

# 越剧的故事：从革命史到民族志

姜 进

【摘要】 20 世纪下半叶以来，越剧及其女演员的盛衰荣辱与共和国的历史紧密相联。1965 年公映的电影《舞台姐妹》与 1998 年上海越剧院出品的同名越剧的比较研究，可以对越剧在人民共和国时期的经历以及相关的历史书写做一个综合考量，重点考察越剧及其女演员与中国共产党领导的革命及共产党领导下的国家之间的关系，同时探讨在共和国的半个多世纪中对这一关系所作的不同的历史叙述。

【关键词】 越剧《舞台姐妹》；历史书写

【中图分类号】J825 【文献标识码】A 【文章编号】1007—1873(2012)01—0126—09

【作者简介】 姜进，华东师范大学中国现代思想文化研究所教授 200061

1949 年 10 月 1 日，越剧女演员袁雪芬和著名的京剧大师梅兰芳、程砚秋、周信芳作为戏曲界的特邀代表，与第一届中国人民政治协商会议其他数百名代表一起，登上天安门城楼，共同见证了毛泽东主席宣告中华人民共和国成立的庄严时刻。袁雪芬和周信芳，作为上海戏曲界的特别代表赴京参与这一盛会，是由曾任中共上海地下党文委负责人、时任上海市军管会文艺处处长的于伶选派的。从此，袁雪芬的个人命运便与新政府紧紧地联系在了一起。越剧的广泛影响、袁雪芬本人的政治地位和艺术成就共同为越剧赢得了全国最重要的剧种之一的历史地位。

然而，1980 年代后期，随着传统戏曲的普遍衰落，越剧的市场和影响也急转直下，被迅速地抛出了主流娱乐文化圈。在过去的 20 多年里，越剧演出越来越少，观众越来越少，仅存的几家越剧团也只能全部或部分地依靠政府补贴来发放工资和支付演出费用。20 世纪末，越剧曾经耀眼的光辉已渐褪失。进入新世纪，上海常规的越剧演出团体就仅存上海越剧院一家了。值得注意的是，尽管越剧走向了衰落，来自社会底层的越剧女演员却从解放前贱为戏子、视同娼妓的卑下身份上升为有尊严的职业艺术工作者，大众传媒的偶像，甚至是文化精英，这已被证明是不可逆转的历史性变化。

20 世纪下半叶以来，越剧及其女演员的盛衰荣辱与共和国的历史紧密相联。从建国初期到文化大革命结束，越剧的发展直接受到了一个强势社会主义政府的干预；而在毛泽东以后 1980 至 1990 年代的改革开放时期，越剧的状况则受到新一轮市场经济发展和都市移民潮的影响。虽然越剧及其女演员们的故事仍在继续，将这些故事写成历史的努力却早已开始，其目的不仅在于解释越剧的过去，影响越剧未来的发展，也企图通过越剧的历史或形塑、或探询中华民族近现代的大历史。本文拟对越剧在人民共和国时期的经历以及相关的历史书写做一个综合考量，重点考察越剧及其女演员与中国共产党领导的革命及共产党领导下的国家之间的关系，同时探讨在共和国的半个多世纪中对这一关系所作的不同的历史叙述。

本文将围绕两部与越剧历史有关的作品展开。一部是 1965 年上海电影制片厂出品、谢晋导演的电影《舞台姐妹》，代表了共产党对越剧历史的叙事，另一部是 1998 年上海越剧院出品的同名越剧舞台剧，揭示了越剧人对越剧及其历史的理解。文章的焦点是看女性和都市上海作为两个中心事件是如何在这两个牵涉到中国近现代史的不同叙事中生产意义的。谢晋的电影将女子越剧的历史置于官方正统中国近现代史的框架之中，并使剧情围绕着正义战胜邪恶、中共击败国民党的斗争

而展开。而30多年后的越剧舞台剧则尽量淡化了这一条黑白分明的政治斗争的线索,代之以女演员之间温柔缠绵的姐妹情和她们为争取尊严和独立人格的斗争。这两种对越剧历史的不同叙述所关联的不只是越剧的历史,还给我们提供了一个思考中国近现代史的切入口。

## 一 电影《舞台姐妹》

《舞台姐妹》从1957年开始酝酿,至1964年方完成制作,次年公映。这部影片是谢晋最成功的作品之一。<sup>①</sup>与他的《女篮五号》(1957)和《红色娘子军》(1960)两部力作一样,《舞台姐妹》表现的是中国女性在遭遇解放前后截然不同的命运。谢晋的家乡是上虞,与嵊县毗邻。他在家乡长大成人,熟悉旧社会越剧女演员的生活,对她们解放前后截然不同的生活和社会地位很了解。<sup>②</sup>他的两个合作编剧,徐进和林谷,也同样是浙江人;而徐进则是越剧爱情剧的编剧高手,是越剧《红楼梦》的编剧。如同谢晋的其他两部影片,女性的生活经历在《舞台姐妹》中也只是展开中共革命情节剧的道具。这些故事所采用的典型套路总是从旧社会被侮辱与被损害的妇女开始,到新中国里过上幸福生活、感恩戴德、发誓忠于共产党的翻身妇女结束。影片《舞台姐妹》力图将越剧历史编织进共产主义革命这部伟大的情节剧之中,将越剧女演员的经历融入中共革命的宏大叙事之中,革命叙事因此就为理解越剧的故事提供了基本框架。谢晋在《导演阐述》中便明确指出影片的主题是阶级斗争。

故事开始于1935年浙东的一个小山村,古戏台上正演着女子嵊县戏。戏台前,各色小贩和赌博的人群与观众相混杂,构成了一个典型的传统乡村演戏的现场。突然,一阵骚乱,一个小女孩在奔逃中闯入观众席和后台,后面一男一女手拿绳索紧紧追赶。这个小女孩不是别人,正是童养媳竺春花,拼命也要逃脱当晚与她的小丈夫的圆房。剧团的邢师傅,也就是唱小生的月红的父亲,看着这个有着明亮大眼睛的姑娘,心生怜惜,冒险将她留下,并收她为徒。不久,勤学苦练的春花就开始崭露头角,与月红配戏,两人还成了结拜姐妹。当地一个财主垂涎这姐妹俩,但春花强烈的个性和坚决的反抗使他却步,却转而盯上了月红。一天,财主串通警察,以女子演戏有伤风化为由,冲上舞台,打断演出,大打出手,企图趁乱带走月红。春花与警察奋力打斗,救出月红,自己却被警察抓走。为救春花,月红父亲用尽了积蓄。因在与警察搏斗时受伤,不久辞世。弥留之际,他用颤抖的、断断续续的声音给姐妹俩留下遗言:“你们要……清清白白做人,要认认真真的演戏,千万……”精明的班主以筹款埋葬月红父亲为名,将姐妹俩卖给了上海一个戏院老板,得了一大笔钱,还在老板手下给自己谋了一个帮凶的位置,却将一个三年的卖身契留给了姐妹俩。

在上海,两姐妹很快成为冉冉升起的越剧明星,但却走上了完全不同的人生道路。剧坛上,这对越剧新星的出现,使得剧院老板唐经理的情人、越剧皇后商水花黯然失色。唐经理无情地抛弃了她,另娶了月红。商水花深感屈辱,亦觉前途无望,饮恨上吊而亡。影片第二部分通过描述春花和唐经理在月红命运上展开的斗争,展现了共产党领导的进步力量和腐败的国民党当局之间的斗争。由于月红被唐经理掌控,商水花又自杀,春花深陷困扰之中。在林大哥领导下的中共地下党员、记者江波的启发下,春花有了是非对错的进步观念,并明确认识到旧戏之猥亵而毫无意义,决定将鲁迅的短篇小说《祝福》搬上越剧舞台。这一新剧演出后遭到了国民党上海市政府社会局的封杀,唐经理与社会局合谋,趁机解除了与春花戏班的演出合同。为反抗唐经理的压迫,春花随即组织了众多越剧女演员举行联合义演,欲筹款建造一座属于自己的戏院。就在义演的前一天,春花在步行回

<sup>①</sup> 我把谢晋看作是情节剧大师的观点,是受了毕克伟的影响。毕克伟质疑一般中国电影史学家的说法,认为谢晋影片和其他左翼电影都不是所谓的“现实主义”的作品,而是采用了西方传入的情节剧的制作策略以吸引观众。见本书导论,并参见 Paul G. 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: Harvard University Press.

<sup>②</sup> 林谷《舞台姐妹:从提纲到影片》,上海文艺出版社1982年版,第305-306页。

家途中,变成了恶棍的前班主突然跳出来将一包石灰粉撒在她脸上,几乎使她失明,引起舆论大哗。为了掩盖罪行,国民党潘委员伙同唐经理指称月红是主谋,企图误导公众相信此事件是两个女演员之间的私人恩怨。法庭审判显然是一场正义与邪恶的较量:原告春花、记者席上的江波代表着正义的一方,而作为被告的恶棍、国民党法官、唐经理以及躲在观众席上的一个国民党特务则代表了邪恶的一方。被恶棍指为唆使者的月红则成了双方冲突的中心。唐经理的恐吓,恶棍的指控,春花却反过来替她辩护,使她情绪激动,当场晕倒,审判随之在混乱中告终。

影片结尾,时间已至1950年。春花的戏班被身着军装的林大哥和江波作为文艺宣传队派回家乡参加土地改革。在十五年前春花和月红演出的古戏台上,春花和戏班姐妹们上演了一出《白毛女》。这部源自延安的红色经典讲的是旧社会如何将人变成鬼,新社会如何将鬼变成人的故事,巧妙地对应了月红的遭遇。舞台下,春花找到了月红,帮助她重返社会,重登舞台。影片最后,春花誓言要唱一辈子的革命戏。<sup>①</sup>

毫无疑问,电影《舞台姐妹》所编织的越剧及其女演员的历史,是中共有关中国近现代史叙事的一个组成部分。谢晋的《导演阐述》清楚地表明了影片的政治使命:“它是通过姐妹俩的命运和舞台生活的变化,以及春花和月红所走的不同的生活道路,传达出作者爱什么、恨什么和要观众去想些什么的。”<sup>②</sup>影片创作者想要呈现的是一个关于共产党革命的光明战胜黑暗的情节剧,使观众认识到越剧及其女演员们的命运是由20世纪政治斗争的大格局所决定的。

问题是这部影片到底有多少是基于现实生活的艺术再现?《舞台姐妹》的故事情节大体以袁雪芬1940-1950年代的经历为底本,同时也把她周围各类人的故事掺入其中,包括女演员傅全香、马樟花和筱丹桂,剧院老板陆根棣和张春帆,还有中共地下工作者于伶、童礼娟等。

尽管取材于真实的生活故事,但就国共两党与越剧界的关系而言,影片的描述却过于政治化和极端化,现实生活中的人和事则复杂得多。比如,陆根棣和张春帆既非国民党官员,也没有官方背景,不过是越剧界的小地头蛇而已。工会分子向袁雪芬抛粪之事,既与张春帆无关,也并非受国民党官员的指使,纯粹是个人报复;工会分子利用了政府反左翼的态度而逃避惩罚,却并没有任何重大的政治目的。影片为了将这些日常、琐细、错综复杂的地方性冲突纳入国共两党之间生死对抗的宏大叙事而将其简化为黑白分明的好人与坏人、正义与邪恶的斗争。这种处理反映了共和国早期以政治为纲、强调阶级斗争的统治实践;这种极端政治化的统治方式也导致了陆根棣和张春帆在越剧界被公开斗争,并于1951年被新政府作为阶级敌人处死。<sup>③</sup>

越剧历史的这一版本得到了袁雪芬的认可。或者说,袁参与了这部影片对越剧历史的建构。袁的职业生涯在1949年以后就完全与党联系在了一起,她的观点和党的观点结合在一起,为越剧历史的官方版本奠定了基础。在制片过程中,拍摄组多次召开座谈会,请教袁雪芬等女演员。作为越剧界的代表,以袁的艺术成就和政治地位,任何官方越剧历史都必须优先考虑袁的经历和看法。

## 二 宏大叙事的问题

那么,《舞台姐妹》这部共产党革命情节剧所呈现的共产党与国民党、解放前与解放后、正义与邪恶两元对立的宏大叙事的问题究竟是什么?中共革命情节剧存在的一个问题就是看不到普通民众拯救自己的能力,而过分强调党作为大救星的角色。在这个宏大叙事中,只有代表正义和邪恶势力的国、共两党具有主体性、明确的自我意识和达到目的之手段,所有其他人群都被降低到仅供国共两党争夺和处置的客体。这样的叙事框架将共产党和越剧女演员之间的关系理解成解放者与

① 剧本初稿中,影片的结尾是春花在想今后应该演什么样的戏,而最后的定稿则将思考变成了“演一辈子革命戏”的誓言。见《舞台姐妹:从提纲到影片》,第148页。

② 《舞台姐妹:从提纲到影片》,第274页。

③ 卢时俊、高义龙主编《上海越剧志》,中国戏剧出版社1997年版,第23页。

被解放者的关系,将越剧女演员地位的上升全部归功于党,而女演员的主体性、她们的想法、她们为生存和获得尊严而进行的自发斗争,她们在越剧的巨大成功中所凝聚的主动性、智慧、决心、奋斗都被抹杀了。

一个显著的例子就是邢月红这个角色。影片中的邢月红是一个脆弱而误入歧途的女子,深受邪恶势力的迫害却不会反抗,只有在正义势力胜利后才得到拯救。

值得注意的是,由越剧编剧徐进参与主笔的影片的第一稿《详细提纲》,倒比较接近真实情况,并非绝对地黑白分明,而是给了邢月红的选择较好的解释。深知女子唱戏不得已的苦楚,邢师傅在临终时,嘱咐月红找个好丈夫,不要再唱戏了。与唐经理的婚姻失败后,月红重新回到舞台,并试图打掉腹中的孩子,使自己摆脱唐的控制。之后,月红在关键时刻勇敢机智地将春花从国民党特务手中救了出来,并且帮助募捐义演取得成功。最后,姐妹俩和解,月红加入了进步势力——这些都发生在解放前。<sup>①</sup>在这个早期版本中,月红嫁给唐经理这件事处理得很自然,反映了当时一般越剧女演员对生活的期盼和策略;当月红意识到这段婚姻是个错误后,以离婚来反抗,也写出了月红掌握自己命运的主体性和能动性。在现实生活中,作为这个角色的原型之一的傅全香,自主结束了与其第一任丈夫不愉快的婚姻。和傅全香一样,许多女演员也都以各种方式、在没有党的帮助下、设法度过难关。然而,在随后的编辑过程中,出于“深化主题”、“提炼情节”的考虑,月红与唐的婚姻被处理成一个典型的错误,最后的定稿没有给月红任何自主能动性,把她变成了一个无助的、只能消极等待解救的可怜虫。<sup>②</sup>

即便是主角竺春花也被写成了一个离开党便什么都干不成的角色。春花当众向唐抗议商水花之死,反而提高了唐的公众形象,而她自己却智穷计尽,毫无还击能力。是左翼记者江波给了她支持和教育,把鲁迅的短篇小说《祝福》介绍给她,在新闻媒体上写文章支持她上演越剧《祥林嫂》,暗中指导她在复杂的法庭斗争中取胜。影片试图表明,如果没有解放的话,无论是春花还是袁雪芬的斗争都不会有任何结果。当女演员们正在为建造自己的戏院准备义演时,江波告诉春花“新沪戏院是个小舞台,眼前这个社会是个大舞台,姓唐的老板后面还有大老板,大老板后面还有美国人的后台,就是他们在统治着这个大舞台。如果这个世道不变,大老板不倒,我们是不可能有自己的真正的舞台。”<sup>③</sup>解放,因此是解决女演员们面临的所有问题的唯一途径,女演员们似乎只须等着被解放就可以了,她们自发的抗争似乎都只是些无济于事、可有可无的小插曲。

生活中的袁雪芬却特别坚持己见,执著地追求着她的目标,要让越剧走向现代,越剧艺人受到尊重。她在生活中保持着“清白”,在舞台上也演绎着“清白”。从小学戏的时候,她就拒绝演那些她认为乱七八糟的搞笑、调情和下流的戏,坚持只演青衣。1942年发起“新越剧”改革时,她自定了不唱堂会的规矩。唱堂会,即艺人应招去到有钱有势的主顾们的私宅做专门的演出,古已有之,民国时期亦盛行,是戏曲演员的一种经济来源,也是他们结交权势的一个重要途径。但在戏剧改革的新潮中,袁雪芬等一些演员开始以电影和话剧演员等现代知识艺人为榜样,认为唱堂会是封建落后的传统,有辱艺人的人格尊严,是旧式戏子所为。1946年,宋美龄来到上海,通过前上海总商会会长、素有海上闻人之称的嵊县人王晓籁邀请袁雪芬到其寓所演出,袁拒绝了,说蒋夫人可以到戏院看她的演出。对于袁来说,这个决定并不是直接针对蒋夫人的,而是坚守原则的问题。<sup>④</sup>但左翼记者在袁的拒绝中看到了政治价值,中共控制的《联合晚报》立即刊出了一篇报道,借机对宋美龄、

① “详细提纲”,《舞台姐妹:从提纲到影片》,第1-46页。

② “编后记”,《舞台姐妹:从提纲到影片》,第308页。

③ 《舞台姐妹:从提纲到影片》,第241-242页。

④ 1947年,梅兰芳、周信芳等京剧名角都去杜宅捧场,在轰动一时的杜月笙六十岁生日堂会中登台献演。大多数越剧明星也都应邀参加演出,许多还以受到邀请为荣。只有袁雪芬固守自己的原则,没有参加。

王晓籁小小地嘲讽了一番。<sup>①</sup>三十年后,在袁的传记中,这件事成了袁反对国民党、政治立场鲜明的证据。<sup>②</sup>

袁雪芬在当时对共产党并不了解,自然谈不上有革命的想法;但她上演《祥林嫂》和拒绝加入国民党社会局授权成立的越剧职工会等举动恰与左翼的政治纲领相吻合。影片以上演《祥林嫂》和袁雪芬被袭击作为两个中心事件,将越剧的历史过分政治化,却忽略了越剧发展史上最重要的事件,即完全由越剧女演员们自己发起的越剧改良运动,而《祥林嫂》只是数十、上百部“新越剧”中的一部而已,代表着越剧女演员自我表达、追求艺术现代化和社会尊重的努力。

《祥林嫂》的上演,使越剧引起当时左翼媒体的注意,使越剧第一次上了主流报纸的头条,引发了此后连续数年对越剧改革和越剧女演员的正面报道,赋予越剧和袁雪芬十分积极的公众形象。《祥林嫂》也使妇女团体、左翼文化精英、甚至中共上海地下党领导对袁雪芬等被一般人视为女戏子的越剧演员刮目相看,开始接近她们。袁雪芬等与许广平、田汉、于伶等文化名人以及一些年轻文化人廖临、梅朵和童礼娟都建立了良好的关系。新的社会网络为女演员们打开了一个新的世界。袁雪芬和尹桂芳应邀参加了由许广平出面组织的为青年和妇女举办的研讨班和茶话会,两次应邀参加由宋庆龄发起的中国福利会募捐义演。袁雪芬和雪声剧团还参加了多种由左翼人士发起组织的活动。例如,雪声剧团就曾派代表出席了纪念著名左翼文化人士陶行知的追悼会和被国民党特务暗杀的闻一多、李公朴的悼念会。<sup>③</sup>当红越剧演员参加和支持了左翼的社会活动,而越剧改良也为左翼媒体提供了既吸引普通读者又有政治意义的报道素材,越剧女演员因此在不知情的情况下与中共地下党形成了一种互利的同盟关系。这种关系在1949年后进入了一个新阶段,新的互利关系模式仍然需要双方不断地协商和协调才能建立和维护。但无论如何,越剧演员并非消极被动地等待着被解放,而中共的事业也需要越剧演员和其他民众的支持才能成功,这两者之间决不是简单的解放者与被解放者的关系。

这部情节剧的另一个主要问题是它片面地夸了解放带给越剧及其女演员的好处,却忽视了解放后国家主导的戏曲改革对越剧发展可能存在的负面影响。政府在1958年完成对娱乐系统的重组后,便将注意力转向了反映大跃进时期劳动人民建设社会主义高潮中的英雄主义和爱国主义的创作。早在1950年代中期,越剧就开始生产革命现代戏;1958年后,越剧越发感到剧目重心从古装爱情剧向革命现代戏转移的巨大压力。为配合政治运动,大量描写与国民党和日本侵略者英勇斗争和社会主义阶段惊心动魄阶级斗争的剧目被匆匆搬上舞台;其中大多是些粗制滥造的节目,引不起观众的兴趣,往往演不了几次就草草收场。<sup>④</sup>在1963年底和1964年中毛泽东关于文化问题的两次讲话传达后,文化形势再度趋紧。在上海,毛泽东的指示受到了当时的中共上海市委书记柯庆施和市委宣传部部长张春桥的响应,对上海的文艺界提出了大写13年的要求。时任上海市文化局副局长李太成回忆道:

1963到1964年,毛主席的两个批示下达,我们就怕了。京剧是帝王将相,越剧是才子佳人,毛主席在关于故事会的一个报告上批的。……由于毛主席的指示,中宣部有点紧张,张春桥就讲“大写十三年有十大好处”。……毛主席的话、指示也就短短几句;总理提出要搞乌兰牧骑,送戏下乡下基层。这一下就刮起风来了。风起于无声之处,可以惊天动地。<sup>⑤</sup>

① 《联合晚报》,1946年6月8日第三版刊登一篇署名溪人的小文章“袁雪芬谢绝堂会”称“听说最近有位大员到上海来听越剧居然也花样翻新,同时又惊于袁雪芬的盛名,……转托某闻人到‘府上’去唱个‘堂会’,……却不料袁小姐一向好说话的人,这回却谢绝‘应征’,甚至某闻人在百忙之中抽空打电话亲对袁小姐要求一个面子,结果依旧是出之后‘婉辞’,……更何况现在是民主时代了。”

② 见章力挥、高义龙《袁雪芬的艺术道路》,上海文艺出版社1984年版,第123-124页。

③ 中共上海市委党史资料征集委员会、中共上海市委党史研究室、中共上海市委宣传部党史资料征集委员会合编《上海革命文化大事记:1937-1949》,上海翻译出版公司1991年版,第209页。

④ 上海市文化局在全国文代会上的发言稿,1960年3月,《上海市文化局档案》B172-4-350。

⑤ 李太成访谈,采访时间:1996年2月15日,采访地点:上海。

1964年,发行不久正在热映中的越剧电影《红楼梦》被召回,悄悄撤出市场,预示着更大灾难的到来。事实上,国家日渐激进的文化政策已经破坏了大众文化市场。甚至在“文革”开始前,包括上海京剧院、上海沪剧团和上海淮剧团在内的大多数国营剧团以及一些主要的剧场都已经亏损经营好几年了,政府对排演革命现代戏的免税优惠也无济于事。上海越剧院可能是唯一一家尚未亏损的国营剧团,靠的是持续热映的多部越剧电影爱情剧的版税收入。因招待外宾等需要、经上海市文化局特许,越剧院还时不时有《红楼梦》等经典爱情剧的上演,但有限的几场演出弥补不了因上演革命现代戏所产生的亏损。随着越剧电影《红楼梦》等的停映,上海越剧院的财务状况也每况愈下。大众娱乐业市场在不断萎缩。

总之,正如把自己设想成为民众的解放者一样,党也把自己视为文化的设计者,让艺术家和观众在党所设定的框架内创作和欣赏艺术。这种居高临下的态度再次遮蔽了党的视野,使其看不到艺术家的自主和自由及观众的接受和反馈这两大因素在文化发展中的关键作用。电影《舞台姐妹》夸大了共产党革命在越剧发展中的作用,遮蔽了其他更为重要的推动越剧发展的力量。事实上,女子越剧及其女演员的崛起是三个历史过程交汇中演员、观众、改革者互动的结果:女演员为取得平等和尊严所作的斗争,呼应了民族建设话语背景下的戏剧改革新潮,满足了具有强烈女性色彩的新兴城市大众文化市场的需求。<sup>①</sup> 共和国早期急剧的社会、政治和经济变迁摧毁了曾支撑了越剧兴起的上海都市文化现代性,而以“文革”为巅峰的极左政策则是对越剧致命的最后一击,越剧从此再也未能重续昔日的辉煌。

### 三 越剧《舞台姐妹》

1998年的越剧《舞台姐妹》是越剧艺术家们在反省越剧历史、企图找回越剧的艺术定位的过程中产生的。虽然从剧名到故事的基本情节都取自谢晋的电影,创作者也自称是根据同名电影改编,这部戏却就越剧历史和两个女演员之间的关系讲述了一个不同的故事,是一个完全不同的作品。<sup>②</sup> 影片的戏剧冲突是在国共两党正义与邪恶对峙的框架中展开的,越剧则抛开这些极端化的政治,集中表现两个演员之间的姐妹情,戏的主创人员为了淡化戏的政治色彩,对原来的情节作了多处重要的改动。首先删去了林大哥和新闻记者江波这两个左翼人物,代之以一位嵊县来的知识青年倪涛。他热爱家乡戏,始终关爱着从家乡来的越剧姐妹,热情地帮助她们应对大都市的挑战和诱惑。他把爱国话剧《文天祥》介绍给姐妹俩,后来又为春花写了剧本《祝福》。戏中反面角色的政治色彩也淡化了。删去了社会局的潘委员和国民党特务这两个角色,又将唐经理从一个受国民党指使的角色改写成一个没什么政治背景、只知道欺压同行、压榨女演员的戏霸。戏的下半部也相应地作了改动。《祝福》的上演、募捐义演、流氓对春花撒石灰粉以及法庭审判等几处政治性很强的戏,有些被彻底删除,有些被作为背景用几句台词一笔带过。一处不太重要却值得一提的改动,是将影片中恶贯满盈的班主任改成一个同情、帮助姐妹俩的同乡长辈。最重要的改动是戏的结尾。影片的结尾,是解放后党将受尽屈辱的月红重新变成人,而戏却在俩姐妹的团聚中结束,时间是1946年的冬天,与解放没有关系。

删除了这些政治情节,戏就可以有足够的空间运用越剧中的传统艺术手法来展开姐妹情的主题。其中最核心的即是被称为“戏中戏”的艺术手法。影片中也有一些戏中戏,但并没有展开。在戏中,这一手法被充分地发挥而构成了异性恋的第二主题,将梁山伯与祝英台的故事和姐妹情的主题交缠,映衬和支持了同性之爱的主题。而女子越剧独特而流畅的跨性别表演则使两个主题配

<sup>①</sup> 有关这个问题的详细阐述,参见 Jin Jiang, *Women Playing Men: Yue Opera and Social Change in Twentieth-Century Shanghai*, Seattle and London: University of Washington Press, 2009

<sup>②</sup> 以下的讨论基于越剧《舞台姐妹》1999年北京演出制作的VCD。笔者于2002年5月现场观看了这一版本在上海的演出。

合默契,成功地刻画了戏中人物的情感发展。两位主演钱惠丽(饰邢月红)和单仰萍(饰竺春花)都是个中高手。单仰萍尤其擅演祝英台、孟丽君等女扮男装的角色。而钱惠丽则是一位出色的女小生,以饰演贾宝玉等年轻才子著称;她在《舞台姐妹》中反串旦角,戏中戏却给了她扮演梁山伯的机会。戏中戏使两位主演都有机会施展她们跨性别表演的拿手好戏,为一部原本单一的男女合演戏平添了多层次的跨性别表演,使之更为丰满好看。在月红宣布她将嫁给唐经理后,春花和月红最后一次同台演出《楼台会》。此前,因春花企图劝说月红改变她的决定,俩人刚刚有过一次激烈的争吵。不忍心眼看着月红步入歧途的春花,忍不住把情绪带到了台上。梁山伯如期赴约,来到祝家庄与英台订婚,却发现自己来迟了,英台已被父亲许配给了马文才。生离死别之际,俩人伤心欲绝。戏中戏带入了戏外戏,姐妹俩借题发挥,继续着她们的争论。春花试图最后一次劝说月红,而月红已无法回头,忍痛与春花依依惜别,这一幕戏在情感高潮中结束:梁山伯(月红)淬然离去,英台(春花)失声痛哭。与此同时,另一个声音惶恐地叫道,“商水花自杀了!”商水花的命运似乎预示着月红的未来,震惊中春花叫着月红的名字晕倒在舞台上。幕后合唱起“唱尽台上悲欢曲,难忘台下姐妹花。”幕落。

对于那些熟悉梁祝爱情故事的观众来说,这些戏中戏将两位女演员跨性别演绎的梁祝异性爱的美丽故事与同性之间的姐妹情互相交缠,产生了强烈的感情效果。

戏的最后一幕,春花找遍整个上海也不见月红的踪影。邢师傅去世五周年纪念日之际,春花只得抱恨独自回乡,在古戏台前祭奠师傅,自责没有照顾好月红。被班主救出的月红此时正躲在乡下养伤,这天也悄悄来祭奠父亲,她应着春花的呼唤现身,俩姐妹终于团圆。在乡亲们的热烈欢迎下,俩人重登家乡的古戏台,唱起了欢快的《十八里相送》。在台下乡亲们的热烈掌声和叫好声中,帷幕徐徐落下,剧终。显然,用越剧舞台上演绎的异性恋故事来穿插舞台下越剧姐妹情的故事,使整部戏的情感更加浓郁。

对于大多数在20世纪中叶生活在上海的越剧女演员来说,与同行姐妹的关系是日常生活中最主要的关系之一,她们共同的奋斗目标是提高收入、提高社会地位、赢得社会的尊重。对她们来说,国共两党之间的政治斗争只是这个时代的大背景,日常生活中的挣扎才是她们主要关心的问题。对于越剧《舞台姐妹》的创作者来说,淡化政治色彩,以姐妹情为主题的选择更真实地反映了当时的情况,同时也更加忠实于越剧擅演言情剧的艺术特性。比较之下,电影导演首先关心的是影片的主题是否得到了体现,并为观众所理解;而越剧主创人员则首先考虑越剧的艺术特性。编剧薛允璜说“大家都认为《舞台姐妹》不是一部政治戏,应该着力表现姐妹情,没有必要加出一条政治线索。……再说,观众对政治也没有兴趣,她们要看姐妹情。”<sup>①</sup>作曲苏进邹也明确地表示越剧艺术的特色就是言情。<sup>②</sup>

薛允璜和苏进邹两人都是共产党员,薛还担任过上海越剧院副院长。他们在一定程度上代表了越剧界的普遍看法。而且,正如他们及两位主演都一再强调的,越剧《舞台姐妹》是集体努力的成果。编剧、作曲、导演和主演都积极地参与了这部作品的创作过程。很多决定都是在排练场里,而不是在编剧或导演的办公桌上做出的。“一般情况下,越剧是一门综合性艺术,每个人都会发表自己的看法。”薛允璜介绍说“在排练中,如果一个人不喜欢某个细节而其他人又不反对这个意见,那么这个细节就会被改掉。”比如,薛曾经想接受袁雪芬的建议将法庭斗争的一幕整合进去,但是没有成功,因为排练场上大家都觉得不好弄。另一方面,从一开始大家就都喜欢戏中戏,他就用月红自杀的一段戏中戏代替了法庭斗争一场,这样就形成了第三个戏中戏。又比如,越剧《舞台姐妹》的第一版与电影很接近,保留了春花上演《祝福》、春花被抛石灰粉、唐经理诬陷月红是幕后唆使者等细节。只是在观众和专家提出大量的反馈意见后,剧组又进行了修改,才确定了1999年的这个版本。

① 薛允璜访谈 2002-2003 纽约致上海的电话访谈。

② 苏进邹访谈 2002年7月13日 纽约。

显然,越剧艺人和观众在什么才是好的越剧作品这一点上,是有相当的共识的。<sup>①</sup>

国家也认可了越剧艺术家和观众的这一选择。《舞台姐妹》为越剧赢得了一连串的最高奖项。这部戏曾入选参加1998年第一届上海国际艺术节,是三部获得最佳戏剧奖的作品之一。1999年底,上海越剧院选派新戏《舞台姐妹》和传统经典《红楼梦》前往北京参加中华人民共和国成立50周年的纪念庆典,并参加文化部主持的文华奖的角逐。2000年《舞台姐妹》赢得了第九届文华奖的新剧目奖。两位主演不但赢得了文华最佳演员奖,还收获了全国戏剧家协会颁发的梅花奖。在共和国的前30年里,革命的国家曾试图将越剧舞台改造成一个革命舞台,用关乎民族国家宏大叙事的革命现代戏取代越剧的言情剧,这种极左路线几乎毁了越剧。在20世纪的最后20年里,国家将其重点从意识形态转向了经济发展,同时鼓励多元文化市场的发展,允许多元化艺术产品与主旋律作品共存。越剧艺术家们因此能够重新确定越剧关注私人情感世界和日常生活的合法性,名正言顺地创作和发展言情剧。

#### 四 重新构建越剧历史

越剧《舞台姐妹》不仅帮助越剧在改革开放时代的艺术园地里赢得了一个位置,而且成功地将越剧历史与电影《舞台姐妹》、袁雪芬、袁的传记作者所讲述的共产党革命情节剧做了分离。薛允璜和苏进邹都认为现在的这个版本更接近于“历史真实”。没有人否定袁雪芬与中共地下党及左翼文化人士有关系这一历史事实,但是,正如薛所指出的,“袁被坏人抛粪只是她的个人遭遇,而不是政治斗争。这不是国共两条战线之间的斗争,阶级斗争的解释是不符合历史事实的。”<sup>②</sup>在薛允璜和苏进邹看来,1949年之前,党并不像影片中所描述的那样对越剧的发展有很大影响;越剧《舞台姐妹》在澄清其他越剧历史事实的同时也修正了这种夸张。比方说,代替林大哥和江波的新角色倪涛,就明显是对进步文艺青年南薇、韩义和徐进等在1940年代越剧改革中起了关键作用的历史人物的承认。

站在世纪末后革命时代的制高点,越剧艺人们可以用一个比较长远的眼光来审视越剧的历史及其与中共革命的关系。从这个意义上讲,越剧《舞台姐妹》是越剧人自己讲述的越剧历史,一部在中国近代工业化、都市化转型过程中浙江移民在上海艰苦奋斗的历史。在《舞台姐妹》中饰演竺春花单仰萍出生在浙江建德,也是因为越剧来到了上海。当被问到对邢月红这个角色的看法时,她回答说,“邢月红在移民女演员里是很典型的。自己虽然不一定认同月红,但有很多与她相同的经历。春花是一个树正气的形象,但这样的人毕竟没有几个,我自己也没这么高的觉悟。解放前的40年代与现在的情况差不多,大上海的诱惑是一样的。就是美国,也是一样的,也有很多诱惑。”<sup>③</sup>事实上,对更好的生活的追求驱使着一代又一代浙江女儿移民上海,许多甚至离开舞台移居海外。但是,同样强烈的自我表达的欲望又使许多人从海外归来。在1980年代末和1990年代这段艰难的时期中,一批有表演天赋、刚刚崭露头角的年轻演员象邢月红那样选择了放弃,移居美国和日本;许多因割舍不得舞台情缘,多年后又回国重登舞台;也有许多钱惠丽那样的,留了下来,支撑着上海的越剧,也为自己赢得了名声。<sup>④</sup>

越剧《舞台姐妹》印刷精美的演出节目单上,卢昂导演以充满诗意的笔触描述了这个故事:

一对生死相交的绍兴越剧小姊妹背井离乡,携手来到“黄金铺地”的上海滩闯天下。相濡以沫,患难与共,引出了一段悲欢离合、爱怨交织的曲折故事……

人说嵊州山水钟灵毓秀,这样才养育了如山水一样美的女儿,如山水一样美的越剧。越剧

① 单仰萍访谈,2002年12月29日,纽约致上海的电话访谈。亦见上海越剧院网站:www.yueju.net。

② 薛允璜访谈,2002-2003。

③ 单仰萍访谈,2002年12月29日。

④ 例如王志萍、萧雅、方雪雯都先后分别从日本和美国回国继续她们的表演生涯。



从乡土中来,来到了上海。几经坎坷,几经融合。涓涓不断,一波一波……

年年难唱年年唱,

处处无家处处家,

这是越剧人自己弹唱的歌谣,生命如歌!<sup>①</sup>

对越剧历史的这种解读强调了越剧原生地浙江农村之根,强调了一代又一代的农村女儿奔向大都市、长期以来持续不断的移民和城市化的过程。这种民族志的角度将越剧在上海的历史看作是嵊县移民在大都市的动态环境中对家乡文化的一种表达方式,更是一个特定人群的生活方式。只要浙江的乡村和大都会上海之间的张力继续存在,越剧作为一种生活方式就会继续。与这种民族志过程相比,革命情节剧所代表的政治斗争则表现为一种外力,在某种程度上影响了越剧的命运。革命之于越剧历史的这种关系也许为我们思考更广义中国近现代史提供了一个例证:也许,中国近现代更为基本的历史过程并非在我们历史书写中占了主导地位的革命斗争,而是普通百姓所经历的由工业化、都市化带来的日常生活的转型。

(责任编辑:饶玲一)

---

<sup>①</sup> 《舞台姐妹》1999年,上海越剧院演出戏单。

## **Abstract**

but little work has been done about the relationship between popular culture and local politics. An exploration of the column of political satire “Real or Not Real” ( Xuxu shishi) in Citizens’ Daily could give us an opportunity to observe social transformation after the 1911 Revolution from a new angle. Emergence of “Real or Not Real” in early Republican Chengdu was a product of the special political situation when there was some space for political expression but no freedom of speech. People had to use such an indirect way to criticize the government and its policies. By using many humor stories , this column expressed serious social and political issues in an easy way , which not only avoided annoying local authorities but also could attract more readers. The topics in this column dealt with a variety of issues , from wars , warlordism , violence to gap between urban and rural people , social customs , and new cultural phenomena. From the short essays , we have seen that the 1911 Revolution and other political movements in the early Republic deepened urban residents’ involvement in national politics while simultaneously contributing to the destabilization of public order.

## **From Transformation of the Thinking World in Early Qing Dynasty to Outline of the Academic Learning in Qing Dynasty – the Interpretation of History of the Learning of Qing Dynasty under the Perspective of Text Genetics**

**WU Yan**

The introduction of “Text” into the works of learning about Qing dynasty will offer a new perspective. The comparative study of the two books – Transformation of the Thinking World in Early Qing Dynasty and Outline of the Academic Learning in Qing Dynasty serve as an open interpretation to the history of the learning of Qing , which , as texts , will provide us with more diversified research angles.

## **The Recruitment of Chinese Communist Party Members after the Failure of the 1911 Revolution**

**HE Yi – zhong**

After the 1911 revolution , Chinese Communist Party began to “absorb” Party members due to the wrong estimation of the situation. In this way , CCP attempted to strengthen the revolutionary force and achieve rapid success. As a result , some devoted and outstanding members entered the Party. But in the meantime , the recruitment also allowed some people with ill motives entered the Party , which caused negative influence to the Party’s career.

## **Story of Yue Opera: From Revolution History to Ethnography**

**JIANG Jin**

Since the 1950s , the rise and fall , honour and disgrace of Yue Opera and its actresses has been closely related to the history of the country. This paper focuses on the relationship between Yue Opera and its actresses and the revolution led by Chinese Communist Party as well as the country under the Party’s leadership. It also discusses the different historical accounts for the relationship during the half century.

## **Private Diary and Public – known History – on the marriage of Chiang Kai – shek and Song Mei – ling as in legends , media and private diary**

**CHEN Yan**

The marriage of Chiang Kai – shek and Song Mei – ling can be regarded as the most eye – catching marriage in the 20th century. Based on different legends , memoirs , newspapers , and especially the Chiang Kai – shek diaries published during recent years , this paper tries to analyze how the marriage became a public history that people took delight in talking about. “Private memory” like Chiang Kai – shek was valuable for modern history research in that it was vivid , specific and particular and offered more ways of historical researches.