

由“定场戏”看戏曲改革

陈多

-

俗话说“由一滴水可以看大海”，我想，由戏曲中的新生儿“定场戏”似乎也可以看到戏曲改革的一个重要侧面。戏剧的外部形式之一，是要有个将剧情逐步展开的“场次结构”。不论任何戏剧样式，它的基本场次结构形式都是由该戏剧样式的艺术特征所决定的，两者相互适应。但就戏曲而言，现代人却好像未遑考虑适应与否，就在事实上承认了它有两种迥然不同的“基本”场次结构形式，并分别为之创立了专名：一曰转场戏，一曰定场戏。转场戏的舞台上不存在独立的戏剧空间，时间、地点均依附于剧中人的表演，并随之而流“转”。定场戏则恰与此相反，它的舞台空间独立地存在于第四堵墙的后面，非经过闭幕，位置固“定”不变。而由于舞台时空的或“转”或“定”，就决定着戏的场次安排方法大不相同，即：转场戏中每场戏所需时间的长短出入很大，唱念做打吃重的大场子不妨演个把钟头，以便歌舞表演艺术有充分发挥的用武之地；小场子可以小到是不足一分钟的过场戏。随之是由几十场构成一出戏，乃是颇为习见的。定场戏则各场演出时间大体接近平均值，长短相类，都够得上“一卖”，因之场次数目大为减少；同时又多在某些场与场之间夹进“幕间戏”，这一点也已经形成一种“习惯势力”。

两种场次结构形式的产生时间大不相同。转场戏是自中国戏曲形成开始，由它的艺术特征制约而逐渐形成、发展、成熟的，千百年间都只是它的一统天下。定场戏的助产士则是建国后的“戏曲改革”，迄今也不过年方40余岁。但它却曾后来居上，从20世纪50年代起雷厉风行般地席卷菊坛，很快就在新写的大、中型戏曲中把转场戏基本淘汰掉，取而代之。

在当时，这一取代似乎是顺理成章的事，无需经过学术争鸣、学理讨论，如水之就下般自然而然地就实现了。但如果把问题提到基本场次结构应与戏剧样式的艺术特征适应这一角度来看，有的人对此是持否定态度的。概括性的表述，则可以用王朝闻先生的一句观点鲜明的话为例：“用写一般话剧那种分幕分场的结构来编戏曲，是首先违背戏曲艺术特点的。”（《继承·创新》）但由理论高度为这一取代进行阐述的文章，则非常遗憾，笔者尚未能读到。

这期间的是非,涉及到颇为复杂的学术问题,无法在这样的短文中进行讨论,但定场戏竟能在不长的时间内,无需经过争鸣、讨论、实验,即取转场戏而代之的这一现象,在戏剧史上是颇为罕见的,它倒引起了我的一些思索,不妨谈谈。

说来有些不可思议,这一不寻常的变更的直接动力,竟然和戏曲结构原理“悬空八只脚,浑身弗搭界”,而来自戏曲改革中贯彻执行的“隐蔽检场”。权威的《中国大百科全书》“检场”释文(以下略称为“释文”)即透露出了这一信息,它说:“传统戏曲的演出,是在三面开放的舞台上,通过演员的上下场连贯进行的(引者按:亦即指转场戏),这就决定了检场工作的必不可缺。”既是“必不可缺”,也就说明转场戏和检场有其共生关系,一荣俱荣,一损俱损。于是,既然“从20世纪50年代初起,一般演出都增设二道幕以隐蔽检场”,正所谓“城门失火,殃及池鱼”,“转场戏”自也在劫难逃而要被淘汰了。

但为什么要“隐蔽检场”呢?却又是有些不可思议。“释文”竟不由学术原则上阐述对检场“需要加以改革”的理论根据,而抓住它在旧社会时一些“也会”有的与本质无关的陋习来作文章!说的是:“由于过去没有专业导演的指导和监督,对检场人的服装、行动缺乏精心设计和严格要求,演出也会出现一些零乱、不严肃的现象。同时也有一些陋习,如由跟包伙计端着茶壶让演员‘饮场’等,都有损于演出的完整性和美感,需要加以改革。”

何以谈的如此有欠学术气味?将心比心,我以为这也有点无可奈何;即或让我来写这段释文,或也只能如此。原因在于如我之类的一些人已经形成一种思维定势:对于“改革”一般总是要肯定、保护的。于是对“隐蔽检场”这一改革措施自然也要照章办理。但在事实面前首先不得不承认:传统的“不隐蔽检场的做法,同戏曲不企图在舞台上制造生活幻觉的原则是分不开的”。亦即是说如若按戏曲艺术原则来讲,检场根本没有被隐蔽的必要,更谈不到被淘汰了。其次,又还不得不承认由实践上来考察,隐蔽检场也没有取得好效果,它“虽然在净化舞台方面起了一定的作用,但并没有圆满地解决问题。为了用幕隐蔽检场,常常不得不把正在表演的演员赶到二道幕前面去,然后又让演员从幕缝里钻进来,这对演出的干扰超过了检场人的活动”,更加“有些特技(如撒火彩),也因为不准许检场人露面而被废弃了”。既然如此,最后就只能置学术原则于一旁,而抓住它在旧社会时“也会”有的一些与本质无关的陋习来论述它的“需要加

以改革”了。

事实是“隐蔽检场”“对演出的干扰超过了检场人的活动”，所以当人们对自己的思维定势略作调整之后，就不禁会很自然地想到一连串颇为费解的疑问：当时我们为什么竟会去做这种搬起石头打自己的脚的蠢事，并且让它雷厉风行、畅通无阻地贯彻于戏曲改革实践之中？需要隐蔽检场的原因，是否确如“释文”所说，是由于检场中“也会出现一些零乱、不严肃的现象，同时也有一些陋习”。如若真只是这样一些非本质性的操作技术问题，何以不对症下药地通过“专业导演的指导和监督”，“精心设计和严格要求”去克服，而竟要不惜代价地采用这种因噎废食、改变戏曲基本结构方法的大手术。

疑问引人深思。于是我们不应把隐蔽检场做为一个孤立现象，而将它放在本世纪中国的戏剧思潮和“戏曲改革”的总体中进行考察。这时就会发现“隐蔽检场”这一现象原来也有着颇为深刻的原因。这里面有着几个层次。简言之：第一，检场是否有着“一些零乱、不严肃的现象”和陋习云云，并非症结所在；而根本问题在于它是必然要破坏生活幻觉的。那么，破坏生活幻觉又有何不可呢？这就进入了第二个层次：自“五四”以来，为中国“新文艺工作者”所普遍接受的观点，是以为戏剧天经地义地应当是制造生活幻觉的艺术，舞台所呈现的应是被“第四堵墙”隔开的现实世界的复制式形象。当时的激进者甚至以为凡有背于此原则的“戏”，均应“全数扫除，尽情推翻”。但是在 20 至 40 年代，这种观点对戏曲实践的影响，是微乎其微的。于是，就又需要有第三个层次来起促进作用了。那就是在 50 年代初的戏曲改革工作中，这种观点和具有这种观点的戏改干部（这和当时称之为“戏曲艺人”、“旧艺人”的职业戏曲工作者是两个不同的概念）正以时代所赋予他们的特有压倒优势对戏曲实践起着指导作用。在这种基本思想主导下，虽然时势变迁，“扫除”、“推翻”戏曲一类高调已不见于文字，但对“制造生活幻觉”的崇拜却较前更有过之而无不及。尽管“以歌舞演故事”的戏曲绝对无法完全做到这一点，也要可改则改，尽量向它靠拢，这可以说是确定不移的原则。而必然要破坏“生活幻觉”、且似又无关大局的检场在“改革”中就不适用“改”进而只能是“革”命，被“扫除推翻”而“隐蔽”掉了。在当时推行这种改革的人看来，这不仅不是因噎废食，相反却是为维护戏剧制造生活幻觉原则而应有的必要措施。谋大事者不计小利，事关原则，虽需付出演员在二道幕前钻进钻出等代价，自亦是在所不惜的。

然而或为人们始料所未及,检场原来却不只是个无关大局的技术末节,而还有着为“转场戏”所“必不可缺”的重要价值,隐蔽检场也就在相当程度上剥夺了“转场戏”的生存要素。再加上同是为向制造生活幻觉靠拢而采取的其它改革措施,于是产生了连锁反应,终于导致在传统的“转场戏”之外冒出了一种“首先是违背戏曲艺术特点”的“定场戏”。

早在数百年前,李笠翁已经指出戏曲“变则新,不变则腐;变则活,不变则板”。发展是铁规律。因而请千万不要以为上述种种意在呼吁照原样恢复检场。如若我竟作如是想,当然只是既腐且板,等待我的必将是违反事物发展规律而失败的可悲下场。而本文的着眼点只在于想说明由隐蔽检场到引起淘汰转场戏这一重大变化实例而引起的思索,它启发我认识到:在考察戏曲改革和戏曲向话剧学习的经验教训时,不应把或一措施孤立起来,“就事论事”,更不应视之为遗世而独立的纯艺术、纯学术问题,而一定要把它放在特定的形势、思潮之中来考察,一定要由总体上进行把握。并且还要注意,一个起主导作用的问题在于:由根本上讲,“以歌舞演故事”的戏曲,不以人们意志为转移地无法在舞台上制造生活幻觉,“梅兰芳戏剧观”(戏曲艺术观)亦即植根于此。但这和本世纪大多数时间在中国新文艺工作者、戏剧界的普遍认识,和在相当长时间里戏改工作中实际起指导作用的思想——在舞台上制造生活幻觉——完全是“两股道上跑的车”。而后者对戏曲改革和戏曲向话剧学习的干扰,既如水银泻地,又常如隐蔽检场一样,牵一发而动全身,由枝节技术问题引发出原则性的变革。其后果,轻者是使戏曲违反自身艺术规律的扬“短”避“长”,重者则将会是慢性自杀。抛开一些客观原因不谈,这岂不是引发戏曲危机的深层原因之一。【编辑:韩尔德】