



徐先玲 李相状◎主编

INGDIAN XIQU
HUICHUI

— 智 / 慧 / 生 / 活 / 点 / 点 / 通 —

中国戏剧出版社



经典戏曲荟萃

徐先玲 李相状◎主编

NGDIAN XIQU
HUICHUI



——智 / 慧 / 生 / 活 / 点 / 点 / 通——

中国戏剧出版社

图书在版编目(CIP)数据

智慧生活点点通/徐先玲、李相状主编. —北京:

中国戏剧出版社, 2005. 9

ISBN 7-104-02228-7

I. 智... II. 徐... III. 生活-知识-通俗读物

IV. TS976.3-49

中国版本图书馆 CIP 数据数字核字(2005)第 109346 号

智慧生活点点通

策 划: 吴淑苓

作 者: 徐先玲 李相状

责任编辑: 吴淑苓 左灿丽 黄艳华

责任出版: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

社 址: 北京市海淀区紫竹院 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层

邮政编码: 100089

电 话: 84002504(发行部)

传 真: 84002504(发行部)

电子邮件: fxb@xj.sina.net

经 销: 全国新华书店

印 刷: 北京飞达印刷有限责任公司

开 本: 850mm × 1168mm 1/32

印 张: 240 印张

字 数: 3900 千字

版 次: 2005 年 9 月北京第 1 版第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-104-02228-7/C · 202

定 价: 750.00 元(全 30 册)

版权所有 违者必究

前 言

在中国历史的发展长河中，艺术占据着不可或缺的位置，而戏曲又是其重要的组成部分。它见证着历史的发展脚步，伴随着人们的日常生活，从远古到现在，从金戈铁马的古战场到杯盘交错的宴会厅，演绎着古今多少悲欢离合之事，评说着千古善恶之忠奸。几百年的戏曲艺术从产生、发展、改革、进步、成熟到完善，正一步步向我们走来，融入更多的寻常百姓生活。散发着它独有的魅力与芬芳。

下面我们向大家介绍中国戏曲剧种中脍炙人口的四大剧种：京剧、川剧、黄梅戏、豫剧，除京剧外其它三种剧种都与京剧有着很深的渊源，有着十分相似之处，在这里我们只对其不同之处加以介绍。

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 200 多年的历史。京剧，又叫“京戏”、“评剧”、“国剧”，它是中国传统名剧，清乾隆五十五年（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，成为我国近两个世纪以来影响最大、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。

目 录

第一部分 京剧

第一章 京剧漫谈	(1)
第一节 京剧的发展过程	(1)
一、徽班进京城	(1)
二、徽剧演变成京剧	(2)
第二节 京剧艺术魅力	(10)
一、综合性	(11)
二、程式性	(16)
三、虚拟性	(19)
四、技艺性	(20)
五、娱乐性	(22)
第三节 京剧流派	(22)
第二章 京剧剧目	(26)
第一节 剧目种类和特征	(26)
第二节 剧目的形成及分类	(29)
第三章 京剧的程式与四功五法	(34)
第一节 京剧程式表演	(34)
一、京剧表演程式	(34)

二、京剧程式套路	(35)
第二节 四功五法	(36)
一、四功——唱、念、做、打	(36)
二、五法——手、眼、身、发、步	(43)
第四章 京剧的行当	(49)
一、生行	(50)
二、旦行	(53)
三、净行	(57)
四、丑行	(60)
第五章 京剧的乐曲	(63)
第一节 京剧唱腔	(63)
第二节 京剧念白	(66)
第三节 京剧曲牌	(68)
一、京剧曲牌由来	(68)
二、京剧曲牌划分及特点	(69)
第四节 京剧打击乐	(70)
第五节 京剧的乐队及其音乐特点	(70)
一、京剧音乐的特点	(70)
二、京剧乐队的编制	(71)
三、京剧乐器	(72)
第六章 京剧舞台美术	(78)
第一节 京剧的服装	(78)
一、京剧服装的由来	(78)
二、京剧服装的分类	(81)
第二节 京剧化妆	(83)
一、京剧脸谱的产生与发展	(84)

二、京剧脸谱的基本类型	(85)
三、京剧髯口	(88)
第三节 京剧龙套	(90)
第四节 舞台上的砌末与装置	(91)
一、装置	(92)
二、装置作用	(94)
三、砌末之实	(96)
四、砌末之虚	(96)
五、道具	(98)
六、检场	(99)
七、火彩特技	(100)
第五节 砌末与表演的关系	(101)

第二部分 川剧

第一章 川剧漫谈	(106)
第一节 川剧的发展	(107)
第二节 川剧的艺术特征	(111)
一、川剧剧目	(112)
二、角色造型	(112)
三、川剧音乐	(112)
四、川剧说唱	(113)
五、川剧服装与脸谱	(113)
六、川剧化妆	(113)
七、川剧特技	(114)
八、川剧名角	(114)
第四节 川剧流派	(115)

第二章 川剧剧目	(118)
第一节 川剧剧目特点及数量	(118)
第二节 川剧剧目由来及类别	(119)
一、继承	(120)
二、改编	(120)
三、创作	(121)
第三章 川剧基本功及“变脸”	(123)
第一节 基本功	(123)
第二节 川剧特技	(127)
一、藏刀	(128)
二、吐火	(128)
三、耍水袖	(128)
四、点蜡烛	(130)
五、顶油灯	(130)
六、踢慧眼	(130)
七、变胡子	(130)
八、飞帽上头	(131)
九、打出手	(131)
十、宝剑出鞘、入鞘	(131)
第三节 川剧“变脸”	(132)
一、“变脸”渊源	(132)
二、“变脸”的方法	(134)
第四章 川剧音乐	(136)
第一节 川剧唱腔	(136)
第二节 川剧的曲牌	(143)
第三节 川剧主要乐器	(145)

一、笛	(145)
二、呐	(145)
三、笙	(146)
四、大锣	(146)
五、小锣	(146)
六、钹	(147)
七、云锣	(147)
八、鼓	(147)
九、三弦	(148)
十、胡琴	(148)

第三部分 豫剧

第一章 豫剧漫谈	(151)
第一节 豫剧的发展过程	(151)
第二节 豫剧表演艺术特征	(155)
一、写意性	(155)
二、通俗性	(158)
第二章 豫剧的流派与唱腔	(161)
第一节 豫剧流派、分类及特点	(161)
一、按地方特色分	(161)
二、按人物唱腔特色分	(162)
第二节 豫剧唱腔	(164)
一、唱腔板式	(164)
二、唱腔的分类	(166)
三、豫东调	(166)
四、豫东红脸	(171)

第三章 豫剧音乐	(173)
第一节 豫剧音乐特点	(173)
一、豫剧音乐的民间性与群众性	(173)
二、豫剧音乐——乡土味儿、侑味儿、梆子味儿	(174)
三、高亢粗犷与婉转柔美结合	(175)
四、豫剧音乐善于吸收和融化外来曲调	(175)
五、豫剧的演唱艺术	(176)
六、豫剧的伴奏音乐	(176)
第二节 乐队编制及乐器介绍	(178)
一、豫剧乐器的来源及分类	(178)
二、乐器简介	(179)
三、特色乐器	(179)
第三节 豫剧曲牌	(180)

第四部分 黄梅戏

第一章 黄梅戏发展史	(183)
第二章 黄梅戏基础知识	(185)
第一节 语言	(185)
第二节 主腔	(187)
一、主腔诸腔体的形态	(188)
二、主腔诸腔体的男女分腔	(189)
第三节 花腔	(191)
第四节 三腔	(192)
一、阴司腔	(193)
二、彩腔	(194)
三、仙腔	(195)

第五节 曲体	(197)
第六节 旋法	(199)
一、黄梅戏旋律进行的方式及调型	(200)
二、黄梅戏旋律的发展手法	(201)
第三章 黄梅戏唱法及唱词表现形式	(205)
第一节 唱法	(205)
第二节 唱词	(207)
一、独唱	(207)
二、旁唱	(207)
三、对唱	(208)
四、帮唱	(209)
第四章 黄梅戏表演技巧及形态	(211)
第一节 表演技巧	(211)
一、眼法	(211)
二、手势	(212)
第二节 表演形态	(216)
一、圆熟有致	(216)
二、永无定型	(218)
三、丰富多样	(219)
第五章 黄梅戏的乐队与伴奏	(220)
第一节 乐队	(220)
第二节 伴奏	(224)
一、常用的锣鼓点	(225)
二、弦乐的使用与曲牌的形成	(227)



第一部分 京剧

第一章 京剧漫谈

第一节 京剧的发展过程

一、徽班进京城

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6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，在乾隆皇帝第一次南巡的这一年，皇太后六十寿辰之日，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，倔童妙伎歌扇舞衫，后部未歇，前部已迎。左顾方惊，右顾复眩”。后皇太后八十大寿，“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）八十寿





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4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，却并未满足现状，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10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，非狭邪淫褻，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、榔子、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10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世，而是插在昆曲剧目之中，不称之以“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. 徽班的成长及皮黄并用的确立

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地提高了一步。京剧是以唱、念、做、打四工并重

