

第一章

重构爱情神话： 在“越轨”与“反抗”之间

第一节 《梁祝》：乔装传奇与反封建主题

“梁祝”的传说和戏曲之所以流传至今，打动人心，其魅力来自“传奇”和“悲情”：前者为民间传说要素，后者为人之命运不可把握的基本体验。这两种特质交错牵连，构成了《梁祝》的生命内核。

祝英台的乔装游学是原动力，如同深山泉眼，催生和推进这一脉传奇之流，引出一系列“非常情境”与意外情节：梁祝同窗三年而能不越轨，处处激发着喜人的情色联想；十八相送，英台一路暗示，山伯懵懂不觉，自然又在戏谑中留下了联想不得落实、愿望节节迁延的遗憾，令人不安的悲剧性早已隐含其间；待到许配马家，错失佳缘，爱的传奇骤然变成生离死别的悲剧；而英台殉墓殉情，化蝶双飞，又使悲剧转为动人心魄的爱情神话，遂将这种传奇性推升到无以复加的程度。

一

相传梁祝故事源出东晋，最早见诸文字则在初唐梁载言的《十道四蕃志》，提及“义妇祝英台与梁山伯同冢”。至晚唐张读所著《宣室志》，完整记载其事曰：

英台，上虞祝氏女，伪为男装游学，与会稽梁山伯者，同肄业。……祝先归。二年，山伯访之，方知其为女子，怅然如有所

失。告其父母求聘，而祝已字马氏子矣。山伯后为鄞令，病死。……祝适马氏，舟过墓所，风涛不能进。问知有山伯墓，祝登号恸，地忽自裂陷，祝氏遂并埋焉。晋丞相谢安，奏表其墓曰‘义妇冢’。¹

嗣后，梁祝事迹屡屡出现在各地志书和野史笔记中，其流布遍及全国。据说山东、河南、河北、安徽以及江浙一带都有纪念梁祝的读书处、墓和庙（谚云“若要夫妻同到老，梁山伯庙到一到”），时至今日还在民间留有不少“遗迹”。

从本事记载到各路民间传说，再到地方戏曲，梁祝故事经历了跨越漫长时空的种种演变。大致说来，从唐代《宣室志》的简单叙述，到元杂剧、明传奇、²特别是广泛流传民间的各路说唱和宝卷的想象铺衍，³再到作为越剧前身的绍兴文戏《梁山伯与祝英台》的旧本，故事情节主要在两个方向上有所改变。

其一，由《宣室志》的“伪为男装游学”一句，发展成越剧旧本中以此为契机的全部戏剧冲突和一整条情节线，既增强了传奇性也充实了江南的地域风情和生活气息，同时表明传说对此“非常情境”的好奇和思慕，其背后自然是男欢女爱之事在民间视野中的巨大诱惑力。⁴而随着有关英台乔装读书的情节发展，人们势必会产生对她能否“完名全节”的关注，于是出现了英台临行前对天祷告、向兄嫂立誓等细节。⁵其间，对于性和情色，越想要躲闪、隐藏或压抑，就越是让人渴望，渴望中又不免充满了恐惧，由此带来种种“越轨”的危

¹ 路工编：《梁祝故事说唱集》“写在前面”，上海古籍出版社，1985年，第5页。

² 元代有白仁甫的《祝英台死嫁梁山伯》杂剧，明代有朱从龙改编的《牡丹记》传奇、王紫涛改编的《两蝶诗》，可惜都已失传，仅在明刊本《缠头百炼》、《精选天下时尚南北徽地雅调》中存有明代民间戏曲剧本《同窗记》中的三折（“河梁分袂”、“英伯相别回家”、“访友”）和《还魂记》的“山伯赛槐荫分别”等折。见伊兵：《论〈梁祝〉》（1968年6月），《戏曲选》第一卷，中国戏剧出版社，1959年，第383页。

³ 遗憾的是路工编《梁祝故事说唱集》只列入部分说唱而没有涉及宝卷和地方戏。据说通行的梁祝宝卷至少有四种，其中《新刻梁山伯祝英台夫妇攻书还魂团圆宝卷全集》是越剧前身绍兴文戏《梁山伯与祝英台》的嫡系祖本。参见戴不凡：《梁祝故事三种》，《小说见闻录》，浙江人民出版社，1980年，第42页。

⁴ 地方戏多用大量篇幅想象和描摹梁祝相处细节。如定县秧歌《金砖记》，单以师母设计验证二人同床而不相犯的情节就铺衍成戏。详见钱南杨辑录《梁祝戏剧辑存》，上海古典文学出版社，1956年，第72—80页。

⁵ 明代《古今小说》二十九卷《李秀卿义结黄贞女》引子中可以看到：英台要出门游学，遭到哥嫂反对，为说服他们而女扮男装，未被识破。临行前，她摘下一枝石榴对天立誓：“完名全节此枝生根长叶，年年花发，如果不完名全节，此枝枯萎。”转引自伊兵：《论〈梁祝〉》，《戏曲选》第一卷，第385页。

险和快感，以至于情色想象越发弥天漫地。

其二，《宣室志》叙“山伯后为鄞令，病死”，英台蹈墓后亦无“化蝶”之说，而民间传说和越剧旧本都写山伯访祝后相思成疾，并以贫苦书生终其一生。⁶同时，就把马家设想成富豪门第，将矛盾引向了梁祝传奇姻缘和封建礼教、等级制度的水火不容，很自然地宣泄出老百姓对于礼教束缚和等级压迫的不满及反抗情绪。⁷

历经种种想象铺衍之后，上述变化也日益纠缠和纷扰。而在纷繁头绪和紧要关目的情色斑斕中，今人所谓的“反封建”主题就显得格外模糊、散漫。

其中特具中国地方戏的本色本味的，譬如河南的五调腔《梁山伯与祝九红》，剧情则是：祝秀英（九红）乔装求学，途中与梁山伯结拜。入学多日，其师不见秀英洗浴，暗嘱师母将之灌醉后解衣细查。此事恰被前来讨砚水的马文才隔窗窥见，即向祝家托媒求婚，祝父应允。师父为免不测，在两人睡铺中立一界牌，不许稍有逾越。秀英暗以红袄盖山伯，欲表女身，山伯误以为祝拿师母之物戏耍，掷回了事。返家途中，秀英借物喻情而山伯不解，只得以许婚九妹为由自托终身。山伯归后，发现师母转赠的绣鞋，方悟前情，遂往祝庄拜望，出示绣鞋求婚，秀英泣告已晚。山伯恳求揭帘相见，秀英惧父而未允，山伯拼死，秀英上前搀扶，山伯欲拉其同回梁家，秀英无奈复归帘内。两人相约死后共葬，碑刻姓名，黑红其色。山伯归家病危，医言需秀英头发作药引，书童讨得，山伯见发哀绝。娶亲之日，马文才答非所问，如中邪祟。祝父逼女上轿，秀英索要摇钱树、聚宝盆、四楞鸡蛋、大姑娘胡须等嫁妆难之。花轿路过山伯墓，秀英下桥拜祭，雷击墓开，秀英纵身扑入，终得与梁兄同穴。⁸此剧虽有主线，但情节关目芜杂，比之后来流行全国的才子佳人式的梁祝戏曲，倒是更充分地表现出这个传说的民间色彩。

⁶ “梁自以家贫，羞涩畏行，遂至愆期”（《宜兴荆溪新志》，邵金彪《祝英台小传》），转引自蒋瑞藻编、江竹虚标校《小说考证》（上），第312页。这样的描写出现在不少的《梁祝》传说和戏曲中，符合民间出于长期受压迫的抑郁心理而产生的想象。

⁷ 参见贾志刚：《迈向现代的古老戏剧》，中国戏剧出版社，1996年，第150页。

⁸ 五调腔《梁山伯与祝九红》，取材于《梁山伯宝卷》、《华山畿》乐府及《访友记》、《同窗记》等传奇，流传很广，豫南花鼓、道情戏、二夹弦、河南曲剧、越调、豫剧均有此剧目。1953年河南人民出版社出版李翎、严吾的豫剧整理本《梁山伯与祝英台》。见《中国戏曲志·河南卷》，文化艺术出版社，1992年，第164页。

话到这里就不能不提，川剧老戏《柳荫记》中《英台骂媒》一折颇有特色，长久以来最受观众喜爱。据说演出时，每当英台开骂前问丫环：“骂不得？”回说“骂得！”台下观众也会同声呼应：“只管骂！”⁹

旦(唱) 骂得待我高声骂，背时马郎短命鬼子遭刀杀。你管姑娘嫁不嫁，无故托媒来作伐。姑娘好比凤凰驾，尔好比林中小乌鸦。乌鸦岂配凤凰驾，凤凰展翅把尔杀。又好比猫儿上了鸚鵡架，惹得鸚鵡闹喳喳。又好比萌芽出土遭脚踏，嫩花出土拌断芽。又好比鱼在池中正好耍，尔好比渔翁张网把奴拿。平白地，想做[口杀]？黄泉路上结冤家。贼呀贼，要成亲，休想罢，除非是海枯石现，铁树开花。(排子)旦(唱) 哎呀，转身来又把媒婆骂，背时婆娘遭天杀。你不该走东家，去西家。又说东家茶好吃，又说西家酒生花。一进门，说大话，唧唧咙咙说一把。又说马家门户大，又说姑娘有缘法。不知你看中了马家[口杀]？就该将你姐儿妹子姑婆娘娘嫁跟他。奴愿你嫁千个男子还守寡，死后埋在坟杈杈。行船又把跟斗打，宿店又遇贼子杀。死在阴司罪恶大，钢狗铁蛇把你挪。一时又把刀山下，一时又把大刀扎。锯子解你粉粉碎，磨子推你成花花。拔你舌，把你拖。板子打，挨嘴巴。抱铜柱，油锅炸。时常与你带个大铁枷，磨得你婊子婆娘喊干妈。早知阴司法律这样大，不吃油水免受法。¹⁰

再看建国初期的改编演出中，英台就骂得节制多了，但也还是颇有劲道：

人 小姐，那马家就是可恨呀！

祝(唱) 提马家，我咬银牙，不该遣媚来作伐。你莫要仗着权势大，我寒梅岂怕风雪压！凤凰岂肯配乌鸦，要成亲，休想

⁹ 江灵：《祝英台的另一种性格》，原载《新民报晚刊》1952年5月18日，收入周静书主编《梁祝文化大观》学术论文卷，中华书局，2000年，第51页。

¹⁰ 《英台骂媒》(川剧)，详见钱南杨辑录《梁祝戏剧辑存》，第63—66页。

吧！除非是日出西山，铁树开花。

人 小姐，那媒婆才坏哟！

祝(唱) 喔呀！媒婆！提媒婆更恨她，胡言乱语嘴喳喳。走东家，串西家，又说东家茶好吃，又说西家酒生花，又说东家儿郎人俊雅，又说西家女子貌如花。只顾你银钱到手任欺诈，哪管人终身怨恨成冤家。谁知你来在我家说些啥！花言巧语哄爹妈。但愿你房屋被火化，田园水推沙，岩崩遭石打，行路遇贼杀。这阵急得人咽喉哑，四肢无力手足麻。¹¹

英台在川剧中表现得如此粗犷、大胆而泼辣，而到了越剧中就变得格外细腻、缠绵。《吊孝哭灵》就是越剧梁祝中感人至深的一折戏，英台这样唱道：

一见梁兄魂魄消，不由我英台哭嚎啕，楼台一别成永诀，人世无缘同到老。梁兄啊！我以为天从人愿成佳偶，谁知晓姻缘簿上名不标。实指望你挽月老媒来作，谁知晓喜鹊未叫乌鸦叫。我还当笙箫管笛来迎娶，谁知晓未到银河就断鹊桥。实指望，大红花轿到你家，谁知晓，白衣素服来吊孝。啊！梁兄啊！我看你一眼闭来，一眼开，问你梁兄丢不下谁？你一眼闭来，一眼开，莫不是难抛双亲两年迈？一眼闭来，一眼开，莫不是抛不下亲邻师长同学辈？一眼闭来，一眼开，莫不是合不得满腹珠玑锦绣才？一眼闭来，一眼开，是不是无人披麻把孝戴？一眼闭来一眼开，是不是难舍小妹祝英台？说到梁兄心上话，他闭上两眼不再开。啊！梁兄啊！我叫梁兄，兄不应，英台好比箭穿心！你多愁多恨成千古，我形单影只何以生！我与你海誓山盟生前订，地老天荒永不分！¹²

地方戏中如此具体繁复的想象和创造，无论过与不及，都为新中国戏改实践奠定了基础，也埋下了伏线。作为建国初期整理改编传统戏的最初创获，上述这两个版本的越剧《梁山伯与祝英台》和川

¹¹ 《柳荫记》(川剧)，中国戏剧家协会编：《第一届全国戏曲观摩演出大会戏曲剧本选集》(上)，人民文学出版社，1953年，第244-245页。

¹² 《梁山伯与祝英台》(越剧)，《第一届全国戏曲观摩演出大会戏曲剧本选集》(上)，第244-245页。

剧《柳荫记》都曾有幸参加1952年第一届全国戏曲观摩演出大会并获奖，可谓各有千秋，越剧《梁祝》还因“民间艺术色彩浓郁”获得演出一等奖和剧本奖的首位。¹³但在日渐深入的新中国戏改运动中，不巧也巧，川剧中的《英台骂媒》，越剧中的《吊孝哭灵》，皆因种种缘故有损于梁祝爱情的“反封建”主题而被删除。有关地方戏的地域色彩、艺术特性在具体改戏实践中的过滤和消失，这也是极为典型的例子，容后详述。

二

《梁祝》戏曲的整理改编，若以建国初期影响较大的越剧《梁山伯与祝英台》¹⁴、川剧《柳荫记》¹⁵和京剧《柳荫记》¹⁶为主要考察对象，大体可见其改编方向：一方面，淡化了传奇性，清除了迷信、色情、荒诞不经的成分，尤其是删净了对梁祝同窗三年的“非常情境”中细枝末节的想象，并随时注意修正和打磨梁祝的“美好形象”；另一方面，强化了悲剧性，将悲剧根源由本来机缘错失的偶然性，归结为“封建压迫”的必然性，即礼教、等级观念逼得有情人难成眷属，所谓“爹爹之命不能违，马家势大亲难退”，从而突显“反封

¹³ 袁雪芬：《求索人生艺术的真谛》，《求索人生艺术的真谛——袁雪芬自述》，上海辞书出版社，2002年，第134页。参见《中国戏曲志·北京卷（下）》，中国ISBN出版中心，1999年，第1255页。

¹⁴ 越剧《梁山伯与祝英台》，早在男班落地唱书阶段已有“十八相送”、“楼台会”等单折，女子越剧产生后常以幕表形式演出连台本戏。1945年由袁雪芬、范瑞娟口述，吕仲记录定名为《梁祝哀史》。1949年东山越艺社上演南薇编导的《梁祝哀史》，后晋京演出，并在怀仁堂招待毛泽东、周恩来等中央领导。1951年华东越剧实验团继排《梁山伯与祝英台》，由华东戏曲研究院创作室集体改编，1952年第一届全国戏曲观摩演出大会中获剧本奖、演出一等奖，主演范瑞娟、傅全香获演员一等奖，音乐和美术设计也获奖状。剧本先后收入《戏曲选》、《中国地方戏曲集成·上海卷》、《华东地方戏曲集成》第一套、《越剧丛刊》第一集，单行本有作家出版社1954年版、中国戏剧出版社1959年版、上海文艺出版社1978年版。详见《中国戏曲志·上海卷》，中国ISBN中心，1996年，第243页；卢时俊、高义龙主编：《上海越剧志》，中国戏剧出版社，1997年，第146页。

¹⁵ 川剧《柳荫记》，解放前无完整演出本，常演《送行》、《访友》、《思兄》、《骂媒》等折，精华、糟粕并存。1952年5月在重庆市文化局和戏改会的主持下，由又新川剧院编导小组改编，以周慕莲手抄本和艺人口述为基础，参考京剧、越剧及四川曲艺花鼓词刻本《英台歌》整理改编而成。演出后集中全市编导演力量加工提高，由刘成基、胡裕华、陈书舫等整理，胡裕华导演。参加全国戏曲观摩演出时经西南演出代表团集体改编，并于1952年10月在京演出时听取文艺界领导和专家如阳翰笙、艾青、梅兰芳、马少波等指导后再行修改。该剧获剧本奖，主演陈书舫、刘成基、谢文新等分获演员一、二、三等奖。剧本收入四川人民出版社1960年《四川地方戏曲选》第一集，重庆人民出版社1961年《川剧选集》第一集。详见《中国戏曲志·四川卷》，中国ISBN中心，1995年，第140-141页。

¹⁶ 京剧《柳荫记》，1953年由马彦祥根据上述川剧整理本移植改编，中国京剧院演出，主演叶盛兰、杜近芳，艺术顾问王瑶卿，执行导演马彦祥。剧本载《京剧丛刊》第四十七集，1955年北京宝文堂有单行本，又见文化艺术出版社1995年《马彦祥文集·剧本卷》。详见《中国戏曲志·北京卷》（上），中国ISBN中心，1995年，第278页。

建”主题。

戏改成果如何，不妨先来看 1955 年阿英对《柳荫记》的评价：“《柳荫记》之所以优秀，主要在于剧本克服了某些地方戏、唱本的繁文缛节，克服了人物语言与生活实际不相称的矛盾，删弃了庸俗、落后、迷信和可要可不要的部分，使故事臻于单纯朴素、色调鲜明，并通过深刻的阶级分析，表现了生活矛盾的本质，以揭露封建婚姻制度的罪恶。对梁山伯祝英台纯洁坚贞的爱情，予以强烈的歌颂。”¹⁷

梁祝“反封建”的主题一旦咬定，纲举目张，删繁就简，所有修改就要以大局为重。这在当时叫作打扫灰尘、刮垢磨光，就是要设法清除旧戏中的“封建糟粕”，或曰“毒素”。

具体说来，首先要全面清理戏曲旧本，删除原先导致悲剧发生的迷信、宿命、误会巧合等干扰“反封建”主题的杂质。这里需要说明的是，许多地方戏的旧本中都有以下情节：天上的金童玉女，在王母蟠桃会上因相互爱悦动了凡心，失手打碎九龙杯（或琉璃盏），被贬落红尘，注定要三世不团圆，一世万喜良和孟姜女（或郭华和王月英）、二世牛郎和织女（或韦郎保和贾玉珍）、三世梁山伯和祝英台；从“草桥结拜”起，王母就指使太白星君用“翻心酒”迷住了山伯心窍，摄去真魂，换进痴魂，免得他发现英台是女性而有不轨行为，致使悟不出英台临别时所说“一七、二八、三六、四九”的意思，误了求婚之期，直到姻缘错失才被换回真魂；马文才娶亲之日神情痴傻，洋相百出；他死后想告阴状，阎君告以梁祝因果；马还魂后告知父亲在阴间所闻，马家才不得不罢休，等等。¹⁸ 由于传说是梁祝命定不得团圆，越剧和川剧中就有了山伯误期而错过姻缘的意思，

¹⁷ 阿英：《〈柳荫记〉英译本叙》（1955年8月），见《小说四谈》，上海古籍出版社，1981年，第214页。

阿英（1900-1971），即钱杏邨，现代作家、文学史家，安徽芜湖人。1926年加入中国共产党，1927年与蒋光慈等组织“太阳社”宣传革命文学，促成普罗文学的高涨。1930年参与建立“左联”并选入常委，后任“文总”常委。抗日战争爆发后，在上海任《救亡日报》编委、《文献》主编，创作宣传抗战救亡的南明史剧《碧血花》、《郑成功》、《杨娥传》等多种，社会影响极大。1942年起在新四军从事文艺宣传及领导工作。1946年任华东局文委书记，后任大连市委宣传部文委书记。1949年后历任天津市文化局长、华北文联主席、全国文联副秘书长、《民间文学》主编等职。一生著述颇丰，精于古小说研究，创作中尤以戏剧成就最高，论著《现代中国文学作家》、《现代中国文学论》、《中国年画发展史略》，辑有《中国新文学运动史资料》、《晚清文学丛钞》等，并有《阿英文集》等行世。

¹⁸ 相关内容散见于钱南杨辑录《梁祝戏剧辑存》、《上海越剧志》、《范瑞娟表演艺术》、《袁雪芬的艺术道路》、伊兵《论〈梁祝〉》、戴不凡《小说见闻录·梁祝故事三种》以及《中国戏曲志》各省分卷中的梁祝剧目。

以致英台连连长叹“梁兄你来迟了”。特别是在越剧里，英台曾说“我约你，一七、二八、三六、四九我家来”，后来又有山伯“左算右算算不来”的唱词，“很多观众说这是山伯这个傻小子误了日期，所以才引起这样不幸的后果”。¹⁹ 有评论者指出，“这是一个不小的误会，会使观众陷入迷惘，转移了对封建社会的憎恨”，因而“这情况是比较严重的”。²⁰ 川剧《柳荫记》旧本中原有《梦会》一场戏，说英台离家太久，思亲成梦，由此引出梁祝分离，后来就改成父命难违才回家，紧接着又在《送行》一场中再三提到祝父之严命，点明了矛盾的关键是封建礼教、封建制度。²¹ 还有，剧中英台骂媒时特别伶牙俐齿，痛快淋漓，甚至于口不择言，埋怨梁兄误期而害苦她，这就有模糊反封建目标、转移斗争方向之嫌，1952年川剧晋京演出时对此作出修改。而这一改，却在无意中削弱了川剧特有的地方色彩，也令观众们深感惋惜。

更重要的改编，就是刻画人物性格，重塑梁祝形象，清除因涉嫌“庸俗”、“色情”、“猥亵”、“丑陋”而有损于“正面人物”形象的情节、唱词和表演。²² 在过去地方戏和曲艺唱本中，“梁山伯是一个十足的傻蛋，不但好不理解人生里面的爱情，甚至连生活里的小节都一无所知。而祝英台在此时候，也就变成了淫贱的婢女似的，毫无羞涩，风情毕露，下流而恶劣”，这让评论者感觉“我们的民间艺人未免糟踏这两位屈死的情侣”。²³ 当年有人看了越剧里的《十八相送》就开玩笑，说英台要是这么“露骨的急情”，她就不可能坚持到三年

¹⁹ 范瑞娟回忆：1950年7月在中南海演出《梁祝哀史》（南薇改编本）时，山伯思念英台，计算约定日期是用“一七”、“二八”、“三六”、“四九”一天一天推算的。我拿起一把算盘，先唱“思念贤弟”一段唱词，接着拉琴，然后计算日期。毛主席在台下看了哈哈大笑，说：“看你傻乎乎的。等你把日子算出来，祝英台已经嫁出去了！”见吴兆芬等整理：《范瑞娟表演艺术》，上海文艺出版社，1989年，第39页。

²⁰ 黄裳：《〈梁祝〉杂记》，《黄裳文集·剧论卷》，上海书店出版社，1998年，第364页。

²¹ 席明真：《美丽的故事 反抗的诗》（1958年6月），《戏曲选》第一卷，第303—304页。

²² 如在《梁祝》地方戏中多有《访友》一折（或名《楼台会》），旧本的唱词中有大部分是叙述二人当年同睡时的情形。梁山伯唱：“那一天，在床上，我摸了你一把”（带动作），引人想入非非。有些演员扮演的四九，在演出时，乱做怪相，歪嘴皱鼻，故意迎合台下“落后观众”的趣味。有的戏里的梁山伯还在得知姻缘无望后，大骂祝英台“是勾命的活阎王”，要到县里去告她。见昌前：《一个下流的娱乐场所》（通栏标题“反对黄色戏曲和下流表演”），《戏剧报》1955年2月号，第24—25页。

²³ 翼纯：《论〈梁祝哀史〉的主题》，原载1950年9月18、25日《新民报》副刊《新戏剧》，转引自何其芳：《关于梁山伯祝英台故事》，1951年3月1日《人民日报》“人民文艺”第92期，何文对此观点提出质疑，肯定民间传说和戏曲中表现了山伯的质朴，英台的大胆，“这样的性格正是劳动人民‘美化’的结果”。

而不失身。²⁴ 在越剧早期演出中，祝英台被表现得“时而躲躲闪闪（《三载同窗》），时而轻浮浅薄（《十八相送》），时而薄情寡义（《楼台会》）”，梁山伯则相应被表现得“时而刁钻浮滑、时而呆头呆脑、时而翻脸无情”。照老戏的演法，被摄去真魂的山伯从《草桥结拜》后还要演得“瘟”一些，书生巾低到压额，呆目垂手，举止迟钝，只能跟着英台走，就像个失魂落魄的傻子。²⁵ 在改戏过程中，越剧编导和演员们共同分析、讨论，采取了“真实的描绘、合理的净化与适当的创造”相结合的方法，“使含糊的明显起来，歪曲的拨正过来，不完整的完整起来”，逐渐明确了男女主人公的性格特点。祝英台，“本应是个聪明、机智、热情、大胆的少女”，因父亲宠爱而“自幼娇养成性”，更重要的是她“善良、纯洁，如同一块无瑕的白玉。天性热情、勇敢，一般女孩子不敢为的事，只要她自己认为是对的，必大胆而为之”。梁山伯，“本应是个忠厚、纯朴、坦率、正直而略带稚气的书生”，他“处世天真而富于正义感，对不合理的事敢说敢为，是个斗争性较强的人物”。而且，“《梁山伯与祝英台》的故事是农民的梦想和创造，剧中人物的思想感情与性格刻画，充分地体现了劳动人民的热情和智慧。因此，在想象中的梁山伯似乎应是一个有一定斗争性的人物形象，但同时又不失中国古代书生的文雅本色。”²⁶ 作为《梁祝》戏曲的一个成型较早且较完整的剧本，1951年华东戏曲研究院的越剧改编本经过不断修改，被誉为“树立了梁祝这一对古代青年男女的光辉形象”，并恢复了一度因涉嫌迷信而取消的、具有浪漫主义色彩的终场《化蝶》，凸现了主人公追求美好爱情的坚强意志和乐观主义精神。²⁷

不仅如此，改编者还注意充实梁祝相爱的“感情和思想基础”，理顺情节发展，调整表演分寸，从而使人物形象更统一。在越剧《梁

²⁴ 阿英：《关于川剧〈柳荫记〉》，《小说四谈》，第218页。

²⁵ 吴兆芬等整理：《范瑞娟表演艺术》，上海文艺出版社，1989年，第70-71页。

²⁶ 徐进：《梁山伯与祝英台·前记》，《越剧丛刊》第一集，上海文艺出版社，1962年，第5页；黄沙：《导演〈梁山伯与祝英台〉随笔》，上海文化出版社，1957年。收入金采风著《越剧黄金——我与黄沙共此生》，上海文艺出版社，2009年，第199-200页。

²⁷ 该剧1952年参加全国戏曲观摩演出，剧本修改得更紧凑，删《山伯临终》一场，增《逼嫁》一场；1960年收入《上海十年文学选集·戏曲剧本选》时，再删《闻耗》一场；后来因涉迷信又放弃英台《吊孝哭灵》（唱词“你一眼闭来一眼开”），据说剧团当年也是权衡再三，才不得不忍痛割爱。越剧里有许多哭灵折子，而以“英台哭灵”最出名，成为越剧悲旦看家戏，《红楼梦》“宝玉哭灵”亦受此启发。见简慧《谈谈越剧〈梁祝〉特有的几个折子戏——传统剧目编剧技巧的探讨》，《上海戏剧》1962年第8期，第27页。

祝》和川剧《柳荫记》中，人们不约而同地为主人公设计了这样的恋爱经历：先是在言谈中对男女平等思想产生共鸣，彼此心仪，再细致地表现其同窗三载的情深谊长与洁身自好。戏曲评论也就此达成共识，说唯有这样的爱情才能令人信服，也才可能支撑起主人公对这种“纯洁”、“美好”情感的忠贞不渝和勇于“反封建”的意志。越剧旧本中演到《楼台会》，山伯在气愤绝望之下与英台争吵起来，提出要“三张状纸进衙内”，一告祝公远欺贫爱富图赖婚姻，二告马文才仗势欺人夺人爱妻，三告祝英台无情无义犯下赖婚罪。“虽然经过祝英台的婉言慰劝，梁山伯屈于马家权势而作罢，但这些近乎要挟的言词，不免有失梁山伯原来所具有的温柔敦厚的性格了”，艾青认为“一个人物的反抗精神，一定要根据他的性格来决定的，不能像在一碗菜里加进一些胡椒那么轻便的。我以为，梁山伯在这里只会有更多的隐忍，这样才会使祝英台更多痛苦，也才会使自己因绝望而吐血。也只有这样才会更加强了悲剧的成分”。²⁸ 黄沙则认为，梁山伯怒气冲天也是在情理之中的，爱情问题上他不可能无动于衷：“他是一个感情丰富而又天真的人，当然要愤怒，他绝不会像一般的书生那样，强制着自叹命苦。他只要有一线希望，必定努力去争取。”²⁹ 此外，如川剧旧本《访友》中，英台送给山伯二百两银子，劝他回家另娶一房妻室。改编者考虑到“这样一种赎罪式的行动，不但不能体现英台坚强的反抗，反而对封建制度表示了妥协，使后来的殉情感到无力”，于是就删除这个细节，“更强烈地显示了英台坚强的个性”，还特地为她增添了许多有情有义的表白，如“耿耿此心，惟有天知”、“今生不能连理并，愿许来生结朱陈”，等等。³⁰ 而在京剧《柳荫记》中，马彦祥之所以改动川剧原本的《求方》，也为的是统一人物形象。因英台明知山伯遣四九求方的意思是“探访姻缘有望无有望”，却开了十样不可能求到的药，以示绝望之深，这就有损英台形象。在山伯病重临危之际，纵使无望，又何忍作此决绝的表示？

31

²⁸ 艾青：《歌剧梁山伯与祝英台——谈越剧〈梁山伯与祝英台〉、川剧〈柳荫记〉》，《人民文学》1953年第2期。题注说明，这是1952年他在中央戏剧学院附属歌舞剧院的一次讲话的记录整理。

²⁹ 黄沙：《导演〈梁山伯与祝英台〉随笔》，上海文化出版社，1957年。《越剧黄金——我与黄沙共此生》，第200页。

³⁰ 席明真：《美丽的故事 反抗的诗》，《戏曲选》第一卷，第304页。

³¹ 马彦祥：《〈柳荫记〉整理前言》（1954年2月），《马彦祥文集·剧本卷》，第388页。

改编此剧的更高任务，就是围绕“反封建”主题来加强全剧的矛盾冲突，特别是要深化矛盾的尖锐性，提高正面人物的反抗性。原先梁祝戏曲给人的印象，“梁祝二人还是恪守古礼之人”。祝说“只怪我，未对你，把实言论”，梁说“只怪我，不知你，是女裙钗”，祝只怨梁兄错过聘期来迟了，“倘使我父煎逼，惟有一死，以报梁兄”，而抗婚也就到此为止，“谈不上有反抗封建婚姻的色彩”。³²在这场戏改中，越剧改编本增加了表现父女间正面冲突的《抗婚》一场，“鲜明地突出了全剧反封建的主题思想”。川剧《柳荫记》的改编本则着重把祝员外处理成十足的“封建卫道者”，而不单是旧本中的趋炎附势、贪财好利的性格。³³1953年，马彦祥将川剧改编移植成京剧时，认为英台在闻知婚变的消息后除了“埋怨爹妈做事差”，更痛恨马家“不该遣媒来作伐”，并责骂媒婆“只顾你银钱到手任欺诈，哪管人终身怨恨成冤家”，“这样就把造成悲剧的封建婚姻制度的基础——家长制的宗法社会的罪恶减轻了”，而“剧中并没有安排一场戏正面地来描写英台和她父亲之间的冲突，这样就大大削弱了英台为自己的理想而斗争的反抗精神”。³⁴因此他删去英台骂媒，并在导演此剧时格外注意要增强斗争双方的“对抗性”，以便将这场反封建斗争表现得更尖锐、更深刻。尽管如此，演出效果仍不尽人意，吴小如就对京剧《柳荫记》提出了很多意见：全剧的情节与气氛“多少显得单薄一点”，“主要矛盾表现得不突出，对抗性的斗争方式不够尖锐。特别是代表封建社会统治势力的祝员外，处理得力量太弱了”，“矛盾发展过程不够清楚，是非界限不够鲜明，特别是第一场，斗争的过程简直一滑就过去了。这就不能使观众对祝员外引起更多的憎恨，也不能对祝英台引起更多的同情”。³⁵

³² 吴藕汀：《〈英台抗婚〉（一）》，吴著《戏文内外》，中华书局，2008年，第103页。

³³ “祝父并不从形象的凶狠、残酷、或者贪婪、卑鄙上去刻划，而是以封建卫道者的身份出场；他并非不爱他的女儿，而是用他自己的（也正是封建社会的）伦理观念来爱，因此，爱之愈深，也就害之愈甚，这正是这一场悲剧的社会根源。这也就愈加使人感到礼教吃人，和封建制度的罪恶。”席明真：《美丽的故事 反抗的诗》，《戏曲选》第一卷，第308页。翼纯：《论〈梁祝哀史〉的主题》，原载1950年9月18、25日《新民报》副刊《新戏剧》，转引自何其芳：《关于梁山伯祝英台故事》，1951年3月1日《人民日报》“人民文艺”第92期，何文站在着力肯定劳动人民的艺术创造的立场上，对前者的诸多观点提出质疑。

³⁴ 1953年，马彦祥根据川剧整理本改编并执导京剧《柳荫记》时，对《说媒》、《思兄》、《求方》几场戏都有较多的改动。见马彦祥《〈柳荫记〉整理前言》（1954年2月），《马彦祥文集·剧本卷》，第388页。

³⁵ 吴小如：《评中国京剧团演出的〈柳荫记〉》（1953年7月），《吴小如戏曲文录》，北京大学出版社，1995年，第144页。

与此相关，改编中还要设法充实剧情结构，提升全剧整体的悲剧性，从而增强反封建斗争的悲壮性。梁祝戏曲通常有四大环节，那就是“柳荫结拜”（起）、“十八相送”（承）、“楼台会”（转）和“哭灵祭奠”（合）。川剧《柳荫记》和越剧《梁祝》在情节处理上基本一致：从辞家到相送，达到前部喜剧的高潮；从说媒到哭祭，又发展到后部悲剧的高潮。50年代初，阿英认为川剧《柳荫记》“从结拜到十八相送，是一气呵成，演出的成就也很饱满”，“但也存在着很重要的缺点，就是后部结构不完整，刻划不深，因而只能在十八相送一场，达到演出水平的最高度”，为此建议“后部需要参照越剧本及其他说唱本加强和改写”，“要加强悲剧性的成分，着力写悲剧情绪的急遽发展和曲折变化。只有这样，才能压倒十八相送，把悲剧的情感深度，引到最大的高潮”。³⁶

在诸如此类的戏改舆论推动下，各地出现了种种过犹不及的改法。比如，为了加强封建压迫和阶级矛盾的严酷性，根据祝员外出身于地主阶级的罪恶本性，就把他改成狠毒心肠，不仅当面告诉梁山伯女儿已许马家，别再痴心妄想，而且眼看对方气晕吐血、扶病归去，他竟然幸灾乐祸：“好了，这一次他大概活不成了。”³⁷更多的情形，就是想方设法突出“反封建”、表现“斗争性”和提高“思想性”，如把结尾改成英台用剪刀刺入喉中而死，祝员外悔恨交加：“包办婚姻起祸根，逼死女儿骨肉亲。”还有的改编本让祝英台撞坟碑气绝而亡，再让祝父觉悟道：“古往今来，在父母之命、媒妁之言的礼教约束之下，不知葬送了多少儿女的幸福！为父如今觉悟了……”³⁸而在1948年，冀南区党委宣传部发布《关于审查地方戏上

吴小如（1922-），安徽泾县人，历史学家。1949年毕业于北京大学中文系，历任津沽大学中文系教员，燕京大学国文系助教，北京大学中文系讲师、教授及中国中古史研究中心教授，中央文史研究馆馆员。著有《古典小说漫稿》《台下人语》《读书丛札》《古典诗文述略》《京剧老生流派综说》《古典诗词札丛》《吴小如戏曲文录》《中国文史工具资料书举要》及《当代学者自选文库·吴小如卷》等。自小热爱戏曲，因家教甚严，先前看戏写文章只用笔名，“比较严肃认真地对待写戏曲评论，是从1951年观摩全国戏曲第一次在京会演开始的。自此以后，我写这方面的文章不再掉以轻心”。《吴小如戏曲文录》总序，第1页。

³⁶ 阿英：《〈柳荫记〉英译本叙》，《小说四谈》，第216、218页。

³⁷ 张真：《澄清剧目分析上的一些模糊观念，正确地理解文学人物》，中国戏曲研究院编《戏曲研究》1957年第三期，上海文化出版社，1957年，第5页。

³⁸ 前者见河北省文联主编“河北文艺丛书”《梁山伯与祝英台》，据旧评剧和旧秧歌剧改编；后者见上海广益书局、民众书店联合发行的新编《梁祝哀史》。转引自章力挥、高义龙：《袁雪芬的艺术道路》，第216页。

演节目的通知》，并附《秧歌、梆子、乱弹暂准照演、修改准演及禁演剧目表》，其中就曾要求属于“修改准演”的秧歌《劝九红》（即演梁祝故事）去掉“封建说教”、“鬼神迷信”外，还应“改为九红因婚姻不满而吊死”。³⁹ 据说还有人建议，索性把《柳荫记》改成《柳荫儿女》，让梁祝参加武装斗争来获取婚姻自由。⁴⁰ 自然，这些离谱的改法都没能流传开。

时代开合中，越剧《梁祝》和川剧《柳荫记》始终是梁祝戏曲之双璧，先后移植各地，常演不衰。尤其是越剧在舞美上的创新优势，从布景借鉴民族绘画、园林艺术而来的诗情画意，到人物服饰造型的飘逸潇洒、清新优美，都为《梁祝》增添了独特的艺术魅力。大幕一开启，台口有蝶形双飞的纱幕，就体现出梁祝这一民间传说浓郁的抒情气息。《草桥结拜》、《十八相送》等外景，多用国画青绿山水，远山、平湖、烟柳、村落、小桥、草亭，在在营造出小桥流水人家、杏花春雨江南的意境，也烘托出英台走出深闺后的自由放飞心情，和梁祝一路相送时的情思绵邈，其珍重惜别之意也如水长山远。《逼婚》《楼台会》等内景，多用回纹窗格、朱红栏杆、圆桌鼓凳、竹帘花屏及帷幔装饰，俨然祝府门第，有礼有制。《化蝶》底幕纱，用的则是工笔花卉法，百花丛中，仙云缭绕，梁祝化蝶双飞，以浪漫主义手法渲染出爱情的神圣与美好。1952年第一届全国戏曲观摩演出大会特为《梁祝》颁发舞美设计奖，充分肯定了自40年代倡导“新越剧”以来所创获的舞美改革成果。诚如袁雪芬所言，“越剧舞台艺术，就是越剧改革的标志性成果之一”。⁴¹

越剧如此之美，最宜拍摄彩色电影，这大约就是1952年底政府下此决心的动因之一。据袁雪芬回忆，当时有苏联专家提出，中国要拍彩色片还得再过几个五年计划，现在能拍好黑白片就可以了。而拍摄过程中确实困难重重，苏联进口的阿克炭精灯还因使用不当出现了眨眼问题，影响进度，厂长也担心成本太高（彩色片费用为黑白片的两倍），故向主管领导夏衍申请改拍黑白片。后经电工设法解

³⁹ 《中国戏曲志·河北卷》，中国 ISBN 中心，1993年，第714页。

⁴⁰ 邓运佳：《中国川剧通史》，四川大学出版社，1993年，第611页。

⁴¹ 苏石风主编：《越剧舞台美术》（袁雪芬撰序），上海人民美术出版社，1997年，第60-62页；参阅张庚、郭汉城主编：《当代中国戏曲》，第十五章专设一节“从越剧看剧种舞台美术特色的形成”，第499-506页。

决了灯光问题，袁雪芬就将夏衍请到现场，开会并拍板，继续拍摄彩色片。辛苦一年后，时任上海市长的陈毅前来观看样片，要求总结成功的经验：不是有人说我们没条件拍彩色片么，现在拍出来了，不是就有经验可以总结了么？苏联对我们友好，能给我们飞机大炮的蓝图么，还不是要靠我们自己创造吗？⁴²

1954年，历经种种艰辛与波折，新中国诞生了第一部彩色电影《梁祝》。此片一经公映，盛况空前，创建国后影片上座最高纪录。日内瓦会议期间，中国代表团以《梁祝》招待各国记者，被称为“中国的《罗密欧与朱丽叶》”。记者们还评论道，如果共产党不要文化，新中国怎么可能拍出这么美的影片呢！所以，周恩来一回国就向袁雪芬道喜：“你们为祖国争得了荣誉！我们的‘两台’（另指茅台）在那里很受称赞。”⁴³ 1957年，《梁祝》获文化部“1949—1955优秀影片奖”，而且是舞台艺术片中唯一的金奖。

1957年8月，中共中央发布《关于向全体农村人口进行一次大规模的社会主义教育的指示》，决定在农村进行两条道路的群众性大辩论。同月中央政治局在北戴河召开扩大会议，通过了农村建立人民公社的决议，并发布《关于今冬明春在农村中普遍开展社会主义共产主义教育运动的指示》。1962年9月，毛泽东在中共第八届中央委员会第十次全体会议上提出“千万不要忘记阶级斗争”，“凡是要推翻一个政权，总要先造成舆论，总要先做意识形态方面的工作。革命的阶级是这样，反革命的阶级也是这样。”⁴⁴ 在此背景下，再度掀起了社会主义教育运动。1963年8月，文化部发出《请各地剧团积极配合当前的阶级斗争和社会主义教育运动，大力上演反对封建迷信、反对买卖包办婚姻剧目的通知》。通知指出：

近年来，在城乡人民（尤其是农民）中，相面算命、驱鬼治

⁴² 袁雪芬：《求索人生艺术的真谛》，第135-137页。

⁴³ 上海于1954年8月25日起在大光明、大上海等22家电影院首轮公映1000余场，观众达155万人次。该片还发行到14个国家和地区，仅香港就放映187天，观众超65万人次，打破有史以来香港影片放映的最高纪录。1954年该片在捷克举行的国际电影节上获音乐片奖，后获爱丁堡国际电影节映出奖。1955、1956年赴民主德国、苏联和朝鲜访问演出，在柏林演出中剧终谢幕28次。参见《中国戏曲志·上海卷》，第243页；《上海越剧志》，第146页；《袁雪芬的艺术道路》，第215页；《求索人生艺术的真谛》，第141页。

⁴⁴ 参见《六十年文艺大事记（1919—1979）》（未定稿，1979年10月），第四届文代会筹备组起草组、文化部文学艺术研究室理论政策研究室编，第200页。

病、烧香拜佛、求神问卜，以至修庙宇、塑菩萨、看风水等迷信活动又有所滋长；迷信职业者的活动又重新抬头；国内的反革命分子、地主富农分子和反动会道门，则利用群众的迷信心理，乘机进行罪恶活动，毒害劳动人民，扰乱社会治安，破坏集体经济，给社会主义事业造成很大危害。与此同时，农村中违犯婚姻法的情况也相当严重，不少地区又重新出现了买卖婚姻关系……上述现象，是当前我国整个阶级斗争的一个部分。这个斗争是长期的、复杂的，其中交织着人民内部矛盾和敌我矛盾。

通知要求各地剧团：“除了上演各种反映阶级斗争的剧目以外，还应该大力上演各种反对封建迷信、反对买卖婚姻和其它不合理的婚姻关系的剧目，特别是在农村演出时，更须经常上演这类剧目，以加强这方面的宣传，使社会主义的思想阵地进一步得到巩固”。⁴⁵

为推动宣传工作的开展，文化部特向各地郑重推荐了有关此类题材的几个保留剧目，如《梁祝》、《罗汉钱》、《梁秋燕》等。通知还要求所属出版部门，请当地电台、报刊积极配合，进行这类剧本的出版、宣传和评论工作，以加强这方面的斗争，等等。于是各地剧种纷纷移植这些剧目，使《梁祝》等剧再度成为了宣传“反封建”、提倡《婚姻法》的典范之作。

⁴⁵ 《中国戏曲志·山西卷》，文化艺术出版社，1990年，第780-781页。

第二节 《白蛇传》：仙凡之恋的正义性

白蛇故事流传民间八百余年，到明万历年间进入戏曲（传奇）阶段，已是发展演变的中后期，由此进一步扩大了故事在民间社会的影响力。

传说源出宋代话本，明人《清平山堂话本》选辑《西湖三塔记》即宋元话本。在流传过程中，先后出现了明人冯梦龙《警世通言》卷二十八所辑《白娘子永镇雷峰塔》话本，万历年间第一个戏曲剧本陈六龙的《雷峰塔》传奇（惜已失传），清乾隆年间黄图珙看山阁刻本、梨园旧钞本（相传为昆丑陈嘉言父女演出本）及方成培水竹居本这三种《雷峰塔》传奇，还有清人陈遇乾《义妖传》弹词，各种《白蛇宝卷》，以及大量的地方戏和曲艺唱本。⁴⁶

一

从宋话本、明传奇、清弹词宝卷到此后广为搬演传唱的地方戏和曲艺，情节多有变异，可谓“极摹世态人情之歧，备写悲欢离合之致”（《今古奇观·序》）。其中，经冯梦龙整理的《白娘子永镇雷峰塔》话本（下称“话本”），着重表现白、许两人之间的矛盾，谴责男子负心，因而法海的地位还无关紧要，也不是镇压白蛇的主凶。黄图珙（蕉窗居士）所作《雷峰塔》传奇（下称“黄本”）在情节主题上沿袭话本，仍不是严格意义的大悲剧。而梨园旧钞本（下称“梨园本”）删去黄本中贬白的《回湖》、《彰报》、《忏悔》、《赦回》、《捉蛇》诸出，并同方成培传奇本（下称“方本”）增益了《端阳》、《求草》、《水斗》、《断桥》、《合钵》，加强白蛇与法海冲突的分量，就此奠定了《雷峰塔》传奇深刻而独特的悲剧性。⁴⁷

而随着故事主题从“色诱”寓言转变为“爱情”悲剧，⁴⁸ 原有恐怖色

⁴⁶ 参见傅惜华编：《白蛇传集》，上海古籍出版社，1987年（据中华书局1958年影印）。又《民间文艺集刊》第五集、第六集、特别是第七集的论文，以及改版后《民间文艺季刊》1986年第1期，上海文艺出版社1984年2月、11月、1985年6月、1986年2月出版。第七集中，赵景深、李平《〈雷峰塔〉传奇与民间文学》一文（1984年3月），详细比较了存在着渊源关系的三本清代《雷峰塔》传奇，这对我们考察解放后《白蛇传》戏曲改编极具参考价值，以此为参照，至少可避免孤立地看待新中国的戏改倾向。

⁴⁷ 参见张庚、郭汉城主编：《中国戏曲通史》，第972页。

⁴⁸ 关于冯梦龙辑《白娘子永镇雷峰塔》话本的色彩主题，详见周建渝：《“色诱”：重读〈白娘子永镇雷峰塔〉》，《二十一世纪》2000年12月号，第117—124页。

彩被冲淡，白蛇的妖性也逐渐收敛，变得和蔼、良善与人格化，还起了一个温婉静美的名字，白素贞。较之话本，黄本就已多方面点染镂刻出白娘子作为女性的柔情和细致，特别是改变了话本中遇赦还杭、两人相逢的一段描写：话本原写白娘子“圆睁怪眼”威胁许宣道：“我如今实对你说，你若听我言语，喜喜欢欢，万事皆休；若生外心，教你满城皆为血水，人人手攀洪波，皆死于非命。”黄本改为白娘子仍然委婉辩解，曲意求合，甚而让她说出：“我既嫁了你，生是许家人，死是许家鬼，决不走开。今幸相逢，任你怎么难为我，我只不放你走了！【拉住小生哭介】”黄本经伶人演出后，“一时脍炙人口，轰传吴越间”。⁴⁹白蛇的人格化，同时又是在青儿烈性不改的映衬下体现的：“青儿有语便开言，姑娘不要痛伤惨，官人已辞世，哭他也枉然，夫妻该当分离散。趁此他尸未坏，倒也甚新鲜，不如开斋解解馋，好去归山修炼。……白娘闻听心不悦，柳眉直立眼瞪圆，手指青儿声断唬，竟是胡说信口言，野心不退难修炼，难脱轮回上九天，以后再要说此话，你的性命保不全！”⁵⁰

与此同时，法海形象日益强硬、蛮横与妖魔化，甚至反被骂作“妖僧”，只落得躲进蟹壳里避祸的下场。⁵¹原先，无论话本或黄本，对法海都是肯定的：话本中他是个“有道高僧”，意在说明邪不胜正；黄本中他是执行佛祖之命的使者，也表明天命不可抗拒。而在梨园本和方本中，由于该剧已倾向于肯定这场爱情，法海既然蓄意破坏人间幸福，那就成了反面人物，但仍刻画出这个典型的“封建统治者”的个性深度。此后地方戏为了宣泄民间的愤怒，一味强化与贬斥法海的邪恶面目，却在不同程度上忽视了这一典型人物的深度。贯穿其间、逐渐明朗的态度，就是天下百姓对白娘子同情日深，随之更厌恶法海多管闲事，双方矛盾冲突也就愈益激化。⁵²

⁴⁹ 《栖霞石·自引》，蔡毅编著：《中国古典戏曲序跋汇编》第三卷，齐鲁书社，1989年，第1822页。黄本中，男主人公名叫“许宣”。

⁵⁰ 八角鼓《盗灵芝》，清末北京抄本，见《白蛇传集》，第29—30页

⁵¹ 鲁迅在《论雷峰塔的倒掉》（1924年10月28日）一文中这样写道：“试到吴越的山间海滨，探听民意去，凡有田夫野老，蚕妇村氓，除了脑髓里有点贵恙的外，可有谁不为白娘娘抱不平，不怪法海多事的。”（《坟》，《鲁迅全集》第1卷，人民文学出版社，1991年，第172页）

⁵² 为表同情和安慰，民间艺人还是为白蛇传说增加了“生子得第”等喜庆团圆情节。对此，虽也同情白蛇的黄图珙，却以其身为朝廷官员的正统观念激烈反对道：“白蛇，蛇妖也，而入衣冠之列，将置己身于何地邪？”然而有生子得第的戏曲本子，毕竟顺合民意，故“盛行吴越，直达燕赵”。见《雷峰塔·自引》，蔡毅编著：《中国古典戏曲序跋汇编》第三卷，第1822页。但后人至今仍批评《白蛇传》的团圆结局，认为混淆了这场斗争的是非曲直，以及压迫与反抗者的界限。

而对许仙呢，人们态度始终比较暧昧，虽说看在白娘子份上，多少有点爱屋及乌似的包容，但还要时时暴露他的自私、胆小和动摇，尤其是他逼饮雄黄、私上金山、亲罩金钵，即便事出无奈，仍不免有法海帮凶之嫌。在黄本中，许宣原有的庸俗怯懦到了可恶的小市民性格中就已增加新的因素，即难以忘情白蛇，因而在世俗的习惯势力和爱情的巨大引力间动摇。不过黄本仍沿用话本中的色空观念，以许宣的看破红尘、皈依佛祖作结局，而不屑于民间喜好的生子得第：“怪从来状元必为收场用，故如今变一个得道的浮屠方奏功。”（《观雷峰塔传奇》）进而在梨园本、尤其方本中，由于扩写了两人的相爱，许宣形象得以复杂而鲜明地体现：如茅山道士说他“额上一股黑气，定被妖缠”，他便承认“家中妻婢二人，其实来历不明，每每生疑”，并接受镇妖灵符，但回家一见娘子又迟疑起来，不由得道出此事；再如梨园本写许仙亲手合钵，过后又异常追悔，方本则有感于“旧本许生恬然受钵，太觉忍心！稍一转移，情理俱尽”，故而改为许宣不忍受钵，终由法海合钵收妖。这使得许宣在这场冲突中更具有特殊的重要性，也增强了该剧的社会意义和时代色彩。这是作为文人创作的方本对白蛇故事的大发展，直接奠定了地方戏中许宣形象的基调。流传于江南的山歌这样唱道：“十二月腊梅冷清清，许仙合钵好伤心。白娘娘一见冤家到，法海真是活阎君。”⁵³

此外，儒道佛各家思想在民间意识中的渗透，也使白蛇传说的内涵变得更为杂糅。道家承袭着蛇神崇拜的民俗意向，说白蛇来自道家圣地峨嵋山，为报许仙前世搭救之恩而投身红尘，所谓“夙债根深，恩爱相连”。⁵⁴佛家为了宣扬色空、点醒世人，说白蛇“遇着许仙，春心荡漾，按捺不住”，酿出这一段风流孽缘，并因此惹祸生端，法海遂受佛祖之命前来降妖除魔。⁵⁵儒家则竭力重塑白娘子的正统形象，明知她是“异类”却仍塑造成淑女贤妇，借此深入人心的

⁵³ 小曲《白蛇山歌》，光绪年间杭州刻本，《白蛇传集》第139页

⁵⁴ “青儿说仙姑莫非你要思凡？口口声声提念许宣，虽是风流子，却是薄倖男，青儿我二目，如见其肺肝然，何必单单爱许宣？白娘闻听一声长叹，说乃是前生夙缘今相见。……非是我思凡不顾大道，皆因是以德报德了却前缘。”（八角鼓《搭船借伞》，清末北京抄本，见《白蛇传集》第25页）

⁵⁵ “世人爱说降魔事，那知道魔在心头要除去难。”“看破世间迷眼相，从今撒手跳出尘寰，打转迷途归觉路，脱离苦海上灵山。”（子弟书《合钵》，嘉庆年间北京文萃堂刻本，见《白蛇传集》第101、103页）

神话形象来匡正礼义人伦。⁵⁶ 而从流传至今的各地方戏和曲艺旧本看来，上述内容往往彼此混淆，不易清理爬梳，以致各路迹象都附着于众人偏爱的白蛇传说，日久天长，潜移默化，不少故事的讲法皆因倾向纷乱而漫无主题。

白蛇传说和唱本中流露的是非判断，似乎也不如现世生活中不言而喻的伦理道德取向(如重情讲理、怜贫惜弱)，来得更明确而实在。在此仅举流传较早而较短的两例：

玩景观山在西湖岸，借伞在渔船。赠银还家，惹祸生端，搜人空花园。苏州城，夫妻又得重相见，一对并头莲。庆贺端午节，同饮雄黄把真形现，嚇死了许仙。为盗灵芝，大战白猿，因为盗仙丹。散瘟疫，海岛金山还香愿，大战在江边。战法师，水淹镇江民涂炭。产下小状元。⁵⁷

.....七星道人，水淹镇江民涂炭，波浪滔天。五百僧人，命染黄泉，死的真可怜。苦只苦，雷峰塔下把原形现，压住女妖仙。小状元，哭父寻母真可叹，奉旨到湖边。⁵⁸

1949年5月，在“天亮前最黑暗的时刻”，上海曾根据白蛇传故事改编成越剧《白娘子》，完全取消了原传说中的神话色彩，白素贞和小青不再是传说中的蛇妖，而是受迫害的落难之人，并且把白写成一个正义的“政治逃犯”，法海则成了卑鄙自私的“封建势力”的象征。此剧说的是，白的父亲被昏庸的朝廷及奸臣所害，她抱着替父复仇的愿望逃亡。因她喜穿白衣裳，又不能说出真姓名，被人诬为妖怪。法海和尚由于得不到白氏家传辟瘟丹的秘方而怀恨在心，勾结官府将她陷害。这样的改动，“在暴露社会黑暗、鞭挞统治集团和为旧时代妇女的受压迫鸣不平方面，是有积极意义的”；但也有人指

⁵⁶ “白娘为人，性最淑贤，学的是人间大礼，事事周全。德言工貌，敬夫如天。”（八角鼓《盗灵芝》，清末北京抄本，见《白蛇传集》，第27页）“实指望情投意合，百岁良缘；实指望夫唱妇随，学那梁鸿举案。有谁知他是无义男儿，把奴当异类相看。”（八角鼓《金山寺》，光绪年间北京抄本，见《白蛇传集》第37页）而且在《白蛇传》的结局中，大多数都安排了“状元哭塔”、“奉旨祭塔”等内容，可见还是皇恩浩荡。

⁵⁷ 马头调《玩景观山》，清道光八年（1928）刻本《白雪遗音》卷一，见《白蛇传集》第3页。

⁵⁸ 《西湖岸》，清咸丰六年（1856）北京抄本《百万句全》第二册，见《白蛇传集》第4页。省略相同处。

出，“应当划清神话和迷信的界限，原来传说中的神话色彩是不该去掉的”。⁵⁹ 建国初，东北文协也将属于“神怪迷信”的《白蛇传》改成“新京剧”《白娘子》。此时白素贞成了宋代杭州总兵白岳山前妻遗下的女儿，因不甘后母欺压，在使女小青帮助下逃出“封建家庭”，患难中与许仙结婚。金山寺恶僧法海受白岳山指使，诬说白素贞是白蛇精，吓倒许仙。后真相大白，许仙投奔鸡鸣山义军首领贺伯阳，杀死白岳山、法海等人，救出素贞，一同上山聚义。⁶⁰

二

对于传说中如此驳杂的情形，20世纪50年代初自上而下统一了认识。1950年12月，田汉在全国戏曲工作会议上所作报告《为爱国主义的人民新戏曲而奋斗》中指出：“审查旧戏时应注意迷信与神话的区别，因不少的神话都是古代人民对于自然现象之天真幻想，或对旧社会的抗议和对理想世界的追求。这种神话是对新社会不但无害而且有益的。”他认为“民间传说一类的东西常有一种不易模仿而容易破坏的人类幼年时代的美，修改此类剧本也应注意，不要轻易加以破坏”。⁶¹

1951年5月7日，《人民日报》发表社论《重视戏曲改革工作》，明确《白蛇传》、《梁祝》都属于“优秀的传说和神话”，“以丰富的想像和美丽的形象表现了人民对压迫者的反抗斗争与对于理想生活的追求”，应当“加以保存和珍视”。戴不凡也撰文认为：千百年来人民热爱这个神话，因为它表达了爱自由、追求幸福的善良人性；这些善良的性格，通过神话中人们对于封建势力的英勇斗争，而显得愈益深刻和富有教育意义。但，千百年来，统治阶级也准许这个故事流传；当然，他们是企图用金钵和雷峰塔来“垂训”世人，以表示统治制度的“尊严”与“不可侵犯”。⁶²

⁵⁹ 越剧《白娘子》，李之华、成容编剧，韩义导演，袁雪芬主演。详见《袁雪芬的艺术道路》，第180页。

⁶⁰ 金绮萍：《〈白蛇传〉改编的商榷》，《戏曲报》第二卷第三期（1950年6月出版）。

⁶¹ 田汉：《为爱国主义的人民新戏曲而奋斗》（摘要），《人民日报》1951年1月21日。

⁶² 戴不凡：《评〈金钵记〉》，《人民日报》1952年9月12日。该文对中华书局1950年田汉改编本提出批评，田汉毫不介怀，爱才识人，举荐他到文化部艺术局剧目组工作。

戴不凡（1922—1980），浙江建德梅城人，戏曲评论家。1943年起从事新闻工作，先后任《浙西日报》总编、《东南日报》编辑等。其间因撰文抨击时政及社会腐败而受到当局和报社的警告并撤职。1947

1952年12月，第一届全国戏曲观摩演出大会在京举行，好戏连台。巧的是，除了川剧、越剧同演梁祝戏曲外，京剧、越剧也同演《白蛇传》，而且同获演出二等奖，当时被笑称为“大白蛇”、“小白蛇”，这就是中国戏曲研究院戏曲实验学校的《金钵记》⁶³，和华东越剧研究院越剧实验剧团的《白蛇传》⁶⁴。袁雪芬回忆，此剧演出后就被周扬选入怀仁堂招待蒙古领导人的专场演出。当时周扬还找她商谈，如何加工修改美丽的民间传说《白蛇传》：“按理人们对蛇是没有好感的，而偏偏赋予白蛇具有人性的美。以正统观念讲，法海是行善播道者，可他在剧中表现得最没有人性。这两者之间反差之大，可以好好深挖，使这民间传说剧永远流传下去”。⁶⁵观摩演出大会闭幕之际，周扬在总结报告中高度赞扬了《梁祝》和《白蛇传》：

.....这两个剧本强烈地表现了中国人民，特别是妇女追求自由和幸福的不可征服的意志，以及她们勇敢的自我牺牲的精神，她们在远非她们的力量所能抵抗的强暴的压迫者面前竟敢来抵抗，没有丝毫动摇，没有妥协；她们至死不屈；简直可以说，她们的爱战胜了死。自然，她们的胜利只是在幻想的形式中取得的。一对爱人死了，怎么能够化为比翼双飞的蝴蝶，一个人压在雷峰塔下怎么还能复活？这是幻想，但也是真实，因为它最真实表达了

年起研究古代小说和戏曲，1949年后撰写大量戏剧评论，引起较大反响，参与修订《中国戏曲通史》。1955年任《剧本》月刊编辑、戏曲组组长，参与《京剧丛刊》、《华东地方戏曲丛刊》及梅兰芳、周信芳演出剧本选集的整理审定出版工作。1957年后任《戏剧论丛》、《戏剧研究》执行编委兼《戏剧报》常务编委。1963年任《戏剧报》副主编，直至“文革”。1977年后任文化部文学艺术研究院戏曲研究所研究员、《红楼梦学刊》编委、《戏曲研究》丛刊副主编。性情耿直，埋头学问，有《小说见闻录》、《戴不凡戏曲研究论文集》、《百花集三编》、《红学评议·外编》等行世。

⁶³ 京剧《白蛇传》，源出《金钵记》，明冯梦龙《白娘子永镇雷峰塔》、清人陈遇乾《义妖白蛇传》弹词，黄图珖、方成培《雷峰塔》传奇及《白蛇宝卷》。1947年田汉据旧剧有关情节改编，几易其稿，从《金钵记》易名《白蛇传》。1952年中国戏曲学校实验京剧团、1954年中国京剧院先后排演全剧。实验京剧团导演李紫贵，唱腔设计王瑶卿。刘秀荣饰白素贞，张春孝饰许仙。该剧在1952年第一届全国戏曲观摩演出大会上获演出二等奖。中国京剧院导演吕君樵、郑亦秋，唱腔设计王瑶卿，杜近芳饰白素贞，叶盛兰饰许仙。剧本载《戏曲剧本选集》，传统剧本载《戏考》第二十二、《京戏考》第八，1958年宝文堂出版田汉单行本。参见《中国戏曲志·北京卷》，第217—218页。

⁶⁴ 越剧《白蛇传》，神话剧，艺人们常在端午节演出。1918年端午节，马潮水等组合的男班演于上海华兴戏园，“旧戏夹有迷信、荒诞的东西”。1952年秋，华东戏曲研究院越剧创作室重新编剧，“突出白素贞善良美好的心灵”。剧本由成容执笔，导演吴琛、韩义，作曲刘如曾、陈捷，舞美设计幸熙、苏石风，服装设计韩义、幸熙。袁雪芬饰白娘娘，范瑞娟饰许仙，傅全香饰小青，吴小楼饰法海。1952年第一届全国戏曲观摩演出大会中获演出二等奖，袁雪芬获演员一等奖。详见《上海越剧志》，第118页。见章力挥、高义龙：《袁雪芬的艺术道路》，第180、209页。

⁶⁵ 袁雪芬：《求索人生艺术的真谛》，《求索人生艺术的真谛——袁雪芬自述》，第134页。

人民对于自由的不可抑止的渴望。不正是这种渴望鼓舞了一代代的人们为挣脱封建主义的婚姻制度的枷锁而不屈地斗争吗？雷峰塔不是终究倒掉了吗？鲁迅就曾以充满高度热情的词句歌颂了这种带有象征性的雷峰塔的倒掉。

接着他还解释“神话传说”与“迷信故事”的区别：“许多神话对于世界往往采取积极的态度，往往富于人民性”，表现出人们“不肯屈服于命运，并在幻想形式中征服命运”，因而能“鼓励人们努力摆脱奴隶地位而追求一种真正的人的生活”；迷信却“总是消极的，往往反映统治阶级的利益”，通过宣传宿命论、因果报应，让人们相信命运、顺从命运，因而“使人心甘情愿地安于做奴隶，并把奴隶的锁链加以美化”。上述说法，成为把握有关剧目改编尺度的纲领性论述。

66

《白蛇传》戏曲的改编，遂在顺应民间好恶倾向之上，突显其反封建反压迫的主题，更强调剧中人物作为这场斗争的矛盾对立面，而不惜取消双方的内在复杂性。最显著的变化，就是将白娘子由原本充满魅惑的“蛇妖”彻底改造成“好女人”，不仅有着英台那样的美貌和灵性，温柔和贤慧，痴情和坚贞，而且在斗争中表现得更正义、更勇敢、更无畏。民间传说中原有不少情节表现白娘子和小青骇人听闻的妖性：为结亲赠银、助夫成业，肆意盗取库银；为使药店生意兴隆，竟然散播瘟疫、卖药治病；索夫不得就倒吸长江、水漫金山，以致生民涂炭……法海因而才更理直气壮地要来制止这段“孽缘”。对此，各地在戏改中都不同程度地加以隐讳，甚至连作为基本事实的“蛇妖”身份也都避而不谈。如有评论指出，高甲戏《许仙说谢》中许仙说“钱塘县人人都说是妖精”等字句，有损于白娘子的形象。⁶⁷ 1952年中国戏曲学校实验京剧团排演此剧时，堪称执京剧界牛耳的导演李紫贵对主演刘秀荣说：“无论到什么时候，都不能有一丝一毫的蛇妖的表现，不能是化成美女的毒蛇。要把白素贞塑造成

⁶⁶ 周扬：《改革和发展戏曲民族艺术》（1952年11月14日），原载《文艺报》1952年第24期，收入《周扬文集》第二卷，人民文学出版社，1985年，第170-171页。

⁶⁷ 温凌：《别具一格的高甲戏〈许仙说谢〉》，《戏剧报》1961年第13期，第22页。

温顺、善良、中国古代标准的妇女形象。”⁶⁸ 1952 年华东戏曲研究院的越剧《白蛇传》改编本，也将蛇妖惹祸情节尽数删去。而在田汉的京剧改编本《金钵记》中，解放初虽仍保留《盗库》（改为“借”），⁶⁹ 但迫于种种压力，1953 年以后还是彻底删去了这场戏。⁷⁰

那么，作为对立面，白蛇尽善尽美了，法海只能罪大恶极。例如，越剧在《水斗》一场中，就将水漫金山归咎于法海蛮横在先、灭绝人性：

法：孽畜，劝你速回峨嵋山，若还执迷不悟，老僧即刻教你死无葬身之地。

白：我一不扰害生灵，二不为非作歹，济世救人，助夫成业，何罪之有？

……

法：孽畜，扰乱人世，违背天命，真是罪该万死。

青：法海妖僧，我看你却是罪该万死。（动武）

法：妖孽放肆。（将青龙禅杖一挡，对小沙弥）紧闭山门！

白：（怒不可遏）法海妖僧将良心昧，不索还我夫誓不归，邀集水族漫金山，沉没这魔窟除灾害。

……

法：哼！你若要夫妻团圆，除非是日出西山，江水倒流。

白：只怕我施展功夫，你的金山寺难保，难道你全不念寺中数百僧众，这金山寺庄严道场么？

法：只要除去妖魔，何惜众生为我而死！⁷¹

法海作为封建压迫的代表，其罪大恶极自不必说，而此话从他口

⁶⁸ 刘秀荣：《从〈白蛇传〉说起——谈我的表演导师李紫贵先生》，原载《戏曲艺术》1990年第4期，《李紫贵戏曲表演艺术论集》，中国戏剧出版社，1992年，第569页。1952年第一届全国戏曲观摩演出大会上，时为戏校学生的刘秀荣因主演白娘子获得演员二等奖，对她而言这是“发家戏”，后来则成为“看家戏”。

⁶⁹ 青：“轻装窄袖锦缠头，含笑飞登百尺楼。借得库中黄白物，助他湖上鸳鸯俦。且喜师姐与许官人成就了百年之好，师姐命我向钱塘县借些银两，不免县库走走。”（京剧田汉本，《剧本》1953年8月号，第11页）

⁷⁰ 田汉称他改编《白蛇传》为“十年磨一剑”：1947年据传说和旧剧有关情节改编成《金钵记》，1950年中华书局出版；1953年修改后，易名《白蛇传》，载《剧本》1953年8月号；后删《盗库》，增小青败塔神、倒塔、救出白蛇等情节。参见《中国戏曲志·北京卷》，第217页。

⁷¹ 越剧《白蛇传》，1952年改编本（下称“越剧本”），《剧本》1952年10、11月合刊号，第75—76页。

中说出来毕竟有点过。可法海既然已是“邪恶”的象征，让他坏到底又何妨？民间的好恶一旦被意识形态引向极端，往往横冲直撞逞性任意，那似乎也就没什么分寸可言。而在田汉的京剧改编本中，法海无论如何总还是保持了佛家的尺度和体面：

法：白素贞休得要痴心妄想，见许仙除非是倒流长江。人世间那容得害人孽障？这也是菩提心保卫善良。

白：白素贞救贫病千百以上，江南人都歌颂白氏娘娘。也不知谁是那害人孽障，害得我夫妻们两下分张。

法：岂不知老僧有青龙禅杖，怎能让妖孽们妄逞刁强？

白：老禅师纵有那青龙禅杖，敌不过人世间情理昭彰。

青：哪有这闲言语对他来讲？姐妹们今日里（白同唱）大闹经堂。

法：望空中叫一声护法神将，快与我拿妖魔，保卫经堂。⁷²

其间（1952年），戴不凡曾批评《金钵记》的法海形象“宣扬了封建统治阶级的神仙佛理，对于反派人物缺乏严肃的批判”，“正因为作者没有截然划清压迫者和被压迫者的界线，所以不能予反派人物以有力的批判，相反，有些地方好像在替反派人物说教”，其结论就是：“证明了作者在白蛇故事的反封建主题上，是如何粗率！”⁷³但1953年的改编本《白蛇传》一仍其旧，可见田汉毕竟有所坚持。⁷⁴这在五六十年代的戏改中并不多见。文化精英的价值坚守，或许是一种有可能藉此抵挡意识形态威权的精神质地，毕竟相对于民间偏于消极的集体无意识状态（无论是对主流意识形态的迎合或消解），这种坚持往往更主动、更积极、也更理性；而正是具备了这些思想与精神的优势，通常也会因其高度理性而有能力同主流意识形态结合得更深更紧密。正如田汉所理解的，“法海既是坚决和白娘子作对的矛盾的一方，就应该处理得更深刻和更具有压力。那样白娘

⁷² 京剧《白蛇传》，1953年田汉改编本（下称“田汉本”），《剧本》1953年8月号，第25—26页。

⁷³ 戴不凡：《评〈金钵记〉》，《人民日报》1952年9月12日。

⁷⁴ 后来出版的《白蛇传》剧本，如在湖南人民出版社1980年《田汉戏曲选》和中国戏剧出版社年《田汉文集》中，法海形象及相关情节处理也基本照此。

子的斗争就显得更严重、更艰巨，白娘子的悲剧更具有悲壮性”。⁷⁵ 其改编也表明，邪恶之人自有他用以支持作恶（拆散恩爱夫妻）的正当性（维护佛法和秩序），立场越强硬，恶行也就施展得越充分。

随之，为了同仇敌忾、以便将“反封建”的怒火集中到法海身上，也为了让许仙更“值得”白娘子舍身相爱，原本那个自私软弱、首鼠两端之徒，也就转变为尽管多疑却也忠厚无辜的受害者。况且此时的白娘子早已敛尽妖性，他也就没理由再那么担惊受怕了。田汉认为，许仙“代表了忘我无私的爱和自我保存欲望剧烈战斗的情人。他是善良的，但也是动摇的。他若完全不动摇，便没有悲剧；他若动摇到底，便成了否定人物。以前的佛教戏《白蛇传》便是像后者那样处理许仙的，那样便毁了许仙，也毁了白娘子”（《〈白蛇传〉序》）。其言下之意，假使许仙无义薄幸，那这场爱情的“感情基础”在哪里？爱得如此风雨飘摇，不单有损白娘子形象，其执着乃至反抗本身又有何正当性可言？不少传说中有白蛇下凡是找许仙“报恩”之说，而戴不凡在《评〈金钵记〉》中敏锐地指出：“统治阶级捏造白氏报恩，除了故弄虚玄之外，实在也是有深意存在的。有了报恩这节前缘，那就可为调和斗争——白氏升天安下伏笔。……我不反对报恩原是我国人民的传统美德之说，但引用在白蛇传中，一使观众搞不清楚法海要害白娘子的原因，二是减弱了白娘子的野性，三将缩小白娘子的代表性，实在并不是妥当的处理。”⁷⁶ 这里的问题是，倘若不为“前缘”、“报恩”，而许仙又这副德性，何以解释白蛇的一往情深、无怨无悔？可话也就到此为止，没有人明白道出：却原来，白蛇想爱就爱了，压根就没什么理由！那么，倘若仅仅为了追求和维护这种宿命的、盲目的爱情，白娘子反抗封建压迫的理由还能像人们想象的那么充分吗？——这才追究到了问题的关键：不单为了让许仙无愧于这场爱情，更为了使白娘子和《白蛇传》无愧于新中国所倡导的“反封建”意识形态的厚爱，这个粘粘滞滞、贪生怕死的男人就不能不被耐心细致地改造过来，成为极富教育意义的“由动摇到坚定”的典型。

⁷⁵ 田汉：《〈白蛇传〉序》（1955年5月），《田汉戏曲选》（下），第209页。

⁷⁶ 戴不凡：《评〈金钵记〉》，《人民日报》1952年9月12日。

于是，白蛇传说和地方戏中凡有使人无法原谅许仙的地方都被改写和修正。譬如：一、原本他听信法海挑拨，端午节劝饮雄黄，致使白蛇显形；⁷⁷后改为许仙诚意敬酒，白娘子难却恩爱，仗着千年修行而心存侥幸，结果不敌酒力。⁷⁸二、原本白娘子冒死盗灵芝相救，他却疑心作怪，私自跟随法海上金山参禅避祸，害得妻子身怀六甲前去索夫，险些丧命；后改为许仙释疑，贴出“僧道无缘”，却被法海用危言恐吓（田汉本）或假借官府请帖（越剧本）骗上金山，眼见妻子遭遇恶战，懊悔不迭。⁷⁹三、原本是婴儿满月之期，他受法海指使，亲持金钵来罩妖，白娘子怨愤交加；⁸⁰后改为法海带韦陀（田汉本）或伽蓝（越剧本）捧钵进房，强行收服白娘子，许仙拼死相救，患难夫妻倾诉衷肠，共斥法海。

许：法海！我与你无仇无怨无来往，你不该将我妻子暗计伤，……怪我自己糊涂少主张，今日里我拼却一命救妻房。

娘子呀！纵然你是灵蛇变，许仙决不改心肠，愿与你百年相伴同到老，愿与你娘子同存亡。

白：官人果然情不变，不枉我冒死犯难到世上，法海你纵有西天金钵威力大，灭不了我夫妻恩爱情义长。【越剧本】

许：呸！许仙今日心头亮，吃人的是法海不是妻房！打碎金钵把贤妻放。

白：法海，贼呀！法海不必笑呵呵，你是带着屠刀念弥陀。任

⁷⁷ 秦腔传统戏中就有“许仙带回药酒，强白蛇饮之，蛇现原形”。《中国戏曲志·陕西卷》，中国 ISBN 中心，1995 年，第 159 页。

⁷⁸ 越剧本，许仙初不存心强逼，但疑心渐重：“娘子平日酒量甚宏，今天一滴不肯入口，端阳佳节饮雄黄，老僧之言见分晓……（怀疑）娘子不喝，卑人就坐在房中不走。”田汉本则强调两人出于恩爱，官人因不知情而劝酒，娘子不忍拒绝：“本不当不饮归罗帐，犹恐把夫妻情意伤。莫奈何接银盏心中估量，罢！凭着我九转功料也无妨。”

⁷⁹ 越剧本，许：“我本不愿前去金山寺，怎奈他镇江府红帖命我行。我怕娘子不依允，因此偷偷出门庭。实指望烧香完毕即回家，谁知那法海秃驴起毒心。”白：“我许郎原是忠厚善良人，是非黑白总分明，法海纵有回天力，灭不了夫妻恩爱情，只要许郎心意坚，妖僧的毒计难施逞。”田汉本，“上山”一场，仍为许仙慑于法海恐吓，上山逃禅避祸，“斩断人间冤孽缘”。

⁸⁰ “许宣出见，同定机关，接过莲钵，满面堆欢。”“他赐我降魔法宝多灵验。……此宝顷刻就把原形现。”“叫声夫男，全然不念夫妻牵连，听信傍言心、心、心改变。千方百计，暗设机关，忘恩负义，行事不端！苦苦害奴实、实、实可叹。”（八角鼓《合钵》，道光年间北京百本张抄本，《白蛇传集》第 45 页）。又，“汉文（许仙字）接钵身站起，又惊又喜在心窝。惊只惊娘子要遭金钵难，喜只喜将身跳出是非窝。”（滩簧《合钵》，光绪年间上海石印本《清韵阁校正滩簧》，《白蛇传集》第 275 页）。

你罩下黄金钵，夫妻们的情爱总不磨！ 【田汉本】

万川入海，殊途同归。以《梁祝》、《白蛇传》为代表的“爱情神话”中单一而强烈的“反封建”主题(如今已成常识)，当年就是这样一步步走向明确和凝固的。这种典型性也使两出“骨子老戏”在 50 年代戏曲演出和评论中炙手可热，长演不衰。特别是 1952 年第一届全国戏曲观摩演出大会之后，获奖剧目演遍全国，形成了一个互相移植的热潮。据 1953 年对 16 个大中城市的初步统计，《梁祝》有 21 个剧种演出（名列榜首），《白蛇传》有 13 个剧种演出，各地小城市和乡镇的演出更无法胜数。⁸¹ 可再经典的戏也耐不住这么演法，结果就因观众厌倦而流行起这样的民谣：“翻开报纸不用看，梁祝西厢白蛇传。”

⁸¹ 据 1953 年北京、天津、上海、武汉、沈阳等 16 个大中城市的初步统计，获奖剧目的移植情况为：越剧《梁山伯与祝英台》有 21 个剧种演出，沪剧《罗汉钱》有 15 个剧种演出，评剧《小女婿》有 14 个剧种演出，晋剧《游龟山》有 12 个剧种演出，越剧《白蛇传》有 13 个剧种演出，楚剧《葛麻》有 12 个剧种演出，淮剧《蓝桥会》有 11 个剧种演出，桂剧《拾玉镯》、湖南花鼓戏《刘海砍樵》、川剧《秋江》有 9 个剧种演出，川剧《评雪辨踪》、沪剧《白毛女》有 7 个剧种演出，晋剧《打金枝》、京剧《三岔口》有 6 个剧种演出，京剧《将相和》、淮剧《千里送京娘》有 5 个剧种演出，等等。（《剧本》1953 年第 8 期，第 86 页）

第三节 精魂炼化：“越轨”与“反抗”

白娘子和祝英台在舍身相爱中表现出的情义缱绻和个性亮烈，正是民间传说之“精魂”所在。而这也就是我之所以选择她们的爱情神话，来为改戏研究破题开路的内心依据。

1954年，中国京剧院演出《白蛇传》，田汉在“作者的话”中以诗人的激情盛赞白娘子：

.....其所以值得人们同情是因为她那样热烈地纯真地爱着许仙，为着他，她惨淡经营在镇江夫妻卖药；为着他，她冒着生命危险到仙山盗取灵芝；为着他，她在哀求法海不应之后，不顾她有孕之身断然跟这封建压迫的代表者作殊死的战斗，直到产后被金钵罩压，仍不屈服。实在的，白娘子以及梁山伯祝英台这类故事，正如周扬同志所指出的：“强烈地表现了中国人民，特别是妇女追求自由和幸福的不可征服的意志，以及她们勇敢的自我牺牲的精神，她们在远非她们的力量所能抵抗的强暴的压迫者面前竟敢来抵抗，没有丝毫动摇，没有妥协；她们至死不屈；简直可以说，她们的爱战胜了死。”⁸²

在此赞誉中，白娘子形象完美，却不复完整。说她如何一往情深，如何为爱而承担，话都不错；⁸³但她毕竟是个蛇妖，不像含辛茹苦、凄凄惨惨的人间弃妇秦香莲或赵五娘（《琵琶记》）。她有妖术有法力，任性使气，敢爱敢斗，什么呼风唤雨偷盗造反全不在话下。一旦爱上了许仙这个凡人，她就只晓得两情相悦，不理睬人间法则，哪怕为爱闹得天翻地覆她也不会皱一下眉头。那么，对于白蛇与生俱来的种种野性、邪气和淫念，改编与评论为何总要躲闪开，同时却又极力褒扬其铮铮反骨？

⁸² 田汉：《〈白蛇传〉序》（1955年5月），《田汉戏曲选》（下），第208—209页。序中还提到，周扬也“是那样地喜欢这个故事”，还曾多次提出修改意见，这对田汉的《白蛇传》改编过程多少产生了影响。

⁸³ 所谓中国女性的传统美德之一的“自我牺牲精神”，自古以来，都被一贯以“道义承担”为己任的文化人所推崇，进而借寓自身对民族苦难的巨大承担，以致夸张成某种“受难情结”。然而，女性发自内心的“忘我”与“献身”，那种不惜自舍自抛以遂深心大愿的生存方式，其动机仅仅是“为……（他人）”么？——惯以“无私奉献”自况的文人，其虚荣和做作就在这里。

人妖相恋，异类交合，白娘子一开始就因情越界而“越轨”了，至于为成全人间好姻缘而屡屡犯规，那都不过是最初的不轨之举所引发的必然后果。可这里有一盲点：既然是蛇妖，一旦爱到如火如荼，白娘子怎么会接受人世规范的束缚？要知道她那舍生忘死的浩瀚激情，不也是犯下滔天罪孽的妖性使然？白蛇超越凡人心性、不受尘世桎梏的野性和邪气，真是令人且惊且喜且惧，许仙的首鼠两端也就不难理解：一边是场好姻缘，如花美眷，神仙光景，如何抛闪得开；一边则是冤孽缘，提心吊胆，命悬一线，生死关头能不背信弃义？许仙的动摇，正是他作为爱之肉身在人世间的有限性所注定：倘与魅惑（白娘子）相结合，欲仙欲死，贻误自身；若为保全性命而屈从于规范（法海），则法不容情，其结局必然是恩断义绝。

在此，许仙真实而有限的肉身凡胎，恰是与白娘子蓬勃的爱欲相对应的人间形式和社会载体。他激发她、承应她，同时又不断阻挠她、挫伤她、背叛她。这里的关键，或许是人类发自内心、不可遏止的爱欲想往（充满魅惑又不无戒惧），和现世社会基础（诸如性命、规范等不容逾越的界限）之间无所不在的应接、牵绊或违逆？而白蛇传说和戏曲之所以让许仙表现再三再四的动摇和矛盾，且不经意中保留那么多宿命或色空的劝诫恐吓，或许正想借佛道之眼，审视这一源自人类命限的现世困境，并借佛道之口，表达出弥漫在人心底的模糊而深广的疑虑和惊颤？

纵观《白蛇传》在近代以来的演变趋势，特别是 1949 年后的戏改过程，即从“色诱”到“爱情”再到“反封建”，一边是提升、拯救和成全了这场“爱情”，一边则更大牺牲了白娘子独特的“妖性”（和相应由许仙表现出的繁复颠荡的“人性”），同样为的是演绎某种抽象观念，如理想的爱情、正义、反抗等价值理念。可叹的是，个体间处处纠缠着人（妖）性、人情的具体遭逢，终究抵不过观念和理智的普遍整饬。

1956 年 6 月，在全国戏曲剧目工作会议上的讲话中，周扬也从“现实主义的艺术”出发，认为《白蛇传》这么改法太平淡，重新提出了白蛇故事更内在的“悲剧性”问题：

.....我们不但要从人民性、现实主义的角度去研究戏曲，同时也要从现实主义的艺术，即从美的角度去研究戏曲。艺术既然是一种很复杂的现象，就不可能没有规律，很值得研究。.....我们要在戏曲里发挥喜剧性和悲剧性，我们的戏曲太平淡了，是不是由于对这方面的规律还掌握得不够之故呢？《白蛇传》之所以不够，就是因为它应该是大悲剧，但它现在还不及《梁山伯与祝英台》悲，我希望田汉同志或别的同志能把它搞成一个大悲剧，叫人看了能震动。《白蛇传》里面有很多斗争，关系非常复杂，这是白蛇与许仙爱情上的悲剧，并且悲剧性还不仅是由于外来的干涉，还由于这悲剧是内在的，白蛇的性格上有悲剧，她那么勇敢，但在爱情上又那么软弱。白蛇的性格更坚强些就没有悲剧了，许仙更好一些也就没有悲剧了，这个悲剧是多方面的。旧的《白蛇传》当然有毛病，但能感动人。现在看来，可以加强悲剧性，把许仙写得较复杂一些。许仙怀疑白蛇，也是有道理的，白蛇是一个妖怪，他当然要害怕，给白蛇喝雄黄酒，可以是有意的。.....旧本这一场很激烈，许仙非叫白蛇喝酒不可，白蛇不肯喝，但又不能不喝，所以才有悲剧性，所以才能震动人，所以才能把社会上最突出的矛盾表现出来。⁸⁴

“惟有深情白娘子，最知人类负心多”！⁸⁵ 然而，对于渴望灵肉一体却又无法超越生死法度的人类来说，这种负心也许真是不得不然？你只能眼看着白蛇爱得如此淋漓、狂放、不惮于处处越轨，而凡人原本有限且充满戒惧的理性与肉身却注定永不能与之比肩！因此，白蛇传说流转不息的精神内核，乃是伴随着白娘子那令人又怕又爱、欲迎还拒的妖魅性而来的激烈纷争，对于揭示人世间永不能

⁸⁴ 周扬：《在全国戏曲剧目工作会议上的讲话》（1956年6月12日），《周扬文集》第二卷，人民文学出版社，1985年，第401页。

⁸⁵ 陈寅恪：《壬辰广州元夕收音机中听张君秋唱祭塔》（1952年2月），见《陈寅恪诗集》，清华大学出版社，1993年，第78页。全诗如下：“雷峰夕照忆经过，物语湖山恨未磨。惟有深情白娘子，最知人类负心多。元夕闻歌百感并，凄清不似旧时声。天涯谁共伤羁泊，出得京城了此身。”胡晓明在《白娘子》（1997年）中对这段仙凡之恋的理解，读来也格外真切而有情味：“这里面有许多人世间的悲剧性，有许多人世间的无奈和限制。陈寅恪先生诗曰……他用了‘人类’一词，包含了多少不可言的透骨悲凉。从表面上看，许仙与白娘子不能结合是人仙相隔，而从根本上说，则是天上人间的生命背景的隔绝不通。”（《文化江南札记》，浙江摄影出版社，1998年，第151页）

透脱的欲望困境所具有的特殊意义。而在你我心底，大概都有一个许仙，一个白娘子？——此种困境一旦在政治/情爱语境中被寓言化，那么改编《白蛇传》在特定时空的政治文化背景中所承当的深厚意涵，也就不难理解。

可是，倘若这么说，仅仅着眼于爱欲层面的人类渴望灵肉一体的固有情结，恐怕又会蹈入抽象人性论。放眼身外这一片滋养戏曲的民众生活世界，似乎也只看到具体实在的社会生活，却没见生长出什么抽象理论来。那么，是否还得将其纳入具体历史语境中来考察，才可能进一步阐释，历代传说和戏曲，特别是新中国戏改，为何如此热衷于这场仙凡之恋？

前文提到，白蛇故事从话本志怪故事逐渐演变成悲剧，佛道儒的争相掺入使之面目纷乱，同时也免不了被民间三教九流的传说者随意编派，以至于反佛（如水漫金山）、反道（如扯符吊打）、反现世统治（如盗库银）等倾向错陈其间。⁸⁶ 这些影响渗入、变异和自然淘洗的结果，尤使白娘子成为颇令正统观念头疼而让民众兴奋的“异端”与“淫邪”的象征，这就不单是原本人/妖区分上的异类了。面对这位人/妖合体的奇女子，许仙这种根器狭小的须眉俗物不能不叫人心灰懊丧，而当人们在“异类”、“异端”和“淫邪”身上寄托如此深情和渴望之际，其内心对于现世状况的不满、失望乃至绝望，以及对于统治阶级、社会秩序和道德规范的轻蔑与挑衅也就倾泻而出。⁸⁷

特别是清末地方戏的兴盛，更使《白蛇传》的反叛意识随同民众反抗情绪而愈演愈烈。从前述几本《雷峰塔》传奇，到乾嘉以后出现的各种地方戏《白蛇传》（由题名变化也可看出重心的转移），白

⁸⁶ 民间传说的形成是一种群体行为，但这是众多自由而散乱的个体行为的随机组合。传说者，即讲故事的人们，是民间传递和交流各种信息的有效媒介。在口耳相传中，人们对原故事的复述难免会随意讹漏或添油加醋。对此，卡尔维诺曾在他采录编选的《意大利童话》序言中谈到：该书遵循俗语说的“故事若要动人，就得增添色彩”，民间故事的价值常常取决于后人增添的新东西，“代代相传的民间故事恰如一条没止境的长链，我把自己看成长链上的一环；这条长链不是消极的传递媒介，而是故事的真正‘作者’”。见刘宪之译《意大利童话》，上海文艺出版社，1985年，第12页。对此，本雅明在《讲故事的人》（1936年）中另有深入论述和精到抉发。可参阅陈永国、马海良编《本雅明文选》，中国社会科学出版社，1999年。

⁸⁷ 清末某年，浙江遂昌城隍庙于端午节演出《白蛇传》，观众中有一醉汉，见法海无端拆散人家的美满婚姻，气愤不平。当演到“合钵”时，醉汉忍无可忍，猛然冲上台去，挥拳狠击法海要紧处，以致当场毙命。此事震动全城，戏班班主等将醉汉送官究办，以殴人致死判处死刑。一场《白蛇传》连丧两条人命，地方官府引以为戒，决定每年端午节禁止演戏，直至民国初年才开禁。见《中国戏曲志·浙江卷》，中国ISBN中心，1997年，第719页。

蛇的斗争性越来越彻底：沿袭话本，黄本仍视白蛇为妖邪和异端，最终被镇压；梨园本和方本虽增强和深化了冲突的悲剧性，却仍留有宿命（姻缘天定，人力难改）和妥协的成分，如青儿被擒后哀告“禅师饶命”，白蛇最终也忏悔前非，由佛祖颁赦旨而皈依正果；地方戏则不同程度地淡化“宿命”，去除“妥协”，进而加强了白蛇与青儿的斗争情节及其勇敢精神，使得反抗者的个性更有光彩。如川、汉、湘剧《白蛇传》中《祭塔》一出，白娘子虽被镇于塔下，却仍是个不驯服的叛逆者。尤其是青儿，在话本和黄本中不过是个标准“梅香”（泛指丫环）式的配角，而在梨园本、方本特别是各地方戏中极写青儿的聪明伶俐（成人之美）、侠义心肠（披肝沥胆、患难与共）和刚烈血性（嫉恶如仇、绝不妥协），充分体现了民间最可贵的义无反顾的战斗精神。⁸⁸

郭汉城曾这样分析《白蛇传》的人民性及其政治斗争性：

我觉得《白蛇传》是反映了革命农民的思想情绪，不过它是通过神话故事作了曲折的反映。明末李自成领导的农民起义军结束了明王朝的统治。清初农民斗争的规模也很大。白蛇的传说流传到明末清初，已向政治斗争方面发展，白蛇不仅是幸福生活的大胆向往者，爱情的热烈追求者，而且是宗教上的“异端”，政治上的叛逆。在白蛇和青蛇这两个典型形象中，凝聚着农民的革命情绪，同时也反映了农民在当时的历史条件下的局限，最后是悲剧的结局。法海这个人物，当然很清楚，他是封建势力的代表。许仙动摇于革命和反革命这两者之间。在明末清初的农民斗争和农民战争中，革命和反革命双方对动摇于他们两者之间的中间力量进行了激烈的争取和斗争。⁸⁹

⁸⁸ 参见张庚、郭汉城主编：《中国戏曲通史》，第974—979页。

⁸⁹ 郭汉城：《关于人民性问题》，郭著《戏曲剧目论集》，上海文艺出版社，1981年，第203页。

郭汉城（1917—），浙江萧山人，戏曲理论家。1938年入陕北公学，翌年入晋察冀边区华北联合大学，从事敌后抗战教育工作。1949年后历任察哈尔省文化局副局长兼省文学艺术界联合会主任、中国戏曲研究院剧目研究室主任、中国艺术研究院副院长兼党委副书记、中国戏剧家协会副主席、《中国戏剧》杂志主编等职。曾与张庚共同主编《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》，在国内外影响广泛。尤其是他关于戏曲剧目的思想和艺术价值等方面的探索及论述，诸如对伦理道德、对人民性的理论建设，在戏曲界颇具影响力。主要论文收入《戏曲剧目论集》，著述结集为《郭汉城文集》（共四册），中国戏剧出版社，2004年。

白蛇传故事流传日久，民间艺人往往把许仙处理成王魁、陈世美一类没心没肺乃至心狠手辣的负心汉，这也加深了人们对白娘子遇人不淑的怜惜和同情；而她历经磨难仍一往情深，特别是在断桥相会中表现出的满腹冤屈而又隐忍宽谅，更突显了她为人妻所承担的委屈和悲情，很容易就被联想为情感伦理上的“被欺辱者”。梨园本中《探塔》一出，写白娘子被镇后哭诉道：“怎知他效王魁将奴哄！”这就使她形同人间弱女子。鼓子曲《塔前寄子》中也让白娘子婉转陈情：“你说妻是妖，何曾将你害？尘世上各等人物全凭心田。妻的心若同你一样，何必等到这几年？……尘世上人心狠不过，拿着俺妇道人性命全当玩！我若是有心将你害，就有你十个许仙活着难。”⁹⁰ 这样，一方面淡化了白娘子身为妖邪的强悍生猛之气，另一方面将法海变得极度嚣张，也使她相形更成为弱势，也更加站稳了“被压迫者”的立场。再加上，白娘子充满正义的反抗者形象不断被净化和提升，让人觉得她虽系千年修炼的蛇精所化，却仅把道行法力用于摄取不义之财和对付法海之流的封建恶势力，并不危害平民百姓。⁹¹ 于是，“蛇妖”逐渐转身为“蛇仙”，人称“白蛇娘娘”，这段人妖孽缘也就被民间认同为“仙凡之恋”，于奇情跌宕中不乏祥瑞和喜感。

上述这一切，都在淡化妖魅色彩的过程中支撑起《白蛇传》改编的政治立场：被压迫者的反抗，永远具有天然合理性和现实正当性。哪里有压迫，哪里就有反抗。这一出于长期被压迫地位而持久延续的基本立场，到了劳苦大众翻身得解放的“新中国”，继续被提升为以阶级斗争为核心的政治意识形态中极力宣扬的“革命性”和“反抗性”，并统统归入传统戏曲的“人民性”中。而从反抗的正义性，即可推定反抗者的正面形象，那也就注定了白娘子是正义的美的化身，善良而一往情深，勇敢而嫉恶如仇，就是她性格中不可或缺的两面。至于明删《盗库》、暗改《水斗》等等，其目的无非是在主人

⁹⁰ 鼓子曲《塔前寄子》，1947年河南排印本《鼓子曲存》，见《白蛇传集》，第65页。

⁹¹ 前面注解中屡屡提及的梨园本，可说是清代传奇中最具有民间性的戏曲剧本。如黄本中有《彰报》一出，写白娘子为惩戒网捕水族之渔人，施展法力将他们变作水族，全部网住了抛在浅滩。此后的梨园旧钞本和方本都为消除白娘子“侵害百姓”的不良印象而删去了有关的《回湖》、《彰报》及法海救护渔民的《忏悔》等枝节。同时增设了刻画白娘子对许宣舍身相爱的《端阳》、《求草》、《救仙》，并在黄本基础上发展创造出更为精彩的《水斗》、《断桥》，此外还善意地添加了生子得第、获释成仙等结局（也因此颇为后世诟病）。

公的“越轨”与“反抗”之间有所取舍和矫正，这也就体现出新中国改戏运动中政治意识形态运作的理想之境与权宜之策。

二

同样的理想与权宜，也见于前述《梁祝》喜剧性与悲剧性比重的定位和调整中。如在改编中增加“抗婚”等剧烈冲突，其动机仍是出于反封建主题需要而加重反抗的悲壮性，以此盖过人们原本偏好的传奇喜剧色彩，包括对“非常情境”的想象、戏谑和玩味。而事实上，后者仍是《梁祝》之“戏眼”所在。

“英台亦何事，诡服违常经？”⁹² 女子乔装传奇，见诸《花木兰》、《孟丽君》、《女驸马》、《沉香扇》等民间传说和戏曲，从来都是常用常新、花样百出的好题材。明人谷兰宗《祝英台近·碧鲜岩》词云：“草垂裳，花带靛，春笋细如箸。窈窕岩扉，苔印读书处。看他墨洒烟云，光流霞绮，更谁伴儒妆容与？无尘虑，恰有同学仙郎，窗前寄冰语。芝砌兰阶，便作洞房觑。只今音杳青鸾，穴空丹凤，但蝴蝶满园飞去。”梁祝同室三年而居然无事，历代传说演义都对此津津乐道。就连正统观念似乎也无法抗拒此中魅惑与不安，着意从英台乔装而不越轨、特别是蹈墓殉情之举来褒扬其“忠义节烈”。⁹³ 如清代《劳久杂记》载，访祝之后“山伯怅然，始知其为女子也。慕其清白，告父母求婚”；⁹⁴ 川剧《柳荫记》中马家也是“夸英台攻书三载未出丑，非要他当儿媳”。⁹⁵ 此中征候与症结所在，即中国儒家传统对社会生活及其文化表达中的性观念、性行为视若禁忌，或隐私，往往避而不谈；即使论及两性及婚姻关系，也仅限于

⁹² 蒋瑞藻编、江竹虚标校：《小说考证》，上海古籍出版社，1984年，第313页。

⁹³ 为验证英台的贞节，有的传说和戏曲还安排了这样的情节：英台求学离家前曾遭嫂嫂反对，讥讽她不知礼法，“男子读书为功名，女子读书为情人”。英台便提出，两人各取三尺红绫埋在牡丹花下立誓明志，谁的红绫褪色或烂掉就表明她不守贞操。嫂嫂每天沸水浇花、火炙红绫。三年后她学成回家，与嫂嫂一道挖出各自的红绫，她那块鲜艳如初，嫂嫂的那块却早就变色腐烂了。另外，祝英台离家去读书后，虽与山伯同席而寝，但每晚把一盆水放在两人中间，以防越出礼法。她最后跳墓穴殉情，更是忠义节烈之举，故有《宣室志》载“晋丞相谢安奏表其墓曰义妇冢”。参见钱南杨：《梁山伯和祝英台的故事》，北京大学研究所编《国学门周刊》（1926年12月12日出版），转引自洪长泰：《到民间去——1918—1937年的中国知识分子和民间文学运动》，董晓萍译，上海文艺出版社，1993年，第166—167页。

⁹⁴ 蒋瑞藻编、江竹虚标校：《小说考证》（上），第314页。

⁹⁵ 川剧《柳荫记》“说媒许亲”一场，媒婆道：“他一提起英台，赞不绝口，说得来白眼翻，口水常流。夸英台攻书三载未出丑，非要他当儿媳，鸾凤和俦，她不允决不放手。他说：‘媒婆！我马家不娶，那个敢求！’”见《戏曲选》第一卷，中国戏剧出版社，1959年，第239页。

从伦理道德等相对安全的层面，阐发其普遍原则与规范。在此传统中，英台这个人物形象的文化意义也逐渐凝固起来，直接收归于洁身、殉情、贞烈守志、信义不亏等价值理念。清人许岂凡《祝英台碧鲜庵》诗云：“女慕天下士，游学齐鲁间。结友去东吴，全身同木兰。伯也不可从，洁己殉古欢。信义苟不亏，生死如等闲。蛺蝶成化衣，双飞绕青山。”又，杨荐《祝英台墓》诗云：“贞烈祝家女，始终志不降。心虽许凤侣，情弗乱芸窗。生作同心结，死为比翼双。高山堪仰止，停筒水淙淙。”

心有爱，情不乱，乔装掩英台。在此意义上，新中国对梁祝戏曲的改编可谓一脉相承：英台直接出之以“反封建”的“贞烈”形象，将一个理想女子的传统美德与反抗精神集于一身。也不妨说，正是对其贞操被质疑的惶恐和羞耻，更激起了这位贞烈女子的反抗性，不惜赴死而得以自我辩诬和解脱。各地改编《柳荫记》时，有的仍保留旧本中反映“封建贞操观念”的“辞亲埋绌”等情节，或者索性将它归入“色情戏”一禁了之。⁹⁶这大约就是，戏改中极力提升英台对封建礼教的反抗性之后，依然留有的不彻底之处。

1953年，擅演贞女贤妇的程砚秋，也曾将川剧《柳荫记》改编为京剧《祝英台》，后因故改名《英台抗婚》，这个“抗”字颇能突显其艺术个性与精神气质。剧中她让英台严辞拒绝了父命，并连声指斥“礼教误用害煞人”：“想这三从四德，不知冤屈多少好妇女，破坏多少好姻缘”。可当父亲责问她和梁兄有无私情时，她却又惊又羞，竭力申辩“他是守礼真君子，女儿乃是清白身”。母亲也从旁助言，说女儿“操行真可信”。⁹⁷

而在越剧《梁祝》中，祝员外追问女儿为何不愿许配马家，银心被迫说出小姐已“亲口许九妹”，英台也立即向父亲低头下跪。戏改中就有人质疑，这样做会削弱英台的反抗性。对此，导演黄沙的理解是：父母之命、媒妁之言在当时天经地义，英台不可能完全否定此理，因此她才要托媒于师母；尽管她认定梁兄是终身伴侣而绝无动摇，但在封建礼教影响下仍觉私自许亲是不为社会所容许的行

⁹⁶ 邓运佳：《中国川剧通史》，第611页。

⁹⁷ 《英台抗婚》是程砚秋艺术生涯之绝响，也是秋声社的收山之作，既有对戏改精神的响应，也有对运动偏颇的不满。详见程培仲、胡世均：《程砚秋传》，河北教育出版社1996年；李伶俐：《程砚秋全传》，中国青年出版社，2007年。所引唱词录自传统名剧“音配像”系列之《英台抗婚》。

为，所以在当时情形下她也“不得不以这种方式来与父亲说理，不得不通过恳求的方式来与父亲进行斗争罢了”。而正是这样一个知书达理的祝英台，才会在《十八相送》中，既想托喻传情，又恐被梁兄识破，最后只能以家有九妹来许亲：

十八里相送到长亭时，两人在此即将分手，这时祝英台内心的冲动可说已达到顶点。一方面是恋人的惜别，另一方面是尚未把真情吐露出来。当二人默默无言地来到长亭，她猛然回想起当初与梁山伯在此初见面时曾谎言九妹求学之事，顿觉胸有成竹；当他们步入亭内坐下休息时，祝英台乃以九妹亲许来作为临别赠言；而山伯感谢地站起来，深深一揖唱“多谢贤弟来玉成”时，她紧紧地注视着自己的爱人，衷心地盼望着“梁兄你花轿早来抬”。虽然她心里好像有千句话想说，但一时又感到无从出口。最后，她怀着困苦与惜别的心情，泪水湿透了眼眶，将心里的话千句并作一句：“万望你梁兄早点来！”这是祝英台在心里矛盾发展到最尖锐时脱口而出的最后一句话，也是祝英台对梁山伯的临别叮嘱。“十八相送”这场戏的发展是有层次的，祝英台运用的比喻是由隐晦而逐渐明朗。她的比喻暗示尽管是接二连三的，却必须是在少女可能做到的范围内。因此，演员表演时要适当控制，表现得含蓄一点，以不失“大家闺秀”的风度。⁹⁸

越剧中的英台曾由傅全香饰演，她说《十八相送》台词虽“露”，表演要“藏”，力求“俏不轻佻，雅不孤傲，露不狂放，悲不沉沦”，这就是她理解的英台“清白如玉”的性格特点。⁹⁹1953年拍摄梁祝戏曲片，组织决定改由袁雪芬主演。她也说英台“既然是立了誓出来读书的，就应该很谨慎、很纯洁，她爱上老实憨厚的梁山伯，感情是极其纯真、执着的。这是人物的基调。在爱情上，她追求自己的理想，当这种追求受到封建礼教压制时，她内心充满痛苦。她无法冲破礼教的束缚，但又不肯屈服于命运的摆布，仍然忠实于对梁山伯的爱情。这就是悲剧形成的原因，也是戏的价值所在”。因此，不能

⁹⁸ 黄沙：《导演〈梁山伯与祝英台〉随笔》，《越剧黄金——我与黄沙共此生》，第178-179，185页。

⁹⁹ 傅全香：《艺术生命在于开掘——我演祝英台的表演进程》，《坎坷前面是美景——傅全香的艺术生涯》，百家出版社，1989年，第42页。

再演成“格调低下的轻骨头”、“泼辣货”，而要“以朴素的风格表现祝英台形象的美、性格的美、心灵的美”。比如，《十八相送》一场，老戏中就有许多比喻很黄色，带有露骨的挑逗性，袁雪芬的演出既表现了“祝英台的大胆和对梁山伯的深沉感情，又保持了人物的身份，暗示明显而含蓄，隐喻热情而有分寸”。于是，在悲旦袁雪芬演来，英台更是一个清白女子，如此贞静而端庄，简直不可能有什么非分之想和不轨之举。¹⁰⁰《梁祝》全剧也随之被冲洗得山清水秀、赏心悦目，于是乎人美、景美、戏情美，充满了诗情画意，雅俗共享，终成正果。

如是再看英台的抗婚、蹈墓之举，其实也只获得“以身殉情”的自由，而被刻意删削掉的，是一个活泼泼的芳龄女子心有所爱之际生发出的旖旎情致。可以说，围绕着所谓贞操传统所揭示的性观念，无论是先前遵从“封建礼教”的禁欲闺训，抑或“反封建”意识形态中诸如恋爱自由、妇女解放、男女平等之类的倡导，实质上都像“乔装”一样，刻意掩避和隐匿了真身，特别是男女交欢以及关乎情色、爱欲的生命体验。在戏改中，英台的“以身殉情”，实际上是以她原本满怀爱欲想往的青春生命（身），殉葬于新意识形态极力推崇的“反封建”的崇高精神和光辉形象（情），这跟她先前被矜表为忠贞节烈的“义妇”（同样依据着当时的统治意识形态），又有什么本质的区别？

而透过乔装情节的微妙之处也可看出，无论在“解放”前后，社会生活中高居正统的主流意识形态同样遮蔽和抹煞了性别内涵。倘说礼教文化将性纳入道德秩序中加以规制，使两性及婚姻伦理成为传统文化道德体系中的核心结构之一，那么乔装在梁祝改编中的保

¹⁰⁰ 章力挥、高义龙：《袁雪芬的艺术道路》，第95—97页。

袁雪芬(1922—2011)，浙江嵊县人，越剧表演艺术家，袁派创始人。1933年入四季春科班学戏，工青衣正旦。到上海后洁身自励，持斋茹素。1942年同新文艺工作者在大来剧场倡导越剧改革：以剧本代替原有幕表制，以导演排演代替原来的说戏，在舞美服装等部门亦应用各种创新设计，演出了许多具有爱国主义思想、歌颂民族气节、反封建礼教的新戏。1946年将鲁迅《祝福》改编为《祥林嫂》上演，被誉为“新越剧的里程碑”，1948年拍摄成电影。1947年在《山河恋》联合义演及筱丹桂致死事件中同当局进行斗争，遭到反动势力的迫害。1949年和梅兰芳、周信芳、程砚秋作为戏曲界特邀代表参加了第一届中国人民政治协商会议，并出席开国大典。1949年后历任华东越剧实验剧团团长、华东戏曲研究院副院长、上海越剧院院长、中国戏剧家协会副主席、全国人大代表等职，享受国务院有突出贡献专家的政府特殊津贴。“文革”遭受迫害，复出后主演的《祥林嫂》拍摄成宽银幕彩色影片。1989年与梅兰芳等全国二十多位戏曲表演艺术家同获首届“金唱片奖”。2003年荣获文化部颁发的国家级艺术终身成就奖——第二届“造型表演艺术成就奖”。参见《上海越剧志》，第379—380页。

留，不仅表明“反封建”的意识形态同所谓“封建礼教”在某些方面可能并无冲突，而且显示出戏改的选择性：它只改其所要改，彼此没有冲突抑或暗通款曲之处不仅可以承接、吸纳，甚至还会打磨得更精致，更让人喜闻乐见，从而更有效地启发、引导和教育民众。

三

回避身体、隐匿真身的“爱情神话”，就是此类源自民间传说的传统戏在新中国主流意识形态中的历练。其间有内在延续，更有转折和突进。由此可见戏改的一大特质，即把生活世界中生动微妙、虚实交融而又难以规范的情感体验，提升、整饬而收归于现世层面，纳入更具总体性、普遍性的社会政治问题来处理。一旦介入社会矛盾和阶级冲突，所谓“爱情”也就融注各种政治话语，转而焕发出革命性的能量。

于是，“爱情神话”就在戏改中获得了双重意味：一方面仍表现为民间视野中神光乍现、勾魂摄魄的传奇，十八相送、梁祝化蝶也好，西湖联姻、断桥相会也好，都将作为爱的经典意象而永世流传；另一方面则挤压抽空了涵纳在情感生活中深邃微妙的生命体验，使之成为反映社会矛盾、表达文化政治的载体。当“爱情神话”抽象演变成意识形态诠释下的“政治神话”，原本身份不明之爱，也就在特定的时代强光下验明正身，得其所哉。

不唯“爱情”如此，在改戏过程中，无论是以抽象情理（如道义原则）提升或取代个体情感，还是用阶级观点来规范和删削生活世界中灵活多样的人生体验，似乎都可看出政治意识形态在征服态势之下的峻急和权宜，与之相应的则是时代突变和转折中的认同困境。譬如白蛇渴望人间恩爱，只想做“人”，法海却要降“妖”，而人心所向使她日渐成“仙”，戏改又让她成为女中豪杰……个中扬抑，殊难定论。

耐人寻味的是，社会生活中反抗压迫、追求解放的动机多的是，却为何对这样的“爱情神话”情有独钟？长话短说，道理或许也简单：人类对于爱情的神往，天然具有不可遏止的原动力；此时为新意识形态所器重的“爱情神话”，也已删净了倾向暧昧而有伤大体的

情色、爱欲、不轨之举，直接升华为对自由幸福生活的追求；那么，但凡关于“爱情”的想象与满足，倘若对应新意识形态打造的社会理想所承诺于民众的幸福生活和美好未来，不也就能幻化为一种极富感染力与感召力的集体兑现？——即使是象征性的兑现，其间蕴含的精神能量也不可低估，无论在理想还是实践层面。

不仅如此，再看田汉引述周扬语，更觉此举意味深长：白娘子以及梁祝这类故事“强烈地表现了中国人民，特别是妇女追求自由和幸福的不可征服的意志，以及她们勇敢的自我牺牲的精神，她们在远非她们的力量所能抵抗的强暴的压迫者面前竟敢来抵抗，没有丝毫动摇，没有妥协；她们至死不屈；简直可以说，她们的爱战胜了死”。在此，剧中全力表现、舆论高度宣扬的坚贞不渝、至死不屈，就其情感专一性与信念忠诚度而言，不正是国家意识形态建构中汲汲所需的伦理核心与精神向度？

而反抗强暴、征服命运、追求自由和幸福，不也彰显了“新中国”的某种开国气象，以及“翻身”民众的价值取向与文化认同？¹⁰¹

四

话到这里还是不够，总觉得还没有说出心底最想说的。

看戏这么些年来，就我个人的感受，激烈如金山水斗，决绝如英台蹈墓，似乎都还不是最具“反抗性”的场景，反而是在厄运临头、无力回天的《楼台会》中，梁祝终于能面对面细诉相思的情形，才更让人激情涌动：

“十相思”这节戏表现了角色在无可奈何的心情下，在无可挽回的处境中，那种互诉相思的哀怨心情，但更重要的是要把角色由倾诉相思而产生的不屈的、向上的、企图冲出重围的精神力量表达出来。因此，所表现的不应是消极的情绪，而是角色应有的那种富有积极意义的思想情绪。在“十相思”这节戏里，人物性格是有所发展的。梁山伯这时想到的是既然彼此想念着，那又为何不

¹⁰¹ 本章原稿删节版曾以《从民间性到“人民性”：戏曲改编的政治意识形态化》为题，发表于《当代作家评论》2002年第1期（人大复印资料全文转载），谢谢林建法老师的面谈和鼓励。也谢谢王进、艳艳、朱红、任明等同事的论坛交流。而怎么把文章写得明白又耐看，文尖、毛尖和生坚也曾给我悉心指点。

能结合呢？难道就此罢了不成？所以他怀着满腔热情，紧拉着祝英台的手，无限深情地唱出了“你想我来，我想你”（他的潜意是：“难道就此罢了不成！我们总得想想法子呀！”）。由于历史条件的限制，他不可能轻易说出“出走”这两个字，但从他当时那种强烈的内心冲动来看，他是完全可能有这种想法的。英台懂得梁山伯的意思，但封建思想与旧礼教的压力始终在威胁着她，使她不得不痛苦地面对残酷的现实，以无可奈何的心情说出了“今世料难成连理”！

此处，就在山伯“你想我来我想你”后，导演黄沙特意安排了一个短暂的停顿，既表明英台一时感到无言以对，也在戏剧效果上给观众一个错觉，两人或许还会做些什么来挽回命运？黄沙的理解是，此时英台情不自禁，她虽不愿许配马家，似乎还并未下决心“生死都随梁山伯”。而山伯态度更坚决，早已表明心迹，“哪怕是九天仙女也不爱”，同时他仍在努力争取着，斗争着，越是伤心越不甘。最后，也正是山伯的殉情意志感动了英台，令她在绝望中拿定主意：“梁兄你休说伤心话，我肠欲断来心欲碎，你是好好来访我，反而害你扶病归；要是你有长和短，胡桥镇上立坟碑；立坟碑，立坟碑，红黑二字刻两块，黑的刻着梁山伯，红的刻着祝英台。我和你生前不能夫妻配，死后也要同坟台。”¹⁰²正是这一股绝望中激扬难抑的伤恸与悲情，促使向来知书达理的祝英台竟然提出了这等条件：“爹爹逼我上轿行，女儿有一事来求恳，轿前两盏白纱灯，轿后三千纸银锭，花轿先往胡桥镇，英台要白衣素服祭兄坟。……爹爹若是不答应，要我上轿万不能。”至此祝员外也只得依她，并吩咐“外面穿红、内边着白，祭坟之后，即往马家交拜天地”。¹⁰³看似无补于事的倾诉衷肠，就此促成英台的绝境反抗。

而从《楼台会》的哀感顽艳，再闪回当初《十八相送》的情思旖旎，才能让人更深刻地体会到，英台抗婚乃至蹈墓殉情的基础，其实就是梁祝同窗共读日夕相伴而来的深情与挚爱，特别是心地明朗雄厚的梁兄，对她这位“贤弟”一心一意的好。“无尘虑，恰有同学仙

¹⁰² 黄沙：《导演〈梁山伯与祝英台〉随笔》，《越剧黄金——我与黄沙共此生》，第188-189页。

¹⁰³ 《梁山伯与祝英台》，《越剧丛刊》第一辑，第51页。

郎，窗前寄冰语。芝砌兰阶，便作洞房觑”。正是如此情好笃至，惺惺相惜，才使这对恋人甘愿弃绝人世，生死相随，彼此成全于对方。于是，梁山伯与祝英台，就连名字都永生永世连在了一起。

回头再想想，所谓“越轨”和“反抗”，或者说放纵和牺牲，看似一上一下截然对立，真要说到底，无论沉湎情色、欲仙欲死，还是投身正义斗争而将生死置之度外，其实都在情不自禁而“忘我”这一点上突破了世俗规范，因此都具有了某种“非理性”和“超越性”。而有关梁祝的情色想象，从“色情”之低俗、无聊，到“爱情”之正义、神圣，原本彼此排斥的两极，一旦在戏改中通过净化、纯化、升华等手段实现了对欲望的重构，其间所幽闭的隐秘冲动，瞬间就能翻转为被压迫者反抗一切专制与束缚的政治性能量。¹⁰⁴ 这种能量不可能不具有某种否定现实社会秩序的“革命性”，或曰“暴力性”乃至“毁灭性”，甚而用否定自我来否定现实世界。譬如英台用殉情为爱正名，即以最强烈的否定方式来自证清白，通过弃绝肉身存在、拒斥现世束缚而否定其社会秩序，为的就是追求更自由幸福的爱情生活。¹⁰⁵

这种近乎宗教献祭式的自我牺牲，经由各地梁祝传说中的化蝶想象等艺术表现，也更为崇高化、浪漫化、神圣化，最终无论在思想情感上、艺术审美上都充满了“浪漫主义理想色彩”(戏改评论常用语)。——藉由新中国的文艺实践，祝英台和白娘子们反抗世俗规约、不惜为爱献身的精神超越性与非功利性，随之也以其“精魂化蝶”而成为社会主义文化政治的革命功利性之所在。

¹⁰⁴ 情色与色情在中国戏曲及其文化传统中的异同分殊，或可在日后关于“淫戏”改造的专题研究中展开。

¹⁰⁵ 此处有关欲望重构的分析来自书稿修订时倪伟的提示。参阅乔治·巴塔耶《色情史》中对色情与宗教的论述，刘晖译，商务印书馆，2003年；汪民安：《乔治·巴塔耶的色情与死亡》，《读书》2004年第2期。