

越剧《祥林嫂》对中国现当代文学作品的改编与创新

武小文

摘 要 文学改编热是中国舞台剧史上一直持续的一种现象。越剧舞台剧《祥林嫂》改编自鲁迅小说《祝福》，由袁雪芬及其雪声剧团于1946年首次改编及上演，它曾经有过八次的舞台演出版本，与原著《祝福》相比，其中产生了祥林嫂与阿牛少爷的青梅竹马、祥林嫂离世前“问苍天”等情节的改动，改编情节使其成为舞台剧的经典改编佳作。本文拟从舞台叙事创作角度分析越剧舞台剧《祥林嫂》从文学作品改编到舞台剧作品的创作艺术，以戏剧式的叙事手法重塑人物立体感，也是舞台剧《祥林嫂》内容到形式的深刻解读。舞台剧的改编在重视原著时抓住文学特色，找到适合它的叙事手法和呈现方式，注入导演更深入的思考和阐释引发大众思考，借鉴传统戏曲、舞剧中的一些表现方法，让从文学而编的舞台剧再放异彩。

关键词 越剧《祥林嫂》；舞台剧改编；叙事方式

1946年，袁雪芬第一次将鲁迅的作品《祝福》改编戏曲作品《祥林嫂》，以越剧的方式呈现出来。与《梁山伯与祝英台》的痴心不一样，《祥林嫂》撇开了一贯才子佳人的方式，将小说中体现的封建礼教对人们的压迫，通过舞台剧的方式呈现给观众，引发了社会各界的关注。越剧舞台剧《祥林嫂》的上演是1942年的越剧改革的一大转折。之后茅威涛、单仰萍、赵志刚等继承这一优秀传统，造就了一批出色的越剧现代戏，如越剧《孔乙己》《家》《玉卿嫂》等，这些作品多为中国近代文学小说改编而成。本文以上海越剧院上演的由袁雪芬徒弟方亚芬为主演的《祥林嫂》作为探讨对象，此版本为越剧《祥林嫂》最终版本，是多次改编的越剧《祥林嫂》集大成者。

一、越剧《祥林嫂》的舞台版本流变

越剧《祥林嫂》由袁雪芬及其雪声剧团于1946年首次改编及上演以后，共修改过八次。

第一次改编：1946年3月，当时负责雪声剧团剧务的南薇在袁雪芬阅读过的《妇女与文学》上对于鲁迅小说《祝福》的分析评价之后，询问能否将其改编演出。在深思熟虑后，南薇开始思考改编《祝福》，南薇在第一次改编《祝福》时大胆地尝试增添了鲁府公子阿峰与祥林嫂是青梅竹马一起长大的情节，尽管导演南薇与袁雪芬在谈到此情节时解释为“增加此情节是为了后来鲁四老爷继承家产，进而赶跑祥林嫂的情节增添悲剧，同时也为主演安排、及其观众们在观看越剧过程中对小童

星小旦戏的收看习惯考虑。”^①可是从表演实际效果及其越剧自身来看，男女爱情故事的增加能更好地抒发感情，吸引观众。这一版本的《祥林嫂》是对越剧改革的一种尝试，此次改编虽引起了社会各界的关注和称赞，但并没有让观众感悟到人民遭受不幸的源头是什么，也没有唤起人们对旧制度的反抗与抨击。

第二次改编（电影）：在1946年版本的越剧《祥林嫂》演出之后，田汉、于伶对《祥林嫂》的唱片配音、布景的设计提出了建议。1947年年底，《祥林嫂》拍摄为电影，作为第一次尝试拍摄电影的导演南薇，为加强戏剧气氛和人物的反抗性，在拍摄过程中临时增加了祥林嫂劈门槛的情节。电影于1948年在全国放映。

第三次改编：1950年初夏，为庆祝新中国成立，由东山越艺社（民间职业剧团）的范瑞娟、傅全香领衔主演的《祥林嫂》在上海南京大戏院上演。全戏共五幕十场，依旧为南薇担任编导，在原来雪声剧团剧本的基础上做了两处修改：一是将祥林嫂婆婆与祥根商量卖掉祥林嫂为祥根换取彩礼的情节改为祥林嫂婆婆与卫癞子商量将祥林嫂买到贺家坳，此处情节的修改，揭露出祥林嫂在成为寡妇之后的遭遇，并不是由于家庭而是由于当时社会的封建与黑暗造成的，从而显示出封建社会的族权对穷苦人的戕害；二是为忠实鲁迅原著精神，将阿牛少爷的角色取消，祥林嫂与阿牛少爷是两个不同阶级的人物，她们青梅竹马的情节，无意间将阶级的对立性淡化，并且削弱了祥林嫂的悲剧性，将此情节删掉，才能够更好地体现祥林嫂的悲剧性，才

能明显地体现出当时社会矛盾的激烈，体现出封建社会对人们的压迫。

第四次改编：1949年第一次文代会上，周恩来通过夏衍向袁雪芬传递了需要重新修改《祥林嫂》的意见，认为《祥林嫂》没有忠实地体现出鲁迅反封建礼教的原著精神。1951年，《祥林嫂》在删掉牛少爷与祥林嫂的青梅竹马的情节后，重新排演了一遍，但由于演员、导演一时间适应不了等多方面的原因，《祥林嫂》暂且被束之高阁。

第五次改编：1955年9月，为纪念鲁迅诞生七十四周年，上海瑞金剧场上演了由合作越剧团改编的《祝福》，此次改编由红枫担任编剧，金凤担任导演，全戏共分为八场，增添了卫癞子在祥林临终时唆使祥林娘卖出祥林嫂的桥段，并增添了卫癞子对祥林嫂的谩骂，进而凸显出祥林嫂被封建社会族权的残害及精神猎杀。在最后一场戏中，通过祥林嫂和庙祝的对话，来反映祥林嫂在思想方面的迷茫和抵抗心态。为忠实鲁迅先生原作精神，全戏将祥林嫂的悲剧人生道路提升到阶级对立及政治矛盾中反映。

第六次改编：1956年，适逢鲁迅逝世二十周年，袁雪芬出任院长的上海越剧院在公众剧院再次改编《祥林嫂》，本次改编由袁雪芬、吴琛、庄志、张桂凤组成一个突击性创作团体，对《祥林嫂》进行改编创作。剧目分为四幕八场加尾声，无幕外戏。本次上海越剧院改写并演出的《祥林嫂》更为忠诚鲁迅先生反帝反封建反礼教的原著精神，主要体现在：其一，雪声演出团、东山越艺社与合作越剧社演出的《祥林嫂》均在不同程度上有对祥林的直接描写，而1956年演出的时候就删掉了这个角色，删减了祥林在病中听见卫老二与娘商议卖掉祥林嫂，劝导她赶紧逃跑的情景。其二，删去了阿峰公子与祥林嫂纠葛的所有情节线。其三，割舍了1948年影片《祥林嫂》中主人公含有强烈反抗性动作——砍门槛剧情，只表现她对灵魂是否有疑惑以及她思想中闪过的觉醒光辉。除此之外，本次改写增加了高老夫子形象。1956年上海越剧院改写演出的《祥林嫂》台本，1960年由上海文艺出版社发行了单行本。

第七次改编：1962年5月，为纪念毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十周年，上海越剧院再次加工充实，在1956年版本的基础上，再次进行改编后，在人民大舞台排演了《祥林嫂》。此次改编忠于原著，着重挖掘祥林嫂在行动中的心理活动，深度挖掘祥林嫂内心的挣扎与痛苦，在结构上追求戏曲化。除此之外，在演出形式上也进行了改变，由分幕制改为分场制，除祥林嫂

的第二任丈夫贺老六死后的场间休息外，其余场与场之间都有机的衔接起来，共十四场戏，注重以场次为结构，首尾连接。剧本由袁雪芬、吴琛、张桂凤修改，桑弧担任导演，魏金枝担任文学顾问，在1956年的基础上，另增加了四场戏，一为第二场，卫老二与婆婆寻找祥林嫂；二为第四场，卫老二发现了在河边淘米的祥林嫂；三为第十场，祥林嫂在河边向人们讲阿毛被狼吃掉；四为第十二场祥林嫂去土地庙找庙祝伯伯捐门槛，同时删除了大伯逼收屋债的情节，增添了祥林嫂看《玉历宝钞》后极度恐惧、疑神疑鬼的情节。此次改编的《祥林嫂》在剧情结构上认真细致紧密，表现出了封建社会下族权、神权、男权对祥林嫂的精神残害。1962年《祥林嫂》演出后，上海越剧院对演出本又进行调整、加工。1962年10月，为纪念鲁迅逝世二十六年周年，《祥林嫂》重新在人民大舞台演出。

第八次改编：1977年10月，为了纪念鲁迅逝世四十一周年，上海越剧院在北京剧场（今美琪大剧院）上演了《祥林嫂》。此次《祥林嫂》的表演，是经历“文革”时期磨难后越剧得到释放的一个标志，具有很大的实际意义。此次上演是在1962年版本的基础上重新修改排练，在场次的安排上未作改动，在台词、唱词上做了必要的修改，使得全剧更加精炼。

1978年，越剧《祥林嫂》由上海电影制片厂摄制成彩色宽银幕戏曲片。

二、越剧《祥林嫂》改编的得失

越剧《祥林嫂》经过八次改编后得以定型。在八次改编过程中，与原著《祝福》相比，其中产生了祥林嫂与阿牛少爷的青梅竹马，祥林嫂与贺老六成亲及婚后生活，祥林嫂离世前“问苍天”等情节的改动。这些情节改动当中有得有失，有些情节的增加、细节的刻画使舞台所呈现出来的人物更加立体化，而有些情节的增加或删改由于迫于戏剧性的需要而牺牲了原著的精神。我们以最终的方亚芬版本的越剧《祥林嫂》来探讨这其中的得与失。

越剧舞台剧《祥林嫂》中祥林嫂与贺老六成亲以及婚后幸福生活情节的增加、结尾处祥林嫂“问苍天”唱段的增加，虽然在一定程度上削弱了鲁迅原著《祝福》反封建的深刻性以及削弱了祥林嫂人物的麻木性，但是在结构上，使得全剧剧情更加紧凑连贯，增加了舞台的可观性，加大了矛盾冲突，让剧情更加跌宕起伏，同时，祥林嫂二婚后短暂的幸福生活，与后来一天之内丧夫失子形成鲜明的对比，将剧情推向高潮同时，让观众忽悲忽喜，

极大地调度了观众的情感。如若不增加祥林嫂与贺老六成亲及婚后的情节和结尾处祥林嫂“问苍天”的唱段,《祥林嫂》情感的调度上就会很平淡,不能够让观众有情感的起伏,舞台可观性也会较差。因此,出于舞台需要,这两处情节的增加是必要的。

鲁迅的小说,通常缺乏诡异坎坷的桥段,而且没有一招一式的鲜明矛盾斗争。这就要求编剧与导演在《祥林嫂》中要注意情节的改动及细节的刻画,通过细节还原原著的精神,同时通过细节细腻的刻画人物内心活动。在越剧《祥林嫂》中,祥林嫂无意间听到婆婆与祥根说要将自己卖掉,回屋内内心挣扎一番准备逃走时,有两处欲走不走细节的设计:第一处细节刻画为在祥林嫂经过内心的挣扎后心生了逃走的念头,毫不迟疑,转身开门欲走,打开门后,门外漆黑一片,狂风呼啸,不由得心生恐惧,跨出门脚立即缩回,退回屋内,彷徨无主;第二处为听到鸡鸣破晓声,马上天亮时间紧急,此刻不走便逃不了,收拾好包袱熄灭蜡烛,逃出门去,却又折回窗前,依依不舍的望着旧时巢,流露出对这可以安身的家的不舍。这两处祥林嫂逃跑时的动作设计,精细地刻画出无依无靠的祥林嫂内心挣扎恐惧却又不向不公命运反抗的社会底层形象。原著小说中提到“日子很快的过去了,她的做工却丝毫没有懈……她反满足,口角边渐渐的有了笑影,脸上也白胖了”,^②在1977年上海越剧院版本的越剧《祥林嫂》中也得到充分体现。祥林嫂通过自己的努力而得到了微薄的薪水,脸上开始流露出笑容,为眼前的生活而感到满足,越剧《祥林嫂》通过唱词“青青柳叶蓝蓝天……”来体现出祥林嫂对于未来生活美好向往的心声,并且通过帮唱“……脸上显白胖,渐有笑影在口角边”^③进一步还原原著对于祥林嫂的形象刻画。袁雪芬在设计这一情节时,将其故乡清明时节戴垂柳的细节也加到祥林嫂的头顶,给祥林嫂带来了青年小寡妇的青春活力。原著小说中描绘祥林嫂确定捐门槛时仅用了简短的几句话,体现出祥林嫂在听了柳妈话后一夜未睡的忧虑与痛苦。1977年上海越剧院《祥林嫂》在处理此情节时,在柳妈劝诫祥林嫂捐门槛的同时,还增添了柳妈给祥林嫂看《玉历宝钞》的情节,在柳妈走之后,祥林嫂独自留在厨房,劈成两半的木头呼应着柳妈告诉祥林嫂死后会被劈成两半,惊慌失措的祥林嫂又看到桌上的《玉历宝钞》,一时间更是恐惧到了极致,出现幻觉。通过这一情节的人物形象表演,还原出原著小说中祥林嫂捐门槛时,是下了极大地决心的。

在越剧舞台剧《祥林嫂》中,祥林嫂二进鲁

府后,捐门槛前与捐门槛后共有三次看手的细节动作,一为“祝福”到来时,祥林嫂帮柳妈一起擦蜡台时,被柳妈惊慌拒绝后,告知她的手不干净,太太不让她去碰祭祀的物件,祥林嫂举起双手仔细地看,仿佛是要看有什么不干净的东西;二为在祥林嫂捐了门槛之后,在祭祀物件前仔仔细细地端详自己的双手,认为自己已经赎罪,双手变得干净;三为祝福时,祥林嫂欢喜地端着“万年粮”出来,被鲁四老爷说其今生今世都赎不了罪后,祥林嫂听到鲁四老爷的训斥,欲低头看手,双手一松,“万年粮”摔坏在地。这三次祥林嫂看手的细节动作表达了疑惑、欢喜、绝望三种不同的思想感情,在丰富祥林嫂人物形象同时也增加了祥林嫂的不幸人生的感染力。

三、越剧《祥林嫂》的戏剧性表达

(一) 戏剧化的舞台叙事

中西戏剧都拥有叙事的本质,在话剧中,通过演员在舞台上的对话、独白、人物的行动以及旁白来讲述故事;中国戏剧在单一性、直线性的叙事舞台表演基础上,很早就建立一套以表演为中心的叙事方式,并运用程式化的叙事模式,发挥角色表演的叙事功能。小说作为叙事的文字载体在叙述故事时,作者可通过故事中的人、故事外的人,回忆、正在发生等多种视角及多种时间顺序去将读者带入故事中,而舞台剧表演由于受到舞台的限制,往往采用的都为单一的时间顺序,让观众通过上帝视角参与到故事中去。除此之外,小说在叙述故事时多注重故事情节的跌宕起伏,注重故事的矛盾冲突,从而引人入胜;而中国古典戏曲是包含唱、念、做、打的综合性艺术,通过唱、念、做、打的表演程式来达到抒情叙事的艺术效果。在原著小说《祝福》中鲁迅采用的叙事方式为倒叙,以第三视角通过“我”的第一人称将祥林嫂的一生叙述出来,在小说中,“我”并没有与故事脱离,反而与故事紧密联系,是真真切切经历事情发展的人。郭德英称:“以单向性、直线式顺序的叙述的时间为主,这是中国古代小说戏曲叙事性的普遍特征。”^④搬上舞台的《祥林嫂》以舞台表演的叙事方式为单一的顺序叙事,按照时间先后顺序的手法对祥林嫂一生展开叙述,通过上帝视角以及演员的表演、唱词将祥林嫂悲惨的一生向观众娓娓道来。

(二) 立体感的人物塑造

小说通过对文中人物的外貌、举动、语言,以及借助文中其他人的口来进行人物塑造,戏曲舞台表演则通过舞台中人物的舞台行动、唱词、念白等

方式来展现人物特点。原著小说《祝福》便以“我”回乡的时间顺序来展开祥林嫂的故事，同时原著小说作品还采用了多语叙事的模式，通过鲁镇的人、鲁四老爷、柳妈等人的口将祥林嫂的一生拼凑出来，再由“我”独立的语言描述出来，由此塑造出读者所看到的祥林嫂的形象；改编为舞台剧作品的《祥林嫂》则像是祥林嫂个人的一部人物传记，以时间为顺序，以祥林嫂为中心，从祥林嫂婆婆与卫癞子合计要将祥林嫂卖掉开始，通过祥林嫂的唱词、舞台行动，与舞台上柳妈、贺老六等角色的交流，将一个有血有肉的祥林嫂展现给观众。

（三）旁白式的帮唱

舞台剧中有旁白这种独特的语言表现形式，通过旁白来介绍人物、展示人物内心，同时，通过旁白来阐述故事背景，推动故事的情节发展。中国戏曲有自报家门来介绍自己的传统，同时中国戏曲的曲词是戏曲剧本的主干，戏曲曲词同时承担着抒情、叙事、代言三大功能。因此，戏曲舞台表演除通过程式化的表演方式叙事之外，还通过曲词来言志、叙事、抒情、状物。戏曲舞台表演除了通过演员的舞台表演动作以及唱词来叙事之外，还可通过帮唱的形式接引唱腔起到交代故事背景、表达人物内心、烘托气氛、深化剧情，从而推动情节发展的叙事作用。同时，戏曲中的帮唱还能起到塑造人物的作用。

1977年上海越剧院改编的越剧《祥林嫂》中帮唱的作用分为两类，一类为通过帮唱抒发人物内心情感，从侧面塑造人物、烘托氛围。如第一场戏中祥林嫂得知婆婆要与卫癞子合伙将自己卖到贺家坳，决定连夜逃跑时，“只有逃……再婚醮”的帮唱烘托了祥林嫂“宁死不做再婚醮”内心的坚定；在祥林嫂逃走时后“……依依难舍……”的帮唱烘托出祥林嫂对于“旧时巢”不舍的感情；在祥林嫂初次进鲁府做活时的帮唱“袖子卷的半尺高……”从侧面体现出祥林嫂勤劳能干的人物形象，以及表达出四太太对祥林嫂的满意；在第三场戏中祥林嫂逃走至鲁府后，在河边洗菜时，“……辛劳也鲜甜……”的帮唱体现出祥林嫂心情的转变，烘托出祥林嫂欢喜的心情；贺老六与阿毛一同去世的那一场戏中“这真是屋漏偏逢连夜雨……”的帮唱烘托了凄怆的气氛；第十场厨房那场戏中的帮唱“……阎王只好将你一锯两半分”^⑤加以祥林嫂劈木头的动作，烘托了祥林嫂内心的恐惧；结尾处的祥林嫂“问苍天”的唱段，帮唱起到了烘托祥林嫂悲惨人生的作用，从而将剧情推向高潮。二为交代时空背景，为接下来的剧情做铺垫。如第六场中的帮唱“贺家坳在山里山……”起到舞台空间转移的作用，既交代

了贺家坳的地点以及主要活计，又为下面的贺老六的出场做了铺垫；第十一场戏中的“好容易熬过了两年光阴……”的帮唱表现出时间的跳转，推动剧情的发展；第十三场中的帮唱“几番风雪几番霜……”，^⑥交代了时间的跳转；结尾处的祥林嫂“问苍天”的唱段，帮唱起到了烘托祥林嫂悲惨人生的作用，从而将剧情推向高潮。

结语

从舞台剧《祥林嫂》的八次改编来看，将小说类文学作品改编为舞台剧作品时，小说原本的叙事方式、人物塑造等都会因舞台表演的特殊性而发生改变。诚然，因小说与舞台剧所采用的艺术媒介不同，故在构思方式和呈示效果上就会有异构的体现。越剧舞台剧《祥林嫂》将小说《祝福》的第三人称倒叙的叙事方式调整为以祥林嫂为中心的自传式时间顺序叙事，此叙事方式的变化使得观众在观看时能够更完整地参与祥林嫂的一生，对于调动观众的情感有着积极作用。同时，八次改编过程中产生的情节的改动也有得有失，舞台剧《祥林嫂》中增加的祥林嫂在厨房中看《玉历宝钞》、捐门槛欣喜的抚摸祝福所用的祭祀物品等情节，使得舞台所呈现出来的祥林嫂的人物更加细腻立体，而由于舞台的可观性、戏剧本身所需的抒情性而增加的祥林嫂与贺老六成亲、二人婚后短暂的幸福生活、祥林嫂离世前“问苍天”的唱段等情节，反而削弱了鲁迅原著《祝福》中所要表达的反封建精神及削弱了祥林嫂人物的麻木性。在今后的改编中，需要把握好情节改动得与失的平衡，从而创造出优秀的新剧目。

注释：

①龚晏：《越剧让我如此美丽——记越剧演员方亚芬》，《上海戏剧》，2006年第7期。

②鲁迅：《鲁迅小说全集》，河南人民出版社，1994年版，第24页。

③王津京：《各剧种〈祥林嫂〉的情节嬗变与对比分析》，《四川戏剧》，2021年第4期。

④刘艳卉：《论戏曲时空集中的表现形式与叙事特性》，《戏曲研究》，2013年第3期。

⑤⑥鲁迅原著，吴琛、庄志、袁雪芬等改编：《〔越剧〕〈祥林嫂〉》，上海文艺出版社，1978年版，第47页。

武小文，忻州师范学院讲师。

责任编辑：林琳