

戏剧理论评论文丛

福建省越剧史

郑 甸 著



 文匯出版社

上海戏剧学院戏剧学研究中心策划

戏剧理论评论文丛

福建省越剧史

郑 甸 著

 文匯出版社

图书在版编目(CIP)数据

福建省越剧史 / 郑甸著. —上海: 文汇出版社,
2017. 9

(戏剧理论评论文丛)

ISBN 978-7-5496-2226-9

I. ①福… II. ①郑… III. ①越剧—戏剧史—福建
IV. ①J809. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 166418 号

福建省社会科学规划项目 2012C106

戏剧理论评论文丛

福建省越剧史

作 者 / 郑 甸

责任编辑 / 鲍广丽

封面装帧 / 邵 旻

出版发行 / 文汇出版社

上海市威海路 755 号

(邮政编码 200041)

经 销 / 全国新华书店

排 版 / 南京展望文化发展有限公司

印刷装订 / 上海新文印刷厂

版 次 / 2017 年 9 月第 1 版

印 次 / 2017 年 9 月第 1 次印刷

开 本 / 640×960 1/16

字 数 / 264 千字

印 张 / 16.25

ISBN 978-7-5496-2226-9

定 价 / 45.00 元

序

陈世雄

“看今日福建越剧，遗珠掩尘，不复往日风华。然即使专业剧团群芳散尽，越剧的生命之火依旧不息。诸多专业越剧团人才转入民间，致力民间越剧演出的扶植和民间越剧人才的培养，默默襄助民间越剧的薪火接力。另有些则散入其他本地剧种，如原宁德地区的缪芝莲、华山、金爱珠等越剧人才便先后调职转向闽剧、芗剧等剧种领域，以化作春泥更护花的方式，使越剧在福建本地剧种中得到了另一种形态的生命延续。随着新媒体的发达和国家对戏曲扶持力度的加大，越剧在八闽终将寂寞却执着地进行下去。”这是郑旬博士费时数年撰写的《福建省越剧史》结语的最后一句话，读起来实在叫人感动。字里行间饱含着对越剧，特别是福建越剧的一片深情，饱含着对越剧艺术的爱，对越剧历史命运的叹惜，以及她对未来前途的憧憬。

郑旬虽然在硕士、博士学习阶段研究的都是戏曲，毕业后到厦门理工学院任教，却未能专业对口，教的是其他课程。可是，她对戏曲艺术却一往情深，参加过越剧社团的业余演唱活动，据听过她演唱的同学讲，她的表演是颇有水平的。更难得的是，她申报了福建省社会科学基金项目，承担起编撰《福建省越剧史》的重任。

众所周知，越剧对于福建来说是“外来剧种”，福建方言的复杂程度是全国罕见的，有的地方隔一座山、一条河，方言就截然不同，无法沟通；闽南人看不懂莆仙戏，莆仙人看不懂歌仔戏、梨园戏和高甲戏。越剧来自吴越方言区，福建人接受起来会怎样？越剧能否“服水土”，在八闽大地扎下根来，开花结果？这本身就是问题。

剧种史可以有两种不同的写法。一种是网罗史实，面面俱到，滴水不漏，然后分若干阶段，以编年顺序往下铺陈。另一种是作者心中有问题意识，能够以问题为纲，组织史料，突出重点，观点鲜明，作者的主体性、个性比

较强。两种写法各有长处,但是我比较偏爱后一种。在我看来,郑甸的《福建越剧史》属于后一种。

那么,什么是福建越剧史的核心问题?郑甸告诉我们,核心问题就是“外来剧种本土化”,包括形成福建本籍的观众群,培养福建本籍的新一代演员,创造与本地民俗信仰紧密依存的演出形式,等等。也可以说,越剧在福建走什么路可以有两种选择,一种是积极地让越剧适应福建水土,实现本土化;另一种选择,就是保护本剧种的原汁原味,力图避免剧种的变异,也可以说是反本土化。之所以会产生对本土化的反抗,其原因很清楚,在本土化的过程中,出现了“本土题材剧目的创作、对本地剧种剧目的改编移植、借调本地剧种演员、表演上向本地剧种或其他艺术的拜师学艺等等”现象,而这一切有可能威胁越剧剧种的固有天性,或者称为越剧的本真性。所谓“闽派越剧”可能意味着一种与剧种诞生地的风格迥然不同的“越剧”。这种越剧或许是许多老观众、老戏迷所不能接受的。

越剧的命运和许许多多剧种的命运一样,并没有好一些。郑甸写道:“如果新中国成立前的越剧入闽尚属自发自由的民间行为,那么新中国成立后福建越剧前行的每一步都沾着或显或隐的政治色彩。20世纪五六十年代的戏改造就了越剧的剧种典范地位,剧团落地登记和文艺支援政策,直接推动专业越剧团在闽数量的暴增和发展的鼎盛。‘文革’中,福建越剧势之所趋地遭遇重创,后又在20世纪80年代初平反恢复,重续‘文革’前的繁荣。20世纪80年代中期剧团精简大潮中,越剧因外来剧种身份首当其冲成为主要精简对象。近20个专业剧团瞬间零落,迅速由福建‘第二大剧种’跌落为边缘剧种,唯余两个专业越剧团在21世纪独撑门户。当下政府的扶持与否,更将直接决定这两个专业越剧团尤其福鼎越剧团的生死存亡。”读郑甸的书,你会觉得越剧就像一个刚刚发育的女孩,她在青春期由于好奇而闯入这片云雾弥漫于崇山峻岭之间、带着点神秘色彩的八闽大地;新中国成立后,她因为“戏改”和“文艺支援政策”而把更多的舞台姐妹们组织到福建来;在后来的“文革”中,她和其他剧种的兄弟姐妹们遭受到相似的遭遇;可是没想到,在后来剧团精简的浪潮中,她又因为自己是外来人而首当其冲。这时,她已经是半老徐娘了。

就像一个女人出嫁到另一个话都听不懂的陌生环境中,必须生存,必须适应,必须从内到外的“本土化”,她不变不行,不学不行,不做不行。可是,她依旧意识到自己是谁,从哪儿来,她有什么比本地人更美更优越的地方。

因此,她时常想念娘家,总要设法从娘家领来几个新的姐妹,搬来几样故乡的名产,唱几支故乡的歌儿。她的歌唱得比本地人动听,她的服饰比本地人美,因此,她也迷住了本地人,甚至有本地姐妹学她、样样模仿她。

福建越剧的历史因此也就是一部越剧的变异史,同时也是一部福建本地剧种因为受她影响、向她学习的变异史。福建因剧种众多而闻名,也因为剧种间构成丰富多彩的戏剧生态而闻名。历来戏曲的发展史本就是一部多剧种不断地互相影响、互相交融、互相改造、发展变化的历史,如果我们没有这种辩证的眼光,没有这种辩证的意识,我们撰写的戏曲史就可能是一部被动地罗列、堆砌史料的没有生命的僵化的历史。

郑旬这部《福建省越剧史》最给我们启发的就在这个方面。

目 录

绪 言 1

- 一、作史之必要 1
- 二、核心：外来剧种本土化 4
- 三、越剧史之架构 7

第一章 越剧初入闽(20 世纪 20—40 年代) 9

- 一、越剧首入闽时地考 9
- 二、越剧入闽“三难” 11
- 三、越剧入闽原因 15
- 四、越剧在闽初期生态 23
- 五、越剧初入闽历史启示 32

第二章 越剧在闽的发展与繁荣(1949—1965) 42

- 一、“福建第二大剧种” 42
- 二、越剧在闽繁荣原因 46
- 三、整体繁荣中的二元生存 62
- 四、越剧在闽本土化的初步推进 91

第三章 “文革”中的福建越剧(1966—1976) 100

- 一、福建戏曲浩劫 100
- 二、劫难中的福建越剧 102
- 三、“越剧皇帝”尹桂芳的“文革”血泪 105

第四章 福建越剧的重振与趋衰(1977—1999)	108
一、福建越剧的生机重振	108
二、繁荣中的危机	136
三、民间职业越剧团及业余越剧组织的兴起	147
第五章 福建越剧的坚守与薪传(2000—2016)	168
一、专业越剧团的寂寞坚守	168
二、民间越剧的不灭星火	184
三、前景：福建越剧新机	191
结 语	197
一、不彻底的“本土化”	197
二、对政治的依赖	199
三、剧种优势的把握	200
附 录	204
* 福建省专业越剧团汇总及简介	204
* 采访记录汇总	215

绪 言

一、作史之必要

为福建越剧作史,最直接的理由是,前未有福建省越剧史。

卷帙浩繁的福建地方剧种研究资料中,涉猎福建越剧历史的部分极罕。仅在《中国戏曲志·福建卷》《福建省志·戏曲志》《中国戏曲音乐集成·福建卷》《闽台民间戏曲的传承与变迁》等著述中可见寥寥数笔记载。

现有越剧史中,涉及福建越剧史的内容,也通常从《中国戏曲志·福建卷》《福建省志·戏曲志》等卷册中援引或借用。只因越剧在福建生存发展的历史,历来为学界关注盲点,尚未有人进行过扎实全面的文献研究、调查取证和个案分析,唯有笼统的粗浅描述和零散、片断式的数据拾零,而无体系性的整体观照。

于是,不管在福建地方剧种史范畴内,还是越剧史视野中,福建越剧史都是一个被忽略的领域,一抹模糊依稀的身影。

在福建,戏曲剧种之多,足令人惊叹。据 1987 年《中国戏曲剧种手册》^①的记载,共 22 个。同于 2000 年出版的《中国戏曲志·福建卷》^②记录 20 个,《福建省志·戏曲志》^③则为 27 种。数据出入与剧种的界定标准差异及统计面局限有关。如《中国戏曲志·福建卷》将四平戏分为闽南四平戏和闽北四平戏两个剧种,《福建省志·戏曲志》所记剧种数量最多,却无《中国戏曲剧种手册》中的庶民戏、右词南剑调和肩膀戏。据推测,福建史上曾经

① 李汉飞编:《中国戏曲剧种手册》,中国戏剧出版社,1987 年 6 月版。

② 中国戏曲志编辑委员会:《中国戏曲志·福建卷》,中国 ISBN 中心,2000 年 7 月版。

③ 福建省地方志编纂委员会编:《福建省志·戏曲志》,方志出版社,2000 年 11 月版。

存在的戏曲剧种至少有 30 种之多,约占全国剧种总数的 1/10。

方言及声腔既决定了戏曲剧种的特性,亦是剧种出身的标志,昭示着剧种的地方文化血缘。特定水土孕育特定地方剧种,也无形划分了剧种的土生和外来身份。活跃在福建的众多剧种中,既有土生土长的闽籍剧种,亦有众多生于他省、辗转流动而至的外来剧种。这些剧种甚至占了剧种总量的绝大多数。就《福建省志·戏曲志》记载的 27 种福建剧种中,本土形成的剧种共 11 种,外来传入的剧种则达 16 种。

这些传入的 16 种外来剧种,非独越剧,概无专门剧种史。既无《福建京剧史》,亦无《福建潮剧史》,更无《福建赣剧史》。就越剧而言,除《中国越剧大典》《中国越剧发展史》《越剧史话》等述及全国越剧,现有越剧地方史志也仅有越剧发源地浙江的《杭州越剧发展史》和越剧发祥地——上海的《上海越剧志》。

为外来剧种作史既鲜有先例,对福建省剧种史和越剧史的补白是否小题大做,便取决于越剧在福建的分量以及福建越剧在越剧整个剧种中的位置。

史学有言:“现在不能说明现在。”福建越剧的“现在”,由种种的“过去”发展而来。福建越剧的“过去”,比“现在”要显赫得多。

“过去”的越剧,是“福建第二大剧种”。只因在新中国成立后到 80 年代初,越剧在剧团数量上,始终仅次于闽剧,位居福建第二。

“文革”前,福建境内的越剧团最多时达 19 个。1952 年,全省 60 个专业戏曲剧团,闽剧 13 个,越剧 10 个;1966 年,全省 90 个,闽剧 22 个,越剧 16 个;到 1981 年,全省 80 个专业戏曲剧团,闽剧 21 个,越剧 17 个。

就传播区域而言,越剧甚至为福建戏曲剧种之冠。从福建省博物馆现存的《福建戏曲剧种分布图》看,越剧曾经辐射的县、市达 21 个,超过闽剧(20 个)和其他所有剧种。除了莆田和仙游两地,越剧的足迹遍及福建各大地区。而福建“第一大剧种”闽剧,除莆田、仙游,闽南和闽西的龙岩也是其尚未涉足的市场盲区。

如何一度创造福建所有剧种“第二”、外来剧种“第一”的奇迹,后又如何归于萧索平寂,越剧在福建的兴衰更迁、得失荣枯无疑是福建剧种史和福建剧种生态研究不可忽略的一隅。越剧在福建近百年的流播,带给本土剧种潜移默化的影响。延续至今,尤在化装、服装上,对本土剧种中风格接近的梨园戏、歌仔戏等影响卓著。

《台湾歌仔戏的发展与变迁》一书提到,台湾光复后歌仔戏艺术上的变化与大陆都马班的留台演出直接相关。而都马班在台湾由惨淡经营到走红,却正是模仿越剧所致。1951年,都马班在鹿港乐观园戏院公演过程中巧遇飞虎越剧团的“劳军”演出。观摩了六天的越剧后,都马班仿置了越剧的整套行头,并将越剧《孟丽君》改编成歌仔戏推出,造成轰动效应。原本属于越剧的装扮,竟被冠以“都马头”“都马靴”等名称,成为都马班专有的特色,引领了歌仔戏演出的服装新风尚,并进而改变了台湾歌仔戏的表演程式。台湾如此,两岸同根同源的歌仔戏,在福建与越剧更亲密的接触中,其中的交流和碰撞更值得探究。

对越剧而言,福建越剧也是不可或缺的一笔重墨。

1959年1月,上海的芳华越剧团入驻福建,是轰动闽沪文艺界的一件大事。

芳华越剧团乃是上海最大的民间职业越剧团,规模仅次于当时全国最大、上海唯一的国营越剧团上海越剧院。芳华越剧团之如雷贯耳,在其创建者兼团长尹桂芳。尹桂芳是当时最著名的越剧女小生,“尹派”创始人,也是越剧史上唯一一位由观众票选的“越剧皇帝”。《五女拜寿》《陆游与唐琬》的作者、已故越剧名编顾锡东曾高调表示:“创造越剧流派名小生们一个个出类拔萃,都称得上‘赋性聪明,色艺俱绝’,但还得数尹桂芳第一。”^①尹派至今仍为影响力最巨的越剧小生流派,师尹者众,占越剧小生大半,素有“十生九尹”之说。

芳华越剧团的离沪赴闽不仅是一个越剧名团的偶然动迁,也是越剧尹派中心的一度转移。“文革”中尹桂芳被害致残,后转向幕后育徒。80年代之后以茅威涛、赵志刚等为代表的浙沪尹派人才辈出,而芳华越剧团作为尹派的嫡传剧团,始终是原汁原味的“正宗”尹派传承者。作为尹桂芳晚年最为倾心和全力亲授的小弟子,芳华越剧团的王君安是公认的最得尹师遗韵的尹派传人。芳华不仅成功申请“越剧尹派”为“国家级非物质文化遗产”,并主持了国家艺术基金2014年度资助项目“越剧尹派青年人才培训班”,奠定了福建作为尹派传承基地的不可替代的地位。

新中国成立后,越剧流播全国各地。至1966年“文化大革命”前,除西藏、广东、广西等少数省、自治区外,在全国20多个省、市、自治区中建有200多个专业越剧团。福建拥有的越剧团数量仅次于浙江、上海和江苏,堪

① 李惠康:《一代风流尹桂芳》,上海文艺出版社,1995年版,第8页。

为越剧第四大省。

以上四省皆涉吴语区。五代十国时,钱镠建立的吴越国“主要范围为今天的浙江全境,上海市和福建省北部的建瓯、宁德、寿光,江苏省南部的苏州、无锡、常州等地,即为今天吴越文化和吴语占据主导地位的区域”^①。

在几省中,福建不仅所占的吴语区面积最小,操吴语人口也最少。以此而论,福建是越剧在非吴语区传播的最大阵地。离开了越剧赖以依存的吴语方言环境和吴越文化根基,越剧在福建的生存便有了非一般的意义。正如有人评价芳华越剧团在福建的坚持:“其意义不仅仅是维持了一个重要剧团的生存,更重要的是在一个语言差距很大的特殊环境里坚持了越剧阵地。”^②

福建越剧史与原有越剧史的差异即在于,这是越剧的出走史,越剧跨地域、跨方言区、跨文化传播的历史,也是第一部越剧在吴方言、吴越文化区外的历史。

二、核心:外来剧种本土化

“地方戏的最高理想是什么?应该是成为全国性剧种。”^③

昆曲在明万历至清乾嘉两百年间创造的“四方歌曲,必宗吴门”的盛景恐为所有地方剧种的终极梦想。20世纪初诞生的越剧,在短短半个世纪内,完成了从一个民间小戏到地方大剧种再到全国性剧种的三级跳,可谓传奇。

1906年,浙江绍兴的几个农民把乡调俚曲搬上舞台,造就了一个剧种;1917年,粗鄙土气的早期男班“小歌班”勇闯上海滩,屡败屡战而后立足;三四十年代,女班后来居上,请编导、改音乐,锐意革新,使越剧迅速丰盈成熟,成为风靡浙沪的大剧种;五六十年代,越剧梁祝、红楼名满全国,剧团足迹遍布20多个省市自治区。越剧这一剧种,如同致力改革它的女伶们,青春灵俏,颖敏好奇,倔强而果敢,坚定又执着,方创造了地方戏中的奇迹——如果剧种的“全国化”即为剧团在全国遍地生花,那么越剧确实做到了。

然真正的“全国化”应是“本土化”——外来剧种融入当地文化,与当地风俗民情、文化艺术形成良性互动,并培养起一定规模的当地受众群。“本

① 邱学永编著:《活力江苏 勇立潮头》,经济日报出版社,2012年版,第213页。

② 刘厚生:《一代风流尹桂芳》,《上海艺术家》1994年第2期。

③ 刘厚生:《论地方戏的地方性》,刘祯主编:《戏曲研究·第81辑》,文化艺术出版社,2010年版,第7页。

土化”的程度决定外来剧种在传播地的活力和生存有效期。跨地域跨方言跨文化的传播必须深入彻底,才不至于让外来剧种成走马观花的过客,“全国化”也不至于成为昙花一现的错觉。

福建省越剧史既是作为外来剧种的越剧在福建生存扎根的历史,这段历史的核心即为越剧的福建“本土化”,或谓越剧的“福建化”。就此有几大问题值得关注:

第一,越剧一度成为“福建第二大剧种”的原因何在?偶然或必然?

福建,这样一个全国闻名的戏曲强省,却无一个在全省通行的代表性剧种。北京有京剧,浙江有越剧,安徽有黄梅戏,河南有豫剧,河北有评剧,但代表福建戏曲的不是闽南、闽西或闽北、闽东剧种中的任何一个,而是它们的综合体——梨园戏、莆仙戏、闽剧、高甲戏、歌仔戏这五大剧种。闽剧把着福州周边、闽北一带,莆仙戏据守莆田、仙游,梨园戏和高甲戏以泉州为中心,而漳州是歌仔戏重镇,各安其所,各就其位,互不僭越,也互难取代。

福建先民五方杂处、聚族而居的传统,福建“八山一水一分田”的地理环境和古代闭塞的交通造就了“五里不同音,十里不同调”的繁复方言、多元各异的信仰民俗和各自封闭稳固的乡族文化,并进而限制了剧种的跨域传播。“同一方言的居民观看用自己方言演唱的戏剧,如痴如醉,其乐无穷。而其他方言语系的居民则索然无味,不屑一顾。”^①本土剧种尚无一能突破方言的魔咒,越出特定流播地而上升为权威剧种,外来的越剧却能在闽地贯穿南北,辐射东西,是艺术本身使然还是外力所致,或许历史的事实可以作答。

第二,越剧在福建“本土化”的障碍何在?曾做何应对?有否涉及艺术本体的变异?

越剧在其他各省的生存状况表明,“全国化”的理想美好,现实却往往残酷。面临生存环境的巨变,诸多越剧团体经历过水土不服的隐痛和挣扎。

1956年,颇负盛名的上海新新越剧团支援西北建设,落户陕西西安,成为西安市越剧团。雄心勃勃的剧团搬出看家戏《秦香莲》,在西安市中心一个剧场举行首场演出,而现场等待他们的只有18个观众^②。

1964年,河南开封越剧团的危机渐露,“随着大演现代戏的形势发展,演员的新陈代谢、语言上的隔阂,北方演出阵地的逐步缩小等潜在矛盾日益

① 陈支平:《500年来福建的家族社会与文化》,上海三联书店,1991年版,第220页。

② 张正、张桂彬编著:《越剧名家艺术生涯》,上海大学出版社,2005年版,第232页。

显露”^①，“在汴的上座率随之锐减，深入县乡演出，困难更大，不得不常年地奔命于南方各省市”^②。

为适应与融入，新中国成立后传往北方的越剧，几乎从未停止越剧“北方化”的尝试。

如宁夏越剧团就“改用与普通话较为接近的‘上海官话’说白演唱、改土语为通用语、唱词打字幕”^③。同时音乐上，“在反映宁夏人民生活斗争的剧目《玉凤簪》中引进当地民歌小曲做主题，在绍兴戏的唱腔中糅进秦腔的音调和锣鼓”，力求让越剧音乐“刚柔并济”^④。

在天津更出现了所谓的“北方越剧”。

“北方越剧”是1952年在天津诞生的一种特殊形态的越剧，先后存在十七八年之久。新中国成立后，越剧电影舞台艺术片《相思树》在天津上映，盛况空前，沪上越剧团的在津演出同样火爆。受到启发，当地正趋衰败的清音社和小型活词剧团开始尝试改演越剧。除了加进京剧等北方音乐元素，他们所演的“北方越剧”总体与传统越剧区别不大。关键区别在语音。他们用普通话演唱，“以北方语音演唱来自南方的越剧。”^⑤有些演员曾习京剧，“在传统戏中用的是京剧韵白，演现代戏时，一般用京白，有白有唱，则又似话剧加唱。”^⑥

方言往往是剧种传播的最大障碍。就福建而言，尽管北部部分区域处吴语区，但该区使用南部吴语，与越剧发源地绍兴嵊州及上海市所操的北部吴语差别巨大。因“吴语南北、东西差异极大，彼此不能通话，甚或误认为对方说的不是吴语”^⑦，而且福建的吴语“与其他片差异最大，完全不能通话”^⑧。

因此，作为越剧在南方非吴语区传播的典型代表，福建越剧的本土化过

① 张永龄：《开封市越剧团始末》，中国戏曲志河南卷编辑委员会编：《河南戏曲史志资料辑丛·第十二辑》，中国戏曲志河南卷编辑委员会，1988年版，第193页。

② 同注①，第194页。

③ 编辑委员会编：《中国戏曲音乐集成·宁夏卷》，《中国戏曲音乐集成》中国ISBN中心，1999年版，第733页。

④ 同注①。

⑤ 何如：《天津北方越剧》，中国人民政治协商会议天津市委员会文史资料委员会编：《天津文史资料选辑·总第99辑》，天津人民出版社，2003年版，第134页。

⑥ 同注③，第140页。

⑦ 中华文化通志编委会编：《中华文化通志18·第二典地域文化·吴越文化志》，上海人民出版社，2010年版，第300页。

⑧ 郑张尚芳：《郑张尚芳语言学论文集（上）》，中华书局，2012年版，第241页。

程呈现怎样的特点,顺利或曲折,与越剧“北方化”有何异同,剧种变异是否发生等,皆有待从史实中一探究竟。

第三,越剧与福建本土剧种的交流及与风土习俗的相融情况。

福建本土剧种的一大特色是与民俗宗教的紧密共生。这是由闽地“信巫重祀”的文化传统决定的。在此宗教盛地,不仅诸多戏曲剧目与宗教关系密切,甚至由宗教仪式脱胎了打城戏这一剧种。驳杂多彩的民俗,更是福建剧种生存的重要载体。无论神佛圣诞、庙宇庆典等民间信仰仪式,生子、周岁、结婚、丧葬等人生礼仪,春节、元宵、端午等岁时节庆,抑或商店开张、剧场落成、时贤返乡等,无一不是戏曲演出的理由和契机。对民俗的高度依附性,使福建剧种呈现出浓郁的民间性、草根性和“娱神”“娱鬼”“娱人”并重的色彩。民间职业戏班是最有活力的福建戏曲演出的主体,他们坚守在乡村,活跃在庙宇野台,以质朴浓郁的演出彰扬闽地文化风情。

而越剧,这一产自浙江乡村、历经上海都市洗礼的剧种,有意识地去鄙趋雅,较早形成了剧场与草台、城市与农村的两极共生演出模式。在福建这样一个“十里不同风,一乡有一俗”的多元民俗世界,越剧如何去融入,是保持城乡两极演出的策略,还是追随本土剧种,深入乡村演剧?与这些本土剧种及相关民间艺术,是否能碰撞并擦出火花,都有待调查发现。

福建越剧史可以是一个典型——研究外来剧种本土化的案例典型。个案蕴共同规律,对越剧、对所有剧种而言,它或许可以帮助揭开跨地区、跨方言、跨文化传播的某些真实面目。

三、越剧史之架构

按纵向时间维度展开,本越剧史共分五章。

第一章 越剧初入闽(20世纪20—40年代)。考证越剧最早入闽时间和地点,分析越剧入闽原因,揭开越剧在闽初期生态面貌,总结初入闽历史启示。

第二章 越剧在闽的发展与繁荣(1949—1965)。概括越剧本时期在闽发展新貌及分析繁荣原因,揭示在整体繁荣中芳华越剧团和市、县级剧团各自的生存态势,进而总结本时期越剧本土化的推进情况。

第三章 “文革”中的福建越剧(1966—1976)。在全国戏曲整体历劫的背景下揭示福建越剧在“文革”中的生存实况和“越剧皇帝”尹桂芳的“文革”遭遇。

第四章 福建越剧的重振与趋衰(1977—1999)。回顾福建戏曲的复苏

与振兴及福建越剧整体格局的回复。总结福建越剧在新时期的发展特色。揭示繁荣中的危机,以及民间职业越剧团和业余组织的兴起。

第五章 福建越剧的坚守与薪传(2000—2016)。专业越剧团的坚守、传承和越剧在民间的生生不息。从新媒体的助力和政府扶持展望福建越剧的发展新契机。

虽为地方越剧史,福建省越剧史却不该是孤立和封闭的。就越剧而言,福建越剧是越剧的支流,福建越剧史即为越剧的域外传播史,脱不开与越剧原生地历史的渊源;就福建戏曲而言,福建越剧是福建所有剧种中的一种,福建越剧史即为福建的一种剧种史,必与福建戏曲整体生态相关;同时越剧又是福建的外来剧种,因此福建越剧史也必然涉及越剧与本土剧种及其他外来剧种的映照对比。于是,在福建越剧史每个阶段的历史观察中,将贯穿以下三个横向探究:

首先,与越剧在原生地及其他省份发展流播情况的比较。与浙江、上海以及其他省份越剧发展情况的平行比较有助于彰显福建越剧史的不同特色。例如与其他省份相比,越剧进入福建时间的相对早迟及原因;越剧在福建省的兴衰变迁轨迹与其在浙沪及其他省市是否接近或同步;福建越剧是否如浙江越剧的城市乡村两条腿走路;演出剧目、表演形态、观众成分等与浙沪是否一致……

其次,越剧与福建省其他剧种发展情况的比较。在同一福建戏曲市场中,与福建本土剧种及其他外来剧种的对比,如同时期剧团数量、传播范围、观众成分等方面的比较,更能凸显越剧在福建的真实发展格局。京剧,作为国剧和福建另一大外来剧种,曾一度被奉为“正音”而受官方和士绅阶层大力提倡,在福建广为推行,为重点比较对象。

再次,越剧与福建省其他剧种、原生地越剧的竞争交流。与福建其他剧种的交流包括剧目的相互移植,表演技艺的相互借鉴,服装、化装舞美等的学习模仿,人才的输送培训等。而与浙沪越剧的交流,还包括业界信息的沟通、改革创新成果的交流,人才的互通与竞赛等。

福建省越剧史注定是一个“关系复杂”的剧种史。本土与外来,传承与衍变,自足与交流,福建这一越剧“他乡”的特殊境域,造就了有别浙沪、独一无二的越剧地方史。

带着“外来剧种本土化”的核心问题,借助纵横多角度考量、辨析与考证的两相结合,望能勉力还原一个相对轮廓分明、面目清晰的福建越剧史。

第一章

越剧初入闽(20 世纪 20—40 年代)

外来剧种入闽的标志,是该剧种在福建境内开始有登台演出的经历。

外来戏曲剧种登上福建的舞台,始自明朝。

明初,随着源自江西的大腔戏传入永安、大田一带,外来剧种开始陆续进入福建。其后昆剧、词明戏、四平戏、北路戏、赣剧、三角戏、京剧等纷至沓来,开创了与福建本土剧种竞艳共荣的新局面。越剧是这些外来者中相对晚到的一员,仅早于 1980 年从安徽传入的黄梅戏。越剧最初入闽的确切时间、地点,越剧在福建以何种姿态开场,是研究本省越剧史绕不开的首要话题。

一、越剧首入闽时地考

关于越剧最早进入福建的时间、地点,有以下三种代表性的说法:

(一) 1942 年:建阳、建瓯、浦城等地;鲁家班是第一个进入福建的越剧戏班

据《民国戏曲史年谱》记载:“民国三十一年(1942 年,壬午年),临安民生鲁家班(女子越剧班,兼演京剧)经广丰、河口、淳安赴福建的建阳、建瓯、浦城等地演出,此为第一个进入福建的越剧戏班。”^①

鲁家班是发源于浙江杭州临安的一个女子科班。1933 年,由临安县杨岭乡金岫村人鲁伟在城关镇老城隍庙内创办。学徒多为嵊县(1995 年改名嵊州)人,入科后一律改为鲁姓,艺名均嵌一“芳”字,共二十余人(一说三十余人)。科班兼演京剧、越剧,长期在苏浙沪地区演出,在杭嘉湖一带颇具影响。

^① 陈洁编:《民国戏曲史年谱 1912—1949》,文化艺术出版社,2010 年版,第 244 页。