



萧晴：我与戏曲音乐的不解之缘

萧 晴 口述 中国艺术研究院戏曲研究所

裴旖旎 整理 中国艺术研究院研究室

2019年11月，应“中国戏曲前海学派学术史整理与研究”课题组的邀约，百岁高龄的萧晴老师热情地接受了我们的采访。生于中国新民主主义革命开端这一历史转折之年的她，在见证整整一个世纪风起云涌的岁月历程中，葆有一颗初心，始终扎根于戏曲音乐研究事业，为戏曲声乐理论以及“程腔”的研究作出了重要的学术贡献。在“前海学派”戏曲研究的学者集体中，萧晴基于对民族音乐，特别是戏曲声乐传统的深刻认知，提出了构建中国现代戏曲声乐学派的学术观点。学习西洋音乐出身的萧晴老师，是如何走上戏曲音乐研究道路的？她和程砚秋先生的交往中有着哪些珍贵的瞬间？对“程腔”的学术研究又是如何开展的？针对这些问题和疑惑，萧晴老师深情又不失风趣地为我们讲述了她人生经历和学术生涯中那些难忘的记忆。

1919年，我在贵阳出生。从小就喜欢唱、喜欢跳，是在一个充满歌唱的世界里长大的。为什么这么说呢？小的时候，我们的学校思想很进步，一开始就学习白话文，体育老师还兼任舞蹈和音乐教员，常常教我们唱《葡萄仙子》《月明之夜》和《小小画家》，还有黎锦晖的歌曲，总是一边唱一边跳，很受孩子们的欢迎。学校开年会的时候，我还扮演过葡萄仙子，大家都以为我是男孩子。等到上中学之时，因为家里孩子多，没有多余的钱供我读贵阳的女中，所以我选择了女子师范学校，想着六年之后毕业就可以教书糊口了。巧的是当时中学班里的同学们都非常喜欢唱歌，一到课间，大家拉着手拉成一大串，在操场上一边走一边唱，特别开心。其中有一位女同学，她拿着简谱就可以直接唱出来。我觉得她行，我肯定也行，就跟着她学，后来果然拿着简谱就可以直接唱词，于是更加喜欢唱歌了。师范学校毕业之后，我被分配在一所小学里教书。那时，我17岁，年龄算是最小的，活泼好动，所以学校给学生们组织爬杆等运动我都带头参加，还喜欢唱唱跳跳，大家都称我是“猴子王”。

抗日战争期间，我加入了一个中共地下党的外围组织，起先并不知情，以为是一个抗日救亡团体，所以积极参加。团体活动期间，我们不仅组织唱歌跳舞来宣传抗日救亡活动，还表演了不少进步话剧。随着这个团体被国民党勒



青年时代的萧晴先生

令解散，我只好辗转到重庆寻找工作机会，对于自己的前途也感到迷茫。有一晚，我在附近的山头上高唱一曲《黄河》，正巧被邻居的朋友听到，就邀我一起报考中国电影制片厂刚刚成立的一个合唱团。幸运的是，我们都考上了。在合唱团里，教我们唱歌的老师都是专业的男高音歌唱家，演唱的曲子是贺绿汀先生创作的抗日歌曲。在合唱团的岁月里，我一边学习一边工作，自己的音乐素养又有所提升。1941年左右，由于不能为电影厂创造直接效益，合唱团面临解散。这时，我看到报纸上刊登了重庆国立音乐院的招生信息，就尝试报考，结果幸运地考取。抗战期间的重庆国立音乐院开办在一个山岗里面，教学物资紧缺，

唱歌的、弹琴的学员们都需练琴，学校自存的钢琴根本不够用，但是大家都坚持不放弃，四处找来一些破旧钢琴练习，有时甚至拿手风琴来代替。到1946年即将毕业的时候，我跟着学校搬到南京，完成了自己的毕业演奏会，就算大学正式毕业了。为了找工作，我辗转到上海一所音乐学校和乐舞学校任教，这时候正是“反饥饿、反内战”运动如火如荼之时，上海的各个大学都积极组织学会和举办反内战主题的晚会，我们就四处演出，并从事一些面向大学生的宣传教育工作。

这样的工作和生活持续了两年。1948年的暑假，华北解放区的一位老乡

给我写信，希望我能到解放区去工作和生活，我欣然应允。到了石家庄后，我先是被安排在华北大学的一个政治班学习社会发展史和革命史，后来听闻北平马上就要解放了，就被抽调到华北大学文工二团做各种宣传工作。那时解放战争还没有完全胜利，石家庄经常会发生轰炸，我们还组织过夜行军，背包一打，跟着大部队黑咕隆咚走一夜。之后，文工团进入北平。有一次排演话剧《民族青年进行曲》的时候，需要有人写作一首主题歌，刚好我在学校时不单学了声乐，还选修过作曲课，这次就派上了用场。我写作的曲子得到了大家的认可，之后我便在文工团开始负责搞创作，还被派去北新桥的一个工厂里教工人们唱歌，为他们写歌。

1951年，我原以为自己会在作曲的道路上一直走下去，谁知适逢中央戏剧学院成立，叫我去当教员。我听从组织调配，加入到中央戏剧学院歌剧系。此时的歌剧系，最初只有一个普通班，目的是教一些声乐专业的干部出来到文工团去工作。当时在歌剧系任教的共有5位老师，大家都是同学，也都是学习西洋音乐出身。但是在具体的教学当中，我们遇到了很大的困难。当时的歌剧系没有足够充实的教材，外国歌剧是不允许教授的，但是国内的歌剧只有《白毛女》和《赤叶河》两部可以教给学员们，所以学习内容远远不够，学校就决定让学员们学习戏曲来补充教学内容。印象中，学校先后请来了昆曲、河北梆子、评剧的老师来任教，其中包括著名的河

萧晴先生



北梆子演员李桂云、评剧演员小白玉霜。她们负责教学，我们同时配合着辅导，就这样勉强完成了教学任务。可惜的是，两年之后歌剧系也就停办了。

1952年，全国戏曲观摩演出大会如火如荼地在北京举行，各省各市各县的戏曲表演团队进行了演出，深得群众们的欢迎。虽然广大戏曲表演团体是天然的宣传队，但是此时戏曲确实面临着改革的局面，传统戏曲中遗留下来的封建糟粕还需要剔除，改革也要依靠从事戏曲表演的演员和新文艺工作者们共同协作。因此，第二年（1953年）我们原歌剧系的5位同志就跟着张庚、马可两位先生一起被调到中国戏曲研究院，着手从事戏曲方面的工作。我们5个人原本是教西洋音乐的小组，都是教表演、声乐、西洋乐器的，但是既然来了戏曲研究院，就要从头学起。用毛主席的话说，不学习怎么会有发言权呢？想知道李子的滋味，总得要先啃一下。于是，我们5人之中的男生就去学唱京剧花脸，女生去学京剧青衣。没过多久，大家都觉得学起来非常困难，因为一唱出来还是洋嗓子唱京戏，不到家啊，弄不好戏曲学不好，西洋音乐专业也要丢了，就这样，同事们纷纷选择回到中央戏剧学院话剧系去教声乐。本来他们叫我一道回去的，但我考虑到自己已经入党，戏曲事业亟需人才，尤其戏曲音乐方面更是欠缺，常常看到各省各剧种的很多演员都在基层摸爬滚打，每天打着背包，带着孩子和行囊，推着大车走在村子里坑坑洼洼的路上四处演出，他们在表演中

遇到的声乐问题没有人去总结和解决。于是我觉得这些更值得去做，所以就在戏曲研究院留了下来，自此开启了我的戏曲声乐研究生涯。

二

戏曲改革刚刚开始的时候，我们办了许多讲习会、讲习班，主要是把党中央的政策和马克思主义思想教给戏曲表演团体的成员们，提高他们的认识和觉悟，让他们在创作和表演中摒弃传统戏曲中那些落后的封建道德观念，把先进的、优秀的思想意识传达给群众。在和各个剧团接触的过程当中，我发现有很

萧晴先生



多演员扮相、声音条件不错，但是没有经过正规训练，表演任务又太重，一天一演就是好几个钟头，发声方法不正确，一个月下来嗓子就哑了，于是我就着重给剧团演员们多讲一些保护嗓子和正确练声的知识。第二届“戏曲演员讲习会”是面向西南和华中两大地区开办的，包括云南、四川、贵州、湖北等几个省，我们还专门去各个剧团里做了调查，询问演员们具体是怎么学习和练习的。有的演员反映说他们练习时是用气来唱，冬天则是趴在冰上哈气来练习，把冰都“哈”出水了，讲究的是用新气换浊气。我说用新气换浊气练呼吸是对的，但是趴在冰上就有问题了。在冰上，呼吸进来的都是冷空气，嗓子反而容易

萧晴先生在辅导学员演唱



坏，这方法不可取。再比如搭台子唱戏时，许多剧团不管风向，随便搭建。但其实演员唱戏时需要背着风唱，如果一直喝冷风也容易哑嗓。戏曲传统唱法本身是没有问题的，是科学的，但是很多演员没有受过正规训练，发声方法掌握得不正确，我们讲课时就特别注意告诉学员们怎么样正确运用嗓子、保护嗓子。演唱艺术包含着很大一部分的技巧问题，技巧的掌握要根据正确的方法下功夫锻炼，日积月累，技巧成熟后，功夫也就到家了。用喉咙、声带不讲求科学方法地一味瞎喊，既容易哑嗓，也达不到锻炼的目的。另外，声乐教学实际上非常细致复杂，它既包括老师的教学能力、因材施教等问题，也包括学生的条件、领悟力和个性等问题，必须双方配合。每个人的条件不同、接受能力和理解力不同，教学时要根据个别情况个别对待。如果方法不得当，没有按照循序渐进的原则进行，只学会了腔调而没有深入学习唱法，不知道如何正确运用气息，还可能导致哑嗓、失声现象出现。基于这些问题，我们就决定要在讲授的课程里加上怎样保护嗓子和加强唱工锻炼的内容。后来，我们在第一届、第二届讲习会上的讲义被整理成册，就定名为《怎样保护嗓子》《怎样练嗓》，编入了“戏曲演员学习小丛书”，之后的《戏曲唱工讲话》也是根据四届戏曲讲习会的讲课经验总结出来的。

当时我们每个人身上的任务都很重，除了教课备课，还要观摩演出和参加座谈会，每一次都是和下面各地的剧

团演员真真切切地探讨他们的戏好在哪里，音乐上有什么不合适的地方，都带着一股热情做工作，想着尽力提高每一出戏的艺术质量。戏曲音乐的历史是一部不断推陈出新的历史，但是推陈出新首先要考虑到每个剧种的自身规律。戏曲音乐的创作是要在传统音乐程式的基础上进行的，其中唱腔的设计也是要在继承传统之上进行创造革新，至于对本剧种音乐推什么“陈”，出什么“新”，都是各剧种搞音乐设计的同志必须从思想上首先明确的问题。在戏曲研究院的集体里，张庚先生和马可先生来领导我们，关于“戏改”的事情都是一起商量着做。可是全国的剧种太多了，要怎么改，要怎么解决“戏改”中的问题，大家也都觉得比较困难。我当时遵照领导的工作安排，已经开始整理程砚秋先生的创腔经验，在整理过程中感觉京剧是有音乐规律的。所以，在一次会上我就提议请程先生来举办一次座谈会，讲一下关于他自己创腔的经验和总结。后来，程先生在会上讲到：继承传统，既要利用前人的丰富经验和优秀成果，又要尊重群众的欣赏习惯，因此创腔的时候既不能完全脱离传统任意创新，也不能把传统音乐程式看作一成不变的“万灵药”，一律照猫画虎。经过这次讲演，大家都意识到，每个剧种都有自己的规律，有一套相当完整的板式，板式怎么组织，单曲怎么衔接都是有特定规律的。我们要摸索到这个规律，就需要去挖老腔，于是大家都去认真研究自己关注的剧种的老腔特点，渐渐地把传统戏

曲好多珍贵的东西都整理出来了。

三

说到和程砚秋先生的交往，我和他真正接触，是从1955年开始的，到1958年程先生去世。三年的时间里，我们通过工作有多次交流和沟通。程先生当时是戏曲研究院的副院长，事务繁忙，要出国交流、要开人大会议、要去剧团调查研究，还要搞创作、拍电影，所以我们每次交谈的针对性都很强，一般是我出题目，请程先生专门就这个问题来谈透彻。程先生谈话风趣随和，而且特别谦逊。第一次请他谈谈创作经验的时候，他对我 and 舒模同志说：“院里这次要我来谈谈创腔的经验，但是比我年纪大，比我有经验的老先生还多着呢，他们留下的东西更好更多，先要抢救他们的东西才对呀！”还有一次我向他请教关于演唱的问题，他深情地说：“我十八九岁的时候，恩师罗瘿公先生就教我学诗，使我粗知一些诗中的平仄、押韵等，这对我后来的创腔和演唱都有很大帮助。”每当提到王瑶卿先生和罗瘿公先生等前辈，程先生都深怀敬意，他认为王瑶卿先生对他的教导和点拨，让他意识到自己嗓音的局限，尤其是倒仓那一段时期，王先生指出他嗓音的特质，让他先好好休养嗓子，待恢复后再根据自己的条件来发声，因此程先生另辟蹊径，从发声方法、吐字行腔上逐渐摸索出了适合自己的唱腔唱法；而罗瘿公先生则指导他广涉文学、绘画、书法、电影、舞剑等

许多艺术门类，提高艺术修养和审美情趣，为之后表演上眼神、身段、步法、指法、水袖、剑术等方面的独特风格打下了基础。

程先生艺术造诣深厚，为人重情重义，教学上认真严谨，十分敬业。1956年，戏曲学校请程先生去授课，我当时正想了解戏曲的教学规律，想听听程先生教课，他欣然应允。于是，每一次到戏校上课的时候，他都带着我一起过去，每次路上来回都要两个小时车程。记得有一次，程先生发了高烧，眼睛都烧红了，但还是坚持要去上课。大家劝他休息，他却说：“课还是要上的，学生们已经五六年级了，但是他们很多人

的声音都还没‘竖’起来。唱‘程腔’声音一定得要立起来，不能横着唱。学校一个礼拜只上两次课，如果没让他们学到东西，那不好，所以我还是要去上课。”那天他硬是带病坚持上了课，就连课间也不肯休息，其实两节课中间是有休息时间的，但是程先生不舍得休息，总是要利用这段时间再给学生们多讲一些，所以两节课讲下来其实很累，但他从不叫苦。他就是具备这样一种特质的人：咬定青山不放松。他曾说：“演员一上台，就要聚精会神，心无旁骛。哪怕是剧场出了什么大事儿，是丢了炸弹进来还是现场观众混乱恐慌了，但作为演员一定要稳住，仿佛没有这些事发生一样，继续唱好你的戏，用你的腔把大家拉回来。”程先生的舞台表现魅力也特别出众。有一次表演《二进宫》的时候，同台的金少山和谭富英都是出名的大嗓门，声音又大又脆。我们心中都打鼓，说程先生的嗓子能压得住吗？结果真正唱起来以后，观众给他的掌声反而格外多。他早年受到王瑶卿先生的鼓励，独创了戏曲界公认的“脑后音”唱法，这种唱法是他根据自己的声音条件摸索出来的，通过脑后音共鸣，有别于一般的胸腔共鸣，使唱腔刚柔相济、幽咽婉转、低回曲折、若断若续。有人说这是“鬼音”，唱到一半，感觉没有声音了，但其实是音收得非常非常细，细若游丝维持着，接着马上柳暗花明，声音又突然开朗起来，达到一个新的境界，音色也发生了变化，非常独特。比如《玉堂春》里那句“三万六千银一概化了灰尘”，程

《虹霓关》程砚秋饰东方氏（左），阎岚秋饰王伯党



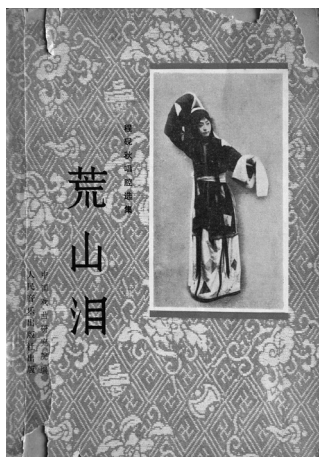
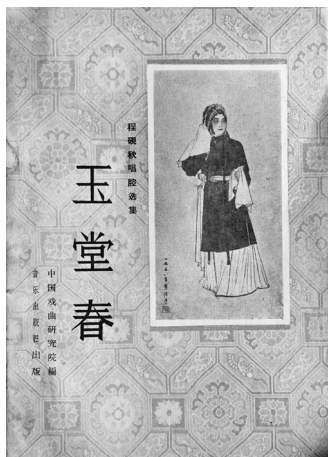
先生在传统唱法上发展了唱腔，几个腔弯子一拐，拉拉扯扯，就把唱词里极其失落的意思表现了出来。观众听了顿时感觉银子全都损失了，那种空落落的感觉油然而生，这都是“程腔”的独特之处。

我刚刚开始从事“程腔”整理研究的时候，并不懂戏曲，也没有接触过京剧。但是既然要做这项工作，我就把研究院当时所有程先生的唱片都找出来反反复复地听。起初听的时候，听不出好坏，也有所疑惑，为什么程先生把伴奏谱都唱进去了？后来和程先生接触的过程中，听他现场给我们唱的经典段落，真是特别好听，特别有味。程先生出身并不是京剧世家，没有家庭的戏曲背景熏染，完全是靠自己对戏曲的热爱和执着，苦钻苦练，不停揣摩、创新和认定了就干到底的精神，闯出一片天地。他6岁学戏，11岁登台演出，用惊人的毅力坚持着日复一日枯燥的基本功训练，唱念做打样样出彩，一直到18岁独立挂牌子，20岁时风格逐渐成熟，创造出一个流派，深得群众的喜爱。但他并不就此满足，“程腔”不仅继承了传统京剧的优秀唱法，同时在唱法和表现手法上对传统京剧有改革、有发展。他的原则是“守成法而不拘泥于成法，脱离成法而不悖乎成法”，这里的“成法”指的是剧种的音乐规律，就是京剧音乐中包括的各种声腔板式的基本结构形式，它们各自的调式、旋律进行方法和各种表现手法。程先生在运用京剧音乐的程式和规律时，就做到了既不被这些固定格式困住，也不是对它们置之不理，任其自由发展，

而是从当时观众对京剧音乐的欣赏习惯和心理要求出发，根据戏剧和生活的需要灵活运用，在“守”与“不守”、“变”与“不变”之间创腔，把人物角色的感情因素、生活因素、唱词的字调因素和京剧音乐程式的逻辑因素之间的矛盾，通过革新互相协调起来，获得新的突破、发展，达到新的统一。程先生在《创腔经验随谈》里说到过，从十八九岁开始创腔到26岁以前这一段时期，自己排了十几出新的本戏。但是感到以前的腔调不够用，所以从此每排一个新戏，他就在那里增加新腔；但在创腔时并不是把旧有的腔调一脚踢开，是在旧腔的基础上变动，所以也可以说全都仍然是西皮、

《青霜剑》程砚秋饰申雪贞





《程砚秋唱腔选集·玉堂春》
《程砚秋唱腔选集·荒山泪》

二黄、反二黄，但又有变化。他通过自己多年的演出实践，对群众欣赏习惯、心理要求了如指掌，在创腔时不断摸索，做到了让观众听起来既熟悉、又新鲜，既好听、又好学。熟悉是因为京剧的基本规律不变，观众能认可，新鲜是唱腔要有新的变化，大腔小腔要有创新；好听是观众喜闻乐见，好学是能朗朗上口。为了刻画人物，程先生还创用了一些新的板式和表现手法，比如在舞台剧《英台抗婚·祭坟》里，他对【西皮滚板】的创用，是以滚唱穿插哭腔建构起来的，更符合唱词里的哭诉，并且他在音区上还唱了两个八度，这中间创腔的大起大落也更淋漓尽致地表现出祝英台决心以死相报的充沛感情。

程先生在和我们谈戏曲艺术表演的经验时，把演唱艺术归纳为“声、情、美、永”四个字，并且对这四个字作了详尽又明了的阐述。他认为，“声”在戏曲中不仅指发音，同时也指音韵。正常的音

要求圆润悦耳，变化自如。高呼之时，仿佛山崩海啸；平和之时，犹如春暖花开；悲伤之时，好像秋风扫落叶；快乐之时，好比仙音天外飘。如果想要达到这个程度，首先要锻炼声音，同时还要掌握音韵，熟知语言的规律，演唱的时候做到字音清晰，念得准、放得稳。但是仅仅有这些技巧还是不够的，如果表演中没有“情”，则只能算作一个歌唱匠人，而不能成为艺术家。因此，他特别强调演唱要通过声音，将唱词的意思和人物的感情表达出来。怎么表达呢？需要通过自己丰富的生活体验了解各种不同的情感，将自己深入到唱词的情境中，角色的心理体会透了，然后出自内心将感情通过声音和唱词表现出来，这样的演唱才会有深沉的意味、高远的意境，在艺术上才有分量。这也可以说是程先生通过电影和话剧表演得来的经验，他在演唱中体会角色所处的情境、遇到的事情，用充沛而恰当的感情来刻画角色



口述整理者裴旖旎
与萧晴先生合影

的心理,演唱时气口的运用也非常巧妙、复杂,和生活联系紧密,甚至可以说,生活中有多少气息的运用,在他的演唱中就能表现出多少种,并且自然而贴切。他不只是丰富自己的生活体验,还认为应该多向自然流露淳朴真挚感情的民歌和地方戏曲学习。新中国成立后,他多次不顾辛苦,在西北、西南地区对民间音乐和戏曲进行调查搜集,在唱腔和唱法当中吸收了民间音乐中说唱、梆子、越剧、川剧等好多养料,为京剧艺术增添了新鲜血液。对于“美”,程先生说,演唱要“美妙动听”。无论唱或做,都要有刚有柔、有阴有阳,要顿挫适宜、缓急适当而不落于平庸。所有这些,都要根据情理深入加工,在处理一句唱腔或一句白口时,都反复揣摩研究,看轻重音怎么放置才最适合感情需要、适合语气。他曾说,善于运用音调的,就是在一个很单纯的音里也能让人觉察出很复杂微妙的情意来。程先生总结的“永”

字,则是演唱艺术要达到的最高境界,就是永久的意思。他说,唱、做都要做到像吃橄榄,越嚼越有味道,要让人在多年之后,还仍然对某一段唱腔或某一处身段动作留有鲜明的印象,久久不能忘怀。

程先生的电影《荒山泪》一拍完,我就用双行谱给他记谱,并且试着记了他的念白的节奏。他看见后特别高兴,让我教他认简谱,还要和我学习记谱,非常谦虚。但是因为程先生一直忙碌,始终没有机会学习简谱和记谱,所以我向他保证只要他创作的腔,我都尽力完整地记录下来,因此他所有的电影艺术片剧本和曲谱,我都用双行谱记录了下来,并出版了《程砚秋唱腔选集》《程砚秋艺术评论集》。程砚秋先生独特的唱腔特点是极其珍贵的艺术宝藏,需要我们一直珍藏和研究。

责任编辑 / 胡仰曦

017