



中国

艺术

Chinese Art Classics

经典全书

京剧



吉林摄影出版社

中国艺术经典全书

之

京剧

主编 林 杰

吉林摄影出版社

中国艺术经典全书

出版发行：吉林摄影出版社

(长春市人民大街 124 号 130021)

主 编：林 飞

副 主 编：陈正华 林见闻

责任编辑：李相状

经 销：全国各地新华书店

印 刷：北京泽明印刷有限责任公司

版 次：2003 年 12 月第 1 版

印 次：2003 年 12 月第 1 版

开 本：850 × 1168 1/32

印 数：1 ~ 3000

字 数：3280 千字

书 号：ISBN 7 - 80606 - 521 - 0/Z·54

定 价：860.00 (全 50 册)

目
录

第一章 京剧史语	(1)
第一节 我国综合艺术的典范——京剧	(1)
第二节 京剧发展简史	(3)
一、徽班进京城	(3)
二、京剧从徽戏班脱胎而生	(7)
第三节 京剧的艺术特征	(15)
一、综合性	(16)
二、虚拟性	(18)
三、程式性	(21)
四、技艺性	(23)
五、娱乐性	(24)
第二章 京剧的剧目	(26)
第一节 京剧剧目的数量和特点	(26)
第二节 京剧剧目的来源及分类	(29)
一、京剧剧目的来源	(29)
二、京剧剧目的分类	(30)

第三章 京剧的程式性表演套路与四功五法	(34)
第一节 京剧的程式性表演套路	(34)
一、京剧的表演程式	(34)
二、京剧的程式性表演套路	(36)
第二节 四功五法	(40)
一、四功——唱念做打	(40)
二、五法——手、眼、身、发、步	(51)
第四章 京剧的行当	(59)
第一节 京剧行当的含义	(59)
第二节 京剧行当的分类	(61)
一、生 行	(61)
二、旦 行	(64)
三、净 行	(66)
四、丑 行	(68)
第五章 京剧音乐简介	(71)
第一节 京剧唱腔	(71)
一、唱腔在京剧音乐中的地位和作用	(71)
二、京剧唱腔的体制和声腔结构	(72)
三、京剧唱腔的特征	(72)
四、京剧唱腔的板式分奏及节奏形态	(76)
五、京剧唱腔的曲体结构	(77)
六、京剧唱腔的行当及演唱特点	(77)
第二节 京剧念白	(78)
一、京剧念白的音乐性及其分类	(78)
二、京剧的音韵	(79)

第二节 京剧曲牌	(80)
一、京剧曲牌的来源及其功能	(80)
二、京剧曲牌的分类及其特征	(81)
第四节 京剧打击乐	(82)
一、京剧打击乐的功能	(82)
二、京剧打击乐的分类	(83)
第五节 京剧音乐的特点及京剧乐队	(84)
一、京剧音乐的特点	(84)
二、京剧乐队的编制	(85)
第六章 京剧舞台美术	(88)
第一节 京剧的服装	(89)
一、京剧服装的来源	(89)
二、京剧服装的构成	(91)
第二节 京剧的化妆	(92)
一、京剧脸谱	(93)
二、京剧髯口	(94)
第三节 舞台上的砌末与装置	(95)
一、装饰性的装置	(95)
二、既实用又代用的装置	(97)
三、完全实用的砌末	(102)
四、虚实相结合的砌末	(103)
五、检 场	(103)
六、火彩特技	(104)
第四节 砌末与表演的关系	(106)

第七章 怎样欣赏和学唱京剧	(109)
第一节 看戏得有点准备	(109)
第二节 看戏要着重欣赏神气	(111)
第三节 看戏要有精细的眼光	(113)
第四节 看戏要多比较	(113)
第五节 适当地学唱一点京剧	(114)
第八章 京剧艺术名家趣闻趣事	(116)
第一节 程、徐二艺术大师齐心协力共挽 危局	(116)
第二节 “小叫天”艺纳百川	(117)
第三节 谭鑫培舞台乱中生智	(120)
第四节 余叔岩苦师“小叫天”	(121)

第一章

京剧史话

第一节 我国综合艺术的典范——京剧

京剧从形成到现在已有两百多年的历史。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一切特性。京剧自我国戏曲产生以来，其综合性、虚拟性、程式性的艺术特点，达到了完美的新的高度。它把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。它的声是音乐（唱和奏）或音乐化了的声（念），它的容是舞蹈（舞和打）或舞蹈化了的容（做）。这两者结合起来，再加上舞台美术等其他条件，形成了丰富多彩的艺术形式，给予戏剧内容以优美动人的艺术体现。因此，京剧的音乐，不仅以音乐本身的面貌出现（如唱腔、伴奏、过场音乐等），而且亦作为控制整个舞台节奏

和使语言具有优美的韵律原则来全盘加以考虑的。它基本上可以分为四个层次：即音乐（唱和奏）、韵白（具有优美的、乐音化的韵律语言）、京白（生活用语）和各种表情声响（如啊、呀、哼哈甚至咳嗽之声），无不纳入音乐之范畴。这种把念白加以乐音化的做法，是我国语言和音乐结合的集中体现，也是这两者戏剧化的产物，具有独特而强烈的民族风格特征。在这方面京剧堪称典范。它又加强了舞台的音乐感和节奏感，甚至连打击乐器的声响，也被乐音化和韵律化了。例如，大锣的下行音响，小锣的上行音响，铙钹的平行音响，就好比念白中的去、上、平三声，组合在一起犹如说话似的，高低错落，轻重有致。再则，音乐在戏曲中的最大作用，莫过于控制整个舞台的表演节奏了。这种节奏的含义极为广泛，它把戏剧语言、动作等虚拟生活中的一切都包括在内。因而，无论是唱、做、念、打无不在音乐的节奏之中，全有鼓板锣鼓予以配合，给人以一种音乐的美感与韵律享受。在这方面，京剧再一次成为楷模。

京剧综合艺术中的“唱、做、念、打”，占第一位的就是“唱”。唱不仅是指演唱，实际上是指京剧中演唱、演奏的整个音乐部分。我国各地方戏曲的不同，首先是从声腔曲调和语音特点等方面表现出来的。因此，唱腔在戏曲中总占有首要和重要的地位，常成为各戏曲艺术特点的主要标志之一。

京剧是我国戏剧（戏曲）综合艺术的一大宝库，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 京剧发展简史

一、徽班进京城

清朝的乾隆年间，经济繁荣，社会稳定，文化艺术相应也得到了发展。特别是自乾隆十六年（1751年）乾隆皇帝的六次南巡，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，当时的演剧盛况是“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，僂童妙伎歌扇舞衫，后部未歇，前部已迎。左顾方惊，右顾复眩。”后皇太后80万寿，“京师钜典繁盛，不减辛未。”^①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。此时就当时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）的80寿辰，扬州的盐商江鹤亭^②为给乾隆皇帝祝寿，于当年秋天特组织

^① 指此年为后皇太后庆贺80万寿，其盛况不小于乾隆十六年那一次。

^② 江鹤亭，安徽人，为扬州管理盐业的官商。乾隆皇帝六次南巡，每到扬州，江鹤亭都要组班搭台，广演地方戏曲，迎贺乾隆皇帝。

了以名演员高朗亭^①为首的一个名为“三庆”的徽戏班，进京为乾隆皇帝做祝贺演出。这就是戏剧史上有名的“徽班进京”。也是后来徽班逐渐发展成为京剧的一个关键。

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。

徽戏班的演出，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. 徽戏首先有着丰富优美的声腔曲调

徽戏班的老家是安徽的首府安庆市，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。例如早在明代，江西的弋阳腔、江苏的昆山腔，便流传到了安徽。之后北方的北曲，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采。就徽班进京时来看，就包括有二簧、昆曲、吹腔、高拨子……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

^① 高朗亭，安徽人，原籍江苏宝应，入京时年三十岁。以唱二簧腔著称。在《日下看花》一书中记高朗亭的演技是“体干丰厚，颜色老苍，一上氍毹，宛然巾帼，无分毫娇强。不必征歌，一颦一笑，一起一坐，描摹雌软神情，几乎化境。”

此，徽戏班进入北京，在那平直简寡、高亢激烈的京腔和低徊沉闷的昆曲之中，则更显出徽戏声腔曲调的丰富多采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。

2. 内容生动、通俗易懂的剧本

徽戏在其悠久的历史发展过程中，在广泛吸收其它戏曲艺术的声腔、表演的同时，也把其它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《借靴》、《一匹布》、《卖胭脂》、《打樱桃》等取材于民间生活题材的小戏；也有像《闹花灯》、《徐策跑城》、《双代箭》、《扫松下书》、《昭君出塞》、《挡马》、《蓝关度》《清风亭》、《坐楼杀惜》、《戏凤》等写社会政治斗争的正剧。同时还有大量根据历史传说、故事编写的剧本，如《淤泥河》、《连环戏叔》、《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，虽然因时代局限，难免有某些封建糟粕外，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》则通过对张继保、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。

徽戏剧本还有一个特点就是通俗易懂，有着浓厚的生活气息。大家都知道，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（语言）保留了民间文艺生动活泼、通俗易懂的特点。这正如《侧帽余谭》书中所记：“时下盛尚黄腔，黄腔起于湖北黄冈县，词意俚卑，皆若辈随口沓成，不经文人笔墨，宜无当于大雅。其中亦具音节，使改窜稍为顺利，歌者转觉聱牙……”此段记载，虽在文字中也流露了士大夫文人对民间文艺的轻蔑，但在客观上也反映出民间文艺的大众化特点。这正如《花部家谭》一书中赞扬曰：“其词质直，虽妇孺亦能解……郭外各村，于二八月间，递相演唱。农叟渔父，聚以为欢，由来久矣。”

从上述之“不经文人笔墨”，“妇孺亦能解”，正说明以二簧为主的徽戏剧本，是颇具大众化特点的。

3. 齐全的行当，精悍的武打

徽戏在表演上也是有着较高水平的。在前面例举剧目中可以看到其中有文戏，有武戏，有唱工戏，有做工戏，有靠把戏，有短打戏等等。在行当角色上也是相当齐全的。例如有以老生为主的《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》；有以武生为主的《十字坡》、《长坂坡》、《蜈蚣岭》、《花果山》；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、丑九门角色。就徽戏中的各门行当角色来说，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。

4. 重于做工，讲究表情

从徽戏班的剧目中，还可以看到徽戏班的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。徽戏的重于表演，从一些徽戏老艺人的精湛演技上、创作态度上也可以看出。

二、京剧从徽戏班脱胎而生

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根，而且由于它广泛地吸收了北京其它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. 广泛吸收，博采众长

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，却不以此而满足，而是广泛地吸收了当时北京舞台上其它一些戏曲的特长。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。就是当时昆曲、京腔、秦腔的一些演员，由于所在剧种的衰落，而无处投身，也多搭入徽班演唱。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。使爱好各种戏曲剧种的观众，都能喜欢徽班的演出。这样，不仅为徽戏班能够争得更多的观众，而立足于北京舞台，同时，由于徽戏班广泛地吸收了其它戏曲艺术的特长，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. 在斗争中成长

徽戏班发展的第二阶段，是在 1798 年花部诸腔遭禁至 1805 年将近十年这一段时间。

自 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，如当时的江淮一带，“花部”诸腔便十分风行，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（实际上就是“禁令”），“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。嗣后，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，徽班在北京舞台上，仍旧处于得势地位。

究“花部”诸腔遭禁的原因，当然就花部诸腔的一些剧目和表演来说，在那时的社会中，也必然会有一些内容庸俗，表演近于色情的演出，但这绝不是“花部”诸腔的主流，也不是被禁的根本原因。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“二簧”来说，被禁止演唱后，一些演员就设法将其改头换面，不仅将“二簧”的旋律加以变化，据说二簧调在伴奏上，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“二簧”，最初的演出，也不敢公诸于市，而是插在昆弋剧目之中，不称之以“二簧”，可是演出的效果，却胜于昆弋。

“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，虽然在最初几年对徽戏的发展起了一些限制作用，但在客观上，它却促进了“花部”诸腔的变革和发展，促

使“花部”诸腔酝酿着一次更大的飞跃。

3. 徽班的壮大和皮、簧合奏的确立

徽戏班发展的第三阶段，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，又先后出现了“四喜”“和春”、“春台”、“三庆”、“嵩祝”、“金钰”、“重庆”等徽戏班。其中以“三、四、和、春”名声最大，即所谓“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《三国演义》、《水浒传》一些小说并参照了昆曲本《鼎峙春秋》、《忠义璇图》编演的。

由于演好这类故事完整、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色的社会风气。

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