

新编越剧《玉卿嫂》的探索及其意义

张晓玥 李蓉

作者赐稿

—

编著按：第一作者张晓玥是苏州大学 04 级现当代文学专业博士生，第二作者李蓉是浙江大学 06 级传播学专业博士生。

【摘要】新编越剧《玉卿嫂》既坚持越剧美学风范，又合理吸收了话剧艺术的一些手法，其戏剧时空与舞美设计的结合别具匠心，对传统表演手法的运用也富有新意，实现了传统情感悲剧与现代生命悲剧的融合，是当下戏曲舞台艺术的一次可贵探索。

【关键词】越剧 玉卿嫂 传统 现代

改编文学名著是越剧艺术的一项重要传统。纯文学如鲁迅的《祝福》《孔乙己》、郭沫若的《屈原》《南冠草》以及巴金的《家》，通俗文学如张恨水的《啼笑姻缘》、秦瘦鸥的《秋海棠》乃至蔡智恒的网络小说《第一次亲密接触》，西方的也有法国大仲马的《三个火枪手》、英国莎士比亚的《王子复仇记》，至于中国古典文学的例子更是不胜枚举，可谓古今中外，雅俗兼收。其中当然有得有失，但无疑显示出越剧立足传统又吸纳现代的开放的文化品格，这也是它百年传承的宝贵经验。新编越剧《玉卿嫂》根据白先勇同名小说改编的，由方亚芬主演，2005 年 11 月上海首演。面对极具现代感和先锋性的小说，新戏在充分尊重原著的基础上，融入了越剧文化中的抒情和诗意悲剧，并且借鉴了话剧的舞台表现，力图重新阐释玉卿嫂的悲剧，泣诉一曲绝境之人的绝望爱祭，实现了传统情感悲剧与现代生命悲剧的融合。

—

小说中玉卿嫂的故事发生在桂林，越剧中故事场景转换到了石桥流水、青砖白墙的江南古镇。背景的挪移更易于用越剧柔美婉转的旋律。剧中玉卿嫂第一次出场时，舞台上两重门徐徐开启，袅袅清雾中，玉卿嫂从台后款款走向台前，这时全剧的主旋律第一次响起，“玉卿嫂，玉卿嫂，月白的裤儿月白的袄，月白的脸上一双乌黑的眼……”的伴唱声中，人物素净的美与古镇的清幽构成一幅和谐的图景。然而，幽静的小镇并不安宁，流言蜚语使外表淑静隐忍的玉卿嫂精神备受折磨，内

心常常处于焦躁忐忑中。玉卿嫂到底遭受到什么样的坎坷，她又是为何自愿来做奶妈，引起了观众的追问。其中由玉卿嫂一人演唱的是该剧的重头戏，根据主人公的情绪起伏采用不同的板式，共计130多句。越剧中鲜有这样长的唱段，之前只有尹派《浪荡子》中的《叹钟点》有一百多句。方亚芬充分发挥了袁派声腔的哀婉质朴的特点，演唱得声泪俱下，令人动容。玉卿嫂的一生，都是在盼和失度过，是希望的不断幻灭使她最终走上不归路。幼年父母双亡，被当作童养媳，丈夫尚在襁褓之中。含辛茹苦把丈夫盼成人，结果丈夫吃喝嫖赌又一命呜呼。从此背上了克父克夫的罪名，成为不祥之人。她在投河前遇到了有着同样遭遇的庆生，同命相连使她有了活下去的勇气和希望。她与庆生的不伦之恋使她陷入生命的困境。她背负着精神的十字架艰难地跋涉着，本以为熬上几年就可以得到解脱。然而她的爱太沉重让庆生承受不起，庆生的执意离开使她的苦心经营的希望再度破灭。

玉卿嫂身上仿佛可以看到祥林嫂、曹芳儿、繁漪等艺术形象的影子，但玉卿嫂是独特的。她对庆生的关爱，《菱花镜》中曹芳儿对沈梦霞的抚养，都是无微不至、倾尽心力的。当岁月更换，曹芳儿揽镜自泣，自知不能与沈梦霞配婚时，她选择了黯然离去，将一份无尽的感伤深深埋藏心里。而玉卿嫂知道庆生要和金燕飞去上海，不顾一切的疯狂阻拦。《雷雨》中的繁漪对周萍爱和玉卿嫂对庆生的爱都充满了窒息之感，玉卿嫂对于庆生的爱更是绝对的占有，因为庆生已经是她的精神支柱和灵魂。庆生走了，她也没有活着的意义了。鲁迅笔下的祥林嫂是带着疑问在新年那天饥寒交迫离开了人世，祥林嫂是不愿意死的。而玉卿嫂则是用发簪结束了庆生和她自己的生命迎接新年的到来，以死祭爱，这一方式是何等地惨烈！

越剧孕育成长于软水温山、富庶平适的江南，观众主体是江南的城镇女性，它的剧种特点也是在女子越剧时期形成的，剧目多文戏，注重以情动人。这决定了越剧的审美风格是温婉雅丽的主情性，形成了以含蓄唯美展现柔情缠绵的爱情故事的舞台优势。因此，尽管越剧也常常表现悲剧，但无论命运悲剧还是社会悲剧，都要转化为情感悲剧的形式来呈现，悲剧性最主要的不是来自情节的突转，而是在娓娓诉说、细致梳理中，展现戏剧人物内心情感的流转起伏、层层累积。舞台上的才子佳人、痴情男女骨子里都是古典式的一腔柔情，现代式的激情爆发是很少见的。但白先勇笔下的玉卿嫂虽然是旧式宅院里的女子，但心灵绝对是现代的。她不乏柔情，但却外表娴静、内心刚烈，这种刚烈与历史上的杜十娘有着本质的差别，她的情的绝望不仅导致自杀，同时还要杀死情人。她的情既是献身，更是占有，而且这种占有最终以毁灭的极端方式来实现。她的追求和选择与道德无关，是纯粹生命性和精神性的，其人生悲剧是心灵绝境中的绝望爱祭，悲烈甚至悲壮，而不是悲怨。这显然是对越剧美学传统的一种挑战。

如何将玉卿嫂杀死情人这一小说高潮改编为戏剧高潮呈现在越剧舞台上，又要体现出越剧的美

学风范并为观众所接受，导演在最后一场戏的安排上破费心思，大量的借鉴了话剧的表现形式。最后一出戏，几乎全部采用了原小说中两人的对话，表演方式也摒弃了传统的戏曲模式，人物的动作较为写实，没有任何程式化的造型。庆生第一次要走时，玉卿嫂先是用身体拦住，被推开后，几度抱住他的腿不让庆生走，两人之间展开了一场想走与不让走的体力较量，直到最后俩人精疲力竭倒在地上，却仍然紧张的脸对脸不甘心的瞪视，此时静声，可观众都感到俩人内心涌动的激流。全场灯光暗下，强烈的白光照射在玉卿嫂和庆生的两张写满绝望的脸上。这互相的对视仿佛是一种无声的较量，充满了张力和紧迫感。对峙片刻后，庆生说出希望玉卿嫂不要象鬼一样的缠着他的时候，玉卿嫂如痴如傻地喃喃自语“你说我是鬼……”，再挽留也没有意义了。当庆生还是要求的走时，玉卿嫂提出了一个请求，请求庆生抱抱她，俩人面对面站立，都是身心疲惫，渴望解脱。在沉没了数十秒钟时，玉卿嫂突然纵身一跃，紧紧用腿箍住庆生的腰，将头深埋在庆生的怀里。她是那样的依恋和不舍，全场静穆，空气仿佛都被凝固住了。当庆生想放下玉卿嫂时，玉卿嫂的背对观众，慢慢从头上拔下发簪，毅然绝决地刺入庆生的心脏，庆生倒下后，玉卿嫂缓缓披上红色的披风，没有一丝留恋，将簪子刺入自己，伏在庆生的旁边，很安详地去了。这时“玉卿嫂，玉卿嫂，月白的裤儿月白的袄，月白的脸上一双乌黑的眼……”这凄婉悱恻的旋律再度在剧院回响，是那样的哀伤悲恸。

围绕越剧与话剧的关系有很多争论。但吸收话剧以及其他表演艺术的元素，在越剧的发展中是既成事实，而且形成了一种传统，袁雪芬就曾经把话剧称作越剧的奶妈之一。越剧“在成型过程中就接受着较多的现代熏染，因此在中国戏曲的大家庭中较少受到程式的框范，却较多受到话剧艺术的影响，在基本写意的大前提下，写实的成份有所提高。”[1]这在近年来的新戏中表现的尤其鲜明。《玉卿嫂》之前，浙派越剧《寒情》《孔乙己》《藏书之家》等戏中都运用了话剧的一些表现手法。上海越剧院相对较为重视传统，以唱为主，但他们在新编越剧《赵氏孤儿》中也做了一些尝试，《玉卿嫂》这出戏的话剧风格则更为明显。我们反对越剧话剧化，因为这将消解越剧本身的独特艺术个性，但并不武断地否定越剧从话剧以及其他艺术门类中吸收有益的元素，前提是以越剧既有的美学风范为立足点。就《玉卿嫂》来说，唱词非常质朴，甚至就是絮絮叨叨的家常话，戏曲程式也有所淡化，这不同于传统才子佳人戏唱词设计的诗意典雅，显然是编导为了更加切近人物的身份和生活的原貌作出的选择，不加装饰的唱词和动作更有利于表现玉卿嫂为了情可以不顾生死的炽烈的心。越剧当然要坚持诗剧品格，但诗的最高境界在于心灵的真，素朴也未必不是好诗，越剧的诗学形式不是一成不变的。在如何实现现代生命悲剧与传统情感悲剧的结合上，编导也贯彻了层层梳理、逐步累积的越剧传情方式，这当然在一定程度上消解了原著的先锋性，但尊重了越剧观众的欣赏习惯和接受心理。因此，在吸收话剧元素问题上，我们肯定越剧《玉卿嫂》的尝试和探索。

越剧《玉卿嫂》在传达戏剧时空结构方面的探索也值得分析。传统戏曲多以突出主要内容作为该场的标题，似乎司空见惯了。一些越剧团对此做了一些革新。比如南京越剧团《李清照》，就选用了李清照的词作来命名每场的标题，而且是根据写作顺序排列，对于勾勒人物的一生并营造诗境非常贴切。《玉卿嫂》的叙述方式是以节日来贯穿的，“元宵、清明、端午、中秋、除夕、新年”交代了事情的发展过程，这给观众一个非常清晰的时间概念。时间的清晰自然就带来了空间的明确，这为编导实现舞美与剧情的有机融合奠定了基础。由于有了明晰的时空结构，该剧就没有象一般古装越剧那样铺设光艳雅致、细节繁密，而是以简洁素朴呈现。这配合着全剧的整体风格，淡化外在的修饰，追求内在的诗意和真实。这种追求是通过暗示、对照、反衬的方式实现的。

元宵，舞台两边悬挂着小红灯笼，玉卿嫂第一次出场时，重重的门缓缓打开，一股薄雾让人感到了屋外还是很清寒的。这是暗示暖寒交织的整体心理氛围。清明，一片疏朗的竹叶林衬托出古镇的清幽窗前的树影婆娑，舞台中树立的一块蓝纱门将庆生的房间隔开，玉卿嫂给庆生洗脚的场景处理符合越剧含蓄美。这是以淡景反衬浓情。端午，庆生和金燕飞约会时，是在村边的渡口，汽笛声鸣不断，背景是江面上一条蜿蜒的石板路，金燕飞渴望去大上海开阔自己的眼界，希望和庆生在一起，俩颗心在憧憬中更加靠近。这是情景交融，象征年轻人想飞的心灵。中秋，窗前的树影上斜挂着一轮清冷的月亮，本应该团圆的日子，玉卿嫂为庆生准备了许多滋养品和鲜肉月饼，然而庆生挂念着金燕飞心神不宁，总想出去，这使得玉卿嫂十分伤心，她的脸色就如窗外那一轮圆月是那样的苍白和惨淡。俩人的矛盾由此升级。这是由团圆引申到围困，与前一场“端午”中“飞”的意象形成呼应；这同时也是身聚心离的反比。除夕，戏院高高打出了金燕飞的牌子，她是最后一天在小镇演出，之后就要奔赴大上海圆自己的演员梦，她希望庆生和她一起走，然而这一幕被玉卿嫂撞见了。她失魂落魄地在风雪交加的夜晚独自徘徊。新年前的最后一夜，也是情节、情感的矛盾堆积到顶点将要总爆发前的最后一刻。这是自然时间与心理时间的互换。春节，当她和刺死庆生，双双倒在血泊中时，背景好似一张巨大的蜘蛛网，将两人深深的罩住。新年即新生，新生即死亡，死亡即毁灭，毁灭即占有，这就是绝境之人的绝望爱祭。

上述线性时空结构既是自然也是心理的，是写实与写意的综合，构成戏剧的主体。巧妙穿插在其间的是两个虚拟的时空板块。首先是推动剧情发展的重要一幕的戏中戏。容哥、庆生、满叔、玉卿嫂四人去看金燕飞表演的《拾玉镯》。《拾玉镯》本是一出一见钟情的喜剧，灯光暗下，舞台中的一层大幕轻轻拉开，现场的观众和剧中的人物同时欣赏金燕飞表演拾玉镯。玉镯丢失，不明就里的观众庆生假戏真做地把玉镯还给金燕飞，俩人在舞台和现实交汇的一瞬间一见钟情，戏中的小生仓促的掩面退场。而正是因为还了这个玉镯，改变了几个人的命运。金燕飞从戏台中走出，灯光将

庆生、玉卿嫂、金燕飞切换成三个光圈，三人的三重唱揭示了各自的心思。“奇怪，奇怪，奇怪”三个人都意识到这件事的不寻常，都在暗自问。庆生奇怪自己为何会冲上台还玉镯，金燕飞惊讶自己在现实中真的碰到还玉镯的书生，玉卿嫂奇怪为何会看到这样蹊跷的一幕。而这件事是其他事情的导火索。玉卿嫂凭着女人的本能和直觉意识到危险的存在，此后她盯牢庆生，不许他单独出去，更不允许他去看金燕飞的戏。

戏中戏对于打破舞台的局限性，拓展戏剧表演空间，便于场景切换和阐释人物不同的心理起到很好的效果。戏中戏往往虚实结合，给人营造出一种似幻似真的时空错位感。最著名的是莎士比亚的《哈姆雷特》。京剧《大唐贵妃》中唐明皇杨贵妃观看梨园子弟的表演，新编越剧《舞台姐妹》中竺春花和邢月红在水乡古戏台和上海大剧团的演唱，都是戏中戏。《玉卿嫂》运用这一手法很成功，人物关系、情节关系的交代既经济又富有开启性。

剧中还有一段梦中戏。玉卿嫂在拒绝满叔的求婚后，毅然唱道“我想嫁，我就嫁”的唱词，她要嫁给自己真正喜欢的人，哪怕为他付出一切。在她的憧憬中出现的一幕幻觉，那就是想象自己真的身穿红色嫁衣，在吹吹打打声中喜气洋洋的嫁给了庆生。全剧的最后一幕，她又披上了红色嫁衣，倒在庆生的怀里，仿佛真的实现了自己的宿愿。编导策划越剧《玉卿嫂》的时间，与白先勇的青春版《牡丹亭》排演大致同步。梦中戏的灵感，想必是受到那位梦中生情又生死情牵的杜丽娘的触发。这当然是另一种梦，它是激情爆发的梦，是自我毁灭与自我实现的梦。无论是节日、戏中戏还是梦中戏，都是小说原著中没有或者模糊的，是编导的挖掘和再创造。戏曲舞台不同于小说文本，它虽然也讲究写意暗示，但这必需建立在舞台直观的基础上，虚必须要有实的载体。越剧《玉卿嫂》在戏剧时空结构方面的改编经验值得肯定，显示了编导把握原著的深入以及对舞台规律的尊重。

三

最后，我们想特别指出《玉卿嫂》中的一个小道具，这联系着戏曲传统性的问题。

风筝贯穿在剧中始终，主要人物都喜欢放风筝。这具有极为深刻的寓意。庆生就像是玉卿嫂手中的风筝，玉卿嫂对庆生的爱就像是风筝线一样牢牢攥在手里，他想挣脱却挣脱不了。风筝在每一场都出现。情节上，风筝制造着矛盾又化解着矛盾，并成为统摄全剧的精神意象。第一次容哥见到玉卿嫂的时候就嚷着要玉卿嫂带他放风筝。第二次容哥跟踪玉卿嫂闯进庆生的房中，化解尴尬的方式是玉卿嫂让庆生带着容哥去放风筝。第三次是金燕飞带着容哥去放风筝。庆生就是风筝，渴望逃离，而玉卿嫂则不许他飞，可是用力过猛，风筝线终究断了，让人为之唏嘘慨叹。因爱而活，为爱而死，玉卿嫂执着于自己的梦，直到梦碎。

戏曲中以道具贯穿全剧是一个传统手法，大致可以分为两类。第一种最常见，多是定情物，起

勾连情节的作用，如《沉香扇》中的沉香扇，《碧玉簪》中的碧玉簪，《紫玉钗》中的紫玉钗，《玉蜻蜓》中的玉蜻蜓，《罗帕记》中的红罗帕，《双珠凤》的珍珠凤，《玉簪记》中的玉簪，《珍珠塔》中的珍珠塔。第二种具有象征意义。如《梁祝》中的蝴蝶，象征坚贞不屈破茧成蝶的爱情，黄梅戏《长恨歌》中的面具，象征着每个人都有张虚伪脸。

《玉卿嫂》中的风筝是虽然不是定情物，但在叙事和表意功能上是上述两类道具的综合，既转承情节，同时暗示主题、营造氛围。这种功能主要通过容哥这个小说原著中的叙述者来实现的，他在戏剧故事中是一个懵懂少年身份的旁观者，这就使道具的暗示具有了一种话外音或旁白效果，但又含而不露。话外音是话剧手段，旁白在戏曲舞台上很常见，但处理不当就会显得别扭突兀，影响整场戏的节奏流畅。《玉卿嫂》中的风筝是虚实相生的，是写意性的，与剧情剧意的结合熨贴自然。它具有升华的意义，将戏剧从整体上提升到一种诗的境界，而且这种诗不仅仅是抒情性的，还蕴涵着深层次的矛盾冲突。玉卿嫂抓牢风筝线没有错，风筝式的庆生要高飞也没有错，冲突的双方都具有合理性，这是无法化解的，只能导致毁灭，导致悲剧。这种悲剧是心灵的悖论，具有哲理的高度，具有现代意义。越剧以抒情为主，有人因此说“它的剧目大多重情感少哲理”[2]，这符合越剧的基本状况，但未必越剧的现代发展不会对此形成突破。茅威涛在最近的一篇文章中提出一个问题：“越剧除了表现人类亘古存在的爱情主题以外，是不是还可以有更多的人文追求，是否能够找到越剧自己的深度模式，带给观众以欣赏、思考的愉悦。”[3]《玉卿嫂》就显示出了这样的追求和突破，而且是以传统性的方式来实现的。这当然是受惠于白先勇小说原著的深厚艺术蕴涵，但也表明传统与现代之间的距离并不象很多人想象的那么大，甚至传统本身就有现代的意义，只是常常被人们所忽视而已。如何在传统中挖掘现代，开拓新的表现空间，是超越《玉卿嫂》本身，甚至超越越剧和戏曲的重大文化问题。白先勇领衔的青春版昆曲《牡丹亭》在这方面已经作出了具有示范意义的探索，由他的作品改编的越剧也显示出了可贵的尝试。

[1] [2]余秋雨：《文化视野中的越剧》，《戏剧艺术》1993年第4期。

[3]茅威涛：《向未来展开的越剧》，《中国戏剧》2006年第7期。