

京剧艺术传承与保护工程

寿心

# 谈戏说艺

百位名家口述百年京剧传承史

下卷

中国京剧艺术基金会 编

上海文化出版社

京剧艺术传承与保护工程

齐心

# 谈戏说艺

下卷

百位名家口述百年京剧传承史

中国京剧艺术基金会 编

上海文化出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

谈戏说艺: 百位名家口述百年京剧传承史 全二册 /  
中国京剧艺术基金会编. -- 上海: 上海文化出版社, 2015.1  
ISBN 978-7-5535-0352-3  
①谈… Ⅱ. ①中… Ⅲ. ①京剧—戏剧史—中国 Ⅳ. ①J809.2  
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 000306 号

---

出版人

王刚

责任编辑

赵光敏

装帧设计

叶珺

设计制作

方明

出版

上海世纪出版集团

上海文化出版社

地址: 上海市绍兴路 7 号

邮编: 200020

网址: [www.cshwh.com](http://www.cshwh.com)

发行

上海世纪出版股份有限公司发行中心

印刷

上海港东印刷厂

开本

787 × 1092 1/16

印张

32.75

版次

2015 年 1 月第一版 2015 年 1 月第一次印刷

国际书号

ISBN 978-7-5535-0352-3/J.114

定价

98.00 元(全二册)

告读者 本书如有质量问题请联系印刷厂质量科  
T: 021-54743397

## 目录

### 生行

|                   |         |     |
|-------------------|---------|-----|
| 傍着奚啸伯、周啸天先生演戏受益无穷 | 苏承龙     | 002 |
| 活学活用流派 声情并茂表演     | 李崇善     | 006 |
| 漫谈张翼鹏的表演艺术        | 张善元 赵雅枫 | 011 |
| 我演戏的几点经验          | 周云亮     | 015 |
| 京剧俞(振飞)派小生艺术的特点   | 薛正康     | 019 |

### 旦行

|                               |     |     |
|-------------------------------|-----|-----|
| 传承尚派艺术 钻研科学发声                 | 王君青 | 024 |
| 学习宋(德珠)派艺术的创新精神               | 王继珠 | 028 |
| 老旦表演要注意细节的处理                  | 王梦云 | 032 |
| 我对张(君秋)派的认识                   | 王婉华 | 036 |
| 用一生感悟荀派艺术的真谛                  | 王紫苓 | 040 |
| 演员看得多会得多方能借鉴创新                | 王晶华 | 045 |
| 我是我,我是非我,我非我也<br>——我演《谢瑶环》的体会 | 杜近芳 | 049 |
| 演员在舞台上分分秒秒都要演人物               | 李世济 | 055 |
| 为程派我痴迷一生                      | 李蔷华 | 061 |
| 谈戏《红娘》《霍小玉》《红楼二尤》             | 宋长荣 | 065 |
| 我的父亲宋德珠与宋派艺术                  | 宋丹菊 | 070 |

我们只要站在舞台上就是传递美的

——漫谈张美娟的武旦艺术

齐英才 史依弘 074

探寻不尽的梅派艺术魅力

——我的学梅、传梅点滴心得

陈正薇 079

艺要精传

——谈我的祖父陈德霖与父亲陈少霖

陈志清 085

在继承传统基础上发挥创新

林玉梅 089

只有辨别出好坏才能提高

尚明珠 092

汪本真先生带我走上李派老旦之路

赵鸣华 096

投名师会名角是我业务提高的途径

赵慧秋 101

谈童芷苓表演艺术

童寿苓 童祥苓 张南云 黄正勤 106

## 净行

认知传统 寻求创新

孙元意 112

谈郝寿臣的表演艺术

郝德耀 117

## 丑行

说说厉家班的九个不容易

厉慧森 122

褒扬良善 形神兼备

——追忆恩师刘斌昆

熊志麟 126

丑角的第一基本功是念白

郑 岩 131

庄谐适度 雅俗共赏

黄德华 136

## 综合

|                   |           |     |
|-------------------|-----------|-----|
| 吹打弹拉七十年           | 于学森       | 142 |
| 探索符合戏曲音乐教育规律的教学模式 | 孔祥昌       | 147 |
| 父亲李慕良对我从事京胡艺术的教益  | 李祖铭       | 150 |
| 拉好京胡要和演员研究合作      | 杨津亭       | 155 |
| 爱、学、悟             |           |     |
| ——我的编剧体会          | 邹忆青       | 158 |
| 戏魔磨戏 甘为人梯         | 孟宪琰       | 163 |
| 传承京剧传统服装规律及技艺应用   | 赵振邦       | 171 |
| 漫谈海派京剧的表演特点       | 赵雅枫       | 178 |
| 我对京剧乐队伴奏和演奏的认识    | 顾永湘       | 182 |
| 司鼓生涯感悟            | 郭中昌       | 186 |
| 我一生感到幸福的是遇见众多好老师  | 逮兴才       | 190 |
| 后记                | 《谈戏说艺》编委会 | 194 |





苏承龙(1928— )男,京剧生行演员。祖籍天津。1940年入天津稽古社学艺;1945年拜奚啸伯先生为师;1949年随周啸天先生继续学艺。1951起搭班唱戏,擅演剧目有《洪羊洞》、《打登州》、《白蟒台》、《定军山》、《杨家将》、《四郎探母》、《失空斩》、《珠帘寨》、《甘露寺》、《搜孤救孤》等。1982年调入天津戏校任教至退休,在教学过程中认真严谨,培养出一大批京剧人才。

## 傍着奚啸伯、周啸天先生演戏受益无穷

苏承龙 口述

我十二岁进天津劝业场六楼的稽古社科班学艺,基本功练到半年多以后开始分行当。我学老生,开蒙是韩舒声老师。他是韩长宝先生的公子,中国大戏院坐班班底的当家老生,北京约不来角的时候就他唱。我的启蒙戏是《八义图》,就是《搜孤救孤》。接着又学了《洪羊洞》、《四郎探母》等十几出戏。韩先生的东西相当好,规规矩矩纯粹京路。我后来拜奚啸伯先生,这些戏奚先生也就修修补补,改动的地方十分之一都不到。科班学戏,谁先学会了谁先演出,没学会的也不等你,下边又换戏了。差点的学生总跟不上,就只能来个二三路活吧,好学生永远是捷足先登,科班得捡着好的卖钱哪!

我们科班十二点吃午饭,一点钟开戏。演帽戏的学生连饭都吃不了,拿俩馒头就奔天华景后台扮戏。白天演折子戏,虽然不上座,班主高渤海为了让我们打基础锻炼,始终坚持演出。晚场七点钟开戏,净靠晚上的本戏挣钱了,《西游记》一直唱到四十本,天天满堂!孩子们很辛苦,可是逼着你真长能耐呀!科班还演过外国题材的《侠盗罗宾汉》,张春华主演,我演个打猎的。1945年,社会上百业萧条,班主高渤海给孩子们弄不着吃喝,科班就散了。

这时费玉策大哥介绍我去北京拜了奚啸伯先生。奚先

生给我说了《文昭关》、《失空斩》、《红鬃烈马》等。先生有戏我每次都跟着看戏，先生在家吊嗓子，我也吊吊，哪儿不对先生给指点指点。当时琴师是陈洪寿先生，不久就换魏铭先生了。

奚先生的《珠帘寨》，后边跟老军俩人那几句[摇板]有特点。老生问：“总得报门？”小花脸答：“唉，您就得报门！”“反了哇”，“反了呃！”就这几句[摇板]，小花脸从中夹白。他这几句唱得相当有风趣。“如今的事儿大变更，讲什么男女自由要平行。唯有孤王我的家法紧，”“您是怎么个紧法呢？”“孤比那平权自由还要狠十分。”“嚯！那可受不了！”“孤若不遵她们的令，”“怎么样呢？”“到晚来不叫孤，”“怎么着？”“进她们的卧室门。”“那您上哪儿去呢？”“东宫不让进我往西宫奔，”“西宫开门让您进去了？”“西宫也是照样行关门吹了灯。”“嘿！”“闷得孤王无处奔，”“您上哪儿去？”“坐在银安把闷气生，孤一生好把酒来饮，”“好喝点，”“也是孤好酒贪杯就惯坏了她们。沙陀国内访一访你再问一问，家家有本难念的经，救苦救难的观世音。老军与孤你就报门进，上面坐定两个夜叉精。她二人狼狈为奸拿了个稳，她不问孤我也不做声。”这几句[摇板]小花脸的夹白很重要，提倡男女平等嘛，实际上有点戏外的词儿，现抓眼。奚先生这些地方眼神特别好，脸上的戏，那劲头儿都很精彩。

奚先生最突出的是两个眼睛好，《空城计》“三报”的时候，看地图先生教我先看底下。一看底下也扎着人马，怎么扎那么少呢？有点儿不满意，再一看上面，啊？怎么都在上面呢！“旗牌过来！命你速到列柳城，把赵老将军速速调回，快去快去！”他这个眼神特别好。“啊！好大胆的马谡哇！临行之时怎样嘱咐于你，靠山近水安营扎寨。怎么不听我言，偏偏在山顶扎营。”这时候他这俩眼睛一转一想，完了！“只恐街亭难保。”还沉得住气，反正街亭是丢了。报！王平马谡失守街亭。“再探！”这是意料之中的事，“如何？果然把街亭失守了。”一琢磨还不碍事，不是调赵云去了吗？还有缓。“马谡失守街亭，乃诸葛之罪也！”这时候又自责，奚先生告诉我，当年在白帝城托孤的时候，刘备说：“啊先生，你看马谡为人如何？”幼常乃国家栋梁也。“不然哪不然，朕观那马谡言过其实终无大用，先生你要牢牢谨记。”微臣谨记。所以诸葛亮这时候想起托孤，错了！我没听先帝之言，马谡失守街亭，乃诸葛之罪也。在这一番思想里有好多东西，先生当初说戏的时候给我讲故事。为什么要转眼珠？为什么要晃脑袋？表示脑子里有东西。报！第二报来了，司马懿带兵夺取西城。一听，嚯！真快。“再探！”这时候还能沉住气，估摸着赵云要比他来得快。“呜呼呀！司马懿居然带兵夺取西城来了！”又倒托孤那瓢子。三报！以为是赵云来了，所以他一愣啊。司马懿大兵离西城不远！“再再探！”嗯？我估计错了，赵云该到哇！他很佩服司马懿的用兵之术，所以他才有“令人可敬哪，令人可服。哎呀且住！”奚先生说在三报当中，还得明白诸葛亮想的是什么？城外那点：“尔来看，我城内早埋伏有十万”，他从这边领“神兵”。自己暗含着一笑，为什么？我诸葛亮，唉！说瞎话哄他们，自个惭愧一挡脸，这些细腻的小地界都比较讲究。奚先生教

每一出戏,都给你掰开揉碎把道理讲清了。

《宝莲灯》中王彦昌跟夫人王桂英怎么斗心眼儿啊,各自都向着自己的儿子,我向着沉香,她向着秋儿。奚先生这地方特别好,都是通过眼神的配合,才显着那么默契,台底下看戏的才能入进神去。

《甘露寺》“劝千岁”那段唱,奚先生有自己的腔。佛殿相亲那几段念白,有独到的地方,念得非常精彩。花脸几番说:“你多口哇!”奚先生都是:“不算我多口哇!”第三番花脸说:“你坐在一旁,养养你的老精神吧!”奚先生说:“呃,这倒使得。”第四番孙权说:“不怕拌坏你的嘴呀!”奚先生说:“呃呵,拌不坏啊!呵呵呵!”末一番孙权说:“诸葛亮的火大,烧得你是胡说八道!”奚先生说:“呃呃,这是怎么讲话啊?呵呵!”这几番的词儿与众不同,跟花脸非得咬好了,俩人塞话都得醒脾,非得你气我、我气你不可。你越不爱听我越说,有太后在那,孙权又不敢怎么着。可以加强一点脸上的戏,再有语气各方面的配合,就显着不温了。

奚先生《清官册·审潘洪》的白口也有特色,一共七段,后来上岁数了只念五段。不光嘴里讲究,脸上的戏,眼珠一转,俩眼会说话,他是在马派的基础上形成了自己的风格。

我的贵人就是费玉策大哥,他非常热心,又介绍我和周啸天先生学戏。周先生和奚先生是好朋友,也就不必再拜师了,我叫他伯伯。我们都住在天津,我和周先生学了六七出戏吧,跟着就有机会演出了。

《白蟒台》这出戏是由马连良先生唱出来的,但是周先生也唱,他有独到的地方。马派听着潇洒,周先生比较夸张,棱角鲜明,该脆的时候脆,该挫的时候挫,顿挫有致、精彩传神。他擅长以音乐形象塑造人物,比方说先见邓禹,一听说“迎王接驾”,完了!当俘虏啦!大段念白,四句[原板]。二段见岑彭,念一大段唱四句[原板],岑彭唱两句。第三段见邳彤,一看这个面熟,哦,这不是刚派他去吗?就投降刘秀了?完了,刚派去就投降了!一想,再一想,唉!他跟邳彤说话,这眼神实际上说的是邓禹跟岑彭。他们都归降刘秀了,指的这几个人都一挡脸。王莽唱几句[原板]铎期接唱两句[原板]。咱们又是大段念白之后唱四句四平调。见到马武,一看活不了了,念“扑灯蛾”。再看邓禹,关键他不是元帅吗?放不放都在他这呢!大伙一听都站起来溜走了,马武一看他们都走了,跟铎期一块把王莽抓下台,下来脸冲里,这边一个那边一个抓着王莽,急急风,一到这,俩人立着身,啪一甩,趋步下。下一场金殿穿蟒,戴王帽绒球不是红的,是蓝的。《白蟒台》有时候穿灰蟒,铁灰的。周先生就穿铁灰蟒,讲究,就跟《哭灵牌》似的。奚先生唱这出戏拿云帚,倒不好比划了。周先生不拿云帚,就是单手,指啊、做动作呀,方便做戏;要拿着云帚就不得做戏了。周先生看着顺溜,显着特别随便。当年奚先生和马先生都唱这出戏,到周先生这就显着没有捆绑,一拿云帚手就不得使唤了,这都是周先生和别人有区别的地方。

周先生的《定军山》也值得说一说，现在都是按谭元寿先生说的路子，周先生比他们多点东西。“三通鼓”周先生有一点区别：明日走马换将。好，修书不及照书行事。得令！下书人拿着书出去。黄忠念一大段，然后转身再拉开唱这段流水“这一封书信来得巧”。上手们翻下，再唱“到明天午时三刻成功劳”。这意思就是得想好，是不是能成功啊？他能听你的吗？所以这有个“是否能行”的身段。“滚头子”到这往远处看，明日走马换将，用箭将他射死，再用拖刀计。吹胡子，揪靠牌子，以表现黄忠此时的心态。

我跟着周先生，就是傍着先生这一堂二路老生活儿，像《失空斩》的王平、《定军山》的严颜、《四进士》的毛朋、《清官册》和《洪羊洞》的八贤王、《碰碑》的杨六郎等等，都是先生教的，又学了一堂能耐。搭奚先生那个班还是这堂活，他们老二位的戏路子都差不多。周先生的东西棱角比较鲜明，我傍着这二位先生，一边干活一边学习，有好多东西是这么学来的，受益太大了！

（何佩森 编辑整理）



李崇善(1940— )男,京剧老生演员。1952年入北京私立艺培戏曲学校,受到余派老生王少楼的精心传授。功底扎实,戏路较宽。1962年拜谭富英为师,并向琴师王瑞芝请益。1975年参演现代京剧《磐石湾》,广受观众欢迎。1993年出任北京京剧院三团团长兼第一主演。曾排演新编历史剧《逼上梁山》、《正气歌》,及现代戏《圣洁的心灵——孔繁森》等。

## 活学活用流派 声情并茂表演

李崇善 口述

我进入北京私立艺培戏校,本是抱着试试看的态度去考,没想到顺利地考上了。当时我们学校的方针是“重点培养、普遍照顾”。所谓“重点培养”,就是培养你能够参加彩排演出;“普遍照顾”就是让你都会,但不可能都去演出。我在校时一直就跟王少楼老师学,他是余叔岩先生的弟子之一。王先生教的时候非常细致,首先是背全剧的台词,而且要解决尖字、团字、上口字这三个问题。背完了以后才开始学习,一句一句地教。老师那时候正是年富力强,对我们特别耐心,也非常热心,一遍一遍地做示范。他先大声唱,让我们先听,唱几遍以后,我们小声跟着老师。慢慢地变成老师声音小了,我们声音大了,最后就听我们的唱。先是群唱,群唱完了分组唱,最后单独唱。这个对我们来说是非常有益的,想浑水摸鱼也不行,就得按部就班地一步步来。王少楼老师非常优秀,他本身的基础就非常好,有武戏的底子,对我们要求每出戏都不一样,比如学《辕门斩子》,快板我们不会,就一句一句教,唱稳了,唱准了,再往下续。他那时候嗓子挺好的,用他的声音带我们的声音,声音不对他就示范。过去老先生说,余派艺术就像写字的楷书一样,一笔一画、一横一竖,非常规矩。学老生按余派打基础,这个方法是对的,基础打好了,根据本身的条件,再去选择其他的流派。因为

过去的老生流派都是在谭(鑫培)派、余派的基础上发展起来的。在表演上王老师教得非常细致,尽管有些戏我们后来没唱,但是打下了基础。后来我不管演什么派,离不开余派的基础。王先生曾经跟我说过,基础打多深,决定将来能盖多高的楼,打下扎实的基础,就永远不会跳出这个规范。

我在变声期间,有两堂课跟王老师继续学,另两堂课学习二路三路活儿。我在变声期间受到王少楼老师的关心,永远难忘。记得王老师经常叮嘱我说:“你变声了,一定不要用高调门唱。”有一天晚上,燕守平刚学胡琴,拿着琴对我说:“崇善,来一段。”他拉我就唱,唱完拿笛子一试,六字调。当时我太高兴了,嗓子能唱六字调了,就算是恢复了。没想到第二天早上吊嗓子,仄字调,嗓子不听使唤。吊完一句,王先生问我:“你昨天晚上干什么来着?”我说:“燕守平让我吊嗓子,吊了一段《乌盆记》,唱完了是六字调。”老师一听就急了:“我跟你说了不让吊高调门,你为什么还吊?”王先生从来没跟我这么严肃地说过话。后来王先生解释说:“谭富英谭老师变声期间,他的父亲谭小培先生,就让他矮调门压着嗓子,不让使高调门,压到一定年限,嗓子恢复了,然后一长调门,声音特别洪亮圆润,高音低音全有。那样的嗓子多好啊!”在这方面受到王老师的教导,现在想起来,老师实在是既可敬又可爱。1955年,我的嗓音就恢复了,恢复以后演的第一出戏是《八大锤》的《王佐断臂》,然后就是《四郎探母》,我演前半出,张学津演后半出。

当时团里排《赵氏孤儿》,我的角色是赵盾,赵盾是谭富英先生首演的,我就听谭先生的唱模仿学习。演完以后,我没想到谭世秀找到团长,说谭富英谭老师挺喜欢我。这样在1962年10月,我正式拜谭富英先生为师。拜谭先生之后,他跟我说的第一句话就是“余谭本是一家”。余派是学习谭(鑫培)派创造出来的,他是谭家本门,又拜的余叔岩先生,所以“余谭是一家”,是有这么一个渊源。谭先生觉得我闭口音很好,让我跟王瑞芝王先生学余派名剧《搜孤救孤》,通过学这出《搜孤救孤》,使我进一步理解了余派的精髓,了解到余派在唱法上、运腔上、吐字上,以及在偷气缓气上,有非常独到的地方。但是我发现谭先生的唱法,不像余派吐字归韵那么一横一竖的,不是像楷书而是像行书,加上他本身的条件,形成新谭派,又有新的处理。比如壬辰辙对于谭先生来讲,比较起来是弱项,但是他将之变成一种假声,音量和他其他的辙口音量一样,形成了在唱念上的一个特殊处理。我认为谭先生在艺术上,是结合自己的条件,有新的理解和创造的。用他的一句话来讲叫“戏法人人会变,各有巧妙不同”。他创作的《将相和》和李少春老师创作的《将相和》就不一样,都有区别。这些艺术家真是名副其实的艺术大师,我对这些老艺术家真是非常佩服。我看了不少谭先生的戏,像《桑园会》、《洪羊洞》、《除三害》、《打渔杀家》、《朱砂痣》、《定军山》,感觉他在舞台上干净漂亮,唱腔真是动听。同样的戏,他就能和别人有所不同,而且一样精彩。比方

《洪羊洞》，慢三眼那段他不要好，唱的速度比杨宝森快，但是散板的地方，必然要好，而且观众是心甘情愿地喊好。谭先生每个戏的角色，都能演得各具风采。他的念白也很独特，不该使劲的地方绝不使劲。1962年开始我跟谭先生学戏，1963年团里就都排现代戏了，1966年“文化大革命”开始后，就不允许像以前那样学戏了。他送给了我一份《失空斩》、《将相和》、《桑园寄子》的录音，我听他过去的录音，以这种方式继续学习领会他唱腔的特点。

在选择继承流派方面，我有一个主见，就是用自己本身的条件，特别是声音条件来继承，有些接受不了或者本身不够条件的，我就想办法躲避藏拙，而不是盲目地学习。比方演《乌盆记》，“抛父母别妻子远离故园”的“抛父母”，我学谭先生那音儿，观众一听，是谭派味儿，这就够了，浅尝辄止。学习流派应该是要结合自己条件学，要认真严肃一丝不苟地学，才有出路。人和人有音色区别，只能学他腔，学他劲头，学他的味道。我认为现在演老戏，也应该是“老戏新唱”。所谓“新唱”就是要加入新的处理，符合观众新的审美。不能说光有嗓子就行，有嗓子没有感情也是不行的，人家听不出味道来。我认为学习各种戏、学流派都是为了打基础，丰富自己。创造新角色的时候，应该把它加以运用、加以融化，各种流派都是创造的源泉和材料。

“文革”后一个时期，我怎么又唱起马派戏了呢？其实本是无奈之举。1977年9月底，我演了一场《逼上梁山》，反应挺好。演完以后我在政协礼堂院子里与人聊天，没想到冷风把嗓子拍了，一字不出。“十一”放假，医院里都是实习医生，我只能哑着嗓子第二天又唱了一出《逼上梁山》，真不知道是怎么唱下来的，结果从此嗓音就每况愈下。加上当时我父亲得了食道癌，为他满处奔波找药，我的嗓子就坏了，唱不了高调门。后来到医院检查，是喉肌无力症，声带虽然没事，但是控制声带的喉肌全都麻痹了。可我当时又是实验剧团的第一主演，还得唱戏。没办法，就根据我的嗓音情况，恢复了一出《赵氏孤儿》，唱了这出马派戏。我在学校也有学马派的基础，自己对马派非常喜欢，尤其愿意演这种表现角色复杂感情的戏，所以就排了这出。我曾经连演五天《赵氏孤儿》，有一位票界老前辈，说我演《赵氏孤儿》“似马非马”，是马派戏，也唱马派的腔儿，可不完全是马派的劲儿。后来又跟李盛藻先生学了《四进士》，跟迟金声先生学了《清官册》，这些都是嗓子好了以后学的。我那时候演《杨家将》，前面《碰碑》是余派的，个别地方按谭先生说的改，后面是马派风格，跟迟金声先生学的。我感觉这是一种尝试，两个不同角色，按两个流派风格塑造。又比如演《法门寺》，我用马先生的唱腔，但是念白动作全是王少楼先生教的。我觉得传统戏也要演人物，马先生为什么好多腔都平着唱呢？因为他那时候年纪大了，要是听他过去灌的唱片，调门多高啊！多好听啊！所以我演《四进士》就使高腔，唱《借东风》也用马先生过去的腔儿。

这次挫折经历对我也是一种教育：如果发声不正确，嗓子会从好变坏，但它既然能坏，也能变好，变好要有条件：老师正确的教导，科学的锻炼，同时自己要下决心，逐渐克服毛病，达到原来的程度。好事可以变成坏事，坏事也可以变好事。

我演《磐石湾》这出戏，第一次排练是1972年，后来又改过第二本，第三本是童祥苓演的。我当时准备排《苗岭风雷》，临时被调回来，对这出戏是没黑天没白天地投入，童祥苓上午给我说位置，下午小乐队响排，晚上大乐队响排，一天一场戏，十几天就算突击出来了，经过排演再由导演说戏。举个例子，唱反二黄的时候，原来就是凭嗓子唱，导演说不行，唱得没感情，给我一句一句地抠，我这才理解所谓唱感情应该唱什么怎么唱。比如“怎能忘穷兄弟同经忧患”，就这么一句，有放有收、有强有弱，刚放出来又赶紧收，收完再放。从唱法上来说，这对我是个很大的锻炼。导演要求我不管唱也好念也好，脑子里要有画面，要想到角色当初受苦的情景，要想到跟敌人斗争的情景，脑子里不是空的。在导演的启发下，用唱腔、念白、身段来体现人物，对我是一个很好的提高。这出戏对我来说是一个飞跃，怎么唱得好，怎么能有感情，是通过这出戏提高的，也使我明白很多道理，是一个启发。再比如后面那大段“负伤痛”的唱腔，不就像《逍遥津》的“父子们”吗？唱腔基本差不多。所以说，现代戏中传统戏的唱腔不是不能用，关键要看符不符合人物情感。一个演员要创造一个角色，的确要下功夫付出心血，而且得有奋斗精神。青年演员和中年演员，可塑性是很高的，只要有高标准严要求，就能达到。否则唱一就唱一，说二就说二，永远提高不了表演水平。

我认为对学生不仅仅要教戏，还得教发声。如果不教发声，学了半天戏，嗓子表现不出来，影响他一辈子。为什么要强调发声呢？因为我自己就是由好嗓子变坏嗓子，又由坏嗓子慢慢恢复的。另一方面，通过几个戏的锻炼，我感觉到声音的表现力是非常重要的。我现在七十多了，一直把它作为自己的一项进修课，作为一门养生课。我听好多孩子就是由于不会发声，唱戏就知道嚷，这不行。我教的学生，都在教课当中指出他们发声的问题，学生反映比较好，这对他们是有帮助的。王少楼老师曾经跟我们说，要讲求“气、字、劲、味”。“气”表示气息的运用，也呈现身体的状况；“字”就是吐字发声要韵律化；“劲”就是抑扬顿挫的唱法；最后一个才是“味”，就是韵味。这些孩子们上来就先找味儿，这是错的。先把“气、字、劲”弄好了，“味”自然就出来了。我教课的时候，跟他们一块儿唱，嘎调也一块儿唱，他们找不出来音儿，我就给他们示范。现在很多老师是小声教，小声倒是会了，一大声唱就没了。李少春老师曾经说过一句话，“小声唱好了大声未必有，大声和小声的距离越来越近，才说明演唱功力越来越强了”。所以，必须得大声唱，开始肯定会有很多不合适的地方，慢慢再给学生说，教学光教课不教发声是不够全面的。好多演员也是这样，由于对自己

发声的问题不重视,到五十多岁声带就开始变差了,六十多岁就没音儿了,发声问题是一个很关键、很重要的问题,这也是我自己在艺术道路上,得到的一点经验教训。现在教学环境和从前不同,学生专业课的时间很少,而且平常又不跟胡琴见面,唱法气息运用就很容易落空。教学还是应该跟胡琴见面,哪怕一个星期有一次,你唱我给你拉,比较默契,这样对孩子们的成长是非常有利的。

(张印 编辑整理)

## 漫谈张翼鹏的表演艺术

张善元 赵雅枫 口述



张翼鹏(1910—1955) 男,京剧生行演员。祖籍河北。盖叫天长子。从小在上海、杭州随父练功、学戏,打下坚实的基础。排演了连台本戏《西游记》,共演了三十四本,在上海大舞台连演八年。除擅演悟空戏外,他传统表演艺术基础深厚,长靠、短打武生、武丑兼工,是盖派艺术继承者。他对学来的剧目精心加工、设计,把自己的特长融合在内,形成精湛的张派剧目。

张善元:我的父亲张翼鹏是盖叫天先生的长子,出生于1910年,卒于1955年。他的一生是传奇的一生,把毕生精力都融入到了京剧艺术之中,是在南派京剧历史上很有代表性、很有成就的一位人物。他在吸收我爷爷的盖派艺术的同时,不断地吸收其他优秀演员的艺术特色,衍化创新,形成了自己独特的艺术风格。

他学戏的理念就是多学、多看、多练、多问、多演。其实,就是在理论上加强实战,他就是这样几十年来不断地创新发展。他在上海的大舞台创排、演出了四十本连台本戏《西游记》,连续八年,久演不衰,场场爆满。

我们祖上是河北的农民,当时不当农民的出路就是搞武术、演杂技、唱戏这三种。我爷爷为了吃饭,从小跟着他哥哥练功学戏,在河北农村一带演出,就把我父亲交给董德春先生的科班管理,当时一起坐科的还有王桂卿、李幼春等等。因为我父亲跟着我爷爷练过功,有基础,加上他刻苦,董先生很喜欢他。河北人最讲究翻跟头,我父亲的小翻可以翻几十个,而且抢背非常好,董先生是武术出身,把子又好,教授我父亲一些出手技巧都非常地实用。我父亲从小很聪明,又很刻苦,所以学戏进步很快。出科后他到了上海,住在李少棠家里,跟李先生学了《雅观楼》、《夜奔》、《九龙山》,又跟昆曲