戲劇研究　第4期
Journal of Theater Studies
2009年7月　　頁15-44

生命風格的複製
——以余叔岩、孟小冬師徒關係為例
論京劇流派的人意涵

王安祈
國立臺灣大學戲劇系教授

一、前　言

「流派紛呈」是京劇繁榮的標誌，流派藝術突出的是表演的個人風格，是京劇藝術個性化的成果。然而弔詭的是，流派同時也限制了個性，在流派傳承系譜裡，所有的傳人都以開派宗師爲模擬對象，各傳人自身的特質只能容許極些微的體現，而且傳人對宗師的學習不僅在唱腔藝術，更在整個人生態度，「突出個性」與「模擬宗師個性」之間，形成流派藝術與京劇發展值得討論的一項議題。本論文擬以余叔岩、孟小冬師徒關係爲切入點，並以余的另一弟子李少春爲對比參照，突顯京劇傳承與創新兩種路向。但本文重點不在比較傳承或創新何者重要，重點在通過京劇文化圈內公認的「理想師徒：余孟」，來驗證流派的人文意義。全文不在提出筆者的藝術觀念，而是對京劇的文化做深層剖析。

不肯輕易收徒的余叔岩，生前僅收過兩個弟子：孟小冬和李少春，兩人學藝時間幾乎同時，而兩人和老師的關係以及在京劇史上的定位卻大不相同。女性孟小冬專心學余，得余派眞傳，她絕少登臺演出，但即使是私下吊嗓清唱的幾段錄音都成爲戲迷爭相蒐藏的珍品；男性李少春文武兼擅，逐漸走向「戲劇性」發展，離余派孤傲的「抒情自我」越來越遠。李少春的重要代表劇目是《野豬林》、《響馬傳》（甚至《白毛女》）等，在京劇史上的定位是新局面的開創者，不限於「余派傳人」。孟小冬以全副生命追摹老師的藝術與人格，李少春則

臺灣人文學術期刊資料庫

憑自身條件開創自己的藝術前途；孟小冬留下了京劇史上一段傳奇，李少春則成爲「傳統京劇」與「當代京劇」之間的轉折分界。這是本論文討論的重心，而全文將從一句戲劇性的話語開場：「我是來看余叔岩的！」

二、「我是來看余叔岩的」

1947年9月，余派老生宗師余叔岩（1890-1943）去世四年後，傳人孟小冬參加了一場特別的演出。孟小冬也已經很久沒有登臺了，這一場演出造成大轟動，不僅一票難求，而且直到現在，這場演出的錄音，哪怕只有片段或有殘缺，甚至模糊不清的照片，在戲迷圈內都仍奇貨可居。這場演出幾乎是神話，時至今日，進入劇場親眼看那場演出的觀眾都被視爲奇貨。八十多歲的范石人老先生接受電視臺訪問回憶那場演出時[1]，他先說了一票難求的盛況，說自己花了多大的功夫才得到一張票，接著，他面色一正，說了一句：

「我是來看余叔岩的！」

流派宗師和傳人之間的關係，在戲迷眼中是這樣的。

唱腔不僅是「劇中人」的口吻和心聲，唱腔更能塑造「演員」的形象，不僅是聲音形象，更是演員這個「人」的生命情調與人格精神。唱腔對於表演文本有深切的詮釋力，表演文本包括唱念做打，也包括通過唱念做打塑成的人物形象，而在劇中的人物形象背後，還隱藏著、透現著演員自身的人格特質。唱腔聲音傳遞出來的，是演唱者這個人的性格特質人生態度，唱腔對於人的表現力貫串於臺前幕後——劇中人與演員本人，這是京劇流派的弔詭處，流派的形成原是以表演藝術（尤其是唱腔）的個性化爲前提，表演形成個人鮮明獨特的風格後，腳色分類之下才又有流派的區分，流派唱腔原來是個性化的表徵，但是，流派唱腔卻又同時透現了背後的演員這個人的生命情調，因而某一個流派的不同的劇目裡的劇中人，又呈現了某種共性，形成一位演員把自身特質分化到各劇中人身上的現象[2]。觀眾進場要看的不僅是《會審》這齣戲裡的蘇三，更要比較梅蘭芳演的蘇三

[1] 范石人對余派有深入研究，著有〈余派聲腔藝術研究〉，收入張業才編：《余叔岩孟小冬暨余派藝術》（北京：中國戲劇出版社，1998年）、〈試論余叔岩的三才韻及出字定音〉，收入《余叔岩藝術評論集》（北京：中國戲劇出版社，1990年）等重要著作。接受電臺訪問錄製「絕版賞析」時八十餘歲。

[2] 林幸慧：《京劇發展VS.流派藝術》（臺北：里仁書局，2004年），頁214。

臺灣大學學術期刊資料庫

和程硯秋演的蘇三有甚麼不同。觀賞，乃形成「人上有人」的奇特景觀。同一齣戲裡的人物，個性不由編劇導演塑造，而是由演員的唱腔以及自身的人格特質來決定，個性與共性，形成流派的弔詭。關於這一層，筆者在〈京劇梅派藝術裡梅蘭芳主體意識之體現〉[3]一文裡有長篇闡述，此不贅述，下文另有議題呼應。而流派還有一弔詭處，在於個性與模擬複製。

流派傳人對於開派宗師的藝術是要絕對傳承的，傳人對於宗師，不僅要形似，更要求神似。神似指藝術的神韻，而藝術神韻的形成又以人的生命情調爲基礎。流派本是個性化的表徵，一旦通過傳承形成譜系，就變成對於獨特個性的學習模仿複製，這是流派第二層弔詭的意義。這層意義，可以通過師徒傳承關係做深入論證。本文開場所引述的范石人老先生所說的：「我是來看余叔岩的！」正是流派傳承譜系意義的生動體現。

余叔岩、孟小冬師徒二人的舞臺生涯都不長，余叔岩在京劇史上居頂級重要位置，但他眞正在舞臺上演出的時間前後不過二十年。年輕時因爲嗓音出了問題而離開舞臺好幾年，晚年則因體弱生病而很少上臺，他在京劇史上的地位以及觀衆對他的接受，除了由不算長的舞臺演出來確立之外，靠的就是唱片和他的傳人。而他兩度離開舞臺，卻反而是在京劇藝術上有重要建樹的時刻。

年輕時因嗓音出問題而休息的那幾年，他在「春陽友會」票房裡活動，和精通音韻文化水平高的票友們一起切磋鑽研，不必顧及觀衆反應，不必考慮戲劇性，單就一字一音一腔精雕細琢，由譚派唱腔脫化而出創成余派唱腔；晚年因病退休的時刻，一方面繼續精研唱腔，灌製唱片，另一方面收了兩個徒弟，培養余派傳人。這兩段不上臺的時段，反都是余派藝術成形乃至於愈加精進的關鍵時期。

余叔岩的愛徒孟小冬的舞臺生涯比乃師更短，她在舞臺上活躍時期前後不過十年左右，而她在藝術上的成就卻是在息隱的時候奠定的。雖然淡出舞臺的原因不同，但師徒二人竟不約而同的走上了相似的人生路向。余叔岩離開舞臺是因身體病弱，孟小冬則因婚姻愛情而遠離舞臺甚至放棄舞臺[4]。她在演藝生涯如日中

[3] 收入王安祈：《爲京劇表演體系發聲》（臺北：國家出版社，2005年），頁31-98。

[4] 孟小冬除了婚姻關係之外，體弱也是較少登臺的原因之一，丁秉鐩：《孟小冬與言高譚馬》（臺北：大地出版社，1989年初版）第17頁也說：孟小冬因身體素弱，而且在臺上一字一句絲毫不苟，搏獅搏兔俱用全力，所以她唱一齣戲要用別人唱三齣戲的精力，「這一點和余叔岩的作風完全一樣，也可以說，有其師必有其徒。」

政治大學學術期刊資料庫

天時，和梅蘭芳結婚，過著深藏金屋的日子。這段時間她專心研習余派唱腔，原來她是從學孫派（孫菊仙）開始走上舞臺的[5]，在上海「大世界」遊藝場唱過「時裝新戲」，婚後，她獨自一人在金屋裡聽唱片學習模仿余派雅正精純的唱腔。四年後她結束了與梅蘭芳的感情，專心學佛，也更專心精研余派。幾年後她有了新的感情依託，對象是上海灘名人杜月笙，上臺演出離她越來越遠了。抗日戰爭時期，她沒有隨杜月笙避居香港，反而一個人在日人統治的北平城，拜在余叔岩門下，放下一切，跟著余叔岩和余的琴師，每天吊嗓練唱。舞臺演出，只在余派戲被老師和觀眾驗收的場合裡呈現。余叔岩生命中的最後五年，是她跟隨在身邊，傳承余派衣缽，孟小冬的唱得到老師認可，余派傳人身分篤定。1943年余叔岩去世，她沒有再演出，直到1947年，杜月笙壽誕盛會，她登臺演了兩場同一齣戲：《搜孤救孤》。此時余叔岩去世已經四年，觀眾花了好大功夫得到孟小冬演出的票，卻說進場是「來看余叔岩」。

對觀眾而言，孟小冬是余派代表，她的唱腔、甚至她深居簡出的生活方式人生態度、人品氣韻都是老師的複製品，聽孟小冬的唱，仿彿聽得見余叔岩孤傲淡雅的品格，是劇中人的性格，也是隱藏在粉墨妝扮後面的演員本人的性情。聽看複製品，　是觀眾「來看余叔岩」的第一層意義。除此之外，還有第二層：余叔岩晚年不登臺了，但大家都知道他的唱腔境界仍有精進，余派最高境界無法通過余本人在舞臺上的演出中看到，唱片之外，孟小冬是唯一管道，從晚年隨侍在側的孟小冬的唱腔裡，應可窺得余派最高境界的門徑堂奧。

觀眾爭看孟小冬，固然與她的婚姻傳奇有關，但藝術仍是第一前提，而藝術之評量又以「像不像余叔岩」爲前提。京劇名家劉叔詒即說：「這戲眞給冬皇唱絕了，不但唱腔白口、身段眼神活脫賽如余老闆，尤妙者，連扮相都酷肖余老闆。咱們祖師爺賜福給孟爺的眞是太厚了！」[6]

---

[5] 許錦文：《梨園冬皇孟小冬傳》（上海，上海人民出版社，2003年）。著者許錦文爲余派專家，《京劇余派老生唱腔集》即由許錦文、范文碩整理記譜（上海：上海文藝出版社，1989年）。本文關於孟小冬生平以許書爲主，另參考蔡登山：《梅蘭芳與孟小冬》（臺北：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2008年），和花映紅：《孟小冬》（北京：人民音樂出版社，2009年），不另註。各書所寫若有不同，或逢生命轉折關鍵處，另以別書相互參證時，另加註解。

[6] 劉叔詒這段話記錄在丁秉鐩：《孟小冬與言高譚馬》一書2008年新版增加的劉嘉猷：〈記余派傳人杜月笙夫人孟小冬〉一文中，劉嘉猷也親自觀賞過1947年孟小冬的杜壽義演（臺北：大地出版社，2008年12月），頁26。

臺灣華藝學術期刊資料庫

孟小冬的「杜壽義演」是京劇史上傳奇盛事，孟小冬整個人也是一則神秘傳奇，兩岸分裂後她隨杜月笙到香港，在家吊嗓的清唱錄音、甚或幾張側面或背面的照片，都被視爲珍品。她在香港收的徒弟趙培鑫、錢培榮和吳必彰，是所有余派戲迷追逐的對象。趙培鑫來臺後生意失敗因票據法坐牢[7]，出獄後一貧如洗，余派名票張昭泰竟把他接到家裡奉爲上賓[8]，唯一條件就是要他教自己余派，從孟小冬那裡學來的余派眞傳。

1967年孟小冬在杜月笙病逝香港十六年後來到臺灣，住在信義路，焚香念佛，和京劇圈接觸不多，辜振甫、周正榮、葉復潤等曾登門請益[9]，孟小冬卻幾乎足不出戶，更沒有演出。十年後去世，樹林山佳的佛教公墓，也有余派戲迷經常前往憑弔。墓碑上的「杜母孟太夫人」，是張大千題的字[10]。

余孟二人從唱腔、嗓音、氣韻、戲劇詮釋乃至於人生態度，共同形塑了余派的特殊氣韻：「寂寞沙洲冷」，這氣韻是戲裡的人生，也是戲外的人格。

流派不僅是唱腔，不僅是表演風格，更像是生命風格。

三、另一個人生舞臺

而余叔岩的另一位徒弟、比孟小冬早一天拜師的李少春[11]，卻在藝術風格以及人生路向上都和老師不同，京劇相關書籍裡李少春拜師之事再三被提起，而在京劇史上鮮少有人稱他爲「余派傳人」。

其實李少春余派戲唱得非常好，尤其是老師手把手逐字逐句教的《戰太平》，今天還留有唱片和錄音[12]，「頭戴著紫金盔齊眉蓋頂」著名唱段，功力非

---

7 關於趙培鑫，可參考《中國戲曲志 上海卷》（北京：中國ISBN中心，1996年），頁929。王安祈：《傳統戲曲的現代表現》1996年第一版曾附趙在臺演出《失空斬》照片（臺北：里仁書局，1996年），另外還可參看王安祈、李元皓：《寂寞沙洲冷——周正榮京劇精神》（國立傳統藝術中心，2002年），頁121。

8 余派名票張昭泰於2009年2月邀請北京京劇院遲小秋和胡文閣來臺盛大演出並親自操琴，節目單上對於張昭泰的介紹即以「拜師趙培鑫」爲重點。

9 「復興劇校」（現已改名臺灣戲曲學院）附設劇團名老生葉復潤：〈懷念孟婆婆小冬——兼談對余叔岩楊寶森藝術的體會〉，臺灣《申報》第3版，2008年3月21日。

10 筆者曾親訪憑弔並攝影。

11 李少春拜師是1938年10月19，李仲明《李少春傳略》（北京，北京出版社，1996年），頁11。翁思再：《余叔岩傳》（石家莊，河北教育出版社，2002年），頁383。

12 李少春在1949年以前的唱片有兩張，一爲《翠屏山》一爲《戰太平》，《戰太平》另有私

臺灣大學學術期刊資料庫

常深厚。

余叔岩當初肯收李少春這個徒弟，一方面固然是李少春之父小達子李桂春請託，一方面當然也是愛才，愛惜李少春文武雙全。李少春當時十九歲，在父親嚴格訓練之下，文戲武功基礎都非常紮實，能貼一文一武雙齣，例如《兩將軍》和《擊鼓罵曹》，《惡虎村》和《打漁殺家》[13]，早已在劇壇形成口碑。余派老生雖然主要以唱腔聞名，但余叔岩自己的武功也非常好，他的武老生靠把戲很有名，他膾炙人口的戲裡有一齣《洗浮山》，更是老生、武生「兩門抱」，可是，余叔岩的武功使他在臺上的氣質更趨於靜定，更加沉穩，更不飄忽，武功加強了他在臺上的穩定度，不動如山的「有力度的靜」；李少春的武戲卻是刀裡來槍裡去，甚至還擅長演猴戲。這樣的能耐是當初余叔岩欣賞他的原因之一，但是一旦正式拜師，余叔岩便要求學生把以前會的都丟掉，從頭學起。[14] 靠演戲養家活口的李少春哪裡能做到？他結結實實學了《戰太平》，卻無法放棄舞臺，觀眾對他也有期待，觀眾樂見李少春拜在余叔岩門下，但觀眾豈能等待李少春用緩慢的速度成爲余派傳人？觀眾想看他把南派武功揉進來的《十八羅漢鬥悟空》，想他《擊鼓罵曹》、《兩將軍》文武雙齣[15]。李少春未能遵照老師規定暫停外面演出，邊學邊演、時斷時續，連猴戲都還照樣登場，又在演出中過份出於商業考慮，到天津演出時，貼《失空斬》，海報上寫著「余叔岩親授」，令余叔岩很不高興[16]。他還偷偷貼了一齣師父教給孟小冬只容許他旁聽的《洪洋洞》，犯了師門大忌。余叔岩對兩位同時拜師同時學戲的學生是因材施教的，針對兩人不同的特質選擇不同的戲碼教學，孟小冬學《洪洋洞》，著名的「洪三段」（爲國家、嘆楊家、自那日）是余派代表唱段；李少春學《戰太平》靠把老生戲，不僅需要武功，文戲部分也非常難唱。余叔岩因材施教，規定兩人可以相互旁聽，但不能

下吊嗓錄音，非現場演出。

13 李仲明：《李少春傳略》，頁11。翁思再：《余叔岩傳》，頁383。亦見孫養農：《談余叔岩》（香港：自印本，1953年初印，2003年重印本），頁57。丁秉鐩：《國劇名伶軼事》還特別交代因李少春父親李桂春教兒子從小「先打把子，後吊嗓子」才奠定少春後來能先武後文的本事（臺北：大地出版社，1989年），頁168。

14 許錦文：《梨園冬皇孟小冬傳》，頁215。翁思再：《余叔岩傳》，頁387說余叔岩告誡李少春：「在我向你改正身段、糾正唱腔期間，最好不要上臺演出，以便鞏固教學成果，勿使走樣。如果不得不登臺演出，那麼至少不能動猴戲。」

15 關於李少春拜入余門後，在師門規矩和觀眾期待之間的掙扎，丁秉鐩於《國劇名伶軼事》書中特有〈師徒關係索隱〉一節詳細說明，頁174-184。

16 翁思再：《余叔岩傳》，頁387。

臺灣大學學術期刊資料庫

演對方的戲。李少春偷偷貼了《洪洋洞》，不料竟被人打小報告告訴了師父。余叔岩很失望，後來李少春也漸漸不敢上師父的門了[17]。

李少春一直在舞臺上走紅，1949年以後更紅，「戲曲改革」[18]政策推動下，他的《野豬林》、《將相和》、《鬧天宮》、《滿江紅》、《響馬傳》、《九江口》，既符合政治主旋律，又不至於主題先行，藝術性始終高過一切，優異的表演藝術塑造出一個一個突出的人物性格，劇本高潮迭起，每一個唱段都和情節轉折、情緒抒發緊密貼合[19]，戲劇性十足又都文武兼備，1949年以後的李少春，新戲一部接一部，連革命主題超乎一切的現代戲《白毛女》[20]，李少春都能唱出動人的天倫摯愛。李少春的藝術一步一步往高提升，直到《紅燈記》[21]，他參與了主要創作，卻未能擔綱主演，但被批鬥慘死的結局，並未能抹消他在1949年以來在新編戲裡樹立的藝術成就。如果說《野豬林》是開啓當代新京劇新風格的重要關鍵，李少春在「傳統京劇」和「當代京劇」[22] 的轉折點上佔了重要關鍵位置，他是導致京劇「質變」的關鍵人物。不過李少春沒有開宗立派，觀衆公認他是傑出藝術家，卻沒有人說他是「李派」，爲什麼？「當代京劇」已經不再是由演員爲中心的劇場了，「編、導、演」共同創作一齣戲，演員無法把自身的表演特質和人格特質投射到劇中人物身上[23]，李少春擁有一部接一部的代表作，創造了一個接一個的人物形象，但不是「李派」。

李少春拜師余叔岩，卻走向了完全不同的人生路向，不像孟小冬，學習老師雅正精純的唱，也複製了老師的生命情調。從余叔岩到孟小冬與李少春，師徒三

17 同前註。此事在李仲明：《李少春傳略》中之記載有些不同，第19頁李仲明引李少春後來的回憶：「狀元譜、洪洋洞這些戲，余先生不許我唱，至少要到45歲以後再唱。他老人家說臉上沒皺紋這種戲還是少動爲妙。」

18 關於「戲曲改革」對戲曲編劇的影響，筆者曾於〈「演員劇場」向「編劇中心」的過渡——大陸戲曲改革效應與當代戲曲質性轉變之觀察〉一文中詳論，《中國文哲研究集刊》19期（2001年9月），頁251-316。

19 關於李少春新戲《響馬傳》、《九江口》劇本情節高潮與表演高潮的分析，詳見筆者《當代戲曲》（臺北：三民書局，2002年），頁37-42。

20 《白毛女》1958年首演，李仲明：《李少春傳略》。

21 關於《紅燈記》，李仲明：《李少春傳略》說是李少春從一開始就飾演男主角李玉和，公演時「恰逢腰脊椎病痛發作」才由錢浩梁演出，頁114。錢浩梁之藝名「浩亮」係江青所改，文革期間和于會泳、劉慶棠是最著名的樣板三巨頭。顧保孜：《樣板戲出臺內幕》封面即有浩亮照片（北京：中華工商聯合出版社，1994年）。

22 關於「傳統京劇」和「當代京劇」，詳見王安祈：《爲京劇表演體系發聲》自序，頁14。

23 詳見王安祈：《當代戲曲》，頁65。

臺灣大學學術期刊資料庫

人的關係與經歷反映了京劇的文化：流派傳人對於開派宗師，最理想的關係是從形似到神似，到生命風格的整個複製。

唱腔對於表演文本，對京劇文化的透現力在這裡。

四、余派文人氣韻

什麼是余叔岩雅正精純的唱？需從「小小余三勝」時期說起。

余叔岩（1890-1943）出身梨園世家，祖父余三勝（1802－1866）與程長庚、張二奎齊名，並稱「三鼎甲」、「老三傑」。余叔岩十三歲時以「小小余三勝」藝名搭班[24]，十七歲（1906）在「牟德利」（「百代」前身）灌過《空城計》、《托兆碰碑》、《慶頂珠》唱片，從這幾段得來不易的珍貴資料裡[25]，可聽出「小小余三勝」時期的余叔岩唱腔唱法和後來大不相同[26]。據說余叔岩後來曾打算收回早期唱片，但事實上不可能，所以他又以余叔岩的本名重灌這幾段，意在說明前後的區別[27]。

灌唱片後不久，余的嗓音出了問題，1911年暫時退出舞臺休養嗓子[28]，而這段退隱時期也正是他立志學譚派（譚鑫培）的關鍵時段。

但余叔岩嗓子天賦不如老譚，而且中氣弱、音量小，病嗓後更差，「以余君之嗓能唱到如此地步，可謂登峰造極矣！」[29]他靠「功夫嗓」和「的溜音」精研唱法、琢磨韻味。根據吳小如先生的解釋[30]：寬不夠，就以峭拔取勝；厚不夠，

24 蠡翁：〈梨園話舊：京劇名角與天津〉文中說道：「余叔岩初到津，本爲童伶，標名小小余三勝。此種命名，即抓住津人心理，因津人對乃祖留有若干感情也。」《立言畫刊京劇資料選編》，頁275。

25 余叔岩在以小小余三勝爲藝名時期灌製的三張唱片並未正式出版，爲筆者珍藏。

26 王庚生《京劇生行藝術家淺論》書中分析小小余三勝唱腔可爲參考（北京：中國戲劇出版社，1981年）。

27 文震齋：〈余叔岩往事瑣談〉，劉眞、張業才、文震齋編：《余叔岩藝事》（自印本，2006年）。

28 關於余叔岩辭班回京休養的時間，朱經畬：〈余叔岩藝事年譜〉（《余叔岩研究》，上海：上海文藝出版社，1994年）說是1908年，孫養農：《談余叔岩》卻說1909年還看到小小余三勝的戲，薛觀瀾：〈憶叔岩〉（《余叔岩研究》，頁11）說是民國元年，王庚生：《京劇生行藝術家淺論》也說辛亥革命後，頁64。

29 步堂：〈漫談余叔岩的咬字與唱法〉，《立言畫刊京劇資料選編》，頁195。

30 吳小如：〈京劇老生流派綜說〉，《吳小如戲曲文錄》（北京：北京大學出版社，1995年），頁238。

臺灣大學學術期刊資料庫

就以頓挫彌縫，這在內行稱之爲「功夫嗓」，即用盡一切人爲手段來克服彌補先天秉賦所帶來的種種缺陷。「的溜音」就是「提著氣唱」，注意偷氣換氣，力爭神完氣足，而運用聲帶時不能發出「左」音和「扁」音，發聲部位既不能太前又不能太後。整體來說，「氣習通貫、吞吐有度」[31] ，譚派名票王庚生也說[32]：他吐字的「噴口」道勁有力，對於字音聲調的掌握準確而靈活，既符合語音的規律，又經過適當的藝術處理，更注意整個樂句以致於整段唱腔結構完整。關於余叔岩病嗓期間如何以人工彌補、精心學譚而又捨短取長從譚派發展出自己的特色，李元皓在《京劇老生旦行流派之形成與分化轉型研究》一書中通過唱片與文獻交錯的比較做了深入分析[33]，得出「京劇老生的文化氣質由譚鑫培所代表的民間表演的極致，進一步向余叔岩更濃厚的文人氣息轉化」，本文則想針對余叔岩的「文人氣息」，提供一具體場景：「春陽友會」。

余叔岩在倒嗓休養暫離舞臺期間，曾以票友身分加入「春陽友會」[34]，與多位老生名票切磋琢磨。「春陽友會」是1914年春由樊永培發起組織的，樊自任會長，李經畬爲名譽會長。聘請梅蘭芳、姜妙香、姚玉芙等爲名譽會員。社址在北京崇文門外「浙慈會館」內，館內築有老式戲臺。戲社雖係票房，然一切設施佈置和組織形式均與戲班無異，並聘請內外行名人指導排練。演員除具有一定水平的票友外，還有不少專業演員也時常參加演出，如陳德霖、王瑤卿、梅蘭芳、姜妙香、姚玉芙、程硯秋等，都曾與該會票友合作演出，「春陽友會」稱得上是當時第一流的著名票社 [35]。余叔岩即是在此打下了復出後發展的良好基礎。當時余叔岩的唱腔藝術還沒有自成一派，仍在學習譚鑫培的階段，而「春陽友會」的老生如王君直、莫敬一、陳遠亭、喬蕞臣、郭仲衡、韋久峰、恩禹之、樊潤田等，均是名重一時的譚派名票。他們不僅和余叔岩一同喊嗓練功，更共同爲余叔岩精心打造了一個潛心研習譚派的環境：余叔岩在票社演出時，他們一定請到長年同

31 歐陽中石：〈淺談余叔岩的用嗓〉，《余叔岩藝術評論集》，頁305。亦可參考范石人：〈余派聲腔藝術研究〉，張業才編：《余叔岩孟小冬暨余派藝術》，頁146。

32 王庚生：《京劇生行藝術家淺論》，頁82。

33 李元皓：《京劇老生旦行流派之形成與分化轉型研究》（臺北：國家出版社，2008年），頁414-442。

34 關於春陽友會，筆者在〈京劇票友〉一文中曾有論述（收入拙著《爲京劇表演體系發聲》），此處論述主題則是余派及其文人氣韻的形成。

35 詳見樊達揚：〈余叔岩與春陽友會〉一文，收入《余叔岩藝術評論集》，頁39。又見孫養農：《談余叔岩》，頁36。

臺灣大學學術期刊資料庫

譚鑫培配戲的錢金福、王長林、李順亭等老演員陪他唱；「班底」也指定當年在「同慶班」陪譚鑫培唱戲的老演員，如律佩芳、李順亭、劉春喜、李春林、曹二庚、諸茹香等；甚至還請來了專門給譚鑫培「檢場」的劉十幫余叔岩檢場，因爲戲班裡檢場的人對於演員某些細微的表演往往有非常清楚的瞭解。當時譚鑫培雖已年近七十，但每月還有幾場演出，余叔岩每場必到，而票社老生名票們每次都是全面出動陪伴著他。一齣戲總要看好幾次，每一次按需要選擇不同的座位，以便從各個不同的角度細看譚的身段做派或聆聽唱念。大家分別記錄胡琴工尺、行腔轉調、咬字吐氣以及身段做表，各自分工記憶，散戲後再彙整心得一同研究。

而「春陽友會」對余叔岩最有利的幫助，還在於這些票友們的戲曲音韻知識。這些票友們都有深厚的文化水準，聽戲唱戲又純粹出於興趣，因此頗具自發的鑽研精神，對京劇音韻尤其考究。當時在音韻方面對於叔岩啓發最大的有魏鐵珊、王君直和張伯駒三人。魏鐵珊精於音韻，又對譚派唱法極爲熟悉，與余相處日久，二人常聚在一起把每一齣戲的詞句逐字討論、推敲音律[36]。王君直則對湖廣音和北京音的聲調異同做了仔細的考究，這層音韻的修養對於余叔岩「由譚入手卻終能超脫於譚而自立門派」提供了很大的助益。譚鑫培念字以湖北方言爲基準，隨著譚派在當時的「典範化」，京劇字音也形成了「梨園家法」。余叔岩雖然平日說話是北京口音，但唱戲時基本上還是承襲家法。不過，根據吳小如的研究[37]，余叔岩是以彈性處理、有機統合的態度來對待這兩種語音的，也就是說，在「依字行腔」的原則下，湖廣音和北京音在京劇裡是可以互相配合選用的。余叔岩對 《搜孤救孤》「言來」二字的腔調處理，就多次依據這個原則：「來」若照湖北方言要低念，但唱時卻要照北京音的高唱才好聽。這些都是他和王君直研究出來的。至於張伯駒，和余叔岩之間切磋音韻的經歷就更明確了，二人曾合作編寫了《亂彈音韻》[38]一書，闡述了京劇音韻與詩韻的區別，還介紹了陰陽上去入的念法與切音的運用。

---

36 孫養農：《談余叔岩》，頁57。

37 吳小如：〈說譚派〉，收入《吳小如戲曲文錄》，221頁；吳小如：〈譚鑫培和余叔岩的歌唱藝術比較〉，收入《余叔岩研究》，141頁。

38 《亂彈音韻》刊於北平國劇學會出版之《戲劇叢刊》，天津市古籍書店於1993將1-4期（原刊於1932至1935）合編出版，見於總頁碼149-156，325-353，445-469，445-470。又見張伯駒：〈我從余叔岩先生研究戲劇的回憶〉，收入《余叔岩藝術評論集》，頁360。林下風編：《張伯駒與京劇》中亦有節錄（北京：中國戲劇出版社，2005年），頁17-27。

臺灣博碩士論文知識加值系統
期刊資料庫

余叔岩對音韻的講究可以票友盧文勤〈試說余派唱法的聲樂價值〉[39]一文之分析爲例，對余叔岩的音質、發音、吐字、用氣、行腔、尺寸都做了深入的分析解說。例如文中「腦後音」一段，專門針對余叔岩如何唱含有介音「i」的字來做討論。文章大意是：戲曲演員用腦後音的並不自余叔岩始，但余把腦後音發揮到了頂峰。很多人唱腦後音時會帶一點鼻音，而余叔岩卻用得極爲純粹，簡直語言像是腦後共振。不僅主要在蝶竇處共振，而且連腦後枕骨也參加了共振。雖說聲音最後也會朝前向額竇處反射，但絕不帶鼻腔和其他的聲音。而且由於他有獨到的用氣方法，在發腦後音時，還一次又一次的產生向上向裡的氣息衝擊波，由此帶來強烈的力度感。這種唱法不僅形成了他自己的風格，更重要的還在於他解決了中國語言裡最難念得響亮的「i」字。

除了發音法的細膩解說外，票友作者還舉出了實際例證，以《搜孤救孤》二黃原板「娘子不必太烈性」的「必」字爲例，解說用氣時小腹的收縮之道：

> 余派唱法只要一出口就使人覺得聲音向上一撥，接著就不斷向裡向上走動，小腹勢必要大幅度的向內收縮。而根據余派的演唱風格，上撥就帶有一種強烈的韌勁，因此收腹的速度必須要緩慢，而音與氣柱同步上升的過程，卻非常明顯，聽來幾乎有些介乎撥、滑之間的感覺。[40]

這些解說雖然還是直覺式的抽象描述，但是卻爲學余的後輩——他們多半不懂西方聲樂而直接聽唱片跟唱——提供了可貴的經驗。

而對於字音和旋律的配合，范石人〈試論余叔岩的三才韻及出字定音〉文中有具體分析[41]。

余叔岩和這一批文人票友朋友們，在這樣「文人雅集」的場景環境裡，推敲字音、考究音韻、精研唱法，發展出余派唱腔。

而在「人工雕琢鍛鍊嗓音與唱法、細究字音推敲聲韻的態度與實踐」之外，余派的文人氣韻更體現在上述二者的總結成果：精緻又醇厚的韻味之上。余叔岩能取譚之長補己之短，避譚之短以充分體現己之所長。譚的唱法有虛有實，有空靈處、也有樸拙處，有精深細微處、也有粗豪簡古處，余叔岩只取空靈，棄其古拙，刻意求精，不率爾務實，進一步更把粗豪處化細膩，樸質處典雅化，改掉早期老唱法直腔直調「喊似雷」的粗獷粗率，精雕細琢，卻能越勾勒越渾厚，格局

39 盧文勤：〈試說余派唱法的聲樂價值〉，收入《余叔岩研究》，頁171。
40 同前註，頁175。
41 范石人：〈試論余叔岩的三才韻及出字定音〉，收入《余叔岩藝術評論集》，頁259。

臺灣大學學術期刊資料庫

大，蒼勁處可以截斷中流，沉著處無絲毫火氣。因而韻味醇厚「聽之如飲陳紹酒」[42]。

關於余如何從譚脫化而出以及余派韻味，學者已有論述[43]，此處想強調的是：余叔岩因病嗓退隱到自成一派，這是他生命中的大困頓，卻也是大轉折。

余氏曾以「小小余三勝」之名享譽得神童之美稱，而他並未因沈寂而消沈，反而深入鑽研，把京劇藝術作爲一種學術研究，而後又把研究成果運用到藝術實踐中去，在陷入孤獨中進行了卓絕的創造[44]。是這樣的精心講究，使余叔岩走入譚派，又走出譚派，形成余派。流派的形成，過程細膩又變化鮮明；而流派形成後，後人繼續模擬。精心講究音韻的余派凝聚成一股精細的文人氣韻，演唱風格和早期的民間質樸豪放已大不相同。

余派的文人性格還可以這樣理解：余叔岩雖然也演靠把老生，演文戲時身段也非常講究，但整體氣韻講究「雅正」，不止不火爆、不誇張，甚至是：不以寫實刻畫世態人情各層面爲主，常以抽離態度通過精緻的抒情唱段營造一股「情感境界」。

當然筆者這樣的體悟可能會有不同的意見，戲曲唱腔當然是從一齣戲一齣戲裡發展出來的，余叔岩擅長的戲面向很多，各唱段當然依託在實實在在的人物情事上，唱腔當然和當下心境處境相扣合，當然必須針對人物性格。但是，筆者所談的，是在前述這些「當然基礎」之上的另一種抽象的綜合感受。筆者無法多做析論，只想把感受描述出來。而葉秀山的說法更給予筆者鼓勵：「韻味不僅指演員在唱工方面的創造，而且還包括了欣賞者的再創造在內。」[45]

聽余叔岩的《魚藏劍》「一事無成兩鬢斑，光陰一去不復還。日月輪流催曉箭，青山綠水在眼前」，和聽同時代的高慶奎和雙闊亭的唱片相比，感受很不相同。高慶奎和雙處激昂憤慨，恰是個身負血海深仇的伍子胥；而余叔岩這段唱，「感嘆」超過當下的激憤，筆者的整體感受是「飽經風霜、閱盡憂患」，以孤寂的身影面對天地的感慨。這種感受來自於余叔岩的「脫盡火氣、雅正澹靜」，正因爲如此，余派唱腔常游離在人物處境與心情的邊際線上，像只是藉著這人物引

42　步堂：〈漫談余叔岩的咬字與唱法〉，頁195。

43　例如吳小如：《京劇老生流派綜說》（北京：中華書局，1986年）。蔣錫武：《京劇精神》（武漢：湖北教育出版社，1997年），頁177起。葉秀山：《古中國的歌——葉秀山論京劇》（北京：中國人民大學出版社，2007年）。

44　參考陶雄：〈我所知道的余叔岩〉，《戲曲藝術》第3期（1987年），頁50-54。

45　葉秀山：《古中國的歌——葉秀山論京劇》，頁61。

臺灣大學學術期刊資料庫

發出一段人生感嘆。如果嚴格分析，這是詞情與聲情未能嚴密貼合，抒情的音樂性不夠精準，但是，或者可以從另一個角度來欣賞。傳統京劇的劇本來就不那麼嚴實，余派用的又都是民間傳統京劇老劇本，結構佈局等觀念和當代新編戲的認知頗有差距，唱詞並不精準，反而提供了更多聯想更普遍的感染，觀劇的心情較如今悠閒，劇情又不是觀賞重點，「聽戲」未必需要緊扣情節，實則可當作「普遍的人生之歌」來聽。

臺灣京劇著名老生周正榮先生生前接受筆者訪談時，對此也有許多闡發，我領略後的紀錄大致是這樣的[46]：「傳統老戲裡的情緒通常很寬廣，不一定完全扣緊住劇情，經常是以主要劇情爲核心而鬆鬆寬寬地向四周蔓延，有些情緒看起來像是多餘的，其實卻可以觸發更多的人生感悟。譬如演唱〈文昭關〉時，心裡想著的未必是「伍子胥」，我想的是「遭遇人生大難的人」，是普遍的人生情境，是每個人都可能遭遇的處境。我盡可能唱出危急困窘的情緒，可是我未必完完全全想著伍子胥。唱戲的享受就在唱出一股人生況味，希望我的唱有撫慰宣洩作用，至於是不是只限於伍子胥，我並不那麼在意，因爲劇本本身也就不著重在描寫他所遭遇的具體事蹟，只是藉大段唱讓他抒發情感而已。」這段話清楚說出了唱念表演所詮釋出的人生情味和劇本之間「未必嚴實扣合」的關係，藉一個故事一段唱演繹一段人生況味，藉一個特定人物的情緒擴散象喻整個人生情境。

關於「唱腔往往超越寫實的人物刻畫，抽離現實，進而至於某種情感境界」，也可以借用葉嘉瑩先生的詞論幫助參考理解。葉先生論馮正中詞時提出「情感境界」，她說正中詞：「不僅拘限於感情之事跡，而是表現有某種可以予讀者以啓發聯想的感情之境界的」、「不僅是現實中有拘限的景物情事而已，而是由這些景物情事所喚起或所象喻的，包容著對人生有著綜合性體認的某種更爲豐美的意境。」[47]葉先生討論的是文字對情感的負載量，此處或可挪移借用爲對唱腔之欣賞。因爲傳統民間老劇本唱詞不夠精準，腔反而更能不拘限於具體事跡，觸發出綜合性體認之情感境界，只要韻味醇厚，或許更易於引起觀者聽者深廣之聯想與感動。

也可以通過和馬派老生的相比較，來觀察余派的特質。馬派老生對世態人情刻畫生動，劇中人能融入世情，與之周旋、辯白、盤詰、反擊，靈活運用聰慧、

46 收入王安祈、李元皓著：《寂寞沙洲冷——周正榮京劇藝術》，頁103。

47 葉嘉瑩：《唐宋詞名家論集》（臺北：國文天地雜誌社，1987年），頁76、78。

臺灣大學學術期刊資料庫

巧智、甚至手腕，人物性格可練達、可俏皮、可油滑也可老辣，整體戲劇性強。聽馬連良《甘露寺》、《群英會》、《四進士》等代表作，人物性格俏皮伶俐、風趣幽默、甚至油滑老辣，而余派多有一股「孤傲」氣，人物面對世俗人情，無法妥協、無力周旋，只能激憤、無奈，卻仍執著，「寂寞沙洲冷」的情調常貫穿全局，戲劇性唱白少，唱段多內在抒情，即使與人「對話」，唱著唱著也進入個人自我世界，例如《問樵鬧府》裡那位單純的書生，因失去親人精神幾乎錯亂，一片混亂中，闖入退休老相爺府裡，卻無法分辨人情眞僞，受騙上當還爲自己的魯莽行爲而悔愧，眞誠的向對方道歉，滿懷愧疚請求對方體諒他的處境，「我本是一窮儒太烈性，冒犯了老太師府門庭。念卑人結髮糟糠多薄命，棒打鴛鴦兩離分。」就在「念卑人」致歉時，唱著唱著無限感嘆，「對話」逐漸演變爲心境的自剖，唱腔逐漸抽離現實情境，深入自我內在，「打」字「上聲空拋」，由高入低，一個頓挫空檔，像是心情的激動跳盪，而後「兩離分」轉折入深邃又蒼涼的內在[48]。唱段不重在與對方的交流，形成以自我傾訴爲主的抒情特質。孤傲之氣不只是戲的人物或情節，更是余派唱腔的風格神韻。

余派的文人氣韻還可以從另一個人身上得到旁證。章詒和在《往事並不如煙》書中特別寫到的「民國四公子」之一余派名票張伯駒[49]，他票《空城計》孔明，由余叔岩配演王平，不僅是膾炙人口的菊壇佳話[50]，更是一樁名士文人風雅韻事。張伯駒和余叔岩過從甚密，兩人還曾合編《近代劇韻》，余和梅發起成立的「國劇學會」附設的「國劇傳習所」，即由張伯駒講授京劇音韻。他欽慕余叔岩的不僅是京劇老生唱腔，更是內在人物氣韻，兩人是情趣相投的知己。章詒和以「一個中國文人的模樣和心情」形容張伯駒，其實也可同樣用在余叔岩身上。文人屬性，是余派戲體現的品格。

而余派的「文士化」不同於梅派。余派以「澹雅、純淨」爲高標，要求含

48 關於《問樵鬧府、打棍出箱》，陳芳英和蔣勳曾各有一篇賞析文章值得參考，雖然針對的是臺灣京劇名老生周正榮，而非余孟，但唱腔和人物心境的分析值得參考。收入王安祈、李元皓著：《寂寞沙洲冷——周正榮京劇藝術》，頁230-241。

49 章詒和：《往事並不如煙》（臺北：時報出版社，2004年），頁151起。

50 此事相關記錄不少，張伯駒自己有詩紀錄：「羽扇綸巾飾臥龍，帳前四將鎮威風；驚人一曲空城計，直到高天尺五峰。」張伯駒：《紅毹紀夢詩注》，（北京：中華書局，1978年），頁65-66。林下風編：《張伯駒與京劇》一書所收各篇均論其此事。丁秉鐩：〈張伯駒的空城計〉記載亦詳，見丁：《國劇名伶軼事》，頁33起；該文亦收入翁思再主編：《京劇叢談百年錄》下編（石家莊：河北教育出版社，1999年），頁467。任鳳霞：《一代名士張伯駒》（北京：當代中國出版社，2006年），頁66-72。

臺灣博碩士學術期刊資料庫

蓄、不帶一絲火氣，不喧囂吶喊，卻還要有蒼勁的氣勢力道，不能鬆軟。這樣的境界追求，和梅蘭芳是一致的。直到現在，梅派旦角演員若能「反串」唱一口精純的余派老生，都被視爲「品格最爲相配」。所不同的是：余叔岩沒有像梅蘭芳一樣邀請文人爲他個人量身打造「專屬劇目」，他仍沿襲傳統民間老戲，劇本唱詞並未文士化，只從唱工氣韻中提煉精緻雅正，因而余派擅長劇目的劇本唱詞看起來質樸不文，實則表演以及人物塑造都以雅正爲追求的目標。梅蘭芳則從題材選擇開始到唱詞寫作、唱腔設計和身段的調度安排，都有人爲他量身打造，可以從劇本文辭、表演風格兩方面同步體現雅正。余叔岩流派唱腔的形成並沒有奠基在專屬劇目之上，但是余派唱腔形成後，有些原本各派都唱的傳統戲就成了余派專屬。余派擁有專屬劇目，這些戲原本卻都不是爲他編的。這些戲又都是傳統老京劇，沒有文人參與，出自民間，唱詞的渲染力不強，表達力未必精準透切，聲音是一切，余派完全靠唱腔（不靠唱詞）形塑人物，形塑了一個個劇中人，也形塑了余叔岩自身的人格精神。

五、生命風格的複製

面對幾張孟小冬晚年在家清唱余派的照片，筆者的想法是：余派從「具體人物事跡」提升到「情感境界」的唱腔感染力與特質，和「清唱」的姿態竟是如此相配。清唱不必考慮戲劇化表現，甚至不必太顧慮人物塑造，獨自一人面對自己，恰是一段一段人生之歌的低吟淺唱。筆者常揣想杜月笙去世後孟小冬在香港的生活，杜月笙去世後孟小冬在香港居住了十六年，「清唱」是生活的重心，余派這幾段不同的「情感境界」，或許是她寄託心境的重要依託。反過來說，因爲這些唱腔具備不受限於具體人物情感事跡的游離特質，「清唱」正是它存在的一種合適姿態，未必比納入戲情在舞臺演出要減色。孟小冬的生活方式都和余派境界穩穩相配！

孟小冬被當作余派余叔岩的「活標本」甚至「替身」，戲迷一方面以她爲寄託懷想余叔岩，一方面從孟小冬來探測余叔岩晚年修養造詣究竟到達何種深度高度：「通過孟小冬來摸余叔岩的脈搏」。孟小冬不僅學習老師的唱腔韻味，連藝術歷程都和老師接近。

臺灣大學學術期刊資料庫

孟小冬光緒三十四年（1908）生於上海[51]，一門三代九名伶，祖父孟福保曾與楊月樓同臺，父親孟鴻群、大伯鴻芳、二伯鴻壽曾與周信芳同臺，父親還曾爲譚鑫培配演。孟小冬幼年時跟著家人四處看戲演戲，連聽帶「薰」[52]，父親並請小冬的姨父仇月祥爲她啓蒙。仇月祥爲孫派（孫菊仙）老生，他以孫派路子的《逍遙津》、《空城計》、《奇冤報》等戲爲孟小冬開蒙，1919年十二歲的小冬首次在無錫搭班登臺時唱的正是孫派《逍遙津》。老師同時還教了劉鴻聲的《斬黃袍》《斬子》爲啓蒙戲。

孫菊仙（1841-1931）名列京劇老生「後三傑」、「後三鼎甲」之一[53]，生前不肯灌唱片，故無聲音資料傳世[54]。而孫派傳人雙闊亭和時慧寶的唱腔可爲參考[55]，即以時慧寶《馬鞍山》爲例，僅頭兩句「聽說是賢弟命喪了，我心中好一似滾油來澆」即可聽出用氣行腔一氣呵成、磅礴充沛，屬於老派唱法，直腔直調，不尚刻劃、不拘細節。孟小冬少女時代的錄音現在可聽到的有1921年百代唱片《逍遙津》和《捉放落店》[56]，其中《逍遙津》是孫派名劇，而此時《捉放落店》（即宿店）和後來學余之後唱法大不相同。 孟小冬留下的《捉放宿店》聲音資料分別代表三階段，最早是1921年從啓蒙老師學的孫派，第二階段是十年後由「長城唱片」灌製的楊寶忠操琴唱段，第三階段是1950年代在香港的吊嗓清唱錄音。其中第三階段最能代表孟小冬的成熟境界。楊寶忠操琴的第二階段，已經開始學余，用氣和「字頭、字腹、字尾」切音咬字極爲細緻講究，從容沈穩，難得的是毫無雌音，此時孟小冬也才二十四歲，嗓音竟如此渾厚，偶而還能出現幾絲瘖啞，更覺蒼勁[57]，整體已經體現醇厚清雅氣韻。至於第一階段少女時期的

51 許錦文：《梨園冬皇孟小冬傳》。

52 關於「薰」，請參考王安祈、李元皓：《寂寞沙洲冷——周正榮京劇藝術》，頁77。

53 「後三傑」指譚鑫培、汪桂芬、孫菊仙。

54 以孫菊仙爲名的唱片，京劇界多認爲是僞託非眞。

55 雙闊亭傳世的唱片有1904年《搜孤救孤》、1905年《群英會》、《硃砂痣》、《黃鶴樓》、1908年《搜孤救孤》、1912年《金水橋》，《黃鶴樓》、《捉放曹》、《逍遙津》、《法門寺》、1920年《雪杯圓》、《打金枝》、《秋胡戲妻》、《搜孤救孤》等等。時慧寶傳世唱片有1920年的《逍遙津》、《上天臺》、《雍涼關》、《柴桑口》、《火燒葫蘆谷》、《伯牙摔琴》、《探母見娘》，1928年《逍遙津》、《捉放曹》、《硃砂痣》等等。

56 孟小冬的唱腔臺灣波麗音樂股份有限公司曾出版卡式錄音帶，名爲「凝暉遺音」；天津市中華民族文化促進會、余叔岩孟小冬藝術學會聯合製作《孟小冬唱腔及爲錢培榮說戲錄音集粹》CD。

57 孟小冬嗓音甚高，香港著名戲曲雜誌《大成》的創辦人沈葦窗在〈一代奇女子冬皇之由

臺灣大學學術期刊資料庫

《捉放落店》和第二階段雖不是完全相同的唱段，卻都屬〈宿店〉的二黃部分，大約可聽出差別。少女時期嗓音既高且衝，痛快淋漓，一氣呵成，但顯然並不講究字音，而且有些尖銳、迫促，和後來的渾厚從容完全不同。

孟小冬在無錫首次搭班大受歡迎，同年加盟上海法租界「大世界遊藝場」內的「乾坤大京班」，孫派《逍遙津》仍是常貼戲碼。隔年十三歲的小冬登上法租界「共舞臺」，在連臺本戲《宏碧緣》裡扮武生駱宏勛，時裝新戲《槍斃閻瑞生》裡前後分飾生旦二角，這是當時的「時裝時事新戲」，演妓女蓮英被閻瑞生謀財害命事。首先唱紅此劇的女老生露蘭春還灌製了唱片流傳至今。孟小冬遵循露蘭春演法，前飾生角閻瑞生、後改旦角演妹妹玉英，夢見姊姊蓮英托夢，穿時裝用大嗓演唱〈驚夢〉[58]。

這是孟小冬早期的舞臺風貌，以高亮的嗓音爲基礎，從元氣淋漓直腔直調的孫派開始，更加上海派的寬廣駁雜。

而這樣的舞臺經驗沒有維持多久，1921年才十四歲的孟小冬就有了不一樣的追求，她決定放棄連臺本戲、時裝新戲，決定走出大上海，準備到外面跑碼頭，把骨子老戲多拿到舞臺上實踐歷練。1925年北闖天津，得到譚派名票王君直悉心指點，並得到韓愼先（夏山樓主）、王庾生和言菊朋青睞，孟小冬在他們鼓勵下學譚派。經言菊朋的推薦赴北京向陳彥衡學《失空斬》，後又得到陳秀華指導[59]。

1925年進入北京，以《探母回令》爲打炮戲，受到注意，不久即在義務戲裡和梅蘭芳前後同場演出，梅大軸，孟倒第三。同年竟因余叔岩生病而意外得到與梅蘭芳同演《探母》的機會。這是梅孟首次同臺，不久梅黨又促成兩人合作《遊龍戲鳳》，梅蘭芳的李鳳姐，孟小冬演正德皇帝。1927年，梅孟結合，那時小冬才二十歲，暫時沒打算登臺演戲，梅蘭芳爲他請來鮑吉祥到家裡來說余派戲，鮑

來〉文中，曾舉出孟小冬嗓音高過同臺的金少山的例子，收入丁秉鐩：《孟小冬與言高譚馬》（2008年新版，頁20），而高亮並不代表唱得好，丁秉鐩特別指出孟小冬拜余之後「練出沙音來，更臻完善。老生唱工有時因爲劇情的需要要有沙音，並非嗓子亮而衝就是好。」丁秉鐩：《孟小冬與言高譚馬》（初版，頁44）

58 露蘭春傳世唱片中有1921年《閻瑞生：驚夢》（飾演王玉英），《宏碧緣》也有多張唱片。

59 張業才：〈余音冬皇續　絕唱空谷聞——記孟小冬唱腔及爲錢培榮說戲錄音集粹〉第1頁，收入《孟小冬唱腔及爲錢培榮說戲錄音集粹》。

臺灣大學學術期刊資料庫

吉祥是爲余叔岩搭配的二路老生，張伯駒說他「與叔岩配演，襯托相宜」[60]，還買了余叔岩的唱片仔細聆聽揣摩。此時所謂余派「十八張半」尚未齊全，只有1923年「百代」和1925年「高亭」灌製的十二張半。1928年孟小冬復出到天津演戲，大爲轟動，但她也沒有持續登臺。1931年梅孟仳離，結束了四年的婚姻，孟小冬此時才二十四歲。

前文以《捉放宿店》爲例說明孟小冬三階段錄音，其中第二階段即灌製於此時，孟小冬在這段時期早已從孫派轉向譚余，1931年「長城唱片」灌製的《珠簾寨》、《捉放行路、宿店》幾段唱片，都由楊寶忠操琴，對於她之學余有莫大助益。此時她也經常向言菊朋請益。言菊朋原爲正宗譚派，在余叔岩逐漸自成一家時，言儼然「舊譚領袖」。但言四十歲前後嗓子塌中，只得另行設計新腔，以適應衰退的嗓子，逐漸發展成言派。而孟小冬向他請益時，仍以譚派教學。此時孟也向譚派名票程君謀學習，程還幫她吊嗓。1933年孟小冬在平津不定期演出，都是余派戲，《捉放曹》、《空城計》、《打鼓罵曹》、《法門寺》等譚余戲路。

1935年小冬參加過杜月笙主辦的賑災義演，隔兩年杜月笙的黃金大戲院（新址）開幕典禮也曾露面剪綵，而和杜月笙生活在一起時，已是1937年，抗日戰爭開始，孟小冬只隨杜月笙短暫避居香港，但不久竟獨自回北平，目的是向余叔岩學戲。接下來這段日子，便是孟小冬學余的關鍵時期。

這段時期是梅孟結合的關鍵，也是孟小冬由孫派、海派轉而學余的重要階段。和梅蘭芳、杜月笙兩位名人的兩段感情，使孟小冬的生活備受矚目，她可以走進光華絢爛大上海十里洋場，但孟小冬的藝術人生卻一路由博返約，精研余派氣韻，體現出澹靜的心靈追求。

大困頓即是大轉折，孟小冬和余叔岩走在相似的道路上。

余叔岩的轉折是不斷鑽研創出一派，孟小冬的轉折是臨摹複製老師的唱腔，竟像是進入修行的狀態與境界。

孟小冬正式拜余叔岩爲師是在1938年10月，但早在1934年，孟小冬已經向余叔岩磕過頭，只是還沒有系統學戲[61]。到了1938年10月19日李少春拜余叔岩後

60　張伯駒還爲鮑吉祥賦詩一首：「爐火純青自不奇，演來襯托總相宜；南陽關外韓擒虎，後影須看靠背旗。」自註：「予二十四歲時在三慶園觀叔岩演南陽關，吉祥飾韓擒虎，臺下頗多票友，聞彼等語云：吉祥步法整齊、靠旗不亂，後影眞好看也」，張伯駒：《紅氈紀夢詩注》，頁28。

61　丁秉鐩在《孟小冬與言高譚馬》一書中說：「無奈余叔岩這個人，因爲劇藝得來不易，不肯輕易傳人；同時個性孤介保守，連男徒弟都不肯收，更不論女弟子啦」，（初版，頁

臺灣大學學術期刊資料庫

[62]，余叔岩才正式收孟小冬爲徒，李孟兩人拜師只隔一天。

針對兩個徒弟，余叔岩因材施教各教不同的戲，囑咐兩人「可旁聽跟著學，但不能演對方的戲」。余教孟小冬唱功戲《洪洋洞》，著名的「洪三段」（爲國家、嘆楊家、自那日）是余派代表唱段；不久（12月12日）孟小冬演《洪洋洞》，余叔岩也親自把場。

孟小冬風雨無阻每天來學戲，她從余叔岩兩個女兒慧文、慧清那裡聽說老師不喜歡學生拿出筆來做筆記，只能用腦子默記，因此她越發認眞用心的苦記默背。學習很規律，下午先在自家跟余的琴師王瑞芝老師吊嗓三小時，一齣二黃、一齣西皮，再一齣反二黃；晚上和琴師一起來到余府，看余叔岩晚飯後練毛筆字，聽余叔岩晚上在客廳吊嗓，而後老師開始爲她說戲，每一段反覆多遍。這樣連續五年，學了近三十齣戲，《洪洋洞》、《捉放曹》、《搜孤救孤》、《擊鼓罵曹》、《失空斬》、《烏盆記》、《二進宮》、《珠簾寨》、《武家坡》、《御碑亭》這幾齣是逐字逐句連唱帶身段教會的[63]。孟小冬的嗓音也早已由早期的高亮轉向韻味深沈、氣象雄渾，甚至練出沙音[64]。這段時期孟小冬停止了舞臺活動，除非老師驗收成果，否則只學不上臺，孫養農在《談余叔岩》書裡是這樣說的：「她在學戲期間，除老師允許認爲可以出而問世者外，絕不輕易登臺露演。」[65]她把全副生命放在追隨老師學戲上面，而這五年也是余叔岩生命最後五年，1943年余叔岩以五十三歲之年病逝，孟小冬從1938年起跟在身邊，整整五年。余叔岩自從1937張伯駒四十生日配演《失空斬》的王平之後，沒有再登過臺，最後這五年，師徒二人一同在沒有舞臺的簡約環境裡精研唱腔。

余叔岩去世後孟小冬一直沒演出，直到四年後的杜月笙六十大壽義演《搜孤救孤》。

杜壽散戲，孟小冬把行頭全部散盡，只留一件當天在《搜孤救孤》裡飾演程

5）。該書第39頁也詳述孟小冬在拜余之前所做的準備，包括拜余派名教師陳秀華，並請曾「傍」過余叔岩的孫佐臣爲自己操琴吊嗓。

62 翁思再：《余叔岩傳》，頁383。

63 同前註，頁404。許錦文：《梨園冬皇孟小冬傳》。

64 丁秉鐩指出孟小冬「拜余之後，練出沙音來，更臻完善。老生唱工有時因爲劇情的需要要有沙音，並非嗓子亮而衝就是好。」同註55。丁秉鐩爲著名劇評家，也是資深票友，該書第11頁自述：自幼欣賞孟小冬的戲，孟在天津北平的演出幾乎沒有漏過一次。

65 孫養農：《談余叔岩》，頁54。

臺灣大學學術期刊資料庫

嬰所穿的褶子[66]。

這是在上海遊藝場裡唱過《槍斃閻瑞生》的孟小冬，由駁雜到精純，從潑灑到內斂，從高亢到渾厚，從無所不能到有所不爲。做爲演員，只學習而不演出，晚年更是深居簡出，幾張在家清唱吊嗓模糊不清的側面照片，是她最後留下的生命姿態。「清唱」不必顧及戲劇性，像是純然的內在活動，練余派咬字氣口竟像焚香頂禮一樣成爲「內在修爲」，一切外在活動簡之又簡，晚年的孟小冬只複製著老師同樣的行徑，一字一句教唱給在香港收的學生趙培鑫和錢培榮等，生命的步調一路往內深旋，只留下余派「抒情自我」的聲音迴盪。

再回到前文所描繪的場景：「春陽友會、文人雅集」，這是余叔岩第一度病嗓離開舞臺時的生活；而1928年再度因健康關係無法從事營業演出，「余宅形成一個研討傳承的中心，聲望越來越高」[67]，遠遠超越活躍在舞臺上的其他老生王鳳卿與言菊朋。 齊如山曾如此說：「彼時北平戲界有兩句話，說王鳳卿天天唱戲，而越乃退步；余叔岩永遠不唱，而越有進步。」[68]

相似的場景似乎移植複製到了孟小冬晚年的家，尤其是香港十六年，孟小冬清唱吊嗓，學生們登堂請益，說戲錄音出版，戲迷爭相搶購。晚年清唱錄音的藝術境界眞個印證了齊如山所說的「永遠不唱，越唱越好」。齊如山說的是余叔岩，孟小冬卻和老師一樣。

關於這個現象，蔣錫武有一句非常深刻的描述：「非功利性的藝術活動」[69]。蔣說的是余叔岩，卻也可印證到孟小冬。孫養農就說：「孟氏之學戲與旁人迥然不同，她完全是基於崇拜藝術，名利二字在所不計，因爲在未拜余氏爲師之先，她已頗著聲譽，每一露演，座無隙地。而她在經楊梧山先生介紹投入余門之後，毅然放棄舞臺生活，專心學藝。把這樣一個大好的賺錢機會棄如敝屣，眞是能人所不能，足證她對師藝之敬仰，志趣之高超，確乎不同凡俗。」[70]

還有下面一段話，也可同時觀照余孟師徒：

「余先生多少次對我說，千萬不要向臺底下要菜（要彩的意思），那是最下流的。我唱我的戲，我的腔兒，我的身段，我在臺上都做給您看，好不好讓您自

66 許錦文《梨園冬皇孟小冬傳》，頁272。

67 李元皓：《京劇老生旦行流派之形成與分化轉型研究》，頁419。翁思再：《余叔岩傳》這段的標題就叫「門庭若市」，頁332。

68 齊如山：〈談四腳〉，《齊如山全集》第4冊（臺北：聯經出版社，1979年），頁122。

69 蔣錫武：《京劇精神》，頁196。

70 孫養農：《談余叔岩》，頁53。

臺灣大學學術期刊資料庫

己說，叫好我不反對，當時叫也成，當時不叫回家叫也可以，過一年或十年您想起了我某一齣戲，忽然您叫了一聲好也成，隨便您，反正我不要您當時叫完好，一出戲院的門口就什麼都忘了。」

「我唱我的戲！」就是這個藝術態度人生態度，余叔岩即使因病嗓音體弱兩度離開舞臺，依然在春陽友會和余宅「我唱我的戲」；孟小冬無論在情感上是順遂或者失意，都是「我唱我的戲」。

余派的抒情自我，是人世間最「非功利性的藝術活動」。

恰恰值得玩味的是，引述余叔岩「我唱我的戲」這番話的，竟是李少春，是李少春和「話劇皇帝」石揮憶及老師時說出來的，石揮寫在〈與李少春談戲〉文章裡[71]。

孟小冬什麼都沒說，卻默默實踐了「我唱我的戲」。李少春一生從少年與李萬春打對臺《十八羅漢鬥悟空》唱到文革的《白毛女》《紅燈記》，好戲連臺，卻未必都是「我唱我的戲」。

李少春是另一類，李少春始終站在戲劇舞臺上，面對觀眾，吸收新表演法，創編新劇目，開創新表演，《野豬林》、《滿江紅》、《響馬傳》是戲劇性高峰。他和余孟展現了不同的人格特質，一「內旋」，一「外延」。這裡沒有什麼對錯是非，只是兩種不同的生命型態。

孟小冬活到當代，卻是前一世代總結；李少春沒有成爲余派傳人，但是當代新京劇開創者。

本文想談的就是這層，京劇流派藝術內在具有如此強大力量。

相對於李少春新戲不斷，孟小冬學余之後唱的戲碼有限，都在余派範圍內，反覆打轉。一生留下來的唱片錄音數量有限且不少重複，她一直在臨摹老師，余叔岩從學譚開始卻唱出了自己的派別，孟小冬一生僅複製模擬。不過，就藝術而言，不能因此說孟小冬的貢獻不大，沒有「開派」是事實，但她是最具代表性的余派傳人，完成了京劇余派傳承譜系，她的錄音擴充了余叔岩「十八張半」，而且她也見證了內斂修行的生命型態。除此之外，關於不斷臨摹複製，筆者願參考蔣錫武引證李澤厚說法的解讀[72]，以「人書俱老」來驗證其意義。

「人書俱老」出自唐代書法家孫過庭《書譜》，指的是從少年時「學成規

[71] 石揮：〈與李少春談戲〉，魏紹昌：《石揮談藝錄》（上海：上海文藝出版社，1982年），頁174。

[72] 蔣錫武：《京劇精神》，頁205。

臺灣大學學術期刊資料庫

矩」到中年「追求險絕」，而後進入藝術第三階段「老年期」，一切「復歸平正」。這層藝術體驗過程和梅蘭芳的「簡－繁－簡　，　少－多－少」[73]或是「豪華落盡見眞淳」[74]約略相似，然而「人老」、「書老」二者重疊交會，不只重點在「歷經種種苦難洗禮和生死錘鍊」的人生閱歷，也同時強調「技巧的高度熟練」[75]。

而技巧的高度熟練，必需通過反覆重複：「不斷提純、精鍊而使得某個作品日益精粹化，從而產生難以磨滅的藝術魅力，最終成爲經典作品。」[76]

孟小冬晚年的清唱錄音，體現的就是這層意義。一生堅持、反覆錘鍊，臨摹複製達到清醇蒼勁渾厚的藝術最高境界，人書俱老，「老」同時包括過程的反覆鍛鍊與最後所臻之境界，余派經典的形成與總結，或者都可以此四字形容。複製，在藝術文化裡的意義未必低於開創。

本文以余孟的傳承關係爲例，希望體現京劇文化的精義，流派、師門、模擬、複製、無止境的精研，是藝術的鍛鍊，簡約的堅持，更是生命的修行。京劇乍看鑼鼓喧囂、粉墨濃豔，其實也可以這般寧靜清幽。余孟不是特例，即使如此作風不常見，也不能稱之爲特例，因爲余孟是京劇最重要的行當老生裡最重要的流派。

流派不只是表演風格，是生命風格。

所謂生命風格，筆者以爲應就其人所表現出來的「作爲」來認定，此作爲或爲藝術、文化、科學等各方面才華智慧之發揮，或爲人間事功之表現，一切以人生大關鍵大方向之抉擇來認定[77]。對演員來說，藝術方向就是大關鍵。余叔岩和

---

73 《梅蘭芳戲劇散論》，梅紹武等編：《梅蘭芳全集》（石家莊：河北教育出版社，2001年），第3卷，頁363。又見於梅紹武：〈和王琴生先生的一次談話——憶父親的表演藝術及其他〉，《我的父親梅蘭芳》（天津：百花文藝，1984年），頁191。

74 參考王安祈：《傳統戲曲的現代表現》，頁59-85。

75 李澤厚：《華夏美學》，《李澤厚十年集》（合肥：安徽文藝出版社，1994年），第1卷，頁338。

76 蔣錫武：《京劇精神》，頁205。

77 筆者以爲「生命風格」應就其人所表現出來的「作爲」來認定，一切以人生大關鍵大方向之抉擇來認定，一涉眞實生活的細節（或說是眞相），任何人都可能有難以被檢視的一面，何況何謂眞相頗難考證認定。即以孟小冬而論，張伯駒曾以詩和注說小冬之嫁杜月笙是爲分得遺產，又說小冬係染鴉片而死於香港。其說之確實性待查，至少「死於香港」是明顯錯誤。此類小道傳聞多不可數，但純就其藝術人格來看，立雪余門、專精於藝（甚或專精於道）的表現是無人能否認的，生命風格當指此而言。張伯駒詩曰：「梨園應是女中賢，余派聲腔亦可傳；地獄天堂都一夢，煙霞窟裡送芳年」自注：「小冬曾歸梅蘭芳，

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

孟小冬的個性和生活細節或許不同，但是在藝術的道路上，他們選擇了同一種姿態形象。任何人在公開場合都有一種姿態，演員當然有他刻意形塑的藝術家形象，或許和他的眞實生活細節未必一致，但這種形象的「選擇」，其實正是生命風格的體現。在京劇圈，選擇什麼流派，就選擇了以怎樣的姿態行走於藝術道上。流派藝術是生命風格的體現。

六、結　論

本文試圖通過文化精神史的觀察，對於京劇流派的人文意蘊提出較深入的闡發，由「前言」開始，第二節「我是來看余叔岩的」論余孟之傳承以及京劇觀衆看待這對師徒的態度，第三節「另一個人生舞臺」論余叔岩另一弟子李少春學余的態度以及他對京劇的開創。在對余叔岩兩位弟子不同的藝術及人生走向做了對照之後，第四節回過頭來深入討論余派之形成及其文人氣韻（即是余叔岩的生命風格），才能更加體會余孟傳承的意義。第五節〈生命風格的複製〉是全文論點之核心，通過孟小冬藝術及生命歷程的仔細檢視，析論孟小冬在情感與戰火波折過程中，終其一生對余派追摹嚮往，從藝術的模擬直深入筋髓，甚而至於生命風格的複製。

本文並未對孟小冬的劇藝和代表劇目做瑣細的分析，也沒有從頭詳論余派對譚派的繼承與創發，因爲這些在京劇史上已有定論，無須重複已知的結論；本文重點不在比較模擬或創新何者對藝術發展更爲重要，因爲創新的重要性以及個性的表現早就是劇壇和學界普遍的認知。筆者以往所有的論述或實踐中，也都再三強調「創新、開創」的重要性，反覆提出藝術的最高境界絕不止於模擬。李少春的開創性，筆者更早就做了歷史性的定位：「當代京劇的開創者」，筆者對京劇的分期，也以李少春爲關鍵分界[78]。而在本文中，李少春是以對照組姿態出現，重點在對比余叔岩對孟、李兩個徒弟不同的喜愛程度，以及京劇戲迷對兩人不同的觀感定位，進而論述流派的人文意義。

後又離異。上海幫首杜月笙患肺病已重，其室姚玉蘭與小冬善，乃作合使小冬嫁杜，蓋爲杜死可分其遺產也。小冬嫁杜後，隨杜去香港，旋杜死，小冬分其遺產一部。而小冬染鴉片癖，病死於香港。地獄天堂乃方地山挽袁寒雲詩，以寒雲家世爲天堂，後入幫淪於地獄矣。」《紅氈紀夢詩注》，頁35。

78 詳見拙著《當代戲曲》及《爲京劇表演體系發聲》，頁13-14。

臺灣大學學術期刊資料庫

京劇流派形成原因及意義，以《中國京劇史》爲代表的種種京劇論著中早有詳盡深入的論述[79]，但本文的重心不只在藝術本身，筆者提出的是流派的人文意涵，著眼點在對於人的思考，包括老師和學生雙方。開派宗師和流派傳人對於拜師學戲的態度非常愼重，拜師，是京劇文化裡極爲莊嚴的舉動，頭一叩下去，代表的意義是「生死以之、全力追摹」，追摹的不僅是京劇藝術，更企圖對老師整個人、整個生命風格由追摹到複製。雖然未必每個流派傳人都能達到這理想境界，因爲師徒的性情個性、人生際遇未必相似，而余孟卻是公認的「理想師徒」，在京劇文化中，李少春似是余派叛徒，雖然人人肯定他的開創之功。

這才是京劇界心目中的流派藝術，不只是唱念做打的傳承，更穿透影響整個人的性情、個性、處事態度乃至於生命風格。

本論文論述過程中，還可看出流派藝術是一條由學習、精研、模擬、複製到突顯自我個性、自成新派的反覆道路。余叔岩幼年由模擬譚派到自創余派，歷經的就是這樣一段過程；余派成形後，對於傳承人的要求，又回到原點。在模擬複製中，能夠提煉新創出自我個性、自成新派的藝術家不算多，廣大的藝術學習者裡，十之八九終其一生都在模擬，他們的開創性或許比不上能自成新派者，但流派的傳承譜系是由他們點滴累積建立的，在一字一音學習過程中體現出的虔誠禮敬，更是京劇文化的精義。孟小冬是這條線上的亮點。

京劇教育、傳承、觀賞、評論，甚至劇目，都從流派開始。演員的自我定位、自我歸類，都以流派爲準。演員的自我介紹，都會先說明「我是唱某某派的，跟某位老師學。」觀衆對演員的認識，也是從流派開始，提到某位演員如何如何時，觀衆必定首先提出：「唱哪派的？」歸派不僅是學習的脈絡，也是觀衆對演員的「分類」。

流派藝術傳承譜系之嚴謹，是京劇界的典律。學余派老生的演員一輩子追求的就是余叔岩十八張半唱片，十八張半是典律，不容侵犯、不容更改，演出劇目幾乎不超過十八張半，唱法更以此爲最高追摹境界。如果某位余派老生某日突然唱了一段《蘇武牧羊》，一定舉座譁然：「怎麼唱起馬派來了？」

79 《中國京劇史》（北京：中國戲劇出版社，1990年）第21章〈表演藝術的新發展〉整章論流派的形成、勃興與發展（中卷，頁71-116），第31-33章生旦淨丑各行演員傳記中，也都各自詳細介紹其流派歸屬（頁525-777）。曾永義先生近期也有〈論說京劇流派藝術之建構〉一文（收入《戲曲之雅俗、折子、流派》（臺北：國家出版社，2009年），頁489起。

臺灣學術期刊資料庫

傳承譜系中，劇目的專屬性是清清楚楚不能越界的。即使同一劇目同一題材，劇本也有流派的區分。同爲趙氏孤兒的故事，余派只唱《搜孤救孤》，絕對不唱馬派的《趙氏孤兒》；非但不唱「老程嬰」反二黃，甚至連情節相同、段落相同、唱詞相同的「白虎大堂」二黃倒板，余派馬派也不一樣。

京劇界認同的專業劇評就是一字一腔唱法念法的細部討論，不空談人物塑造，不徒做劇本分析。余叔岩一段「娘子不必太烈性」，總共十句唱，可以逐字分析連寫二十天，每個字的念法唱法，可以用反切之法析爲字頭、字腹、字尾，吐字、歸韻、收音、落腔、噴口，處處是講究，不容絲毫含混。這些標準典型的專業劇評，體現的觀念是：表演體系爲京劇之本體，爲京劇之全部。演員不是不懂人物塑造，但是，如果評論者說不出《空城計》「我本是臥龍崗散淡的人」這一句余派和楊派唱腔韻味的差異，而只談「諸葛亮的性格」，便會被內行認爲空洞無內容，略過功法與流派直接分析劇本的性格塑造，內行便不予理睬。因爲不談「功」與「派」的劇評，顯示的是對表演體系的忽略，是對典律的不尊重。

內行講究的就是這個，功法與歸派，這就是表演體系的全部，也是京劇的核心價值。

由此，本文即可更進一步指出：流派藝術是京劇的體系。

筆者在《爲京劇表演體系發聲》一書之自序中曾提出[80]，京劇表演體系表現在兩方面：（一）表演藝術（腳色行當、唱念做打、砌末行頭）有必須嚴格遵守的精準程式規範。（二）開派大師爲京劇傳承確立典範並建構譜系。「表演程式規範」與「流派典範譜系」二者相乘，共同確立京劇表演穩固的體系與傳承發展的嚴謹脈絡。

在通過余氏師徒三人關係的比較考察之後，當可使上述論點更爲穩固與強化。四功五法表演程式只是京劇「基本的」體系，只是體系的第一層意義；而京劇有別於其他戲曲劇種的獨特性，在於流派。流派傳承是京劇表演體系的深層內蘊，這是京劇的文化。

京劇表演體系的確立，以四功五法表演程式爲基礎爲前提，更進一步是流派的枝脈繁衍。就京劇史發展而言，老生之後旦行掛頭牌，旦行流派逐步擴大形成的同時，老生流派繼續精細化；這兩個行當是京劇掛頭牌的行當、最主要的行當，這兩個行當主要流派的藝術內涵確立後，京劇體系大體成形。淨丑不常掛頭

[80] 詳見王安祈：《爲京劇表演體系發聲》自序，頁7-17。

臺灣大學學術期刊資料庫

牌，淨丑豐富了、擴大了、完整了京劇表演內涵，但體系之確立，在老生和旦行之後，大致底定。

2008年10月在南京舉行的「31屆世界戲劇節國際學術研討會」上，龔和德先生談到傳統保存時，提出一個發人深省的問題：「譚派的《賣馬》傳下來了嗎？」

這是個值得深思的問題。《賣馬》劇本在，唱腔念白、鑼鼓點子、舞臺走位整套表演都存在於劇團，開派宗師譚鑫培還留下了唱片，所有的資料齊全，但是傳下來了嗎？很難說。當今天的演員唱不出老譚蒼涼的韻味時，就是沒傳下來。流派是演員中心的產物，各派的唱念是重心，至於劇本的結構、思想不是重點，劇本是要提供演員發揮表演的，戲的一切價值由表演而定，表演本身所體現的意蘊，就是戲的本體，形式即內容。因爲形式即本體，空留劇本和演唱記錄也是枉然。

體系以功法和流派爲內涵，當流派不再是核心時，當體系只剩下最表層的四功五法時，京劇核心價值已經消失了。

本文通過文化精神史的觀察，剖析流派的人文意涵，透視京劇文化。結論竟頗傷感，因爲傳統京劇核心價值已在消逝中。

不過，當代新京劇仍在發展中，從李少春開始。但李少春不是李派，當代京劇沒有流派，戲的一切不再由演員的唱腔氣韻決定，內容決定形式，不再是「形式即內容」。

「秋草獨尋人去後」[81]，這是我每回經過信義路的心情，孟小冬晚年曾居於此，而她的時代已然過去，我們走在李少春所開創的新路上。

[81] 劉長卿詩「長沙過賈誼宅」。

臺灣大學學術期刊資料庫

生命風格的複製
——以余叔岩、孟小冬師徒關係為例
論京劇流派的人文意涵

王安祈

「流派紛呈」是京劇繁榮的標誌，流派藝術突出的是表演的個人風格，是京劇藝術個性化的成果。然而弔詭的是，流派同時也限制了個性，在流派傳承系譜裡，所有的傳人都以開派宗師爲模擬對象，各傳人自身的特質只能容許極些微的體現，而且傳人對宗師的學習不僅在唱腔藝術，更在整個人生態度，「突出個性、」與「生命風格的複製」之間，形成流派藝術與京劇發展值得討論的一項議題。本論文擬以余叔岩、孟小冬師徒關係爲切入點，並以余的另一弟子李少春爲對比參照，突顯京劇傳承與創新兩種路向。但本文重點不在比較傳承或創新何者重要，重點在對於京劇界公認的「理想師徒」余孟關係，進行文化精神史的觀察。〈我是來看余叔岩的〉一節論余孟之傳承以及京劇觀眾看待這對師徒的態度，〈另一個人生舞台〉一節論余叔岩另一弟子李少春學余的態度及他對京劇的開創。在對兩位弟子不同的藝術及人生走向做對照後，接下來一節深入討論余派之形成及其文人氣韻（即是余叔岩的生命風格），才能更加體會余孟傳承的意義。〈生命風格的複製〉一節通過孟小冬藝術及生命歷程的仔細檢視，析論孟在情感與戰火波折過程中，終其一生對余派追摹嚮往，從藝術的模擬直深入筋髓，甚而至於生命風格的複製，由此對於京劇流派的人文意蘊提出闡發。

關鍵詞：余叔岩　孟小冬　李少春　流派藝術　京劇流派

臺灣大學學術期刊資料庫

The Reproduction of Lifestyle: The Literati Significance of Peking Opera Styles through the Master and Disciple Relationship

WANG An-chi

The variety of artistic styles marks the prosperity of Peking Opera. An artistic style emphasizes the idiosyncrasies of a master; this is the result of the personalization of the art of Peking Opera. Paradoxically, the artistic style simultaneously confines the personal styles of its disciples' performances. In the genealogy of Peking Opera styles, disciples of a specific style not only imitate song and acting performances of the founding master, but also follow the master's attitude towards life. Whether to "present one's own personality" or to "reproduce the master's lifestyle" is a controversial issue in discussions of the artistic styles and development of Peking Opera. This paper focuses on the master-disciple relationship between Yu Shuyan and Meng Xiaodong. Li Shaochun is mentioned in order to contrast two different orientations in Peking Opera performers: traditionalism and innovation. It is not my purpose to demonstrate whether traditionalism or innovation is superior, but I would like to make a cultural historical analysis of the so-called "perfect master-disciple relationship" between Yu and Meng. The section, "I am coming to see Yu Shuyan" discusses Meng's inheritance of Yu's art and the attitude of the audience toward the relation of Yu and Meng. The section, "Another stage of life" elaborates Yu's disciple Li Shaochun's attitude to Yu's art and his innovation in Peking Opera. Having contrasted the opposite orientations of Yu's disciples, the following section probes into the shaping of the Yu style and its literati nature, namely, Yu's lifestyle. This helps us understand the significance of the master-disciple relationship between Yu and Meng. The section, "Imitation of lifestyle" examines Meng Xiaodong's personal and artistic life, and analyses Meng's lifelong pursuit of the Yu style throughout her entire career, even through her marital difficulties and wartime experiences. She carries the imitation of the Yu style from performances to her own lifestyle.

Key words: Yu Shuyan　Meng Xiaodong　Li Shaochun　artistic styles　Peking Opera styles

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

丁秉鐩：《國劇名伶軼事》，臺北：大地出版社，1989年。

_____：《孟小冬與言高譚馬》，臺北：大地出版社，1989年初版，2008年新版。

中國戲曲志編輯委員編：《中國戲曲志　上海卷》，北京：中國ISBN中心，1996　年。

文震齋：〈余叔岩往事瑣談〉，收入劉眞、張業才、文震齋編《余叔岩藝事》，自印本，2006年。

王庾生：《京劇生行藝術家淺論》，北京：中國戲劇出版社，1981年。

王安祈：《傳統戲曲的現代表現》，臺北：里仁書局，1996年。

_____：〈「演員劇場」向「編劇中心」的過渡——大陸戲曲改革效應與當代戲曲質性轉變之觀察〉，《中國文哲研究集刊》19期，2001年9月，頁251-316。

_____：《當代戲曲》，臺北：三民書局，2002年。

_____：《爲京劇表演體系發聲》，臺北：國家出版社，2005年。

_____、李元皓：《寂寞沙洲冷——周正榮京劇精神》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年。

石揮：〈與李少春談戲〉，收入魏紹昌《石揮談藝錄》，上海：上海文藝出版社，1982年。

任鳳霞：《一代名士張伯駒》，北京：當代中國出版社，2006年。

朱經畬：〈余叔岩藝事年譜〉，《余叔岩研究》，上海：上海文藝出版社，1994年。

吳小如：《京劇老生流派綜說》，北京：中華書局，1986年。

_____：《吳小如戲曲文錄》，北京：北京大學出版社，1995年。

_____：〈譚鑫培和余叔岩的歌唱藝術比較〉，收入《余叔岩研究》。

李元皓：《京劇老生旦行流派之形成與分化轉型研究》，臺北：國家出版社，2008年。

李仲明：《李少春傳略》，北京：北京出版社，1996年。

李澤厚：《華夏美學》，《李澤厚十年集》第一卷，合肥：安徽文藝出版社，1994年。

步堂：〈漫談余叔岩的咬字與唱法〉，收入《立言畫刊京劇資料選編》（內部資料），2005年。

林幸慧：《京劇發展VS.流派藝術》，臺北：里仁書局，2004年。

林下風：《張伯駒與京劇》，北京：中國戲劇出版社，2005年。

花映紅：《孟小冬》，北京：人民音樂出版社，2009年。

范石人：〈試論余叔岩的三才韻及出字定音〉，收入《余叔岩藝術評論集》，北京：中國戲劇出版社，1990年。。

_____：〈余派聲腔藝術研究〉，收入張業才編《余叔岩孟小冬暨余派藝術》，北京：中國戲劇出版社，1998年。

孫養農：《談余叔岩》，香港：自印本，1953年初印，2003年重印本。

翁思再主編：《京劇叢談百年錄》下編，石家莊：河北教育出版社，1999年。

翁思再主編：《余叔岩研究》，上海：上海文藝出版社，1994年。

_____：《余叔岩傳》，石家莊：河北教育出版社，2002年。

臺灣大學學術期刊資料庫

張伯駒：《紅氈紀夢詩注》，北京：中華書局，1978年。

_____：〈我從余叔岩先生研究戲劇的回憶〉，收入《余叔岩藝術評論集》。

張業才：〈余音冬皇續　絕唱空谷聞──記孟小冬唱腔及爲錢培榮說戲錄音集粹〉，收入《孟小冬唱腔及爲錢培榮說戲錄音集粹》，天津市中華民族文化促進會、余叔岩孟小冬藝術學會聯合製作。

梅紹武：〈和王琴生先生的一次談話──憶父親的表演藝術及其他〉，收入《我 的父親梅蘭芳》，天津：百花文藝出版社，1984年。

梅紹武等編：《梅蘭芳戲劇散論》，《梅蘭芳全集》第3卷，石家莊：河北教育出版社，2001年。

許錦文、范文碩整理記譜：《京劇余派老生唱腔集》，上海：文藝出版社，1989年。

許錦文：《梨園冬皇孟小冬傳》，上海：人民出版社，2003年。

陶雄：〈我所知道的余叔岩〉，《戲曲藝術》第3期，1987年，頁50-54。

章詒和：《往事並不如煙》，臺北：時報出版社，2004年。

曾永義：〈論說京劇流派藝術之建構〉，收入《戲曲之雅俗、折子、流派》，臺北：國家出版社，2009年。

葉嘉瑩：《唐宋詞名家論集》，臺北：國文天地雜誌社，1987年。

葉秀山：《古中國的歌──葉秀山論京劇》，北京：中國人民大學出版社，2007年。

葉復潤：〈懷念孟婆婆小冬──兼談對余叔岩楊寶森藝術的體會〉，臺灣《申報》第3版，2008年3月21日。

齊如山：《齊如山全集》，臺北：聯經出版社，1979年。

樊達揚：〈余叔岩與春陽友會〉一文，收入《余叔岩藝術評論集》。

歐陽中石：〈淺談余叔岩的用嗓〉，收入《余叔岩藝術評論集》。

蔣錫武：《京劇精神》，武漢：湖北教育出版社，1997年。

蔡登山：《梅蘭芳與孟小冬》，臺北：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2008年。

盧文勤：〈試說余派唱法的聲樂價值〉，收入《余叔岩研究》。

薛觀瀾：〈憶叔岩〉，收入《余叔岩研究》。

顧保孜：《樣板戲出臺內幕》，北京：中華工商聯合出版社，1994年。

蠹翁：〈梨園話舊：京劇名角與天津〉，收入《立言畫刊京劇資料選編》。

臺灣大學學術期刊資料庫