

重视研究京剧对地方剧种的影响力和辐射力 ——以越剧为个案

高 义 龙

探讨京剧与中国文化传统流变的关系、京剧与中华美学精神以及京剧的发展演变，有一个问题值得引起注意：这就是要重视研究京剧对地方剧种的影响力、辐射力。因为中华戏曲作为一个大系统，每个剧种都可以视作其中的一个子系统，它们之间必然存在相互影响。而京剧作为最大的有“国剧”之称的戏曲剧种，本来就是在综合了徽剧、汉剧以及秦腔、梆子等地方剧种以及昆剧等的艺术成果的基础上形成的，它积淀了历史上数代艺术家的创造，内容丰富，艺术精美，流派纷呈，影响广泛。当它对其他剧种产生强大的影响力和辐射力时，正说明它在艺术上具有强势，具有活力。对此进行认真研究，也可以进一步认识京剧的成就，它的美学精神，它的地位和作用。

京剧对中国的每个地方剧种几乎都有或大或小的影响，本文拟以越剧这个近现代有代表性的剧种、也是江南的一大剧种为个案，做些探讨。

一、两个剧种不同的文化背景

越剧和京剧，产生在不同地域，有不同的文化背景。越剧生长在南方，发源、发祥地都属于江南文化区域。京剧则形成于北方，尽管自 1867 年南下以来，在上海和长三角一带受地域文化的影响发生不少变化，但语音、曲调、表演仍保持着原来的基本格调。越剧诞生时，除了继承唱书时期的曲调以及将书目加以舞台化外，几乎一无所有；京剧形成时则有丰厚的家底，剧目、表演、唱腔、著名演员蔚成大观，因此一经形成，就显示出旺盛的生命力，在“花雅之争”中迅速打败“雅部”，脱颖而出，卓然而立。京剧最初虽然以与“雅部”对立的“花部”姿态名噪剧坛，但随着它的成熟、发展被人又看作高雅的艺术，这里的“高雅”，主要是指艺术上的精湛、演唱和表演的高水平，集中体现着中国戏曲的审美法则和古典美的规范。而越剧基本上是属于俗文化，这里的“俗”，主要指文化品性上的通俗平易；它在早期艺术上比较简单，后来经过改革艺术上不断提高，仍保持着通俗性的特征，始终以力求为广大观众易于接受价值取向，并且把古典美与现代美结合起来。京剧和越剧在声腔上都属于板腔体，但京剧由于历史悠久，唱腔音乐更为复杂丰富，发声方法更为讲究，而且有一套规范，行腔变化多端。演

出时间大致相同的一台戏，越剧的唱词量大约要比京剧多一倍以上。

在上海，越剧和京剧都属于外来剧种。它们来上海遇到的却是不同的文化生态环境。京剧崛起之时，正是昆剧衰落之日。京剧以生机勃勃的全新姿态、挟着从数个古老剧种承继下来的艺术成果，很快在竞争中打败对手，正如同治年间的《竹枝词》中所概括的那样：“自有京班百不如，昆徽杂剧概删除”（载同治十一年四月十二日《申报》）。请注意，同治十一年是公元 1872 年，距京班第一次来上海仅仅五年。此前在上海盛行的昆班、徽班、秦腔、梆子及其他剧种已统统不是它的对手。“京剧”这一名称，最早出现在上海的报纸上。越剧进上海，则处在京剧全盛时期，一批又一批一流的演员和班社轮番到上海演出，戏院经理都是“重金礼聘”；一出又一出经典的折子戏，一部又一部新编的连台本戏，令人目不暇接，四大舞台以及其他主要戏院都是京剧的天下。若把京剧比喻为一棵枝叶繁茂的大树，越剧则只是一株刚刚破土而出的幼芽。用今天的话来说，那时京剧无疑是“强势文化”，而越剧则分明是“弱势文化”。在“强势”面前，只有两条路，一条路是被压倒，被摧折，被消解；另一条路是自强，吸收强势文化的长处壮大自己，由弱变强。越剧走的正是后一条路。戏曲学家龚和德研究员曾这样比较这两个剧种：“从上海来说，新越剧和海派京剧，都是对于外地剧种的一种改造。……京剧，是在帝都北京经过半个多世纪的变革、创造，完成了南北花雅综合，以高度成熟的形态流布四方，上海对它的改革虽然有过很大的冲击和相当广泛的影响，但难以动摇它的深厚根基而改革本身尚未成熟，又半途而废，故标以‘海派’，列为‘旁支’。可以说。海派京剧是一种流产了的演剧风格，而新越剧则是近代演剧风格的成功创造者。”（《选择性的重新建构》，《重新走向辉煌》45 页）

二、京剧对越剧男班时期演出形式和剧目的影响

越剧早期即“小歌班”时期，剧目多时表现民间生活的小戏。进入上海后，男班演员由于没有经过戏曲基本功训练，除了比较简单粗糙地模仿一些初步的程式外，主要是根据上海观众的欣赏习惯，演出有头有尾、有完整故事情节的本戏，向古装大戏发展，尤其是学习海派京剧的连台本戏。在二十世纪二十、三十年代，海派京剧连台本戏占领了大部分的上海京剧市场，越剧男班的戏班虽然多在小型剧场、游乐场演出，条件很差，连台本戏这种形式却很快被吸收过来。有一批剧目，就直接移植自京剧，如《狸猫换太子》、《封神榜》、《五鼠闹东京》等。另外

有一大批剧目，则采用连台本戏的形式，如 1919 年 3 月在第一戏院首演的《梁山伯》，分为 3 本，连演 3 个晚上；1921 年 3 月在升平歌舞台首演的《华丽缘》（《孟丽君》），有 28 本；1928 年 7 月，在宝兴戏院夜场开演连台本戏《薛平贵征东》接《后兴唐》，至 8 月 19 日夜场止，共演出了 30 本，创越剧连台本戏之最。此外还有《三笑缘》（10 本）、《九美图》（10 本）、《才女唐棣花》（13 本）、《龙凤花》（15 本）、《杨柳怨》（10 本）、《状元休贤妻》（10 本）、《新华丽缘》（12 本）、《杨柳怨》（后部 10 本）、《卓文君夜奔相如》（6 本）等等。

三、京剧对女子越剧诞生及其演唱和表演的影响

越剧早期全是男演员，从 1923 年开始有女班。女班本身就是在上海京剧“髦儿班”的影响下直接影响下出现的，初到上海演出时广告上称为“髦儿小歌班”，就说明了两者的关系。女班与男班有一点很大的不同，就是一开始就学戏，而不是从唱书转过来。学戏既学文戏，也进行基本功训练，并学一些武戏。第一个女班请来教基本功和武戏的师傅就是京剧艺人王和千。后来一些女班，通过京剧学基本功和武戏，已经很普遍。如第三个女班即培养出姚水娟、竺素娥的群英舞台就教了《盗仙草》、《铁公鸡》等京剧武戏；第四个女班即培养了筱丹桂、商芳臣、周宝奎的高升舞台，请了京剧艺人陈小宗、张传贵教武功和武戏，如《嘉兴府》、《四杰村》、《收关胜》、《界牌关》等；培养了尹桂芳的大华舞台，挂出的就是“大华小徽班”的牌子，这一方面是由于女子文戏受到当局的严厉禁止，用这个名字是为了掩饰，避免被抓，另一方面也是由于学习徽班（实际上是南派京剧）确实是科班的一项内容；培养了支兰芳的风鸣舞台，也是请的京剧艺人张法顺教武功和武戏。类似的科班还有很多。请京剧演员教戏，对提高越剧女演员的技艺大有好处。越剧以前没有表演程式，从京剧那里学习到最基本的程式技巧，尤其是武功和武戏，拓展了越剧的表现能力，这是男班艺人所无法做到的。女班在演出过程中，吸收了大量的京剧剧目。有时是完全按照京剧演出，多数则是学京剧的表演，而唱腔则用越剧。通过学习，许多演员在技艺上大有长进。如竺素娥演全武行的《金雁桥》，能从三张桌子上往下翻“云里翻”，她在《群英会》、《伐子都》尤其是《投军别窑》中的表演，令人称道。徐玉兰演出《武松》，能从两张台子上往下翻，足见其武功之功底。这些戏，都是从京剧学来的。

进入上海后，女班演员更有意识地向京剧学习唱腔演唱和表演技巧。上海名家荟萃，为她们向一流名家学习提供了条件。这种学习对她们日后走向成熟、形

成各自的风格有很大影响。老生演员商芳臣对周信芳的麒派情有独钟，移植了不少海派京剧，尤其是麒派戏，如《明末遗恨》、《文素臣》、《温如玉》等，当时报纸评论称她“演出上摹仿得非常神似，麒味甚厚，足见她爱好麒艺深矣。”（《越剧日报》1941年11月12日）。范瑞娟在上海迷上京剧名家马连良、高庆奎、王少楼、程砚秋、林树森等的唱腔，并且买了一架旧的老式电唱机跟着唱片学唱。她说：“有了电唱机后，我跟着边听边学京剧唱段，既锻炼放宽嗓子，又增强音色的稳健、刚劲和男性感，还丰富了我的旋律积累。也就是从此时起，我学会了自己琢磨钻研行腔唱法的变化。……另外我还有意识地常常把京剧和其他兄弟剧种的音乐吸收一点，以丰富自己的唱腔，使它具有独特的韵味。”（《范瑞娟表演艺术》，第21—22页）可见学习京剧对她艺术上的提高和创造有很大作用。后来范派唱腔中一些富有魅力的长甩腔，就是融化改造了京剧唱腔中的一些长耍腔创造的。傅全香则特别钦佩程砚秋。程派唱腔的润腔、花腔和被称为“橄榄音”的唱腔处理方法，给她很大影响。她说：“在程先生的影响下，我的唱腔中有了高高低低、轻轻重重的变化。这在当时比较平铺直叙的越剧唱腔中，是显得很突出的。”（《坎坷前面是美景》，第7页）傅全香还对程砚秋多姿多彩的水袖功夫着迷，后来她在《情探》等戏中的表演，尤其是《情探·行路》这一折中的长水袖舞蹈，就化用了所学的水袖功并有所发展。有人称她为“越剧中的程砚秋”，可见这种影响之大。张云霞最初则是京剧演员出身，幼年曾拜京剧名票李文奎为师，学“余派”须生戏，1939年在更新舞台代师顶演《乌盆记》和《捉放曹》获得成功，被时人传为“十龄童”。京剧的底子，对她以后的表演和形成具有清丽委婉、华彩多姿特色地张派，起了积极的作用。

四、京剧对越剧声腔的影响

唱腔是区别剧种的主要标志。一个剧种的成熟，离不开唱腔的发展和完善。越剧男班时期的唱腔，继承自唱书时期的[呤哦调]，后来有了丝弦后发展成[正调]。这种唱腔不符合女演员的嗓音条件。女子越剧的主要唱腔，则是全是借鉴京剧音乐后创造出来的。这又与琴师有很大关系。1925年，第一副女班的施银花在嘉兴演出时，与琴师王春荣合作，吸收京剧[西皮]的因素，将胡琴定弦为1—5的[正调]，改为6—3定弦，6、3在工尺谱中是四、工，故称为[四工调]。这种新的曲调，适应女性的音域，后来就成为女子越剧的主腔。1943年11月，袁雪芬在上海大来剧场演出《香妃》时，调性比较活泼跳跃的[四工腔]无法适应

悲剧的情绪，琴师周宝才与她密切合作合作，借鉴京剧[二簧]，突破了原有的越剧声腔，创造了[尺调腔]。周宝才本是京剧琴师出身，对京剧音乐十分熟悉，早在浙江宁波越剧戏班拉琴时，他就尝试着把京戏的一些过门融进越剧，还把京戏伴唱托腔的一些手法引进到越剧伴奏中来，用京剧（西皮）的手法来拉越剧的（四工腔），使其既新鲜又悦耳。《香妃》演出时，他受到台上袁雪芬情绪的感染，情不自禁地即兴用京剧中“亮音”的手法加以衬托，又用碎弓拉出袁雪芬后面的一节哭腔唱段，并用京剧（二簧）5—2定弦，从开唱过门，到中间垫头小过门，都是从京剧花旦唱的[二簧]过门借鉴吸收过来。[尺调腔]由于表现力更强，成为越剧主腔。同样，1945年1月范瑞娟在与袁雪芬合演《梁祝哀史》时，在“山伯临终”一场又与周宝才合作，借鉴京剧[反二簧]老生唱腔，创造了以1——5定弦的[弦下调]。这种曲调是[尺调腔]的反调，后来也成为越剧主腔。1965年，袁雪芬演出《火椰村》时，为了准确表现女主人公竹嫂宁死不屈英勇就义的气概，与琴师周柏龄合作，创造了以胡琴内弦为3、外弦为7的[降B调]，它是[四工调]的反调，相当于京剧的[反西皮]。这样越剧唱腔音乐在曲调调性、调式方面与京剧唱腔音乐全面对应了。这种对应，标志着越剧音乐有了丰富的多种表现功能。

越剧与京剧还有一点相同之处，就是流派繁盛，流派数量之多，在中国戏曲各剧种中是负有盛名的。这与剧种本体的艺术发展和流传度有密切关系。京剧无论是老生、旦角、花脸，都有不少流派。老生中的“前三鼎甲”、“后三鼎甲”、“四大须生”、“男麒北马”，旦行中的“四大名旦”，都久负盛名。越剧的小生、旦角、老生也都有风格独特的不同流派，目前被公认的流派有十三个。越剧和京剧一样，流派均以创始者演员的姓氏命名。不同的是，越剧流派最发达的、影响最大的，主要集中在旦角和小生行当，尤其是小生行当的地位，越剧比京剧突出。这是因为越剧的剧目多以旦角和小生为主，而女子越剧的小生更富有特色。京剧流派特别是后期的“四大名旦”，不但在唱腔上有不同特色，而且表演各有鲜明的风格，越剧流派特色尽管也体现在表演上，但主要是体现在唱腔上，这与越剧的历史较短、积累不如京剧有关。越剧艺术家如袁雪芬看到了这一差距，强调要全面理解流派，不但要从唱腔上还应从表演上追求独创性。

五、学习、吸收京剧而不被同化

越剧吸收、借鉴京剧，没有被京剧同化，是由于经过搬用、模仿阶段后，扬

自身之所长，强化自身的特色，通过改革使剧种呈现出全新面貌。这一点，逐渐成为越剧改革者的文化自觉。袁雪芬在上世纪 40 年代写的《演剧随笔》中说得分明：“改革绝对不是模仿”，“假使一味模仿京剧或话剧，充其量，结果也不过成为变相的京剧和话剧而已，有什么意思呢！”“在我们的地位上说：我们应当采用两者的‘中和’。”这种认识，比较清醒、合理。对于吸收、借鉴有所辨别和选择，才不至于迷失自身。比如置身在海派京剧包围之中，对那种以周信芳为代表的爱国的、健康的、革新的精神充分肯定，对一些光怪陆离、荒诞不经的东西，袁雪芬等越剧改革主流力量不欣赏甚至非常反感（尽管无可讳言有些越剧班社曾受到过影响）。进步文艺界对越剧的进步是充分肯定的，尤其是演出《祥林嫂》之后。田汉一直热心京剧的改革，1946 年他在上海看了《祥林嫂》后，邀请袁雪芬和编导到住处恳谈，说：“地方戏来自民间，比京戏进步。京戏走上‘内廷供奉’的道路之后，脱离民众。”他甚至设想：越剧“将来能和平剧（按：即京剧）话剧‘三分天下’”（见《田汉论越剧》，载《大晚报》1946 年 9 月 19 日）。评论对两个剧种的状况作了比较：“当平剧（按：即京剧）还在研究要不要改革的时候，当‘京朝派’靠‘劈’、‘纺’，‘恶性海派’靠‘四脱舞’之类苟延残喘的时候，他们看不起的‘的笃班’却一步一步迈上了光明大道。”（俞玉：《再看〈祥林嫂〉》，载《新闻报》1946 年 10 月 28 日）京剧大师周信芳看了《祥林嫂》后，曾谈了中肯的意见，他认为“既是歌舞剧必要有几场着重唱做的地方，像‘梁山伯祝英台’一类的越剧看家戏，都有这样的场子。对唱独唱都安排得很好，要这样才能引人入胜。”（出处同上俞玉文）后来，京剧大师梅兰芳、程砚秋等，都对越剧和越剧演员给予关心和指导。年轻的越剧，从源远流长的京剧中吸收了丰富的营养，并通过自己的创造，茁壮成长，从一个不登大雅之堂的小剧种发展成全国性大剧种，实现了艺术上的成功转型。

当然，剧种间的交流、影响不可能是完全单向的。越剧也曾给京剧影响。上世纪 20 年代，越剧的连台本戏《华丽缘》，就曾经卖给周信芳，他改成京剧《华丽缘》。在《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》中列目的舞台美术家幸熙，从上世纪五十年代到六十年代在上海京剧院为诸多剧目（包括周信芳主演的剧目）设计舞美，而幸熙在四十年代则是袁雪芬从生产大富贵被面的工厂聘请到雪声越剧团的主力舞美设计。本世纪上海的导演也曾帮助台湾的京剧团演出《梁山伯与祝英

台》，也有与越剧的交流。其实京剧艺术大师向来重视与地方戏的交流，梅兰芳的代表作《宇宙锋》、《穆桂英挂帅》不都分别错得汉剧陈伯华、豫剧马金凤那里吸收过营养吗？今天京剧要立足在民族文化的土壤上健康发展，加强与地方戏曲剧种的交流，也不失为一种有益的选择。