



学生应知文史知识

京剧文史知识

张俊杰 编著

## 目 录

早期京剧发展 .....	1
初期的京剧 .....	1
早期京剧界杰出人物 .....	2
京剧的行当 .....	4
京剧早期的老生 .....	7
京剧老生的流派 .....	10
京剧红生的流派 .....	26
京剧武生的流派 .....	28
京剧早期的小生 .....	37
京剧小生的流派 .....	39
京剧旦角流派 .....	47
荀派的六大喜剧、悲剧、武剧、传统剧、移植剧、跌扑 剧 .....	49
京剧各家 .....	51
京剧的调门 .....	52
京剧的过门 .....	53
十蟒十靠 .....	54
冠帽盔巾 .....	55
关于三大件和六场通透 .....	56
京剧艺术的三大美学特征 .....	57
京剧的程式性 .....	63
京剧的虚拟性 .....	68
戏曲表演成功十技 .....	75
京剧脸谱的分类 .....	84
脸谱的色彩 .....	85
眼窝画法 .....	87
鼻窝画法 .....	88

嘴形画法 .....	88
京剧脸谱的描绘着色方式 .....	89
京剧脸谱大观 .....	90
传统京剧服装 .....	94
传统戏曲中景物造型 .....	101
科学的发声方法 .....	107
怎样喊嗓练声 .....	109
京胡保养 ABC .....	115
怎样区分西皮与二黄 .....	117
京剧唱词 .....	119
什么是六场通透 .....	120

## 早期京剧发展

### 初期的京剧

京剧的形成大约有 150 年左右。

清乾隆五十五年（1790 年）江南久享盛名的徽班三庆班入京为清高宗（乾隆帝）的八旬万寿祝寿。徽班是指演徽调或徽戏的戏班，清代初年在南方深受欢迎。继此，许多徽班接踵而来，其中最著名的有三庆、四喜、春台、和春，习称四大徽班。他们在演出上各具特色，三庆擅演整本大戏；四喜长于昆腔剧目；春台多青少年为主的童伶；和春武戏出众。

1828 年以后，一批汉戏演员陆续进入北京。汉戏又名楚调，现名汉剧，以西皮、二黄两种声腔为主，尤侧重西皮，是流行于湖北的地方戏。由于徽、汉两个剧种在声腔、表演方面都有血缘关系，所以汉戏演员在进京后，大都参加徽班合作演出，且一些成为徽班的主要演员，如余三胜即是。

徽调多为二黄调、高拨子、吹腔、四平调等，间或亦有西皮调、昆腔和弋腔；而汉调演员演的则是西皮调和二黄调。徽、汉两班合作，两调合流，经过一个时期的互相融会吸收，再加上京音化，又从昆曲、弋腔、秦腔不断汲取营养，终于形成了一个新的剧种--京剧。第一代京剧演员的成熟和被承认，大约是在 1840 年左右。

京剧从产生以来曾经有过许多名称。计有：乱弹、

簧调、京簧、京二簧、皮簧（皮黄）、二簧（二黄）、大戏、平剧、旧剧、国剧、京戏、京剧等。

## 早期京剧界杰出人物

### 同光十三绝

清光绪年间，画师沈蓉圃以彩色绘制同治、光绪时期的十三名昆曲、京剧著名演员的剧装画像，传世以后，称为同光十三绝。画中绘老生 4 人：程长庚饰《群英会》之鲁肃，卢胜奎饰《战北原》之诸葛亮，张胜奎饰《一捧血》之莫成，杨月楼饰《四郎探母》之杨延辉。武生 1 人：谭鑫培饰《恶虎村》之黄天霸。小生 1 人：徐小香饰《群英会》之周瑜。旦角 4 人：梅巧玲饰《雁门关》之萧太后，时小福饰《桑园会》之罗敷，余紫云饰《彩楼配》之王宝钏，朱莲芬饰《玉簪记》之陈妙常。老旦 1 人：郝兰田饰《行路训子》之康氏。丑角 2 人：刘赶三饰《探亲家》之乡下妈妈，杨鸣玉饰《思志诚》之闵天亮。

### 京剧三鼎甲

即京剧三杰、京剧老三杰、京剧前三杰、京剧老三鼎甲、京剧前三鼎甲。指的是京剧形成初期，第一代演员中的三位杰出老生演员：程长庚、余三胜、张二奎。

### 京剧小三鼎甲

即京剧新三杰、京剧后三杰、京剧新三鼎甲、京剧后三鼎甲。指的是京剧第二代演员中的三位杰出老生演员：谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙。

### 四大须生

京剧第三代的的老生演员。随着时间推移，四大须生

的说法也有所变化。

20世纪20年代，最初的四大须生是指：余叔岩、马连良、言菊朋、高庆奎，简称为余、马、言、高。其后高因嗓败，退出舞台。谭富英崛起，四大须生又演变为：余、马、言、谭（富英）。至40与50年代之交，余叔岩、言菊朋先后去世，杨宝森、奚啸伯相继成名，具有全国影响，四大须生即为马、谭、杨、奚，直迄今日。

### **南麒、北马、关东唐**

南方的麒麟童（周信芳），北方的马连良，东北三省的唐韵笙，都是以做工老生闻名全国的京剧演员。其表演风格不同，各具特色，社会上习称南麒、北马、关东唐，以表示对他们表演艺术的赞誉。

### **四大名旦**

二十世纪20年代年京剧旦行先后成名的四位有代表性的演员：梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生。四大名旦在艺术上不断进取，表演、唱腔精益求精，各有独门剧目，蔚成流派。

### **四小名旦**

继四大名旦以后，二十世纪30年代又有一批旦行演员脱颖而出。1940年，北京《立言报》邀请李世芳、张君秋、毛世来、宋德珠四人合作，在北京新新大戏院演出两场《白蛇传》，四个人分演自己擅长的一折戏，各展所长，社会影响强烈。从此即被公认为四小名旦。

### **三大贤**

在二十世纪20-30年代，京剧界的一种习称。三大贤有两种说法。一种是指当时老生行中的三位代表人物：余（叔岩）、马（连良）、高（庆奎）。另一种更为普遍的说法是指旦行的梅兰芳、生行的余叔岩、武生行的杨小

楼（又称武生宗师）三位具有代表性的人物。

## 京剧的行当

### 生行：老生

京剧中根据所扮演角色的性别、性格、年龄、职业以及社会地位等等，在化妆、服装个方面加以艺术的夸张，这样就把舞台上的角色划分成为生、旦、净、丑四种类型。这四种类型在京剧里的专门名词叫做行当。不同行当的演唱方法，表演技术，都有各自不同的特点。把舞台上各种不同的角色划分成不同的行当，是戏曲艺术的一特殊表现方法。

### 京剧的生行与流派

生行是扮演男性角色的一种行当，其中包括老生、小生、武生、红生、娃娃生等几个门类。除去红生和勾脸的武生以外，一般的生行都是素脸的，行内术语叫作俊扮的，即扮相都是比较洁净俊美的。

#### (1)老生、红生

老生又称须生，正生，或胡子生。胡子在京剧里的专有名词叫髯口。老生主要扮演中年以上的男性角色，唱和念白都用本嗓（真嗓）老生基本上都是戴三绺的黑胡子，术语称黑三。另外还有灰色的，即花白的三绺胡子，专业名词叫苍三。白色的三绺胡子叫作白三。还有就是整片满口的胡子，不分绺，术语称满。

老生一般分为文武两种，从表演的侧重点来划分：唱工老生，做工老生，武老生。

唱工老生又称安工老生，以唱为主。其动作性较次要，态度安闲沉稳从容。如《捉放曹》中的陈宫，《洪羊

洞》和《辕门斩子》的杨延昭，三国戏中的诸葛亮，《二进宫》的杨波等。介乎唱工戏和做工戏之间的以念白为主的戏，唱工老生和做工老生都可以兼演，如《审头刺汤》的陆炳，《夜审潘洪》的寇准等，其难度较唱工和做工戏大得多。做工老生是以表演为主，如《徐策跑城》的徐策，《坐楼杀惜》的宋江，《清风亭》的张元秀等。长工老生和做工老生都属于文老生的范畴。

武老生包括长靠和箭衣（俗称短打）两种。长靠老生又称靠把老生。（靠是京剧的专门名词，即古代武将所穿的铠甲。身穿铠甲，在京剧里叫做披靠或扎靠。把是把子的简称，即兵器。）身披铠甲，手持兵器，擅长武功的老生角色，都叫作靠把老生。如《定军山》和《阳平关》的黄忠，《战太平》的花云，《失街亭》的王平等。还有一种穿箭衣的武老生戏，例如《南阳关》（伍云召）、《打登州》（秦琼）等。

京剧各个行当中的艺术流派的形成，和这种划分行当的方法，有着密切的联系。就在这种以表演的侧重点来划分行当的基础上，产生了很多擅长某种行当的表演特点的杰出演员。他们又由于各自的天赋条件，师承来源，接受、理解和表现力，文化修养，技巧水平，社会经历和艺术实践的积累，以及对生活的感受和反应的程度等各方面的差异，形成了具有独特表演特色和自己艺术风格的艺术流派。如同是唱工老生，就有谭（鑫培）派、孙（菊仙）派、汪（桂芬）派、汪（笑侬）派、余（叔岩）派、刘（鸿声）派、高（庆奎）派、言（菊朋）派、杨（宝森）派、马（连良）派、麒（麟童，周信芳）派等等。做工老生中最有影响的是麒派和马派。实际上，谭派和余派并不仅仅是以唱工见长，谭鑫培和余叔岩都

是唱、做具佳，文、武兼擅的艺术家。

还有一些文武并重的戏，如《定军山》、《打鱼杀家》等，均是唱、念、做、打兼重的戏。《上天台》的刘秀，前半出是重唱工，而后《打金砖》则有高难度的跌扑功夫。所以我们按照表演的侧重和分工来划分行当，判别剧目，并不是绝对的。

对于老生，还有一种按照扮演角色的身份和社会地位所应该穿的服装的种类来划分的方法。这样的划分种类有：王帽老生（头戴王帽，身穿龙袍，扮演皇帝之类的角色，基本上以唱工为主）；袍带老生（一种是头戴纱帽，身着蟒袍，如《二进宫》的杨波，《辕门斩子》的杨延昭等；另一种是穿官衣的，样式和蟒袍一样，但不带绣龙、绣花的，较素净，如《群英会》的鲁肃，诸葛亮也属此类）；褶子老生（即着便服的老生，此类角色最多。褶子是一种服装的名称，式样颇像和尚、老道穿的那种，大斜领子，歇大襟，长袍大袖。分为花褶子和素褶子。如《捉放曹》的陈宫，《状元谱》的陈伯愚等）；靠把老生（武老生，见前述）；箭髻老生（箭衣外着开髻之类服装的角色，在戏里并不一定有武打，但多为武人出身，如《武家坡》的薛平贵，《汾河湾》的薛仁贵等）。

红生是指脸上勾着红脸，用红色涂成脸谱的老生。这样的角色不多，主要是扮演关羽和赵匡胤。最早有的由花脸来应工，所以又叫红净。京剧史上有名的红生演员有米喜子、王鸿寿、李洪春、林树森等人。其艺术特点为嗓音比较高亢，既不同于一般老生的唱法的秀气，也不同于花脸的唱法的粗猛，独具一格，要有特殊的工架，特殊的造型。

在老生这一行里，除了文武老生或按照服装划分的

一些种类，红生，还有就是末和外行当合并起来的角色，现在叫作里子老生，是扮演比较次要一点的角色。如《搜孤救孤》的公孙杵臼，《捉放曹》的吕伯奢等。

## 京剧早期的老生

京剧早期老生演员中的杰出代表人物是程长庚、余三胜、张二奎。同时还有王九龄、薛印轩、卢胜奎、杨月楼等人。

### 程长庚

京剧早期老三杰（老三鼎甲）之一，对京剧形成和发展有重要贡献。

名椿，字玉珊，安徽潜山人。自幼坐科徽班，出科后随父入京，搭三庆班，曾向米喜子问艺，以演《文昭关》、《战长沙》显露头角。后继为三庆班主演并领班主。程长庚是熔徽、汉两调及昆腔于一炉，文武兼精，是京剧形成的奠基人之一。他的嗓音高、宽、亮具备，演唱在高亢之中，别具沉雄之致，神完气足，声情交融，极其感人。他的唱白，汲取了昆曲的咬字发音，故字眼清楚，极抑扬吞吐之妙。程长庚治理三庆班，宽严相济，纪律严明；待人宽厚，公正无私；勇于革除戏班旧席，倍受同行的崇敬爱戴，尊称他为大老板，曾被选为精忠庙（清代北京戏曲艺人的行会性组织）的会首。

程长庚戏路宽广，能戏很多，据记载其擅演剧目有：《群英会》、《战樊城》、《鱼肠剑》、《举鼎观画》、《让成都》、《镇潭州》、《捉放曹》、《击鼓骂曹》、《风云会》、《战太平》、《法门寺》、《长亭会》、《文昭关》、《状元谱》、《庆唐虞》、《钗钏大审》、《八大锤》、《战长沙》、《临江会》、

《华容道》、《安居平五路》、《天水关》等。除老生戏外，花脸、小生诸行角色，亦能串演。京剧关羽的形象也始于程长庚，他在师承徽戏演员米喜子的基础上有所发展。

程长庚对于青年人，尽心教导，大力提携，谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙、杨月楼等无不得其教益。在主持三庆班的同时，晚年还办有三庆科班，花脸钱金福、青衣陈德霖，都是三庆科班的学生。

程长庚之孙程继先，工小生。

### 余三胜

湖北罗田县人。原为湖北汉戏末角演员，清道光初期进京搭徽班演唱，后与程长庚、张二奎齐名，称老三鼎甲。余三胜之成名实早于程、张。他的嗓音醇厚，声调优美。他在汉调皮黄和徽戏二黄腔调的基础上，吸收了昆曲、秦腔等艺术特点，创造出抑扬婉转、流畅动听的京剧唱腔。当时余三胜以擅唱花腔著称。所谓花腔，就是旋律丰富的唱腔。余三胜在京剧唱腔的创制上，丰富了京剧演唱的声音色彩，加强了京剧唱腔的旋律。据记载，京剧中的二黄反调，如《李陵碑》、《乌盆记》、《朱痕记》等剧中的反二黄唱腔，均创自余三胜。在舞台语言的字音、声调上，也将汉戏的语言特色与北京的语言特点相结合，创造出一种既能使北京观众听懂，又不失京剧风格特点的字音、声调。

余三胜擅长的剧目，以唱、做并重者为多。如《定军山》、《秦琼卖马》、《战樊城》、《鱼肠剑》、《击鼓骂曹》、《四郎探母》、《双尽忠》、《捉放曹》、《李陵碑》、《琼林宴》、《朱痕记》、《乌盆记》、《摘缨会》等。谭鑫培即是更多地在继承余三胜的演唱艺术的基础上，进行了开拓性的创造。

余三胜之子余紫云，工旦；孙余叔岩，工老生。

### 张二奎

京剧早期老三杰之一。河北衡水人。清道光时任都水司经承，因酷爱京剧，被上司撤职。24岁开始下海，创立了奎派。张二奎唱以京音为主，嗓音高亢激越，朴实无华，大开大合，大气磅礴；扮相雍容端肃，擅演王帽戏。代表剧目有：《金水桥》、《打金砖》、《回笼鸽》、《取荥阳》、《五雷阵》及《四郎探母》等。

张二奎先搭和春班，后入四喜班。曾自组双奎班，兼演武生戏，以《彭公案》、《施公案》、《永庆升平》中的短打戏最佳。俞菊笙、杨月楼均曾受其教益。张二奎与程长庚、余三胜齐名，一时声名在程、余之上，可惜舞台生命不长，卒时仅46岁。

### 王九龄

王九龄幼入北京小九成科班学艺，先学刀马旦，后改武生、老生。道光末年搭余三胜主持的春台班；咸丰初年，改搭张二奎主持的四喜班，以王荣斋名挂二牌。张二奎故后，以王九龄名为该班头牌老生。王九龄文武全材，戏路宽广，唱做均佳。他的嗓音清脆圆润，字音准确，唱法干净，多取余三胜之长，也吸收奎派实大声洪的特点。他擅演的剧目有：《定军山》、《战太平》、《阳平关》、《战蒲关》、《除三害》、《上天台》、《骂王朝》、《十道本》、《小桃园》、《金兰会》、《陇上麦》等。他还主持排演了连台本戏《德政坊》、《五彩舆》等。王九龄成名较老三杰略晚，但艺术上颇有独到之处，故当时社会上有将他与老三杰并列，称为老四派者。

学王九龄者以王玉芳为最似。孙菊仙、时慧宝亦有宗王之处。谭鑫培也吸取了王九龄的某些长处。

## 京剧老生的流派

### 谭鑫培

老生新三杰之一的谭鑫培在程长庚、余三胜、王九龄及卢胜奎诸家演唱艺术的基础上发展形成的谭派，是京剧有史以来传人最多、流布最广、影响最大的老生流派。以唱、念、做、打技艺全面、精当，注重刻划人物性格为主要特色。

谭派唱腔圆润柔美、巧俏多变，富表现力。谭鑫培的嗓音被称为云遮月，圆润甜亮，略有沙音而益增其美，行腔时高音刚而不直不硬，低声柔而不沉不懈，嘎调又宽又亮，并且具有很高的润腔技巧。

谭派剧目有：《盗宗卷》、《定军山》、《阳平关》、《南阳关》、《太平桥》、《失空斩》、《战长沙》、《捉放曹》、《搜孤救孤》、《当锏卖马》、《桑园寄子》、《碰碑》、《洪羊洞》、《乌盆记》、《四郎探母》、《镇潭州》、《王佐断臂》、《问樵闹府·打棍出箱》、《状元谱》、《失印救火》、《清风亭》、《一捧雪》、《南天门》、《桑园会》、《武家坡》、《汾河湾》、《打渔杀家》、《珠帘寨》、《连营寨》、《翠屏山》等。

由于谭鑫培在继承、发展和革新等方面的杰出贡献，致使很长时期京剧老生行当有无生不谭的现象。他的传人早期有刘春喜、李鑫甫、张毓庭、贾洪林、贵俊卿等人，多学其早、中期的唱法。其子谭小培、婿王又宸宗谭氏中期的唱法为多。余叔岩、言菊朋等，对谭氏晚年的唱法有较全面的继承。此外，由学谭起家，个人进行了创造发展而形成了新的流派与风格者，余叔岩、言菊

朋之外有马连良、高庆奎、亦受谭派很深的影响。谭氏之孙富英乃余叔岩弟子，以谭派嗓音唱余腔而自然有谭氏神韵。谭派的艺术还影响到京剧武生行的杨小楼，旦行中的梅兰芳、程砚秋等派。

### 汪桂芬

老生新三杰之一的王桂芬，是程长庚的弟子，并为程氏操琴多年，继承了程长庚的艺术并有所变化、发展，成为汪派。汪桂芬嗓音高亢浑厚，善于运用丹田气和脑后音，歌声响曳也行云，发音涂字爆满，韵味十足，极富立体感。其唱腔激昂雄劲，善于表达激愤慷慨的情绪，演唱悲剧性故事或悲剧性任务时，着力突出其壮美的一面，而不止是单纯强调其悲凉凄苦的感情，如《文昭关》的伍子胥和《骂曹》的祢衡。汪桂芬习用的唱腔和板式常有别于其他派别，如《武家坡》中在营中失落了一匹马一段，各派均唱西皮原板，汪桂芬则采用西皮散板，来状薛平贵是探王宝钏时边窥测其心理，边随机应答的情景。又如，《伐东吴》中黄忠的唱段则在二六板中交替使用正、反西皮唱腔来渲染这次战役败局的无可挽回的气氛，增加戏的感染力。唱腔中遇到必须拔高时，汪桂芬不是用较软的上滑唱法，却是凭丹田气催动声音喷薄而出，具有宏大的气势。做工方面，他发扬了程长庚端凝肃穆的风格，注意体现剧中人物的身份，对于关羽、鲁肃等形象的描绘便突出了他们典雅凝重的气度。汪排常演的剧目极多，代表作有《长亭会》、《文昭关》、《战长沙》、《让成都》、《华容道》、《田水关》、《捉放曹》、《骂曹》、《朱砂痣》、《三娘教子》、《群英会》、《去帅印》、《双狮图》等，还有一部分老旦戏，如《打龙袍》、《钓金龟》、《游六殿》等。因汪派唱工要求嗓高、气足，所以传人

不多，最有成就的是王凤卿，嗓虽略窄，但功底深厚，能较全面的继承汪派传统艺术。老旦谢宝云、花脸刘永奎亦曾学汪。此外，北京票友邓远芳，天津票友刘叔度（兼学刘鸿升），刘贯一（刘永奎子）等，也有一定成就。

### 孙菊仙

孙菊仙的唱腔唱法，以大气磅礴、布局细节为主要特色，世称孙派，是清末重要的老生流派之一。孙菊仙同谭鑫培、汪桂芬合称老生新三杰。他壮年从艺，曾实施中年得程长庚，得其亲炙；又接受了张二奎的影响，继承了程、张两派演唱直腔直调、不尚花梢的特点，形成了自己的风格。孙菊仙嗓音宽厚高亮，音量极大，每一放歌，浩瀚洪阔有如雷鸣。唱腔古朴雄壮，不饰雕琢，磅礴充沛而少转折，长腔也不常见，虽粗服乱头却别具魅力，真挚朴实感染力强，令听者动容。孙菊仙的念白，吐字爆满，有棱有角，间有天津方音，又吸收了王九龄既上口、又接近口语的念法，铿锵有力，爽朗风趣，无做戏痕迹。孙菊仙在新三杰中属守旧类型，但也有所创造。它的唱、念纯以气胜，并且善于通过气息的放与收、音量的大与小、声调的高与低、节奏的疾与序、行腔的曲与直等方面的对比，造成鲜明、强烈的印象，取得感人的效果。如《逍遥津》、《李陵碑》、《乌盆记》等剧目中的大段唱工即是这样处理的。常演剧目有《雍凉关》、《七星灯》、《搜孤救孤》、《搜府盘关》、《完璧归赵》、《马鞍山》、《卧龙吊孝》、《胭粉记》、《善宝庄》（即《敲骨求金》）、《雪杯圆》、《骂杨广》、《洪羊洞》、《三娘教子》及《四进士》等。孙派艺术的直接传人不多，双阔亭、时慧宝分别继承了它的高亢挺峭和低回浑厚，天津票友王竹生、李东园等学孙也有似处。它的唱腔、唱法、念白

诸方面的特色大多被后来的一些名家吸收，如麒（周信芳）派的其粗豪苍劲，马（连良）派取其风趣自然，高（庆奎）派传其慷慨奔放，甚至刘（鸿声）派也取法于它的悲壮激昂。孙菊仙的特色唱腔在丑行演员萧长华的唱段中也有所体现。

### 刘鸿声

刘鸿声的唱腔体系世称刘派，形成略晚于后三杰—孙（菊仙）、谭（鑫培）、汪（桂芬）各派，而在民国初年大为流行，是刘根据自己的嗓音条件，亦奎（张二奎）派的唱腔为基础，吸收谭、汪各派老生的唱法，进一步变化发展，融会而成的，以唱工独具特色为主要标志。

刘鸿升初演铜锤花脸，宗穆风山一派，后改唱老生。他嗓音极高，音质纯净，具备脑后音、虎音、炸音，并有较难得的水音。气力充沛，运用得法，又善使气口。习用楼上楼的行腔方式，逢高必拔，拔必到顶，能适应各种板式的演唱，以西皮腔最为见长。唱念用北京字音，宗张二奎，唱腔亦近奎派，又吸收孙菊仙的唱法，但改变了二者平直朴素的风格，有大量的创新，如将《斩黄袍》中孤王酒醉桃花宫的二六板唱词，由 14 句删为 6 句，每句都唱的新颖、华丽；又如《辕门斩子》中见老娘是一礼躬身下拜，融入娃娃调，独创新回龙腔，旋律优美动人。

刘派的戏路很宽，不仅拥有奎派各剧，其他如孙、谭各派的剧目，一经移植，也都能赋予刘派特色。刘鸿声跛足，又无幼工，故基本没有靠把戏、武老生戏及特殊的表演技艺，以唱功戏为主，演唱中喜用大量唱词，如《上天台》中的一百单八句和《逍遥津》中得数十个欺寡人等。念工戏亦佳，又兼演老旦。刘唱铜锤花脸，

因嗓音高而音域窄，乃形成一种独特唱法，别具韵味。刘派常演剧目极多，代表剧目最突出的有三斩一探-《斩黄袍》、《斩红袍》(即《打窦瑶》)、《辕门斩子》、《四郎探母》及《上天台》、《逍遥津》、《空城计》、《斩马谲》灯，此外还有《敲骨求今》、《黄金台》、《完璧归赵》、《御碑亭》、《苏武牧羊》、《乌龙院》、《法场换子》等。演唱风格高昂清越，刚爽甜脆，对当时及后来的一些老生流派发展有极大的影响。但刘派的演唱对演员的嗓音条件要求极高，刘鸿声又中年而逝，故临摹刘者虽众，传人却不多。刘派的唱法仅有《斩子》、《斩黄袍》、《空城计》、《御碑亭》、《完璧归赵》、《探母》、《乌龙院》、《敲骨求金》、《骂杨广》、《苏武牧羊》、《法场换子》、《探阴山》、《铡美案》(后两段系铜锤花脸)等十数张唱片行世。

### 汪笑侬

汪笑侬是与老生后三杰同时期的老生演员，它的唱腔于孙(菊仙)、谭(鑫培)、汪(桂芬)、刘(鸿升)之外，另辟蹊径，于清末民初蜚声南北，亦称汪派。汪笑侬吸收各家之长，借鉴了孙的豪迈、谭的清俊、汪的雄劲和刘的激越，又采用了徽调、汉调的唱腔、韵味，结合自己的嗓音，创造出的一系列独特的唱腔，使人耳目一新。

汪笑侬总的演唱风格是突出个性，声情并茂。它的唱腔清越激昂，通俗而不庸俗，虽然变化多端而不显生硬勉强，或自高昂处跌宕而下，或于低回处曲折而起，都能传情、动人。汪笑侬的嗓音窄而高，气力稍单弱，因此，在唱法上注意控制、运用气息，突出抑扬、吞吐和收放的对比，用抑、吞、收来反衬扬、吐、放，以造成效果。于唱段收尾时，多在似激流奔泻的行腔之后，

强力顿住，然后用全力一放，使尾腔喷薄而出，格外爆满。汪笑侬尤善于驾驭超长的唱段，如《哭祖庙》的大段反二簧共 120 句，最长句达 40 余字，他并不从头至尾使用力气，而是将它分为 7 个层次，每个层次中都由弱至强、由低而高，盘旋而上，形成各自的高潮，7 个高潮又依次递进增强，自然的推上顶峰，造成总体上的慷慨激昂，将剧中人悲愤之情宣泄无余，给人以一气呵成的印象。短端唱腔则尽量迂回婉转，重点唱句也有鲜明的特色，如《刀劈三关》的二六、流水板。

汪笑侬善于刻画人物，表演有书卷气，能充分体现文人、闲士、书生的气质，如《马前泼水》中朱买臣的寒酸，《骂阎罗》中郭胡迪的狂狷，都能不温不火，恰到好处。汪笑侬能演靠把戏，武打精炼而不花俏。

汪派特有剧目大都为他自己创作、改编，又的是由其他剧种一致，《哭祖庙》、《刀劈三关》、《马前泼水》、《党人碑》、《受禅台》、《博浪椎》、《骂阎罗》等是他代表作。他演其他传统剧目往往也进行加工、改造，使之别开生面，新颖而有活力，如《柴桑口》、《喜封侯》、《八义图》、《失街亭》、《逍遥津》、《镇谭州》、《四郎探母》等，汪笑侬的传人较多，以女演员恩晓峰成绩最好，金小楼、石月明、何玉蓉等学汪亦有似处。此外，唐韵笙及北京票友王泊生等亦能演唱汪派剧目。

### 余叔岩

余叔岩（1890.11.28-1943.5.19）本名第祺，祖籍湖北罗田县，出身于京剧世家。他与马连良、高庆奎并称为京剧第三代的老生三杰。他全面继承了祖父余三胜（第一代老生三杰之一），老师谭鑫培（第二代老生三杰之一）的丰厚传统，特别深入地钻研了集前辈技艺精华之大成

的谭派艺术。他向许多文人学者学习诗词书画，还比较系统地学习了四声、音韵方面的知识。凭着他的文化素养，在全方位掌握了谭派特点和规律的基础上，又从博雅精深处寻求发展，达到了出蓝胜蓝的再创造境界，创立了自己新的艺术流派，世称余派。因为体弱多病，余叔岩自成一家后，活跃在舞台上的时间并不长久，只有1917年到1928年十多年，但他的艺术影响却是十分深远的。他曾分别和杨小楼、梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云等同台合作，加工演出了大量优秀的传统剧目，将京剧艺术推向了一个新的高峰。他是一位唱念做打全面发展的艺术大师，而他的演唱艺术尤其脍炙人口。京剧界常用云遮月的说法来赞赏余叔岩的声音美，就是说，他的嗓音主要不靠亮度取胜，而是有厚度、挂味儿。他行腔曲折自如，顿挫有致，抑扬动听，还很善于运用擞音等装饰因素来点染唱腔的色彩。在艺术处理上审慎精到，字斟句酌，于简洁、精炼中蕴藏着深厚的功力。

余派唱腔，多方面体现着我国戏曲传统的精神法则和审美理想，以字正腔圆、声情并茂、韵味清醇而著称于世。他塑造的音乐形象，端庄大方、深沉凝重，具有清健的风骨，富有儒雅的气质。余叔岩在全面继承谭（鑫培）派艺术的基础上，以丰富的演唱技巧进行了较大的发展与创造，成为新谭派的代表人物，世称余派。余派演唱艺术形成于20年代，对于30年代以来出现的各个老生流派有巨大影响。醇厚的韵味和典雅的风格是余派艺术的主要特色。余叔岩靠刻苦锻炼，克服了音量小，中气弱的弱点，使嗓音醇甜峭劲，清冽爽脆而无一毫凝滞，又结合出色的气息运用技巧，特别是提气的方法，做到高音清越，低音苍劲，立音峭拔，脑后音雄浑，擞

音圆润，颤音摇曳多姿。最大限度的获得了用嗓的自由。在唱腔和唱法方面，尽量发挥自己的长处，对谭鑫培的唱腔加以选择和调整，化谭的浑厚古朴为清刚细腻，寓儒雅于苍劲，于英武中蕴涵深沈俊秀的书卷气，对于所扮演的人物有极好的表演能力，尤擅演唱苍凉悲壮的剧目。

余派名唱如《搜孤救孤》中白虎大堂领了命的二黄导板接回龙腔，完全提起来唱且唱腔斩截简净，无刻意装点之处，而程婴紧张焦急及愤恨、痛惜的复杂感情自然流露。《王佐断臂》中的回龙腔也用提着唱的方法，却没有急迫的成分而显得含蓄从容。《战太平》头戴紫金盔齐眉盖顶等唱段则英气勃勃，表达了为广大将者义无反顾的决心。他对于大、小腔的尾音均多做上扬的处理，唱腔中多用软擞，声清越而空灵，所用的闪、垛均极自然，不显雕琢痕迹，这些润腔的技巧都是余派特有的。余叔岩精研音律，发声讲究，对于三级韵的规律运用纯熟，使他的唱增添了抑扬顿挫。念白的五音四声准确得当，注意语气和节奏；善用虚词，传神而有个性，于端重大方中显出洒脱优美。《审头刺汤》、《清官册》、《王佐断臂》等剧的念白都是他的杰作。做工、身段洗炼精美，着重于表现人物的内心活动，《问樵闹府·打棍出箱》、《盗宗卷》等剧中的表演均不逊于谭鑫培。他的武功根底厚实，早期曾大量上演武生戏，故靠把戏如《战太平》、《南阳关》、《宁武关》、《镇谭州》、《定军山》、《战宛城》等都很精彩，开打、亮相等功夫独到，技艺高超而决不卖弄。他有较深的文化修养，对于所演剧目的词句、辙韵多有润色，使之顺畅合理。余叔岩在流派的发展方面与其它流派代表人物不同的是，他的剧目，唱、做、念、

打甚至扮相都完全继承谭鑫培，但处处又都有新意，有自己的特色，并不靠另起炉灶重新设计表演，创造新腔，然而确实又较谭派有很大的变化，这反而有更大的难度，也正是余派在 30 年代以后几乎取代谭派在生行的领袖地位的原因。

余派剧目基本同于谭派，代表作除上述各剧外，有《战樊城》、《长亭会》、《摘缨会》、《黄金台》、《太平桥》、《上天台》、《捉放旅店》、《击鼓骂曹》、《阳平关》、《连营寨》、《空城计》、《战宛城》、《南阳关》、《武家坡》、《汾河湾》、《卖马当铜》、《珠帘寨》、《桑园寄子》、《托兆碰碑》、《洪羊洞》、《四郎探母》、《打鱼杀家》、《御碑亭》、《打侄上坟》、《天雷报》、《二进宫》、《失印救火》、《乌龙院》、《乌盆记》、《翠屏山》、《打严嵩》等。

弟子有杨宝忠、吴彦衡、王少楼、谭富英、李少春、孟小冬等，其中除吴彦衡改演武生外，艺业皆工稳，各具不同的特色。成就最高者为孟小冬，行腔吐字、举手投足，均能酷肖且形神具备，于规矩中显出功力，有清醇雅淡的韵味。其《搜孤救孤》、《失街亭·空城计·斩马谲》、《捉放曹》、《奇冤案》、《洪羊洞》、《法门寺》、《黄金台》、《御碑亭》、《武家坡》等剧皆出色。谭富英以谭派嗓音唱余腔，游刃有余，唱工戏质朴纯正，淋漓酣畅，其快板之脆、劲、疾，最为出色。靠把戏更佳。唯做工不尚细腻。至晚年风格有较大变化。能戏有《奇冤报》、《碰碑》、《珠帘寨》、《四郎探母》、《定军山》、《战太平》、《南阳关》等。杨宝忠早期学余较为全面，改业琴师后乃辅助杨宝森在学余的基础上发展了新的流派。李少春意兼文武，唱做皆精，戏路宽博，且有许多独特的创造。青年时期摹学余派艺术颇有心得，《战太平》、《洗浮山》、

《定军山》、《阳平关》、《击鼓骂曹》、《八大锤》、《打渔杀家》等剧都能体现余派风格。中年以后兼取马（连良）派、麒（麟童）派的演唱特点，在创造人物方面有所突破，又排演大量新戏，如《云罗山》、《响马传》，并较早演现代戏《白毛女》、《红灯记》等，唱、念、做均有新意。此外，私淑余派艺术者遍及南北，南方如陈大勳、张文涓，北方有祝荫亭、奚啸伯等。票友宗余者更多，如张伯驹、李适可、刘曾复、王端璞、赵贯一等均有较深造诣。

### 马连良

马连良成名于 20 年代，享誉数十年不衰。他的演唱艺术世称马派，是当代最有影响的老生流派之一。马连良在师法众多前辈艺人的基础上，独出心裁，加以融会贯通，形成了具有鲜明个人特色的完整表演体系，美是它的核心。

马连良原宗谭（鑫培），早年曾受萧长华、蔡荣桂的悉心教导，倒仓后以贾洪林为依归，在做、念、武打等方面刻苦自砺，并采取贾洪林低、柔、巧、俏的唱腔和唱法，后又师事孙菊仙、刘景然，嗓音恢复后又吸收刘鸿升、高庆奎的唱法，同时大量观摩余叔岩的演唱艺术，多方面的艺术营养丰富了他的表演能力与方法。他虽采众家之长，却决不停留在临摹具体演唱技艺的水平上，而是通过自己的消化与理解，提取各家的神韵，使一字一腔，一招一式，都显示出自己鲜明的特色。不仅演出新编马派剧目是如此，即使一般的老生传统剧目，凡经他演出，也必然呈现出马派的风格。马连良严肃对待自己的艺术、精益求精、力图面面俱到。它的嗓音恬静醇美，善用鼻腔共鸣，晚年又向苍劲醇厚方面发展。对于

气口、音量甚至音色都有较高的驾驭能力，演唱从容舒展。唱腔新颖细腻，流畅华美，大段、成套唱腔固然酣畅，而小段唱腔或零散唱句同样推敲打磨，愈见精彩，决不草率从事，他的流水板、垛板都轻俏灵巧，层次清楚，节奏多变，于闪板、垛板时，气口巧妙。散板、摇板更见功力，如《四进士》种三杯酒下咽喉我把大事误了及《十老安刘》彻在淮河营的听罢言来笑吟吟唱段等。一些传统剧目中的老腔经他化用在自己的唱段中，顿呈异彩，如将《雍凉关》的唱腔移入《借东风》等。他在演唱中使用京音较多，这也增加了他的唱腔明快的色调。马连亮的念白也是他表演体系中的重要方面，充分做到了传神、俏美和富于生活气息，抑扬合度，顿挫分明，但绝无矫揉做作的痕迹，大段的念白如《审潘洪》、《十道本》、《审头刺汤》等剧，铿锵流畅，富音韵美；对白更为自然生动，有如闲话家常，《汾河湾》、《黄金台·盘关》、《打严嵩》、《乌龙院》、《借赵云》、《苏武牧羊》等，都能各具情致。马的做工能于洒脱中寓端庄，飘逸中含沉静，毫不夸张而具自然渗透的力量。扮相华贵，台风潇洒使他的又一重要特色，举手投足，一动一静都能恰到好处。穿着不同服装，表演方式也不相同，且不仅出场、亮相、台步、身段等都精确讲究，连下场的身法、步法也都能给观众留下优美的印象。水袖、甩发、帽翅、髯口、大带、穿脱褶袍以及使用各种道具（如扇子、马鞭、拐杖等）的功夫都很深厚，在《清风亭》、《九更天》、《南天门》、《铁莲花》等剧目中均有所体现。马连良的基本功极其坚实，开打讲究稳健边式，注意动态美与静态美的结合，大刀、枪、单刀、铜等把子运用纯熟，中年以前，短打、轧靠武老生戏演出量很大。

马连良勇于改革，善于创新，除不断新编剧目，并将传统剧目增益首尾，使成情节完整的单本戏，以及表演、唱念的不断出新之外，还体现在服装道具及舞台的美化方面，他设计使用了《甘露寺》中乔玄的花相貂、绀色蟒，《三顾茅庐》中诸葛亮的花鹤氅，《失印救火》中永乐帝的箭衣蟒，《临潼山》李渊的龙虎靠与方旗靠等，并创造了改革髯口二涛。又十分精细的注意舞台上色彩的协调，他所用的武梁祠石刻图案守旧，增加了舞台古典美的意境。马连良对于配角的选择极为严格，强调一台戏的整体美，对于上场人物的服装和道具的色彩、式样，都加以精心的调配。因此，马连良表演艺术给予人们的总体印象是谨严、精致，无懈可击。他的剧目、唱腔、做工、念白，都做到了顺应时代，以永久的新鲜感吸引观众，因此，马派艺术堪称是雅俗共赏。他留下的唱片、录音数量很大，唱腔唱段的流传也极为广泛。

马连良的戏路极宽，各个时期都派有大量的新戏，如《羊角哀》、《要离刺庆忌》、《春秋笔》、《临潼山》、《串龙珠》、《重耳走国》、《十老安刘》及《赵氏孤儿》、《海瑞罢官》等。属于马派的传统剧目尤多，《甘露寺》、《群英会·借东风》、《清官册》、《一捧雪》、《九更天》、《四进士》、《梅龙镇》、《玉碑亭》、《十道本》、《坐楼杀惜》、《清风亭》、《三娘教子》、《三字经》、《汾河湾》、《武家坡》、《桑园会》、《范仲禹》、《白蟒台》、《火牛阵》、《胭脂宝褶》、《焚绵山》、《渭水河》、《状元谱》、《盗宗卷》、《断臂说书》、《宝莲灯》、《珠帘寨》、《铁莲花》、《打严嵩》、《广泰庄》、《三顾茅庐》、《法门寺》、《打登州》、《南阳关》、《定军山》、《阳平关》等。非马派剧目而能演唱出马派特色的如《失街亭·空城计·斩马谲》、《辕门斩子》、

《捉放曹》、《乌盆记》、《骂曹》、《四郎探母》、《连营寨》等。还有许多配角戏，如《玉堂春》的刘秉义、《英杰烈》的王大人、《胭脂虎》的李景让灯，由马演来，亦独具特色。

马派弟子和私淑者很多，较著名的有言少朋、周啸天、王和霖、梁益鸣、迟金声、张学津、冯志孝等。

### 杨宝森

老生杨（宝森）派成熟于 50 年代，其主要成就在于具有鲜明特色的唱腔与演唱风格，是杨宝森由谭（鑫培）腔入，自余（叔岩）腔出，充分的扬长避短进行艺术创造的成果。杨宝森初学谭派，青年时期致力于研习余派唱腔，均有成绩。30 岁以后逐渐脱出余派范围，吸取谭、汪（桂芬）诸家之长，对余腔有所变革。后嗓音再度发生变化，在琴师杨宝忠、鼓师杭子和的辅助下，尽量舍短用长，创立了既出于余派，又大大有别于余腔的杨派唱腔。杨宝森的唱腔、唱法，纯以韵味取胜，他的嗓子宽厚而低沉，音色不够明快，音域也不广，不宜于大起大落、激昂高亢的唱腔，他避开了余派的立音、脑后音唱法，代之以自己的擞音和颤音。又利用较低部位如喉、胸的共鸣而使之发声深沉浑厚，行腔与吐字力求稳重苍劲，不浮不飘，如写字之笔笔送到。杨宝森的唱腔简洁大方，虽少有大幅度的起伏跌宕，却于细微处体现丰富的旋律，细腻而不琐碎。他的唱腔舒展平和，至晚年虽嗓音甚或临场失润，仍能以圆熟的行腔来弥补，而不显枯涩生硬。其代表作《空城计》中大段唱工，已古朴恬淡的韵味给人以醇美的印象，于心平气和中蕴含深厚的感染力。另一名作《文昭关》则在谭、余的神韵中化入汪（桂芬）派唱法，成为杨派唱法在创造的典型，苍凉

慷慨，十分吻合剧中人物的处境和心情。杨做工稳健老练，表演富书卷气，善于以概括手法刻画典型人物。靠把戏也有一定造诣，但晚年很少演出。《击鼓骂曹》一剧以疾徐中节的鼓法独擅胜场。

杨派剧目很多，除上述《失街亭·空城计·斩马谲》、全部《鼎盛春秋》、《击鼓骂曹》外，《大保国·探黄陵·二进宫》、《问樵闹府·打棍出箱》、《王左断臂》、《洪羊洞》、《碰碑》、《清官册》、《桑园寄子》、《二堂舍子》、《红鬃烈马》、《卖马》、《打登州》、《捉放曹》及《珠帘寨》、《定军山》、《阳平关》、《朱痕记》、《搜孤救孤》、《乌盆记》、《摘缨会》、《一捧雪》、《桑园会》、《四郎探母》等均有明显的杨派艺术特色。

杨宝森门人有程正泰、李鸣盛、梁庆云、朱云鹏等，私淑及再传弟子为数更多，如杨乃彭、张克等，是近年来影响颇大的流派之一。

### 周信芳

周信芳艺名麒麟童，20年代以来享有盛名，他所建立的表演体系是南派老生的主要流派，也是当代京剧重要的老生流派之一，称为麒派。其主要特色是从剧庆和人物出发，表演自然真实，富于时代感，具有浓厚的生活气息。周信芳善于吸收，早期他受到孙菊仙、谭鑫培、汪桂芬诸人的影响，后长期在上海演出，又汲取了汪笑农、王鸿寿、潘月樵、夏月润等人的艺术精华，并借鉴旦行、净行一些名艺人的表演，将他们的神韵、精髓化入自己的唱、念、做、打之中，最终形成了自己的独特风格。周信芳的基本功精湛，嗓虽不好而能唱，他声音宽响，沙而不嘶，晚年转具苍醇之音色，拔高示反觉圆润，低音更见出浑厚特色。他的唱以苍凉遒劲为特色，

朴而不直，顿挫有力，往往有极富曲折跌宕之处，尤其注意抒发人物感情，早期京剧黄钟大吕、纯朴浑厚的唱法对他的影响较为明显，高拨子、汉调等唱腔有独特的韵味。周信芳的念白有较重的浙江方音，苍津、爆满，讲究喷口，富于力度，口风犀利老辣而且音乐性强，善用语气词，有时接近于口语，生活气息浓厚。无论表达风趣、庄重、愤恨、哀伤的情绪，语气都极为自然生动。表演中运用水袖、身段、步法，结合眼神和面部表情，都能吻合剧情及人物的特定处境于思想，显示了他提炼生活、再现生活的深厚功力。一些特殊技法的运用更有浓墨重彩的效果，如靠旗、髯口、甩发、帽翅种种功夫，纯熟自如。在《明末遗恨》中饰崇祯皇帝有于袍圆场时先后甩脱两只官靴的特技表演。周的武打偏于黄（月山）派的路数，也有独到的功夫，吊毛、抢背种种翻跌及单刀、大刀、大枪等开打斗勇猛简洁准确。周信芳勇于创造，在继承的基础上多了大量的改革创新，除对传统剧目作去芜存菁的整理改动之外，无论唱、念、做、打与剧目、唱词、服装、扮相、等均有适合于自己风格而与众不同的设计。如对现代化剧艺术中新的表演手段的吸收，以夸张的手段用外部形象与动作塑造人物，造成强烈的艺术感染力。他还先后创造了改良蟒和相纱、改良靠、新候帽等用于徐策、皇甫少华、薛平贵等人物。剧目方面则颇具时代感，于各个不同的历史时期自编、自导、自演了大量的新戏，如《王莽篡位》、《学拳打金刚》、《宋教仁》、《博浪椎》、《陈胜吴广》、《苏秦》、《勾践》、《明末遗恨》、《洪承畴》、《徽钦二帝》、《香妃恨》、《亡蜀恨》、《文天祥》、《史可法》、《义责王魁》、《海瑞上疏》、《覃渊之盟》等。周信芳戏路很宽广，能戏很多，并能

突破行当演出武生戏和《投军别窑》（饰薛平贵）《淤泥河》（饰薛礼），大嗓小生戏如《董小宛》（饰冒辟疆）、《白蛇传》（饰许仙），花脸戏如《狸猫换太子》（饰包拯）及红净戏《战长沙》、《走麦城》（饰关羽）和丑角戏。

麒派的传统戏很多，有《徐策跑城》、《乌龙院》、《萧河月下追韩信》、《四进士》、《扫松下书》、《斩经堂》、《清风亭》、《打严嵩》、《打鱼杀家》、《二堂放子》等。此外武老生戏《战长沙》（饰黄忠）、《大名府》、《英雄义》、《溪皇庄》等戏亦常演出。

麒派艺术影响深远，常为其他行当演员所借鉴，如净行裘盛戎、袁世海，武生高盛麟、王金璐等都曾以麒派的表演及唱腔作为营养加以吸收。弟子中，高百岁、陈鹤峰、萧润增、李少春、李和曾较著名，朱文虎、小麟童等人亦有成就，子少麟亦学老生。

### 唐韵笙

唐韵笙，工文武老生。福建人。原姓石，幼年流落街头，被河北梆子演员金刚钻的琴师杨景云受为义子，遂入天津小四喜科班学艺，取名唐韵笙。唐韵笙多才多艺，功底磁实，嗓子好，文武兼备，昆乱皆精，戏路宽，能戏多。30岁左右便在东北名声大噪，曾博得关外麒麟童的称号。他的武生戏有《甘兴霸百骑劫魏营》、《长坂坡》、《艳阳楼》、《金钱豹》等。他饰《铁笼山》姜维，扮相为伍，气势雄壮，起霸、观星，腰腿功夫极佳，一派儒将风度，[八声甘州]唱得响遏行云，气韵不凡。老生戏有《摘星楼》、《追韩信》、《闹朝扑犬》、《徐策跑城》等。尤其是《未央宫》之韩信，大段唱词多达108句，他一气呵成，嗓音嘹亮，感情充沛。另外，他还演架子花脸应工的《红逼宫》的司马师，铜脸花锤应工的《铡

美案》的包公。老旦应工的《目莲救母》的刘青提也是一绝，在抛杈一场，他能接杈甩镢子，范儿起的高，落地无声，形如元宝。彩旦应工的《拾玉镯》的刘媒婆，下场之原板从未句起，手托长杆烟袋，旋转于掌心，做出许多花样，随腔走三个圆场，尤为绝迹。红生戏《古城会》、《屯土山》、《灞桥挑袍》等演来又具一格。

唐韵笙聪慧好学，博览群书，熟读《三国》、《列国》、《东西汉》等演义。历史京剧《二子乘舟》、《好鹤失政》、《六国封相》、《驱车战将》等，均为他自编自演。梨园界素称他才子。与周信芳（麒麟童）、马连良并列，被誉为南麒、北马、关东唐。

## 京剧红生的流派

### 王鸿寿·李洪春

王鸿寿（老三麻子）的表演风格形成于清末，是京剧红生行当的创始人，所表演的红生戏别具一格，于继承前辈艺人米喜子、程长庚等表演艺术的基础上，有很大的创造与发展，被尊为红生之祖。王鸿寿擅演关羽，久在上海等地演出，他突破了原北派（即米、程一系）关羽戏的局限，变北派塑造关羽形象以肃穆庄严为主的演法为南派的威武激昂，冲淡对关羽的过分神化，而加强其刚劲雄武的描绘。王鸿寿对关羽的扮相、服饰、工架、武打、唱、念、表演作了多方面的丰富与创新：变关羽的揉胭脂脸为勾银朱脸，增加了脸谱的线条，加浓脸谱的色彩；变关羽戴黑满或黑五络髯口为黑三络；为关羽设计了独用的夫子盔、掩心甲、软靠，特制了青龙

刀；借鉴关羽的各种塑像、画像设计了多种优美的造型，又设计了特殊的趟马和刀花亮相；唱法上，他以高亢的嗓音唱徽调，并以昆曲吹腔、梅花板、南韵拨子、西皮、二黄、唢呐二黄等互相配用的方法作为关羽独有的唱腔；注重做派，融合文武老生、武生及架子花脸的表演特色，使之兼有庄重、沉雄、勇猛、威武等多种特色，并增设一名马童来丰富关羽的舞蹈动作。王鸿寿改变了北派强调关羽的神化了的偶像式演法，成功的塑造了符合关羽性格的形象，得到活关公的美誉。王鸿寿还根据演义小说、历史故事、传说等提供的内容，变演新戏，大量的丰富了关羽戏的剧目，及自《斩熊虎》关羽出世起，直至关羽成神止，包括《三结义》、《斩华雄》、《虎牢关》、《斩车胄》、《屯土山》、《斩颜良》、《灞桥挑袍》、《过五关》、《古城会》、《汉津口》、《临江会》、《华容道》、《战长沙》、《单刀会》、《水淹七军》一至四本《走麦城》等共 30 余出。他对关羽戏的丰富创造成为后来无论南、北演关羽戏的楷模。

王鸿寿的戏路极为宽博，关羽戏之外，靠把戏、短打戏、尤其衰派和做工老生戏也都有很深的造诣，如《徐策跑城》、《扫松下书》等均甚精彩。他还善于运用髯口、纱帽翅、翎子和耍眼等特技以增加戏的气氛。王鸿寿弟子周信芳、林树森、李洪春等均有各自的成就，其中全面继承并发展王派红生艺术的是李洪春。

李洪春将关羽戏由王鸿寿的 36 出增加到 40 余处；结合武术刀法创关公十三刀的刀式，又精心揣摩关羽的有关图像创关公 48 式亮相，突破了关羽形象的雕塑美。因戏设腔，揉入各种唱法。念白则综合文武老生的庄重沉着，武生的刚毅，花脸的粗犷，并用乡音（关羽系山

西人)装点而独具一格。表演允文允武,不受传统演法的拘束而多所创新,着重刻画人物的性格,突出其儒雅肃穆的一面,进一步完善了红生行当的表演。此外,他的戏路亦很宽,武生、老生、诸行当都能胜任,剧目也极宽泛。

李洪春的传人极多,弟子李万春、宋遇春、王金璐、李和曾、曹艺斌、袁金凯及子金声、玉声等之外,奚啸伯、高盛麟、李少春、傅德威、茹元俊等亦从其习艺。

## 京剧武生的流派

### 俞菊笙

俞派为清末武生三大流派之手,系俞菊笙所创立,艺术成就主要表现在念、做和武打方面,以剽悍迅猛的风格著称。俞菊笙的戏路极宽,长靠戏、短打戏均所擅长,并拥有一批神怪戏的剧目,刻画雄壮、粗犷、强恒、暴烈的人物形象,扮演各类神仙魔怪都十分生动。他首创武生勾脸的演法,以表现介乎生、净两行当之间的角色。他因曾习武旦,乃有于武生戏中引用武旦打出手技艺的创造,均系前人所未有。俞菊笙武技精熟,台风威猛剽悍,开打勇猛,身手极快,使观众目不暇接。他身高力大,一出台即有先声夺人之势,所用兵器也往往加大、加长,如《艳阳楼》高登所用之大刀和《挑华车》高宠所用之大铲头枪,均为俞派所特有。俞菊笙的声音宏亮,不擅唱而擅念白,因幼时曾拜张二奎为师,故念白多从奎派,浑厚宏亮,极为生色,尤其在神怪戏中,每一口宣佛号时,能使舞台为之震响。俞派的剧目《铁笼山》、《金钱豹》、《艳阳楼》、《挑滑车》、《贾家楼》、《百

草山》、《混元盒》等均富特色。第五子振庭能承家学，并吸收武术的技巧创造了新颖的武功表演，亦能勇猛精悍见长。弟子杨小楼、尚和玉都在继承俞派艺术的基础上有所突破和发展，各自成家。其中，杨小楼的变化、创新较多，尚和玉以继承、保留为主，各有弟子多人。因此俞派的风格流传极广，影响大于其他武生派系。

### 李春来

李春来所创的武生表演艺术体系，是清末武生三大流派之一，称李派，以独特的翻扑功夫见长，轻捷迅疾是这一流派的表演特色。李春来武工精熟，身手轻灵，动作及其迅速，开打干净利落，翻跌筋斗极冲，腿功尤佳。他不但继承了短打武生的表演传统，并吸收了武丑、武旦的打法和民间武术中的拳术，剑术的招式，大大的丰富了自己的表演艺术，多在各个剧目中，穿插独特的武技来突出李派武生的特色。如《花蝴蝶》剧目饰演姜永志，有在三张高桌上拿顶，随即翻下，同时于空中拔刀，跪腿时落地时压刀亮相的表演，一系列高难动作于瞬息完成，姿势优美而且从容不迫，为一般武生演员所不能。又如《八蜡庙》剧中饰演黄天霸，与费德功开打时，有飞镖打费的特殊技艺。短打戏之外，李春来的长靠戏也很有特色，如《伐子都》中，种种难度很大、动作复杂的翻扑也都精彩无比。李派的常演剧目有《花蝴蝶》、《白水滩》、《挑华车》、《界牌关》、《狮子楼》、《郑州庙》、《讲堂斗智》、《四杰村》等。李春来在北方学艺成就后，主要在南方演出，影响较为广泛。传人有盖叫田、张德俊、李兰亭及再传弟子梁慧超等，均以武打迅捷胜。其中，盖叫天在李派武生的基础上，结合个人丰富的创造与发展，又形成了盖派，成为与北方在俞（菊

盛)派基础上发展形成的杨(小楼)派对峙的一大武生流派。

### 黄月山

武生黄月山所创立的表演体系,为清末武生三大流派之一,黄月山和俞菊笙、李春来同为武生行当发展有重要作用的人物。黄月山以唱工刻画人物和精妙的髯口功为俞、李所不及,表演风格以激昂苍劲为主。黄武功精湛,且有嗓能唱,并有坚实的唱工基础,在其独有的剧目中多以苍凉悲壮的二黄、反二黄唱段和淋漓激昂的说白表达人物的性格与处境,如《铜网阵》、《独木关》、《巴骆和》等。他善于通过细致入微的表演来点染人物的特点,如演《独木关》之薛礼,用薛礼由老军扶持出场后的挣扎晃身,以刻画抱病的英雄,为同行所叹服。黄月山能戏极多,且能兼演小生应功德《岳家庄》和《群英会》、《黄鹤楼》,又能演老生戏如《四郎探母》。武生戏多为他自编自演,拿手剧目有《独木关》、《凤凰山》、《溪皇庄》、《绝燕岭》、《百凉楼》、《莲花湖》、《铜网阵》、《剑峰山》、《恶虎村》、《骆马湖》、《翠屏山》、《潞安州》、《请宋灵》及《巴骆和》等。他擅于在剧目中饰演老年英雄人物,创作了形势各异的表演特技,如《百凉楼》的扑火,《剑峰山》的诈疯等,尤以耍髯口为一绝,如《绝燕岭》中的定燕平,扎硬靠,戴翎子,挂白满,着厚底靴,用双枪,能于耍枪、耍翎子、耍靠旗的同时耍髯口,来表现人物的绝望和愤怒,有极强烈的艺术效果。其传人有李吉瑞、马德成、瑞德宝、杨瑞亭、李桂春(小达子)等,均属黄派武生中的翘楚;富连成出科并担任教师的沈富贵,中华戏校毕业的王金璐,均擅演黄派戏。女演员恩晓峰、露兰春、何翠宝以高庆奎,盛麟父子,

亦以能演黄派戏而受到内外行的重视。

### 杨小楼

杨小楼幼秉家学，转益多师，融合、继承了杨月楼、俞菊笙、杨隆寿、谭鑫培、张淇林诸家武生艺术的精粹，又重点吸收南派夏奎章、王鸿寿和其他行当的表演艺术，做了较大幅度的发展与创新，建立了新的表演体系，是为杨派，不仅被北派武生演员奉为圭臬，对其他行当也有很大的影响，以做、打、唱、念的全面技艺塑造鲜明的人物形象是其最大的特色。

杨小楼嗓音高亢宽亮，虽不以大段唱工见长，但无论散板、摇板、流水板及曲牌、引子，歌来均富特色，他的唱腔吸收张二奎的唱法，不使巧腔，而逢高必起，多顺字滑腔的唱法，铿锵爽朗。昆曲牌子得自张淇林，更能满工满调，神完气足。他很讲究音韵之美，故演唱韵味极浓，《骆马湖》、《连环套》、《长坂坡》、《战冀州》、《霸王别姬》、《挑华车》等剧的唱段都是杨派名唱。杨小楼的念白尖团分明，感情真挚爆满，处处吻合剧情与人物的特定性格，侧重于英武脆爽，善于以似断实续的粘连念法加强舞台气氛，如《霸王别姬》中项羽念：悔不听范增之言……至有今日唉！《长坂坡》中赵云念：当谢天地啊，主母！等句，均在叹词之后点断，别具风采。杨小楼有坚实的幼功，并有八卦拳等武术功底，虽身材高大却极其敏捷轻灵，上下场、亮相优美大方，武打冲、猛、跪、帅、刀、枪、锤、棍、叉、石锁等兵器的运用各有独到的功夫，尤其突出一个快字：首先是步法，灵活而不琐碎、善于用偷步、倒步等方法汰去冗繁，一步到位。其次是手法，迅疾而不疏略，讲究动作洗炼，招招准确到家，与同台角色相比似显稳健，实则以简胜繁，

以少胜多，其速度为人所不能极。

杨小楼对于前人武生艺术所作的发展主要在于刻画人物细腻，一切表现手段都严格服从于剧情和人物的需要，一腔一字，一招一式都带出人物的性格与感情。尽管开打矫捷轻健却不卖弄，不炫耀，因此一直被认为是武戏文唱原则的典范。形成这种风格，他的做工是占有较大比重的。他善于用动与静、快与慢、含与露等等的对比、反衬来加强表演，如对眼神的运用就是如此，无须明显做戏时微眯二目，处于收敛状态，待到用时猛然张目则精光四射，格外有慑人力量。他又善于吸收各个行当的长处丰富表演，如采用小生的三笑方式使笑声上扬，化用净行的工架及用嗓技巧。他所塑造的各类人物有血有肉，形象丰满且格具特性：相同扮相的不同人物表演绝不雷同，如马超与赵云，前者突出其勇猛，后者则着重表现其凝重。又如牛邈（《飞权阵》与金钱豹同是戴蓬偷、勾脸、使叉，观众却绝不致有相混的印象。相同的表演程式用于不同人物时就有不同的效果，如同为跑圆场，《回荆州》中赵云是以走代跑，快速优美，于英武中显从容沉着，《艳阳楼》中高登的趟马圆场步法急遽衣袂展扬，于潇洒中见轻浮骄纵。经他演出的人物和表演程式都已成为楷范，猴戏艺术也为后学所宗法，无论武打、身手、身段、表情都着力突出猴学人的仙猴形象。杨小楼对脸谱、服装等均作了大量的革新，如霸王以白多黑少的愁连示其失势败亡结局，李元霸勾紫脸加红套金示华贵威严；创造了林冲的夜奔盔，赵云的白夫子盔和霸王的黑夫子盔，孙悟空的绣团花直裰衣等。武场亦有改革，如为了强调赵云的身份性格，将其上下场时的急急风、硬四击头分别变为纽丝和软四击头等。

剧目方面的创新更多,《霸王别姬》、《陵母扶剑》、《薛刚闹花灯》、《甘宁百骑劫魏营》、《坛山峪》、《康郎庄》、《野猪林》等,大多能结合时代和突出爱国思想。传统杨派名剧依外形划分有长靠戏《长坂坡》、《冀州城》、《阳平关》、《取桂阳》、《回荆州》、《连营寨》(赵云)、《挑华车》、《镇潭州》、《战宛城》等;短打和箭衣戏有《连环套》、《翠屏山》、《恶虎村》、《八大锤》、《骆马湖》等;勾脸戏有《晋阳宫》、《铁笼山》、《状元印》、《艳阳楼》、《金钱豹》等;猴戏有《安天会》、《水帘洞》等,还有昆剧《夜奔》、《麒麟阁》等。偶亦串演老生戏如《法门寺》之赵廉等,但不见长。关羽戏演出不多,仅《灞桥挑袍》、《屯土山》几出。

杨派武生著名的有周瑞安、沈华轩、孙毓堃、李万春、李少春、高盛麟、王金璐、刘宗杨等。其中孙毓堃为俞菊笙之外孙,得杨亲炙,又经俞振庭、丁永利指点,并兼有俞(菊笙)、杨两派的风格,其余演员大都由丁永利指授。丁永利熟知杨派艺术的规律,传艺时能揆其精要,杨的外孙刘宗杨所擅剧目亦为丁氏所传。票友中朱家溍、朱作舟等颇得杨派三昧。李少春倾慕杨派艺术,虽未及得到杨小楼亲炙,但受业于丁永利,更由于他能潜心研习,青年时期即演出了质量较高的杨派戏,后来在学杨的基础上,广为吸收,有所发展,尤其在刻画人物方面能遵循武戏文唱的原则,所演出的剧目都能将杨派风格荣辱自己的表演当中,武技全面,唱做兼擅,取得了突出的成就。王金璐、高盛麟等忠实地继承杨派艺术,也有较好的成绩;李万春则在杨派的基础上有所变化。

### 尚和玉

尚派武生是北方武生重要流派之一，形成于民初，创始人尚和玉，表演以继承俞（菊盛）派为主，有一定的创造性，以稳、准、狠为其主要风格，而不尚险峭与佻巧。尚和玉的基本功较其他同期演员扎实，腰、腿功夫尤其过硬，武技纯属、稳练，身段、把子、工架都讲求气度，台风朴厚大方，沉着凝重。他的昆曲底子好，且戏路宽，武生、武净、长靠、短打均佳，尤以勾脸戏和表现大将风度的长靠戏为杰出。尚和玉的开打，于稳、准中求脆、帅，举手投足犹如钢浇铁铸，一招一式见棱见角，手、演、身、步均有准谱，而且在尺寸、角度上，无一处不送到家，交待清楚，决不虚浮飘晃。更为难得者，虽然武技精熟，却不卖弄技巧。表演能认真理解剧情，对于人物的性格、身份、心理及武打都能给予合理的表现。如《神亭岭》中饰太史慈的踢腿、耍剑穗子下场，《芦花荡》中饰张飞的走边，《铁笼山》中饰姜维的点将传令，《四平山》中饰李元霸的捻转双锤等等，都恰当的刻画了特定环境中的人物。尚和玉对于武打的程式由许多独特的创造，如《长坂坡》中饰赵云，抱枪的琵琶式和大战时与曹洪枪换刀后的大刀战四将；又如《窃兵符》中饰白起持一丈长的铁链作为兵器开打时，分别双折或四折代做长枪、大刀或鞭、铜的打法，与鬼魂激战一场于桌上搬朝天镗接筋斗翻下等，都是尚派的独有武技。其他如山膀、云手、踢腿、跨腿及走边、趟马、起霸等基本动作于城市，尚和玉演来也均有自己的特点，与一般演法不同。尚派的传人较多，韩长宝、朱小义、娄廷玉、傅德威、侯永奎、天津稽古社的蔡宝华等，都能在继承尚派的基础上分别有所发展。

### 盖叫天

盖叫天继承南派武生创始人李春来的表演艺术，结合个人的条件加以发展，形成南派短打武生又一个重要流派，世称盖派。他曾习武术，将武术的功底作为武打技艺的基础，又博采前人之所长，融会于自己的表演之中，故盖派的武打独具一格。中年以后，风格有所变化，讲究武戏文唱，于稳练从容之中兼有脆率利落。表演方法根据剧情及人物性格而各自不同，善以丰富变化的武打和造型表现不同的人物。同一人物在不同剧目中的塑造方式也不相同，如武松在《打虎》、《狮子楼》、《十字坡》、《快活林》、《蜈蚣岭》各剧目中的神态、武技都有所区别，比较清晰的勾勒出了武松思想变化的脉络，树立了可信的英雄形象，有活武松之誉。盖叫天在剧目等方面有很大的发展，早年曾创演一批独有戏，如《乾坤圈》、《劈山救母》、《伏虎罗汉》、《乌江渡》、《普陀山》、《四大金刚战悟空》等，并对剧目的兵刃、武打技巧、服装甚至舞台美术都有所创新，如《乾坤圈》中的哪吒的耍圈，《四大金刚战悟空》中的弹琵琶、耍青龙、耍宝伞，《劈山救母》中沉香耍斧先变斧杆再变红绸，《普陀山》中黄龙真人转瞬间由人变龙等表演。在《乌江渡》中还改革了项羽的服装与扮相，都很火炽、新颖。盖叫天在北方学艺，南方成名，南方武生戏大都宗法盖牌。代表剧目除《武松》外，还有《三岔口》、《白水滩》、《一箭仇》、《洗浮山》、《郑州庙》、《闹天宫》等。他演猴戏与其他各派扮相也有所不同。盖叫天之子张翼鹏、张剑鸣（小盖叫天）、张二鹏均工务生。张翼鹏也是武生中的奇才，创造了很多高难武功技巧，可惜英年早逝。

### 郑法祥

郑派武功出现于清代同光年间，完善于本世纪 20

年代，以猴戏的表演艺术为主要内容，创于郑长泰，由郑法祥加以发展、完善，是重要的南方武生流派之一。郑长泰是武生演员，早期在北方演出，因善演悟空戏有赛活猴之誉，清光绪初年南下，在上海享名，所演猴戏突出孙悟空的机智、勇敢、灵活和爱憎分明的性格。子法祥幼年亦曾习猴戏，青年时期观摩了大量名家的演出，如杨小楼、尚和玉、郝振基等表演的猴戏等，又广泛向有一技之长的同行和舞台工作人员求教，刻苦研读《西游记》，并借到各地演出之机潜心搜求有关孙悟空形象的画像、塑像资料，同时吸收武术中的十二形与猴拳，进而由形到意即由外貌到内容的理解和揣摩，又经长期的艺术实践，终于归纳出悟空戏专用的郑讨厌记，于近40岁时成名。他的表演方式与北派及南方其他武生流派有较大的不同，较其父的老郑派也有较大的发展变化，兼有尚派的威，杨派的美，郝派的细和郑门本派的真。郑法祥讲究四法（身法、手法、步法、棒法）、三功（做功、念唱功、筋斗工）、一扮相，其中每一项又都有各自的要点和口诀，如手法包含三掌：刁掌、扣掌、伸掌；二拳：卷拳、螺拳；步法又分为登云步和踏云步等等，综合成为一套特有的艺术规律。他突破传统的表演，作了大量的革新创造，着力于表现孙悟空宏伟的气度和高大的形象，调动一切演技来强调孙悟空舞台形象的美观大方、洒脱累累。他融合了红生、武老生、架子花的唱、念及用嗓特点，用于悟空的唱与念，以突出其雄壮豪迈，气势磅礴；多使用高架子、大步伐，不用抓耳挠腮、蹶蹶蹶蹶的表演，使其美中有威，谐而不俗。武打中从不使脊背着地的筋斗，以免破相等等。对于悟空所用的棒反复修改，制作了尺寸长于身体，中间较醋、绘虎皮纹，

两头较细、裹有金箍的古铜色棒，外形既有沉重结实的感觉，更有利于表现悟空的所向无敌。因在改制金箍棒的过程中多次变换用法，进一步丰富了武打技巧，又将出手化入对打中，使开打变化多端，新颖别致。他结合自己的脸型创造了一套桃子形脸谱，着重体现悟空幽默诙谐的精神，脸谱的色彩与线条依剧中悟空的身份、性格的不同而有所变化。还采用猴头毛套和宽袍大袖的服装。念唱讲究韵味和传情，少用上口字和不因腔害字也是他的特点之一。郑法祥的戏路更宽。他的悟空戏除 20 多本连台《西游记》外，还有《悟空出世》、《刀劈混世魔》、《水帘洞》、《闹地府》、《大闹御马监》、《闹天宫》、《两界山》、《鹰愁涧》、《黑风山》、《高老庄》、《黄风岭》、《流沙河》、《大闹五庄观》、《三打尸魔》、《黄袍怪》、《平顶山》、《乌鸡国》、《火云洞》、《车迟国》、《通天河》、《女儿国》、《琵琶洞》、《双心斗》、《三调芭蕉扇》、《悬丝诊脉》、《智盗紫金铃》、《盘丝洞》、《无底洞》、《豹头山》、《金刀镇》、《泗州城》、《摇钱树》等 30 多出，内容、词句、武打大都经过他的加工。郑法祥的弟子有郑正柱、李仲林、小王桂卿等，南方演悟空戏大多宗郑，李少春少时，亦曾吸收郑派的表演。

## 京剧早期的小生

### (1) 龙德云

时汉调演员。1830 年左右到北京。龙演唱用奔嗓音高调，声音且雄，犹如虎啸，与今日小生唱法差别很大，时成龙调小生。1845 年左右，搭和春班演唱京剧，擅演《辕门射戟》（吕布）、《黄鹤楼》（周瑜）等。

## (2) 徐小香

号蝶仙，与程长庚长期合作，程十分倚重。徐小香有京剧小生开山鼻祖之城。初为票友，后搭四喜班，后搭三庆班，为小生主演。徐小香嗓音宽厚响亮，扮相英俊，戏路宽博，文武兼山，昆乱不挡，唱做均属上乘。他擅演的剧目很多，如《拾画叫画》、《举鼎观画》、《奇双会》、《玉堂春》、《石秀探庄》、《雅观楼》、《八大锤》、《借赵云》、《辕门射戟》、《镇潭州》、《凤仪亭》、《监酒令》、《孝感天》、《罗成叫关》、《小显》等。尤其与程长庚演唱合作的《三国志》连台本戏，饰演周瑜，最为精彩，时有活公瑾之美誉。后来的京剧小生，大多继承徐小香的演唱路数。

## (3) 德珺如

满族人。他出身贵族家庭，自幼酷嗜京剧，擅演青衣，常以票友身份串戏，后下海成为宜人。初演情谊，后改小生。他的嗓音宽亮高亢，浑厚刚劲，吸取了徐小香、龙德云的唱法，演唱气势磅礴。他的天赋很好，大小嗓运用自如，结合自然，和谐悦耳。在演少年英雄时唱腔常常运用炸音、虎音，《罗成叫关·小显》、《飞虎山》、《监酒令》、《孝感天》、《辕门射戟》、《白门楼》等戏最擅长。他对人物的揣摩深刻细腻，善于结合人物和剧情设计唱腔。在小生唱腔直腔直调的基础上向前推进了一步。他还善于吸收其他艺术营养为我所用。孙菊仙演《未央宫·巡宫》唱二黄导板·回龙·慢板，他移植过来，谱成小生唱腔，对小生二黄唱腔有所发展和丰富。他演《辕门射戟》吕布，射戟时，引弓信手发箭，百发百中，堪称一绝。他的戏路广博，桃李满门，而且各行角色都有，小生金仲仁，京郊金少山，老生孟小茹等都出自他的门

下。

#### (4) 朱素云

他是四喜班小生鲍福山的弟子，扮相英俊，兼擅武戏（幼年曾演《哪吒闹海》），如《虹霓关》的王伯当，《穆柯寨》、《破洪州》的杨宗保，《打寇》的陈琳等，这些角色的表演颇近于武小生戏，他演来美、率、潇洒，独具风格。朱素云嗓音醇厚，唱腔趋于曲折婉转。他对小生表演的哭与笑均有所创造。他戏路宽广，腹笥渊博，曾与梅兰芳、尚小云、程砚秋配戏。

### 京剧小生的流派

#### 程继先·叶盛兰

程继先是清末以来小生演员中成就最高、技艺最全面的一位杰出人才，他的表演艺术对现代小生行影响最大。程继先自幼坐科，曾习武生，有很深的武功造诣，能熟练运用各类兵器的开打技巧，武打严谨、准确，于火炽中显示从容英武的气度。注意做派、神情和工架，表演传神入微，善于以翎子、扇子、甩发种种功夫以及细节的刻画来塑造剧中不同人物的形象。同一人物在不同剧目中的表演也毫不雷同，如周瑜一角，包括《群英会》、《临江会》、《回荆州》、《黄鹤楼》等剧目，程继先不仅塑造了统兵前风流倜傥、少年英俊的周瑜，也成功的再现了作为三军统帅，威风凛凛的周瑜。在一些含有相同的表演程式的剧目中，更细致的对周瑜的性格、心情、处境做了各自恰如其分的描绘，如《群英会》、《临江会》、《黄鹤楼》等剧中均有双掏翎、叼翎、耍水袖、亮相的下场身段，程继先都以动作幅度的大小、力度的

强弱、步伐的疾徐、面部表情的变换甚至翎子功的运用分别予以不同的、合理的描绘，充分的展现了特定场合中的特定人物形象。又如，同是使用双锤，程继先能够通过表演区分出岳云、韩彦直这两个时代相通、身份相同、年龄相近的人物各自的鲜明特色。凡经他上演的剧目，均有与其他演员不同的表演，如《借赵云》的起霸、对白、开打，《八大锤》的双枪和《岳家庄》的双锤等，即使极为普通的表演手段与程式如出场的抖袖、开打的对枪，也都能边式、漂亮、与众不同。程继先的表演富书卷气，因此他对所演的武小生戏于英武中含儒雅，文小生戏于文雅中显洒脱，穷生戏的寒酸迂腐也能不俗不火。他的念白讲求音韵，注意五声阴阳，大小嗓结合圆融无迹。曾先后与大量生行、旦行演员合作，戏路宽广，凡小生行当的各种类型如雉尾生、纱帽生、扇子生、穷生、武小生以及长靠、短打戏均所擅长，代表剧目储上述诸戏外，还有《蔡家庄》、《雄州关》、《探庄》、《状元谱》、《弓砚缘》、《连升店》、《奇双会》、《九龙山》、《八大锤》、《雅观楼》等。生平收徒较苛，私淑、摹演者极多，其弟子有叶盛兰、俞振飞、白云生等，其中以叶盛兰的成就为最高。

### 叶盛兰先生

叶盛兰对程门本派的剧目、表演、武打、工架和念、做诸方面的继承全面，并在多年的舞台实践中有重大的突破和发展，不仅青出于蓝，而且把程派小生艺术推向一个新的高峰，其中最大的成绩在于唱工。叶盛兰天赋优越，嗓音不仅宽亮高亢、圆润甜美，龙音、虎音兼备，而且耐唱，诸如大段的唢呐二黄、西皮三眼、原板等成套唱腔都能酣畅饱满、轻松舒展。唱法上，他远取

德（珺如）、朱（素云），近摹姜（妙香）、金（仲仁），多方吸收了各家唱枪、唱法的精华，而使自己的唱腔华丽秀劲，并研创了反西皮唱腔。叶盛兰善于以丰富多样的唱腔塑造人物，如同一吕布，在《辕门射戟》中的西皮唱腔挺拔豪放，盛气凌人，而《白门楼》中的西皮唱段则凄婉迂曲、悲怆动人。有时以唱腔刻画人物的激愤，唱的及其苍凉悲壮，如《叫关》中的罗成。有时又以唱腔表现人物的绝望，唱得非常凄楚深邃，如《柳荫记》中的梁山伯。叶盛兰在唱工方面成功的艺术创造，适以补足了程派的缺陷（程继先不耐大唱），而使小生行当的艺术更为完善。对于程派的做工，叶盛兰于继承之外更有所发展，尤其刻画反面人物能够准确、生动、合理，如吕布的骄横浅薄，西门庆的凶狠狰狞都恰到好处。

叶在 50 年代以后，念白不须着意摹仿而酷似程继先，语气音色，皆可乱真，而且极有神韵，且进入最佳境界。他武功根底身后，腰腿功夫极佳，刀、枪、剑、棍等等开打纯熟脆帅，翎子甩发均有超出前人的表演技巧，《狮子楼》（饰西门庆）、《翠屏山》（饰石秀）等剧中翻扑功夫和武技均不在武生演员之下。除继承了程派的全部剧目外，中年以后上演了一批独有的剧目，如全部《周瑜》、全部《吕布》、全部《罗成》等，唱、念、做、打、表演都十分繁重，充分的展现了他全面的艺术造诣。《战濮阳》、《翠屏山》、《狮子楼》、《双合印》和 50 年代以来的新剧目《周仁献嫂》、《柳荫记》、《白蛇传》、《桃花扇》、《西厢记》和现代戏《白毛女》都属珍品，反串戏《木兰从军》、《南界关》、《英杰烈》等则因他曾习花衫，演来寓刚于柔，更别具风采。叶盛兰全面的发扬了程派小生的艺术，被认为是当代小生的首席演员，中年

以后更形成了自己的表演风格，成为当代最有影响的小生流派。弟子有萧润德、茹绍荃、李元瑞、张春孝、马玉琪、马荣礼、张岚方等，子少兰亦能继其衣钵，再传弟子有于万增等。此外，大多数小生演员都能摹学叶盛兰的演唱，影响极为深远。

### 姜妙香

姜妙香由青衣改演小生，师承冯蕙林、陆杏林，并取法德珺如、朱素云，博采众长而且富于创造，发展了小生唱腔以书，形成了新的流派，称为姜派。姜妙香同梅兰芳合作近半个世纪，在梅兰芳创演的全部新戏和梅派传统剧目中，塑造了各种类型的小人物形象，使他的演唱艺术影响深远。并因长期的合作，具有梅兰芳相近的风格，儒雅庄重，真挚自然。他的戏路文武皆擅长而偏于文，唱做俱佳而精于唱，悲喜剧皆演而更宜于喜剧，其主要贡献在于改革、丰富了小生的唱腔。他嗓音甜润高亮，耐唱受听，他吸取了青衣的传统唱腔、唱法和运腔技巧，使之充分小生化，脱俗而且无脂粉气。经他精心加工设计，创制出别致优雅、富于感情的新腔，如《四郎探母》中杨宗保扯四门的西皮唱段，经他演唱后，成为流传至今的名唱。对《玉门关》中班超的唱段他也做了多次的再创造，先由西皮改成二黄，有将唱词浓缩，另谱新腔，丰富了二黄原板、三眼的长发，使之曲折婉转，还设计了[西皮快二六转快板]的唱腔，使之成为姜派代表剧目之一。他的气力充沛，气口运用巧妙，对于偷气、送气有精深的功力，尤其善于掌握气息的技巧同演唱情韵的关系。念白讲求声韵和吐字，强调语气的平易和传情。武功亦佳，扎靠戏开打利落，招数清楚，身手稳健，从不卖弄技巧。精心的琢磨剧中人物的心理、

地位、环境、运用唱、念、做等身段予以恰当、合理的表现，正是姜妙香演戏的一大特色。他能戏极多，袍带小生、扇子生、穷生以及翎子生的剧目都很精彩。《监酒令》、《辕门射子》、《白门楼》、《借赵云》、《黄鹤楼》、《罗成叫关》、《小宴》、《飞虎山》、《状元谱》、《连升店》等均富姜派特色。梅派传统剧目《宇宙锋》、《贵妃醉酒》、《虹霓关》、《穆天王》、《春秋配》、《奇双会》、《玉堂春》、《游园惊梦》及梅派新排剧目《西施》、《霸王别姬》、《洛神》、《木兰从军》、《太真外传》、《廉锦枫》、《生死恨》、《凤还巢》、《牢狱鸳鸯》、《春灯谜》、《黛玉葬花》、《千斤一笑》、《俊袭人》等，也都得到姜妙香的有力配合。他还参加了程砚秋、徐碧云、言慧珠和马连良等人的新剧目演出，如《鸳鸯冢》、《绿珠》、《火牛阵》等。姜妙香有弟子 50 余人，较著者有阎庆林、沈曼华、江世玉、黄定、童寿苓、徐和才、刘雪涛等；津沪票界潘经荪、袁青云、何时希等皆与姜有交往，均擅演姜派名剧。

### 金仲仁

金仲仁以票友下海，师承德珺如，由宗王楞仙，历与著名生、旦行演员合作，戏路宽，善借鉴，长于做、念，成为民国以后小生流派代表人物之一。金的唱工宗德珺如，并讲求因戏设腔，注重节奏尺寸。念白、做工学王楞仙，字音准确，语气传神，尤擅京白，所谓京味极为纯正，醇美动听。在表演时，他表情细腻，注意发掘人物的内心，用种种表演手段赋予人物活力，加强人物的感情色彩。饰演贵胄、将帅具华贵雍容之概，演有痴、呆气的书生如《悦来店》之安骥、《梅玉配》之徐廷梅等，尤能合乎身份，不失本色。演穷生戏如《打侄上坟》之陈大官亦能于寒酸潦倒中透出大方的气度。在参

加新排剧目的演出当中，善于移植、借鉴传统剧目中的表演和特殊技巧，点染生姿，如在《关王庙》中饰王金龙，移用了《打侄上坟》中陈大官仓皇急避提鞋拾银的身段，沿《钗头凤》陆游迎接唐蕙仙时化用了《奇双会》赵宠闯辕的神情动作，将《黄逼宫》中共叔段的表演用于《乾坤福寿镜》认母一场等，都是借鉴化用的范例。金仲仁虽然出身票友，但武功扎实，与刀马旦合演《马上缘》、《虹霓官》毫不示弱，在《雄州关》中饰韩彦直，《雅观楼》饰李存孝，《雁门关》中饰杨八郎，分别有复杂的表演技巧，均属难能。历与王瑶卿、荀慧生、小翠花、王玉蓉等合作，无论传统剧目或新编剧目都能功力悉敌。尤以在荀慧生班中时间较长，所排新戏最多，《绣襦记》、《钗头凤》、《香罗带》、《杜十娘》、《玉堂春》、《得意缘》、《婚姻魔障》、《红楼二尤》、《晴雯》、《霍小玉》、《红娘》等都颇为得力于他的表演。与王瑶卿合作的《珍珠烈火旗》、《十三妹》、《乾坤福寿镜》、《梅玉配》、《得意缘》、《雁门关》等也都能起到绿叶衬托红花的作用。弟子以维字排名，有高维康、苏维明、董维贤、周维俊、洪维良、王维筠等，从其受业者还有李德彬、张春孝等。

### 京剧早期的旦角

京剧早期的著名旦角有：梅巧玲、时小福、胡喜禄、余紫云、田际云、田桂凤等。

#### (1) 梅巧玲(1842-1882)

江苏泰州人。梅巧玲天资聪颖，学习刻苦，扮相雍容端丽，表演细腻逼真，念白文雅脱俗，京昆俱佳。在京剧早期，青衣、花旦界限很严，但梅巧玲戏路很宽，花旦戏外，兼工青衣和昆旦，实为余紫云、王瑶卿、梅兰芳等创花衫行当打下基础。三十几岁即掌管四喜班。

他一反苛待艺徒和梨园同业恶习，厚待四喜班贫苦同业，在四喜班遇到困难时，梅巧玲尽出自己私蓄，以维持班内同业生活，其重信义，讲情意，深为人们所重。梅巧玲常演剧目，昆曲有《百花赠剑》、《刺虎》、《思凡》、《折柳》、《小宴》、《絮阁》等。京剧有《盘丝洞》、《闺房乐》、《梅玉配》、《浣花溪》、《虹霓关》、《胭脂虎》、《玉玲珑》、《彩楼配》、《龙女牧羊》、《乘龙会》、《五彩舆》、《德政坊》等。最拿手的是旗装戏，如《四郎探母》、《雁门关》等。梅巧玲去世甚早，年仅41岁。长子雨田，京剧琴师，；次子竹芬，乳名二锁，工旦，二十岁即早逝。竹芬之子即梅兰芳。梅巧玲弟子甚众，最著名者为余紫云。

### (2) 时小福

江苏吴县人。私淑胡喜禄。四喜班主演之一。1886年被选为清宫教习。时小福嗓音高亢嘹亮，略欠圆润，吐字发音真切，但仍不脱徽调味道，唱法属阳刚性质。时人称四喜班中有二绝，一是时小福的《三娘教子》，另一是孙菊仙的《御碑亭》。时小福代表作有《阳关折柳》、《小宴》、《彩楼配》、《三娘教子》、《桑园会》、《二进宫》、《汾河湾》、《武家坡》、《探寒窑》、《祭塔》、《南天门》等；他并能兼演小生，反串小生戏有《孝感天》中的共叔段，《雁门关》中的杨八郎等。弟子颇多，均以仙字为序名，如吴菱仙《梅兰芳之蒙师》、江顺山（江世玉之父）、王怡贤（王琴侬之父）等。子时慧宝，工老生，宗孙（菊贤）牌。

### (3) 胡喜禄

扬州人。是与程长庚、余三胜统一时代的著名旦角演员。他的唱腔工整熨贴，并喜创新腔，当时的旦角，多用徽音唱法，以致有时听不清字，而胡喜禄则以鄂音

为主，虽不如王瑶卿那样使人完全听得清字音，却也是很难得的改革。如《玉堂春》的新腔，大部分是他创造的。他在《五花洞》里创造的十三咳唱腔至今还保留着，并为后人运用到《大登殿》、《铁弓缘》等戏中。他本工青衣，但实文武兼擅。他重做工，表演细腻。还擅长武戏打出手，并能抛接枪的转瞬之间飞手绢，这是他把传统戏曲的帕舞柔和在武打之中，别具一格的创造。

#### (4) 余紫云

湖北罗田人。系著名老生余三胜之子。紫云幼时梅巧玲习花旦、昆旦，并私淑胡喜禄的青衣路数。他不仅基本功扎实，技艺精湛，而且能戏多、戏路宽，文武昆乱不当。他的花旦戏《打面缸》、《虹霓关》、《梅龙镇》等，青衣戏《祭江》、《探寒窑》、《宇宙锋》、《玉堂春》等均极出色，与当时之时小福称一时之瑜亮。他演二本《虹霓关》之丫环，在献盘一场，托盘疾走圆场，犹如杨柳春风，娉娉生姿，极优美。据《梨园旧话》载他嗓音柔脆、玉润珠圆，其唱工固臻妙境，至不专属青衫之剧，如《戏凤》之李凤姐，《虹霓关》之丫环，姿态横生，惟妙惟肖。更为重要的是余紫云继承了乃师梅巧玲揉花衫、青衣于一炉的优良创造，对京剧旦角表演的发展起到了承上启下的重要作用。据《京剧二百年之历史》载：时小福之青衣以典雅胜，田桐秋之花旦以流利著，然紫云兼此二人之长，实为今日王瑶卿、梅兰芳之先驱者。紫云兼工琵琶，演《出塞》一剧时，自弹自唱，琵琶铿锵，珠喉婉转，清晰动人，世人称为一绝。紫云三子叔岩，工文武老生，世称余派。

#### (5) 田际云

原名瑞霖，艺名想九霄（亦作响九霄），河北高阳人。

田际云 10 岁入涿县双顺科班学河北梆子花旦；12 岁随双顺班主赵某入京深造，学习京剧。18 岁时以演《春秋配》、《蝴蝶杯》等剧誉满北京、上海。20 岁组玉成班，创皮黄与河北梆子同台演出（即两下锅）方式。玉成班以编演新剧著称，田自排之《佛门点元》、《错中错》、《斗牛宫》等剧，风行一时。1900 年田际云任梨园工会会首，致力于戏曲改革，发起组织正乐育化会，创办了第一个女伶科班崇雅社，对于提高演员的社会地位，改革戏班的陋俗旧规，做了大量工作。子田雨农，工武生。

#### （6）田桂凤

字桐秋，北京人。田桂凤扮相以清丽胜，俊美俏丽，神采飞扬，技艺超群。据当时人赞誉：田桂凤自同治以至光绪初，其大名鼎鼎，实在汪桂芬、谭鑫培之上，至田桂凤之前，无由以花旦演大轴者，然彼以《关王庙》、《送灰面》等戏演于谭后，而观者无去者，可知其叫座能力。又称：自田桂凤出，而花旦几与须生为敌体，桂凤姿容秀媚，做工细腻熨贴，尤能动人，常与谭鑫培演《乌龙院》、《翠屏山》等剧，当时称双绝。田桂风口白流利，喜寓讥讽。最得意之剧目为《鸿鸾禧》、《拾玉镯》、《乌龙院》等。他的学生主要有小翠花等。

## 京剧旦角流派

### 陈德霖

陈德霖是清代光绪以来青衣演员的代表人物，其主要特色在于继承老派青衣演唱的传统，偏于阳刚一路，而在唱法上较前人略有变化，是近代青衣重要流派，世称陈派。陈德霖上承时小福，基本遵循传统唱法，如八

大腔在慢板中的运用，兼取胡喜禄所设计的新腔，使唱腔刚中有柔，改变了旧式直腔直调的唱法。又首创在唱腔收尾使用甩发腔收音，峭拔有利，成为后来青衣常用的唱法之一。陈德霖嗓音高亢激越，圆润清脆，直至晚年仍保持着优美的音色和充沛的气力。他吐字讲究，发音准确，因幼时曾习昆旦和京剧武旦，身段、武功都很熟练。做工严谨端庄，扮相雍容华贵的妇女形象能合乎身份。生平不尚花梢，擅演剧目多位唱工和唱、做繁重的戏，如《祭江》、《祭塔》、《孝义节》、《落花园》、《长坂坡》、《三击掌》、《探寒窑》、《武家坡》、《三娘教子》、《六月雪》、《南天门》等，其中《四郎探母》、《雁门关》中的萧太后则得梅巧玲的真传，有出色的表演。其昆剧如《琴挑》、《出塞》等亦负盛名，成为京剧演员以昆剧为基本功的示范人物。中年以后，整理演出了一些冷门剧目，如《芦花河》、《武昭关》、《贺后骂殿》等，不仅丰富了舞台演出，也为后来的旦行开拓了戏路。一生辅佐俞菊笙、谭鑫培、孙菊仙、刘鸿升、杨小楼、梅兰芳、余叔岩、高庆奎等名家，所演各种角色均精彩生色，成为他们的得力助手。陈德霖收徒甚众，梅兰芳、尚小云、姜妙香、韩世昌、姚玉芙、王蕙芳、王琴侬、王桂秋等都曾得其亲传，王瑶卿、荀慧生、欧阳予倩等亦多向陈请益。传人众，梅兰芳、尚小云、韩世昌（昆旦）等均自成一家。黄桂秋拜陈最晚，成名于南方，嗓音甜美宽柔，在陈派唱腔的基础上强调用湖广韵行腔吐字，几乎每个音符都很清楚的唱出来，而收放处则尽量少用强力是其主要特色。时人亦称黄派。纯陈派唱法今以不传，仅有少量唱片传世。

## 荀派的六大喜剧、悲剧、武剧、传统剧、移植剧、

### 跌扑剧

#### 荀派六大喜剧：

《丹青引》（1926年12月26日首演）

《绣襦记》（1927年3月26日首演）

《勘玉钏》（1934年8月28日首演）

《红娘》（1936年10月22日首演）

《卓文君》（1956年7月首演）

《元宵迷》

#### 荀派六大悲剧：

《钗头凤》（1928年8月26日首演）

《杜十娘》（1929年10月10日首演）

《鱼藻宫》（1929年11月29日首演）

《红楼二尤》（1932年3月11日首演）

《霍小玉》（1932年5月26日首演）

《情雯》（1937年3月21日首演）

#### 荀派六大武剧：

《陶三春》（1923年11月16日首演）

《大英杰烈》（1925年5月8日首演）

《荀灌娘》（1927年8月26日首演）

《盘丝洞》（1927年11月20日首演）

《美人一丈青》（1931年3月首演）

《婚姻魔障》（《三请樊梨花》，1934年11月9日首

演）

#### 荀派六大传统剧：（增益首尾而成的传统剧目）

《贩马记》（从《贩马》至《三拉团圆》止，1924年首演）

《玉堂春》（从《嫖院订情》至《监会团圆》止，1926年2月6日首演）

《十三妹》（从《害何纪红柳村》至《弓砚缘闹洞房》止，1926年3月30日首演）

《棋盘山》（1926年首演）

《得意缘》（从《卖艺访婿》至《务农团圆》止，1929年8月10日首演）

《金玉奴》（从《风雪救莫稽》至《棒打薄情郎》止）

荀派移植剧：（由梆子移植为京剧）

《花田错》（1918年9月首演）

《赵五娘》（从《送夫赶考》至《下书团圆》止，1925年首演）

《辛安驿》（1926年3月3日首演）

《元宵迷》（1926年4月10日首演）

《香罗带》（1927年8月12日首演）

《庚娘》（1929年10月17日首演）

荀派六大跌扑剧：

《东方夫人》（一至三本《红霓关》，1918年首演）

《蝴蝶梦》（1923年首演）

《九曲桥》（《拷打寇承玉》，1923年首演）

《东吴女丈夫》（1930年10月3日首演）

《大战宛城》（从《马踏青苗》至《张绣刺婶》止）

《翠屏山》（从《杨雄醉归》至《石秀刺嫂》止）

## 京剧各家

在各种艺术中形成不同的学派是很自然的。诸如表现派、体验派、抽象派、印象派、意识流等。而京剧中的学派都是以演员的名字命名的，所谓梅派，程派等等。这是因为京剧是以主演为中心的演员艺术，都是通过演员本人广泛学习与继承前辈的表演技艺，结合本身的性格爱好、生理特征和艺术修养在艺术上所形成的不同的艺术见解，并据此所创造的独具特色的表演剧目、方式和手段，经过频繁的演出实践，得到观众的承认和欢迎，从而在京剧舞台上形成以主要演员的艺术个性和独特的创造形成了自己的艺术潮流和学派。

京剧流派的形成不外有三：一是集百家之大成，取长补短，兼容并蓄，融合于一身，而不是简单地继承某一流派创始人或传人的艺术衣钵。二是在表演上具有自己独特的，系统的，符合观众欣赏要求的理论根据和艺术创造，并在频繁的实践中得到观众的理解和熟悉，而不是通过评选、大赛和某位专家的批准。三是必须建立以主演为中心的创作和表演团体，从编剧、演员、作曲、乐队、服装上形成统一的艺术风格。例如四大须生的余、言、高、马，都是在继承谭、孙、汪等前辈的基础上发挥自己的特长，在长期的演出中逐渐形成了简约明快的余派，委婉俏丽的言派，高亢挺拔的高派，潇洒飘逸的马派。四大名旦的梅、尚、程、荀则是在继承陈德霖、孙怡云、王瑶卿等前辈艺术的同时结合自己的本身条件发展成庄重深邃的梅派，矫健流畅的尚派，深沉含蓄的程派，自然质朴的荀派。三大名净的金、郝、侯则是在

学习何桂山、黄润甫、金秀山等前辈的基础上根据自己的实际情况发展成以重唱工的金派铜锤、以架子花脸铜锤唱为特点的郝派架子花脸和以表现人物精气神为特征的侯派架子花脸。(

## 京剧的调门

我们常听京剧演员说某某唱正工调或六字调，也有说工半调，六半调的，由于过去以正工调为京剧舞台的标准调门，所以又有正工老生和正工青衣的说法。原来我国古代音乐中乐器的定调以笛或箫为准。通用的笛分为七调。即上字调，相当于今之降B调；尺字调，相当于今之C调；小工调，相当于今之D调；凡字调，俗称叭字调（可能是4字调的谐音），相当于今之降E调；六字调，相当于今之F调；正工调，又称五字调，相当于今之G调；乙字调，相当于今之A调。

所谓上、尺、工（小工）、凡、六、五（正）、乙，这七个调门或称音调是以我国传统戏曲记录曲调的文字谱，即工尺谱中的七个音符来命名的。按现行简谱来对照，相当于阿拉伯数字为音符的1、2、3、4、5、6、7七个音符。因曲笛中各音调的定调都是以小工调为基础，要看各调中的工音（即3）相当于小工调中的什么音，就定为什么调名。例如正工调中的工音相当于小工调中的五音，所以称五字调，又称正工调；凡字调的工音相当于小工调的凡音，所以称为凡字调，又称叭字调；乙字调的工音相当于小工调的乙，所以称为乙字调，以此类推，遂形成上、尺、工、凡、六、五、乙这七个音调。由于现在通用简谱或五线谱，尤其是大演样

板戏的时候，京剧与西洋乐队联袂演出，六字调，小工调的叫法就更不时兴了，所以现在都以 C D E F G A B 这七个英文字母取而代之了。

## 京剧的过门

过门，就是演员在演唱之前，由乐队演奏的引子和在演唱之中的间奏，俗称垫头。什么板式的唱腔就要有什么样的过门，有经验的观众一听过门就知道演员要唱什么板式，什么调门，什么节奏，甚至能分出演唱者是老生，还是老旦，是青衣，还是花脸。还能听出是梅派，还是张派，是《宇宙锋》的反调，还是《祭塔》的反调。可见过门不仅起到定调，定腔的作用，还能起到渲染情感，烘托气氛与衬托表演的作用。例如《智取威虎山》中打虎上山的导板过门，就以鲜明的音乐形象表现出杨子荣跃马驰骋林海雪原的意境。唱腔中的小过门，小垫头，实际上起到我们说话中逗号、句号和感叹号、问号的作用，使演员在唱腔中加强语言的功效和给予调整气息的气口。

过门，有大过门，小过门，整过门，半个过门和花过门，大的慢板过门约十小节，简化的二六板过门则只有一小节（原为十二板）。优秀的琴师能够在过门和唱腔交接之处拉出很好的过度，俗称肩膀，使演员很自然地启唱。有的能够通过过门给演员的表演增色生光，例如谭元寿先生演唱《打金砖》时，在过门中出场，这时，琴师燕守平就使用连续的花过门，以表现皇帝出场时隆重和威严的气氛，使舞台气氛骤然一变，如果在这里仍采用平常的慢板过门，就不会收到如此热烈的剧场效果。

在拉《遇皇后》老旦上场的慢板过门时，燕守平就采用相当于原板的尺寸加快和加花的双过门形式使这段慢板显得紧凑、挺拔、铿锵有力而没有冗长之感。但是，在演员演唱中不顾唱腔本身所表现的情感在过门中加花的做法是不足取的。

## 十蟒十靠

我们常看到舞台上的帝王将相身穿各种颜色的盔甲和袍服，花花绿绿的，其实，这些盔甲和袍服的颜色在穿戴时都有一定的规范。以将军的盔甲和官员的蟒袍来说，则分上五色和下五色。上五色即红、黄、绿、白、黑；下五色即紫、蓝、粉、湖蓝、古铜或秋香色，合称十蟒十靠。

蟒袍中的黄蟒又分杏黄和明黄，明黄色蟒为皇帝、皇后专用，但皇帝的蟒袍绣龙，皇后的蟒袍绣凤，大臣、将帅、亲王的蟒袍绣蟒。所谓龙者，五爪为龙，张口吐珠，以示惟我独尊；四爪为蟒，闭口，以示尊上与臣服。除明黄色蟒外，其他颜色的蟒袍也是宁穿破，不穿错。如三国的五虎上将，关羽因其以忠义名闻天下，勾红色脸谱，配穿绿蟒绿靠；张飞性格刚烈卤莽而勾黑脸，配穿黑蟒黑靠；赵云正直儒雅、英武善战，俊扮，穿白蟒白靠；黄忠老当益壮，又因其姓黄，配穿杏黄色蟒、靠；马超与赵云相同，都是俊扮，都穿白蟒白靠，但二人在剧中没有同时出现的机会，所以不存在靠色的问题。刘备因是皇叔，为表示庄重和尊贵，穿大红蟒。可见穿白蟒的多为年轻英俊的正面人物，如周瑜、陆文龙、岳飞、杨延昭；戴白髯的铤期也可以穿白蟒；穿粉红蟒多为风

流倜傥的少年公子，如吕布、王金龙等人所穿。如果台上同时出现八员大将或四位大臣，除特定人物以外，其他人物可差开颜色来穿。如曹操的曹八将，除夏侯敦穿蓝靠，曹洪穿红靠，典韦穿杏黄色靠，许楮、夏侯渊穿黑色靠，徐晃穿绿色靠，张辽俊扮穿白靠之外，其他将军以不穿与以上各将相同颜色的蟒靠为原则进行调配穿戴即可。另外，如年高望重的人穿香色或古铜色蟒，威武勇猛的人穿蓝色蟒、靠。勾画红色或绿色脸谱的人穿绿色蟒、靠。当然，由于黑、白两色蟒、靠的使用率比较高，一般剧团在按上五色和下五色购置十蟒十靠时，黑白两色都要双份才能满足演出的需要。

## 冠帽盔巾

京剧的后台分为大衣箱、二衣箱、三衣箱、盔头箱、旗包箱、梳头桌等各司其职。盔头箱，即负责演员头上所戴的冠、帽、盔、巾和髯口、耳毛、鬓发等。

冠，为帝王所戴的平天冠，九龙冠，后妃所戴的凤冠，皇子或少年中显赫人物所戴的紫金冠；

帽，有软硬之分，也有贫贱之别。有帝王所戴的皇帽，也有穷苦人所戴的毡帽。有官僚所戴的纱帽（亦有忠纱、奸纱、圆纱、相纱之分），也有鞞帽、侯帽、僧帽、皂隶帽、罗帽。罗帽为家院（佣人）和武戏中的武士所戴，又有软罗帽和带绒球的硬罗帽之分，太监所戴的称太监帽，李逵和武丑中朱光祖等所戴的称蚰蚰帽；

盔，有元帅所戴的帅盔，及赵云所戴的夫子盔，马超所戴的倒缨盔，项羽所戴的霸王盔，高宠所戴的扎巾盔，典韦所戴的虎头盔，孙悟空所戴的钻天盔，扈三娘

所戴的蝴蝶盔，中军专用的中军盔，山大王所戴的草王盔等。

巾，多为便帽，如陈伯愚所戴的员外巾，赵高所戴的相巾，梁山伯和祝英台所戴的文生巾，诸葛亮所戴的道巾和陈宫所戴的高方巾，以及许仙专用的许仙巾，林冲所戴的将巾，唯有关羽所戴的夫子巾，黄忠、窦尔敦、史文恭所打的扎巾可在官场中使用。

除以上四种外，还有观音菩萨所戴的观音兜，诸葛亮（借风）所戴的九龙箍，鲁智深所戴的月牙箍，岳云所戴的叫垛子头，乔玄所戴的相貂，杨继业所戴的金大蹬，姚期所戴的金貂，杨洪所戴的沙锅浅，丑婆所戴的彩旦箍，虞姬所戴的渔婆罩等，也属冠帽盔巾四类，只是叫法不同而已。此外，在冠帽盔巾之中还可以随人物和剧情的需要加配一些配件，如异族人可加雉翎狐尾，有的可加飘带，绸条，面牌，茨菰叶，铲头等。（

### 关于三大件和六场通透

2000年的中央电视台歌曲大赛，有人在素质测验中考歌手戏曲常识题：何谓京剧三大件。歌手答不出，考官遂公布正确答案：三大件为京胡、二胡、月琴或板鼓、大锣、铙钹。其实此答案欠妥。

据梅兰芳的琴师徐兰沅先生说：京剧的乐队分为文场三大件与武场三大件，又称文三场，武三场，统称六场，故尔称好的乐手为六场通透。文场三大件系京胡、月琴、弦子，武场三大件为单皮鼓、大锣、小锣。而没有文场没有王玉珍二胡，武场没有铙钹。这是因为二胡是梅兰芳与徐兰沅、王少卿在二十世纪二十年代共同研

究后才增加的乐器，与三大件形成的年代相差甚远，况且二胡只有旦角和小生才用，老生、老旦、花脸和丑角唱时都不用。铙钹在过去没有专人执掌，而由弹月琴的代管，打铙钹的方法是一面用一个布垫放在桌子上，一面由人掌着，然后用手上的铙钹击打桌子上的铙钹。设专职铙钹手也是二十年代的事情，当时只限于武戏，文戏用专职铙钹就更晚了。据说老谭一辈子也没用过专职铙钹。同时，文三场的京胡手要代管笛子、唢呐、海笛；月琴手代管唢呐、笛子和铙钹；弹弦子的代管笛子、唢呐、海笛和堂鼓。武三场的大锣手兼镲锅，小锣手兼齐钹和检场，鼓佬兼大堂鼓。可见所谓三大件是很严格的，不能随便给它定位的。

## 京剧艺术的三大美学特征

王玉珍从 11 岁考入北京市戏曲学校，迄今 40 年来，王玉珍学京剧，看京剧，演京剧，教京剧，到现在成为中国最著名的北京京剧院的一院之长，对京剧艺术已经习以为常，甚至溶入到王玉珍的生活之中了。王玉珍所以要探索京剧艺术的奥秘，总结京剧艺术的三大美学特征，还是因为王玉珍亲身经历了一件至今难忘的故事。

那就是十多年前，王玉珍在伦敦的英国皇家剧院主演了我国戏剧大师吴祖光先生的名著《三打陶三春》，演出前，剧场通知在演出过程中不得使用英文字幕进行翻译和解说。王玉珍当时非常沮丧，因为，大家都知道，语言是人类交流最重要的工具，取消英文字幕，就等于取消了语言和感情交流的渠道，英国的观众能看懂吗？他们不能理解我们的语言，又怎么能接受我们的艺术

呢？所以那次演出前，所有的演员都忐忑不安，以为这场演出的失败是在所难免的了。然而，结果大出意料，观众不但能理解我们的形体动作，唱腔音乐，还给我们的武打格斗喝彩，笑声，掌声一阵一阵扑向舞台。而且王玉珍在舞台上切身体会到，随着剧情的变化和进展，观众的反映越来越强烈。就在这个自诩为绅士的国度里，许多观众看到兴奋时甚至用脚跺地板或大声叫喊，呼口哨，比王玉珍在国内演出时的反响还要强烈。我们的京剧在表演时，不但要演员互相交流，还要与观众交流，一种情感的表达，往往要演员与观众在交流中共同完成，如果观众反馈的情感不是演员所理想的那样，或者观众无动于衷，则说明你表演的失败。庆幸的是，这种细腻而微妙的交流，王玉珍在英国观众那里都得到了，甚至更为激烈。他们随着王玉珍的愤怒而愤怒，随着王玉珍的欢喜而欢喜。王玉珍扮演的陶三春取得了胜利，他们就为王玉珍爆发出祝福的欢呼。王玉珍当时很难想象，这是在英国伦敦的皇家剧院。

王玉珍当时非常激动，也颇感愕然，王玉珍不明白，英国观众与我们语言不通，为什么会产生那么强烈的反响，为什么那么容易沟通？

王玉珍深知，由于我们东西方有着不同的历史文化和生活习惯，在艺术思想上也存在着一定的差异。尤其是西方戏剧大都受到起源于祭祀酒神的古希腊悲剧的影响，在戏剧的观念上具有明显的差异，很多人甚至以为是水火不容的。而王玉珍在伦敦皇家剧院的演出以及王玉珍后来到其他国家的演出的成功却使王玉珍切身感到：这种差异绝不是不可逾越的沟壑。经过多年的思索和观察，王玉珍逐渐发现这种超越语言障碍的理解，这

种超越东西方文化差异的情感交流靠的就是京剧的音乐，唱腔，舞台美术，舞蹈和武打等各种表演艺术手段所具有的强烈的感染力。因此，京剧不但是目前在我国各地的 300 多个戏曲剧种中最具代表性的剧种之一，更是中国民族戏剧文化的集大成者，经过长期的锤炼与磨合，从而逐渐形成了一个与世界各种戏剧截然不同的，以综合性，程式性和虚拟性为其艺术特征的表演体系。为此，王玉珍想就这三大艺术特征谈一下王玉珍自己的看法。

王玉珍想大家从京剧的演出中一定看到，我们的京剧不像芭蕾舞只跳不说；也不像话剧只说不唱；更不像西洋歌剧只歌不舞（有些歌剧如《茶花女》虽然也有舞蹈，但是并不像京剧那样载歌载舞，把歌唱与舞蹈有机地融为一体）。我们的京剧不仅具有诗一般的语言艺术，几乎每一句念白都讲究抑扬顿挫，平仄分明，朗朗上口，每一句唱词都注重诗词格律，或七言，或十言，而且讲合辙押韵，讲文理对仗，更要讲中州韵的规范与湖广音的四声。同时，京剧又把歌唱、音乐、舞蹈、美术、文学、雕塑和武打技艺融汇在一起，是逢动必舞，有声必歌的综合艺术。它不像歌剧、舞剧、话剧，用歌、舞、话一个字就可以囊括了。它是在数百年的形成过程中吸取了民间歌舞，说唱艺术和滑稽戏等各种形式经过长期组合，把歌、舞、诗、画熔为一炉并逐渐达到和谐统一的结果。这也就使我国戏曲在数百年的历史中形成了以故事演歌舞（王玉珍认为这比王国维先生所说的以歌舞演故事更为准确，更符合实际）的表演特征。

鉴于京剧艺术的这一特点，我们的每一个演员都要精通唱、念、做、打、舞等各种表演技巧，并通过这

些技巧来塑造出各种类型和各种性格的艺术形象；创造出喜、怒、哀、乐、悲、恐、惊等各种情感的意境。正是这丰富的艺术表现形式及其鲜明的形象化的艺术语汇，使我们的京剧艺术与西方的观众能够超越国界和语言的障碍，找到交流与沟通的渠道，在国际舞台上获得知音，受到欢迎。

所谓言必歌，动必舞，比如我们的演员在舞台上的最为简单的台步，也就是走路，都要具备严格的舞蹈规范并配合着音乐和锣鼓的伴奏，使其具备鲜明的节奏感。什么样的情绪，什么样的锣经，配合什么样的脚步，都是统一安排。例如《战太平》华云在水底鱼锣经中的七步半上场，不但配合严谨，还要情绪对头，节奏鲜明，舞姿优美。没有扎实的功夫和长期积累的舞台经验，是无法上场的。再比如，老生要走四方步，也称八字步，要求抬腿亮鞋底，腰为中枢，四肢配合。中年要快抬慢落，老年要慢抬快落，既有生活依据，又有节奏感。旦角有碎步，花梆子步；花脸有大八字步和醉步；丑角有小四方步和矮子步以及跑圆场的压步等等，没有几年的功夫都是走不好的。至于《打渔杀家》和《秋江》中表现行船时的磋步、捻步、单腿捻步等就更不是一蹴而就的事情了。演唱时，演员也不能像歌唱家一样动口不动手，歌唱时不仅要配合着优美的舞蹈动作，载歌载舞。而且要表现出鲜明生动的人物性格和情感。例如京剧《挑滑车》中剧中人高宠的起霸和走边，前者是通过锣经伴奏下的舞蹈来表现宋代武将高宠的英雄气概，因此起霸的动作要求敏捷、迅猛、粗犷和斩钉截铁，加上铿锵锣经的衬托，给观众一个初步的英雄形象；后者则是表现高宠在壮志难酬时的忿怒和不满。因此有锣经，有舞蹈

还不能充分表现此时此刻高宠的内心独白。所以在锣经伴奏的舞蹈同时，又要求演员歌唱曲牌《石榴花》，在矫健豪迈的舞蹈中唱出耳听得战鼓咚咚，见一派旌旗翻招，以表现人物焦躁和压抑的心情，并在最后唱出俺只待威风抖擞灭尔曹的强烈愿望。这一段表演，就是通过舞蹈语汇，锣经的烘托，唱腔的意境和语言的表白来刻画高宠的心理活动。因此，观众就可以通过听觉和视觉，唱腔和音乐，锣经和表演神气来理解高宠的性格和思想活动。

同时在化装，服装等舞台美术方面还要表现出人物的鲜明个性和身份；在运用眼神和面部表情方面也要做到眉目传情，在音乐方面，不但打击乐有表现各种意境和情感的锣经，在管弦乐中也有渲染各种气氛和各种心情的曲牌和丰富的表现手法；舞蹈以及造型（亮相）、武术和各种翻跌动作也都要结合人物和剧情，表现出色鲜明的，不受各种语言障碍的艺术语汇。这样就使我们的观众在语言之外，从音乐、形体和美术方面受到启发和感染，同时也使我们从一个动作中感受到舞蹈和音乐的优美，感受到节奏和造型的力量，当然更重要的是艺术语言的感染。应该说，这也是我们的京剧与西方的歌剧、舞剧、话剧、哑剧、音乐剧的不同之处。为说明京剧艺术的语汇是多样而丰富的，王玉珍还是以《三打陶三春》为例。在众多的京剧剧目中，有的偏重于唱；有的偏重于念；有的偏重于武打；有的偏重于舞蹈，这出戏却是唱念做打舞并重，也是综合性最为典型的剧目。例如陶三春骑着毛驴进京的一场戏，不但有一段轻快俏皮的西皮唱腔，使观众可以通过那唱腔旋律窥见人物喜气洋洋的心里；那骑驴的轻盈舞步和欢快的音乐也能使

观众感受到主人公就要与意中人完成花烛之夜的喜庆心情；尤其是唱腔在结束前有一个最能表现欢快心情的十三咳将给观众以更深刻的欢快印象。这样观众就可以从陶三春的唱词、唱腔、舞蹈、伴奏、面部表情等诸多方面了解和体会陶三春。所以有人说，看京剧，演员浑身都是戏，满台都是戏。

在开打中，陶三春姐弟二人以少胜多，以明对暗，因为假扮强盗的一方又化妆蒙面，观众自然给陶三春更多的同情。在武打的关键时刻，剧本又给陶三春安排了一段耍锤的特技表演，一系列的惊险动作和英姿飒爽的亮相非常形象地表露出陶三春的武艺高强和从容不迫的心里。当观众为陶三春那高超的耍锤绝技喝彩时，陶三春那艺高人胆大的鲜明形象也就已经深入人心了。应该说，这时的语言已经是多余的了。

在金殿一场，陶三春一怒之下撞钟击鼓，迫使皇帝在急急风的锣经中匆忙临朝理事，已经十分狼狈，当陶三春怒不可遏的时候，一举双锤，皇帝和侍卫都慌忙后退。眼看陶三春逼迫皇帝推磨，也就是绕场一周，陶三春又坐到皇帝的龙书案上，皇帝一方都是身经百战的男子汉，人多势众却唯唯诺诺，作揖求饶；陶三春一方，孤身一个女人，却理直气壮，大义凛然。这种夸张而又简明的反差处理，观众从视觉中看到的极其自由的舞台调度和音乐，锣经的烘托，尤其是演员那手眼身步法的表演就把剧情交代得一清二楚。在洞房一场，男方是粗犷豪放的大花脸，动作大，嗓门大，身材大，再加上气势汹汹的花脸脸谱，可谓强大无比者；女方是娇小玲珑的小花旦，动作婀娜多娇，声音轻柔圆润，再加上那清秀华丽的外表，可谓瘦弱可欺者。然而，恰恰相反，强

者被弱者制服，气势汹汹的男子汉被娇小玲珑的小花旦打得心服口服。这段剧情就是通过我们的武打语汇、舞蹈语汇、音乐语汇以及外型刻画，眉目传情的表演，达到淋漓尽致的程度，王玉珍想，这就是京剧艺术的综合性的魅力。为了说明这个问题，如果看看京剧的《雁荡山》，没有一句台词，却演出了一台威武雄壮的水中与山岭中的战斗；再如几乎只有很少语言的《武松打店》、《武松打虎》和《挡马过关》等戏，都是通过语言以外的艺术语汇说明了剧情，揭示出人物的内心独白和潜台词。因此京剧艺术以其丰富的表演手段走遍世界每一个角落，都能找到知音；一个京剧演员以他的四功五法，做到能说会唱，能歌善舞，能打会翻，能哭会笑，既是歌剧演员，又是话剧演员，既是舞蹈演员，又是翻跌武术能手，从而使五大洲的朋友为之震惊，倾倒。

所以，正是京剧的综合性，使我们在莎士比亚的故乡，在英国伦敦皇家剧院，没有任何语言翻译字幕说明的情况下演出的《三打陶三春》，获得了意想不到的成功，获得了强烈的演出效果。创造这一奇迹的是京剧艺术，也不能忘记此剧的作者：伟大的剧作家吴祖光先生。正是他在剧本的构思中就巧妙地运用了京剧的独特语言，也就是在语言以外的各种艺术语汇。从而使此剧能够轻而易举地打破国界，消除各种语言障碍，在国际艺术舞台上尽展丰采。

## 京剧的程式性

提起京剧的程式，有些人就以为凡程式必然是陈规

陋习，必然是条条框框，必然是对艺术改革的束缚。推崇程式，就是反对改革创新，就是因循守旧，因此有些人以打破程式为时髦，以取消程式为炫耀自己改革创新的资本。其实，世界上各种艺术都与京剧一样存在着程式，没有程式就没有了艺术。程式就像我们写文章时的语汇、词组和成语经过严格的语法规范连缀起来一样，比如中国画家在勾画山水花鸟时的勾勒，泼墨、积墨、皴法、烘托和用色的程序；芭蕾舞在表现各种情感时的大跳、托举、旋转、倒踢紫金冠；歌剧演员在抒发情感时的咏叹调、宣叙调以及演出过程中的序曲、间奏曲、舞曲；电影在表现不同画面时的的特写、近景、中景、远景、蒙太奇、化入化出和话外音等等不都是不同艺术中的程式吗？如果取消了这些程式，这些艺术也就不能存在了。取消了勾勒和没骨，还有国画吗？取消了足尖动作，还能叫芭蕾舞吗？取消了咏叹调还能叫歌剧吗？取消了蒙太奇和特写镜头，电影还能拍摄吗？取消了西皮二黄的种种板式，还能叫京剧吗？真可谓皮之不存，毛将焉附？可见，京剧中的程式就像生物中的细胞，物体中的分子与粒子一样是无法分开的。

不过，京剧的程式可能更为成熟，也就更为灵活多变，更具有可塑性，并且开宗明义地承认程式。这是因为京剧的表演程式是在长期的舞台实践中和丰富纷繁的社会生活中高度提炼的表演语汇。它不仅使生活万象舞蹈化，音乐化，节奏化，而且形成了规范不变，但形式千变万化的表演元素。比如唱腔板式的安排，嬉笑与哭怒的方式，开门、关门、骑马、登舟、乘车、坐轿、开打、水斗、上山和上下楼等等都有一套完整的，相对固定的表现方式。我们把这些程式根据剧情巧妙地连缀起

来就是一出完整的戏。当然，《失街亭》的诸葛亮升帐（也是一种程式）和《逍遥津》的汉献帝打朝（也是一种程式）的上场都是打引子，这种引子是自报家门的定场白中的第一部分，都是又念又唱。诸葛亮为表示自己威仪万方和兵伐祁山的雄心壮志，就打虎头引子，又称双引子，显得庄重肃穆；汉献帝为表示自己的懦弱和曹操的跋扈专横，引子没有打完，就看见曹操佩带宝剑上朝，一副杀气腾腾的样子，吓得他没有打完引子就退到龙位上了，可见程式的运用是极其灵活的，都是根据剧情的要求变格设计的。为什么程式的规范又是严格的呢？例如打引子的唱念，那就是从吐字发音到行腔运气都是要经过千锤百炼的。许多演员都是每天早晨喊嗓时要经常练习的。尤其是唱的部分没有伴奏，是自吟干唱，又是演员出场后站在台口第一次张嘴，非常引人注目，难度也就可想而知了。如果没有经过严格训练怎么能行呢？当然，不同角色，在表现不同程式时也是千差万别的。例如在生活中有男性和女性之别，京剧就有生行与旦行之分。男性和女性都有文、武、老、幼的区别，在生行中就分为小生、老生和武生，旦行中就分为闺门旦、花旦、青衣、老旦、武旦和刀马旦等等。在生活中的人有性格粗犷豪放者，也有机巧滑稽者，京剧中的男性就在生行之外又分为花脸行，也称净行和丑行。这就是京剧基本行当：生、旦、净、丑形成的生活根据。

因此，京剧就按行当化分成了四种大的不同类别的表演程式。也可以说行当把程式分成四种大的类别和许多小的类别。比如在化装上，嗓音上，服饰上每个行当都有自己的特点。花脸有花脸的脸谱，丑角有丑角的脸谱。比如同是唱腔和念白，不同的行当就有不同的唱法

和念法；同是一个动作，或者是同一个云手的动作，不同的行当，也就是不同的人物，就有不同的方式，我们的前辈根据不同行当的要求，在拉云手时就总结出五句话的要领，即：老生齐眉，旦角齐乳，花脸过顶，小生齐肩，武丑齐腹。虽然这五句话指的是拉云手的位置，但是其中的道理在实践中是不言而明的，如果举一反三，也就是对每一行当所有动作的规范。比如老生为年长稳重者，动作要苍劲而舒缓；旦角为女性，动作多轻柔妩媚；花脸为性格豪放粗犷者，动作幅度要又大又开；小生年轻气盛，要劲透纸背，武生则比老生刚劲，比花脸中和，因此前人归纳为：老生要弓；花脸要撑；小生要紧；旦角要松；武生在当中。同是走路，四种行当也有四种不同的脚步。同是一个开门的动作，尽管每个行当开门的动作程序是一样的，都是左手按门板，右手拉门插关，然后双手往里拉门再两手向左右分门，最后迈左脚出门。这个程式在表现古典戏剧中是永恒不变的，但是，每个行当的开门姿势和手眼身步法是不一样的，每个角色在不同的心情和处境下的开门也是不同的，这又必须是随机应变的。例如上马的动作按规范都是右手按马鞍，持马鞭抬左脚，跨右脚，用马鞭打马再举马鞭。因为这个程式是原于生活的，如果改变这个程式，就脱离了生活，观众就看不明白了。可是在京剧《艳阳楼》中高登就有三个上马的动作，尽管都遵守程式规范，但是由于角色的心情不同，环境不同，运用的技巧不同，因此给观众的感觉也是截然不同的。可见，程式是固定的，不但因行当要有所区别，运用起来也都是千变万化的。由于我们是按行当对演员进行训练的，所以我们的演员大都是学习一个行当的表演程式，并根据所学的程

式表现一个行当的人物。

既然唱念做打，各有各的程式，我们是怎样把程式有机地连缀起来呢？这里就有一个起承转合的法则问题：例如《穆柯寨》的穆桂英出场，就采用了排山这个程式：即在吹打中由一堂（四个）女兵或两堂女兵站门，然后穆桂英在四击头的锣经中上场亮相，接着在圆场的锣经中走到台口唱曲牌《粉蝶儿》，在端坐高台念完定场诗和定场白后，交代一下要行围射猎后，又接着是一个西皮导板、原板、散板的唱腔程式，同时有一个高台唱导板，扯四门唱原板，叫散后跑圆场，再由女兵领起下场的过程。由于我们的这两套程式套路是固定的，我们在排演这场戏的时候只说一下：穆桂英排山接西皮导板，演员、乐队、舞台服务人员就全能明白了。因为在锣经的运用上，排山的四击头必然接大锣圆场；唱腔在导板后必然接原板，当演员把原板叫散后必然接唱散板；而且演员下面有什么变化，都在表演的同时给乐队一个明确交代，所以这样的戏，不需要排练，还便于别的剧团和演员学习和排演。更重要的是便于发挥演员的艺术特长，便于刻画人物性格。例如云南名旦关肃霜在演这场戏时，唱完《粉蝶儿》后，为表示穆桂英的英姿和春风得意的心情，在吹打中边掏翎子观望，边扭动靠旗，表演非常生动。梅兰芳先生则更善于运用这一程式，非常细微地刻画穆桂英的个性与心情。

从这一个简单表演实例中，我们不难看出，京剧的程式和程式运用法则就好比桌椅种类虽多，花样也可以不断翻新，但都是由板、条、框组合而成的，组合的方式都是由固定尺寸的榫与眼的结合一样。好比我们的电脑，虽然都是由主版、硬盘、内存、C P O、软驱和光

驱等有机的连缀组成的一样，只要你能够灵活运用，就能在这些固定的元件组合中创造出无穷无尽的智慧和灵感。

由此可知，京剧丰富的表演程式在表现剧情和刻画人物形象中都是取之不尽的；而运用程式的方式方法也是变化莫测的，只要演员掌握了程式运用中起承转合的法则，按京剧艺术表演的规律进行艺术创作，就会在京剧舞台上创造出更多鲜活的艺术形象。

### 京剧的虚拟性

在话剧舞台上，我们看到大幕拉开，是什么环境，什么地点，什么时间，天气如何，就一目了然了，因为舞台上的布景已经说明了一切。我们的京剧演出时，大幕拉开，舞台上除一张桌子和两把椅子外，就什么都没有了。只有等演员出场，你通过演员的表演才能知道这舞台上表现什么地点，什么时间的故事，这就给我们在表现时间和空间上造成了很大的自由。这就是我们京剧艺术第三大艺术特征，也就是本讲要强调的虚拟性表演。大家知道，起源于祭祀酒神的古希腊悲剧，是由民间歌舞和史诗、抒情诗组成的，并在古希腊的露天圆形剧场形成了独特的演出方式。以剧中人对话的三场戏分别穿插着歌队的进场歌、合唱歌、退场歌，起到了实际的分幕作用和变换时空的方式，因此每一场戏的时间和空间都是非常集中的，固定的，这也就逐渐形成了西方戏剧分幕制的时空观念；为此，西方戏剧特别注意布景的真实性，在表演上就特别要强调表演与布景的内在联

系，从而提出从剧本的规定情景到表演的时空变幻都必须遵守时间一致，地点一致，情节一致的三一律，甚至强调事件的经过应当不超过 12 小时。王玉珍早就注意到法国 18 世纪的启蒙思想家狄德罗就论述过舞台观念对布景艺术的原则要求，他要求布景师记住舞台图景应该比其他一切图画更严格更真实。19 世纪的自然主义大师爱弥尔·左拉强调：戏剧是借助物质手段来表现生活的，历来都是用布景来描写环境。而且对布景的准确程度，要求越来越高了。然而，形成于庙会和瓦肆勾栏的中国戏曲特别重视叙事文学所具有的时空变换的自由，所以总是致力于打破舞台对时空变换的限制。再者，由于我们东方人的审美心理特别强调意象的感染作用，如同我国的诗歌和绘画注重写意和比兴一样，都是为了立象以尽意，触景而生情，甚至是意在笔先，得意可以忘形。更强调情为主，景为客。而不像西方的写实画去追求透视、光影、色彩的真实。比如我国国画大师齐白石所画的鱼或虾在水中自由自在的游弋，真是栩栩如生。但是他只画鱼或者虾，而不画水，完全是通过鱼或者虾游水的神态使观赏者去想象水的存在。因此他所画的鱼或者虾的形象是否和真实的鱼虾形象的细节完全一致并不重要，重要的是画出鱼虾游水的神态。我们管这种画法叫做写意的画法，管西方的画法叫做写实画法。我们把这种立象以尽意尽意而象可忘的写意思想用在戏曲上，就是虚拟性表演。那么观众为什么能够接受和承认这种虚拟性表演方式呢？王玉珍认为这与我们的古代文学创作，尤其是诗歌创作中一贯使用比兴的手法有关。比，即以彼物比此物；兴，即托事于物的方法。也就是说，我们不是要观众来看景物，而是要观众看我们如何借景

物来抒情言志。例如在著名的《梁山泊与祝英台》戏中有一段十八相送，特别有一段过小桥的戏。当梁山泊挽着祝英台过桥时，祝英台唱独木小桥在动荡，头昏眼花心内慌，梁兄快走莫阻挡。梁山泊说：不忙，不忙。祝英台又唱人家着忙你不忙。显然，这是通过过桥的动作来表现祝英台渴望得到梁山泊的爱情，但是又无法表达自己的心情，因而借景抒情，一语双关地埋怨梁山泊人家着忙你不忙。因为观众不是要看桥，而是要通过过桥的表演看祝英台对真正爱情的向往。只要能借景抒情，观众并不注意桥的构造，甚至可以过河拆桥。足见，戏曲的这种虚拟性表演与我们创作诗歌的比兴手法和绘画的写意手法在美学概念上是如出一辙的，体现着东方艺术在美学上的独到见解。所以我们中国的戏曲在表现景物和环境时却几乎不用布景，不用道具。显然，我们的演员可以通过表演呼风唤雨；我们的演员通过表演可以把白昼变为黑夜；我们的演员通过表演可以无中生有；我们的演员通过表演可以把几天，几月，几年的时间压缩为几分钟，也可以把几秒钟的思想变化延伸到几十分钟；我们的演员可以通过表演在七尺氍毹中展现千军万马的战争，也可以通过表演在瞬息之间跨越万水千山，任意操纵和变幻着时间和空间。在空旷的舞台上，如果是两位披挂整齐的将军，手持兵器在激烈铿锵的锣鼓声中对打，那么舞台就变成了战场；如果舞台上放一张桌子，大家围在一起饮酒玩乐，再配合着欢快的音乐，那么舞台就变成了宴会厅（应该说明，我们在表现饮酒时，舞台上只放酒杯和酒壶，没有酒，更没有菜，完全是象征性的虚拟表演，只不过饮酒时要有真实的感觉，要使观众感到这酒杯中确实有酒）；如果是我国古代的皇帝与

他的大臣们在一起议论国家大事，那么这时的舞台又变成了皇帝的宫殿，这当然是由演员穿戴的服装和表情来说明的。如果是两位女子在舞台上观花赏景，那么舞台就成了花园；如果是一位武士表现骑马奔驰的动作，那么舞台就成了空旷的原野。正如我们的戏剧大师焦菊隐先生所明确指出的那样：西方戏剧和传入我国的话剧是从布景里面出表演，而我们的京剧是从表演里面出布景。也就是说，我们是通过演员的表演、服装、剧情所规定的情景和音乐的渲染来制造周围环境，取代真实的布景和实物的。也可以说我们是通过主观意念来说明我们要表现的意境。不过，这种想象不是凭空而来的，而是建立在我们对日常生活的体验和感受的基础上，再通过演员和观众的互相启发和想象共同完成的。我们的美术和雕塑有一种超级写实的表现方法，也就是质感非常强烈，能达到以假乱真的程度。我们的京剧虽然是虚拟的，但是在表演时也可以达到以假乱真的程度。大家知道，我们的古代服装都是用手工制造的，也就是用手拿着针，穿上线，一针一针地缝起来的。我们在《拾玉镯》中，就有一位少女喂养小鸡和做针黹的一段情节：包括：轰鸡，喂鸡，撮线，引线穿针，绣花的几个过程。前辈艺人于连泉在表演这出戏时，就认真观察生活中妇女是如何喂养雏鸡，仔细区别妇女喂养雏鸡与成鸡时的手势、眼神和感觉有什么不同。甚至轮流请来许多女佣人，反复琢磨她们做针黹时的过程，然后加以模仿，使他的表演都能达到以假乱真的程度。同时，他也强调，这种虚拟的表演不是完全生活中的真实，而是经过加工的艺术的真实，他们的动作必须是舞蹈化，节奏化的，他们的语言必须是音乐化的；更重要的，这种虚拟的表演必须

要以情带景，以情生景，做到情景交融。而不是单纯地来表现环境和景致。因为我们必须明白，观众到剧场不是来看你的风景，看你的道具，而是看你的戏，欣赏你塑造的艺术形象。比如我们前面提到的开门动作，因为我们古代和传统的房门是对开的两扇门，中间用门插关把门锁起来。在舞台上当然是没有实物的，我们在表示房门时，就是这样招之即来。左手一按，就是门板，右手一拨，就是门插关。拨开后，双手拉门，闪身，表示门的存在。关门也是如此，只是顺序相反。应该说动作是很简单的。但是，我们为了让观众接受并承认这是房门。就必须注意到，开门与关门的地方不能变动。门板的大小不能变动。还要注意身段的优美和人物的身份。比如小姐和大汉的动作就不能一样。当然，最重要的就是用我们这个虚拟的门来表现人物的感情。在京剧《拾玉镯》中，说的是我国古代有一位男子看到一位情窦初开的小姑娘，二人一见钟情。男子就送给小姑娘一只玉镯，小姑娘非常害羞，想要，又不好意思要。男子就把玉镯放在小姑娘的门口，而小姑娘要等男子走开才肯去拾这只玉镯。这时，门的作用就非常重要。小姑娘不好意思，就赶紧进门，关门。可是又想再看看那个男子，就扒开门缝，一点点地看，发现地上有一只玉镯，非常高兴，想去拿，又不敢。就要看看那位男子走了没有，便又一点点地扒开房门偷着看，先看左边，关门，表示自己没有看见人，再一点点扒开房门，再看右边。关上门，跟观众示意，没看见人，再把门打开，出门，到两边看看，都没有人，才用手帕把玉镯盖上，以拾手帕为名，把玉镯拾起来。这一段表演，房门就成了非常重要的布景，不过，这个布景就是演员通过表演制造出来的，

反过来，这个布景又帮助演员充分地表现出人物的感情世界。不难想象，如果这个门是实物，是实实在在的两扇大木门挡在那里，那么小姑娘在房门内所表达的复杂心情，观众就看不见了。演员与观众不能交流信息，演员之间也不能默契配合，这段非常感人的戏也就无从表现了。那么我们的演员在舞台上是怎么通过表演呼风唤雨的呢？那是60年代初，我国的内蒙古大草原突然遇到大风雪的袭击，有两个正在草原放牧的姑娘为了保护羊群，在风雪中搏斗。后来我们把她们的故事搬上了京剧舞台。既然是表现她们与风雪搏斗的精神，显然，舞台上没有风雪是不行的，但是要有真正的风雪也是不行的。大家一定会问，我们是怎么把那么猛烈的暴风雪搬到舞台上的呢？办法只有一个，那就是靠我们的表演艺术。为了真实地再现这一对草原小姐妹与风雪搏斗的情景，我们的京剧演员首先要深入地了解生活，亲身去体验生活，然后通过形体表演，例如在暴风雪中我们的手臂是如何遮挡扑面而来的风雪，我们的腿是如何在风雪中迈出艰难的步伐，从而使观众想象到两个小姑娘在那猛烈的风雪中是如何地顽强搏斗，再加上唱腔和音乐的衬托，我们就非常形象地把这段故事搬上了舞台。既然我们能通过演员的表演把平静的舞台变成风雪交加的大草原，我们也可以通过表演把几千瓦灯光照耀下如同白昼一般的舞台变成伸手不见五指的黑夜。不用追光，也不用把灯光变暗，我们靠的就是演员的表演。例如王玉珍曾经演出过的《武松打店》的情节。这出戏是说有一位古代的英雄好汉，叫武松，住在另一个英雄好汉孙二娘的旅馆中，因为发生误会，开饭店的女老板孙二娘想趁武松睡觉时把武松杀死。而武松早有准备，当孙二娘悄悄地

找到武松时就发生了一场黑暗中的搏斗。一开始，他们在互相猜测，互相寻找，找到一起时才能展开厮杀。我们每个人都知道，在白天寻找与在黑暗中寻找的眼神是不一样的，所以我们就采用了警觉的眼神，也就是要把眼睛眯起来，尤其要做到目光短浅，眼到手到，对方明明就在眼前，却采取了视而不见的做法。

总之，我们这种虚拟的表演，必须做到以下三点：

第一，我们的动作必须是有生活依据的。第二，空间和时间的变幻是自由的，但是我们的表演是严格的，感觉是真实的，不能有一点随意的地方。第三，我们的动作和眼神是源于生活的，但不是生活的照搬，一举一动都要舞蹈化，规范化。比如《三岔口》中的武生和武丑这两个人物的性别不同，行当不同，手势就不同，脚步和动作都不能一样。为了进一步说明时空变幻是自由的，动作规范是严格的这个道理，王玉珍再给朋友们介绍一下我们是怎样在舞台上表现奔腾的江河上划动的一艘小船。显然，在舞台上要表现奔腾的江水，还要有游动的小船，这个设想是很大胆的，因此对表演的要求也是很高的。由于要表现出这样的境界，既没有一滴水，也没有船的影子，完全靠演员启发观众的想象力，所以这种虚拟表演就更要给人一种逼真的感觉：王玉珍要给朋友们介绍的这出戏，名叫《秋江》，说的是一位少女要去追赶自己的情人，求助于一位老艄翁。热心的艄翁看少女的心情很急，觉得好笑，一边答应帮少女乘船追赶，一边与少女说说笑笑。因为船在江中是起伏不定的，在艄翁与少女说笑时，也要一直表现出船在游动的感觉。道具只有一只船桨，两个人站在小船上必须是一个船头，一个船尾，上船后必须是一个高，一个矮，来表现船的

起伏。为了表现船在游动，两个人必须要在舞台上走动，但是不管走快，走慢，船的长短大小不能变化，所以两个人的距离也是不能变化的。为了表现船动，而不是人动，两个人的起伏动作不能影响两个人的对话。这就要求动作不但要协调，还要非常熟练，给人下意识的感觉。两个人谈笑的内容与节奏和划船的动作与节奏要各行其是，互不干扰。要使观众感到船在江中行，人在画中游，飞流直下三千尺，谈笑风声百媚生。有情，有景，情景交融。这就是我们京剧在表演中产生布景的手法。

这段表演就是说明，越是虚拟的物体，越要严格地掌握物体的尺寸大小，越要有生活的依据，越要给人真实地感觉。总之，京剧艺术是反映我国传统文化，包括哲学、伦理学、社会心理学、民俗学、历代文学、美学的一部百科全书，在三次讲演中不可能做全面和详尽的介绍，只能择其要点做一些简要的讲解，但愿大家能窥其一斑而了解全豹。王玉珍只是希望通过这个网校，以文会友，加深我们京剧同行与网友们的理解和友情。

## 戏曲表演成功十技

中国戏曲艺术的特征，叫做以歌舞演故事。歌化之为唱、为念，舞化之为做、为打，唱念做打综合成为戏曲表演形态。可是，某些戏可以没有唱，某些戏可以没有打，某些戏也可以全然没有唱念，却绝没有一出戏可以没有做。焦菊隐就戏曲界所谓千斤念白四两唱评论说：对于戏曲，念白固很重要，而做功却应当是一切。唱念做打这四功里，做是其他三功所绝对不能脱离的舞台手段。诚如斯言！

戏曲表演技艺被概括为四功五法。五法即通常所说的手眼身法步，主要体现于做与打，尤其突出地体现在做功上。着重体现在做功上的五法，竟与四功相提并论，又足见其重要。四功之功，是指手段功能和技巧功夫。五法之法，讲的是技法、方法，更有法度、法则的含义，也就是戏曲表演程式中所特有的格律性、规律性。掌握戏曲演技，既要练功，更须习法。

《戏曲表演做功十技》是一本专门传授做功的书，是一本指导练功习法的教材。万凤姝、万如泉二位，具有丰富的舞台经验、教学经验和教材编写经验，所以能够将动作规格、练习要领讲得清楚明白，又以大量实例阐明舞台运用的实际情况及其规律，并且很注意内容的丰富性、论述的准确性和逻辑的严密性。本书既可作为戏曲学校的专业教材，也可以供业余演员自修使用。特别值得提及的是，如泉先生年来大病，书中相当部分是在病榻上完成的，这种敬业精神、献身精神和顽强精神令人感佩。

### 眼法

戏曲表演，很讲究统一的美，为表现剧中的一个情节、一个身段或一个表情，不仅对身体的躯干有一定的要求，而且对面部的表情和眼神也同样是十分讲究的，所以戏曲界有句一身之戏在于脸，一脸之戏在于眼的谚语。这句谚语强调了眼睛在面部表情上的重要性，也可以说，只有脸上的表情而无恰如其分的眼神来配合，就会使观众对当时的剧中情节不能有较明确的理解。所以一个戏曲演员，要在舞台上达到情动于中而形于外，以眼传神的基本要求，就要经过一定的严格训练，通过这种训练，逐渐掌握表现各种情绪、情感的眼部形态以及

运用的方法，以求在艺术效果上达到所要表现的目的。

就拿昆曲《游园惊梦·游园》一折中杜丽娘的上场来说吧，她上场时身披斗篷、头系素绸，以轻缓的台步前行，从她的服饰和身段来看，完全可以表现出她那睡眠刚起尚未梳妆的情节。但仅仅如此，并不能展现出她那深锁闺中彷徨求索的内在情感，所以她出场时的亮相，不仅要有含情脉脉的面部表情，还尚须有眼帘微垂、凝视前方的眼神配合，这样才能表现出她那心神恍惚、欲所难求的内在情怀。

又如梅兰芳先生演《宇宙锋》时的眼法运用，在该剧的赵艳容出场到赵高答应修本这一段戏中，他没有利用更多的身段去渲染人物的内在情绪，而是用悲、恨、惊、静、喜五种情绪作为刻画人物彼时彼地思想感情以及内心活动的。下面我们谈谈他在这五种情绪中，是怎样运用眼法的。

一、她出场时，那庄重沉稳的台步，虽表现出了赵艳容名门闺秀的身份，但梅先生又以那愁锁双眉、双目欲哭无泪凝视前方的哀伤眼神向观众展示了人物血泪暗悲啼的内心悲痛。

二、赵艳容夫家遭此奇怨大祸，这一罪魁祸首，正是自己的父亲赵高。她痛恨父亲破坏了自己的美满家庭，但在三从四德的桎梏中，只能是悲在脸上，恨在心里。所以在向赵高施礼时，梅先生用了身体向前稍欠，头偏一边，加上眼帘低垂对赵高不屑一顾，以此表现了赵艳容心中含恨之情。

三、当赵高质问的赵艳容的丈夫是否由家人赵忠代死一事时，她倒抽一口冷气，双目直瞪，显示了那内心中顿时的一惊，在瞬息之间她即刻转念，匡家遭难赵高

并不在场何以知晓？此乃诈问无疑。霎时，她的眼神由惊变静，随后冷静从容不迫地回答了赵高的质问。这一惊一静的眼神变化，使观众随着人物的情绪变化儿受感染。观众一目了然，赵艳容是个遇事不慌，胆大心细的聪慧女子。这一惊一静的眼法是这样的：惊时，双目睁开、眉心上挑、七往上提；静时，气往下沉，用鼻呼气，眼帘微垂，随之双目平视左右转动，又立即把目光定住（表示思索，计上心来）。

四、当赵高答应为赦免匡家修本时，赵艳容在绝望中又逢生机，这时脸上呈现出了转忧为喜的神情。从赵艳容出场至赵高答应修本这段戏里，正是那惟妙惟肖的眼神，在戏中起到了画龙点睛的作用，因而使观众在人物的悲、恨、惊、静、喜中受到了艺术感染，了解到了剧情的发展。袭取表演中的眼神，来源于生活，但比实际生活更高，它是经过加工、提炼、美化而具有艺术性的眼神，它的表现更集中、更典型。戏曲表演所运用的眼法，是随着剧中人物的感情变化而变化，哪怕是在瞬息之间，所以这些眼法，不仅有虚有实、虚实相结合；有时还用欲闭先睁来突出眼神的变化；有时又用欲睁先闭的方法以对比来强调眼神；有时用柔和舒慢的方法，渐渐地把眼神送出而后凝聚定神（对这种眼法，在渐变的过程中，术语上称之为把眼神送到家）；有时则用快速有力犹如箭离弓弦刚脆的放神（对这种眼神，在其衍变中，我们把它归纳为甩头、变脸、亮相的术语）。运用这些千变万化的眼神，溶于身段表演之中，来表现任务的性格和内心活动，正是我们戏曲所具有的特点和风格。所以，一个演员必须经过眼法的严格训练，才能掌握其中的奥秘，使变化万千的眼法，去为自己塑造任务服务。

戏曲眼法训练是非常讲究而多方面的。它包括了眼部肌肉、眼帘、眉宇之间及口形变化相衬的密切配合等方面的训练。但往往有的学习者，认为自己的眼睛长得既大又漂亮，谁的眼睛都会动，眼法是个可练可不练的功。这是不对的，从实践中证明，不经过一定的严格训练和苦练，在表演上是达不到形与神合的要求的。王玉珍个人在从事演员和教学的工作中，以舞台上常用的眼法和演员所需的眼法基础训练，总结了一套训练方法，通过实践的检验，这套训练还是有一定效果的，所以把这套眼法训练做为了身段表演训练中的一个单项。眼法的基本训练可分为两个步骤：一是通过动力定型过程，提高眼部运动的能力；二是基本眼法的运用。均以旦角为例，以下分别说明。

### **眼睛的基本程式动作训练**

此项的各种训练，虽是提高眼睛运动能力的训练，同时也是表演上常用的眼法。

#### **左右转动**

准备姿势：面部沉静而自然放松，嘴要微闭，双目平视正前方。随即双目向左看，顺势双目由左向右看。如此不停的连续练习。

提要：

- 1.练习时，要先从慢动作开始，逐渐再把动作加快。
- 2.双目的左右转动要像穿梭一样，左右平扫，眼帘不能下垂，头不准动。
- 3.初练习时，由于眼睛的快速转动，会出现头昏的感觉，这是眼球的韧带有所疲劳所致，这没有什么关系，休息一下就会好的。

此练习，在舞台上常用于表现人物的思索和左右观

望。

### 上下转动

**准备姿势：**与左右转动同。双目先向上看，以看到自己的头发帘为准，顺势眼帘稍下垂，双目由上往下看，如此不停地进行连续练习。

**提要：**

- 1.练习时，要先从慢动作开始渐渐加快。
- 2.双目向上看时不要挑眉毛，向下看时，不要撇嘴角，头不准动。
- 3.练习时，要有一种自我感觉，试把眼睛当成刷子一样，好象在墙上自上而下，自下而上来回地直刷。

此动作，常用于表现舞台上的人物，上下打量一个人或物。

### 环动

**准备姿势：**与左右转动同。双目自左向上、向右、再向下做圆圈转动，按上述如此不停地连续练习。

**提要：**

- 1.初练时，要先从慢动作开始逐渐加快。
- 2.刚开始练时，有人的眼睛总不易转圆，这时可用自己的食指，在面前做环绕圆圈的动作，以此引导双目的环动。注意，要左右练习。
- 3.练习时，面部要放松，嘴角千万不要使劲，以免形成眼动嘴也动的毛病。

此动作，常用于表现人物通过思索计上心来。

### 定神

**准备姿势：**与左右转动同。随即双眼目光集中，观看前方的目标，将眼神定住。

**提要：**

1.练习时，眼睛要盯住目标看在一个点上，目光集中不能散。不许眨眼皮，不许动眼珠。

2.初练时，双目定不了几秒钟就会感到酸痛以至流泪，可稍休息一会儿再进行练习。

3.双目定神的时间，要先从短开始而后逐渐增长。

4.定神不能与对眼相混淆。

此动作，多用语人物亮相时。

### **对眼**

准备姿势：与左右转动同。随即右目向左、左目向右扫向里看。

提要：

1.初练时，有时双目对不上怎么办？可将自己的食指伸出，位于距眉宇间尺余的位置，双目用力看面前的食指，当看到眼前食指是两个的时候，这时对眼就形成了。

2.对眼的练习时间不能过长，若双目对的时间太长，易将眼珠一边的韧带拉松，在亮相的定神时有会形成对眼。

此动作，常用于表现人物昏厥前的眼神，以及呆滞或焦急之情。

### **远望**

准备姿势：与左右转动同。随即头稍昂，双目张开尽量向远方的目标看去。

提要：

1.头部昂起，眼神要集中不能散。

2.在远望的同时，双耳要有听什么动静的感觉；

3.嘴要放松不能使劲。

此动作，多用于表现人物凝神看人、看物或盼望。

## 近看

准备姿势：与左右转动同。随即头稍低略偏，将眼神定住。

### 提要

1. 眼帘不要下垂，因下垂观众就看不见你的眼珠了，你也就看不清所要看的目标。

2. 近看的距离距自身约有三、四尺，眼向下看，这样距离就拉近了。

此动作，常用于表现观看眼前的人或物。

以上练习，在练的过程中均不要眨眼皮。

此项训练，包括面部各部位及气息与眼法紧密配合的练习。

## 喜

双目微睁，眉要随眼而动，眉稍稍向上挑，口微张嘴角向上翘，气息往下沉。

## 怒

二目圆睁，眉头双蹙，鼻翼略张开，嘴紧闭，牙关要咬紧，双目炯炯不眨眼地逼视对方。

## 哀

眼帘微垂，眼角下垂，眉头双蹙上挑，鼻翼张开用鼻孔抽气，双唇闭拢、嘴角下撇、上下唇与嘴角的抽动相随微动。

## 怕

两目睁起，眼角稍下垂，眉头上挑，鼻翼略收拢，口微张开向里吸气，双目愣住，不眨眼地盯住目标。

## 羞

眉头稍上挑，目光一瞬，气往上提，口微张欲言又止。随即眉头向下，眼帘微垂，将目光收回，目视胸前，

气息往下沉。

### 恨

双目圆睁，眼角上挑。双眉梢上挑，双唇禁闭，嘴角稍往下撇。牙关咬紧，气贯胸膛，目光不动直射对方。

### 愁

双目定住神，眉头双锁，双唇微闭，先以鼻深吸气，使气贯满胸膛，随即口微张，气往下沉以口将气缓缓呼出。

### 狠

双目圆睁，眼角上挑，双眉发横，嘴角禁闭，气往上贯，双目不眨，目光咄咄逼人。

### 呆

两眼睁开目光呆滞，眉头稍向上挑，口微张，舌根向下压，倒抽一口冷气目瞪口呆。

### 思

目光凝视，双眉不动，双唇微闭，用鼻吸气，沉思无语。

### 盼

双目凝视远望，眉头稍上挑，口微张向里吸气，气往上提，头部稍昂。

### 蔑

面孔冷冰冰，头向偏看，双目斜视，单挑眉头，嘴角下撇，气从鼻出，蔑视对方。

以上是眼法的基本运用方法，舞台上的表演，要根据人物性格、年龄、思想感情的差异而异。例如，一个笑就有大笑、冷笑、微笑、狠笑、苦笑、娇笑、假笑、奸笑、傻笑、哭笑、狂笑、讥笑、呆笑、陷笑等等各种笑法。因此，面部各部位与眼法的配合，都要因情而异，

不能千篇一律。一个学习者对于这些问题都要用心体会仔细揣摩，才能更好地揭示人物的内心世界，塑造好人物形象。

## 京剧脸谱的分类

**整脸：**一种颜色为主色，以夸张肤色，再勾画出眉眼鼻口和细致的面部肌肉纹细。

**三块瓦脸：**又称三块窝脸，是在整脸的基础上进一步夸张眉、眼、鼻的画片，用线条勾出两块眉，一块鼻窝，所以称三块瓦脸。其中又再分正三块瓦尖三块瓦花三块瓦老三块瓦等。

**十字门脸：**由三块瓦脸发展出来，特点是将三色缩小为一个色条，从月亮门一直勾到鼻头以下，用这色条象征人物性格。主色条和眼窝构成一个十字，故名十字门脸，又分花十字门、老十字门。

**六分脸：**特点是将脑门的主色缩为一个色条，夸大眉形，白眉形占十分之四，主色占十分之六。六分脸也称老脸。

**碎花脸：**由花三块瓦脸演变而来，保留主色，其他部位用辅色添勾花纹，色彩丰富，构图多样和线条细碎，故称碎花脸。

**歪脸：**主要用来夸张帮凶打手们的五官不正，相貌丑陋，特点是勾法不对称，给人以歪斜之感。

**僧脸：**僧脸又名和尚脸。特征是腰子眼窝花鼻窝花嘴岔，脑门勾一个舍利珠圆光或九个点，表示佛门受戒。

**太监脸：**专用来表现擅权害人的宦官，色彩只有红白两种，形式近似整脸与三块瓦脸，只是夸张太监的特

点；脑门勾个圆光，以示其阉割净身，自诩为佛门弟子。脑门和两颊的胖纹，表现出养尊处优脑满肠肥的神态。

元宝脸：脑门和脸膛的色彩不一，其形如元宝，故称元宝脸。分普通元宝脸、倒元宝脸、花元宝脸三种。

象形脸：一般用于神话戏，构图和色彩均从每个精灵神怪的形象特征出发，无固定谱式。画法要似像非像，不可过于写实，讲究意到笔不到，贵在传神，让观众一目了然，一看便知道何种神怪所化。

神仙脸：由整脸三块瓦发展而来，都用来表现神、佛的面貌，构图取法佛像。主要用金、银色，或在辅色中添勾金、银色线条和涂色块，以示神圣威严。

丑角脸：又名三花脸或小花脸，特点是在鼻梁中心抹一个白色豆腐块，用漫画的手法表现人物的喜剧特征。

小妖脸：小妖脸表现的是神话戏中的天将小妖等角色。这两种脸谱又名随意脸。

英雄脸：英雄脸不是指杰出人物的脸，而是指扮演拳棒教师和参与武打的打手的脸。

## 脸谱的色彩

脸谱是中华民族戏剧特有的面部化妆造型艺术，它是图案化的，也是性格化的，它以夸张的色彩变幻无穷的线条为人物增添了强烈的审美效果。

脸谱色彩的表现十分丰富，可谓赤橙黄绿青蓝紫，一切性格特点尽情流露于色彩中。

### 紫色

紫色象征忠贞、耿直、果断、沉稳，如廉颇、李密、庞统、尤俊达、严良等。

## 红色

红色作为主色，表示忠勇义烈，比较典型的如关羽、姜维；用作副色，暗示人物命运，如蒋忠、马谡、华雄、高登等。

## 黑色

黑色象征刚烈、勇猛、粗率、鲁莽，如包拯、李逵、张飞、牛皋、尉迟恭、杨七郎、项羽等。

## 蓝色

蓝色表示刚强、粗旷、骁勇、桀傲不驯，如马武、单雄信、窦尔敦、吕蒙等。

## 绿脸

绿脸象征刚勇、强横、猛烈、暴躁等性格，如青面虎张青、太史慈、马强、程咬金、公孙胜、柳仙等。

## 黄脸

黄脸象征骠悍、凶残、阴险、工于心计等性格，如宇文成、庞涓、晁盖等。

## 白脸

白脸象征阴险、狡诈等性格，如曹操、严嵩、董卓、赵高、秦桧、贾似道、毛延寿、司马懿、高俅等。

脸谱整体构图有谱式区别，而局部的眉窝、眼窝、鼻窝和嘴的图案方式，也有明显的区别，形成局部谱式的分类。

## 眉

本眉沿着表演者的眉毛，在色彩和形状上做一些夸张。一些揉脸的人物脸谱上勾这种眉形。

细眉比柳叶眉细一些，是一些性格善良、忠直以及脾气平和的人物所用。画红脸的人物也使用这种眉形。

直眉下窄上宽，直挺不弯。许多勾画三块瓦脸的人

物用这种眉形，突出直眉大眼的感觉。

老眉又称老眉子、耷拉眉子，把眉毛形向两侧耳边下垂，表示老年人长眉变垂的特点。

点眉在靠近眉心部位画两个点，强调眉头突起的部位，所以称点眉。

勺眉开头像勺子，两处眉尖隆起，表示人昼思夜想，愁锁眉尖，是包拯专用的眉形。

环眉根据张飞豹头环眼的相貌特征设计，一般为张飞使用。

奸眉突出眉间的眉结，表现出人物眉头一皱，计上心来的神态。许多奸臣勾画脸谱时都用这种眉形。

凝眉两个眉尖，一个向下，一个向上，虽然没有奸眉那样的凶恶之状，但表现了人物工於心计并且专断果敢秉性。

## 眼窝画法

眼窝是脸谱中表现人物性情、心情和相貌的具体手段之一。一般较文静的人物，眼窝画得稍细；较莽撞的人物，眼窝画得宽一些。大眼角向上挑的都是奸雄，大眼角向下挑的则是一些性格特殊的人物。眼窝基本用黑色勾，形状主要有方形的、圆形的等等。

奸眼窝细三角形眼窝，表现那些心怀奸诈、整日处心积虑算计别人的人物，显出他们眼睛半睁半闭的阴险神态。

直眼窝形状比较宽平方正，眼角有圆有方。圆眼角的性情较含蓄，方眼角的性情较刚烈。

尖眼窝形状比较细长，眼角上端尖翘，是从直眼窝

变化出来的，与奸眼窝接近，大多用来勾画狞眉立目的凶恶人物。

老眼窝眼窝外角下垂，显得人物眼角肌肉松弛，适用于老年人物。

鸟形眼窝形状像一只鸟形，一些象形脸谱和太监脸适用。

腰子眼窝形状近似腰子，又有人称为驴粪球眼窝，用来表现人物粗眉大眼的相貌特点，大多用来勾画僧人，如鲁智深等。

丹凤眼窝紧贴眼脸描画出细长的眼形，眼梢细长向斜上方掠出，是关羽专用的眼窝。

环眼窝眼窝中部的上下边缘呈圆形，是因张飞的豹头环眼形象而设计的。

倭佞眼窝两头上翘，中间下垂，表现出一副哭丧的样子，是项羽专用的眼窝。

## 鼻窝画法

脸谱中鼻窝有很多区别，有直鼻窝、尖鼻窝、圆鼻窝、连眼鼻窝、连腮鼻窝等，还有虎形鼻窝、蝠形鼻窝、翻孔鼻窝、金钱鼻窝等等样式。

## 嘴形画法

一部份不戴胡须的年轻人物脸谱，嘴的形状各有区别，有形如菱角的菱角嘴，有形似元宝的元宝嘴，还有火盆嘴、虎嘴、雷公嘴等等。鼻窝和嘴的表情作用一般是辅助性的，主要是烘托眉、眼造型的气势，或标志人

物的怪异特徵。

## 京剧脸谱的描绘着色方式

京剧脸谱的描绘着色方式有揉、勾、抹、破四种基本类型。

**揉脸：**是用手指将颜色揉满面部，再加重眉目及面部纹理轮廓，是一种像真性的脸谱。京剧《三国演义》戏中的关羽所揉的红脸，是按照小说、评书所描述的关羽面容而设计的，表示关羽面如重枣，卧蚕眉，单凤眼和七星痣。

**勾脸：**是用毛笔蘸颜色勾画眉目面纹，填充脸膛色彩，成为五光十色的图案。有的贴金敷银，华丽耀炫，光彩夺目。京剧《西游记·金钱豹》中的金钱豹即用勾脸，脸膛贴金，脑门上勾豹头形花纹，脸蛋上勾金钱图形，成为一种复杂的花脸，用以表示豹的凶猛。

勾脸一词有两种含义：一种是如上所述，代表脸谱的一种类型，另一种是指在脸上勾画脸谱的手法，在脸上画勾、抹、破各种类型的脸谱时都用笔来勾画，揉脸的眉目面纹也常用笔来勾，因此勾脸也就成为在脸谱上勾画脸谱的通称。

**抹脸：**是用毛笔蘸白粉把脸的全部或一部分涂抹成白色，表示这一类人不以真面目示人，是一种饰伪性脸谱，又称粉脸。《三国演义》的曹操在京戏中是奸雄，用大白粉脸，脸上全涂白色。

**破脸：**是指左右图形不对称的脸谱，揉、勾、抹三种脸中都有破脸，是一种以贬意为主的脸谱。小说、评书中说宋朝初年的开国功臣郑子明雌雄眼，相貌丑陋，

郑子明是京剧中采用破脸的典型人物。

## 京剧脸谱大观

脸谱是中国传统戏曲中用各种颜色在演员面部所勾画成的特殊谱式图案。净、丑是采用脸谱作为面部化装的两种主要角色。脸谱的用途是表明人物的面容、性格特征，以丰富舞台美术色彩，强化演出效果。脸谱是一种意象性美术创作，具有清代社会所流行的民间工艺美术特色，是舞台美术整体中的固有组成部分。

### 一·京剧脸谱的基本类型

京剧脸谱的描绘着色方式有揉、勾、抹、破四种基本类型。

**揉脸：**是用手指将颜色揉满面部，再加重眉目及面部纹理轮廓，是一种像真性的脸谱。京剧《三国演义》戏中的关羽所揉的红脸，是按照小说、评书所描述的关羽面容而设计的，表示关羽面如重枣，卧蚕眉，单凤眼和七星痣。

**勾脸：**是用毛笔蘸颜色勾画眉目面纹，填充脸膛色彩，成为五光十色的图案。有的贴金敷银，华丽耀炫，光彩夺目。京剧《西游记·金钱豹》中的金钱豹即用勾脸，脸膛贴金，脑门上勾豹头形花纹，脸蛋上勾金钱图形，成为一种复杂的花脸，用以表示豹的凶猛。

**抹脸：**是用毛笔蘸白粉把脸的全部或一部分涂抹成白色，表示这一类人不以真面目示人，是一种饰伪性脸谱，又称粉脸。《三国演义》的曹操在京戏中是奸雄，用大白粉脸，脸上全涂白色。

**破脸：**是指左右图形不对称的脸谱，揉、勾、抹三

种脸中都有破脸，是一种以贬意为主的脸谱。小说、评书中说宋朝初年的开国功臣郑子明雌雄眼，相貌丑陋，郑子明是京剧中采用破脸的典型人物。

勾脸一词有两种含义：一种是如上所述，代表脸谱的一种类型，另一种是指在脸上勾画脸谱的手法，在脸上画勾、抹、破各种类型的脸谱时都用笔来勾画，揉脸的眉目面纹也常用笔来勾，因此勾脸也就成为在脸谱上勾画脸谱的通称。

## 二·京剧脸谱的色彩

脸谱分为各种脸色，所谓脸色是指脸膛主色而言，有红、紫、白、黄、黑、蓝、绿、粉红、灰、淡青、赭、褐、金、银等色，脸谱上的面纹常衬以他色，有渲染烘托主色的作用，各色种红、黑、黄常用油料调和，效果倍增。

粉白脸，又称抹脸，即用白粉涂面以示不以真面目示人之意，一般为奸诈之人。勾粉白脸的角色一般戴髯口（胡须），髯口与脸谱上的眉目鼻窝颜色一致：黑眉、黑鼻窝者戴黑髯口（如《群英会》之曹操）；灰眉、灰鼻窝者戴黪髯口（如《宇宙锋》之赵高）；紫眉、紫鼻窝者戴紫髯口（如《甘露寺》之孙权），如是等等。勾粉白脸者一般勾尖眼，但也因人而异，如曹操是大奸雄，眼窝勾得并不很尖，一方面显其秀气，另一方面更显得奸不外露，而严嵩、潘仁美的尖眼就比较明显。有的凶狠过甚，则勾大尖眼，例如欧阳芳。也有不勾尖眼的人，如司马懿勾圆眼，表明他奸不外露，智谋广大。纣王勾垂尖眼，这也是一个特例。

红色脸谱，最初与人面色有直接关系，如表示关羽的面如重枣，关泰是红脸大汉。由于这些人忠勇正直，

推而广之，许多忠勇良将，有道正神也就都勾上了红脸。如春秋时的颖考叔、太乙真人等。但是也有一些被认为是反派人物的角色也勾红脸，这就寓有讽刺之意。《海潮珠》之崔杼是弑君的朝臣，勾红脸是讽刺齐王荒淫；《祥梅寺》之黄巢是反叛唐王的举子，勾红脸是讽刺唐僖宗无道。有时勾红脸也是配合舞台美术的需要而安排的。如《四杰村》中之廖奇冲勾红脸为的是与勾白脸的鲍赐安、勾粉红脸的花振芳配合，使舞台色彩丰富。再有《白良关》之刘国桢勾红脸是与勾黑脸的尉迟恭、尉迟宝林父子对比，更明确地表示尉迟宝林不是刘国桢的儿子。有的人不勾红脸，但是在某一戏中勾红脸，例如刘瑾是反面人物，一般勾白脸，但是在《法门寺》中勾红脸，表示他作了点儿好事。有不少年迈的人，为显示他的年轻，如《英雄会》之黄三泰，勾直眼窝粉红色脸，粉红色脸属于广义的红脸。

紫色脸谱，为京剧中刚正威严的人物常用紫色脸。如《鱼肠剑》之专诸，《二进宫》之徐延昭等。这些人性情直爽，与黑色脸人有相似之处。但是用黑色显得粗鲁，用紫色有介于黑、红两色之间的意思。有的人物在小说中描写为紫色脸膛，因之也用紫色脸，例如魏延、濮天雕、费德功等，《柴桑口》的庞统勾紫脸是表示其相貌丑陋。

白色脸（又称油白脸）有几种用意：一种是用于童颜鹤发的老英雄、将官，例如《四杰村》之鲍赐安、《闹昆阳》之耿衍；一种是与抹脸的有关联，奸凶武人常用白色脸，如《战冀州》之杨阜、《艳阳楼》之高登；再一种与前者相类，但只是刚愎成性，如《失街亭》之马谡、《阳平关》之徐晃。太监用白色脸表示其性情奸诈和肤

色白皙，如《黄金台》之伊立。有的僧人，身体健壮，武艺高强，也用白色脸，如《野猪林》之鲁智深、《五台山》之杨延德。

黑色脸：在京剧脸谱种以武人为主，抹脸、揉脸中文人脸谱比较多，勾脸人物中一个最著名的文人就是包拯。包拯用黑脸，是由于传说中他的脸色黝黑，从而又引申到表示铁面无私。包拯脑门上勾一月牙形花纹，一般说法是他能下阴曹地府断案。用黑色脸的一般是面貌丑陋，性情猛直的人物，从猛智的张飞到丧门神样的苏宝童，可以说黑色脸是京剧脸谱中最丰富多彩的一类脸谱，集整脸、碎脸、花三块瓦脸之大成。

金银色脸和杂色脸是显示神仙面现金光，鬼怪的青面獠牙。神妖脸谱不宜勾得希奇古怪，应该与人面相近。有的将官为表示其英勇无敌可用金色显示脸谱的威仪，如《四平山》之李元霸，说岳戏中之金兀术。从广义上说，杂色脸是从黑色脸衍生而来的复杂脸谱。

黄色脸示人物之骁勇凶暴；兰色脸示人物之刚强阴险；绿色脸示人物之暴躁勇猛。京剧中这种颜色的脸谱一般非主要角色所用，但是也都有各自专用的谱式。

### 三·京剧脸谱的样式

清代戏曲已经形成揉、抹、勾、破各种类型，其中勾脸有很大发展，分化出整脸、三块瓦脸、花三块瓦脸、碎脸等格式。

整脸，是一种比较原始的形式，整个脸膛由眉窝分隔成脑门和两颊，眉分白眉和黑眉。如《白良关》中尉迟敬德就是黑色整脸，由宽的白眉分隔成黑色的脑门和两颊，脑门为垂直细道。

三块瓦脸，除画黑白眉外，还要画眼睛和鼻窝。也

就是由眉眼和鼻窝把脸膛分为脑门和两颊三大块。如红色三块瓦脸就是以脸膛的红色而论的。

花三块瓦脸是眉、眼、鼻窝的形状和颜色比较复杂化的三块瓦脸，并在脸膛上画上花纹，有的脸膛花纹甚至掩盖了脸膛的颜色。因此花三块瓦脸的颜色是以脸膛脑门的颜色为准的。如项羽的脸谱属于黑色花三块瓦脸，白眉中有花纹，鼻窝中有鼻孔，两颊白色，黑脑门中有花纹。（也有称此种脸谱为十字们门脸谱，因为鼻窝至脑门通天与两眼窝形成十字）

碎脸比花三块瓦脸的颜色、花纹更复杂，有的打破了三块瓦脸的基本形式。如《艳阳楼》中徐世英即是蓝色碎脸，眉眼、鼻窝和脑门、两颊的花纹都很复杂。

由于表演风格不同，脸谱的笔法、画法、花纹也不同。但是脸谱是与其表演风格相一致的。

## 传统京剧服装

### 一. 服装与表演人物之间的关系

（一）京剧表演的程式化对京剧服装类型化的影响

作为京剧表演艺术的基本特征之一的程式化，可以说它是利用京剧的唱、念、做、打一整套表演形式去创造表现各种类型的人物的表演语汇，并且形成了京剧的表演规范。尤为突出的表现在它的行当划分上，在京剧表演的行当中，可是说是具有艺术化、规范化的，而且也可以说是具有性格的表演分类，在京剧舞台上，行当是剧中人物形象的具体反映，因而它的唱、念、做、打等程式都具有一定的性格色彩，为此各个行当又都有自己的表演程式，它们的每一句念白，每一唱腔，每一举手，每

一投足，都能体现出不同行当的特点和表现不同人物身份、性格以及所处的环境的手段和语汇。

京剧表演之所以能形成自己一套程式，主要还是为表达不同行当所要塑造的各类人物的需要，而去创造适合每个行当的独特唱腔、动作或是它所要表现人物的各种手段。京剧所划分出的生、旦、净、丑在表演上还远远不能表现所有人物性格、年龄以及所处的环境、身份为此在实践中把原有行当又派生出更为细腻的支流，如生行中出现了老生、小生、武生，旦行中又出现了老旦、青衣、花旦、武旦、刀马旦，净行中出现了铜锤、武净、架子花，丑行则出现了文丑、武丑，这样的划分，足以看出原有的行当在表达人物上受到了局限，经过长期的艺术磨练，这种程式化的分行得到了确认，表演形式的确立，行当的划分标志着京剧表演艺术趋向成熟，而作为综合艺术之一的服装为表演创造角色的外部造型，相应的提出新的课题。

## （二）京剧服装的类型化

京剧是一个综合艺术整体，除去表演，需要有导演、音乐、舞台美术等去共同创造一个完整的艺术精品，为此服装是为表演创造角色外部造型，树立典型人物形象的具体体现者，也是综合艺术中不可或缺的重要环节，它自己首先遇到的是多方面对它的制约，要想在艺术工作中发挥作用，就要承认这种客观上对自己制约的因素。

京剧服装在创作规律上，目前除去在新编历史剧、现代戏创作中可以去发挥一个设计者的构思完成一个剧目的创造之外，大都局限于维持程式，维持原有的衣箱制，进行局部的革新。实质上，当前京剧服装在传统剧目演出中，主要人物是为演员塑造不同类型人物的外部

装扮，为此京剧服装本身就受到剧中人物的表演程式的制约去装扮演员，表演程式势必成为服装类型化的主要依据，进而形成了一整套衣箱制，这种衣箱制是在老艺术家长年积累的实践经验基础上，造就了目前每个人物的固定装素，这种装束的确立又是经过观众长期与京剧表演的磨合，达到了观众可以接收而京剧表演本身又习惯了固定模式。这种模式，在处理京剧表演中的各类不同人物已成为规律。这种规律使京剧服装在处理各类人物中产生了独有的特点和作用。类型化的形成、衣箱制的确立，在客观上迎合了表演程式化需要，同时巩固了表演程式化和服装的衣箱制以及服装类型化。

京剧服装与京剧表演一样，表演为一出完整剧目和处理各类人物，它可以分为多种行当，而且通过各自的行当动作、唱念、翻打等手段去塑造人物，那京剧服装也不例外的为自己能塑造不同人物，也分门别类的划分为大衣二衣三衣、盔帽等专业行当，它们各自又有各自的工作复仇和具体使命，作为一门专业，作为为演员创造完整人物，试看服装衣箱制，类型化在京剧艺术中的特点：

1. 京剧服装既然是类型化，它在处理不同类型人物时，从不考虑季节变化，都按常规类型去装扮。

2. 京剧服装在样式品种方面，总计不过四五十种，但它要塑造上至上古，下至明清诸多朝代、诸多历史故事和成千的人物，要依靠四五十种样式服装去概括中国历史全貌，这又体现京剧服装另一大特点--不分朝代。

3. 京剧服装在塑造不同人物的不同心情，以及所处的不同环境，在色彩、纹样处理上，也只依据衣箱制种的上五色、下五色去完成富丽堂皇的场面和贫困交加的

境地种的人物身份和他们心绪。综上京剧服装在装扮上的特点，就能清楚的看到京剧演出中的服装类型化的作用。

### （三）京剧服装行当的划分及作用

1. 大衣：大衣是京剧服装内部分工的行当之一，它的存在是为演员创造角色服务。从技术职能来讲是管、拌、扎、勒，所谓的服装的管理保养，在演出中负责演员的服侍的装扮、特殊人物的扎勒，大衣在管理上有很强技能操作以及服饰的名称识别和塑造不同人物着装类型，为此服装的分行对表演起到了保证作用，为艺术的完整，达到预期效果，发挥着集资的智慧和才能，大衣行当在技艺处理上有其自己的范围和特点。

（1）范围及作用：大衣类中的服装名称有：蟒、改良蟒、旗蟒、官衣、改良官衣、学士官衣、判官衣、开氅、鹤氅、帔、八卦衣、法衣、僧衣、褶子、宫装、古装、裙、裤、袄以及其它服饰配件。

大衣类中各种服装名称在使用上有它的一定范围，如：表现宫廷帝王将相以及朝廷名官等身份的人物通常穿蟒，身居地方官员则穿官衣，但蟒和官衣都属于朝服及礼服。皇帝身份的有《上天台》中的刘秀、《金水桥》中的唐太宗等。身为亲王的有《辕门斩子》中的赵德芳，身为大将的廉颇，官居首相的蔺相如，其它朝廷命官，可为朝中大臣，在面见皇上时必须穿蟒。另在各历史时期被朝廷称之为草寇和敢与朝廷分庭抗礼者，他们敢冒天下之大不韪，也敢穿着蟒服或自称皇帝或占山为王。如：晁盖、宋江等。

表现地方官员的知府、知县可穿官衣，在舞台上有一句台词相府门前七品官，也说明相当与这种身份者均

穿官衣，如《七品芝麻官》中的知县，《玉堂春》中的潘必正、刘秉义等。

表现帝王、官宦绅士在休闲之时常用服装有：帔，开氅，褶子。如：《上天台》中的刘秀，《斩黄袍》的赵匡胤则穿帔。《碧波潭》中的金宠，《文昭关》中的东皋公，《打渔杀家》中的丁员外也穿帔。又如《锁五龙》中的唐王，《将相和》中的廉颇、蔺相如均穿开氅。

蟒，中国戏曲服装专用名称，即蟒袍。

程式性：是帝王将相等高贵身份的人物所通用的礼服。

款式：齐肩圆领，大襟(右衽)，阔袖(带水袖)，袍长及足，袖根下有摆衩子；周身以金或银线及彩色绒线刺绣艺术纹样。女式蟒与男式蟒大致相同(另述)。

溯源：蟒，源于明、清时代的蟒衣。明代蟒衣本是皇帝对有功之臣的赐服。至清代，蟒衣则列为吉服，凡文武百官，皆衬在补褂内穿用。衣上的蟒纹与龙纹相似，只少一爪，所以，把四爪龙称为蟒，遂名曰蟒衣。戏曲服装中的蟒即是明、清蟒衣基础上，经过装饰和美化后所形成的。

特点：蟒是装饰性极强的服装，它继承了中国历代服饰追求意境美，体现精神意蕴美的传统，即以服装来装饰人体。其长袍阔袖的服装造型，具有庄重感；华美的装饰图案，赋予象征意义。蟒的另一大特点是可舞性强，它摆脱了自然生活形态，不束腰，服装可任意摆动以表示人物情绪(玉带挂在衣上，仅起装饰作用)；它借用夸张后形成的水袖，丰富表演动作，传达人物感情。

质料：大缎。

纹样：主要是龙及蟒水(海水江牙)，陪衬纹样为日、

山、流云、八宝、八吉祥等。在封建社会中，龙是尊贵的象征，它符合帝王将相的高贵身份。龙的具体形状，有团龙、行龙、大龙等三种，有的端庄严谨，有的昂扬矫健，有的气势宏大。不同的龙形，在服装上各具特定的象征意义，分别适用于各种不同类型的人物。蟒水的具体形状，有弯立水、直立水、立卧三江水、立卧五江水、全卧水五种。蟒水的规范性也很强，使用何种蟒水，根据人物的类型而定。

**色彩：**主要使用十种纯色，分为上五色(正色)和下五色(副色)。上五色指红、绿、黄、白、黑，下五色指紫、粉(红)、蓝、湖、香。京剧服装继承了中国民族艺术的装饰色彩传统，大胆用色，色彩倾向鲜明，注重强烈对比。又因为它是一种刺绣之服，金银线(复合色)具有调和作用，所以，服装色彩既有强烈对比，又和谐统一，并且光彩灿烂，极为富丽。对于具体人物，力求扩展服装基色(主色)的面积，造成一人一色效果。用色也具有特定的寓意，根据人物的类型而定。

**刺绣：**主要有三种。分为彩色绒线绣、平金平银绣、圈金绒绣。绒绣俊雅清丽，圈金绒绣富丽辉煌，平金平银绣光泽夺目、大方而有气派。对绣法的使用，也根据人物的类型而定。

概括起来说，蟒的(类型化的)程式性、装饰性和可舞性，表现得很集中，很鲜明，可以说是典型地体现了京剧服装的艺术特点。各种类型的穿蟒人物在服装上使用特定的色彩、纹样，并且在绣法上形成一套约定俗成的为观众所熟悉的艺术语汇，以表示其身份、品质、性格的综合特征。

## 帔

帔，中国戏曲服装专用名称，即对襟长袍。

程式性：是帝王、中级官吏、豪宦乡绅及其眷属在家居场合所通用的常服。

款式：对襟，半长大领，阔袖(带水袖)、左右胯下开衩，男帔长及足，女帔稍短(仅过膝)，周身以平金或绒线刺绣图案纹样。

溯源：帔，源于明代贵族妇女的礼服--大袖褙子。褙子原是窄袖，对襟大领很长，直贯底摆。至明末，其袖式逐渐演变为大袖，领式也由长大领缩为半长大领。戏曲服装帔即是在明代褙子基础上，经过装饰和美化后所形成的。

特点：褙子的服装造型，虽然仍属于中国古代传统服饰的主流(宽袍大袖式)，但它显然有别于不壮不丽元以重威的礼服--蟒袍。比起蟒来，它突破了全封闭式的服装造型，以对襟造成自由开合的宽松感，以向下的两条垂直线给人以流畅修长的美感(由绉结演变成两根飘带，也飘垂于胸前，成为了装饰)。它算得上是一种宽松式的服装，文雅清秀，既符合人物闲居场合需要，又不失其华贵，更有助于表演。帔的另一个特点是：男团花帔和女团花帔一般用于成对夫妇，色彩、纹样上完全一致，所以称作对儿帔，具有舞台画面的整齐美。男、女团花帔的这种规范性，鲜明地显示出了京剧服装所特有的艺术语汇。

质料：有大缎和绉缎两种（绉缎较轻柔）。

纹样：皇帝用团龙，皇后、贵妃用团凤。太后用团龙凤。除此之外，视人物年龄身份，或用团花、团寿字，或用枝子花。

色彩：皇室成员用黄色，状元登科、新婚典礼和喜

庆团圆场合的夫妇用红色，老年人用秋香色，其余人物的用色没有严格界定。

刺绣：黄色帔用绒绣，其它色的帔或绒绣圈金，或平金绣。

## 传统戏曲中景物造型

### (一)以实生虚

虚实的含义和它的相互关系在戏曲的景物造型手法中的运用是怎样的呢？有的同志认为是虚实相生，把虚实的依存关系理解为实可以生虚。虚也可以生实，这就把虚实的含义弄模糊了。如果说，虚实相生是指它们相互依存的关系，如国画中的着黑与留空、金石的黑与白、音乐中的有声处与无声处，当然是可以的。但往往把虚也看成是有视听形态的东西，比如色块和几何形体。或非描写生活形态的乐音，只是由于它们比实距生活原型远些，更抽象些，因而认为是虚。其实抽象这个词用来说具象的形态是很不恰当的，这个词在哲学范畴中是指从许多事物中，合弃了别的非本质的属性，抽出共同的本质的属性，是形成概念的一种必要手段，是指从具体到概念的一个认识过程。比如把具体的个别的人，抽象为人的概念；把白马、黑马种种具体的个别的马，抽象为马的概念，白马中的白马就不是抽象的马，张三李四也不是人。抽象是指思维活动的一种特性，它是不能具体体验到的，笼统的，空洞的，即是看不见的、听不到、摸不着的。因此，不能把舞台上的任何视听形态说成抽象。造型艺术是以个别表达一般，即是从个别的具体的形态，通过人们的思索上升为一般，即抽象。比如说戏

剧所表现的主题思想，便是通过戏剧中的具体的人物的行动而呈现的，主题思想蕴存在人物的行动之中，是人物行动的结果，主题思想是概念的，抽象的，人们只能通过人物的具体行动而感觉到它的存在。这与哲学不同，哲学是用概念、用一般的、理性的分析来说明，概括个别的具体的现实。因而在造型艺术中似乎不可能由抽象而产生个别，由虚而生实，舞台上的色彩和几何形体，虽然与生活具象不同，但它还是一个实体，是有属性的，与生活具象比较只是内涵和外延的范围不同而已。因此仅就舞台造型艺术处理上的虚实关系而言，凡是欣赏者的视听觉器官所能直接感受到的形态，不论它是否接近于生活原型都是实的，而由此引发的联觉都是虚的，因为前者是可视可闻的，后者是无形无声的。戏曲唱念中描绘的景色虽然是看不见的。也不应当称之为虚，因为这种景色虽然不为视觉所感知，却能凭听觉直接感知；小说中对景色淋漓尽致的描写，对人物像貌、服饰的细致精确的描述，听之如身临其境，亲见其人，这种听觉形态，也不能称之为虚；我们听广播剧，不仅听到播音者对景色人物的绘色的叙述，还听到描写环境气氛的种种音响效果，其风声、雨声、雷鸣、人物的交谈话语，悲泣与欢笑，几乎与生活中一般无二，当然也不是虚的了。很显然，看得见的东西固然是实，听得到的也当然是实，耳闻目睹，当然都是确切的、明确的、实在的，在法庭上，证人的证词和犯人供词，两者都可以作为法律的依据，可以定案。当然这也正是因为它们是实在的东西，不是想象。

所以，传统戏曲中的景物造型手法还是以实生虚，或者称之为以形传神的一种处理手法。

以实生虚的手法，大致可以分为下列这样几种：

1. 唱念描绘这种表现手法是通过听觉形态的实而生出虚的情景来，主要是以唱词和念白中对景物的描述形容来引发观众的联想、产生景物的形象感。其中也包括音乐和声响效果的作用，比如雨声、雷声、风声、鸟鸣、马嘶等等。

唱念描绘在戏曲演出中是大量运用的。

比如在游园中：

春香：来此已是花园门首，请小姐进来。

杜丽娘：进得园来。你看画廊金粉半零星。

春香：呵，小姐，这是金鱼池。

杜丽娘：池馆苍苔一片青。

春香：踏草怕泥新绣抹，惜花疼煞小金铃。

杜丽娘：不到园林，怎知春色如许。

(唱)原来姹紫嫣红开遍

似这般都付与断井颓垣

良辰美景奈何天

赏心乐事谁家院

伴唱：朝飞暮卷，云霞翠轩风丝雨片，烟波画船

杜丽娘：一遍青山

春香：那是杜鹃花

杜丽娘：(接唱)啼红了杜鹃，荼糜外烟丝醉软。

春香：是花都开了，只是牡丹最早。

杜丽娘：牡丹虽好，他春为怎么得先，

春香：小姐，你看那成双的莺燕。

伴唱：闲凝眄生生燕语明如剪历历莺声溜溜圆。

又如在寻梦中杜丽娘：

最撩人春色是今年，

为什么低就高来粉画垣  
 原来春心无处不飞悬。  
 哎，睡荼糜抓住裙衩线  
 恰便是花似人心好处牵  
 那一答可是湖水石边  
 这一答似牡丹亭畔  
 嵌雕栏芍药芽儿浅  
 依稀想象人儿见  
 那时光荏苒。

去也迁延

绕一转，

敢依花傍柳还重见，

咳，看来春去，景物依然，人儿都不见了，牡丹亭。芍药兰，怎生这般凄凉冷落，好不伤心哪！看这一棵大梅树，梅子累累，他在梦中曾与我说过话来，梅花呀，我杜丽娘死后，得葬于此，余愿足矣。

又在《拾画》中：

石道姑：相公请，你看好个葱翠篱门，倒塌半架了！

柳梦梅：呀！（唱）则见风月暗消磨，画墙西正南侧左  
 （跌）

石道姑：（扶柳）小心了

柳梦梅：苍苔滑垛。

撩逗着断垣低垛

因何蝴蝶门儿落合？

似来过，

真的来过。

在空旷的舞台上，通过这些唱词，念白、这些直觉的听觉形态，触发观众的联想，把一个官府花园的撩人

的春色，绘声绘色地活跃在眼前。

这种想象中的景色，是通过听觉形态的触发，而听觉形态是一短暂的时间中的感觉，它不停留，去而不返；而且，它所触发的想象又是一种不明确的。不稳定的表象，这种想象中的情景也是模糊的，不同于视觉形态的直觉。当另一个听觉形态发生时，这种联想和想象便转换为新的联想和想象，产生新的情景。其它音乐和音响效果也是这样，比如以阴锣表现的风声，以钹的轻轻击打产生的水浪声，以唢呐吹奏的鸭叫等等，这些由乐音所产生的环境情调及气氛感受，也是随生随灭的。

这就是通常所谓情景随着角色的演唱而展现和消灭的一种

## 2. 形态摹拟

演员以摹拟生活中的形体动态来表达景物特征，以这种形体动作的舞蹈语言来触发观众的联想，而产生戏剧演出中所要求的景物形态。

如由开门、关门、上楼、下楼、登山、涉水、喂鸡、赶鸭，以及对烈日、风、雪等自然气象反映于形体动作以触发观众的联想，从而产生门、楼、山、水、鸡、鸭、烈日、风、雪等想象中的景物形态。

景物形态之所以得通过联想而产生，在于这种形体动作--舞蹈语言--对生活形态的动作摹拟是具有一定的真实感的，它的动作尺寸、距离、高低、部位基本上是准确的，是生活形态通过艺术摹拟的再现。如开门时，门栓的部位和尺寸，门环的部位，锁的大小；摸墙时，墙的高矮，墙的位置；上下楼时，扶手的地位高低。楼梯的高度和步数；涉水时，水的深浅缓急，水面的宽度。水的冷暖；登山时，山势的陡峭斜度……以及风势的方

向，雨雪的大小等等，这种种形体动作都要求表达准确，否则，景象则无从产生，虚的境界、情调也就不存在。而且还要求不同角色对同一景物的形态摹拟，或是同一角色对某种景物的先后摹拟必须一致；要不，也要破坏由此而产生的景物形态，曾经有过某一角色在上楼之后，忘记了当时上楼时所摹拟的楼梯的步数，下楼时，只好翻跌下去。由此可见，戏曲舞台上对演员动作表达景物的准确性是很严格的。

这种形体动作，虽然是一种视觉形态，但它是动态的，是在运动中的视觉形态，它所触发的表象也是不稳定的，模糊的；这种直觉的形象不是静止的，随时间的推进而变化或消逝。因此，凭借这种形态摹拟所触发的产生的景象也随着动作的转化而浅淡或消失。或者为另一种视觉形态的发生所取代，造成舞台时空的转换。

如在越剧《梁山伯与祝英台》的十八相送一场中，小桥、池塘、井台、庵堂等等不同景色的产生、转换和消失就显然可以说明。这就是所谓情景随角色的表演而转换的第二种情况。

形态摹拟除了上述演员以形体动作所发挥的以外，龙套在戏曲景物造型中的作用，也可以属于这一范畴。龙套，是由演员扮演仪仗、侍从、卫士、宫娥、衙役、士兵等角色，四人为一堂，组合成护卫的队列，以显示帝后、将帅、各级官员等不同身份和地位。同时，又由于他们的服饰、扮相，手持道具的不同，以及他们站立的位置和排列组合成不同的场面，可以显示不同的环境特色。因此，他们既是剧中角色，又是构成某种场景的实体的一种物质条件，龙套就是具有这样的两重性。比如在帝王没有上场之前，一堂手持瓜棍瓜锤的太监或一

堂大上场分别以八字形站在台中披着黄色绣龙的桌围椅帔的桌椅两旁，这种龙套与切末的组合，便构成了金銮宝殿的场景。在元帅未升帐之前，旗牌和兵将的排列与桌椅等切末的组合构成帅府，衙役的排列与桌椅等切末组合构成公堂，手持掌扇、符节、炉、宫灯的宫娥的八字站位，构成皇后的内宫等等，龙套成为构成场景的重要成分，其形体同切末一样起到构成环境的物质作用。

龙套，不但有这种构成场景的功能，而且，他们在戏曲舞台上站立的不同队形排列与运动，又可以形成不同场景的变换。比如：几个衙役以八字形排列与桌椅切末等组合而构成公堂的场景，但当他们随着官员在舞台上绕场或转场行进时，它的形体动态又可以触发观众联想而产生大街小巷的场景转换。两队敌对双方的士兵，分别于舞台的上下场门以二龙出水的动作列队出场，造成两军对垒的敌对阵势，构成作战的战场环境等等。同时，因为这种构成场景的条件是龙套演员的形体动态，他们在舞台上的运动，造成场景随之而变换，他们运用队形的排列、行动的组合、运动的节奏等等而创造出不同的气氛和情势。

龙套的构成场景的功能，与演员的形态摹拟一样，是一种不稳定的、流动的、模糊的场景展现与转换，即在某一场景出现之后，又可由于龙套形态的变动而逐渐消失，并为另一种形态所引发的情景气氛所替代。这当然也算作场景随演员的动态而变化的一种

## 科学的发声方法

原广州京剧团老演员筱金少山（即刘绍宗）留下一

篇文章，现介绍给大家，共同学习。摘要如下：

吊嗓时要边走边唱，就象散步一样，始终保持着松弛自如的姿态。要松弛，不要松懈，而是外松内紧，注意使声音共鸣保持准确位置，行腔运气保持长久稳定，不是仅把力量用在喉咙处，而是全身都在运动。持续两三个小时，吊完嗓不会觉得喉咙疲劳不堪，说话的声音仍然明亮。吊嗓时，口腔上顎微微吸起，下顎松弛，口形不大，两肩不垂，两肋拉力象弹簧一样，一张一弛，发声口腔各个器官都能有机配合，形成头、鼻、胸三腔的强烈共鸣。吐字行腔时，他的上顎就象球蓝，每个字、每个腔好似篮球，准确无误地投向球蓝。用这种方法演唱，使得他不论唱什么板式，唱腔有多么复杂，都能保持气息稳定和声音的通畅完美。

演员在演唱时，用气要巧妙，方法要灵活，在面部表情上要松弛而庄重，口形自然而优美。唱高音时口腔内打得开，内开而外拢（双唇自然收拢），唱低音时，双唇微闭，但牙齿并没有咬死，上顎仍有吸起的感觉。总之，无论时唱高音还是唱低音，不要使观众看到面部肌肉的一丝紧张状态，也不要使人感到口形张合过大，甚至有穷于应付之感。演员演唱口形的美与否，是同发声、吐字、用气有密切关系的。演唱的口形好看了，说明你的发声是正确的。演员演唱要具备许多灵活多样的演唱技巧。比如：运气上的偷、缓，音量上的收、放、轻、重。行腔上的抑、扬、顿、挫，都能熟练掌握，灵活运用。演员的演唱，若能够使观众通过唱腔的轻重缓急、抑扬顿挫感受到剧中人物的喜、怒、哀、乐。正是这种理想效果的生动体现。

演员掌握了行腔中的高、低、快、慢、轻、重、顿、

挫，运用适度，音量有所加强，再度减弱，把低气吸足再行腔，又巧妙的用了小休止，加虚字，低腔轻吐，乍放又拢。行腔酣畅流利而又起伏跌宕，表现于矛盾思索之中的踌躇心情。

此外，有的演员为了顺应时代的发展，对京剧传统的上口字作了突破，有的字不于上口，如伯字就不上口，唱成普通话 bo 音，有的字为了整个唱段声韵上的协调，适当地保持了上口的特点，但不于过分强调，如情字，押的是认真韵脚，为保证归韵的协调，所以没有完全采用普通话音来演唱。

## 怎样喊嗓练声

第一阶段：未曾出声先练气研究资料表明人在正常情况下，每分钟呼吸 16—19 次，每次呼吸过程约 3、4 秒钟，而演唱时，有时一口气要延长十几秒，甚至更长，而且吸气时间短，呼出时间长，必须掌握将气保持在肺部慢慢呼出的要领，所以要先做：

### (一)深吸慢呼气息控制延长练习。

其要领是：先学会蓄气，先压一下气，把废气排出，然后用鼻和舌尖间隙像闻花一样，自然松畅地轻轻吸，吸的要饱，然后气沉丹田，慢慢地放松胸肋，使气像细水长流般慢慢呼出，呼得均匀，控制时间越长越好，反复练习 4—6 次。

### (二)深吸慢呼数字练习

我们把第一步骤称为吸提推送’，吸提的气息向里向，推送的气息向外向下，在推送同时做气息延长练习。我们推荐三种练法：

A.数数练习：吸提同前。在推送同时轻声快速地数数字 12345678910，——口气反复数，数到这口气气尽为止，看你能反复数多少次。

B. 数枣练习：吸提同前。在推送同时轻声：出东门过大桥，大桥底下一树枣，拿竹竿去打枣，青的多红的少(吸足气)一个枣两个枣三个枣四个枣五个……这口气气尽为止，看你能数多少个枣。反复 4—6 次。

C. 数葫芦练习：吸提同前。在推送同时轻声念：金葫芦，银葫芦，一口气数不了 24 个葫芦(吸足气)一个葫芦二个葫芦三个葫芦……，这口气气尽为止，反复 4—6 次。

数数字、数枣、数葫芦控制气息，使其越练控制越，千万不要跑气。开始腹部会出现酸痛，练过一段时间，则会自觉大有进步。

### (三)深吸慢呼长音练习

经过气息练习，声音开始逐步加入。这一练习仍是练气为主，发声为辅，在推送同时择一中低音区，轻轻地男生发啊音(大嗓发啊是外送与练气相顺)，女生发咿音(小嗓咿是外送)。一口气托住，声音出口呈圆柱型波浪式推进，能拉多长拉多长，反复练习。

### (四)托气断音练习

这是声、气各半练习。双手插腰或护腹，由丹田托住一口气到额咽处冲出同时发声，声音以中低音为主，有弹性，腹部及横膈膜利用伸缩力同时弹出，我们介绍三种练习：

A.一口气托住，嘴里发出快速的噼里拍啦，噼里拍啦(反复)到这口气将尽时发出嘭一啞的断音。反复 4—6 次。

B. 一口气绷足，先慢，后快地发出哈工哈)——(反复)(加快)哈，哈，哈……锻炼有迸发爆发力的断音，演唱中的哈哈…大笑、啊哈、啊咳常用。

C. 一口气绷足，先慢后快地发出嘿—厚、嘿—厚(反复逐渐加快)嘿厚，嘿厚……加快到气力不支为止，反复练习。

经过这一阶段练习，气为声之本，气为声之帅的气息，已基本饱满，容气之所已基本兴奋、活跃起来，而声音一直处于酝酿、保护之中，在此基础上即可开始准备声音练习了。

### 第二阶段：气、声、字的练习

戏曲演员尤其京剧演员包括戏曲爱好者在喊嗓练声上容易犯急于求成的毛病，恨不能很快地就能喊出又高又亮的嗓音来，急着喊高音，猛喊甚至瞎喊乱喊，这往往是事与愿违的。我们在研究喊嗓练声时，有意地先练气息不急于发声，是利于发声练习，要大家明确一个循序渐进的规律和持之以恒的毅力。在这第三阶段，我们建议还是不急于爬音阶喊高音，而从气、声、字结合练起。这三者关系应排成这样一个顺序：气为音服务，音为腔服务，腔为字服务，字为词服务，词为情服务。从这个顺序中，我们可以看到字的位置居于中心，前面牵着音和腔，后面联着词与情。当中一塌，满盘皆输。字音的真切，决定着声音的圆润，以字行腔正是这个理儿。在喊嗓练声中的字、音、气的关系，应是托足了气，找准了音，咬真了字。具体方法是：用汉语拼音的方法把字头、字腹、字尾放大放缓，以字练声，然后加快，同时练嘴皮子和唇齿牙舌喉的灵活性。

•唇音练习：(先放慢，放大念一遍逐渐加快到念绕

## 口令)

八—百—标—兵—奔—北—坡—  
 北—坡—炮—兵—并—排—跑—  
 炮—兵—怕—把—标—兵—碰—  
 标—兵—怕—碰—炮—兵—炮—

## •齿音练习(方法同上)

四——是四，  
 十——是——十，  
 十四是——十四，  
 四十——是——四十，  
 不要把十四——说——四十，  
 也不要把四十——说——十四，

## •舌音练习(方法同上)

六十六岁刘老六，推着六十，  
 六只大油篓，  
 六十六枝垂杨柳，  
 拴着六十六只大马猴。

## •喉音练习(方法同上)

山前有只虎，  
 山下有只猴，  
 虎撵猴，猴斗虎，  
 虎撵不上猴，  
 猴也斗不了虎

## •舌音牙音练习(方法同上)

街南来了个瘸子，右手拿着个碟子，左手拿个茄子；  
 街上有个撅子，撅子绊倒了瘸子，右手摔了碟子，左手  
 扔了茄子

## •十三道辙字音练习

风(中东)一催(灰堆)一暑(姑苏)一去(一七)一荷(波梭)一花(发花)一谢(乜斜)

秋(由求)一爽(江阳)一云(人辰)一高(遥条)一雁(言前)一自(支思)一来(怀来)

俏(遥条)一佳(发花)一人(人辰)一扭(由求)一捏(乜斜)一出(姑苏)一房(江阳)一来(怀来)

东(中东)一西(一七)一南(言前)一北(灰堆)一坐(波梭)

这样一练，你哪路音圆润，哪路音干瘪，分得清，找得准。气、音、字练习非常实用有效。

### 第三阶段：吟诗、吟唱练习

把吟诗、吟唱放在第四阶段目的是练习和挖掘低音宽厚，中音圆润，高音坚韧的嗓音素质，不盲目拔高、爬高，而是巩固中音、低音，使其音色华美、音质纯正，保住一条好听好用的嗓子，同时锻炼高音的坚韧有弹性。此时的念白练唱都是无伴奏的，演唱更难，要求更高，在第三阶段练，有气、音、字垫底，是一个台阶一个台阶爬上来的，嗓音并不疲劳，练习有实效，把握性大。

• 吟诗一般选各个行当的定场诗，因为角色刚刚上场，要给观众留下第一印象，并使他们停止议论，安静下来，所以定场诗应是声调较高，不急不慢，是角色自己兴趣志向的自我剖析，韵律性极强，必须好好练，又适合于喊嗓、练声、练习。比如《击鼓骂曹》祢衡的定场诗，口似悬河语似流，全凭舌尖压诸侯，男儿何得擎天手，自当谈笑觅封侯；再如《挑华车》中岳飞的定场诗明亮亮盔甲射人斗牛宫，缥缈缈旌旗遮住太阳红，虎威威排列着明辅上将，雄纠纠胯下驹战马如龙。在万物苏醒，万象更新的清晨你可以尽情发挥练嗓。

•吟唱：具有念白吟诵相夹，半唱半念交相辉映的特点，比吟诗更难，其情感更宜抒发，其音律更宜舒展，正好用来喊嗓发声。半吟半唱如引子，例如，《宇宙锋》赵艳容上半吟(念)杜鹃枝头泣，(吟唱)血泪暗悲啼。再如《阳平关》曹操(半吟念)只手(吟唱)独擎天，奇勋已早建，(半吟念)虚名扶汉祚，(吟唱)时势魏将迁。直接吟唱如《秦琼卖马》好汉英雄困天堂，不知何日回故乡，再如《清风亭》年纪迈，血气衰，年老无儿绝后代，听妈妈高声唤悲哀，想必是为姣儿失却了夫妻恩爱。

•京白(普通话)吟诗：为现代戏表演念词而练习，如用吟诗的旋律，念《毛主席诗词》天高云淡，望断南飞雁，不到长城非好汉等。再如念现代戏一些经典道白，久旱的禾苗逢甘霖，点点记在心，千枝万叶一条根，都是受苦人等，都是喊嗓练声的好素材。传统大段念白及一些贯口练习也可在这一阶段锻炼气息和发声。

#### 第四阶段：弧形气声练习

这是京剧里非常独特的一种发声技巧，它像舞蹈里的弹跳，跳起来蹲下去又弹起来，也像体育里的掷铅球，转起来，缩回来，再掷出去，气息和声音推出形成一条 / 型，抛物线，拉回来，再抛出去。

如武生：啊 / 咳 /

老生：马 / 来 /

花脸：酒 / 喔啊 \ 来 /

丑：啊 / 哈 /

青衣：苦 / 哇 /

容·禀 /

这类双弧形气、声，如不好好练，极容易出岔音，转或吡花。一般要领是：运好气——托好字(像汉语拼音

一样分解字音)——抛出去——收——再抛出去,控制好气息、音量,选出最佳音色,一环扣一环,相得益彰。尤其程派吟诵的容——稟似断不断、细若游丝、欲断又起至饱满地送到家。归音归韵更是需要努力练习和掌握的。

#### 第五阶段:爬音阶及高难音练习

嘎调、翻高、高腔是演唱中不可缺少的,我们称其为高难音。在喊嗓练声中练习这路音,注意不可多练,关键是找方法找位置,如果拼命去喊去叫,前面练习的会全部做废,还会伤及嗓子。练习这路音最忌挤、卡、捏、压、强努、硬拼横气。老先生说如字要高唱不必用力反呼(使拙劲去喊),惟将此字做狭做细,做锐,做深,则音自高矣……,凡遇高扬之字照上法将气提起送出……则听者已清晰明亮,唱者又不费劲。这里有窍门,有方法,要根据自己的实际条件,去摸索,去探求。

## 京胡保养 ABC

在票房活动伴奏之中,就京胡的音质、音量而言,是直接有助于演唱效果的,想要使京胡能够具有较为丰满的音质,是每一个操琴者们的共同追求。王玉珍对京胡琴筒的修理、配制下了十几年的功夫。经过从失败到成功的实践,摸索到了一些认识,掌握了点滴规律。为此本人提供以下四个方面的浅见,同爱好相同者探讨。

一、京胡的构造尺寸数据是随音调音量的高低而选定的。除了材料质量符合要求外,音色音量与工艺程度有着密切的因果关系。从构造上要优化,应用共振共鸣原理。有助于发出良好的音色来。只要通过实践去检验,

总会有认识的提高与收获。王玉珍的体会是：只有会操琴者用心去追求京胡音色的人，才会有较为明显的进取。如果您感到手中的京胡音色、音量不满意。只要材质还可以按现有京胡状态，适当地改造一下，重新蒙张蛇皮，均可达到立竿见影的效果。

## 二、蒙皮工艺及增音处理

1.蛇皮有厚薄之分。蛇身的不同部位有不同的蛇皮张缩率，可供调门需求的选择。蛇皮具有干脆化现象，它是发音的源泉。增加脆化工艺可以增大音量，改善音质。蛇皮的厚度是满足音程需要的前提。脆化程度是体现宏观音色的基础，二者有适当的协调有效范围。

2.经过增音处理的蛇皮能大大减少空气湿度影响的张缩量。张缩频繁的现象能降低脆化度。经过增音处理的蛇皮可以提高京胡的使用寿命。

3.蒙蛇皮时，浸水温度及时间要适当。要把蛇皮的张缩量控制合理。蒙蛇皮时的周边张力必须均匀，才能使这把琴的二根弦保证发音和协、音域宽宏、消失噪音。蛇皮的松紧程度要按调门需要而定，若蒙皮过紧，容易使发音失调。

## 三、京胡的音质不要忽视调试

任何一把新京胡总是要通过调试优选定位，才会达到最佳的效果，调试的要点如下：

1.琴弦要按调门选用，要检测内外弦的线径，其差值要恰当。

2.琴弦必须置于鼓面震荡中央对称轴上。这个对称轴有时不一定落到形心中央。因为它受到蒙张力的牵动。

3.要选择最佳波长（即琴马至千斤钩之间的弦长），同时也要兼顾到辅助波长（即千斤钩至外弦轴之间的弦

长)一般不小于波长的五分之二。

4.琴马底面积及高度优选,位置落震中心。

5.马鬃选择:对高音琴用较粗壮的黑马鬃。低音琴用较细的白马鬃。常用琴用中等粗细的棕色马鬃通用。鬃毛尾数不宜太少,一般用140丝~180丝较适当,保持有足够的震动发音烈度。

#### 四、京胡的保养

1.好琴提倡专人专用。

2.勿使蛇皮受潮,切忌强光照射受热。

3.操琴完毕,一般蛇皮上要卸荷存入箱袋中,对蛇皮张力偏大的新琴,可以不卸马轻负荷存放,这样可使操琴时音质稳定。

4.蛇皮上的松香粉尘应用软毛刷清除擦净,以防积垢影响发音。

5.置琴盒内要保持干燥,要使蛇皮的张缩量越小越好,稳定音质。

6.琴要定时操练,长期不用的琴,在琴阁内或者在琴筒内放几个红干辣椒,以防蛇皮上出现虫蛀孔眼。

## 怎样区分西皮与二黄

西皮和二黄本是两种不同的声腔,如果从调式、调性、旋律结构、音乐风格等方面进行详细的分析,不免有些过于繁难,而使初学者感觉过于复杂,难得要领,产生畏难情绪。那么,如何既简便又清楚地区分出西皮与二黄呢?简而言之,不妨从京胡的定弦入手。首先有一个感性认识,尔后逐渐深入,再从理性上加以消化,那样,你就会感到辨别它是如此的轻而易举。

西皮唱腔的京胡定弦为 6~3 (la~mi) 弦，即里弦为简谱带一个低音点的 la 音，外弦为不带高、低音点的 mi 音；二黄唱腔的京胡定弦为 5~2(gol~re)弦，即里弦为简谱带一个低音点的 gol 音，外弦为不带高、低音点的 re 音。

不同的定弦是由于两种声腔的来源属性不同而造成的。同时，这种不同也形成了两种声腔各自的音乐特点和风格。西皮腔脱胎于梆子腔，故而其旋律高亢激昂，具有明显的北方特点。二黄腔的起源有两种说法。一说源于江西的宜黄腔；一说源于徽调。无论它源于宜黄腔还是徽调总之都是南方剧种，所以其南方音乐特色较为突出。

了解了它们不同的风格属性和京胡定弦后，在欣赏与演唱过程中，你就不难抓住容易区分二者的另一个特点--过门儿。以〔原板〕的起首过门儿（也就是演员准备开唱前的前奏）为例，无论它以什么样的方法开起，在过门儿结束处，西皮过门儿总是归到 1、6 这两个音上，而且用一个起于 do 音又止于 la 音的箭头连线连接起来，形成一个下滑的落音，然后演员起唱；而二黄过门儿的结束又总是另外一种形式，即归到 565561 这几个音上，三、四两个 gol 音用一条连线连接起来，随之进入唱腔。

如果您要证实这一点的话，不妨翻看几条西皮与二黄过门的谱例做一下比较。比如《失街亭》两国交锋龙虎斗、《空城计》我本是卧龙岗散淡的人、《元宵谜》那日风波平地起、《捉放旅店》一轮明月照窗下等几段唱腔的起首过门儿，这样，就会更直观、更清晰、更易理解一些。

看过以上几条过门儿的谱例之后，有兴趣的话你最

好听一听它们的音响，慢慢地你就会在你的脑海里形成楞--啊和楞根儿楞--里根儿这样两句类似北京人调侃时说的俚根儿楞的音调。记住了这两句极具特点的音调后你会发现，尽管京剧的唱腔、过门、板式等有着极丰富的变化，但只要记住 1、6 和 565561 这两个特性音调，一般情况下就能比较容易地辨别西皮与二黄这两种声腔，而不至将二者混淆了。

## 京剧唱词

京剧的唱词，除昆腔等一些曲牌唱腔，如：（泣颜回）羽檄会诸侯、（出队子）连营分队等，为长短句的结构外，其他多为规则、整齐的上下句对应结构。如《洪羊洞》为国家哪何曾半日闲空（上句），我也曾平服了塞北西东（下句）；《红灯记》提篮小卖拾煤渣（上句），担水劈柴也靠她（下句）唱词即是。这种对应句形式的唱词，尤以七字句和十字句居多（如上两例）。这些唱词，每一句又可分成几个小段落或称词组，加之音乐的因素，从而形成演唱上的分明层次感。在京剧唱腔中，除了（高拨子原板）常常有两个小段落（词组）组成，如麒派名剧《徐策跑城》中湛湛青天不可欺，是非善恶人尽知等，其他则多为三个小段落（词组）。这些小段落（或称词组）在音乐结构中就叫做分句。

分句是唱腔中的最小单位，它只能演唱一个小段落（词组），而不能表达一个完整的意思。

京剧唱腔是由分句、乐句（一个上句或一个下句）、乐段（一组上下句）、唱段（完整唱腔）所组成，每一个小分句无疑在唱腔中都具有非常重要的作用。所以，了

解了分句是怎么回事之后，结合以前的讲述和分析，对今后的演唱（奏）实践以及关于板式的介绍等，就会感到思路更加清晰明了。

## 什么是六场通透

在《松柏庵往事》一书徐氏家风一节中，说徐（兰沅）老是一位六场通透的琴师。后来总有人问及六场通透的问题，那么六场通透究竟如何解释呢？要说这实在不是一个张口就能答来的话题，不过王玉珍以为若要弄懂六场通透的问题，首先就要了解、明白六场是怎么回事，了解了六场的内容，自然也就体会到了通透的含义了。

所谓六场，其实就是旧时京剧界对胡琴、月琴、南弦子、单皮鼓、大锣、小锣六件伴奏乐器的总称。这六件伴奏乐器又分称文三场、武三场。所谓文三场即指胡琴、月琴、南弦子（小三弦）；所谓武三场即指单皮鼓、大锣、小锣。另外，由于文三场的三件乐器总共张弦九根（胡琴两根、月琴四根、南弦子三根），故而文三场又别称九根弦。

关于六场通透，有人说是指上述音乐伴奏的六个方面；而又有热说是指兼擅表演和音乐演奏的多面手，即吹（笛子、唢呐）、打（锣鼓）、弹（月琴、三弦）、拉（胡琴）、唱、武（打）六个方面。其实两说各有道理，谁也不能说错。但不管哪一说，都还有个通透的问题。

王玉珍以为，通透意即门门精道。过去的戏曲班社，无论是什么原因所至，其规模大都很小，人员限额也较严。演员，乐师互相辅助，通力合作，虽各有专工，但

同时又兼习各种业务。后来随着发展，从业人员日益专业化，演员、乐师分工明确，六场通透乃成为博学多才的同义语。艺术界有会、好、精、通、绝、化之说。就通常论，一般能达到好、精已相当不易，若能经通而渐入化境，那则非大家不可了。