



BEIJING OPERA

京剧大典

京剧大典





京剧，是我国戏曲表演艺术的“百戏之首”，是流行全国、远播海外的“国剧”、“国粹”；它和国画、中医中药并称为中国的“三宝”。

京剧的历史不到二百年，却兼容唱、念、做、打、舞于一身，并且把国内外各剧种的精华融会贯通于自己的范畴之中。

全世界的戏剧艺术有三大表演体系，即京剧大师梅兰芳的中国戏曲表演体系，前苏联的斯坦尼斯拉夫斯基表演体系及德国的布莱希特表演体系。不难看出，京剧在世界戏剧界的地位显赫，具有无穷的戏剧蕴含及艺术魅力。

为了弘扬民族文化，展示戏剧瑰宝，使更多的人了解京剧，欣赏京剧，喜爱京剧，我们编纂了这套《京剧大典》。

本书以行当、流派为脉络展现京剧发展的概貌。流派，是一些具有引人入胜的艺术魅力的艺术家，通过毕生努力，创造并拥有的独到的个性化艺术积累。京剧艺术中诸多流派的形成，不仅标志着京剧艺术的繁荣昌盛，而且组成了一座雄伟、丰富的京剧艺术宝库。为了对研究流派和欣赏、继承、借鉴宝贵遗产尽绵薄之力，我们在书中对所有京剧流派创始人及一些有所发展创新、影响力极强的名家进行了力所能及的介绍。我们谨希望通过这些介绍，使更多的人了解京剧流派艺术，对京剧这个国宝更加热爱。

京剧艺术的形成和发展，源远流长。本书虽然对有关京剧的来源、板腔、行当、程式、行头、脸谱等知识作了介绍，但仅是我们的所知所解，还很不全面，希望能对京剧艺术的普及、发展起到抛砖引玉的作用。

与这本书配套出版发行的，是我们根据老唱片模版的现有资料，精挑细选、精心加工制作的二十六张“老唱片精华版”CD唱盘。唱盘中收录了从有唱片以来至二十世纪六十年代初期，各流派创始人及其传人的经典唱段，相信通过聆听这些唱段，您对京剧声腔发展就有了一些概括的了解。

以程长庚、张二奎、余三胜三大老生为代表的京剧兴起时期，我国还没有录音能力，所以根本没有声音资料。为了介绍他们的演唱艺术，我们选编了他们的传人演唱的经典唱段，以展现第一代京剧开山鼻祖的流派风貌。比如：为了请您了解程长庚，我们选了谢宝云的经典唱段；为了请您了解张二奎，我们选了许荫棠、周春奎的经典唱段；为了请您了解余三胜，我们选了李顺亭的经典唱段……以老生谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙，旦行陈德霖、王瑶卿等为代表的“皮黄热”时期，虽略有录音传世，但因时间久远，能找到的资料极少，音质也不理想，有些还有所伤损。为此，我们除了对模版进行大量清洗整理外，又运用先进的电脑音频工作站进行了除“杂”去“爆”提高音质的再制作，以弥补缺憾。我们是竭尽最大努力、争取以最佳水平向广大听众展示各流派表演艺术家的声腔艺术。

戏迷是京剧生存的土壤和发展的动力。中国唱片上海公司一直着眼于京剧的普及工作，努力提高节目的欣赏性、知识性，努力通过节目的传播培育更多的京剧爱好者，为京剧艺术的发展作贡献。这套奉献给中国戏曲界及广大京剧爱好者的《京剧大典》，正是这一努力的结晶。由于掌握的资料不多，难免挂一漏万。不足不到之处，敬请专家、同好予以批评指正。



京剧行当

第一章 京剧由来	2
第二章 唱段板腔	4
第三章 演员“行(读HANG音)当”	7
第四章 舞台“程式”	11
第五章 后台“行(读XING音)头”	18
第六章 花脸脸谱	42

名家流派篇

第一章 生行	
1.老生	50
程长庚、余三胜、张二奎、王九龄、卢胜奎、杨月楼、谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙、刘鸿声、汪笑侬、余叔岩、高庆奎、马连良、言菊朋、周信芳、唐韵笙、谭富英、李少春、杨宝森、奚啸伯、孟小冬、李和曾	
2.红生	64
米喜子、王鸿寿、李洪春、林树森	
3.武生	67
俞菊笙、黄月山、李春来、杨小楼、尚和玉、俞振庭、盖叫天、郑法祥、高盛麟、李万春、厉慧良、王金璐、张云溪	
4.小生	74
曹凤志、曹眉仙、龙德云、徐小香、王楞仙、德珥如、程继仙、金仲仁、姜妙香、俞振飞、叶盛兰	
第二章 旦行	
1.青衣、花旦、刀马	79
胡喜禄、梅巧玲、时小福、余紫云、陈德霖、王瑶卿、路三宝、于连泉、梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生、黄桂秋、张君秋、李世芳、言慧珠、毛世来、赵燕侠、杜近芳、赵荣琛、童芷苓、李玉茹、关肃霜	
2.武旦	95
朱文英、朱桂芳、阎岚秋、宋德珠、张美娟	
3.老旦	98
龚云甫、谢宝云、孙甫亭、李多奎、李金泉	
第三章 净行	
1.铜锤花脸	101
何桂山、穆凤山、金秀山、金少山、裘桂仙、裘盛戎	
2.架子花脸	104
黄润甫、郝寿臣、侯喜瑞、袁世海	
3.武花脸	109
钱金福、许德义、范宝亭	
第四章 丑行	
1.文丑	111
刘赶三、罗寿山、萧长华、郭春山、慈瑞泉、马富禄、刘斌昆	
2.武丑	116
王长林、张占福、傅小山、叶盛章、张春华、艾世菊	



第一章 京剧由来

我国戏曲历史悠久，源远流长。在了解京剧之前，有必要了解一下京剧形成前北京戏曲界的概况。

十八世纪末、十九世纪初这一历史时期，“昆曲”占领着北京的戏曲舞台。后来昆曲被封建统治者召进了宫廷，为了迎合统治者的口味，昆曲不断地加工、修改，逐渐失去了原有的民间特色，脱离了广大人民群众，于是它在民间的地位就渐渐衰落下来。此时，由“弋阳腔”逐渐丰富、衍变而来的“京调”开始风行。

“弋阳腔”也叫“高腔”，诞生于江西弋阳一带，长期在民间流传，有深厚的群众基础。它在流动演出中，不断地从各地戏曲中吸收营养，掘取精华。明末清初，“弋阳腔”流传到北京后，与北京的语言相结合，逐渐丰富、衍变，就形成了“京腔”。

逐渐，“京腔”在北京称盛，盖过了“昆曲”的风头。“京腔”演员一天比一天多起来，而不少“昆曲”演员也改演“京腔”戏。这一时期，“京腔”也着实辉煌了一段时日。

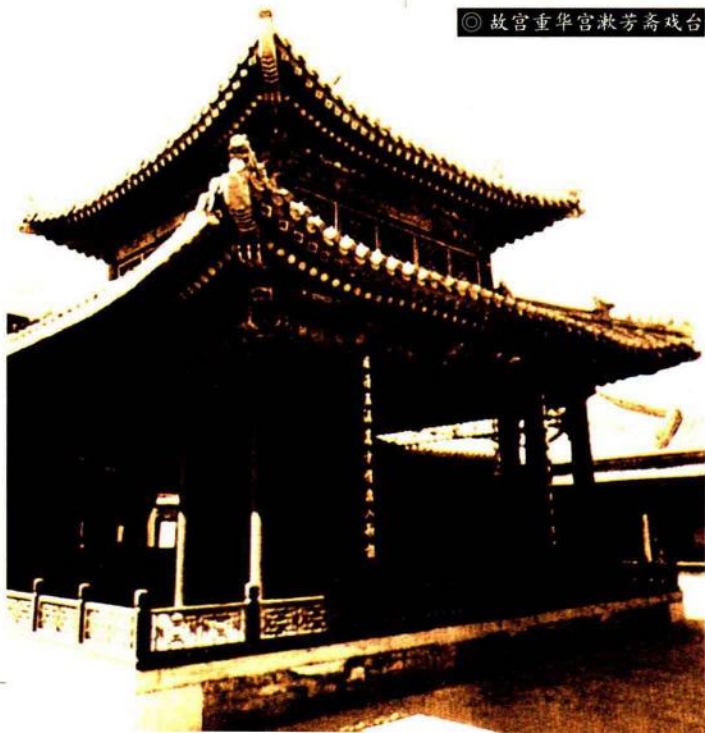
清朝庚戌年（公元一七九〇年）九月二十一日是乾隆皇帝的八旬“万寿”。全国各省有名的戏班，都被召进北京演戏庆寿。首先，“安庆徽”戏班的名旦高郎亭应命率“三庆班”入京祝寿，随后，“四喜”、“春台”、“和春”也接踵而来，这是“徽戏”第一次登上北京的戏曲舞台。当时，被统称为“四大徽班”。

◎ 故宫重华宫漱芳斋戏台

“四大徽班”为乾隆皇帝八旬“万寿”的庆典演出结束以后，没有南返，留在了北京。从当年的十月中旬起，他们就转入民间戏曲舞台献艺了。

“徽戏”起源于安徽省安庆市一带，所以，又被称为“安庆徽”。它是个历史悠久的地方戏，声腔以[二黄腔]为主，以[昆腔]、[徽调]、[吹腔]、[四平调]为辅，十分丰富。“徽戏”的剧目题材广范，情节动人，戏曲语言通俗易懂，在民间演出很受广大群众拥戴。

为什么四大徽班能同时走红于北京呢？因为他们虽然同是“徽戏”，却各具特色。“三庆班”擅长演有头有尾的整本大套的戏；“四喜班”擅长演以“昆腔”见长的剧目；“春台班”的演员以青少年为主，观众长久看中老年的戏，乍看童伶戏，顿觉耳目一新；“和春班”的演员大都精于翻扑跌打，擅长武戏，而当时北京戏曲舞台上武打场面很少，自然感到新奇瞩目。在当时北京城内，大街小巷，随时可





以听到对四大徽班的赞扬之声。“徽戏”的名声，一天比一天大，北京城的大戏园几乎都被“徽戏班”占领。

清嘉庆、道光年间，“汉戏”也流传到北京。“汉戏”旧称“楚调”，也叫“汉调”，声腔以[西皮]为主，以[二黄]为辅。陕西梆子传入鄂西北衍变为“襄阳腔”，后又经过当地艺人的融汇，才衍变为“汉戏”的[西皮]。湖北黄陂、黄冈的“二黄腔”经过不断改进发展，才衍变为“汉戏”的[二黄]。

“汉戏”已有三百多年的历史，它早期就经常同徽戏相互影响。“汉戏”进京的时候，北京的舞台上正被声势浩大的“徽戏”所占领。“汉戏”若单独成立班社，实难与“徽戏”匹敌。所以“汉戏”进京后，很自然地加入了“徽戏班”，形成了“徽”、“汉”合班的演出方式。这就为“京剧”的形成打下了良好的基础。

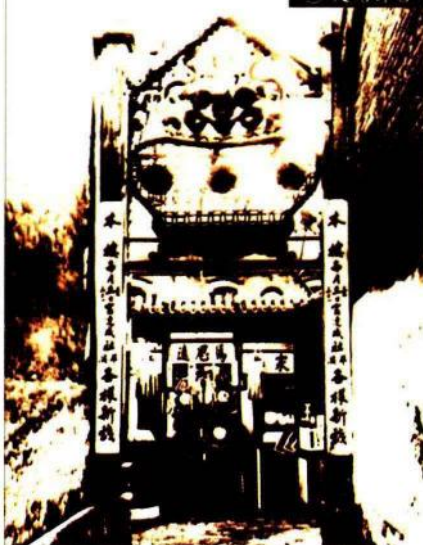
“徽”、“汉”两个剧种合作演出近三十年，相互借鉴、不断改进，再加上受北京语言的影响，声腔逐渐发生了不小的变化，当时人们把这种发生变化后的唱腔称之为“京调”。

“徽戏班”的挑梁演员程长庚和“汉戏班”的著名演员余三胜，为了生计，北上至京，分别加入了当时在北京的“三庆班”和“春台班”。北京唱念俱佳的“票友”张二奎“下海”后，从“和春班”又加入了“四喜班”。他们的演出，受到广大群众的热烈欢迎。他们凭借自己精湛的唱念功力和渊博的艺术才能，在“京调”的基础上，广泛吸收各种地方戏曲“声腔”、“表演”之精华，融会贯通，纳为己用。他们保留了“徽戏”的激昂、“汉戏”的委婉，吸取了“昆曲”的静穆、“乱弹”的繁茂，对“京调”进行了不间断的创造和革新，逐渐使其形成了相当完整的艺术风格和表演体系。终于，在咸丰年间，一个以[西皮]、[二黄]为主要声腔的新剧种——“京剧”诞生了。从“三庆”、“四喜”、“春台”、“和春”四大徽班晋京，

到京剧的诞生，大约经历了六十年左右的孕育过程。

京剧有很大的国际影响，它是中国戏曲艺术的精粹。它不是土生土长在北京的地方剧种，而是在“徽戏”、“汉戏”的基础上，吸收“昆曲”、“梆子”、“弋腔”和诸多地方小调的精髓，又根据北京的语言特点，加以融化、衍变而成的“国剧”。

天帆舞台



徽班



第二章 唱段板腔



◎ 早期乐队

京剧属于戏曲范畴，戏曲、戏曲，“戏”是一剧之本，“曲”是一剧之魂。曲既是区别各剧种特性的重要标志，又是揭示人物内心世界、推动和加强戏剧矛盾冲突的极为重要的艺术手段。

戏曲中的“曲”是指人声演唱部分和器乐伴奏部分。每个剧种都有各自的唱腔，并且有一定的程式、规范。

清初时，[西皮]是汉调的主要腔调，[二黄]是徽调的主要腔调。随着四大徽班进京，以徽调为基础，融化汉调、昆曲之长，形成了新的剧种——京剧以后，[西皮]和[二黄]就成了京剧的主要曲调，所以，有人把京剧也叫做“皮黄戏”。

[西皮]是清初时期，陕西、甘肃一带的秦腔经湖北襄阳传到武汉一带，又同当地民间曲调结合衍变而成。在京剧[西皮]曲调中，包括[导板]、[慢板]、[原板]、[二六]、[流水]、[快板]、[散板]、[摇板]等板式。它的腔调高亢、爽朗、流畅、明快，旋律起伏较大。适于表现活泼愉快、激昂雄壮的情绪，一般是喜悦多于伤感。[西皮]胡琴两根弦的定音，里弦为低音6，外弦为3。

[二黄]是清初时期，由[吹腔]、[高拨子]在徽班中衍变而成。因起源于湖北的“黄陂”和“黄冈”，故名“二黄”。在京剧[二黄]中，包括[导板]、[回龙]、[慢板]、[快三眼]、[原板]、[垛板]、[散板]、[摇板]等板式。它的腔调平和、稳重、深沉、浑厚，旋律比较平稳。适于表现凄凉沉郁、愤慨忧伤的情绪，一般是悲伤多于喜悦。[二黄]胡琴两根弦的定音，里弦为低音5，外弦为2。

京剧的唱腔旋律千变万化、丰富多彩，由[西皮]、[二黄]不断发展，大体又创新囊括了[反西皮]、[南梆子]、[十三嗨]、[娃娃调]、[反二黄]、[唢呐二黄]、[四平调]、[反四平调]、[高拨子]、[吹腔]、[昆腔]等曲调及[五音联弹]、[南罗]、[柳子腔]等杂腔小调。其中[反西皮]、[南梆子]、[十三嗨]、[娃娃调]等曲调与[西皮]曲调有着共同的因素，[反二黄]、[唢呐二黄]、[四平调]、[反四平调]、[高拨子]、[吹腔]等曲调与[二黄]曲调有着共同的因素。

[反西皮]的胡琴定调与[西皮]相同。有[散板]、[摇板]和[二六]等几个板式，多用在祭奠先灵或生离死别极悲痛的情境中。如《连营寨·哭牌》刘备所唱“点点珠泪往下抛”一段即是[反西皮二六]。

[南梆子]的唱腔结构大体与[西皮原板]、[二六]相同，经常同[西皮]唱腔一起使用。只有[导板]和[慢原板]两种板式，也只有旦角和小生使用，主要表达细腻、羞涩、含蓄、委婉的情绪。如《望江亭》谭记儿所唱“只说是杨衙内又来搅乱”一段即是[南梆子原板]。

[十三嗨]原是梆子曲调。以一句唱腔里唱出十三个“嗨”字而得名。如《大登殿》王宝钏与代战公主同唱“学一个凤凰伴君眠”一句即是。

[娃娃调]是小生角色或旦角改扮男装时所唱的一种三眼板式的曲调，由老生的[西皮三眼]转化而来。板式的结构与老生的三眼大致相同，只是具体唱腔较曲折。如《四郎探母·巡营》杨宗保所唱“叫一声众三军细听分明”一段和《木兰从军·巡营》花木兰所唱“俺自从到边关家乡信杳”一段即是[娃娃调]。

[唢呐二黄]是由徽调[高拨子]衍变而成。腔调较比[二黄]平直、粗犷，因用唢呐伴奏，故名[唢呐二黄]。《大回朝》闻仲所唱“将人马扎皇城休要罗唆”一段和《龙虎斗》赵匡胤所唱“探马儿不住地飞来报”一段即是[唢呐二黄]。

[反二黄]是[二黄]的转调，[反二黄]胡琴两根弦的定音，里弦为1，

外弦为5。有[导板]、[回龙]、[慢板]、[原板]、[散板]、[摇板]等板式，多表现悲伤、凄凉、低沉的情绪。《女起解》苏三所唱“崇老伯他说是冤枉能辩”一段和《宇宙锋》赵女所唱“我这里假意儿懒睁杏眼”一段都是[反二黄慢板]。

[四平调]也叫[二黄平板]，胡琴定弦与二黄相同。它是由安徽流行的[吹腔]衍变而成，声腔逐渐地发生变化后，便形成一种新的腔调——[四平调]。[吹腔]是用笛子伴奏，[四平调]改用

了胡琴伴奏,它可以用[原板]或[慢板]过门起唱,也可以同[二黄原板]接连起来唱,但是唱腔的内部结构和各分句落音与[二黄原板]不同。[四平调]的句法变化比较复杂,可以容纳很不规则的句子。原来只有[原板]和[慢板]两种板式,后又发展出[反四平调]。它可以表达多种多样的情绪,如《柳荫记》“自从别兄转家乡”一段的缠绵悱恻,《清风亭》“清风亭遇着他的亲娘到来”一段的哀怨凄凉,《问樵闹府》“听樵楼打罢了初更时分”一段的激昂愤慨,《乌龙院》“大老爷打罢了退堂鼓”一段的潇洒轻松等。

[高拨子]是[西皮]、[二黄]之外一种较特殊的声腔,它的胡琴定弦虽然与[反二黄]相同,但与[反二黄]的结构不同。[高拨子]在演唱时,拍板不用平时的“板”,而是用“梆子”敲打。“梆子”的音响比较特殊,与[高拨子]唱腔配合在一起,可以表达特殊的气氛、环境。[高拨子]的板式有[导板]、[回龙]、[原板]、[散板]、[摇板]和[垛板],多是用来表现长途跋涉的舞台意境。如《白蛇传·盗草》白素贞所唱“轻装佩剑到仙山”一段,即是[高拨子导板、回龙、原板]。《徐策跑城》徐策唱的“忽听家院报一信”即是[高拨子摇板];登城后唱的“老徐策我站城楼”即是[高拨子垛板]。

[吹腔]最早是徽调的声腔之一,最初是曲牌体,后来逐渐发展为七字句、十字句,用笛子伴奏。如《奇双会》就属于[吹腔]戏,关羽戏的唱腔,也多是[吹腔]或“风搅雪”的[吹腔]加“皮黄”。

[昆腔]起源于江苏昆山,也叫“昆山腔”、“昆曲”、“昆剧”。[昆腔]曲调细腻婉转,有“水磨腔”之称。伴奏乐器兼用笛、箫、笙、琵琶等,表演上风格优美,舞蹈性强。清代中叶,京剧蓬勃发展,昆腔走向衰落,几乎绝迹于舞台,京剧则吸收引进了若干昆腔剧目及表演艺术。如《游园惊梦》、《思凡》等即是昆腔剧目。至于昆腔(即昆剧),建国后经过抢救、整理及对青年演员大力培养,也获得新生,现在的昆剧已今非昔比而重建辉煌了。

[五音联弹]是由[二黄原板]发展而成。唱腔结构大致与[二黄原板]相同,由几个角色对口联唱,中间加上垛句或数板,唱来比较活跃、新颖。[五音联弹]在连台本戏里经常应用。

[南罗]来源于“罗罗调”。清康熙年间罗罗调流行于湖北、江西,乾隆年间流传到了扬州,其后影响日趋广泛。它的唱腔轻松活泼,接近民间小曲。后来,罗罗调除在山西一带衍化出晋北罗罗、上党罗罗等剧种外,也被京剧所引进吸收。因罗罗调来自南方,故名[南罗]。如《打面缸》的唱,就是用[南罗]曲调,唱腔充满民间小调特色,颇有趣味。

[柳子腔]本是山东和江苏、河南部分地区“柳子戏”的旧称。是由河南、山东一带流行的[山坡羊]、[黄莺儿]、[打枣竿]、[柳子]等弦索小曲于明末清初发展而成。戏曲史上有“南昆、北弋、东柳、西梆”之说,“东柳”即指柳子戏。[柳子腔]多用“滚”的唱法,京剧《小上坟》等戏的[柳子腔],即由此来。

京剧的曲调,不论是[西皮]、[二黄],还是[反西皮]、[南梆子]、[十三嗨]、[娃娃调]、[反二黄]、[唢呐二黄]、[四平调]、[反四平调]、[高拨子]、[吹腔]、[昆腔]、[五音联弹]、[南罗]、[柳子腔]等,都有不同的“板式”,如[导板]、[回龙]、[慢板]、[快三眼]、[原板]、[二六]、[流水]、[快板]、[垛板]、[散板]、[摇板]等。任何曲调都必须通过各种不同的“板式”,各种不同的节拍、节奏、速度变化来体现和发挥自身的特色及优长。

京剧的板式有“板”、“眼”之分。“板”和“眼”的形式体现,就是乐队的鼓师左手持一副“檀板”,右手拿着一根“鼓键子”,击一下檀板就是一“板”,用鼓键子打一下“单皮”就是一“眼”。比如[慢板]三眼一板,是击一下板,再缓慢、均匀地打三下“单皮”。也就是以4/4拍节奏,第一拍强拍为“板”,后三拍为“眼”。

“板”、“眼”的安排有一定的讲究,属于[西皮]系统的“唱”,每句的第一个字必须是“眼”上起,最后一个字要“板”上落。属于[二黄]系统的“唱”则是“板”起“板”落。当然,个别突破格律的新编唱腔除外。不过,再破格的唱腔及胡琴“过门儿”也要讲究“板”、“眼”,讲究“够板”。

[导板],本是一种独立的板式,但是在实际应用时,它并不能单独使用,它是[散板]形式的上句,列在一个唱段的开始,后面必须有其它板式的唱腔衔接,以构成一个完整唱腔。如《战太平》花云所唱“叹英雄失智入罗网”唱段,第一句就是[西皮导板];《徐策跑城》徐策所唱“耳边厢又听得家院来禀”唱段,第一句就是[高拨子导板]。它的节奏自由,便于抒发激昂奔放的情绪,能起到打开感情闸门的作用。

[回龙],与[导板]一样,从不单独使用,是专用在[导板]后面的唱句,它的后面有[原板]或[慢板]衔接,它随着后面板式的节奏需要而有快慢之分。[回龙]只属于[二黄]调性,[西皮]里



◎ 梅兰芳与琴师徐兰沅、王少卿合影



◎ 京胡

没有[回龙]。老生、花脸、老旦的[回龙]大都是一板一眼，即2/4拍节奏，并且一开始多以1/4拍垛字构句。旦角的[回龙]大多是一板三眼，即4/4拍节奏，很少以垛字构句。《逍遥津》汉献帝所唱“父子们在宫中伤心落泪”唱段，第一句是[二黄导板]，紧接着的下一句“不由人一阵阵好不伤悲”就是[回龙]，而后面则由[原板]衔接。《生死恨》韩玉娘所唱“耳边厢又听得初更鼓响”唱段，第一句是[二黄导板]，下面接四句[散板]，然后唱的一句“又谁知一旦间枉费心肠”是[回龙]，而后面则由[慢板]衔接。

[慢板]，又叫[慢三眼]、[正板]，是一板三眼，即4/4拍节奏，是京剧唱腔中节奏最慢、旋律最复杂的板式。它宜于表现人物内心的感情，既可叙事，又可抒情。《空城计》诸葛亮在城楼上所唱“我本是卧龙岗散淡的人”一段是[西皮慢板]；《捉放曹·宿店》陈宫所唱“一轮明月照窗下”一段是[二黄慢板]；《碰碑》杨继业所唱“叹杨家秉忠心大宋扶保”一段是[反二黄慢板]。

[快三眼]，结构与[慢板]相似，只是节奏比[慢板]快，音符比[慢板]疏。《碰碑》杨继业所唱“恨北国肖银宗打来战表”一段是[反二黄快三眼]；《洪羊洞》杨延昭所唱“自那日朝罢归”、《六月雪》窦娥所唱“老婆婆你不必”等唱段是[二黄快三眼]；《打渔杀家》萧恩所唱“昨夜晚吃酒醉”一段是[西皮快三眼]。旦角唱腔没有[西皮快三眼]这个板式，因为[快三眼]板式是三眼一板，即4/4拍节奏，旦角[西皮原板]也是三眼一板、4/4拍节奏，[慢板]再快也就是[原板]了。

[原板]，是各种板式的基础，所以称为[原板]。[原板]的节奏比[快三眼]快一些，它的旋律明快，宜于叙述事物，表达心情。单从胡琴的拉法来说，生、净的“过门儿”旋律比较简朴，旦角的则比较花俏。它是一板一眼，即2/4拍节奏，但是，旦角的[西皮原板]却是三眼一板，即4/4拍节奏。《御果园》尉迟恭所唱“提起了当年投太原”一段是[二黄原板]，为2/4拍节奏；《击鼓骂曹》祢衡所唱“平生志气运未通”一段是[西皮原板]，为2/4拍节奏；《三堂会审》苏三所唱“初见面纹银三百两”一段则是旦角的[西皮原板]，为4/4拍节奏。

[二六]，属于西皮调性，节奏比[原板]快一些，是一种“字多腔少”的板式。[二六]上、下句之间的“过门儿”非常短，宜用于“说理”或“对话”。最早的传统剧目只有[西皮二六]，后来，经过演员和琴师的努力，在新排剧目中也创造出了[二黄二六]。《定军山》黄忠所唱“师爷说话言太差”是[西皮二六]。《连营寨·哭灵牌》刘备所唱“点点珠泪往下抛”一段是[反西皮二六]。[反西皮二六]旋律多是向下走，适于表现苍凉、凄楚、生离死别的情感。

[流水]，是1/4拍节奏的板式，由[二六]进一步紧缩而生成。[流水]与[快板]的板式很接近，[流水]中速，[快板]偏快，唱句之间的停歇不太明显，叙述性强，适于表现轻松愉快或慷慨激昂的情绪。《萧何月下追韩信》萧何所唱“我主爷起义在碓磑”一段，《女起解》苏三所唱“苏三离了洪洞县”一段，都是[西皮流水]。

[快板]，也是1/4拍的板式，节奏要比[流水]快，适用于剧情发展紧张、人物心情激动的情景。《四郎探母》杨延辉所唱“一见公主盗令箭”、《辕门斩子》杨延昭所唱“昨日里斩八将”、《锁五龙》单雄信所唱“见罗成把我牙咬坏”等唱段都是[西皮快板]。

[摇板]，节奏自由，胡琴“过门儿”的尺寸要比唱腔快一倍多，所以这种板式又叫“紧打慢唱”。[西皮]、[二黄]都有这种板式。既可叙事，又可抒情，激动、悲哀、欢乐、喜悦的情绪都可以表现。《四郎探母》铁镜公主所唱“芍药开牡丹放花红一片”一段是[西皮摇板]，《断臂说书》王佐所唱“那马倒有思乡意”一段是[二黄摇板]。

[散板]，节奏自由，乍一听，似乎与[摇板]相似，其实却决然不同。[散板]胡琴“过门儿”是慢拉，演员的唱腔也是慢唱，旋律可以根据人物的情绪自由发挥。《盗御马》窦尔墩所唱“乔装改扮下山岗”一段是[二黄散板]，《三堂会审》苏三所唱“来至在都察院”一段是[西皮散板]。

[碰板]，属于[二黄]调性，唱腔也近似[二黄原板]，开唱形式，除“哆罗”或“一锣”开之外，还有“散起”开或以演员念白开，《太真外传》杨玉环所唱“听官娥在殿上一声启请”一段，就是散起[反四平碰板]，《追韩信》萧何“（念白）千不念，万不念，念在你我一见如故——[碰板]是三生有幸”一段，就是念白直接起板的[二黄碰板]，这种从念到唱起板方法，过渡自然，更生活化、口语化。

[垛板]，1/4拍节奏，是[二黄原板]的附属板式，一般都在[二黄原板]的结尾“垛”着唱几句。《贺后骂殿》赵光义所唱的[二黄原板]“老皇嫂说什么务农耕种”一段中最后几句“赐皇嫂尚方剑泰山压重，管三官、和六院、大小嫔妃、哪一个不遵、任你施行、从是不从”就是[垛板]的形式。

以上仅只是对京剧唱腔的调性及板式做了一个最粗浅的分析。京剧有取之不尽、用之不完的内涵，京剧在发展，唱腔也在不断改进、不断丰富，只凭几页纸、几篇文章无法概括其博大与精深，这只能有待我们进一步开掘、进一步深入细致地研究了。



图 李世芳与乐队

第三章 演员“行当”

京剧行当就是根据演员所演不同角色的类别及其表演艺术上的不同特点，逐渐划分形成的专业分工。

京剧形成前后，在“行当”的分工上，经过了几次的衍变。最初是“十行角色”，即“生”、“旦”、“净”、“末”、“丑”、“副”、“外”、“杂”、“武”、“流”十行。

“生行”、“末行”、“外行”所扮演的角色多是忠坚不渝的男性正面人物。“生行”最初只有老生、小生两种。老生多是扮演挂黑髯的中年人，小生则是扮演不挂髯口的青年人。“末行”挂髯（黑白相间）髯或不分绺的“二涛髯”，这类行当所扮演的人物多是忠诚憨厚的院公或主观呆滞的官员。“外行”是扮演挂白髯的高龄老人，也叫“衰派老生”。

“旦行”扮演的角色都是女性人物。

“净行”扮演的角色虽然也是男性，但多是性格爽朗、举止粗犷的人物，特征是面部要勾画“脸谱”。

“丑行”扮演的角色基本上是一些或幽默、滑稽、机智、活泼或阴险、狡猾的男性人物，特征是在鼻梁上勾画不同形式的白粉。

“副行”扮演的是各个行当的“二路角色”。

“杂行”是演旗、锣、伞、报之类的配角。他们分别扮演车夫、锣夫、伞夫、报子、旗牌、更夫、船夫、轿夫等角色。

“武行”又叫“筋斗行”，编制为八名，分做两堂，分别扮演敌对双方的军士和天兵、小猴儿、小鬼儿、小妖等角色。他们是通过武打翻扑去表现自己所扮演的角色，所以他们除了要走龙套队形、唱曲牌大字外，还要翻扑、开档、接攢、打连环。

“流行”就是“龙套”。他们分别扮演文堂、大铠、太监、青袍、云童、风神等角色。流行的编制也是八名，分做两堂，一堂四人，就这一堂人，却代表了千军万马。

在京剧界设立“梨园公会”的时代，“梨园公会”把所属的演职员工分为“七行”、“七科”。

“七科”是“音乐科”（乐队）、“剧装科”（行头）、“容妆科”（梳头）、“容帽科”（盔头）、“剧通科”（检场）、“交通科”（跑腿儿）和“经励科”（业务）。

“七行”则是梨园公会重新划分的京剧演员的七个行当。“七行”是“老生行”、“小生行”、

“旦行”、“净行”、“丑行”、“武行”和“流行”七个行当。它把原来

“十行角色”中的“生行”细分为“老生”和“小生”；把“末”、“外”

归入“老生”；“副”分别归入各自的行当；“杂”则归

入“武行”和“流行”。

建国后，文艺团体重新整顿，京剧剧团也健全了各项规章制度，“七科”成了历史。“行当”也被简化，

由“七行角色”改为“生”、“旦”、“净”、“末”、“丑”五行，

后来又改为“生”、“旦”、“净”、“丑”四行，把“末”也

并到“生”里去了。

为了更好地展现京剧舞台上各类型的人物形象，“生”、“旦”、“净”、“丑”各行，又有细密的分工。

“生行”详细地分起来，又分为“老生”、“红生”、“武生”和“小生”四个行当。

“老生”是“生行”的一支。老生都要戴髯口（胡须），故又称“须生”。老生所戴髯口分“三绺”和“满”两个种类，用以表示角色的性格或身份。儒雅文人戴“三绺”，勇武将帅戴“满”。髯口又分黑、髯、白三种颜色，用以表示角色年龄的差别。根据表演艺术特点的不同，“老生”分为“唱功老生”、“做功老生”和“靠把老生”。

“唱功老生”包括“安工老生”、“王帽生”等。大都扮演帝王、书生一类人物。以唱为主，在舞台上稳重大方，没有过多的动作。如《空城计》中的诸葛亮、《上天台》中的刘秀、《逍遥津》中的汉献帝、《李陵碑》中的杨继业、《乌盆记》中的刘世昌等。

“做功老生”包括“衰派老生”、“念工老生”等。大都扮演受到刺激、精神状态有些失常或穷困潦倒感情激进的人物。以念、做、唱并重，在舞台上身段繁多，感



情丰富。如《问樵闹府》中范仲禹、《徐策跑城》中的徐策、《四进士》中的宋士杰、《雪拥兰关》的韩愈、《醉轩捞月》的李白、《打严嵩》中的邹应龙等。

“靠把老生”表演上唱念做打舞并重，大都扮演武将一类的人物。因为要扎“靠”，要舞弄“刀枪把子”，所以叫“靠把老生”。如《定军山》的黄忠、《战太平》的花云等。

“红生”是“生行”的一支。原指勾红脸的关羽、赵匡胤等角色。多年来根据《三国演义》和民间传说所编演的关羽剧目甚为丰富，因此，后来便把擅长长演关羽戏的演员称为“红生”。在表演方法上，红生有显著的特点，通过各种身段工架、亮相造型刻画关羽的非凡英雄气度。根据红生宗师李洪春所演出的关羽戏统计，不算配演剧目，就有近五十出左右的关戏保留剧目。

“武生”是“生行”的一支。大都扮演擅长武艺的青壮年男子。有“长靠武生”、“短打武生”和“武老生”之分，表演上各有特点。

“长靠武生”扮演的多是扎大靠的青年武将。要求人物要扮相漂亮、扎大靠、穿厚底靴，威武、有气派。在表演方面武打、功架并重。如《长坂坡》的赵云、《挑滑车》的高宠、《战马超》的马超等。也有勾脸戴髯口的如《艳阳楼》的高登、《铁笼山》的姜维、《状元印》的常遇春等也是长靠武生应工。

“短打武生”扮演的多是身上穿“抱衣抱裤”（即着短装）、脚下穿薄底靴的英雄、豪侠之类的人物。要求人物扮相边式漂亮，念白清脆响亮，动作干净利落。如《十字坡》的武松、《三岔口》的任堂惠、《连环套》的黄天霸、《四杰村》的余千等。《齐天大圣》孙悟空也是短打武生应工，不过它另有一种特别的表演方法。其他如《金钱豹》的金钱豹、《开山显佛》的金翅鸟、《白雪山》的白鹤鸢等鬼怪神仙，也都属短打武生应工。

“武老生”表演上重武打，但也有繁重的唱功，大都扮演戴白髯口的英雄好汉。武老生是黄派武生宗师黄月山所创始，既与一般戴髯口的武生有别，又与靠把老生有别。如《百凉楼》的吴桢、《剑峰山》的邱成、《巴蜡庙》的褚彪等。

“小生”是“生行”的一支。所扮演的角色，都是不戴髯口的青年人。按表演的不同分为“官生”、“儒生”、“穷生”、“扇子生”、“雉尾生”、“武小生”、“娃娃生”七种。

“官生”扮演的多是戴纱帽的官职人员，所以又叫“纱帽生”。他们风度儒雅、潇洒。如《奇双会》的赵宠、《玉堂春》的王金龙等。

“儒生”扮演的多是未见过世面的读书人，遇事少主见而又书生气十足。如《十三妹》中的安骥等。

“穷生”扮演的多是先贫寒后发迹的读书人，处事寒酸而又清高。如《连升三级》的王明芳、《评雪辨踪》的吕蒙正等。

“扇子生”扮演的多是爱情故事中风流潇洒的人物，他们大都是步履飘逸、手执折扇的文弱书生。如《玉簪记》的潘必正、《柳荫记》的梁山伯、《西厢记》的张君瑞、《拾玉镯》的傅朋等。

“雉尾生”也叫“翎子生”，就是扮演头插“翎子”的青年武将或是文武全材的人物。在表演上特别着重做功和身段，以表现英武气概为主。如《群英会》的周瑜、《穆柯寨》的杨宗保、《连环记》的吕布等。

“武小生”扮演的大多是在剧中有较重武打的青年武将，在表演上着重武功，也兼重唱功、念功和做功。在表演上较一般不戴髯口的武生更繁难吃重。如《八大锤》中的陆文龙、《镇潭州》中的杨再兴、《战濮阳》的



◎靠把老生·《战长沙》中周信芳



◎花衫·《贵妃醉酒》中梅兰芳饰杨贵妃



◎老旦·《岳母刺字》中李多奎饰岳母

吕布、《柴桑口》的周瑜等。

“娃娃生”顾名思义是扮演儿童的“行当”，大都由童伶扮演，唱念用大嗓，不使“小生”腔。如《汾河湾》的薛丁山、《三娘教子》的薛倚哥、《二堂舍子》的沉香和秋儿等。

“旦行”因为要贴“片子”，所以也叫“贴行”，就其年龄来说可分为两种，一种是以小嗓表演的青年妇女，一种是以大嗓表演的老年妇女（即老旦）。“旦行”的详细分工，可分为：“青衣”、“花旦”、“花衫”、“刀马旦”、“武旦”、“老旦”六种。

“青衣”是“旦行”的一支，又称“正旦”，因常穿青色褶子而得名。扮演的人物都是封建社会中一些端庄娴静的贤妻良母和节妇烈女，这些角色都是以“唱”为主，以“念、做”为辅。如《二进宫》的李艳妃、《贺后骂殿》的贺后、《金水桥》的银屏公主、《祭江》的孙尚香、《玉堂春》的苏三、《桑园会》的罗敷等都是由唱工青衣应工。《审头刺汤》的雪

艳等虽是刺杀旦性质，但也是正工青衣应工。

“花旦”是“旦行”的一支，扮演的多是天真活泼或放浪泼辣的青年妇女，是以“做、念”为主，以“唱”为辅的行当。根据表演特点的不同，可分为“闺门旦”、“玩笑旦”、“泼辣旦”、“刺杀旦”四种。

“闺门旦”扮演的是天真活泼的少女，大都属于旧社会中“小家碧玉”之类的人物。主要通过“做、念”来刻画人物的性格和内心活动。如《拾玉镯》的孙玉姣、《棒打薄情郎》的金玉奴、《花田错》的春兰、《小放牛》的村姑等。

“玩笑旦”扮演的多是些性格开朗、好说好笑民间少妇。通过爽脆的京白白口表现人物的性格，在许多戏里“玩笑旦”不唱皮黄，而唱[南锣]或[柳子腔]等小曲。如《小上坟》的萧素贞、《打面缸》的周腊梅、《打灶王》的李三春、《一匹布》的沈赛花、《打钢刀》的吴妻等。

“泼辣旦”扮演的多是说骂就骂、说打就打，性格爽朗泼辣的妇女。在表演上重做功，说京白，擅武功：武打常用男性动作，如耍大杠子、摔跤等，但绝不能混同于“武旦”。如《刺巴杰》的马金定、《五彩舆》的冯莲芳等。

“刺杀旦”扮演的多是凶狠淫毒的妇女或刺奸复仇的烈女。在表演上重做功，擅长跌扑技术，说京白。如《挑帘裁衣》的潘金莲、《坐楼杀惜》的阎惜姣、《翠屏山》的潘巧云等。

“花衫”是京剧宗师王瑶卿把青衣的唱、花旦的做溶为一体，创新而成的一种新旦角行当。它既有青衣的端庄，又有花旦活泼的特性。如《柳荫记》的祝英台、《得意缘》的伙英鸾、《红楼二尤》的尤三姐等。

“刀马旦”是“旦行”的一支，扮演的多是穿蟒、扎靠、戴翎子、擅长武艺的青壮年妇女。在表演上要能唱、能念、能做、能打、能舞。如《战金山》的梁红玉、《穆柯寨》的穆桂英、《棋盘山》的窦仙童、《樊江关》的樊梨花等。

“武旦”是“旦行”的一支，扮演的多是穿女箭衣或女打衣的勇武女性。在表演上要求武打火炽、翻扑灵巧，特别着重“打出手”特技。如《青石山》的九尾狐狸精、《武松打店》的孙二娘、《泗州城》的水母、《龙潭鲍骆》的鲍金花等。

“老旦”是“旦行”的一支，顾名思义，扮演的都是老年妇女。扮相、身段、台步与青衣不同，主要区别在于突出老年人的特点。唱用本嗓，唱腔与老生相近，兼用一些青衣腔。如《岳母刺字》的岳母、《徐母骂曹》的徐母、《李逵探母》的李母、《洪母骂畴》的洪母、《钓金龟》的康氏、《望儿楼》的窦太贞、《遇皇后·打龙袍》的李后等，这些都是“老旦”应工的重头戏。

“净行”也叫“花脸”、“花面”，扮演的大多是性格、品质或相貌上有特异之处的男性人物。面部要勾画“脸谱”，唱用宽、粗的嗓音，动作幅度大，以突出其性格、气度和声势。根据不同人物的不同特点，又划分为“铜锤花脸”、“架子花脸”、“武花脸”和“摔打花脸”。

“铜锤花脸”是“净行”的一支，又可叫唱工花脸，以“唱”为主，以“念”为辅，演员必须有一条响亮、高亢、声若铜钟的嗓子。它所表现的人物多是一些刚正不阿、忠心赤胆的



◎铜锤·《铡美案》中袁世凯饰包拯

正面人物。如《铡美案》、《赤桑镇》、《打龙袍》等的包拯，《大保国·探皇陵·二进宫》的徐彦昭，《大回朝》、《阴回朝》的闻太师，《锁五龙》的单雄信……

“架子花脸”是“净行”的一支，着重以做派、工架、道白为主去表现人物。所表现的人物有性格豪爽、疾恶如仇的正面人物，也有阴险毒辣、心地险恶的反面人物。如《开山府》的严嵩，《打督邮》、《古城会》、《芦花荡》的张飞，《连环套》的窦尔墩，《黑旋风》、《浔阳楼》的李逵，《战宛城》、《战濮阳》、《长坂坡》、《群英会》、《青梅煮酒论英雄》等的曹操……

“武花脸”是“净行”的一支，扮演的人物特征是重武打，与“架子花脸”相比，武打为长，工架为辅。有“长靠”、“短打”之分。长靠戏如《竹林记》的余洪，《金沙滩》的杨七郎，《战宛城》的典韦等。短打戏如《打瓜园》的郑子明，《嘉兴府》的鲍赐安等。

“摔打花脸”是“净行”的一支，扮演的人物特征是重翻扑摔打，演员必须有扎实的武功基础和熟练的翻扑技能。如《白水滩》的青面虎，《挑滑车》的黑风利，《洗浮山》的于七，《打焦赞》的焦赞等。

还有一种原是昆曲行当的“毛净”，又名“油花”，京剧沿用后不作为专行，由“架子花脸”或“武花脸”承担应工。“毛净”在舞台上大多动作繁多、身段复杂、毛手毛脚。在表演上不但要重舞蹈，还要擅长“喷火”、“耍牙”等技巧。在化妆上大都“扎屁股、垫肚子”。扮演的角色人、鬼、神都有。如《钟馗嫁妹》的钟馗，《九莲灯》的火判，《华容道》的周仓，《通天犀》的青面虎等。



◎ 文丑·《审头刺汤》中萧长华饰汤勤

“丑行”由于化妆时要勾一小块儿白在鼻梁上，所以又称“小花脸”或“三花脸”。丑角扮演的人物种类很多，有心地善良、谈吐诙谐、动作滑稽的，有刁钻奸诈、贪婪吝啬的。根据所扮人物的不同，分“文丑”、“武丑”两行，他们的表演各有特点。在丑角中的女性人物则称“彩旦”、“彩婆子”或“丑婆子”。“文丑”是相对“武丑”而言。剧中人以武为主则是武丑，以文为主的则是文丑。

“文丑”是“丑行”的一支，大体分“方巾丑”、“苏丑”、“袍带丑”、“茶衣丑”、“邪僻丑”和“老丑”。

“方巾丑”大多扮演儒生、书吏、塾师、谋士等角色，此类角色头戴方巾，故名方巾丑。身段动作舞蹈性、节奏感强，说韵白或苏白，表演上具有独特风格，适于烘托人物迂阔腐腐的气息。如《群英会》的蒋干，《乌龙院》的张文远等。

“苏丑”是说苏州方言而得名。苏丑与方巾丑的差别是方巾丑只扮演文人，苏丑则扮演各行各业的人物；苏丑的舞蹈身段比方巾丑更为丰富多彩。苏丑戏绝大部分都是昆剧移植成京剧的剧目，保持了昆剧原来念白的特点，也继承了表演上的许多繁难功夫。如《荡湖船》的李金富，《十五贯》的娄阿鼠，《思凡下山》的小和尚等。

“袍带丑”又名“冠丑”或“官丑”，就是扮演做官的人物。文官、武官、正面人物、反面人物都有，一般讲究口齿伶俐，念白清脆。大都念京白，有些说韵白的更重视舞蹈身段。如《昭君出塞》的王龙，《失印救火》的金祥瑞，《湘江会》的齐宣王，《斩黄袍》的韩龙等。

“茶衣丑”扮演的是酒保、樵夫、驴夫等贫苦小人物。一般都念京白，穿蓝布衣衫、腰系围裙、脚穿便鞋。如《武松打虎》的酒保，《问樵闹府》的樵夫，《小放牛》的牧童，《一匹布》的张古董等。

“邪僻丑”又名“鞋皮丑”，主要扮演不挂髯口的花花公子之类人物，这些人物绝大多数为邪僻的反面人物，故称“邪僻丑”。表演上除个别剧目外，一般舞蹈性较少。如《打花鼓》的丑公子，《铁弓缘》的石文等。

“老丑”扮演的是老年诙谐人物，一般挂髯或白色“四喜”髯口，戴白毡帽，白口念京白，有些剧目也说一种带有方言味的白口，俗称“怯口”。如《甘露寺》的乔福，《乌盆记》的张别古，《女起解》的崇公道等。

“武丑”是“丑行”的一支，又称“开口跳”，扮演的大多是精通武艺、体轻灵巧、沉着机智、老于世故的侠义之士。他们要能“打”、擅“翻”，还要具备灵利的口齿，清脆的京白。如《三岔口》的刘利华，《盗甲》、《偷鸡》的时迁，《三盗九龙杯》的杨香武，《连环套》的朱光祖，也有说山西“怯口”的《徐良出世》、《藏珍楼》等戏的徐良……

“丑婆子”一般都是诙谐的中、老年妇女，通常由丑行所扮演。如《探亲家》的亲家母，《拾玉镯》的刘媒婆，《铁弓缘》的陈母，《窦娥冤》的蔡婆，《梅玉配》的黄婆，《锁麟囊》的胡婆，《普球山》的窦氏等。

第四章 舞台“程式”



为了恰当准确地表达人物意图和剧情发展,艺术家们以生活为依据,通过艺术加工,创造出了很多以虚为主、以实为辅的表演动作。这些表演动作经过舞台实践,不断地升华、提高,最后形成了一种特定的既有虚拟性又有舞蹈性的艺术手段。而这一个又一个充满简洁性、技巧性的艺术手段,又得到了历代艺术家和观众的检验和首肯,证明这些艺术手段足以概括和适应各类人物在不同情况、不同氛围中的各种典型表现。为此,这些优美的艺术手段被固定下来,形成了一个又一个的舞台“程式”。

京剧是一门综合艺术,一个优秀的京剧演员必须有机地掌握“五功四法”才能充分发挥京剧艺术的功能。“五功”即“唱”、“念”、“做”、“打”、“舞”五种艺术手段,“四法”即“手”、“眼”、“身”、“步”四种技法。京剧“程式”有包括“唱”、“念”的“音乐程式”,还有包括“做”、“打”、“舞”的“舞台程式”。“音乐程式”在第二章“唱段板腔”中已有一些浅显的分析,那么,这里的舞台“程式”,就从“做”、“打”、“舞”诸方面进行一些粗略的介绍。

传统京剧表演艺术中的喜、怒、哀、乐、行、动、坐、卧等各种生活现象,都是通过舞蹈化的舞台动作来表现,这些动作都带有一定的规范性,而这些带有一定规范的“动作”,在京剧界就叫“做”、“打”、“舞”。

一名称职的演员要经过严格的基本功训练,使腰腿柔软、身体灵活,才能表演出姿态优美富有感染力的舞台“程式”。

演员的严格“基本功”训练包括“腰腿功”、“把子功”和“毯子功”。“腰腿功”就是下腰、涮腰、耗腿、压腿、踢腿、扳腿、撕腿等项目;“把子功”就是刀、枪、剑、戟、斧、钺、钩、叉等“刀枪把子”的拿法、耍法和用法等项目;“毯子功”就是在毯子上进行的翻筋斗、摔抢背、窜扑虎、走吊毛儿等项目。在练习这些功夫有了眉目以后,才逐渐从简到繁、从易到难地进行各种不同类型的“程式”训练。

首先,我们从易而难地介绍一些京剧舞台上经常运用的简单身段程式动作、简单基本程式动作和简单跌扑程式动作。

“山膀”动作是两臂左右平伸,藏肘拧臂,松肩扣腕,左为拳,右为掌。在戏中“山膀”的用处很大,如短打戏里的“走边”、长靠戏里的“起霸”都贯穿了大量的“山膀”动作;并且不少戏中还以“拉山膀”为开唱的“叫板”动作。为此,旧时科班对“山膀”的训练,常是耗完一炷香才停息。

“云手”有正、反云手两种。“正云手”动作是左手五指平伸,手心向上,臂肘弯曲,手掌齐腰;右手五指平伸,手心向下,臂肘弯曲,手掌齐肩,两手间象抱一个圆球似的推动,变右手在上、左手在下为左手在上、右手在下,然后左手变拳向左前方拉平,右掌跟着左拳推至左方扣左腕,再向右方拉开,手心向右外方,与肩平。“反云手”动作与“正云手”相反。在“起霸”、“走边”中“云手”也是很常用的一种“程式动作”。

“整冠”是对日常生活中整理仪容加以美化、夸张的一种“程式动作”。

动作是双手平起,手心相向,中指微屈,抬至冠巾处,作虚拟整理冠帽的动作。

“整鬓”是青衣、花旦整理仪容的一种“程式动作”。动作是整右鬓时,抬右手出兰花指,用食指、中指略托鬓,左手弯曲抚右肘。整左鬓时反之。

“理髯”是男性戴“髯口”的角色整理仪容的一种“程式动作”。动作是双手抬起,接近须髯,拇指、中指略并拢,拇指在须后,中指在须前,其他三指略向外翘,双手从上顺须髯下理。

“抖袖”是剧中穿蟒、帔、官衣、开氅、褶子、老斗衣等服装的角色整饬服饰时运用的一种“程式动作”。多用于角色出场,剧中开唱“叫板”或重点念白暗示乐队



◎ 山膀



◎ 抖袖

“叫锣鼓”……分双抖、单抖两种。“双抖袖”是双臂向胸前曲，由上而下，由里而外甩袖，然后用腕和拇指慢慢将袖勾起，置于腕部。“单抖袖”仅用一手动作。

“翻袖”有正、反、单、双四种形式。“正翻袖”是将水袖抖下，由内向外而翻，使水袖翻搭于腕上，“反翻袖”则是由外向内而翻，“单翻袖”是单手翻，“双翻袖”是双手同时翻。剧中起“叫头”时多用“翻袖”动作暗示“场面”。

“扬袖”有斜扬、平扬、双扬三种形式。“斜扬袖”动作是踏右步，左按袖，上右脚，随踏左步，左袖盖住右袖，右膀子由下向上拧至右斜方，弹腕出袖。“平扬袖”动作与“斜扬袖”相同，唯正前方出袖。“双扬袖”动作是踏右步，左按袖，双里盖袖，由里向外甩腕子，向上翻，再向上弹出。

“云步”是经过美化的一种舞台步法。动作是两臂双翻袖，成顺风旗式，两脚立正起法儿，向左方移动时，左脚跟、右脚掌同时向左移动半步，然后左脚掌、右脚跟再同时向左移动半步，如此反复进行。向右方移动时，动作相同。如《贵妃醉酒》杨玉环唱“长空雁”时，即走“云步”。

“蹉步”是美化匆促前进的一种舞台步法。动作是前脚向前迈起一步，后脚随即蹉上一步，占有前脚位置，使前脚更向前迈进一步。这种步法经常在“起霸”、“趟马”以及翻筋斗时运用。

“跪步”是表示心情紧张慌乱，受惊跌倒后继续前进的一种夸张步法。动作是双手抖下水袖，由胸前向两边拉开，往斜后方扬起，双膝跪地，用膝盖跪行移动。横向跪行是“横跪步”，如《韩琪杀庙》秦香莲受惊吓挣扎时运用的就是“横跪步”。向前跪行是“直跪步”，如《樊江关》薛金莲向柳迎春跪地赔情时运用的就是“直跪步”。

“滑步”是剧中角色在泥泞难行的道路中摔倒时运用的一种步法。动作是右脚向前滑行一步，腰往后闪，左手从胸前向上前方画一半圆，右手从胸前向上后方画一半圆，水袖分别扬于腕上，右水袖做撑地虚拟动作，同时，双腿交叉，前腿打滑。如《御碑亭》的孟月华，从娘家赶回婆家，冒雨夜行时就运用了“滑步”这个“程式动作”。

“醉步”是从醉汉步履踉跄的动作中提炼而成的一种醉态步法。动作是上肢摇晃，两腿绵软无力，脚步蹒跚。如《贵妃醉酒》杨玉环、《太白醉写》李白在酒后运用的就是“醉步”。

“矮步”也叫“走矮子”，为丑角专用。是表示身躯矮小或蹑足潜踪偷窃时运用的一种步法。动作是双腿蹲下，脚跟提起，脚掌着地，向前走动。如《游街》的武大郎、《扈家庄》的王英、《时迁盗甲》的时迁运用的就是“矮步”。

“卧鱼儿”有正、反两种形式。“正卧鱼儿”动作是踏右步，双抖袖，双翻袖，右手高，左手平，右腿往前伸出再往后绕，撇在左腿后，立稳，缓缓下蹲往右卧，背着地，压在左脚上，左手往后背，右手放在胸前。“反卧鱼儿”动作与之相反。如《贵妃醉酒》杨玉环嗅花时运用的就是“卧鱼儿”这一“程式动作”。

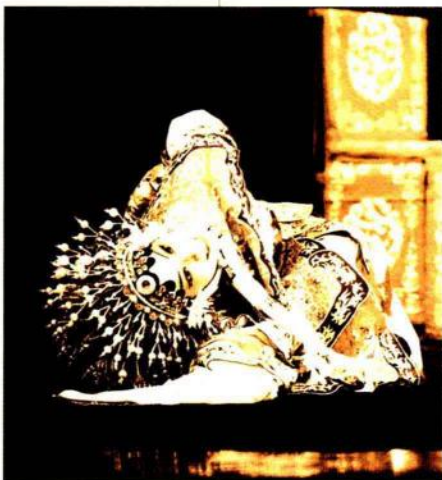
“屁股坐子”是剧中人物被人踢倒或自己滑倒时运用的一种“程式动作”。分硬、软两种。“硬屁股坐子”动作是翻袖、身躯向上跃起，两腿交叉，然后落下，两腿先着地，臀部随之着地。如《三击掌》击掌后，王宝钏被王允踢倒在地运用的就是“硬屁股坐子”。“软屁股坐子”动作过程是在急行进时，两腿交叉，向下着地，身躯不向上跃起。如《秋江》陈妙常出庵追潘必正时，急不择路，突然滑倒，运用的就是“软屁股坐子”。

“提鞋”是剧中穿薄底儿鞋的角色应用的一种“程式动作”。男提鞋动作是蹲骑马裆，提左边鞋时，双手从右向左画一圆形，屈身向左脚做提鞋的虚拟动作；提右边鞋时反之。女提鞋动作是提右边鞋时，右腿向左腿后伸去，身躯向下蹲，右手抬向右耳边，左手做提鞋的虚拟动作；提左边鞋时反之。

“望门儿”就是剧中人走向舞台两侧转身向内观望，以表示寻找、搜索某人或某事物。若有两人分别向两边观望，则称为“双望门儿”。有时演员并不走向两侧，而是仅以举手作观望状来表示，则称为“一望两望”。

“气椅子”是剧中角色因气愤过度或遭遇突变昏厥时所运用的一种“程式动作”。动作是演员面向观众站立，向后仰倒于椅上。

“僵尸”是剧中角色突然昏厥至死时所运用的一种“程式动作”。分硬、软两种。“硬僵尸”是身躯挺挺，突然向后倒下，倒下时要闭气，梗头，以背肩着地。如《清风亭·认子》张元秀突然不见张继保，一急厥倒，运用的就是“硬僵尸”。“软僵尸”是上身向后仰



◎ 卧鱼儿



◎ 鹞子翻身