

{ Beijing Opera }



生
老生 小生 武生 娃娃生



旦
青衣 (正旦) 花旦 花衫 刀马旦 武旦 老旦 彩旦



净
正净 副净 武净



丑
文丑 武丑

图解京剧艺术

编著 王如宗
插图 谭元杰 等

清华大学出版社

图解 京剧艺术

编著……王如宗

插图……谭元杰等

京剧艺术

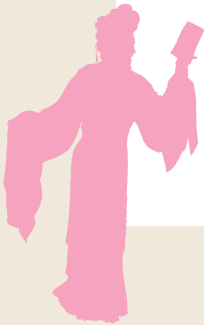
生

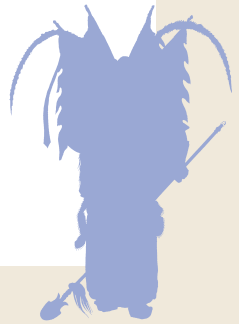
老生
小生
武生
娃娃生



旦

青衣
花旦
花衫
刀马旦
武旦
老旦
彩旦





丑

文丑
武丑





图

解

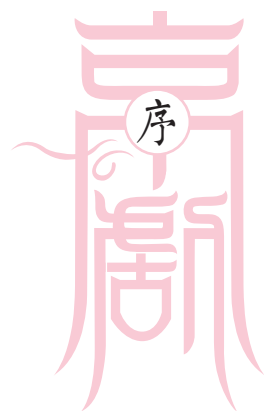
京剧艺术

编著……王如宗

插图……谭元杰 等

清华大学出版社
北京





我的家乡号称“梆子窝”，河北梆子很普及。三乡五里，几乎村村有戏班。我小的时候，逢年过节，庙会起社，婚丧嫁娶，凡有大的活动，都有戏班唱戏。尤其过春节，各村的戏班都唱大戏，人们跑东村奔西村轮着、赶着、追着看戏。我也跟着大人们东村西村地看了不少戏。至今还记得一个顺口溜：“某某村的戏不用看，头一出准是牧羊圈；某某村的戏不用追，最叫好的是蝴蝶杯；某某村的戏不用说，压轴准是武家坡。”从小就拥有了看戏的爱好，但长大之后，反而看戏少了，尤其“文革”期间，就更少了。直到上大学讲中国戏剧的时候，老师抱来京剧唱片，让我们欣赏，又勾起了我对戏剧的迷恋，尤其喜欢上了京剧。走上工作岗位之后，长期从事宣传文化工作，耳濡目染中更增加了对京剧艺术的爱好。

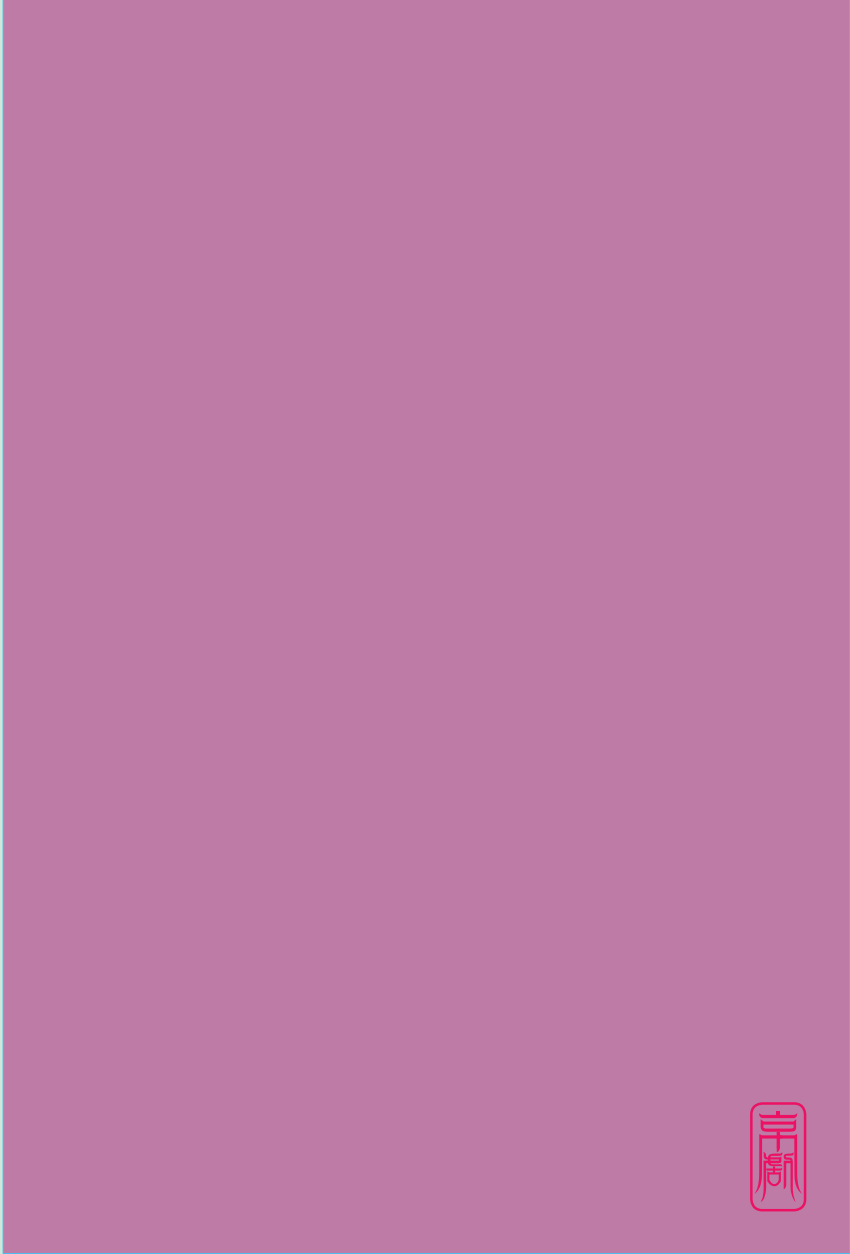
退休之后，我也有了时间到公园里和京剧戏迷们一起玩儿。那些京剧戏迷们有爱拉弦的，有

爱唱的，高兴乐呵之余，还对京剧品头论足地议论一番，什么唱腔啊、板眼啊、锣鼓经啊，以及各个行当流派，等等，侃侃而谈，尽管说得有根有据，但总有不同见解，有时争论得面红耳赤，最后总是不了了之。公园天天“有戏”，天天有他们的议论。对此我很感兴趣，觉得这就是京剧艺术的魅力所在。这种议论本身就是对京剧艺术的一种普及。从他们身上我想到，如果有一本京剧常识通俗读物提供给他们，能使他们系统地侃出京剧的子丑寅卯，岂不就少了争论，添了兴趣，推动了对京剧国粹的弘扬和普及吗？因此我有了写这样一本书的念头。

一个外行人，能完成这样一本内行的书，我觉得幸运有三。第一幸运的是在我周围有一帮热心的支持者。最使我感动的是我中学的一位老师史洁林先生，他是当地一个大学的教授，是位热心普及京剧的老夫子。他平时经常把报纸、杂志等刊物有关京剧知识的材料剪贴下来复印几十份，分发给戏迷们。听到我有此想法之后，他把历年复印的资料都送给我，足足三大本，近三百页；还把他收藏多年的有关书籍提供给我。我的战友赵梦林把他的很多有关藏书、磁带、光

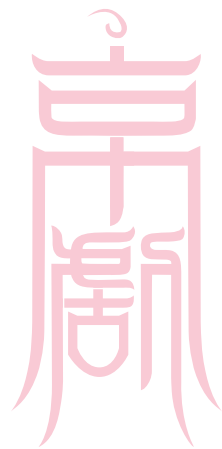
盘邮寄给我。听说我要出一本这样的书，公园的戏迷们更是热心支持，各尽其力，各献其策，给我很大鼓励，也更使我看到写这本书的意义。第二幸运的是有一位非常敬业、非常尽职尽责的编辑。她对书稿从始至终都一丝不苟地一抓到底，一年之中，几易其稿，她都一一审读，仔细修改，花费了很多心血。在“图解”的配图等项烦琐的具体工作中也付出了很多艰辛的努力。第三幸运的是通过责任编辑得遇中国戏曲学院的谭元杰先生。谭先生是地道的京剧艺术专家，他腹笥既富，不但在京剧艺术绘画方面有很高的造诣，在京剧的服装、舞美、化妆等各方面都“门儿清”。谭先生完成了“图解”的全部配图工作，其中部分插图为他亲自绘制，其余的则是他统筹联系，多位专家热情相助之所得。此外，谭先生还协助文字稿的修改，并请身边的行家、朋友帮助纠正谬误。有这样的行家合作，此三幸也。

有个成语叫“三生有幸”，编写这本书有此三幸，真乃幸甚之至矣。



目

录



引言 ··· 001

第一章

简史 ····· 005

孕育期 ··· 009

形成期 ··· 011

发展期 ··· 013

第四章

流派 ··· 063

生行流派 ··· 065

旦行流派 ··· 076

净行流派 ··· 081

丑行流派 ··· 084

第二章

艺术特征 ··· 021

综合性 ··· 023

虚拟性 ··· 024

程式性 ··· 028

第五章

化妆 ··· 087

面部化妆 ··· 089

发式梳挽 ··· 093

髯口 ··· 110

第三章

行当 ··· 031

生行 ··· 034

旦行 ··· 046

净行 ··· 054

丑行 ··· 058

第六章

脸谱 ··· 113

颜色特征 ··· 115

图案特征 ··· 120

脸谱的构图 ··· 124

脸谱的勾画 ··· 134

第七章

行头 … 139

行头的特征 … 141

行头的分类 … 142

第八章

道具和舞台 … 179

道具 … 181

舞台 … 192

第九章

音乐 … 199

唱腔 … 201

念白 … 204

伴奏 … 207

曲牌 … 212

第十章

表演 … 215

四功 … 217

五法 … 221

特技功 … 225

程式套路 … 228

第十一章

管理和教育 … 233

京剧的管理 … 235

传承与教育 … 239

演出习俗 … 242

术语 … 244

第十二章

代表剧目 … 247

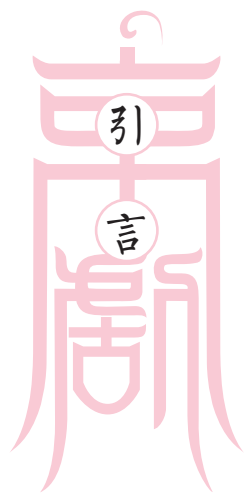
传统剧目 … 249

新编现代剧目 … 270

参考书目 … 273

后 记 … 275





中国戏曲艺术起于宋代，12世纪形成了完整的艺术形态，迄今八百余年。经宋元南戏、元杂剧、明清传奇，直到清代地方戏，各种戏曲样式异彩纷呈，有一个集词曲、说唱、乐舞、服饰等为一体的综合性的艺术积淀与承传历程。作为近代才勃兴的声腔剧种——京剧，继承了昆曲及民间其他剧种的艺术遗产，加上艺人们不断地卓越创造，成为古典戏曲艺术的“集大成者”。它不仅在当代成为全国性大剧种，唱响大江南北，“飞入寻常百姓家”；同时也作为文化使者、友谊使者而走向海外，“以歌舞演故事”，迷倒地球村人。

世界史上曾有过三种古老的戏剧文化：古希腊悲喜剧、古印度梵剧、中国戏曲。前两种曾经的辉煌，已在舞台上消失；“谁持彩练当空舞？”——而今唯有中国戏曲！她从中国古代走

来，走到近代的京剧，通过华丽的转身，焕发出新的艺术魅力，在现当代“国学热”的大背景下，显得那么瑰丽，那么光彩夺目！

20世纪30年代，京剧被称为“国剧”，这一爱称一直延续至今。今天的人们，早已跨越单纯“赏戏”的阶段，人们希望了解更多的京剧知识，京剧已成为一种时尚。亲爱的读者：为了与您共同分享快乐，本书用图文结合的形式，向您一一展示京剧的简史、艺术特征、行当、流派、表演、音乐、代表剧目、管理和教育，以及属于角色扮相的化妆、脸谱、服装，等等。在当今的“读图时代”，本书是我们的一种出版尝试，希望您能够喜欢。





京剧艺术史

简史

第一章






乾隆五十五年（1790），适逢乾隆帝八十大寿，为了给“耄耋天子”祝寿添彩，扬州的盐商推荐并组织了当时在杭州唱戏的“三庆”徽班，沿京杭大运河北上，赶赴北京，将这种属于地方声腔的戏献演于帝都。三庆徽班的戏，带来一股民间山野之风，引起上至达官贵人，下至贩夫走卒的注意与赞赏。随后，“四喜”“春台”“和春”等徽班也相继北上进京——史称“徽班进京”。中国京剧史将“徽班进京”之始，定为京剧孕育期的开始——根据史实，徽班是京剧的母体，京剧正是从在京的徽班中脱胎而生。为了把头绪理得清楚一些，本章按照历史的纵贯线，分为“孕育期”“形成期”“发展期”，简单地谈谈京剧的家世及其“小史”。



徽班进京路线图



【孕育期】

徽班最初产生于安徽的安庆地区，所谓徽班，当然是主唱当地的徽调了——这种徽调是指吹腔、高拨子及其演变出来的二黄调（简称“二黄”，亦称“二簧”）。然而，当时的这种声腔剧种，除了二黄，它还受过昆山腔、弋阳腔等多种声腔的影响，所唱的戏，既有徽戏，也有昆腔戏等，根据那时的具体情况，戏曲专家曾给徽班起了一个名，叫“杂合戏班”。这种历史定位十分准确，说明了徽班在声腔吸收、融合方面的开放性，正因为如此，它才会在后来孕育了京剧。

前面讲到徽调受昆山腔的影响。这昆山腔可非同一般，大名鼎鼎，所以，需要插进来说一个大概。

昆曲从明代中叶起就走向繁荣时期，明末清初达到了鼎盛；它在明万历年间北上进入帝都北京后不久，就得以盛行，成为京城剧坛最流行的声腔，史料记载说：“今京师所尚戏曲，一以昆腔为贵。”当时人们所崇尚的不仅是昆腔的音韵之美、曲辞之美，还在于它的“雅化”及其体现出来的一切的古典美。为此，它受到宫廷、官场、民间各阶层人士的宠爱，还被士大夫赋予“雅部”的敬称。但是，由于昆曲被文人士大夫及艺人们打磨得越来越细腻，越来越雅致，加上没有优秀新剧目的继续出现，它就与基层观众拉开了距离，失去了广大的观众基础，开始走向衰颓之路。

当昆曲在剧坛霸主地位上摇摇欲坠之时，许多起自民间的，带有清新、朴拙、自然之美的地方戏早已“红”在各地。徽调、秦腔、汉调等就是其中的代表。这些地方戏进入京师，实际上就是把当时的戏曲俗文化带进了北京。

士大夫们从维护以昆腔为代表的“雅部”的立场出发，将涌入北京的各种地方戏，一概蔑称为“乱弹”，另外又用“花部”一词作为各种地方戏的概称。后来的史家，就把各种地方戏冲击昆曲在剧坛上霸主地位的这一段史实，称作“花雅之争”；这一个“争”字，实际上就是争取观众。“争”的结果，最终是“花部”胜出：一个热潮是，由于秦腔艺人魏长生进京，使得以秦腔为代表的“板腔体”戏曲新声（梆子腔）开始向全国流布；另一个热潮，就是由于三庆徽班艺人高朗亭进京，使徽班立足京城，逐渐确立了民间戏班的领袖地位。清嘉庆、道光年间，徽班称盛，在声腔上突出以二黄调为主的诸腔杂呈，由于“昆、乱不挡”，而且“文武（戏）兼擅”，因此比清一色的昆曲演法，更为叫座。

昆曲的“盛极而衰”，为徽班的称盛创造了条件；徽班在“花雅之争”中胜出，其最根本的原因，正如戏曲理论家周育德先生所说，是“戏曲向俗文化的回归”。此时，一个新兴声腔剧种的生命，已经在其母体——徽班中躁动，呼之欲出了！



【 形成期 】

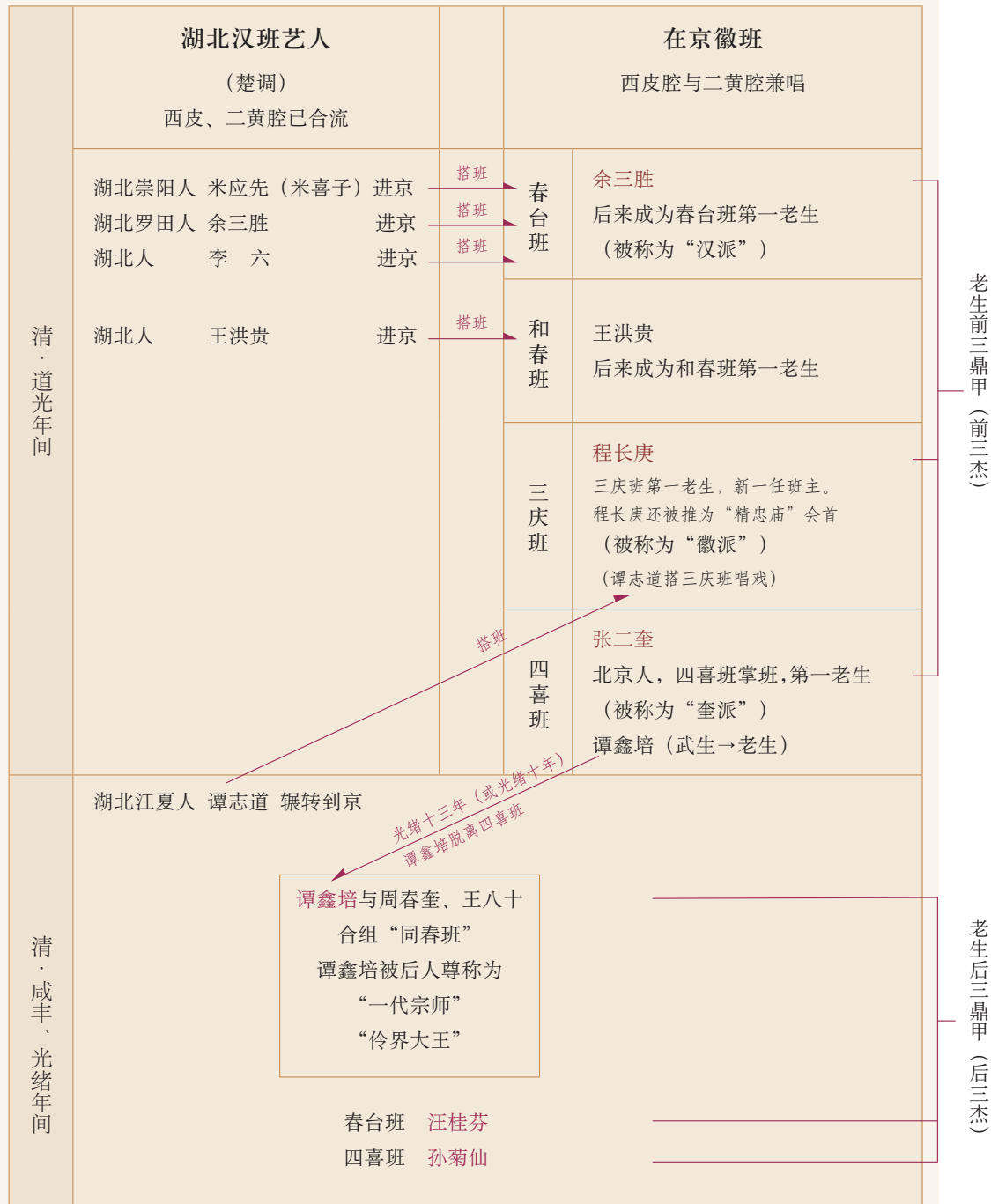
关于京剧的形成，有两个历史名词不得不提，一个叫“徽秦合流”；另一个叫“徽汉合流”——这都是从声腔角度说的。因为，作为剧种形成的主要标志之一，就是要建立相对完整的声腔体系。

“徽秦合流”说的是，徽班曾经受过秦腔的影响，吸收了秦腔的乐调；它到了北京之后，秦腔名角加盟徽班，有的还成了台柱。徽秦两个声腔剧种的相互融合，顺理成章。

“徽汉合流”说的是，清嘉庆、道光年间，湖北的“汉调”声腔受秦腔的影响，融合了“西皮”与“二黄”的腔调，形成了当时的湖北“皮黄”腔。汉班艺人进京后，也搭徽班唱戏，如著名的艺人余三胜，成为春台徽班的第一老生。这样，汉班艺人就将“用湖广音唱的西皮二黄腔”带到北京。徽班的声腔起源于“石牌腔”，原本就具有皮黄的渊源，如此，徽汉两大声腔同台献艺，自然就形成以皮黄为主调的“徽汉合流”了。除去余三胜，四喜徽班的第一老生张二奎，三庆徽班的第一老生程长庚，他们三位的贡献都是在演出中努力“融合徽汉之音，抑扬转折，推陈出新”，因而形成了具有北京特色的皮黄腔——“京皮黄”。余三胜、张二奎、程长庚等三人，由于左右了“京皮黄”的生命，被后人敬称为老生“三鼎甲”（三杰）。以“三鼎甲”为代表的京中皮黄戏，终于呱呱坠地了——她在后来被称作“京剧”！



“徽汉合流”及京剧早期演员示意图



说明：此图表主要参考周育德所著《中国戏曲文化》

【 发展期 】

如果从道光朝以后的咸丰朝开始算起，咸丰、同治、光绪三朝才短短不过五十余年。然而，正是在这五十余年间，“京皮黄”（京剧）由于在徽调基础上，集昆曲、秦腔、汉调等诸腔之长，定位于雅、俗之间，成为集中国戏曲文化之大成的又一层次的新兴声腔剧种，并迅速走向兴盛。咸丰年间，帝后都喜爱皮黄戏，这又使京中唱皮黄戏的戏班得到了特殊的机遇：清廷曾选拔名伶为“教习”，教宫中太监唱皮黄戏，也经常传唤名伶进宫唱以皮黄为主的“应承戏”。同治、光绪两朝属于慈禧专权的“西太后时代”，慈禧太后尤喜皮黄，曾经不断地征召皮黄戏名角入宫唱戏，也曾颁旨将一些昆腔戏改编为皮黄戏来欣赏。那时，京中名角辈出，后世曾把当时主要由画师沈容圃彩绘的多位昆曲和皮黄戏名角的戏装画辑印在一起，题名为“同光十三绝”，记录了当时京城名伶的风采。



宫廷对京皮黄的偏爱，客观上推动了皮黄戏在剧本、声腔及脸谱、服饰等方面的精致化、表演上的规范化。后来，随着清廷被辛亥革命所推翻，清宫演戏活动告终。但是，京皮黄早已向全国流布。外埠的观众从地理概念出发，将北京来的皮黄戏称为“京戏”。民国政府建都于南京，将北京改名为北平之后，人们又习惯性地皮黄戏称为“平剧”（20世纪30年代，皮黄戏又有“国剧”之称；也有与新兴话剧相对应的“旧剧”之称）。

徐小香
(《群英会》之周瑜)

余紫云
(《彩楼》之王宝钏)

梅巧玲
(《雁门关》之萧太后)

郝三田
(《行路》之康氏)



程长庚
(《群英会》之鲁肃)

刘赶三
(《探亲》之乡下妈妈)

张胜奎
(《一捧雪》之莫成)



清·沈容圃绘《同光十三绝》画像(摹本)

清光绪年间北京的皮黄戏(京剧)名伶

生行	旦行	净行	丑行
谭鑫培 孙菊仙 汪桂芬 杨隆寿 杨月楼 杨小楼 王凤卿 王楞仙 朱素云	陈德霖 王瑶卿 龚云甫	金秀山 黄润甫 裘桂仙 钱金福	王长林

说明：引自周育德《中国戏曲文化》



《游园惊梦》之杜丽娘

下面，我们暂且抛开上述属于历史范畴的种种称谓，按剧种分类法将“京皮黄”直呼为京剧。

在民国时期的三十余年间，尽管国家历尽种种苦难，尽管民众处于水深火热之中，然而，京剧还是深受民众的喜爱，顽强而艰难地沿着自己固有的规律，渐进式地缓慢发展着。它曾经在“戏曲改良运动”中有所作为；曾经因“名角挑班制”的实行而使流派纷呈，艺术上迅速成熟；更由于梅兰芳率团出访日、美、苏等国，而使京剧在国际上获得很高荣誉。

新中国成立后，京剧以及古老的昆曲艺术、全国各地地方戏剧种，在“百花齐放、推陈出新”等一系列方针政策指引下，经过“戏曲改革工作”，重新焕发了青春；在艺术为人民服务，艺术精益求精的方向上，做出了历史上从未有过的贡献。继“四大须生”“四大名旦”等名家流派之后，新中国成立以来又出现了诸多名家流派，有李（少春）派、张（君秋）派、裘（盛戎）派，等等，名家灿若星辰，他们收徒授艺，桃李满天下。



《贵妃醉酒》之杨玉环



《宇宙锋》之赵艳容



《女起解》之苏三

20世纪20年代至40年代，京剧艺术大师梅兰芳先生，先后率团赴日、美、苏和香港地区作访问演出。传统剧目有《贵妃醉酒》《游园惊梦》《女起解》《宇宙锋》等，以及《天女散花》等古装新戏，将中国的京剧艺术之花散向世界，不仅传播了友谊，同时亦以其精湛的演技赢得各国人民对中国京剧艺术的赞美与热爱。

1919年，第一次访日。

1924年，第二次访日。

1929—1930年，访美。

1935年，访苏。

梅派古装新戏剧例



1916年
《黛玉葬花》之黛玉
(葬花衣)



1917年
《天女散花》之天女
(云路衣)



1918年
《麻姑献寿》之麻姑
(上寿衣)



1923年
《洛神》之甄氏
(示梦衣)

专家论说

在我国京剧艺术的发展史上，曾经出现过同光年间、20世纪三四十年代和新中国成立后60年代（等）三个艺术高峰，涌现了一大批至今为观众所喜爱的京剧名剧和名家。

——高占祥

（引自《在全国京剧剧目工作座谈会上的讲话》）



京剧艺术

第二章

艺术特征





京剧艺术同所有艺术一样，有它自己的艺术特性。除了吸收舞台表演艺术的特征之外，它还将中国古代艺术的其他表现形式，凝聚在自身的表演之中。概括地说，舞台是活动的艺术图画；唱念是歌唱和朗诵的和弦；动作是舞蹈和武术的展示；音乐是古代音乐以及现代音乐的凝练；剧情是唐传奇、变文、明清小说等故事的立体阐述；戏文唱词是古代诗词曲赋的衍变。

【 综合性 】



戏曲作为表演艺术，在表现上需要有一个剧情发展过程，又需要在一定的空间来展示，所以，本身就是时间艺术与空间艺术的综合；与此同时，以表演为中心，音乐、舞蹈、美术等各种艺术门类都根据剧本的需要，紧密地与表演相结合，构成不可分割的完美的艺术整体，这就是戏曲的综合性。京剧，充分体现了戏曲的这一综合性特征。

综合性本来是世界各国戏剧文化所共有的，而中国戏曲特别是京剧的综合性却特别强，例如，角色的服装和化妆，除用以刻画人物外，还成了帮助和加强表演的有力手段。水袖、帽翅、翎子等，以及甩发、髯口等，都因为具有动态美而有助于表现人物性格、渲染人物心理情绪。

京剧把表演的美与曲词、乐舞、美术熔于一炉，用中国独有的节奏将它们统一在一出戏里，达到和谐与统一，这在世界上是独树一帜的。这种综合性，来源于中国戏曲文化长期的历史积淀，从中也折射出中国古代文学、音乐、舞蹈、杂技、武术、绘画以及服饰、妆饰等各种艺术的历史光辉与动人魅力。

【 虚拟性 】

京剧表演主要是模拟现实生活中的一些动作，并在此基础上进行艺术化的处理，将现实主义和浪漫主义完美地统一。

京剧舞台上没有固定的时间和空间限制。例如，《女起解》，苏三与崇公道，二人从洪洞到太原，那么长的距离，他们要走几天？可是舞台上，他们二人边说边走，说到就到了太原。行程万里，演员在舞台上打马或是走一个圆场就到了。开门、关门就是民居、草堂、寺庙、道观等，无论什么样的场景，只要剧情需要，应有尽有——完全是虚拟的时间和空间。

京剧情节中所用的道具和布景也多是虚拟。如喝酒无酒，骑马无马，上山无山，下水无水，只要剧情需要，演员自能表演得惟妙惟肖。

此外，各种“数”和“量”在舞台上都有表达的方式，表演是虚的，观众的接受、理解是实的。例如，百万大军，就是龙套人数的增、减；责打四十大板，行刑人口喊“一十！二十！三十！四十！”四十大板打完了。诸如此类的数字在京剧中比比皆是。

戏谚所说“不像不是戏，真像不是艺”，都是从艺术审美的观点来看待京剧表演的虚拟性。



时空自由

七八人百万雄兵

虚拟化表演之一 使用道具的虚拟化表演

三五步走遍天下

通过运用特定的实物进行表演，诱发观众联想到其所指代的实物整体。使观众在虚拟化表演中，感受到戏曲艺术的独特魅力。



使用船桨表演，
表现行舟歌舞。





使用马鞭表演，
表现骑马歌舞。



使用酒具表演，
表现饮宴歌舞。





使用车旗表演，
表现跑车歌舞。



使用小帐表演，
表现乘轿歌舞。

【 程式性 】

京剧最显著的特征就是运用程式进行艺术表演。

京剧艺术在形成和发展过程中，逐渐形成了有一定规律可以遵循的艺术表现形式，成为一套规范的艺术表达语汇，这就是程式。

从广义上讲，剧本形式、角色行当、音乐唱腔、服饰行头、脸谱化妆、道具舞美、表演等都有规范的程式。因此，可以说，京剧艺术是程式化的艺术。

仅就表演程式而言，程式化是京剧表达现实生活的语汇，也是指导和限定演员在舞台上举手投足，把握分寸，恰到好处地进行剧情交代、人物刻画、感情交流、动作舞蹈等的表演规范。

如行走、饮茶、进出门、上下楼、摘花、做针线活、行船、骑马等舞台动作都有程式化的表演语汇。这些语汇都是“观物取象”，然后加以艺术提炼，再赋予舞蹈的形体美。如《玉堂春·会审》的场景就都是程式化表现。



清《玉堂春·会审》戏画

程式 { 景物：府衙用绣花大帐（卷起）
人物：苏三反跪（面向观众唱）



京剧艺术

行当

第三章





京剧行当的形成，有一个由繁到简的过程。这个过程，也是京剧艺术继承、借鉴和发展的过程。

中国戏剧形成的初期，表演是以一人唱为主，别的角色只是配合主角儿。到京剧形成的前期，戏剧表演形式已趋于成熟，由角色推动着戏剧情节的变化。角色地位的突出与强化，使演员的分工更加明晰，逐步演变成了行当。角色种类越多，行当就越多。在早期，京剧的行当分为生、旦、净、末、丑。后来，末行并入生行的老生行。根据所扮演角色的性别、性格、年龄、职业以及社会地位等不同情况，在化妆、服装各方面加以艺术地区分，京剧将舞台上的角色划分为生、旦、净、丑四种类型。

京剧行当一览表



生



旦



净



丑

生 行	老 生	①文老生 ②武老生
		③红 生
	小 生	①文小生
		②武小生
武 生	①长靠武生 ②短打武生	
	③勾脸武生	
	娃娃生	
旦 行	青 衣	
	花 旦	①闺门旦 ②玩笑旦
		③泼辣旦 ④刺杀旦
	花 衫	
	刀马旦	
	武 旦	
	老 旦	①唱工老旦 ②做工老旦
③披靠老旦		
彩 旦		
净 行	正 净	
	副 净	①架子花脸 ②二花脸
	武 净	
丑 行	文 丑	①方巾丑 ②袍带丑
		③茶衣丑 ④老 丑
	武 丑	

【 生行 】

京剧将净、丑之外的所有男性角色总称生行。生行又分老生、小生、武生、娃娃生等。

老生

老生又称“须生”“胡子生”，是指所扮演的中年以上的男子。中年以上的男子化妆都要挂胡子，京剧称为“髯口”。髯口分黑、白、灰（术语称“黪”，音cǎn）三种颜色，以区分角色年龄。老生多表演帝、王、将、相和普通人群中的正面人物形象，表演严肃稳健，庄重老练，舒展俊逸。

老生一般分为文、武两种。此外，老生中还有一类专勾红色脸谱的，叫“红生”。此角色也入净行，称为“红净”。由于关羽的角色任何时候都勾红脸，因此，一般地说，“红生”“红净”专指关羽。

老 生	文老生	唱工老生（安工老生）以唱为主，如《空城计》之诸葛亮
		做工老生（衰派老生）以表演为主，如《四进士》之宋士杰
	武老生	靠把老生，如《定军山》之黄忠
		武老生，如《响马传》之秦琼
	红生（昔日由净行演，称“红净”），如《华容道》之关羽	
注：按角色服饰特点而命名的老生：		
◎王帽老生：头戴王帽，身着蟒袍的帝王角色。如《打金砖》之刘秀		
◎袍带老生：头戴纱帽，身着官衣的官员角色。如《群英会》之鲁肃		
◎褶子老生：穿褶子服（便服）的老生。如《捉放曹》之陈宫		
◎箭髯老生：箭衣外面穿开髯之类衣服的人，大都是武将。如《武家坡》之薛平贵		
◎苦条子老生（贫生）：如《问樵闹府》之范仲禹		



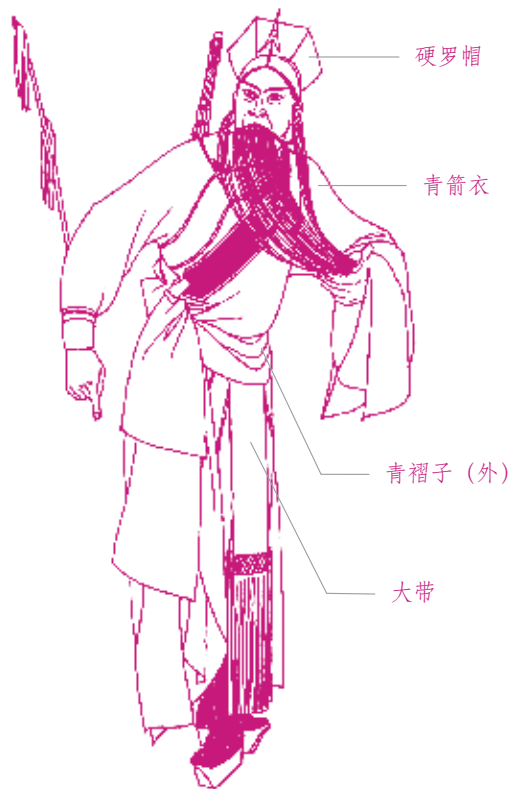
老生·文老生

——唱工老生（安工老生）

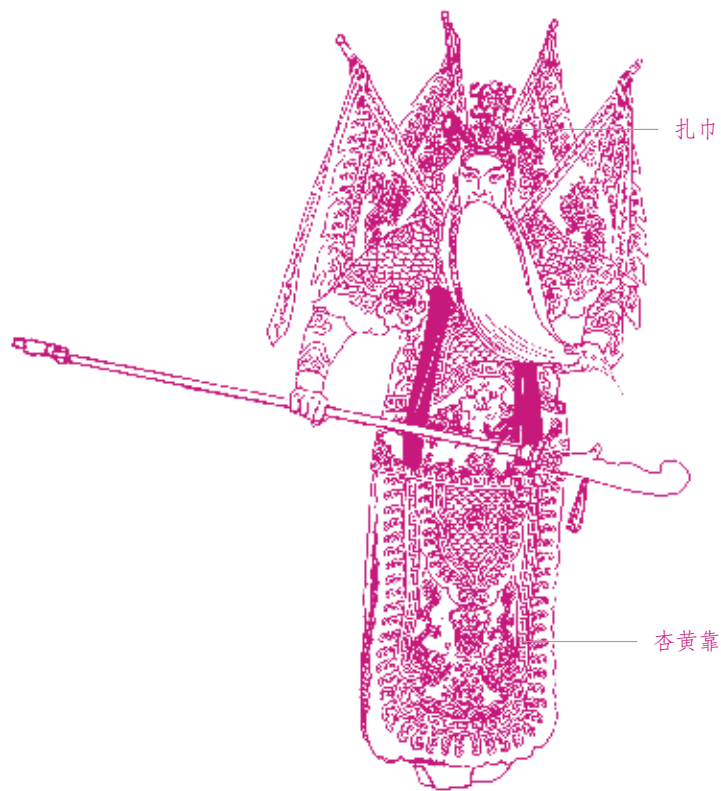
例：《空城计》之诸葛亮



老生·文老生
——做工老生（衰派老生）
例：《四进士》之宋士杰



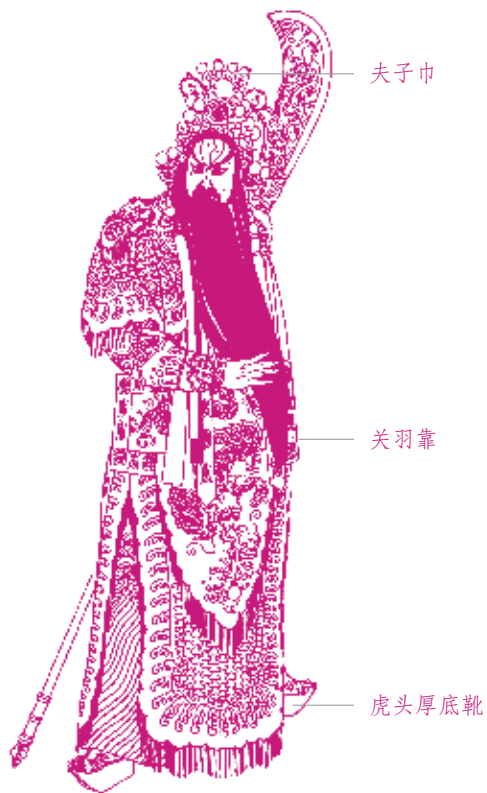
老生·武老生
例：《响马传》之秦琼



扎巾

杏黄靠

老生·武老生
——靠把老生
例：《定军山》之黄忠

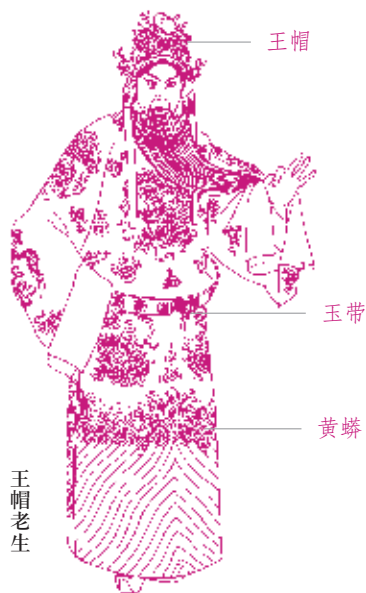


夫子巾

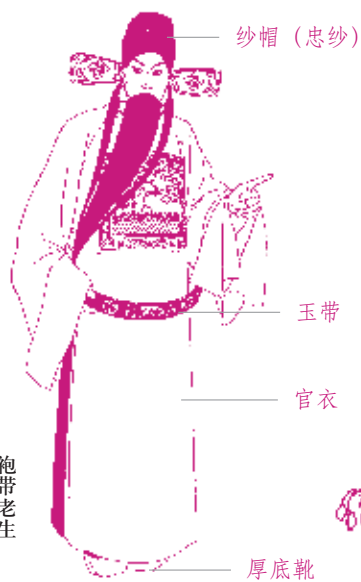
关羽靠

虎头厚底靴

老生·红生
例：《华容道》之关羽



例：《打金砖》之刘秀



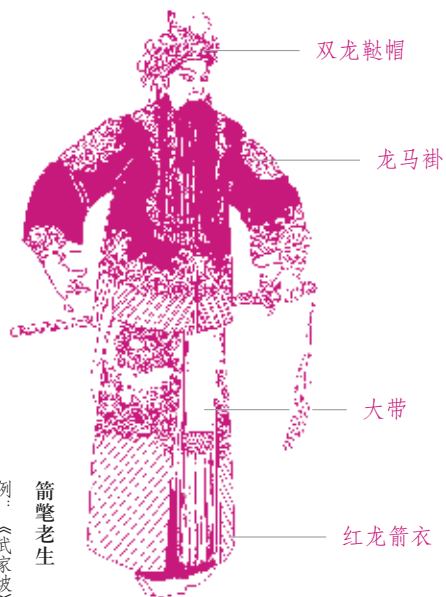
例：《群英会》之鲁肃



例：《捉放曹》之陈宫



例：《同樵闹府》之范仲禹



例：《武家坡》之薛平贵

小生

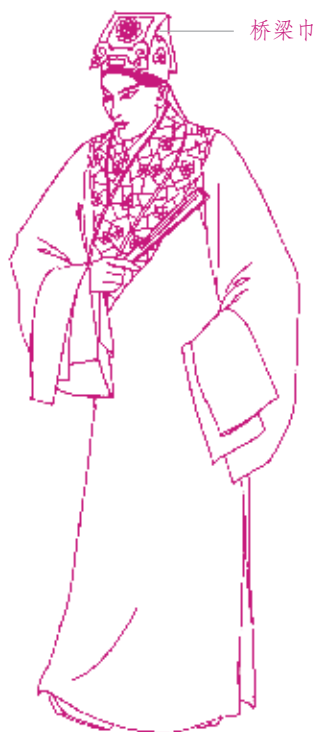
小生是指所扮演的青年男性的角色。不戴髯口，衣服颜色鲜艳明快，一般说韵白，念、唱时真假嗓混用。这是因为此年龄段的角色，正是嗓子变音期，真假嗓混用既具有生活的真实，又有艺术的夸张，表现出青年人的青春活力和英俊潇洒，风流倜傥。

小生一般分为文、武两种。

文小生，即充满书卷气的青年角色。又可分为冠生、巾生、穷生、雉尾生。

武小生，即擅武的青年角色。又可分为穿长靠的“靠把武小生”和穿短裳的“短打武小生”。他们在唱、念白以及工架造型上与武生有些出入。如唱、念用小生方法，即真假嗓结合。

小 生	文小生	巾生	又名扇子生。因戴文生巾、桥梁巾、高方巾或持折扇而得名，表现风流倜傥、文质彬彬。如《红娘》之张生
		冠生	又名官生、袍带生。做官的年轻人。如《玉堂春》之王金龙
		穷生	即穷困潦倒的读书人。如《金玉奴》之莫稽
		雉尾生	又名翎子生。头戴雉翎，文武兼备。如《群英会》之周瑜
	武小生	多为青年武将、英雄。有扎靠的，穿箭衣的，穿抱衣或倚衣的几类。另有一类是戴珠子头、孩儿发的少年英雄	



桥梁巾

小生·文小生
——巾生(扇子生)
例：《红娘》之张生



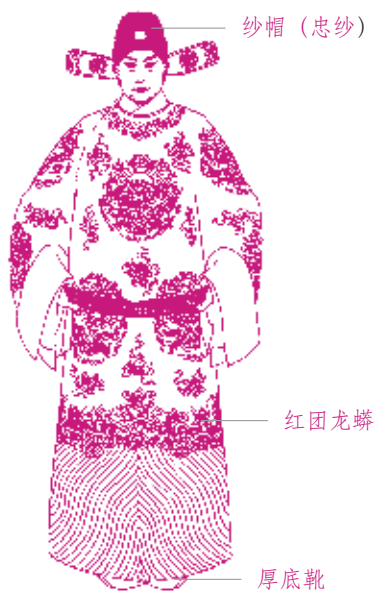
珠子头

大带

团花箭衣

厚底靴

小生·武小生
例：《岳家庄》之岳云



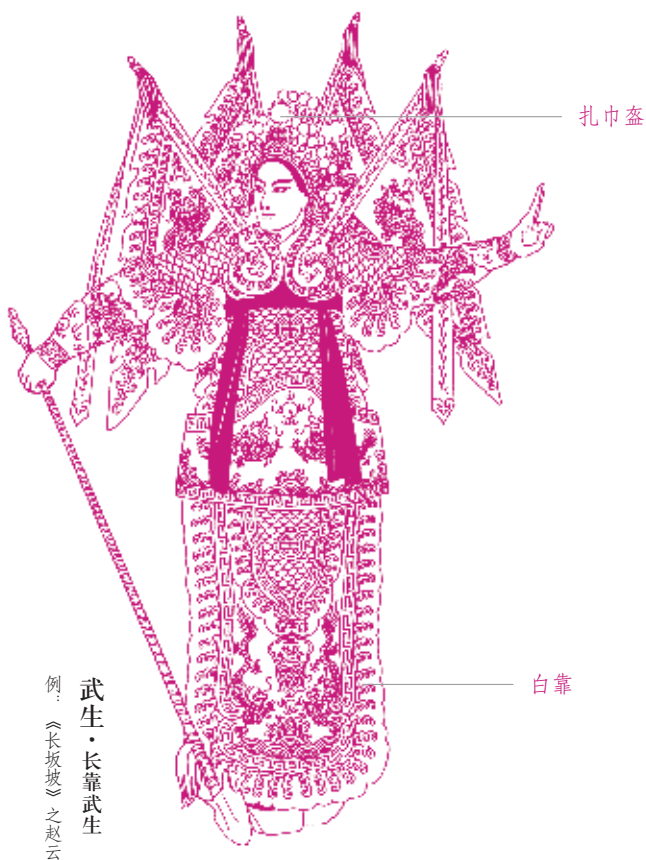
小生·文小生
——冠生 (官生、袍带生)
例：《玉堂春》之王金龙



小生·文小生
——穷生
例：《金玉奴》之莫稽



小生·文小生
——雉尾生 (翎子生)
例：《群英会》之周瑜



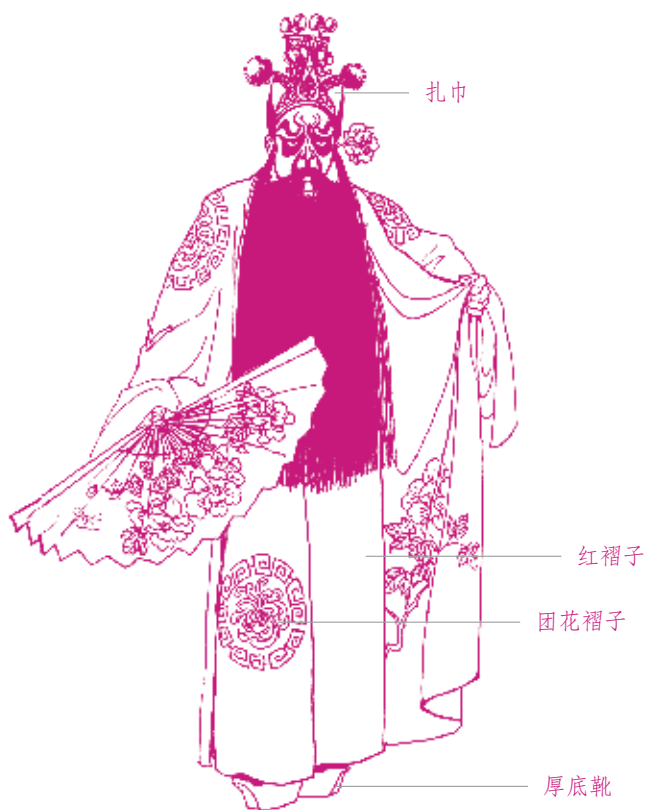
武生

武生即所扮演的擅长武艺的角色。武生主要分长靠武生和短打武生两种。此外，还有勾脸武生等。

武 生	长靠武生	身着靠服，戴头盔，足蹬厚底靴，一般手持长兵器，身段威武稳健，具有大将风度的武生角色。如《长坂坡》之赵云
	短打武生	穿短衣裤、薄底靴，用短兵刃，身手矫健、轻灵的武打角色。如《十字坡》之武松
	勾脸武生	如《艳阳楼》之高登



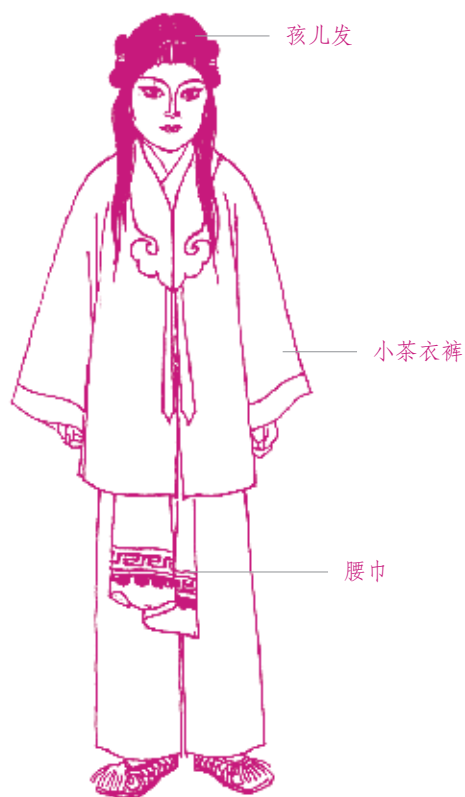
例：武生·短打武生
《三岔口》之任堂惠



例：武生·勾脸武生
《艳阳楼》之高登

娃娃生

娃娃生即儿童角色。他们童稚可爱，聪明伶俐，扮相俊美。如《三娘教子》中的倚哥等。

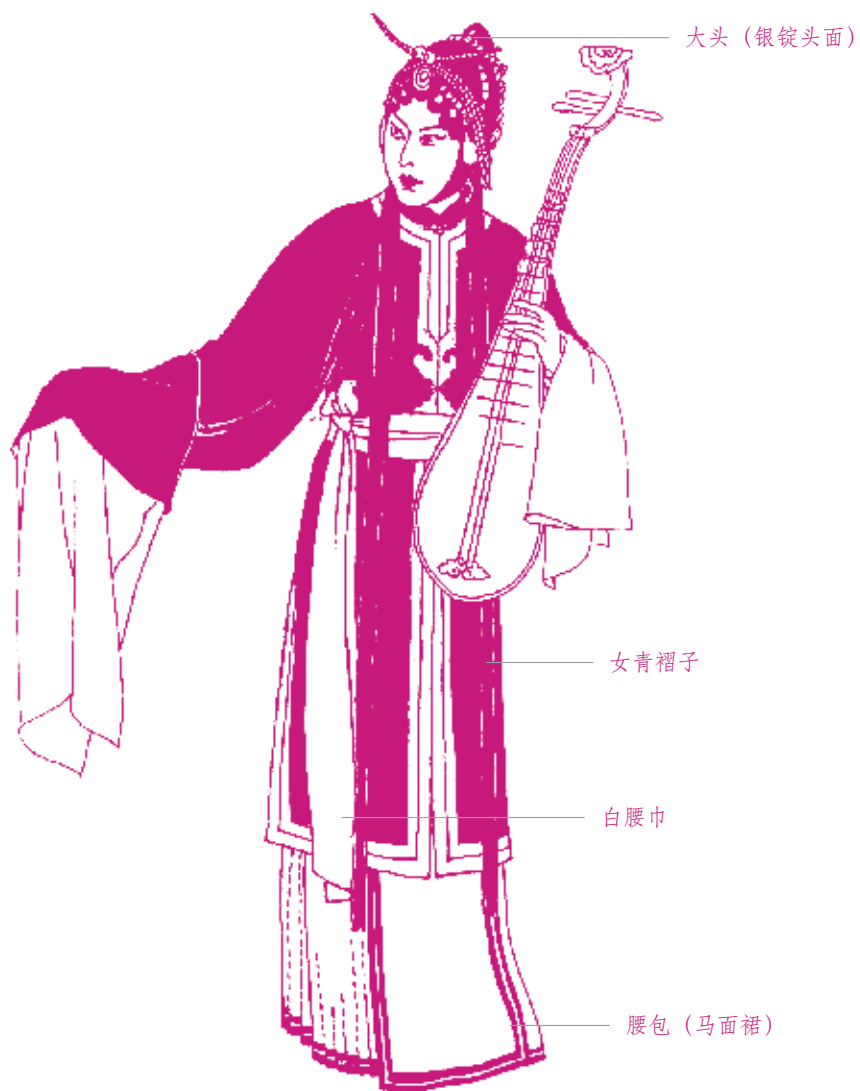


例：《三娘教子》之倚哥

【 旦行 】

京剧把所有的妇女角色总称旦行。旦行包括青衣（正旦）、花旦、花衫、刀马旦、武旦、老旦、彩旦（学术界有的将其归入丑行）。其中，花旦又可分为：闺门旦、玩笑旦、泼辣旦、刺杀旦。

旦 行	青 衣	又名“正旦”。中青年正面女子角色。此角色中多贫苦出身者，身着青色褶子，故名“青衣”
	花 旦	即性格泼辣、活泼可爱的青年女子角色
	花 衫	将青衣和花旦的表演特色融为一体的角色。青衣原来也叫“青衫”，故将此名为“花衫”
	刀马旦	英武善战的女将领的角色。因手持长杆兵器，唱、做并重，故名“刀马旦”
	武 旦	精通武艺的女子角色。这些角色多为女侠、女英雄
	老 旦	老年妇女角色。她们稳健庄重，意蕴深沉。唱、念都用本嗓
	彩 旦	即女丑角，年老的又称“彩婆子”，也称“玩笑旦”，在舞台上插科打诨，耍泼斗嘴，扮演滑稽风趣的角色，正、反面人物都有。学术界也有的将其归入丑行



青衣 (正旦)
例：《钢美棠》之秦香莲

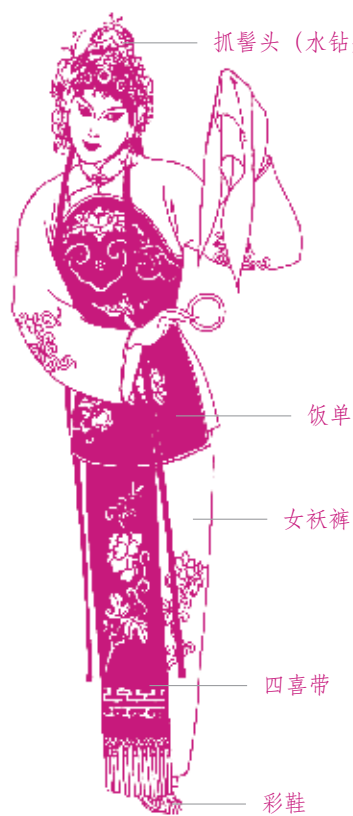
花旦

闺门旦
未婚少女

玩笑旦
欢闹风趣的女子

泼辣旦
泼辣犀利的女子

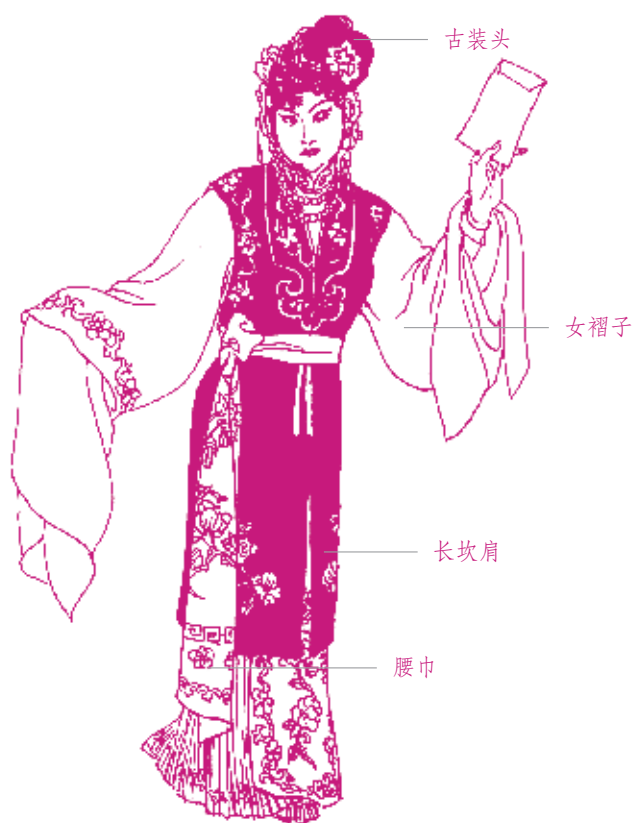
刺杀旦
行刺或被杀的女子



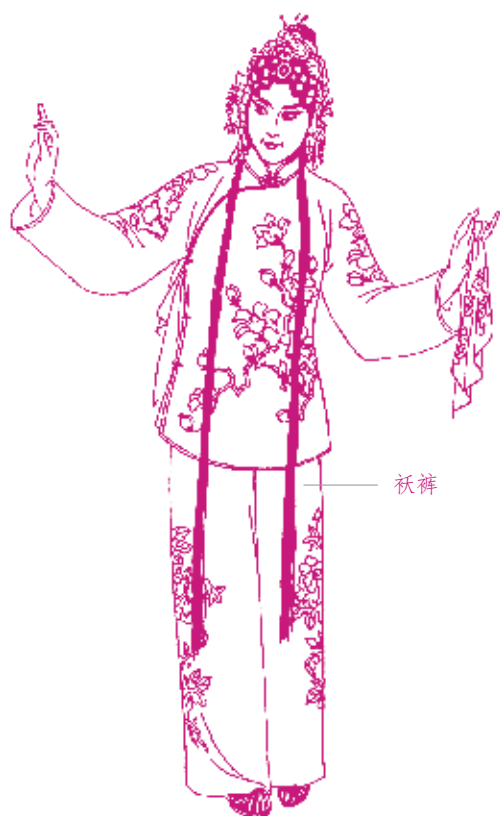
花旦·闺门旦
例：《拾玉镯》之孙玉姣



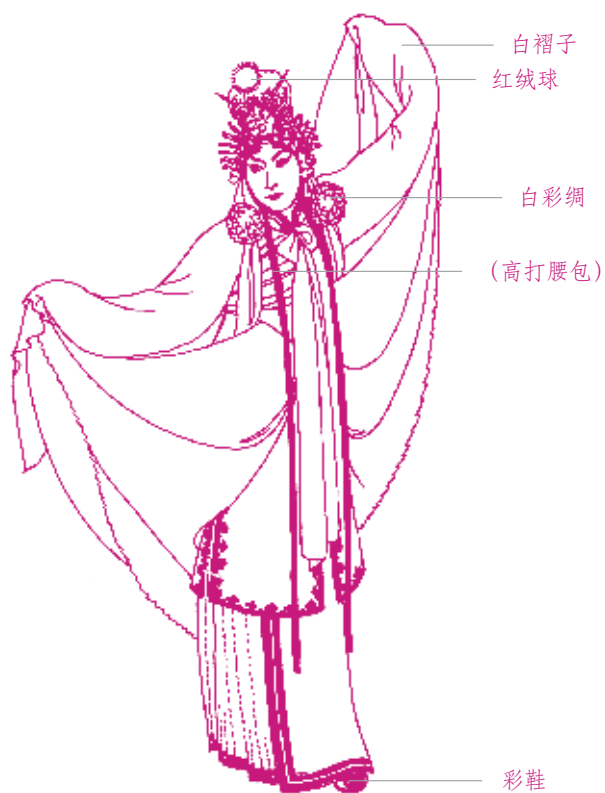
花旦·玩笑旦
例：《小上坟》之萧素贞



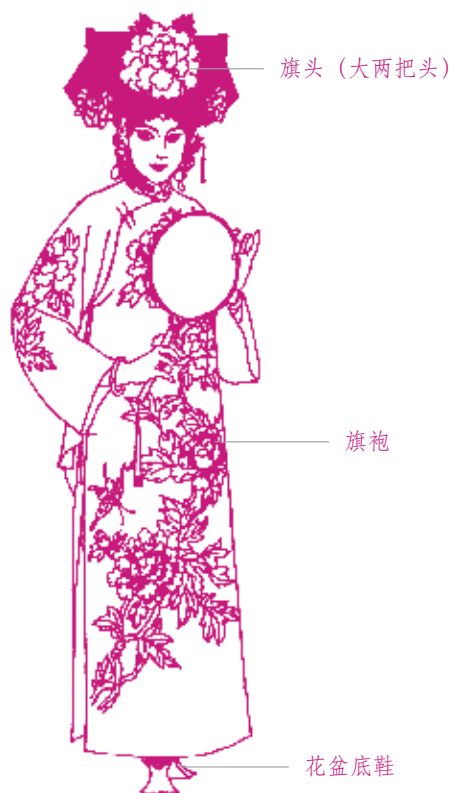
花旦·泼辣旦
例：《杀惜》之阎惜奴



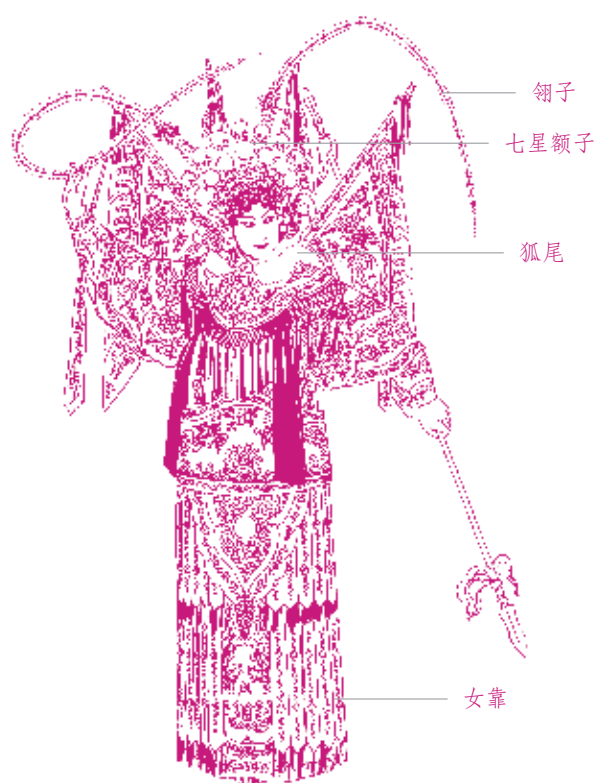
花旦·刺杀旦
例：《战宛城》之邹氏



花衫
例：《白蛇传》之白素贞



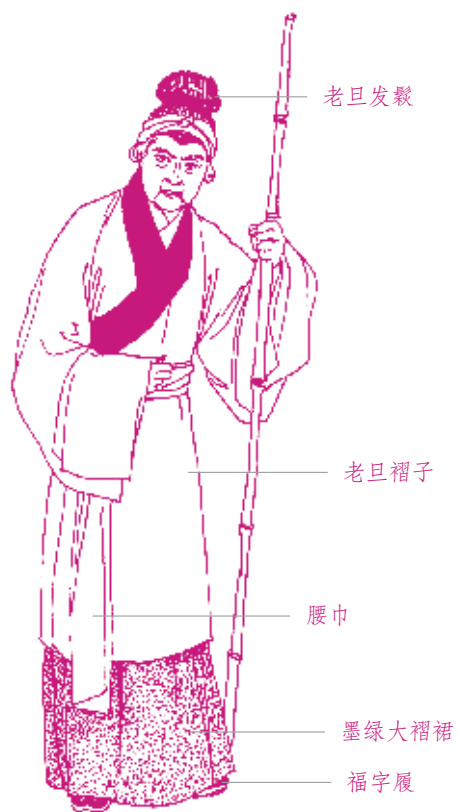
花衫
例：《四郎探母》之铁镜公主
(又称旗装旦)



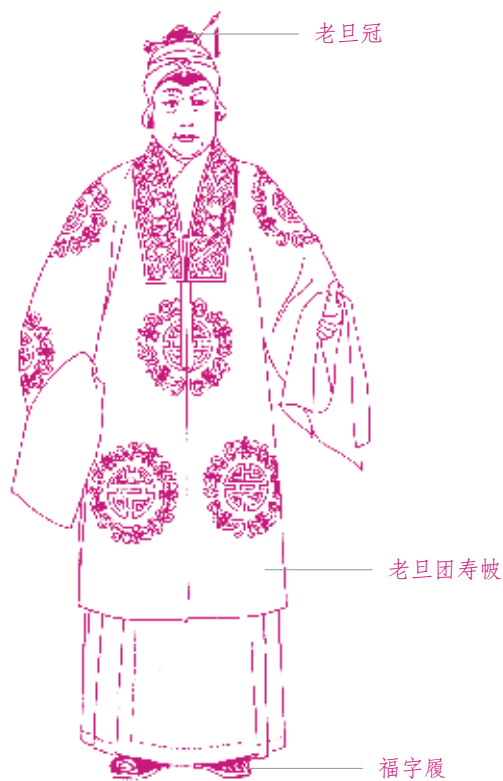
例：《余赛花》之余赛花
刀马旦



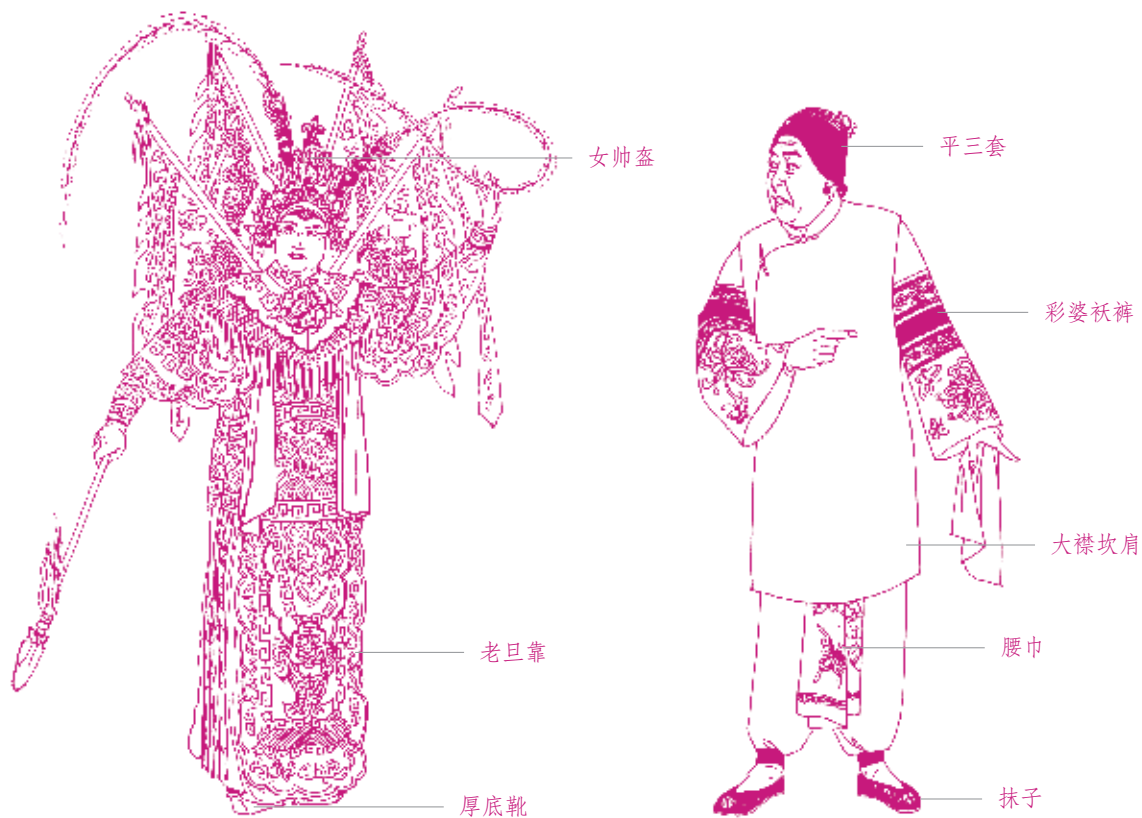
例：《雏凤凌空》之杨排凤
武旦



例：《钓金龟》之康氏
老旦·唱工老旦



例：《红娘》之崔老夫人
老旦·做工老旦



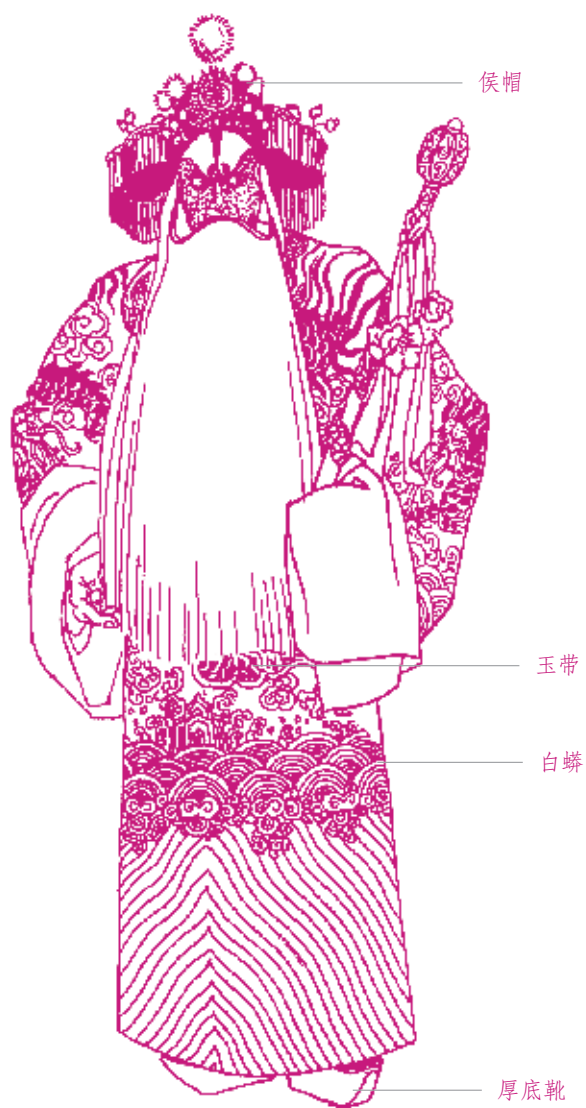
老旦·披靠老旦
例：《对花枪》之姜桂芝

彩旦
例：《宋士杰》之万氏

【 净行 】

净行俗称“花脸”或“花面”，扮演男性角色。因在脸上勾画脸谱而得名。“净”本指干净的意思，而花脸脸上涂的各种油彩为各行当之最，并不干净，故反其意叫“净行”。净行扮演的角色，多是性格粗犷豪爽，刚烈正直，或阴险凶狠之人。

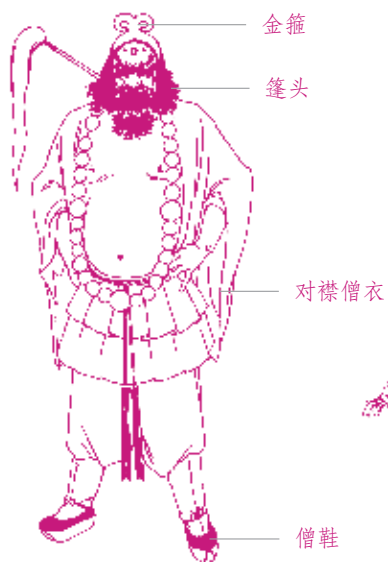
净 行	正 净	又叫“大花脸”“唱工花脸”。以唱工为主。 《二进宫》之徐延昭因持铜锤，故以“铜锤”作为唱工花脸的代名词； 《铡美案》之包拯因勾黑脸谱，即以“黑头”作为唱工花脸的又一代名词
	副 净	又叫“架子花脸”“二花脸”。以表演为主。 架子花脸如《野猪林》之鲁智深； 二花脸如《武松打店》之大解差（勾脸谱，但表演上近似丑角）； 《群英会》之曹操因勾水白脸，故又称“白净”；《嫁妹》之钟馗又称“毛净”“油花”
	武 净	又叫“武花脸”“摔打花脸”。重武打，不重唱、念。如《挑滑车》之金兀术



正净(铜锤)
例：《二进宫》之徐延昭



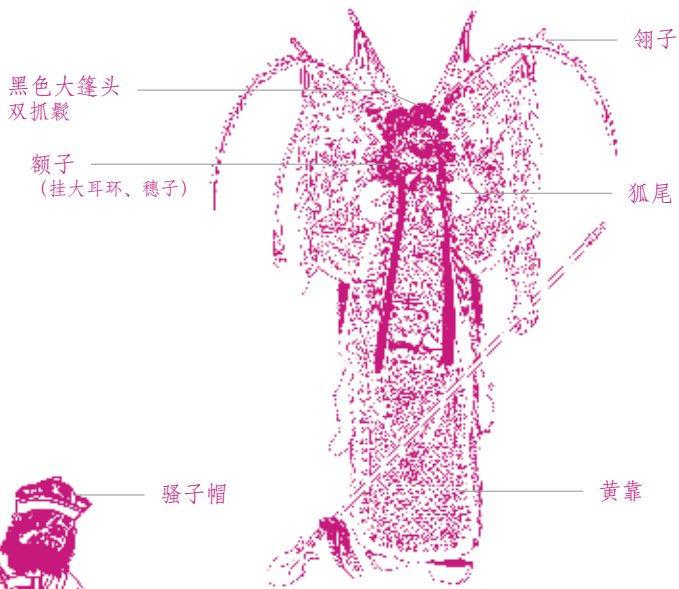
正净 (黑头)
例：《铡美案》之包拯



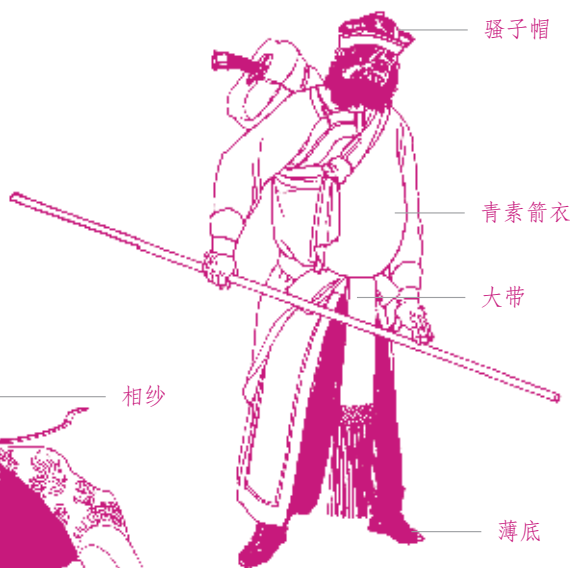
副净 (架子花脸)
例：《野猪林》之鲁智深



副净 (架子花脸)
例：《嫁妹》之钟馗



武净（武花脸）
例：《挑滑车》之金兀术



副净（二花脸）
例：《武松打店》之大解差



副净（架子花脸）
例：《群英会》之曹操

【 丑行 】

丑行大多扮演的是一些滑稽、机警、幽默的角色，但有些也是阴险狡猾、贪婪自私的角色。因为丑行都在鼻梁上涂一块白粉块，所以丑行又叫“小花脸”或“三花脸”。学术界也有的将彩旦归入丑行。

丑行一般分文、武两种。

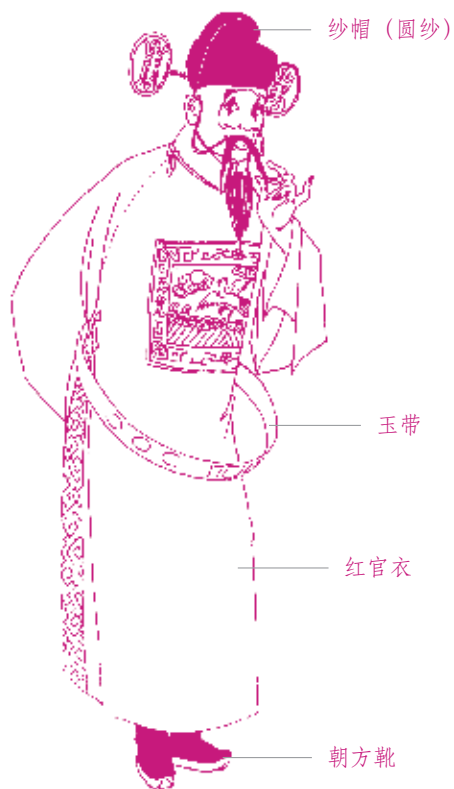
文丑，即文戏之中的丑角儿，相对武丑而言，不重武功。又可分为方巾丑、袍带丑、茶衣丑、老丑等。

武丑，又称“开口跳”。多扮演武功不凡、机警幽默的侠客义士。不光武功精湛，而且还善于念白。要求动作轻灵、干净利索，口齿伶俐、清脆悦耳。

丑 行	文 丑	方巾丑	因戴方形荷叶巾而得名。如《群英会·盗书》之蒋干
		袍带丑	因穿官衣、戴纱帽而得名。如《七品芝麻官》之知县唐成
		茶衣丑	因穿茶衣而得名。所谓“茶衣”，就是短的茶色上衣，是戏剧中下等人穿的服装。如酒肆、茶肆的堂倌儿等
		老丑	即上了年纪的丑角。如《玉堂春》之崇公道
	武 丑	又叫“开口跳”。如《三岔口》之刘利华	



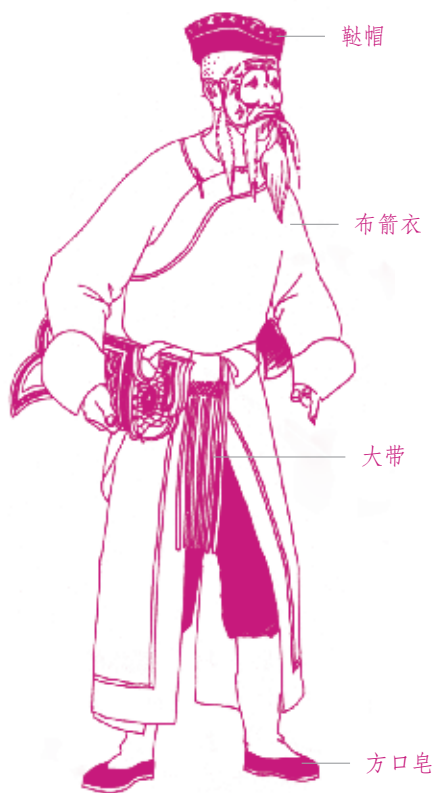
文丑·方巾丑
例：《群英会·盗书》之蒋干



例：文丑·袍带丑
《审头刺汤》之汤勤



例：文丑·茶衣丑
《秋江》之老艄翁



例：《女起解》之崇公道
文丑·老丑



例：《三岔口》之刘利华
武丑



京剧艺术

流派

第四章





在京剧形成和发展的过程中，一些京剧艺术家结合自身的条件和艺术见解，形成独具特色和影响力的表演风格和演出剧目，得到观众的认可和欢迎。这些风格特点得到传承和传播，遂形成流派。流派对京剧艺术的发展产生了深远影响。现今流行并被认可的京剧流派约三十多个，均以演员名字而命名。

京剧形成初期，没有流派之分。老生行，继前三杰之后，谭鑫培创立的“谭派”，才是京剧真正意义上的开山流派。继谭派之后，各个行当的流派异彩纷呈。京剧艺术的发展史，也可以说是京剧艺术流派的发展史。

【 生行流派 】

老生流派



程长庚戏装图
《群英会》之鲁肃

杰出的京剧老生演员有：

前三鼎甲：程长庚、余三胜、张二奎。

后三鼎甲：孙菊仙、汪桂芬、谭鑫培。

前四大须生：余叔岩、高庆奎、言菊朋、马连良。

后四大须生：马连良、谭富英、杨宝森、奚啸伯。

此外，还有王九龄、杨月楼、汪笑侬、周信芳、唐韵笙等。下面就主要流派加以介绍。

谭鑫培及谭派艺术



谭鑫培便装图

谭鑫培（1847—1917），湖北江夏（今武汉）人，梨园世家。自幼入“金奎科班”，有深厚的幼功。他之前的老生唱腔，质朴雄浑、实大声洪，但响亮有余而韵味不足。谭鑫培在他们的基础上，大胆吸取其他行当的唱法，使唱腔变得悠扬婉转，韵味绵长，大大丰富了老生的唱腔。另外，他还以唱腔刻画人物，细腻、精巧地运用行腔，高扬低回，盘旋优雅，掌控自如。把他甜润沙亮、刚柔相济的嗓音发挥到极致，创立了独具韵味的“谭派”唱腔。他还规范京剧声腔，改变了过去徽、鄂、京诸音并用的局面，确立了以湖广音、中州韵为主的京剧声腔体系。谭的新腔一出，一时轰动京城，出现了“无腔不学谭”的局面。

谭鑫培的谭派，由唱、念、做、打多种技艺综合而成，尤其注重刻画人物性格，因此备受推崇。谭鑫培刻意继承、

创新，将京剧老生行的表演，发展到一个新的阶段。可以说，谭派的形成，是京剧发展史上的里程碑，是京剧走向成熟的标志。谭鑫培可谓京剧老生行的宗师。谭派是京剧有史以来传人最多、流布最广、影响最大的老生流派。其弟子有王月芳、贾洪林、刘喜春、李鑫甫、余叔岩等人。

余叔岩及余派艺术

余叔岩（1890—1943）居前四大须生之首。湖北罗田人，生于梨园世家。祖父是前三杰之一——余三胜，父亲是著名旦角余紫云，岳父是当红旦角陈德霖，余叔岩师从谭鑫培。

余叔岩的创新是在吐字和发音上对谭派有新的发展。他不刻意学乃师的湖广音和中州韵，他的声音也不如谭鑫培响亮，但却韵味十足。

他的唱腔刚柔相济。刚则慷慨激昂；柔则细致入微，不尚花哨却韵味醇厚。他虽是“云遮月”*的嗓子，但音色清醇、甘冽。他能很巧妙地运用发音技巧，用唱和念刻画人物，得体入微，洒脱优美，创出了谭派之后的又一个新派——“余派”。

余叔岩戏路很广，文武皆通。他诗词书画、音韵声律等方面较为精通，对戏文和唱词，反复修改，对唱腔、念白、用嗓、发音、擻音、气口、表演都有自己独到的创新。因此，醇厚的韵味和典雅的风格是余派的主要特色。“余派”艺术在京剧老生中影响广远，追随者甚众。

20世纪30年代前后，他与梅兰芳、杨小楼，被尊称为京剧界的“梨园三杰”“三大贤”。

余派的弟子和传人有吴彦衡、杨宝忠、王少楼、谭富英、陈少霖、李少春、孟小冬等。



余叔岩便装图

*这是对老生的圆润而较含蓄的嗓音的一种比喻。这种嗓音，开始听来似觉干涩，以后愈唱愈觉嘹亮动听，使人感到韵味醇厚，回味无穷。谭鑫培、余叔岩的嗓音都属于这一类型。

言菊朋及言派艺术



言菊朋（1890—1942），蒙古族人，生于北京。曾在清廷蒙藏院任职，由于酷爱京剧，是当时知名的票友。1923年跟随梅兰芳等到上海演出，正式成为专业演员，一炮而走红。他刻苦钻研谭派，先是以“正宗谭派须生”闻名艺坛，后根据自己的嗓音情况，创出“言派”唱腔。由于他文化修养较深，诗书、绘画、音律都有研究，结合自己嗓音的条件，巧妙运用四声的发音，广泛吸收地方戏、京韵大鼓以及京剧青衣、花旦、小生、老旦的唱腔中适合自己发音的韵味，以众家之长，补自己之短，形成了自己独特的唱腔声韵。他吐字清楚，归韵准确，旋律丰富，正如他自己主张的“腔由字生，字正而腔圆”。

言派唱腔的特点是：婉转跌宕，细腻中见凝重，朴拙中见儒雅华丽。长于表达愁苦、哀怨之情。

言派传人有他的儿子言少朋，儿媳张少楼，弟子李家载和再传弟子毕英奇等。

高庆奎及高派艺术



高庆奎（1890—1942），原籍山西榆次，生于北京。梨园世家，是名丑高四保之子。十二岁登台，初宗谭派，由于嗓音高亢嘹亮，在宗谭的基础上改学刘鸿昇、孙菊仙。由于先天的好嗓子，他广学博采，不拘一格，向老旦的高亢取法，向花脸的遒劲用功，糅合自己的唱法，形成了独特的“高派”唱腔。人们把他和周信芳同列，世有“南有周信芳，北有高庆奎”之说。

高派唱腔的特色是高亢激越，刚劲挺拔，听来豪情悲壮，激荡胸怀。高庆奎戏路宽阔，文武兼精。

高派传人有白家麟、李和曾、宋宝罗、王斌芬，女婿李盛藻等人。

马连良及 **马派** 艺术

马连良（1901—1966），字温如，回族，生于北京。十七岁出科，他上承谭派，私淑余派，又向诸多名家求教，在广博的基础上，创出了独树一帜的“马派”。马连良在前“四大须生”和后“四大须生”中皆有其名。在后四大须生中，他成名最早，舞台生涯最长，影响最为深远。

马派唱腔具有“巧、俏、美”的独特风格。马连良以谭派唱腔为基础，结合自身条件，吸收各家之长，雄浑中见俏丽，深沉中见潇洒，奔放中见精巧，粗豪中见细腻。如《甘露寺》中的“劝千岁……”《淮河营》中的“此时间不可闹笑话……”等唱段都是巧俏而又中规中矩，规矩中而又体现巧俏。他演唱的《借东风》《甘露寺》《春秋笔》《四进士》等戏中唱段几乎到处传唱，脍炙人口。

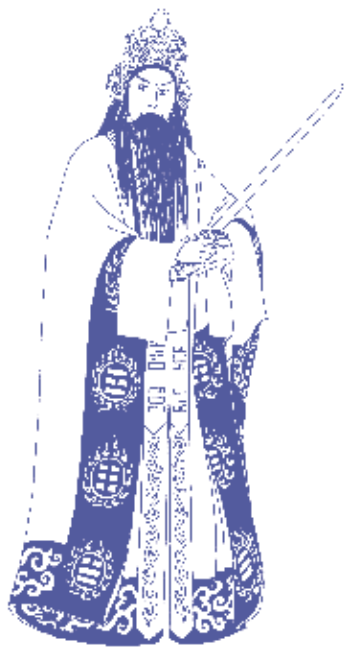
马连良的念白抑扬顿挫，声韵气口、节奏声响，爽朗利索，铿锵流畅，与其唱腔互为表里，同为马派唱腔艺术的精华。

扮相华贵，做工潇洒飘逸、端庄沉静也是马派的特点之一。马连良出场、亮相、台步、身段、下场等每一个动作都非常讲究、非常到位。此外，他还注重舞台整体美，在行头及舞台美术等方面不断创新。

马派传人有言少朋、周啸天、朱鸿声、王金璐、王和霖、李慕良、梁益鸣、迟金声、徐敏初、张学津、冯志孝等。

谭富英及 **新谭派** 艺术

谭富英（1906—1977），后四大须生之一。祖籍湖北



马连良戏装图
（《借东风》之诸葛亮）



谭富英戏装图
（《四郎探母》之杨延辉）

武昌，生于北京。为谭鑫培之孙，谭小培之子。十二岁入富连成科班，十八岁出科，又向余叔岩问艺，在家传“谭派”的基础上兼容“余派”，形成自己酣畅淋漓、朴实大方的风格，世称“新谭派”（也叫“小谭派”）。

新谭派的特点是：嗓音清亮高澈，字正腔圆，朴实刚劲，明快真挚。由于他最初学过武生，因此他又长于靠把戏，表演洗练自然，突出人物神韵，以大写意的形式刻画人物。谭富英是继马连良之后，舞台生涯最长、成就显著的著名须生之一。

新谭派传人很多，其子谭元寿、孙谭孝曾、曾孙谭正岩，都是新谭派传人中的佼佼者。谭氏一门，七代伶人，六代老生，流派承传，堪称梨园佳话。

杨宝森及杨派艺术

杨宝森（1909—1958），祖籍安徽，生于北京。梨园世家，其曾祖父杨贵庆，是徽班进京时的刀马旦，其祖父杨朵仙是“四喜班”的著名花衫。其父杨毓麟是铜锤花脸兼武生。杨宝森幼学老生，拜陈秀华为师，后又拜鲍吉祥学余派。倒仓后，他扬长避短，创出“杨派”唱腔。

杨派特点是，醇浓的韵味，稳健的节奏，婉转低回的腔调，端庄朴实的表演，能细腻地表达人物情感。他所扮演的苍凉、沉郁的悲剧人物，更具感染力。“杨派”艺术成熟于20世纪50年代，曾风靡一时，出现了“无腔不学杨”的热潮。杨宝森三十岁前则与马、谭、奚齐名，跻身后四大须生的行列。

杨派传人有程正泰、马长礼、梁庆云、朱云鹏等。此外，私淑者为数甚多。

奚啸伯及奚派艺术

奚啸伯（1910—1977）是书香子弟，满族，生于北京。十二岁拜言菊朋为师，打下了谭派戏的基础，二十岁正式成为职业演员。由于他文化素养较高，善于博采众长，融会贯通，对各家之长，精研细品。

奚派的唱腔特点是：有谭的爽朗，余的端庄，言的工巧，马的舒畅。他吐字清晰，铿锵有力，韵味醇厚，委婉细腻；表演声情并茂，清新高雅。

奚派传人有张荣培、欧阳中石等。

周信芳及麒派艺术

周信芳（1895—1975），浙江慈溪人，生于江苏清江浦，出身艺人世家。七岁登台即一鸣惊人，号称“七龄童”，后艺名改为“麒麟童”。根据倒仓后的嗓音情况，他以谭派唱腔为基础，融会多家唱法，创出独具一格的“麒派”唱腔。

麒派唱腔的特点是：酣畅质朴，苍劲浑厚，字重腔轻，字字有力，以字带腔，字字入耳，敲人心弦，感人肺腑。麒派的念白同他的唱腔一样，苍劲、强烈、抑扬顿挫，饱满有力，讲究“喷口”，咬字发音颇具韵味，有很强的音乐性。从麒派的念白中，能感到“虚、实、动、静”，将人带入情节的动感状态。

周信芳的表演雄壮、刚健，自创一派。他把唱、念、做有机地融为一体，他在京剧表演中借鉴了话剧表演内心戏的表演方式。因此，他演的戏中人物，感情丰富，个性鲜明。麒派艺术的精髓就在于表达人物性格的真实性、深刻性和准确性。麒派不仅是京剧老生的重要流派，而且对其他行当、其他戏曲剧种的表演艺术，也有较大影响。



周信芳戏装图
（《徐策跑城》之徐策）

麒派传人很多，有高百岁、陈鹤峰、李少春、李和曾、徐敏初等，其子周少麟也继承了其父衣钵。

唐韵笙及唐派艺术

唐韵笙（1902—1971），满族，原籍沈阳，生于福建，原名石斌魁。因幼年从唐景云学艺，认其为义父，改姓名为唐韵笙。幼年先学旦角，后改文武老生，兼演红生，为红生三大流派之一。20世纪30年代在东北已形成了“唐派”艺术，以文武老生的盛名享誉东北各地，闻名全国。

唐韵笙嗓音清脆高亮，韵味醇厚。他的韵白更接近北方话，接近生活口语。他多才多艺，功底深厚，戏路较广，除去本工老生外，净、老旦，他都能演，是老生行当中的多面手，擅长演关羽戏。与周信芳、马连良并称为“南麒北马关外唐”。

唐派主要传人有张海涛、邵麟童、唐登年、汪玉麟、汪庆元、赵万鹏等。

武生流派

京剧杰出武生演员有俞菊笙、黄月山、李春来、杨小楼、尚和玉、盖叫天、郑长泰、郑法祥，红生王鸿寿等。下面就主要流派加以介绍。

杨小楼及杨派艺术

杨小楼（1878—1938），名三元，字嘉训，安徽怀宁人，生于北京。梨园世家，祖父是武旦演员，父亲是著名文武老生杨月楼，艺名杨猴子。故杨小楼又有“小杨猴子”之称。

“武戏文唱”，是杨小楼对武生行的一大贡献，也是杨派的主要特点。以前的武生，在舞台上只注重“做”和“打”，杨小楼在“做”和“打”的基础上刻画人物性格，从舞台艺术的审美出发，把武打的轻捷多变与舞蹈的优美舒展融合在一起，掩盖了以往武打的粗陋、闹腾之感，提高了武戏的观赏性，使京剧武生行翻开了新的一页。杨小楼与梅兰芳合作的两出戏，成为千古绝唱。一出是《长坂坡》，“抓披”的表演，堪称一绝。一出是《霸王别姬》，一直流传至今，屡演不衰。

杨小楼的“猴戏”，已成后人宗法的典范。他演的孙悟空，不光形似，更加神似。他不愧是继他父亲杨月楼之后的又一个“杨猴子”。

杨派传人有杨盛春、茹富兰、周瑞安、李万春、高盛麟、李少春、王金璐、孙毓堃、刘宗杨等。

尚和玉及尚派艺术

尚和玉（1873—1957）原名尚璧，字和玉。天津宝坻人。他与杨小楼是师兄弟，同是俞菊笙的弟子，但二人各创一派。1925年加入梅兰芳戏班，后又自立戏班，形成“尚派”武生的风格。

尚和玉身材魁梧，扮相威猛，嗓音厚重。尚派的特点是，武功扎实，动作剽悍，演戏重功架，尤以勾脸的长靠戏最佳，善于塑造威风八面的大将军形象。他演关云长，刀法严谨，刀花利索，雄劲威武，有“大刀尚和玉”的美称。

尚派的传人有侯永奎、傅德威、张德发、韩长宝、姜廷玉、孙盛云等。



盖叫天戏装图
（《武松打虎》之武松）

盖叫天及盖派艺术

盖叫天（1888—1971），原名张英杰，号燕南，河北高阳县人。生于贫苦佃农之家。盖叫天八岁入天津隆庆和科班学戏，开始学老生、老旦，也学武生。十岁登台，取艺名“盖叫天”。嗓子倒仓后，改演武生。

他强调以丰富的武打技术和人物形体美的造型来着重刻画人物性格，展现精神世界，形成了独具特色的“盖派”。

盖派武生的表演特点是身手矫健，造型美观，把子借鉴武术动作，威武逼真。盖叫天擅长短打，以箭衣武生为主。他尤擅演武松戏，如《狮子楼》《十字坡》《快活林》等，有“江南活武松”之美誉。

盖派艺术的传人有其子张翼鹏、张二鹏、张剑鸣（小盖叫天）。1958年，盖叫天收李少春、张云溪为弟子。

王鸿寿及红生艺术

王鸿寿（1850—1925），原籍安徽怀宁，出生于江苏南通。原为徽调演员，后改唱京剧，工老生。

王鸿寿的特点是擅演关云长。他演关云长，打破了以往的清规戒律，从塑造人物的原则出发，对关羽的扮相、服饰、工架、武打以及唱、念、做等程式都进行了精心的创作。由于王鸿寿的精心设计，关云长在舞台上才有了“定型”，从而才有了“红生”的行当。王鸿寿扮演的关羽神采飞扬，活灵活现，因此他也有了“活关公”的美誉。

王鸿寿传人有李洪春、周闻天、赵如泉、夏月润、林树森、李吉来（小三麻子）等。

小生流派

京剧杰出的小生名家有：

三仙：徐小香（号蝶仙）、王楞仙、程继仙。

三虎：姜妙香、俞振飞、叶盛兰（三人都属虎，各差十二岁）。下面就主要流派加以介绍。

姜妙香及姜派艺术

姜妙香（1890—1972）祖籍河北沧州，生于北京一个梨园世家。七岁拜谢双寿、田宝琳学青衣，二十一岁之后改小生，嗓音高亢嘹亮，1915年春与梅兰芳合演《玉堂春》，珠联璧合，一鸣惊人。从此，二人舞台合作长达四十六年之久。

姜妙香对小生的唱腔博采细研，他“声随词变”“按情行腔”，形成了自己明亮独特的“姜腔”。

他的唱腔韵味醇厚，刚柔相济，委婉动听；念白平易传情，富有乐感，表演庄重自然，典雅大方。

姜妙香的弟子甚众，有阎庆林、沈蔓华、童寿苓、江世玉、徐和才、荀令香、王春华等五十多人；学生四十多人，其中有张春孝、赵慧笙、叶少兰等。

俞振飞及俞派艺术

俞振飞（1902—1993），祖籍江苏松江（今上海市），生于江苏苏州，字箴非。其父俞粟庐是著名昆曲艺术研究家，有“江南曲圣”之称。俞振飞对昆曲、绘画、诗词等都有很深的造诣。因此，他的表演善于融入诗词、绘画的意境，既有舞台艺术的美，又有诗情画意的韵味美，他塑造的艺术形象，充满了“书卷气”。气质高雅的小生就是俞振飞的“俞派”风格。



姜妙香戏装图
（《游园惊梦》之柳梦梅）

俞振飞的学生有百余人。其中有蔡正仁、岳美缙、周志刚、姚玉成、许凤山、王泰祺、费三金等。另外尚有许多京昆名家都受过他的指导和传授，如华文漪、梁谷音、沈世华、李炳淑、杨春霞、计镇华、刘异龙等。

叶盛兰及叶派艺术

叶盛兰（1914—1978），原名瑞章，字芝如，祖籍安徽太湖县，出生于北京一个梨园世家，祖父叶中定为四喜班净角台柱，父叶春善为富连成社长。叶盛兰九岁入科学戏，初习旦角，后改学小生。

叶盛兰嗓音宽亮，唱腔华丽、饱满，善用巧腔，虽华丽婉转，仍挺拔峻峭，既有青少年的俊逸，又有男子汉的阳刚潇洒，以此成就其“叶派”风格的主要特点。

叶盛兰唱、念、做、打都具有独到之处。他的表演细腻、大方，善于灵活运用程式刻画人物性格，同是雉尾生，周瑜是儒将，吕布是蛮将，他在表演中分别演得惟妙惟肖、恰如其分。

叶派是当代小生行最有影响的流派，他的传人有李元瑞、马荣立、茹绍荃、张春孝、张岚芳、郭自勤、夏永泉、萧润德、马玉琪、满乐民、张学济、降鸣兰、朱福侠、李继增等，最能袭其衣钵者是其子叶少兰。



叶盛兰戏装图
（《群英会》之周瑜）

【旦行流派】

青衣花旦

京剧著名旦角演员有梅巧玲、时小福、胡喜禄、余紫云、田际云、田桂凤、王瑶卿；梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生；张君秋等。下面就主要流派加以介绍。

王瑶卿及王派艺术

王瑶卿（1881—1954），祖籍江苏清江浦，生于北京。王瑶卿自身素质及修养极高，在梨园界备受尊崇。

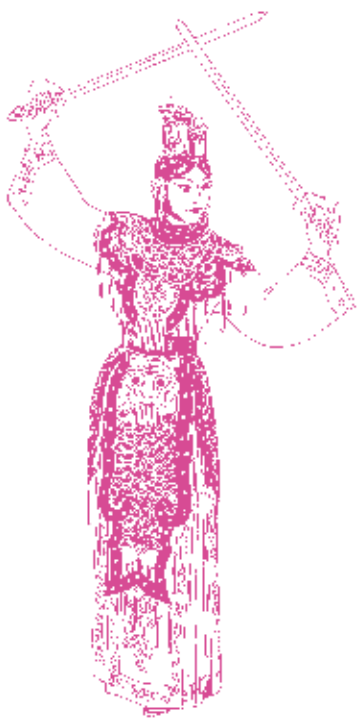
王瑶卿以创新的精神，将青衣、花旦、刀马旦的表演熔于一炉，开拓出了“花衫”的行当，使旦角演员唱、念、做、打都能担当，拓宽了旦角演员的表演天地。在舞台上“创”出了旦角的地位，打破了以往生行主宰舞台的传统格局。

王瑶卿的京白清晰柔和，独具特色，把口语化的台词念得有感情、有韵味，抑扬顿挫，悦耳动听。他的唱功明丽刚健，遒劲爽脆，能恰如其分地表现人物思想感情的变化。他还善于运用步法和水袖技巧表达人物特性，其靠功更是娴熟工稳，身手干净利落。

王瑶卿是一位德高望重的京剧艺术教育家。他主张博取众长，择善而从，发挥自己的特点，走出自己的路。在这种理念指导下，他培养出众多各具风格的流派传人。在他的栽培和扶植下，梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云各成一派，成为“四大名旦”。



王瑶卿便装图



梅兰芳戏装图
(《霸王别姬》之虞姬)

梅兰芳及梅派艺术

梅兰芳(1894—1961)，字畹华，祖籍江苏泰州，出生于北京一个梨园世家。祖父梅巧玲，京剧著名旦角；伯父梅雨田，著名琴师。梅兰芳父母早亡，由其伯父抚养成人。

梅兰芳为四大名旦之一，创立的“梅派”艺术体系，大气、高雅，在唱、念、做、舞、音乐、服装、扮相和剧目等方面进行了全面创新，将京剧旦行艺术提高到新的水平。

在唱腔上，梅兰芳广征博取，见善而从。他吸收其他剧种及行当唱腔，丰富了旦角的唱腔。梅兰芳行腔脆亮甜润，宽圆皆备，自然流畅，若行云流水，韵味天成。

在表演上，他继续王瑶卿花衫戏路的创新，使旦行唱、念、做、打兼通，为旦行开拓了戏路。在此基础上，他大胆地创造出“古装歌舞戏”。如《天女散花》《洛神》《贵妃醉酒》《霸王别姬》等。梅兰芳舞台表演的细腻，舞蹈动作的优美，为中国京剧以及中国戏剧的舞台表演创造了典范。

在扮相和服装改革上，梅兰芳首创了古装戏中的“古装”扮相和服饰，突出了女人纤细的腰身和姣好靓丽的头面，同时也更便于舞蹈、武打和身段表演，使人物形象更加鲜明、俊美。

梅兰芳谦虚勤奋，提携后人，呵护同行，德高望重。其传人 有李世芳、魏莲芳、张君秋、言慧珠、杜近芳、梅葆玖等。

程砚秋及程派艺术

程砚秋(1904—1958)，祖籍吉林长白山，出生于北京，满族。原名承麟，后将“承”改为汉姓“程”，名菊依，后改为艳秋，字玉霜；后更名砚秋，字御霜。六岁学青衣花衫兼刀马旦，十五岁时拜梅兰芳为师，艺术水平突飞猛

进。倒仓之后，他克服嗓音变化带来的不利影响，巧妙地运用“鬼音”和“脑后音”，以气催声，创出刚柔相济，圆润沉郁，深邃曲折，似断似续，叮咚脆鸣，如珠走玉盘似的独特唱法，开拓出“程派”的艺术风格。他的念白重起轻收，沉稳铿锵；他的表演武功扎实、潇洒飘逸、准确自如。

程砚秋在剧本创作、唱腔设计、服装、扮相上都敢于创新。在编演戏本的同时，在唱腔、唱法、做功、身段等各方面突出自己的特点。

程砚秋为四大名旦之一，程派艺术是中国京剧艺术宝贵财富的一部分。程派艺术传人很多，有成就的有陈丽芳、章遏云、新艳秋、赵荣琛、侯玉兰、王吟秋、李世济、李蔷华等。

尚小云及尚派艺术

尚小云（1900—1976），原名德泉，字绮霞，祖籍河北省南宫县，生于北京。幼年曾习老生，后工武生和花脸。后因嗓音敞亮，扮相俊美，改习青衣，师从孙怡云，遂更名尚小云。

尚小云为四大名旦之一。他的嗓音高亮，圆劲刚厚，底气充足，不以一字一句论高下，大段唱腔满宫满调一气呵成；他的念白，以京白取胜，在京白、韵白交替使用中，加进表演的动作和感情，更显得真挚贴切；他武功扎实，身段动作矫健潇洒，富有阳刚之美，矫健帅气。尚小云一生排演的戏很多，多是根据“尚派”能文能武的特点编排的。所演妇女，多为侠女节妇，文武兼备，节烈刚强。

尚小云是一位戏剧教育家。他1937年就自费创办了荣春社科班，历时十一年之久，为培养京剧传人，他变卖了七处房产，他“典房办学”的精神，在京剧史上留下了辉煌的一笔。

尚派传人有张蝶芬、赵晓岚、雪艳琴、孙荣蕙、杨荣



程砚秋戏装图
(《红拂传》之红拂)



尚小云戏装图
(《虹霓关》之东方氏)

环、尚长麟、李喜鸿、孙明珠、王紫苓、董玉苓、李翔、鲍绮瑜、周百穗、童葆苓、尚慧敏、段丽君等。

荀慧生及荀派艺术

荀慧生（1900—1968），原名词，又名秉彝、秉超，字慧声，号留香，艺名白牡丹，生于河北省东光县。幼年家贫，被卖至河北梆子戏班，吃尽苦头。八岁就登台唱戏。后进京演出，转益多师。

“荀派”的特点是：唱“能变秦声入徽汉”，柔中带情，情中带韵，韵味甜美脆亮而率真；念白是梆子腔加北京方言俗语，亲切生动，韵味绵长，清醇活泼；做是寓高雅于通俗、细腻、贴切、谐趣之中，更生活化和大众化。他是四大名旦中戏路最广、演出剧目最多的一位。

荀派传人甚众，不计其数。如童芷苓、李玉茹、宋长荣、孙毓敏、刘长瑜、荀令香（其子）、荀令莱（其女）等。

张君秋及张派艺术

张君秋（1920—1997），原名滕家鸣，祖籍江苏丹徒，生于北京。母亲为河北梆子青衣演员，自幼得到戏曲艺术熏陶。十三岁学青衣，十七岁拜梅兰芳为师，并不断向程砚秋、尚小云、荀慧生求教。他兼取“四大名旦”之长，结合自己的特点，创出了独树一帜的“张派”风格，将京剧旦角的演唱发展到一个新的阶段。

张君秋嗓音宽亮，集梅兰芳的甜美、程砚秋的婉约、荀慧生的缠绵、尚小云的激越为一体，形成“张派”华丽、柔美、清新、刚健、舒展的唱腔风格。

张君秋深谙音律，能操琴，能创腔。他创出的新腔，别致逸人，不落俗套。在不同剧目中，唱法不同，新颖别致。



荀慧生戏装图
(《玉堂春》之苏三)



张君秋戏装图
(《望江亭》之谭记儿)

他的表演端庄严谨、自然大方。

张君秋的学生可谓桃李满天下。如杨秋玲、李炳淑、杨春霞、杨淑蕊、薛亚萍、王婉华、雷英、张静琳、王蓉蓉等。此外，刘秀荣、刘长瑜、齐淑芳、李维康等都曾受教于张君秋。

老旦流派

老旦行著名的演员有龚云甫、罗福山、李多奎等，下面就主要流派加以介绍。

龚云甫及龚派艺术

龚云甫（1862—1932）是老旦行独立门户的创始人。在他之前，老旦不自立成行，由生和丑兼演。自龚云甫始老旦才自立一行。

龚云甫的唱腔特色是，除吸收了汪桂芬的“脑后音”之外，还吸收了青衣的花腔，摒弃了以往老旦呆板的唱腔，加进了青衣的“清润”。他的“脑后音”清苍沙甜，花而不俗，生动感人。龚云甫的扮相清瘦，但却极能体现不同身份的老年妇女的人物性格。做、念非常到位。

龚云甫的私淑弟子有卧云居士（赵静尘）、李多奎等。

李多奎及李派艺术

李多奎（1898—1974），生于北京，原名万选，字子青。十二岁入科班学老生，后改学老旦。

李多奎善于学习，他对当时知名老旦的唱腔仔细研究，创立了清越、苍迈、韵味醇厚的“李派”新腔。



李多奎戏装图
（《四郎探母》之余太君）

李派唱腔的特点是，用气讲究，技巧精细。他主张“气为音之本，无气无声”，在嗓音运用上也很讲究，把亮、脆、宽、窄、韵、柔、甜、沙等技巧运用到刻画人物之中，随着感情的变化，运用得精到细致，充满情感。

李派传人早期有李盛泉、李金泉、王玉敏，后期有李鸣岩、王梦云、王晓临等。

【 净行流派 】

京剧净行著名演员有何桂山、金秀山、黄润甫、裘桂仙、穆凤山、金少山、郝寿臣、侯喜瑞、裘盛戎、袁世海等，下面就主要流派加以介绍。

何桂山及何派艺术

何桂山（1841—1917），名宝庆，祖籍北京大兴。出身艺人世家。

京剧形成的初期，净行尚无“铜锤”和“架子”之分。他将“铜锤”“架子”集于一身，并擅长昆曲。他的嗓音浑厚嘹亮，唱腔古朴简洁，功架凝重沉稳，身段甚佳。他所创立的“何派”，是净行艺术的流派之源。

何桂山的传人有刘永春、金秀山、裘桂仙、唐永常等。

金秀山及金派艺术

金秀山（1855—1915）满族，北京人。曾为清朝“内廷供奉”。酷爱京剧，后拜何桂山为师，正式搭班演戏。金秀山是将“何派”和“穆派”融为一体的净行大家。他既有何（桂山）派黄钟大吕的响亮，又有穆（凤山）派的婉转流畅，他的唱腔雄浑朴厚与圆润悠扬兼有，化平为深，化俗为雅。净行的“铜锤”和“架子”的分野自金秀山始。

金秀山的儿子金少山，幼承乃父，天赋条件极好，嗓音得天独厚，身材魁梧，扮相丰满，文武兼备，唱、念、做俱佳，铜锤、架子都能，被称为“十全大净”。他与乃父被称为“金派”。金派是现代净行三大流派（金、郝、侯）之一，对净行后来的发展产生很大影响。

金秀山的传人除金少山外，还有郎德山、讷绍先等。此外铜锤花脸还有郭厚斋、增长胜、安乐亭等。

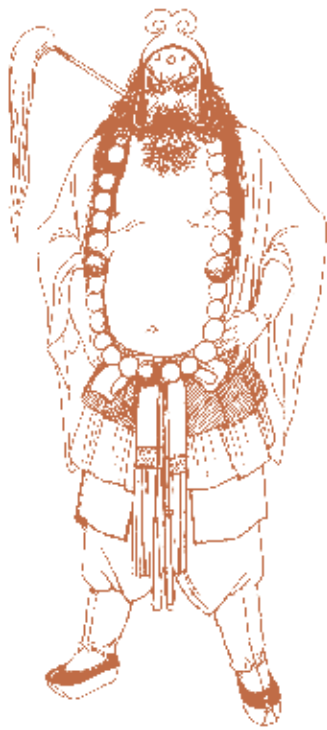
郝寿臣及郝派艺术

郝寿臣（1886—1961），名瑞，原籍山西，后迁河北香河，生于北京。七岁学铜锤花脸，唱工私淑金秀山，做工私淑黄润甫。

郝派艺术的特点是气魄大，音量宽。唱腔浑圆，韵味浓郁。他结合不同人物特点，做戏凝练，倾情入戏，逼真传神。他演过十七出有关曹操的戏，每一出的曹操都各有特色。他说：“不是把曹操仅演成一个奸雄，而是要把曹操的才华、气度、性格都演出来。”因此，他有“活孟德”的美誉。

郝寿臣对于运用脸谱刻画人物有很深的研究，根据不同人物性格，他创作勾画出许多脸谱。

郝派传人有关效臣、王永昌、袁世海、周和桐、王玉让、马永安等。



郝寿臣戏装图
（《野猪林》之鲁智深）

侯喜瑞及侯派艺术

侯喜瑞（1892—1983），字霭如，回族，生于北京，原籍河北衡水。九岁入喜连成科班学戏，入科出科都受名师指教，架子花脸的基础打得扎实，加之他在舞台实践中不断研究提高，最终创出了“侯派”艺术。

侯派的风格是豪迈、矫健、爽朗、细致。他的演出“装龙像龙”“发于内而形于外”。在身架做工上很下工夫，“膀如弓，腰如松，胸要腆，腕要扣，腿起要重，落要轻”。侯派身段，动时捷如猿猴，静时稳如泰山；身架讲究“力”的美，唱、念也讲究力度，富有炸音、沙音、立音，跌宕隽永。侯喜瑞也有“活曹操”的美称。

侯喜瑞与郝寿臣是并驾齐驱的架子花脸，20世纪20年代以后，金、郝、侯是鼎足而立的三大净行流派。

侯派传人有关鸿宾、马崇仁、袁国林等。



裘盛戎戏装图
（《铡美案》之包拯）

裘盛戎及裘派艺术

裘盛戎（1915—1971），生于北京一个梨园世家，其父是名净裘桂仙。他八岁承其家学，开始学花脸戏，基本功扎实。

在实践中，他将铜锤、架子融为一体，又吸收借鉴了老生、旦角的表演，尤其受周信芳表演的影响，创立了自己的风格，形成了“裘派”。

裘派的精华主要在于唱腔。他继承了净行唱工以刚为主的特点，但又注重韵味儿，在雄浑豪放中加进柔，以柔衬刚，刚柔并济，洒脱大方；注重感情的宣泄，以声传情，声情并茂，具有较强的感染力。他的表演也继承了铜锤、架子的特色，取郝、侯之长，采麒派表演的细腻，表现人物个性。他是铜锤、架子两门抱，但以铜锤为主。在当代花脸中

影响深远，有“十净九裘”的说法。

裘派传人有钳韵宏、夏韵龙、方荣翔、王正屏、郝青海、张韵斌、吴钰璋、李长春、李欣、孟俊泉、杨博森等。

【丑行流派】

京剧丑行中著名的演员有萧长华、叶盛章等。

萧长华及萧派艺术

萧长华（1878—1967），字和庄，艺名宝铭，原籍江西新建，生于北京。幼承家学，其父萧永康，是与程长庚、杨月楼等同时期的著名丑角演员。

萧长华功深艺精，刻画人物惟妙惟肖，忠邪善恶，各呈其态；嬉笑怒骂，恰到好处；逸趣讽辩，切中要害。创造出他的“萧派”风格。

萧派的特点是：唱工独具风格，满宫满调，气力充沛；老生唱法，风神古朴，遒劲有味；念白清脆响堂、爽利流畅，抑扬顿挫、富有韵律；表演细腻，简洁大方，动作洗练，举手投足和谐传神。

他既是京剧舞台艺术大师，又是京剧教育家，还是京剧剧作家。他创作、整理、改编了大量的剧本。中国戏剧舞台上，经他编排的剧目多达四百多出。



萧长华戏装图
（《审头刺汤》之汤勤）

萧长华还是一位戏曲艺术教育家，他二十七岁出任“喜连成”（即后来的“富连成”）科班总教习，共三十六年。新中国成立后，出任中国戏曲学校名誉教授、副校长、校长之职。

叶盛章及 叶派 艺术

叶盛章（1912—1966），字耀如，祖籍安徽太湖县，生于北京。京剧世家，父叶春善，曾任富连成社社长。叶盛章自幼学艺，文武丑都功深艺精，尤以武丑见长。

叶盛章的艺术特点是“文戏不温，武戏不躁”，身手矫健，动作轻捷，灵巧精妙，武技奇绝；念白脆亮流畅，口齿清楚。叶盛章的唱念做打、嗓音、扮相、武技均称武丑翘楚。他与盖叫天合演的《三岔口》被誉为“南北双绝”。

叶盛章的传人张春华、谷春章、范元濂、侯正仁、刘习中、徐冠英等。





京剧艺术

化妆

第五章





京剧化妆是具有深刻文化内涵的艺术表现手法，它在深厚的生活基础上，以富有夸张性和程式化的表现手法，通过面容、发式、头饰、髯口等方式，塑造出不同类型的人物形象。此外，面部化妆还可以弥补演员的面部缺陷，使人物造型更加完美，更加符合剧情需要；同时，极富渲染夸张的化妆能使观众远距离辨清人物的形貌。

京剧化妆专业从其艺术表现形式上，基本可分为面部化妆和发式梳挽两部分。

【 面部化妆 】

京剧面部化妆依行当分为两种：俊扮和勾脸。

俊扮又称素面，主要用于生、旦（彩旦除外）行当的面部化妆；勾脸，主要是对净、丑而言，需要按谱式进行面部化妆，统称为脸谱。

“俊扮”的基本用色是红色、肉色、黑色。肉色作底色，红色用来敷腮和双唇，黑色用来描眉及勾勒眼圈。青年男女人物的底色较淡，红色较浓，以表现青年人的青春健美的面庞；中年则底色较浓，红色较淡，以突出中年人的稳重端庄；老年男女人物基本不着红色，以表现其衰老的面色；儿童角色两眉之间点一个或两个圆点，表现儿童的天真烂漫和幼稚之气。

年轻的女角色，化妆突出眼和唇的部位。眼睛用黑色细致地勾眼线，以黑眼边儿，衬托“白眼珠儿”，显得眼睛明亮有神。黑眼圈尽量向太阳穴方向伸展，显得眼睛大而秀气。嘴唇要点得红而得体，轮廓鲜明，凸显女人的美丽动人。

男性角色根据人物角色的性格、身份，在眉间还要用红色揉出不同形状的印堂。

印堂形状

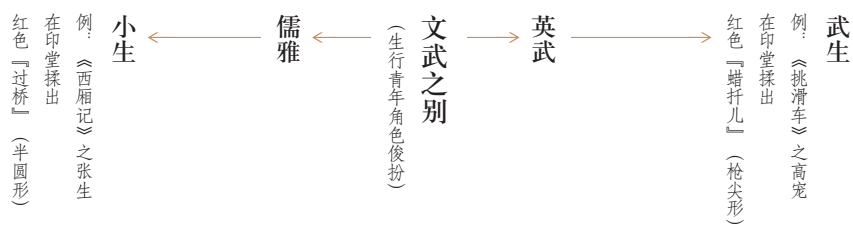
枪尖式（蜡扦儿） 适用于武生和武小生	半圆式（过桥） 适用于文小生	竖条式 适用于老生
-----------------------	-------------------	--------------



俊扮
(素面)



勾脸
(花面)



面部化妆是每一个演员的基本功。除净、丑行依照脸谱谱式化妆之外，各个行当角色的面部化妆都有各自的程序和技法。由于篇幅所限，仅以旦角的青衣、花旦的面部化妆作简要介绍。

旦角演员化妆，要根据自己的脸型精心设计，用片子和油彩为自身“扬长避短”，通过化妆使人物更加靓丽，更加突出人物性格。

旦角面部化妆程序

(以青衣、花旦为例)

面 部 化 妆	①拍底色	由红、白色化妆油彩调配成嫩肉色，拍均匀
	②涂腮红	用大红色化妆油彩，略加玫瑰红色，自眼窝以下直到双腮，均匀拍打（留“三白”：额头、鼻梁、下颏）
	③定 妆	用粉脂薄薄敷粉，使面部肤色白里透红
	④涂胭脂	在涂红的部位，用胭脂色再涂上一层，使面色更为娇艳
	⑤勾眼圈	丹凤眼
	⑥描眉毛	柳叶眉
	⑦画嘴唇	樱桃口
<p>注：中国古代女子面容的妆饰，有“粉面、朱唇、蛾眉、凤目、云鬓”之说。戏曲中旦角的化妆，继承了古代女子妆饰的优良传统，并有戏曲化的重大发展。</p>		

【发式梳挽】

头面

软头面（青头面）
由网子、片子、水纱、发垫、线尾子、发簪等组成

硬头面（亮头面）
有点翠头面、水钻头面、银锭头面三种

发式

发式就是头发的样式。京剧各行当的发式有很多种，如甩发、发髻、抓髻、蓬头、飞鬓、孩儿发等。每个行当的发式都有一定的规范，其中，旦行的发式比较讲究，它充分运用工艺造型的手段，艺术地夸张女人发式的秀美。旦行的发式有大头、抓髻头、旗装头、古装头等。

旦行除了头发的艺术造型之外，还要在头上佩戴各种饰物。旦角头上各种化妆饰物的总称叫“头面”。头面有软头面、硬头面之分。

旦行的头饰不仅美化了角色的形象，还显示出人物的身份、气质、性格，烘托出戏剧氛围，推进剧情的发展。

梳挽配件

京剧每个行当的发式都按一定的程式进行梳挽。发式的梳挽离不开网子和水纱，此外，根据行当的不同，还有牵巾、片子、线尾子等，择要介绍如下：

网子 用来固定头发造型的罩子，网子又名“网巾”。是用马尾编织而成的网状圆帽，无顶，为的是套住头发造型，“圆帽”的底边有勒带，用于勒头吊眉、眼和将头发固定在头部，不使其表演时脱落，故名“勒头”。

水纱 一米多长的黑丝纱巾，用时浸水，故名。水纱蘸水之后，叠为双层将勒头罩住，把鬓角和脸颊的发边儿裹齐、勒紧，与盔、帽及旦角的头面衔接固定；不戴盔头的角

色，靠水纱把额部轮廓勾勒出来，所以，又叫“梳水头”。

牵巾 常被误写作“千斤”，是一米多长的黑丝纱巾。生、净行勒好发式之后，牵巾取中，从顶部网子沿脸颊两侧垂下，用于加厚鬓发和增加髯口的密度，对髯口和鬓发起装饰作用。戴髯口的，显得髯口又长又密；不戴髯口的，突显精神英气。

片子 旦角假发的主要组成部分，是用人发制作的成形的发绺。分小片和大片两种（行内术语称作“小弯”和“大绺”），小片贴于额部，起装饰女人头发帘的作用，两个大片，分别贴于脸颊两侧，根据演员脸形的大小，可掌握往里和往外的分寸，显出扮演角色脸形的宽窄。

线尾（音 yǐ）**子** 又称“线帘子”，是旦角专用头发装饰物。用黑色粗丝线制成的宽约二十厘米，从头长至脚踝，形似垂发的线绺。头上的片子贴好之后，再将线尾子固定在大顶之下，线尾子分成三绺垂下，一绺在脑后，两绺从耳后分别垂于胸前，对女性头发给予极度夸张，更突出女性端庄大方、婀娜多姿的身段美。

旦角发式梳挽程序

（以青衣、花旦为例）

头 部 化 妆	①牵引化妆	用勒头带“提眉吊眼”
	②粘贴化妆	按角色类型“贴片子”，以呈现鹅蛋形脸面。有“小弯”“大绺”“月亮门”等式样
	③梳扎化妆	按角色类型，分别梳大头、抓髻头、旗装头、古装头、彩旦头
	④绸条化妆	视角色的特定场合需要，艺术地包裹头部
	⑤插戴化妆	按角色类型，分别戴银锭头面、水钻头面、点翠头面，以及插花朵、偏凤等

旦角发式主要类型及其应用

类型	硬头面 (亮头面)	应用	剧例	贴片形式	主要插戴	
大头	银锭头面	根据身份，主要用于青衣行当所饰“贫妇”“犯妇”“寡妇”等	《投军别窑》王宝钏 《女起解》苏三	小弯7个 大绺2个	贫妇右加水纱 “慈姑叶” 犯妇加包头绸 (偏扣) 左有甩发	
	水钻头面	用途广泛，花旦所饰年轻美丽、性格活泼少女皆用。一般青衣、花衫、武旦、刀马旦等亦用	《打渔杀家》萧桂英 《十三妹》何玉凤		顶花、泡条、 泡丁	
	点翠头面	根据身份，主要用于后妃、贵妇、新妇等	《二进宫》李艳妃 《锁麟囊》薛湘灵		顶花、偏凤 (新妇加红绒 花、凤挑2个)	
抓髻头	水钻头面	根据身份，主要用于小家碧玉以及丫鬟	《拾玉镯》孙玉姣 《春香闹学》春香	小弯7个 大绺2个	脑后线帘子加 “大辫子”	
旗装头	大两把头	不用全套 硬头面	主要用于“旗装旦” 所饰番邦贵妇、公主	《四郎探母》铁镜公主	小弯(偏桃) 大绺2个 (贴“水葫芦”形)	红绒正凤 (配旗蟒) 大牡丹花 (配旗装)
	旗头垫子		主要用于番邦太后	《四郎探母》萧太后	小弯(开脸) 大绺2个 (贴“水葫芦”形)	垫子花 凤挑
古装头	正髻	不用全套 硬头面	主要用于青衣、花衫 所饰小姐、仙女等	《西厢记》崔莺莺	大绺2个 (贴“月亮门”形)	正凤
	偏髻		主要用于花旦所饰 丫鬟等	《西厢记》红娘		偏凤

注：“大顶”，女用假发(假髻)，清代乾隆年间秦腔花旦名角魏长生所创，称为“梳水头”。后成为京剧等剧种的传统发式。即，用“大发”包裹“发垫”，挽成椭圆形长髻，束于脑后。其样式分两种：大头与抓髻头。





梅花联

包头联

蝙蝠

偏蝴蝶

兰花

压簪

腰箍



纂围

银锭头面



铜制镀银色，泡呈半圆形球状。又名『银泡头面』。因简洁素雅，多用于青衣行当所饰的贫女，表示生活贫苦。戴银锭头面的角色，改变头饰组合后，又能塑造个性化的多种艺术头型。





泡子

小团凤

包头联

鱼骨刺

耳挖子

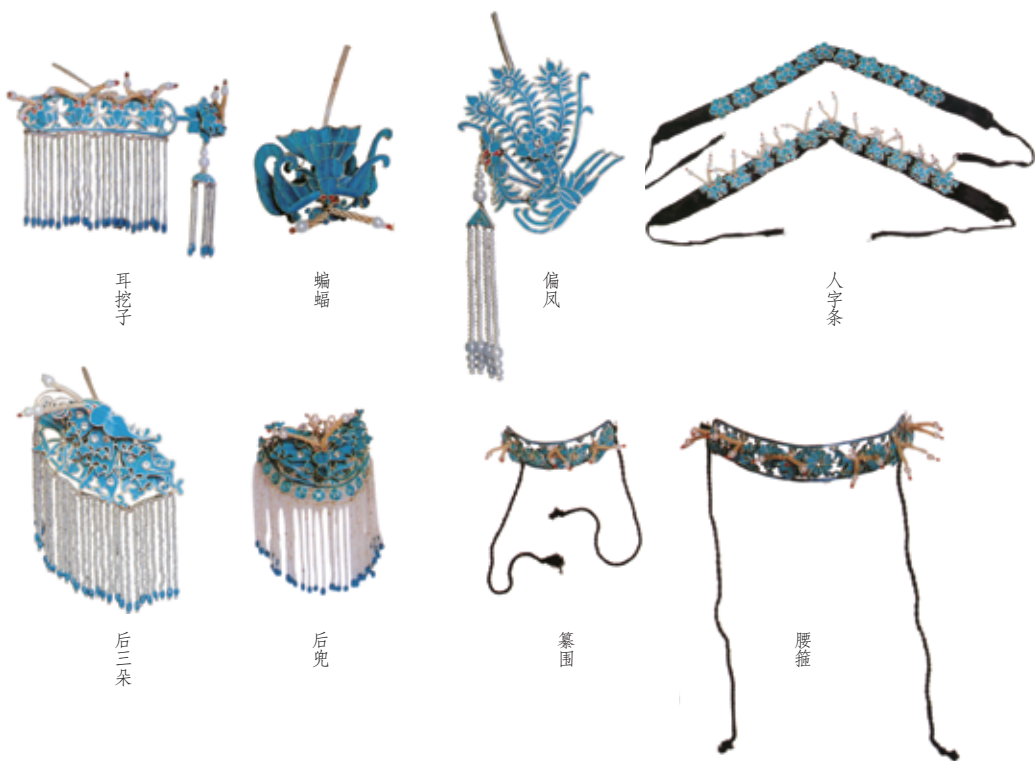
水钻头面



用高级玻璃仿制钻石，称为水钻，戏曲旦角用水钻头面，取其晶莹闪烁之华美，以此来衬托角色的年轻漂亮，并象征性格的开朗活泼。包大头的由青衣、花衫、花旦、武旦、刀马旦等行当所饰少女、少妇或中、青年妇女均可用水钻头面。







点翠头面

用珍稀的翠鸟羽毛，点翠割毛，粘贴于按图案『立粉』的金属底板上制成，色泽艳丽。『点翠』的工艺要求很高。因羽毛名贵且工艺性强，故多用于后妃、贵妇，以象征其身份之高贵。因翠鸟得之不易，又被禁止捕捉，故现在多以湖蓝色绸子代之。另外，富家新娘，一般在用点翠（点绸）头面时，加用红绒花，并又以凤挑为美饰。



抓髻头



大发上端之发髻呈扇面形，用红毛线（或红丝线）缠绕（宽度约三十厘米）此头型多用于花旦所饰少女，如《拾玉镯》中小家碧玉之孙玉姣；《游园惊梦》中丫鬟春香。







旗装头

专与旗装相配套的艺术头型，简称『旗装头』。源于清代满族（旗人）女性妆饰。最早可以追溯到清乾隆年间的民间小戏。后经过艺术加工，专用于传统剧中『番邦』中的贵妇和中年妇女。主要样式有两种：大两把头和旗头垫子，另有小两把头，用于侍女；旗头座，用于《苏武牧羊》之胡阿云等。

旗头垫子

例：《四郎探母》之萧太后



大两把头
例：《四郎探母》之铁镜公主



偏髻古装头

(多用于侍妾、丫鬟等)
例：《西厢记》之红娘

古装头

约在2025年前后，京剧艺术大师梅兰芳为适应编演《古装新戏》的需要，改变传统的大头发式，借鉴古代绘画中仕女高髻发型，从而创造出了新颖的旦角发式——古装头。梅兰芳创造的古装头及古装，被誉为在戏曲人物造型领域『开辟了第二传统』，获得广泛应用。而今，新式古装头型更趋向于多样化。



正髻古装头

(多用于小姐)

例：《西厢记》之崔莺莺

古装头套
(约一米)



大家闺秀
(青衣行当)



线尾子



古时女子以长发为美。戏曲旦角的发式化妆，艺术地保留并发展了这一传统，凡青衣、花旦多种行当所饰的中青年妇女、少女，均有线尾子为饰，表示垂发。（主要垂于脑后，同时又分出两绺垂于胸前。）『长发飘逸』，具有动态美，更衬托出演员身段的婀娜多姿。

小家碧玉
(花旦行当)



扮小家碧玉或丫鬟等年轻活泼的少女，在线尾子外面另加用“大辫子”。

尾部饰以红丝穗



【 髯口 】

按传统的衣箱分类法及实际应用制度，髯口归盔箱部门管理。

髯口就是假胡须，是将男性胡须美化、夸张的艺术手法。髯口又称“口面”，用人发、牦牛毛等物织于铜丝上，弯出下颏形状，挂于双耳之上。髯口有多种，颜色上可分为黑、黦（灰）、白、红、蓝、紫等。黑色主要代表中年男性；黦（灰）主要代表中老年男性；白色代表年迈老人；其他颜色则多为特定人物所戴。髯口有二十多种不同形状，如满髯、二涛、扎髯、颏下髯、三髯、一字髯、二字髯、虬髯、一截髯、二挑髯、丑三髯、八字髯、吊搭髯、四喜髯、五撮髯、鼻卡。



黑三髯



黦三髯



白三髯



白满髯



黑扎髯



五撮髯



四喜髯



一字髯



京剧艺术

脸谱

第六章





当代剧作家、戏曲理论家翁偶虹先生曾说，“中国戏曲脸谱，胚胎于上古的图腾；滥觞于春秋的雩祭；孳乳为汉、唐的代面；发展为宋、元的涂面；形成为明、清的脸谱”。京剧脸谱，不只是面孔符号，而是戏剧人物善、恶、美、丑、忠、奸等多种形象的象征，是最直观的塑造人物的方式，也是人物形象定位的基础，有了脸谱的人物定位，才引申出诸如其服饰、髯口、盔头等一系列艺术表现手法。

因此，我们透过脸谱艺术，可以更加了解京剧艺术的绚丽多姿和博大精深。

【 颜色特征 】

京剧脸谱有红、紫、黑、白、蓝、绿、黄、粉红、瓦灰、金、银等颜色。脸谱用颜色把角色的性格符号化、标签化、特征化，更便于观众直观地了解人物，进入剧情。戏谚有“红忠白奸黑直爽，黄色猛勇金神仙”的说法，此说，把部分脸谱颜色与角色特征作了简单的注解。

颜色对于人物性格的塑造是多角度、全方位的，每个脸谱除去主色之外，还有实色、副色、衬色、界色。各种颜色的烘托加之勾画的技巧，塑造出无数个栩栩如生的舞台形象。



红脸——关羽

表示赤胆忠心、正直勇武

红色

● 黑色

表示刚直坚定、大公无私



黑脸——包拯

○ 白色

表示阴险奸诈、刚愎自用



白脸——曹操

● 紫色

表示智勇刚毅、沉稳正义



紫脸——徐延昭

● 蓝色

表示刚强勇猛



蓝脸——窦尔敦

黄色
表示凶狠残暴



黄脸——英布

绿色
表示性格暴躁、侠肝义胆



绿脸——程咬金

粉红色
表现德高望重的忠勇老将



粉脸——廉颇

金、银二色

多用于神、佛、鬼、怪，以表现其光怪陆离、神奇虚幻。凡金色脸者地位多高于银色脸者。



金色——二郎神



金色——利市天官

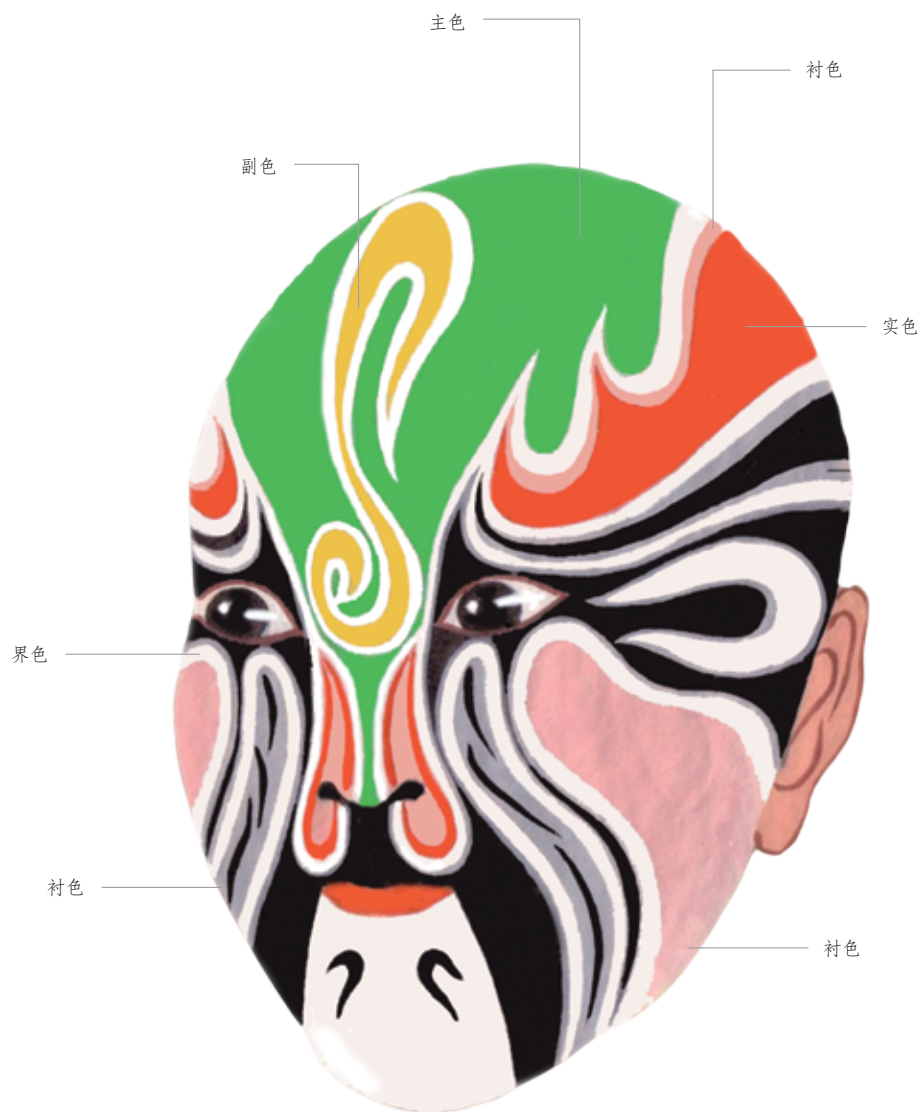


银色——扑灯蛾



银色——黑蚂蚁

脸谱颜色的构成



【 图案特征 】

相貌特征

许多戏剧中的人物，脸谱直观而夸张，让人一眼就能辨认出所扮演的角色。比如牛魔王，脸谱上就画上牛角；猪八戒，嘴巴就画成猪拱嘴形；孙悟空，脸谱就是一个猴子。另有如螯精、鱼精、老鼠精、牛头马面等脸谱都有直观的图形。



孙悟空



猪八戒



牛金牛



虚日鼠

本领特征

戏剧人物的特有本领，往往在脸谱中给予夸张的艺术再现。比如：戏剧中的包拯，他的脸谱就在脑门正中勾出一个月牙，突出他昼断阳、夜断阴的本领。杨七郎额头有一繁体“虎”字，表示其勇猛无敌。《铁笼山》中的姜维，为了表示他是诸葛亮的弟子，具有神机妙算的本领，在脑门上勾出一个太极图，昭示他有通阴阳、知权变的智慧和韬略。



额头「虎」字纹



额头太极纹
例：《铁笼山》之姜维

身份特征

戏剧的人物命运，有的从脸谱上也给予艺术的展示。例如，赵匡胤眉间画一条草龙，预示着他能乘龙腾飞，终做皇帝；呼延赞脑门上勾出一个“王”字，预示着他发达之日，必被封王拜将。



额头「王」字纹



眉间草龙纹

【 脸谱的构图 】

京剧脸谱的构图多种多样。归纳起来主要有三种：整脸、三块瓦脸和歪脸。在此基础上，派生出多种构图模式，甚至几十种。择要介绍如下。

整脸

整个面部涂一种颜色为主色，再勾眉、眼、鼻、口的轮廓，然后再勾画整个面部肌肉的纹理，表现出人物的神态和气质。比如关羽，勾“红色整脸”；包拯，勾“黑色整脸”；曹操，则勾“白色整脸”。



整脸

六分脸

整个主色占面部的十分之六，额头白色为十分之四。多表现忠勇的老将和老臣。因此，六分脸也称“老脸”。眼眉勾成白色，夸大了眼眉的图案和老当益壮的神采。整脸主色多为黑、紫、红，髯口挂“满髯”，有白、黧、黑等三种颜色。



六分脸



整脸
例：《古城会》之关羽



花三块瓦脸

例：
《失街亭》之马谡



三块瓦脸

在眉、眼、鼻三处突出画出眉窝、眼窝，鼻窝，形似盖在脸上的三块瓦，所以称“三块瓦脸”。因为是围绕“三窝”所作的夸张涂色，所以又称为“三块窝脸”。“三块瓦”要求中正、对称，即鼻窝中正，两眼窝对称。根据角色造型，又分为“正三块瓦”“尖三块瓦”“花三块瓦”“老三块瓦”等。



例 十字门脸
《芦花荡》之张飞

十字门脸

该脸谱是在“三块瓦”的基础上演化而来，突出的是将主色缩小为一个色条，从脑门一直勾到上唇，主色条与眼窝在构图上形成一个“十字”，故名为“十字门脸”。又分“老十字门”“花十字门”等，主要用这个色条来表现人物性格。如张飞，勾“黑十字门蝴蝶脸”，表现他忠勇和粗中有细、乐观豁达的性格。

碎花脸

是在“花三块瓦”的基础上突出表现性格粗犷的武将和绿林勇士，既有正面人物，也有反面人物。在保留额部主色的基础上，在其他部位用各种色彩勾勒纹路，因角色而异，线条变化细碎，故称“碎花脸”。如李逵是“黑碎花脸”。



碎花脸
例：《闹江州》之李逵



僧道脸



太监脸

僧道脸

即和尚、道士脸谱。属于“三块瓦脸”或“花三块瓦脸”的范畴，但眉和眼的形式与一般的三块瓦脸有显著区别，额头上的红点将和尚与道士的特点表现出来。

太监脸

专门用来表现擅权害人的奸佞太监的形象。他们的脸谱近似“整脸”和“三块瓦”，不过夸张了他们的特点：尖眼眉，示其奸诈；菜刀眼窝，寓其鱼肉百姓；嘴岔朝下撇，示其狐假虎威、不可一世的本性；脑门勾个圆光，示其阉割净身为假佛门；勾出胖纹，以示其脑满肠肥的福态相。

歪脸

直观表示相貌丑陋嘴歪眼斜的坏人形象。主要是用夸张的手法把一些帮凶、打手的丑恶嘴脸表现出来。此谱类似于“碎花脸”“三块瓦”，只是勾嘴、眼时线条不对称，使五官错位，呈歪状。色彩因人而异，多种多样。



歪脸

神仙脸

它的构图模拟佛像。由“整脸”和“三块瓦脸”演变而来，颜色主要用金色和银色。或用辅色中加勾金银线条和涂色块，用来表示神、佛的神圣威严。



神仙脸
例：《闹天宫》之二郎神



花元宝脸
例：《华容道》之周仓

元宝脸

该脸谱又叫“半截脸”，主要是脸颊以上的脑门不勾颜色，脸颊以上像元宝。鼻窝向上的叫“倒元宝脸”；眼窝向下的叫“普通元宝脸”；花眼窝鼻孔向上翻的叫“花元宝脸”。正反面人物因人而异，只是勾法形状不同。

象形脸

神话戏多用此脸谱。构图和色彩服从角色的形状和特征，是何种精灵鬼怪，就画成何种图样，让人一目了然。画法要夸张，突出特点，“意到形出”。



孙悟空



英雄脸



小妖脸

英雄脸

一般是指武戏中的拳棒教师或参与武打的助手，这些人物所勾脸谱的基本形式是“歪脸”“花三块瓦脸”或“花脸”，但构图简单随意，以便区别于剧中主要人物。

小妖脸

和“英雄脸”的地位一样，是神话武打戏中的助手，其基本形式为“象形脸”，但要与戏中的主要角色有区别。

丑角脸谱



文丑
例：《四郎探母》之二国舅



文丑
例：《群英会》之蒋干



武丑
例：《连环套》之朱光祖



武丑
例：《智取生辰纲》之白胜

【 脸谱的勾画 】

勾画脸谱，讲究笔锋和笔意。第一要笔锋犀利、准确；第二要笔意流畅、自然。

脸谱着色的方式主要有揉、抹、勾、涂、破等技法。这些技法在使用中应遵循以下基本程序：

1. 净脸打底色 (图一)

洗净脸之后，用稀薄水白揉匀整个脸部，使面部铺垫一层水白，填平毛孔，去掉面部油脂，便于上色。

2. 揉眼窝、鼻窝 (图二)

用炭粉大致揉出眼窝、鼻窝的基本位置，使脸谱左右对称。

3. 勾白粉底 (图三)

用粉白勾出大概定位，将眼窝、鼻窝位置留出来，突出界色。

4. 用灰色准确定位 (图四)

将白粉中加入炭粉调匀，将眼窝、鼻窝定位，这既是脸谱中的衬色，也是勾画脸谱的基础。

5. 按脸谱谱式勾色 (图五、图六)

留出灰边，将眼窝、鼻窝填入油墨，然后勾出主色、图案及线条，要讲究图案准确，线条流畅，笔笔



图一



图二



图三



图五



图四



图六

到位，并留出匀称的白边。眉梢超出整脸主色的光彩，一定要准确细致；点唇之色要与嘴岔形状的需要相一致。

勾画脸谱，除遵循以上程序外，还有很多具体要求，尤其是眼、眉、口和脑门。从上面的程序中，不难看出，脸谱与脸谱之间，最明显的区别主要在脑门、口、眼、眉的变化上，这四个部位的勾画更有讲究。

脸谱的局部——眉



兰叶眉
例：《挑滑车》之牛皋



寿字眉
例：《霸王别姬》之项羽



虎尾眉
例：《清河桥》之窦越椒



剑眉
例：《伐子都》之颖考叔

脸谱的局部——眼窝



例：《古城会》之蔡阳
鱼尾眼



例：《磐河战》之袁绍
老眼



例：《天河配》之山鹤
鹰眼



例：《芦花荡》之张飞
蝴蝶眼



京剧艺术

行头

第七章





“行头”是古代戏曲班社术语，有广义和狭义之分。广义即将一切戏具泛称为行头。现在一般用其狭义，即专指服装。服装又分三类：戏衣（体服）、盔头（首服）、靴鞋（足服）。

京剧服装是中国服饰文化在戏剧中艺术化的体现，它融汇了宋、元、明、清各个朝代的服饰经典，把中华民族的审美意识与戏剧舞台的艺术审美加以融合、概括、提炼、美化，并伴随着京剧艺术的演化而不断发展。其直接来源是徽班衣箱。

服装的功能与作用可概括为十二个字：表身份、分场合、助歌舞、显性格。前两组词，是服装的静态美；后两组词则显示服装的动态美，艺术地外化角色性格及心理情绪，使服装与表演融合为不可分割的艺术整体。

【 行头的特征 】

夸张的写意之美

京剧行头具备了生活的真和形式的美，它高度概括了现实生活中服装式样的特点，突破了日常生活中一般的逻辑规范和限制，从角色形象塑造和舞台审美的需要出发，运用了象征、变形等夸张的艺术表现手法，使京剧行头概括力强，具有写意之美。

浓郁的民族特色

京剧行头，在色彩上继承了中华民族服饰鲜艳、稳重、明快、亮丽的传统，艺术地再现了浓郁的民族风格。京剧服饰的图案，既有民族文化的呈现，也有浪漫主义的艺术想象。

超越时空的艺术之美

京剧行头的设计，不受时代、地域和季节的限制，以有限的行头表现无数的人物，以固定的行头表演众多的剧目。比如不论哪个朝代的帝王，都穿戴同一样式的帝王服装；不论哪个时代的丫鬟，都穿戴同一样式的行头。京剧的行头没有季节区分，四季的区别只能从动作和道具中体现，如扇子、火盆等。这既是程式化的规定，又是艺术化的表述。

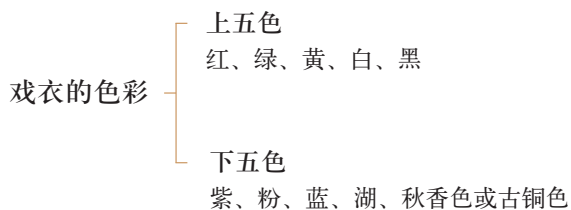
【 行头的分类 】



戏衣类

京剧服装，选用丝绸、锦缎和棉布等面料，用金、银线和各种丝线以中国传统的绣花工艺精工绣制。

图案有龙、凤、狮、虎、蝠、蝶、寿字、八宝、海水、日月、花卉等，用以象征吉祥、福禄、威武等。



在京剧戏衣中，蟒、帔、褶、靠四大类戏衣自成体系，除此之外的其他戏衣，统称为“衣”类。



蟒

帝王将相、后妃公主等身份
高贵者用于庄重场合的礼服

帔

帝王将相、官宦乡绅及其
眷属闲居场合所穿的常服

褶

通用的便服

靠

武将通用的戎服

主要戏衣类别

蟒



蟒是戏剧中帝王将相、后妃公主等身份高贵者用于庄重场合的礼服。面料为大缎。蟒服源于明代的“蟒衣”，与皇帝的龙袍款式相同，只是所绣的龙少了一爪，为四爪，基本保留了蟒衣的外部形态。



蟒服主要图案

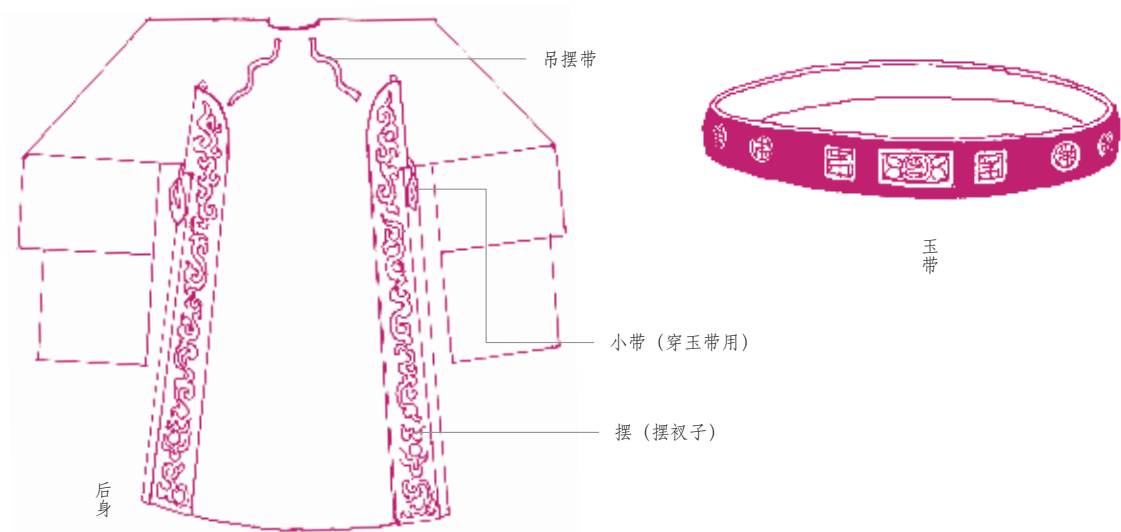
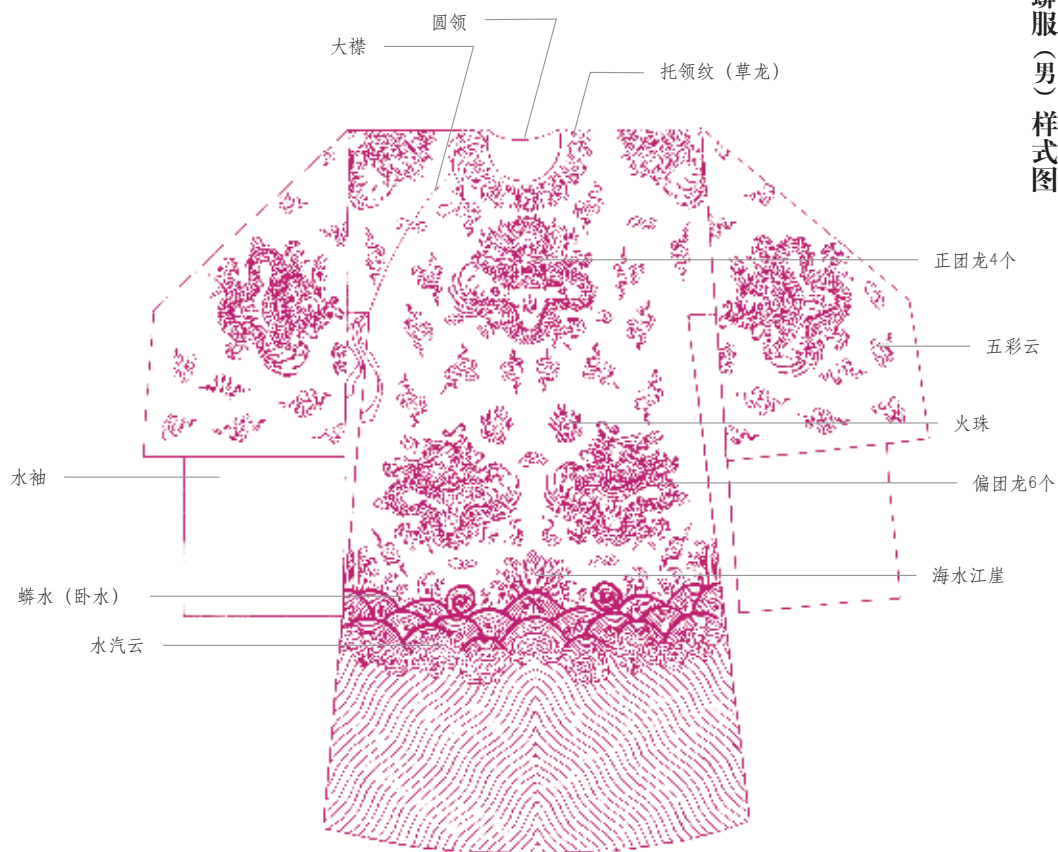


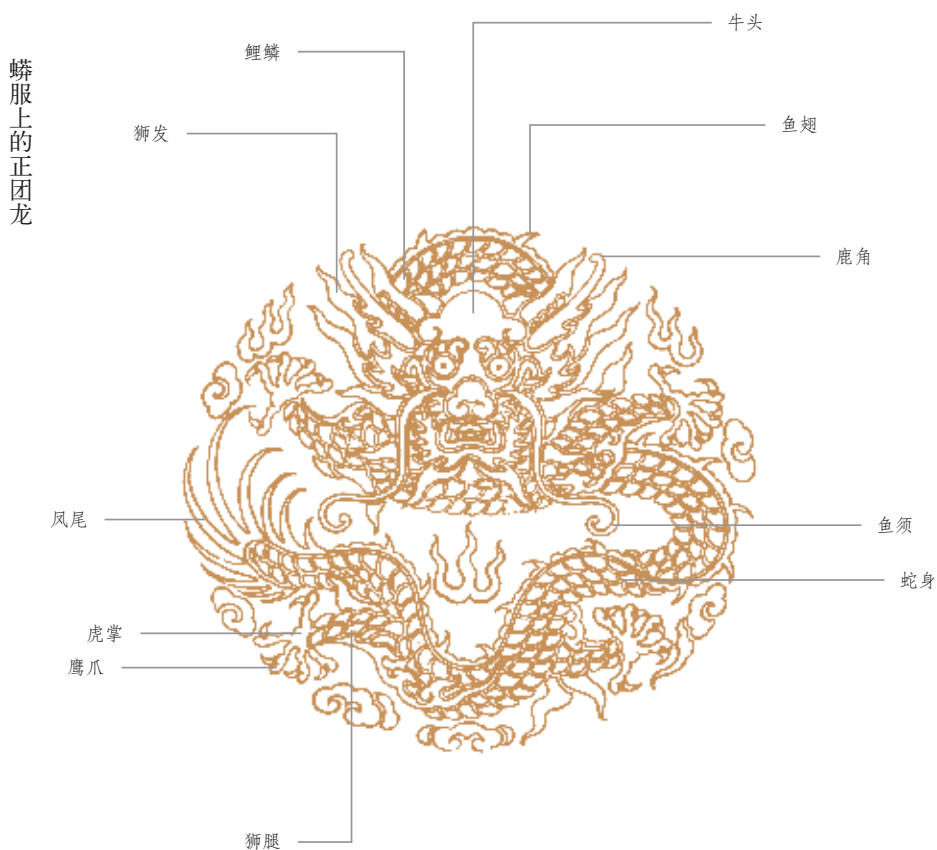
团龙：圆形纹样，显现人物的端庄、尊贵与稳重；

行龙：龙形生动、自由舒展，昂扬矫健，表现人物的刚健、粗犷与威严；

大龙：龙形比行龙蟒更为夸张，显得气势磅礴，不可一世，用于表现人物的性格刚直暴烈或独霸一方。

蟒服(男) 样式图

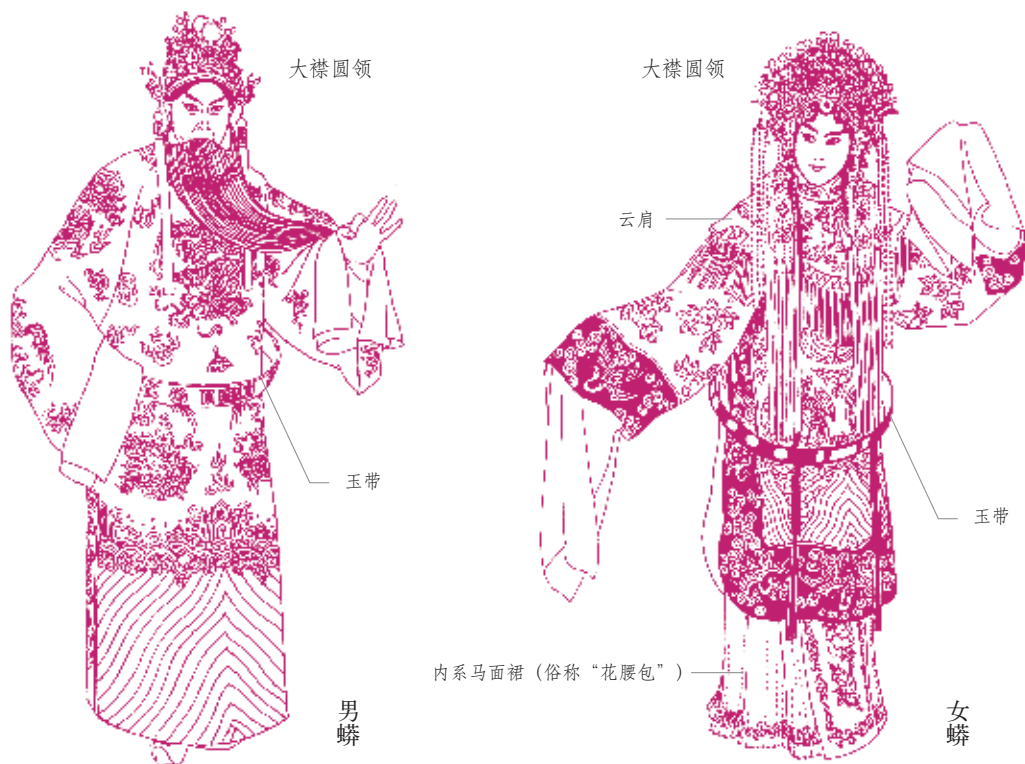




袍面绣龙的图案，袍的下半部，绣海水江崖*，称为“蟒水”。蟒水很有讲究，象征龙腾出海的意思。

- 蟒水主要形式
- 全卧水
象征人物的胸襟开阔，伟岸雄奇
 - 立卧三（五）江水
象征人物性格暴烈、独霸一方
 - 直立水
表现人物性格直率粗放
 - 弯立水
一般用于性格温和的生行

*海水江崖：即衣服边缘上的浪花形的图案。海水意指『海潮』，『潮』与『朝』同音，为官服专用纹样；江崖，又称『江芽』，『姜芽』，即山头重叠，似姜之芽，象征山川昌茂，疆土永固之意。



蟒服有男女之分，此外，还有改良蟒、旗蟒、老旦蟒等。

改良蟒 款式与蟒服相同，只是刺绣的图案少一些，这是为了减轻重量，利于表演，如箭蟒。

旗蟒 是少数民族的后妃、公主穿用的蟒袍。颜色有黄、红两种，来源于清式的旗袍，镶马蹄袖，挂朝珠。

老旦蟒 女蟒的一种，为很高身份和地位的老妇人所穿。蟒身至膝，色彩有杏黄、秋香两种。绣团龙或团龙凤，不单绣团凤。与女蟒相比，一般不挂玉带，不配云肩，腰系丝绦，身系墨绿色大褶裙、足蹬福字履。有的还要拄龙头拐，挂朝珠。

上五色蟒



红蟒



绿蟒

下五色蟒



紫蟒



粉蟒



黄蟒



白蟒



黑蟒



蓝蟒



湖蟒



秋香蟒

蟒服的颜色以上五色（正色）为主，但也兼有下五色。

蟒上龙形图案和色彩的有机搭配，体现了京剧艺术巧妙地运用服装塑造人物的高超之处。如：

黄色团龙蟒 是皇帝的专用蟒。黄色团龙蟒，除绣团龙外，还绣有“八宝”和“八吉祥”的图案。如《打金砖》之汉光武帝刘秀。

红色团龙蟒 是皇亲国戚、宰相元帅、钦差大臣等身份较高的角色穿的蟒袍。如《玉堂春·会审》中的明代八府巡按王金龙。

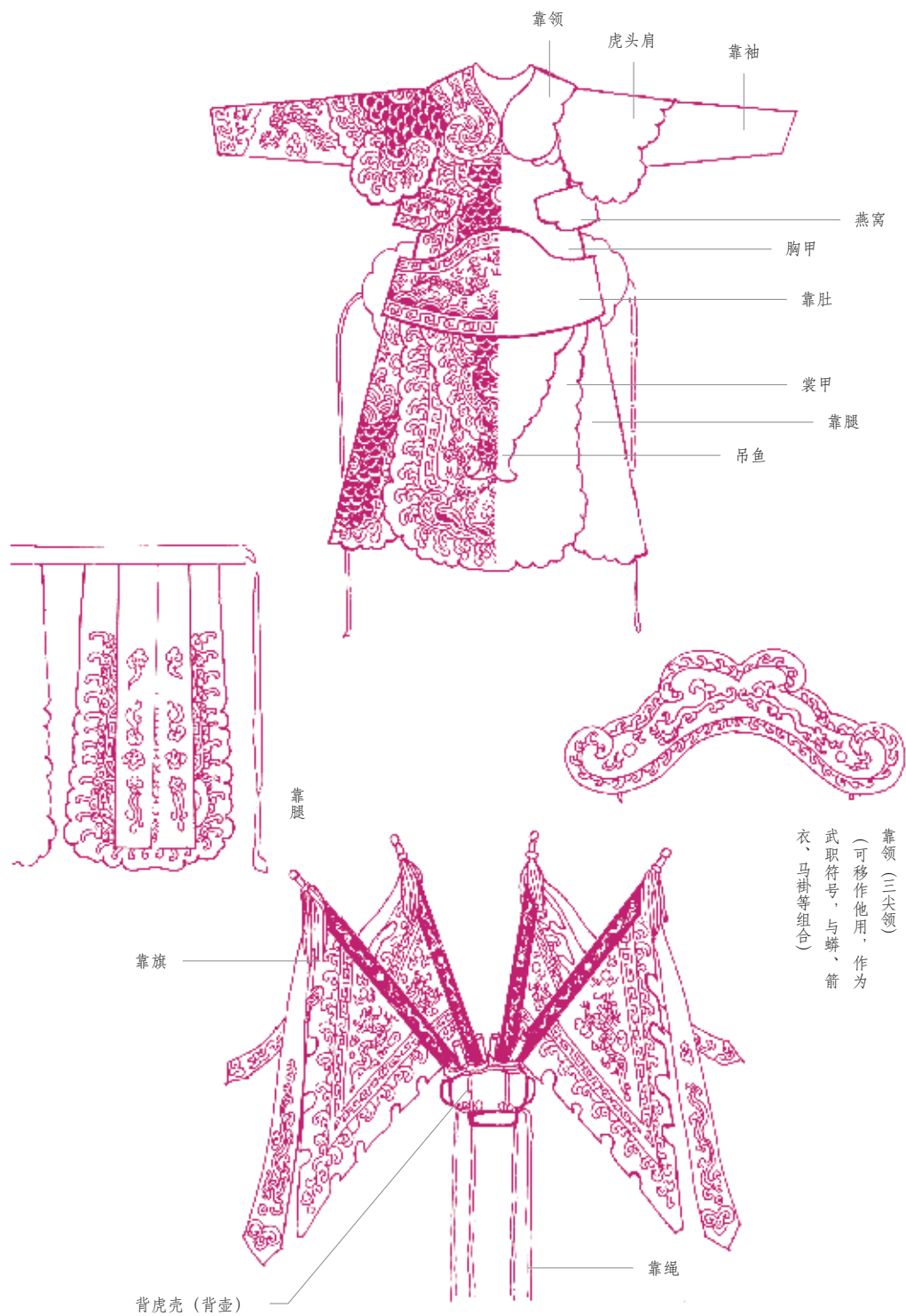
靠



靠是武将的戎服。面料为大缎。它参照清代将官的服装样式，吸收了古代铠甲战服的特点，使其既是衣服又像铠甲，

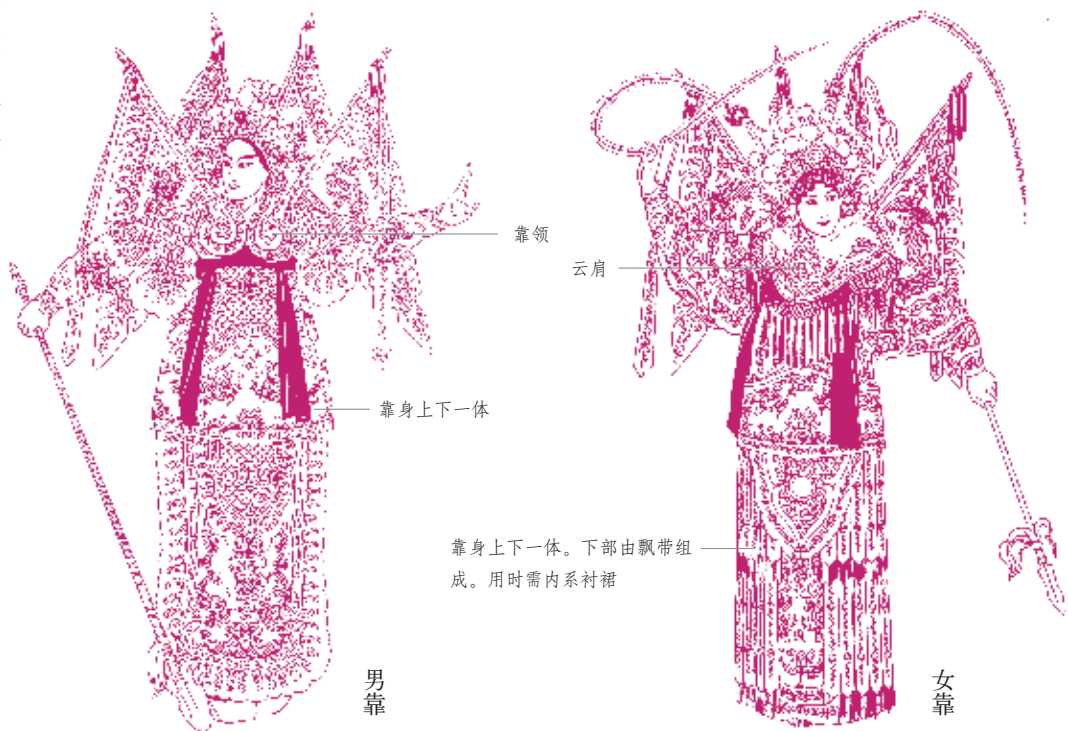


靠服(男)样式图





靠的男女之别



既衬托出武将的威武，又适合武将武打表演的灵活潇洒。

靠的颜色与蟒相同，都有上五色和下五色，通常有“十靠十蟒”之说。

靠有男女、软硬之分。此外，还有改良靠。

硬靠 即演员背后插靠旗*，表示“全副武装”处在战斗或临战状态。

软靠 即演员背后不插靠旗，表示处在非战斗状态。

改良靠 是把靠变为上、下两部分。去掉靠肚，使用束腰，不扎靠旗。图案较简单，比硬靠易脱穿，易于表演。但减弱了硬靠的威严，只适于普通将官穿用。有的人物，如番邦将官穿时，还要在头上插翎子，挂白狐尾。这是一种标识性的装扮。

女改良靠与男改良靠式样大致相同，多用于绿林女杰和

*靠旗源于古代将官的令旗。舞台上，靠旗只起美化、装饰、象征作用。扎硬靠的将军，既表示将领统率三军的威武，又美化了靠服，还增加了演员的身高，更衬托出人物的高大形象。

山寨中的女寨主。穿戴轻松、方便，适于高难度的武打。此外，还有为特定人物专门制作的靠，如关羽和项羽。项羽是黑色霸王靠，关羽是绿色关羽靠。又如鱼鳞甲，又名“虞姬甲”。是《霸王别姬》中虞姬的专用铠甲。没有前胸后背甲片，只有肩甲、胯甲两部分，披挂于古装衣之外，加束腰箍。

演员穿靠服，程序也很复杂，由专门人员从里到外，一部分一部分穿齐。为演员穿靠，术语叫“扎靠”。

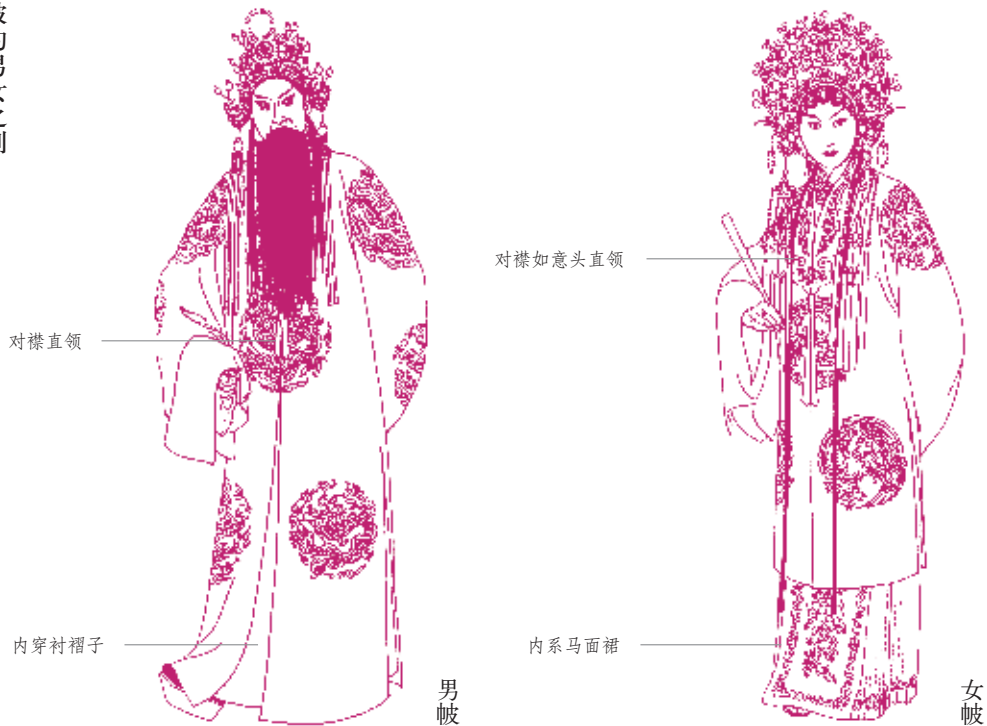
帔

帔即对襟长袍，是帝王将相、官宦乡绅及其眷属在闲居场合所穿的常服，是以明代“褶子”的式样为底样美化、装饰、改造加工而成的对襟长袍。面料为大缎和绉缎。因为是常服，既能表现居家休闲，又不失人物地位的高贵，还能展





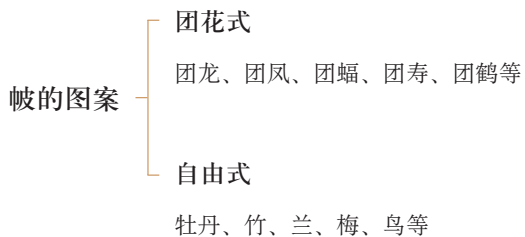
帔的男女之别



演员的形体美，是京剧舞台上的主要服饰之一。

帔分为男帔、女帔。主要区别是袍身的长短。男帔身长至脚面，女帔身长至膝盖。

帔的图案有团花式和自由式两种。



男团花帔，适用于中级官员、豪宦乡绅穿用；女团花



例：《游园惊梦》之杜丽娘
少女



例：《二堂舍子》之王桂英
夫人

帔，适合中年以上、有身份、有地位的妇女穿用。

女自由式图案花帔，图案简洁，色彩鲜艳明快，符合年轻或活泼开朗的角色穿用。

帔的颜色有红、黄、蓝、白、黑、秋香等多种颜色。因人物身份、年龄、性格、场合的不同，穿戴不同颜色、不同纹样的帔服。如皇帔，帝王专用明黄色，绒绣团龙。女皇帔为皇后、贵妃专用的明黄色团凤帔；老旦皇帔是皇太后专用的明黄色团龙凤图案帔。

此外，帔因为是常服，往往是夫妇同穿同一颜色或同一图案的帔服，称为“对儿帔”。如新婚的夫妇，穿大红色的花卉或花鸟图案的对儿帔；中老年夫妇，穿紫色、宝蓝色或秋香色对儿帔。

褶



褶（音xué），又称“褶子”“道袍”。是京剧舞台上最为常见、用途最广的便服。男女老少、贫富贵贱、文武通用。褶子的服装式样，源于明代的斜领大袖衫。褶子作为便服，其制作简洁、流畅，穿着方便，可一衣多用：穿在外边，作表演用的外衣；穿在蟒、帔里面，可作为衬衣；穿在箭衣外面可作为外套。

褶有男女之分，同时又有花、素之分。

素褶子即没有花色图案装饰的单色褶子服。

男花褶子又分文小生花褶子、文小生素褶子、武小生花褶子、武生团花褶子、花脸花褶子、文丑花褶子、武丑花褶子。





男素褶子，如“富贵衣”“院子服”“老斗服”等。

文小生花褶子 颜色明快，图案雅致，多为富贵的年轻书生、秀才、文人所穿服装。

文小生素褶子 较之前者显得素淡，多为贫寒、年轻的书生、秀才所穿用。

武小生花褶子 用于身份高的年轻的儒将。以象牙白色为主，周身绣有花卉图案，显得富贵华丽，俊秀刚毅。

武生团花褶子 为中、青年武将或绿林好汉所穿用的褶子服装。颜色素淡，以团花图案为多。衬托出人物老练、成熟、稳健的性格。

花脸花褶子 团花图案，工整大气，颜色较为热烈、凝重，体现人物的性情豪放、憨直或粗鲁。敞怀穿用，更映衬出人物粗放、不拘小节的性格。

文丑花褶子 多用于迂腐的文吏或奸诈贪色的衙内、恶少。

武丑花褶子 武艺高强、性格幽默的下层人物或小头目穿用的褶子。颜色一般为黑色，以燕子或蝴蝶的图案装饰全身，象征人物身手敏捷、飞檐走壁、身轻如燕。

富贵衣 为黑褶子上缀满各色补丁，为穷困潦倒的角色所穿的褶子。

海青服 又叫“院子服”。有些武林好汉、大户人家的男仆，穿没有白斜领边的全黑素褶子。

老斗服 社会底层老人穿的褶子服装，只有布料本色，没有里子，显示极端贫困，称为“老斗服”。老斗，是对下层极其贫苦老人不恭敬的蔑视称呼。

女花褶子 一般的家庭妇女穿的褶子，都绣有花卉的图案。颜色多为浅绿、浅蓝、浅黄，褶子周围绣菊花、栀子花等。

女青褶子 颜色为全黑色的女褶子，全身不绣花，只镶淡色的衣边。角色中端庄善良的贫苦妇女着此服。

改良女青褶子 在女青褶子基础上加以美化，沿领口、大襟加如意图案花边，蓝、灰色的褶子。如《铡美案》中的秦香莲。

女白褶子 是妇女的孝服。

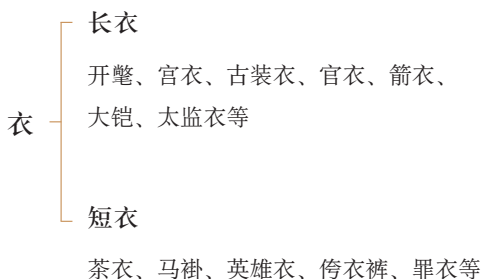
老旦褶 老年妇女穿的米色、咖啡色褶子，斜大领，有的系丝绦，有的系腰巾。

衣



除蟒、帔、靠、褶四大类基本服装外，其余的服装统称为“衣”。衣的种类很多，用途更加广泛。

根据衣的长度可分为长衣和短衣。短衣就是上下衣分开的套装，上衣至腰际，下衣至脚面。古代上为衣，下为裳（裙）。



开氅 属于次礼服，用于武将、权臣闲居场合，如军旅、家居等。

开氅与帔相比，开氅比帔更显得庄重威严。皇帝一般只穿帔，不穿开氅，彰显其欲以德治天下的思想。

开氅种类



古装 是京剧艺术家梅兰芳先生对京剧服装改革的一大贡献。着装之后，使演员显得修长、窈窕，更突出女性曲线的美。现代的古装，被规范为格式化的“通用古装”，进入传统衣箱，具有通用性，穿古装衣的旦角，要梳古装头。通用于仙女及红娘等人物。



狮开髦



麒麟开髦



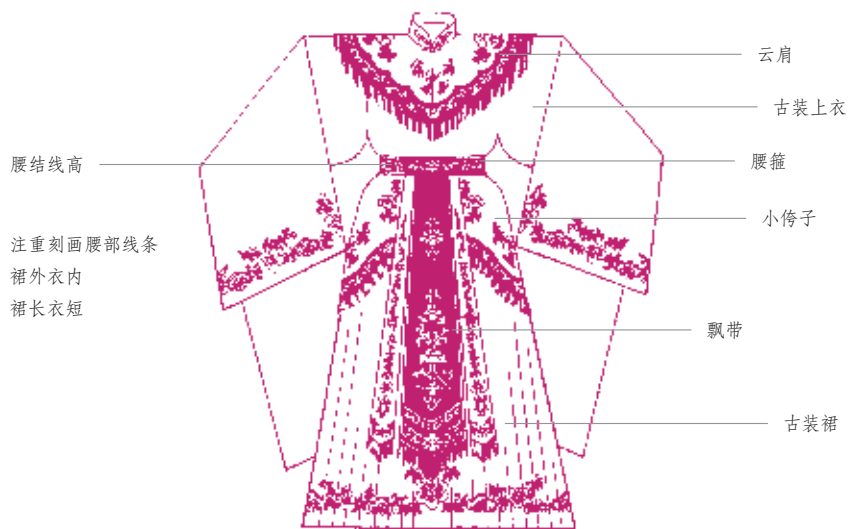
团狮开髦



团花开髦

古装样式图

受梅兰芳『梅派古装系列』影响
进入传统衣箱的『通用』古装



例：《闹天官》之仙女



例：《龙王》之李靖夫人

古装在现当代的运用(剧例)



宫装
例：《百花赠剑》之百花公主



红官衣

宫装 也叫官衣。是宫廷后妃、王室贵妇所穿次等礼服，规格低于女蟒，用于休闲场合。颜色多为大红，以凤凰和牡丹等象征富贵的图案绣于其上，穿戴起来极为富丽堂皇。

官衣 一般为中、下级文官的官服，有时也用于新科状元及新郎。与蟒袍相似，但不绣蟒纹，而绣“补子”。此服源于明、清两代官员的补服，通过“补子”图案和服装颜色能区分官阶和身份。在戏剧中，“补子”图案已没有实际意义，只能从服装颜色上区分官阶，如紫官衣为上（如三国戏中之鲁肃），依次为红、蓝、黑。穿官服要配玉带，穿厚底靴，戴乌纱帽。

官衣有男女之分。

女官衣一般是特定剧目中年龄较大、身份较高的诰命夫人等穿用。

此外，根据角色的特点，还有多种官衣，如丑官衣、改良官衣、学士官衣、学士衣等。

箭衣 亦称“箭袖”“衬箭”。为轻便的武服。上至王侯武将，下至英雄豪杰、衙役狱卒等均可穿用。源于清朝的四开衩袍。人物身份、地位不同，箭衣图案也不同。

箭衣主要种类

龙箭

绣8个团龙

用于身份高的王侯

花箭

绣团花或枝子花

用于一般武将或青年

素箭

镶边、无图案

用于一般武将或衙役

布箭

用于身份最低的衙役



龙箭



花箭



素箭



布箭

大铠 御林军服称为大铠。与靠相似，但比靠简单，没有靠旗，颜色通常为紫红，全身绣有甲片图形。穿大铠时，执荷包枪，戴罐子盔，显示皇家的威严。

此外，长衣还有太监衣、龙套衣等。

茶衣 一般为平民百姓服装，如艄翁、农夫、渔夫、樵夫、脚夫、小贩等所穿。因服装为茶褐色而得名。使用时，腰系白水裙。

马褂 京剧服饰中特有的军用行服。仿自清朝服装中的“行褂”。按花色可分为龙马褂、团花马褂和黄马褂。穿马褂，一般内衬箭衣，外加靠领。

英雄衣 也叫“打衣”“抱衣”或“豹衣”等。为短打武生服装。用于侠客义士、武林豪杰等人物。下摆加饰两层绣花纹白绸，像波浪一样，称为“走水”。分花、素两种。战衣战裙为女式英雄衣。

倭衣裤 男式短打套衣，与英雄衣性质相似，下摆无“走水”，便于武打。有花、素两种。

袄裙 一般为花旦角色所穿。窄袄、宽裙，既可表现女子的天真活泼，又能体现女性的端庄、优美。袄裤与袄裙类似，以裤配袄。有时外系饭单，表示平民少女、劳动妇女。

罪衣 又名“罪衣罪裤”，剧中犯人的专用衣。有男女之分。在特定情况下，红色象征血腥、凶险，因此，罪衣一般为红色。

此外，短衣中还有兵衣、僧衣、彩婆衣等。

在京剧的衣类服装中，有些是剧中特定角色的专用衣，如八卦衣、旗装、钟馗衣、猴衣等，在此，不作详细介绍。

辅助配件



上述服装均为外衣，还有与其配套的辅助衣物，也非常重要。择要介绍如下。

水衣 是演员贴身穿的内衣，用白棉布料做成。其作用是吸汗。外边的剧装都是绸、缎面料做的，尤其是绣活怕汗水浸湿。演员内穿水衣吸汗，就不会让汗水沾污剧装。

胖袄 与普通棉坎肩相似，用白色纯棉布絮棉花做成。多用于穿蟒、靠服的生、净行演员。作用有两个，一个是起水衣作用，吸汗；另一个是从形体上起衬垫作用，使角色“膀大腰圆”，显得高大丰满。

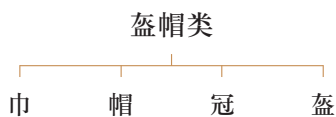
护领 用白色棉布做成的宽约二十厘米，长约一米的薄围巾。其作用有两个，一个是保护剧装的领口，不使其蹭脏；一个是使剧装领口外露出一个白边，显得人愈发精神。

大带 大带也叫“鸾带”。长约六米，由丝线和棉线针织而成，两端有三十厘米左右长的丝穗。穿箭衣和英雄衣均系大带，有“丁”字式、“巾”字式、“介”字式等系法。系完之后，大带垂于脚面处，既有装饰作用，又有助于演员表演，施展演技。如踢大带类的“大带功”。

此外，还有水袖、小袖、饭单、玉带、坎肩、斗篷、蓑衣等。

盔帽类

盔帽统称盔头，大多制作精美，饰龙凤、缀珠球，贴金点翠，极尽帽饰美化之能事。



皇巾
(帝巾)

巾

巾类是指日常生活中戴的便帽，主要是软胎，属于“软类”。包括扎巾、文生巾、桥梁巾、解元巾、将巾、八卦巾、荷叶巾、员外巾、方巾、道士巾、夫子巾、鸭尾巾等。择要介绍如下：

皇巾 或称“帝巾”。黄缎制成，前低后高，背后有朝天翅一对。多为皇帝生病时戴。

扎巾 为武将、武士所戴，色彩有多种。戴在头上，饰以光珠、绒球，插面牌。

文生巾 又称“小生巾”“公子巾”。是文小生行当常戴的一种帽子，后面有飘带。角色中，年轻清秀儒雅的文人、秀才戴此巾。如《牡丹亭》中的柳梦梅。

荷叶巾 形似荷叶，方顶。文丑多用此帽。如《群英会》中的蒋干。



扎巾



荷叶巾



桥梁巾

桥梁巾 顶呈桥梁形。缎制面，彩绣花卉图案，后面垂两根飘带。多为书生所用。

武生巾 同文生巾，没有飘带，而在两边挂穗子，顶部缀有小火焰。

高方巾 黑缎制成，像旧式斜坡形屋顶，缀有白玉一块，多为穷生所用。

鸭尾巾 一般由扮演生意人的角色所戴。形似生活中的毡帽，顶呈朝上的鸭尾形。



王帽

帽

帽类有硬有软，名目众多，有王帽、鞞帽、侯帽、纱帽、相纱、罗帽、太监帽、鬃帽、草帽、风帽等。择要介绍如下：

王帽 亦称“皇帽”。帝王专用帽。形状前圆后高，帽正饰面牌，黑底面，饰龙吐光珠，贴金点翠，缀有绒球，耳后有朝天翅一对，两侧挂流苏。如《打金砖》中的汉光武帝刘秀。

鞞帽 为王侯武将出行时所戴。也叫“飞龙帽”“双龙鞞帽”。翻边圆形斗篷帽，帽上装双龙光珠和绒球，正面饰面牌。如《武家坡》中的薛平贵。

侯帽 也称“耳不闻”。公、侯爵帽，有金、银二色。形状呈四方平顶，两侧帽耳呈宽翅状向外翻展，遮住耳朵，因此称“耳不闻”。翻翅上有垂穗。正面挂面牌，饰绒球。颜色与服装相配。如《二进宫》中的定国公徐延昭。



侯帽

纱帽 就是平时大家所说的“乌纱帽”。戏剧角色中各种文职官员所用的帽子。帽翅有方、尖、圆几种，因角色不同而帽翅各异。忠臣插方翅，以示忠正方直；奸臣插尖翅，以示尖酸狡猾，钻营投机；丑行插圆翅，以示圆滑灵透。



相纱



圆纱



相貂

相纱 顾名思义就是丞相所戴的乌纱帽。是纱帽插上扁长条形的帽翅。丞相、太师等品级的人才能配戴。有的相纱经过改良，黑色的纱帽改成了绣花的，帽展上有的饰龙图案和缀光珠，所以叫“相貂”。这种改良，主要用以区别角色身份。如《铡美案》中的开封府尹、大学士包拯戴黑色相纱，同剧中的丞相王延龄则戴龙相貂。

罗帽 有软、硬、花、素之分。素罗帽多为家院等下层人物用，花罗帽则有花绣，还缀有绒球，多为江湖侠客所用。

草帽 圆形，有帽圈无帽顶。迎面的蓝色绸上绣有寿字或蝠形。套于发髻和甩发之上，象征渔家的装束。如《打渔杀家》中的萧恩。



草帽圈



紫金冠

冠

冠类中主要有九龙冠、冲天冠、紫金冠、垛子头、凤冠、如意冠等。

九龙冠 帝王便装时所戴。由皇巾加以纹饰而成，上有九龙，形状似纱帽，前低后高，金色。正中挂面牌，饰九龙珠，冠背插朝天翅，左右流苏。

冲天冠 又称“平天冠”“日月冠”“玉皇冠”。冕顶加一个如意形扁长平板，冕上镂日月七星，挂金龙、光珠、绒球，大穗。平板前后挂旒。多用于玉帝、阎君。暴君中，秦始皇、隋炀帝等都戴冲天冠。

紫金冠 也叫“太子盔”。王子及年轻的将领多戴此冠。分前、后扇，前扇为额子。加饰面牌，光珠、绒球。龙形垂耳挂流苏，后背挂金或银色如意片垂穗。武小生用时插雉尾，后脑垂如意头长方黑绢片，表示尾发。如杨宗保，常戴银色紫金冠。

珠子头 又叫“珠子头”。皇子、王孙、贵族公子等少年所戴之束发金冠。立方形冠状，挑红绒球，银色点翠，孩儿发顶上簪光珠。

凤冠 皇后、贵妃、公主等贵族女子所戴特制的头冠。戴凤冠有严格的界限，皇后、妃子、公主戴黄色的丝穗，贵妇人戴时用粉色或红色丝穗。凤冠形如扇面，用点翠立凤、光珠为主要装饰，凤口缀珠串，脑后戴镶凤硬片挂彩穗。

老旦凤冠 比凤冠装饰品稍简单一些，贴金点翠。为剧中太后、诰命夫人所戴。如《打龙袍》中的国太。



凤冠

盔



盔类多为武将所用。一般是硬胎制作，属于“硬类”。配有绣球、珠子等饰品。如七星额子、帅盔、大镫、汾阳盔、荷叶盔、倒缨盔、八面威、扎巾盔、钻天盔、判盔、草王盔、夫子盔等。择要介绍如下：

七星额子 女将军所戴的额子。金银点翠的额子上端并排双层大绒球，每层七个，故为七星额子。饰以光珠，左右凤形耳子挂双排彩穗。如《穆柯寨》中的穆桂英。

帅盔 主帅专用头盔。形似扣钟，顶部插戟头红缨，两侧挂龙形耳子，正面戴大额子，后兜绣龙图案。帅盔有金、银两种颜色。银甲者戴银盔，如岳飞。

荷叶盔 武将盔头。前扇扁圆，面牌饰绒球，盔镶龙形装饰。后扇两片呈荷叶形，高于前扇。盔背装饰立翅。

八面威 正面戴大额子，挂面牌，以光珠、绒球装饰。后扇宽沿呈八角形荷叶宽沿，各个角都以丝缨装饰。是楚霸王项羽所戴的盔头，故又名“霸盔”。《将相和》中的廉颇也戴此盔。

夫子盔 也叫“福字盔”。大将军所戴的盔头。前低后高，高凸处呈压棱形状。

草王盔 也称“反王帽”，非正统帝王、公侯、霸主或山寨草莽大王所戴头盔。形似王帽，金底缎面，只盔八条龙纹。草王盔可以插雉翎，耳子不挂流苏。

戏剧的盔头式样很多，有的可以通用，有的是专用，因角色人物而异。以上仅以通用和专用、有特色的作一介绍。其他不再赘述。



七星额子



帅盔(背面)

靴鞋类



厚底靴



朝方靴



靴

靴类一般是男性角色穿的戏鞋，择要介绍如下：

厚底靴 简称“厚底儿”。帝王将相和社会地位较高的人穿用。黑鞋面，白厚底。靴底是用特制的草纸制成，底厚约六厘米至十二厘米，刷为白色。

朝方靴 靴底高寸余（约三厘米），鞋面与鞋帮也是用黑缎与黑绒制作，是丑角用的靴子。扮演丑角官员及太监时穿用。

虎头靴 经美化后的改良靴，靴尖绣饰虎头，俗称“猫靴”。有厚、薄底两种。厚底的虎头靴，绿缎绣虎纹，用于关羽；薄底为武生穿改良靠时所穿。薄底虎头靴，更便于表演，与改良靠相配，更适合舞台上的武打动作。

薄底靴 也称“快靴”。靴底为皮制，似普通皮鞋底一样薄，半高靿。男薄底为短打武生、武净穿用。穿抱衣裤、倚衣裤的角色，多穿薄底与之配套，既便于武打，又利索美观。

官靴 官靴在样式上类似朝方，是清代官靴在舞台上的再现。是为扮演少数民族及清代官员穿着。



虎头靴



官靴



男薄底



女彩薄底

鞋



彩鞋 彩鞋用各色绸缎面料制成，缎面绣花，鞋尖镶缀各色丝穗，正旦、花旦等都可穿用。

旗鞋 也称“花盆鞋”。源于满族女人的旗鞋。鞋帮、鞋面与彩鞋相同，鞋底高约七厘米，似一倒置的花盆，安在鞋底正中，与女式旗装（旗袍）相配套。为异邦国太、后妃、公主等贵族妇女穿用。

洒鞋 又称鱼鳞洒鞋，常为具有武艺的渔夫穿着。

皂鞋 也叫“方口皂”，舞台上丑行的专用鞋，如衙役、解差、店家等。凡是穿皂鞋者均应穿大袜，常称为“大袜皂鞋”。

僧鞋 类似于方口皂，特点是前脸儿有一缝合线。色彩以黄、紫、灰色为主，在舞台上为僧人所穿。



鱼鳞洒鞋



僧鞋



皂鞋

履



福字履 又名“蝠字履”，年轻书生、老翁老妇、商贾、店主等角色皆用。因鞋面绣有福字而得名。贵族或富有的老旦穿香色福字履，贫穷或一般人家的老旦穿蓝色福字履。

登云履 为道家、仙官所穿用。



福字履



登云履

从以上对京剧服装的介绍中，我们不难看出，京剧服装在京剧表演中对刻画人物、塑造角色、诠释剧情、渲染场景、烘托气氛等起着非常重要的作用，与京剧表演艺术实现了完美结合和高度统一。

下面以《龙凤呈祥》一剧为例，介绍剧中主角刘备如何依据场序变化更换服饰的。

《龙凤呈祥》中主角刘备依据场序变化更换服饰的图示

身份 皇叔（身份高贵）

基本服饰

盔头：王帽（饰红色绒球）

戏衣：红色 → 表示身份高贵

团龙 → 象征性格文静

彩绣 → 表示老生行当

蟒 → 表示身份高贵，处于礼仪场合

靴鞋：厚底靴

场合

剧情	场合	服装 (性质)	依据“场合变化”而更换服饰
《准备登舟》一折	办公	礼服	戴红绒球王帽，穿紫蟒（佩玉带） ↓ 表示年龄大，并与髯三髯相称 图一
《刘备过江》一折	行路	行服	在上述服饰基础上，加用红风帽、红斗篷 图二
《甘露寺相亲》一折	礼仪	礼服	改换红蟒（佩玉带） ↓ 表示身份高贵，亦表示年龄显得不老（同时改戴黑三髯，表示按计谋染过胡须） 图三
《闯宫》一折	闲居	常服	改换九龙冠，改穿黄色团龙帔 图四
《回荆州》一折	军旅	军用行服	仍用九龙冠，改换黑色团龙马褂（内穿红龙箭衣、系大带），佩剑、持马鞭 图五

龙凤呈祥



礼服

皇帽 紫红蟒
『准备登舟』

周瑜巧施美人计
刘备过江欲招亲

行服

外罩风帽 红斗篷
『刘备过江』

头戴风帽披斗篷
赵云护驾到江东





礼服

皇帽 红蟒

「甘露寺相亲」

黔髯插去戴黑髯

紫蟒脱罢换红蟒



常服

九龙冠 皇帔

「闹官」

良缘方定甘露寺

后宫悠闲新郎官



军用行服

九龙冠 龙马褂 红龙箭衣

「回荆州」

改穿行服离险境

携了夫人回荆州

专家论说

齐如山早年著有《齐如山剧学丛书之九》《行头盔头》。齐在《行头总说》中将主要戏衣与其穿戴規制相联系，这样论说道：「文官朝会大礼时则穿蟒；平时治公会客则穿帔，燕居时则穿褶子；武将点兵阅操则穿靠，有大典礼时亦加蟒，平常治公则穿开氅，宴私随便之时亦穿褶子；武士则穿打衣袄裤。按剧中行头，名目尚夥，然最要者，大致不外以上数种。」

（北平国剧学会1939年（民国二十四年）8月出版）



京剧艺术

第八章

道具和舞台





传统京剧的舞台美术，与传统戏曲的整体艺术观念和审美要求一样，力求达到整体表现的统一与和谐。传统京剧舞台上应用的道具，不论是兵器、仪仗、布景还是生活用品，都经过变形、夸张、美化、装饰等艺术提炼，从而营造出光彩夺目的舞台效果。根据剧情需要，虚实相生，以虚拟为主，不要求直接表现具体时间和地点，通过舞台装饰性的陈设和典型的道具，来获得最大的时空自由；少而精的道具，也为演员提供了发挥演技的空间，景物的真实完全依靠演员的表演来体现，景随戏生，人景融合，不求形似而求神似。

【 道具 】

京剧中使用的各种道具在京剧界统称为“砌（音qiè）末”。传统京剧舞台上应用的道具，不论是兵器、仪仗还是生活用品，都经过变形、夸张、美化、装饰等艺术加工和提炼，从而营造出光彩夺目的舞台效果。

如船桨，比实际船桨小巧，旦角所用的桨还系大彩绸；马鞭，用各色漆涂杆，系各色彩穗，代表各种颜色的马匹；帐幔绣有各种图案等。最常见的是一张桌子两把椅子，俗称“一桌二椅”，在皇宫是龙案；在衙门是堂案；在书房是书案；在寺庙是供桌；摆起来是山，横排开是屏障等。既衬托了氛围，也美化了舞台。

京剧舞台上，每一件道具都非常精当，恰到好处。少而精的道具，也为演员提供了发挥演技的空间。

可以说，京剧舞台的每个道具无一不精、无一不美，夸张大气，美观和谐。



女船桨



男船桨

道具与装置

大类名称	二级分类	举 例
把子	长把子	开门刀 青龙刀 二郎刀 象鼻刀 女大刀 霸王枪 大枪 丈八矛 荷包样枪 哪吒枪 猴棍 伽蓝棍 白带棍 藤棍 九连环 月牙铲 大板斧 狼牙槊
	短把子	男单刀 女单刀 雁翎刀 鬼头刀 朴刀 人字剑 鱼皮剑 朱红宝剑 绣花宝剑 铜 鞭 锤 拐 护手双钩 板斧 乾坤圈 弓箭
旗帐 (软类)	旗	令旗 报旗 云旗 火旗 水旗 标旗 方纛 斜纛 月华旗 飞虎旗
	帐	红素大帐 绣花大帐 红小帐 白小帐 黄小帐
	桌围 椅披	桌围 桌搭 椅披 椅搭 椅垫
杂项	桌椅	
	小道具	马鞭 龙头拐 云帚 灯笼 文房四宝 印盒 令箭架 签筒 刑具 书信 酒具 船桨
	套驾	金瓜 玉棍 符节 掌扇 提炉 官灯 斧钺 戈 钺
	景片	布城 山片 桥片 云片 肃静回避牌



银口刀



青龙刀



开门刀



象鼻刀



霸王枪



大枪



二枪

把子类

长把子

银口刀 在舞台上仅供舞蹈动作较少的人物使用，实际摆样，不能用于开打。

青龙刀 又称“青龙偃月刀”“三停刀”，在舞台上属于专用道具，主要为关羽使用。

开门刀 通常为龙套使用。而龙套的主人身份必须是文职官员、职务在八府巡按以上的龙套才能使用。

象鼻刀 在舞台上多为老年战将所用。

霸王枪 此枪在舞台上专为那些武艺高强、力大无比的角色使用。

大枪 样式类似霸王枪，主要为武艺高强，并有万夫难当之勇的将领使用。

二枪 主要用于武艺略次于用大枪的人物，又大多为净行使用。



鬼头刀



女单刀



男单刀



朴刀



绣花宝剑



人字剑



朱红宝剑

短把子



鬼头刀 主要用于神话戏。

单刀 分男单刀、女单刀和出手刀。单刀在舞台上使用较为广泛，从广义上讲，凡有开打的场面，均有单刀出现。

朴刀 样式类似男单刀，在舞台上常为年迈英雄及武将使用。

绣花宝剑 大多为女性使用。

人字剑 剑身有大小之分，大人字剑主要为摆样子用，使人物佩带上显得威武、有气魄。人字剑用于净行人物。

朱红宝剑 此剑剑鞘颜色为朱红，剑鞘上有龙纹，属于御赐之物，是帝王的象征，显示帝王的权威，俗称“尚方宝剑”。



令旗



报旗

旗帐类

令旗报旗 令旗大多为元帅传令之用，报旗在舞台上大多为报子、探子所用。

云旗 云旗由红色、淡黄色、湖色、白色各色组成方



云旗

旗，旗中央白色，由彩云组成图案。云旗在舞台上主要为《闹天宫》中小猴子使用。

车旗 样式上有两种，均为方形，两个为一对。一种是黄缎绣成车轱辘；另一种是黄布绘制而成，共四对。车旗用料不同其表现内容也不相同。

黄缎车旗 车头部分插有龙头，使用者身份较高；黄布车旗，大多为押送物品时使用。

标旗 标旗俗称“标子”，标子为长方形，周边呈锯齿形，标子中心的颜色可根据主将或主帅的服饰色彩而确定。标旗的颜色除与主将服饰颜色相符外，龙套与标子颜色要求绝对统一。如身穿白龙套服，则手执白标旗。

方纛 方纛有红、绿、黑、黄、湖、粉等颜色。在舞台上，上五色用途较广，湖色、粉色等女性用。方纛一般代表主帅的姓氏。可以根据主帅的颜色服饰确定方纛颜色。

斜纛 为四十五度角斜纛，颜色同方纛。斜纛均为一般大将或番将使用，通常不显示主将姓氏，只根据主将服饰颜色来确定斜纛颜色。



车旗



方纛



标旗



马鞭

杂项类

马鞭 样式上大致分两种，一是金漆柄三穗；二是棕柄五穗。不同样式和颜色，表示的内容也有所区别。一般使用金漆柄三穗马鞭者，多为老生和净行；而使用棕柄五穗马鞭者，多为武生、武旦行当。如果在戏中同时出现几匹宝马，要显示宝马的身价，在马鞭柄处缀有不同颜色的彩球。马鞭还可以在作鞭打马的动作时用。

手扭 手扭有木制和铁制两种，是犯人发配时的一种刑具，手扭在舞台上使用较广，大多为男性使用。

鱼枷 是在鱼形基础上美化而来的一种刑具。在舞台上主要为《女起解》中苏三使用。

印盒、文房四宝 在舞台上为表现“公堂”“帅帐”等环境而摆设的物品。

酒具 酒具在舞台上一般有两种样式，一是为金色较高贵的酒具称为酒壶、酒斗，大多表现寿宴、庆贺场面使用；另外一种为银色小酒壶和酒盅，它大多表现酒店或住店时的一种酒具。

桌灯、书籍 在舞台上一般表现夜晚在书房攻读诗书、行文之用。另外，桌灯可作为夜晚住店时的照明。

銮驾 通常使用的銮驾器物有金瓜、玉棍、符节、掌扇、提炉、宫灯，此为半副銮驾；全副銮驾还有斧、钺、戈、镗、执掌、权衡。以上器物总称銮驾，而每一种器物均为一对，只有执掌、权衡为两对。



手扭



鱼枷



印盒、笔筒、文房四宝



酒具

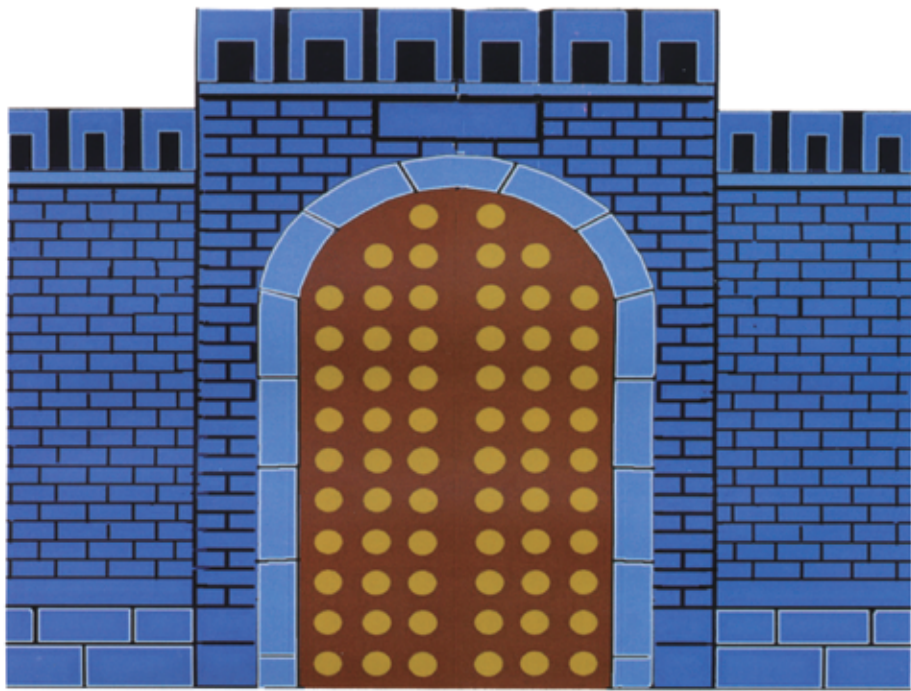


桌灯、书籍

銮驾中的金瓜、玉棍则成为戏中皇帝上朝、起驾、祭坛时常用的执事仪仗。

銮驾中的符节、掌扇、提炉、宫灯，通常为皇后、贵妃使用的执事，也是皇帝钦赐。以上器物属于半副銮驾。全副銮驾在舞台上很少见。

城片 城片在传统剧目中，常用的是软布城，此种软布城，目前舞台上很少见或已被淘汰，大多用硬城片代替，这样有利于表演，又美化了舞台。



城片



金瓜



玉棍



掌扇正面



掌扇背面

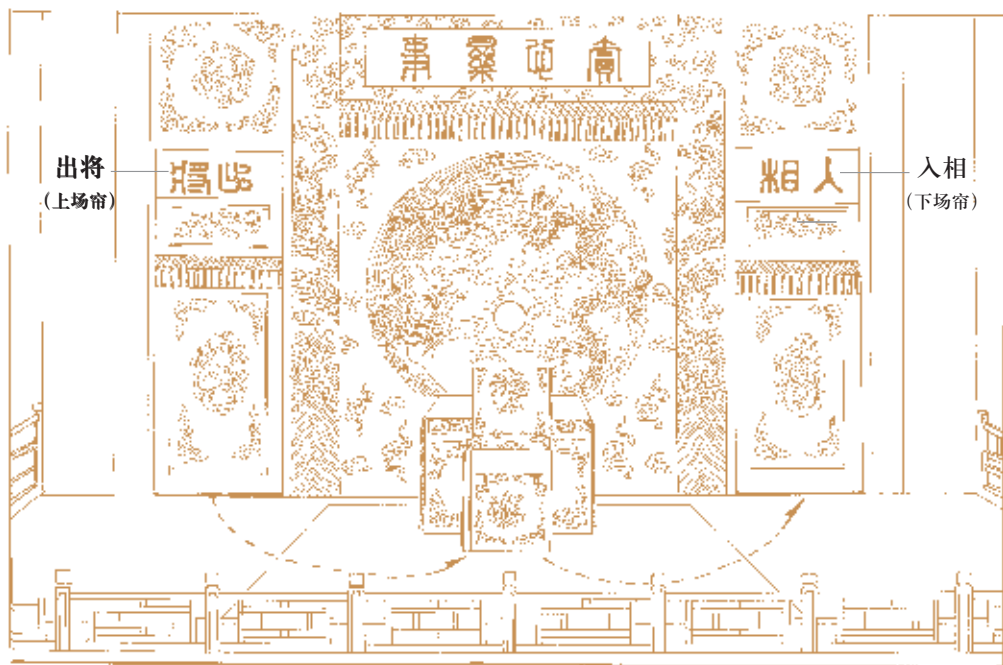


提炉



官灯

【 舞台 】



传统舞台装置简单，一般只有衬幕。衬幕也叫“堂幕”或“台幔”，是由门帘和台帐合成。门帘在舞台的上场门和下场门各挂一条，也叫“帘幕”。上场帘叫“出将”，下场帘叫“入相”。两道帘幕之间挂台帐。衬幕的主要作用就是把前台和后台隔开；另外，衬幕上绣上图案，起装饰舞台或布景的作用。后来，有的舞台引进了西洋的机关布景，衬幕就改叫“守旧”。

随着社会的发展，剧场舞台的设置不断改进和变化。除了底幕之外，又加了大幕、二道幕、三侧幕条，另外还加进

传统舞台以门帘台帐作为固定的底幕。旧时的伸出式舞台，三面有观众。舞台与后台相连，以门帘台帐分割，后台演员自上场门帘出场，由下场门帘下场。

门帘台帐（守旧）示意图

了声光效果和机关效果，如腾云、飞天、遁地、喷火等，一些彩绘布景、立体布景等陆续搬上了舞台。无论怎样发展，京剧舞台的设置，始终把舞台整体的美与剧情和谐的美及演员演技配合的美，放在首位。既丰富了京剧的艺术内涵，又增添了京剧艺术的魅力。

传统舞台摆设

物品名称		功能与作用
门帘台帐（守旧）		有绣活的衬幕，固定装置。上场门处门帘称“出将”，下场门处门帘称“入相”，供剧中人上、下场用
大帐子	素大帐	红色，品月色横眉。绣“三军司命”。对开式帐帘。左右帘子打开，用作帅帐，指代军营
	绣花大帐	①红色，金绣或彩绣横眉，对开式帐帘，主要作床帐使用，指代卧房，设于场中间。若设于下场门，称为“楼帐” ②红色金绣大帐。用途较多，与不同的桌椅摆放相组合，分别指代各不相同的舞台环境，如公堂、金殿、山寨正厅等
小帐子		（与桌椅组合使用） ①红小帐，配红色桌围椅披，按不同摆法，可指代金殿、将台等 ②白小帐，配白色桌围，作为灵帐，指代灵堂 ③黄小帐，配黄色桌围，作为庙堂小帐，指代佛堂等
桌椅		桌椅的不同组合与摆法，可指代多种环境，摆放形式有：小座、大座、八字、小高台、大高台等

大帐子

绣花大帐
(指代府衙)素大帐
(指代帅帐)

床帳 (多指代卧室)



床帳 (多指代床)



小帐子



红小帐
(指代金殿、将台)



黄小帐
(指代寺观)



白小帐
(指代灵堂)

桌围与椅披





京剧艺术

音乐

第九章





京剧的音乐，是中国民族音乐的荟萃与融合，极富民族韵味，并且华美悠扬。中国戏剧的音乐，传承诗经、乐府、唐诗、宋词、元曲的演唱音乐和祭祀、典礼、歌舞音乐，集宫廷雅乐和民间小调的精华，吸收各个地方乡音曲调，形成独具地方特色的戏剧音乐。而京剧又融合各地方戏剧的音乐精华，因此，京剧的音乐是中国民族音乐精粹的体现。主要由唱腔、念白、伴奏和曲牌组成。

【 唱腔 】

戏曲音乐结构

- 套式结构
曲牌+曲牌+曲牌+……
- 板式结构
板+眼

在梆子、皮黄出现之前，戏曲音乐是套式结构，即曲牌联套。演出一出大戏时，按照表现的情绪和曲牌音乐的规律，将不同的曲牌连缀起来演奏。

随着戏剧的发展，曲牌联套结构的局限性逐步显现出来，于是，以板、眼为节律的音乐结构出现了，即现在仍在沿用的板式结构。徽汉二声腔进京合流之前，板式结构已逐步取代了套式结构。京剧的声腔与板式进行各种有机搭配，形成了完整的京剧唱腔体系。

京剧的唱腔为板式音乐结构。乐队以鼓和板控制音乐的节拍。鼓师左手持板，打一下为一“板”，为强拍；右手持鼓签打一下为一“眼”，是弱拍。

一板一眼，就是一个强拍和一个弱拍的两拍子节奏。

一板三眼，就是一个强拍和三个弱拍组成的四拍子节奏。

按照节拍特点来定名，有快板、慢板、流水板、快三眼、原板、二六、摇板、散板、导板、滚板等。

声腔

一般把戏曲中某些音乐和演唱相类似的腔调称为一种声腔。京剧的主要声腔是西皮和二黄，合称“皮黄腔”（又称“皮黄腔”）。此外，京剧也常用其他一些声腔，如四平调、南梆子、高拨子以及各种杂腔小调。

西皮 源于秦腔。最早是甘肃、陕西一带的秦腔流传到湖北的襄阳一带，融入汉剧，被称为“襄阳调”。湖北方言“唱”说“皮”，“一段唱”为“一段皮”。由于此唱腔是

京剧声腔

- 西皮
- 二黄
- 杂腔小调等

从甘陕地区流传过来的，甘陕对于湖北来说在西部，所以把这种“西”来的腔调，称为“西皮”。西皮是由秦腔演变而来，秦腔属于梆子腔系统，因此，西皮曲调高亢激越，节奏紧凑，流畅活泼，明快爽朗，适于表达喜悦、欢快、坚毅、悲愤、激动的情绪。如京剧《红灯记》中李铁梅唱的一段西皮“我家的表叔数不清”，唱出了一个小姑娘为有那么多好

曲谱本(例)

柜中缘

锣鼓经

舞台调度提示

唱段腔调 [冲头撒锣] 接 [小锣夺头] 刘母由上场门上，缓步走到中台口。

刘母 (唱〔西皮原版〕)

4/4 (1 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 0 5̣ 1̣ 3̣ 5̣ 1̣ 6̣ 5̣ | 3̣ 6̣ 3̣ 5̣ 1̣ 3̣ 5̣ 1̣ |

2̣ 3̣ 5̣ 1̣ 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 6̣ 1̣ 3̣ 6̣ 5̣ 1̣ | 2̣ 3̣ 5̣ 5̣ 2̣ 1̣ 6̣ 1̣ 2̣ |

7̣. 2̣ 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 6̣ | 1 6̣) 5 3 | 1 2 1 3(4 3 6̣ |

2 1 2 3 2 1 | (2 3 5 7 6 1 2) | 3 - 3 2 2 |

回 娘 家 梳 洗

(2 3 5) 1 . 2 | 3 . 5 3 3 3 | 2 - (2 1 6 1 |

齐 整, (向大边走儿

2 1 6 1 2 1 | 2 0 6 1 1 2 1 2 | 3 5 1 6 5 3 5 |

步)

.....

以简谱形式标明
主奏乐器——京
胡演奏“西皮原
版”之器乐音

(引自上海文艺出版社《京剧曲谱集成第七集》)



“表叔”高兴、自豪、得意而欢快的心情。

西皮腔的板式主要有原板、慢板、快三眼、二六、流水板、快板、摇板、散板、导板、滚板、回龙，此外还有反西皮。

二黄 又叫“二簧”。一说起源于湖北的黄冈和黄陂，故称“二黄”；一说其原来伴奏用两个唢呐，每个唢呐有一个簧管，两个唢呐就是两个簧管，因此叫“二簧”。二黄的旋律比较平稳，节奏舒缓，曲调深沉，凝重中透着浑厚，稳健中透着深邃。适于在庄重、肃穆的环境中抒发感慨，叙述事件，或表达沉郁、忧伤、哀怨的情感。

如《清官册》中的寇准，在“馆驿”一场中的一段二黄慢板，唱出了寇准接到圣旨后，又不明白调自己进京的原因，馆驿之中，辗转反侧，不能入睡，心情忐忑，惶惶不安的状态。

二黄腔的板式主要有原板、慢板、中三眼、快三眼、摇板、散板、导板、回龙等。此外反二黄是把二黄的音调降低四度后的变化，也属于二黄。

西皮和二黄虽然声腔的发源地不同，但经过京剧的加工和有机地糅合，在同一剧里，交错使用，却浑然天成，和谐一致，天衣无缝。

西皮和二黄唱腔的区分，主要是在京胡的定弦上。京胡的里、外弦分别定 $\dot{6}$ 、 3 ，就是西皮；京胡的里、外弦分别定 5 、 2 ，就是二黄。

唱词

板式结构的唱词尽管比套式结构的唱词好写得多，但还是有一定要求的。如唱词一定要合辙押韵；上下句的尾字要讲平仄；每段唱词一般不少于四句，多则不限；唱词一般是七字句或十字句，但每一句必须音节分明。如七字句一般按二二三的音节排列，如《武家坡》王宝钏的一句唱词的音节为“手指，西凉，高声骂”。十字句按三三四的音节排列。如《捉放曹》中陈宫的一句唱词的音节为“听他言，吓得我，心惊胆怕”。唱词的每一个音节又是一个小乐段。

有些唱词就是带韵味的大白话，非常浅显、通俗。

自有皮黄之后，唱腔中很少用曲牌。但舞台过场和表演动作的伴奏音乐，几乎全部用曲牌。

【念白】

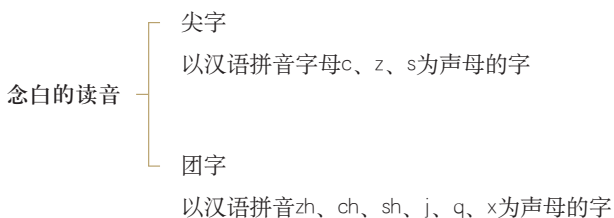


念白，就是京剧的对话或独白。明代戏剧理论家徐渭曾有“唱为主，白为宾”的说法。因此，道白也称为“宾白”。戏剧的行话叫“念白”。“唱”和“念”，在京剧表演中起着相辅相成的作用。唱，是带音乐的诉说；念，虽然不带音乐，但却有极强的节律要求，是一种富有音乐性的舞台语言，每一句念白都有非常动听的韵律美。因而，念白也属于音乐的范畴。



声韵

京剧的音韵是古代中州韵（河南一带的语言）与安徽、湖广（湖南、湖北两地）、北京等地语音的混合体，韵脚采用北方戏曲、曲艺通用的十三辙*，并在此基础上又有所变化。无论唱还是念，京剧中都有“尖字”和“团字”的出现。除了受《中原音韵》的影响，主要是京剧演化过程中在咬字发音中的遗传问题，是南方话向北京话脱胎时留下的“基因”。



京剧尖团字的读法，并不是将尖团字简单地以特殊拼音方式读出，而是使尖团字的声母出口时，声音尖粗、洪细韵口分明，使观众听起来错落有致，富有韵律之美。

如既、期、喜、休、江、强、香、屈等字读团音。

即、妻、西、修、将、枪、相、趣等字读尖音。

有些字的韵母就是原汁原味的南方方言语音，如成读“臣”，鞋读“孩”，街读“该”，河读“活”，青读“亲”等。

有个别字读古音，如脸面读“脸面”，呐喊读“呐险”。

这些在京剧里已成约定俗成的“正确”发音，成了京剧发音的规律，观众也习惯成自然，如此，就成了京剧特有的行腔艺术。

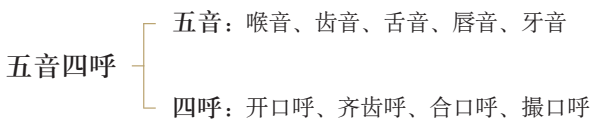
在京剧现代戏和部分新编历史戏的表演中，已经摒弃了“中州韵”和“尖”“团”发音的方式。

* 十三辙分别是：摇条、发花、人辰、由求、乜斜、姑苏、江阳、怀来、中东、一七、言前、灰堆、梭波。

五音四呼

京剧声腔发音中，声母在口腔内的发音分为五个部位，即喉音、齿音、舌音、唇音、牙音。此五种发音方法所发的音总称为“五音”。旧时把不能准确掌握五音发音的，叫“五音不全”。

京剧声腔发音中，按照不同的韵母把发声分为四种发音方式，这四种发音方式分别为：开口呼、齐齿呼、合口呼、撮口呼，总称为“四呼”。如“间”是齐齿呼，“官”是合口呼，“捐”是撮口呼，“干”是开口呼。



念白

京剧的念白分韵白、京白和方言白等。

韵白 就是带有一定韵味儿的道白。

京剧道白的韵味儿，主要体现在韵律节奏和发音方式。这与京剧的形成有很大关系。京剧是徽剧、汉剧、昆曲等剧种融合而成，很自然，其声腔还保留着“母剧”声腔的痕迹。京剧韵白的声调，是以“中州韵”为读音、咬字、归韵的标准，有“阴、阳、上、去”四个声调，外加“入”声调。入声调就带出了江浙、湖广等南方声调的韵味儿，增加了语言的抑扬顿挫，带有节律性和音乐性，所产生的韵味更加浓厚，富有特色。

京剧中，正面人物、上层人物和主要人物，念白大多念韵白，给人以庄重、沉稳、严肃、矜持的感觉。



京白 其实并不是单纯的北京方言，也不是普通话，而是京剧特有的一种舞台语言。京白的形成，标志着徽剧、汉剧向京剧过渡的成熟。念京白的主要是花旦和丑行，净行有时也穿插念京白。其他行当为了捧逗，调节舞台情绪，偶尔也念京白。

京白的特点是：清脆甜美，轻松活泼，亲切自然，节奏明快，京味儿十足。

方言白 即用地方方言的道白。方言白中有苏（州）白、陕西白、山西白、四川白等。根据剧情的需要，个别角色用方言白。

如《玉堂春》中，沈燕林用山西白，突出他山西商人的特点；《秋江》中的艄公，用四川白等增加戏剧的趣味性或地域特色。有时同一个人方言白和韵白交替使用，称为“风搅雪”。

【 伴奏 】

音乐伴奏

- 管弦乐（文场）
- 文戏主要以管弦乐
- 打击乐（武场）
- 武戏主要以打击乐

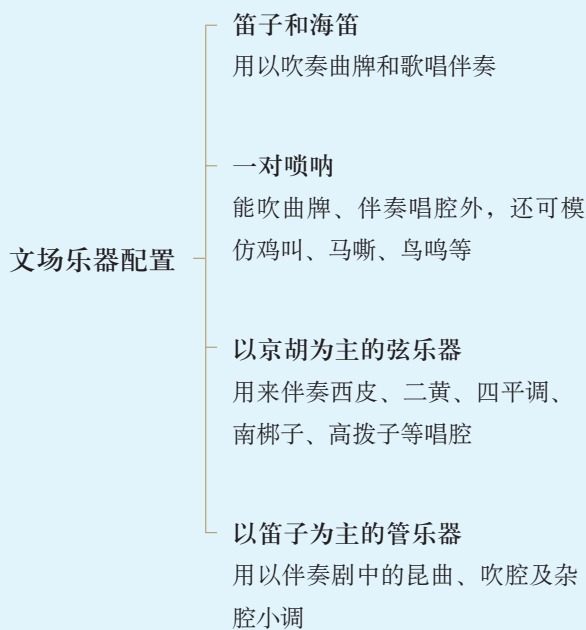
京剧表演离不开音乐伴奏，乐队伴奏可分为管弦乐和打击乐两大类，也称“文场”和“武场”。

文场和武场组成一个乐队，称“文武场”。

起初在演出中，乐队摆在舞台正中的后半部分，起着支撑演出场面的作用，因此乐队也叫“场面”。后经改革，乐队摆在舞台下场门一侧，延续至今。

文场配置

文场乐器主要包括京胡、月琴、三弦、京二胡、笛子、海笛、唢呐、笙、箫等。由于伴奏的腔调和演奏的曲牌类别的不同，乐器配置有以下四组形式。



京剧文场伴奏以胡琴为主，操胡琴的乐师为主乐师，称为“琴师”。

琴师对京剧音乐的发展，起着至关重要的作用。京剧名家所取得的成就、流派的形成和发展、唱腔的谱曲和修改，都离不开琴师的创新和辅助。琴师精湛的演奏，常常获得满场的喝彩，京胡堪称是京剧的灵魂。

著名演员都有专门的琴师。谭鑫培有梅雨田，梅兰芳有徐兰沅、王少卿，马连良有李慕良，杨宝森有杨宝忠，张君秋有何顺信，裘盛戎有汪本贞等。

文场

管弦乐



京胡



三弦



月琴



武场配置

武场乐器主要包括鼓板、大锣、小锣、铙钹、大铙、齐钹、大堂鼓、小堂鼓、镲锅、云锣、堂锣、木鱼、梆子、碰钟等。武场乐器中鼓板起指挥的作用，通过它的指挥，武场大致有以下三种配置。

武场乐器配置

以小锣单打

小锣音响清淡，多用于安详、平和的场景

以铙钹为主，小锣为辅

铙钹音响闷哑，多用于气氛低沉、悲怆的剧情

大锣为主，铙钹、小锣为辅

大锣音响雄厚，多用于大场面



打鼓之人称为“鼓师”，也叫“鼓佬”，是京剧乐队的总指挥，也是整台戏的总指挥。

以前他在场上的位置称为“九龙口”，其他任何人不得随便占据此位。鼓师不仅有高超的演奏水平，而且对剧目了如指掌。鼓师熟知每一个剧目的情节、结构、台词、唱腔，以及表演、身段、舞台氛围、演员风格，等等。哪一出戏，哪个人物该上场、该下场，在场上有什么动作，小到眼神手势，大到武打交锋，都记得准确无误，通过鼓板的敲击声，遥控演员表演，指挥乐队演奏，掌控场上节奏，把握舞台效果。

京剧史上有名的鼓师有：鲍桂山、杭子和、白登云、裴世长、糜金群、谭世秀等。



檀板



单皮鼓



锣鼓经

锣鼓经是京剧打击乐演奏各种谱式的泛称，亦称“锣鼓”或“锣鼓点子”。

京剧里常用的锣鼓经大约有一百多种，都有固定的形式和用途。如《急急风》《叫头》《哭头》《乱锤》《长锤》等。锣鼓经一般用“仓、台、七、扎、冬”等字作为符号记谱，如“仓”表示大锣，“台”表示小锣等。

锣鼓经对于渲染气氛、烘托场面更有特殊的作用。只要锣鼓一响，马上就有一种气氛产生。如表现升帐、升堂、上法场、起更等场面，用大锣加堂鼓；伴奏水战用齐钹、大铙。随着打击乐的音乐氛围，观众自然就会进入到舞台上演员所营造的气氛之中。

【 曲牌 】



曲牌就是曲调的名称，俗称“牌子”。

京剧的音乐之所以丰富多彩，美妙动听，除了自身形成的皮黄腔众多板式之外，还广收博取，吸收了昆曲及其他地方戏曲的音乐精华，收集了许多南、北戏曲和曲艺的优美曲牌，这些曲牌现今都成了“京剧曲牌”。如《夜深沉》《朝天子》《万年欢》《大开门》《小开门》《尾声》等。

京剧音乐曲牌约有六十余首，能恰如其分地表现舞台上

乐器曲牌

例：京胡“西皮类曲牌”之一

小 开 门

1=E $\frac{2}{4}$

0 0 $\overline{7}$ | 6123 2162 || : 1262 1612 | 3532 1612 | 3212 3235 | 6535 6532 |

1234 3212 | 6165 3235 | 6535 6565 | 6535 6532 | 1235 6532 | 3435 6156 |

3432 3454 | 3561̇ 5615 | 61̇51̇ 6532 | 1235 2321 | 6123 2162 :|| 6123 216 | 1 1 1 6 ||

《小开门》在京剧中运用很广，初学京胡的学员常以小开门启蒙。它用于帝王登殿、更衣、打扫、换景等动作的配乐。

(引自 吴华、张素英编著之《京剧音乐演奏教程》)



任何氛围、任何场面、任何动作。大到出兵、排阵、饮宴、庆典、吊唁、祭奠等；小到写信、更衣、做针线、擦门窗、洒扫地面等，都有曲牌音乐衬垫。



京剧艺术

表演

第十章



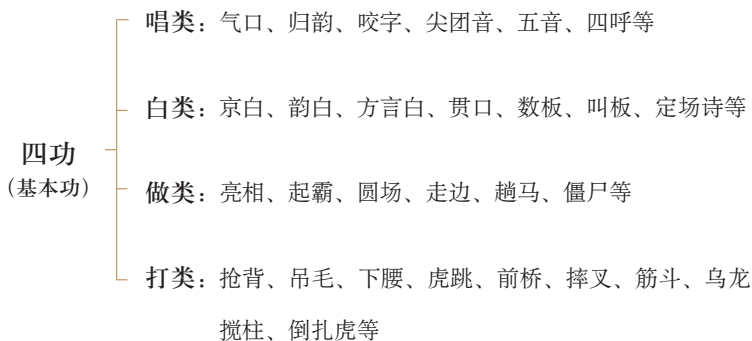


京剧的表演，既有写实的描摹，又有夸张和虚拟的表达；既有演员技能、技法的掌握，又有演员感情色彩、文化内涵、思想水平的体现。为了充分发挥演员的演艺技能，京剧从实践中总结出一套完整、严格的表演程式。京剧表演就是演员按照表演程式来塑造舞台形象、演绎故事情节。

演员的表演，总括起来，就是“四功五法”。“四功”是指唱、念、做、打四种技艺的功夫。“五法”是指手、眼、身、法、步。“四功”是“五法”的基础，“五法”是“四功”的延伸，二者相辅相成、和谐统一，共同构成了演员表演的基本动作。

【 四 功 】

演员的基本功大致分为四大类：唱类、白类、做类、打类。



这些基本功再加上行头、砌末、髯口、发髻的配合和运用，各种功法不下几百种。这些功法都是表演的固定程式。把这些固定的程式功法练扎实，按照戏剧的情节有机、合理、巧妙、艺术地组合发挥出来就完成了戏剧的表演。

唱

唱功是京剧的基本功，唱功最基础的条件是嗓子。嗓子的好坏是天赋，但无论天赋如何，不练唱功是绝不会唱好的。因此，唱是靠“功”“托”起来的。

练唱功，就是练唱的技巧。通过喊嗓、吊嗓，锻炼咬字归韵、五音四呼、尖团清浊、音域音色、亮度耐力等各方面的技巧。最主要的是练“气口”。戏谚有“大换气，小偷气，不

蛮喊，留余地”的说法。因此，京剧演员“喊”嗓子、“吊”嗓子，都是在练嗓子的运气、用气和发声。通过练功，体会到运用气息处理发声的方法。练唱功还必须注意练唱出感情色彩，唱出角色的感情状态，这也是“唱”的基本功。

念

京剧的念白与演唱一样，既讲音韵，又讲气口，还讲功夫，所以称为“念功”。戏谚有“三年胳膊五年腿，十年练不好一张嘴”的说法，戏曲界也有句行话：“千斤念白四两唱。”可见对“念”的要求还是很高的。

念白特别注重大小腔巧妙交替使用，突出念白的韵律和声调。另外，念白在推动剧情、刻画人物、表达人物思想感情方面，具有十分重要的作用。

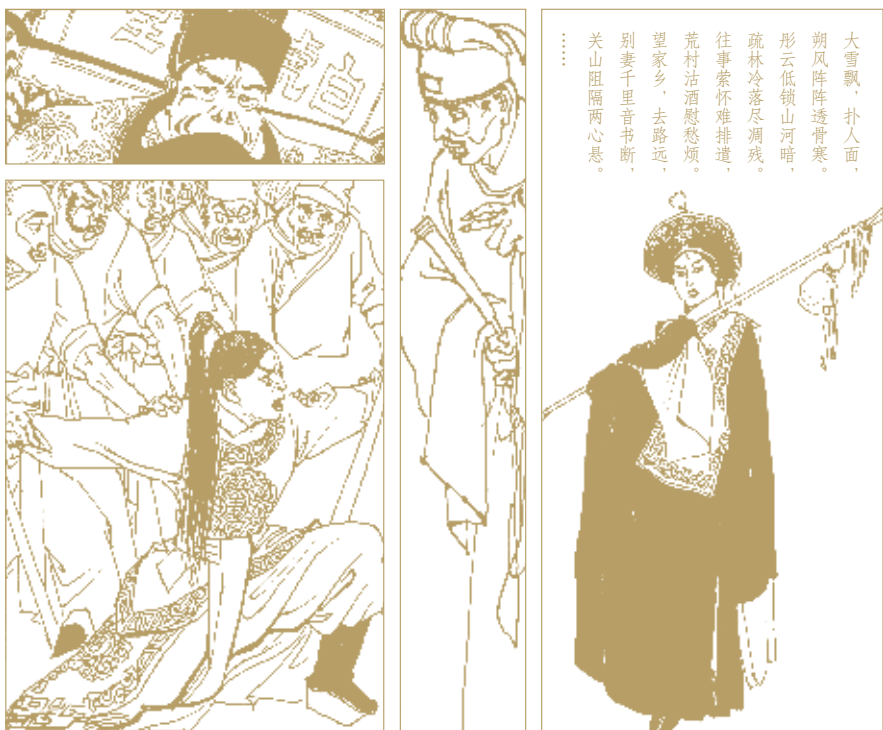
做

京剧中的“做”，就是演员进入剧情时的身段、表情、气派等表演的总称，简单地说就是表演动作。这个“动作”，京剧的行话称为“做功”，也叫“做派”。所谓做功，就是表演功。手、眼、身、法、步，都是做功的具体体现。

打

京剧中的“打”，也叫“开打”，演员通过武打表演来展示剧情。作为一种表演手段，就要求打得有章法、有节奏、有层次、有水平。最基本的武打功有两种，一种是把子

『四功』图
（以《野猪林》林冲为例）



念

唱



打

做

功；一种是毯子功。无论把子功还是毯子功，都是为戏剧塑造人物、展示剧情服务的。武打的基本要求是人物驾驭武功，支配武功。



把子功

即打把子的功。把子，也叫“刀枪把子”。就是舞台上用于表演的兵器，如刀枪剑戟、棍棒钩叉等。把子功主要有三种，即长把子、短把子和手把子。

长把子，包括大刀、长枪、棍、棒、叉等。

短把子，如刀、剑、斧、锤等。

手把子，也叫“徒手”，即拳打。

毯子功

即在台毯上练的功。有翻、跌、腾、扑等各种技艺，俗称“筋斗”。因为这些技艺都是全身肢体的摔打，危险性大，为防止受伤，在练功的时候都在毯子上进行，所以叫“毯子功”。

毯子功有“倒立”“前桥”“后桥”“下腰”以及长筋斗（组合筋斗）、桌子功（翻筋斗上桌、下桌、过桌）、“吊毛”“僵尸”等。这些功夫，可以表演腾云驾雾、翻山越岭、蹿房过河和各种厮杀中的闪转腾挪、人仰马翻等戏剧动作。

【 五法 】

“五法”是“做”的延伸，也是“做”的具体体现。“手”指手势，“眼”指眼神，“身”指身段，“步”指台步，“法”指法度。这是戏剧表演的基本程式，是做功的基础动作。

手

演员在舞台上，举手投足都有规范。

行当不同，手势也不尽相同，如：

- ⑥ 武生手指要合拢；
- ⑥ 花脸五指要分开；
- ⑥ 老生五指分开而略带弯曲；
- ⑥ 小生将四指合拢直伸，拇指按在掌心。

不同的剧情用不同的指法，如：

- ⑥ 齐眉指，用于男女相配，意寓“举案齐眉”，或两样东西相比；
- ⑥ 怒指，旦角用食指伸直前指，生、净角用食指中指合并伸直前指；
- ⑥ 大惊指，五指微屈，表示震惊；
- ⑥ 兰花指，旦角多用。但不同年龄、不同身份的女性，指法又有不同。梅兰芳曾运用数十种指法，来表演女性角色的各种形态。

眼

戏谚有“角儿上台全凭眼”。眼是心灵的窗户，要表达角色的性格，眼神非常重要。平常人们说“眼能说话”，舞台上演员的眼更能说话。喜、怒、哀、乐，不用台词，只看眼神，便一目了然。

演员的眼神有：笑眼、怒眼、嗔眼、醉眼、羞眼、环视眼、远眺眼、细看眼等。

身

身段功对于演员来说，也是至关重要的。表演的身段，有起、落、进、退、侧、反、收、纵等各种“身法”，身体的各个部位，肩、肘、腕、膝、臀、腹等，动作都有章法，表演动作不光要求各个部位协调，而且要求造型和形体的美。

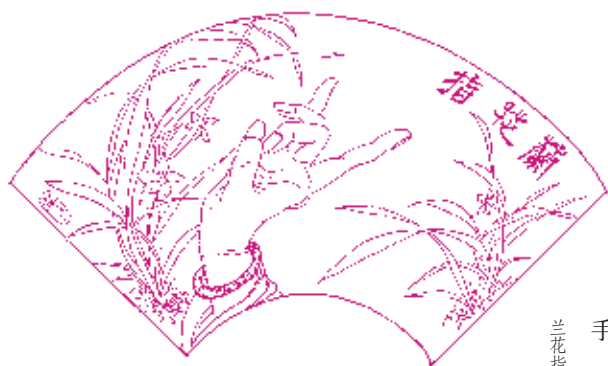
演员在舞台上坐、立的姿势多为侧身对观众，行话称为“子午相”，以显示形体的美。

演员站立的姿势很有讲究，如：

- ④ 黑髯口老生“丁”字步站立；
- ④ 白髯口老生“八”字步站立；
- ④ 青衣一条腿在前实立，一条腿在后虚立；
- ④ 花旦、丑角、彩婆子、刀马旦是双脚平站；
- ④ 武丑则常用脚尖点地。

坐的姿势也有规矩，如：

- ④ 老生、花脸双腿叉开，臀部靠在椅子边，半站半坐；
- ④ 青衣则是双腿并拢，臀部靠在椅子边，半站半坐；
- ④ 丑角、花旦比较随便，可盘腿坐，也可跷二郎腿坐。



手
兰花指



眼
含羞眼



身
灵巧身



步
「丁」字步

法

京剧表演法

「法」是指戏曲表演所不能背
离的规则和法度，否则就不
是戏曲了。它是演员在舞台
上展现戏曲表演意境和神韵的
技法。

—— 钮骠

（见《打开京剧之门》。张永和、钮
骠、周传家、秦华生著）

附录：
程砚秋曾倡
「口、手、眼、身、步」之说

法

步

“步法”是四功五法中的基本技法。

各行当都有特定的台步步法，如：

- ④ 生、净抬腿，跷脚，迈方步；
- ④ 旦角脚跟先着地，迈小步；
- ④ 青衣的台步要稳；
- ④ 花旦的台步要碎、轻、飘；
- ④ 小生的台步要轻盈、潇洒；
- ④ 老旦和年老的老生抬步要沉稳、缓慢；
- ④ 穿着官衣和蟒靠的角色迈步要高抬腿，以示雍容气派；
- ④ 穿褶子的角色抬腿要低而稳，以示文雅。

此外，还有云步、醉步、轧步、蹉步、跪步、矮子步等特殊步法。总之，各种步法，都离不开塑造人物，为剧情服务。

法

这个“法”就是整个舞台效果的准绳。法度的掌握全凭演员自己平时练功的底子和台上的实践经验。戏谚有“一脚二劲三心里”之说，“脚”是指台步，“劲”就是指“劲道”，即分寸，指表演的分寸和动作力度不瘟不火，恰到好处。“心里”，就是演员对角色人物理解的把握程度。

【特技功】

演员表演时，除了自身的形体动作之外，有时还要借助服饰和道具进行表演，以进一步刻画人物，这就是京剧表演的特技功。

特技功法有多种，如帽翅功、翎子功、水袖功、鸾带功、髯口功、甩发功、椅子功、扇子功、帕子功、佛珠功、靠旗功、打出手、喷火、耍牙、变脸、踩跷等。每一种功法又有多种技法，林林总总，变化无穷。如：

水袖功，有挑袖、掷袖、甩袖、抖袖、扬袖、折袖、叠袖、抓袖、摆袖、打袖、绕袖、撩袖等。

甩发功，有甩、扬、带、闪、盘、旋、冲等多种甩法。

翎子功，有掏、衔、绕、涮、摆、抖等多种技法。

扇子功，有拿、挥、转、托、夹、合、遮、扑、抖、抛等技法。扇子功的用法也有术语“文扇胸，武扇肚，僧扇袖，道扇领，女扇鬓，老扇须，盲人扇眼睛”等。

水袖功



翎子功



扇子功





推



捋



撕



搂

【 程式套路 】

武打程式

京剧中武打表演更讲究程式，程式是保证武打精彩热闹而有条不紊的法则。京剧武生表演中的动作一般都有成套的程式规范，是多种基本动作的组合，如起霸、走边、趟马、圆场、档子等。

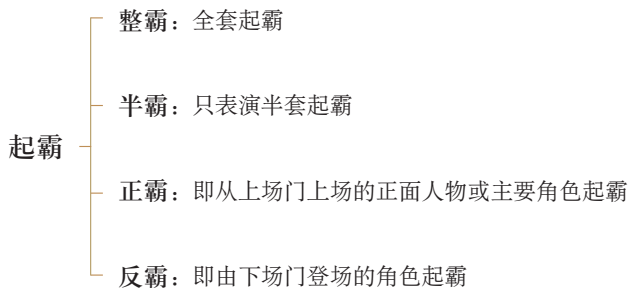
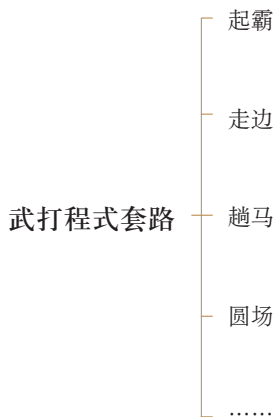
起霸 是男女武将出场的一套程式动作。源于古戏中楚霸王项羽出战前的准备动作，以表示武将的英武气派，继承下来就成了武生舞蹈动作的程式。有男霸、女霸之分。

男霸，包括准备动作、出场亮相、抬腿亮靴底、云手、踢腿、跨腿、整袖、正冠、紧甲、扎带、骑马蹲裆式、亮相转身、双提甲亮式、归位按拳亮式、念定场诗或自报家门等一套动作。

女霸，包括出场亮相、云手、塌步圆场、鹞子翻身、整袖、正冠、掏翎、紧甲、念定场诗或自报家门等一整套动作。

起霸还有整霸、半霸和正霸、反霸之分。

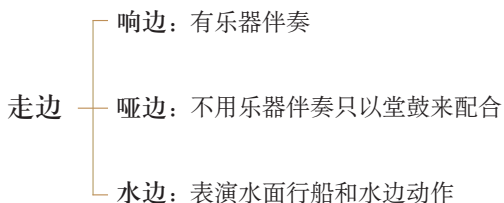
正、反同时起霸，两者动作一反一正，形成对称，更加整齐威武。



走边 其动作主要由云手、踢腿、飞脚、旋子、蹦子等基本动作穿插组合而成，同时也包括行动前的准备动作，如整袖、勒胸、结带、系鞋等。走边用来表演夜行、秘密巡查等动作，表现角色的矫健轻灵；体现夜行人摸索前行，小心机警，边走边观察四周动静的警觉状态。

走边又分单人、双人、多人、响边、哑边、水边等形式。

京剧武生漂亮的程式化表演身段，行话叫作“边式”。意即做功的样式美。



趟马 即京剧舞台上的骑马疾行动作。主要由圆场、转身、挥鞭、勒马、三打马、高低亮相等动作组成。趟马也有单人、双人、多人之分，根据剧情需要和人物角色性格，趟马也有不同的处理。旦角有时还要加入鹞子翻身、卧鱼、掏翎等动作。

圆场 即演员根据剧情需要，在舞台上按规定的弧形线路绕场而行。跑圆场主要表现人物赶路的情景。跑圆场的程式比较严谨，分男步和女步。起跑由慢到快，男性角色以左手端拳，右手单山膀，左“丁”字步，双目平视起步。女性角色以左手叉腰，右手单山膀，右踏步，目视前方，步子小而快。

档子 又名“荡子”。凡武打场面，交战双方人数在三人以上，或持械，或徒手，都叫“档子”。“档子”要按程式进行。每一档子，都有固定的上场、交战、收场的打法和规矩。一人与数人交战，叫“攒”。不论“档子”还

是“攒”，打到多么激烈和花哨的程度，既不会伤人，也不会损物，更不会出现拥挤、乱场、懈场的现象。这就是“程式”所发挥的作用。

武打套路

京剧的武打剧目很多，有些是两军对垒，有些是单打独斗，还有神怪戏的武打。无论场面大小，都有各自的表演程式套路，每场武打都是精彩绝伦的艺术舞蹈。

两军对垒的会战，战斗紧张场面有“小快枪”“大快枪”“大刀枪”等，还有“枪架子”“四门斗”“跑圆场”“钻烟筒”“倒脱靴”“耍下场”等。

武戏还有“打出手”的表演，多为旦角，一人对敌方数人，敌方的兵器在她周围上下左右飞舞，她以极强的技巧，接、抛、踢、掷敌方的兵器，并拍枪、挑枪，做出“虎跳”“前桥”“后桥”“乌龙绞柱”等身段，同时不断变换舞蹈队形，做出优美的造型。

京剧的武打中有很多高难动作，尤其是长靠武生，身扎硬靠，穿厚底靴，手执长兵器，开打之后，身段动作要合乎尺寸，脚步不乱，身体不摇不晃，把子对打配合默契，快中有序，慢中不懈，动作有层次、有节奏、有舞蹈的美感，行头和身上的各种饰物不丢、不散、不乱。有时还要翻筋斗，翻“倒扎虎”，拔地而起，厚底靴加靠旗，再加上演员的身高，腾空的高度会增加很多，才能翻得过去并且翻得很美，可见难度之大。

京剧的武打，除了动作的程式和套路，还要遵循锣鼓经的程式和套路。演员必须熟悉掌握锣鼓经，踩着锣鼓点进行武打表演。这也是固定的程式和套路。

龙套程式

龙套程式是表达舞台氛围、群体调度的规范方式。龙套调度程式花样繁多，主要分上场、下场、走场三类。通过龙套各种程式的链接，能表现丰富复杂的戏剧内容。龙套表演的作用大致有以下几个方面。

表示数量 武戏里，敌我龙套一走阵，显示出千军万马浩浩荡荡的大军阵势。

表示仪式 皇帝、皇亲国戚、府县官员等出行、迎来送往等场合，充当仪仗和执事人等。

制造氛围 喊堂威，造气氛。如《玉堂春》中，龙套喊堂威“噢——”。

表示情节 对阵双方会阵后，各走队形，交代胜负。

显示时空变化 如《群英会》中，周瑜带兵追杀刘备，龙套穿场，表示追杀路途、地域的变化。

表示环境 龙套执水旗跑场，表示波涛汹涌；执火旗跑场，表示火焰冲天；执风旗跑场，表示狂风大作；执车旗跑场，表示车仗行进等。

装饰舞台 龙套的仪仗五颜六色，增加舞台色彩；有时还可遮挡主角儿更衣、换妆等。





第十一章

管理和教育

京剧艺术



京剧的管理和教育，是京剧得以发展和传承的基本条件。科学的管理是京剧发展和生存的前提；京剧的教育是京剧传承的根本。京剧的管理和教育，是继承中国戏剧几百年生存发展的实践创立形成的宝贵经验。既有管理机构、管理规章、管理体制、分配形式的成套模式，也有教育传承的传统方法。新中国成立后，国家依据戏剧的发展规律，对京剧的管理和教育进行了全面的改革，形成了科学合理的管理和教育体制。

【 京剧的管理 】

管理机构

教坊司 宫廷演出的管理机构，唐代称为“教坊”，明代称为“教坊司”，教坊司的艺人以女性为主。清代康熙年间改为“南府”，艺人则由太监担任。

升平署 清道光七年（1827），南府改为“升平署”，主要负责宫廷内的演出，对宫廷外负责对“精忠庙”的领导及社会戏班的监管。宫内演戏，除太监艺人之外，还要由升平署在宫外名伶中选拔演员，随时听从召唤进宫唱戏。每月有俸银，每年有俸米，演戏有赏钱。谭鑫培、杨小楼、王瑶卿等都曾被选进宫内承差。

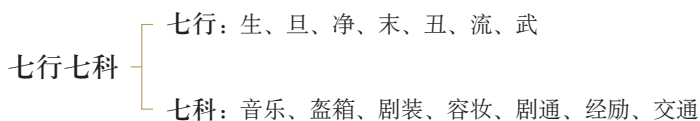
梨园会馆 宫廷之外，民间戏剧演艺管理机构叫“精忠庙”，也叫“梨园会馆”。是京剧界同人的群众组织，同时也是半官方性质的行政机构。天喜宫是当时梨园界祭祀祖师爷的地方，梨园会馆设在其内。由于精忠庙与天喜宫比邻，精忠庙比天喜宫名气大，因此精忠庙就成了梨园会馆的代名词。精忠庙的首领称“庙首”，庙首由演艺界的资深人士推举，并报升平署批准产生。最著名的精忠庙的庙首是程长庚。

升平署是梨园会馆的上级领导机构。升平署的主事，称为“郎中”，工作人员十余人。为了便于工作，办公地点也设在精忠庙内。升平署的官员，对戏剧非常内行，各剧场都有他们的专门包厢，供他们审查监理剧团的演出。

梨园公会 民国元年（1912），田际云呈报北京市政府成立“正乐育化会”，后改为“梨园公会”代替梨园会馆，精忠庙就此终结。梨园界公推谭鑫培为会长。之后，杨小楼、尚小云、赵砚奎等都当过会长。

京剧行科

清代，梨园行的管理规矩比较严格，有“七行七科”之分。舞台演艺人员分“七行”，后台服务人员及舞台和后台协作人员分为“七科”。



舞台表演人员的“七行”，是指演员的行当，分为生、旦、净、末、丑、流、武七个行当。对前几个行当已有过介绍，不再赘述。

流行 俗称龙套。龙套是角色行当，舞台上，旗、锣、伞、报都属于龙套行。龙套分文堂和跑龙套两种。文堂，站着不动，衬托主角表演；跑龙套，拿着门枪旗、飞虎旗等各种旗子，跟着主角上下场跑队形。这些跑龙套的演员自成体系，专为一行，专为戏班配戏。为上一家配完，紧接着为下一家配，一天可能要跑几个剧场，流动性比较大，因此就称为“流行”。（“流”字在此读liù，随大流而演的意思。）

武行 又称“上下手”，就是武打场面专门翻筋斗的演员。除翻筋斗之外，也有的演武打配角。跟随正面人物上场的，叫“上手”；跟随反面人物上场的，叫“下手”。

流行、武行同其他五行一样，都必须是拜师学艺之后才能上场。没拜师，不懂戏的，不准上场。上下手也跟流行一样，流动演出，一个一个剧场的配戏，流动性也比较大。

演员之外的工作人员，分为七科：音乐科、盔箱科、剧装科、容妆科、剧通科、经励科、交通科。

音乐科 即负责伴奏的文武场乐队人员。

盔箱科 即后台管理行头、盔头、把子、大衣箱的人员，俗称“箱信儿”。

剧装科 即后台管理铠靠、打衣裤、武行行头的二衣箱人员，此外，还为武生演员扎靠、勒头及穿脱戏装。

容妆科 即后台专给旦角化妆、梳头、贴片子的工作人员，俗称“包头的”。

剧通科 即场上搬放桌椅、摆设砌末、施放火彩的人员，俗称“检场的”。

经励科 主要工作就是对外接洽演出业务，对内编排戏码，调剂演员，安排演出事务的专职人员，有点像现在电视剧组的制片人，俗称“管事的”，在戏班很有权威。

交通科 就是为演员送信、催场的人员。以前通信和交通不便，大腕儿演员不到临开演是不到场的，这就要交通科事先把演出地点、时间准确无误地通知演员本人，以免误场。流行和上下手也要及时通知，好及时配戏。另外，场上，哪位演员该上场了，也要交通科负责提醒。交通科俗称“催戏的”。

各行各业的人，各执所业，不准随便改行；如改行，必须另行拜师，不经师传不许改行上岗。

戏班和剧社

戏班 是演出单位的初期组织。如“三庆班”“四喜班”等。成立戏班要报梨园公会批准，否则不准演出。班主一般由名角儿担任。如三庆班的班主高朗亭，就是当时著名的徽班旦角演员。一个戏班就是一个独立的演出单位，也是一个独立核算的经济实体。演职人员的进出、戏码的安排、演出的事务都由班主做主统筹。演员的报酬由班主与演员协商而定，演员包年或包月的报酬叫“包银”，按演出场次或零散计时的报酬叫“戏份儿”。

一般的戏班，只有主要演职人员，流行和武行随时招呼延请，有些主要演员需要时也临时聘请。演员随戏班演戏叫“搭班儿”，在戏班挑大梁、挂头牌叫“挑班儿”。操持剧社事务的人称为“管事的”。这些人一般都是在经励科拜过师，即使是演员半路改行的，也要履行在经励科拜师的手续，否则不准干此行。没有在经励科拜师的“管事的”，没有资格成立剧社。

剧社 与戏班有所不同。戏班往往是家族式的，人员相对固定，一位艺人进入一个戏班，不能轻易离去。剧社演职人员则相对松散，有的演员可以在几个剧社演戏，演员来去相对自由。戏班人员的报酬一般是平均主义的，大家所得相

差无几。剧社中的人员报酬层次较多，在挑班儿的名角之下，演员也分为“头路”“二路”“三路”以至群众演员，报酬等级差别较大。

除主要在城里演出的剧社，还有在农村流动演出的“草台班”，或沿水路流动演出的“码头班”，通常另称为“粥班”。顾名思义，可知这种班的经济状况，收入微薄，只够喝粥度日的光景。这样的戏班虽没有一流的名角演员，但他们能直接接触农村的现实生活，演出风格朴实通俗，具有民间色彩，很受基层人民喜爱。

票友与票房

票友 就是京剧业余演唱者。

票房 就是票友聚会演出的场所。票房也可以是演出单位，即票友的演出剧团。

清朝末年，随着京剧日益成熟，京剧在全国迅速普及，票房遍及京城。民间的京剧爱好者也自发地组班结社，开展娱乐活动。有的票房在演出中还邀请专业名家参与，既提高票房的知名度，又提高自己的演出水平。民国之后，京剧更加风行。票友更是不胜枚举。

京剧在民间的普及，推动了京剧的发展。首先是增加了京剧的传播者；其次是扩大了京剧的观众群体；再次是培养了大批的专业人才。许多京剧名人，起先都是出自票友队伍之中。民间人才济济，尤其是一些皇亲国戚、遗老遗少、士大夫文人等，文化水平较高，有的还精通音律，在剧本的文学构成、唱腔设置、表演处理、与观众互动等方面，进行了很多改进，对京剧的发展起到积极的促进作用。京剧界的著名演员如杨小楼、梅兰芳、余叔岩等都曾应邀参加过票房的演出，票友和专业演员的结合，为戏剧的改进与发展提供了更多的机会和条件。

【 传承与教育 】

京剧艺术博大精深，培养一名演员，一般情况下，也要六年到八年的时间。演员培养的形式，有一个演变的过程，但基本的方法是口传心授。

手把徒弟

就是学生学戏，拜到老师家里，“写”给老师当学徒。“写”就是写“关书”，关书就是契约。契约规定，孩子拜师父为师，由师父负责吃住和教戏。徒弟交给师父管教，如同父子；学戏期间，生死皆由天命，师父不承担责任；未出徒期间演出的一切收入，全归师父所有。出徒之后，规定的年限之内，徒弟唱戏的收入所得要“孝敬”师父。这样的契约，如同卖身契，徒弟进得师父门，除学戏之外，还要为师父承担家务，抱孩子、打水、砍柴、做饭等，如同家奴。旧时，学戏讲究“打戏”，所谓“不打不成才”，似乎不打，就不是严格的教戏方法。著名京剧艺术家尚小云、程砚秋、荀慧生、张君秋等都曾当过“手把徒弟”。旧时，每一个手把徒弟几乎都有一部痛苦的挨打史。

科班学习

科班一般都是演戏的班社为自己培养演员而设立的教戏班。京剧史上曾有过不少科班，如早年的“三庆”“和春”“嵩祝”等戏班都曾设立过培养童伶的科班，为区别戏班称为“小三庆班”“小和春班”“小嵩祝班”。

随着京剧的日益成熟和繁荣，为满足各戏班后备人才的需要，“小”科班日益增多。如“小金奎班”“小得胜奎班”“小福胜班”“小四喜班”（梅巧玲主持）等。各个科班培养的学生，都有一个科学的排名，称为“艺名”。按照排名

的“字”，则能推算出谁是哪科、哪班、哪个师父的弟子或哪个是师兄哪个是师弟。如：

全富班——排“金”字

三庆班——排“林”字

双庆班——排“庆”字

福寿班——排“德”字

小和春班——排“和”字

得胜奎班——排“长”字

富连成社科班是办得时间最长、规模最大、培养人才最多的科班。富连成班原名“喜连成班”，光绪三十年（1904）创立，1912年改名为“富连成”。1948年，由于火灾和时局动荡，富连成班无以为继，宣告停办。

在长达四十余年的时间里，富连成班为中国京剧舞台培养了大批的艺术人才。富连成班的总教习是著名丑角演员、戏剧教育家萧长华，教师有苏雨卿、宋起山、王福寿、王长林、茹莱卿、乔蕙兰等各行当名家。

富连成班为京剧培养了近七百名人才，也按上述科班的排名方式，排出艺名，分别为“喜、连、富、盛、世、元、韵”。比如雷喜福（老生）、侯喜瑞（净）、康喜寿（武生），排“喜”字，则为喜连成一期的弟子；马连良（老生）、于连泉（花旦），排“连”字，则是二期的弟子。以此类推，则知一些名家属于富连成的哪一期学员。

在科班学戏，叫“坐科”。坐科也要给科班订立合同文书，称为“关书”。“关书”全名为“关书大发”，关书内容如下：

立关书人×××，今将×××，年×岁，志愿投于名下为徒，习学梨园生计，言明七年为满，凡于限期内所得银钱，俱归社中收入，在科期间，一切食宿衣履均由科班负担，无故禁止回家，不准中途退学，否则由中保人承管。倘有天灾疾病，各由天命。如遇私逃等情，须两家寻找。年满谢师，但凭天良。空口无凭，立字为据。

立关书人×××画押

中保人×××画押

年 月 日 吉利

坐科学戏，仍有“打戏”之说。师父教戏，多为口传心授，学得稍不到家，则戒尺伺候，违反科里规矩，则打板子。“坐科”学戏，也是苦苦修行的过程。

坐科先从武功、喊嗓学起，练腰腿身架、吊嗓子打基础。至少半年之后，才根据个人生理条件，由科班确定所学行当。不论学什么行当，主角、配角的戏都要学，为出科后能演各种角色打牢基础。

科班也对外演出，学生演戏，报酬归科班。出科后第一年，一般留科里演戏，以报答科班的培育之恩。

出科之后，进入正式演员行列，小有名气了，还要拜名师，有的是真心实意地学艺深造，当然也有的则是借名师之名，树自己的旗号。

戏校教育

1930年，中华戏曲专科学校成立。这是培养演员的新型学校，比起原先的科班教育有了很大进步。学校董事长为程砚秋，校长先后为焦菊隐、金仲荪。学校于1940年停办。短短十年间，中华戏曲专科学校培养出大量京剧骨干。戏校共有五期，借鉴科班的排名方式，分“德、和、金、玉、永”字，其中，享有盛名的有宋德珠、傅德威、王和霖、李和增、王金璐、赵金蓉、李金鸿、侯玉兰、李玉茹、白玉薇等。

继中华戏曲专科学校之后，各地又相继成立了几所戏曲院校：如山东省立剧院、上海戏剧学校、天津稽古社子弟班等，培养出大批戏曲人才。

新中国成立以后，成立了中国戏曲实验学校，后改为中国戏曲学校，1978年升格为中国戏曲学院。第一任校长是田汉；第二任校长是王瑶卿。同时，各省市相继成立了戏曲学校，为中国培养了一批又一批戏曲人才。

【 演出习俗 】

开场与剧终

京剧戏班早期的演出习俗很多，如祭神、跳加官、封箱、开锣等，有些属于封建迷信的内容早已被淘汰。这里只介绍通常接触的一些习俗。

京剧演出开场、结尾都有固定套路。无论露天还是在剧场演出，开戏前要先由武场打三通鼓，每隔一刻钟左右打一通。第一通鼓是造气氛，催促观众快快入场；第二通鼓仍是造气氛，同时是告诉演员快快准备；第三通鼓打完紧接着就开戏。散场，要有乐队演奏固定的曲牌，作为结束曲。

戏码

一场戏的戏单也叫“戏码”。排戏码也有讲究。第一出戏叫“开锣戏”，由没什么名气的演员演。一个原因是因为刚开戏，场内秩序还不稳定，乱乱的，人们不容易进戏；另一个原因就是有身份的看戏人，一般不早到场，而是等剧场安定了才进场。观众最重视的戏是倒数第二出和最后一出。最后一出叫“大轴戏”，倒数第二出叫“压轴戏”。这两出戏都由名角演出，都是较劲的戏。大轴戏一般是武打或文武带打的戏，比较火爆热闹，有气氛。压轴戏通常是文戏，重唱念和情节。一般文人和爱听戏的人看完压轴戏就退场了，因此，有时压轴戏比大轴戏还受重视。

班规

班规指戏班的规章制度。包括演职员的职责修养、演出纪律等。主要有台上规矩、后台规矩、行当规矩、戏班禁忌、习俗和有关收入分配等规矩。如：

台上规矩 即台上表演的规定，讲究整场戏的整体效果，叫作“一棵菜”的台规。如忌笑场、忌忘词、忌失音、忌怯场等。

后台规矩 即舞台幕后的规定。如不大声喧哗、不打逗、不私窥前台、不鼓掌叫好、不串坐、不抱膝而坐、香案不能坐人等。

【 术语 】

轴子 指有头有尾成本大套的整场戏。

跟包 名角儿演员的随从服务人员。负责名角儿的衣食住行，端茶倒水、更衣洗漱以及化装打下手等。在戏班称为“跟包儿”。

彩排 戏剧在未正式公演之前，按照正式公演的规格，灯服道效、演员化妆、表演等一丝不苟地进行排练称为“彩排”。

下海 从科班或戏校毕业后直接到戏班演戏的叫“正式”演员，未经科班或戏校培养，由业余爱好者或票友再到戏班从事专业演戏的演员叫“下海”。

应工 专业演员除担当本行当演出之外，也服从戏班安排担当其他相应行当的演出称为“应工”。

反串 演员自行在本行当之外，或本剧种之外，扮演别的行当角色或演唱别的剧种，称为“反串”。

串行 演员自行不演本行当的角色，而演其他行当的角色叫“串行”。

客串 非本戏班演员到本戏班担任角色演戏叫“客串”。

内场 舞台上，演员演出的场地为“内场”。

外场 舞台以外，包括后台，不是演员演出的地方为“外场”。

排场 戏剧演出舞台场面的规模状况。

台风 指舞台上演员的表演风格或整个舞台的调度风格。

台口 演出场地的俗称。

台面 舞台的装潢状态俗称台面。

上场门 角色出场的门。在舞台的右侧，演员上场走出此门叫“出将”。

下场门 角色下场的门。在舞台的左侧，演员下场走进此门叫“入相”。

堂会 在剧场之外的府第或家庭的演出称为“堂会”。

文武昆乱不挡 指演员精通各个行当的戏路，不论文戏武戏，不论昆曲还是京剧都能演出。

本钱 指演员从事演员生涯的自身条件。

范儿 指演员表演的规范、漂亮程度。

倒仓 男性演员到变声期（约15岁前后），嗓音发生变化叫“倒仓”。

两门抱 既能演本行当的角色又能演其他行当角色的演员叫“两门抱”。

两下锅 在同一场戏中，不同角色既以京剧的形式表演又以其他戏剧的形式表演称为“两下锅”。如“京剧梆子两下锅”。是指在同一出戏中有的角色唱京剧，有的角色唱河北梆子，或同一场戏中既有京剧折子戏又有河北梆子折子戏。

六场通透 指凡是京剧音乐，无论文场、武场的乐器或乐理、配腔等都门门精通。京剧乐器，最早文场中有京胡、月琴、三弦，武场中板鼓、锣、铙钹，统称为“六场”，故精通京剧音乐称为“六场通透”。





京剧艺术

代表剧目

第十二章





1989年中国戏剧出版社出版的《京剧剧目词典》共收录京剧剧目五千三百个（其中包括同一剧目的不同名称）。本书只列出有代表性的部分剧目，以供查阅。为了使所列剧目与流派对照，在剧目前特加了“某派”的字样。其实对传统剧目，各名家几乎都互相串演，不论流派，只不过各有各的演法和特色。新编戏或流派特色不明显的，不标派别。传统剧目和新编历史戏剧目编在一栏，新编现代戏剧目另编在一栏。为了使读者对常演剧目有所了解，附带将剧情作简要介绍。

【 传统剧目 】

梅（兰芳）派

《宇宙锋》 秦朝权奸赵高，为了笼络朝臣，将女儿赵艳容嫁给大臣匡洪之子匡扶为妻。匡家不与赵高同流合污，赵高怀恨在心，派人将匡家御赐宝剑“宇宙锋”盗走，在宫中行刺，以此诬害匡家。赵艳容帮匡家人逃走后，被父亲接回家中。胡亥夜访赵家，赵高欲将女儿许胡为妃。赵艳容假装疯癫，骂胡斥父，躲过劫难，而后夫妻团圆。此剧又名《一口剑》。

《贵妃醉酒》 杨贵妃是唐明皇李隆基的妃子，因为一时失宠，寂寞无聊，在御苑百花亭中独自饮酒而醉，沉醉中，抒发了独处深宫的寂寞和惆怅。

《奇双会》 李桂枝嫁与新任知县赵宠为妻，得知县牢中所关押的老犯人乃其亲生父亲李奇，遂将父亲蒙冤之事哭诉于夫赵宠，在赵宠的帮助下拦御史告状。在诉父冤情中，认出御史乃是其胞弟。因此，姐、弟、父亲得以相会。

《天女散花》 释迦牟尼得知维摩居士得病，派文殊菩萨率众弟子前去探视，又命天女前去散花，以检验维摩居士的修炼程度。天女奉命离却众香国，遍游大千。终到维摩居士的处所，恰遇文殊与维摩居士参禅，遂散花，复命而归。

《霸王别姬》 楚霸王项羽，在垓下中了韩信的十面埋伏。韩信命军士唱楚国之歌，动摇项羽军心。在四面楚歌、军心涣散的境况之下，项羽的妃子虞姬知道大势已去，即为项羽在帐内舞剑助酒消愁。为了免除项羽的后顾之忧，她拔剑自刎，表达了她对项羽的忠贞爱情。

《洛神》 曹子建被兄长曹丕封为陈留王，数年之后回



朝觐见，兄曹丕将甄后的遗物玉缕金带枕赠与子建，甄后乃曹子建的暗恋之人。曹子建归途在洛川驿中抱枕而眠，夜梦女神，乃自己昼思夜想的情人甄后。此时甄后已死，变为洛水之神，自称宓妃，约曹子建次日在洛水之滨相会。曹子建如约而至，二人互诉衷肠，赠珠报珮，眷恋难分。

《凤还巢》 兵部侍郎程浦有二女，长女雪雁貌丑性蛮，次女雪娥貌美聪慧。程浦郊游遇穆居易和朱千岁，约好寿诞之日来家相会。寿诞之日，穆居易到程家祝寿，程家允婚留住书房。雪雁冒雪娥之名到书房冒认未婚夫，穆居易误认雪雁即雪娥，拒之而逃。朱千岁冒穆之名到程府迎娶雪娥。夫人遂将雪雁相配。因战乱，雪娥逃至父亲军中，恰遇已投军的穆居易。程浦重提婚事，穆居易因书房之误，坚决不从。幸有周监军做主，穆与雪娥成婚，洞房之中方解误会。

《抗金兵》 南宋时期，金兀术南侵拟攻润州（镇江），守将韩世忠、梁红玉夫妇严守城池。活捉金兀术奸细黄炳奴，得知金攻城军机，韩、梁夫妇密谋迎敌。梁红玉亲自擂鼓进军，率女兵出击，与韩世忠所率部合围金兵，终得大捷。此剧又名《战金山》《娘子军》《黄天荡》，尚小云所演名《梁红玉》。

《生死恨》 北宋末年，金兵将韩玉娘与程鹏举掳去，强令二人成婚。玉娘劝鹏举逃回故国，金将得知，把韩玉娘卖与商人瞿士锡。程逃跑中失落一只鞋，玉娘藏于身边。瞿得知玉娘苦命的身世，将玉娘送到尼庵暂住，老尼欲将玉娘转卖，玉娘察觉后逃到一农妇家栖身。程鹏举逃到宋地，投宗泽部杀敌立功，升为襄阳太守，遂派家人寻找玉娘。玉娘将程鹏举失落的鞋交与家人，思痛而疾，一病不起。程鹏举匆忙赶来，玉娘奄奄一息，与程诀别而亡。

《穆桂英挂帅》 因奸臣当道，佘太君率杨家将辞朝归隐。二十年后西夏犯境，边关告急。寇准奏请在校场比武选



《战金山》中南宋大将韩世忠之妻梁红玉

将，正巧杨文广、杨金花进京打探军情，上台打擂，刀劈王伦夺得帅印。宋王请穆桂英挂帅，穆桂英因朝廷宠信奸佞不肯出征。经佘太君相劝，终以国事为重，挂帅出征。

程（砚秋）派

《春闺梦》 汉朝末年，战乱频仍，王恢新婚不久即被征从军，战死沙场。其妻张氏终日在家思念新婚的丈夫。睡梦中梦见丈夫返家，悲喜交加。正团聚欣喜，战鼓惊天，乱兵混战，尸横遍野，醒来竟是一场梦。

《青霜剑》 宋代福建秀才董昌之妻申雪贞貌美贤惠，被豪绅方世一看中。方世一与媒婆姚氏设计，将董昌投入狱中害死。姚氏做媒向申雪贞求婚，申雪贞识破阴谋，将儿子托付表姐照管，暗携家传青霜剑，含恨出嫁，洞房中用酒将方世一灌醉杀死，又手刃姚氏，将二人头颅割下，带至丈夫坟前哭祭，然后刎颈而死。

《窦娥冤》 秀才蔡昌宗进京赶考，途中被用人张驴儿所害。张驴儿又到蔡家欲夺蔡妻窦娥为妻。为了害死蔡母，张驴儿将毒药放入蔡母的汤碗中，不料张驴儿的母亲却喝了下去中毒而亡。张驴儿反诬告窦娥投毒，窦娥被绑赴法场问斩。窦娥为洗冤屈，许愿：六月天下雪；颈血直上染三尺白绫；三年大旱。三愿果现。窦娥之父窦天章，官巡此地察得冤情，终为女儿雪恨。此剧又名《六月雪》《金锁记》。

《贺后骂殿》 宋太祖赵匡胤病故，其弟赵光义登基。贺后命长子德昭上殿问其父的死因，光义怒而欲斩之，德昭愤而撞死金殿。贺后携次子德芳上殿痛数赵光义的不是。赵光义谢罪认错，加封德芳为八贤王，赐凹面金铜，封贺后入宫养老。

《荒山泪》 明朝末年，河南济源县农户高梁敏为交



纳苛税，携子上山采药，不幸被猛虎吃掉。其妻闻耗，悲愤致死。其孙又被拉充夫役，只剩儿媳慧珠孤身一人，又被逼税，愤极疯癫，逃入深山，衙役追踪而至。慧珠无路可走，悲愤自刎。此剧又名《祈祷和平》。

《朱痕记》 唐朝，朱春登投军，其妻赵锦棠与婆母相依度日，朱春登弟及弟媳为霸占朱家财产，谎称朱春登已战死沙场，逼赵锦棠婆母二人牧羊，住在牧羊圈。朱春登立功拜将，回家省亲。其弟又谎称其母及妻已死。朱春登在母、妻坟场搭棚祭奠，并舍粥济贫。赵锦棠搀婆母粥棚讨食。母子、夫妻相认。此剧又名《牧羊卷》等。

《锁麟囊》 登州富户之女薛湘灵出嫁，其母以锁麟囊内装宝物陪嫁，出嫁途中遇雨。与同日出嫁的贫寒之女赵守贞同在春秋亭避雨，薛湘灵闻赵守贞贫寒，即以锁麟囊相赠。后遇洪水之灾，薛湘灵与家人失散，在卢家为仆，伴卢家儿子玩耍，偶见后楼挂锁麟囊，触物伤情。女主人方知是当年赠宝的恩人，即奉为上宾，并派人找来薛失散的家人团聚。

尚（小云）派

《汉明妃》 王嫱被选入后宫，因不肯对画工毛延寿行贿，容貌被画丑，而被打入冷宫，在后宫弹琵琶哭诉愁肠，被汉元帝察明实情，封王嫱为明妃。毛延寿畏罪逃奔匈奴，献王嫱的美女图，匈奴以娶王嫱为要挟，要进犯汉土。汉元帝无奈只得将王嫱献出。王嫱历经风寒出塞和番成亲。此剧又名《王昭君》《昭君出塞》。

《失子惊疯》 颍州知府梅俊之妻胡氏，怀孕十四个月未生，妾诬胡将生怪物，梅欲杀胡，胡携丫鬟逃至破庙生下一子。后遇大盗逼婚，逃跑中将乾坤福寿镜遗落孩子怀中，胡氏因丢失儿子悲极成疯。其子被宁武镇守林鹤拾得，改名

林弼显。胡氏寻子到林家被收留治好疯病。其子中状元，胡氏以乾坤福寿镜为凭与儿子相认，母子终得团聚。此剧又名《乾坤福寿镜》。

《樊江关》 唐太宗、薛仁贵被敌军围困，薛仁贵派人给樊江关守将、儿媳樊梨花送信，发兵解围。薛仁贵的女儿薛金莲恰到樊江关，误认樊梨花发兵迟缓，言语不和竟至姑嫂动起武来。幸有其母赶到呵斥制止。薛金莲方知错怪嫂嫂，赔罪道歉，姑嫂重归于好。



《红娘》之小姐崔莺莺

荀（慧生）派

《红娘》 洛阳书生张珙赶考途经普救寺，与崔莺莺一见钟情。孙飞虎兵围普救寺，欲抢莺莺成婚。崔母情急之下，提出如有人退得围兵，愿将莺莺许配。张珙即刻写信搬来救兵，解了普救寺之围。不料老夫人言而无信，不愿将崔莺莺许配张生。崔莺莺丫鬟红娘对老夫人悔婚愤而不平，在张生和小姐之间穿针引线，终得撮合。老夫人发觉后，红娘挺身指责老夫人言而无信。老夫人无奈，只得认可，许以张生金榜题名方能迎娶。

《红楼二尤》 尤氏携二姐、三姐寄住贾府，贾琏娶尤二姐后又调戏尤三姐。三姐刚烈不从，数落贾珍、贾琏贪花乱伦，不务正业，愤而自刎。尤二姐身怀有孕，王熙凤指派秋桐迫害尤二姐，尤二姐不堪屈辱，自尽而死。

《杜十娘》 金陵名妓杜十娘倾情于书生李甲，赎身从良，随李甲返乡，归途中李甲将杜十娘卖与富商孙富，杜十娘得知后，把随身所带百宝箱当着李甲和孙富的面打开，将箱中百宝，一件一件抛于江中，历数李甲负情忘义、贪图小利、不顾廉耻的嘴脸，之后投江自尽。

《金玉奴》 书生莫稽落魄行乞至临安，倒卧在乞丐头



金松的家门外，被金家搭救。金松将金玉奴许配莫稽，金家父女讨饭资助莫稽进京赶考。莫考中做官后，嫌弃金玉奴，赴任途中，莫将金推入江中，幸得江西巡按林润所救收为义女。莫稽上任后，恰在林润属下。林润佯称将女儿配与莫稽，洞房之夜，金玉奴令婢女以大棒痛打莫稽，历数其负情忘义、杀人灭亲之罪。此剧又名《豆汁记》《红鸾禧》《棒打薄情郎》。

张（君秋）派

《望江亭》 谭记儿聪明貌美，寡居三年，为摆脱杨衙内的纠缠，躲避到净安观中抄写经卷。经道姑介绍，谭记儿与新任潭州太守白士中成婚。杨衙内嫉妒，使其父诬本奏君，骗得尚方宝剑和圣旨，赶赴潭州，拟杀死白士中夺回谭记儿。谭假扮渔妇到望江亭，用酒将好色的杨衙内灌醉，盗走圣旨、宝剑。次日，杨衙内到潭州衙内时，白士中以假冒钦差之罪将杨衙内缉捕法办。

《状元媒》 柴郡主与宋王在边关潼台射猎，被辽将所擒。杨六郎救出宋天子和柴郡主。柴郡主即赠诗一首，并将珍珠衫相赠，嘱他回朝找宋天子求婚。杨六郎领命而去。此时，傅丁奎也至此，被宋王误认为是救驾小将。在朝堂之上，杨六郎以郡主所赠诗和珍珠衫为证，真相大白。新科状元吕蒙正为媒，有情人终成眷属，柴郡主得配杨六郎。

《诗文会》 老学士沈重为爱女婉娥择婚，以诗文会的形式邀世家子弟顾子玉、牛斯文、车步青会诗选佳婿。牛怀鬼胎，向车提出以沈小姐相让，换娶车妹静芳。车静芳则要面试牛斯文。牛怕露馅，让馆师谢英代为面试，谢英不忍让牛斯文误静芳终身，故意写歪诗一首。大比之后，顾子玉、谢英都得高中，经沈学士做主，沈小姐配与顾子玉，车静芳配

与谢英。车、谢相见，车静芳对写歪诗的谢英不予接纳，经谢英说明真相，二人喜入洞房。

《红鬃烈马》 唐丞相王允女儿王宝钏彩楼选婿，选中乞丐薛平贵。王允嫌贫爱富，欲悔婚事，王宝钏不从，与父三击掌决裂。薛平贵与王宝钏在寒窑成婚后投军出征西凉，被魏虎陷害，战败被俘，与西凉王之女代战公主成婚。西凉王死后，平贵继位。十八年后，薛平贵归来探亲，在武家坡寒窑与王宝钏相认。夫妇一同到相府算讨粮饷，王允派人追杀薛平贵。幸有代战公主相助，薛平贵攻破长安，登基为帝。分封宝钏、代战公主，斩杀魏虎，赦免王允，拜请岳母，共庆团圆。此剧包括《彩楼配》《三击掌》《投军别窑》《武家坡》《算粮》《大登殿》等八出戏。

《玉堂春》 明朝吏部尚书之子王金龙在宜春院得遇名妓苏三，二人相亲相爱，王金龙为苏三取名玉堂春。王金龙金钱花完，被鸨儿赶出院门。鸨儿将苏三卖与山西富商沈燕林。沈燕林将苏三带回洪洞，沈妻皮氏与赵监生私通，欲用药面毒死苏三，反被沈燕林误食身亡。皮氏诬告苏三毒死亲夫，县官受贿，苏三被问成死罪。王金龙赴考高中，授巡按之职巡抚山西，提苏三到太原会审。途中苏三向解差崇公道诉说身世，并认崇为义父。会审中，二人终得破镜重圆。此剧包括《女起解》《三堂会审》等。

《秦香莲》 陈世美进京赶考得中状元，谎称未婚被招为东床驸马。其老家之妻秦香莲，携儿带女找到京城，陈世美不但不予相认，反派家将韩琪赶去灭杀香莲母子，韩琪闻知真情，不忍杀害，自刎而死。秦香莲收取带血的钢刀去开封府包公处告状。包拯执法如山，不论皇亲国戚，不顾太后和皇姑的阻拦，毅然怒铡陈世美。此剧又名《铡美案》。



《玉堂春·三堂会审》之八府巡按王金龙

谭（鑫培）派

《定军山》 曹将张郃领兵攻打葭萌关，孔明用激将法用老将黄忠、严颜杀退张郃；攻占曹军屯粮之地天荡山，张郃败走定军山投奔夏侯渊。孔明再用激将法令黄忠前去夺取定军山。两军交战，黄忠箭射夏侯尚，刀斩夏侯渊。曹操亲率大军前来报仇，兵扎阳平关。黄忠再次请令断曹操粮道，火烧曹粮道后被围，幸有赵云相救，杀退曹兵。《定军山》常与《阳平关》连演，故又称《阳平关》。

《珠帘寨》 唐朝末年，黄巢起义，唐僖宗逃亡，命程敬思前往沙陀国搬李克用率兵拒敌。李克用曾受唐王贬谪，心怀不忿，不愿发兵。程知道李克用惧内，遂转求李的二位夫人曹月娥、刘银屏说情，李只好发兵。军至珠帘寨，周德威阻路挑战，众太保不是对手，刘银屏激李克用出战，李与周比试箭法，李一箭双雕，震慑周德威，归降。

《战太平》 大将花云辅佐朱元璋之侄朱文逊驻守太平城。北汉陈友谅偷袭采石矶，攻破太平城。花云、朱文逊被擒。陈友谅劝降，朱文逊投降被杀，花云宁死不屈，被绑至高杆，挣断绑绳拼杀敌众，刎颈殉难。

《卖马》 秦琼押解配军至天堂县投文，因一时索不到回文，困居店中。因店家索要店钱，秦琼欲卖掉黄骠马还债，此时绿林好汉单雄信不期而至，借马而去。秦琼只得当铜还账，又得王伯当、谢映登资助，解困而回。此剧又名《三家店》《当铜卖马》。

《乌盆记》 南阳商人刘世昌，携仆人回家，途经定远县遇雨，借宿窑户赵大家中。赵大见财心黑，杀死刘世昌主仆二人，碎尸为泥，烧成乌盆。赵大的同乡张别古去向赵大讨债，赵大以乌盆相抵。张别古携盆回家，乌盆中刘世昌的冤魂向张诉说冤屈，求张别古为其申冤。张将盆投至包拯处，包拯查明此案，为刘世昌雪冤。此剧又名《奇冤报》。

《洪羊洞》 杨延昭命孟良前往北国洪羊洞盗取先父杨继业的仙骨。焦赞暗中跟随，在洞中，孟良误将焦赞认为敌人，用板斧劈死，发觉后悔痛不已。托老兵将杨继业遗骨送回后，自尽洞前。杨延昭闻得噩耗，悲痛欲绝，重病不起，与八贤王、母亲、妻子、儿子诀别，呕血而亡。

《打渔杀家》 好汉萧恩与女儿桂英以打鱼为生，土豪丁自燮遣家丁到萧家催讨鱼税，被来萧家吃酒的倪荣、李俊斥骂。丁又派保镖大教师至萧家逼索，被萧痛打一顿。萧至县衙告状，反被县官杖责，逼其往丁家赔礼。萧恩忍无可忍，携女连夜过江，以献祖传至宝庆顶珠为名，进入丁府，杀其全家。此剧又名《庆顶珠》。

余（叔岩）派

《捉放曹》 曹操谋刺董卓未遂，逃跑途中被中牟县拿获。中牟县令陈宫释放曹操，并随曹操一同逃跑。路遇曹父故友吕伯奢，吕以盛情款待，曹操反生疑心，杀吕伯奢全家。陈宫认清曹的真相，连夜弃曹而去。此剧又名《捉放宿店》。

《击鼓骂曹》 名士祢衡被孔融荐于曹操，曹操不加礼遇，反命其在大庭广众之下充当鼓吏，以为羞辱。祢衡盛怒挥动鼓槌，击鼓骂曹。曹操为杀祢衡，令其劝降刘表，终借他人之刀杀之。

《四郎探母》 杨四郎杨延辉在金沙滩大战之中，被番邦俘虏。改名木易，被招为番邦驸马。杨延辉之母佘太君领兵来到边关，杨延辉听到后，欲边关探母。因无有令箭无法过关。被铁镜公主发觉，问得实情，铁镜公主在萧太后处骗得令箭，帮杨延辉出关。杨延辉越过边关，与母亲及家人哭诉离别之后又匆忙赶回北国。萧太后得知后大怒，下令将杨延辉推出殿外斩首。此时，铁镜公主苦苦哀求方得赦免。



《四郎探母·坐宫》之铁镜公主

《王佐断臂》 岳飞与金兵会战于朱仙镇。金营小将陆文龙无人相敌。宋营参军王佐知陆文龙乃原潞安州节度使陆登之子。陆登十六年前因被金兀术破城自刎而死。其子被金兀术收养。为使陆文龙归宋，王佐断臂诈降金营，找到陆的奶娘，以说书为名，讲述陆的身世。有奶娘相证，陆文龙终归宋营，打败金兀术。此剧又名《八大锤》《断臂说书》《朱仙镇》《车轮大战》。

《二进宫》 明穆宗死后，太子年幼，太后李艳妃垂帘听政。其父李良以代管江山的名义妄图篡权。定国公徐延昭、兵部侍郎杨波严词相劝，李妃执迷不悟。将江山让与李良后，反遭李良封锁。徐延昭夜探皇陵哭拜先王，与前来保卫皇陵的杨波父子会合。徐、杨二次进宫见得李妃，李妃悔不当初，以国事相托。徐、杨二家调兵遣将诛杀李良，夺回大明江山。此剧由《大保国》《探皇陵》《二进宫》三出戏连演，又总称《龙凤阁》。

言（菊朋）派

《让徐州》 曹操围攻徐州，刘备率兵解围。徐州牧陶谦感刘备仁德，欲将徐州让与刘备，刘备两次谢绝。终因陶谦病重，再让徐州，刘备方接州印。此剧又名《三让徐州》。

《卧龙吊孝》 诸葛亮三气周瑜，周瑜终气病而死。诸葛亮亲至灵棚吊孝，周瑜夫人及东吴部将欲杀之，后被诸葛亮之真情打动，诸葛亮安然返回荆州。

高（庆奎）派

《辕门斩子》 辽兵入侵北宋，摆下天门阵，元帅杨六郎搬请五郎助阵。五郎提出要降龙木破阵，孟良、焦赞到穆柯寨盗取降龙木，被穆桂英打败。二人搬来杨宗保助战。穆桂英看杨宗保英俊威武，将之擒上山寨招亲。杨六郎以临阵招亲之罪欲斩杨宗保。孟良、焦赞、佘太君、八贤王求情六郎一律不准，穆桂英率部献降龙木而来，并承诺大破天门阵，杨六郎方赦免杨宗保。

《斩黄袍》 赵匡胤登帝位后，宠幸韩素梅，封韩于桃花宫。韩素梅之兄韩龙受封游街，被河北王郑恩痛打之后逃入宫中奏诉，赵匡胤酒醉怒斩郑恩。郑恩之妻陶三春率兵围宫。赵匡胤酒醒痛悔不该斩杀功臣，请罪于陶三春。为泄杀夫之恨，陶三春斩赵匡胤之黄袍，忍痛退兵。此剧又名《桃花宫》《斩郑恩》。

《碰碑》 北宋时，潘洪挂帅出征，因杨继业之子杨七郎打死潘洪之子，潘洪借机报仇，派杨家将为先锋，杨家将被困两狼山。杨继业命七郎前去搬兵，潘洪不但不发兵，反将杨七郎用乱箭射死。杨继业内无粮草、外无救兵，碰死在李陵碑。杨六郎回朝奏告朝廷，八贤王调寇准审理潘杨两家之案。寇准与八贤王定计，设阴曹地府夜审潘洪，方雪杨家冤案。此剧又名《托兆碰碑》《李陵碑》。

《道遥津》 曹操权势日重，挟天子以令诸侯。汉献帝刘协被逼不过，草血诏密召伏后之父伏完合各路诸侯除曹。密诏被曹操截获，曹命将伏后乱棍打死，并鸩杀其二子，斩杀伏完，灭其宗族，逼汉献帝封立曹操之女曹妃为后。此剧又名《白逼宫》。



马（连良）派

《借东风》 曹操统八十万大军进攻东吴。孙权命周瑜为帅，并联合刘备，刘备派诸葛亮到东吴参赞军务。庞士元献连环计将曹营战船用铁锁连接，并决定用火攻曹营。时值三九天，缺少东风，诸葛亮已观测出必起东风。周瑜嫉贤妒能，看东风起，派人去斩杀孔明。孔明已假借在南屏山祭风，返回夏口。此剧全剧名为《群英会》。

《甘露寺》 周瑜设美人计将刘备诓至东吴，以将孙权之妹孙尚香配与刘备为由而杀之。诸葛亮将计就计，刘备在甘露寺相亲招赘。周瑜弄假成真，又企图将刘备幽困东吴。诸葛亮早设锦囊之计赵云伺机而行，护刘备和夫人孙尚香返回荆州，诸葛亮在江边芦苇荡接刘备脱险。并派张飞设伏兵生擒周瑜，又放还。周瑜气而吐血。此剧又名《龙凤呈祥》。

《十老安刘》 西汉刘邦死后，吕后篡权，分封吕氏宗亲。刘邦之子淮南王刘长掌握重兵，刘长乃戚氏所生，吕后杀戚氏后把刘长养大。吕后怕刘长知道底细，将宗卷焚毁。汉室老臣蒯彻、栾布、李左车前往刘长驻守的淮河营劝其消灭诸吕。刘长索要宗卷查明实情，掌管宗卷之人张仓知道宗卷已焚毁，慌乱无策。其子秀玉早已暗中誊写一份，刘长弄清真相，发兵消灭诸吕，夺回汉朝政权。此剧又分《淮河营》《盗宗卷》《监酒令》数折。全戏涉及汉朝十位老臣，故名《十老安刘》。

《赵氏孤儿》 晋国奸臣屠岸贾残害百姓，丞相赵盾进谏，遭满门抄斩，唯有儿媳庄姬公主幸免，被带回宫中，生一子名赵武，被赵家门客程婴救出，并说服妻子，将亲生儿顶替孤儿献出，保住了孤儿。待孤儿成人后，对其述说往事，讲明真相。孤儿赵武在程婴和魏降的帮助下诛灭屠岸贾。此剧又名《搜孤救孤》。

《海瑞罢官》 明朝太师徐阶告老还乡，其三子徐瑛，

倚仗权势横行乡里，霸占民田，鱼肉百姓，强霸民女赵小兰。小兰之母洪阿兰告到县衙，县官被徐瑛贿赂，反将洪阿兰公公杖杀。海瑞巡抚至此，不因徐阶是恩师求情，仍依法办案。遭到徐阶等一帮官绅的诬陷而被罢官。海瑞在离任之前处斩了徐瑛，为百姓除奸雪恨。



《苏武牧羊》 汉武帝派中郎将苏武持节出使西域，匈奴王单于扣留苏武，并让汉降将卫律逼苏武归降，苏武决不失节，被放逐北海牧羊。汉将李陵被俘被招为驸马后，前去劝苏武归降，苏武矢志不改。单于死后，新主登基，将太尉女阿云配与苏武。阿云爱慕苏武志节，二人生一子。十九年后，汉派使节来讨苏武，匈奴放回苏武，却不许阿云及子同归，阿云刎颈而死。此剧又名《万里缘》。

《三娘教子》 三娘王春娥夫赴京赶考，误传遇害身亡。大娘、二娘改嫁，三娘王春娥替夫抚养庶子倚哥。倚哥在学堂被骂为无母之子，下学归来，对三娘不尊，三娘以家法惩治倚哥。家院老薛保帮助教育倚哥，并好言相劝三娘。母子重归于好。三娘夫回，倚哥金榜题名，一家团聚。

《胭脂宝褶》 书生白简寄住京中玉龙酒馆，将胭脂宝褶为永乐皇帝遮寒。永乐皇帝回宫封白为进宝状元，授巡按之职巡抚河南。白寻访途中不慎将印信失落，落于洛阳县令手中。班头得知巡按乃自己失散之子，遂定计，在白简召见县令时，班头在外放火，白简佯作救火，将空印盒交与县令保管。当县令发现是个空盒后大惊。班头趁机提醒县令将所得印信放回盒中，印信得归。此剧又名《失印救火》。

《一捧雪》 严嵩子严世蕃的仆人汤勤欲霸占莫怀古之妾雪艳，遂挑唆严世蕃向莫怀古索要古杯“一捧雪”。莫怀古不允，欲被处以斩刑。仆人莫成代莫怀古死。人头送到锦衣卫陆炳处审验，汤勤坚持人头为假，被陆炳识破居心，佯把雪艳断与汤勤。洞房之中，雪艳杀死汤勤后自刎。莫怀古将莫成儿子文禄抚养成人。此剧亦名《审头刺汤》。

麒（麟童）派

《徐策跑城》 薛刚因性情暴烈，大闹京城踢死皇子，逃出京城在韩山落草。薛家被满门抄斩。老丞相徐策以己子换下薛门后代薛蛟抚养成人。十七年后，徐策向薛蛟说明真相，令其到韩山找薛刚搬兵攻打长安。薛家兵到城外，徐策喜不自禁，不顾年迈，亲上城楼观望，又飞步入朝奏请诛杀薛家仇人，为薛家雪冤。

《萧何月下追韩信》 萧何为汉刘邦的谋士，他将韩信推荐给刘邦，刘邦未予重用，韩信一怒之下，趁夜离开汉营。萧何闻之，月下追赶韩信，好言相劝，说服韩信返回汉营。

《四进士》 明嘉靖年间，新科进士毛朋、田伦、顾读、刘捷赴任前在双塔寺盟誓，相约不得贪赃枉法。田伦姐田氏为夺家产，毒死丈夫之弟，又将弟媳杨素贞卖与商人杨春。杨春愿为杨素贞申冤，恰遇私访的毛朋，毛朋代书状纸，嘱其到信阳州告状。田伦为其姐给信阳州知州顾读写信，嘱其为田氏徇私。杨素贞认信阳州退职书吏宋士杰为义父。宋士杰截获田伦给顾的书信，为杨素贞打赢官司。

《乌龙院》 宋江为妾阎惜姣建乌龙院，阎与张文元在乌龙院私通。梁山首领晁盖感念宋江当年的救命之恩，派人下书并带去银两相赠。阎惜姣以宋私通梁山相威胁，逼宋江写下休书后仍欲报官，宋江忍无可忍，将阎杀死。此剧又名《杀惜》。

《打严嵩》 明嘉靖年间，权奸严嵩私造九龙冠以图篡位。御史邹应龙将造冠之工匠诱入开山府押禁作为人证，拟弹劾严嵩。又至严府告密，严嵩奉旨到开山府捉拿开山王常宝童。常宝童依邹应龙计骗过圣旨，痛打严嵩。严逃出，想上殿参奏常宝童，因面部无伤，乃恳求邹应龙代作面伤。正中邹应龙下怀，邹再度将严嵩痛打一顿。

杨（宝森）派

《文昭关》 楚平王荒淫无道，纳子媳为妃。太傅伍奢直言进谏，遭满门抄斩。其次子伍子胥逃至昭关，幸有隐士东皋公留住家中，但终因忧虑逃不过昭关，愁得须发皆白。东皋公见此情景，乃设计让友人皇甫讷与伍子胥互易衣服，皇甫讷假扮伍子胥出关，故意让官吏拿获，使伍子胥乘隙逃出昭关。

《桑园寄子》 邓伯弟病死，留下妻和子，由邓伯照管。弟死周年，邓伯带侄子、儿子上坟祭扫。赶上兵荒马乱，邓伯无法同时带两个孩子逃跑，就把自己的儿子绑在桑树之上，带侄子逃走。幸好邓伯弟媳逃至此，将其救下，同逃到潼关正巧与邓伯相遇，一家又得团聚。

奚（啸伯）派

《二堂舍子》 沉香与弟秋儿在南学读书，失手打死秦官保，归告父亲刘彦昌，兄弟二人争说自己是打人凶手。刘彦昌与妻王桂英同审二人。起初妻袒护己出之子秋儿，被刘彦昌责备。王桂英怜沉香无亲生母亲，舍却亲生，将秋儿献出抵罪。此剧是全部《宝莲灯》中的一折。

《范仲禹》 书生范仲禹携妻与子进京赴试，归途中，子被虎衔走，妻被葛登云抢去，范急疯癫，赴葛府讨妻，被装入箱中欲弃之郊外，被范高中的报录人截获出箱，范疯癫益甚，戏弄报录人而去。

《白帝城》 刘备为给关羽、张飞报仇，亲统大军伐吴。在猇亭大败吴军，吴国派人讲和，刘备不允，继续进兵，扎营七百余里，东吴用陆逊之计，火烧连营，刘备逃到白帝城，重病不起，将国家大事托付给诸葛亮和赵云，最后托孤而



《白帝城》之军师诸葛亮

死。此剧有多名：《哭灵牌》《连营寨》《吞吴恨》等。

叶（盛兰）派

《柳荫记》 祝英台女扮男装与梁山伯同窗共读。祝英台爱慕梁山伯的才学和人品，多次暗示梁山伯，梁终不得觉察。最后祝英台假借将小妹许配给梁山伯，约定日期前来迎娶。梁山伯终得知祝英台是女，且已被其父母许配给马文才并即将出嫁。梁山伯后悔莫及，大病而亡。祝英台出嫁路经梁山伯坟墓哭祭，坟墓开裂，祝英台投入墓中，与梁双双化蝶，终达夙愿。此剧又名《梁山伯与祝英台》。

《白蛇传》 峨眉山千年蛇精化为美女白娘子，在西湖畔与许仙一见钟情，结为夫妻。金山寺和尚法海送许仙雄黄酒使白娘子显露原形。许仙被吓死，白娘子为救许仙盗来灵芝仙草救活许仙。许仙被法海骗往金山寺，白娘子与青妹水漫金山寺，救出许仙，共同回家，不料法海在许子满月时以金钵拿住白娘子，压在雷峰塔下。

《罗成叫关》 初唐，李渊命李元吉出征苏烈。元吉为削弱兄世民的实力，故意点世民的勇将罗成出征。罗成屡战屡胜，元吉反加害于他，打他四十军棍，出战回来不予开城门。罗成叫关不开，写血书交与义子罗春又返战场，陷于淤泥之中被乱箭射死。又名《淤泥河》《罗成》。

裘（盛戎）派

《钊期》 东汉老臣钊期子钊刚打死郭妃之父，钊期将钊刚绑赴金殿请罪。刘秀念钊期是开国老将，不斩钊刚，发配湖广，并不准钊期辞官。刘秀酒醉，在郭妃怂恿下又命

斩馑期。恰遇马武回朝搬兵，闯宫见驾，逼刘秀赦免馑期父子，使其戴罪出征。此剧又名《草桥关》《上天台》《打金砖》《汉宫惊魂》，剧情略有不同。

《盗御马》 好汉窦尔敦与黄三泰结仇，在塞外连环套结寨，盗得太尉御马，官家派黄三泰之子黄天霸限期寻找御马。黄天霸直入连环套找到窦尔敦，约好比武赢者得御马。黄天霸因窦尔敦有虎头双钩怕胜算不大，朱光祖则夜入连环套，盗得虎头双钩。窦尔敦失却兵器交出御马，随黄天霸见官。此剧又名《连环套》。

《将相和》 赵国老将廉颇因蔺相如封为宰相，心中不平，几次寻衅与蔺相如为难。蔺相如深明大义，以将相团结为重，不计个人恩怨，再三忍让。廉颇得知蔺相如故意忍让之后，后悔莫及，身背荆杖，到蔺府负荆请罪。将相终得和解。

《探阴山》 元宵夜，柳金蝉随父母观灯，不幸走散。遇屠户李保，李保图财害命将柳金蝉勒死。柳金蝉的未婚夫观灯也至此，被衙役当凶手拿获，屈打成招，被判斩首。包拯发现此案多有疑点，乃下阴曹查访。柳金蝉在阴曹控告李保，李保舅父乃五殿判官张宏。张宏私改生死簿，派油流鬼押柳金蝉于阴山。包拯在阴曹查不到柳金蝉案情，又往阴山察看，终查得真相，怒铡判官。柳金蝉一案方得昭雪。

《锁五龙》 原瓦岗寨英雄单雄信被唐军捉住，宁死不屈。已降唐的原瓦岗寨英雄徐茂功、罗成等相劝，并设酒祭送，单雄信一概拒绝并大骂他们不义。唯有程咬金送酒他连干三杯，含笑而赴九泉。此戏前有罗成擒王世充、窦建德等五王情节，故名《锁五龙》，现只演《斩雄信》一折。

《除三害》 西晋时，宜兴人周处性情暴躁，经常危害乡里。百姓将他与猛虎、孽蛟并称为三害。宜兴太守时吉到任之后，乔装老者寻访周处，以三害之说历数其罪，周处悔过之后，杀虎斩蛟，弃恶从善，三害尽除。

杨（小楼）派

《长坂坡》 刘备投江夏，被曹操追杀，在长坂坡与部下及家眷失散。赵云单枪匹马独闯重围，救出甘、糜夫人和简雍等。糜夫人身带箭伤，不能脱身，又怕连累赵云，将阿斗托付赵云后跳井自尽。赵云怀揣阿斗，力战敌兵突围脱险。张飞接应与刘备相聚。行至汉津口，曹兵又追杀而来，幸得关羽从江夏赶到，刘备方得脱险。

《挑滑车》 岳飞与金兀术会战于牛头山。各路人马分头出击，高宠在军中看守大旗。高宠看宋军交战不利，擅自下山，跃马杀敌，大败金兵并乘胜追击，金兵撤至山头，以铁滑车阻止高的追击，高宠力挑滑车，连挑十余辆，力尽而死。又名《挑华车》。

《闹天宫》 孙悟空神通广大，玉帝为约束孙悟空，封孙悟空为齐天大圣，派往蟠桃园看桃。王母举办蟠桃盛会却未邀孙悟空，悟空大怒，大闹天宫，搅了王母娘娘的蟠桃宴，逃回花果山，玉帝派众天兵天将前去捉拿，被孙悟空打得大败。

《冀州城》 马超为报杀父之仇，率部攻破长安、潼关，大败曹兵，攻取冀州。杨阜诈降马超，向马超推荐梁宽、赵衢，马超不加考察而重用。杨阜鼓动历城守将姜叙抗马，马大怒，进兵历城。曹将夏侯渊乘机夹攻马超。马超败回冀州，赵衢不但不开城门，反将马超妻子、儿子绑于城上杀头。马超悲愤悔恨至极，大败而走。此剧又名《战冀州》。

《战马超》 马超冀州城大败之后，投奔张鲁，张鲁命其攻打葭萌关。与三国猛将张飞交战，二人不相上下，昼夜相战，难解难分。刘备观马超之勇，喜而收为部将。此剧又名《两将军》《葭萌关》。

《铁笼山》 姜维困司马师于铁笼山，又邀羌王迷当助战。魏将散布谣言谎称姜维辱骂迷当。迷当怒而攻姜维，司马师与郭淮乘势夹击姜维，姜维大败，身边只剩一张弓。姜

维接住郭淮射来的箭，反射回去，杀死郭淮得以逃生。

《野猪林》 太尉高俅之子世德游庙，见林冲之妻貌美，上前调戏，因林冲赶到未能得逞。高俅为满足其子的贪欲，设计将林冲诬至白虎堂予以诬害。打入监牢发配沧州，又令解差中途加害林冲。在野猪林，二解差下手之际，被暗中保护林冲的鲁智深救下。高俅之子又到林冲家中抢亲，林妻自刎而死。高俅又派陆谦火烧草料场加害林冲，林冲杀死陆谦，与鲁智深一同投奔梁山。

盖（叫天）派

《武松》 武松景阳冈打虎，扬名阳谷县，遇其兄武大。武大妻潘金莲与土豪西门庆勾搭成奸，被武大捉住，西门庆杀死武大灭口。武松为报兄仇杀死潘金莲、西门庆，被发配孟州。途经十字坡，投至张青店中，与孙二娘交手，此时张青赶到，夫妻结识武松。武松在孟州结识快活林老板施恩，醉打恶人蒋门神，帮施恩夺回快活林。蒋门神遭打后，买通孟州都监诬害武松，将武松收监，密谋押送途中杀害武松，被武松识破，杀死凶徒、解差，夜入鸳鸯楼杀死都监、团练及蒋门神。前往二龙山途中，遇蜈蚣岭道人王飞天强霸民女，武松仗义杀死王飞天，救出民女，火烧寺观。全剧包括《武松打虎》《武松杀嫂》《狮子楼》《十字坡》《快活林》《鸳鸯楼》《蜈蚣岭》等折子戏。

《三岔口》 宋代，杨延昭部将焦赞因打死权奸被发配沙门岛。为防不测，杨延昭派部将任堂惠暗中跟随保护。行至三岔口宿店，店家刘利华夫妇得知是杨家将焦赞到此，欲予搭救。与任堂惠发生误会，在黑夜之中任、刘交手相战。幸得焦赞发觉，方解除误会。

《艳阳楼》 高俅之子高登依父权势横行霸道。清明



《三岔口》中乔装武士之杨延昭部将任堂惠

节，徐世英陪妹佩珠和母亲同去扫墓，高登抢佩珠而去。徐世英追救，花逢春、秦仁、呼延豹几位好汉相助，夜入高府，火烧艳阳楼，杀死高登，救出佩珠。此剧又名《拿高登》。

李（多奎）派

《钓金龟》 河南孟津康氏早年丧夫，留有二子，长子张仁进京赶考，次子张义靠钓鱼养母。张仁高中，任祥符县令，寄书接眷，其妻王氏接书，不告知康氏，独去任所。康氏得知后大怒，以贤孝古人事迹教导张义。张义钓得金龟一只，其嫂王氏为得到金龟将张义害死。康氏往包拯衙告状，包拯为之雪冤。此剧全名《金龟记》。

《打龙袍》 宋仁宗之母李后，因当年生仁宗时，被刘妃以狸猫将婴儿换下，被打入冷宫，后又流落赵州桥，双目失明，沦为乞丐。二十年后，包拯陈州放粮恰遇皇后，遂解救回朝。元宵节，包拯巧设张继保灯戏，暗讽仁宗不孝，仁宗大怒，命斩包拯。李后吩咐老太监陈琳述说往事，仁宗方明真相。李后命包拯痛打不孝之君。包拯让仁宗脱下龙袍，打袍代君。此剧又名《遇皇后》《遇后龙袍》。

《岳母刺字》 宗泽病逝，杜充代帅，一反宗泽所为，岳飞大为不悦，归告其母。岳母以国事为重训子，在其背上刺“精忠报国”四字，并催其早早回营，奋力杀敌，报效祖国。

《赤桑镇》 包拯从小父母双亡，在嫂嫂吴妙贞的抚养下长大。吴妙贞生有一子名包勉，任萧山县令。因贪赃枉法，被包拯铡死。吴妙贞大怒，骂包拯忘恩负义。包拯以忠心报国晓以大义，吴妙贞醒悟，叔嫂和睦如初。此剧又名《铡包勉》。

《徐母骂曹》 徐庶原为刘备军师，曹操为了削弱刘备的力量，将徐庶的母亲劫到曹营，让徐母劝说徐庶归曹，徐



《打龙袍》之开封府尹包拯

母大骂曹操，曹操又以徐母的笔迹写信将徐庶骗至曹营。徐母看儿子中了曹操的奸计，不胜悲愤，自尽而亡。

《铁弓缘》 陈秀英母女开茶馆维持生计，秀英善武，以家传铁弓为定亲之物。小将匡忠与秀英比武定亲。太原总镇之子石伦欲抢亲，设计陷害匡忠，秀英女扮男装占山为王，借兵攻打太原救出匡忠，夫妻得以团圆。

《谢瑶环》 武则天当朝，武三思之子武宏，倚仗皇亲之势，抢夺民女萧慧娘，义士袁行健挺身相救，恰遇武则天命谢瑶环巡抚江南，谢瑶环判袁行健义行无罪，放萧慧娘回家。武宏不服，捣毁公堂，谢瑶环斩蔡少炳，答责武宏。武三思勾结权贵借故出京，将谢瑶环酷刑拷打致死。武则天命巡按斩武宏等，严惩武三思。



【 新编现代剧目 】

《沙家浜》 抗日战争时期，新四军的伤病员进驻沙家浜养伤。汉奸刁德一勾结土匪胡传魁到沙家浜搜捕新四军的伤病员。地下党员阿庆嫂以开茶馆为掩护，智斗汉奸土匪，团结沙家浜的抗日骨干沙奶奶等，转移伤员，配合新四军消灭了刁德一和胡传魁等汉奸匪帮。

《红灯记》 抗日战争时期，党的地下工作者李玉和为保护密电码，被日本鬼子鸠山抓去。李奶奶为孙女李铁梅痛说了革命家史，李铁梅才知道，自己跟奶奶、爹爹本不是一家人，他们都是革命的地下工作者。当奶奶、爹爹牺牲之后，她毅然前仆后继，将密电码送到抗日组织手中。

《智取威虎山》 解放战争时期，解放军剿除东北的土匪，活捉敌匪副官栾平，缴获东北土匪的联络图。通过访贫问苦发动群众，在猎户大山和乡亲们的帮助下，派排长杨子荣以献图为名打入匪巢威虎山，配合大部队一举剿灭威虎山的匪徒。

《杜鹃山》 大革命时期，柯湘带领农民暴动的武装在杜鹃山建立革命根据地，在与内奸温其九斗争的同时，团结改造农民武装领导人雷刚，克服盲动行为，巩固队伍，粉碎了敌人的围剿，保住了革命根据地。

《红色娘子军》 大革命时期，海南琼崖活跃着一支女子革命武装，名为红色娘子军连。连里有一位苦大仇深的革命战士吴琼花。在执行任务中，面对仇人，吴琼花忍无可忍，险些暴露目标。连长和党代表对她及时进行教育，使她提高了革命觉悟，以阶级仇、民族恨为大局，以革命目标为己任，成为一名真正的革命者。



《龙江颂》 在面对旱情的情况下，龙江村在支部书记江水英的带领下，把龙江水让与邻村解决旱情，引起村里的思想波动。正当大家一边平息思想波动一边抗旱救灾的时候，邻村的群众被龙江村的高风亮节所感动，主动帮助龙江村抗旱解难，度过了旱灾，共同获得了秋收的大好年景。

《海港》 上海港的职工在共产党员方海珍的领导下，严肃认真地对待海外运输货物，在发现粮食散包与玻璃纤维散包混合的情况下，果断决定对上万吨货物进行清包检查，终于查出了错包货物，避免了错包事故，保证了上海港的国际信誉。

《奇袭白虎团》 抗美援朝战争中，美李部队白虎团号称王牌，不可一世。为了消灭这支部队，我志愿军组成突击小分队，在排长严伟才的带领下，插入敌心脏，直捣白虎团部，攻破了敌人的指挥系统，配合我大部队消灭了敌人的王牌部队白虎团。

《平原作战》 抗日战争时期，华北平原沦为敌占区，八路军在敌后开展游击战争。在八路军敌后抗日游击队队长赵永刚的带领下，团结敌后军民，积极开展游击战争，在青纱帐中与日寇展开生死斗争，巩固了敌后革命根据地。

《红嫂》 抗日战争时期，沂蒙抗日根据地的地下党员红嫂，为了掩护和救治八路军的伤员，不畏生死，把伤员转移到安全地方，并用自己的乳汁喂养伤员，使其得到康复，返回杀敌前线。

《白毛女》 解放前，佃户杨白劳欠下地主黄世仁的债，年关将近，黄世仁到杨家逼债，杨白劳躲债在外，后被逼不过，自杀身亡。黄世仁抢走杨白劳的女儿喜儿抵债。喜儿逃到深山，头发变白，成为“野人”。后被八路军救出，枪毙黄世仁，为喜儿报了仇。

《黛诺》 景颇族姑娘黛诺，为逃避抢亲，找到解放

军。后随工作队回到家乡，参加了民主政权的建设。揭穿了山官陷害的阴谋，被乡亲选为社长，依靠群众的力量，取得了反抗旧势力斗争的胜利。

《箭杆河边》 二赖子是箭杆河边农场贫农的儿子，因染上了好吃懒做的习惯，逐步走到堕落的边沿，险些被企图变天的地主所利用。老党员庆奎大叔及时对他进行教育，同他忆苦思甜，述说他父辈的苦难，帮他明辨是非，识破了地主的阴谋，改邪归正，走上了建设社会主义的正路。

《六号门》 天津六号门搬运工人胡二父子三人，同在把头马金龙脚行干活，胡大因拉车装载过重被轧身亡。为殓埋胡大，胡家负债；胡二忍痛卖子，老父又被前来逼债的马家狗腿子踢死，胡二忍无可忍欲与马家拼命，在共产党员丁占元的启发组织下，脚行工人奋起罢工，获得胜利，天津解放，马金龙父子被政府法办。

《节振国》 开滦矿工在节振国的带领下，展开大罢工，在共产党的领导下走上了武装斗争的道路，参加了农民大暴动，建立起游击队，投入到抗日的革命战争之中。

《草原小姊妹》 草原小姊妹龙梅、玉荣，在草原放牧，遭遇特大暴风雪。姐妹俩为保护集体的羊群，抗击暴风雪，把羊群赶到避风的地方，姐妹俩却双双被冻伤。此剧又名《草原儿女》。

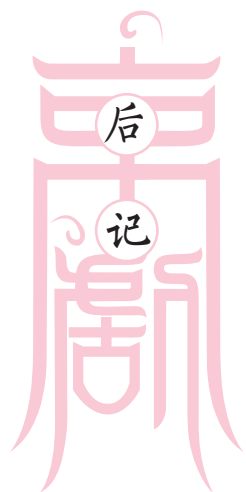


参考书目

- 马少波, 章力挥, 陶雄等. 中国京剧史. 北京: 中国戏剧出版社, 2009
- 涂沛, 苏移. 京剧常识手册. 北京: 中国戏剧出版社, 2003
- 徐城北. 京剧与中国文化. 北京: 人民出版社, 1999
- 董维贤. 京剧流派. 北京: 中国戏剧出版社, 2006
- 高新. 京剧欣赏. 上海: 学林出版社, 2006
- 石呈祥. 京剧艺术. 河北: 河北大学出版社, 2003
- 刘嵩昆. 京师梨园轶事. 江西: 江西美术出版社, 2003
- 赵梦林. 中国京剧脸谱. 北京: 朝华出版社, 2003
- 赵梦林. 京剧人物. 北京: 朝华出版社, 1999
- 北京戏曲学校. 郝寿臣脸谱集. 北京: 中国戏剧出版社, 1996
- 中国大百科全书出版社编辑部. 中国大百科全书·戏曲曲艺. 北京: 中国大百科全书出版社, 1983
- 李泰山. 中国徽班. 安徽: 安徽文艺出版社, 2006
- 马静. 中国传统京剧旦角化妆技法. 北京: 中国戏剧出版社, 2009
- 刘强, 杨宏英. 程长庚传. 河北: 河北教育出版社, 1996
- 周传家. 谭鑫培传. 河北: 河北教育出版社, 1998
- 吴同宾. 杨小楼传. 河北: 河北教育出版社, 2002
- 龚义江. 盖叫天传. 河北: 河北教育出版社, 1998
- 翁思再. 余叔岩传. 河北: 河北教育出版社, 2002
- 刘彦君. 梅兰芳传. 河北: 河北教育出版社, 1996
- 何国栋, 沈鸿鑫. 周信芳传. 河北: 河北教育出版社, 1998
- 谭志湘. 荀慧生传. 河北: 河北教育出版社, 1997
- 张永和. 马连良传. 河北: 河北教育出版社, 1996
- 刘琦. 裘盛戎传. 河北: 河北教育出版社, 1996
- 陈培仲, 胡世均. 程砚秋传. 河北: 河北教育出版社, 1996
- 安志强. 张君秋传. 河北: 河北教育出版社, 1996

نسخه





清华大学出版社独具慧眼，决定出版《图解京剧艺术》一书，这对“读图时代”来说，是融入时代发展大潮之举，相信一定会受欢迎的；而对于“弘扬民族文化、振兴京剧艺术”的宗旨来说，其意义自是不言而喻的。于此，我要由衷地感谢文稿作者王如宗先生为普及中华民族国粹之一的京剧，做了一件功德无量的好事！

为了“普及京剧艺术”这样一个共同的目的，我有幸接受了清华大学出版社之邀，为本书做配图统筹工作。这一工作大致可分为两个方面，其一是引用业经作者授权使用的出版物图像；其二是专为此书文稿而自主创作手绘插图，有彩图和线描图两种，亦包含有关图表在内。（我很看重“图表”这种表达形式，认为它介于文字与图像之间，独具一种“形象感”。）在创作过程中，遵循绘画艺术创作规律，参考并借鉴



了某些创作素材，化为有自己创意的手绘插图，这恐怕为以往所少见。据我个人目力之所及，以往的京剧知识读本，凡以“文图本”形式出现的，绝大部分情况是，为着严肃性与权威性，配图多采用舞台剧照。而我的创意仅仅在未走前贤之路，另辟蹊径——这个“径”，即是着力于阐发文稿之内涵，创作有创意的手绘插图，这恐怕就算是一种特色吧。

“图解”京剧艺术这个工作，凝聚了多方专业人士的智慧与心血。承蒙戏曲专家、中国传媒大学戏曲研究所所长周华斌教授关注本书并为本书的引言亲自审校修订，在此谨表诚挚的谢意。此外，我受编辑之托，联络了戏曲界的多位专家学者，为本书共同出力，玉成此事。他们基本上同属于中国戏曲学院系统，大多是我的好友。请允许我在下面一一列出：

鲁华先生（授权使用其所绘制的图像）

吴文雪女士（授权使用其所绘制的脸谱图像及审阅脸谱文稿）

吴学富、赵振邦先生，李景芬女士（授权使用所编图册之图像及审阅道具、舞台、化妆文稿）





海震先生（审阅音乐方面文稿）

张一帆先生（审阅京剧“简史”“艺术特征”“流派”“表演”“管理和教育”“代表剧目”等诸章文稿，最后又对全书清样做了通审通校，他出力最多，为主要审稿人）

参与手绘插图的合作者中，有在读的两位硕士研究生，她们是徐琨和王燕。

我个人对于上述合作者们的无私奉献表示由衷的感谢！

对于清华大学出版社，尤其是对于本书的责任编辑，要表达深深的谢意！因为我认为，她是一位热爱民族文化瑰宝——京剧的文化人，亦是一位善解人意的出版人，是值得我长久铭记的一位有心人。

谭元杰

版权所有，侵权必究。侵权举报电话：010-62782989 13701121933

图书在版编目（C I P）数据

图解京剧艺术 / 王如宗编著；谭元杰等插图. -- 北京：清华大学出版社，2016
ISBN 978-7-302-43291-3

I. ①图… II. ①王… ②谭… III. ①京剧—表演艺术—图解 IV. ①J821.2-64

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第051521号

责任编辑：徐颖

装帧设计：张志伟 北京纸墨春秋艺术工作室

责任校对：王荣静

责任印制：杨艳

出版发行：清华大学出版社

网 址：http://www.tup.com.cn, http://www.wqbook.com

地 址：北京清华大学学研大厦A座 **邮 编：**100084

社总机：010-62770175 **邮 购：**010-62786544

投稿与读者服务：010-62776969, c-service@tup.tsinghua.edu.cn

质量反馈：010-62772015, zhiliang@tup.tsinghua.edu.cn

印装者：小森印刷（北京）有限公司

经 销：全国新华书店

开 本：180mm×260mm **印 张：**18.75 **字 数：**391千字

版 次：2016年7月第1版 **印 次：**2016年7月第1次印刷

印 数：1~4000

定 价：88.00元

产品编号：068975-01

帝

作者简介

王如宗，男，1947年生，河北蠡县人。北京大学中文系毕业。曾任中国人民解放军某部师文化科科长，军文化处副处长，河北省保定市委宣传部副部长，保定市文联主席兼党组书记。中国影视家协会会员，一级作家。

谭元杰，男，1942年生，云南昆明人。中国戏曲学院退休教师，中国戏剧家协会会员。主要著作有：《中国京剧服装图谱》《戏曲服装设计》《传统京剧人物造型多媒体教程》《谭元杰连环画作品选》等。

图片提供

谭元杰 吴文雪
赵振邦 吴学富
李树萍 鲁华
王燕徐 琨



图解京剧艺术

{ Beijing Opera }

清华大学出版社数字出版网站

WQBook  
www.wqbook.com

上架建议 戏剧艺术

ISBN 978-7-302-43291-3



9 787302 432913 >

定价：88.00元