



京剧常识手册

上

中国戏剧出版社

中國經濟史綱

上

图书在版编目(CIP)数据

京剧常识手册/涂沛 苏移等著. - 北京:中国戏剧出版社,
2002.1

ISBN 7-104-00925-6

I. 京… II. 苏… III. 京剧-艺术-手册
IV. J821-6232

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 096561 号

京剧常识手册

涂沛 苏移 等著

中 国 戏 剧 出 版 社 出 版

(北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码:100086)

新华书店总店北京发行所 经销

北京长阳汇文印刷厂 印刷

500 千字 开本:850×1168 毫米 1/32 开本 25 印张 12 插页

2002 年 1 月第 1 版 2002 年 1 月第 1 次印刷

印数:1-1500 套

ISBN 7-104-00925-6/J.418 定价:49.80 元(上下册)



中国戏剧出版社

目 录

京剧简史	苏 移(1)
一 徽班进北京	(4)
二 京剧从徽戏班脱胎而生	(10)
三 清末京剧艺术的成熟与提高	(36)
(一)京剧艺术发展的社会条件	(36)
(二)丰富多彩的演出剧目	(38)
(三)演出活动	(60)
四 “五四”运动以来京剧艺术的发展与变革	(119)
(一)“五四”运动以来的社会状况	(119)
(二)戏剧观及艺术审美观的改变	(122)
(三)京剧艺术和京剧艺人社会地位的改变	(129)
五 流派空前繁荣——表演艺术的新发展	(147)
(一)流派的出现是表演艺术高度发展的结果	(147)
(二)表演流派的空前繁荣	(148)
六 京剧艺术登上世界舞台	(197)
(一)梅兰芳出国访问演出和程砚秋赴欧考察戏剧	(197)

(二)梅兰芳赴苏联访问演出	(203)
(三)历史意义	(204)

京胡伴奏	陆松龄 安志强(211)
前言	(213)
一 概说	(215)
(一)怎样挑选京胡	(215)
(二)京胡的特点	(216)
(三)京胡的伴奏功能	(217)
二 伴奏技巧	(223)
(一)演奏姿势	(223)
(二)定弦,定调	(224)
(三)指法	(225)
(四)弓法	(227)
三 伴奏“过门”	(235)
四 曲牌演奏	(248)
小开门(二黄)	(248)
小开门(西皮)	(248)
二黄转八岔	(249)
万年欢(二黄)	(250)
夜深沉(西皮)	(251)
五 唱腔伴奏	(253)
娘子不必太烈性(《搜孤救孤》程婴[生]唱〔二黄原 板〕)	(253)
两国交锋龙虎斗(《失街亭》诸葛亮[生]唱〔西皮原 板〕)	(260)
老爹爹发恩德将本修上(《宇宙锋》赵艳容[旦]唱 〔西皮原板〕)	(266)

- 老程婴提笔泪难忍(《赵氏孤儿》程婴[生]唱[反二
黄散板—原板—散板])…………… (271)
- 姚皇兄休得要告职归林(《上天台》刘秀[生]唱[二
黄慢板])…………… (277)
- 自那日朝罢归身染重病(《洪羊洞》杨延昭[生]唱
[二黄快三眼])…………… (283)
- 自幼儿蒙嫂娘训教抚养(《赤桑镇》包拯[净]唱[二
黄快三眼])…………… (292)
- 我本是卧龙岗散淡的人(《空城计》诸葛亮[生]唱
[西皮慢板—原板])…………… (301)
- 我正在城楼观山景(《空城计》诸葛亮[生]唱[西皮
二六板])…………… (315)
- 明日里抗金兵分头应战(《抗金兵》梁红玉[旦]唱
[西皮二六板])…………… (322)
- 此时间不可闹笑话(《淮河营》蒯彻[生]唱[西皮
流水板—散板])…………… (326)
- 低头离了洪洞县(《苏三起解》苏三[旦]唱[西皮
流水板])…………… (329)
- 看大王在帐中和衣睡稳(《霸王别姬》虞姬[旦]唱
[南梆子])…………… (331)
- 独守空帏暗长叹(《望江亭》谭记儿[旦]唱[四平
调])…………… (337)
- 昔日有个三大贤(《珠帘寨》李克用[生]唱[西皮
导板—原板—二六板—快板])…………… (339)
- 将酒宴摆至在聚义厅上(《坐寨盗马》窦尔墩[净]
唱[西皮导板—原板—快板—散板])…………… (348)
- 昔日梁鸿配孟光(《龙凤呈祥》孙尚香[旦]唱[西
皮慢板])…………… (358)

- 崇老伯 he 说是冤枉能辩(《女起解》苏三[旦]唱(反
二黄慢板))..... (368)
- 耳边厢又听得初更鼓响(《生死恨》韩玉娘[旦]唱
〔二黄导板—散板—回龙—慢板—原板—散板〕)
..... (383)

京剧简史

苏 移 编著

概 说

京剧形成于清代道光年间的国都北京，至今已有 150 多年的历史。京剧的形成，概括而言，是在进入北京的徽戏班的基础上，吸收了汉调、昆曲、京腔、梆子腔……等一些地方戏曲的特长，并根据北京观众的欣赏要求，经过广大戏曲艺人的创造革新逐渐演变而成的。因此，我们了解京剧的形成，要从徽班进京说起。

一 徽班进北京

清代的乾隆年间，经济繁荣，社会稳定，文化艺术相应得到了发展。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，僊童妙伎歌扇舞衫，后部未歇，前部已迎。左顾方惊，右顾复眩。”（见赵翼《檐曝杂记》）乾隆三十六年（1771年）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。（见《燕兰小谱》）

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。（见《梦华琐簿》）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：

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而多采。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。这不仅加强了声乐的美

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，无分毫矫强。不必征歌，一颦一笑，一起一坐，描摹雌软神情，几乎化境。”

感，更重要的是加强了声腔曲调的表现能力。因此，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。

内容生动、通俗易懂的剧本 徽戏班受北京广大群众欢迎的第二点原因，还在于它具有内容丰富、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》、《卖胭脂》、《一匹布》、《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》、《挡马》、《昭君出塞》、《蓝关度》、《清风亭》、《坐楼杀惜》、《扫松下书》、《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》、《长坂坡》、《摔子惊曹》、《醉打山门》、《金莲戏叔》、《狮子楼》、《十字坡》、《快活林》、《蜈蚣岭》、《花果山》、《安天会》等等。从这些剧目的思想内容来看，虽然因时代局限，难免带有某些封建糟粕外，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。据说，当时演《清风亭》一剧时，当戏演到张继保做官以后，不认曾经养育他的张元秀夫妇时，台下观众“无不切齿”。待演到张继保触雷毙命的一段情节时，台下观众“无不大快”。甚至戏演完以后，

观众还是“相视肃然，罔有戏色，归而称说，浹旬未已。”可见戏演得十分动人，收到了很好的演出效果。

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。我们都知道，作为一个剧种也好，作为一个剧目也好，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，皆若辈随口诌成，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《花部农谭》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。

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。前面我们例举了一些徽戏剧目，在这些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《徐策跑城》、《蓝关度》、《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《长坂坡》、《十字坡》、《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。所谓“行当”，实际上就是各种不同类型的（性别、年龄、性格、擅长……）角色在表演技术上的分工。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。（因徽戏班进京时曾一度遭禁，才改唱昆曲。）另外，我们从徽戏班的一部分传统武戏来看，如《长坂坡》的靠工，《十字坡》的短打，《花果山》的筋斗，也确实丰富多采。

重于做工，讲究表情 我们从徽戏班的剧目中，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。例如在徽戏班进入北京这一时期，有一位叫米喜子的著名演员（据说程长庚就是米的学生）。历史上记载，米“自幼入班，习扮正生，“以正生擅一时名”，他对表演“刻意求精，家设等身大镜，日夕对影徘徊，自习容止，积劳成疾，往往呕血。”“一日，都老爷（御史）团拜，约米喜子演《战长沙》，出场时用袖子遮脸，走到台前，乍一撒袖，全堂观客，为之起立。都说仿佛真关公显圣一样，所以不觉离座。”“每登场，声曲臻妙，而神情逼真，辄倾倒其坐，远近无不知有米喜子者，

即高丽琉球诸国之来朝贡或就学者，亦皆知而求识之。”米随徽班来京后，隶春台班。“道光十二年壬辰，年才四十余，病歿，人嗟惜之。春台班由是减色。”从这位演员的表演，可见看到徽戏是非常讲究做工的。