管戏曲内容大多表现的是古代人的生活，但某些价值取向仍能激活人们深层的情感体验，或在内容意蕴的某个层面和剧中人物产生共鸣，或使观众获得在世俗生活中无力满足的精神享受。比如“大团圆”虽然是一种陈旧的内容模式，但由于它和许多人长期凝定的文化心理基本上是契合的，何况经历过十年的悲剧现实，人们在本能上对于苦难有一种拒斥的心理，而更喜欢接受较为快慰的结局，其魅

力大约并不在于对现实生活的真实描摹，而在于它能满足一般观众对于理想情境的欲望，因而类似于此的世俗内容模式和世俗的审美趣味获得了某种和谐。

在这个时期，福建莆仙戏《状元与乞丐》也许具有一定的代表性。该剧曾获1980—1981年优秀剧本奖，不少剧种也将它搬上舞台。它描写丁花实和丁花春两兄弟同日各生一子，其舅为两人算命，结果断定丁花实之子文凤是“状元命”，而丁花春之子文龙是“乞丐命”。前者夫妇信以为真，于是对文凤百般迁就宠爱，最终却使其步入歧途，沦落为盗贼，文龙之母柳氏在兄嫂欺凌、丈夫远走的处境下，含辛茹苦、严于教子，促使文龙发愤读书，最后一举成名，中了状元。文凤、文龙两人的前程恰好和算命的结论相反。这个剧目在内容的广度和深度上，未必具有特别深厚的社会包容性，并未脱离传统的劝惩模式，却在关于人的命运上沟通了现实生活中世道人心的有关善恶的道德评判。柳氏为了反抗“命运”和现实的困厄而进行的抗争，几乎将自己的整个人生都拼上去了，显示出了一个平民妇女那种强韧的精神品质。丁花实夫妇则缺乏平民社会的起码道德，剧作家将二者放在了一块，以他们后代的命运来表现爱憎褒贬，从而展示了一般百姓的是非标准。这样一种的心理体验是颇符合一般人的审美口味的。

类似于《状元与乞丐》这种题材和内容的剧目，我们还可以举出许多，它们在当时也确实具有某种撩拨人心的力量。这与其说是一种对长久以来被强行压抑的精神生活调剂的需要，毋宁说是表现了在文化变动和延续时期的要求张扬世俗人性价值的意识。从虚假矫饰的为政治服务的方面转变为呈示世俗生活，即使舞台上的帝王将相、才子佳人也带有不同程度的俚俗意味，这是带有根本性的变化。

三

严格地说，第一个阶段只能看成是新时期戏曲艺术的一个过渡。随着社会政治领域中思想解放运动的深入发展，新时期戏曲艺术的第二个阶段便跟着来临了。我们姑且将其称为当代意识高扬的阶段。在这个阶段，剧作者对当代社会和历史生活之间复杂微妙的钩连关系有了更深的理解，于是开始有意识地将自己的目光投向社会历史的深层，力图在对传统文化的批判和反思的基础上，使戏曲创作超越世俗的价值观和审美观。这种创作意识在不长的时间里，犹如一股乍起的春风催发出一批具有深涵的历史意蕴和强烈情感色彩的剧作，并成为这个时期戏曲创作的主潮。这种以当代意识高扬为特征的创作倾向有着多方面的原因，除了其它领域的影响之外（如文学界的“反思文学”和“寻根文学”），一个重要的原因是由于一批思想敏锐的中青年剧作者厌倦了传统戏曲中狭隘陈旧的内容体系，欲将自己对于社会历史文化思考的结果传递给观众。无论从何种角度上来说，这种创作主题的形成都是历史使然。从理论上来看，它已经越过了世俗平民大众的意识形态，而更多地是具有追求高层次文化品位的趋向。

在这个阶段，新编古代戏的创作是相当富有生气的。接连出现了《新亭泪》、《魂断燕山》、《秋风辞》、《山鬼》、《南唐遗事》、《潘金莲》、《泥马泪》、《节妇吟》等，表现出新时期中青年剧作家群落已不满足于继续营造世俗的舞台内容，而要以自觉的思辨意识创造出具有深邃的社会历史容量的作品。这种由作者主体意识的觉醒而必然带来的创作题旨、内容方面的变

化和传统戏曲有着很大的差别。

从特定的范围来看，新时期福建的剧坛具有某种发韧性的意义，尤其是以《新亭泪》等剧目为代表的新编历史剧的创作，可以说带有一定先锋色彩。这些剧作或对历史生活的内涵、历史人物、历史事件作深刻的把握和理解，或以当代生活的某种感受和体验去体察历史文化，从中生发出某种历史人生的感悟，并力图从中寻觅出某种超越世俗人生的价值。这种具备了历史与现实双向穿透的剧作在它所创造的文化氛围方面，无疑是跃进到了一个较高的文化层面。《新亭泪》中的周伯仁显然不同于传统戏曲舞台上的封建大臣形象。作者描述了一个置身于东晋黑暗小朝廷之中，久久地为出世和入世这种两难的选择所困扰的人。最后在灵魂的不断自我拷问中，在目睹了渔父式的飘逸逍遥后，终于领悟到了生存的皈依和人性尊严自由的价值。《新亭泪》所构筑的深邃而又诗意盎然的戏曲文学境界，在新时期戏曲的创作中是具有标新领异的风采；而在《魂断燕山》、《秋风辞》等剧作中则揭露了封建上层统治阶级内部惨烈狠毒的争权夺利和相互杀戮的情状，藉此暴露封建社会政治文化的腐朽黑暗，并使人们从中获得一种沉重的历史感悟。

这些剧目和前期剧目是判然有别的。后者基本上是在世俗人性的层面上对善恶是非作相对直观、浅显的道德评判，因而它基本上仍不脱世俗社会的范畴，而前者则因创作者主体意识的高扬而表现出较强的理性成份，在历史反思和文化批判方面都达到了一定的层次，有些剧目在某些方面还具有探索性意义。对这类作品，似乎应将其归入当代文化的范畴之中。也许应该指出的是，直到现在为止，本文一直力图避免以“通俗”和“高雅”这两个词来界定不同层次的戏曲创作，因为笔者以为，这两个概念不仅很

难准确地裁判不同价值层次的剧作，而且由于趋雅避俗是人们的一种普遍心理，因而它的本身似乎就已具有了高低优劣的分野。按照欧洲文化社会学家阿洛德·豪泽尔的划分，通俗艺术是“作为已受过一半教育和未受教育的人为消费对象”，“是代表着没有受过良好教育的人的需要的艺术”，而精英（高雅）艺术则是“适应文化精英需要的高雅和重要的艺术作品”（参见《艺术社会学》）。倘若依此判定尺度，似乎有可能作出未必切合实际的结论，甚至可能导致抹煞多样性和多元化价值选择的局面。

新时期戏曲创作继承了《团圆之后》等优秀剧目的传统，而且在内容蕴含上更进一步发扬蹈厉，从而在一定程度上弥补了近代以来戏曲创作重舞台性而轻视文学性的欠缺。尤其是戏曲文学，在经历了数十年的失范与无序之后，初步确立了自己的社会使命意识和当代性的文化品格，因此我们完全有理由认为，新时期戏曲文学的创作实绩使古老的传统艺术殿堂增添了时代的亮色，从而在当代文化艺术发展流变的历程中，占据了一个不容忽视的位置。

然而，对于新时期头一个十年戏曲艺术的演进，许多人已从起初的欣喜开始转为某种困惑和茫然，起因大致上就是近年来戏曲舞台的不断倾斜，剧场的观众在不断流失，戏曲艺术开始走向了低谷。在现实的袭扰下，人们自然地产生了这样的疑问：戏曲剧作内容上的“高雅”气质能否如期望的那样改变戏曲艺术传统的审美河道，使之在当代文化范畴中复归？也有人干脆就认为戏曲目前这种进退失据的尴尬处境在某种程度上基本是那些“新编的雅戏”造成的，哲理思辨性和文学性的光环使多数的观众望而却步……

四

分析问题的方法和角度自然有许多，但倘若从戏曲艺术先天的文化品格、历史的传承延续以及当代文化氛围这三维相交的文化时间、空间来作一整体的把握，或许使我们认识问题会更客观和全面些。

关于戏曲艺术的先天文化品格，由于戏曲孕育于民间，发展成形于乡野阡陌、井市之中，在历史上，它们或冲州撞府，或活跃于庙会村寨的嘈杂喧嚣中，其率性恣意、不拘一格的品性使之先天地具有浓烈的世俗风尘气息。也就是说，世俗平民化的价值构成早已无可选择地凝聚于它的本体之中了。戏曲内容和形式如何持续地更新生成，这种精神品格和基本色调都无法从根本上蜕脱，因而在这个维向上对戏曲艺术进行所谓“基因型”的文化探究。这种方法正如容格揭橥了由历史过程形成的“集体无意识”和索绪尔找到了人类语言的深层结构一样，它有助于我们不为繁复多变的艺术现象所困惑，而有可能找到一个可供深层透视的文化视界。

如果说戏曲的先天文化品格这一维基本上还是属于相对静止的范畴，那么在历史延传承续这一历时的维向中，大约将有助于我们从时间递进发展的角度，进一步揭示传统戏曲在历史这一维度上文化功能的如何延续和创新。

中国传统戏曲艺术已绵延了近千年，无论我们是否愿意承认，这一艺术样式似乎绝少出现单靠它的思想内容和文学性来支撑舞台的局面。在中国戏曲的几个发展阶段中（如元杂剧、明清传奇等），确曾出现过一批深广弘阔而又灵气四溢的作品。然而即