

試論“新時期”以前戲曲改革的再現特點

趙得昌*

<目 次>

1. 前言
2. 表現的危機與再現的追求
3. 表現與再現之間的矛盾、融合
4. 結語

1. 前言

近、現代中國的“戲曲改革”到“新時期”以前都經過了四個重要階段。第一個階段開始於清末民初。1894年清日戰爭以後,一些具有愛國思想的知識分子,吸取了西方資產階級的政治鬥爭經驗,強調了戲曲的社會教育功能,倡導了“戲曲改革”,掀起了近代中國第一次向西方尋求真理的熱潮。第二個階段開始於抗戰時期。抗戰開始後,中國共產黨爲了宣傳抗日和動員民衆,要運用戲曲去接近大衆。因此他們爲了發揮戲曲藝術行之有效的宣傳功能,展開了“戲曲改革”。第三個階段開始於1949年中華人民共和國成立。那時,雖然優秀的戲曲還演出,但充斥舞臺的戲曲是麻醉大衆、毒害大衆的壞戲。中國政府一面爲了迅速恢復正常的演出活動,一面控制戲曲界,有計劃、有部署、有重點地對戲曲藝術進行了改革。第四個階段開始於1964年“全國京劇現代戲觀摩演出大會”。江清、康生等出於自己的政治目的,在會演期間大肆活動,將在這次會演演出的一些劇目,

1) 協成大學校 中語中文學科 專任講師

强行納入他們的軌道。實際上,從此以後,江青、康生等利用了手中的權力,集中了文藝界各門類專家和傑出人才,插手了戲曲改革,出臺了“樣板戲”,壟斷了京劇舞臺。

如綜觀這些戲曲改革,我們可見戲曲改革中反映的“再現”屬性。這便說明推動戲曲改革的人們,受到了西方戲劇的影響。但戲曲表現的特點與西方戲劇舞臺再現的特點構成了一個頑固的矛盾。由於他們所要表現的新的時代生活與傳統的戲曲形式之間的矛盾,戲曲改革難免粗陋、雜亂。雖然如此,經過幾次改革,中國戲曲逐漸走向表現和再現的融合。

2. 表現的危機和再現的追求

中國戲曲,由於注重抒情,由於是用詩歌、音樂與舞蹈為手段來表現的,它就不能寫實。因此必須發揮詩、歌、舞的抒情特點來進行寫意的形象創造,即不追求現實生活的“形似”,而是追求現實生活的“神似”,由此形成“表現”的特點。這個特點與西方戲劇的布景、生活化道具與“寫實”性表演等“模倣”、“再現”的屬性有別。清末民初戲曲改革者認識到由於戲曲的這種表現特點,戲曲演出與現實生活有很大的距離。他們在西方戲劇文化的影響下,才注意到西方戲劇舞臺藝術的“再現”屬性,認識到它比戲曲更實現了舞臺與觀眾的交流,更能直接、明確地表達作者的思想感情,特別是其表達現實命意時更為直接,更容易開啓民智、喚醒國民,提出了各種關於戲曲舞臺藝術的意見。

首先,王夢生批判戲曲表演程式的表現特點說:

戲之劣處,全在無情無理。其最可笑者,如痛必倒仰,怒必吹鬚,富必撐胸,窮必散髮,殺人必‘午時三刻’,入夢必‘三更三點’,不馬而鞭,類御風之列子,無門故掩,直畫地之秦人,舉動若狂,情詞並拙。此猶可云示意於人也。²⁾

2) 王夢生《梨園佳話》,商務印書館,1915年版,122頁。

戲曲表演程式便是根據追求神似的美學原則,是凝結演員生活經驗和創造智慧,經過長期舞臺實踐的檢驗、篩選和廣大群眾的認可,逐漸保留和積累起來的,因而具有規範性。從外形來看,與現實生活相去較遠,但從這些程式內在的“神”來看却是逼真的。然而,運用呆板,也會使表演千篇一律,難以表現人物的特定思想感情和性格。因此王夢生要求演員不受固定的程式、套子的束縛,去根據特定的劇情、人物的性格,追求表演的再現。

陳獨秀提出了關於戲曲舞臺美術的意見。他認為戲曲舞臺應當真實,要求“採用西法”,採用“光學、電學”等科學,來改進舞臺演出條件。³⁾健鶴又從觀眾反應出發,肯定寫實的景物造型說:

若實事之鋪張微有不足,則以油畫襯託之,以電光鏡返照之,此即所謂道具者是也。故莊嚴七寶,一旦顯豁呈露於舞臺也,直使人疑為鬼斧神工,惟妙惟肖,而喝采之聲震四座焉。⁴⁾

陳獨秀與健鶴都從實用的角度着眼,僅僅認為“西法”的景物造型的吸引力和傳播力比戲曲更優越,它的宣傳效果亦是遠遠超出於戲曲。

實際上,清末民初戲曲改革者的這些改革主張都不考慮戲曲的表現特點而發了言的。但那時,藝人為啓蒙和救亡,突圍了戲曲規範體制,不得不借鑑“再現”的特點。他們在戲曲改革實踐中,借鑑“再現”的特點進行的改革內容,主要集中於兩個方面:表演、舞臺美術。此後的戲曲改革的“再現”特點幾乎都從這兩個方面裏出現的。

1) 表演方面

戲曲表演都根據表演程式而進行的。所謂表演程式,就是生活動作的規範化,是賦予表演固定的或基本固定的格式。它運用虛擬原則構成各種的動作程式,

3) 陳獨秀《論戲曲》,見《中國近代文學大系·文學理論集二》,徐中玉主編,上海書店,1995年版,619頁。

4) 健鶴《改良戲劇之計劃》,見《中國近代文學考論》,王立興,南京大學出版社,1992年版,176頁。

以虛寫實,由實顯虛,達到虛實相生。人物的舞臺動作都與生活的自然狀態保持着某種距離。例如關門、推窗、騎馬、上樓、登舟等,都有一套固定的程式。主要人物的登場,常有一套整冠、抖袖或理髻之類的規定動作。即使行路的臺步也帶有誇張的意味,使生活動作舞蹈化、藝術化,如旦角使用的雲步,淨角、生角的方步和蹉步,武將起霸時的“亮鞋底”等等即是。中國戲曲的虛擬動作則既不依附於舞臺布景,而是以動作展示和表現景物,同時,它又是充分地音樂化、舞蹈化和主觀化的,往往或超脫生活動作的應有形態,或對生活動作的應有形態進行抽象的符號化,從而形成種種特定的動作程式。從外形來看,與現實生活相去較遠,但從這些程式內在的“神”來看却是逼真的。然而,運用呆板,也會使表演千篇一律,照固定的程式、套子演戲,只能表明劇情,難以表現人物的特定思想感情和性格以及對時代現實的作者的的思想感情。

因此,至清末,在西方戲劇形式的影響下,戲曲受到了嚴厲的批判和攻擊,隨著時裝新戲大量創作、演出,它的演出必然推動表演藝術向話劇靠攏,促使清末民初戲曲舞臺上出現了帶有再現屬性的寫實性表演傾向,逐漸日常生活動作代替戲曲的表演程式。首先,從現存的劇本,可見作者對演員表演、動作的提示說明已明顯地具有“再現”屬性。在這裡,程式化的表演幾乎是不可能的。例如:“相見握手介”,⁵⁾“從懷中取時表看介”,⁶⁾“互相見握手接吻介,丑登壇介,衆拍掌介”,⁷⁾“各跳舞下”,⁸⁾“丑向淨以手加額為禮介。”⁹⁾

上述的握手、看表、接吻、以手加額為禮等動作,全部是現代的、再現的、寫實的動作行爲,不可想像能用傳統戲曲的程式化表演來完成。

除了現存的劇本以外,當時的地方戲舞臺上也這種寫實化表演演出過,而且還頗為時髦。從汪笑儂表演的自撰京劇《瓜種蘭因》開始,大量的時裝京戲出現,風靡上海,席卷全國。時裝京戲的大量創作和表演,必然推動戲曲表演藝術向話劇靠攏,戲曲舞臺上出現了寫實化表演傾向。這種表演傾向,在中國戲曲表演藝術上一個很大

5) 張長《軒亭冤》,見《中國近代文學大系·戲劇集一》,徐中玉主編,上海書店,1996年版,508頁。

6) 梁啟超《新羅馬》,見《中國近代文學大系·戲劇集一》,329頁。

7) 同上註,332頁。

8) 感惺《斷頭臺》,見《中國近代文學大系·戲劇集一》,468頁。

9) 俠抱《黨人血》,《演話》第5號,1908年。

的變化,因此,戲曲的一些表演樣式,如水袖、開門、撩袍、耍髯等,無形中也就消失了。

時裝京戲的表演形式影響到別的地方戲劇種。例如,粵劇民初以後表演上不斷吸收話劇電影的表現手法,¹⁰⁾“如臺步身形造工姿態,漸軼前人矩矱,而表情真摯,科白緊醒,切合現實,則已顯見進步”,¹¹⁾使其更好地表現當代人的生活。

時裝京戲的表演動作完全照搬西方戲劇的表演動作。但是,中國戲曲的表演程式是中國戲曲與其他表演藝術形式的一個主要區別。它規定了中國戲曲的表演不僅強調內心體驗,也十分強調外部體現,而且把外部體現提到非常重要的地位。在這一意義上可以說,沒有程式就沒有戲曲。因此清末民初以後的戲曲改革力圖要在傳統的程式中輸入新的藝術生命,從而更新程式,創造程式。

抗戰時期的戲曲改革中,許多改革戲曲與前面講的時裝新戲在思想內容上有很大的區別。這一階段,戲曲改革與抗戰現實的結合,戲曲改革理論與實踐的結合,成為其最主要特點。與此相對應,戲曲改革也從抗戰前的着重形式轉而強調內容以爲現實服務,藝術形式的變革也從早先對傳統戲劇的精益求精,轉而在中西戲劇的交流中借鑑汲取以探索新路。

這個時期的戲曲改革中,表演的再現特點反映在學習“斯坦尼斯拉夫斯基體系”的風氣。學習“斯坦尼斯拉夫斯基體系”的風氣形成後,當時話劇界都在“斯坦尼斯拉夫斯基體系”指導下排演,如《屈原》、《風雪夜歸人》、《北京人》等演出轟動劇壇,其影響甚至滲透到戲曲界和歌劇界。1942年,毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》的發表和以後新秧歌運動的興起,鼓舞了廣大戲曲工作者進一步深入現實生活,突破了初期“舊瓶裝新酒”的簡單模式,能根據作品內容的需要,對舊形式加以利用、改造,使戲曲藝術在推陳出新中,朝着適應新時代的方向邁進。在這種背景下,阿甲等實驗《逼上梁山》等京劇改革,他們在導表演上重視形體與心理的結合。¹²⁾

10) 賴伯疆、黃鏡明《粵劇史》,中國戲劇出版社,1988年版,30頁。

11) 麥嘯霞《廣東戲劇史略》,載於《廣東文物》,1940年,轉引自《中國戲曲志·廣東卷》,中國ISBN中心出版,1993年版,17頁。

12) 胡星亮《二十世紀中國戲劇思潮》,江蘇文藝出版社,1995年版,295頁。

新中國建立初期,在一切向蘇聯學習的背景下,學習“斯坦尼斯拉夫斯基體系”的風氣又形成了。“斯坦尼斯拉夫斯基體系”隨着新文藝工作者參與戲曲創作,逐漸地被引用到戲曲中來,並對戲曲表演和實踐產生了實際影響。¹³⁾

這個時期“斯坦尼斯拉夫斯基體系”的學習使戲曲界開始注重劇本主題思想、人物性格的分析,促進戲曲演員更注重對角色的內心體驗,並與外在的程式化的表現手段求得和諧統一,矯正對程式處理不當而帶來的形式主義傾向。但是,不去要求演員必須能夠“形狀於外”,做到神形兼備,形意一致,就失去了戲曲的特色。¹⁴⁾這個時期,對“斯坦尼斯拉夫斯基體系”的學習中,由於教條主義式的搬用而陷於盲目性,而對於“斯坦尼斯拉夫斯基體系”應當如何與中國戲曲相結合,在當時還缺乏研究。¹⁵⁾

這“斯坦尼斯拉夫斯基體系”到第四階段的時期,受到批判。江青爲了要建立自己表演體系,斷章取義批判“斯坦尼斯拉夫斯基體系”。於是,斯坦尼斯拉夫斯基被打成“無產階級專政的死敵”、“資產階級反動學術權威”,其“體系”也被說成是“從自我出發”-“培植和發展”兩面派“種子”-達到“下意識的創作”的“反動思想體系”,因此,“斯坦尼斯拉夫斯基體系”被掃下中國戲劇舞臺,取“斯坦尼斯拉夫斯基體系”而代之的就是“三突出”。¹⁶⁾

雖然樣板戲都在“三突出”原則下演出,但是從某些部分,可見依據傳統京劇表演,概括提煉現實生活的動作。例如,《沙家浜》的阿慶嫂、郭建光、胡傳魁以傳統京劇的旦行、老生-武生行和花臉行爲基礎,然而刁德一這個人物,既非丑角、又非生角、亦非淨角,劇作者與導演根據這一人物的社會身分,作出了相應的藝術處理。

其實,在舞臺表演上,中國戲曲最講究表演身段美,這種身段一般是生活的提煉和美化,是長期舞臺實踐的結果。如果不顧中國戲曲的這種表演屬性,照搬再現的表演屬性,演出戲曲,這就是破壞了中國戲曲固有的表演美學體系。據此,

13) 北京市藝術研究所、上海藝術研究所編著,《中國京劇史(下卷第一分冊)》,中國戲劇出版社,2000年版,169-170頁。

14) 同上註,170頁。

15) 同上註,170頁。

16) 胡星亮《二十世紀中國戲劇思潮》,319頁。

戲曲改革雖然清末民初表示了由以寫意為主向以寫實為主嬗變傾向,但在抗戰以後的戲曲改革中,向寫意與寫實的融合邁進,提煉出新的美的表演身段-新的表演程式。

2) 舞臺美術方面

中國戲曲的舞臺虛靈而自由的空間。中國戲曲是在戲劇動作中完成空間表現和時間推移的。中國戲曲一方面使用了一種高度程式化的、綜合的舞臺布置,以構成不變的、固定的環境程式,如臺帳、門簾、一桌二椅。另一方面,中國戲曲又運用了語言、音樂、動作、造型等藝術手段,用暗示而不是描繪的方法來反映角色周圍的物質環境,以虛寫實,變有限為無限,從而構成可變的、隨機的環境程式,在這裏,戲劇環境的意象化經由其程式化的中介,連通了劇作家的構思、演員的表演和觀眾的欣賞,使空虛的舞臺獲得了靈動的生命和斑斕的色彩。

至清末民初之際,在西方戲劇形式的影響下,在中國戲曲舞臺美術,寫實化道具和布景開始使用,各種舞臺機械引進,導致了景物造型上的革新和嘗試。

先看舞臺道具方面的變化。戲曲道具是一桌二椅、帳幔布城,以及其他大小切末。我們從現存的清末民初時期改革戲曲的舞臺說明可見它的變化樣相。它們裏面出現的舞臺道具,例如:時表、新聞紙號外、新聞紙、洋槍、洋菜席、汽車、手槍、傳單、電報、影片、眼鏡、短銃、勃蘭地、會司克、香餅皮酒、風琴、像片、粉筆、電燈、麵包、國旗、門鈴、十字旗等等。當時西方物質文明的影響和時裝新戲的廣泛演出,就使中國傳統戲曲的舞臺道具持有新的風格。

再次,戲曲舞臺布景方面的變化。其實,西方戲劇文化的引入以前,中國也有寫實布景,首先在宮廷演劇中。如光緒年間一位叫張七的舞美設計師“製砌末多參西法,雖一山、一水、一草、一木,必求逼真。”¹⁷⁾在西法繪畫和畫景方法的影響下,京劇自19世紀末開始就有了“畫景戲”,上海的同慶、天仙、群仙茶園都

17) 張次溪《燕都名伶傳》,《清代燕都梨園史料·正續編(下)》,中國戲劇出版社,1991年版,1189頁。

曾上演過這類以平面繪畫寫實布景的景物造型方式演出的戲。1908年新舞臺落成後更加利用和發揮了這一方式。新舞臺的臺上不再是用一排板壁將前臺與戲房分開,設有:“出將”“入相”的上下場門,而採用了軟片布景。這種掛着的軟片,就是最早出現的繪制的布景。當新戲演出的時候,依據戲劇情節所需要的不同環境,吊用不同環境的景片,再加以必要的陳設,比如:大客堂、小房間、書房、花園、荒野、道路等等。這些景片並不一定為某戲專門繪制,而是可以在許多戲裏凡屬情景相似的場子,均能通用的。

例如,在京劇《黑籍冤魂》的演出中:“廳堂臥房等處一切畫片亦具簇簇生新非常動目。……大菜館和妓院城門閭各種畫景,真能處處畢肖。”¹⁸⁾那時景片的繪制採自西洋油畫的技法,所繪場景也是近似國外的樣子,用在表現中國生活的戲裏,也難免不倫不類。雖然如此,當時確是一個創舉,在觀眾看來已經是十分新奇和引人入勝了。

梅蘭芳也在他的新戲演出中使用了布景。1913年梅蘭芳首次赴上海後,排了第一出時裝戲《孽海波瀾》,開始嘗試使用布景,但不是每場都用。1915年4月到次年9月,梅蘭芳第二次赴上海演出回京,開始排演各種形式的新戲。第一類是穿老戲服裝的新戲,第二類是自創的古裝新戲。關於這些新戲所使用的布景,在《舞臺生活四十年》裏有些斷續的記述,如《嫦娥奔月》第四場:“佈景是用的畫雲的片子,當中有一個圓洞,嫦娥唱完了,就跳進洞裏。”¹⁹⁾《黛玉葬花·採花》一場的布景“是用花草畫的片子佈成的野景。”²⁰⁾

這種布景到後來,應用開始擴大,在連臺本戲中有了一席之地,把布景更迭和機關變化相結合,出現了京劇的機關布景。所謂機關布景,是戲曲布景的一種類型,以表現離奇景象和迅速變換場景為其特徵。多用於神怪戲、武俠戲和偵探戲。

第一個採用機關布景的,是1916年上海新舞臺模倣電影的偵探戲《就是我》。

18) 李暢《1908-1949的中國舞臺美術》,轉引自王辛娣《十九世紀末二十世紀初戲曲舞臺所產生的突破性變革》(《戲曲藝術論文選》,文化藝術出版社,1995年版),381頁。

19) 梅蘭芳《舞臺生活四十年》,中國戲劇出版社,1991年版,285頁。

20) 同上註,288頁。

其後排演的京劇《濟公活佛》也大量借助於機械化裝置的立體實景升降開合與轉臺上迅速變換來造景,產生了神奇莫測的劇場效果,增強了藝術感染力。但後來機關布景的發展,由於老板醉心利潤,專投小市民低級趣味之所好,庸俗、色情、迷信、恐怖俱來,使機關布景因而得了壞名聲。

抗戰時期的戲曲改革中,寫實化道具與布景(包括機關布景)的使用有限制的。1944年演出的新編歷史劇《關王進京》表演時借鑑了話劇和電影的手法,精練了起霸等身段;舞臺美術採用了寫實立體的布景。²¹⁾但是,除這部戲外,我們不能看從另外的戲曲演出中使用寫實布景的記錄。我們可以推測,由抗戰現實的物質制約,只在極少數的戲曲演出寫實化道具與布景使用了。

1949年中華人民共和國成立後的戲曲改革在“推陳出新”方針的指導下,圍繞“改戲、改人、改制”的工作進行。通過這場改革,許多新編劇目演出了。新編劇目的舞臺美術出現了幾種類型:一是按傳統戲路子編演的少量新劇目,不需要過多的布景協助,主要是在襯幕上做加工,形成新的“守舊”形式;二是在新編劇法指導下創編的劇目,對景物提出了新的要求,從此開始了景物造型的新探索;三是現代題材的劇目,對舞臺美術的要求同樣迫切,在寫實性景物的要求上較歷史劇有過之無不及。²²⁾

因此寫實性景物造型主要在現代題材的戲曲劇目裏使用了。如1950年代演出過的豫劇《朝陽溝》及呂劇《李二嫂改嫁》等,都不同程度地運用寫實手法,把故事發生的具體環境、時間、地點、時代背景和寓於其中的情感清晰地表達出來,較好地發揮了舞臺美術所應起的作用,為寫實性布景在戲曲中占有一席之地,立下了功勞。從此以後,使將寫實性景物造型用於現代戲曲劇目,成為一個好與不好、恰當與不恰當的問題,而不是能與不能的問題了。

現代戲寫實性景物造型運用的高峰,客觀地說,應該是以戲曲改革的第四階段為一個高峰了。當然,寫實景物的完成,也有不同手段的側重,或強調繪畫性手段,或使用各種材料製造真實立體幻覺的等。《智取威虎山》、《沙家浜》、

21) 劉文峰·周傳家《百年梨園春秋》,中國經濟出版社,2000年版,233頁。

22) 張連編著《中國戲曲舞臺美術史論》,文化藝術出版社,2000年版,284頁。

《紅燈記》、《奇襲白虎團》、《杜鵑山》、《平原作戰》、《龍江頌》、《海港》等當時那一批京劇樣板戲,都是採用寫實性布景方式。至於表現真實環境的手段,除內景之外,許多外景往往運用繪畫性吊掛畫幕。熟練的繪畫技法能令觀眾產生身臨其境的感覺。

例如:《杜鵑山》,每場景都是精雕細刻的。近景的山石坡草、獅子門樓,都是用倣真的立體造型解決的,中景用精心繪制的吊掛網子,遠景用色彩豐富的幻燈投影,再配合大量的色光照明渲染氣氛,給觀眾造成了逼真於生活的真實感。

《海港》,在一個熱鬧喧騰、欣欣向榮的上海港碼頭場景,以黃浦江對岸高樓林立的建築群為遠景襯托,以寬闊深遠的滾滾江流和江面上巨輪停泊、桅杆如林的畫面為近景。在這兩個層次的背景映襯之下,再按照每場戲的具體內容設置相應的舞臺景物。同時還根據劇情需要,借助於燈光、效果,製造風雨雷電等自然景觀,以渲染環境氣氛。《奇襲白虎團》,舞美風格比較寫實,朝鮮的山山水水成了全劇的背景基調;繪畫性的背景通過畫幕、天幕幻燈等綜合形成具有立體感、縱深感的空間。山水、樹石,以及舞臺上的房屋、碉堡、大小道具(如炸彈皮、炮彈箱、沙盤模型、軍旗、作戰地圖、志願軍與美軍軍服、路障等)都是按照生活原型力圖真實地再現出來。

樣板戲的布景設計較多地吸收了話劇的表現手段,雖然注意虛實結合,但是演員虛擬性的歌舞表演與寫實性布景的矛盾,仍較為突出。可以說在中國,戲曲舞美設計的寫實極端以樣板戲為代表。有的樣板戲是寫實性景物造型的特點在由於表演的需要,把環境形象推向舞臺後區,而留出前區大部分空間給演員表演用。所以這種寫實性的景物造型手法與話劇不完全一樣,更接近歌舞劇的特徵,打開了表現與再現的融合。²³⁾

23) 張連 編著《中國戲曲舞臺美術史論》, 296頁。

3. 表現和再現之間的矛盾、融合

戲曲改革者在排演現代戲時,都遇到一個如何使舊形式表現新內容的問題。內容與形式的矛盾,在表現中國古代生活的歷史題材劇目,還不是那樣尖銳,原有的程式、行當及服飾裝扮還能夠適應,但在表現現實生活題材的現代戲,就成為十分困難的問題。在現代戲裏,不僅有中國人,還有外國人,內容所提出的對於生活環境和人物服飾裝扮的要求,引起舞臺裝置和演員運用唱、做、念、打表現人物的新的變化,原有的表現手段對表現現代生活和塑造現代人物就有一個不適用和不够用的問題,也就是必須從現代生活、現代人物出發創造新的表現手段,革新原有戲曲形式的問題。

但戲曲改革者對這種問題缺乏清醒的自覺的認識,戲曲舞臺上起了各種矛盾。

首先,寫實表演與音樂的矛盾。寫實表演由於與音樂的矛盾,在藝術處理上受到限制。表演與音樂是戲曲藝術中兩種主要的表現手段,清末民初戲曲改良者沒有認真改革,這個問題在時裝京戲中尤為突出。梅蘭芳演完《童女斬蛇》,再沒有排過時裝新戲,他也感到寫實表演與音樂處理上的困難,說:

首先是音樂與寫實表演的矛盾。京劇的組織,角色登場,穿扮誇張,長胡子、厚底靴、勾臉譜、吊眉眼、貼片子、長水袖、寬大的服裝……,一舉一動,都要跟着音樂節奏,作出舞蹈化身段,從規定的程式中表現劇中人物的生活。時裝戲一切都縮小了,於是緩慢的唱腔就難安排,很自然地變成話多唱少。一些成套的鑼鼓點、曲牌,使用起來,也顯得生硬,甚至起“叫頭”的鑼鼓點都用不上,在大段對白進行中,有時只能停止打擊樂。²⁴⁾

寫實表演與音樂的矛盾在梅蘭芳的時裝戲中並沒有解決。曾經長期與梅蘭芳合作的琴師徐蘭源也說:“我們過去演時裝戲,音樂問題沒有很好地解決。如今回想起來,一個最大的問題:有戲的地方,唯恐攪了戲,就回避了唱;無關緊要之處,爲了像京劇,又塞進大段唱”²⁵⁾從此,可見表演與音樂的問題解決不好,必然影響

24) 梅蘭芳《舞臺生活四十年》,中國戲劇出版社,1991年版,569頁。

作品的藝術魅力和生命力。

其次,戲曲表演與寫實化景物造型之矛盾。清末民初戲曲改革者由於對傳統戲曲的舞臺藝術規律不理解,這樣的矛盾沒有得到圓滿的解決,徐珂說:

上海自新劇既興,以西法布景,繪形於幕,……畫背景者,必用油畫法,此派傳自西方,故所繪景物,亦多為西洋式。廳堂桌椅無論矣,乃至古樹矮屋,小橋曲徑,其形色姿態,亦異中土,而戲中人乃峨冠博帶作漢人古裝,豈非大不相稱耶?……自有舞臺,乃多用布景,器具必真,於是扞格附會,反多支離。如上床安寢,何以未卸裙履?未入房戶,何以能見聯屏?乘車者既有真車矣,騎馬者何以無真馬?交戰時,背景一幅山林,而相打者乃轉來轉去,追逐半日,不離尋丈之地,此皆不可通者也。²⁵⁾

那時景片的繪制採自西洋油畫的技法,所繪場景也是近似國外的樣子,用在表現中國生活的戲裏,也難免不倫不類。當然,這是上演“現代戲”-時裝新戲所必然遇到的矛盾,這個矛盾的拙劣處理使清末民初戲曲改革處於十分難堪的境地,也是其衰微的重要原因。寫實性布景與戲曲虛擬表演的矛盾,自此成為演員和藝術家們長期遇到而力求科學解決的問題。

這種矛盾到中華人民共和國成立,還沒有得到圓滿的解決。但許多戲裏,過去那種硬搬話劇的立體布景而不管演員表演的做法基本上被克服了,大家都在向如何有利於演員表演方面而努力。評劇《三里灣》大膽運用風格化的布景,既簡便又有助於演員的表演。京劇《白毛女》及其他不少戲都採取了簡化布景的辦法,既有簡單的裝置,還可運用上下場的舞蹈化的虛擬動作。豫劇舞臺上除設有簡化的布景外,還運用燈光變化天幕的顏色以示環境的變化。²⁷⁾

寫實性布景與戲曲虛擬表演的矛盾,在樣板戲舞臺上也沒有能得到完全解決。如《智取威虎山》〈打虎上山〉一場戲,幕啓時,只見白雪覆蓋山巒,形似寶塔的青松挺立。可是當楊子榮揚鞭策馬出場亮相,手執馬鞭開始進行虛擬性表演之際,舞臺時空的矛盾與脫節的弊病也尖銳地顯露了出來,使表演喪失了可信性。

25) 徐蘭沅《是戲必有曲,無曲不成戲》,《北京日報》,1964年5月5日。

26) 徐珂《清稗類鈔·第十一冊·戲劇類》,中華書局,1986年版,5033頁。

27) 高義龍·李曉主編《中國戲曲現代戲史》,上海文化出版社,1999年版,168頁。

雖然如此,綜觀樣板戲的舞臺藝術,演員歌舞性虛擬表演和寫實性布景的矛盾不常出現,可以說基本上被克服了,走向表現和再現的融合。

4. 結語

中國戲曲界進入20世紀,在西方戲劇的衝擊下,打破自我完善的封閉體系,到新時期以前,都發動了四次戲曲改革。這種戲曲改革,可以充分地揭示時代與文學的關係,內容與形式的關係,傳統與西化的關係等問題。當然,戲曲改革過程中發生了寫實表演與音樂的矛盾、戲曲表演與寫實化景物造型之矛盾等,但戲曲改革者不斷探索表現與再現的融合,結果得到比較圓滿的解決。我們可以從這種戲曲改革的歷史中,總結戲曲改革的經驗與教訓,作為研究中國戲曲的借鑑。

《參考書目》

- 《梨園佳話》,王夢生,商務印書館,1915年版。
- 《中國近代文學大系·文學理論集二》,徐中玉主編,上海書店,1995年版。
- 《中國近代文學大系·戲劇集一》,徐中玉主編,上海書店,1996年版。
- 《中國近代文學考論》,王立興,南京大學出版社,1992年版。
- 《粵劇史》,賴伯疆·黃鏡明,中國戲劇出版社,1988年版。
- 《中國戲曲志·廣東卷》,中國ISBN中心出版,1993年版。
- 《中國京劇史(下卷第一分冊)》,北京市藝術研究所·上海藝術研究所編著,中國戲劇出版社,2000年版。
- 《中國戲曲現代戲史》,高義龍·李曉主編,上海文化出版社,1999年版。
- 《二十世紀中國戲劇思潮》,胡星亮,江蘇文藝出版社,1995年版。

《清代燕都梨園史料·正續編(下)》，張次溪編纂，中國戲劇出版社，1991年版。

《戲曲藝術論文選》，中國戲曲學院研究所編，文化藝術出版社，1995年版。

《舞臺生活四十年》，梅蘭芳，中國戲劇出版社，1991年版。

《百年梨園春秋》，劉文峰·周傳家，中國經濟出版社，2000年版。

《中國戲曲舞臺美術史論》，張連編著，文化藝術出版社，2000年版。

《清稗類鈔·第十一冊·戲劇類》，徐珂，中華書局，1986年版。

《국문요약》

20세기초엽부터 시작된 중국의 전통극 개혁은 新時期까지 네 차례 중요한 단계를 거쳐 진행된다. 첫 번째 단계는 내외환을 겪던 清末民初시기이며, 두 번째 단계는 중일전쟁 시기이며, 세 번째 단계는 중화인민공화국 수립 이후이며, 네 번째 단계는 江青 등이 전통극 개혁을 자신의 정치적 목적의 달성을 위한 수단으로 간주하기 시작한 “全國京劇現代戲觀摩演出大會”가 열린 1964년부터 문화대혁명 종결 전까지 이다.

20세기 이래 시작된 이러한 전통극 개혁은 사실상 서구 리얼리즘 연극의 영향을 받고 시작되었다. 서구 리얼리즘 연극이 표방하고 있는 재현적 특징이 이 전통극 개혁으로 만들어진 극 속에 자리 잡고 있는데, 주로 연기와 무대도구 및 배경의 쓰임에서 찾아볼 수 있다.

중국 전통극의 연기는 모방을 통해 현실을 재현하는 서구 리얼리즘 연극과는 달리 상징화되고 정형화된 歌舞的 연기로써 그 나름대로의 미학체계를 가지고 있다. 청말民初에 개혁된 전통극 중 현실을 제재로 한 극에서는 일상동작을 모방한 연기가 진행이 되어, 중국 전통극이 가진 미학체계를 파괴하고 서구 리얼리즘 연극의 연기를 추수한다. 하지만, 이후에 진행된 개혁에서는 중국 전통극의 연기미학의 체계에 근거하여 지나친 격식은 없애고 사실적 연기를 조화롭게 결합하려고 노력하게 된다.

중국 전통극의 무대도구는 탁자 하나 의자 두개(一桌二椅)이며, 배경은 사실적인 배경이 아니라 무대 뒤에 휘장이 걸려 있는 정도였다. 마찬가지로 清末民初부터 무대도구가 다양화 되고, 사실적 배경이 두루 사용된다. 처음에는 중국 전통극의 상징화되고 정형화된 연기와 부조화하여 중국 전통극의 미학을 파괴하기도 하였지만, 50년대에 들어와서는 어느 정도 그 것의 모순이 해결되었으며, 문화대혁명시기의 ‘樣板戲’에 와서는 비록 문제점이 발견되기도 하지만, 나름대로의 체계를 형성하여 조화로운 양태를 보였으며, 신시기 이후의 전통극 개혁에 상당한 도움을 시사하게 된다.

서구 리얼리즘의 재현적 특성을 그대로 중국 전통극에 받아들였다는 사실은 중국 전통극의 미학체계에 대한 충격이었고, 중국 전통극은 이때부터 여러 가지 어려움에 봉착된다. 예를 들어 사실적인 연기와 음악간의 충돌, 상징화되고 정형화된 연기와 사실적 배경과의 충돌 등이다. 이러한 어려움 속에서도 중국 전통극 개혁은 여러 가지로 의미있는 성과를 거두었다. 비록 그 성과가 부정적인 이미지를 내포한 양판회에서 많이 찾아 볼 수 있지만, 그것은 신시기 이후 중국 전통극 개혁에 일정한 의미로서 작용했음을 부인할 수는 없다.

關鍵詞：新時期以前，戲曲，改革，再現，表現，樣板戲

