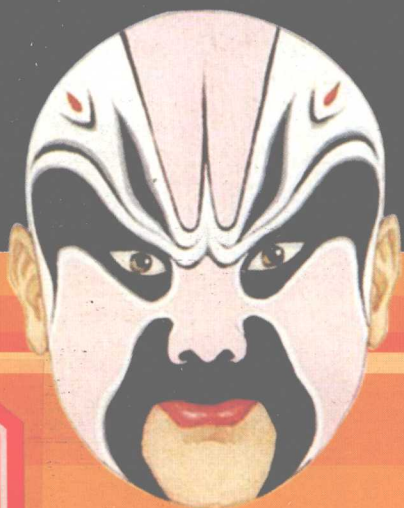


文艺经典荟萃



京剧艺术 与 欣赏

JINGJUYISHUYUXINSHANG



主编 李乡状

WENYI
JINGDIAN
HUICUI

吉林音像出版社
吉林文史出版社

文艺经典荟萃

京剧艺术与欣赏

吉林音像出版社

吉林文史出版社

目 录

第一章 京剧发展史.....	(1)
第一节 中国综合艺术之瑰宝——京剧	(1)
第二节 京剧的渊源	(2)
一、徽班进京城	(2)
二、徽戏特点	(3)
三、徽剧演变成京剧	(5)
第三节 京剧的艺术特征之详述	(13)
一、综合性	(13)
二、虚拟性	(19)
三、程式性	(26)
四、技艺性	(31)
五、娱乐性	(33)
第四节 京剧流派	(34)
一、京剧流派的产生	(34)
二、流派继承与出新	(35)
第二章 京剧剧目	(38)
第一节 京剧剧目种类和特征	(38)
第二节 京剧剧目由来及划分	(40)
一、京剧剧目由来	(40)
二、京剧剧目划分	(43)

第三章 京剧的程式与四功五法	(45)
第一节 京剧程式表演	(45)
一、京剧的表演程式	(45)
二、京剧程式套路	(46)
第二节 四功五法	(51)
一、四功——唱、念、做、打	(51)
二、五法——手、眼、身、发、步	(69)
三、“三节”与“六合”	(77)
四、水袖的运用	(78)
五、技与戏	(79)
六、巧功先从笨中来	(80)
第四章 京剧行当	(82)
第一节 京剧行当含义	(82)
第二节 京剧行当种类	(84)
一、生行	(85)
二、旦行	(88)
三、净行	(92)
四、丑行	(94)
第三节 京剧艺术的美与丑	(98)
第五章 京剧音乐	(100)
第一节 京剧唱腔	(100)
一、唱腔功能	(100)
二、京剧唱腔体制及声腔构成	(101)
三、京剧唱腔特点及作用	(101)
四、京剧唱腔板式种类及节奏特征	(106)
五、京剧过门	(108)
六、京剧唱腔的曲体构成	(109)

七、行当唱腔划分及演唱特征	(109)
八、京剧唱词结构	(110)
九、京剧唱腔的“劲头”	(111)
第二节 京剧念白	(112)
一、京剧念白种类及音乐特点	(112)
二、京剧音韵	(112)
三、尖团字区分与掌握	(113)
第三节 京剧曲牌	(116)
一、京剧曲牌由来	(116)
二、京剧曲牌划分及特点	(117)
第四节 京剧打击乐	(118)
一、京剧打击乐的种类及作用	(118)
二、京剧打击乐划分	(119)
第五节 京剧的乐队及其音乐特点	(120)
一、京剧音乐的特点	(120)
二、京剧乐队的编制	(121)
三、京剧乐器	(121)
四、京剧调门	(126)
五、京剧音乐继承与创新	(127)
六、打击乐演出配置	(128)
第六章 京剧舞台美术	(131)
第一节 京剧的服装	(131)
一、京剧服装的由来	(131)
二、京剧服装的类别	(134)
三、京剧服饰的创新与发展	(135)
四、传统京剧服装的特征——类型化	(136)
五、宁穿破，不穿错	(137)

第二节 京剧化妆	(138)
一、京剧脸谱的产生与发展	(138)
二、京剧脸谱的基本类型	(140)
三、京剧髯口	(153)
第三节 京剧龙套	(154)
一、龙套由来	(154)
二、龙套表演程式	(155)
第四节 舞台上的砌末与装置	(156)
一、装置	(157)
二、装置作途	(159)
三、砌末之实	(163)
四、砌末之虚	(164)
五、道具	(165)
六、检场	(166)
七、火彩特技	(167)
第五节 砌末与表演的关系	(168)
第七章 京剧欣赏	(171)
第一节 京剧唱段	(171)
第二节 京剧知识	(172)
第三节 重点抓住“神气”第一	(173)
第四节 品味生双“慧眼”	(175)
第五节 对比上升档次	(176)
第八章 梨园佳话	(177)
第一节 “小叫天”吸百家之长	(179)
第二节 《群英会》显名家风范	(181)
第三节 余叔岩——师父领进门,修行在个人	(182)
第四节 随机应变——谭鑫培	(184)

第一章 京剧发展史

第一节 中国综合艺术之瑰宝——京剧

被列为世界三大表演体系之一的国粹——京剧，从形成到现在已有两百多年的历史。京剧，又叫，“京戏”、“评剧”、“国剧”，它是中国传统名剧，清乾隆 55 年（1790 年），原来在南方演出的三庆、四喜、春台、和春 4 个徽调班社，陆续进京演出，于嘉庆、道光年间同来自湖北的汉调艺人合作，相互影响，又接受了昆曲、秦腔的部分剧目、曲调和表演方法，并吸收了一些民间曲调，逐渐融合、演变，发展成为京剧。道光以后，三大班的班主兼主要演员程长庚以唱徽音、二黄著称，随着湖北汉调演员余三胜等进京搭入徽班，又带来被称为“楚调”的湖北西皮调，促成由徽调与汉调合流的“皮黄”唱腔的形成。京剧广泛流行于全国各地。在这段历史长河中，京剧汇集和融化了各地方剧种的艺术精华，博采众长，从而形成自己独特的艺术形式和表演风格，成为我国近世纪以来影响最大、艺术成就最高的代表性剧种。

京剧具有我国戏曲艺术的所有特性。综合性、虚拟性、程式性、综合性寓于虚拟性和程式性之中，从而使戏剧、音乐、舞蹈既统一又有层次地展现。

京剧是我国戏曲综合艺术的典范，它的音乐丰富多彩，它的唱腔不仅集中了西皮、二黄等多种腔系（腔调系统），而且各腔系中的板式多样，适应各种戏剧场面和人物表演的需要。而各行

当的曲调区分又较为明显，行当中的流派唱腔众多，因而具有丰富的艺术表现力，从而也确定了京剧成为当今我国戏曲剧种盟主的地位。

第二节 京剧的渊源

一、徽班进京城

中国清代乾隆年间经济繁荣，国泰民安，文化艺术相应也得到了发展。特别是自乾隆十六年（1751年）乾隆皇帝六次南巡，不仅使南北经济进一步沟通，同时也促进了南北文化的交流。例如就在乾隆皇帝第一次南巡的这一年，皇太后60寿辰之日，便有南方戏班进京祝贺，当时演剧盛况是“自西华门至西直门外高粱桥，每数十步间一戏台”，“南腔北调，各四方之乐，僮童妙伎歌扇舞衫，后部未歇，前部已迎。左顾方惊，右顾复眩。”后皇太后80大寿，“京师钜典繁盛，不减辛未。”及至乾隆四十四年（1779年），秦腔演员魏长生自四川来到北京，以演出《滚楼》一剧名动京师。是为徽班进京演出之始。此时使北京流行的京腔也大为减色，乃至出现了“京腔旧本置之高阁”的局面。

乾隆五十五年（1790年）是高宗（乾隆皇帝）80寿辰，为给乾隆帝弘历祝寿，扬州的盐商江鹤亭在当年秋天特组织了以名演员高朗亭为首的一个名为“三庆”的徽戏班，另有三庆班、四喜班、和春班、春台班。多以安徽籍艺人为主，进京为乾隆皇帝做祝贺演出。时值京腔（高腔）、秦腔已先行流入北京，徽班在演唱二黄、昆曲、梆子诸腔的基础上，兼容并蓄，出现了“四徽班各擅胜场”的局面。嘉庆、道光年间，汉调（又称楚调）进京，参加徽班演出，徽班又兼习楚调之长，为汇合二黄、西皮、昆、秦诸腔为京剧衍变奠定了基础。这就是戏剧史上有名的“徽班进京”。因此，四大徽班进京，被视为京剧诞生的前奏，在京

剧发展史上具有重要意义。也是后来徽班逐渐发展成为京剧的一个关键。清末，四大徽班已相继散落。

总之，在京剧形成以前，大约从 18 世纪中叶至 19 世纪初，在北京流行的规模较大的戏曲剧种，除在当时剧坛占主导地位的昆曲外，还有京腔、秦腔、徽调、汉调以及规模较小的柳枝腔、罗罗腔等地方戏曲。其中发展最快、最受群众欢迎的要算徽戏班的演出了。

二、徽戏特点

徽戏班演出，所以受到北京广大观众的欢迎，是因为它具有这样一些特点：

1. 来源生活、老少皆宜

徽戏在其悠久的历史发展过程中，在广泛吸收其他戏曲艺术的声腔、表演的同时，也把其他一些戏曲剧本移植到徽戏中来，因此就徽戏演出剧目来说，是包容甚广，相当丰富的。

据说仅徽戏传统剧目就有将近两千多个。在这些剧目中，既有像《闹花灯》、《徐策跑城》、《双代箭》、《扫松下书》、《坐楼杀惜》、《戏凤》等写社会政治斗争的正剧，《借靴》、《一匹布》、《卖胭脂》、《打樱桃》等取材于民间生活题材的小戏。另外还有大量根据历史传说、故事编写的剧本，如《淤泥河》、《金莲戏叔》、《长坂坡》、《摔子惊曹》、《快活林》、《醉打山门》、《狮子楼》、《十字坡》、《花果山》、《蜈蚣岭》、《安天会》等等。从这些剧目的思想内容来看，因时代局限，难免带有某些封建糟粕，但大多数剧目都反映了人民的心愿，表达了人民的爱憎。如《借靴》通过张三赴宴会向刘二借靴的情节，讽刺了地主阶级的伪善本质。《卖胭脂》则以王月英、郭怀相爱的故事，揭示了反封建的主题。《闹花灯》通过薛刚怒打奸相之子张泰的情节，表达了人民对于奸佞的厌恶。《清风亭》、《扫松下书》则通对张继保、蔡邕的富贵忘本、忘恩负义行为的抨击，表达了人民对于邪恶的

憎恨和敢于斗争的精神。

通俗易懂是徽戏剧本的另一个特点，有着浓厚的生活气息。作为一个剧种、一个剧目，它是否能够被广大群众所承认和接受，一个重要原因，就在于其语言是否大众化。昆曲进入宫廷以后之所以逐渐脱离了人民大众，其中一个主要的原因就是道白、曲词的艰深和脱离生活，使广大群众很难听懂。徽戏产生于民间，又未经宫廷的更动，因此它的文词保留了民间文艺生动活泼、通俗易懂的特点。

2. 声腔曲调丰富多彩

徽戏班老家是安徽首府安庆市，安庆地处我国繁华都市之中心，位于长江中游，亦是水陆交通之枢纽。随着商业经济的流通，南方各戏班的流动巡回，也多路经此地。早在明代，江西弋阳腔、江苏的昆山腔，便流传到了安徽。之后北方的昆曲，西部的梆子腔，都曾流传到安徽。特别是乾隆时期，弘历的六次南巡，陕西、四川、湖北、江西等地的戏班往扬州集中，也都要路经安庆。因此，徽戏以它优越的地理位置，使它有条件能够广泛的吸收我国的各地方戏曲声腔曲调的特长，使徽戏的声腔曲调丰富多彩。就徽班进京时来看，就包括有二黄、昆曲、吹腔、高拨子等各类声腔。而就其曲调来看，它既富有高亢激越之特长，又颇具浑厚深沉之特色。因此，徽班进入北京，在那平直简寡、高亢激烈的京腔和低回沉闷的昆曲之中，更显出徽戏声腔曲调的丰富多彩以及它那强有力的表现能力，从而受到了北京广大群众的欢迎。

综上述之“不经文人笔墨”，“妇孺亦能解”，正说明以二黄为主的徽戏剧本，是颇具大众化特点的。

3. 注重表演

从徽戏班剧目中，还可以看到徽戏班另一个特点就是重于做工，讲究表情。如《坐楼杀惜》、《清风亭》、《徐策跑城》、《奇双

会》等，都是一些做工吃重的戏，若没有一定的表演技术，是很难演好的。徽戏重于表演，从一些徽戏老艺人的精湛演技上、创作态度上也可以看出。

4. 行当齐全，武打精湛

徽戏在表演上有着较高水平。在前面列举剧目中可以看到其中有唱工戏，有做工戏，有文戏，有武戏，有靠把戏，有短打戏等等。在行当角色上也是相当齐全的。如有以武生为主的《十字坡》、《长坂坡》、《蜈蚣岭》、《花果山》；以老生为主的《蓝关度》、《徐策跑城》、《清风亭》；有以老生、旦角为主的《坐楼杀惜》、《戏凤》；有以旦角、小生为主的《奇双会》、《卖胭脂》；有以净角为主的《闹花灯》、《醉打山门》；有以丑角为主的《借靴》、《一匹布》等等。当时徽戏的行当有末生、小生、外、旦、贴、夫、净、丑这九门角色。各门行当角色，也都各有一套独特的唱腔、道白、身段动作等等。行当的齐全，说明了舞台表演技术的丰富。

说到徽戏班的武打，更是有着悠久的历史。早在明末，对徽班的武戏演员就有“剽轻精悍、能扑跌打”之赞誉。最初徽戏班之武功，也不过是一种杂技式的表演，放在剧目之间，以调剂演出气氛。但后来根据人物、情节的需要，逐渐把一些武打场面作为戏剧情节的安排和刻画人物的手段加以使用，遂得到了较快的发展。据说，昆曲《芦花荡》、《醉打山门》、《钟魁嫁妹》等剧目，其身段武功，都是源于徽戏班的。

三、徽剧演变成京剧

由于徽戏班的演出有着上述的特长，当徽戏班进入北京，不仅受到了广大群众的欢迎，在北京舞台上站稳了脚跟，而且由于它广泛地吸收了北京其他戏曲剧种的特长而逐渐发生了一些变化。

现今的京剧，就是在徽戏班的基础上，逐渐发展变化而成

的。这一变化过程大约有 50 年的时间。

在这 50 年的时间里徽戏班的变化情况，大体分作四个阶段。

1. 综合艺术，取长补短

第一阶段，是徽班进京之初，大约从 1790 年到 1797 年。

徽戏本来就有着丰富的剧本、声腔曲调、表演技巧，然而徽班进入北京后，却并未满足，而是广泛地吸收了当时北京舞台上其他一些戏曲的特长。无论是演出剧目、声腔曲调、表演动作、音乐伴奏、服装化装等各方面，凡是徽戏有条件吸收的，总是尽量吸收。由于徽班的广泛吸收，使徽班形成了一个诸腔具备的综合戏班。当时观众买一张徽班的戏票，便可以看到各剧种的演出，既经济又方便，应当说，这是满足了当时北京的一大部分观众的需要。无论爱好哪种戏曲剧种的观众，都能喜欢徽班的演出。这样，不仅为徽戏班争得更多的观众，而立足于北京舞台，同时，由于徽戏班广泛地吸收了其他戏曲艺术的特长，而进一步丰富了徽戏班的表演艺术，为徽戏班的进一步发展，奠定了基础。

2. 历经磨难终不倒

徽戏班发展的第二个阶段，是 1798 年——1805 年花部诸腔遭禁止的近十年这一段时间。

自从 1790 年徽戏班进入北京剧坛取得优势地位后，于是所谓“花部”诸腔声誉日高，不仅在北京，而且也影响到外省市，就连昆曲的出生地——苏州，也盛唱“花部”。本来封建统治阶级对“花部”诸腔就抱有成见，而今“花部”又是如此盛行，因此，封建统治阶级又拿出了他们的强制手段——“禁止”。于是，1798 年（嘉庆三年），清政府根据 1785 年（乾隆五十年）的议准，又一次地颁发了所谓“诏谕”，“诏谕”说：“乱弹、梆子、弦索、秦腔等戏，声音既属淫靡，其所扮演者，非狭邪秽亵，即怪诞悖乱之事，于风俗人心殊有关系。此等腔调，虽起自秦皖，

而各处辗转流传，即苏州、扬州向习昆腔，近有厌故喜新，皆以乱弹等腔为新奇可喜，转将素习昆腔抛弃，流风日下，不可不严行禁止。此后，除昆弋两腔仍照旧准其演唱外，其乱弹、梆子、弦索、秦腔等戏，概不准再行演唱。所有京城地方，着交和坤严行饬禁；并着传谕江苏、安徽巡抚，苏州织造，两淮盐政，一体严行查禁。”禁令一出，当然也发生了一些效力，但时间却不长，最多不超过十年。禁令之初，徽戏班的演出，虽然也受到了一定的限制，但由于徽班是个诸腔具备的综合班子，禁令一出，徽戏班只不过不唱在禁之声腔曲目而已。徽班本来在昆曲方面就有较厚的底子，专演昆曲仍然出色。如当时继三庆班而入京的“四喜”、启秀、“霓翠”，就是以唱昆曲为主的徽班。所以清政府的禁令发出之后，影响不大，徽班在北京舞台上，仍旧处于得势地位。

清政府的再一次禁止“花部”诸腔，主要是由于昆曲进入宫廷后日益衰落。然而，禁止是禁止，而“花部”诸腔却不因统治阶级的禁止而停止发展。相反，由于清政府的禁止，反而促使了“花部”诸腔的前进。例如，就以“花部”诸腔中的“二黄”来说，被禁止演唱后，一些演员就设法将其改头换面，不仅将“二黄”的旋律加以变化，据说二黄调在伴奏上，改胡琴为笛子就是对付清政府“禁令”的一种办法。这种改头换面的“二黄”，最初的演出，也不敢公诸于市，而是插在昆曲剧目之中，不称之为“二黄”，可是演出的效果，却胜于昆曲。“花部”诸腔来源于民间，有着顽强的生命力，岂是封建统治阶级一书一纸所能禁止得了的。封建统治阶级对“花部”诸腔的禁止，在客观上却促进了“花部”诸腔的变革和发展，促使“花部”诸腔酝酿着一次更大的进步。

3. 徽班的成长及皮、簧并用的确立

徽戏班发展的第三个阶段，大约是从1806年到1832年这一

段时间。大约从 1803 年以后，在北京舞台上，出现了“四大徽班”。并有“三庆的轴子，四喜的曲子，和春的把子，春台的孩子”之说。所谓三庆的“轴子”，是以演新编连台本戏见长。四喜的“曲子”，是以唱昆曲见长。和春的“把子”，是以武打戏见长。春台的“孩子”，是以儿童演员见长。从这四大徽班的各自特长，可以看出当时徽班在北京剧坛上的一些发展和变化。所谓“轴子”即指本戏。因为在徽班进京之初，演出大多是民间小戏和一些单出的折子戏，特别是由于折子戏在故事情节上的不完整，往往使观众看不出个所以然来，既满足不了观众的需要，也影响着演员表演技艺上的发挥。三庆的“轴子”正是根据观众的这一欣赏要求而出现的，当时三庆班的轴子戏大多是根据《水浒传》、《三国演义》一些小说并参照了昆曲本《鼎峙春秋》、《忠义璇图》编演的。

由于要将这类故事演得完整、情节繁复、人物众多的本戏，必须有齐全的角色，甚至一门角色要有好几个，而且演这类戏，大多数的角色均为男性。这样不仅促使了老生、花脸一类角色的唱工、表演的发展，同时也逐渐改变了当时舞台专重旦角的社会风气。

所谓“把子”，即是武戏。武戏剧目的增多，也是与当时社会状况有关的。这类剧目的出现，不仅为当时的徽戏班增加了一批新剧目，而且随着这一类剧目的出现，使徽戏班的武戏演技大大的提高了一步。京剧是以唱、念、做、打四工并重的。应当说京剧的武打技术，是在此时奠定了基础的。

徽戏班在这一历史阶段里的另一个明显的变化，是大约在 1830 年左右汉戏演员的进京，形成了皮黄合奏的局面。汉戏，又称楚调。汉戏是在弋阳腔的支流——清戏的基础上，吸收西皮、二黄发展起来的。是流行于湖北全省的地方戏曲。声腔以西皮、二黄两种声腔为主。其中的二黄腔，即源于本省黄陂、黄冈一带

流行的二黄，同时亦受徽戏二黄之影响。其中之西皮调，源于秦腔，即甘肃、陕西一带的秦腔流传到湖北襄阳一带，经湖北艺人改造而成。因湖北土语称“唱”为“皮”，一段“唱”，叫一段“皮”。因此腔调源于中国西部甘、陕一带，故简称为“西皮”，即西部唱调的意思。因西皮调首先由陕、甘一带传至湖北的襄阳一带，因此，汉戏又称西皮调为“襄阳调”。由于西皮调由秦腔演变而成，而秦腔亦属梆子腔系统，所以由秦腔演变为西皮的声腔旋律，亦保持了秦腔高亢激越的特色。

徽戏班自 1790 年进入北京以后至 1830 年左右汉剧西皮调进入北京的近 40 年当中，徽戏的二黄调已有了相当大的变化。嘉庆末年，徽戏班基本上以唱“二黄”为主。而就当时的汉戏来说，它在进入北京以前的道光初期，便形成了皮黄合奏的局面。

汉戏演员的进入北京，并未单独挑班演唱，而是投身于徽班之中。徽班本以“二黄”为主，汉戏演员的搭入徽班，使徽班又增加了西皮调，于是形成了皮、黄合奏的局面——为京剧的形成，在声腔上奠定了基础。

4. 京剧产生

京剧：昆曲的回归，对于京剧的形成，传统的解释是“皮、黄合流”、“徽汉合流”、“徽、汉、昆、梆合流”等。今天，安徽的徽剧、云南的滇剧、江西的赣剧等，也是“徽、汉、昆、梆合流”的，显然，合流诸说并不能解释京剧的形成，解释京剧的形成，还必须从“四方歌者皆宗吴门”入手。今日之皮黄（指京剧）由昆曲变化之明证确有数端，徽、汉两派唱白纯用方言乡语；北京之皮黄平仄阴阳、尖圆清浊分别甚清，颇有昆曲家法，此其一证也。汉调净角用窄音假嗓，皮黄净角用阔口堂音，系本诸昆腔而迥非汉调，此其二证也，……徽班老伶无不擅昆曲，长庚、小香无论矣，即谭鑫培、何桂山、王桂官、陈德霖亦无不能之。其举止、气象皆雍容大雅，较诸徽、汉两派，判若天渊，此

又由昆曲变化的确实证据。

显然，陈彦衡列举的证据，都是昆曲的演唱形式和演员采用这种形式的基础。可见，京剧的形成，同样是“四方歌者皆宗吴门”的体现。如果说，徽调的形成是“宗吴门”的结果，那么，京剧的形成就是昆曲的回归，标志着昆、徽、京三个发展阶段的终止。从此，新剧种的诞生，不再是原来剧种的形式衍变，而是直接衍变于本地曲艺，中国戏曲发展也进入近、现代地方戏曲阶段。

皮黄合奏局面的出现，虽然对京剧的形成，在声腔上奠定了一个皮黄合奏的基础，但还不能说是京剧的形成，因为中国戏曲种类的划分，主要区别于声腔和语言两个方面。就当时北京的徽戏班来说，虽然由于汉戏的进京，皮黄合奏的局面业已形成，但是在唱白的语言声调上、字韵上，还基本上使用的徽汉二地方戏曲的语言；京剧的形成，还在于唱白语言字韵的“北京化”。

京剧的告成，应当是道光二十年（1840年）以后的事。这一阶段可以说是徽班发展的第四阶段。

自从皮黄合奏的局面形成以后，由于汉剧演员的加入徽班，使徽戏班的实力更加雄厚，又因徽、汉二戏本来就有着血缘关系，艺术又很相近，使徽汉二戏的演员能够融洽地在一起合作。于是在广大徽、汉演员的共同努力下，根据北京广大观众的需要，在艺术实践中做了一系列的变革。无论从声腔上、剧目上、舞台语言上、表演上以至演员阵容上，都出现了一些明显的变化。

首先，此时徽班所使用之声腔，不仅是以“西皮”、“二黄”为主的声腔已经确立，而且在曲调、板式上，也有了很大的发展。“反二黄”、“反西皮”两种板式已经出现。包括导板、原板、慢板、二六、快板、散板等一套“西皮”曲调板式以及包括慢板、原板、散板、导板的一套“二黄”的曲调板式，均已发展得比较

完善。

第二，一批具有京剧特点的剧目已形成。

从此时期四大徽班的常演剧目来看，其中除去少数为昆曲、吹腔外，绝大多数均为“皮黄”戏。这不仅可以说明以“皮黄”为主的京剧已经问世，而且在北京的剧坛上已占有优势地位。

第三，是在唱白的字音上、声调上的变化，除少数剧目、个别演员保留原地方戏舞台语音外，多数剧目的唱白语音与原徽、汉二剧相比，已经起了明显的变化，北京语音的特点已经逐渐融于徽、汉二剧之中。徽班在舞台语言上的上述变化，实际上是徽、汉、昆地方戏曲，逐渐“北京化”的一种表现，这种所谓“北京化”，也正是京剧形成的一个重要标志。

第四，在角色行当上也出现了一些新的变化。

当时的昆曲，有所谓“江湖十二角色”之说。即：“付末”、“老生”、“正生”、“老外”、“大面”、“二面”、“三面”、“老旦”、“正旦”、“小旦”、“贴旦”、“杂”。

在徽班进京时，徽戏的角色为九门。即：“末”、“生”、“小生”、“外”、“旦”、“贴”“夫”“净”“丑”。

汉剧除徽班的九门角色外，多一“杂”行，为十门角色。

徽、汉之“外”，即昆曲之“老外”（次于生者）；徽、汉之“末”，即昆曲之“付末”；徽、汉之“夫”，即昆曲之“老旦”；徽、汉之“净”，即昆曲之“大面”、“二面”、“三面”；徽、汉之“丑”，即昆曲之“杂”。汉剧多一“杂”，为“二花脸”、“付净”一类角色。

到了1840年以后，从《都门纪略》所载之演员、剧目中可以看到在角色行当上计有“老生”、“小生”、“武生”、“正旦”、“旦”、“武旦”、“老旦”、“净”、“丑”九门。这九门角色，实际上是融合了徽、汉、昆三种戏曲的角色行当并加以发展变化而成的。其中除“小生”、“正旦”、“旦”、“老旦”、“净”、“丑”六门