

# 20世纪50年代“梁祝热”的情感诗学与文化政治

赵 希

**内容提要** 20世纪50年代的“梁祝热”以越剧《梁祝》为代表，是一个复杂的文化现象。它勾连出民间传说、市民通俗文艺与主流意识形态支持下的人民文艺之间的多重背景与多元关系，扭结着一组组矛盾：既是民间/地方的，又是现代/国际化的；既受反封建思想和《婚姻法》的推动，又寄居着才子佳人言情剧的潜在脉络；其哀伤与柔美的特质既与50年代主流美学风格相异，又同时被国家与观众成功接纳，经过从戏曲、电影到音乐多次跨媒介改编，沉淀为唤起大众情感反应的听觉符号，甚至在外交上扮演了重要的角色。这些矛盾勾勒出《梁祝》“经典化”过程中的复杂面向，也显示出其在时代变革中独特的情感诗学价值与文化政治作用。

**关键词** 《梁祝》；越剧；跨媒介；情感诗学；民间

20世纪50年代，一只蝴蝶从传说中飞来，扇了扇翅膀，就掀起了从江南到北京、由内地至香港、从国内到国外的一股文化浪潮。1952年10月6日，华东越剧实验剧团的代表作越剧《梁祝哀史》进京参加文化部举办的第一届全国戏曲观摩演出大会，获剧本奖、演出一等奖、音乐作曲奖、舞美设计奖，主演范瑞娟和傅全香获演员一等奖。观看了演出的毛主席指示将该剧拍成电影，于是次年，上海电影制片厂的导演桑弧和黄沙把袁雪芬、范瑞娟主演的越剧《梁山伯与祝英台》（以下简称“《梁祝》”）搬上了大银幕，制成新中国第一部彩色戏曲片。周恩来总理还将该电影带到了1954年日内瓦会议上，并称之为“中国的罗密欧与朱丽叶”。之后《梁祝》又经改编南下中国香港与东南亚，带动了整个华人文化区的“梁祝热”，同时作为中国越剧团出国演出的主要剧目之一，得到苏联和德意志民主共和国观众的赞美<sup>[1]</sup>。不仅是戏曲和电影，《梁祝》掀起的热潮还涉及歌谣、小说、小提琴协奏曲等众多文艺形式。最为知名的是，1959年5月27日，由何占豪、陈钢作曲的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》在上海兰心大剧院首演，成了“小提琴民族化”最重要的实验结果<sup>[2]</sup>。显而易

见，五六十年代由多种文艺形式呈现的《梁祝》已然成为民间文艺、民族形式乃至国际舞台上中国形象的一张文化名片，而越剧《梁祝》从影响力、改编次数、传播效果各方面来说，都是这场热潮的绝对核心。一个显著的例证是它引发了随后种种跨媒介（transmedia）改编：无论是被翻拍多次的电影还是小提琴协奏曲，均是以越剧版本为取材来源。

那么，为何源于地方文化的越剧《梁祝》可以跨越种种现代媒介、引发全国甚至世界范围内广泛的情感共鸣？在目前已有的研究中，对于越剧《梁祝》地方性、本土性维度的探讨已经较为丰富<sup>[3]</sup>，多聚焦于作为民间传说的《梁祝》的起源流变，以及越剧这一地方剧种与浙江本土文化积累、审美传统之间的生成关系，然而却没有回答在具体的时代语境下，越剧的这些地方、本土的面向如何经过转译与整合以获得历史性的定位。与之不同，张炼红将越剧《梁祝》置于新中国戏曲改革的脉络中，指出：一方面，“民间性”被擢升为“人民性”之后，虽有所简化和遮蔽，但也部分地得以保留；另一方面，“人民性”的主旋律下保留的“民间性”因素会使得作品与主流意识形态的宣传目的产生一定缝隙<sup>[4]</sup>。这一讨论有效地破除了“人民性”与“民

间性”之间的二元对立关系，但对于“民间性”这一概念本身却没有做出历史性的界定，依然将《梁祝》的“民间性”作为地方/传统/乡土的转喻。徐兰君进一步将越剧的“民间性”落实为在北方语境中生成的“南方性”/“江南性”<sup>[5]</sup>，但依然无法回答江南审美结构何以普遍化这一问题。

在这一情况下，“民间性”这一概念需要我们去进行更为清晰的历史定位，它不仅关涉到越剧《梁祝》及20世纪越剧自身的发展演变，更有利于帮助我们厘清其所转喻的“民族形式”与“人民文艺”中可能存在的多重讨论空间。我们可以进一步追问的是，当我们在谈论越剧《梁祝》的“民间性”时谈论的是什么？除却地方/传统/乡土这些维度外，其中是否还存在不同层次元素？刘禾在一篇研究歌剧电影《刘三姐》的文章中曾提示：

总之，20世纪前半叶，至少有从功能到性质上（而不是类别上）两个不同的“通俗文艺”传统，我们不妨将其命名为：民间通俗文艺和市民通俗文艺。……到了50年代，“五四”新文艺的模式早已被扬弃，由于官方的文艺政策，民间通俗文艺开始全面取代市民通俗文艺，并全面占有它的新式媒体，如广播、电影、电视、报纸、文艺刊物等。<sup>[6]</sup>

刘禾使用的“通俗文艺”概念在“民间”之外又打开了另一重讨论空间——市民通俗文艺。反观《梁祝》在50年代的走红，表面上看正是刘禾所说的“民间通俗文艺开始全面取代市民通俗文艺”的一个例证，但需要注意的是，越剧《梁祝》也是三四十年代以袁雪芬为代表的越剧艺术家们改革的产物，而这一改革的背景又是城市文化高度发达、市民文艺占主导地位上海。因此，越剧《梁祝》勾连着一个十分复杂的文化和历史背景：它既是国家支持的民间文艺与当时追求的“民族形式”的代表性杰作，但在其发展过程中，广播、电影、话剧等现代媒介与其所关联的都市观众消费市场与情感结构同样扮演着重要角色。可以说，《梁祝》是一个综合了市民通俗文艺与民间通俗文艺双重身份、并被纳入国家支持的“人民文艺”的成功案例，也正因如此，“民间”“民族”与“人民性”几个能指之间的复杂关系，是我们回归历史语境观照《梁

祝》潜藏的文化政治内涵所要回答的第一个重要问题。

## 一 何谓“民间”：“国际”化的“地方”戏

越剧《梁祝》的“民间性”何在？或者说，在何种体系的参照下，越剧《梁祝》的“民间性”才得以凸显？从内容层面来看，越剧《梁祝》的民间性似乎是不证自明的——它来源于一个流传千古的民间传说。但当这一传说被改编为戏剧，尤其是正处于改革中的一种戏剧形式，其媒介与形式层面的特征就必须纳入考量范畴。事实上，在当时的一些文艺工作者看来，相较于越剧《梁祝》，更具有民间特色的其实是从同一题材改编而成的川剧《柳荫记》。黄裳曾仔细对比了越剧与川剧版本的差别：

在一般的越剧中，我们很难发现有大段有力的说白。如果必要的话，也往往为唱词所代替了。在说白的时候，也很少有出自生活中的语言（民间小戏除外），通常出现的是类似韵白的东西，是近于绍兴官话的一种舞台语。而这样的语言在表现情感的场合往往不易显得有力的。<sup>[7]</sup>

川剧在这方面是比较成熟得多的。近于上口的韵白是很少出现的，普遍存在的是通俗的口语。……这样，在表现人物的思想感情上就有着非常优越的条件。<sup>[8]</sup>

黄裳有意对越剧和川剧版本对白做了高下之分，他认为川剧版本中的丰富对话使得舞台表现更贴近民众生活，丝毫不会引起观众“话剧化”<sup>[9]</sup>的感觉。在这里，他却无意中触及了越剧《梁祝》的一个隐含特点——话剧化。无独有偶，艾青对于两个版本的对比持有同黄裳一致的观点，他指出：“从民间文学上来看，川剧《柳荫记》的文字，比较泼辣，有时出现一些对话和顺口溜形式的道白，俚俗得可爱。也就是说，属于劳动人民的东西更多。”<sup>[10]</sup>

在黄裳与艾青的批评中，越剧《梁祝》在川剧的对照下显得不够“民间”，然而在另一个语境中，越剧《梁祝》却被指认为民间地方戏的代表，并进而被转喻为“人民性”。1952年中央文化部主

办第一届全国戏曲观摩会演，使得越剧、川剧、京剧三个版本的《梁祝》获得了同台竞技的机会，越剧《梁祝》大放异彩，获得多项一等荣誉，而为其戴上“人民性”徽章的，正是当时的文联副主席周扬：

过去京剧的这种提高，是受着封建社会的限制的，这种提高的结果，逐渐产生了脱离人民生活的倾向，因而也就在某些方面产生了形式主义。反之，各种地方民间戏曲，则带有较多的人民性，更接近人民的生活、人民的语言，因而它的内容就更生动活泼得多，形式就更自由、更新鲜。几年来，地方戏曲，特别是越剧和评剧，有了不少值得重视的新的创造。这次会演中许多地方戏曲博得了广大观众的格外欢迎，是很自然的。<sup>[11]</sup>

这段发言直接赞美地方民间戏曲具有“人民性”，符合《讲话》所确立下的为人民服务、反映人民生活的准则；但同时也表露了一重言外之意：即这种“人民性”是在与“脱离人民生活”且“形式主义”的京剧对照下得以凸显的。如果联系此时戏曲改革中发生的一系列事件，周扬的言外之意便可以得到理解。1951年11月，中共中央下发《关于在学校中进行思想改造和组织清理工作的指示》，文艺界开展整风学习运动，北京文艺界是此次思想改造的重点，京剧则是反思与批判的主要场域。此外，京剧本身就因其包含太多“王侯将相”等封建题材而成为戏改的敏感地带，因此，周扬对于越剧“人民性”的表彰，出发点其实在于对京剧改革的警示和提醒，并非对于越剧特点本身的分析和界定。另外，在周扬的语汇中，“地方”与“民间”对于戏曲来说是一种可以并置的同义反复，同时“民间”与“人民”之间的转喻关系也无须解释即可成立——因为来自地方/民间，所以接近人民的生活、具有人民的语言。可见在他那里，越剧的民间性是其相对于京剧而言、从地域上和题材上就不言自明的先在属性，至于其艺术形式在哪些方面可以称为“民间的”，并非他所关心的重点。

对于此时在改革中如履薄冰的京剧来说，在会演中大放异彩的越剧在艺术层面到底特殊在哪里？发表在《戏剧报》上的一篇来自牡丹江市京剧团演

员们的观后感，对这一问题恰好做出了回答：

看了《梁山伯与祝英台》这部影片之后，大家都感到：人家的长处太多了，自己的缺点也太多了。……首先，最明显不过的是影片的演员不受程式化的束缚，从生活出发。这与某些京剧演员的程式化的演技成了鲜明的对比。……再比如：通常谁和谁说话还不都是面对面？唯独我们对话时总是把对方搁在一边，上前几步，面对台下指手划脚大说特说。……看人家影片中演的：和谁说话就面对着谁，我们不是看着很舒服、很有真情实感吗？……再听人家那音乐多么美，多么和谐，与剧情和人物心理结合的多么紧！……想见乐队也一定是参加了剧本讨论和排练工作的。……再看人家的化妆，是随着剧情的变化而变化的。<sup>[12]</sup>

值得注意的是，报道中提到这次越剧观摩的背景是“牡丹江市京剧团的演员们在进行史坦尼斯拉夫斯基体系的学习”，由此可以推断，在他们对于越剧《梁祝》的观察中，隐含着斯氏体系的参照，如讲求舞台动作的自然、演员感情的真实流露、音乐妆造与人物心理的密切结合等。在这些京剧演员看来，越剧《梁祝》的卓越之处不在于它有多么“民间”，而恰恰是因为它与斯氏体系指导下的戏剧表演高度相似，且具有更完整而复杂的乐队和更高超的化妆技术。而另一则来自苏联评论家的观后感更直接地指出了越剧《梁祝》中现代化、国际化的一面。他认为，中国有些歌剧接近话剧，有些介于歌剧与话剧中间，而《梁祝》“是真正的歌剧”：“这是出色的音乐作品，它带有广泛的音乐形式和交响乐的插曲，这些插曲在戏曲创作方面起了很大的作用；它还带有各种发展的声音乐部，而并不是一种简单的乐队。”<sup>[13]</sup>对白少、唱词多是黄裳眼中越剧的不足，但在这位苏联批评家眼中恰恰是越剧《梁祝》接轨欧洲歌剧的证明。与此同时，其复杂的乐队所制造的交响乐插曲也是其出色之处，而非传统地方戏中由几样简单乐器所演奏的简单伴奏。由此可见，越剧《梁祝》之所以在京剧、川剧等众多版本中突出重围，可能并非因为它是“民间的”——恰恰相反，因为它是现代的、先进的，甚至国际化的。

因此，当五六十年代的文艺工作者和近来许多研究者在用“地方戏”“民间性”等概念谈论越剧时，其现代性、都市化的一面往往被遮蔽，至今仍需被打开。在此需要简单回顾一下越剧的发展史。越剧，曾称小歌班、的笃班、绍兴文戏、嵊剧等，前身是浙江嵊县一带流行的一种说唱形式“落地唱书”，在清光绪三十二年（1906年）春演变为在农村草台庙会演出的戏曲，又在1925年9月17日上海《申报》演出广告中首次得名“越剧”<sup>[14]</sup>。据《上海越剧志》记载，为了适应上海这个大城市的环境与观众要求，1938年以姚水娟为代表的从业者开启了越剧变革，史称“改良文戏”<sup>[15]</sup>。在形式的改革中，当时流行的电影与话剧提供了很好的启发：在舞台方面，越剧开始采用写实布景；在经营方面，突破了班长制的陈规，以经理制度代之；同时，为了追求商业影响，剧团还充分利用电台、报社、唱片等众多传播媒介的优势，扩大了观众范围。此次改革浪潮虽然持续了不到三四年，但其中创新性采用的模仿方式为另一个更重要的改革提供了思路——即1942年袁雪芬所领导的越剧改革。与第一次改革相比，袁雪芬改革的力度显然更大：对传统剧目大规模改编，并编演了大量新剧目。但是从形式艺术层面来看，袁雪芬延续了姚水娟改革中的重要路径：话剧化、电影化。据袁雪芬回忆，在改革初期产生重要影响的两个人分别是导演过话剧的于吟和擅长舞台妆造设计的韩义：

第一部戏的编导于吟先生，他拿着剧本指导我们排戏、走地位……另一位集布景、服装设计 and 化妆于一身的韩义先生，在仅几米见方的大来剧场舞台上设计布景，用红、绿、蓝、黄纸包灯泡，为舞台的灯光变化而排光。……总之，要废除旧越剧模仿京剧不分朝代的衣箱制，整个演出向话剧、电影的古装戏看齐，连戏曲表演手段之一的水袖，也被我们以学习话剧真实自然的原则一度给取消了。<sup>[16]</sup>

如此改革方向很快让越剧在上海的大众娱乐市场站稳了脚跟。袁雪芬回忆：“人们说越剧倒像有唱的‘越话剧’了。”<sup>[17]</sup>

《梁祝》的整理与改编贯穿了越剧改革几十年的过程。在的笃班入沪之前，其中的一些折子如

《楼台会》《访祝》等就在乡村备受欢迎<sup>[18]</sup>；1919年，新编《梁山伯》就于第一剧院上演<sup>[19]</sup>；1937年，范瑞娟就演出了上下两本全部的《梁祝哀史》；1945年1月29日，袁雪芬、范瑞娟在九星大戏院演出了改编整理后的《梁祝哀史》<sup>[20]</sup>，日后在50年代掀起“梁祝热”、飞往世界各地的越剧《梁祝》，正是袁雪芬等人不断改革创新的产品。也许正因在修改过程中对于电影表达方式的自觉借鉴，越剧《梁祝》很快被毛主席和周总理选中拍成了彩色电影，又在香港不断被翻新改编。

事实上，对于越剧《梁祝》的成功而言，虽然其故事内核与剧种来源都离不开民间文化的滋养，然而真正将它区别于川剧、京剧的核心竞争力，是经过话剧、电影等种种现代媒介加持的改革后的“现代性”：地方戏曲所根植的文化土壤使得越剧具有源自民间的灵活与生动，而话剧、电影等种种外来的现代媒介非但没有损伤越剧灵动自然的美感，反而在表演层面赋予其另一种更贴近日常生活情感表达的、去程式化的“自然”。而且正是由于与现代媒介的自觉对话从一开始就渗透在越剧改革的步伐中，越剧《梁祝》后来的种种跨媒介改编才得以水到渠成。

## 二 “言情剧”：婚姻法与浪漫爱

除了越剧自身改革发展这条线索，《梁祝》在50年代一跃成为全国各地文艺创作的聚焦点，背后还有一个直接的推力，那就是《婚姻法》的宣传。1950年，新《婚姻法》颁布，随后全国开展了反封建婚姻、提倡恋爱自由、婚姻自主的一系列活动，文艺界也响应号召，于是《梁祝》《牛郎织女》《白蛇传》等民间传说纷纷被改编为各剧种剧本，尤其《梁祝》被改编为三十多个剧种剧本。改编后的越剧《梁祝》对《婚姻法》的宣传起了重要作用，到1963年，文化部号召各地剧团配合反包办婚姻的宣传教育，越剧《梁祝》成为推荐的7个模范剧目之一<sup>[21]</sup>。为配合“反封建婚姻”的主旨，《梁祝》情节中关于祝英台与其父亲的矛盾斗争被无限放大，最显著的表现是在1951年越剧改编版中《抗婚》一场的增加，直接强化了英台与父亲的

正面冲突，将祝公远这一形象刻画为封建势力的代表，并且凸显英台的反抗和对自由婚恋的坚持。在当时，无论是越剧编演人员还是各种文艺评论家，当他们解读《梁祝》的故事时，“反封建”的线索一定会放置在重要甚至首要的位置。何其芳的观点是其代表，他认为《梁祝》的意义正在于“它反映了封建社会的青年男女的婚姻自由的要求，并且预言了这种要求最后一定会得到胜利”<sup>[22]</sup>。

然而，在“反封建”形象的另一面，是在当时有意无意被宣传忽视的另一脉络：作为才子佳人故事的《梁祝》。那么，为什么这条在50年代受批评的文化线索却在《梁祝》中得以保留？曾深度参与越剧改革的《梁祝》导演黄沙这样分析：

越剧长期演出以才子佳人爱情戏及家庭戏为基本题材的剧目，恐怕与剧种风格的形成有着密切关系。因这类题材有利于创造抒情优美的场面，而越剧的音乐曲调也善于表达这类题材的内容，加上细致的表演、柔和而优美的灯光及色彩绚丽、典雅的布景、服装等，便形成一种崭新的、当时戏曲舞台上未曾见过的形式和艺术风格，因此立即受到观众的欢迎。<sup>[23]</sup>

黄沙认为，因为越剧的形式适合这种题材，所以备受观众欢迎。这个回答在艺术分析的层面或许成立，但从历史发展的逻辑顺序来看，存在着一定的逻辑颠倒：事实上，正是观众的需求推动了越剧在布景、服装、灯光上的改良，也召唤出后来越剧的“典型”——才子佳人言情剧。

要准确打开这个谜题，“女子越剧”是一个必须引入的范畴。在越剧还是其前身“小歌班”的时候，艺人基本都是男性农民。1923年7月，第一个越剧女班成立，30年代初，女班大批涌现。从1931年开始，女演员们纷纷来沪演出，由于场地限制以及女班尚未充分发育，女演员多与男演员们合作同台。抗战爆发后，上海租界工商业娱乐业繁荣，大批江浙流动人口来沪，进一步促进了女子越剧的爆炸式发展<sup>[24]</sup>。而与此同时，男班演员后继无人，渐渐被女班取代。一方面是女演员全面占领越剧舞台，另一方面则是女观众群体的兴起。姜进曾对女子越剧的观众做出过详尽的文献梳理和田野调查，发现了女性观众对于女子越剧的重要影响：

“20世纪中叶的上海，越剧的观众以女性为主……恰恰是那些新加入的女戏迷构成了越剧最为热心的观众、戏迷和捧客，为越剧带来了活力，使其成为20世纪上海一个最为流行的大众文化现象。”<sup>[25]</sup>

女性观众的影响深刻渗透进了越剧改革的肌理之中。黄沙认为，越剧的改革中一条极为重要的经验是“经常分析观众的心理，研究观众的爱好，把每次新的尝试、实验与观众的欣赏、情趣及可能接受的程度紧密结合起来”<sup>[26]</sup>。袁雪芬更是直接表示女性观众是越剧的目标受众，她们的需求才是改革的着眼点，“从妇女观众接受力着眼……即使是无文化的家庭妇女，也能从我们的演出中得到知识和满足”，“家庭妇女一般不会去看话剧和电影（或有选择地看），她们喜爱戏曲——越剧。我们为她们提供娱乐的同时，也给了她们一定的文化知识，我们越剧改革的同时也改造了观众。”<sup>[27]</sup>那么该如何高效地生产以女性观众为导向的作品呢？美国学者珍妮斯·A. 拉德威在研究备受女读者欢迎的浪漫小说时发现，“类型化”是吸引固定读者群的最佳途径，因为“观众和读者对于文本的解读大体上仍有一定的程式（patterns）或规律性（regularities）可循，这是因为处于特定社会位置（social location）的他们也由此获得了特定的文化能力（cultural competencies）”<sup>[28]</sup>。以袁雪芬为代表的越剧团显然把握住了这个成功之道：关键在于以浪漫爱情为中心的言情剧。

前文曾分析，越剧改革深受当时在上海流行的西方电影的影响，而彼时在上海电影界影响极大的一个电影类型则是“情节剧”（melodrama）。在彼得·布鲁克的界定中，情节剧“对强烈感伤主义的沉溺、道德两极化和图示化、极端的处境与行为、明显的邪恶、对于良善的迫害和最终对于美德的奖励”等特征，并且能让观众“在与这种‘局部病态’（monopathic）情感的认同过程中获得一种自怜（self-pity）的乐趣”<sup>[29]</sup>。而好莱坞电影将“情节剧”（melodrama）这种情节跌宕起伏、极易刺激观众情绪波动的类型传播到上海，深度影响了彼时上海电影的表达方式。毕克伟指出，情节剧（又译“通俗剧”）统治了民国时期以上海为基地的中国电影业，即使是在夏衍、孙瑜、蔡楚生等左翼电影人

那里，情节剧的模式套路依然统摄了他们对于革命精神的传达<sup>[30]</sup>。对于此时正处于改革中的越剧来说，情节剧感伤主义的基调与其自身风格恰好契合，更为重要的是，在情节剧中占重要地位的爱情故事又是越剧最适宜也最擅长表现的题材。爱情题材在30年代上海的电影、越剧、文学等种种文艺形式中的泛滥并非偶然，姜进深刻分析了它产生的背景和动因：

20世纪中国社会的巨大变革酝酿着新型家庭、性别和性爱模式，爱情罗曼史应运而生，成为大众文化最重要的主题。……在东部沿海通商口岸城市中有高度集中的表现，刺激了大批以言情剧的形式反映这些变化的文化产品的出现。爱情遂成为各种艺术产品的基本元素……形成了泛滥的现代言情文化。<sup>[31]</sup>

因此，在多种因素的加持下，一种基于浪漫爱情故事言情剧成了越剧改革后最重要的作品类型（genre）。

《梁祝》作为此时袁雪芬越剧团队的看家剧目，其改革的过程全然是这种情节剧影响下浪漫爱情模式的操演。起初，《梁祝》并非越剧改革初期主推的剧目，反而是因为剧目衔接不上作为“填戏”补充的。而不愿演《梁祝》旧版本的原因也很清楚，如袁雪芬所言“糟粕太多，不改无法演出”<sup>[32]</sup>。所谓“糟粕”指的是，“的笃班”入沪之前在宁波等地农村表演时，曾包含大量性暗示动作、台词等低级色情元素，而这些都在袁雪芬等人的改编中被删去，然后整理成了《梁祝哀史》。在这个全新的版本中，纯粹的、忠贞的、浪漫的爱情被高度凸显，“应把握梁山伯和祝英台对爱情忠贞不二的特点”，“把梁山伯和祝英台的真挚、纯情、忠贞和对爱情的追求传递给观众”<sup>[33]</sup>。全女班为表现这种纯洁的浪漫爱情剧提供了便利因素，黄沙指出：“女子越剧，女小生扮演才子——古代的文弱书生，因形象文雅、俊美，颇有其独到之处，这特别表现在演男女爱情等方面，感情异常逼真，具有强烈的感染力，这恐怕是形成剧种风格的另一因素。”<sup>[34]</sup>另外，剧团还受南薇指导，学习模仿电影中自然主义的表现方式，要求演员在舞台上自然地真情流露，并通过服装、舞台、灯光等形式层面加强剧中

爱情氛围的渲染。由是，一个女性改编、女性扮演的全新《梁祝》从充满男性凝视的民间小戏，化身为反映女子情感观念、表达女子爱情追求的可歌可泣的言情剧。

当50年代《婚姻法》颁布，《梁祝》被用来传达“反封建婚姻”的观念时，越剧《梁祝》对于爱情的渲染可以激起观众的同情，从而反衬封建婚姻制度的残酷性；与此同时，其从情节剧中直接或间接借鉴到的道德两极化、情节戏剧化的模式，又巧妙地契合了《婚姻法》推广过程中的阶级斗争叙事需要。由此，不仅以女性观众诉求为主的现代都市文化得以寄居在由主流文艺所倡导的情感结构之中，作为重要媒介资源的国际化文类的情节剧也丰富了“民间性”与“人民性”的历史内涵。

### 三 听觉的再媒介化：眼泪的诗学与政治

前文提到的“情节剧”总以刺激观众情绪、召唤观众眼泪的悲剧情节为主，改革后的“新越剧”也以这样一大批爱情悲剧为主打戏，而《梁祝》与《红楼梦》《西厢记》正是最有影响力的三部越剧爱情悲剧。虽然作为民间传说的《梁祝》本身就带有悲剧色彩，但是如果对比川剧《柳荫记》，越剧《梁祝》显然大大加重了悲剧成分。在《柳荫记》中饰演祝英台的演员陈书舫对角色的理解就迥然不同：

祝英台既然是一个胆大、勇敢的女子，因此从第一场起，我就不能用林黛玉那样的性格去代替她。她不同于旧社会中一般的大小姐。她的行动非常大方，一看就应该使人知道她是一个有勇气的、对礼教不驯服的女子。<sup>[35]</sup>

胆大、勇敢、反礼教、敢于斗争，川剧版的祝英台形象似乎更符合《婚姻法》宣传的诉求和50年代主流审美对于女性形象的期待。此外，在具体情节中，越剧《梁祝》的“斗争性”也远远逊色于川剧。在越剧中，英台父亲祝公远的形象在逼婚前较为正面，祝家父女关系和谐愉快。第一场《别亲》生动活泼地展示了英台乔装成男子与父亲嬉闹的场景，父亲对英台也只是轻柔地责备，并很快答应了她的请求，显得十分开明，只有到后面讨论婚事时

才产生矛盾。相较之下，川剧中的祝英台就泼辣得多，也得到了很多批评家的喜爱。江灵在《祝英台的另一种性格》中提及，这出戏最精彩的是《骂媒》与《访友》两出<sup>[36]</sup>。《骂媒》是英台对父母、马文才和媒婆直接的抗议：

旦（唱）骂得待我高声骂，背时马郎短命鬼子遭刀杀。

你管姑娘嫁不嫁，无故托媒来作伐。

姑娘好比凤凰架，尔好比林中小鸟鸦。

乌鸦岂配凤凰驾，凤凰展翅把尔杀。<sup>[37]</sup>

诚然，与川剧相比，越剧版显得哀伤有余、斗争不足。然而，阿英却认为，越剧版的成功之处恰恰在于把握住了悲剧性的本质：

很明白可以看出，越剧本的着力，主要是在后部，前部只强调的写了十八相送。这样处理是正确的。因为梁祝故事，本质上就是悲剧的故事，前面尽量烘托十八相送，也是为给后部哭灵化蝶一个强烈对照，借此把后部的悲剧性衬托得更悲。……一步跟一步，一折悲一折，逐折加紧，把悲剧的气氛，完满的、有层次的造成和达到最高峰。<sup>[38]</sup>

增强《梁祝》全剧的悲剧感，的确一直是袁雪芬等人改革的关键所在，而其中最重要的突破，莫过于唱腔上的创新。从女子科班产生到30年代，“四工调”一直是越剧女声的基本曲调，但随着越剧改革的进行，大量悲情剧出现，明快、活泼的四工调无法适应悲伤情绪的表达需求，于是“尺调”应运而生。1943年11月在主演《香妃》时，袁雪芬在琴师周宝财的合作下，采用京剧二簧的定弦，变“四工”（6—3）为“合尺”（5—2），并吸收融化其稳重深沉的过门及“二簧”的音调，同时放慢板速，发明了细腻、低回、婉转并适合表现悲剧的“尺调腔”<sup>[39]</sup>。新编《梁祝》就运用了这种“尺调”，袁雪芬将《英台哭灵》演唱得百转千回。另一边，饰演梁山伯的范瑞娟在《山伯临终》一场中又创造了“弦下调”，同样增进了唱腔的哀伤悲痛，令山伯临终所言荡气回肠。据袁雪芬回忆，这两种腔调首次运用就得到了观众赞赏：“范瑞娟的‘山伯临终’和我的‘英台哭灵’，通过这次演出，得到了质的飞跃”<sup>[40]</sup>。同时，编

剧南薇又特意写了哭灵前英台宣读祭文，将悲剧气氛更推进一重。此时的观众也深陷于悲痛气氛中：

这时全场观众肃静，只感到隐隐的抽泣声……琴声、鼓声、观众之悲痛心情与痛彻肺腑的祝英台，融合为一片哭泣声。从此，范瑞娟的“山伯临终”和我的“英台哭灵”常常被电台点唱，并广泛流传。<sup>[41]</sup>

不仅如此，《梁祝》附着于“尺调”之上的哀伤情感，又随着尺调的经典化转化成一种观众可以辨认的听觉符号，而后被转译进享誉世界的小提琴协奏曲《梁祝》，完成了新一轮的“再媒介化”（remediation）。1958年，由何占豪、丁芷诺等上海音乐学院学生组成的“小提琴民族化实验小组”向上级提交了三个题目，作为向祖国成立十年献礼的备选项，而他们的直接上级——参加过延安文艺工作座谈会、熟悉民族形式要求的孟波，拒绝了当时紧跟政治潮流的“大炼钢铁”“女民兵”题材，选中了看似有些“不合时宜”的《梁祝》。孟波坦言，之所以选择越剧《梁祝》，并非是因为政治上的先知先觉，而是“认为小提琴的性格，较为纤细、柔软，难以表现大炼钢铁、女民兵这样一类生活所需要的气势雄壮、轰轰烈烈的情景。而越剧《梁祝》本是一首委婉动人的爱情奏鸣曲，适宜小提琴性格化的体现”<sup>[42]</sup>。除却小提琴的音色加成外，作曲部分之所以能达成哀婉而古典的情感特质，正是在于对越剧表达悲伤方法的借鉴。据作曲家何占豪所说，小提琴协奏曲全曲反复出现的那一句“爱情主题”乐句（简谱为：3̣.5̣6̣12̣6̣1̣5̣），取材于越剧《红楼梦》中贾宝玉的扮演者尹桂芳老师的唱腔。尹桂芳为表现宝玉对黛玉爱情的复杂心境，就在表演过程中下意识地增强了语气，把原本简单的称呼“妹妹”变成“妹妹呀”，又逐渐演化成一句漫长而波折的叹息，而这个经典唱句就被何占豪化用为《梁祝》的主题句，将宝黛的爱情关系通过音乐引入梁祝的情感基调之中<sup>[43]</sup>。在展开部的“楼台会”部分，更是可以看到尺调与哭腔的直接化用：



譬如在上图所示乐句中，虽然作曲家将尺调G调移调为降E调，但尺调的调式保留，仍在制约甚至决定整个旋律的特征，几个重要的长音都落在降7这个音上，而这正是尺调(5—2)中所强调的5平移所得。再配合以慢板，尺调长于表达哀婉伤感的特点就被转译到小提琴独奏中来了。另外，频繁出现的倚音、滑音等装饰音又巧妙地模仿了越剧里的哭腔，而空半拍则是哭泣中的喘气，这就使得本就具有高度抒情性的旋律更增哀伤效果。

尺调的运用对于《梁祝》小提琴协奏曲来说不仅仅意味着“哀伤”，更意味着“民族化”——在这里，越剧《梁祝》作为传统戏曲为西洋乐器小提琴赋予了民族性和彼时的文化与政治正当性。也正因此，《梁祝》小提琴协奏曲才成了“小提琴民族化”的代表成果。然而，其哀伤与柔美的旋律风格在崇尚阳刚积极的主流美学背景下不出意外地遭到了非议，当时的报纸上就有评论批评该作品基调过于哀伤低沉，“悲而不愤”<sup>[44]</sup>，据孟波回忆，小提琴协奏曲《梁祝》还曾被严厉批判为“靡靡之音”<sup>[45]</sup>。

“靡靡之音”，这个评价也曾困扰着越剧《梁祝》。对于这个批评，黄沙做出了认真而又谨慎的回应：

有人说越剧曲调“软绵绵”的，多少带点靡靡之音。我赞成增加一些高亢、昂扬的曲调以弥补不足，但不赞同把“软绵绵”和靡靡之音划上等号。……我们常用“柔中有刚”四个字来描写一个能文能武、既坚持原则又善于做团结、友好工作的贤能，如果去掉“柔”字，那“柔中有刚”这句话就不存在了。<sup>[46]</sup>

“柔中有刚”，黄沙的评价准确地切中——或者说预言了《梁祝》之于50年代文化政治的价值：既是文化的，又是直接和间接政治的。袁雪芬的秘书黄德君曾解释毛主席决定拍彩色故事片《梁祝》，有这样一层考虑：“觉得是一部爱情主题的电影，又是民间传说，如果拍成功可以用于对外宣传，可以反驳当时攻击中国好战的国际舆论。”<sup>[47]</sup>周恩来在1954年日内瓦会议上，先是播放了纪录片《1952年国庆》，用以展示新中国人民刚劲、自信的精神风貌，又拿出了越剧《梁祝》，回应关于“中国搞

军国主义”的有意挑衅，最终《梁祝》感动了现场所有观众<sup>[48]</sup>。当放到《哭坟》和《化蝶》两场时，“只听见全场一片同情的感叹声和哭泣声”<sup>[49]</sup>。而随着之后《梁祝》在德国、苏联等每一次的出国展演与放映，观众的“哭泣”总会出现在当时的新闻报道中，成为其艺术价值超越国界获得认可与赞誉的重要证明。由此，一种综合了民族形式与现代技术的新越剧，通过以悲伤为情感基调的编码，赢得了世界观众更为普遍的感官经验共鸣。

以越剧《梁祝》为代表的50年代“梁祝热”，其丰富性与复杂性正在于对于种种多样化、异质性媒介与风格的包容：既继承了地方戏与传统文化的审美积淀，又吸收进话剧、电影等现代西方媒介的表达方式，同时自觉适应观众的情感需求与国家的宣传诉求。因此，对于“梁祝热”的考察有助于我们反思和厘清既有研究中的一些含混概念与分类。首先，当我们谈论“民间性”时，要破除其前现代的、原始的、未经中介的“神话”，通俗的、市民的、都市的，同样可以是“民间性”的构成部分。其次，对于“民族形式”的研究中不能忽略现代媒介的中介，虽然关于民族形式的论争起源于对本土资源的借鉴，然而在不同的文类(genre)中、尤其在发展的不同阶段下，各式各样的现代媒介依然可以促成并转译民族形式的表达方式。本文所分析的越剧《梁祝》就是一个很好的例子，话剧、电影等媒介的影响早已内在于作为民族形式的《梁祝》之中，且这种民族性语汇可以通过跨媒介改编再次流动，改编后的越剧同样可以将民族文化修辞以听觉符号的方式传递给小提琴——一种新的西洋乐器。最后，在以阳刚、健康、积极向上为表现的主流美学之外，50年代的文艺中依然存在着柔性的、哀伤的声部，它并非损伤了当时的文化政策与政治诉求，反而与之相互达成，这提示我们，对于社会主义美学与文化政治的理解，需要一种更宽广、更多元的性别与情感想象。

[1] 李焕征等：《民间传说、地方戏与“十七年”电影策——以越剧电影〈梁山伯与祝英台〉为例》，《当代电影》2013年第10期。

[2][42][45] 马信芳：《还一部真实的“梁祝”诞生

史——何占豪、陈钢、孟波话“蝶”五十年》，《上海采风》2010年第1期。

[3] 相关论文如丁一、孙世基《越剧〈梁祝〉的由来与发展》、周静书《百年梁祝文化的发展与研究》、高义龙《论越剧的民间文化基因》等。

[4] 张炼红：《从民间性到“人民性”：戏曲改编的政治意识形态化》，《当代作家评论》2002年第1期。

[5] 徐兰君：《“哀伤”的意义：五十年代的梁祝热及越剧的流行》，《文学评论》2010年第6期。

[6] 刘禾：《语际书写：现代思想史写作批判纲要》，第155页，广西师范大学出版社2017年版。

[7][8][9] 黄裳：《〈梁祝〉杂记》，《梁祝文化大观 学术论文卷》，周静书编，第79—80页，第80页，第84页，中华书局2000年版。

[10] 艾青：《歌剧梁山伯与祝英台——谈越剧〈梁山伯与祝英台〉、川剧〈柳荫记〉》，《梁祝文化大观 学术论文卷》，周静书编，第61页。

[11] 周扬：《改革和发展戏曲艺术——一九五二年十一月十四号第一届全国戏曲观摩大会上的总结报告》，《文艺报》1952年第24期。

[12] 丁卒：《影片〈梁山伯与祝英台〉给我们的启发（牡丹江通讯）》，《戏剧报》1955年第1期。

[13] 卡巴列夫斯基：《古老文化的青春》，《戏剧报》1955年第10期。

[14][15][19][20][24][39]《上海越剧志》，卢时俊、高义龙主编，第1页，第2页，第7页，第16页，第2页，第214—215页，中国戏剧出版社1997年版。

[16][17][27][32][33][40][41] 袁雪芬：《求索艺术的真谛：袁雪芬自述》，第11—12页，第11—12页，第14页，第26页，第29页，第30页，第31页，上海辞书出版社2002年版。

[18] 范瑞娟：《我演梁山伯》，《梁祝文化大观 学术论文卷》，周静书编，第159页。

[21] 中华人民共和国文化部：《请各地剧团积极配合当前的阶级斗争和社会主义教育运动大力上演反对封建迷信、反对买卖、包办婚姻的剧目的通知》，《吉林省文化工作文件选编 艺术 1960—1966》，吉林省文化厅办公室、吉林省文化厅文化艺术志编辑室编印，1988年版。

[22] 何其芳：《关于梁山伯祝英台故事》，《梁祝文化大观

学术论文卷》，周静书编，第40页、第43页。

[23][26][34][46] 黄沙：《越剧风格的继承与发展》，《艺术研究资料》第6辑，浙江省艺术研究所、上海艺术研究所编印，第358页，第358页，第358页，第362—363页，1983年版。

[25] 姜进：《女性，地域性，现代性——越剧的上海传奇》，《史林》2009年第5期。

[28] 珍妮斯·A. 拉德威：《阅读浪漫小说：女性，父权制和通俗文学》，胡淑陈译，第12页，译林出版社2020年版。

[29] Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New York: Columbia University Press, 1985, pp. 11-12.

[30] 毕克伟：《“通俗剧”、五四传统与中国电影》，《文化批评与华语电影》，郑树森编，第25页，广西师范大学出版社2003年版。

[31] 姜进：《诗与政治：20世纪上海公共文化中的女子越剧》，第4页，社会科学文献出版社2015年版。

[35] 陈书舫：《我怎样表演祝英台》，《戏剧报》1954年1月16日。

[36] 江灵：《祝英台的另一种性格》，《新民报晚刊》1952年5月18日。

[37]《英台骂媒》，《梁祝文化大观 戏剧影视卷》，周静书编，第129页，中华书局1999年版。

[38] 阿英：《关于川剧〈柳荫记〉》，《梁祝文化大观 学术论文卷》，周静书编，第155—156页。

[43] 笔者于何占豪2021年3月28日上海讲座“小提琴协奏曲《梁祝》背后的故事”记录。

[44] 居思惠：《从小提琴协奏曲〈梁祝〉想到的几个问题》，《人民音乐》1962年第7期。

[47]《越剧百年时尚化与人性慰藉：怎一个情字了得》，《三联生活周刊》2009年第25期。

[48] 熊华源：《中国的罗密欧与朱丽叶》，《梁祝文化大观 学术论文卷》，周静书编，第677—678页。

[49] 参见应志良《中国越剧发展史》，第170页，中国戏剧出版社2002年版。

[作者单位：复旦大学中国语言文学系]

责任编辑：罗雅琳