吴小如谈《搜孤救孤》

一，《搜孤救孤》的唱念技巧

　　　　先说唱工。1947年孟的嗓音正是处于最佳状态的阶段，二黄戏能唱到六字半调，在当时的老生中已属罕见。三十年代的孟小冬，唱念都还带有雌音，即使在拜入余门之后，也还嫌雌音未净，这原是女演员唱男声一个先天存在的问题。但进入四十年代，特别是余叔岩病逝以后，孟在舞台上演出机会并不很多，可是为了恪守师法，爱惜羽毛，每次演出都更加兢兢业业，一丝不苟。另一方面，究竟老师已经辞世，自己在舞台上的竞技状态毕竟要少一些拘束。这样，她的嗓音反倒减少了矜持造作，渐近自然了。加以年事渐增，嗓音也向苍凉蕴藉方面逐渐转化，听起来更为悦耳动听，基本上已不再受雌音的影响了。

　　　　由于程婴出场即唱两句散板，这两句散板实起到了“引子”和介绍剧情的作用。孟小冬这两句唱工，主要以感叹悲惋的情绪出之，表示对赵家之死的哀悼之情，故重点放在第二句“三百余口赴幽冥”上。而第一句的“心太狠”三字，诅咒之意少，感叹之意多，故尺寸并不很紧，也不用努着劲唱。这里要向大家提醒的是，余派唱法每逢在唱段中要发“t”、“l”这两个声母的音时，舌尖都略带弹性，如第一句的“太”字，第三场导板“白虎大堂”的“堂”字，都是先把“t”音弹出，然后再归入韵母的音域，所以听起来有力度。第二句既是重点，又恰值一张口就是一个阴平字“三”，故高唱以示突出，而字正腔圆也同时具备。余叔岩晚年给孟小冬“说”的好几出戏，如《御碑亭》、《搜孤》等，都很注意入声字的唱法。如这第二句的“百”字，以及念白中“结拜”的“结”字，还有后面唱段中的“莫”、“得”诸字，都径作入声，而不出以类似上声的湖广音（《御碑亭》中则有“及早行”、“急走马”的“及”、“ 急”等字，孟小冬受自余叔岩，亦皆唱入声本音）。这也值得注意。然后“口”字唱足，而“赴幽冥”的“幽冥”二字，皆以反切法唱出（“幽”字先出“y”后出“ou”，然后又归“u”韵，再轻轻把“m”音送出，最后出“in”音），情绪便显得含蓄而悲伧了。

　　　　下场时再唱两句散板，分量较前两句为重。理由是：大计已定，决心不改，故尽力把承担救孤重任的心情唱出来，以示坚定不移。“弟兄”一句，孟小冬此戏中在唱“兄”字处都加上“呃”的尾音，显得摇曳多姿（法场最后一段原板第一句“公孙兄”的“兄”字亦然），因为在它下面要接的都是必须用力唱足的腔，如把“兄”字不变调而唱满，就未免过于滞重了。“二人”两字摆得字正气匀，平稳带过。“把计定”三字，不但 “把”字用力甩出，而且“计定”归入脑后音且使一大腔，十分饱满，透露出剧中人的信心十足。第二句“我担承”三字又是重点，上句的“把”是出口重唱，下句的“我”则出时稍轻，然后在上场时唱足。“担”字又略带弹力。“承”字的拖腔，余派早年的唱法是发两个较快的“擞音”（如《战太平》“扫荡烟尘”的“尘”），再接一直腔平收。而孟小冬唱“承”字，只用了一个“擞”即硬接直腔，看似简化，实为洗铅华归平淡，更显得苍劲有力。

　　　　“娘子”一段原板，虽无大腔，而每句皆有小腔，必须处理得妥帖精致。第一句的“必”字，第二句的“你”字，第三句的“家”字（此字用反切法唱出，先出ji，再出ia），第四句的“命赴幽冥”（这四字几乎每字都有曲折小腔），第五句的“把”字，第六句的“生”字（出口后要颤晃几下），第八句的“代”字，第九句的“亲”字，都是使小腔的地方。第十句最后“降麒麟”三字以大腔收足，高、满、宽、亮兼备，更使人感到有一气呵成之势。

　　　　这里还想再着重谈几点。一、孟这场演出所唱，与余叔岩1925年所录唱片有两处小异：一处是“卑人”二字，余原来在“卑”下垫一“呀”字，孟省去了。另一处是第三句“把计定”的“把”字，余叔岩唱时用了“耍下巴”的技巧，即将下颏连续开合，就出了“口扁”音，谭富英最爱使这一招；而孟在演出时只用喉部发音，不耍下巴了。这应该说是余叔岩自己的修养加深了，所以晚年授孟时唱法有所改变。二、唱段中有些重点字音，一定要唱准、唱响、唱足，如“有仇恨”的“有”，各句中的每个“舍”字（它们都是上声字），以及“亲生”二字（皆阴平字），和“降麒麟”的“降”字（去声）等都是。三、“麟”字唱法很难，既要用脑后音，又须兼用鼻腔共鸣，音量只许放大，不宜内敛抑气。这个“麟”字的收腔应落在眼上，然后程妻从板上接唱。但魏莲芳的程妻却仍等了一个过门，显得不够紧凑（后面法场程婴唱完“满怀心腹事我向谁云”后，赵培鑫的公孙杵臼就不等过门接唱下去，是正确的）。

　　　　程婴下面还有四句原板转散板，要点前面已谈过。具体地说，要使这四句在平淡无奇中见出沉着稳重，主要还在唱腔和吐字上注意。如“千言万语”的“语”既要用脑后音，又要唱得摇曳生姿，“他不肯”三字要压着气唱，“孤身”固然较为平直，但须送得远放得宽。末句散板“哀”字要唱得突出，“子”字加衬字也要唱足。把这几点做到，自然就压得住阵脚了。

　　　　下面的几句散板，有必要作一些内容上的分析。明明是程婴为救赵氏孤儿而硬要牺牲自己亲生的独子，他却怪妻子“心肠狠”，还说什么“狠毒不过妇人的心”，意思说眼看着赵氏孤儿蒙难而见死不救是“狠毒”，这当然无法说服自己的妻子，因从做母亲的立场来看，还有比牺牲自己的儿子更狠的吗？这里程婴所唱，类似滚板，即用极快的尺寸把每个字清楚地吐出，听上去很坚决，其实是色厉内荏，连自己也说不服的。以下诸句大致与此相仿。“不如程婴死了罢”是假意要挟，“手使钢刀要你的命”更是故作威胁之态。所以前一句唱得平淡低沉（但并不率意），后一句虽使一高腔，却放到半截就中止了，这正是唱工服务于剧情的地方。接下来唱“看起来你是个不贤妇”和“手执钢刀项上刎”也还是用的同一处理手法，要唱得“有气无力”，让观众感到这是百无聊赖才使用的无效的恫吓。孟小冬唱来却恰到好处。她唱时仍是一丝不苟，并未“歇工”，可是剧情规定了人物感情，只能用这种若有腔若无腔的唱法才能体现，不细心去品味是不易理解这几个单句散板的艺术技巧的。直到最后两句，虽说尺寸较快，但包含的感情却极复杂。程婴对妻子既感激又同情，对孩子虽眷恋却又须忍痛割弃；一面要赶快抓住时机抱走孩子，怕妻子反悔；一面又必须对自己做出的决定饱蘸着痛楚的眼泪去硬性执行。这样多层次的矛盾情绪要用“多谢娘子开了恩哪，你母子快快两离分”两句快散板尽情表达，实在是太难了。余派唱法在“恩”字后面加一“哪”字，使一小腔，然后在唱“你母子”三字时把尺寸略微放慢，接下来紧催着唱完后面五个字，这就把情绪完全带出来了。孟小冬在这几句散板中确能唱出了余派唱腔的脉搏和精髓，实在令人叹为观止了。

　　　　第三场程婴唱段以导板起，“白虎大堂”的“虎”字，硬用气把一个上声合口音的字用撮口音的口型给顶出来，然后垫一“哇”字缴足，是其他戏中所没有的唱法。这个字的音阶虽不是最高，但气力却必须用到十二分，于是下接“大堂”二字走低腔以舒缓其韵势，同时也刻画剧中人把一腔义愤抑塞于胸的精神状态。“奉了”二字仍走低音，“命”字却用脑后音使腔，纯为潜气内转，没有功底的演员如果唱不出筋道来是会吃力不讨好的。孟小冬则得到余派真传，形神兼备，气足而音敛，在直腔收尾处还以微微摇曳之音带出了滋味。接下来唱垛板回龙腔，尺寸极快。一般唱回龙只用“多罗”起，张口以前胡琴不用长过门，即使略有垛句（如《八大锤》）尺寸也不会太快。惟独此戏，尺寸非快不可，故反而要加一长过门把节奏催上去。从“都只为”到“两离分”，共二十五字，既要一气呵成，又须段落分明，个别的字音如“了”、“受”等还要唱出亮音来，不仅气力要足，气口要准（不许让观众感觉出停顿来，更不允许大喘气），而且还要口劲十足，行腔有谱（字多则腔自然要少，但不等于没有抑扬顿挫）。唱到“两”字，如悬崖断岸，千丈见底，唱腔低了却不等于气力松懈，仍须提着气全神贯注把“分”字唱足，达到美不胜收的艺术效果。下面的原板着重点还在于气脉连贯，不能有丝毫松懈，但字音配合更须讲究。如“人”在“他人”处似去声音（徽音），在“大人的王法”句中，孟小冬已唱作标准的湖广音（阳平读音近上声），而余叔岩在录制唱片时，还是唱得近于去声的。又如“巧”、“来”唱京音，两个“言”字一唱徽音一唱湖广音，以及所有阴平字都尽量突出等等，充分体现出从谭到余，再传至孟小冬，这段唱腔已经过字斟句酌，千锤百炼。现在有些爱听京戏唱段的观众专爱听演员鸣汽笛、拖唱腔，而对于《搜孤救孤》型的唱段缺乏品尝能力，我以为孟小冬这出戏的实况录音大可兼做普及和提高的两用欣赏教材。

　　　　“公孙杵臼不肯认，大人首阳去搜寻”二句，过去大都唱作“不招认”、“首阳山前去搜寻”。孟改“招”为“肯”，显得沉着有力；次句点明“大人”二字，意指要屠岸贾亲自去搜捕，也比无主语句眉目清楚。在唱法上这两句孟把节奏放慢，显得款式。“飞蛾”句孟唱低腔，有惋惜之意。杨宝森演出时多唱高腔，陈大濩则唱平腔，皆有道理。高唱是表示这话是讲给别人听的，平唱则表示此为违心之论。张伯驹先生虽把三种唱法都给我“说”了，他本人还是主张以唱低腔为好。“虽然”两句，平平唱过，但仍须保持字正腔圆的特色（“寻常”二字唱京音：因两个阳平字同在一处，与上面“杯酒”二字相连，“酒” 字唱湖广音近乎阴平，则“杯酒”二字皆属阴平。如后面二字出以阳平本音，则可见丘壑，否则太平直了）。

　　　　在这出《搜孤救孤》中，我以为最精彩的应推孟小冬法场祭奠时的唱段。无论是“躬身下拜”四句还是“贪图荣华”四句，称得起高宽亮音俱备，而且把神情韵味、思想变化全都唱了出来，真是太过瘾了。出场时先唱两句散板，尺寸较慢，表示程婴虽要去祭奠，却又踟蹰不前，不敢也不愿立即见到这两位牺牲者。上句“迈步儿”基本是上扬的唱法，连“来在”这位于句中的两字也有往上挑的意思。“中”字收尾，宽音中带着悲凉。“只见”句纯走低腔，与上句恰相对称，而他心里更感到矛盾的是祭“孤儿”，故唱这两字时用了迂回婉转的唱腔。然后“与公孙”三字以平腔缓缓收住。碰板中两个上句，“恭”和“叫”两字唱得非常突出，高亮而又复杂，腔虽小而神完气足，故毫无纤巧之弊。第一个下句“泪淋淋”三字，每字之间均有顿挫，而最后一个“淋”字与前面“降麒麟”的“麟”字异曲同工，仍为脑后音与鼻腔共鸣相结合。第四句“骂”字使长腔，但与下面“心腹事”的“心”字完全不重复，可见这八句唱腔把二黄板式该用的好腔全都调动出来了。“是一个无义之人”句，请与余叔岩百代唱片《上天台》“你我是布衣的君臣”相比较，唱腔全同，劲头与擞音、颤音的用法亦大同小异，但唱出来使人听了，却感到剧中人所反映的情绪截然不一样。盖《上天台》的重点，在前面“怎舍得”的“怎”字上，到“君臣”二字只是一个精彩的结尾。而《搜孤》在此句之前，不但“骂”字有大腔，而且下接“我程婴”的“我”字仍有一突出短腔，形成了波澜起伏之势；何况就在本句之中，“义”字还形成一小型重点，唱得突兀，如奇峰陡起，颇带险情，从而使这一唱段具有大起大落兔起鹘落的特色。也只有这样，才能把程婴当时一腔幽怨和压抑不平的激愤之情曲曲摹绘出来，这当然同刘秀的雍容华贵、严肃端庄的派头大不一样了。

　　　　但更精彩的还在“贪享”四句。试听这一段的“华”、“受”、“代”、“向”诸字，无一字行腔不曲折多变，但变得大方，花梢而不浮滑。特别是“心”字的高腔，真有千回百转，水到渠成之妙。而“向谁云”一句的收腔如纡盘下山，却停留在半山腰而迟徊不进。也只有这样的唱法，才能体现出程婴此时此境的复杂心情。除上述几个重点外，其他非重点的地方也要做到字正音准，如“受”字以后的“富贵”二字，第四句的“怀”字、“心”字以后的“腹事”二字，孟小冬唱得都非常讲究，毫不马虎。而学唱者往往只注意大腔，不留心细节，所以终不能升堂入室，而难免貌合神离。

　　　　“公孙兄”一段，前已谈过，应以从容匀整出之，但其中仍有丘壑可寻。特别是每一个下句，如“大事难成”、“还有谁人”、“绝了后根”等，听上句似乎旋律差不多，实际上中间都有不易察觉的小小起伏顿挫。而这一段重点则集中在“我的儿啊”一句，几乎每一个音符都是精心挑选的，请大家在细听时注意其停顿与衔接之妙，然后再把它作为浑然一体来欣赏，自然就能逐渐揣摩到个中三昧了。

　　　　在这出戏的诸多散板中，应以“背转身来”二句最为突出。这时程婴因大事已成，救孤的目的已达，于是破涕为笑，唱出了明快的调子。第一句仍以上扬为主，紧接着用顿、脆、干净利落、轻而不浮、峭中带俏的巧腔，唱出了“奸贼中了我的巧计生”这一下句。尽管文义欠通，可是情绪饱满，极有感染力。这不仅是余派唱腔、孟氏功底博得了观众满堂彩声，也是京剧传统剧目所具有的特殊魅力。最后两句散板，重点在“杀仇人”三字上。三字皆作湖广音，沉着有力，而“杀”字唱法尤为突出，虽属余音袅袅，仍不失为画龙点睛之笔。

　　　　以下再简单谈一下孟小冬的念白。一般来说，学余派的唱工还有迹可寻，学余派念白则可借鉴的资料不多。从这出《搜孤》来看，似乎有以下几个地方应提请听众注意：

　　　　第一，孟在这出戏中念白最为精彩的一段，就是第三场程婴见屠岸贾说明自己为什么要出首告密，并说出事实经过。这一段台词相当长，但在演出时是面对屠岸贾，背对观众念出的。那时候台上并没有扩音器，演员身上更不会携带小型麦克风，而我们从录音中却听得一清二楚，字字入耳，这说明演员具有十分深厚的口劲功底（看过孟此戏的人都知道，她在念这段台词时连背上都有戏）。而这一段念白之所以精彩，除语气、节奏、音色的不同凡响之外，而且愈念愈快，每个字都准确动听，其气力之足和韵律之讲究也是一般演员难与匹敌的。如果把这段念白摹仿纯熟，至少可以略窥余派念白的门径。

　　　　第二，请注意孟小冬在念上声字时的重点突出。如念“般长般大”，把“长”字念得十分显著（不读长短的“长”）；又如“法场祭奠”时在唱碰板以前念“休怨我程婴”的“我”字，是标准湖广音，也是标准的余派念法。

　　　　第三，每逢一句台词的末一字是去声或入声时，孟大都读作普通话中近似第二声（阳平）的声调，使之上扬，特别是“客”字，最为明显。不过这类读法有时出现次数太多，使人感到有点过火（尤其是赵培鑫扮演的公孙杵臼，也同样宗余派，念这类字比孟更为突出，不仅有雷同之弊，而且显得更有火气，使人生厌）。这可以作为余派念白的特点之一，但不全属于优点。总的说来，孟的念白是余派的标准念法，不过整个水平似不及她的唱工，所以我就不逐字逐句地介绍了。

　　　　关于孟小冬的唱念技巧，只能这样粗略地加以介绍分析，这已经占了很大篇幅。如果听众一面听录音，一面结合拙文作为参考，懂乐谱的读者再根据每一唱段的声腔谱来随着哼唱，可能体会会逐渐加深。单靠文字的叙述来传达演唱者的技巧和韵味，显然是力不从心的。我不过根据个人听和学的点滴体会，为大家提供一点不成熟（更未必正确）的线索罢了。

二，《搜孤救孤》的唱段结构

　　中国传统戏曲虽说是综合艺术，但在唱念做打诸方面中，以唱功为主的剧目毕竟占多数。从元杂剧到明传奇，以及由传奇派衍为各个地方剧种的昆、弋诸腔，都有固定曲牌。而属于乱弹系统的京戏，虽仅有西皮二黄几种不同的板式，但在编剧时安排唱段的长短，唱词的多少，以及各种板式排列的先后，却有较大的灵活性，不拘一种格套。

　　就拿一般京剧传统剧目的唱段结构来说，几乎一出戏一个样子。有些戏虽似大同，实多小异。如《逍遥津》、《上天台》都唱大段二黄，《李陵碑》、《法场换子》、《乌盆记》都唱大段反二黄，看似章法相近，但由于剧情不同，剧中人思想感情亦随之而异，唱腔也就各有区别。《文昭关》、《捉放宿店》、《调寇》都有“叹五更”唱段，板式节奏虽大体相同，唱腔却随人物与情节之不同而各自异趣。他如《二进宫》为轮唱，《坐宫》、《武家坡》为对唱，又另成一种格局。

　　而《搜孤救孤》这出折子戏，唱段的安排尤其显得别致。说它是做工戏，但显然以唱为主；说它是唱功戏，唱段似乎又不很吃重。这里要提请读者和听众注意的是，有一类戏的唱功是贵精不贵多的，《搜孤救孤》便属于此类。

　　这出戏的唱段结构，在剧本的第二、三、四场，主角程婴各有一主要唱段。这三个唱段并不长，然而必须唱得很精。所谓“精”，既指精巧，也指精炼，二者兼备，才算精彩。这三个主要唱段虽都以二黄原板为主，却小同而大异。

　　第二场“娘子不必太烈性”一段，前一半有十句之多，听起来并无大腔，而小腔则层出不穷，且气脉必须连贯，似叙家常而实有感情起伏。中间插入程妻四句原板，程婴再接唱后一半的四句。从唱词比例上说是头重脚轻，但唱起来却应在表面的平淡无奇中体现出感情和韵味，否则就收束不住，托不住前一半的分量。但也决不允许反客为主，因为这后面的两句只是前一半的袅袅余音，只能在平铺直叙的后面蕴涵着沉稳厚重。末两句更以逐渐转为散板作结，使程婴的感情在爆发之前先作一缓冲姿态，然后迸发到矛盾的焦点。

　　第三场的主要唱段是程婴奉屠岸贾之命鞭打公孙杵臼时所唱，以导板起，然后接回龙腔转原板，最终仍以散板收煞。这一段乃是描述程婴一刹那间的心潮起伏，感情变化幅度大而时间却极短暂，故尺寸必须加快，情绪的激动也应从唱腔上反映出来。回龙腔用垛句，而以一个长腔把它收住，既要一气呵成，又要表达出思想矛盾，和内心的几层转折。因此收腔时音域要加宽，音量也要加强，使场上气氛形成高潮。原板倒数第二句以滑音唱出“打”字，再接唱几个“你”字，表示程婴内心的纷乱紧张，再用洗炼的散板结束。这个唱段必须唱得浑然成一整体，与第二场“娘子”一段前后分为两片者不同。

　　而到了第四场法场祭奠时，虽说仍为一个主要唱段，却分作三小节。第一节以碰板慢唱开始，愈唱尺寸愈紧，末句以大腔收尾，共四句。中间四句原板为第二小节，主要的是把程婴的委屈情绪和受压抑的苦闷以较急切的腔调唱了出来，在表面上“笑骂由他笑骂”的貌似平静的背后，潜藏着极度的愤懑和悲伤。这四句由于它居于过渡位置，尺寸要比前后都快，感情又极复杂，因而也最难唱。但又不能让听众发现演员在全力以赴，盖从比重上看，第三节唱词有八句，应该是这一总唱段中的主要部分。其实程婴在一番宣泄之后，情绪已渐趋平静，这第三小节应该唱得舒展从容些，带有叮咛语气，让公孙杵臼宁静地死去，当然这中间也夹有无可奈何的哀愁。唱到倒数第二句以后，终于凝结为凄厉悲凉的一哭，故余派唱腔的“我...我的儿啊”一句，与《闹府》的“我的妻儿啊”及《打渔杀家》的“桂英我的儿啊”，都成为最难摹拟又最荡气回肠的三个哭头名句。但演员在唱《搜孤》这句哭头时必须含茹敛抑，尽量不让感情流露出来。其低徊婉折处可以催人泪下，但又须力求凝炼简净，不能纵情酣唱。末句则以一句平淡的散板作收，做到适可而止。

　　这三个唱段板式虽极为近似，然而不仅腔调尺寸各有不同，且在结构上也似敧侧而实平衡，形成了矛盾的统一。因为它们的布局乃是二、一、三的段落组合，这充分体现出编剧和几代京剧演员的艺术匠心。

　　在三个主要唱段之外，其余程婴所唱的都是散板。我们且看这若干句散板是怎样布局的：

　　第一场，程婴在上下场时各唱散板二句。上场时所唱是：“屠贼做事心太狠，三百余口赴幽冥。”中间小有停顿，但尺寸偏慢。下场时所唱是：“弟兄呃二人把计定，救孤的事儿我担承。”两句都有大腔，中间有大停顿，情绪由低平而渐激昂，但尺寸仍均匀。

　　第二场，在“娘子”一段原板（两小节共十四句）之后，程婴的散板是这样分布的：

　　１、“人道妇人心肠狠哪，狠毒毒不过妇人心。”（上下句，中间无停顿）

　　２、“不如程婴死了罢。”（上句）

　　３、“手使钢刀我要你的命。”（上句）

　　４、“看起来你是个不贤妇。”（上句）

　　５、“手执钢刀项上刎。”（上句）

　　６、“多谢娘子开了恩哪，你母子快快两离分。”（上下句，中间无停顿）

　　可见其总的布局仍是攲侧中见平衡，似散漫而饶有章法。多唱上句，表示程婴在矛盾中始终居于主导地位，即矛盾的主要方面。

　　第三场，程婴在大段的原板之后，还有五句散板：

　　１、“公孙杵臼不肯认，大人首阳去搜寻。”（尺寸不太快，作陈述语气，又带有揭发的意思）

　　２、“飞蛾投火自烧身。”（这是一句接在花脸唱段后的下句，是唱给别人听的）

　　３、“虽然杯酒寻常饮，叙叙当年古旧情。”（中有小停顿，带有淡淡的哀愁，唱完下场）

　　第四场也有六句散板：

　　１、在唱碰板前用满尺寸唱上：“迈步儿来在法场中，只见孤儿与公孙。”上句有拖腔，向宽处亮处唱；下句“儿”字使低腔，末尾平收，紧接着起叫头念白，然后以哭音收尾，为碰板叫板。

　　２、程婴在“孤儿”死后一度下场，回去抱婴儿再来见屠岸贾。临下场以前在下场门口快唱：“背转身来笑盈盈，奸贼中了我的巧计行。”

　　３、程婴再上场时唱：“怀抱孤儿进法场，日后长大要杀仇人。”平静中小有突出之处。

　　从整个布局看，这些句散板可谓“狮子搏兔”，都是全力以赴来唱的。它们并非配搭或只为了交待情节，而是对三个主要唱段分别起到了引导、收煞、蓄势（或谓之铺垫）和映衬的作用。从内容上看，它们并非可有可无；从结构上看，这些句散板既使三个主要唱段发挥了主导作用，又使全剧的唱段布局得到了一定程度的平衡。

　　此戏的唱工，没有好嗓子肯定唱不好（杨宝森之所以不如孟小冬，很大的程度在于吃了调门儿低的亏）；但如果缺乏神韵，即使嗓音再响，调门再高，也还是注定要失败的。

三，《搜孤救孤》的几个流派

　　 我们往往有这样的错觉，总以为余叔岩、言菊朋诸家既然都是谭鑫培的忠实传人，那么他们的表演艺术就必然跳不出谭氏的艺术框架。说他们尽最大努力去摹仿和继承谭派艺术，这当然不错；但在余、言等人的拿手戏和保留剧目中，并不都是谭鑫培本人唱的最 “红”的戏。谭派的《搜孤救孤》，除谭氏本人外，陈彦衡、贾洪林以及旦行的“通天教主”王瑶卿，都掌握谭氏的演法。尤其是贾洪林，经常为谭配演公孙杵臼，对谭氏此戏的特点更了如指掌。贯大元的《搜孤》就是贾、王两位大师所授。言菊朋和韩慎先（夏山楼主），都从陈彦衡学过此戏。朱家缙先生曾向言菊朋本人学过谭派《搜孤救孤》，我自己则屡次亲聆韩慎老清唱过此戏的几个主要唱段。因此，谭派此戏的唱法方面有哪些不同于余派之处，我个人是大致掌握的。但我和朱老都有同样的感受，即谭派这出戏的唱法实不如余派精彩。所以朱老和我都主张如果要演《搜孤救孤》，仍以余派为取法乎上，贯大元先生还亲自对我讲过一件事。余叔岩的《搜孤救孤》本来是早就会唱的，由于久不演出，有些地方记不清了。有一年叔岩就把贯先生找去，让贯从头至尾把这出戏“说”了一遍，好帮助自己恢复记忆。贯“说”完以后，余对贯说：“你这出戏有的地方太糙了，等我从天津回来，好好给你规着归着。”这件事给贯老的印象很深，认为余先生既不耻下问，又一丝不苟。后来等叔岩回到北京，果然对贯加以指点，使贯老这出戏的唱念做表都有所提高。我个人从这件事得出一条结论，余的这出戏，戏路与谭并无大异，但在每一细节上都经过仔细琢磨，发挥了他个人的创造性。所以，他既找贯先生给他“说”，却又在谭派的基础上进行了较大的加工创造。这也正是余叔岩的这出《搜孤救孤》之所以后来居上的缘故。

　　 然而在谭派之外，就我所知，汪笑侬和孙菊仙也都演过这出戏。汪在百代公司录有此戏钻针唱片，剧名《八义图》。唱词相当于余派的“娘子不必太烈性”的一段，但词句出入很大。所表达的情绪也比余派唱法激昂强烈。孙菊仙的传人双处和时慧宝都经常演这出戏，百代钻针唱片中有双处此戏唱段的录音，第一面是“白虎大堂”一段，导板回龙转原板；第二面则为法场的碰板转原板，唱得相当饱满精彩。而时慧宝于1932年搭荀慧生班时，我曾亲在北京哈尔飞戏院（今西单剧场）见他演出过，至今记忆犹新。从这两家的唱功和表演中，我体会到孙派的特点是夸张的幅度大，感情起伏变化强，特别是法场的几段唱腔，把程婴一腔无可告语的忧伤愤激之情表达的淋漓尽致。但毛病也正出在这里。因为程婴在当时那种客观形势下，是不允许把真情实感表露无疑的，反倒是余派唱法来得含蓄蕴藉一些更合情理。时慧宝在表演上更有过火之嫌，当他唱到“我的亲儿啊……”一句时，为了表现程婴难抑的悲愤，竟大肆顿足捶胸，有点忘乎所以。其实若设身处地替剧中人着想，把内心感情表露得如此强烈夸张，则程婴岂不是有与公孙杵臼同归于尽的危险！此余派的恰到好处之所以反为不可及也。另外，孙派在唱碰板时还有一个特点，即开唱之前念白不叫板，念白中止也不等胡琴过门，只要白口一完就顶着板张口唱（当然鼓师也不用起“哆啰”的点子以引起琴音了）。不仅《搜孤救孤》如此，凡孙派戏唱碰板如《朱砂痣》、《马鞍山》等无不如此；不仅孙菊仙本人如此，双处、时慧宝亦无不如此。有人在晚近才听到时慧宝的唱片，误以为这是时个人的创造。其实这种唱法实“古来就有”的。附记一笔，立此存照。

　　 余派《搜孤救孤》，除孟小冬得余氏亲传堪继衣钵外，杨宝森、陈大濩、张文涓也经常演出。杨所宗似是余氏早期唱法，与孟有些出入，个别地方甚至与孟完全不同；陈、张则大抵以孟小冬四十年代的演出实况为蓝本，当然也根据本人各自条件而略加改动（陈的余派戏几乎全是从刘曾复先生那儿学到的，我同刘曾老相交近十四年，故所知甚详；张则自称近年曾请益于张伯驹先生）。张伯驹先生所唱基本上余叔岩前期的唱法，但他也吸收了余氏晚年体现在孟小冬身上的一些特点。如“飞蛾扑火自烧身”一句，伯老就教给我好几种唱法（即高唱、平唱和低唱），而这几种唱法，我分别从孟、杨、陈三人的唱腔中都得到了印证。另外，天津王端璞先生的这出戏是从朱嘉夔、陈少霖（余叔岩的妻弟，但少霖一直尊叔岩为老师）等人那里学到的，后又经少霖之介绍得到余氏本人的亲自指点，故所唱与孟小冬亦略有不同。我曾从端璞先生学过此戏的全部唱腔，故对戏中重要关键以及余、孟师徒二人此戏的特点所在稍有体会。时至今日，只有北方朱家缙、刘曾复二老和南方的张文涓犹健在，其他诸家都已作古（我写此文初稿时陈大 尚未逝世，今年重订此稿，陈也与世长辞了）我本人自十年浩劫之后，记忆力大为衰退，从事所学京戏已遗忘殆尽。所幸有孟小冬此戏演出实况录音终被保存下来，虽屡经翻录而大致不差。有志学余派《搜孤》者，自当以这份录音资料和叔岩本人于1925年在高亭公司所录唱片为准绳，反复研究，总不致太离谱的。