

# 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，僮童妙伎歌扇舞衫，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。”<sup>①</sup>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<sup>②</sup>为给乾隆皇帝祝寿，于当年秋天特组织

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。

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<sup>①</sup>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

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。”

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》、《金莲戏叔》、《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》、《安大会》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，皆若辈随口谄成，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，非狭邪碟褻，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。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

目，而且随着这类剧目的出现，使徽戏班的武戏演技大大的提高了一步。京剧是以唱、念、做、打四工并重的。应当说京剧的武打技术，是在此时奠定了基础的。

徽戏班在这一历史阶段里的另一个明显的变化，是大约在1830年左右汉戏演员的进京，形成了皮簧合奏的局面。

汉戏，又称楚调。1914年更名为汉剧。汉戏是在弋阳腔的支流——清戏的基础上，吸收西皮、二簧发展起来的。是流行于湖北全省的地方戏曲。声腔以西皮、二簧两种声腔为主。其中的二簧腔，即源于本省黄陂、黄冈一带流行的二簧，同时亦受徽戏二簧之影响。其中之西皮调，源于秦腔，即甘肃、陕西一带的秦腔流传到湖北襄阳一带，经湖北艺人改造而成。因湖北土语称“唱”为“皮”，一段“唱”，叫一段“皮”。因此腔调源于中国西部甘、陕一带，故简称为“西皮”，即西部唱调的意思。因西皮调首先由陕、甘一带传至湖北的襄阳一带，因此，汉戏又称西皮调为“襄阳调”。由于西皮调由秦腔演变而成，而秦腔亦属梆子腔系统，所以由秦腔演变为西皮的声腔旋律，亦保持了秦腔高亢激越的特色。

徽戏班自1790年进入北京以后至1830年左右汉剧西皮调进入北京的近40年当中，徽戏的二簧调已有了相当大的变化。嘉庆末年，徽戏班基本上以唱“二簧”为主。而就当时的汉戏来说，它在进入北京以前的道光初期，便形成了皮簧合奏的局面。

汉戏演员的进入北京，并未单独挑班演唱，而是投身于徽班之中。徽班本以“二簧”为主、汉戏演员的搭入徽班，使徽班又增加了西皮调，于是形成了皮、簧合奏的局面——为京剧的形成，在声腔上奠定了基础。

#### 4. 京剧的诞生

皮簧合奏局面的出现，虽然对京剧的形成，在声腔上奠定了一个皮簧合奏的基础，但还不能说是京剧的形成，因为中国戏曲种类的划分，主要区别于声腔和语言两个方面。就当时北京的徽戏班来说，虽然由于汉戏的进京，皮簧合奏的局面业已形成，但是在唱白的语言声调上、字韵上，还基本上使用的徽汉二地方戏曲的语言；京剧的形成，还在于唱白语言字韵的“北京化”。

京剧的告成，应当是道光二十年（1840年）以后的事。这一阶段可以说是徽班发展的第四阶段。

自从皮簧合奏的局面形成以后，由于汉剧演员的加入徽班，使徽戏班的实力更加雄厚，又因徽、汉二戏本来就有着血缘关系，艺术又很相近，使徽汉二戏的演员能够融洽地在一起合作。于是在广大徽、汉演员的共同努力下，根据北京广大观众的需要，在艺术实践中做了一系列的变革。无论从声腔上、剧目上、舞台语言上、表演上以至演员阵容上，都出现了一些明显的变化。

首先，此时徽班所使用之声腔，不仅是以“西皮”、“二簧”为主的声腔已经确立，而且在曲调、板式上，也有了很大的发展。“反二簧”、“反西皮”两种板式已经出现。包括导板、原板、慢板、二六、快板、散板等一套“西皮”曲调板式以及包括慢板、原板、散板、导板的一套“二簧”的曲调板式，均已发展得比较完善。

第二，是在唱白的字音上声调上的变化，除少数剧目、个别演员保留原地方戏舞台语音外，多数剧目的唱白语音与原徽、汉二剧相比，已经起了明显的变化，北京语音的特点已经逐渐融于徽、汉二剧之中。徽班在舞台语言上的上述变化，实

实际上是徽、汉、昆地方戏曲，逐渐“北京化”的一种表现，这种所谓“北京化”，也正是京剧形成的一个重要标志。

第三，一批具有京剧特点的剧目已形成。

从此时期四大徽班的常演剧目来看，其中除去少数为昆曲、吹腔外，绝大多数均为“皮簧”戏。这不仅可以说明以“皮簧”为主的京剧已经问世，而且在北京的剧坛上已占有优势地位。

第四，在角色行当上也出现了一些新的变化。

当时的昆曲，有所谓“江湖十二角色”之说。即：“付末”、“老生”、“正生”、“老外”、“大面”、“二面”、“三面”、“老旦”、“正旦”、“小旦”、“贴旦”、“杂”（见《扬州画舫录》卷五）

在徽班进京时，徽戏的角色为九门。即：“末”、“生”、“小生”、“外”、“旦”、“贴”、“夫”、“净”、“丑”。

汉剧除徽班的九门角色外，多一“杂”行，为十门角色。

徽、汉之“末”，即昆曲之“付末”；徽、汉之“外”，即昆曲之“老外”（次于生者）；徽、汉之“夫”，即昆曲之“老旦”；徽、汉之“净”，即昆曲之“大面”、“二面”、“三面”；徽、汉之“丑”，即昆曲之“杂”。汉剧多一“杂”，为“二花脸”、“付净”一类角色。

到了 1840 年以后，从《都门纪略》所载之演员、剧目中可以看到在角色行当上计有“老生”、“小生”、“武生”、“正旦”、“旦”、“武旦”、“老旦”、“净”、“丑”九门。这九门角色，实际上是融合了徽、汉、昆三种戏曲的角色行当并加以发展变化而成的。其中除“小生”、“正旦”、“旦”、“老旦”、“净”、“丑”六门角色与徽、汉、昆无大异外，其中的“生”融合了徽、汉、昆的“末”、“生”、“外”三门角色。另新出

“武生”、“武旦”二门。徽班在角色行当上出现上述之变化，与当时的演出剧目以及表演艺术的发展，有着极密切的关系。就徽班进入北京以后的一段较长时间来说，社会上存在重旦的风气。在当时的剧坛上也是以旦为主的。随着时代的前进，社会风气的改变，在舞台上出现了大批的以男性角色为主的老生戏和武生戏。演员们为了演好这类戏，在不断的舞台实践中创造、积累了丰富的“老生”、“武生”的表演技术、技巧。就以“老生”来说，在当时余三胜擅长的《琼林宴》中的范仲禹，程长庚擅长的《借箭》中的鲁子敬，张二奎擅长的《捉放曹》中的陈宫，演员若非唱、做兼能，是不能胜任的。由于演员们的创造，当时的徽班不仅大大的发展、加强了“老生”、“武生”、“武旦”三个行当的表演技术、技巧，而且形成了以“老生”为主的局面。

以“老生”为主，同时包括有“武生”、“小生”、“正旦”（青衣）“小旦（花旦）”“老旦”、“武旦”、“净”、“丑”，这九个行当的形成，即是说明了从徽班到京剧的形成在角色行当上的发展变化情况。而且这九个行当的出现，也正是反映了京剧形成在角色行当上的一个特点。

第五，是随着京剧的形成，第一代京剧演员已经出现。

在徽戏进入北京以后相当长的一段时间里，徽班是个诸腔兼备的综合戏班，该班的演员，是由各剧种的戏曲演员组成的。

随着徽班的皮簧剧的发展，使更多的演员更专心于皮簧戏的钻研。到了 1840 年以后，随着京剧的形成，出现了一批精于皮簧戏的演员。仅从 1845 年《都门纪略》所载之北京七大戏班的演员来看，除大部分演员专唱“皮簧”者外，而且出现了不少颇受群众欢迎的演唱皮簧戏的能手。代表者为老生演员

程长庚、余三胜、张二奎。这三位演员由于在当时的剧坛势均力敌，鼎足而三，因此，又有老生“三鼎甲”之称。

### 第三节 京剧的艺术特征

京剧之所以能成为国粹，是与其独特的艺术特征分不开的。

在各种各样的艺术作品中，有的属于写实的艺术，有的属于写意的艺术。写实的艺术要求按照生活的本来面貌来反映生活。而写意的艺术则并不要求按照生活的本来面貌来反映生活，而是根据艺术家对生活的认识、领悟与想象，以艺术变形的的方式来反映生活。当然，写实的艺术要按生活的本来面貌反映生活，也不是与生活本身完全一模一样，也要做一定的艺术加工；写意的艺术要对所反映的生活进行艺术变形也不是完全脱离生活的凭空臆造，也要善于抓住所要反映的生活的神髓并使之展现出来。

京剧不属于写实艺术，而属于写意艺术。京剧是一种写意型的戏剧艺术。它的总体艺术特征就是它的写意性。譬如在电影、电视剧这些写实艺术中出现的诸葛亮、关羽、曹操的形象与现实生活中普通人的形象没什么两样，只是让演员穿上古式服装，用来表明他们所生活的时代就行了。而在京剧中，诸葛亮却吊起了眉毛，嘴上挂起了长长的胡子，脚上穿着厚底靴，衣袖上还有长长的白色水袖，这一切都是生活中所没有的，属于一种艺术变形，这样就使诸葛亮的形象得到美化，显得格外潇洒而不平庸。京剧中的关羽要勾画红色脸谱，显出一副不怒

而威、正直刚毅的样子，京剧中的曹操则勾画白色脸谱，显得奸诈多智，这其实都是艺术变形的表现，都反映了艺术家对所塑造人物的一种态度和评价。而实际上有谁看到过生活中有那么红或那么白的脸呢？

总之，京剧中的唱腔、念白、动作、舞台调度、背景处理、道具的运用、服装、化妆等各个环节都不完全受生活本来面貌的束缚，都体现着艺术家的某种主观的态度与观念，也就是无不体现着充满我们民族智慧的写意性。

京剧作为一种戏剧舞台艺术，它在舞台演出过程中，又呈现出哪些具体的和重要的艺术特征呢？我们从京剧的舞台实践中可以看到京剧的艺术特征主要以下五个，即综合性、虚拟性、程式性、技艺性、娱乐性。

## 一、综合性

人们常说京剧是一种综合艺术。这句话的含义就是说，在京剧这个艺术整体中包含着多种艺术因素，是多种艺术因素的综合。我们都知道，话剧中主要是以用生活化的文学语言写成的人物对话来表现人物和展开故事情节的，一般来说在话剧中既不歌也不舞；在歌剧中剧情的展开则主要是通过人物的歌唱进行的，而基本没有舞蹈的因素；而在舞剧中人物自始至终都在跳舞，主要是用舞蹈的语汇来刻画人物的内心世界和表现戏剧的情节。譬如林冲“逼上梁山”的这个故事，要用话剧的形式来演，那么扮演林冲等角色的演员自始至终都要念台词，主要通过文学语言把戏演出来；而如果要用歌剧的形式来演呢，那么演员就要连续不断地演唱一系列的歌曲，用歌声表现这个逼上梁山的故事了；如果要用舞剧的形式来演则主要通过舞

蹈。总之，虽然它们也运用一些其它艺术手段相配合，但它们各自的主要艺术手段都比较单一。然而，要是用京剧的艺术形式来演出林冲被逼上梁山的故事，情况就很不相同了，它不是只采用单一的艺术手段，而是采用多种艺术手段，并把许多艺术因素综合在一起，使它们互相融会，相辅相成。京剧的《野猪林》就是表现林冲被逼上梁山这个故事的一出名剧。著名京剧演员李少春、袁世海分别扮演林冲、鲁智深的表演早已脍炙人口，致使《野猪林》这出戏成为京剧艺术的典范之作。在《野猪林》的演出中就包含着文学、音乐、舞蹈、武术、杂技、美术、刺绣工艺等多种艺术因素。

综合性在京剧中的体现：

京剧号称拥有数千出剧目，流传至今的也不下几百个。反映题材之广、塑造人物之多，是其他戏剧所没有的。其中部分剧目能得以保留延续，是京剧表演艺术程式唱、念、做、打各种表现手段，有机地综合在一起，赋予了它们极高观赏价值的结果。历代京剧演员在长期的艺术实践中，创造、锤炼的高超技艺或“绝招”，为原来并不十分突出的剧目增辉添色，使大多数传统剧目唱、念、做、打的综合性在全剧中得到全面发挥。如《群英会·借东风·华容道》、《野猪林》、《杨门女将》《白蛇传》、《八大锤·断臂说书》、《盘丝洞》等。又有一些依据剧目情节、风格、人物行当的不同需要，唱念做打等手段在剧中得到不同程度的发挥，如：以唱为主的《玉堂春》、《审潘洪》、《四郎探母》以做为主的《坐楼杀惜》、《一捧雪》以念为主的《审头刺汤》、《二进宫》以打为主的《挑滑车》、《虹桥赠珠》、《三岔口》等。

综合性在表演上的运用：

当京剧表演程式的各种手段集于演员一身，为塑造某个角