

舞台下的身影

二十世纪四五十年代上海越剧观众访谈录



李声凤 编著

 上海遠東出版社



舞台下的身影

二十世纪四五十年代上海越剧观众访谈录

李声凤 编著

 上海远东出版社

图书在版编目(CIP)数据

舞台下的身影：二十世纪四五十年代上海越剧观众访谈录/

李声凤编著. —上海：上海远东出版社，2015

ISBN 978-7-5476-0946-0

I. ①舞… II. ①李… III. ①越剧—戏剧史—中国—现代

IV. ①J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 311068 号

舞台下的身影

二十世纪四五十年代上海越剧观众访谈录

李声凤 编著

策划/徐忠良 责任编辑/黄涵清

装帧设计/李 廉

出版：上海世纪出版股份有限公司远东出版社

地址：中国上海市钦州南路 81 号

邮编：200235

网址：www.ydbook.com

发行：新华书店上海发行所 上海远东出版社

上海世纪出版股份有限公司发行中心

制版：南京前锦排版服务有限公司

印刷：昆山亭林印刷责任有限公司

装订：昆山亭林印刷责任有限公司

开本：710×1000 1/16 印张：16.75 插页：1 字数：173 千字

2015 年 3 月第 1 版 2015 年 3 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5476-0946-0/J · 80

定价：48.00 元

版权所有 盗版必究(举报电话：62347733)

如发生质量问题，读者可向工厂调换。

零售、邮购电话：021-62347733-8538

观众的越剧史(代序)

李声凤

年鉴学派及其所代表的“新史学”，作为 20 世纪最重要的史学现象，对整个学术界都产生了深远的影响。虽然时至今日，学界对于年鉴学派的弊端与缺憾已有一定的认识和探讨，^①但是，年鉴学派所提出的一系列核心观点，例如降低政治史在整体历史研究中的比重，加强对心态史、物质生活史等传统史学薄弱地带的关注，对历史进行多层次、多方面的综合考察与整体把握，将史学从对少数伟人的研究扩展为对广大普通民众的研究等等，无疑均有其合理性和进步意义，也已得到主流学界的广泛认可。年鉴学派在其创立与发展过程中，对其他社会科学的研究方法和新成果进行了积极有效的借鉴和吸收。口述史学便在这样的理论背景下应运而生。^②

遗憾的是，迄今为止，越剧史领域的绝大部分著作仍然是在传统史学的思维框架下撰写的。^③即便撇开研究中那些由时代政治因素、撰写者立场所带来的缺憾不论，当前的越剧史研究在某些问题上关注的相对缺失也是显而易见的，而首先或许便是对越剧观众群体考察的缺失。^④固然，在长篇累牍的越剧类史志中，偶尔也可见到一两笔对观众的勾勒，如《中国越剧大典》曾写道：

戏曲的发展离不开观众，地方戏总对应着特定地域的观众群。“孤岛”

① 参阅[法]弗朗索瓦·多斯著，马胜利译：《碎片化的历史学——从〈年鉴〉到新史学》，北京大学出版社，2008 年。

② 参阅定宜庄、汪润主编：《口述史读本》，北京大学出版社，2011 年，第 2 页。

③ 也有个别学者以其他理论方法为指导，做过一些尝试。如 Jin JIANG, *Women Playing Men: Yue Opera and Social Change in Twentieth-century Shanghai, Seattle and London*, University of Washington Press, 2009(姜进：《女子越剧——二十世纪上海的越剧与社会转变》)；何恬：《比较视野中的越剧文化》，博士论文，北京大学，2009 年。

④ 姜进的著作及论文有部分涉及越剧的受众研究。

的环境就为越剧这一来自浙江的地方剧种准备了观众条件。可以说,没有这次大规模的移民,就没有越剧在上海的大发展。^①

“移民”与“特定地域”都是有关越剧受众群体的关键词,但这样的文字也属凤毛麟角,且不过寥寥数语,一带而过,再无进一步的细节和探讨。再如,今天人们一般认同上海的越剧观众是一个以女性为主的群体,间或也会提及其中很大一部分是家庭妇女、女学生和纺织女工。但魏绍昌笔下,却曾透露过一个与今日的观念差距较大的观众群体的存在:

抗战以前,女班虽然也到上海演出,不过只有少数几副班子,局处于偏僻的茶楼小场子里……观众也限于酒店、染坊、锡箔庄上的绍兴司务,都是些穿短打的所谓“武场”阶层……^②

对此,魏绍昌的解读是:在“姚水娟一炮打响之后”,越剧的观众群开始发生转变,“不但从下层苦力扩展到中上层市民,而且也不限于绍兴同乡了”。作为当年上海越剧的亲历者,魏绍昌的直观感受当然可作参考,尽管其论断成立与否尚需更多资料比对。但即便认同他对越剧观众阶层转变原因的理解,仍有一个问题亟待解答:这一早期以男性为主的越剧观众群体,是如何开始向一个以女性为主的观剧群体演变的?这一转变又给越剧带来了何种影响?

简言之,对于在短短数十年间经历了几度脱胎换骨变化的越剧而言,作为其存在基础与重要支持的观众群体,很可能不仅其内部有着高度的复杂性,且发生过不止一次较大的结构性变动。然而,这些现象如果并非完全未被觉察到的话,至少鲜为人所提及和探讨。不过,对越剧而言,在年鉴史学之外,还有第二个重要理据要求我们对于其观众群体给予更多的审视,那就是接受美学所指出的:一部文艺作品是在它的受众那里得到最终完成的。这一点,对作为舞台艺术的越剧而言,是一个直观的、显而易见的事实。因为每一部戏、每一场演出的呈现,都有赖于剧场,有赖于观众。人们常说,一代有一代之艺术。但一代艺术形成的背后,也必有一代特定的观众。因此,尝试去了解坐在台下的究竟是怎样一个观众群体,他们为何来到这里,又从演出中获得了什么,他们的存在在哪个层面上、以何种方式参与了越剧的发展进程,对于更好地认识并理解越剧这一艺术活动,理解其演变历程及与之相关的种种现象,其实是必不可少的。

① 钱宏主编:《中国越剧大典》,浙江文艺出版社,2006年,第39页。

② 魏绍昌:《戏文锣鼓》,大象出版社,1997年,第105页。

二

对观众的考察,自然很难如传统人文研究那样有大量书面文本的依托,因此,如年鉴学派所做的那样,引入其他社会研究的方法,是一件自然而然的事。十多年前,我偶然读到唐德刚的《胡适口述自传》《李宗仁口述自传》及讲述作者访谈历程的《书缘与人缘》等书,开始对口述史产生了最初的兴趣。此后数年间,也陆续读了一些有关口述史、田野调查、质性访谈的著作。博士论文中所用到的文学社会学理论,在一定程度上也是我对社会学研究方法的兴趣的延续。因此,当我有机会将20世纪四五十年代的上海越剧确定为博士后课题的研究内容时,很自然便想到将访谈设定为工作的一部分,一方面可补书面史料之不足,另一方面也可形成一个相对独立的主题性口述史研究。这种构思随着研究工作的推进得以逐渐明晰。于是,自2013年起,我通过各种渠道找寻合适的访谈对象,经戏迷圈内推荐、亲友介绍、相关文字材料辅助、社区工作人员协助,在征得受访者同意的情况下,确定了十多位访谈对象,最终收录于本书的为14人,包括1名男性受访者与13名女性受访者。

鉴于该系列访谈首先是作为笔者博士后研究课题“越剧改革与越剧艺术的演变(1938—1958)”的一部分,因此在人员筛选时,受访者在上海观看越剧的起始时间是第一标准,同时尽量兼顾其分散性与多样性。最后收入本书的14位受访者中,在上海观看越剧的经历始于20世纪三十年代末至四十年代前期者为5人,四十年代后期者4人,五十年代前期者4人,五十年代后期者1人,分布相对较为理想。考虑到如以四十年代中期为基准,所研究时段距今也已有70年左右,因此原定受访者的年龄应在75岁以上。但在访谈过程中发现,许多观众均自孩童时代起就开始进剧场看戏,这自然带低了入选者的年龄。考虑到婴幼儿入场是旧日剧场的一种代表性现象,且这类观众除本人的童年记忆外,也可提供家中长辈的观剧情况,因此最后也接纳了部分低于预期年龄的观众。目前这14位受访者中,包含65—70岁2人,70—74岁2人,75—79岁6人,80岁以上者4人。从地域分布情况来看,除1人不居住在上海外,其余13人均为不同时期进入上海的移民,其中第一代上海移民4人,第二代及以上移民9人。这13人中,当年居于徐汇者3人,静安者1人,南市者2人,虹口者5人,杨浦者2人。观剧地点以市中心各大剧场为主,但也涉及部分中小型剧场及大世界等游艺场。受访者均接受了约1—3小时的一对一访谈,采访模式为半结构化访谈。除个人基本信息外,访谈内容主要涵盖受访者的家庭及教育背景(Who),观看越剧的缘起及喜爱越剧的原因(Why),观看的主要剧团、演员与剧目(What),观剧方式及各

类与越剧相关的活动(How)等等。为提供一些背景信息,访谈也纳入了受访者参与越剧之外其他文艺娱乐活动的情况。具体访谈也依据受访者看戏所集中的时段、当时的年龄、个人的口味偏好、参与介入的方式等差异而各有一定的不同侧重,也会根据谈话的现场进展情况作适度延伸。受访者中有3人是依据她们所发表的相关回忆文字筛选出来的,因此在她们的访谈中也纳入了少量更为具体和有针对性的问题。

由于受访者多为七八十岁的老人,为方便其自如地表达,绝大多数访谈以沪语进行。访谈内容由采访者后期据录音转写为普通话,但保持了口语语体,并不影响阅读的情况下保留了一些沪语表达,以尽量还原访谈的生动性与现场感。鉴于需要回忆的时间段集中于20世纪四五十年代,因此,即便受访者记忆力较好,也难免出现一些误差,尤其是在涉及具体年份的时候。因此,采访中虽然也会直接询问某事的确切时间,但很多时候也采用询问同时期发生的重大事件或个人生活阶段的方式来帮助推算。访谈中所涉及的剧团入驻剧场情况、演员搭档情况、上演剧目情况、剧院名称情况等,在反映受访者观剧信息的同时,也可作为旁证,进一步明确受访者回忆所涉及的具体时段。鉴于此书也可能面对部分普通读者,为避免注释过多影响到阅读的流畅性,因此未一一注出。研究者可通过查阅书后附录或其他相关资料,获得更为明确的对应时间。由于观剧活动的群体性特征,回忆内容往往不仅仅限于受访者本人。大体来说,几乎每个受访者的回忆都会涵盖若干个一同看戏的亲属、同学(同事)或邻居,未以个体面貌出现的周边人群则为数更多。因此,访谈中涉及的观众人数其实是受访人数的数倍。

为更好地还原对话语境及保留访谈中丰富的细节,文本选择以访谈录的形式进行整理。整理完毕后先由采访者进行剪辑,删去了其中与访谈主题无关的信息、不具史料价值的转述信息,以及受访者在访谈现场表示希望隐去的信息。同时也对访谈中前后重复的话题作了一定的合并与精简。此外,在涉及受访者学龄前的时间段时,一般只收录偏于印象的叙述,或明确解释属事后听闻的信息,对某些来源不明的信息存疑不录。剪辑稿经受访者当面审阅认可,并依据受访者意见对其中的转写或解读错误进行增补修正,个别地方根据受访者要求作了适度删改,审阅完成后请受访者签署了准许学术范围内使用及公开发表的授权协议及肖像权使用协议。

三

为便于更好地展现种种历史变迁,该系列访谈按受访者在上海观看越剧的起始时间进行排序。因访谈涵盖面较广,容纳信息较多,以下仅对其中一些重要

方面稍加概述,更多的探讨将纳入之后的博士后研究报告中。

1. 越剧演出的变迁

尽管本主题性访谈只涉及 20 年左右的时间,但由于这一时期社会变动频仍,反映到越剧演出上,方方面面的细微改变随处可见。例如,在演员形象方面,四十年代的名角是汽车出入(“等范瑞娟出来,看她坐上汽车,跟我们招招手,我就回去了。”),更具高高在上的明星相;五十年代初期,名角出入仍多坐三轮车(“我经常跟在她三轮车后面跑的。”),但再往后,角儿们也开始坐公交(“那时候她们也坐公交车,群众(剧场)对面就是 21 路的站。”),平民化的色彩日渐浓重。演员形象随时代发生的变迁,是整体社会氛围的直观传递,反映出中国社会在不同时期对演员的不同期待,以及演员由此产生的对自身社会定位的不同认识。

相比而言,票务方面的变化或许更为复杂。售票模式的改变最初与剧场的变迁紧密相关。在越剧演出的早期,买票并没有形成一个独立的概念,它基本上直接等同于去剧场占座。因为直至 20 世纪四十年代初期,大多数演出越剧的剧场仍无对号入座一说。(“我妈妈喜欢看得前面一点。以前的票子又没有对号的,早点去么就坐在前面。”)这一说法在观众徐美琴所发表的回忆文章中也得到佐证:

一九四〇年,尹桂芳在南阳大戏院演戏。当时看戏并不是对号入座,而是先到选座。我们许多亲友都喜欢看尹桂芳演戏,为了抢占前座,几乎天天顾不得吃饭,啃着干点心去争先入场。^①

该现象固然受限于较为简陋的剧场条件,因为当时剧场里使用的都是靠背长椅,但更主要的原因,则可能是初入剧场的越剧仍然沿袭了早年在茶楼、广场、游乐场等地形成的演出习惯。自四十年代中期起,越剧进入九星、明星等更为正规的西式剧场后,对号入座被正式引入越剧演出中。此后,即便剧场中使用的仍然是靠背长椅,但也开始标明号码,对号入座。至此,越剧票务不再靠实地占座,而真正转化为具有多种渠道和方式的购票体制。若想买到更好的座位,就须由购票者想方设法,通过熟悉的案目人员,采用例如加小费、电话预订等方式来解决。以上多种多样的购票方式在访谈中均有所体现。但值得注意的是,整个四十年代,尽管越剧演出蒸蒸日上,呈现上升势头,但排队却从未被提及。这暗示我们,为人所津津乐道的五十年代通宵排队现象,除了与剧目本身的受欢迎度密切相

^① 徐美琴:《我最敬爱的“小阿姨”——尹桂芳老师》,载李惠康主编:《尹桂芳与尹派艺术世界》,上海艺术家杂志社,1997 年,第 200—202 页。

关外,其实也受到了来自票务方面变化的重要影响。观众访谈证实,通宵排队并非源于单纯的戏票短缺,而是由于观众希望获得最佳的观剧位置。因此,进入五十年代后,案目制度的废除,电话售票比例的缩小,个人售票的定额以及单位团体购票的出现,其实都构成了通宵排队现象出现的诱因。就性质而言,五十年代的通宵排队与四十年代初的占座并无本质区别。两者在表现形式上的差异,很大程度上当归因于时代与社会的变迁。

比对各篇访谈,越剧演出中的种种变迁,从演员到唱腔,从服装到布景,从剧场到票务,大致均可窥见一斑。

2. 观众构成的演化

作为一个观众系列访谈,观众群体本身的构成显然是题中应有之义。虽然因受访者年龄所限,很难详细追溯到抗战之前的男班时期的情况,但三四十年代之交的观众构成,仍可大致涉及。这一代的越剧观众,也就是受访者回忆中出现的母亲辈。访谈表明,抗战初期,女班兴起于上海之时,为数较多的女性已出现在越剧剧场中,这逐渐改变了越剧观众群体的性别构成。按年龄推算,这一代人当出生于20世纪最初的20年,受教育于“五四”前后。这是一个新旧交替的时代,女性教育的变革虽已萌芽,但在民间的普及尚未全面展开。如访谈所反映的那样,这一代观众虽有极个别接受过西式教育或得到过一定的旧学滋养,但更多的人,仍然在“女子无才便是德”的环境下成长,其识文断字能力均为小学左右程度,也有一些并不识字。她们虽已看到新时代的曙光,却仍然依照着祖辈的轨迹生活,婚后在家操持家务,相夫教子。访谈表明,这在当时是一种较为普遍的状况,与其所属社会阶层及经济能力并无直接对应关系。

随后,大约从四十年代中期开始,越剧的观众群体在年龄构成上的变化逐渐凸显。访谈表明,由于1952年前,婴幼儿均被准许免费带入剧场,因而已婚女性往往选择将需要照管的孩童带入剧场一同观剧,这在潜移默化中培养了许多未来的观众。当日热闹喧哗、有各种吃食供应的剧场环境虽然对演出秩序有一定妨碍,但对于孩童习惯乃至喜爱剧场环境却不无裨益。这些随母亲长年出入剧院的孩童,不乏日后成为越剧观众中坚的女孩。为数众多的女学生在剧场内的出现,为原本由中年乃至中年以上人群构成的越剧观众群体增添了许多青春的气息。多名受访者均提到当时中学门口长年有出售越剧演员照片的摊贩。这一现象表明,女学生成为越剧观众群体的一部分的现象,已经具备相当的普遍性和认知度。值得注意的是,与这些越剧明星照同时出现的并非京剧或其他戏曲剧照,甚至也不是话剧剧照,而是各种电影明星照。当时电影的声势显然大于越剧,但两者的并肩出现,表明越剧在学生中已被视为新潮的流行文娱形式之一。这些受过新式教育的青春少女,不仅为越剧带来了她们对主题、唱词、音乐、舞美

等方面的新的欣赏口味与需求,也带来了她们以涉世未深的清纯目光,对社会、对男子的理想化期待。从表面看,她们似乎只是继承了母亲辈对越剧的喜好,但两代人在生活经历、教育层次上的不同,决定了她们中的大多数在审美情趣上与上一代有着显著的差异,这从多位受访者的讲述中均可窥见一斑。有理由认为,这一时期越剧女小生的崛起,越剧审美风格的演变,以及越剧在主题上、剧本上、舞台呈现上的求新趋势,都与这支年轻观众力量的加入密切相关。这次始于四十年代初、盛于四十年代末、完成于五十年代的观众换代,及其所带来的越剧观众年龄层及教育结构的变化,正是在潜移默化中推动越剧向变革与创新不断迈进的重要动力。

3. 观众地域来源及越剧辐射面的扩展

根据受访者的地域来源,可大致将其分为两类。身为第一代上海移民的观众,多来自上海本地及周边的吴语区,如苏、锡、常及绍兴、宁波等地。以往的越剧史叙述虽常认为纺织女工是越剧观众的重要组成部分,不过,从访谈提供的信息来看,作为第一代移民的纺织女工观众,同样来自吴语区。解放前上海纺织女工的相关研究也指出:在1949年以前,占纺织女工人数一半以上的苏北女工并不看越剧,而基本只看来自家乡的淮剧和扬剧。^①因此,有理由认为,来自吴语区外的女工成批加入越剧观众群体,或始于建国后国营企业职工福利制度的建立。越剧观众地域性分布的背后是江浙沪地区频繁的人口流动。孤岛时期的移民为越剧发展提供了条件,事实上,不仅在孤岛时期,而且在沦陷时期、抗战胜利后、解放初期,均有相当数量的人口从周边的吴语区流入上海,她们之中的中产及中产以上阶层人士,在接触到越剧后,不乏舍弃家乡剧种,而加入到越剧观众群体的。也有一部分周边人群,虽然没有迁至上海,却也曾借助当时江浙沪一带较为发达的交通和通信来到上海观剧。这表明,四十年代以来,越剧以其上升势头,吸引了大量吴语区的观众,其影响面已经不仅限于其发源地绍兴等地,而开始向周边各地扩展和辐射。其中,移民是其观众构成的重要来源之一,在1958年上海户籍收紧之前,外来人口的流入一直在为上海越剧提供着可观的观众增量。

然而,值得注意的是,访谈中半数以上的第二代及第二代以上上海移民,其来源已明显不限于吴语区,而是方言差异较大的安徽、湖北乃至更远的地区。如果说,对第一代移民而言,越剧意味着他们与故乡,或者说迁离的地域仍然维系着一种关联性的话,对第二代及以上移民而言,由于双重地域认同,甚至单一上

^① 参阅[美]艾米莉·洪尼格著,韩慈译:《姐妹们与陌生人:上海棉纱厂女工,1919—1949》,江苏人民出版社,2011年,第150—151页。

海认同的出现,故乡的概念已经日益淡化。 (“祖籍是湖北,汉口人,不过我妈妈、我都是从小生长在上海。几代都在上海,等于是上海人了,汉口话我倒是讲不来了。 ”)

上海越剧虽然在很长时间内一直被叫做“绍兴戏”,但自四十年代中期起,随着上海越剧在整个吴语区形成辐射和引领地位,人们已开始将其作为上海文化的代表性组成部分来接受。不仅第二代移民,甚至第一代移民中也不乏许多将越剧视为迁入地的文化来接纳和看待的人。 (“越剧是到上海才开始看的。开始到上海还是看的京剧,后来我们有个亲戚,知道我妈妈喜欢看戏,就跟她说: ‘越剧也很好看的,你可以去看看。 ’那么我妈妈就带着我们去看越剧。 ”)这表明,越剧观众群体的进一步扩展,与上海文化认同的形成及移民群体的本地化,在四五十年代已成为同向而非反向的进程。访谈所反映出的越剧观众群体由第一代吴语区移民向第二代移民的转化,以及从吴语区向非吴语区移民的扩展,展现的其实是越剧由绍兴地方戏向一个跨地域大剧种演进的过程。

4. 现代传媒对越剧发展的积极参与

据《上海越剧志》记载,早期越剧在乡村演出时,有“敲头场”之说,即开场前敲锣打鼓以招揽观众。^① 进入上海之后的越剧,很快开始借用各种城市新兴传播手段进行宣传,报纸或许是进入其视野的第一种重要媒介。访谈表明,虽然有部分观众对演出信息的了解仍然依赖于传统的口耳相传,但也有许多观众,甚至他们的母亲辈已经习惯将报纸作为主要的消息来源:

“有时候她看到报纸上的(越剧)广告,(会说)‘我们去看这个戏好吗?’”
(杜秀珍访谈)

“当时什么戏院演什么这种广告报上都有的。每个星期信差要来回好几次,所以近期的报纸都能看得到。比如一看,几号几号袁雪芬在明星大戏院演什么戏了,挑中了,就去了。”(魏克民访谈)

“那时候报纸每天有半个版面把所有的影剧院(的演出情况)全部登出来的……售票日期请注意看当日报纸。有时候生意好,它当天才登的!很促狭的!所以我们有时早上要去买第一份报纸。”(章志茜访谈)

依托各种综合性的大报,上海各越剧剧场的演出安排均可一览无余。对观众及时掌握演出信息,计划观看演出的时间等,是一个很大的便利。

大报之外,各类与越剧相关的小报功能则更为繁杂。这类报纸虽然内容以

^① 参阅卢时俊、高义龙主编:《上海越剧志》,中国戏剧出版社,1997年,第297页。

各种琐碎八卦新闻为主,但观众也可从中了解到许多与越剧相关的动向、最新走红的剧目和演员,小报更通过回复观众来信、组织观众投票选举等方式,与观众形成频繁而积极的互动。访谈中,就有观众提及当年为了选举自己喜爱的演员,一下子买下十数份越剧小报来投票的故事,这为当日小报在观众间的影响力提供了难得的佐证。

在现代传媒方面,“无线电”,即收音机,是访谈中另一个被频频提及的关键词。就访谈所反映的情况来看,无线电的影响面甚至远胜报纸。其中的原因首先当来自它的可分享性。虽然当时一台收音机的价格仍颇为昂贵,并非家家户户都能拥有,但由于各类商店往往以此为招揽客户的手段,所以,在越剧兴盛的四五十年代,上海的大街小巷常会飘出越剧动听的旋律。周爱娣关于自己去隔壁酒店听无线电的回忆,唐媛媛关于弄堂里修无线电的店家所放越剧的回忆,杜秀珍关于自己为听完越剧演唱去店里吃了一碗馄饨的回忆,都生动地展现了当时无线电在越剧传播方面极高的参与度。

不过,无线电的重要地位也与它功能的多样性密切相关。观众不仅可以借由无线电获知最新的演出讯息,打电话到电台点唱或预订戏票,也可借助无线电收听和学唱喜爱的剧目。部分受访者谈到她们去电台点播的亲身经历,以及演员“唱电台”的情况,为了解当年的新生代演员如何以新兴的现代传媒为平台获得自身艺术的成长,提供了重要史料。访谈中,也有许多观众谈及她们当时边听无线电,边记录下演出说明书上没有刊载的唱词的场景,可知这一情况在当时相当普遍。相比较而言,留声机虽然也在少数人的讲述中出现,但是由于其价格昂贵,更重要的也在于其功能相对单一,缺乏电台的即时性、多样性与交互性,因而在影响力上远不及电台。显然,由于当时上海各类电台的繁荣与活跃,无线电的功能已经远远超出了提供讯息本身。它通过重现(如播放唱片)、传递(如转播剧场实况)、互动(如点唱和接纳观众反馈)等形式,成为越剧舞台演出的一种延伸和扩展。

受访者对以上各种现代传媒的回忆,均为人们更全面地了解 and 把握四五十年代上海越剧的发展演变过程,提供了重要的帮助。

5. 西方文化的渗透与越剧独特的审美

众所周知,上海是一个移民城市,且由于长期以来租界的存在,这里不仅五方杂处,且华洋杂居。因而,上海民众所受的西方文化的影响远甚于全国绝大多数城市。从访谈中的只言片语,其实不难感受到,经过长达百年的作用,西方文化已融入普通民众生活的方方面面。这在出生于上海的第二代移民身上体现得尤为明显。他们吃牛奶房里的“搅奶油”、西餐店里的“沙利文面包”“公司菜”,在曾经是或依旧是教会学校的中学里受教育,管剧场里的茶房叫“boy”,会唱外文

歌,会弹吉他,会跳舞,喜爱话剧和电影,其中个别甚至还在教会学校里排演过学生话剧。这些来自西方文化的熏陶,不能不潜移默化地影响着他们的审美情趣。这些都体现在他们对越剧的点滴评述之中:

“我很喜欢美。特别是化妆上面,越剧不像京戏。比如同样是浓妆,京戏化妆就像老寿星一样,黑白很分明的。越剧的化妆就像生活中的化妆。”

(张洁访谈)

“香妃上来,披着长长的厚纱,舞台灯光打上去,一个侧影,真漂亮啊!”

(陈素珍访谈)

“行头好看。磬磬哐哐都是盔甲……京剧是固定式的,她们不一样,她们是什么戏就做什么行头。比如《葛嫩娘》,就都用的是古代战场上的服装,很好看的。”(黄月珍访谈)

“她们没有拿腔拿调的,比如花腔、转音啊,玩弄这种唱腔上的技巧的,没有……她就唱得很朴实。”(孙总青访谈)

这个在西风熏陶下的多元文化环境中成长起来的群体,赞赏越剧偏于生活化的化妆,由各种舞台灯光、布景、特效所营造的写实化场景,因剧而异的时新漂亮的戏服,更接近自然的表演和唱腔,也乐于接受越剧舞台上各类新鲜的题材、富有新意的尝试。她们对新技术、新科技和种种新鲜事物怀着健康、开放的心态,对越剧舞台上所尝试的新颖手法给予热情的支持和肯定。正是这个不拘于旧习,不限于旧例,没有条条框框,对种种未必成熟的创新报以宽容与接纳的观众群体,推动着越剧走上一条有别于传统的发展之路,从同时代诸多的戏曲剧种中脱颖而出。该系列访谈对越剧观众群体日常生活的反映,对于更好地理解越剧之独特审美风格的形成,当不无裨益。

6. 观众组织形式及其变迁

访谈涉及的另一个重要论题是越剧观众的组织形式。大体来说,观剧是一种群体性活动,因此,除了极个别受访者是独自一人看戏外,大多数受访者都是与家人、朋友一同前去观剧,但最初不过两三人、三五人结伴而行,尚谈不上什么组织形式。不过,部分访谈也表明,更大范围的观众群体,其实很早就已出现萌芽。例如,当某位大户人家的太太想为自己喜欢的演员拉票,或是某位慷慨出资的老板包下某日的剧场演出时,他们除提供资金上的支持外,实际上也暂时扮演了观众组织者的角色。因此,最初的观众群体,是以个人为核心,以亲友、同乡、同行圈子为基础形成的。当然,这种组织模式是临时性和偶然性的。真正意义上的越剧观众组织,是随着学生观剧人群的扩大,大约在四十年代中期开始出现

的。如某位受访者提到的“羨锦团”“瑞社”“兰韵社”等团体,虽然是一种较为松散的组织,但已经具有明确的组织结构,其职能也开始超出单纯的组织团体购票,而开始涉及艺术评论及宣传造势等领域。^①这类团体由于带有明显的个人中心主义色彩,因而在建国初期受社会局势影响而逐渐消亡。进入五十年代,由于文艺被视为思想宣传的手段,政府开始介入演出的观众组织工作。于是,各工会组织及其下属的越剧队,承担业余演出任务的各级文化宫等等,从某种意义上说,开始成为一种新的观众组织形式。但与之前的学生越剧组织相比,它们的功能有所转移,主要以组织观看演出及支持业余演出为主。越剧观众组织其他方面活动的恢复,似乎要晚至八九十年代高校学生社团的兴起及本世纪初各类网络论坛的活跃。由于当年参与过越剧学生观众组织的成员都年事已高,虽经努力找寻,也未能找到亲历者接受采访,但希望访谈在这方面采集到的部分信息,在为早期越剧观众组织情况勾勒基本框架的同时,也能引起更多人对这一论题的关注。

7. 社会对文艺活动的观念

越剧作为一种文艺娱乐活动,其赖以生存发展的社会土壤,在微观上反映为每一个观众所处的家庭与社会小环境。因此,访谈中也安排了一系列问题,来了解当时社会对于越剧,或者大而言之,对于文艺娱乐活动的大致观念。例如,少年时代的越剧观众是否可以公开地要求得到买戏票的钱,是否有机会与父母一同去看越剧,是否有机会与父母分享其观剧感受,是否会在学校内或朋友中间公开她对越剧的爱好等等。有必要指出的是,前两个问题,虽然也与家庭经济能力有关,但因为当时越剧演出票价较低,所以很大程度上还是源于人们对观剧一事的看法。从受访者对以上种种问题的回答大致可以看到,当时的上海社会对越剧虽仍抱有一些成见,但已表现出相当的宽容度和接受度。如魏绍昌所言,早年茶楼演出时期,“偶尔有一位长衫先生在楼下买了茶签,先要东张西望一番,看看附近没有熟人才赶快跑上楼去”的场面,大约已经不复存在。不过,大多数观众的父母辈,虽认为看戏是可以接受的,但大体仍将其归于纯粹的娱乐消遣,认为并非正事,不应太过支持。因此,即便少年时代的受访者时常有与家人一同观剧的经历,但大多数人看完之后,不会与家人作进一步的分享或交流。然而,也有一小部分观众,不仅有机会与家人一同看戏,而且在看戏方面会得到家人所给予的经济上和态度上的支持,也经常会有机会与家人对所看剧目作进一步探讨。

① 关于当时的学生越剧社团,除本书中受访者的回忆外,笔者尚见过两篇观众文章分别谈及“芳社”和“羨锦社”。(汪菊华:《我和尹桂芳》,载李惠康主编:《尹桂芳与尹派艺术世界》,上海艺术家杂志社,1997年,第171—172页;刘静华口述,陈玉贞执笔:《一名原“羨锦团”团员的回忆》,载纪乃咸主编:《锦心花语——陆锦花艺术文集》,国际炎黄文化出版社,2006年,第251—253页。)

由于环境的支持和鼓励,这部分观众往往从小就更乐于公开表达自己对越剧的喜爱,而由于从小得到艺术欣赏的引导,因此他们对越剧作品,多能从文学性、思想性、艺术性各个层面予以关注。这表明,四五十年代的上海社会,对包括越剧在内的文艺活动已有一定的宽容度,在越剧观众所处的这个层次中,虽然大多数人仍局限于将文艺活动简单地看作一种闲暇时消磨时光的方式,但也有少部分人,已开始更多地从艺术的角度来看待和要求越剧。访谈所提供的有关越剧所处社会环境的信息,不仅可以帮我们更好地认识当时越剧观众群体的一些特点,对更好地理解当时越剧在主题、情节、表现手法等方面的一些选择,也应当有所帮助。

访谈所涵盖的内容其实相当丰富和多元,以上只是大致勾勒其主要线索。

在笔者开展田野工作这一年多的时间内,罗芃和王娟两位老师曾就访谈的具体操作和注意事项向笔者提供了许多宝贵的建议,王娟老师还浏览了笔者的大部分访谈稿,并提出中肯的修改和完善意见,在此首先应向他们致以衷心的感谢。从形成计划到安排采访,整理文稿,修订成文的整个过程中,笔者不仅劳烦许多朋友和师长牵线搭桥,帮助找寻和联系合适的采访对象,还得到了他们对此项工作的热情鼓励与支持,难以一一列举,谨在此一并致谢。此外,还应该感谢《口述史读本》的主编定宜庄、汪润和《上海职业妇女口述史》的作者程郁、朱易安,我几乎每次访谈之前,都会重新翻阅这两部著作,从中学习、借鉴了许多关于口述史研究的重要实践经验。也要感谢上海图书馆历史文献中心黄显功主任与陈果嘉老师对本课题的积极协助,本书的绝大多数图片,均由上海图书馆提供并授权。

最后还应特别感谢上海远东出版社社长徐忠良老师的大力支持与上海交通大学“名校博士后科研启动基金(项目编号 13X100030020)”的资助,多承两方的鼎力相助,本访谈录才能有机会在整个课题完成之前先行问世。

笔者虽然对于越剧研究怀有兴趣已久,也做了较长时间的积累与准备,但毕竟具体进入此领域时日尚短,资料方面也仍有所欠缺。书中若有不当之处,还望能得到各位方家指正。

目 录

观众的越剧史(代序)	1
杜秀珍访谈	1
董志荣访谈	23
陈素珍访谈	37
黄月珍访谈	53
魏克民访谈	67
张洁访谈	87
唐玲玲访谈	103
吴敏访谈	119
江磊访谈	131
孙总青访谈	151
周爱娣访谈	167
唐媛媛访谈	179
章志茜访谈	189
史康妹访谈	209
附录一 访谈所涉主要剧目简介	219
附录二 访谈所涉主要越剧剧场简介	238
主要参考书目	243
索引	246

杜秀珍访谈



杜秀珍近照

资料来源：本书作者摄于2014年，使用得到受访者授权

杜秀珍，女，1933年出生于上海。父为江苏无锡人，母为浙江衢州人。最初在上海观看越剧的时间早于1937年。受访时年龄为81周岁。

曾发表《尹小芳“尹派”唱腔艺术特色》，载《上海艺术家》2003年第3期；《浅谈尹小芳的唱腔艺术》，载《戏文》2001年第10期。