

常青藤丛书

为京剧号脉

和宝堂戏曲杂文集

北京戏曲艺术职业学院编

中国戏剧出版社



常青藤丛书

为京剧号脉

——和宝堂戏曲杂文集

北京戏曲艺术职业学院 编

中国戏剧出版社

图书在版编目(CIP)数据

为京剧号脉/和宝堂著.
—北京:中国戏剧出版社,2005.3
(常青藤丛书)
ISBN 7-104-02036-5

I. 为… II. 和… III. 京剧-表演艺术-艺术评论-文集 IV. J821.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 011935 号

常青藤丛书·为京剧号脉 和宝堂 著

中 国 戏 剧 出 版 社 出 版
(北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)
(邮政编码:100086)

新华书店总店北京发行所 经销
北京精美实华图文制作中心 排版
北京富泰印刷有限责任公司 印刷

3000 千字 850×1168 毫米 1/32 开本 150 印张 20 插页

2005 年 2 月第 1 版 2005 年 2 月第 1 次印刷

印数:1—1000 册

ISBN 7-104-02036-5/J·866 全十册定价:280.00 元
本册单价:20.00 元

為京劇号脉

九二翁 王琴生



怪力乱神
五官面纹
揉勾抹破
油彩水粉

宝堂老弟
佳作问世

曾复贺

乙酉年初



序：师弟和宝堂是个性情中人

孙毓敏

和宝堂先生是我们北京市戏曲学校（现为北京戏曲艺术职业学院）59年班的毕业生，当时叫“京七班”，这个班人才渊薮，好多人都已为大家所熟悉。他是我的小师弟，但是在我返校工作前的很长一段时间我都不认识他。因为我是1959年毕业，他在1959年入校，跟他们这个班级的同学杀了个过合。由于我是怀着不太受培养的羞愧心情离开学校的，从此再没有回过学校。所以后来学校招收的很多师弟师妹我都不认识……

可是我在报刊上经常见到一些观点独到的文章，笔锋老到犀利。因此在没有见过宝堂之前，竟以为他是一位古板的老先生，大概起了一个类似中药铺的笔名，叫和宝堂吧？哈哈……没想到，真正见面才知道他是我的小师弟，比我小的多，原来唱老生。从小拉过山膀，跑过圆场，学过不少老生戏，是个行里出身的戏曲评论家。后来帮助我在戏校负责理论宣传工作，有关评介学校教学的文章可谓连篇累牍地见诸报端，使学眩的知名度大为提高。例如“四小须生下江南”等等宣传工作都是他的点子。他平时非常用功，每天笔耕不辍，从小文章到大观点，敢说、敢指、敢发表个人观点，绝不人云亦云。他深爱自己的学校，深爱着学校的老师和校友，深爱着自己的事业，见不得当前戏曲界的腐败和浮夸。讲信义，重友情，好抱打不平，绝非功名利禄所能动摇。在当今戏曲评论界只剩下一片颂扬声的吹捧风中，他不怕别人议论，敢于独树一帜，倒也真是个性情中人。

我佩服他的用功，率真，又常常为他的任性和固执而担心……

我让他把自己发表的文章、论文结集成册，包括20世纪80年代在《北京晚报》“百家言”专栏上发表的一批杂文；90年代在《梨园周刊》上发表的部分评介文章；新世纪之初在《中国京剧》杂志上组织的“京剧沙龙”以及在各种戏曲学术理论会议上发表的论文等等。观点鲜明，见解不俗，很有可读性。

此书名为《为京剧号脉》，凡是关心京剧命运的仁人志士，是可以读一读的，也许会引发出更多新的观点，把我们对当前京剧现状的研究再深入一步。

在我的师弟、师妹中成为戏曲评论家的实在不多，他的成长与成功为我们的戏曲和戏曲教育理论研究工作做出了贡献，也给学院争了光。愿宝堂师弟在学术的道路上一路顺风。仅以此为序。

2005年元月2日



序：师弟和宝堂是个性情中人 孙毓敏

主 旋 律

为京剧号脉(之一)——对主演中心制的忽视 (1)
为京剧号脉(之二)

——花钱越多,艺术的含金量越低 (3)

为京剧号脉(之三)——京剧的话剧化 (5)

为京剧号脉(之四)——只创新不继承 (7)

为京剧号脉(之五)——惟新主义作怪 (9)

为京剧号脉(之六)——重技轻戏与重戏轻技 (11)

为京剧号脉(之七)——“专家评委”乱弹琴 (13)

为京剧号脉(之八)——轻视唱腔的音乐语言 (15)

为京剧号脉(之九)——关于剧团的体制 (17)

为京剧号脉(之十)——像五十年代那样 (19)

再为京剧号脉(之一)——主演与配演的错位 (21)

再为京剧号脉(之二)——编剧与主演错位 (25)

再为京剧号脉(之三)——导演与主演错位 (28)

再为京剧号脉(之四)

——以故事演歌舞,还是以歌舞演故事 (31)

再为京剧号脉(之五)——投资与收入错位 (35)

再为京剧号脉(之六)——理论与实际错位 (37)

话说“台上见” (41)

再说“台上见” (43)

三说“台上见”	(45)
---------------	--------

小品文

流派的束缚	(47)
也谈“叫好”	(49)
萝卜赛梨	(51)
梅兰芳的职称与学历	(53)
拜师今昔谈	(55)
观众·外行·上帝	(57)
明天的京剧舞台	(59)
小议“十净九裘”	(61)
关于戏曲编剧问题的一封信	(63)
京郊凭吊言三爷	(65)
梅大师或许这么说	(67)
所谓字正腔圆	(69)
上口字我见	(71)
趣谈小生年龄	(72)
马连良要唱麒派?	(73)
四大名旦由来一说	(75)
四大名旦亲连亲	(76)
一字难移	(78)
戏曲的绝活哪儿去了?	(80)
也谈“一剧之本”	(81)
漫话“京剧姓京”	(83)
评奖	(85)
诗韵与曲韵	(87)
也谈《战太平》的虎跳	(89)
沈金波老师的一句箴言	(91)
戏曲教学中的一个误区	(93)

“猴团”哪儿去了?	(95)
话说天桥的把式	(97)
张君秋演戏秘诀	(99)
厉慧良的“狂言”	(101)
厉慧良藏拙露巧	(102)
新风霞识劝	(104)
夜郎国里看地戏	(106)

求 索 篇

京剧兴衰谈	(108)
论梅兰芳的观众观	(119)
戏剧评论遭遇“非典”	(127)
《中国贵妃》又创新高	(129)
驳荒唐的“断裂论”	(132)
请关注,戏曲演员的困惑	(136)
戏曲艺术中的装饰现象	(138)
京剧,有角儿则灵	(142)
漫话流派	(144)
吸取历史教训,加强科学研究	
——把变声问题重视起来	(148)
王珮瑜们的昨天、今天、明天	(155)
筱派艺术的启示	(160)
先有荀慧生,还是先有陈墨香?	(162)
从张学津、孙毓敏组阁失败谈起	(168)
大气磅礴的郝派唱腔	
——介绍郝寿臣的《打曹豹》唱段	(172)
琴魂汪本贞	(175)
读《袁世海的艺术道路》一书有感	(177)
关于《沙桥饯别》的几种版本	(180)

大刀张宝忠和他的后代	(183)
谈京胡的“套子”	(185)
龚思全笔下看川剧	(187)
张君秋只是歌唱演员吗?	(190)
德隆望重 百年流芳	
——纪念谭鑫培诞辰 150 周年	(201)
谭门七代	(204)
世纪艺术——谭派	(211)
从谭元寿的自知之明谈起	(213)
谭元寿:国难当头,匹夫有责	(215)
神奇的荀派艺术	(220)
马连良何以为马连良	(222)
贺王琴生老师九十大寿	(226)
谈音配像的历史意义——兼谈京剧的话剧化	(231)

特 写 篇

吴老,您走好!	(235)
吴祖光的戏剧人生	(239)
回忆马校长	(245)
晚年的李盛藻	(252)
人生的酸甜苦辣——记京味作家邓友梅	(255)
袁世海悼张君秋	(262)
梨园花落大师去 天地同悲悼先贤	
——追悼袁世海先生	(265)
芳林新叶催陈叶——记叶盛兰与他的儿子叶少兰	(268)
我们心中的楷模——记为人师表的王少楼	(271)
新风霞的成功之本与“现代戏曲”的式微之源	(273)
访北昆耆宿侯玉山	(281)
奇人刘曾复	(284)

马三立的相声人生	(286)
忆昔程门立雪 如今桃李门墙——访赵荣琛先生 ...	(290)
纪刚,您是京剧的真朋友	(296)
学余宗马 出神入化——张学津艺术生活 50 年	(299)
德艺继世 忠厚传家——访梅葆玖、梅葆玥	(307)
孙毓敏这两辈子	(312)
杨春霞的本色	(316)
让我重新认识评剧的人	
——记周连生、赵丹红伉俪	(320)
天生地造的穆桂英——赞刁丽	(324)
童氏《宇宙锋》的惟一传人——记刘希玲先生	(330)
“爆满”说明了什么?	
——记燕守平艺术生活 50 年	(336)
化做春泥更护花——光大程派艺术的李文敏	(342)
《中国京剧》“京剧沙龙”选载之一	
——展望新世纪真情谈京剧	(350)
《中国京剧》“京剧沙龙”选载之二	
——为京剧唱腔号脉	(361)
感言	(376)

为京剧号脉(之一)

——对主演中心制的忽视

为什么几十年难出一个新流派？

为什么十几年来没有一段流行唱腔？

为什么百万元难排一出好戏？

为什么得奖越多的剧目，剧场的上座率越低？

这些问题若找不到答案，京剧艺术就难以走向市场，就会影响京剧艺术按其自身规律健康发展。我们今天要探讨的第一个问题就是长期以来对主演中心制，也就是对京剧“明星制”的忽视。

曾经编导过京剧《赵氏孤儿》、《海瑞罢官》和《望江亭》等经典作品的王雁先生说：“我虽身为编导，但是我要强调，话剧看导演，电影看剧本，京剧看演员。”此言一出，全场为之鼓掌。王老说：“写京剧剧本，就是要给演员写，要写出演员的特色。导演要导出演员的风格，尊重演员的艺术个性。因为观众要看的是演员，是名角。”其实，这正是京剧艺术家争奇斗艳，流派林立的重要因素。正由于我们坚持为演员写戏，为演员编唱腔，为演员导戏，都是以主演为中心进行标新立异，开展艺术创造，李释戡和齐如山为梅兰芳写出的《霸王别姬》才成为梅派的世纪经典；翁偶虹为程砚秋写出的《锁麟囊》才百演不衰；陈水钟为荀慧生写出的《红娘》才成为传世之作；吴幻荪为马连良写出的《十老安刘》才演出了马派的风格特色……这才有了各自的艺术个性，才有了各自的流派剧目，才有了流派。正是因为编剧王雁和导演郑亦秋了解并研究了马、谭、张、裘四大流派特色，才量体裁衣，为马、谭、张、裘编导出展示四派风格的合作剧目《赵氏孤儿》。

相反，如果以剧本和导演为中心，演员的艺术个性被抹杀，

艺术特色被淹没，艺术水准被限制，梅兰芳何以为梅兰芳？马连良何以为马连良？如果梅、尚、程、荀四大名旦都唱一位作曲家的一种风格的唱腔，又何来梅、尚、程、荀？一位没有艺术个性和独特风格的演员就等于失去了灵魂，又如何号召观众呢？因此，近年的演员除了打起前人的旗号，跟在前人的流派后面跑，又怎么能创造自己的风格流派呢？君若不信，那么请问：哪位导演能设计出梅兰芳的“捧印”，取代梅兰芳几十年的艺术积累？哪位唱腔设计能编出张君秋的唱腔？哪位编导能编导出李少春的《野猪林》？所幸当时的京剧没有导演中心制，否则，梅兰芳的“捧印”必然面目全非；程砚秋的“程腔”自然没有“程”的味道；当年有人要马连良去改演周信芳的麒派《宋士杰》恐怕就不是京剧史上的笑话，而要变成残酷的现实了，“南麒北马”就真要“非驴非马”了，足见发挥和保护演员的创造性和艺术个性是何等重要了。

既然京剧是演员的艺术，看京剧就要看名角。都是《四郎探母》，上座率也有高有低；都是国家剧院，演出也有好有坏。为什么某位县剧团的名演员一调动工作，那个县京剧团就没有了？为什么某位名角逝世，一个省剧团就再也不能进北京了？为什么一个演员告病假，一出好戏就没人看了？一言以蔽之，观众在主演、导演、剧本面前，首选只能是主演。只有推行明星制，大树特树“角”的权威，京剧才能上座，新的流派才能产生。

为京剧号脉(之二)

——花钱越多，艺术的含金量越低

第二个问题，我认为是：大制作带来艺术的退化，只见花架子，不见真功夫，花钱越多，噱头越多，京剧艺术的含金量越少。

对话剧和京剧做过认真研究的戏剧大师焦菊隐曾非常明确地说：“话剧是布景里面出表演，京剧是表演里面出布景。”我们也向国外说我们的《三岔口》是如何通过演员的表演在几千瓦的灯光下制造出伸手不见五指的暗夜；是如何通过演员的表演和一只船桨在空旷的舞台上表现出那激流勇进的一叶小舟；是如何通过演员的表演使京剧的舞台上时空变幻自如。因为京剧的特色之一就是她的写意性和虚拟性。所以京剧以她不同于话剧表演的独特风格屹立于世界文艺舞台；所以曾经在京剧中使用过布景的梅兰芳以他的亲身教训一再嘱咐我们说，用布景不但没有好处，还会限制我们的表演。所以裘盛戎在排现代戏《雪花飘》时说：“你们又是风，又是雪，还要我们演员干什么？”所以，《梁祝》中的“十八相送”和《忆十八》是用什么布景都无法解决这十八里路瞬息变化的风景线，而我们通过演员的表演却巧妙地描绘出这一路风光，而且情景交融。为什么呢？因为我们明确一点：戏剧是“情为主，景为客”，观众看的是鲜活的艺术形象；观众不是来看独木桥，而是来看梁祝二人过桥时怎么触景生情；观众不是来看风雪，而是要看老人冒着风雪给人送电话的那种精神。

然而近年来，动辄几十万元，上百万元排演大戏，时兴大布景，大制作。结果，白天演黑夜不再用虚拟，写意手法，现代的灯光科技似乎更新鲜，更省事；有真船上台，机关操纵，《秋江》的表演似乎也过时了；更有台上搭台，中心表演区充满

了台阶，动不动就要演员上下台阶，甚至真楼梯上台。似乎演员的圆场功也不用练了，虚拟化的上下楼梯表演更不用演员下功夫学习了。要知道，京剧艺术必须“有声必歌，逢动必舞”，而且其规范就是一个字：圆。如今的舞台上，圆场寸步难行，怎么舞？怎么圆？再加上高级音响或者先期录音，对口型，不用费劲就可以“满宫满调”，不用出音，就可以获得“掌声雷动”，如此发展下去，请别人代替录音，不是更能精彩吗？似乎嗓子也不用练了，唱腔也不用学了，来点双簧就全有了。曾有报道说，某大剧院排演一出《宝莲灯》，唱、念、做、打、舞，一字不提。只说他们与某科技公司“联手合作”，一只“宝莲灯”就花费了几十万元，此灯可以通过电脑遥控在观众席中飘来飘去。真不知这个报道是让观众去看灯呢？还是去看戏呢？如果京剧如此发展，还有什么艺术可言呢？某剧的皇帝由金殿转入后宫，这个过程本无戏可做，是应该简化处理的，由太监“一翻两翻”，喊一声“万岁摆驾后宫”就解决了，这就是我们戏曲的高明之处。为了出新意，竟然采用了“转台”，不仅劳民伤财，也是画蛇添足。好像只有大制作，京剧才能振兴，才能改革出新。钱都花在这上面了，京剧的表演艺术的价值又在那里呢？

为京剧号脉(之三)

——京剧的话剧化

在近十几年排演的大部分新戏中，最罕见的是武戏；最不讲究的是唱念做打的基本功；最重要的标志是“大胆打破传统的模式”；劳民伤财最多的是灯光布景；最终目的是获奖；最后的结果是内部演出两场，或者拿出人民的血汗钱慷慨赠票，凑足场次，还美其名曰“只讲社会效益，不讲经济效益”。其实，没有票房价值，又哪来观众？又哪来社会效益？而这种种后果的原因之一就是京剧的话剧化。

应该说，目前不少新排剧目的作者是话剧的，导演是话剧的，舞美是话剧的。他们不但对京剧一窍不通，而且对京剧充满蔑视和反感。有一位导演说，我就喜欢黄梅戏，没有那么多传统的程式，容易改造。难道一个剧种的历史短，不成熟就是优点；历史长，很成熟就是麻烦吗？这正好说明她根本不是来排京剧，也不是来排黄梅戏的，而是要“改造”京剧，要排话剧化的京剧或者黄梅戏。因此，他们的剧本与京剧的表演完全脱节；这样的导演只能要求演员转向写实性的表演；充其量也就是话剧加唱。例如京剧剧本必须给演员的表演留有余地，可以用动作身段和舞蹈特技来表现情感和剧情。像京剧的《花田错》，中心场就是“买画”和“做鞋”，其生动所在都不在台词上。你不懂京剧的四功五法，不懂京剧那极其丰富的表现手法，怎么“写”的出来？又怎么“导”的出来？结果都用台词表示，这能是京剧吗？至于武戏《挑滑车》和《三岔口》都是公认的京剧经典，但是两出戏的剧本都不过两三页，要让话剧演员读剧本是无法读通的。甚至那出红遍国际舞台的《雁荡山》却是一句台词也没有。你不认真学习京剧程式的运用法则，不认真研究京剧的艺术特征，怎么能写京剧，排京剧，改造京剧呢？我们讲“推陈出

新”，可是你没有见过“陈”，不知道“陈”为何物，又怎么“推陈”呢？

前几年，某些戏曲学派，公然反对继承传统，提出了“断裂论”，说“现代戏剧不能从娘胎中带出一点痕迹”。目前，这种论调没有了，但是让话剧编导来编导京剧的新戏，以为只要布景好，台词好，情节好就是好戏。只要能“打破京剧行当的限制”，“打破传统的框框”，“打破京剧的程式化表演”，传统的东西越少越可以“出新意”，如此“继承传统”岂不是一句空话。好像京剧的行当、程式、规范都是那么陈腐不堪，十恶不赦。从而使京剧走向话剧的写实性表演，走向“话剧加唱”，让京剧演员也“从布景中出表演”，把整个京剧都给“打破”了，这还能叫京剧吗？想想当年，梅兰芳先生排演新戏后总要问观众：“您看像京剧吗？”李少春排出新戏后总要问：“您看哪些地方不像京剧，请您指出来。”而今天我们在北京京剧院的排演场上竟然听到一位话剧导演大喊：“你们为什么总像京剧？”可谓时过境迁，真不知京剧何罪之有？其京剧前景怎不堪忧？