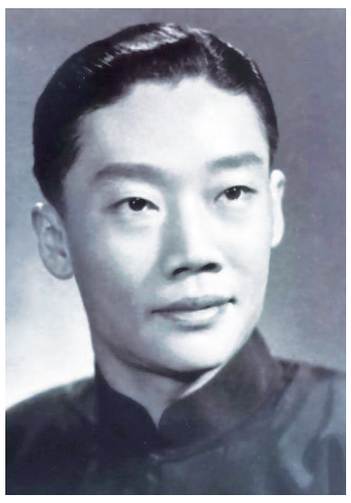
当求之骊黄牝牡之外

——杨宝森学程砚秋

谷曙光



杨宝森(1909-1958)

先师吴小如先生谈杨宝森的唱，有一名句：“从嗓音条件看，宝森宽厚有余，高亢不足；沉着有余，轻灵不足；苍凉有余，劲峭不足。”按照道理讲，宝森这种嗓音，是不适宜唱《文昭关》的。因为伍子胥乃力举千斤的名将，而早年擅演此剧的程长庚、汪桂芬都是黄钟大吕般的雄浑之声。

然而，杨宝森又是适合唱《文昭关》的，因为伍子胥是古代最典型的悲剧人物，秋文（即叶秀山）说：“杨宝森有一条悲剧意味很重的嗓音，它用宽、低的音来给人以一种压抑、沉雄的感觉，而这种嗓音是正适合悲剧需要的。”艺术辩证法就是如此奇妙，“明知山有虎，偏向虎山行”，杨宝森的《文昭关》不但成功了，而且出人意料地成为杨派最具盛名的代表作。

《文昭关》的“戏核”，在“一轮明月照窗前”这段二黄成套唱腔，其中佳句迭出，而最出彩的，又是快原板中的两个哭头——“爹娘啊”和“向谁言”，都用脑后“鬼音”，真假声结合，如鹤唳云间、猿鸣霜秋，实在是警句，太醒脾了！然而，这种独特唱法的来源，一直以来却并未弄清。

杨派传人李鸣盛说：“(杨宝森)创造性地发展了汪派的‘鬼音’唱法，而巧妙地运用假声，运用鼻腔共鸣……”《文昭关》的“鬼音”哭头果真是来自汪派吗？又有人认为，这两个杨派哭头前无古人，是宝森一空依傍创造出来的。说法不一，竟成未解之谜，事实的真相究竟如何？

实际上，不但在谭鑫培、余叔岩那里，找不到类似唱法；以《文昭关》享名的汪桂芬也不是这样唱的。笔者如此说，有确凿证据，是把存世的《文昭关》老唱片全都研究后才下的结论。王凤卿是标准的汪派，其《文昭关》唱片，因为容量的缘故，只灌录了二黄慢板和第一段快原板，第一个哭头“爹娘啊”，在中音区，唱得平而快，细细品鉴，会察觉在“爹”过渡到“娘”的旋律中，王唱出了一点哽咽的感觉，如此而已。第二段快原板“向谁言”的哭头，王如何处理，就没有唱片证据了。好在长期向王凤卿请教的刘曾复，留有《文昭关》全剧的唱念说戏录音，恰可据以印证。曾老的二黄慢板和第一段快原板，唱法与王凤卿高度一致，可见其《昭关》乃地道汪派。第二段快原板，曾老唱到哭头“向谁言”时，虽然饱含感慨，却没有特别出彩的地方，也无假声“鬼音”。由此可知，汪派的两个哭头，皆系普通处理，无独特新意，更没有明显使用脑后“鬼音”。

至此，可谓迷雾重重矣。杨宝森的这两个哭头，处理如此卓殊，博得一致赞许；但在传统老生戏中，是没有先例的，难道是“平地抠饼”、自出机杼？笔者一直在苦苦思索其创新的源头和契机。古人说，读书百遍，其义自见；笔者是把宝森《昭关》存世的六个音响版本“聆听百遍”，然后忽来灵感，豁然开朗！应该说，杨派唱法的来源有两个，经宝森的综合加工、处理，遂点铁成金、夺胎换骨。

杨氏哭头的第一个渊源，绝对意想不到，是来自于旦行程砚秋派的哭头和散板的唱腔。这一点值得仔细分析。程砚秋是京剧旦行中最擅歌唱的艺术大师，他的哭头和散板，擅长发挥其独有的“鬼音”，把音节精妙地组织起来，极细腻精致，也最荡气回肠，有余音绕梁之妙。如《三堂会审》中苏三的散板和哭头“吓得我胆怕心又寒……崇爹爹呀”、“我那三郎啊”；《金锁记》中窦娥的“望求妈妈你、你、你……行善良，啊……禁大娘”等，这些哭头都属“佳人立唱惨愁眉”，以哀婉曼妙的旋律节奏，表达各种忧伤的情绪，亦可谓发挥程派独有“鬼音”的典型例证。特别值得一提的，是程派名剧《锁麟囊》，薛湘灵在遭遇水灾后家破人散，唱出“啊……老娘亲，大器儿，官人哪……”几个连续哭头，真是“数声哀绝不堪听”，如万丈游丝，高可扶摇直上，低则泉咽危石，落差极大，哀怨极深，那动人心弦的艺术效果，令人想起唐李颀听琴的名句“幽音变调忽飘洒，长风吹林雨堕瓦。迸泉飒飒飞木末，野鹿呦呦走堂下”（《听董大弹胡笳声》），堪称精妙绝伦。

如果细究起来，品赏滋味，杨派《文昭关》的哭头与上述程派的哭头实有似曾相识、异曲同工之妙！宝森其实是借鉴了程派“鬼音”，其《昭关》哭头的处理过程是：真声——假声——真声（爹 [yī] 娘啊；向谁 [yī] 言），中间的这个 [yī]，就是凄厉盘旋的假声，可谓程派“鬼音”的翻版，如异峰突起，扶摇回旋，凄音苦节，撕魂裂肺。因为是在老生的苍凉歌唱中意外插入了假声“鬼音”，就形成一种从平原丘陵攀升到万仞高峰，再跌落至幽谷深涧的奇妙感受，高低起伏，落差极大，艺术效果之突出，无以复加！如果也用唐诗形容，笔者思及岑参的“幽引鬼神听，净令耳目便。楚客肠欲断，湘妃泪斑斑”（《秋夕听罗山人弹三峡流泉》），或差可比拟。有人兴许会质疑，《昭关》的快原板是二黄，而《三堂会审》《锁麟囊》等的哭头是西皮，岂非风马牛不相及？但笔者要说，全部《伍子胥》后面的《鱼藏剑》，还有一段西皮散板“子胥阀阅门楣第”，最后“爹娘啊”的哭头，处理与《文昭关》是基本一样的，可见宝森的巧妙运用。盖这个哭头，通常是用在西皮散板里的，但宝森出人意料地把它放到二黄原板中了，开了一个先河，让它“隐藏”得更深，而找到其源头的难度也更大了。

值得注意的是，宝森的堂兄、名琴师杨宝忠说：“戏（指《文昭关》）的唱腔是以汪派腔为基础，而在唱法上又是以余派为主，同时他又吸收了言（菊朋）派、程（砚秋）派等的一些腔调，进行重新创造的。”这个说法，已直接点出了程派。另外，说杨宝森对程砚秋的唱法有研究，也是千真万确的。1941 年的 10—11 月，程砚秋到上海黄金大戏院演出，而合作的老生就是宝森，两人挂并牌，唱了四十余天，极受欢迎。此时的砚秋，处于艺术创造力最旺盛的阶段，上一年刚刚推出最著名的个人本戏《锁麟囊》，引起空前轰动。这期又拿出新戏《女儿心》，看得上海观众心花怒放。此次光《锁麟囊》，先后就演了超过十场！笔者认为，这个情况，不会不对杨宝森产生影响。宝森亲身经历了砚秋新戏的诞生过程，好学深思的他，看到程派新戏如此受欢迎，而程派新腔又如此美妙动听，岂能无动于衷？加之他此时也在酝酿挑班，欲自张一军，于是精心研究了程派唱腔，并从钦佩、琢磨发展到日后巧妙地运用到自己的唱腔之中了。这种艺术上的移花接木、暗度陈仓，妙不可言，也最难识破。

当然，光有程砚秋派的“鬼音”唱法，还嫌不够；杨氏哭头的另一个重要来源，是王泊生的启发。对于此人，今天的读者已不甚了了。按，王泊生学话剧出身，但酷爱京剧，曾组戏班在北京演出，后来做过山东省立剧院院长。王极有才华，创新意识颇强，周信芳赞誉其为戏剧界的“北方怪杰”与“革新家”。笔者在遍聆《文昭关》存世老唱片时发觉，王泊生 1933 年灌制的《子胥逃国》（即《文昭关》）颇具新意。这张百代公司唱片的二黄慢板部分只六句，为何？盖因老唱片容量的关系，王有意如此处理，专门留出一面，为把后面的快原板录完。这就需要精打细算，掐准时间。王的唱法，以汪派为主，但细节有不少新意。开头的“一轮明月”的“一”，还唱了个“十三一”的腔（即“满江红”）。快原板第一个哭头“爹娘啊”，虽然没用假声，却也千回百转，甚是凄婉，比汪派处理细腻许多。第二个哭头——“向谁言”，就更有变化了，从“谁”过渡到“言”时，参用假声，不过很短，马上又回到真声。真假声的结合，极具创意，新人耳目。其实，王泊生的新唱法，很可能也来自程砚秋的启发。程、王在上世纪三十年代初，曾经一度同事（南京戏曲音乐研究院），过从较密，他们还一起拍过戏装照片呢。

杨宝森肯定听到了王的这张唱片，艺术嗅觉灵敏的他，自然也感觉到了唱法的新颖，高明的艺术家遂采取拿来主义，在其基础上大胆吸收且角程腔哭头的“鬼音”特色，进行了艺术再加工，丰富旋律，唱足假声，且不露痕迹，终于成就杨派唱腔中的最著名警句。按说，王泊生根本不是地道的京朝派，他的这张唱片不但唱破了音，还有倒字、气浊、音侉等毛病。苛酷点说，王甚至难逃“野狐禅”之揶揄；而“谭余一脉”的杨宝森，怎么会看得上他呢？然而，有时艺术创造就是很奇妙，需要灵感，需要打破门户之见，需要找到突破口。宝森看准了真假声结合唱老生哭头，绝对有新意，为创好腔，就不能保守，要有海纳百川的气度和参酌创新的魄力。

笔者如侦探探案一般，考证了杨宝森派最具创意的哭头是如何炼成的。谭鑫培曾对陈彦衡谈：“戏中作工，以哭笑为最难，以其难于逼真也。然使果如真者，亦复何趣？”（《说谭》）这就说明，戏里的哭笑，并不等同于生活中的哭笑。剧中的哭头，虽来源于生活，却是艺术化了的哭，纵然凄音苦节，也要沁人心脾，予人以艺术的美感。程砚秋懂得这个道理，故其哭头旋律极美妙，意境极凄楚；老生行的杨宝森同样参透此理，故而敢于大胆化用旦行程派的“鬼音”哭头。经宝森的巧妙处理，创造性化用，《文昭关》的两个哭头一鸣惊人，成为整套二黄唱腔中的最大亮点，令人一听难忘，甚至让整段唱产生了“五更疏欲断，一树碧无情”（李商隐《蝉》）的凄婉意境。

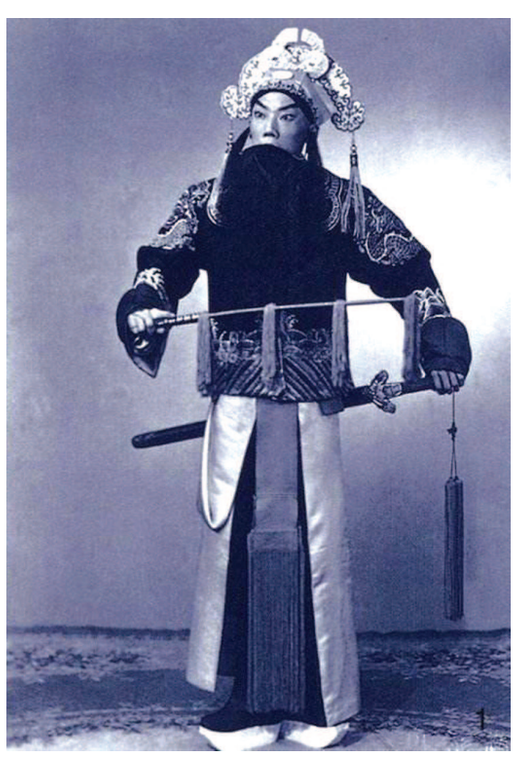
杨宝森借鉴程派“鬼音”，放一异彩；而程砚秋的本领就更大了，他自言“梆子、越剧、大鼓、梅花调、西洋歌曲我全吸收过”（《戏曲表演的四功五法》），还使人听不出来，太高明了。西洋电影《凤求凰》里的好听音阶，就被他化用到程派名剧《锁麟囊》中。至于借鉴老生唱腔，对程更如探囊中物耳！汪派《文昭关》的“满腹含冤向谁言”，被整句搬用在程派本戏《碧玉簪》里，令人浑然不觉。再举《锁麟囊》为例，“春秋亭避雨”的西皮流水，最是脍炙人口，其中的名句“忙把梅香低声叫”，末尾有一个碎玉玲珑的拖腔，程每唱及此，必得满堂喝彩，百发百中，那神采，真是“想象朱唇动，仿佛梁尘飞”，妙不可言。试问，这句腔的来源是什么？当然不是程一空依傍的自创新腔，它其实来自老生戏《击鼓骂曹》祢衡的“我把这褴衫来脱掉”的尾腔！这移宫换羽之妙，同样令人击节叹赏！一经笔者点破，读者是否恍然若悟，愈发佩服程砚秋创腔的高明了？

杨宝森学青衣腔，而程砚秋学老生腔，皆妙赏知音、化用无痕，二人可谓是京剧史上最擅歌唱的艺术大师。那妙不可言的“鬼音”，时时在耳畔响起！

程砚秋、王泊生《二堂舍子》剧照

笔会 谈艺录

程砚秋在家中



杨宝森《文昭关》剧照

这张程砚秋、俞振飞的合照常被误认为程和杨宝森

『愚弟』闲话

韩立平

往年读吴小如（1922–2014）先生学术短札，获益匪浅，印象最深者是关于尺牍谦词“愚”的讨论。小如先生在《称“兄”道“弟”及其他》与《长辈对晚辈的谦称》两篇文章中，认为“愚”字是“以上对下、以尊对卑、以长对幼的所谓‘谦词’，平辈之间是不能用的”，“称‘愚’的一方必须辈分大，或年龄长，或社会地位高，才有资格向对方如此自谦”，“长辈可对晚辈自称‘世愚弟’，这个‘愚’便是长辈对晚辈的谦称”。此后，凡遇书画作品或文人尺牍，笔者即对上下款尤为留意，也发现有些情形不尽如小如先生所言。查阅相关资料，始知语文学界对小如先生的观点，早有辩驳之文发表，但所用论据多是《西游记》《歧路灯》《儿女英雄传》等明清通俗小说中的语言材料，而于晚近文人信札等却付诸阙如，似有隔靴搔痒之嫌。“愚”、“愚弟”在文人尺牍中究竟如何使用，仍觉有“闲话”一番的必要。

以“愚”自称，其来久矣。清人梁章钜《称谓录》卷三十二“谦称”类中收录“愚”、“下愚”，引诸葛亮《出师表》：“愚以为宫中之事”（梁章钜案：皇侃《论语义疏》：“愚，不达之称也。”）及华覈《自责文》：“猥命草对，润彼下愚”。《称谓录》未收“愚弟”，可知“愚弟”应是一个较为晚近的词，早期典籍无征。福格（1796–1870）《听雨丛谈》卷六《名刺》记载了清道咸间称谓情况：

“……此康熙年中事。今又二百年，风气益变，全无前称。亲戚称‘姻’，世交称‘世’；同年只称‘年愚弟’，而去‘家’字；老师与门生称‘通家生’，亦称‘同学弟’；若子侄之师，则互称‘通家弟’；同门友称‘门愚弟’；督抚与司道名刺称‘愚弟’，与府厅称‘寅愚弟’，与州县称‘寅弟’，与下僚称‘年家眷弟’。”

就现有文献材料而言，“愚弟”的频繁使用主要在明清时期，尤在清中期以后，晚清民国仍在延续。

1935 年至 1938 年间，开明书店出版了《初中国文科教学自修用国文百八课》，由夏丏尊与叶圣陶两位语文大家编写，人民教育出版社、三联书店分别于 1985 年、2008 年再版。此书第八课“书信和礼仪”说：

“书信里的称呼向来是很复杂的。称对手的有‘仁兄大人’、‘阁下’、‘足下’、‘执事’、‘台端’、‘左右’等等，自称的有‘愚弟’、‘鄙人’、‘不佞’等等。现在改得简单了，除彼此有特殊称呼的以外，一般的尊称是‘先生’，知友称‘兄’，自称是‘鄙人’或‘弟’。‘我’字向来是不常用的，现在不妨用了。”

据夏、叶二老举例，“现在”之前的晚清，常用书信自称有“愚弟”、“鄙人”、“不佞”等；“现在”即白话文逐渐取代文言文的时期，“愚弟”、“不佞”已不常用，多用“鄙人”或“弟”。这一段文字可以反映当时的情况，但只是一般情况，具体使用则因人而异。例如周作人虽写白话文，文中却常爱以“不佞”自称。至于“愚弟”，1949 年后也仍有使用。林散之（1898–1989）与启功（1912–2005）同为 20 世纪后期书法大家，林散之年长 14 岁，属于长辈。作为晚辈的启功曾在上世纪 70 年代致函林散之，景慕求教之意溢于言表（信中言“倘蒙恕其烦渎，当时修笺牍，以求教诲”）。林散之给启功回信，落款书“愚弟散之上”，用谦辞“愚弟”自降一辈，以体现书信交往礼仪。今日长辈与晚辈书面交流，也会以“弟”自称，“弟”前加“愚”则较少了。

小如先生说“平辈之间是不能用”“愚”的，这一判断过于绝对了。就笔者所寓目的书画及尺牍材料而言，在绝大多数情况下，“愚弟”确是“以上对下、以尊对卑、以长对幼”的自称谦词；但平辈之间用“愚弟”也是存在的。2018 年中国嘉德拍卖推出“笔墨文章——信札写本专场”，内有一通清代著名书家王文治（1730–1802）致学者毕沅（1730–1797）的信，上款为“灵岩山人阁下”，下款为“年愚弟王文治顿首”。王文治与毕沅同岁，又同为乾隆二十五年进士（毕沅为状元），故王文治以“年愚弟”自称。

晚清民国，“愚弟”仍然可以在平辈间使用。《陈垣来往书信集》收录了柳诒徵侄孙柳肇嘉致陈垣（1880–1971）的五通信，其中三通落款“弟柳肇嘉”，一通落款“愚弟柳制肇嘉”。柳肇嘉生年，《京江柳氏宗谱》作“1884 年”，《两江师范学堂学生名录》作“1886 年”，年龄应比陈垣小四五岁左右。《汪康年师友书札》收录一通伍元芝（1865–1923）致汪康年（1860–1911）的信，上款书“穰卿仁兄同年大人阁下”，落款书“年愚弟伍元芝顿首”，伍元芝比汪康年小五岁，谊属同辈。以上两例，自称“愚弟”者都比对方年幼，是名副其实的“弟”，但岁数相差并不太多，仍可视作同辈。如果两者年龄差太多，至十四五岁甚而更多，则不再属于同辈，年长者仍可谦称“愚弟”，年幼者就万不能自称“愚弟”了（因此时已体现不出谦虚）。据说当年梁启超（1873–1929）第一次拜见两广总督张之洞（1837–1909）时，投刺署款：“愚弟梁启超顿首拜”，年长 36 岁的张之洞极为恼怒，后来就有了一副对联：“披一品衣，抱九仙骨，狂生无礼称愚弟；行千里路，读万卷书，侠士有志傲王侯。”

明了“愚弟”的使用情形，就能帮助我们辨识一般书画出版资料中的舛误。例如某出版社 2017 年曾出版一套十三卷的《沈阳故宫博物院藏精品大系》，其中《书法卷下》收录一副清代对联：“识渊鱼之所乐，骆天马以同游”，作者是宋诗运动倡导者程恩泽（1785–1837），下款书“年愚弟程恩泽”，上款书“桂山仁兄大人正”。桂山即孙三锡（生卒年不详），字桂山，一字桂珊，一作桂三，号怀叔，浙江平湖人，工篆、隶，精鉴古。《沈阳故宫博物院藏精品大系》在这副对联旁标注孙三锡的生卒年为 1762—1806，这是明显错误的，孙三锡绝无可能年长程恩泽 23 岁，因为后者绝无可能对年长自己 23 岁的人自称“愚弟”。

其实，问题的关键不是晚辈不能自称“愚弟”，而是晚辈不能自称“弟”。晚辈不是不可以用“愚”，只是不能将“愚”与“弟”搭配使用。小如先生说：“称‘愚’的一方必须辈分大，或年龄长，或社会地位高，才有资格向对方如此自谦”，“长辈可对晚辈自称‘世愚弟’，这个‘愚’便是长辈对晚辈的谦称”。小如先生这一判断若加在“弟”这个词上，或许更合适。我们不妨说，“弟”才是长辈对晚辈的谦称，“愚”则并非如此。明清以来，晚辈固然不可对长辈自称“愚弟”（实则是不可称“弟”），但晚辈可以自称“愚侄”、“愚婿”、“愚儿”等，因为这里的“侄”、“婿”、“儿”等已经表明辈分，前面再冠以“愚”字，还是符合书信交往礼仪的。清代这方面的例子自不必赘述，民国以来仍然存在这样的传统，不妨以最近初版的《蘧草法帖》为例。

《蘧草法帖》收入王蘧常五百余通尺牍，从最早一通致王国维（1925 年）到最晚一通致王兴孙（1989），时间跨度长达六十余年，是了解、研究二十世纪文人尺牍变化的重要材料。《蘧草法帖》收录了王蘧常（1900–1989）致张元济（1867–1959）的信札共三十九通，最早一通在 1928 年，最晚一通在 1954 年。三十九通信中，上款基本都是“菊老年伯大人尊前”，下款书“年愚侄”最多，共 26 次，此外“年世愚侄”1 次、“年侄”10 次、“侄”1 次、“小侄”1 次，“年愚侄”加上“年世愚侄”总共 27 次，占比高达 69%。王蘧常父亲王甲荣（1850–1930），为清光绪十五年（1889）举人，是年同中举人的还有张元济、蔡元培、梁启超等。张元济与王甲荣两人为同年，故王蘧常可在张元济面前自称“年愚侄”。王蘧常最早对张元济自称“年愚侄”是在 1928 年，那年他 29 岁，任光华大学附属中学高中教员，同时在大夏大学兼课。王蘧常给张元济写信的目的，是“以家累重”，托这位“年伯”向另一位“年伯”——时长第一交通大学的蔡元培“谋兼课”。29 岁的王蘧常，绝非小如先生所谓“辈分大，或年龄长，或社会地位高”，但仍不妨其用“愚”，不妨自称“年愚侄”。

要之，“愚弟”属于长辈对晚辈的谦称，偶尔也见于同辈（年龄比对方略小数岁者亦可用以自称），不可用于晚辈对长辈。晚辈对长辈也可以用“愚”，但与“愚”搭配的词不能是“弟”，而应是表示晚一辈的称谓词。以上对吴小如先生的观点略作补正，由于掌握材料有限，所论或有疏误，还请方家不吝指正。

『文汇笔会』微信二维码