

# 越劇《祥林嫂》與崑劇《傷逝》 —從魯迅小說的改編演出看兩個不同劇種 的改革

陳富容\*

## 摘 要

戲曲是中國傳統文化的寶貴資源，它融合唱腔與身段，借以傳達文學的意境，是一種極美的藝術形式。這種傳統藝術，於元代正式形成，歷經明清兩朝而達於極盛。發展至今，中國戲曲正面臨了一種傳統與現代的接軌及試煉。如何用傳統的藝術形式表達嶄新的文學意境，是現代戲曲工作者亟欲追尋的一個答案。

在中國各種傳統戲曲尋求新路的過程中，筆者發現一個十分有趣的現象，即它們紛紛選擇了魯迅小說，做為試煉的舞台。如越劇的《祥林嫂》、京劇的《阿 Q 正傳》、曲劇的《阿 Q 與孔乙己》及最近演出的崑劇《傷逝》等，都是各劇種中第一次嘗試將中國現代小說搬上舞台的作品。可以說他們都選擇了魯迅小說，做為他們戲曲改革的重要里程碑。也因此使得魯迅小說，成為中國傳統戲曲與現代文學融合的重要推手，故其演出現象，格外值得觀察。

故本文根據劇種特色與歷史，及其演出作品的內涵，選擇了可以互相借鑑的越劇《祥林嫂》與崑劇《傷逝》兩部作品，希望透過分析與比較，能更深入了解傳統戲曲的革新之路，與現代文學的舞台呈現。

**關鍵詞：**越劇、崑劇、魯迅小說、祥林嫂、傷逝

---

\* 育達商業技術學院兼任講師。

## 壹、前言

崑劇是一個具有四百多年歷史的劇種<sup>1</sup>，它有完整的程式，委婉的唱腔，令人盪氣迴腸。相對而言，越劇則是一個年輕的劇種，從真正形成至今，還不到一百年。但它的唱腔優美，與崑劇幾乎不分軒輊，互有高下，也各自擁有一批死忠的戲迷。

而如果就改編演出現代戲而言，則越劇的腳步，便走在崑劇之先。尤其是在改編魯迅的作品上，越劇更是早了崑劇足足半個世紀以上。越劇《祥林嫂》早在 1946 年時，便由袁雪芬帶領產生，至今歷經多次改良，不論是內容或演出形式，皆已十分完善，是為越劇經典劇目之一。相對於越劇《祥林嫂》，崑劇《傷逝》則彷彿初生嬰孩，2003 年 2 月中旬始哇哇的誕生在上海的戲劇舞台上<sup>2</sup>。就此而言，則崑劇又較越劇年輕了許多。

所以我認為，越劇《祥林嫂》與崑劇《傷逝》，可以互相借鑒，作出有益的討論，歸納出魯迅小說與戲曲劇種之間的適應性問題，即如何為魯迅小說創造一種好看的戲曲形式，和為戲曲改編魯迅小說找尋一條可行之路，讓一向被視為現代小說經典的魯迅作品，也能以戲曲的方式演出，而成為另一種形式的經典。

本文之研究，以 1978 年越劇《祥林嫂》的電影演出版，及 2003 年崑劇《傷逝》的舞台演出版為標本，進行比較討論。基於版本考量，本文僅以情節編排、人物塑造及唱詞、身段等因素作討論，暫不及於舞台美術與場次變換等問題。

## 貳、魯迅小說與當代戲曲

魯迅小說，誠如上述，已是中國現代小說的經典，而其中所刻畫的無數人物，已然成為中國人心目中的典型。在中國，魯迅研究已成為一門「顯學」，而這種風氣延伸到海外，他的小說目前已被翻釋成數十種的文字，傳遍世界各國，使全世界的人都能注視到這位中國近代知名的文壇巨星。就是這種無可取代的重要性，讓無數的藝術工作者，躍躍欲試，想透過各種形式為魯迅發聲，使其能永久的保留在每一個人心中。

一般說來，改編經典並不容易，「忠於原著」便是經常被提出的要求。對魯迅小說而言，要「忠於原著」，其困難程度又更甚於其他作品。因為魯迅先生的小說，通常具有相當特別的格式，有時甚至根本沒有具體完整的故事情節，而其內涵之深刻，則又往往超越於形式之上，一般人讀魯迅的小說，經常需要再三反覆，方能真正了解其意涵。所以欲透過其他形式來表達魯迅作品，第一改編者本

<sup>1</sup> 此處以崑山腔的正式成立，即由魏良輔開始改革崑山腔前後的嘉靖（1522-1566）年間算起。見張庚、郭漢城著，《中國戲曲通史》（二）（台北：丹青圖書有限公司，1979 年），頁 55。

<sup>2</sup> 根據《上海戲劇》，2003 年第 2 期報導，演出地點是上海藝術中心。

人需能真正透徹，如果是通過戲戲形式，則不但改編者，就連導演、演員都必需對原著有充分的了解，才有可能辦到，而且要能技巧性的轉換二種不同的藝術形式，更非容易之事，由此可見其困難的程度。

而改編戲劇中最特別的，莫過於以戲曲形式來演出了。與其他戲劇形式相較，中國戲曲的程式運用，則更形成其與魯迅作品融合的另一種挑戰。如何利用程式來傳達魯迅小說中的人物情感、故事意境，對中國戲曲而言，都是一種極大的考驗。

但儘管改編的困難重重，仍有不少的戲曲愛好者，毅然的選擇了魯迅小說作為其嘗試改編現代小說作品的第一步。知名的有如越劇的《祥林嫂》、京劇的《阿Q正傳》<sup>3</sup>、曲劇的《阿Q與孔乙己》及最近演出的崑劇《傷逝》等，<sup>4</sup>都是各劇種中第一次嘗試將中國現代小說搬上舞台的作品。可以說他們都選擇了魯迅小說，做為他們戲曲改革的重要里程碑。尤其是越劇對魯迅小說更是情有獨鍾，在袁雪芬第一次以《祥林嫂》成功的改編演出後，上一世紀末，茅威濤女士亦選擇魯迅小說《孔乙己》，作為越劇又一次改革的嘗試之作，<sup>5</sup>使魯迅小說再度成為越劇改革的推手。

在這幾部改編作品中，有些是選擇「忠於原著」，以儘量不改變原著故事情節為基礎而改編的，如越劇《祥林嫂》、京劇《阿Q正傳》、崑劇《傷逝》三劇；有些則是結合兩部以上的作品，但儘量保持其中人物精神形象者，如曲劇《阿Q與孔乙己》、越劇《孔乙己》（亦融合《阿Q正傳》與《孔乙己》兩部小說）二劇。普遍而言，觀眾對於前者的討論，多半集中於「藝術形式」對於原著精神的體現，及各劇種為體現原著精神所作的形式改革；而對於後者的討論，則多半集中在改編者的身上，對改編故事情節的安排及人物形象的表現，有比較分歧的意見。

關於改編戲曲是否應該「忠於原著」，完全體現原著精神的問題，其實見仁見智，各有利弊。通常作品能夠雀屏中選，被人拿來改編演出，多半是因為它已具有崇高的知名度，且廣受歡迎，在這種情況下，忠實讀者對於原著存有一定的尊崇，自然期待看到作品被徹底體現於戲劇舞台上，對於不符合原著精神或使之面目全非的作品，必定多所非議。但如果為了「忠於原著」，而無法充分表現其劇種特色，創造引人入勝的情節，展現優美的歌舞形式，則亦難以吸引觀眾。畢竟對一般觀眾而言，戲劇的精彩程度（如其情節是否高潮迭起、人物塑造成功與

<sup>3</sup> 復興劇團的《阿Q正傳》是以京劇為基礎，但如王師安祈所言：「『臺味兒』音樂語言的加入，大大減弱了『京劇』的純度，……使之「朝向『跨劇種』，甚至『跨古典與現代』的形態趨近。」（同前註，頁130）所以實際上已非單一的劇種，在此將其視為京劇的改革。

<sup>4</sup> 越劇《祥林嫂》，由南薇改編，於1946年上海越劇團首演；京劇《阿Q正傳》，由習志淦改編，於1996年5月台灣復興劇團首演；曲劇《阿Q與孔乙己》，由陳涌泉改編，於1996年河南省曲劇團首演；崑劇《傷逝》，由張靜改編，於2003年上海崑劇團首演。

<sup>5</sup> 越劇《孔乙己》，由張正鈞改編，於1999年浙江小百花越劇團首演。

否、歌舞表演是否好看等等），才是他看戲的重點，而不會考慮其是否體現原著精神的，有時觀眾甚至是樂於看見別出新意的情節發展。故而當原著的部分情節不利表演時，則改編者便可能會屈就舞台，捨棄原來的故事情節，追求一種更為普遍的趣味。

所以如何改編，端看於改編者與劇團的訴求，及其對藝術形式的熟捻與運用自如的能力。我認為如果劇作能夠在大原則下不偏離原著，又能利用故事情節，適當的加入必要元素，創造表演空間，展現其劇種的藝術特色，便是當代戲曲改編現代題材的「雙贏」政策，也才是能夠被普遍接受的成功改編。

故筆者本文便在此一標準下，選擇以越劇《祥林嫂》及崑劇《傷逝》這兩部在「忠於原著」之原則下改編的戲曲作品，來檢視它們表現魯迅作品的的能力，及其利用魯迅小說為劇種尋找新路的過程與結果。

### 參、戲曲《祥林嫂》《傷逝》與原著題材的適應性

《祝福》（即《祥林嫂》）與《傷逝》，都是魯迅用以反映舊社會體制的真實悲劇。在兩部小說中，魯迅同樣的敘述兩位封建時代的女性，在婚姻不自由的情況下悲慘的境遇。其中令人動容的悲劇情節，幾乎是集中在兩位女主角的痛苦遭遇之上<sup>6</sup>。閱讀兩位女主角（祥林嫂與子君）的一生，使人有一種化不開的愁悶，感情為之鬱結。

這兩部小說，都是魯迅《彷徨》時期的作品，前者寫於 1924 年 2 月，後者寫於 1925 年 10 月，創作時間非常接近，心理基調也有部分的雷同。大陸學者閻慶生曾分析魯迅的創作心理說：

如果說《吶喊》給讀者帶來的是精神的震韻和亢奮，那麼《彷徨》給讀者帶來的，則更多的是低迴不已和在沈思中的探求。……在看似沖淡的外表下，深沈地鳴奏著悲痛激憤之音。<sup>7</sup>

這正是我們在閱讀《祝福》與《傷逝》時，心靈的震動。所以如果想要以戲曲形式再次展現魯迅精神，則這樣的心理基礎便不可不把握。以下便從此一角度切入，檢驗這兩部戲曲與魯迅原著題材的適應性。

<sup>6</sup> 學者對於《傷逝》的討論有時也集中在涓生的身上，畢竟涓生的「悔恨」使故事有被敘述的可能。大陸學者陳嬌華說：「顯然，涓生是魯迅一系列精神特徵及反抗絕望人生哲學的主要體現者和承擔者。相對說來，子君則成了一個空洞的符號，沒有負載多少實質性意義的東西，他只不過充當了涓生精神、心理演變過程中的一個道具。」，〈從另一種視角解讀《傷逝》〉，《蘇州鐵道師範學院學報（社會科學版）》，第 18 卷、第 3 期（2001 年 9 月），頁 50-55。雖然如此，但子君之由對愛情充滿希望和勇氣，及其最後失望而沈默，終於於死的形象變化，方是令一洒同情之淚的關鍵所在。

<sup>7</sup> 見閻慶生，《魯迅創作心理論》（陝西：陝西人民教育出版社，1996 年），頁 241。

## 一、從「敘述體」到「代言體」

在《祝福》與《傷逝》這兩部小說中，魯迅同樣創造了一個敘述者的角色，讓他看見這一切，做最真實的描述。不同的是，《祝福》中的「我」，幾乎是一個完全的局外人，但在最後對祥林嫂有致命的一擊；而《傷逝》中的「我」（即涓生），則是悲劇故事的製造者，捏拿著女主角的悲慘命運。這兩部作品皆是「敘事體」的小說，如何轉換為「代言體」的戲劇，考驗著改編者的智慧。

由於「敘述」可以是跳躍的，想到什麼說什麼，不一定要有成串的情節發展。而如果敘述的本身又是透過故事中的某一人物輸出時，則其看待事情的角度，便可能無法全然等於其他劇中人物真實情感了。所以在改編過程中，如何使原先零散的故事完整，而被敘述的對象，又當如何在戲劇中「主動」的傳達情感，都是改編戲劇中最難克服的部分。

從這個角度看來，《祥林嫂》與《傷逝》有著不同的處理手法。越劇《祥林嫂》幾乎完全揚棄了「我」的敘事角度，讓故事直接的進行，僅在最終的幕後合唱中，隱約的表達了「我」的議論和同情。而崑劇《傷逝》中的「我」，則以回憶的姿態出現，直接將自己化為回憶中的故事主角，讓情節說話，「我」便在回憶中跳脫了敘事者的角色。

乍看之下，在形式的保留上，《傷逝》似乎較《祥林嫂》更忠於原著，但其實並不全然。因為在《祝福》中，「我」僅是一個旁觀者的角色，其所敘故事，不摻雜個人私情，較能接近於真實，所以越劇《祥林嫂》按照「我」所敘述的故事梗概，直接演來，並不覺抵牾。而《傷逝》中的涓生，是旁觀者，也是當事者，崑劇舞台上保留回憶形式，讓人感覺這還是涓生的角度，不是其他人物的直接情感，是比較妥當的安排。雖然如此，在演出時，回憶中子君之主客觀問題，仍是容易混淆，難以克服的部分。

所以不論是戲曲《祥林嫂》或《傷逝》，其進入劇情中心的形式選擇，筆者以為都是合宜的。但其中比較重要的問題是，當戲曲中喪失了這個敘事的「我」，讓故事直接呈現時，原來「虛幻的客體」成為「真實的主體」，被敘述者在舞台上主動演出，他的心理活動和語言，都將實實的展現，其中必然與原小說有著一定的落差。而從這一個角度看來，《傷逝》的演出負擔，似乎較《祥林嫂》來的沈重。

套一句中國老話：「旁觀者清，當局者迷。」雖然在兩部小說中，敘述者都多少懷著懺悔的心理來看故事中的女主人翁，但其分量卻不大相同。《祝福》中的「我」，雖然因為無法解除祥林嫂的疑慮，拯救其痛苦的靈魂，而帶著些許的愧疚，但絕非祥林嫂命運的主導者；而《傷逝》中的涓生，卻大大的牽引了子君的命運，是他開啓了子君對自由婚姻的嚮往，也是他極力掙脫子君的依賴，使其無助而走上絕路，可以說是他主導了子君的悲劇命運。所以敘述時的情感不同，

角度自然也不相同，《祝福》中的「我」，可以是超然的旁觀者，而《傷逝》中的「我」，則只能是落寞的當局者了。故呈現的結果是，《祝福》中的祥林嫂，可以不受牽絆的表現自我，而《傷逝》中的子君，則僅是涓生悔恨心理下的投影。

所以對戲曲的改編而言，感情負擔較輕的情況下所描述出來的「祥林嫂」，是比在主角複雜情愫下所敘述出來的「子君」，更容易塑造舞台形象的。因為祥林嫂只需是那個遭受傳統思想箝制，無法跳脫命運掌控的可憐女人，便容易引起觀眾共鳴，也不致違背魯迅的原意。而子君則需是涓生心中懺悔的對象，又需是舞台上擁有自我血肉的故事主角，所以如何在舞台上創造一個真實的子君，又能表現小說中涓生描述的子君，是將《傷逝》搬上舞台的一大挑戰。

## 二、從「小說情節」到「舞台情境」

舞台情境的營造，在《祥林嫂》一劇而言，其成就早已是普受肯定的。但在追求舞台效果的觀念主導下，越劇《祥林嫂》在形成之初，也曾經有過一些悖離原著的改編，如祥林嫂與牛少爺的戀愛及其砍門檻的經過。這些情節都在一次次的演出試驗中，逐漸的淡出舞台，不再受人青睞，如今我們所見的《祥林嫂》，故事情節與魯迅原著，十有八九是吻合的。編劇巧妙的利用旁人的敘述，排列出整個故事的情節，按照先後搬上舞台。雖然在小說中敘述的時機或前或後，沒有一定的順序，編劇卻條理分明的鋪排出其發展的脈絡，使觀眾一目了然。

其間偶有穿插幾段祥林嫂心情的獨唱，也都是在情節的基礎上發展出來的。如聽完柳媽那段陰司分鏟的敘述之後，祥林嫂「第二天早上起來的時候，兩眼上便都圍著大黑圈」<sup>8</sup>，可見其一夜憂思恐懼，輾轉難眠。越劇中在此安排其唱道「……剛才柳媽一番話，原來我罪孽有這般深。我人世不見天堂路，陰世倒有地獄門。」<sup>9</sup>這樣的唱段，加強了悲苦情調，也是想當然爾的過程。還有最後祥林嫂被趕出魯門時，她將一生的遭遇，從頭敘述，並唱出她對命運、靈魂的疑惑<sup>10</sup>，祥林嫂心中最後的疑問與悲苦，在這個唱段中適切的表達出來了，不枝不蔓，恰到好處。

而且基於舞台演出的時間限制，編劇非但沒有丟棄原有的情節，反而將許多段落結合，加快故事的節奏，意外的增強了其悲劇效果，在短暫的演出中，賺人熱淚。如把賀老六的死與阿毛被狼銜的情節，安排在同一天，劇情發展的合情合

<sup>8</sup> 魯迅著，《魯迅小說合集》（台北：里仁書局，2000年），頁168。

<sup>9</sup> 越劇《祥林嫂》之祥林嫂唱詞，1978年上海越劇院演出，上海電影製片廠供版。

<sup>10</sup> 同註9。祥林嫂唱：「剋夫剋子命運蹇，啊呀命呀！命呀！命好命苦由誰定？怎麼你不著，又看不見，為什麼割不斷，總牽連啊！為什麼你緊跟隨，總難改變！我為了贖罪去捐門檻，花去我工錢十二千，人說道，天大的罪孽都可贖啦，卻為何，我的罪孽仍舊沒有輕半點？啊呀！輕半點。……我只有擡頭問蒼天。（白）『魂靈究竟有沒有？』『地獄到底有沒有……死了的一家人還能再見面嗎？……告訴我……快告訴我……』」。

理，而祥林嫂的悲慘遭遇，更令人感覺無以復加；另外，把祥林嫂捐好門檻的情節，安排在祝福禮被趕出魯門的前一刻，其喜悲的對照，更讓觀眾感覺世間的無情與祥林嫂的悲哀。

若強欲分辨其間差異，則祥林嫂接受賀老六的一段過程，可說是戲曲編劇別出新意的創造。小說中對於祥林嫂從抗拒到接受老六的過程，並沒有多加描述，只在最後與柳媽的談話中道出：「阿阿，你不知道他力氣多麼大呀！」<sup>11</sup>使人隱約感受到祥林嫂是在老六的武力脅迫下，不得已就範的。但越劇《祥林嫂》中，欲刻畫的賀老六，除了「有的是力氣，會做活」<sup>12</sup>外，還有「心地善良」<sup>13</sup>的特質，老六的形象因此更為豐富，兩個人的感情基礎亦更形牢固，舞台的表演也更加好看了。

所以不論在情節的鋪排、意境的營造與人物的刻畫上，越劇《祥林嫂》的改編，都能夠體現原著精神且兼顧舞台的可看性，令人不覺觀之而神往。

相對而言，崑劇《傷逝》與魯迅小說的貼合，便不如此理所當然了，觀眾需自己用一點力去兜合它。

我們需承認導演以舞台燈光與大提琴伴奏當背景的現代技巧運用，的確鋪陳出一種和小說《傷逝》同調的悵惘氣氛。但是仔細觀看其演出，卻隱約感覺悵惘的內容似乎與小說並不十分吻合。

首先，在崑劇舞台上，編劇安排涓生「故地重遊」，但這「故地」究竟為何？是婚前涓生獨居的會館，還是婚後兩人同居的吉兆胡同？從「這紫藤分明依舊」<sup>14</sup>的唱詞及求婚的情景中，彷彿感覺涓生所謂的「故地」是指前者，但由後來二人同居，子君與房東的明爭暗鬥，又推斷其應為吉兆胡同。在此編劇似乎將其簡化了，以二者為一。

從舞台的手法上看來，這並無不可，但如此一來，便有無法解釋涓生心理的矛盾了。在小說中，涓生對於自己和子君同居於吉兆胡同的那一段記憶，是不堪回首的，他甚至希望這一切沒有發生過<sup>15</sup>，所以對於吉兆胡同這個處所，他是亟欲逃開的，他道：

<sup>11</sup> 同註 8，頁 167。

<sup>12</sup> 同註 8，頁 163。

<sup>13</sup> 同註 9。

<sup>14</sup> 《傷逝》首幕之幕後伴唱，2003 年上海崑劇院演出。

<sup>15</sup> 「深夜中獨自躺在床上，就如我未曾和子君同居以前一樣，過去一年中的時光全被消滅，全未有過，我並沒有曾經從這破屋子搬出，在吉兆胡同創立了滿懷希望的小小的家庭。」同註 8，頁 256。

我要離開吉兆胡同，在這裏是異樣的空虛和寂寞。我想，只要離開這裏，子君便如還在我的身邊；至少，也如還在城中，有一天，將要出乎意表地訪我，像住在會館時候似的。<sup>16</sup>

所以涓生留戀的是婚前的光景，而不願碰觸的是婚後那一年的生活。不同的場景，投射出來的心理基調，也是截然不同的，不當相提並論。

而戲曲與小說之間最大的落差，如前所述，應是在於戲曲中子君「主觀表述」與小說中涓生對她的「客觀描述」兩者之間了。在小說中，由於《傷逝》是以第一人稱男性化敘述視角來敘述，也因此使得子君的心理、意識及精神等，幾近成了「空白之頁」或是成了男性臆想化的產物，所以子君只能給人一種「家庭女性」或「金絲鳥」的模糊印象，對於她的心緒、情思，人生體驗，她的痛苦或歡欣等等一無所知，沒有申訴也沒有自辯。<sup>17</sup>這樣的形象，幾乎是平面的。在小說中我們感受到子君的悲苦，從不透過她的言語，而是經由她的沈默。這樣的黯然，使人們對她的心理充滿想像，而她的悲哀也有了挖掘更深的可能。

但舞台上所創造的子君，卻因欲豐富其表演，而展現了她喋喋不休的一面。編劇刻意截取兩人有可能對話的場景，經由二人的互動，推展情節，但「空白」卻被抹滅了。所以縱然表演的場景大致並不悖離原著，但在內容情味上，卻已大不相同了。

在舞台上我們看到的是，涓生向子君求婚的場景，和子君不斷複習這言語的片段，還有最後編劇利用它來鋪展愛情起變化的安排。但卻看不到那個由「大無畏」（兩人一同尋找處所時）而「怯弱」（涓生被辭退時）而「頹唐」（飼養的油雞被吃掉時）的子君，也感受不到當涓生說出「我已經不愛你」時，她那種「只有沈默，她的臉色陡然變成灰黃，死了似的；瞬間便又蘇生，眼裏也發了氣的閃閃的光澤。這眼光射向四處，正如孩子在飢渴中尋求著慈愛的母親，但只在空中尋求，恐怖地迴避著我的眼。」<sup>18</sup>的心理變化。同樣的，涓生那種「嫌惡」（對於子君的識見逐漸淺薄，書也不看了）、「自私」（逃開家庭，自己躲到圖書館中取暖和求取清靜）的表情，及其曾經三次「想到子君的死」和最後面對子君離去前所留下的「鹽、乾辣椒、麵粉、半株白菜及幾十枚銅元」<sup>19</sup>時，驚覺自己「卑怯」的形象，也是舞台上難以尋覓的。失掉了這些無對話的空白，不覺的削弱了子君與涓生的形象，也沖淡了作者營造出來的悲劇氣氛。

---

<sup>16</sup>同註 8，頁 273。

<sup>17</sup>同註 6，頁 54。

<sup>18</sup>同註 8，頁 270。

<sup>19</sup>同註 8，頁 272。



崑劇《傷逝》雖然保留了回憶的形式，卻失去了敘述的角色，甚至連這個原先敘述者的獨白都很少，這樣的劇情鋪排，成爲它無法表現原著豐厚情感的一大缺憾。

但整體而言，其劇情發展，仍然是抓住主軸的。在舞台上我們依然可見那與傳統對抗、忠於愛情的子君，也可以看到那迷失悵惘、空虛悔恨的涓生，更感受到那生活摧逼與愛情消逝的悲哀。正如專家所說：

當然它的內容意思都有所改變，但給人感覺還是很親切，還是魯迅的作品，魯迅很多小說裏的議論和抒情，一些很精彩的思想，都能在唱詞中得到體現，所以從這個意義上來看，我認為是比較成功的作品。

20

崑劇《傷逝》雖然在塑造人物，及內容情味上的掌握，不如原著豐厚，但它努力維持原汁原味，使演出不致於變調的堅持，基本上是有成效的。

#### 肆、戲曲《祥林嫂》《傷逝》的創作局限與突破

越劇《祥林嫂》與崑劇《傷逝》，在體現原著精神的基礎上，各自展現了不同的實驗成果。而這個結果，除了導源於改編者的思想與原著敘事模式的限制外，有時劇種的特質與傳統，也是它在改編現代小說題材時的一大考量，故此越劇和崑劇，各有其不同的困難需要突破。

就越劇而言，《祥林嫂》的首次創作，發生於 1946 年，此時越劇的歷史，僅有四十年之久，嚴格說起來，是還在成形的階段中。在這種情況下演出現代劇，其表演的規範少，但相對的，可用的資源也少。相反的，崑劇是一個具有數百年歷史的古老劇種，在不斷的琢磨試煉中，早已形成一套顛撲不破的戲曲程式，在此時演出《傷逝》，它可供借鑑的資源多，但相對的，表演規範也自然不可少了。

另外，從兩齣劇目的演出歷史看來，《祥林嫂》的演出經驗及成熟度，則是遠遠超越於《傷逝》之上。最早出現的越劇《祥林嫂》創作於 1946 年，正當袁雪芬積極改革越劇之時。由於她對小說《祝福》中所描述的紹興風土有深切的共鳴，更有感於祥林嫂的悲慘遭遇，故而決定以之爲其一系列改革的劇目之一。在改革中，袁雪芬確立了劇團的編導制度，同時在演出的音樂、身段、舞台美術上，都有令人一新耳目的創舉。這種勇於嘗試的精神，讓《祥林嫂》一劇的演出，獲得空前的成功，越劇也從此進入它的鼎盛時期。

但越劇的藝術工作者，並不以此自滿，仍然在一次一次的演出中，不斷的改良、修正，從故事情節、音樂程式到身段動作、腳色行當，皆能精益求精，別出

<sup>20</sup> 〈尋找今天的「傳統」—記實驗崑劇《傷逝》〉，影音資料，《東方戲劇大舞台》。

新意。所以從 1946 年首次創作，歷經多次改良，到 1978 年由上海越劇院所製作的電影，已是越劇的經典之作了。

相對於越劇《祥林嫂》，崑劇《傷逝》的改編背景，則薄弱許多。首先，它是由一位大四學生張靜所改編，在〈尋找今天的「傳統」—記實驗崑劇《傷逝》〉訪談記錄中，她真實的敘說其創作動機：

我最初在看魯迅作品的時候，首先是感動，因為感動才會有創作的衝動，想把它表現出來，然後就去尋找一種形式。我覺得崑劇和魯迅作品，在某一個程度上有一種契合。這種契合可能是在文化品格上的一種契合，也就是說因為魯迅是一種經典，而崑劇又是另外一種經典，我們試圖用一種經典去融合另外一種經典，我想，這可能是他們兩者之間最大的一個契合點。<sup>21</sup>

由此可知，改編劇本的產生，並非源於編劇對劇種改革的使命感，而是出自於她想表現魯迅作品的創作衝動，而崑劇正巧契合了她心目中《傷逝》的藝術特質。

但不可否認的，編劇的確展現了她的創作才華，讓《傷逝》有了搬上崑劇舞台的可能。這個劇本很快的獲得上海崑劇院的青睞，在一種改革的熱情下，選擇了小劇場的形式，作為實驗的第一步。從訪談資料看來，參與這部戲曲的工作者，幾乎都是一些年輕的崑劇藝術家，導演和編劇甚至原先並非十分熟諳崑劇藝術。在這種情況之下的演出，其實驗精神令人佩服，但其稚嫩的程度，也是不可諱言的。

從以上討論，我們可以知道，這兩個劇種對於魯迅小說的改編演出，各有其不同的局限與背景。以下我們便根據劇種的特色，來檢驗它們的改革成果。

## 一、音樂之呈現

首先，從音樂談起。越劇音樂結構則屬於「板腔體」，曲詞是以七字或十字寫成的詩讚形式。剛開始僅有「四工唱書調」與「哀哀調」這兩種粗草的唱腔，伴奏也只用尺板與小鼓等簡單的樂器。後來逐漸吸收其它曲藝的優點，不但發展出豐富的曲調，也加入了多種形式的樂器。

其中從 1942 年開始，由袁雪芬帶領下的越劇改革，可說為越劇的歷史，翻開了嶄新的一頁，由於風格獨具，有別於傳統越劇，一般稱之為「新越劇」。在袁雪芬領導下的越劇，在腔調上的改革，有許多重大的突破，不但創新曲調，也

---

<sup>21</sup>同註 20，張靜口述。

改變了整個樂團的結構。而《祥林嫂》的音樂運用，則是她一連串革新運動上，重要的指標，具有劃時代的意義。

《祥林嫂》將探索中的音樂曲調，成功的編入曲詞，在舞台上展演，彷彿宣告著改革中的越劇腔調，已經邁向成功的階段。若仔細比對《祥林嫂》的唱詞與魯迅原著，不難發現二者的語言運用極其相似，《祥林嫂》的越劇演出，甚至可以整句套用魯迅原詞，這一點是我們在崑劇《傷逝》中看不到的。觀賞《祥林嫂》的唱段，的確使我們實實地感受到—這是魯迅先生的作品。不僅如此，就連音樂的節奏、情調，都能貼合於故事情境，而且美妙動聽。可見越劇的音樂改革，已經使它跨越傳統的橫溝，能為現代題材發聲了。

《祥林嫂》音樂創作的成功，並非一蹴而就，它是經過專業的作曲家，不斷的試驗、改良而成的。根據周來達先生的敘述，劉如曾先生曾經六次修改《祥林嫂》的音樂，甚至到臨死前，仍然提出可能的修改意見。<sup>22</sup>可見其用心之深刻，故能創造出《祥林嫂》優美動人且表現力十足的音樂。

而這些音樂上的改革，不僅是針對唱腔，就連整個伴奏樂隊所用的樂器，也有所調整。他們配合身段動作的改革「嘗試著把鑼鼓僅僅用在對某些必要場面的氣氛渲染起輔助性的伴奏上，有的戲則根本不用鑼鼓。」<sup>23</sup>而且嘗試用一些西洋交響樂的樂器伴奏，來作整場的配樂。這些改革，在當時都是十分新穎的，有開風氣之先的帶頭作用。

而崑劇的音樂運用，屬於曲牌聯套體的結構，簡稱「曲牌體」，分九宮十三調，各宮調的曲情互異。演出時，按照劇情選擇適合宮調，但允許有犯調和集曲的彈性，以求擴大音樂表現力。配合其歌唱技巧的要求，創造出一種「柔婉細膩、流利悠遠」的音樂特色。

崑劇《傷逝》的唱段，基本上是按照這種曲牌體的規律填詞的，如它將南曲小石調【漁燈兒】套的前三支【漁燈兒】【錦漁燈】【錦上花】連用，又使用北曲正宮調【脫布衫】簡套（即【脫布衫】【小梁州】【么篇】三支曲子連用），有如小型「套曲」或「組曲」；另外亦有兩支曲子連用者，如南曲的【忒忒令】【園林好】連用，及北曲的【鬥鶴鶉】【小上樓】連用等。<sup>24</sup>這些都是作者盡量依照傳統的範例填詞，以求保留崑劇原味。

在唸白的部分，則幾乎完全依照傳統的運腔模式，除了現代時空中與房東的幾段簡短對白是用普通話外，在過去的時空中，男女主角仍然是唸韻白，藉此營造出一種崑味十足的情調。而男主角黎安（演出涓生）在小生真假嗓發聲問題上，由於考慮至在現代戲中，用假嗓顯得不夠諧調，故揉合了崑曲大官生的唱法，提

<sup>22</sup>周來達著，〈緬懷您，戲曲音樂大師劉如曾〉，《戲文》，第4期（2001年），頁49-51。

<sup>23</sup>見胡導，〈論袁雪芬戲劇觀〉，《藝術百家》，第1期（1994年），頁10-19。

<sup>24</sup>張啟豐著，〈身在小劇場中，聞笛一實驗崑劇《傷逝》初看〉，《兩岸實驗劇場學術研討會》，（國立台北藝術大學、中華民國國際文化藝術交流基金會，2003年11月），單行本頁5。

高了用真聲的比例，以增加人物的真實感，但基本上仍然不脫離傳統行當的運腔特色。<sup>25</sup>《傷逝》演員對於調合傳統與現代的努力，使人深深的感受。

在伴奏樂器的使用上，亦如同《祥林嫂》，加入西洋樂器一大提琴，而且讓演奏者居於舞台上明顯的位置，藉此突出男主角在「傷逝」過程中，那種淒清落寞的感受，並創造出一種「不和崑劇相抵觸的『意韻』」<sup>26</sup>。這項構思，雖然無法獲得一致的認同，但就其實驗的角度而言，卻是一項有意義的嘗試。

所以從戲曲音樂的角度檢驗，越劇《祥林嫂》著力於改革，請來專業的音樂家為它量身訂作完整的音樂程式，使正在發展過程中的越劇音樂，更具敘述性與生活化的特色，有利於表現現代題材。崑劇《傷逝》則大量的保留了傳統，不論是在演唱或唸白上，表演起來仍然崑味十足，體現了它高度的文學性與抒情性的唱腔特色，但也使它在表現現代題材時，較受限制。相形之下，《傷逝》之傳統包袱沈重及缺乏專業製作，或許就是它在推展劇情，與塑造人物形象，不及《祥林嫂》流暢與豐厚的一大原因吧！但它儘量的保留優良傳統，使人感受到那是真實的崑劇演出，創造出一種與現代題材不太抵觸的表演方式，是值得肯定的。

## 二、身段之展演

另外，能展現劇種特色的，還有身段的表演。一般認為，戲曲的表演特點，即在於其載歌載舞的藝術形式。所以除了歌唱之外，身段程式在舞台上的運用，也是中國戲曲演出現代題材的一大考驗。

從這方面而論，越劇是一個年輕的劇種，故其舞台表演比較沒有負擔。所以它大膽的嘗試在演出中，減弱了傳統程式化的寫意性質，以話劇式的寫實動作取而代之，藉此增強它們的幻覺性及真實感，以適應幻覺性的舞台時空及近似生活真實的寫實舞台。<sup>27</sup>但他們也意識到這是戲曲，不是電影或話劇，其唱、唸、做、舞的表演，還是應當具有一定的寫意性。所以請來崑劇老藝人鄭傳鑑、方傳芸等，指導演員的身段表演，為他們設計出「既有生活素材依據因而帶幻覺感而又合乎戲曲表演「手、眼、身、法、步」的美學創作規律」<sup>28</sup>，使其表演不脫戲曲載歌載舞的藝術形式。所以我們在電影越劇《祥林嫂》中看到的身段動作，雖是寫實大於寫意，但仍具歌舞演故事的戲曲特性。

相對於越劇，崑劇的古老性及其身段程式之規範，則不得不成為其演出上的重要考量。

<sup>25</sup> 同註 20，黎安口述。

<sup>26</sup> 同註 20，錢正口述。

<sup>27</sup> 同註 26。

<sup>28</sup> 同註 27。

崑劇之表演藝術精緻，堪稱各劇種之冠，也是各劇種的取經之源。但也因為崑劇擁有如此豐厚、優良的表演藝術，使《傷逝》的舞台演出，更加戰戰兢兢。因為如果要把古老的戲劇程式，一成不變的用在現代舞台上，是難以諧調的；但如果丟棄傳統，則更難以被承認。所以崑劇的年輕演員，在演出《傷逝》一劇時，顯得十分辛苦與費心。就如黎安便將傳統小生的水袖表演，巧妙的以現代戲中可能出現的圍巾代替，用它來表現人物的喜懼及浪漫、纏綿。<sup>29</sup>這樣的演出設計，十分具有智慧，不僅適用於現代舞台，而且能使古老的舞蹈動作在此產生作用。

不僅是圍巾的運用，其它還有像跪步、摔僵屍，及丑角一些逗趣性質的表演，也都是這群年輕的崑劇藝術家「把老師們這麼多年教他們的東西，他們拼命的在一個個抽出來，抽出來後揉碎了以後，一個個塞進去。」<sup>30</sup>的成果，其用力之痕，清晰可見。所以崑劇《傷逝》在舞台的身段表演上，雖然也加入了不少話劇的寫實動作，但他們儘量的保持崑劇身段的寫意，有傳承，也有開創，其實驗的成果是可以留下典型的。

所以越劇《祥林嫂》與崑劇《傷逝》二者，對忠於魯迅「原著精神」的表現不同，在保存劇種特質的認知也不同，但它們卻都成功的利用劇種特質，來創造一個擁有劇種獨特風格的劇目，留下了值得典藏的範本。

## 伍、結論

時代是不斷流動的，美好的藝術傳統，也可能因為時空的變異，不再受人青睞。所以改革的呼聲相應而出，這是中國傳統戲曲需要嚴肅面對的課題。一個不動如山的劇種，雖然可能成為典型，但卻未必能為時代大眾所接受，而終究難逃成為「活化石」或「遺跡」的命運。

越劇與崑劇勇於嘗試，接受改革的呼喚，在音樂、身段、舞台美術等戲曲元素上，跨出嶄新的步伐。雖然改革的過程中，會有一些批評與苛責，但革新總在「似」與「非」<sup>31</sup>的嘗試中得到啓示，進而成為傳統。所以勇於改革，才有發現新傳統的可能，為自己創造生存之道。

越劇的大膽改革，使它在改編演出《祥林嫂》一劇時，有相當大的彈性空間，可以製作出貼合於魯迅原著的戲曲作品，也創造了優良的傳統。而其間經過半個世紀的精益求精，使得今日的《祥林嫂》，更具可看性。相較之下，崑劇的改革

<sup>29</sup> 同註 20，黎安口述。

<sup>30</sup> 同註 20，岳美緹口述。

<sup>31</sup> 參見周來達，〈現代戲中「似、非」程式性音樂現象透析〉一文，《音樂探索》，第 1 期（2003 年），頁 28-36。文中曾談到，在戲曲音樂的改造過程中，不免摻入「似傳統音樂」與「非傳統音樂」的元素，而當這種音樂被承認擁有該劇種特色時，即有可能躍升為該劇種的傳統音樂。我認為不僅音樂如此，就連身段程式與舞台美術，也是應該是這樣的。

雖然保守拘謹，努力維持優良傳統，但也開啓了一扇望向未來的窗，或許五十年後的《傷逝》，在不斷改良的過程中，也能像《祥林嫂》一樣，具有經典的價值。

越劇《祥林嫂》與崑劇《傷逝》的實驗精神，終將決定它們在各自的劇種發展史上，擁有不可取代的地位，也為各自劇種在改革之路上，樹立一個新的里程碑。

## 陸、參考書目

### 一、書籍

- 中國戲曲志編輯委員會編，《中國戲曲志·江蘇卷、上海卷、浙江卷》，北京：中國 ISBN 中心，1992-1999 年。
- 王安祈，《當代戲曲》，台北：三民書局，2002 年
- 王秋桂主編，《中國地方戲曲叢談》，新竹：國立清華大學人文社會學院思想文化史研究室，1995 年。
- 吳新雷主編，《中國昆劇大辭典》，南京：南京大學出版，2002 年。
- 李漢飛主編，《中國戲曲劇種手冊》，北京：中國戲劇出版社，1987 年。
- 周祥鈺、鄒金生合編，《九宮大成南北譜》，收錄於《善本戲曲叢刊》，台北：臺灣學生書局，1984 年。
- 洪惟助主編，《崑曲辭典》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2002 年。
- 高義龍，《越劇史話》，上海：上海文藝出版社，1991 年。
- 高義龍、李梅雲編，《越劇藝術》，上海：上海聲像出版社，1993 年。
- 張成濂、張建森編輯，《中國戲曲劇種大辭典》，上海：上海辭書出版社，1995 年。
- 張 庚、郭漢城著，《中國戲曲通史》，台北：丹青圖書有限公司，1979 年。
- 張 庚，《戲曲藝術論》，台北：丹青圖書有限公司，1987 年。
- 鄭懷興，《戲曲編劇理論與實踐》，台北：文津出版社，2000 年。
- 魯 迅，楊義編，《魯迅作品精華》，第 1 卷【小說集】，1998 年。
- 魯 迅，《魯迅小說合集》，台北：里仁書局，2000 年。
- 閻慶生，《魯迅創作心理論》，陝西：陝西人民教育出版社，1996 年版。

### 二、期刊論文

- 《上海戲劇》，第 2 期 2003 年。
- 周來達，〈現代戲中「似、非」程式性音樂現象透析〉，《音樂探索》，2003 年第 1 期，頁 28-36。
- 周來達，〈緬懷您，戲曲音樂大師劉如曾〉，《戲文》，2001 年第 4 期，頁 49-51。
- 邵柏靈，〈試論魯迅筆下的兩位女性形象—祥林嫂與子君之比較〉，《甘肅教育學院學報》，第 18 卷，2002 年，頁 7-9。
- 侯耀忠，〈走向永恆的解讀 評大型悲喜曲劇《阿 Q 与孔乙己》〉，《中國戲劇》，2002 年第 3 期，頁 27-29。
- 胡 導，〈論袁雪芬戲劇觀〉，《藝術百家》，1994 年第 1 期，頁 10-19。

張啓豐，〈身在小劇場中，聞笛—實驗崑劇《傷逝》初看〉，《兩岸實驗劇場學術研討會》，國立台北藝術大學、中華民國國際文化藝術交流基金會，2003 年 11 月，會議單行本。

陳嬌華，〈從另一種視角解讀《傷逝》〉，《蘇州鐵道師範學院學報》，2001 年 9 月，第 18 卷第 3 期，頁 50-55。

廖 奔，〈從魯迅作品意象到越劇《孔乙己》〉，《文藝理論與批評》，1999 年第 3 期，頁 53-57。

盧時俊，〈新越劇的歷史功勳—四十年代越劇改革〉，《戲文》，1994 年第 1 期，頁 39-43。

### 三、影音資料

〈尋找今天的「傳統」—記實驗崑劇《傷逝》〉，《東方戲劇大舞台》，2003 年。

崑劇實驗小劇場《傷逝》，2003 年上海崑劇院演出。

電影越劇《祥林嫂》，1978 年上海越劇院演出，上海電影製片廠供版。



Feng Chia Journal of Humanities and Social Sciences

pp.131-148 , No.13, Dec. 2006

College of Humanities and Social Sciences

Feng Chia University

# Shaohsing Opera *Shyangllin Sao* and Kunshan Opera *Depression for Passing Away*—Discussion on the two types of drama reformation Based on the Performances Adapted from Luu-Shiunn's Novels

*Fu-Jung Chen* \*

## Abstract

Chinese opera has been one of the valuable properties of Chinese traditional culture. Blending tunes and figures, the opera, as a wonderful form of art, elevates the audience to a spiritual level. This traditional art was formed in the Yuan Dynasty and reached its peak in both the Ming and Ching Dynasties. Now, it is facing an inevitable test of mixing traditional and modern forms. Therefore, some modern Chinese dramatists are eager for a resolution to this situation.

In the process of seeking a new direction for the various kinds of Chinese traditional drama, I have found an interesting phenomenon that Luu-Shiunn's novels were widely chosen as testing materials, such as *Shyang-Lin Sao*, a Shaohsing opera, *Ah-Kui's Biography*, a Peking opera, *Ah-Kui and Koong Yill-Jii*, a Song opera, and *Depression for Passing Away*, a Kunshan opera, which were performed on the stage recently. All of them are the first works displaying the combination of modern

---

\* Part-time Lecturer, Yu Da College of Business.

Chinese novels and traditional drama on the stage. Apparently, Luu-Shiunn's novels have become an important milestone of dramatic improvement. Therefore, the performance of his works is worth our observation.

The article, thus, discusses and compares *Shyang-Lin Sao*, a Shaohsing opera, and *Depression for Passing Away*, a Kunshan opera, in the perspectives of the characteristics of the kind of opera, their history, and the stage performances, so that we can comprehend more deeply about the future reformation of traditional Chinese drama.

**Keywords:** Shaohsing opera, Kunshan opera, Luu-Shiunn's novels, blessing, depression for passing away.