

· 戏曲知识丛书 ·

京剧行当

景孤血 著

中国戏剧出版社

· 戏曲知识丛书 ·

京剧行当

景孤血 著



中国戏剧出版社

京剧行当

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

京安印刷厂印刷

字数49,000 开本787×1092毫米 1/32 印张 2 $\frac{3}{4}$

1960年8月第1版

1981年12月第2次印刷

书号：8069·151

定价：0.28元

目 录

生 行

一 须生 (附末、外)	4
二 红生	14
三 小生	18
四 武生	22
(附) 娃娃生	26

占 (旦) 行

一 青衣	29
二 花衫	32
三 武旦 刀马旦	39
四 老旦	40

净 行

一 铜锤花脸	44
二 黑头	45
三 老脸	46
四 架子花	48

五 武花 摔打花脸53

六 油花 56

丑 行

一 文丑 61

二 武丑 70

三 丑婆与彩旦 73

应工（附反串） 76

中国戏曲之有“行当”，并不只京剧为然，其它各种地方戏中也有“行当”。“行当”，即指哪些人物应该归哪些角色扮演，其来甚古。在元人杂剧时代，已然有了“正末、冲末、小末、外、正旦、老旦、外旦、搽旦、净、丑、杂、卜儿、邦老、傣儿”等分别；其中“杂”又称为“杂当”，实即后来的“行当”。不过，元杂剧中却没有“生”，有些角色所隶属的“行当”和今天也不一样。这里引证只是想要说明“行当”的来源很早，对于元曲角色的分工，恕不详谈；事实上，那种考据之学，也确非专家莫辨的。后来在各种地方戏中，以汉剧分成的“十门角色”最为详尽，即是“一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九佚、十杂”。以“末”为首，犹得元曲之遗。京剧虽然来自徽、汉，可是所说的“十门角色”为“生、旦、净、末、丑、筋斗、上、下手”。按这说法，“筋斗”、“上、下手”只为两或三门，共凑一起，亦不过为“八门”，哪里来的“十门角色”呢？又按京剧向分“七行七科”，这“七行”是“生、旦、净、末、丑”，再加“打旗”扮“龙套”的叫作“流行”，亦名“文堂行”，说是“打旗”，实际他们也不仅是专管“打旗”，有时兼演各种男性零碎；还有演武戏的“武行”，

这样一共凑成“七行”。但在事实上，很多年来，“末行”已和“生行”合并，只剩下“生、旦、净、丑”四行了。所谓“七行”，也有人说，是除却再加“文堂行”外，把“武行”“武剧行”分成两个，一个是组织、教授武戏，一个是上台表演武打，后者也叫作“金斗行”。这倒符合于上面说的把“筋斗”和“上、下手”当成两门。不过“上、下手”也要上台表演。再加“文堂行”，正是“七行”。至于“七科”，则是“音乐科、服装科、容装科、容貌（普通作帽）科、剧通科、交通科、经励科”。这“七科”除“音乐”“剧通”是在台上工作外，其余都属于后台服务，而“经励科”且成为旧社会专门剥削演员的封建把头行帮制度，在解放后，早已被彻底消灭；其“剧通科”由于肃清舞台杂乱形象，取消“检场”，亦不存在。各剧团健全制度，分工合作，更无“跟包伙计”与“催戏人”之说，“交通科”亦随之转化。所以“七科”名义根本废除，在今天，也只有“七行”；并且其中的“文堂行”，亦经过革新，而是由大家分担，不再设立专行了。本来，“文堂行”（即“流行”）就是后来新增设的，原始没有。因为老例不论“生、旦、净、末、丑”，在遇到没有戏的时候，大家都要“跑龙套”。不但要学会了在台上的各种分列式，如“钻烟筒”、“倒脱靴”、“太极图”、“四合如意”、“双龙出水”等，还要会唱各种群曲，如【一江风】、【泣颜回】、【五马江儿水】等。严格地讲：有时还要接唱两句摇板，如在《南阳关》中，主

角伍云昭唱完“尔等可愿反皇朝”？大家就应接唱：“老爷请把心放了，我等情愿反皇朝！”只是后来由于某些主角突出地犯了个人主义，不愿再“跑龙套”，余者相率效尤，才又成立了这一行。“金斗行”主要在翻筋斗，“上、下手”需要讲求打得整齐。过去“武行”也有“打炮戏”，如某班社新换一堂“武行”，在第一天必演“昊天关”，由他们扮“削刀手、标枪队”，以为考验。但无论如何，也都比较简单。所以今天谈的重点，还是在于“生、旦、净、末、丑”。京剧“末行”虽已并入“生行”，而从前“末行”确曾独立。这里有一事可证：过去戏曲班社祭神，他们沿例要摆上五样供品，这五样供品，都带有象征性的：如供一碟花生米来代表“生”，一碟鸡子来代表“旦”，一碟虎皮豆子来代表“净”，一碟盐末来代表“末”，一块豆腐来代表“丑”。这种作法，是否合适，我们姑不去管（事实上也早已不存在了），而既以“盐末”来代表“末行”，可知“末行”起初绝非混入“生行”。不过，根据今天既成事实，我们只能按照“生、旦、净、丑”来谈，而以“末、外”附于“生行”了，下列程序即是如此。为了丰富常识和说明问题，最后并殿以“应工与反串”。

生 行

京剧“生行”相当于元曲之“末”，其地位非常重要，内容也包括甚广，计分“须生”“红生”“小生”“武生”和另外一种扮演小孩的“娃娃生”。以“生行”言，当以“须生”为首，因此开宗明义，就先来谈一下“须生”。

一 须 生（附末、外）

须生，也叫老生、正生，过去还叫作“胡子生”。一般说来，都是男性，有正义感的历史人物，年龄是从三十岁左右开始。人物以挂“黑髯口”（黑胡子）的为主。可是往往也有一本戏，内容是表演十几年的故事（如《赵氏孤儿》），那么，剧中的须生，也会由壮年而成老年，他的胡子，也自然要由黑变髹（苍色）、由髹变白了。不过，髯生的胡子都是三绺，颜色虽变形式却不能变。那种三绺的胡子按戏曲术语管它叫作“三”。黑的叫“黑三”，髹的叫“髹三”，白的叫“白三”。这种“髯口”，是代表着剧中人的机智，儒雅性格。

须生，基本上都是文人，但也有武人。一般又可分为三小项：即是“安工老生”“衰派老生”“靠把老生”。京剧中的人物，是多种多样的，即以“生行”而论，也不是这三小项所能完全概括进去。所谓“安工”“衰派”“靠把”，只不过是举其大多数具有代表性的分类而已。

“安工老生”，都是文人，也有皇帝，所以“安工老生”又包括了过去京剧界所常说的“王帽老生”。“安工老生”，如《上天台》的刘秀、《捉放曹》的陈宫、《御碑亭》的王有道等……都是。“安工”，是指这些人在舞台上具有安闲、宁静的心情和雍容、潇洒的身分。其实也不是那么绝对，因为每一个戏的剧情，都是有发展的，不能老停留在故事的某一阶段。所以剧中人的安闲、宁静，不可能由始至终全无变化。如《上天台》的刘秀在斩了姚期以后就是《打金砖》，他不但不再宁静，反而有了很繁重的扑跌。总之一句话：“安工老生”，也不能老是安闲；否则就只有《天官赐福》的天官才能那样，那还有什么高度的艺术性呢？

“衰派老生”，是指那些精神受到刺激、有些失常，或者由于环境的穷愁潦倒，把人变成颓唐、不景气的人物。象《当铜卖马》的秦琼、《问樵闹府、打棍出箱》的范仲禹、《坐楼杀惜》的宋江等，都是“衰派老生”。秦琼被困在天堂县的客店里，连饭都没得吃，自然萎靡不振；范仲禹进京赶考、失掉妻儿、惊痛成疯；宋江受到阎惜姣的威胁、最后激动杀人；这都是“衰派”。但“衰

派”不等于“衰败”！

“靠把老生”，都是武将。京剧术语，管戴盔披甲的扮相叫做“扎靠”；又管剧中人使的兵刃叫作“刀枪把子”。“靠把老生”，是指“扎靠”，拿着“刀枪把子”，带有小开打的须生。如《下河东》的呼延寿廷、《镇潭州》的岳飞、《战太平》的花云，就都是这一类型。

须生以唱为主，全用本嗓。这三种不同类型，唱法也不一样。“安工老生”要唱的悠扬宛转；“衰派老生”要唱的悲忿颓唐；“靠把老生”要唱的激昂慷慨。但这也要灵活运用；如秦琼和一般“衰派老生”，岳飞和一般“靠把老生”就都有所不同。听到名演员唱，自然会是有区别的。

此外，这三种类型，有时也可互相转化：如从《上天台》的刘秀到《打金砖》，就是从“安工”转入“衰派”；从《鱼藏剑》的伍子胥到《刺王僚带鞭击五将》，就是从“安工”转入“靠把”；《风波亭》的岳飞就是从“靠把”转入“衰派”；周信芳先生的《文天祥》却又从“靠把”转入“安工”。这些有的很明显，也有的不甚明显。总之，千万不要把这三种类型变成绝对化，而使它各自孤立起来。

在这里还要明确几个问题：须生固然是根据人物性格来分类的，但也不是说在任何剧中以须生扮的角色都是有褒无贬。因为这一错觉，过去也是确实存在的。如我在上面说是“有正义感的历史人物”，这只是“一般的”适

用。而个别须生所扮演的却也有很坏的坏人。如《秦香莲》中的陈士美，也是须生；但他一旦爬上高枝，不但亲死不顾，遗弃糟糠，而且还发展到杀妻灭嗣，以致被包拯铡死，观众无不称快；再如《三关排宴》的杨四郎，丧失民族气节，忍辱偷生，贻耻家门，终于被罚自尽，也是由须生来扮演的。这在戏中都是绝对反面人物，几乎可以说是应被深恶痛绝的人物。再有，则是昏聩无能、糊涂愚蠢的官僚，本为暴露对象，却也用须生扮演；如《法门寺》的赵廉，听断不明，是非颠倒，而演员也用须生，这还只不过是糊涂而已；至于《行路训子》的张宣，则不但昏聩，而且是纵妻杀弟，甘作帮凶了。其外型则是一样的戴纱帽、穿官衣、挂“黑三”髯。另外也有通过须生扮的正人，却是作为讽刺对象，实际是揭穿他们想要维持封建统治尊严的假面具，使他们出乖露丑来作为博笑的工具，如《胭脂虎》的李景让、《辕门斩子》的杨延昭，都属于此类。其间用的夸张手法，还有些是漫画式的。再如《浣花溪》的崔宁，是个借妻势力窃踞高位，碌碌无能的缩头男子，而在剧中也是须生。此外还有的是：既写出了人物的正义感，同时也刻划了他们的怯懦、优柔、摇摆不定，如《捉放曹》的陈宫，在剧中既写出了他赞成反董卓的暴虐专政，但结果对于残忍猜忌的曹操，还是纵虎归山。在须生戏中更有一些戏妻、休妻的，都是主观疑妻不贞，甚至使用卑劣手段，来体现个人的“大男子主义”的人物，如《桑园会》的秋胡，《汾河湾》的薛仁贵，《武家坡》的

薛平贵，都是这一套。《御碑亭》的王有道虽未戏妻，而疑心休弃，也属于这流人物。因此，在京剧的“行当”中，每一“行”都是包括了好坏各种典型，绝没有一边倒的。这是关于“须生行”不完全是好人的问题；再一个则是必须认清年龄服从性格，千万不要固执。例如：京剧的诸葛亮，除了有一出《诸葛亮招亲》外，其余从《三顾茅庐》到《七星灯》，没有一出戏是不挂“髯口”的。可是按照历史，那时的诸葛亮才二十七岁，不一定比赵云大。但是赵云却还没带“髯口”呢。再如刘备也是从《三结义》起就带胡子；而吕布从《连环计》到《白门楼》，则是一辈子光嘴巴。实际上，吕布却是比刘备年纪大的。这些，都是从性格上来分“行当”，不能因受历史局限，以致影响风格。因为历史故事，究竟不等于历史。而且戏曲题材，还有些是传说故事，本无历史可查，那就更不应当多所拘泥了。

我在前面谈的“衰派须生”，也许有人怀疑好多“现成”例证为什么都没有举：即如《清风亭》的张元秀，一般都把他当作“衰派须生”，这里却没提到。实则《清风亭》的张元秀，是“外”不是须生。“生、末、外”的分别，首先也是在于性格：“末、外”的性格，和须生有共点；但在某些方面，也许比须生更激烈，或者也更粗犷些。他们在外型上的不同，是“外”多半挂“白满髯”；“末”多半挂“髹满髯”，即使不挂白或髹满，也是挂“黑满”，或另外一种叫作“二绦”，其形似满，而又短

些。“外”挂“白满”的有文有武：象《鹿台恨》的比干、《赵氏孤儿》的赵盾、《鸿门宴》的范增、《盗宗卷》的陈平、《甘露寺》的乔玄、《跑城》的徐策、《三击掌》的王允、《四进士》的宋士杰等，都是文角色；再如《卧虎关》的伍子胥、《过巴州》的严颜、《定军山》的黄忠、《凤鸣关》的赵云、《珠帘寨》的李克用、《泗水关》的杨褒、《李陵碑》的杨继业等，就都是武角色了。这一行在地方戏中往往勾脸，很接近于“净行”的“老脸”；有时还可互相转化。《白蟒台》的王莽、《珠帘寨》的李克用，就都是由花脸变成须生的，实际本来是“外”。“末”在京剧中，也早已不是象“元人杂剧”那样了，其性质却象昆曲中的“副末”与“倅末”。挂“髹满”的如《盗宗卷》的张苍、《连环计》的王允、《打渔杀家》的肖恩、《失印救火》的白怀、《奇双会》的李奇、《审头刺汤》的陆炳。挂“黑满”的现在较少，从前就连《群英会》的鲁肃，也是挂“黑满”的，因为他是“末”不是须生。在“外、末”的“行当”中，特别有许多苍头、院子，如《春秋笔》的张恩、《一捧雪》的莫成、《走雪山》的曹福等都是。张恩、莫成挂黑“髻口”，是“末”；曹福挂“白满”髻，是“外”。此外还有《战蒲关》的刘忠、《铡判官》的颜义等多人，总之，都不出这两门。周信芳先生最近演出的《义责王魁》，其王忠一角，也应是“外”。“外、末”在京剧中还有一特点，即唱不必西皮、二黄，象《扫松下书》、《徐策跑城》，或

唱徽调，或唱“拨子”，李奇则唱“吹腔”，都和须生不同。上所举例还没提到挂“黑髯口”之“外”；象《炮烙柱》的梅伯，原来就是“外”，既不是“末”也不是须生。“末”在过去，有时还要勾（或揉）红脸，但和“红生”（见下节）又不一样；其最大区别，“红生”都是正角，勾（或揉）红脸之“末”，则是配角（这只限于京剧，其说亦详见下节）。而后来却都变成和一般须生的脸色相同了。这如原来《胭脂褶》中“遇龙封官”的朱棣（永乐）、全部《春秋配》的张雁行。而现在“遇龙封官”的朱棣也变了正工须生；《春秋配》只剩“捡柴、砸涧”，根本也看不到张雁行了。还有，常听人说“滑稽老生”，事实上若论起“行当”也没这名色。他们所说的“滑稽老生”，如《黄一刀》的店家、《打樱桃》的员外、《青石山》的苍头、《荷珠配》的刘之协、《打砂锅》的吴成等，全是挂“髯髯口”，也都应归入“末行”。现在既与“生行”合流，所以才有人管这些叫作：“滑稽老生”。或者要问：目前有没有一台上荟萃了“生、末、外”三门角色的？有！那就是《文昭关》的定计一场。伍子胥虽挂“白三髯”却是“生”，因为他的胡子变白，是因焦愁过度才一夜白须，而且也是“三”不是“满”。东皋公应挂“白满”，是“外”。皇甫讷应挂“黑满”，是“末”。这一出戏，就是“生、外、末”同台。不过，近来舞台上的胡子颜色虽尚保持未变，而是“三”是“满”很多灵活运用；如《甘露寺》的乔玄、《李陵碑》的杨继

业，甲演员挂“白三”，乙演员就挂“白满”，因人而异，莫衷一是。这本来也不必强求统一；但如黄忠、杨继业之挂“白满”，是形容武夫，到底带有骁犷强烈的性格；乔玄虽是文人，在戏中也有“从今以后，再也不贪人家的小便宜了”的自我嘲笑，他到底是还存在着“贪小便宜”之一面，所以要挂“白满”以别于“白三”。再则人因生理关系，年纪越大，白胡子，长的越会稠密，比要特别突出机智的人物，总是“白”“满”相连，这也更合理一些。至于“黑满”，好象不如“黑三”潇洒，所以有好些角色就都变成了“为潇洒而潇洒”。潇洒是好的，但那只是表现剧中人物的一个方面；如《玉堂春》“会审”的刘秉义其主要性格并不在于潇洒，而是需要显出老吏断狱的阴险可畏。原来他也是应当挂“黑满”的归“末”，现在则有很多人改挂“黑三”了。好在“外、末”既与“生行”合流，这样亦无不可。关于“末、外”与须生合流，这是什么原因？按照我的理解（可能是很主观的）试述如下：在京剧中，“末”既等于“副末”，而“外”在元人杂剧中本来就次于“正末”，所以他在一本戏中往往不能联贯到底。但是他也必有一段很精彩的表演（包括唱、念、做等），这段或者就是故事的中心高潮，但却不能结束全剧。于是就只好由主角原是演须生的兼演。日久天长，这“末、外”的好戏既然常被须生代演，因而从习惯上也就逐渐变成“生、末、外”合流了。这还得用事实为证：例如全部《一捧雪》，按照分“行”来讲，莫怀古是须

生，莫成是“末”，但从“盗杯”到“法场”，这完全是莫成的好戏，莫怀古反而降居次要地位；可是“替死”以后，莫成就不能够再上了，最后到《雪杯圆》又变成了莫怀古的正戏，中间还穿插上一段陆炳“审头”。你说这用一生（莫怀古）两末（莫成、陆炳）来分演吧，“行当”是对了，可是就人来说也未免太不经济；于是就只好用须生来前饰莫成、中饰陆炳、后饰莫怀古，象马连良先生那样地演出了。或者要问：为什么“末、外”可以归并于生，却不能把生行归并于“末、外”？那样不行！因为以生为主是京剧的自然发展规律。从全局来讲，“末”既变成“副末”，“副”字本身就具有不能联贯到底的意义。更何况京剧本身是综合艺术，过去以唱为主呢。须生必然能唱，“末、外”多不需要唱（这还不是能不能唱的问题），所以只能把“末、外”归并于“生行”，而不能强使须生来迁就“末、外”，那样事实也行不通。这里不嫌重复再说一句：京剧的“末”，是绝不等于“元人杂剧”和汉剧之“末”的。还举《一捧雪》为例：“末”角扮演的莫成、陆炳，按照京剧演法，唱都不多（前者好象仅有四句；后者一共三段才十二句），大段唱工，仍是出在莫怀古的口中。其由“末”扮主角在戏中先死去的还有《春秋笔》的张恩，也是演完《杀驿》，他就不能再上了，所以马连良先生演这出戏，也得前饰张恩，后扮王彦丞。其间也有不是先死去的，可是在全剧的前部没有什么要紧的事，也就是说，没有表演的机会，直到后部，由于故事发