

本书获中国博士后科学基金资助

中国越剧走向何方

——近 20 年来中国越剧研究

张艳梅 著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

浙江大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国越剧走向何方：近 20 年来中国越剧研究/张艳梅著．—杭州：浙江大学出版社，2012.10
ISBN 978-7-308-10679-5

I .①中… II .①张… III .①越剧—研究
IV .①J825.55

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 231854 号

中国越剧走向何方——近 20 年来中国越剧研究

张艳梅 著

责任编辑 宋旭华

封面设计 续设计

出版发行 浙江大学出版社

(杭州市天目山路 148 号 邮政编码 310007)

(网址：<http://www.zjupress.com>)

排 版 杭州大漠照排印刷有限公司

印 刷 杭州杭新印务有限公司

开 本 710mm×1000mm 1/16

印 张 12.75

字 数 238 千

版 印 次 2012 年 10 月第 1 版 2012 年 10 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-10679-5

定 价 38.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部邮购电话 (0571) 88925591

目 录

序 一	朱栋霖 (1)
序 二	陈 坚 (1)
导 论 在传统中守成的 80 年代	(1)
一、剧目开放与世俗审美传统的唤醒	(1)
二、“小百花现象”与“名角”效应的激活	(3)
三、创新潮流中的“落伍者”	(6)
第一章 近 20 年来越剧的“现代”语境	(10)
第一节 民族文化符号,抑或东方奇观:越剧社会形象探寻	(11)
一、民族文化遗产:走向符号化	(11)
二、大众文化时代的“东方奇观”	(16)
第二节 体制改革与开拓娱乐市场:越剧社会功能再定位	(21)
一、元素化传播:大众传媒对戏曲娱乐功能的泛化	(23)
二、名角缺失:戏曲娱乐功能未充分化	(26)
第三节 越剧何以为越剧:剧种个性的新思考	(31)
一、品格定位:纠结于都市和乡野	(32)
二、话语空间:才子佳人的变脸	(36)
三、性别诗学:男女共体	(40)
第二章 世俗的蜕变	(44)
第一节 越剧的世俗表述	(44)
一、世俗欲望合理化	(45)
二、传奇性	(50)

第二节 世俗表述与现代意识	(55)
一、个体本位精神的张扬	(55)
二、时尚叙述	(61)
第三章 人文越剧	(73)
第一节 人文越剧之意义话语	(74)
第二节 人文越剧之风格化的舞台	(82)
一、象征思维	(82)
二、诗性思维	(88)
第三节 人文越剧与戏曲导演制	(93)
第四章 乡野的坚守	(101)
第一节 越剧的“地方”之根	(101)
第二节 剧目：传统·喜剧	(107)
第三节 文戏武演	(114)
第五章 异域经典改编	(121)
第一节 改编：现代化理念驱动的东西对话	(121)
第二节 内容阐释的缝合与裂隙	(127)
第三节 表现符号的戏曲化与原形态化	(134)
第六章 在经典与实验中游走的海派风情	(141)
第一节 “名角+名剧”的经典生产与传承	(141)
第二节 走上“大戏剧”之旅	(152)
余 论 越剧如何向未来展开	(164)
一、戏	(165)
二、人	(171)
三、市场	(178)
主要参考文献	(186)
后 记	(188)

序 一

朱栋霖

源于浙江嵊县东王村落地说唱的越剧,如今已是全国影响的大剧种。越剧是中国戏曲的璀璨明珠,江南文化的代表。经过上世纪 80 年代的短暂复兴,越剧和其他传统演艺一样举步维艰,徘徊彷徨。也曾不断有“小百花”、茅威涛、赵志刚、杭州越剧院的大胆创举锐意革新,但终于难觅昔日辉煌。在现代化、电子传媒化急剧推进的今日社会,传统的中国越剧向何处去?

越剧百年的成就是创新的成就。试比较成熟期的越剧唱腔与早期落地说唱、男子越剧的笃班时期楼天红、支维永、竹芳森的唱腔迥然有别,即使袁、范、傅、尹十姐妹的演唱与早期“三花一娟”也相异趣。除了的笃班时期越剧的基本音乐元素被保留,在此后的三四十年间越剧唱腔有了极大的丰富、发展和变化,越剧演唱不像曲牌体的昆曲,在魏良辅创昆山腔后四百年来昆曲曲唱不会有新的变体。1942 年袁雪芬倡“新越剧”,学习昆曲、话剧、电影艺术。她与范瑞娟在不断演新戏中发展出尺调腔、弦下腔,形成了袁派、范派。宗袁的戚雅仙、金采风、吕瑞英又在袁派的基础上形成新的唱腔,徐、尹、傅派也是后来新创。今天脍炙人口的《红楼梦》、《西厢记》、《情探》、《祥林嫂》、《一缕麻》、《浪荡子》都是新编剧目,而且几乎每一部新戏的重点唱段都有新腔问世。越剧在这样的步步创新中,蜕却了早期越剧土腔的质朴、直率、劲爽、土俗和鲜活生气的叙述风,形成了优雅柔美、缠绵悱恻的唱腔和细腻抒情的演唱风格。随着《梁祝》、《红楼梦》、《西厢记》、《祥林嫂》等经典名剧的演出,袁派、傅派、戚派、王派、金派,和范派、尹派、徐派等流派艳然问世。

越剧成熟期的风格显然是上海大都会文化和观众赋予的。如果越剧的舞台一直驻足于嵊县、绍兴和浙江,越剧不会是今日的风格和面貌。上世纪 30 年代初女子越剧兴起,逐渐进入上海。抗战爆发后,“孤岛”时期畸形繁荣的上海滩为女子越剧兴盛提供了社会条件和大批观众。40 年代女子越剧风靡海上舞台,越剧的各流派唱腔和表演艺术开始形成,到上世纪 50 年代、60 年代初成熟完善。这和苏州评弹的发展相似。崛起于乾隆年间的苏州评弹是典型的苏式传统艺术,早期弹词曲调马调、陈调、俞调、魏调是叙述调,是吟咏式的书调,评弹演讲是叙述式的。30、40

代上海的繁华,为评弹发展提供了舞台,今日流行的蒋调、张调、杨调、严调、琴调、丽调都是形成于上海,即使是较早的徐云志调也是先在上海获得赞赏才在苏州得到认可。大上海为越剧、苏州评弹这些来自江、浙的江南艺术的新发展提出了挑战也提供了充足的新的条件——经济、文化、观众和舞台。上海是个开放的现代大都会,海派文化的特点是海纳百川、兼收并蓄、与时俱进、不断创新。晚清以来人们更愿意称上海为“海上”,它强调的是面向海洋的开放性与新潮性,和与时俱进的现代性。各种艺术在上海滩竞相登台,竞争的局面促进了艺术的发展。传统的京剧,新来的越剧、沪剧、淮剧、苏州评弹都必须在保持自我个性的基础上吸收新的艺术成分,以强劲的魅力吸引新的观众。从40年代以来新诞生的评弹蒋调、张调、杨调、严调、琴调、丽调等流派唱腔,都加强了感情的投入,强化了演唱的抒情性,情感抒发的戏剧性,以求声情并茂。这些新的演唱因素都是受到沪上戏曲影响和听众审美趣味的引导。

影响越剧艺术走向的主流观众是来自江浙的中层社会女性,30年代上海的大繁荣吸引大批江浙人士进入沪上,孤岛时期的稳定和畸形繁华吸引了更多的江南人士,他们的家眷成为越剧的主流观众。江南女性文化的阴柔、优雅、细腻、抒情倾向,她们在人性体验和情感宣泄方面的强烈欲求,在改变越剧早期唱腔、引导越剧新的演唱风格方面起了引导作用。早期的笃班质朴、劲爽、土俗的演唱显然不适合这些优雅细腻、情感丰富的江南女性观众的审美口味,她们在脱离了闭锁的传统市镇空间后,从新的越剧剧场需求感情的宣泄和心灵的慰藉,而且上海都市的文化品味更追求高雅柔美时尚。因此即使“三花一媚”的越剧传统的叙述式唱法(基本是快唱)也很快会被淘汰,观众需求优雅的抒情。这个庞大的江南女性观众群体,她们的观剧欣赏口味,引导其实也是决定了上海女子越剧的演剧创新走向。袁雪芬敏感地抓住了这个时代变革的脉搏——越剧进入上海大都市后,都市女性的欣赏要求。“新越剧”学习昆曲、话剧、电影,请来技导(导演),和新文化工作者合作编剧,讲究舞美。其实质就是从剧本文学、导演、舞美、演唱、表演的多方面提升越剧的文化和艺术品位,提升来自乡村的质朴演艺到适应上海都市文化和审美的平台,因应上海都市女性观众的观剧趣味和审美品味。优雅柔美、缠绵悱恻、细腻抒情的袁派、傅派、戚派、王派、金派,和范派、尹派、徐派等流派,《梁祝》、《红楼梦》、《西厢记》、《祥林嫂》、《情探》等经典名剧的演出,既保持了越剧音乐的地域风貌,又体现出都市女性审美的优雅柔美、细腻抒情。

越剧艺术的辉煌成就深深得益于中国传统戏曲文化的滋养。越剧剧目很多改编自中国古典戏曲和经典名著,《红楼梦》、《西厢记》、《西园记》、《琵琶记》、《桃花扇》、《王十朋》、《拜月记》、《焚香记》(《情探》)、《孔雀东南飞》成为越剧经典,《祥林嫂》、《信陵君》、《屈原》、《南冠草》采自鲁迅、郭沫若名著,保证了这些越剧剧目内涵

的丰富和文学水准的高雅。一些文化人参与了越剧的改编和剧目建设,如樊篱、南薇、徐进,田汉专门为越剧写了《情探》,音乐家连波、刘如曾与演员一起丰富了越剧的流派唱腔。因而越剧能以具魅力的文化风采与内涵呈现剧坛,伴随流派唱腔形成经典剧目,至今还有生命力。相比沪剧,后者则差矣。几乎与越剧改革同时,沪剧在1941年演出根据同名电影改编的《魂断蓝桥》,废除幕表制,采用剧本、导演制,整体舞美设计等等,“西装旗袍戏”风行一时。但是解放后越剧与沪剧分工,越剧主要演传统戏,沪剧主要演现代戏。沪剧紧跟社会形势,编演了大量的阶级斗争、思想斗争的戏,《赤叶河》、《罗汉钱》、《星星之火》、《鸡毛飞上天》、《丰收之后》、《金沙江畔》、《年轻一代》、《红色宣传员》、《红色的种子》、《豹子湾的战斗》等。一些曾拥有大量观众的“西装旗袍戏”,因是“反映资产阶级”而缩手缩脚不再锤炼提高。结果造成沪剧没有像越剧一样有更多经典剧目至今还在演出。沪剧主要向话剧学习,话剧的灵魂——思想启蒙和人性剖析的力量在那个时代正遭受批判,而话剧的写实主义风格直接影响了沪剧的表演,使沪剧在丢弃了戏曲歌舞交融的写意体系后又没有探索出新的表演风格。大白话的话剧台词风,使沪剧不惜大量采用俗白的工农兵口语,政治口号、思想说教、阶级斗争话语满台飞。而越剧师昆曲为“奶娘”,深刻地传承了中国古典戏曲的写意抒情美学体系——那是一个自宋元以来承受近千年历史文化滋养的中国古典艺术体系和传统,这使来自南戏故乡、又以昆曲为奶娘的20世纪的越剧文化底蕴充足、艺术滋养丰厚。越剧承接昆曲优雅的唱词和轻歌曼舞的表演,再次创造了写意抒情的诗化戏曲境界。在昆曲衰落后,越剧以中国戏曲美学传承的新创美姿婉转于江南舞台。这是中国越剧的历史贡献和美学价值。

但是越剧的成就与经验已是昨天,越剧向何处去,留着很多问题需要探索和实践。这些年来越剧界自身在不断突围、创新、挣扎、努力,但那都是越剧界内部自我的寻觅。越剧界虽然不断聘请话剧导演来为传统越剧注入新血,但“整容”的结果又不能令人失望。

2010年秋,张艳梅到苏州大学从事博士后研究。她原在浙江大学陈坚教授麾下从事话剧研究。她最初提出的博士后课题是继续研究当代话剧。我建议她改为研究浙江越剧。我一直希望应该有一些学者关注研究当地地域文化,无需大家一窝蜂研究“中国的”。身在江南,应该研究江南文化。越剧百年纪念也曾轰轰烈烈,但没有深入地研究越剧的历史、现状和未来走向,没有看到扎扎实实、富有创见的、和实践相结合的研究专著问世。研究话剧、昆曲的学者还有一些,研究越剧的学者和专著几乎没见。我一直期盼着有学者进入越剧研究领域。况且艳梅是身在杭州的女性,有观剧和调研的优势。

我后来才知道张艳梅不是浙江人,她来自黑龙江,而且过去看越剧不多。但是

她终于承诺了。她根据开题报告时的建议,重拟研究提纲。她的选题相继被列为博士后研究基金项目、国家哲学社会科学基金青年项目。可见这样的选题是很得到支持的。

两年后,艳梅寄来她的博士后课题报告,她的论著《中国越剧走向何方——近 20 年来中国越剧研究》。我读罢全文,感叹她的成果大大出乎我的预期之上,我深深为她的执着精神、她的功力、她的才情而赞叹!

这是一本内容丰厚、功力深厚、研究思路深入清晰、富有创见卓识的专著。全书六大章节,从当代越剧生存现状和走向探索中提炼出六大问题,深刻地抓住了当代越剧发展的根本性问题。好就好在,她对数十年来越剧的来龙去脉、演剧动态、资料信息掌握得相当丰富,有一些情况我还不了解,她提出了很多越剧历史的情况,很能说明问题。在这方面,可以想见她默默地投入了多少精力。好就好在,她对近 20 年越剧演出情况,从剧目到创意,她都有自己的剖析和独到思考,她不随流俗,不人云亦云,不像如今的剧评尽说些阿谀讨好的话,她能理性冷静地揭示每次演出的成功和不足。有些戏我看过,我赞同她的评判,我发现那些观点是经过她自己思考的,她确实看了那些戏,她有自己美学判断。她已经能比较在行地感悟、剖析作为艺术的越剧的得失深浅。

艳梅的这本著作专门梳理和剖析了越剧在进入现代化社会和语境中的诸多困境和种种探索,越剧界的前辈和今日不甘寂寞的探索创造者的活跃的思考和坚持不懈的努力。她的研究的一个特点是历史观念和美学观点相结合,对越剧的历史和现状的种种问题她都有自己冷静的独立思考。这显示了艳梅作为博士后的学术研究功力,学术的功夫,和一般谈谈感想、不作深入思考的文章不同。研究重要问题需要有历史感,还需具备超前意识,更要高屋建瓴。所以她不会轻率地说应该如何如何,为“越剧向何处去”开出一个药方,轻易开出的往往是狗皮膏药。艳梅对越剧前景的探索做了许多剖析和思考,她不盲从。这种学术的姿态和指点颇启发思考。她的语言清新流畅简洁,表述绝不拖泥带水,流畅的叙述中伴随许多智性的思考。这看来是第一本思考中国越剧现状和发展前景的学术著作。越剧往何处去,应该有学术的思考和文化的对话。我希望艳梅继续关注越剧、思考越剧,更希望有更多的力量思考、推动越剧创造新的辉煌。

2012 年 9 月 3 日
于苏州大学

序 二

陈 坚

张艳梅是我在浙江大学招收的最后一届博士,自 2003 年入学以来,已经在戏剧领域里探索了近十个年头。

初时张艳梅的研究对象是话剧,侧重点是话剧演剧。其时她已经有了将话剧与中国传统戏曲进行统一研究的“大戏剧”思维框架,比较关注西方现代话剧引入后对中国传统戏曲的影响,她的博士论文以及毕业后一段时间内的学术成果中都体现了这一特点。大约在 2010 年春,与我的一次谈话中她提及自己的学术困惑:似乎陷入了某种定势,难有新的突破。我提议她多与外界交流、拓展自己的视野,也可调整一下原有的思维框架。之后,在我的推介下,张艳梅去苏州大学做博士后研究工作,合作导师为朱栋霖教授。得知她选择越剧作为新的研究对象,起初我略感惊讶。我知道他们那几届的博士生中有几个对戏曲颇为钟情,但“戏迷”和研究者的差距还是相当大,实现这种身份转换需要一定的准备。当然张艳梅有这种准备。我所辅导的博士生大致有两种类型,一种是创作型的才子才女,他们思维活跃、反映敏捷,有些本身就在从事文学创作,其学术论文写作亦是灵性的,富有活力和激情,文笔摇曳多姿;另外一种是比较纯正的学者型,他们具有扎实的专业素养,思维缜密,注重学理,充分占有材料,文风朴实、厚重,富于逻辑性。张艳梅属于后者,这本《中国越剧走向何方——近 20 年来中国越剧研究》是她近两年来不断进行学术探索和积累的结晶。

《中国越剧走向何方——近 20 年来中国越剧研究》(以下简称《中国越剧》)是张艳梅进行博士后研究工作的阶段性成果,以上世纪 90 年代以来的越剧为主要研究对象,应该说这一研究领域的确定有着相当的学术价值。一直以来,戏剧(戏曲)研究并非现当代文学这一学科的主攻方向,在某些高校甚至已经边缘化了;承担戏剧(戏曲)研究工作的多是戏剧学院(包括其他艺术类院校)以及艺术研究院等机构。尽管同为研究工作,但一般说来,二者间还是存在一些差别:前一类机构比较偏重于思想性、观念性,而后者则更加侧重对具体艺术特质的研究。当然这种差别只是就整体而言,并不能够印证于每一个从事研究的研究者,张艳梅的研究可以说

是集中了两种类型的研究,呈现出一种融合性。《中国越剧》的关键词是“现代”,一个广为人知但又众说纷纭的概念,这一概念是该研究的起点,亦是其扭结点。传统戏曲文化多为“活”的艺术形式,它们在舞台复活、传唱着久远的民族特质,地方剧种,更是地域文化的承载者,它延续着一方水土的文化命脉。然而自晚清戏曲改良开始,中国传统戏曲便被贴以陈旧、落后的标签,成为与“现代”相悖的存在;至上世纪 40 年代“话剧民族化、戏曲现代化”口号提出,戏曲更是被定性为非现代的,现代化成为其难以规避的沉重任务。新中国成立后,中央人民政府发动了全国范围的戏曲改革运动,改人、改戏、改制,不过其时的指向是“人民新文艺”,更倾向于彰显政治意识形态内涵,“现代”诉求由显性转为隐性。新时期到来,随着“改革开放”大政方针的确立,“现代”再次成为显性的、强势话剧,特别是上世纪 90 年代后,由于外部有国际化这一维度介入、内部有市场化这一特定语境,“现代”之于戏曲便显得更为切要,意蕴亦更为复杂。正是基于此,张艳梅将研究对象限定在“近 20 年”,以凸显这一时段的特殊性,并在《中国越剧》的第一章集中阐述 90 年代以来越剧的“现代”语境,以对全书起到提纲挈领式作用,为全部研究厘清概念、夯实基础。在其后的章节中,《中国越剧》选择有代表性的几个越剧群体进行具体的越剧艺术特质研究,这种分类法比较别致,亦可谓独到,有利于研究的展开。从学术角度看,任何关于越剧的“现代”表述,都必须通过其艺术实践体现,具体说来便是通过剧团演出体现,也只有通过越剧团体的具体实践才能最终将抽象的理论、概念落到实处,加以检验。就当下的越剧市场而言,上海越剧院、浙江小百花越剧团、杭州越剧院、绍兴小百花越剧团等都是极具号召力的团体,张艳梅分别从中提炼出海派风情、人文、世俗和乡野,既能深入当下“活态”的越剧,又可将其加以理性的生发,从而抽绎出近 20 年来越剧与史上其他时段的越剧的不同,并兼顾近 20 年来越剧与其他艺术形式的分野,这里颇能见出青年学者的敏锐和结实的理性运作能力。

对当下“活态”越剧的细致梳理是《中国越剧》一书的具体切入点,亦是非常繁重的一项工作。在上世纪五六十年代,越剧曾随着戏曲改革而扩张到全国各地,包括新疆、贵州、四川、黑龙江、辽宁、宁夏等地在内的二十多个省、自治区都建立了专业的越剧团,越剧亦曾一度被奉为第二大剧种(指影响范围而言,亦有第三大剧种、第五大剧种之说,总之不外表明越剧已非限于一隅的“越”地剧种),尽管现在大多数长三角地域之外的越剧团都已停办或处于沉寂状态,但长三角地域内的江、浙、沪三地依然活跃着众多的团体,除去省、市(区)、县等不同级别的国营剧团,近年来创办了许多民营剧团。数量众多的剧团意味着研究对象繁多,需要对其加以甄选。甄选的前提是确定标准,而这一点并不容易。越剧诞生之时话剧、电影等西方现代艺术样式已经相继传入,并对中国原有的艺术形式发生程度不同的影响,而越剧在上海发展成熟,在这样一个兼容并包的大都市中,越剧的吸纳能力、“变形”能力更

是超越于其他以内地为主要活动地域的剧种。事实上,“变”是越剧的常态,百余年来它始终处于活跃的状态,在 90 年代后更是如此。由于外在环境的迅速变迁,越剧同其他剧种一样正在遭遇巨大的生存与发展挑战,因而都市越剧、时尚越剧、青春越剧、小剧场越剧等旗号被频频打出,越女争锋、非常有戏等泛娱乐性活动不时制造出新的“热点”,杭州甚至还出现过以酒吧为展现空间的“疯狂越剧”……如此纷纭的越剧现象,究竟何者为真正意义上的实验、创新,何者为浮躁的泡沫,需要研究者以清醒的头脑加以审度,并给予公允的学理性评价。本书中的海派、文戏武演是戏曲史上为人熟知的概念,大戏剧、人文越剧、时尚叙述或为近年来的热议话题,或为借鉴自其它领域的文艺范畴,有的已经基本形成公论,有的则仍在争鸣中,张艳梅将之融会贯通、恰当运用,既避免滥用新概念,又得以生发出自己的观点,以更宏阔的学术视野和更为妥贴的方式完成对研究对象的剖析。

总之,我以为这是一部善于吸取最新研究成果并时时闪烁着自己独特见解的力作,在同类的戏剧研究成果中,具有鲜明的时代性,又具有很高的学术分量,体现了作者的学术追求,烙印着她踏踏实实的学术足迹。我期望她随着时代进步不断丰富、完善自己,向新的学术制高点迈出更有力的步伐。

2012 年 6 月 14 日于浙江大学

导 论 在传统中守成的 80 年代

“文革”结束后,各地越剧团体相继恢复建制,越剧的主要影响区域江、浙、沪三地的各级越剧团更是踊跃。1977年,重建的南京越剧团上演了现代戏《报童之歌》,首次在戏曲舞台上塑造了周恩来的形象,也吹响了越剧复苏的号角。在浙江省内,1978年1月,杭州越剧团恢复建制,排练演出《祥林嫂》;4月,临安越剧团恢复建制;5月桐庐越剧团恢复建制,8月即在杭州演出传统越剧《雏凤凌空》,成为在杭州越剧舞台上首部演出的越剧传统戏。此后,萧山、建德、富阳等市县级越剧团体陆续恢复或重建。在上海,上海越剧院于1978年12月恢复建制,时隔半年,虹口区、卢湾区、松江、崇明、南汇等县相继建立越剧团。越剧迎来了继新中国“戏改”后的又一个高潮期,而遵从传统则是其核心语汇。

一、剧目开放与世俗审美传统的唤醒

由于刚刚结束“文革”,出于政治安全性的考虑,越剧并没有从传统的才子佳人题材起步,如浙江越剧团的《小刀会》,在浙江、江苏、上海等省市巡回演出100多场,可以说是对越剧市场的投石问路。此外,杭州越剧团的《祥林嫂》先后赴南京、常州、苏州、无锡等地巡演72场,观众达11.1万人次,也颇提振越剧的士气。1978年12月,杭州越剧团在浙江省人民大会堂演出了根据同名话剧改编的现代戏《于无声处》,将“天安门运动”展现于越剧舞台。该戏在杭州演出5天,观众反应相当踊跃。此类剧目,思想意识的凸显毋庸置疑,但相对于“文革”时期空泛的政治口号,已经让观众感受到了政治之外的、属于越剧的独特因素。

但观众更加认可的仍然是传统老戏,如杭州越剧团排演的《碧玉簪》、《玉蜻蜓》(根据《庵堂认母》改编)、《梁山伯与祝英台》等。1978年6月,中共中央宣传部1978年1号文件批转了文化部关于恢复优秀传统剧目的请示报告,政策的明朗化使得越剧舞台的传统戏愈发兴盛,《情探》、《打金枝》、《白蛇传》、《盘夫索夫》等越剧老戏骨重现于越剧舞台,袁雪芬、徐玉兰、王文娟、傅全香、陈少春、汪如亚等老一辈演员登台亮相,带给观众一种久违的享受。

为了进一步繁荣戏曲舞台,中国戏剧家协会、文化部艺术局和文学艺术研究院

戏曲研究所于1980年7月在北京联合召开了戏曲剧目工作座谈会,周扬出席并讲话,他指出:“剧目问题是戏曲改革的关键问题……我们要丰富革新戏曲剧目,提高剧目的思想和艺术水平,根本方针仍然是‘百花齐放,推陈出新’……现代戏、传统剧、新编历史剧都是人民所需要的,都要发展、提高。提什么‘为主’都是不恰当的……什么是你的优势,就多演什么;要发展优势,扬长避短。”^①得到“百花齐放”政策的鼓励,特别是在“推陈出新”的导向下,戏曲界新编、新创剧目成为一种潮流,以改善长期以来困扰戏剧舞台的剧目贫乏现象。1983年1月,江西省举行了1982年创作剧目汇报演出,江苏、山东、吉林、青海、山西、福建、河南、贵州、云南、广东、广西等省与自治区都陆续举行了各种形式的调演、汇演,进行剧目建设。1983年11月25日至12月25日,浙江省在杭州举办首届浙江省戏剧节,共有11个剧种的31个剧目参加,越剧《五女拜寿》、《春江月》、《仇大姑娘》和《汉宫怨》脱颖而出,获得优秀剧目奖。此后,《天之骄女》、《红丝错》、《柳玉娘》、《胭脂》、《唐伯虎落第》、《月亮湖》、《桐江雨》、《三看御妹》、《主奴联姻》、《十一郎》、《钗头凤》、《劈山救母》等新编、新创剧目和改编、整理的传统剧目不断涌现,将越剧观众的传统审美记忆唤醒。

越剧发源于乡野,成长于上海这一大都会,世俗伦理始终是其基本所在。所谓世俗伦理,是与精英伦理相对应的另一套规范系统。同精英伦理主要包含于为少数社会精英而写作的经典著作之中不同,“世俗伦理主要体现于社会的习俗风尚、故事传说、诗歌谚语、家风家训以及各种通俗读物之中,它不是停留于少数思想家的大脑之中,而是直接与普通大众联系在一起”^②,规范着普通大众的行为方式。正如北京大学陈来教授所认为的:“世俗儒家伦理与精英伦理不同,它主要不是通过儒家思想家的著述去陈述它,而是由中下层儒者所实行的童蒙教育而形成的,并发生影响。”^③诸如《三字经》所宣扬的“人之初,性本善”,《弟子规》中的“弟子规,圣人训,首孝弟,次谨信”,《增广贤文》中的“为善最乐,为恶难逃”、“谁人不爱子孙贤,谁人不爱千钟粟”等等,与越剧舞台上的孝悌、望子成龙、富贵满堂、善恶因果等观念极为吻合。尽管这种世俗伦理在新中国成立后的“戏改”中被极大程度地清洗,至“文革”更被政治理念淹没,但却始终萦绕于普通观众的心里。20世纪80年代的越剧便是沿着世俗伦理这一路径前行。

首先是市井人物的塑造。绣花姑娘柳明月(包朝赞1983年新编古装越剧《春

① 周扬:《进一步革新和发展戏曲艺术》,中国戏剧家协会研究室编:《戏曲剧目工作座谈会文集》,中国戏剧出版社,1982年版,10—13页。

② 吴先伍:《不应被忽视的世俗伦理》,《齐鲁学刊》,2010年第3期。

③ 陈来:《人文主义的视界》,广西教育出版社,1997年版,193页。

江月》中女主角,该剧由浙江桐庐越剧团首演,后由中央新闻电影制片厂拍摄成越剧艺术片《绣花女传奇》。新婚前夜从官兵刀口救下落难忠良之后,冒认为自己“私生”,其夫家不知事情原委,愤而退婚;老父不明真相,气得吐血身亡。从此,她受尽屈辱,与孩子相依为命。18年后,当年受难之臣复官,寻找当年失散的孩子。柳明月忍痛割爱,将自己以青春和荣誉为代价、耗费一世心血养育成人的“儿子”,送回到他父母身边。面对荣华富贵、金银财宝,她婉然笑拒,孑然一身,返归山乡。同样由包朝赞创作、桐庐越剧团排演的《桐花泪》中彰显无私母爱的桐花,巍峨和双戈创作、浙江越剧三团排演的《柳玉娘》中古道热肠而又痴情的老板娘柳玉娘,还有豆腐郎、箍桶匠等一系列市井人物,或憨厚迟钝、或精灵古怪,也有着不悖人伦的利益诉求,却都不外真、善与美的范畴。

其次是价值取向的凡俗化。才子佳人、奉旨完婚、金榜题名是越剧习见的情节模式,内中蕴含着人们对婚姻、家庭等现实人生的诉求,这一诉求一度被打压,但在80年代的越剧舞台却强势凸显。顾锡东创作的《五女拜寿》虽然整体冲突根源于忠奸斗争,但这一线索被极力置后,于前台显现的是家庭伦理、人情冷暖,杨三春、邹应龙夫妇贫贱相守、不离不弃的品行和婢女翠云忠贞报主的情操才是牵动情节发展的真正动力,人们期待他们的德行有好的回报。最终,随着忠奸斗争的结束和“忠”的胜利,人们的期待得以实现:被歧视的杨三春夫妇获得了尊严和父母亲情,翠云由婢女荣升为义女,且收获了一份爱情。顾锡东曾经在《五女拜寿与小百花》中说:他的创作源于一个朋友在“文革”中的遭遇,这位朋友被自己的亲戚儿女离弃,只有一个死去战友的孤女收留了他。“我就以这些人物及其细节描写为素材,从伦理道德的角度,抒写古已有之的世态炎凉人情冷暖……不搞影射,但于今为烈的‘政治上的势利’,力求在剧本中充分体现。”伦理视角的切入,奠定了该剧的凡俗化价值观。顾锡东创作的另一部剧作《汉宫怨》同样具备这一特点。剧中寄身大将军霍光府的许平君被设定为民间女子身份,她与逃亡中的光武帝结为夫妻又不幸分离,由此戏曲舞台帝王将相的老套故事产生了新的支撑点——人们更关注这一对历尽劫难的夫妻能否云开日出,而不是汉室中兴之类的国家大义。其他如《主奴联姻》、《天之骄女》、《唐伯虎落第》、《三看御妹》等戏也都聚焦于夫妻团圆、善恶报应、有情人终成眷属等凡俗的现实诉求,剧中公主、帝王等角色的社会内涵淡化,其普通人的本相得以还原,一个凡俗世界被着力呈现。

二、“小百花现象”与“名角”效应的激活

1977年1月,为纪念周恩来逝世一周年,袁雪芬、范瑞娟、傅全香、张桂凤等越剧前辈在上海艺术剧场演出了集体创作的组剧《万里长空且为忠魂舞》,中央人民广播电台和上海电视台进行了录音录像,将隔离于舞台十几年的一批名角集体推

出。同年,“越剧十姐妹”电视新闻纪录片开拍,尹桂芳越剧流派演唱会举办,随后吕瑞英、张桂凤主演的《凄凉辽宫月》,金采风、张国华、赵志刚主演的《汉文皇后》等新戏陆续上演,一批于上世纪五六十年代,甚至于建国前便已经成名的越剧名伶重回观众视线。但不可讳言的是,年事已高的她们毕竟艺术巅峰期已过,越剧舞台期待着新一代名角的登场。

1982年9月2日至9月23日,浙江省戏曲“小百花”汇演在杭州举行,来自全省的373名学员和青年演员参加。在汇演的17台节目中,越剧占66%之多;50名演员获得“优秀小百花”奖,越剧演员有25个;“小百花”奖获得者共150名,越剧演员有97个。省汇演结束后,浙江省采取“广育、精选、博采、严教”的方法,根据此次汇演获取的信息,从全省60多家越剧团中遴选出40名优秀的“小百花”演员,于1982年10月成立了浙江越剧小百花集训班,在杭州的省艺校进行了短平快、高效率、多营养、高压力的强化训练,最后精选出26名演员组建成浙江越剧小百花演出团,带着《五女拜寿》、《汉宫怨》、《双玉蝉》以及一台折子戏于1983年11月赴港演出。在浙江小百花之前,上海越剧院已经先后有徐玉兰、王文娟、徐天红、范瑞娟、傅全香、金采风、张桂凤等名家赴港演出,带去《春香传》、《李娃传》、《红楼梦》、《西园记》等传统越剧名剧。然而名不见经传的小百花还是取得了惊人的成绩:演出为期14天,演出15场,场场爆满,有十多家当地报纸共发表了百余篇有关小百花的消息和文章,《五女拜寿》一戏尤其受到欢迎,演员美、剧本美、音乐美、布景美、服装美,青春活力、阵容整齐、流派纷呈等词语是各类评价报道共同的关键词。“小百花”的横空出世既是浙江越剧新生力量的集体亮相,更可视作对越剧“名角”效应的激活。

越剧繁兴于上海,上海自解放前便是名角荟萃之地,新中国成立后“戏改”的改制又集全剧种之精英建立了上海越剧实验剧团(后改为上海越剧院),因而很长一段时间内越剧都是“上海制造”,自上世纪40年代至80年代,莫不如此。浙江小百花的出现打破了这一定势。这些初出茅庐的新手,既缺乏丰厚的舞台经验,更谈不上深远的艺术影响力,她们凭借的是青春、靓丽,而在传统的戏曲舞台这恰是极重要的因素。谭帆曾在《优伶史》评述道:中国传统戏曲的观众,看戏时有一种对于声色的要求,“声与色,前者指表演技艺,后者指容貌姿色。容貌端丽妩媚,技艺超群卓越,是观众心目中优伶的极品”^①。作用于观众感觉和知觉的演员之容貌、形体,在西方近代写实戏剧中主要是传达内容的工具和方式,但在中国戏曲观众看来,它们本身就是赏玩的对象,要求舞台表演讲究声和形,以引导观众沉醉于舞台表演的歌唱化和舞蹈化。当年闯荡上海滩的越剧名伶三花、一娟、一桂(施银花、赵

^① 谭帆:《优伶史》,上海文艺出版社,1995年版,67页。

瑞华、屠杏花和姚水娟、筱丹桂)以及后来的马樟花、袁雪芬、徐玉兰、尹桂芳等人都正值青春年少之时,在市场的打磨下日渐成为名角(这并不意味此时她们的艺术便已成熟,而是说其时她们已经具有了相当的市场号召力,成为越剧传播的标志性符号。此后,在多种因素的合力促动下,一些名角继续发展、走向艺术的新高峰,而有些名角则成为过眼云烟)。新中国成立后全国范围内进行大规模的旧戏改革,施行“改制”、“改人”、“改戏”所谓的“三改”举措,其中的“改人”,即将旧艺人改造为受新的人生观、价值观引导的新艺人,改造为为人民服务的人民文艺工作者。由名角到人民文艺工作者,并非简单的称呼改变,更标示其社会形象的深刻蜕变,蜕变的实质则是去魅化。

“角儿”的产生固然与某些观众群体的“捧”密切相关,但角儿本身的魅力亦毋庸置疑。率性张扬的言慧珠曾一度被捧为“平剧皇后”,她在舞台上魅力四射,在生活中也“最懂得引人注目的技巧”。据章诒和描述,抗战结束后梅兰芳重新登台,言慧珠绝不放过观摩大师表演的机会,却也时时不望彰显自己的名角魅力,每次入场她都是“扬着头,迈着轻松的步子,由后而前。高跟鞋响着清脆的韵律,好像告诉所有的看客:我来了……也好像在告诉人们言慧珠在此”^①。有“闪电小生”之称的越剧名小生马樟花也深谙此道,她喜装扮、善交际,台上、台下都注意凸显个人魅力。但这种个人魅力在新中国成立后的社会主义文艺语境中一再遭到打压。吴祖光《在 1957 年 5 月 13 日文联第二次座谈会上的发言》说道:“解放后有一个现象,那就是组织的力量,依靠组织,服从组织分配,已成为人民生活起码的道德标准……过去作家艺术家都是个人奋斗出来的,现在一切依靠组织。个人努力就成了个人英雄主义……”^②在“个人英雄主义”的打压下,在人民文艺工作者的诱导下,角儿的光彩日益黯淡。张慧《芳菲永驻——小白玉霜》有这样一段描述:她们去中南海怀仁堂演出,排队步行,一律八角帽,男的灰色中山装,女的列宁服,“如果不是乐队的锣鼓乐器,看不出是唱戏的”。^③“看不出是唱戏的”,似乎是淡淡的一笔,却寓示着这一群体个体魅力的泯灭,在八角帽、中山装、列宁服的遮蔽下,名角的社会形象发生了变异。

进入 20 世纪 80 年代,尽管范瑞娟、王文娟、徐玉兰等名家依然坚持舞台演出,但已经很难再形成“角儿”的轰动效应。至于浙江本土,虽有姚水娟、张茵、陈佩卿、张琴娟、邢爱芳、毛佩卿、邢艳芬等一批优秀的老演员,却一直被上海诸多名家的光

① 章诒和:《伶人往事》,湖南文艺出版社,2006 年版,44 页。

② 吴祖光:《在 1957 年 5 月 13 日文联第二次座谈会上的发言》,牛汉、邓九平主编:《荆棘路:记忆中的反右派运动》,经济日报出版社,1998 年版,75 页。

③ 张慧:《芳菲永驻——小白玉霜》,人民音乐出版社,2002 年版,239 页。

环所笼罩,即使在盛年之时其“名角”效应也很受局限,至80年代有的退居艺校任教,有的由于身体原因离开了越剧演出一线,可以说其时的越剧舞台正处于名角号召乏力的状态。“小百花”的出现适时弥补了这一缺陷。早在浙江省汇演前,《五女拜寿》一戏已在嘉兴地区演出,由青年越剧团一批不满20岁、艺龄只有一年多的演员担纲,在上海延安剧场演出一个多月,创下上座始终不衰的盛况。喜新厌旧是观众的普遍心理,历经长久的禁锢,观众更加渴望清新的舞台风貌,小百花尽管当时艺术上还很稚嫩,却激活了观众心底蛰伏多年的“角儿”渴求。

1984年5月,在赴港演出队的基础上,浙江省小百花越剧团正式成立,此后浙江全省各地陆续成立了小百花剧团,采取稳定、充实、提高、配套的方针,不断创新,求新、求美、求精,全力打造越剧新星。对于此种举措,各界基本都给予认同。其实早在“小百花”出现之前,浙江省已经开始注重青年演员的培养:1980年举办了浙江省专业剧团青年演员汇演,姚建平(《行路》)、陈天侃(《拾玉镯》)、张志明(《胭脂》饰吴南岱)、翁荔英(《宝玉哭灵》)等获得一等奖。当“小百花”引起广泛注意后,更是通过一系列的大奖赛、汇演加大了对青年演员的扶植、选拔力度:1984年首届江浙沪越剧青年演员电视大奖赛在上海举行,由上海电视台主办,25岁以下的专业演员获准参赛,上海、浙江各有16个参赛名额,江苏为8个;1986年第二届电视大奖赛举办,参赛名额中浙江已经上升到33个,上海为18个,江苏8个。本次大赛采取电视直播的形式,观众投票和评委打分结合进行评判。此外,1986年的全国越剧中青年演员广播大奖赛、1988年全国越剧青年演员电视大奖赛、1989年华东6省1市的戏曲演员歌曲大奖赛、1989年江苏、浙江、安徽、上海戏曲卡拉OK电视演唱大奖赛等赛事一次次将浙江的越剧之花推到聚光灯下,生角中的茅威涛(尹派)、方雪雯和吴凤花(范派),旦角中的吴素英(吕派)、何英和陈飞(傅派)、谢群英(金派)、单仰萍(王派,后调至上海越剧院)、何赛飞(张派),老生中的董柯娣(张派)等承继不同的流派,开始营构越剧的“小百花”时代。

三、创新潮流中的“落伍者”

经历20世纪80年代初期的短暂繁荣后,中国戏剧很快呈现出衰落之势,于是“危机”的呼声四起。在一片危机声中,戏剧界出现了各种形式的探索,如话剧界的戏剧观争鸣、探索戏剧,于是欧美各种戏剧思潮、流派、观念以及不同的艺术形式和手法,诸如贝克特等的荒诞派戏剧、布莱希特的史诗剧、阿尔托的残酷戏剧、格罗托夫斯基的贫困戏剧,象征主义、表现主义、存在主义等纷至沓来、蔚为壮观。透过这名目繁多的诸种主义,我们又看到了那个已经萦绕于中国剧界百年之久的老话题:戏剧现代化。戏曲不可能独立于这一大潮之外,“戏曲现代化”再次成为话题焦点,一批以探索、创新为宗义的作品陆续问世,川剧、京剧、评剧、汉剧等

剧种都有所举措。

以“新汉剧”为号召的《弹吉他的姑娘》展示的是反世俗偏见这一传统主题,却以非常新颖的舞台方式呈现:电影、话剧、歌舞,通俗歌曲、华尔兹舞步、激光、平台等现代元素无所不包,唱腔也极大地偏离了传统汉剧,其幅度之大甚至引起部分老观众的质疑。评剧《成兆才》运用电影手法,让李大钊、包公、杨三姐等人物轮流出现,以展示成兆才创作《杨三姐告状》的构思过程。相对于汉剧、评剧个别剧目的标新行为,川剧则站在剧种的高度,打出了创新牌。

1982年,四川省委发出“振兴川剧”号召,各地相继成立了“振兴川剧”领导小组,小组聘任了川剧专家,提出对川剧实行“抢救、继承、改革、发展”的方针。随后,在“出人、出戏、走正路”的策略下,四川省举行了川剧调演,之后又进京汇报演出,现代戏《四姑娘》、新编历史故事剧《易胆大》、近代历史剧《巴山秀才》三部大戏把川剧创新氛围打造得分外热闹,而打着“荒诞川剧”旗号的《潘金莲》的出现,更是再度激起戏曲创新潮涌。该剧1985年首演于自贡市艺术节,次年春天赴成都演出,之后它从自贡演到成都,再演到南京、上海、苏州、北京、重庆、昆明等大中城市,所到之处无不轰动。由《潘金莲》一剧所引起的争鸣持续十余年,《人民日报》、《中国日报》、《中国青年报》《文汇报》等300多家报刊发表的各式报道、评论文章达5000多篇。尽管褒贬不一,《潘金莲》却让一片低迷中的川剧、甚至可以说是整个戏曲界,赚得了空前的人气。

面对风生水起的川剧,号称“国粹”的京剧也不甘沉寂。1984年7月,文化部在北京举办现代戏曲、话剧、歌剧观摩演出,湖北省京剧团的《药王庙传奇》获得大奖,该剧旗帜鲜明地打出了“创新”的招牌:人物是外表玩世不恭却内心丰富的时代新人;剧本结构采用电影蒙太奇的衔接手段,配合川剧式伴唱,换场不断戏,一贯而下;唱腔融合了时代的音调,伴奏则吸收了电子琴等现代乐器;舞台表演时创造了新板式(西皮圆舞板)和新的戏曲舞蹈“轮椅舞”……不仅新编现代京剧《药王庙传奇》大步革新,传统京剧剧目也争相趋新。1986年,上海京剧院重排神话剧《盘丝洞》,方小亚一人分饰蜘蛛精和女儿国国王两个角色,并在一个唱段中同时采用四大名旦的唱腔,很是轰动;而在武打中杂糅的魔术杂技、机关布景和歌舞表演,更将海派京剧好看、好玩的特性发挥得淋漓尽致。这本应是一种回归,对被新中国成立后“戏改”斩断的海派传统的回归,但在当时,它所标榜的却是创新。

在一片创新、现代的主流中,越剧的反应显得较迟缓而保守。

顾锡东是对当代越剧贡献卓著的一位剧作家,《五女拜寿》、《汉宫怨》至今仍然是许多剧团的保留剧目,但较之《潘金莲》、《药王庙传奇》等轰动非凡的创新戏曲,其创作显然非常的中规中矩。浙江的另一个剧作家包朝赞亦如此。包朝赞是一位多产的剧作家,他从80年代开始,先后创作了人们戏称的“三江四花”:《汾江虹》、

《春江月》、《桐江雨》、《莲花湖》、《梨花情》、《流花溪》。《春江月》由杭州桐庐越剧团(后来成为杭越二团)首演,在1983年浙江省首届戏剧节上获奖,后由中央新闻电影制片厂拍摄成越剧艺术片《绣花女传奇》;《桐江雨》于1985年仍然由桐庐越剧团首演,是浙江省第二届戏剧节的获奖剧目,上海电影制片厂于1986年摄制成彩色艺术片,易名《桐花泪》。一个名不见经传的小越剧团,连续两部大戏获奖并引起电影界的关注,实为不易,当中剧本功不可没。包朝赞的剧作多冠以“新编民间传奇剧”的名头,传奇与民间便是他关注的核心。

传奇性是中国戏曲的传统。戏曲在元杂剧之后又称之为传奇,所谓“非奇不传”。由于中国戏剧形成于民间,是一种世俗的祭礼,因而与世俗性、市民性相贯通的传奇性就成为中国戏曲的基本特质。作为一位来自民间的剧作家,包朝赞摒弃了十七年戏曲创作中的“微言大义”,祛除人为的意识形态拔高,踏踏实实地立足于民间,在奇巧中营造越剧传奇。《桐江雨》中女主人桐花是位朴实、善良的山乡织布女,她年轻守寡,含辛茹苦地养育着两个儿子:亲生骨肉大龙和在战乱中救回来的孤儿二龙。二龙的亲生母亲钱塘富商遗孀金夫人误将大龙当成二龙抢回府邸,走进富贵乡的大龙很快堕落,而他并非金夫人亲生的真相也即将败露。意欲侵夺金夫人财产的大伯金罗汉教唆大龙毒杀二龙,却害死了自己的儿子。戏的最后,大龙难逃法网入狱,桐花将二龙送回其生母身旁,自己则带着一颗破碎的却又充满希望的心踏上了回乡之路。二子互换、金罗汉作茧自缚等情节设置集中体现了无巧不成书、阴差阳错的做戏传统,桐花的无私与忍辱负重、金家的家族夺产、富贵与德行的反差等信息也都表现出对传统民间伦理的尊奉。

包朝赞于1987年创作的《莲花湖》一剧传奇性更为典型。民女月莲出嫁之日途经月亮湖,惊闻新郎华仁杰被绿林义军所掳,冒死闯上山寨,原来华仁杰向官府密告绿林领袖故而被劫。月莲自己留作人质,换得新郎下山探信赎罪。绿林头领田大喜义释月莲,华仁杰却以怨报德,绝情休妻。月莲悲愤自尽,族长闻讯为她立牌坊建神庙,封为“烈女”。不料,月莲被田大喜搭救,死而复生,返归娘家,却为族亲所不容,被老父逼死月亮湖,恰巧又被途经湖边的田大喜救下。3年后,江山易主,田大喜因助新皇打天下有功,封为大将军,月莲成为将军夫人。华仁杰则改名换姓,剽窃月莲父亲遗作混入新朝官场。田大喜、月莲欲揭穿华仁杰,华仁杰则以月莲“已死”之事要挟。新皇为维护纲常,惩治了华仁杰,却也将月莲赐死。该剧以月莲的遭遇为主线,自始至终奇遇不断,一次次的死而复生、生而复死,由她的生死持续推动情节发展,直至高潮。看似离奇、荒诞不经,却又可叹、可信。

纵观上世纪80年代至90年代的剧坛,一批戏曲文本在思想现代性、深刻性的指引下,强力凸显其文学性,如陈亚先的京剧《曹操与杨修》、魏明伦的川剧《巴山秀才》、郭启宏的昆剧《南唐遗事》、郭大宇的京剧《徐九经升官记》等。但有些剧作由

于一味强调文学性甚至是案头性,对舞台艺术却疏于建树,缺乏精彩的唱段和表演、舞台呈现的观赏性不强,故而在汇报演出后便销声匿迹。反观越剧的《五女拜寿》、《汉宫怨》、《春江月》、《莲花湖》等几部看似很“俗”、很传统、很“落伍”的剧作,却更具舞台生命力。同样,上海、南京的越剧舞台上活跃的亦是《孟丽君》、《柳毅传书》、《西园记》、《孔雀东南飞》等传统老戏,新编戏较少,更少有所谓的创新戏。

不仅戏曲文学,其时越剧在舞美、服饰、化妆,以及表演等方面都呈现出对传统定式的遵从,譬如吕瑞英主演的《九斤姑娘》,仍按传统花旦的舞台形象化妆、着装,一个生活在市井的箍桶匠之女,服装却是亮片闪闪、满头插花,显然不符其平民身份,看起来令人不禁莞尔。但在表演方面,其时对传统的遵从却得到了认可,茅威涛、赵志刚韵味十足的尹派,何英华美的傅派、钱惠丽清亮的徐派、方亚芬淡雅的袁派、单仰萍温婉的王派,越坛新秀们韵味十足的传统唱腔不仅将《沙漠王子》、《何文秀》、《西厢记》、《红楼梦》、《祥林嫂》等经典老戏再次唱响,亦使得《五女拜寿》、《汉宫怨》等新编戏深入人心。

事实上,在 20 世纪 80 年代整体的创新趋向中,越剧界的保守姿态非常鲜明。但进入 90 年代后,越剧开始日渐脱离传统轨道,在现代、创新等理念的驱动下,其整体样态发生蜕变,从而形成近 20 年来独特的越剧景观。诚然,“守成”未必是越剧发展的唯一正途、传统亦在时时更新中,而一味地创新、追逐所谓的现代化也不见得便可将其引入光明大道,对于研究者而言,穿透传统与现代、守成与创新这些纠结,理性地审视近 20 年来的越剧发展,并合理地叩问其未来走向,应该是更为切实的事情。

第一章 近20年来越剧的“现代”语境

自晚清中国社会开始转型起,中国文化便开始了对现代化的不懈追求,包括戏曲在内的各种艺术形式由此被持久地笼罩于一个非常恒定的话题之下:现代化。作为一种浪迹于乡野、随后又在都市的民间沉浮的江南小戏,越剧并不曾大张旗鼓地进行过所谓的“现代化”运动,但其现代化诉求却一直绵绵不绝,如1942年前后袁雪芬倡导的新越剧改革和新中国成立后由文化部发起的全国范围的“戏改”。

1938年后,已经在上海滩站稳了脚跟的越剧日渐红火,但好景不长,1942年前后越剧开始呈现衰败迹象,迫使袁雪芬、尹桂芳等越剧名伶进行改革。当时的改革举措首先是吸收新文艺工作者,设立剧务部,建立编导制,提高越剧的文学性,使之能够承载某些富于现代内涵的命题,如《祝福》、《山河恋》等剧目,改变越剧(其实是整个戏曲界)主题意识陈旧的状态。其次,在艺术表现形式上,大量吸收话剧、电影的表现手段,如写实的立体布景、灯光技术运用,以音乐伴奏代替锣鼓点等。由于话剧、电影在当时的文艺体系中具有强大的西化、现代化背景,这些新手段的借鉴也使得越剧易于同“现代”这一标签发生关联。故而,袁雪芬其时打出的“新越剧”旗号可以看作是一次越剧自发的“现代化”诉求,而新中国成立后的“戏改”则依靠政府的力量、借助国家意识形态将其大大强化。

著名戏剧理论家夏写时曾经说过:“古人那微妙的内心活动,那种以爱情为宗教、以爱情为生命的唯一理由,距离我们太遥远了,但并不因此而失去其美学价值。所谓现代意识,无非是以现代人的历史眼光更加珍惜这份遗产而已。”^①问题在于如何界定所谓的现代意识。在上世纪五六十年代的“戏改”中,现代意识自然就是人民意识、社会主义意识,如1951年第3卷第12期的《戏曲报》所发表的田汉《为爱国主义的人民新戏曲而奋斗——一九五〇年十二月一日在全国戏曲工作会议上的报告摘要》,便为戏曲明确规定了“爱国主义”、“人民新戏曲”这一极富意识形态意味的价值尺度,周扬也直言不讳地要求戏曲同其他文艺部门一样,成为一种思想

^① 夏写时:《什么是现代意识》,《上海戏剧》,1994年第1期。

武器,要求剧团作为“从事意识形态工作的艺术团体”^①存在。正是在这种语境下,越剧再次发生了蜕变。

当然,“戏改”之于越剧并不仅仅是意识层面的改造,其艺术形式也得以提升,如剧目建设方面,不仅整理、加工了一批传统剧目,还创演(包括移植、改编)了大量的新剧目,《梁山伯与祝英台》、《西厢记》、《红楼梦》、《玉簪记》、《春香传》等至今仍久演不衰的一批经典剧目诞生,虽不乏时代烙印却为越剧发展奠定了根基。在舞台表演方面,由于当时采取了净化舞台的措施,一些涉嫌野蛮、恐怖、猥亵等的表演方式都被驱除出越剧舞台,健康、进步、美丽的“人民新越剧”形象逐步取代了昔日的“贱业”。

可以说,在不同历史时期,越剧始终有其内涵不同的“现代”诉求,至 20 世纪 90 年代后,由于文化语境的变迁,这种诉求又有新元素介入,从而形成新的“现代”越剧景观。

第一节 民族文化符号,抑或东方奇观:越剧社会形象探寻

在“戏改”前,越剧同其他剧种一样,是不为社会主流价值所认同的“贱业”;历经新中国成立后的戏曲改革,越剧逐渐洗刷掉贱业这一污名,跻身“人民新戏曲”之列,成为国家意志的代言人之一。在“文革”其间,越剧虽不曾像京剧那样炮制出通行全国的样板戏,但生硬地图解意识形态、国家话语极端膨胀仍是其难以规避的命运。20 世纪 80 年代新时期来临后,越剧中强大的国家话语发生裂变,民族、传统文化日渐成为其核心内涵。但至文化环境激变的 90 年代,戏曲遭受到大众文化的剧烈冲击,各种流行文化对戏曲加以“肢解”性运用,使其成为一种东方奇观,越剧亦未能幸免。

一、民族文化遗产:走向符号化

在“五四”新文化运动时期,由于激烈的西化、现代化话语冲击,戏曲曾因内容陈腐、形式陈旧受到猛烈的抨击,鲁迅、刘半农等文化名人都是积极的讨伐者。抗战爆发后,由于“民族”日渐成为整合社会力量的关键语汇,对戏曲的讨伐之声似乎有所减弱,但对其态度仍然是否定、不信任,譬如 20 世纪 40 年代一度热议的话题“话剧民族化,戏曲现代化”,戏曲依旧被限定在非现代的框架中而被排斥,在这当

^① 周扬:《进一步革新和发展戏曲艺术》,中国艺术研究院戏曲研究所编:《中国戏曲理论研究文选》(下册),上海文艺出版社,1985 年版,623—624 页。

中,“民族”这一背景非但不是滋养戏曲的沃土,反而成为其身份认证的负累。新政权成立后,这一状况发生了变化。由于当时对封、资、修等想象性敌人共同体的戒备,中国文化与西方文化基本处于隔绝、对立状态,“民族”则成为文艺的方向性标尺,戏曲的民族文化特质也日渐被突出出来。早在1948年11月13日,华北《人民日报》发表的《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》便提到:“各种地方戏的剧目是很多的,应当有计划有组织地加以搜集。这些戏许多是口头传授的,保留在民间艺人的脑子里,应当把它们记录下来,加以研究、审定与修改。这部分遗产的发掘,对于改革与建设中国民族的新歌剧将是极为珍贵的。”尽管最终目的在于“建设中国民族的新歌剧”,但对戏曲的基本态度已经由否决转为肯定,此后颁布的五五指示以及一系列的“戏改”举措,正是围绕民间、遗产等核心语汇进行。1952年第一届戏曲会演结束时,周扬做了题为《改革和发展民族戏曲艺术》的总结报告,报告指出此次观摩演出的意义在于学习,“向优良的遗产学习,向优秀的技术学习,向戏曲改革的正确经验学习”,号召“正确地发扬民族艺术的优良传统,反对保守观念和粗暴作风”。^①此时,戏曲被定位于“民族艺术”,是一块有待发掘的文化宝藏。1952年11月16日,《人民日报》刊发了社论《正确地对待祖国的戏曲遗产》,社论强调了戏曲的人民性、现实主义等品质,对戏曲的未来充满了信心,而恰是在这样的背景下,戏曲开始彰显其“民族文化”的价值。

越剧恰是借助“民族文化”这一平台脱颖而出。

1952年,在文化部的组织下,全国戏曲观摩会演在北京举行,会演是对全国戏曲改革的大检阅,也是人民新戏曲的一次集体亮相,随着《梁山伯与祝英台》、《白蛇传》、《西厢记》等越剧经典剧目的获奖及其在全国范围内的传播、推广,越剧已在当时的“民族文化”体系中居于醒目位置。同时,越剧开始在“民族文化”这一旗帜下介入外交舞台。1951年,徐玉兰、王文娟两位越剧名角前往朝鲜战场慰问演出,朝鲜民间故事《春香传》以及剧中优美的舞姿打动了两位艺术家。回国后她们将该剧改编搬上越剧舞台,并于1954年由华东越剧实验剧团二团首演,一亮相便引起轰动,该剧至今仍是越剧的保留剧目,更成为中朝友好交流的见证。1953年底,越剧影片《梁山伯与祝英台》拍摄完成,影片公映后获得极大成功,观众多达一亿多人。该片不仅在第八届卡罗维·发利国际电影节和第九届爱丁堡国际电影节上获奖,还被带入外事场合,开展了戏曲外交。1954年,周恩来总理在参加日内瓦会议期间,指示中国代表团新闻处放映该片,并誉以“中国的罗密欧与朱丽叶”介绍给各国记者和国际嘉宾。200多名记者被梁祝凄美的爱情故事深深打动,同时被打动

^① 周扬:《改革和发展民族戏曲艺术》,《周扬文集》(二),人民文学出版社,1985年版,165页。

的还有电影大师卓别林。爱情、美、戏曲、民族等词语交融在一起,抗击着国际舆论对“红色”中国只懂得暴力革命的歪曲,成为修正中国国际形象的有效途径。当然,其时有幸充当这一使命的并非仅只《梁山伯与祝英台》:1955年6月下旬,以鲁迅遗孀许广平为团长的中国越剧团出访民主德国和苏联,这是越剧第一次正式出国演出;1959年2月,中国越剧团赴越南访问,王文娟、徐玉兰等主演带去《红楼梦》、《追鱼》、《打金枝》几台大戏,受到胡志明接见……此后,庆祝中苏建交、欢迎国际友人等诸多场合,越剧都成为不可或缺的一道“民族风景”。

进入20世纪80年代,随着改革开放的实施,新一轮猛烈的西化潮流袭击了中国,如果说“五四”那场对戏曲的讨伐还只是少数激进人士的偏激之语,戏曲在民间还保有自己的生机,而此时戏曲的民间之根也遭到了破坏。以浙江越剧为例:1983年全省越剧团有68个,年演出达17562场,观众为1391.7万人次,收入是319.5万元;至1985年全省还保有越剧团65个,但年演出已经锐减至9594场,观众总数只有835万人次,演出收入为218.5万元。仅2年时间,演出场次、观众人数、演出收入都呈现出急剧下降的态势。到了1990年,浙江省能够正常演出的越剧团仅剩43个,年演出为5958场,观众718.9万人次,演出场次和观众人数减少了大约三分之二。幸运的是,进入90年代后,身处文化全球化浪潮中的人们,终于意识到“一旦全球化模式去掉了我们传递传统价值的能力或意愿,我们将坐吃山空,变得退化,成为那种面向收视率、广告收入和销售指标并追求大众效应的低水准文化的牺牲品”^①。随着越来越多的有识之士将重心由吸收西方文化转向重新认识本民族文化中的核心价值观念,捍卫本民族文化特性不仅日渐成为文化界的共识,更上升到国家发展战略的层面,正是在这样的大背景下,开始了振兴戏曲的艰难之旅。

1994年12月,文化部、中国文联联合举办梅兰芳、周信芳诞辰100周年纪念活动,江泽民等党政领导人出席。在中南海怀仁堂的座谈会上,江泽民作了题为《弘扬民族艺术、振奋民族精神》的讲话,“要通过研究两位大师的艺术成就,进一步总结这些年京剧和戏曲工作的经验,发扬成绩,弥补不足,做好振兴京剧、振兴戏曲、振兴民族艺术这篇文章”。在此,“民族”再次成为戏曲的核心词汇,但却更多地勾连于历史和遗产,而不是现实,如1985年便已开始启动的京剧音配像工程,涉及20世纪甚至19世纪初各个流派、行当的作品,可以说是对近代京剧黄金时代大部分名家代表作的集体抢救和发掘。2001年,昆曲被联合国教科文组织列入世界非物质文化遗产,这一消息刺激了国内的文化遗产热。2006年,国务院批准文化部确

^① [德]赫尔穆特·施密特:《全球化与道德重建》,柴方国译,社会科学文献出版社,2001年版,62页。

定并公布第一批国家级非物质文化遗产名录,京剧、豫剧、越剧、川剧、粤剧等剧种都名列其中,至此,包括越剧在内的戏曲已然成为一种“遗产”式存在。

根据联合国教科文组织通过的《保护非物质文化遗产公约》中的定义,“非物质文化遗产”指被各群体、团体、有时为个人所视为其文化遗产的各种实践、表演、表现形式、知识体系和技能及其有关的工具、实物、工艺品和文化场所。各个群体和团体随着其所处环境、与自然界的相互关系和历史条件的变化不断使这种代代相传的非物质文化遗产得到创新,同时使他们自己具有一种认同感和历史感,从而促进了文化多样性和激发人类的创造力。这一定义显示:遗产并非僵死的、无生命力的存在,而是在适应中不断激发人类的创造力并延续自身的生命力;同时,遗产具备独特的价值,即认同感和历史感。恰是在这样一种前提下,浙江越剧开始大力打造其“民族文化遗产”形象。

1999年,浙江提出了建设文化大省的战略目标,随后《浙江省建设文化大省纲要》(2001—2020)、《中共浙江省委关于加快建设文化大省的决定》等政策文件相继出台。2006年6月20日,《浙江省文化建设“四个一批规划”(2005—2010)》公布,作为“十一五”规划的重点专项规划,仔细审度它关于越剧的表述,可以进一步帮助我们理解越剧的“民族文化遗产”性定位及其相关问题。

所谓“四个一批规划”,即建设一批重点文化设施、发展一批重点文化产业、培育一批重点文化产业区块、壮大一批重点文化企业。在“建设一批重点文化设施”中,浙江小百花艺术中心位列省级标志性文化设施;在“发展一批重点文化产业”中,规划提到:“加大政策扶持力度,推进国有艺术院团分类改革,以越剧为重点,重点培育越剧、甬剧、绍剧、婺剧、昆剧等民间职业演出团体,鼓励剧团跨区域、品牌化、规模化发展,鼓励出新人、出精品,巩固拓宽戏剧演出市场”;在“培育一批重点文化产业区块”中,规划强调要加大扶持传统艺术产业区,“以嵊州、台州等民间职业剧团为主体,积极转变观念,实现戏剧的产业化开发……在做大、做强嵊州、台州越剧产业的基础上,积极带动省内其他戏曲剧种开拓演出市场”;在“壮大一批重点文化企业”中,规划指明要培育外向型文化企业,“加大对浙江小百花越剧团、浙江歌舞剧院、嵊州越剧团等文化演艺公司的扶持,巩固和扩大国外演出市场”。

在涉及越剧(包括其他戏曲剧种)时,“规划”多次用到扶持、培育等词语,表明越剧本身在现实文化语境中的弱势地位,它需要政府及社会各界的有意识扶植和保护,但这种扶植和保护并非无条件的,其最终目标是让越剧自身得以强大、得以自立,其重点挖掘的潜质便是“民族文化”特质。1990年10月18日,位于嵊州城关鹿胎山下的嵊州越剧博物馆竣工开放,博物馆建筑面积2253平方米,为全国首家专业戏剧博物馆,是在中央文化部、国家文物局、浙江省文化厅和文物局、嵊州市人民政府等部门的努力下兴建而成,与剡溪名胜“溪山第一楼”相邻,与有“越剧艺术

家摇篮”之誉的越剧之家相连。嵊州越剧博物馆秉承弘扬优秀传统民族文化的宗旨,免费向社会开放,每年参观人数在 3 万人次左右,现有馆藏文物 26000 多件,包括越剧名伶施银花的深玫瑰红五彩鳞形光片龙纹蟒、筱丹桂的粉红缎地绣凤穿牡丹纹镶光片桌围和潘法金鳌鼓等珍贵越剧文物,承载中国越剧文物收藏、历史研究、陈列教育等多方面的职责,旨在将越剧的民族性符号传递给公众。

此外,举办戏剧节、越剧节也是集中传递越剧“民族文化”信息的常规方式。

1994 年秋,由中华人民共和国文化部、浙江省人民政府联合举办的“中国小百花越剧节”在杭州隆重开幕,各级首长、各路嘉宾济济一堂,中央电视台、浙江电视台通过卫星向全国直播了开幕式的盛况;1999 年,首届中国民间越剧节举办,短短几年时间便成为浙江省内乃至全国文化系统著名的节庆活动,并且在海内外产生一定的影响力,为越剧传播拓展了新渠道。

民族文化强调的重心在于“民族性”,并自觉与全球化、国际化拉开距离。越剧以民族为旗帜相号召,在国内层面上,这一诉求有利于凸显自我身份,以其突破影视、歌舞等大众文化的重围;在国际层面上,则因占据捍卫本民族文化特性、建构本民族文化核心价值这一高度而易于获得认可。事实上,浙江越剧自 80 年代初期小百花演出团出访香港,即开始有意识地彰显“民族”诉求,目前居于领军地位的浙江小百花越剧团从 1983 年建团始,至今已出访演出 11 次,先后赴中国香港、台湾等地和新加坡、日本、泰国、法国、荷兰、比利时、西班牙等国演出,被誉为浙江的“文化使者”。这一使者凸显的既是浙江地方特色,更是“民族”身份。而一度为越剧界示范性团体的上海越剧院作为“文化使者”的历史积淀更为深厚,上世纪五六十年代《梁山伯与祝英台》、《红楼梦》早已成为中国文化、中国民族身份的象征之一。新时期恢复建制不久,上海越剧院便组团出访香港进行商业演出,此后卢湾越剧团、静安越剧团亦相继赴香港商演,自 80 年代初到新世纪来临之际上海越剧出访近 30 次,足迹遍布港澳台地区、东南亚各国以及德国、美国等地,试图重新激活关于越剧的国际记忆。在国内,越剧则于 2006 年国务院公布第一批国家级非物质文化遗产名录后跻身于“遗产”行列,之后无论媒体还是业界都有意识地强化它与“非遗”的关联,如 2009 年 6 月,中华人民共和国文化部、四川省人民政府、联合国教科文组织主办,成都市人民政府、四川省文化厅、中国非物质文化遗产保护中心承办的第二届中国成都国际非物质文化遗产节在成都开幕,浙江小百花越剧团的《陆游与唐琬》为该活动的大型剧场演出之一,《青年时报》便以“浙江小百花亮相国际非物质文化遗产节”为题加以报道。^① 原本不足百年历史、素以轻柔婉转为标记的越剧,一旦与“非遗”建立关联,便平添几分厚重,一些尚未树立主导地位的其他越剧团体

^① 张玫、冰蓝:《浙江小百花亮相国际非物质文化遗产节》,《青年时报》,2009 年 6 月 7 日。

也纷纷效仿,借助“非遗”进入公众视野,如 2010 年 6 月 17 日《宁波日报》的报道:“宁海越剧团借‘非遗’登上国际大舞台。”^①宁海越剧团是个只有 60 名演职人员的县级小剧团,“但是我们把戏演到了上海世博会,演到了国外的舞台,这说明,只要善于发掘非物质文化遗产,小剧团也能登上国际大舞台”,宁海越剧团副团长夏永盛以“非遗”解读自身的成功。

但“非遗”的定位亦给越剧造成诸多尴尬。在全民性的(特别是国际性的)纪念、欢庆场合,戏曲都作为必不可少的点缀存在,如春晚、奥运开幕式、世博会,等等。越剧积淀浅,在地方戏系统中虽堪称大剧种,却不足以成为中国戏曲甚至中国文化的标志性符号,因而难以跻身北京奥运开幕式这样国际性的展示舞台,但在全国人民每年例行的文化大餐——央视春晚中,越剧却一直活跃不衰。央视春晚自 1983 年开始设置戏曲节目,当年共推出三出戏曲,清一色的京剧;1984 年以王文娟的《无限欢颜喜在心》打通了越剧的春晚之路;1985 年,凭借《五女拜寿》而声名鹊起的浙江越剧五朵金花中的两朵何赛飞与茅威涛携该剧的《奉汤》一折华丽亮相,带给全国观众的感觉可谓惊艳,也掀起了越剧学唱的小高潮。但此后春晚舞台留给越剧的空间日渐萎缩:1986 年的《断桥》由川、越、豫三个剧种的演员联合出演,三大地方戏剧种共享一杯羹;1989 年的《十八相送》,何英饰祝英台,吴琼饰梁山伯,越剧与黄梅戏交错对唱;1990 年,戏曲小品《拷红》出现了越剧、京剧、黄梅戏、豫剧四个剧种的红娘……进入 90 年代后,越剧在春晚中彻底丧失了独立的展示机会,而“沦为”戏曲联唱的一员,《天上掉下个林妹妹》、《十八相送》、《碧玉簪·手心手背都是肉》等经典唱段夹杂在其他几个常上春晚的剧种中,但见舞台上莺莺燕燕、花香鸟语,却难掩越剧日益落寞的身形。2005 年的戏曲联唱《守岁大观园》更如一个大杂烩,编者无视唱段的具体内容、唱腔的衔接连贯等问题,硬性将各剧种组接到一起:黄梅戏演员马兰身穿宝玉衣衫,越剧演员单仰萍则着黛玉服饰,一人唱“为救李郎离家园”,一人唱“张郎你听我从实讲”,着实有一种风马牛不相及的感觉。

可以说,在春晚以及其他类似的舞台上,千挑万选出来的越剧精英只能过场戏一般匆匆而过,传递给观众的只是一个关于越剧的空洞概念,一个抽象的符号,至于它本身,早已被淹没在汹涌而起的大众文化中。

二、大众文化时代的“东方奇观”

当下大众文化的兴起,已经是无须多言的现实,这一现实对于一向被视为古典形态、又多借助文化遗产而走入公众视野的戏曲,提出了严峻的挑战。

^① 《宁海越剧团借“非遗”登上国际大舞台》,搜狐娱乐 <http://yule.sohu.com/20100617/n272860470.shtml>。

关于大众文化,学界已有太多的定义与研究,这里删繁就简,采用金元浦先生的界定:“它主要是指兴起于当代都市的,与当代文化产业密切相关的,以全球化的现代传媒(特别是当代数字传媒)为介质大批量生产的当代文化形态,是处于消费时代或准消费时代的,由消费意识形态来筹划、引导大众的,采取时尚化浪潮化运营方式的当代文化消费形态。”^①笔者特别关注此界定中的消费、时尚两词,正是这两点引发了 20 世纪 80、90 年代以来的“新戏曲”改革。

1993 年,上海淮剧团演出了《金龙与蜉蝣》,该剧被冠以“都市新淮剧”的名头,先后获得各类奖项 40 多个。剧中父子冲突、权力争斗的主题并不新颖,阉割亲子、占媳杀子等情节设置也未曾突破常规的戏剧冲突。该剧更引起人们兴趣的是舞台表现形式,恰如某媒体所报道的:“淮剧《金龙与蜉蝣》是中国剧坛出彩的先锋实验戏剧。该剧在表演上大胆突破,创造了使中国戏曲融体验和表演为一体的范例,把现代舞蹈、现代造型、现代摄影和雕塑融合其间。”甚至有评论称该剧是“石破天惊”^②,虽有夸张,却道出了该戏的要点,即跟随时尚、切中观众的消费心理,强化视觉效果,努力制造戏曲舞台的“看点”,包括炫目的舞美手段、融合现代舞蹈元素的表演、音乐的西化等。

其实制造戏曲舞台“看”点的努力早在 80 年代便已有范例。1984 年上海京剧院演出神话剧《盘丝洞》,机关布景、魔术、杂记、歌舞等一起上阵,新奇、热闹的海派京剧特色鲜明,一改以往戏曲舞台的清淡场面,而 20 万人次的观众则证明了这一尝试的成功。加入这一尝试的还有川剧《潘金莲》。《潘金莲》自 1985 年横空出世,所引起的争鸣长达十年之久,300 多家媒体的注目,5000 多篇的报道、评论,其冲击力在当时的戏曲界无出其右者。该剧成为舆论焦点的因素很多,如极富现代感的思想意蕴、对价值观的多层次探索,但该剧更具关注度的因素是其时尚性和消费性。《潘金莲》以当时正在放映的影片《花园街五号》中的记者为串场人,而影片中该人物的扮演者是当红影星方舒,尽管这位川剧演员并不为人熟知,却得以借助与大众明星的互文效应扩展影响力;该剧演出时曾用过《一个女人的沉沦史》、《一个女人和四个男人的故事》等名字,香港改编为新潮话剧时更直接取名为《一女四男》,其间的猎奇性、消费性昭然显示。

追逐时尚,享受快餐式的一次性消费,是当代大众文化的特色,身处其中的戏曲受其熏染也是正常现象。越剧自其诞生之始,便不断地求变、求新,在追踪时尚、制造“看”点方面,一直走在戏曲界的前列,自解放前的旗袍戏、舞美和服饰的写实化,到上世纪 80 年代以青春、靓丽崛起的小百花,莫不如此。进入 90 年代特别是

① 金元浦:《大众文化兴起后的再思考》,《河北学刊》,2010 年 5 期。

② 参见《广州日报》,2008 年 12 月 6 日。

新世纪后,时尚与消费再次成为浙江越剧的关键词之一。

2003年,宁波小百花越剧团排演的《蛇恋》打出了“青春越剧”的旗号,似乎是对已经逝去的“小百花”的一种呼应,但只要联系到那几年“超女”等选秀的红火便可知此次《蛇恋》更应被看作走向“青春消费”的试水。两年后,该团推出了新编音乐画越剧《蔡斋残梦》。作为中国第九届戏剧节的参选剧目,《蔡斋残梦》强调现代音乐和绘画元素的介入,以期拉近与现代生活、与时尚的距离,他们不愿将越剧与“传统”牵扯到一起,俨然“传统”便是落伍、陈旧的代名词。2006年9月3日晚,浙江小百花越剧团新版《梁山伯与祝英台》在浙北地区的长兴大剧院首演,主办方在演出现场打出醒目的标语:穿越百年,感受经典。尽管演出方试图以传统、经典作为该戏的号召,但无论是现场的观众,还是媒体,都捕捉到了其中的时尚味道。“新版《梁祝》:冒险的时尚”,这是《新民周刊》2006年9月20日的报道,文章质疑:“抛弃种种概念,一心一意还原古代那个‘爱的记忆’,这究竟是一场时尚的越剧革新,还是一次向传统致敬的冒险?”^①这不仅是针对某一具体的越剧剧目,甚至有观点认为越剧发展的动力之一便是时尚化^②。2006年似乎是浙江越剧异常躁动的一年,以酒吧为展演空间的“疯狂越剧”在那一年粉墨登场^③,引起一片唏嘘……依据常规解释,时尚就是在特定时段内率先由少数人尝试、预认为后来将为社会大众所崇尚和仿效的生活样式。简单地说,时尚就是“时间”与“崇尚”的相加,就是短时间内一些人所崇尚的生活。这种时尚涉及生活的各个方面,如衣着打扮、饮食、行为、居住,甚至情感表达与思考方式等。在人造时尚、物质高度发达的消费时代,一拨一拨的时尚潮流已经极大地左右了社会风向,正如尤卡·格罗瑙在分析消费与时尚的关系时所指出的:“我们可以试着认为,现代消费社会主要特征是其中时尚的范围和社会影响力已大大增加了,这个社会中新的大众趣味产生和消失的速度越来越快。‘高雅趣味’总是在被另一新的‘高雅趣味’所取代,这样在一个不断个性化和美感化的现代性社会中形成一定的秩序……我们可以初步认为,时尚的强化,即它向新领域的延伸和在旧领域作用增大,是消费者社会的最典型的特征。这样一来,一个消费者社会——或富足社会——就是一个时尚社会,尤其是一个大众时尚的社会。”^④在这样一种环境下,艺术的时尚化已是大势所趋,其重要表现就是艺术

① 参见陈冰:“新版《梁祝》:冒险的时尚”,<http://news.sohu.com/20060920/n245444569.shtml>。

② 参见新华网钱江频道:《芬芳的泥土,清香的花——百年越剧启示》,2006年9月6日。

③ 参见杨波:《疯狂越剧,与R&B、RAP等时尚音乐元素相结合的越创新剧,曾在杭州某酒吧登台》,2006年4月29日解放网、《解放日报》,<http://news.sohu.com/20060429/n243063999.shtml>。

④ [芬]尤卡·格罗瑙:《趣味社会学》,向建华译,南京大学出版社,2002年版,45页。

为满足受众追逐“时尚”的心理而不断在作品中嵌入大量的“时尚”元素,以凸显当代社会的时尚生活景观。疯狂越剧也好,青春越剧、音画越剧也罢,都是这一诉求的反映,在这一方面,前面提及的宁海越剧团的所谓新编梦幻越剧《西湖遗梦》非常具有代表性。

该剧脱胎于传奇故事《李慧娘》,创作历时两年,前后六易其稿,一改以往京、昆剧中以“复仇”为主题的故事框架,而代之以“爱情”主线。加盟该剧的上海越剧院编剧吴兆芬和杭州越剧院导演展敏评价《西湖遗梦》是自己见过的最大胆、最出彩的越剧,认为它甚至可能在越剧史上留下浓重的一笔。创作者自己如此表述,不免有些“自恋”的嫌疑。纵观《西湖遗梦》一剧,一改柔美、抒情为主的越剧传统,剧中大量融入川剧变脸、平调耍牙、魔术大变活人、舞蹈以及变衣、变扇、飞人等特技,仅特技便在演出中占约四分之一的时长,国家级非物质文化遗产宁海平调耍牙也在剧中得到了突出表现,非遗传承人薛巧萍和另一位新近学习耍牙的青年演员刘威增,分别饰演夜游神和日游神,两人耍牙最多时口里可同时含 10 颗牙。宁海越剧团团长夏永盛强调:“所有特技的运用,都与剧情发展相呼应,戏还是传统越剧,其中的唱腔、身段都是经典流派的保留之作。”^①但这部投资百万元的梦幻越剧并没有给人留下“传统”的印象,那些令人炫目的大变活人、飞人等特技足以让观众疑惑自己是否置身于游乐场;而川剧变脸、平调耍牙等“绝活”虽一向被视为传统的烙印,但如此集束式出现于《西湖遗梦》的舞台,却是似是而非……凡此种种,不过是加重了该剧的“非遗”分量,以便在世博会这一国际大舞台上凸显身份。所凭借的是民族文化符号,所产生的效果却是大众时尚化消费。

与《西湖遗梦》的“暗度陈仓”不同,越剧界更有一股潮流,即直接彰显时尚、消费。2010 年杭州越剧院推出了越剧《女人街》,该剧选择杭州武林路商圈著名的女装街为背景,通过对这条街上一批女性成长和创业故事的演绎,诠释了现代女性品质生活的精神实质,更探讨了都市女人的幸福观、价值观和人生观。这是杭州越剧院的第一部现代戏,也是第九届中国艺术节浙江地区入选的三部舞台作品之一,其目标是艺术节的文华大奖。但同时,该剧的时尚化消费标签更为引人注目。

该剧颠覆了以往的“才子佳人”模式,舞台完全被“佳人”占据,在长达两个多小时的演出中,没有一个男性角色出现。由于角色众多,剧团不仅所有的旦角演员全部登场,著名的范派小生陈雪萍还“反串”扮演了一位祝大妈,第一次在舞台上复原其女性身份。该剧展示了大量的杭派女装,女主角周好俊一人便更换了

^① 《宁海越剧团借“非遗”登上国际大舞台》,搜狐娱乐 <http://yule.sohu.com/20100617/n272860470.shtml>。

八套衣服,从泡吧装到逛街装,一应俱全,全剧所用戏服累计有四五百件,全部由演员从武林路女装街各专卖店中淘来。戏中没有水袖,没有花钿,数十个“佳人”超短裙、墨镜、高跟鞋,加之个别角色曼妙的模特步,俨然一场时尚走秀。该剧摒弃了传统的戏曲程式动作,特邀杭州歌舞团的舞蹈演员金艳编排舞蹈,指导足登十厘米高跟鞋的演员们载歌载舞。剧中音乐糅合了摇滚、RAP等元素,还加入了变奏。所有这些,既凸显了时尚因子,也闪烁着商业广告的身影,不仅有秋水伊人等杭派服饰品牌的倾力加盟,编剧余青峰更是刻意在台词中加入了“西湖的美丽”、“西溪的野趣”等植入式广告,以至于该剧亮相广东时东莞观众根据该剧总结出“去西湖喝茶,到西溪划船,最后在武林路买漂亮衣服”这样一个杭州旅游攻略。^①

面对一个消费主导的社会,越剧采取了以时尚化刺激消费的生产攻略,力图随时代的改变重塑自身的社会形象。一般而言,社会形象的产生受到形象主体、认知主体、环境因素的共同作用,三个因素中的任何一个发生改变都可以影响到形象的改变,这就为人们或某些组织有目的地改变自我形象或某一事物的形象提供了基础,正是在这个意义上,社会形象具有可塑性。在塑造社会形象的过程中,改善形象主体是最容易被大家理解,也是使用最为广泛的策略和手段。从这个层面上讲,越剧的“变形”有其合理性,毕竟在诸多的戏曲剧种它是比较年轻的一个,负累不似京昆那么重。但既然位列国家级非物质文化遗产,所以传统、古典便是社会对于越剧的基本定性,当广大的认知主体和庞大的环境因素不曾发生明显改变,而单纯改变越剧自身的形象,其风险性可想而知。况且,在大众时尚社会,精神消费领域的表现之一就是消费需求的旋生旋灭,更迭速度越来越快。时尚瞬息万变,消费对于不同的群体,亦有着各异的需求,因而以此为指向的越剧,也包括尝试重塑形象的其他戏曲剧种,必须适时调整方式和策略,才能切合观众的心理。以百戏之祖昆曲为例。2004年,昆曲《牡丹亭》打出了青春、唯美的旗号,借助白先勇的文化名人效应,一度掀起了一股热潮,但两个主演基本功底的粗陋也遭到了众多非议。2010年昆曲《怜香伴》走得更远,该剧集合了同性恋、男旦、时尚(该剧服装由中国十大设计师之一、中国时尚界极具影响力的高级时装定制专家郭培设计)诸多元素,《南方周末》记者在采访导演关锦鹏时直言其猎奇,关锦鹏虽不承认猎奇却也并不讳言其好奇性、商业性。但是,二者之间究竟有多大的差距?抑或就在一线间戏曲已经跨越了创新的界线,而走向奇观化。

奇观,并非仅指奇特的景观,奇观的构成“与审美距离有关,即由距离而引起主

^① 新华网浙江频道:《越剧〈女人街〉让所有人张大了嘴巴》,2010年5月26日报道,参见http://www.zj.xinhuanet.com/website/2010-05/26/content_19882142.htm。

体对客体的审美兴趣”^①。它通常表现为非一般性,如穿越小说或科幻大片中古代、未来之于现在即具有时间上的奇观性,异国情调对于本土观众则具有空间上的奇观性,靓丽的青春对于庸庸碌碌的大众、同性题材对于异性恋主导的社会,都是一种奇观。当越剧在大众文化、市场经济的挤压下,殚精竭虑地进行生存之战时,却在时尚、消费等元素的牵引下不由自主地堕入奇观化的边缘。

叶秀山先生曾经说过:“‘流行’的东西,不要求人人都承认其价值,尽管喜欢的人很多,但你不喜欢,不能说你‘文化低’、‘素质低’和‘趣味低’,但‘古典’的东西却‘迫使’人人都得承认它的价值,尽管你不一定喜欢它,但你必须承认它的价值”,“凡是将古典艺术‘埋没’了的,说明他‘不配’享受那高雅的艺术”,“任何一代的人,为展示自己的文化素养,证明自己配得上自己民族的历史,就应该努力维护这种已成‘古典’的艺术得以延续,加以保护,并予以提倡和发扬。在这个意义上,‘古典艺术’时常可以得到复兴”。^② 尽管越剧的历史不过百年,在古典形态上尚无法与京、昆艺术相提并论,但整体而言,中国戏曲产生于古典文化语境中,正是这一语境为其设定了基本规范,越剧不可以其“年轻”为托词,恣意突破界限向奇观化滑落,叶先生以“敬畏心”对待古典的态度不失为一种警示。

第二节 体制改革与开拓娱乐市场:越剧社会功能再定位

新中国成立前,戏曲以班社的形式存在,一般由主演挑班,负责演出及其他运营事务。新中国成立后,中央政府进行包括改制在内的“戏改”(改人、改戏、改制)。改制,重点是将私有的班社转为国营剧团(或私营公助),将自由艺人吸收为国家干部、人民文艺工作者。这一举措首先蕴含着政治意图,即戏曲同其他文艺部门一样,是一种思想武器,承担着意识形态功能;同时也不乏经济的考虑,因为将一部分市场有保障的私有剧团改为国营后,剧团不仅可以解决自身的生存问题,还可以供给政府派驻到剧团的管理干部的开支,即可以解决其干部编制问题。改制后的剧团建立固定的编制,由主管部门统一领导,以行政计划式管理取代之前的市场运作。之后,时任文化部部长的周扬在《进一步革新和发展戏曲艺术》中强调:“戏曲剧团的体制必须改革,这是文化部统一处理的问题,有些地方也需要地方文化部门处理……剧团不可不讲票房价值,不可不讲经济核算,但首先要看对人民的思想影响如何,是否有利于提高人民的思想觉悟和审美趣味,是否有利于提高我们的戏曲

① 王侃:《电影的奇观本性及其构成》,《电影广角》,1999年第4期。

② 叶秀山:《愉快的思》,辽宁教育出版社,1996年版,第212、220页。

文化以至整个文化艺术水平。”^①至此,改制后的戏曲便不复是先前供人娱乐、把玩的“贱业”,而一跃成为“从事意识形态工作的艺术团体”,其思想宣传、意识形态教化功能被突出。

这种剧团体制及功能定位至新时期遭遇到巨大挑战。1980年3月,文化部召开了全国文化厅(局)长会议,重点讨论艺术表演团体体制改革问题,尝试施行承包责任制,以解决长期困扰院团的平均主义和“大锅饭”现象。1985年4月,中共中央办公厅、国务院办公厅转发文化部《关于艺术表演团体的改革意见》,正式将艺术表演团体改革纳入党和政府的工作规划中,各级艺术表演团进一步推进院团承包制,对其内部的各种机制,如分配制度、人事制度、布局结构等进行全面改革。1988年9月,国务院转发文化部《关于加快和深化艺术表演团体体制改革的意见》,提出进一步加快和深化艺术表演团体体制改革的意见,其核心思想是逐步实现艺术表演团体在组织运行机制上的“双轨制”。所谓“双轨制”,主要是指少数代表国家和民族艺术水平的、或带有试验性的、或是有特殊的历史保留价值的、或少数民族地区的艺术表演团体,由政府主办;大多数艺术表演团体,应当采取多种所有制形式,由社会主办。一系列政策、文件的出台,喻示着政府大一统下的剧团正日渐“松绑”,向市场逐步回归。时至20世纪90年代,艺术表演团体体制改革步入“全面改革、整体推进”阶段,考核、聘任、合并、转制、改建等举措先后得以实施,其性质也由纯粹的文化事业单位开始部分转向企业化。2001年,在中直院团改革和创作座谈会上,明确了院团改革的三大目标:一是确立自主经营、独立运作的文化实体地位,不断加深社会化过程;二是建立科学高效的现代管理制度,不断增强市场竞争的综合实力;三是遵循艺术规律和市场规律,树立精品意识和品牌意识,合理配置使用艺术资源,形成弘扬民族文化、扶持高雅艺术的良好机制。

由于艺术表演团体兼具文化事业的公益性和企业的经营性,它既需要遵循市场价值规律、获得经济效益,又必须承担社会使命、创造精神价值,上述各项体制改革的决议也凸显了这种双向要求,而各戏曲剧团在努力适应这一双向要求的过程中便不得不重新思考由此连带出的关键问题,即戏曲的社会功能。

在传统价值体系中,娱乐是戏曲的基本功能。在正统的“载道”文艺观的排斥下,戏曲长期处于小道、不登大雅之堂的边缘位置。但正是这种边缘化的地位,促成了戏曲创作者、从业者的边缘化心态,他们并不刻意端起架子,将戏曲当作旷世伟业来经营,而是“以意兴所至为之,以自娱娱人”,^②从而奠定了戏曲的娱乐功能。

① 周扬:《进一步革新和发展戏曲艺术》,中国艺术研究院戏曲研究所主编:《中国戏曲理论研究文选》(下册),上海文艺出版社,1985年版,624页。

② 王国维:《宋元戏曲考》,《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社,1984年版,85页。

但是这一功能在新中国可以说是命运多舛。

在 20 世纪五六十年代的“戏改”时期,戏曲被重新打造成“人民新戏曲”的形象,成为国家意志的代言人之一,其娱乐功能遭到了舆论的普遍抵抗,如《人民日报》1951 年 9 月 27 日的“文化生活简评”便以评剧《小女婿》的演出为例,呼吁“应该确立正确的娱乐观点”,因为新中国的文艺“不是单纯的娱乐,而是教育人民的工具”。类似的论断在当时俯拾皆是,直至 80 年代戏曲的娱乐性都不曾真正获得合法性。进入 90 年代后,随着体制改革的进程,戏曲的市场化、经济诉求日渐得到舆论认可,但“艺术行业是市场经济中极难预测和驾驭的一个领域,艺术生产无法实施像其他物质生产那样常用的精确计算和量化控制,也不可能制定出人人都能接受的公正客观的质量标准”^①。艺术市场的高风险性和难测性再次迫使人们正视并深入解析戏曲的娱乐性问题。在大众文化风行的当下社会,娱乐已经成为一个无可规避的话题,恰如尼尔·波兹曼《娱乐至死》一书中所说:“在这里,一切公众话语都日渐以娱乐的方式出现,并成为一种文化精神。我们的政治、宗教、新闻、体育、教育和商业都心甘情愿地成为娱乐的附庸,毫无怨言,甚至无声无息,其结果是我们成了一个娱乐至死的物种。”^②诚然,学者们并不讳言戏曲的娱乐性,如董健先生便在其《戏剧艺术十五讲》中明言:“有表演者,有观看者,给人娱乐,有所寄托,这就是戏剧的发生,这就是戏剧艺术的源头。”^③此后他更坦言:“我认为戏剧是种娱乐,看戏剧是娱乐。”^④问题在于当下的戏曲并未能恰当地发掘其娱乐功能,致使出现戏曲娱乐的泛化和未充分化。

一、元素化传播:大众传媒对戏曲娱乐功能的泛化

进入 20 世纪 90 年代,大众文化中的娱乐趣味迅速向不同领域扩张,其结果便是布尔迪厄所分析的批量化的文化生产场取代有限的文化生产场,以通俗、娱乐为核心的趣味标准战胜以崇高、深刻、神圣为核心的趣味标准。在这样一个娱乐需求空前膨胀、扩张的时代,戏曲亦未能幸免,特别是借助电视这一大众传媒,戏曲的娱乐功能被泛化已是不争之事实。

2004 年 6 月 9 日,国家广电总局向各省、自治区、直辖市广播影视局(厅),中央电视台、中国教育电视台发出《广电总局关于开办戏曲栏目保护弘扬地方传统戏剧

① 宋丹:《中国艺术表演团体改革的市场化局限与政府介入》,《江汉论坛》,2003 年第 5 期。

② [美]尼尔·波兹曼:《娱乐至死》,章艳译,广西师范大学出版社,2004 年版,4 页。

③ 董健:《戏剧艺术十五讲》,北京大学出版社,2004 年版,10 页。

④ 董健:《从〈牡丹亭〉看戏剧的文化意义》,中央电视台科教频道《百家讲坛》栏目,2004 年 6 月 22 日。

的通知》,《通知》对河南电视台创办的戏曲栏目《梨园春》给予了高度评价,认为该栏目积极弘扬和保护地方民间传统文化,丰富了广大人民群众的精神文化生活,取得了经济效益和社会效益的双丰收。为将《梨园春》的经验加以推广,通知要求各省级电视台都要积极贯彻落实戏曲栏目的创办。此后,相继有近20家省级电视台开办了戏曲栏目,其中影响力较大的有陕西电视台的《秦之声》(1997年创办,收视率一直雄踞陕西电视台榜首,成为该台名副其实的“看家栏目”,曾连续七届蝉联中国电视文艺“星光奖”)、安徽卫视的《相约花戏楼》(以黄梅戏为主打,兼顾推介其他戏曲品种,将栏目定位于普通人的戏曲欣赏和参与,1999年10月开播,已介绍了全国30多个剧种,邀请100多位戏曲名家登台献艺,多次获得全国电视优秀栏目“星光奖”、“金鹰奖”、“兰花奖”),辽宁卫视的《戏苑景观》、北京电视台的《同乐园》、山西卫视的《走进大戏台》、浙江卫视《戏迷擂台》等。各电视台栏目的具体板块设置虽然有所不同,但其基本环节大致相似,即戏迷打擂、专家点评、观众评选,尤其强调现场的各种互动。尽管栏目创办方都声称其宗旨是集戏曲的知识性、娱乐性、竞技性和观众参与性于一体,但审视这些戏曲栏目,便不难发现娱乐的核心地位,而栏目对戏曲进行的元素化传播更是将戏曲置入娱乐功能泛化的境地。

元素化传播,即将原本融表演、文学、音乐和美术等为一体的综合性的戏曲拆解开来,只传播其个别元素,将戏曲简化为单纯的演唱或技艺的展示,戏曲丰富的情感表达、深厚的人文底蕴、独特的人生感悟等都被抽离,蜕变为炫技性的表演,正如傅瑾所言:“电视大赛只需要一个焦点,于是,经典剧目表演原有的完整性,包括每个核心段落自身相对的完整性,以及在特定戏剧情境中深刻表现人际关系的完整的戏剧空间,都不再重要。”^①

更有甚者,以完全的“游戏”姿态“戏说”戏曲,中央电视台的《梨园闯关我挂帅》便是一例。该栏目由中央电视台戏曲频道倾力打造,号称国内首个游戏闯关类戏曲综艺娱乐节目,于2011年1月开播,栏目时长60分钟。节目每期邀请5位明星嘉宾担任闯关选手,身着戏服(但不化妆)依序坐在闯关席上,央视主持人刘建宏、朱轶、月亮姐姐、小尼、胜春、孟盛楠、安徽卫视主持人张扬果、山东卫视主持人潘晓峰、江苏卫视主持人曹洋等都曾粉墨登场、出任嘉宾,此外人气男孩组合团体M.I.C、歌唱家严当当、空政文工团的群星、超女纪敏佳等也在该栏目中亮相,体现出全明星阵容参与的诉求。节目分为预选赛和闯关两个环节,预赛部分包括开门见山、明察秋毫、各说各话和独出心裁等环节,嘉宾们在观看现场表演或者影像资料后以抢答的方式回答相关的戏曲问题,多轮淘汰后选出一名优胜者进行闯关,闯关者如能在300秒之内成功闯过五关,即为挂帅成功,挂帅成功者将有机会参加中央电视

^① 傅瑾:《大众传媒时代的传统艺术》,《天津社会科学》,2008年第1期。

台春节戏曲晚会。

《梨园闯关我挂帅》的节目设置不乏对戏曲知识的普及。如在“开门见山”和“明察秋毫”环节中,5 位选手都需要根据表演嘉宾的现场表演和大屏幕的资料进行相关的戏曲知识问答,问题囊括戏曲的流派、唱腔、习俗、术语、剧目等方方面面,无论对于现场的选手、观众,还是电视机前的观众,都可以起到一定的戏曲启蒙作用。但由于栏目并不设置确定的过关标准,只要在 5 位选手中胜出即可,而 5 位选手的答题则带有相当多的猜测、碰运气成分,其示范效应并不明显。

《梨园闯关我挂帅》的节目设置包含了经典戏曲折子戏(唱段)的传播,但又被淹没于娱乐明星的光环中。该栏目于 5 位以参赛选手身份出现的嘉宾外,还同时邀请各个剧种的专业演员作为现场的表演嘉宾,越剧界的王君安、章益清、董鉴鸿,昆曲界的魏春荣,黄梅戏演员吴琼等名家新秀或彩唱或清唱,《盘妻索妻》、《游园惊梦》、《十八相送》、《女驸马》等经典剧目的经典唱段尽管能够呈现不同剧种的别样韵味,但仅仅几分钟的表演在为时 60 分钟的节目中所占比例极其微小,仿佛惊鸿一瞥,戏曲的真正面目尚未来得及展开便草草收场。

“独出心裁”是该栏目娱乐旗帜高扬的一个环节。这一环节要求选手重新演绎戏曲的经典片段,如要求晋级选手用京剧身段和动作来诠释日本经典影片《追捕》中策马奔逃的情节,用戏曲身段演绎驴友登山、遇险和营救的主题。由于选手多数对戏曲无所了解,因而只能以流行文化的方式加以演绎,内中有相当多的“恶搞”成分,完全剥除了戏曲的神韵。由于《梨园闯关我挂帅》的初衷是让更多的观众尤其是年轻人多接触、多了解中国戏曲和戏曲文化,为迎合这一受众群的心理,其口号则是“在快乐中将戏曲进行到底,在戏曲中将快乐无限延伸”,本着“快乐”原则,这类去中心、去经典的模仿便顺理成章。

在和戏曲相关的各种真人秀节目中,这类去中心、去经典的模仿普遍存在,其意图无非是将处于“高位”的戏曲拉下来,使其与流行文化一样,变得“平易近人”,与普通人、与日常生活建立起联系,而不是高高在上、俯视群小,如 2007 年上海东方卫视推出的明星戏曲选秀节目《非常有戏》。该节目曾高调对外宣称“要传承传统戏曲,向大师致敬”,并郑重声明他们所做的是一件很神圣的事情——振兴中华戏曲,从而将自己与其他娱乐节目加以区分。但是几乎毫无戏曲功底的大众文化明星何以担当得起振兴戏曲的重任?歌手王啸坤的京剧《空城计》只练了两天,陈琳在公司的安排下,仅花了两个小时排练选段,樊少皇甚至直到临场还不知道该栏目承担着如此重要的一项“大义”,以为不过例行公事参加一个普通的综艺节目而已;影星罗海琼在比赛中几乎没有开口,如何传承、传播戏曲委实不得而知。此外,栏目的 PK 环节几乎所有选手都是以流行歌曲或者特殊才艺的方式与人竞争,根本无处可寻戏曲踪影……总之,在《非常有戏》的舞台上,真正属于戏曲的空间极为

有限,即便是尚长荣、梅葆玖这样的评委,也不过是一个点缀,与其说该节目是在承传戏曲,不如说是以戏曲为“看点”的一场商业运作,是诸多烂俗的商业运作中的一个。

当今戏曲中的多数剧种,都被认定为非物质文化遗产,从某种意义上来说,这种认定人为地拔高了戏曲的社会地位,赋予其在公众形象中的经典地位。姑且不论这种认定是否合理,戏曲的唱念做打、手眼身法步,一招一式都是千锤百炼而成,相对于浅俗的、平面的流行文化,确实蕴含着浓重的经典气息,需要一定的文化修养才可以欣赏;至于模仿,相对于其他流行文化,其难度也较大。然而,大众文化的反深度思维恰是要解构传统戏曲的经典形象,消解其难度、高度,使其走向平面化。当男孩组合团体 M.I.C 以言情、喜剧和悲情等方式塑造杜丘时,观众固然是发出了笑声,而危险就酝酿在这笑声中。虽然该栏目的预想是“先接触后喜爱,先接受后享受”,实际上“对于大部分事物我们并不是先观察而后解释,而是先解释后观察的。在非常嘈杂混乱的现实世界中,我们深知我们的文化已经对我们形成了固定的成见”^①。由于受到文化成见的影响,人们一般是先得到关于某一事物的定论,然后带着某种定论去接受、对待这一事物。原本青年观众对戏曲的印象便已非常模糊,或者一无所知,或者视其为过时的“古董”,而今通过大众传媒这种变异的演绎,会让许多青年观众误将这种“戏说”版本当作戏曲的本色,对之轻视或是排斥,而此种观念滋生后,戏曲之命运便更加岌岌可危,因为一旦“思想灌输成功了,看法就改变了,他眼睛所看到的也就不同了”^②。由此,被元素化传播的戏曲不仅无法承传、发扬,反而加速沦为娱乐的道具。

二、名角缺失：戏曲娱乐功能未充分化

相对于大众传媒对戏曲娱乐功能的泛化,戏曲业界对其娱乐功能则仍然处于未充分开掘状态,特别是戏曲名角的娱乐功能尚未充分发挥出来。

自清代中叶以来,戏曲名角的地位已经开始发生改变,并逐渐成为“被整个社会接受、迷恋和追逐的对象”,以至于“八旗官人、汉官文人、豪客商贾,他们都与优伶来往密切,甚而至于能与优伶交往,会被视为一种身份的标志、一种风雅的表现”,^③可见其时的戏曲名角已是偶像化的存在。《申报》曾有文章描述梅兰芳所到之处引起的轰动:“梅兰芳一到上海,居住的旅社门前,聘他的舞台阶下,人头济济,都想一瞻他的风采,究竟比天上安琪儿胜过几分?梅兰芳不来上海便罢,梅兰芳既

① [美]李普曼:《舆论学》,林珊译,华夏出版社,1989年版,52页。

② [美]李普曼:《舆论学》,林珊译,华夏出版社,1989年版,54页。

③ 么书仪:《晚清戏曲的变革》,人民文学出版社,2006年版,321页。

来上海,上海人不去看他的戏,差不多枉生一世。所以当去包脚布,也要去看他一回。梅兰芳一到上海,上海人有儿子的,就发生教儿子将来也要唱戏,做第二个梅兰芳的心思。”^①

名角的魅力在于它是世俗的神话,是人间之神,在大众的心目中他们是“神秘莫测的”。^② 解放前河南洛阳曾流传过一段相声,描述豫剧名角常香玉演出的盛况。据说常香玉演出有 5 种票:坐票、站票、挂票、趴票、飞票。坐票是指坐在中间的观众,站票即站在四周观看的观众,此外戏院内有许多立柱,有的观众因拥挤不得不紧贴立柱站着、动弹不得,叫挂票。同时,戏院外面的围墙和席棚之间有空隙,买不到票的观众便趴在围墙上从空隙处观看,是谓趴票。飞票则是指那些无地方落脚、到处流动的看客。虽然未必尽属真实,这一描述却揭示了一个普遍现象,即名角的个体魅力。人们去看常香玉的演出,只因为她是角儿,是豫剧舞台上的腕儿,观众的行为纯粹出于个人的喜好,甚至是个人崇拜,当中蕴含着冲动的、非理性的成分,此时常香玉业已“成为世俗的乌托邦的新神”^③。

但是这种世俗神话在十七年的“戏改”中遭遇挫败。1951 年第 3 卷第 12 期的《戏曲报》发表了田汉《为爱国主义的人民新戏曲而奋斗——一九五〇年十二月一日在全国戏曲工作会议上的报告摘要》,该摘要提议废止“旧艺人”这样的称呼,“只称‘艺人’、‘戏曲工作者’,因为旧艺人一经改造,接受了新人生观,以其艺术为人民服务,他便成了‘新艺人’了”。由于“新文艺”为人民服务的属性,那些作为典范被吸收到体制、组织之中的名角也便顺理成章地成为人民文艺工作者。很显然,这是一个极富政治蕴含的概念,对于身处旧社会底层的普通艺人,它无疑是一种保护,但保护之外亦多了一层束缚,尤其是对于名角而言。诸如自备琴师和行头、带跟包、讲排场、捧角、广告中突出主演名字等与名角行为或与之息息相关的现象都被视为有损“人民文艺工作者”形象而遭到禁忌、打压。其结局便是逐步取消名角的特殊性,令其淹没在“人民”这一洪流中,成为无个性化的存在。在此情形下,名角不复有被万众仰视的优越感,取而代之的是谦卑的、对人民俯首的姿态,“世俗神话”破灭。在第一次全国文代会上,梅兰芳的发言可谓是诚惶诚恐:“我在戏剧界工作了四十几年了,没有什么大的贡献,真是惭愧得很”,“这次在会中听到各位先生的高论,更感觉到我们所演的戏剧的内容有进一步改革的必要”。^④ 作为伶界魁

① 俞慕古:《上海人与梅兰芳》,《申报》,1923 年 12 月 2 日。

② [美]斯蒂芬·海纳曼:《明星文化》,李启军、刘玲译,《世界电影》,2007 年第 3 期。

③ 陈刚:《大众文化与当代乌托邦》,作家出版社,1996 年版,70 页。

④ 梅兰芳:《我们所演的戏剧有进一步改革的必要》,《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》,新华书店,1950 年版,31 页。

首,梅兰芳的姿态充当着名角们的风向标。1951年9月25日,《人民日报》发表了著名评剧演员新凤霞的文章《庆祝建国两周年,作人民的演员》,明确了自己的身份定位;1952年10月25日,常香玉的《永远记住这一天》刊发于《文艺报》,文章主要讲述常香玉出席毛泽东招待会时的情形,特别强调了她的激动心情,“我们对国家和人民才不过做了这么一点工作,但党和政府却给了我们这么多的光荣和鼓励”,语气极其谦卑;1953年,小白玉霜在接到列席全国政协会议的通知后曾撰文《我要永远做毛主席的文艺小兵》,也为俯首于人民做了极好的注脚。由被仰视到谦卑的俯首,名角的个体魅力被急速消解。但人所共知,戏剧市场需要这种个体魅力,所谓的票房效应是人们必须正视的严峻问题,令人堪忧的是这种效应并未能随着新时期的到来得以重建。

进入90年代以来,陆续有知名戏曲演员成立了个人工作室或挑班组建民营剧团,尝试进行市场运作,但在重建名角的“世俗神话”方面,尚未有多少成就,他们留给受众的仍然是缺少光彩的、模糊不清的社会形象。对比屡屡曝光于媒体却依然神秘莫测、充满了魅惑感的影视明星,戏曲演员通常少为人所知,处于“养在深闺人未识”的状态,而有限的出镜表现亦未能尽如人意。2009年中国戏剧梅花奖的颁奖首次举行了走红地毯仪式,媒体报道说:“戏剧演员和影视明星不一样,不太讲大牌,也不计较服装设计……有粉丝现场评价偶像的着装,有点小失望。”^①戏迷的失望当然不是简单的穿着问题,而是长久以来积淀成的戏曲演员的社会形象问题。名角的社会形象,不仅体现于舞台,更延伸入生活领域,因为明星形象是一种多元文本互相指涉之后的产物,其身份“存在于各种各样的文本——影片、访谈、宣传照片等——之间的关系与联系之中”^②。多样的文本共同构成了具体的明星形象,戏迷期待的正是这样一个全方位展现自己的、真正的名角。但历经“戏改”的打压,戏曲演员大多忽视甚至淡忘了自身的社会形象建构,吸引公众注意、展现自己“名角”风范的意识和举措都严重不足,而这直接影响到戏曲娱乐功能的有效发挥。

在现代社会,明星具有非同一般的聚合作用,他们仿佛一道黏合剂,“能把不同时空的个体联系起来,制造身份认同,然后把他们联合在一起”^③。明星的轰动效应、市场价值由此产生。纵览上述各类与戏曲相关的电视节目和选秀,无一不是在打明星牌。必须强调的是,当下明星文化、明星崇拜,并非影视圈的特有现象,而是一种普遍弥漫的氛围。对于普通人而言,名角、明星是一个不确定的、神秘的存在,

① 浙江在线、《钱江晚报》,http://culture.zjol.com.cn/05culture/system/2009/05/19/015519883.shtml。

② [美]R·德·科尔多瓦:《明星制的起源》,肖模译,《世界电影》,1995年第2期。

③ [美]斯蒂芬·海纳曼:《明星文化》,李启军、刘玲译,《世界电影》2007年第3期。

他们用各类方式尝试解决这种不确定性因素：阅读影迷杂志，观看娱乐、资讯节目，与朋友和同事交谈，“然而隐藏在面具背后的灵魂依然是神秘莫测的”。^①似乎正是意识到这一点，戏曲界开始有意识地打造属于自己的明星，“越女争锋”应运而生。

2006 年，时值中国越剧诞辰 100 周年之际，为推出越剧新人新秀并使之在全国范围内引起较大的反响，中央电视台戏曲频道《梨园擂台》栏目、上海文广新闻传媒集团综艺部联合杭州电视台、绍兴广电总台以及上海天蟾演出有限公司、北京慈文世纪广告有限公司、杭州剧院艺术制作有限公司等多家单位共同推出了《越女争锋——越剧青年演员电视挑战赛》，大赛在越剧基础较好的上海、浙江、江苏、福建四省（市）同步进行。2006 年前后正是中国娱乐业风生水起的年代，超级女声大火，快乐男声、我型我秀等电视娱乐节目收视率节节攀高……在这样一个大背景下，“越女”的推出自然耐人寻味。

其实，以汇演、大奖赛的方式选拔演员可以说是历史悠久，早在五六十年代的“戏改”时期便是通过各种规模、各种级别的汇演选拔、推介各地方戏的优秀剧目和演员，傅全香、范瑞娟、王文娟、徐玉兰、金彩凤、吕瑞英等越剧名家当时都借此誉满全国；至 20 世纪 80 年代，越剧界的汇演及其成就更是有目共睹，如 1982 年浙江省在杭州举办的戏曲小百花会演，共有 220 个越剧演员参加，其中 25 人获得“优秀小百花”奖，97 人获得“小百花”奖，而这些演员不仅成为日后名噪一时的“小百花”现象的主力军，也开创了浙江越剧培养演员的新思路。至于大奖赛，越剧亦不乏先例：1984 年首届江、浙、沪越剧青年电视大奖赛在上海举行，由上海电视台主办，要求参赛选手为年龄在 25 岁以下的专业演员，不过参赛名额采取了分配制——上海、浙江各 16 个参赛名额，江苏 8 个。两年后第二届电视大奖赛举办，名额依然是分配制，不过采取了观众投票和评委打分相结合的评判方式。此外，1986 年全国越剧中青年演员广播大奖赛（面向 45 岁以下的专业选手），1988 年越剧青年演员电视大奖赛（面向 25 岁以下的专业选手），1989 年华东 6 省 1 市戏曲演员歌曲大奖赛，1989 年江苏、浙江、安徽、上海戏曲卡拉 OK 电视演唱大奖赛，1990 年“霞飞杯”越剧青年演员电视大奖赛，1993 年“超达杯”越剧双十佳青年演员大奖赛（江、浙、沪联合举办），1996 年“日发杯”全国越剧青年演员大奖赛……不过 90 年代中后期直至新世纪初的几年，有影响的越剧大奖赛较少，“越女”的出现可谓是一次“中兴”。

与以往的越剧大奖赛相比，“越女”的娱乐性大大强化，特别是第二季的比赛。首先，看其宗旨：“以电视综艺化手段包装传统越剧赛事，用创新的电视理念与手法打造青春越剧与电视娱乐的完美融合；在选拔高素质新人的同时培养高素质的观

^① [美]斯蒂芬·海纳曼：《明星文化》，李启军、刘玲译，《世界电影》，2007 年第 3 期。

众群体,力争使之成为兼具专业权威性、艺术欣赏性、时尚娱乐性、热点关注性及大众参与性为一体的创新型越剧电视赛事。”其次,赛制及奖项设置:赛制中有所谓的排名赛,共两轮比赛,第一轮比的是创作能力,选手抽取一段其他剧种的唱段,然后将其改成越剧唱段;第二轮比才艺,唱歌、跳舞、乐器随意挑选,基本离开了越剧演员的专业表演,但是可以增加选手的人气;通过央视网、新浪网等网站评选最佳人气奖等奖项,将比赛延伸至场外。此外,观众评委的设置、将赛场置于剧院的方式、通过结果预测竞猜参与互动(10万份竞猜表格通过《新民晚报》等平面媒体直投至观众家中)也都借鉴了当时流行的娱乐选秀节目的模式。当然,“越女”不是为娱乐而娱乐,其主题在于“造星”。

媒体打造是明星诞生的基本步骤。1913年秋,梅兰芳应丹桂第一舞台之聘与王凤卿一同到沪演出,《申报》连续60余天对此事给予追踪报道,梅兰芳登台演出的新闻、广告、评论成为报刊与民众共同的热门话题。此后,梅兰芳出国演出,从出发情形到国外演出概况,从国外演剧的成功再到归国后的荣耀,更是牢牢吸引了公众的视线。可以说,正是媒体、受众(包括未曾到剧场观看演出,但密切关注媒体消息的读者)及梅兰芳本人联合制造了“伶界大王”这一形象;而姚水娟被捧上越剧皇后、言慧珠被捧上“平剧皇后”的座椅更是媒体一手促成。^①“越女”在这方面可谓成功,比如获得新苗奖的浙江籍演员李旭丹。李旭丹原是南京越剧团的青年演员,在参加“越女”前只是个名不见经传的小字辈,却凭借大赛一举成名,其支持者(被称为“蛋粉”)的庞大和热情令人叹服。此后李旭丹一度涉足影视圈,参加新版电视剧《红楼梦》的选秀,作为林黛玉的参选者备受导演胡玫的赞许。虽然最终落选,却得以转入上海越剧院红楼剧团,其登台亮相机会与日俱增:2008年,在郑国凤、王志萍主演的越剧《西园记》中饰演翠云;同年,在上越青春版《红楼梦》中饰演林黛玉,同李璐彦(饰演贾宝玉)一起出演上半场;2009年,在郑国凤、王志萍主演的越剧电影《蝴蝶梦》中饰演鹃儿;同年,参加CCTV《越女争锋》第二季,获得双人银奖(搭档:郭茜云)和单人最佳新秀奖;2009年10月6日,上海逸夫舞台上演经典版全本越剧《红楼梦》,杨婷娜饰演贾宝玉,李旭丹出演林黛玉;2009年11月29日,在常熟虞山戏院演出的上越经典版《红楼梦》中,杨婷娜、李旭丹一对新人搭档出演上半场的贾宝玉和林黛玉,下半场则由上越的当家生、旦钱惠丽和单仰萍联袂;2010年1月10日,无锡人民大会堂,同样的组合,同一部经典剧目《红楼梦》再次将李旭丹推至聚焦点;2010年1月25—27日,在上海逸夫舞台的“金龙银凤唱响2010《越女争峰》上海越剧院获奖演员荟萃”演出中,李旭丹凭借折子戏《蝴蝶梦·劈棺》、

^① 参见1938年9月《戏报》、《戏世界》、《戏剧世界》联合举办的越剧皇后选举和1946年8月20日《申报》的平剧皇后选举。

《孟丽君·游上林》、《西园记·夜祭》等大放异彩;2010年4月13日、20日,李旭丹与徐派传人杨婷娜共同做客央视11套戏苑百家的“青春越歌”访谈节目……一个不到20岁的小女孩,按照常规还在团里跑龙套、苦熬,但“越女”促成了李旭丹的华丽蜕变,在短短三四年的时间里她已迅速飙升为越剧新星,以新一代林黛玉不二人选的身份奠定了自己在越剧舞台上的地位。

单纯从越剧功底看,李旭丹并不见得绝对优秀,却具有很大的“再增值”可能性。由于明星的生产及其身份的维持是一个非常复杂的过程,“明星制并不是像工厂生产产品那样生产明星……它的产品事实上是高度个性化的”,完整的明星制由话语行为与经济行为构成,话语行为建构明星的个性形象或者说是象征身份,而这个象征身份又转化为经济身份,“明星只是凭借在话语中建构起来的身份才能成为经济交易的目标”。^①换言之,明星必须具备可转化为经济效益的特质,以此保持自身的持续增值。李旭丹自幼痴迷《红楼梦》,扮演林黛玉是她长久的梦想,而她古典的气质、清丽的外形、内敛的个性不仅与林黛玉极为吻合,更借助新版《红楼梦》的选秀吸引了全国性的关注。这种关注对其实现越剧舞台的“林黛玉”之梦无异于一剂催化剂,上海越剧院适时将其吸纳入红楼剧团正是将其价值进一步增值和保值,争取效益最大化。

不过像李旭丹这样被打造出的越剧之“星”目前数量并不多,其后续价值也亟待开发,因而以名角效应发掘戏曲的娱乐功能仍然是一个尚待深入探讨的话题,内中蕴含诸多不确定性。

第三节 越剧何以为越剧:剧种个性的新思考

我国现存戏曲剧种大多以地域命名,亦可以说中国戏曲的主体样态为地方戏。昆曲和京剧最初其实也是地方戏,后则因其艺术形态、辐射力和影响力等因素,而与其他地方戏区别开来。近年来,越来越多的地方戏剧种似乎不甘心于“地方”这一定位,试图使之具有更为强大的通行效应,诸如川剧不必姓川、越剧要走向世界之类的呼声不绝。由此,一个严峻的问题产生,即剧种的日趋同化:在内部,剧种意识淡薄;在外部,各剧种间的界限日渐模糊,剧种个性淡化。正如有评论家所指出的,当下戏曲隐含的巨大危机,不是来自于市场和观众,而是“剧种个性的消亡。剧种个性的消亡就是剧种的消亡,剧种的消亡是戏曲更内在的危机”。^②

^① [美]R.德·科尔多瓦:《明星制的起源》,肖模译,《世界电影》,1995年第2期,68—70页。

^② 王评章:《戏曲危机与地方文化、剧种个性的关系》,《福建艺术》,2004年第2期。

剧种个性是某一剧种在长期的创造活动中所形成的富于个性的规律,如独特的表现内容、表现方式、美学趋向和艺术形态等。剧种个性的产生是一个剧种成熟的标志,并在剧目、唱腔、音乐、舞美等各个方面都有所体现。早期越剧从简陋的落地说唱转化而来,尚不能称之为剧种,更勿论剧种个性;此后,越剧从民间小戏走上古装大戏的道路,又有绍剧、京剧为模仿对象,日渐积累起自己的特色语言。从上世纪40年代的“新越剧”改革到新中国的全面“戏改”,越剧的艺术语言愈发丰富、具有标志性,其剧种个性亦愈来愈鲜明。但进入90年代后,随着“现代”诉求的强烈和创新之风的强盛,人们关注更多的是越剧剧种的丰富性和可塑性,对于维护其纯正性有所忽略。必须强调的是,越剧剧种个性一旦形成,便会在相当长的时期内具有相当的稳定性和贯通性,任何创新之举都必须在此前提下进行,这样才有可能继续拓展其外延、发掘其新变体。因而,需要对越剧的剧种个性不断予以新思考。

一、品格定位:纠结于都市和乡野

对于中国戏曲的属性,学界一般将其定位于民间传奇,恰如胡志毅所论,“中国的戏曲的基本类型是传奇剧。由于中国戏剧不是在原始宗教时期形成,而是在中古时期的民间祭祀中形成,是一种‘世俗的祭礼’”,因而“与民间的世俗性和市民性相一致的传奇剧就成为中国戏曲的基本类型”。^①越剧原本诞生于嵊州乡野,被以诗文为正统的士大夫文化所不齿,其民间属性自不待言;进入上海后,越剧尽管辉煌一时,但仍在国民政府的主流意识形态之外,可称之为都市里的民间。至20世纪五六十年代,由于中央政府的“戏改”,越剧一度被打上了浓厚的国家话语烙印,但在新时期到来后,“让戏剧回归民间”呼声立即高涨……纵览越剧的百年史,与其民间性相对应的始终是正统性、主流意识形态、国家话语,但时至90年代,这种对应发生了变化,出现了都市化与乡野化的分歧。

鉴于当代戏剧生存状况的持续恶化,2004年前后,“当代戏剧之命运”的讨论在全国范围内展开(《中国戏剧》杂志开辟了讨论专栏,在一年多的时间内共发表相关讨论文章30多篇,计20多万字,参与讨论的既有多年潜心研究戏剧的理论工作者,也有来自戏剧生产一线的剧作家、导演、管理者等,还有来自圈外的大学生和戏迷们。《中国戏剧》杂志社和佛山市文化局还于2004年12月15日至18日在广东佛山联合举办了“当代戏剧之命运”全国研讨会),所讨论的话题包括戏剧的本质、戏剧的大众化背景等理论问题,戏剧体制与政策改革等现实问题以及对当今戏剧的市场化、商业化运作等实践性问题。当然,关于戏剧的品格定位,戏剧应该固守

^① 胡志毅:《“东张西望”——杭州越剧院的美学视野》,《戏文》,2007年第1期。

民间还是走向都市化亦是讨论的热点,如罗怀臻便提出了“传统戏剧现代化”、“地方戏剧都市化”^①的主张,傅谨则对此提出了不同意见,认为戏剧与农民、市民的公共生活关联密切,乡野的民间职业戏剧、城市的社区戏剧都应该给予相当的关注。^② 尽管仁者见仁智者见智,但相对而言,都市化话语似乎更为强势,相继有一些剧种亦打出类似的口号,如新都市淮剧(《金龙与蜉蝣》)、新都市粤剧,而浙江越剧界的领军式人物茅威涛也抛出了“都市越剧”概念。^③

不言而喻,“都市越剧”的背景源自于现代化、城市化这一现实。90年代以来,随着长三角经济圈的崛起,打造“长三角文化圈”的诉求也日渐强烈。2003年10月,首届“长三角文化合作与发展论坛”在上海举办,此次论坛由上海市文广局发起,浙江省文化厅厅长杨建新在论坛上呼吁长三角地区的文化工作者要共同打造一个长三角的现代文化圈。2004年8月13日,江、浙、沪文化厅(局)长首次联席会议在上海召开,三地文化主管部门领导和有关处室负责人参加会议并签署了《关于加强长三角文化合作的协议》,表明长三角的文化合作有了实质性进展。作为长三角地区重要的地方剧种,越剧理所当然在打造长三角文化圈的构想中扮演着重要角色。2004年7月3日至5日,浙江省艺术研究院举办的《长江三角洲越剧生存与发展学术研讨会》在杭州召开,来自上海、南京和杭州等地专家学者提交了多篇论文,会后还印行了《长江三角洲越剧生存与发展学术研讨会论文集》,为长三角越剧发展提供理论支撑。同时,越剧界也在积极付诸行动,建构长三角越剧网:2005年,长三角的“越剧大舞台”构想出炉,继上海越剧院之后,杭州越剧院、绍兴小百花越剧团、宁波小百花越剧团、上虞小百花越剧团和嵊州越剧团等著名越剧院团先后加盟“越剧大舞台”,南京越剧院等院团也明确表示愿意加盟;一年后,上海逸夫舞台、杭州红星剧院、宁波逸夫剧院三家领军当地戏曲演出的剧院,酝酿筹备联合市场,试图在长三角地区建立一个攻守联盟的戏曲舞台……凡此种种举措,都是借助长三角的城市文化空间,将越剧作为文化产业加以运作,以获得更大的经济效益,并非对越剧进行的纯审美探索。但毋庸置疑,它必将导致对越剧剧种属性、审美形态以及舞台表现形态的新思考,都市越剧的提出便是这种新思考的体现。

① 罗怀臻:《重建中的中国戏剧——“传统戏剧现代化”与“地方戏剧都市化”》,《中国戏剧》,2004年第2期。

② 参见傅谨:《我所理解与期待的都市戏剧》,《中国戏剧》,2004年第4期;《祠堂与庙宇:民间演剧的空间阐释》,《民族艺术》,2006年第2期;《百年越剧与农民的公共生活》,《南风窗》,2006年第10期。

③ 参见胡志毅:《“剧院艺术”:都市越剧与民间传奇》,浙江省文化厅编:《长江三角洲越剧生存与发展学术研讨会论文集》,2004年。

关于都市越剧,尚未有人对此进行严密的学理性论述,其倡导者茅威涛本人亦不曾对其加以严格的界定,在各种场合的采访、演讲中茅威涛所指不外乎以下几点:剧场艺术;借助大众传媒的产业链条,打造中国的百老汇;让越剧成为推介杭州的一张“金名片”,不管是游客还是杭州人,都能养成这样一种生活方式——喝龙井,游西湖,看小百花。面对受众减少、观众群老化,都市越剧的首要目的在于吸引新观众,如茅威涛说:“我们不是生活在传统戏曲蓬勃发展的农耕时代,也不是越剧繁荣的近现代。如今,戏曲的受众已经发生质的变化。”伴随改革、开放成长起来的80后、90后自幼接受西方文化的熏陶,对传统戏曲已经相当漠然,对此,“不要一味地责怪没有观众,关键是我们自己要有好的作品、好的表达方式”^①。茅威涛寄予都市越剧的新的表达方式便是让越剧尽可能向其他艺术形式开放,广泛吸收话剧、电影、现代音乐、歌舞等元素,改变越剧陈旧、落伍于时代的旧貌,并最终引导越剧进入都市人文化休闲生活的主流渠道。这种求新、求变的思维恰是越剧百年历程中的一贯风格。1981年11月,戏剧家马彦祥在给袁雪芬的信中说道,他“不断思考这个问题:越剧这个剧种很年轻,为什么在不断吸收和借鉴其他剧种中丰富和发展了自己,但是它为什么不被同化、不被强大的剧种合并而始终保持自己独特的面目呢”?马彦祥认为答案在于“越剧在舞台艺术形式上始终保持自己的风格”,“在剧目题材上保持自己的风格”。^②既不断变化又保持稳定的风格,这是任何一位革新者都渴盼达到的理想状态,问题在于现实总是有所偏颇。在艺术品种、艺术样式和艺术风格越来越多样化的当下社会,风格、个性尤其显得重要,只有拥有独特的、无法复制的“这一个”,才能脱颖而出,层出不穷的创新潮流与举措便源于“这一个”焦虑,然而相悖论的是,不断的变化、不断的求新,独特的“这一个”又如何能够形成?都市越剧之论所遭遇的便是这一悖论。

都市越剧依托点为现代化都市,其预设受众组成相当复杂,不仅包括本土的杭州人(或者宁波人、南京人、上海人等等),也包括新移入群体,所谓的新杭州人(新上海人、新南京人、新宁波人等等)。近年来长三角经济圈内的大、中小城市规模都呈现出迅速扩大的趋势,譬如杭州。至2006年年末,杭州全市户籍人口为666.31万人,其中外来人口200万,已经占据三分之一强的比重。相对而言,这部分人群对越剧的熟悉度更低,接纳起来难度更大。加之年轻观众(包括本土的)对传统戏曲的隔膜,都市越剧为扩大受众面便不得不采取“通约原则”,尽可能与当下主流文艺形式打通,降低接受障碍,如音乐上对西方音乐、现代流行音乐的采纳,现代歌舞因素的融入,舞美风格上对话剧、电影的借鉴,唱念发音上向普通话靠拢。在诸多

① 茅威涛:《向未来展开的越剧》,《中国戏剧》,2006年第7期。

② 《戏文》,1982年第1期。

的通约举措中,表演上的通约最为令人忧虑。当下学界多数仍倾向于“以腔调、声腔为界定剧种的基准”^①,越剧唱腔属于板式体,常用的主要腔调是四工调、尺调、弦下调,越剧史上纷呈的流派便是基于这些而产生。越剧自上世纪 40 年代勃兴到 50 年代“戏改”,短短十几年中涌现出包括小生、老生、旦等行当在内的十多个流派。但“戏改”中确立的大乐队建制与作曲机制一方面捆住了琴师的手脚,难以与演员进行丝丝入扣的配合,另一方面演员则习惯于“定腔定谱”,只按照作曲和唱腔设计者设定的腔、谱练唱,日渐丧失自创新腔的意识和能力,昔日名角与琴师合作创腔的情形不复存在,^②因而新时期以来的 30 年中,越剧并无一个新的流派诞生,这本身已是对越剧的一大损害,而都市越剧的通约化必将进一步恶化这一状况,加剧对原有流派个性特色的腐蚀。

同时,都市越剧的发展方向为剧场艺术,观演关系界限分明,茅威涛甚至设想观众像欣赏音乐会那样穿正装、礼服,以仪式化的形式观剧,在娱乐泛化的当代都市文化氛围中这本身便是一个悖论:想要跻身主流渠道,娱乐化、大众狂欢式便不可避免,而一旦采取这种形式,便无法实现其剧场艺术、仪式化构想。

与都市越剧的困惑、纠结相对照,是乡野越剧的风生水起。

在浙江,除专业越剧团体外,民间职业剧团已是一支不容忽视的力量。资料显示,至 2002 年前后,仅在越剧故乡嵊州,登记在册的民间戏班就有近百个,拥有 3000 多艺人,“1999 年上演 16000 场,经济收入 1290 万元;2000 年上演 18000 场,总收入 1272 万元;2001 年上演 15500 场,总收入 1260 万元”。^③ 这些剧团根据观众的喜好,既演剧本戏,也演路头戏,甚至还演连台本戏,一本《孟丽君》可连续演出 5 天 5 夜,一本《狸猫换太子》可演 7 天 7 夜,在“主打戏”之前,往往还加演歌曲、舞蹈、武打和配合中心工作、宣传好人好事的小节目。在台州一带,常年演出的民营剧团有 80 多个,从业人数达 2000 多,并形成了与此配套的演员经纪人、业余剧作家、流动民间艺人队伍以及相应的制作与租赁服务链条,如台州路桥区便有集戏剧服装、灯光音响、民间乐器的销售租赁为一体的专业街,其业务甚至辐射到上海、江苏、福建各地。可以说当今的浙江民间职业剧团已非昔日所谓的草台班子,而是被誉为“戏剧界崛起的浙军”^④。

民营剧团大多由农民个人出资兴办,一个剧团一般有二三十人,有的规模较大

① 参见曾义:《戏曲与歌剧》,国家出版社印行,2004 年版,80—81 页。

② 参见钱苗灿:《由邢雪琴引发的思考——试论越剧声腔发展的百年得失》,《戏曲研究》,2007 年第 2 期。

③ 参见应华均:《民职剧团如何在竞争中进一步求得更大发展》,《戏文》,2005 年第 2 期。

④ 参见浙江在线新闻网站,2005 年 12 月 23 日, www.zjol.com.cn。

一些,但即使是大剧团其成员也往往一人身兼数职,演出场所多为村镇、小县城。由于面对最基层的农村观众,其文化视野相对狭小、保守,民间职业剧团的演出保留了相当多的传统方式,唱腔、做功都更加原汁原味,一些在公办剧团已经绝迹的“绝活”、一些看似粗俗却充满了野趣的传统小戏等依然可以在民间戏班的舞台上看到。在民间职业剧团里,乐队、作曲、定腔定谱都比较自由,尽管可能会影响整体艺术水准,却也给演员的发挥留下了相当的余地,对其成长提出了考验,当年的袁雪芬等名角正是在这样的磨炼下将越剧一步步推向成熟。同时,乡野越剧的广场性鲜明,观众以一种轻松的心态观看演出,无需所谓的敬畏心,甚至可以参与其中,自我娱乐功能突出。这是中国戏曲最原初的传统,也正是在这一意义上傅谨先生极为看重乡野的民间职业戏剧和城市的社区戏剧(但当下社区戏剧尚未形成气候,故笔者暂且不论)。乡野越剧的优势在于贴近最基层的民众,是越剧大厦中最扎实的根基,在保存越剧传统风格和个性方面的作用更为突出。正如钱苗灿所言:“他们既可利用前辈创下的越剧家底,又可向专业院团学习取经,还可随时随地吸收时尚通俗文化的养料,供演员和乐师发挥的艺术空间该有多大?与时尚潮流的接触又有多么紧密!”^①

但乡野越剧并不具备担当起“戏剧界崛起的浙军”这一重任的条件:从业人员不稳定,艺术水准难以保证;流动戏班各自为政,缺少整体规划,亦无法形成规模效应……当下,民间剧团也已意识到自己的不足并开始思考其未来发展方向,正如泰顺百花越剧团团长魏朝金所言:“要让草台班子有发展,就要想方设法从以往有什么演什么中跳出来,花大力气培养自己的名角和编导。”^②浙江省相关部门也对此给予了大力扶植,如政府财政补贴,省戏剧家协会还筹划出资为民营剧团从省级专业剧团购买剧版权。

实际上,越剧于都市和乡野间的纠缠亦并非单纯的场所、空间问题,而是品格定位问题。在社会定见中,都市便应该是高端、精致、优雅,而乡野则意味着卑下、简陋、粗俗,都市越剧倡导者极力涂抹高雅,乡野越剧维护者则看重那份粗犷的情怀,二者无需孰是孰非的定论,需要的是各自坚守,至于其间的互补、协调却非某个人、某个剧团所能力及,而需政府相关部门的统筹规划。

二、话语空间:才子佳人的变脸

中国传统戏曲整体上是“不登大雅之堂”的俚俗文化,而于浙江嵊县农村出现的

^① 钱苗灿:《由邢雪琴引发的思考——试论越剧声腔发展的百年得失》,《戏曲研究》,2007年第2期。

^② 参见浙江在线新闻网站,2005年12月23日, www.zjol.com.cn。

落地唱书则更显得粗鄙。此后,落地唱书历经绍兴文戏,最终有了越剧这样一个正式的名称、作为戏曲大家园的剧种获得了世人的认可,但其世俗性仍然未改。无论越剧早期上演的短篇故事《养媳妇回娘家》、《蚕姑娘》、《十件头》、《赖婚记》,还是上海成熟期大红的《蒋老五殉情记》、《杨贵妃》、《乔太守乱点鸳鸯谱》、《孔雀东南飞》、《胭脂》、《梁祝哀史》、《泪洒相思豆》等,都不外痴男怨女、悲欢离合的世俗故事,与家国、民族、启蒙等宏大话语相距甚远。尽管在袁雪芬倡导新越剧改革后,不时有《祥林嫂》、《屈原》、《山河恋》等反映民族兴亡和洞察社会世相、启迪人生的剧目问世,但越剧的话语空间整体上仍然为世俗所笼罩。新中国成立后的“戏改”,将戏曲集体纳入社会主义意识形态的轨道,但越剧的经典剧目,如《梁山伯与祝英台》、《碧玉簪》、《红楼梦》、《追雨》、《春琴传》、《打金枝》、《盘夫索夫》、《西厢记》等,最为核心的依旧是男婚女嫁、卿卿我我的爱情故事唱主角,才子佳人的帽子也便扣到了越剧头上,甚至于“文革”中江青曾以此为一大罪名必欲除之而后快。殊不知,恰是这才子佳人及其蕴含的世俗价值构筑了越剧的基本话语空间。

在传统的评价体系中,“才子佳人”多被当做恶意贬低的对象。如曹雪芹在《红楼梦》开篇第一回便对才子佳人故事艺术表现上的窳臼加以批评:“至若佳人才子等书,则又千部共出一套,且其中终不能不涉于淫滥,以致满纸潘安、子建、西子、文君,不过作者要写出自己的那两首情诗艳赋来,故假拟出男女二人名姓,又必旁出一小人其间拨乱,亦如剧中之小丑然。且鬟婢开口即者也之乎,非文即理。故逐一看去,悉皆自相矛盾、大不近情理。”在小说第 54 回中,曹雪芹又借贾母之口再次对“才子佳人”进行贬抑。鲁迅在《论睁了眼看》一文中对“才子佳人”的抨击亦为人熟知:“中国婚姻方法的缺陷,才子佳人小说作家早就感到了,他于是使一个才子在壁上题诗,一个佳人便来和,由倾慕——现在就得称恋爱——而至于有‘终身之约’。但约定之后,也就有了难关。我们知道,‘私订终身’在诗和戏曲或小说上尚不失为美谈(自然只以与终于中状元的男人私订为限),实际却不容于天下的,仍然免不了要离异。明末的作家便闭上眼睛,并这一层也加以补救了,说是才子及第,奉旨成婚。‘父母之命媒妁之言’经这大帽子来一压,便成了半个铅钱也不值,问题也一点没有了。假使有之,也只在才子的能否中状元,而决不在婚姻制度的良否。”^①鲁迅以启蒙斗士的犀利对“才子佳人”的回避现实大加挞伐,但他与曹雪芹的观点都只论及到了“才子佳人”的一个侧面,这一模式所体现的世俗价值却被淹没了。

“才子佳人”模式之所以能吸引一批又一批的观众,主要就在于它反复讲述了人生最重大、最永恒的话题,这一话题与公共的权力空间无关,而是与全民休戚相

^① 鲁迅:《鲁迅全集》(第 1 卷),人民文学出版社,1981 年版,238 页。

关的私人领域,可以说才子佳人只是一种表象,其背后呈现的是私人情感慰藉、是对现世俗念的执著。并且,人们在这个话题中成功地嵌入了一个理想世界,以“自我修持的方式”升华“生存的艺术”,才子佳人模式“不仅给自己制定了一整套行为举止的规则,而且试图改造自身,变更他们自己独特的存在,把他们的生存变为带有某种审美价值、符合某种风格标准的艺术品”。^① 越剧诞生于乡野,进入都市则以刚刚从农民脱胎而来的市民为主要受众,尤其以教育水平偏低的女性观众,包括女工阶层和家居女性等为主,同时越剧的从业者也是女性,亦即越剧无论观众还是表演者,都是社会的边缘群体,处于现实中的弱势地位,为了抵御人生的不幸与苦难,他们更倾向于构筑一个“想象和愿望的理想世界”,才子佳人的取材、柔美缠绵的风格相得益彰,构成了越剧的剧种特色。正是基于对这一特色的遵从,20世纪80年代的浙江越剧仍然不曾放弃才子佳人模式,从中凸显世俗价值,如《五女拜寿》、《红丝错》、《柳玉娘》、《胭脂》、《唐伯虎落第》、《钗头凤》、《劈山救母》等。但进入90年代,浙江越剧开始了“变脸”,才子佳人所代表的世俗故事的合法性遭到严峻挑战。

首先,以所谓的现代人文意识替代才子佳人所体现的世俗价值,舍弃显、俗,构建“深度模式”。1998年10月,浙江越剧团和茅威涛工作室联合创作演出了大型越剧《孔乙己》。该戏一改传统“才子佳人”模式,一经问世便引来业内的强烈关注。《孔乙己》的节目单上清晰地写着这样一行字:取材于鲁迅《孔乙己》、《药》等多篇小说。这一特别提示意味着越剧《孔乙己》并非一般意义上对原作的改编,而是以鲁迅所作同名小说为基础,杂取鲁迅同期小说作品中的诸多人物、背景和意象组合而成的新作。该剧以春、夏、秋、冬命名四幕剧的结构方式,象征人物跨文本、跨时空的对话形式,歧义纷呈的主题意蕴都颠覆了以往故事有头有尾、情节链条清晰、主题鲜明的越剧欣赏惯例。当观众讶然于孔乙己、夏瑜、小寡妇、女戏子联合众配角形成的“三个女人一脉牵,一张瑶琴三组弦”的新式越剧舞台时,革命、启蒙、信念等极具现代意味的词语跃然其间。4年后,浙江小百花越剧团和茅威涛戏剧工作室联袂制作的新编越剧《藏书之家》再次将这一企图彰显。《藏书之家》以中国现存最古老的私人藏书楼天一阁为背景,通过藏书人范氏两兄弟的曲折经历,描述了古老藏书楼在内忧外患、风雨飘摇的年代里的艰辛境况,刻画了以藏书人范容为代表的那一时期中国传统知识分子的信念和品格。媒体在报道该剧时使用了“人文”越剧这一称谓,对其反“才子佳人,花前月下”的戏路表示赞许,称其使新编越剧“走出世俗、走向文化的品格”。^② 此后,浙江越剧更一再试图将“人文”设定为自己的标

① [法]福柯:《性史》,上海科技文献出版社,1989年版,166页。

② 参见《北京晚报》,2006年11月1日,http://ent.sina.com.cn。

签,传媒也以此加以宣传。^①与浙江小百花越剧团相呼应,宁波鄞州越剧团(宁波小百花越剧二团与上海越剧院合作)的新编越剧《藜斋残梦》在上海、宁波上演时,也以“诠释宁波精神和人文价值”为号召。

其次,在传统的才子佳人模式中渗入现代理念,以所谓的现代精神烛照传统越剧。1989年,浙江小百花越剧团排演的《陆游与唐琬》中陆母对幼时儿子与自己亲密无间往事的眷念、对陆游与唐琬情感的反常忌恨,已经明显看出弗洛伊德精神分析的烙印。1996年,该团首演了历史传奇剧《寒情》,该剧取材于众所熟知的荆轲刺秦王的故事,却并非那个慷慨赴死的壮士荆轲,而是不断地在思索为何而生、为何而死的问题,在叩问刺秦的终极意义,既不豪迈,也不辉煌,其犹疑、思辨性很容易让人与哈姆雷特产生联想。剧中除了自献首级的樊于期、死荐的田光,还围绕荆轲和燕太子丹的矛盾,设置了一个虚构的女性夏韵——原本是太子丹的恋人,被太子派去游说荆轲刺秦,却与荆轲发展出一段情感纠葛,后殉情而死。不过夏韵与荆轲之情并非全剧的重心,而是同樊于期的自献首级、田光的死荐一起,推动荆轲实施刺秦。换言之,男女之情已然不是独立的存在,而只是一个可资利用的道具,用以形成荆轲复杂的心理世界,因而该剧重心便不是世俗意义上的“情”,而更像是一出心理剧。尽管剧名《寒情》,但正如剧中唱词:“忘年情、义士情、诗剑情、血泪情,怨情、伤情、别情、悲情,祭天祭地我难祭你千古寒情! 纠结了如此之多的情,可到底何谓寒情? 无人知晓,寓意的不确定性将该剧从才子佳人传统中放逐。《吴王悲歌》是绍兴小百花越剧团于1994年首演的一部戏,以吴王夫差与越女郑旦的爱恨情仇为主线,但夫差的思想境界绝对超越了以往的帝王,“为什么人间冤海深无底? 为什么切齿冤仇是夫妻? 为什么白发老臣离我去? 为什么熄灭的战火又燃起? 多少载争霸业伐东征西,筑起了心的屏障爱的樊篱。论什么千秋功业帝王后裔,想不到江山一夜化灰泥……笑看那人世间争穴的蝼蚁,自相杀互相残何等得意! 却原来争一撮肮脏栖身地,争一面纸做的霸王旗。”一连串的追问,透彻入骨的鞭挞、看穿世事的悲凉已赋予他更多的现代特质,俨然一个超凡脱俗的思索者。

最后,直接打造彰显主旋律的现代戏,扩充越剧的社会意义,铸造神圣化的高台。浙江越剧团以男女合演为特色,在排演现代戏上独树一帜。1991年,该团推出了反映人民教师扶助孤儿成才的现代剧《巧凤》,荣获文化部第三届文华奖;1994年,反映当代财税干部忍辱负重、为国聚财的现代剧《金凤与银燕》;1997年,剧团再接再厉,推出反映当代工商干部秉公执法、无私奉献,并扶助下岗女工再就业的大型越剧现代戏《商城真情曲》,在浙江省第七届戏剧节上一举获得10个奖项。

^① 张福海:《“小百花”彰显“浙学”人文风采——浙江小百花越剧团上海巡演观感》,《上海戏剧》,2007年第3期。

2009年,现代革命题材的越剧《红色浪漫》高调亮相,该剧取材自长篇纪实文学《红岩魂》,讲述解放前夕发生在重庆渣滓洞、白公馆监狱中的爱情故事。作为浙江省首届文化精品工程重点项目,《红色浪漫》凸显的是革命者的天下情怀,而不是儿女私情,尽管其宣传中一再强调“浪漫”,但却不是私订终身、浪迹天涯的世俗窠臼,而是勾连社会意义、铸造神圣的祭台。

三、性别诗学：男女共体

早在20世纪30年代,越剧便已确定了女子越剧的形态。所谓女子越剧,并非仅仅指其女性演出,还包括以男女爱情为主的剧目体系,以细腻美妙、缠绵委婉为主导的审美风格,以小生、花旦为基本行当的表演体系,以女性观众为主体的受众群等,诸多环节共同构筑了越剧的女性审美特色。而这一特色在中国的文艺体系中,至今堪称独特。在传统中国,男性是社会的主体,在文艺中也是审美的创造和接受主体,女性只是附属,越剧的出现为这种大格局填写了非常另类的一笔。尽管在新中国成立后的“戏改”中、直至当下,越剧男女合演的呼声和行动一直不绝,但越剧的女性特色仍然是其立足之本,从而形成其别样的性别诗学,其中女小生无疑是最为引人注目的一环。

在论及越剧的审美主体性时,颜全毅有这样一种观点,即“昆曲的核心是‘才子眼中的佳人’,到了越剧,变成为‘佳人眼中的才子’”^①,所言道出越剧中小生的特殊性。在越剧的早期,从三花一媚一桂到袁雪芬,越剧都是旦角挑大梁,随着“小生皇帝”尹桂芳的出现,这一趋势渐渐被扭转,小生、花旦并重的基本格局形成。但在现实生活中,由于女性观众为越剧的主要受众群,小生的影响力尤其突出,而在浙江,这一现象更为典型。1994年,《蓦然又回首——茅威涛表演艺术专场》隆重上演,专场选取了《何文秀》、《五女拜寿》、《唐伯虎落第》、《孔雀东南飞》、《西厢记》、《胭脂》、《桃花扇》、《陆游与唐琬》等茅威涛不同时期的剧目,还特邀了影视明星濮存昕担任主持。耐人寻味的是,该专场的开篇序言部分浓墨重彩地展示了女人蜕变为小生的过程:勒头、束胸、着装、亮相,配合关于先民祭奠的画面和解说,毫无疑问专场已将这一过程升华为一种仪式,一种宗教或者类似于宗教的祭拜仪式。

在中国传统戏曲舞台,反串是一常规现象,京剧的男旦和越剧的女小生最为典型,但在建国后京剧男旦日益消亡,越剧的女小生却生机盎然。其实浙江省于1949年12月便奉命成立了浙江省文工团第四队(越剧队)实行男女合演,现今的浙江越剧团便一直执行这一路线。上海越剧院也曾专门招收男学员充实演员队伍,其建制亦体现出女子越剧和男女合演共同发展的策略:一团为男女合演,并配

^① 颜全毅:《越剧审美主体的独到性》,《中国戏剧》,2006年第9期。

备了金采风、吕瑞英、刘觉、史济华、张国华等优秀的老演员传帮带新演员，二团则是传统的女子越剧，以徐玉兰、王文娟、傅全香、陆锦花等为主要演员。

只是越剧男女合演的业绩一直难以尽如人意——既无区别于女子越剧的板式、唱腔，亦缺乏代表性剧目，优秀的演员更是匮乏。当今越剧界的四大小生（浙江的茅威涛、吴凤华和上海的钱惠丽、赵志刚）只有赵志刚一个男小生，可视作多年来男女合演实验仅存的硕果，近年来他亦被视为男女合演越剧创新发展的领军人物。但赵志刚后男小生依然后继乏人，上海越剧院的徐标新、齐春雷虽已显山露水，但能否在人才济济的女小生中突围出来，尚难估量，而浙江越剧界至今未有可与优秀女小生相提并论的男小生，整体力量的失衡已是多年之定势。加之茅威涛在越剧界的显赫地位，愈发使得男小生相形见绌，越剧的“女性”特色强势凸显。茅威涛师承尹派，而在小生流派中尹派声腔最能体现越剧温柔缱绻的特色，以至于新中国成立后曾一度被舆论批为“靡靡之音”。但尹派塑造了许多温文尔雅、情深意长的男子形象，发展到茅威涛，除了传统的何文秀、沙漠王子，又增添了陆游、唐伯虎、张生、吴南岱等形象，他们既不失多情、儒雅、风流的尹派本色，又平添了几分豪情壮志和社会使命感（陆游、吴南岱等），个性更加彰显。而茅威涛本人，也被部分戏迷冠以“茅派”。姑且不论茅威涛是否已经具备了独立成派的可能性，但她的存在的确大大张扬了女小生的特色，尤其是《西厢记》中张生这个为茅威涛量身定做的形象。茅威涛版的《西厢记》由张生取代红娘成为主角，较之原著不仅更加风流、狂放，而且多情、执著，这固然与冯洁的剧本相关，茅威涛的“女性”出演亦是一个因素。张生初逢莺莺的惊艳、西厢之约的孟浪如果由男性演员出演，难免让观众产生轻浮感，继而引起某种排斥性，而“女性”出演则有效地遮掩了这一点。借用鲁迅先生谈京剧男旦的一句话：在男人看来是女人演，在女人看来是演男人，总之，舞台上的张生并非一个纯粹的“男性”，而是一个男女共体的存在，观众特别是女性观众，因此忽略了张生形象中的负面因素，而更多地陶醉于茅威涛优美、潇洒的表演。茅威涛的表演风格与浙江小百花越剧团的杨小青、郭晓南两位导演融合后，产生了《陆游与唐琬》、《西厢记》、《梁山伯与祝英台》等唯美、诗意的越剧剧目，将女子越剧的性别特色发挥到极致。

进入新世纪后，茅威涛日渐淡出舞台，蔡浙飞、李霄雯继任挑小生大梁，二人都是尹派传人，又耳濡目染受到茅威涛的熏陶，蔡浙飞更有小茅威涛之称，至此茅威涛的成就对于后辈已经构成了“影响的焦虑”——不仅加剧了越剧小生行当“十生九尹”的趋势，而且使得浙江的小生明显“茅化”。而“茅化”带来了一系列的问题。茅威涛真正的优势是表演，以情代声、声情并茂以及风流、潇洒的台风，她的唱是为表演人物服务，不是单纯为唱而唱。但是成也萧何败萧何，茅威涛的表演使得陆游、唐伯虎、张生、范容（《藏书之家》）、荆轲（《寒情》）、孔乙己（《孔乙己》）等一批崭

新的人物树立于越剧舞台,但能够广为流传的唱段却只有她早期《五女拜寿》中的“奉汤”、《唐伯虎落地》中的“画誓”、《陆游与唐琬》中的“浪迹天涯”等为数不多的几个段落,而失去了脍炙人口的唱段,一个剧种的群众根基便无可避免地被撼动。2006年,浙江小百花越剧团在上海举办了流派专家座谈会,专家对茅威涛的唱腔提出了不无尖锐的点评,《梁祝》原创、作曲家何占豪便认为,流派的形成中唱腔为先,“应该寻找既懂戏剧传统、又熟谙曲牌规矩,还通交响乐,甚至精流行音乐的唱腔设计高手来度身定制。这样,茅威涛的唱腔特色才可能会有所突破,由‘弱’变强,从而真正形成茅派特色”。越剧作曲家陈均也认为:“越剧唱腔是单声调,不像京剧有西皮二黄等丰富的表现程式。所以,茅威涛的尹派唱腔首先不能弃之过多,毕竟传统唱腔中有很多好东西。茅威涛是‘女中音’,如果在唱腔设计上寻找到适合她的声腔,那么‘声线’一变,唱腔一定会变。”^①茅威涛不仅唱功处于弱势,在其成功的唱段中,也是缠绵有余、圆润不足,将本已有“靡靡之音”嫌疑的尹派推向极致。实则越剧并非一味的阴柔,姑且不论徐派的高亢、范派的醇厚,即便是小生们热衷于承袭的尹派,也是以圆、糯为特色,而非单纯的缠绵柔和。然而纵观浙江越剧占龙头地位的浙江小百花越剧团,除了尹派,小生行当可以说是一片萧条,而这又加剧了越剧女性特色的负面影响,有评论干脆斥之以娘娘腔。

幸好,绍兴小百花越剧团吴凤华的出现一定程度上挽救了这一颓势。

吴凤花在越剧四小生中年纪最小,师承范派。从行当而言,她尝遍了巾生、官生、大官生、武生、文武生、穷生、娃娃生;从跨越的年代看,由春秋战国至清装及现代戏,吴凤华均曾涉足,所演剧目包括喜剧、悲剧、正剧、闹剧;人物则有威武、有懦弱,或多情、或负心,善良、忠义和奸恶、叛逆者兼有。最为关键的是吴凤华及她所在的绍兴小百花越剧团坚持的文戏武演、武戏文演路线,为越剧舞台奉献了独特的武小生,也为女子越剧填写了别样的一笔。

对于越剧女小生演武戏,亦存在一种批评意见,认为不正宗,偏离了越剧的女性特色,殊不知越剧之初非但不排斥武戏,而且以之为基础,譬如越剧的女班时期,便借用京剧武戏训练演员的基本功:姚水娟、竺素娥在群英舞台学习过《盗仙草》、《铁公鸡》等京剧武戏,筱丹桂、商芳臣、周宝奎等在高升舞台排练过《嘉兴府》、《四杰村》、《收关胜》、《界牌关》等硬功底戏。修习京剧武戏,对提高越剧女演员的表演技艺大有益处。由于发轫晚,越剧在程式方面积累甚弱,因而戏曲的“唱念做打”四功越剧只能做到唱、念两项,至于做、打则完全依靠向京昆借鉴,特别是“打”,借助从京剧学来的基本程式技巧,大大拓展了越剧的表现能力,如竺素娥当年演全武行

^① 东方网:《专家会诊茅威涛“弱势唱腔”,可请流行作曲高手协助越剧才女》,2006年12月19日, <http://news.qq.com/a/20061219/000899.html>。

的《金雁桥》，可以从叠起的三张桌子上往下翻“云里翻”，她在《群英会》、《伐子都》，尤其是《投军别窑》中的表演，都令人称道；徐玉兰演出《武松》时，从两张台子上下翻，出手利落、着地平稳，足见其武功根底。可惜这样的功夫在当代越剧小生演员中已经相当稀缺。

吴凤花勇于师法其他剧种、做多方面的尝试，不论是京、昆、川等大剧种，或其他地方小剧种，只要有可资借鉴之处，她都毫不犹豫地“取经”，以取得“百川汇海”之效。如她在昆曲名家汪世瑜的指导下，表演上既有越剧潇洒的一面，又有昆剧纯正、细腻的特点；她在“断桥”中的表演，借用的是婺剧的舞蹈身段。2003 年，在“东方戏剧之星”专场演出筹划之初，吴凤花偶然观摩到了重庆京剧团著名小生朱福侠演出的《周仁哭坟》，通过引见与朱福侠相识后，这位著名的“川派小生”丝毫没有门第之见，对吴凤华悉心教授。此后，吴凤花还观摩了福建闽剧小生陈洪翔表演的《周仁哭坟》，她根据绍兴小百花的艺术特点，在形体动作上进行了新的编排，创造出越剧舞台上的新周仁。纵观吴凤华塑造的舞台人物，既有《劈山救母》中的刘彦昌、《白蛇前传》中的许仙、《梁山伯与祝英台》中的梁山伯等文弱者，更有《穆桂英挂帅》中的杨宗保、《陆文龙》中的陆文龙、《十一郎》中的十一郎、《吴王悲歌》中的吴王夫差、《马龙将军》中的马龙、《虞美人》中的项羽等英姿飒爽者。除了轻摇折扇、翻飞水袖，她也能舞刀弄枪、马上马下纵横驰骋，尽显阳刚之美，于越剧的柔美外增加了慷慨、豪迈的韵味。

“文武兼备、阳刚小生”是对吴凤花的评价，也寄托了对越剧的期待。越剧已经建立起独特的性别美学，但它并非绝对的女性艺术，而是男女同体，男小生、武女小生的存在是对这一特色的生动诠释，也终将奠定越剧的剧种特色。

第二章 世俗的蜕变

进入现代社会以来,随着传统礼法社会的进一步解体,人们越来越明确地将世俗化问题同现代性问题、同人类社会的现代化进程相联系,世俗生活世界也不再遭受冷漠和歧视,它那鲜活的生命力和复杂的生命形态正越来越有力地影响着人们生活的方方面面。在《现代性的五副面孔》中,马泰·卡林内斯库指出:尽管以科技进步、工业革命和资本主义为特征的物质现代性与作为美学概念的现代性之间发生了无法弥合的分裂,但二者却同为世俗化的产物,并且共同推进了世俗化进程。^①概言之,世俗本身便是一个与现代化、现代性相交融的概念,其间存在着千丝万缕的关联。这一点在近20年来的中国文化中表现鲜明,越剧亦不例外。

进入20世纪90年代以来,由于大众文化的流行和消费社会的日益发达,世俗已成为当代文化生成的大语境,是研究当代文化难以规避的一个话题。而越剧,自其诞生之初便与世俗建立了不解之缘,在当下这样一个整体世俗化的语境中,它对世俗的表述便越发引人注目,只是其时它的世俗表述并非单纯的因世俗而世俗,而是在与“现代”的多重关联中进行。

第一节 越剧的世俗表述

对世俗的理解可以在多个层面上和多种比照中展开。从最基本的意义上说,世俗是指个体的、感性的、日常的生活世界,如衣食住行、婚丧嫁娶、人际交往等等,这一世界远离彼岸世界的圣洁和精神世界的崇高,而是扎根于琐碎的日常生活。回到日常生活,从感性的、个体的角度而非超验的、理念的层面关照人,是世俗精神的基础,具体到近20年来的越剧,便是对人的世俗幸福的不懈表述,其方式是将个体的世俗欲望合理化。

^① [美]马泰·卡林内斯库:《现代性的五副面孔》,顾爱彬、李瑞华译,商务出版社,2002年版,48页。

一、世俗欲望合理化

1997年,剧作家包朝赞编剧的《梨花情》由杭州越剧院小百花剧团首演。剧中绣花女梨花与书生孟云天相恋已有三年,但贪恋钱财的兄长却将她许给了商人钱友良,而孟云天的父母也欲攀高亲逼迫孟到富裕的冷艳家入赘。为情所困的梨花在钱友良迎娶之日与孟云天私奔。不久,贫困交加中的孟云天屈服于冷府千金,弃梨花而去,梨花欲投河自尽,不期被钱友良救下。之后,二人携手渡过种种难关并终成眷属。该剧所涉及的情与利的冲突是戏曲舞台的俗套,但是情与利的承担者发生了位移:书生孟云天不再是痴情重义的代言人,而一向被贬斥的、作为重利轻义同义语的商人钱友良则颠覆了传统形象——对逃婚的梨花的宽容,对落难的梨花的无私救助,对金钱考验的从容淡定。该剧首演后多次复排,经过不断修改、打磨,先后获得浙江省“五个一工程”奖、第五届中国戏剧节11项大奖、第八届文化部文华新剧目奖,后由中国电视制作中心与浙江电视台联合拍摄成越剧电视连续剧,并获浙江省“牡丹奖”、全国“飞天奖”二等奖,其市场竞争力和社会影响力可见一斑。除去演员因素外(主演陈晓红为梅花奖得主,参演的陈雪萍、石惠兰、徐琴及电视剧版的颜佳、江瑶等都是优秀的越剧演员),该剧的活力更来自其价值观念的更新,不仅商人取代书生成为正面价值的彰显者,钱友良所代表的世俗观念也得到了极大的张扬。

钱友良诚恳、善良,也注重实利,他并不掩饰对财富的渴望,因此接到生意后,“鲜花开来心花放。一纸订单怀中藏,大老爷,要买绣品送娘娘。愁只愁,活多人少忙不转,去与姐姐作商量”……几句唱词尽显商人本色。钱友良与梨花的相处最初并非情投意合,也非单纯的施恩,而是一种互利互惠的合作——他是绣品经销商,梨花是绣花高手,二人合力创建的绣坊,“生意兴隆通三江”。在此基础上,二人由相互扶持发展到彼此爱恋的婚恋关系,作者赋予这一对男女的,既不是恢宏的大义,也非浪漫主义的想象,而是安稳的现世。钱友良由于对现世的正视而最终获得幸福,相反,梨花则因对现世的回避而遭受惩罚。初始,梨花贴着浪漫的标签出场,她孤星月牙下苦等情郎,只为“伊人千心结”,完全不考虑世俗层面的阻碍,正是带着这种浪漫想象,梨花忍受哥哥的打骂,逃婚、私奔,却被她所鄙夷的世俗出卖——情人孟云天以三百两银子为补偿抛弃了她。其后,梨花凭借自己出色的绣花手艺得以安身立命,恰是对世俗的一种回归。梨花本被许配给钱有良,却半路逃婚,一番波折后终与钱有良喜结良缘。表面看来,她似乎归结于“命定”的婚姻,但这种命定绝非父母之命、媒妁之言之类的纲常礼教,而是世俗幸福,是梨花打碎浪漫幻想、饱尝苦乐后发自内心认可的世俗幸福。最后,二人之所以能够抵御住孟云天三万两银子赎回梨花的诱惑,其真正的底气也在于这种世俗幸福的获得。可见,正是世

俗幸福构成了该剧的情节动力。该剧结尾也非传统意义上的大团圆,钱友良与梨花虽仍然相守,却遭遇破财之灾、生计困顿,不过这种困顿起因于小人作恶,并未动摇他们世俗幸福的根基。换言之,二人暂时的困顿只是作者故意设置的一种考验,防止由世俗走向市侩,是对过度欲望化人生的一种警醒,而非对世俗的背弃。

在这部戏中,越剧颠覆了传统的才子佳人终成眷属模式,商人钱有良成为真正的男主角,而这一主角地位的获取源自于他的施恩:义救梨花,由此钱有良成为剧情的主导,也引发出该戏的施恩与报恩母题。

中国传统道德讲究知恩图报,接受恩惠者要想方设法报答于已有恩者,而对于施恩者却不以图报为原则,似乎怀有图报心理的施恩是非正当的述求。但实际上,在民间关于施恩与报恩却存在更加丰富的内涵,譬如其道德色彩——报恩者只对那些善良正义的施恩者予以回报,给善良者带去财富与欢乐,给邪恶贪婪者则施以灾祸和惩罚,道德被设定为报恩的前提。此外,施恩与报恩还表现为利益的衡量与交换,如孟芳所论,是“讲究施与报的平衡的,利益的多少是大体相当的。报恩实际上是利益交换和完成的一个过程”。^①亦即报恩与否要看是否值得,要求施恩者值得报答才报恩。该戏中钱有良已经给梨花哥哥送去聘礼、缔结婚姻,在梨花逃婚后并未加以深究(如报官之类),是第一次施恩,此后义救梨花,前后两次施恩,既能于危难中救人,又彬彬有礼相待,是谓有德;奔走经营绣品,与梨花携手办绣坊,吻合利益均衡原则,由此梨花的报恩已具备充分的基础。加之前定姻缘这一因素,钱有良更是占据了绝对的优势地位,于是梨花必定归属于他,而且必定会再次帮助他创造财富,共同享受世俗幸福。这里我们发现作者苦心设计的情节其实都在为钱有良能够最终得到回报服务,为其个体欲望合理化服务。在杭州越剧院排演的《陈三两》和新版《一缕麻》两部戏中都显露出这一趋向。

《一缕麻》讲述少女林素云因父母为报答当年荣家相助之恩,由父母做主与荣家少爷订下婚约,而荣家少爷却因失足溺水变成痴呆男。洞房之夜,素云自叹命薄,啼哭不休。痴傻的荣少爷百般劝慰无果。当夜,素云突然发病,后被诊断为白喉恶症,荣家主仆唯恐被传染、纷纷避走,只有痴呆的荣家少爷不怕危险偷偷前去新房服侍她。素云病愈,而少爷荣鹏程却染上了白喉,不治身亡……原本这是一出悲剧,杭州越剧院的新排版却让奇迹发生:灵堂上披麻戴孝痛哭的素云突然听到了棺木中荣鹏程的一声叹息,他的死而复生彻底颠覆了该剧的悲剧意蕴。新版《一缕麻》冠之以新编古装悲喜剧之名,对于其喜剧结局一些评论者表示接受,如上海戏剧学院的孙惠柱,但也对该戏前后部分悲喜格调的不和谐给予了批评。这里我

^① 孟芳:《报恩故事与民族心灵——从民间故事看我国报恩观》,《中州大学学报》,2008年第2期。

们要关注的是喜剧结局对世俗欲望的表述。

荣鹏程并非天生痴呆,而是12年前给病重的素云喂药时不慎跌落水中所致,12年后他又因看护素云再次染病,如果让这样一位善良、有仁德的人就此死去,有违中国“好人好报”这一传统信念,于是该剧逆转传统的悲剧框架,让男主角在死后又被新娘“哭活”,而且也不再是“呆大”,而是一位文雅、聪慧的少年郎。以大团圆为结局,既完成了对施恩者的回报,更保证了素云、呆大的世俗幸福。尽管这一改动牵强痕迹严重,观众却并不追究。2007年该剧在上海逸夫舞台首演谢幕时,观众竟留恋十分钟之久,迟迟不肯退场。不仅现场观众忽略了戏中的逻辑硬伤,相关评论也大多视而不见,认为如此改动是从传统剧目中提炼现代意味,体现了平民意识,是还戏于民,如2008年1月24日的《文艺报》所刊载的《〈一缕麻〉收获票房推出名角》,便将此视为“推陈出新”。

《一缕麻》本是清末民初作家包天笑的作品,发表于1909年第2期的《小说月刊》,后被梅兰芳改编成时装京剧,其本意为控诉封建婚姻制度,关注妇女命运。1945年,经由越剧十姐妹中的范瑞娟和袁雪芬改编后,越剧版《一缕麻》在上海明星大戏院演出,十分轰动,女主角的悲剧命运和呆大的死亡都一度令观众唏嘘不已。包天笑的原著及梅兰芳的改编版都有意、无意中体现了启蒙理性,是对当时方兴未艾的启蒙思潮的一种应和,并从理性的视角抨击封建礼法对人物世俗幸福的剥夺。但在世俗化、大众化盛行的20世纪90年代,理性、启蒙是一个过于沉重的、不合时宜的话题,杭州越剧院便试图绕过这一“讨人嫌”的区域,于是呆大复活,成功消解了原版中的批判意识,而让世俗幸福跃居主体地位。杭州越剧院版的《一缕麻》设置了两种婚姻模式:一是素云与师兄锦文的两情相悦、自由恋爱,另一个便是父母之命媒妁之言,前者自“五四”新文化运动以来便是新文艺的主导,它彰显个人意志,亦不乏浪漫主义、理想主义色彩;后者尽管一再为新文艺批判,却在现实生活中深深扎根,显现出强烈的世俗倾向。进入90年代的大众文化语境后,父母之命、媒妁之言的婚姻模式终于在各种文艺形式中获得合法表述,当然早已褪去封建色彩,而更多地体现为对世俗价值的把握,所谓不听老人言、吃亏在眼前,《一缕麻》的死而复活结局恰是这种心理的彰显;同时,观众、评论者对该剧的逻辑混乱集体“失语”,亦是心照不宣的合谋,是世俗欲望的一次突围。

在西方,世俗化的过程伴随着对宗教神性的颠覆,如宋希仁所论:“如果说文艺复兴是欧洲社会生活世俗化的开始,那么此后的几百年,欧洲人生活的各个领域就是逐渐脱离教会统治和神学束缚的过程,就是转向重视人的权利和自由,肯定追求现实生活的幸福、由人自己控制自己的生活。人在脱离教会、神灵、圣域的同时也就走进了世俗生活。经济生活日益世俗化了,所以指导人们生活的不是宗教理想,而是深思熟虑的自我利益。这是一个历史性转变。其实质就是由神到人的转化,

由天堂幻想到现实生活的转化,也就是非神圣化的‘人化’过程。”^①而中国的世俗化,则是相对于政治化、理想化而言,即把理想的、政治化的抽象理念转向具象的现实生活。但无论相对于何种背景,世俗化都最终指向人化、自我利益的合法化,以现世的日常生活、个人本位精神取代宗教的、政治的和意识形态的权威力量。杭州越剧院版的《一缕麻》便体现出这种强烈的诉求,但因为急于推陈出新、制造看点,在具体的情节设置方面出现了诸多瑕疵,如原本为丰富戏剧冲突建构起的双线结构,由于未能恰当地消融两种婚姻模式所涉的不同观念,造成其世俗精神传达过程中的混乱和割裂,染有遵从包办婚姻、遵从命定的嫌疑。

相比较而言,《红丝错》和《陈三两》的世俗表述便明朗而顺畅。《陈三两》根据越剧《花中君子》改编,是越剧吕派(吕瑞英)的代表作,剧情讲述才女李素萍因其父中奸人陷害而冤死,她被迫卖身葬父,临行前将剩余的卖身银赠给胞弟李凤鸣,助他读书成才。李素萍身落妓院,坚持卖文不卖身,因“作文一篇,白银三两”而更名陈三两。靠卖文所得,陈三两仗义相助同样为奸人陷害而家道中落的书生陈奎,并结为姐弟、相互扶助。后陈奎赴京赶考,贪图钱财的老鸨趁势将陈三两卖给一年迈的富商为妾。陈三两不从,被贪赃枉法的州官严刑相逼,而州官并非别人,竟是她离散12年的胞弟李凤鸣。危急关头,已官至巡按的陈奎适时来到,陈三两冤情大白,李凤鸣被削职为民。陈三两携弟返乡,教育他重新做人,由此“做人要比做官难”、“做官要先做人”的意蕴尽现。该剧完全遵循原来的剧情上演,只在个别唱词上加以修正,弃绝无谓的创新,只为传达朴素的人伦之情。在富春院,陈三两以死相抗、拒不接客,只想守住贞洁身与亲生弟弟相聚;被骗卖给富商,她也拒不相随,只恐义弟陈奎归来无处寻己;即便在大堂上遭受酷刑,仍不屈从,只因她心中仍存对亲情的渴望。纵观《陈三两》,似乎很“落伍”,很俗、很老套,很不吻合现代潮流,但却真实、纯粹,俗而不滥。

《红丝错》讲述了一个乱点鸳鸯谱的故事。章家老爷有两位小姐和一位公子,大小姐榴月性情柔顺,二小姐榴花却活泼好动,小公子榴儿尚年幼、天真可爱。章家教书先生张秋人,淳朴敦厚、被榴月暗地爱慕。章老爷想将榴月嫁给富家公子薛春林,榴月伤怀无奈。薛公子登门求亲,得知他并无功名,章家定要他考中得官回来再和榴月成亲,否则章氏门中不招白衣女婿。薛春林郁郁不乐,在章家住下。夜晚,榴花悄悄来见薛春林,想劝他与姐姐退婚。不料二人相谈甚欢,暗结连理。薛公子离开后,榴花怀上身孕,被母亲严辞逼问。张秋人不忍,代人受过,二人一道被逐出门。薛春林高中回返,章家却准备让他与榴月完婚。榴花已在章家生下一子,此时向张秋人坦言往事,于是一起找到章老爷澄清误会,要求重新定亲,章老爷则

^① 宋希仁:《关于世俗化的断想》,《湖南科技大学学报》,2005年第1期。

坚决不同意。喜堂上,榴儿跑来捣乱,把两位姐姐互换了位置。洞房里,两对新人终于达成心愿,章老爷虽惊诧不已,却只能将错就错。

《红丝错》为一出婚恋轻喜剧,一经浙江小百花越剧团推出便广受赞誉,与《五女拜寿》、《陆游与唐琬》等一道成为该团的保留剧目,其演出总场次位居第二。该剧不仅为越剧观众所熟知,还先后被大江南北许多大大小小的剧种移植,几乎演遍了中国。剧作者顾颂恩秉承“要思想,也要一点娱乐”的创作理念,力图为观众奉献一部充满了“笑”的戏。该戏的冲突不是建筑于国家兴亡、民生社稷等宏大事件,而是建立在家庭纠纷、男欢女爱、阴差阳错等普通人平凡的日常琐事,具有鲜明的世俗趣味,引领观众在一种轻松的氛围中进入观赏状态。《红丝错》并不缺乏矛盾,但矛盾的源头却非令人难以容忍的丑与恶,章老爷的固执、张秋人的憨厚、公子榴儿的调皮都令人开怀,甚至薛春林和榴花不无轻率的私订终身之举也博得了观众的谅解。该戏开始时,榴月与秋人欲说还休的朦胧关系、榴花与薛春林私情的迅疾发展都令人不安,至误会产生、两对鸳鸯各离分,矛盾已积蓄到极致;最后误会消除、有情人终成眷属,形成一种先抑而后扬的戏剧节奏。但丁在《致康格朗德书》中曾经谈到:“喜剧以逆境开始,以团圆作结”,逆境给人以生活的矛盾、压抑、焦躁、痛苦,是一种抑的戏剧情境,而大团圆则给人以生活的顺畅、自由、舒心、欢悦,是一种扬的戏剧情境。中国戏曲舞台的大团圆正是基于这样的原因而长盛不衰。而戏中矛盾的最后解决依赖于薛春林的金榜题名、荣归故里,既是中国民众的一贯幻想,亦是越剧世俗欲望的固有表现。

提及世俗欲望,并非为普通民众所独有,公卿名士、帝王将相概莫能外,上海越剧院的新编戏《梅龙镇》便将帝王后妃还原成了小儿女,在江南酒家中展现宫廷难觅的世俗旨趣。《梅龙镇》故事取材于《明史演义》及传统京剧《游龙戏凤》,讲述明朝正德皇帝因不堪母后的严厉约束偷偷溜出皇宫,游历江南梅龙镇时与酒家少女李凤姐巧遇,两个情窦初开的少男少女很快擦出爱情火花。皇太后不许出身平民的李凤姐入主皇家,于是正德皇帝携李凤姐“私奔”江南开酒家,在梅龙镇过起了小日子。探知李凤姐已经怀孕,皇太后急忙赶赴江南,欲将皇帝与皇孙一并带回,于是引发了母与子、公共责任与个人世俗幸福的冲突。该剧编剧为曾创作淮剧《金龙与蜉蝣》、昆剧《班昭》、京剧《西施归越》和甬剧《典妻》等诸多优秀剧目的当代著名戏曲作家罗怀臻,故事虽然脱胎于传统,但剧情设置、人物个性、剧作主旨都与传统情趣大相径庭。剧中的正德虽然仍是皇帝身份,却更像一个成长中的大孩子,任为任情、率真率性:“二一添做五,四五十双。三下五除二,赵钱孙李张”,口中念念有词,化身账房先生的正德忙得不亦乐乎,奉命劝皇帝回京的侍卫也摇身一变成了招呼客人的酒保,在“郎里格郎,郎里格郎,我家有个小儿郎”的儿歌声中,亲情友情、天伦之乐取代了君臣纲常,帝王、后妃、朝臣之类的社会身份早已被放逐到九霄

云外,“人团圆,万年长”的世俗主题牢牢确立。而皇太后,最初看似代表皇权压制民众,实则其自身亦是平民女儿,她之所以阻挠李凤姐嫁入皇家,是不愿这个纯真无邪的女孩儿重蹈自己一入侯门深似海的悲剧命运,是在以母亲的拳拳之心爱护、劝诫不谙世事的一对小儿女,并最终成全其世俗幸福。

可见,由《红丝错》、《梨花情》、《陈三两》到《梅龙镇》,越剧舞台已然模糊了帝王、官宦和普通市民的身份界限,剥除层层掩饰直至其凡俗欲望,展现人之为人的基本层面,从而形成其独具一格的世俗话语。

二、传奇性

传奇性是一个与世俗性密切关联的概念,与戏曲同样有不解之缘。

作为一种文学体裁,传奇“包含着奇迹、怪闻、夸张及虚构的含义”。^① 吉利恩·比尔则对其在以下几个方面加以梳理:类型化、风格化的单纯人物;爱情与冒险的主题,并且都属于遥远的和不可能的领域;情节设计方面冲破理性主义的限制,抛弃视角和深度,纷然杂陈又有层次,充满细节和特殊性,无穷无尽地节外生枝,以奇迹连缀和扭转情节;大多采用英雄史诗、田园诗、异国情调、神秘事物、梦幻、童年和满怀激情的爱等元素以及受苦和幸存、再生、满足愿望的模式;传奇的效果在于减轻我们对个别人物和事物的关心,同时使我们更进一步沉浸到叙事世界的复杂性里,同时通过不断出现新的情节纠葛、新的信使、新的故事暗示了某种无限性。吉利恩·比尔特别指出:“传奇在相当程度上依赖它的观众和它的题材关系之间一定的距离”,比如宫廷爱情、上层社会的生活等普通百姓日常难以触及的领域永远是传奇青睐的对象,因为人们对自身视野之外的东西充满了好奇,有一种永不停歇的窥视欲,而传奇恰可以扩展我们的日常经验。而今,作为一种文学样式的传奇已经基本为人所弃,但传奇精神并未消亡,特别是在戏曲舞台上。纵览近20年的越剧舞台,传奇性一直绵延不衰,不断体现“模仿日常生活的冲动和超越它的冲动”^②。

首先是模仿日常生活。日常生活是指与公共社交生活相区分的私人生活和家庭生活,这种生活更加切近我们每个个体的生存。在传统文化体系中,日常生活这一领域总是处于弱势地位,被关注和被表达的程度相对较低,但戏曲并非如此,尤其是越剧,对它一再表现出热情,浙江剧作家包朝赞便是一个代表。自80年代,包朝赞便陆续创作了《春江月》(电视剧版改名为《绣花女传奇》)、《桐江雨》(上海电影制片厂摄制成彩色艺术片,易名《桐花泪》),之后,又创作了《莲花湖》、《梨花情》等

^① 《简明不列颠百科全书》(第2卷),中国大百科全书出版社,1985年版,303页。

^② [英]吉利恩·比尔:《传奇》,邹孜彦、肖遥译,昆仑出版社,1993年版,57页。

剧目,而且都直接打上了“民间传奇越剧”的标签,其重心正是着落于日常生活的展现,如养儿育女、婚恋嫁娶、生计维护、婆媳纠纷等。直至90年代后期的剧作《流花溪》,包朝赞都在坚守其民间传奇特质。《流花溪》中的阉家,几代都是阴盛阳衰,三太婆是最长一辈的权力代表,第二代当家女人冬花、从小媳妇熬到老夫人的第三代当家女人秋花是该戏的主角,两个女人围绕着掌管家政大权、调教媳妇、谋私利等进行着长久而残酷的斗争。尽管该戏内涵沉重,但它对日常生活的描述依然细腻、丰满:大幕拉开,秋花和一群少女在河边洗衣,嬉笑声、流水声、歌声与江南风景相映成趣;秋花产下女儿,丈夫成龙却被婆婆严逼在书房苦读,咫尺天涯不能相见,秋花将满腹辛酸向刚刚出生的女儿倾诉,“宝宝啊,爹有难处儿莫怨,娘为你,缝只肚兜绣凤凰”,孩子则和以哇哇啼哭;成龙不顾母亲训令,深夜闺房探视妻女,并安慰为生女而不安的秋花,“先开花后结果,待来年,再生一个胖儿子”,他端详女儿肚兜的认真、抱女儿时的笨手笨脚都活脱脱勾画出一个有情又不乏软弱的书呆子形象。此外,第四代媳妇春花的时装、新式烫发型、误入祠堂、坐在太师椅上拍照,阉府添丁时的挂红灯、放鞭炮,春花难产死去时的白灯笼,一幕幕生活场景活灵活现地展现于舞台。剧的结尾,当秋花明白被虐待致死的媳妇春花就是自己被调包的亲生女儿后,她崩溃了,在幻觉中涉入溪水去追逐根本不存在的女儿,同时哼唱着轻柔的儿歌“小河流水哗啦啦”,儿歌声中一群少女又在河边洗衣,无忧无虑地嬉笑、打闹。一切的悲欢离合都在生活流中展开,或舒缓,或激烈,让人仿佛亲历。

进入新世纪,杭州越剧院推出的几部剧作仍然聚焦于日常生活,继续“民间传奇”路线:《新狮吼记》虽移植于昆曲,但抛弃了曲高和寡、阳春白雪的高调,在夫妻的争风吃醋中上演了一出“清官难断家务事”的活闹剧,剧中夫妻吵架、罚跪、丫环跟梢调查丈夫、疗妒等情节都不以大义的彰显为主旨,只为让观众感受生活的真实与无奈。而现代戏《女人街》更是将女人的逛街、闺蜜私语、居委会大妈执勤等现实生活的片段搬上了越剧舞台。

但传奇并不满足于模仿日常生活,而是时时充满了超越日常生活的冲动,这一冲动体现为作家架构故事时的主观性,恣意编织主体(包括写作主体与阅读主体)普遍经验之外的人和事,表现出创作主体强烈的操纵性和意向性,如吉利恩·比尔所言:“传奇的主观性成为了通常的艺术态度。”^①中国戏曲与传奇本是同源,自明清以降,传奇性已成为戏曲的显著的特征,故而又以传奇指称戏曲。而传奇者,要义便在于“奇”,孔尚任《桃花扇小识》也说道:“传奇者,传其事之奇焉者也,事不奇则不传。”^②非奇不传,这是人们对戏曲传奇性的基本定位,包朝赞深谙此理,便

① [英]吉利恩·比尔:《传奇》,肖遥、邹孜彦译,昆仑出版社,1993年版,88页。

② 孔尚任:《桃花扇本末》,吴书荫校点本,辽宁教育出版社,1997年版,4页。

在“奇”上大做文章。《莲花湖》中出身书香门第的玉莲出嫁途中经过莲花湖,正在祭拜守节投湖自尽的姐姐,惊闻新郎华仁杰被绿林义军所掳,便冒死闯上山寨寻夫。原来华仁杰贪恋小利向官府告发绿林义军,致使其首领被捕。华仁杰赌咒戴罪立功,得以从山寨脱身,而玉莲也被正直的义军释放。华仁杰一心自保,又怀疑玉莲受辱失节写下休书。族人则以为玉莲已不在人世,准备为其立牌坊。返家的玉莲无处立足,被逼返回莲花湖自尽,恰被出征路过的义军所救。时光荏苒,江山易主,义军首领拥戴新君而荣升大将军,玉莲成为将军夫人。卑鄙小人华仁杰却剽窃玉莲亡父遗作混入朝廷,并受到新君表彰。将军与玉莲欲揭穿华仁杰,反被要挟。事情闹到金殿,新君虽欲庇护,但此前玉莲已被朝廷嘉奖为节烈典范,还为其重塑牌坊,大肆宣扬。新君继位,天下未稳,岂可自打嘴巴?于是新君下旨:华仁杰不可不除,玉莲不可不死。该戏中玉莲由假死而复生、生而被迫死,再死而复生、生而复死,几度柳暗花明,终究难逃悲剧结局。情节一波三折,可谓奇中出奇,内中明显见出作者的操纵意图:既不愿让玉莲在第二个环节便被族人逼死,使得戏剧缺乏必要的张力,又不愿让她在第三个环节死而复生中结束,以免堕入大团圆俗套。传奇一般由多个具有原型性的故事模式组成,如生死转换便是一个基本的原型模式,但该戏设置了两次的生死转换,既合乎戏曲一贯的生死循环,又因量的增加进一步丰富了戏剧冲突。

同样在“奇”上大做文章还有上海越剧院的《莲花女》。该戏主人公为贫家女子莲花,她父母双亡、饱受生活艰辛。当面临婚嫁的选择时,莲花思虑再三、举棋不定:一方面她为富贵所诱,意欲远嫁作富翁小妾,另一方面她又难舍父母亡灵和乡野故里,甘受清贫,两个“自我”的折磨使得莲花万分痛苦。荷花仙子见状暗中相助,将她分为两人,一去一留各寻出路。去者成了八十老翁姜古愚的九姨太,在大家族的种种明争暗斗中,九姨太绞尽脑汁:扮丽鬼,骗秀才,生儿子,气死姜翁,独占万贯家财。本以为一切尽在掌握中,谁知千金难买真情,秀才吴若痴发现被骗后,决然斩断与九姨太的情缘,莲花机关算尽一场空。留在家乡的莲花,依然是竹篱茅舍、粗衣素服,清贫却恬淡娴静。因两个莲花一般相貌,秀才吴若痴误以为自己错怪莲花,故而几次向素服的莲花认错,却被对方叱为无理纠缠。几次三番,终于明白莲花两朵、莲心两颗,吴若痴最终选择了清水莲花的农家女。九姨太怒火中烧,仗势欺人鞭打莲花女,谁知打别人,痛在自身,只因两者本是一人。一直暗中观望事态的荷花仙子不忍她如此自践,仍将两者并作一人,面对清浊美丑集一身的莲花,吴若痴恨也不是,爱又不能,怨忿离去。割舍不下的吴若痴决定以“死”探真情,莲花被其痴情打动,奔回若痴身边,终于结成佳偶。这出古装戏借鉴了聊斋的手法创作而成,由上海越剧院青年剧团首演于1991年(编剧薛允璜、李莉,导演张少祥),方亚芬一人扮演莲花女、九姨娘两个角色,其中莲花女一分为二和合二为一两

场戏,导演、技导、表演、服装、灯光等都有独特新奇的艺术处理,尤其是“莲合”一场演员当场三次换服装而不露痕迹,着实让观众开眼。在1991年上海电视台、中央电视台联合举办的霞飞杯全国越剧青年演员大奖赛中,方亚芬、章海灵(饰演姜古愚)分别以折子戏《分莲》和《惊痴》参赛,荣获十佳、“越剧新星”称号;同年年底,上海越剧院红楼剧团携此剧赴香港演出,深受好评。至1992年底,此剧已陆续演出近百场,成为上海越剧院新的保留剧目。该戏的故事其实仍然很俗套,两个莲花不过是个体内心欲望的两种体现,但由于“一人两面”的设置而平添了几分新奇,“一分为二”和“合二为一”两场戏更是借助现代技术手段给予观众在服装、灯光、布景等视听层面以全新的审美体验,“奇”之功效可见一斑。

当然,传奇性之“奇”必须建立在逻辑真实和生活真实的基础之上,它是凝练化的艺术真实,而非奇谈怪论、恣意的虚妄之言,如李渔所论“虽贵新奇,亦须新而妥,奇而确。妥与确,总不越一‘理’字。欲望句之惊人,先求理之服众”^①。亦即传奇要“既出寻常视听之外,又在人情物理之中”,譬如《莲花湖》中玉莲虽侥幸逃脱被族人逼死的命运,却难逃最高的皇权控制,比之帝王权威、社稷纲常,其个体生命微不足道,于是再无奇迹可能发生,传奇就此完结。而《莲花女》中的“一人两面”,则是借助荷花仙子这一超人类的力量得以产生,当荷花仙子意识到自己粗暴干涉所带来的恶果时,便主动撤销了这股力量,交由人类依靠自己的力量去解决。最终,朴素的世俗幸福战胜贪欲,故事圆满落幕。可以说,玉莲和莲花所体现的,都是“既出寻常视听之外,又在人情物理之中”的原则。

与《莲花湖》、《莲花女》类似,《胭脂河》也依循“意料之外、情理之中”,对情节进行突转。三月初三的胭脂河畔百花会上,美丽的彩莲姑娘艺压群芳。出京选美的相国府刘夫人欲娶其为媳,可惜姑娘已与将门之子凌云喜结鸳盟。朝中风云骤起,凌云之父被刘相国参奏,满门抄斩。叔父凌冰潜回胭脂河,逼令侄媳重扮新娘,送与刘相国之子刘文龙为妻,换回路牌,逃出边关,投奔三皇子。花烛之夜,彩莲得到新郎的救助,二人结为兄妹,清白无犯。十月后,彩莲产下凌家骨肉。新皇登基,改朝换代,将军昭雪,相国下狱。刘文龙不顾己危,护送彩莲抱子还乡,寻找亲人团圆。不料凌冰翻脸无情、凌云懦弱犹疑,不仅彩莲母子难以认祖归宗,刘文龙也被施以流放边疆的重刑。经此磨难,彩莲方才明白何为真情,甘愿与刘文龙生死相随……该戏仍然是传统的戏剧框架:落难——遇救,但在遇救后没有导向大团圆结局,而是出现了悲剧性突转,由此赋予这个常规的故事以意想不到的变化,从而传达出新的主题意蕴。

戏曲作家之所以倾注强烈的操纵意图,恰在于发挥传奇之“奇”,免落窠

^① 李渔:《〈香草亭传奇〉序》,《李渔全集》(第一卷上),浙江古籍出版社,1992年版,47页。

白,如李渔所言:“吾谓填词之难,莫难于洗涤窠臼,而填词之陋,亦莫陋于盗袭窠臼。”^①与现在所谓的“推陈出新”可谓异曲同工。越剧题材十之八九为才子佳人戏,梁山伯、潘必正(《玉簪记》)、梁玉书(《盘妻索妻》)、贾宝玉等读书人理所当然成为才子的代表,当中虽不乏负心汉(《情探》中王魁),但大多为忠厚、善良的情深意切之人。在仕途、科举为不二正途的封建社会,书生是正统价值的唯一代言人,不仅在现实社会中处于崇高的地位,在越剧舞台亦是风光无限。与之相对应的是商人形象。尽管越剧自诞生之初便从里到外包裹在世俗性中,而最能体现世俗性的市民阶层、特别是商人,却难以跻身其舞台核心,多作为配角、甚至是反面角色。恰是在这一点上,《梨花情》展现出其独特构思。书生孟云天先是屈从父命、入赘豪门,后又两次试图以金钱为资本解决与梨花的恩怨,特别是当原配小姐死后、继承了万贯家产的他财大气粗,指责钱有良不能给予梨花幸福,赤裸裸的利益指向显露无遗。这里的书生不仅薄情寡义,颠覆了传统越剧人物的痴情形象,且丧失了“富贵不能屈,威武不能淫”的人格力量;而一贯被贴上“重利轻别离”标签的商人钱有良,却被赋予了原本属于书生的优良品质。这一转变有着浓厚的时代烙印。

20 世纪的 90 年代,市场经济确立,商人与读书人的地位逆转已是中国社会的普遍现象,当代文坛的新写实小说、王朔现象都是其具体体现,包朝赞的《梨花情》不过是此大潮中的一例而已。在市场化、世俗化的大背景下,对文人的质疑、甚至是颠覆已非大逆不道,因而观众接受钱有良、摒弃孟云天便不会存在多少障碍,而该戏的创新也借此完成。

20 世纪 90 年代的中国,是人的世俗欲望空前膨胀的年代。历经一次次的造神运动,人们终于穿透历史的层层表象,发现了生活的常态,发现了那些被政治神话蒙蔽了太久的日常人生,而这人生,“不能说是精致,因为它不是那么雅的,而是有些俗,是精打细算,……它把角角落落里的乐趣都积攒起来,慢慢地享用,外头世界的风云变幻,于它都是抽象的,它只承认那些贴肤可感的。你可以说它偷欢,可它却是生命力顽强,有着股韧劲,宁屈不死的”。这人生,“不是培育英雄的生计,是培育芸芸众生的,是英雄矗立的那个底座”。^②于是作家们摒弃了“五四”新文化运动以来作为主流价值存在的启蒙话语、革命政治话语,不再作宏大叙事的义务宣传员,而是个投身于日常人生,追寻在轰轰烈烈的历史洪流中被淹没的人的主体意识,不再于日常人生之外寻觅某种神圣的、崇高的生活目标,而是为现实的日常人生建构出一套价值体系,赋予其自身以意义。

① 李渔:《闲情偶寄·词曲部·结构第一·脱窠臼》,《李渔全集》(第十一卷上),浙江古籍出版社,1992 年版,10 页。

② 王安忆:《寻找上海》,学林出版社,2004 年版,193 页。

传统越剧尽管被世人认为世俗,却不曾忽略“高台教化”的义务,惩恶扬善、忠君重义等观念构成其习见的模式:蒙冤的必定是忠臣,彰显的必然是大义、真情;而害人者必然是奸佞之辈、恶有恶报,如80年代浙江小百花越剧团里程碑式的剧作《五女拜寿》便是如此,内中体现的是对正统价值的认同。《胭脂河》则打破了这一窠臼。剧中凌家遭诬陷,凌冰、凌云叔侄侥幸存活,本应作为社会大义的寄托——扳倒奸佞、匡扶正义,同时也承载着观众的情感寄托——彰显儿女情怀,有情人终得聚首,就像《五女拜寿》中的杨三春和邹文龙。但时来运转的凌冰、凌云叔侄却背弃信义,拒不承认危难中拯救了凌家的彩莲,甚至凌家的骨肉也弃之不顾。因而,《胭脂河》设置了蒙冤与伸冤这样一个原型,但又超越了这一原型,忠奸、善恶、正反模式由此打破,历史不过是一个个掌权者间的争斗,所为皆为私利,“成者王侯败者贼”,善、义、情都已经被淹没。它传达给观众的不再是对社会秩序纲常的信任,不再是对正统价值的认可,而是深深的质疑。正是在这一质疑下,彩莲亦抛弃了“从一而终”的训诫,她没有自尽殉节,而是踏上了流亡之途,与虽为奸臣之子却保存真情义的刘文龙携手浪迹天涯,她的选择所遵循的并非宏大、冠冕堂皇的节、义之词,而是凡俗人生。

第二节 世俗表述与现代意识

自“五四”新文化运动以来,中国文艺在现代化的道路上对于“世俗”始终存在某种歧视,以政治的、理想的高蹈话语抑制,甚至完全否定世俗的价值,因而对于以表述世俗为基本内容的戏曲总是冠以落后的名头,如“戏曲现代化”的提出便是一典型例证。进入20世纪90年代,政治的、理想化的话语失落,世俗话语的生存空间扩大,越剧恰是在这一语境下积极寻求与现代意识的契合。概而言之,这种契合主要体现在个体本位精神的张扬和时尚元素的渗入两个方面。

一、个体本位精神的张扬

在90年代之前的越剧舞台上,尽管不乏对个人幸福、婚姻自主等个体述求的表达,祝英台、敖桂英、贾宝玉、林黛玉等人物也一定程度上彰显了个体精神,但整体而言,这种彰显无论在深度,还是在广度、复杂度上,都相当受局限。近20年来,越剧对于这一题旨的开拓可谓用力匪浅。

《流花溪》创作于80年代,当时还比较粗糙,剧作者包朝赞与演出单位杭州越剧院不断协商、沟通、修改,历经十几年打磨,该戏的样貌大为改观,其个人本位精神亦得以深层次地挖掘、凸显。

该戏最能体现个人本位精神的是出现于民国时代的阉家第四代少爷继业和少奶奶春花。在社会生活领域,有着留洋经历的继业不愿重复祖辈的道路,而是心怀唤醒民众的启蒙之志,回到故乡准备与众学友兴学堂、开化民智,以实现自己的社会理想;在个人生活上,他顶住母亲的压力,与纯真的渔家女春花结为夫妇,寻找属于他们个人的幸福爱情;在对待芸芸众生时,他抛弃了公子、仆人的定见,视抚育自己的女仆山妹为亲人……当然,继业不是巴金笔下的觉慧,他并未主动向以三太婆为象征的传统势力出击,而是秉承你是你们、我是我,当三太婆指责春花的烫发、学生装不合体统时,他言道:“三太婆,你不要看,你不看就是了。她爱穿就让她穿吧。”他似乎想在不触动三太婆的情况下释放被压制、被扭曲多年的个人意志。相对而言,渔家出身的春花更多了几分野性、几分冲动,但对个人精神、个体意志的理解却更加纯粹,她反击呵斥她的三太婆,“衣服穿在我的身上,同别人有什么相干?”她不愿坐象征家族权力的太师椅,认为“一家人平起平坐,亲亲热热的多好,何必这样高高在上?我不坐”。在继业和春花的身上,传达出平等、尊严等现代人格意识:“你们珍惜自己的生命,也要珍惜别人的生命;你们把自己当人,也要把别人当人啊!”把人当人,这已是现当代文学的常规性话题,但对于越剧却仍然是新鲜的。该戏的骨架虽为传统的家族争斗故事,但由于继业、春花及其所传达的价值观,《流花溪》已非简单的善恶之争,所争斗的对象也不仅仅是权力、财富,而是对“人”的反思。随着“人”这一观念的介入,戏里几个主要人物形象的内涵也在发生裂变。

首先是第二代当家人冬花。作为年轻守寡的大房主事,她高举象征权力的当家钥匙,三十年来似乎主宰着一切,却把自己囚禁成了权力的奴婢,她“夜夜睡梦睁只眼,处处提防事事盘算殚精竭虑筋疲力尽”,外人只见她“一脸冰霜冷似铁”,无人知她心中“悲愁黄连苦水和泪吞”:冬花连丧二子,为守住家业不得不将儿媳秋花所生女儿调包换回一个男婴,呕心沥血三十载,反落得众叛亲离、孤家寡人的境地。冬花哭诉道:“我活得累啊活得苦,谁人可诉谁怜悯?到头来,一生劳苦无善报,心不甘啊莫奈何,秋花啊,且看你怎当婆婆怎传家业怎了此生!”冬花并未有机会展示其个体精神,但这一段唱腔的设置表达了作者对她异化为制度工具的反思,当中蕴含对其个体精神丧失的惋惜与控诉。作为第三代当家人,秋花在某种程度上重复了冬花的道路:她少女时心直口快,为阉家不幸自尽的大少奶奶鸣不平;成为阉家媳妇后委曲求全,并逐渐学会了争斗之术;终于熬到老夫人地位后,她亦未能例外被制度化,冷酷地扼杀后辈人。所不同的是,冬花身上未曾深入展开的内心世界在秋花这一形象上得以弥补:鞭打春花时她已意识到此间的轮回,产生痛楚意识,只是迫于三太婆的压力不得已而为之;此后春花因受鞭刑流产大出血,临终取出自己身世见证的红肚兜,秋花猛醒自己所虐杀的恰是失散多年的亲生女儿,戏的悲剧色彩骤然强化。可以说,秋花的经历正是自然、健康人性逐渐被扼杀、被扭曲的过程,

而她既是被杀者,同时又是“杀人”的刽子手。为了展示这一双重特性,杨小青导演在舞台上设置了极富象征意义的女祠堂,并充分调动钥匙、太师椅等小道具的功能,凸显秋花的主动与被动性,直至她最后沉溪自尽,以生命为代价谱就一曲人的哀歌。与浙江小百花越剧团明确的“人文”旨归不同,杭州越剧院一直以“民间传奇”为主阵地,《流花溪》也仍然打这一旗号,秋花、春花为亲生母女这一情节的设置便具有明显的民间传奇味道,虽然对戏的普遍性价值造成了一定程度的损伤,阻碍其在更加富于共性的层面上思索人性问题,但符合戏曲“无巧不成书”的惯例,其间的人文内涵也昭然彰显。

《少年天子》是杭州越剧院根据同名电视连续剧改编的大型清宫戏,从情节模式看,这是一出传统的“才子佳人”戏,只不过才子佳人的身份有些特殊,是清朝入关后的开国皇帝顺治及其宠妃董鄂氏,而在这对帝妃的爱情传奇中,编剧顾颂恩、导演展敏都力图凸显其“人”的本性精神,而非仅仅是帝王、妃子这种社会身份。《少年天子》截取了顺治一生中最为郁闷的一段经历:他对满蒙贵族包办的政治婚姻相当不满,反而在新婚大典上迷恋上了董鄂氏,不幸的是他在不明真相的情况下已将董鄂氏许配给了自己同父异母的兄弟博古尔。深怀政治野心的博古尔却把这场婚姻当作扎向顺治的利剑和匕首。博古尔沙场含恨而死,其母太妃娘娘头撞宫门而亡。其后,董妃痛失爱子,不久便香消玉殒。深信佛理的天子决心削发为僧,在决意离开之前,顺治向孝庄太后吐露心肠,而他说服母亲的竟然是御弟博古尔之遗物——血衣一件、血书一张和一句“少一份憎恨,多一份宽爱”的箴言。在一代帝王的头脑里,没有“普天之下,莫非王土;率土之滨,莫非王臣”的霸业思想,而是对芸芸众生的悲悯,看似堕入空门、看破红尘,实则是对人的感悟。恩格斯早在《家庭、私有制和国家的起源》中便已指出,“对于王公本身,结婚是一种政治的行为,是一种借新的联姻来扩大自己势力的机会;起决定作用的是家世的利益,而决不是个人的意愿。在这种条件下,关于婚姻问题的最后决定权怎能属于爱情呢?”顺治接受了自己不是一个好皇帝这一现实,他“得成比目何辞死,愿作鸳鸯不羡仙”,执著回归自己的本真人性,而董鄂妃这一形象的塑造,使得戏中爱情更加富于“人”的色彩。

在中国的文学史上、戏曲舞台上,描写帝王爱情婚姻的作品可谓汗牛充栋,但能将帝王之爱情真正赋予人性的,却是凤毛麟角,其间一个重要原因便是帝王之恋中男女地位的不平等。无论集三千宠爱于一身的杨玉环,还是引得六军冲冠一怒的陈圆圆,女性总是处于从属地位、被帝王玩弄于股掌之上,一旦政权出现问题,女性更被指为罪魁祸首,红颜祸水便是千古挥之不去的阴影。偶有虞姬之于西楚霸王的生死相随,但虞姬只能充任一个“忠贞”的符号,为项羽的悲剧再添几许氛围,她的个体性存在则被淹没。而《少年天子》中的董鄂妃饱读诗书,通晓音律,才

华过人,秀外慧中;同时,她识大体、顾大局,政治上和顺治志同道合,堪称知音,二人之爱不是一方施恩、掌控另一方,而是彼此欣赏、相互尊重。该戏舞台以3把东阳木雕龙椅、4根7米高的大龙柱以及汉白玉桥为皇宫的基本元素,但身处这种背景下的顺治、董鄂妃总是抑郁的、焦灼的,只有当马头琴奏出的草原之歌响起时,二人才会展颜,抛开帝王妃子的羁绊,其生命力得以尽情释放。

将扭曲的、非人的还原为人,张扬人的本位精神,是杭州越剧院一系列作品的初衷。他们将目光聚焦于“人”的发掘与展现,剥除笼罩于人之上的种种遮蔽,力求还原一个个真实的男女个体,2010年推出的新编轻喜剧《新狮吼记》,再次表现出这样一种诉求。

《新狮吼记》改编自昆曲《跪池》,讲述宋代书生陈季常与其妻柳月红之间的故事。陈季常与柳月红并非不恩爱,只是柳月红悍妒,对丈夫管束极严,常常对其施以“家法”。一日苏东坡邀陈季常同游花舟,柳氏派丫环偷偷打探,果有歌妓琴操陪酒唱曲,苏东坡还赋诗“龙丘居士亦可怜,谈空说有夜不眠。忽闻河东狮子吼,拄杖落手心茫然”嘲讽陈季常夫妇。柳月红闻听大怒,罚陈季常跪在池边。苏东坡素来对陈季常的惧内很不以为然,此番同游不欢而散,又恐陈季常归家后无以应对悍妇便前去陈府探视,恰好撞见他正被罚跪。苏东坡颇为不平,欲与柳氏评理,反被柳氏打出门外。苏东坡设下疗妒之计来整治柳氏,故意要将歌妓琴操许配陈季常为妾。柳氏心中气愤,拉季常、东坡等去见官。县官同情季常,欲处罚柳氏,却遭老婆训斥,在县太太的巧妙“审判”下,柳氏、季常终于明白如何去爱的道理。

中国虽长久以来处于男尊女卑的社会形态,女子以温顺、服从丈夫为正途,但也从不缺乏悍妇、妒妻,文学史上亦不乏此类描写,特别是至明清之际,《醋葫芦》、《疗妒缘》、《马介甫》、《醒世姻缘传》等可谓蔚为壮观。对于这一文学现象,一般认为其时男权社会已由辉煌转衰,失去权威的恐惧感渐浓,大量的悍妇、妒妻作品恰是男权制下男性普遍存在的对女性“焦虑和既恨又爱的矛盾心理”,正如美国人H. R. 海斯在《危险的性》中所指出的:“由于男子有惧怕女子的倾向,他们就同时创造了一种能使这种恐惧合理化并使之永存的环境。”^①亦即悍妻、妒妇其实是对女性的制度化或舆论化的规范与约束,内中透视着权利之争,浸透着纲常礼教等宏大话语的阴影。但《新狮吼记》祛除了这些,将男女主人公还原为普通男女,并将戏剧情境尽可能与我们当下的现实生活进行对接。

该戏首先增加了柳月红的可爱之处。以往的悍妇、妒妻作品,其重心在于暴露,即尽量铺叙悍妻之恶,甚至悍得离奇,令人难以置信,从而对其产生排斥感,却很少关心悍妻性格的成因。在这样的书写方式下,悍妻仅仅被视为客体来呈现,不

^① [美]H. R. 海斯:《危险的性》,孙爱华、唐文鹅译,上海人民出版社,1989年版,372页。

具备“人”的丰富性和复杂性。在本戏中,柳月红的性格则在开始的洞房一场便由她与丫环的主仆对话交代出一二,即父母娇纵少约束、为所欲为,由此她不顺从丈夫,反而要求丈夫对自己俯首帖耳也便顺理成章。此外,柳月红天资美貌,陈季常对他疼爱有加,可以说是恃宠而骄,“从现在开始,你只许疼我一个人,要宠我,不能骗我,答应我的每一件事都要做到,对我讲得每一句话都要真心,不许欺负我、骂我,要相信我,别人欺负我,你要在第一时间出来帮我,我开心了,你就要陪着我开心,我不开心了,你就要哄我开心,永远都要觉得我是最漂亮的……”这些引自电影《河东狮吼》的台词或许会让某些观众大跌眼镜,却符合一个新婚娇妻的姿态。对于现代观众而言,由于两性平等的观念早已深入人心,呵护女性更被视为男人的基本品质,尤其是《河东狮吼》、《我的野蛮女友》等影片的热播,柳月红的“撒娇”、“霸道”已经在现实社会具备了合理性。特别是戏的后半部分,由于县长太太用计,柳月红误以为陈季常已经送命,决然喝下毒药殉情,其形象更增添了几分光辉。同时,《新狮吼记》也将陈季常的形象大大纯洁化。在原有的版本中,陈季常偎红依翠,俨然一个放诞的纨绔子弟,而改编后的他则是一个对未来婚姻生活充满了憧憬的痴情书生,性格似乎有些呆和懦弱,但钟情、专一。陈季常对妻子的“怕”是出于爱,只因他也有自己的社交圈子、有男性的自尊,所以对妻子编织了很多善意的谎言;但当他以为柳月红已喝下毒药身亡时,那种深情和决绝却溢于言表。因而,这一形象仍然是非常传统的越剧小生形象,在他身上观众可以发现与梁山伯、焦仲卿、梁玉书等人的一脉相承之处。经过如此的形象加工,一对男女本身并无优劣、对错之分,其冲突也不再关乎纲常伦理,而是小夫妻日常生活中的磕磕碰碰,由此更加具有普遍意义。

由于主人公形象的变化,《新狮吼记》的情节发展、乃至结局亦随之改变。在传统的悍妻、妒妇题材中,多遵循暴露——惩治的模式,即暴露悍妻、妒妇之过并惩罚之,但惩罚的施行者并不是懦弱的丈夫,而是由第三者来完成,如僧、道、灵怪、冥狱之类超现实或接近超现实的力量,或通过政、族权的审判,对女子的妒与悍予以挞伐与惩治。在这种模式中,悍妻虽被惩治,懦弱的丈夫并未变得刚强,“因而战胜悍妻的结局总难令人信服……所有这些,使人透过作品表面的痛快淋漓,看到了作者内心深处的虚怯。他们竭力表现出对悍妻的仇恨,却不自觉的流露出一种男性普遍的恐惧、不安与无奈的心理”^①。《新狮吼记》既然立足于折射现代人的相处之道,其着眼点在平等、互爱,不存在上述的恐惧、不安与无奈,因而也便舍弃了惩治的结局,而是二人各自反思、争取对方谅解的大团圆结局,从中寄予了对普通人凡

^① 陈泳超:《妒妇悍妻:类型叙述的语法与心理》,《南京师大学报》(社会科学版),1998年第1期。

俗人生的美好期盼。

对于为何要排演这样一出越剧轻喜剧,导演展敏解释说是想聚焦现代人非常敏感的夫妻关系,以贴近生活的姿态启迪人们如何去把握感情的尺寸。该戏在演出的过程中,观众始终笑声不断,笑声中传达出对编导创作理念的认可,而这种认可的基点当为剧作对“人”的还原与展示。

除了杭州越剧院的系列作品,宁波艺术中心出品的《蛇恋》也颠覆了传统的白娘子故事,重点挖掘其人本精神。

《蛇恋》中的白娘子一如既往地爱慕人间,对许仙坚贞、痴情,对众生施以菩萨心肠,对自己“宁愿人间百年,放弃神仙永恒”的选择九死不悔,这种执著由于圣母这一形象的设置更加凸显。圣母不但苦苦劝诫白蛇、阻止她选择人间,还为她在仙界永远保留了一个位置,欢迎她随时回归仙界。这对于白蛇是个巨大的诱惑。尽管端午横遭劫难,但白蛇从未动摇过对“人”的信念并最终获得了“人”这一身份。在《蛇恋》中,故事重心既不是传统戏曲舞台的反抗礼教压迫,也非某些现代改编中的欲望表述(如徐克电影版的《青蛇》、台湾林怀民云门舞集的《白蛇传》等),该戏基点在于“人”,是对复杂人性的考量,其方式则是回归原型,直面白娘子的蛇性、妖性,通过她由蛇向往人、由蛇蜕变成人的艰辛历程,展示人与妖,其实也是人与自身的冲突与协调。不仅作为妖的白蛇存在这种冲突与协调,作为人的许仙及其他众生更在冲突与协调中展示出人间的叵测与人性的复杂。

该戏中的众生不乏鲁迅笔下的看客之意——虽受白蛇恩惠却执迷于所谓的人妖之分,在法海的蛊惑下对白蛇痛下杀手,人性中的盲从、残忍、冷酷可见一斑,他们所热衷于区分、界定的只是有形的人和妖,而就在这种无谓的界定中,真正的人性反而被放逐。在诸多的凡人中,许仙的表现无疑是至关重要的一环,相对于以往戏曲舞台上那个懦弱、无主见而又薄幸的许仙,本戏中许仙的形象被提升了许多,却更加具有真实感。

许仙是个俗人,有着凡俗的人生理想。他与白娘子成亲后迁到镇江开设保和堂,白娘子以祖传秘方和心汤救治百姓,美名流传,也积累了财富,许仙便欢天喜地舞弄着算盘,畅想其幸福生活,即“给娘子买个雕花床”,还要“生儿郎”,并给青妹寻个“如意郎”。许仙对娘子的爱是真实的,但受到法海挑拨后,他的疑虑、恐惧同样真实,故而于端午日被“惊吓而死”;当被娘子救到远离人世的地方后,许仙更是惶恐不安,甚至于逃离去找法海寻求解决之道。许仙最初一如身边的众生,不能摆脱有形的人妖界限,但金山寺上小沙弥的一句话如醍醐灌顶:“蛇又如何,妖又怎样,只要她对你好,你管他是什么变的呢?”因而许仙下山寻妻、断桥重逢,此时白蛇也终于将真相告知许仙,历经劫难的一对夫妻才真正冲破了人妖界限、心无芥蒂地完全接纳了对方。正是由于这种突破,后面才有可能出现“护塔破塔”,人妖之恋终于

修成正果,这恰是对人性的升华。

故事结尾,小青离开了白娘子,尽管之前她曾经发誓要和姐姐生死相依,因为“在人间目睹太多虚与假,再不敢相信人生有真诚。纵使仙界很寂寞,却没有是非非和纷争”。自始至终,小青只是作为一个陪伴者伴随白蛇来到人间,旁观者的身份赋予她更多的理性,使她意识到人间的险恶以及人性的诸多负面元素,故而她的离开可视为一种警醒,是对人性不完善的警示。

由此,白蛇、许仙、小青勾勒出三种不同的人生轨迹,代表三种相异的人生态度,创作者并不将其中的某一种视为正途而强行改造另外一种,而是赋予它们各自的合法性,让它们在对比中共存,共同组合成对“人”的立体性展示,从而张扬个体的本位精神。

二、时尚叙述

趋新求变、追逐时尚,是越剧自其诞生之初便一直保有的品性,从民国年间的时装戏、旗袍戏,到新时期的小百花现象,再到新世纪的越女争锋,都是例证。可以说趋新求变、追逐时尚已经成为越剧的一种传统,只是在不同的时代背景下它所追逐的新与时尚内容有所不同而已。而越剧,自90年代后更是积极、主动地寻求与时尚元素的对接,期望以此摆脱长久以来笼罩在越剧乃至整个戏曲头上的落伍大帽子、奠定自己的现代品质,由此便形成其时尚叙述。

关于时尚叙述,参照博玫所论,“主要指商品经济背景的文化领域里出现的一股新潮的叙事方式,这种叙事方式借助通俗杂志报刊、广播、电影(电视)等传媒手段,彼此共谋,展示商业性意义的时尚文化艺术,达到透视社会文化生存状态的目的”。时尚叙述形式多元,可以囊括文学作品、美术摄影作品、广告作品等,“甚至杂志的时尚专栏和社会热点特刊等等均可以成为时尚叙述的具体形式”^①。20世纪90年代以来,时尚越剧、青春时尚越剧等招牌频频挂出,意在聚焦现代都市生活中的青春、女性、娱乐等热门话题,展示其时尚性。

提到青春,一般会将它与动感、浪漫、激情等联系在一起,但在时尚的话语体系中,青春亦是一个重要的组成。早在20世纪80年代初,当禁锢的闸门刚刚被卸除,浙江的“小百花”便借助于青春率先打开了新时期的越剧局面,并在很长时间内成为浙江越剧发展的主导模式。时至90年代,当年稚嫩的小百花已成为枝繁叶茂的大树,成为支撑浙江越剧的主体力量。但进入新世纪后,茅威涛、陈辉玲、何英、方雪雯、何赛飞、夏赛丽等当年的“小百花”有的出国、淡出越剧舞台,有的转行影视或其他行业,坚持在越剧第一线的几朵“花”也由盛年转衰,难以为继。于是“青春”

^① 博玫:《〈紫罗兰〉(1925—1930)的“时尚叙述”》,复旦大学博士学位论文,2004年。

被再次启用,作为越剧新的增长点。

早在2000年9月,首演于美琪大戏院的《梅龙镇》便打出了“青春越剧”的旗号;时隔三年,编剧罗怀臻再次以“青春”为号召,为宁波小百花越剧团打造了“青春越剧”《蛇恋》。“青春越剧”这一概念的提出源于越剧改革的期盼,希望以青春为号召重新找回失去的观众,特别是吸纳青年观众。《白蛇传》的故事已经流传了几百年,虽称得上经典,但在现代社会已显得有些老套。然而,既然是永恒的爱情主题,便无需忧虑其接受。该剧着意挖掘爱情与青春的关联,大胆启用一批“无名”小辈出演,这固然是一种挑战,因为在大众传媒时代,无论影视还是戏剧,提升票房多要依靠明星支撑,对于“看角儿”传统深厚的戏曲尤其如此,无名小辈似乎难当此重任。但任何事物都有其反面性。当越剧舞台上的“角儿”凋零、老化现象严重时,观众期望新的面孔来更新他们的审美感受,无名小辈恰好满足了观众的这一期盼。该戏中扮演白娘子的金梦超只有17岁,小青的扮演者徐晓飞刚满18岁,饰演许仙的杨魏文算是“老演员”,也不过二十出头,整台戏青春气息扑面,一如当年的《五女拜寿》。据宁波市艺术剧院负责人王锦文介绍,剧院启用新人源于2002年演出《百花江》,当时主要演员因故不能上场,万不得已临时改用新人,居然一举成功。这一偶发事件让剧院看到了“青春”的价值,于是顺势打造出这台“青春”越剧。

为了更好地突出“青春”感,该戏的舞台手段也有相应的变革。如舞蹈和身段,由来自陕西歌舞剧院的舞蹈编导孙大西设计,她曾担任甬剧《典妻》的形体设计,由她设计的女主角回家时“奔跑”的桥段,令人过目难忘。而在《蛇恋》中,她加入了許多现代舞蹈元素,为了展现蛇的本性,还专门安排了表演“蛇”舞的配舞演员。这种直溯“原型”的肢体语言取代了传统戏曲的程式化动作,将剧中形象的特质加以直观地展现,减少了青年观众的接受障碍,更易于获得认同。同时,本戏伴奏采取“古典情韵”和“现代气息”相融合的策略,加之灯光等手段的辅助,很好地营造出青春律动、热烈的氛围。

在21世纪的初年,青春并非仅仅为越剧所青睐,唯美的青春偶像剧、超女所聚焦的都是青春,在消费文化时代,青春已不仅仅是一种客观存在,而是可消费的商品,那些铺天盖地的美容信息、欣欣向荣的美容产业都昭示出青春消费的巨大商业价值,正如波德里亚所说,现在的消费社会,“消费对象不再仅限于日常生活用品。知识、职业、权利、艺术甚至时间、空间、环境和身体都成了消费对象”^①。当人们趋之若鹜地加入美容大军,以前所未有的热情关注自己的身体、关注青春形象时,青春便在时尚化的眩惑下被消费了。于是,戏曲亦粉墨登场,展开其青春叙述。

2004年4月,由白先勇策划的青春版昆曲《牡丹亭》在台北首演,轰动非常,继

^① 孟繁华:《众神狂欢——当代中国的文化冲突问题》,今日中国出版社,1997年版,131页。

而在中国内地、澳门、香港等地持续引发热潮,甚至造成了“青春版《牡丹亭》现象”。青春版《牡丹亭》启用青年演员来饰演处于青春期、热恋中的男女,是此次演出获得轰动效应的根本原因,观众进入剧场的第一驱动力是看俊男靓妹,一如他们对韩剧、好莱坞大片、流行歌手、球星等各界偶像的期待。于是,江浙沪三地于2006年联手开始打造本土的越剧青春偶像——“越女”。2006年杭州越剧院借成立50周年之际推出了《胭脂河》,这是剧作家包朝赞创作于80年代的“老戏”,梅花奖得主陈晓红正是凭借该戏脱颖而出,获得浙江省第四届戏剧节演员二等奖,由此奠定其越剧舞台地位。2006版的《胭脂河》则启用了“越女”吴素飞(第二届越女争锋金奖得主,饰演刘文龙)、谢莉莉(第一届越女争锋银奖得主,饰演下半场的彩莲)、王小卉(第一届越女争锋新苗奖,扮演上半场的彩莲)等新人,由于是第一次接触这出戏,排练时间又短,当然最重要的是舞台经验不足,该戏在红星剧院上演时有的演员竟然紧张得忘记了台词,而当时中央电视台戏曲频道正在进行现场录像!但是观众依然给予她们善意的掌声,内中寄托的是对新人的爱护、对青春的宽容。

2010年,杭州越剧院推出了新编越剧《唐寅与秋香》,该戏冠以越剧轻喜剧的名头,也被称之为搞笑青春越剧。唐伯虎点秋香的故事民间亦是源远流长,一个风流才子,一个俏丫头,正值恋爱好时光,青春之气不言而喻(该戏主演是青年演员吴素飞和竺欢欢)。但该戏的青春展示并不仅止于此。《唐寅与秋香》将相府丫环增加至八个,除了秋香外尚有春香、夏香、冬香、梅香、兰香、竹香、菊香七个陪衬,其中春香还对家庭教师华安(即唐伯虎)产生了爱慕之情而屡屡纠缠他。其他几个丫头对华安的真实身份亦不知晓,对春香恋上一个仆人还颇有些不屑,但对自己的未来却是充满了想象,尤其当谈到大名赫赫而又与相府不无瓜葛的唐伯虎时,更是以之为标尺,滔滔陈述自己对如意郎君的要求:梅香说寻郎先问房,其他众香则有的爱财,有的爱美,有的爱功名……这一段并非情节发展的必要环节,它的设置恰在于给更多的演员提供出场机会并展示越剧不同流派的魅力,几个丫环每人一段唱腔,戚派、傅派、王派、吕派等纷纷亮相。该戏通过诸“香”的抒怀,将传统的唐伯虎点秋香故事演化为众香寻找唐伯虎,一反传统模式中秋香所代表的女性的被动地位,而戏名由一方主动、一方被动的《唐伯虎点秋香》改为并列关系的《唐寅与秋香》也昭示着这种变化,而青春的审美化展现正是这种改变的潜在之因。

所谓青春的审美化,“就是在当代文化中,以‘青春’为主题的、由新的电信技术制造的消费性的‘新’的时尚文化”。^①作为一种新的时尚文化,它是一种关于青春

^① 肖鹰:《青春审美文化论——电子时代的“青春”消费》,《中国人民大学学报》,2006年第4期。

身体的消费文化,这里的青春身体并非个体的自然身体,而是被文化机器制造的文化产品,比如通过时装模特、体育明星、影视明星等时尚人物的身体来制造“青春身体”;或者通过健身房、美容院和体育馆等身体美化场所来制造“青春身体”。这种“青春身体”一经电子媒体的传播,便脱离了它们的自然肉身而成为具有偶像意义的电子青春形象。应该说戏曲演员在塑造“青春形象”方面,比之影视歌等大众明星处于相当的劣势,姑且不论戏装的层层包裹难以直接展示演员自身的身体魅力,戏曲演员由于种种原因登台挑大梁的时间都比较晚,“越女”将参赛者的年龄限定在35岁以下,影视歌等大众明星在这个年纪大多已经大红大紫,而戏曲演员却还在做“新人”。因而,当越剧界频频打出“青春”旗号时,便不仅仅是出于推新人的考虑,更透视出更新其社会形象、增加其时尚符码的企图,是对当下大众文化的主动迎合。

当然,这种迎合有其风险,或者说要以一定的代价为前提。青年演员基本功底不扎实,缺乏舞台经验,在以品味、把玩为基本欣赏心理的观众群中容易产生排斥感,青春版《牡丹亭》虽然从市场效应看大获成功,但圈子内外针对一对主演基本功的批评亦是不绝于耳。但是,就大文化语境而言,越剧这种“打造青春”的企图却有其可行之根基。在大众文化中,传统的审美心理距离已经消失,人们将有距离的审美静观转化为无距离的审美沉浸,此时强调的“不是自我表现的二级体验,而是欲望投射的初级体验,即取消主客体分化的即时感官享受”。^① 即时感官享受的特性使得越剧观众在审视对象时,更加倾向于从第一感官印象来判断演员,而不是细细追究其唱腔、做功,至于那些对越剧接触不多、尚处于外行阶段的年轻观众更是如此。因而,大力打造青春形象有助于吸引这一类型的观众。对于青年演员而言,通过“青春”引起观众的注意,成为具有一定市场号召力的“偶像”式演员,才有更多的登台机会,才能更好地磨炼自己的演技,纵观影视歌界,亦不乏由偶像转为实力派的成功例证。同时,这种打造青春形象的举措某种程度上可以改变戏曲演员的成长模式。论资排辈是中国社会的普遍现象,当下占据越剧舞台主角地位的大多是20世纪80年代或90年代早期成名的演员,其年龄段大概在35至50岁之间,而越剧多是才子佳人题材,剧中人物年龄正值青春妙龄,由已入中年的“老”演员出演其感官层面的高下立现。

与“青春”消费相关联的是性别消费。性别是越剧的关键词之一,当京剧及其他剧种的男旦在新中国成立后的“戏改”运动中日渐消亡的时候,越剧的女小生却持久不衰,形成女子越剧这一独特的性别话语。

由于价值体系存在着男性对女性的支配,女性被自然地限制在家庭领域,而男

^① [美]迈克·费瑟斯通:《消费文化与后现代主义》,译林出版社,2000年版,101页。

性则可活跃于公共领域,公共领域的价值被提升,“并得到法律的认可和巩固”,由此构成公共领域/私人领域、男性角色/女性角色的二元等级结构^①,亦即中国的性别制度是男外女内,女性少有机会进入公共领域抛头露面。但女性伶人似乎打破了这一惯例。越剧虽由男班始,但其真正繁兴却是女班进驻大上海后,三花一娟一桂、袁雪芬等女性优伶由于在“公共领域”内的表演活动逐渐获得名声,表面上看她们彰显了个体存在,事实上却成为公共的欲望对象,借此男性得以对女性进行公开窥视。当年,袁雪芬坚决拒绝唱堂会,不会客,穿着朴素,吃素,种种举措都在于保护自己,避免过度暴露于男性的欲望话语下。但这种暴露事实上无法彻底避免,只要社会仍然是男女两性的不对等关系。当下,尽管两性平等理念在法律层面被确定,但在深层的社会心理层面依然是男尊女卑、男强女弱,特别是在消费主义语境下,女性更是被笼罩在“看”与“被看”的男性中心接受模式中。

2009年4月,杭州越剧院一台以杭州武林路女装街为背景的越剧《女人街》亮相于红星剧院。在进行了首轮二十多场演出后,该戏转而进驻位于武林路的浙江省群艺馆小剧场,连演二十场。在女人街演绎“女人街”的故事,在杭州的演出史上当属首次;以摩登时装亮相越剧舞台,在杭州越剧院的历史上也是第一次。该戏由余青峰编剧、展敏导演,周舒俊、陈晓红、竺欢欢、陈雪萍等主演。《女人街》既被称为音乐剧,也以都市时尚越剧的旗帜相号召,是杭州越剧院成立以来做的第一部现代剧,讲述杭州武林商圈著名的女装街上一群女人的故事。剧中的田田,经营着一家女装店,但她的梦想是当一个服装设计师,将来拥有自己的品牌。田田在通往梦想的路上,扎实打拼、执著追求。陶佳是一个大龄未婚女,也是田田的闺蜜,在田田的帮助下也开办了一家服装店。但由于经营方式不同,二人的服装店一个门可罗雀,一个生意兴隆。陶佳嫉妒的火苗在悄悄点燃……田田中了陶佳精心设计的损招,遭受重创,面临破产。更令田田心碎欲绝的是,相恋多年的男友另投他人怀抱,始作俑者竟也是陶佳。除了贯穿始终的两个主角,戏中还有爱慕虚荣而偷窃的阿兰、以青春美貌为资本的“小三”婷婷、热心邻里事务的居委会祝大妈以及大批以顾客身份出现的逛街女孩,满台靓影、花枝招展,非常吸引眼球。《女人街》对传统越剧进行了大幅度的颠覆:现代音乐伴唱,唱腔向音乐剧靠拢;由杭派服饰可可尼的首席设计师应翠剑设计的时尚服饰,演员脚蹬10厘米的高跟鞋大跳爵士舞……对于习惯了水袖、高靴、台步的观众,这种颠覆所带来的惊异感无疑是强烈的。作为第五届“西湖之春”艺术节的打炮戏,《女人街》的时尚诉求非常鲜明:武林路女装街是杭州享誉全国的“百城万店无假货”一条街,它既是杭州创建生活品质之城的一个缩影,更是杭州时尚女装的一个风向标,某种程度上可以作为时尚的一个代名

^① 魏国英:《女性学概论》,北京大学出版社,2000年版,2页。

词,杭州越剧院选择这样一个素材并借助“西湖之春”艺术节这个平台推出,其宣传效果不言而喻。谈及该戏,编剧余青峰提到了七个关键词,即本土原创、越剧现代戏、女人、时尚、浪漫现实主义、市场模式和微笑,并在其个人博客中列举了三个看点:青春时尚代替了传统的才子佳人,轻歌曼舞代替了传统的程式台步,都市风情代替了传统的花前月下。^① 梳理这些关键词和看点,可归结为一点,青春女性及其风情,女性消费话语凸显。

这是一部纯女人的戏。全剧主体可概述为“六个女人一台戏”,台上所有角色都是女性(包括作为群众演员出现的逛街女孩,她们静止时便转换为服装店的模特),这在越剧演出史上可以说是绝无仅有,著名范派小生陈雪萍“反串”扮演居委会的祝大妈,第一次在舞台上作为女性出现。该戏汲取日常生活场景,通过描写田田和陶佳两个女性创业者的艰辛,展现当下生存竞争之激烈、诚信之可贵,同时穿插“小三”范婷婷的空虚、小偷阿兰的爱慕虚荣以及田田、祝大妈等对她的热忱拯救,从而诠释生活品质之最高境界——精神品质,昭示当代杭州女性的幸福观、价值观、人生观。杭州曾被评为全国幸福指数最高的城市,《女人街》所探讨的话题与此密切相关:幸福就是自立、自强,诚信待人,宽容、无私、和谐。从内容层面看,《女人街》清晰显示出现代女性主义的思想资源。这一资源承继于“五四”新思想的启蒙,伴随着民主、个性解放的旗帜得以张扬,尽管在 20 世纪 90 年代后一度受到大众文化的剧烈冲击,但追求自尊、自信、自强、自立,保持独立清醒的自我意识,仍然视为现代女性应该具备的精神品质,是一种主流价值取向。不过另一方面,在一个时尚化、消费化全面浸淫的社会,女性的出场往往又与商品有着不可分割的密切关系,女性概念被以各种方式在商品文化中加以展示。由此,女性便不由自主地陷入归训与释放的悖论中,《女人街》正是这样的一种存在。

从表面看,现代戏、时装戏是对女性本体的一种还原。相对于传统越剧,脱离了长衫、水袖的层层包裹,抛弃了虚拟的程式化动作,周好俊、陈晓红、陈群瑶、竺欢欢等演员的身体不再是写意的、象征化的,而是回归其生活真实状态,是对女性身体的释放。但杭派服饰设计师精心设计的时尚服饰(包括演员所穿的其他武林路女装店的服饰)、舞台上不断出现的说唱“忆江南”都让明眼的观众一下便感知到其后的商品信息;同时,高跟鞋、爵士舞等对女性性别的强化手段更是凸显了性别消费话语。正如肖鹰所论,当下存在“对性的感性特征的强化”^②趋势,举目当下的商业促销、时装、豪车、豪宅、影视作品、户外广告,甚至于景点,都充斥着极具诱惑力

^① 参见文笔山人博客, <http://blog.sina.com.cn/yuqingfeng>。

^② 肖鹰:《青春审美文化论——电子时代的“青春”消费》,《中国人民大学学报》,2006 年第 4 期。

的、令人惊艳的“性的青春形象”，昭示出当代社会以“性的青春形象”为核心的感性欲望的强力释放，将产品贴上性别符号已经成为一种营销定律。该戏在武林路群众小艺术馆演出时曾拟与武林路女装店合作，进行买一件衣服赠送一张戏票的营销活动，这里观戏与购物一体、戏与商品合一，而戏的传达者——一群靓丽女性的性别价值正被利益化、商品化。当以“性的青春形象”为主题的消费观念正在成为一种普遍的社会心理，亦或说是集体无意识的时候，女性似乎被神秘化、被“加魅”，实则被“去魅”，她们被置于欲望的窥视口，恰如法国精神分析学派的代表人物拉康所分析的，“自我的结构告诉我们，自我从来就不完全是主体，从本质上说，主体与他人有关”^①。故而，《女人街》中真正在场的、出席的，并不是周好俊、陈晓红、陈群瑶、竺欢欢等演员本身，而是受消费观念规训的性别符号。

杭州越剧院一向以民间传奇、世俗为定位，施行此种性别消费策略并不令人诧异。当然，越剧的性别消费之举并非始于本世纪，也并非为杭州越剧院所独有，一向追求宏大意义、以人文越剧为定位的浙江小百花越剧团及其核心人物茅威涛也对此表现出兴趣。1999年年末的世纪之交，茅威涛戏剧工作室与浙江越剧团合作推出了改编自鲁迅小说的越剧《孔乙己》，可谓一石激起千层浪。越剧版《孔乙己》绝非鲁迅笔下的孔乙己，该戏将鲁迅笔下的众多意象贯穿在一起，形成了三条人物行动线：孔乙己被斩断科举之途、失去人生支撑，而后沉迷于虚幻世界难以自拔——身上的一袭青衫、手中的几部线装书、胸中的诗文格律，甚至是文字本身，当然还有绍兴老酒；逃亡的小寡妇幻化为革命者夏瑜，慷慨赴死后夏瑜又幻化为女戏子；愚昧的老栓为儿子谋求人血馒头，小栓在浑浑噩噩中死去。全剧透示的信息丰富而复杂，充满了歧义，尤其是小寡妇、夏瑜和女戏子三个女人用同一个演员加以演绎，显然喻示其间的某种同一性，抑或是将其视为一个形象的不同变体。编剧以一把扇子为扭结点串联起三个女人，试图以此传达“一张瑶琴三组弦”，但是此“弦”中之意却是众说纷纭。在《上海戏剧》编辑部召开的座谈会上（编剧和茅威涛等演员都在场），倪墨炎转达了某位友人观戏后的理解，“这三个女人的出现，说明女乞丐也好，女英雄也好，人生都是一场戏，所以后来她们成了女戏子”。主持会议者颇有些无奈地说：“这也不失为一说。”^②此种表态可见“一张瑶琴三组弦”这一结构带来的接受障碍。但以笔者之见，这种结构方式恰是性别消费话语的婉转表述。

首先，越剧素以生、旦戏为主体，因而尽可能设置旦角形象，设置生、旦的对手

^① 转引自杜声锋：《拉康的结构主义精神分析学》，香港三联书店有限公司，1988年版，149页。

^② 倪墨炎：《关于越剧〈孔乙己〉的几个问题——试与张恩和先生商榷》，《中国戏剧》，2000年第6期。

戏便成为常规,即便是“男人戏”也不例外(如浙江小百花越剧团的《寒情》便虚构了夏芸这一女性)。鲁迅笔下的孔乙己孑然一身,与女人也不曾发生任何瓜葛,但越剧《孔乙己》中,他智救小寡妇,对落难女子尽显爱怜之意,又以儒家“慎独”训诫为重,拒绝她自荐枕席的请求;原本与孔乙己风马牛不相及的夏瑜,此时不仅化身女性革命者,还获得了孔乙己的钦慕,令其颓废的人生得以振奋;女戏子戏份很少,其主要功能是接受那把扇子。扇子最初由孔乙己赠给小寡妇,后为夏瑜所有,扇面题有她的革命诗句。夏瑜牺牲后扇子由孔乙己收藏、珍爱非凡,却终将其赠予女戏子,似乎完成了一项重大使命的传递。作为越剧舞台的基本道具,扇子在该戏中继续发挥传统的传情功能(与小寡妇),同时增加了革命大义(与夏瑜),连接起私人与公共两个话语空间,孔乙己与二者似乎都已经近在咫尺,却终究擦肩而过,其间的悲凉、抑郁不言而喻。女戏子似乎理解这一切,她的出现恰是为了表达自己的“知音”身份。传统的男女之情、现代的革命公义、亘古不变的知音情结,“三组弦”都经由孔乙己这张瑶琴弹奏出来,不管其意义层面能否被观众接受,至少其形式层面的生、旦组合得以完成,也算是对传统观赏心理的一个交代。

其次,剧中人物的性别与饰演者性别之间形成了同构关系。夏瑜由男性变成女性,是该戏引起的大论争,但女性的夏瑜指代革命者秋瑾却基本为观者接受。剧中的男性、现实生活中的女性,显然,这种投射关系于无意中将观者的视线引向了后者(中国素有考据的传统,喜欢将虚幻的舞台世界落实到现实人生),而女性这一性别身份更易于导向把玩、窥视,其实质便是性别消费。同样被消费的还有主演茅威涛与其角色间的性别错位。

该戏主演茅威涛一向擅长演绎风流倜傥的才子、书生,她清丽飘逸的扮相、缠绵曲折的尹派唱腔,让无数越剧迷为之倾倒。在《孔乙己》中,茅威涛大胆“变脸”,饰演一个穷愁潦倒、蓬首垢面的迂腐文人,不啻于一个挑战。当然,茅威涛有资本进行此番挑战(当时茅威涛已获浙江鲁迅文学艺术突出成就奖、中国小百花越剧节金奖、全国戏剧梅花奖“二度梅”,地位已稳,换做一个名不见经传的演员便很难承担这种风险),丰富的舞台经验、出色的演技也为其挑战奠定了基础。歪脖、耸肩、光头,与光彩照人的传统小生形象相比,孔乙己是“丑陋”的,但就在这种丑陋中,却存在着另一种耐人寻味的视点,即性别。孔乙己的光头是其男性身份的显示,而稍微具备一些常识的观者都知晓越剧的女小生惯例,对茅威涛的女性身份亦不会陌生,于是现实中光环闪耀的、女性的茅威涛与舞台上猥琐的、男性的孔乙己之间已形成了一种奇妙的张力(该戏上演前后对于茅威涛的剃发也有过较多的渲染)。该戏茅威涛选择以男女合演为传统的浙江省越剧团合作而不是她自己所在的浙江小百花越剧团,无疑又是对其性别的一种凸显,一如女性的夏瑜在男权社会是反叛的、另类的存在,混迹于男人世界中的茅威涛所诠释的也是这种另类。

在当代社会,由于“文化已经从过去那种特定的‘文化圈层’中扩张出来,进入了人们的日常生活,成为消费品”。^① 随着日常生活与艺术界限的消失,“所有极端现代主义所推崇的东西,如深度、焦虑、恐惧、永恒的情感,都消失殆尽,而被柯勒律治称为想象和席勒的审美游戏所取代”。^② 因而,灾难、牺牲、拯救、抗争、崇高、死亡、毁灭等富于悲剧性内涵的主题日渐被放逐,而曾经被认为是平庸的、琐碎的日常性却登堂入室,甚至成为主流的审美旨趣。在这种审美旨趣的指引下,传统的文艺功能尽皆消解,文艺带给人们的只是娱乐、商品信息和消费,而能够被纳入消费视野的,除了上述的青春和性别,还有喜剧。

2008年杭州越剧院新排的老戏《一缕麻》最让观众惊异的莫过于其结局:染病死去的呆大竟然死而复生,传统的悲剧结局被逆转为喜剧。对此,杭州越剧院院长侯军认为当前是笑声的时代,观众渴望真善美,他们更需要喜剧,而《一缕麻》老戏新演,增加了适应时代需求的喜剧元素,而且格调不俗。作为一院之长,侯军要考虑院团的生存,考虑戏剧市场,原无可厚非,但内中也透视出当下普遍存在的问题,即悲剧问题喜剧化,悲剧意识被遮蔽,转而追求喜剧性消费。《一缕麻》推出时冠以“新编古装悲喜剧”的名头,其喜剧性主要体现在呆大的死而复活,这既是对传统大团圆结局的遥遥呼应,亦是对当下审美旨趣的迎合。

对喜剧性消费进行迎合的并不仅限于《一缕麻》这一台戏,方式亦更加多样,如《唐寅与秋香》搞笑式的流行话语堆积。该戏自称为“越剧轻喜剧”,也被称为“新版搞笑青春越剧”,审视其表现形态,后者似乎更为恰当。

越剧喜剧并不少见,传统剧如《箍桶记》、《王老虎抢亲》、《三笑》、《卖油郎》等,新编剧则有《红丝错》、《梅龙镇》、《木兰别传》等。经典喜剧的矛盾建立于它的“自我背反性”,即构成喜剧性矛盾的两种元素相互背离、南辕北辙,从而形成了一种自我拆解的离心力,“这种离心力以对理性的反拨作用于人的审美心理,由此带来的审美张力,既可以构成令人捧腹的滑稽、辛辣的讽刺,也可以引出妙趣横生的机智、发人深思的幽默,甚至是颠覆理性的怪诞”。^③ 具有这种自我背反性的喜剧人物并不都是道德品质上有缺陷的人,或者是应该受到惩处的恶人,他可以是令人景仰的品德高尚者,如塞万提斯笔下的堂·吉珂德,一心想行侠仗义、扶贫济弱,却错把风车羊群当成敌人并与之展开荒唐的大战。堂·吉珂德每一次行动的结果都与其初衷背道而驰,显示出典型的自我背反性。越剧《红丝错》中的教书先生张秋人也是

① [美]杰姆逊:《后现代主义与文化理论》,唐小兵译,陕西师范大学出版社,1986年版,147页。

② 王岳川、尚水:《后现代主义文化与美学》,北京大学出版社,1992年版,103页。

③ 修倜:《喜剧性矛盾的双重背反性》,《福建论坛》(人文社会科学版),2010年第2期。

这样一个自我背反性人物：原本与大小姐榴月暗生情愫，却阴差阳错与二小姐榴花“结为夫妻”。他之所以充任榴花的所谓“情夫”，原是出于对学生的爱护、不忍，也是对自己失责的一种担当，但榴月怨其负心、不明真相的母亲抱着别人的孩子喜上眉梢，张秋人一肚子苦水无处可诉。好容易薛春林金榜题名归来，以为可以就此成全榴花、薛春林一对有情人，自己也可与意中人榴月重续前缘，不料顽固的老员外执意乱点鸳鸯谱……但《唐寅与秋香》的喜剧性显然不是来自其人物的自我背反性，而是“搞笑”。

“搞笑”一词源自粤语，江苏教育出版社版的《香港粤语词典》收录了该词，其解释为：“泛指爱开玩笑或待人接物不严肃认真”。20世纪80年代以来，“搞笑”一词经广东传入大陆，至90年代后由于大众文化氛围的形成，尤其是随着周星驰无厘头影视的走红，“搞笑”一词的使用越来越频繁，至今已经成为一个日常化的、运用普遍的词汇。在《唐寅与秋香》中，其搞笑手段主要是对当下各种流行话语加以拼贴。

在民间传说故事中，唐寅是一位达观、潇洒的风流才子，过着吟诗作画、追求美女的快活日子，如其诗所言：“不炼金丹不坐禅，饥来吃饭倦来眠。生涯画笔兼诗笔，踪迹花边与柳边。镜里形骸春共老，灯前夫妇月同圆。万场快乐千场醉，世上闲人地上仙。”这位闲人、地上仙最令人津津乐道的莫过于三笑点秋香的传说，至今已有多种影视版和舞台版本存在。上世纪50年代上海静安越剧团创作演出的《三笑》，是著名越剧表演艺术家毕春芳的代表剧目，曾名噪越剧舞台；60年代，香港著名演员陈思思主演的电影《三笑》使得狂放风流、不拘小节的唐伯虎形象更加深入人心。90年代，喜剧电影明星周星驰与正当红的影星巩俐合作了《唐伯虎点秋香》，为唐伯虎故事提供了新的演绎方式。2009年4月，由毕派弟子丁小蛙领衔主演并担纲制作的越剧《新三笑》问世。该戏由浙江乐清越剧团演出，上海传媒集团翁思再编剧，陈伟龙导演，陈国良担任音乐制作。《新三笑》虽秉承承继毕派艺术的宗旨，却并不因循老路，而是在“好看、好玩、有情、有趣”的原则下，从唱腔、表演、造型等各个层面与现代进行对接，《纤夫的爱》、《你是我的玫瑰你是我的花》等流行歌曲都出现在了人物的唱段中。《唐寅与秋香》与《新三笑》的思路一脉相承，更加凸显流行话语拼贴这一特色。

《唐寅与秋香》的主题仍然是传统的痴情、执著话语，但其主题歌词已经相当的“现代”、时髦：“谁叫你惹动了我的心，你必须认我做奴才……”其台词更是充满了现代流行语汇，如梅香、兰香等丫环赞赏化名华安的唐伯虎“太有才了”、“好经典噢”、“真有男人味”、“好可爱噢”、“酷毙了”……春香甚至唱起了“千年等一回”……不只是丫环，剧中的主人也加入了流行话语大拼贴的行列：少爷说华安长了个刘德华的面孔，警告他不要去勾引秋香时居然说出“不要迷恋我，我只是个传说”这样

“雷人”的台词；而二少爷之妻，堂堂的二娘子，既是华府的掌权者，又是唐伯虎的表姐，居然也满口流行语：“我是来打酱油的。”不仅是台词，该戏的表演也是典型的拼贴：唐伯虎得到秋香之约后盼望时间快快过去，其台步类似现代舞步，最后一场点秋香时八个丫头顺序出场，音乐则穿插了新疆歌舞、江南民歌，还有奥运歌曲《心连心》……

娱人原本是中国戏曲的基本功能定位，梅兰芳先生在其回忆录《舞台生活四十年》谈到剧场里观众的看戏心理时，便直言是为找乐子去的，一语道破戏曲的基本功能便是娱乐。进入90年代以后，一方面世俗生活取代超验的理想世界成为当代人的关注重心，另一方面生活节奏加快、生存压力剧增，中国社会的喜剧需求迅速膨胀。从行为心理学的角度来说，喜剧引发的笑可以防止或减弱不满在心理上的沉淀，从而避免突发性的过激行为，可以说喜剧、笑是各种消极心态的缓冲剂，它有助于调整各种精神失衡的表现，帮助人们保持心理健康。由此，我们便不难理解《新三笑》及《唐寅与秋香》等越剧的举措：当喜剧性、笑成为整个社会的普遍需求时，制造喜剧性和笑便成为时尚，而加入制造喜剧性、制造笑这一潮流的，除上述的流行话语拼贴，还有戏仿、超文。

戏仿，“本质上是一种文体现象——对一位作者或文类的种种形式特点的夸张性模仿，其标志是文字上、结构上、或者主题上的不符”。^① 超文，则是指“通过简单转换或间接转换把一篇文本从已有的文本中派生出来”，^② 其主要的派生形式即戏仿。戏仿之所以能够产生笑的效果，在于一般的喜剧性矛盾大多不构成严格的逻辑意义上的悖论，“而只带有某种程度的悖论性特征：或似是而非，或似非而是，或两者兼而有之；它自相矛盾、自我背反，荒谬悖理又自有其道理，不合逻辑却自成其逻辑。对此，正常的理性和常规都无法解释，从而瞬间移除了理性规范对接受主体的心理钳制。于是，理性规范触礁之后所积聚的心理能量便陡转直下，自然而然地通过笑释放出来”。^③ 《新狮吼记》与昆曲《跪池》、电影《河东狮吼》、《我的野蛮女友》都有明显的对应关系，可以说是对它们的戏仿，柳月红看似蛮不讲理却又不无道理的“霸道”、“悍”便具备这种悖论性，对此观众只能一笑了之。该戏导演展敏说以此戏折射当下的夫妻关系，其要点也在于此。

同时，由于戏仿文本内并存着两套代码，即作为模仿对象的本文的代码和进行模仿者的代码，它们“同时在场，就有两种意义”。^④ 上述的《新三笑》、《唐寅与秋

① [美]华莱士·马丁：《当代叙事学》，伍晓明译，北京大学出版社，1990年版，226—227页。

② [法]蒂费纳·萨莫瓦约：《互文性研究》，邵炜译，天津人民出版社，2003年版，20—21页。

③ 修倜：《喜剧性矛盾的双重背反性》，《福建论坛》（人文社会科学版），2010年第2期。

④ [美]华莱士·马丁：《当代叙事学》，伍晓明译，北京大学出版社，1990年版，226、227页。

香》、《新狮吼记》之于《三笑》、《跪池》和电影《河东狮吼》、《我的野蛮女友》以及流行话语之间,便是两套不同的代码,它们共存于同一个文本之内,形成一种超文现象,两种意义互相指涉,又互相拆解。

由上述可知,近 20 年来,越剧一方面聚焦于世俗精神和传奇性、特别是借助时尚叙述,表现其对现代社会和世俗化世界的屈从,一方面又张扬个体的本位精神,某种程度上表现出超越性追求,从而显示出世俗话语与“现代”的多重关联。

第三章 人文越剧

在越剧界,与立足世俗相对应的一种倾向是人文化诉求,浙江小百花越剧团可为这一诉求的代表。继1996年推出反传统的越剧《寒情》后,浙江小百花越剧团再接再厉推出了《孔乙己》、《藏书之家》两部带有实验、探索性质的越剧,其人文化诉求愈发鲜明。至新世纪,该团的新版《梁山伯与祝英台》、《春琴传》更是延续了这一思维。

关于越剧的人文化,浙江小百花越剧团的核心人物茅威涛曾多次提及,她与郭晓男导演合作的诸多剧目也一再以这一旗帜为号召,外界,特别是媒体,更是以“人文越剧”为指称加以报道。不过茅威涛关于越剧的定位并不十分明确,她曾使用过多个概念,如都市越剧、剧场艺术、越剧时尚化等,梳理这些概念可以窥知其大致指向,即顺应现代社会需求、彰显现代精神,提升越剧的品格,吸引都市新兴观众群,走高端路线,与杭州越剧院立足于世俗的平民路线相区别。

由于中国戏曲自其诞生之初便被放逐于民间,被主流价值所鄙弃,也为文人知识分子所不齿,一顶“贱业”、不登大雅之堂的帽子长久地扣在戏曲头上。自“五四”新文化运动后,西方话语的强势介入加剧了戏曲在价值体系中的边缘化,粗糙、封建、落后等非现代的甚至是反现代的标签如不散之阴魂跟随戏曲直至新中国成立后的“戏改”。相对而言,越剧是中国戏曲中较早融入现代进程、与现代知识分子进行结合的一个剧种,如编导制的确立、《祥林嫂》等剧目的排演,无论在观念意识层面,还是在舞台表现形式上,都使得越剧更富于现代气息,更加独树一帜。这当中知识分子的介入和现代人文意识的彰显功不可没。

但进入20世纪90年代后,“人文”遭遇到极大的尴尬,文学界、学界发起的人文精神大讨论亦是风风火火始、不了了之终,而世俗则在此时风生水起。所谓世俗化,本是西方用语,指从社会的道德生活中排除宗教信仰、礼仪和共同感的过程。世俗化本可有多维度,或与宗教性相对而言,或与贵族化、或与精英性并提。在当下的中国社会,世俗化显然是与精英性相对而言的,它立足于市民社会和市民大众,其载体世俗文化在消解文化专制主义、创造多元化文化格局、缓解大众心理压力、满足大众需要等方面具有精英文化不可替代的功能。世俗化亦是现代化的组

成元素,原本与人文精神并不相悖。但在大众文化蔚然壮观的中国社会,世俗化由于更多的与商业化、市场化直接相联系,缺乏对现世足够的超越意识及对彼岸的终极关怀,极易滑向功利化、庸俗化,因而一度引起学界的警惕甚至排斥。茅威涛和浙江小百花越剧团值此之时开始打造越剧的“人文”形象,可以说是逆时而动,其探索品质可见一斑,同时亦可将其理解为一种策略,即以高端的、个性化的定位抢占越剧市场份额。

第一节 人文越剧之意义话语

戏曲向来注重舞台表现而轻文学性,更确切地说,注重其符号层面的能指,忽视其意义层面的所指,对此刘半农等新文化运动的健将早已大家挞伐。新中国成立后的“戏改”中,也基于对“意义”的考虑而将某些舞台表现方式加以取缔或削减,如侧重展现技艺却缺乏意义内涵的绝活、武戏中的开打等。越剧程式积淀浅、套路束缚少,相对来说纯粹形式的表演较少。但这并不意味着越剧在传达意义内涵上便高出一筹。以浙江小百花越剧团的几个优秀剧目来看,《五女拜寿》、《汉宫怨》、《红丝错》、《白兔记》、《琵琶记》等仍然都是传统的忠奸、善恶,道德伦理,即使其顶峰时期的《陆游与唐婉》、《西厢记》也未能脱离传统的意义范畴,即在宗法、道德等封建观念背景下表现人物的命运走向。对此,导演郭晓男将其归结为“封建母题”,这一母题的存在恰是越剧“文本缺少现代性命题的缺陷”。^① 故而,自《寒情》始,浙江小百花越剧团便将关注重心落实在寻找“现代性命题”上,关注越剧文本的意义表达,试图构建富于现代性的意义话语。

《寒情》取材于荆轲刺秦王的故事,但在主题内涵、人物形象、矛盾设置等方面都完全颠覆了以往的套路。剧中的荆轲最初只想做一个浪迹于天地间的散淡闲人,毫无侠客的气概,更无义举。历经燕太子丹的筹谋、田光的死荐、樊於期的自刎、夏韵的殉情,荆轲的人生轨迹发生转移,最终选择了刺秦赴死。在这一过程中,剧作并没有强化荆轲的大义凛然和秦的暴政,其冲突并不在弱小的个体和强大的政权之间展开,而是以“几个人物不同的意志倾向为碰撞点”。^② 其中,燕太子丹为刺秦的主谋,为了完成这一抱负不惜一切:他以田光信奉的“义”攻田光之心,借田

^① 郭晓男:《观念:关于戏剧与人生的导演报告》,上海文艺出版集团上海锦绣文章出版社,2010年版,151页。

^② 郭晓男:《观念:关于戏剧与人生的导演报告》,上海文艺出版集团上海锦绣文章出版社,2010年版,106页。

光之口激励荆轲的血性,为了达到目的甚至让自己宠爱的夏韵去做荆轲的说客,最后又鼓动樊於期自刎,以其首级为荆轲的利剑开刃。太子丹代表了社会意志,为此他可以一再地牺牲他人、压抑自己,但不可否认其意志力的强大以及对他人产生的撞击力。田光,隐居于山野的义士,荆轲的知己,谈诗论剑是其生活状态,但为了维护“义士”这一荣誉放弃了生命,与其说他的死是为了激励荆轲、拯救天下苍生,不如说是为了维护自己的“义士”身份。夏韵之于荆轲,具有特别的意义,“若说田光是荆轲精神上的知己,那夏韵则是他心灵上的依赖”,她放弃太子宠妃身份与荆轲相交、相知、相爱,展现出独立、自主的个人意志;但为了成就荆轲,也为了自己爱的永生,夏韵选择了慷慨殉情,而非现世的长相厮守,其舍弃与选择相生相依、难分难解。这几个人,都在彰显自身意志、固守自己选择的同时与荆轲的意志发生冲突,使得荆轲内心一再产生新质,并最终领悟:应当“轰轰烈烈、张张扬扬地去体验激越的生命历程”……由此,该戏便不是写刺秦,而是在刺秦的框架下“展现了一次生命状态的激越。重笔下落之处,是人生的本体命题,即人类原始生命的激越状态是现代人生存方式不可或缺的参照和选择”^①。《寒情》的这种表现方式,打破了越剧常规模式,郭晓男认为其“主意是现代人对传统戏曲文学命题的自觉反叛。它不是写人物命运悲剧,而是写作为人的本体生命的价值,写人的生命意义和生命张扬”,并盛赞该戏是“戏曲文学新走向、新内容产生的标志”,而所谓的新走向、新内容便是“人文精神的定位”以及由此衍生的现代“意义”话语。

作为一种综合艺术,戏剧既包括存在于文学形态的剧本,也包含存在于舞台形态的演剧实践,由此也便产生两种认识戏剧的视角:文学视角与舞台视角。长期以来,持不同视角者各居一隅,强调自己所见的重要性。实际上,“综合艺术”这一概括本身便在提示人们:戏剧这一古老的艺术形式早已在时间的长河中汇聚了太多的要素,文学与舞台是其健康发展不可或缺的两个维度,对其中一方的过分倚重便是对另一方的过分轻视,其结果必然是将戏剧引入偏差,只有二者的和谐共鸣,才能奏出华美的戏剧乐章。但众所周知,中国传统戏曲长期以来缺失文学性。作为一种“代言体”表演艺术,表演是传统戏曲得以实现的基本方式,演员成为戏曲之根本,他们比编剧更能操纵戏曲演出的成败。与此相对应,戏曲日渐积淀起高度的技巧性,戏曲观众也经常注目于某一经典唱段,或专注于欣赏某个著名演员的表演韵味,由此赋予戏曲表演以独立的审美客体地位。而戏曲文本则被冷落至极致,即便是反复演绎才子佳人、帝王将相之类的“封建母题”,也可以被接纳。文学性的长期缺失导致戏曲在理性思考、观念传达、普世价

^① 郭晓男:《观念:关于戏剧与人生的导演报告》,上海文艺出版集团上海锦绣文章出版社,2010年版,106页。

值关怀等方面严重滞后。在“五四”新文化运动中,由于新型知识分子的偏见,鄙夷、拒绝戏曲,使其长期徘徊于现代新文化之外,难以从“封建母题”向现代命题转型;新中国成立后的“戏改”曾投入大量的人力整理和新编戏曲剧本,但急速膨胀的政治理念又成为戏曲传达现代意识的新障碍,而这一障碍并没有随着新时期的到来得以扫除,反而在各种评奖剧、行业剧中继续泛滥。故而,时至今日,加强戏曲文本创作、促使其意识内涵层面的现代化仍然是个严峻的任务,而郭晓男以及浙江小百花越剧团的努力,恰是要补上越剧的这一课,使其摆脱老调重弹的窠臼,获得新的意义空间。

对意义的追求在《孔乙己》中再次得到彰显。如廖奔所言,“这是一个文学含金量很高的剧目”,^①它以鲁迅的《孔乙己》、《药》为基础,同时杂取鲁迅其它作品中的人物、背景和意象,并虚构了新的人物和意象、情节,通过对绍兴水乡民风民俗的描绘折射20世纪初期中国社会的激变以及人的精神状态。剧中的红眼睛阿义、丁举人父子、假洋鬼子、华老栓父子、夏瑜等人在鲁迅原著中呈散点分布,分别处于不同的时空,编剧沈正钧则将其一同置于咸亨酒店这一“规定空间”,为剧中人物活动、情节开展及主题意蕴的传达奠定了支点。这里的规定空间,并非指表演空间,而是“存在于剧本当中文学属性的空间,它是剧作结构的组成部分”。^②在咸亨酒店里,该戏共组织了三组人物:孔乙己,旧时代、旧人生的象征;夏瑜,新时代、新人生的激情代言者;老栓父子,碌碌无为者的缩影,任一历史语境中都存在的、沉默的大多数。三组人物共聚于咸亨酒店,穿插其间的是出入于咸亨的酒客,包括短衣帮与雅座客人。如果以鲁迅的启蒙话语加以关照,这三组人物可划分为热忱的革命者(有行动力的)及其对立者丁举人,浑浑噩噩的待启蒙者和清醒的沉沦者孔乙己,孔乙己作为旧文化向新文化转型的中间人物存在;如果以精神、信仰话语加以考量,孔乙己是失落了旧的精神家园,夏瑜积极构建新的家园,而另外一组人物从未有过精神家园……三组人物各自独立、并行不悖,却又互相映衬,共同传达启蒙、精神信仰的主题。但该戏的人物关系并非只有一种解读方式,如以孔乙己为核心,便是另外一番景象。剧作始于科举废除这一重要历史事件,“赴考惊变”击碎了孔乙己的仕途梦,也开始其末世的心路历程;接着智救小寡妇却又无力真正拯救她,一种同为天涯沦落人的悲哀。第二幕孔乙己以“回”的写法麻醉自己,而楚楚可怜的小寡妇则脱胎换骨成为英姿飒爽的女革命党,一个沉沦、一个崛起,截然不同的两种人生选择,给人似真似幻的感觉。第三幕孔乙己在寄居的祠堂毁书焚经,痛斥自己不

① 廖奔:《从鲁迅作品意象到越剧〈孔乙己〉》,《文艺理论与批评》,1999年第3期。

② 郭晓男:《观念:关于戏剧与人生的导演报告》,上海文艺出版集团上海锦绣文章出版社,2010年版,106页。

肖、悲悼自己的末世处境,却回天乏力。第四幕小栓死去,逢场作戏、笑侃人生的女戏子出现,孔乙己将夏瑜留下的扇子转赠给戏子,甘愿在老酒中迷醉、在清醒中颓废下去。这样,该戏便成为对孔乙己个体心灵的审视,其失落、自我麻醉和沉沦构成的精神线索使得戏剧行动由外在深入到人物心灵,而该戏意义也得以在精神启蒙、文化批判、个体价值探寻等多个层面衍生。

《孔乙己》推出后,非议接踵而至,其中争议最大的莫过于孔乙己这一形象的塑造。很显然,此孔乙己已非鲁迅笔下那个落魄、迂腐,虽然痴迷旧文化却并非其精英的中年文人,他是茅威涛化的孔乙己:穷愁潦倒却不失儒雅之气,迂腐中透露出灵慧,甚至还有几分小狡黠,自甘沉沦却尚保留些许血性……出现在越剧舞台上的孔乙己,是被大大“美化”了的孔乙己,为此无论编剧还是舞美都做了极大努力,如原著中孔乙己被打断了腿,只能拖着残腿爬着走路,越剧略去了这一“损害”人物美感的环节;如鲁迅笔下的孔乙己穷途末路只有一件破长衫被其视为珍宝,舞台上孔乙己的服饰却是精心“包装”过的——随着春、夏、秋、冬的季节变化,孔乙己的长衫由白至灰兰至深灰、黑褐,由高明度的亮色调向低明度暗色调发展,用以揭示他对仕途从充满幻想到幻想破灭、受人欺凌,直至困顿咸亨酒店坐以待毙的精神历程。越剧孔乙己的长衫虽然简朴,但面料柔软、质感很好,已非传统越剧舞台表现穷人时惯用的富贵衣(以装饰化的“补丁”表示穷),同咸亨酒店里短衣帮的装束亦判然有别,客观上增添了孔乙己这一形象的斯文气质,而不是凸显其潦倒。同时,舞美为孔乙己设计了垂地长辫和扇子(越剧小生不可或缺的道具,配以茅威涛飘逸洒脱的台风可以说是相得益彰,对孔乙己的文人身份亦是很好的衬托),茅威涛时而展扇抒怀,时而撩起长衫边舞边唱,时而又抚长辫“甩发”,一招一式、举手投足韵味醇厚,将几件道具的功能加以淋漓尽致的发挥。在台步方面,茅威涛借鉴周信芳《徐策跑城》中的步法,以崭新的姿态彻底颠覆了鲁迅的孔乙己形象。所有这些,可以理解为以孔乙己适应茅威涛,正如当年《西厢记》中张生是为其量身定做一般。但如果仅仅是为了“成就”茅威涛,又似乎没有必要如此大费周折,浙江小百花越剧团也好,茅威涛戏剧工作室也罢,完全可以依循传统路线,驾轻就熟为茅威涛设计新的形象,而无需冒大风险去“啃”鲁迅这块硬骨头。选中鲁迅,可以有多个解释,如尝试现代戏,鲁迅笔下的江南风情与越剧风韵的契合等等,但符合这些条件的现代文学经典为数可观,何以唯独钟情于鲁迅?个中原因应该还在于鲁迅在文学史上的高度、其作品的深度,鲁迅及其人、其作已经形成了极富“意义”的鲁迅现象,借助鲁迅原著中深厚的人文理念和社会承担意识,编剧将知识分子的精英话语导入一向只会卿卿我我、风流缠绵的越剧,使其具备建构宏大意义的可能性,正如茅威涛所言,“在本世纪行将结束时,我们以鲁迅笔下的这样一个小知识分子为视角,回眸上一个世纪,进行一次人文精神的观照,也许会

更有意义”。^①

其实浙江小百花越剧团以及茅威涛建构宏大意义的诉求并非始于《孔乙己》，早在《陆游与唐琬》中已有显示，对比80年代吕瑞英、张桂凤版的《钗头凤》便可见端倪。《钗头凤》中，唐琬与陆母并无实质性冲突，引发陆母与唐琬冲突的是所谓的“命”：唐琬无子，算命道士的妄言（唐琬是孤苦命，终生无子、无依无靠）令其起猜忌，联想到唐琬幼年丧母、嫁到陆家不久陆父便去世，陆母嫌隙更深。恰逢唐父不肯屈服权贵自杀，身亡前托人带给女儿家传宝物钗头凤（此钗头凤原本为陆母拥有，后被唐琬母亲骗取，陆母曾发誓不见此凤），终于陆母大怒，逼迫陆游休妻，造成悲剧。该戏的冲突是郭晓男导演所言的“传统立点”，即“宗法、道德，以及处在封建观念大背景下的人物命运走向”。在浙江小百花越剧团的《陆游与唐琬》中，陆母与唐琬的冲突包括无子，唐琬支持陆游反对权贵、致使其仕途堪忧以及心理嫉恨（陆游对妻子的爱侵占了他对母亲的爱，带有俄狄浦斯情结）。对比中我们发现，其时的茅威涛、浙江小百花越剧团试图在传统框架下尽可能融入现代理念，而这些理念交织着国家话语和知识分子的精英意识，显现出对宏大意义的追求（《陆游与唐琬》得以入选国家舞台精品工程，与此不无关联）。如果说《陆游与唐琬》还只是对宏大意义的局部尝试，《孔乙己》便是一次全面开拓，这种开拓持续到了《藏书之家》。

对意义的追求改变了越剧的结构方式及其关注重心。传统越剧注重讲述一个有头有尾的故事，在一折一折的（或者一幕、一场）的戏剧场景中制造一个接一个小高潮，最后形成大高潮，结束全剧，其矛盾冲突推动剧情不断演变，将观众的注意力引向故事的结局。但自《寒情》始，故事、结局已经失去其重心地位，取而代之的是荆轲这一形象所遭遇的各种困境、荆轲内心的变化及其最终选择，戏剧关注的是一个过程，通过展示这一过程昭示意义。同样，《孔乙己》的焦点也不是故事本身或者其结局，而是在一个大变革的背景下审视孔乙己的人生选择和心理蜕变，借助对个体的观照探讨当某一文化遭逢末世时，受此文化熏陶之人的痛苦，剧中充满了富于象征意蕴的意象和人物，如咸亨酒店这一空间及活动于其中的短衣帮，酒店砰然关上大门，似疯似醒的半疯子，在小寡妇、夏瑜和女戏子之间传递的扇子。当然，最具象征性的是孔乙己的长衫。对于观众而言，探究这些象征意象的意义比一个确定的故事结局更具吸引力，意义、文化内涵正在冲击越剧的故事讲述。在《藏书之家》中，作者干脆直接选择了文化的象征物、承载物——书来冲击传统故事。

《藏书之家》由茅盾文学奖的获得者王旭烽担任编剧，在人们的思维定势中，“作家”这一身份似乎比戏曲编剧来得更加厚重，更加富于文化底蕴。王旭烽正是

^① 郭晓男：《观念：关于戏剧与人生的导演报告》，上海文艺出版集团上海锦绣文章出版社，2010年版，106页。

朝着文化这一方向打造这个剧本。剧作取材于宁波著名的藏书楼天一阁,讲述明末清初天一阁主人范容痴心求书、藏书、护书,永继斯文的故事。大幕拉开,舞台上矗立着巍峨的藏书楼,一卷卷的书籍将浓浓的文化气息渗透于剧场,“天一生水,地六成之,抱残守缺,笑傲王侯”,越剧独有的幕后伴唱吟诵出该戏的主题曲(也是天一阁的楹联,演出进行过程中该曲被反复吟唱),仅随手撷取几点,其文化符号已是溢于眼帘。该戏的冲突似乎莫基于天一阁的困境——适逢乱世,山穷水尽,无以为继,主持家计的范家夫人侍书(范容庶母)意欲以新嫁入门的大少奶奶花如笺的嫁妆渡过难关;富商千金、才女花如笺为了实现登天一阁读书的夙愿,苦等十年嫁入范门,却因天一阁不许女人入书楼的祖训而梦想破灭,拒绝为范家贡献自己的嫁妆。同样痴迷藏书的地方官员孙知府趁火打劫,以稀世奇书李贽《焚书》为饵,诱迫范家出巨资求购,继范家大少爷遇难后又逼娶花如笺……但实际上,该戏的冲突仍然内植于人物心理,特别是主人公范容的心理。花如笺因不得读书而质问范容:藏书是为了让书流传,让更多的人读书,如此禁忌,藏书的意义何在?侍书夫人为修缮藏书楼意外身亡、孙知府的威逼、清兵的迫近都在质问范容:如此乱世,身尚不保,何以藏书?如何藏书?因而范容不断叩问自己:藏书否?怎么藏?戏剧冲突的内在化、心理化使得故事情节、人物命运都退居次要地位,一系列沉重的文化命题笼罩着舞台。正是通过这一系列的文化命题,该戏得以拓展几个层面的“意义”探寻:首先是藏书,“从私人对书籍的收藏到家族对藏书的保持,开端了中国图书事业兴起的可能,天一阁人以世代相传的守书明志,让文化典籍保存至今”;其次是明志,范家人世代守书,放逐了功名利禄,以毕生的精力在贫寒、寂寞、孤苦中守书、藏书,甚至冒杀头之险“抱残守缺,藏志弥坚”;最后,“藏与守,守与收藏,构成天一阁从物质到精神层面的一致性”。^①

《藏书之家》推出后,批评之声不断,认为郭晓男与茅威涛越来越“文化”,“文化大于越剧”……对此,郭晓男坚持,“在时代的发展要求下,越剧将以怎样的变化来适应观众艺术欣赏品味的提高?又怎样自觉参与到社会、文化、生活所关心的命题当中,思时代所思,想观众所想,不以‘才子佳人’而孤芳自赏”。^②正是基于对越剧的“厚望”,浙江小百花越剧团、茅威涛、郭晓男才一再聚焦富于现代意义的命题,扩充越剧的所指空间,建构其意义话语。

但不可否认的是,意义话语的膨胀挤压了越剧的其他要素。戏曲,以歌舞演故

^① 郭晓男:《观念:关于戏剧与人生的导演报告》,上海文艺出版集团上海锦绣文章出版社,2010年版,198页。

^② 郭晓男:《观念:关于戏剧与人生的导演报告》,上海文艺出版集团上海锦绣文章出版社,2010年版,199页。

事,当故事被提升为“意义”时,如能相应地创造出新的“歌舞”形式,即新的唱腔、唱段和新的程式动作,自然是皆大欢喜,不过从《寒情》到《孔乙己》再到《藏书之家》,在这方面都是差强人意。人们可能会淡忘《五女拜寿》、《何文秀》、《沙漠王子》、《唐伯虎落地》、《胭脂》等剧的具体情节,也无法从中梳理出什么意义、理念,但对其中的经典唱段却耳熟能详,茅威涛传统越剧巅峰之时的《陆游与唐琬》、《西厢记》中的浪迹天涯、惊艳、听琴、赴约等唱段更是脍炙人口。然而提及《寒情》、《孔乙己》和《藏书之家》,人们可能会对这些戏有一整体印象,换言之能够给出理性的概括,却难有感性的触动——缺少了唱腔、唱段的支撑,其人物荆轲、孔乙己和范容,都显得抽象而空洞。毕竟,越剧是戏曲的一员,“曲”之于它不啻于生命线,故而有评论者将这种意义话语侵蚀“曲”的现象讥讽为话剧加唱。抑或是批评的声音产生了作用,亦或是自身感到了艰难,郭晓男、茅威涛做出了回归的姿态,新版《梁山伯与祝英台》由此问世。但细究此戏,意义话语依然强势,对于这个家喻户晓的故事,导演郭晓男的处理是处处着意提升,以“创作理念的现代主义性”去展示“命运不可逆转”这一现代性命题。

梁祝故事流传已久,最初带有浓厚的迷信色彩,如梁山伯之所以三年不辨祝英台女儿身份,是因其被神仙摄去了魂魄,痴痴呆呆,并因此忘记了与祝英台的约会之期。历经袁雪芬的改编及新中国成立后“戏改”一系列的去芜存菁举措,该戏中荒诞不经的成分被剔除,梁山伯忠厚、善良的品质被凸显(但仍然不脱“呆头鹅”),他与祝英台的悲剧故事则被定性为劳动人民的真挚爱情与封建包办婚姻、豪强恶势力的冲突,二人最后的“化蝶”虽然浪漫、凄美,却是无奈的、被动的,是一种想象性的安抚。新版《梁祝》突破了这一框架,依照郭晓男“寻找思想方面新的开拓空间”这一设想,该戏在人物、情节等诸多方面进行了理性拓展。首先自“结拜”开始,梁山伯便真挚地承担起兄长的职责,书院求学时时时刻刻监督、激励聪慧却不时“溜号”的祝英台,这种承担契合了现代人的“承诺”观,使得梁祝关系在儿女情长外另具内蕴。随后的“三年同窗”在旧版中都是简略处理,新版则新加了一碗水、高山流水、放风筝几个段落,既彰显了二人情义深厚,又强化了彼此的“知音”之感,并借助诗经《邶风·击鼓》提炼出“死生契阔,与子成说,执子之手,与子偕老”这一主题曲,二人之情由友情发展至爱情、知己之情。同时,祝英台性格中的自主性被强化,她的乔装求学既非为功名,也不是小儿女简单的淘气、散心,而是“觅求心灵的释放”,与梁山伯的相遇、相知令其夙愿得以实现。以此为基点,二人后面的“化蝶”便超越了旧版的阴郁,它是二人“视死亡为理想的意念的奔赴”,是对自己承诺的主动兑现,所谓的“死生契阔”、“执扇无悔”。

自19世纪末中国开始现代转型后,中国文化便面临着“意义危机”。彼时中国所遭遇的冲击是全方位的,不仅表现在社会结构、政治制度、经济方式等显性层面

上,同时浸淫于价值观念、文化心理等隐性层面上,当以儒家“仁”为价值核心,以“忠、孝、礼、义”为人生纲常的权威地位松动之时,传统的知识谱系、意义系统、话语方式等都被动摇,原有的信仰、终极关怀失去效应,传统的意义系统不足以支撑现代人生。故而,与中国现代化进程如影相随的问题便是意义系统的重建、重构,在此方面中国现当代文学一直孜孜以求。丹尼尔·贝尔曾经说过:“文化领域是意义的领域。它通过艺术与仪式,以想象的表现方法诠释世界的意义,尤其是展现那些从生存困境中产生的、人人都无法回避的所谓‘不可理喻性的问题’,诸如悲剧与死亡。”^①同时,贝尔指出:“每个社会都设法建立一个意义系统,人们通过它们来显示自己与世界的联系。这些意义规定了一套目的,它们或像神话和仪式那样,解释了共同经验的特点,或通过人的魔法或技术力量来改造自然。这些意义体现在宗教、文化和工作中。在这些领域里丧失意义就造成一种茫然困惑的局面。这种局面令人无法忍受,因而也就迫使人们尽快地去追求新的意义。”^①就戏剧而言,无论是新文化运动时期以代表西方现代话语的话剧强力排斥传统戏曲,还是“戏改”时期将政治意识形态过度植入戏曲,都是基于对意义危机的清醒认识并试图在戏曲舞台为意义重构开辟出一条道路,郭晓男、茅威涛的努力只是这一链条在20世纪90年代后的延续。

对意义的追求并非为浙江小百花越剧团、茅威涛所独有的现象,而是浙江越剧乃至整个越剧界的一种共识,杭州越剧院的《大道行吟》、《班昭》,宁波艺术中心的《藜斋残梦》,余杭小百花越剧团的《洪昇》,嵊州越剧团的《蔡文姬》等都在此方面有所体现。《藜斋残梦》由剧作家余青峰根据一代油画宗师沙耆一生经历创作而成。剧作选取中国历史风云变幻的年代,将一个身怀艺术和社会抱负的青年置身于一个激荡的大背景下,展现他由一个“为艺术而艺术”的追梦青年到成为“为民族而艺术”的画坛天才的悲欢。“藜斋”即沙耆故居名,是一个画家生命成长的地方;“残梦”据编剧余青峰解释,意指“人生有残缺,有遗憾,但还是要去追求,去圆梦”。沙耆一生,个人身遭妻离子散、家破人亡之痛,在社会生活中则面临“弱国子民”的悲哀、不期然的政治浩劫,《藜斋残梦》既注目个体人生轨迹,又融入了时代氛围,试图于社会变迁中探究个体精神家园何在、建构人生意义。同样,《大道行吟》、《洪昇》、《蔡文姬》也都取材于乱世:《大道行吟》中的孔子奔走列国、席不暇暖,立志为礼崩乐坏的社会重建“大道”;蔡文姬忍痛别子归汉,志在继承父业,为民族文化续写华章;洪昇遭逢改朝换代、才智无处施展,却留下千古佳作《长生殿》……这些作品,都跳出了才子佳人的小天地,也超越了儿女情长,承载起国家、民族、道义等宏大命

^① [美]丹尼尔·贝尔:《资本主义文化矛盾》,赵一凡、蒲隆、任晓晋译,生活·读书·新知三联书店,1987年版,197页。

题,力求以人文精神、现代理性等新元素改写越剧轻、俗、浅的社会形象,使其更顺利地融入现代社会,为其当下生存拓展根基。

第二节 人文越剧之风格化的舞台

2007年,茅威涛携新版《梁山伯与祝英台》赴广州演出,在接受《新快报》记者采访时曾说过,越剧要“移步换形”,而这种“形”,指的是新的美学形态、一种全新的演剧形态。对“变形”的追求当然并非始于梁祝,而是自《西厢记》便已露出端倪,贯穿于浙江小百花越剧团90年代以来的创作中,特别是郭晓男导演的《寒情》、《孔乙己》、《藏书之家》更具代表性。

作为学院出身的导演,供职于上海话剧艺术中心的郭晓男在出道以来的20多年时间里,导演的作品已有30余部,以平均每年一到两部的频率进行着不懈的探索,包括《仰天长啸》、《魂归何处》、《特洛依洛斯与克瑞西达》、《金龙与蜉蝣》、《牡丹亭》、《大唐贵妃》、《秀才与刽子手》等,既有话剧、歌剧,又有音乐剧和戏曲。对于自己纵横于各类剧种间的行为,郭晓男并不觉得有隔膜之处,他认为它们之间存在共通点,即它们都是“中国式”的;但同时,这些作品又昭示着郭晓男导演对自身风格的追求。就《寒情》、《藏书之家》、《孔乙己》和《梁山伯与祝英台》这几部被贴上“人文”标签的越剧作品而言,这种追求可以用象征思维加以概括。

一、象征思维

中国戏曲与西方话剧分属两种不同的戏剧体系,这已是无须争辩的常识。对于二者的分野,可以总结出写实/写意、分析/综合、思辨/感性等诸多二元对立的模式。但具体到郭晓男导演,他由话剧而入戏曲,选择以象征思维为切入口对传统越剧舞台进行“变形”。

关于象征,蕴含诸多复杂的意蕴,相应的理论阐述亦是五花八门。美国学者廷德尔说:“象征符号创造是我们的本然活动和内在品性的一种必然性”,因为它暗示了我们无法言说的思想和情感;我们存身于世,总是不可能穷尽一切事情,永远都会有一些东西让我们不可言说;世界上没有一种事物是可以穷尽的,“正是在事物的无可规定与不确定性中,体现了人类在面对自身和身处其间的世界时的思想的无限和情感的无可羁绊”;但是我们希望言说一切不可言说者,因此借助象征形式,我们才能让灵魂“交流其最幽秘又混茫的冲动”。^①而以伽达默尔为代表的一些学

^① [美]W.Y.廷德尔:《文学符号》,《外国美学》(14),商务印书馆,1997年版,356、369页。

者则进一步把象征解释为一种“存在”，一种“自我表现”。在伽达默尔看来，“象征”的在场方式通过对不在场的“寻求”或“呼唤”达成，因此，“象征”具有理解性和语言性，其意义面向未来开放，是历史性的存在。亦即，象征作为一种自我存在和自我表现，是唤起我们参与、召唤我们对话的东西，是对于意义的“召唤”。^① 从学者们的论述可知，象征之价值，在于它与“意义”的关联。当然，从符号的产生看，任何符号都是为表现一定的意义而使用，是对意义的一种呈现，但普通的符号其意义固定而单一，其能指与所指联系比较固定，象征的意义则不确定、多元，同时，“象征理论关注的主要是意义的普遍性、超越性、不确定以及形而上学性诸方面，强调象征意义的本体论和价值论研究，即突出象征与人类本身尤其是与人类精神生存的关联。所以象征理论虽然生发在符号理论中，但它最终超出了一般符号学的范围”。^② 不确定性、超越性，是象征的两个基本维度，而郭晓男导演追求越剧的文化承载能力，试图扩充其理性价值空间，象征便成为其依托点，其舞台充满了诸多多元的、富于超越性内涵的符号。

首先是扇子。从《寒情》到《梁山伯与祝英台》，扇子一直是郭晓男越剧作品的关键性符号。在传统戏曲舞台上，扇子是最为常见的道具，其功能也很多，它不仅仅是装饰物，有的还和戏剧的情节发展相关，对演员的身段动作也起到辅助作用。可以说，无论是对戏剧整体呈现，还是对个别人物形象塑造，小小的扇子都大有文章。当然，扇子的使用亦有相当多的规定，如所谓的文生扇胸，花脸扇肚，丑角扇目，旦角掩口；围绕扇子，还形成了相应的表演程式，即扇子功。郭晓男导演对扇子的发掘，则更加注重其深层次的功能，即通过扇子设置构成统摄全篇、具有象征意蕴的整体意象。在鲁迅笔下，落魄的孔乙己除了一件破长衫别无他物，而越剧《孔乙己》中他则与扇子形影相随。最初，扇子是孔乙己的随身之物，连同长衫成为其文人身位的象征。随后，扇子作为礼物赠给小寡妇，内中隐含孔乙己的诸多情绪——作为尊奉礼教的儒生，他不能接受小寡妇的情意，否则便是趁人之危，赠扇可以理解为自律明志；作为自顾不暇的落魄人，孔乙己不知道何以自保，更加无力担负起对小寡妇的责任，赠扇算是一种补偿与抱歉；作为一个有着俗人情欲的男人，孔乙己并没有漠视小寡妇的美和她对自己的情愫，赠扇可以理解为人世茫茫中的一份牵挂，或许亦是重逢的凭证……被赋予如此重任的扇子当然不会走下过场便消失，而是成为全剧起承转合的关节点——扇子跟随夏瑜重现舞台，且扇面上多

① 参见[德]伽达默尔：《作为象征的艺术》，见胡经之、张首映主编：《西方二十世纪文论选》第三卷《读者系统》，中国社会科学出版社，1989年，281页；伽达默尔：《真理与方法》，洪汉鼎译，上海译文出版社，2002年版，93页。

② 何林军：《意义与超越——西方象征理论研究》，复旦大学博士学位论文，2004年。

了夏瑜慷慨激昂的诗句,夏瑜牺牲后扇子又回到孔乙己手中,似乎是要对其进行警醒、启迪。事实正是如此。孔乙己虽然不能认同夏瑜的道路,更不可能步其后尘,但夏瑜遗下的扇子分明让他感觉到了沉重——他既无法安然迷幻于桃花源,亦无法猛醒。于是,扇子被再次赠予他人。女戏子逢场作戏,却似乎很知晓扇子的意义,面对孔乙己的相赠,她有些惶恐,更多的是忧虑:“先生,你把扇子给了我,你……?”对于孔乙己而言,夏瑜之扇子是他无以承受的“重”,送出扇子后他便可以安然于自我沉醉了。韦勒克说:“一个‘意象’可以被转换成隐喻一次,但如果它作为呈现与再现不断重复,那就变成了一个象征,甚至是一个象征(或者神话)系统的一部分。”^①该戏三个女人一把扇子,“一张瑶琴三组弦”,无论观众如何解读其间的关系,创作者于其中显然寄托着某种“意义”,而且这种意义传统越剧舞台的扇子从未彰显过。如果说《孔乙己》中的扇子还只是对彰显“意义”的一次局部尝试,那么《梁山伯与祝英台》中的扇子便上升到了整体地位。新版《梁山伯与祝英台》中,扇子在“草桥结拜”一场中,便开始发挥其特别的功用,即扑蝶,郭晓男导演的预期是“当四把扇子在空中划线、挥舞、翻转时,实际已构成了‘满台尽是蝶飞舞’的动态意象与效果。虽然舞台上看不见一只蝶,但正是扇之挥舞、动作,引申和延宕引出了观众对蝶之联想”。^②在“三载同窗”中,扇子化作了书生手中的书本,书生群舞的一场戏继续强化象征功能,梁祝二人无论是严肃的读书治学,还是轻松的嬉戏,都围绕着“死生契阔”这一基调进行,可以说扇子内涵已经开始向人生价值层面伸展,“它为最后的诀别和化蝶,埋下了情感和精神的动力”。此后,“十八相送”中的扇子“交换出彼此的信义与守恒”,是双方视为寄托的灵犀互换;至“楼台会”和“山伯之死”,扇子则见证了二人的生死相依、执扇无悔。导演阐述说这一版本中二人的选择是主动的,是一次升华,而非被动的凄苦无奈,其中扇子所起的作用不可小觑。最为令人惊诧的是最后“化蝶”一场,当两把扇子伴随着小提琴的主题音乐从舞台上缓缓升起时,导演希望观众从中看到“化蝶的意象性表达,它承接起前面一系列扇与人物、与剧情的铺陈,在‘化蝶’的希冀中凝固、提升意象的指向与定位”。从一件普通的道具起,该戏中的扇子不断积蓄新的“意义”——互换的信物、情绪外化的表征,再到戏剧理念的直观化,它如蝴蝶一样完成了蜕变,成为对梁祝故事内涵的全面概括与提炼,“升腾起来的是中国式的文化理解、表达与形态”。^③

① [美]韦勒克:《文学理论》,刘向愚译,文化艺术出版社,2010年版,204页。

② 郭晓男:《观念:关于戏剧与人生的导演报告》,上海文艺出版集团上海锦绣文章出版社,2010年版,252页。

③ 郭晓男:《观念:关于戏剧与人生的导演报告》,上海文艺出版集团上海锦绣文章出版社,2010年版,252页。

其次是酒、乐与书。鲁迅曾经在《魏晋风度及文章与药及酒之关系》表现出他对酒与中国文化、中国文人关系的探讨,其小说创作也一再流露出对酒的热情,其《呐喊》、《彷徨》收入的25篇小说中有8篇直接描写饮酒行为或涉及酒的话题,占1/3左右,《孔乙己》更是紧紧依托于酒和酒店,形成了一种特殊的酒文化现象。所谓酒文化,是指围绕酒这个中心所产生的一系列物质的、技艺的、精神的、习俗的、心理的和行为的现象总和,举凡酒的起源、生产、流通和消费,特别是它的社会文化功能以及它所带来的社会问题等,都可纳入酒文化现象。而在文艺作品中,更多体现出的是经由酒所带来的精神、习俗、心理等方面的独特性,更多指向社会文化功能层面。鲁迅故乡绍兴是黄酒发源地,各种典籍中关于绍兴黄酒的记述不胜枚举:越王勾践“箪醪劳师”,王羲之“曲水流觞”,陆游“红酥手,黄藤酒”的生死绝唱……不仅自幼浸淫于这样一种浓郁的酒文化氛围中,鲁迅自己的人生旅程中也有酒的身影时时相伴:父亲常以醉酒解脱家庭巨变的惨痛,借酒浇愁的他常把饭菜、酒杯掷出窗外;^①鲁迅遭逢乱世、婚姻不幸、兄弟反目,酒成了他的宣泄渠道,^②因而,经常在“醉眼陶然”里诊断国民病症的鲁迅塑造出一个以“温二两酒”为出场白的孔乙己便是自然之事。但在越剧《孔乙己》中,酒显然被赋予了更多内涵。聚集于咸亨酒店的各类人物都嗜酒,而酒之于他们指向各不相同:夏瑜是寄托革命、启蒙话语的豪迈畅饮,酒于他是一种动力、一种志向;看客,是愚昧的代言人,是刽子手的同谋、帮凶,他们喝酒纯然是下层人的自我消遣,是觉醒、进取的阻力,同时也是自掘坟墓;雅座客人的酒看似高雅,实则是杀人的刀,当夏瑜就义后咸亨酒店的酒蜕变为血,即是这一蕴含的彰显。居于二者之间的是孔乙己的酒,处于清醒与沉迷、挣扎与沦丧之间。在中国的文化渊源中,酒是人造的,譬如杜康;而西方则将酒之起源与酒神狄奥尼索斯联系起来,“人造与神造两种不同的起源说造就了不同的饮酒方式,形成不同的酒文化风格。在中国人看来,酒的发明是用来为人服务的,酒在欢乐时助兴,在忧愁时浇愁,神医华佗更用它作麻醉剂替人疗伤”。^③并且,中国的酒将人带入一种醉境、一种飘飘欲仙的境界,即微醺,而西方则是狂欢、狂醉。微醺,似醉非醉、半醒半醉,处在现实与幻觉的交界口、理智与情感共生的状态,孔乙己所处的恰是这种状态,就在这种状态中他唱出了全剧的主题曲:“九州洪波禹溪收,越王投醪酬貔貅;醉后闲题桥头扇,梦醒莫望沈园柳。梅子黄时雨,春草池上

① 周建人:《鲁迅故家的败落》,福建教育出版社,2001年版,102页。

② 鲁迅日记中有大量醉酒文字,许广平也写到他不顾亲人“恳挚的流泪的规劝”,“不时沉湎于杯中物”,参见许广平:《同行者》,宋庆龄基金会西北大学《鲁迅研究年刊》,中国和平出版社,1990年版。

③ 巩玉丽:《酒仙气质与酒神精——中西方酒文化比较》,《康定民族师范高等专科学校学报》,2008年第2期。

楼;浣沙石枕流,青藤墨迹幽。风流才,经纶手,唐诗豪,宋词秀,慷慨悲歌冲牛斗,文章世眼偏浙右……尽化为百丈龙湫千年愁,泻入鉴湖酿成酒。”在酒意朦胧中,孔乙己将治水的大禹、卧薪尝胆的越王勾践、王羲之、陆游等文化符号尽皆纳入,他们或励精图治,或狂放不羁,或失意飘零,但无论如何都不失为千年的美谈、百代的名流,此时他已俨然化身为历史的评判者。“于是乎,我们没有别的了,剩下的就是只有酒了”,在如此理性的判断中他即将审视的视线聚焦于历史、他人,也凌厉地剖析着自己。这种入乎其中、出于其外的全知视角,暴露了导演强烈的掌控意识,辅助以此时出现的幕后伴唱,“酒醉了的中国,炮打国门也唤不醒;诗化成之历史,血洒长街都研成墨”,酒的象征意蕴彰显到极致。

如果说《孔乙己》中的酒是借助鲁迅原著对这一富有中国意味的文化符号的发挥,《寒情》中的酒则是编导刻意创造出的象征意象。该戏的编剧冯洁曾笑称自己是“越剧艺术的边缘人”,《寒情》是其第一部越剧剧本,之所以第一次涉足戏曲便一步踏进了先秦时期,冯洁称是因为那个遥远的时空蕴含着太多的艺术想象空间。据《史记》记载,荆轲好诗书、击剑,击剑是游侠的本色,可以展现荆轲“武”的一面,好诗书则为荆轲勾勒了一个富文人特性的生存空间。编剧就此展开想象,于是舞台上的荆轲佩剑、舞扇、吟曲论道,且嗜酒,是个文武兼备、洒脱不羁的形象。对于荆轲来说,剑、扇是其自备之物,酒则由夏韵带出,正是由于夏韵和酒的存在,才完整展现了一个不无颠覆意味的荆轲形象。由于越剧一贯的阴柔缠绵风格,更由于荆轲在舞台上质疑、论辩多于行动,因而《寒情》中荆轲“武”的特质并不突出,与游侠这一历史身份相去甚远,甚至有观众将其理解为“摇摆不定的知识分子”^①。或许是哈姆雷特的辐射力过于强大,致使观众产生如此“位移”,但这一经典形象的确会有意无意对荆轲的接受形成心理暗示,况且戏中的情节发展、人物台词也提供了例证,如荆轲一再追问“为什么要刺杀秦王”。当然,编导者的目的也正是要将观众引向一种深度思考,一种与以往戏曲不同的审美观照方式。按照导演阐释,该戏主题是人的本体生命价值、书写人的生命意义和生命张扬,那么构成荆轲生命意义、促成其生命张扬的元素便包括:义,表现于与田光的相交;理,表现于樊於期将军的自刎;情,表现于夏韵的女儿红。义、理、情是荆轲走向刺秦、完成自我生命超越的三个要素,其中夏韵之死是最为关键的一环,也是最终终结者,但荆轲与夏韵之间的情感铺垫并不充分。二人在旷野偶遇,其后夏韵奉太子丹之命前往荆轲住地游说他刺秦,最后夏韵殉情,仅仅三个交往段落便将夏韵与荆轲关系确立为生死恋情,如果没有伴随夏韵出场的女儿红,观众很难接受二人何以在短时间内便能如此

^① 钱唐:《一个摇摆不定的知识分子——浅谈〈寒情〉中的荆轲形象》,《钱江晚报》,1997年8月15日。

心有灵犀。越剧观众自然不会陌生绍兴女儿红及其意蕴“生女必酿女儿酒,嫁女必饮女儿红”,女儿红本身便是爱情的象征符号,换言之,该戏的情不是水到渠成孕育而成,而是依赖象征性意象女儿红传达,它并非感性的渗透,而是理性的灌输。

与酒相映成趣的是乐。原著中的孔乙己木讷、迂腐,除了抄抄书、卖弄一下“回”字的写法,并无别的长处。而越剧舞台上的孔乙己则平添了几分“才气”,不仅丁举人赞其有蟾宫折桂的潜质,而且居然会唱曲,以唱曲换酒喝这一段落,承续了越剧的才子传统,看似不羁实则暗喻箴言,此时的曲已与酒与扇子与长衫,一同构成了象征意象体系。同样,《寒情》中的乐也发挥着相当重要的象征功能。全剧舞美的基本元素便是布阵一般摆放在舞台上的古朴乐器,配以其他装置代表不同的空间。当大幕拉开,樊於期叛逃、太子丹六神无主,天下乱纷纷,丹内心如焚,此时几个乐手冷然敲击着乐器,声声激荡着丹和荆轲的内心,引起下面的刺秦矛盾。此后,荆轲遇夏韵、赴太子丹的“乐”阵、与田光论辩,乐都在场,它不仅营构物理意义上的舞台时空,更是人物心理情绪的调控者,樊於期的“理”、田光的“义”、夏韵的情都以乐为介质传递,可以说乐营造的是另一个内在的心理时空,它虽不是人物体系中的一员,却深入到每一个人物内心,它虽固定于舞台一隅却无处不在,成为全剧发展的推手。

既然是人文越剧,既然以文化担当为己任,作为文化之直接象征的书自然是不可或缺的角色。《梁山伯与祝英台》第三场“高山流水”是对梁祝三载同窗生活的描述,其间增添了一碗水和放彩鹞风筝的情节,前者展示梁山伯的长者风范及他对英台细致入微的照顾,真挚而单纯;后者表现书院的娱乐生活,是人性的一次释放。通过这两个段落,有效弥补了传统版本对二人情感铺垫不足的缺憾,也使得二人性格更为丰满,更加具有“文人”气,特别是梁山伯已然将“呆头鹅”的粗劣形象扫荡干净。在凸显两个主角的同时,该戏设置了群戏——书院同学执书的群舞,而这里书本的意象在常规的追求知识之外,“追加了对‘死生契阔’——诗经的印象”,也将原本只是定情信物的蝴蝶意象升华为“但为君之故,翩翩舞到今”的承诺主题,“非常浪漫也非常有深度”。^① 浪漫,是梁祝故事必备的、不可动摇的元素,而对“深度”的追求则由人文越剧的定位使然。书籍,是文化的承载物、记录者,更是文人身份的象征以及文人品格、精神的彰显,《藏书之家》便是借书明文人之志。作为一部以天一阁藏书楼为题材的越剧,《藏书之家》不仅塑造了视书如命的阁主范容,还有花如笺、孙知府、侍书夫人等一批古代书痴形象,他(她)收书、藏书、护书、修书,其生命轨迹已全然被书主宰。为了凸显书的地位,该戏的舞美设计了数百个大小不一、字

^① 郭晓男:《观念:关于戏剧与人生的导演报告》,上海文艺出版集团上海锦绣文章出版社,2010年版,253页。

体各异的“藏”字作天幕,构成一个层层叠叠的书的海洋,既显示了天一阁的古朴典雅,又浸透着时代沧桑。该戏布景以框形为基本形态,笔直的线条和方形的结构,很容易让人将之与书产生联想;舞台庄重的形态和质感,则传达着创作者对书的崇敬之情。同时,该戏运用的二道幕也很别致——在不同的场景中,以不同的景片将舞台前后分割成两个表演区,但割而不断,前面、低处区域演员灵动的表演,更加衬出天幕的肃穆、高远。此外,书的形象更是频频直接出现于舞台之上,特别是李贽的《藏书》一书,每每于情节发展的关节点无声地叩问范容的灵魂,激励他坚守到底。

对于郭晓男的象征思维,有批评指责其过于话剧化,相比之下同为浙江小百花越剧团资深导演的杨小青的诗化风格则更易于被接受。

二、诗性思维

一般将杨小青的导演风格归之为“诗化”,但笔者以为诗化是过于笼统的概括,她与郭晓男导演的分野并非“话剧”化还是“诗”化,而是在于艺术思维的差异,杨小青导演遵循的是中国传统文化的诗性思维方式,一种抒情式思维。

与西方诗学重在戏剧和叙事不同,中国诗学是真正意义上的“诗”学,“诗言志”已经成为我国传统文化的基本纲领,与这一诗学传统息息相关的便是抒情传统。庄忌在《哀时命》中有“志憾恨而不逞兮,抒中情而属诗”^①的诗句,班固亦在《两都赋序》中明确声称:“赋者,古诗之流也。”^②故而,在我们的文化语境中,抒情与诗性不仅同义,而且二者往往互置使用。

在西方文化语境中,抒情一词涵盖极广,据季广茂先生在《异样的天空——抒情理论与文学传统》一书中的归纳,其内涵涉及三个区域:首先,抒情即表现情感;其次,抒情即传达情感;最后,抒情即投射情感。第三层内涵通常被理解为“移情”说,对于这一点,中国学者更有认同感,如朱光潜先生便在《西方美学史》中论述道:“用简单的话来说,它(移情作用——笔者注)就是人在观察外界事物时,设身处在事物的境地,把原来没有生命的东西看成有生命的东西,仿佛它也有感觉、思想、情感、意志和活动,同时,人自己也受到对事物的这种错觉的影响,多少和事物发生同情和共鸣。”^③进一步地,朱光潜认为中国传统文论中“托物言志”、“兴”都是情感投射,即移情,“把原来没有生命的东西看成有生命的东西,仿佛它也有感觉、思想、情感、意志和活动”。无论是托物言志、兴,还是移情,其旨归都在抒情,一种反理性

① 洪兴祖:《楚辞补注》,中华书局,1983年版,259页。

② 费振刚等:《全汉赋》,北京大学出版社,1993年版,311页。

③ 朱光潜:《西方美学史》,人民文学出版社,1979年版,597页。

化、反逻辑化的感性思维,而这恰是考察杨小青导演风格的切入点,其代表性作品首推《陆游与唐婉》。

从上世纪40年代初期袁雪芬越剧改革中的《断肠人》,到80年代范瑞娟、吕瑞英合作的越剧电视剧《钗头凤》,陆游与唐婉凄婉的沈园绝唱已经成为越剧舞台的“常客”。1989年,浙江小百花越剧团新编历史剧《陆游与唐婉》问世,以全新的风格再次演绎这一段佳话。该戏历经十四年的磨砺,后成功入选国家首批舞台艺术精品工程,这其中导演杨小青的作用举足轻重。

越剧长于抒情,善于讲述才子佳人的悲欢离合,但陆游并非一个普通的“才子”,同时亦是心怀天下、驰骋疆场的战士;其妻唐婉也非温良恭俭让等礼教可以束缚的传统淑女;并且,陆游之母亦非《孔雀东南飞》中那个“捶床便大怒”的老太太,她与儿子、媳妇的矛盾抛除日常家庭纠纷层面,更多的是人生取向、价值观的冲突。为了更好地挖掘三个人物性格,展现戏剧冲突,杨小青导演既没有选择直白的说理,亦不考虑抽象多义的象征手法,而是借助中国传统的艺术手段——托物言志。

依照朱光潜的释义,托物言志即兴,即抒情,在《陆游与唐婉》的导演阐述中,杨小青提出:“我希望此剧的演出要像一首‘诗’,流动在感情的长河中,而不是絮絮叨叨平铺叙述一个故事。”弃故事而取情感,淡化叙事链条,大力营造抒情空间,这是杨小青导演风格的立足点,具体到《陆游与唐婉》便是以梅为核心的抒情物象的创造。梅,源于陆游那首著名的词《卜算子·咏梅》:“零落成泥碾成尘,只有香如故”,其间折射出陆游(在该戏中也包括唐婉)高远、雅洁的品格,于是杨小青导演决定把梅作为统率全剧的“诗化的种子”,将全戏的情感都投注、寄予到这颗种子中。在戏中,梅并非仅出现于某一个段落,或者作为一种关联物存在^①,而是如空气一般弥散于全剧的每一个时空。比如舞美,杨小青导演与舞美人员一起设计了一个空灵的、写意的表现空间:小桥流水、亭台楼阁、白墙黑瓦,将江南特有的视觉元素在舞台上进行重组,也是对中国传统戏曲“一桌两椅”美学精神的继承;在此基础上,舞台摆放了几组不断变换的、绘有梅花图案的中性条屏,这些条屏既为演员提供了表演所需的物理空间,又昭示出人物的心理空间,是其情感的外化。与舞美相映衬的是人物服饰。戏中陆游有四套腰系带的圆襟衣,分别是白、墨绿、肉黄、深蓝四种颜色,点缀以红白两色的梅花图案(红色盛开,白色则凋零),花随人动,随着梅花颜色由红转白、花瓣由盛开至凋零,陆游、唐婉“零落成泥碾成尘”的悲剧命运逐步显现。同时,在情结进展中,梅花也是“频频出场”,如第一场“赏新曲”中,陆游看到梅花飘落,伸手去接,唐婉也恰于此时伸出手去,二人相视一笑……无需过多的言词,仅此

^① 使用关联物是中国戏曲舞台的常规,如《碧玉簪》中的簪子、《白兔记》中的白兔等,但这些关联物只在串联情节上起到一定作用,并不与人物本身、与剧作的意蕴发生深刻的关系。

一举,人们已感受到了他们心心相印的情愫;而在剧终前,浪迹天涯的陆游重返沈园,看到落英缤纷,情不自禁又伸手去接,只是此时已经没有了唐琬,一种悲凉之感油然而生。这里的落英是杨小青导演要求舞台工作人员爬到天桥上特意撒下的,有一次在杭州饭店小礼堂演出,舞台上没有天桥,只有一个葡萄架,人很难上去,几片落叶无法飘洒。有人认为几片叶子无关紧要,杨小青则坚持没有这几片落叶,“诗”的意境、“情”的抒发都会大打折扣,于是她亲自陪着舞台工作人员,拿着手电,爬到顶棚的葡萄架上去撒落叶。可以说,杨小青的诗性思维,体现于最细小的某个局部,每一根吊杆、每一片幕布,都是特定情感的附着点。

1994年,浙江小百花越剧团的《西厢记》获得了中国曲学会授予的“金盾奖”,导演杨小青的声誉亦与日俱增,但客观而言,《西厢记》可视为杨小青导演对其诗性思维进行更新的一次尝试,却未必是成功的尝试。该戏排演时浙江小百花越剧团的整体风格已经发生了巨大转向,人文越剧之诉求已然显现,如编剧曾昭弘在《〈西厢记〉改编杂谈》中写道:“经过认真研究原著,我们发现《西厢记》涵盖了这样一种意蕴:主人公对美好理想的憧憬与追求,以及这种追求的痛苦与艰辛。这样的意蕴,不止是关于爱情的,也可以是关于人生的、事业的;不止是反对封建婚姻制度,而且是反抗礼教对人性的束缚。”^①由原著“愿天下有情的都成了眷属”到理想、人生、人性这些词汇的蜕变,明显可见改编者试图扩充剧作的意义含量,令其更具有普遍性,或者说更具有现代感,更易于被现代观众接受。杨小青导演的阐述进一步印证了这一企图:“现在大家都在努力振兴戏曲,怎么振兴?我理解就是要面向当代观众,努力创新,戏曲的生命存在于同广大观众的血肉联系之中,因循守旧或搞孤芳自赏式的‘探索’,照搬外来的‘新观念’都不太妥当……所以,我们追求的目标是:排演一部适应当代观众审美需要的《西厢记》,赋予这部古典名剧现代美。”^②可见,在《西厢记》的创作之初,现代、普遍、意义等理念便已先行笼罩了创作者的视野。但由于剧本是为茅威涛量身定做,凸显张生却忽略了莺莺,同时红娘形象也被大大削弱,而最糟糕的是张生形象也未能突破风流、狂生这些传统,所有这些都使得《西厢记》在内容层面存在严重的断裂感。失去了文学的有效支撑,《西厢记》虽然可以称之为大场面、大制作,舞台似乎有很强的形式感,却臃肿、支离破碎,杨小青失去了《陆游与唐琬》的轻盈和游刃有余。该戏最令人瞩目的是转台的运用,当然这并非始创或者独创,特别之处在于转台的庞大,占据了舞台的大半。当然,转台对于拓展物理时空和心理时空都可起到很好的作用,且能带给舞台灵动之美,但体积过于庞大则毫无疑问妨碍了演员的表演,造成舞台过满的膨胀感。如张生约

① 引自童道明:《〈西厢记〉的喜剧意蕴》,《中国戏剧》,1993年第12期。

② 天高:《杨小青导演艺术的三根支柱》,《中国戏剧》,2001年第9期。

会莺莺一场戏,导演让张生随着转台快速旋转,而莺莺在转台外与他近在咫尺,却屡屡擦肩而过,试图以此揭示人物的心理层次。但事与愿违,仅仅几个转圈并不足以展示二人的复杂心态,特别是莺莺,她与张生的心理状态并不完全一致,而高大的转台又将演员的表演区挤压至舞台低端、隐蔽处,舞台场面令观众眼花缭乱却又如坠云雾。在意念(理念)先行的创作方式下,杨小青虽竭力以其“诗性”实现“现代意义”,却事倍功半。又如“佳期”一场,京剧、昆剧都把莺莺和张生的幽会进行了幕后处理,因为这种“床上戏”不宜于戏曲舞台,杨小青导演则认为,莺莺与张生的结合是圣洁的、美好的,应该堂而皇之地渲染。她于此处设计了一段荷花舞——普救寺放生池中有荷花,不过此荷花并非张生眼里之荷花。当时张生正在等待莺莺、心情急迫,在他看来,花里有莺莺、草里有莺莺,处处都是莺莺的幻影,此时以荷花舞的律动和转台的眩惑,加上干冰的渲染,应该可以描绘二人结合时的圆圆溶溶,以升华“愿天下有情人终成眷属”这一主题。但很可惜,舞蹈队简单、粗糙的几个动作未能达成预期设想,反被部分评论者抨击为“戏不够,舞来凑”。原本戏曲之人物心理都是依托人物自身的动作、唱段加以传达,杨小青弃之而借用外在的物质手段,遭遇败局亦属自然。

此外,莺莺和老夫人登场时以华丽的凤辇先绕场一圈,青春妙女组成的舞队不时串场都增加了累赘、堆砌感。探究此种原因,恰在于杨小青的诗性思维和抒情体式,它们是反逻辑、反理性的,与具象的物化符号通常会产生排斥性。在理念、物化的共同压迫下,杨小青失去了感觉,直至《荆钗记》她才重新找回自己。

《荆钗记》是杨小青为温州越剧团执导的一部戏,为温州挖掘南戏资源的“南戏新编系列工程”之一,该戏曾获得第六届中国戏剧节优秀剧目奖、“曹禺戏剧奖·优秀剧目奖”、“曹禺戏剧奖·剧本奖”、“文化部第九届文华新剧目奖”等各类奖共40余项。重要的并非这些奖项,该戏在温州市连续演出七场,门票完全靠销售(杭州越剧市场赠票已成一大恶习),场场满座,创下温州1986年以来从未有过的纪录。1998年10月,《荆钗记》赴北京演出,亦引起轰动,有评论称此为《荆钗记》现象,一度形成了热点。《荆钗记》虽然也特邀了顾达昌、周正平、蓝玲等优秀的作曲和灯光、服装、造型设计人员,但并没有茅威涛那样具有强大号召力的演员,这对于惯有看“角儿”习惯的戏曲绝对是个劣势,而在缺乏“角儿”的情况下《荆钗记》尚能如此令人兴奋,其奥妙便在于它整体的“戏”——一个由导演全方位把控出的艺术世界。《荆钗记》讲述南宋状元王十朋和妻子钱玉莲因被恶人陷害,惨遭离散,历尽周折终得团圆的故事,其内容层面基本是老套的、俗的:嫌贫爱富、小人作祟、误会巧合、大团圆……但《荆钗记》一戏所颂扬的婚姻关系、道德标准、人生态度至今仍然可作为主流价值存在,这是重新改编《荆钗记》的前提,亦是它得以和现代人沟通的基础所在。不过毕竟才子佳人是戏曲观众太过熟悉的模式,求新诉求使编导决定将该

戏主题提炼为“信”字,把重信守诺作为全剧的精神基调,也为主人公忠贞不渝的行为奠定心理基础。应该说这是对原作内涵的一次升华,也是向“人文”方向的趋近,但不是通过理性的训谕,而是感性的熏染,其切入点便是“情”。

现在流传的《荆钗记》是元代柯丹丘的剧本,全剧共48出,内容不仅有很多宣扬封建伦理纲常的糟粕,且头绪庞杂、结构陈冗,为将其浓缩在两小时的演出时长内,编导确定以“情”字作为取舍的根据,有情则长、无情则短。首先,保留并强化原有的情感重场戏“投江”、“见娘”两场,既展现情感浓烈的一面,又强化细节的铺排,如“投江”中增加钱玉莲的幻觉及她对往事的回忆,引发出对人生的感叹和思索;“见娘”中为把王十朋复杂的情感表现得更有层次,根据演员特点,新写长达40句的大段唱词,将其内心世界表达得淋漓尽致。其次,将原本一笔带过的“荐亡”、“钗圆”两场进行浓墨重彩的渲染,打造两个新的情感高潮。“荐亡”一场原本地点在福州玄妙观,仅仅是过场戏,为更充分地书写二人对对方的思念,现将地点改在温州江心。王十朋和钱玉莲不约而同来到此处拈香,不期而遇却又不相认,此处二人类乎心灵感应的对唱,将戏带入如诗如画的境界。最后一场“钗圆”,编导觉得情未写足,于是让戏再起波澜,时间设置于元宵佳节,钱玉莲的义父于望江亭内盘问王十朋往事,钱玉莲在亭外偷听,若王所答与其丈夫相符,便命人挂出红灯笼暗示义父。编剧原本只写了三只灯笼,但杨小青觉得仅仅三只达不到应有的气氛,索性变成满台的灯笼,并且不是一只一只地挂出来,而是一个接一个地“飞”出来。当钱玉莲一次次命令丫环升起红灯笼,事实真相正在一步步靠近、谜底即将揭开,尽管观众早已知晓内中情由,但他们更加希望蒙在鼓里的一对有情人尽快冲破迷雾。于是观众的情绪一次次被激起,随着花灯不断飞出,直至映满全台,满眼的红色带给观众以强烈的视觉震撼和油然而至的满足感,这喜庆热烈的中国红,寄托着人们对一对忠贞不渝的恋人的衷心祝福。此时舞台上的人物、灯光、物质装置全部被调动起来,营造出一个极富冲击力的大团圆结局。

在全力营造“情”的同时,有损“情”的场面,则被尽量删除、减少,如王十朋家信被恶意篡改、致使夫妻分离一场,几乎所有改编本都有,杨小青导演则将其放在幕后交代。为将新提炼的“信”与“情”更好结合,改编本新增了一个序幕,表现年幼的王十朋和钱玉莲一起看南戏,看到戏中被弃女子绝望投江的场景而立下“永不负心”的信誓,此后信誓多次出现,全剧在“天道终酬信”的歌声中闭幕,既强调了“信”为情之基础,又激发人们对美好情感的渴望与守护。在市场经济飞速发展、情感危机频频闪现的现代社会,这几个字的意义并不比隐喻在郭晓男导演象征思维下的那些宏大话语逊色。

第三节 人文越剧与戏曲导演制

对于人文越剧之称谓,评论界并不完全认同,如孙惠柱便更倾向于称之为文人越剧,傅谨也持类似观点:“由于文化人大量参与到戏曲的创作与演出实践中,由于戏曲从业人员更注重文化素质的提高,现在的戏曲界从整体上说,比起一个世纪以前的戏曲,要显得更接近于文人的戏曲而不是演员的戏曲。”当然,并非所有参与到戏曲中的文人都可发挥同等的作用,其间编导尤其是导演的地位举足轻重。但恰是对于这一点,傅谨表示出了忧虑:“这样的变化对戏曲的生存发展及其艺术价值的影响,本身就值得怀疑。”^①事实也正是如此。

以郭晓男导演的戏曲作品看,从《寒情》到《梁山伯与祝英台》,其风格化的舞台的确给人耳目一新的感觉,这种新鲜感并不仅表现在对传统戏曲舞台艺术表现方式的突破,亦是对戏曲审美方式、接受方式的挑战。但这里有几个层面的问题必须加以考虑:其一,象征思维是偏重理念的思维方式,与中国感性的、抒情式传统差异迥然。而放眼中国文学自上世纪初的现代化转型至今,能够经得起时间考验、具有广泛读者群的,仍然是那些以感性著称的作品居多。其二,将象征思维引入戏曲,意在深化其意义层面,使其具有深度感,以此提升其在文化格局中的地位,但翻检现当代文艺作品,真正具有生命力的并不是那些填塞了宏大意义词汇的问题小说、启蒙文学,包括一度喧嚣尘上的文化寻根、探索戏剧以及诸如此类的作品,更无须提及那些在政治理念冲击下迷失了艺术本性的“应时”之作,而是那些聚焦于男女情怀、家长里短的日常话语。

当然,没有什么清规戒律不可破,以象征替代抒情,以意义、超越置换日常生活都可以尝试,但其前提是尊重并能够发扬戏曲自身的艺术特性,换言之,其特有的舞台表现形式,至少不可违背戏曲的艺术本性。戏曲舞台讲究空灵,不需要过多的装置、道具,以免挤占演员的表演;同时,其舞台以平面辅以缓缓的斜坡为佳,这样才利于演员台步、身段的展示,一般楼梯、台阶等有跨度性的装置并不占据舞台主体地位,亦不作为演员的主要表演区。但《寒情》中作为基本道具的乐阵,分列于舞台左右两侧,沿台阶由高到低排列,几个主要人物都由乐器阵的不同方位出场,其表演亦有很多段落在乐器阵中进行。大多数时候演员相向坐于乐器旁边展开争论,如荆轲与田光、与太子丹,致使舞台陷于凝滞之中、缺少动感。民国年间梅兰芳尝试京剧改革时曾对此类舞台现象称为“抱着肚子傻傻唱”,《寒情》甚至连唱段也

^① 傅谨:《关于“推陈出新”的断想》,《戏剧文学》,1997年第2期。

没有,而是操着方言的辩论。有时演员需要穿梭于乐器阵中,但高而陡的台阶显然妨碍了他们的步法,夏韵撩起裙子下摆、吃力地跨过一个台阶,毫无美感可言;荆轲虽可大踏步行进以展示其游侠的豪迈,但无论茅威涛还是陈辉玲(夏韵的扮演者)都明显给人以生硬感,戏曲的手眼身法步此时全然无用武之地。戏曲“无动不舞”,相对于写实的、生活化的话剧表演,戏曲的程式动作夸张、写意,远离生活本真状态,并因此产生独特的灵动之美,越剧虽不似京昆艺术的程式积淀深厚,但其做功终究与生活化的日常动作判然有别,亦不可与话剧混为一谈。

其次,象征性思维运用于越剧时应该与越剧业已积淀成型的舞台表现形式、演员的表演方式寻求更好的结合方式,并促进其进一步发展。《孔乙己》涉及越剧一直困惑的两大难题:男女合演、现代戏。改编该戏时茅威涛戏剧工作室选择素以男女合演为传统的浙江省越剧团合作可视为向合演问题的一次挑战,但可惜并没有新的建树。戏中由浙江省越剧团男演员饰演的短衣帮更多是作为背景存在,一个群体性的衬托,他们既没有独立成段的唱腔,亦无出彩的舞台动作,他们甚至不具备人物形象的特质:个性特征缺失,除了红眼睛阿义、小栓和老栓、半疯,其他人连名字都没有,被剥夺了独立展示自己的可能性,故而更适于被视为人格化的环境。这样的群体存在对戏剧的主题阐释与深化自然有益,但对于越剧自身艺术形态的丰富则毫无帮助。或许创作者如此选择最初亦包含这样一个企图,即以男声的、粗糙的短衣帮衬托女声的、文雅的孔乙己,但它最终成就的依然是“女声”的茅威涛,而更加将“男声”越剧置于陪衬地位。说到现代戏,便触及老生常谈的程式问题。尽管京剧《骆驼祥子》、《华子良》、川剧《花金子》等戏曲现代戏都创造出了独特的身段、步法,但学者并不认为那便是新程式,因程式并不只是偶尔用于某个人物、某场戏,而是具有普遍的运用性。当然,这已经是更高的要求 and 更为长远的论见,至少《骆驼祥子》、《花金子》、《华子良》等给我们提供了戏曲样态的现代人物,而且异于样板戏的政治模式。关于越剧现代戏,上海越剧院有较多尝试,《舞台姐妹》、《啼笑因缘》、《家》都是其代表性剧目,但除了赵志刚在《家》中饰演的觉新有一点新气象外^①,其他在做功、程式方面亦无可圈点之处。但上海越剧院有大批的优秀演员和编创人员,精心设计的唱腔、唱段以及对人物、主题的精确演绎弥补了上述不足。茅威涛在《孔乙己》中亦是不负众望,歪脖、耸肩、躬身、台步,依靠现代戏所仅有的长衫、长辫、扇子塑造出一个迥异于张生、陆游的越剧人物,戏中的“九州曲”、“桃花源梦”几段唱腔亦颇具神韵。但此番景观却难延续到《藏书之家》和《梁山伯

^① 最后一场觉新雪地奔行、探望生产的妻子一段,赵志刚借助长衫、围巾、转台的支撑,其步法身段既继承了传统——如许仙在断桥被小青追逐时的踉跄、跌倒,《珍珠塔》中方卿遭劫等段落,又融入了写实动作。

与祝英台》:《藏书之家》寄寓了太多的意义内涵,编创者精力大多耗尽于此,似已无暇顾及其他;《梁山伯与祝英台》为了所谓的新意,也为了规避经典已有的高度,“十八相送”、“回十八”、“楼台会”、“祭坟化蝶”等经典唱段或删减,或改变了唱作方式(实际上降低了唱作难度),却又未能产生新的经典段落,致使观众的欣赏期待一再落空。

审视几部象征性思维的人文越剧,我们发现《孔乙己》和《藏书之家》的“意义”内涵与越剧舞台形式结合得更为妥帖,内中除去深厚的文学性支撑外,与剧作的空间特色也不无关系:二者空间都基本固定,《孔乙己》主要在咸亨酒店,《藏书之家》则依托于天一阁,是一个稳定的空间环境,近似于三一律的规定,而非戏曲传统的流动性强烈的空间结构模式。这样一个空间环境本身已经传达出相当多的意义内涵,而这种内涵又在连续的几场戏中持续给观众以刺激,推动观众接受这种内涵。相反,《寒情》和《梁山伯与祝英台》缺少类似的空间依托,需要不断地借助其他象征性符号传达“意义”信息,如此观众便不得不持续调动其理性加以捕捉,实际上这有悖于戏曲观感式、愉悦式的欣赏方式,从而导致观众的疲惫感。由此可见,人文越剧不断地调动观众的理性思维,同时不断地削弱其感性满足,亦即越剧唱念做打、四功五法被削弱。这里再次涉及诸多越剧历史上的痼疾。由于“戏改”中形成了定腔定谱、乐队伴奏,任务分工、集体合作,不再是以往琴师操琴与演员直接对应的合作,演员创造新腔的可能性和内驱力都大大降低(演员只需要按照既定的谱子、腔调唱),这是一个复杂的体制问题,当然不可苛求人文越剧的追求者去彻底解决,但以浙江小百花越剧团这样的越剧团体在现有基础上多创作几个唱段却绝非难事(温州越剧团在改编南戏《荆钗记》时便新创了多段唱腔),关键在于导演、制作方是否认为这样的创作有价值。很显然,他们宁愿把才思和精力花费于“意义”内涵的挖掘与传达,而不是这些似乎已经不具备现代感、时代价值的老套路。但正是由于这一原因,象征思维的深度、超越、意义都只是编创者的有意识添加,是外在的,体现出强烈的独断倾向——要求观众接受,而不是水到渠成的自然接受。

相对于象征性思维的生硬、强势,诗性思维则显得温和、谦逊,不是理性地要求观众如何,而是以感性的方式进行引导,其方式则是对越剧舞台传统的尊重与发扬。

在《荆钗记》的舞台上,没有高台、平台等物质性的堆砌,也没有翩翩顾盼的伴舞来搅乱观众的视线,全剧舞台装饰仅用了三道国画风格的白描波浪和不同形态变化的绳幕,就是这花费不到五万元的三道天幕和绳幕,与现代灯光有机结合后,构成舞台上不同段落的写意场景,营造出一个明亮、简练、淡雅、抒情的大空间,充满了空灵之美。如第二场“参相”,波浪天幕和绳幕构成的空荡荡舞台,仅摆放着画桌、画缸,以及两张中式一字靠椅和茶几,大幕拉开后,众多贡生围着丞相极尽阿谀

奉承之能。这是王十朋中榜后走向仕途的第一步,也借相府参相解开了官场一角。虽然环境设定为一人之下万人之上的相府,却并没有满台的雕梁画栋,无需金碧辉煌的豪华装饰,而丞相的威势已展露无遗。再如第五场的“见娘”,依旧是波浪天幕和绳幕,舞台上仅摆放一张卧榻,通过王母与门卫的对话,交代出状元府这一特定场景。该戏舞台表现的思路是运用传统绘画,以具有概括性的江水作为一个统一形象贯穿到底,这是属于中国传统民族艺术的一种语言,其风格浑然天成。戏曲原本舞台布景就在演员身上,《荆钗记》无型的布景运用,充分体现了戏曲舞台时间和空间的特殊性,也是杨小青导演一贯擅长的风格。当然,成功并不意味着无可挑剔,杨小青诗性思维的局限也恰是在《荆钗记》中得以集中展露。

首先,诗性与单调的问题。如前所述,诗性的本质是抒情,但纵观杨小青导演的舞台抒情手段,相对而言仍然比较单一,《陆游与唐琬》中的“花”,《荆钗记》中的“水”,二者都起到结构性作用,对于勾连戏剧整体意义不菲,不过变化不充分,因而影响了舞台空间的拓展和视觉效果的深化。《荆钗记》赴京演出后,中国舞美学会曾于中央戏剧学院舞美系举办过专家座谈会,讨论其舞台语言,中央戏剧学院的邢大伦教授和龚和德研究员(原中国舞美学会副会长)都提出了这一问题。该戏各幕都以水为恒定元素,此外配合了三块天幕,但形式手段没有升华,只是形象上将这个海浪改成另一个海浪,或大或小而已,“还是这样勾线,还是这样制作,新鲜感不够”,无法产生结尾“钗圆”一场红灯笼飞出来时的震撼。二人还建议可以将这个“水”画在布上,或者画在纱上,或者画在纱上再贴一些布,通过介质的差异制造不同的效果,“总归在空间运用上再多一些。在视觉上再让它丰富一点。变化上可能性再大一点”。免得看这一部戏和另一部戏产生似曾相识的感觉。在这一方面,郭晓男导演的象征性思维便显示出了优越,他的作品一戏一格,总有新鲜元素和新手段出现。

其次,诗性与厚重的问题。相对于博大精深的京、昆,越剧在戏曲家族中的特色是轻盈、曼妙,女子越剧更加剧了这一特点,诗性思维以“空灵”作为舞台的基本格调,有时便难免纤细之感,如《荆钗记》中的挂吊,过于玲珑剔透,“线条太细”,致使缺少了内外景别和厚度感(龚和德之论),在表现外景时尚可胜任,而在表现相府、钱家等威严、门第森然的内景时便显得力不从心。

诗性思维的缺憾并不仅仅体现在舞台语言上,还体现于人物心理阐述不到位、情节发展缺乏逻辑等诸多方面。《荆钗记》增加了一个序幕——年幼的钱玉莲和王十朋趴在戏台边看戏,戏中女子因为男人的负心而投水自尽。心有所动的二人立下永不背叛的誓言。序幕的增加折射出创作者的一种焦虑,即摆脱戏曲传统形象的焦虑,希望戏曲能够突破个人悲欢的小圈子反映某些社会的、重大的命题,于是带有普遍意义的“信”成为新的内容支点,由爱情悲欢上升到天道酬信。但这个小

小的序幕其实牵一发而动全身,它不仅改变了原著的主题,而且动摇了全剧结构。原著紧扣荆钗进行——王十朋以荆钗为聘礼,富家子弟以金钗相许,钱玉莲弃金钗取荆钗引起后母不满。其后王十朋离家赴考,无以为生的钱玉莲带着婆婆回娘家寄居、饱受继母冷眼。王十朋“死”讯传来,继母为金钗所诱、逼迫钱玉莲改嫁,钱玉莲对荆钗盟誓、自尽;而后夫妻重逢,荆钗则为凭证……原本剧作紧紧围绕荆钗设置冲突,推动剧情,勾画人物,现在荆钗变得无足轻重,人物行为便失去了依托,其心理亦难以合理阐释,情节的漏洞更是难以掩饰。如荆钗在赴试送别时出现,导演有意让王十朋从钱玉莲头上取下荆钗重述誓言,由于前面缺乏关于荆钗在二人关系中的足够铺垫,这里王十朋的行为便显得既突兀又轻飘,显然只是导演的“点题”诉求,非常牵强。此后,钱玉莲投江时对荆钗的暧昧态度也使其心理模糊不清。钱玉莲似乎很怨愤王十朋的背叛,将二人爱情信物荆钗拔下扔掉,却又似乎不舍、拣起来插在腰间。实际上钱玉莲对王十朋的所谓背叛应该有所怀疑,但又无力解开其中的结扣;至于她的投江,真正动因是后母逼嫁,她为忠于爱情誓言、为维护“信”而不得不死。故而,此时钱玉莲对荆钗的态度应该非常复杂,处置方式亦应该是思虑再三、犹疑不决,不宜如此简单、草率。诸如此类的瑕疵很多,人物心理不够清晰,情节发展缺乏充分的逻辑性,主题之阐释难免牵强附会。

至此,诗性思维与象征思维似乎都走进了同一个死胡同,这其中牵涉到更为实质的问题则是戏曲导演功能、戏曲导演制问题。

新中国成立后进行旧戏改造,改人、改戏、改制,其重要举措之一便是建立戏曲的导演制。1950年,《新戏曲》月刊召开“如何建立新的导演制度座谈会”,时任戏曲改进局局长的田汉强调戏曲剧团一定要建立有效的导演制度。1952年12月26日,文化部在《关于整顿和加强全国剧团工作的指示》中更以行政命令的方式明确指示:“戏曲剧团应建立导演制度,以保证其表演艺术上和音乐上逐步的改进和提高。”对于此种趋势,阿甲追忆说:“解放以后,戏剧界如果不学斯坦尼斯拉夫斯基体系,好像就不是来自正宗。连科班出身的戏曲演员,也受很大影响。”^①在名角制下,中国传统戏曲寄托于知名演员,而不是整体的“戏”,其中当然弊端多多,吸取西方的导演制、全方位统筹舞台,使之成为完整的戏剧整体,不啻为很好的补救。问题在于舶来的导演制如何与土生的名角制相互契合,与导演制随之而来的西方体验式模式如何与中国戏曲磨合。阿甲曾回忆说:“过去我在延安鲁艺演京戏的时候,鲁艺的戏剧系是学习斯氏体系的,我也受到影响。我总想把斯氏的体验方法运用到京戏上来,可是结合不起来。”^②

① 阿甲:《戏曲表演规律再探》,中国戏剧出版社,1990年版,150页。

② 阿甲:《戏曲表演规律再探》,中国戏剧出版社,1990年版,116页。

西方的导演制本质上是一种专制,如英国导演戈登·克雷便宣称只有导演才能真正赋予舞台艺术以生命。这种导演中心论使得西方导演将包括演员在内的各种舞台元素(布景、灯光、音乐等等)都控制于其意志下、为其操纵,特别是取消了演员的独立性,只视其为戏剧材料,如主持萨克逊—梅宁根剧团的乔治公爵二世,这位被视为导演制创立者的导演,“把演员当作可随意使用的戏剧材料,加以熟练地运用”。而斯坦尼斯拉夫斯基正是受到梅宁根剧团的极大影响,“我开始模仿克罗耐克,随着时间的推移,我自己变成了一个导演——专制者”。^① 而中国戏曲经过“戏改”,通盘接受斯坦尼体系,开始了戏曲导演制历程。但专制的导演制与名角中心的戏曲却并不那么容易便可交融。众所周知,中国戏曲的核心在于演员的表演,如焦菊隐所论:“我国传统表演艺术和西洋演剧的最大区别之一是,在舞台艺术的整体中,我们把表演提到至高无上的地位”,“这是中国学派表演艺术的惊人创造”。^② 唱念做打、手眼身法步,严格的训练使得戏曲表演带有极大的技艺性,尽管这种技艺出自程式化训练,但其集大成者却是充分个人化的,“戏曲演员的表演不依赖于编剧台词的或雅或俗,无论雅俗的文词都须转化成音乐化、旋律化、节奏化的唱、念、做、舞,而这程式化、复杂化的技艺是导演根本无法导出的”。^③ 因而反对戏曲导演制的论断不时出现。但导演制仍然是不可动摇的大方向,甚至被看作是戏曲现代化的关键元素。^④ 在这一不可撼动的大前提下,我们需要探讨的是戏曲导演如何针对戏曲特有的艺术规律,将诗、乐、舞等元素综合成完整的艺术形象,其间首先要解决的便是如何发挥演员的表演。

郭晓男导演有重塑茅威涛的企图,这种重塑或许对茅威涛本人有所提升,但很难说对越剧有多少贡献——没有新的唱腔、程式,无论梅开几度,都无法和当年袁雪芬开创尺调、范瑞娟开创弦下调的功绩相提并论。西学功底的郭晓男对“技艺”多持排斥态度,但剔除了这种技艺戏曲便不复是戏曲。前面论及《寒情》舞台设置对演员身段、步法的影响,恰是导演将自己的意志凌驾于演员、表演之上所致,牺牲只是“材料”的演员来促成他心目中富于宏大象征意义的“戏”。针对这一点,梅兰芳曾经有过表述,他认为导演“应该有他自己的主张,但主观不宜太深,最好是在重视传统、熟悉传统的基础上进行创造,也让演员有发挥才能的机会……有时候演员并不按照导演的意见去做而做得很好,导演不妨放弃原有的企图”^⑤,给演员以发

① [苏]《斯坦尼斯拉夫斯基全集》(第一卷),郑雪来译,中国电影出版社,1979年版,157页。

② 焦菊隐:《焦菊隐文集》(第4卷),文化艺术出版社,1988年版,106页。

③ 邹元江:《对“戏曲导演制”存在根据的质疑》,《戏剧》,2005年第1期。

④ 刘厚生:《进一步建立戏曲编导制度》,《戏剧艺术论丛》,1979年第1辑。

⑤ 许姬传:《许姬传七十年见闻录》,中华书局,2007年版,276页。

挥的空间,亦是为其成长提供空间,否则演员艺术表现力萎缩便会无可避免地成为戏曲的悲剧性命运。章诒和在其博客中评价青京赛(即2008年第六届全国京剧青年演员电视大赛)是“一片苍白,可谓惨不忍睹”,不仅青年演员如此,很多已经成为“名家”的演员也未能例外。“半个世纪,中国戏曲出了什么大演员?一个也无。……梅葆玖也叫大师,京剧真的是完了。”^①虽然语出尖刻甚至遭到炮轰,却并非妄言。试图打压戏曲之“技艺”,突出所谓的“戏”(实则是导演意志、作者意识)却又要借助于戏曲的“名角”传统;试图重塑名角,却以其意志压制名角,这不能不说是一个悖论。

相对于郭晓男,越剧演员出身的杨小青导演更加尊重戏曲传统,但其诗性导演思维同样面临着窘迫,这种窘迫仍然来自于现代化话语,只不过其具体表述为推陈出新。自延安开始,推陈出新便成为戏曲改造的律法,也是戏曲这一艺术样式迈入现代艺术体系必经的关口,对此傅谨曾不无忧虑地论述道:“如果我们将20世纪最为一个相对完整文化单元,那么它在面对传统与经典这个问题上的态度是明显的,人们虽然都说要在对传统的继承和创新之间保持一种不偏不倚的辩证关系,在实际运作中却总是给予创新以更重要的价值,并且经常是以全盘否定的方式无情地丢弃传统。”^②正是在出新的压力下,杨小青导演不得不苦心孤诣去提升、改造越剧的意义层,使其吻合现代话语的要求。于是我们看到《西厢记》、《荆钗记》对主题的再挖掘、再阐释,越剧《班昭》正是基于这一诉求问世的。

越剧《班昭》根据上海昆剧团2001年上演的昆曲《班昭》改编而成,由杭州越剧院于2010年推出,特邀昆剧版的两位主创——编剧罗怀臻和导演杨小青加盟。杭州越剧院一直走平民路线,偏爱世俗风格,但《大道行吟》、《班昭》以及改编自西方名著的《海上夫人》、《简·爱》等作品昭示出这一团体对越剧的另一种期盼。昆剧《班昭》是国家舞台精品工程之一,讲述汉代才女班昭从十四岁到七十岁的坎坷人生。班固死后班昭继承兄业,修编《汉书》,经历夫亡、友散、书毁,历经几十载春秋,《汉书》终于完稿,班昭人亦老去。才女、修书、历史、精品,不需细看剧情,仅这些主导语汇已与此前的民间传奇迥然不同,其间隐然可见人文、意义、现代化的蛊惑。据说该剧在杭城首演之时,还引发过“班昭精神”的探讨,即指班昭勇于担当、潜心著学、淡泊名利等精神特质,由一部戏引发一种精神,对宏大的、超验性意义的追求可谓昭然显现(内中还夹杂有意识形态的干预)。事实也正是如此。对于该戏,剧院寄予的期望便是“整体提升越剧气质”的转型之作,展示越剧的文化底蕴。该戏舞台基本布景是以竹简构成的汉书,同时用9个女性汉俑,承担类似希腊歌队的

① 章诒和博客:《往事并不如烟》,http://zhangyihe1942.blog.163.com。

② 傅谨:《面对经典:二十世纪的文化态度》,《浙江社会科学》,1995年第3期。

职能,整体风格延续了杨小青导演的干净、洗练。单就舞台表现看,导演很称职,完成了对表演、舞美等各要素的综合。但在戏的本身,在人物、心理、情节等方面,仍然有明显的缺憾。如班昭进入皇家书院后,日益陷于俗世应酬而厌倦了著书,精神亦随之沉沦,甚至将手稿抛弃于地。编导者之所以如此设置,无非是想为班昭制造某些障碍,以表明她成长过程中的动摇,凸显班昭精神的来之不易。但实际上这一设置反而破坏了班昭形象,此处其行为无度、任性,大有放弃之势,后面却又很快醒悟、发奋,其转折过于迅速,缺少足够的心理依据。同时,为了彰显班昭的感召力,戏中让服侍她的丫头傻姐也担负起提升意义的使命——傻姐面对班昭的沉沦,决定离开,而去跟随立志继续修书的大师兄马续,并表示书稿在哪里自己就在哪里。这种直白的、近乎赤裸裸的宣言让人哑然失笑。树立班昭精神这一强大的欲望破坏了编导者的节奏,使得他们难以平心静气地细细斟酌,人物丧失了充分的行为依据,情节也只能牵强附会地发展。当然,我们不能就此便对创新不屑一顾,正如傅谨所阐述的,“关键在于厘清这个命题在它的实际运作过程中的真实内涵,看它究竟有着怎样的效用,达成的是怎样的结果”。^①

自现代化这一大方向确立,导演制、推陈出新等等都是为顺应这一方向而产生的举措,它们在同戏曲的具体磨合中又不断滋生种种纠葛;上世纪 90 年代以来出现的人文越剧亦只不过是应对新环境下提出的新举措,它所崇尚的依然是现代化这一大方向,其过程也必然伴随旧的纠葛与新的尴尬。

^① 傅谨:《薪火相传——非物质文化遗产保护的理论与实践》,中国社会科学出版社,2008 年版,51 页。

第四章 乡野的坚守

尽管在上世纪五六十年代,越剧曾一度扩展到全国二十多个省份,甚至位列除京剧外的第二大剧种,时至今日仍有人将其与京剧、评剧、黄梅戏、豫剧并称为五大剧种。其实无论第二,还是第五,简单的数字罗列并不能说明多少问题,即便越剧当真称得起上述称谓,也不能改变一个基本事实——越剧是中国诸多的地方戏剧种之一,“地方”仍然是其根基。

迄今为止,对地方戏的概念界定并不十分严谨。地方戏最早指称清代花雅之争中相对于雅部昆曲的清代地方戏,而现在一般是指流行于某一特定地域、凝结着那一地域特定的民风习俗、从而为地域内大众喜闻乐见的演剧形式。地方戏界定中有一个参照对象,即历史悠久、已经被视为中国戏曲文化代表的京昆艺术。当然,仅以流行范围、区域来界定地方戏有着明显的学理缺陷,如越剧、黄梅戏、评剧所拥有剧团的数量、所吸纳的受众群以及在全国的影响力都为昆曲所难以比及,但昆曲的艺术地位并不因此被撼动。不过,就目前而言,由于地方戏诞生时间短,艺术积淀不及京昆深厚,表演形态及音乐唱腔等艺术性要素并未完全定型、形成较为固定的剧种特点,因而对于地方戏之“地方”性的研究也仍然处于探索期。

纵观近 20 年来的越剧,以浙江小百花越剧团为代表的一批力量倾向于将越剧打造为具有国内甚至国际影响力的艺术样式,竭力提升其普遍性。而坚守越剧地方之根的则是浙江省的绍兴小百花越剧团、温州小百花越剧团等地、市、县级剧团及一批民间职业剧团,地方、乡野是他们对越剧艺术发展的策略性定位,也是他们于现代化大潮中保持自我身份的一种方式。

第一节 越剧的“地方”之根

在前面的论述中,我们分析了当下越剧的两种走势:一是走精英、高端路线,大力开拓越剧的现代化表现方式,提升越剧的艺术品位并着力打造品牌效应,其受众主要定位于都市白领、高校师生等文化层次较高的人群,以浙江小百花为代表;

一是以雅俗共赏为原则,以普通市民为主要受众群,艺术上守成为本,加以适度的实验,市场方面重点稳定老观众群并积极争取新观众,以杭州越剧院为代表。相对而言,前者较雅,后者更加切近世俗,但无论何种风格,其主要覆盖面都是城市,而非越剧诞生的故土——乡村。

同大多数地方戏一样,越剧亦诞生于乡村,虽得益于上海这一大都市的滋养而壮大,但乡村(这里的乡村是一个相对于城市的概念,既包括纯粹意义上的乡村,也涵盖了乡镇、县城,这些地域的文化形态与大城市差异很大)在很长一段时间内都是越剧生态良性发展的根基。在一百多年前的嵊州马塘村,青年农民金其炳唱出了这样一段田头小调:“日出东方红黝黝,长工短工上田头。一年四季忙到头,过年回家空双手。正月里来喜洋洋,家家户户放炮仗。店王财主吃鱼吃肉,穷苦人家喝粥喝汤。”此后,这些和着嵊州农民对世道不满和内心忧郁之情的歌谣唱遍了剡江南北,也成为越剧的最初母体,而越剧的从业人员,特别是演员大厦亦在此奠基。姑且不论袁雪芬、范瑞娟、傅全香、尹桂芳、徐玉兰等越剧史上闪亮的名字,当下作为越剧业界中坚力量的所谓原生代小百花演员,大多亦出自乡村,80年代浙江举行全省青年演员汇演、创办小百花剧团,很多人便是借此摆脱了农业户口。在城乡差距巨大的80年代,高考、进剧团都是走出乡村行之有效的方式。即便在当下,乡村仍然是培育越剧演员的沃土。学戏是一条充满了艰辛的道路,金采风回忆说1947年雪声越剧团训练班招学员,她和许多人都去参加考试。那时考进剧团的学员家境大多比较富裕,抱着好奇心理去看看著名演员的庐山真面目。但是大多数人不能吃苦,不久便大批退学,30多人只留下七八个。^①这一现象并非特例,而是普遍存在,而且愈演愈烈。由于独生子女政策和经济条件的改善,城市的家长更倾向于让子女去学弹钢琴、拉小提琴、流行舞蹈等看似时尚、又有市场价值的艺术样式,很少有人愿意把孩子送到戏曲班去学戏,即便愿意让孩子接受一些戏曲教育,却并非认同以戏曲为职业。“凤凰不落无宝之地”,戏曲前途黯淡致使其从业队伍萧条,已是不争的事实。但是乡村情况有所不同。

根据傅谨先生的考察,浙江嵊州市以及周边地区是越剧戏班演职员最主要的来源地。^②作为越剧发源地,嵊县(即现在的嵊州市)人钟情于越剧、投身于越剧似乎是顺理成章。“有越剧团的地方必定有嵊州人,嵊州人个个都会唱越剧”,这并非只是宣传语,而是大致属实的描述。“嵊县的青少年们自幼就在弥漫着越剧味道的环境里成长,备受熏陶,因之出现了大量的越剧表演爱好者。每年都有大量嵊县的女青年成为越剧演员到各地演戏。”成为越剧演员基地的嵊州,还带动了周边地区

^① 《文化娱乐》编辑部编:《越剧艺术家回忆录》,浙江人民出版社,1982年版,113页。

^② 傅谨:《戏班》,北京大学出版社,2010年版,149页。

的越剧表演热情,如新昌县,也日渐成为又一重要的越剧演员输出地。中国人讲究人情、看重地缘,所谓老乡见老乡、两眼泪汪汪,特别是相对闭塞的乡村,人们更是喜欢拉帮结队,从而出现某个地域人群集中从事某种行业甚至垄断这一行业的情况。越剧“多数演员分布在少数地区”也是基于此。同时,那些在外演戏唱红、甚至成名成家的嵊州籍、新昌籍演员也对其乡亲形成了示范效应,成为同乡后辈追逐、效仿的榜样。除此之外,在演出市场非常活跃的台州,也有越剧演员集中的地域,如三门县的金板山村,号称越剧村,全村人口 900 余人,从事越剧演出的有 90 多人,其中还有 5 家戏剧专业户。^① 有演员供给地便意味着有演出市场,有需要越剧的观众,特别是基层的观众。

在越剧蓬勃发展的五六十年代,浙江省基本每个县都有专业的国营越剧团,更为基层的乡、镇甚至村也有规模不等的民营职业剧团,定期或不定期进行演出。但其后由于实施民间专业剧团登记制度,政府对流动性很大的民营职业剧团采取不鼓励,甚至限制取缔的措施,民营职业剧团大多解散转入农业生产。但浙江民俗多、民间文化传统深厚,因而随着市场经济的兴起,民营专业剧团再次蔚然成风。民营职业剧团主要活动在江、浙一带农村,为了拓展市场,有些剧团也远涉武汉、福建等地演出(这些地域在五六十年代都曾出现过越剧的繁兴,特别是福建,由于尹桂芳率芳华越剧团落户,越剧基础更为深厚)。

民营剧团的演出条件自然无法与国有专业剧团相提并论,个别剧团虽然也竭力从专业剧团吸收年轻的二、三级演员,但真正的名角却是可望而不可即。但相对于精英荟萃却难免落寞的城市,民营剧团的演出市场可谓火爆,有的剧团可以在一个地方日夜连演 40 多场,且演出的剧目场场不同;而在城市,即便是浙江小百花越剧团这样的一流团体,完全以市场化方式演满 100 场,也是一个艰巨的任务。民营剧团的演出不以高雅新奇为目标,只求场面热闹、剧情通俗易懂。而且,农村观众不喜欢高深的思想,对于所谓的创新也没有要求,因而一些传统老戏及被城里人斥之鄙俗、落伍的戏反而受欢迎;同时,由于农村观众更为注重感官效果,对于演员的做功以及绝活、绝技等尤为欣赏,故而某种程度上锤炼了演员的功底,对于保留传统表演技艺也是一种激励。但是,民营剧团的困境亦不容忽视。由于文化程度较低、班底不够齐全,民间剧团难以进入大城市、大剧场,也难以排演大戏,故其受众群只能局限于文化层次同样较低的农村观众,而这部分群体正在日益萎缩。据《浙江统计年鉴 1998》对 1990、1995、1996、1997 四个年份的统计,浙江省的乡村人口整体呈现下降趋势:

^① 傅谨:《戏班》,北京大学出版社,2010 年版,151 页。

总人口(万人)	4234.91	4369.63	4400.09	4422.28
按城乡分				
市镇人口	2650.60	3822.18	3875.52	3909.59
非农业人口	660.93	761.69	819.81	855.16
乡村人口	1584.31	547.45	524.57	512.69
市镇人口占总人口(%)	62.59	87.47	88.08	88.41
按农业与非农业分				
农业人口	3538.13	3567.14	3570.17	3557.19
非农业人口	696.78	802.49	829.92	865.09
农业人口占总人口(%)	83.55	81.63	81.14	80.44

由图表可见,浙江省乡村人口在 1990 至 1995 年间下滑最为显著,1996、1997 年间虽然趋势渐缓,但仍然是逐年减少。

除了总数下滑,乡村人口构成比例也在发生巨大的变化,进而影响到越剧观众群体构成变化。根据浙江省玉环县剧团的调查,越剧在 80 年代平均上座率为 90%,进入 90 年代后则在 65% 至 75% 之间;在现有观众中,35 岁以上的占 80%,儿童占 3%。^①当然,这里的数字比较含糊,如 35 岁以上的观众,范围太宽泛,并不能细致反映越剧观众群的年龄分布。实际上,乡村观众基本以五六十岁的老年人和八九岁左右看热闹的小孩为主,十几岁至四十岁左右的青壮年观众基本没有。之所以出现这种两头大、中间空的状况,一方面是因为电视、电影、网络、歌厅等娱乐形式的出现,使观众大量分流;同时,由于城市化进程加剧,越来越多的农村人(包括小乡镇、县城的居民挤入大城市)离乡进入城市,农村青壮年越来越少,大多是留守的老人、妇女和儿童。这种变化看似不利,却也蕴含着某种机遇。

首先老年人对越剧更有认同感。其实当下无论城市还是乡村,戏曲观众群老龄化都已是不争的事实,而城市的老年群体由于经济收入锐减、相对保守的消费心理、城市演出票价高昂等因素,难以对越剧市场形成有力支持;乡村则由于票价较低,老人反而易于成为主流观众群。其次,女性审美特色凸显的越剧对于女性观众更具亲和力。事实上,很多艺术样式的繁兴都与女性观众群体相关,如欧洲小说的兴起和当下流行的韩剧等。老人和女性这两个群体都天然地与儿童观众群密切相连,而儿童时代的戏曲熏陶对其成年后的欣赏心理有着相当重要的积淀作用。笔者曾参与过杭州师范大学“学校戏剧教育与学生全面和谐发展关系”的研究项目,项目组在浙江省范围内以中小学为对象,进行了戏剧艺术教育问卷调查,涉及杭州

^① 李尧坤:《戏曲创新新探》,浙江大学出版社,1996 年版,56 页。

七县市及嘉兴、丽水、台州、温州、瑞安等地区数十所城乡中小学。调查问卷中设置了若干有关戏剧的基础知识问题,目的是了解基础教育阶段中小学生对戏剧常识的了解情况以及获取渠道,其中某些数据颇耐人寻味。

项 目 \ 年 级 段		一至二 年级段	三至六 年级段	七至九 年级段	戏剧 表演班
你有关戏剧的 知识主要来源 于:	学校老师	5.8	5.8	18.1	28
	家长	28.1	27.8	21.3	21.9
	观看演出	44.4	37.2	50.8	43.9
	看戏剧课外书	11.6	10.8	11.8	14.6
	电视报纸等媒体	41.8	39	52	19.5
	多媒体网络	11.6	9.4	7.6	19.5
	其他		1	7.1	0

在一至二年级这个低年龄段中,获取戏剧知识的几个备选渠道中,观看演出所占比例最高,在农村学校中这一比例更高,而这种与戏曲直接接触的方式较之于电视、网络、书本、报纸等更具直观性,更接近戏曲欣赏的本真状态。尽管由于应试教育体制的限制,这一渠道并没有随着年龄的增长而拓宽,但若干年后那些童年留存戏曲记忆的群体更倾向于走进剧院欣赏,成为现实的戏曲观众,因而吸引并扩大这一潜在的观众群对于越剧长远发展意义重大,而越剧从业者亦需在此方面做出相当努力。必须强调的是,这一工作不能仅仅依赖于民间剧团,毕竟他们带给观众的并非越剧之精品,其艺术感染力对个人欣赏心理的形成亦有限。由此,专业的地、市级剧团的作用便被突出出来。

比之民营剧团(包括乡镇、县级国有剧团),地、市级剧团演出阵容整齐,又与基层连接较为密切、稳固(身居省会的浙江小百花越剧团和杭州越剧院,下乡演出多为完成任务性慰问,真正的商业演出很少,且集中在节假日或者某些特殊时段,难以常规性施行),因而在守卫越剧地方根基方面作用独到,绍兴小百花越剧团和温州越剧团可谓其中的代表。

翻阅各类媒体对绍兴小百花越剧团的报道,出现频率最高的便是其扎根基层、送戏下乡和进社区、进校园、进广场。2008年1月1日,文化传播网刊登了“绍兴小百花重现勾栏越剧”这样一组报道,据报道2007年12月28日绍兴小百花越剧团创排的勾栏越剧《红梅阁》以“周末剧场”方式在绍兴柯桥首演,而这种“周末剧场”亦并非一时之举。绍兴小百花成立20多年来,每年夏季夜晚都送戏给市民,此后又专门开辟“小百花周末剧场”,推广越剧文化。不仅是绍兴市区,绍兴小百花的足

迹远涉偏远山村、社区,在“五进”(进农村、进社区、进企业、进校园、进敬老院)原则下,绍兴小百花将演出重心牢牢锁定于农村^①。历经十八年基本磨炼,绍兴小百花由县级越剧团晋级为市级剧团,但它并没有因此好高骛远,而是仍然坚持把服务基层、拓展农村市场作为落脚点,该团团长曾经直言不讳地说,剧团80%的收入来自农村市场,此话自非虚言。对比浙江省文化厅编印的《浙江省文化文物产业统计资料》的几组数据可以让我们更为清晰地感受到乡村在绍兴小百花发展史上的地位。据统计,绍兴小百花1990年、1995年、2000年、2005年全年演出场次依次为127、95、88、147,其中在农村的演出场次顺序为47、66、56、117,农村演出占全部演出的比例分别为37%、69.5%、64%、79.6%,而浙江小百花越剧团的这一比例最高不超过16%。频繁的演出带来了相应的回报,1990年绍兴小百花吸引了64000人次农村观众,浙江小百花的农村观众人次是15000,时隔15年后这一差距依然存在:2005年绍兴小百花农村观众人次为409500,浙江小百花仅为100000,前者始终是后者的四倍之多。凭借对农村这块沃土的执著,借助于“五进”的开展,绍兴小百花越剧团逐渐摸索出一条既能适用于市场经济、谋得经济效益,又能兼顾社会效益的剧团发展道路。

温州越剧团与绍兴小百花越剧团的发展方针有类似之处。客观而言,越剧在温州并不占有优势,越剧使用的绍兴方言(主要是嵊州方言)与温州话存在一定程度的沟通障碍,解放前温州几乎没有自己的越剧班社,虽也培育出一定数量的演员,但名噪一时的名伶却大多来自外乡,直到1950年著名越剧演员王湘芝在温州创办湘芝舞台,名伶黄湘娟、陈彩娟、沈香娟、金丽娟等齐聚一堂,才形成温州“四娟一芝”的越剧兴盛之势。自上世纪50年代至80年代,温州下辖的永嘉、乐清、瑞安、文成、泰顺、平阳等地都相继成立了县级国营越剧团,但到上世纪90年代,因观众锐减,泰顺、文成等地的县越剧团先后撤销。当下,温州现有市属及乐清、永嘉、平阳、瑞安4个县级国有越剧团,另有温州五马越剧团等12个民营职业越剧团。在上世纪80年代,越剧演出可谓遍布温州各地,其中仅温州市越剧团每年演出场次就达600余场,还经常出现一票难求的现象,该团根据张恨水同名小说改编的《啼笑姻缘》在上海演出两个月,可容纳2000多人的剧场天天爆满;此外,瑞安越剧团根据安徒生童话《海的女儿》改编的《海国公主》也是影响颇大的剧目。与此形成落差的是温州市越剧团近年每年连150场的演出任务都深感压力巨大,其城市演

^① 《文艺“五进”献演惠及全县观众》,http://www.xiaonvren.cn/ent/topic/40709.html,绍兴网2009年10月18日;《丰富群众的节日文化生活——绍兴小百花送戏下乡十八载》,新华网浙江频道2004年1月27日,http://www.zj.xinhuanet.com/newscenter/2004-01/27/content_1542268.htm。

出市场更是急剧萎缩,但幸运的是农村市场尚在。在浙江省文化厅编印的《浙江省文化文物产业统计资料》中,温州越剧团 1990 年、1995 年、2000 年、2005 年全年演出场次依次为 148、127、123、120,其中农村演出场次顺序为 121、108、85、106,农村演出占全部演出的比例分别为 82%、85%、69%、88%,因而坚守乡野也便成为该团的生存之基。

正是基于乡村、农民,这些剧团在剧目积累、演出风格等方面都相应形成了自己的特色。

第二节 剧目:传统·喜剧

对于任何一个剧种,剧目建设无疑都是最为关键的部分,亦可以说是其根基,看戏也好,演戏也罢,其着眼点都在“戏”,没有戏一切皆为空中楼阁。基于此,新中国成立后的“戏改”中突出强调的便是剧目挖掘与整理,几次专门召开剧目工作会议,并建立了剧目轮演制。进入上世纪 80 年代,戏剧界亦是践行剧目优先,譬如戏曲表演教学即以剧目教学为主——初学者先以开蒙戏打基础,其后剧目由易而难,戏路由窄至宽,习文者兼学武戏,武戏为主的学员也要学演文戏,以求兼具文皮武骨,达到一专多能。这种剧目式教学法,以剧种行当为中介,教师得以将本剧种的艺术风格、行当程式规范、流派特点以及教师本人对角色的理解和表演聚合在一起,使学生由模仿至创造,而新的创造又继续丰富剧目,建立一个良性循环,由此不同剧种以及同一剧种内部的不同流派得以积累起一批富有特色的剧目。绍兴小百花越剧团便是在“出人、出戏、出效益”的办团宗旨下,将剧目建设作为立团之基,打造“绍百”风格的精品剧目。

绍兴小百花的积累剧目中传统戏、老戏占有相当的比重。从 80 年代建团初期的《主奴联姻》、《劈山救母》、《何文秀》、《白蛇前传》、《三看御妹》、《沉香扇》,到 90 年代的《狸猫换太子》、《秦香莲》、《李娃传》、《王老虎抢亲》、《孟丽君》,绍兴小百花的越剧舞台不断上演观众耳熟能详的故事,看似老套却又契合受众群的接受心理。戏曲观众不同于话剧、电影、电视剧的欣赏者,他们对故事的需求远不如对表现手段的需求,譬如《四郎探母》、《玉堂春》、《锁麟囊》等京剧剧目,无论故事,还是唱词,观众都已熟悉到滚瓜烂熟,但欣赏的热情依然不减。同样,越剧的《梁祝》、《红楼梦》,豫剧的《花木兰》、《朝阳沟》,评剧的《花为媒》、《刘巧儿》,黄梅戏的《天仙配》都是如此,所谓“生书熟戏,听不腻的曲艺”。正是在这一意义上和宝堂甚至认为通行的戏曲定义“以歌舞演故事”应该改为“以故事演歌舞”,因为观众要看的是“故事中的歌舞,欣赏故事中的音乐形象和舞蹈形象”。和宝堂之论固然有些偏颇,却也道

出当下戏曲的极大偏差,即过于强调故事,其实质是过于追求戏曲的意义层面,“一切为剧情服务,为故事服务,或者说过分强调文学形象、美术形象,使音乐形象、舞蹈形象越来越凌乱、苍白”。^①这应该说是“戏改”以来形成的扭曲的、却占主导地位的价值取向,其结果是以歌舞表演为本能的演员失去其用武之地,并形成剧团天天排新戏而票友日日唱老戏的怪现象。

单单看故事,绍兴小百花的戏似乎确实难登大雅之堂:典型的公子落难、佳人相助,忠奸斗争、因果报应,还有荒诞不经的民间传说……但恰是于这样的故事中蕴藏着越剧诸多流派的唱、做精华。如绍兴小百花1996年排演的《李娃传》、1999年排演的《梁祝》都是越剧经典剧目,且为范(瑞娟)、傅(全香)两派的保留剧目,对于师承这两派的演员犹如童子的开蒙读物(绍兴小百花的当家小生吴凤花、花旦陈飞分别师承范、傅),以戏磨炼演员、再以演员提升戏,出人、出戏得以协调运转。这些传统老戏,故事虽老套却迂回曲折,唱词通俗易懂,不仅在本土受欢迎,在江南之外亦被青睐。《北京日报》2009年12月4日消息称:“绍兴小百花三部老戏连着看”,^②当时北京越剧大舞台“同唱一台戏”活动已接近尾声,绍兴小百花原本打算上演新编剧目,但开演前几个月就有北京戏迷提出要看老戏,甚至有戏迷直接给演员发去短信,于是剧团顺应时势,调整演出剧目,为北京观众奉献了《情探》、《狸猫换太子》、《三看御妹》三部经典老戏。经典老戏寄托着观众对越剧这一剧种的记忆,观戏过程正是记忆被唤醒的过程,优秀的演出能够满足他们的欣赏期待,并继续积淀对这一剧种的记忆。可以说,传统戏、老戏是维系剧种基础观众的纽带。新中国成立后戏剧政策虽几多偏颇,但轮流上演制和保留剧目制却是功德无量,而其时剧目工作的具体策略便是传统戏、新编历史戏和现代戏三并举。其后,戏剧政策虽随着时代变迁几经更易,剧目却始终戏曲工作的核心,只是“三并举”并未真正得以实施。经历80年代短暂的复兴后,戏曲界在现代化话语的强势推动下,不可避免地染上了创新之“瘾”,热衷于新编、新创,传统戏这一根基日渐飘摇,而某些流派的传统戏若长时期无缘上演,亦将累及修习这一流派的演员。越剧解放前已是名角辈出,新中国成立后随着金彩凤、吕瑞英、张云霞等演员的崛起,小生花旦和老生都形成了诸多各有特色的唱腔、流派,旦角如袁派(雪芬)、傅派(傅全香)、王派(王文娟)以及由袁派衍生出的张派、金派、吕派、戚派(戚雅仙),生角如徐派(徐玉兰)、范派(范瑞娟)、陆派(陆锦花)、尹派(尹桂芳)、毕派(毕春芳)、竺派(竺水招),老生中的张派(张桂凤)、徐派(徐天红)等,一时蔚为大观。但现在的越剧舞台,十

^① 翁思再主编《京剧丛谈百年录》,中华书局,2011年版,617页。

^② 《“越剧大舞台”收获票房“意外”》,《北京青年报》2009年12月21日报道。此次越剧演出平均每场上座率为95%。

生九尹、十旦九傅,上海越剧院尚有少许演员承传戚、毕、陆派,《玉堂春》、《血手印》、《王老虎抢亲》、《珍珠塔》、《玉蜻蜓》等老戏还不至于成为绝唱,而在浙江省,由于后继乏人,此类戏已经难得一见(多是演折子戏,全本演出较少)。绍兴小百花曾于1986年排演过《劈山救母》,并于1999年和2005年两度复排,1995年还上演了《珍珠塔》,主要在于其台柱小生吴凤花修习过陆派,尚可为之,但现下她以范派著称,该团的后起之辈也多是三朵金花(范派的吴凤花、傅派的陈飞、吕派的吴素英)的弟子,日后原汁原味再现陆派戏的可能性几乎不存,陆派艺术的前景也便难以乐观。可以说绍兴小百花在以传统戏、老戏维护流派根基方面,做出了独到的贡献,却也孤掌难鸣。

当然,绍兴小百花排演传统戏、老戏并非一味重蹈前人窠臼,而是适当地容新质于老戏,并注意逐步剔除老戏中过于鲜明的时代印记,如陈飞主演的《情探》出自田汉、安娥夫妇之手,是“戏改”时期傅全香的巅峰之作,其主题倾向、情节、唱词都深染50年代的烙印,进京赴“越剧大舞台”演出时,便进行了相应的修改,但其戏骨、风范依存。不仅戏改老戏如此,在新编、新创或移植其他剧种的剧目时,绍兴小百花都表现出对传统的尊重,与浙江小百花大刀阔斧添加新元素,甚至大变脸的做法截然不同。

2005年排演的大戏《状元与乞丐》是一部移植戏,据莆仙戏传统剧目《丁花春》整理改编。《丁花春》有多种本子,现存本写丁家兄弟于同日各生一子,舅舅王国贤为二甥卜命,断言丁花春之子文龙一生贫贱,丁花实之子文虎则大富大贵,可中状元。兄弟二人因此不和并最终分家。后经几番曲折,文龙高中状元,文虎却沦为轿夫。原剧旨在劝人向善、上进,但文字粗糙、结构松散,且有迷信色彩。1956年,莆田县编剧小组着手整理改编,确立反宿命论主题,并增添闹学与教子等情节。该戏1957年曾参加莆田县戏曲会演,可惜剧本在“文化大革命”中丢失。1979年、1980年间,莆田县再次加工这一剧目,1981年该戏以崭新面貌出现并被荣调晋京参加展览演出,誉满京城,剧本入选全国优秀剧本奖,后在《福建戏剧》和《剧本》月刊上发表,中国戏剧出版社还出版了单行本。进京、获奖也使这部戏成为各地方剧团的“新宠”,先后有二百多个剧团进行过移植、演出,绍兴小百花亦在其中。《状元与乞丐》之所以备受推崇,重要因素在于其“奇”,在“合一离一合”这一结构模式下极尽“奇”、“巧”之能事。该戏开端于“合”:丁花春、丁花富兄弟原本日子殷实、家人和睦,加之同时得子,可谓十分遂意。不料孩子满月之日舅父王国贤自作聪明为其算命,并断论花春之子文龙是乞丐命,且克父母;而花富之子文虎则命里中状元。于是全戏急转直下,进入“离”的状态:先是花春恐惧被儿子克死,意欲弃之于荒郊,因妻子柳氏苦求而作罢,但花春还是离家上京赶考以避祸,后王国贤传来花春死讯,柳氏被花富、胡氏夫妇赶出家门;其后,文虎嗜赌败尽家财,沦为盗贼,花富、胡

氏沿街乞讨;王国贤经商发财,归家途中被文虎抢劫。以文虎一家、王国贤的沦落为节点,戏转入“合”的阶段:文龙高中状元的喜讯传来,柳氏追赶含羞逃去的花富、胡氏,路遇已出家为僧的花春;文龙还乡抓获屡屡犯案的文虎,王国贤为自己的虚妄之言羞愧,文虎亦醒悟伏法。剧情在离、合两条线的推动下,时而上升、时而下降,牵动观众心弦,其中的胶合力便是一个个巧合:文虎将王国贤洗劫一空,被赶考路过的文龙救济;花富、胡氏乞讨至柳氏寄居处,恰逢文龙衣锦还乡;文虎为盗,恰被文龙抓获,虽“做戏”的痕迹过于显露,却非恣意妄为,而是契合了传统的民间伦理。

在评及李渔传奇时,吴梅曾经指出:“科白之清脆,排场之变幻,人情世态,摹写无遗,此则翁独有千古耳。”^①意即上乘之传奇绝非单纯的追求手法花样翻新,或者一味铺排一波三折、变幻无穷故事情节,而是要摹写人情世态,取得曲尽人情的效果。对于中国普通百姓而言,其人情世界无非对父母的孝道、对儿女的期望以及兄弟间的情意、夫妇间的恩爱,这些日常伦理并非是戏剧舞台的凭空虚拟,而是深深浸淫于民众的日常生活,且至今不衰。《状元与乞丐》中,虽以对儿女之情为主,却也同时涉及了兄弟、夫妇之情,柳氏是集几种人情于一身的人物,她礼让兄嫂,敬爱丈夫,更顶着“克父母”的巨大压力含辛茹苦抚育儿子,她并非期望文龙高官显贵,而只是尽一个母亲的天职为儿子争取生存、成长的权利;同时,柳氏和文龙共同传达了人为胜“天命”的理念,中状元是对二人这一正确观念的回报,文虎一家的落魄、沦丧则是对其错误人生观的批判与惩罚。当中,被惩罚的还有王国贤和花春:王国贤是谬论的传播者,故有破财之劫;花春轻信谬论,放弃应尽的夫、父之责,故而遭受18年的亲人离散之苦,并最终被剥夺享受世俗幸福的权利。所以,《状元与乞丐》的主旨已经偏离了传统的金榜题名、奉旨完婚,它所指涉的人伦在当下仍然具有普遍性意义,可以说这一看似俗套、浅陋的剧作包含诸多现代性意识,尽管它缺乏深奥的理念和风格化的形式。

由于农村观众的看戏习惯相对保守,太过新奇的形式或者深奥的内容都可能对其接受构成障碍,因此同样以乡村为基本市场的温州越剧团亦在剧目建设上偏重故事性强、在民间流传广的老戏,如《碧玉簪》、《白兔记》、《宦门浪子》、《天要落雨娘要嫁》、《是我错》、《灰阑记》、《蛟龙扇》、《狸猫换太子》等,借助剧中传达的传统价值伦理拉近与观众的距离,保持其观众群的稳定,其中《天要落雨娘要嫁》和《是我错》是两个极富特色的剧目。

《天要落雨娘要嫁》(编剧天方,导演翁焕新、陈峰,音乐设计顾达昌,唱腔统筹改编吴尚义)根据宁波民间传说《一个寡妇改嫁的故事》编写,与《双玉蝉》、《半把剪

^① 吴梅:《中国戏曲概论》,岳麓书社,1998年版,182页。

刀》并称为甬剧三大悲剧,在宁波地区广为流传。1962年,该戏曾赴京巡回演出,剧本刊载于1981年《戏文》第三期,先后被越剧、沪剧、锡剧、姚剧、江西采茶等剧种所移植。该剧讲述一农家贫妇林氏,年轻守寡,与儿子杜文相依为命,因大雨连绵成灾,三亩薄田颗粒无收导致家中断炊。族长杜太公乘机逼债,强行夺走田地。为保杜文活命,走投无路的林氏经客栈店主陈四娘介绍,改嫁江西彭泽珠宝商周厚德。杜文的伯父、私塾教师杜袭礼指责林氏败坏门风,不准她带杜文改嫁,强将母子拆散,并拒绝林氏的“卖身”银子。林氏无奈,行前将周厚德相赠的300两银子交给杜文的宗叔、菜贩杜八哥,托付他接济杜文,度过荒年。杜文在伯父的教导下寒窗苦读,终于考中状元,几经升迁官至礼部尚书,但已经改名。幼年常仗势欺侮杜文的杜太公之孙杜福官,也同朝为官,对杜文这一“贱民”的晋升耿耿于怀。林氏改嫁后,生下周麒、周麟二子,19年后均考中进士。闻听杜文在京为官,思子心切的林氏叮嘱周麒、周麟打探其下落。杜福官得知周麒、周麟与杜文的关系后,乘机对杜文恶意羞辱、出语要挟,杜文深感母亲改嫁对其前途的威胁,于是赶至江西彭泽,以贺母寿为名献上“祝词”一首,斥责林氏贪图安乐、弃儿改嫁,是“不贞、不节、不贤、不礼、不仁、不义”之人。林氏百口莫辩,无奈自缢。后杜八哥赶到周家,向杜文说明当年林氏为儿改嫁真相,痛斥杜文逼死亲娘。杜文大错铸成,悔恨莫及。在原传说中,寡妇相信天命,怀疑儿子无福而弃子改嫁,剧本改编突出了林氏自我牺牲的母性精神,使得这一形象更加吻合中国民众的伦理观,易于被介绍。当然,为了表明其行为的合理性,该戏赋予改嫁后的林氏以幸福生活:衣食无忧,夫妻恩爱,儿子上进,但这种幸福被杜文无情地粉碎。周麒、周麟与杜文一母同胞,林氏改嫁的阴影应该同样存在于三个人内心,何以前者能够体恤母亲,为解其思子之痛奔走打探,而后者反应如此激烈,行事如此残忍?或许19年的分隔是一个原因,但更为内在的则是“礼”的扭曲和“利”的侵蚀。杜文自幼在礼教意识浓厚的伯父教导下成长,已经形成了对母亲的成见,幼时饱受他人欺凌又加剧了他对母亲“抛弃”自己的怨恨,更为重要的是林氏“丑行”已经成为敌对势力的把柄,可谓其仕途中的一枚定时炸弹,迫使杜文痛下杀手。实际上,如以更为“现代”的观念重新改编这一故事,甚至可以构思为杜文明知母亲当年改嫁真相,在仕途与亲情的天平上几经摇摆后还是选择了前者。这样,戏的内涵便得以在人性、欲望等维度上继续拓展。但该戏没有进行这种“深度”探索,仍然让杜文在不明真相的情况下“误杀”母亲,将一种普遍意义上的人性考量转化为偶然性因素,遵循中国戏曲一贯的奇、巧路线,其实是对中国农村观众心理的迁就。农民观众喜欢故事,接纳戏中蕴含的日常伦理,对玄奥的理性思辨并不感兴趣,《天要落雨娘要嫁》让他们得到了望子成龙的满足感,却更在“儿登青天,娘赴九泉”的激烈反差下感受到杜文那种肝肠寸断的悔,并以之为戒,警示其自身慎行。同时,这种模式对杜文在某种程度上亦是一种维护——避免

进一步暴露其人性恶,也是对观众的“解放”——免除观戏过程中陷于选择的纠结,而相信人本性的纯良,留下更多希望的亮色。《天要落雨娘要嫁》于上世纪80年代由李珍珍、汤丽芳、吴海丽担纲主演后,在温州、宁波等地风靡一时,是许多老戏迷心中温州地方越剧的代表作。此后温州越剧团重新改编加工,由原导演翁焕新执导,朱晓平、黄燕舞等中青年演员重新演绎,并于2010年10月登陆中央电视台戏曲频道的《九州大戏台》,虽然灯光、舞美、音乐等外在因素为符合所谓的现代审美意识进行了革新,其内在理念并不曾动摇。

农村观众对于剧目的选择不仅偏于故事性、日常伦理性,且喜好喜剧性的热闹场面,如试图坚守住乡村这一块根基,喜剧便是必行的剧目策略,而这也正是越剧一贯的薄弱之处。越剧虽以生、旦为主,但初始并非只有两小,而是三小——小生、小旦、小丑,后加入老生发展成四柱头。但在上世纪五六十年代的“戏改”中,越剧小丑这一行当渐趋消亡。由于“戏改”政策对戏曲舞台上的插科打诨大加挞伐,加之地方文化部门具体执行过程中的偏差,一度使得戏曲舞台上的丑角如履薄冰,其生存遭遇严峻挑战,越剧尤其如此。由于越剧以女小生为特点,以柔美、抒情为特长,故而小丑行当的发展空间原本便十分有限,“戏改”中清除舞台丑恶现象的“清污”运动对其更无异于“紧箍咒”,当时张桂凤(老生行当)曾在《两块六》等现代戏中塑造过具讽刺性的现代喜剧人物,不过都是应景之作,未能流传。新时期后,虽然诸多限制已经解除,但越剧丑角依然不见起色,仍只在个别剧目中偶尔出现一些富于喜剧性的配角,如《五女拜寿》中的陈松年夫人、《碧玉簪》中的王夫人等老旦形象。小生中毕春芳以擅演喜剧著称,如《王老虎抢亲》、《喜相逢》、《三笑》、《卖油郎》等,但毕派表演并不吻合当时的主流价值取向,上海《新民晚报》对其便有过直接的点名批评,当下毕派后继乏人、剧目萧条,喜剧性小生更是罕见。几年前上海越剧院破除门派之见,开门引入戚、毕流派演员,重新排演了《血手印》和《王老虎抢亲》,其后毕派传人丁小蛙还率先走出去与乐清越剧团合作创排《新三笑》,但终难形成气候。而今越剧的喜剧性生角多是配角,杭州越剧院《一缕麻》中徐铭饰演的呆大虽有喜剧色彩,却是凭借痴呆这种生理缺陷取得,仅可视为特例。在剧目方面,传统越剧《九斤姑娘》、《红丝错》及杭州越剧院新编的《唐寅与秋香》、《新狮吼记》都是近年来反响较大、上演较多的喜剧,只是数目偏少,因而绍兴小百花新编剧《穆桂英挂帅》、《木兰别传》对喜剧性的发掘便显得别具价值。

早在1988年排演《穆桂英挂帅》时,绍兴小百花已经显示出对喜剧性的追求。作为一个家喻户晓的传奇人物,穆桂英的英雄形象早已定型,戏曲舞台上马金凤的豫剧、梅兰芳的京剧对这一形象的塑造更是难超越。不过马金凤、梅兰芳所塑造的乃是中老年时的穆桂英,一向偏爱才子佳人、卿卿我我的越剧则选取青年时代与杨宗保初相识时的穆桂英,表现她巾帼不让须眉的英姿飒爽和小儿女的情窦初开。

该剧设置了一个喜剧人物穆瓜,作为穆柯寨的小头目,他可以近距离接触穆桂英,也窥视到穆桂英对被俘山寨的杨宗保的情愫,却故意东拉西扯不开窍,制造了很多笑料。此外,孟良、焦赞仿佛哼哈二将,也同样发挥出喜剧效果。该戏整体仍显粗糙,但有吴凤花、陈飞两个好演员支撑,还是在舞台上立住了脚跟。至2001年,绍兴小百花将同样脍炙人口的花木兰故事搬上舞台。由于常香玉的成功演绎,豫剧版铿锵有力的《花木兰》早已深入人心,在中国戏曲观众的思维定势中,花木兰几乎已经成为豫剧的代名词,而今绍兴小百花要排演越剧版,如何突破是其首要问题。该戏并没有像豫剧那样详细铺陈花木兰如何女扮男装、建功立业,而是大量压缩战场杀敌场景,将重心聚焦于木兰的终身大事,并衍生出与青年将军陆萧、敌国蠕蠕公主的三角恋纠葛,别出心裁地为一个英雄故事平添了几分浪漫。但是,该戏更为引人注目的是其轻喜剧风格。戏在一片滑稽中开场,花木兰突然多了4个姐姐,她们虽然个个貌美如花,却嫁了4个丑冤家,不是瘸就是驼,而媒婆还要为待字闺中的木兰介绍一个瞎子丈夫。原来,连年战祸使得大批青壮男子命殒疆场,女孩子们的婚姻就成了难题。这看似荒诞的一笔添加实则突出了战争的残酷,而木兰毅然从军既为保护病弱的老父,也意图摆脱姐姐们的不幸命运。战场上木兰因争强好胜误中蠕蠕公主激将法,导致心心相印的恋人陆萧被俘,皇帝赐婚陆萧与蠕蠕,以求两国罢兵结盟,于是战场转至金銮殿,一场爱情博弈就此展开。木兰喝下毒酒,罗密欧与朱丽叶遗恨千古的结局似乎已经注定,皇帝却不慌不忙揭开谜底——所谓的毒药不过是醋,悲剧瞬间转化为喜剧。自古希腊始,悲剧便天然地与英雄结缘,普通民众则成为喜剧的主角,英雄的行为主要在公共领域,而普通民众关心的是与日常生活息息相关的琐事及儿女情长等“私事”。绍兴小百花的《花木兰》将英雄行为大量压缩,赋予木兰以更多的普通人特质,其活动重心由公共领域退回到私人话语空间,并以喜剧性的穿插冲淡正统悲剧感,既是应对大众文化语境的自然反应,也契合了越剧注重世俗的一贯风格。

蒋锡武在《京剧精神》中将观众划分为四个层次,其中文化程度较低的中老年观众被其列为第二个层次,其观赏特点是喜欢内容完整、情节曲折的戏,不大欣赏形式感强的折子戏,对于程式化相对较高的剧种不感兴趣,偏爱接近生活的越剧、评剧、黄梅戏等,温州越剧团、绍兴小百花越剧团等以农村为主要市场的越剧团体的观众群大多属于这一层次。这类观众学识有限,但并不缺少人生阅历,他们在看戏过程中动用的主要是情感机制,同时也包含一些理解机制(主要是对内容的理解),但这种情感并非审美情感,“他们获得的美感,不是戏曲本体上的美感,表现为更多的道德判断”,^①是普通情感,如生理的、伦理的,是生活中的情感,其指向是人

^① 翁思再主编:《京剧丛谈百年录》,中华书局,2011年版,635页。

生遭际、世态冷暖。因而,因势利导,以小儿女私密性的日常话语置换传统英雄的宏大话语,给观众以生活的质感、实感和观戏的满足感,不啻为一种恰当的选择。

第三节 文戏武演

戏曲四功,唱念做打,其中打居于最末,似乎地位最低,实则不然。打,即戏曲中的打斗、武打场面,它与中国武术有诸多关联,但又决然不同。戏曲中的打是一种艺术化转换,将生活中实在打和武转化为虚拟的“舞”,如程砚秋所言:“中国剧中的舞术,和中国的武术有很深的关系,这是谁都知道的。拉斯曼先生要把太极拳改为太极舞,足见欧洲人对根源于中国武术而蜕化成的舞术是同意的。我们现时应当把中国武术完全化为舞术……”^①同时,打与武并非孤立的存在,而是与人物、与整体剧情连为一个整体,就此,一代武生宗师杨小楼曾于上世纪提出过“武戏文演”的理论。文,即书文、戏文,是一出戏的戏里、内在理路,杨小楼意在强调武戏也要讲究戏的文和理,不能只卖弄武功,正如名票张伯驹所总结的:想看练武上天桥,去戏园子为的是听戏。^②既然是戏,就要于武、于打中蕴含精神,而不仅仅是形体的运动。正是由于对武的理解和实践,使得杨小楼在武生中独树一帜,并成为杨派宗师。与杨小楼的武戏文演相对应,绍兴小百花践行的是文戏武演,文武兼备、文武结合。

越剧的行当积累远不如京剧,只有基本的生和旦(小生、花旦、老旦、老生),加之多演绎才子佳人故事,整体上是柔美、婉约之风,偏于文弱,“文革”时还一度被江青诋毁为靡靡之音,因而也就难以像京剧那样发展出武生、刀马旦等行当。近年来随着吴凤花、陈飞、吴素英舞台风格的日益成熟,有人开始以文武小生、武旦称谓他们,但也有诸多非议之声,认为文戏武演背离了越剧的剧种特色,似乎越剧从来便与“武”风马牛不相及。实际上越剧虽无《三岔口》、《挑滑车》、《长坂坡》那类经典的打斗戏,却也不乏《樊梨花》、《吕布戏貂蝉》、《十一郎》、《红鬃烈马》、《蛟龙扇》等做功繁重的剧目,其中亦包含分量不轻的“开打”场面。在越剧发展的初期,演员大多有相当的武术根底,特别是生角,如号称“闪电小生”的马樟花、徐玉兰、尹桂芳等,翻跟头、跃高台都不在话下。即便是旦角演员,做功底子也颇有不俗者,如越剧皇后姚水娟在《花木兰》中的表演,傅全香的《情探》、王文娟的《追鱼》都是明证。正是借助扎实的武功根底,演出做功戏才能得心应手。在上世纪五六十年代的越剧教

① 翁思再主编:《京剧丛谈百年录》,中华书局,2011年版,412页。

② 翁思再主编:《京剧丛谈百年录》,中华书局,2011年版,609页。

育中,对趟马、走边、扇子舞、水袖舞、圆场舞等基本功的训练极其重视,一、二年级的学员必须练习《叶香盗草》、《杨八姐盗刀》等做功戏、打斗戏。反观现在的越剧舞台,青年演员除了走碎步、抖水袖、跑圆场、踢褶子等基本步法、手法,做功可以说乏善可陈。在这种局面下,绍兴小百花的文戏武演便格外令人关注。

文戏武演首先丰富了越剧舞台的人物形象。戏曲一度被指只能反映帝王将相、才子佳人、神仙鬼怪,而大众印象中的越剧似乎更为不堪,仿佛只有才子佳人,而越剧流传最广的几大经典剧目——《梁祝》、《西厢记》、《红楼梦》也委实如此。幸有绍兴小百花的支撑,帝王将相、神仙鬼怪才不至于绝迹于越剧舞台。

与高度程式化的京剧艺术相比,越剧的虚拟、程式化较低,与生活距离更近,或许是这种表演特点限定了它的取材范围——多是贴近日常生活形态的凡人世界,较少神仙鬼怪的超人类空间。绍兴小百花恰是在这一点上起步。1986年,一批刚刚毕业的(有的还是学员)初生牛犊排演了神话剧《劈山救母》,将三圣母、二郎神等非凡俗的形象展现于越剧舞台,当然还有虽为凡人、却有超人能量的小沉香(戏剧舞台重来不缺乏这类形象,如古希腊戏剧中的英雄——半人半神的混合体)开拓了一条别样的越剧之路。此后,绍兴小百花陆续排演了几部大型神话传说剧,如《醉公主》、《白蛇前传》、《狸猫换太子》以及鬼魂戏《情探》等,为越剧增色颇多,其中《白蛇前传》的出现尤具意义。

白娘子、祝英台、苏小小、李慧娘被称为西湖四大传说美女,遗憾的是浙江越剧演来演去却似乎只有一个祝英台(苏小小演过,没有大影响;李慧娘流传最广的是京剧版,2010年绍兴小百花排演了越剧版)。尽管五六十年代白娘子的故事风靡南北,“翻开报纸不用看,梁祝姻缘白蛇传”,但在令人眼花的诸多版本中,越剧版白娘子并非最夺目的一个,在当下的浙江越剧舞台至少有其身影(浙江小百花排演过折子戏《断桥》,由原生代演员何英、何赛飞、夏赛丽主演;罗怀臻编写过《蛇恋》,并由宁波小百花越剧团于2006年排演成青春版,创新幅度很大,故事、人物与表演都与传统模式相距甚远),究其原因应该还在于表演难度。1987年,绍兴小百花以婺剧版为基础,首度排演《白蛇前传》(1999年、2000年两度复排),全剧共八场,包括下凡、游湖、良缘、惊变、盗草、索夫、水斗、断桥,繁重的做功贯穿始终,其中盗草、水斗还有激烈的打斗戏。婺剧表演素以夸张、粗犷、强烈、明快为特色,其剧目文武并重,且特技表演甚多,如变脸、耍牙、滚灯、红拳、飞叉、耍珠等,其中蛇步蛇形、踢鞋穿鞋等绝活更是堪称独步,而《白蛇前传》正是这些绝活的孕育地。“蛇步蛇形”出自《断桥》一折。由于白素贞和小青非凡间妇女,而是亦人亦蛇,因此她们在舞台上就要兼具两者形态特征。婺剧《断桥》中,白蛇和青蛇的台步轻捷细碎,呈S形前行,犹如蛇行水面、飘飘欲仙,传达出浓郁的神话色彩。小青在追赶许仙时亦有“绝活”:杀气腾腾的小青,一旦停住,便是“三窜头”的造型,即把头突然窜抖三下,

做出水蛇觅食时凶悍而敏捷的姿态。由于婺剧讲究“武戏文做,文戏武做”,即所谓“武戏慢慢来,文戏踩破台”,因而在《断桥》这出文戏中,不仅为白蛇、小青两个“异类”设计出高难的特技,也同样增加了许仙做功,如以“吊毛”、“飞跪”、“抢背”、“飞扑虎”等跌扑功夫表现其仓皇逃跑和被追杀的恐惧、狼狈不堪,表演起来相当吃重,婺剧著名小生范寿棋更为此创造出“踢鞋穿鞋”这一绝技。他饰演的许仙被小青追赶,四处奔逃、慌不择路,突然坐地一跌,鞋被踢到头顶上。许仙四处寻找,一无所获,后继续到处抓摸,发现落在头上,于是将头一耸,鞋子便准确无误套入脚尖。这一“踢鞋穿鞋”的特技,把许仙胆怯惊慌的心情表演得出神入化,可惜现已失传。

绍兴小百花的越剧版《白蛇前传》基本依婺剧的框架进行,第一场“下凡”便是一大段繁重的做功戏:白淑贞和小青被法海锁链缠身、羁押于高崖上,白淑贞心有不甘,极力挣脱锁链。过程中,演员(陈飞)腾跃、滚、跌、扑,在成功挣脱锁链、赶去解救小青时,为了表示其喜悦和急切,甚至有一个腾空劈腿的动作,落地时几乎没有任何停顿,而是就势奔下舞台后方表演区去救小青,系列动作一气呵成、干脆利落。此后的游湖、良缘以文戏为主,紧张的气氛稍微有所缓和。从“惊变”开始,做功、身段的戏份再次加重,这一场中白娘子禁不住许仙苦劝,于端午节接连饮下三杯雄黄酒现出原形,演员需要在高桌上挺僵尸,对其功底是一大考验。“盗草”时京、婺剧中的白娘子都是双手持剑、口衔仙草与看守仙草的鹤鹿二童打斗,落在下风的她先是被打掉灵芝,接着被打落长剑。这一造型既展现白淑贞蛇仙非同凡人的道行,又不脱凡间淑女的楚楚动人。不过在绍兴小百花的越剧版中也许出于翻新的考虑(上世纪50年代戚雅仙版的白娘子也是以剑为兵器),也许是为了突出越剧的柔中带刚,或者更为单纯的只是为显示演员个人特长(越剧水袖长度一般是一尺五到三尺,傅派创始人傅全香当年借鉴了川剧的做法,加长到五尺。作为她的得意之徒,绍兴小百花的陈飞把水袖加长到了七尺,后来在《行路》中水袖更是长达九尺,这段折子戏也被誉为“天下第一路”,陈飞的水袖功在越剧界可谓一绝),白娘子不是持剑,而是以水袖与童子进行打斗。很难说水袖与剑哪一个表演难度更大,其效果亦各有千秋(同样的一场戏中,宁波小百花的青春版白娘子竟然是走上仙山——剧本要求是跪爬,舞台表演时却连跪都省略了,只此一举便已暴露了演员的功底)。这出戏打斗场面最为激烈的当属“水斗”,婺剧中的小青手挥巨大的令旗,一队队的龙套翻着跟头次第上前挑战,满台旌旗招展、杀声震天。这里不仅考验主演的个人功力,还需要整体的默契配合,节奏感稍有出入便要酿出事故;最为令人惊叹的是婺剧居然可以将一条长龙搬上舞台,整条龙由人架人、人叠人连接起来,蔚为壮观。对比之下,越剧的“水斗”没有如此硬功,却多了几分杂耍气——此时饰演白娘子的吴素英用双枪与诸龙套开打,还表演了一段脚转钢圈(龙套将钢圈扔至其身,由头至脚滑落后吴素英单脚将其挑起,在脚尖旋转数圈)。这样的场面早在

“五四”时期便已被刘半农等人不屑地痛批,但恰是同样持批判立场的鲁迅在其文章中描述道:“当我在家乡的村子里看中国旧戏的时候,是还未被教育成‘读书人’的时候,小朋友大抵是农民。爱看的是翻筋斗,跳老虎,一把焰火,现出一个妖精来;对于剧情,似乎不大和我们有关系。”绍兴小百花既然以农村为主要市场,如此处理“水斗”自是情理之中的举措。尽管蒋锡武将此类观众列为最低层次的观众,但既然是其观众,投其所好便无可厚非。并且,所谓观众的层次之分只是研究者为表述之便而进行的,并不代表他们在现实观赏过程中的地位和重要性,所谓观众面前人人平等。实际上欣赏、认可这一表演方式的并非只有农村观众、少不更事的孩童,而是遍及绝大多数观众群,因为技艺化是中国戏曲表演的特色,技艺含量的高低是衡量戏曲表演价值的一杆标尺(当然,其“量”需要很好的把控,不可为技艺而技艺)。最后的《断桥》一折,绍兴小百花的功法与婺剧基本相同,许仙的吊毛、飞跪、抢背等动作吴凤花做得滴水不漏,而许仙、小青、白娘子一个躲、一个追、一个护纠缠在一起的身段、造型业已成为舞台经典,也为功法积累薄弱的越剧平添了许多亮点。

神仙鬼怪外,帝王将相也是戏曲舞台一个重要的表现对象,越剧亦不缺少此类形象,如汉武帝、汉文帝、光武帝、武则天、崇祯皇帝、唐明皇、吴王夫差、越王勾践、楚霸王项羽等(其中比较有霸气的、英武之气的多出自绍兴小百花)以及吕布、韩世忠、杨宗保、陆文龙、十一郎等英姿勃发的将军。这些阳刚、俊朗的形象弥补了女小生难掩的脂粉气,为阴柔婉转的越剧带来了铿锵顿挫之音。这不能不归功于文戏武演。进一步地,文戏武演的绍兴小百花还在人物行当上进行了突破,如《狸猫换太子》中的陈琳。

《狸猫换太子》取材于京剧连台本戏,早在1923年,越剧男班中的卫梅朵、白玉梅等便于上海升平歌舞台演出过该戏,后成为绍兴文戏时期的常演剧目。《狸猫换太子》内容丰富,拥有可分可合的几个经典折子戏,如《九曲桥》、《棒打寇承御》、《火烧冷宫》、《断太后》、《打銮驾》、《打龙袍》等。在五六十年代,浙江越剧团、芳华越剧团都排演过这部戏,又名《陈琳与寇珠》;进入新时期后,上海的虹口越剧团、静安越剧团也相继上演该剧,浙江省的演出则以绍兴小百花为代表,已演出过500场之多,其重场戏“搜盒”、“拷寇”都堪称精彩,吴凤花饰演的太监陈琳更是一大看点。

太监的一贯形象是尖嗓子、阴阳怪气,舞台上多以丑角应工。但越剧丑角几乎绝迹,且陈琳为正面人物,也不宜于用丑行。戏中陈琳出场时已是旧朝元老,至最后一场更是白发苍苍,但自始至终以小生行当出演,饰演者吴凤花汲百家之长,于小生中融入老生程式,为其增添诸多新元素。绍兴小百花文戏武演策略一出,该团“只会演武戏、不会演文戏”的贬斥随之出现,吴凤花的陈琳可谓对此论的无言反击。在第六场“拷寇”中,陈琳与寇珠智救太子后又在深宫度过了十二年提心吊胆

的日子,饱经风霜的他每走一步路、每讲一句话都是小心翼翼、如履薄冰,深怕当年事发。当半夜被皇后传唤前去拷问寇珠时,陈琳清醒地意识到事态的严重性,一时间不如何去何从。于是,吴凤花将其间的三次拷打处理为对人物痛苦、焦虑、担忧、愤怒等种种情绪的逐步揭示:第一次举棒,陈琳于心不忍、手软,棒顺手落下,在看到寇珠坚定的神情后,稍加镇定,并在刘妃和郭槐的相逼下第二次举棒轻轻打下,虽是轻打内心却沉重无比,既感念寇珠的深明大义、又为其命运担忧;第三次举棒的陈琳几乎被推上绝路,既无力拯救寇珠、五内俱焚却又不能露出马脚。这里的“一打”用的是二黄板式,以体现人物进退两难的情绪;“二打”采用流水板,体现陈琳的挣扎,拉长其心理过程,配合吴凤花醇厚的范派唱腔,缓缓把剧情推入高潮;高潮时的“三打”,在动作上处理为倒退、跌坐于椅上、刑具掉地,突然,一句跳度很大的大叫头“肝胆裂心悲怆”绝地唱响,戏升至最高点。最后寇珠撞柱而亡,吴凤花设计了一个高飞跪来体现陈琳沉重、惊呆之情。2010年吴凤花以此戏申报“二度梅”,戏中陈琳的戏份大大加重,最后一场寇珠触柱死去后,惊魂未定的陈琳冲出宫殿、一路狂奔,吴凤花一人在舞台上边唱边舞,时间长达20分钟,圆场、垫步、滑跌、甩发、跪步以及挥舞血衣等各种身段发挥得淋漓尽致。该版本的陈琳被誉为“美陈琳”、史上最美的太监形象,可以说,正是文与武的兼备成就了陈琳和吴凤花,缺失哪一个层面都会黯然失色。

陈琳这一形象的成功启示人们,文戏武演的意义不仅仅在于塑造传统意义上的武将,而是在任何一个形象的塑造过程中都扎实运用戏曲的功法,将手、眼、身、法、步的每一个环节都做到尽善尽美,它应更多地在越剧基本功法的层面被理解,基本功法扎实后,台步、身段、手势、眼神、精神状态等都大不一样。对于戏曲舞台表演,齐如山曾经概括为八字箴言:“无声不歌,无动不舞”,而舞和歌又是密切相关,如果动和舞做不好,必然会牵连到歌、唱,譬如气息的运用、声音的开合等。当下有些演员,安安静静地唱尚还聊尽人意,一旦加上动作,几个圆场下来气息便已乱套,夹杂着喘息声的唱腔委实难有美感,对比绍兴小百花版的《狸猫换太子》和其他团体的版本,可以窥知其中一二。

除了《狸猫换太子》,《情探》也是绍兴小百花的保留剧目。作为傅派代表作,这部戏同样为其他剧团所青睐(花旦学傅派的最多,遍布各个越剧团),其中精髓“行路”更是演出率极高的一折。傅派传人众多,出色的亦不在少数,但其间有两个最具代表性:一个是原在浙江小百花越剧团供职的何英,另一个便是陈飞,何英的大青衣气质和完美的演唱技巧至少在当下的越剧界尚无人出其右,陈飞则以出色的肢体语言拓展了越剧旦角的表演空间。《行路》中敫桂英不堪王魁的负心自尽而亡,阴曹地府中她哀哀上告,见证过当年二人誓言的海神爷被其感动,特许判官带诸小鬼随同敫桂英一起赴汴京府捉拿王魁归案。大幕拉开,判官高声传唤“敫桂英

哪里”，敫桂英应了一声“有”，虽是简单的一个字，陈飞却处理得低回曲折、余音袅袅，声音压得极低却又拖得很长，似断实连，颇具京剧程派神韵。傅全香当年一度倾心于程派唱腔，而程砚秋的唱腔又以幽咽婉转著称，此处表现一个心怀不甘的屈死鬼自是非常得当。之后，陈飞从几米的高台跃下，甩动九尺水袖绕舞台圆场，“海神爷降下了勾魂的令，不枉我桂英弃残生，判官爷你与我把路引，汴京城捉拿负心人”四句唱词，在柔美的旋律之中，透露出一股刚劲之气、锋芒咄咄逼人。“柔里有刚，刚柔相济”是程派的追求，亦是傅派特色，特别讲究对声音大小、气息强弱的控制和多种气口的运用，如运气是先收后放、先虚后实，用气引声、以字行腔、以腔传情等，并由此形成藕断丝连、若断若续的韵味。就个人条件而言，陈飞并不具备吴凤花那般人人羡慕的“金嗓子”，但陈飞精于气息运用，收放自如，让人感觉其气息源源不断，可高亢亦可迂回，自始至终不觉气衰。而且，这段戏有很繁重的做功，如敫桂英和两个小鬼飘忽如影般满台游走，因为是鬼，虽是千里迢迢北上捉人，却要始终有轻盈、跃动之感，要尽可能的“虚”，不能像活人行动那样实、沉，几乎时时处于动、舞的状态，而九尺水袖甩动起来亦是相当透支体力的事情。但是陈飞没有让观众听出喘气声，她巧妙地将自身生理需要的换气和唱腔气息的运用调和到一起，给人以一气呵成的享受，这不能不归功于她的武功功底，当中涉及的不仅有技巧，还有基本的体能素质，而这种体能素质在老一辈名伶中非常普遍，像梅兰芳年过花甲还可以踩跷，武生王金璐在阔别舞台20多年后还能演出《挑滑车》，而且依旧神形兼备。浙江小百花越剧团的颜佳亦是不错的傅派传人，唱腔柔媚，相貌可人，她出演的敫桂英以柔媚取胜，以唱为主，基本没有做功，虽不能贬之为不好，但那种亦人亦鬼、楚楚可怜又难掩鬼气的感觉确实无从寻找。

当然，文戏武演必须突破单纯“技艺”的误区。自梅（梅兰芳）、齐（齐如山）合璧后，“技艺”（齐如山偏重戏曲中的动与舞，他为梅兰芳编写的本子多注重舞蹈，与之前只注重唱腔不同，在当时颇被贬斥，被视为末流之技）在戏曲中便占有了相当的比重，对此学者称之为“中国戏曲的技艺化倾向”。^①重新审视那一时期梅兰芳的此类作品，真正吸引观众的也的确是这些技艺，诸如水袖、剑舞、绶舞、羽舞、拂舞、花舞、镰刀等令观众眼花缭乱的舞蹈、做功，委实富于视觉效果。技艺比重的加强对于改善梅兰芳舞台形象大有裨益，在四大名旦中程砚秋的招牌是唱，梅兰芳则是“相”，这种“相”不仅指其扮相，更是一种整体的气韵，不仅诉诸于外在感官享受，更诉诸于内在气质品味，它并非静止的、拘泥于某一点，而是时刻运动的，寄于全部的言谈举止中，正是在这一背景下梅兰芳开始践行文戏武唱，譬如他的《醉酒》、《别

^① 陈维昭：《梅齐合璧与中国戏曲的技艺化倾向》，《汕头大学学报》（人文科学版），2001年第3期。

姬》。不仅梅兰芳,很多名伶都有过类似举措,如周信芳出演的《徐策跑城》便加入了大量做功,甚至于传统唱功戏《四郎探母》中的杨四郎,在吃重的唱功外也加入了圆场、碎步、吊毛、甩发等高难度的技巧,以便更形象、更生动地塑造人物,也可更好地吸引观众眼球,从而改写了人们闭着眼睛“听”戏的历史,开启了“看”戏的新时代。当下视觉文化正在成为主导性文化,丹尼尔·贝尔很早便在《资本主义文化矛盾》中提出了这一断言,海德格尔也曾将现今时代表述为“世界图像时代”,而“从本质上看来,世界图像并非意指一幅关于世界的图像,而是指世界被把握为图像了”。^①“世界被把握为图像”,这一描述鲜明地勾勒出当代文化视觉化的趋向。随着文化视觉化趋势的加剧,“看”越来越成为人们理解和解释世界的重要方式,无论在现实生活中还是在艺术欣赏活动中,只有具备强烈的视觉冲击力,才有可能被人注意,视觉效果成了主导原则,可视性、好“看”这一标准几乎横扫一切领域的传统规则,戏剧自然莫能例外。

同样是关注“看”,但当今视觉化时代的“看”戏同梅兰芳所开启的“看”戏传统却大不相同。梅兰芳所开启的所谓“看”戏时代,是相对之前的听戏而言的,而当下视觉化时代的“看”则是更纯粹的视觉大餐,欣赏的方式也不复为之前的沉思、玩味、咀嚼,而是快速浏览、扫描,甚至只是点击,是一种浮光掠影式的欣赏,它只关注外观形态以及由此引发的视觉快感。当下戏剧舞台豪华的写实布景、大制作倾向便是这一趋势驱使下的产物,同时也催生了表演中单纯的技艺展示,如越剧的长水袖现已形成一股风气,但敷衍桂英那样经典的人物却未见几个。“技艺化”是戏曲区别于其他艺术样式的特质之一,但切不可过火、走向滥用,甚至以此挤压、忽视了“戏”,那样便是舍本求末了。

^① 孙周兴编:《海德格尔选集》,上海三联书店,1996年版,899页。

第五章 异域经典改编

戏曲与异域经典结缘,并非新鲜之举,早在20世纪初期,由于“戏曲改良”运动的推动,时装京剧《黑奴吁天录》、《茶花女》便已现身舞台。此后的百余年间,川剧、越剧、沪剧、粤剧、湘剧、梆子等都陆续尝试过改编外国文学名著,莎士比亚、王尔德、小仲马、易卜生等都是改编者青睐的对象,沪剧甚至还改编过电影《魂断蓝桥》。进入21世纪,戏曲舞台的异域经典改编呈现出更加活跃的态势,京剧有《圣母院》、《王者俄狄》、《培尔·金特》、《悲惨世界》,昆剧有改编自《麦克白》的《血手记》,甬剧有宁波艺术剧院改编自迪伦马特《贵妇还乡》的《风雨祠堂》,川剧则有《欲海狂潮》(改编自奥尼尔《榆树下的欲望》,该戏2009年获得中国戏曲界最高学术奖——中国戏曲学会奖)等。

一向以“拿来主义”见长的越剧,在此改编风潮中自然不曾落后:《茶花女》(浙江越剧团排演)穿着欧式大篷裙,唱起了越剧傅派声腔;宁波艺术剧院根据获奥斯卡最佳外语片奖的同名印度史诗电影创排了越剧《阿育王》;2006年,借助纪念易卜生百年诞辰的机缘,杭州越剧院连续推出了《心比天高》(改编自易卜生的《海达·高布乐》)和《海上夫人》(改编自易卜生的《海上夫人》),同年,浙江小百花越剧团改编自日本作家谷崎润一郎同名小说的《春琴传》问世;2008年上海国际艺术节,杭州越剧院携改编剧目——越歌剧《简·爱》亮相……一时间,异域经典俨然成为当下浙江越剧舞台的一个新亮点,也激起人们对此现象的思考:为什么越剧热衷于改编异域经典?越剧如何改编异域经典?其效果又如何?

第一节 改编:现代化理念驱动的东西对话

自19世纪与20世纪之交起,现代化便成为一个萦绕于中国社会各个领域的话题:政治、经济、文化,其影响力几乎可以说是无所不在。戏曲当然无法例外。从戏曲改良,话剧民族化、戏曲现代化,延安新歌剧运动到新中国成立后的“戏改”,其幕后推动力都是现代化,且染有浓厚的政治意识形态性。对于中国戏曲的现代

化问题,已经有太多的论述,亦有诸多悬而未决处,但有一种诉求可以确定:努力确定中国在世界体系中的话语权,以西方能够认可的方式搭建中西方对话的平台。反映在文化领域,便是一定时期内以放弃民族传统话语为代价的西化潮流,如以西学取代国学,以话剧攻击戏曲,以西方文化之优势去对比传统文化之弱势并进一步将之全盘否定。就戏曲而言,无论历史悠久的京昆还是积淀尚未深厚的地方戏,由于被排斥在主流文化体系之外,既缺少主流话语的肯定,亦不被知识分子青睐,浪迹于民间自生自灭的现实地位造成其低俗、粗陋的品质。新中国成立后的“戏改”虽然一定程度上弥补了这一缺憾,但比之知识分子独立创造的小说、散文、话剧、诗歌等其他文艺形式,戏曲的内容意蕴仍然有限,其意义层面的匮乏自不待言,在传达富于现代性的复杂命题时不时捉襟见肘。经典名著的诱惑力恰在于此。

检视戏曲舞台改编的名著,莎士比亚剧作自是重头戏,据莎学研究者统计^①,截至2004年莎士比亚诞辰440周年之际,中国戏曲舞台上先后有京剧、昆剧、粤剧、沪剧等共计16个剧种改编过12部莎士比亚的剧作,这些剧作曾经在16个省市上演,其中越剧上演的莎剧最多,有9个。除莎翁外,王尔德、小仲马、易卜生等作家也颇受戏曲改编者关注,近年来随着奥尼尔、迪伦马特、雨果、勃朗特、谷崎润一郎等人的作品被搬上戏曲舞台,中国戏曲界对异域名著的改编范围越发扩展,涵盖了现实主义、浪漫主义、现代主义等多个思潮,时间则从古希腊、古印度跨越到20世纪,体裁上更是超越了戏剧本身,小说、电影都有跨界的演绎。所谓经典,即指那些具备典范性、权威性、历经时间磨洗而仍然能够保持其生命力的作品,是经历史选择出的最有价值的一批作品。对于读者来说,经典所产生的是一种极其宝贵的阅读经验,其具体内容可能会被遗忘,但它所探讨的话题却永远被后人津津乐道,它所代表的精神指向跨越了难以计量的时空距离烛照着后世人的心灵。所以,面对经典,既是面对诞生经典的那个具体世界,同时又向新的世界、向无尽的可能性敞开,经典仿佛源源不断之流、永不耗竭,绝非一次性阅读便可一劳永逸地诉说完结。戏曲改编经典所看重的正是这一特性——经典所蕴含的巨大的阅读期待如磁力般吸引着观众,近年来青春版昆曲《牡丹亭》、越剧版《孔乙己》和评弹版《雷雨》的轰动,都源于此。当然,在浩如烟海的经典中,为何选择这一部作品而不是其他的,亦不乏某些偶然的、个体因素,如浙江小百花越剧团改编《春琴传》与导演郭晓男的留日经历及其对日本文化的热爱相关,杭州越剧院以易卜生为对象进行改编是借助易卜生纪念活动这一契机,改编编剧、上海戏剧学院的孙惠柱老师亦是易卜生研究专家;法国作品被移植与中法互办文化年大有干系,至于王尔德、小仲马、勃

^① 李伟民:《对莎士比亚的开掘、守望与精神期待——纪念莎士比亚诞辰440周年》,《西华大学学报》(哲学社会科学版),2004年第6期。

朗特等人与戏曲的联姻,则与其作品的情节、格调、人物具备较为明显的戏剧性相关。但何以一定是异域(主要是西方)经典?中国现当代亦不乏名著,在塑造个性化人物和表达欲望、命运等现代性命题方面亦有相当的成就,在人文内涵的深厚性、艺术底蕴的精湛性方面并不逊色,且成功的改编范例也颇多。即以越剧而言,新中国成立前已有《祥林嫂》,新时期的《孔乙己》、《二月》、《家》、《啼笑因缘》等,相对而言对中国作品进行戏曲化演绎应该更易于被观众接受,何以放弃操作性更强的本土资源而取材异域?戏曲改编的舍近求远,内中涉及两个古老的话题:戏曲现代戏与戏曲的陌生感。

自晚清“戏曲改良”,中国戏曲一再饱受诟病的便是其表现内容陈旧,与现实生活脱节。20世纪到来前后,随着政治局势的变动,一向只专注于历史、以娱乐功能为主旨的戏曲开始主动或被动地关注现实、承担社会大义,欧阳予倩、汪笑侬、王钟声等打出时装京剧的旗号,排演《玫瑰花》、《新茶花》、《黑奴吁天录》等新剧,陈独秀甚至宣言要进行化妆演说,以戏曲宣传民主、抨击时局,一代名伶梅兰芳、尚小云等也都曾排演时装新戏,如《一缕麻》、《摩登伽女》等。至于程式化程度尚低的地方戏,如沪剧、越剧,借助地处上海、领风气之先的优势,更是一度出现过时装戏的热潮,沪剧《雷雨》曾经风靡一时,越剧时装戏中也不乏经典之作,如袁雪芬等人改编的《祥林嫂》。新中国成立后,戏曲被统一纳入社会主义国家文艺体系中,为建构新的社会主义意识形态服务,由此出现了新中国成立初期的戏曲现代戏热潮。评剧、沪剧善于表现现代生活的两个剧种在此潮流中可谓独占鳌头,《刘巧儿》、《小女婿》、《罗汉钱》等剧目在各类汇演中频频获奖并迅速被其他剧种移植、传播于全国。与沪剧的风光相比,同样以上海为发家之地的越剧显得非常落寞。其后,文艺政策不断调整,并最终确定了传统剧目、新编历史剧、现代戏三并举策略,越剧借此柳暗花明,于是梁祝姻缘、白蛇传、西厢记、红楼梦红遍南北。但经典的越剧剧目总是脱不下才子佳人的帽子,现代戏似乎已经成为它难以克服的障碍,作为示范性剧团的上海越剧院不甘于此种状况,先后排演了《红花绿叶》、《生活的道路》、《纺纱闯将》、《壮丽的青春》等现代戏,还积极推进男女合演现代戏,如王文娟主动参演的《技术员来了》等。此后,该院动用袁雪芬、徐玉兰、王文娟、傅全香、范瑞娟、金彩凤、吕瑞英等名角,排演过《千万别要忘记》、《江姐》、《女飞行员》、《红嫂》、《迎新曲》等革命现代戏。但时过境迁,几乎一部都没能在舞台上立住脚,而今早已被历史扔进回收站。“文革”结束后,上海越剧院先后上演了《忠魂曲》、《三月春潮》、《鲁迅在广州》等现代戏,将周恩来、鲁迅等名人形象展现于越剧舞台,一时间颇受瞩目。上海越剧院由于较早实行男女合演,尤其是拥有刘觉、史济华、张国华、华渭强、赵志刚、许杰一批优秀的男演员,在排演现代戏方面较之其他越剧团体更具优势,其后的《家》、《早春二月》、《玉卿嫂》、《啼笑因缘》、《黎斋残梦》和青春越剧《第一次的亲密

接触》等都尚属成功。2008年,由文化部艺术司、上海市文广局等主办的“纪念改革开放30周年·上海越剧现代戏展演周暨研讨活动”在沪举办,可以说是上海越剧现代戏创作及男女合演的一次大检阅。但整体而言,现代戏之于越剧,仍然属于边缘性存在。

相对于上海,浙江越剧的现代戏更加不容乐观。在上世纪五六十年代,浙江先后出现过《凉亭会》、《采凤双飞》、《劝亲家》、《关不住的姑娘》、《三摆渡》、《风雨同路人》、《山花烂漫》等大大小小的越剧现代戏,在各类省市级的观摩汇演中也不时获奖,1974年浙江越剧团演出的《半篮花生》还被作为“越剧革命改革试验剧目”,但都是过眼云烟。新时期以来,《金凤与银燕》、《复婚记》、《巧凤》等相继涌现,其中《巧凤》获得过文化部“文华新剧目奖”,《金凤与银燕》则是中宣部“五个一工程奖”获奖剧目,但在越剧市场都不曾引起多少波澜,甚至少有观众知晓。近两年,尚能够引起相当关注的浙江越剧现代戏当属《孔乙己》和《女人街》,但二者的关键要素都并非现代题材,而是茅威涛和女性、时尚。其实,不仅仅是越剧,放眼戏曲界,尽管有京剧《骆驼祥子》(江苏省京剧院)、川剧《金子》(重庆川剧院)、甬剧《典妻》(宁波市艺术剧院)等几部国家舞台艺术精品工程剧目或中国戏曲学会奖剧目装点,各剧种的现代戏都处于“歉收”状态,甚至善于表现现代生活的沪剧、评剧都未能例外,似乎现代戏已经成为戏曲的痼疾。那么,戏曲果真不适合表现现代戏吗?重新审视样板戏或许会对我们有所启示。

除去政治意识膨胀这一弊端,样板戏给戏曲现代戏创作提供了诸多范例,如音乐、唱腔的创新和程式的运用。在《关于于会永》中汪曾祺说道:于会永对戏曲音乐的贡献可以说是前无古人。自毛泽东“推陈出新”的批示一出,创新便成为戏曲创作的金箍棒,剧本、舞美、唱腔、音乐无所不及。就唱腔来说,“有人拼命使用高八度,有人违反唱腔的自然走势,该往高处走的,往低处走;该往低处走的,往高处走。有个老演员批评某些唱腔设计是顺姐她妹妹——别扭”。^①于会永曾反复分析过几十种地方戏、曲艺,将其唱腔吸收入京剧,还引进了西方歌剧主题旋律的方法,并提出音乐布局这个概念,对唱腔进行整体构思,而不是零散的拼贴;同时,于会永创造了新的板式,如《海港》中的二黄宽板,《杜鹃山》中柯湘“家住安源萍水头”的板式也是新创,“似乎是西皮二六,但二六的节奏没有那么多的变化。起初是比较舒缓的回忆,当中是激越的控诉,节奏加快,最后较散,但却转为高腔,形成搭句”。经过精心研究,于会永的创新使得京剧音乐语言大大丰富,而且顺畅、自然。在程式的运用方面,样板戏亦不乏精彩之处,《智取威虎山》中杨子荣飞马高歌进山的马武、打虎舞蹈,《杜鹃山》中柯湘上刑场前甩发、提链、蹉步、推开敌人的刺刀,虽是常

^① 翁思再主编:《京剧丛谈百年录》,中华书局,2011年版,394页。

见的英雄就义前的套路动作,话剧舞台和电影镜头前早已为观众熟知,但戏曲舞台则充分进行了“舞蹈化”,成为新的表演词汇。样板戏是特殊政治环境的产物,某种程度上可以说是戏曲舞台的怪胎,但成功之作却能将怪胎扭转为“顺产”。如《芦荡火种》上演后,徐兰苑老先生说:“看了戏,感觉很舒服,不生硬,很像京戏。”^①京剧小生名角叶盛兰也在1964年4月22日《北京京剧团关于〈芦荡火种〉演出情况报告》中评价道:“整个是京剧的风格。”^②像京戏,看似平凡的几个字,却是老艺人、老先生的极高评价,是对戏曲现代戏创作的某种肯定。反观当下的戏曲创作,也不乏重金投入的所谓大制作,但投入重心却是舞美、服装、音效甚至是特效以及特邀的名导演(戏曲舞台通行特邀导演,个别名导演满天飞。有时唱腔设计也是如此),多是戏曲外围的因素,对于戏曲核心的唱腔、音乐、表演缺乏培育的耐心,只是临时四处邀请,一时效应过后仍然是后继无人、创新乏力。如此急功近利、浮躁的环境下,现代戏更是被视为“畏途”——传统戏总归有前人的积淀,模仿尚有依傍处,起码可以做到“守成”,现代戏却有太多的新课题需要开拓,风险更大,于是弃之不顾。

对于越剧现代戏,除去上述障碍,还要面对女小生这一难题。在传统戏中,由于长衣、水袖、高底靴、头饰、帽子等掩饰,女小生的性别特征被掩盖,而在一无遮拦的现代戏中,其生理特征便易于暴露,成为人物塑造的大障碍,如上海越剧院《啼笑因缘》中钱惠丽饰演的樊家树。作为优秀的徐派传人,钱惠丽的唱功、做功都可圈可点,但走路时不经意扭动的腰部出卖了“他”。正是鉴于诸多困境,近年鲜有成功的越剧现代戏问世。但一味的历史剧、古装戏,难免有题材范围狭小、脱离现实的嫌疑,特别是对于越剧这种长期被贴上才子佳人标签的剧种,同时有限的取材范围也必然会在一定程度上影响现代观念的传输,于是将视野投向异域便成为一种替代性选择。审视戏曲改编的异域经典,无论莎士比亚,还是易卜生、奥尼尔、勃朗特和雨果等,其作品一经戏曲改编,思潮流派、时代背景、作家创作手法等方面的差异性都被忽略,马龙将军(改编自《麦克白》)同《心比天高》中的狂浪书生文柏(改编自易卜生的《海达·高布乐》,其原型为自由知识分子形象)同样穿着厚底靴、长袍,水袖飘飘,戏曲对时间、空间等物理环境的写意、虚化处理使得“文艺复兴”和20世纪现实主义思潮的巨大差异得以悄然消融,而野心、欲望、癫狂、潜意识心理等传统越剧题材不易传达的观念却依然可见。

相比于《马龙将军》和《心比天高》,《简·爱》、《茶花女》、《春琴传》、《阿育王》在舞台形象上更多地保留了原著风貌,剧中人物并非着越剧传统的生、旦服装,而是长蓬裙、燕尾服、和服、高跟鞋、木屐、礼帽、波浪式卷发或盘头发髻,阿育王中人物

① 徐兰苑:《我对京剧特色的看法》,《北京日报》,1964年3月28日。

② 翁思再主编:《京剧丛谈百年录》,中华书局,2011年版,7044页。

甚至会打赤脚,从外观上给予观众一种陌生的、新奇的视觉冲击。此处,改编者所切中的正是陌生化心理。

陌生化,作为艺术欣赏中一个重要的心理要素,历来受到创作者重视,当前各种文艺形式更是在“创新”这一旗帜的号召下,想方设法地制造陌生化效果,以满足观众的审美期待。但毋庸讳言,当前戏曲在制造“陌生感”方面,能力还极为有限,譬如说程式。尽管各地方戏程式化程度不一,但仍然被视为戏曲的基本属性,其存在本身就是对陌生化的反动,意即在形式上戏曲无法充分满足观众的“求新”需求。在内容上,传统剧目自不必说,故事陈旧、剧情老套,新编历史剧目近年来可以说是戏曲的生力军,但总是着落在“历史”上,戏曲又似乎缺少了某种活力,难以融入当下社会,并且,过于鲜明的现代观念意识确实很难贴切地寄托于历史人物;而身处现代社会的戏曲观众,又不可能隔绝于话剧、影视、歌舞等适宜于展现现实生活、观念意识日益更新的艺术形式,由其他艺术形式返观戏曲舞台,难免会产生与时代的隔离感、落伍感。由此,现代戏便本应具备相当强烈的需求,但如上所述,戏曲现代戏历经周折,最终惨淡收场,其症结便在于未能有效解决好陌生化中的复杂问题。

在人们的心理定势中,戏曲在某种程度上就是历史的,它与当下生活之间应该有一个时间差,由于这一时间差的存在,戏曲才得以从容地将生活之“实”提炼为戏曲的“写意”。无论对于戏曲的本质存在怎样的学术分歧,其写意性仍然为人所公认,而“写意”恰可以看作是对生活真实的陌生化处理,意即在戏曲取材上,人们需要将眼光拉远、离开现实生活,借助题材上的“时间差”制造陌生化效果,以奠定戏曲特有的美感,因而历史题材的兴盛便顺理成章。纵观近年来《骆驼祥子》、《变脸》、《金子》、《风雨同仁堂》、《孔乙己》、《风雨丽人行》、《香江泪》、《迟开的玫瑰》等所谓的现代题材剧目,大多是民国题材,舞台上虽然去除了水袖,仍然不是我们所存在的当下世界,即便我们称之为戏曲“现代戏”,实则它们所反映的依旧是“历史”。这里,戏曲现代戏陷入了“陌生化”的陷阱:内容上贴近现实,便可能失去形式上的美感,因到目前为止现代戏在表现形式上依然缺乏足够的积淀,尚未找到新的、又不失戏曲本质的语汇来表现日新月异、变化迅速的当下生活;而将取材视野一味限定于历史,又无异于自封“古董”,自绝于现代社会。任何艺术的欣赏都需要陌生感,但戏曲对陌生感的需要更为纠结,甚至是自相矛盾。

当前戏曲观众流失,很大一部分原因在于没有新戏、好戏可看,戏曲观众迫切需要新的审美对象、新的感知方式来更新他们的审美体验,他们需要在舞台上找到一种“陌生感”,而这种陌生感又不能是全然陌生的,它必须是戏曲的,是一种熟悉的陌生感。正是出于对这种感觉的渴望,戏曲将目光投向了异域。异域,本身便充满了陌生因素,当异域经典出现于戏曲舞台时,上述历史与现实、内容和形式等纠结不清的问题便被暂时遮蔽,人们被一个更大的、更广泛的、陌生的对象所吸引。

由于中国戏曲与西方戏剧(小说)存在着艺术本性上的差异,两种异质艺术形式的变形转换便成为最大的焦点,观众全神贯注于异域经典与戏曲的“嫁接”,内中蕴藏着对东方古典艺术形式与西方现代观念对接的渴望。改编者未尝不是如此,于是简·爱、茶花女、哈姆雷特、阿育王等人跨越时空来到越剧舞台,以吴侬软语迂回表述中国戏曲的现代化诉求。

第二节 内容阐释的缝合与裂隙

由于戏曲需要大段非情节性的唱、做,节奏进展较缓慢,当今的演出又是以演整部戏为主(折子戏演出已经大大减少),若在有限的时间内演绎完整部剧作,必然要在改编时对原著进行大量删减,而经典原著的深厚内涵便难以保全。以《麦克白》为例,朗斯伯莱曾指出:“在《麦克白》里,惩罚是加在那罪恶的丈夫和罪恶的妻身上了。但这仅是附带着而来的结果,若当作目的来看,则在全剧进展上并不占重要的地位。值得我们注意的是,罪恶一旦掌握了一个人的灵魂,其逐渐使人变质的力量是如何伟大。这种力量在不同的性格上产生出不同的悲惨的效果。”^①意即原著关注的是人的野心欲望本身,揭示欲望如何一步一步地吞噬人物的自我,其重心在于展示这一过程,而不是强调其结果。但由《麦克白》改编的京剧《欲望城国》和昆剧《血手记》却不约而同地将麦克白的行为归谬于女巫的引诱,让麦克白夫妇在“天意”的召唤下行凶作恶,最后在天意弄人的感叹下走向绝路。原著中拷问人性的灵魂变成了冤魂纠缠,展现出中国戏曲观众所熟知的因果报应模式,麦克白对生命的体悟也被湮没。为避免这一缺陷,绍兴小百花越剧团由《麦克白》改编的《马龙将军》尽量发挥越剧长于抒情的特点,将原著中的心理转化为抒情唱段,尽可能缝合两种异质的艺术形态,最大可能地保持其原貌。

与莎士比亚四大悲剧中另外三部的主人公相比,麦克白形象显得更为特殊。哈姆莱特的主要行动是复仇,为被叔父谋害的父亲讨回公道并匡扶处于混乱中的国家,其间虽错杀了波洛涅斯,甚至使得奥菲利亚和王后无辜牺牲,但并不损害其行动的正义性、合理性;奥赛罗身为大将军,高尚、勇敢、痴情,只是小人作祟,才误杀了苔丝狄蒙娜、葬送了自己的爱情,当他意识到自己的错误时,便以自杀来表达悔恨,表现出知错能改的“大善”;李尔王虽然开始听信甜言蜜语,委屈了真正爱他的女儿考狄利亚,但在经受了暴风雨的洗礼后,其人格亦上升到一个新的层面,也属于迷途知返,因而获得救赎。概而言之,这三人尽管都有过错,但其本性仍然为

^① 莎士比亚:《麦克白》,梁实秋译,台北远东图书公司,1989年版,8页。

“好人”，即能够引起读者的同情和怜悯。但麦克白不同。麦克白杀害国王邓肯、篡夺王位、栽赃于他人，已经犯下了三重罪孽：按当时“君权神授”观念，弑君不仅是对邓肯本人，也是对天犯下的罪孽；作为主人，麦克白背叛了客人邓肯对他的信任，这是第二重罪孽；邓肯与麦克白为表兄弟关系，杀害邓肯就是杀害自己的亲属，这是第三重罪孽。三重罪孽后，麦克白又犯下一系列的杀戮大罪，其中包括对妇孺的杀戮……凡此种种，几乎将麦克白推入恶人的行列。但《麦克白》既然被称为悲剧，其主人公就必须具备足以激起观众怜悯和同情的特质，正如亚里斯多德在《诗学》中所指出的：我们厌恶的人的不幸，是不会引起我们的悲伤的。鉴于此，有批评家指出：莎士比亚在创作《麦克白》时需要克服的巨大困难，就是如何“让这个恶人引起我们的同情”。^①于是我们看到，在剧本的开始，当麦克白还未上场时，莎士比亚便将他勇猛善战、力挽狂澜打败叛贼麦克唐华德和挪威国王不义之师的情形展示给读者，由此麦克白的英勇品质便先入为主占据了读者心理，为接受这一人物奠定一个较好的心理定势。此后，麦克白的优秀品质逐渐被邪恶侵蚀，在这一过程中莎士比亚不是单纯描述其“恶”的行为，而是重点刻画他转向“恶”时的矛盾心理。最初听到女巫预言，弑君的恶念刚刚浮上脑际，麦克白就感到了震惊不安：“为什么那句话会在我脑中引起可怖的印象，使我毛发悚然，使我的心全然失去常态，卜卜地跳个不停呢？想象中的恐怖远过于实际上的恐怖；我的思想中不过偶然浮起了杀人的妄念，就已经使我全身震撼。”麦克白有清醒的道德意识，明白自己的错误，在第一幕第七场开始策划谋杀邓肯时，他非常犹豫，深受良心谴责，如果不是麦克白夫人用激将法蛊惑，他很可能会放弃那个邪恶的计划。而后班柯遇害，其鬼魂再次拷问麦克白的良知，只不过此时的麦克白已经踏上不归路，回头无望。

自始至终，麦克白都不缺乏自省意识，正是这种自省时刻折磨着他：当他听见有人在睡梦中说“上帝保佑我们”时，本想回答一句“阿门”，居然说不出口；他在想象中听到一个声音说：“麦克白已经杀害了睡眠”；他喃喃自问：“大洋里所有的水，能够洗净我手上的血迹吗……”这些恐惧、自责心理赋予麦克白更深刻的蕴涵，警示人们邪恶力量的巨大，让人们在善、恶的艰难斗争中更清醒地认识人性。

越剧版《马龙将军》抓住了这一点，其改编者忠实于原著精神，在将西方故事完全中国化的同时，尽可能将莎氏悲剧挖掘深刻人性的特质植入越剧之中。于是，在《马》的开场，观众首先看到一个英姿勃发、功勋卓著、“八百里狼烟俱扫尽”的大将军：“今日里展宏图立功勋，看天下英雄更有何人？”面对巫神预言和妻子姜氏的劝诱，马龙虽然心有所动，仍然断然拒绝谋逆，“诸侯争霸，天下多事，望我执剑护民保家邦”。越剧将时代背景设置于乱世春秋，马龙征战沙场不为一己私利，而是心怀

^① 谈瀛洲、陆谷孙：《〈麦克白〉的现代主义解读》，《复旦学报》（社会科学版），1997年第2期。

天下,其社会责任感契合于中国传统价值观念,增添了这一形象的正义感。同时,这位大将军并非只会杀伐的武夫,而是多情多义之人:“身负重任应报国,跪拜深深谢君王”,说明他感恩图报;“贤妻妆楼将我盼,粉墙绿竹将我迎。归心似箭催战马”又透视出马背英雄的几分柔情……在这几个层次的心理展示中,越剧的抒情特长得以充分发挥,因而当马龙“难挡金冠诱人闪华光,心魔驱起了黑暗的欲望”并最终拔剑出鞘时,观众更多的是痛惜,是对人性沉沦的反思,而“焚心似裂五内乱”既是马龙的心理写照,也是观众的心理感应,由此莎士比亚所要表达的内涵以越剧的方式得以恰当演绎,且更富于情绪、情感色彩。吴凤花饰演的马龙,既是一个盖世英雄,也是一个误入人性歧途的恶魔,他对人生有主动思考,也备受灵魂的煎熬,在双重人格的撕扯下走向彻底崩溃。曾经有人怀疑越剧与莎剧之间是否存在改编的可能性,《马龙将军》则证明戏剧尽管有东西方之分、有古代与现代的个性差异及迥异风格,但也有共同的本质属性,如改编者能够紧扣这一点积极向戏剧的本质属性复归,便可将莎翁剧作变成全人类的共同财富。

当然,《马龙将军》并非完美无瑕,在植入过程中,对原著人性的挖掘不可避免地会有所偏移,但毕竟为越剧舞台增添了异于传统人物的特质,勇武、狂傲、凶残、多疑、虚弱等多层面的性格特征使得马龙在单纯、平面的越剧人物谱系中显得卓然不群,而这恰有助于改变20世纪90年代以来对舞台视觉效果畸形追求,充实贫弱的戏剧精神。不过必须注意的是,任何文化交流都离不开本土化过程,移植者永远不可能对外来文化原封不动地复制,而是不由自主地以本民族文化因子为模具,去框定外来文化,使其发生变形,在以戏曲“嫁接”异域名著的过程中这种变形尤为显著。

由于中国戏曲的道德诉求,其正面人物承载的多是忠贞、正义、善良等观念,是所谓的“好”人,人性中的阴暗面很少有机会被揭示,通常只是借助反面的配角人物表达对奸邪、贪婪、残暴等恶的因素的贬斥,但这种“恶”的表现极为有限,更不必说介于善恶之间、难以定论的因素。但西方恰恰相反,其经典著作正是由于对恶以及善恶交界处人性的层层剖析而获得震撼性效果,因而犹疑、欲望、嫉妒、偏执、暴力、嗜虐、受虐等都可以得到全方位揭示。面对这些陌生的词汇,改编者不能不顾及观众的心理定势,令其尽可能与戏曲传统词汇相兼容,而对原典加以变形。随之而来的是另一个问题,即异域经典的经典性如何表现?众所周知,经典著作无论是对社会现实的穿透力,还是对人性的揭示,都有着深邃的体现,正是凭借这一点,它们才成为广为传颂的经典。但在改编为戏曲的过程中,大多要采取“减法”——线索、人物、情节,那么其内涵是否会因此被削弱呢?

在《心比天高》之前,上海京剧院改编的《哈姆雷特》(改名为《王子复仇记》),以成功的戏曲化获得了一致认可。在表演上,该剧充分发掘传统程式的表现力,如王

王子丹夜遇父亲鬼魂时,便运用了趟马、僵尸、甩发、朝天蹬、翎子等技巧,展示他在这样一种情境下的心理波动。在具体的人物塑造上,戏曲的行当发挥了巨大的力量。剧中王子子丹以不戴髯口的文武老生形象出现,并融合了武小生的表演特点,以凸显王子英武、俊朗的气质;王后姜戎为梅派青衣,非常吻合雍容的王后气度;王子情人殷缙选用了以唱功婉转见长的程派演员,昭示她青春少女的悲惨命运;此外,篡位的叔父为架子花脸,暗寓他阴险狡诈的内心;殷缙父亲殷甫为三花脸,体现他虚伪、精于世故的性格;老国王的亡灵则是铜锤花脸,显示其英武之气。但在结构上,《王子复仇记》为适应戏曲舞台“立主脑、减头绪”的规则,将原著中的几条副线删除,大幅度精简人物,以使得情节集中、矛盾冲突强化,由此挪威王子攻打丹麦、雷欧提斯赴法国、哈姆雷特被送往英国等插曲都不复存在,只围绕哈姆雷特复仇这一条主线次第展开,故而丹麦如一座监狱般的黑暗现实、王子所处的复杂政治环境以及他对当时社会的沉思等内涵便难以充分展开。值得庆幸的是,京剧《王子复仇记》保存了许多莎作精彩的独白,有些则改为唱段,并将过于欧化的句式尽可能转化为符合汉语表达习惯的句式,如哈姆雷特关于“生存还是毁灭”的经典独白被处理为子丹唱、念兼顾的一场戏:“(唱)这躯体是存是灭难掂量,何去何从向哪方?……谁甘愿忍受这人世劫难,谁甘愿忍受这岁月无常,谁甘愿将生命的重负独立扛,任凭它层层摧折压奋梁。(白)是生存?还是毁灭?(拔剑)死了,人世牵绊都消失殆尽,岂不是梦寐以求的么?安睡吧、安睡吧——睡着了定会做梦,是美梦,还是噩梦?(接唱)……”歌、舞、唱、做等视听手段一定程度上弥补了莎翁精髓难以尽现的缺憾。此外,在“观戏”一场后,安排了一段王后姜戎的唱腔,她心中起疑,不由唱道:“我也曾心如槁木断了念,怎奈是一念差就踏上无底船……怨只怨生性软弱就动了心弦。如梦似幻,分不清是悲是喜是苦是甜……”改编不只是单纯的“减法”,还需适当的添加,王后的唱段折射出一个心怀惆怅的妻子、母亲的复杂内心,令其形象更为鲜明、立体。但并非所有的改编都有如此幸运,上海越剧院的《王子复仇记》便缺少这样的“加法”。

越剧版《王子复仇记》同样采取突出主线、删除副线的结构策略,但由于越剧行当不如京剧丰富,且不擅演武戏,因而表演上便缺乏京剧版中的亮点。主演赵志刚虽为当今越坛男小生中的佼佼者,但其武功根底显然逊色于吴凤花,因而王子的阳刚之气难以展现,而在表现哈姆雷特沉思、癫狂之态时,其台风显然不及茅威涛放松、自然,而过于欧化的台词又大大束缚住了这位“越剧王子”的唱做。此外,王后这一角色的处理更加失败。在莎翁笔下,这位被蒙羞的、被牺牲的母亲便不曾得到应有的空间展示自己,在越剧版中更是沉默无声,一味被动地接受儿子的指责、命运的摆布,无论对于老国王的突然离世,还是对于自己的仓促改嫁,她都未曾表现出任何的主观意志或主动思考,只在毒药发作时说了句“我好怨,我好恨”,显得轻

飘无力,原典的厚重、深邃无从寻觅。

同样的缺陷也存在于《心比天高》中。在易卜生的《海达·高布乐》中,海达是将军之女,在枪和骏马的陪伴下成长,她生性倔强、不妥协,追求自由,与保守、安分的传统女性迥然不同。但在婚恋过程中,海达性格的另一个侧面被充分暴露:她放弃放纵不羁却与自己真心相爱的乐务博格,嫁给社会舆论普遍看好的泰斯曼。婚后海达精神抑郁,却难舍安逸生活,偏偏资质平平的泰斯曼前程不振,此时乐务博格不期而至。昔日不羁、落魄的乐务博格而今焕然一新,正致力于一部才气横溢的书稿的写作,这让泰斯曼显得更加无能。接下去,海达的同学泰遏,即爱尔务斯泰太太来到。泰遏与海达是一对反差鲜明的人物——她有丈夫,比泰遏大30岁,常常不在家。泰遏爱上了不羁落魄的乐务博格,乐务博格被泰遏感动,改正了恶习——不是被迫改变,而是主动为爱而改变。乐务博格意欲有所作为以回报泰遏,于是不辞而别寻找出路。闻讯后的泰遏果断地离家追寻,并在海达家重逢。泰遏的行动令海达钦佩,却也心生嫉恨,有意无意离间她与乐务博格。乐务博格不慎失落的手稿被海达得到,海达将手稿付之一炬并赠送给乐务博格一把手枪。勃拉克推事和泰遏带来乐务博格自杀的消息,海达暗自赞赏这一英勇行动。泰遏决意重写乐务博格的书稿,泰斯曼积极响应,海达极度失落。勃拉克再次到来,说明乐务博格是被妓女误伤,而非自杀,海达心生幻灭感。勃拉克发现海达赠送手枪之事,以此要挟,最终海达开枪自杀。

易卜生笔下的海达,虽生活在资本主义时代,却还残留着贵族的诗意:她无视世俗眼光与狂浪的乐务博格相恋,试图以浪漫爱情对抗资本主义的庸俗,但终究堕入凡俗的家庭生活。作为女性,她可以自由社交,却无工作权利、经济不独立,没有真正的社会地位,任何超出家庭的欲望都必须通过男人进行,间接实现其社会理想,而平庸的丈夫无法达到海达的预期。于是,她厌烦生活,妥协却不甘心。乐务博格的到来唤醒了蛰伏于海达心底的波澜,如同酒神一样疯狂自大的她希望重拾往日的激情与浪漫,但是乐务博格却“改邪归正”了,试图以符合社会舆论的形象进入安稳的生活秩序,而他超人一等的才气也使得名声、利益等世俗之物指日可得。更让海达难以承受的是乐务博格已经归属于他人的爱,于是渴望拥有超凡的权利和美、享受被人宠爱的海达爆发出强烈的破坏欲、毁灭欲,毁灭他人,亦毁灭自己。原著中的海达,“对自由有无限的要求,对义务与责任则断然拒绝。追求世俗的物质生活,沉湎于庸俗的享受。海达处于旷野与家室之间,既想要自由又可以受束缚,没有勇气接受走向一端的后果,又不能折中调和。”^①她有惊人的创造力和难以

^① [德]莎乐美:《阁楼里的女人:莎乐美论易卜生笔下的女性》,马振骋译,华东师范大学出版社,2005版,138页。

琢磨的诡异,是易卜生所创造的“山妖”型女性之一,充满活力、琢磨不透。但在越剧版中,海达的“琢磨不透”性显然弱化,其性格被代之以几个非常鲜明的标签。

越剧《心比天高》中旧情人文柏(即乐务博格)到来,且与丈夫思孟要在仕途上有一番争斗,思孟则被文柏的见识、才思折服,对自己颇不自信,对此海达一再激励丈夫:“你有那书香门第作后盾……你一样博览群书人贤明”,并要求他“定要狂澜力挽去问鼎……”其心性、意旨展露无疑,即追求世俗功名,望夫成龙,夫贵妻荣,其意志之坚定引得主管官员白大人暗暗心惊:“这女子好一股勇悍狠劲,辛辣决绝令人心惊。”由于文柏送回当年的定情信物鸳鸯剑、决然斩断旧情,又与思孟是竞争关系,海达对他的爱已经转化为强烈的恨,“定叫你情海翻波难酬唱,官场翻船不扬航”。于是海达撺掇白大人和思孟拉文柏去妓院吃花酒,以离间文柏与西娅(即泰遏)的爱情。此后海达烧毁文柏的书稿、笼络白大人要他暗助思孟,其世俗追求继续强化,但她“对自由有无限的要求、处于旷野与家室之间的矛盾性”则被过滤,性格由复杂、飘忽变得单一、确定。特别是结局的死亡,海达似乎死于迫不得已、心有不甘:首先是白大人的压力:“手不执刃杀情人,血不沾身毁奇珍。白大人,你逼得狠啊……气昂昂道貌岸然,赤裸裸人面兽心。毒辣辣借刀杀人,恰似那魔鬼化身”;其次是对思孟的绝望:“思孟,你……我一心为你争前程,你却将我推火坑。我玩火终自焚,害人害自身。……我一生为情困,为情碎了心。我一生为名困,为名断了魂。我一生为利困,为利焚了身。”情、名、利,三个字的点评,是海达的临终觉悟,也是其性格概括,但仅此三点绝不足以框定其“山妖”本性。原著中海达的慵懒、厌倦以及她对自我的绝望被遗漏,越剧舞台上的海达不仅意志坚定、目标指向明确,而且行动能力强大。尽管罗兰·巴特、克里斯蒂娃等人曾试图以互文理论、文本间性打破文本的封闭结构,倡导文本平等,但我们并不可以就此便取消经典的本源性地位,改编是由此源头出发的二度创造,由原典到改编这一线性秩序必须遵守。而一旦由此视角切入,戏曲改编的裂缝便呈现无遗。

裂缝,即四分五裂,紊乱、乱套,其原因正如海德格所论述的“出离于接缝之外”,某物出现了散缝,不再接合或聚合在一起。鉴于戏曲与西方戏剧(小说)是两种异质的艺术形式,戏曲改编异域经典的过程中这种裂缝几乎无从避免,特别是面对易卜生那类象征意蕴浓厚的剧作。

越剧《海上夫人》中的荔达生于海岛,对大海有特殊的感情,曾与一水手江思腾相恋并订婚。后来水手误杀人命不得已流亡他乡。久等不得水手音讯的荔达嫁给大陆上的郎中范格做续弦,婚后生育有一个儿子,但荔达并不能忘记大海和水手,郁郁寡欢的她时常去海边眺望,此举令范格很不解。不幸儿子患病夭折,孩子临死之前眼睛突然变得像大海一样湛蓝,眼神与水手极为相似,荔达仿佛看到水手的幻影,从此更加心神不宁。范格得知荔达的海洋情结,打算搬去海岛,希望能改善荔

达的精神状态,但没有奏效。一天水手突然出现,浪迹天涯多年的他始终未曾忘怀与荔达的感情。水手要求荔达跟他走,并找范格摊牌,范格叫来荔达三人面谈,议定以一夜时间为限,由荔达决定走还是留。水手走后,范格恳求荔达留下,但荔达已经被水手及其身上的海洋气息所俘获。此时,官府得知水手的行迹亦跟踪前来,恰巧负责为当年命案中死者验尸的便是范格,荔达请求范格帮助水手解除杀人嫌疑,被范格拒绝。当晚,水手悄悄前来约荔达连夜出逃,出逃中途荔达突然反悔、坚持回家去,理由是未到约定时间,她要求等到第二天当着丈夫面堂堂正正出行而不是私奔。水手无奈,只得答应。荔达告诉范格是自己要走,而水手将她送回。范格为其感动,翌日设酒宴为荔达和水手送行。但峰回路转,荔达突然决定留下——这一夜间她走过了人生最重要的旅程,发现自己最好的归宿就是与范格相守。官府派人来抓水手,范格拿出为船老大验尸的文书,证明水手无辜,请求官府赦免他。

同易卜生的原著相比,越剧有几处改动,而这些改动看似不涉及情节的关键节点,却对作品内涵产生重要影响。首先是大海这一形象。在易卜生笔下,大海是一个充满象征意蕴的核心意象,易卜生虽然没有直接描写它的壮阔与变幻莫测,但从人物的对话中我们可以感受到大海的这些特性,如还是少女的艾梨达(越剧中的荔达),时常与庄士顿(越剧中的水手江思腾)谈论大海:“我们谈到海上的暴风恶浪和风平浪静的光景。我们还谈到海上有时黑夜沉沉,星月无光;有时旭日悬空,光辉万丈。”在艾梨达和庄士顿的描述中,大海喜怒无常,可以瞬间由风平浪静变幻成巨浪滔天,而二人对大海则是着迷、向往。在《海上夫人》中,大海是一个多义性象征,神秘、诱惑、广博,还有自由,剧中男女对自由婚姻、自由生活,特别是自由选择权的推崇都借助大海这一形象得到喻示,而二人性格与大海也形成了一种相生相依的关系,尤其是出身水手的庄士顿,他以海为家、四处漂泊,“是个海阔天空的人物”;而艾梨达,生在海上人家,性格喜怒无常、难以捉摸,其心情随时变化,因为在她的思想感情里“有汹涌的大浪——有时涨潮,有时退潮”,大海就是她的生命之魂。因此,艾梨达与庄士顿虽然相处时间并不长,却被其深深吸引,甚至可以说是控制,根结正在于海的精神、自由的精神。越剧尽管在舞台布景上尽可能突出了海的意蕴,但在情节设置上却未能很好地突出这一“不在场”的重要角色对其他在场角色的影响;同时由于中国内陆文明的特点,中国观众对“大海”这一形象基本上没有多少心理积淀,因此无论是荔达自述其大海情结,还是范格极其两个女儿谈论荔达对海的异常迷恋,观众都很难激起共鸣,反而有些摸不着头脑。

对大海意象的削弱,直接影响了荔达形象的塑造:观众不理解大海的意蕴,荔达痴恋大海的行为便难以合理解释,其性格由此显得模糊不清。其次,荔达与水手、范格的三角关系没有理顺。在易卜生笔下,荔达与水手更多的是精神气质的契合,在越剧中被处理为朝夕相处、日久生情,但回归后的水手却并非以情打动荔达,

失去情感依托他带走荔达的举动便会遭致怀疑甚至排斥。似乎是为展现水手奔放、狂野的大海式性格,越剧增加了“半夜私奔”一场戏,却更加重了观众的抵触心理——三人原本约好一夜之限,水手此举已将荔达与自己一同陷入不义、违背信约的境地。荔达中途放弃私奔,要求堂堂正正离开,这一点与原著精神比较契合,是其自由精神指导下的自然行为;此后面对范格的成全,荔达改弦易辙、决定留下,亦是其自由精神的表现——范格给予荔达以自由选择权,让她感受到自由意志与个人尊严,因为自由与尊严她选择留下。但中国观众却很难将这些与“自由精神”联系起来:荔达放弃私奔吻合中国传统的诚信、守约观念,决定与范格长相厮守是被其感动、为情所动。

可见,越剧一方面以中国戏曲传统的“情”、“诚信”等道德范畴置换西方特质鲜明的自由精神,却又不时拖着自由精神的“尾巴”,东西方元素混杂不清,反而破坏了人物的完整性和情节的连贯性。

第三节 表现符号的戏曲化与原形态化

相对于内容的缝合,越剧改编异域经典的形式问题更为棘手。所谓戏曲形式问题,可以归之为戏曲化问题,其实质为回归戏曲本体的问题。何谓戏曲本体?戏曲的本质何在?以歌舞演故事说、抽象写意说、诗化说,等等,各派纷争。但可以肯定的是,戏曲有其特殊的形式表现元素,如空灵的舞台时空,演员特殊的表演体系——即程式化等。这里需要特别强调的是程式化不仅仅是指如唱念做打、四功五法,还包括特殊的表演模式与舞台形式之间的相互依赖和彼此互补,正是在这种依赖和互补关系中构成了特有的戏曲文化模式,从而形成戏曲艺术自身比较固定的界限。这种界限不仅是专家、学者在理论上的认可,更是深植于观众的欣赏实践,在人们心目中戏曲存在一个基本的“模子”,当异域经典出现于戏曲舞台时,观众首先关注的不是它们的经典本性,而是它是否能嵌入戏曲这个“模子”。

1984年12月10日,《文汇报》第一版曾以“重视横向借鉴”为题报道过全国戏曲现代戏研究会年会的讨论情况,报道列举了某些代表的新主张,如冲破“戏曲化”束缚,掌握时代信息,重视横向借鉴,在戏曲表现形式上进行第二次革命等。于是,“戏曲化”一度成为国内戏曲学界激烈争论的焦点。而今审视这一看似热闹的理论论争,实则并无十分的必要,戏曲本来就该是戏曲化的,这应是不证自明的公理。艺术之所以可以分门别类,是因为各艺术形式本身存在区别于其他艺术形式的特殊性,戏曲若一味打开界限、不加甄别地“引进”其他艺术表现手段,势必撑破、扭曲其原有的“模子”,导致不伦不类。

当下的戏曲观众可大致分为两种类型：一类是比较成熟的观众，欣赏戏曲的时间较长，了解戏曲的基本常识甚至有相当的研究，出于自身喜好走进剧场看戏，有较为稳定的欣赏习惯和欣赏标准；一类是对戏曲一知半解，自身没有强烈的欣赏需求，只是出于好奇或者其他偶然性因素才去看戏。前一类观众，并非因热爱戏曲便冥顽不化，恰恰相反，他们更渴望戏曲求新、求变，对于大胆“拿来”的实验性戏曲也乐于接受，但前提条件是满足他们基本的审美需求，如某派唱腔、某个名角的做功、绝活儿等，否则便会遭到唾弃，无论是莎士比亚还是汤显祖。对于后一类观众，更需要提供给他们地道的戏曲，因为这是他们对戏曲的第一印象，能否留住他们，使之成为稳定的戏曲观众群，这第一印象至关重要。尽管人们说外行看热闹、内行看门道，但对于尚属外行的这类戏曲观众，只有真正的戏曲“门道”、只有行家高手的“气场”才足以震慑、吸引他们，至于那些无谓的现代化光影手段、喧宾夺主的舞台装置、边角料式的歌舞，等等，只会落其话柄。故而，当异域经典“移架”至戏曲舞台时，必须将其身形加以变换，以适应戏曲的模子。在这一点上，越剧《心比天高》颇有心得。

在内容层面上，越剧《心比天高》将故事背景由西方现代社会挪移到中国古代，女主人公海达由将军之女转变为家道中落的书香门第，海达曾经的爱人——自由知识分子乐务博格被塑造为狂浪书生文柏，垂涎海达的勃拉克原本只是个厚脸皮、包打听的法官下级调查员，现在则摇身成为位高权重、居心叵测的白大夫，原本为他人妇、而又为乐务博格离家私奔的泰遏成了未嫁的纯真少女西娅……原作中海达与丈夫泰斯曼的姑姑之间的冲突线被取消，删去繁枝，使得主线更为突出；而贯穿全剧的冲突焦点——书稿，在原著中是被泰斯曼偶然捡到，越剧版则是在白大人的威逼利诱、软硬兼施下由海达丈夫思孟偷回，显示出对“坏人作祟”这一传统戏曲冲突手法的尊重。与内容上的中国化相映衬，该剧的舞台表现也牢牢抓住了戏曲化这一宗旨。

首先，四幕话剧改为无场次越剧，由演员的上下场随意转换，赋予舞台非常灵动的时空。其次，舞美简洁化，原作中陈设雅致、布置繁琐的客厅简化成一把椅子、一堵墙。《心比天高》的舞台非常干净，只在舞台后方设置了一堵墙，上开两个门洞，如同古戏台的“出将”、“入相”。“出将”处放置一个羯鼓，一个穿着乐工服饰的司鼓毫无表情，手擂羯鼓；“入相”处则有一乐人直立吹埙，呜呜咽咽，渲染出幽怨、寥落、冷清空寂的意境。就在这种意境中，海达怀抱鸳鸯剑登场。以中国戏曲舞台习见的剑，而且是意蕴深厚的鸳鸯剑置换原著中非常西化的手枪，为演员表演提供了极好的支撑，并由此带来全剧的精到之处，即表演方式的越剧化。

《心比天高》开场，海达怀抱鸳鸯剑登场，边歌边舞，一场剑舞充分体现了戏曲以歌舞演故事的本性，又透视出海达婚后生活的孤寂、苦闷，同时以剑抒怀而不是

寄情诗画文墨,海达的禀性特质亦得以精炼地点化。剑这一道具伴随剧情始终,最后海达绝望自尽仍然是一段剑舞,在高亢急促的羯鼓乐中,海达发出了凄惨绝望的笑声,她疾抖两袖、快步如飞,剑锋凛凛,犹如大红水袖的延伸。这一段的表演糅入了许多艺术体操、现代舞蹈元素,演员不时有大跨度的扭腰、耸肩等动作,但是由于越剧的做功、身段并不像京昆那样戒律森严,这种开放的、富于弹性的表演反而增加了舞台紧张、热烈的气氛,使原本空灵的舞台展现出另一番韵味。剧作最为引人注目的是“焚书”一段,该段落源于传统剧目《打神告庙》,海达的水袖舞从弱到强,从单袖到双袖,心理状态也由嫉妒发展到狂躁,进入一种癫狂的、非理智状态,她那种美狄亚式的泄愤、那种毁灭一切的情绪通过戏曲特有的抓袖、抛袖、绕袖等水袖功得以层层展示,达到非常强烈的舞台效果,也让观众在折子戏的熟悉氛围中体味到酣畅淋漓的快感。

但与《心比天高》故事情节和表现符号的中国化、戏曲化不同,《春琴传》、《茶花女》、《简·爱》等改编采取的是保存原形态策略。

越剧《春琴传》由曹路生编剧,剧本改编自谷崎润一郎的小说《春琴抄》,故事发生在江户时期的日本。春琴生于大阪道修町的一个药材商家庭,双亲视她如掌上明珠,不幸春琴九岁时突患眼疾,旋即双目失明。父母极度悲伤,春琴更是受到巨大的心理创伤。为缓解春琴的创伤心理,父母接受她学习三弦琴的要求。佐助来自贫寒之家,原本在春琴家跟随其父学习经商,因春琴学琴行动不便,便由佐助陪同。春琴本就是一个娇生惯养的小姐,再加上盲人心态,使得佐助片刻不敢疏忽大意。其后,佐助拜春琴为师,学习三弦,伺候春琴更为用心,甚至无怨无悔接受她的虐待。后来,一对名分上的师徒有了私情,只是高傲的春琴对外绝对不肯承认佐助身份,即使在自己的父母面前。富家子弟利太郎惊艳于春琴的美貌,提亲却遭拒绝。利太郎想方设法成为春琴弟子,但其不轨的企图仍然流产。妒火中烧的利太郎趁春琴沐浴之机以沸水烫伤其面部。被毁容的春琴更趋乖僻,佐助为能真正走进她的内心世界,不惜以簪刺瞎自己双目。雪夜中,花红零落,唯有春琴和佐助的琴声不绝于耳……谷崎润一郎的笔触隽永细腻、凄美哀艳,非常适合越剧缠绵委婉的风格。《春琴抄》曾于20世纪被改编成电影,由著名影星山口百惠和三浦友和联袂出演,风靡日本,越剧《春琴传》即据此版本改编。《春琴传》上演时,曾被冠以偶像新剧、时尚越剧等名头,主演蔡浙飞、章益清和李霄雯都是浙江小百花越剧团的新生代演员,推新人、出新风,对“新”的追求赋予该剧以诸多的“非越剧”因素,视听元素都极尽可能“日本化”,以保持其原形态。

大幕拉开,七个身着和服的女子手执纸伞,脚踏木屐、踩着小碎步,在三弦琴的伴奏声和漫天风雪中出场。《春琴传》开场一幕极为唯美,构图、色彩、灯光、画面、情绪以及之间的搭配,都极具匠心,充满了画面感。该剧舞台布景非常简单:巨大

的天幕一片空白,只有中国水墨风格的一株枯枝,其后的每一幕场景都仿佛一幅幅写意的工笔画,雪白的樱花、蓝宝石似的海水、鲜血般的枫叶、翠绿欲滴的青山、悬崖峭壁上的残枝,还有那盏孤零零的路灯,宁静中透出几分凄清,冷艳中暗含几多阴煞……为避免观众因强烈的陌生感而产生排斥心理,剧团对演员的服装进行了局部加工,如在春琴的和服中加入东方元素,以凸显她作为豪门小姐的尊贵和典雅,而仆人佐助的服装造型,则更偏向越剧女小生。但细枝末节的加工无法掩盖全剧扑面而来的日本气息,无论吸收了日本元素的音乐、鼓声和琴声,还是歌队、面具、画布,无一不是极富日本文化内涵的符号。导演郭晓男曾在日本生活和工作,他敏锐地捕捉到了日本文化中的深层意蕴,因而在掌控《春琴传》的舞台时,紧扣“静”这一关键语汇。比如音乐,作曲吴小平和刘建宽从日本民谣中提取素材并加以变化,色彩明丽却内敛静谧,幕启时叮咚的拨弦、悠扬的笛声奠定了全剧的声效基调,其间虽有打击乐音响,但日本的击打式木鼓不像传统京剧打击乐那般躁耳,而是散发出清幽之音,包括演员的歌唱,都是遵循这一风格,绝无喊叫之嫌。再比如全剧的核心意象——雪。作为贯穿性物象,雪悄然无声,始终保持于“静”的状态;同时,雪的颜色纯净洁白,与传统戏曲舞台浓烈的色彩渲染迥然不同,也反衬出盲人眼前甚至是内心的黑暗;从触觉层面看,雪的冰冷与春琴乖诞的性情亦十分吻合,更透视出日本文化特有的冷酷韵致。可以说,为了更加贴近于日本文化,展现谷崎润一郎唯美的、恶魔的特性,导演对形式和内容的处理都极为注重凝重感。该剧主人公为盲人,由于盲人习惯以听觉来判断事物、外在动作较少,故而演员的心理动作也应多于外部动作,呈现出一种整体的、由内到外的寂静。为了达到这种境界,导演要求演员必须把心静下来,他甚至要求所有演员在演出之前集体静跪十五分钟,演出时也出现了幕内舞台的“跪”景。由此,产生该剧表演中基本的形体动作——跪。

为配合前述的“静”,《春琴传》中的演员放弃了大幅度的肢体动作,多数时间如雕塑般跪坐,偶尔的行动亦是小碎步,越剧舞台“无动不舞”的特性无从体现。同时,以和服替代水袖、以木屐替换高底靴,以生活动作进行写实化表演,戏曲的程式便显得不合时宜,所谓的四功五法全然无用武之地。概而言之,无论舞美、音乐、服装、化妆,还是表演,《春琴传》都非人们记忆中的越剧。对此,导演郭晓男非常强调,认为不像越剧才是其成功之处,他设想以《春琴传》为奠基之作,走出一条越剧的“变形”之路——一条敞开外延的、包容各种异质形式的外销、外拓之路。这一诉求一直是浙江小百花越剧团的宗旨,茅威涛曾斩钉截铁地表示其宏大野心:“越剧不变,就会被关在 21 世纪的门外。越剧应该走向亚洲,成为影响更大的东方艺术。”争取青年观众,拓展国际舞台,的确会给越剧带来一片生机,但危险也孕育于其中,那便是杂糅的表现形式。比如具有日本民谣风的音乐与胡梦桥弦上、弦下的

唱腔设计间的融合问题,便缺乏足够的过渡;话剧式的写实表演风格尽管可以逼真地模仿出日本人的生活形态,但女主角日式的跪坐与利太郎的女小生台步之间也有割裂感,而两位主演蔡浙飞和章益清满身的功夫无处施展,不能不说是一种遗憾。当然,展现功法并不一定要满台热舞、腾翻跌扑,而是在不破坏独特样式感的前提下,对演员的肢体语言进行提炼。总之,越剧传统功法的淡化,使得《春琴传》更像是一部轻歌剧或音乐剧,对越剧并非内行的新观众、青年观众固然会眼前一亮,但老观众的挑剔也绝不可置若罔闻。其实,保留原形态与戏曲化并非绝对的水火不相容,既然不同文化可以互相交流、融通,其间一定存在着某种共性以及表现这种共性的渠道,只是寻找到这一点需要相应的巨大付出,《春琴传》若是戏曲化程度再高些,则会更具品位和价值。

与《春琴传》的原形态策略相类似,浙江越剧团的《茶花女》也极尽可能保留原著样貌。2007年,浙江越剧团注资100万元排演《茶花女》,据该团团长程新丰介绍,排演此剧的出发点仍然来自于创新、吸引年轻观众。尽管号称百年历史,但越剧的审美本性并不固定,其外延具有相当的开放性,这种开放性使得越剧得以不断地吸收其他艺术元素、增加自己的养分,为其各种看似另类的尝试提供了空间和可能性,因此越剧改编异域名著比京昆艺术更容易让人接受。同时,越剧长于抒情的特性也为这种尝试提供了便利,正如《茶花女》导演杨小青所说,真情的打动具有国际性,这也是她导演这个戏的最大动力。以真情为根基,杨小青想要达到的效果是东西方共赏,即越剧《茶花女》不仅要让中国观众爱看,也要让西方观众喜欢,“努力为越剧寻找一个国际视野的衔接点”。^①为了让这一衔接更为顺畅,《茶花女》更多地考虑到了西方观众的欣赏习惯,尽可能减少其接受障碍,强化剧作的西方元素,如服装、布景,都基本忠实于原著——男女主角玛格丽特和阿芒身着欧式燕尾服、大蓬裙;舞台美术则是完全的写实风格,立体门窗、欧式仿古家具、实景装饰,逼真再现出上流社会客厅的奢华气派。在音乐上,《茶花女》融合了西洋乐器和民族乐器,但越剧的丝弦鼓板基本被放弃,玛格丽特和阿芒在钢琴与弦乐的伴奏中所演绎的傅派和尹派声腔,固然是中国观众熟悉的越剧符号,但二人唱腔中所融入的现代发声技巧又再次将该剧引向异样的西化世界。此外,华尔兹、欧洲古典宫廷乐曲“小步舞”、美声四重唱以及流行音乐元素的不断出现,也都一再强化这一感受。

进入21世纪以来,与中国社会寻求国际对话、国际接轨的整体思维相吻合,许多地方戏剧种也在探寻走出地方,放眼全国、放眼国际的新路径,新时期之初便领革新风气之先的川剧提出“川剧不一定要姓川”。越剧虽无类似的口号,其突破“越”地局限的欲求却已不言自明,如杭州越剧院继90年代之前的“东张”(以东方

^① 潘宁:《越剧〈茶花女〉,不知道会怎么唱》,《杭州日报》,2007年7月19日。

民间传奇为基本模式)转入“西望”:2000年上演儿童音乐剧《寒号鸟》,2006年改编易卜生的《海达·高布乐》,2008年推出越剧版《简·爱》,2010年则再次改编易卜生名著《海上夫人》,两年一部的频率不可谓不高。

越剧《简·爱》主演为《心比天高》中成功塑造了海达这一形象的吕派弟子周好俊,导演则是以诗化、民族风格著称的杨小青。不过此番周好俊没有展现令人惊叹的水袖功,杨小青更是承继了《茶花女》中的西化之路。越剧《简·爱》除将罗切斯特改成罗斯特、桑菲尔德府简化成桑菲府外,对原著几乎没有明显的改动。西式服装、交响乐、钢琴伴奏,唱腔较多地借鉴歌剧和音乐剧元素,甚至出现过歌剧唱段和现代舞表演,视听所闻所见皆是西化元素;越白则是大段的欧式句子,连“你以为我贫穷、低微、矮小、不美,就没有灵魂没有心么”等经典语句也统统保留,中间点缀着几位用普通话念白的配角以及几段接近于美声唱法的歌曲,至于伴唱则完全用普通话来完成……可以说,该剧的越剧元素已经被极大地消解。越剧《简·爱》被冠以“越歌剧”的名头,该称谓来自编剧余青峰,目的在于将它与传统越剧相区别,但对于如何理解这一命名,余青峰并没有给予明确阐释,它可以被理解为“发生在越地的歌剧”,也可以被视为“唱着越歌的舞台剧”,或者亦可当做音乐剧来接受。总之,寓意不详、似是而非,却由此揭示了该剧背后的创作理念,即杂糅。

在论及强势的西方话语对弱势的东方话语的侵蚀时,霍米·巴巴提出了杂糅性概念,认为可以将东西方固定的边界和局限转变为中间空间,而“在此空间内,文化和政治权力所包含的各方面含意在不断交融、协商”。杂糅理论看重存在于殖民与被殖民文化的中间空间,试图以此为根基重建国际化视角下的文化观念,从而挑战了文化碰撞一定会产生控制者与被控制者的等级观念。对于杂糅的功能和本质,罗宾·科恩评论道:“杂糅性原则上指一种动态的混杂文化的创建。有的社会学家和人类学家使用了‘文化调和’这一术语来表述这一现象,并追踪了两种及其以上的文化交融的演变进程。霍米·巴巴使用了殖民者的文学和其他文化表述的形式,进行了观念的创新。他将杂糅性视为挑战殖民者权威、价值和表征的越界行为,并以此完成了自我能量的构建和对殖民权威的反抗。”^①杂糅理论提倡文化融合和交流,鼓励越界,形成对强势的、统治话语的策略性反抗,在此进程中完成自我的身份确认。对于急于走向国际舞台、获得西方观众认同的越剧,改编异域经典正是基于这一理论。但在实践过程中,在戏曲化和原生态化的尺度上,偏差一再出现。

在《春琴传》中,由于与原著同属东方文化圈,其唯美、幽静的风格与越剧抒情、细腻、柔婉的传统也较为相配,故而其戏曲化的不足和某些方面的割裂虽让人感觉

^① 陈靓:《美国本土文学研究中的杂糅特征理论探源——从生物杂糅到文化杂糅的概念流变》,《西安外国语大学学报》,2009年第5期。

到陌生、不像越剧,但尚未构成致命的缺憾,而《茶花女》和《简·爱》则动摇了越剧的根基,其伤害可以说是致命性的。譬如《简·爱》的唱腔,全剧几乎没有男女主角长段的咏叹唱段,去除了戏曲唱念做打的首要元素“唱”,所谓越歌剧中的“越”还能保留几多底气?其实,各剧种间唱腔互相借鉴的成功案例并不少见,如上世纪60年代的歌剧《江姐》便曾吸收过越剧唱腔,包括其甩腔、曲调与唱词、声调都很契合。沪剧演员杨飞飞对改革唱腔亦曾表述过经验,即唱腔可以用新的调子,但句子的最后一个字一定要落在原调上站稳,《简·爱》的落腔则更多地学习西洋歌剧落于高音区,而越剧常规是在甩腔低音上。在念白的处理上,《简·爱》也大大偏离了越剧传统,有人将其描述为“绍兴方言念欧式长句”,还间杂有杭州话、上海话的声调。间杂本无可厚非,越剧唱腔原本就经历了从嵊县话到绍兴话、杭州话、上海话的杂交、融合过程。但那是一个过程,是渐进的,而不是一股脑儿塞入某一部作品中,如牧师用普通话提问,罗斯特用越方言回答,突然出现的罗斯特妻弟用却用普通话揭发罗斯特已有妻子,惊呆了的简·爱又用越方言说“这不是真的”……由于导演将大部分注意力放在舞台调度、灯光运用等外在方面,忽略了对人物内心世界的挖掘,其舞美效果虽然炫目,观众却更加感觉不伦不类,似乎是歌剧,又似乎是话剧,却又什么都不是,只能说是一部“混搭”的舞台剧。正如评论家毛时安所认为的,该剧有点类似上世纪80年代戏曲探索演莎士比亚的作品,其探索的努力固然不可漠视,但对越剧的长远发展,却很难说有可资借鉴处。

在霍米·巴巴看来,不同民族的文化,无论优势大小,总是呈现出一种杂糅形态,特别是在文化交流频繁的信息化、网络化时代,各种文化之间的杂糅及由此所引起的广泛而深刻的变形已经使得民族文化要保持其鲜明独特的民族性失去了可能。以此理论审视越剧,其身份便是流动的、复合的、杂交的,而非静止不变的,故而大胆开放其边界、跨界便是理所当然。但此举背后隐含的文化断层、文化同化甚至文化消亡的危险却不可不警惕。

杂糅理论为中国文化身份建构提供了一种新维度,它提示我们身份建构并不仅仅依靠自身传统的承继,还有他者的参照,而这种他者与自我的关系并非完全对立或对抗,而是一种你中有我、我中有你的交融状态,彼此和而不同、多元并存。但需要谨记的是固“我”的保存。20世纪初期,中国文化曾强烈地“求新声于异邦”,却由于对传统文化的过度否定导致文化断层,失去传统根基的中国新文化不足以作为独立、平等的主体与外来文化进行交融,面对汹涌而至的西方文化,中国文化一度失语、无措,所谓的“洋为中用”沦落为一个虚空的口号。源远流长的中国文化整体尚经历过如此惨痛的教训,作为其中积淀并不深厚的一分子,当越剧单枪匹马踏上“征西”之路时,所遭遇的风险会更大。

第六章 在经典与实验中游走的海派风情

自上世纪三四十年代女子越剧在上海滩站稳脚跟,上海便成为越剧发展的重镇,袁雪芬、范瑞娟、傅全香、徐玉兰、王文娟等名角皆云集于此。新中国成立后的“戏改”运动中,成立于1950年的华东越剧实验剧团(上海越剧院前身)被树立为越剧的示范性剧团,上海越剧更成为行业的标尺,金派、吕派等新流派亦酝酿于此,《梁山伯与祝英台》、《西厢记》、《白蛇传》、《红楼梦》、《春香传》、《碧玉簪》、《盘夫索夫》等为大众所熟知的经典剧目皆诞生于上海,反而是越剧的发源地浙江显得落后。时至上世纪70年代末、80年代初,随着文化政策的拨乱反正,上海越剧院及上海市各区级越剧团陆续恢复建制,大批脱离舞台的名家先后回归,包括编剧、导演、音乐、舞美队伍亦相应充实起来,上海越剧重现繁荣景象。但此时的繁荣已经不同于“戏改”时期的独占鳌头,特别是随着浙江“小百花”模式的实施及各小百花剧团的崛起,上海在越剧界的地位受到了严峻挑战,浙江以其新人、新戏、新模式吸引了业内外的更多注意。但上海越剧终究积淀深厚,在不断的调整、开拓中探索出经典与实验并重的两条腿走路模式,呈现出与浙江相异的别样气象。

第一节 “名角+名剧”的经典生产与传承

上海以其海纳百川的胸襟接纳了越剧,促使其由乡野小戏壮大为影响力颇大的成熟剧种,更为其积累了丰富的人才资源,尤其是演员。对于以看名角为固有欣赏心理的戏曲而言,名角是一个剧种最重要的资本之一。自早期的“三花一娟”(施银花、王杏花、赵瑞华)、筱丹桂到“越剧皇后”姚水娟,再到义演《山河恋》的“越剧十姐妹”,上海始终是锤炼越剧演员的大舞台,这一传统绵延延续至上世纪八九十年代之交。

我们可以检视一下上海越剧院在演出方面的大事记:

1981年9月—10月,剧院新排由吕瑞英、史济华、张国华主演的《凄凉辽宫月》和由刘觉、金采风主演的《鲁迅在广州》,参加上海市首届戏剧节,获得多项奖励。

1982年10月28日由金采风、张国华、赵志刚主演的《汉文皇后》首演于大舞台,市委领导陈国栋等及浙江省文联主席黄源等出席观看,给予好评。

1983年3月13日—4月3日剧院以“上海越剧团”名义赴香港作商业性演出。剧目有《李娃传》、《春香传》、《凄凉辽宫月》及部分折子戏,主要演员有范瑞娟、傅全香、徐玉兰、王文娟、张桂凤、吕瑞英、金采凤等。同年11月吕瑞英、赵志刚主演的《花中君子》和由陈琦、张月芳主演的《瑞云》参加上海市第二届戏剧节。

1984年12月上海市青年会演,赵志刚、胡敏华获红花奖,陈颖获新苗奖。

1986年9月,剧院以“上海越剧团”的名义,赴法国参加巴黎秋季艺术节,在巴黎里昂等5个城市演出,演出剧目《红楼梦》,主要演员有陈颖、华怡青、方亚芬、裴燕等。

1987年11月20日—12月2日,越剧院红楼剧团赴新加坡作商业性演出,剧目有《红楼梦》、《追鱼》、《皇帝与村姑》、《华丽缘》、《梁山伯与祝英台》、《碧玉替》、《珍珠塔》等,主要演员有徐玉兰、王文娟、曹银娣、钱惠丽、王志萍、单仰萍、张月芳、汪秀月、茉莉英等。

之所以不厌其详地列举上述信息,是为强调两点信息:一是演出剧目,二是演员。上海越剧院在上世纪80年代的演出剧目以传统戏为主,新编戏比例并不大,直至90年代这一特色依然保持着;在演出阵容方面,通常是老少搭配的方式,以老带新,赵志刚、钱惠丽、陈颖、方亚芬、华怡青等青年新秀正是在同老师的同台竞技中日渐磨炼出来。可以说,在继承“口传心授”这一传统戏曲教学模式方面,上海具有得天独厚的优势,而面临当下日益产业化、模式化的教育体制,传统“口传心授”的戏曲教学模式则能够给人以更多的启迪。

“口传心授”一词,戏曲词典或者类似的工具书并无明确的释义,但作为戏曲传统的教学方式,其功效独特却为业内人士共识。关于这一艺术传承方式的内涵,沈勇认为应该包含三个层面。其一,“口传”是指授艺者通过口头的言传身教(而非文字化的教材或者音频、视频资料),对学艺者进行技艺传授,其教学的侧重面是以授“技”为主,使学艺者通过对授艺者的直接模仿,熟练掌握戏曲的“四功五法”及所传剧目的基本表演形式。其二,“心授”的最直接本义应是指传艺者对学艺者进行艺术表演心法的传授,即指传艺者在传授技艺的同时,将自己的审美感悟、特别是演艺心得,通过口头的言传身教(而非文字化的教材或者音频、视频资料),传授给学艺者,使其达到内心领会并外化为实践演示。其三,与“口传”以授艺者作为单一指向有所不同,“心授”既是指授艺者的审美感悟和演艺心得,同时也包含学艺者的心领神会,二者缺一不可。^① 这里强调的是师生间的互动,学习者和传授者是面对面

^① 沈勇:《论戏曲教学中的“口传心授”》,《艺术百家》,2007年第5期。

的、直接的互动,信息不仅仅由传授者一方流向接受者一方,更包括接受者的反应、反馈,比如学员在老师的授意下进行模仿,而这种模仿是否到位、需要哪些调整即刻能够得到斧正。更为重要的是,师傅的传授不是为传授而传授,而是结合了演出中的实践进行,在这一点上海越剧院的青年演员占尽天时、地利。尽管袁雪芬等老一辈名角其时已经很少正式登台,但却可以实地观看学员的舞台表演,以便及时发现问題,及早纠正,而金采风、吕瑞英等人更是身体力行带出了赵志刚等一批新秀。戏曲表演是极富技艺性的表演模式,“念白有调,动作有式,锣鼓有经,歌唱有各种曲牌和板式,武打有各种套数和档子,唱念做打和音乐伴奏皆有一定的格式,即人们常说的程式。它是构成戏曲表演这个有机综合体的细胞”。^①正是由于这一特性,戏曲对于基本功底的要求极为严格,甚至是苛刻,想要在此方面有所成就,除了必需的勤学苦练,还必须保证一招一式的纯正,所谓“上梁不正下梁歪”,忽视纯正的基本功训练而去妄谈超越和创新,无异于缘木求鱼。尽管浙江茅威涛、吴凤花、陈飞、吴素英、谢群英等一线演员与上海的赵志刚、方亚芬、钱惠丽、单仰萍、陈颖、章瑞红等人可谓各领风骚,但若论及第二梯队演员的现有表现及发展潜质,上海越剧院的优势便非常明显,从而整体上提升了上海越剧的演员素质。更为难得的是,戚雅仙、毕春芳、陆锦花等前辈名角有的虽只是供职于静安、卢湾、虹口等区级越剧团,却彼此扶持,磨炼出丁笑蛙、杨蔚文、金静、傅幸文、朱祝芬、许杰、黄慧等一批传人,使得现有的越剧流派不至于因后继乏人而萎缩。

借助名师示范、指点这一先天优势,上海越剧夯实了演员根基,之后便是改编名剧(名著),利用名剧(名著)已有的期待效应,开发其衍生价值,为新崛起的演员量身打造新剧目,通过新的演绎方式,使之成为新的经典剧目,在名角、名剧的相依相生中获得演员与剧目的双丰收。论及上海越剧院近年来复排、翻版最多的名剧,当首推《红楼梦》。1962年,徐玉兰、王文娟主演的越剧电影《红楼梦》红遍大江南北,成为里程碑式的经典戏剧电影,也培育了大量因为《红楼梦》而爱上越剧的红迷、越迷,徐、王二人所在的剧团便直接以红楼剧团命名,无论在国内还是国外市场,这一剧目的地位都不可小觑。对于这样一部名剧,剧院当然不会忽略其衍生价值的再挖掘,于是1999年上海越剧院豪华版《红楼梦》在上海大剧院隆重推出。

大剧院版的《红楼梦》以堪称惊艳的视觉效果吸引了广泛关注。由于大剧院的舞台宽18米、高12米,台深近40米,容量几乎相当于3个普通舞台,与之相适应,《红楼梦》的舞美布景便遵循大制作的路线进行。大剧院版《红楼梦》的舞美布景较一般布景大出3到4倍,其中沁芳桥一景便高达22.8米、长6米,完全可以视为一座真实的桥;“大观园”一场中共10余堂明清园林布景,清一色线条清朗简洁的明

^① 参见张庚、郭汉城:《中国戏曲通论》,上海文艺出版社,1989年版,404页。

式家具,云霞翠轩、烟波画船、小桥流水、落红成阵,流光溢彩,美不胜收。整台戏布景用去木材70多立方米、布料6000多米、塑料泡沫3卡车、三夹板2000多张,若将所有布景运至大剧院,需要动用4个集装箱、6至8辆卡车。该戏舞台道具也创下史上之最,全戏大小道具共5000多件,仅桃树就有40棵,体积与真桃树一样大小,在“葬花”、“游园”两场戏中树影婆娑、落英缤纷,效果非凡;剧中大小宫灯有100多个,大的直径1米,小的直径20公分。此外,戏中服装、头饰之考究、奢华也堪称为最。全剧演员服装共400多套,仅宝玉和黛玉的服装就达9套,服装上的大量花饰均采用立体式绣花,看上去十分逼真;上百件头饰全部由手工制作,精致之极。偏重布景、灯光等视觉效果,原本便是沪上戏剧的特色,而越剧受话剧、电影影响深厚,很早便尝试写实布景,在制造舞台视觉效果上亦是不遗余力,在新中国的“戏改”中越剧的舞美在诸多的地方戏中堪称独领风骚。此次新版《红楼梦》重现奢华的舞美,正是这一传统的延续,也是对视觉文化时代人们审美趣味的一种迎合。为了配合舞美的宏阔,该戏伴奏采用了一支41人的大型民族乐队和上海广播交响乐团65人的西洋管弦乐队两支大型乐队,规模宏大的乐队,加上大剧院一流的音响设备,称其为视听盛宴并不为过。由于制作费用超过300万,为确保商业化运作成功,该戏从制作布景到装台调试、演员走台到排戏的全部过程向市民游客开放,将近一个月的时间中既为大剧院吸引了游客,更为戏的正式演出做了免费宣传。当然,上海越剧院的新版《红楼梦》绝非只是样子好看,其演员阵容之强大更是其他任何一家越剧团都难以匹敌的:钱惠丽、单仰萍,郑国凤、王志萍两组徐、王派组合,以及方亚芬、华怡青的尹、袁派组合,三组宝黛的6位演员各有所长,兼容四大流派共同出现于一台戏中,确是难得一见。

出色的演出,加之运作得当,大剧院版《红楼梦》的首次演出便将投资全部收回,取得商业上的成功。从戏本身角度看,新版将演出时间控制在2小时多一点,大量的过场戏删除后全剧更为精炼,“元妃省亲”的极盛开头和“白茫茫大地真干净”的凄凉结局形成极为鲜明的两极对比,当然,原剧中脍炙人口的“天上掉下个林妹妹”被安排在最后的《太虚幻境》中颇有不伦不类之感,但终归是瑕不掩瑜,在几组演员的精心演绎下,“哭灵”、“焚稿”、“读西厢”等经典段落继徐玉兰、王文娟、尹桂芳之后再次唱响大江南北。大剧院版《红楼梦》演出后,又有“尹袁流派”(赵志刚、方亚芬主演)的交响乐版、“徐王流派”的(郑国凤、王志萍主演)民乐版以及钱惠丽、单仰萍组合的数字电影版,此外包括《元妃省亲》、《白雪红梅》、《妙玉净心》、《宝玉别晴雯》、《宝玉夜祭》、《晴雯补裘》等折子戏组成的越剧电视片《红楼精品折子戏》也同时开拍,上至50多岁的老演员,下到20出头的戏校学生,100多个演员参与其中,主创30多人,可以说是对上海越剧院演员实力的一次大检阅,尤其是钱惠丽、单仰萍这一对金牌搭档,更是凭借系列演出成为继徐玉兰、王文娟之后的活“宝

黛”，其事业亦随之攀上新台阶。

系列“红楼”戏成就了上海越剧院，造就其新的辉煌，但也在加深了人们对越剧的成见，即以女子演古装戏为能事，男女合演、现代戏似乎成为它无法逾越的难关。

从历史沿革看，越剧现代戏的确为数极少。1933年7月，男班艺人李桂芳、吴素琴、裘凤仙在福星戏院演出了改编自张恨水同名小说的《啼笑因缘》；1939年7月，号称银杏并蒂的施银花、屠杏花合作演出根据曹禺名著改编的越剧《雷雨》，在旗袍时装戏的号召下，加之名角效应，演出颇为轰动。1940年10月，“越剧皇后”姚水娟与搭档李艳芳将取材于上海社会新闻的《蒋老五殉情记》搬上越剧舞台，由于该戏原型人物的遭遇曾轰动一时，文明戏、京剧、沪剧都先后上演过，此次经过编剧樊篱的改编，成为越剧时装戏的又一次试水之作。1941年6月，樊篱将《啼笑因缘》加工成3集，以沈凤喜为主线，大获成功，也使得人们对越剧时装戏有了新的认识。1947年，由于尹桂芳的精彩演绎，越剧时装戏再添佳作。这一年，徐进为尹桂芳的芳华越剧团编写了取材于上海现实生活的《浪荡子》，剧中青年教员金育青与李萍情投意合结为夫妇，后育青受纨绔子王波儿引诱蜕变，沉湎于荡妇杨柳丝的温柔乡，赌博、酗酒、吸鸦片直到钱财散尽，被一脚踢开。此后，贫困、疾病、火灾等接踵而至，育青绝望中欲投黄浦江自杀，好在有朋友劝导，引其重新回归生活。该戏连演一个月，反响强烈，日后成为芳华剧团的保留剧目，亦是尹派的代表剧目，其中“叹钟点”一段长达116句的唱腔更是广为流传。此外，能够进入视野的越剧现代戏便是袁雪芬的雪声剧团上演的《一缕麻》（1946年演出，与范瑞娟合作）和《祥林嫂》了。

整体而言，越剧现代戏是萧条的。上世纪五六十年代的“戏改”中，为了改变现代戏的贫乏状况，文化部最终确定了传统剧目、新编历史剧目和现代戏的所谓“三并举”政策，在政策的强有力推动下，《小女婿》、《罗汉钱》、《风雪摆渡》、《传家宝》、《五姑娘》等一批越剧现代戏问世，但由于众所周知的原因，流传下来的仍然是极少。新时期到来后，上海出现了新排的《鲁迅在广州》、《二月春潮》等越剧现代戏，以及复排的《浪荡子》（1982年复排，徐进编剧，赵志刚主演，对“叹钟点”这一唱段又作了加工）、《啼笑因缘》（1983年李惠康对此剧进行加工，更名《樊家树与沈凤喜》，由浙江舟山地区越剧团演出；1993年，上海越剧院红楼剧团排演该剧，由吴兆芬根据方言话剧本改编，钱惠丽饰樊家树、方亚芬饰沈凤喜）和《秋海棠》（徐进于1943年改编自秦瘦鸥同名小说，1943年、1946年两度演出，特别是1946年芳华剧团的演出非常成功，演期长达一个月。2006年由吴兆芬编剧，76岁的导演陈明正操刀，并力邀昆曲名家岳美缇担任艺术指导，尹派小生萧雅将这一尹派经典重现越剧舞台）等戏，且都反响不俗，越剧现代戏似乎有中兴之势。

2008年，正值改革开放30周年之际，上海举办了“越剧现代戏”展演，并召开

了专门研讨会,显示出对现代戏的关注。上海越剧院共有三个演出单位,一团致力于现代戏创演,二团以女子越剧为主,三团是青年团。对于发展现代戏,该院最初并没有明确的方针,甚至有人提出:“男女合演,自生自灭。”但随着《啼笑因缘》、《舞台姐妹》(1998年演出,钱惠丽和单仰萍主演,同时汇聚了三位越剧界的第一代男小生刘觉、史济华和张国华)的成功,现代戏、特别是改编自名著的现代戏,逐渐彰显其魅力。2005年,上海越剧院确立了“男女合演与女子越剧错位发展”的方针,从“自生自灭”到“错位发展”,借助名著与男女合演这两个支点的支撑,现代戏迎来其“新时期”,当中《早春二月》(2001年排演,薛允璜编剧、查丽芳导演)与《家》(2003年排演,吴兆芬编剧,杨小青导演)尤为引人注目。

《早春二月》是“左联五烈士”之一柔石的作品,1963年曾被拍成电影,著名演员孙道临、谢芳分别塑造的男女主人公萧涧秋和陶岚的形象至今让人记忆犹新,而由著名影星上官云珠饰演的文嫂更成为银幕绝唱。该片“文革”其间被打为“毒草”,解禁后则成为对逝去时代与人物的极好凭吊。越剧版萧涧秋由尹派女小生萧雅和陆派男小生许杰出任,上海越剧院总经理尤伯鑫表示,就如新版《红楼梦》一样,《早春二月》依然由不同组合的演员轮流演出,让观众“各取所需”,袁派传人方亚芬、吕派花旦张咏梅分别出演文嫂和陶岚。

相对于《早春二月》,《家》的改编更具挑战性。首先是版本众多。上海越剧院的新编现代越剧《家》诞生于2003年,首演于当年的上海国际艺术节,次年参加第七届中国艺术节,其时适逢巴金老人百岁华诞,系列纪念活动正在展开,上海舞台上同时演出川剧、越剧、沪剧、话剧四个版本的《家》,无论川剧、沪剧,还是话剧,都是各有千秋。其中,来自成都川剧院的《激流之家》,用其院长刘芸的话表述,是正宗的川味“麻辣烫”,该版本一改曹禺话剧版和电影版的处理,瑞珏和梅表姐的戏份被大量删减,觉慧与鸣凤一对新人上升到主体地位,他们身上所体现出的反抗意志和自由精神,极大地消解了原著压抑甚至窒息的气息,其目的恰如其题名所暗示的,在于彰显一种激情,属于青春的特有的激情。沪剧《家》由香港电影导演吴思远执导,上海沪剧院老中青六代演员联手打造,鲜明的大制作路线,导演借鉴电影艺术对沪剧形式进行大幅度创新,以现代化的声、光、电颠覆传统沪剧的诸多元素,加之50多人的中西组合乐队、20多人的合音伴唱,凸显出新潮、时尚感。话剧版《家》从演员阵容看,堪称超豪华,在电影《家》中扮演觉新的老艺术家孙道临此次“升级”出演高老太爷,道貌岸然的冯乐山由许还山扮演,王诗槐演觉新,程前演觉慧,陈少泽演觉民,曾在上海话剧院1984年版《家》中有过精彩表演的奚美娟此次出演瑞珏,凯丽扮演梅表姐,影视明星陈红则受邀重返舞台扮演鸣凤,将北京人艺、中国国家话剧院和上海话剧艺术中心三大顶尖院团的众多明星汇聚一堂,由新锐导演陈薪伊执导。明星版话剧《家》采用的是曹禺1942年的改编本,只是首尾改动

较大,因为导演更想强调走出家门的几个人物。

面对版本林立的《家》,越剧无疑备感压力,如何既尊重原著、又发挥越剧剧种特色,同时不落其他几家的窠臼的确是一道不易解答的难题。其实,早在1941年,“三花一媚”中的王杏花便曾根据沪剧本首次移植演出过《家》,新中国成立后以高剑琳领衔的新新越剧团于1953年亦根据小说改编演出过此剧。1979年,上海越剧院重新编演《家》,周水荷、朱铨依据小说和曹禺的话剧本进行改编,袁雪芬还亲自带主创人员拜访巴金,聆听他对于改编的意见。尽管有如此丰厚的历史积淀,2003版的编剧吴兆芬没有盲从,她首先秉承“减头绪,立主脑”的戏曲编剧原则,将《家》中众多的人物删繁就简,不仅琴母张氏、梅母钱太太、淑贞以及克定、克安等人物没有表现,连觉民、琴都被删去,只保留觉新、梅芬、瑞珏、觉慧、鸣凤五个骨干人物。此外,对高家老太爷的处理最为精辟,他只闻其声、未见其人,更见其统治的权威性和无所不在。经过简化处理,剧中人物关系便显得集中而纯粹:围绕觉新存在两条爱情线,一条是觉新和梅表妹真诚而又伤感凄切的恋情,一条是觉新与妻子瑞珏万般无奈又温馨的夫妻之情;此外是觉慧与丫头鸣凤之间地位悬殊但刻骨铭心、令人心碎的爱情;交织于爱情线索之外的是觉新、觉慧的兄弟亲情与冲突,瑞珏与梅互相爱怜而又彼此难容的矛盾情感,介于亲情与友情之间。在五个核心人物交织的情感网络之上,是以高老太爷、陈姨太、冯乐山为代表的“无情”世界,二者构成戏剧的基本冲突。

从人物关系、冲突设置我们发现,吴兆芬改编的《家》世俗话语空间大大拓展,而宏大的社会话语被削弱。剧中的觉慧仍然是“新青年”的象征,一袭白色的中山装、激烈的言词、勃发的激情,但其“新”更多地体现在对待鸣凤的自由、平等思想,鼓励大哥的抗争意志,至于他同高老太爷、冯乐山以及同陈姨太等封建势力的直接对抗,则由于各种原因未曾得到直接展现(老太爷置于幕后,只在得知觉慧抗婚离家时骂了他一句,还夹杂一句“不听话,怕是用送了他的小命”,语中透着惦念孙子之情,而非纯然的责骂;因觉慧在鸣凤死后便已离家退场,故而老太爷病重时斥责陈姨太所谓的“捉鬼”,瑞珏被逼出城生子时与陈姨太的对抗也并未形成)。故而,由觉慧所串联起的新思潮与旧制度在整个社会范围内的激烈对撞便被“虚”化,人们只看到高家这一个个案,其间的“家”也更多地是从家庭伦理的角度加以审视,而不是思想启蒙或者社会批判。这种“减法”,对于原著,不能不说是一种缺憾,对于越剧却是恰当的,吻合其长于抒情的剧种本性。毕竟戏曲不同于小说,亦有别于话剧,理性、思辨并非其所长,亦非它必须承载的使命,术业有专攻,不同的艺术门类亦如此,编剧吴兆芬深谙此种滋味。越剧老编剧徐进曾经说过:“写戏三个字:一个要‘懂’,戏要有逻辑,要能看得懂;第二要‘通’,剧情要非常符合人物性格发展;

第三才能‘动’，打动人心。”^①其中之打动人心，更多地便是依靠情绪的感染力，而非理性的思辨，是属于私人话语空间的情感伦理，而非社会大义。这一定位基本获得了评论界的认可，正如高义龙所言：“《家》的成功启示我们，尊重本剧种的本体特点，扬长补短，不断创新，精益求精，展现出独特的魅力，就一定会赢得观众。”^②事实亦是如此。新版《家》中“梅林抒怀”、“鸣凤投湖”、“双洞房”和“双诀别”等重头戏的大断抒情唱腔，在赵志刚、孙智君、单仰萍、许杰、陈湜几位演员独唱、对唱、三重唱等多种形式的演绎下，掀起观剧者一次次的情感体验高潮，很多观众是在不断的擦拭眼泪中完成了观赏。

无论是激情澎湃的《家》，还是温婉抒情的《早春二月》，上海越剧院对现代文学名著的改编，基本做到了根据越剧的剧种特点以及越剧观众的欣赏习惯重新构思剧本结构、设置人物关系和戏剧冲突，通过主题的再阐释、人物关系的重构以及叙述方式、表现方式的新尝试，再现经典、传承经典，在经典中打造新一代越剧明星，上海越剧院在男女合演中屡放光彩的赵志刚、方亚芬都是经由这一模式奠定其舞台地位。1962年出生的赵志刚，1974年考入上海越剧院学馆，初习老生，后转攻小生，1980年学馆毕业后进入上海越剧院，成为新组建的青年剧团主要演员，两年后便获得与金采凤同台主演《汉文皇后》的机会，此后在《何文秀》、《浪荡子》、《沙漠王子》、《陆文龙》、《玉镯冤》、《状元打更》、《花中君子》等传统老戏的磨炼中演技日益成熟，“越剧王子”的称号不胫而走。在此基础上，赵志刚作为男女合演的标志性人物日益深入人心，2005年，为这位“越剧王子”量身定做的大戏《赵氏孤儿》横空出世。

“赵氏孤儿”的故事源远流长，《左传》与《史记》均有记载，元代戏剧大家纪君祥将此复仇故事编成剧本，创造了被王国维赞为“即列之于世界大悲剧中，亦无愧色”的杂剧《冤报冤赵氏孤儿》。在纪君祥的版本中，一些基本的戏剧性情节要素已经出现，比如程婴以自己的亲生儿子替换赵氏孤儿，赵氏孤儿被仇人屠岸贾收为义子等。此后，明刊本的《赵氏孤儿大报仇》广泛流传，赵氏孤儿遂成为一个家喻户晓的复仇故事。上世纪五六十年代“戏改”以来，京剧、蒲剧、晋剧、豫剧版的《赵氏孤儿》都影响甚广，慷慨悲歌被视为这一故事的基调。进入新世纪后，这一剧作又掀起舞台新潮流，2003年北京人艺上演了话剧版《赵氏孤儿》，主题内涵及人物形象大尺度颠覆，而两年后越剧版的问世则再次让人侧目。初时，编剧余青峰携小生戏《兰陵王》和老生戏《赵氏孤儿》来沪，本以为擅演小生戏的赵志刚一定会选择前者，不

① 韦翔东：《人生自是有情痴——小记著名剧作家吴兆芬》，《上海戏剧》，2005年第1期。

② 高义龙：《激情在诗意中喷涌——谈越剧〈家〉的艺术创新》，文化部《艺术通讯》，2004年第6期。

料被选中的却是《赵氏孤儿》。高亢、刚硬的赵氏孤儿如何转身为阴柔、婉转的越剧？抑或是后者向前者转换？一系列的疑问纷至沓来。但实际上，赵志刚的选择并非史无前例，其恩师尹桂芳便曾挂上髯口、以老生形象出现于舞台，将郭沫若笔下爱国诗人屈原的事迹搬上越剧舞台，她则因饰演屈原荣获1954年华东地区戏曲汇演表演一等奖，而今《屈原》已是尹派的保留剧目之一。2005年王晓鹰导演、赵志刚主演的《赵氏孤儿》虽意在凸显越剧男小生，但并不一味在高亢、刚硬上做文章，仍然是立足于越剧特点，改造传统的孤儿印象。

赵志刚版“孤儿”的故事重心不再是“血债血偿”，那种惨烈的情节方式并不适宜于越剧，于是两个重要的情节变化发生：第一，长大的孤儿不忍手刃害死了亲父的“义父”屠岸贾；第二，程婴也无法亲手杀死摔死自己骨肉的仇人。两个直接受害人都难以下手，但正义必须最终得以伸张，所以舞台上落下一把巨大的剑，以抽象的方式处决了屠岸贾，由此彰显良知与道义。剧中程婴及其妻子舍子救人的动机既不是由于忠君，甚至是被动中不得已一步步走向舍子救孤，只是出于不忍、出于为人父母的恻隐之心。如此的人物行动动机，全然剥离了剧作主题与忠君、敬贤等宏大道义的关联，尽管有些评论者将此上升为爱或者说“博爱”，但那已非剧中人本意。对于观众而言，此举看似“降低”人物高度，实则更高层次上的真实，更易于为观众接受。剧中程婴妻子、惨死婴儿的母亲——程王氏的出现使得夫妻情、骨肉情，生离情、死别情等人之常情、人之至情得到充分展现，一出原本沾满血污的戏，得以增添了几分温情。

但温情并没有改变该戏的阴鸷基调，由于服装、布景、道具、音乐等元素的配合，整体依然是粗粝、刚硬之风。该戏的服装色调极具匠心，人物着装特别是群众演员的服装都以灰色、中性式样为主，舞台布景也是青灰色的基调，加上血红色的绸带对死亡场面的渲染，凸显出一种气势。在舞台布景上，三个硕大的青铜器一般的门直立于舞台两侧，台面上搭有一个木台，画有春秋时代的人物与鸟兽图案（青龙、白虎等），体现出凝重的时代感。此外，在舞台深处的天幕上有一个巨大的、佛像一样的浮雕，也可以看作是一个面具，威严甚至可怖，当程婴向屠岸贾说出真相之时，这个佛像面具突然裂开，似乎暗示了屠岸贾精神上的崩溃，或者说象征着程婴十六年来保守秘密而为人所辱的人格面具的最终撕裂。同时，这一装置亦可理解为可怖的、充满仇杀与罪恶时代的结束。为与剧作氛围相符，乐队采用了中、西合璧式，既有排山倒海之势，又有枯风凄雨之音，沉郁、醇厚的男性（除主演赵志刚外，还有许杰饰演的屠岸贾、张承好饰演的韩厥、齐春雷饰演的赵氏孤儿、顾爱军饰演的公孙杵臼）主体中间以哀婉、深情的女性唱腔（傅派花旦、浙江小百花当年的“五朵金花”之一的何英，特邀出演庄姬，吕派花旦孙智君饰演程王氏）赋予该戏既纯粹、又不乏实验性的特质。

《赵氏孤儿》上演后好评与非议兼有,但以小生兼工老生、男性本色唱腔,仅此两点便足以让该戏占据越剧舞台的一席之地;并且,该戏的市场效果亦令人欣喜,杭州、宁波、无锡等长三角地区首轮9场演出、票房已突破百万,之后则抢滩上海大剧院。一个剧目,只要有市场、观众认可,便不必担心被“挂”起来、束之高阁,而一轮轮的上演、一代代人的打磨过程,正是经典的孕育过程,从《梁祝哀史》到《梁山伯与祝英台》,从《祥林嫂》、《屈原》再到《啼笑因缘》、《家》,一串串历史的脚印带给人们以如此启迪,随着赵志刚本人及其后继者的不断打磨,《赵氏孤儿》有潜质成为新的越剧经典。

与赵志刚相似,袁派花旦方亚芬亦是经由传统老戏不断磨炼而日渐走入观众视野。1965年出生的方亚芬,原为浙江镇海越剧团青年演员,1984年考入上海市戏曲学校越剧班,由于出色的业务表现两年后得以入选《红楼梦》剧组,赴法国参加巴黎秋季艺术节。1987年戏校毕业后,方亚芬进入上海越剧院青年剧团挑大梁,既主演《红楼梦》、《西厢记》、《紫玉钗》、《桃李梅》、《祥林嫂》等老戏,又挑战新编的《莲花女传奇》、《啼笑因缘》、《女皇与公主》、《早春二月》、《蔡锷与小凤仙》、《千古情怨》等剧作,随着越剧新星、上海市“十佳”优秀青年演员等称号的获得,方亚芬已经具备了名角效应,当遭遇到由白先勇同名小说改编的《玉卿嫂》时,这一效应因名剧的激发愈发彰显。

《玉卿嫂》是白先勇小说中改编频率极高的一部,上世纪80年代杨惠珊、张毅版的电影早已广为人知,香港舞蹈团的舞剧亦曾惊艳亮相于内地舞台。2005年在越剧版筹划排演的同时,电视剧《玉卿嫂》(蒋雯丽主演)亦在紧锣密鼓的进行中。如此不约而同,无疑正是看中名人名著的号召力,正如越剧《玉卿嫂》的导演徐俊所说:“作为导演和制作人的双重身份,我除了考虑戏本身,还要考虑市场等诸多因素。改编名著是现在戏剧舞台的热门做法,名著有一个很高的文化起点,而且已经被广为流传,站在巨人的肩膀上,让我们更容易接近成功。”之后徐俊又补充道:“如今我们的生活节奏那么快,信息量又大,发现问题并把它浓缩入作品,需要大智慧。而名著本身就包含了这种大智慧,使得前期的文本介入非常快,这也是我们为什么即使临阵换角也能在半个月将戏拿下的原因。”^①但名著无论包含多少大智慧,那都是属于别人的,如何在改编中融入自己的智慧才是越剧《玉卿嫂》主创人员必须苦心考虑的。

编剧曹路生将故事移植到江南小城,在元宵、清明、端午、中秋、除夕诸场戏的推移中,寡妇玉卿嫂真情错爱比自己小10多岁的庆生,最后情杀恋人,杀死他、再

^① 松石:《美,令人怦然心动——越剧《玉卿嫂》导演主演“三句话”》,《上海戏剧》,2006年第1期。

爱他的悲情画卷徐徐展开。曹路生笔下的玉卿嫂显然已非传统越剧中那些善良温情的女性,而是深深浸染着欲望、畸形心理等现代人格特质的多色调女性,但这些特质又绝不能太多地与美狄亚之类的女性产生关联,她必须融入越剧这一大背景下。于是,舞台上的玉卿嫂在精致、婉约的江南风韵中风姿绰约地亮相。戏的第一场,江南大户人家的正厅,一组精致的靠椅茶几、数盏精巧的宫灯,斑驳的砖墙、漏窗的画景,富而不俗。其时适逢元宵节,众人忙着为少爷寻找保姆,随着一句“让玉卿嫂进来”的传唤,第一道黑屏缓缓打开,接着第二道黑屏、第三道黑屏次第缓缓打开,仿佛一扇扇旋开的门,合着“玉卿嫂、玉卿嫂,乌黑的眼中,忧伤知多少”的伴唱,玉卿嫂手挎布包,踏着一组高低有致的平台从舞台深处款款而上。此后,玉卿嫂领着少爷出门放风筝,第一道黑屏拉拢,人物隐去,紧接着黑屏再次拉开,场景从客厅转换至后花园:秀竹、太湖石,一组高低不等的平台……一切都是平静、舒缓的,玉卿嫂亦是温和、柔情的,她娓娓倾诉着对庆生的痴情、细细叮咛他注意冷暖,集母亲的呵护、妻子的体贴于一身。但很快,情人之“爱”和“欲”开始凸显。

小说原著中少爷蓉哥跟踪玉卿嫂,发现她穿街过巷去找庆生幽会,舞台上的玉卿嫂则是急急忙忙走圆场,一反平日的平和、安静。然而庆生最终无以承受这畸形之恋,哀求她“饶了我吧,你不要再像鬼一样到处缠牢我了……”遭受毁灭性重创的玉卿嫂身体猛然停顿,刹那间瘫痪下去,她缓缓要求庆生最后抱她一下,但这一近乎绝望的要求并没有得到满足,歇斯底里中玉卿嫂爆发了——她突然跃上庆生的身体,两腿紧紧扣住他的腰,一只手搂定他的脖子,一反常态的疯狂之举中暗蕴杀机。对于血腥的杀戮场景,直接诉诸视觉的舞台艺术并不适于呈现,此时舞台转黑,白色天幕上映出两人缠绵的身影,身影慢慢旋转、旋转,玉卿嫂从头上拔出发簪,先后刺向庆生和自己,尔后两个重合的身影缓缓地、痛苦地卧倒在舞台中央。

戏中玉卿嫂有大幅度的舞台动作,唱词中“久旱甘霖浇”、“干柴烈火烧”、“轰轰烈烈掀风暴,干姐弟从此筑爱巢”等语句亦揭示出这一角色文弱外表下狂暴的一面,但她仍然是一个温良的女性,“万念俱灰心枯槁义绝情渺”这段长达130句的重头唱段更是激起人们的无限同情,方亚芬由祥林嫂、文嫂积淀起的良家妇女形象并不曾颠覆,只是在贤淑、善良之外增加了几分暴烈与阴郁。《玉卿嫂》原本选定的主演即为方亚芬,却因方亚芬对某些方面存在异议未能达成合作,之后剧组选定了何赛飞,尽管曾经是越剧舞台的“金花”,但毕竟脱离舞台已久,剧组之所以选择何赛飞,除去角色本身的考虑,试图借用影视明星效应的意图亦是不言而喻。只是开演前半个月,何赛飞因故辞演,临时救场的方亚芬不负众望,将交融着传统与现代特质的玉卿嫂成功地展现于越剧舞台。继中国上海国际艺术节公演大放异彩后,《玉卿嫂》在北京、山东、武汉等地的演出亦持续引起热议,方亚芬借此捧回白玉兰奖及梅花奖,剧中她“万念俱灰心枯槁义绝情渺”的一段唱更是获得了一致赞誉,甚至被

认为是“为戏曲增加了一折非常精彩的折子,可以作为培养演员、打基础的戏”。^①

《玉卿嫂》对于方亚芬或许可以称为无心插柳柳成荫,但不是所有的演员、所有的戏都能创造这样的奇迹,方亚芬与《玉卿嫂》互相成就了对方,也再次印证了“名角、名剧”模式的冲击力。

第二节 走上“大戏剧”之旅

才子佳人的《西厢记》、《碧玉簪》、《盘夫索夫》,金戈铁马的《金山战鼓》,以及《早春二月》、《玉卿嫂》、《家》、《赵氏孤儿》等古今名著改编,上海越剧通过对话剧、电影、昆曲等多种艺术门类的借鉴,不断在传统中积淀、在经典中承传,逐步培养其戏剧品格。相对于大踏步创新的浙江越剧,它似乎显得有些保守,实则不然。素来领风气之先的上海,不可能固守陈规,上海越剧亦如此,其实验之风从未停息过。

1990年12月5日,上海越剧院新编历史剧《岭南风云录》在美琪大戏院首演。这出以林则徐禁烟为题材的戏由吴兆芬编剧,杜冶秋导演,史济华等主演。该戏演出后戏剧界褒贬不一,持肯定意见者认为它有“开拓性”,是近年来越剧舞台上难得的佳作;持否定意见者则认为这一题材不适宜越剧表演,有悖剧种所长,是“逆向开拓”。但无论如何,《岭南风云录》昭示出上海越剧院在题材上进行新开拓、展现越剧新面貌的信息。这一信息在翌年的《疯人院之恋》再次得到确认。

1991年6月25日至7月25日,由中共上海市委宣传部和上海市文化局组织的“七一”现代戏展演在沪举行,上海越剧院的《疯人院之恋》参加演出,新颖的题材和不俗的表演令人耳目一新。该剧由李莉编剧,孙虹江导演,赵志刚、张国华等主演,讲述一位致力于精神病患者康复事业的年轻医生魏复生的故事。魏复生的姐姐魏静芳遭遇凄惨:丈夫去世、自己身染精神疾病,女儿小星星尚年幼,但她与魏复生并非嫡亲姐弟,这一秘密魏复生在父亲临终前才得知。为了医治姐姐的精神疾病,也为了完成父亲的遗愿,年仅20岁的魏复生不仅承担起一家三口的生活重担,更潜心进行精神疾病的研究。经过10年的积累,魏复生终于创办起精神卫生康复站,将一批批病人重新送回到亲人身边。然而,姐姐静芳的病情依然不见好转,甚至连病因也无法弄清。从省城来的医生施梦是一个与魏复生有着共同追求和理想的女性,在施梦的帮助下,魏复生终于查明病因、治愈静芳,却陷入爱情的苦闷中。该戏为建党70周年的献礼剧目,却能够摆脱以往主旋律、献礼片一味拔高人物、施以空洞说教的窠臼,而是立足于越剧所擅长的“情”,在魏复生对施梦的爱

^① 尤伯鑫:《越剧〈玉卿嫂〉,我们从头说起》,《上海戏剧》,2009年第12期。

情、对静芳的亲情这一主线中融入了他对众乡亲、对社会的感恩之情,由个人私情升华出宏大的社会情感。

该戏名曰《疯人院之恋》,颇具“惊悚”之意,但其重心并非精神病患者,而是正常人魏复生、施梦等人,名字在某种程度上不过是一种“噱头”,是一贯的海派做派,不过无伤大雅,并且,能够将精神病患者这一隔离于社会的特殊群体展现于越剧舞台,的确不失为一种有益的尝试。更为引人注目的是主演赵志刚(尹派小生)的表现,戏的开场就他和施梦的扮演者孙智君分别用范派和傅派演唱了一段“病房查夜”对唱,初露吸收其他流派、自创新腔的端倪。在越剧早期,还谈不上设计唱腔,只是演员根据剧情需要,在台上将自己会唱的曲调,如“吟哦调”等配上一些唱词,随编随唱而已。1920年后,越剧有了较为正规的乐队伴奏,乐师们开始参与唱腔设计,与演员互相合作、改进唱腔。至1942年前后,袁雪芬打出“新越剧”旗帜,体制上仿效话剧,设置了专职的编剧、导演、作曲、舞美等,一些拥有西洋音乐背景的音乐工作者陆续进入越剧队伍,专门为越剧谱曲,但琴师与主演间的密切合作关系依然保持,越剧的基本腔调尺调、弦下调等都是名角袁雪芬、范瑞娟与琴师通力合作的产物。新中国成立后随着“戏改”的全面展开,新文艺工作者大批进入戏曲界帮助戏曲艺人进行戏曲改革,戏曲的伴奏乐队、作曲基本采用西化体制,形成主演、琴师和音乐创作“三结合”的模式。新式的、大型乐队取代了之前的“场面”,似乎一切都在改进,演员却无所适从,当时一个曾经获得过嘉奖的楚剧演员便直接抱怨说:现在我们是外行,从前是场面听我的,现在我要听乐队指挥的。^①场面遵从演员的演唱进行伴奏,是旧时戏曲舞台的常规,由演员支配场面改为乐队支配演员,并非仅只简单的主动、被动地位问题,而是演员创腔能力的问题。借助新中国成立前积累的功力,袁雪芬等越剧名角即便在大乐队的支配下依然保有创腔的能力,如1949年创作的“门外阵阵西北风”唱段,在曲首便标有“袁雪芬唱腔设计,刘如曾编曲,苏进邹记谱”字样。^②问题是新一代的越剧演员自上舞台起便接受作曲、乐队的“包办”,对于音乐、唱腔几乎失去了自觉,这不仅仅是越剧的独有个案,而是整个戏曲界的通病。赵志刚在此方面有其优势,他不仅识记谱能力强,而且有能力自己组织唱腔,作曲或者唱腔设计者写好的唱腔拿到赵志刚手上,他总要根据自己对人物的理解,以及自己的润腔特点进行适当的修饰、调整甚至推倒重新设计。当下越剧界人们并不敢轻言新流派,但茅威涛与赵志刚两个尹派的传人,各有其新腔却是不争的事实。

^① 田汉:《在中国戏剧家协会上海分会成立大会上的讲话》,《田汉全集》(第16卷),花山文艺出版社,2001年版,59页。

^② 袁雪芬:《求索人生艺术的真谛——袁雪芬自述》,上海辞书出版社,2002年版,294页。

此外,在《疯人院之恋》剧情进行中,笛子是一个关键性道具,它既是静芳病因的一个见证,亦是魏复生的抒情工具,不同于其他剧中的配音,赵志刚是本人亲自吹奏的。后来“越剧王子”的才艺展示一发不可收拾,书法,反串川剧旦角以及锡剧、沪剧、评弹等诸多曲艺形式的杂陈,为其日后多向出击的实验之路奠定了先机。

2002年,杭州余杭小百花越剧团、浙江省戏剧家协会和上海越剧院签署合作协议,将其时正流行的台湾作家蔡智恒的网络小说《第一次亲密接触》搬上越剧舞台,展现e时代的爱情故事。尽管该戏是浙沪两地的跨地域、跨剧团合作,但依然可以感受到强烈的海派特色,不仅仅是由于主演赵志刚、陈湜皆来自上海,更由于戏中蕴藏的海派元素。

《第一次亲密接触》有非常明确的受众定位,即追逐新潮、时尚的年轻人,特别是高校大学生群体,因而该戏竭力贴近现实,力图将时下居于时尚前沿地带的元素悉数收纳其中,于是牛仔裤、T恤衫等时装取代了方巾、高靴和水袖,麦当劳的约会、新年倒计时的狂欢、洒香水雨等极具现代特征的生活场景取代了绣楼、闺房和后花园等习见的越剧舞台空间,书生小姐间的眉目传情、鸿雁传书变成了BBS聊天……更为令人惊诧的是,戏中大量出现的网络语言和英语,诸如“恐龙”、“东东”,等等,当赵志刚和搭档陈湜以吴侬软语念出“我要是有1000万,我一定会买一幢房子给你,可惜我没有1000万,所以……”这类台词时,台下一片哄然。一切似乎都非常新潮、前卫,甚至有点无厘头,但细细查究这部戏,实则一出似新还旧、似先锋又传统的混装戏。

首先看取材,痞子蔡是一个性格腼腆、对感情认真保守的好学生、好男人,研究生身份的设定赋予他更多的书生气质,越剧舞台上的此类形象比比皆是,只不过痞子蔡蓄起了平头、穿上了现代服装;网名轻舞飞扬的女孩儿,身患遗传性红斑狼疮,年轻、美丽的生命随时会被死神终结,但她依然灿烂地微笑、执著地寻爱,在即将撒手人寰之时还殷殷叮嘱痞子蔡爱惜身体,其品质亦是观众熟知的。可以说,这对生活于e时代的“才子佳人”对观众业已养成的欣赏心理不是撼动,而是契合。为了凸显这对“才子佳人”,原著中游戏人生、游戏爱情的阿泰戏份被削弱,以便观众心无旁骛地专注于痞子蔡和轻舞飞扬的故事。其次,舞台表现形式。该戏演员的表演遵循生活原则进行,尤其是男女主角的形体动作,完全祛除了古装戏固有的程式化姿态和造型,一些小动作的设计更是逼真;同时,戏中还运用了许多现代舞蹈语汇和现代音乐、乐器(比如圣诞舞会中出现的红魔舞),并在场景转换、布景设置等方面较多地借鉴了话剧、电影的表现手法,而所有这些对于越剧都非新鲜之举,早在姚水娟、袁雪芬时期便已有先例,且颇受观众青睐。最为重要的是,赵志刚在该戏中的唱段仍然保留着传统越剧特色,是地地道道的尹派声腔,而且发挥了男小生的本色,而不再是以往对女小生唱腔的模仿。为了多方位展示越剧唱腔,他甚至穿

插了陆派、范派、徐派、毕派等越剧其他流派的小生唱腔。《第一次亲密接触》推出后,业界、评论界不乏批评之声,如故事平面化,网络语汇尚待加以诗化,舞台、舞美的设计尚不能体现高新技术且需要在风格上更好地同剧情、同人物融合,伴舞的服装设计缺乏时代感、色彩方面缺少调剂,特别是戏中唱段用来表现“新新人类”的生活时还需要进一步挖掘,等等……

应该说,这些论见都是中肯、精到的,但作为一部尝试之作,《第一次亲密接触》可谓成功,在高校的演出效果亦颇佳,其关键在于将网络的“虚拟”与戏曲的虚拟性进行了恰当的嫁接。舞台上两张电脑桌分置两边,两个痴情人对着屏幕喃喃自语,类似《三岔口》的表现手法将整个舞台变成了一张无形的网络,姑娘们用轻快的歌曲、诙谐的舞步对这段看不见的恋情进行诠释。此后该戏不断修改、打磨,将抽象、虚拟特性更大程度上发挥出来,如将真实的电脑换成透明的、符号化的“电脑”,尽量摒弃可见的、实体的物质性存在;结尾轻舞飞扬死去时是从空中飞走,而非僵固地停在半空中,更显梦幻气息。修改版的《第一次亲密接触》曾经亮相于第九届浙江省戏剧节,并作为梅花奖创办20周年庆典活动的展演剧目进京献演,在清华大学、北京大学、北京师范大学等处再次掀起热潮。

如果说在《第一次亲密接触》中,赵志刚所试图实验的还只是在感官层面修正观众对越剧的传统印象,为其打上时尚、新潮的印记,到了《藜斋残梦》他便在寻求一种理念化的表达方式,追求越剧的深度感。

2005年由剧作家余青峰根据一代油画宗师沙耆传奇人生创作而成的《藜斋残梦》上演,该戏十易其稿,由上海戏剧学院的伊天夫导演,总投资120多万元,筹备近两年才得以完成,既是部大制作的作品,亦是难产之作。当代油画大师沙耆是浙江宁波沙村人,曾因参加学生运动受到通缉。1937年沙耆赴比利时皇家美术学院深造,成绩优异,两次获得“优秀美术金质奖章”,他的油画作品参与毕加索同台联展,其中《吹笛女》被比利时皇太后伊丽莎白购买收藏。“二战”时期,沙耆提出“为民族而艺术”的口号,关注国家兴亡。1946年沙耆回国,被徐悲鸿聘为北平艺专教授,但因病未履任,一直蛰居老家沙村“藜斋”痴心艺术。新中国成立后,沙耆得到政府部门的照顾,1984年被聘为浙江省和上海市文史馆馆员,2005年病逝。戏中的“藜斋”其实就是沙耆的故居名,据主创人员阐释,该戏重心不在于简单地讲一个故事,而更关注作为一代油画名家的沙耆丰富细腻的内心世界,并据此产生相应的艺术表现形式。此外,该戏导演的学院背景,表现对象的身份特性,都增加了剧作的探索色彩。

《藜斋残梦》宣传的关键语汇之一是人体模特,实则人体模特在整出戏中只出现两次,主要是担当沙耆的模特,都以侧面或者背对着观众。从剧情发展看,这一设置符合剧情需求,而且人体模特在台上出现的时间很短,并不会分散观众太多的

注意力。故而,这一元素姑且可认为是一种营销策略。

该戏的另一个关键语汇是“音画越剧”。《藜斋残梦》虽最终还是标以“新编越剧”这一中规中矩的口号,但现代越剧、传奇越剧、原创越剧、音乐越剧、抒情越剧都曾经是主创人员中意过的称谓,尤其是“音画越剧”这一命名更受青睐。与戏曲以民乐为主的传统相异,《藜斋残梦》在音乐中加入了很多西洋乐器,还不时出现普通话对白,尽管剧中尹、王、吕、陆四派唱腔尚属正统,但仍然大大偏离了人们对越剧的欣赏期待。更重要的是,音乐在戏中不仅仅是背景性存在,而是起到结构性作用,全剧打破传统的场次概念,以“雾茫茫,心茫茫”、“布鲁塞尔的风”、“幻灭”、“秋天也疯狂”四个乐章结构全剧,分别对应春、冬、夏、秋四个季节,地点则从沙村到比利时,讲述“为艺术而艺术”的追梦青年,成为“为民族而艺术”的画坛天才的大喜大悲的故事。在开场的“春”篇中,在浙东乡村茂盛的古树下,在充满浙东风味的音乐声中,沙耆与新婚妻子走上舞台,此时的沙耆是一个受“五四”运动洗礼的热血青年,这一幕中,他经历了结婚、入狱和出国。“冬”篇中,沙耆来比利时求学,亦是逃亡,幸喜他艺术上取得惊人成就,又获得了贵族女子的爱情,但最终还是按捺不住对祖国和亲人的思念,毅然回国。第三个乐章“夏”篇中,沙耆满怀憧憬回到家乡,看到的却是父亲亡故、妻儿离去的一幕,遭受重创的沙耆疯癫了。最后一章“秋”篇,孤苦、寂寞的沙耆执著于对世俗的反抗,尽管其行为在外人看来近乎癫狂,实则他已实现了对现世人生的超越。这里我们看到了一种追求深度的思维方式,音乐与时空、与人物命运相互渗透,不仅要让观众直观地感受到沙耆的人生起伏、命运波折,更要从中体悟其心路的演变、体悟那个时代的沧桑巨变。传统戏曲以“歌舞演故事”,歌舞、故事都是感官的、直观的,这种驱使观众进行深度理性思索的方式显然并非戏曲正统,而是西化的、理念式思维方式的强势介入,剧中心魔这一虚拟角色的设置更能体现出主创者的这一诉求。

在第一乐章第二场中,面对国家被欺凌的严峻现实,学生掀起了抗议运动,沙耆亦投身其中,此时心魔第一次出现,警戒他“学生的本性是顺从……你应该为艺术而艺术!”第二乐章的第二场,布鲁塞尔广场上的沙耆陶醉在成功中,同时也升起归乡之意,心魔再现,奉劝他“留下来的好啊!留下来,期待新的辉煌!留下来,创造美的奇迹!”此时,心魔以艺术、美、辉煌来诱惑沙耆。在本章的第五场,诱惑升级加码,加上了乔伊丝的爱情。此后,每当沙耆面临选择、内心挣扎之时,心魔便不期而至。至第三乐章第二场,妻儿离去、父亲逝去,沙耆精神极度抑郁,心魔乘虚而入,令其陷入癫狂状态。第四乐章,沙耆开始作画,心魔陪伴着他,色彩开始流动,此时的沙耆进入艺术创造的亢奋中,他张开双臂、向天演讲,“啊,我的天,我的地,我是顶天立地—沙耆!我的画布铺满九重天,九天瑶池是我的调色板”。其实心魔就是沙耆的另一个自我,对沙耆起到点醒、鞭策的作用,沙耆不断与“心魔”搏斗,也

不断地超越自我,终于收服“心魔”、回归本真的自我。这一角色其实并不算是独特的创造,在歌德的《浮士德》、郭沫若的《屈原》中都有似曾相识的场景,但对于越剧来说它确实是新鲜的。

为了展示沙耆矛盾动荡的内心世界,导演尹天夫让心魔以黑、白、红三种色调出现,在与“心魔”对话的过程中,赵志刚还跳起了“现代舞”,令习惯了缠绵抒情的越剧观众大感意外。赵志刚坦言出演沙耆对自己是一大挑战,此时他比《第一次亲密接触》走得更远,以理念、哲思代替越剧的抒情,将实验从题材、形式层面拓展到思维模式。在之后的《红楼镜像》中,他更是坚定地要摆脱越剧传统“女小生”的束缚,还原其“男”小生特质,甚至直接打上“赵志刚”这一印记。

2006年5月16日,《实验中国·文化记忆》在上海安福路的话剧艺术中心拉开帷幕。该活动由上海话剧艺术中心、上海戏剧学院、德国柏林世界文化中心、德国歌德学院和上海市演出公司多家联合主办,在为其一周的时间内推出越剧、昆剧、川剧、秦腔和京剧五大传统剧种的系列剧目,每个剧种有一位代表人物参加,各自献演一部实验性质的大戏和两出折子戏,传统、实验各一折:京剧为来自台湾的吴兴国自编、自导、自演的《李尔在此》(莎士比亚剧《李尔王》片段);柯军带来昆曲《余韵》,该戏对《桃花扇》最后一折进行了改编,他不仅分饰戏中的三个角色,还加入了作为“戏外戏”的演员自己;李小锋的秦腔《浮士德》则以浓浓的陕西方言表演浮士德与魔鬼的对话,还有秦腔的“吐火”特技;川剧为田蔓莎的传统剧目《打神》;越剧便是“越剧王子”赵志刚的《红楼镜像》,由青年编剧喻荣军创作。

《实验中国·文化记忆》为戏剧沙龙性质的活动,其宗旨为“让传统面对未来·在实验中体味创新”,作为其中打头阵的一员,《红楼镜像》的实验性质亦是不言而喻。《红楼镜像》的舞台以白色为基本色调,一条30余米长的白绫从空中垂落,逶迤坠地,似乎喻示着某种召唤或者祭奠之意。舞台没有实体布景,而是三面巨幅的投影,画面上时而是《红楼梦》的演出场景,时而是赵志刚戏校学习时的生活镜头;此外,舞台一侧放置了一台小电视机,始终播放着《红楼梦》的演出录像。没有乐队伴奏,赵志刚时而穿上红袍成为大观园里的贾宝玉,时而脱下红袍回归生活中的自己,最终,他在舞台上一件件脱下戏服,剥离出一个真实的自己,一个挣扎在现代生活和古老艺术之间的赵志刚。这里赵志刚尝试将贾宝玉在大观园中的情境、演员本人在女子越剧中的处境以及现实生活中演员与他所处的外在环境相联系,他既是《红楼梦》中的贾宝玉,又是上海繁华都市中的越剧演员,当他感慨“大观园中贾宝玉,女儿国中男儿身。这红绸,一头曾牵出隔世情缘,一头却连着死死生生”时,其实也在为自身的处境哀叹,“你呀你,一个人的舞台;掌声响起来。孤孤单单的身影,颤颤巍巍的心怀。”作为为数不多的优秀男小生,赵志刚一直企图突破性别的怪圈,让越剧舞台的小生真正成为“男人”,故而 he 选择“红楼梦”题材,实则是在戏与自

身间形成了一个互文文本,既是表演角色,又是诠释自己,树立一个独特的、富于思考性的自我形象。由于互文关系的存在,贾宝玉与赵志刚便成为彼此重复、彼此强化的两个因素,观众接受了其中一个,便会连带接受另外一个,由此完成创作者设定的思索之旅。

对于《红楼镜像》,观众并不十分买账,实验性作品遭受质疑亦属平常,但整个《实验中国·文化记忆》活动所寄予的,并非某个具体的剧目,而是唤醒人们的记忆与沉思,只不过赵志刚所寄予的除了这些,还有他日渐强烈的“赵氏”意识,他已经不满足于由《何文秀》、《沙漠王子》等积淀下来的“尹派传人”这一身份定位,他要将自己的“赵氏”标签醒目地贴出。

或许是《实验中国·文化记忆》的剧种杂糅方式启迪了赵志刚,三年后他的“星·杂剧”《永不消逝的电波》问世。作为上世纪五六十年代的“红色”电影经典之一,《永不消逝的电波》故事早已为观众所熟知:抗战时期,地下党人李侠与何兰芬在上海假扮夫妻,以商人身份为掩护,从事情报搜集和传递工作,用秘密电台建起一道坚固的地下防线。日久生情的李侠与何兰芬后结为真正的夫妻,但他的身份最终还是暴露,安排亲人和战友转移后,李侠用明码向延安发出了最后一份电报“永别了,同志们,我想念你们”后被捕。“星·杂剧”《永不消逝的电波》由上海越剧院全程支持,上海市文广局创作中心协助策划,但其诞生却不得不追溯到上海戏剧谷。上海戏剧谷位于上海市静安区,是一个现代戏剧产业聚集区,它立足于服务上海这个国际商务港及其特有的文化优势,以现代戏剧产业链为依托,将上海戏剧学院、美琪大戏院等资源加以整合,其主要艺术产品形态涵盖了现代音乐剧、都市话剧、现代歌舞剧、时尚戏曲等,辐射范围则以华山路到南京路为主轴,已列为上海市首批文化产业园区。自2009年5月开张以来,戏剧谷已经在上海及周边地区产生了良好的社会影响和联动效应,孟京辉、谭盾、赵志刚、张军等一批活跃在上海内外的演艺界知名人士相继在此落户。“星·杂剧”《永不消逝的电波》既是为纪念孙道临先生,亦成为赵志刚艺术工坊的开幕大戏。

全剧以著名主持人陈铎一段类似话剧的独白开场,之后在苏联卫国战争时期风格的合唱声中,赵志刚扮演的李侠以雕塑般的造型出现在舞台上。歌声渐渐消失后,舞台暗转,上海京剧院唐元才扮演的日本特高科科长中村、四川省川剧院演员崔光丽扮演的女特务尼娜和两位中共地下党员孙明仁医生(由湖北省黄梅戏剧院张辉扮演)、白桦(由上海宝山沪剧团华雯扮演)同时出现在舞台上,以沪剧、黄梅戏、川剧和京剧的念白分别说了同一句话“夜莺死了”,听来颇有些别扭,台下有些观众忍不住笑出了声。不过,该戏虽杂,但杂而不乱,赵志刚将地下工作者沉稳、机智的特质拿捏得精准、到位,其斯文的气质与人们记忆中孙道临版本的儒雅形象亦非常贴近;何兰芬由上海越剧院方亚芬扮演,她温柔端庄的造型和表演风格为严酷

的形势增添了几分温暖的情愫,具有很好的调剂作用;饰演女特务的崔光丽时而风骚妩媚,时而心狠手辣,富有很强的张力感,以爽辣的川剧演绎相得益彰;至于京剧演员塑造的日本人形象,观众更是不会陌生,《红灯记》中的鸠山便提供了可资借鉴的样板。孙明仁、白桦夫妇是改编者新设置的人物,作为李侠夫妇的朋友出现,亦是其亲密战友,张辉的唱腔高亢、明媚,既彰显一个青年革命者的气势,又诠释出黄梅戏不为人所熟知的大气慷慨;华雯则娴静而果敢,为救李侠于关键时候献出美丽的生命,亦向观众展示了沪剧的别一种风采。

于是,随着剧情展开,不同剧种不再是突兀的夹杂,尽管台上时而是京剧、川剧对唱,时而是沪剧、黄梅戏对唱,甚至还有一段多剧种、多声部的重唱,由于同人物结合合理,风格迥异的唱腔已经浑然融为一体。

其实,不同剧种的演员同台演出,或者是演员同台唱不同的声腔,这在戏曲历史上并非罕见之事。戏曲本就是将歌舞、杂技、滑稽、曲艺、傀儡等多种艺术形态融为一体,由此得以成为综合艺术,各剧种在其发展过程中亦是兼收并蓄、广泛汲取其他艺术门类的营养,比如大家所熟知的四大徽班进京,其时的徽班,正是诸腔杂陈,既有昆腔、高腔,又有吹腔,秦腔等。各剧种发展到成熟阶段后,亦不时有演员打破剧种壁垒同台演出,如徽班的王鸿寿(三麻子)、河北梆子的田际云(响九霄)、山西梆子的侯俊山(十三旦)、北昆的韩世昌、南昆的俞振飞等都有过与京剧演员同台的经历,新中国成立前上海还有为数颇多的京剧演员参加各个淮剧团的演出,如李慧芳、白玉艳、张美娟等,京剧演员唱京剧、淮剧演员唱淮剧,被称为“京夹淮”。对于赵志刚本人而言,与其他剧种演员同台已非首次,在2007年的《玉飞凤》中他已初尝此间滋味。《玉飞凤》取材于范蠡、西施的故事,除赵志刚外还吸纳了锡剧王子周东亮和昆曲名角张军,打造了越剧、锡剧、昆曲三个版本的范蠡与西施。在主创者的构想中,多剧种的配合能使剧中情感更充分地予以表达,如越剧的委婉、柔情适宜展现出范蠡、西施的甜蜜情感;锡剧的铿锵之力更能展示戏剧矛盾的激化;而昆剧则在挖掘人物内心世界方面有更好的发挥余地。不过在这部戏中,各剧种间并没有真正的融合在一起,只是分段演出,其间的串联、过渡由多媒体和舞蹈来完成。此次作为“星·杂剧”《永不消逝的电波》的监制,赵志刚迈出了《玉飞凤》不曾跨出的一步。为了让不同剧种更好地融合,防止观众产生割裂感,《永不消逝的电波》将剧中所有人物都以“灰色”加以定位,无论风姿卓越的旗袍,还是长袍、唐装、中山装,统一为灰色,甚至于角色脚上穿的鞋,也是灰色。这里的色彩既用来统一舞台,也是那个时代上海气质的昭示,是朴素中的惊艳、压抑中的奔放。

纵观此次的“星·杂剧”,其重心首先在于“杂”,以一部戏汇聚五个剧种,而且脱离了以往戏曲联唱的窠臼,在一个统一的主题下展示各剧种的魅力,其意在推动戏曲跨剧种、跨院团、跨区域的新型合作,在“大戏剧”概念下提振当下戏曲

的萎顿之势。

“大戏剧”是进入新世纪以来很多专家、学者都在提倡的一个概念,但对其具体内涵的阐释却差别较大,这当中廖全京的解释颇为精简。依据廖全京的诠释,“大戏剧”这一概念大致包括三层内含:“突破某一个特定的地方戏曲剧种本身不可避免的局限,而将这一特定地方戏曲剧种本身置于由各种艺术样式(所有舞台演出样式和非舞台演出样式)构成的艺术族类之中,在相互参照和彼此吸纳中加以把握,此其一。突破某一特定地域的戏剧文化本身不可避免的局限,而将这一特定地域的戏剧文化置于中国现代艺术的大背景即中国现代文化的结构系统之中,在相互联系和彼此制约中加以把握,此其二。突破某一特定戏剧文化在特定时间和空间中的局限,以传统文化与现代文化前后传承,东方文化与西方文化彼此融汇的文化观念,对这种戏剧文化加以把握,此其三。”^①由剧种、地域到东方与西方、传统与现代的融合,“大戏剧”观着眼的是大文化生态圈,而如何在这一文化圈中将各剧种捆绑在一起,集中戏曲的优势资源以争取更好的演出效果便是身兼主演和制作人的赵志刚所要达到的目标。当然,这一目标的达成仅仅有“杂”尚且不够,其另一个重心便是“星”,六大名角汇集,的确是该戏的看点之一,但问题也恰出于此。该戏上半场情节起伏有致、节奏紧凑,颇有谍战剧的风格,下半场便显得松散,“戏”的成分减弱,而有些唱段的设计明显是为了“平衡”参演名角的戏份。同时,名角的档期亦是一大障碍。由于个别名角排不出档期,该戏的演员阵容曾几经变更,虽然几经周折最终完成了排练和首轮演出,但如果继续演出,又需要重排档期。而一出戏跨地域、跨剧团集中名角,演出成本必然高过一般剧团的演出,高成本、高票价、低上座率已经是演出市场的恶疾,据赵志刚介绍,首轮演出的出票率在六七成左右,这其中还包括了他动用自己的人脉取得的包场和一些企业的赞助。^②

很显然,“大戏剧”之举有其优势,却并不具备普遍推行的可能性。但作为实验之模式,它无疑可提供给越剧甚至整个戏曲界更多的拓展空间。值得一提的是,上海越剧并非仅只关注戏剧之“大”,同样引起它兴趣的还有戏剧之“小”,小剧场的戏剧运作方式。

2003年春夏之交,在上海安福路的话剧艺术中心,小剧场越剧《牡丹亭》的亮相引来了众多的异样眼光。作为“箱底红尘”三部曲之一,《牡丹亭》这台小剧场越剧堪称先锋实验,它以“重解经典传说、再造现代梦想”为主题,由民间戏剧团体802戏剧工作室与上海演出家艺术团联手打造,青年新锐戏剧人刘平编剧并担任

① 廖全京:《大戏剧观与现代川剧艺术》,《四川戏剧》,1999年第3期。

② 王剑虹:《艺术尝试受肯定,市场方向尚不明——“星·杂剧”首轮演出昨落幕》,《新民晚报》,2009年11月28日。

导演,青年演员徐派小生沈倩兼饰小倩和柳梦梅,傅派花旦盛舒扬兼饰扬扬和杜丽娘。有别于汤显祖原著及现行昆曲版所揭示的情与理的冲突主题,小剧场越剧《牡丹亭》讲述了一个越剧小生和越剧花旦关于情爱的对话,反映出现代青年对理想世界与现实生活的精神关照。故事开始于化妆间,越剧《牡丹亭》即将正式开演,两个演员却陷入了冥想。剧情是一个套层结构,扮演生、旦的两个演员在化妆间的对话构成生活化情境,以话剧形式展现;随着剧情展开,越剧《牡丹亭》不断介入,形成该戏的内层结构,由此形成艺术世界与现实生活的重叠对照,引发一生一旦对柳梦梅与杜丽娘的古典浪漫情爱产生质疑。由于戏内、戏外的跳入跳出,最后现实生活与浪漫剧情、演员本身与剧中角色的界限走向消融,留下的是现代人对“牡丹亭”这种痴人、痴梦、痴情、痴恋的惶惑。

借助越剧演出这一内层结构,该戏保留了原著“游园”、“惊梦”、“寻梦”、“拾画”、“叫画”、“幽媾”、“回生”等经典内容,并虚构续写了柳梦梅与杜丽娘婚后的“七年之痒”,将这场完美爱情背后所不得不面对的“现实”,赤裸裸地摆在观众面前。舞台为纯白色,六卷纱轴从天而降,白色纱质的卷帘错落地勾勒出一片素净的园林景象,两位演员时而穿上戏装,走入《牡丹亭》世界,在清新唯美中诠释柳梦梅和杜丽娘那一段流传千古的生死情愁;时而脱下戏装,回到生活中,还原为化妆间里的小倩和扬扬,诉说现代人对于生活、爱情的迷茫。与这种现实与梦境多重时空的交织相适应,该戏的音乐时而是古典风格的凄楚哀婉,时而又直逼现实,幽默、滑稽,似梦非梦、亦幻亦真。这出承载着话剧、电影、舞蹈中等多重元素的“新越剧”,虽然保留了越剧的做功、唱腔之美,但已经完全改变了传统越剧的故事模式,其呈现方式亦迥异于传统的剧院演出。

小剧场所要求的艺术形式是开放、自由,不仅其舞台向观众敞开、与其进行近距离接触,其剧情亦向观众敞开,当沈倩与盛舒扬还原为现实中人时,同小剧场内的观者其实是共处于同一个时空、面对同样的困惑,二人是在带动观者一同思索,而不是为其表演。所以,真正意义上的小剧场的戏,是在与观众的交流中最终完成,而不是让观众被动地接受一个业已定型的“戏”,故而小剧场中的观众亦是创作者,他们享受到的是自由,而非大剧场中的被规约。当然,越剧《牡丹亭》尚未真正实现这一诉求。该戏主创平均年龄不过25岁,以青春的理性审视青春的激情,打开封固在经典身上的牵绊、使其走入现代,让人们看到越剧的另一面,为其基本意图,其意义在于引导观众走入越剧、了解别样的越剧,而非接受。

继《牡丹亭》的试水后,为上海越剧院章瑞虹量身定做的《青衫·红袍》再次走入小剧场。《青衫·红袍》系上海越剧院创作演出,打出了“章回越剧”的旗号,其起源为章瑞虹的个人专场演出。按照惯例,个人专场就是选几个折子戏串联一下,对演员以前的成就做个总结。但章瑞虹想突破这一惯例,她希望把《青衫·红袍》做

成一个完整的、可以在舞台上留传的作品。由于编剧罗怀臻、龚孝雄的支持以及话剧出身的导演曹其敬的加盟,这一想法日渐成型。该戏由四出古典名剧的四个片段组成,第一回取自传统剧目《李娃传》(《绣襦记》):郑元和纵情声色,李亚仙剔目劝学;第二回是朱买臣高中得意,前妻崔氏女马前受辱(章瑞红曾经主演过《风雪渔樵》,也是取材于朱买臣的故事);第三回,隐林泉相如卖赋,捧香茶文君当歌;第四回(后改作“尾声”)传诏令天门重开,卧江舟捉月李白。郑元和以少年形象出现,无心仕途,却迫于李亚仙的苦劝,最后谢幕时他坐在故纸堆里无可奈何地读书;朱买臣青春得意,急于报复崔氏,人格之低下随着社会地位的上升越发凸显,最后谢幕时他是非常滑稽可笑地仰天一跤;中年的司马相如身隐心不隐,神魂颠倒、一门心思去抓乌纱帽、大红袍,内心癫狂的他最后栽了个大跟头;晚年的李白状态最为完美,大彻大悟却已是人生暮年。郑元和、朱买臣、司马相如和李白,从少年到白头,演绎的实则为中国文人的心路历程,在这一主题框架下,借鉴了冯梦龙《三言》的体式,一回一故事,但一种精神血脉贯穿始终。《青衫·红袍》的结构模式,是典型的观念性戏剧,四个人物、四组故事其实是从不同角度、用不同方式来讲述“仕”这一对于中国古代读书人至关重要的观念。此处说书人的设置颇为精当,他既可点明主题、加强主题,又同时发挥间离作用——角色在戏中演绎,说书人在戏外品评,引导观众对戏中角色加以臧否,增加其理性色彩。

该戏的音乐与传统越剧相比,戏剧性更强,成为表现人物性格和开展故事情节的有效载体,作曲董为杰和唱腔设计陈钧在保证唱腔纯粹的前提下,提炼出非常鲜明的主题音乐,同时又注意不同片段中的区别。如第一回的“剔目劝学”,便运用了民间说唱莲花落的元素,富于地域色彩和生活气息,亦可视为对越剧本体的回归;而在第二回的在“马前泼水”中,董为杰吸收了二人转的手法,赋予此段落以闹剧式风格,不时出现的滑稽调子为其染上轻喜剧味道,以表明对小人得志的朱买臣的讽刺。

在舞美方面,大剧院版《红楼梦》那样的豪华制作显然是不恰当的,舞台设计刘元声和灯光金长烈从古本图书的插画中受到启发,创造出适合该戏章回体例的舞美样式:没有实景式的装置,仅在舞台中央搭一个面积较大的平台,平台四周设有朱漆栏杆,精巧的栏杆极易让人浮想到古时演唱戏曲的地方——勾栏。背景是下垂的版画式帘幕,配合着红色勾栏,整个舞台俨然一幅古籍话本绣像,引领观众走进古香古色的视觉空间。就在这个简约而空灵的空间里,各类人生的悲喜剧开始上演。舞台前幕被设置成版画式,每个故事的画面各不相同,随着说书人的串联转换,前幕开、合、升、降,观众面对的仿佛是一卷线装书,一个个故事上演,一页页古书翻过,剧情就在其间自然展开。可以说,这台戏既是前卫的,又是古典的、优雅的。

当然,一些前卫元素还是引起了质疑,比如舞蹈与服装。《青衫·红袍》的服装剔除了传统的水袖,但并没有完全取消,前两场只留半截水袖的设计委实被观众痛批。孙大西设计的舞蹈也足够精致,但却有为舞蹈而舞蹈的嫌疑,未曾很好地与戏曲结合,如主演章瑞红刚一出场的那段“莲花落”双人舞,便带有刻意表演技术的痕迹。

但无论如何,作为一部实验性的作品,小剧场版的《青衫·红袍》仍然可视为成功。当下社会是多元社会,戏曲舞台也应多元化,《红楼梦》与《赵氏孤儿》式的大戏固不可少,《青衫·红袍》这样的精巧小戏亦可为观众提供别样的情趣;梁祝、西厢等经典必须要代代承传,小剧场的实验精神更需鼓励,或许不经意间它就开启了越剧的另一扇门。

余 论 越剧如何向未来展开

2006年3月27日,越剧百年高峰论坛在杭州举行,其主题为“回顾越剧百年发展历程,展望越剧艺术新的辉煌”,越剧的传承与发展是此次百年庆典活动的核心话题之一。在此次论坛上,茅威涛发表了题为“向未来展开的越剧”的发言。此后的很多场合,茅威涛及郭晓男都相继发表过类似的言论,阐述他们对越剧未来的设想,其核心为打造中国式的音乐剧。茅威涛视野中的中国式音乐剧,意在凸显越剧的音乐、舞蹈元素,却已非戏曲传统的以歌舞演故事,而是移植、复制好莱坞音乐剧模式,一方面增加越剧的流行性、时尚性,一方面寻求商业化运作的可能性。当然,这一理论只是茅威涛或者说是浙江小百花越剧团对未来的构想,并不能够代表整体的越剧样貌,但却提出了一个现实而严峻的问题,即越剧如何走向未来。

尽管在20世纪五六十年代的“戏改”中,越剧曾一度扩展到全国20多个省市,但随着社会形势的变迁,长三角文化圈之外的大多数越剧团都相继解体,而今只在福建、武汉等少数几个城市尚有专业剧团存在,但已是零零星星,难以形成气候。而在长三角文化圈内,亦以浙江、上海两地为主,江苏省内虽然越剧仍然是较有影响力的剧种,但其民间生存根基不及浙江广泛,专业化的大剧团也仅只南京越剧团,近年来竺小招、袁小云等一批老演员逐渐脱离舞台,虽有陶琪等新秀充实,但颓势明显,且不时遭遇人才被挖角的尴尬。

作为发源地,浙江省毫无疑问是越剧发展的重镇。在历史上,很长一段时间内浙江越剧都是上海越剧的附庸,20世纪40年代自不必说,正是上海使得粗陋的田野小戏发展成为正式的剧种,并迎来第一个高峰期。至新中国“戏改”时期,上海成为越剧的大本营,越剧的生力军中除援建去福建的尹桂芳和赴南京的竺小招,各派名角齐聚,浙江反而人才凋零,虽有昔日的越剧皇后姚水娟在杭州落户,终究无法与上海相提并论。时至今日依然传唱于舞台的越剧经典剧目,也基本出自上海越剧院,如袁雪芬、徐玉兰的《西厢记》,袁雪芬、范瑞娟的《梁祝》,徐玉兰、王文娟的《红楼梦》等。这种一边倒的状况直至20世纪80年代《五女拜寿》出现后才开始改变。有戏友将《五女拜寿》称作浙江越剧的独立宣言,此言非虚。《五女拜寿》不仅为浙江越剧提供了一个原创的经典剧目,带动了一大批青年演员,对浙江的新兴越

剧人才进行了一次大检阅,更开启了浙江越剧的全新发展模式,即“小百花”模式。“小百花”模式使得浙江放弃了作为示范建立的浙江省越剧团,举全省精英创建浙江小百花越剧团,其后各地、市则在自己管辖范围内广纳良材,创办各地、市的小百花,而今构成浙江越剧界三足鼎立的浙江小百花越剧团、杭州越剧院、绍兴小百花越剧团即奠基于此;同时,这三支浙江越剧的重要力量也日渐形成了乡野、世俗、人文三种不同的发展方向,丰富了浙江越剧。从此,浙江越剧摆脱对上海越剧亦步亦趋的摹仿,开始其独立追求。但时至新世纪,随着当年那批“小花”的老去(部分因故脱离了越剧舞台),加之中国社会的急剧转型,浙江越剧再次面临巨大的挑战。

至于上海,曾经的越剧引领者,而今亦难以摆脱衰败的趋势,区级越剧团或解散,或名存实亡,仅有上海越剧院这一家招牌。归结起来,无论浙江、上海,还是其他地域的越剧,其症结不外戏、人和市场三个层面。

一、戏

戏的问题也可以说是越剧剧种属性、审美特质的问题。中国的戏曲艺术,多原创于乡间、繁荣于市井,最后由于文人、学者的加入而精致化,具有了把玩性,成为文人案头的玩物。但这只是对艺术样式发展过程的历时性描述,并不意味着后者的出现一定会摒弃前者,越剧也是如此。无论乡野、市井,还是都市新兴群体(包括白领、高校师生等)都是其目标市场。但时下,越剧的高雅风、时尚风却越演越烈,浙江小百花越剧团当为其中的代表。浙江小百花越剧团在20世纪90年代走民族诗化路线,杨小青导演的《西厢记》堪称典范之作。90年代中后期,随着杨小青导演及何英、方雪雯等原生代小百花演员的相继离去,该团的美学风格为之一变,特别是郭晓男导演加入后,探索的、唯美的,不拘一格,越来越偏离传统越剧的表演中心模式,倾心于雅致、时尚的舞台感,形式特征日益强化,内容上则偏爱深沉的大义,时尚越剧、都市越剧、剧场艺术等称谓亦不时提出,极力打造出既富时代感、又具人文底蕴的越剧形象。提升越剧品味本无可厚非,将市场锁定于高端人群(从欣赏品味、消费水准、社会地位等多方面的综合考量)亦不失为一种发展策略,问题是这一策略是否具有普遍推广的可能性,尤其是对于综合实力较弱的地、市级团体。浙江小百花是浙江省重点扶持的团体,人员配备齐全,编导、舞美、音乐、唱腔、服装等人才济济,与新闻媒体、文化传播机构、文化研究机构、高校等都有广泛的联系,因而无论是作品创作,还是市场占有,都具备其他团体难以匹敌的优势,即便如绍兴小百花、杭州越剧院这样不容小觑的越剧团体也难望其项背。

同时,我们必须认识到,浙江小百花的策略只是当下越剧发展的可能性之一,而不是唯一,并且这一策略仍然处于探索阶段,能否持续下去、可以持续多久都尚需检验。茅威涛设想“要让年轻的越剧继续年轻”,方式便是从声腔、身段、舞美等

诸方面加以改造,将一向被定为陈旧落伍的、世俗气息的戏曲烙印上时尚的标签,使其像蓝山咖啡、高级时装、茗品一样成为某类人群的生活标签,成为某种品质、情调的代言者。这种“抬高身价”的底气来自于越剧(其实是中国传统戏曲整体)的非物质文化遗产属性、戏曲传统文化的身份归属,以及近年来日益增多的中国元素被西方文艺吸收(如电影《功夫熊猫》),似乎遗产、传统具有了市场号召力,甚至国际号召力,其间其实包含着诸多悖论。就国内视野而言,遗产、传统意味着深厚的历史积淀,这一点越剧远不能与京昆相比,甚至不能与川剧、婺剧等古老的地方剧种相比,因而更需要在单薄的越剧根基上增加传统、遗产的符号,要做的是“加法”,而不是“减法”。而今,浙江小百花越剧团的作品在舞美、灯光、布景、服装等方面都日臻炫目,演员的表演也不乏精彩之处,但越剧符号却日益削弱,这种“减法”或许可以短时间内吸引某些新观众,但却很难将其笼络为稳固的受众群。同时,老观众的流失则是必然(这里的老观众并非仅指那些文化层次偏低的老年群体,亦包括看戏时间较长、更为内行、要求更高的中青年观众群),由此其未来似乎只能是孤芳自赏。实际上,浙江小百花越剧团近年的国内、特别是省内号召力并不强大,其演出空间更多瞄向了境外。从国际视野审视,浙江小百花越剧团试图以中国式音乐剧跻身国际艺苑,但它缺乏京昆、武术那样举世皆知的中国符号,因而便需找寻国际通行的元素、西化元素,音乐、舞蹈、舞美、服装都易于解决,甚至唱腔亦可以大尺度改良,但语言是一大症结。普通话,杭州话,嵊州方言?还是英语?如果越剧可以大踏步移步变形为越歌剧、中国式音乐剧,是否意味着其他地方剧种可以相应地改造为川歌剧、豫歌剧?

较之于浙江小百花越剧团,杭州越剧院、绍兴小百花越剧团、温州越剧团、宁波小百花越剧团等地市级剧团的剧作并没有强烈的“移步换形”诉求,而是在保持本色、利用本土资源上做文章,如温州越剧团挖掘南戏系列工程中的《荆钗记》、嵊州越剧团取材于本土人物的《王羲之》等。但综观这些剧团的上演剧目,新编戏较多,传统戏偏少,特别是进入到新世纪后,传统戏更加遭到冷落。以绍兴小百花越剧团为例,20世纪80年代该团主要上演剧目为《三看御妹》、《劈山救母》、《白蛇前传》、《醉公主》、《沉香扇》,以传统戏为主,新编的很少;90年代以来该团陆续复排了传统戏《劈山救母》、《白蛇前传》、《孟丽君》、《李娃传》、《狸猫换太子》、《陆文龙》等,传统戏仍然占据重要地位,但新编戏数量已明显上升,《吴王悲歌》、《木兰别传》、《越王勾践》、《摄政王之恋》、《虞美人》、《李慧娘》,新戏不断推出,其中《李慧娘》获得中国戏曲学会奖,并帮助吴素英拿到了梅花奖,但除此之外,似乎没有更多可圈可点之处。真正令绍兴小百花蜚声海内外的还是《三看御妹》、《梁祝》、《孟丽君》等传统老戏。此处不得不谈及长久存在于中国戏剧界的老问题——剧目问题,特别是传统剧目发掘问题。

2004年,上海东方电视台戏剧频道举办了发掘京剧传统戏活动,“京剧沙龙”特约主持人和宝堂提到了两年前中国戏曲学院研究生班张关正主任的忧虑:各戏曲院校“文革”前毕业留校的教师和舞台上的演员都即将退休,支撑舞台和课堂的将是他们的学生辈,张关正感慨说他们这一代能学、能会50出戏就已算不错,比起前辈就是半瓶子醋,而其学生辈能学、能会20出戏便算是优秀,而张关正的前辈,哪个不会100出戏呢?在名角挑班的时期,一个演员没有200出戏的资本基本不敢挑班、挂牌,从200出到100出,再到50出、20出,不需要太多的言词,仅几个简单的数字便足以触目惊心。对于此种现象,上海东方电视台戏剧频道总监郭宇深有感触,据他所言频道每年在剧场录制的剧目中,除了少数新戏之外,录制最多的还是传统剧目,而在演出市场上,传统戏却越来越贫乏,《龙凤呈祥》、《四郎探母》、《空城计》、《玉堂春》、《凤还巢》等熟戏反复上演的现象已经被京剧观众戏称为“老三出”,大量的骨子老戏正在迅速流失、消亡。越剧的状况更加不容乐观。

在新中国成立后的“戏改”运动中,改戏是相当重要的一个环节,尤其是传统剧目的改编、整理,更是繁复,但效果却差强人意。尽管当时确定了传统剧目与现代戏“两条腿”走路的路线(后改为传统戏、新编历史剧和现代戏三并举),由于剧目审查中诸多戒律,很多国营越剧团都缺乏固定的上演剧目,甚至浙江都未能例外。浙江省文化局剧目组在1954年的工作计划中特别强调供应本省两大剧种越剧、婺剧剧目的重要性,其途径便是发掘古典优秀剧目,在该年度的浙江省第一届戏曲观摩演出大会中(1954年8月20至9月14日),上演的越剧剧目包括《狮子楼》、《送京娘》、《三婿招》、《打姜斌》、《盘夫》、《叶香盗印》、《三不愿意》(移植自评剧,现代戏)、《索夫》、《钗头凤》、《庵堂认母》、《未婚妻》(现代戏)、《闯宫》、《上寿》、《窦公送子》等,改编、整理的传统剧目居多。但这并不意味着越剧足够重视传统剧目,而是恰恰相反,以至于1956年全国剧目工作会议前部分越剧团的常演剧目尚不足20个^①。由于政策的频繁更迭,上世纪五六十年代的越剧剧目始终处于比较贫乏的状态,在其发源地浙江,亦是“忽视了本省流行最广的越剧的剧目工作”,认为越剧历史短、遗产少,没有多少值得整理的东西,还有“依赖华东机关供给的思想”。自1953年到1956年,三年来浙江越剧只整理出四个能够上演的剧本,即《庵堂认母》、《盘夫索夫》、《卖青炭》、《箍桶记》(婺剧整理出48个,绍剧15个,昆曲9个,甬剧10个),个别剧团搞“一出戏主义”,^②根本没有全面挖掘传统。可以说剧目少是越剧的痼疾,新时期后这一痼疾越发凸显。上世纪80年代,浙江“小百花”的崛起使得越剧为之一振,耐人深思的是这一崛起不是靠传统剧目,而是新编历史剧《五

① 浙江档案馆资料,卷宗号J169—6。

② 浙江档案馆资料,卷宗号J169—9—31。

女拜寿》。似乎是一种历史的宿命,五六十年代的“戏改”中上海担负着越剧剧目供应的任务,新时期短暂的戏曲复兴中仍然是上海越剧承担着诠释传统戏的职责,而浙江越剧则义无反顾地投入到新编、新创戏中。

客观而言,新编、新创亦是繁荣剧目的必要举措,审视当下的越剧舞台,新时期以来新创的《五女拜寿》、《流花溪》、《陆游与唐琬》、《吴王悲歌》等戏仍不失为经典之作,但毋庸讳言的是更多的新编、新创之戏成为了过眼云烟,尤其是一些献演剧、评奖剧(市、县级小剧团这类情况更为显著),更为严重的是,大量的资源耗费于这些无益的新戏,而至关重要的传统老戏却被搁置、尘封。

传统戏的最大价值体现于表演艺术,是某种艺术风格、表演流派的载体。比如位列四小旦的张君秋,曾经拜师于梅兰芳,并受到程砚秋、尚小云、荀慧生的指点,可谓博采众家之长,但张君秋真正自成一家当从《望江亭》开始。在这一剧目中,张君秋与琴师何顺信合作,共同创新了《望江亭》的唱腔,剧中张君秋的“四平调”既是京剧既有的,又有新意,观众的感觉则是既熟悉又陌生,结尾的甩腔更是令人叹服;其中16句的“南梆子”一气呵成,被公认为张派的奠基之作。对于年轻、表演积淀尚浅的越剧剧种,传统戏便如活化石一般,可以再现前辈名家的风范,甚至是绝技,比如《叶香盗印》。

《叶香盗印》的故事出自老戏《七星剑》,讲述千金谢素珍因父谢本章为七星剑之故,得罪权奸从南京出逃,投奔扬州舅舅家。舅舅田节官居当朝宰相,其子田荣横行乡里,无恶不作。谢素珍屡被纠缠深感厌恶。时有十三省巡按周文进出巡,途经扬州,闻田荣劣迹,便微服察访,巧遇田荣拦路调戏民妇,周挺身解危反遭囚禁,并将被处死。谢素珍贴身丫环叶香走过水牢,闻周文进叹息之声,遂见义勇为,设计偷开牢门救出巡按,继而冒死深夜盗印,终于让周文进安然脱险。不料周又误登贼船,落入盗贼之手,被药成哑巴逼做船夫。谢素珍与叶香放走周后为避田荣迫害,主仆乔装出走,途中被老父故友张定国收为义女。后周文进投状至张大人处,巧遇谢、叶,最后惩办恶贼喜结良缘。该剧早在1917年便被搬上舞台,1934年越剧名角王杏花进行了大幅度加工后重新上演,并将剧名改为《叶香盗印》,着重表现叶香见义勇为的品性。在《盗印》一场做功戏里,王杏花的表演功力得到了最好的展示。戏分上楼、盗印、下楼三个段落,在一句“闷帘导板”后,叶香登场,她摸黑来到虚设于台口的楼梯下,仰望楼上不由紧张起来,举手合十祈祷后小心踮脚上楼,刚刚走上三步发觉鞋底触动楼梯发出响声,便脱下鞋子放到楼梯上,又觉不妥,夹在腋下又觉行动不便,无意间碰到腰间系的罗带,便迅速把鞋子插于其中继续登楼。每登上一步,紧张便加剧一分,双腿不由战栗,行至一半似乎听到什么声响,忙停下四处张望,见无异样便加速登楼。见房中有灯光透出,叶香不敢上前,先后以“小移步”、“矮移步”在房间左右窥探,最后轻拍两下不停战栗的双腿侧身进门,随

即便是“鹞子翻身”和“卧鱼”侧身斜卧在台口以躲避刁婆视线。在“夜深沉”曲牌的伴奏下,叶香开始盗印。她先以“雀步”行至桌边,怕被发现旋即以“扑虎”伏地,再以小幅度的“乌龙绞柱”绕至台右侧,第一次盗印失败。第二次,辨雀步、劈叉、跪步,叶香接近刁婆又被吓走至台左侧,仍然失败。第三次,叶香“下腰”及地、屈膝平卧隐蔽好身体慢慢接近,然后挺腰、抬身,用嘴咬住包裹金印的黄绫,取印在手后如狡兔跃出房门。下楼梯时,叶香腿软得无法站起,一连三个“跪跌”才挣扎起身,疾奔而下。为了细致地表现人物的内心活动和紧张的戏剧情境,王杏花设计出多种复杂的身段动作,将盗印过程表演得清晰可见,戏紧凑合理,又有层次感。该戏是王杏花的代表作,1959年她以该剧参加上海市戏剧会演获得一致好评,中国唱片社还灌制了王杏花、竺素娥演唱的《叶香盗印》唱片。浙江定海越剧团的魏银凤、温州越剧团的王湘娟等名旦也都以《叶香盗印》为拿手戏,还曾在浙江省会演中获奖^①,此后《叶香盗印》便常被选作越剧花旦的启蒙戏,是戏校的必修剧目。虽然王杏花新中国成立后主要活动在上海,但也不时到浙江各地辅导教学,只是近年来这出戏很少现身于越剧舞台,以至于很多戏迷都不知道它的存在。

由于上海长久以来占据越剧主导地位,越剧发源地浙江省内的名家名剧反而被忽略,素有“越剧皇后”美誉的姚水娟便是一例。姚水娟不仅成名早,而且是越剧改革的先驱,她率先聘请专职编剧编写演出剧本戏,在越剧史上具有承前启后的重要地位。由于政治表现不突出,新中国成立后的姚水娟并不活跃,有段时间甚至完全赋闲家居,后虽被吸收到浙江省实验越剧团,但一直未曾获得更大的发展空间,现在她留给人们的记忆除1954年华东地区和浙江省戏曲会演中获奖的《盘夫》(饰演严兰贞),便是1962年拍摄的越剧电影《碧玉簪》(作为特邀演员出演剧中李秀英的母亲李夫人,当年姚水娟扮演的李秀英亦是名满一时)。其实姚水娟不仅锐意改革,更是倾心于传统,“戏改”之时还曾因此被扣上保守、落伍的帽子,她的《倪凤扇茶》可谓越剧传统剧目中的一则精品。《倪凤扇茶》为越剧《双珠凤》中的一折,讲述书生文必正钟情于霍家小姐霍定金,便想以卖身的方式混入霍府谋求相见机会,他来到姜卖婆家请其做介绍,姜女见到文必正顿生爱慕之心,此折便是表现这一场景。姜卖婆带文必正来到自家门前叫倪凤开门,倪凤说她正在裹粽子,叫母亲等一等,并让母亲猜是什么粽子,姜卖婆猜来猜去总是猜不中,正不耐烦时女儿却说她在裹脚。这段玩笑既展现了倪凤的天真活泼,又透露出母女间的亲昵。清秀的文必正一进门便吸引了倪凤,一双眼睛滴溜溜地打量他,听说他要卖身为奴便大嚷可惜,且对母亲直言道:可惜无银两,若有定要买他做男人,真言无忌。遭到母亲责骂后,倪凤奉命走入灶间烧茶待客,她手脚麻利搂松毛、点火、舀水、煽火,轻快而熟

^① 《中国越剧大典》,浙江文艺出版社,2006年版,478页。

练。此时母亲退下,场上只留下一对青年男女分列舞台左右,表示一个在灶房、一个在客厅,隔着篱笆互相可见。倪凤开始显得心不在焉,舀水时忘记拿掉壶盖,低头发现壶里根本没有水,于是一旁观望的文必正戏谑唱道“茶壶盖儿不拿掉,舀来清水壶外倒”;待加水烧开后,倪凤又错将干菜当作茶叶冲下,文必正喝后哭笑不得。这段表演倪凤主要靠动作反映内心心理,辅助以文必正的唱词,比如倪凤端来“干菜茶”后,文必正一口喝下瞬即满脸苦相,“一杯茶来真懊糟,咸津津来哭恼恼”,此时母亲已经回转,倪凤怕被母亲责骂,便背着母亲暗示书生“我脚蹬蹬手摇摇,快叫后生来吃掉,免得娘亲来敲打”,为帮少女打掩护,文必正勉强吞下干菜茶,“一把干菜我吃掉,害得我喉咙底里来梗牢”,神色狼狈,一旁的倪凤则不住暗笑。发觉书生吃掉“茶叶”,姜卖婆以为文必正饿了便吩咐倪凤再去煮点心,兴奋的倪凤一门心思在书生身上,眼睛只管偷看全然不顾灶台,平时用惯了的油盐酱醋现在一个也抓摸不到,于是用一样向客厅的母亲问一声……此段表演舞台空无一物,观众却可从倪凤的动作、唱词中感知到哪里是篱笆,哪里是灶台,哪里是油盐酱醋瓶子,一切全凭演员的虚拟表演,极好地体现了戏曲表演的本性。姚水娟边唱边做,一个多情、娇憨而又干练的少女油然而现。同时,该戏生活气息浓厚,有强烈的喜剧效果,倪凤这类市民少女的经典形象对才子佳人充斥的越剧不啻为一个良好的补充。《倪凤扇茶》这出小戏,早在小歌班时期就已有之,着实是带着田间泥土味的骨子老戏,上海的张小巧、周雅琴、王少楼三人有过合演并灌录了唱片。现在整本的“双珠凤”,锡剧、评弹尚有,越剧舞台上已罕见,演出最多的亦非这折“煽茶”,而是“送花楼会”,即表现文必正送花与霍定金相见的一场。但即使得以流传下来的陆派小生代表唱段“兴冲冲奉命把花送”,其实也只唱到“又恐怕要阻隔了巫山十二峰”为止,后面的“楼会”一段基本上听不到。当年浙江小百花越剧团上升期时,夏赛丽、何赛飞一对姐妹花曾分饰文必正、霍定金,以陆、张流派演绎完整的“送花楼会”一折,再加上陶慧敏的俏丫环秋华,虽稍显稚嫩,但青春逼人,所以红极一时、流传甚广。如今三朵金花已分散于房产界、影视圈,其他剧团的折子戏演出,包括各类赛事中,“送花楼会”虽不时现身,“倪凤扇茶”却是鲜有人知,一来难有人能够再现姚水娟当年的风采,缺乏丑角演员配戏抑或也是一个因素。但无论何种,总是越剧的一大损失。

传统戏之所以能长久流传、积淀为传统,其关键在于有特殊的表演技艺。戏曲表演“无技不成戏”,海派京剧泰斗周信芳曾言道:“卖艺卖艺,无艺不卖,不卖无艺。”^①周信芳所强调的,正是传统戏曲表演的技艺性,而今在越剧舞台上过硬的技艺已日渐稀少,失去了高超的技术含量,戏曲凭借什么立足于浩瀚的现代文化长

^① 翁思再主编:《京剧丛谈百年录》,中华书局,2011年版,586页。

廊?当然,传统戏中有一些表演程式套路繁琐,如影响表演的整体节奏,可进行适当的精简、删改,做到“以一当十”,但如关涉核心矛盾冲突或某个人物特定时空内的特殊活动时,则必须浓墨重彩地放大、强调。

传统剧目工作是关系到戏曲自身命运的重要一环,新中国的戏曲改革从整理改编传统剧目开始,新时期戏曲复兴之初也是传统戏为发端(主要是1979年前后的几年)。进入90年代,面对多元文化的“围城”,传统剧目再次陷入艰难之地,1994年6月25日中国艺术研究院戏曲研究所受文化部艺术局委托,在北京召开了戏曲传统剧目改编研讨会,来自北京、上海、河南、山东、江西、河北、福建、辽宁、浙江、江苏、四川、山西等省市的50多位代表参加了会议,但会议并不能够解决问题。

二、人

浙江是越剧的发源地,也是演员的输出地,但自上世纪30年代越剧在上海滩走红直至新时期之初,绝大多数的优秀演员都汇聚于上海,浙江反而呈现凋零之势。上世纪80年代“小百花”的崛起改变了这一状况。

面对上海越剧名家荟萃的现状,浙江的“小百花”以青春为号召,以集训的方式迅速培养出一批本土的生力军,当今业界首屈一指的浙江小百花越剧团即产生于这一背景,此后各地、市的小百花剧团相继诞生,但进入新世纪后,“小百花”模式渐呈颓势:老一辈力不从心、日渐淡出,新人则少有力作、缺少市场号召力,一时还难以挑起大梁。打开浙江小百花越剧团官网“演员介绍”栏,原生代演员有26位,包括茅威涛、方雪雯、何英、何赛飞、董柯娣五朵金花,还有俞会珍、周美姣、陶慧敏、陈辉玲、邵雁、徐爱武、江瑶等等,其中何赛飞、陶慧敏、夏赛丽早已脱离越剧,方雪雯、何英亦另就别处,近年来仍活跃于舞台的只有茅威涛、陈辉玲、董柯娣、洪瑛寥寥几个。第二代演员介绍了6个,新生代有10位,从数量看两代加起来尚不及原生代,萧条之势可见一斑。与此同时,新生代演员艺术晚成的状况亦是堪忧。以绍兴小百花越剧团的吴凤花为例。1970年出生的吴凤花1983年进绍兴县戏曲艺术职业学校学艺,1986年毕业进入剧团,很早便担纲出演《主奴联姻》(1985年)《劈山救母》(1986年)等大戏,至今已出演大戏20余部、折子戏10余出,1996年年仅25岁便荣获第十三届中国戏剧梅花奖(茅威涛第一次获得梅花奖时还要年轻一些),而对于新生代的很多演员,在这个年龄段还处于跑龙套、打边鼓状态。

当下戏曲不景气,已经成名成家的演员上场机会都大大减少,更不要说刚刚入团的小演员,正是基于推出新人的考虑,《越女争锋——越剧青年演员电视挑战赛》应运而生。在中国诸多剧种中,越剧是非常善于利用传媒、制造社会效益的一个,从上世纪三四十年代戏剧小报的“越剧皇后”评选到“闪电小生”马樟花首开电台录

音,越剧名伶并不墨守“酒香不怕巷子深”的旧历,而是积极向各个空间渗透、提高自身的知名度。新时期以来,为激励后进,会演、大奖赛亦不时举办。但那时的会演及大奖赛,重心在于圈子内,是以业内权威的视角对本行业内后进人员的遴选,至于戏迷、观众虽是一定程度上参与,其发言权极为有限。但越女争锋与此不同。“越女争锋”由中央电视台戏曲频道《梨园擂台》栏目、上海文广新闻传媒集团综艺部主办,杭州电视台、绍兴广电总台共同承办,上海天蟾演出有限公司、北京慈文世纪广告有限公司、杭州剧院艺术制作有限公司协办,赛区覆盖上海、浙江、江苏、福建四省(市),基本囊括了当下越剧的主要影响区域。更重要的是这一赛事的举办发生于中国娱乐行业逐渐兴盛的大环境下,其时的“超级女声”、“超级男声”等选秀活动如火如荼,尽管大赛主办方打出“为进一步推进越剧事业的发展与振兴,推出越剧新人新秀并使之在全国范围内引起新的反响”的旗帜,“专业越剧演员”(含艺术院校越剧科教师、学生及民营剧团演员)、“所在单位推荐”等参赛条件的设置也将活动明确界定为“专业”内,但其评委中除越剧界专家和其他剧种代表外,还有白燕升、曹可凡等电视媒体代表以及余秋雨、白先勇、何占豪、毛戈平、陈丹青等其他文艺界人士,尽管其中的白燕升、白先勇、毛戈平等与戏曲渊源颇深,但仍然透视出此次活动的某些附加信息。事实上,“越女争锋”的辐射范围已明显跃出了业内,尤其是第二季中观众的参与度以及戏迷的躁动、争斗已将其染上浓厚的娱乐印记。

客观而言,“越女争锋”的市场效应尚属不错,无论收视率、票房都没有辜负主办方的心血,但问题是它给越剧带来了什么,或者说它所产生出的越女能否撑起未来几年的越剧舞台。

姑且不论赛制是否合理、评委打分是否公允、观众的失控等比赛过程中的干扰因素,尽管会有一些优秀选手因此落选,但留下来的越女仍然可以被视为精良之才,只是赛事结束后她们能否持续保持比赛期间的舆论关注度,继续闪亮于舞台?2006年越女第一季的金奖获得者共10名,包括张琳、吴群、王清、杨婷娜、李霄雯、盛舒扬、李璐彦、陈丽宇(福建芳华越剧团)、章益清、董鉴鸿,其中上海的选手5名,浙江的选手有4名(张琳、李霄雯、章益清、董鉴鸿,绍兴小百花3名,浙江小百花1名),其实几位选手早在参赛前便已经在剧团崭露头角,张琳主演过《状元与乞丐》,董鉴鸿在《狸猫换太子》中表现不俗,此次参赛只相当于锦上添花而已。几位银奖获得者也是类似情形:宁波小百花越剧团的金梦超在2003年该团推出的以“青春越剧”为号召的《蛇恋》中担纲主演白娘子,是年仅17岁,“越女争锋”后其职业生涯并没有明显的上升趋势。相比之下,杭州越剧院对自己剧院的几个“越女”更为关注:2006年该院推出新版《胭脂河》,便启用了两届“越女”担纲——吴素飞(第二届越女争锋金奖得主,饰演刘文龙)、谢莉莉(第一届越女争锋银奖得主,饰演彩莲)、王小卉(第一届越女争锋新苗奖,扮演彩莲);2010年,杭州越剧院推出新编

越剧《唐寅与秋香》，在原有的春香、夏香、秋香、冬香（缪海洁）之外凭空增加了菊香（谢莉莉）、兰香（王小卉），可算是对“越女”的分外照顾。但“越女争锋”终究只是一次选拔活动而已，它不可能成为越剧演员出人头地的基本平台，甚至在这当中涌现出来的真正有价值的演员亦未曾得到有效发掘，譬如来自宁海越剧团的吕娅娜。

吕娅娜出生于浙江新昌镜岭镇，是一个越剧氛围相当浓厚的地方，其父母亲戚都是农村“草台班子”中的名角和乐师，对越剧有天然的亲近感。这种掺杂着儿童记忆、家庭亲情的越剧情感在当下社会堪称是稀缺资源，细数谭鑫培、梅兰芳、尚小云、言慧珠等名角家事，便可知此中意味。吕娅娜天赋既好，亦肯努力，“越女”赛事后出演《碧波仙子》中鲤鱼精一角，时而柔情似水，时而刚烈如火，表演令人印象深刻，为此她获得浙江省第十届戏剧节优秀表演二等奖。2006年的“越女争锋”中，吕娅娜表演的是折子戏《见判》中的李慧娘，需要文武兼工，特别是喷火功和4米的水袖功，很引人注目。2009年在“越女争锋”第二季中，吕娅娜成功出演了《窦娥冤》中的窦娥、《救裴》中的李慧娘，并反串了昆剧《十五贯》中的娄阿鼠，由千娇百媚的花旦化身为鼠头鼠脑的丑角，大幅度的跨越展现她出开阔的舞台视野。吕娅娜曾拜川剧变脸名家李全林为师，将变脸技艺运用于越剧表演之中，导演杨小青称吕娅娜为“越剧变脸第一人”。尽管有人对此颇不以为然，认为不过是“小技”，但戏曲表演不同于影视及话剧，技艺是非常重要的组成，所谓“台上一分钟，台下十年功”，功法必须在演员年轻时期打好基础，特别是身段、做功，而表演的圆熟、细腻等以及体悟角色等环节则可随表演量的积累（包括文化修养的加深，人生经验的历练等）而日臻提升，对于娇生惯养、吃苦精神大打折扣的80后、90后青年演员，这一点尤为重要。

当然，仅有技艺远远不够。舞蹈家杨丽萍谈及自己的孔雀系列作品曾经说过，很多舞者都是身怀绝技的，只是她们没有作品，所以观众记不住她们。故而，发现有价值的技艺、为之量身定做作品非常重要，绍兴小百花越剧团的章溢青同为吕派花旦，亦是文武花旦，被浙江小百花挖走后逐渐成为该团的挑梁花旦，新版《梁祝》与茅威涛担当出演祝英台（最初版本为特邀杭州越剧院的陈晓红）、与蔡浙飞合作唯美大戏《春琴传》，虽可见剧团对其重视，但并未有发挥其特色的剧作，如此她仍然可能被培养为优秀演员，但很难成为具有强大市场号召力的名角。历来名角与名剧相依相生，正如《锁麟囊》、《春闺梦》等之于程砚秋，《四进士》、《乌龙院》等之于周信芳，就当下越剧界独占鳌头的茅威涛而言，其地位的确立恰在于《陆游与唐琬》和《西厢记》两部大戏，尤其是为其量身定做的《西厢记》，离开了代表剧作演员便如无水之鱼。尽管当今许多剧团都已经意识到并一定程度上践行出人、出戏的原则，力求以戏出人，但纵观越剧重镇浙江，省内浙江小百花、绍兴小百花和杭州越剧院

三枝重要力量,所制作的新戏重点仍然为宣传现已成名的演员,真正的新人只占据极少的比例。浙江小百花的新生代演员蔡浙飞、李晓雯、周艳功底磨炼已非常扎实,但一直未有自己的代表作,蔡浙飞虽有《春琴传》,但该剧给人印象更深的是全剧格调,主演并不突出。绍兴小百花为吴凤花冲“二度梅”重排《狸猫换太子》,并为吴素英摘取梅花奖特制《李慧娘》,此外着力培养的便是张琳、董鉴鸿、陈雯婷、章溢青、裘丹丽几个新秀,但只有小生张琳借助《状元与乞丐》、《一钱太守》两部大戏站稳了脚跟。花旦中董鉴鸿凭借新版《狸猫换太子》中的寇珠颇为走势、陈雯婷在《一钱太守》中女扮男装出演兰云也令人眼前一亮,但此二人早在20世纪90年代便多次随同绍兴小百花的“三朵金花”配演,实在算不得“新人”,而其余两位花旦则干脆被挖走。杭州越剧院的状况似乎稍好一些,该院2000年以来新戏不断,其中《流花溪》主演为谢群英(1998年梅花奖得主)、陈雪萍(1982年浙江省“小百花”奖,之后奖项不断,1998年获浙江省越剧新“十姐妹”称号,2009年荣获第24届中国戏剧梅花奖)和陈晓红(2002年梅花奖得主);《海上夫人》、《一缕麻》主演为谢群英、徐铭;《新狮吼记》由谢群英、陈雪萍、石惠兰担纲;《大道行吟》是为石惠兰定制的(石惠兰工老生,她凭借该戏中的孔子一角获得十一届中国戏剧节优秀演员奖,应该是考虑到行当因素重点扶持的);《班昭》特为陈晓红打造,石惠兰、陈雪萍配演。看来去,总是那几个名字,当中只徐铭算是新出现者。此外,便是因《简·爱》、《心比天高》和《女人街》渐为观众知晓的周好俊。该院真正为新人量身打造的剧目是《唐寅与秋香》,除吴素飞、竺欢欢两个主演,谢莉莉、颜巧娜、缪海洁、王小卉等青春靓丽的身影悉数登场,作为一个群体很引人注目,但单独拆解开来,便同样面临风险。

这里越剧,包括其他戏曲剧种都似乎陷入了一种悖论:不推出新人,观众会厌倦、市场衰败,而新人,又似乎是千呼万唤难出现。由此,便涉及当下戏曲发展一个攸关的话题,即人才培养,特别是演员的培养。

论及人才培养,不能不提到历史上的科班与当下的戏剧学校。1949年以后,戏曲演员的培养模式发生巨大转变,专门的戏剧教育机构相继成立,取代曾经的科班承担起培养表演艺术人才的重任。戏校的体制部分沿袭于科班,比如基本功法训练部分,当然,戏校增加了公共教育课程,提高了文化课比例,期望学员获得艺术素养的全面提升。但问题也由此而生,即功法训练内容的量与强度上远远逊色于传统科班。在科班教育中,学习与演出实践密切相关,除初进学校的学生不用登台,其他年级的学生每天下午都要去戏园参演,有时甚至要往返赶场。安排学员频繁演出,一则出于赚钱、增加科班经费的考虑,同时也是科班的教育理念使然,譬如民国时期很富盛名的中华戏校,几乎每场都有老师监督学生的演出,学员怎么演的、谁演得好或谁演得不好,台上出现哪些事故,都一一记录在册,上报校教务主任

统一“算账”。^①如此积累下来,几年坐科后学员所学以及舞台表演经验都非现代戏校学生可比。前面和宝堂所列举演员所会剧目由200出到100出、再到50出、20出的递减现象,一方面是剧团不给演员机会造成的,同时戏校时底子薄也是一个原因。当下某些戏校教育学院化趋势更加剧了这一弊端。

创办于1955年的浙江艺术学校曾经是浙江省越剧人才的摇篮,茅威涛、陈辉玲、何赛飞、陶慧敏等新星即从这里起步,而标志着浙江省新时期越剧中兴的“小百花”亦奠基于此。1999年,经浙江省人民政府批准,该校和浙江省电影学校合并筹建,2002年正式组建为浙江艺术职业学院,全院设置戏剧、音乐、舞蹈、美术、影视技术和文化管理6个系,共有戏曲表演、影视表演、音乐表演、舞蹈表演、服装设计、动画设计、广告设计、影视多媒体技术等19个专业,构架庞大、门类齐全,学院由此升级为全日制综合性高等艺术院校,而这“升级”、“综合”带给越剧的未必是幸运。合并、升级后的艺校中越剧表演主要依托于附属中专(即原浙江艺术学校,简称附中)中的表演科。2011年附中面向省内招收五年一贯制新生195名,戏曲表演(越剧)30名,音乐表演65名、舞蹈表演40名、文物鉴定与修复60名,越剧所占比例最少,而且招收对象为初中毕业生,经过5年学习后一般要到20周岁后才可“出科”,再到剧团跑几年龙套,基本要到年近而立之年才有可能有真正属于自己的机会,其艺术绽放期大大滞后(相对而言,各地、市级艺校以小学毕业生为招收对象的六年制中专建制更为合理,如金华艺校的婺剧表演)。同时,受制于学院的办学理念,即“教学与实践相融合,教学与创研相融合,教学与艺术职业素养相融合”的所谓办学特色,学院并非纯粹的教学机构,而是兼有研究及其他。纵览学院课程建设、教学成果展示等空间,“学校教育成果显著,有国家级和省级教学成果奖2项,国家级和省级精品课程12门”,“教科研立项课题59项,其中厅级以上22项;教师发表论文190余篇,其中省级以上刊物120余篇;已完成教材建设12项,在建立项教材11项……”所列不外国、省、院各种级别的精品课程以及各色名目的研究课题立项,当中申报程序之繁复、立项之后的验收和维护之耗费心力身处高校的笔者深有感触,而它对于基础教学的损害更是不言而喻。所谓的多功能恰是精力分散,有限的师资疲于在各种角色中奔忙,教学质量受到影响在所难免,至于登台实践演练更加缺少保障。2006年,“良渚杯”第三届全国越剧演唱大赛开赛,学院越剧表演班的毛春梅、王小卉、郭茜云、郑晓分别获得金奖、银奖,夏艺奕则在“越女争锋”越剧青年演员电视挑战赛中脱颖而出,获得最佳新秀奖;2007年,中国少儿戏曲小梅花浙江赛区选拔赛中,该院共有四个学员获奖(银奖、铜奖各2个),郭茜云凭借《白蛇传》在浙江省第十届戏剧节上被评为优秀表演奖;2008年,在专门针对浙江省越剧

^① 北京市政协文史资料委员会编:《京剧谈往录》,北京出版社,1985年版,341页。

艺校学员的电视挑战赛中,该院有7个学员获奖,表现都属上佳。但好景不长,2009年后,该院各级各类学生获奖都有20多项,但为音乐、舞蹈独占,戏曲榜上无名。当然,没有获奖的原因很多,而且是否获奖亦不能作为衡量学员质量的唯一指标,但相对于音乐、舞蹈的兴盛,越剧的人才劣势确实已日益明显。

训练强度降低、所学剧目减少,是囿于教学体制,而强调创新、轻视模仿的教学理念与评价准则,更使越剧表演人才凋零之势雪上加霜。2002年,上海举办“越剧新秀赛”,其后傅俊发表文章评议道:“学尹派的王清,明击派的张宇峰、学金派的樊婷婷,学吕派的唐晓玲,学傅派的盛舒扬等等,都学得很像。这个‘像’字,有些人可能嫌其不‘高’,我倒认为,在青年演员刚起步的时候,能做到一个‘像’字,还是很重要的,也是很不容易的。当今越坛上的很多明星,当年都是以‘像’起家的,赵志刚唱得像尹桂芳,钱惠丽唱得像徐玉兰,‘像’在观众中有很大的吸引力。”尽管对模仿一定程度上给予了认同,文章依旧将重心着落于创新,“当然,不能在像前止步,还需继续前进”,因为“新秀赛,最好能有一些新戏、新腔。现在看来,老剧目、老角色占绝对统治地位”,而“新秀真正要‘秀’起来,还要在‘新戏’、‘新腔’上下功夫”。^①傅俊先生是上海越剧院的元老级人物,从上世纪五六十年代“戏改”之时便投身于越剧,同袁雪芬、范瑞娟、傅全香等越剧名家共事多年,亲历了越剧的兴衰,他对新戏、新腔的推崇寄托着他对越剧未来的殷殷期待。但作为资深的越剧编剧,傅俊非常清楚从模仿到化用、出新这一艰难的路径,故而他亦强调转化、化用的重要,因为越剧这一年轻的剧种本身便是在不断的化用他山之石中发展,譬如《打金枝》化自丁荣仙的山西梆子,《情探》由川剧和秦腔转化而来,此次新秀赛中男小生徐标新演唱的《回十八》原本为越剧范派的代表剧目,京剧老师朱福侠将其吸收过去化成京剧折子戏,现在又重新“化”回越剧舞台,以尹派唱腔加以演绎,成为一个新的《回十八》。但转化、化用奠基於模仿,而当下戏曲舞台所缺少的正是对模仿的尊重。

人类学家认为,人类文化的发展必须经历三个阶段:第一个阶段,是偶尔的创新,某个个体在不经意间创造了某种新的行为方式。这种创新行为很重要,但仅仅有这第一个阶段还远远不够,因为它只不过是个别的、偶然行为,文化发展还需要第二个阶段,即创新行为通过适当途径的传播,传播的过程就是创新行为不断被模仿、被重复的过程,经过大量的重复与模仿,原本偶然性的创新成为被人类广泛接受的新习性,这便是第三个阶段——社会习行化。而当下的戏曲舞台,人们将过多的注意力投注到第一个阶段,试图将那种偶然演变成为必然,结果自然是徒劳;相反,第二阶段的重复、模仿的价值被大大降低,人们没有足够的定力沉淀下来去研

^① 傅俊:《喜见“多”与“象”,还待“化”与“新”——漫评上海越剧新秀赛》,《上海戏剧》,2002年第2期。

习、揣摩前辈的精华,却自不量力在尚未入门之时便宣称要超越、要新创。试想当初若非千万次的积累,袁雪芬何以能够创造出尺调,而如果没有戚雅仙、张云霞、金采风、吕瑞英的悉心模仿和大量重复,她们又怎么可能将尺调发扬光大、使之成为越剧的基本腔调,并产生新的流派?自五六十年代的金采风、吕瑞英后,新时期至今的三十年中越剧再无新的流派出现(其他剧种也大致是如此命运),此间缺乏对传统的敬畏、缺少足够的模仿和重复应是一个关键因素,其深层心理不外乎浮躁与惰性。为此,傅谨先生曾毫不留情地泼以“冷水”^①,期望更多这样的冷水可以浇醒执迷的当事者。当然,模仿不是机械的重复,模仿亦非最终目的,但却是大厦之基。对于这一点,人们已经忽视了太久。

相对而言,上海越剧始终在这一方面有所坚持,即在传统中锤炼新人。进入新世纪后,该院陆续涌现出一批新秀,裘丹莉、王柔桑、李璐彦、沈倩等人相继在“2002我喜爱的上海越剧新秀”、“2003小蝶杯上海越剧新秀(首演剧目)”等评选活动中崭露头角。为磨砺其成长,剧院联合东方电视台戏剧频道、上海大剧院艺术中心于2004年3月在大剧院推出“2004红楼新人风采展示”演出专场,所选基本为经典折子戏,如《踏伞》、《宝玉出走》、《书馆》、《阳告》等。同时,忻雅琴、杨婷娜、吴琼等领衔主演的大戏《追鱼》(主教老师徐玉兰、王文娟、单仰萍),樊婷婷、张宇峰等主演的《碧玉簪》(主教老师金采风),唐晓羚、王清、张宇峰、吴群主演的《花中君子》,王柔桑、王喆主演的《梁山伯与祝英台》以及杨婷娜、忻雅琴主演的青春版《红楼梦》等带着青春气息的越剧传统剧目亦同期推出。继“越女争锋”落下帷幕后,上海越剧院曾聚集两届“越女争锋”的13位金、银奖得主集体亮相,连续演出3天,所演依然为经典折子戏,如《盘妻索妻·花园会》、《孟丽君·游上林》、《红楼梦·葬花》、《九斤姑娘》和《王老虎抢亲》等。为全面锻炼青年演员的基本功,剧院特意安排她们出演自己以前未曾接触过的戏,比如《盘妻索妻·花园会》、《孟丽君·游上林》都是一老一新的搭档,即两位演员中有一位是首次演出这一剧目,《红楼梦·葬花》更是别出心裁地由王派的忻雅琴和尹派的王清合作,而以如此流派搭档演出《葬花》还是第一次。此外还有专门的反串演出:徐派小生杨婷娜在《九斤姑娘》中变身为花旦九斤姑娘,傅派花旦盛舒扬则出演老生应工的石二店房,而陆派小生张宇峰则挑战表演夸张的彩旦。在跨界盛行的当下,反串当然有其商业宣传的效应,更是拓宽演员表演领域的手段,所谓“艺多不压身”,所以《王老虎抢亲》中一向由小生扮演的周文宾此次由老生蔡燕饰演,傅派花旦裘丹莉反串丑角应工的“王老虎”,素来在舞台上扮演“林妹妹”的王派花旦忻雅琴大幅度跨行,扮演丑角家丁王彪。随后,该院又在

^① 傅谨:《向“创新”泼一瓢冷水——一个保守主义者的自言自语》,《文艺争鸣》,2001年第1期。

逸夫舞台推出“五朵新蕊俏越海——上海越剧院最年轻演员展演”活动,郭茜云、李旭丹、毛春梅、史燕彬、朱洋等第六代越剧新秀携经典剧目《红楼梦》、《何文秀》及一台“折子戏”与观众见面。自“越女争锋”赛事后,上海越剧院对青年演员的扶持力度持续加大,2009年剧院245场演出中几乎70%都是由“越女”挑大梁,该院院长李莉坦言之所以所以在新人刚刚站稳舞台就忙不迭地推“新星”,在于完善演员的梯队建设,培养老、中、青不同年龄段的演员人才梯队,逐步形成“优胜劣汰、重点打造”的良性竞争格局。在展示新秀的过程中,上海越剧院选中的仍然是看家剧目《红楼梦》以及广为流传的《西厢记》、《何文秀》、《珍珠塔》、《孔雀东南飞》等传统骨子老戏,而非那些所谓的“创新”戏,坚持以传统剧目磨炼新人、以戏带人,待新人成熟后再为其量身打造剧目、铸就其代表性作品,最终实现“名剧、名角”的发展模式。

三、市场

无论剧目中的偏差,还是人才培育中的浮躁,其实都归结于市场这一症结。

对于越剧这样一个诞生于偏远之地、又缺乏博大文化背景的地方戏剧种而言,闯市场历来是其生存之根本,上世纪二三十年代的男班、女子越剧几次闯荡上海滩,终于在十里洋场站稳脚跟,少数跑码头的班子还远涉四川、贵州等地。新中国成立后发动了“戏改”,其中的“改制”一项将绝大多数的优势戏曲资源收归国有、成立国有剧团,剧团不再为票房而绞尽脑汁,国家统一调配演出并进行相应的财政补贴,这种被供养的状态斩断了剧团与市场的链条,并日渐腐蚀着剧团的市场敏感性。当然,其时仍然有一些民营职业剧团在顽强地与市场搏击,且收效斐然,如上海戚雅仙主持的合作越剧团,奉命支援福建省的芳华剧团在尹桂芳的带领下开创八闽的越剧市场,上海联合女子越剧团(合众越剧团改组而成的)北上天津,在天华景戏院连续演出三年,不仅使得越剧这朵“南花”扎根于北方,还由此派生出北派越剧。但随着1956年社会主义改造高潮的来临,民营剧团几乎全部国营化,越剧的市场道路基本中断。

新时期改革开放后,浙江越剧称得上风生水起,但浙江越剧的市场意识依然比较淡薄,其时浙江越剧的繁荣并非得益于市场的培育,而是政府的大力投入。

由于上海是国际大都市,单单就文化系统而言,话剧、影视、沪剧、京昆等及各种曲艺形式林立,越剧并不能得到特别优待,故而上海越剧在80年代初期短暂复兴后便陷入了巨大的困境,吕瑞英任上海越剧院院长时甚至要靠出租剧院的房子来发工资。相比之下,越剧在浙江文化体系中的优越性便显著许多。尽管有甬剧、婺剧、瓯剧、绍剧等诸多地方戏曲资源,但凭借五六十年代积聚下来的影响,越剧仍然是全省最具影响力的剧种。继上世纪80年代的“小百花”模式后,90年代以来的浙江开始倾力打造茅威涛(包括浙江小百花越剧团)这个品牌,二度梅、梅花大

奖、中国剧协最年轻的副主席、人大代表等一系列荣誉将她推上浙江越剧界的头把交椅,也成为杭州的一张文化名片。在省政府的带动下,一些地、市级政府,如绍兴、宁波、温州等也全力打造地、市的“小百花”,检视历年的梅花奖得主,90年代以来的浙江越剧界几乎年年榜上有名,而人才济济的上海越剧院却为数很少,足可见浙江政府部门的用心。但政府对越剧的扶持是有附加条件的,比如政府文化工程的建设、比如评奖戏的泛滥,都是劳民伤财之举,戏友描述各级政府对越剧是敬起来像祖宗,养起来像儿童,用起来像丫头,越剧团已沦为当地政府的形象工程和外交工具。同时,浙江对越剧的支持仍旧沿用了计划经济时期的体制,主要精力和人力、物力都用在精品剧团的打造上,对民间职业剧团、民间演出市场支持甚少。经过20多年的运作后,这种扶持方式弊端丛生,当今浙江越剧的市场化进程远远逊色于上海,其自我生存能力大大退化。即便是被赋予龙头地位的浙江小百花越剧团,其国内市场占有率也令人堪忧,而其国外的演出则多是文化交流、访问性质,虽也有不菲的商业演出成效,却并未探索出有效的商业演出模式。并且,由于精品剧团对越剧资源的垄断性占有,浙江越剧一度呈现出“一茅独秀,众花凋零”的局面。

与越扶持越“低能”的精品剧团相反,浙江台州等地的民间戏班活动繁多,却基本处于自生自灭状态,地方政府并未给予足够的引导和必要的扶持。浙江目前规模较大的民营剧团是创办于1988年的杭州黄龙越剧团,借助杭州游览景点黄龙洞,着力以越剧形式演绎富有杭州地域特色的民间传说、风俗风情。为将越剧艺术和杭州旅游文化紧密结合起来,剧团编排创作了一系列演绎中华民族源远流长的民俗文化的新剧。黄龙越剧团每天演出2至3场,年平均演出1000多场次,演员大多来自浙江周边地、县及省艺校越剧专业的毕业生,剧团以挂牌、挂名等方式有侧重地推出演员,游客可即兴参与演出,也可任意点唱,灵活的演出形式极大地调动了观众观戏、品戏的兴趣,也为越剧传播、市场开拓提供了新思路。但类似的团体数量太少,长久的影响力一时尚难以显现。

在上海,民营剧团当首推尹派小生萧雅2002年以其个人名义成立的艺术工作室。萧雅原为上海市虹口区越剧团演员,在戏曲整体滑坡的背景下,上海越剧院已是步履维艰,区级越剧团更是不堪。早在20世纪80年代便曾大胆涉足流行乐坛的萧雅,再次体现出“吃螃蟹”的勇气。作为申城第一家越剧民间职业团体,萧雅艺术工作室完全没有国家拨款可依赖,一切都必须面向市场。该工作室初时只有6个固定人员,精简、精干,根据“一戏一聘”的经营理念,推行“养戏”的新路子。

工作室成立之初,萧雅担纲在逸夫舞台推出慈善义演专场,接下去便是度身定制的大戏《状元未了情》。该戏前期投入排演费80多万元,萧雅与另一位主演、著名戚派花旦金静以股份制方式来共同投资,共同承担风险。“通俗而不庸俗,面向大众,回归越剧本体,展示明星魅力”是该戏也是萧雅工作室的经营理念。由于秉

承“养戏不养人”原则,打造保留剧目便是其立足之基。为了使《状元未了情》一戏既符合越剧特点、又能锻炼演员表演能力,工作室不仅请来傅全香、李惠康、石玉昆、刘觉等戏剧名家一起琢磨情节、编创新腔,而且请了上海昆剧团的岳美缇和张洵澎担任艺术指导,帮助演员设计身段动作。新戏于2002年12月1日在上海国际艺术节一炮打响,一票难求;此后萧雅携该戏在安徽、江苏、浙江巡演,在2003年的苏浙沪演出洽谈会上,仅上半年演出合同便签订了60余场,票房收入可望超过100万元。随后,首届北京国际戏剧演出季开幕,工作室应邀参加,带去“越剧精品回眸”折子戏专场,将民营剧团的市场开拓到更为广阔的空间。没有庞大、臃肿的机构,以戏聚集人,以合同规范演出过程,工作室融传统剧团的艺术生产职能和剧院的演出经营职能于一体,其核心要义在于名角的社会影响力和市场号召力,萧雅试图以这种新的运作方式丰富越剧市场,亦为民营职业剧团的生存方式提供新思路。

继萧雅之后,优秀的范派小生韩婷婷在上海市虹口区、区政府的支持下挂牌成立了韩婷婷艺术发展有限公司,公司为民营股份制公司,它的成立既是虹口越剧团改制的结果,也是越剧名角回归市场的新里程。2010年12月,随着“赵氏工坊”,即赵志刚个人艺术工作室在杭州“富义仓”的落户,越剧界又一位名角大胆跳出体制之外,加入到市场的搏击中。“赵氏工坊”一方面参与上海戏剧谷的秋冬演出季,一方面积极与浙江合作,在纯越剧和非越剧两个方向上同时开拓。除了担纲主演之外,赵志刚还希望参与更多商业运作方面的工作,譬如当制作人,对年轻演员加以市场化的包装、运作。与浙江省内某些体制内名角的个人工作室不同,萧雅、韩婷婷、赵志刚已将自身完全置于市场之中,一如新中国成立前的名角挑班。原本名角便是集艺术成就与市场影响力于一体的存在,名角挑班,即以某个知名演员为核心,依行当分工配置主要的配角演员(包括琴师、龙套等),并按照名角的艺术特色进行剧目的排演、剧场的选择和接洽、制定相应的宣传营销策略。久之,便形成了较为固定的一班人马,特别是那些影响力巨大的角儿,如梅、程、尚、荀四大名旦,都拥有私家班底。毫无疑问,名角挑班的前提是角儿巨大的市场号召力,具备充分的、可供挖掘的商业价值,其运营遵循利益最大化原则,其分配也依照其商业价值大小进行。这里,我们看到一个清晰的链条:市场竞争使个别优秀演员脱颖而出、成为名角,名角挑班、在激烈的竞争中巩固、发展自己的地位,从而带动、激励更多的角儿出现,促成风格迥异的表演流派,推动戏曲发展。但是,随着新中国“戏改”的发动,这种名角——市场间的链条被割裂。身在单位之中的名角,只管演戏,无需理会管理、市场运作等事宜,久而久之其市场能量日渐萎缩,由此他们或许仍然可以被称为优秀演员,但已然丧失了“角儿”的风范。而今,在大众文化的“围剿”下,这一能量被迫再次勃发,应该说对于越剧是一桩幸事。

不过,必须强调的是,名角具备市场价值是一个问题,能否将这一价值加以充分挖掘则是另外的问题,而且是更大的问题。此间不得不提及曾经的经励科。原本名角挑班顺应的是市场竞争机制,一个演员能否成为角儿最终取决于市场的遴选和观众的认可,而在名角与市场间起纽带作用的则是经励科。

戏曲演出是一项繁复的工作,涉及剧团内外的方方面面,在旧时班社归纳起来就是七行七科,七行是包括生、旦、净、丑等在内的演员系列,七科则指负责服装、化妆、道具等事项的部门和人员,其中经励科的地位最为突出。经励科对外负责接洽演出事务,如联系剧场、通过媒体进行营销宣传等;对内则组织演员、分配戏码,权力很大。从职能看,经励科类似于现在的经纪人、经纪公司,他们一方面要为戏园、剧场服务,保证其上座率,同时又要考虑演员与班社的利益,维持二者利益的均衡,以保证戏曲市场的运作。对于经励科而言,熟悉演员、洞察观众心理是必备的基本素质,他们知道什么戏有市场,并据此邀角、派戏码,组织好演出。当然经励科有其黑暗之处,如对普通演员的剥削,政务院在《关于戏曲改革工作的指示》中明确将其与徒弟制、养女制等列为改制的对象。但经励科亦有其不可低估的重要性,特别是对于名角的存在,梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生这些夺目的名字背后都包含着经励科的功绩(梅兰芳的承华社有姚玉芙管事,程砚秋的秋声社是吴富琴掌管,尚小云的重庆社交由赵砚奎打理,荀慧生的留香社则是王久善帮助经营)。其他班社亦是如此:明角在台前闪亮登场,经励科在幕后精心谋划,二者在市场的搏击中形成相辅相成的紧密链条,也训练出对市场风云变幻的灵敏性。尽管一度消失达半个世纪之久,经励科及其功绩并非就此淡出历史,在新世纪到来后,其身影频频闪现于文化市场,只不过其名目已经变更为演出公司,其中的绍兴演出公司更为戏曲,特别是越剧吹来了新风。

2005年底,根据绍兴市委、市政府关于文化体制改革的要求,绍兴演出公司与绍兴大剧院有限公司合并,实行两块牌子一套班子的小管理大经营思路。合并后的绍兴演出公司,2006年共举行各类演出活动250余场次,比上一年两个公司演出的总量增长50%,其中越剧演出是其重头戏之一。

绍兴演出公司首先策划了“百年越剧大舞台”系列演出活动。2006年,借助越剧诞辰100周年纪念之际,绍兴演出公司组织策划了为期一年的“百年越剧大舞台”活动。该活动从2006年元月起,全年每逢周六晚上在绍兴剧院上演经典越剧剧目,票价实行真正的平民价位,从5元到30元,吸引更多的普通百姓走进戏院,使越剧大舞台真正成为戏迷的舞台、大众的舞台。为扩大“百年越剧大舞台”的影响力,绍兴演出公司组织了上海越剧院、南京市越剧团、杭州越剧团等江浙沪地区知名的越剧院团前来助阵,加上本土的绍兴小百花越剧团,可谓越剧界的大荟萃。就在“百年越剧大舞台”有声有色展开的同时,绍兴演出公司策划的第四届“置业房

产杯”江浙沪经典越剧大展演于6月份在绍兴大剧院拉开序幕,此次越剧大展演从6月6日开始,7月8日谢幕,历时一个多月。江浙沪地区共14个越剧团体参加展演,《越王句践》、《狸猫换太子》、《侯门之女》、《白娘子》、《沙漠王子》、《白兔记》《梅龙镇》等29台新、老剧目轮番在绍兴大剧院上演。为扩大展演声势,公司构想出看戏与旅游相结合的营销方式,着力打造“越剧景点”,通过旅游组团来绍兴观赏越剧,将此次展演的舞台扩大到江浙沪之外,让非越剧影响区域的外地游客一同感受越剧这朵“江南之花”的魅力。同时,此次展演还跨越了剧种藩篱,《莲花落精品节目展》、绍剧《三打白骨精》的加盟,改变了以往单一剧种孤军作战的局面,而是在戏曲、曲艺这一大的文化体中集中展示。

1992年邓小平南巡讲话之后,我国的经纪人和经纪业进入快速发展期,特别是1995年国家工商局颁布《经纪人管理办法》后,经纪业已经迈入一个新台阶新阶段。但文化演出经纪人和经纪公司相对晚成,由于文化产品属性特殊,这一行业的演出经营一方面要符合市场规律进行运作,另一方面又必须兼顾社会影响,因而头绪更为繁杂、操作难度巨大。2009年文化部修订发布《营业性演出管理条例实施细则》,该细则放宽了个体演员、个体演出经纪人的备案条件,鼓励个体演员、个体演出经纪人依法从事经营活动,也允许文艺院团在职演员在计划演出之外、艺术院校师生在教学之余从事营业性演出,以促进演出资源的合理流动、增加演出有效供给。可以说这一细则的出台既为演出经纪人及演出经纪公司“松了绑”,也拓宽了演出团体通向市场的道路。尽管各剧团内部一般都有专门的部门和人员负责市场营销和演出组织、策划,但作为附属于剧团的一分子,他们往往会囿于剧团内部的人事关系,很难完全依据市场需要进行活动;同时,这一类人员的视野比较局限于某一剧团、某一剧种之内,在市场的总揽性、敏感性以及整合各种资源的力度等方面都逊色于专门的演出经纪公司。正是由于这些优势,绍兴演出公司继在浙江本土成功整合越剧资源、打造百年越剧大舞台和越剧经典展演后,开始尝试向外埠市场拓展,尤其是北京的文化市场,开始江南江北“同唱一台戏”。

在江、浙、沪这个大本营之外,北京应该是越剧根基最为牢固的城市,20世纪五六十年代越剧兴盛时期专业越剧团曾一度在此安营扎寨(徐玉兰、王文娟领衔的玉兰剧团1952年被调往总政治部,在京两年多后调回上海;冶金部、北京市都有过专业越剧团),新时期后亦屡屡有剧团进京演出,加之国庆献礼演出、梅花奖评选、奥运文艺演出等等名目,可以说影响较大一点的地方戏剧种都将北京视为必争之地。当然,北京观众一向眼界甚高也是人所熟知的,如何在剧种林立、观众口味挑剔的京都找到一席之地是个极具挑战性的话题。绍兴演出公司此次采取的是长期扎根、持久作战的策略。2009年6月下旬,随着新中国成立60周年的临近,“北京越剧大舞台”系列演出在长安大戏院拉开了帷幕。此次活动不同于以往某个剧团

搭场唱戏、唱完即走的模式,而是以北京长安大戏院为支点,在长达半年的档期内不断上演,将30台题材各异、表演手法迥然有别、唱腔流派纷呈的大戏一一呈现,以集群的方式反复向社会传递关于越剧的相关信息,而当信息量重复到一定程度上便会对接受对象产生类似于强制性的心理力量,令其做出反应。在为期半年的持久展演中,“北京越剧大舞台”吸引了近5万观众,平均每场上座率超过9成。

2010年,“北京越剧大舞台”在继续,除浙江小百花越剧团、杭州越剧院、上海越剧院外,温州市越剧团、上虞市越剧团、嵊州市越剧团、舟山市小百花越剧团等地方剧团纷纷加盟,对于这样的“细水长流”举措,绍兴演出公司总经理裘建平如是说:“我们考虑的是把越剧在北京市场上做大,北京是国际大都市,在北京取得影响力后可以更好地与国际接轨,更多地抢占市场份额。”^①尽管也做明星演唱会,但戏曲演员出身的裘建平显然对戏曲、对越剧更加情有独钟,但他也直言当下戏剧演出市场改变的力度并不够大,因为很多院团还是国家的,还被事业单位这一体制捆绑着,造成演出商是市场的、而演员未曾市场化的尴尬现象,因而“越剧演员都不能严格按合同约定她们,她们多还是事业人,养着兰花指、红酥手,而且多少有点艺术家的脾气”。裘建平之言,极为精当地描绘出当下多种体制并存对于越剧市场化的阻碍,正是基于此种现状,越剧除与绍兴演出之类的专业经纪公司密切合作外,必须同时强化业界内部市场意识的培育,杭州越剧院在此方面可谓先行一步。

上世纪90年代初,侯军临危授命,出任杭州越剧院的领导,以为大众演戏作为剧团的立团方针,以出人、出戏为开拓市场的基点。随着《梨花情》、《流花溪》、《一缕麻》、《心比天高》、《大道行吟》、《班昭》、《女人街》、《唐寅与秋香》各类风格剧目的出台,徐铭、周好俊、竺欢欢、缪海洁、颜巧娜、吴素飞等青年演员日渐成长。与老一辈演员专心演戏的培养模式不同,新生代演员的成长是在舞台与市场两个层面同时进行。2008年,杭州越剧院、杭州剧院、浙江东方彩虹文化有限公司投资出品,杭州剧院艺术制作公司制作的越歌剧《简·爱》问世,该戏由国有资本和民营资本多元化投资制作,演员面向社会公开招聘,实行项目签约制,剧组的几十位演员来自9个不同的单位,以项目整合优势演出资源。主演周好俊曾经在杭州越剧院默默无闻地跑了10年龙套,两年前凭借改编剧《心比天高》一戏中火一般炽烈的女主角海达横空出世,此后周好俊捧回“最佳青年演员奖”,并在2006中国越剧节中跻身“十佳演员”行列。此次《简·爱》筹划之际,周好俊在众人选中脱颖而出,担纲主演这部高投资大戏,她所承担的不仅仅是“越歌剧”这一艺术实验的压力,更有投资方的市场期待。在新人成长之时,谢群英、陈雪萍、陈晓红等一批名角仍然活跃

^① 本报记者王玲瑛、见习记者陈宽:《100万·长安大戏院·北京越剧大舞台》,《钱江晚报》,2010年9月17日。

于舞台,加之近年来陶琪、郑国凤等人的加盟,剧院携带《碧玉簪》、《玉蜻蜓》、《孟丽君》、《红楼梦》等经典老戏,转战上海、北京、武汉各地,一度引发“杭越现象”。2011年间杭州越剧院4进上海演出16场大戏,票房收入超过136万元,一举扭转数年前上海演出票款难抵场租费的困境。在杭州本土市场,杭州越剧院则将重心落于与剧院的联合,通过与红星剧院的长期合作,摸索出“剧团、剧院”的捆绑模式。红星剧院坐落于杭州红星文化大厦,该大厦集酒店和剧院为一体,地处杭州商贸、文化、交通中心的城站广场,距西湖仅3分钟车程。借助天时地利,剧院确定以四种人群为主要受众,一是中学生及其家长,其诉求主要在于培养孩子对音乐、舞蹈、器乐方面的欣赏和表演能力;二是都市白领热衷的小剧场,比如高雅的音乐会;三是以越剧为代表的地方戏观众群;四是在杭外籍人员及从事涉外工作的人群。而在越剧演出方面,杭州越剧院便是其较为固定的长期合作伙伴。在2007年的演出季中,红星剧院推出“名家名戏——您点我演”、“舞台经典——任您海选”、“人文讲堂——搭建平台”等多种市场运作方式,将“演什么”的话语权交给观众,除杭州越剧院外,浙江小百花越剧团、浙江昆剧团、上海越剧院、中国京剧院、上海话剧艺术中心、天津人艺等国内精品剧团共打造了300多场备选演出节目,俨然一个大型文化超市,任由观众挑选,从传统的越剧、京剧、昆剧到歌剧、音乐会、交响乐,整体推进杭州的演出市场。在这一进程中,上海越剧院的加入尤为引人注目。

尽管杭州的诸院团相继付出了巨大努力,但在市场培育上仍然是上海更胜一筹。早在80年代,上海越剧的市场意识便率先恢复,1986年,上海越剧院红楼剧团便作为上海市文化局体制改革的试点剧团,在徐玉兰、王文娟带领下迈出越剧重返市场的第一步。1987年7月,该院同上海家用化学品厂举行为期一年的合作签约仪式,厂方为院方提供12万元的赞助,院方为厂方履行广告义务,剧院一团、三团更名为露美一团、露美三团;1989年9月,红楼剧团和泰国正大(汕头)投资有限公司举行联营签字仪式,开始了经营模式的新探索。1995年6月,剧院体制改革又有新举措,管理机制改为总经理负责制,由丁志愿出任总经理,胡越任艺术总监,市场化运作继续推进。进入新世纪之交,与大剧院合作的豪华版《红楼梦》大获成功,也展示了剧院近年来的市场化探索业绩。2005年,上海越剧院组织“上海越剧回故乡”浙江巡演,其票房运作由上海天蟾演出公司负责,喜获成功。2006年,该院与杭州红星剧院、上海天蟾演出公司三方合作推出“越剧大舞台”,以红星剧院为固定的演出基地,以上海越剧院为主要演出单位,以“名团、名戏、名角”为原则吸引江浙沪一流越剧院团参与,做到每周有名团、半月出大戏、场场见名角。“红星”与“上越”商定,打破以往“剧院收租金,剧团拿出场费”的惯例,剧院和剧团对票房收入拆账分成,双方共同承担风险和效益。继上海越剧院之后,杭州越剧院、绍兴小百花越剧团、宁波小百花越剧团、上虞小百花越剧团和嵊州越剧团等著名越剧院团

先后加盟“越剧大舞台”，南京越剧院等院团也明确表示愿意加盟。以往上海越剧亦不时赴浙江演出，但一年不过四五场，而“越剧大舞台”搭建之后，仅这一舞台便演出 25 场以上，加之演出档期在浙江其他地域的演出，年演出场次不下 40 场。“越剧大舞台”不仅为“上越”奠定了一个演出基地，亦为越剧开辟了根据地，形成“铁打的舞台，流水的戏”；同时，这一舞台更为杭州的演出市场吹进了“新风”，即票务完全的市场化运作，坚决破除赠票陋习，而这一点远比几场演出、几十万的票房收入重要得多。

可以说，在越剧演出的市场运作上，剧团与剧院的捆绑模式已为江浙沪三地普遍认可，其间上海的优势不言而喻。上海几大剧院各有其定位，如上海大剧院主攻高端、大型演出，上海逸夫舞台专注戏曲，美琪大戏院的重心在芭蕾舞，东方艺术中心则是“公商并行”路线，推出大量低票价演出，为更多、更广泛的市民走进戏院提供可能。相比而言，杭州的剧院特色不鲜明，尚未有明确的定位。失去剧院这一下游链条的接应，居于艺术产业链上游的剧团无疑处处受到掣肘。譬如在北京，青年艺术剧院和实验话剧院合并后实力大增，远胜于北京人民艺术剧院，但其演出和收入仍然只有北京人民艺术剧院的一半甚至是四分之一，缺乏自己的剧场是一个重要因素（北京人艺拥有首都剧场）。上海亦有类似情形。京剧院拥有自己的天蟾逸夫舞台，而淮剧以及本土的沪剧则丧失了这一资源，其市场情形优劣立现；地处安福路的上海话剧中心，十多年前建立时周遭一片僻静，而今已是繁华的演出中心，中心以自身拥有的剧场为依托，开办“大学生戏剧节”、“国际戏剧季”等戏剧沙龙活动，长期培养观众。在杭州，剧团、剧院的捆绑模式不乏成功之例，如杭州爱乐乐团和杭州大剧院，杭州越剧院与红星剧院的合作亦颇有成效，但其后续之势如何，尚难定论。^① 因而对于越剧而言，这一模式距离真正的成功尚有很长的路要走，越剧市场的培养依旧任重道远。

^① 周膺主编：《杭州蓝皮书，2011 年杭州发展报告》（文化卷），第 6 篇《杭州国有剧团改革研究》，杭州出版社，2011 年版，65—69 页。

主要参考文献

- [法]福柯:《性史》,上海科技文献出版社,1989年版
- [美]李普曼:《舆论学》,林珊译,华夏出版社,1989年版。
- [美]H.R.海斯:《危险的性》,孙爱华、唐文鹅译,上海人民出版社,1989年版。
- [美]华莱士·马丁:《当代叙事学》,伍晓明译,北京大学出版社,1990年版。
- [英]吉利恩·比尔:《传奇》,邹孜彦、肖遥译,昆仑出版社,1993年版
- [美]迈克·费瑟斯通:《消费文化与后现代主义》,译林出版社,2000年版。
- [德]赫尔穆特·施密特:《全球化与道德重建》,柴方国译,社会科学文献出版社,2001年版。
- [美]马泰·卡林内斯库:《现代性的五副面孔》,顾爱彬、李瑞华译,商务出版社,2002年版。
- [芬]尤卡·格罗瑙:《趣味社会学》,向建华译,南京大学出版社,2002年版。
- [法]蒂费纳·萨莫瓦约:《互文性研究》,邵炜译,天津人民出版社,2003年版。
- [美]尼尔·波兹曼:《娱乐至死》,章艳译,广西师范大学出版社,2004年版。
- [德]莎乐美:《阁楼里的女人:莎乐美论易卜生笔下的女性》,马振骋译,华东师范大学出版社,2005年版。
- 周扬:《周扬文集》,人民文学出版社,1985年版。
- 中国艺术研究院戏曲研究所:《中国戏曲理论研究的文选》,上海文艺出版社,1985年版。
- 焦菊隐:《焦菊隐文集》,文化艺术出版社,1988年版。
- 张庚、郭汉城:《中国戏曲通论》,上海文艺出版社,1989年版。
- 阿甲:《戏曲表演规律再探》,中国戏剧出版社,1990年版。
- 谭帆:《优伶史》,上海文艺出版社,1995年版。
- 叶秀山:《愉快的思》,辽宁教育出版社,1996年版。
- 陈刚:《大众文化与当代乌托邦》,作家出版社,1996年版。
- 李尧坤:《戏曲创新新探》,浙江大学出版社,1996年版。
- 孟繁华:《众神狂欢——当代中国的文化冲突问题》,今日中国出版社,1997

年版。

吴梅：《中国戏曲概论》，岳麓书社，1998 年版。

魏国英：《女性学概论》，北京大学出版社，2000 年版。

田汉：《田汉全集》，花山文艺出版社，2001 年版。

袁雪芬：《求索人生艺术的真谛——袁雪芬自述》，上海辞书出版社，2002 年版。

张慧：《芳菲永驻——小白玉霜》，人民音乐出版社，2002 年版。

曾义：《戏曲与歌剧》，国家出版社，2004 年版。

董健：《戏剧艺术十五讲》，北京大学出版社，2004 年版。

么书仪：《晚清戏曲的变革》，人民文学出版社，2006 年版。

章诒和：《伶人往事》，湖南文艺出版社，2006 年版。

许姬传：《许姬传七十年见闻录》，中华书局，2007 年版。

傅谨：《薪火相传——非物质文化遗产保护的理论与实践》，中国社会科学出版社，2008 年版。

郭晓男：《观念：关于戏剧与人生的导演报告》，上海文艺出版集团上海锦绣文章出版社，2010 年版。

傅谨：《戏班》，北京大学出版社，2010 年版。

翁思再主编：《京剧丛谈百年录》，中华书局，2011 年版。

博玫：《〈紫罗兰〉(1925—1930)的“时尚叙述”》，复旦大学博士学位论文，2004 年。

何林军：《意义与超越——西方象征理论研究》，复旦大学博士学位论文，2004 年。

后 记

2010年初,我的科研陷入了困境,在苦心思虑而不能解困的情况下,我向导师陈坚先生“求救”。陈老师说我需要新的动力。寥寥数语,道出关键所在。在陈老师的推介下,我于当年秋季进入苏州大学文学院做博士后研究工作,合作导师为朱栋霖先生。在正式进站之前,本打算继续开拓我原有的研究领域,将现代话剧演剧加以深化。但在与朱老师交谈时,朱老师建议我充分利用杭州的本土资源,进行戏曲研究,或者做专门的越剧研究。对于这一建议,我初时有点惴惴。作为北方人,虽已在杭州生活了几年,但对本地方言仍然很陌生,特别是对于越剧诞生地嵊州方言更是相当隔阂。倘若以越剧为研究对象,语言障碍如何克服?不过朱老师的鼓励打消了我的顾虑,对戏曲的热爱也激励我做出了决定。之后,朱老师的点拨让我的研究方向日益明朗,并成功申请到了中国博士后科学基金第49批的面上资助(“‘戏改’与当代越剧生态研究”,资助编号20110491458)。欣喜之余问题也随之而来。由于我是在职做博士后,供职单位的教学、学生管理以及其他事务占据了相当一部分精力;尽管朱老师极尽爱护,让我免除很多苏、杭间的奔波之苦,得以将更多的精力投注到科研中,但仍然感觉在两年时间之内将这一课题完整地做好颇为艰难。于是,便采取了分步骤进行的策略,先将近20年来的越剧进行梳理、掌握其当下样貌,在此基础上逐步向其历史推进。

历经一年多的努力,我的研究取得了初步成果,并将由浙江大学出版社予以出版,在此向一直给予我巨大帮助和无微关怀的朱栋霖先生、陈坚先生致以深深的谢意!浙江大学出版社的宋旭华编辑热情、谦逊,为本书的出版付出极多,他对工作的细致、负责让我感佩,深表谢意。

张艳梅

2012年7月4日于杭州