

文章编号：1672-2795（2006）03-0001-09

高义龙

越剧流派论

摘要：越剧流派是继京剧之后最具特色的一个地方剧种。流派产生的条件主要是丰厚的积累，独创的风格以及流传与流行。流派不能自封，不能人为树立，它们是在长期艺术实践中逐渐形成并被观众和行家逐步认可的。流派的特点，不仅表现在唱腔上，还表现在表演上和整体气质、整体风格上。喜爱新颖、独创、多样，这是流派存在和繁衍的心理依据。时代在呼唤着新的流派出现。

关键词：越剧流派；产生条件；审美特征；独创性；继承发展

中图分类号：I207.36

文献标识码：A

On Genres of Shaoxing Opera

GAO Yi-long

Abstract: Shaoxing opera genres are a typical character of the most distinctive local drama besides Peking opera. A genre comes into being owing to rich accumulation, unique style and prevalence. It is gradually acknowledged by audience and experts in practice. Characteristics of a genre are embodied in performance and comprehensive quality and style as well as vocal music. A fancy for the nascent, original and diversity is psychological basis for the existence and inheritance of a genre. The time calls for new genres.

Key words: Shaoxing opera genres; development condition; aesthetic characteristics; originality; inheritance and development

流派的价值

越剧发展中有一个引人注目的现象，就是自全面艺术改革以来不断繁衍出众多流派。如 20 世纪 40 年代涌现的第一代流派：袁雪芬的袁派，尹桂芳的尹派，范瑞娟的范派，傅全香的傅派，徐玉兰的徐派；建国后，又涌现了第二代流派：戚雅仙的戚派，陆锦花的陆派，王文娟的王派，张云霞的张派，吕瑞英的吕派，金采风的金派，毕春芳的毕派……它们犹如一朵朵绚丽夺目的奇葩，争奇斗艳，各具独特的色和香，装点着越剧艺苑的满园春色，使人们为之倾倒，为之陶醉。人们喜爱越剧的原因之一，是因为越剧拥有一批独树一帜的流派；观众中有许多人是“袁派迷”、“尹派迷”、“范派迷”、“傅派迷”、“徐派迷”……对某一流派特别欣赏、格外喜爱，以至到了入迷的程度。这说明流派具有不同寻常的艺术魅力，具有特殊的审美价值，值得认真研究。

流派是一个约定俗成的概念。这一概念，内涵相当清楚，而外延比较模糊。其内涵以独特的风格

为核心，具有从主体派生出来的含义，而外延却有不确定性。由于独特风格是逐渐形成的，并且是不断发展变化的，其稳定有一个过程；某种风格被人们认可、接受，也非一蹴而就，同样有一个过程。任何事情都是先有事实，后有概念，流派被人们公认，是在某一风格形成之后，因此常常出现这种情况，一个流派起初只被一部分人所认可，而另一部分人并不认可，甚至引起争论；最后获得公认，应该是瓜熟蒂落，水到渠成。

流派的内容，应该包括表演、唱腔以及相关的拿手剧目、最擅长也最成功的人物形象，以及由此折射出的气质、审美情趣和艺术理想、艺术追求，在各个方面都有与众不同的特色。但其中给人印象最深也最易为观众接受的，首推唱腔。因为，唱腔是戏曲塑造人物的主要艺术手段，也是区别于其他剧种的主要标志。表演手段通用性较强，譬如京剧、昆剧、川剧相当多的表演程式可以吸收借用（当然也要消化融会，这在后面会谈到）。但唱腔不行，最多吸收一些音调，否则剧种特点就失去了。另外，唱腔作为听觉艺术，比较容易流传，容易被爱好者学习，尤其是特征识别音可以给人更深的印象。所以人们常常说的越剧流派，主要指流派唱腔。不过我们要认识到，唱腔不是孤立的，它是综合艺术中的一种手段，是为塑造人物服务的，是与表演、剧目结合在一起的，流派唱腔的创造有相对独立性，有些剧目不怎么样，但优秀的唱段却流传下来。然而，从根本上说，优秀的流派唱腔总离不开剧目、人物，不能本末倒置。

流派的价值主要体现在四个方面。

一、流派的繁盛，是剧种成熟和兴旺的标志

流派是一个剧种发展到一定阶段的产物。当一个剧种尚处于幼稚的阶段，表现手段贫乏，曲调简单，就不具备产生流派的条件，还没有派生能力。犹如生物只有在生长发育到一定阶段、进入成熟期时才有繁育能力一样，只有当剧种的整体水平提高到一定程度，积累了较丰富的艺术经验，尤其是唱腔的发展能表现复杂的情绪，才有可能衍化出色彩纷呈、风格迥异的流派。如越剧男班时期和女班的〔四工腔〕时期，尽管也出现了一些著名演员，其中有一些如“三花一娟”在表演和唱腔方面还呈现出不同的风格，但越剧整体上还不够成熟，曲调比较单一，难以表现复杂的情绪，因此那时并没有流派。只有经过改革产生〔尺调腔〕之后，艺术思想上更重视人物性格的刻画、内心活动的细腻揭示，曲调更富有柔美性、抒情性、戏剧性，为抒发不同感情提供了良好基础；同时它又有较大的可塑性，其旋律、结构、过门、润腔可以使演员的独创性和个人特长得到充分发挥，这才为流派的产生提供了必要条件。越剧流派只能产生于〔尺调腔〕时期而不能产生在〔四工腔〕时期，就是这个道理。

二、流派集中了剧种的精华，体现着剧种的优秀成果和高水平

流派是在剧种发展过程中，艺术家锐意创新的结果，因此它集中体现着艺术家的创造力。这种创造，推动着剧种的发展，丰富着剧种的表现力和感染力，扩大了剧种的影响力。绝大多数优秀的流派唱段，都是剧种代表作或艺术家代表作中的一部分，它们都是在长期的演出实践中不断加工、反复锤炼而成的。时间在不断地选择和淘汰着艺术，有一些经不住时间和观众的检验，而能够流传下来的，说明它们具有艺术上的特色和成就。袁雪芬的《香妃》、《西厢记》、《祥林嫂》中的唱段，音乐语汇、唱腔结构、润腔方法，都有独特的创造，有的还在声腔方面有突破和发展。尹桂芳的《何文秀》、《沙漠王子》、《浪荡子》，创腔或吸收新的因素，或在板式安排和起调、甩腔方面独具匠心、独标一格。范瑞娟、傅全香、徐玉兰、王文娟、陆锦花……哪一位不是如此？经受住时间考验流传下来的流派，是宝贵的财富，是一种不可替代的文化积累。如果否定流派，实际上就是否定剧种的优秀成果。

三、流派为进一步的创造奠定了现实基础

流派既然集中着剧种的精华，那么在进行新的创造时就离不开它们。流派是否定不了的，因为是客观存在。曾经有人要抛弃流派，平地起炉灶搞什么“越歌”之类新歌舞剧，都失败了。失败的原因很简单，无视历史和现实，不是“站在巨人的肩膀上”继续前进，而是以某种理念（何况还往往是受到“左”的影响的理念）取代现实，这实际上是一种倒退。马克思早就说过：“人们自己创造自己的历史，但是他们并不是随心所欲地创造，并不是在他们自己选定的条件下创造，而是在直接碰到的、预定的、从过去承继下来的条件下创造。”（《路易·波拿巴的雾月十八日》，《马克思恩格斯选集》第1

卷第603页)在今天从事创造时，首先是需要认真继承越剧流派的精华，在此基础上创新发展。藐视流派，随心所欲，并不明智。

四、流派对应了观众的多样化审美需求

越剧流派因为是剧种精华，所以受到广大观众的喜爱。越剧观众可以说是在越剧流派的滋养下形成群落的。无论是电台、电视台的点播，还是业余爱好者的演唱看，观众最喜爱的几乎都是流派唱腔。这已经形成了一种审美心理定势，各具特色，多姿多彩，正可以满足观众多样化的审美需求。雷同划一，是艺术接受之大忌。人们喜欢有多种多样特色的艺术，也可以最喜欢某种特色的东西，而不喜欢平庸的东西。否定流派，轻视流派，实际上是一种无视观众欣赏心理、不尊重观众的表现，最后的结果难免是被观众所抛弃。

流派产生的条件

与其他一些剧种一样，越剧流派往往是以某一艺术家的名字命名的，是某一艺术家长期实践、不断创造的结晶，而且往往是被人们逐渐认可的，从来没有一位艺术家先打出一个什么流派的旗号再来刻意制造流派。那么流派是怎样形成的呢？茅盾在为周信芳舞台生涯60周年的题词中曾这样作了概括：“艺术流派之创始和形成，非一朝一夕之事。最初是某一艺术家创造了独特的风格，这个风格在艺术实践中逐渐臻至完善和成熟，于是在群众中建立了威望——这时，所谓某派某派者是经过群众批准了的。艺术家之独创的风格之所以形成，是一个艺术锻炼的问题。然而，不光是艺术锻炼的问题，这在很大程度上和艺术家的文化修养、艺术修养，乃至世界观都有关系。同时，个人风格也不是向壁虚构出来的，而是艺术家在广博地观摩、钻研许多前辈和同辈艺术家的卓越成就以后，再融会贯通而创造性地发展之结果。”这段话，比较准确地概括了流派形成的规律，同样符合越剧流派的实际。

流派不是凭空产生的，它离不开剧种的发展，离不开纵向的师承关系和横向的广采博取，需要从前辈和同辈那里吸收营养，否则是无根之木，无源之水。根深才能叶茂，沃土才能育出壮苗。流派既不能自封，也不能人为树立，而要靠独特风格的日臻完善和成熟，并得到观众和行家的承认。流派是创造性劳动的结果，这里不能颠倒因果关系。自封的和人为树立的流派不会有生命。越剧最初并没有流派，谁也没有想到刻意创造个什么流派。袁雪芬当年想到过要创立一个“袁派”吗？没有。她就是一个剧目一个剧目地去实践、去探索、去创造，“袁派”是广大观众长期欣赏了她的有鲜明风格的艺术之后叫出来的，是得到越剧界公认的。同样尹桂芳当初也没有刻意去树立“尹派”的旗帜，“尹派”是观众和行家对她的独创性风格认可的结果。其他流派无不如此。

流派的形成，要具备三个条件。

一是丰厚的积累。包括对名师的承传，扎实的基本功，广博的吸收和长期的艺术实践。积累的核心，是认真继承、掌握别人创造的艺术成果，并把它们化为自己的财富，拥有进行艺术创造的手段，通晓艺术规律。没有丰厚的积累，就没有形成流派的基础，犹如果树没有一定的养分积累就不可能有花芽分化一样。袁雪芬、尹桂芳等在20世纪40年代创立各自的流派时，虽然只有二十几岁，但都在舞台上演了十几年，每天起码演两场，每个人都有演出七八千场的实践经验；她们在科班里不仅学了本剧种，还学了徽班、绍兴大班等其他剧种，出科后又广泛吸收了昆曲、京剧、电影、话剧等艺术品种的营养。没有这些积累，他们不可能创立自己的流派。

二是独创的风格。在继承、借鉴的基础上，根据自身的条件、爱好、经常演出的剧目和角色，对传统的规范有所突破，创造出与众不同的独特风格。流派是创造的结果，没有自己的创造，就只有剧种的共性，而没有自己的艺术个性，也就无所谓流派。独特风格，不仅是艺术技巧、艺术处理的问题(尽管这些十分重要)，更重要的是艺术家思想气质、审美情趣、艺术修养、艺术才能等精神特点的表现。马克思曾引用法国启蒙思想家布封的名言：“风格就是本人”，把风格理解为“精神个体性的形式”(《马克思恩格斯全集》第1卷第7页)。茅盾认为风格的形成“在很大程度上和艺术家的文化修养、艺术修养，乃至世界观都有关系”，这是十分正确的。风格与艺术家的人格分不开，只有从这个角度理解，才会比较全面。

三是广为流传、流行。尽管艺术风格带有艺术家个人的特征，但流派不是个人孤芳自赏的东西，它需要观众的认同，需要一批追随者的学习、仿效。“流”有流动的含义，从一个艺术家的创造流向四面八方。流行是占领空间，在较为广阔的空间中为众多的人所喜爱；流传是占领时间，能经得起时间的检验，在较长的时间里保持生命力。“派”则是群体的概念，有一群人才能成派。像袁派，从袁雪芬的独特风格形成起，她的唱腔就通过演出、电台、唱片广为流布；从戚雅仙、吕瑞英、金采风、张云霞到朱东韵到今天的方亚芬、陶琪，师承、学习袁派者延绵不绝。尹派也拥有众多的知音，从尹小芳、筱桂芳到陈东文、宋普南到赵志刚、茅威涛、萧雅、王君安，每个时期都有传人把尹派艺术带给广大观众。每个流派都有一批传人，才使多姿多彩的越剧流派如同鲜花般在舞台上喷芳吐艳。

以上三个条件，缺一不可，但其中最重要的是第二点，即独创的风格。这是流派形成的关键。没有独创的风格，即使积累很多也只能是对别人的复制、模仿，也就谈不上有什么传人。而要形成独创的风格，有平等竞争的环境，有能够发挥自己特长的剧目经常演出，起着至关重要的作用。20世纪40年代出现一批观众喜爱的流派，与几位流派创始人有各自的剧团并在其中领衔演出有很大关系。她们各有自己的剧务部，都团结了一批熟悉自己长处和局限的编导人员，剧目的选材、风格、构思，每个剧团都各有特点。编导对主要演员十分熟悉，甚至连唱腔擅长什么韵脚、不擅长什么韵脚都一清二楚，在创作时力求扬长避短。剧团之间互相竞争又存在事实上的互相交流，一个剧团出了有影响的新戏，其他剧团会另辟蹊径创造另有特色的新戏。竞争的机制和环境，使大家意识到有特色才能生存、立足，才能赢得观众。这种机制直接促进了流派的形成和发展。建国后，剧团所处的社会环境与过去大不相同，但第二代流派，也是在贯彻“双百”方针的条件下通过不断创造、通过竞赛逐渐形成的。戚雅仙和毕春芳、张云霞都有自己领衔的剧团；陆锦花、王文娟、吕瑞英、金采风都通过创造自己的角色充分发挥了各自的特长，逐渐形成独特风格并进而发展成流派的。没有竞争、竞赛，艺术创造力会受到严重束缚。流派总是在竞争、竞赛中相比较而存在的，只有一个流派也就等于没有流派。

流派的审美特征

越剧流派有迷人的魅力，就在于美的形态千差万别，五彩缤纷，满足了人们多方面的审美需要，对应着越剧观众的审美心理和欣赏习惯。藐视流派，不仅是藐视艺术发展的规律，也是藐视观众。

从美学上考察，流派有以下三个审美特征。

一、继承性与独创性的统一

越剧流派属于越剧，它们都继承了本剧种历史发展中创造的成果，继承了剧种的特色。继承是重要的。没有认真的继承，就没有创新的根底和手段，就难以获得观众的认可。没有一个流派是抛开传统的继承而另起炉灶的，一切从零开始的所谓“创新”只是一种主观主义的空中楼阁。但是，仅仅继承是不够的，有的流派传人对创始人的模仿惟妙惟肖，几可乱真，她们对越剧的传播、对吸引和扩大观众群起到了有益的作用，但是，没有自己独创的风格，就不可能形成新的流派。相反，在继承的基础上努力创新，则有可能衍生出新的流派。譬如前面提到的戚雅仙、吕瑞英、金采风、张云霞等人，都师承袁派，早年有的人被称为“袁派小花旦”，在电台播唱时都模仿袁雪芬的唱腔，受到观众欢迎。但是她们并没有以模仿袁雪芬的袁派为满足，袁雪芬也不要她们仅仅停留在刻意模仿自己的阶段，而是鼓励她们“学众家之长，创自己之新”，根据自身的条件大胆创新。她们后来都在实践中逐渐形成了各自的风格、各自的流派。

独创性是主客观的统一。对此，黑格尔有精辟的论述：“独创性是和真正的客观性统一的，它把艺术表现里的主体和对象的两方面融会在一起，……我们可以说独创性是从对象的特征来的，而对象的特征又是从创造者的主观性来的。”（《美学》，第1卷第363页）在越剧表演艺术中，“对象”就是塑造的人物，“主体”就是创造角色的演员。考察一下流派创始人的艺术轨迹，就可以看出，她们摆在首位的是创造新颖的与众不同的人物形象，那些有独特个性和色彩的人物形象中，都融入艺术家本人的理解、艺术情趣、审美评判和细致独到的处理，都发挥了自己的特长，都有超越前人或不同于他人的创造，采取了独特的艺术手段或处理方式。当然，并不是任何一种“与众不同”的创造都有价

值，经得起时间检验和获得观众认可，要看这种创造是否增添了艺术表现力和感染力。正是这些不断的创造的积累，才推动着整个剧种不断进步。

俄国美学家别林斯基说得好：“在真正的艺术作品中，所有的形象都是新颖的，独创的，没有任何形象重复其他形象，而是每个形象都有各自的生命。”（《别林斯基论文学》，第6页）越剧流派创始人总是赋予艺术形象以独特的表现形态，给人以不可重复的艺术感受。这种不可重复性，打破了传统戏曲类型化的陈规，是越剧的一大特色。新剧目中是如此，重演传统剧目也是如此。譬如《梁山伯与祝英台》，是越剧的骨子老戏，几乎每个越剧演员都演过。然而，袁雪芬演的祝英台、范瑞娟演的梁山伯，却与众不同，有独创性。她们的独创，首先是直接参与了对剧本的整理、加工，对人物有新的理解和作出新的解释，同时在表演和唱腔方面有新的创造和独到的处理，赋予人物形象以新的面貌。对祝英台，剔除了过去的迷信、色情、轻佻的成分，强调了她纯洁的品性、对自由的渴望和对爱情的矢志不渝；对梁山伯，剔除了老本演出中被太白星君用“翻心酒”迷住心窍又被摄去“真魂”、换进“痴魂”等糟粕，突出了梁山伯的善良、憨厚和对爱情的执著。

袁雪芬饰演祝英台，是把她作为美的化身、对爱情专一的象征来塑造的。她认为，祝英台的美，不仅是外表的美，更具有内心的美，这就是求知若渴，有追求婚姻自由的理想和勇气，当理想无法实现时，不惜以身相殉。表演和唱腔，正是把握住这一性格基调，以求体现出人物内在的美。如“草桥结拜”，对梁山伯并非一见钟情，而是对他的诚实、忠厚先有好感，继而觉得他与歧视女子的男人不一样，才与他结拜；她的一举一动、一言一行，都离不开少女乔装男子的特点。她上场后的“风和日丽花如锦”一段唱，糅进了浙东山歌的因素，渗透着被大自然陶醉的喜悦；“我家有个小九妹”这段唱，轻快流利。“十八相送”用十个比喻，有层次地曲折表达了祝英台对梁山伯的爱慕。英台处处主动，但不是挑逗；感情的流露越来越明显，但不是轻佻；表演和唱腔扣住人物心情，体现出英台的纯洁、痴情、热情奔放而又含蓄的美。至于“楼台会”，更是淋漓酣畅地倾诉了英台内心的痛苦、无奈和深情。刘厚生曾经说过：“袁雪芬演的祝英台与别人不同。”这不同，就在于艺术形象中融有袁雪芬的审美观。她喜欢祝英台形象中浓厚的民间文学色彩，追求表现人物的纯真，一切与纯真不合的东西都舍弃；感情处理犹如剥笋，注重层层展示和深化，着力寻求恰当的饱和点。

同样，范瑞娟饰演的梁山伯也与众不同。她到科班学戏伊始，开蒙戏就是《梁祝》中的“访友”，不久又学了“楼台会”，出科后又学会并演出了上下两本的全剧。但过去的演出，梁山伯被表现得时而刁钻浮滑，时而呆头呆脑，时而翻脸无情；后来虽几经加工，但总跳不出“呆秀才”、“书呆子”、“可爱的傻瓜”的框框。解放后通过与专家、编导的合作，她对人物的性格有了新的认识，并寻找到恰当的处理方法。如“十八相送”中的表演和唱腔，着重刻画了梁山伯憨厚、朴实又儒雅的性格，表情、语气、唱腔的旋律处理和润腔方法都紧扣住具体情境，外在节奏与内心节奏和谐一致。“回忆”（俗称“回十八”）一场在各剧种梁祝故事剧目中，是越剧特有的。范瑞娟通过自慢逐渐转快的节奏，充满想象的意境，把梁山伯兴奋喜悦、自嘲自嗔的感情抒发得生动感人。“楼台会”则把与祝英台重逢后的欢欣、希望、震惊、愤慨、悲伤、依依不舍又无可奈何等情绪交织在一起，表现得强烈又层次分明。“山伯临终”过去只有短短几句唱，范瑞娟则以大段独创的、经过重新处理的“弦下腔”，倾诉怀念英台、痛恨世道不平的感情，表现他对爱情的至死不渝，生命垂危又不一味渲染病态，痛楚但不低沉感伤。正因为创造了独特的、有自己生命的艺术形象，范瑞娟才获得“活梁山伯”的美誉。

由于每个艺术家的师承、条件、特长、情趣不同，即使同一个行当、演同一个剧目中的同一个人物、唱同一段唱腔，不同流派的艺术家也各有独创，使艺术形象呈现不同的风貌，艺术处理各有特色。袁雪芬与傅全香在同一天进同一个科班向同一个师傅学戏，都是旦角，但两人嗓音条件不同，戏路不同（袁主要演青衣、闺门旦，傅主要演花旦），传承的来源不同（袁主要受王杏花影响，傅主要受施银花的影响），以后各自形成不同的风格。她们在《梁山伯与祝英台》中塑造的祝英台形象，既有共同之处，又各有特色。袁派着重追求内在的美和性格的纯真，寓热情于含蓄之中；傅派则较明朗、活泼，表达感情的方式尤其是唱腔有较大的起伏跌宕。尹桂芳和徐玉兰都演出《红楼梦》，都在戏中饰演贾宝玉，都赢得观众喜爱，但具体形象却各放异彩。仅以“宝玉哭灵”这段唱为例，尹派深

沉隽永，旋律多在中音区迂回，如泣如诉，声泪俱下，有时旋律骤然上跳，如异峰突起，使人有九转回肠之感。徐派则高亢响亮犹如满腔悲愤之情喷涌而出，22句的“弦下腔·慢清板”在上下句的反复中变化多端，唱腔旋律起伏很大，唱法上柔中带刚，悲中含愤，吐字、发声以及运用滑音、波音、颤音、倚音和抽泣声等各种润腔精妙独到。正是由于两种流派各有独创性，艺术形象才各有生命，各有自己的审美价值。

二、稳定性与变异性的统一

流派的形成和成熟，既要保持相对稳定的风格特色，又不凝固僵化，而是根据不同剧目、不同人物的要求，不断丰富、发展，有所变异。

稳定性，是指总体风格的鲜明、一致；指唱腔的特征音调的个性色彩；指发声、吐字、润腔、甩腔以及调式、调高、基本节拍、节奏形式等方面有自己的特点，保持大致的统一。这些特点经常、反复出现，犹如一种标记，给观众留下深刻印象，能在观众脑海中保存记忆表象，使人一听就知道是什么流派。有些观众常为某流派特有的起调或甩腔叫好，就是因为在反复欣赏中产生了特殊的亲切感，听到这些别具特色的音调，能获得审美的满足。稳定性是重要的，它是独创性被自觉认知的具体表现。没有风格特色的相对稳定，就会显得杂乱无序，流派就难以形成或难以成熟，难以得到观众和行家的认可。有的著名演员究竟有没有形成自己的流派常引起争议，往往是由于缺少风格特色的稳定性，这出戏是一种风格，那出戏是另一种风格，搞不清楚哪些是一以贯之的东西。当然，稳定性的前提是创出独特风格并有较多剧目和大量的、长期的演出实践，没有这个前提，就无从谈起。

但是，稳定是相对的，不是僵死不变，不是千篇一律地到处套用。流派要“流”，就是要根据不同情况加以变化。尹桂芳就说过：“唱腔要从内容出发，不要被流派唱腔某些特点所约束，但又要发挥流派唱腔的独特风格。”这就是辩证法。譬如构成流派唱腔的重要因素——特征音调（也有学者称之为“流派音乐听觉识别音”），是有稳定性的，确实是种“听觉识别音”，但流派创始人的特征音调不是一成不变的，而是在不同剧目中根据不同的具体情境、人物的具体感情巧妙地加以变化。以尹派为例，那句“妹妹啊”的起腔，柔美动听，感情细腻，富有魅力，常引发满堂彩。它低起低落，低腔回旋，落音一般是角调式的低音3音，显得韵味深长，是尹派有别于越剧其他小生流派并被观众认可的特征音调。这一起腔刚出现时，由于曲调简单，旋律往下行，观众不习惯，甚至被称为“懒惰调”。但尹桂芳认为它有特殊的表现性能，在以后不同剧目的演出中不断加工，逐渐丰富，使这句起腔变化多端。如《秋海棠·心心相印》中的“真不会感到寂寞啊！”《山河恋·送信》中的“妹妹啊！”《何文秀·算命》中的“妈妈听道！”《盘妻索妻·洞房》中的“娘子啊！”《盘妻索妻·盘妻》中的“请娘子听了！”《红楼梦·金玉良缘》中的“妹妹啊！”这些起腔，既有尹派特征音的稳定性，又各有特色，恰如其分地表达了具体感情，互不雷同。《红楼梦》中“金玉良缘”和“宝玉哭灵”两段唱的起腔都用了“妹妹啊！”但情绪截然相反：前者旋律回旋稍花，有一种情不自禁的喜悦；后者则是哭泣似的起腔，音调凄切哀怨，表现了难以抑制的悲痛。

每个真正的艺术家，都不会满足于一时的成就，死抱住既有的成果原地踏步，不会因为自己的流派得到公认而放弃艺术上的新追求。袁雪芬的袁派，形成于20世纪40年代，有名的“三哭”（《香妃·哭头》、《梁祝·哭灵》、《一缕麻·哭夫》）是代表作。这种风格的形成，与时代环境、剧目多为悲剧有密不可分的关系。解放后，时代变了，剧目变了，人们的情趣变了，她本人的思想也在变，袁派也在丰富、发展。1949年，她在《相思树》（“门外阵阵西北风”唱段）中，创造了新颖的“男调板”；在《西厢记》中，用新的音乐语言创造了典雅清丽、富有诗意的唱腔；在《双烈记·夸夫》、《祥林嫂·千悔恨，万悔恨》中创造了新型的“六字调”（又称“落字调”，C调）；在《火榔村·刻榔》中创造了降B调。袁雪芬解放后的唱腔既保持了袁派的风格，又有新的发展，并且丰富了越剧音乐的声腔。同样，尹桂芳解放后相继演出的《盘妻索妻》、《何文秀》、《屈原》、《红楼梦》、《江姐》，流派唱腔也在发展变化，尹派的表现功能在不断拓展。其他流派无不如此。有变异，才有真实感和新鲜感，才会充满活力。有些新剧目在设计唱腔时，一味生搬硬套一些观众耳熟能详的流派曲调，全不顾是否符合剧情和人物感情，这样做是违背艺术规律的，并不能真正给观众带来美感。

稳定性与变异性是一对矛盾。从发展的角度看，稳定是一种制约因素，变异是一种活跃因素，是流派衍化的内在根据。宗继、师承某一流派而在实践中着重变异，才会有新的流派产生。前面讲到戚雅仙、张云霞、吕瑞英、金采风都从模仿袁派开始，逐渐形成自己的流派，就是由于重在变异。戚雅仙在悲旦方面下功夫，形成简明而有表现力的特征音调；张云霞主要在花旦方面下功夫，表演灵活，唱腔吸收京剧发声特点并糅进傅派因素，真假声结合，华彩多变；吕瑞英在花旦基础上吸收刀马旦特点，擅演聪慧少女和巾帼英雄，唱腔广采博取，增加了活泼娇美、昂扬明亮的旋律色彩，曲调中常出现4和7这两个偏音，别有风味；金采风应工青衣，尤擅闺门旦，唱腔吸收了越剧前辈施银花的“四工腔”的特色、傅派的俏丽曲折以及范派的舒展淳厚，融会贯通，发挥自己嗓音明亮、音色甜美的特长，一个婉转秀丽、刚柔相济的风格，质朴中展风采，委婉中凸显棱角。正是这些变异，使越剧的风格、流派更加丰富多彩。变异是吸收新因素和锐意创新的结果。没有变异，只是墨守成规，观众多样的艺术需求就难以满足，艺术就会老化，美的光彩会渐渐暗淡。

三、整体性与细致性的统一

艺术的整体性，是评价艺术作品审美价值的一个重要尺度，指构成艺术形象的各个部分、各种元素、使用的各种技巧，都构成有机的统一体；各个部分、因素与整体之间的和谐统一。没有任何一个部分可以单独存在，可以不顾整体的要求各自为政。有整体性，才有高品位的美，才能引起浑然一体的审美感受。在美学史上，历来都把整体性作为艺术创作和艺术欣赏的一条重要原则。古希腊亚里士多德认为：“艺术作品与现实事物，区别就在于美的东西和艺术作品里，原来零散的因素结合成为一体。”德国美学家谢林断言：“只有整体才是美的”，“谁如果不把自己提高到整体的观念，他就完全沒有能力判断一部艺术作品。”黑格尔认为：“一切部分都各有自己的差异，独特性和优点，但是仍处在不息的流动中，只有靠整体才有生命，才有价值。”他把整体性作为一个具有最高级审美价值的评判范畴，用来赞扬各种优秀作品。现代系统论从“整体大于和优于部分之和”的原理出发，强调艺术整体与部分、因素之和相比，已获得了一种新质，正是这种新质才使艺术形象获得生命。流派创始人最优秀的代表作，都是以艺术形象的整体性吸引了观众，体现出其艺术水平；凡是有损整体性的局部、细节、唱腔，即使单独看或许不错，也要删除。如果游离整体形象、仅仅在某个枝节上花样翻新、卖弄技巧，是不足为训的。欣赏流派艺术，也不能停留在某几个散乱的局部，而只有从总体上把握整个形象，才有可能理解其意蕴、审美价值，获得充分的审美享受。整体是由各种局部构成的。优秀的艺术家在艺术创造中，在把握整体、注重对人物理解正确深刻的前提下，对构成艺术形象的各个部分都进行精心的、别出心裁的细致处理。这种细致性，往往更能显示流派的特征，体现出艺术家的才华、技巧的圆熟和整体功力。流派的艺术魅力，往往是“于细微处见精神”。细致，才能使观众获得具体而非一般化的感受，才能把人物感情传达得更真切、准确、强烈。范瑞娟唱《梁祝·楼台会》，最后与祝英台分别时，有几句唱：“回家病好来看你，只怕我短命夭伤不能来。要是我有长和短，就在那胡桥镇上立坟碑！”过去最早唱的是悲调，感伤低沉，作“断头话”处理。1953年拍摄电影时，她对唱腔作了新的处理，用铿锵的节奏和向上扩展的旋律加以结构。唱“长和短”的“短”字，用小腔衬托出不惜一死的决心；“就在那”三字一出口立即煞住，“胡桥镇上”四字短促有力，“立坟碑”前两字中间隔以小腔，“碑”字结实而有力度。这些细致的处理，更充分、更准确地表达了梁山伯当时当地的感情，更生动地体现了人物对爱情的执著和至死不渝的决心，因而更具有表现力和感染力。范派的特征也更加明显。徐玉兰唱《红楼梦·宝玉哭灵》，前四句“散板”下来，设计了一个戏曲中罕见的“双哭头”，第一个旋律从高到低，第二个旋律由低到高，两个“林妹妹”的后一个“妹”字，作夸张的重音处理，后面“啊”字的拖腔还采用哭音、顿音和急促换气等演唱手段强化人物感情，以表达宝玉发自内心深处的真切呼唤和悲痛欲绝、连气也喘不过来的痛切感。戚雅仙的戚派朴素单纯，特征音调明显，但绝不是简单。她的流派唱腔寓华彩于朴素，藏变化于平淡，表面上平稳流畅，实质上波澜起伏。以《王金生祭夫》的清板十四句为例，它没有华丽的旋律，没有突变的节奏，上句用了六句156，七句下句全落在5音上，看似变化不多，实则具体处理细致丰富。如“肚中苦水似汪洋”一句，“肚中”两字后随着一声抽泣，“苦水”二字同时带着水音，“汪”字拖出ang音，稍加润色，就

更觉得苦水之深。“只道夫君知我心，谁知也会不体谅”两句，上句特别咬实了“知”字和“心”字，而下句把“也会”两字突然收紧，加重了哀怨的情绪；“不体谅”三字用一句不是小腔的小腔来完成内心的倾诉。全段感情翻腾，抑扬激荡，用细致的唱腔处理塑造了王千金的音乐形象。类似的例子，在越剧流派唱腔中不胜枚举。

流派的独特韵味，往往表现在这些细致的处理上，这些具体处理中，又贯穿着演员对角色的深刻体验和饱满感情。处理的细致性，首先来自对人物细微感情的理解的准确性。这也决定了具体的处理、唱法，不能不顾内容随意套用。有些人学流派唱腔，旋律可能丝毫不差，但对这些细致处理的精神和技巧（包括吐字、发声部位和发声方法、润腔中各种类型的装饰音、力度、分寸、节奏掌握等）不够了解，因此模仿只能徒具其形而难传其神，无法产生应有的感染力。欣赏流派，也要领略艺术家在细致表现上的特点，才能得到充分的审美满足。

流派的发展

流派要“流”。戏曲界前辈徐兰沅说得好：“流派流派，不流则衰。”事实确实如此。只有流动、发展，流派才会有活力。如果变成僵死的、一成不变的东西，就会失去生命。对一个流派来说是如此，对整个剧种来说也是如此。流派创始人从没有一个人因为自己的流派被公认，便停滞不前，故步自封。尹桂芳就告诫弟子：“流派唱腔不是静止不变的，而是必须通过艺术实践予以丰富和完善，……学习流派、运用流派，主要的还是为了发展流派，使流派具有生命力，演员也才能永葆艺术青春。”（转引自尹小芳《学习恩师尹桂芳》，见《尹桂芳和尹派艺术世界》，第21页）越剧在发展中还要产生新的流派，才能满足观众的需求，才能使剧种有旺盛的生命力。

谈到流派的发展，必须明确两个问题。

一是对流派的内涵要有全面的认识。流派的特点，不仅表现在唱腔上，还表现在表演上和整体气质、整体风格上；在唱腔中，也不仅体现特征音调上，还体现在音色、音域、发声、吐字、润腔等诸多方面。虽然唱腔十分重要，尤其是特征音调能给人鲜明印象，但它们并不是流派的全部，不能以偏概全。像袁雪芬的袁派，作为越剧旦角流派中出现最早、影响最大的流派，最核心的特征是其美学思想、艺术追求和整体气质，即不尚外表的花哨而崇内在的真实和深刻，质朴自然，富有真情实感。尹桂芳的尹派也不仅唱腔委婉缠绵，醇厚隽永，而且表演洒脱深沉，儒雅蕴藉，台风清丽，风度翩翩，手、眼、身、法、步的运用精湛细腻，服从人物刻画。以后青年演员如果创立新的流派，也应该从整体把握入手，不但要在唱腔上下功夫，还要在表演上下功夫。

二是明确艺术的中心任务是塑造人物。演员这个职业，是在舞台上演各种人物的。流派的形成，是在塑造多个不同人物过程中展现出独特风格的结果。一些老一辈的流派创始人，都是因为塑造了令人难忘的艺术形象而受到观众喜爱、行家赞许，谁也没有想到去创立流派，更没有自我标榜树起什么流派。黑格尔曾精辟地指出：“性格是理想艺术表现的真正中心。”（《美学》，第1卷第292页）在表演艺术中，作为演员的“第一自我”应该是融入作为角色的“第二自我”之中的。尤其是越剧改革以来，吸收了话剧、电影的长处，引进了现代演剧观念，塑造人物、刻画性格已经成为明确的原则。新越剧不允许离开人物去发挥仅属于“第一自我”，即演员的什么绝招。舞台上的感情表达方式是人物的，而不是“第一自我”的。有人说过去老一辈艺术家在舞台上的感情表达方式更像“扮演者，而不像戏曲塑造的人物本身”。这是不懂得历史，不懂得越剧的艺术本质。艺术的价值，流派的主要成就和水准，首先是看是否塑造出了使人难忘的独特的艺术形象。袁雪芬的祝英台、崔莺莺、祥林嫂，尹桂芳的沙漠王子罗兰、何文秀、梁玉书、屈原，范瑞娟的梁山伯、焦仲卿、郑元和，徐玉兰的贾宝玉、李梦龙、北地王，王文娟的林黛玉、春香、鲤鱼仙子……正是这一个个栩栩如生的人物形象，给观众留下难忘的印象，并且成为各个流派艺术成熟的标志。流派唱腔的美，是以塑造性格鲜明、栩栩如生的人物为前提的，是以创造性地表达人物的真情实感为内容的。离开这一点，就会舍本逐末。在欣赏流派唱腔时，我们要学会透过不同流派的特点，去深刻感受、体会、理解人物的思想感情；在学习流派时，也要把形式美和意蕴美结合起来，既掌握技巧，又领会精神实质，懂得这些技巧是表达什

么样的具体情感，为什么要这样处理。在学习流派之初，必然要经过一个力求学得像的阶段，犹如学习书法总要经过描红、临帖阶段一样，这是正常的，甚至是不可缺少的，对打下扎实功底是完全必要的。事实上，要真正学得像，能学到流派的神韵，并不容易。但对一个演员来说，学得像不是目的，不是归宿，学得再像也只能起到复印件式的作用，中心任务还是创造自己的角色，根据剧情和人物进行创新。如果在新剧目中不从剧情、人物出发，生搬硬套走快捷方式，更不足取。鲁迅先生说：“依傍和模仿不能成为真艺术。”齐白石老人说：“学我者生，像我者死。”这些话也可以用于流派的学习上。如果不是追求人物的“活”，而是只追求流派的“像”，其实是糟蹋流派。前辈们如果只满足于模仿得像，就没有流派出现，袁雪芬至多还是“小王杏花”，戚雅仙至多还是“袁派小花旦”。因此，学流派更应注意学习流派创始人的创造精神，在创造自己的人物中形成自己的风格。

在艺术创造的实践中，需要处理好两个关系。

一是博与专的关系。戏曲演员都有自己的行当，越剧也不例外。演自己应工的角色，往往相对比较得心应手，每一个流派创始人都有自己的拿手戏和最有光彩的角色系列。但是，如果看一下她们的艺术生涯，就不难发现，她们从不受自己行当的局限，戏路一般都比较宽，而且往往会有意识地改变一下戏路。袁雪芬当年在科班学戏时，不但学了绍兴文戏，还从绍兴大班师傅那里学了《盗仙草》、《火烧濮阳城》、《嘉兴府》等武戏，打下坚实的武功基础；成名后，她还反串小生演过《西厢记》。尹桂芳学戏的大华舞台本身就是“三合班”，即绍兴文戏、绍兴大班、徽班三个剧种合为一体，她也在武功方面受到严格训练，开始演戏时演的是旦角；她后来虽以演儒雅的小生著称，1954年还挂上胡须扮演爱国诗人屈原。范瑞娟的舞台经历中，生、旦、净、丑各行都演，像《一缕麻》中的呆大，堪称一绝。徐玉兰在科班也练就一身武功，能在三张台子的高度翻“台漫”；她先学花旦，又改老生，还演过长靠武生戏《火烧连营寨》中的赵云，短打武生戏《涌金门》中的武松，红生戏《大刀收关胜》中的关胜，小丑戏《龙潭寺》中的开口跳，1941年12月又改小生。能文能武，戏路宽广，利于积累丰富的表现手段和舞台经验。新越剧塑造人物不受行当的严格限制，强调体现人物的个性，如果没有较宽的戏路就有很大局限。对于青年演员来说，能够拓展戏路、多在不同类型的角色创造中实践、锻炼，是十分必要的。同时，又要在实践中逐渐寻找到自己最喜爱、最擅长、最能发挥创造性的角色系列，演出不同人物的个性，又在其中渗透、融入自己的审美理想。处理好博与专的关系，对形成新流派至关重要。

二是繁与约的关系。在新的艺术实践中，要塑造新的角色，往往需要博采众家之长，广泛吸收各种艺术手段。譬如袁雪芬从事改革之初，学习昆曲的载歌载舞的技巧，曾经历过生吞活剥的阶段，这里安排一段舞，那里加上一段舞。但后来就渐渐消化，注意选择和提炼。一个剧种在从比较简单、艺术手段比较贫乏的幼年时期发展起来时，总要经过从简到繁的阶段。但繁本身并不等于丰富，真正成为艺术的有机组成部分必须提炼。所谓“约”，就是以少胜多，凝聚成最富有表现力的精华，好比从大量的矿石中炼成铁、炼成钢一样。唱腔也是如此，最有表现力的音调未必十分复杂，尤其是作为流派标识音的特征音调，以简约为好。简约才鲜明，观众才容易记得住，印象深。由简而繁，由繁而约，正是艺术创造中的一个要点，一个难点，需要在实践中不断探索、总结、琢磨。

艺术创造以艺术接受为目的。需要是创造之母。观众欣赏艺术，最忌雷同、陈旧、平庸、一般化，而喜爱新颖、独创、多样，这是流派存在和繁衍的心理依据。今天的观众面临多元的文化选择，更具有多元的文化观念，在艺术方面比以往更需要求新、求多样。越剧的流派是宝贵的财富，但仅仅有原来的流派是无法满足观众需要的。时代在呼唤着第三代新的流派出现。