

看台

# 师生传承版《舞台姐妹》：经典复刻的艺术坚守

张婷婷

越剧《舞台姐妹》改编自谢晋导演同名电影，自1998年首次登台以来，钱惠丽饰演的邢月红与单仰萍饰演的竺春花瞬即成为观众、两人因此同膺第九届文华表演奖及第十七届中国戏剧“梅花奖”。

越剧现代戏之表表者，代有传承，弗绝如缕。近期，师生传承版《舞台姐妹》作为“与时代同行 与人民同心”——上海市庆祝中华人民共和国成立75周年舞台艺术作品展演剧目亮相，非独致敬礼往古经典，更为越剧艺术辟新径、探幽微，传雅韵于无穷，冀望光前裕后，使越剧之花长盛于梨园。

**表演：**  
历史的多重诠释与情感的深度投入

相较于去年掀起观演热潮的青春版，传承版于剧情架构无多改易，力守故事本真之味与经典之核，如护家珍，未敢有失。如果说，昔日的钱惠丽与单仰萍成功塑造了邢月红与竺春花，功成经典，那么由俞果、陆志艳等青年演员复排的《舞台姐妹》，实乃对经典之致敬“临摹”，志在传承。而由钱惠丽、俞果师徒携手，同登舞台，恰似兰薪续焰，慧炬传灯，更象征越剧艺术赓续不绝，继往开来。

《舞台姐妹》将目光聚焦于20世纪初期，讲述早期越剧艺人竺春花与邢月红的崎岖人生之路。邢月红与竺春花个人的生命历程，与越剧的发展历史，构成一种“文本间性”，赋予舞台多重性的诠释意义。当越剧人以自身的艺术感悟与生命体验去演绎越剧人的传奇故事时，实则是在回溯与重述越剧的整个发展史。

舞台仿若一座时空交错的桥梁，这边是角色在历史长河中跌宕起伏的命运，那边是演员在当下现实里的个体生命感悟。二者相互映照、彼此交融，恰似一面镜子，映照出越剧在历史进程中曲折的演进轨迹。从早期嵊州剡溪农村简陋“万年台”上的嗷呀传唱，到上海“大码头”中越剧的革新与繁荣，每一个关键节点都在角色的经历中得以体现；同时，也折射出一代又一代越剧演员的生命历程，他们在艺术追求道路上的艰辛与执着、荣耀与失落，以及在时代浪潮中心灵世界的微妙变迁与精神境界的逐步升华。这其中，包含着演员对越剧先辈们的深切敬意与缅怀追思，使得这部作品被赋予了“剧史剧”的独特厚重质感。

钱惠丽与俞果在表演过程中，皆凭借着对越剧艺术的深厚热爱与深刻理解，全身心投入角色之中。她们将自己的情感与思考融入每一个表演细节，无论是俞果对邢月红少女时期的纯真无邪、懵懂青涩的细腻刻画，还是钱惠丽对邢月红历经沧桑后复杂心境的精准把握，都传递出一种源自内心深处的感同身受。

在俞果的演绎中，她抓住简单、率性、单纯的邢月红少女形象，通过灵动的眼神和丰富的表情来展现角色的不谙世事。例如在初到上海，看到繁华都市、新式舞台和各种新鲜事物时，她的眼神流露出惊讶、好奇和兴奋，表情上充满了对外未知世界的向往和探索，将一个从未见过大世面的少女形象生动地展现出来。俞果的唱腔较为清脆、明亮，充满了青春的气息，能够很好地传达出角色内心的单纯和对未来的憧憬。通过唱腔的变化，让观众更直观地感受到角色的成长和心境的转变，使不谙世事的少女形象更加立体。

钱惠丽从《思归蒙冤》上场，此段也是邢月红情感转变的分水岭。钱惠丽在此处的表演，堪称“以情驭腔，以腔传情”。其唱腔遵循徐派特色，音色高亢明亮且不失醇厚质感，声声震人心魄，无论是抒发内心情感的慢板唱腔，还是表现激烈冲突的快板唱腔，钱惠丽都能够游刃有余地驾驭，让观众在欣赏过程中感受到越剧艺术的独特魅力。



▲师生传承版《舞台姐妹》剧照

而相较于唱腔技巧，更为触动观众心灵深处的，则是钱惠丽全身心投入的真挚“情感”。钱惠丽曾言：“越剧有中国传统戏曲的手眼身法步，但重中之重是人物内心的刻画。”正因她能将自己生命感悟融入对角色的诠释，方能以幽咽低吟传达出角色对过往行为的暗自反省与隐隐忧虑；于情感喷薄之际，则以高亢激昂之声，呈现角色对命运不公的悲愤申诉以及灵魂深处的自我觉醒，令观众如临其境，深刻感受到角色内心的波澜起伏与情感的汹涌澎湃。

从整体的剧作来看，其人物塑造无疑是极为成功且立体丰满的。每一个角色都有其独特的性格特点和情感世界。竺春花坚韧不拔、自尊自强，邢月红则天真浪漫、敢爱敢恨。唐经理的世故圆滑、精于算计与倪涛的正直善良、思想进步形成了鲜明的对比与互补。这些丰富多样的角色形象相互交织、碰撞，共同为整部剧作增添丰富多元的情感层次。

## 戏中戏的结构：双重情感的叠加与深化

《舞台姐妹》巧妙运用“戏中戏”结构，借由剧中人物演绎越剧经典《梁祝》，达成戏中人情与舞台角色情感的相互映照与彰显，极大地提升了整部剧作的情感浓度。

不过，“戏中戏”设置也让演员面临诸多挑战。演员需从“真我”深度融入角色，且在旗袍扮相的现代女性与《梁祝》中的梁山伯和祝英台之间灵活转换。这对越剧小生演员的角色转换能力考验极大，她们既要演绎女性角色，又要诠释女小生形象，需在角色与性别间不断切换。为了精准演绎邢月红这一社会经验匮乏的“弱者”形象，钱惠丽师徒精心雕琢，突破行当限制，以小

生、花旦双行当展现，既彰显越剧女小生的阳刚之美，又流露女性的柔美特质。并且，她们深入人物内心，化身角色本体，为角色行为逻辑筑牢充分依据，使表演达至圆融成熟之境。

《梁祝》的旋律与唱词，每次现身皆具符号意义，且唱法与表演各有千秋。如开场于嵊州剡溪农村“万年台”，春花与月红所表演的《梁山伯与祝英台》，其曲调饱含浓郁的越剧早期【四工调】风格，一旦唱腔响起，仿若瞬间将观众带回女子文戏初创的岁月。再如，邢月红受唐经理蛊惑萌生退意时，《送兄别妹》映射出与邢月红复杂微妙的姐妹情感困境。此时舞台姐妹已在上海立足成名，对应越剧发展历程，越剧流派已初步形成，钱惠丽与俞果师徒采用徐派跌宕起伏的唱法，不仅展现出《梁祝》唱腔的层次感与变化性，更富有历史韵味。而在人物情感层面，《梁祝》唱段的旋律情绪与舞台姐妹的处境呈现出“不同历史情境下的同语境”的特性，借助戏中人物的唱腔与唱词，将全剧矛盾推至爆发顶点，也让最后一场两姐妹重回家乡的舞台“合体”表演，倍加动人。

五次《梁祝》的演绎皆以“戏中戏”手法开启多维度情感表达空间，突破了传统叙事的单一与局限。它使剧目在现实、舞台与《梁祝》的交错时空自如穿梭，让观众于虚实之间真切体悟邢月红与竺春花情感的起伏跌宕。喜时，欢乐愈发纯粹激烈；哀时，悲痛愈加深沉揪心，将越剧作品的艺术感染力发挥到极致。

师生传承版《舞台姐妹》是一部集经典再现、艺术创新于一体的越剧作品。剧中所呈现者，不单是邢月红与竺春花姐妹间的深厚情谊，更有在社会动荡之岁月里，艺人们所面临的艰难抉择：是矢志坚守艺术初心，还是随波逐流趋于世俗？不同的路径选择，必将导向迥异的人生境遇，此类深刻的问题丝丝入扣，发人深省，极易触动观众的思考。尤为值得一提的是，本场演出中，青年观众竟占据了颇为可观的比例，他们带着新奇而欣赏的目光沉浸于这部作品之中，无疑是本次演出取得成功的有力佐证。

(作者为上海大学上海电影学院教授)

# 一次重返记忆的壮举

——评英国作家麦克尤恩小说新作《钢琴课》

俞耕耘

《钢琴课》(上海译文出版社)是英国作家伊恩·麦克尤恩最新、最长的小说。70多岁的老作家回望人生，将私人记忆融入虚构，在大历史中撷取人生踪影。从二战、冷战到新冠，从母亲到孙辈，横跨四代人，作家将勇气、爱欲凝聚在人物罗兰身上，一唱三叹。

他试图写记忆的编年，却将时间任意切片。就像看电影时，随意拖动播放器的“进度条”。人物总在现实语境中，不断出神，将记忆穿插为历史的衬布。罗兰与三个女人的交集，如同原著书名“Lessons”，在终生上课。但他并未把人生变为一堆教训，那样未免可怜。

小说像多声部协奏，主人公罗兰未成年时陷入与钢琴教师米里亚姆的不伦恋。多年后，他在歌德学院跟阿丽莎上了德语课，他们最终结合，有了儿子劳伦斯。上课，构成罗兰情欲想象的原型，爱欲的创伤性积淀。他试图忘却，却一度纵欲成癮，不断复制当初的情感结构。妻子阿丽莎为了作家梦，抛夫弃子，罗兰再陷痛苦。知己伴侣达芙妮疗愈了暮年罗兰，她重构了家庭慰藉。性来得太早，爱来得太迟，或许是最大遗憾。

献祭艺术还是担当生活，是作品的终极之思。两个女人伤害了罗兰，都以艺术之名。罗兰本可成为天才钢琴家、诗人，作家，但他让渡自己，独自抚养儿子。他怨恨阿丽莎，但看到她的杰作，又同情女性渴求成就的野心。作家的态度或许是：艺术归艺术，生活是生活。“阿丽莎的光说光芒四射，但她的行为不可饶恕”。他将原本男性叙事里的侵犯与不忠，移植到女性话语里，造成了极大张力。

在我看来，此作将唯美主义追求放置在道德趣味之上。作家的疑难在于如何处理故事伦理与现实伦理的悖逆。他沿着王尔德、纳博科夫的手段成功实践——在审美沉溺里遮蔽道德审视的目光。洛丽塔的故事可以“反写”为女教师和男学生的情感。妻子阿丽莎出走，也造就了另一版本的“娜拉的自白”。如果换为一个平庸作家，很可能会写成讨论猥亵或引诱的“社会问题小说”。麦克尤恩的暧昧性恰恰包含更深叩问——钢琴老师到底是启蒙还是侵犯？

“他恋爱了，一个美丽的女人爱着他，在教他如何去爱，如何抚摸她，如何慢慢积累。”罗兰成为被凝视的欲望客体，但其行动心理却说明，他迷恋并享受这种感觉，并获得了主体性。“他独自一人，一遍又一遍激活、再现、温习这一时刻，才意识到这是多么重要”。接吻后他甚至去考虑擦嘴对钢琴老师很不礼貌。小说深刻剖析了主客辩证法——从属或控制，施加与承受，天然附带了虐恋色彩。“听命于她，就是他为此付出的代价……不同意，尤其是不顺从，会立即惹恼她。那令人忘掉一切的温柔就没有了。”

作家意在探讨禁忌打破后，身份该如何重新修正。女老师越界后立即给罗兰介绍了新的授课老师，即是自我的规训。角色关系的更动，决定叙事“活的灵魂”。我很欣赏麦克尤恩能用时态和声调差别，模拟人物情绪的微妙切换。这种细腻天然带有东方式的敏感。“以前他没想到语言会切分时间。现在他知道了。钢琴老师是用现在进行时来掌控不久的未来”，“这次她说话声音柔和，用的是将来时态，她用这种时态让现在显得合理”。

小说家既破坏现实，又复原现实。对米里亚姆而言，她意欲将自我行为合理化。麦克尤恩赋予小说“新的开关”——它将打开与现实秩序、社会身份“并存且异在”的情境空间。人物在短暂精神出离，行为失范后，可重归日常。“他告诉舍监他要去哪儿——上钢琴课、彩排，这就是他们体面的勋章。”从而，钢琴教师就呈现出悖反的混合：面露威严的调情、乔装教育的诱引、一副残忍的温情；她一面在彰显纪律，一边又借替身份，毁掉了秩序。

小说的叙述是深情的冷峻、幽默的不恭。人物生存的悖谬，在挪揄中得到了反抗释放。在我看来，一个不会抱怨、不发牢骚的作家，并非一个好作家。对生活满意，就难有敏锐洞见，因为他会丧失叙述动力。麦克尤恩的情绪饱满，无论他对婚姻中的“受刑”、寄宿教育的虚伪、组织机构官僚化、还是历史人物的愚蠢，都有随性而至的嘲讽。换言之，此作的独特在于评论性与叙事性的相互渗透。人物的日常，就是过一种“评论生活”。只不过，麦克尤恩不像巴尔扎克、托尔斯泰好发长篇大论。

如果留意作品大量的“嵌入式文本”——人物对诸多作家的分析，就会发现更多“潜文本”的意义。罗兰好读康德，用弗洛伊德的理论，写戈尔丁的论文，隐约折射出其心灵史。我概括为，青春的冒险，及对文明的不满。罗兰比附马洛，暗示两人都在做“记忆的壮举”，故事是“经验的记录。但那经验，其中的事实、内心的体验和外部世界的色彩，都始于我本人，结束于我本人。”这是对自传性小说的最佳阐释，它更关心个体记忆、知觉与经验。正如“钢琴课”是意象的聚合体，麦克尤恩将其视为记忆宫殿，包含感官愉悦、音乐和家，它是精神归属的最初乐园。

《钢琴课》对宏大叙述采取了碎片式消解。那些重塑全球格局，影响人类命运的事件，在小说里成为背景花絮，如同刚集彩蛋，漫不经心。如古巴导弹危机使罗兰焦虑：还没有性经验就死去，女人蒸发为阴影该如何。他把私人生活视为历史的痕迹与注解，常以未成熟的青春头脑审视时事。与此同时，作家也有意夸大公共事件与私人生活的逻辑因果，如同将蝴蝶效应置于历史分析中。消解与夸大，这两种策略使历史书写获得了空间景深：具象化的个人史始终占据前景，而大历史则成为遥远的空白。

(作者为书评人)

# 周信芳首登上海舞台之谜

柴俊为

三段“悬案”均源于时间的记忆误差。在周信芳诞辰130周年之际，能使之尘埃落定，当为幸事。

今年是梅兰芳、周信芳诞辰130周年。梅兰芳初到上海的经历，早在20世纪50年代初即在《舞台生活四十年》中详细披露，而周信芳作为扎根上海的杰出艺术家代表，他初登上海舞台的具体情况，包括时间、剧目、原由等，至今仍有未解之谜。

1943年秋冬，周信芳将入驻天蟾舞台。有关人士编印《麒麟童专刊》为之宣扬。不仅篇首有周信芳亲撰的《戏剧生活》一文，更有胡梯惟编写的《江南伶艳——周信芳年谱》(以下简称《胡谱》)。这是周信芳在世时发表的年谱，其权威性不言而喻。其中，有关周信芳早期的演艺经历，数十年来，各种传记、评传、研究论文无不沿袭。

据《胡谱》记载，周信芳12岁首次在沪登台，玉仙茶园园主三麻子(即王洪寿)为他改艺名“万年青”，头天“打炮戏”《翠屏山》。旧俗例称虚岁，12岁即1906年。令人蹊跷的是，无论按虚岁还是实岁，1905—1906年的报纸广告均查不到“万年青”的名字。

报》报道，1904年11月，孙菊仙向英租界会审公廨控告三麻子拖欠包银。诉称：该年在玉仙茶园“自正月初三起演至二月二十六日，因病停止”。据此，周信芳的《翠屏山》演出必在此期。而不巧的是，《申报》1904年不登戏园广告。而由于《申报》的影响力和查询方便，许多研究者往往只注意《申报》，这恐怕也是这个“悬案”长期未决的另一个因素。

据《新闻报》等报纸的广告显示，万年青于1904年4月1日在玉仙茶园登台，时年仅10岁。当天压轴为孙菊仙的《双狮图》，大轴《翠屏山》由万年青(周信芳)饰石秀、梆子花旦白旋凤饰潘巧云、林小芬饰莺儿、小九龄饰杨雄。这个戏长期是“京梆两下锅”的演法，而周信芳此时也“杂演《梵皇宫》《阴阳河》等梆子戏”，究竟如何唱法，就不知道了。

情。到1904年4月间，“春仙”已生意日下，欠下巨额包银。李春来已焦头烂额、难以为继。到农历五月，即以8000元的代价盘给了熊文通经营。

细查《新闻报》才知道，《胡谱》这里用了曲笔，使万年青和时运奎看上去像两个阶段的事。而实际上，“时运奎”则是周信芳首次莅沪演出的继续。

李春来是江南武生泰斗，身边聚有一班武行演员，经营戏园，作风彪悍。1903年，北方的名童伶小桂芬(即张松寿，民国以后改艺名为真小桂芬、张桂芬)来沪搭丹桂茶园，也是一炮而红。三天后即为李春来强行挖去，在春仙登台数月。此次，李又故技重演，万年青在玉仙演唱数日，也被挖走。改名“时运魁”(“奎”字系《胡谱》误记)，谎称“聘请京都内城南府初次新到头等名角”。时运魁4月8日起在春仙茶园登台，共演五天。《胡谱》记载：“不数日，走苏州、镇江、芜湖各埠”。

麒麟童与周信芳混为一谈，而其依据仅仅是《申报》广告有麒麟童名字，所谓孤证不立，只能存疑。

万年青和时运魁“悬案”的落地，证实《胡谱》的记载日期有两年的误差，这些问题就迎刃而解。误差两年，就是说麒麟童艺名应始于1905年在南京(或他地)的演出中。1906年1月6日起麒麟童在上海春仙茶园登台，就是光绪三十一年十二月二日。所以，记忆为同一年：“……正式以麒麟童名。先后上演于南京、上海”。

春仙茶园此时早已盘给熊文通。李春来退出春仙后，与鹤仙园主王步蟾又合开“合记桂仙茶园”。《胡谱》的“先后上演于南京、上海，并谒李春来执弟子礼”，顺序符合事实。麒麟童在“春仙”演到正月底，向李春来“执弟子礼”后，当然要去师傅的园子效力。故，2月24日起转入“春桂”，三天“炮戏”：《朱砂痣》《定军山》《打棍出箱》。

另外还有一个证据可以证明，麒麟童艺名不可能如《胡谱》所说，晚至周信芳13岁才出现。按旧俗，称“13岁”，起码也要过了1907年2月1日周的生日，一般是大年初一开始。1907年2月18日，即光绪三十三年正月初六，麒麟童已在天津下天戏园与余叔岩合演《战蒲关》。故，“麒麟童”艺名必出现在1907年之前已在南方启用。征诸上海的报纸广告，麒麟童1906年8月10日结束在春桂茶园的演出，亦符合《胡谱》“入秋，走烟台、天津，开始北征”的记载。至此，1906年在上海春仙、春桂演出半年多的麒麟童就是周信芳方可称确凿无疑。总之，从1901年到1909年，周信芳童伶时代的这段经历，基本的人、事、地点、顺序，《胡谱》的记载是可靠的，三段“悬案”均源于时间的记忆误差。在本主130年冥诞之际，能使之尘埃落定，当为幸事。