

京崑互補：從 1959 年的一份檔案說起

劉曉真*

摘要

本文從 1959 年一份有關上海戲曲學校的檔案入手，分析了當時崑曲演員班增設京劇課程的歷史背景和成因，並在此基礎上進一步討論京劇進入崑曲教學和崑曲通俗化的關係。通過長時段內的歷史考察可以看出，崑曲對京劇的學習可以上溯清末和民國時期，而同一時期也有大量京劇向崑曲學習並以後者為審美參照的史料。由此，本文旨在說明崑曲與京劇之間不僅僅是此消彼長的市場競爭關係，從藝術史的角度來看，二者更多的是取長補短的交互關係，這一點對於認識藝術史內部的豐富層次至關重要。

關鍵詞：上海戲曲學校、檔案、崑曲通俗化、京崑互補

* 作者系南京大學文學院博士生，中國藝術研究院副研究員。

The Complementary Role of Jingju to Kunqu: The Historical Exploration Based on An Archive in 1959

Liu ,Xiao-zhen*

Abstract

This essay starts with an archive about a curriculum plan of Shanghai Xiqu School, in which Kunqu students was required to study Jingju. The author points out the historical background of this curriculum plan and analyzes it was the result of Kunqu popularized by the China mainland government in 1950s. Actually, in the late Qing dynasty and early republic of China, Jingju had played the complementary role to Kunqu, and vice versa. The aim of this essay is to reveal Jingju was not only the competitive relation to Kunqu , it will be helpful to notice the different layers of art practice in history

Keyword : Shanghai Xiqu School, archive, popularized Kunqu, the complementary relationship between Jingju and Kunqu

* The author is a doctoral student at the School of Liberal Arts of Nanjing University and an associate researcher at the Chinese Art Research Institute

在 19 世紀末和 20 世紀上半葉的中國戲曲史中，京劇和崑曲的關係牽涉兩個話題：一是有造詣的老伶工大都有崑曲的底子；二是崑曲的演藝市場讓位於京劇。一份 1959 年有關上海戲曲學校的檔案重啟了筆者對這兩個老話題的新思考：崑曲是否一直是審美輸出的一方？老伶工對崑曲的看重源於什麼？當產生特定審美的環境發生變化時，如何看待代表傳統的老規矩？

一、檔案中的端倪：京劇入崑

1959 年中央文化部就「瞭解上海市戲曲學校是否在崑曲演員班增設京劇課程的問題」一事，向上海市文化局發了一份公文進行情況問詢。時任上海市文化局戲曲處戲曲科業務組長的龔義江向上海文化局擬寫了一份詳細說明¹：

一、據局戲曲學校野鶴同志瞭解：關於崑曲班增設京劇課程問題，該校幾位領導同志曾經非正式談到過，由於：一、崑曲不太受觀眾歡迎，凡有邀請演出都要京戲，因此有人建議讓學員兼學些京戲；二、據俞振飛校長個人經驗，唱崑曲兼學京戲對嗓子有好處，先唱崑曲，嗓子不夠嘹亮，他每次演出崑曲事先總用京劇吊嗓子。基於以上兩點，因為曾做過一次試驗，教一位女學員學《鳳還巢》，效果很好。此後因教師缺乏，由言慧珠校長代課又教崑曲班學過《樊江關》，但也只是練唱、排樂器，而未演出過。但也僅至此為止，並未正式作為一個問題在校內會議上提出研究，未列入教學計畫，作為學校崑曲教學的方針。他們認為這是涉及整個崑曲發展的方針問題，尚須慎重研究。（據說這次招生報考崑曲班的寥寥無幾，因此改為不分京崑統一招考，錄取後經一年基訓，再分配至京劇班或崑曲班。

二、以上經過，該校因未正式作為一個改革建議來實施，因此也未報局、

1. 「上海市文化局關於上海戲曲學校崑曲演員班是否增設京劇課程問題的檔案」，上海檔案館藏，檔案號 B172-5-65-79。檔案中的著重號為本文作者所加。

及市委審核。

三、為此擬報中央請示。

龔義江 1959.7.31

8月1日至8月3日，經過了三層批覆，上海市文化局最終在8月15日正式向中央文化部復函（文號：【59】滬文戲字第397號）²，全文如下：

中央文化部：

接你部（59）文教字第683號來文瞭解上海戲曲學校崑曲演員班是否增設京劇課程問題，經向該校瞭解茲將情況呈報如下：

該校崑曲班中個別學員曾經學過一、二出京戲，因：1、崑曲曲調均是固定的調門，如〔小宮調〕、〔正宮調〕等，學生的嗓子不能自由發揮，因此有部分學生嗓音沉悶，唱起來不夠奔放響亮，根據俞振飛同志的經驗，崑曲演員學京戲對練嗓有很大幫助，因為京劇的唱腔調門可高可低，演員的嗓子可以自由發揮，容易練出嗓子來，所以他每次在演出之前總是用京戲唱腔來吊嗓。2、崑曲演員不但要學習各種流派，還要向各優秀劇種學習，如川劇中的川崑，湘劇中的湘崑，甚至河北梆子也要學習，這樣做的目的主要是為了豐富崑曲這一劇種，而不是為了削弱它。根據以上原因，因此在教學上做了一些試驗，但未正式列為教學計畫，作為今後教學方針。

1959年8月15日

抄報市委宣傳部

檔案中，附有「上海戲曲學校」字樣紙箋的手寫復函，大部分內容與上海市文化局的正式復函一致，但有關第二條原因，則有些文字上的差別：

第二，康生同志曾指示他們不但要學習各種流派，還要向各優秀劇種學

2. 「上海市文化局關於上海戲曲學校崑曲演員班是否增設京劇課程問題的檔案」，上海檔案館藏，檔案號B172-5-65-79。檔案中的著重號為本文作者所加。

習，如川劇中的川崑，湘劇中的湘崑，甚至河北梆子也要學習，這樣做的目的主要是為了豐富崑曲這一劇種，而不是為了削弱它，更不是為了「上座率不高」。³

通過這份檔案中不同復函的比對，可以看到中央文化局、上海市文化局、上海戲曲學校、俞振飛以及康生（時任中共中央文教小組副組長）等多方的溝通交流。回到當時的歷史情境，筆者對這份公函往來的背景做了如下梳理：

一、公函來往時間是在 1959 年 7 月 31 日至 8 月 15 日。而在此之前的 1958 年 8 月 25 日至 9 月 3 日，文化部在北京召開了全國文化藝術教育規劃協作會議。會議主旨之一是討論「各地新建院校的方針問題」，上海戲曲學校在提交的規劃中指出：「崑曲：技術較複雜，宜從小培養，學制暫定八年，爭取縮短修業年限，擬於 58 年暑假招收一班 60 人，第一批畢業後成立實驗劇團。」⁴由此結合龔義江詳細說明的第一條來看，中央文化部 1959 年針對上海戲曲學校崑曲班是否增設京劇課程進行瞭解問詢，在工作流程上是順理成章的。

二、在全國文化藝術教育規劃協作會議結束後沒多久，上海戲曲學校於 1958 年 12 月 20 日做了一份《上海市戲曲學校五年工作總結》。從中可以瞭解到，上海戲曲學校的前身是 1951 年成立的華東戲曲研究院。1955 年撤銷了華東戲曲研究院的建制，分別成立上海京劇院、上海越劇院和上海戲曲學校。

實際上，華東戲曲研究院「於 1954 年 1 月在滬招生，考取了崑曲學生六十名，其中男生三十四名，女生二十六名，另由華東京劇團調來青年音樂工作人員七名，搶學崑曲音樂。由於彭柏山的阻撓（他反對成立戲校），學校名稱只得暫定為『崑曲演員訓練班』，學習期限原定九年。由該院付秘書長周璣

3. 「上海市文化局關於上海戲曲學校崑曲演員班是否增設京劇課程問題的檔案」，上海檔案館藏，檔案號 B172-5-65-79。檔案中的著重號為本文作者所加。

4. 文化部學校司編印：《全國文化藝術教育規劃協作會議資料彙編》（內部檔），1958 年 9 月 25 日，第 77 頁，中國藝術研究院圖書館藏。

璋兼任班主任，直屬該院領導，三月一日正式開學。」⁵也就是說，在上海戲曲學校成立之前，在文化部召開全國文化藝術教育規劃協作會議之前，已經開始了現代學校制度下的崑曲演員教育，並非如之後上海戲曲學校提交規劃中所顯示的那樣從頭開始。

問題的關鍵在於，這份長達 62 頁的《上海市戲曲學校五年工作總結》沒有任何有關崑曲演員班學習京劇的資訊，那麼，1959 年來自中央文化部的問詢是出自何種原因呢？

俞振飛於 1957 年出任上海戲曲學校校長，言慧珠出任副校長，二人將自身的戲曲表演經驗帶入了崑曲教育中。這件事雖然沒有正式進入教學計畫和方針，但教學當中的實踐大概因為口耳相傳，為中央高層領導所知，而有了公函上的問詢。康生是在什麼情況下表達了公函中轉述的意見？無從得知。但很顯然，上海戲曲學校校方將崑曲學員學習京劇的原因歸結為崑曲不太受歡迎，引起了康生很大的不滿。藉此，在上海市文化局對中央文化部的正式復函中，除了保留俞振飛的教學經驗作為原因之外，還將康生的意見作為另一個原因來呈現，就此將「崑曲不太受觀眾歡迎」的說法抹去了。

對於本文來說，事情的經過不是重點，關鍵是體現在公函中的各方意見，讓京劇和崑曲的關係變得不同尋常起來。

二、現實中的走向：崑曲的通俗化

新中國成立之前，崑曲的班社凋零，「不太受觀眾歡迎」道出了崑曲半個多世紀的市場狀況。但是，對於 1959 年的崑曲而言，這種說法是不合時宜的。

1956 年 5 月 17 日，文化部和中國戲劇家協會召開了二百多人的崑劇《十五

5. 《上海市戲曲學校五年工作總結》（內部資料），1958 年 12 月 20 日，中國藝術研究院圖書館藏。

貫》座談會，周恩來在會上讚譽該戲是「百花齊放，推陳出新」的榜樣。5月18日《人民日報》發表了一篇社論，題為〈從「一齣戲救活了一個劇種」談起〉，否定了當時社會上流行的有關崑劇沒有發展前途的論調。從此，崑劇不再是昔日黃花，它作為一個事業因為傳統戲的改編而在輿論中獲得新生。

1956年秋到1957年冬，江蘇省蘇崑劇團（蘇州）、北方崑曲劇院（北京）、湘崑學院培訓班（郴州）先後成立。同時，以俞平伯、趙景深為代表的知識分子牽頭成立的清唱曲社在北京、上海、南京、天津、蘇州、揚州、杭州等地成立。至1960年，崑劇專業從業者（包括培訓班學員）和曲社組織參與者，比1956年擴充了四倍。⁶但是，這種從業數量和規模上的變化並不能等同於崑劇受到觀眾歡迎。因為自晚清以降，純粹的崑班難以立足，即便是名伶也要在京戲園中搭班插演，京戲園不僅根據名氣選擇搭班的崑劇藝人，在劇碼上也是挑選戲劇性和娛樂性兼顧的三小戲，同時，清唱界更是推崇生旦對戲。⁷如此雙重前提下，崑曲所能提供的劇碼是有限的，審美是特定的，不像京劇那樣具有可供廣泛挑選的範圍，所以就出現了上海戲曲學校所說的「崑曲不太受觀眾歡迎，凡有邀請演出都要京戲」，這是市場邏輯中的事實，但如果作為一種看法來表達，顯然是有悖於當時戲曲所承載的時代命題。

從大的環境來看，新中國成立後宣導「百花齊放，推陳出新」文藝方針，推行戲改，舉辦各類戲曲會演活動，在這一系列的舉措中，戲曲界儘管受到各種政治運動的影響，但沒有停下改造傳統戲的步伐，根據傳統崑劇改編的《十五貫》順利成章地成為榜樣。

康生便是在這一背景下，肯定上海戲曲學校崑曲班增設京劇課程的合理性，還提出更高的要求，讓崑曲學習的範圍擴大至川劇、湘劇和河北梆子。早在1956年文化部舉辦第二屆戲曲演員講習會上，康生就指出：

6. 詳見胡忌、劉致中：《崑曲發展史》（北京：中華書局，2012），頁430。

7. 詳見陸萼庭：《清代戲曲與崑劇》（北京：中華書局，2014），頁211。

我們執行「百花齊放，推陳出新」的方針，如果不掌握好（表演）技術的時候，這個「陳」是推不動的，你不知道什麼是「陳」，也許你一推把什麼都推跑了，也許你沒有力量推不動，只有我們掌握了技術，結合了馬列主義，才能真正的達到思想性與藝術性相結合。⁸

就此能夠看出，他的話既有對戲曲藝術自身規律的尊重，也彰顯了那個時代向前的、革新的時代基調，即要在藝術上創造出某種理想天地。

從當時上海戲曲學校所處的具體環境來看，1958年文化部門推動現實題材新劇碼的創新，上海成立了戲曲創作小組，上海戲曲學校則在這一年推出了崑曲現代戲《海上漁歌》、《紅松林》、《風雨送菜》。在「推陳出新」的過程中，最難解決的問題是崑曲的通俗化。上海戲曲學校在五年工作總結中，道出了崑曲通俗化實踐中所碰觸到的具體問題：

崑曲的主要特點是曲詞深奧難懂，舞蹈雖美，藝術雖好，也難使群眾接受，因而脫離群眾，這是崑曲的致命傷，也是崑曲所以衰落的主要原因，要使崑曲起死回生，首要的工作應使崑曲從新在群眾中生根，特別是在工農群眾中生根，但崑曲回到群眾去的最重要的而且首先要解決的問題是使群眾懂，要使群眾懂那就得在曲詞上通俗化，但這步工作是遭到崑曲老師很大的反對，不要談通俗，即便動一字一句也會引起他們的反感，更談不到崑曲演現代劇了。直到浙江省崑蘇劇團大膽的改編了《十五貫》以後，在一些積極分子的支持下才在《遊園》和《出獵回獵》這兩出戲加上了過門，也在《嫁妹》中改一些曲詞和調子，並整理《牡丹亭》。⁹

可見，大的時代語境在召喚「推陳出新」，但落實到具體的工作時，像康生那樣在道理上說得通是遠遠不夠的。對曲詞的通俗化改造碰觸到了審美的根本問題，因為崑曲審美就是建立在依字行腔的規範和程式上的，「動一字一句」就

8. 《康生在文化部第二屆戲曲演員講習會上的講話》（內部資料），中國藝術研究院圖書館藏。

9. 《上海戲曲學校五年工作總結》（內部資料），1958年12月20日，中國藝術研究院圖書館藏。

是在動搖基礎。

此外，前述上海市文化局給中央文化部的覆信中說：「崑曲曲調均是固定的調門，如〔小宮調〕、〔正宮調〕等，學生的嗓子不能自由發揮」，其中所指的〔小宮調〕、〔正宮調〕涉及到非常具體的崑曲伴奏樂器，「宮調者，所以限定樂器管色之高低也。」¹⁰也就是說，笛子作為崑曲的主要伴奏樂器，也是定腔定調的依據，所謂「管色之高低」，正是崑曲審美的骨相所在。因此，作為融合字音、聲腔、宮調多方要素的崑曲音樂就成為重點改革物件。上海戲曲學校在崑曲通俗化的嘗試中，做了如下工作：

首先我們從彌補崑曲伴奏器樂的單調問題著手，進行了不少嘗試，如增加了本來崑曲沒有的樂器二胡、大胡、琵琶等，使原來單調的情況逐漸豐富起來……。第二，關於音準問題，我們曾做了很多工作，對待老先生我們是說服，而對待青年人和學生則要求音準是唯一的伴奏條件，既不能丟開崑曲原來的傳統，又要使人聽得入耳，例如：吹崑曲笛子講究「抑」、「揚」、「頓」、「挫」，即是該輕則輕，該重則重，可是以往當吹到「抑」音時（即輕音）音就忽然低了半音，（我們都稱為塌音）這樣不但難聽，而且絃樂器也無法調高，觀眾自然聽了不悅耳……。第三，在崑曲定腔定調的範圍內，我們也做了一些試驗，如某些原是〔小工調〕，但由於女演員唱此調聲音發不出，觀眾因而聽不見，我們就把它提高一調，改為〔凡字調〕，結果效果良好……。第四，崑曲傳統的伴奏形式，有正笛、付笛、笙、三弦等，我們感到在演出的獨唱中，兩支笛同時吹奏，壓過了演員的唱腔，影響了演出效果，於是我們決定去掉一支笛改為一笛一笙和其他二胡等伴奏，效果確實比兩支笛好些……。¹¹

10. 吳梅：《顧曲塵談》（上海：上海古籍出版社，2010年），頁4。

11. 《上海戲曲學校五年工作總結》（內部資料），1958年12月20日，中國藝術研究院圖書館藏。

從這段材料能夠看到，京劇的伴奏樂器進入崑曲的情況。之前還提到崑曲學員訓練班中，從「華東京劇團調來青年音樂工作人員七名，搶學崑曲音樂。」也可視作一種京劇對崑曲的隱性輸入。在崑曲通俗化的道路上，這些都算是京劇入崑的明證。

至此，再來看 1959 年官方書信檔案中的內容可以得知，俞振飛、言慧珠出於個人經驗，點出了京劇對於崑曲表演效果的助益，這些在長期實踐中積累出來的認識吻合了大時代對崑曲通俗化的需求。然而，如果將歷史畫面再往前展開一些，就會發現，崑曲演員學習京劇早在 1949 年之前便已有了前奏。

三、歷史中的前因：崑曲對京劇的汲取

崑曲的通俗化固然是反映了新時代的文化追求，但崑曲演員對京劇的汲取並不是 1959 年才開始的事情。

如前文所述，俞振飛指出唱崑曲兼學京戲對嗓子有好處，可以讓嗓子嘹亮，他每次演出崑曲事先總用京劇吊嗓子。他幼承家學，有其父俞粟廬的曲學研究作為基礎，年輕時又下海做京劇演員，常年實踐出來的認識自然更讓人信服。20 世紀四十年代，滬上戲曲評論家蘇少卿的一段評論可以與之呼應：「聽說六十年前，凡唱角嗓音，皆在〔正宮調〕以上，其高亢純厚，又不知若何，〔皮簧調〕之德，全在高亢爽朗，其功用在給人以打氣的興奮，若淺吟低唱，像蚊子哼哼，豈能打倒崑曲而流行全國哉！」¹² 這段話也道出了京劇在晚清流行的原因在於曲調高亢、場面火熾，能夠博人情緒。

和俞振飛有過密切合作的程硯秋從編創新腔的角度更為詳盡地說明瞭京劇的好處：

12. 蘇少卿：《論四大名旦的影響及其結局》，《雜誌》第 6 期（1943 年第 11 卷），頁 131。

崑腔因有牌譜的拘束，不能顯「人」。京調皮黃則最能顯人。這是最大的分別。……不論何種戲曲，有一句詞，必然有它的意思，把意思唱出來，便是「人心」的「人聲」。但崑戲的詞句，完全由填詞的人寫定，腔調則由打譜的人限定。唱的人的心和聲，都被客觀拘住，不但不能自動地增減詞字，而且不能自動地把腔調提高或降低。至於輕重緩疾長短一切只能照譜唱出，不能自由伸縮。「亂彈」則不然，只要有「心」，就能生出各樣音聲。因為沒有牌譜的拘束，都有創新腔出名角的可能。¹³

可見，編制新腔不再拘於打譜之人的限定，而可以根據劇中人物的心緒而定，使得演員能夠靈活控制表演，更容易讓觀眾明白接受，這是民國以後京劇表演翹楚們不斷推陳出新的動力，也是後來崑曲通俗化的追求方向。

對於本文而言，問題的關鍵在於，1959 年上海戲曲學校崑曲學員對京劇課程的學習，不是特例。如果說，俞振飛是在唱功或演唱技法上有所側重，那麼在做工戲上崑劇向京戲取經的例子更在多數。

清末時期崑曲不景氣，常有崑曲藝人搭京班演出的情況。崑曲曲家徐凌雲在回憶清末崑曲藝人周鳳林時寫道：「崑旦向不踩躑，鳳林加入京班後，躑功之佳足與京班名家頡頏。」¹⁴

1921 年，穆藕初等人創辦崑劇傳習所，培養了崑劇「傳」字輩，成為崑曲沒落凋零時期承上啟下的一批關鍵人物，他們在出科後先後成立了「新樂府」（1927-1930）和仙霓社。周傳瑛在其回憶錄中指出，在 1929 至 1931 年之間，「我們師兄弟從京班老先生那裡加強了武功底子，也學了些武戲和新戲。」¹⁵

13. 程硯秋：《關於「身上」的事，「崑」和「黃」的關係如何》，收錄于《程硯秋戲劇文集》（北京：文化藝術出版社，2003 年），頁 574。

14. 徐凌雲口述，管際安、陸兼之記錄整理：《崑劇表演一得 看戲六十年》（蘇州：古吳軒出版社，2009 年），頁 3。

15. 周傳瑛口述，洛地整理：《崑劇生涯六十年》（上海：上海文藝出版社，1988 年），頁 54。

班社曾得到過林樹森、林樹棠、王洪、王益芳、巧金、周信芳等人的幫助。

這一時期的演出「有兩個方面值得稱許：一是請教京劇界演員擅長崑劇武戲者擴充武戲劇碼，爭取更多觀眾。……雖說按崑劇傳統角色行當並無武生、武旦，但自『新樂府』以前，汪傳鈴演出的劇碼就偏向于武生，而方傳芸的武旦戲也不少。」¹⁶這裡所說的方傳芸因身材矮小，學習作旦，二十年代經人引薦，向京劇名角林樹棠學習武戲。「在演出實踐中，傳芸經常與師兄汪傳鈴相互切磋，不斷改進、豐富技藝。例如：向京劇學習的《三岔口》，按傳統演法是沒有唱的。後在表演走道摸黑開打時，設計、增添了【新水令】等曲牌，這樣不僅突出了任堂惠的內心活動，有助於塑造人物形象，更使此戲具有了崑曲藝術的特色。」¹⁷

「傳」字輩中的朱傳茗、沈傳芷、薛傳鋼、張傳芳、周傳滄、華傳浩、王傳藻後來被聘為上海戲曲學校的教員，其中，華傳浩（1912年生）就曾在1930年向京劇武丑王洪學習過。崑劇傳習所小班學員呂傳洪（1917年生）曾指出：「華傳浩進步較多是跟京劇界的老師學的。……上崑劉異龍¹⁸就是跟華傳浩學的。他跟王傳淞只學少數的戲，戲的路子不同，目前上海這些小花臉大概都是華傳浩的模式，多靠近京戲。」¹⁹

四、京劇與崑曲的互補關係

回到文章最初的第一個問題，崑曲是否一直是審美輸出的一方？從上述崑曲藝人向京劇藝人學習的經歷來看，已經得出否定的答案。而且，崑曲與京劇之間不僅僅是演藝市場競爭中簡單的此消彼長，對於演員來說，二者更有一層

16. 胡忌、劉致中：《崑劇發展史》（北京：中華書局，2012年），頁411。

17. 桑毓喜：《幽蘭雅韻賴傳承：崑劇傳字輩評傳》（上海：上海古籍出版社，2010年），頁154。

18. 劉異龍系上海戲曲學校首屆崑曲學員班的學生。

19. 洪惟助主編：《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》（臺北：國家出版社，2002年），頁83。

取長補短的交互關係。這一點對於認識戲劇藝術史至關重要。

從演藝的角度出發考察戲劇史就會發現，演員京崑兼習的情況很普遍。而在崑曲衰落之際，它仍為很多老伶工所看重，為什麼呢？這是本文的第二個問題。

京劇名伶受惠於崑曲的例子在清末民初的史料中頗為常見。崑曲音樂家曹心泉（1864-1938）提到王瑤卿的父親王絢雲是崑劇名伶，陳德霖曾得崑劇名伶朱蓮芬的傳授。

朱蓮芬，江蘇人，演崑腔旦，不搭班，專演外串……凡崑腔旦戲，朱無出不能，無出不妙，腳步尤奇。²⁰

老伶工未有不習崑曲者，如長庚之《釵釧大審》，小湘之《遊園驚夢》、《前後親》，譚鑫培之《別母亂箭》，無不熟習。內行中謂必先學崑曲，後習二黃，自然字正腔圓，板槽結實，無荒腔走板之弊。亦如習字家之先學篆隸，再習真草，方得門徑也。²¹

徽班老伶無不擅演崑曲，長庚、小湘無論矣，即譚鑫培、何桂山、王桂官、陳德霖亦無不能之。其舉止氣象皆雍容大雅，較諸徽、漢兩派，判如天淵，此又由崑曲變化之確實證據。……崑曲中之陽平字亦有揭調直出而不失音律者，程氏其猶本崑曲之遺意歟。²²

從程長庚先生起，就是戲曲崑曲的唱法來豐富提高皮黃腔的字音的。我

20. 曹心泉口述，邵若生筆記：《近百年來崑曲之消長》，《劇學月刊》第1期（1933年第2卷），頁18。

21. 〔清〕許九楚：《梨園軼聞》，收錄於張次溪編纂《清代燕都梨園史料正續編》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁841。

22. 〔清〕陳彥衡：《舊劇叢談》，收錄於張次溪編纂《清代燕都梨園史料正續編》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁849-850。

的開蒙老師吳菱仙先生是時小福先生的徒弟，時老先生是南方人，他先學崑曲，後唱皮黃，所以字音準確清楚，吳先生是根據他的唱法來教我的。以後，我曾問業于陳老夫子（德霖），他也有崑曲底子，而我早年就向喬蕙蘭先生等學了許多出崑曲。²³

綜上可以看出，對於行走江湖吃開口飯的演員來說，轉益多師，藝不壓身，都是情理之中的事情。老伶工看重的是崑曲提供了咬字行腔和身段舉止的規矩。而規矩對於表演藝術而言，是掌握特定審美的門徑，是體現風格的尺度。即便是京劇在演藝市場上占據上風，崑曲所具有的藝術地位並沒有因此而降低。

至民國時期，梅蘭芳京崑兩下鍋，屢屢為今人樂道，韓世昌也被視作崑弋的代表。而從當時的媒體評論來看，不僅在報人的文化觀念中崑曲地位高於京劇，他們對於韓世昌和梅蘭芳的崑曲表演也並不買帳，認為二者皆不正宗：

所謂韓世昌之崑劇者，不過襲崑曲之軀殼，戴崑曲之假面具而已！……江湖班以高腔為宗，習崑曲不過其緒餘耳。……梅蘭芳者，崛起於老譚後，為亂彈方面之健將，彼亦常排演崑劇矣，此種崑曲又如何耶？……至於梅，則始終生長於黃腔中，其所薰陶者，西皮也，二黃也，二六也，反調也……固無一日不在黃腔中討生活者。²⁴

此中的高下評判來自根深蒂固的雅/俗二分觀念。因此，即便崑曲沒落了，崑班在市場中難以立足，崑伶要靠在京戲園中搭班插演為生，也難以動搖崑曲的藝術地位。

到了20世紀四十年代，崑曲的規矩仍然是戲曲品鑒家的審美基準。滬上戲曲評論家蘇少卿針對京劇界跟風編制新腔的現象，有如下批評：

23. 梅蘭芳：《漫談運用戲曲資料與培養下一代》，收錄于傅謹主編《梅蘭芳全集》第三卷（北京：中國戲劇出版社，2016年），頁184。

24. 優優：《嘯廬雜譚》，《申報》1919年12月26日，14版。

亂編新腔的結果，又出一最大毛病，即只顧耍腔，不顧字眼。凡從前唱法要件，字的四聲陰陽、發音歸韻、唇舌吞吐、控縱宏細、剛柔正背，崑曲遺留下來的口法，好角相傳的秘訣，一齊失掉，全不考究。²⁵

由這段話可以見出，對於京劇的判斷依然是建立在對崑曲的審美養成上。

雖然崑曲仍為老伶工和講究傳統的人士所看重，但產生特定審美的環境已然發生變化，那麼，該如何看待代表傳統的老規矩？就崑曲而言，其「雅正」的形象與清唱界的文人的追求息息相關。如果考察更多的歷史現實就會發現，崑曲從發源地被演劇的藝人帶到四方後，開花散葉，發生變異，逐漸地方化，是非常自然的文化傳播結果。以川崑為例，那些在市場中的沒有「改腔易調」的崑曲，早已漸漸絕跡於川劇舞臺。即便在改唱高腔的摺子戲裡留有少量崑腔曲牌，其唱法也有種種通俗化性質的「變通」，不再是用細膩幽雅的「水磨」唱法了。²⁶ 由此再去看本文第二部分所引上海戲曲學校在崑曲通俗化中的嘗試，與崑曲在川劇中的演變有著異曲同工之處，只不過，上海戲曲學校是因為時代語境發生了變化，崑曲在此中的改變不是為市場票房，而是為了符合新的文化追求，但對於老規矩的變通使用在本質上是一樣的。京崑之間的互補關係也正是基於這種變通。

五、結語

1959 年有關上海戲曲學校課程設置的檔案提供了一個細緻考察京劇進入崑曲教學的契機。通過對同時期相關檔和史料的綜合考察，能夠看出崑曲在 20 世紀 50 年代的衰微處境，以及京劇課程進入崑曲背後的原因，即崑曲通俗化的現實需求。然而，崑曲向京劇學習的歷史可以追溯到清末至民國時期，並且二

25. 蘇少卿：《論四大名旦的影響及其結局》，《雜誌》第 6 期（1943 年第 11 卷），頁 131。

26. 詳見路應崑：《高腔與川劇音樂》（北京：人民音樂出版社，2001 年），頁 158-170。

者在審美上是彼此互補的關係，崑曲提供了咬字行腔和身段舉止的規矩，京劇為崑曲演員拓寬了適應市場的能力。崑劇與京劇的關係對於認識戲劇歷史內部的豐富性提供了樣本，專與博之間不存在矛盾關係，就像雅和俗也並非對立，藝術創新正是在多方因素的張力中尋求平衡而實現的。

徵引書目

(一) 專著

古籍

1. [清]陳彥衡：《舊劇叢談》，收錄於張次溪編纂《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988 年。
2. [清]許九埜：《梨園軼聞》，收錄於張次溪編纂《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988 年。

近人論著

1. 吳梅：《顧曲塵談》，上海：上海古籍出版社，2010 年。
2. 周傳瑛口述，洛地整理：《崑劇生涯六十年》，上海：上海文藝出版社，1988 年。
3. 洪惟助主編：《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，臺北：國家出版社，2002 年。
4. 胡忌、劉致中：《崑劇發展史》，北京：中華書局，2012 年。
5. 徐淩雲口述，管際安、陸兼之記錄整理：《崑劇表演一得 看戲六十年》，蘇州：古吳軒出版社，2009 年。
6. 桑毓喜：《幽蘭雅韻賴傳承：崑劇傳字輩評傳》，上海：上海古籍出版社，2010 年。
7. 梅蘭芳：《漫談運用戲曲資料與培養下一代》，收錄于傅謹主編《梅蘭芳全集》第三卷，北京：中國戲劇出版社，2016 年。

8. 陸萼庭：《清代戲曲與崑劇》，北京：中華書局，2014年。
9. 程硯秋：《關於「身上」的事，「崑」和「黃」的關係如何》，收錄於《程硯秋戲劇文集》，北京：文化藝術出版社，2003年。
10. 路應崑：《高腔與川劇音樂》，北京：人民音樂出版社，2001年。

（二）單篇論文

1. 曹心泉口述，邵茗生筆記：《近百年來崑曲之消長》，《劇學月刊》1933年第2卷第1期，頁18。

（三）報章雜誌

1. 優優：《嘯廬雜譚》，《申報》1919年12月26日14版。
2. 蘇少卿：《論四大名旦的影響及其結局》，《雜誌》1943年第11卷第6期，頁131。

（四）檔案、內部資料

1. 「上海市文化局關於上海戲曲學校崑曲演員班是否增設京劇課程問題的檔案」，上海檔案館藏，檔案號 B172-5-65-79。
2. 《上海戲曲學校五年工作總結》（內部資料），1958年12月20日，中國藝術研究院圖書館藏。
3. 《康生在文化部第二屆戲曲演員講習會上的講話》（內部資料），中國藝術研究院圖書館藏。