

可疑的繁盛^{*}

——日军阴影下的都市女性文化探析

姜进

(华东师范大学中国现代思想文化研究所/历史系, 上海, 200241)

摘要: 女子越剧在战时上海的发展是女性在现代都市公共空间中历史性崛起的一个标志, 表达了女性群体所关心的问题和对生活的渴求, 并引起一般民众的共鸣。但是, 孤岛和沦陷时期日军对上海的统治对女子越剧的发展和女性文化的兴起并不具有历史性的作用, 有决定性意义的反而是日军统治没有阻断或改变都市移民、都市文化现代化, 以及女性参与社会这些较为长期的进程这一事实。而日本占领军的高压统治, 却成为一种催化剂, 使得一直遭受男性精英批评和轻视的女性流行文化历史性地走向了前台, 使女性和女性文化第一次占据了都市文化大舞台的中心位置。女子越剧在战时上海的兴起无疑为我们探讨战争、沦陷与都市文化空间中女性的崛起之间的复杂关系提供了一个极好的案例。

关键词: 战争; 占领; 女子越剧; 都市文化; 上海

1938年1月31日, 农历新年。淞沪抗战的硝烟未泯, 第一个流落到上海的嵊县戏女班越升舞台就在嵊县人开的通商旅馆粉墨登场了。演出大受欢迎。两个月后, 她们便向正规戏院转移, 到有300个座位的老闸戏院演出, 仍然红火。元宵节时, 第二个抵沪的女班也已在上海小剧场演出; 4月份, 又有一个女班到来, 在恩派亚大戏院献演, 均大获成功。此后数年中, 更多的戏班接踵而来, 女班从此风靡孤岛上海, 独占了“越剧”(上海人称“绍兴戏”)之美名。女子越剧在此后的半个世纪中(“文革”十年除外)成为沪上观众最多、演出最盛的剧种, 在上海都市空间创造出一种奇特的女性文化。

越剧发源于浙东绍兴地区的嵊县(今嵊州市), 在20世纪初成型时原是全男班的小戏, 俗称小歌班。民国后始有女演员加入其中, 但仍以男演员为主, 活跃在江浙、上海的舞台上。女班的起源则可以追溯到在嵊县中南乡施家岙成立的第一个全部招收年轻女孩子的嵊县戏科班, 培养出了施银花、屠杏花、赵瑞花等第一代女演员。1930年代初, 嵊县的蚕丝业因受世界经济大萧条的影响而陷入危机, 向

以此谋活的农村女孩子们纷纷转向唱戏谋生, 女班如雨后春笋般地在嵊县出现, 并逐渐向绍兴、宁波、杭嘉湖和上海发展。1937—1941年间, 战乱频仍, 日军铁蹄踏遍江浙两省, 女班却在孤岛上海如繁花般盛开, 完全取代了男班, 使越剧成为女子的一统天下, 并且大有压倒京剧老大哥和土生土长的沪剧之势。根据不完全统计: 1938年的上海戏院, 上演话剧者2家, 沪剧2家, 昆剧1家, 上演京剧和女子越剧皆为12家, 只有京剧此时仍可与新生的越剧抗衡。进入1940年代, 女子越剧迅速崛起, 超过京剧成为沪上最受观众青睐的剧种。1947年出版的一本上海旅游指南中所列, 越剧剧场有32家, 而京剧只有6家, 沪剧与话剧都是5家, 滑稽戏4家。此外有34家电影院。另外, 从《新闻报》娱乐版广告看, 也是越剧演出的场次最多。

显然, 孤岛与沦陷时期是越剧发展史上的一个关键阶段, 女子越剧此时在日军阴影笼罩下的上海植根, 开花, 并为战后的进一步发展打下了基础。在此12年中, 越剧初步完成了都市化和现代化的转型。1949年后, 越剧的现代化转型进一步深入,

* 本文受到教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“女性、表演与上海都市文化”(编号: 05JJDZH230)及上海市重点学科建设项目(编号: B405)资助。部分文字先后在2006年8月美国加州伯克利校区举行的“视觉表现中的战争与战时上海”国际学术研讨会, 以及2007年7月在成都举行的“第二届中国现代都市大众文化国际学术研讨会”上发表。与会代表对本文提出了很好的参考意见, 在此特表感谢。

见高义龙:《越剧史话》, 上海:上海文艺出版社, 1991年, 第65—67页。

凭借《梁山伯与祝英台》、《红楼梦》等经典作品的巡演和同名越剧电影的广泛流传，越剧在国内外声誉鹊起，登上了民族艺术精品的殿堂。

究竟应该如何理解越剧兴起和战时上海的关系？是巧合，抑或是战争和沦陷导致了越剧的繁盛？战争和占领又是如何影响了女性和女性文化在现代都市空间的展演及其在现代中国的历史性崛起？越剧这一案例在战争与妇女解放的关系这一问题上又能带给我们何种启示？

自从美国女性主义历史学家凯莉·格道在她1977年的著名文章中对文艺复兴的传统解释提出质疑后，传统的史学分期就开始受到挑战，再也不能在性别分析的责问下继续扮演无辜了。凯莉·格道指出，对于女性主义学者来说：“从妇女解放的高度来审视历史，就是要发现那些推动了男性的历史发展，将他们从自然、社会、意识形态束缚下解放出来的历史事件，对女性却有着不同的、甚至是相反的影响。”她的研究表明，意大利文艺复兴时期所谓的人的解放和宗教统治的衰微在很大程度上只是男人的解放，女人的人生选择和自由却比以前受到更多的限制。在过去三十年中，西方女性主义史学对重大历史事件与妇女解放的关系这个问题的研究继续深入，也发现了相反的例子。比较显著的是战争时期女性地位改善的例子，比如第二次世界大战时期的军事危机给了女性走出家门、参加工作的绝好机会。深重的战争危机迫使国家需要动员女性公民加入全民族的战争努力，在美国，当男人们从军上了前线，妇女们便走向社会，走向生产第一线，成为国内战线（home front）的主力军，妇女解放事业向前跨出了一大步。甚至在纳粹恐怖统治下的德国，也出现了同样的情况，德国妇女得以走出家庭小圈子，走上工作岗位，是德国女性社会化的一个重要时期。

那么，“二战”对中国的妇女解放究竟带来什么影响呢？虽然专门探讨这个问题的研究还不多

见，相关的研究表明中国女性遭受了极大的灾难，所受压迫较平时更为深重。最明显的例子莫过于遍及整个日本占领区的被日军强奸的妇女和遭受日军集体性暴力的中国慰安妇群体。占领区其他方面的情况如何？大后方、陕北根据地、游击区的情况又如何？都有待探讨。本文拟以女子越剧在战时上海的发展为案例，着重探讨战争、沦陷、与都市文化空间中女性的崛起之间的复杂关系。

抗战时期的上海文化：抵抗与娱乐之间

女子越剧在战时上海的兴起并不是一个孤立或偶然的事件，而是以大众娱乐文化的普遍兴盛为依托的。也许与一般的印象相反，抗战时期上海文化的主流并非精英领导下的抗战文化，而是受到政治、文化精英批评和鄙视的大众文化。正统史学话语有关战争的描述，留给人的印象只有沉重，不是残毁和萧条的景象，就是与侵略者的殊死搏斗。一般对于战时上海文化的描述也不例外，史学叙事的中心是抗战文化和抗战文化人。1930年代，随着日本对华侵略的升级和民族危机的加重，以知识精英为主体的“抗战文化”也逐步形成，成为上海公共文化空间的一个重要组成部分，并在1937年抗日战争全面爆发后达到高潮，一度成为孤岛初期的主流文化。

但是，随着中国军队和国民政府在日军的攻势下不断向内陆纵深地区撤退，知识精英和爱国青年开始大批离开上海转往武汉、桂林、重庆、昆明和延安等地，孤岛当局在日军包围下日益感受到生存的压力而不得不对抗战反日宣传有所控制，抗战文化在1930年代末便逐渐衰微。1941年底太平洋战争爆发，日军进驻租界，所做的第一件事，就是接管主要的报纸和出版社。接下来是逮捕、拷打、审问抗日知识分子和中共地下党，镇压地下抵抗运动和抗日宣传。在日本占领当局对知识界全面的审查制度下，主要的报纸、出版社、精英话剧和电影

王昌年：《大上海指南》，上海：东南文化服务社，1947年，第202—211页。

Joan Kelly - Gaddl, "Did Women Have A Renaissance?" In Renate Bridenthal, ed., *Becoming Visible: Women in European History* (Boston: Houghton Mifflin 1977) p. 139.

有关日军对中国妇女实施性暴力的研究有不少，包括苏智良、陈丽菲、姚菲：《上海日军慰安所实录》，上海：三联书店，2005年；及小浜正子：《利用口述史料研究中国近现代史的可能性——以山西省孟县日军性暴力研究为例》，《史林》2006年第3期，第63—72页。

陈青生：《抗日战争时期的上海文化》，上海：上海人民出版社，1995年。又见柯灵：《柯灵散文精编》，两卷本，杭州：浙江文艺出版社，1994年。

柯灵：《柯灵散文精编》，又见陶菊隐编：《孤岛见闻——抗战时期的上海》，上海：上海人民出版社，1979年。鲁迅的孀妻许广平，左翼知识分子柯灵都曾经被日本占领当局逮捕和拷打。又，关于知识分子在日本占领上海期间的表现，见 Po - shek Fu: *Passivity, Resistance, and Collaboration: Intellectual Choices in Occupied Shanghai, 1937—1945* (Stanford: Stanford University Press, 1993)。

业均成为其严格控制的对象,抗战文化在上海的公共空间中销声匿迹。

然而,在残毁萧条和英勇抵抗之间,普通市民的生活仍在延续;抗战文化衰微之时,通俗娱乐文化却仍然大行其道,迎来了新一轮的繁荣。其中最具有影响的要算张爱玲的中、短篇小说和散文,苏青的自传体小说和散文,秦瘦鸥的长篇言情小说《秋海棠》,电影明星李香兰,以及众星璀璨的女子越剧等。

抗战时期上海大众文化的兴盛,究其原因,首先是大批难民的涌入直接导致了孤岛时期通俗文化市场的繁荣。1937年11月,持续了三个月的淞沪抗战以中国军队的撤退而告终,上海沦陷,只剩下法租界和英美管辖的公共租界得以暂免,沦为“孤岛”。随着日军向内地的持续进攻,邻近地区的难民纷纷涌入租界以躲避战乱,租界人口暴涨,娱乐需求和消费能力一起膨胀。同时,大批地方戏演员和戏班随着难民潮流入上海,为数量庞大的同乡们演出,是为越剧、沪剧、淮剧、扬剧、甬剧、评弹等地方戏曲在上海发展的绝好契机。

当整个民族正遭受着日军铁蹄的践踏之时,通俗文化在孤岛上海却空前繁荣,使得这种繁荣在道德上十分可疑,不禁令人产生“商女不知亡国恨,隔江犹唱后庭花”之叹。可是,如果跳出民族国家的精英话语,而从民众日常生活的角度来看问题,对此看似荒谬的现象也许会生出几分陈寅恪所称“理解的同情”。无可否认,孤岛上海确实为富人提供了躲避战乱和寻欢作乐的天堂,但也是更多的普通百姓的避难和谋生之所。对于处于下层的戏班来说,演戏是她(他)们赖以生存的手段,演戏才有活路。面对战火纷飞中日益萎缩的就业市场,娱乐业的繁荣也为其他人口提供了就业机会。因此,孤岛时期上海娱乐业的“畸形繁荣”是多种因素交织的结果:财富随着大批富人源源流入孤岛;大批跟随难民潮而来的艺人集中在孤岛及其为谋生而演出的迫切需求;以及社会对于戏院所提供

的娱乐和商业机会的双重需求。

租界沦陷以后的政治格局也颇有利于越剧和其他通俗文化形式的持续繁荣。当日本占领当局严密监控知识分子的活动、残酷打击任何反抗迹象的同时,对于大众文化却放任自流,认为非政治性的娱乐演出不会对其统治产生威胁。占领当局甚至有计划地采取措施,以图扶植和利用娱乐业来制造歌舞升平的假象。日军官员通过各种关系,甚至亲自上门,徒劳无功地试图说服自香港沦陷后退隐上海的梅兰芳重新登台。占领当局一方面禁止英、美影片的输入,另一方面积极鼓励日本影业公司和汪精卫政府合作,接管了上海的电影业,拍摄了大批的影片,其中以言情类居多。对于当时活跃在茶馆、剧场、书场中的各种地方戏曲,占领当局基本不过问,任其发展。越、沪、淮等年轻的小戏剧种遂在此期间在上海站住了脚跟,开始了向都市型现代表演艺术转变的过程。

占领当局实行的文化政策对于沦陷时期的上海文学亦产生了深刻的影响。1930年代的言情文学作者常将爱情故事放置在抗日运动的背景下来讲述,以表达他们的爱国之情。在日军统治下的上海,作者们不可能再这样写,而民族情感也使他们不愿意为日本人所谓的“大东亚共荣圈”歌功颂德。于是,看上去无关痛痒的爱情、婚姻、家庭等私人生活和现代都市生活的主题受到青睐,一些在抗战文化盛行期蛰伏的鸳鸯蝴蝶派作家也重新活跃起来。周瘦鹃、严独鹤、陈蝶衣等纷纷出山,创办或复刊了著名的《紫罗兰》、《万象》、《春秋》、《风雨谈》等通俗文学杂志。

日本当局的专横统治及其对抗战文化的镇压,迫使生活在上海的作家脱离民族国家的话语,转而关注个人在遭遇现代时的种种体验,以略带忧伤的笔记记录着都市居民对现代生活的复杂感受,字里行间弥漫着一种不可言说的悲情。和这座城市一样,上海的居民也成了战争的俘虏,别无选择地生

见日本《外务省公文》第52189号(1941年4月1日)、第24719号(1939年7月27日);日本驻华使馆档案,第1号(1941年8月30日);上海日本总领事馆特别调查班:《特调班月报》第18号(1940年11月13日)。

孤岛时期上海的人口增加了两倍。1937年战争爆发前,租界的人口大约167万,1938年底超过400万,1940年代早期达到500万。参见沈以行、姜沛南、郑庆声主编:《上海工人运动史》下卷,沈阳:辽宁人民出版社,1996年,第120页。

见日本《外务省公文》第55955号(1942年7月17日)、第56270号(1942年7月28日)。

对沦陷时期上海电影的讨论,见Poshek Fu: *Between Shanghai and Hong Kong: the Politics of Chinese Cinemas* (Stanford: Stanford University Press, 2003)。对汪精卫政权的文化政策的讨论,见刘其奎:《汪伪汉奸文化概述》,载复旦大学历史系中国现代史研究室编:《汪精卫汉奸政权的兴亡:汪伪政权史研究论集》,上海:复旦大学出版社,1987年。

比如张恨水,就在《啼笑因缘》的续集中加上了樊家树等参加抗日的情节。

活在占领者的刺刀之下。他们不再是这座城市的旅客，他们与城市紧紧地连在了一起，对城市的认同感变得更加强烈。这种对城市的认同和作为上海人的新意识，在张爱玲、苏青等的作品，及1942到1945年出版的十数种描述和探索都市生活的杂志中明显可见。在民族文化精英缺席的状况下，通俗小说作家拥有了文化名流的身份，他们的作品和刊物为通俗文学的言情叙事奠定了基调，也为从电影到戏曲向以言情为主题的大众娱乐提供了文学支撑，为越、沪、淮等小戏的都市化和现代化提供了文本。

女作家群的出现

与越剧的发展特别有关的是女性的声音在日据上海公共话语空间中的高调登场。日本占领当局在女性解放问题上表现了支持者和赞助人的高姿态，借以彰显日本政治、文化的现代化，并企图以此为话题找到一种可以与上海的知识界进行有意义的沟通的共同语言。于是“妇女问题”成为战时上海公共传媒中少数可以自由讨论的具有某种政治意义的话题之一。

在中国近代史上，先有秋瑾这一代知识女性以《女报》等刊物为媒介，在公共话语空间中发出女性微弱的声音。后有卢隐、冰心、丁玲等五四时期成名的女作家，她们的言说却往往被众声喧哗的男性话语干扰或掩盖。在日据上海，占领当局高压统治下民族精英的缺席和抗日救国宣教的沉默，却使女性的声音显得格外清晰和明亮。更重要的是，这一时期关于妇女问题的公开讨论，是由女性自己，而不是如以往和战后那样由父权制国家或男性精英来发起、界定、主导的。具有代表性的是以“小姐作家”著称的新一代女性作家群的涌现，而张爱玲

和苏青这两位年轻女性则成为这一时期最有影响力的作家。张爱玲在她的《传奇》和《流言》两部作品中塑造了众多女性形象，苏青的《结婚十年》讲述了自己婚姻挫折乃至破裂的过程，《浣锦集》则收录了她讨论种种妇女问题的散文。1943年末，苏青创办了综合性文学杂志《天地》，其中的文章涉及了性别、恋爱、婚姻、家庭、女权、男性以及衣食住行诸方面，又特约女作家各写其职业生涯，杂志很是畅销。1944年3月16日，当时最有影响的刊物之一《杂志》组织了一个有苏青、张爱玲、潘柳黛、汪丽玲、关露等出席的女作家聚谈，并刊出了女作家们在会议上的发言。1945年3月，《杂志》刊登了张爱玲和苏青关于妇女、家庭、婚姻的对话。女作家们作为战时上海文学性公共领域中的明星，她们的言论主导了这一时期有关妇女问题的话语。

从这些资料来看，这些知识女性关注的不再是妇女解放的抽象理论，亦非民族国家的大是大非问题，而是私人领域的问题：即都市女性在工作、上学、爱情、婚姻和家庭等日常生活中所面临的实际问题。苏青说：“我知道世界上有许多女人在不得已的生着孩子，也有许多文人在不得已的写着文章，至于我自己，更是兼这两个不得已而有之的人。……因为那不是为了自己写文章有趣，而是为了生活，在替人家写有趣的文章呀。”对她自己的写作如此评论：“我常写这类男男女女的事情，是的，因为我所熟悉的也只有这一部分。”张爱玲在女作家圆桌会议上说：“女人活动范围较受限制，这是无法可想的。幸而直接经验并不是创作选材的唯一源泉。……女性的作品大都取材于家庭与恋爱，笔调比较嫩弱绮靡，多愁善感，那和个人的

许多批评家把沦陷时期的上海文学视为鸳鸯蝴蝶派的翻版。在我看来，沦陷期文学有了一种深层的现代都市审美，较之其鸳鸯蝴蝶派的前辈们更为清晰，比之1930年代上海文坛的感觉派又更为实在。关于孤岛时期鸳鸯蝴蝶派话剧的情况，参见宗飞：《“乱伦型”与“偶然性”》，《戏剧与文学》第1卷第4期（1940年6月）；关于鸳鸯蝴蝶派电影，参见白茅：《给孤岛影业的从事者》，《戏剧与文学》第1卷第4期（1940年6月）；关于沦陷时期鸳鸯蝴蝶派文学、话剧、电影，参见舍人：《上海文化界总检讨》，《上海》1943年2月号。

女子越剧得到了包括严独鹤、周瘦鹃等在内的鸳鸯蝴蝶派作家的支持。《越讴》所记载的一系列事件，揭示了越剧女演员与鸳鸯蝴蝶派作家之间的关系。严独鹤、周瘦鹃、陈小蝶、梅花馆主、舍人、徐卓呆等当时的文化名流经常作为越剧名角的座上客在剧场里、宴席上为越剧女伶捧场。见《越讴》第1卷，1939年6月1日。

有关沦陷时期上海的女性文学，参见Nicole Huang: *Women, War, Domesticity: Shanghai Literature and Popular Culture of the 1940s* (Leiden & Boston: Brill Academic Publisher, 2005)。

《杂志》第13卷第1期（1944年4月10日），第53页。

参见《杂志》第13卷第6期（1944年3月），第14卷第6期（1945年3月）。

苏青：《自己的文章》，《浣锦集 代序》，上海：天地出版社，1944年，第1—4页。原载《风雨谈》第6期（1943年10月）。转引自亦青、一心、晓蓝编：《苏青散文精编》，杭州：浙江文艺出版社，1995年，第506页。

《苏青散文精编》，第504页。

环境、教育、性格有关。”在聚谈中,大多数的“小姐作家”承认她们的写作基于个人经验。张爱玲虽声称她的素材并不完全来自个人经历,也来自对生活的观察和想象,个人命运、家庭和爱情仍然是她的故事的中心。女作家们显然认为她们关注爱情、婚姻和家庭是自然而合理的,因为这些都是她们生活中最基本、最重要的问题。

战时上海女作家群的文化名人身份和她们所主导的对妇女问题的公开讨论,在都市文化的中心地带开拓出一个女性的话语空间,为女子越剧及其从女性视角探讨爱情、婚姻和两性关系提供了重要的主流言论的支持。零星的证据也表明女作家和越剧之间的一些个人关系。身为北方人的张爱玲对京戏比较熟悉,曾写过一篇议论洋人看京戏的散文。但她在浙江乡下偶然看到的一场女子越剧《华丽缘》给她留下了深刻的印象,以至她以此剧为题,专门撰文记述了这次观剧的经历。苏青是宁波人,自称“消遣第一是看戏”,文章中时有提及陪母亲及亲戚看戏的事,无疑指的是看越剧。1950年代初,她转行做了芳华越剧团的专业编剧。

小知识分子的参与

越剧在上海繁荣发展的过程,也是一个现代化和都市化改革的过程。但是,来自农村贫苦家庭、靠唱戏谋生的越剧女演员们文化水平一般都很低,大多数人识字。要让越剧这个从农村小戏发展过来的剧种走进都市中的大戏院,登上现代艺术的殿堂,没有知识分子的参与是不可能的。日据上海的特殊历史条件正好使一群有才华的小知识分子,也就是所谓的“新文艺青年”,可以为越剧所用。

这些新文艺青年大多出身于中产阶级家庭,高中或大学程度,深受五四新文化和新文学运动的影响。他们对电影、话剧等现代艺术十分着迷,对左翼话剧运动很投入,是1937-1941年左翼大众话

剧运动的主力军。在抗战文化高涨时期,这些爱国知识分子和青年学生纷纷走上街头,以街头话剧和活报剧的形式宣传抗日,动员群众参加民族救亡运动。他们既是演员也是观众,他们的参与在很大程度上促进了话剧的繁荣发展。孤岛后期,随着形势的恶化,文化名人和左翼知识分子纷纷离开上海,众多新文艺青年没有走,有的因为没有组织关系、内地没有接应而走不了,有的则因为离开上海无法谋生而留下。孤岛沦陷后,抗日话剧运动彻底结束,话剧市场急剧萎缩,只有极少数的职业话剧团能够维持经常性商业演出,许多新文艺青年的生计都成了问题。幸运的是,占据了演艺市场大部分的地方戏向他们伸出了橄榄枝。历史使这些被困在这座沦陷的都市中的小知识分子成为越剧和其他转型中小戏珍贵的知识资源,他们作为编剧、导演、舞美人员加入了越、沪、淮等剧种,成为传统小戏和现代戏剧改革之间的桥梁。

越剧的改革和发展

如果说是难民潮带来的人口膨胀刺激了孤岛时期越剧的繁荣,那么,随着战争的加剧和物质条件的日益恶化,越剧仍能继续发展则应归功于自身的革新。1941年12月孤岛沦陷以后,为了节约粮食和其他战争物质,加强对上海的控制,占领当局开始大规模遣返难民。人口的锐减和日军统治所造成的压抑气氛,使繁盛的大众娱乐文化一时跌入低谷,越剧等地方小戏只有深化改革才能生存和发展。随着观众群从移民向市民的转变,越剧也从一个粗俗的农村小戏转型成为靓丽的都市戏剧,缠绵悱恻的越剧言情剧不但吸引了以宁波、绍兴移民为主的浙江同乡,也得到一般都市居民、尤其是女性的青睐。

早在孤岛时期,越剧改革就开始了。1938年,

《杂志》第13卷第1期(1944年4月10日),第53页。

有关民国时期妇女和家庭观念的转变过程,参见 Susan Gosser: *Chinese Visions of Family and State, 1915—1953* (Berkeley: University of California Press, 2003)。

张爱玲:《华丽缘》,原载于《大家》创刊号(1947年4月)收录于《张爱玲集 郁金香》,北京:北京十月文艺出版社,2006年。

《杂志》第13卷第1期(1944年4月10日),第55页。

苏青在1950年代做了专业的越剧编剧,创作了很多作品,见卢时俊、高义龙主编:《上海越剧志》,北京:中国戏剧出版社,1997年,第342—343页。

关于抗日民族统一战线时期话剧的论述,参见 Hung Chang - tai, *War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937—1945* (Berkeley: University of California Press, 1994)。

关于孤岛和沦陷时期上海话剧运动的情况,见柯灵:《柯灵散文精编》第2卷,1994年。

战争结束时,上海的人口只有300万,战后人口重新回升,到1945年底达到337万。陈正祥:《上海》,载香港中文大学研究生院地理研究中心:《研究报告》第38号,1970年。

著名越剧演员姚水娟和筱丹桂就分别邀请了前《大公报》编辑樊篱和文明戏剧人闻钟为她们写戏，上演了一系列以女性为中心的具有现代意义的新戏。由樊篱编剧、导演，姚水娟主演的爱国剧《花木兰》（1938年）也许是女子越剧中第一部由编剧编写的新戏，是女子越剧创作文学化走出的第一步。同时，越剧女演员们也以“话剧化、电影化”相号召，尝试着运用现代舞台设计。姚水娟在皇后大戏院上演的新戏《蒋老五殉情记》（1940年，樊篱编剧、导演）中，第一次在越剧舞台上出现了楼房、船舱等实景，还把一辆黄包车拉上了台，颇为轰动。大投资导致高票价，戏票涨价20%，却仍然大受欢迎，连续演出63场。

1942年袁雪芬在大来剧院开始的改革更加明确了以话剧为榜样，把越剧改造成为一个有尊严、有品位的现代舞台艺术的目标。她回忆说：

上海沦陷后〔注：应包括孤岛时期〕，人民大众在日寇的铁蹄之下痛苦呻吟，可是，越剧舞台上除了公子落难、私订终生之类的陈旧剧目外，就是一些不堪入目的色情戏。我厌恶这种现状，常常为自己选择在这样生活环境中而抱屈。另一方面，我又热爱自己为之倾注了心血的艺术，追求着做人和做戏的尊严，这就使我陷入渴求改变现状而又不知道走哪一条路的苦痛之中。我看了话剧，感到耳目一新。首先是剧目新。在当时条件下，一些进步的话剧工作者演出《文天祥》、《葛嫩娘》、《党人魂》等表现民族正义和爱国主义的戏，富有教育意义，很能打动人心。再是形式新，它有完整的剧本，正规的排练制度，逼真、严肃的表演，以及运用现代的布景等等。这一切，使我这个在闭塞环境中生活的人豁然开朗，有如在荒漠中看到了绿洲。这正是我所向往的有价值的戏剧艺术啊！

袁雪芬经常去看话剧，其中1941年底上演的《文天祥》一剧给她留下深刻的印象。这部以古喻今、颂扬民族英雄的话剧上演于孤岛沦陷的前夕，本身就是一个英雄壮举。话剧内容的严肃，舞台布景的现代化，导演对每个细节的精心安排，男女演

员之认真、演出现场观众的安静和专注，与越剧演出的粗俗、淫秽、轻佻，以及戏院里的嘈杂混乱形成鲜明对比，令袁雪芬十分感动。话剧的观众虽然不多，但话剧的文化品位和社会地位却是越剧所没有的。袁雪芬希望越剧能够变得像话剧那样的有品位，越剧演员能够像话剧人那样的有尊严。

袁雪芬发起的改革可以分两个主要的方面来讨论，即内容和形式。这里先讨论越剧形式的改革，内容则留待下一节。首先是对剧场和后台的重新组织，整肃剧场秩序。19世纪以来上海戏剧演出的主要场所是茶园和戏园，那也是男性社交和生意往来的场所。传统戏园中的舞台三面被观众席所包围，摆放着方桌和椅子，客人们边喝茶、磕瓜子，边聊天，边看戏，观剧只是他们众多活动中的一项。民国早期，在西式剧场影响下，传统茶楼或倒闭或重建，新式电影院和剧院纷纷出现。为了将观众的注意力集中到表演上，新剧院采用镜框式舞台，观众的座位全部面向舞台排列。但许多剧院仍然在第一排观众席前摆放了条案，在前排椅子背后留出可以放茶杯和毛巾的地方，演出过程中茶房仍然穿梭往来，为观众添水倒茶，热毛巾在观众席上空飞来飞去。演员在演出中仍然和观众插科打诨，台下的观众仍然旁若无人的聊天，闲杂人员仍然在后台随意穿梭。在这样一种传统的剧院环境中，表演很难成为关注的中心，它只是剧院中同时进行着的众多事情中的一件。对袁雪芬来说，只要越剧演员还在这样的环境里表演，就很难得到尊重。改革开始以后，演出过程中不再允许向观众提供茶水和热毛巾，除了演员和工作人员，任何闲杂人等不得进入后台。

更为重要的，是越剧内部体制的改革，而剧务部的成立则是越剧内部组织和创作体制现代化的关键一步。袁雪芬把自己的包银的大部分用作薪酬，聘请了有话剧经验的新文艺青年任编剧、导演、舞台监督等职，成立了剧务部，总管创作和演出。剧务部

“樊篱”和“闻钟”是辅佐越王勾践复国的名臣范蠡和文种的谐音。这两位浙江人取此名以表达抗日复国的情感，也暗示了他们在上海培植自己家乡戏的想法。樊篱编的第一部戏就是爱国剧《花木兰》。

《上海越剧志》征求意见稿，第2卷，1995年，第104—105页。又见《绍兴戏报》1941年1月2日。

袁雪芬：《甘苦得失寸心知——越剧改革四十周年的回忆和认识》，载《艺术研究资料》，第六辑，杭州：浙江艺术研究所，1983年，第60页。也可参看袁雪芬：《袁雪芬自述——求索人生艺术的真谛》，上海：上海辞书出版社，2002年，第7页。

《十里洋场话上海》，香港：现代出版社，1970年。也可参见《中国戏曲曲艺词典》，上海：上海辞书出版社，1981年，第64—65页。

2002年韩义访谈。

袁雪芬：《甘苦得失寸心知——越剧改革四十周年的回忆和认识》，第60—61页。

成了指挥越剧改革的“司令部”。袁雪芬当年的搭档,小生演员范瑞娟回忆早期越剧改革时说:

40年代,袁雪芬倡导越剧改革,吸收了一批文化人,即新文艺工作者参加。他们把新的观念、新的知识带进越剧这个地方剧种,使越剧改革如虎添翼,取得突飞猛进的发展。……那时,我们这些演员都是从农村来的小姑娘,家境清贫,文化水平低,所以对剧务部的文化人很尊重,平时称他们为“先生”,称剧务部为“司令部”。

当时参加改革的演员和剧务部成员都是二十岁上下的年轻人,“老大哥”吕仲也只有36岁。这个充满活力和有着使命感的年轻团队,于1942年下半年开始在大来剧场实验新的创作程序,即由编剧、导演、舞美和演员共同参与新戏的创作,来取代以演员为中心的路头戏和幕表制结合的传统方法。从前的戏曲演员大多识字无多,乡间更是剧本难觅,演员演戏得靠记忆力和随机应变的即兴表演的能力。通常会有一位略通文墨、经验丰富、熟悉传统剧目的老演员或者乐师来做“说戏师傅”,把故事情节说给演员,分配角色,排好场次。有的骨子老戏会有一些流传下来的经典唱段,有相对固定的唱词,这就是所谓的“肉子”。除此之外,从唱词、对白、到动作俱无定本,一切细节,都要演员自己设计,并在演出时与对手和观众的互动中随机应变,即兴发挥。戏的好坏几乎完全取决于几个主要演员的表演。演出之前,说戏师傅在后台贴一张幕表,也就是大纲,提醒演员各自上下场的次序。锣鼓一响,出将入相,就全凭演员的天分和运气了。有天分的演员可以占据整个舞台,机关层出不穷,唱词绵绵不断,万般风光,迷倒众生,把其他演员的戏都抢了。二三流的演员却常会因为主要演员没有如期出场,或接不上台词而冷场,丢尽颜面。如此制度下,舞台表演良莠混杂,粗糙原始,质量很不稳定;因无定本,演员也无法进行二度创作,在口口相传中,很难有效改进和提炼剧情和表演细节。为了满足文化素养较高的城市观众的需要,废除幕表制、引进编剧和导演以提高越剧作品

的文学性势在必行,而剧务部的成立正是这一从演员中心的即兴表演到以编导为中心、强调文学性的创作方法的转变在体制上的表现。

起初,新的剧本比幕表好不了多少。编剧写出故事大纲、关键情节、部分唱段,大量的唱词和细节仍有待演员的即兴表演去填补。姚水娟在演出《泪洒相思地》(1938年,樊篱编导)时,即兴一口气唱了18句台词来表达女主人公极度悲伤的心情,而剧本上只写了4句。1940年代中晚期,编剧和导演的作用在创作众多新戏的过程中,变得愈益重要,演员们也渐渐学会了尊重剧本和编导,舞台上随意性的即兴表演渐渐减少。在导演的帮助下,演员们渐渐培养起对于如何塑造人物等现代艺术修养的自觉。著名小生演员范瑞娟回忆起编导南薇对她的帮助:

南薇启发我们演员,要学习戏剧理论,提高自身素养。40年代改革时,我听说斯坦尼斯拉夫斯基的书是专门谈导演的。我就不知深浅高低,特地请南薇给我买了一本斯氏的《论演员的自我休养》啃了起来。我文化水平低,读理论书很吃力,遇到不懂的地方就向他请教,他都会耐心地给我讲解。他教我们怎样研究角色,理解角色,开拓戏路,尤其是从生活出发,通过深刻体验创造有不同性格的各种角色。

在南薇的指导下,范瑞娟借鉴斯坦尼斯拉夫斯基的表演理论,学会了用“进入角色”的方法来塑造人物,成为一名优秀的越剧演员。著名的老生演员张桂凤开始时很不喜欢照本宣科背台词,但也慢慢学会了在剧本基础上的二度创作。南薇安排她在《祥林嫂》里以丑角应工,扮演魏癞子。她两次去浦东码头的茶园观察这类人物的言行举止神态,在舞台上活灵活现地再现了这个角色。在导演的帮助下,二、三线的演员也开始讲究演技,越剧专业化程度的提升保证了演出的整体质量能够在稳定中进一步提高。

现代化生产程序初步建立的一个后果就是削弱了剧院老板对戏目的控制权。剧院老板大多是绍兴人,对越剧传统剧目很熟悉。剧院上演的戏目习惯上由剧院老板拟定,签约著名演员来领衔主演。但

范瑞娟:《越剧改革的一位功臣——忆南薇先生》,载高义龙、卢时俊主编:《重新走向辉煌:越剧改革五十周年论文集》,北京:中国戏剧出版社,1994年,第357页。

不过,导演和编剧权威的真正确立还要等到新中国成立以后。见《重新走向辉煌:越剧改革五十周年论文集》,第176—205页。同上书,第361页。

张桂凤:《忆青年时期的演戏生活》,《文化娱乐》编辑部编:《越剧艺术家回忆录》,杭州:浙江文艺出版社,1982年。

参见《雪声纪念刊》,1946年;范瑞娟:《越剧改革的一位功臣——忆南薇先生》;以及《重新走向辉煌:越剧改革五十周年论文集》里的其他文章。

是，1942年以后，剧务部的成立，创作过程的现代化，将守旧的剧院老板排除在越剧创作过程之外；但大量新剧目的产生，给越剧带来新的观众，这是戏院老板不可能拒绝的。在此情况下，剧院老板只得对剧团让步，上演剧目由剧团决定。剧团只要能保证一定的出票率，保证剧院的盈利，就可以自主选择剧目，剧院老板不得干涉。剧团获得了独立于旧式剧院老板的艺术自主性，越剧作为一种都市现代舞台艺术日益成熟。到1940年代中、晚期，随着上百部由演员和编导共同创作的新剧目的成功演出，参与越剧改革的演员和编导人员大胆宣布了“新越剧”的诞生。

爱情剧的炼成

抗战时期上海的越剧改革在内容方面首先是肃清传统小戏中粗俗的色情搞笑。清末以来，通过露骨的色情唱词和暗示性的动作表现粗俗的性爱是以男性为中心的地方小戏的特色。农村中的小戏班子经常在赌场和茶馆里演出，而光顾这些场所的大多是文化层次低下的男性。在这个男人演戏给男人看的下层环境中形成的色情表演，集中反映了男人对女人性器官的粗俗的色情想象。宁波滩簧中有一出名为《荡湖船》的戏，描写一个年轻人搭夜船从常熟赶往苏州，途中与撑船的两个姐妹一路对唱。年轻人用当地方言唱了一首“十八摸”，内容是随着男人的手的移动，将女人的身体从头到脚描绘了一遍，重点自然是对性器官的描绘。通篇用的是半搞笑的口气，可以说是男人之间黄色玩笑的一个比较完整的版本。类似的例子在各种小戏或说唱剧目，如“小放牛”、“卖青炭”、“卖草囤”中随处可见。粗俗的色情段子不尽在描写农村生活的小故事中有，在《何文秀》、《双珠凤》、《梁祝》这样的长篇叙事中也有。这样的色情表演，在1920、1930

年代的演出中仍然常见，也在上海和浙江乡镇的嵊县戏演出中屡见不鲜，男女演员都演，不足为奇。

这种带有乡村气息的、男性的、粗俗搞笑的色情表演在日益都市化的上海观众眼里，显得不堪入目；尤其对于受过教育的女性而言，小戏中肆意将女性身体分解成性器官的做法让她们感到的何止是难堪。证据表明，有文化的女性观众钟情的是在婚姻和家庭的框架中去探索性爱，因为女性的性爱是在长期的父权制家庭的内纬中建构起来的。再者，受过现代教育的中产阶级女性，尤其是生活在上海这个欧风美雨沐浴下的现代都市中的女性，在通俗文学和好莱坞电影的熏陶之下更学会了欣赏浪漫的爱情和优雅的性爱。电影中年轻俊男与妙龄女郎拥抱、接吻、执手深情相望的典型镜头为钟情于罗曼蒂克的观众和地方戏演员演示了亲密感情是如何“自然”地流露的。宁波滩簧《荡湖船》中那种色情和调情表演对于上海中产阶级女性来说，只能以“鄙俗”、“低级趣味”这样的字眼来形容，永远不可能被接受。而越剧女班的《王老虎抢亲》（有时亦作《三笑姻缘》）则将搞笑、色情唱词和表演很好地融汇在曲折的才子佳人爱情叙事中，遂在上海长演不衰。

随着都市中产阶级女观众群的兴起，越剧女班也日益成熟。女演员长期以来遭受着性别和阶级的双重歧视，她们的身是男性色情凝视下的物品。越剧女班在进入上海后的大红大紫与她们社会地位的低下形成了鲜明的对比，使她们逐渐认识到舞台上的色情表演加深了把女人当作性的传统偏见，是她们作为人的社会地位低下的一个主要原因。要提高自己的社会地位，就必须清除这种低俗的色情表演。战时上海越剧女班和女观众群的兴起，使越剧都市化进程中女性的口味主导了改革的方向，在清

袁雪芬：《甘苦得失寸心知——越剧改革四十周年的回忆和认识》，第60—61页。

见《上海越剧志》，第76—80页。也见《芳华副刊：尹桂芳专集》，上海：芳华剧团出版社，1947年。

《荡湖船》，宁波滩簧，上海：仁和翔书庄，1920年代？

另外一个例子是《香蝴蝶》，《绍兴文戏女子唱做的笃班》第31卷，上海：益民书局，1940年代，第28—36页。这样的片段在那些印刷粗糙的唱本和剧本中随处可见，都是根据以前的舞台表演记录下来的。台北“中研院”史语所傅斯年图书馆馆藏《俗曲》中也可见类似的剧目。

1930年代早期第一代嵊县戏女演员所表演的《梁祝》中，就有打情骂俏的色情唱词。见裘亚卫、张继舜、裘文光等合编：《嵊讯》丛书之二，《嵊县戏集锦》，附17盒唱词录音带，台北：嵊讯杂志社，1996年。

早在女子越剧兴起之前，好莱坞影片在1920、1930年代的上海已经很流行。活跃在1930、1940年代越剧舞台上的女演员大多有以好莱坞为师的意识，许多越剧迷同时也是好莱坞影迷。此外，好莱坞风格对于中国电影和戏剧表演都有深刻的影响。Paul Pickowicz指出了好莱坞电影与中国左翼电影的联系。Paul Pickowicz：“The ‘May Fourth’ Tradition of Chinese Cinema,” Ellen Widmer and David Der-wei Wang, eds., *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-Century China* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993)。

《三笑姻缘》，收入《嵊新女子文戏越剧大王》，上海：益民书局，1930年代。

除粗俗的色情表演的同时,代之以以婚姻为指归的现代罗曼蒂克、感情浓烈的爱情表演。

在男女关系剧烈转型的时代在舞台上演绎爱情剧,女子越剧有着意想不到的优势。对于一般民众来说,即使是在上海这个开风气之先的城市,男女授受不亲的传统思想的影响仍然存在,男女之间自由表达亲密感情还只是一种时髦,颇另人向往,但尚未成为普遍的行为方式。与摄影机前的表演不同,男女演员在舞台上面对观众现场演绎男女情爱,未免尴尬。人们对男女之间自由表达亲密感情的向往与行为上的滞后之间的矛盾给了女子越剧巨大的市场空间。中国向有结拜兄弟、结拜姐妹的传统,兄弟义气和姐妹情深是传统情感文化的重要组成部分;民国以后女子走向社会,小姐妹在公开场合的亲密举动也成了都市社交的一道风景。在由清一色女子组成的越剧舞台上,女演员们得以以自然主义风格大胆表现浪漫而亲密的男女之情,给追寻浪漫爱情的都市观众以极大的满足。当时的越剧评论家蔡萸英说:

舞台上男女合演,本无足怪,弟乡间社交尚未公开,尤其是绍兴乡下之姑娘们,一遇生客,尚且羞人答答,与其与男伶合作于氍毹上,是诚势所不能。即能矣,亦不过敷衍(衍)塞责,安望其有精采(彩)演出哉?

夫戏剧之所以为戏剧,必也扮演人与剧中人打成一片,假戏真做,方见精彩,故男伶与男伶,坤角与坤角,其表情的较认真而切实,否则男和女杂,剧情未有不弛松者也。在坤角,固然要避嫌而远离男伶,而男伶亦受种种束缚,不能畅所欲言。设是剧而为粉剧也,则男女之私,若调情,若私奔,甚而至于形容床第间暧昧之事,非痛快演出,淋漓尽致,不足以增强高潮。试观男女合演者,马马虎虎,敷衍了事,没精打采(彩),不值一观。故余对于戏剧,始终不主张男女合演,非脑筋之陈旧,事实有所不许也。

当时就已经出名的越剧老演员小白玉梅、傅全香、徐玉兰也有相同的看法。她们认为,全女班的演出,可以充分地投入感情来表现男女之间的亲密和情爱。与男演员同台,就会感到很尴尬,不可能放开来演。在战时上海这样一个性别关系转型的

过渡时期,越剧抓住机遇完成了都市化的转型,成为最擅长演绎现代爱情的剧种。

越剧《梁山伯与祝英台》的演变

著名越剧《梁山伯与祝英台》的演变具体地向我们展现了越剧都市化转型的过程。梁山伯与祝英台的故事起源于民间传说,嵊县小歌班于1919年3月在上海首演。剧中,女扮男装的祝英台去杭州求学,在城外的草桥与同样是去求学的梁山伯邂逅,两人一见如故并义结金兰。在书院中,两人同居共读三年整,及至英台归家时,山伯竟不知其为女性。后由师母说穿并做媒,山伯大喜,急奔祝家庄提亲,却不料祝父已将英台许配给了太守之子马文才。山伯无奈而归家,不久因相思郁郁而终。英台出嫁之日,花轿路过山伯的坟茔,下轿祭拜,坟突然裂开,英台欲入时,被马文才拉住,仓皇之间一起跌入墓中。三人遂一起到阎王殿前申诉,阎王取出生死簿查阅,才发现梁祝原是玉帝身边的金童玉女转世,到人间经历数世轮回,此番已是最后一劫。于是梁祝被送归天庭,而马文才则因阳数未尽,重返人间,迎娶他前生注定的新娘。

在这个早期的版本中,佛、道、民间信仰、一夫多妻制的习俗、粗鄙的调情搞笑与五四妇女解放和自由恋爱话语互相混杂,爱情的主题并不是很清晰。此后,嵊县戏男女演员在演出中多掺杂了迷信、搞笑和色情的成分。直到女班在战时上海兴起以后,在越剧都市化改革加深的过程中,梁祝故事中这些旧文化的影响方被逐一剔除,最后净化成一部礼赞一夫一妻制框架下男女对等的忠贞爱情的经典。袁雪芬的回忆:

像《梁祝》这样的骨子老戏,把本来很优美的民间传说演得荒诞不经,充满封建迷信和宿命论糟粕,什么七世不团圆,阎罗游地府,什么太白真君摄去梁山伯的“真魂”换进“痴魂”;另外,唱词中有不少色情的东西,我实在觉得唱不出口。在流传过程中,糟粕的东西越来越多,把精华都淹没了。早在30年代末,我与马樟花搭档演出时,就相约不唱那些下作的东西,进行了初步的去芜存菁。……当时我虽谈不

《绍兴戏报》1941年3月14日。

1995年和1996年对小白玉梅、傅全香、徐玉兰的访谈。

《梁祝》早期的版本充满了佛教因果报应、生死轮回的思想,保留着民间口头文学的特点。在这些故事里,梁祝是天上侍奉玉帝的金童玉女,因在王母娘娘的宴会上失手打破夜光杯,玉帝一怒之下把他们贬下凡间经受三劫,使饱受相思之苦,不得团圆。见《梁山伯宝卷》,弹词,上海:上海文艺书局,1924年。又参见丁一:《越剧梁祝的由来和发展》,收入嵊县政协文史资料委员会编:《越剧溯源》,杭州:浙江文艺出版社,1992年,第234—240页。

上有什么觉悟，但深深感到这样演戏十分痛苦，对演员人格是一种侮辱，如果仅仅为了糊口，干什么职业不行！这也是我觉得非进行改革不可的原因之一。

1945年1月和5月，在新越剧改革中期，袁雪芬领衔的雪声剧团将梁祝故事改编成《梁祝哀史》（袁雪芬重编）重新搬上了舞台。1946年再次上演新《梁祝哀史》，袁雪芬在节目单里解释说：“《梁祝哀史》去年在九星亦已上演过，而这次的《新梁祝哀史》呢，与上次又有不同。上次匆匆之间，只排了布景，唱词编排方面还是老样子，觉得有许多旧的成分还须改变，希望更合乎我们的理想，所以又重编了一下。……有许多无谓的东西，流于低级的成分，全部铲除，可能加进的新意识，尽量掺入。”为了彰显爱情和婚姻自主的主题，也为了剔除轮回转世等所谓封建迷信的成分，戏砍掉了裂坟及之后的故事，以英台哭灵的情感高潮戏结束。

新编的《梁祝哀史》不仅塑造了一个独立自主的女子祝英台（袁雪芬饰），而且塑造了多情才子梁山伯（范瑞娟饰）的形象。重新演绎梁山伯这一角色是范瑞娟表演艺术中一个重要的里程碑。从此，她就以扮演忠厚、善良的年轻才子而著称。清代和民国早期的版本中，梁山伯既狡猾好色，又迟钝；因为玉皇大帝使人偷走了他的魂魄，使其三年同窗共读仍茫然不知英台之为女身。1946年，雪声剧团再次改编梁祝，新版本将这些基于封建迷信的情节全部清除，范瑞娟将梁山伯塑造成一个满身书卷气的儒雅才子，只是有些不解风情；但一旦爱上英台，又是那样的真挚、温柔、一往情深。范瑞娟饰演的梁山伯引得无数女子为之倾倒，赢得了“可爱的傻瓜”的雅号。

1949年，东山越剧团再次演绎了梁祝的故事，由范瑞娟和傅全香（饰祝英台）主演，增加了最后一幕《化蝶》。在出嫁到马家的途中，祝英台在梁山伯的墓前停下，作最后一次祭拜。英台哭得肝肠寸断，天上雷电交加，随之一道闪电劈开坟墓，英台纵身跳入，马文才想拽她回来，却只抓碎一块裙角。雨过天晴，彩虹满天，英台裙角的碎片变成一对美丽的蝴蝶（演员披上蝴蝶彩装起舞），在缀满

鲜花的坟场上，快乐地嬉戏、互相追逐。

“新越剧”在1940年代所取得的艺术成就，为越剧在建国后的继续发展打下了基础。1952年在北京举行了第一届全国戏曲观摩演出大会，越剧《梁山伯与祝英台》广受好评，赢得了包括剧本、音乐、舞美、演员在内的多项奖项。1953年，《梁祝》拍成了中国第一部35厘米彩色戏曲艺术片，1954年在上海首映，吸引了155万观众。1954年7月，在捷克斯洛伐克举行的第八届国际电影节上，《梁祝》获音乐片奖。1955年8月，在苏格兰举办的第九届爱丁堡国际电影节上，再次获奖。这部电影在海外发行后，在香港引起了轰动。而《梁祝》舞台剧也在各地巡演，并作为中国戏曲艺术的代表走向了世界，在北朝鲜、苏联、东欧等国家巡回演出。据说在柏林的一次演出结束时，热情的德国观众不断鼓掌，以至演员们谢幕28次。

结论——商女不知亡国恨？

那么，战争和军事占领对于女性文化、尤其是女子越剧在上海大众文化空间的兴起究竟起了什么样的作用？

抗战对上海的冲击主要是政治军事权力通过暴力而换手，导致国民政府统治的断裂和西方租界权力的被取消，上海落入日本统治之下。问题是日本统治下上海的社会文化发展是否也发生了断裂？从民国到中华人民共和国早期，上海都市社会文化的现代化发展有几个重要的方面：大规模的城市移民和上海作为远东大都市的崛起；女性在都市社会和文化空间中的活跃表现；适合都市人口味的爱情剧的繁盛；以及大众文化的专业化、体制化发展，等等。本文的研究表明，这些进程并没有在战时上海出现明显的中断，有些还在战争时期有很大的发展。

首先，战时上海的难民潮可以被看作自19世纪中期以来，大批人口向开放口岸城市移民浪潮中的一波。越剧在上海的辉煌首先是长期以来浙江人大规模移居上海所产生的一个文化现象。随着移民逐渐变为城市居民，与移民潮同来的地方戏也经历

袁雪芬：《强化精品意识，推进越剧改革》，载《重新走向辉煌：越剧改革五十周年论文集》，第63页。
《雪声纪念刊》，1946年，第173页。

同上书，第53、172—173页。

范瑞娟：《我演梁山伯》，载吴兆芬编：《范瑞娟表演艺术》，上海：上海文艺出版社，1989年。
《上海越剧志》，1997年，第146页。

了一个都市化的过程。在现代戏剧改革思潮影响下,地方戏现代化最重要的一个方面就是专业化,建立以剧本为基础的导演中心制,取代从前以演员为中心的即兴式的创作制度。1940年代前后在上海的地方戏剧种都在不同程度上开始了这一改革,其中越剧改革走得最快、最远,应该说是最成功的。建国后,国家全面控制了大众文化领域,进一步推动戏曲现代化的进程。各个地方戏剧团都由政府帮助配备了专业编剧、导演和舞美设计师,以编导为中心的现代化创作制度逐渐巩固。

其次,战时上海大众文化的繁荣并不是如一般学者所认为的“畸形繁荣”,而是在非常时期的一个常规现象。从一个较长时段来看,大众文化始终是民国时期上海文化市场的主流。精英文化尽管影响力很大,一般说来市场号召力却不大,从数量上看,只有在抗战文化高涨的那几年中,精英领导的抗战文化才能称得上流行。一旦淞沪抗战的硝烟渐散,日常生活秩序逐渐恢复,作为市民生活一部分的大众文学、娱乐市场的复苏应只是情理中之事。所不同的是,女性艺术家们成了这一时期大众文化的领军人物。

再次,战时上海女性声音的高扬也是1911年辛亥革命以来妇女解放运动不断发展的结果。与年轻的越剧女演员一样,张爱玲和她的同代女作家群都出生于五四时期,当时不过二十出头。苏青1914年出生,稍微大一点。如果说战争环境把这些女子推上了战时上海大众文化的聚焦点,那么为此奠定基础的则是三十年来为争取女子受教育权、工作权、公开阐述自己观点的权力所作的努力。到1940年代,包括护士、医生、教师、百货商店女店员、办公室小姐在内的职业女性已经成为都市劳动力的重要组成部分,她们对生活、工作的体验以及面临的问题通过与她们同时代的都市女作家的笔端得到梳理和表达。苏青曾就读于南京中央大学

英语系,张爱玲在上海圣玛丽女校毕业并考入圣约翰大学。这些年轻的作家是在新文化运动、通俗爱情小说、西方文学的多重影响下成长起来的一代。关于写作,张爱玲说:“我一直就想以写小说为职业。从识字的时候起,尝试过各种不同体裁的小说,如《今古奇观》体、演义体、笔记体、鸳鸯派、正统新文艺派等等……”撇开这些体裁风格的实验不谈,张爱玲和她同时代的女作家,是伴随着妇女解放思潮成长的一代,见证了实现这一目标过程中的进步以及所面临的种种困难。现在,她们从个人的角度对现代都市中女性经验和妇女问题进行审视和探讨,但她们的言说和写作活动在很大程度上代表了城市职业女性这一群体的声音。

与女作家的崛起平行,女子越剧的发展是女性在都市公共空间中历史性崛起的另一个标志。如果说女作家代表的主要是文化水平比较高的女性,那么,女子越剧更能表达众多文化水平低下的女性群体所关心的问题和对生活的渴求。进一步说,越剧爱情剧和女性文学引起一般民众极大的兴趣。张爱玲的《倾城之恋》、苏青的《结婚十年》、越剧《梁山伯与祝英台》等女性文化作品主导着一般公众对什么是正确的现代两性关系的理解和想象,昭示了女性在建构都市文化公共空间中所起的重要作用。其影响之深远,我们至今尚未有充分的认识。

如此看来,孤岛和沦陷时期日军对上海的统治对女子越剧的发展和女性文化的兴起并不具有历史性的作用,有决定性意义的反而是日军统治没有阻断或改变都市移民、都市文化现代化,以及女性参与社会这些较为长期的进程这一事实。正是由于这些贯穿于整个民国时期和新中国早期的历史进程,女子越剧才能成为上海当年最红火的剧种,女作家群才能脱颖而出,产生当年最畅销的作家。而日本占领军的高压统治,却成为一种催化剂,使得一直

参见姜进:《断裂与延续:1950年代上海的文化改造》,《社会科学》2005年第6期,第95—103页。

关于民国时期大众文化与精英文化的详尽论述,参见姜进:《追寻现代性:民国上海言情文化的历史解读》,《史林》2006年第2期,第70—79页。

大众娱乐在战争时期繁荣兴盛的情况不止在上海发生,成都等内陆城市也有同样情况。汤彦认为抗战期间成都的电影市场始终是好莱坞的天下,甚至在抗战文化高扬的1937—1938年间,娱乐性影片仍然大行其道,而爱国也往往成了商业宣传的工具。李贤文则指出,抗战初期成都川剧界对抗战文化的反应缓慢,表征了本地居民日常娱乐生活并未因前方的战事而发生明显的变化,这与新闻界的慷慨激昂、高呼抗日的情景形成很大的反差。见汤彦:《抗战初期的成都电影文化(1937年7月—1938年10月)》,及李贤文:《川剧界对于抗战的反应(1937年7月—12月)》,《第二届中国城市大众文化史国际学术研讨会论文集》,未刊,2007年7月。

参见 Kerrie MacPherson: *Asian Department Stores* (Richmond: Curzon Press, 1998); Wang Zheng: *Women in the Chinese Enlightenment: Oral and Textual Histories* (Berkeley: University of California Press, 1999)。

《杂志》第13卷第1期(1944年4月10日),第55页。

陶岚影:《闲话小姐作家》,《春秋》1943年第8卷(5月15日)。

遭受男性精英批评和轻视的女性流行文化历史性地走向了前台，使女性和女性文化第一次占据了都市文化大舞台的中心位置，使女性能够以主角的身份直接向公众讲述自己的故事。对于中国女性来说，这样的机会可以说是千载难逢。吊诡的是，战争和异族占领制造了民族精英缺席的事实，提供了女性文化在都市公共空间成长发展的绝好机遇，而女性文化的壮大也给这个城市的文化深深地打上了女性的印记。

站在民族精英的立场上，女性文化在日军阴影下的繁荣昌盛，也许可以说是“商女不知亡国恨”，缺乏道德和政治合法性。事实上，正是这种男权主义歧视女性的态度，才使中国女性的声音在平时遭到压制、曲解、屏蔽和冷落。然而，民族的立场原不必与女性的立场相冲突，因为只有当女性能够获得与男性同样的社会空间去充分表达自己的意志、

发展自己的潜力之时，民族才能真正繁荣富强。站在这个高度检视抗战期间的女性和性别政治，我们发现上海的女性利用战争所创造的政治和话语空间，积极参与社会，占领文化的制高点，有效地提升了女性在都市社会中的地位和影响，这对整个中国社会文化的现代发展有着十分积极的意义。

张爱玲在《倾城之恋》中，描写了一座城市的倾覆如何成全了一段爱情。本文追述了一座城市的陷落如何成就了女子越剧的一段历史。越剧后来以《梁山伯与祝英台》、《红楼梦》、《西厢记》等脍炙人口的经典爱情剧风靡海内外，养育了现代中国人的爱情观和审美情操。而张爱玲的作品至今仍被不断地改编成电影、电视，触动华语文化世界的神经。其中深意，仍待进一步发掘。

(责任编辑 孔令琴)

(上接第 20 页)

发而动全局。第三、话语的本质永远是动态的、意有所图的。被话语所包括或排斥的事物状态永远是处在相对立竞争的局面中。它并隐含了权利（甚或暴力）的过程。”

知识话语的实质就是用语言缝合事实，对连贯和发展的渴求支配着整个缝合过程。“‘发展’和‘演进’的观念使得一连串分散的事件集结成群，将其在一组原则下联合起来，使其臣属于一个生命力量的典范之下，去发现一连属的原则及未来统一的纲要，并在一本源及一期限不明之永久可逆的关系间，掌握时间。”同时，话语的连贯性又将一切不能被其编织的历史事件剔除出去，使其隐没在黑暗里，仿佛从不存在过，而能让我们看到的则是历史事件与历史发展观念完美妥帖地彼此证明，彼此结合，由此，它们便获得了几乎无可动摇的“知识”的权威地位。当我们用审美标准取代意识形态的判断标准时，其实仅仅反省了文学史话语建构中最明显的权利支配要素，而对现代知识话语的本质

却缺乏足够的思考。

上文通过对“文学起源于民间”的分析表明，文学史作为一种现代知识话语其所昭示的并非文学发展的“事实真相”，与早期的文学史写作者们相比，我们也并没有离发现真相更近一步，现代的文学史书写仅仅是为我们提供了理解文学发展的一种视角，但这种方式也会因为“过分重视体系、源始、传承等观念，在研览史实时容易蹈入削足适履或一相情愿的歧途，不但无法重现所谓历史原貌，反将历史学范围局限于少数主题、事件，或人物的重复研究中”，或者牺牲了历史的丰富性。认清作为一门学科的文学史发生建构的原始地层，认清其源头中彼此纠结、纷繁复杂的各种因素，能够使我们学科本身抱有一种清醒的反省精神，获得更多元化视角，发掘那些尚未被现代文化观念之光照射到的黑暗混沌中的东西。

(责任编辑 胡范铸)