

研究论文

DOI: 10.63221/eaha.v1i01.1-14

亮点:

- 论述关于《豫剧的噪音》的学术论争
- 分析常派唱腔对豫剧的影响
- 反思豫剧音乐建设问题

*通讯作者邮箱:

379346180@qq.com

英文引用: Wang Jianhao, 2025.

Controversy and Reflection on the Noise of Henan Opera. Evidence in East Asian Humanities and Arts, 1 (01), 1-14.

中文引用: 王建浩, 2025. 关于《豫剧的噪音》论争及反思. 东亚人文艺术研究, 1 (01), 1-14.

稿件处理节点:

接收	2025 年 5 月 27 日
修订	2025 年 7 月 24 日
接受	2025 年 7 月 31 日
发表	2025 年 8 月 3 日

基金资助:

本论文未受到基金资助。

版权:

本作品原创内容可依据《知识共享署名 4.0 国际许可协议》条款使用。任何对本作品的后续分发须标明原作者及作品标题、期刊引用及DOI信息。

关于《豫剧的噪音》论争及反思

王建浩¹

¹ 郑州航空工业管理学院, 郑州 450046

摘要 1998年, 河南作家张宇在《河南戏剧》第2期发表了一篇文章《豫剧的噪音》, 张文中最具爆炸性的结论是: “对豫剧来说, 从发展来看, 贡献最大的是常香玉, 损害程度最深的也是常香玉。”此文一出, 再加上网络的转载和传播, 在文化界和戏迷圈中引起了轩然大波。张宇的这篇文章之所以引起了诸多争议和批评, 除了有其自身的表达方式外, 还涉及到人们长期较为忽视的戏曲唱腔问题, 对豫剧音乐的发展具有一定警醒作用。本文以这篇文章所引发的论争为契机, 在厘清各方论点的同时, 进而反思豫剧音乐建设问题。

关键词: 豫剧; 噪音; 常派; 唱腔

Controversy and Reflection on the Noise of Henan Opera

Wang Jianhao^{1*}

¹ Zhengzhou Institute of Aeronautical Industry Management, Zhengzhou 450046

Abstract In 1998, Zhang Yu, a writer from Henan Province, published an article titled The "Noise" of Yu Opera in the second issue of Henan Drama. The most explosive conclusion in Zhang's article was: "For Yu Opera, in terms of its development, Chang Xiangyu has made the greatest contribution, and also caused the deepest damage." Once this article was published, coupled with its reprinting and dissemination on the Internet, it caused a great sensation in the cultural circle and among opera fans. The reason why Zhang Yu's article aroused so much controversy and criticism, apart from his own way of expression, is also related to the long-neglected issue of opera singing. It has a certain warning effect on the development of Yu Opera music. Taking the debate triggered by this article as an opportunity, this paper clarifies the arguments of all parties and further reflects on the construction of Yu Opera music.

Keywords: Henan Opera ; noise ; often sent ; singing

1. 引言

1998年，河南作家张宇在《河南戏剧》第2期发表了《豫剧的噪音》，此文一出，再加上网络的转载和传播，在文化界和戏迷圈中引起了轩然大波。张文中最具爆炸性的结论是：“有时候闲来无事，我还从发展角度想过以常香玉为代表的常派豫剧的问题，有一天竟然得出一个荒唐的结论，是常香玉把豫剧活活地唱坏了！……对豫剧来说，从发展来看，贡献最大的是常香玉，损害程度最深的也是常香玉。真是成也萧何败也萧何了。”^[1]

此结论在文化界和戏迷中引起了很大反响，更是得罪和惹恼了常派的戏迷，在网络上引起较大的争论，个别甚至谩骂，对张宇群起而攻之，不过戏迷的论争，更多是口水战。在文化界，《河南戏剧》杂志曾设专栏刊登争论的文章，张宇则默不作声，没作任何回应。有的借这篇文章谈振兴豫剧，朱可^[2]和刘秀森^[3]都认为振兴豫剧的关键是剧本创作；有的认为豫剧不振的主要原因是演员老化，缺乏拔尖的青年演员^[4]；有的借这篇文章探讨中原文化；能深入豫剧艺术本身，正面回应张宇文章的有荆桦的《关于〈豫剧的噪音〉》、谭静波的《有感于〈豫剧的噪音〉》和刘景亮的《豫剧被唱坏的危险确实存在》。荆桦的文章主要阐述了常香玉对豫剧的历史贡献，谭静波的文章比较客观地分析了张宇所揭示的豫剧存在的问题，二人具体的观点将在下文呈现。梅蕙兰的《中原文化的自省》肯定了张宇这篇文章的积极意义：“张宇的反观自身则不失为一种积极的态度，他对自己从迷恋戏剧到逃离剧场的原因追寻，既是一个酷爱、迷恋者发自情感的心灵呼喊，也是一个具有文化自觉意识者理智的声音。他的追寻与反思，力求获取的是对豫剧自身的体认，只有体察到当下的处境，才能看到真正的目标，才能有力量抗拒时势的捉弄，获取抵达遥远他岸的希望。”

^[5]1年后，戏剧评论家刘景亮在《南腔北调》上发表文章说：“我并非张宇先生观点的支持者。要说豫剧已

经被唱坏，我也不大赞同。但他提出的‘豫剧被唱坏’这一问题，对我来说确实振聋发聩，引起一年多来对豫剧的一直关注和思考。在此期间，经常听到一些说法，比如，豫剧与其他一些剧种比不大好听，豫剧演员的舞台形象文化含量不足，豫剧太吵、太闹……把这些说法和我所看到的，想到的结合起来细细一想，我便确信：豫剧被人唱坏的危险确实存在！”^[6]3年后，作家田中禾在《圈外说戏》侧面提到了张宇的事件：“大约是一两年，我的同行张宇冒了一股傻气，语出惊人，说成也萧何败也萧何，是不是常香玉把豫剧给唱坏了？一时戏剧界舆论大哗，连我这不关心争论的人也收到一封读者来信，义愤填膺，声讨张宇。这位读者的心情带有相当的普遍性，他们不习惯文艺批评的坦率、尖锐，对豫剧感情很深，觉得批评常香玉就是否定豫剧。”^[7]

作为河南作家协会主席的张宇根本没有拿豫剧、常香玉来哗众取宠、炒作自己的必要，从他的叙述中可知，他也是一个戏迷，他之所以批评豫剧、批评常香玉，是因为他对豫剧现状的不满，而这种不满源于他从小建立的对豫剧深深的爱，正所谓“爱之深责之切”。若是不爱豫剧的话，那么对豫剧的发展和现状就不管不问，漠然视之了。张宇的文章之所以引起争议和批评，是因为他的表述不准确，引起了较大歧义，进而使读者误解了他的本意。而张宇所揭示的“豫剧的噪音”，是关系豫剧发展的重大问题，何况这个问题至今尚未解决，一名网友在博文中评价新版《穆桂英挂帅》还说“豫剧更普遍的毛病还有就是歇斯底里的叫喊式唱腔”^[8]。看来，今天仍然有重新探讨和仔细辨析这个问题的必要。

2. “豫剧的噪音”指什么

张宇所说的“豫剧的噪音”主要来自两个方面，一是器乐，伴奏乐器太过吵闹，“好像锣鼓在我的耳鼓上滚动，那板胡一下一下锯着我的神经”；二是声乐，唱腔声音过大过响，“那唱腔你听着还要小心

着，说不定哪一声就吓掉你的魂”^[9]。戏剧评论家谭静波也有类似的剧场感受：“不仅张宇感到吓掉了魂，就连我这个搞戏的人也常常吓得直捂耳朵。”^[10]

众所周知，豫剧原本是民间戏剧，在乡间草台露天演出，那里空旷辽阔，聚声效果差，只有锣鼓喧天，演唱大腔大口、高亢激昂，声音才能传得远，观众才能听得清，才能听得过瘾。19 世纪末 20 世纪初，豫剧进入城市，最先在茶园，然后在席棚，最后在现代化的剧场演出。而且剧场的扩音设备也不断地进步，从无到有，从落后到先进，从有线到无线，灵敏度越来越高，扩音效果越来越好。随着剧场的演进和扩音设备的进步，伴奏和演唱的力度和音量必须有所调整 and 变化。

荆桦在反驳的文章中也承认：“豫剧的打击乐有时过于喧闹，特别是通过扩音设备，往往使人震耳欲聋，这方面的确需要改进。”^[11]至于如何改进，需要反复试验，在实践中摸索，找到最佳的方法。另外，音响师也要发挥作用，现在很多剧团和剧院都有专门的音响师，其任务就是把音响设备调整到最佳，音量大小适中，既清晰又悦耳，让观众得到最佳的听觉效果，若是音量大到让人觉得刺耳，甚至起生理反应，那就谈不上艺术享受了。

但这不是问题的关键，张宇称赞《朝阳沟》的音乐，说：“《朝阳沟》里很少吆喝，不拼命吼叫，它抒情、动听、幽默、诙谐、亲切感人，一下就沟通了人们的心灵。”^[12]可见，张宇所说的“豫剧的噪音”是唱腔中的“拼命吼叫”，这才是问题的关键。

老艺术家宋桂玲在回忆录中也曾对这种现象提出过批评：“而今有些演员……枉自长了一副好嗓子，只知道一味卖弄，嘴张得像要吃人，恨不得把天喊塌，那算艺术吗？”^[13]她对豫剧粗俗化倾向非常忧虑。

豫剧是梆子戏大家族中的一员，属于北方声腔剧种，“曲圣”魏良辅比较了北曲和南曲：“北曲字多而调促，促处见筋，故词情多而声情少。南曲字少而调缓，缓处见眼，故词情少而声情多。北力在弦索，宜和歌，故气易粗。南力在磨调，宜独奏，故气易弱。”^[14]魏良辅也指出了北曲的缺点“气易粗”，而现在豫剧却在“气粗”的道路上越走越远。

3. 为何把矛头指向常香玉

张宇《豫剧的噪音》最具有争议的结论是：“常香玉把豫剧活活地唱坏了！”^[15]若对这句话做理性分析，有对的成分，也有不对的地方。常香玉对豫剧的贡献是有目共睹的，是豫剧的一代宗师，对扩大豫剧在全国的影响做出了不可磨灭的贡献，荆桦的反驳文章已经做了客观的概述，在此不赘，但我们要理性分析常香玉艺术本身。

自从 20 世纪 30 年代，大批坤伶登上了豫剧舞台，战胜了外八角，此后豫剧进入了坤伶挂帅的时代，豫剧流派中有“五大名旦”，现在的很多豫剧团是女团长，领衔主演是女演员。可以说在某种程度上女演员的唱腔决定了豫剧的演唱风格。但为什么张宇把矛头直指常香玉而非其他名旦呢？

豫剧“五大名旦”中的陈素真，1936 年为上海百代公司灌制了 10 张唱片，种种的原因陈素真竟把好端端的“金嗓子”毁了，从此嗓子失润^[16]，为此她不得不改变戏路，放弃唱功戏，朝武功戏和做工戏发展，唱做并重。坎坷的人生经历和生活磨难，使晚年的陈素真的嗓子进一步失润，她把拿手戏的唱段减少至不能再减少的程度，她即便有心“吼叫”，也没有嗓子资本啊，陈素真以失润的嗓子唱出了豫剧的典雅风韵，以韵味胜。

次说崔兰田，她的音域宽广，但她从不滥用高音，声腔总是在中低音区盘旋，专家把她的演唱概括为“气不暴，声不抢，字不逼，音不撞，形不露，含蓄蕴藉，情动于衷”^[17]，达到一种很高的境界。崔兰

田继承了豫西调传统，擅演悲剧，幽咽婉转，如泣如诉，韵味无穷，人称“豫剧的程砚秋”。

再说马金凤，她的音域较窄，但她能扬长避短，小嗓演唱，多在中音区行腔，突出中音区的坚实明亮，行腔简洁，字多腔少，似鸭梨般甜脆，长于“帅旦”，人称“洛阳牡丹”。

最后说闫立品，她的声腔甜美纤细，在梅兰芳的指点下，她把闺门旦作为主攻行当，“细想、细唱、细做、细心琢磨，细致入微”^[18]，她的唱腔婉转细腻，甜美雅致，像经风霜而更加艳丽的菊花，人称“永远的少女”。

以上四位名旦的唱腔都没有大喊大叫之弊。下面说常香玉，若仔细分析常香玉的唱腔，她的唱腔大致可以划分为早中晚三个时期。以1956年豫剧电影《花木兰》为界，电影拍摄之前为早期唱腔，不过新中国成立前常香玉的音像资料很少，虽然她1936年就灌制了《秦雪梅》的唱片，但此时她年仅13岁，艺术上还很不成熟，因此早期的唱腔主要指从1949年到1956年，代表作为《红娘》《白蛇传》《花木兰》等。中期唱腔从1956年到文革，中期唱腔的转变应该从《大祭桩》开始，代表作为《大祭桩》《破洪州》《五世请缨》《三哭殿》《杜十娘》《李双双》《红灯记》等。晚期唱腔从文革后到2004年，代表作为《水调歌头·粉碎“四人帮”》《柳河湾》等。常香玉的代表作《红·白·花》早中晚三个时期都有相应的唱片、录音行世。

在“五大名旦”中，常香玉的嗓子是最好的，另外她掌握了科学的发声方法，真假混合声唱法，音域非常宽阔，高低不挡，是全能型嗓子。总体而言，常香玉的唱腔是吐字清晰，字正腔圆，激情豪放的，但早中晚三个时期有所不同。早期的常香玉嗓子非常好，甜美细腻，总体而言婉约大于豪放；中期，常香玉的嗓子依然好，常香玉当上了河南豫剧院院长，再加上抗美援朝时期捐献的“香玉剧社号”战斗机，常香玉被称为“爱国艺人”，全国闻名，正如资深戏迷

唐小宝所说的那样：“常香玉在《花木兰》之后，成为蜚声全国的戏剧大师，荣誉有了，地位也有了。可能在‘盛名之下’，唯恐有‘其实难副’之虞，唯恐唱不好，辜负了她的父老乡亲。心理上的负担，使她中后期作品的艺术风格有了些许变化，少数唱腔可见过于雕琢痕迹，个别甩腔过于张扬。但常大师能准确找到激烈刚毅和阴柔甜美两个层面的结合点，唱得并不为过，依然延续着她典雅隽永的声腔主旋律。”^[19]此时期常香玉的唱腔豪放与婉约兼具，刚柔并济，收放自如。文革后期，常香玉的声带得了老年性肥厚，起了生理变化，但她经过吊嗓练唱恢复，并无大碍，但声线要比早期粗一点儿。此时的声腔豪放大于婉约细腻，但常香玉依然掌握着艺术的分寸，坚持从人物出发，红娘唱腔的甜美活泼，白素贞的唱腔端庄大方，女儿身的花木兰的唱腔娇羞俏丽，男扮女装的花木兰的唱腔英勇豪迈，仍给人以巨大的艺术享受。

俗话说“金无足赤，人无完人”，常香玉的艺术也不可能是完美无瑕的，甚至优点本身就包含着缺点。正如田中禾所讲：“我倒觉得至今我们对常香玉的艺术研究很不深入，对她留给我们的艺术遗产缺乏理性认识和全面总结。以至于造成对常派艺术的片面理解，导致对豫剧的误读。好像常派就是粗犷、豪放，把嗓子放开，以豪放的行腔使台下一阵骚动，来几声喝彩。”^[20]因此，客观理性分析常香玉的唱腔就十分必要，戏迷公认“常香玉的劲儿，崔兰田的味儿”，张宇对常香玉的“劲儿”也有感性的体验和描述：“在旧时的社会生活里，常香玉的激情和振奋人精神的唱腔，不定会唤起多少人生存的勇气，帮助多少人从困难中站起来，重新生活下去呢。别说是旧时的人，就在我小时候，早晚一听到常香玉式的唱腔，浑身就添精神，就会从里到外一股劲儿往上涌。这就是音乐的功能，这就是音乐的神奇，这就是常香玉的独特贡献吧？”^[21]无可讳言相比于其他名旦，常香玉的唱腔要高亢豪放一些，高亢豪放的同时就带来了其

本身难以避免的弊端——粗野，比如个别唱腔过于雕琢，甩腔过于张扬，个别音唱得过高过响。

常香玉唱腔的中晚期变化还与时代因素有关，任何人人都不能摆脱时代的影响。新中国成立后，提倡工农兵文艺，提倡革命文艺，提倡现代戏，其他名旦的嗓音类型不太适合，而常香玉属于全能型嗓音，比较适合，再加上她是河南豫剧院院长，具有榜样带头的作用，所以参演了大量现代戏。现代戏为了表现劳动人民和革命英雄，表达一种“新生”的喜悦、英雄的气概和革命的激情，唱腔自然要奔放豪迈。常香玉置身其中，顺应和引领了时代文艺的潮流。

再加上媒体的片面宣传，使得全国的观众似乎有这么一个简单化的认识：豫剧就是常香玉，常香玉就是《花木兰》，《花木兰》就是“谁说女子不如男”，因此“谁说女子不如男”就最典型地代表豫剧的唱腔了。我们对这段唱腔也要理性地分析：首先，花木兰女扮男装在替父从军的征途上，她生怕别人识破了她的女儿身，她要装出一副男子气概，因此这段唱腔借鉴了武生的唱法；其次，最后一句“这女子们哪一点不如儿男”是一个反问句，花木兰通过前面的列举，指出“国家兴亡，匹夫有责”，女子们为保家卫国也做出了应有的贡献，因此她理直气壮地质问刘忠，因此最后一个“男”字，用了长甩腔，大甩腔，以“嗨嗨”行腔，掷地有声。后来的常派追随者在演唱这一段时，竭力地突出花木兰女扮男装的身份，唱得比男人还要男人，简直成了“女汉子”了。可是，我们仔细聆听常香玉早期的唱片，常香玉这一段既有花木兰的英武，又保留了三分女儿身的娟秀，分寸把握得十分恰当，美妙动听。后来的作曲者，把常香玉的“嗨嗨”大甩腔当作豫剧的“优秀”传统，当作豫剧的典型唱法，不加分析地滥用，难怪给观众留下了豫剧就是粗俗的大喊大叫的印象。

4. 一些常派传人夸大了常香玉的缺点

张宇在文章中明确说他考虑的是“以常香玉为代表的常派豫剧的问题”，那就不仅是常香玉一个人，而是一个流派，包括常香玉的徒弟及其追随者。喜欢和追随常香玉唱腔的人很多，有的幸运地被常香玉收为弟子。众所周知，即便是徒弟也不一定能得到老师的亲授，即便是得到老师的亲授也不一定能掌握流派的精髓。拿京剧梅派来说，公认得到梅兰芳亲授并掌握梅派精髓的是李世芳和言慧珠。

常派的精髓是什么？一是科学的发声方法和高超的用气方法，真假混合声唱法，音域宽阔；二是吐字清晰，常香玉的吐字是下过苦功夫的，为此不知挨了多少父亲的打，她的吐字“重而不死，轻而不飘”，异常清晰，不用看字幕就清清楚楚，明明白白，可以说是恰到好处；三是戏路宽广，塑造人物的手段灵活多样，声音造型能力强，音色丰富，拿《红娘》来说，常香玉在剧中先后运用了老旦、小生和花旦等多种声腔和念白，为了赢得崔莺莺对张生的同情，常香玉在“尊姑娘稳坐在绣楼以上”这段唱中，巧妙地加入了叹气声、笑声、哭声，又模仿张生的口吻，有说有唱，把谎话也说得活灵活现；四是唱腔收放自如，刚柔并济，强的地方声若洪钟，弱的地方细若游丝，张弛有度，对比强烈，给人以巨大的艺术享受。五是以声传情，声情并茂，演戏演人，演人演心，演心演情，以真情和观众交流，用心灵歌唱，才能打动人心，如她的《白蛇传》《杜十娘》具有感人至深的魅力。

如果拿常香玉几位当红的弟子的唱腔和常香玉的原唱作对比，不难发现其差距，几乎不能唱出常香玉的神韵和味道，他们更多地是学常香玉晚年的唱法，是外在的模仿而不是内在神韵的传达，他们张扬的是常香玉的豪放，摒弃的是细腻和婉约。可即便是常香玉晚年也不是她们那种唱法啊。戏曲流派在传承的过程中，有一个值得注意的现象，就是过分夸大流派的特点，常派在传承的过程中，也不例外，弟子们在传

唱的过程中，过分地放大了常香玉唱腔的豪放，把唱腔变得十分粗野了。

更有甚者，不遵从常香玉的原唱，肆意地加以发挥。比如《大祭桩》“黄桂英我的主意定”，“定”在常香玉的原唱中是一个“绝韵”没有拖腔，代表黄桂英经过思想斗争拿定主意，斩钉截铁，可是到了个别弟子那里，却在“定”字上大耍花腔，飙唱高音。再比如《五世请缨》中“一家人欢天喜地把我来请”，“一”在常香玉的原唱中拖了6拍，可到了传唱者的口中，却被无限地延长，唱高腔，得不到观众的掌声誓不罢休。唱常派的，大都有一副天生的好嗓子，为了赢得观众的掌声，不惜提高调门，加大嗓门，滥用长腔和甩腔，似乎唱常派就是比嗓门、比音量，唱个天塌地覆，才能感染、震撼观众。演员只是一味地飙高音、卖嗓子，这种唱法从根本上破坏了人物，也破坏了艺术，当然会招致观众的反感，认为豫剧是大喊大叫，粗俗不堪的。

唱常派的，并不是说常香玉的唱腔就原封不动不能改，而是要像王瑶卿说的那样“往好里改”，而在还没有扎实地掌握常香玉的唱腔之前就改，肯定是改不好的；另外，改革必须比常香玉有更高的艺术见解和水准，可是现实情况是往往改糟了而不是改好了，为了改而改是要不得的。另外，也不是说唱常派的必须要一味模仿常香玉的嗓子，人的嗓子不同，嗓音不可能相同。曾广兰的《断桥》，唱腔旋律都是常香玉的，可是由于嗓音条件不同，曾广兰早年曾跟随阎立品学习，声音有阎派的神韵，她的白素贞具有闺门旦的气质，因此她的《断桥》就具有常派韵味，别具一格。

常派的神髓到底掌握在谁手里呢？掌握在常香玉的两个女儿——常小玉和陈小香手中。常小玉曾于1962年拜自己的母亲常香玉为师。陈小香在常香玉担任河南省戏曲学校校长时曾长期担任常香玉的助手，主要负责教常派的唱腔和念白。常香玉的这两个女儿由于种种的原因及自身条件的限制，没有唱响，但她

们两个的的确确是在常香玉的言传身教下掌握了常派唱腔的神髓。

常香玉去世后，她的两个女儿发誓要传承真正的常派，拨乱反正，正本清源，为此，她们投入了大量的精力收徒和教学。特别是陈小香教出的学生连德志，在2013年纪念常香玉诞辰90周年演唱会的个人专场演出中，观众依稀听到了常香玉的歌声，听到中规中矩的常派唱腔，字正腔圆，声情并茂，韵味无穷。常香玉早期的学生，经常和常香玉配戏同台演出的韩玉生在博客中激动地写道：“2013年9月13日晚在英协剧场，连德志‘常派声腔艺术演唱会’获得观众数十次掌声、喝彩声。连德志整场晚会的全部唱腔堪称‘声情并茂、以情代声’做到了真正的‘字正腔圆’！从吐字、运腔、情感处理、动作，中规中矩地演绎了常派声腔艺术的真谛！使我们大饱耳福，得到了多年罕见的艺术享受！因为他用真情在演唱，在与我们每一个观众的心灵交流！……”^[22]需要注意的是，韩玉生运用了“常派声腔艺术的真谛”这个词，听觉感受是“多年罕见的艺术享受”。导演路振隆听了这三场演唱会（连德志、宋淑睿、张惠三人专场）评价道：“我有幸聆听这三场演唱会的若干唱段，感到与平日那些个别所谓常派弟子的演唱截然不同。不比不知道，一比就感到那些个别所谓常派弟子的演唱是多么苍白。……三位青年演员的演唱是在认真地学习大师一字一腔的发音吐字，而不是演员自身形象自我展现；是挖掘常派艺术的艺术精髓，而不是为自己的演唱贴上常派的标签。”^[23]

说到常派，不得不说小香玉，从名字上看，似乎小香玉是常派的最佳继承人，常香玉把自己的名字都给了这个孙女。然而，常香玉在临死前立下遗嘱，要收回“小香玉”这个艺名，让小香玉恢复自己的本名——陈百玲。常香玉在遗嘱中说，赐给小香玉这个艺名的本意是希望她在舞台上演出常派的代表剧目，但现在小香玉变成了娱乐明星，不再演戏，名不相符了，因此就不要再再用这个艺名了。但这只是浅层的，

若仔细比较常香玉的原唱和小香玉的演唱，就能发现常香玉不便说出的深层原因，小香玉根本没有学到常派的精髓，她只不过跟着常香玉学了几出戏，就急于出名成家，且不说这其中还沾了常香玉的光，出名之后，小香玉就朝着娱乐明星发展了，唱歌跳舞了，把演戏扔一边了。且不说小香玉把常派的唱腔娱乐化，就演唱分寸上来说，小香玉把常派唱腔的豪放发挥到了极致，是豪放派常派的杰出代表，可以说小香玉是在丑化常香玉的艺术上不遗余力。小香玉演唱的白素贞，其声口活脱脱就是一个泼妇，哪有白素贞的端庄贤淑。常香玉收回“小香玉”的艺名，也从根本上否定了小香玉的艺术，小香玉不是合格的流派的继承者，从这点来看，大师就是大师，在艺术上不任人唯亲，哪怕是自己的亲孙女，决不允许谁在自己死后肆意地糟蹋艺术！但这也于事无补，覆水难收，常香玉既不能把小香玉拉回舞台，也不能阻止小香玉粗野的唱法，甚至连艺名也收不回来，但常香玉起码旗帜鲜明地表明了自己的态度和立场。

在豫剧戏迷圈中流传着“真常派”和“假常派”之说，所谓“真常派”是大致掌握了常派的精髓，能规范地演唱常香玉的声腔，再现了某些神韵；所谓“假常派”是没有掌握常派的精髓，打着常香玉的旗号，贴着常派的标签，胡改乱唱常香玉的声腔。“真常派”和“假常派”之说深刻地反映出常派在传承的过程中发生了非常明显的畸变，常派是豫剧流派在传承过程中扭曲最严重的流派。“常派传承是最乱的一个，连常香玉大师的女儿都承认：满大街都是唱的常派，只有常香玉唱的不是常派。”^[24]

张宇《豫剧的噪音》说是常香玉把豫剧唱坏了，毕竟常香玉的艺术中有粗野的一面，而且豫剧中的长拖腔，大甩腔常香玉是始作俑者，更为重要的是，那些胡唱乱唱常派声腔，把常派唱腔变得粗野不堪的很多是常香玉的磕头弟子，常香玉对这些徒弟担负有批评教育的责任。（有一个问题困惑了我很久，为什么豫剧中的常派在传承的过程中出现这么大的偏差？到

底是老师不教啊，还是学生不学，亦或是学不会？若说学不会的话，那么陈小香教出的几个学生不仅仅是连德志都唱出了常香玉的神韵，学不会肯定是站不住脚的。种种资料表明，常香玉生前也发现一些徒弟扭曲了自己的唱腔，摇头叹息很不满意，难道是这些徒弟已经唱出了名气，成名成家了，管不了了？亦还是常香玉好人主义不愿管？还是说了也不起效？个中原因比较复杂。刘景亮在《豫剧被唱坏的危险确实存在》一文记载，1997年底，豫剧艺术家常香玉在收徒仪式上点评她的弟子演唱时说过一段语重心长的话：

“豫剧是激昂豪放的剧种，但这不是说演员可以一味地在台上放高声、拉长音。这样就脱离了人物，失去了情感，仿佛向观众表示：你不叫好，我不拉到。这样，观众即使给你叫了好，也未必就是好事。”^[25] 据查，1997年常香玉曾两次收徒，彼时刘景亮为河南戏剧研究所（现改为河南文化艺术研究院）研究员，很可能在现场。）从这方面讲，张宇的结论不是没有一点道理。若张宇把这句话改为“是扭曲了常派艺术精神的人”而不是常香玉本人“把豫剧活活地唱坏了”，这样的表述可能更准确，也不会带来误解，招致那么多骂声。我想张宇之所以这么说，是因为“深刻的片面”，常香玉是豫剧的招牌和名片，所以他就拿常香玉开刀，意在引起注意。

谭静波持同样的观点：“激昂豪放是常派声腔最有魅力的特点，但在继承发展过程中，一些人不能有分寸地把握激昂豪放，将常派唱腔里那种‘哎嗨’腔强调的失了度，而且不注意人物性格和情感，使人感觉‘野’、感觉‘垮’、感觉‘噪’。这是一种传承中的误区。所以应该说，不是常香玉唱坏了豫剧，而是那些水平不高的传承者唱坏了豫剧，把常派戏唱走了样。”^[26]

5. 豫剧音乐的丰富性

张宇更为忧虑的是：“常派唱腔是否在张扬突出激昂的同时，单一了豫剧音乐的丰富性？掩盖和阻碍了豫剧音乐的委婉和抒情呢？”^[27]

豫剧的音乐遗产非常丰富，豫剧有四大地域流派声腔——祥符调、豫西调、豫东调和沙河调，这四个地域流派声腔浸染着不同的地域风韵，呈现出不同的风格特点。祥符调纯正典雅，豫西调深沉悲壮，豫东调高亢嘹亮，沙河调粗犷激昂，各具其美。自20世纪二三十年代开始，豫剧的各个地域流派在开封的舞台上竞相上演，争奇斗艳，随后演员互相搭班，相互学习，取长补短，豫剧地域流派结束了画地为牢的历史，开始形成以名角为中心的个人流派。

豫剧旦角的流派也非常丰富，不但有“五大名旦”五个流派，还有一位名旦不得不提，那就是桑振君。桑振君从小拜母亲为师学习河南坠子，这为她打下坚实的吐字归韵的功夫，因此桑振君的嘴头特别伶俐。人们评价她的艺术“字乖韵巧，百句不竭”，意思是她擅于演唱难唱的句子和难唱的韵辙，擅长大段的唱腔，有《对绣鞋》《秦雪梅·观文》为证。因桑振君从小学唱河南坠子，当她改唱豫剧后，很自然地把坠子的某些旋律和唱法糅进豫剧当中，丰富了唱腔板式，显得格格外俏丽，别具一格。她的声腔细腻委婉，清新优雅，像一朵白莲花，她处理豫剧的板式非常灵活，得心应手，“偷闪抢滑”随手拈来，唱腔也跌宕多姿，变幻莫测。1980年，豫剧流派汇报演出桑振君也在邀请之列，她以郑州豫剧团为班底排演了拿手剧目《对绣鞋》，可是后来由于资金的问题，说流派汇演仅限于河南省，因彼时陈素真处于商调（从天津调往河南）之中，作为特例参加，因此桑振君遗憾未能参加。未能参加并不代表桑振君没有创立流派的资格，特别是桑振君晚年教出了一个杰出的学生——苗文华，使得桑派艺术得以发扬光大。为了弥补桑振君未能参加流派汇演的缺憾，2000年在郑州召开了“著名豫剧表演艺术家桑振君从艺66周年暨桑派艺术研讨会”，代表

着官方对桑派艺术的正式认可，从此豫剧“五大名旦”的称谓改为“豫剧名旦六大家”。

桑振君还具有唱腔设计的才能，赵贞玉演唱的“陈妙善在庵中悲悲哀哀”一段就是由她设计的，在《桃花庵》中，她不但能设计窦氏的唱腔，还能设计陈妙善的唱腔，在《打金枝》中，设计的金枝和国母的唱腔都非常好听流行，甚至还能设计生角和丑角的唱腔，东风剧团的《李双双》全剧的唱腔都是桑振君设计的。“陈妙善在庵中悲悲哀哀”这一段唱腔是陈妙善的自我独白，叙事非常清楚明白，从唱腔中似乎就能听到句读，哪个地方是逗号，哪个地方是句号，哪个地方是转折，层次分明，把陈妙善如笼罩着薄烟的愁绪刻画得非常精准。然而，这段唱腔你却说不出哪句好，哪个字好，没有高腔，也没有花腔，像《古诗十九首》一样，是不可寻章摘句的，它是整体好，艺术上非常完整，真是豫剧唱腔中的“神品”。

除了形成流派的六位旦角，还有一些旦角，虽未形成流派，也值得注意。王秀兰，开封“汴京三王”之首，留有《西厢记》《王金豆借粮》《李双双》《红灯记》等剧的录音片段。王秀兰的嗓音圆润清亮，但她从不滥用高音和花腔，唱腔朴素大方，不枝不蔓，中正平和，不卖弄，不过分，含蓄留有余地，每个字都唱得珠圆玉润，“清水出芙蓉，天然去雕饰”，好似豫剧中的“梅派”。王秀兰的唱腔真是秀兰之姿，王者之品。

宋桂玲，人称“豫剧小皇后”，1952年，年仅19岁的宋桂玲参加中南区戏曲观摩会演，以一折《投衙》竟与“豫剧皇后”陈素真同获一等奖。她的《抬花轿》风靡一时，脍炙人口。特别是“府门外三声炮花轿起”一段，唱得欢快明亮，活泼喜庆，把周凤莲出嫁坐轿喜气洋洋的心情表达得淋漓尽致。“夸香囊”一段快【流水】，在快节奏下，吐字清晰，字字入耳，“大珠小珠落玉盘”，特别是最后一句“等待着姐姐我把喜信儿传”，“传”是该段的结束字，宋桂玲没有拖长腔，大甩腔，耍花腔，飙高音，用跌宕起伏的

音符，唱得精彩异常。《对绣鞋》“大老爷公堂上来问案”一段，宋桂玲用唱腔把事情的来龙去脉交代得非常清楚，特别是老师走后，同学引诱他的表兄王定保学赌钱刻画得栩栩如生，“他把色子拿在手，把色子噙到嘴里滚到那舌头尖，先给色子洗洗脸，慢慢地又吐到那手心中间，搓呀搓又搓转呀转又转，哗哗啦啦转到了盆里边。”为了形容色子在洗脸盆打转的情形，宋桂玲艺高人胆大，用了两个打嘟噜的舌颤音“嘚儿呀”拟声，绘声绘色，活灵活现，真是唱绝了。

再说陈连堂，他本是豫西调男旦，有《蝴蝶杯·打洞房》《五凤岭》两剧录音片段传世。他的演唱基本在中低音区行腔，没有高音，唱腔却更加绵柔耐听，被观众亲切地称为“面甜瓜”。

最后再说几个值得注意的演员，她们由于地域的限制，很少被宣传，也不被广大的观众所知，她们只是在偶然的条件下录了音，让我们能聆听到她们精彩的演唱。比如开封地区豫剧团的单绍莲、漯河市豫剧团安金凤、鲁山县豫剧团的郑秀花，汝南县豫剧团的姚喜梅、荥阳县豫剧团的刘福梅、潢川县豫剧团的苏兰芳等。省外的诸如安徽省宿州市梆剧团的张福兰，蚌埠市梆剧团的张玉珍等，她们的唱腔都可圈可点，各有特色，胜过很多当红的豫剧演员。

所以媒体在宣传豫剧时，不能极力宣传一派，一枝独秀不是春，百花齐放春满园。观众特别不能接受过分宣传那些被异化了的常派，毫不客气地说她们就是张宇所说的“豫剧的噪音”的制造者。可喜的是现在河南人民广播电台和郑州人民广播电台在发掘、播放老艺人唱片和唱段，特别是那些不为人知的县级剧团的老艺人的唱段做出了可贵的贡献。

另外，豫剧流派继承与发展并不平衡，一些流派面临着后继无人的局面，而青年演员在拜师时也非常势利，谭静波说：“一些演员在选择流派方面不是根据自己的音质条件、气质去选学流派，或是随大流，一窝蜂，或是带有某种‘功利因素’，致使豫剧的流派越流越少，风格越传越单一。”^[28]

荆桦在反驳张宇的文章中也承认：“豫剧的音乐旋律既热烈奔放，又韵味悠长；既慷慨激昂，又婉约抒情。”^[29]这是客观事实，是大家公认的。论吼豫剧吼不过秦腔，论高亢豫剧高亢不过河北梆子，豫剧的优势是找到了慷慨激昂和婉约抒情的结合点，兼具二者之长，因此具备了中国艺术中正平和的精神，所以她能在梆子大家族中脱颖而出，个性鲜明，风靡大半个中国。可是现在不管是演员还是作曲，都过分发挥了豫剧的慷慨激昂，抛弃了抒情婉约，豫剧的唱腔失去了细腻与精致，变得粗糙不讲究了，此种做法，无疑在削弱豫剧的个性特征，豫剧的流派特色和个人特色被消磨，变成了一道汤。作曲家在面对新戏创作时，为了出彩，似乎没招了，黔驴技穷，只会设计拖长腔，飙高音了，因此请演员和作曲家们多听听豫剧传统的唱腔，多听听上述演员的演唱，不喊不叫，照样出彩。

6. 艺术就是分寸

说到底，艺术是什么？艺术就是分寸。所谓“增之一分则太长，减之一分则太短；著粉则太白，施朱则太赤。”这就是艺术，它要的就是不长不短，不多不少，恰到好处。托尔斯泰说：“没有分寸感就不会有艺术家，特别是剧作家。”^[30]罗云在《对演员表演艺术的思考》中写道：“在舞台表演艺术中，不少演员容易忽略艺术对比，如：藏与露、隐与显、抑与扬、起与伏、收与放、刚与柔的对立和统一的辩证关系。往往偏重阳刚之气、豪放之声，还误认为这是剧种特点和个人风格。”^[31]其实罗云对于当前豫剧表演和演唱中的一味豪放也提出了严厉的批评：“如今，个别演员为争取观众的掌声，往往以喊为唱，为火爆而火爆。尤其是《梨园春》比赛，看谁喊的高喊的响，而有些观众被演唱者喊，误认为是卖力。这种倾向不应助长。”^[32]

演员要理性看待观众的掌声。中国戏曲观赏中的掌声是观众对演员的当场赞美评价，优点是可以激发演员的表演热情，增强演员与观众的交流互动，强化

剧场效果。掌声的弊端是，一是打断剧情和情绪，特别是哭戏，演员哭到动情精彩处，观众的掌声和剧情和情绪不符；二是容易诱发演员向观众讨彩，特别是艺术修养和艺术功力较差的演员，为了“要菜”，不惜脱离剧情和人物表演和演唱，“洒狗血”。再者对鼓掌的观众也要理性分析，一部分观众的审美趣味比较高雅纯正，而一部分观众的审美趣味比较低下，从当今恶俗的电视娱乐节目泛滥可见一斑。所以观众的喝彩鼓掌，不一定是真正的好，要理性地分析，不能因为观众的掌声就飘飘然了。无心要彩自来，和存心讨彩，其艺术效果是截然不同的。最可厌的是那些为了掌声故意飙高音，拖长腔，得不到掌声，誓不罢休。其结果必然是背离了艺术，为了掌声而掌声，故意卖弄嗓子，这肯定会被观众看穿，迟早会遭到唾弃。1938年，余叔岩收李少春为徒后，叮嘱最严的一句话是：“不准要菜，冲台下要好儿是最下流的。”^[33]

艺术贵含蓄，讲究“言有尽而意无穷”，忌太直、太露，要留有空白、余地，聪明的观众自会联想、填补，因此演员要“见好就收”，要给观众留有念想和回味，切忌做足做尽。有的戏表面看剧场效果很强烈，可出了剧场，除了掌声，并没有给观众留下多少值得回味的艺术。有的戏可能当场没有掌声，可是出了剧场，观众仔细咂摸，才品味出好，那才是真正的好，是经得起品味的艺术。一出戏或一段唱腔，若能百听不厌，百看不厌，那才是经典艺术。汉语的歌唱特别推崇余韵之美，所谓“余音绕梁，三日不绝”，即戏曲所说的“味儿”。

艺术还要处理好现实真实与艺术真实的关系，“当前观众越来越崇尚表演艺术的高度真实性和独到的形式美。在表演上求真不求美的演员，虽有激情却太随便，失去美感；另一种现象是求美不求真，忘记了技为戏用，艺为情使，为形式而形式，实不可取。只有真与美的高度统一才是表演艺术的理想境界。为了达到表演的真实感，还必须严格把握表演分寸。要知道‘戏可做足，而不可做尽’，做过了显得造作，

做不够则乏味。”^[34]“做过了”比“做不够”更令人生厌。豫西调擅演悲剧、哭戏，可当前不少的哭戏并没有化哭为艺术，而是追求真实感的哭嚎，这不但破坏了人物形象的美感，还破坏了唱腔的美感，没有把握好真与美的分寸。中国戏曲是高度程式化和艺术化了的，摆脱了自然主义式的写实模仿，追求“有声必歌，无动不舞”，以美为最高追求，是高度音乐化和艺术化的。崔兰田的哭戏，是“哭的艺术”，把哭的各种技巧和气口，巧妙地糅进自己的唱腔中，如怨如慕，如泣如诉，余音袅袅，不绝如缕，感人肺腑，回味无穷。

赵丹说：“没有对比就没有艺术。”^[35]对比是艺术中另外一条重要的法则。中国艺术讲究实与虚、疏与密、显与隐、彩与素、主与次、繁与简、动与静、冷与热、刚与柔等多方面的对比，追求气韵和意境。那些一味豪放和向高音区行腔的，到了真正需要豪放和高音时，反而豪放和高昂不起来，因为没有低音和婉约做衬托对比，二者是相辅相成的。唱腔更是充满了轻与重、快与慢、收与放的对比，像要加快节奏的，首先要慢下来，然后再催上去；要唱高腔的，首先要低下来，甚至有个小的停顿，然后再扬上去，这些都是艺术的辩证法。

就拿拖长腔来说，要唱得有韵味，也要讲究对比。出口时稍重，出口后气流收细，唱到中间，增大气流，加大音量，结尾时收住气流，音量自然减弱收住，俗称“橄榄腔”。若是唱平唱直，就成“拉车笛”，毫无韵致了。大家可以听听常香玉的演唱，她的长腔和甩腔，都是以气带声，气息强弱控制运用得非常好，所以唱得美妙动听，而不是大喊大叫。

高腔轻过，这也是一种辩证法，这是曲家徐大椿提出的，唱高音要唱得轻巧轻灵，听众不觉得高已经唱得很高了，轻轻松松，自自然然。唱高音不能太实，太实就显得笨拙，更不是比嗓门，比音高，若是这样就是大喊大叫了。演唱者费尽了力气，声嘶力竭，观众也不觉得美，这是出力不讨好的事。

艺术最难把握的也是分寸，演员对分寸的把握是其高度艺术修养的体现。刘厚生说：“前辈艺术家们深切懂得一个真正的表演艺术家决不是个单纯卖嗓子卖扮相的，气质、风度只能自然形成，只能依靠增长学问以提高自己的思想，改造和形成自己的高贵气质，然后才能创造出精彩的人物形象，创造出高级的舞台艺术。这是做一个名演员所必不可少的、极端重要的修养。”^[36]对演员来说，亟待提高文学修养，“文学是一切文艺也是戏曲的基础。要尽可能读些古今中外的小说，多读些唐诗宋词，多熟悉些关汉卿、王实甫与莎士比亚、易卜生……有了比较丰富的文学修养，对于改造自己的气质、感情、认识生活，开阔眼界，理解自己所演的剧本和角色，是极为有益。”^[37]且不说京剧“四大名旦”的文学艺术修养，就拿豫剧“五大名旦”来说，陈素真喜爱文学，把诗词背得滚瓜烂熟，曾跟随邹少和学习国画。她还有写日记的习惯，她说：“写日记是我长年累月的习惯，把看到的，想不到的，经历的人和事以及演戏看戏的体会和感受都记下来，这样动手动脑能让你举一反三，三思而后行。常言道好脑子不如破笔头，手脑并用好处很多，这就叫处处留心皆学问。”^[38]晚年的陈素真亲自写下了回忆录《情系舞台》，为豫剧留下了宝贵的史料。阎立品也非常喜欢学问，把闲暇的时间都用在读书学习上，对自己的代表作《秦雪梅》亲自操刀，先后修改了四稿。她也撰写有回忆录《阎立品自传》，可惜没有结集出版。阎立品在给弟子李喜华的信中说：“提高文化修养，可避免表演的庸俗。卖艺匠式的表演是没有前途的。低级、浅薄、邪气的东西，会在实践中被历史所淘汰。清新、优美、正派的东西必然流传发展。迎合是不好的，‘媚俗’则更坏。”^[39]

刘景亮说：“豫剧演员，特别是青年演员的舞台形象给人的感觉是文化含量不足，我至少已经听到5个不算戏曲外行的人谈起过这一问题。这是他们把豫剧的年轻知名演员的演出与黄梅戏、川剧、越剧等剧种的年轻知名演员的演出多次比较后留下的印象。我

最近在电视上看了河南青年演员大赛，更觉得这说法虽有些刺耳，却有道理。演员塑造舞台形象，能够把人物的身份、教养、气质、心情，所处时代环境准确、充分地传达给观众，观众才会感到演员舞台形象所承载的文化内涵。传达得越准确、越充分，观众越认为演员的舞台形象具有文化内涵，这决定于演员的文化素养和演员对角色的刻苦认真的体验。……今天我们的演员的舞台形象之所以给人文化含量不足的感觉，不仅有文化素养、生活阅历的问题，更有对角色体验不深，把握不准的问题。”^[40]

豫剧演唱中的分寸如何把握？应该从剧情和人物出发。戏曲的唱段和歌曲不同，它不是独立的，虽然它具有相对独立的审美价值，然而它是从全剧中挑选出来的，它受全剧对它的制约。演唱首先要考虑到剧中人物的身份、年龄、性格特征等，其次要考虑人物在剧情中喜怒哀乐的情感。说到底演唱是唱人物（角色），而不是唱自己（卖弄嗓子），这是唱戏的根本出发点。以常香玉的代表作“红白花”为例，常香玉以她丰富的唱腔、多变的音色，塑造了独特的“这一个”。红娘是一个调皮的小丫鬟，年龄也比较小，因而唱腔要细腻明亮一些，红娘是一个喜剧人物，即便是哭，那也是假戏真做，因此唱腔要欢快活泼一些。花木兰是一个还未出闺的少女，因为战争，要替父从军。从军前的花木兰，是一个闺门旦，唱腔要甜美圆润，女扮男装后的花木兰要隐瞒自己的身份，要成为一个打仗的士兵，因此唱腔要英武一些，但不应失去女人本身应有的细腻。《断桥》中的白素贞是一个已婚的女子，也经历了爱情的一些波折，所以她更成熟了，是一个青衣，唱腔要端庄大方，虽然白素贞饱受许仙背信弃义之苦，对许仙充满了怨恨，但她不是一个复仇女神，不能把白素贞唱得满腔怒火，杀气重重，从本质上讲白素贞贤淑善良，她更割舍不掉对许仙深深的爱，因此要唱出白素贞爱恨交织的矛盾心情。以上所讲的仍是大的方面，具体的唱腔处理，还需要在

实践中反复体会琢磨。演员是需要悟性的，这个悟性更多地体现在对分寸的把握上。

梅兰芳对青年演员谆谆教导：“‘希望青年艺术家要注意辨别精、粗、美、恶。’我向来觉得这是一个艺术家一生艺术道路的重要关键。”^[41]他尤有洞见地指出：“一般太好太坏固然一望而知，但‘生疏稀见的好’和‘看惯了坏’就可能被忽略；‘真正具有艺术价值’和‘一时庸俗肤浅的效果’，尤其是现实主义和自然主义、形式主义与精确优美的程式错综夹杂的现象，更不大容易辨别。”^[42]尤其在今天快餐文化盛行的时代，更需要一双火眼金睛，不能让“一时庸俗肤浅的效果”和“生疏稀见的好”掩盖了“真正具有艺术价值”，优秀的艺术家还需要具备一点定力，不能盲从和跟风。“不能鉴别好坏，或鉴别能力不强的人，往往还能受环境中坏的影响而不自觉，是非常危险并且也是非常冤枉的。”^[43]

大喊大叫激情式的表达，不仅仅在豫剧界，在京剧界和其他戏曲剧种当中也有类似现象：“近些年，在戏曲舞台上，为了博得观众的认同，演员唱腔多数使用长腔，京剧界尤其如此。但是是否真的需要使劲地跺台板，甩长腔才能够表明自己是一位表演艺术家吗？不是这样的。但它现在确实影响着各个剧种。”^[44]京剧名家刘长瑜也有类似的批评：“现在年轻演员有天赋，条件好，嗓子一个赛一个好，于是追求舞台效果就变成了第一位的，也就是说，卖力气唱，追求掌声。刘长瑜说，我们京剧的唱腔不管是哪行，都是要通过运腔来展示人物此时此刻的内心世界，所谓心声的吐露，但现在就是‘叫好’主义，我今天得到多少‘好’，这个地方是否会鼓掌呢？卖力唱，势必就要大幅度地呼吸，而且有时唱不上去了，眉头皱着，这就会破坏古典的美。”^[45]这种现象值得深入思考，难道这就是当代观众的审美么？

7. 尾声

张宇的文章已经发表20年了，他以作家的敏感洞彻了豫剧的症结所在，虽然在表述上有失偏颇和不当，但体现了知识分子的良心和担当，惜并未引起应有的重视和反思，“豫剧的噪音”仍然聒吵着观众的耳膜。他所提出的豫剧音乐建设的问题，更是值得关注和深入讨论的重要问题。

这篇文稿写成后，发给多位好友征求意见。一位朋友说，你何不访问一下张宇，不要在文章中做自我猜想。怀着忐忑的心情，我联系到了张宇并把文章转给他，第二天一早就接到他的来电回复，我们谈了约半个小时。从电话里能感觉到他是一个热情爽快的人，他对这篇文章写作的前后做了比较详细的回答。

他是一个铁杆戏迷，经常哼唱一些豫剧唱段，他电话过程中说着说着就情不自禁地哼过几句，他和豫剧的五大名旦也有一些交往。他觉得对河南戏剧的发展有一份责任，他原本计划写系列文稿7篇，《豫剧的噪音》发表后，给常香玉本人也带来很大的压力……后系列文稿计划搁浅了。荆桦的那篇反驳文章《关于〈豫剧的噪音〉》，也是他支持公开发表的。

对于他坚持的观点“常香玉把豫剧唱坏了”，他并没改变。他对本文也提出了批评，认为“过于含蓄”，有的问题没有说到点子上，不过我个人的看法是，各人可以保持自己的观点，甚至学术争鸣也很正常。他认为是常香玉把豫剧唱坏了的解释，和上文的观点一致，常香玉中晚期的唱腔过于张扬了豪放摒弃了婉约细腻而变得粗野了，而她众多的传人则更是夸大了粗野。

张宇一再解释，他本人并没有攻击常香玉的意思，他说常香玉只不过是载体，借常香玉谈豫剧音乐建设的问题，这是他写作本文的初衷（由此看，张宇的文章确实有歧义，仅从标题看，“豫剧的噪音”是一个偏正结构，中心词是“噪音”，而他想表达的主旨是豫剧音乐建设，表述的含混，难免引起读者的误解）。他认为只有王基笑看懂了这篇文章，说张宇谈了一个“要命”的问题。众所周知，唱在戏曲唱念做打中居

首位，而且唱腔还是划分剧种的依据，而现代戏保留的戏曲最本质的元素只有唱了，因此怎么谈戏曲音乐和唱腔的重要性都不为过。更重要的是戏曲音乐随着时代的发展变化，还面临着都市化和现代化的问题，甚至包括戏曲音乐未来的发展，这个问题更是个大问题，也绝非一人之力能解决的，也不可能一蹴而就，肯定充满了曲折，需要在实践中反复探索，值得众多的专业人士讨论、争鸣。

参考文献

- [1] 张宇. 豫剧的噪音[J]. 河南戏剧, 1998, (02): 5.
- [2] 朱可. 剧本创作是繁荣戏剧的关键[J]. 河南戏剧, 1998, (04).
- [3] 刘秀森. 换回昔日的火爆来[J]. 河南戏剧, 1998, (04).
- [4] 郑克西. 门外续谈——读《豫剧的噪音》有感[J]. 河南戏剧, 1998, (04).
- [5] 梅蕙兰. 中原文化的自省[J]. 河南戏剧, 1998, (05): 14.
- [6] 刘景亮. 豫剧被唱坏的危险确实存在[J]. 南腔北调·上半月, 2000, (01): 63.
- [7] 田中禾. 圈外说戏——关于振兴豫剧[J]. 东方艺术, 2001, (03): 24.
- [8] 马连福. 豫剧, 我那残存的信仰 http://blog.sina.com.cn/s/blog_50bdf95f0101mna3.html.
- [9] 张宇. 豫剧的噪音[J]. 河南戏剧, 1998, (02): 5.
- [10] 谭静波. 有感于《豫剧的噪音》[J]. 河南戏剧, 1998, (04): 18.
- [11] 荆桦. 关于《豫剧的噪音》[J]. 河南戏剧, 1998, (05): 15.
- [12] 张宇. 豫剧的噪音[J]. 河南戏剧, 1998, (02): 6.
- [13] 宋桂玲. 艺海钩沉[M]. 台北: “中国”青年航空出版社, 1999: 124—125.
- [14] 魏良辅. 曲律[M]. 北京: 三联书店, 2014: 58.
- [15] 张宇. 豫剧的噪音[J]. 河南戏剧, 1998, (02): 5.
- [16] 关于陈素真嗓子失润的原因待专文探讨.
- [17] 马紫晨著. 河南戏曲史论文集[M]. 郑州: 中州古籍出版社, 1989: 152.
- [18] 马紫晨著. 河南戏曲史论文集[M]. 郑州: 中州古籍出版社, 1989: 156.
- [19] 唐小宝说戏. 常派艺术绝不是高亢激越 http://blog.sina.com.cn/s/blog_4c87edde01017279.html

- 1.
- [20] 田中禾. 圈外说戏——关于振兴豫剧[J]. 东方艺术, 2001, (03): 24.
- [21] 张宇. 豫剧的噪音[J]. 河南戏剧, 1998, (02): 5.
- [22] 韩玉生. 常派声腔艺术的无穷魅力! ——连德志专场获得成功 http://blog.sina.com.cn/s/blog_4c87edde0101dmpn.html.
- [23] 路振隆. 再谈全面总结豫剧常派艺术的文化遗产重新认识豫剧大师常香玉[J]. 东方艺术, 2013, (S2): 93.
- [24] 小方的博客. 豫剧名家连德志的“红白花” <http://blog.sina.com.cn/shuncaijianchi>.
- [25] 刘景亮. 豫剧被唱坏的危险确实存在[J]. 南腔北调·上半月, 2000, (01): 64.
- [26] 谭静波. 有感于《豫剧的噪音》[J]. 河南戏剧, 1998, (04): 19.
- [27] 张宇. 豫剧的噪音[J]. 河南戏剧, 1998 (02): 5—6.
- [28] 谭静波. 有感于《豫剧的噪音》[J]. 河南戏剧, 1998, (04): 19.
- [29] 荆桦. 关于《豫剧的噪音》[J]. 河南戏剧, 1998, (05): 15.
- [30] 托尔斯泰著. 托尔斯泰读书随笔[M]. 王志耕、张福堂译, 上海: 上海三联书店, 1999: 113.
- [31] 罗云. 对演员表演艺术的思考[J]. 中国演员, 2012, (02): 41.
- [32] 罗云. 论演员的表演艺术 <https://mp.weixin.qq.com/s/bLBsiuj6jzFkLuRfgoe7WA>.
- [33] 张文瑞. 旧京伶界漫谈[M]. 北京: 中华书局, 2018: 29.
- [34] 罗云. 对演员表演艺术的思考[J]. 中国演员, 2012, (02): 41.
- [35] 罗云. 对演员表演艺术的思考[J]. 中国演员, 2012, (02): 41. 这是赵丹在上海戏剧学院讲课时说的.
- [36] 刘厚生. 论名演员的修养, 戏曲艺术, 1979, (01): 19.
- [37] 刘厚生. 论名演员的修养, 戏曲艺术, 1979, (01): 22.
- [38] 罗云. 长留清气满乾坤纪念豫剧大师陈素真百年华诞[J]. 中国戏剧, 2018, (05): 59—61.
- [39] 吴高升、苏鹏程著. 荆楚红梅李喜华[M]. 北京: 中国文史出版社, 2018: 76.
- [40] 刘景亮. 豫剧被唱坏的危险确实存在[J]. 南腔北调·上半月, 2000, (01): 64.
- [41] 梅兰芳著、傅谨主编. 梅兰芳全集[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2016: 431.
- [42] 梅兰芳著、傅谨主编. 梅兰芳全集[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2016: 437.
- [43] 梅兰芳著、傅谨主编. 梅兰芳全集[M]. 北京: 中国戏剧出版

社, 2016:432.

[44] 安志强. 梅花版《打金枝》续写晋剧辉煌, 载朱恒夫主编中华艺术论丛, 第16辑, 上海大学出版社, 2016:409.

[45] 苏丽萍.刘长瑜: 有些京剧创新实际上是倒退, 光明日报, 2013年8月17日, 第9版.