

越劇

鍾 琴 著

生活·讀書·新知三聯書店出版

越 劇

鍾 琴 著

生活·讀書·新知

三 聯 書 店



877•Q469•32K•P.124•¥3,800

版權所有 不准翻印



一九五一年三月初版

解放印刷廠承印

北京造00001—10000冊

•發行者•

三聯•中華•商務•開明•聯營

聯合組織

中國圖書發行公司

•各地分店•

三聯書店 中華書局 商務印書館

開明書店 聯營書店

目次

一 越劇發展簡史	一
二 新老越劇輪廓	二
三 夾縫中的藝術——越劇劇本	一
四 越劇的音樂	三
五 演員與老戲師傅	四
六 各期典型老戲內容提要	四
七 越劇劇本示例	五
後記	一〇

一 越劇發展簡史

越劇起源於浙江嵊縣的西鄉；到現在，只不過有三十多年的歷史，在這段時間內，它有着意外神速的發展，由荒僻小縣而進入現代化的大都市——上海；由一二人的謳歌而發展成無數組織完備的大小劇團，經常的演員在數萬以上；經常的觀眾在數十萬乃至百萬以上。這個紅遍江南，聲聞全國的南方大戲，對於社會上的影響力量，可以說是相當可觀了。

回顧它發展的道路，可以分成幾個階段來敘述：

越劇的起源

江南是富庶的魚米之鄉，是被許多詩人歌頌過的地方，但在幾千年封建制度的統治下，善良的農民，依然不免於饑餓。爲了生活上的貧困，有些農民，不得不兼營着

其他副業。

辛勤的勞動，痛苦的生活，結合了勞動人民藝術上的創造才能，在這一羣農民和農村手工業者中間，和一切民間歌舞的起源一樣，產生了初期的越劇。它的發生是很偶然的，據平原先生的紀述是：當初有一兩個木匠，識得幾個字，看了「二本宣卷」（一種宣傳封建道德的小書），做工的時候，就隨便哼吟起來了。他們一次兩次地唱着，和他們一起做工的人也跟着和唱起來。開始唱的句子不多，頭尾也不完整。後來，他們就編出一些與自己生活有關的詞句，一邊工作，一邊歌唱。這種調劑勞動生活的歌聲，內容通俗，所用的都是土白，調子清脆，大致以七個字爲一句，又押着韻腳，這樣便到處吸引了聽衆，博得了聽衆的歡迎。

這時候，它還沒有形成戲劇形式，只不過是一段段的歌唱罷了。再進一步，才有了『小歌班』。

由小歌班到紹興文戲

越劇的幼年時代，唱做都很簡單。最初不用樂器，只有一個『篤鼓』，兩片木做的

『柝板』，和一個唯一帶有金屬音響的『三桃板』，唱戲時『的篤、的篤』地敲打着拍子。農民稱這種調子爲小歌戲，又因爲唱時敲拍子的那種『的篤、的篤』的聲音很別致，所以土名又叫『的篤戲』。演唱這種戲的團體，叫做『的篤班』或『小歌班』。

小歌班大都是農閒時候的業餘組合。春節過後，農民便三五成羣的到附近村鎮演唱，換些年糕、粽子一類的食物。那時的內容，大都敘述農民自己生活中的故事，所以很容易受農民的歡迎。戲的形式，單純而樸實，並且含有強烈的反抗精神，如『雙看相』、『賣草囤』、『賣青炭』、『撿茶葉』……等戲，都是這個時期的產物。

小歌班因爲得到農民們的普遍歡迎，漸漸由業餘性的演唱團體，變成了脫離生產的職業性的戲班了。唱的時候，不只是幫腔或鼓板的伴和，而又加入了簫、笛、胡琴、三絃及一些打擊的樂器。

據伊兵先生的記載，知道當時小歌班的演唱團體，數目很多。其中並有傑出的角色出見。在當時農民心中，具有『無比威望』的演員，一個是唱青衣的魏梅朶，一個是唱丑角的阿順。他們用熟練而巧妙的演技，很具體地反映出當時農村社會中許多殘酷無恥的現象。

小歌班一旦有了優秀的演員，演出的劇目也加多了，並且有了複合的配音樂器，因此獲得更多的觀眾。在這些有利的條件之下，它的勢力圈便開始向城市擴展。

到了城市，小歌班從形式到內容，都起了很大的變化。

城市與鄉村的客觀條件完全不同。爲求自身的生存、發展，小歌班不能不尋找適應環境的方法。因此，它的歌調，已經不限於七字的清板。一離鄉土，很快的從餘姚的『秧歌班』，杭州的『武林班』，紹興『亂彈』、『京戲』、『東陽班』等等地方戲中，吸取了適宜的音樂（從曲調到樂器）和演出的內容。於是它不再是農民們熟悉的『相罵本』、『雙看相』、『撿茶葉』之類的小戲，而是適合城市觀眾口味的『碧玉簪』、『雙珠鳳』、『梁山伯祝英台』、『雙獅圖』、『狸貓換太子』之類的『大戲』了。一向被上海人叫的『的篤班』，這時也自起了一個文雅的名號——『紹興文戲』。這是說明它已進入另一階段。

小歌班演出的戲，多依據農民自己的實際生活，就地取材，編成故事。到城市後所演出的戲，則參加了封建文人們的改編或創作。前者是農民的東西，而後者却是地主階級的東西，所以本質上已經起了變化。原來健康、潑辣的民間越劇，不再是諷刺

或對抗惡勢力的武器，而成為被惡勢力利用的工具了。

由男子越劇到女子越劇

紹興文戲進到城市以後，停留了一個短期，便由男子單獨演唱的越劇，變成女子越劇（這中間還經過了男女合演的一個很短的階段）。據平原先生的紀述：『大概在民國十七八年時候，那些唱班時代的老伶工，年紀大了，不能再賣座，有人在嵊縣西區募集了一班女孩子學唱。演出之後，又好聽，又好看，大為吃香，而且風行到杭州、上海等大碼頭。從此的寫班由男班子變成女班子，或者男女混合的班子。接着，湧出了趙瑞花、姚水娟、筱丹桂、林黛英、袁雪芬、那喜芬等名伶，紅遍上海……單是嵊縣一地，據民國二十四年的調查，女演員達二萬人以上。一時，當地的青年農民都討不到老婆，戲班多到數百……』

這段時間，可以算是紹興文戲發展的高潮。許多老戲中的大本戲，連台戲，都是完成在這一階段。這些劇本中的毒素分量也最多，這是值得注意的。

由紹興文戲到新型越劇

抗日期間，『紹興文戲』大部分又起了變化，這表現在兩個方面：

實驗式的越劇 浙東解放區，由黃源、樓適夷二先生領導的一個社教隊，對於紹興文戲，作過有計劃的、實驗式的改革。在毛主席文藝新方向的原則指導下，從一九四三年到四五年二年間，進行了相當規模的改造工作。那時在部隊和民間演出的，有伊兵創作的：『血鐘記』、『橋頭烽火』、『龍溪風雲』，郭靜唐作的『生死路』，高崗作的『風波亭』等。

日本投降後，江南新四軍北撤，越劇也隨着部隊到了山東。並且在泰山下，演出了『紅燈記』、『北撤餘音』等劇本。

這種實驗式越劇的最大特色，是能與實際的政治任務密切配合，而成爲具有頑強戰鬥性、和教育性的有力武器。

話劇式的越劇 據說，紹興文戲到了上海，最初上演的地方是北京西路的通商旅社，規模當然很小。以後有許多搞話劇的朋友滲入了越劇界，把話劇上的一切手法，也都帶進來了。於是話劇中常用的燈光、佈景、效果、音樂等，也開始在越劇裏出現。同時，編導制度也建立起來了。（越劇在上海能够迅速的發展，有些朋友說是

由於編導制度的建立。）越劇遂以另一副面貌出現在上海，而且還有了可觀的進步成績。這就是當前成為越劇中主流的、話劇式的新型越劇。

這種新型越劇的內容，後面有詳細介紹。這兒要特別提出一下的是走上銀幕的越劇：

越劇最早攝成電影的是『祥林嫂』，此片由南薇根據魯迅原著小說改編，並自任導演，由袁雪芬、范瑞娟、吳小梅、張桂鳳等主演。這是一部有聲黑白片。一九四九年，上海市地方戲劇研究班中的越劇組，對舊越劇，曾舉行過一次檢閱性的競賽演出，從許多老戲中，依照發展過程的各個階段，分別選出一齣典型的戲來攝成紀錄電影，當時選出『雙看相』、『賣婆記』、『販馬記』、『樓台會』等四齣。由研究班與文華電影製片公司合作，攝成了五彩電影，已在各地放映；此後文華公司又與雪聲劇團合作，拍製了五彩的『相思樹』。據聞該公司尚有拍攝『鳳求凰』的計劃。

越劇走上銀幕，是一個可喜的現象。目前稍具規模的越劇團體，多麇集在上海、杭州等大城市，票價過高，因而觀眾不普遍。通過銀幕，無形中替越劇拓展了廣大的疆域，同時，又由於電影票價較低，越劇的觀眾也因之更普遍，更衆多了。

越劇的新方向

上海解放後，軍管會文藝處舉辦了一個地方戲劇研究班，把上海市各種地方性的戲劇工作者團結在一起，其中以越劇工作者參加的人數最多：編導系共五中隊，越劇就佔了三中隊；表演系五中隊，全是越劇演員。這個數字說明：越劇工作者的學習熱忱是無比的。

在反動派統治下，上海的舊藝人和戲曲工作者都遭受過切身的迫害。由於共產黨的幫助，他們解脫了苦難，恢復了自己的人格，確立了自己的信仰。從此嚴正地站起來了。

經過四十七天的政治業務學習，在政治認識上，他們有了初步的基礎。秋涼後，各越劇團開鑼的新戲，都以嶄新的姿態出現。從『李闖王』、『東王楊秀清』、『三上橋』等戲開始，陸續產生許多優秀的作品，這些作品遵循了工農兵方向，以新的觀點，分析各種人物，批判了以往的歷史。

一九五〇年上海市地方戲春節競賽以後，各劇團在『爲工農兵服務』的觀念上，

實踐上，又提高了一步。以袁雪芬爲首的華東越劇實驗劇團，於四月十二日，在上海正式成立了。袁雪芬說：『成立了華東越劇實驗劇團，我們每一個工作同志都是屬於人民的了！我們不再爲生活演戲，也不再供少數人欣賞。此後，我們每一件工作，都要配合人民的需要，使越劇成爲反映勞動人民思想感情的工具和教育他們的有力武器。我們每一個同志都有決心，勇敢的首先改造自己，虛心學習，革除過去的舊作風，降低生活條件，吃苦耐勞，建立新的人生觀，奠定正確的立場與觀點，誠懇懇懇爲人民服務。』

『我們要積極的在越劇原基礎上加緊改造，逐漸吸收其他劇種的精華，加以溶化，整理，經過實驗，推陳出新，創造一種新型的，爲大家所喜聞樂見的新歌劇，爲江南的地方戲，再掀起一個新的高潮來。』

從歷史發展的規律上觀察，目前越劇的改革，是必然的程序。偉大的勞動人民，創造了歷史，創造了世界，他們有權利作爲現世界的主人。只有依靠這一偉大的力量，藝術、文學才能發出光亮；只有服務人民，文學藝術工作才有價值。中國人民翻身了，工農大衆做了新中國的主人。新中國的一切文學藝術，應該爲他們服務，靠他

們的力量發展！華東實驗越劇團的成立是可喜的，因為它走入了正確的方向。西蒙諾夫在向上海青年學生界講詞中告訴過我們：『文藝工作者首要的和唯一的職責，就是爲人民服務。盡可能更好地、最有利地爲人民服務。青年作家、演員、導演、畫家、音樂家，就是人民的僕人。』我們應該在新的觀點下，做我們應做的工作。

二 新老越劇輪廓

新老越劇的主要區別

一般說來，老越劇（紹興文戲）和各種流行的地方戲，如京戲、梆子戲、川戲、漢戲……等形式是相近的。它的演出，不要佈景。一些動作如上馬、上轎、登高、開門、圓場……等，是採用象徵的方式表示。至於音樂，則採用粗獷的打擊樂器，在開戲和散戲前後，熱熱鬧鬧的打上一陣；每一個特殊的動作，都配有相當的聲音。它採用了一般地方戲中通用的臉譜，人物出場時的唸詩，自我介紹和補充敘述一件事情時的旁白。

新型越劇——話劇化的越劇，和這些完全不同了！爲了爭取更多的聽衆，它所用的說白，已經不是純粹的嵊縣或紹興的方言，而是普通的南方官話了，它應用了寫實

的佈景；並嚴格執行了分幕分場的編導制。燈光變幻的花樣多了，臉譜廢除了。音樂中加入了一些西洋的東西，而打擊樂器顯得沒落了。動作表情，也不再是粗線條的、象徵式的了。三面觀眾的場子，也變成『鏡框式』一面觀眾的舞台了。……總之，一切話劇應有的東西，通通帶給了越劇。有人說：新型越劇是『有唱的通俗話劇』，這並不是沒有理由的。

老戲和新戲，走着兩條截然不同的道路，因而形成兩種不同的面貌。它們各有優點和缺點，即老戲更多反映了民間生活，新戲則較能吸取新藝術的形式，取長補短，革新進步，都是很有前途的。

老闆制和姊妹班

過去越劇的演出，多半是由戲院老闆作主，演員亦由老闆聘定，採取所謂『包銀制』。每一角色的薪水，由老闆個別洽定，無論營業好壞，每月都有固定的數目，演員們稱它『工錢』。演員與演員之間，對薪水數目，都保守極端的秘密。那時，最高的薪水達三千二百元（底薪），而少的却只有三五十元。

戲院中一切開支，由老闆付出。一切收益，也由老闆收回。演員的任務只是唱戲，拿包銀，別的什麼都不過問；這樣一來，老闆借着自己的銅鈔勢力，作威作福地操縱劇團，剝削演員，而自己則從中吸取過分的利潤。

在這種制度下，一切人都要仰老闆的鼻息，受老闆的支配；任老闆隨意剝削，敲榨！在營業好的狀況下如此，若營業不振，老闆便撒手不管，任整個劇團陷入極端紊亂的境地。上海越劇工作者，都能舉出很多這樣的例子。

解放後，演員們的政治認識提高了。學過社會發展史以後，大家都曉得老闆是屬於剝削階級的，同時也知道了包銀制是不合理的。舊藝人要擺脫封建勢力的羈絆，要打倒封建勢力，對於這種制度，當然不能妥協，因而紛紛地、自動地，組織成許多姊妹班。現在，上海較大的越劇團體，都改組成姊妹班。中小型的越劇團體，也漸漸向這條路邁進。

姊妹班的性質，類似合作社，是一種自願互助的組合。在這個團體內，各人貢獻自己的力量，取得相當的報酬；營業的盈虧，依照各人所得的比率分攤。薪水是由大家公開評定的，但還不免存在着許多不合理的成份。