

越剧

走向何方

中国

张艳梅 著

近 20 年来中国越剧研究



註明律師 平衛

尹桂芳
范雪芬
袁雪芬
傅全香
降天紅
元瑞娟

全初

我為中國傳統越劇及民間小福到地
見經過數次討論人人趨趨相同為四學同
實地算公同人力量組織為建設越劇院
二項指極為劇院及解務一切進行五股
起心好勇同負表表力量可謂越劇前途
張揚也至於越劇與越劇會社會社對等
仿作或後對等越劇方面或向何物發展
局各種表演藝術等越劇等事並在此人解
安否也一方中延不待說其或或越劇者
為期不月這守持高而喜也一依相
中華民國二十三年七月二十九日
尹桂芳
范雪芬
袁雪芬
傅全香
降天紅
元瑞娟

江南文化的代表
越剧是中国戏曲的璀璨明珠

越剧



013042402

J825
06



张艳梅 著

近 20 年 来 中 国 越 剧 研 究



J825
06



北航

C1650311



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

本书获中国博士后科学基金资助

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世纪的越剧文化底气充足、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”,以凸显这一时期的特殊性,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,亦是非常重要的一项工作。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

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)

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”中被最大程度地清洗，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、耗费一世心血养成人成的“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，更可视为对越剧“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。