

自序

京剧是中华民族的瑰宝,振兴京剧是我们的重要任务,振兴京剧艺术是进行爱国主义教育的重要方面。振兴京剧是完全可能的,因它有深厚的基础,现在又有许多优秀的演员和广大的戏迷和票友。高度发达的科技使得京剧的普及非常方便,京剧艺术正在走向全世界,在国际上有很高的声誉。

近些年来政府在振兴京剧方面做了大量的工作,在争取青少年的观众方面,上海市曾走在全国的前面。最近在北京举办的程砚秋百年诞辰纪念活动,盛况空前,好戏连台。媒体对于京剧活动的报道也有所增多,如北京《新京报》对于程砚秋百年诞辰的报道可以称之为“挥毫泼墨”。

在纪念徽班进京 200 周年活动之后,北京大学在振兴京剧方面做了许多有意义的工作,如开设京剧文化知识选修课、请专业剧团来校演出、组织教工和学生的票房活动等。

本书是在北京大学“京昆艺术”选修课的部分讲稿和对传统戏曲的部分研究论文基础上撰写而成。读者对象也从以前的普通大专学生扩展到广大的京剧爱好者。为了加强读者对京剧的感性认识,我们增加了许多珍贵的图片,其中大多数来自《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》和《中国京剧》杂志上。在此一并致谢!

以讲座形式写作此书,主要是便于普及和教学之用。比起先前的讲稿来说,本书在可读性是有所提高和改进的,尽管如此,书中仍然会有许多地方需要专家和读者批评指正。

骆 正

2003.11.20 于北大蔚秀园

他在北大传播京剧(代序)

王晓峰

近年来,在北京大学校园内,京剧正悄悄地升温。1991年北大成立振兴京昆协会;1992年与《中国京剧》杂志联合举办了“京剧文化活动期间”;同年,开设了“传统戏曲欣赏课”,在学生中培养了一大批京剧爱好者;与此同时,北大邀请了众多名家到校演出、讲课,反响十分热烈;北大学生开始学习京剧表演,吹拉弹奏、唱念做打,已初步建立起一支京剧骨干队伍……

北大的举动,牵动着社会,中央电视台、北京电视台和众多报刊纷纷报道,在社会上激起阵阵波澜。





这一切成效的取得，骆正教授可以说是一位起着关键作用的人物。

骆正，1935年出生于山东烟台，1963年毕业于北京大学生物系，现在是北大心理学教授。他在心理学、体育运动心理、文艺心理学情绪控制学等多方面有很深的造诣，并出版过《情绪控制的理论与方法》等专著。在专业研究的同时，骆正教授又醉心于中国戏曲的研究和传播。他的论文曾入选纪念徽班进京二百周年学术研讨会；近年来在各报刊发表戏曲文章数十篇；他开设的“传统戏曲欣赏课”受到学生的热烈欢迎；他参与组织的一系列京剧活动受到社会的广泛注意……

作为心理学教授的他，怎么会对传统戏曲倾注如此热情呢？

骆正笑着对我说：“首先是我喜欢。”由于受家庭的影响，他从小便爱上了京剧，要经常唱上一段才过瘾。他说：“现在有人说京剧已经过时了，要顺其自然，不要人为地延长其生命。我不这么看。顺其自然固然是正确的，但京剧现在不是行将老死，而是‘病了’，它还有旺盛的生命力。现在我们要为它‘治病’。我现在所做的一切，不过是尽一些微薄之力，为它创造一个好的生存环境，使它早日康复，再次焕发青春。”

参加完纪念徽班进京二百周年活动之后,骆正教授向当时主管文体活动的北京大学副校长张学书做了汇报,在他的支持下,骆正将当时的学生京剧组织和教工组织联合到一起,每周活动,互教互学,收到很好的效果。

1992年,在他的倡议下,北大和《中国京剧》杂志又联合举办了“京剧文化活动周”。以演出、征文、讲座、辩论等形式普及京剧知识,培养爱好者。特别是以“京剧能否走进大学校园”为主题的辩论赛,正反双方展开了一番唇枪舌战,有理有据、有声有色、精彩激烈,使同学们在辩论中进一步地加深了对京剧的理解。赛后大家笑着说:“刚才不论持何种观点,但心底都是希望京剧艺术能走进大学校园。”他们的这一心愿现在已被事实所证明,不仅北大,而且在北京大多数高校中都响起了悦耳悠扬的京胡声。

骆正开设的“传统戏曲欣赏”课,是他付出心血最多的。虽然北大曾有过讲授戏曲的传统(20世纪20年代吴梅教授带着笛子讲授中国文



学史的戏曲部分;60年代吴小如教授讲授戏曲艺术),但进入20世纪80年代,戏曲似乎便与北大无缘了。为了再续前缘,使北大的优秀传统得以继承,骆正主动担起了这一重任。虽然被一些人看作“越俎代庖”,但事实说明,他没有白白付出心血,北大人越来越喜爱京剧了。起初,骆正以讲座的形式讲授戏曲知识、历史,并结合观摩录像,讲解如何欣赏戏曲艺术。后来,听课者越来越多,最多时达100多人。本科生、研究生、留学生,甚至访问学者,纷纷前来。讲座也由小教室挪到了大教室。1992年起该课正式成为选修课,每周一次,每次两节课,一个学期一个学分。听课的人,有文史专业的学生,也有理科学生、外语专业的学生。他们中有很大一部分原来几乎没有看过一出京剧,对京剧也知之甚少。通过听课,他们改变了过去对京剧不喜欢的观点,甚至由此爱上了京剧。骆正说,戏曲课首先要知识性强,要较系统、较全面地介绍戏曲的历史、种类、特征和一些重要的名词术语等。我们了解到一些学生认为京剧落后、脱离现实生活、节奏太慢、引不起审美情趣,抱有轻视传统戏曲的看法,感到面对具有一定思想水平的大学生,需要向他们说明戏曲里大有学问,具有美学、社会学、历史学、心理学等多方面的科学内涵,由此着重介绍了审美心理学的一些基本原理,并运用这些原理来重点分析《贵妃醉酒》《思凡》《盘丝洞》等剧目,使同学们从更高的层次把握戏曲艺术,也使他们更容易接受戏曲艺术,并改变过去的不正确成见。骆正颇有感触地说,大学生中不乏传统戏曲的知音,而且“知音”也是可以培养出来的。全面系统地研究分析大学生对戏曲态度的变化是弘扬传统戏曲文化,振兴戏曲的重要课题。

作为热心京剧的人,骆正不仅在北大积极推广京剧艺术,而且还到社会上去传播普及京剧知识。他目前担任着“北京市高校京昆艺术学会”秘书长的的工作。这个学会是由北京二十几所高校组织起来的京昆组织,主要是组织每月一次的清唱会,邀请名家演出,讲解京剧知识,并研究如何在高校中普及开展京昆艺术的各类问题。骆正作为秘书长,作出了重要贡献。他还在中关村中学、五十六中学作了京剧讲座,受到师生的热烈欢迎。他还被北方昆曲剧院聘为艺术顾问。

目 录

自 序	(1)
第一讲 戏曲的历程	(1)
第二讲 京剧概论	(17)
第三讲 京剧的剧目与流派	(41)
第四讲 京剧的特性与代表戏	(65)
第五讲 京剧与审美心理学	(93)
第六讲 戏曲大师的审美观	(103)
第七讲 关汉卿研究	(115)
第八讲 梅派及梅兰芳研究	(133)
第九讲 程派及程砚秋研究	(155)
第十讲 麒派及周信芳研究	(169)

第十一讲 荀派及荀慧生研究	(177)
第十二讲 《群英会》赏析	(187)
第十三讲 《贵妃醉酒》赏析	(201)
第十四讲 《打渔杀家》赏析	(217)
第十五讲 《失·空·斩》赏析	(239)
第十六讲 《玉堂春》赏析	(255)
第十七讲 《四郎探母》赏析	(269)
第十八讲 《四进士》赏析	(281)
第十九讲 《赤桑镇》赏析	(295)
第二十讲 《盘丝洞》赏析	(305)
附录 他在北大传播京剧	王晓峰 319)

戏曲的历程

戏曲的起源、形成、发展

戏曲的起源有着多种的因素。第一种因素是人类个体一般都有模仿的本能,这在儿童身上表现得很明显。高等动物如猴子、猩猩等也是如此。模仿是一种基本的学习行为,长时间的模仿可以形成操作性条件反射,这是一切技艺(包括戏曲和马戏表演技艺)的生理基础。第二种因素是人类和高等动物也都有表达感情的本能和需要。特别是人类不仅会哭会笑,而且随着个体的发育和社会的发展,其表达感情的方式也更加多样和丰富。表达感情的活动还起着一种宣泄的作用,强烈的感情如果长时间被压抑得不到适当的宣泄,对身心非常不利。第三种因素是人类属于群居的社会性动物,人们彼此之间需要交流各种信息——客观世界和主观世界的信息。在行为上表现的形式之一就是“围观”,特别是东方的中华民族,围观看热闹是个很普遍的民族习惯。第四种因素是随着社会的发展,分工越来越细,人们在进行了一天的单调的分工劳动之后,需要娱乐来调剂丰富精神活动。看戏能比较好地满足这一需要。上述的四种因素之中,前两种与戏曲的表演和演员的产生关系密切,后两种为戏曲的演出提供了观众的来源。

当寻找戏曲起源的



汉代画像石上反映的歌舞百戏中的假面和假形

视野缩小到更为具体的文化范围之内时,出现了众说纷纭的局面。第一个是“巫说”。认为戏曲来源于古代进行的祭祀、问卜、求医和宗教等属于巫的仪式活动。第二个是“外来说”。认为戏曲来自印度梵剧的传入和演变,类似印度的佛教对中国的影响。第三个是“傀儡说”。认为戏曲来自对傀儡戏——木偶戏的模仿或替代。除这些之外,在戏曲理论界,目前比较公认的是一种“综合说”,认为戏曲主要来源于三种古代的艺术形式。①古代的歌舞。如原始社会中带着面具跳的“傩舞”。②古代的说唱艺术,包括说唱文学、说唱音乐。说唱文学,如古代的《诗经》、汉代的“乐府”;说唱音乐,如南北朝的“大曲”等。③滑稽戏。其中主要包括西周时代就有了的“优”——“弄臣”、五胡十六国时代的“参军戏”、唐末至宋出现的杂剧。三者合称“百戏”或“散乐”。这三者的汇合就形成了戏曲。

戏曲的形成有一个多种艺术融合的过程。自秦以来,有了百戏集中表演的传统。在汉朝,百戏集中表演的地方是宫廷中的平乐观。到了北魏,集中表演于寺庙。隋炀帝将四方各国的“散乐”集中于首都洛阳,分为九部:燕乐、清商、西凉、扶南、高丽、龟兹、安国、疏勒和康国。每年的正月初一到十五,在皇宫端门外八里长的地方辟出一处场所,叫百官和各国来朝贺的使臣随意观看。唐代的歌舞百戏,在宫廷和长安的几处大的庙宇内集中演出。到了北宋,商品经济发达,北宋的首都东京(今河南开封)成为繁华的商业城市。到12世纪初,东京的专为各种艺术演出的地方——“瓦舍”已遍布东、南、西、北四城。每座瓦舍中有几十座“勾栏棚”,即集中多种技艺长年卖艺的地方,观众主要是市民和官僚贵族。表演的艺人以卖艺为职业。演出的技艺多种多样:小说、讲史、诸宫调、武艺、杂技、傀儡戏、影戏、说笑话、猜谜语、舞蹈、滑稽表演和装神弄鬼等。也有从滑稽戏中发展出来的“杂剧”。到了南宋,其首都临安(今浙江杭州)的瓦舍勾栏在数量和质量上都有了增多和提高,并且他们的表演也互相吸收汇合,起源于滑稽戏的杂剧就在这种瓦舍勾栏中吸收了各种技艺,而形成了综合性的戏曲艺术,被叫做“宋杂剧”。至此,可以说戏曲已经形成了。戏曲演出界传统上习惯被称呼为“梨园”,他们把唐明皇当成自己戏曲界的“祖师”供奉。唐朝的李隆基当时



北京故宫宁寿宫阙是楼大戏台(畅音阁)

在宫廷的梨园内集中的是专门训练俗乐的乐工,是“音乐演奏员”,不是戏曲演员,所以现在学术界大多认为戏曲的形成不能从唐明皇时算起。提出我国真正的戏剧起于宋元时期的观点是现代国学大师王国维。学者任二北则认为戏曲最迟起于春秋,完成于唐代。对于戏曲形成时间的不同看法,出于对戏曲概念的不同看法。王国维把戏曲定义为“以歌舞演故事”,认为戏曲不同于一般的其他表演艺术。而任二北在《戏曲、戏弄与戏象》中说:“戏曲本身,至迟春秋时已有,是社会上自然产生的东西。而用这二字(戏曲)来代表戏剧,则自明以后小部分的人为之事。”并认为说真戏剧不等于说成熟的戏剧,周朝戏《孙叔敖》虽幼稚,但也是真戏剧。比如说真正的人不等于说成熟的人(成人),幼稚的儿童也是真正的人。从北宋末到元末明初(1130~1360),在中国南方流行的戏曲艺术叫“宋元南戏”,也叫“戏文”(或“南曲”“南曲戏文”),其主要剧目有所谓“荆、刘、杀、拜”四戏等。

《荆钗记》,徐渭的《南词叙录》中有“宋元旧篇”《王十朋荆钗记》为无名氏作,明初有李景云的改编本。全剧共48出,主要内容是:钱玉莲鄙弃富豪孙汝权的求婚,宁嫁以“荆钗”为聘礼的穷书生王十朋。后来王考中状元,因为拒绝丞相逼婚,被派往荒僻的地方任职。孙汝权借机

篡改王的“家书”为“休书”欺骗玉莲,她后母也逼她改嫁。玉莲不从,投河自尽遇救。经过种种曲折,王、钱二人终于团圆。昆曲、湘剧、川剧、滇剧、莆仙戏、梨园戏等都有此剧目。

《刘知远白兔记》是在宋元时期《新编五代史平话》和《刘知远诸宫调》的基础上改编创作的。主要内容是叙述五代时,刘知远家贫,在李文奎家当佣工。李断定刘日后会发迹,将女儿李三娘许配给他。李死后,刘受李三娘兄嫂欺压,被迫离家从军,在岳节度使家入赘,后因军功升为九州安抚使。李三娘在家中受兄嫂虐待,



明嘉靖刻本《荆钗记》

在磨坊生下“咬脐郎”，托人送到军中抚养。16年后，咬脐郎出外打猎，追踪白兔追到井边与母相会，全家团圆。

《杀狗记》全名《杨德贤妇杀狗劝夫》，作者不详。现存明代汲古阁刊本《杀狗记》，全剧36出。主要内容是富豪子孙孙华与市井无赖柳龙卿与胡子传交往，把同胞兄弟孙荣赶出家门。孙华妻杨月贞屡劝不听，便杀了一条狗伪装成死尸放置门外。孙华深夜归来，见状大惊，忙找柳龙卿和胡子传商议。柳、胡不管。孙荣不记前恨，帮他把尸首埋掉，使孙华深受感动，兄弟重新和好。

《拜月亭记》又名《幽闺记》，或《蒋世隆拜月亭》，作者不详。一说为元人施君美根据关汉卿《闺怨佳人拜月亭》杂剧改编。主要内容：兵部



明世德堂刻本《拜月亭记》插图



明成化刻本《白兔记》

尚书王镇之女王瑞兰，在逃难时与母失散。遇书生蒋世隆结为夫妇。后随其父王镇回家，被迫与蒋分离。蒋之妹瑞莲也在战乱中失散，被王镇夫人认为义女。在王府中，王瑞兰思夫，焚香拜月祷祝，被蒋瑞莲识破，才知道她二人为姑嫂。后蒋世隆与结义兄弟陀满兴福各中了文状元和武状元，奉旨分别与王镇二女结亲，夫妻兄妹得到团圆。

南宋杂剧兴起之后，北方为女真族统治的金朝发展出与宋杂剧类型大致相同的戏曲形式叫“金院本”。后来蒙古族灭了金和南宋，统一中国，

建立了元朝。南北方的戏曲有了很大规模的交流。元代的戏曲称为元杂剧,也被称为“元曲”。但元曲本身作为一种文学形式,不仅有戏曲文学部分(供演出的“套曲”),还有非戏曲的文学部分(不供演出的“散曲”)。

元曲是与唐诗、宋词并列我国文学史上的又一高峰,其中元杂剧也是我国戏曲史上的一个高峰。元杂剧中的代表剧目有关汉卿创作的《窦娥冤》《望江亭》《单刀会》和《玉镜台》,王实甫的《西厢记》,马致远的《汉宫秋》,纪君祥的《赵氏孤儿》,石君宝的《秋胡戏妻》,康进之的《李逵负荆》等戏。

到了明朝,我国文学史上又出现了一个高峰,即“传奇”。“传奇”一词最早指唐代的情节离奇的小说。宋元时期南方戏曲的作品也被称为传奇,后来发展成为“明清传奇”。与此同时还有由北方的金元杂剧发展起来的“明清杂剧”。明清传奇的戏曲文学作家中出了一位与莎士比亚同时代的东方的伟大戏曲作家汤显祖。他于1550年生于江西临川

县,因而他写的四个涉及“梦”的剧作便被称为“临川四梦”。这四个剧本分别是《还魂记》《南柯记》《邯郸记》和《紫钗记》。其中最重要的是《还魂记》,此剧中的重要情节发生在牡丹亭畔,所以也叫《牡丹亭》。

明朝戏曲界出了一件大事,就是产生了一个新的剧种——昆剧。此剧一直延续到现在。

昆剧的形成及其特点

《中国戏曲曲艺词典》把昆腔、昆山腔、昆曲和昆



明万历刻本《牡丹亭还魂记》

剧放在一起解说,指出它们是一个戏曲剧种。昆剧起源于昆山,一般认为是明朝嘉靖年间经魏良辅吸收“海盐腔”“弋阳腔”的音乐加工提炼,形成曲调细腻婉转的“水磨腔”——昆腔,伴奏乐器兼用笛、箫、笙、琵琶等。表演风格优美,舞蹈性强,后传播遍及全国,产生了京昆、湘昆、川昆、宁昆等支派,形成一种声腔系统,影响深远至今。后来衰落,解放前几乎绝迹于舞台。目前主要分为北昆和南昆。而在京剧、川剧、徽剧、婺剧、湘剧等剧种中,保留了若干昆腔剧目与表演艺术。解放后,由于1957年昆曲《十五贯》在北京的演出而“救活”了这个剧种。当今常演的传统剧目有《游园惊梦》《思凡》《十五贯》《痴梦》《醉皂》《跪池》等,还有《挡马》《活捉》《太白醉写》《西园记》《潘金莲》等。其中不少的戏已经移植到京剧中。

《昆曲格律》(作者王守泰)一书比较严格系统地论述了昆剧的若干基本概念和情况。相传明朝魏良辅“习北曲不成,退而缕心南曲……度为新声”。魏当时“缕心”的“南曲”包括“昆山、余姚、海盐、弋阳”四种声腔。度成的新声是以昆山腔为基础,把其余三腔融合进去的结果。由于这个新声后来影响到全国,于是摆脱了“地方性”,因此“新声”应称为“昆曲”,不同于原来的昆(山)腔。

传说中魏把高则诚的原著南戏《琵琶记》“拍”唱成了昆曲,十几年不下楼,把书案都拍穿了,他虽然写了《曲律》一卷,但未传说他写过剧本和会串演。后来他的朋友梁辰鱼写了一个剧本《浣纱记》,并第一个把魏所创的新声——昆曲谱成了这个剧本,搬上舞台,于是昆曲由拍案度曲发展成为昆剧,至今已有400余年。到《十五贯》改编上演之前可称为“旧昆剧”时代;《十五贯》改编上演之后,开始了“新昆剧”时代。

旧昆剧剧本多为明传奇,一般由数十个独立的故事单元和艺术单元的折子组成。其结构形式可称为“集折体”,京剧多为“连场体”,话剧为“分幕体”。

新昆剧受话剧影响,缩长为短,结构分段,有的叫场,有的叫折,甚至分幕。

话剧没有唱,可称之为“语句体”。京剧分上下句,基本上是分七字句(上四下三)和十字句(三、三、四),上句“逗号”,下句“句号”,可称为



山西侯马金董氏墓戏台模型

“偶句体”。昆剧沿袭宋词长短句的形式,可称为“词句体”。

从词与乐的统一体来看:昆剧属“曲牌体”(联曲体),京剧属“板腔体”,话剧不唱。在动作方面:话剧偏重写实,不包括舞;京剧与昆剧偏重写意,动作与舞蹈结合,表演动作多虚拟。

由于昆剧是“词句体”,受词的限制较严,一般情况下难加过门,因为加上过门容易破坏词与谱配合的严密性和词句的连贯性。并且在表演身段上,昆剧也要求与词和曲紧密配合,要词到、乐到、舞到。京剧是“偶句体”,没有词的严格限制,因而多可加过门,身段表演中写意性更强——“点到为止”。由于有了过门,如果身段与唱词配合得像昆剧一样严密,则在过门处就不好安排了。在特殊场合下,京剧也可用昆剧的身段表演:荀慧生创造的京剧《红娘》中“跳墙着棋”一场,就是昆剧身段的风格。由于这段唱腔为流水板,在句、逗处没有长的胡琴过门。

目前在我国的戏剧中,昆剧、京剧和话剧是影响最长远、广泛的,也是最有代表性的三大支柱,它们各有不同的特点。下面对三者作一比较:

昆曲的唱包括许多支“曲子”。每支曲子有一个“曲牌”名,如〔山坡羊〕〔绕地游〕等。曲子由文字和音乐两部分组成:文字部分叫“曲词”,编写

曲词的工作叫填词;音乐部分叫做“工尺谱”(曲谱),填注工尺谱的工作叫“谱曲”,在工尺谱上加注板眼叫做“点板”。一折昆曲中,不同曲牌的曲子配合成套的格式叫做“套数”。填词时,每个曲牌的曲词的句法如何,某一句要用几个字,哪几个句的字数一定不变或可变动,在哪个字位上要点板、押韵,必须四声中的某一声(平、上、去、入)或不受约束都有不同的规定。谱曲时,哪个字位所配的工尺谱是个“主腔”,要求较严或者可以变动都是昆剧剧作者必须掌握的。

唱腔和字音的密切配合是一切汉语言戏曲共有的特征,昆曲最为严谨。填词、谱曲和唱曲中,念准字音占首要地位。唱曲也被称为度曲。

特 点 类 别	昆 剧	京 剧	话 剧
演 唱	曲牌体(联曲体)	板腔体	——
剧本结构	集折体	连场体	分幕体
唱词模式	词句体	偶句体	语句体
表演动作	虚拟化	虚拟化	实做化
美学特点	写意	写意	写实
表演规定	程式化	程式化	非程式化(“自由化”)
表演形式	综合化(多样化)	综合化(多样化)	非综合化
布 景	一桌二椅	一桌二椅	仿实景
道 具	象征物	象征物	实物
分 类	雅部	花(乱弹)部	——
唱 腔	各种曲牌	皮黄为主	——
念	韵白、苏白	韵白、京白	普通话(国语)
做	歌舞合一	舞:点到为止	——
表演风格	典雅	粗犷	——

字音的起始部分为“声”,结尾部分为“韵”。唱昆曲时,吐字考究,把字音分为三部分:字头——声,字腹——韵的本体,字尾——韵的尾音。学会汉语拼音有利于唱曲和作曲。昆曲读字的字音也叫“曲韵”,与现代字音有距离。许多字在南曲和北曲中不同,角色行当不同,读音也有差异。昆曲中的字音与“苏州音”关系密切。而苏州字音中,口语和读书又有不同,如“大”字,口语说“don”,读书时念“da”。因为苏州的读书音

受中州音的影响,中州即现在的河南,中州音在北宋时为国家的标准官话。字调是指字音的腔调,即字音音值的高低和字音进行形式的抑扬。一个字在各地读音的不同,表现最为明显的是字调的不同。例如北京话说“兰”字时尾音上升,京东唐山一带说“兰”时,尾音不上升。在说话或朗诵时,区别就更鲜明了。字调的“调值”指字音的高低,而“调形”是指一个字的瞬息调值的变化形式。同调的字,在不同的方音中,其调形和调值可不同,但在同一方音中,同调的字其调形、调值总是一定的,即其在“四声”中的隶属是一定的。曲音包括字音和字调,昆曲曲音为“中州韵”“姑苏音”,而京剧是“中州韵”“湖广音”。实际上,曲音是糅合了许多主要方言构成的一种特殊美化的戏曲语音。

戏曲演唱时技术要素有四个:字、音、气、节。首先是念字要清楚,要把字的四声(平、上、去、入),阴、阳、清、浊和尖团等区分清楚。北方音无入声、少尖音,南方音刚好相反,这要注意分清。唱念发音时,要求尽量发出的是乐音,而不是噪音。还要注意把口腔的上颚向上抬高,使发音部位高,口腔共鸣大,声音就圆而洪亮。这种发音叫做“音堂相会”。堂指上腔(上颚)。昆剧和京剧中的小生唱念要交替使用大小(尖阔、真假、阴阳)嗓。一般用小(尖、假、阴)嗓唱D调“3”以上的中高音,用大嗓唱D调“3”以下的低音。这种唱法不是硬性规定,大小嗓的转换有个过渡,发音时既不是旦角的尖嗓,也不是老生的阔嗓,而是二者互相渗透的过渡音,叫“小阳调”。演唱时要学会正确的呼吸换气。在念白时,北曲(白)按《中原音韵》,南曲(白)照《洪武音韵》,二者统称中州韵。昆剧念的标准调门是F调的“3”音。由于传统戏曲(昆、京剧)念白多用“文言”,距离生活远,容易显得生硬,因此要注意念白的语气——快慢、高低、轻重和虚字与感叹词的弱强,用来表达人物的感情活动。

在唱腔方面,一个剧种的发展兴衰历史,与其唱腔的变化有密切关系。明朝剧评家王骥德说过:“戏曲的声腔三十年一变。”声腔变化的原因多样,包括朝代的更换、地域的影响、政治经济文化的制约等。《礼记·乐记》中说:“治世之音安以乐,其政和。乱世之音怨以怒,其政乖。亡国之音哀以思,其民困。”如皮黄戏,在北京初起,程长庚一辈演员的唱腔实大声洪。到了谭鑫培,唱腔有了发展,多哀伤悲愤之音,反映了