

在时代震荡的缝隙中生长

越剧改革与越剧独特审美的形成

(1938–1958)

李声凤 著

飛南

麻痺

劉曉為大
張學良定為
陳劍泉的長子劉少

親母是誰

上海遠東出版社

在时代震荡的缝隙中生长

越剧改革与越剧独特审美的形成

(1938—1958)

李声凤 著

 上海远东出版社

图书在版编目(CIP)数据

在时代震荡的缝隙中生长：越剧改革与越剧独特审美的形成：
1938—1958/李声凤著. —上海：上海远东出版社，2019
ISBN 978-7-5476-1440-2

I. ①在… II. ①李… III. ①越剧—戏剧史—上海—1938—
1958 IV. ①J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2019)第 016612 号

责任编辑 黄涵清

封面设计 李 廉

在时代震荡的缝隙中生长

——越剧改革与越剧独特审美的形成(1938—1958)

李声凤 著

出 版 上海远东出版社
(200235 中国上海市钦州南路 81 号)
发 行 上海人民出版社发行中心
印 刷 昆山亭林印刷有限责任公司
开 本 710×1000 1/16
印 张 15.5
插 页 1
字 数 238,000
版 次 2019 年 4 月第 1 版
印 次 2019 年 4 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-5476-1440-2/J·114
定 价 58.00 元

目 录

引言	1
第一章 在“孤岛”打开局面	6
——女子越剧最初的改革尝试(1938—1941)	
第一节 “一娟”“一桂”的竞争与姚水娟改革的社会背景	6
第二节 20 世纪 30 年代末越剧面对的三种选择	13
第三节 姚水娟改革时期的新戏和越剧创新传统的形成	22
第四节 新剧目的涌现、累积与越剧编导群体的分离	31
第二章 始于“沦陷”时期的再度转身	41
——袁雪芬改革与越剧艺术风格的进一步确立(1942—1949)	
第一节 袁雪芬改革的动力、时代契机与实质	41
第二节 《祥林嫂》与 20 世纪 40 年代越剧创作中的话语 博弈	54
第三节 将传统与现代的手法融合为一个有机的整体	67
第四节 报纸、电台与越剧新传统的巩固	76
第五节 越剧行当格局的重组与越剧独特审美风格的 形成	90
第三章 在“戏改”中渐行渐远	106
——上海越剧在 20 世纪 50 年代的两种发展趋向(1950—1958)	
第一节 从国家层面出发对越剧形象的重新塑造	106
——以国营“华东”越剧实验剧团为中心	

第二节 越剧舞台上短暂的百花齐放	126
——以上海各民营越剧团为核心	
第三节 越剧红楼戏的演变及其在 20 世纪 50 年代的 盛况	140
——以芳华版《宝玉与黛玉》为中心	
结语	159
附录一 口述材料(录音、录像)	161
附录二 1938—1958 年间上海一线私营越剧团部分演出剧目	165
附录三 1938—1949 年间上海演出的部分越剧改编剧及其 来源	185
附录四 20 世纪 30—50 年代上海演出的越剧红楼戏及资料 留存情况	200
附录五 现存越剧红楼开篇	204
附录六 1938—1958 年间主要越剧剧场简介	209
附录七 1938—1958 年间部分越剧剧目说明书封面及剧目主创 ...	216
参考文献	226
索引	236
后记	242

引言

一、选题缘起

在中国现当代文艺的发展进程中,如何处理传统与现代、中国与西方、继承与创新的关系,始终是非常关键与核心的问题。而在扎根于民间、受时代潮流所影响,却又牵连着重久文化传统的戏曲身上,这些问题体现得尤为激烈与突出。陈平原在《作为学科的文学史》一书中曾说:

所谓“戏曲”与“话剧”之争,背后是怎样理解“现代性”,以及如何阐释整个中国现代化进程。……中国戏曲如何兴衰,怎样转型,不仅仅是由舞台决定的。舞台小世界,折射出整个中国社会转型,也受制于一时代的思想潮流,单是欣赏创作技巧,无法深入理解并阐述例如晚清的“曲界革命”或“文革”中的“革命样板戏”这样的重大问题。其实,大众传媒的推波助澜、明星制的崛起、政治家的染指、新技术(如广播电视)的勃兴、社会需求的变更等,都直接影响乃至决定了中国戏曲的命运。^①

这一论断,非常适用于20世纪四五十年代兴盛于上海的越剧。

越剧初闯上海,始于1917年。历经前后几批男班艺人的尝试和努力,终于在20世纪20年代渐渐在上海的一些小剧场和游乐场中谋得一

^① 陈平原:《作为学科的文学史》,北京大学出版社,2011年,第391页。

席之地。^① 不过,越剧真正融入上海的都市文化之中,要晚至女班兴起之后。20世纪30年代,上海城市娱乐业处于空前繁荣时期,娱乐部门齐全,娱乐场所众多,娱乐样式多元,娱乐文化体系已相当完整。^② 因而,1937年之后正式进入上海的女子越剧,逐渐发现自己面对着一个巨大的发展空间。在它与新的文化环境相融合的过程中,这个庞大的设施资源就在它面前逐渐打开。这一娱乐体系中,为越剧发展提供了重要助力的除去为数众多的剧场、戏院,还包括曾盛极一时的私营电台、与观众有着频繁互动的娱乐小报,以及紧跟潮流印行各类戏考的出版机构等传媒性设施。

在这一完备的娱乐体系的支持下,年轻的越剧通过自身的种种努力,完成了一次巨大的文化转型。这使其成功融入这一现代化都市文化之中。该转型始于姚水娟在孤岛时期首倡的“越剧改良”,并在沦陷时期借助雪声、芳华等剧团开展的“新越剧改革”而得到进一步深化,越剧创作由此进入了一个空前繁盛期。抗战胜利后,左翼势力逐渐渗入各越剧团体。这种渗透在1949年之后最终正式转变为政府层面发起的“戏改”运动,使得20世纪50年代的越剧创作在再度繁荣的同时日益染上浓厚的意识形态色彩,得到国家大力支持的国营剧团与民营剧团在创作上开始分道扬镳。虽然由于各种因素的影响,这一时期的越剧创作仍部分延续了自1938年以来的现代化发展进程,但国家对包括越剧在内的文艺创作的规划与管理,终究决定性地改变了越剧与曾经紧密相连的演出市场之间的关系。始于1956年的上海越剧团内迁,随着1959年芳华剧团入闽而达到了高潮。因而,从某个角度来说,上海越剧这一阶段的现代化进程也就定格在了1958年——这也是笔者将本课题的下限划在这一年的主要原因。

尽管同期上海的其他剧种中也曾出现过类似的现代化尝试,然而,作为一个诞生于20世纪初的年轻剧种,越剧的历史包袱远远少于其他兄弟

① 参阅嵊县文化局、越剧发展史编写组:《早期越剧发展史》,浙江人民出版社,1983年,第66—70页、81—89页。

② 一般认为,现代城市娱乐体系从物质设施角度讲,主要由文化艺术类、体育类、休闲类、科学技术类和新闻媒体传播类等五部分相关内容构成。根据娱乐设施的功能,又可将其实划分为三个层次,即经营性设施、公益性设施和传媒性设施。参阅楼嘉军:《上海城市娱乐研究(1930—1939)》,文汇出版社,2008年。

剧种,因而它在这些改革中最为全情投入,而这些运动在越剧身上所产生的影响也最为显著。正是在这三次重大的改革运动之中,越剧形成了自身独特的艺术风格,其现代化进程虽因行政介入而发生了微妙的变化,但各种现代化因素却已通过大量舞台实践得到了台上台下的一致认可,并深植于越剧的审美追求之中。本课题对发生于1938—1958年间这三次由不同群体发起、为不同目标奋进的改革运动所做的梳理,一方面是力图重构越剧在这20年间曲折而复杂的现代化进程,另一方面也是尝试对变革中所形成的、与传统戏曲美学存在明显差异的越剧审美风格予以解读。

二、研究现状

从已有研究来看,戏剧圈内人士的越剧研究主要在戏剧戏曲学范围内进行,他们将越剧纳入传统戏曲的脉络之中,对其唱腔、表演进行总结归纳。而戏曲圈外人士则主要从思想史、文化史的角度出发,探讨越剧作为一个影响广泛的剧种,如何参与了上海的都市娱乐生活,及其在社会变革时期所受到的来自政治的制约。越剧史的研究,则始于20世纪80年代上海、浙江两地组织的史料整理工作,此后几十年间渐有积累。从研究时段上来看,由于越剧虽诞生于浙江,却兴盛于上海,因此越剧史的研究实际受到上海方面观点的影响颇多。而上海的越剧史研究者因各种因素,长久以来将研究重点集中于袁雪芬于1942年发起的“新越剧”改革,受这一研究偏向的影响,史料搜集整理工作不免存在较为明显的比例失衡。浙江方面虽有补充,但毕竟受地域所限,成效并不显著。近年来,随着学界对50年代“戏改”研究的推进,越剧在“戏改”中的演变情况也开始得到更多关注。但受限于已有的资料整理状况,这种研究偏向一时仍未能扭转。从研究方法来说,以各院团越剧从业者为主体进行的研究工作,虽然有丰富的实践经验为依托,在史料的获取方面也有较多的便利,在越剧史料整理方面做了许多工作,但因为编著者绝大多数未受过规范的学术训练,在材料的搜集、整理、取舍上受到本身理论框架的局限,不仅在规范性、系统性、严谨性方面存在一定缺憾,且视野较为偏狭,或局限于就越剧谈越剧,将越剧本体与其生发的环境割裂开来;或侧重于就政治谈越剧,以作品后期在政治上的受认可度来判定其历史价值和艺术价值。由

此,虽然也累积了一些成果,但总体来说材料的收集仍然不够完备和规范,论述方面也不免陈陈相因。而来自戏剧戏曲之外的研究者对越剧的兴趣大多由更宏大的理论视野出发,只是将越剧作为一个个案来处理,虽然成功地搭建起较大的论述框架,但有时对越剧与其他剧种、越剧与其他文化现象之间的差异程度可能估量不足,而在资料的采集和使用上也时不时因缺乏足够细致的分析和甄别而出现问题,使立论在有意无意间受到基础史料偏误的影响。此外,这类研究虽不失为一种切入的角度,可以为越剧艺术和越剧史的研究打开思路、提供借鉴,但毕竟停留于一种外部研究,未能更好地触及越剧本身。

笔者认为,在当前的状况下,首先应当做的,是对纷繁琐碎的史实和文本加以甄别和梳理,将以往越剧史叙述中的非学术话语表述一一剥落,凸显出越剧艺术发展演变过程中真正有探讨价值的问题。通过这种重述,尝试让越剧史的叙述话语与整个人文学界的关注连通起来,唯此,才有可能让更多研究者不被隔绝在戏曲这一重要文化对象之外,也才能让越剧史的问题得到人文学界的更多关注和更深入探讨。这便是本书所努力的方向。

三、结构设置及史料运用

本书在整体论述上以时间为序,分为三章:

第一章以1938年姚水娟改革为中心,讲述1938—1941年间上海越剧的发展。虽然这个时期在姚水娟的倡导下,越剧界已开始大量出现创新剧目,但延续自传统的幕表戏或半幕表戏形式仍然是作品的主流,并未形成今天意义上的剧本。因此,对这一时期的探讨虽然也包含了对《冯小青》等留存片段的文本分析,但更多着眼于越剧在激烈的市场竞争中如何根据自身特点和已在逐渐发生变化的观众群体,通过实践和思考,找寻到一条适合自身的发展道路,并开始与早期话剧发生接触。

第二章以1942年袁雪芬改革为中心,讲述1942—1949年间越剧取得的重大进展。这一时期,从雪声、芳华等核心剧团的改革尝试开始,编导制和剧本制逐渐在越剧创作中成为被认可的主要模式。本章以1946年的《祥林嫂》为例,展现越剧创作过程中不同话语之间的博弈,并尝试总

结越剧是如何随着对自身风格与特色的认识的深入,将向外的学习和借鉴从服装道具等外在的方面逐渐转入演唱与表演等核心部分,进而融合为自身在审美风格上的一种内在要求。

第三阶段以1950—1958年间的越剧创作为中心,探讨越剧在新的社会背景下发展方向的转变。这一阶段的越剧剧团由于体制的不同,运行模式出现了明显的差异。因此,本章从国营剧团与民营剧团两个方面分别展开讨论。由于国营的“华东”被定位为反映新中国国家形象的戏曲院团,其演出并不以普通商业演出为核心;而民营剧团在这一时期继续蓬勃发展,赢得了广泛的受众。因此这一章在剧本方面,主要以苏青编剧、芳华剧团上演的《宝玉与黛玉》为例,通过分析越剧红楼戏在数十年间的演化和发展,展现前后三次改革对同一主题作品的影响,以及这部越剧的代表性剧目是如何汲取历次改革的成果,在艺术上逐步发展提升,最终破茧成蝶,成为越剧经典的。

资料的使用上,则根据不同时段的情况作了比对和取舍。对于早期越剧的情况,浙江方面的记载比上海更清晰详尽。因为那些从舞台上退下来的老艺人后来大多生活在浙江,浙江的采编者找寻他们有所便利,而当地群众的讲述也有利于增补一些周边材料,因此笔者在这方面主要采纳了浙江的著述。同理,越剧进上海之后的情况则多采用上海方面编导演音美各方人士本人的口述,或比较熟悉他们的人士的记载。有些问题在现存资料中存在不同说法,也尽量加以辨析,例如《祥林嫂》一剧演出的起因,袁雪芬改革中对后台加以净化的做法的来源等。涉及具体剧目上演日期等信息,考虑到时隔太久,个人回忆难免会存在记忆偏误,所以均以报纸刊登的演出广告或剧目说明书上的标注为准。

本书试图从史料的整理入手,为研究奠定较为坚实的基础;并尝试将外部研究与内部研究相结合,在将越剧研究放置于社会历史大背景中进行观照的同时,对于越剧艺术本身受到多种因素影响后发生的复杂演化也给予足够的关注,以求勾勒出在表面上带有断裂性的时代变动的背后,越剧具有前后承继关系的发展演变过程,并试图对越剧在三次重大改革之中经过大量舞台实践所形成的有别于中国传统戏曲美学的独特审美风格予以解读。

第一章 在“孤岛”打开局面

——女子越剧最初的改革尝试(1938—1941)

1937年,抗战全面爆发之后,战火很快烧到长江以南,上海的租界成为“孤岛”。原本因战火逃离上海的戏班,以及因战乱而无法在江浙地区继续演出的越剧戏班,在短暂的歇演之后,很快又随着当时涌入租界避难的人潮重新来到上海谋生。姚水娟所在的“越升舞台”^①,是其中来沪最早的一支。她们在1937年的大年三十抵达上海后,先演出于通商、老闸、大中华等剧场,后于1938年8月进入天香大戏院。^②由于大量难民的涌入,“孤岛”人口激增,文化娱乐业出现畸形繁荣的局面。越剧演员王文娟在回忆中就曾提到,当时人们说,“孤岛”上生意最好的是“三馆”,即“戏馆、菜馆、殡仪馆”,其中又以戏馆居首位。^③逐渐完成了从男班向女班演变的越剧,就这样开始在十里洋场的大上海进行新一轮拼搏。这一特殊的时代环境给了越剧演员生存的机会,也促使她们在这个现代化都市中走向进一步的蜕变。

第一节 “一娟”“一桂”的竞争与姚水娟改革的社会背景

一、“一娟不如一桂”与20世纪30年代越剧舞台上的香艳戏

虽然越剧自女班诞生以来,男班便开始逐渐衰落,但一般认为,抗战

① 1938年竺素娥搭班后,改为“越吟舞台”。

② 参阅范瑞娟:《忆越剧故乡嵊县和姚水娟》,载中国人民政治协商会议浙江省委员会文史资料研究委员会编:《浙江文史资料选辑》(第二十五辑),浙江人民出版社,1983年,第161—171页。

③ 参阅王文娟:《我的老师竺素娥》,载中国人民政治协商会议浙江省委员会文史资料研究委员会编:《浙江文史资料选辑》(第二十五辑),浙江人民出版社,1983年,第118页。

全面爆发是两者完成地位最后更替的分水岭。“八一三”之前，女班虽然也曾到上海演出，但规模和影响都很有有限；而到了1938年农历新年之后，上海的越剧市场已基本成为女班的天下。^①

在20世纪30年代末的女班演员中，姚水娟和筱丹桂是两位占据魁首的名角。越剧史上每每谈及这一代演员，总会提到当年流传的两句话，即“三花不如一娟，一娟不如一桂”^②。“三花”，指的是越剧名演员施银花、赵瑞花、王杏花；而“一娟”和“一桂”，说的便是姚水娟和筱丹桂。这两句话乍看清楚明了，无须深究，但其形成的时间或原因，却很值得仔细推敲。从同时代人的回忆来看，这两句话很可能都是在1938年之前在浙东地区形成的。^③“三花不如一娟”的说法比较明确，最初是从杭州传出来的，据说是1937年（一说1936年）姚水娟在杭州“大世界”演出《碧玉簪》时，大世界经理张载阳有感而发之语。“一娟不如一桂”的源头不甚清楚，但从语句构成来看，是模仿前一句而成，当属同一时期，时间上大约稍晚。“一娟”与“一桂”之间的差距，众所周知，主要在于香艳戏。曾与姚水娟合作的著名越剧编剧樊篱在一篇回忆性文章中曾清晰地写道：

姚水娟从“通商”到“天香”演出，已成为女子文戏的红角，但自从筱丹桂的班子进入上海以后，她便产生了一个顾虑。她对人讲：筱丹桂的扮相比我漂亮，唱做胜我一筹，特别她会演香艳戏，她会很快红起来。而我则喜欢演悲剧，不会演香艳戏，两相比较，我不如她。^④

文中所说的“香艳戏”，指的是那些表现女子如何春心萌动、挑逗男子，或描绘男女之间调情的戏。筱丹桂的名作《马寡妇开店》，一般被认为

① 参阅高义龙：《越剧史话》，上海文艺出版社，1991年，第55—61页；魏绍昌：《越剧漫话》，载《戏文锣鼓》，大象出版社，1997年，第102—116页；陈元麟：《上海早期的越剧》，载中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会编：《戏曲菁英（下）》，上海人民出版社，1989年，第117—135页。

② 有的版本也作“一娟不如一丹”。

③ 参阅樊篱：《姚水娟的艺术道路》，载《浙江文史资料选辑》（第二十五辑），浙江人民出版社，1983年，第136—160页；魏绍昌：《姚水娟小传》，载《文化娱乐》编辑部编：《越剧艺术家回忆录》，浙江人民出版社，第183页。

④ 樊篱：《姚水娟的艺术道路》，载《浙江文史资料选辑》（第二十五辑），浙江人民出版社，1983年，第140页。

是此类剧目中的代表。该剧讲述马寡妇在丈夫去世后,以一家小客店维持自己与儿子的生计。恰逢书生狄仁杰进京赶考,留宿客店。马寡妇看中狄仁杰,半夜前去敲门,遭到狄仁杰的严词拒绝。马寡妇抱愧离去,自此坚守节操。数年后,马寡妇之子长大成人,科举得中,狄仁杰已位居宰相,对其颇为青睐,欲将女儿许配。马寡妇重见狄仁杰,认出乃当年借宿的书生,万分惭愧。

在主流越剧史中,筱丹桂主演的《马寡妇开店》《刁刘氏》等戏均被视作“黄戏”,在道德上遭到全盘否定,因而其作品从未得到过严肃的艺术层面的讨论,筱丹桂本人也长期未能在官方文字中得到艺术层面的认可或定位。她在主流越剧史上,一直是以屈服于恶势力、终为恶势力所吞噬的受害者形象存在的。然而,在同时代人的眼中,这些戏都是响当当的“名剧”;而筱丹桂本人虽然下场凄惨,但她作为越剧舞台上红极一时的演员和名角,其艺术地位是不应被忽视的。如1941年7月28日、29日,越剧各女班参加募捐义演,当红名角一应到场。前一晚的大轴是姚水娟主演的一折《碧玉簪》,第二晚的大轴便是筱丹桂主演的一折《马寡妇开店》,^①可见筱当时的地位或声誉与姚水娟是并驾齐驱的。而在笔者对越剧观众的采访中,不仅有多人表示在20世纪40年代看过此剧,且均为母亲带领同往。如同时代人将此戏视为“淫戏”,很难想象会有这种情况出现。在访谈中,一位老观众回忆起此剧的重要场次,即马寡妇夜访狄仁杰一段的演法时说:

“她(注:指马寡妇)要去见狄仁杰的时候,不是要妆扮吗?”“带唱的,照镜子,有表演动作,看看不够完美,再换一套。”“那就把筱丹桂私人的服装亮相了嘛。”“最多的时候一个场次换18套衣服。”^②

亮私彩行头也好,表现女子为见心上人而精心梳妆也好,在传统戏曲里都是较为寻常的套路。至于马寡妇夜访狄仁杰、为狄所拒的对唱内容,由于筱丹桂和张湘卿当年曾灌有唱片,今日仍能听到。其中最著名的四句大

① 据《新闻报》演出广告。

② 李声凤编著:《舞台下的身影——二十世纪四五十年代上海越剧观众访谈录》,上海远东出版社,2015年,第72—73页。

约是筱的如下唱词：“相公不要假斯文，真鲁男子天下少。你才郎来我美貌，正好和鸣鸾凤交。”虽是挑逗之词，但与筱反复换装、以求楚楚动人的表演段落一样，仍然是在剧情规定之内，符合人物表现需要的语句。即便考虑到舞台表演对文本的增强效果，这样的表达在 20 世纪 30 年代的上海是否已属过火或超过同时代之人的承受能力，似乎也有待商榷。而将其定性为“黄戏”之典型，更不免反映出 50 年代以来越剧史书写中的一些时代烙印。

事实上，在 20 世纪 30 至 40 年代前期的浙江和上海的越剧舞台上，这类以描绘女性春心萌动为核心情节的剧目并不鲜见。例如与《马寡妇开店》被归于同一类别的《刁刘氏》一剧，就是当时许多剧团的常演剧目，姚水娟在上海时也曾演过此剧，只不过大约由于戏路不合，演期颇短，未能如筱丹桂那样将其演红而已：

《刁刘氏》一剧，姚水娟仅演了 5 场，筱丹桂却演了 60 场。筱丹桂到上海时，前台只和她签了半个月的合约，唱红后，合约从半个月延长到了 8 个月……^①

而出道比筱丹桂稍晚的师妹张茵，在绍兴、宁波演出时的成名戏，也大多搬演自师姐筱丹桂，其中就有筱的名剧《马寡妇开店》。从当年的报纸广告栏可以看到，直到 40 年代，许多尚未跟上改革潮流的剧团仍在反复上演《刁刘氏》《马寡妇》等剧。

若是从严格的“香艳戏”类型再往外扩展一点的话，还有更多的剧目承载着类似的欣赏趣味。例如，越剧早期常演的折子戏《倪凤扇茶》，为《双珠凤》中的一段，讲述文必正拾得霍定金的珠凤之后，为找寻机会与定金私定终身，决定卖身入府。于是他找到媒婆倪妈妈，称自己投亲不遇、无家可归。倪妈妈答应设法，将其带回家中。不料倪家的女儿倪凤对文必正一见钟情，心猿意马，烧茶时错误百出，闹出许多笑话。最终两人相互表白，定下终身。在老戏中，倪凤后来被文必正收作二房，因涉及一夫多妻，所以这段著名的折子戏在 1949 年后几乎绝迹于越剧舞台。但在当

^① 小菊：《筱丹桂的悲剧》，载中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会编：《戏曲菁英（下）》，上海人民出版社，1989 年，第 106—116 页。

年,《倪凤扇茶》同样是越剧舞台上很受欢迎的一个作品,姚水娟走红上海时就常上演此剧。虽然《马寡妇开店》的女主角是个寡妇,而《倪凤扇茶》中的主角是个青春少女,但就戏的性质来说,它们同样集中表现了女性见到中意男子时的烦乱心绪和彼此的挑逗调情。但即便只是《倪凤扇茶》这个层次的描绘,也曾被文化人视为词句陈腐、品味低俗。如当时还在做报社记者的樊篱观看了姚水娟此戏后,就非常反感,认为若越剧这样演下去,是没有出路的。^①

有理由认为,不论是后来遭到主流越剧史简单化判定的筱丹桂其人和《马寡妇开店》等作品,还是在当年就被知识阶层视为陈腐、低俗的《倪凤扇茶》等才子佳人调情的剧目,都不是个别的、孤立的存在,而是反映了20世纪30年代越剧演出中一类较具普遍性的欣赏趣味。因此,当人们将批判的眼光过多地集中在筱丹桂或《马寡妇开店》这些所谓的“典型”人物和剧目上时,其实可能忽略了“一娟不如一桂”背后这些“香艳戏”所反映出的更多的时代信息。我们不妨跳出对具体剧目的批判,去试着审视“一娟”与“一桂”当年竞争的背后,越剧市场的格局与趋势,以及当时剧团经营者对于越剧前景的判定与把握。

二、早期上海越剧观众的构成及其对剧目欣赏趣味的影响

迄今为止,大多数越剧史研究在越剧观众构成的问题上存在着较为明显的关注缺失。^②不过,具体到上海来说,即便今天众多的越剧相关出版物都笼统而含混地将上海的越剧观众判定为一个以女性为主的群体,我们仍能从零星的史料中发现该群体在结构上发生过的一次重大转变。例如,魏绍昌^③就曾在其回忆文章中这样记述20世纪30年代初期的情形:

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

① 参阅张晓红、谢鲁渤:《水边的戏台——关于张茵的艺术随笔》,太白文艺出版社,2006年,第73页。

② 笔者在2015年出版了《舞台下的身影——二十世纪四五十年代上海越剧观众访谈录》,试图对这一缺失略作弥补。下文叙述部分参阅了此书的序言。

③ 魏绍昌自幼年时就开始看越剧,1938年至1941年间还曾编撰过越剧的专集、刊物和报纸等。他与上海越剧的渊源颇深。

处于偏僻的茶楼小场子里,还没有男班在游艺场的气派。比如在 30 年代初期,李福珠在老闸桥的永乐茶楼,陈苗先在南阳桥的叙乐茶楼,她们的演出还是以卖茶为主,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。穿长衫的职员先生是不上门的,偶尔有一位长衫先生在楼下买了茶签(那个时候茶楼演戏还不卖门票),先要东张西望一番,看看附近没有熟人才赶快跑上楼去,似乎自己在做一件不体面的事情。^①

这段文字除了反映出早期越剧演出场所的偏僻、简陋,以及越剧在当日社会地位的低下外,更值得注意的其实是它对观众的描述:“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。”这句话不仅涉及当时越剧观众的地域性(绍兴)、阶层性(“武场”阶层——即体力劳动者),更令人惊讶的是揭示出了他们的性别为男性。众所周知,今天的越剧是一个带着浓郁女性气息的剧种,不仅演员大多为女性,观众群体也以女性为绝对主导。然而,魏绍昌的陈述表明,在抗战全面爆发之前,越剧在上海的主要观众是就职于酒店、染坊、锡箔庄等行业的浙江籍男性。这一说法的真实性,从现存的各类越剧史料中也可得到直接或间接的佐证。例如越剧演员徐玉兰的传记《人如白玉戏如兰》在谈到徐于 1937 年初随“东安舞台”来到上海老闸戏院演出的情况时,就这样写道:

老闸戏院人气很旺……附近又有一些宁波、绍兴人开的钱庄、染坊、酒坊、腐乳坊、咸菜坊,老闸戏院便有了会馆的性质……^②

这与魏绍昌的回忆正遥相呼应。有理由相信,直至 1937 年抗战全面爆发之前,不论是越剧男班还是刚刚诞生不久的女班,所面对的观众群体主要都是上海打工的宁波、绍兴人,而其性别构成以男性为主。^③

① 魏绍昌:《越剧漫话》,载《戏文锣鼓》,大象出版社,1997 年,第 102—116 页。

② 董煜:《人如白玉戏如兰》,上海锦绣文章出版社,2013 年,第 46 页。

③ 高义龙在《越剧史话》中有关当时越剧观众的描述大体与魏绍昌相近,差别在于将绍兴、宁波籍的家庭妇女列于观众构成之首,但他未说明资料来源。鉴于魏绍昌是这段历史的亲历者,故笔者此处取魏的说法。

这一情况虽看似意外,但若将其放在 20 世纪 30 年代上海娱乐业整体的受众群体构成中来审视,不仅并不突兀,而且还相当契合。楼嘉军在《上海娱乐研究(1930—1939)》一书中,就曾以各种数据有力地证明了 20 世纪 30 年代上海的娱乐业基本是为男性服务的:

在 30 年代上海许多娱乐场所内,尽管男女济济一堂,但是,男人是为了娱乐,女人却是为了谋生,这才是 30 年代上海城市娱乐畸形发展的一个重要的特征。^①

他认为,这种局面的形成,一方面受到了上海城市人口结构中男性比例高和未婚男子比例高这一“双高”特点的影响,另一方面则是因为男女的就业比例、收入来源、社会观念等在相当程度上制约了女性像男性一样进入娱乐场所、公平享受娱乐活动的可能。而魏绍昌等人的记述则表明:抗战全面爆发之前,上海越剧观众在构成上与游乐场、电影院、舞厅、茶楼等其他娱乐业并无二致。

在这样的观众人群构成基础上,20 世纪 30 年代上海的娱乐场所都明显带有为男性服务的特征。有理由认为,正是这种市场定位直接促成了当时上海城市娱乐整体的色情化倾向。如楼嘉军所说:

伴随 30 年代上海城市娱乐繁荣而滋生和蔓延开来的色情化现象,成为上海城市娱乐夜生活的又一种内涵。这种娱乐环境的形成不是自发的,从某种意义上讲是上海城市人口构成中的男女性别比例严重失衡所导致的男性娱乐倾向和娱乐场所色情化举措互为推动的结果。^②

也正因此,在 20 世纪 30 年代末 40 年代初的越剧演员的观念中,将以香艳戏为典型的迎合男性欣赏趣味的剧目视为一类具有较大市场号召力的剧目,而将能演香艳戏看作演员能力的一种体现。这一观念与当时的整体

① 楼嘉军:《上海城市娱乐研究(1930—1939)》,文汇出版社,2008 年,第 281 页。

② 同①,第 283 页。