

緬
懷
篇

三十年戏曲教育工作散忆

史若虚 口述 刘 坚 整理

中国戏曲学院（原中国戏曲学校）是在中国共产党领导下的一所新型的戏曲教育机构。现在，我们已经走过了三十年不平坦的道路。那么，这三十年我们办了哪些主要的事情？取得了哪些经验和教训？我们总要有个大概的回答。有些问题，我在《对于戏曲教育规律的几点探索》一文中，提出了初步的意见。最近，我和一些同志又谈了几次，作了进一步的补充，共想了十个方面的问题。这十个问题是：

- 一、废除打骂制，建立民主制；
- 二、建立班级教学制；
- 三、必须上好文化课和文艺史论课；
- 四、加强并改进基本功训练；
- 五、坚持成品教学；
- 六、加强舞台实践；
- 七、实行“因材施教”；
- 八、建立健康的舞台艺术风格；
- 九、教学上必须坚持推陈出新；
- 十、丰富文艺修养 提高艺术水平和创作能力。

下面分别来谈一谈：

一、废除打骂制 建立民主制

旧社会管学戏叫做“打戏”所谓“人是苦虫 不打不成”。学戏靠打 那时被认为是天经地义的事情 所以从“富连成”、“中华戏校”到“荣春社”都存在着“打戏”的现象 而我们这所在中国共产党领导下的新型的戏校，则完全废除了打骂制度。如果说到经验，我们首先是有民主办学的经验、尊师爱生的经验、学生自觉学习的经验。

我们就从“打戏”说起 来回顾一下我们实行民主改革的过程。旧科班的“打戏”确实是很厉害的。对此，我们是坚决反对的。中国戏曲学校一建立，首先就废除了打骂制，旗帜鲜明地提出：“不打、不骂、不损（讽刺挖苦）、不罚（指体罚）”的口号 继而又提出“尊师爱生”的口号。我们认为 这不仅仅是个口号的改变问题，而是由口号内容所标志的学校的性质发生了根本的变化。“不打不行，非打不可”，这是完全错误的。打骂是教育上无能的表现，有本事不用打骂。根据我们的主张、经验来看，不靠打骂是完全可以的。我们的第一任校长田汉同志有句话说得很好：“封建社会靠鞭子，资本主义社会靠饿肚子 社会主义社会靠自觉。”那么 用什么来保证、来促进这个“自觉”呢 我们的办法是靠做政治思想工作。为此，学校专门配备了思想工作干部，建立了思想工作机构，制订了思想工作制度，学校的领导干部亲自带头开展并坚持了思想工作。我们的一条基本经验，就是紧紧结合专业

做同学们、老师们的思想工作，也就是把红旗插到业务上。三十年来，大家有目共睹，这套办法是行之有效的。

废除打骂、实行民主，这在戏曲教育史上是一件破天荒的大事。我们坚持了循循善诱、启发帮助、因势利导的做法，充分地发挥了政治思想工作的威力，教育学生树立正确的人生观，为了掌握为人民服务的本领而勤学苦练，鼓励他们走又红又专的道路。

二、建立班级教学制

我们的任务是培养新型的戏曲工作者。光有任务，没有具体的组织措施来保证也不行。建立班级教学制度正是为了从组织形式上保证教学任务的顺利进行，从而达到既定的培养目标。

旧式科班中虽然也分科、排字，但那时的一个科并不等于我们现在的的一个年级。我们学校在北京最先打破了这个框框，大胆地建立了班级教学制度。在戏曲教育史上，班级教学是一个很大的进步。它的优越性表现在：1.有统一的计划、统一的规格；2.学生有集体荣誉感，在学习中可以互相帮助、互相影响、互相促进；3.便于管理和领导，便于政治思想工作的开展。这样，我们一班一班地招考，一班一班地培养，一班一班地输送给社会。这些年龄相近的学生，有一个大致相同的心理状况，一个大致相同的文化水平，一个相同的学习内容，一个相同的生活制度。学校对全体学生负有同等的责任。通过普遍培养、因材施教，使同学们在班级中充分发挥其才智，各得其所，毕业后最大限度地为国家贡献自己的力量。我们的每一个教学班都是一个可以独立的小集体，共同学习、练功、演出、娱乐……集体的温暖对于每个同学的学业都不断产生着促进作用，对每个同学健康、全面的成长都不断产生着推动作用。这一条现在看来已很普通，但在当时它却使学校改变了旧科班的形式，走人新的先进学校之林，建立了崭新的教学体制。

三、必须上好文化课和文艺史论课

戏曲学校上不上文化课？在建校初期是有争论的。我们说：文化课必须上。一个戏曲艺术工作者必须有较丰富的文化修养。如果没有这把钥匙的话，打开戏曲艺术的门户，尤其是高深的门户，可以说是根本不可能的。所以，旧社会那么多唱戏的，只有少数人才称得上是艺术家。而这少数的艺术家，也都是靠着出科以后，演出了多年以后，求师访友、刻苦自修、孜孜不倦，不断提高文化水平和各方面的艺术修养，广采博收，革新创造，才卓然成家的。过去的科班，例如“富连成”是不念书、不学文化的。“中华戏校”好一些。因为那是焦菊隐先生办的，程砚秋同志是董事长。他们有许多新的东西，第一是不敬祖师爷，后台不供老郎神（祖师爷）了。这是个反封建的举动。第二就是学文化。他们怎么学呢？除了聘有文化教员之外，还要请一些戏曲爱好者来义务讲学。但是，总的来讲，过去的戏曲演员大多数是缺少文化的。这就在一些人的头脑中形成了一个错误的观念：学戏的，唱好戏就行了，不用学文化。我们有些戏曲工作者，也认为一个戏曲演员只要有小学的文化水平就行了。对此，我们是坚决不同意的。我们是新型的戏曲学校，演员不能再走过去科班那条老路！一定要有步骤、有计划地给学生教授文化课程，使他们成为有社会主义觉悟的有文化的戏曲工作者。

学不学文化的问题解决了，但新的难题又来了。有的同志说：用那么多时间学文化，不就把学戏给耽误了吗？事实证明，这种说法是站不住脚的，这种担心也是多余的。首先，我们有一套比较科学的制度，各门课程的安排是有计划、按比例的同时，每门课又是有规格、有标准的。多年来的教学实践和同学们的学习成绩是最有说服力的见证，除去“四人帮”十年横行所造成的破坏，耽误了我们几届学生的学业外，“文化大革命”前的历届毕业生基本上都达到了高中（文科）毕业的水平。事实证明：学习文化课非但没有耽误专业课，恰恰相反，学生有了文化知识对专业学习起了积极的促进作用。

京剧演员学文化，比起科班来确是一个飞跃，一次革命。但随着形势的发展，仅仅停留在这个水平上又显然不行了。因为学习文化是每个中华人民共和国公民都必须做到的。如今，中央批准我们由中专体制转为大专体制，我们要培养戏曲艺术的大学生了，仅具有一般的文化水平就不行了。大学生需要比较丰富的知识，需要极大地提高艺术表现力，并具有艺术创作能力，这就向我们提出了更高的要求。一个戏曲演员，只有具备较高的文化和文艺史论修养，才能为极大地提高中华民族的科学文化水平做出应有的贡献。

四、加强并改进基本功训练

我们的基本功训练必须改进和加强。在这方面，三十年来我们主要做了两件事：1. 教员对学生都建立了较为完善的有组织的训练；2. 有组织地编写出一套较为全面的训练教材，并运用于教学实践。

就学习年限来说，我们和旧科班差不多，但学生所要学习的东西比科班就多多了。科班就是学专业，而我们的学生则还要学政治、学文化、学文艺理论和专业史论课程。相同的学习时间要完成这么多的学习内容，还必须保证专业主课的学习质量，不进行科学的组织不行。特别是基本功训练，这是基础，一点也马虎不得。旧科班虽然一练就是半天、一天，但他们不是那么有组织的，缺乏科学的管理。那么多人在一块儿练，师傅有个眼到眼不到的，你偷油儿，看见了打两下，看不见也就过去了。即使师傅的责任心很强，也难面面俱到。我们则不然，老师有分工、有责任制，学生有分组、有固定课时，在练功时有老师认真看着，四十五分钟闲不着，你偷油儿不行，学习要求上不允许，纪律规则上也不允许。所以我们现在的一堂课比过去练的要多，效率要高。过去是天天练、天天耗，一般是七八年才完成基本训练这套东西，而我们现在可以大大提前完成。再说过去是以戏代功，基本功大多是组织在戏里面，学了戏才能练到这些基本功。现在是尽量把一些基本的东西从戏里提炼出来进行重新组合，进行单独训练，这样可以使训练内容精炼，节省不必要的重复，减少时间，既可以为学戏打好基础，又可以加速学戏课程的教学进度。从这个意义上讲，加强和改进基本功训练，关键在于科学的组织和管理。

三十年中，我们逐步积累一些基本功训练的经验，编出了一套包括基本功、武功、把子功、身段在内的基本功训练教材，并拍摄了一部较为全面的基本功训练教材片。这两套教材运用文字和形象比较系统、全面地记录了我们加强和改进基本功训练的做法和经验，多年来对我们的教学实践，发挥了并继续发挥着重要的指导作用。

五、坚持成品教学

要学戏必须学“成品”。为什么非这样不可呢？因为我国的戏曲艺术是一种综合艺术，它综合了文学、表演、导演、音乐、舞台美术等多种艺术门类。仅以表演艺术而论，它要求演员运用唱、念、做、打等艺术手段和各种艺术技巧来塑造人物、表现生活、展示主题思想。而这种综合艺术和表现手段是融汇在每一个具体的成品，即剧目之中的。我国戏曲有着悠久的历史、深厚的传统，经过前辈艺人、艺术家们的创造性劳动（主要是千百次的舞台实践）积累了丰富的技术、技巧和表演手段，这些宝贵的东西都蕴藏在一个个的传统剧目之中，体现在戏曲演员的身上，所谓“艺寓于戏，戏寓于人”就是这个道理。学生学会了这个剧目，就掌握了一部分技术、技巧。每个剧目的特点不同，蕴藏的东西也不同，学生就这样一出出的学下去，由浅入深，由简到繁，循序渐进，就可以得到真才实学，从模仿继承走向发展创新的正确艺术道路。比如，大家都知道《四郎探母》的唱腔丰富，它包括了西皮所有板式及大量的优美唱腔，是艺术精品，不把它学下来是很难打好演唱基础的。如果不搞成品教学，只学单项技术，比如先学几段唱，过了多少年再学念白，再过多少年再学做，之后学打，这是

不行的，是支离破碎地割裂完整的艺术品。综合的艺术就必须综合地接受、综合地学习、综合地继承。任何一个时代的精湛的表演艺术和优秀的剧本都是通过成品、通过表演艺术传下来的。不把戏学下来，里面的绝技就学不下来，一些精湛的表演艺术就学不下来。如前所举，不学《四郎探母》那么多精绝的西皮唱腔就继承不下来，同样，不学《长坂坡》那许多技术技巧，特别是这个戏所特有的“跑箭”、“抓帛”、“掩井”等也就继承不下来。所以说，提倡成品教学，不是那么随便一说的，它可以解决好多的问题，这就是以学戏带动全面的基本训练。过去有位老师教学生拉胡琴，总是单调地练节奏，我们就对他讲，老练这个不行，你不如练“小开门”，又练曲子又练弓子，收效大，不然练了半天光练了弓子，到时候上不了场。这位老师听了我们的话，改进了教学，效果很好。

后来，在“四人帮”控制的中央五七艺术大学戏曲学校时期，干脆搞“零件教学”，不学成品，学生学了四五年，也排不出一个大戏。三十年来正反两个方面的经验告诉我们：不搞成品教学，艺术的接受与继承是很慢的，是少慢差费的办法；有了成品教学，艺术的接受与继承就快多了，是多快好省的办法，这也合乎中国学习艺术的习惯的办法。实际上，成品教学这个办法多年来都在继承着，从有了戏就是学戏，而没听说只学“零件”的。从实用观点来说也是这样，这就是学、用、练相结合。

在这里我们想强调一点，那就是成品教学必须按其规律，分阶段、有步骤、循序渐进地去进行。学生在年龄、条件、基础等方面的差异，剧目在大小、繁简、难易等方面的差异，都要求我们这样去做。否则可能会事倍功半，“欲速则不达”，得不到预期的成绩。这是个如何组织教学的问题，也是个思想认识问题，而首先是个思想意识问题。我们的做法一般来说是分为三个阶段进行教学。一、初级阶段：全面砸基础，挑选适于基本技术训练、表演上不复杂、角色不多的小型剧目。像老生要学一些如《二进宫》、《上天台》、《文昭关》、《挡谅》这样的戏，武生学一些如《石秀探庄》、《战马超》、《蜈蚣岭》、《神亭岭》这样的戏。二、中级阶段：在巩固已学的基础之上进一步安排技术、技巧比较复杂，包括具有一定表演特色、利于学生归工归路的中、小型剧目。这时老生就可以学《空城计》、《定军山》、《辕门斩子》、《问樵闹府》、《逍遥津》、《将相和》等戏。三、高级阶段：这是教学上的最后阶段，根据全面提高表演技能，培养学生艺术创造能力的教学要求，就必须安排难度较大、技术性较强、具有不同风格和特点的表演较复杂的各类剧目以及各流派的代表剧目了。这里的关键是因人制宜，决不可因贪大求多而忽略了对学生的某方面欠缺的补课；也要避免因强调基础不够而不敢大胆地安排较吃力的戏。三十年来，我们基本上是这样做的，应该说，还是有成效的。

关于现代戏教学问题，我们也正在探索当中。目前，我们坚持在初级阶段用传统戏给学生打基础；待到年级稍高，再适当把一些比较成熟的现代剧目纳入教学。我们认为这是一个比较好的办法。否则，学生在初级阶段掌握不了最基本的表演艺术手段，以后也是演不好现代戏的。

六、加强舞台实践

舞台实践是学生从课堂走向舞台的一座桥梁。这种舞台实践对学生来说，尤其是中、小班的学生，还不能说是正式的舞台演出，而是完成课堂教学的一部分。光学戏、练功而不进行舞台实践，是不能巩固、不能提高的。必须通过这种艺术实践才能训练学生，使之成为舞台上的演员。有一种观点认为：学生嘛，就是学，演戏是毕业以后的事情。他们主张不实践或少实践。我们在已故老校长王瑶卿先生的领导下，一直坚持了舞台实践这个原则。学校一成立就建立并逐步健全了实习制度（对内和演出制度，对外），从而保证了学生学于课堂中，完成于舞台上这样一个完整的全过程。特别是内部的实习制度，是我们学校从建校初期就开始建立的。当时我们就考虑，戏学会怎么办呢？马上拿出去见观众，质量能不能保证？这件事搞不好既影响学生的学习情绪，对观众也不负责任，而且也有损于学校的声誉。于是决定了先在校内进行实习的办法，以后就逐渐形成的制度。在我校的专业

学习中，实习、演出占有相当的比重，学生也把实习和演出视为一个重要的学习和实践的机会。这个制度对于课堂学习的完成、学习成果的巩固对于发现和选拔人才对于检查教学质量、总结教学经验，都发挥了不可忽视的作用。这已经成为我们学校的一个很重要的教学原则。我们必须继续很好地组织实习演出使之不断改善、不断加强。

当然，学生中好多思想问题也都是从这儿产生的。这也是我们学校思想政治工作所面临的一个特点。最普遍的是争活头儿、争演出，争不到就闹情绪，而演出实践多的又容易骄傲自满，等等。这就需要一方面要循循善诱，耐心细致地做好思想工作，一方面把实习演出安排得更妥善、更周密，使每个同学都得到更多的舞台实践机会。总之，不能光学不演，也不能安排过多的演出而影响正常的学习。我们要最大限度的发挥这个实习演出制度的优越性，改进由此而产生的一些问题，使学生通过课堂学习和不断的舞台实践，更快地成长起来。

七、实行“因材施教”

“因材施教”是我们学院最基本的一条教育原则，是专业教学中的一个核心的问题。我们谈到的所有问题几乎都和它有关。从选才、辨才、识才到育才，我曾在《戏曲艺术》上进行过专门的阐述，这里就不详谈了。今天，需要做一些补充的是防止两种倾向的问题。

大家知道，因材施教的基础是普遍培养，没有普遍培养，就不可能做到因材施教。如果不让每个学生都有机会展露其才，又如何能因材施教？同时，因材施教也是针对普遍培养而言的，即因每人之材来施教，这不就是普遍培养吗？这个教育原则，在理论上是不难明白的，但在实践上往往容易产生一些问题。其中最敏感的就是所谓“拔尖子”的问题。“尖子”只是“面”上的几个“点”，所以这里面就有一个点、面的关系问题。点、面关系的处理，一定要统筹兼顾、适当安排。这个问题如果搞不好的话，在学生思想中、在教学中就会带来很大的后遗症。这个后遗症一般表现为两种倾向：一种是培养少数、牺牲一大片。这在演员里可能产生舞台上的“霸权思想”，其表现就是“只许自己演戏，不许别人演戏——我就是角儿，你们都不如我，戏都得归我来演，这样别人一演，他就不高兴。”这是我的戏，我的戏换上了他演，那怎么成啊！”在我们同学中、在剧团里都要防止出现这种情况。再一种倾向就是平均主义。不分水平高低，不管质量如何，有戏大家唱，有活儿大家干。平均主义阻碍生产力发展，妨碍艺术达到高水平，对培养人材是十分不利的。正确的解决这两方面的问题，是办好戏曲教育的很重要、很关键的问题。我们一定要实事求是地普遍培养学生、普遍提高学生；同时也要教育学生有自知之明，正确对待自己，按照自身的条件去努力发展。

在“文化大革命”中，我们在这个问题上经受了严峻的考验。今天，我们在理直气壮地坚持这一原则时，也一定要注意上述两种倾向的出现，并结合对“人才学”的研究，从而更多、更好、更快地为国家培养出优秀的戏曲艺术人材。

八、建立健康的舞台艺术风格

一个艺术院校，从课堂教学到演出实践，都应该有一种健康的艺术风格。我们学院这些年来正是在努力地建立这样一种健康、严肃的舞台艺术风格。

舞台风格是和社会性质、时代背景以及社会思潮有密切关系的。一个腐败没落的社会，就会产生那种低级庸俗、腐败病态的舞台风格；而我们的社会主义社会，就要求有一种健康、高尚的舞台风格。因为我们的观众是广大的工农兵和知识分子，是广大的人民群众，我们的责任是用健康的艺术、高尚的舞台风格使人民群众受到新思想、新道德的教育。也就是说，这是我们艺术工作者的社会职责。

王瑶卿先生一直令我们那样怀念，其原因是多方面的，其中就包括了他对创建我校舞台风格所

起的巨大作用。应该说，我校舞台风格的建立是受了王瑶卿先生的艺术影响的。这就是我要谈的第一点，即：建立健康的舞台风格，必须有好的师承。我们学校的师承关系是值得自豪的。以表演专业为例，旦角从王瑶卿、芙蓉草到华慧麟、于玉衡，老生从贯大元、雷喜福到邢威明、关盛明、宋继亭，武生从王连平、茹富兰到钱富川、傅德威，花脸从郝寿臣、侯喜瑞到宋富亭、孙盛文、李春恒、梁连柱，小花脸从萧长华到萧盛宣、高富远，武旦方连元、邱富棠、范富喜，小生姜妙香、阎庆林等等。这些老先生，艺术态度是严肃的，艺术风格是高尚的。选择这些老师来给我们学生打基础，对于我校健康艺术风格的形成起了极为重要的作用。但这还不够，因为仅仅靠教师本人是建立不起带有共性的健康的风格来的。可以说教师是一人一个风格，任其自然的话，那只能教什么样是什么样。可我们学校是怎么形成了一个共同的风格呢？这就是我要说的第二点，即：建立健康的舞台风格离不开领导的培养、支持与提倡。这一点很重要，也是我们的基本做法。我们经常教育学生，一个艺术工作者，首先要热爱自己的艺术、珍视自己的艺术而不能糟践艺术；在教学当中，学校的各级领导都以认真负责的态度支持、发扬健康、严肃的东西，纠正、抵制庸俗、低级的东西。久而久之，全校师生逐步形成了一种共同的观念、共同的意见，在我们学校这样一块土壤上，比较成功地培育了我们所特有的舞台艺术风格，同时也在社会上产生了良好的影响。

每一个剧院、学院都会有自己的风格，没有千篇一律的。我们希望自己的学生保持学校的艺术风格，按照学校的艺术风格健康发展。

九、教学上必须坚持推陈出新

在教学中必须坚持不断地进行推陈出新。这应当包括两个方面：一、从剧目教材上；二、从表演艺术上。

剧目教材我们有三种：一种是传统戏、一种是新编历史戏、一种是现代戏。现在我们是比较偏重传统戏。为了打好基础、继承艺术，多学一些传统戏是可以而且必要的，但决不能因此而忽视对旧戏的改革工作。传统戏产生于封建社会，它不可避免地要带有时代的局限性和剥削阶级意识的烙印，如果不加改动地照搬、照教、照演，对我们的社会、对我们的青少年学生有害无益。多年来，我们坚持了对传统剧目的修改工作，坚持了老戏新演的原则。我们还设有专门的机构——教研室，来负责整理、修改和编写剧目教材的工作。对那些低级庸俗的、迷信、恐怖的、侮辱少数民族的剧目，我们一般不纳入教学剧目中；对其它剧目也做到了不改不教、宁缺勿滥。在我们的教学剧目中，基本都是解放后修改过的。当然，由于种种干扰和一些思想认识上的分歧，在剧目改革工作中我们还存在不少缺点和有待进一步探讨的问题。但我们坚持改革，这一条是坚定不移的。凡列入教学剧目的本子，一定要处理好内容与技术、技巧的关系，对那些蕴含绝技但思想内容有问题的剧目，必须实事求是地进行修改，不能修改的也要想办法补救，否则宁可暂时不教。在这个问题上既要反对简单粗暴，又要反对抱残守缺；同时还要想尽一切办法扩大新编历史戏和现代戏的教学剧目，以使我们的教学剧目更加丰富、完整、健康。这是讲推陈出新工作的第一个内容。

第二，从表演艺术上讲也必须重视并着力进行推陈出新的工作。应当承认，在某些传统剧目的表演中，存在丑恶的、遗留下来的畸形“艺术”，我们必须进行革新。1953年澄清舞台形象的工作，我们学校是最先开始的，从舞台形象、表演艺术到剧本词句，我们都进行了整理，并坚持了下来。今天，戏曲要为“四化”服务，不推陈出新更不行。表演艺术直接感染观众、影响观众，对人民的道德素养起着潜移默化的作用。如果这个问题解决不好，首先不能教育自己的学生，更不能教育新时代的观众，谈何为“四化”服务呢？时代变了，为了某种技巧而在表演艺术上墨守成规不行了，不去掉、不改革旧戏中的一些不健康的表演更是不符合我们今天时代的需要了。必须认识到，我们的舞台艺术应当是

鼓舞民心、鼓舞士气的 而不应当是泄气的、瓦解斗志的。真正能不断地推陈出新 也就丰富、加强了健康、优美的艺术风格，使我们的学生成为传播这一优良传统的新一代戏曲工作者。三十年来我们这样去做了，今后我们仍然要遵循这一原则努力去做，使我们优秀的传统戏曲艺术之花，更加茂盛地竞妍于祖国的艺苑之中。

十、丰富文艺修养 提高艺术水平和创作能力

前面我们专门谈了上好文化课的问题。经过三十年的历程，我们已经由戏曲学校变成戏曲学院了。从中专体制到大专体制的转变，意味着学生从模仿为主的阶段转化到以创造性地学习为主的阶段。适应这个转化、促进这个转化，是我院当前最主要的任务之一。

过去，我们一直是比较重视提高学生的文艺修养的。尤其是“文化大革命”前的几届学生，不论是话剧、歌剧、舞蹈、音乐、绘画、书法 还是戏曲史、文学史、诗歌朗诵等 我们都通过课堂讲座或业余文艺演出，有组织地进行。这种新鲜活泼、形式多样的活动办法，使我们的历届毕业生在艺术修养上比较丰富。正因为如此，我们的历届毕业生除能当演员、演奏员、舞台美术工作者外，有的还能从事编导、作曲、教学、研究等各方面的工作。但是 我校始终是中专 尽管有意识地提高学生的艺术修养，却由于学生的文化基础不一样、体制有局限，还不能达到更高的水平和满意的程度。现在，体制问题解决了 道路开始打通了 关键就看我们的信心、决心和努力了 近来 经常有人问我们 中专、大专在我们学院有什么不同？标志是什么？关于这一点，回答是这样的：以演员专业来说，中专以模仿式地学习技术、技巧为主，以比较成熟的艺术模仿为标志，具有一般的文艺修养；大专则以比较高深的表演技能为主，以比较成熟的艺术表现力和创造力为标志，具有较丰富的艺术修养。为此，我们给表演系的大专班制定了两项措施：一、加强文艺史论课、加强表演课。二、改进课堂教学的办法 逐步向以导演的方式授课过渡。这样使学生在毕业后不仅仅成为单纯会演戏的人，而是成为有丰富知识和多方面修养、有较高的表现能力的艺术工作者。这就是我们学院应该达到的水平。尤其在今天，不培养出这样高水平的艺术人材是不能很好地为“四化”服务的。既然其他方面都有个现代化的问题，艺术上、戏曲教育上也有个现代化的问题。艺术的现代化，就是意味着艺术表现能力的提高，意味着要达到社会主义的艺术高峰。那么，这个标准是什么呢？更好地反映历史的现实生活；在舞台上塑造出各种各样的、深刻感人的人物形象 达到振奋人民、教育人民、团结人民的目的 这就是我们要努力达到的标准。

由于时间短、经验少，教师队伍也还远远没有配备齐全，我们所要求的标准目前还达不到。但积三十年之经验，只要我们很好地去做、认真地去组织，我们的学生就一能够达到规定的标准；尽管学生在校学习期间还不能达到艺术高峰，但有这么一个基础，到社会上也能够不断地创造、不断地前进，就可能通过艰苦的艺术实践而达到当代的艺术高峰。

切实做好上述十点，当然还需要付出巨大的劳动。三十年来，我们已经为国家培养和输送了包括演员、伴奏员、舞台美术工作人员、教师等各类型的专业戏曲人材一千一百多人。我们坚信，在教学指导思想，坚持从三十年的经验中汲取教训和力量，坚持破除迷信和解放思想，我们就能够不断前进 新的四大名旦、四大须生、名净、名丑等都应该能培养出来 使我们学院为祖国的“四化”大业做出应有的贡献！

谈谈京剧小生的唱念

姜妙香口述 李安桐黄 定 整理

京剧小生的唱念，具有一些显著的特色：唱时使小嗓，音色近似旦角，但唱法与劲头不同；念白（京白除外）大小嗓勾着用，高低音参差出现，与旦角、老生的区别较大。

京剧小生唱念使小嗓的原因，是多方面的。小生，顾名思义，所扮演的是青少年男子。为了表现青少年生理上的、性格上的特征，传统戏曲小生行当多是以声调高亢为其唱念的特色。不仅京剧如此，昆曲、秦腔、汉剧、川剧等也是这样。

萧长华老先生说：“在皮黄戏逐渐形成以及在它开始盛行的时候，小生的唱腔中本有一种称为‘龙调’的唱腔。这种腔是用宽嗓唱的，腔调比较接近老生的腔，声调非常高亢，有些类似‘娃娃生’的唱法。这种‘龙调’多半用于武小生的角色，……文小生就不用‘龙调’。可能是因为要表现这些人物的儒雅、文静，所以就用尖嗓与宽嗓混合的唱法，这和现在的小生唱法有些相似。”

“龙调”指的是清朝道光年间（1821年—1850年）京剧开始形成时，北京和春班著名小生演员龙德云先生的唱法，使大嗓唱，调门很高，适于表现武小生的性格和情感。龙德云扮演吕布、罗成很出名，有时也扮演赵云。

武小生也使小嗓唱，是从前代著名小生徐小香先生（1831年—1882年）开始的。萧长华老先生说：“老三庆班的徐小香先生擅演像周瑜这一类武小生角色。他认为‘龙调’的调门太高，又要用宽嗓唱，一般人的嗓子不容易钉得住。……所以他在演武小生的时候，不再用‘龙调’，也采用宽嗓、尖嗓结合的唱法。”改使小嗓，就容易够上胡琴调门了。此后一百多年间，小生不论文、武，一概都使小嗓唱。

小生虽然是和旦角一样使小嗓，可扮演的毕竟是男子，所以二者在唱上必须有区别。我的体会是：(1)小嗓除一般的尖音外，还必须有一种宽厚的“膛音”（小嗓的低音），这对雉尾生、武小生及昆曲的官生，尤其重要；(2)唱时要使刚劲的嗓音。萧长华老先生说：“小生的唱要有‘虎音’。”“虎音”指的就是刚劲的嗓音，吐字要有力，行腔起落也都要有力；(3)唱腔上要适当采用某些老生的唱腔，如《罗成叫关》、《辕门射戟》；(4)念白掺用大嗓，京白全用大嗓。

现将上述的四点，分别解说如下：

膛 音

小嗓“膛音”是小生的唱念中所必须有而旦角的唱念中极少有的一种嗓音。这种“膛音”低而宽厚有力，听起来仿佛是介于大小嗓之间，但又不是普通的低小嗓，更不是大嗓。这种“膛音”要使足丹田气，引起胸部强烈的共鸣，好像是从胸部发出似的，饱满宽亮。这种嗓音并非是生就的，而是下功夫刻苦练出来的。前辈著名小生德珺如先生（1852年—1925年）的膛音极好，唱《罗成叫关》“十指连心痛煞了人”一句，行腔中运用了“膛音”，把罗成激愤凄凉的感情抒发得淋漓尽致，每唱至此都博得了观众热烈的掌声。

小生都要使“腔音”但根据角色的年龄、身份、性格及唱腔格调的不同 在使用分量上又要有有所不同。一般说来 雉尾生、武小生的念白和“娃娃腔”、“调底”等唱腔中 要较多的运用“腔音”如：《群英会》、《借赵云》及《罗成叫关》、《辕门射戟》……。扇子生、文小生 如曹植、穆居易等 和昆曲中的巾生 如《琴挑》里的潘必正、《游园惊梦》里的柳梦梅等，“腔音”就不可运用得太宽太多。

昆曲的冠生（或叫纱帽生 虽挂髯口 但也属于小生行当）如：《长生殿》里的唐明皇 这类角色，除挂髯口表示年龄较长，从形象上与青年小生有所不同外，还要在唱念方面多用“腔音”以示区别。从前戏班规定 没有“腔音”是不够官生条件的。

虎 音

“小生的唱要有‘虎音’” 萧长华老先生一针见血、形象地揭示出小生唱法的精髓 这正是小生和旦角在唱法上最根本的区别所在。能掌握“虎音”那就等于掌握了小生唱法入门的钥匙，我们小生演员对此应该非常重视。

“虎音”含有刚劲的意思。吐字行腔时，由始至终都要带刚劲儿。老前辈著名小生徐小香先生唱《监酒令》大段的〔二黄慢板〕、〔西皮原板〕等 使的就是“虎音”。这些唱腔的结构和格调 几乎和旦角没有什么区别，但徐小香唱起来，犹如虎啸龙吟，表达了刘璋这个皇族出身的青年将领对吕后篡权的强烈愤懑及对西汉王朝出现覆灭危机的焦虑，从而塑造出刘璋刚正不阿的人物形象。由于他唱得好 使人听起来确信是小生而决不至误会为旦角 好就好在刚劲使得好 柔劲躲得好 确实难能可贵。

强调“刚”并不能忽略“柔”。小嗓的本质是“柔”，刚“多”柔“就少”，刚“少”柔“必多 且没有“柔”就不能显“刚”，刚“和”柔“相互映衬也是分不开的。我们扮演的小生人物 多种多样 周瑜、吕布、傅朋、赵宠、柳生春、王明芳、杨宗保、张继保、莫稽、胡亥……。这些人物的性格，千差万别 他们的情感又随着剧情而变化 因此 小生的嗓音必须“刚”中有“柔”，柔“中有”刚”，刚“柔”相济才能适应扮演各种小生人物的需要。“刚”用以表现血气方刚的青年男子气概、武将的身份，“柔”用以表现文人的书卷气和飘逸潇洒的风度。如 傅朋就要比周瑜的“柔”多些，《凤仪亭》的吕布要比《辕门射戟》吕布的“柔”多些。“刚”得“过火”（尤其是扇子生）有伤儒雅；柔“得”过火，带脂粉气，则有损男子气质。总而言之 要根据人物性格及其感情变化来掌握“刚”“柔”要适度 二者不可偏废。

旦角的唱 并不是不讲“刚”，但是旦角的“刚”不是“虎音”，小生唱时也讲“柔”，但小生的“柔”与旦角的“柔”不一样。旦角的“柔”带有妩媚，而小生的“柔”则显得文静，又好像棉花团里裹着针。小生唱念和表演一样，切忌女气。

唱 腔

小生的唱腔 为了适应剧情需要和演员的嗓音条件 分“调底”和“调面”两种。“调底”使的是老生唱腔 唱小嗓 如《罗成叫关》里的〔二黄导板〕：

$$\overset{\frown}{\underset{\cdot}{3}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{2}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{3}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\frac{3}{2}5}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{3}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{5}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{2}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\frac{3}{2}2}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{6}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{2}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{1.}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{2}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{3}} \ - \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{2}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{3}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\hat{1}}} \ (\ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{1}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{2}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{3}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{3}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{2}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{1}} \)$$
 勒 马 停 蹄

$$\overset{\frown}{\underset{\cdot}{6}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{6}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{5}} \) \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{3.}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{2}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{1.}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{2}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{3.}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{5}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{2}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{1}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{6}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{5}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{3}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\hat{1}}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{6}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{5}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{6}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\frac{3}{2}6}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{5}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{3}} \ \overset{\frown}{\underset{\cdot}{5}}$$
 站 城 道 （呢）

这和老生戏《战太平》里华云的〔二黄导板〕：“头戴着紫金盔齐眉盖顶”唱腔基本上相同。再如《白门楼》里吕布唱的〔西皮慢板〕：

0 0 3 5 3 5 | 6.7 6 7 5 - | 5. 6 5 4. 5 | 6 5 i i 6 5 |

一 杆 戟

4. 3 2 5 3 2 | 1. 2 3 5 3 2 1 | (0 4 3 5 3 2 | 1 2 6 5 3 6 1 2 | 1 1 2) 5 5. 6 |

一 骑

3 2 3 2 3 (2 3) 1 | 6² 0 1 3. 3 | 2 3 5 7 6 | 5 6 5 6 1 | 1 7 7 6 |

马 在 阵 头 之 (嗷)

5 - 1 - | 1 2 3 5 2 3 6 1 | 2 1 2 3. 5 3 2 | 1 2 3 3 2 3 5 |

上, (哪)

6 2 7 6 5 6 7 | ^v 6 0 7 6 5 | 4. 3 2 1 2 3 | 5 1 6 1 3 5 3 5 6 5 1 | 5 |

这和老生戏《辕门斩子》中杨延昭的〔西皮慢板〕“见老娘施一礼躬身下拜”唱腔也基本上一样。

这种“调底”的唱法因曲调的音区较高，旋律进行见棱见角，音的跳动较大，既适于表现吕布、罗成这一类型的青年武将的气度，又适于抒发激昂、凄厉的情绪。如前面提到的《罗成叫关》里的唱腔，配上唢呐伴奏，更显得悲壮。《白门楼》里吕布被擒后唱的〔西皮慢板〕里四个“俺好比”，一个比一个悲怆、愤慨，各有各的特色。

人们常说：“男怕西皮，女怕二黄”（意思是：大嗓怕唱西皮，小嗓怕唱二黄），因为老生的西皮唱腔和小生、旦角的二黄唱腔音域宽，高低音阶相差很大，演员的嗓子稍差，高了就上不去，低了则下不来。如果是小生单挑的戏，可以用降低调门的办法来解决。但如果是给老生配戏，遇到二黄，弄不好就要“上吊”（嗓子够不上调门，声嘶力竭）。记得很久前，在上海我给李宗义同志配演《清官册》，我饰赵德芳，他的嗓子好，调门高，而我的嗓子偏偏一时失润，我只好把原“调面”的几句〔二黄散板〕唱腔改为“调底”，效果比较满意。现将这两种唱腔分列如下：

原“调面”〔二黄散板〕唱腔：

6 6. 2 1 i 2 - () 5 7 7 5 6^v () 3 2. 3 2. 3 2 ^v 5 6^v i - ⁶v i 2. 3

见 寇 准 此 一 去 把 贼 来 问，

2^v i 7 6 i () 2 5 2 7 6 5 6 7 7 6 7 2 6 5 3 5 6 6. i 5 |

他 那 里 有 奸 妃 定 然 讲 情。

改为“调底”的唱腔：

3 2 5 3 2 2 () 2 3 4 3^v 4 5 3 2 1 2 3 2 () 3 2 5 3 2 1 2 3
 见 寇 准 (哪) 此 一 去 把 贼 来 问, 他 那 里 有 奸
 3 3 () 2 3 5 2 1 6 1. 2 3 5 2 - 3 2 () 7 6 2 7 6 5 3. 6 5 7 7 - 6 5^v
 妃 定 然 讲 情。 但 愿 得 那 寇 准
 3 2^v 2 5 6 1 - - 5^v 2. 3 2 1 7 6. 7 6 16 1 () 2 3 4 3^v 4. 5 3 2 1 2
 把 心 拿 定, 除 潘 洪 保 杨
 4. 5 3 2 1 2 1 2 3. 2 3 0 () 3 3 5 5 3 2 1^v 6 1. 2 3 5 2. 3 2 1. 2 1. 2 1^v 2 - 2^v
 家 宋 室 安 宁。

“调面”的唱腔曲调结构近似旦角。和旦角、老生配演的戏中几乎全用“调面”的唱腔。这种唱腔文小生运用起来更为合适 特别是扇子生 如《洛神》里的曹子建,《凤还巢》里的穆居易,《拾玉镯》里的傅朋等。

“调面”唱腔与旦角唱腔关系极大 现拿《洛神》里曹子建与甄后的〔二黄原板〕做一比较。

曹子建唱:

\tilde{i} ^v 5 3 1 | 1 3 5 6 1 | 5 5 (5 6 7 6 | 5 6 4 3 2 3 5) |
 手 把 着
7 6 6 3 5 | 6 0 5 6 7 2 5 6 | 1 (2 3 7 6 5 6 | 1 2 3 6 5 6 7 6 |
 金 带 枕
1 2 3. 6 | 5 6 5 5 6) | 7 7 6 | 6 5 3 5 6 1 5 6 | 1 0 0 |
 殷 勤 抚 玩。

甄后唱:

1 1 5 6. 1 | 5 5 (5 6 7 2 | 5 6 4 3 2 3 5) | 7 6 7 5 |
 提 起 前 尘
6 0 5 6 7 2 5 6 | 1 (3 2 7 6 5 6 | 1 2 3 2 7 6 5 6 7 6 | 1 2 3. 6 |
5. 6 5 5 6 | 7. 6 7 6 | (6 2 1 6) 5. 6 | 1 6 0 0 |
 增 惆 怅

又如《凤还巢》里穆居易和程雪娥的〔西皮摇板〕：

穆居易唱：

3 3̣. 6̣ 5 5 5̣ 7̣ 6̣ ^v 7 6 6 3 5 6 (6̣ 5̣ | 3̣ 5̣ | 6̣ 5̣ | 3̣ 2̣ | 1̣ 2̣ |
 闷 无 聊 来 至 在 郊 外 游 玩，
6̣ 5̣ | 5̣ 5̣ 5 i 6̣ 3̣ 5̣ 3̣ 5̣ 1̣ 1̣ 6̣ (6̣ 5̣ | 3̣ 5̣ | 6) i 6̣ 5̣ 5̣ 2 3 5̣
 柳 丝 儿 随 风 飘 春 色 无 边

程雪娥唱：

5 i 1̣. 2̣ 3̣ 3̣. 6̣ 5̣ (6̣ 5̣ | 3̣ 5̣ | 6) 7 6 6 3̣ 5̣ 6̣ (6̣ 5̣ | 3̣ 5̣ | 6̣ 5̣ | 3̣ 2̣ | 1̣ 2̣ | 6̣ 5̣ |
 望 休 怪 我 姐 姐 平 常 模 样，
5̣ 5̣ 3 3̣. 6̣ 5̣ 5̣ 3̣ 3̣. 5̣ 6̣ | (6̣ 5̣ | 3̣ 5̣ | 6) i 5 6̣ 5̣ 3̣. 5̣ 3̣ - 5̣
 但 愿 她 到 后 来 温 慧 贤 良。

有的戏中武小生也用调面的唱腔如《群英会》的周瑜，《监酒令》的刘璋。

刘璋唱〔二黄慢板〕和〔西皮原板〕是：

〔二黄慢板〕：

5̣ 1̣ 6̣ 5̣ 5̣ 5̣ 3̣ 1̣ 6̣ 1̣ | 5. (6̣ 3̣ 6̣ 4̣ 3̣ 2̣ 3̣ 5̣) | 7̣ 7̣ 6̣ 5̣ 7̣. 2̣ 6̣ 5̣ 5̣ 3̣ 3̣ 5̣ | 6̣ 6̣ 5̣ 7̣ 2̣ 6̣ 6̣ 6̣ | 6̣ 1̣
 站 立 在 金 水 桥

〔西皮原板〕：

0 0 2̣ 1̣ 6̣ 1̣ | 1̣ 2̣ 7̣ 6̣ (5̣ 3̣ 6̣) | 5̣ 3̣ 3̣ 1̣ 5. 3̣ 6̣. 5̣ | 3̣ (4̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 3̣) |
 忧 国 家 只 觉 得
5̣. 3̣ 7̣ 2̣ 6̣. 5̣ 3̣ 5̣ 3̣ | 5̣ 3̣. 5 7̣ 7̣ 6̣ 7̣ 2̣ | 6̣ 7̣ 6̣ 3̣ 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ 5̣ 3̣ 7̣ 6̣ 2̣ | 6̣
 神 魂 飘 荡

《祭江》孙尚香唱的〔二黄慢板〕和《宇宙锋》赵艳蓉唱的〔西皮原板〕是：

〔二黄慢板〕：

5̣ 1̣ 6̣ 5̣ 1̣ 2̣ 1̣ 6̣ 1̣ | 5 (5̣ 6̣ 6̣ 3̣ 6̣ 4̣ 6̣ 2̣ 3̣ 5̣ 6̣) | 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 7̣. 2̣ 6̣ 5̣ 5̣ 3̣ 5̣ | 6̣ 6̣ (7̣ 6̣ 5̣ 6̣) 7̣ 2̣ 5̣ 6̣ | 6̣ 1̣
 想 当 年 截 江 事

〔西皮原板〕：

0 0 5 3 2 1 | 6(2)7 6(5 3 6) | 2 2376 5 6 5 | (3 5 3 6 1 2 3 6) |

老 爹 爹 发 恩 德

7 6 7 2 6 3 | 3 3 (3 5)7. 7 6 7 2 | 6 0 7 5635 6 7 6 5 6 7 | 6 |

将 本 修 上

通过以上唱腔的比较可以看出：不论是文小生还是武小生的“调面”唱腔，其曲调结构都是与旦角非常近似的。但是，小生唱起来却与旦角的韵味大不相同，最主要的原因就是：小生唱时强调刚劲，要使“膛音”、“虎音”。

念 白

小生的念白，是大小嗓勾着用的，这和其他行当的念白，区别极为显著。萧长华老先生曾把行当的艺术特色（包括唱念）比作酸、甜、苦、辣、咸五味，五味调和，才是上饌，缺一不可。

人们常说：“千斤话白，四两唱”。这句话是多少年来艺人们的经验之谈，它形象地说明了念白的重要和不容易。我在戏曲学校给低年级学生教《辕门射戟》、《白门楼》等基础戏时，特别强调这一点，要学生在课堂上反复地念，课外多多地练，从小就给念白打下磁实的基础。

小生的念白和其他行当一样讲究抑、扬、顿、挫。由于是大小嗓勾着念的，因此抑、扬就特别突出。高音要清脆嘹亮，膛音要宽宏浑厚，低音要深沉苍劲。念白时，底气要充沛，口齿要清楚，吐字要准确，“喷口”要有劲，节奏要鲜明。

“膛音”不仅在唱中重要，在念中也同样重要，尤其是武小生和昆曲的冠生。前辈著名小生王楞仙先生 1859 年至 1908 年，不常演唱工戏，他的《群英会》、《镇潭州》、《奇双会》、《牡丹亭》等白口多的戏很出名。《群英会》周瑜上场的〔点绛唇〕和定场诗及《长生殿·惊变》唐明皇出场的〔粉蝶儿〕和念白等，王楞仙都较多地运用了“膛音”，琅琅上口，声震全场。前辈艺人中，他的念白极为观众所称道。

小生念白中的大小嗓如何运用，哪个字应高、哪个字应低呢？这不能说得太死，除了按四声的声调安排外，还要根据剧情、词句和人物灵活运用。多学上几出戏，自然就会知道何处该高，何处该低了。根据我的点滴经验，念白中一般遇到四声中的阴平和上声字时，多走细嗓高音，阴平最高，高起平走，逢上必滑，由低而高，由宽而细。遇到阳平和去声，一般都用大嗓。以上所说，只是从理论上讲单字的念法。但是，只说一个字的时候是极少的，词是由字组成，一句话里往往有好几个词、好些字连在一起，这些连接着的字词，有时按规定念却非常难听，如“纸老虎”，遇到这种情况，这种情况极多，就非变不可。又如从前茹莱卿、诸如香、孟小如三位演员的名字念起来时，茹莱卿的“茹”要高念，诸如香的“如”可使“膛音”，孟小如的“如”需低念，字音相同，念法却有三种，由此可见灵活性是很大的。阴平本应高念，但也可以低念；阳平本应低念，但也可以高念。音的高低可以变化，而字的阴、阳、上、去声调，尽可能不要变，更不要错，变了，错了，字就“倒”了。白口念成“一顺边”不行，“一道汤”也不行，一高一低像锯齿那样“嘀咕嘀咕”更不行……。这些问题，三言五语是说不清楚的。总之，不论怎样灵活运用，让观众听懂是重要原则。我说的这些是否对？仅供参考。

此外，还有一个大小嗓如何结合得好的问题。我看，关键在于大小嗓互相转换、衔接得怎样。小生念白虽然是大小嗓勾着用，但二者并不是不相干的，而是一个融合的整体。大嗓是根本，小嗓产生于大嗓之中。大小嗓之间要有过渡，衔接得要顺畅自然，观众听了和谐悦耳，这就可以说结合得适度了。设若念起来使人感到大小嗓之间割裂开了，结合得生硬，高低音乱跳没有准谱或过高过低，或猛

高猛低 或显得矫揉造作等 这就是说功夫不到 还须多钻研、多锻炼。小生念白 难度较大 要想念得好 并没有什么窍门可找 只有在教师的指导下 深入角色 掌握四声 读准字音 苦学苦练才行。

最后我再讲几句 唱法上的“气、字、滑、带、断 轻、重、疾、徐、连 起、收、顿、抗、垫 情、卖、接、撇、搬”等技巧和唱念中“上口字”“尖团字”的运用等等 不只是小生行当 而是生、旦、净、丑各行当共同需要学习和掌握的技术问题，这里就不一一地谈了。

原载《戏曲艺术》1980年创刊号

谈谈老生念白

雷喜福口述 苏 移 整理

我出科后曾在崇文门外的广兴园搭班唱戏，当时班里有王瑶卿、贾洪林、高庆奎、李金榜（李春林）李玉安、李春恒 诸位先生。有一次 唱《回荆州》 没有鲁肃 当时班里管事的徐春明说我会三国戏 叫我接 实际 喜连成 就演《甘露寺》一折 我只会乔国老。救场如救火 当时我就毅然接了过来，由贾洪林先生给我说戏，演出后，贾先生挺满意。从这以后，我有机会便向贾先生请教，那时广兴园的旁边有个茶馆，贾先生每天到那里去喝茶，我每天就提前到茶馆花两个大子卖包茶叶，向先生问艺。贾先生看我这虔诚的态度，便经常向我讲述一些他的演戏经验。贾先生告诉我，老生这行嘴里要有功夫，“文戏听嘴里 武戏看手里。”尤其是做工老生 白口更重要；“千斤话白 四两唱”；“唱腔容易 说话难”。贾先生还告诉我，“字有头、腹、尾 音分发、放、收”和“喉舌齿口唇 咬字发音准”等一些有关吐字发音的窍门和方法。

几十年来，我一直牢牢记着先生的这些话，从不放松自己，通过我多年的锻炼和舞台实践，我把我的念白点滴经验归纳为这样十句：

声音要贯台 字音要吐真；
体会词中意 语气要区分；
气口用得当 阴阳顿挫准；
快中须要慢 慢中反应紧；
平时勤习练 台上自传神。

唱戏 离不开嗓子。常言道“子弟无音客无本”，“拉弓靠膀子 唱戏靠嗓子”。嗓子的好坏 影响着台上的表演。声音要贯台，就是演员在台上唱念，要使坐在最后一排的观众也能听得清清楚楚。做到这一点 光靠一条高、宽、亮的嗓子是不行的 要懂得唱、念的方法和窍门。例如 有的演员嗓子很冲 可是只听见在台上喊 听不出念的是什么字 过去把这种嗓子讽喻为“火车拉笛”。可是也有这样一种嗓子 平时台下唱几句很亮很冲，一上台还没念上一段话白 嗓子就嘶哑了 这都是不懂唱法，

没有功夫。已经作古的贾洪林先生，中年失音，嗓子虽然坏了，照样在台上演戏。嗓子不冲不要紧，练白口 练嘴皮子。贾先生在台上演戏 吐字、发音非常清晰 就是坐在最后一排的观众 也能字字入耳。

那么，怎样才能做到吐字发音清晰准确呢？这要从中国文字的发音特点谈起。中国文字的发音是有头、腹、尾之分的 例如“洪”字 它是由 h、u、eng 拼成的 其中的 h 是“洪”字的字头，u 是“洪”字的字腹，eng 是“洪”字的字尾。要想把“洪”字读准 这头（h）、腹（u）、尾（eng）哪一个也不能读错。读错其中任何一个，“洪”字就会念错。比如把“洪”字的字头——h 错读为 g 结果读出的字 就成了“功” 如果把“洪”字的字腹——u 错读成 a，“洪”字又读成了“航” 若把“洪”字的字尾——eng 错读成 ang 读出的字又成了“黄”。我们读字 必须首先把字的头、腹、尾的字音找准 这是吐字发音准确无误的基本条件。

那么 这头、腹、尾的字音 又是怎样找准的呢 这就要看我们的喉、舌、齿、口、唇 这几个咬字发音部位是否摆得正确。还以这个“洪”字为例 它的头、腹、尾 为 h、u、eng 三个音。发“h”音时 口微开 舌面略伸向上腭 发“u”音时 双唇向前撮起 发“eng”音时 舌舔上牙根 紧接着归鼻子发音 为舌、齿、鼻三个部位作用发出的声音。可以看出 若把“洪”字读的准确 要使用“口”“唇”“舌”“齿”“鼻”这五个部位 这五个部位用得无误 念出的“洪”字才能清楚、准确 如果把其中任何一个部位摆错 那读出的字音 也必然是错的。如念“洪”字时 最后不归鼻音 读出的字就成“黄”字了。

另外，字音不清，有时与读字的声调也有关系。尤其京剧是在徽、汉等一些地方戏曲的基础上发展起来的，因此，它也必然要遗留下一些原地方戏曲的痕迹，例如京剧老生的咬字发音上讲究所谓“湖广音”可以说这大多是汉调的痕迹。我不是一概反对“湖广音”的 可是我也不大赞成京剧老生的唱念字音 完全按照“湖广音”的标准去发音。京剧的形成 虽然是吸收很多汉调的东西 可它终究是京剧，而且是在北京发展起来的京剧。所以，我认为在念白的声调上，更多地运用一些北京话的四声语调，是更符合京剧历史的发展进程的。我常听有些京剧老生演员不加分析地搬用“湖广音”，如“潘洪 我把你这卖国的奸贼！”这句念白 有人按着“湖广音”把其中的“洪”字和“国”字 念成去声 听起来就容易造成字义含糊和不够响亮等弊病，倒不如按照北京的四声念成阳平，听来更为清彻有力。

俗话说 唱戏唱戏 必须唱出戏来。唱而无戏 不如不唱。念白也是一样的道理 念不出语气来，也失去了念白的意义。要想把台词的语气念出来，首先要明白台词的含意。有些语意明朗的台词，像“请你坐下”，“请你用茶”是比较好理解的。可是 在舞台上往往有大量的台词是在字里行间潜在着另外一种意思，这种句子有时光从字面上是不容易看出来的。比如《问樵闹府》这出戏，当范仲禹听说葛登云欺凌了他的妻、儿后 他找上门去 在见到葛登云时有句台词是“你的好福气 好造化”。这句词从字面上看好像是在向葛登云问候，但真实的语意却恰恰相反，是范仲禹在向葛登云宣泄他那愤恨的心情，“你的好福气 好造化”的真实语意实际上是“你好不是东西了！”所以 我们理解台词，不能光从字面上看 要研究剧情的发展 揣摩人物的心情 掌握人物之间的关系 只有这样 才能把台词的真实含意找出来。

这里需要着重一提的是做一个演员，光是正确的理解了台词的含意是不够的，更重要的是把台词的含意表达出来，念出来。一般讲，表达台词的含意，比理解台词的含意是要更难一些。不过，我认为只要抓住一点，即当你在舞台上念什么的时候，心里就想着什么，这样就较为容易表达台词的含意了。比如你在台上念“今日天气炎热”，你的身上就得真的感到汗流浹背、酷暑难耐的样子。你在台上念“看那边厢有一樵夫”，你的眼里就必须真的看见有一个老头在那里砍柴。你在念范仲禹见葛登云时的台词“你的好福气 好造化”你就得把眼前站你面前的那位“唱花脸的同学”看成欺辱你妻