

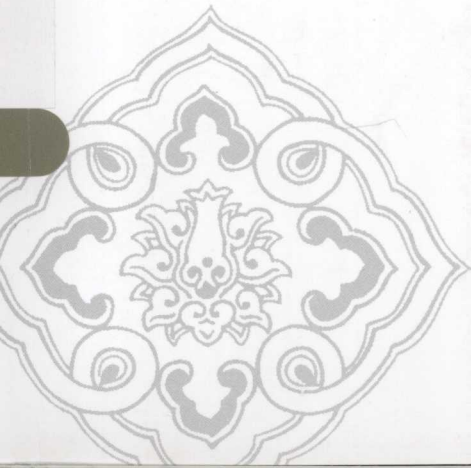


杜长胜 主编

京剧表演理论 体系建构(下)

JINGJUBIAOYANLILUN
TIXIJIANGOU

第四届京剧学国际学术研讨会论文集



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House



013068362

J821.2-53

01

V2

杜长胜 主编

京剧表演理论体系建构 (下)

第四届京剧学国际学术研讨会论文集



J821.2-53

01
V2

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House



北航

C1676068

图书在版编目 (CIP) 数据

京剧表演理论体系建构: 第四届京剧学国际学术研讨会论文集: 全2册/杜长胜主编. —北京: 文化艺术出版社, 2013. 5

ISBN 978 - 7 - 5039 - 5588 - 4

I. ①京… II. ①杜… III. ①京剧—表演艺术—艺术理论—文集 IV. ①J821. 2 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 070357 号

京剧表演理论体系建构 (上、下)

——第四届京剧学国际学术研讨会论文集

主 编 杜长胜
责任编辑 褚秋艳 栗 鹏
封面设计 马夕雯
出版发行 **文化艺术出版社**
地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700
网 址 www.whyscbs.com
电子邮箱 whysbooks@263.net
电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)
(010) 84057691—84057699 (发行部)
传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)
(010) 84057690 (发行部)
经 销 新华书店
印 刷 国英印务有限公司
版 次 2013 年 5 月第 1 版
2013 年 5 月第 1 次印刷
开 本 720 毫米×960 毫米 1/16
印 张 87.75
字 数 1500 千字
书 号 ISBN 978 - 7 - 5039 - 5588 - 4
定 价 160.00 元

谈流派

常立胜

流派艺术是一种个性化的艺术，京剧形成二百年以来，从数十万业者中脱颖而出有造诣且已形成个人艺术风格的演员总有数百名之多，但被公认为形成一派的约有八十几位。流派不是个人自封的，也不是别人硬加上去的，更不是偶然出现的，它是艺术家在艺术创造过程中的不断总结，不断完善，几经积累沉淀，是一种有规律的艺术现象。对于流派的作用，董维贤在《京剧流派》中说：“一个流派就是一套艺术经验的总结，众多的流派组成了一座雄伟的艺术经验宝库。这宝库为当代艺术家提供着足资借鉴的艺术材料”^①。

然而一切流派都是有一定的局限性的，因为任何人都有局限性，任何人都不是万能者。但局限又不是绝对的，而是相对的。不利的条件（指演员本身的个头、嗓子）经过努力是可以转变的，如不然又怎能产生程（砚秋）派和裘（盛戎）派呢？因此，可以说任何流派都是扬长避短的产物。

流派的特点、价值都体现在流派的代表剧目中。

流派是时代的产物，一切流派的形成、壮大、衰亡都是顺应时代机运而为。

一、当前京剧流派的状况

那么当前流派是一种什么状况呢？我以为对今日之流派现状要有忧患意

^① 董维贤：《京剧流派》，文化艺术出版社1981年版，第6页。

识，这个问题要从如下几个方面来看：

1. 京剧被联合国教科文组织列为“人类非物质文化遗产代表作名录”，这是令人值得庆贺的事。据说，联合国教科文组织的文件中有这样的意思，非物质文化遗产是一种文化标志，是一种原汁原味的东西。对“原汁原味”如何继承，是值得认真对待深入研究的。

无可否认流派就是京剧表演艺术的特征之一，也无可否认这个“原汁原味”已经被丢弃或束之高阁了，在某些热衷新创编的特别是获奖戏中，哪里去找流派的影子？我以为对京剧的改革、创新，不管出于怎样良好的动机，都不应以丧失京剧的本体特征为代价。一旦失去了它的本体特征，京剧也就不存在了。文艺评论家谢玺章在他的博客中写道：“……而近百年来，来自外部的各种势力，更在京剧身上留下了不断创新的烙印；尤其是近几十年，求新求变几乎成为京剧的‘基本国策’，深刻影响到京剧的现状和未来。是不是真像有些人所说，变则生，不变则死呢？后半句说得也许不错，但前半句却未必，因为，变并不是活的必然保证，只是给活下去增加了一些概率。以前我们不敢说，实际上，作为一种文化遗产，都是有质的规定性的，苹果和梨嫁接，叫苹果梨，既非苹果，也非梨。任何事物都经历着从量变到质变的过程，都有一个由量到质的临界点，越过这个点，此物就变成了彼物。京剧也是如此，有时我们会觉得它已面目全非，就是这个道理。”^① 应该承认在这种一味“求新求变”的大环境中，“继承”只是一个符号。

2. 流派发展极不平衡，有的流派门可罗雀，有的流派踏破门槛，有的流派奄奄一息，传人越来越少已成不争的事实。我们不必去说前“三鼎甲”的程长庚、余三胜和张二奎，也不说后“三鼎甲”的汪桂芬、孙菊仙和谭鑫培，就说红极一时的高庆奎，真正能继承高派艺术者有几人？汪笑侬、唐韵笙的继承者又何在？当今舞台上还能见到姜（妙香）派小生吗，“青衣首席”黄（桂秋）派几成绝响；就是占据舞台多年的马（连良）派、谭（富英）派、麒（麟童）派也沦落成少数流派了！

这种现象的存在有流派本身因素，也不能推卸各级掌门人的责任，如果决策者有一个宏观的不存在个人喜好的远景规划，这种现象是不难避免的。

3. 流派特征在无限夸大。个别流派传人和继承者很愿意在夸大流派特征

^① 见谢玺章的博客文章《回归传统》。

上下功夫，其表现为节奏僵硬、形态紧张、已经突破了行当本体的共识特征，其不知“真理跨过一步就是谬误”这一哲理。在他（她）们的表演和传承过程中看不到花旦的俏丽娇美，而是矫揉造作；看不到小生的潇洒俊雅，而是粗犷狰狞；看不到花脸的雄浑豪迈，而是妩媚娴静。这是因为有的承传者本身艺术修养不高，有的继承者条件不够造成的。例如：言（菊朋）派的特点是“四声”准确，腔由字生、字正而腔圆，是“腔儿花，味儿厚”。而现今有些学言者把言腔唱得怪腔怪调几成靡靡之音，真是难以入耳。

马（连良）派的特点是“唱腔俏丽新颖，做工潇洒飘逸，念白抑扬顿挫、字字清晰”。而现今有的学马者唱腔如同白开水，念白只求舌头大、满嘴葡萄拌豆腐，台步折腰又拉胯何来潇洒飘逸，观之令人蹙额。

裘（盛戎）派的特点是唱腔韵味醇厚（善用鼻腔、头腔、额腔、胸腔共鸣），身上干净漂亮。紧紧把握雄浑、豪迈的花脸本体特征，又能刚柔相济，善于刻画人物精神世界。而现今许多自诩为裘派的演员只学裘的唱不学裘的做，在学唱时又只突出鼻腔而不及其他。对这种只学皮毛而不学根本的做法真替他们汗颜。

还有某些学程（砚秋）的演员在唱时大喘气、大张嘴；有的学荀（慧生）的演员把花旦应工角色演成了彩旦等不一而论，近年来业内流传的一句话叫“除X害”，不无道理。

其实学习流派是有规律可循的，在流派传承过承中有三个阶段：

1. 模仿期：就是对老师的艺术一招一式不走样地模仿，这是学习的初级阶段。
2. 理解期：把老师对人物的理解、对艺术处理的方法悟透。
3. 提高期：把悟透的方法运用到自己身上，从而去塑造新的人物。

学习流派要广，不能只学一个流派，同样学习剧目更要广，要从一行当的基础剧目学起。张君秋先生曾强调：“我们学习一个流派艺术，不能仅看到它的结果，而应该看到它的形成过程，不能只限于学习他的代表剧目，而应该从演出的传统剧目开始，扎扎实实地一步一步地向前迈进。特别是初学的同志，不能一开始就演大型的流派剧目，譬如，你要学马派，一上来就学《赵氏孤儿》，恐怕不容易学到家。要想学好马连良的《赵氏孤儿》，就得有《问樵闹府》、《打棍出箱》、《甘露寺》等许多剧目的底子。俗话说：‘不能一口吃个胖子’，这是一个比喻，用在艺术上，就是要求我们先把自已的基础打

结实了，不能忌小求大，只学名剧。流派的代表同他们演出的众多传统剧目相比，数量总是相对少一些，如果我们只学他们的代表作，一代一代传下去，剧目就愈来愈窄，本领就愈来愈小，这就谈不到发展新的流派了。”^① 张君秋先生的至理名言实在值得有志于继承流派的青年演员铭记，当然，只求挂名者则另当别论！

二、当今京剧流派流传，优秀的承传人还大有人在

承传人中，学裘派的李长春和学马派的张学津、冯至孝，是同代人中的佼佼者，他们三人有个共同点——与流派创始人有渊源。

李长春，1959年毕业于中国戏曲学校，“1961年10月经孙盛文老师推荐，萧长华校长决定，由孙盛文操办，在东来顺拜裘盛戎为师，从此立雪裘门。裘盛戎先把长春在戏校学过的《铡美案》、《坐寨盗马》等戏进行‘下挂’，然后又一招一式、一字一句地把《锁五龙》、《铡判官》、《牧虎关》、《白良关》和他的经典剧目《桃期》教给了李长春。那时，裘盛戎与李多奎正在排《赤桑镇》，合乐那天，北京京剧院排练厅内，人头攒动。琴师汪本贞、周文贵和全体乐队人员待命引发。这时，裘盛戎突然宣布，‘合乐由长春来唱’。一语落地，四座皆惊。只有汪本贞理解裘师的心思，他向长春说：‘多好的机会，铆上劲来吧！’李长春兴奋又紧张地走到台中，一句‘恨包勉他初为官贪赃罔上’，跟随而来的是一句炸窝的‘好’声，裘盛戎脸上露出了喜色。”^②

李长春学裘除天赋条件优越外，很重要的一点是艺术上血脉同根。何为艺术血脉同根？因为裘派是裘氏父子两代接力创立的，它是始于裘桂仙而完善于裘盛戎的一个花脸流派。李长春在戏校时虽经多师，但最受益于孙盛文，而孙盛文在富连成坐科时曾向裘桂仙学艺而后教授裘盛戎，所以李长春拜裘学裘是一裘相承。

张学津，出身梨园世家，十一岁入私立艺培戏曲学校（1953年改为北京市戏曲学校），师从余（叔岩）派嫡传王少楼，1959年毕业，1961年拜马连良为师，由此专攻马派。他主演的《赵氏孤儿》、《甘露寺》、《春秋笔》、《四进士》、《苏武牧羊》、《淮河营》等剧，马派艺术风格鲜明。他为马连良的大

① 谢虹雯、安志强整理：《张君秋戏剧散论》，中国戏剧出版社1983年版。

② 常立胜：《净之韵·京剧花脸》，学苑出版社2007年版。

批实况录音配了像，神形兼备，颇得好评。“1985年参加中国京剧艺术家演出团赴香港做商业演出，《台北民生报》的评介文章说，张学津‘台风潇洒，做表传神，其念白唱工无一不像马连良，而他的‘舌不大而腔花’，韵味醇厚，更为受听。”^①

张学津学马除天赋条件优越外，最重要的是余派基础打得好。马连良在艺术上升期得力于贾洪林（谭鑫培的得意学生，早于余叔岩），因此，也可以说马派是在谭派基础上发展而成的。余叔岩是谭派弟子中被世人公认的“新谭派”，这个“新”是指学习方法。张学津由学余而转学马实际上是走了一条坚实的“捷径”。

冯至孝，出身梨园世家，1951年入戏曲实验学校（后名中国戏曲学校），工老生，受教于鲍吉祥、雷喜福、贯大元、宋继亭等谭派名师，打下了坚实的基础。1954年后，又跟擅长马派的邢威名学习了马派名剧《群英会·借东风》、《苏武牧羊》、《浔阳楼》并得以演出。1959年毕业前与李长春汇报演出《将相和》深得师生好评，后分配到中国京剧院四团，在新编古代故事剧《杨门女将》中饰寇准。1961年2月由剧院推荐拜马连良为师，专攻马派。

马连良对他十分喜爱，不仅从唱、念的吐字、气口到身段的一招一式都进行雕琢，就连如何与同台演员的配合、锣鼓的运用直到服装改革都一一指点。有时马连良到外地巡回演出，还把至孝带在身边。正是经过师父的精心培养，冯至孝调入一团与李少春、袁世海、杜近芳、孙盛武等艺术家同台演出相得益彰。冯至孝学马继马的成功之处同张学津一样，都是基础牢、根子正，与所承之师有艺术血脉关系。

三、产生新的流派是历史的必然

随着社会在不断发展进步，也就应该产生新的流派。那么今日之中国京剧会不会产生新的流派呢？我的回答是肯定的。一种新流派的产生首先要形成一种新的艺术风格，问题是对这种新产生的艺术风格应如何对待。

我以为这个问题应该从两方面来看：

1. 反对那种根基不深、继承不牢或仍未脱离师辈创造的艺术风格就称某派的新派。20世纪四五十年代以来，被称为流派的有裘（盛戎）派、杨（宝

^① 马少波等编：《中国京剧史》，中国戏剧出版社，第1202页。

森)派、张(君秋)派,后又相继出现赵(燕侠)派、李(少春)派、袁(世海)派、关(肃霜)派、厉(慧良)派的称谓。其中有的派并不被世所公认,但有一点是必须要承认的,即他们上有师承,下有传人,他们的个人艺术风格已经形成。

2. 保守势力不承认会产生新的流派。刘厚生先生在《我们已经走了多远》一文中指出:“‘文革’之后,由于种种原因,保守复旧情绪有所上升,我们在这方面下的力量远不如五十年代。”他虽然指的是“传统老戏的几个问题”,但我以为对整个京剧界有普遍意义。保守势力总是对“新生事物”横挑鼻子竖挑眼,不管对与否则一律采取不承认的态度。

其实,在京剧演员中新的艺术风格已经形成或大胆地说新的流派业已产生。这就是尚长荣和李维康,这二位创立的就是京剧界中的新生流派。

在论证尚长荣、李维康的新艺术风格之前,先引证一段电影艺术家石挥在《与李少春谈戏》中李少春说的一段话,少春说:“不然,话剧无论怎么说总得有点学问才能干得来,不然他绝演不出好戏来;京戏总是那些死套子,唱一辈子跑不出那个圈儿去,许多前辈老先生都是谨守规矩一丝不苟的,其实细想起来,程大老板,谭老板,余先生这几位之所以能在京剧界占那么高的地位还不是自己独创出一条路子来吗?这条路子程大老板唱着合适,可是不见得人人都合适,谭老板并没有死守程大老板的路子,可是也能成名,余先生又何尝不是自创一路,可是一般人都反对在台上背着规矩唱。”^①我想这段话是有警世作用的,因为他这种“师古不泥古”的思路是开拓性的。

尚长荣,当代杰出的花脸艺术家。1985年一出《曹操与杨修》使尚长荣蜚声大江南北。在这出戏中,他充分展示了侯派“发于内,形与外”的美学原则,以内心体验与外部表演技法相结合,创造了一个新型的具有多重性格的曹操,他的这个曹操既有雄才大略,又奸诈猜疑,既爱才惜才,又妒才害才。在艺术上运用唱、念、做、表手法,将铜锤与架子的不同表演形式融合为一体,确立了自己“架子花脸铜锤唱,铜锤花脸架子演”的符合现代审美需求的艺术风格。当然,尚长荣艺术风格的形成不是无根之木无源之水,是经过多年积累而成的。

尚长荣五岁便在其父创办的荣椿社学花脸,先后受教于陈富瑞、苏连汉、

^① 魏绍昌编:《石挥谈艺录》,上海文艺出版社1982年版。

宋富亭、孙盛文等名师，铜锤架子兼而学之，《草桥关》、《御果园》、《芦花荡》、《丁甲山》等戏边学边演。1960年拜侯派创始人侯喜瑞为师，学习了侯派经典名剧《盗御马》、《取洛阳》等戏。1964年主演现代京剧《延安军民》，成功地塑造了一位红军连长，一段成套的【二黄】唱段“老班长把命殒”，经电台播出后，在行内外产生广泛影响。

尚长荣的艺术风格形成后，相继又排演了《贞观盛事》和《廉吏于成龙》，再获成功。尚长荣的表演特点是激情饱满，善于以声腔来塑造人物，他在唱腔中学金（少山）不是金，学裘（盛戎）不是裘，在激情奔放中又富有韵味，打上了尚氏的烙印。他已收陈霖苍、顾谦等为人室弟子。

李维康，当代杰出的旦角表演艺术家。1958年考入中国戏曲学校学青衣，由王瑶卿的弟子于玉蘅以《二进宫》开蒙，首登舞台一句“先王啊”的叫板便满坐皆惊，一个不到十二岁的孩子竟有如此甜润清脆的嗓子！一出戏满宫满调异常完美。继而又学了《三击掌》、《桑园会》、《玉堂春》并演出。由于她天资聪慧又刻苦用功成为学校的“尖子”学生。及长，又先后得赵桐珊、程玉菁、华慧麟、李香匀、荀令香、谢锐青等老师教授，除学习了一些优秀传统剧目如《孔雀东南飞》、《铁弓缘》《汾河湾》、《武家坡》、《穆柯寨》、《十三妹》、《万里缘》等和昆曲《春香闹学》、《金山寺》外，还学习了梅派的《宇宙锋》、《霸王别姬》、《凤还巢》、《贵妃醉酒》《四郎探母》、《刺蚌》，荀派的《鱼藻宫》、《荀灌娘》、《红楼二尤》和张派的《望江亭》、《春秋配》，绝大多数都得以演出，经过观众的检验。为加强她的表演功，学校特安排赵桐珊教了一出鲜见的《胭脂虎》，1964年6月又给她排了一出《杨门女将》。1964年冬始又先后给她排了《革命自有后来人》、《红灯记》、《琼花》和《黛诺》四出现代戏，《黛诺》的演出引起强烈反响，文化部曾调该戏为全国文化厅局长会议专门演出。1966年她以优异的成绩毕业，分配到了中国京剧院。

有幸的是“文革”十年，她没有离开观众的视线，她参加了《红灯记》的排演，饰李铁梅的B角，此后还在《平原作战》中饰演小英。

1976年后，李维康接连排演了几出新编戏《蝶恋花》、《恩仇恋》、《李清照》、《宝莲灯》，并对《秦香莲》、《谢瑶环》、《四郎探母》、《武家坡》、《霸王别姬》等戏进行了加工整理，用新的思维在继王、梅的基础上又融入程（砚秋）、张（君秋）的元素。在排演《武家坡》、《汾河湾》时，她去请教过

京城梅派名票顾森柏，向程派传人江新蓉学过程派水袖功，向李玉茹老师请教过《贵妃醉酒》，学回来再对自己的戏进行“微调”。凡是她演的传统戏无一不进行过“微调”，就像当年的余叔岩对老谭的戏一样，她就在边演边“微调”的过程中，逐渐形成了以传统为基础但绝不墨守成规的创作方向，新颖而不失京剧本体的艺术风格。

《蝶恋花》歌颂的是革命先烈杨开慧，也是革命先烈在京剧舞台上呈现的第一个艺术形象。李维康把人物的感情与唱腔自然地融合在一起，取得了强烈的艺术效果。特别是“古道别”一场中的【四平调】“风飒飒雨潇潇青山苍翠”和【二黄清板】“绵绵古道连天上，不及乡亲情意长。洞庭湖水深千丈，化作泪雨洒潇湘”唱段，真真透出了一种古典美。《武家坡》中的王宝钏是个带有悲剧色彩的典型人物，李维康在唱到“这锭银子我不要，与你娘做一个安家钱，买白布做白衫，买白纸糊白幡，落一个孝子的名儿在天下传”，就巧妙地糅进了程腔。

李维康对艺术的追求永不满足，1978年她在访问美国演出时，对电声有了一定的了解，回国后在参加“南腔北调大汇唱”晚会时就用电声伴奏演唱了“苏三离了洪洞县”和“我家的表叔数不清”，后广为传唱。她第一个用MTV拍了《醉美人》，用视觉传媒工具，把杨贵妃的“海岛冰轮初转腾”在编钟的环佩叮当伴奏下的流动优美身段，展示给观众，使观众在聆听京腔京调的同时欣赏到美轮美奂的画面。尽管这种艺术实践是带有实验性的。

李维康广采博收却没有拜师，走的是一条“宗王师梅崇程学张”的大路，她学梅、程、张的腔却不学他们的味，所以能独树一帜，她的特点是清新亮丽台风大气，嗓音脆亮甜润宽圆俱备，唱腔委婉细腻玲珑流畅，富有个性。中国京剧院总导演阿甲说过一句话：“有的花腔玲珑流畅，俏丽挺拔，在快速中有静的感觉，李维康就是如此。”^①

如今，还有几位青年才俊愿立雪李门，但都被维康婉言谢绝，她不希望孩子们单纯地只学她一人，博采众家之长才是人才的未来。

尚长荣与李维康虽为一净一旦，但能形成一派走的是一条共同之路：传统厚实、转益多师、广采博收、善于思考、勇于革新、紧跟时代，最重要的是排演新剧目都亲身参与创作（唱腔、造型），极大地体现了艺术的个性化。

① 阿甲：《戏曲表演规律再探》，中国戏剧出版社1990年版。

人有所长，尺有所短，每一种艺术流派都有它的局限性，新的流派代替旧的流派是历史发展的必然，在新的时期呼唤产生新的流派是众望所归。

(常立胜：中国艺术研究院 特聘研究员)

京剧表演

——兼论京剧表演艺术

常立胜

京剧表演艺术是中华民族优秀传统文化的重要组成部分，也是我国戏曲艺术的瑰宝。京剧表演艺术源远流长，博大精深，具有鲜明的民族特色和时代特征。在长期的艺术实践中，京剧表演艺术形成了自己独特的艺术体系和表演程式，为观众所喜爱和推崇。随着时代的发展，京剧表演艺术也在不断创新和变革，以适应新的审美需求和时代精神。本文将从京剧表演艺术的历史沿革、艺术特点、表演程式、创新发展等方面，对京剧表演艺术进行系统的分析和探讨，以期为进一步弘扬和传承京剧艺术提供理论支持和实践指导。

京剧表演艺术的历史沿革可以追溯到元代的杂剧和明代的传奇。在清代，京剧逐渐形成并发展起来。京剧表演艺术在长期的艺术实践中，形成了自己独特的艺术体系和表演程式。京剧表演艺术的特点主要体现在唱、念、做、打四个方面。唱腔优美动听，念白抑扬顿挫，做功细腻传神，打戏威武雄壮。京剧表演艺术的表演程式包括身段、手势、眼神、步法等，具有高度的程式化和规范性。京剧表演艺术的创新发展是时代的要求和观众的期待。在继承传统的基础上，京剧表演艺术应不断创新，吸收其他艺术门类的长处，丰富表现手法，提高艺术水平，使京剧艺术在新时代焕发出新的光彩。

京剧表演艺术是中华民族优秀传统文化的重要组成部分，也是我国戏曲艺术的瑰宝。在长期的艺术实践中，京剧表演艺术形成了自己独特的艺术体系和表演程式，为观众所喜爱和推崇。随着时代的发展，京剧表演艺术也在不断创新和变革，以适应新的审美需求和时代精神。本文将从京剧表演艺术的历史沿革、艺术特点、表演程式、创新发展等方面，对京剧表演艺术进行系统的分析和探讨，以期为进一步弘扬和传承京剧艺术提供理论支持和实践指导。

溪水长流

——试谈京剧流派

奎 生

余生也晚，没赶上梅尚程荀当年姹紫嫣红开遍，更没有听和见过国剧宗师杨老板演唱的“气得俺怒冲霄”，只听过老师对我讲“马跳谭溪”各挑头牌，余音绕梁，剧场爆满。

在我还是一名戏校的学生时期听老师们讲述一些前辈前贤的故事，给我留下了深刻的印象，使我知道了京剧是如此之美的一门表演艺术，使我受到了美学的培育，在自觉和不自觉中认识到这些前辈大师们表演，才算是京剧最高的艺术境界。这成为我衡量京剧的一个无形的美学标准。我只是听到了一些过去的故事，实际上我们没看过上面说的大师们的演出，就算看过一两位也不是他们的嘉年华期，那时京剧舞台上最精彩的表演我看到的有：如李少春、叶盛章、叶盛兰、袁世海、张云溪、李和曾、张春华、杜近芳、赵燕侠，还有高盛麟、厉慧良、俞振飞、言慧珠、李玉茹、关肃霜，以上这些位现在回想应是大师级的戏我都看过，这是我青少年时期吸收的没有污染的精神食粮，并成为我的精神财富。前辈们的表演今天回忆起来如同一轴京剧的原生态美学画卷。前辈们瞬息间表演的亮点积累起来就成为我今天难忘的美的享受。若以戏论流派，以上每位均可称一派，如李少春和两位叶先生自不必说，他们都是挑班的，就是袁先生自称是配演，但他也单挑演一出的《李逵下山》、《将相和》和《桃花村》等戏被观众称为袁派了，以区别于裘盛戎先生的裘派。这些位艺术家的戏，给了我一个更直观的美，形成了我的

美学情怀，这是我后来才明白的事，若看看今天的京剧舞台生态状况，还是有“丢”的多捡回来的少的遗憾。后来从事编剧本时，总想着这些说不明白的问题，我所追求的标准到底是什么？这种记忆、情怀，始终如影随形地伴随着我从事京剧工作的始终。似乎使我恍惚上了这条博大精深的京剧大船，随其漂泊至今已这么多年。

谈京剧流派，还必须把话题引回到我学习、工作成长的母校，中国戏曲学校的老三届学生，我们在学生时期是没有专学某一流派的，并不是师从于某一派，一个学生要向诸多位老师学。但是大家知道，在我们老三届的学生中确有好多位又都是被公认为某流派传人的。在我的记忆中，被称是学某流派的或被公认为某流派传人的，那应该是在他们毕业前后的事，是通过演出才得到此口碑的。例如刘秀荣是通过演出《白蛇传》，杨秋玲、毕英琦是通过《杨门女将》的演出，张曼玲是通过演出《陈三两爬堂》，特别是《杨门女将》电影拍摄和放映大红之后，引起了广大观众的热烈反响，获得此梅派、言派殊荣，出人出戏就是这个道理。以上是新排演的剧目，之所以获得演出成功，在演员表演中都有较厚实的某一流派表演的元素，其艺术风格是非常明显的，在他们的表演中既体现了继承，尊重传统，又体现了发扬其流派风格的创新精神。不是保守的继承，是在传统本体美中着眼，因为是新剧目也不可能原样模仿照搬。也正因为如此，他们才被公认为梅派、王派、程派和言派。刘长瑜、吴钰璋、李长春也和他们的几位同学一样，走上了流派传人之路。学生入学后是诸多老师为他们打好扎实的专业基础，给他们开蒙，授业，在此基础上学生才有可能向某一位流派大师学习，没有诸多老师打下的基础，是不可能得到流派大师的指点，连被选中的机会都没有。我回忆，在中国戏曲学校时期，戏校的学生除了在拍摄梅兰芳专集电影中得到了梅先生言传身教外，其余三位大师尚、程、荀都到学校亲自授课，尤其是程先生，还审阅过学校的教学计划，三位大师在戏曲学校授课，使得不少学生受益良多。这些学生中的或某一位在后来可能成为某一流派的传人，但并不是所有向三位大师学习过的学生都能成为流派传人的，这是戏曲学校当时的情况。20世纪90年代我在中宣部直接关怀和支持下，中国文联领导和实施“晚霞”、“彩霞”工作中，有机会为奚派传人张建国录制他的彩霞专辑，我曾查阅了奚啸伯先生的相关资料，为此撰稿，在此我节选“谈戏说艺”的一段主持人和张建国的谈话（当时我聘请的主持人是苏叔阳先生）：

主持人：你十三岁入河北戏校学习到现在，你在京剧艺术的道路上已经走过了三十年的历程了。

张建国：是啊，现在仍然在京剧艺术这条路上走着、奋斗着，京剧艺术博大精深，学无止境，我要不断地前进才行。

主持人：我想你现在说的话是发自内心的，不是客套话来表示自己的虚心吧？

张建国：当然是真心话，我十三岁入戏校练功、学戏、演出，就说京剧台上的这点事，戏校的学生都演主演，也都来配演，还要会跑龙套，演员在台上要和乐队配合默契，所以说京剧是一门集体主义的艺术，是一个综合性的艺术，演员有生旦净丑各行，乐队分文场武场，就连后台的服装也各有分工不同，台上演一出戏，要靠前后台各司其职，而各自的职能都有各自的基本功才能胜任，各功有各功的学问，说京剧艺术博大精深是不为过的，我可能说太远了把。

主持人：我想你的意思是在戏校你受到了集体主义的教育，没有这种互相协作的精神是不能演出一台好的京剧的，我知道，作为一个学京剧的学生，不但会能站在舞台中间，也必须学会能站在舞台“旁边”（俗称中间的是角儿，旁边的泛指“龙套”），这就是人们常说的“一棵菜精神”，戏曲学校学生们的演出能受到观众的欢迎，首先是他们有这种集体主义精神。我今天想知道你是什么时候开始学奚派的，现在学奚派的人很少，你是奚派艺术传承者中公认的佼佼者了。

张建国：我学习奚派是从我拜张荣培老师后开始的，因为张老师是奚啸伯师祖的得意门徒。

主持人：张荣培先生开始就教你奚派吗？我是说你拜了张荣培老师就以奚派开蒙吗？

张建国：不是，张老师头三年教我的不是奚派，而是按着余（叔岩）派的要求，来规范我的嘴里头，而且对我的要求非常严格，从咬字、行腔、气口上一点一滴一字一句地纠正我的毛病，老师为我付出了不少的心血，光一出《击鼓骂曹》就教了我一年半，为我打下了扎实的唱工基础。

主持人：张先生为什么先教你三年的余派再教你奚派呢？这余派、奚派之间有什么内在的关系吗？

张建国：是，很有关系，刚学的时候我也不明白，后来钻进去了也就知

道了，因为老生各派都源于谭派，也就是老谭派，谭鑫培先生、奚啸伯先生原从师言菊朋，奚、言二位前辈都是戏班中有名的读书人，二人的文化修养很深，言菊朋先生宗谭而自成一家，师祖奚啸伯先精研言派精华，然后自辟蹊径，蔚然成派，所以张荣培老师也尊乃师足迹，先教我余派打好基础后才教我奚派，教我奚派的开蒙剧目是《白帝城》。

主持人：张荣培先生先教你余派使你能“登堂入室”，之后你才能对奚派“窥其堂奥”，这说了个“源”和“流”的关系，学“流派”不能丢掉了“源”，也说明无论言派、奚派、余派、杨派、马派各流派艺术都对京剧的老生声腔艺术作出了重大的贡献。建国，你能简明地概括一下奚派的艺术风格吗？

张建国：我还不不敢，我对奚派艺术的理解和认识得益于许多前辈的指教，比如欧阳中石先生，他对奚派艺术有着深刻的理解，使我受益匪浅。奚派艺术的特点是“委婉细腻、清新雅致”八个字，我以为还是比较准确的。

主持人：一般地说学习流派首先要求要像老师，据我所知你并没有见过奚派创始人奚啸伯先生，这样说你能学好吗？

张建国：是的，我没有见过师祖奚啸伯先生，更没有看过奚先生的演出，正如我在前面说的我是从张荣培老师那里学习奚派的声腔吐字，理解奚派的“以字定腔”、“以情行腔”、“错骨不离骨”以及他的“干板夺字”、“一正套声腔”艺术的处理方法（张建国即兴地唱了奚派韵味很浓的两句白帝城剧中的唱）。我的理解是：“戏为我用，情由我发”。师祖奚啸伯学言、学余、学谭、学马，几乎学谁像谁，却没有刻意去模仿哪一位老师或哪一种流派，而是由着自己的“心”去唱、去做、去改、去塑造人物，结果出了个奚派。我想，这才是奚派艺术的真谛。是我最应继承和学到的是师祖的这种精神。（唱：我本是卧龙岗……）

主持人：这两句确实奚派的韵味十足，连我这爱好者都听得很过瘾，我也简单理解了“委婉细腻、清新雅致”。我理解这就是“吐字要遒而不浊”、“行腔要新而不俗”，这也就是奚派艺术魅力所在。

张建国：师祖奚啸伯先生在声腔艺术上付出了他毕生的精力。

主持人：据说四十年代社会上有“马跳谭奚”的美称。

张建国：马连良、谭富英、杨宝森、奚啸伯在社会上并称为后四大须生。这四位前辈都能自成一派，也都有各自的代表剧目。

主持人：据说就是同一出戏，比如《空城计》也都有各自不同的艺术风格。

张建国：您说得很对。

主持人：只有这样的竞争艺术才能繁荣、发展、振兴我们的京剧艺术。

张建国：奚派能在老生强手如林之中，而独树一帜，形成了自己的流派。

主持人：建国，说到奚派的形成，我看到过一篇资料，奚啸伯先生自己对他创立的奚派有过一段很精彩的话。他说：“把我忝列四大须生，实在诚惶诚恐，名不副实。说是‘奚派’更担当不起。”他进一步说：“由于自己条件的限制，随着年事的增长，克己以求的心志堕颓，迁就自己的地方渐多，戏路也越来越窄，好像是有了自己的一套，这只能说学来学去，学走了样子，辜负了当年老师的教诲。如果说自不刻苦，日趋下‘流’则可，如果说自成一‘派’，毋宁说是社会论者的一种批评。”建国你看奚先生的话是不是太谦虚了？

张建国：我想，师祖不仅仅是谦虚，如果是，我倒庆幸师祖的明智和大胆的自我超越——他深知“自己条件有限”，因而“学来学去学走了样”，是有意为之，“日趋下流”而“自成一派”则是终于收获到创造性成果！师祖把自己归为“下等之流”，实际是向世人宣告他“不与人同”、“不与师同”的勇敢与执著。我也要向师祖这段话中吸取教益，要依据自己的条件去执著和勇敢地追求艺术的真谛（引自《奚啸伯艺术生涯》）。

主持人：看来你在京剧优秀青年研究班学习是很有提高的，你的论文是写的这样的内容吗？

张建国：是的，这是我通过研究生班的学习，使我提高了对奚派艺术风格的认识。

主持人：研究生班学习会使你们不只能提高你对奚派的理解，还会指导你自己的艺术实践。

张建国：师祖奚啸伯创立的奚派艺术可以说是“学言宗余”、“吸收马”、“借鉴程”，比如《白帝城》【二黄三眼】中的“恨不得”的唱法中是“言腔”，另一句“把吴狗”的收音是宗余，《二堂舍子》【快三眼】中的“昔日里有一个”也宗余，而《法门寺》中【西皮三眼转二六】中“超度尔的阴魂”是吸收马的“俏皮”，借鉴程派的有《法门寺》，“在窗前”和“我的心”这两句的长腔都是程派。