

孙惠柱 赵骥 主编

戏剧新人论文选

戏剧戏曲学丛书 上海市重点学科项目



中国戏剧出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

戏剧新人论文选/孙惠柱, 赵骥主编. - 北京: 中国戏剧出版社, 2004.9
(上海戏剧学院戏剧戏曲学丛书)
ISBN 7-104-01990-1

I. 戏… II. ①孙… ②赵… III. 戏剧 - 艺术 - 文集 IV. J8-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 096984 号

上海戏剧学院戏剧戏曲学丛书·第一辑
戏 剧 新 人 论 文 选

孙惠柱 赵骥 主编

中 国 戏 剧 出 版 社 出 版

(北京市海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码: 100086)

新华书店总店北京发行所 经销

北京未来科学技术研究所有限责任公司印刷厂 印刷

2000 千字 880 × 1230 毫米 1/32 开本 95.25 印张

2004 年 9 月第 1 版 2004 年 9 月第 1 次印刷

印数: 1 - 1 000 册

ISBN 7-104-01990-1/J·853

全八册总定价: 195.00 元

目 录

试论越剧《梁祝》传播过程中的观众意识·····	高建明(1)
论网格式布光方法·····	季 平(19)
《牡丹亭》在昆曲舞台上的流变 ·····	金鸿达(40)
有序的居住·····	刘 慧(61)
——关于居住设计的社会学讨论	
论李渔家班的演剧之路·····	刘 庆(81)
放飞自然之声·····	钱 正(101)
——论戏剧演员的个性化发声	
实验戏剧的文本变革·····	全小斌(121)
栏目化纪录片：一种大众文化的生成·····	沈 竹(139)
——以《生活空间》为例	
多媒体在舞台美术中的运用·····	涂 俊(158)
戏剧人物造型设计中的转喻和隐喻·····	肖 燕(179)
论唐槐秋与中国旅行剧团的经营管理策略·····	徐 珺(196)
田纳西·威廉斯剧作中性与暴力的诗意呈现 及其意味·····	严前海(216)
情景喜剧与家庭：对一种电视剧模式的比较研究·····	于 田(234)
中国传统戏曲疯癫形象之审美解析·····	郑 悦(252)
编后记·····	(272)

试论越剧《梁祝》传播过程中的观众意识

高建明

“地方戏曲的发展前途到底在哪儿?”这是各地方戏曲剧种都感到困惑的一个问题,也是诸多评论家争论不休的一个话题,更是一些实践家在戏曲革新过程中积极探索的问题。放眼新世纪的戏曲舞台,地方戏曲的创作呈现多种景象:有宣扬社会变革的改良戏曲;有提倡现代化、民族化的现代戏曲;有探索人物心路历程的哲理戏曲;有揭露批判现实弊端的社会问题戏曲;也有实验西方现代戏剧理念的先锋戏曲,更有采用现代舞蹈、“每戏必舞”的大制作戏曲。

姑且不论这些戏曲革新探索的成败与否,笔者以为:鉴于当前地方戏曲的生存现状,不少地方戏曲剧种依据现代观众的需求,努力探索一些新编剧目是十分必要的,但是千万不能对戏曲革新持过于激进的态度。地方戏曲对于新的表现手法探索应该以进一步发掘本剧种的特性为原则,必须以本剧种观众群的审美心理作为革新的依据。

余秋雨先生认为,“一切有着广泛世俗性的艺术现象的升沉荣衰,最终都受到观众群体性深层心理的控制,表面上看是一些艺术家或是艺术团体在创作上的得失成败,事实上成败的最终标尺在于广大观众的深层欣赏心理。艺术家只是把广大观众不自觉地埋藏于心底的审美需求,用一种合适的外化形式表达出来罢了。”^①

① 余秋雨:《重新走向辉煌》,中国戏剧出版社1994年7月版。

的确，各地方戏曲剧种在某种意义上来说就是各种地域性文化派生出来的文化产物，在它们身上对应着全国各地不同地域的特定审美观念、风土人情、生活方式和生命习俗，都或多或少融化着特定地域环境的历史、人文的神秘遗传，与相应地域的观众群体存在着一种亲切的心理依存关系。因此，戏曲革新必须把不改变地方戏曲的“本体性”、遵循观众的审美需求作为革新的两大原则。笔者这里所说的剧种“本体性”是指该剧种所特有的根本性，即该剧种之所以区别于其他剧种，而不被其他剧种取代的最终理由。这中间既有表演、声腔上的外在定势，又有剧种内容、风格上的内在取向，这两者组合成了该剧种所特有艺术特性的审美架构。当然我们也要看到，戏曲，特别是小的地方剧种，它所遵循的两大原则——“剧种本体性”与“观众群的审美心理”，却又不是完全僵化固定的。随着时代的发展，剧种本身的演变，它也会有一个相应的发展过程。

因此，笔者坚持认为，地方戏曲寻找自己革新之路的成功与否，主要是看广大观众的接受程度，而不是看专家评论和获奖多寡。地方剧种必须以世俗流行的程度，受观众欢迎的程度来考察和衡量自己的生命力，千万不要把它拔离所属的土地。在这一点上，各地方剧种都应该持有一种甘守本分的心态，千万不要把追求得奖和轰动看成自身繁荣的方法。

因而在具体操作上，任何一个地方戏曲剧种都不妨认真回想本剧种发展历史上最受观众欢迎、流传时间最长的那几台戏，作为研究本剧种革新之路的突破口。因为在这些成功的剧目上，我们可以找到该剧种和观众悄悄订立的默契。这不是要简单地重新搬演这几台戏，而是借以探寻本剧种的形式定势、内容取向、审美构架，并把这一切与特定地域文化和地域心态联系起来思考，然后再结合现代观众的要求，在新的创造中把本剧种的本体性与现实审美的需求结合起来。在这样的革新原则之下，地方戏曲的探索之路才不会偏离本剧种的轨道，自身的艺术特性才不至于丧失，才能保证自己的正确发展方向。

越剧作为地方剧种，发展的时间虽然不算长，而如今已一跃成为全国第三大剧种。在它前期的众多变革中，曾以大量的剧目测试过自

己的生命力,而且越剧舞台上近几年的革新手段也非常的多,可以说越剧是在变革中成长起来的。因此笔者选取越剧作为本文分析的地方剧种代表。在越剧的发展过程中,《梁山伯与祝英台》、《祥林嫂》、《红楼梦》、《西厢记》四大剧作作为越剧充分成熟的标志,受到研究者与广大观众的高度承认。因此本文选取其中《梁山伯与祝英台》的故事与越剧的传播结合过程作为本文论述的内容。

“梁祝”作为广为人知的民俗故事,在各地的传播发展过程中曾经与各种地方戏剧样式相结合,因而现在许多地方剧种也能上演《梁祝》。但是相对而言,越剧《梁祝》是其中的佼佼者。越剧《梁祝》成功的关键就在于一方面它适应越剧的本体性要求,把梁祝的故事发展与越剧剧种的审美架构进行了完美结合;另一方面,越剧《梁祝》不断依据特定时代越剧观众群体性深层心理的客观要求进行革新,却在内在始终延续吴越地域文化的本质精神不变。

因此,本文引入文化传播中“媒介”^①以及“文化传播模式”^②的概念,意图对梁祝故事传播媒介的形成以及其传播的动态层次作详细分析,并且通过对这个传播结合过程的分析,进而探讨越剧《梁祝》传播过程中的观众意识,从纵向、横向上分析探讨越剧《梁祝》发展的过程以及观众在此结合过程中的决定性作用。当然,笔者也希望通过这种分析方法可以给其他地方剧种的改革带来一点启迪,或者为戏曲工作者提供一种新的可能的分析方法,为戏曲革新之路的探索寻找一种新的思路。

第一章 “梁祝”传播的内在结构分析

“传播是人类共同的本质特征,是人类生存、发展的基础,人们

① “媒介”特指文化传播中的概念。

② 此处“文化传播模式”特指文化传播中的概念。

通过传播保持着相互影响、相互作用的关系。”^① 所谓戏剧传播实际上就是一种社会互动行为，它的传播过程与文学的传播在实质上区别并不是很大：作者把情感、愿望注入信息，然后传达给观众；同时，不同的观众带着各自不同的先见背景、心境和期待重新阐释、理解甚至创造着这些带有作者情感愿望的信息。与此相对应，观众的评价和愿望又在很大程度上影响了创作者意图的传达、作品的传播以及创作者以后的创作。毋庸置疑，在创作者与观众之间，通过信息媒体中介的方式进行着不折不扣的动态传播。

因此，本文中引入借鉴了一个传统的文化传播模式：

传播者→信息→媒介→接受者	←效果
---------------	-----

在这个模式中，传播者就是我们所说的创作者，如果加以宽泛的概念，一个剧种的本身就代表了传播者；接受者就是其读者或观众。信息、媒介本身也是一个动态的传播过程，即从信息到媒介聚合成作品的过程。在这个传播模式中还涉及了创作者（剧种）与观众之间的一种相互关系，“传播过程←效果”。鉴于文化传播与戏剧传播在规律上的类似性，笔者稍加修改，把它演绎为一条更为详细的戏剧传播的简单模式：

主创人员→戏剧故事→戏剧演出方式→戏剧观众	←演出效果
-----------------------	-------

如果再把这个传播模式加以细分，应用在具体的地方剧种上，比如越剧；再具体应用到越剧的某个特定戏剧故事，例如《梁祝》；我们就能演化出更为详尽的一个戏剧传播模式：

《梁祝》主创人员→梁祝故事→梁祝的越剧演出→越剧观众	←演出效果
----------------------------	-------

这个越剧《梁祝》的传播模式就是本文论述的一个基点，在这个戏剧传播模式中既体现了梁祝故事在越剧中的传播结合过程，也体现了创作人员（剧种）与观众二者之间的复杂关系以及戏剧演出效果对整个传播过程所产生的反作用。

^① 斯蒂芬：《传播理论》，第3页。

仔细分析这个戏剧传播模式,我们还可以发现,整个传播模式的结构实际上由三个部分组成。

1. “信息→媒介”:作品形成过程;
2. “传播者→作品→接受者”:传播过程;
3. “效果→传播过程”:互动过程。

在这个结构中,信息与媒介在事实上首先形成了一个内核:作品。应用在戏剧模式的示例中“作品”就代表一出完整的戏。作品作为传播者与接受者之间的关键因素,在戏剧传播的内在模式中,起着重要的作用。事实上,作品自身也是个发展完善的过程,它是由原始的信息积累、演变而来的。这个过程也就是戏剧传播模式中的内在模式:

“信息→媒介”

即:“梁祝故事→越剧《梁祝》”

这个内在模式描述的是作品的形成过程,信息与媒介在这里构成了一种“寻求”关系,即“信息寻求载体”模式。它包括三个方面:信息的形成→信息的动态过程→信息的最终载体(作品)。即:梁祝故事的源头→梁祝故事的演变→越剧《梁祝》的形成。同样,在这个内在模式的传播过程分析中,我们可以发现观众的深层审美需求对于媒介的最终形成起着举足轻重的作用。越剧《梁祝》的形成可以说是越剧群众长期选择的结果,也是最符合观众深层审美需求的作品。

第二章 越剧《梁祝》的形成(信息的最终载体)

梁祝这样一个素朴无华的民间传说由俗文学而戏剧化而艺术化,并最终形成固定的载体,特别是越剧《梁祝》的成功,使“梁祝”成为中国最具辐射力的舞台形象。这过程中,自然有着各方面的复杂因素,而其中观众的作用是最为重要的,在整个形成阶段起着决定性的作用。《梁祝》内容的取舍,情节的固定,立意的衍变都是在越剧的长期演出过程中,经过越剧观众不断的肯定、筛选、改进才固定下

来。当然，随着越剧观众群的最终形成，其内在审美需求也逐渐定型，越剧《梁祝》也最终确定下来。

1. 情节内容的取舍

越剧《梁祝》的情节内容在选择上明显与其他一些地方剧种有差异。在很多地方，相关细节的处理都体现了它以都市观众，特别是以吴越观众的审美为依据，再结合自身声腔、表演风格而加以改进的特点。本文挑取以下几个方面加以说明：

第一：关于“避婚”、“回忆”

梁祝故事的开场往往都是从祝英台的出走开始的，但出走的原因、方式却各不相同。在比较传统的戏剧故事中，“避婚求学”是较为常见的形式，在民俗的流传中也较为广泛。而越剧《梁祝》为了突出梁祝爱情故事的主线，衬托梁祝个人性格的主因，则将第一场改为“化装别亲”，这种方式使得祝父的封建家长味道有所减轻，客观上削弱祝英台与父亲之间的矛盾，也为后面祝英台的形象做了铺垫。

传统梁祝故事中往往有“思兄”这一场，讲梁山伯对祝英台的思念之情；在越剧版里这个细节被加强，更改为“下山”、“回忆”两场，更加强调了梁山伯对婚姻的主动性，为后面“楼台会”的悲剧高潮埋下伏笔。

从这两个例子，我们可以看到，越剧《梁祝》这些情节的改变是在有意识地冲淡祝英台与其父亲之间的矛盾冲突，从而更加突出梁祝的正面冲突，渲染梁祝两人的性格爱情悲剧，这显然与越剧观众的欣赏习惯及越剧擅长的悲剧风格相关。

第二：关于“骂媒”

“骂媒”这点，如果是从戏曲情节的角度来考虑，这个场次是非常必要的，在梁祝故事的民俗传说中也是经久不衰，川剧和京剧也都花费了不少的笔墨来刻画媒婆这个形象。而越剧抛弃了这个情节，主要是出于以下考虑。首先，越剧主要是生旦戏，而且还多是闺门旦；“骂媒”这样的表演方式与越剧传统旦角演出的风格不相符合，不符

合越剧观众的审美要求；如果真在越剧舞台上演出“骂媒”的场景，不论是声腔还是表演都会显得有些不伦不类。

其二，随着越剧进入上海发展，它所反映的生活习俗也随之改变。当时上海已经不存在传统媒婆这种人物，取而代之的是比较洋化的“介绍人”，而且这些介绍人往往还是在社会上有一定身份地位的，并不是传统戏曲中可以丑化的角色。因此越剧梁祝中舍弃媒婆这个形象是适应都市观众心理的客观要求的。

第三：关于“送兄”

越剧梁祝故事的传统“送兄”有几种送法，常见的有两种。一种送法，是绕着藕池送，从藕池东——藕池南——藕池西——藕池北，送来送去还是在藕池边，这种送法非常形象的表达了他们生离死别的眷恋之情，语句也较为通俗，比较适应农村观众，是传统民俗中常见的表演方法，在一些地方小剧种中至今还保留着。

另一种送法则是越剧《梁祝》中的送法，祝英台从楼台把梁山伯送下来后，经过藕池东——小楼南——曲栏西——画堂北，一直送到上马台，越送越远，沿路触景生情，畅抒离情别绪。这种沿着祝府背景一路送的送法应该是越剧进入都市之后，为适应舞美改革而由编剧创作的表演方式，也是比较迎合城市观众审美感受的一种表现。

第四：关于“化蝶”

梁祝的化蝶情节并不是传说中一早就有的，而是在长期发展中繁衍出来的。当然，在川剧以及一些其他小剧种中，还有其他的处理方法，如“化鸟”等。但是其体现的内涵与文化本质并没有改变。越剧观众的群体性深层心理在这个过程中起着决定性的作用。

民间文学中的一种典型情节的形成，往往是民众共同心理的产物。“化蝶”这种现象的产生，也有一定的社会文化依据。它与笔者前面提到的吴越文化的精神内涵是一脉相承的。在两千多年的封建统治中，婚姻礼教的束缚是如此的强大，新生的反抗根本无力挣脱，历史中必然产生种种悲剧，因此人民群众在悲愤中创作了“梁祝”等悲剧故事，借以表现对生活悲剧现实的反抗。梁祝婚姻被残酷葬送具有

强烈的悲剧意义，而死后的化蝶结尾却具有积极意义。活着追求不到的东西，在死后继续追求，终于得到。“化蝶”的结局，正是越剧观众日益厚积的冲击封建礼教的强烈社会心理的生动反映，是面对无法化解的梁祝悲剧时吴越民众内心的一种精神反抗，是吴越越剧观众的群体性深层心理要求。

总之，无论什么故事情节的取舍，它的合理安排都是为了更好地表现人物形象和主题思想。而人物形象和主题思想，又是民众在长期的传播过程中经过筛选而确立的。说到底，民众的群体审美才是真正决定戏剧情节内容的决定性因素。

2. 人物的定型

梁祝人物的舞台形象经历了相当大的变化，从早期曲艺的“梁祝”中我们可以发现，一开始的梁祝远不同现在我们所熟悉的形象，其演变大致可分三个阶段：

第一阶段，元明之时

这一阶段舞台上基本上还没有形成完整的梁祝戏剧故事，有代表性的作品如明传奇《同窗记》、昆曲吹腔《访友》等。在这个时期，梁祝在民间的传说影响还没有体现在戏曲文本中，我们所能见到的梁祝形象基本是文人构想的产物，虽然吸取了民俗形象的原型，但受民众深层心理的影响不是很深。这个时期，祝英台是个羞怯的闺门小姐，作者从“同窗”、“送别”去表现她的深情和智慧。梁山伯则比较接近《西厢记》中张生的形象“果志诚、特聪明”，很让祝英台倾心，也没有显出什么呆气。基本上还有点才子佳人的味道。

第二阶段，清初时期

代表性的作品主要是《梁山伯歌》和《牯岭祝英台山歌》，此时民间流传的影响力已经体现到艺人的创作当中，祝英台多少已有了些近代的人物性情，多才多艺、聪明伶俐、又富有一定的冒险反抗精神，其新女性形象的呼声也正是由此而来。梁山伯则更见痴情，但相对多了几分呆气。值得注意的是，此时的梁祝故事还出现了“告阴

状”、“还阳登科”等带有原始民间封建色彩的故事情节，也出现了一些比较低俗的梁祝形象。

第三阶段，清末

这时梁祝的作品已经很丰富了，各剧种上演的“梁祝”戏也大大增多，梁祝的形象也出现了较为复杂的演变。多样化、世俗化、地方化倾向较为明显，如扬州清曲中的祝英台显得很世故，心胸又狭隘，与越剧的祝英台形象相去甚远。山西本和洪洞戏本中梁山伯是丑角形象，这使得梁山伯变得非常流气，这也在根本上区别于越剧中梁山伯的形象。

事实上，梁祝人物的最终定型是在越剧《梁祝》出现之后才开始固定下来的。至此，戏曲舞台上的梁祝，多半就是以越剧所塑造的形象为基准了。最为明显的特征就是在越剧《梁祝》中，开始以祝英台作为故事的中心，改变了在以往的其他剧种中多为以梁山伯为主角的传统。从此戏曲舞台上开始加强祝英台这个女主角的形象。就像四川曲艺的《柳荫记》，虽然添加了大量的有关梁山伯的情节，而观众最后觉得主角还是女方。因为《柳荫记》的梁祝故事让观众最关注的有力部分还是在于“十八相送”，如果删改了这场戏，祝英台的形象就会因此减弱，但省略这个场次，《柳荫记》的整体就很难称为经典了。所以京剧后来直接有了《英台抗婚》这出完全以祝英台为主角的戏，也就不足为奇了。

越剧梁祝的形象保存了原有传说中民俗性的精华，保持了民间创作朴素单纯的风格，既对主题进行了提炼，又没有损伤传说中想象丰富的特色，使作品更具有绚丽的浪漫主义色彩。这是一出悲剧，适合越剧的演出风格；但它又洋溢着乐观主义的斗争精神，非常符合吴越文化传统的内涵。

特别是祝英台的形象，越剧中用美的化身、对爱情忠贞不二的象征来塑造她。祝英台不仅具有外表的美，更有内心的美。她求知若渴，爱情专一；她有追求婚姻自由的理想和勇气，而当这理想破灭的时候，她不是选择眼泪和叹息，而用以身相殉的方式在这个特定环境

进行斗争。越剧中所塑造的梁祝形象，非常具有民间性与亲和力，不仅适应了广大越剧观众的内心审美需求，也适应了其他地域观众的深层审美心理。这两个人物形象的成功塑造对其他剧种产生的影响是不可估量的。

3. 立意的衍变

越剧《梁祝》情节内容的取舍以及人物形象的定型，事实上也包含了整出“梁祝”戏剧故事立意的衍变过程。在越剧《梁祝》形成初期，梁祝的立意还不是特意注重的，基本延续了来自民间的通俗立意。正如当时评论所说：“当时中国新文坛正在提倡民间文学，都以为民间文学是中国真正的平民文艺，……真正能代表平民说话，能呐喊出平民心底里血与泪的，惟一只有这些生长在民间流传在民间的通俗故事。”^①的确，取材民间，立意浅俗的梁祝在当时赢得了广泛地好评，掀起了一股梁祝的热潮。

随后，大约在50年代初期，对于梁祝的立意问题，文艺评论界掀起了争论。越剧《梁祝》被指责为“迷信”、缺乏“斗争性”^②，一些评论者撇开梁祝的特性，用说教的方式大谈“梁祝”的思想性。上海与河北还出现了重新改编的“梁祝”本，在演出中过分强调其反封建的斗争性。结果遭到了广大越剧观众的反対，最终还是恢复到原来的剧本。正是经过这次失败的尝试，在50年代中期，越剧《梁祝》诞生了比较成熟的最终本，也就是各个越剧剧团基本沿用至今的《梁山伯与祝英台》。也就是说，成功的越剧《梁祝》一直传承了原有的民间立意。

而造成这个事实的原因就在于：梁祝故事在越剧中的媒介聚合过程是越剧历史上的一些特有审美特性的积累过程。比如它剧目的悲剧特色，人物故事的男女坎坷之恋等等。而这些特有的审美特性，无一

① 中国教育电影协会：《天一公司十年经历》，《中国电影年鉴》1934年版。

② 《论梁祝哀史的主题》，北京《新民报》，1950年8月。

例外，都符合了广大越剧观众的深层欣赏心理，融化着吴越的历史、地理、风尚的神秘遗传，与越剧观众的群体心理有着天然的皈依关系。如果要刻意拔高其立意，大谈斗争性是根本不符合越剧本体性的。

因此，越剧《梁祝》在情节处置上，不追求情节上奇险型、震撼型的惊人铺排，而喜欢研磨梁祝人物恋爱中的情感性波荡。因为不是特别强调立意，越剧《梁祝》的思想和情节都显得不复杂，由此在演出中大多数越剧演员都比较注重唱腔的韵律和身段的优美舒展，以便让越剧观众能悠悠然地欣赏一种抒情的演唱艺术，并从中获得情感享受。

越剧《梁祝》这些粗疏描述的特征，其实也是越剧剧种本身独特性的体现，这其中也显现出了越剧存在于世的合理性和其不可代替性的根本缘由。这些特征的许多方面，可能会随着时间的推移而改变，但越剧所具备的一种温和秀雅的江南城市化、世俗抒情艺术的美学品性，却将与它的存在时间相始终。不管观众如何改变，越剧的一些固定的审美特性是不会改变的，因为在这其中，体现着这数十年来越剧民众群体性深层审美的积累，能够随着观众群变化而改变的，也只是戏剧本体中的一些外在表现手法。

第三章 三个剧种舞台演出之比较

谈到各剧种的舞台表演，或许存在一种误解，认为不同戏曲剧种在表演上的差别，仅仅存在于演唱声腔的差异。仿佛同样的一段唱词唱了京剧声腔，它就是京剧；一旦改成评剧声腔，它就变成评剧了。事实上，在我国三百多个戏曲剧种之中，同样的一段唱词在各地方剧种里都有自己完全不同的表现方法。特别因为这三百多个戏曲剧种所拥有的观众群体大不相同，结果造成演出样式也大不相同。在本文论及的三个剧种当中，似乎就存在着这样的一个区别：京剧站在古典一

方，拥有最多的观众；越剧站在年轻的另一方，也拥有大量的观众；川剧历史虽然比京剧要长久几十年，但它盘踞的地域是蜀中，没能像京剧那样，长期得到帝都文化的滋养，这就在事实上显得比京剧年轻“若干”，相对观众群体也比较狭隘。地域性观众群的差异也是三者在舞台演出的根本性区别的源泉所在。那么，这几个剧本在舞台演出中存在着怎样的差别呢？又有怎样的互动关系呢？

上边分别比较了三个剧种各自独特的一些唱词和表演风格，那么这三个剧种在演出变革中又有怎样地互动关系呢？下边我们根据《十八相送》中梁山伯搀扶祝英台过桥的动作，对三个剧种在演出中的互动关系作详细的分析。

在早期越剧《梁祝》的剧本中，梁祝过桥的这个细节在表演上只是一带而过，并没有进行细化的处理：

祝英台 （唱）眼前一条独木桥，（上桥难行）

心又慌来胆又小。

梁山伯 （唱）愚兄扶你过桥去，

祝英台 （唱）你我好比牛郎织女过鹊桥。

这个细节被吸收到川剧后，表演上进行了很大的改革：

梁山伯 （唱）兄送贤弟到溪旁，

独木桥儿窄又长，

来来来，弟兄二人把桥上，（前行过桥，现身法）

贤弟！

水急桥窄要提防。

〔祝英台随后，梁山伯拉祝手，祝倚梁肩。〕

祝英台 （唱）独木小桥在动荡，（故作惊状）

头昏眼花心内慌，

梁兄快走休阻挡！

梁山伯 （白）不忙，不忙啊！

祝英台 (唱)人家在忙你不忙。(由桥上跳下,回顾桥水,拭汗)

梁山伯 (白)我还在担心你咧,走快了怕你坠下溪去,谁在阻挡? 哪个
又在不忙嘛!

祝英台 (白)哎呀,你够了哟!

川剧的这段表演,除了语言上更加生活化、口语化之外,在有些地方的表演中运用了类似电影的特写镜头,如“祝依梁肩”,“回顾桥水,拭汗”。

京剧《英台抗婚》省去了这个细节场景,而《柳荫记》借鉴了川剧的文本。基本和川剧完全一样,但表演上还是有些差别的:

梁山伯 (唱摇板)兄送贤弟到溪旁,

独木桥儿窄又长。

来来来,弟兄二人把桥上,

(接“小拉子”,搀祝英台上桥)

贤弟!

水急桥窄要提防。(接“小拉子”,二人缓缓过桥。)

显然,京剧舞台提示的不同,是因为在前两句摇板之后,唱到第三句时,需要考虑发挥京剧唱做俱佳的特色,因此到梁在招呼祝过小桥时,在舞台上设计了一定的身段动作。

在吸收川、京剧细节表演的特色处理后,越剧《梁祝》对此进行了较大程度的修改,不仅对于唱段安排作了细化处理,更在台上添加了两个配角映衬。

银 心 (唱)眼前一条独木桥。

〔梁山伯先上了桥。

梁山伯 (白)贤弟,你快过来啊!

祝英台 (唱)心又慌来胆又小。

梁山伯 (唱)愚兄扶你过桥去。

〔梁山伯扶祝英台过桥，至桥中心。

祝英台（唱）你我好比牛郎织女渡鹊桥。

〔梁山伯扶祝英台下桥，四九、银心随之过桥。

这样，整个过桥的唱段安排就显得细致有韵，充分体现了越剧民族风格的演唱特点，表演上更是缓慢如清风带过，凸显越剧的优势。

通过对三个剧种的分析，我们可以发现，他们之间的种种互动关系是毋庸置疑的。因为在各剧种的各种本质规范（无论是唱词还是身段动作的安排）中，事实上也包含了特定地域观众长期审美的积累，越剧的演出需要符合自身本体性的客观要求，川剧、京剧同样如此。文本可以借鉴、演出方式也可以借鉴吸收，但是其以群体性深层审美意识为标准的准测是不可随意改变的。这也告诉我们，互动关系中影响戏剧革新的最大因素还是观众。

第四章 小 结

从对越剧《梁祝》的整个传播衍变过程的分析中我们可以发现，越剧《梁祝》的形成发展事实上具有一定的规律性；无论越剧怎么发展，或者是梁祝的传说如何演变，在越剧与梁祝传说结合的背后，总有着一条无形的纽带将他们紧密的捆绑在一起：那就是越剧观众的深层心理意识。越剧《梁祝》所产生的特有唯美特性，所塑造梁祝形象所特有的民间性和亲和力，事实上都是因为它既遵循了越剧的本体性要求，又符合观众的群体性深层心理的审美需求。

在整个越剧《梁祝》的传播过程中，越剧观众意识对其最终形成了决定性的作用，而另一方面，越剧观众群的不断变化又促使越剧《梁祝》随之发生相应的变革，从而对创作主体（创作人员和剧种本身）产生影响。

首先在“传播者→作品→接受者”这个外在结构的分析中，我们