



20 世纪 50 年代以来

昆曲流派问题的回顾与 省思

——以昆曲“俞派”的建构与展开为例

陈 均

在昆曲诸多难解与矛盾的历史与理论问题中，昆曲的流派问题应是其中非常突出的一个。一方面，很多昆曲的从业者及研究者常声称昆曲没有流派，但在另一些描述中，关于昆曲流派的说法又时有出现。而且，关于昆曲流派问题的主张或争论，又往往关系到对昆曲及其传统的认知、对当下昆曲现象的判断，等等。因之，昆曲流派问题的辩驳，既是一个关乎昆曲历史与理论的问题，也是一个现实问题。

一 昆曲流派问题诸种

关于昆曲流派问题的辩论，自 1950 年以来，见诸文献材料的，

不在少数。譬如1957年6月，在北方昆曲剧院筹建时召开的昆曲座谈会上，就有关于“北昆”命名的讨论。如6月14日的第二次昆曲座谈会上，项远村就直接提出反对意见：

我对“北昆”二字有怀疑，清有雅、花，无南北雅，只有南北曲之分，无南北昆之别。“北昆”取意何在？南方人看了，昆曲该有多少派别？对“北方昆曲剧院”，南方人望而却步。^①

项远村之意大概就是以昆曲无派别之说，来否定“北方昆曲剧院”之命名。而在之前5月16日的座谈会，俞平伯也谈及派别问题：

昆曲派别问题，有许多误解，谈谈不一定正确。无派，只有一家，不全面。昆曲事实上有许多流派，但非宗派。牡丹花也有各种，因为二百年来未发展，是时间和空间的缘故。例如江苏昆曲由魏良辅开始，向各地发展，不同时代各有发展。北方人不能学会苏州话唱昆曲，非仅南北不同，即南方各地亦不同，无锡、苏州唱法不同，浙江也有昆曲各派。……^②

在略早的《看了北方昆剧的感想》一文里，俞平伯的表述和座谈会上的发言相近，但更准确一些：“昆剧基本上只是一个，却有各种流派。如京昆、北昆、湘昆、滇昆。这些流派并非宗派……”^③

这些关于昆曲是否有派别的意见皆因“北方昆曲剧院”的筹建而发，亦可由此知时人之观念歧异。

大体而言，昆曲的流派现象，可分为两种类型：

其一，基于地域、语言风俗及文化的差异，导致昆曲发展的面貌和特征有所差异，如北方昆曲、湘昆、永嘉昆曲、金华昆曲、宁波昆

①② 张允和《昆曲日记》，语文出版社2001年版，第46页、第35页。

③ 俞平伯《看了北方昆剧的感想》，《人民日报》1957年2月11日。

曲、川昆等。对这一类实存的昆曲现象，所见有三种处理方式：

1. 以“正昆”与“草昆”来描述，也即这些昆曲流派现象并非风格差异，而是标准问题。即“正昆”为符合标准的昆曲，地方昆曲等为“草昆”，是在昆曲传播过程中变形、不规范、不符合标准的昆曲。解玉峰在《90年来昆曲研究述评》一文里，引述洛地的观点“正昆，是掌握或学会了‘水磨’曲唱者；草昆则是不得即不会‘水磨’唱法，而仅学得或传承其某些曲辞的唱腔旋律者。”^①

2. 以主流和支流、正统与支派的关系来描述，如钮骠等编写的《中国昆曲艺术》，将南昆与京昆、北昆称作“现代昆曲的主流”，而将“永嘉昆曲、金华昆曲、宁波昆曲、桂阳昆曲以及河北乡间的昆弋班”“四川的‘昆词’”列为“支流”^②。而“主流”与“支流”的关系，编撰者则强调是“各个昆曲的支流，都是昆曲大家庭的重要成员，决不能因其特殊之点而贬低和排斥”。胡忌、刘致中撰写的《昆剧发展史》则用“正宗”与“支派”来描述这种昆曲格局，以苏州昆剧为正宗，而“浙昆、徽昆、赣昆、湘昆、川昆、北昆”为“支派”^③；该书对“昆剧支派”如此分类和描述：

以上所述浙江的昆剧支派，可以概括为四种类型：

一、近于正统的苏州昆剧，嘉兴地区和杭州市

二、走向昆乱合班的昆剧，金华、丽水地区。

三、昆剧的逐步地方化，宁波地区。

四、以昆班为名，“昆山腔”的戏实际不多，温州、台州地区。

这四种类型足以包括全国范围内的所有昆剧支派了。^④

① 转引自解玉峰《90年来昆曲研究述评》，《南京师范大学学报》2001年第1期。

② 钮骠、傅雪漪等《中国昆曲艺术》，北京燕山出版社1996年版，第80~81页。

③④ 胡忌、刘致中《昆剧发展史》，中国戏剧出版社1989年版，第533~559页、第542页。

从这种对“昆剧支派”的定义来看，又近于洛地所说的“草昆”。由此二例可见，即使是以相近的方式来区别昆曲的流派，但对于流派的分类以及不同流派的标准及态度，也往往有较大的不同^①。

3. 作为单独的戏曲剧种。譬如，在1982年编制的《中国戏曲剧种表》^②里，“北方昆曲”“湘昆”与“昆剧”并列，当作单独的剧种，成为被认定的317个戏曲剧种之一。

因由这些观念与处理方式，具体的影响至少有二：1. 昆曲史的写作与构造问题。也即，基于地域所形成的昆曲流派现象，如何整合到昆曲史的构架里，昆曲史的叙述何为？譬如近些年来产生过很大影响的昆曲史著作《昆剧演出史稿》《昆剧发展史》，均是以南昆为主要线索，而以各地方形成的昆曲作为昆曲的支脉。在《昆剧演出史稿》的修订版的“自序”里，陆萼庭以初版曾介绍“北昆”为“自乱体例”，并予以删除。^③因此，如何认识昆曲的流派，如何描述昆曲发展过程中各种流派的关系，以及在昆曲史上的位置与作用，实际上决定了昆曲史的面貌，以及作者的昆曲观念。又如，在钮骠等人集体编撰的《中国昆曲艺术》里，第一章叙述“昆曲的产生、形成、发展和盛衰”，将北京作为昆曲发展的主要阶段，“京派昆曲”“北京的昆弋一支”为主体内容^④，而陆萼庭撰写的《昆剧演出史稿》，则是以江南作为主体^⑤。这些差异，实际上亦是对昆曲流派在昆曲史上的位置之认知不同的缘故。2. 昆曲的发展与走向问题。如前所述，因为不承认昆曲流派，将因地域形成的昆曲流派，区分为正昆

① 笔者曾对此问题有过分析。参见《昆曲史的建构及写作诸问题——以〈昆剧演出史稿〉〈昆剧发展史〉中的“北方昆曲”为例》，《戏曲艺术》2014年第1期。

② 《中国戏曲剧种表》，载《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷，中国大百科全书出版社1983年版，第588~605页。

③ 陆萼庭《昆剧演出史稿（修订本）》，上海教育出版社2006年版，第2页。

④ 钮骠、傅雪漪等《中国昆曲艺术》，第1~26页。

⑤ 陆萼庭《昆剧演出史稿（修订本）》，第2页。

与草昆，或者将昆曲流派视为不重要的昆曲支流，加以轻视，因而导致昆曲的地方特色与独特风格的逐渐消失。在很大程度上，这也是昆曲传统资源迅速丧失的一部分。近些年来，湘昆对于上昆的整体移植、北昆剧院的“大昆曲”与“北方昆曲”的争议，都和这一问题相关。

其二，因个人的艺术特点及影响而形成的流派。和以地域为区分特征的昆曲流派相比，这一流派现象更易产生争议。如王传燾在《昆剧传习所纪事》里，一方面认为“昆曲没有流派”，原因是：“因为唱腔用的是曲牌体套曲，与板腔体不同，按曲填调，依曲寻腔，唱法都是一样的。从唱腔言，没有流派。”但同时王传燾又在一定程度上认同流派：“表演上有流派，各人都可形成个人风格，但最终要归结到行当中去，以行当规范表演，这样共性多于个性，好像又没有了流派。当然每个人在唱腔、表演上还是打上个人烙印，比如我唱正旦，尤彩云就不一样，俚较实、较平，我是虚虚实实、轻重缓急，要说流派，这就是流派。”^①这一表述，自然显露出昆曲流派问题的复杂性与争议性。目前，“俞派”的称呼较为常见，并得到一定的公认，但犹存争议。2016年，蔡正仁还发出以“俞家唱”来规范昆曲唱念的呼吁。此外，昆曲“韩派旦角艺术”“侯派武生艺术”“澎派”等也陆续有人提及，并有所建构及实践。相较而言，昆曲“俞派”的提出与建构，典型地反映出近代以来昆曲的流派问题以及遭遇。本文拟以昆曲俞派的建构为中心，来讨论与反思昆曲的发展历程、昆曲观念的纠缠、流派的构造以及艺术与社会之间的关联等命题。

二 “俞派”的产生及其建构

“俞派”之称最早出自徐凌云。1945年，徐凌云在《粟庐曲谱

^① 郑传燾《昆剧传习所纪事》，《艺坛》第一卷，武汉出版社2000年版，第292页。

序》里写有：

昔上海穆君藕初创“粟社”，以研习先生唱法为标榜，一时附列门墙者颇沾沾于得俞派唱法为幸事。自十九年先生作古，而能存续余绪，赖有公子振飞在。振飞幼习视听，长承亲炙，不仅引吭度曲，雏凤声清，而撮笛按谱，悉中绳墨，至于粉墨登场，尤其余事，先生在日，夙有誉儿之癖，时人美称为曲中之大小米也。^①

梅兰芳于抗战之后复出，与俞振飞合演《游园惊梦》。徐文即是为此折曲谱而写，后又作为单行本之跋语。值得注意的是，徐文不仅提出“俞派唱法”这一流派名称，而且也略为指出其渊源（“叶堂正宗”）与功能（“叶堂正宗唱法尚在人间，而于昆曲之复兴，尤有厚望焉”）。

从现今所知昆曲史料来看，此段文字大约便是最早出现“俞派”之处。徐凌云以俞粟庐为“俞派唱法”之创始人，而以俞振飞为继承者。不过，在1930年印行的《度曲一隅》（《俞粟庐自书唱片曲谱》）里，出现的是“叶派”的名称。《度曲一隅》的曲谱后，附有昆曲保存社同人识语，其中有“自知叶派正宗尚在”的称赞^②。由“叶派正宗”而至“俞派唱法”，不仅可见出在流派名称上有承继和转移之处，亦反映了时代与昆曲的变化。即流派主体由“叶堂—俞粟庐”转变为“俞粟庐—俞振飞”。

时至今日，谈论、研究及建构“俞派”的文章已不在少数，综合看来，可分为三个阶段：

第一阶段，“俞派”的初步建构。较早对“俞派”进行探讨，并初步描述，勾勒其轮廓的是吴新雷、岳美缙等。1962年9月，吴新

① 徐凌云《粟庐曲谱序》，《海光》1945年第4期。

② 《俞粟庐自书唱片曲谱》，桑名文星堂印刷，日本昭和15年。

雷曾做关于“俞派唱法”的研究报告，“边讲边唱，带有演唱实例”^①。1979年，《南京大学学报》第3期发表吴新雷《论昆曲艺术中的“俞派唱法”》一文。1983年中国戏剧出版社出版的《论戏曲音乐》载有岳美缙《俞派演唱艺术和润腔特点浅谈》一文。

吴新雷《论昆曲艺术中的“俞派唱法”》沿用了“俞派唱法”之名，主要从历史发展和理论体系上予以阐述。譬如对“俞派唱法”的命名：

昆曲艺术中的“俞派唱法”正是这样，它是俞粟庐和俞振飞父子从事艺术实践的创造性劳动成果，是在长期传播和教学活动中被文化界所公认的。

吴文对“俞派唱法”的历史做了一番建构，从叶堂至韩华卿再至俞粟庐，而俞粟庐：

这样兼收并蓄的结果，便吸取了各家的优点。他把“清工”与“戏工”结合起来，博采众长，集思广益，再参照自己的实践心得加以融会贯通，于是便创造出一种新颖的唱法。他又热心倡导，亲自为后学拍曲，传艺授业，不遗余力。……由于他的唱法精工优美，影响日益广泛，得到学者的推崇而尊之为“俞派”。

这样一番叙述，实际上呈现出一个集大成式的流派创始人的形象。

振飞既然是家学渊源，师承有自，但他并不墨守陈规。

^① 吴新雷《论昆曲艺术中的“俞派唱法”》，《南京大学学报》1979年第3期。在《昆曲“俞派唱法”研究》一文中，吴新雷将这一时间提至1961年春，叙述了他命名与研究“俞派”的经历：“我研究‘俞派唱法’是从1961年春开始的。当时我到上海戏曲学校拜访了俞振飞校长，向他请教了昆曲的唱法，承他热忱指导，我写出了有关‘俞派唱法’的长篇论文（一万八千字）。上海昆曲研习社赵景深社长看了论文提要后，赞扬我的识见，在1962年秋邀请我到曲社做了专题讲座。后经俞振飞先生对我继续指教，我将原文缩减成了八千字的短论发表在《南京大学学报》上。”（《曲学》第二卷，上海古籍出版社2014年版。）

他一方面向当时苏州的老艺人学习表演艺术，向“传”字辈演员虚心请教，把唱曲与舞台演出结合起来，一方面又随着时代社会的进展而勇于革新。解放后，他在继承家传的基础上对演唱技巧作了创造性的发展，在长期的艺术实践中形成了自己独特的风格。一九五三年，他整理刊行了《粟庐曲谱》上下两集，写出了极其重要的理论著作《习曲要解》，总结了有史以来昆曲的唱法，在定腔定谱方面作出了新贡献。……培养了大批接班人，使俞派艺术在昆剧青年演员，和京、沪的曲社中得到了继承和发展。

对于俞振飞的叙述，则展现了俞派的进一步发展与推广。此后，吴文又总结了“俞派唱法”的六个特点。并指出：“俞派唱法的歌唱原理具有普遍的指导意义，举凡生旦净末丑各色行当，都同样可以取法，无论是传统戏还是革命现代戏的演唱，都是可以适用的。”在最后的“结论”中，吴文总结说：

俞派唱法是昆曲艺术中具有代表性的重要流派，它的创始人是俞粟庐，而形成完整的艺术体系则是解放后俞振飞作出的成绩。

由此，吴文完成了对“俞派唱法”“俞派”“俞家的唱”的比较完整的历史建构。

岳美缇《俞派演唱艺术和润腔特点浅谈》通过自己向俞振飞的学习体会叙述了俞派的一些特点，如对俞派的定义：

俞派，是指俞粟庐和俞振飞父子两代的唱曲艺术，通过继承、总结、实践、精益求精，而成为独树一帜的流派。其唱曲风格和俞老师的整个表演艺术风格融为一体，突出地表现了一个“雅”字，即我们常讲的“书卷气”。

岳文对俞派及其特点做出了界定。值得注意的是，岳文被收入《论戏曲音乐》一书的“继承流派”小辑，而且结合俞振飞的表演艺术，提出“书卷气”这一描述。

这两篇文章可算是对俞派的最初的建构，从酝酿、提出到作出较完整的描述，从20世纪60年代至80年代初，持续时间近20年。如从1945年徐凌云提出“俞派唱法”及初步描述算起，则是近35年了。从文章的描述角度来看，从“叶派”到“俞派”，流派的主体经历了“叶堂—俞粟庐—俞振飞”的变化。

第二阶段，“俞派”的进一步建构以及变化。除对之前的俞派唱腔及艺术继续细化或总结外，大致有两个新的倾向或发展：

其一，“俞派”与昆曲之正宗与规范。在前述吴新雷文章里，即提及“俞派唱法”适用于昆曲的各个行当。而顾铁华和朱复合作的文章《昆腔水磨调和俞派唱法》是一篇具有昆曲史视野的文章，它将“俞派”或“俞派唱法”放置在昆曲的历史里，不仅辨析了俞派与昆曲史的关系，更将俞派与昆曲流派之说做了一番逆转。以下引其摘要：

钩沉昆腔水磨调创立、发展及构成要素，指出水磨调是一种唱法技巧的综合体系，而不是对某种地区语音的发挥体现。回顾魏良辅、叶怀庭、俞氏父子对昆曲声乐发展的杰出贡献，指出这三座里程碑共同坚持的原则。俞派唱法使昆曲歌唱艺术实现理论著作、曲谱与音响资料三配套，是现代的昆腔水磨调，是昆曲界普遍认同的典范。昆曲的规范化发展是其全国性剧种地位的需要，而主张昆曲唱念吴语化论者势必将昆曲重新拖回到地方剧种的境地。^①

顾文清理了昆曲发展的三个阶段，而将“俞派”视作昆曲发展的第三个阶段。尤其是针对流派之说，将“俞派”推作昆曲典范，也即所谓“俞派”，并非现代意义上的流派，而是继承魏良辅、叶堂传统的新阶段，即昆曲统一的规范。这一阐释，既是整合了之前关于俞派的发展历史与理论体系，又是具有反对昆曲吴语化的流派倾向的论说。

^① 顾铁华《昆腔水磨调和俞派唱法》，《艺术百家》2000年第1期。

由此可见，俞派或俞派唱法，在顾铁华与朱复的论述之下，由昆曲的流派变成了昆曲本身的标准，因而又将昆曲流派之说予以颠覆。

其二，“俞派”由昆曲“俞派唱法”延展至京昆小生表演艺术，也即出现了两个“俞派”：昆曲“俞派”（主要指俞派唱法）和“俞派京昆小生表演艺术”。关于俞振飞或“俞派”的表演艺术的文章较多，此处选数篇较为典型的文章，由此可知其来历与走向。

首先，由昆曲俞派唱法延及俞派京昆小生表演艺术，如杨白石在《从昆曲〈墙头马上〉看俞派艺术特色》一文开首即将俞派艺术扩充至表演艺术，并以表演艺术综合唱腔等诸因素。

俞振飞以其个性化的创作、唱腔和表演发展形成的昆曲俞派，几乎是昆曲传承发展中的一个特例。同时，在程式化极其严格的昆腔体系下，俞派能够发展形成并传承至今，不仅在于其自身在创作、唱腔和表演等方面的个性化因素，还有迄今为止广大行内人士对俞派小生的剧目数十年如一日的认同和喜爱。^①

由此文可知俞派艺术由昆曲唱法至京昆小生表演艺术的转变。与前面岳美缙文以俞振飞表演艺术的“书卷气”用于阐释俞派唱法的倾向相反，“俞派”一词由对于昆曲唱法的描述转变为对表演艺术的流派的阐述。

而蔡正仁的《俞派小生艺术的稳、准、狠》则是直接对“俞派”的小生表演艺术的总结与阐述，

由此可见，“稳、准、狠”作为一种完整而独到的表演艺术，是有独特要求而又不可分割的表演特色，是相互依存又相互促进的同时又相得益彰的表演形式。俞振飞老师在这方面为我们树立了一个十分难能可贵的表演楷模，他老人家用毕生的精力把昆剧、京剧的小生艺术推向到一个新的高

① 杨白石《从昆曲〈墙头马上〉看俞派艺术特色》，《戏友》2016年第1期。

度，为小生艺术的“书卷气”营造了一个几乎完美的“制高点”。^①

因之，在关于昆曲的表述中，往往会出现两个“俞派”混同的情形，即用于描述昆曲唱法的“俞派”与用于描述京昆小生艺术的“俞派”。这样一种分岔，固然与俞粟庐、俞振飞父子的特点相关，亦与他们在不同时代与不同群体中的影响力的变化相关。而且，因为“俞派”与京剧流派的勾连，也增加了问题的复杂性。也即，在京剧里，流派是一个主要的描述角度。由此产生的一个问题便是：昆曲与流派的关系究竟如何描述？

第三阶段，“俞派”既已成立，并得以较为充分的阐释与流传。因此，对于“俞派”的阐释渐渐提升，“俞派”在昆曲史中的位置得以继续总结，亦有文章涉及“俞派”与中国传统文化的关系。

在若干近现代昆曲史著里，则开始处理关于“俞派”的问题。如朱夏君在《二十世纪昆曲研究》一书中，将“俞派”描述为“集大成的‘俞派唱腔’”，置于“二十世纪昆曲表演研究”一章。朱夏君认为“其唱腔对近代昆曲产生了重大影响”，并详细阐述俞派唱腔的“集大成”。^②

岳美缙、梅葆玖的文章及看法则呈现出另一向度。如岳美缙《俞振飞表演艺术与中国文化》提及，俞振飞的表演“把中国的线的艺术传统推到了一个极致，也是将昆剧表演提升到了一个文化的高度。可以说在俞振飞的身上，人们看到昆曲的表演艺术已不仅仅是一种技艺，而是一种文化”^③。而梅葆玖的回忆文章《追忆与俞老交往的岁月——纪念俞振飞先生诞辰110周年》则总结：“他的演出，和我父亲一样，常常旁涉文艺的广泛领域，眼光开阔，思考问题也就深了一层，时有触及中国传统艺术思想和美术思想。我想这一方面可能是俞

① 蔡正仁《俞派小生艺术的稳、准、狠》，《上海戏剧》2002年第9期。

② 朱夏君《二十世纪昆曲研究》，上海古籍出版社2015年版，第348页。

③ 岳美缙《俞振飞表演艺术与中国文化》，《上海戏剧》2002年第9期。

派的灵魂。”^①

2016年5月，在台湾举办的“2016昆曲唱念艺术国际研讨会”上，针对目前昆曲唱念存在的问题，蔡正仁提出以“俞家唱”来规范昆曲唱念，并提出“俞家唱”是昆曲唱念的标准，代表“昆曲最鼎盛时期的水平”^②。这一呼吁其实是对“俞派艺术”与昆曲的历史与发展的关系的再一次重申。

三 昆曲何以“流派”？

以上叙述，主要清理了关于“俞派”这一概念的历史，以及“俞派”的建构过程。可以看出，一方面，因为具有影响力的中心人物以及受众群体的出现，从而导致了“流派”的言说。在“俞派”的建构中，俞粟庐、俞振飞父子当然是中心人物，也是“俞派”之所以被建构的首要条件。值得注意的是，正如上文所分析，因二人的特点不同，也致使“俞派”由昆曲清唱艺术的“流派”转变为兼顾昆曲清唱与表演的“流派”，甚至成为包括京昆小生艺术的“流派”。这其实也和受众群体的变化有关，以“俞粟庐”为中心的“俞派”的受众群体，是以上海的曲家曲友为中心的昆曲爱好者群体。如1930年印制《度曲一隅》的粟社和1945年印制《粟庐曲谱》的昆曲保存社，都是上海且有重叠和传继关系的团体。而到1950年之后，以俞振飞为中心的“俞派”叙述者及建构者，则由俞振飞的弟子为主体，这些弟子很大一部分是演员，故而表演艺术得到更多的阐释。

另一方面，这种建构又脱离不开时代语境的氛围与构造。1979年，吴新雷的《论昆曲艺术中的“俞派唱法”》开始“俞派”的初步

① 梅葆玖《追忆与俞老交往的岁月——纪念俞振飞先生诞辰110周年》，《艺术评论》2012年第8期。

② 蔡正仁《用“俞家唱”来规范昆曲唱念》，载微信公众号“昆虫记”，2016年6月12日。

建构之时，援引的话语即是周扬关于流派的文艺政策。

周扬同志在《关于社会主义新时期的文学艺术问题》中指出：“艺术上的流派，我们不但不应反对，而且应当赞成。好的艺术形式和风格，好的艺术流派应当受到鼓励和赞扬。任何艺术流派，都要靠艺术家本人的成就和声望，自然而然地形成的。而不是可以人为制造的。”^①

而在2011年的《昆曲艺术中的俞派唱法》^②一文里，虽然内文关于“俞派”的叙述基本相同，但相隔30余年之后，“时代痕迹”被抹去。但如果回头来看吴新雷1979年的文章，无疑“俞派”的提法，也是在文艺政策的整体氛围中得以提出的。2014年，吴新雷又发表《昆曲“俞派唱法”研究》^③，则又将昆曲“俞派唱法”放置于2001年昆曲成为“非遗”之后的时代背景之下。

此外，“俞派”的叙述者与建构者，又必须不断面临与处理昆曲流派问题的辩难，并引援来自其他领域的资源与话语。如唐葆祥《俞派唱法略释》^④一文里，就先辩论昆曲有流派，再言及“‘俞派唱法’‘俞家唱’的概念，不是我们现在提出来的，而是一个多世纪来，早为昆曲界所公认的”。文末还强调“昆曲的传承主要就是俞派唱腔的传承”。如果说唐文主要是表达了一种激烈的态度。前引顾铁华、朱复文、蔡正仁文，其实都是将“俞派”作为昆曲发展的一个阶段和主要代表，而非是一般“流派”意义。这些文章都体现了在“昆曲没有流派”的一般论述与“俞派”之建构二者之间的辩驳。

吴新雷在2014年发表的关于“俞派”的总结性文章^⑤里，除对以往文章对俞派的历史叙述、构成等诸种因素的重述与细化之外，主

-
- ① 吴新雷《论昆曲艺术中的“俞派唱法”》，《南京大学学报》1979年第3期。值得注意的是，周扬此文为1978年12月在广东省文学创作座谈会上的讲话，亦可视为当时文艺界政策的晴雨表。
- ② 吴新雷《昆曲艺术中的俞派唱法》，《上海戏剧》2011年第7期。
- ③⑤ 吴新雷《昆曲“俞派唱法”研究》，《曲学》第二卷。
- ④ 唐葆祥《俞派唱法略释》，《上海戏剧》2013年第9期。

要解决的便是此问题。大致有二：1. “昆曲没有流派”的观念。
2. “俞派”之于昆曲的普适性。

在吴文的“导论”里，追溯昆曲之发展及笔记史料里对昆曲“流派”的记载与描述，指出“昆曲史上有艺术流派是客观存在的事实”。此后通过对昆曲曲谱的辨析与清理，提出昆曲之有“定腔定谱”，“还只是百余年来事情。这是为免失传绝响而立的”。这番论证之意其实可知，昆曲没有流派的观念，只是近代的产物，是昆曲在衰落时维护自身的一种手段。在该文的“余论”里，吴新雷又提出“俞派唱法”不仅仅适合小生行当，也可应用于旦角、老生。这些议论亦是回答了回答俞派的普适性问题。

在20世纪50年代以来的昆曲发展里，除“俞派”外，陆续还出现了“韩派”“侯派武生艺术”“澎派”的命名。譬如近些年有数本关于韩世昌的著作出版，如《韩世昌与北方昆曲》《韩世昌昆曲表演艺术》《韩世昌年谱》等，提出并建构“韩派”或“韩派旦角艺术”。侯少奎出版了数本著作，如《大武生：侯少奎昆曲五十年》《依旧是水涌山叠：侯少奎艺术传承记录》《铁板铜琶大江东：侯少奎传》，运用了“侯派武生艺术”的概念。2017年，北方昆曲剧院还举办了国家艺术基金2016年项目的“侯派艺术培训班”。2016年3月，“上海昆曲澎派艺术研习中心”成立，并提出“清纯可人、美丽动人、风骨迷人”的艺术风格的描述。凡此种种，虽然“流派”之说在昆曲领域还属于有争议的概念，昆曲无流派的观念亦抑制了昆曲流派的提出与创立，但是现存的昆曲流派的出现及建构，无疑也对这种观念形成了挑战，并提供了更深入、更复杂化地理解昆曲流派、昆曲历史乃至昆曲本体的路径与可能。

戏曲与流派的关系，自20世纪50年代以来，一直是戏曲领域的一个热点话题。如从更大的历史视野来看，流派的出现及其描述，是戏曲繁盛的标志之一，譬如明清时代的昆曲、民国至20世纪50年代

初期的京剧与地方戏。但是具体到各个剧种，流派的意义、标准及可能性都各不相同。或者不如说，流派其实是内在于戏曲本身的传统与现实。在流派问题上，各个剧种都有自身需要解决的问题。就昆曲而言，百年来昆曲的衰势与重生，构成了昆曲历史的二重性，也构成了昆曲流派问题的吊诡。正是在一点上，昆曲“俞派”的命名与建构，恰好体现了百年来昆曲的特殊历程。

（陈均 北京大学艺术学院副教授）