

海峡两岸歌仔戏研究的十个问题（中）

陈世雄

四 幕表戏是一种落后事物

吗？

海峡两岸歌仔戏的又一个重大差异，就是幕表戏在大陆已经绝迹，而在台湾却仍然保存。

在大陆学者的观念中，幕表戏是一种落后的事物，所以，邵江海写了《六月雪》等一系列歌仔戏剧本，使歌仔戏从幕表戏阶段进入按写定的剧本演出的阶段，在大陆的学者看来就是质的飞跃。而 50 年代的“戏改”使歌仔戏彻底地抛弃幕表戏，完全按照写定的剧本演出，更是一大进步，是“改戏”的重要收获。

然而，台湾学者对此持有不同看法。他们既主张歌仔戏逐步走向“精致化”（歌仔戏的“精致化”是台湾大学教授曾永义提出的主张），又反对废除幕表戏。

在对待幕表戏的问题上，大陆学者的看法确实有偏颇之处。不可否认，幕表戏存在着某些落后的方面，有些歌仔戏艺人在即兴表演中随意发挥，加进一些不健康的内容，或者离题千里，破坏了全剧在结构上的有机整体性。对幕表戏进行改革是完全必要的，然而，看不到它优点，将它完全取消，同样是令人遗憾的。笔者在访问闽南歌仔戏老艺人的过程中，在和台湾学者的交谈中，都深感幕表戏有其不可替代的价值，幕表戏在大陆舞台上的消失实在是一个难以弥补的损失。据闽南老艺人的介绍，在幕表戏时期，歌仔戏戏班的教戏先生或班主常常是到了吃晚饭的时候才安排角色、说明当晚是否要对剧情作什么增删或变动，表演上有没有什么特殊的要求，等等。由于演员和乐师对剧情都已烂熟于心（所谓“有腹内”），所以能够很快地适应临时的改动。幕表戏是一种即兴创作，演员往往是现编现唱，其天才和灵感的发挥有时如泉之喷涌，达到一种巅峰状态，产生一种强烈的个人创作的快感。而演员与观众的交流、整个剧场的反馈也随着即兴创作的变化而变化，每晚的演出都各不相同。乐师与演员之间达成一种高度的默契，乐师随机应变，同样是一种高难度的创作。

幕表戏之所以消失，恐怕和 50 年代学习斯坦尼体系，戏曲走向正规化、实行导演制有关。其实即兴表演在 20 世纪的西方剧坛正是一种大受推崇的形式，阿尔托以来西方的许多实验戏剧，表现出强烈的“非文学化”、“反文学化”的倾向。遗憾的是，正当西方大力提倡向东方戏剧学习的时候，我们却在埋头地学西方，并且在泼掉洗澡水的时候把宝贝孩子也泼出去了。

五 电视歌仔戏，还是歌仔电视剧？

电视歌仔戏是台湾特有的艺术样式，兴起于 60 年代，至 70 年代进入黄金时期，出现了一百多集的《西汉演义》和《忠孝节义》等长篇巨制。80 年代是电视歌仔戏的改革期，先后出现了以爱情为主、兼论武林问题的所谓“第一波改良电视歌仔戏”、以民间传说或神话故事为题材并大量使用电子特技的“第二波改良电视歌仔戏”和走复古创新路线的“第三波改良电视歌仔戏”。直到最近几年，电视歌仔戏在台湾才渐渐走向衰落。不可否认的是，在所谓“外台”与“内台”歌仔戏都走入困境的情况下，电视歌仔戏的崛起对于歌仔戏的存活，对于培养歌仔戏观众和演员确实起了很大的作用。

电视歌仔戏和传统的歌仔戏相比，发生了以下几方面的变化：第一，为了吸引观众，大量借鉴流行歌曲，创作新调，从而改变了歌仔戏音乐特质。第二，表演动作生活化，大大地削弱了程式化（如上所述，歌仔戏原有程式化程度就较低）。第三，采用写实布景和外景，抛弃原有较具象征性的舞台布景。第四，化妆、服饰追求写实性，例如旦角服装不再用水袖。第五，强化戏剧冲突、戏剧悬念，每集都制造一个小高潮。第六，电子特技的大量运用。第七，叙述性唱段的内容用电视画面取代，观众不象在剧场里那样字幕“望文生义”，而是直接看到画面的形象，这就是说，视象取代了语言符号。

由于发生了上述变化，人们对电视歌仔戏还能不能算是一种歌仔戏提出了质疑。大陆学者一方面承认歌仔戏与大众传媒的结合是历史的必然，充分肯定了电视歌仔戏的贡献，另一方面指出：电视歌仔戏不同于歌仔戏的舞台纪录片，它的属性已经起了质的变化，应列入电视剧的范畴而不是戏曲范畴。笔者在 1997 年的研讨会上向台湾学者提出建议：把电视歌仔戏改名为歌仔电视剧。

然而，台湾的歌仔戏研究者对大陆同行的意见并不完全同意，而大陆学者

对此也有不同看法。有人指出，在舞台歌仔戏衰弱的时期，台湾有不少青年人就是从电视歌仔戏中了解歌仔戏的，怎么能说它不是歌仔戏呢？还有人认为，电视歌仔戏分为不同的发展时期，有不少剧目仍然保留了舞台歌仔戏的特质，不可一概而论，笼统地说电视歌仔戏不能算是一种歌仔戏。

大陆虽然曾将《秋风辞》、《煎石记》、《戏魂》等优秀的新编歌仔戏拍摄成电视剧，可是其影响远远不如台湾的电视歌仔戏。实际上，戏曲与电视剧的联姻是一个全新的课题，它不是歌仔戏一个剧种的问题，而是所有的戏曲剧种所面临的共同问题，所以，关于电视歌仔戏的研究很有进一步深入的必要。

“胡撇子歌仔戏”就是胡来一气吗？

海峡两岸歌仔戏研讨虽然开展了十来年，可是对于台湾所特有的“胡撇子歌仔戏”究竟是怎么回事，至今没有认真交换过看法，这不能不说是件遗憾的事情。

至今，大陆学者中仍然有人认为胡撇子歌仔戏就是胡来一气，没有什么可研究的，还有的人把它和“后现代”的实验戏剧混为一谈（笔者不久前还有这种误解）。其实，这种在大陆上闻所未闻的古怪戏剧，恰恰有着独特的研究价值。

胡撇子歌仔戏形成于日据时期。当时，歌仔戏和台湾的其他传统戏剧在“皇民化运动”的压力下不得不衍生出某些“变体”，以对付日本统治者的监控。胡撇子歌仔戏就是歌仔戏和日本殖民者提倡的“新剧”（即话剧）相结合的产物。其形态上的特征主要是：演员身穿和服，手执日本武士刀，演出日本剧或中国古代戏剧的剧情，由于不得唱歌仔调，不得使用歌仔戏乐器，只好改唱流行歌曲，乐队使用小喇叭或萨克斯风一类西洋乐器。可是，当日本警察不在时，唱的仍然是歌仔调。此时场外有人放风，倘遇日本警察来袭，便迅速套上日本和服，照演不误。而“胡撇子”一词，据说是日语罗马字“Opera”的音译。

如果说日据时期的胡撇子戏是为了对付日本殖民者的监控而产生的，那么，它在抗日战争胜利后的继续存在和发展，则主要是由于商业上的需要。

“胡撇子”这种打上东洋、西洋与中国文化烙印的综合体和演剧形式，在商业上有其不可替代的价值。首先，它具有台湾学者所说的“现代感”，演出中不

但有流行歌曲、西洋乐器、霓虹灯光，有时还加“真水雨景”、“特色剑光活动变景”和“空中飞马、空中飞行”。剧目类型不仅有追求视觉特效的神怪剧，而且有适应时代变迁的家庭社会教化剧。流行歌曲、日本和服、武士刀这些在日据时期不得不采用的东西，如今成了胡撇子戏的“外在包装”。为了商业上的需要，胡撇子戏的剧名最常用的是“怪”、“侠”、“恋”、“情”、“恨”、“手足”、“兄弟”、“夫妻”、“父子”之类字眼，排列组合，变化无穷，以此吸引观众。为了追求“现代感”，剧作者往往在现代人喜爱的故事中寻求灵感，于是，电影、港剧录像带、武侠小说乃至漫画，都成了胡撇子创作的参照物。在情节结构上，胡撇子戏也有自己独特的套路，据统计，以两代恩仇为情节框架的剧目占了一半以上。

特别值得注意的是，胡撇子戏常常运用时代背景的“假托”手法，使时间和空间的具体性失去意义，这样，西装、和服与汉装的并存，西洋与东洋乐器的并用，旧曲与新调的混合，都成了习以为常的、合理而自然的现象。

胡撇子戏还形成了自己的一套符号系统，例如：剧中人戴墨镜既可代表双目失明，也可代表隐瞒真实身份；小生若以阿拉伯包头出现，即代表他来自异域；小旦若遭到非礼，必唱《雨夜花》；表现决斗场面，十有八九必穿和服，手执武士刀，而不必顾及是否符合历史真实。

综上所述，胡撇子歌仔戏是一种将西洋文化、日本文化和中国文化多种因素混成一体，打破了传统戏曲表演规范、编剧规范，带有表现主义色彩和荒诞色彩的怪胎。除了保留闽南话和一些歌仔戏唱腔外，已经看不出多少歌仔戏的特质了。说它是“胡来一气”，并不完全正确。因为它的“胡来”并不是主观随意地、完全任性地捏造出来的，而是在“皇民化运动”的压迫下应运而生，后来又由于商业运作的需要而得以保存与发展的，它是历史的必然产物。黑格尔说过，凡是存在的就是合理的，胡撇子同样如此。当然，它还算不算是歌仔戏？这个问题可以探讨。另一方面，它也给了我们重要的启示：我们闽南的歌仔戏，能不能把改革的步子迈得更大一些呢？台湾的歌仔戏研究者，对大陆的歌仔戏改革能不能更宽容一些呢？既然运用假嗓尚且被批评为“京剧化”或“不像歌仔戏”，那么，把胡撇子戏也列为歌仔戏又该如何解释？

作为一种文化现象的胡撇子戏，我们对它的了解和研究实在太少、太少，应当引起我们的重视。

七 大陆的“戏改”是不

是搞糟了？

在如何评价 50 年代大陆“戏改”的问题上，海峡两岸学者有着明显的分歧。这一点，在 1995 年于台大举行的研讨会上就已初见端倪。在台湾同行看来，诸如消灭幕表戏、由于追求正规化而导致“京剧化”，这些不良后果都是“戏改”造成的。台湾学者还指出，在“戏改”中，政府对剧团流向与剧种分布进行了行政干预，把歌仔戏改名为“芗剧”，以作为漳州地区的代表性剧种；而晋江地区（今日的泉州市）则大力提倡梨园戏和高甲戏，不提唱歌仔戏，结果是，歌仔戏“退出”晋江地区，该区仅剩一个专业歌仔戏剧团。假如没有“戏改”，也许不会出现泉州无歌仔戏的局面。

台湾学者的意见固然有正确的一面，可是并不全面。50 年代初，国内百废待举，在戏曲界，许多剧种濒临灭绝，许多艺人食不果腹，舞台上充斥低俗的剧目和表演，戏曲界亟待改革。后来实行“改戏、改人、改制”，从总体上来说是非常及时和必要的，成绩是巨大的，实际上台湾学者也不否认这一点。而“戏改”中所犯的错误，如某些地区擅自禁戏，创作中存在反历史主义倾向，某些地区用命令主义的态度对待艺人等等，早就得到了纠正。在消灭幕表戏问题上，如上所述，确实是存在片面性的。至于戏曲实行导演制，总体上应该说是个进步。台湾目前搞精致化的剧场歌仔戏，还有大量的电视歌仔戏，实际上都实行了导演制。

关于泉州歌仔戏的情况，大陆也向台湾学者作了说明。目前泉州确实没有专业的歌仔戏剧团，但业余歌仔戏为数不少，活跃于南安、安溪、惠安诸县。以惠安县为例：被誉为“歌仔戏一代宗师”的邵江海 1949—1950 年间曾在惠安北部教出一批弟子，播下了歌仔戏的种子；半个世纪后的今天，惠安仍然有好几个歌仔戏戏班活跃在乡间，有的还到邻近的县份作商业性演出。惠安歌仔戏说的是惠安方言，声腔和漳州厦门一带有很大区别，在歌仔戏中是一种奇特的现象，非常值得研究。