



384405



革命现代京剧《智取威虎山》
主要唱段学习札记

毛主席语录

革命文化，对于人民大众，是革命的有力武器。革命文化，在革命前，是革命的思想准备；在革命中，是革命总战线中的一条必要和重要的战线。

我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的。

目 录

满腔热情 千方百计

——关于塑造无产阶级英雄人物音乐形象的几点体会..... 1

誓讨八年血泪账

——“只盼着深山出太阳”唱段学习札记.....15

唤起工农千百万

——“管叫山河换新装”唱段学习札记.....22

革命烈焰不可挡

——“誓把反动派一扫光”唱段学习札记.....28

心红似火志如钢

——“把剥削根子全拔掉”唱段学习札记.....36

革命智慧能胜天

——“共产党员”唱段学习札记.....48

天翻地覆慨而慷

——“迎来春色换人间”唱段学习札记.....48

深山老林见太阳

——“这些兵急人难”唱段学习札记.....57

红旗指处乌云散

——“我们是工农子弟兵”唱段学习札记.....62

打虎随你上高山

——“自己的队伍来到面前”唱段学习札記……………66

刀丛剑树也要闯

——“胸有朝阳”唱段学习札記……………72

不爱红装爱武装

——“坚决要求上战场”唱段学习札記……………83

满腔热情 千方百計

——关于塑造无产阶级英雄人物音乐 形象的几点体会

上海京剧团《智取威虎山》剧组

在革命现代戏中，戏曲音乐（包括唱腔和器乐）的具体任务是多方面的，但它最根本的任务是塑造无产阶级英雄形象，即：用革命现实主义和革命浪漫主义相结合的方法，通过着重揭示人物内心世界的途径，塑造无产阶级英雄人物的音乐形象。这是在毛主席无产阶级文艺路线指引下，在毛主席的“古为今用，洋为中用”、“推陈出新”的伟大方针指导下，江青同志领导的京剧革命提出的一个崭新课题。这个课题的提出，必然引起整个戏曲音乐领域的音乐结构、音乐语言、作曲技法等等方面的彻底变革。

本文不是对《智》剧音乐创作的全面总结，只是谈谈我们在京剧革命实践中体会较深的几点。以前两篇文章已谈过的，不再重复。

充分发挥唱腔直接揭示内心世界的功能

唱腔，由于是演员直接唱出来的、带有文学语言并经过艺术加工的音调，因而它在揭示人物内心世界方面，具有更直接、明确、细致的特长，并富于强烈的艺术感染力。这种特有的功能，使它成为戏曲中塑造无产阶级英雄形象的一种最重要的手段。

唱腔的上述功能，是靠唱腔设计和演唱方法两方面来共同完成的。

(一) 在唱腔设计中，要坚持广度与深度相结合的原则。

英雄人物完整的音乐形象，总是由许多侧面有机构成的。广度，就是指各侧面在音乐布局上的完整性和丰满性；深度，是指各侧面表现上的准确性和深刻性。只有广度和深度相结合，才能产生塑造上的高度，才能使所塑造的英雄人物的音乐形象完整、崇高、丰满、感人。

关于广度的处理，需要注意以下几点：

第一，在音乐布局上，必须首先做到“胸中有‘数’”。这是针对过去旧戏中那些“打补丁”、“见缝插针”、“见三说三，见四说四”等等消极被动、杂乱无章的结构局面而言的。就是说，要从内容、从人物出发，根据剧本的主题思想、情节结构，找出体现人物内心世界各侧面的主要环节（俗称“节骨眼”），并洞悉它们的内在联系，从而通盘考虑并确定唱段安排上的主次关系，以保证音乐形象的完整性、连贯性。同时，又要注意，主要英雄人物的音乐形象所包含的侧面要丰富，相应的音乐布局幅度要大，以保证音乐形象的丰满性。

第二，要突出重点。这是针对过去那种“眉毛胡子一把抓”或“平分秋色”的结构局面而言的。毛主席教导我们：“应当把自己注意的重心，放在那些对于他所指挥的全局说来最重要最有决定意义的问题或动作上”。这是极其重要的。这里说的突出重点，包括两层意思：一是在所有唱段中突出主要唱段，二是在各个唱段中突出主要侧面。如杨子荣在全剧中有十二个唱段，而以下列四个唱段为重点：

“管教山河换新装”，其中的重点侧面是杨子荣的阶级爱和阶级恨；

“共产党员”，其中的重点侧面是奔赴革命斗争的坚强意志；

“迎来春色换人间”，其中的重点侧面是对中国革命、世

界革命的宏伟理想和叱咤风云的豪迈气概；

“胸有朝阳”，其中的重点是作为英雄人物的灵魂——对毛主席的无限忠诚，毛泽东思想是他智慧和力量的源泉。

这四个重点唱段，又以“胸有朝阳”为核心唱段。

江青同志所一再强调的“有层次的成套唱腔”，是突出重点唱段和体现音乐布局广度性的重要结构措施之一。特别是在核心唱段上，更应该采取净场的（即场上无其他人）多层次的成套唱腔。

要实现上述两点，有一个很重要的措施，就是作曲者和编剧者必须共同进行文学构思和音乐构思，即共同考虑唱段的安排和唱段内侧面的安排。这样，一则可以避免发生相互抵触和相互脱节之弊；二者作曲者更能深刻地理解文学构思的意图，从而做到准确有力的体现，而编剧者又能主动积极地为音乐构思提供有利条件。

关于深度的处理，我们以为应该注意以下几点：

第一，在旋律创作上要尽力做到“三对头”，即：感情、性格和时代感都对头。这是针对那种脱离人物、背离时代精神的“水腔”和“老腔老调”而言的，是我们根据江青同志在反复修改唱腔、特别是多次修改“共产党员”和“胸有朝阳”过程中的指示精神所归纳的守则。我们常常看到这种情况：大体的喜怒哀乐对头，不一定性格气质对头；具体的感情、性格对头，不一定时代气息对头。塑造无产阶级英雄人物音乐形象，一定要使这三者联系起来，才能创作出表达无产阶级思想感情、有鲜明性格特征和新的革命时代精神的旋律，才能完整地揭示英雄人物崇高的内心世界。坚持“三对头”的原则，是达到深度的主要措施，也是戏曲音乐创作中最困难的一环。它要求我们在旋律音调的出新上付出更艰苦的努力。革命现代戏的

作曲者，在这个问题上，不应“知难而退”，而应该坚决地“知难而进”。

第二，适当地运用特性音调的贯串和发展，是达到深度的有效手法之一。因为一定材料的反复出现和贯串发展，可以加深观众对所表现内容的感受。目前说来，在唱腔中运用特性音调的贯串和发展，是个新问题。在《智》剧中我们尝试运用这一手法，目的是为了突出、有力地揭示某些侧面，如：贯串地运用向下四度暂时转调的旋律方法，侧重表现杨子荣深厚的阶级爱，在全剧中共贯串使用了六次，“胸有朝阳”一段中的“一颗颗火红心暖我胸膛”，“管教山河换新装”一段中的“普天下被压迫的人民都有一本血泪账”等等都是。

第三，在唱腔设计上，要善于利用唱词字面上所提示的具体形象作为媒介，加以发挥，借以抒情。这种内容和形式统一程度越高，艺术感染力便越大。杨子荣在第五场的〔二黄导板〕就是一例。在这里我们就是借唱词字面所提示的“林海”、“雪原”、“霄汉”等的空间态和“穿”、“跨”、“冲”等的动态和声态，在旋法上加以发挥，从而更有力地表现了杨子荣“下定决心，不怕牺牲，排除万难，去争取胜利”的革命英雄主义精神和气吞山河、顶天立地的豪迈气概。再如常宝“只盼着深山出太阳”和“坚决要求上战场”两段中的“风雪”和“峻岭”，我们在旋法上，借前者的动态与声态，借后者的空间态，抒发了常宝烈火般的阶级感情，同时又体现了她刚强勇敢的性格及其发展。其它如杨子荣的“能胜天”的“天”字，“太阳”，“朝阳”，“光芒”，“火焰”等等都是。这个问题，常常被有些作曲者和写词者所忽视，失掉了可以借以发挥的机会。但是，也要注意此法不宜滥用，以免流于平庸；同时在运用时也要注意，切勿以图解的方式仅仅局限于唱词字面所

提示的形象的描绘。因为对于唱词字面上所提示的形象的描绘，并不是目的，它只是达到揭示英雄人物内心世界这一目的的桥梁而已。

第四，要正确地运用强烈对比。大家知道，在唱腔设计中，由旋律、音区、节奏、力度、调式等方面构成的强烈对比，是一种常用的手法。但是，如何正确运用强烈对比于英雄人物音乐形象的塑造，确是一个需要认真探讨的问题。那种形而上学的、为对比而对比的做法（如：仅仅为了打破形式上的平淡局面而运用的强烈对比等）固然是不对的；但是仅仅根据唱词字面上所提示的内容意义，盲目、孤立地运用强烈对比，也是不对的，因为它并不是真正从内容出发的。我们的体会，真正从内容出发运用的强烈对比，应该是以英雄形象的不同侧面作为形成对比的内容根据。这样的强烈对比，既能表现英雄形象各侧面的深度，又能在对比过程中表现人物性格的完整性。

例如，李勇奇是一个性格爽直、阶级的爱憎和喜怒异常鲜明的英雄人物。因此在构成其音乐形象各侧面的连接上，就必须运用比其他人物更为强烈的对比手法。第七场中他的两个唱段，“这些兵急人难”一段和“自己的队伍来到面前”一段，就充分说明了这一点。这里有两种类型的强烈对比：一种是唱段之间的强烈对比，即：前面表现沉思的唱段和后面表现感情爆发的唱段形成强烈的对比。前者使后者显得非常鲜明、突出，于是生动地体现了这个人物对中国人民解放军由不了解到了解后态度、情绪的鲜明变化，雄辩地说明了：有着光荣革命传统的中国劳动人民，一旦受到中国共产党的启发、教育，就会迸发出无穷无尽的革命力量。另一种是在每个唱段内部又分别含有强烈对比，如：“这些兵急人难”一段中的“和气可亲”

一句与“自古以来兵匪一家”一句连接上的强烈对比，“自己的队伍来到面前”一段中的“只说是苦岁月无边无岸”一句与“谁料想铁树开花、枯枝发芽”一句连接上的强烈对比，都生动地体现了他对两个阶级、两种社会、两种军队爱憎和喜怒异常分明的性格。在杨子荣的唱腔中，强烈对比更是不乏其例。第三场唱段中的“普天下被压迫的人民……”与“要报仇，要伸冤……”一句之间的对比，是一个由调式、节奏、力度、旋法等要素综合形成的强烈对比的例子。这种强烈的对比，带来旋律音调上更大幅度的出新，因而使杨子荣的阶级爱和阶级憎，解放全人类的革命理想和对于现实斗争的坚强意志等不同侧面，都表现得非常鲜明而深刻。

要注意辩证法。任何事物总是在一定条件下走向自己的反面。强烈对比手法运用过多，就走向自己的反面：形成新的平淡局面。因此，此法不宜滥用，用要用在“节骨眼”上。另外，构成对比的两方之间，必须保持内在的有机联系，使之连接自然，以免生硬。

（二）在唱法上，要坚持从人物出发的原则。

发挥唱腔揭示人物内心世界的功能，唱法的革新也是一个很重要的方面。唱法与唱腔是相互依存、相互制约的辩证关系。好的唱腔，要通过好的唱法才能得到体现，并且可收锦上添花之效。反之，则可能减损、甚至歪曲唱腔所包含的内容。所以，关于唱法的改革，需要音乐设计同演员经常认真研究，协力解决。

塑造无产阶级英雄人物音乐形象的战斗任务，对唱法的革新提出了一系列要求，并且围绕着观点和方法问题，在实践中也产生过激烈的斗争。

首先是出发点的问题，即演唱者在处理唱法上是从人物出

发呢，还是从自我或流派出发？这里体现着两种艺术观的尖锐斗争。过去有的人在演唱时，脑子里想的全是怎样才能炫耀自己，才能使自己“露一手”，才能获得“满堂彩”；还有的人脑子里想的全是“我的流派”（什么谭、言、马、麒、梅、程、尚、荀等等），不是想着通过唱法的革新千方百计地揭示人物内心世界，而是墨守成规地、一心一意地想着怎样才能唱出“我那流派的味儿”。前者是从自我出发，后者是从流派出发，实质上也是从自我出发，因为其目的是借流派表现自己，标榜自己。这样，他们在方法上就必然是：唱声不唱情，唱流派不唱人物，表现自我趣味不塑造英雄形象。譬如，在旦腔中，他们就特别乐于在句末和句中的拖腔上使用慢颤音和下滑音等等润腔方法；在生腔中，就特别乐于用慢颤音、慢滑音以及频繁的的力度收放变化等等润腔方法；在吐字上总是不肯摆脱中州韵、湖广音的旧习惯。不难想象，用这种唱法“塑造”的音乐形象，就必然是充满着妩媚的闺秀气、儒雅的书卷气以及陈腐的宫廷味。

我们在实践中深深体会到，在唱法上如果不打破上述那些旧习惯、旧传统、旧法规，是不可能塑造出无产阶级英雄人物音乐形象的。为此，我们始终坚持从人物出发的原则，即：演唱者无论在构思和演出过程中，脑子里时时刻刻想的是剧中的人物，特别是英雄人物。由此出发，就促成了唱法上的革新。如在杨子荣唱腔中，运用刚柔相济、以刚为主和断连结合、刚健秀丽的唱法，表现他勇敢机智的性格；运用以胸腔音加强音色厚度的唱法，来体现他宽广的襟怀、雄壮的气概等等。总之，这种唱法所表现的风格，是刚健、爽朗、朴素、大方的，是能够唤起听众新的时代感的，是古为今用，推陈出新的，因而是与过去那种表现帝王将相、才子佳人唱腔的韵味大相迥异的。

正确发挥器乐的表现作用

大家知道，旧京剧中的器乐体制，是以“曲牌”、“胡琴套子”、“锣鼓经”为主体的。这种适应表现封建剥削阶级生活内容的僵化了的器乐体制，如果原封不动地套用于革命现代戏，那就会象一条条无形的锁链，锁住演员的手脚，严重损害无产阶级英雄形象。内容的彻底变革，必然促成艺术形式的革新。在革命样板戏中，我们看到，器乐（包括伴奏和配乐）已经打破了上述旧体制，而成为塑造无产阶级英雄人物音乐形象的重要手段之一；但同时也带来一系列需要我们迫切解决的新问题。下述几项，是我们在实践中经常接触到的主要问题。

（一）正确处理器乐和声乐的关系。

这个问题，主要表现在唱段的内部。在唱段中，器乐（即伴奏音乐）的表现作用，并不是通过脱离唱腔的自我炫耀来显示的，而是通过对唱腔正确妥贴的衬托和辅助来显示的。器乐与声乐的关系，应该是宾主关系。因此，器乐只能是“伴”，是“辅”，而不能“喧宾夺主”，更不能制造“音墙”或“音库”，压倒声乐。但是这种“伴”和“辅”，并不是消极、被动的，而是积极的，能动的，是构成一定完整音乐形象所不可缺少的。在服从唱腔所表现的内容的前提下，伴奏要发挥自己的特长，积极能动地对唱腔作加强补充性的烘托，来突出和丰富唱腔及其表达的内容。

这种能动的补充有多种形式：

一种是根据唱词字面上已提示的内容，在跟随唱腔的主旋律外加以新的补充，如常宝的“八年前风雪夜”一句，在托腔的同时，又以弦乐作风雪迷漫形象的补充；少剑波的“山河壮丽，万千气象”一句中，伴奏在托腔的同时，又以木管和弦乐

奏出音域宽广、音色明亮、雄伟壮丽的和声背景，从而在唱腔的主旋律外，补充地描绘了唱词所提示的景象，并进一步体现了规定的意境。再如杨子荣在第八场的“暗写就军事情报随身藏。趁拂晓送情报装作闲逛”两句的伴奏里，先后采用两种特定的音型，刻划了他外静内紧的心理活动。

另一种形式是补充唱词字面上所没有直接提示的规定内容。这种形式，在《智》剧伴奏中是比较多见的。如：少剑波在第四场唱段里“党中央指引着前进方向”一句伴奏中，《东方红》音调的出现，明确地表现出我们党中央是伟大领袖毛主席领导的。同样，杨子荣在第八场唱段中的“胸有朝阳”一句的伴奏里，《东方红》音调的运用，显示了这里不是自然景色的太阳，而是光芒万丈的毛泽东思想。

常宝在第三场唱段中“掳走爹娘”和“娘啊”两处的伴奏，是属于更大幅度补充的例子。在这里，不但有上述那种补充表现的特点，而且还另外用低音旋律写出常猎户此刻的悲愤心情，从而形象地体现了常猎户父女共同的呼声。

在主旋律外加补充性音乐材料的伴奏形式，固然属于能动性的补充，但有些单一材料的随腔伴奏形式，往往也有一定能动补充作用。如用与唱腔相近的音色、相同的力度和起伏度，以形动影随、体贴入微的托腔方法（如常宝的“爹想祖母我想娘”一句），可以给唱腔的旋律以有力的支持，并增添其音响厚度（注意：不是增强响度），从而使唱腔加强了艺术表现力和艺术感染力。

（二）正确处理器乐表现内容中人物和景物的关系。

在戏曲音乐中，器乐担负着描写环境气氛和刻划人物内心世界的任务。这两者总是同时结合出现的。在这个结合过程中，应以人物为主，景物为辅，写景物要为写人物服务。这叫

做“借景抒情”、“情景交融”。如果孤立地写景，见物不见人，见景不见情，就会跌入唯美主义、形式主义的泥坑。例如：第五场的幕前曲，其中有描绘风、雪、马等景物形象的音调，也有刻划杨子荣勇敢豪迈英雄形象的音调，但自始至终是以后者为主体的（即一开始奏出的杨子荣副“主调”和中间用圆号奏出的根据“气冲霄汉”唱腔演化而来的旋律）。描绘骏马奔驰的音乐形象，只是作为衬托这一主体的节奏背景，描绘风、雪的形象，只是作为陪托这一主体的穿插；而这些描绘风、雪、马的音乐材料本身，也不单纯是写景的，它们都以“借景抒情”的方法体现了杨子荣革命的豪情壮志。

在写人物方面，器乐也要着重刻划人物的内心活动。除了运用“贯串主调”以反复刻划人物的性格特征外，还要注意揭示英雄人物特定的具体的心境。例如：在第八场杨子荣的〔二黄导板〕后少剑波“主调”的出现，在（“装作闲逛”一句后座山雕“主调”的出现，都是用无词的语言说出了杨子荣的心声。前者表现了杨子荣对战友的怀念，后者表现了他对座山雕的憎恶。在第三场杨子荣唱的“血债要用血来偿”一句后的过门，为什么要出现红旗飘扬、万马奔腾的音乐形象呢？显然主要不是为了写景物，而是为了体现杨子荣此刻汹涌澎湃的战斗激情，从而说明，只有遵照毛主席“枪杆子里面出政权”的伟大真理去战斗，被压迫人民才能真正讨还血债！

（三）关于乐队编制的改革。

为了做到上述两点，要求我们不仅要打破以旧“曲牌”、“胡琴套子”、“锣鼓经”为主体的器乐体制，而且要在乐队编制上进行彻底的改革。为此，我们根据江青同志的指示，在京剧历史上第一次采用了中外混合的乐队编制。这种编制的优点是：丰富了色彩，增强了厚度，扩大了表现力，并具有新颖

的民族特色。

在这方面需要注意以下几点：（1）在伴奏部分的所有乐器中，要突出民族乐器的“三大件”（京胡，二胡，月琴）；在外来乐器中，要以弦乐为基础。（2）在所有器乐的写法上，要切忌“洋”（缺乏民族特色）、“怪”（离奇古怪、矫揉造作）、“重”（音响过强、过厚）、“杂”（配器上的复杂烦琐），力求达到“为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”。

继承和借鉴决不能替代自己的创造

几年来的创作实践，使我们对毛主席提出的“古为今用，洋为中用”、“推陈出新”的伟大方针，感受更为深切。我们深深体会到：如果不“推陈出新”，京剧就决无生路，更谈不上为社会主义经济基础服务了。

毛主席教导我们说：“我们必须继承一切优秀的文学艺术遗产，批判地吸收其中一切有益的东西，作为我们从此时此地的人民生活中的文学艺术原料创造作品时候的借鉴。”又说：“继承和借鉴决不可以变成替代自己的创造，这是决不能替代的”。在无产阶级文化领域中，对古人、洋人东西的继承和借鉴，只是一种手段，而根据“此时此地的人民生活”所进行的创造，才是目的。人民生活“是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一的源泉”，而传统只能是“流”，历史唯物主义者承认艺术的发展有民族范围内的继承性，然而决不能以“流”替代“源”，用借鉴替代创造，这是决不能替代的！

但是，长期以来，叛徒、内奸、工贼刘少奇及其在文艺界的代理人周扬、夏衍、田汉、阳翰笙、齐燕铭之流，顽固对抗毛主席的伟大教导，狂热鼓吹崇洋复古的“全盘继承”论和“传统万能”论，流毒甚广，危害极大。在京剧音乐方面，还派生

出另外一些反动谬论，其中最具有代表性的就是“移步不换形”和“京剧姓‘京’”。

“移步不换形”，说穿了就是“换汤不换药”。其所谓“移步”，就是改头换面，造成假象，而“不换形”才是其真正的目的：维护帝王将相、才子佳人的旧体制。所以，实际上这是一种彻头彻尾的资产阶级改良主义货色。

“京剧姓‘京’”论的鼻祖是反革命修正主义分子彭真。这种谬论的“理论核心”就是所谓“从生活出发活用传统”，显然它更有欺骗性。其真正的目的，就是以“活用传统”替代创造，替代一切。

这两种谬论，看起来似乎都有着“改”与“变”的含义，实质上是取消革命的批判，维护封建文化传统。他们把这种旧传统当成叫人们不要根据“此时此地的人民生活”进行创造的工具。因而，其所谓的“改”和“变”，看起来花样翻新，实际上“万变不离其宗”，始终在旧传统的圈子里拼来凑去，跳梅花桩。反革命分子周扬不是说过吗？“对待遗产就象对待马褂一样，马褂这种形式过时了，但料子是好的，只要把形式改一下，就可以适应无产阶级的要求了。”真是一语泄露了修正主义的秘诀！就是说，批判是不必要的，消化吸收更是多余的了，由于“料子是好的”，所以就不必创造了，只要改装一下就行了。这种“改马褂”的怪论，使人很清楚地看出他们的政治目的，就是维护剥削阶级对于舞台的统治权，为复辟资本主义鸣锣开道。

《智》剧的音乐创作，就是在毛泽东思想光辉的照耀下，在江青同志直接领导和参加实践下，同上述形形色色的反动文艺思想和保守思想的反复斗争中进行的。

旧的京剧音乐是为封建阶级代表人物称霸舞台服务的，从

内容到形式俱已僵化，唱来唱去，不过只有喜怒哀乐、整散快慢的大同，阴阳上去、流派行当的小异。试想，塑造无产阶级英雄人物的音乐形象，不打破这一套，怎么得了？“不破不立。破，就是批判，就是革命。”只有打破旧传统，同时消化吸收其中有用的东西于我们从“此时此地的人民生活”出发所进行的创造，才能真正做到标社会主义之新，立无产阶级之异。我们根据江青同志的指示在实践中所归纳的“三个打破”

（即：打破行当，打破流派，打破旧格式）的原则和前面讲的“广度与深度相结合”以及“三对头”的原则等，都是在这场斗争中所产生的。这些原则为《智》剧带来了音乐材料上、结构形式上以及演唱、演奏方法上一系列的改革尝试。就拿结构形式方面来说，已经产生了许多新的板腔，如：第三场常宝的〔娃娃调反二黄〕及其一系列板式、杨子荣唱段中间的新〔反西皮〕，第五场杨子荣紧拉慢唱的〔二黄导板〕，第七场的对唱〔二黄二六〕和李勇奇唱段中的〔二黄垛板〕，第八场杨子荣的〔二黄二六〕，第九场常宝的〔娃娃调二黄〕及其一系列板式。此外，在套式（即板式的连接形式）上，与过去也有更大的不同，特别要提到的是，用不同腔系构成的套式，如第五场的〔二黄〕接〔西皮〕，第三场的〔反二黄〕接〔西皮〕等。在旋律音调方面，改革的幅度就更大了！在这里，各个英雄人物的唱腔，已经不能再用什么“流派”、“行当”来衡量了。就拿杨子荣的唱腔来说，你说是老生腔吗？但其中又有很多武生、小生甚至花脸的唱腔因素，很难说是是什么“行当”。同样，常宝的唱腔，从“行当”来说，既非青衣，又非花旦，从“流派”来说，既非梅派，又非程派。它是什么“行当”？我们说它只是常宝“这一个”人物的唱腔。它是什么“流派”？什么“流派”也不是，干脆说：革命派！