

东南大学

硕士学位论文

越剧与传播媒介

姓名：谢敏

申请学位级别：硕士

专业：艺术学

指导教师：王廷信

20090501

摘要

戏曲传播是戏曲研究的新领域。戏曲理论界对戏曲传播中传播媒介的作用和意义越来越重视。戏曲与媒介紧密结合并形成了新的艺术形式:戏曲广播剧、戏曲电影、戏曲电视剧等。戏曲媒介传播突破了舞台传播的时空限制。其传播范围的广泛性、传播对象的普及性和传播物的可复制性使戏曲实现了真正意义上的大众传播。另一方面,戏曲舞台传播借助各类大众传播媒介获得了新的生存空间,并且在表演、舞美、编导等各方面都有新发展。就越剧而言,它作为历史刚过百年的地方戏,凭什么能迅速发展成为地域覆盖面积仅次于京剧的全国性大剧种?这是戏曲发展史上一个独特的现象,也是引人深思的问题。因此,笔者选取《越剧与传播媒介》作为自己的研究课题,试图从传播学角度来分析越剧迅猛发展的原因。

本文分别从舞台传播、纸质媒介、广播、影视、网络等几个方面对越剧传播进行分析,逐一剖析了各种传播媒介在越剧发展中所呈现出的不同特点、不同作用以及不同意义,将越剧在不同传播媒介条件下的发展变化勾勒出一个较为完整清晰的面貌。并且,本文从理论角度比较分析了传播的舞台传播与现代大众传播媒介之间存在的差异和联系。

本文认为,越剧的快速成长与迅猛发展是和各个时期大众传播媒介的大力推广和广泛传播密不可分的。在某种程度上,戏曲的发展史可以说正是戏曲的传播史。戏曲总是通过传播来寻求自身的生存和发展空间。在大众传媒时代,舞台、报刊、电影、广播电视和网络等共同推广了包括越剧在内的戏曲表演艺术。作为舞台表演艺术,越剧的根在舞台。越剧传播要立足于舞台,坚持自身剧种的地方特色,保持原汁原味的演出,同时探索与传播媒介的最佳结合方式,借助媒介传播之力向大众展现剧种魅力,并拓宽传播范围、加深传播深度和加强传播力度。

关键词:越剧、舞台传播、大众媒介传播

Abstract

Opera Communication is the new field of Opera research. The theoretical circles of the opera pay more attention to role and significance of the communication media. Opera closely integrated with the media, so that the new art forms have appeared: Opera radio, opera movies, opera TV, and so on. The Mass media have broken through the limitations of time and space of stages. Relying on the large scope of communication, the large number of Audience and the replicability of the communication things, the Opera can be disseminated to the public. On the other hand, the stage communication of Opera have got the new living space and new development. They promote the Yueju together. Thus, the “the Yueju and the communication media” is this paper’s title. I attempt to clarify the sequence of the media communication of the Yueju and to explore its communication trend.

This paper can be divided into six parts. Part one, two, three, four and five discusses the characteristics of the mass media communication of the Yueju, and analyzes the roles of the mass media in the communication of the Yueju. Part six discusses the Similarities and differences between the stage communication and the media communication of the Yueju. This paper holds that a variety of modes of communication perform the important functions in the Opera. As a stage art, the Yueju should be based on the stage and explore the best combination of the mass media.

Keyword: the Yueju, the stage communication, the mass media communication

东南大学学位论文独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得东南大学或其它教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了谢意。

研究生签名： 许敏 日期： 2009.5.13

东南大学学位论文使用授权声明

东南大学、中国科学技术信息研究所、国家图书馆有权保留本人所送交学位论文的复印件和电子文档，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文。本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。除在保密期内的保密论文外，允许论文被查阅和借阅，可以公布（包括以电子信息形式刊登）论文的全部内容或中、英文摘要等部分内容。论文的公布（包括以电子信息形式刊登）授权东南大学研究生院办理。

研究生签名： 许敏 导师签名： 王书 日期： 2009.5.31

[illegible]

除“落地唱书”时期(1852年—1906年)外,越剧正式在舞台上演戏的时间只有约一百年,但它已成为一个当代影响较大的地方戏剧种。“按剧团的数量和流动的地域来说,它是在京剧、豫剧以后,位列第三。若以地区分布来说,则仅次于京剧而居第二。除西藏、内蒙和东北数省外,差不多各地区都有过越剧的踪迹。”^①

一、越剧研究成果概述

1、越剧史

1

钱法成主编的《中国越剧》(1989.12)、卢时俊、高义龙主编《上海越剧志》(1997.12)、应志良主编的《中国越剧发展史》(2002.10)、高义龙主编的《越剧史话》(1991.5)、政协嵊县文史资料委员会的《越剧溯源》(1992.9)、曹凌燕著的《梦入剡溪的笃声——趣说越剧》、丁一著的《越剧博览》(2001.10)、高金榜主编的《中国越剧大考》(2004)、上海越剧院编的《上海文化名片——上海越剧院建院五十周年纪念画册》(2005.9)和钱宏主编的《中国越剧大典》(2006.9)等。

这些专著有的是就某个时间段的越剧历史进行梳理,有的是就某个地区的越剧进行历史考证,有的是全面阐述越剧的发展史,涉及越剧的形成、发展、成熟、繁荣、衰落、复苏、振兴几个时期,对时间段的划分基本一致。按照《中国越剧发展史》对越剧发展各时期的划分,越剧的形成期是1852年至1906年。发展期是1906年至1942年,分为三部分:“男班”兴起(1906—1923)、女子越剧兴起(1923—1930)、女子越剧发展(1931—1942)。成熟期是1942年至1949年。繁荣期是1949至1965年。衰落期是1966年至1976年的文革期间。复苏期是1977年至1980年。振兴期是1981年至今,分为两部分:80年代后越剧逐渐被冷落;90年代开始至今,越剧从业人员力求创新改革。^①

梳理历史是为了发现规律。梳理戏曲史是为了发现戏曲传播的必然性、艺术规律存在的必然性和合理性。这些越剧史专著的目的是发现越剧传播的必然性。

2、著名演员传记

1939年2月19日,《姚水娟专集》出版,这是第一本越剧演员传记。传记合集有浙江《文化娱乐》编辑部编撰的《越剧艺术家的回忆录》(1982.11)涉及众多越剧名家的回忆文章和“一娟三花”(姚水娟、赵瑞花、王杏花、施银花)等越剧老演员的传略。其它大多是以介绍某个演员艺术生涯和表演艺术为主的出版物,例如高义龙的《袁雪芬》、吴兆芬等整理的《范瑞娟表演艺术》等等。此外,史志性越剧专著中也有些章节专门介绍越剧演员。这些传记性著作记录了越剧表演艺术家们的艺术成长道路和艺术成就,也从一个侧面反映了越剧艺术发展的轨迹。

3、艺术评论

有关越剧的艺术评论涉及范围较广。其内容涵盖了剧目创作、音韵介绍、越剧音乐、流派唱腔、服饰化妆、表演艺术、导演艺术、舞台美术等各方面。尤其在20世纪80年代之后,一些影响较大的相关专著相继问世。

除以上三方面研究以外,还有一些探讨越剧与传播媒介的论文。主要有:沙文婷与董继红合著的《论越剧出版物对越剧发展的贡献》,按照出版物对越剧发展所起的作用,将纸质出版物和音像出版物进行分类研究,认为越剧出版物对越剧发展起到的作用是不可忽视的。^②姚惠原的论文《浅论越剧影视的过去、现在和未来》,回顾了越剧影视的发展历程。该文通过对具体剧目的分析,认为“越剧影视促进了越剧的推广,但也使某些越剧舞台表演特色无法展现,某些剧目仓促上阵,削弱了越剧表演的魅力。”^③刘小峥就越剧电视剧《秦淮梦》的荧屏再创造进行研究,认为该剧在舞台本的基础上,根据电视媒介的特点,利用电视手段,对舞台剧进行再创造,形成了独特的艺术表现手段:既能细致入微地表现出人物的各种思想感情,又能渲染出宏伟壮观的环境气氛。^④此外,还有对越剧“写意”与电视“写实”方面的论述。陈云发通过对越剧电视剧《玉蜻蜓》的分析,总结了该剧在解决越剧的“虚”与电视的“实”之间的矛盾方面的经验。^⑤但专门针对越剧传播的研究还十分缺乏。

^①应志良《中国越剧发展史》,中国戏剧出版社,2002年。

^②沙文婷、董继红《论越剧出版物对越剧发展的贡献》,《中国戏曲学院学报》,2005年第26卷03期,第128—129页。

^③姚惠原《浅论越剧影视的过去、现在与未来》,《戏文》2004年06期,第65—66页。

^④刘小峥《越剧电视连续剧〈秦淮梦〉的再创造》,《视听界》1986年02期,第22—24页。

^⑤陈云发《虚实之美——越剧电视剧〈玉蜻蜓〉漫评》,《上海戏剧》1994年03期,第32—33页。

二、本文的研究意义

戏曲传播是戏曲研究的新领域，戏曲理论界对于传播媒介对于戏曲传播的作用和意义越来越重视。

“人们谈戏曲，多侧重于‘本体’，如剧本内容、演员表演、美学价值等，不大注意它的‘载体’。常言道：‘皮之不存。毛将焉附’，艺术所附着的载体一旦发生变化，其本体势必有所变异，载体又联系着‘媒体’，若无媒体的传播，艺术也难以普及。”^①“载体与媒体的作用本来就存在于戏曲发展的历史过程之中”。^②因此，“戏曲的传播关乎戏曲的保护、生存与发展。从某种意义上来说，戏曲是在传播当中求得生存的。传播问题解决得好坏，也就关系到对于戏曲艺术保护的好坏以及戏曲艺术的生存问题。”^③

戏曲的发展史，在某种程度上可以说正是戏曲的传播史。越剧的传播区别于京昆等剧种之处在于：它在产生发展的短短百年内，集中经历了各种大众传播媒介。因此，笔者选取从媒介角度来研究越剧的传播，希求为越剧传播的历史、现状以及趋势提供一个新的研究视角，进而为戏曲处理好自身与现代传媒之间的关系、借此发展和壮大自身提供一定的理论依据。

三、本题的研究方法

本文运用理论与个案分析相结合的论证方法，通过对越剧发展、传播历史的疏理，试图找出越剧结合现代传媒进行传播的特点和优势，探讨越剧传播在现代文化形式冲击下如何寻找新定位，如何选择、结合舞台和大众媒介来更好地发展壮大自身。

^①周华斌《戏曲与载体》，《现代传播》2000年第2期，第44页。

^②同上

^③王廷信《戏曲传播的两个层次——试论戏曲的本位传播和延伸传播》，见：2005年第二届中国昆曲研究国际学术研讨会论文。

第一章 越剧舞台传播

第一节 越剧诞生前的两次奠基性质传播

越剧的前身是嵊县地区流行的“落地唱书”。其初期可以分为两个阶段：初级阶段是“沿门唱书”，高级阶段是“走台书”。这是越剧由民间说唱艺术逐步发展成地方性剧种的关键时期。

一、“沿门唱书”

“沿门唱书”的曲调是“四工合调”。“据落地唱书时期的老艺人说，‘四工合调’的创始人是金其炳，他是最早沿门唱书的著名艺人。这个说法源于五十年代尚健在的‘落地唱书’艺人王海金、金文潮等多人口述。金文潮的说法是‘听师父传教’，‘四工合调’是上八洞神仙金其炳化出来的。王海金的说法是‘师公教的’。”^①唱的内容大多是“早生贵子跳龙门”、“福也增来寿也增”之类劝人为善、祝福颂扬的吉利话，一般都是四句八对的形式。

为了争取更多的收入，当时的优秀唱书人金其炳跟他的徒弟们将当地流传的民间故事、传说等改编成有一两个人物、有简单故事情节的小书目来唱，例如《蚕姑娘》、《懒惰嫂》等。同时，为了提高唱书效果，卖唱人还自制了尺板、笃鼓作为伴奏乐器，并且开始两个人搭档，一人主唱，一人接腔。这样，从单档发展到双档，又从双档发展到三档和多档，逐渐形成了“落地唱书”的基本形式。^②这是“落地唱书”实现的第一次奠基：唱书内容从没有情节的四句吉利话发展到有人物、有情节的故事，并且有了简单的伴奏，为这种说唱艺术向戏曲剧种发展奠定了最初的基础。

可见，“沿门唱书”演唱的简单内容是跟其传播载体有着密切关系的。艺人挨家挨户在人家门前檐下流动唱书获取微利，限制了唱书的内容以及篇幅，也限制了唱书形式的进一步发展。这种情形一直延续到“走台书”的阶段。

二、“走台书”

“落地唱书”的高级阶段是“走台书”。唱书的形式由沿门卖唱改为进驻茶楼小舞台演唱。内容更加丰富，开始有了中长篇书目。演唱曲调也有了很大改进。

嵊县说唱艺人为了增加收入，开始到外地唱书。周边的杭、嘉、湖地区的茶馆很多，观众要听唱书，都习惯进茶馆。这个阶段的唱书代表人物是金芝堂。1879年春节，他进入余杭县内全城最大的茶馆岳阳楼唱书，把名字绣在桌围上，挂在茶楼小舞台上的桌子前，自己站在桌后唱书，“走台书”由此产生。

传播载体起了变化，唱书的形式和内容自然也有了相应的改变。在茶馆这个相对固定的传播载体条件下，唱书时间延长了，其内容自然就需要跌宕起伏才能吸引听众。同时，唱书还需要伴随一些表演性的辅助动作来增强感染力，并且需要适合长篇说唱内容的新的曲调。概括起来，从“落地唱书”到“走台书”，主要有以下三方面的改进：

（1）改编长书目

^①嵊县政协文史资料委员《越剧溯源》，浙江文艺出版社，1992年9月，第6页。

^②应志良《中国越剧发展史》，中国戏剧出版社，2002年，第26页。

唱书艺人们将原有小书目内容扩充为中篇，还从传奇、唱本中改编了一些故事情节曲折奇异的新的长篇书目，比如《双珠凤》、《玉蜻蜓》、《珍珠塔》等，这些书可以唱几天几夜。

(2) 增加动作表演

早期的唱书是坐在人家门前唱书，没有表演动作。到了“走台书”阶段，茶馆里的唱书开始有了简单的动作表演。艺人根据书目的情节需要，时而端坐、时而站立、时而走动。

(3) 创作新曲调

早期的“四工合调”只适合唱简单的吉利话和小书目。其拖腔冗长，缺少快慢节奏变化。在茶馆唱书的舞台传播阶段，这种简单、缺乏丰富表现力的曲调显然不适合演唱长篇书目。因此，以金芝堂为代表的唱书艺人吸收了“湖州三跳”使用的“劝世调”曲调柔和、帮腔灵活的优点，将其融合在自己的唱书曲调中。经过不断的实践，艺人们将帮腔衬字“四工上合尺”改为“呤哦呤呤哦”，最终创了新曲调“呤哦调”。这种曲调适合长篇叙述，拓宽了说唱的内容。经过金芝堂等艺人的表演传唱，呤哦调逐渐传播开去。

唱书艺人们在这个阶段发展了“落地唱书”，使之逐步发展成新型的曲艺样式并最终衍变成戏曲剧种。

王国维认为：“戏剧，必合言语、动作、歌唱、以演一故事，而后戏剧之意义始全”，他在谈到宋代杂戏“舞队”时又说“其中装作种种人物，或有故事。其所以异于戏剧者，则演剧有定所，此则巡回演之。”^①可见，戏曲需要具备表演（语言、歌唱、动作）、故事以及固定场所三要素。嵊县唱书经历了以上两次重大发展，终于在1906年首次在舞台（草台）上粉墨登场，分角色表演故事，并且出现了第一个职业戏班。至此，嵊县唱书艺术具备了戏曲的三大要素，真正发展成新的戏曲形式——越剧。到1907年，嵊县出现了二三十个专业戏班，这就是越剧早期的男班。

1906年，越剧从最早的舞台传播载体——草台走向剧场舞台，并借助大众媒介进行传播，逐步发展为全国性的大剧种。传播活动就其传播渠道这个角度来分类，主要可分为“人际传播”和“大众传播”。“人际传播”指个人与个人之间、个人与群体之间以及小群体之间的信息传递。“大众传播”指传播机构通过报纸、杂志、广播、电影、电视、网络等大众传播工具向广大受众传递信息。传统舞台演出的戏曲，实际就是演员与观众面对面直接交流的“人际传播”。通过报纸、杂志、广播、电影、电视、网络这些大众媒介进行的戏曲传播则属于“大众传播”。本文从传播渠道角度来探讨越剧的传播发展，试图理清越剧舞台传播和大众媒介传播的传播特点和传播效果，找出越剧结合现代传媒进行传播的特点和优势，探讨越剧如何选择、结合现代既有传媒来更好地发展壮大自身。

第二节 越剧舞台传播现状

一、越剧舞台传播形式

越剧舞台传播形式主要有三种：剧场舞台演出、广场搭台演出和宴请演出。演出场所和观众层次的差异影响到表演方式。

专业性剧场是封闭性场所，拥有固定的舞台。这种特性，一方面有利于越剧发挥善唱抒情的优势，另一方面有利于越剧利用高科技设计适合剧目表演的舞美灯光。其观众大多是城市居民，文化程度和欣赏水平有高有低。因此，剧场越剧演出在剧目选择、表演、舞美等方面努力做到雅俗共赏。同时，专业性剧场拥有相对固定的观众群，这些观众对越剧表演艺术比较熟悉，容易接受新排剧目和编导演各方面的创新。专业性剧场的越剧表演和探索提高了越剧表演艺术水平和观众的欣赏水平。

^①王国维《宋元戏曲史》，上海古籍出版社1998年12月，第32页。

广场搭台演出的舞台一般由“送戏下乡”的剧团临时搭起,相对简陋。观众大多是乡村居民,文化程度和欣赏水平较低。此外,广场舞台属于开放型场所,观众来来往往。由于这些条件限制,广场越剧演出体现出鲜明的广场艺术特征:剧目大多是观众耳熟能详的骨子老戏,演出场面热闹,唱词通俗易懂,服饰化妆比较浓艳。与专业性剧场相比较,广场越剧演出的传播范围更广泛。根据文化部 2008 年 1 月发布的文化统计,2007 年全国戏曲团体在国内的演出场次总数为 260,000 场次,其中农村演出场次为 198,000 场次;国内观众人次总数为 287,294,000 人次,其中农村观众人次为 220,102,000 人次。^①如果说专业性剧场保证了越剧舞台传播的质量,那么广场越剧则保证了越剧舞台传播的数量。

宴请演出的场所一般是居室厅堂或餐厅,观众是宾朋好友。其演出一般选择带有祝贺性质的剧目唱段。由于是近距离观演,其演出力求唱腔委婉动听,表演细腻抒情。

二、越剧舞台传播现状

进入 20 世纪 80 年代中期后,随着电视业、流行歌舞的兴起以及艺术形式的多样化,全国的戏曲演出开始不景气。^②越剧观众(尤其是青年)逐渐减少,许多专业越剧团相继解体。至 20 世纪末,全国专业越剧团已经不到 40 个,是越剧团最多时的七分之一。^③到 2004 年,戏曲剧团全年总演出场次有所增加,共演出 25.6 万场。越剧剧团增加到 62 个,全年演出 5000 场。^④2006 年文化部数据统计显示,全国艺术表演团体,全年共演出 49.3 万场次,比上年增加 5.1 万场。按剧种分类,全年演出超过 300 场的剧团数最多的是豫剧,有 46 个豫剧团全年演出超过 300 场。越剧和秦腔位居第二,均有 38 个剧团超过 300 场演出。^⑤这个数据与 20 世纪末的相比较,演出场次翻了一倍。可见,戏曲演出在 21 世纪大众文化的强势冲击下,不退反进。越剧舞台演出在新世纪里也有可喜发展。

表格一:

年份	戏曲剧团总演出场次	演出最多的戏曲剧团	全年无演出最多的演艺机构
1998	25.2 万 平均每团 161 场	北京京剧院 (1196 场)	戏曲剧团 (229 个,占 69.6%)
1999	24.7 万 平均每团 160 场	陕西绥德县晋剧团(2096 场)	戏曲团体 (230 个,占 69.7%)

表格二:

剧种	剧团数量(个)	演出场次	主要分布地区
豫剧	160	3,140	豫、冀、鲁、鄂、陕、甘、青、新等
京剧	110	16,000	全国各省、自治区、直辖市
秦腔	106	23,000	陕、甘、青、新等
评剧	78	12,600	京、津、内蒙古、辽、吉、黑、鲁等
晋剧	72	12,000	津、冀、内蒙古等
越剧	62	5,000	沪、浙、苏、皖、闽、赣等

^①参见文化部官网 <http://www.ccnt.gov.cn/> 2008 年 1 月 4 日发布的《全国艺术表演团体演出及收支综合情况》。

^②参见表格一。数据来自文化部官网 <http://www.ccnt.gov.cn> 的文化统计,1998 年《全国 338 个艺术表演团体全年演出超过 300 场 329 个艺术表演团体全年无演出》和 1999 年《全国 353 个艺术表演团体全年演出超过 300 场 330 个艺术表演团体全年无演出》。笔者就其中有关戏曲剧团的数据进行了整理。

^③钱宏,《中国越剧大典》,浙江文艺出版社,2006.9 第 188 页。

^④参见表格二。数据来自文化部官网 <http://www.ccnt.gov.cn> 的文化统计,2004 年《从数据看全国戏曲剧种的构成与分布》。笔者就相关数据进行了整理。

^⑤参见文化部官网 <http://www.ccnt.gov.cn/> 发布的数据,2006 年《全国 465 个剧团全年演出场次超过 300 场——371 个剧团全年无一场演出》。

粤剧	62	7, 000	两广等
川剧	53	4, 000	渝、川、贵等
河北梆子	43	3, 000	京、津、冀、苏、皖等
黄梅戏	39	4, 000	苏、皖、赣、鄂等

越剧在 21 世纪的新发展与它的创新精神分不开。从草台表演到在上海的大舞台站稳脚跟，从“男班”到女子越剧，从姚水娟的越剧改良到袁雪芬的越剧改革，从舞台演出到各种媒介介入传播，从嵊州发展至全国甚至国外，越剧的百年历史是不断创新的历史，不断积极探索传播之法的历史。越剧最大的特点在于与时俱进、取长补短。随着社会文化的发展、传播媒介的更迭，越剧在保留自身剧种传统优点的基础上，吸收了其它艺术和其它剧种的长处，逐渐丰富了舞台表演艺术。舞台越剧还吸收了影视等媒介的表现方法来丰富越剧的舞台表现力手法，增强了表现力；并且积极利用影视、音像复制品、网络等媒介扩大了舞台越剧的传播范围。正由于这种创新、进取精神，越剧才实现了全年演出超过 300 场的剧团数量第二的成绩。虽然戏曲的根本是舞台表演艺术，越剧的根在舞台，但是大众媒介丰富了戏曲的传播方式，为戏曲传播推波助澜。

三、越剧舞台传播趋势

一方面，在纸质媒介介入之前，戏曲的传播主要是演员通过舞台演出的形式直接把戏剧传播到观众面前。在各种大众媒介（纸质媒介、电子视听媒介、网络媒介）介入之后，这种演员与观众面对面的直接传播方式——舞台传播——也没有被完全取代，而是舞台传播形式与借助媒介传播形式相辅相助而行。纵观戏曲传播史，我们可以发现，“任何传媒形式都不可能凭空想象戏曲舞台演出所传播的内容。戏曲舞台演出的传播与借助媒介的传播始终处于同一进程中。在舞台演出传播的同时，戏曲在媒介中的传播也在进行，并且二者保持了一种相对稳定的约束关系：戏曲舞台演出传播的内容在一定程度上规定了媒介传播的内容，而媒介对戏曲的传播又在一定程度上制约着戏曲舞台演出传播的深度、广度和力度。”^①因此，在 21 世纪，越剧舞台传播仍然是主要传播形式，其演出为影视越剧、网络越剧以及越剧音像复制品提供了素材。而这些媒介对越剧的传播，又从编、导、演、舞美等方面影响舞台演出，推动舞台演出创新。

另一方面，与媒介传播相比较而言，戏曲的舞台传播的优势在于其传播反馈过程的直接性，演员可以根据观众的反应进行必要的临场调整，观众可以直接感受到演员精彩的演出并且作出情感上的回应。这种传播者与受众之间的直接交流有利于相互间的信息交流与情感互动，有利于共同营造融洽的观演氛围。但其传播过程的即时性和传播时空的局限性，也恰恰导致了舞台传播具有其自身不能克服的弱点：其一，舞台演出结束，观众退场，传播过程也就结束，不能复制，也不能被重复观赏，观众来不及对演出进行必要的、深入的反思，使得戏曲传播缺乏深度；其二，由于舞台演出是在相对封闭的剧场进行的，时间和空间都受到限制，与媒介传播相比，缺乏传播的广度，这就很难引起全社会的关注与思考。因此，当代越剧舞台传播形式与媒介传播形式并存，实现优势互补，合力推动越剧传播。

^①傅德雷《戏曲舞台演出传播与媒介传播之比较》，《东南大学学报（哲学社会科学版）》，2005 年 12 月第七卷增刊，第 207 页。

第二章 越剧传播与纸质媒介

从传播学的角度看,人类的发展史同时也是一部传播媒介的发展史。加拿大著名传播学者麦克卢汉在其“媒介即人的延伸”理论中认为:“媒介是人类感官的延伸,人类感官也是我们个人精力的‘基本支出’,它们成为我们每个人的知觉与经历……”^①“任何一种新兴媒介都对人类事物的尺度、进度和标准产生影响,从而强有力地改变人类感觉的比例和感知的图式。”^②“戏剧文化在漫长的发展与繁荣过程中,……因其在传情达意时所借重的表现手段与传播方式而分流为不同的戏剧品种。我们把它们分为‘以人为传播媒介的演出戏剧’和‘以物为传播媒介的制作戏剧’”^③按照这种分类方式,戏曲的舞台传播就是前一种类型,戏曲的媒介传播就是后一种类型。在印刷媒介出现之前,戏曲的媒介传播仅止于手抄剧本的小范围传播,印刷媒介出现之后,其传播对象即为大众,纸质媒介进入大众媒介传播时期。

纸质媒介大致可分为报纸、杂志、剧本、专著四类,它们都参与了越剧的传播,并且收到较好的传播效果。最早传播越剧的报纸是《申报》,1917年5月6日,男班第一次进上海演出,十六铺新化园在《申报》刊登男班开演广告。最早专门介绍、评论越剧的杂志是1939年7月1日创刊的《越讴》。最早的越剧剧本是以手抄戏本形式存在的,保存在上海图书馆的由上海戏剧研究社林芳锦编著的1927年的《戏海—秘本越剧部》是早期的越剧剧本。由出版社出版的剧本最早的是在1941年,由姚绥君主编整理、上海新安书局出版的大量越剧剧本系列丛书,如《沉香扇》、《双珠凤》、《碧玉簪》等。它们借助纸质媒介面向大众传播的特点,扩大越剧传播范围。

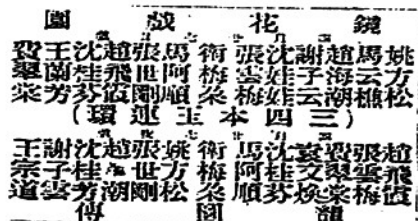


1917年“男班”演出广告

第一节 纸质媒介分类及越剧出版物

一、综合性报纸

这些报纸主要有上海的《申报》、《新闻报》等。从1917年开始,它们陆续登载有关越剧的演出广告、剧照和评论。



1917年6月16日《申报》梅朵阿顺班演出广告

《申报》是我国近代第一大报,1917年至抗日战争之前,它对越剧的宣传,囿于演出广

^①张国良《20世纪传播学经典文本》,复旦大学出版社,2003年1月,373页。

^②张国良《20世纪传播学经典文本》,复旦大学出版社,2003年1月,386页。

^③吴戈《戏剧本质新论》,云南大学出版社,2001年6月,314页。

告方面。在对戏曲的演出评论方面,主要局限于京剧方面的文章,从未发表过有关越剧的介绍与评论。随着越剧的发展,1938年开始,《申报》也把越剧纳入视野。例如《申报》1941年8月2日、5日发表锦涛《对女子越剧的今昔观》(上、下)的文章所写,称“上海的女子越剧(即的笃戏)风靡一时,到近来竟有凌驾一切之势”。这类评论性文章又为越剧的进一步发展推波助澜,让更多的人通过报纸了解越剧。



《对女子越剧的今昔观(上)》



《对女子越剧的今昔观(下)》

全国解放后至今,综合性报纸对越剧的关注较多。例如1993年9月17日,《人民日报》在头版发表了《浙江小百花十年飘香》的文章,其对中国越剧的关注与支持可见一斑。同时,其他地方综合性的报纸,如《新民晚报》、《浙江日报》、《杭州日报》、《钱江晚报》、《宁波日报》、《扬子晚报》等等都表现出对越剧的关注与报道。

二、报纸、杂志的副刊

随着越剧影响力的扩大,一些杂志也增设了专门介绍越剧的副刊,帮助宣传这个新兴的剧种。如《梨园世界》每周一版的《越光》,自1938年7月至1939年6月,约出了45期。《力报》(《力报》于1936年创刊于长沙,为对开日报,日出两大张。创刊之初,除版面新颖外,更以特写和副刊吸引读者。)每天半版的《每日越剧》,自1940年10月1日至1941年1月底,4个月办了120期。这两种副刊均由魏绍昌主编。蔡萸英曾在《每日越剧》上连载《一日一伶》,每天介绍一位越剧演员的生平、师从、演技特长,陆续介绍了100多人。另外,越娥在1939年曾为《戏剧世界》编过《越剧场》。^①

^①钱宏《中国越剧大典》,浙江文艺出版社,2006年,第46页。

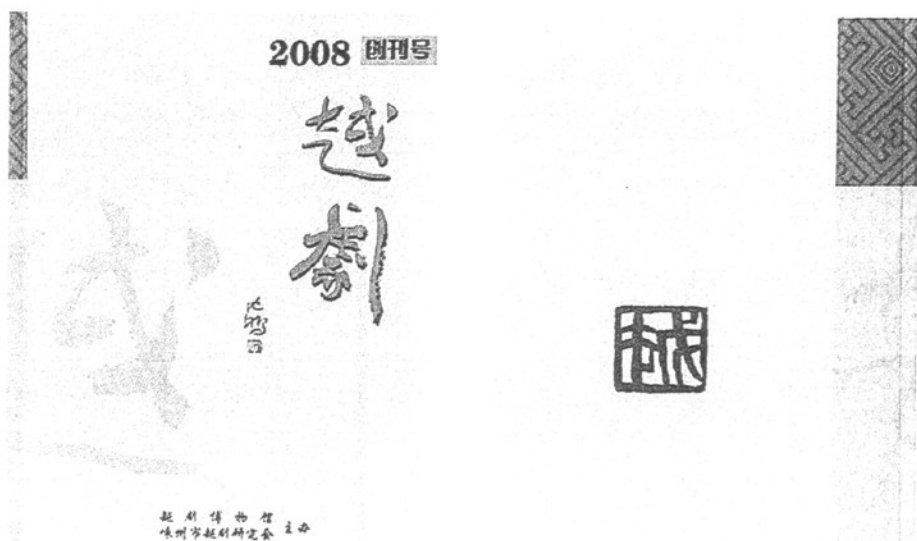
另外,一些以前专门发表京剧方面文章的刊物,如《半月戏剧》、《十日戏剧》,也发表有关越剧的文章、照片,介绍和探讨越剧的发展情况。

建国后至今,介绍和研究越剧的期刊多是戏曲类综合性期刊,其中浙江省艺术研究所主办的《戏文》则把越剧作为重要戏剧种类来介绍和研究。其它介绍和研究过越剧的主要戏曲类期刊还有《剧本》、《中国戏剧》、《上海戏剧》和《文艺理论与批评》等。这些刊物相当严肃,有较高的学术层次,对越剧的介绍引起戏曲界的重视。

三、专门介绍、评论越剧的报纸、杂志^①

表格三:

刊物名称	发行时间	期数
《越讴》	1939.7—1939.12	4
《越剧专刊》	1940.6	1
《越剧月刊》	1940.9	1
《越剧画报》	1940.11.16—1941.5	36
《好友越剧专刊》	1940.12—1941.5	
《绍兴戏报》	1941.1.6—1941.5	
《越剧日报》	1941.9.15—1942.11.2	300
《上海越剧报》	1941.10.10—1942.3	156
《越剧世界》	1941.8—1941.9	5
《越剧》	2008—	



它们有的侧重于介绍越剧唱片和唱词;有的以研讨越剧为主,分设理论、论述、摄影、艺人园地、越迷信箱等栏目;有的以刊登越剧、绍兴大班(统称“越剧”)演出新闻和评论为主,声明办报宗旨是“提高越剧水准,发扬越剧光芒”;有的以越剧演员的生活逸闻为主;有的专门登载越剧剧本、剧照。介绍一个剧种的专门报刊如此之多,在20世纪40年代初的上海乃至全国实属罕见。越剧专刊的创办,一方面显示出大众对越剧的兴趣,另一方面及时反映越剧演出发展动态,并且对其演出进行及时的点评、总结。

然而,上述越剧专门刊物大多昙花一现。建国后,仅在2008年创刊发行一份越剧专刊《越剧》,此外再无专业性的越剧报刊出现。民间越剧专门刊物就应运而生,帮助介绍越剧发展动

^①参见表格三,笔者根据《中国越剧大典》等史志类专著的相关记载以及百度搜索的结果整理。

态。^①

表格四：

民间越剧刊物类型	主要刊物举例	特点
越剧联谊会的会刊	上海市越剧联谊会的《越剧通讯》 福建省越剧之友联谊会的《越友》 天津市越剧联谊会的《越剧之窗》 常州越剧联谊会会刊《江南越剧报》 西安市越剧联谊会的《越剧之友》	介绍联谊会的活动，以及评论一些越剧演出。
越剧团体的内部报刊	绍兴小百花越剧团的团报《绍兴小百花越剧报》	介绍“绍百”演出情况，比较正规。
为某一流派或演员办的刊物	南京市的赵志刚越剧之友会会长黄志勤创办的《赵迷沙龙》（下属刊物《上海赵迷沙龙》、《吴江赵迷沙龙》） 上海的几个茅威涛迷创办的《水中的芦苇》 南京的《赛丽俱乐部》 上海的《惠丽专刊》	大多都是越剧戏迷所创办，出版形式不一，有的是手抄，有的是电脑排版，有的属于杂志性质出版。
民间越剧报	宁波越迷孙世基办的《宁波越剧报》 王蓓莉执行主编的《南北越剧报》（彩版报）	关注越剧界的发展动态。

这些不正规、不定期发行的民间刊物，为越迷们开创一片及时关注、了解越剧动态的天地，拓展了越剧传播的领域。

四、越剧专著

1、剧本

最早的越剧剧本是以手抄戏本形式存在的，这些手抄本不仅在当时以文字形式扩大传播范围，还为历史新编剧提供了珍贵的原始参考资料。例如：1939年，汤笔花编制越剧《盘妻索妻》的详细幕表，并由张志范编词成剧。但该剧目并没有付诸出版，而是以手抄本形式存在。直到1961年夏，福建省芳华越剧团根据尹自藏手抄本《盘妻索妻》（上、下集），由尹桂芳、陈曼、王艳霞、王骏四人重新整理（陈曼执笔）后，在福州市人民剧场上演，此后广泛流传，成为越剧经典剧目。还有优秀传统折子戏《赖婚》，是由张继舜、吕柏汀根据男班艺人金裕祥的手抄本整理改编而成。如果没有这些手抄本，一些优秀的传统剧目就无从考证。它们对越剧艺术的传承发展起到至关重要的作用。

当印刷媒介介入剧目的出版，手抄本逐渐退出，印刷出版的剧本开始向大众发行。由上海戏剧研究社林芳锦编著的1927年的《戏海—秘本越剧部》是早期的越剧剧本，被保存在上海图书馆。1941年，姚绥君主编整理了大量的越剧剧本系列丛书，如《沉香扇》、《临江驿》、《桂花亭》、《方玉娘》、《双珠凤》、《合同记》、《绣鸳鸯》、《秦雪梅》、《图蛟龙扇》、《碧玉簪》等，由上海新安书局出版。1947年4月，越剧研究所编辑了《越剧戏考大全》，由正风出版社出版。

在越剧繁荣期（1949—1965），集成出版的剧本出版物有：1959年6月中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·浙江省卷》，共选越剧剧本8个。1961年6月浙江人民出版社出版的《小戏二十出》，有越剧现代戏7个。1960年12月香港万里书店出版的《越剧精华》，本书分两集，收集了上海越剧院代表剧目12个，每集正文后附有少量唱腔曲谱。1962年上海文艺出版社编辑出版的《越剧丛刊》，该书共有两集，每集各有4个剧目，所选剧目均系建国后整理改编的越剧演出本。每一剧目均附有前言，记录了改编、整理的情况。还附有剧照、舞美设计图及选曲等。此外，还有《孟丽君》等以单行本形式出版的剧本。

在越剧振兴期（20世纪80年代之后），越剧剧目的出版增多，主要形式是某一越剧剧作

^①参见表格四，笔者根据百度搜索结果整理，其中大多来自百度“越剧吧”的介绍贴。

者的剧作选,例如《顾锡东剧作选》、《包朝赞剧作选》等十几本剧作选。还有一些剧本是以单行本出版的。

这些剧本出版物将舞台艺术转化为文学艺术,使越剧不受舞台的限制,以文本的形式吸引观众。观众通过阅读剧本对其中的艺术形象感兴趣,就会对该剧本的舞台表演感兴趣,就会走进剧场或通过电子媒介来欣赏它。

2、研究性专著

2006年出版的《中国越剧大典》是至今记载越剧发展史资料最完整的著作。根据《中国越剧大典》的记载,1980年至2005年之间,共有17部越剧史类著作(1983—2004)、9部论文集(1983—2005)、23部越剧艺术家回忆录及表演艺术总结(1982—2005)、24部越剧唱腔、唱词集(戏考)(1981—2004)和2部越剧舞美灯光专著相继出版。除此之外,还有中央音乐学院图书馆珍藏的最早的越剧史类专著:《越剧》(钟琴编著,1951年由三联书店出版,竖排版。)

2006年至今,已出版的各类越剧专著也达到了四五十部。其中以论文集与剧本、剧目选为主,史类著作仅有3部:《中国越剧大典》、《百年越剧概览》和《早期越剧发展史》。

与报纸、杂志、剧本比较,这些专著的出版对于研究越剧有着更深的意义。它们对越剧发展的各个方面进行了深入的探讨和总结,为越剧的发展起到了总结以往,指导未来的作用。

五、越剧连环画与年画

按照编著方式的不同,越剧连环画可分为两类:剧照版和编绘版。仅越迷阳羨山人搜藏的越剧连环画就有近六十部剧照版和十五部编绘版。^①特别值得一提的是越剧史上近20年来的第一本连环画——2007年问世的郑国凤、王志萍主演的越剧电影《红楼梦》的剧照版连环画。它是全彩色的画册。其文字部分采用唱词道白,深受连环画迷和越剧迷的喜爱。

中国农村有贴年画的风俗,其中就有采用戏曲剧照的,有单幅的,也有四条屏,四条屏通常采用12到16幅组图,配上文字,就象一部小小的戏曲连环画。^②

这些越剧连环画和年画,在当时扮演了重要传播者的角色。它们将越剧故事以“小人书”和年历画的形式送入千家万户,打破了舞台演出的时空限制,使越剧爱好者通过这些连环画和年画得以反复欣赏名演员风采和经典剧目。同时,它们也为越剧研究留下了珍贵的名家名剧影像资料。

第二节 纸质媒介对越剧传播所起的作用

纸质印刷媒介的批量复制性对越剧的传播起到了推波助澜的作用。通过上述对纸质媒介传播越剧形式的梳理分析,本文认为纸质媒介对越剧传播的意义在于:

一、引起传播方式的改变

在1917年《申报》刊登越剧演出广告之前,越剧传播方式囿于舞台传播方式,其演出前的宣传形式仅限于开锣“召戏”(召观众)和戏园张贴演出广告。在村庄演出,演出当日“晚饭前先开锣做‘召戏’(‘大戏’是召鬼,他们是召观众)”^③;在戏园演出,戏园则主要通过沿路张贴广告来宣传演出剧目并招徕观众。这两种宣传方式的时空局限性显而易见。

1917年5月6日,《申报》刊登十六铺新化园越剧开演广告(当时尚未称其为越剧,广告打的是绍兴改良戏的名称),标志着纸质媒介从此介入越剧的传播,使越剧演出冲出剧场舞台的时空,挣脱敲锣“召戏”和沿路贴传单的局限,走向“大众视野”。纸质媒介对越剧的宣传意味着越剧剧种的传播方式不再拘泥于剧场舞台的时空限制,越剧进入大众媒介传播时代。

二、将舞台艺术转化为文字,具有珍贵的史料价值

^①参见 <http://xzdwws.blog.163.com/> 越剧书刊博览——阳羨山人的越剧博客。

^②同上。

^③钱宏《中国越剧大典》,浙江文艺出版社,2006年9月,第46页。

纸质媒介介入越剧传播之后,报刊、杂志、专著、连环画、年画等书报出版物,从多方面提供了许多越剧可供查阅的历史资料。如果没有这些文字、剧照、图画记载,我们就看不到越剧发展前进的足迹。纸质媒介对越剧发展历史的记载(主要见于报刊宣传评论、演员传记以及史志类专著)为我们研究越剧提供珍贵史料,它将舞台艺术转化为文学艺术(主要见于剧本、戏考类专著)。它们不仅具有史料价值,还使越剧不受舞台的限制,以文学形式吸引了广大的观众。

三、扩大越剧演出的传播效果

人们通过纸质媒介积极参与越剧演出的宣传和评论。在演出前,它对演出进行早期的宣传和一系列的跟踪报道;在演出后,它对演出各个方面进行反思和评论。

1999年上越排演的新版越剧《红楼梦》在上演之前,就通过报刊和明信片进行了演出的宣传预热。《文汇报》以标题《上海文艺界新闻界联合组建演艺产业实体红楼艺术有限公司昨挂牌——共同投资的新版越剧〈红楼梦〉八月份将在大剧院隆重上演》、《台上造出个“大观园”——童薇薇再谈新版越剧〈红楼梦〉》、《导演童薇薇谈新版越剧〈红楼梦〉》、《各种流派荟萃,新老明星搭档,奋战百天献礼,“红楼”巧梳新妆》、《翻唱新曲备战忙——新版越剧〈红楼梦〉排练场见闻》、《新版〈红楼梦〉带来新概念——“成本核算”引入剧目生产》、《“红楼”美景不胜收——新版〈红楼梦〉舞美制作先睹记》对新版越剧红楼的排演情况进行了一系列的跟踪报道。《上海戏剧》也发文《海上今夏又现〈红楼梦〉》对演出前期准备与排练做了预热报道。与此同时,上海大剧院红楼艺术有限公司联合上海邮政制作发行了新版越剧《红楼梦》系列邮资明信片,对演出起到了很好的前期推广作用,而且与海报相比较,这些报刊报道和明信片推广方式的传播效果更广泛、更持久。

新版越剧《红楼梦》首演之后,《新民晚报》、《文汇报》、《解放日报》与《上海戏剧》等报刊杂志又从剧本、演员、表演、舞美、观众反馈、商业运作模式等各方面对演出作出及时的评价与反思。可见,纸质媒介扩大了越剧演出的传播效果,并以广告、介绍、评论的方式延伸了越剧的传播触角。

第三章 越剧与广播

第一节 越剧广播概述

戏曲是视听结合的艺术，广播则是听觉艺术。两者存在结合的基础。戏曲的唱腔是区分剧种的标志，也是流派艺术形成的重要标志之一，唱腔是戏曲的根本，所以很多人都把“看戏”说成是“听戏”。越剧由说唱艺术发展而来，并且历史短暂，表演程式化较浅，最大的特色在于柔美清丽的唱腔。因此，越剧与电台广播有着较好的联姻基础。

电台无线广播不受空间限制，不收取费用，能将越剧唱腔曲调传播到每个角落。1938年4月7日，竺素娥为首的“素凤舞台”和袁雪芬领衔的“四季春”班转到贵州路的大来剧场不久，中西电台便以1040兆周的频率，在上午10点到11点转播了她们的特别节目。这是电台第一次播放越剧。而越剧演员主动上台广播唱，是从马樟花开始。1939年7月1日起，马樟花和傅全香应三友实业社之聘，到华东电台播唱越剧。1941年1月3日，中国救济妇孺总会募捐运动在新新电台举办“全市女子越剧大会串”，施银花、屠杏花、姚水娟、袁雪芬、尹桂芳等38位演员参加了播音演唱。“通过无线电波，越剧的曲调传遍上海的大街小巷。许多不了解越剧的人被她们流畅明快的唱腔所吸引，对越剧渐渐发生了兴趣。”^①广播诉诸听觉，使不识字的人通过广播也能欣赏越剧清丽抒情的唱腔。“越剧通过电台竞相播唱，扩大了越剧的影响。为越剧演出吸引来大批新的观众。”^②在越剧广播节目中，有一些节目质量高，影响大，在中国广播文艺政府奖评奖活动中获奖。^③

表格五：

中国广播文艺奖届数	获奖节目	所获奖项
第一届（1993年度）	《越沪艺苑》上海人民广播电台	戏曲板块一等奖
第二届（1994年度）	《魂牵梦绕戏曲情——介绍青年演员王君安》 福建人民广播电台	戏曲节目一等奖
第四届（1996年度）	《高亢洒脱、刚柔相济的徐派唱腔》 浙江人民广播电台	戏曲节目三等奖
	《〈沈园绝唱〉〈什锦戏曲故事〉》 上海东方广播电台	
第五届（1997年度）	《东京归来话“寒情”》嘉兴广播电台	戏曲节目二等奖
第七届（1999年度）	《阑珊灯火看咸亨——读茅威涛的〈孔乙己〉》 江苏无锡广播电台	戏曲节目一等奖
	《杂谈孔乙己》 浙江桐乡人民广播电台 浙江人民广播电台	戏曲节目三等奖
第十一届（2003年度）	《越剧〈第一次亲密接触〉》宁波广播电台	戏曲节目创新奖

除上述表格所列获奖名单之外，还有一些越剧广播节目在其它全国性评比活动中获奖。例如越剧广播剧《傻姑娘出嫁记》获全国戏曲广播剧优秀剧目奖。越剧广播剧《白蛇传》获

^①高义龙《袁雪芬》，湖南人民出版社，1985年9月，第71页。

^②高义龙《袁雪芬》，湖南人民出版社，1985年9月，第71页。

^③参见表格五，笔者对历届“中国广播文艺奖”获奖名单中的越剧广播节目进行了整理。

全国广电系统音响精品一等奖。

广播介入越剧传播有多种类型。有一些是直接播放越剧唱段；有的是选择一个专题，采用采访对话、插播唱段、点评等方式进行编辑制作，例如越剧专题广播节目《魂牵梦绕戏曲情——介绍青年演员王君安》；有的是采用广播大奖赛的形式制作的越剧广播节目，如1986年7月人民广播电台联合举办的全国越剧中青年演员广播大奖赛；有的是按照广播剧的特点重新编排制作的越剧广播电视剧。越剧作为戏曲，是以歌舞来演故事的舞台表演艺术。鉴于广播仅限于声音传播的特点，相关从业人员要对剧本进行一定的改编，改编后的剧本才能适合广播播出。可以说，越剧广播剧是越剧与广播结合之后产生的新的艺术形式。

第二节 越剧广播的特点

越剧广播是越剧与广播结合而成的新的传播方式。因此，越剧进入广播传播，体现出与舞台越剧不同的特点。

首先，广播无线传播的特点使越剧突破了剧场演出的空间限制，实现了听觉上的第一次大众传播。而且这种收听行为是完全免费的。国家广电总局新闻发言人朱虹在答《中国广播影视》杂志记者问时说：“据统计，2008年全国广播电视综合人口覆盖率分别为95.96%、96.95%。”可见广播的传播范围极广。^①因此，借助广播来传播越剧，在传播广度上是有着很大优势的。

其次，舞台越剧是诉诸视听两方面的综合艺术。电台广播是传播声音的媒介。越剧广播区别于舞台越剧，成为听觉艺术。这是越剧广播与舞台越剧最根本的区别。我们到剧场观看越剧演出，可以看到演员的表演和舞美灯光渲染的背景气氛，可以听到念白和演唱，从视听两方面了解到剧情和情绪的发展。

当越剧与广播结合之后，越剧传播就必须适应广播媒介的传播特性。广播是依靠声音来传达信息的，因此越剧通过广播播出，最突出的表现就是视觉形象消失了。这是广播传递信息的弱点，然而也是它的传播优势。听觉手段（语言、音乐和音响）可以充分调动听众的想象力，使之必须直接参加创造，从中获得特殊的艺术享受。另一方面，由于失去视觉手段，广播剧在展开情节时获得了更大的时空自由，使幻想、梦境、回忆等等都成为其理想题材。例如越剧广播戏曲故事《蝴蝶梦》以梦起、梦圆、梦碎为线索，采用夹叙夹议和形象描写的手法，将大量的人物内心活动用细腻的笔触、典雅的文字娓娓叙来。用直抒胸臆的内心独白和旁敲侧击的人物对话，来引导听众思考或批判，使故事的生动性和思辨性有机统一，意味深长。在播放方式上，以播故事和演剧中人交替进行。采用两人对播、同步播、句尾句首叠播的形式，给人传神传情的听觉冲击力。在缥缈朦胧的《梦蝶曲》回旋往复的烘托下，营造出一种诗化的意境，展现出现代越剧的无限魅力。

第三，由于广播是听觉传播，从接受角度来看，越剧广播由舞台演出的双向交流转变为单向接受。在广播播出越剧节目时，欣赏活动是以广播为中介，以演员与听众的分离为条件的。听众所接受的是由语言、音响所构成的意象。优美的唱腔能令人心驰神往，曲折的情节扣人心弦，甚至可以尽情想象演员的表演动作和神情。然而，作为听众他只是终极的接受者，反馈的条件不复存在。他对演员的态度，不会象剧场里会对演员产生直接的影响。随着广播业的发展，这一缺憾已经通过各种方式得到了弥补。例如开设了听众来信、点评、投票等活动。在通讯技术高度发达的今天，听众可以通过电话、短信、电子邮件等方式参与，还可以在电台所建的网站上留言、评论。这些都间接实现了播者与听者之间的互动交流。

^①参见 <http://gb.cri.cn/18824/2009/01/14/2225s2393751.htm>。

第四章 越剧与影视媒介

第一节 越剧与电影

一、越剧与电影的结合

(一) 早期越剧与电影的关系

“自从1905年任庆泰拍出了第一部戏曲短片《定军山》之后，可以认为戏曲电影就开始了自己的历史。”^①越剧在1906年诞生，在戏曲电影的初始实验阶段(20世纪10、20年代)，越剧并没有跟电影发生关系。直到20世纪30年代末40年代初，越剧改良时期，越剧才开始向电影学习。1940年10月9日，姚水娟演《蒋老五殉情记》时，提出“话剧化、电影化”的号召，“大量吸收了电影、话剧中的写实的因素，在台上搭楼，黄包车、轮船船舱也出现在舞台上。”^②并且布景也采用了电影写实的特点。其“电影化”的方式是在舞台剧中，加入当时文明戏和电影的某些元素，突破越剧原来“一桌两椅”的固有舞台形式。这种引进新的艺术元素的方式虽然存在生吞活剥之嫌，但毕竟使越剧增添了新的表现手段，并达到吸引观众、扩大影响的目的。



《蒋老五殉情记》剧照

(二) 越剧电影的发展

1948年，启明公司把越剧《祥林嫂》拍成了电影。根据主演袁雪芬的回忆：“电影《祥林嫂》是按照雪声剧团舞台演出本拍摄的。”这第一部越剧电影，只是起到纪录舞台演出的作用。“影片只是记录了当年表演上的幼年性。然而，电影《祥林嫂》的上映，其政治上的影响远远超过了艺术上的成就。”^③但这是越剧第一次被搬上电影银幕，具有开创意义。并且“影片还为越剧争取到了一批新观众，扩大了剧种的社会影响”。^④正如田汉所言：“银色的光，给了旧的舞台以新的生命”，^⑤越剧艺术家们认识到借助银幕，越剧可以得到更长足的传播和发展，开始积极探索如何借电影之东风来传播越剧艺术。从1948年至今，共拍摄了31部电影。

^①高小健《中国戏曲电影史》，文化艺术出版社，2005年3月，第15页。

^②钱宏《中国越剧大典》，浙江文艺出版社，2006年9月，第45页。

^③袁雪芬《拍摄电影《祥林嫂》的二三事》，《电影艺术》，1981年09期，第19页。

^④同上。

^⑤田汉《〈斩经堂〉评》，《联华画报》，1937年7月1日，第9卷第5期。

1953年,桑弧、黄沙拍摄越剧戏曲片《梁山伯与祝英台》。这是越剧的第一部彩色电影,也是新中国第一部彩色电影。在此之前,作为一个新兴的地方剧种,越剧的影响范围局限于越剧发源地附近的江浙沪一带。通过银幕,以越剧电影这种形式进行传播,越剧最终成为地域覆盖面积仅次于京剧的全国性大剧种。特别是《梁山伯与祝英台》和《红楼梦》两部越剧电影,将越剧的传播范围扩大到全国以及国外。据对观众人次和放映场次的不完全统计,截至1958年,《梁山伯与祝英台》的观众达到9千万人次。^①该影片在1954年获得了第八届卡罗维·发利国际电影节音乐片奖,在1955年获得英国第九届爱丁堡国际电影节映出奖,被卓别林誉为“中国的罗密欧与朱丽叶”。而越剧《红楼梦》上映后在内地和香港都受到极大好评,从1962年11月21日起,在香港连续放映38天400余场,观众近40万人次。香港报纸在1个多月内发表了香港文艺界人士撰写的评论文章达100多篇。越剧借助电影技术,突破了舞台传播的时空限制,突破了纸质媒介传播的视听限制,扩大了越剧传播范围和影响。

早期的两部越剧电影《祥林嫂》和《越剧精华》,还处在纪录舞台演出的初试阶段。其形式还是一桌二椅;镜头基本采用定位拍摄,其间少量平面横移拍摄;后期制作粗陋,甚至出现演员口型与配音对不上的情况。而1950年拍摄的《梁山伯与祝英台》,就开始有意识地运用电影的拍摄技巧,利用运动的影音来表现越剧表演艺术。在舞台表演中,时空、场景变换全部靠唱作来叙述。在影片中,则用实景与绘景相间,用画面穿插和镜头变换对时空和场景进行写实化再现。这不仅体现了影片的空间表现力,还使影片充满诗情画意,富有感染力。其后,逐渐根据越剧与现实生活距离较近的特点,越剧电影用实景较多,而且充分调动镜头语言来增强表现力。越剧与黄梅戏等南方戏曲逐渐形成戏曲电影中的“南派”生活化风格。

通过梳理越剧电影发展脉络,笔者发现越剧借电影媒介的力量得以广泛传播的原因:一是电影的传播特性:可以被复制,可以被反复播放,可以突破时空局限进行传播。二是越剧与京昆等历史悠久的剧种相比,其动作程式化程度较浅。越剧在20世纪初发源于浙江绍兴地区的嵊县一带,以后从农村“草台戏”走向城市的大舞台。它的历史不长,源自生活,与劳动人民保持着较密切的联系。在戏曲艺术中,它是比较接近生活的一个剧种,程式化的程度相对不是那么强。到了1942年,袁雪芬发起对越剧的改革。她削弱了越剧的以唱为主的歌舞性,发展了戏曲唱、念、做、打、表演艺术的综合性;她建立了编、导、演、音、美综合体制;她还成功地引进了话剧的方法,把写意和写实结合起来,逼近真实的境界。因此,戏曲的虚拟性、程式化与电影的写实性、生活性的冲突,在越剧电影中并不是很突出。

二、越剧电影的特点

舞台戏曲借助演员的表演来体现剧情并刻画人物,电影则是通过对影音画面的调度来完成。《五女拜寿》是专为浙江小百花青年演员量身订做的,流派纷呈,行当齐全。该剧舞台表演取得成功后,即被拍摄成电影,并获得了文化部优秀影片奖(1984年)和第五届中国电影金鸡奖最佳戏曲片奖(1985年)。在此,本文选取舞台版与电影版的《五女拜寿》来进行比较(两版演员相同),探求越剧电影的特点。

首先,在时间处理上,舞台演出时,所有情节都安排在白天发生;影片中,则分成白天黑夜等不同的戏剧动作时间,借助光影的变幻来增加剧情的表现力。如杨继康六十大寿寿宴开始,画面切入明月高悬的深夜。一墙之隔,两种景象。墙内高楼上灯火辉煌,欢声笑语不断;墙外柴房里孤灯清影,灯下是连夜赶做寿鞋的三春和专心攻读的邹应龙。强烈的气氛对比衬托出三春夫妇纯朴宽容、胸怀大志的高尚品格。明月、孤灯营造出舞台布景难以达到的意境。又如三春在大雪中寻找杨继盛夫妇那段,时间转换从黄昏直至第二天黎明:先是邹士龙在暮色中背米赶路,遇到昏倒在雪地的翠云,将她救回家。接着是灯下三春认出翠云。之

^①1959年“戏曲电影座谈会”上蔡楚生的发言,《中国电影》1959年,第6期。

后是邹士龙以一颗善良温暖的心打动了这个心地善良、充满正义感的姑娘。然后是大雪之夜三春赶到荒郊与冻饿交加的父母相认。最后是第二天黎明邹应龙归来，合家团聚。时间的交替与剧情发展一致，以不同的光影效果把情节发展一一展示出来，追求一种情景交融的意境，也增加了生活真实感。

其次，舞台剧和电影在空间转换的处理方式上不同。舞台版《五女拜寿》通过人物上下场来分场。舞台演出时共分七场：杨家寿堂（拜寿堂老母偏心）→ 杨家柴房（闹柴房姐妹绝情）→ 杨家寿堂（受株连乐极生悲）→ 丁家（势利女负心欺亲）→ 陈家（儒亲家关门逐客）→ 邹家（走绝路苦尽甘来）→ 杨家寿堂（重团圆玉石分明）。舞台布景以桌椅和简单布景为主，地点转换主要依赖演员唱作来展现。

越剧电影《五女拜寿》突破舞台空间的限制，依靠电影镜头的切换来变换场景。影片从情节发展和人物表演的实际出发，在人物叙述的同时，配以相应的画面，实现了二十五次地点转换。影片不仅增加了运河上的孤舟、江南的拱桥、西湖的官船、水乡的石板路、荒郊野外的枯庙等外部环境，还将舞台上的“内景”根据需要进行了具体展现。如剧情发生的主要地点杨府，既有寿堂，又有内室；既有遭受冷落的三春夫妇安身的矮小僻静之所，又有欢声笑语不断的寿宴之高楼。影片借助画面的烘托和对比，更有力地传达出世态炎凉和人情人暖的信息。

再次，两者展现人物情绪的方式不同。舞台演出中，囿于剧场和舞台空间的局限，观众不能清晰地看到演员的表情。人物的情绪，主要通过演员的唱作来体现。如大女儿杨元芳跪求丈夫一场，舞台剧主要是通过杨元芳的一段唱来叙述杨继盛夫妇投奔苏州路上的艰辛。观众只能从演员的演唱中体会杨氏夫妇一路辛酸以及元芳的心痛。而在电影中，如果长时间都是元芳在唱，肯定不符合观众的观看需求。因此，影片充分体现出电影影音结合的特长，以画面展现唱的内容。在这幕中，伴随着沉重悲怆的戚派唱腔，影片使用镜头剪辑手段，通过电影拍摄中的“闪回”手法，将画面切换到落难中的杨继康夫妇艰辛地行走在水乡石板路上，以及船舱中翠云给杨夫人喂药。通过展现实景画面，影片使观众更深切地体会到人物当时的沉痛情绪。又如邹士龙与翠云患难中产生真情一幕，也采用了一幅幅画面来与唱词相呼应，不仅补充和深化了唱词的含义，还用形象化的手段，扩大和丰富了生活场景。

此外，在布景方面，舞台剧采用简单的绘景和桌椅道具，比较写意。电影主要采用实景和搭景，注重写实。《五女拜寿》舞台演出中的地点是北京、扬州和南京三处。影片将该剧发生的主要地点改为北京、苏州、杭州、南京四处。北京与南京的戏全在摄影棚里搭景拍摄，苏、杭的戏则大部分为外景。这是因为作为戏曲片，越剧电影的核心是要体现越剧的戏曲本色。演员的服装、化妆乃至表演动作，仍然要保持一定程度的修饰和虚拟的成份。苏州的园林亭阁和杭州的湖光山色，不仅具有鲜明的江南景色的特征，而且大多是人造园林，本身具有很大的装饰性。人物身着古装于其间，与环境浑然一体。同时，环境对人物情绪变化和情节的起伏起到了烘托作用。例如，影片拍摄杨氏夫妇到苏州投奔女儿一幕，取景丁家花园。亭台楼阁、花团锦簇，展现出一派春意盎然的景象，衬托出二老以为从此有所依靠的欣喜心情。

通过上述比较，大致可以总结出越剧电影的特点：

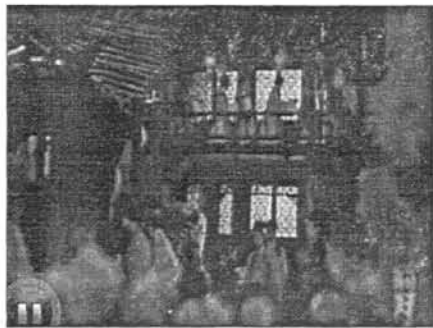
第一，它极力营造出生活实感。越剧电影基本上采用实景和搭景。搭景也力求与实景一致。与此相应，时空不再受舞台条件限制，有助于剧中众多人物的表现。发饰和化妆造型也与舞台上的全套发套和浓妆不同。按照电影写实的要求，影片采用在演员真发上加以发套修饰，而妆容也力求自然。

第二，在力求生活真实感的同时，考虑到越剧清丽秀美的剧种特色，越剧电影着力刻画如同水墨山水般诗情画意的画面。因为戏曲搬上银幕，“虽然也要改编，要加工，要做一些压缩和删减，还可能增加一些场面，或重新安排一下场景，但无论如何，它必须还是戏曲，不

仅如此,还必须保留它原有的优秀传统……”^①换言之,戏曲电影必须保留剧种的艺术特色。成功的戏曲电影总是巧妙地运用各种手段保存戏曲本色,创造出能够反映戏曲艺术特色的环境,并且被电影观众感受出来。越剧电影《五女拜寿》的导演虽然称其为“戏曲故事片”^②,但却远远超出了故事片的范畴,六大流派唱腔在影片中精彩纷呈,充分保留了越剧表演艺术的精髓。

由此,本文得出越剧电影的第三个特点:它运用与剧种风格一致的布景和运动的镜头画面,保存了越剧诗情画意的优美特色。越剧表演的程式化较浅,其戏曲虚拟性和电影写实性的冲突没有京昆那么尖锐,所以在拍摄中越剧电影采用实景较多。实景拍摄使镜头具有大范围的调度余地。长镜头和全景可以表现戏曲的整体节奏和整体美;近景特写可以捕捉到人物内心的细微情感变化;俯拍可以换个角度来体现人物情绪以及照顾到众多人物的整体呈现。本文以电影《五女拜寿》高楼寿宴与翠云送茶探望这一段中的三处画面对比为例,试图分析越剧电影大范围移动镜头,力求画面含义丰富的特点。

第一处画面对比:宾客赴宴与三春夫妇去厨房。在处理这个对比场景时,影片先采用远处俯拍全景(图1),体现灯火辉煌处楼上楼下赴宴的热闹场面。接着镜头上摇移至楼上门口,通过对众人的脸部特写(图2),刻画富贵时众人阿谀奉承之态。然后镜头从楼上门内移至门外(图3),大角度移动拍摄元芳上楼赴宴时俯视所见:近景特写翠云脸部表情(图4),接着镜头拉远,由翠云引出三春夫妇去厨房(图5),并暗示了翠云与三春、元芳与三春之间的主仆谊、姐妹情。影片通过镜头切换,体现出丰富的画面含义:各出场人物的性格得到鲜明展现。



(图1 俯拍全景,赴宴热闹场面)



(图2 近景,寿宴上母慈女孝)



(图3 一句台词,镜头转换至元芳之视角)



(图4 镜头拉近,元芳看到翠云)

^①徐苏灵《试谈戏曲艺术片的一些问题》,《论戏曲电影》,中国电影出版社,1959年。

^②陆建华、于忠效《电影越剧结良缘——戏曲故事片〈五女拜寿〉导演工作回顾》,《电影导演的探索》,中国电影出版社,1987年。



(图5 镜头拉远, 由翠云引出三春夫妇, 点明其去处, 与大宴宾客场面对比, 也为翠云送茶作铺垫)

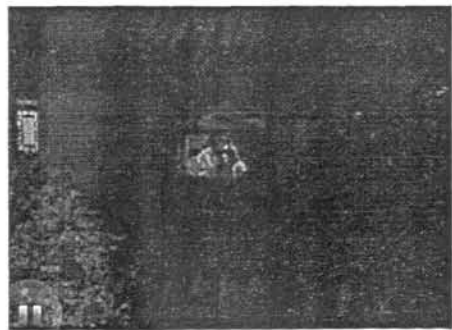
第二处画面对比: 院外三春夫妇月夜静读与院内众人觥筹交错。先是长镜头拍摄月亮移动景象, 暗示时间推移(图6、图7), 并营造出月夜如画的美感, 衬托接下来三春夫妇夜读的泰然景象。接着镜头转至观众视角, 由远及近地推移, 展现三春夫妇宠辱不惊, 月夜静读景象(图8、图9)。然后, 镜头上摇, 拍摄院外楼上觥筹交错之影(图10)。冷热对比, 意在画面中。



(图6)



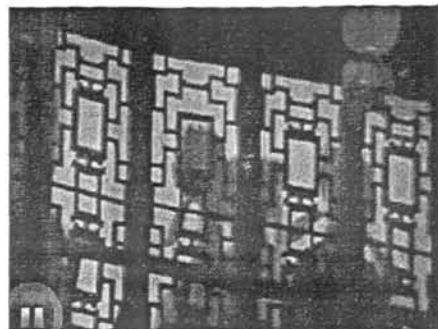
(图7 暗示时间推移)



(图8 镜头由远及近地推移)



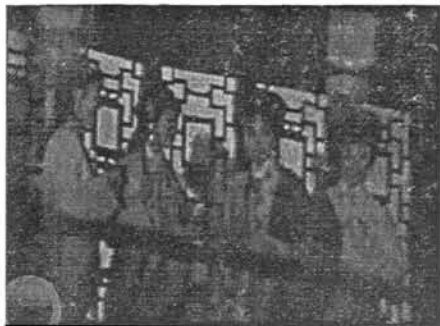
(图9)



(图 10, 与图 9 一虚一实, 一热一冷, 采用对比蒙太奇手法)

第三处画面对比: 宴楼上众丫环趋炎附势与翠云独赴小院送茶。先是空镜头展现寿宴楼上欢声笑语不断, 随后众丫环进入画面 (图 12)。影片很自然地通过丫环们的视线, 用长镜头拍摄翠云穿过热闹的院落, 进入僻静小院给三春夫妇送茶 (图 13 至图 18)。在这里, 一墙之隔的院落间用了圆月形的门作了间隔。简单的送茶画面, 通过画面对比, 透露出丰富的内容: 墙外墙内气氛不同, 丫环们与翠云对待三春夫妇的态度不同, 突出表现翠云高尚的人格以及她和三春之间深厚的感情, 从而折射出人情冷暖的主题。

综上所述, 越剧电影擅于调度镜头, 利用电影媒介的表现手法, 来展现越剧表演的整体优美情调和主题的写实性。可见, 电影介入越剧传播, 有着积极的传播意义。



(图 11 近景拍众丫环)



(图 12 切换到丫环视角 引出翠云)



(图 13 长镜头表现翠云送茶)



(图 14 长镜头 依旧是丫环视线)



(图 15)



(图 16)



(图 17)



(图 18)

三、越剧电影对越剧传播的意义

(一) 电影将越剧推向全国乃至国外

在谈及出演戏曲电影的初衷时，梅兰芳表示是为了让边远地区的居民，能从银幕上看到他的戏，能欣赏我国的古典戏剧。^①越剧第一部电影《祥林嫂》是得益于该剧在当时的政治意义，但就越剧从业人员而言，从姚水娟改良越剧开始，到袁雪芬对越剧进行全面改革，并推出《祥林嫂》舞台剧以及越剧电影这一改革成果，是出于推广越剧、赋予越剧新的生命力的目的。

周安华曾撰文指出：“可以预言，随着人民物质文化生活水平的不断提高，随着现代化历史进程的加快，影视必将成为人们（特别是在农村、边疆、厂矿、海岛人们、海外华人和外国人）欣赏中国民族艺术——戏曲的主要途径。”“只要坐在电影院里、电视机前就能看到大江南北五花八门各剧种和流派剧目的精彩演出。”^②如今，这个预言已经得到证实。电影媒介赋予戏曲新的传播途径——比舞台传播更为便利的途径。而且，它不仅广泛传播舞台戏曲，还创造性地将电影技术充分融入戏曲表演。越剧这个年轻的剧种，充分利用电影媒介来推广自身，前后拍摄了二三十部越剧电影。其中《梁山伯与祝英台》、《红楼梦》、《五女拜寿》等均成为经典戏曲电影。它们将越剧推向全国，并传播至国外。

(二) 电影技术推动舞台越剧各方面的革新

与舞台表演相比，电影的语汇相对要写实得多。电影常用的近景与特写镜头将生活局部细节放大展示于观众，使表演更细腻，更生活，要求环境、道具细节也要真实。其远景、外景往往采用全景式的摇拉镜头，常常需要实景（有时也采用接近实景的搭景）拍摄。这些镜头艺术的特殊性构成对美术设计的独特美学追求，使舞美形成比较写实的倾向。电影介入越剧传播之后，舞台越剧借鉴一些电影表现手法，逐渐形成写实的电影表现手法与写意的戏曲表现手法相结合的表演特色。

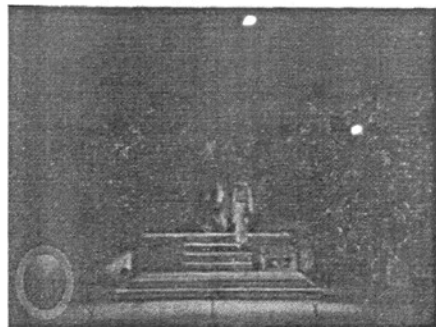
1938年姚水娟对越剧进行改良，就提出“布景电影化”，也就是舞台布景吸收电影中的写实因素。这是电影手段与越剧的第一次接触。随着电影的发展，舞台越剧在场面调度、灯光舞美和表演等方面都受到电影表现手法的影响。本文将从以下三个方面进行分析：

首先，舞台越剧在场面调度上借鉴电影剪辑手法。越剧是从民间说唱发展而来的，以唱取胜。在现代技术介入之前，越剧舞台演出中，主要以“过场”、“圆场”等场面调度，作为戏剧段落的时空转换或间隔的手段。舞台越剧借鉴电影手法之后，其舞台场面转换颇具“镜头感”和“画面感”。杨小青导演的越剧《西厢记》对《惊艳》一场的处理就是如此。它主要依靠灯光、转台的技术性变化来分割时空、切换镜头，从而实现舞台时空的转换。《惊艳》一场的场面调度如下：在佛教音乐声中，灯光由暗渐明，张生登场。人物登场没有采用传统的

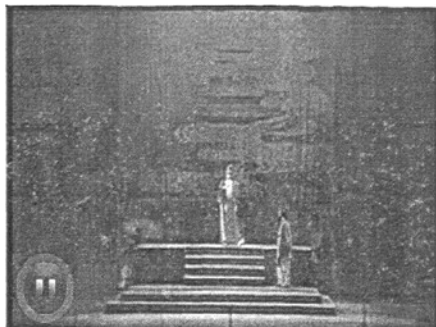
^①梅兰芳，《我的电影生活》，中国电影出版社，1984。

^②周安华，《论舞台戏曲的影视表现》，载于《学术论丛》，1996第5期。

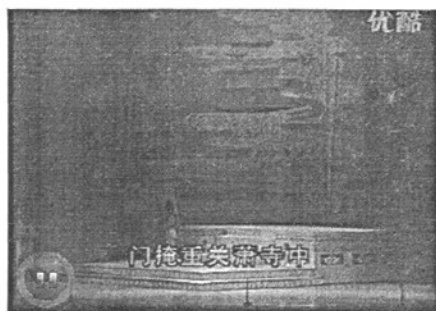
拉幕形式，而是借鉴电影的渐化手法——灯光的明暗转化。（图 01、02）。接着借小沙弥之口道出崔家在此做道场。在张生回避、莺莺上场之际，导演在场面切换上，借鉴电影镜头切换的方式，采用了物质化的转台换场。转台转动，就好比是随着摄影机镜头的移动一般，场景随之切换到莺莺下轿入寺（图 03）。莺莺入寺，两人相遇。在这里，很短的时间内，导演安排了三个很有镜头感的场面：遥望（图 04）、近看（图 05）、对视（图 06）。三个场面之间通过人物动作的略微停顿，展现三副连续性的画面，将两人一见倾心的情感用画面表现得极具张力，富有画面感。



(图 01)



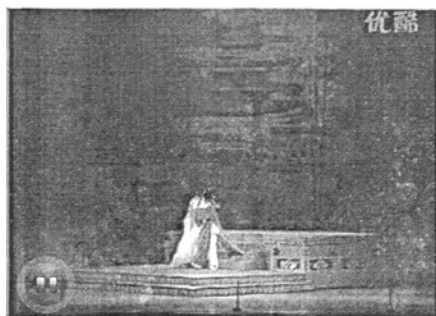
(图 02)



(图 03 转台切换场景到殿外过道)



(图 04 过道里相互遥望)



(图 05 近看)



(图 06 莺莺大殿内回眸对视)

其次，它借鉴电影中的蒙太奇手法来增强舞台表演的表现力。蒙太奇是将一系列在不同地点发生的事情，从不同距离和角度，以不同方法拍摄的镜头排列组合起来，叙述情节，刻画人物。当不同的镜头组接在一起时，往往又会产生各个镜头单独存在时所不具有的含义。例如在《曹植与甄洛》一剧中，“两地相思”一场借鉴蒙太奇手法，打破舞台空间界限，利用灯光的明暗转换来实现异地同台演出。它将天各一方的两人的相思之情，通过类似镜头组合

的方式加以展现。这一场的灯光变换如图所示：开场时舞台全黑，仅以强光圈突出甄洛。人物周围浓重的黑色一方面便于营造异地同台的演出氛围，另一方面也烘托出人物内心的寂寞（图 01）。随后甄洛处灯光由明转暗，曹植处灯光由暗转明，由曹植诉衷肠（图 02）。之后舞台上使用追光跟随人物的运动。随着两人主唱角色的切换，追光的明暗强度也不同，营造出两地相思情。（图 03、图 04）

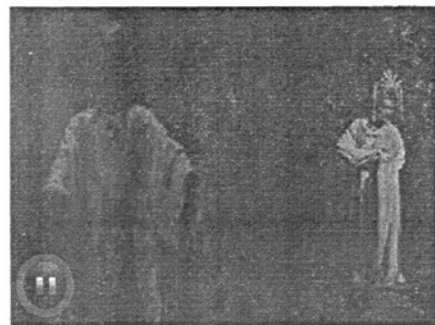
可见，越剧舞台演出借鉴电影光影表现手法，尝试用电影手法打破舞台表演的时空局限，使舞台表演更自由。



(图 01)



(图 02)



(图 03)



(图 04)

此外，在舞美灯光设计上，越剧舞台演出向电影学习，采用具有真实感的布景道具，甚至直接采用实物置景，并且利用灯光将实景写意化。舞美设计既具有真实感，又充分运用了写意处理。它将生活真实感与传统戏曲的写意美学精神融洽结合在一起。以舞台版越剧《玉蜻蜓》里病死庵中一场的舞美设计为例：布幔、卧榻、桌椅、脸盆架、毛巾、香炉座等都采用实物设置。虽是实物置景，却都采用古色古香的陈设，并通过暗淡的蓝色灯光营造出朦胧的写意美，让观众心理上产生对人物所处环境的真实感。这种舞美灯光设计，为演员的表演提供了具体环境和时空的依据，将具象与抽象相结合。舞美虚实相生，恰到好处地烘托人物情绪，引起观众的共鸣。（图 01）



(图 01 病死庵中舞美灯光图例)

第二节 越剧与电视

随着电子技术、电视的普及,电视把整个艺术世界带进了图像艺术时代。散文、诗歌、音乐、美术、舞蹈、电影等都在荧屏上借助图像闪亮登场。舞台戏剧(包括戏曲艺术)当然也不例外。

1958年10月1日,上海电视台成立并首播。10月4日,该台进行了戏曲首播。其中便有越剧演出——芳华越剧团尹杜芳、戴中桂的《东海怒涛》片断。从1958年首播到1966年“文化大革命”前,该台播出越剧演出许多次。在上海电视台,彩色电视试播始于1973年8月1日,录像技术应用始于1976年,彩色录像始于1978年。由于技术条件的成熟,越剧电视开始兴盛起来,并为我们留下了不少宝贵的演出资料。随着电视的普及,越剧借助荧屏,走出剧场和影院,走入千家万户。

一、越剧与电视结合的类型

杨燕在《电视戏曲论纲》中,参考各种分类的思路,将现有的电视戏曲存在形态划分为四类:电视戏曲栏目节目、电视戏曲专题片、戏曲电视剧和电视戏曲综艺节目。^①笔者按照这个分类思路,将现有的电视越剧(2009年1月1日开始)分成相应的四类。

(一) 电视戏曲栏目节目中的越剧^②

表格六:

戏曲频道	播放越剧的栏目
央视一戏曲频道	地方戏之窗、梨园赏析、名段欣赏、跟我学、九州大戏台、戏曲采风、CCTV空中剧院
中数传媒一梨园频道	看大戏、戏曲采风
上海文广一东方电视台戏曲频道	戏剧长廊、戏剧大舞台、名家名段任你点
上海文广一数字电视七彩戏剧频道	名家名段任你点、剧场(包括舞台剧、越剧影视作品)、越剧名家专场

表格七:

非戏曲频道	播放越剧的栏目
杭州电视台一西湖明珠频道	戏曲大舞台(早间播出)
杭州电视台一导视频道	戏曲大舞台(晚间播出)

其中,从播出时间上看,央视戏曲频道、上海文广数字电视七彩戏剧频道对越剧的播出最多。它们经常播放越剧舞台剧、舞台纪录片和越剧影视作品,以及录播访谈类节目和越剧专题性节目。这些戏曲栏目及时传递越剧新闻,提供相关越剧专业知识,播出经典剧目和新排剧目,从各方面满足不同层面的越剧观众的需求。

(二) 电视越剧专题片

“电视戏曲专题片,指独立的、按照专题片创作规律专门拍摄的表现戏曲艺术、戏曲文化、戏曲掌故、戏曲艺术家艺术生涯等等内容的电视专题艺术片。”^③

电视越剧专题片与电视戏曲栏目中的越剧人物、越剧专题访谈类的专题性节目不同。后

^①杨燕《电视戏曲论纲——互换涅槃的火凤凰》,中国广播电视出版社,2000年,第20页。

^②参见表格六、表格七,笔者根据各电视频道每日戏曲节目整理出的表格。

^③杨燕《电视戏曲论纲——互换涅槃的火凤凰》,中国广播电视出版社,2000年,第22页。

者侧重新闻性和时效性，一般都是越剧最新动向的专题性节目。电视越剧专题片则是按照专题片创作规律专门拍摄的。这些电视专题艺术片表现越剧艺术和艺术家各方面内容，具有总结性的意义。电视戏曲栏目中有时也会播出一些越剧专题片。例如 2004 年 9 月起，专题系列片《越剧流派艺术》、《中国越剧艺术》共 50 集就在央视戏曲频道“跟我学·知识库”栏目中播出，系统介绍了越剧的历史、流派等知识。有些电视越剧专题片还在全国评选活动中获奖。^①这类专题片具有丰富的知识内涵，有助于提高越剧观众的观赏能力。

表格八：

名称	类型	奖项
《水中的芦苇》浙江电视台	人物专题	1997 年中国电视戏曲展播和评奖活动 优秀专题片
《蓦然又回首》浙江电视台	人物专题	
《越坛春秋百花艳》杭州电视台	剧种发展专题	
《做个好演员》浙江电视台	人物专题	1998 年中国电视戏曲展播和评奖活动 银奖
《毕春芳越剧艺术集锦》江苏电视台	人物专题	1987 年首届电视文艺星光奖三等奖
《百年越剧》浙江卫视	剧种历史专题	2006 年第 20 届电视文艺星光奖 优秀电视文艺专题奖

（三）越剧电视剧

戏曲界对于舞台纪录片的划定，一直以来都比较明确，但对于戏曲电视剧的划定，则经历了一个比较长的讨论过程。

周华斌认为：“在我国，某些生活化较浓、程式化较淡的剧种或剧目往往采取保留戏曲唱腔，实景拍摄的方法，如越剧《红楼梦》、豫剧影片《朝阳沟》。以这种方式摄制的电视片，目前称之为‘戏曲电视剧’，如黄梅戏电视片《家》、《春》、《秋》和越剧电视片《秋瑾》等。”^②他肯定了戏曲电视剧是采用电视剧实景拍摄的电视手法。

孟繁树则在此基础上更进一步对戏曲电视剧进行界定：“戏曲电视剧是由戏曲与电视剧进行联姻而产生的，既不同于戏曲又有别于电视剧的一种电视艺术的新样式或新品种，它具有独特的审美品格和作为一种新艺术的质的规定性。”^③这种说法明确了戏曲电视剧是由戏曲和电视剧两种艺术结合而成的，并且是一种具有新的特性的艺术。

本文认为：戏曲电视剧主要采用实景或搭景，按照电视剧的拍摄手法进行拍摄。戏曲电视剧主要运用电视自身的技术手段和艺术表现方法，在不完全舍弃戏曲艺术特点的情形下，改变戏曲的虚拟的程式表现手法，主要使用电视剧的生活化表现方法。戏曲与电视的特色相互结合，使戏曲电视剧成为一门独立艺术。

1979 年，浙江电视台播放的越剧《桃子风波》采用实景拍摄。学界普遍认为《桃子风波》是戏曲电视剧这一新的艺形态产生的标志。越剧在与电视剧结合之后拍摄了许多具有鲜明艺术特色的越剧电视剧。其中有一些还获得了飞天奖、金鹰奖。^④

表格九：

^①参见表格八。笔者根据历届“中国电视戏曲展播和评奖活动”和“电视文艺星光奖”的获奖名单中的越剧专题片整理出的表格。

^②杨燕《中国电视戏曲研究·概览》北京广播学院出版社，2002 年，第 26 页。

^③孟繁树《戏曲电视剧艺术论》，北京广播学院出版社，1999 年，第 28 页。

^④参见表格九、表格十。笔者根据历届“飞天奖”和“金鹰奖”的越剧电视剧获奖名单整理出的表格。

“飞天奖”	获奖之越剧电视剧名单
第六届	《秦淮梦》
第八届	《九斤姑娘》(一等奖)、《孔乙己》(提名荣誉奖)
第十一届	《哑女恨》(二等奖)
第十二届	《汉武之恋》(长篇三等奖)、《侯门之女》(短篇一等奖)
第十三届	《大义夫人》(长篇一等奖) 《徐玉兰艺术集锦》(长篇荣誉奖) 《人比黄花瘦》(短篇荣誉奖)
第十四届	《一鸟九命》(长篇三等奖)、《汉宫怨》(短篇二等奖)
第十五届	《天之骄女》(长篇二等奖) 《玉蜻蜓》(长篇三等奖) 《仇家姑娘》(短篇二等奖)
第十六届	《秋瑾》(长篇一等奖)、《血溅清风石》(长篇三等奖)
第十七届	《陈三两》(短篇二等奖)
第十八届	《范蠡救子》(长篇二等奖)、《宫墙柳》(短篇三等奖)
第十九届	《孔雀东南飞》(连续剧二等奖)
第二十届	《茶妹情》(戏曲电视连续剧三等奖)
第二十一届	《红楼梦》(戏曲电视连续剧一等奖) 《乾嘉巨案》(戏曲电视连续剧二等奖)
第二十四届	《孔乙己》(戏曲电视剧一等奖)、《蝴蝶梦》(戏曲电视剧三等奖)
第二十六届	《杨乃武平冤记》(戏曲电视剧二等奖)

表格十:

“金鹰奖”	获奖之越剧电视剧名单
第一届	《西园记》(最佳电视戏曲片)
第十六届	《孔雀东南飞》(戏曲电视剧)
第二十二届	《孔乙己》(长篇优秀作品奖)

这些优秀的越剧电视剧根据剧种和剧目的各自特色,采用电视剧拍摄手法,将越剧搬上荧屏。越剧借助电视的转播能力走进千家万户,扩大自身剧种传播。

(四) 越剧综艺节目

越剧的动作程式化较浅。其剧种特点主要是优美抒情的唱腔。戏曲 MTV、戏歌、歌舞、小品这类戏曲综艺节目保留越剧优美的唱腔,用电子技术手段以画面来表现演唱内容。戏曲综艺类节目是戏曲与电视结合的最新艺术形式,也是最能被年轻观众接受的形式,有助于培养年轻的观众群。越剧 MTV、戏歌等越剧综艺节目都进行了一些尝试,取得了一些成绩。例如越剧 MTV《焚稿》用越剧唱腔演唱“焚稿”并配以画面诠释。其开端和结尾都使用普通话音韵来旁白黛玉心声。该 MTV 获得 ’95 中国第七届音乐电视金奖和上海首届 MTV 邀请赛银奖。

二、越剧通过电视进行传播的特点

戏曲作为舞台艺术,其特点是通过演员的表演来传情达意。而电视作为荧屏艺术,其特点是以摄像机与录音机为记录载体,以画音来传递信息。戏曲与电视之间的媒介差异性显而易见。因此,戏曲与电视的结合表现出与舞台传播截然不同的特性。其中,戏曲电视剧

不是戏曲实况转播或舞台录像,而是和谐统一写意的戏曲和写实的电视剧。它具有戏曲和电视剧两者的优点和长处,是越剧与电视结合最紧密、电视化程度最深的形式。它呈现出与舞台越剧演出不同的电视媒介传播特点。在此,本文选取五集越剧电视连续剧《梁山伯与祝英台》(范瑞娟、傅全香版)和舞台演出进行比较,试图探讨越剧通过电视媒介进行传播的特点。

首先,越剧电视剧《梁祝》用画面来挖掘唱段中的内蕴意。

越剧以抒情清丽的唱腔取胜,所以越剧唱腔是剧中人物表情达意不可或缺的手段。电视拍摄技术介入越剧表演,用画面将唱段要表现的情感传达得更丰富和流畅。例如,在对梁祝二人同窗共读三载那场戏的处理上,两者的表现手段不同。舞台演出用简短的幕后伴唱来交待:“梁山伯与祝英台,情重如山深似海,同窗共读两无猜,志同道合相敬爱。光阴过去似流水,匆匆过了三长载。”越剧电视剧《梁祝》则通过四季替换的画面来挖掘唱段中的内蕴意。本文根据截图对这一场中四季共读的主要场景进行分析:



(图 01)



(图 02)



(图 03)



(图 04)



(图 05)



(图 06)



(图 07)



(图 08)



(图 09)



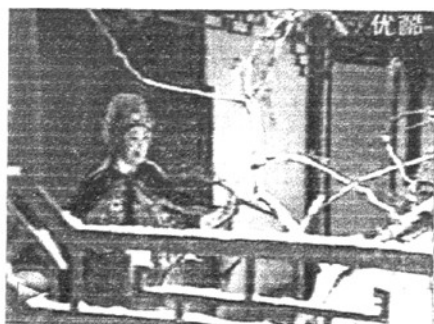
(图 10)



(图 11)



(图 12)



(图 13)



(图 14)

表格十一:

季节	唱词	序号	画面内容
春	梁山伯 祝英台，同窗共读两无猜， 清溪泻玉山花艳，	01	梁祝二人溪边共读
		02	山伯溪边汲水，英台欲帮忙

	手足情谊暖心怀。	03	山伯一路艰难提水，英台满怀感激
夏	梁山伯 祝英台， 情重如山深似海， 知心悉意共切磋， 志同道合相敬爱。	04	书斋外树上知了
		05	书斋内英台替山伯研墨
		06	梁写文章祝读书
		07	
		08	
秋	秋风阵阵月正圆， 家书又来催人归	09	月下亭中，梁替祝披上外衣
		10	祝持家书，其神色黯然
冬	梁山伯 祝英台，同赞红梅傲雪开	11	窗外雪纷飞
		12	窗内英台凭窗画梅
		13	窗外山伯雪中赏梅
		14	二人共赏画中与窗外梅

在同窗共读这个场次，电视剧版《梁祝》增添了唱词。该剧根据唱词增加了画面，切换了十几个镜头。^①这些丰富多彩的画面与唱词紧密结合，将二人同窗三载、志同道合、情深意重等唱段内涵都形象地展现在观众面前，还为最后二人殉情作了情感上的铺垫。充分发挥了电视的画面组织和镜头切换的优势，使唱段的内在情感的展现比舞台版的更加丰富和深刻。

其次，镜头灵活切换，多角度展现人物心理。

舞台越剧主要通过唱段和身段来表现人物心理活动。越剧电视剧除了运用这些戏曲艺术的表现方式外，还运用镜头切换、组合等电视手法来表现人物心理。例如在梁山伯听到英台被许婚马家而由喜转悲这场戏中，越剧电视剧《梁祝》综合运用了多种电视手法来表现人物的情绪转变。梁山伯唱“梁山伯与祝英台，前世姻缘配拢来”时，前景是欣喜的山伯，后景是满怀悲伤的英台，二人表情在同一画面中形成强烈对比。然后镜头随着唱词慢慢摇近，给了梁山伯一个脸部特写，其欣喜之情溢于言表。接下来镜头急推切换至英台的近景，将她的悲痛神情瞬间放大，使观众在山伯的喜悦与英台的悲痛两种神情的快速切换对比中感受到英台“见他欢笑我心碎”之情。随后镜头切换到山伯不解地询问英台“久别重逢应欢喜，你为何脸上皱双眉？”。然后英台进入画面，二人不同神态在同一平面展示。接下来当英台告知山伯自己已被许配给马家时，镜头给山伯一个特写，使山伯闻讯后先是目瞪口呆不愿相信到悲痛欲绝的神情尽显。该剧借助镜头的切换和组合，将强烈的人物心理对比传达给了观众。

越剧电视剧《梁祝》还采用蒙太奇剪辑手法，将不同时空的镜头画面结合起来，用视觉刺激来加深唱段的表现力。例如在楼台会中二人诉相思这个唱段公有八句对唱，中间四句，经过蒙太奇的剪辑手法，通过画面将二人郁郁相思、魂不守舍的形象展现出来。^②



(图 01)



(图 02)

^①参见表格十一。笔者根据范瑞娟、傅全香版越剧电视剧《梁山伯与祝英台》视频整理出的表格。

^②参见表格十二。笔者根据范瑞娟、傅全香版越剧电视剧《梁山伯与祝英台》视频整理出的表格。



(图 03)



(图 04)

表格十二:

唱词	序号	画面
贤妹妹, 我想你, 衣冠不整无心理	01	山伯卧榻无神
梁哥哥, 我想你, 懒对菱花不梳洗	02	英台镜前无意梳妆
贤妹妹, 我想你, 提起笔来把字忘记	03	山伯书斋作文不落笔
梁哥哥, 我想你, 东边插针寻往西	04	英台闺房绣花寻针

这种用镜头切换和蒙太奇的镜头剪辑手法对人物心理的表现, 听觉与视觉统一, 声、画、情并茂, 都是舞台表演难以达到的。

此外, 《梁祝》还采用了电视特技拍摄手法来增强表现力。

“化蝶”一场采用延时摄影、慢拍快放的电视特技手法来展现鲜花在瞬间绽放的画面(图 01)。这一场还采用动画特技来展现幻化成蝴蝶的梁祝二人在花间共舞、在蓝天白云间遨游的景象。(图 02、图 03) 这些特技手法有助于渲染人物情绪、烘托气氛。



(图 01)



(图 02)



(图 03)

三、电视对越剧传播的意义

（一）电视为越剧传播增加新的传播方式，为越剧的发展创造新的空间。

随着科技的更新发展，“电视戏曲从现场直播戏曲舞台剧开始，之后有了演播室，开始运用影视手段进行二度创作，有了以舞台剧为基础，经过加工的戏曲电视艺术片。随着便携式摄像器材的出现合传播手段的进步，摄像机逐渐走出演播馆，空间大为拓展，大量真实的社会环境、自然景物进入了电视画面。特别是磁带录像机的出现以及运用卫星通讯等先进传播手段，使电视艺术在制作合拍摄手段上获得了更大的自由。”^①正是在这种背景下，越剧得以借助电视媒介的技术和传播优势为自身的发展创造新的空间：一些知名越剧老艺术家的作品被记录成影像资料而得以保存；一些优秀的越剧剧目通过电视戏曲频道、戏曲节目走入千家万户，这使普通老百姓足不出户就可以欣赏到清丽秀美的越剧演出；对越剧艺术家、演员和导演的专题访谈节目拉近了观众和他们之间的距离，弥补通过电视观看越剧造成的观演之间的沟通不足；越剧与电视紧密结合还形成了越剧电视剧这种新的艺术形式。

（二）电视消除了剧场和影院的空间限制，使观演活动更自由。

观众观看舞台戏曲主要是在剧场等封闭型场所。戏曲电影虽然有时候也在露天放映，但主要的观看场所还是在封闭式的影院。可见，无论是舞台戏曲还是戏曲电影，观众都是在某一场所集体观看，注意力比较集中。当戏曲进入电视屏幕进行传播时，其观看形式起了颠覆性的变化：观看场所由某一固定场所变成各个分散的家庭；观看方式由带有某种仪式性的集中观看变成随意自由的个体选择性观看。

孟繁树在谈电视文化对戏曲电视剧的影响时认为：戏曲电视剧一旦作为屏幕艺术出现，就必须受到家庭观赏方式的制约，借助无数个家庭而获得广泛的群众性，同时也使自己逐渐适应一种新的观演关系。^②所谓新的观演方式，就是“首先在时间上，共时性变为历时性，某一场演出的时间和电视观众观看的时间发生多重交错，例如观众可以在任何时间看到梅兰芳各个时期的演出；其次在空间上，电视戏曲的传播空间和受众群体要比剧场和剧场里的观众更开放和分散，而且由于屏幕的阻隔，即使是现场直播也丧失了剧场里的直接交流的模式。”^③这种新的观演方式带来的传播优势是显而易见的：它可以突破时空限制，给予传播极大的自由。然而它带来的挑战也是不可忽略的：戏曲跟电视怎样结合，才能使观众观看时产生情感共鸣，并牢牢吸引住电视屏幕前可以随意选择观看节目的观众？这个挑战促使戏曲在借助电视媒介传播的时候，根据电视音画传播的优势，需要进一步对自身进行必要的改造和创新，吸引更多的观众。

（三）电视扩大传播范围。

电视可以播放越剧新闻，提供越剧知识和资讯，播出舞台越剧和影视越剧。其传播内容涵盖越剧各个方面。同时，电视的家庭普及极大推动了越剧的日常传播。其传播范围之广是之前的传播媒介所不能企及的。如越剧电视剧《南冠草》在中央台和天津、江苏播映后，“即使按 5-10% 的低收视率统计，也有千万观众观看了此剧。”^④若仅仅局限于剧场上演，越剧传播不可能在相同时间段内有如此宽幅的受众面和社会效应。

（四）越剧电视可以被复制传播，减少传播成本。

随着录播技术和拷贝等技术的发展，所有形式的越剧电视节目，都可以被批量复制用于再次传播。与舞台越剧相比较，越剧电视复制品大大节约了传播成本；它们还打破了时空限制，可以被观看者随身携带、随时播放；它们还为网络传播提供了丰富的越剧资源。本文接下来试图探讨这些越剧复制品。

^①杨燕《电视戏曲论纲——互换涅槃的火凤凰》，中国广播电视出版社，2000年，第35页。

^②孟繁树《戏曲电视剧艺术论》，北京广播学院出版社，1999年，第41页。

^③孟繁树《戏曲电视剧艺术论》，北京广播学院出版社，1999年，第41页。

^④《文摘报》1992年12月6日，第五版。

第三节 越剧音像复制品

第一张越剧唱片是1934年灌制的《双金花·大堂认妻》(两面),由男班艺人楼天红、小月红演唱、高亭唱片公司出版。袁雪芬“1936年到杭州演出……同年秋随科班初次到上海,并参加灌制了女子越剧的第一张唱片。”^①这张唱片由高亭唱片公司出版,A面为王杏花唱的《玉蜻蜓·游庵哭图》,B面为袁雪芬、钱妙花唱的《方玉娘哭塔》。

随着音像制作技术的发展,大量的越剧影视和越剧舞台演出被音像出版部门制作成VCD、DVD出版发行。许多名段、唱腔等以专辑或集锦形式被制作成唱片、录音机磁带、CD等出版。有些唱段被制作成卡拉OK精曲,广泛流传。其中有一些获得了全国金唱片奖。^②

表格十三:

中国金唱片奖届数	越剧获奖名单
1989年第一届	袁雪芬、徐玉兰、王文娟、范瑞娟、傅全香
1992年第二届	赵志刚
1995年第三届	戚雅仙、毕春芳
2003年第四届	钱惠丽、茅威涛(演员奖)
2008年第六届	《王志萍越剧经典唱段》(专辑奖)

这些越剧唱片、磁带、CD、VCD等音像复制品为越剧的广泛传播起到很大的作用:

首先,这些音像复制品复制越剧影视、舞台剧,并没有产生新的越剧表演艺术形式。但从传播角度来看,这些音像复制品具有制作成本低、可随身携带、可随时播放、可反复播放、可选择播放等特性。这些特性使它的传播范围和传播力度都远远超过影视等媒介。

其次,唱片、磁带、CD等保存了老艺术家们的经典唱段资料,VCD、DVD等音像资料录制保存了越剧舞台表演、越剧影视等资料,都具有宝贵的历史资料价值,可供后人学习研究。

再次,这些音像复制品可供观众在网络上传下载,为越剧在网络中的传播提供丰富的资料,使更多的观众更便捷并有选择地欣赏越剧。

^①钱宏主编《中国越剧大典》,浙江文艺出版社2006年9月,第271页。

^②参见表格十三。笔者根据历届“中国金唱片奖”中越剧获奖名单整理出的表格。

第五章 越剧与网络

第一节 越剧的网络传播现状

王廷信先生在《戏曲与互联网》一文中指出,就戏曲而言,其传播形式亦可划分为舞台传播时代、印刷传播时代和广播影视传播时代,最后还有一个就是网络传播时代。前三个时代的传播方式一直持续到现在,已经越来越被更多的人所接受。如今,互联网又成为戏曲艺术得以传播的第四种媒体,与前三种媒介形成了并存互补的局面。随着计算机的进一步普及,戏曲的网络传播规模也将逐渐扩大。^①

正如王廷信先生所言,戏曲的网络传播规模正在不断扩大。根据2008年1月《第21次中国互联网络发展状况统计报告》的数据显示:截止2007年12月31日,我国网民总人数达到2.1亿人。目前中国网民人数仅以500万人之差次于美国。中国网民首选的互联网应用发生了转移,娱乐已经成为我国互联网最重要的网络应用。前七类网络应用的使用率排序依次是:网络音乐(86.6%)>即时通信(81.4%)>网络影视(76.9%)>网络新闻(73.6%)>搜索引擎(72.4%)>网络游戏(59.3%)>电子邮件(56.5%)。数据表明,应用网络收听音频、观看视频以及查阅新闻咨询,已经成为人们日常娱乐的一大选择。^②2009年1月《第23次中国互联网络发展状况统计报告》显示:我国网民规模已经接近3亿,较2007年增长41.9%,互联网普及率达到22.6%,略高于全球平均水平(21.9%)。这是继2008年6月中国网民规模超过美国,一举成为全球第一之后,中国的互联网普及再次实现飞跃,赶上并超过了全球平均水平。与此同时,调查显示过去半年来,90.6%的中国网民使用过宽带接入互联网。也就是说,2.7亿中国网民使用了宽带访问互联网,较2007年增长一个多亿。^③宽带的普及使用和网速的加快促使人们更多地选择网络媒介来看视频。在网络飞速发展的大环境下,戏曲的网络传播规模也有了大范围的扩大。“在2002年12月25日凌晨2:35—3:15之间,互联网上有关‘戏曲’一词出现的数量已达95,600次。这个数据说明,戏曲艺术已经在网络上被人们广泛关注。”^④而笔者在2009年2月18日14:00—15:00之间,在百度用关键词“戏曲”进行搜索,发现“戏曲”一词在互联网上出现了9,260,000次。这个数据显示,短短7年时间,戏曲艺术在网络上的被关注度有了很大的提升。

就越剧而言,笔者在2009年2月16日以“越剧”为关键词用百度搜索到网页2,140,000篇、图片23,800张、mp3等音频下载文件449个和视频文件73,620个。其中专门越剧网站(演员个人论坛、贴吧不算在内)达到78个,比2002年12月25日的搜索数据多出46个,在全国专门剧种网站中占据首位。笔者还发现,一些专门剧种网站的数量有增有减,其中越剧网站的增幅最大。^⑤这些越剧网站规模大小不一。其中规模比较大的网站有:中国越剧(<http://zgyj.zjol.com.cn/>)、上海越剧(<http://www.yueju.net/>)和嵊州越剧(<http://www.chinayueju.com/index.jsp>)等。这些网站的内容丰富,网页背景画面等设计颇具越剧优美清丽的剧种特色。以“中国越剧”网站为例,网站设置了新闻区、最新公告、爱越论坛、视听、票友互动、越剧博物馆、根在嵊州、爱越讲堂、爱越研究、剧团介绍和影像区专栏。越剧戏迷可以在此了解越剧历史,学习越剧知识,及时把握越剧界发展动态,还

^①王廷信,《戏曲与互联网》,《戏曲研究》总64辑,文化艺术出版社2004年版,第101页。

^②参见<http://www.cnnic.net.cn/>《第21次中国互联网络发展状况统计报告》。

^③参见<http://www.cnnic.net.cn/>《第23次中国互联网络发展状况统计报告》。

^④王廷信,《戏曲与互联网》,《戏曲研究》总64辑,文化艺术出版社2004年版第103页。

^⑤参见表格十四。09年数据是笔者进行网络搜索得到的数据,02年数据来自王廷信《戏曲与互联网》,《戏曲研究》总64辑,文化艺术出版社2004年版。

可以选择视听以及在论坛进行交流,实现网络互动。

表格十四:

剧种	09 年网站数	02 年网站数	剧种	09 年网站数	02 年网站数
地方戏综合	37	11	歌仔戏	2	2
京剧	28	24	布袋戏	8	4
昆曲	7	16	婺剧	4	3
越剧	78	32	沪剧	1	1
粤剧	7	10	花鼓戏	1	1
黄梅戏	7	11	徽剧	1	1
潮剧	5	4	庐剧	1	1
锡剧	2	5	吕剧	1	1
评剧	5	2	淮剧	2	1
豫剧	7	6	淮海戏	1	1
川剧	5	3	蒲剧	1	1
梆子	7	1	河南坠子	1	1
秦腔	5	2	采茶戏	2	2
闽剧	1	无	藏戏	1	1
绍剧	2	无	扬剧	3	无

这些越剧综合性网站主要对越剧进行全方位的介绍,公告越剧演出等信息,并提供论坛以供戏迷讨论交流。另外一类是越剧团体的网站。这些网站主要介绍该越剧团的历史,提供该越剧团最新的动态和相关视频下载。此外,专门的越剧论坛、演员论坛、博客以及百度贴吧是越剧戏迷们交流最多最活跃的場所。截至 2009 年 2 月 18 日 16:00,笔者搜索整理到的越剧网站、论坛、贴吧的数据显示:交流互动性质的论坛和贴吧数量远远超过了越剧综合性网站。^①例如美丽越剧论坛,截至 2009 年 2 月 18 日 22:41,访问次数为 1523112 人次,注册会员达到 19266 人,当日加入的最新会员为 12 人。百度越剧综合贴吧“越剧吧”共有主题数 11141 个,贴数 366446 篇,会员数 705 人。在这些越剧论坛中,令人耳目一新的是 2008 年 5 月 14 日开版的“爱越青年联盟”论坛,该论坛分类细致,立足青年越迷,注重互动。其注册会员已经达到 450 人,主题 2366 个,帖子 8809 篇。它开设了核心区(越剧专业知识阁、戏苑百家视频区、越剧自唱大秀场、名家名段绝妙词、风格各异伴奏箱)、活动区(组织会员晚会和聚会)、大学生专区、涂鸦区(剧照速递、越迷自己设计演出妆、越剧音像复制品买卖)和八卦区(言论区、偶像区、越迷原创观后感)。网民可以在论坛上下载或收藏影音,可以就某一越剧话题进行广泛的讨论,甚至可以自己创作、自己演唱并上传。越剧论坛充分调动起越剧戏迷的参与积极性,对越剧的传播而言无疑有着积极的意义。

表格十五:

类型	数量
越剧综合性网站	19
越剧综合性论坛	14
越剧团网站	10
演员个人主页和论坛	60
百度越剧综合贴吧	1

^①参见表格十五,截至 2009 年 2 月 18 日 16:00,笔者利用百度、谷歌等搜索引擎搜集到的数据。

百度越剧演员个人贴吧	15
中国越剧博客圈（新浪博客）	1（成员为 476 个新浪博客）

第二节 网络传播越剧的优势

一、网络即时传递信息，其传播速度极快

网络传播速度很快，具有很强的时效性。网络新闻信息始终处于动态的连续更新中。例如报纸传播越剧某一新闻信息。这需要一个撰写、编审和印刷的过程。一般也要十几个小时或二十四小时后报纸才能登出这一新闻信息。网络传播新闻信息就很迅速。在观看越剧演出或参加越剧活动的时候，观众或记者就可以拍下数码照片或者摄下 DV。演出或活动结束后，这些照片、视频即可被上传到网络上，被网民观看、下载以及评论交流。这种瞬间传播信息的能力是报纸所不能匹敌的。电视播放新闻，虽然可以做到现场直播，然而缺乏网络保存信息以供随时观看的能力。可以说，网络媒介集中了报纸和电视媒介传播的优势。

二、网络从根本上打破了地域限制，其传播范围极广

影视媒介首次打破了舞台演出的时空限制。越剧电影可以在影院反复播出，也可以在露天流动播放。电视媒介使人们足不出户就可以欣赏到越剧节目。甚至数字电视还可以让观众自由点播节目。然而，除了中央台几个频道以外，大部分电视频道都不可能覆盖全国。网络信息传播的却能覆盖全国甚至世界——任何一台接入互联网的计算机都可以自由畅通地与全世界的计算机交换信息。

三、网络传播形式多样化

传播载体不同导致传播形式各异。报纸的传播形式是平面的文字和图片，广播的传播形式是声音，影视的传播形式是移动的影音。网络的传播形式则多样化：文字、图片、音频、视频多种传播形式。网络是信息传播的多媒体。例如在“嵊州越剧一百年越剧”网站，不仅有文字和图片传播（例如业内动态、越剧曲谱、名家介绍、越剧溯源和最新评论等栏目），也有音频、视频提供在线欣赏和下载（如视听曲段、经典唱段、只听曲库等）。网络多媒体形式对于传播载歌载舞的戏曲显然是非常有利的。网络的多媒体传播优势使越剧得以全天候全方位地传播，并且网络传播越剧因其形式多样，也就更具有吸引力。

四、网络传播内容丰富

网站上可以上传大量的各种越剧资料^①，每天都有批量资料上传。以土豆网上传的视频为例，仅 2009 年 2 月 19 日就有 48 个越剧视频被上传到该网站。网站之间可以相互链接，以此再一次扩大传播范围。此外，结合各种搜索引擎，我们可以很便捷准确地得到相应的资料。例如笔者需要欣赏越剧《梁祝》，只要在搜索引擎的视频分类搜索里输入“越剧《梁祝》”，就可以得到所有相关的视频文件链接。

表格十六：

网络越剧资料分类	数量
越剧新闻	53, 400 篇
越剧网页	2, 140, 000 个
越剧百科知识	3, 780 篇
越剧音频文件（含 mp3 等所有格式音乐）	696 个
越剧视频	74, 587 个
越剧图片	23, 900 张

^①参见表格十六。截至 2009 年 2 月 19 号 20: 30，笔者在百度、google 搜索得到的数据。

五、网络传播越剧实现互动。

互联网在出现之前,电视凭借其强大的传播能力牢牢占据了传播媒介霸主地位。然而不可否认,影视媒介传播戏曲也存在着遗憾之处。最明显的就是演员与观众之间缺乏情绪交流和审美反馈,观众成为被动的受众。对此,欧洲文化社会学家阿诺德·豪泽尔就曾经指出:

“对于像电影、广播和电视这样一类大众媒介来说,受众在接受和再创造方面总是处于被动的地位。在戏院或音乐厅里,演员与观众或听众存在着一种辩证互动的关系,受众的鉴赏能给作品设置某些限制,并能把作品引导到所有的参与者都能遵循的方向上来。但电影、广播和电视的节目均为成品,听众或观众对作品的构成已无法施加任何细小的影响。”^①又说:“在戏院里,不管上演的戏经过如何精心的排练,观众的在场和反应仍会影响到演员的演出。对于广播和电视来说,不仅演员不在了,而且受众也是散在各家各户的,因为他们比戏剧观众处于更加被动的地位。”^②这种完全缺乏互动的遗憾被论坛、QQ群、聊天室、博客留言、评论等等交流性质的网络应用所弥补。通过网络,观众可以边看边进行评论,可以跟演员在网上进行交流,可以跟其他观众进行交流。观众可以边欣赏边讨论,也可以在反复欣赏后,写观后感性质的评论。例如在两个大的视频门户网站土豆网和优酷网,越剧视频不仅数量很多,而且播放欣赏次数也很多。在观看后,观众可以对所欣赏的视频进行积极的评论。从表格四的数据中,我们可以了解到观众最喜欢的是怎样形式的越剧,并且从评论中可以了解到他们喜欢的原因,这对于越剧从业人士无疑是有着积极的导向作用的。^③

表格十七:

网站	越剧视频数	越剧视频播放次数	评论与收藏
土豆网	22570 个	第一名:《菊花台》越剧版 MV 46, 383 次	评论: 65 条 收藏: 13 次
		第二名: 越剧电影《五女拜寿》 34, 303 次	评论: 55 条 收藏: 38 次
		播放 3000 次以上的视频: 1882 个	
		播放 3000—2000 次的视频: 1478 个	
优酷网	7091 个	第一名:《菊花台》越剧版 MV 148, 597 次	评论: 855 条 收藏: 481 次
		第二名: 越剧电影《五女拜寿》 102, 874 次	评论: 28 条 收藏: 70 次
		播放 2000 次以上的视频: 264 个	

^①阿诺德·豪泽尔,《艺术社会学》,学林出版社版,1987年,第270页。

^②阿诺德·豪泽尔,《艺术社会学》,学林出版社版,1987年,第287—288页。

^③参见表格十七。截至2009年2月19号20:50,笔者在土豆网、优酷网搜索到的数据。

第六章 越剧的舞台传播与大众媒介传播之比较

纵观越剧传播史,越剧在当代的传播途径主要有两条:一是越剧在舞台上的演出,二是越剧借助大众传播媒介的传播。由于传播途径的差异,舞台传播和大众媒介传播的传播方式和传播效果各异。两者形成优势互补,共同促进越剧传播。

一、舞台传播与大众媒介传播的差异

首先,舞台传播是演员向观众面对面的传播,具有直接性。由于这种传播方式是面对面的传播,所以它体现出很强的观演互动性。演员与观众、演员与演员、观众与观众之间在演出时产生直接的情绪交流和审美反馈。它们形成多角主动反馈关系,营造出大众媒介传播戏曲难以企及的现场互动。而且在一场表演结束后,演员可以根据观众的反馈信息,对剧本内容、表演等各方面进行修改。正如余秋雨所言:“反馈,也就成了戏剧在这场时代性的激烈争夺战中唯一可以与对手匹敌的独家武器。”^①大众传播则是借助印刷传播媒介(报刊、书籍等)或电子传播媒介(广播电台、影视、网络以及音像复制品)这些科技性中介来完成传播,具有间接性。由于演员和观众都不在表演现场,观众也不能及时反馈自己的观赏感受,演员也不能根据观众反应对表演及时做出调整。

其次,舞台戏曲的表演时空是特定的某一时间和某一剧场,其故事的发生发展都是在舞台上完成的。狭小、固定的舞台条件严格限制了时空的自由。这种限制形成了它特有的时空特性。谭霈生先生曾将这种特性概括为“动作在固定时间和延续时间中的持续发展”^②。在这种传播形式中,观众会受座位、时间、场次的限制,而剧团每次演出的观看人数也是有限的,多则四、五百人,少则一、二百人,其传播范围是有限的。而大众媒介利用印刷和电子等科技手段,使人们足不出户便可以选择自己喜欢的戏曲节目来欣赏。媒介传播戏曲超越了剧场有限的时空,扩大了传播范围。如越剧电视剧《南冠草》在中央台和天津、江苏播映后,“即使按5—10%的低收视率统计,也有千万观众观看了此剧。”(《文摘报》1992年12月6日第五版)

第三,舞台戏曲传播具有一次性传播的特点。演出结束,观众退场后,标志着舞台传播过程的结束。观众无法重复观看同一场演出,无法对它进行各方面深刻的反思。这就导致舞台戏曲传播缺少了深度。然而,戏曲借助大众媒介解决了这一问题。观众可以通过印刷媒介了解演出动态、阅读剧本、发表或观看评论等。这种行为深化了舞台传播效果。广播、影视、音像制品和网络传播戏曲具有可复制性,观众借助这些电子媒介可以反复欣赏、仔细品味,还可以参与广播互动和网络互动来发表自己的看法。而且,这些电子媒介除了录制拷贝某一场戏之外,还可以录制一些专题节目,比如对某一场越剧演出的各家评论、对某一越剧表演艺术家艺术生涯的专题回顾等等。通过它们,观众可以更全面更深入地了解越剧,感受越剧魅力。

二、舞台传播与大众媒介传播之间的联系

归根到底,越剧属于舞台表演艺术。大众媒介只是戏曲传播手段,其传播内容在一定程度上由舞台戏曲传播的内容规定;另一方面,大众传播媒介在一定程度上制约了舞台传播的

^①余秋雨《戏剧审美心理学》,四川人民出版社,1985年,第95页。

^②谭霈生《“舞台化”与“戏剧性”——探讨电影与戏剧的同异性》,《电影艺术》,1983年第7期。

深度、广度和力度。

例如从2009年3月25日起,一些报刊网络开始对2009年4月6日启动的越剧明星版《梁祝》全国巡演进行一系列跟踪报道。笔者利用网络搜索引擎,查询到相关报道有3月25日《越剧明星版〈梁祝〉下月起全国巡演》(新华网浙江频道)、4月7日《剧明星版〈梁祝〉昨起全国巡演》(绍兴网)、4月7日《越剧明星版〈梁祝〉南京受热捧》(《扬子晚报》)、4月10日《明星版〈梁祝〉打造非你莫属的越剧魅力(图)》(新浪网)、4月12号《7朵“梅花”同演〈梁祝〉》(新浪网)、4月13日《越剧明星版〈梁祝〉轰动苏州南通》(新民网)、4月14日《明星版越剧〈梁祝〉将光临成都》(《成都商报》)、4月16日《明星〈梁祝〉昆明受追捧》(《春城晚报》)、4月22日《明星版越剧〈梁祝〉昨赴青川慰问演出》(《绍兴网》)等。可见,正是越剧明星版《梁祝》全国舞台巡演规定了这些媒介报道的内容。而这些报道将各地越剧爱好者的关注焦点集中在这次巡演,为各地观众提供及时的演出预告、演出评论、观众反响等巡演信息,加大此次舞台巡演的传播力度和扩大其传播范围。

此外,越剧影视内容大部分来自越剧经典剧目或演出获得成功的新编剧目。换言之,舞台越剧为影视传播提供了素材。另一方面,影视和网络媒介不仅可以复制整场舞台越剧进行大范围传播,还可以就某场舞台演出的编、导、演、舞美、观众反馈等各方面进行描述。观众通过媒介可以从各个角度感受越剧表演艺术的魅力,还可以发表自己的看法。

上述两者之间的差异和相互制约的关系,决定了两者必须进行优势互补,共同促进越剧传播。

结 语

笔者通过上述分析,得出以下结论:

一、越剧从田间说唱艺术逐渐发展成地方戏剧种;从男班到女班,直至尝试男女合演;从嵊州走向上海,直至享誉国内外;从单一的舞台传播,到以舞台剧为基础,多种传播方式并存。它秉承的是一贯的探索、创新精神。正因为如此,各种传播媒介皆为它所用。

二、越剧借助媒介传播是从剧本手抄本开始。印刷技术逐步兴起,使纸质媒介进入大众传播领域。印刷技术的介入,使越剧第一次进入大众媒介传播时代。纸质媒介使越剧舞台艺术转化为平面读物,突破了舞台传播的时空限制,起到了更大的辐射传播作用。

三、广播媒介将越剧演出由视听艺术转化为听觉艺术。越剧是由说唱艺术发展而来的地方剧种,它的最大特点在于优美抒情的唱腔和唱词。越剧利用广播媒介来传播,充分发挥了越剧擅长唱的优势。此外,随着广播的普及,越剧广播传播的方式具有广泛性、普及性和可重复性等特点。

四、在影视媒介条件下,越剧积极探索与影视媒介的最佳结合方式,以求最佳传播效果。一方面,越剧坚持了戏曲写意的本质和清丽秀美的剧种特色。另一方面,越剧在大众媒介条件下,学习、吸收影视媒介的表现手法来丰富舞台表演艺术,增强舞台表现力。此外,越剧影视剧还形成了鲜明的艺术特色。多用充满诗情画意的实景和古色古香的搭景营造环境真实感,追求虚实相生的效果,形成影视风格流派“南派”和“浙派”。

五、网络媒介传播范围最广。网民通过上传纸质媒介、影视和音像复制品等媒介的传播内容到网络上,真正实现了越剧在全国甚至全球范围内的传播。而且聊天室、贴吧、BBS 等网页栏目弥补了其它媒介传播不能实现即时互动的缺憾,为越迷们提供了及时交流信息和观赏体会的平台,拓宽并深化了越剧传播。

六、在大众传媒时代,舞台、报刊、电影、广播电视和网络等共同推广了包括越剧在内的戏曲表演艺术。大众媒介必然会改变人的生存方式、交往方式、感知方式、创造方式,重新塑造着人,这正在成为事实,是无法回避的。但是,就如书写和印刷时代没有能终止口头传播一般,在当代,尽管大众传媒以高科技夺取了霸主地位,戏曲的舞台传播并没有被终止,相反,还借助各类电子媒介获得了新的生存空间,并且在表演、舞美、编导等各方面有新发展。就越剧而言,其快速成长与迅猛发展是和各个时期大众传播媒介的大力推广和广泛传播密不可分的。然而,作为舞台表演艺术,越剧的根在舞台。越剧传播要立足于舞台,坚持自身剧种的地方特色,保持原汁原味的演出,同时探索与传播媒介的最佳结合方式,借助媒介传播之力向大众展现剧种魅力,并拓宽传播范围、加深传播深度和加强传播力度。

最后,以 2008 年越剧专刊《越剧》的创刊词作为结语:“提到越剧,人们心目中就能唤起温暖而复杂的情感,激发丰富而悠远的想象……之于 19 世纪的嵊州人,她是度生计的保障;之于 20 世纪的越剧人,她是创辉煌的舞台;之于 21 世纪的中国人,她是展魅力的窗口。”

参考文献:

一、 艺术学与美学专著

- [1] (德)黑格尔,朱光潜译.美学[M].北京:商务印书馆,1996
- [2]朱光潜.西方美学史[M].北京:人民文学出版社,1979
- [3]李泽厚.美的历程[M].安徽:安徽文艺出版社,1994
- [4]宗白华.艺境[M].北京:北京大学出版社,1989
- [5]王宏建.艺术概论[M].北京:文化艺术出版社,2000
- [6]叶朗.现代美学体系[M].北京:北京大学出版社,2003
- [7] (匈)阿诺德·豪泽尔,居延安译.《艺术社会学》[M].上海:学林出版社,1987

二、 戏剧与戏曲专著

- [1]施旭升.中国戏曲审美文化论[M].北京:北京广播学院出版社,2002
- [2]王廷信.中国戏剧之发生[M].韩国:韩国新星出版社,2004
- [3]张庚、郭汉诚.中国戏曲通史[M].北京:中国戏剧出版社,2006
- [4]周贻白.中国戏剧发展史长编[M].上海:上海世纪出版集团,2007
- [5]张庚.戏曲美学论[M].上海:上海书画出版社,2004
- [6]廖奔、刘彦君.中国戏曲发展史[M].太原:山西教育出版社,2000
- [7]苏国荣.戏曲美学[M].北京:文化艺术出版社,1999
- [8]周贻白.中国戏曲发展史纲要[M].上海:上海古籍出版社,1979
- [9]周华斌.中国剧场史论[M].北京:北京广播学院出版社,2003
- [10]余秋雨.《戏剧审美心理学》[M].成都:四川人民出版社,1985
- [11]王国维.《宋元戏曲史》[M].上海:上海古籍出版社,1998

三、 戏曲广播、影视专著

- [1]杨燕.中国电视戏曲研究[M].北京:北京广播学院出版社,2003
- [2]周华斌.广播、电视、戏曲研究[M].北京:北京广播学院出版社,1998
- [3]艾知生、刘习良.中国改革开放辉煌成就十四年广播电视卷[M]》(1979-1992).北京:中国经济出版社,1993
- [4]左漠野.当代中国的广播电视[M].北京:中国社科出版社,1987
- [5]李艺.影视艺术传播与审美[M].北京:中国广播电视出版社,2001
- [6]杨燕.戏曲电视剧个案论析[M].北京:北京广播学院出版,2004
- [7]高小健.中国戏曲电影史[M].北京:北京文化艺术出版社,2005
- [8]孟繁树.戏曲电视剧艺术论[M].北京:北京广播学院出版社,1999
- [9]蓝凡.电视艺术通论[M].上海:学林出版社,2005
- [10]杨燕.《电视戏曲论纲——互换涅槃的火凤凰》[M].北京:中国广播电视出版社,2000
- [11]梅兰芳.《我的电影生活》[M].北京:中国电影出版社,1984
- [12]张国良.《20世纪传播学经典文本》[M].上海:复旦大学出版社,2003

四、 越剧专著

- [1]钟琴.越剧[M].北京:三联书店,1951
- [2]嵊县文化局编.早期越剧发展史[M].杭州:浙江人民出版社,1983
- [4]应志良.中国越剧发展史[M].北京:中国戏剧出版社,02年出版

- [5] 钱法成. 中国越剧[M]. 杭州: 浙江人民出版社, 1989
- [6] 高义龙. 越剧史话[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1991 年
- [7] 嵊县文史资料委员会编. 越剧溯源[M]. 杭州: 浙江文艺出版社, 1992
- [8] 高义龙、李梅云. 越剧艺术[M]. 上海: 上海声像出版社, 1993
- [9] 钱法成. 中国越剧大典[M]. 杭州: 浙江文艺出版社, 2006
- [10] 朱玉芬. 漫话越剧[M]. 北京: 中国广播电视出版社, 1985
- [11] 曹凌燕. 梦入剡溪的笃声——趣说越剧[M]. 上海: 百家出版社, 2001
- [12] 章力挥、高义龙、袁雪芬. 艺术道路[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1984
- [13] 高义龙、袁雪芬[M]. 长沙: 湖南人民出版社, 1985
- [14] 卢时俊、高义龙. 上海越剧志[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1997
- [15] 李惠康. 一代风流尹桂芳[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1995
- [16] 《文化娱乐》编. 越剧艺术家回忆录[M]. 杭州: 浙江人民出版社, 1982

五、 戏曲编导专著

- [1] 黄在敏. 戏曲导演概论[M]. 文化艺术出版社, 1994
- [2] 胡连翠. 胡连翠导演艺术[M]. 中国戏剧出版社, 1995
- [3] 王心语. 影视导演基础[M]. 北京广播学院出版社, 2001

六、 相关论文

- [1] 沈祖安. 走出误区, 走向彼岸——浅说越剧艺术的生存空间[J]. 浙江艺术职业学院学报, 2004, (9)
- [2] 沙文婷. 论越剧出版物对越剧发展的贡献[J]. 中国戏曲学院学报, 2005, (3)
- [3] 姚惠原. 浅论越剧影视的过去、现在与未来[J]. 戏文, 2004, (6)
- [4] 刘小峥. 越剧电视连续剧《秦淮梦》的再创造[J]. 视听界, 1986, (2)
- [5] 陈云发. 虚实之美——越剧电视剧《玉蜻蜓》漫评[J]. 上海戏剧, 1994, (3)
- [6] 周华斌. 戏曲与载体[J]. 现代传播, 2000, (2)
- [7] 傅德雷. 戏曲舞台演出传播与媒介传播之比较[J]. 东南大学学报(哲学社会科学版), 2005, (12)
- [8] 袁雪芬. 拍摄电影《祥林嫂》的二三事[J]. 电影艺术, 1981, (9)
- [9] 田汉. <斩经堂>评[J]. 联华画报, 1937, (7)
- [10] 谭霈生. “舞台化”与“戏剧性”——探讨电影与戏剧的同异性[J]. 电影艺术, 1983, (7)
- [11] 徐苏灵. 试谈戏曲艺术片的一些问题[J]. 论戏曲电影, 中国电影出版社, 1959
- [12] 陆建华、于忠效. 电影越剧结良缘——戏曲故事片《五女拜寿》导演工作回顾[J]. 《电影导演的探索》, 中国电影出版社, 1987
- [13] 吴平平. 戏曲电影艺术论[D]. [硕士学位论文]. 南京: 东南大学, 2006
- [14] 姚惠原. 浅论越剧影视的过去、现在和未来[J]. 戏文, 2004, (6)

附录一：（越剧电影大全）

[1]1948年《祥林嫂》

启明公司

原著：鲁迅 改编、导演：南薇 摄影：董克毅、董绍泳

演员：袁雪芬 范瑞娟 徐天红 张桂凤 吴小楼 项彩莲 张云霞

[2]1949年《越剧精华》

文华公司

导演：桑弧 摄影：黄绍芬

[3]1949年《相思树》

中国电影实验工厂

导演：程述尧

编剧：钟 泯 邵慕水

袁雪芬 魏凤娟 金艳芳 陈金莲 高剑琳

[4]1950年《石榴红》

中国电影实验工厂

导演：韩义

编剧：沈默

徐天红 戚雅仙 焦月娥 高剑琳

[5]1953年《梁山伯与祝英台》

上海电影制片厂

编剧：徐进、桑弧 导演：桑弧、黄沙 摄影：黄绍芬

布景设计：胡倬云、张曦白

根据华东戏曲研究院舞台剧本改编

袁雪芬 范瑞娟 张桂凤

[6]1958年《情探》

江南电影制片厂

编剧：田汉、安娥 导演：黄祖模 摄影：李生伟 美工：卢景光

演出：上海越剧院

傅全香、陆锦花

[7]1959年《西厢记》

香港文华电影公司

金宝花、张茵、高佩

[8]1959年《追鱼》

天马电影制片厂

改编：集体 导演：应云卫 摄影：马林发 美工：葛师承 副导演：丁然

演出：上海越剧院

徐玉兰、王文娟、郑忠梅、周宝奎

[9]1960年《斗诗亭》

天马电影制片厂

编剧：胡小孩 导演：应云卫 摄影：马林发、任志新 美工：葛师承

演出：浙江越剧二团

根据浙江省越剧二团演出本改编

[10]1961年《云中落绣鞋》

长春电影制片厂

1961 年《王老虎抢亲》

香港长城影业公司 上海越剧院配合

导演：金庸

编剧：金庸

夏梦 李端 配音 毕春芳 戚雅仙等

[11]1962 年《红楼梦》

海燕电影制片厂、香港金声影业公司联合摄制

编剧：徐进 艺术指导：朱石麟 导演：岑范 摄影：陈震祥 美工：胡倬云、张曦白

演出：上海越剧二团

徐玉兰 王文娟 金采风 吕瑞英 周宝奎 徐天红 孟莉英

[12]1962 年《碧玉簪》

海燕电影制片厂、香港大鹏影业公司联合摄制

改编、导演：吴永刚 摄影：罗从周、彭恩礼 美工：张曦白 副导演：赵焕章 舞台

导演：黄沙

演出：上海越剧二团

根据上海越剧院演出本改编

金采风 陈少春 周宝奎 姚水娟 钱妙花

[13]1962 年《三看御妹刘金定》

香港长城影业公司 上海越剧院配合

编剧：李萍倩

夏梦 丁赛君 李端 冯琳 配音 陈琦 徐涵英

[14]1962 年《柳毅传书》

长春电影制片厂

改编：南京市越剧团创作组集体，计大为、叶至诚执笔

导演：蔡振亚 摄影：吴国疆 美工：崔永泉、陈德生

演出：南京市越剧团

竺水招、筱水招、商芳臣

[15]1963 年《毛子佩闯宫》

珠江电影制片厂、香港鸿图影业公司联合摄制

编剧：裘凤 导演：斯蒙 摄影：李生伟 美术：葛兴萼 副导演：黄丹彤

演出：武汉市越剧团

金雅楼、筱灵凤

[16]1963 年《金枝玉叶》

香港长城影业公司 上海越剧院配合

编剧：胡小峰

夏梦 丁赛君 李端 冯琳 配音 陈琦 徐涵英

[17]1965 年《烽火姻缘》

香港长城影业公司拍摄 上海越剧院配合

编剧：李萍倩

夏梦 丁赛君 配音 陈琦 徐涵英

[18]1974 年《半篮花生》

长春电影制片厂

编剧：《半篮花生》创作组 导演：朱文顺 摄影：常彦 美工：汪滔

演出：浙江越剧团

[19]1978 年《祥林嫂》

上海电影制片厂、香港凤凰影业公司联合摄制

改编：吴琛、庄志、袁雪芬、张桂凤 导演：岑范、罗君雄

摄影：蒋锡伟 美工：胡倬云、谢荣前

袁雪芬、金采凤

[20]1982年《花烛泪》

浙江电影制片厂

编剧：胡小孩、谢枋、天方 导演：殷子、陈蝉

摄影顾问：石凤歧 摄影：龚国良、周荣震 美工：骆德灏

演出：浙江越剧一团

[21]1983年《莫愁女》

南京电影制片厂

编剧：张弦 导演：周予、吴秋芳 摄影：冯秉镛、单兴良 美术顾问：张曦白 美术：

胡荣法

竺小招、林婷婷

[22]1984年《五女拜寿》

长春电影制片厂 编剧：顾锡东 导演：陆建华、于中效

总摄影：王启民 摄影：李俊岩 美术：徐振鹏

演出：浙江省小百花越剧演出团

董柯娣、徐爱武

[23]1985年《绣花女传奇》

中央新闻纪录电影制片厂 改编：包朝赞 导演：石岚

摄影：瞿金楼 美工：叶明楠

演出：浙江省杭州市桐庐越剧团

根据江南民间故事改编

[24]1986年《桐花泪》

上海电影制片厂

编剧：包朝赞 导演：沙洁 摄影：张珥 美术：秦柏松 副导演：史凤和

演出：杭州市越剧二团

[25]1999年《红丝错》

浙江省电影公司、浙江小百花越剧团联合摄制

编剧：顾颂恩 导演：徐伟杰 摄影：瞿家振、李荣圣

[26]2001年《唐伯虎》

茅威涛、何赛飞

[27]2002年《醉公主》

中影集团、北京今古影视策划有限公司联合摄制

编剧：王云根、钱勇 导演：森岛 摄影：王健

[28]2003年 钱单版数字电影《红楼梦》

[29]2007年郑王民乐版《红楼梦》

[30]2007年赵方交响乐版《红楼梦》

附录二：

发表的论文：

《悲剧意识的缺失抑或积极乐观的进取精神——试论中国戏曲的大团圆结局》，发表于《大众文艺》2008 年总 217 期。

致 谢

该论文的研究来源于我对越剧及其在当今多种媒介背景中的命运所产生的兴趣。在写作过程中，本文参阅了国内外学者的相关文献资料，吸收了他们的研究成果，在此深表谢意。

而在这两年半的求知过程中，恩师王廷信教授言传身教。他教导我诚恳做人、踏实做事，并使我受到了很好的学术训练。感谢王老师对我的一贯教导，和对该论文所做的多次重要指导。只因自己才疏学浅，本文粗陋，未能达老师之期盼。同时，感谢所有启发过我、帮助过我的老师。

感谢同门师兄弟姐妹和诸位同窗好友。

最后，感谢先生和儿子对我的支持！