

史若虚

戏曲教育论集

中国戏剧出版社

史若虚

戏曲教育论集

中国戏剧出版社

责任编辑：谢振东
鸣 迟

戏曲教育论集

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

靛厂印刷厂印刷

字数84,000 开本850×1168毫米 1/32 印张4.125 插页4

1983年11月第1版 1983年11月第1次印刷

印数：1—2,900册

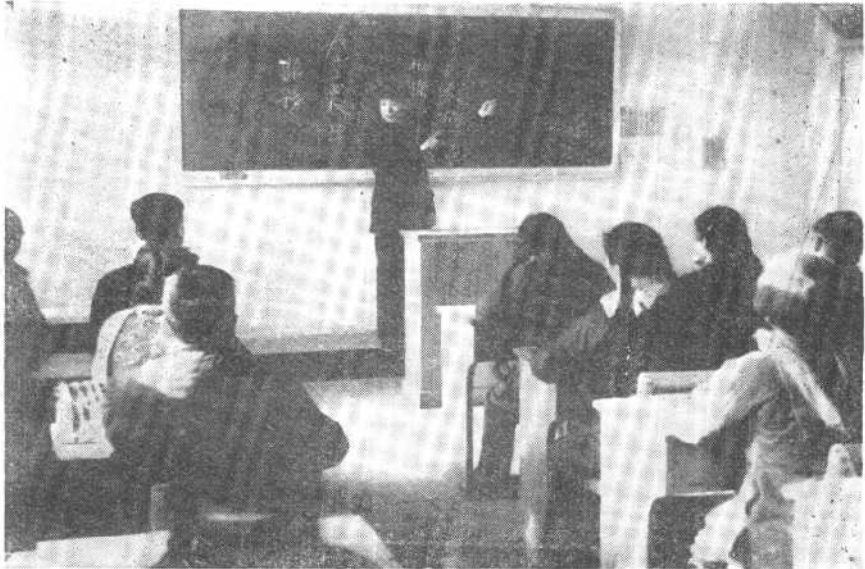
书号 8069·359

定价 0.67元



本书作者

摄影 穆祥锐



在课堂上



一九四一年在延安抗大任文艺工作团艺术指导时留影（作者为第二排左起第四人）



一九八〇年在中国戏曲学院（前中国戏曲学校）成立三十周年纪念会上（右起：黄镇、史若虚、张庚）



一九四九年与爱人蔡杰同志合影



王瑶卿先生
绘赠作者的画

序

谚云：“万事起头难”。当我为史若虚同志的文集写序的时候，中国戏曲学校草创时的艰难情景，历历如在目前。这是我国第一所以马列主义为指导、以京剧为主的新型戏曲学校。史若虚同志是创始人之一，他用半生心血浇灌了这个艺术的苗圃。

记得中华人民共和国成立初期，党在全国范围内开展戏曲改革运动的同时，就关注到戏曲艺术人才的培育。一九四九年开始筹办，一九五〇年一月二十八日在北京正式成立了这个戏曲实验学校，设有八年制的京剧表演和六年制的京剧音乐两个专业，由当时担任文化部戏曲改进局局长的田汉同志兼任校长，史若虚同志任教务长。学校聘请了王瑶卿、王凤卿、尚和玉、谭小培、刘喜奎、马德成、金仲仁、张德俊、郝寿臣、鲍吉祥、萧长华等名师到校任教。一九五一年由王瑶卿先生任校长；一九五四年东北戏曲学校并入该校，增设了七年制的地方剧科（培养河北梆子和评剧人才），由晏甬同志任校长，萧长华、史若虚、刘仲秋同志任副校长；一九五八年，萧长华同志任校长，史若虚同志任副校长；一九七八年扩大建制，成为高等专业院校，改称中国戏曲学院，若虚同志任院长。

我国戏曲艺术源远流长，在文化艺术史上，占有重要的地位。多少年来，得以继往开来，是由于从旧时代就在戏曲教育中不断地培育传人；新中国成立后，各地戏曲学校纷纷创办，辅之

以拜师学艺、剧团带班等多种方式，涌现出不少优秀的戏曲人才。中国戏曲学校的成绩尤为显著，在三十多年中，已培育出各门专业的毕业生一千二百多人，分布于全国各地戏曲团体，活跃于各地的戏剧舞台上，其中不少已成为有影响的中青年艺术家。

中国戏曲学校从建校开始，就实行了招生考试和班级教学制度，废除了旧有的包身制和打骂体罚制度，贯彻了“普遍培养，因材施教”的教学方针。借鉴科班的经验，采用基本训练与成品教学相结合，以成品教学为主，舞台实践与课堂相结合，以课堂教学为主的专业教学的原则。在教学内容上，除以传统剧目打基础外，并有新编历史剧和现代戏剧目，使学生掌握各方面表演和伴奏技能，具有一定的创作能力；在课程设置上，注重文化理论课程和思想品德的教育。崭新的戏曲艺术教学体系在该校逐步完善，对各地戏曲教学，起了示范的作用。

三十多年来，若虚同志一直担任这个学校的实际领导工作，积累了丰富的经验。他的这些文章，是多年实践经验的结晶。

我和若虚同志是老战友了。新中国成立前后，他来自太行山上，我来自渤海之滨，先后调在文化部戏曲改进局一起工作。那时我们都还年轻，切磋琢磨，相处融洽。今年五月间，若虚同志带领中国戏曲学院应届毕业生到上海演出时，正值我到上海看《宝剑归鞘》的演出，和他邂逅相遇。闲谈中回忆起我们早年在一起演戏的往事，恍如昨日——那是一九四九年十月一日中华人民共和国成立，举国欢腾的日子，戏曲改进局的同志们兴高采烈地组织了庆祝晚会。这场演出，由田汉同志主持。马彦祥同志饰演《武家坡》中的薛平贵。阿甲同志饰演《打渔杀家》中的萧恩。我们还演出了《群英会》，由史若虚同志饰周瑜，李紫贵同志饰孔明，曹慕尧同志饰蒋干，孟继文同志饰黄盖，刘乃崇同志饰太史慈，我饰鲁肃。除我之外，大家都是富有舞台实践经验的，如阿

甲、紫贵、慕堯等同志都曾是著名的演员。若虚同志虽是临时客串，却演得合乎法度，神采飞扬。当时观众中有王瑶卿、王凤卿、梅兰芳、程砚秋、周信芳等同志及北京一些京剧、评剧、河北梆子、曲艺的著名演员、戏曲学校的全体师生，群贤毕集，盛况感人。

干事业是需要一点精神的。叙及这段意气风发的往事，互相激励；借此祝愿若虚同志青春常驻，为我国戏曲教育事业，作出新的贡献。

马少波

一九八二年七月一日

少波补语：

去年七月，我为若虚同志的论文集写了这篇序；今年七月，他竟离开了我们。书尚未出而人已逝，不胜怅然！

若虚同志逝世前数日，还扶病为文化部戏曲演员讲习会授《戏德》课。他为人民艺术教育事业，操劳到最后的一息。今当他的遗著行将问世，谨以悼念若虚同志的小诗一首补此以祭：

昨春邂逅在申江，夜半促膝品华章。

广揽贤才想田老，高歌赤壁话周郎。

开来继往施绛帐，戴月披星战太行。

德音在耳去何急？长留桃李竞芬芳。

一九八三年八月二十六日

目 录

序	马少波 (1)
认真学习, 还是机械模仿	(1)
戏曲教学可否借鉴斯氏体系	(4)
略谈戏曲教育问题	(8)
戏曲教育工作中的点滴体会	(14)
培养又红又专的戏曲工作者	(23)
顶风行舟, 艺德并进	(28)
三点体会	(31)
我对培养戏曲导演问题的一点意见	(33)
对于戏曲教育规律的几点探索	(38)
三十年戏曲教育工作散忆	(50)
剧坛宗匠 艺苑师模	(68)
向侯老祝贺, 向侯老学习	(70)
革新精进的先驱 继往开来的宗师	(73)
把现代戏教学提到议事日程上来	(100)
演员必须讲究“戏德”	(102)
探索快出人才之道	(106)
谈《孔雀东南飞》焦仲卿、刘兰芝的死	(109)

几个京剧板式的名称	(111)
《萧长华戏曲谈丛》序	(114)
《荀慧生唱腔选集》序	(119)
《张君秋戏曲散论》序	(122)
后 记	(125)

认真学习，还是机械模仿

有一天晚上，萧长华先生打开收音机，收听某剧团在剧场演出的“群英会”、“借东风”，在听到赵云接孔明回江夏、遇东吴追将时的几句念白之后，便“叭”的一声把收音机关上了，同时很气愤地说：“哼！我听的是赵云，不是听角儿。”这句话是什么意思呢？是因为演这个赵云的青年演员不是按照赵云的身份去说话，而是按“马派老生”的味儿去念，所以才引起萧老先生的气愤。

我想萧先生这句话不是仅指一个演员说的，而是针对所有不顾剧中人的身份而喜欢机械模仿别人的演员说的。对青年演员说来，这句话有其重大的教育意义。

现在就有这样的一些青年演员：他们在学习过程中，总有一个演员作为模仿（不是正确的学习）对象，学老生的处处模仿马连良，学花脸的处处模仿裘盛戎，学旦角就处处模仿张君秋……当他们模仿这些演员时，不管自己的身体、嗓音等条件是否和别人一样，硬要模仿别人的样子，甚至连人家的私下的生活习惯、言谈笑貌、开会发言的姿势都模仿。

我们学校（中国戏曲学校）就有这样两三个学旦角的学生，她们模仿某一名演员，为了进行细致的观察，想尽各种办法去观摩这位名演员的演出。回来后就孜孜钻研，不管老师同意不同意，便按着观摩的“心得”去修改自己的表演。甚至有一个学生，把老师教的戏从表演、念白到唱腔全改了，如果老师批评

她不当改，她便背地里发牢骚：“难道×××还不好吗？人家现在比你受欢迎。”有这样思想的这几个学生，有时也互相“帮助”，互相“观摩”，她们这样做的结果，不但没有把那些演员的真正好的表演和歌唱学习过来，反而因强使自己削足适履，形成了一种奇形怪状的表演风格。本来她们的嗓子够的上“六字调”，因要学的“像”，便压低嗓子找宽音，结果弄得逢高儿不起，因而损害了自己的嗓音，也就大大的损害了一个演员的可塑性，以后她演什么戏都是那个样子，而且时刻地在欣赏着自己的这种“样子”。尤其当她听到有人说她有点像某演员时，她更加强了这种模仿。她们从事的已经不是表演艺术而是角儿艺术了。

一个初学的青年演员，必须向老先生们用心的学习（包括模仿）。因为戏曲艺术是经过无数的前辈们不断的创造和不断的锤炼而传下来的，如果不把这些表演技能接受下来，那就可能掌握这门艺术的规律，也更谈不到什么发展和创作。那些反对学习戏曲表演程式的意见，显然是不妥当的；但这绝不是说，学会了一些程式就等于学会了表演，相反的，它只是给了人们一种进行艺术创造的手段。

一些喜欢机械模仿的青年演员，则不是这样想的，他们认为某一“行当”的艺术，在某一个演员身上已经是最后的完成了，甚至是完美无缺了，已经不需要别人再费傻力气进行创作和发展了。这些名演员已经受到人们的推崇了，已经是名扬四海了，只要照着他描就行了。如果凭自己的力量，什么时候才能赶上他呢？什么时候才能出名啊？只要学别人有一点点像，就会引起观众的议论，“他（她）真像×××”，这就有了一点名了，这样不省劲吗？这实际上是一种在艺术上不愿刻苦劳动，只想躺在“角儿”身上往上漂的思想。

反对机械模仿，并不等于反对向他人学习。很多优秀的演

员,的确有很多的东西值得人们学习,如果不学习他们这些优秀的艺术,只凭自己钻牛角尖是不行的。萧长华老先生就是值得我们学习的前辈艺术家之一。我曾亲眼见他教“审头刺汤”,他对剧中人的性格和每个片段的心情是那样的熟悉,处理汤勤和陆炳的关系时,是那样的有分寸,在启发学生时是那样的细致,这是多么好的教师啊!但他反对学生机械模仿,曾记得他给学生排“群英会”时,演周瑜的学生上场时慢条斯理的卖派头,萧老先生当时就教导他说:“你这不是周瑜上场,而是学×××,周瑜是中军都督,不应当这样。你学的那个演员虽是这样,但他演的不对!”当周瑜舞剑时,醉步太多了,他便说:“你这也是学×××,而不是演周瑜,周瑜当时是佯醉朦胧哄蒋干的,你这样岂不成了真醉了吗?”当排“取南郡”时,一个演孔明的学生一唱就摇头,他就说:“为什么净学人家的毛病呢?记住!你演的是诸葛亮!”

从以上的例子中,我们可看到萧老先生是提倡演人物而反对机械模仿别人的。我们青年演员们应当向别人学习,而且必须向别人学习,但必须端正学习态度,进行艰苦的劳动,而不是躺在别人身上往上漂。

(原载 1958 年《戏剧报》第二期)

戏曲教学可否借鉴斯氏体系

问：我是一个京剧演员兼教师，我觉得过去科班中对于学员的那种严格的形体训练确有很大好处。但现在的观众对于剧情和角色的要求很高，我们的学员往往由于对人物的理解力差，在这方面很难满足观众的要求。因此我想到，如果在训练过程中能结合斯坦尼斯拉夫斯基体系进行教学，可能使学员对戏的人物体会和创造更快些。我很想知道正规的戏曲学校，他们的情况是怎样的，他们在教学中是否把斯氏体系也列在教学课程中，进行后有何好处。

戏曲学校要不要利用斯坦尼基拉夫斯基体系来训练学戏曲的学生（我们把这种训练叫“表演课”），这是近几年来一直在谈论着的问题。有的反对，说斯氏体系是来自话剧，与中国戏曲根本是两回事，如果学它，就必然破坏了传统，所以不能学；有的赞成，说中国戏曲的现实主义传统是非常丰富的，与斯氏体系不仅没有矛盾，而且是一致的，在自己的表演体系还没有总结出来的时候，如果在尊重传统的基础上，恰当地运用斯氏体系；吸收它的科学方法，避免教条主义的搬用，反而能更科学的认识传统，整理传统和发扬传统。如果在戏曲教学中能运用斯氏体系使与传统的教学方法适当的结合起来，对中国戏曲的教学法，以及更快的提高学生对角色的探求能力是有很大的好处的。

我赞成后者的说法。我们中国戏曲学校近几年来在这方面

进行了一些摸索和试验,在摸索的过程中,也的确碰了不少的钉子,走了不少的弯路,现在仍在摸索中。我不懂斯氏体系,很难说出更多的道理来;因为我是做教学组织工作的,只是从自己工作的角度上体会到学生上表演课有如下一些好处:

一、可以较快的提高学生的理解能力——我们知道,过去学戏都是采取口传心授的方法,老师怎么教,学生怎么学,也许一出戏都演唱得烂熟了,但还是对戏不甚理解,更谈不到对人物进行刻划了。根据老先生们的经验,如果真正懂得戏和知道如何创造角色,就需要多年的摸索与揣摩。正因为学生的理解能力差,教师在课堂上进行启发也比较费事。可是上了表演课,情况就开始变化了,学生们对生活的理解能力强了,对表演的目的性也比较明确了,他们就容易领会教师对他们的启发了,也能够按照老师的要求去深入钻研,并能和同一剧中担任其他角色的同学配合起来进行练习了。这样,老师感到学生容易教,也能进一步对学生在艺术上进行要求了。前年我校孙盛文、赵桐珊、赵荣欣、荀令香等老师就是更多地运用这种启发的方式教了几出戏,结果教学效果比较好,老师也比较满意,学生成绩也得到显著的提高。

二、可以提高学生的表现能力——一般对学戏曲的学生的要求,除去身材、相貌、声音等条件外,还必须具有一定的表现能力。在这方面有的学生强,有的学生差。太差的当然不适合当演员;但有的基本上还可以,可是因为表现能力差,进步很慢,眼睛虽很大却不会用,面部表情也做不好。这些学生要是按老办法教,提高得很慢,如果在表演课上做一个时期的练习,情况就有不同,他们能够运用一些表演元素来帮助自己的学习,上台以后眼睛运用也有目的性了,也懂得集中自己的注意力来和同台的角色“搭钩子”了。有好几个过去被认为“死脸子”的学生也与