

张雯

从乡村到都市——近代上海 女子越剧的流行与社会文化变迁

内容提要： 本文讨论了战时开始流行于上海的地方戏——女子越剧。女子越剧诞生于浙江农村，但成长于 1938 年以后的上海，其最大的特点就是全部角色均由女伶扮演。女子越剧能够在近代上海众多地方戏中脱颖而出的重要原因之一，是孤岛期京剧和电影的衰弱，而且越剧表演迎合了战争带来的社会风气及市民精神状态的变化，作为通俗的大众文化得到流行和发展。全部由女伶登台的特殊表演形式，也以其特殊的魅力强烈吸引着男女观众。

关键词： 近代 上海 女子越剧 女伶

越剧是中国传统地方戏的一种，在日本被称为“中国的宝塚”。众所周知，在日本娱乐圈中宝塚是一个非常特别的存在。它的特别之处在于全部角色均由女性来扮演，即女性饰演男角。因此，与宝塚具有同样特征的越剧，就被称为“中国的宝塚”，而且这个认识逐渐趋向于固定化。近几年来，日本学术界开始关注越剧，特别是文学、戏剧学、性别学的学者们，无一不将焦点聚集在女性饰演男性这一特征上，将宝塚和越剧置于同一平台进行讨论^①。然而，这种观点真的正确吗？毫无疑问，宝塚和越剧是目前中日两国中唯一女扮男装进行表演的舞台剧，这是它们之间最大的共同点。另外，它们还分别成长于 20 世纪初亚洲的国际

性大都市——大阪和上海。但是，除却这些发展形式上的共同点，从历史的角度，特别是从社会史的角度来看，二者其实是完全不同的两种艺术形式，从最初的起源开始即具有不同的性质。

宝塚少女歌剧成立初期，其宗旨是剔除以歌舞伎为代表的日本传统戏剧界中性交易的元素，而代之以近代学校教育中所普及的西洋乐器和歌唱，创立一种新式戏剧。宝塚歌舞团是阪急电铁株式会社的直辖部门，音乐教学结构是完全西式的，团员称“学生”而非“女优”。而越剧，则是从民间艺人的小调发展起来的，是一种完全中国乡土式的传统戏剧。越剧同京剧一样，分“花旦”、“小生”等行当，服装、化

^① 例如，2003 年 11 月 26 日和光大学“越剧研究与宝塚”、2004 年 3 月 7 日神戸学院大学“中国演劇におけるジェンダーの表象”，2005 年 6 月 25 日神戸学院大学“宝塚と越劇——男らしさ？女らしさの作り方——”等国际研讨会。另有中山文：《袁雪芬と上海の越劇：家と女をめぐる》（关西女性史研究会编：《ジェンダーからみた中国の家と女》，东方书店 2004 年），细井尚子：《越劇と宝塚歌劇》（爱知大学现代中国学会编：《中国 21》，东方书店 2004 年 8 月，第 20 号），等论文。

收稿日期：2013-06-30 中图分类号：J607

文献标识码：A 文章编号：1008-2530(2013)03-0039-09

作者简介：张雯(1981-)，女，山东济南人，聊城大学历史文化学院讲师，日本京都大学文学博士(山东聊城，252000)。

妆、舞台背景均为旧的传统模式,在 1940 年以前几乎没有引进任何西方元素。它的组织形式也是传统戏班,其中民间艺人自发组织的戏班很多,在进入上海之前多在绍兴、嘉兴、宁波等浙江省各农村地区巡回演出。无论是初期的男伶还是后来崛起的女伶,都和其他各个传统剧种的优伶一样无甚区别。

当然,随着时代的发展与变化,宝塚和越剧都尝试着在各方面进行了改革,戏剧本身出现了很多变化。但是,二者在“舶来”和“传统”这一本质的区别确是无法改变的。因此,若用社会史的观点来看二者的诞生背景和发展过程,会发现宝塚和越剧其实是两种性质截然不同的艺术。如果要为宝塚挑选比较对象的话,1930、40 年代活跃于北平、上海等大都市,表演西洋歌舞的少女歌舞剧团应该更加适合。

在中国,姜进应该是研究近代上海越剧发展的第一人。她在细致的史料整理的基础上,将女子越剧的勃兴放在上海社会史、文化史中进行把握,分析阐述了其兴盛的原因和社会背景^②。她关于女子越剧兴盛的原因分析,总结如下:

①近代上海言情文化的流行。民国上海,存在着一个由表现言情文化的传奇来构成的大众文化圈。属于传奇剧种的越剧,是古代言情剧的主流,特别是“私定终身后花园,落难公子中状元”一类的才子佳人式故事容易被大多数人所接受。

②女性消费市场的形成过房娘和女性作家的出现。女子越剧的主要观众,是中产阶级的女性,其代表是过房娘。过房娘是越剧界特有的现象,是指将喜爱的越剧女伶收为干女儿的女性。另外,女性越剧迷组成的票房表现活跃,女性观众和越剧女伶共享的女性空间形成。女性作家群体的华丽登场,则建立起都市内的女性话语空间。

③宁绍帮势力的支持。近代上海社会中各移民集团共存,其中宁绍帮势力财力雄厚,给予越剧很大的支持。后来随着越剧的发展

和进步,观众层次突破宁绍帮,得到各地区各阶层人们的喜爱。

④越剧剧本和表演体制的改革。1938 年到 1949 年之间,女子越剧出现过两次改革,分别是 1938 年姚水娟的改良,和 1942 年开始的袁雪芬的改革。其中袁雪芬向古典昆曲学习身段,向话剧学习写实,使女子越剧的艺术水平不断提高。她还参考电影艺术引入导演制,制定了新的演出制度。越剧改革将女子越剧提升到了一个新的艺术高度。

以上是姜进对当时的史料进行详细地梳理分析,加之对如今健在的越剧演员采访得出的结论。她试图通过对女子越剧流行的理由及其社会背景的说明,来阐述近代上海社会的变容。

姜进的研究,乍看之下似乎已经诉尽了近代上海女子越剧的兴衰始末,然细看起来,实则还留有进一步探讨的余地。比如说,她的视点过于集中在越剧,对上海娱乐界的时代连续性,和各个娱乐领域的关联性则关注不足。她利用当时的文化背景来解释越剧流行的社会背景,但对文化背景的形成却没有给予详细的说明。在近代中国,以京剧为首的各种传统戏剧均经历了男伶独演—男女分演—男女共演这一变化过程,唯独越剧是走了男伶独演—男女共演—女伶独演这一独特的道路。为什么会有这种现象,姜进也没有给出明确的解释。对于这些问题,本文在姜进研究成果的基础上,将孤岛期之前的上海社会和娱乐产业的情况括入视野,尝试把女子越剧流行的社会背景放在时代的变化中加以讨论。

一、近代上海的越剧发展

1. 越剧的起源与发展

越剧是诞生于浙江省嵊县的一种地方戏。1906 年,作为农民娱乐的“田头唱书”开始舞台化,命名为小歌班。翌年,嵊县周边的地区出现了许多小歌班,在农村乡里流动演出。

^② Jiang Jin, *Women Playing Men: Yue Opera and Social Change in Twentieth-Century Shanghai*, University of Washington Press, 2009. 另有《追寻现代性:民国上海言情文化的历史解读》(《史林》2006 年第 4 期),《传奇的世界—女子越剧与上海文化绪论》(李长莉、左玉河主编:《近代中国社会与民间文化》,社会科学文献出版社 2007 年版),《可疑的繁盛—日军阴影下的都市女性文化探析》(《华东师范大学学报》2008 年第 2 期),《女性,地域性,现代性—越剧的上海传奇》(《史林》2009 年第 5 期),等中文论文。

1917年5月，清一色男伶的小歌班初次去上海进行演出，但成绩不佳，以失败告终。后来经过多次尝试，小歌班终于在1922年进入“大世界”游乐场，并有了“绍兴文戏”、“的笃戏”等新的称呼。至此，越剧的历史还完全是由男伶创造的。第一个由女伶演出的越剧科班诞生于1923年，是嵊县施家岙女子科班，这是后来风靡一时的女子越剧的开端。

女子越剧的诞生，和几十年前的坤剧颇有渊源。繁荣于清末民初的坤剧，1910年代以后逐渐衰落，上海的几家坤剧剧场陆续关闭后，重拾“髦儿戏”这一俗名转战上海各大游乐场，求得一席之地。也许是受到坤剧的影响，其他各种传统戏剧中女伶的身影开始增多。1920年代，在坤剧之外，女子新剧、女子申曲等女性舞台剧也同时在游乐场中上演着。这些舞台剧均是以女子表演为卖点，第一个越剧女班就是在这样一种大环境下诞生的。

“在十余年前，嵊县的男子的笃班和绍兴大班，在上海非常发达，闸北越舞台老班王金水，有一天正在后台闲谈时，有人说：假如有人发起，能召集许多小姑娘们来演唱的笃戏，一定可以发达，当时一句空话，王老班听在肚里，后来竟回到嵊县去，实行成立了第一舞台”，第一舞台即施家岙女子科班^③。她们在1924年使用“髦儿小歌班”的名字首次在上海演出。从这个名字中可以看出，初期的女子越剧对于上海的观众来说，仅仅是与“髦儿戏”（又称坤剧，即全部由女子表演的戏剧，是清末民初南方特有的表演形式）同样的女子舞台剧罢了^④。

女子越剧在上海的初次公演，与男子小歌班一样没有受到欢迎。1925年，施家班在杭州与男班合演，实现了越剧的男女合演。随后，新新风舞台、群英舞台等女班陆续成立，均在以嵊县为中心的浙江省内活动。王杏花、徐玉兰等个别女演员虽然在上海演出，但多是无定期的搭班演出，处于非常不稳定的状态。可

以说，在这十余年中，女子越剧没能在上海真正立足。

直到抗日战争爆发后的1938年1月，姚水娟挑大梁的越升舞台在租界公演，取得了巨大成功，这是女子越剧在上海流行的开始。从那以后越剧女班蜂拥进上海，越剧的盛行一发不可收拾。当年，租界里越剧剧场已经达到12所，与国剧京剧持平。女子越剧开始流行的同时，上海还活跃着7、8个男班，但是因为人气不振或后继无人等原因很快衰退，男伶们大多去做师傅培养女伶。1940年以后，女子越剧的剧场达到三十余所，其人气压倒了京剧和其他地方戏，并基本维持到了1949年。新中国成立后，政府主持恢复越剧的男女合演，然而直至今日，仍是女子越剧更加受欢迎。

如上所述，最初只是一种普通地方戏的越剧，为什么能在短时期内得到这么大的发展呢。其实当时的人们就已经注意到了这个问题。比如，越剧编剧樊迪民（笔名樊离）曾经将越剧成功的理由归结为以下四点^⑤：一调门简单；二它的剧本都是男女情爱之事，有始有终，原原本本演出，而且结果是善有善报，恶有恶报，这种因果律的剧本，像这样封建势力未脱离的社会中，一般观众对之，最为欢迎；三演员都是十七八岁的小姑娘，以小姑娘扮演青年男女间的爱情之事，这是的确容易使人得到好感的；四女子越剧的服装，富丽堂皇，为任何戏剧所不及。

另外，《绍兴戏报》的《女子越剧红的理由》一文中，也举出了三个理由^⑥：一肯下本钱办布景；二也会大翻新行头；三争排新戏比苗头。

以上这些因素，固然都是越剧流行的因素。但是，比起这些剧本和表演方式本身的魅力，当时社会环境的作用其实更为重要。下文笔者将通过整理1938年以后上海娱乐界的状况，来阐明越剧流行期的社会背景。

2. 地方戏的兴盛

上海开港以后，在成长为近代亚洲屈指

^③ 樊离：《女子越剧的今昔谭》，《半月戏剧》1940年12月5日。

^④ 关于近代上海的坤剧，参考张雯：《近代上海における坤劇と女優》（东洋史研究会编：《東洋史研究》，日本京都第68卷第2期，2009年9月）。

^⑤ 樊离：《女子越剧的今昔谭》，《半月戏剧》1940年12月5日。

^⑥ 煌莺：《女子越剧红的理由》，《绍兴戏报》1941年1月13日。

大都市的同时,也成为中国南方的文化艺术中心。特别是租界这个特殊的空间,对各种艺术娱乐的发展贡献极大。和平时期,租界宽松的环境适合各种娱乐方式自由发展。政局不稳的时期,租界又会成为避风港,成为庇护各种文化娱乐的乐园。

1937 年 11 月,日军侵入上海,租界变成孤岛,上海周边的人力和财富,以及各种娱乐都集中于此。历史学者们将这种现象成为“畸形的繁荣”。那么,娱乐方面的繁荣又是怎样的情形呢。

在 1938 年以前,占据上海娱乐界首位的,分别是京剧和电影。京剧自从同治年间进入上海以后,一直是最受欢迎的娱乐方式。1920 年代后,国产电影崛起,兴盛程度超过了京剧。然而,战争的开始改变了娱乐业的格局。最受打击的就是国产电影,“战事影响电影事业,各厂营业一落千丈”^⑦。上海三大电影公司或停业或迁往他地,制作中心逐渐转移至香港或重庆。虽然后来租界电影也曾繁荣一时,但毕竟受到诸多限制,无法与战前的黄金时代相比。太平洋战争爆发后,日本人川喜多长政奉命全面接管上海电影界。在国产电影受限的情况下,娱乐业的中心移向舞台。

早在 1938 年,孤岛的舞台就已经热闹非凡。“笙弦鼓管,依旧如昔,歌舞升平,胜过当年”,究其原因在于时局的变化:

自上海我军撤退后,长江及钱塘间一片沃壤之土,几尽为人有,处其地之人民,无论城市或村镇,时有盗匪之光顾,稍有资产者绝不能安居是地矣,于是相率来沪,视上海为安乐窝,故最近上海人口增加甚速,其密度已开沪上未有之新纪录。此辈避难来沪之人民,处沪稍久,习欲增长,益以生活不安,出路烦恼,或受到其他刺激,进入反常态度,暂图眼前快乐,以是舞榭歌台之间,时有若辈之足迹焉。目今上海处于特殊环境之下,惟有不问世事,侧身于舞台之间,故为逍遥颓唐之态。沪变发生后,南市闸北之学校大多迁入租界,降至今日,外

埠之学校亦都来沪开办,无形之中青年学生大为增加,若辈学生年轻好动,本则游山玩水,春郊嬉游,为今时候,被困于弹丸之地,无地可游,于课后假期,只可听剧看戏以资消遣^⑧。

当时的舞台剧,主要可分为近代剧和传统戏剧两大类。近代剧包括话剧和新剧、文明戏,传统戏剧包括京剧及各种地方戏。

首先来看近代剧的情况。新剧和文明戏一直是二流舞台剧的地位,主流的话剧则是精英文化的代表,其表演者和观众都是有一定文化教养的人。比起娱乐观众,更注重教育文化使命的近代话剧,虽然拥有着似乎超然的地位,但毕竟观众层有限,票房始终无法大盛。比如卡尔登大戏院的老板曾这样说过“宁可演亏本的话剧,不演赚钱的越剧”^⑨,可见话剧和地方戏之间,存在着文化地位与商业效果上的巨大反差。而且无论是孤岛期还是沦陷期,话剧都受到了较其他戏剧更为严格的限制。所以说,话剧诞生于近代上海,而且成长为重要的艺术文化形式之一,但它终究没能攀上娱乐业的顶峰。

再来看传统戏剧。经过多年的发展积淀,京剧已然成为国剧,自然拥有崇高的地位。自 1927 年“四大名旦”诞生以来,京剧可以说几乎是靠这四人来支撑。但抗日战争爆发后,梅兰芳、余书岩、杨小楼等名优相继停止登台,这对于京剧基础相对薄弱、依靠招揽北方名优的上海京剧产业无疑是个巨大的打击。

与话剧和京剧不同的是,各种地方戏、特别是江南的地方戏,它们几乎没有受到任何外部阻碍。越剧、淮剧、沪剧、甬剧、苏剧等,数十种地方戏在上海得到了自由且充分的发展。姜进对此的解释是,财富随着众多富豪流入上海,很多戏班和艺人为逃难进入上海,她们为了生活积极表演,最重要的是日军方面对毫无政治性的地方戏采取了放任自由的态度。即使是日军攻陷孤岛的时刻,越剧也没有停止演出。“各越剧院自此番局势转变以来,营业均

⑦ 《战事影响电影事业,各厂营业一落千丈,新华公司硕果仅存》,《文汇报》1938 年 4 月 27 日。

⑧ 镜溥:《最近沪上梨游艺术业兴盛之原因》,《十日戏剧》1938 年 3 月 31 日。

⑨ 徐玉兰:《舞台生活往事录》,《越剧艺术家回忆录》,浙江人民出版社 1982 年版,第 53 页。

见略逊”^⑩。翻开当时演艺方面的报纸，可以感受到战争局势并没有对地方戏的经营有太大的影响。

多种地方戏共存同生之时，必然会有高下之分。1947年《申报》曾有《漫谈地方剧》的一个专稿，概括了上海地方戏多年的发展：

上海自开埠后，成为五方杂处的大都市，各地的人，都来观光，因此供各地人消闲的地方剧，也在上海普遍的流行着，（早年的昆曲，晚近的皮黄，早已失去了地方剧的性质，姑且不论，至于纯粹的地方剧，过去都集中在游戏场里，间或在茶楼上演出，说不到有什么地位，观众主体为小市民，即使偶有堂会，也不会多的。）经过八年抗战，娱乐界也改观了，号称负有文化使命的话剧，总是不叫座，百年来兴旺的平剧，也趋于没落。而地方戏却很幸运的发展起来。（最初是申曲夺取了苏滩的地位，越剧也不甘示弱，窜了起来，北方的蹦蹦戏，不知风靡了多少人。到现在，蹦蹦戏已偃旗息鼓了，）申曲和越剧，却从茶楼走进了戏院，四五年来，使无数太太奶奶们都着了迷，迄今算是地方剧中的两大劲旅^⑪。

由此可见，地方戏的繁荣是有先决条件的，那就是娱乐业重镇京剧和电影的衰弱，以及话剧的低迷。换句话说，战争改变了中国南方的戏剧史。

专稿选取了最剧代表性的五种地方戏，分别是沪剧、越剧、苏滩、扬州戏、蹦蹦戏，叙述了它们各自的发展史和优劣。虽然将沪剧和越剧同作为地方戏之首，但实际上越剧的风靡程度要高于沪剧，这在当时的史料中可以看出，且现在的研究中也普遍承认这一点。那么，外来的越剧为什么能胜过土生土长的沪剧呢。姜进提出的宁绍集团的强力支持固然是一重要原因。另外，也许还在于它们各自的表演内容。沪剧使用上海方言，身着西式服装，主要

表演时装剧。而与此相对，才子佳人式的越剧，被当时的人们批判为“其成分，是传统的，封建的，迷信的，多妻的，不要说不合现代潮流，简直有的还不近人情，归根结蒂的说一句，这类戏剧，完全是因果律的”^⑫。

十几年前，上海的国产电影蓬勃发展之际，评论家常常将其与京剧相比较，认为电影之所以能够胜过京剧，关键在于它所具有的近代性，即能够表现当代民众的感情^⑬。以此类推，即越具有近代性的娱乐越应该受到民众的欢迎。但是在越剧身上，这个理由却是行不通了，原因在于当时特殊的时代背景。

随着局势的变化，人们的恐战心理愈加明显，导致整个上海社会的氛围也发生了变化。“上海成为孤岛了，因此上海的四周围绕着一一种所谓的孤岛的氛图气，而这氛图气正如黄梅雨一样，使人呻吟着，叹息着，有时甚至哭泣着”^⑭。

这样的社会心理状态的变化，对娱乐行业的走向应该产生了很大的影响。下面这段史料，说明了上海各个时期流行的戏剧与当时社会特征的因果关系：

大凡一种艺术的水准，除了你真真的为艺术而艺术之外，却为由社会的大量需要而造成。在民国十年间，现在回忆，好像还是唐虞之世，大家心理欢畅，所以梅兰芳排的戏却是欢舞升平，系《天女散花》《上元夫人》一类，却是和平之音，民二十年已是屡经兵乱，苛税重稠，所以程砚秋起而代之，就是一种凄怨秋声，排就戏就是《青霜剑》《荒山泪》一类，二十四五年间社会淫乱，盗匪起炽，上海盛世将衰，就有白玉霜的蹦蹦戏风行一时，申曲更占了重要地位，沦陷以后，直到现在，上海人沉浸在地狱里臭坑里……含着一肚的泪水没处去伸说，忽然听到这惨厉的哭声，反觉自己舒了一口气，于是便喜欢这哭声，她哭得愈惨，我愈觉得痛快，这就造成了现在越剧盛极一时的原故。一种民间艺术，大设

⑩ 《各越剧院谋补救办法》，《上海越剧报》1941年12月26日。

⑪ 《漫谈地方剧》，《申报》1947年1月6日。

⑫ 樊离：《无谓的责难》，《上海越剧报》1941年10月27日。

⑬ 关于近代上海京剧与电影的消长关系，参考张雯：《近代上海における映画と女優》，富士ゼロックス小林節太郎記念基金2010年度研究助成論文，2012年4月发行。

⑭ 周戈：《上海的氛图气》，《文汇报》1938年4月29日。

都由小市群民众的需要而造成,不是没有环境而自己立得起来了……从无线电听到的节目,梅兰芳一和平,程砚秋一凄怨,白玉霜一淫乱,袁雪芬一惨厉,的确如我所云^⑮。

这段文章里,同样描述了孤岛期以后上海社会气氛的沉重,和人们所感受到的压抑状态。这篇文章的作者认为,在那样一种环境中,听越剧的哭戏成了人们发散抑郁的渠道,越剧顺应了人们的心理状态,所以被社会所需要,以至于大为流行。

要理解这种想法,还必须要说明一下越剧的表演特点。如前所述,越剧属于传奇剧种,内容主要是言情故事。其情节虽不能说得上是悲惨,但故事情节大体遵循“合一离一合”的套路,即最后必定迎来圆满大结局,中间也必有悲惨曲折的生死离别,而这些生死离别正是越剧的看点所在,所以表面看来很悲惨的越剧会被人们喜欢。这里提及的袁雪芬,是当时的越剧明星之一,她最擅长的正是哭戏。

这种将由人们精神状态的改变而带来的社会风气的变化,与流行戏剧的变化相结合的观点,非常崭新而有趣。当然,人们的精神状态和社会风气,都是主观且抽象的,任何人无法肯定地说当时的上海究竟处于怎样一种精神状态下。但这种观点的存在,至少可以说明越剧的流行与社会风气的变化是不无关系的。

以上按照时间的顺序,简单梳理了上海娱乐业的主角京剧、电影和越剧各自的发展状况,以及三者之间的消长关系。总而言之,如果没有上海 1938 年以后京剧和电影的衰退,越剧等地方戏也不可能有极度兴盛发展的机会。如果没有因战争而起的社会风气与氛围的变化,越剧恐怕也无法从地方戏中脱颖而出。即战争带来的时势与环境的变化,是越剧大流行的重要外部条件。

当然,除了外部条件之外,内部因素也不可小觑。下文将从观众的角度来分析越剧流

行的原因。

二、越剧观众

1. 女性观众

越剧的观众有男有女,多数“越迷”是女性,但不是泛指所有阶层的女性,用当时的话来说,是“太太小姐”们。即非社会底层,而是至少中等阶层以上的女性,她们同样是上海娱乐业的重要消费者。

女性观众的拥有其实并非越剧仅有的特色。在上海,女性赴剧场看戏,早在同治年间就开始出现了。虽然屡遭批判,甚至被舆论抬升为一种社会问题,但女性在公共场合看戏的现象从未消失过,反而不断普遍起来。当时各戏曲中最受女性欢迎的是粤剧,1920 年代前期,广东地方戏粤剧曾在上海风靡一时,从广东来沪的各个戏班中,女班群芳影班和镜花影班最有人气,其支持者几乎皆为女性。“盖坤班颇受妇女之欢迎,故戏院座位,十居八九为妇女所占,此所以粤坤班来沪之盛况,自较男班为优焉”。另外此文中还指出,女班所表演的粤剧故事情节和台词,均是为迎合女性的兴趣而作^⑯。

各娱乐业之间存在相互影响的消长关系,比如粤剧的流行就因电影的崛起而终结。“单就粤剧而论,它似乎只供姨太太和小姐们开玩笑吧……近年来电影事业如雨后春笋勃然兴盛,粤剧即大受影响,未必两无关系的啊”^⑰。对于电影产业来说,女性依然是极其重要的观众。明星影片公司的创始人之一张石川曾就自己的电影理念,说过下面一段话,“不让太太小姐们流点眼泪,她们会不过瘾,说电影没味道,但剧情太惨了,结尾落个生离死别,家破人亡,又叫她们过于伤心,不爱看了,必须做到使他们哭嘛哭得畅快,笑嘛笑得开心,这样,新片子一出,保管她们就要迫不及待来买票子了”^⑱。由此可知,这些太太小姐

^⑮ 《无线电》,《半月戏剧》1947 年 3 月 15 日。

^⑯ 草将:《粤坤班竞争之精神》,《申报》1925 年 2 月 17 日。

^⑰ 卢觉非:《摄制有声国片刍议》,《影戏杂志》1930 年 8 月 31 日。

^⑱ 何秀君口述,肖凤记:《张石川和明星电影公司》(文史资料研究委员会编:《文史资料选辑》,中国文史出版社 1980 年版,第 69 辑 189 页)。

们，是舞台与银幕共通的观众，也是支撑上海娱乐业的重要力量。

在近代上海，随着女性越来越多的走向社会，各个娱乐中女性所占的比例也越来越大。其中，越剧应该是最能激发出女性观众观赏能量的剧种。对于这种现象，当时的人做了以下说明：

女子越剧自起始到现在，特别是受妇女们的拥护，因为1 妇女们看戏的心理，多数爱看情节，而女子越剧的情节缠绵，有始有终，是最适合于她们的脾胃，2 妇女们看同性的人演戏，易于发生同情心，3 妇女们多是在家庭中过生活者，对女子越剧富于家庭中悲欢离合的描写，是特别的爱好……我们可以发现那观众里面，多情的太太小姐们，持着手帕拭泪，或扯起衣角拭鼻涕，这种情形，更是说明了女子越剧感应力之强^①。

从史料中列举的三点原因中可以看出，越剧的言情剧情，比电影或其他剧种更加符合女性的喜好。

然而，女性观看同性演员表演时所产生的情绪，并非只是共鸣这么单纯。其实，纯女性的表演形态，才是越剧区别于其他戏曲和电影的最大特点，也是最吸引女观众的魅力所在。首先完全女性表演的形式，对越剧流行是一个有利条件。因为“在一般家庭娱乐之中，女太太们看看戏，看看报，或看看越伶照片，我想尚不失为高尚娱乐，何况越剧演员全部女子演唱，而爱好越剧的人，又以女子为多，所以一般家长对于妻女爱好越剧，或者成为标准的越迷，都不加以禁止，越剧之风行一时，这是一个很大的原因”^②。

演员和观众均是女性，这使男性家长非常放心。也就是说，与其他剧种比起来，越剧具有更利于女性观众的社会家庭环境。

那么，使太太小姐们趋之若狂的越剧的魅力在哪里呢。首先以女性观众在看戏时的反应和对越剧女伶的感情为中心来进行分析。

有一段对饰演男角的女伶李艳芳的描写：

忽然台下起了一阵哄声，我便详细的一看，原来是饰高少爷的李艳芳出台了，她穿了一套条子西装，外面罩上一件大衣，白白的围巾，显得那样的洁净，手上带着一幅皮手套，脚上喘着一双黑皮鞋，走起路来，真像一个学生。多么的潇洒，大方，再看她的面部，白白的脸，加上一些淡淡的胭脂，眉毛浓浓的，嘴红红的，眼睛亮亮的，那一副扮相真称得上漂亮两个字。然后我再回过头去看，呵，不得了，原来每个人的嘴都张开着，用心的打量着这个高大的少爷呢，尤其是一般女太太，女小姐们，她们的眼光都送出羡慕之色，她们羡慕的是那位姚水娟扮的玉贞姑娘，她有那样漂亮英俊的少爷追求……凡是一待高少爷出台，台下就有笑声，并夹着说话声，什么李艳芳真漂亮，李艳芳的表情真好极了，那能会介像个男人家哪，呵，李姝已经成为越迷的情人了^③。

从文中可以体会到，女观众们完全是以看待男性的心态来看李艳芳的。值得注意的是，与李艳芳演对手戏的，是当时有“越剧皇后”之称的姚水娟。在这篇文章里，李艳芳是绝对的主角，对姚水娟的提及不过是对她能够饰演李艳芳爱人的艳羡。单从观众散发的爱慕之情来说，李艳芳的人气绝对强势，对她的外貌描写，无处不在强调其性魅力。可以说，俘虏女观众的，是女伶酿造出的男性魅力。

像这样女观众赤裸裸地表达对饰演男角的女伶爱慕之意的文章不在少数。自称“爱情专一”者的人将芳华剧团的头牌小生尹桂芳称为“我的情人”，说“心中只有她，如此下去，一定会成为一个疯子的”^④。还有叫戴霞华的人，是女伶陈少鹏的粉丝，“她像世上最美丽的一朵花，更是越剧中最美丽的一位，她那双亮晶晶的逗人秋波，是多么使人神魂颠倒，她的一笑，是多么的可爱，总之，她一切的一切，是不能用一支秃笔所能形容……她的一切，太使

① 小四：《妇女运动的利》，《上海越剧报》1941年11月10日。

② 《越迷三部曲——看戏看报看照片》，《越剧报》1947年11月2日。

③ 启明：《越迷们的情人》，《上海越剧报》1942年1月9日。

④ 爱情专一者：《我的情人》，《越剧报》1947年11月2日。

人迷恋了,我忘不了她,永远的忘不了她”^②。另外,女伶徐玉兰也有疯狂的爱慕者,俞惠君对她饰演的林冲和贾宝玉这两个截然不同的角色赞不绝口,说徐饰演的林冲威武英俊,充满英雄气概,而公子贾宝玉则风流倜傥,好一个多情公子。最后说道“她是一位天才艺人,使人惊叹,她在台上是美小生,台下是美小姐……不知沉迷了多少年迈的太太,更不知倾倒了多少学府女弟子……我永远忘不了她”^③。女伶通过饰演男角,散发出各种类型的性魅力,使女观众每每热情的高涨成为可能。

当时的各种越剧报纸和杂志上,几乎每天都会刊登评价女伶的文章。对于饰演女角的女伶,多数是针对其容貌、嗓音和身段,而对饰演男角的女伶,则是女观众写的类似情书的文章较多,字里行间中无不透露出对女伶身上男性魅力的爱慕和渴望。

既然这种异样感情存在,自然会有同性恋的现象出现。无论是哪个时代,只要是同性之间的演剧,必然无法回避同性恋这一问题,越剧也不例外。而且不仅仅发生在女伶之间,女观众和女伶之间同性相恋的话题也一直存在。“捧角嫁(女捧客),也有她们的目的,有的想做长一辈的过房娘,有的想替丈夫拉皮条,有的想和越伶结同性之爱,而越剧界的同性恋爱之说,虽查无实据,却事出有因,她们费尽心机捧戏子为的是什么,当然不言可知”^④。

在京剧中,一般是男观众去追求女伶的美色,而女观众却很难去把对男伶性魅力的渴望表现出来,所以早期的坤剧对女观众是几乎没有任何吸引力的。与京剧相反,在越剧里女观众可以光明正大地追求另一种意义上的男性魅力。无论同性恋的事实是否存在,把对故事情节中的男性魅力的爱情,寄托在了实际中的女伶身上,这是越剧吸引女观众的重要原因。

从以上的史料中可以看出,越剧大流行的背后,以太太小姐们为首的女观众发挥了绝对

作用。而且相比越剧本身的艺术魅力,女性反串表演之性魅力似乎更加诱人。

2. 过房爷

女观众为了接近女伶,会使用多种方法手段,过房娘就是其中最主要的方式之一,并逐渐发展为越剧特有的现象。依影在《过房娘》一文中指出了越剧与京剧的不同之处,“越剧的女角儿,大一半是靠过房娘的,吃饭小菜,都是过房娘所供给的,所以越剧班里的过房娘,比了股票还要来得吃香”^⑤。在当时,过房娘是一种很普遍的社会现象。

越剧的人气依靠众多观众和过房娘的支持,另外,过房爷的存在也不应被忽视。顾名思义,过房爷是指认越剧女伶为干女儿的男性。当时上海最有名的,是姚水娟和她的过房爷魏晋三的关系。魏晋三的人脉和财力使姚水娟成为越剧皇后的事情,在那个时代似乎并不是秘密。

过房爷在越剧圈里也是一件流行的盛事,虽然艺术并不高明,可是有了过房爷的靠山,也就能平地一声雷红起来,所以姚水娟的成名,一半是靠她自己的本领,但还有一半却要归功于过房爷了。姚水娟在上海过房爷是银行界很有地位的中汇银行宁波路分行的经理魏晋三,魏先生公暇之余,偶尔也会垂青越剧女伶,而收姚水娟为过房媛,真是女子越剧无上的光荣,并且魏先生有的是法币,当然为了过房媛破钞一点也不在乎,于是创行头,办私彩,大挖腰包将过房媛捧成第一流红角的确不容易^⑥。

魏晋三可以说是过房爷的典型,有很多报道都隐约透露着他和姚水娟的暧昧关系。其实不仅仅是姚水娟,越剧女演员和过房爷的关系通常都被认为是不正当的男女关系,而遭到批判。比如剑花曾做过以下描述,“至于拜过房娘,倒还情有可原,拜这过房爷,实在是匪夷所思了。不是说一句罪过话,(下转第 70 页)

② 戴霞华:《我忘不了她—陈少鹏》,《越剧报》1949年7月10日。

③ 俞惠君:《我永远忘不了她》,《越剧报》1949年7月10日。

④ 春水:《捧角家和捧角嫁》,《越剧报》1946年8月4日。

⑤ 依影:《越剧与京剧》,《戏世界》1945年7月28日。

⑥ 《姚水娟爱人的谜》,《越剧世界》1941年8月23日。

四、结语

面对浩瀚的中国传统文化,如何从多角度去吸收其精髓,使音乐创作更具丰富性与多样性是中国当代作曲家必然面临的一个课题。随着新音乐在中国的不断深入影响、交流的不断增多以及价值观的多元化,音乐又逐渐回到本质,在汲取与提炼文化传统精髓以充实原创性方面方法更为灵活。“神”与“形”的关系问题,一直是中国古典哲学、古典美学、艺术哲学等领域所探讨的重要内容。跳出对“民族性”旋律进行简单的变奏或模仿,利用符号化的简单阐释从而使其具有“中国风格”的音乐创作这一“形似”的制囿,从更深层次去实现“神似”是中国作曲家对待传统文化必须进行探索的课题。基于此,在音乐创作如何对待传统文化的态度上可以把握好两个“国际性”,一个是以国际性的音乐语言去表现中国文化特有的美,另一个是寻找一种含有中国文化的国际性的音乐语言。

(上接第 46 页)其中更有许多过房囡,为了投桃报李的关系,把肉身奉献给这批杀人不见血的魔鬼——心怀不良的过房爷,这实在是越伶的奇耻大辱”^②。

社会如此看待越剧女伶和过房爷的关系,并非完全没有根据。女伶王素琴曾经毫不掩饰地说,“但是我以为这种所谓过房爷,也是非是吃吃豆腐而已。我年纪虽小,可是在上海住了几年,大约也知道上海人的心理,不论有钱无钱,老的小的,哪一个不想在女人身上揩一点油”^③。

从以上叙述可以看出,女伶与男观众的关系似乎仍未走出男女关系的旧有范畴。当然,也不能否定过房爷与过房娘同样,他们都客观上对当时越剧的发展起到了推动作用。

结语

本文在姜进的先行研究的基础上,从新的角度论述了 1938 年以后上海女子越剧大流行

的社会背景。上海在 1938 年进入孤岛期之后,娱乐产业一度异常繁荣。因为战争带来的种种社会变化,娱乐业的重心从银幕转移至舞台,各种地方戏曲在相对宽松自由的环境中成长发展起来。当时因为政治局势的变化,上海社会的氛围与市民的精神状态也随之产生了较大的变化,而女子越剧恰好最符合且适应这种变化,所以受到人们的欢迎,得以风靡一时。女子越剧,主要是被“太太小姐”这些中上阶层的妇女们所喜爱,女伶们也被过房娘所宠爱。女性观众为越剧女伶酿造出的男性魅力所吸引,并对其抱以爱恋之心,这可以说是越剧战胜其它地方戏的一个重要原因。

1938 年开始的上海女子越剧大流行,是中国越剧史上的重要一页,越剧也是在那个时期奠定了艺术基础。如今,越剧作为仅次于京剧的中国第二大剧种,依然具有全国范围的人气,女伶们的男性魅力也依然是看点之一。

② 剑花:《丑戏锣鼓多? 过房爷》,《上海越剧报》1942 年 9 月 13 日。

③ 《女人身上揩点油—小尼姑口中的过房爷》,《越剧世界》1941 年 9 月 13 日。