



从俞振飞谈昆黄小生传承 和昆曲的“原汁原味”

As for Yu Zhenfei to Talk About Authentic and Inheritance

□ 钮 驷 沈世华



■ 本文作者钮驷（左二）、沈世华（右一）与李蔷华、俞振飞合影

今年是俞振飞老师逝世20周年，作为曾经亲聆过先生教诲的学生，我们怀着深深的思念和由衷的崇敬之情，向老师献上心香一瓣，祈祷先生于九泉之下，安眠幽谷，艺魂不朽。

京剧诞生至今170余年，在其兴衰往替、包前孕后的奏艺舞台上，各个表演行当家门都涌现过无数精英俊彦，单就小生行当来说，不同时期的顶级人物，就素有“三仙”、“三虎”之说。这是以他们的名字或属相而言的：“三仙”是徐小香徐蝶仙、王桂官王楞仙和程春德程继仙（先）；“三虎”是三位生肖属虎、每位递差一轮（12岁）的姜六爷姜妙香（1890年、庚寅年的虎）、俞五爷俞振飞（1902年、壬寅年的虎）、叶四爷叶盛兰（1914年、甲寅年的虎）。这六位前贤都是树立了一代

楷模、各领风骚的小生大家。

徐小香（1832-1912），即沈容圃，《同光十三绝》图像中饰演《群英会》周瑜的那位，名妍，字蝶仙，幼入潘氏吟秀堂学艺，受教于曹眉仙（曹心泉之父）和吴正田，昆黄兼擅，允文允武，又吸收了“龙调小生”龙德云的唱法，能大量昆腔戏，如巾生的《牡丹亭·惊梦、拾画、叫画》、《绣襦记·剔目》、《占花魁·醉归、独占》、《雷峰塔·水斗、断桥》、《玉簪记·琴挑》、《狮吼记·梳妆、跪池、三怕》、《风筝误·惊丑、诨美》、《西楼记·楼会、拆书、玩笺、错梦》；雉尾生的《连环记·起布、问探、三战、大小宴、梳妆掷戟》、《四川图·花荡》；官生的《琵琶记·赏荷》、《荆钗记·见娘》、《金雀记·乔醋、醉圆》；武小生的《探庄》、《雅观楼》和吹腔戏《奇双会》等。皮黄戏则常演《监酒令》、《辕门射戟》、《双狮图》、《得意缘》、《孝感天》、《八大锤》、《玉堂春》、《岳家庄》等，尤以“三国戏”的《临江会》、《群英会》、《取南郡》、《黄鹤楼》冠绝一时，膺“活周郎”之誉；靠把戏《镇潭州》（《九龙山》）、《借赵云》、《磐河战》、《取洛阳》、《余塘关》亦当行出色，并能《长坂坡》赵云、《淤泥河》罗成等。

徐氏的做表，文戏于儒雅中见神采，武戏于英武中高温文。唱工、念白均极讲究字眼，吞吐有致，富有刚音，少用雌音，脱旦行藩篱，无脂粉气，显阳刚美；做工身上漂亮，工架大方，翎子、水袖、步法功力深厚，得心应手，尽能宣示人物的心境、情绪。其艺深得后学钦敬，成一代楷模，被业界尊称为“徐大老板”，同程（长庚）大老板之威望。承袭徐氏剧艺衣钵最佳者首推王楞仙。

王楞仙（1859-1908），名轲，号楞仙，艺名王桂花，还叫过王桂花，生于北京，幼入闻德堂徐阿三（徐小香之弟）门下，曾师从鲍福山（老生鲍吉祥之父），实得徐小香真传，承其表做神髓，成继徐氏之后，执京剧小生之牛耳者。表演上亦是文武通透，昆乱不挡。雉尾生、巾生、穷生、小官生色色精能，尤以武小生见称。昆腔戏《牡丹亭·惊梦、拾画、叫画》、《玉簪记·琴挑、姑阻失约》、《长生殿·絮阁、鹊桥密誓》、《雷峰塔·游湖借伞》、《紫钗记·折柳阳关》、《蝴蝶梦·说亲、回话》、《红梨记·亭会》、《金雀记·乔醋》、《南西厢记·长亭》、《占花魁·醉归、独占》、《渔家乐·藏舟》、《风筝误·后亲》、《连环记·大小宴、梳妆掷戟》、《狮



吼记·跪池》、《双官诰·荣归、诰圆》、《一种情·冥勘》、《白兔记·出猎、回猎》、《浣纱记·寄子》；吹腔戏《百花赠剑》、《奇双会》和昆曲武戏《乾元山》、《雅观楼》、《探庄》等都是他常演的剧目。皮黄戏的翎子生戏《临江会》、《群英会》、《取南郡》、《辕门射戟》、《战濮阳》；靠把戏《借赵云》、《金锁阵》、《九龙山》、《穆柯寨》、《取洛阳》、《磐河战》，还能《长坂坡》、《挑华车》；穷生戏《打侄上坟》、《红鸾喜》，以及《摘缨会》、《虹霓关》、《翠屏山》、《双狮图》、《岳家庄》、《马上缘》、《得意缘》、《雄州关》、《雁门关》诸戏也都经常搬演，戏路渊博宽广，允称小生全材。

王氏在做表上，仅嗓子略逊徐小香一筹外，论扮相，秀逸拔俗，清雅不凡，两眼灵动格外有神；论唱念，嘴里功深精到，行腔吐字清晰严谨，韵味醇厚；身上皆由昆曲化出，一举一动有典有则，尤其武功扎实出众，胜过同侪，翎子功堪称一绝。在台上，传神写心，面面俱到，梅兰芳先生说：《拾画叫画》这样一出独脚冷戏，让他唱熟了，让人感到柳梦梅所对的画中人物呼之欲出（见《梅兰芳文集》第273页）。王氏继徐小香之后，独步菊坛，众所折服。接承王楞仙之艺最为精深者，首屈一指当属程继先。

程继先（1874-1946），字振庭，大老板程长庚之孙，幼入小荣椿科班，排名春德，与杨小楼（春圃）、郭春翠（际湘，艺名水仙花）、叶春善、郭春山同门，受业于京剧短打武生鼻祖杨隆寿及茹富兰的祖父茹莱卿，先学娃娃武生，《陈塘关》、《乾元山》、《哪吒闹海》、《淮安府》诸戏均由其主演。稍长专工小生，师从陆小芬，并追慕王楞仙，宗其法

乳。程氏亦是文武昆乱皆能，雉尾生、官生、扇子生、穷生、武小生无一不工，能戏甚宽，如《雅观楼》、《蜈蚣岭》、《八大锤》、《镇潭州》、《雄州关》、《借赵云》、《黄鹤楼》、《岳家庄》、《蔡家庄》、《御碑亭》、《得意缘》、《连升店》、《红鸾喜》等，最著名的是“三会一探”——《临江会》、《群英会》、《奇双会》、《探庄》，演来被评为：脸上有戏，身上有戏，心中有戏。

程氏中年曾一度离却歌场，入清恭王府任职（戈什哈）。辛亥革命后，于1914年应俞振庭之邀，再作冯妇，重返菊坛。当时小生一行人材匮乏，仅德珺如、朱素云二位常现舞台，姜氏妙香尚居旦行，金氏仲仁未露头角。德虽唱工极佳，而做表欠精，朱台风虽好，却少书卷气，皆无艺惊四座之魅力。而“继先一出聆客眙眙，惊叹为得未曾有，一时倾倒如睹小香复生，昆曲技艺尤深，身段之温文，面容之活泼、字音之正确，韵味之清腴，皆佼佼出人……非并时伶伦所能仿佛，其工力之深可想见矣”。此为《同光朝名伶十三绝传略》一书如是说；此书还说：“晚年艺益卓绝……后进诸子，凡精于所学者，为登峰造极计必执贽以请益，冀竟其造诣，叶盛兰以富社弟子，问世得名，而立程门之雪，俞振飞以南中名士，昆曲世家，亦求问道之师，而程氏所以指点玉成之者亦足以副其志，二子之艺已足名家，于今程氏逝矣，继往开来，将资之于二子，二子其能发扬光大出蓝寒水也欤。”（见该书第45页）这就引出了俞振飞先生拜入程门之举。

前面为什么不厌其烦地列出了徐、王、程三位的擅演剧目呢？窃以为，

可以从中窥到，即是这批昆黄经典名剧将京剧小生表演传统的一条纵线连缀起来，源有自，一脉相承，形成体系，由几代艺术家恪守不渝，又融入了各自的创树，踵事增华，包前孕后，于是造就、锻炼了一代代京剧小生人才立于歌场。

同时，也使我们从中体察到，当年俞振飞先生从清曲家到剧曲家，而后转入职业伶工时，他择师之明，投师之准，切实做到了取法乎上，学宗本源，而非率尔为之、了无标准。正如俞先生自己所说的，包括教过他的各位老师“把我引进了宏观的艺术世界，他们不只长期地在基本训练方面对我做严格的要求、亲切的教诲，更在审美观念、艺术素养方面给了我种种的熏陶”。（见《俞振飞艺术论集》第5页）

说到这里，我们还想以俞振飞老师为例，谈谈关于昆曲“原汁原味”问题的一点认识。16世纪70年代魏良辅改革了昆山腔，创制了“水磨调”，演唱了梁辰鱼的传奇《浣纱记》，昆曲从“清曲”步入了“剧曲”，由此算起，昆剧的历史至今已有440年左右了。在400年前，它是个什么样子，就连张照片也无从寻觅，只有从文人墨客的笔记、丛谈中去作平面的了解了。那么，它的原汁是什么汁？原味又是什么味？谁能具体而微地说得清清楚楚呢？即使是较近的清代，以“曲子”著称的四喜班和声名斐然的文全福、武鸿福，它们的舞台容貌是个何等模样，恐怕也难有人能道其详了。其实，更多的信息还是从活人的代代传承中看到的。联合国教科文组织授予昆剧“人类口头与非物质遗产代表



作”的称号，实际上是从当今的《十五贯》和振飞先生参演的《游园惊梦》、《断桥》、《墙头马上》、《长生殿》等影视作品着眼，追溯上去而认定的，也就是说，是从梅兰芳、俞振飞、周传瑛、王传淞、朱传茗、华传浩等时代名伶以及他们传授的学生的演出中体察到的。从申报者到评议者，他们的依据不会是四喜班，也不会是老全福。因此，这就难说原汁原味了。昆剧的命运是坎坷多舛的，几经沉浮兴衰，而今能够复苏重生，说明了它的生命力之顽强。从它诞生之日始，直至进了京城，入了宫廷，一度跃居为宫廷艺术，成为皇家戏剧，君临京师剧坛，主要原因是它适应了多阶层受众的欣赏需求，从帝王后妃到达官贵人，及至平民百姓都能接受它。试想它依然故我地坚持土生土长的原汁原味能行吗？势必加以变异。萧（长华）老就说过，“同光十三绝”中的苏丑杨三杨鸣玉老先生，从江南来到京城后，台上的念白也改为了“半苏半广”（“广”是韵白，即以余三胜为代表的湖广音加中州韵的念法）。这说明当年昆曲进京后也须有所变异的。唱念的吐字发音要向朝中的官话靠拢，也就是说要用“中州韵”，即《中原音韵》。《中原音韵》常被有的人认为是指河南方言，可能是由“中原”二字附会而来，其实应是作者元人周德清以当时国都（元代大都，即今北京）的方音为依据的。已故的戏曲学者杜颖陶先生就说过：“周德清（挺斋）曰：‘韵共守自然之音’，又云：‘以中原为则。’……周氏所谓中原之音，不过元代所用的官话而已。官话标准，向来以国都所在的地方音为则，元建都于大都，那么所谓中原

之音，即是大都的方音了。”（见《北剧音韵考》，载于1932年1月《剧学月刊》创刊号第53页）当今的学者叶秀山在他的《古中国的歌》一书中也说：“周德清《中原音韵》过去常认为接近河南方言，可能是由“中原”二字附会而来，其实大致为元代大都（即今北京）的方音，王力先生在《汉语音韵学》中已有论述；邵曾祺在《谈“中州韵”》（《上海戏剧》1961年第6期）一文中也有同样意见，我觉得比较可信。”（见该书第161页注释文）俞振飞先生也说过：“昆剧和京剧的唱念，用的都是中州韵。”（见《俞振飞艺术论集》第271页）当年为杨小楼、梅兰芳抚笛的著名笛师迟景荣先生曾对笔者说过，曾经有人请教票界大王红豆馆主溥侗先生：“您认为，南北昆曲，谁家的唱念吐字准确？”馆主答曰：“谁家用中州韵用得准确，谁家就可取。”略有不同的是，南方昆曲中保留了《洪武正韵》和《韵学骊珠》中的入声字。无论是南是北，都摒除了原有的乡音土语，使更多的不同阶层的受众能懂。忌戒乡音土语，在明代就有人提出了。明人徐大椿在《乐府传声》中就说过：“南人以土音杂之，只可施之一方，不能通之天下；同此一曲，而一乡有一乡之唱法，其弊不胜穷矣。”意思是南方人掺杂着土音演唱，只能局限在一个固定的地方，不能使各处的人都懂，同是一个曲牌子，如果每一个地方都有一种不同的唱法，就会产生不少的弊病。《南词叙录》的作者徐文长也说：“凡唱，最忌乡音。”近代戏曲理论家徐凌霄则说：“凡歌曲之正音无不以中州韵为标准。昆黄之所以入雅，即在去地方色彩而循乎声律之正轨，椰子

之所以落伍，即因其务欲保守乡土之酸味而不能与公共之耳音协调……昆腔之掺苏地土音，只是病象，而非正则。”（见《案头人与场上人》一文，载1934年3月《剧学月刊》三卷三期）振飞老师的先君、“江南曲圣”俞粟庐老先生的《度曲白言》中也强调：“若口齿分明，土音剔净，即有字有口。”红豆馆主、袁寒云等曲家也都提出过切忌乡音土语的看法。袁氏就说：“今之苏人多以为唱昆曲不用苏音为非，至可晒已。”远者几百年，近者几十年前，反对乡音土语的呼声就不绝于耳。俞振飞先生就谨遵家训，身体力行，在他的唱念中，做到了严格地“剔净土音”，为后人做出了表率，而有人竟说：“俞振飞的唱念京剧化了”。多年来，我们观看的有的昆剧演出，依然我行我素，乡音不改，土语不绝，自认为这才是原汁原味，非此即不是昆曲了，实在是大大的误区。需要强调一句，忌戒乡音土语，绝没有要向京剧靠拢的意思，更不是要用普通话。昆剧有昆剧的唱念法则，见于大量的著述和前人的经验谈中，可供我们认真研习。

故此，我们认为，昆曲到底要保持什么汁什么味，大家应当有个共识，万万不可把昆剧视作地方小戏，它毕竟是全国性的大剧种，曾经还是国剧，应当保持它的经典性、公众性，维护它的最佳状态，尤其应在表演艺术上多下功夫，这是维护和传承非物质文化遗产的首要任务。光在场面豪华、服饰亮丽、乐队新奇上投入是欠妥当的。要让昆剧得到良性发育，健康地活下去，活得更好，不偏倚，不闭塞，康宁长寿，永世遐昌。 磊