

谈艺录

谈艺

中

董德光
主编

學苑出版社

谈艺

中

董德光 主编

學苑出版社

目 录

- 浅谈“综合素质教育”——朱振东访谈 /1
- 桂韵飘香，德艺双馨——刘桂欣访谈 /4
- 壶中有日月，杯中自乾坤——李岩访谈 8
- 师恩难忘，教书育人——张逸娟访谈 /12
- 艺术之路上的点滴感悟——陈真治访谈 /17
- 继承传统，掌握规律，活学流派，彰显个性——耿其昌访谈 /21
- 发展戏曲高等教育，培养戏曲优秀人才——刘坚访谈 /29
- 传道授业一甲子，母校华诞六十年——李文才访谈 /35
- 我的教学与学习——吴泽东访谈 /39
- 老当益壮，宝刀不老——何宝金访谈 /43
- 精益求精，一丝不苟——陈琪、杨明华访谈 /47
- 薪火相传六十年——譙翠蓉访谈 /53
- 深情的回忆，殷切的希望——于万增访谈 /57
- 京剧不能亡在你们这一代——李朝阳访谈 /61
- 梨园胜景，鼓林秀木——张景林访谈 /66
- 认真、严谨、踏实负责的“菜帮子”——张连甫访谈 /70
- 几十年风雨飘摇路——迟彦春访谈 /73
- 梅花香自苦寒来——电视片《桃李满天下》拍摄有感 管德旺 /77
- 京剧器乐中专、本科、硕士研究生及艺术硕士（MFA）的教学探索 杜凤元 /81
- 难忘八年母校生活 郝荫柏 /87
- 小剧场京剧《祝福》的艺术创作 李丽萍 /91
- 感念师恩，执着前行 陈淑芳 /96
- 谁言寸草心，报得三春晖 郑子茹 /100
- 忆恩师 马勇 /108
- 梦回陶然 王琳 /111
- 试析郭汉城《琵琶记》的大团圆结局 杨凤一 /116
- 感恩母校 裴永利 /120

难忘学院, 难忘师恩 于魁智 /124

传统京剧的道具和道具的用途 王华 /127

京剧服装技术管理在京剧艺术中的艺术魅力 尹永明 /139

当代戏曲市场与青少年观众 李军 /145

我与导师的缘分 李丽 /150

感念 倪仅斌 /154

我所受从过的一代京胡演奏名师
——记沈玉才、吴炳璋、何顺信、周文贵先生 蒋莘 /159

梦开始的地方 王蓉蓉 /165

浅谈表演程式与人物塑造 吕慧敏 /169

关于“当年”的琐忆——写在母校成立 60 周年之际 孙萍 /174

我眼中的学院发展变化 李钢 /180

七年学艺, 收益终身 张威 /184

成就莫忘感恩 侯丹梅 /188

民俗的戏曲艺术 董德光 /193

难得与戏曲共此生——在母校中国戏曲学院的点点滴滴 王若皓 /197

我的母校和老师 李小琴 /203

母校是我走向事业成功之路的摇篮 费玉平 /208

缅怀两位恩师 吕镇森 /212

我的恩师——新艳秋 张莉莉 /216

谈京剧电视剧《佘赛花》的“学院造”模式 郭跃进 /221

以穿越历史的眼光, 思考当代戏曲音乐的建设与创新 尹晓东 /226

教学相长, 继往开来 杜鹏 /231

无关爱情: 非常害怕和深切怀念的都是你
——林版易卜生的《建筑大师》观后 李小青 /235

我的老师我们班 龚应恬 /241

谈谈我演华子良的体会 王平 /247

那天的阳光很灿烂 王铭军 /251

京剧叶派小生的演唱特色 朱福 /254

德艺双馨, 继往开来 李阳鸣 /260

岁月的告白 张虹 /263

戏曲叙谈 赵伟明 /266

艺术观念教育的试探性总结和归纳 姚利 /270

我是国戏人——献给母校六十华诞 裴福林 /275



浅谈“综合素质教育”

——朱振东访谈

朱振东，男，工老生。中国戏剧家协会会员。1958年考入中国戏曲学校京剧表演专业，1966年毕业。师承贯大元、雷喜福、陈斌雨、邢威明、李和曾、宋继亭、王世续、李甫春、杨韵清等众位老师。1973年分配到广西京剧团，1984年自北京京剧院调回母校。1986年考入中国戏曲学院表演系干部专科班，1988年毕业后至2007年退休前，一直在学院附中表演科从事教学工作，曾任表演专业高级讲师、第一教研室主任，并被聘为“学术带头人”、“高级主讲教师”。

从1984年我由北京京剧院回到母校任教，到2007年离职退休，在这20余年的时间里，我对剧目课教学实践中遇到的种种问题，进行了许多思考，特别是对“综合素质教育”这一点，有了一些肤浅的认识，今天我就谈一谈这方面的内容。

学校的教育，应该是对学生“综合素质”的关心和培养，这已成为学校领导和老师们不争的共识。综合素质大体上包括了专业素质、文化修养和思想道德三个方面。那么，它们之间的关系又是怎样的呢？我认为，首先它们是相对独立的，是不能互相替代的，因为不能说一个人的专业素质好，他的文化修养就一定高，思想品德就一定好，反之，一个人的思想品德有问题，也不见得他的文化素养就一定低，专业素质就一定差。但是我们又必须看到，由于它们集于一身而同时存在，它们之间又必然存在着千丝万缕的内在联系并互为影响。作为同在一个班级的学生，他们被招进戏校，大都是有嗓子、五官端正、身体健康且发育匀称，年龄和学历也不相上下，但在专业学习上，他们却有的接受得快，有的接受得慢，有的领会能力强，有的领会能力弱，有的可得到持续不断的提高和发展，有的则学到一定程度就很难再有所突破了，这些问题难道只是由于专业条件和素质的不同在起作用吗？记得有位青年演员

曾经这样说：“一个演员能否在塑造剧中人物的能力上不断得到提高，在舞台上有的作为和发展，关键在于他的综合实力和素养。”我非常赞同这位青年人的看法，因为他真正认识到了文化与专业的关系，真正认识到了素养对于一个演员的艺术前途所产生的重大影响。

然而，今天我们附中的教学现状又是怎样的呢？我认为，学生存在的诸多问题中，最为突出的莫过于“重专业，轻文化”这一现象。诚然，在我所接触过的学生中，他们大多都有理想、有抱负、有奋斗目标，不仅在专业学习上十分刻苦，而且对各门文化课程的学习也毫不放松，十分努力。但也确有不少学生，只重专业、轻视文化，或者是在学习上一概得过且过，来到戏校只是为了混张文凭，每天只是混日子，“做一天和尚撞一天钟”。怎样才能扭转这种消极现象的蔓延呢？我想，作为一个剧目课教师，除了应该协助学校的管理部门多做一些学生的思想工作，以朋友的方式多和学生谈谈心，并像对待自己的孩子那样去关心学生的学习和生活外，更主要的还是应该在教学实践中努力提高自身的职业品德、文化修养和专业技能，通过“教戏”达到“育人”的目的，通过自己对学习、工作的积极进取精神和对艺术、人生的不懈追求，为学生树立榜样。

我是这样想的，也是这样做的。下面我就举两个教学中的实例，来说明一下自己在这方面所做的努力。

记得是在2000年初，我和一些老师给1995级表演班的学生说全部的《红鬃烈马》，戏已进入合排加工阶段，当排到“算军粮”时，我发觉剧中人物王允、王夫人和王宝钏对唱的那段〔西皮原板〕唱词存在着问题。唱词是这样的，王允唱“寿堂之上摆酒宴”，王夫人接唱“寿屏寿帐两边排”，王宝钏接唱“一家人华堂上开寿宴，魏虎贼坐一旁心不安宁，怎知道薛郎夫回朝转，老爹爹问我自有话言”。这段唱词既不合辙又不押韵，因此我当即和教旦角、老旦的两位主教老师商量，建议把唱词改一改，经她们同意，我就把王夫人的第二句唱词由“两边排”改成了“两边悬”，把王宝钏的第四句唱词由“心不安宁”改成了“心不安然”，其他唱词照旧。其实这只改动了两个字，而且不能说改得水平有多高，但起码做到合辙押韵了。

我举这个例子，无非是想说明自己的这样一个认识：京剧虽无愧于被人们称为“国粹”，但到底存在着诸多不尽如人意之处甚至是糟粕。作为一个剧目课教师，我们有责任在教学过程中像勤劳的园丁不断修理花木的枝叶那样，对我们所教的剧目多做一些“取其精华，去其糟粕”的工作，从而使我们无愧于时代，使京剧这朵艺术奇葩开的更为灿烂、美丽，使我们戏曲事业的薪火，得到生生不息的传承！

再举个例子，记得徐若英老师首次在附中教《春香闹学》这出戏的时候，领导把教陈最良这一角色的任务交给了我。《春香闹学》是明代剧作家汤显祖所著《玉茗堂四梦》中《牡丹亭》的一折，剧作所表现的强烈的反对封建礼教、追求个性解放的思想，这个戏在艺术上所取得的辉煌成就，不仅在当时而且对后世都产生了巨大影响，同时《春香闹学》又是北方昆曲名宿韩世昌先生和京剧艺术大师梅兰芳先生的代表作。这是一出好戏，但当时让我去教是有一定难度的。首先，这出戏我没学过；其次，剧中所唱的都是“昆腔”，这在我以前所学的剧目中是从未接触过的；再者就是昆曲的文辞相对典雅，这在某种程度而言就比较高深难懂。是打退堂鼓还是迎难而上，经过一番考虑，我最终毅然决然地选择了后者。决心既下，剩下的事就是下工夫去学了。唱词中“六经”指的是什么？“姜嫄产娃”这一典故又是怎么回事？“咏



学勾脸谱

鸡鸣、伤燕羽、泣江皋、思汉广”又当作何解释？为了弄清这些问题，我翻《字典》、查《辞海》，并登门拜访深谙古典文学的蔡运长老师，请他一一为我释义。与此同时，我又多次求教于学院教过此剧的陈增堃老师，向他一板一眼地学习昆曲唱腔，一招一式地学习剧中人物陈最良的表演。由于自己准备得比较充分并做到了心中有数，因此在给学生上课时，我的腰杆就挺直了，感觉既主动又轻松。当然，学生学得也是津津有味，挺投入也挺带劲，从说戏到排练进展都很顺利，而且进行了实习和演出，使我十分圆满地完成了教学任务。

通过教授《春香闹学》这出戏，我深深认识到，知识浩如烟海，但我们所学到和掌握的知识实在是太有限了。我们要想使自己胜任教学并做到“教人求真”，就要不断地接触新事物，掌握新知识。而教戏的过程，它不仅仅是老师向学生传授知识的过程，也是老师不断学习的过程，不但是老师对学生实施“综合素质教育”的“主战场”，而且是老师在教学实践中不断提高专业技能、文化素养和职业道德最为行之有效的途径。

（朱振东口述，孙燕整理）



桂韵飘香，德艺双馨

——刘桂欣访谈

刘桂欣，女。中国京剧院（现国家京剧院）一级演员，中国公共关系艺术团团长，中国名人协会会员，中国演出家协会会员，郭兰英艺术学校教授，中国戏曲学院客座教授。1966年毕业于中国戏曲学校。1961年拜李多奎为师潜心学习李派艺术，在校期间受业于徐少棋、时青山、杨韵清等老师。代表剧目有《遇皇后·打龙袍》、《赤桑镇》、《金龟记》、《李逵探母》、《望儿楼》、《岳母刺字》等。曾在现代京剧《杜鹃山》一剧中，成功地塑造了“杜妈妈”的形象，给观众留下了深刻的印象，并得到周恩来总理的赞誉。其成绩被收录在《中国戏剧家大辞典》、《中华名人大典》、《中国专家人名辞典》、《中国世纪专家大典》、《共和国专家成就博览大典》、《华夏英杰大典》等。

今年是母校60周年华诞，我是在上世纪60年代初，由史若虚校长带领的招生小组从青岛考区的山东大学考场招考来的。我当时有幸受到了校友团中老师们的青睐，当时史校长就说：“这个小姑娘将来就让她学李多奎吧，学老旦艺术”。这一句话就开启了我的艺术人生。

回忆戏曲学校的学艺生活

进校以后，我师从时青山、徐少棋、杨韵清等老师，受到了非常严格的训练。虽然我是唱老旦的，但也要学身段、武功、基攻、把子功，这符合当时学校全面培养的要求。在专业上全面培养的同时，我们还要学习文化课，不仅有文史地理，还有音乐课、哲学课等。每两个礼拜左右还发观摩费，让大家去一些大剧场观摩名演员的演出。我们当时就感觉到在学校的生活很幸福，虽然有人说学戏很苦，但我丝毫不觉得，也许是自己太喜欢京戏了吧，而且

中国戏曲学校是呈现出新中国崭新气象的学校。学习期间，我一直很用功，从来没有挨过老师的批评和责备。

我刚开始是学《遇皇后》和《打龙袍》等老旦的传统戏，后来又随杨韵清先生学习《杨门女将》和《罢宴》等剧目。当时刘仲秋校长向京剧科建议要让学生全面发展，除了演唱还要多学习一些表演方面的剧目，所以学校又安排我向雷喜福老爷子学习做工戏。老师们的教学都非常认真，他们把全部的心血都倾注在了学生身上，不仅教授我们专业还教导我们做人要谦虚，要尊师重教。记得当年老师经常带着学生演出，《遇皇后》就是马名群老师带着我演的，这种形式能让学生很快进入到创作表演的状态中，并能得到迅速的提高，这也是咱们学校教学的一大风格和特色。

后来我上台演出《钓金龟》，是徐少棋老师教的。那时候没有任何的话筒，我一个“引子”台下的同学就给予了两次掌声，这和老师的教导还有我的勤学苦练是分不开的。那时候我练功也从来不偷油，大声地练唱，绝对都是正宫调以上，所以后来同学和老师们都给我起了一个外号叫“铁嗓”。与此同时，史校长又给我聘请了外校以及社会上的老艺术家来教课，如马履云和金星老师，这对我艺术上的尽快成熟是非常有好处的。

总之，学校是我艺术成长的摇篮，是我步入京剧艺术殿堂的基石。我的艺术生命里包含着每一位老师辛勤的汗水和心血，我将时刻铭记在心永远都不会忘记。

一夜走红的“杜妈妈”

我能出演《杜鹃山》中的杜妈妈一角是史若虚校长和李洪春先生当年极力推荐的。史校长认为我的形象很符合山里人的那种倔强气质，有关领导专家看了照片后，对我的形象也还比较认可，于是我就进了当时样板团的《杜鹃山》剧组。

在样板团中，除了自己刻苦努力地学习塑造杜妈妈的形象之外，人艺的朱琳和刁光覃老师还给我说台词，王家祥老师给我讲发声。老师们认为只会京剧传统的一些东西，对于舞台上的表演是不够的，还需要借鉴歌剧等其他艺术形式的特点和规律，所以当时沈湘老师也给我讲发声。马长礼老师以及很多的前辈和同行，都给予了我很大的帮助。那个时候我收获到的知识和经验非常丰富，所以杜妈妈这一个艺术形象的成功，不仅仅是我个人的成功，更是集体智慧的成功。

来到样板团 56 天之后，我参加了《杜鹃山》一剧的彩排，获得了有关领导和专家的认可，从此我就成为 A 组的杜妈妈。后来我随《杜鹃山》剧组到全国各地进行巡演，并多次上井冈山去体验生活。在井冈山体验生活的过程中，我深深地体会到艺术从生活中来，以及源于生活高于生活的重要性。1973 到 1974 年在北影厂拍摄《杜鹃山》电影期间，周总理两次接见了我们剧组。1974 年，我们还出访了阿尔及利亚、伊朗等国，所到之处《杜鹃山》都很受欢迎，每一次演出后，都能够获得观众那热烈而长久的掌声，我也常常情不自禁地站在台上向观众鼓掌致谢。在此期间，领导、专家及各位同仁给予我无私的帮助，使我在艺术上得到了飞速的发展，并迅速地成熟起来。



《杜鹃山》刘桂欣饰杜妈妈

将李（多奎）派艺术发扬光大

在校学习期间，老师常常教导我们学艺要“一专多师”，要向不同的老师学习他们的优点，用心体会融会贯通。几十年来，我始终不忘学校老师的教诲。我随王玉敏老师学习了14年，在李多奎老先生门下也学了14年，与李金泉先生曾在一个团共事，多年的耳濡目染也受到先生的艺术熏陶。李金泉先生曾对我说：“你光能唱得好还不行，你得学会表演。”于是我开始向他学习《李逵探母》和其他的一些老旦剧目的表演。

李多奎先生是我的恩师。我从1961年起就开始学习李（多奎）派艺术，不知不觉已经有50年了。在学习研究中，越来越觉得李（多奎）派艺术的博大精深。多年来，我承传了李多奎先生的《望儿楼》、《太君辞朝》、《遇皇后·打龙袍》、《钓金龟》、《行路训子》、《哭灵》、《滑油山》、《游六殿》等戏，同时也用心总结李派艺术的特点。

李先生的唱腔特点是质朴大方、感情充沛。他用唱腔去塑造人物，在唱腔中就能体现人

物的身份、地位及情绪。唱腔特点是跌宕起伏，在抒情方面可谓是一波三折。比如唱一个〔导板〕就能够连续用三个高腔，以此来宣泄人物感情，加强唱腔的气氛，所以感染力极强。李先生的唱腔中用气特别讲究，有存气、歇气、推气、偷气等等。我体会李先生的艺术特点用十六个字总结就是：用嗓苍劲、吐字清晰、气沉丹田、韵味甘醇。李先生运用的手段有推拉揉擻劲，苍劈呃擻音。“推拉揉擻”这四种手段，是一个唱腔的趋势和韵律：“推”就是把唱腔的力度推出去，“拉”就是把唱腔很大的力度突然拉回来；“揉”就是指将唱腔表现得委婉动听；“擻”就是让唱腔干净利落地结束，给人一种强烈地打出去的感觉。“苍劈呃擻”是李派艺术体现老年妇女形象的一些手法：“苍”音就是老年人的音；“劈”音就是有一种穿云裂石的感觉；“呃”音就是用老年人哼哼的感觉；“擻”音就是老旦唱腔中用在结尾上的腔。

几年前，东方电视台约我去为龚云甫、卧云居士、李多奎先生等几位前辈音配像，由吴小如先生主讲，目前已由中国唱片上海公司出版发行，名为《绝版赏析》。之所以能有幸为龚云甫前辈配像《徐母骂曹》和《游六殿》全是因为我在母校学习过龚派艺术，如果我当时没有学习，我就不能为这出戏进行音配像。由于我较全面系统地学习了李多奎先生的艺术，我才能为他音配像《斩浪子》、《钓金龟》、《四郎探母》等戏。还有为卧云居士配的《行路训子》和《骂曹》等。近年来，为了纪念王玉敏先生故去15年，我录制了他的代表作《石壕村》和《朱仙镇》。今年为了纪念李金泉先生的90寿辰，还录制了《李逵探母》，同时我还录制了李多奎先生的代表作《滑油山》、《游六殿》、《徐母骂曹》、《行路训子》、《三进士》和《美人计》、《望儿楼》、《哭灵》等，差不多将所学的戏都录了下来。

随着年龄的增长，演出状态也必将受到影响，所以我趁现在精力和体力都允许的情况下，多录些资料，为戏曲事业的发展做些自己力所能及的事。除此之外，我就是通过教学，把前人的经验和自己的学习体会教给学生们的。这就是我们每一个京剧人弘扬京剧艺术，并且忠于这项事业所应该做的。

（刘桂欣口述，刘仪雅整理）



壶中有日月，杯中自乾坤

——李岩访谈

李岩，男，工文武老生。中国京剧院（现国家京剧院）一级演员，中国戏剧家协会会员。1958年考入中国戏曲学校，受教于茹富兰、王连平、钱富川、傅德威、贾大元、宋继亭、曹连孝等先生。在校期间实践演出了《八大锤》、《英雄义》、《艳阳楼》、《长坂坡》、《挑滑车》、《夜奔》、《探庄》、《霸王别姬》、《战太平》等剧目。毕业后，1970年至1978年工作于战友京剧团，先后主演了《智取威虎山》、《沙家浜》、《红灯记》、《小刀会》、《闹天宫》等剧目。后调至中国京剧院，常演剧目有《四郎探母》、《红鬃烈马》、《失·空·斩》、《大·探·二》、《逍遥津》、《汉宫惊魂》、《点帅破阵》、《将相和》、《乌盆记》、《定军山》、《除三害》、《两将军》、《挑滑车》、《闹天宫》等风格各异的传统剧目和新编剧目。1986年正式拜在余派传人孟小冬先生高足黄金懋、钱培荣门下，成为余门第四代传人。曾出访香港、台湾、日本、美国、德国、法国等国家，深受观众好评。20世纪80年代曾在影视《火烧圆明园》、《垂帘听政》、《一代妖后》、《八旗子弟》、《杀手情》、《碧血宝刀》等饰演主要角色。2000年在新编历史剧《宰相刘罗锅》中饰演乾隆，荣获中国“第六届艺术节大奖”、“五个一工程奖”、“国家第一届精品工程第一名”。

我出生在京剧世家，我的父亲李宗义是被广大戏迷观众所熟悉的著名高派老生演员，大哥李光、二哥李欣也是众所周知的好演员，因此在父亲的熏陶以及兄长们的影响之下，我从小就特别喜欢京剧。

1958年我在报纸上看到中国戏曲学校招生的消息，于是瞒着父母参加了考试，至今仍然清楚地记得，在考场上我凭借一段京剧《斩黄袍》，如愿以偿地考上了中国戏曲学校。

今天想起来，非常幸运的是我在校学习期间受到了很多好老师的传授，他们的教导为我的艺术之路打下了一个良好的基础。记得刚入校的时候，宋继亭先生教我唱《二进宫》，他对



《九江口》李岩饰华云龙

我的要求非常严格，有一次期中考试，其他同学只考一句，可得五分，我考一整段却只得四分。正因为老师的严格要求，使我在幼年时期就下定决心好好学戏，立志做一个优秀的京剧演员。入学半年后，我开始学习武生行当。打基础的戏是《石秀探庄》，教课老师是王连平先生，紧接着是茹富兰先生教我《林冲夜奔》、《八大锤》、《麒麟阁》、《闹天宫》等剧目，在我的记忆中，茹先生教的这出《闹天宫》是自建校以来第一次教授此剧目。当时教我的老师还有钱富川先生、傅德威先生、贯大元先生、曹连孝先生，加上父亲的谆谆教导，使我的文戏和武戏都打下了良好的基础。

那时候在学校，每一至两年都会进行一次会演，我第一次参加会演的剧目是《石秀探庄》，以后又演了《英雄义》、《八大锤》等，都获得了老师和同学们的好评。这主要归功于这些恩师们的辛勤培育，另外我自己在专业方面也非常努力，经常夜里三点多钟就起床练功，压腿、打飞脚、扎靠、翻跟头等，到八点钟上课的时候，再和同学们一起上武功课和基本功等课，每天都是如此，寒暑不辍。八年的学习经历，现在回忆起来仍记忆犹新。

1966年毕业时正赶上“文革”，1969年因为种种原因，我被下放到农场改造。一年半之后，为普及样板戏，北京军区成立战友京剧团，我被借调到那里，一呆就是七八年。在军区我演了很多样板戏，像《沙家浜》、《红灯记》、《智取威虎山》、《杜鹃山》，还有新编历史剧《小刀会》等剧目，这些演出虽然使我得到了很大的锻炼，但同时我感觉到部队搞京剧，有它的局限性。于是我提出转业申请，经过一年比较曲折的过程，我离开了战友京剧团，并在老校长史若虚的推荐之下，调到了中国京剧院。

在京剧院工作期间，我排演了很多剧目，如《失·空·斩》、《将相和》、《奇冤报》、《定军山》、《除三害》、《逍遥津》、《斩黄袍》、《野猪林》、《挑滑车》、《雁荡山》等等。其中《点帅破阵》这出戏，是根据《天门阵》改编的，我们把其中《辕门斩子》中的“真斩子”改编成“假斩子”，在保留了《辕门斩子》高派精彩唱腔的基础上，又根据我自身的条件量身打造，增添了很多新的内容和新的唱段。最后一场戏为了充实杨六郎这个人物，我又增加了一些武生的技巧，使得杨六郎这一人物形象更加饱满。每到一地演出，观众的反响都很强烈。

回顾我在中国京剧院几十年的历程，最难忘的应该是1985年赴香港演出，那是自1950年以来最大规模的老中青艺术家代表团。我作为青年演员代表之一，主演了《四郎探母》、《大·探·二》、《汉宫惊魂》、《闹天宫》、《战马超》等剧目，被当时香港媒体和港台观众誉为“文武兼备的难得人才”。之后，1987年，我被文化部评为优秀尖子演员。

京剧中唱、念是很主要的，我对余派唱腔的重新感悟，始于我拜师黄金懋先生和钱培荣先生。二位先生皆是孟小冬先生的高徒，在他们的传授下，我的很多戏又重新进行了加工、深造。之后的演出中，我边学习边实践。对余派有了一个新的认识，更深深地体会到，要成为一名优秀的演员，只有好嗓子是不行的，唱腔、念白的韵味和节奏才是最重要的，它甚至可以弥补嗓音条件的不足。杨宝森先生本是余派，后因为嗓音失润、迫于生计，他对很多剧目的唱腔都做了修改，其之所以成为杨派，正是因为他的唱腔形成了自己独特的风格。包括麒派，也是由于嗓音条件不好而另辟蹊径。这些老前辈达到了学、会、精、通、化的境界。

与中国传统绘画一样，京剧的特点是写意。因此，情境的展现全凭演员的表演，大者如有桨无船的行船、有鞭无马的骑马，小者如有杯无酒的饮酒、有碗无饭的吃饭，开门、关门、上楼、下楼等等，无不是由演员的表演“转虚成实”，逼真地反映生活的。记得阿甲先生在《无穷物化时空过，不断人流上下场》一文中谈到：“……戏曲艺术尽量要突破这种舞台限制，要求尽量扩大和深入自己广阔的生活领域。不仅要表现各色人等的生活活动，还要表现它在多种环境中的特殊情境，真是事出东南西北，人来四海五湖。”¹就是这样写意的表演，“一桌二椅”这一简单的砌末道具，表现出了无数种现实生活情况，实现了艺术源于生活又高于生活的追求，这也正是京剧的伟大之处与魅力所在。

京剧有生旦净丑行当之分，且流派繁多、风格多样，使得京剧如同美丽的百花园，深得

观众的欢迎与喜爱。京剧更因其独特的魅力被称之为国粹，从其诞生之初到发展成熟之时，吸收了各地方剧种最优秀的东西，博采众长，广为流传。

今天一直在探讨的是京剧的继承和发展问题，毋庸置疑，这是京剧艺术的动态规律，但继承不意味着必然能发展，而发展必定要建立在继承的基础上。我们只有通过不断地学习、实践，同时依靠平时的积累，这样才能谈创新。

古语云：壶中有日月，杯中自乾坤。京剧艺术就如同这“壶”，这“杯”，里面蕴藏着大千世界，这是值得我们用毕生来参悟的。作为一个京剧演员，在我从艺的50年中，为了自己热爱的京剧事业，与众多前辈、同行一样，付出了很多的心血，在我60岁临近退休的一个月里，仍演出了《定军山》、《乌盆记》、《连环套》、《失·空·斩》和新编戏《龙虎斗》等剧目，也算是善始善终吧。

我期待，大家齐心协力，使京剧这朵艺术奇葩，能够开放得更为灿烂夺目！

1 阿甲：《戏曲表演规律再探》第137页。

（李岩口述，孙燕整理）



师恩难忘，教书育人

——张逸娟访谈

张逸娟，女，工花旦。中国戏曲学院教授，曾任北京市戏剧家协会理事，中国中等艺术教育学会常务理事，北京市京剧昆曲振兴协会副会长，中国戏曲学院附中校长，研究生、留学生部主任。1958年考入中国戏曲学校。师承赵桐珊、程玉菁、荀令香、陈永玲、张正芳等先生。曾与荀令香先生共同举办了“全国优秀荀派青年演员研习班”，系统整理了一批荀派优秀名剧。组织编辑、参加撰写并出版发行了戏曲教育系列丛书，如《王瑶卿先生剧目精选〈红鬃烈马〉》、《京剧音乐百问 京昆曲牌百首》、《传统京剧人物造型荟萃》、《戏曲旦行身段功》等，被文化部列为科研课题项目，并荣获北京市中等职业教育教学成果奖。多次积极出访国外进行学术交流、研讨、示范。

启蒙余慧

岁月如梭，光阴荏苒，我1958年进入中国戏曲学校的时候正逢“大跃进”时期。可以说，我们这批学生是这个时代的骄子，一个个秉承灵秀之气，可谓当时梨园菊苑初蔓的新枝。入校时我有幸享受到了国家八年中专公费的培养，也就是说我们是在党和人民的资助下培养起来的，借此向党和人民诚然致敬！

我从艺50余年，每一次进步都要感谢众多惠心的长辈，一双双手的提携，一句句诚挚的鼓励使我走到了今天。是他们的悉心和热心，给了我效力于国家戏曲事业的机会。在此，我有两句虔诚之言：

一是荫蒙祖德，感谢京剧先辈大师给我们后世梨园赤子留下那么丰厚的历史文化遗产，这些都是我们取之不尽用之不竭的文化瑰宝；二是感谢暨堂，感谢我所有的老师，你们循循善诱、孜孜不倦地将我引导入门，谆谆教诲我为人做艺，授予了我这身本领，完善了为人做艺

的品格。十几年呕心沥血，修缮补益，而我真是深愧师恩，只领会到先生皮毛，今仍持以潜心研习之念，不敢怠惰，我当穷尽毕生心血传承祖师绝艺，以报先师“涌泉之恩”。

二是感谢所有同仁们，我们共同为戏曲艺术努力拼搏着，使我在戏曲之路结交、邂逅到了朋友、知己和爱人。正因与他们的齐力，创造出了梨园界小天地的新气象，感谢老先生的辛劳，为京剧的复兴之路铺上了一程锦绣！

教师生涯

毕业之后，能够在学校任教是我的荣幸。先学生后老师的过程是一个学无止境、艺无止境的过程。42年的教师生涯，我认为是一个边学习、边创作、边总结的过程，也是一个继承和发展的过程。在这个过程中，我关注两个问题。老一辈辛勤创作的成果教给了我们，要怎么把这些成果承上启下、原封不动的传给下一代，这是需要讨论的一个问题。另一个问题是，如何结合当今时代的要求，结合审美标准、文学标准等其他的一些标准，很好地吸收上一辈交给我们的这份遗产，并且通过我们的消化把这种艺术传承下去。也就是说，我们首先应该尊重上一辈的遗产，再来思考如何创新的问题。上一辈的艺术家们也是在继承前辈的基础上，加上自己进一步的理解和创新，才使得戏曲的发展更加生机勃勃。

谈及教书育人，我认为在整个教学过程中进行不断学习和总结是非常必要的，正所谓：“艺无止境”。时至今日，我深知我还有很多不足，还需要学习和钻研。所以，仍旧有我的老师和师长在指导和提点我，我才可以一边教学生，一边完善自己。我是花旦专业，教过我的老师非常多，如罗玉萃老师、陈世庸老师、赵桐珊先生、汪荣汉老师、荀令香先生、程玉菁先生、李香匀先生、陈宜玲先生、宋丽芬老师等等。同时我还问艺于其他名家，如陈永玲先生，我的很多已会剧目又是经他悉心指导的。再如赵荣琛先生，他虽然是唱程派的，但我从他身上得到了非常多的启示和教育。他的吐字、行腔、控气，包括身段表演，给了我很多的启发。每个艺术家都有自己的积累，有他自己成功的经验，其中也包括失败的教训，这些都是值得我们学习的。所以作为一个教师应该是博采众长的，不局限于本行当、本派别的剧目，多学习其他派别的长处，结合自己的条件与理解进行再吸收、再提炼。我认为现代戏、新编历史剧中在舞台上所创造的所有新形象，我们也应该不断的学习研究，但我的基点还是放在传承这个角度上，先传承、后创新。

任教之后，蒙荀令香教授提携，在荀派的继承方面得到了他长时间的指导和教诲。在此期间，我也跟随其他老师学习，比如张正芳教授、陈永玲教授、赵荣琛教授。在继承过程中，得益于老师手把手教，得益于我一边教一边学。比如在荀派的教材整理上，荀慧生先生的《金玉奴》最后一场没设计大段的唱腔。后来童芷苓老师、孙毓敏老师对此都有各自的见解，她们创编出自己的唱腔。荀令香教授在这个基础上，也加进了自己的理解与整合，编创了一段〔二黄原版〕的唱段。我参加了从编腔到整理的全过程，这其中的收获是不言而喻的，今天中国戏曲学院《金玉奴》这出戏，我就是按照这个版本来传授的。《辛安驿》这出戏，荀令香老师在非常全面的基础上，根据荀慧生先生文武并举的特点，重新把《辛安驿》的“改扮”、“走边”进行了整理和组织，整个的创编过程也是我跟老师一起做的，因此，现在中国戏曲学院