

重新走向輝煌

越劇改革五十周年論文集

上海越劇藝術研究中心
上海越劇院藝術研究室

編

中國戲劇出版社

重新走向輝煌

越劇改革五十周年論文集

程季華題



高义龙

卢时俊

主编

中国戏剧出版社

(京)新登字 150 号

责任编辑:周育英 黄德君

封面设计:王树雄

重新走向辉煌

上海越剧艺术研究中心 上海越剧院艺术研究室 编

中国戏剧出版社出版

(北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码: 100086)

新华书店总店北京发行所 经销

上海地质印刷厂 印刷

320 千字 890×1194 毫米 1/32 开本 13.375 印张 2 插页

1994 年 7 月第 1 版

1994 年 7 月第一次印刷

印数:1—2 000 册 (精 200 册)

ISBN 7—104—00680—X/J·303 /

定价:(平)26.00 元 (精)30.00 元

前 言

在我国姹紫嫣红的戏曲百花园中，越剧是个年轻的剧种。它的历史不长，却发展很快，在短短的几十年中，从一个地方小戏成长为全国性大剧种，蜚声海内外。越剧为什么能在激烈的竞争中崛起？这是因为它从50年前就开始进行了全面的艺术改革。

1942年10月在上海发轫的越剧改革，从本质上讲，要解决的是剧种与时代的矛盾。当时太平洋战争已经爆发，上海沦陷。在这民族危亡、国难当头之际，越剧大量演出的还是内容无聊甚至庸俗低下的剧目，再加上艺术粗糙、表现形式陈旧，因而不可避免地陷入危机。要在危机中奋起必然要进行大胆的改革。时代呼唤着也造就着改革者。20岁的袁雪芬尽管那时没有明确的理论指导，但她对旧的东西切齿痛恨，受到洋溢着爱国热情的进步话剧的触发，吸收、团结知识分子倡导了越剧改革。这场改革说到底爱国精神感召的结果，是如何肩负起神圣的社会责任的问题。改革吸引了一大批有志之士，依靠大家共同努力，开拓创新，取得举世瞩目的成果：在中国戏曲各剧种中率先建立了正规的编导制，创立了委婉优美的[尺调腔]和[弦下腔]，在戏曲表演中开辟出一条写意与写实、体验与表现相结合的道路，尤为重要的是确立了编、导、演、音、美高度综合的艺术机制。越剧改革是一次艺术思想的大解放，它冲破了封闭狭隘僵化的传统樊篱，在上海的文化环境中广采博取，不论古典的、现代的、还是外国的都敢于拿来，为我所用。因此，当40年代后期上海许多剧种、剧团处境艰难时，从事越剧改革的“雪声”、“芳华”、“东山”、“丹桂”、“玉

兰”、“少壮”、“云华”等剧团,却保持着勃勃生机。

剧种的兴衰离不开社会条件。越剧是幸运的,它较早地受到中国共产党的关怀,早在1946年周恩来同志就在上海看了越剧,并部署地下党派党员和进步新文艺工作者到越剧界来。解放后,有党和政府的领导、关心、扶植,有优越的从事艺术创造的条件,越剧界的主要编、导、演、音、美人员又处在创造力旺盛的时期,越剧改革在“百花齐放,推陈出新”方针指引下迈出新的步伐,剧种的整体水平有了很大提高:产生了一批有广泛影响的艺术精品和优秀剧目,出现了一批灿若群星的艺术家和后起之秀,越剧走向全国,走向世界,进入黄金时代。越剧在改革中崛起,是一种发人深思的文化现象,值得认真研究、探讨。

对越剧改革50年进行学术研讨,不是为了怀念昔日的辉煌,而是为了总结历史经验,探讨改革的成败得失,从中引出规律性的东西,把实践经验上升为科学的理论,再用来指导今天的实践。今天越剧面临的根本问题,还是如何适应新的时代、新的观众的审美需求的问题。在社会主义市场经济的条件下,在改革开放的大潮中,越剧要生存、要发展、要振兴,必须推进全面改革。改革固然需要客观条件,更重要的是需要有一批自觉肩负起时代责任、甘为事业献身的人。事在人为。既然过去在艰苦的环境中出现过一批披荆斩棘探索新路的改革者,改变了剧种面貌,今天正处在全面改革的新的历史时期,只要我们抓住改革开放的有利时机,跟上时代,贴近人民,振奋精神,团结一致,强化精品意识、竞争意识、群体意识、创新意识,我们一定会创造出为社会承认的优秀成果,让越剧走向新的辉煌。

目 录

前 言	(1)
-----------	-----

文化视野中的越剧	余秋雨 (1)
----------------	---------

关于四十年代上海越剧改革的几点认识	刘厚生 (11)
-------------------------	----------

徽班进京与越剧到上海	顾锡东 (32)
------------------	----------

选择性的重新建构

——谈越剧的形成及其意义	龚和德 (44)
--------------------	----------

强化精品意识,推进越剧改革	袁雪芬 (62)
---------------------	----------

加强剧种的理论建设	章力挥 (74)
-----------------	----------

越剧发展史的辩证法	蒋星煜 (79)
-----------------	----------

变 议	史 行 (87)
-----------	----------

迎接灿烂的明天	沈祖安 (92)
---------------	----------

越剧改革纵横谈	傅 骏 (104)
---------------	-----------

新越剧的历史功勋

——刍议四十年代越剧改革	卢时俊 (122)
--------------------	-----------

上海越剧要从历史的反思中振作起来	李惠康 (136)
------------------------	-----------

重新走向辉煌

——越剧改革五十年的启示	高义龙 (141)
--------------------	-----------

浅谈越剧艺术的个性特色	徐 进 (151)
-------------------	-----------

徐进及其越剧红楼梦	谢柏梁 (159)
-----------------	-----------

越剧现代戏创作的思考

——《祥林嫂》艺术经验的几点启示

.....薛允璜 (167)

越剧导演制纵横谈 钱英郁 (176)

越剧导演的历史与现状 方海如 (182)

越剧舞台调度的特点 胡 越 (206)

两个第一

——越剧改革中的创举 朱 铿 (212)

论“袁雪芬戏剧观” 胡 导 (220)

致胡导 袁雪芬 (250)

从梅兰芳到袁雪芬

——略论戏曲的戏剧观的嬗变 宋光祖 (257)

论越剧表演艺术的特色 高义龙 (267)

越剧音乐改革五十年和今后的道路 刘如曾 (284)

越剧音乐在上海的发展 李梅云 (299)

越剧伴奏艺术刍议 贺孝忠 (314)

从事越剧舞美工作的几点体会 苏石风 (332)

越剧舞台美术的发展 沈定卢 (338)

第一次看到袁雪芬

——漫谈越剧改革之路 梅 朵 (353)

越剧改革的一位功臣

——忆南薇先生 范瑞娟 (357)

新越剧史话拾遗 肖 章 (365)

忆南薇	杨华生	(382)
越剧改革的回顾和随想	成 容	(385)
一批年轻的越剧改革拓荒者		
——上海越剧改革初期编、导、舞美的情况.....		
.....	张 正	(393)
他心中只有越剧艺术		
——我和吴琛老师相处的八年	孙虹江	(401)
卓越的贡献		
——记著名戏曲音乐家刘如曾	连 波	(405)
伊兵与越剧	卢时俊	(411)
后 记		(422)

文化视野中的越剧

余秋雨

1992年6月16日，越剧表演艺术家袁雪芬亲自登门，询问我对越剧艺术现状和今后发展的意见。对这个问题我没有作过细致的研究，这几年来我学术思考的重心又已离开戏剧领域，但实在被老一代艺术家的诚恳所感动，也就不揣冒昧，谈了几个小时。参加这次交谈的还有上海戏剧学院副院长荣广润和越剧史家高义龙。我当时谈的那些意见，基本上是从文化学意义上出发的，话题是越剧，却又不能不涉及我国戏曲艺术的一些整体性问题。越剧研究中心的朋友们根据录音整理了一个稿子希望发表，但我觉得太长了，还是由我自己提纲挈领地理出几条，以求各方指正吧。

—

我不赞成戏曲消亡论。倒不是出自对中国戏曲曾经有过的辉煌的缅怀，一切已逝的辉煌都无法复制；也不是出自个人和朋友们的欣赏习惯，艺术的发展常常以对人们既定的欣赏习惯的突破为阶梯，更不是出自海外人士对中国戏曲的首肯，外人的微笑并不能给自身的生命力带来根本性的补益。我认为中国戏曲在今后相当长的时间内都不会消亡，主要是出于文化人类学上的考虑。

中国戏曲不是一种输入文化,而是一种自生文化,而且是一种需要有无数普通观众自发地喜爱、长时间地痴迷的文化,因此与中国人的心态和生态存在着一种天然的对应关系。中国戏曲的外层结构可以随着时代不断转换,而它在形式系统(特别是声腔系统)上反映中国人生命节奏和审美方式的深层基元还没有消失。相比之下,舶来的话剧就一直没有获得一种与中国人产生深层对应的形式系统,因此尽管话剧一直起着令人瞩目的文化催动和文化示范作用,而中国戏剧文化的真正主体还是戏曲。虽然不至于像过去那样大哄动,但还会绵长地存在下去;虽然不同的剧种之间会消长起伏,有的剧种也可能衰竭,但从整体而言还远没有到为它唱挽歌的时候。前几年我曾到国内很多地方考察一些历久不衰的原始形态的演剧方式,这些考察促使我对戏剧的思考从艺术学的高度上升到人类学的高度。一切有着广泛世俗性的艺术现象的升沉荣衰,最终都受到群体性深层心理的控制。表面上看是一些艺术家在创作上的得失成败,事实上得失成败的最终标尺正在于广大观众的深层心理。艺术家只是把广大观众不自觉地埋藏于心底的审美需求,用一种合适的外化形式表达出来罢了。荣格说,不是歌德造就了浮士德,而是浮士德造就了歌德,歌德只是把埋藏在每个德国人心底的浮士德的影子抓了出来罢了。此间道理是一样的。作为一种自然而又自发的世俗文化,我不认为中国戏曲会根据草率的判断快速消亡,也不认为它能根据某些人的热心突然振兴。嘲弄它、厌烦它、抬举它、为它重振雄风而四处呼吁,甚至矫情地在中小学课程加入戏曲内容等等,都是浮躁之举,其实也不会有什么太大的用处。它还是它,对应着中国人的深层心理,与中国人一起跌跌撞撞地走到了现代,它的命运由许多复杂的因素决定,杞人忧天或拔苗助长都没有必要。

各地方戏曲剧种是在“中国戏曲”的大题目下派生出来的地域性文化产物，对应着全国各地不同的风土人情、生活方式和生命习惯。与文士印痕和宫廷印痕很重的全国性剧种如京、昆相比，地方戏曲更是一种自然的文化生态。直到今天为止，在豫剧唱腔中寻找中原人的风范，在秦腔曲调中品味西北人的脾性，在黄梅戏的旋律中体会江淮人的情致，还是比较准确而难于互相替代的。这些剧种中一些具体剧目的生命力有长有短，但就总体而言，各地方剧种都或多或少溶化着不同地域的历史、地理、风尚的神秘遗传，与相应地域的观众存在着一种亲切的群体心理的皈依关系。它们甚至会对漂零游子起到自我生命的确认作用，成为组成现代人“生命故园”的一种象征符号。

为此，我不主张对地方戏曲的改革取一种过于激进亦即过于虚无的态度。不少地方戏曲剧种缺少适合现代观众的剧本，努力增加一些新编剧目是必要的，但新编剧目绝大多数应该以进一步发掘剧种的本体生命为职责，充分弘扬本剧种的审美优势，切不可盲目认为任何剧种都能表现一切不同的题材、风格和意念。能表现一切实际是一切都不能表现，没有分工、没有界定、没有自身职能范畴的事物终究是立不住脚的。这就像一座座历史名城的建筑，如果全都“改革”成了一应俱全的现代建筑，这对文化旅游者来说会是一种多么荒凉的景象啊；或者，我们把各地民间绘画、剪纸、雕刻艺人全都强行投入西方素描训练，然后让他们去表现一切题材，这又该是多么让人扼腕痛心的事情！诚然，我们以往也强调“剧种特色”，但这种强调与我所说的对剧种本体生命的寻求有很大的差别。以往强调“剧种特色”时，常常把“特色”看成一种可以添加上去的色彩，一出戏表现了某种主题或题材，然后在艺术形式上注意一点剧种特色，形式为内容服

务,如此而已。我所说的剧种的本体生命则是指该剧种安身立命之本,即该剧种存在于世而不被其他剧种取代的最终理由。这中间既有形式上的定势,又有内容上的取向,组合成一种极易辨认的审美张力构架。某种题材网络和意念如果与这种本体生命格格不入,就不应成为该剧种的表现对象。这里就出现了一种主宾关系,在我看来,剧种的本体生命是主,而具体剧目的题材、风格和意念则是宾,应该让主选择宾,主宾不能颠倒。文化大革命中几个样板戏让全国各剧种都来“移植”,后来我们又习惯于拿着几个重要题材让不同的剧种都来表现,或者让一些时髦观念信马由缰地闯入各地方剧种,都是喧宾夺主的行为,都是不重视剧种本体生命的例证。

如果站在一个剧种的范围之内看问题,不断地扩充新题材、新风格、新意念似乎是一种十分具有刺激性的开拓行为,但如果从全国的文化视野上来考虑,各个剧种都开拓得失去了疆界,失去了分工,文化生态环境只能由混杂而走向单调。在这里,我主张更多地保护地方戏曲的自然生态,保护一个个紧贴大地的民间审美群落。在那里开辟现代试验场,太可惜了。

在具体操作上,任何一个地方戏曲剧种都不妨认真回想本剧种发展历史上最受观众欢迎、流传时间最长的那几台戏,作为研究本剧种本体生命的突破口。因为在这些成功的剧目上,我们可以找到剧种和观众悄悄订立的默契。并不是要简单地重新搬演这几台戏,而是借以探寻本剧种的形式定势、内容取向、审美构架,并把这一切与地域文化和地域心态联系起来思考,然后再在新的创造中把本剧种的本体生命与现实审美需求结合起来。按照我的思维逻辑,地方戏曲的寻根探源和改革创新不仅不对立,而且完全可以融合成同一件事。即便在内容上,寻找本体的努力也完全可以抵达人本命题,比在浮面上玩弄所谓新观念深刻多了。

地方戏曲剧种中当然也可以出一点故意冲决本体、创新幅度极大的剧目作某种试验,但这种剧目的比例不宜过大,因为据我看,国内各地方剧种对自身本体生命的挖掘都还做得十分不够,有的几乎还没有做,在这种情况下急急地追求自身突破是未免可笑的。相比之下,我倒宁肯让京剧这样全国性的大剧种在基本上保存传统的同时让部分剧多做一些创新试验,因为它的本体生命已经比较显豁和强固,难于全然失落,又不必对一个具体地域的文化定位负责;有些历来与现实生活关系比较密切的剧种如沪剧、评剧的创新幅度也可稍稍大一点,但即便如它们,也已有一些过去的经典剧目或经典段落可供今天的创新者们反复玩味的了。

地方戏曲剧种寻找自己本体生命这件事的成功与否,主要是看广大观众的接受程度,而不是看专家评论和获奖多寡,因为它的生命支点就在与特定地域观众的密切对应之中。地方戏曲与话剧和京、昆不同,它必须以世俗流行的程度来考察自己的生命力,千万不要把它拔离所属的土地,端着一副高雅深刻的架子,被供奉起来。在这一点上,地方戏剧种应该持有一种甘守本份的心态,本来就是土生土长出来的,能吸引住一些观众已经很好,不必去做大剧种的梦,更不要把得奖和哄动看成自身繁荣的标准,许多立志于戏曲改革的人更要以此为戒。这些年来我们经常看到不少地方戏曲剧目获得种种大奖,但遗憾的是,这些获奖剧目在该剧种的流播地域,往往很少演出,没有人在传述它们的故事,没有人在哼唱它们的曲调,那么,这种获奖对地方戏曲来说不能不说带有严重的虚假性了。我们怎么能够接受一种世俗的民间文化形态有现代工场化制作气息,甚至有假冒天然的痕迹呢?

三

至此，我们可以进入越剧本题了。

越剧发展的时间不长，与许多剧种一样，在它成功的前期，曾以大量的剧目测试过自己的生命力。我小时候翻阅过一本厚厚的《雪声纪念刊》，从那里可以看到，即便是当时非常年轻的袁雪芬主持的一个剧团，演出过的剧目从题材到数量都是十分惊人的。据高义龙先生的大著《越剧史话》统计，当时在上海越剧演出团体的数量也相当可观。这种繁荣，渐渐如一条条小溪纳入主河道，终于以《梁山伯与祝英台》、《祥林嫂》、《红楼梦》、《追鱼》等几个大剧目，作为充分成熟的标志而受到广大观众的高度承认。这一过程表明，越剧为了寻找自己的美学方位曾作过多方面的努力，而它的美学方位的确定则与代表作的出现处于同步状态。因此我们不妨拿着代表作去与它的左邻右舍的剧种作纵横比较，探测隐藏在这些剧目背后的美学定位。

越剧是多重文化素质的有机交汇。在大的文化定位上，越剧处于以楚文化为渊源的吴越文化圈内，是吴越文化在近代的突出代表之一。这就决定了它不会有中原文化的雄浑，朔北文化的苍凉，巴蜀文化的辛辣，南粤文化的热闹。平适富庶的地理环境给了它以雅丽柔婉的风姿，开化畅达的人文传统给了它以沉稳蕴藉的气质。

它在浙江农村诞生，后来进入上海，因此又属于独特的近代长江下游城乡结合部文化。由于从农村起步，它始终没有沾染太多都市的浮华气和学究气，总是朴朴素素地讲述着一个个人情故事。这种故事大抵带有传说性质，这也与早期农村戏班所擅长的传播内容有关。似乎是一个古代故事，却又不限定具体朝代，经不起历史考证，而其间展开的则是寻常情理，连文化程度不高的妇妪都能为之而洒泪。京剧所能充分表现的苍凉的历史感、浓

郁的宫廷道义、兴亡之叹，明显地带有宫廷艺术、京兆艺术和名士艺术的色彩，这是越剧所缺少的。京剧虽有大量文词简陋的部位，却又无可掩饰地流露着梨园文士的文绉绉习气，这也是越剧所不存在的。

它进入城市的时间较早，基本艺术格局在城市定型，而且进入的又是上海这样一座城市，这使它既保留着朴素又过滤掉了山野之气，例如与地域靠近的黄梅戏相比，越剧便活跃不足而雅驯有余。田汉说黄梅戏如一股山野吹来的风，这个评价就挪移不到越剧身上。绍剧的高亢、甬剧的俚俗也为越剧所不具备。面对着上海这么一座八方众会的现代大城市，越剧艺术家见闻广远，见怪不怪，因此就洗掉了许多先期成熟的地方戏曲剧种的强烈和奇异，走向平易适中。总的说来，越剧采取的是一种慢慢梳理、娓娓道来的温和审美方式，低色调，低技艺，一切如贤淑女子诉说悲欢，但与同一城市里的沪剧相比，它又多一点飘逸清丽，多一点具有间离效果的风姿绰约。

由于它在成型过程中就接受着较多的现代熏染，因此在中国戏曲的大家庭中较少受到程式的框范，却较多受到话剧艺术的影响，在基本写意的大前提下，写实的成份有所提高。前不久胡导先生就从写意、写实的组合成份上来论述以袁雪芬为代表的越剧艺术与京昆艺术的差异，我是赞成的。在表现类似题材的时候，越剧的表现方式无疑比京昆更接近生活形态，较少作高纯度的象征性提炼。

它的观众主要是中下文化程度的普通市民，其中又以妇女观众为多，因此它的剧目大多重情感少哲理，在情感中又特别偏重悲剧情感，在悲剧情感中又特别偏重悲怨而不偏重悲壮，在悲怨中又特别擅长表现少男少女的恋爱坎坷。与此相应，在情节处置上，越剧大多不追求奇险型、震撼型的惊人铺排，喜欢磨研一个简明故事中的情感性波荡。由于思想和情节都不复杂，大多数

越剧演员对唱腔的重视超过表演,以便让观众悠悠然地面对一种平易的抒情演唱艺术获得一种情感享受。

...~

以上这些粗疏描述的特征,使越剧在中国艺术文化的大版图上显现出了自身的独特性,因而也显现出了存在于世的合理性和不可代替性。这些特征的许多方面,可能会随着时间的推移而改变,但作为一种温和秀雅的江南城市化世俗抒情艺术的美学品性,却会与它的存在时间相始终。如果我们的越剧改革把这种美学品性也改革掉了,那么观众面对的已是另外一个剧种,我个人不希望看到这种情景。只要越剧的美学品性还能与人们审美需求的某一个角落相对应,越剧就还有存世和发展的理由。

四

还想再稍稍谈一点对越剧改革的正面想法。

如前所述,我对地方戏曲的改革,主张采取比较谨慎的态度,这与我对话剧改革的大力支持、对影视艺术创新的多方呼吁很有差别,原因是我更多地着眼于地方戏曲作为自然文化生态的一面。

但是,毕竟还需要改革和创新。我们在探寻它的本体生命和美学品性的同时,必须正视它从内容到形式都有落后于当代观众审美需求的一面。如何发挥它本体性的审美优势、排除可变性的审美障碍,正是越剧和其他地方戏曲改革的课题。改革的目的是使这些自然文化生态更贴近现实大地。

就越剧而论,它以往所表现的抒情故事,在社会深度、人生观念和生命意识等方面常常显得比较贫弱,对现代观众缺少感染力,有没有可能在不抛弃剧种审美优势的前提下获得有限度的深化呢?它的情感方式,有没有可能加快一些节奏,加强一些

力度呢？它的文词，有没有可能更进一步靠近当代观众的语言思维方式，更生动活泼地引起人们由衷的共鸣而广泛流行呢？它的唱腔，有没有可能更风格化，展现出更大的流转幅度呢？或者，从更大的方面来看，有没有可能在一些当代题材中充分发挥越剧的艺术特长而被广大观众接受呢？这些问题如能获得更好的解决，越剧作为一个自然文化生态的群落社会显得更自然，因此也更有生命力。

越剧改革的主要成果将是什么？有人认为是一大批新剧目的出现，有人认为是一种越剧新格局的形成，而在我看来，这些成果当然也都重要，但最大的成果就是一大批成熟演员的面世。新剧目和新格局都应溶化在他们的生命之中。这批演员应该被称之为越剧改革家而又妇孺皆知，就像当年的袁雪芬和其他越剧表演艺术家一样。他们的改革成果首先是他们自身，其中既包括他们身上的艺术，又包括他们的社会知名度。地方戏曲艺术成果的最高凝结方式，历来是著名演员。这便是世俗文化的生命化和人格化，正如文化人类学家所说，大众文化终究会从人格形态出现的。50年代初我们闭着眼睛默想中国戏曲版图的时候，首先想到的就是一大批演员的名字：常香玉、严凤英、陈伯华、新风霞、红线女、丁是娥……剧目溶化在他们的名字之中。越剧艺术的繁荣也是以一大批演员的名字为标志的，现在虽然也有不少比较优秀的青年演员，但他们往往注重于对前辈演员演唱方法的简单摹仿，在艺术生命的自立上不如他们的摹仿对象。

没有一批数量足够的青年演员以自主自立的艺术生命来弘扬越剧的美学品格，来扩展剧种的社会名声，正是目前越剧不景气的最严重的标志。把握越剧的本体生命，是一种创造性的积极行为，而不是消极地复制前辈。据西方文化学家的划分，文化可分为前辈典范型文化、同辈典范型文化和下辈典范型文化三种，一些传统丰厚、历史长久的剧种如京、昆艺术很可能成为前辈典