

藝術研究資料



# 艺术研究资料

第 三 辑



浙江省艺术研究所编

---

## 目 录

|               |     |       |
|---------------|-----|-------|
| 变则兴，不变则湮····· | 周大风 | ( 1 ) |
|---------------|-----|-------|

——兼谈越剧改革

|                     |  |  |
|---------------------|--|--|
| 从婺剧《断桥》、《僧尼会》等戏谈戏曲的 |  |  |
|---------------------|--|--|

|            |       |        |
|------------|-------|--------|
| 继承和革新····· | 卢鸿 胥子 | ( 29 ) |
|------------|-------|--------|

|                 |     |        |
|-----------------|-----|--------|
| 谈现代戏剧本的戏曲化····· | 李尧坤 | ( 50 ) |
|-----------------|-----|--------|

|               |            |        |
|---------------|------------|--------|
| 宁波昆剧兴衰记略····· | 郑玉甫<br>郭鲸鰐 | ( 70 ) |
|---------------|------------|--------|

|              |            |        |
|--------------|------------|--------|
| 精雕细刻出人物····· | 杜 钦<br>彭兆桀 | ( 94 ) |
|--------------|------------|--------|

——盖叫天在《武松》电影中的表演细节处理散记

|                        |            |         |
|------------------------|------------|---------|
| 盖叫天的“精气神”和“形式美”初探····· | 彭兆桀<br>杜 钦 | ( 110 ) |
|------------------------|------------|---------|

|            |     |         |
|------------|-----|---------|
| 学流派二议····· | 关非蒙 | ( 128 ) |
|------------|-----|---------|

|                 |     |         |
|-----------------|-----|---------|
| 性格喜剧与“耐看词”····· | 陈 多 | ( 141 ) |
|-----------------|-----|---------|

|                 |     |         |
|-----------------|-----|---------|
| 封建社会的家庭伦理剧····· | 吴 戈 | ( 161 ) |
|-----------------|-----|---------|

——略谈越剧《碧玉簪》的主题

|                   |     |         |
|-------------------|-----|---------|
| 论中国古典戏曲的“意境”····· | 周培松 | ( 184 ) |
|-------------------|-----|---------|

|           |     |         |
|-----------|-----|---------|
| 游园记趣····· | 沈祖安 | ( 222 ) |
|-----------|-----|---------|

——从江南园林联想到苏州评弹

|                |     |         |
|----------------|-----|---------|
| 抽象会通，会通转化····· | 阮延陵 | ( 240 ) |
|----------------|-----|---------|

——谈戏曲美学

|                 |             |
|-----------------|-------------|
| 浙江高腔初考·····     | 谭 伟 ( 251 ) |
| 松阳高腔·····       | 华 俊 ( 265 ) |
| 论白蛇故事的历史演变····· | 钟能华 ( 289 ) |
| 李渔生平五议·····     | 李 骅 ( 304 ) |
| 韞玉试证·····       | 洛 地 ( 321 ) |

# 变则兴 不变则湮

——兼谈越剧的变革

周大风

明代有一位戏曲理论家王骥德，在他所著的《曲律·论腔调》一节中说：“世之腔调，每三十年一变。由元迄今，不知经几变更矣！”又说“大都创始之音，初为浑朴，渐变而之婉媚。”清代也有一位戏曲家刘廷玑，在《在园杂志》中说：“近今且变弋阳腔为四平腔、高腔、卫腔，甚且等而下之，为榔子腔、乱弹腔、巫娘腔、喷呐腔、罗罗腔”其他古代文献记录中叙述戏曲声腔的变化，还不知有多少。都说明了一个规律，即戏曲是在不断演变中得到发展，一旦停止变革，势必被历史潮流所湮没，因为万物运动新陈代谢的总的规律在支配着一切。

从上面这个观点来看中国八百多年的戏曲发展史，来看历史上已被湮没的诸声腔，来看今日尚存的三百几十个剧种，也无不如此，名噪一时的宋元南戏、海盐腔、余姚腔、弋阳腔、徽州腔、太平腔、乐平腔、义乌腔、青阳腔……都不是在历史上遭湮没或蜕变为其他新的剧种了么？而今日存在的几百个剧

种，也无一不有自己演变更新的发展历史，同时，也正有某些剧种，因自浑朴而至婉媚后，不求继续革新而潜伏着即将湮没的危机。而其中，最敏感的则是剧目和艺术质量问题。

“因时而变，因情而迁，新陈代谢，代变更新”，这样是可以延长这个剧种的艺术青春的。戏曲是为观众而存在，当时代变了，人民的审美要求变了的时候，如何在剧目上、艺术上也予以适应，这是戏曲艺术工作者应视作主要的课题来研究的。特别是今日，社会、政治、经济、人文、思想急亟变化的时代，交通发达、艺术交流频繁、电视广播、录象、录音发展与日俱增，人民对于戏曲艺术的各方面质量，是要比过去时代要求更高。因此，从新温习一下戏曲的历史，参考一些兄弟剧种的发展经验，分析一些现状，瞻望一些未来，这是非常必要的。另一方面则要研究观众的爱好、观众的心理、观众的要求，结合艺术的社会功能，即有适应又有引导，以推动社会的进步。

在改革之时，必然会产生一部分观众赞美，一部分观众反对的情况，其集中地反映“象与不象”的问题，这也不要紧，因为从总的规律来看，“变是绝对的，不变是相对的、暂时的”在主宰着，一部分观众因习惯力量，一时有感不象，而日久之后，又会引以习惯，历史就是这样发展过来的。并且，自戏曲形成开始，就遭到某些人的嘲讥，历代如此，如“愚人蠢工，徇意更改，妄名余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类”“闻而恶之”“趋而避之”“其声淫哇妖靡……皆郑声之最”“温州戏文之调，殆禽噪耳”“弋阳劣戏，一味锣鼓了事”……。这些，都是不足为奇，因各人有各人的欣赏习惯，只要大多数人是欢迎该剧种的，它就有存在的必要；只要有许多年青人的爱好，它就有较长的生命力。不过在改革之中，要细细捉摸，

掌握分寸、看中火候，在象与不象之间，去做文章，既要象，又要有不象的因素，全象不一定能延年益寿，稍不象也不一定不好。王骥德说的每三十年一变，虽不一定是三十年，但他却说出了戏曲声腔从渐变到突变的规律，平时小变，积小变为大变，当大变之时，正是这个戏曲剧种兴旺发达之时。

下面，借越剧的音乐发展历史，来说明中国地方戏曲声腔演变的基本规律，它不是三十年一变，而在一百年左右时间内，大变了八次，平均约十几年变化一次，才把越剧变出来，它经历了孕育、初萌、成长等过程，在音乐风格上，也从“初为淳朴”到“渐变而之婉媚”。从农村土台到城市贫民舞台、小型、大型剧场，直至流传全国部分省市。

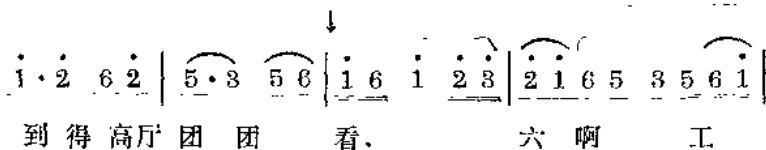


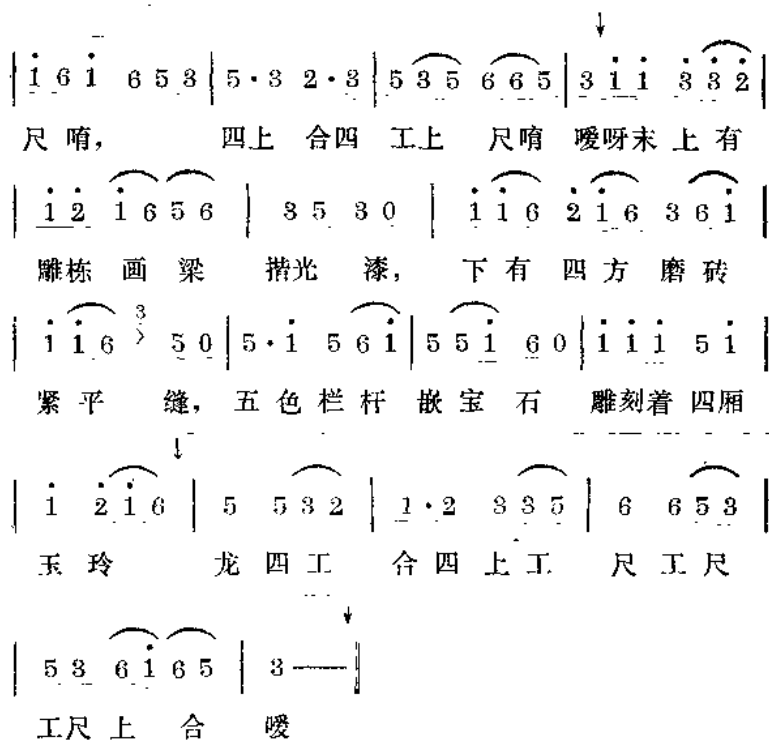
(一)太平天国前后，嵊县农村也和全国各地一样，流行着许多当地的民歌、戏曲、曲艺、民间器乐、民间舞蹈等。人民在生产之余，借以娱乐和调剂精神，来丰富生活内容，得到美的享受。当时嵊县民间，就有〔猿门〕〔都花〕〔绣球〕〔十番〕等吹打乐，明代流传下来的“调腔班”，清代中叶初兴的“乱弹班”、“东阳班”“目莲戏”、“孟姜戏”、“鹦歌班”等等，民间曲艺“宣卷”“文书”“武术”“朋朋吹道情”“乐师班”、“什样头”等等。看当时嵊县流行着民谚：“东乡目莲西乡表”（表即孟姜女戏）“绍兴堕贫唱高调”（高调指调腔及绍兴大班，也是乱弹的一个品种；堕贫即堕民，当时绍兴大班演职员多系堕民）这是越剧孕育前的民间艺术的土壤，与后来越剧的孕育、萌芽、成长都有一定的影响。

约是1840年之后不久，因浙东沿海常遭帝国主义侵略，从舟山群岛桃花、六横一带，以及镇海一带，有逃避战乱到嵊县来的，沿门鬻唱，唱着一种叫“渝洲走书”的曲调，句尾均有“四合合四工上尺哨暖”的帮腔，（在镇海称“蛟川走书”或“四工合”）由于“外来和尚好念经”，嵊县原来有唱着“暖暖哨”衬词的〔点红调〕的曲艺艺人为学时髦，也改唱〔四工合〕了。数年后就靡及嵊县，其中以马塘农民金其炳最为拿手、在他传播教唱下，农民能唱者越来越多。业余性的曲艺活动也蓬勃开展。他们以故事生动，即编即唱、语汇丰富、通俗易懂、方言俚语等来博取当地农民及手工业者的喜爱。并于农闲季节，二、三人为一组，分赴东阳、义乌、桐庐、富阳、浦江、严州等地演出，（有的还远至于潜、孝丰等地）以补农业收入的不足。当时艺人有谚云：“农忙三季，不如出外一季”，并有“新登是米，浦江铜钹、严州是麦、兰溪麻糍、东阳年糕加铜钱”这些都反映了业余性演唱的盛况，外地群众称之为“嵊书”。

但要看到，逾淮之桔，必定要受当地水土的影响，它不可能是原封不动的外地音调，而必与当地民间音乐有联系，因地而变，因时而迁，理所当然，这是从“暖暖哨”〔点红调〕改唱〔四工合〕，称作越剧在孕育阶段中第一次大的变革。

附〔四工合〕帮腔的曲调。解放后，为与沿海四工合混淆，因而定名为〔四工唱书调〕由1877年生的当时说唱艺人王海金唱“高厅赋子”





(注: 1 帮腔加入; 帮腔止)

(二) 约1869年左右, 唱嵊书艺人, 在钱塘江两岸城乡活动, 常与湖州唱〔三跳〕的说唱艺人相遇, 互相争夺地盘, 也互相进行艺术上交流。唱〔四工合〕曲调的嵊书艺人, 听到〔三跳〕的曲调, 板缓慢、字位疏、拖调长、帮腔多、曲调也很流畅自由, 可多可少, 可长可短, 特别是帮腔“令哦、啊令哦”在演唱时, 主唱者也可不唱, 使有即兴编唱词的思索、缓冲余地, 于是, 开始只几个人学唱“三跳”, 后来因越来越感到唱〔四工合〕调快, 板紧, 字密、拖调短, 学习改唱〔三跳〕的人越来

越多。回到嵊县家乡，又因曲调新鲜，听者也有回味思索、余地，颇受嵊县人的欢迎。群众称之为〔湖调〕。

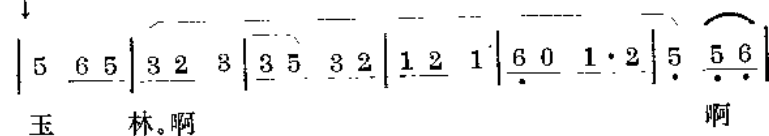
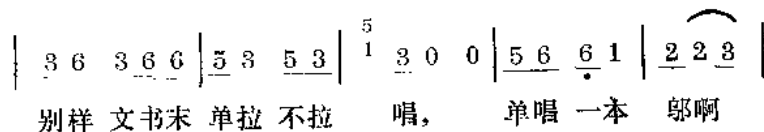
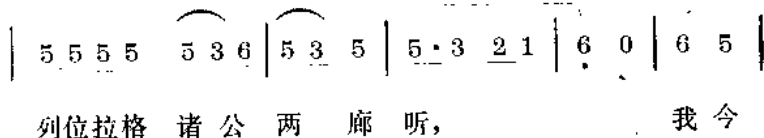
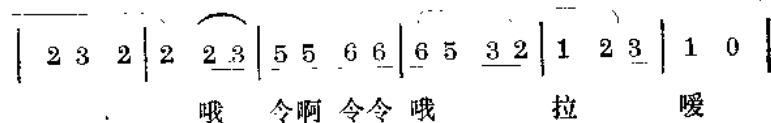
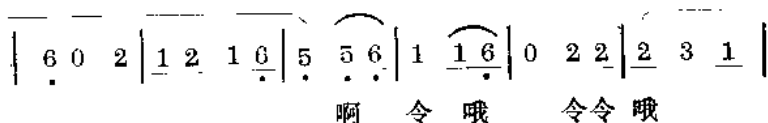
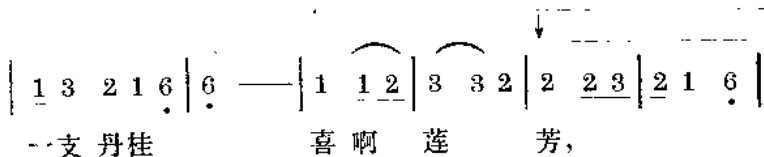
原来的〔三跳〕帮腔，是“昂！哩云啊，哩呀么云呵。唧唧里”是湖州丝绸机房工人自娱娱人的民间歌谣发展的曲艺，经广泛流传，讹成“啊！令哦令令哦，依呀拉呀 喂，喂啊！”（根据刘甦同志调查考证）很有“一唱三叹”之妙，（主唱者为唱，帮者为和，中间叙述联络为叹）嵊县说唱艺人当时反映说：“过去是三本文书一夜完、如今是一本文书三日唱”。说出了改唱“三跳”的优越性，因为囿于旧时代农民文化水平低，要临时编唱词，颇为不易。如当时艺人有反映自己流动说唱生活的顺口溜说：“一头铺盖二头货（衣、物、食品）三块竹板四方走（即三跳金钱板）。五角六肉都无份，七拼八凑咒舌头，十足造话硬献丑。（真要）状元肚才鸚哥口”（鸚哥即鸚鵡，也形容当地鸚歌班）。

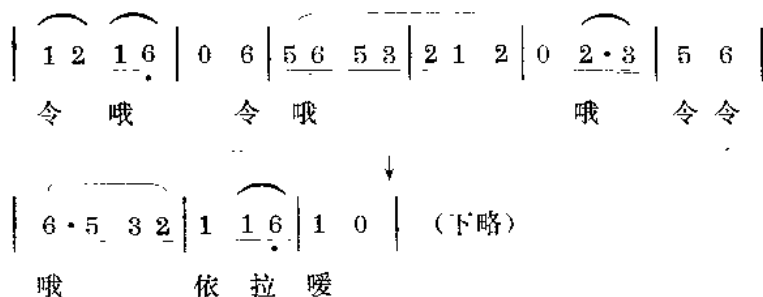
但是对艺术形式的更换和群众对艺术形式的欣赏习惯，也不可能一刀切，因此，同时兼唱〔四工合〕的与〔湖调〕的，为数颇多，但杭嘉湖一带群众为区别原来的〔三跳〕，称嵊县艺人为〔落地调〕，为的是他们继承了“桃花走书”（或六横走书，蛟川走书）的能够在说唱之中，夹杂一些表演因素，（如上楼、抬桥、赶路、摇船等等动作）这就是后来把它称作〔落地唱书调〕的渊源。更从中孕育着后来蜕变为戏曲形式的主要因素。

〔三跳〕在运用了嵊县方言，又以嵊县人的风俗习惯，生活方式来描述之后，就颇有新的特色；更加上即兴编演，随时渗入一些乡音土调，与原来的三跳是有些不同的了；且有慢调、快调、哭调之分。当时以金芝堂、相金堂、相顺昌等最为出名。

这是越剧孕育时期，在音乐上的第二次大的变革，相距第一次变革，不过一、二十年的时间。

试看〔落地调〕的谱例：由刘金招唱（1879年生）





(三)约在清光绪年间，唱〔潮调〕的业余说唱艺人，因当时农村经济萧条，光靠农业生产不足维持生活，有的就转入为职业性的说唱艺人了，这就迫使他们更多地编唱新的曲目，并在唱调方面进行钻研，使艺术上有所提高。另一方面，因旧时代利益争议，嵊县说唱艺人基本分有南、北两派，（以剡溪为界），两派之间因活动范围不同，艺术上逐渐形成不同风格。但有时也进行合作，互相之间又有交流，于是，在唱调上就分成“北调”及“南调”两大支脉。大家都以“令哦”帮唱，剧目相同，表现形式也相同，所不同者，只曲调上有所差异。

北调基本沿用〔三跳〕曲调，加以地方化，帮腔上则增多了一些新的品种，在旋律上比较平稳、抒情；表现感情上、气质上也比较稳健、朴实。因为他们大多在平原区及半山区活动，地理及生产环境直接影响到音乐风格，这是必然的。

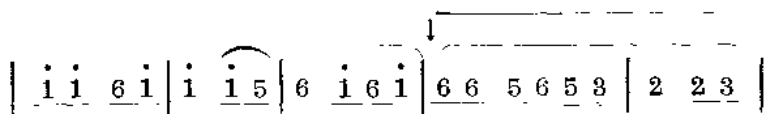
南调虽也沿用〔三跳〕曲调，但因受当地民间音乐及地理、生产环境影响，在感情气质上要比北调来得粗犷、健爽、高亢。因为南乡处于半山区及山区，民性比较顽强。它反映在曲调上，则是用音较高，帮腔稍短，字位较紧，句逗之间断音较多。因此，当地群众称为〔喊风调〕，且有高调、平调及

哭调之分。另一方面，它较多地保留原来〔点红调〕〔四工合〕音调的因素，气质上比较粗犷泼辣。这种因地而变、因情而异的变化，正是民间音乐衍变派生的基本规律。

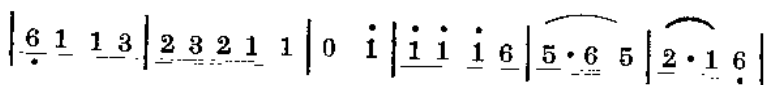
同一个〔潮调〕派生为南北，使风格上、品种上均有所丰富，从而受到广大群众的欢迎，并有选择的余地。当时有形容南北曲调说：“北边文书公子小姐，南边高调绿林好汉，”但也有人用贬词来轻视南调的”如“长乐强盗唱文书，一句屁来一句尿”可见要求改革创新，也自来就有人会嘲讥、蔑视，甚至谩骂。当然，这里还包含着地域观念的原因。

南调的产生，其影响一直延续到后来几十年，使登上舞台之后，一直有南北调之分，并且为四十年代创作出〔弦下调〕提供了素材和方法，并且还建国之后，在实验越剧男女合演唱腔中，提供了大量健康、质朴、高亢的音调。因此说，这是越剧孕育时期第三次重大的变革，距上次从〔四工合〕到〔潮调〕的转换时，不过十年左右时期。

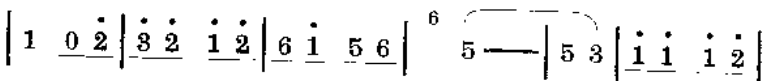
试看〔喊风高调〕的曲例之一“春景赋子”是描写那春日街头时见闻，听谓赋子，艺人又名“套头”，即一种类型化的内容，到处可用，不限于一本书。如“高厅赋子”、“街坊赋子”、“戏名赋子”、“花园赋子”、“公堂赋子”、“露台赋子”、“茶坊赋子”、“考堂赋子”、“夜景赋子”、“念佛赋子”、“穷生赋子”……。后来在登上舞台时也有所用，直至深入角色，具体感情体会较深的时候，才逐步减少。下例由刘金招的录音中记录：



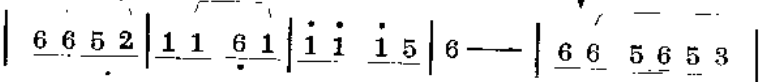
走到街坊去游呀啊春啊



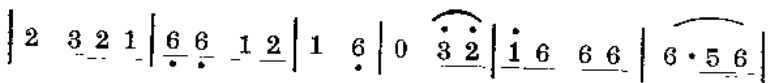
啊 令哦 令令 哦 依 拉



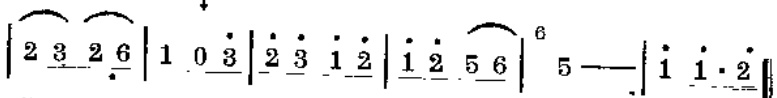
喂 这 春一 春二 春水 啊格 头 春啊 天啊



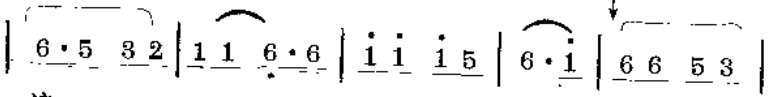
春啊 草啊 放啊 放春 啊 牛啊



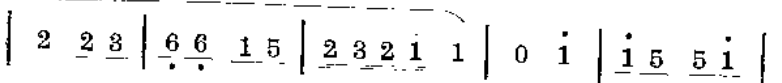
啊 令哦 令令 哦



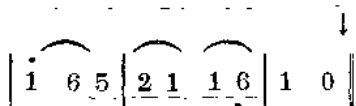
依 拉 喂 这 高楼 公子 春心 格 动 风流 格



浪 子啊 格 小啊 小轻 啊 浮啊



啊 令哦 令令



哦 依 拉 暖

(四)约1909年春节后,(一说1906年)唱〔落地调〕的嵊县艺人,习惯地外出至钱塘江两岸一带活动,因群众的怂恿下,借来一些服饰,要求以戏剧形式演出,于是在富阳的一个山岙中登台试演《赖婚记》,这是以五个艺人、互相帮腔、互相扮演角色的一次大胆尝试,但却博得了观众的欢迎。于是很快地,就在嵊县农村,也纷纷流行着这种萌芽状态的戏曲,群众称之为“小歌班”,又因以说唱时期扁鼓为节、发出“的笃”之声,故又称“的笃班”。不过它全是由男性扮演的,开始的时候也没有表演上的身段及各种招式,仅是现实生活的再现或说唱时期的某些带表演的“套式”。

不久,因戏剧情节、人物性格、具体感情、戏剧气氛等等的约束和促进,原来的说唱时期的曲调,并不能完全适应戏剧的需要,这就在艺人的自发下随时给予改变,以适应第一人称的自我感。又因为当时演出内容,多是农村生活小戏,如《卖婆记》《童养媳回娘家》《箍桶记》《相骂本》《朱老七拣菜叶》……,在曲调上更有着朴素健康、泼辣、高亢、豪放等等气质特点。它比之说唱时期还要接近生活,虽然,有时还有说唱的“表白”和第三人称的唱词痕迹,但逐步地在减少。只有人声帮腔的音乐形式却长期地被保留着,这也是受着当地“调腔”戏的有帮腔的影响。正如老艺人所云:“调腔接腔两字音,小歌班里一串令”(令即“令令哦”)“高调帮腔有后场、(即锣鼓),阿拉自唱自敲自接腔。(指的是演员一兼三职)”。

当时，在说唱时期的南调及北调的基础上，曲调分两个方面进行衍变，一是在速度及板式方面稍加发展，二是从性格类型方面作些丰富，在板式方面分成〔慢板〕、〔中板〕、〔快板〕、〔哭板〕等几种，并有南北之分；在性格类型方面，因演员分行档，“熟面生巧，巧而成格”渐渐地大致分有老生、小生、花旦、悲旦、丑角等等唱调的行档因素（只能说是因素），大多反映在曲调的句幅长短，用音多寡、帮腔旋律、唱法语气之中，如丑角唱腔中就出现了〔断工调〕，是受当地“鹦歌班”快速叠句的影响。由此也可看到当地民间音乐对于戏曲音乐是有影响的，（包括调腔的帮腔）；另如快板，它并不是中板的加速，而是采用1/8快速流水板及紧缩旋律而成，使适合剧情，同时又是原则上继承〔潮调〕快板的节奏而来。这又说明民间音乐是在继承基础上不断更新的。再如南调的〔哭调〕，它既加入了引句，又延伸了句幅，且还以移宫的方式使一曲之中调性上有所丰富，为后世发展大量移宫创造了可贵的经验。帮腔也不是形式的，一套，而根据感情，有所演变。这一些均请参见笔者收集整理记谱的《越剧前期老调》（1954年油印资料）或1953年出版的《越剧曲调介绍》（浙江人民出版社）。

总之，自说唱而一跃登上舞台，是越剧发展历史中的一个极其重要的转折点。在音乐上，也出现了丰富多彩的局面，包括孕育时期在内，是音乐上起关键性质的第四次重大的变革。离上次变革也不过一、二十年时间。

这一时期的曲调相当丰富，仅举最常用的基本调一、二为例，以窥全豹。解放后，我们定名为〔令哦调〕并分成南北两大类型。下例是《卖婆记》中一段，北调中板，系1947年在嵊县收集，唱者裘姓，（名佚）当时年已七十余。演小丑。



下例是〔令哦南调〕的哭调一段，由王永春录音记谱。《玉蜻蜓》

