

中国非物质文化遗产通识读本

小书大传承

文化传承



京剧

刘新阳 著

重庆出版集团



重庆出版社



果壳文化传播公司



# 小书大传承

中国非物质文化遗产 通识读本

重庆出版集团



重庆出版社



果壳文化传播公司



# 京剧

刘新阳 著

## 图书在版编目(CIP)数据

京剧 / 刘新阳著. —重庆:重庆出版社, 2016.5  
ISBN 978-7-229-11027-7

I. ①京… II. ①刘… III. 京剧—通俗读物  
IV. ①J821-49

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第048606号

### 京剧

JING JU

刘新阳 著

---

责任编辑:郭玉洁 李云伟

责任校对:刘小燕

装帧设计:重庆出版集团艺术设计有限公司·王芳甜

---



重庆出版集团 出版  
重庆出版社

重庆市南岸区南滨路162号1幢 邮政编码:400061 <http://www.cqph.com>

重庆出版集团艺术设计有限公司制版

北京雅迪彩色印刷有限公司印刷

重庆出版集团图书发行有限公司发行

E-MAIL: [fxchu@cqph.com](mailto:fxchu@cqph.com) 邮购电话:023-61520646

全国新华书店经销

---

开本:787mm×1092mm 1/16 印张:11.5 字数:120千

2016年6月第1版 2016年6月第1次印刷

ISBN 978-7-229-11027-7

定价:35.00元

---

如有印装质量问题,请向本集团图书发行有限公司调换:023-61520678

---

版权所有 侵权必究

# 目录 Contents

壹

## 概说

贰

## 历史

- 徽班进京 013
- 汉调入京与徽汉合流 019
- 京剧『老生三鼎甲』 025
- 『同光十二绝』 035
- 『梨园汤武』 044
- 京剧『二大贤』 055
- 『四大名旦』 073
- 『四大坤旦』与『四小名旦』 083
- 『四大须生』与『麒麟童』 089
- 洪钟大吕『金·郝·侯』 109
- 无丑不成戏 120
- 百花齐放 推陈出新 127
- 现代京剧的『革命』 132
- 新时期的京剧发展 141

叁

## 代表性传承人

肆

## 京剧代表性作品

- 《四郎探母》 156
- 《龙凤呈祥》 159
- 《文昭关》 162
- 《挑华车》 164
- 《霸王别姬》 167

- 《锁麟囊》 169
- 《钓金龟》 172
- 《盗御马》 175



# 概说



GAISHUO







《投军别窑》中周信芳饰薛平贵

京剧，又叫皮黄、平剧、京戏等，形成于清道光年间（1840年前后），距今已有170多年的历史，是我国影响最大的戏曲剧种。京剧的分布地以北京为中心，以上海、天津、武汉等地为重镇，艺术分布与活动遍及全国，除我国西藏自治区没有过专业的艺术团体外，其他省份均有专职的艺术团体及活动，故而，京剧是中国戏曲三百多个剧种中，名副其实的中国第一大剧种和全国性剧种。同时，京剧的传播还远及海外，足迹遍布东南亚、欧洲和北美洲，不仅在华人中传唱，而且在国际友人中也有流传。

说到京剧，就不能不提到中国的古典戏曲，中国古典戏曲是灿烂的中华民族文化中重要的组成部分，她以独特和精湛的表演形式，富于东方审美的美学特征，为历代人民群众所喜爱和传唱。在世界剧坛上，中国戏曲与古希腊的悲喜剧和印度的梵剧并称为“世界三大古典戏剧”。不难看出，中国戏曲在世界戏剧之林中的地位、价值以及影响。同时，我们还应清醒并自信地看



到，时至今日，作为世界三大古典戏剧中的古希腊悲喜剧和印度梵剧，随着时代的发展均已失传，而被湮没在滚滚的历史长河中，再无法复原演出。而在此间，唯独中国戏曲依然以其绵延不断的千年香火，在继承、发展、创新和衍变中，始终以活体的存在，延续并展现着中国古老的华夏文明。

中国戏曲源远流长，她的形成并不是一蹴而就的。究其戏曲的起源，最早可以追溯到秦汉时代。从先秦的倡优，到汉代的百戏，再到魏晋的歌舞，唐代的参军戏等等，均蕴含着中国戏曲歌舞并重的基因和属性。到了宋代，宋杂剧的出现标志着中国戏曲的雏形已基本形成。宋元时期，经过漫长的历史融合与衍变，中国戏曲已具有相对完备的戏曲

艺术形式。成熟的戏曲，当属南宋时期出现的“永嘉杂剧”和元代出现的元杂剧，就艺术成就而言，元杂剧更是中国古典戏曲皇冠上的明珠。此后，再经明清两代的明清传奇，中国戏曲在不断的新旧更迭与发展壮大中进入了现代。京剧也正是在这种不断的新旧交替中，在思想内容到表现形式上，延续和传承了中国古典戏曲的香火与精神，因此，京剧是在中国戏曲一脉相承的衍变和发展中形成的，在京剧这个剧种的身上蕴含着太多中国古典戏曲的基因与属性，从这个意义上说，我们把京剧称为中国古典戏曲的“活化石”也是恰如其分的。

京剧只是中国三百多个戏曲剧种中的一个，而且距今的历史也只是一百七十多年，尽管她艺术覆盖相当广，是全



《盗御马》中侯喜瑞饰窦尔敦



《法门寺》剧照，尚长荣饰刘瑾



《大唐贵妃》剧照,于魁智饰李隆基,李胜素饰杨玉环

国性剧种，不属于地方剧种的范畴，可为什么她会成为世界非物质文化遗产呢？要解释清楚这个问题，还需要我们站在历史和文化的高度上，对京剧去做一番了解和认识。

在中国近代历史上，京剧曾有两个代名词，一个是“国剧”，一个是“国粹”，我们就先从京剧的这两个代名词说起。

京剧被称为“国剧”，说到“国剧”，就不得不提到近代戏剧史上的“国剧运动”。1926年，赵太侗和余上沅等一批留美的学生，在徐志摩主持的北京《晨报》副刊上创办《剧刊》，首先提倡了“国剧运动”。他们主张从整理与利用旧戏入手去建立“中国新剧”，在戏剧观念上，主张发扬传统戏曲“纯粹艺术”的倾向。在1931



年，戏曲理论家齐如山和京剧演员梅兰芳、余叔岩以及文化名人溥绪（清逸居士）、张伯驹等人发起成立北平国剧学会，先后编辑出版了《戏剧画刊》、《国剧画刊》，并创办了传习所。虽然，当时他们倡导的“国剧”不只是针对京剧，而是泛指包括昆曲、梆子等在内的中国传统戏曲，但由此可见在“五四”运动之后，京剧已同昆曲、梆子等我国历史悠久的戏曲剧种并驾齐驱，具有了同等重要的地位。这是因为，京剧的艺术形式较其他地方戏曲更系统、更完备、更具有普遍性地代表近百年来中的

国传统戏剧。既然在三百多种中国戏曲中，京剧可以代表中国传统戏剧的普遍形态，并且融合了我国众多地区戏曲剧种的艺术成就，又是我国影响最大的戏曲剧种，那么，把京剧称之为“国剧”也就不为过了。直到今天，我国台湾等地还习惯性地把京剧称之为“国剧”。

虽然同昆曲、梆子等戏曲剧种相比，京剧的历史并不久远，但是京剧却是在众多古老戏曲剧种的基础上，经过综合、丰富、融合、提高而成的一个新剧种，因此，它比较全面、完整和鲜明地继承了中国古典戏曲的艺术特色，具



《龙凤呈祥》中马连良饰乔玄



《上天台》剧照，于魁智饰刘秀



有极高的艺术成就，也造就了众多杰出的艺术人才，更赢得了全国上下，乃至海外观众的喜爱。

与此同时，我们再来看一下京剧的另一个代名词——“国粹”。国粹一般是指“一个国家固有和不可替代的文化精华”。京剧果然是这样吗？今天公认的中国三大国粹是：中国画、中国医药、中国京剧。国画和中医，自不待说，因为她们的发生与发展，都始于中国，也积累和浸润着中华先民的智慧结晶。那么，作为与国画、中医并称为中国三大国粹的京剧又是不是“一个国家固有和不可替代的文化精华”呢？京剧被称为“国粹”，不可忽视的还有她的文化因素。中国的古典戏剧是一种以剧本文学为中心的戏剧文化。宋元时期的南戏、元代的杂剧、明清两代的传奇，虽然也有过十分出



《贵妃醉酒》中梅兰芳饰杨玉环



色的演员，但是，它们传世的主要成就却体现在剧本文学方面。关汉卿、马致远、郑光祖、白朴、王实甫、高明、汤显祖、沈璟、洪昇、孔尚任等历代剧作家，给中国的文学史和戏剧史留下了《窦娥冤》、《鲁斋郎》、《救风尘》、《单刀会》、《汉宫秋》、《倩女离魂》、《周公摄政》、《墙头马上》、《梧桐雨》、《西厢记》、《琵琶记》、《还魂记》（《牡丹亭》）、《义侠记》、《长生殿》、《桃花扇》等等一大批优秀的剧作，然而，到了近代，戏曲的发展出现了“拐点”，突出表现在戏曲的文学性逐渐削弱。在

各种地方戏曲里，演员的表演占据了主导地位，看戏主要就是看演员的表演艺术。京剧艺术自产生以来，使得这种以演员为中心的戏剧文化得到了空前和全面的发展。京剧的发展历史几乎就是表演家及艺术流派的发展史。许多杰出的京剧表演艺术家，他们不仅是舞台上的主角，往往还是一出剧目的编剧、导演、作曲、舞台美术设计等等。这就使得京剧艺术创作的本身基本等同于为演员量身定做，以最大限度发挥演员的表演艺术。这种戏剧文化发展成熟以后，许多古老的剧种都向京剧靠拢，来求得



《上天台》剧照，周信芳饰刘秀



新发展；而一些新兴的地方戏曲，如南方的越剧、沪剧，北方的豫剧、评剧等更从京剧中汲取养料。

经过对比，可以发现京剧虽然没有中医药和国画的历史久远，但她的表现内容和表达方式，实际上是与中国古典戏曲一脉相承而来的，而且在现实中仍然服务于社会各个领域的人民群众，并在很多戏曲剧种的发展和改革中起到至关重要的作用。因此，我们说京剧所以能被选为世界非物质文化遗产，除了她所具有的艺术造诣、艺术影响，还具有来自历史和文化更深层的因素。

京剧被国际友人视为中国的“国粹”，作为中华民族的青年一代，就更有必要和义务，对承载中华民族的“国剧”和“国粹”进行了解。



# 历史



LISHI







## 京剧小百科

徽班:是指安徽商人投资组建的徽剧戏班。徽戏最初只唱吹腔、拨子,之后加入的二簧腔与昆曲,是吸收了湖北的二簧调与江苏的昆山腔。事实上三庆班在1790年入京前,所演唱的声腔、剧目已相当丰富,除吹腔、拨子、昆腔、二簧外,还兼唱柳枝(子)腔、罗罗腔等各种腔调。由于徽班的演出博采众长,具有鲜活的生活气息。

## 徽班进京

清乾隆五十五年(1790年)是大清国的乾隆皇帝八十寿辰的一年。各地官员都要进献寿礼以示庆贺。其中,浙江盐务大臣伍拉纳为祝贺乾隆皇帝的八十大寿,征集了徽班中的三庆班进京参加祝寿活动。关于三庆班在北京的演出,戏曲界说法不一,有人说三庆班曾进宫为皇室演出,也有人说三庆班进京后只是在民间参加了各种形式的祝寿演出,但不论怎样,三庆班是在1790年,通过乾隆皇帝八十寿辰而登上北京剧坛的事实却是毫无疑问的。

乾隆皇帝的寿期过后,三庆班并没有南返,而是留在了北京,继续在民间演出。由于三庆班是一个以徽戏为主,同时吸收其他声腔、剧种的综合戏班,无论是声腔组成,还是剧目构成,均十分丰富,令北京的戏曲观众耳目一新,因而,三庆班在北京的演出博得了北京观



徒行拋却壁人車憶逐興兒競爽初節蘇今日憑欄開笑口恨  
 春去也渺愁予  
 初日芙蓉比艷姿雄釵銀甲異當時歌音激楚何堪聽捧檄人  
 今雪滿筵  
 月官  
 姓高字朗亭年三十歲安徽人本實應籍現在三慶部掌班二  
 簧之耆宿也體幹豐厚顏色老蒼一上氍毹宛然巾幗無分毫  
 矯強不必徵歌一舉一笑一起一坐描摹雌軟神情幾乎化境  
 即凝思不語或話評譁然在在皆人觀聽忘乎其為假婦人豈  
 屬天生未始不由體貼精微而至後學循聲應節按步就班何  
 從覓此絕技燕蘭小譜目婉卿為一世之雌此語兼可持贈朗  
 亭

《清代燕都梨園史料·日下看花記》中記載了乾隆、嘉慶年間的三慶徽班演員高朗亭為“二黃之耆宿”

眾的一致歡迎。

三慶班的演出在北京受到歡迎的另一個原因是這一時期的徽班中開始出現了以高朗亭為代表的“明星制”演員。

高朗亭（1774—？）男，本名高月官，原籍江蘇省寶應縣，生於安慶，是著名徽班演員，工旦角。高朗亭幼時搭“安慶班”去揚州、杭州等地演戲，十六歲出名。1790年，隨安慶徽班進京演出，之後便留在北京長期演出。高朗亭飾演的雌性一顰一笑、一舉一動，神情惟妙惟肖，可見他具有深厚表演功力和高超演技。他還吸收糅合各家之長，

為日後京劇的形成做出了突出貢獻，故被尊為“二黃之耆宿”。他演戲很多，但目前僅《傻子成親》留下劇名。高朗亭除演劇水平高超外，還具有超强的管理才能，曾有“青蚨主婦”之號，任三慶班班主，掌管三慶班前後長達三十多年，後又為在京戲曲藝人組織的“精忠廟”廟首（亦稱會首）。高朗亭的弟子有陳喜官、邱玉官、蘇小三、雙鳳官、沈霞官、沈翠林等，均為著名旦角演員。目前，對高朗亭的卒年考證不詳，但有證據顯示，從道光十四年（1834年）開始，三慶班的班主已由陳金彩繼

## 小百科

**精忠庙**:精忠庙建于清康熙年间,庙内祭祀宋名将岳武穆塑像,位于北京崇文区。精忠庙是清代北京戏曲艺人的群众性行业组织,同时也是半官方的行政管理机构。名演员高朗亭、程长庚、杨月楼等曾先后担任庙首(或称会首)多年。由于机构设在精忠庙内,因以庙名作为会名。精忠庙庙首,一般由艺人公推并经主管行政部门批准方可生效。该组织在民国后,先后改名为正乐育化会、梨园公会等。此外,在天津、上海等地也有行使相应职能的组织,只是名称略有不同。

任,由此猜想,高朗亭其时可能已经去世。

由于三庆班演出的丰富和强大,继之明星演员的出现,徽班在北京的演出不断发展壮大,因此,在三庆班之后,相继有“四喜”、“启秀”、“霓翠”、“和春”、“春台”、“三和”等戏班,先后来到北京演出,在这些戏班里,除“启秀”和“霓翠”两个戏班是昆曲班外,其余者都是徽班。

在诸多徽班竞相演出于北京各戏园之时,又数其中的“三庆”、“四喜”、“和春”、“春台”四个徽班声誉最佳,影响最大,且各有特色,一时曾有“三庆的轴子(‘轴’读zhòu),四喜的曲子,和春的把子,春台的孩子”的赞誉。这句话的大致意思是,三庆班擅演有头有尾的整本大戏,四喜班擅演昆曲(腔)剧目(“曲子”指的是昆曲),和春班的武戏火炽,最受欢迎(“把子”是戏曲舞台上的专用术语,在这里专指武戏),春台班的演员以青少年为主,尤以演出徽调的“三小戏”(小旦、小生、小丑)为主(“孩子”在此泛指童伶)。所以,后人又把这四个戏班称作“四大徽班”。

此时,广泛活跃于北京戏曲舞台上的徽班演出,足



迹已遍及北京如广德楼、广和楼、三庆园、庆乐园等各大戏园，因此，这时徽班的演出以绝对优势占据了北京戏曲舞台的主导地位。但需要说明和澄清的一个问题恰在于此，今天耳熟能详的“四大徽班”在各自进京的时间上并不是同时和统一的，例如，三庆班进京是在乾隆五十五年，而四喜班进京则是在嘉庆初年（1796年后），和春班的成立已是嘉庆八年（1803年），至于春台班进京的时间不仅于史没有明确记载，而且在乾隆、嘉庆年间，以四喜班命名的戏班还不止一家，因此“四大徽班”的说法只是在各大徽班陆续进入北京演出之后才经总结比较而得出的，所以，曾有“四大徽班进京是在1790年”的说法混淆了各大徽班先后进京的时间，同时，还有人曾把1790年，也就是三庆班进京这一年视作京剧诞生的年代。尽管徽班进京是京剧得以形成的先决条件，但究其本源，这时徽班演出的曲调仍是包括二簧、昆曲、吹腔、拨子等声腔在内的综合曲调，既然徽班演出的还不是京剧，京剧诞生于1790年又从何谈起呢？因此，这些论断均缺乏历史依据。

徽班之所以能在北京长期演出并不断发展壮大并非偶然，究其原因，可大

致归纳为以下多重原因。

第一，徽班进京的时代是在清乾隆末年，这时的中国正经历着“康乾盛世”的余荫，政治、经济、文化的各项发展构成了社会稳定、经济繁荣的局面，整体相对安定的社会环境和作为清政府政治、文化中心的北京，为徽班的演出提供了发展的环境重要保证。

第二，自清世祖顺治皇帝进京以来，之后的各朝皇帝均有看戏的爱好，康熙皇帝时就已组建了承应清代内廷演戏和演乐的重要机构——南府。到了乾隆朝，乾隆皇帝不仅曾召南方戏曲艺人进京入南府演剧，还在圆明园、颐和园等皇家园林中斥资兴建戏台，每逢节庆，宫中演出频繁。“上有好者，下必有甚焉者矣”（《孟子·滕文公上》），帝王们的嗜好也使皇室贵胄、王公大臣们极力效法。他们或亲往戏园看戏，或效法皇帝在自己的府邸设立戏班供之娱乐，例如“四大徽班”中的和春班，就是由当时庄亲王出资组成的王府戏班，也叫“王府大班”。帝王与王公们的爱好也成为徽班得以在京师发展的重要基础。

第三，因徽班在进京前已融合了不同曲种和不同声腔的曲调，因而，此时



徽班的演出已不再是简单的徽戏，而是一种包括二簧、昆曲、吹腔、拨子等声腔在内的综合曲调。这种曲调的综合与整合，保证了徽班的声腔既具有高亢激越的特点，又富于深沉凝重的风格，正是徽班曲调构成的丰富多彩，使徽班的演出在北京戏曲观众听来有耳目一新之感。

第四，徽班的演出来自于民间，其“草根情结”影响至深。这里所说的“草根情结”，一个方面体现在了徽班演出剧目的题材上。据说，徽班的传统剧目有上千种，而且题材丰富，其中既有如《打樱桃》、《一匹布》等取材于民间生活的小戏、玩笑戏，也有像《昭君出塞》、《徐策跑城》等反映社会乃至政治斗争的正剧，还有如《长坂坡》、《醉打山门》、《狮子楼》、《安天会》等根据历史故事、民间传说及小说编写的剧本。这使不同文化背景、家庭出身与阶层的观众都能够在徽班的演出中寻找各自关注与喜爱的剧目。除此之外，徽班的“草根情结”还体现在徽班剧目的通俗易懂和富于浓厚生活气息方面。作为舞台演出，不论是一个剧种，还是一个剧目，如果想要得到广泛受众的认知、认同、了解乃至接受，“大众化”取向是一个至关重要的先决因素。徽班来自于民间，唱词与剧本均未经宫廷文人和士大夫修改与提高，由于创作者和受众等多方面文化素养的关系，其在唱词和念白中既有广泛的平民意识，又具有文本通俗易懂的特性，而“不经文人笔墨”、“妇孺尽能解”也恰恰符合“大众化”取向的要求，这同样是徽班得以在北京长足发展的保障。

第五，行当齐全，表演精湛。徽班的演出中既有以



## 京剧小百科

戏曲行当：戏曲行当是中国戏曲的术语，指戏曲中各演出角色的分类，是中国戏曲特有的表演体制。行当从内容上说，它是戏曲人物艺术化、规范化的形象类型；从形式上看，又是有着性格色彩的表演程式的分类系统。这种表演体制是戏曲的程式性在人物形象创造上的集中反映。每个行当，都是一个形象系统，同时也是一个相应的表演程式系统。行当最初被称为“脚色”，宋杂剧中共有末泥、引戏、副净、副末和装孤五个行当。到了清代，昆曲又有老生、正生、老外、末、正旦、小旦、贴旦、老旦、大面、二面、三面、杂等“江湖十二脚色(行当)”的细致划分。后来出现的京剧则又简化分为生、旦、净、丑四个行当，但这四个行当之下又有细致的分工。生行中有老生、武生、小生、红生、娃娃生。旦行中有青衣、花衫、花旦、闺门旦、刀马旦、武旦、老旦、彩旦等。净行中有铜锤花脸、架子花脸、武花脸等。丑行里有文丑、武丑。

唱工为主的文戏，还有以开打为主的武戏，更有以表演、念白取胜的做工戏，所以徽班的演出剧目十分丰富。除因徽班剧目取材广泛之外，更重要的原因是当时徽剧的行当发展相当完备。当时，徽剧有末、生、小生、外、旦、贴、夫、净、丑九个行当，正是行当齐全，使徽班的演出能在行当的自由支配下，不受任何限制地表现、塑造任何阶层、领域、类型的人物。同时，在长期的舞台实践中，也促使徽班的各个行当在表演中积累下了丰富的艺术经验，因而，徽班演出在表演艺术的层面上技法纯熟、表演精湛，所谓“三庆的轴子，四喜的曲子，和春的把子，春台的孩子”就可以说明这一问题。与此同时，徽班的武戏水平也很高超。这些都是徽班得以在乾隆末年、嘉庆初年的北京戏曲舞台上一显身手、自领一军的有力保障，也是京剧最终形成的先决条件。



## 京剧小百科

本戏与折子戏：本戏也叫“整本戏”，是指包含若干出（折）的大戏，一般一场演一本大戏，而几本甚至几十本的大戏则称“连台本戏”，每天演一本，可连续演许多天，甚至几个月，与连续剧的性质差不多。折子戏是针对本戏而言的，它是本戏里的一折或一出。一般，折子戏矛盾冲突尖锐激烈，表演艺术相对集中，人物形象鲜活生动，故事情节相对完整，可看性强。例如，我们把古典戏曲中的全部《牡丹亭》视为本戏，那么其中的“闹学”、“游园”、“惊梦”、“寻梦”、“写真”、“离魂”、“拾画叫画”等折，均可以视作《牡丹亭》中的经典折子戏。

## 汉调入京与徽汉合流

徽班进入北京后，在北京的戏曲舞台上站住了脚跟，这时汉戏入京又为徽班的演出注入了活力。

汉调，也称楚调、汉戏，也是今天汉剧的前身。她是流行于湖北汉水一带的地方戏曲剧种。与徽戏一样，汉调同样是个历史悠久的剧种。汉调的演出剧目非常丰富，有“汉剧八百出”之说。汉调的剧目构成主要以历史演义小说和民间故事为主，汉调最初以演出“本戏”为主，后来发展为多演“折子戏”。代表性的剧目有《战樊城》、《取成都》、《骂曹》、《醉写》、《祭江》、《祭塔》等。

源于汉调的历史悠久，她的表演艺术同样十分深厚，剧种的行当、分工也比较完备，在汉调中演员角色可以分为末、净、生、旦、丑、外、小、贴、夫、杂十个行当。

汉调的声腔以西皮、二簧为主。有学者认为，西皮来自于陕西、甘肃一带的秦腔，流传到湖北襄阳一带，经湖北艺人改造而成，所以西皮最初也叫“襄阳调”。也有学者根据考证认为，湖北人一般把“唱”字读作



## 京剧小百科

弋阳腔：中国古老的戏曲声腔之一，她源于南戏，产生于弋阳，形成于元末明初。弋阳腔与海盐腔、昆山腔、余姚腔并称为四大声腔。弋阳腔一直在民间流布，有着较强的生命力，到了明末，弋阳腔更获得观众的喜爱，她从依附昆曲到独立创作剧目，已经逐步与昆山腔形成分庭抗礼之势。

“皮”，因这种腔调来源于我国西部的陕、甘一带，所以把这种曲调称为“西皮”，取西部唱调之意。至于汉调中的二簧，是在清戏的基础上吸收了来自安徽的二簧腔加工改造而成。汉调中的二簧与徽调中的二簧名称虽然一样，但流播区域却各不相同，汉调的二簧属于弋阳腔在湖北发展的一条支脉，而徽戏中的二簧则是弋阳腔在安徽发展的另一条支脉。因此，尽管这两种二簧腔的名字相同，而且，追本溯源她们也都源于弋阳腔，但她们的声腔与板式却都各不相同。

在此需要着重强调的一个有趣的现象是，来自甘、陕秦腔的西皮属于梆子腔，二簧却是来自弋阳腔，从梆子腔和弋阳腔的归属地不难发现，属于梆子腔的西皮属于我国黄河以北的戏曲声腔，而属于弋阳腔的二簧却属于江南的戏曲声腔，这种因南北融合而出现的“皮簧合奏”实在是汉调发生发展，乃至近代戏曲声腔融合、改进中的创举。

一般认为，汉调入京的时间是在道光八年至十二年（1828—1832）之间，这是因为粟海庵居士在这一时期所著的《燕台鸿爪集》中有“京师尚楚调。乐工中如王洪贵、李六，以善为新



米应先塑像

声称于时……”的明确记载。但是，汉调入京最早却可以追溯到乾隆末年，这时北京的戏曲舞台上就有了汉调艺人的身影。四喜官可能是最早进京的汉调艺人，但是四喜官没有留下更多的生平记述，只知道他姓时，字瑶卿，是无锡人。据说四喜官最初是贵族的家奴，幼年时学唱过昆曲，后来进入北京保和部和集庆部演戏，是一名出色的旦角演员。在四喜官之后，汉调艺人入京最具声威和名望的首推米应先。

米应先(1780—1832)，字石泉，号桃林，湖北崇阳人。幼年进入戏班学戏，学成后便随戏班四处演出，在湖北演出时，人称“米戏官（倌）”。有关米应先入京时间，没有准确的记载，但米应先大致入京的时间是在乾隆末年到嘉庆初年这段时间。米应先进京后搭班享誉北京的“四大徽班”之一春台班演出，因其擅演“老爷戏”而轰动北京。后来，米应先因多年演出，积劳成疾，经常吐血，于嘉庆二十四年（1819年）回到湖北老家，在崇阳县洋泗桥建宅安家，在家中授徒传艺，登门求教者络绎不绝，还曾应邀在家乡抱病演出。

米应先身材魁梧，高音大嗓，演出知名的关羽戏有《破壁观书》、《古城会》、《战长沙》、《走麦城》等。在



## 京剧小百科

**搭班：**戏曲艺人作为某一班社演出中的成员，参加该班社演出，叫作搭班。搭班一般只是口头“合同”，但按照惯例，事先必须讲明薪金、演出剧目和在班时限。一经搭班必守班规，不许临时或突然离开这一班社。

**老爷戏：**关羽死后不但被佛、儒、道三家称为神，更被历代皇帝前后加封23次之多，其中以明万历年间“三界伏魔大帝神威远镇天尊关圣帝君”的封号为尊，所以民间历来都把“关圣帝君”视为天神，尊称其为“关老爷”。戏曲演出中便把以关羽为主角的剧目称为“老爷戏”，这类剧目有《白马坡》、《灞桥挑袍》、《古城会》、《战长沙》、《水淹七军》、《走麦城》等。如果按戏曲行当划分，“老爷戏”还可以称为“红生戏”或“红净戏”。

封建社会里，崇尚神佛是较为普遍的社会现象，关羽又是出了名的“关圣帝君”。据说，米应先塑造的关羽形象端庄威严，双眉微纵，眼不轻易睁开。在化妆上，只是略扑水粉，不涂红脸，同时重唱轻做。平时，米应先在家中也供关羽的神像，早晚烧香。每逢初一、十五，自己也必到关帝庙去参拜。唱“老爷戏”前数日，必然沐浴、斋戒，一旦到了后台便绝不与人交谈。等戏演完了还要焚香送神。可见，在那个时代里，米应先不仅把关公视作天神，而且把自己演出的关公的这个舞台人物也作为神来对待。

相传，米应先在北京三庆园演出《战长沙》中的关羽时，他不化妆，只是先穿“行头”，而后坐下用手捏脑门。等快要上场的时候，一口气把一壶酒喝光，戴上盔头和髯口，用左手水袖遮面，到台口再抖水袖亮相。这一亮相可不要紧，台下看戏的观众轰然跪倒一大片，以为是天上的“关圣帝君”到凡间“显灵”了。还有一次，是在北京西



## 京剧小百科

行头：是对戏曲服装的总称，这种称法一直沿用到今天。

河沿正乙祠，清廷的官员举行新春团拜，特约米应先演出《战长沙》，结果这次也不例外，喝了酒上场的他照样“显灵”，致使席间看戏的官员们以为真的是“关公显圣”，不由自主地起立、离座。尽管这些传说可能发生过，也许没有真实发生过，但米应先“红生戏”的表演艺术，足以令人称道却是可信的。

在四喜官、米应先入京后，汉调艺人余三胜、王洪贵、李六、龙德云、童德善、谭志道等人又相继来到北京。汉调入京后，正值徽班的演出风起云涌、声势浩大，倘若以本剧种独立组成班社演出，作为后来者的汉调，恐怕很难与徽戏相抗衡，于是汉调艺人纷纷加入徽班。湖北艺人将汉调带入北京，并投身徽班之中，使汉调和徽戏在更高的艺术实践层次有了相互融合的机会，开创了“徽汉合流”的新纪元。

“徽汉合流”之后，使正在发展壮大之中的徽班更是如虎添翼，其重要意义主要表现在以下几个方面。

第一，汉调艺人进入徽班，增强了徽班的演出阵容，更丰富了徽班上演的剧目。例如，在前面提到的多位汉调艺人中，米应先曾担任春台班的主演前后长达二十年之久；加入徽班后的汉调艺人王洪贵曾是和春班的头牌老生；李六也是春台班中的著名老生演员；余三胜虽稍晚于二人，但声名后来居上，搭春台班后，成为继米应先之后春台班首席老生。此外，他们还纷纷把自己



的代表剧目带进了徽班，像米应先的“老爷戏”，王洪贵的《击鼓骂曹》，李六的《醉写》、《扫雪》，余三胜的《定军山》、《碰碑》、《卖马》、《琼林宴》，龙德云的《辕门射戟》、《黄鹤楼》等等，这些都是汉调艺人进入徽班之前，徽班演出中所没有的剧目。

第二，汉调艺人进入徽班奠定了徽班以生角演员及生角剧目为主的演出局面。在汉调艺人进入徽班以前，徽班的主要演员大都是旦角演员，前面提到的高朗亭即是如此。除此之外，徽班的演出剧目也以旦角戏为主，如《买胭脂》、《花鼓》、《思凡》、《出塞》、《戏凤》、《挡马》、《卖饽饽》、《小寡妇上坟》、《百花公主》、《打灶王》等，这些都是旦角戏。这种情况在汉调艺人进京后发生了很大的变化，突出表现为男性角色的剧目开始增多，尤其是老生的剧目。例如，前面提到的米应先、王洪贵、李六、余三胜、龙德云都是生角演员，以道光二十五年（1845年）刊出的《都门纪略》中的记载为例，在当时

北京戏曲舞台上演出的三庆、四喜、和春、春台、嵩祝、新兴金钰、大景和等七个戏班演出的剧目共有七十余出，而以老生为主的剧目如《法门寺》、《让成都》、《三挡》、《摔琴》、《定军山》、《卖马》、《捉放曹》、《碰碑》、《打渔杀家》、《太平桥》等却占据了该总数的一半以上，这使徽班的演出格局发生了显著的变化，从而，使徽班的演出更加趋于壮大和成熟。

第三，“徽汉合流”从客观上说完善了二簧的唱腔，而且以西皮逐渐取代了徽班中原有的梆子。从此，汉调成为徽班中演唱声腔的重要组成部分，“四大徽班”所演剧目也逐渐由诸腔杂调过渡到以西皮、二簧为主，形成“班是徽班，调是汉调”的局面。

正是在前面徽班进京的契机上，汉调入京后的“徽汉合流”，为发展中的徽班注入了活力，使徽戏与汉调进一步在合作与交流中融合，并在融合的基础上，共同走向壮大，这也为京剧的形成奠定了基础。



## 京剧“老生三鼎甲”

徽班进京以后，经过“徽汉合流”，徽班又在演出实践中吸收了昆曲、梆子等戏曲剧种的营养，使自己的演出在实践、融合中不断发展壮大，而逐渐向一个独立的剧种过渡。

据戏曲史学家考证研究，京剧形成的时间还没有一个十分准确的年限。这也恰恰符合事物发展规律，因为一个剧种的形成，必然由量变向质变过渡，而要在历史中查考到京剧具体在哪一年形成，也不现实，但目前认为京剧的形成是在1840年左右的观点，还是得到了戏曲理论界的普遍认可，也可以说，京剧是在徽班进京五十年后才基本形成的。

然而，这样说却不等于“京剧”这一专有称谓也是在1840年时出现的。“京剧”这个专有名词正式出现，要比京剧实际形成的大致时间晚上三十多年。“京剧”最早出现在清光绪二年（1876年）的上海《申报》上，所以称其为京剧，是因为徽班演出的这个汇集徽戏、汉调、昆曲、梆子等剧种风格特色的新剧种的形成地在北京。在此之前，京剧曾被称为皮簧（黄）、二簧、黄



腔、京调、京戏等，后来北京改名为北平，京剧也随之被称为平剧，又因京剧是全国的第一大剧种，几乎遍布中国的每一个省份，所以京剧也有“国剧”的叫法。

既然“京剧”这个名词是在1876年才出现的，何以见得京剧是在1840年左右形成的呢？

在道光二十五年刊本的《都门纪略》中，记录下了三庆班、春台班、四喜班、和春班、嵩祝班、新兴金钰班、大景和班等七个当时在北京有很大声誉的戏班、演员和演出剧目（具体记录此处从略，可参考《中国京剧史》、《京剧发展史略》等）。从这份记录中可以看出，上述七个戏班的演出剧目共七十多出（重复者不计），其中已经出现的《法门寺》、《文昭关》、《让成都》、《定军山》、《碰碑》、《琼林宴》、《探母》、《捉放曹》、《击鼓骂曹》、《打渔杀家》、《南天门》、《清宫册》、《祭塔》、《回龙阁》、《芦花河》、《水淹泗州》、《钓金龟》、《阳平关》、《断密涧》、《二进宫》、《铁笼山》、《五台会兄》等成形剧目，仍然在今天的京剧舞台上演出。

这些演出的剧目可以反映出，当时“二簧”和“西皮”不仅已经成为徽班

演出中的主要声腔构成，“皮簧合奏”已将“二簧”和“西皮”有机地融合在了一个剧目当中（如《文昭关》、《捉放曹》等）。此外这一时期，“二簧”和“西皮”的曲调在板式上也有了很大的发展，此时如“二簧”中的倒（导）板、慢板、原板、散板以及“反二簧”（如《碰碑》）和“西皮”中的倒（导）板、慢板、原板、二六、快板、散板等板式均已出现。声腔的统一与确立成为京剧作为一个独立剧种产生的标志。

随着声腔艺术的融合与统一，在这一时期，京剧在字韵方面的“十三辙”以及唱念中的“四声”、“上口字”、“尖团字”已初步确立。但除“十三辙”外，涉及京剧音韵的“四声”、“上口字”和“尖团字”还保留着安徽、湖北等不同的地方语言及语音特色，甚至有些还保留着中古音的痕迹。尽管这也是徽、汉融合的结果，但不得不承认，这种来自不同地域字音与字韵的融合成就了京剧独特而又系统、完备的音韵结构。因而，有人把京剧简单地归纳为京字、京音和京韵并不准确。

此外，通过上述剧目还可以看出，在七个戏班所演出的七十余个剧目中

## 京剧小百科

十三辙：辙也可以理解为韵，在北方说唱中，把字音的韵母按韵母相同或相似的基本原则归纳出的分类，将每一辙中具有代表性的两个字命名为该辙的名称，以便演唱、念白时在韵脚上合辙押韵，易读易听，并富于音乐的美感。十三辙包括“发花”、“梭波”、“乜斜”、“一七”、“姑苏”、“怀来”、“灰堆”、“遥条”、“由求”、“言前”、“人辰”、“江阳”、“中东”。为便于记忆，前人曾把十三辙简化归纳为十三个字的一句话“俏佳人扭捏出房来，东南西北坐”，后人也有将其改为“要学会唱念做打基础功才有根”或其他。

三鼎甲：古代科举制度中状元、榜眼、探花的总称。状元、榜眼、探花如一鼎之三足，故称三鼎甲，简称鼎甲。

(重复者不计)，已经出现了老生、小生、正旦、花旦、武旦、老旦、净丑和丑旦等行当，并且随着行当的确立，也出现了第一代京剧演员。

京剧是在不断的融合、演进、发展和变化中得以形成的，因此，当京剧作为一个独立的剧种演出时，多是由徽班中的徽戏和汉调演员经过渡而成为第一代京剧演员的。从清道光二十年（1840年）至咸丰末年，京剧舞台上出现了对后世影响至深的最杰出的三位京剧演员，他们分别是程长庚、余三胜和张二奎，人们把他们称为京剧“老生三鼎甲”或“老生三杰”。

程长庚（1811—1880），原名程椿，谱名程闻檄，字玉珊，乳名长庚，成名后寓所名为四箴堂。安徽潜山人。程长庚出科于徽班，曾接受过系统正规的科班



程长庚戏画像，《群英会》中饰鲁肃



## 京剧小百科

文武昆乱不挡:指京剧演员戏路宽广,才能全面,不论以唱功为主的文戏,还是以武功为主的武戏,不论是昆曲,还是乱弹(旧时把京剧等昆曲以外的戏曲剧种称为乱弹),无所不能,而且在演出时无不具有相当的艺术质量。

四功五法:戏曲表演中的术语。四功是指唱、念、做、打四项基本功,是戏曲舞台上不可缺少的表演手段。五法一般是指手、眼、身、法、步,即其中每一项都有其严格规范的训练方法。近年来,各界对“四功五法”的提法又有进一步的探讨,但并无定论,故在此不做介绍。

训练,文武昆乱不挡,唱念做打俱佳。因程长庚本是徽籍,又出身徽班,演唱中也带有明显的安徽乡音,故程长庚有“徽派老生”、“徽班领袖”之称,在“老生三鼎甲”中,他对京剧乃至后世的影响也最大。

程长庚于道光年间入京搭班三庆班,他初登北京剧坛,声誉一般,后刻苦钻研三年,又向前辈同行求教,艺事大进。据说,在一次堂会戏上露演《文昭关》,声腔激昂,神情动人,由此声名大振,在道光二十五年前后,已成为三庆班的首席老生和领班人,同行均尊称其为“大老板”。

程长庚精于唱功,嗓音条件尤为出众,他的嗓音内行话称之为“脑后音”,讲求字正腔圆,少有花哨,因而沉雄爽朗。据说他在舞台上演出能始终以“乙字调”(等于今天所说的A调)演唱,且嗓音洪亮、“穿云裂石”、“余音绕梁”、“沉雄之致”,足见他的演唱艺术非常精湛。他在演唱上,除了具有优越的天赋条件,还能兼收并蓄、博采众长,他在徽戏的演唱风格中,又能吸收、借鉴昆曲、京腔、汉调的演唱技巧,并且能做到声情交融、声情并茂。在表演上,他十分善于体察人物的性

堂会戏：是明清至民国以来，戏曲演出中的一种既特殊又重要的演剧形式。由个人出资，邀集一个或几个戏班中的若干著名演员、艺人，在年节或喜寿日在私宅、饭庄、会馆、戏园为自家作专场演出，以此招待亲友。堂会戏的演出剧目及演员则由出资方与戏班协商而定，堂会戏上的演出剧目、演员阵容及搭配，有时是在营业演出中难得一见的。有时出资方自己也会在堂会上粉墨登场，或与艺人同台。堂会戏演出的收入，往往高于艺人日常营业演出数倍，有的甚至可能高于营业演出5~10倍。

科班：旧时培养戏曲演员的场所，科班兴起于明代，清末民初随着近代戏曲的兴起，又相继出现了一批专门培养童年演员的科班，其性质与今天的戏曲学校有相似之处，但旧时科班没有文化课教学内容，并且一直沿用体罚教育模式。所谓“科班出身”，是指经过正规培养、训练的戏曲演员。

格、身份，注重表现人物的气质与神采，做功身段遵循老徽班演法，绝不稍逾规矩，沉稳凝重。

由于是科班出身，接受过系统、扎实的专业训练，所以他能演的剧目十分丰富，不仅老生本工的角色，而且武生戏、净角戏也都能演。程长庚的擅演剧目有《群英会》、《战樊城》、《文昭关》、《鱼肠剑》、《捉放曹》、《取成都》、《龙虎斗》、《镇潭州》、《让成都》、《举鼎观画》、《状元谱》、《天水关》和昆曲《钗训大审》等。因演出《群英会》曾有“活鲁肃”之誉。

据说，程长庚的“老爷戏”，曾受前辈艺人米应林的指点，因而，做派着重神威端庄，如他所演的《临江会》、《战长沙》、《华容道》等都非常出色。程长庚虽然擅演剧目很多，但他对演出剧目的选择却极为严格，凡是他认为不合情理或与历史太无根据的戏如《战北原》、《空城计》、《武家坡》、《回龙阁》、《算粮》、《大登殿》等，他都坚决不演。不过也有学者认为，京剧故事大多本来就与历史真实有着较大的出入，程长庚所以不演上述剧目，更可能是他本人惯于演出“端凝肃穆”的正剧，却不擅长这类兼有噱头、风趣的剧目表演，故而藏拙回避不演，对此说法或备一说。

程长庚除了是一位优秀，并且对京剧艺术发展起到重要推动作用的京剧演员外，还是一位非常出色的戏班管理者。程长庚执掌三庆班多年，排演了如36本《三国志》和24本《龙门阵》等连台本戏，还担任精忠庙会首多年。执掌三庆班期间，程长庚还积极培养青年，像后来京剧“老生新三鼎甲”中的谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙以及杨月楼等无不得到程的教益，此外，票界的周子衡

站台:是指在演出开始以前,男性旦角演员必须站在舞台上,供台下观众欣赏,若遇达官富豪为之欢愉,演员还要陪其玩乐。站台不仅是当时一种扭曲并超出戏曲欣赏范畴的行为,更是有损戏曲演员人格的一种陋习。

学程成就很好。程长庚还改革剧场陋习,废除了“站台”等旧时陋习,并且不让观众在演唱时“叫好”,也不许观众在演出时在台下吸烟,否则立即停止演出。程在晚年还积极兴办三庆科班(又名四箴堂科班),遍请名师,培养京剧人才,像后来京剧名宿张淇林、钱金福、陈德霖等均出自该科班。程长庚卒于光绪五年农历十二月十三日,时为公元1880年1月24日。

余三胜(1802—1866),本名开龙,字启云,湖北罗田人。出身湖北汉调戏班,原为汉调末角演员,道光初年入京后,搭“四大徽班”之一的四喜



余三胜泥像,人物为《黄鹤楼》中的刘备



班，在道光二十五年前，已是四喜班的首席老生和领班人。因余三胜是湖北人，最初又是汉调演员，所以人们又把余三胜称为“汉派老生”。

在“徽汉合流”之前的徽班中，虽然徽戏里也有二簧腔调，但腔调平直，缺乏旋律和韵味，然而，出身汉调戏班的余三胜，嗓音醇厚、声调优美。他在汉调皮簧和徽戏二黄腔调的基础上，充分吸收昆曲、梆子等剧种的声腔艺术，创造出抑扬婉转、流畅动听的京剧唱腔，因此，当时余三胜以擅唱“花腔”著称。所谓“花腔”，主要是指唱腔的旋律丰富、多变。余三胜在京剧唱腔的创造，主要在于丰富和加强了京剧唱腔的旋律，进而打破了之前徽班演唱“时尚黄腔喊如雷”的局面。据记载，京剧中的二簧反调，如《碰碑》、《乌盆记》、《朱痕记》等剧中的反二黄唱腔，均始创于余三胜。

余三胜在京剧的唱腔革新中，还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，又不失京剧具有徽汉地域风格特点的字音和声调，从而，使“湖广音”、“尖团字”和“上口字”成为京剧的主要音韵基础，后世集京剧老生之大成者的“梨园汤武”、“名伶大王”谭鑫培，在很多唱腔方面均受到余三胜的影响。

余三胜所擅演的有《四郎探母》、《定军山》、《秦琼卖马》、《战樊城》、《鱼肠剑》、《击鼓骂曹》、《捉放曹》、《碰碑》、《琼林宴》、《朱痕记》、《乌盆记》、《摘缨会》等。以这些剧目在今天的京剧演出情况来看，余三胜绝非是仅靠唱功且以“花腔”取胜的京剧演员，若非唱、做兼长，恐怕很难胜任上述中如《四郎探母》、《定



军山》、《秦琼卖马》、《战樊城》、《琼林宴》等些唱做并重的剧目。

天津泥塑艺人张明山曾塑造过余三胜饰《黄鹤楼》中刘备泥塑一座，形神兼备。源于时代因素，余三胜没有留下任何图像资料，后人也只能通过这座泥塑的照片，得以领略余三胜的风貌。

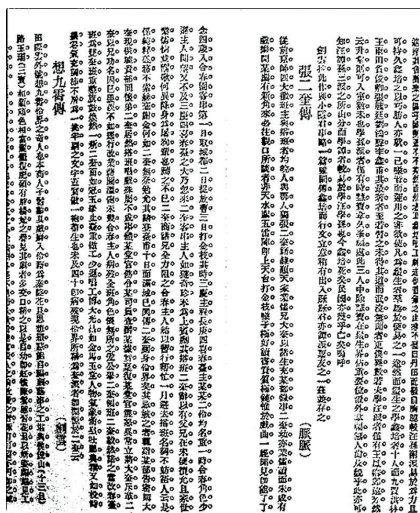
相传，余三胜熟读《杨家将》，又是编词编腔的行家里手。一次余三胜与名旦胡喜禄演《四郎探母》，余三胜饰演杨延辉，胡喜禄饰铁镜公主，但开演时间到了，胡却因故迟到误场。余三胜从容上场，为了拖延时间，等待胡喜禄上场，余三胜在把唱段中仅有的四个“我好比”唱词唱完后，在“我好比潜龙困在沙滩”之后，又即兴编词加唱了“我好比中秋月乌云遮掩”、“我好比东流水一去不还”等七十四句“我好比”的唱腔，直到后台管事示意胡喜禄已化装来到台口，才按照戏中的原词继续往下唱“想当年沙滩会一场血战”。一场在今天视之为演出事故的风波，凭借余三胜的机智和沉着就这样化险为

夷。事后，有人问余三胜：“如果胡喜禄还不来，您怎么办？”余答：“我的‘我好比’八十句为度，若喜禄还不到，我就改唱功为念白，历叙天波府的家事，可以整整说上半天！”

**张二奎**（1814—1864），原名张士元，字子英，成名后寓所名为“忠恕堂”。一般认为他是直隶衡水人（今河北省衡水市）。

张二奎幼年随先辈经商入京，曾入私塾读书。二十多岁时，张二奎进入工部都水做经承，因酷爱京剧且嗓音洪亮，经常以票友的身份到和春班义务演唱，后因触犯朝廷“凡在朝任职者，不得粉墨演剧”的规定而被革职。二十四岁时，他因生计而“下海”演出，方取艺名张二奎，从此成为职业京剧演员。

张二奎体貌轩昂、仪表英伟，更有一副“字字坚实，颠扑不破”的好嗓子，所以，在他“下海”后先搭和春班，一登台演出便备受观众瞩目，从此声名大噪。此后，张二奎又搭四喜班，不久成为了班里的首席老生演员和领班



张二奎传(载《菊部丛刊》)

人。咸丰初年，张二奎离开四喜班，与大奎官（刘万义）共同组建双奎班。张二奎的横空出世，使得他在北京剧坛的声誉一度超过余三胜和程长庚，所以，他在程长庚之前就曾被推选为“精忠庙”会首，由此可见，张二奎在当时北京戏曲界的影响。

相传，张二奎扮相雍容华贵、端庄豪气，这使他擅长扮演帝王贵胄一类的老生角色。所以，他素以演老生王帽戏而驰名剧坛，尤为难得的是，票友出身的他，还兼演短打武生戏。他在演唱、念白的声腔字音上，充分吸收了北京的语音特点，多用北京字音（内行称之为“怯音”），一改徽调、昆曲、汉调等地域性语音，迎合了北方（特别是北京）观众的欣赏习惯，给人以吐字清

京剧小百科

票友：相传清代八旗子弟凭清廷所发“龙票”，为清廷宣传，赴各地演唱子弟书却不取报酬。后来票友一词逐渐演变为喜爱演唱、演戏却不以专业演戏为业的爱好者。但也有人认为，只有参加票房活动的爱好者才能称为票友。

票房：指戏曲、曲艺爱好者经常聚会、清唱、演戏的组织 and 场所。

下海：戏曲界把非职业演员（或票友）转为职业演员称为“下海”。



晰，行腔朴素自然、朴实无华的感受，因此，赢得了大量年轻观众的追捧，这也是当时盛传“年少争传张二奎”的重要原因。张二奎还创造了重气喷字的唱法，这也是梆子腔的演唱特点，如《打金枝》中唱到“把王催”就属这类唱法，听来干净利落，给人以痛快淋漓的艺术感受。时人咏谓：“四喜一句‘把王催’，三庆长庚也皱眉。怜他春台余三胜，《捉放》完时饶《碰碑》。”一作：“四喜来个张二奎，三庆长庚皱皱眉。和春段二不上座，急得三胜唱两回。”由此，可知张二奎当时受戏曲观众欢迎的程度。

张二奎的常演剧目有《金水桥》、《打金枝》、《取成都》、《取荥阳》、《大登殿》、《回龙阁》、《桑园会》、《四郎探母》、《牧羊卷》、《捉放曹》、《五雷阵》、《恶虎村》等。因他开创的老生流派在字音上大量吸收京音，故而，由他创立的老生流派被称为“京派”或“奎派”。

张二奎的弟子传人有同治年间著名

武生俞菊笙、杨月楼，俞、杨二人曾有“忠恕堂文武双璧”之称。此外，在唱法上私淑“奎派”者还有许荫棠、韦九峰、周春奎、刘景然等。原来，戏曲界一直认为张二奎卒于咸丰十年（1860年），近年，经学者王政尧教授考证得出张二奎是在同治三年（1864年）才故去的。

程长庚、余三胜和张二奎分别根据各自不同的艺术经历与演唱特长，在京剧形成初期形成了京剧中徽、汉、京三个具有不同地域风格的艺术流派，因此，他们创立的流派既被称为徽派、汉派和京派，又被称为“程派”、“余派”和“奎派”，这三位艺术家在改革徽戏、汉调，融合昆曲、梆子，最终促成京剧发生、发展过程中，都起到了举足轻重的作用。当然，在京剧形成初期，北京戏曲舞台上出色的京剧演员并不止这三位，还有卢胜奎、王九龄、薛印轩等知名老生演员，他们对京剧艺术的发展同样做出了不可忽视的贡献。



## “同光十三绝”

京剧作为一个戏曲剧种，自1840年左右形成以来，一直以旺盛的活力在京师的戏曲舞台上呈现着勃勃生机。在经过道光、咸丰时期以来出现的“老生三鼎甲”后，在同治、光绪时期，京剧迎来了历史上第一个发展的高峰期，这一时期京剧代表性的演员可简单概括为“同光十三绝”。

所谓“同光十三绝”，实际是一幅工笔重彩的戏曲人物肖像画《同光名伶十三绝》，画的署名是沈容圃，沈是一位生卒、经历均不可考的民间画师。沈容圃曾以写实手法，为当时很多京剧演员绘制过戏曲人物肖像画，目前可知的有《群英会》、《思志诚》、《雁门关》等。据说沈容圃曾选择同治、光绪时期，艺术成就最高、影响最大的十三位京剧演员的戏曲人物画像统一绘制在一幅长卷中，命名为《同光名伶十三绝》。下面对照图片，对这十三位演员的姓名、工习行当、剧目、剧中人物以及从艺简介，由左至右依次做以说明。

1.郝兰田（老旦），饰《行路训子》中的康氏；2.张胜奎（末），饰《一捧雪》中的莫成；3.梅巧玲（旦角），饰《雁门关》中的萧太后；4.刘赶三（丑角），饰



《探亲》中的乡下妈妈；5.余紫云（旦角），饰《彩楼配》中的王宝钏；6.程长庚（老生），饰《群英会》中的鲁肃；7.徐小香（小生），饰《群英会》中的周瑜；8.时小福（旦角），饰《采桑》中的罗敷；9.杨鸣玉（丑角），饰《思志诚》中的闵天亮；10.卢胜奎（老生），饰《战北原》中的诸葛亮；11.朱莲芬（旦角），饰《琴挑》中的陈妙常；12.谭鑫培（武生），饰《恶虎村》中的黄天霸；13.杨月楼（老生），饰《探母》中的杨延辉。

郝兰田（1832—1872），祖籍安徽，为“通天教主”王瑶卿之外祖父。

原系徽戏演员，初习青衣，又改老生。清道、咸年间入京，入三庆班，班中缺少老旦演员，郝改工老旦，吸取各家之长，把老生唱法糅进旦角唱腔，创出风格独具的老旦新腔，提高了老旦行当的地位。以《钓金龟》、《行路哭灵》、《滑油山》、《目连救母》、《游六殿》、《徐母骂曹》等最为出色，享誉一时。与谭志道均为京剧老旦的奠基者。后学者谢宝云、龚云甫等。

张胜奎，生卒年不详。又名张奎官，北京人。先后搭双奎班、四喜班、胜春班、同春班，曾自组阜成班。他继承“奎派”京字京音的风格，嗓音却又



同光名伶十三绝



接近余三胜。精于念白，做派逼真，擅演《一捧雪》、《天雷报》（《青风亭》）、《徐策跑城》、《四进士》等末行应工的“衰派老生”戏，有“活莫成”（《一捧雪》中的人物）之誉。

梅巧玲（1842—1882），正名芳普，字筱波，号慧仙，成名后寓所名为“景和堂”，绰号胖巧玲，江苏泰州人。梅巧玲幼年入福盛班向杨三喜学昆旦兼皮黄青衣，又向罗巧福学花旦，艺成后崭露头角，为四喜班主要旦角，三十多岁即掌管四喜班。他擅演剧目有昆曲《百花赠剑》、《刺虎》、《思凡》、《小宴》等，京剧《盘丝洞》、《梅玉配》、《浣花溪》、《虹霓关》、《胭脂虎》、《彩楼配》等，尤为出色的是《雁门关》、《四郎探母》等一类的旗装戏。梅巧玲的长子梅雨田是著名京剧琴师，号称胡琴圣手。次子梅竹芬，工旦行，早逝。梅竹



同光名伶十三绝



## 京剧小百科

末：原为戏曲行当之一，位置在生、旦、净和丑之间，今天可以理解为剧中次要的生行角色，主要以念白和做表为主，例如京剧已经将末行并入生行的范畴。

芬之子即是后来世界闻名的京剧大师——梅兰芳。

刘赶三（1816—1894），名刘宝山，字韵卿，号芝轩，天津人。刘本是商人子弟，但因求取功名屡考不中，遂由票友转而“下海”成为专业演员。他先学老生后改丑行，先后搭永胜奎社、三庆班、和春班、双奎班、春台班、四喜班等戏班。因他同时在三个戏班“赶场”演出，被同行讥为“赶三”，他便以此为艺名。刘赶三嗓音清亮，做表传神，又有较高的文化修养，可以根据剧情编写唱词。刘赶三的擅演剧目有《请



《探亲家》中刘赶三饰乡下婆婆，刘骑的驴即是传说中的“墨玉”

## 京剧小百科

赶场:指演员在同一天里到不同的戏院、剧场演出,即在一个戏院演出完后又要赶到另一个戏院演出。

医》、《连升店》、《刺汤》、《逛灯》、《法门寺》、《十八扯》、《拾黄金》等戏,尤擅演出“丑婆”戏,如《探亲家》的乡下妈妈,堪称一绝。他演此剧时骑真驴上台,据说这匹驴全身漆黑、四蹄皆白,故名“墨玉”,经过训练,“墨玉”上台演出向来听从指挥,故刘赶三每演此剧,北京观众必争相前往。

余紫云(1855—1899),名余金梁,谱名科荣,字砚芬,湖北罗田人。“汉派”老生余三胜之子,工青衣、花旦。余紫云幼年随父进京,入“景和堂”从梅巧玲习花旦,并私淑胡喜禄的青衣表演。他唱做兼善、戏路宽广,“晓工”堪称一绝。他的擅演剧目花旦戏有《打面缸》、《虹霓关》、《梅龙镇》等,青衣戏有《彩楼配》、《三击掌》、《探寒窑》、《宇宙锋》、《玉堂春》等,均极出色。余紫云兼取花旦、青衣的表演技巧,对京剧旦角表演的发展起到了承上启下的作用。余紫云之子余叔岩,是民国年间著名京剧老生演员。

程长庚因在“老生三鼎甲”中已对其有了详细的介绍,故在此从略。

徐小香(1832—1912),原名徐馨,字心一,号蝶仙,寓所名“闻德堂”,后改“岫云堂”,祖籍江苏常州,生于苏州吴县。幼随其父居京,酷爱小生艺术,私淑曹眉仙。后投“吟秀堂”潘氏门下习艺,满师后搭四喜班,后入三庆班。能戏甚多,昆乱不挡、文武皆能。擅演剧目有《拾画》、《惊梦》、《奇双会》、《举鼎观画》、《八大锤》、《雅观楼》、《起布问探》、《辕门射戟》、《罗成叫关》、《监酒令》、《孝感天》、《借赵云》等,与程长庚、卢胜奎等合作演出连台本戏《三国



余紫云便装照



时小福便装照

志》，饰周瑜一角，有“活公瑾”之誉。他的演唱融汇了老生和青衣的旋律，又加以变化，强化小生“刚音”，突出了人物的阳刚之气。徐小香弟子颇多，王楞仙等曾受其教益，以程继先最为神似。

时小福（1846—1900），原名时庆，字琴香，江苏吴县人。四喜班的著名青衣演员，在梅巧玲之后任四喜班班主，兼“精忠庙”会首。时小福昆乱皆精，嗓音高亢嘹亮，唱腔是私淑胡喜禄，但吐字行腔仍有徽戏味道。时小福擅演悲剧，代表剧目有《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。他肯与传艺，弟子颇多，均以“仙”字排名，其中梅兰芳的开蒙老师吴菱仙，就是他的得意弟子。

杨鸣玉（1815—1894），本名杨阿金，号鸣玉，因排行三，人称杨三，祖籍江苏扬州。幼年入苏州昆腔科班，先学昆生后改昆丑，奠定扎实的文武功底。道光年间，杨鸣玉进京搭四喜班，武戏能演《盗甲》、《问探》等，文戏能演《借靴》、《访鼠》、《风筝误》等，另如《活捉》、《下山》、《教歌》、《扫秦》、《打花鼓》、《思忠诚》均是他的杰作，足见杨是一位全才的苏（昆）丑演



## 京剧小百科

猴戏：专指戏曲舞台上主要角色为《西游记》中孙悟空的剧目，如《水帘洞》、《闹龙宫》、《安天会》、《三打白骨精》等均是知名的猴戏。猴戏在脸谱、扮相、表演各有不同，又分南北两派，北派代表人物有杨小楼、郝振基、李万春、李少春等，南派代表人物有郑法祥、盖叫天、张翼鹏、张二鹏、小王桂卿等。

员。在杨病故后，曾有“杨三已死无苏丑，李二先生是汉奸”的说法，其中“李二”指的是签订《马关条约》的李鸿章，由此足见杨鸣玉在丑角中的影响。

卢胜奎（1822—1889），卢胜奎是他的艺名，绰号卢台子，原籍江西（一说安徽潜山）。他出身宦人家，因科考不中，又酷爱戏曲而入三庆班，时值张二奎风靡一时，故他取艺名胜奎，意思是要胜过张二奎。卢胜奎在三庆班尊程长庚为师长，凡程长庚不演的戏多由卢演，如《空城计》和薛平贵的戏等。卢胜奎唱腔平整稳练，擅演剧目有《盗宗卷》、《空城计》、《琼林宴》等，尤擅长扮演诸葛亮，有“活孔明”之誉。同时，由于卢胜奎有文学根底，他还是一名出色的编剧，三庆班的36本连台本戏《三国志》和24本《龙门阵》及其他一些剧目，均出自卢胜奎的手笔，很多经他编演的京剧一直流传至今，成为京剧保留剧目。

朱莲芬（1837—1884），原名朱延禧，字水芝，号福寿，寓所名“紫阳堂”，祖籍江苏元和。朱莲芬幼学昆旦兼习皮黄，尤精昆曲。同治年间入四喜班，擅演《思凡》、《琴挑》、《寻梦》、《寄扇》、《相梁刺梁》、《金山寺》、《盘秋》、《双拜月》、《双沙河》、《贪欢报》、《虹霓关》、《小放牛》等。朱莲芬弟子有陈德霖等，朱子朱桂秋，初学老生，后改学花旦，名震一时。

谭鑫培（1847—1917），是继程长庚之后，对京剧艺术发展做出重要贡献的京剧功臣，对于这位号称“梨园汤武”的一代宗师，我们将在下一章节中做详细的介绍。

杨月楼（1844—1889），原名杨久昌，谱名杨久



先，字月楼，安徽怀宁人。因演猴戏驰名，又得外号“杨猴子”。杨月楼于咸丰年间随父杨基旺（杨二喜）到北京，被张二奎收为弟子，习老生并兼习武生，与俞菊笙并称“忠恕堂文武双璧”。同治年间到上海搭班，声誉大振，后因故返京，在春台班演老生。光绪初年赴沪，不久又回京搭三庆班，为程长庚青睐，程逝世后，继任三庆班班主近十年，兼任“精忠庙”会首。光绪十四年（1888年）入升平署，兼领三庆班。杨月楼嗓音洪亮，文武兼备，擅演《打金枝》、《四郎探母》、《五雷阵》、《长坂坡》、《恶虎村》、《连环套》及《安天会》、《水帘洞》、《泗州城》等猴戏。杨月楼之子杨小楼是清末民初的著名京剧武生演员，与梅兰芳、余叔岩并称为“京剧三大贤”，被尊为“武生泰斗”、“国剧宗师”。

有关“同光十三绝”的艺术经历，暂时先介绍到这里。感兴趣的读者，可以通过《同光朝名伶十三绝传略》等其他资料，对他们的艺术经历做进一步详细了解。

从《同光名伶十三绝》中的人物来看，“十三绝”中共收录了三个行当的演员，即六生（含老生、小生、武生、

未）、五旦（含青衣、花旦、老旦）、二丑（含文丑、武丑），由此可以看出，在同、光时期，京剧行当的发展与划分已经相当完备，京剧剧目的构成也相当丰富，与此同时，“四大徽班”及京中其他戏班的京剧演出也已名副其实地体现了“文武昆乱不挡”的艺术特征，这些都是京剧走向成熟的标志。

不过需要说明的是，《同光名伶十三绝》虽然展现了京剧形成后，进入第一个发展高峰期的代表人物，但这十三位艺术家并不能完全代表和展现同光时期北京京剧舞台上的杰出艺术家。最突出和明显的是，其中没有一位同、光时期的净行（花脸）演员。其实，此时饮誉京城并开宗立派的花脸艺术家尚不止一位，像庆春圃、徐宝成、钱宝峰、何桂山、穆凤山、黄润甫、金秀山等都是这一时期京剧净行中的杰出代表人物。除此之外，像老生中的汪桂芬、孙菊仙、刘鸿昇、许荫棠等，武生中的黄月山、李春来、俞菊笙等，小生中的鲍福山、德珊如、朱素云、陆华云等，旦行中曾与梅巧玲同时齐名的胡喜禄，以及稍后的方松林、陈宝云、余玉琴、杨朵仙、路玉珊、朱文英……均是同、光或光绪年间京剧的杰出代表人物，所以，



《同光名伶十三绝》虽然展现了这一时期京剧舞台上的部分著名演员，却并不能完全体现出这一时期京剧舞台上的实际风貌。

此外进一步推查，这幅《同光名伶十三绝》长卷最初“现身”是在日伪统治北京的1943年，当时为北京琉璃厂集粹山房经理周殿侯所获，后由《三六九画报》总编朱复昌以400元购得，朱氏将其缩小影印并附《同光朝名伶十三绝传略》，由朱所在的《三六九画报》发行出售。尽管朱复昌曾遍请京中名伶为《同光朝名伶十三绝传略》作序说明，然而在1943年《同光名伶十三绝》“惊现于世”之前，该长卷却从未被人发现或见于任何文字记载，这就不得不引起人们对这幅戏画真伪的怀疑。

据前辈京剧专家翁偶虹回忆，他的老师胡子钧先生曾看见过沈容圃绘制的若干种戏曲人物画的单人册页，其中就有何桂山、钱宝峰、俞菊笙等勾脸戏人物的戏画，且脸谱画得精细逼真。而据皇室后裔、京城名票溥侗（红豆馆主）说：“这张‘十三绝’，本不是沈容圃的初稿，是把沈容圃所画的单人册页拼凑成图的，可能是那几幅勾脸的人物已被嗜者购藏，寻觅不到，因而缺少净角。不然，何桂山、钱宝峰都是当时享有盛名的净角，俞菊笙的昴日鸡，武生勾脸，也很名贵，沈容圃不会有所偏见，遗弃了他们。”（翁偶虹《泛谈“十三绝”》）由此可见，这张“同光十三绝”集体“现身”的长卷是否真的出自沈容圃本人之手，还是由后人托沈容圃之名将沈氏若干不同的戏曲人物画集中绘在一幅长卷上，还有待进一步考证。



## 京剧小百科

程式：戏曲中运用歌舞手段表现生活的一种独特的技术格式。戏曲中的唱念做打，一招一式都有程式，每一程式都蕴含着培训演员的规范与演员表演的深厚功力。例如，戏曲演出中的亮相、引子、定场诗、坐场白、搭架子、抄过场、起霸、趟马、走边、耍下场、跑圆场等均有程式要求的一定之规。

汪桂芬(1860—1906)，名谦，字艳秋，绰号“汪大头”，安徽潜山县人。九岁入陈兰笙“春茂堂”学戏，工老生兼学老旦。青年时拜樊景泰为师改学胡琴伴奏，曾代师为程长庚操琴，因耳濡目染对程派艺术颇为了解，程去世后，汪桂芬于光绪八年(1882年)搭春台班，初演《文昭关》、《天水关》，模仿程长庚可以假乱真，颇受观众欢迎，有“长庚再世”之誉。光绪二十八年(1902年)被选入宫廷升平署承差演戏。汪桂芬宗法程长庚，唱腔字音保留了很多徽派风格，他唱腔浑厚刚劲、朴实无华，富于感情，世称“汪派”。汪常演的老生剧目有《长亭会》、《文昭关》、《让成都》、《天水关》、《捉放曹》、《朱砂痣》等，宗程长庚一路的“老爷戏”有《战长沙》、《华容道》等，老旦剧目有《钓金龟》、《游六殿》、《打龙袍》等。汪的传人不多，最有成就的是王凤卿与郭仲衡，私淑者有谢宝云，此外，票界的邓远芳在继承汪派戏上也颇有成就。清末民初，随着留声机的传入，20世纪初，京剧演员开始接受唱片公司的邀请灌制唱片，汪桂芬一生却没灌过唱片，但北京同仁堂乐家曾藏有汪桂芬《捉放曹》的腊筒，汪桂芬乃至程长庚的演唱风格可以借助该腊筒以及汪派传人传世的唱片，领略其大致的风貌。

## “梨园汤武”

京剧在同治、光绪时期得到了空前和迅猛的发展，名演员数不胜数，与此同时，京剧音韵、唱腔、行当以及表演程式的形成与确立，使京剧朝着规范化的方向发展。在“老生三鼎甲”之后，京剧界又出现了以汪桂芬、谭鑫培、孙菊仙为代表的京剧“老生新(后)三鼎甲”。

在“新三鼎甲”中有一位重要的老生演员，他就是曾经出现在“同光十三绝”中的谭鑫培。在京剧的历史上，谭鑫培不仅是开创谭派老生艺术的一代宗师，还是继程长庚之后，对京剧的发展做出过重要贡献的开拓者与革新家。京剧大师梅兰芳先生在他的《舞台生活四十年》中说：“我心目中的谭鑫培、杨小楼这二位大师，是对我影响最深最大的，虽然我是旦行，他们是生行，可是我从他们二位身上学到的东西最多最重要。……我认为谭、杨的表演显示着中国戏曲表演体系，谭鑫培、杨小楼的名字就代表着中国戏曲。”由此可见，谭鑫培在梅兰芳先生心目中乃至在京剧中的重要地位。与此同时，比谭稍晚出现的王瑶卿也是一位杰出的京剧旦行的

孙菊仙(1841—1931),本名孙濂,字菊仙,号宝臣,外号“孙一嘢儿”,晚年用“老乡亲”为艺名,天津人。孙菊仙平时喜好京剧,三十六岁后投师程长庚,成为专业老生演员。1885年后掌四喜班多年。1886年入选升平署承差。孙菊仙嗓音洪亮宽阔、豪迈苍劲,演唱和念白中不拘泥对湖广音的追求,多用京音,气力充沛且讲究气口、音色和抑扬,表演不追求雕琢修饰,追求生动自然,世称“孙派”。孙菊仙的擅演剧目有《朱砂痣》、《骂杨广》、《雪杯圆》、《乌盆记》、《三娘教子》、《洪羊洞》、《四进士》等。孙派的传人有双阔亭、时慧宝等,此外像高庆奎、周信芳、马连良等等人也都从孙派的艺术中得到营养。孙自称一生不灌唱片,却流传着很多署名“孙菊仙”的唱片,其中有一批是明显的伪作(疑为奎派老生冒名所唱),但如1906年至1908年间灌制的《三娘教子》、《乌盆记》、《朱砂痣》、《碰碑》等唱片,虽不见得就是孙本人所唱,但演唱风格却大致接近孙派唱法的风格,所以今人依然可以从有些署名“孙菊仙”及孙传人的唱片中领略孙派艺术的风貌。

**倒仓:**原指粮仓倒塌,比喻没有饭辙。在戏曲界指青少年在青春期发育中“变声”的生理变化过程,倒仓是专业演员职业生涯的重要时期,很多青少年演员倒仓失败后因嗓音发生变化而再无法从事演员工作,只能改行从事如琴师、鼓师或武行等相关职业。



谭鑫培便装照

表演艺术家、革新家和教育家,后人曾把谭鑫培与王瑶卿并称为“梨园汤武”,可见谭、王二位对京剧的贡献。

谭鑫培(1847—1917),本名谭金福,字鑫培,艺名小叫天,成名后堂号英秀堂,故也有谭英秀之称,湖北江夏(今武昌)人。谭鑫培出身梨园世家,十岁左右随父谭志道(艺名“叫天儿”,是与郝兰田同时代的京剧老旦演员)进京入金奎科班习艺,学文武老生。出科后搭永胜奎班。因“倒仓”改演武生,遂到京东通州、兴隆、遵化一带“跑帘外”,武生、老生、花脸、武丑无所不演。二十岁左右回到北京,搭三庆班,但因程长庚、杨月楼均为三庆班中的老生演员,故谭仍演武生戏为主,这也是我们在“同光十三绝”中看到谭鑫培的戏画是《恶虎村》武生应工的缘故。

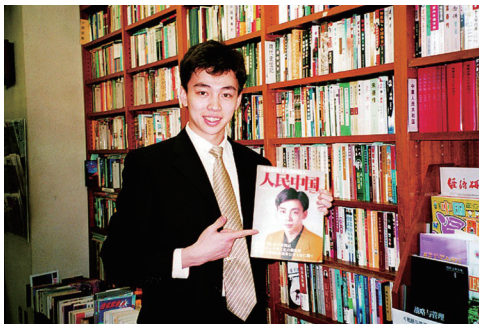
谭鑫培拜师余三胜,宗法“汉派”老生,又由于他在三庆班搭班演出,使他对程长庚的演出有便利的观摩机会,这使他对程长庚的“徽派”老生艺术有了直接的

## 京剧小百科

跑帘外：又叫跑连外，指戏曲演员到县镇乡村等偏远地区演出，因基层地区演出条件差，演出场地往往都是临时搭建的，所以也叫“草台班子”或“野台子戏”。跑帘外收入微薄，生活艰苦，所以又把这种戏班组织称作“乡班”或“粥班”，前者是指在乡村演出的班社，后者的意思是收入仅够喝粥而已。

了解，同时，他又广采博收，汲取卢胜奎、冯瑞祥、孙春恒等多方的艺术营养，在取法上博采众长，为己所用。但是，三庆班的程长庚对谭的声腔艺术却不赞赏。相传，程在世时，一直反对谭鑫培演老生戏，而是坚持让他演武生戏，即便是在程长庚临终前，也没改变他的这一看法。钱辰公在《伶史》中记载，程在临终前曾对谭鑫培说过这样一段话：“惟子声太甘，近于柔靡，亡国音也。我死后，子必独步，然吾恐中国从此无雄风也。”程长庚在去世前，没有让谭鑫培掌管三庆班，而是把三庆班托付给了杨月楼，由此可间接看出程长庚对谭鑫培在艺术上的态度。

但是艺术和发展永远紧密相连，在程长庚去世的三四年后，谭鑫培已经成为了北京剧坛上的一颗璀璨的新星。这时他在三庆班的地位仅在杨月楼之下，



谭正岩便装照

## 京剧小百科

大轴戏：又叫大轴子、压台戏，指过去在六七个剧目（也许更多）构成一整场京剧演出中的最后一个剧目。大轴戏多由戏班中的主演担任主角。大轴戏前面的剧目叫作压轴戏，也叫“倒二儿”。

升平署：清代掌管宫廷戏曲演出活动的机构，始于康熙年间，初称为南府，隶属内务府，职能是为宫廷应承演出。乾隆时期，南府规模扩大。道光时期，进一步扩大，改南府为升平署，仍主持宫内演出事务。升平署的旧址位于南长街南路口路西，现为北京市重点保护文物。升平署的演员分为内学、外学、民籍教习等，内学是由宫内太监充任的演员，外学和民籍教习则是指民间戏班的职业演员。宫廷演出任务多由升平署通知“精忠庙”由其转告外学进宫承差。外学进宫出入宫廷需有腰牌作为通行证。还有人把外学、民籍教习称为“内廷供奉”，但从目前公开的档案资料看，升平署中无此称谓。1912年，随着宣统皇帝（溥仪）的退位，升平署也宣告解体。但升平署以及皇家、宫廷对京剧的发展却起到了极其重要的作用。

他在四喜班的演出中，已经与孙菊仙并列相互唱“大轴戏”。谭鑫培四十岁时自组同春班，与同时演出于四喜班的孙菊仙和春台班的汪桂芬齐名，被称为京剧“老生新（后）三鼎甲”。1890年，谭鑫培被选入升平署，改名金培（但在民间仍用原名）。入宫首演《翠屏山》一剧，唱念做舞无一不精，被慈禧太后赞为“单刀叫天”。

谭鑫培虽然成名较晚，但舞台生涯却很长，中晚年还多次去上海演出，以“名伶大王”、“剧界大王”驰名南北。五十岁后，尤显功力，技艺炉火纯青，在唱腔中更化入旦角、花脸以及昆曲、梆子和大鼓的旋律，巧妙地融于老生唱腔中，自成一家，世称“谭派”，并成为清末民初影响最大的京剧演员，继而把京剧老生的声腔艺术推向了程长庚之后的第二个高峰。当时曾流传着“有匾皆书埏，无腔不学谭”的俗谚（王埏是光绪十五年己丑科的进士，钦点翰林院庶吉士，后升内阁学士兼礼部侍郎，为清末民初的书法家）。



《阳平关》中谭鑫培饰黄忠（左），杨小楼饰赵云



谭小培(中)、谭富英(右)、谭元寿祖孙三人合影



谭富英(右)指导孙子谭孝曾学戏

谭鑫培嗓音圆润甘甜，刚柔相济，演唱富于弹性，有“云遮月”的美誉。他以声调悠扬婉转，长于抒情取胜，与同时代影响较大的汪桂芬、孙菊仙实大声洪、满宫满调、直腔直调的演唱风格截然不同，从而确立并完成了京剧老生声腔艺术自谭鑫培始，从“气势派”向“韵味派”的转化与过渡。在唱念中，他主要继承了余三胜的“汉派”音韵及“花腔”，同时又掺入中州韵和京音，既使京剧的唱念富于韵律，又易于北京观众接受，更为日后乃至今今天京剧音韵奠定了主要的基准和法则。

1905年，北京丰泰照相馆为谭鑫培拍摄了电影《定军山》的片段，该片成为中国电影史上第一部黑白无声

影片。

谭鑫培在艺术上文武昆乱不挡，能戏颇多，代表剧目有《空城计》、《洪羊洞》、《捉放曹》、《当铜卖马》、《击鼓骂曹》、《李陵碑》、《桑园寄子》、《四郎探母》、《定军山》、《战太平》、《连营寨》、《南阳关》、《珠帘寨》、《打渔杀家》、《八大锤》、《琼林宴》、《南天门》、《清风亭》、《战宛城》、《别母乱箭》等。同时，他对自己演出的剧目在剧词、表演艺术乃至服饰上都有所加工和改革，又能扬长避短。例如他演《空城计》的诸葛亮，把大段冗长的唱段删去改为“兵扎祁山地，要擒司马懿”的“上场对”；演《定军山》的黄忠，因面颊清瘦而不戴帅盔改戴扎巾；他还善于



突破京剧传统的“二、二、三”和“三、三、四”的句式，运用衬字、虚字润腔，使其演唱精巧活泼，并能鲜明地表现不同人物的思想感情。由于他善于体察人物的身份、性格和精神气质，因而演来无不形神毕肖。陈彦衡曾评论谭鑫培“演孔明有儒者气，演黄忠有老将风，《胭脂褶》之白槐居然公门老吏，《五人义》之周文元恰是市井顽民。流品迥殊而各具神似”。



谭门六代《定军山》剧照集锦

谭鑫培传世的唱片真品有百代公司为他灌制的七张半唱片，计《卖马》、《四郎探母》、《托兆碰碑》、《捉放曹》、《桑园寄子》、《乌盆记》各一张，《洪羊洞》、《战太平》、《打渔杀家》各半张。此外，陈彦衡记谱整理的《谭鑫培唱腔集》（共三集，由中国戏曲研究院编，人民音乐出版社出版），收录了谭鑫培《空城计》、《武家坡》、《击鼓骂曹》、《桑园寄子》、《清风亭》等十个剧目唱段的唱词与简谱。



《定军山》中谭鑫培饰黄忠

谭鑫培的弟子不多，有王月芳、贾洪林、刘喜春、李鑫甫、余叔岩五人，但私淑或受其艺术影响的京剧老生演员和票友却多如繁星，数不胜数。“无腔不学谭”的情况在清末民初相当普遍，就是在谭鑫培去世近百年后的今天，京剧舞台上老生艺术仍然没有超越谭鑫培开拓出的范畴，因此，谭鑫培不愧是京剧历史上继往开来和划时代并引领风尚的一代宗师。

谭鑫培之后的几代子孙：谭小培、谭富英、谭



元寿、谭孝曾、谭正岩均是京剧老生演员，而且均宗谭派。如果算上谭鑫培的父亲老旦演员谭志道，谭门七代均是京剧演员，即便在梨园世家中，像谭门七代从艺，六代同为一个行当，且又声名显赫，实属罕见。谭门一百多年的从艺史也承载着京剧有史以来的变迁，同为京剧发展史中的一个微观缩影。

王瑶卿（1881—1954），原名王瑞臻，字稚庭，号菊痴，晚号瑶青，斋名古瓊轩，祖籍江苏清江（今江苏淮安）。王瑶卿出身梨园世家，他的父亲彩琳（字耀庭，号绚云）是晚清的昆旦，母亲是三庆班老旦名家郝兰田之女。王瑶卿九岁由田宝琳开蒙学青衣，后拜师谢双寿，同时向张正荃、杜蝶云学青衣、刀马旦，后又向陈德霖等名家

#### 京剧小百科

“塌中”：指戏曲演员原本嗓音很好，但到中年或晚年时由于体力减退、中气不接、底气不足、力不从心，失去发声时的控制能力，出现嗓音低沉、沙哑、无立音、呲花、冒嗓、不搭调等情况，致使演唱时不能正常发音，但这种情况与倒仓是两个概念。



王瑶卿便装照



王瑶卿绘制的扇面1



王瑶卿绘制的扇面2

求艺，并学了一些昆曲剧目。王瑶卿所学的剧目基本囊括了京剧旦角表演程式的各种基本技艺，为他打下了“文武昆乱不挡”的基础。

王瑶卿十四岁开始在三庆班借台演出，后在小鸿奎科班搭班学戏、演出，十六岁搭福寿班演出，十九岁为班中主角。1904年被选入升平署任民籍教习。1906年，王瑶卿入同庆班，为谭鑫培所器重，与谭同台演出《汾河湾》、《打渔杀家》、《珠帘寨》、《武家坡》、《走雪山》等剧。1909年自己组班演出于丹桂园，改变了以往京剧舞台上以老生领衔的局面，形成独树一帜的“王派”。王瑶卿四十六岁时因“塌中”不得不离开舞台，转而致力于戏曲教育事业。二十世纪三十年代初，王瑶卿受聘任教于中华戏曲专科学校，1951年王瑶卿受聘出任中国戏曲学校校长并担任教学工作。

王瑶卿的代表剧目有《儿女英雄传》、《雁门关》、《混元盒》、《汾河湾》、《南天门》、《牧羊圈》、《珠帘寨》、《十三妹》、《福寿镜》、《万里缘》、《娘子军》、《棋盘山》、《珍珠烈火旗》、《孔雀东南飞》、《玉堂春》、《穆柯寨》、《庚娘传》、《五彩舆》、《琵琶缘》等。王瑶卿留下的有声资料很少，只有1931年应百代公司之邀与程



继先合灌的《悦来店》、《能仁寺》唱片三张，但此时王已“塌中”，歌不成声，故唱片中以念白为主。此外，在新中国成立后，王瑶卿在中国戏曲学校任教时，曾录有《玉堂春》、《孔雀东南飞》、《审头刺汤》、《金水桥》、《三娘教子》、《三击掌》等戏说戏片段的录音，这份珍贵的说戏录音于1961年被定名为《王瑶卿说戏》，由中国唱片社制成唱片出版发行。

王瑶卿是一位具有创造精神的艺术家，他在京剧艺术的发展，特别是旦行发展的进程中有着极其重要的贡献。

首先，王瑶卿在全面继承前人表演艺术的基础上，把青衣、花旦、武旦融

合一体，创造出了一个既非青衣，也非花旦的新行当——“花衫”，并在此基础上排演了《花木兰》、《十三妹》、《棋盘山》、《福寿镜》、《庚娘传》、《万里缘》等新剧目。这些剧目不仅丰富了京剧剧目，而且在形式上也有所创新，进一步使旦角艺术的唱、念、做、打融于一身，为京剧旦角的表演艺术开创了一条新路。

其次，王瑶卿在实践演出中对原有京剧旦行的剧本进行了整理、修改，使京剧剧本在剧本文学、情节设计和艺术格调上均有所提升。例如，在旧本中《枪挑穆天王》有杨延昭刺死穆桂英之父穆洪举的情节，这样一来便使杨延昭



《雁门关》中王瑶卿饰萧太后



《汾河湾》中谭鑫培饰薛仁贵，王瑶卿饰柳迎春



汪桂芬便装照



孙菊仙便装照

成为了穆桂英的杀父仇人。这种情况下，穆桂英又与杨延昭之子杨宗保成婚，既不近情理，也有损穆桂英的人物形象。为此，王瑶卿把杨延昭刺死穆洪举的情节改成穆洪举被杨延昭刺伤后被穆桂英救回——既无杀父之仇，接下来穆桂英与杨宗保成婚并大破天门阵的情节，也就更为合理了。又如，《探亲家》一剧在过去的演出中多有格调不高的插科打诨，王瑶卿则将剧本中庸俗、低级的台词删去，既使该剧情节紧凑，又令该剧在品位与格调上有所提高。王瑶卿共整理、修改了七八十出剧目之多，如今天还在京剧舞台上久演不衰的《玉堂春》、《三击掌》、《十三妹》等剧目，均曾经王瑶卿之手做过类似的处理与加工。即便是在晚年，王瑶卿依然担任京剧《白蛇传》和《柳荫记》的唱腔设计，《白蛇传》与《柳荫记》今天依然是京剧舞台上的保留剧目。

第三，王瑶卿对京剧旦行的表演和服饰做了大胆的尝试与创新。在王瑶卿之前，京剧青衣行当多注重唱、念而忽略做、表，故曾有青衣“抱肚子唱”的说法，意思是说青衣在演出中缺乏身段和表情，王瑶卿则根据对剧情和人物的开掘，加强了青衣在戏中的表演，通过念白、语气、表情和身段等塑造人物的必要手段，使青衣在人物塑造方面有了大踏步的前进。此外，他还对很多旧有剧目中的人物扮相进行了革新，例如，《打渔杀家》中萧桂英的原扮相是头戴渔婆罩、身披云肩，王瑶卿认为这样的装扮，并不符合渔家的生活，改为头戴草帽圈、身穿蓝布女茶衣。这样的扮相不仅突出了萧桂英出身贫寒渔家的身份，同时在舞台呈现中又不失素雅之美和生活气息。再如，《探寒窑》中王宝钏旧有的扮相



是在大头上挽“观音斗”并插“抱头莲”，王瑶卿则将其改为素头，而且从发髻上垂下一缕散发，以此表现王宝钏在寒窑清贫度日的境遇。

王瑶卿不仅是一位划时代的京剧表演艺术家，同时，还是京剧史上一位具有重要影响的教育家。王瑶卿中年“塌中”后，潜心教学，为后来京剧旦行艺术培养出了一大批表演艺术人才。王瑶卿的弟子传人数以百计，主要传人除被誉为“四大名旦”的梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生之外，还有赵桐珊（艺名芙蓉草）、于连泉（艺名筱翠花）、徐碧云、朱琴心、荣蝶仙、王玉蓉、黄玉麟、程玉菁、黄咏霓（雪艳琴）、华慧麟、章遏云、梁小鸾、南铁生、于玉

衡、谢锐青、刘秀荣等。此外，像其他老生行当的著名演员，如言菊朋、高庆奎、王又宸、贯大元等在艺术上都受到过他的指导与点拨。由于王瑶卿门人弟子众多，当时报界曾送给王瑶卿一个绰号——“通天教主”。通天教主原是小说《封神演义》中的一个人物，他是鸿钧老祖第三个徒弟，也是截教的教主。《封神演义》中的通天教主收了无数弟子，有多宝道人、金灵圣母、无当圣母、龟灵圣母、赵公明、十天君、九龙岛四圣等，但多是一些鸟类和兽类之流。可见，当初报界送给王瑶卿“通天教主”这个绰号不无贬义。然而，不可忽视的是在数十年传艺育人的经历中，王瑶卿最突出的成就是他善于根据弟



《四郎探母》中王瑶卿(中)饰铁镜公主、王凤卿(右)饰杨延辉



子、学生们的不同素质和条件，进行灵活的教学，从而扬长避短，引导并激发出学生身上各自不同的闪光点，真正做到因材施教。因此，尽管从本意上讲，“通天教主”这个绰号对王瑶卿多有不敬，但客观上也无法否认王瑶卿有教无类、门人众多的事实，并且在王瑶卿的弟子门人中，不乏开宗立派的大师与驰骋梨园的风云人物，所以假如从字面上讲，把王瑶卿视为京剧界的“通天教主”，也是当之无愧的。

在京剧发展的历史长河中，如果说，谭鑫培的出现为京剧的音韵、唱腔及表演确立了规范，促进了京剧的发展与成熟，是继往开来的一代宗师的话，那么，王瑶卿则无疑是京剧旦行发展进程中承前启后的重要人物。所以，后人把谭鑫培和王瑶卿并称为“梨园汤武”是恰如其分的，因为这两位艺术大师不愧是近代中国民族演剧体系的开拓者，正是他们对京剧表演艺术进步与革新的贡献，才使京剧在二十世纪二三十年代迎来了她自清同治、光绪年间以来第二个发展进程中的高峰与辉煌。



## 京剧“三大贤”

社会变革的时代往往是思想最为活跃的年代，清末民国初期，虽然社会动荡，却是一个碰撞思想的时代。清末民初，在思想、文化、艺术领域，出现了胡适、李大钊、钱玄同、鲁迅、刘半农、吴梅、林语堂等一代哲学和文学大师，美术和音乐领域出现了张大千、齐白石、徐悲鸿、聂耳、冼星海等美术、音乐大师。在京剧界“梨园汤武”以及一批当时京剧名伶的贡献与促进



下，在二十世纪二十至三十年代，京剧艺术的发展进入了她的完善期。这不仅反映在此时京剧作为一个独立的剧种，其行当的划分与发展已经到达了成熟与完备的阶段，更在于生、旦、净、丑每一个行当，甚至每一个行当下的分支，都出现了流派和独步一时的领军人物。这与京剧早期流派出现的老生“三鼎甲”和“新三鼎甲”相比，可以看出在谭鑫培时代之后，京剧的行当和流派在发展的过程中已经走向成熟。京剧行当与流派的空前发展，也促进了京剧剧目这一时期的发展壮大，并在演出剧目增加的同时，使京剧各行当的表演艺术在舞台实践中不断地提高和精化，这也标志着京剧在发展中进入了第二次辉煌期。

这一时期，京剧界最杰出的代表性人物是武生行中的杨小楼、老生行中的余叔岩、旦行中的梅兰芳，他们不仅当时被尊称为京剧“三大贤”，而且就艺术而言，可以说此后历代京剧演员还没有人真正超过杨小楼、余叔岩和梅兰芳在各自行当（领域）所达到的高度与水准。

在“三大贤”中年龄最长、身份最高，影响最大的，首推国剧宗师、武生

泰斗杨小楼。说到杨小楼的武生艺术，不能不简单介绍一下京剧武生这个行当。武生是京剧生行中一个重要的分支，在京剧中饰演的多为擅长武艺的角色。武生大致可以分成长靠武生和短打武生两大类。长靠武生是武生行当中的重要组成部分，剧中人物多身着长靠、头戴盔头、脚穿厚底靴，一般使用长柄武器，这类武生过去又被称为“墩子武生”。长靠武生要求演员不仅善于开打，而且工架还要优美稳重，有些戏还要求具有相当的唱念功力并且表演细腻，例如《长坂坡》、《挑滑车》、《铁笼山》等都是具有代表性的长靠武生剧目。短打武生同样是武生行当中的一类，剧中人物多穿短衣裤，用短兵器，脚穿薄底靴，在过去也有人把短打武生称作“撇子武生”，其中带有一定的贬义和歧视。短打武生要求演员身手敏捷灵活，跟头翻得要漂亮，开打干净利落，不拖泥带水，例如《白水滩》、《三岔口》、《十字坡》等都属于短打武生剧目。此外，还有一类是剧中人物戴白色髯口的武生，过去人们又称之为武老生，系“黄派”武生宗师黄月山所创始。这类武老生既与京剧老生中的靠把老生不同，又与一般戴髯口的武生（如

## 京剧小百科

俞菊笙(1838—1914)是张二奎创办的“忠恕堂”的弟子,与杨月楼齐名,他不擅唱功,长靠、短打武生戏皆能,而尤擅长靠武生,并首创了勾脸武生戏(如《铁笼山》之姜维),世称“俞派”。“俞派”武生的主要传人有杨小楼、尚和玉等。

李春来(1855—1925)坐科于北京的梆子科班,但演出并成名于上海。他以短打武生戏见长,表演火爆热烈,且在短打武生戏中均有他人所不及的高难特技与繁难表演,世称“李派”。“李派”武生的传人有盖叫天(张英杰)、张德俊(张云溪之父)、李兰亭等。

黄月山(1850—1900)幼学梆子而后改京剧武生。他不但武功精湛,而且唱功苍劲悠扬、念白激昂,开创了京剧武老生的行当,世称“黄派”,其传人有李吉瑞、马德成、李桂春(艺名“小达子”,李少春之父)等。

《连营寨》、《阳平关》中的赵云)也有差别,这类武老生戏在表演上既重武打又重唱功,如《独木关》(又名《薛礼叹月》)、《白凉楼》、《剑锋山》等均为武老生的代表剧目。京剧武生在清末的主要流派有俞菊笙、李春来、黄月山分别开创的三大流派,在京剧史上号称清末武生三大流派。

杨小楼(1878—1938),本名杨三元,安徽怀宁人,生于北京。出身梨园世家,为杨月楼之子,因杨月楼艺名“杨猴子”,故杨小楼艺名为“小杨猴子”。杨月楼病重时,曾把儿子托付谭鑫培教养,小楼遂拜谭为义父,谭按自家家谱排字为杨小楼取名杨嘉训。

杨小楼幼年入小荣椿科班学艺,学名杨春甫,师从杨隆寿、姚增禄、范福泰、杨万青等学武生,并得义父谭鑫培以及王楞仙、王福寿、张淇林、牛松山等人的指点,并拜俞菊笙为师。杨小楼十七岁开始搭班演出,二



杨小楼便装照



杨小楼书写的扇面

十四岁以后声名渐起，曾与谭鑫培、孙菊仙、陈德霖、王瑶卿、黄润甫、郝寿臣、尚和玉、阎岚秋（艺名“九阵风”）、梅兰芳、余叔岩、高庆奎等合作演出。又与谭鑫培同演出于同庆班，经义父奖掖，为谭配演《连营寨》、《阳平关》中的赵云，逐渐从压轴戏的位置演到大轴戏，成为挑大梁的武生演员，被誉为“活赵云”。1906年，杨小楼以

民籍教习的身份入升平署承差。先后组建陶咏、桐馨、中兴、崇林、双胜、永胜等戏班，1914年他参照上海新式舞台，在北京建造了第一舞台。同时，杨小楼还赴天津、上海、武汉等京剧重镇演出，博得了南北业内与观众的尊重与欢迎，从而逐渐形成独树一帜、艺术品位极高的“杨派”武生艺术。

杨小楼的擅演剧目很多，且长靠、



《青石山》中俞菊笙饰关平



《青石山》中俞菊笙饰关平

園		茶		桂		丹	
王寶鳳	孫春恒	袁月山	大奎官	袁月山	吳春恒	謝寶林	謝寶林
萬佛衣	東漢壽	鎮五龍	武招山	謝寶林	謝寶林	謝寶林	謝寶林
黃月山	大奎官	孫春恒	吳春恒	謝寶林	謝寶林	謝寶林	謝寶林
白雲橋	宛皮磨	捷寶曹	孫春恒	謝寶林	謝寶林	謝寶林	謝寶林

黃月山在上海演出時的戲單

短打戏皆精，他的代表剧目有长靠戏《长坂坡》、《挑华车》、《铁笼山》，箭衣戏《状元印》、《八大锤》、《艳阳楼》，短打戏《连环套》、《恶虎村》、《落马湖》、《安天会》，昆曲戏《林冲夜奔》、《宁武关》、《麒麟阁》，无一不能，无一不精。晚年他还排演了《野猪林》、《康郎山》等戏。

杨小楼的嗓音洪亮，扮相英俊，身材魁梧，从自然条件讲是难得的武生条件，他在武生表演艺术中师法俞菊笙、杨隆寿，同时博采众长。杨小楼在唱念上秉承家学，遵循乃父的“奎派”风格，咬字真切，行腔朴实而又善于传递剧中人物的感情。例如在《长坂坡》中，仅一句“主公且免愁怅，保重要紧”的念白，在杨念来不但悦耳动听，更把赵云劝解、安慰刘备而又不失君臣之礼的复杂内涵表达得淋漓尽致、一览无余和无懈可击，杨氏每演至此观众必报以热烈的掌声与喝彩。由此这句念白同他《金钱豹》中的“你且闪开了”一样，成为当时街头巷尾、老少妇孺纷纷传颂的“名句”。尤为难得的是，杨小楼在武戏表演中不追求游离剧情和与人物身份感情不符的技巧，力求简约精准，绝无空招废式。如他在《长坂坡》中的“抓帔”、《金钱豹》中的“虎跳”、《安天会·盗丹》



《康郎山》中杨小楼饰曹晟



《金钱豹》中杨小楼饰豹精

中的“抢背”、《战冀州》中的“摔城”等等，都被杨小楼赋予了丰富的情节与表现力，达到剧情、戏理和技巧三者高度的和谐与统一，从而恰当地表现剧情以及人物的性格，体现出京剧作为写意型艺术的意境与神似，同时又显示出其扎实稳健的武功基础和高超的艺术品位。因此，杨小楼的武戏表演被誉为“武戏文唱”，二十世纪二十年代以来，他又被誉为京剧界的“国剧宗师”和“武生泰斗”。

杨小楼正式收的弟子共三人，一是早年收过的武净演员侯海林，另两人是1935年在北京中山公园水榭举行拜师

仪式收下的中华戏曲专科学校的学生傅德威和延玉哲。另有杨小楼的外孙刘宗扬（杨）得其真传，可惜早逝。“杨派”武生的传人还有孙毓堃、高盛麟、沈华轩、周瑞安等人。此外，近代武生名家李万春、李少春、王金璐、厉慧良等人皆受“杨派”影响。杨小楼在百代、高亭、蓓开、长城、胜利等多家唱片公司灌有《连环套》、《落马湖》、《恶虎村》、《野猪林》、《战宛城》、《长坂坡》、《战冀州》、《林冲夜奔》、《挑滑车》、《安天会》、《拿高登》、《霸王别姬》等几十张唱片，今天人们仍可以从这些唱片中领略到武生宗师在唱念方面



令人高山仰止的威仪与神韵。

此外，有必要在此订正有关杨小楼的一个讹传。在梨园界一直流传“杨小楼被逼当老道”的掌故。据说“光绪年间某日，杨小楼与其义父谭鑫培同时被召进宫演出。演毕，慈禧大悦，赏给每人一包银子（100两），在‘叩谢老佛爷的恩赐’时，谭鑫培转身把自己领到的一包银子顺手递给义子杨小楼代拿。此时几位素好无事生非的王爷恰好看见，误认为慈禧破格加倍恩赐杨小楼，于是互相猜测，暗中议论，而且到后来越来越离奇，越说越神秘。一时间沸沸扬扬风靡朝野，成了童叟尽知的宫廷风流韵事。（杨小楼）听此谣传有口难辩，有话难说。他既不能解释更不敢声张，于是终日闭户不出。慈禧丝毫不知外面的谣传，仍不断传差杨小楼进宫唱戏。杨越是托病不去，宫里传唤越勤，后来杨小楼苦于无奈又忍无可忍，只得弃艺从道，去北京西便门外的白云观出家当了老道，并取得法号‘杨佳年’，终日诵经拜祖不问世事。直到辛亥革命以后清室覆灭，他才重作冯妇，二次出山，再返京剧舞台演出。”（见刘东升《杨小楼无奈出家当老道》）



《甘宁百骑劫魏营》中杨小楼饰甘宁

首先，经考杨小楼出家是在光绪二十一年（1895年），而杨小楼正式入升平署承差是在光绪三十二年（1906年），两下对比，不难发现事实上杨小楼是出家悟道在先，做升平署的民籍教习在后。从时间的先后顺序上说，杨小楼在1895年出家的动机与后来他遭人怀疑和猜忌与慈禧太后“有染”无关。



《莲花湖》中杨小楼饰韩秀

去世前不到四个月的时间里（光绪与慈禧分别卒于光绪三十四年十月二十一日和十月二十二日），仅谭金（鑫）培、杨小楼合演的《连营寨》前后就演了八次之多，可见杨小楼在慈禧去世前始终在内廷承差演戏。

再次，在戴淑娟的《杨小楼艺术活动概略》中记载下了杨小楼于宣统年间（1909—1911）在北京中和茶园、天津下天仙茶园的演出记录。

其次，如果杨小楼在遭人怀疑后被迫二次出家，那么，杨在光绪末年至宣统年间应该在道观或家中躲避宫中传差，进而在民间和内廷演出。然而，在周明泰所著《道咸以来梨园系年小录》中却记录下了光绪三十四年（1908年）六月一日和八月十日南海传差的戏单，在这两份戏单中，记录了杨小楼在南海分别演出过《水帘洞》、《金钱豹》和《长坂坡》。另在《升平署档案》“差事档”的记录中，光绪三十四年六月到九月，也就是光绪、慈禧太后

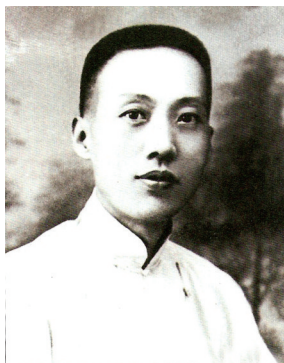


《坛山谷》中杨小楼饰姜维



鉴于杨小楼出家与入升平署时间的先后相悖、杨于慈禧卒前还在宫中承差唱戏及他在辛亥革命前依然在民间演出的事实，不难得出结论，“杨小楼无奈出家当老道”一说虽流传甚广，但缺乏事实依据，无法成立，不足为史所取信。

余叔岩（1890—1943），原名余第祺，书房名范秀轩，祖籍湖北罗田，生于北京。余三胜之孙，余紫云之子。余叔岩九岁时聘姚增禄先生授艺，学习了《探庄》、《蜈蚣岭》等武生戏。十一岁时又从吴连奎学戏。十四岁以“小小余三胜”的艺名在天津的下天仙茶园演出，红极一时。十八岁时，曾用“小小余三胜”的艺名，在老蓓克公司灌制了《空城计》和《打渔杀家》、《托兆碰碑》等唱片。十九岁后，余叔岩开始“倒仓”，在此期间他没有消沉意志，而是在岳父陈德霖的帮助下，向钱金福、王长林等名家学习“把子”等，开始潜心学习研究谭鑫培的演剧艺术。1915年，在多方的帮助下，余叔岩



余叔岩便装照



余叔岩书写的扇面



## 京剧小百科

检场:过去在戏曲演出中遇到换场需要更换道具时,由戏曲人物以外的舞台工作人员上台搬换道具,是介乎演员和道具之间一种独立存在的职业。后来在净化舞台中被取消,改由在“二道幕”后操作。

如愿以偿地拜谭鑫培为师,进一步深入学习“谭派”艺术。谭鑫培则以《太平桥》和《失空斩》的王平相授,除了观摩乃师的演出,余叔岩还向陈彦衡、溥侗(红豆馆主)、王君直等人学习音韵及谭派唱腔,并广泛地向为谭鑫培配戏、伴奏、检场、化装的前辈请教谭派艺术,对其在继承“谭派”艺术上起到了很大的推动作用。

1918年,嗓音恢复后的余叔岩重返舞台,搭喜群社,当年10月19日,余叔岩与梅兰芳合演的《游龙戏凤》在吉祥戏院上演,盛况空前。当时曾有人评论说余叔岩“青出于蓝”。此后梅、余又合作了《打渔杀家》、《三娘教子》、《三击掌》、《珠帘寨》等戏。1920年,余叔岩开始与杨小楼合组中兴社,杨、余合作演出了《八大锤》、《定军山·阳平关》、《连营寨》等,均为珠联璧合的佳作。此外,杨、余、梅“三大贤”通力合作的《摘缨会》也盛名一时,堪为绝唱。除了合作戏,他还充分发挥其学谭心得和本身特长,上演了《搜孤救孤》、《王佐断臂》、《战太平》、《问樵闹府·打棍出箱》、《盗宗卷》、《南阳关》、《宁武关》、《定军山》、《战宛城》、《战樊城》、《摘缨



《翠屏山》中余叔岩饰石秀(左)

会》、《黄金台》、《上天台》、《捉放曹》、《击鼓骂曹》、《阳平关》、《武家坡》、《当铜卖马》、《珠帘寨》、《桑园寄子》、《托兆碰碑》、《洪羊洞》、《御碑亭》、《打侄上坟》、《二进宫》、《乌盆记》、《失空斩》等大量老生和文武昆乱不挡的剧目，并曾数次去汉口、上海、天津各地演出，誉满全国。

余叔岩在全方位掌握了“谭派”特点和规律的基础上，化谭鑫培之“浑厚古朴”为“清刚细腻”，向“雅”和“精”寻求发展，使其演出在儒雅和英武之中蕴含着深邃和浓郁的书卷气，达到了“青出于蓝而胜于



《定军山》中余叔岩饰黄忠(右),钱金福饰夏侯渊



## 京剧小百科

义务戏：京剧界为参加赈灾或帮助贫苦演员，联合各戏班的名角而举行的演出。多由梨园公会主办，属于社会公益性演出。参演义务戏的演员不收取报酬，义务戏的演出收入除交付戏院、宣传等必要开支外，余款均交付梨园公会或相关机构。义务戏和日常的商业演出有所不同，多演出难得一见的剧目或群戏，且由很多不常登台的著名演员参演，各班名角济济一堂，更为演出增色，因此，义务戏的演出剧目和阵容往往是在商业演出的营业戏中见不到的，故而备受观众青睐。此外还有一种与义务戏性质接近的演出，叫作搭桌戏，指多位京剧演员为救助某业而举行的演出，收入全部赠予救助对象。

蓝”的境界。余叔岩的老生艺术被尊为“余派”，“余派”以字正腔圆、声情并茂、韵味清醇闻名，因而，他塑造的京剧人物形象均具有清健的风骨和儒雅的气质。也可以说，“余派”老生的艺术思想多方位地体现了中国戏曲传统的美学精神和审美理想，也使京剧的演唱和表演从二十世纪二十年代开始朝着脱俗与典雅的方向发展，从而，对二十世纪三十年代以来出现的各个老生流派有巨大影响。

余叔岩1928年后，因为身体原因一般不再作营业演出，只少量地参加义务戏和堂会戏的演出，但他一直重视京剧的理论研究、社会活动和授徒工作。1931年余叔岩与梅兰芳等人发起，在



《洗浮山》中余叔岩饰贺天保



北京成立国剧学会，他不仅与张伯驹合编《乱弹音韵辑要》作为学会附设传习所音韵学方面的教材，而且本人还于1932年在国剧学会作过京剧老生表演法则的讲演，从多个方面概括他所主张的京剧老生表演原则。

“余派”的主要传人有三小四少之说，“三小”指的是孟小冬、杨宝忠（小小朵）、谭富英（小小谭），“四少”指的是李少春、王少楼、吴彦衡（吴少霞）和陈少霖。此外，如伶、票两界追慕“余派”者甚多，如李适可、张伯驹、赵贯一等人均得其教益，其中受教最多者以伶界的孟小冬和票界的张伯驹为最。余叔岩成年后，曾先后在百代、高亭、长城、国乐等唱片公司灌过三十七面唱片（俗称“十八张半”），这些唱片除“反二簧”之外，囊括了京剧各种板式的唱腔，成为后世学习“余派”艺术的圭臬与法帖。

梅兰芳（1894—1961），原名梅澜，字畹华，书房名缀玉轩、梅华诗屋，艺名兰芳，祖籍江苏泰州，生于北京。梅兰芳出身梨园世家，祖父梅巧玲为同治光绪时期知名旦角，外祖父杨隆寿是清末著名武生，伯父梅雨田是著名琴师，曾为谭鑫培操琴，号称“胡琴圣手”，父亲梅竹芬为清末旦角演员。

梅兰芳四岁丧父，十二岁丧母，后由伯父梅雨田抚养。梅兰芳八岁开始在朱霞芬的“云和堂”学艺，



梅兰芳便装照



## 京剧小百科

**头牌:**旧时演戏演员的姓名写在牌子上,悬挂在剧院门口或舞台前方,挂在最前面或最醒目地方的称头牌。挂头牌或头牌演员意指主演。

**跨刀:**二牌演员。是京剧戏班中的次主角,跨刀有随从、协助主角含义。



梅兰芳的绘画作品

九岁拜吴菱仙为师学青衣,同时向伯父梅雨田学戏,十一岁登台演出。1908年在喜连成借台练戏,又向秦稚芬、胡二庚、路玉珊、陈德霖、丁兰荪、王瑶卿、钱金福、李寿山、乔蕙兰、谢昆泉等京昆名家学艺,广采博收,使梅兰芳在这一期间学习了京剧的青衣、花旦、刀马旦和昆曲的正旦、闺门旦、贴旦等各行当的剧目,进而,又通过舞台实践,在唱、念、做、打等方面打下了坚实的基础。

梅兰芳“倒仓”后,开始搭玉成班,并得谭鑫培提携、指导,合演了



《汾河湾》、《四郎探母》等戏。1913年，梅兰芳应上海丹桂第一台之约，随王凤卿赴上海演出。当时王凤卿挂“头牌”，梅为其“跨刀”。在上海的演出，梅兰芳演出了《武家坡》、《女起解》、《御碑亭》、《宇宙锋》、《虹霓关》等戏，其间，在王凤卿的提议下，梅兰芳以“跨刀”和“二牌”旦角的身份在上海演出了“压轴戏”《穆柯寨》，受到上海观众的好评。此后，梅兰芳又在1914年和1916年再次到上海演出，均受到上海观众的欢迎。

在上海的演出，不仅使梅兰芳声名鹊起，更使他开阔了艺术视野，上海新的戏剧观念对梅兰芳的表演艺术产生了重要影响，使他在表演艺术上向着求新和探索迈进。他吸收了上海文明戏、新式舞台、灯光、化装、服装设计等改良成分，返京后创排了时装新戏《孽海波澜》、《宦海潮》、《邓霞姑》、《一缕麻》，古装戏《嫦娥奔月》、《牢狱鸳鸯》、《黛玉葬花》、《千金一笑》、《天女散花》、《童女斩蛇》、《麻姑献寿》、《红线盗盒》以及新排本戏《天河配》、《花木兰》、《春秋配》和新排传统与昆曲剧目《金山寺》、《风筝误》、《春香闹学》、《狮吼记》、《瑶台》、《乔醋》等，使当时北京的京剧舞台面貌焕然一新。经过其长期的舞台实践，旦行“花衫”行当得以完成，并创立了“梅派”艺术。

梅兰芳对京剧旦行艺术的改革是全面而系统的，第



《凤还巢》中梅兰芳饰程雪娥



一，他在舞台表演中注重剧情的表达，尤其强调塑造人物。在发挥青衣唱功特长的基础上，分析剧情、研究人物心理，设计相应的身段动作乃至人物的面部表情，使人物性格情绪与舞台表演达到高度的统一。第二，他发展了京剧旦角的演唱艺术，一改过去“正宫调”（G调）的演唱调门，演唱调门的降低使唱腔的宽度和厚度得以发挥，并通过创编新腔丰富唱腔旋律，使之更具韵味。第三，梅兰芳在舞台实践中加强了旦行的舞蹈性，丰富了京剧的表演形式。第四，他还对京剧旦行人物的服饰、装扮乃至舞台美术进行改革，创造出了很多传统戏中所没有的造型形象，提高、美化了京剧舞台整体的观赏性。

梅兰芳不仅是一位对京剧旦角表演艺术进行大胆创新的改革者，同时还是

将中国京剧艺术传播到国外的先驱。虽然他不是使京剧走出国门的第一人（有资料证明，京剧武生演员张桂轩等人曾于十八世纪九十年代，应旅日华侨邀请，随皮黄、梆子两下锅的戏班到过日本、朝鲜、俄国演出京剧的神话戏和武戏），但真正让京剧进入国际视野，成为国际友人了解中国民族戏剧文化的还是梅兰芳。早在1919年，梅兰芳就把京剧介绍到了东邻日本。1930年，他又到美国访问演出，并在美国波摩那学院和南加州大学获文学博士学位。1935年，他又出访苏联。在国外，梅兰芳的精彩演出博得了各国的盛誉，他也因此结识了众多国际著名的艺术家、戏剧家、歌唱家、舞蹈家、作家和画家，同他们建立了真挚的友谊。这些艺术活动不仅增进了各国人民对中国文化



《思凡》中梅兰芳饰色空



的了解，也使中国的京剧艺术躋入了世界戏剧之林，梅兰芳在促进世界文化交流方面做出了卓越的贡献。后人还把他与斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特并称为世界三大表演体系，不论如何，梅兰芳都是京剧近现代历史上当之无愧的艺术大师。

梅兰芳还是一位令人崇敬的爱国主义者，1931年“九一八事变”后，梅兰芳排演了《抗金兵》和《生死恨》，借此宣传爱国思想。抗战时期，他虽身陷沦陷区，但蓄须明志，拒绝演出，一度靠写字卖画为生，直到1945年抗战胜利，他才重返舞台，从而表现出他高度的爱国主义情怀。新中国成立后，梅兰芳历任中国戏曲研究院院长、中国京剧院院长、中国文学艺术界联合会副主席、中国戏剧家协会副主席，进而成为京剧乃至



《宇宙锋》中梅兰芳饰赵艳容



中国戏曲的代表与旗帜。1955年，文化部、全国文联和全国剧协又举行了隆重的梅兰芳、周信芳舞台生活五十年纪念活动。1953年他又赴朝鲜慰问志愿军战士，1952年和1956年，梅兰芳又先后代表国家访问苏联和日本，并于1959年以65岁的高龄，排演了最后一出新戏《穆桂英挂帅》。1962年为纪念梅兰芳逝世一周年，邮电部发行了《梅兰芳舞台艺术》纪念邮票（一套八枚）和一枚小型张。

梅兰芳的代表剧目有《宇宙锋》、《霸王别姬》、《贵妃醉酒》、《女起解》、《奇双会》、《廉锦枫》、《天女散花》、《木兰从军》、《抗金兵》、《生死恨》、《太真外传》、《西施》、《洛神》、《穆桂英挂帅》等，昆曲有《思凡》、《乔醋》、《闹学》、《游园惊梦》等。他早年曾拍摄过《春香闹学》、《天女散花》、《生死恨》等电影，新中国成立后，拍摄了《梅兰芳舞台艺术》（上、下集），

其中包括《宇宙锋》、昆曲《断桥》、《贵妃醉酒》、《霸王别姬》，另外还有《洛神》和昆曲《游园惊梦》等。梅氏更灌制了大量京剧唱片。梅兰芳还留下了《舞台生活四十年》和《梅兰芳文集》等重要著述，这些图文和音像资料都是研究梅派艺术的宝贵财富。

梅兰芳的弟子传人有余位，其中代表有魏莲芳、言慧珠、李世芳、梁小鸾、陈正薇、沈小梅、杨秋玲、杜近芳、李玉芙、王志怡等，另梅兰芳的幼子梅葆玖也是“梅派”艺术的主要传人。今天京剧舞台上的李胜素、董圆圆等都是“梅派”再传弟子中的佼佼者。

由于“三大贤”所取得的艺术成就，在京剧各行当之间，横向的继承、借鉴与影响开始广泛出现，因此，“三大贤”不仅是京剧步入第二次辉煌期的见证，而且是京剧表演艺术水平发展最高时期的代表，同时还是一直影响到今天的宗师与大家。



## “四大名旦”

1927年6月20日，北京《顺天时报》在第五版刊登了一则启事，原文是“本社今为鼓吹新剧，奖励艺员起见，举行‘征集五大名伶新剧夺魁投票’活动”。具体办法是：1.所称名伶，限定梅兰芳、尚小云、荀慧生、程艳秋（即程砚秋）、徐碧云五人。2.就名伶新剧中，选举认为最杰出者各一出。可见，《顺天时报》的投票活动是旨在评选梅、程、尚、荀、徐“五大名伶”上演的新剧目而举办的，为了使选票集中，主办方从以上五人编演的新戏中各选出五部作为代表候选剧目。

“五大名伶”及参选新剧目一览表

梅兰芳	《洛神》、《太真外传》、《廉锦枫》、《西施》、《上元夫人》
程艳秋	《花舫缘》、《红拂传》、《青霜剑》、《碧玉簪》、《聂隐娘》
尚小云	《林四娘》、《五龙祚》、《摩登伽女》、《秦良玉》、《谢小娥》
荀慧生	《元宵谜》、《丹青引》、《红梨记》、《绣襦记》、《香罗带》
徐碧云	《丽珠梦》、《褒姒》、《二乔》、《绿珠》、《薛琼英》



《白蛇传》中程砚秋(左)饰许仙,梅兰芳(中)饰白素贞,尚小云饰小青(反串照片)



《红拂传》中程砚秋饰红拂(左),郭仲衡饰李靖(右)

当年7月23日,《顺天时报》公布了投票结果,其中梅兰芳的《太真外传》获1774票,程艳秋的《红拂传》获4785票,尚小云的《摩登伽女》获6628票,荀慧生的《丹青引》获1254票,徐碧云的《绿珠》获1709票。

在这项新剧评选活动之后的1928年,剧评家舒舍予(此人不是老舍)在上海的《戏剧月刊》上发表文章,题目是《梅荀尚程之我见》。在这篇文章中,舒舍予把“五大名伶”中的梅、荀、尚、程单独提出,加以年龄大小、成名先后和声誉名望的比较与排序。虽然,舒舍予的文章中没采用“四大名旦”的称谓,却提出了梅兰芳、程艳秋、尚小云、荀慧生四位男旦演员的并

列排名。

1930年8月,上海《戏剧月刊》又举办了“现代四大名旦之比较”的征文活动,至此,“四大名旦”的说法以文字形式正式公开提出。征文启事发布后,先后共收到七十余篇文章,最终确定了十位获奖者。苏少卿、张肖伦、苏老蚕的征文荣获前三名,他们的文章刊登在1931年1月出版的《戏剧月刊》第3卷第4期上。苏少卿在《四大名旦之比较》中,从艺术角度对“四大名旦”进行了全面评述,把“四大名旦”以梅、程、荀、尚的顺序进行了排列,此外,张肖伦和苏老蚕对“四大名旦”的排序与苏少卿完全一样。经过苏少卿等人的征文品评,“四大名旦”的称谓

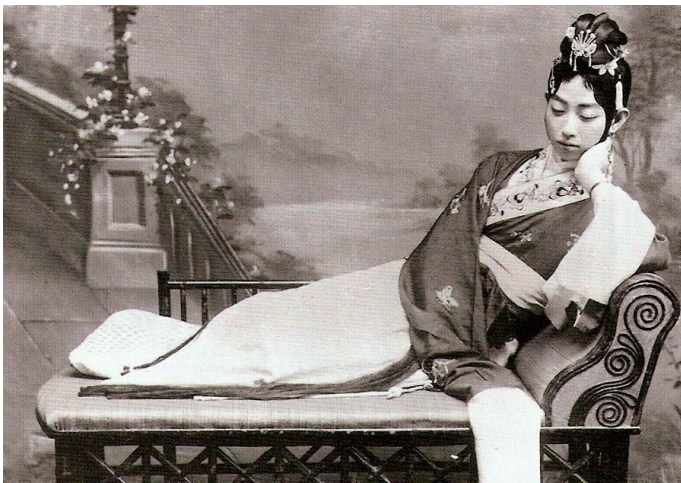
## 京剧小百科

叫板：戏曲术语，戏曲中将唱段前的念白最后一句节奏化，使乐队进入引到接下来的唱腔伴奏上。

在上海率先叫响。

对于“四大名旦”的高下和排序，南北方观众又有不同的看法，例如，北京观众仍是习惯以他们成名先后排序，即梅、尚、程、荀，后来又变成梅、程、尚、荀，此外在京剧界演员内部也存在着不同的看法。

1932年上海的长城唱片公司计划邀请“四大名旦”合作共同灌制《四五花洞》的唱片，在郑子褒（梅花馆主）等人在多方努力下，最终艰难地促成了这张被誉为“空前绝后千古不朽之佳作”的录制。在唱片中，“四大名旦”同念“嗨，这是从哪里说起”的“叫板”，之后按照费尽千辛万苦才临时决定梅、尚、荀、程的先后顺序（郑原计划顺序是梅、程、尚、荀）每人各唱一句，最后合唱“十三嗨”。该唱片发行后风靡一时，由于“四大名旦”合灌唱片的行为，间接表达出他们本人对此称谓的态度，“四大名旦”才算真正被大众接受。关于这段历史，读者可参考郑子褒（梅花馆主）撰写的



《千金一笑》中梅兰芳饰晴雯



《“四大名旦”专名词成功之由来》一文。

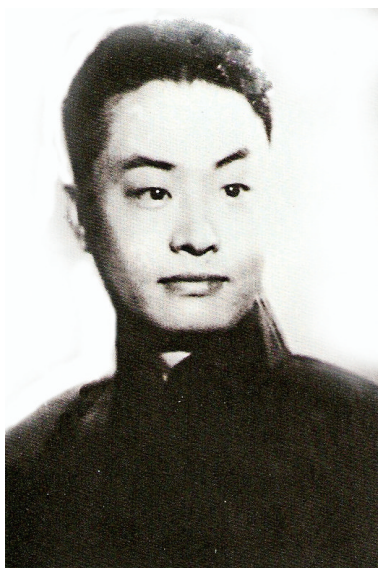
在介绍了“四大名旦”的产生过程后，我们再来看一下“四大名旦”中除梅兰芳之外的三位旦角表演艺术家。

程砚秋（1904—1958），原名承麟，满族，北京人。后改为汉姓程，初名程菊依，后改艳秋，字玉霜。1932年起更名砚秋，改字御霜，书房名御霜篻。

程砚秋幼年家道中落，六岁投荣蝶仙门下练武功，又向荣春亮习武生。一年后向名武生教师丁永利学戏，后因扮相秀丽，改从陈啸云学青衣。程砚秋十

一岁登台演出，在北京丹桂茶园，与赵桐珊、刘鸿声、孙菊仙等合作演出《桑园寄子》、《辕门斩子》、《朱砂痣》等戏。之后，程砚秋开始“倒仓”，“倒仓”期间蒙著名诗人罗瘿公筹款将程砚秋赎出师门，罗瘿公一方面请中医为程砚秋调治恢复嗓音，一方面又聘请昆曲名家乔蕙兰、谢昆泉、张云卿与武旦阎岚秋为其说戏、练功，并亲自安排程砚秋学习文化，以提高文化艺术修养。此后经由罗瘿公介绍，程砚秋拜梅兰芳为师，并向王瑶卿问艺。

程砚秋嗓音恢复后先后搭喜群社、庆兴社，继而在和声社为“头牌”



程砚秋便装照



程砚秋与弟子王吟秋合影



《梅妃》中程砚秋饰江采萍



《三击掌》中程砚秋饰王宝钏

老生王又宸（“谭派”老生，谭鑫培的女婿）跨刀。1924年，程砚秋成立鸣和社（1937年改名为秋声社）独立正式挑班。从1925年到1938年，程砚秋步入他的黄金时代，此间程砚秋受进步思想的影响，编创了一批艺术高超具有爱国主义和反战争思想的剧目，在观众中产生了强烈共鸣，在此过程中，程砚秋个人独特的表演艺术风格也逐渐形成并显现，世称“程派”。1940年4月，程砚秋在上海排演了翁偶虹创作的《锁麟囊》，该剧一经上演，立即引起轰动，从而，也使此剧成为“程派”艺术中的集大成者，至今传唱不衰。“程派”的代表剧目有《红拂传》、《鸳鸯冢》、《青霜剑》、《春闺梦》、《荒山泪》、《文姬归汉》、《锁麟囊》、《亡蜀鉴》、《碧玉簪》、《马昭仪》、《赚文娟》、《梅妃》、《沈云英》、《孔雀屏》、《玉狮坠》、《龙马姻缘》、《勘情记》、《陈丽卿》等，传统剧目有《武家坡》、《贺后骂殿》、《三击掌》、《玉堂春》、《汾河湾》等，同时他的昆曲戏《闹学》、《游园惊梦》、《思凡》等也颇具功力。新中国成立后，他还改编了《窦娥冤》，编演了《英台抗婚》等剧目。

程砚秋在舞台表演唱腔讲究音韵，注重四声，并根据自己特殊的嗓音特点，创造出幽咽婉转、若断若续的唱腔风格，形成独有的特点。“程派”唱腔更是别具一格。程砚秋始终强调唱腔音乐要随着戏剧情节和人物情绪的发展变化，唱腔起伏跌宕，节奏多变，使演唱和伴奏达到“声、情、美、永”的高度结合。

1932年1月，程砚秋赴欧洲考察欧洲戏剧，他先后去法国、德国、瑞士、意大利等国家考察了当地



的戏剧、音乐和电影艺术，并进行表演和参加各种形式的文化交流，使欧洲国家开始逐步了解中国的京剧，进而进行中西方戏剧的比较。1933年4月考察归来，程砚秋认真完成了《赴欧考察戏曲音乐报告书》，在1933年8月由世界编译馆北平分馆出版单行本。1943年7月，程砚秋因不堪日寇的欺辱，毅然停止演出，在北京近郊的青龙桥乡居务农，直至1945年抗战胜利后才重返舞台。

新中国成立后，程砚秋出席了巴黎世界和平拥护者大会，并出任中国戏曲学院副院长等职务。1956年，北



荀慧生便装照

京电影制片厂为他拍摄了电影艺术片《荒山泪》。“程派”弟子、学生和传人有陈丽芳、章遏云、赵荣琛、侯玉兰、王吟秋、李世济、李蔷华、新艳秋、涂沛等。晚年的程砚秋除了致力于教学，还积极总结舞台艺术经验，他的很多文章被收录在《程砚秋文集》中。

荀慧生（1900—1968），原名荀词，字慧声，别署小留香馆，艺名白牡丹，后用荀慧生，河北东光县人。幼年在义顺和梆子班跟师庞启发学艺，习花旦。1910年进京，师从梆子演员侯俊生，1911年入三乐班（后易名正乐）从路三宝、薛兰芬学京剧青衣、花旦，当时同尚小云、赵桐珊有“正乐三杰”之称。曾得吴菱仙、陈德霖、王瑶卿、田桂凤、曹心泉、乔蕙兰、李寿山等名家教益。1918年加入喜群社，从此专演京剧。1919年荀慧生加入永胜社，同年杨小楼应上海天蟾舞台之邀和谭小培、尚小云赴沪，请荀慧生担任刀马旦，演出轰动上海，人称杨小楼、尚小云、谭小培和白牡丹为“三小一白”，名重一时。

荀慧生一生演出了三百多出戏，在排演的大量新剧目中，塑造了众多不同的中国古典女性形象，抒发弘扬了女性



荀慧生绘制的山水画



《得意缘》中荀慧生饰狄云鸾

渴望自由、仇视邪恶、反抗封建和爱国等高贵品德。其代表作有《红娘》、《金玉奴》、《勘玉剑》、《钗头凤》、《鱼藻宫》、《红楼二尤》、《荀灌娘》、《花田错》、《辛安驿》、《杜十娘》、《卓文君》、《胭脂虎》、《霍小玉》、《香罗带》、《绣襦记》、《丹青引》、《元宵谜》、《玉堂春》、《得意缘》等。

荀慧生喜欢作画，1924年拜吴昌硕为师，又向齐白石、陈半丁、傅抱石、李苦禅、王雪涛等名师求教，从而提高了自己的艺术素养。从二十世纪二十年代起，荀慧生便开始致力京剧艺术的革新与探索，由于他表演生动活泼，扮相俊俏，长于念白和表演，且功底深厚，戏路宽广，又出身梆子班，故能吸取梆子旦角艺术之长，熔京剧花旦、闺门旦、青衣、刀马旦表演于一炉，兼收并蓄，从唱腔、念白、身段到化妆、服饰等各方面进行了改革与创造。三十年代形成风格新颖、独树一帜的艺术风格，世称“荀派”，在一段时期里曾有“十旦九荀”的说法。

新中国成立后，荀慧生曾任北京市戏曲研究所所长、河北梆子剧院院长等职。他修改、整理了《红娘》、《钗头凤》、《荀灌娘》、《金玉奴》等代表剧目，并出版了《荀慧生演剧散论》、《荀慧生演出剧本选集》和《荀慧生舞台艺术》等。“文革”中，荀慧生遭到迫害含冤去世。

“荀派”的弟子传人童芷苓、吴素秋、宋德珠、毛世来、李玉茹、赵燕侠、张正芳、宋长荣、李妙春、刘长瑜、孙毓敏等。

尚小云（1900—1976），原名尚德泉，字绮霞，



《能仁寺》中荀慧生(中)饰何玉凤,赵桐珊(芙蓉草)(左)饰张金凤,金钟仁(右)饰安驥

《三娘教子》、《战蒲关》，声名渐起，世人称尚小云、白牡丹（荀慧生）、芙蓉草（赵桐珊）为“正乐三杰”。十六岁出科后，他先后与孙菊仙、王瑶卿、杨小楼、余叔岩、谭小培、王又宸、马连良等多人合作演出。此外，他先后从孙怡云、张芷荃学戏，又得益于陈德霖。并从王瑶卿、路三宝学花旦戏，随李寿山、陆金桂等学昆曲。所从师者，均为老成典型。因而早年即为文武昆乱不挡的出色旦角，而尤以其青衣戏最为观众认可，被公认为传统“青衣正宗”。1918年尚小云自组重庆社，不断排演新剧目，以巾

书斋名芳信斋，河北南宫人。尚小云幼年丧父，家道中落，七岁就投身梨园界。1908年，他转入了三乐社科班（后更名正乐社），初习武生，后改旦角。1914年冬，尚小云为孙菊仙配



《绣襦记》中荀慧生饰李亚仙



《洪鸾喜》中荀慧生饰金玉奴



帼英雄人物为居多。

尚小云嗓音宽亮、扮相俊美、久唱不衰，有“铁嗓钢喉”之誉，在数十年的舞台实践中，排演了《卓文君》、《林四娘》、《秦良玉》、《墨黛》、《双阳公主》、《摩登伽女》、《相思寨》、《青城十九侠》、《虎乳飞仙传》、《红绡》、《峨眉剑》等一批新剧目，同时又擅演《汉明妃》、《梁红玉》、《乾坤福寿镜》、《双阳公主》、《银屏公主》、《御碑亭》、《武家坡》等剧目，形成了鲜明的艺术风格，世称“尚派”。“尚派”文武并重、歌舞兼长，表演充满激情，同时又刚柔相济，一方面他表演强调大开大阖、棱角分明，另一方面他的唱腔高亢刚健、气力充沛，并在演唱上善于运用立音、颤音，形成了独特表演风格。1962年，西安电影制片厂为尚小云拍摄电影艺术片《尚小云舞台艺术》，包括《失子惊疯》和《昭君出塞》两个剧目，今人可以通过此片一睹“尚派”艺术的魅力。



尚小云便装照

尚小云不仅是一位京剧表演艺术家，还是一位京剧教育家，1937年尚小云又创办荣春社，倾尽家产培养了荣、春、长、喜几科二百余名学生。1959年又出任陕西省艺术学校艺术总指导，为新中国培养了一批京剧人才。尚小云的弟



尚小云的绘画作品

子学生有张蝶芬、孙荣蕙、李喜鸿、董玉苓、周百穗、李翔、童葆苓、刘秀荣、孙明珠等。

从“五大名伶”的新剧评选到“四大名旦”的公认，虽然有方方面面的促成因素，但在京剧发展史上，“四大名旦”的确立却有着超乎寻常的意义。可以说，在梅兰芳及“四大名旦”成名前，京剧的老生行一直占据京剧舞台的主导地位，无论是“三鼎甲”、“后三鼎甲”，还是“三大贤”都是如此，在总体上说，京剧旦角只是生行的辅佐与陪衬。虽然，杨小楼很快跻身于名武生行列，王凤卿以汪（桂芬）派传人的身份也一度名列老生榜首，但“四大名旦”通过顺应时代

潮流，勇于与时代同步的创新发展，使京剧旦行的队伍开始迅猛地发展壮大。观众的审美心理也随之从对生行的关注逐步转移到旦行上，从而，逐渐改变了京剧舞台上“以生为主”的格局，“四大名旦”的崛起在京剧舞台“以生为主”经“生旦并重”再到“旦角挑班”的发展进程中，起到了不可估量的推动作用。

“四大名旦”出现后，另一个有趣的现象是全国各地的京剧观众也随之效仿，纷纷自发评选当地的“四大名旦”。最早出现的是“上海四大名旦”，指的是冯子和、毛韵珂、欧阳予倩、小杨月楼四位南方的著名旦行艺术家。同时，又有赵君玉、刘筱衡、小杨月楼、



《摩登伽女》中尚小云饰钵吉帝



《白蛇传》中尚小云饰青儿



《十三妹》中尚小云饰何玉凤

黄玉麟是“上海四大名旦”之说，此外，还有小杨月楼、刘筱衡、赵君玉、王芸芳是“上海四大名旦”一说。一个称谓，两班人马，三种说法，可谓罕见。其实，当时在上海还有黄桂秋、贾碧云、芙蓉草等许多优秀旦行艺术家。除“上海四大名旦”外，天津也出现了胡碧兰、马艳云、徐东霞、金友琴的“天津四大名旦”说。及至后来，东北出现了蓉丽娟、秦友梅、雯蕤彘、武帼英的“东北四大名旦”说，票界也出现了蒋君稼、朱琴心、林钧甫、臧岚光的“票界四大名旦”说，即便是在台湾，也有秦慧芬、章遏云、梁秀娟、马述贤的“台湾四大名旦”说……但以上各地“四大名旦”多出自各自京剧观众们自发的评判，缺乏媒体的支持，因此也很难查找到准确的信息与数据，然而，可以说明的是，在“四大名旦”产生之后，各地的京剧旦角艺术得到了有效的推动和蓬勃的发展。

### “四大坤旦”与“四小名旦”

在“四大名旦”的提法没有尘埃落定并争夺前后排名的时候，新一轮京剧旦行演员评选活动已经悄然拉开了序幕。

1930年春，天津《北洋画报》发起了“四大坤伶皇后”选举活动。与“五大名伶”采取选举剧目的方式不同，《北洋画报》更为直截了当，以评选演员得票多少作为此次选举的宗旨和办法。经数月角逐，《北洋画报》在1930年6月21日公布了评选结果，最终，胡碧兰（25534票）、孟丽君（21767票）、雪艳琴（20809



《金山寺》中雪艳琴(黄咏霓)饰白素贞

票)、章遏云(19131票)依据得票多少当选“四大坤伶皇后”。后因1933年末,胡碧兰因故退出舞台,便将原评选位居第五位的新艳秋(9650票)补进“四大坤伶”,再后来“四大坤伶皇后”又被简称为“四大坤旦”。

京剧自从形成以来,旦角的角色一直都由男演员担任,人们把他们称为“乾旦”(或男旦)。清末民初,随着社会风气逐渐开放,上海、天津、北京等地相继出现女子戏班,各地女性演员也纷纷走上京剧舞台,人们便称她们为“坤旦”,把女子戏班称作“坤班”。自大批女演员进入京剧界以后,京剧的舞台开始呈现出一派新气象,涌现出了众

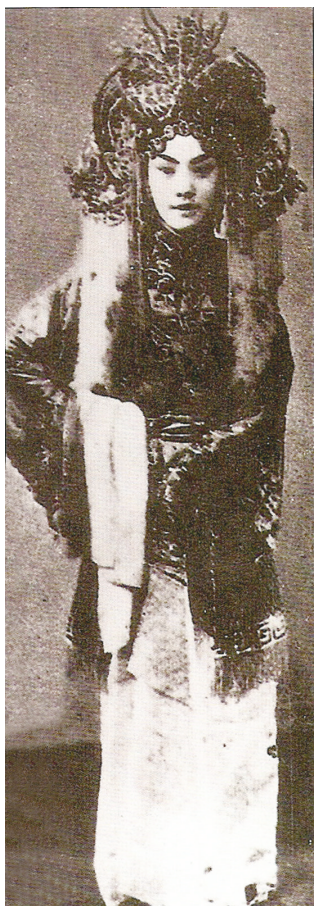
多优秀女性京剧演员,如此前曾在一个时期与梅兰芳几乎齐名的刘喜奎(1894—1964)便是早期京剧舞台上“坤旦”的杰出代表,而稍晚出现的孟小冬(1907—1977)则是“坤生”(女老生)中的魁首,曾有“冬皇”之誉。

在1930年评选出的“四大坤旦”中,诚然是以每位“坤旦”得票多少而决定位次的,但就艺术水平而言,公认应列“四大坤旦”首席的却是雪艳琴。

雪艳琴(1906—1986),本名黄咏霓,回族。她八岁时学艺,是北京早期京剧界女艺人中声誉较高的一位。1931年盛行男女合演时,她便开始自



《四郎探母》中章遏云饰铁镜公主



《文姬归汉》中章遏云饰蔡文姬

己组戏演出，曾与谭富英、王又宸、贯大元、杨宝忠等合作，风靡一时。擅演剧目《四郎探母》、全部《玉堂春》、《得意缘》、全部《十三妹》、《双姝奇缘》、《盘丝洞》、《杏元和番》、《贵妃醉酒》、《贺后骂殿》等。新中国成立后，入中国京剧院工作，1960年开始执教于中国戏曲学校，受益学生众多。

孟丽君（1911—1991）生于济南，十五岁时在南京挑班演出，1927年北上进京。她青衣、花旦、刀马旦皆精，能演“梅派”、“尚派”、“荀派”各派之戏并兼演小生，《华丽缘》（又名《孟丽君》）女扮男装尤见功力，孟丽君演《孟丽君》红遍京津沪，曾与言菊朋、雷喜福、唐韵笙等合作。新中国成立后，任济南大众京剧团副团长，1963年调入山东省戏曲学校任副校长。

章遏云（1912—2004）十一岁在北京新明剧团登台，十二岁从名票王庾生学老生，后改青衣、花旦，曾在北京城南游艺园边学艺边演出。十六岁拜师王瑶卿。1932年，聘请程砚秋琴师穆铁芬操琴，随穆专攻“程派”，擅演《荒山泪》、《碧玉簪》、《文姬归汉》等，1948年赴香港，1958年定居台湾，受聘在大鹏剧任教。

胡碧兰（1909—1953）从胡素仙、王云卿开蒙，后向王瑶卿问艺，主要以唱“梅派”剧目为



主，曾组一鸣社在京津演出，先后与孟小冬、谭富英、侯喜瑞、郝寿臣、王少楼、言菊朋、贯大元、王又宸、奚啸伯等众多名家合作演出，后因故息影舞台。

新艳秋（1910—2008），原名王玉华，九岁学戏，十五岁登台。酷爱“程派”艺术，但因程砚秋不收女弟子，新艳秋遂问艺王瑶卿，采取“偷戏”的方法，私下去戏院观摩程砚秋的演出，记下台词、唱腔和表演，演出“程派”剧目惟妙惟肖，擅演剧目有《六月雪》、《鸳鸯冢》、《红拂传》、《贺后骂殿》等。新中国成立后，先后在江苏省京剧团、江苏省戏曲学校从事演出和教学工作。



《春闺梦》中新艳秋饰张氏

继“四大名旦”、“四大坤旦”产生之后，随着青年旦角演员不断涌现，经过一番细心的筹划，北京《立言报》在1936年秋又举行了“四小名旦”的投票活动，结果李世芳（5800票）、毛世来（5000票）、张君秋（4800票）、宋德珠（3600票）因得票最多，荣膺“四小名旦”。

李世芳（1921—1947），1921年生于北京，十一岁入富连成科班，1936年拜梅兰芳为师。他刻苦专心，艺事精进，有“小梅兰芳”之誉。常演剧目有《宇宙锋》、《贵妃醉酒》、《玉堂春》、《霸王别姬》、《生死恨》等“梅派”戏。1947年1月，因飞机在崂山周围失事遇难，是年二十六岁。



《红线盗盒》中李世芳饰红线



《桑园会》中张君秋饰罗敷

张君秋（1920—1997），原名滕家鸿，生于北京。师从李凌枫，后拜王瑶卿和“四大名旦”为师，在艺术上博采众长、勇于创新，经长期舞台实践，形成“张派”，代表剧目有《望江亭》、《状元媒》、《诗文会》等。弟子有杨淑蕊、薛亚萍、张萍、王蓉蓉、赵秀君等。

毛世来（1921—1994），生于北京，十一岁入富连成科班，艺宗筱翠花，曾拜梅兰芳、尚小云、荀慧生、赵桐珊为师。初演青衣，后改花旦，兼演武旦，跷工见长。有“小筱翠花”之誉。常演剧目有《翠屏山》、《大英雄列》、《小放牛》等。1958年调往长春，任吉林省



《蝶恋花》中宋德珠饰万香友



《扈家庄》中宋德珠饰扈三娘

戏曲学校校长。其弟子有邢美珠、王继珠等。

宋德珠（1918—1984），原名宋宝禄，毕业于中华戏曲专科学校。曾先后向旦角名家余玉琴、朱桂芳、郭际湘、阎岚秋、张善亭、荀慧生、程砚秋等学艺，工武旦、刀马旦，兼演青衣、花旦，曾组班颖光社，是京剧武旦挑班第一人。常演剧目有《扈家庄》、《铜大缸》、《战金山》、《泗州城》等，晚年执教于河北省戏曲学校，并任河北省剧协主席。其女宋丹菊继承衣钵。

1947年因李世芳乘坐飞机失事遇难，“四小名旦”出现空缺，北京《纪事报》遂发起“新四小名旦”的选举

活动，是年8月1日开始投票，9月15日揭晓，结果，评选出张君秋（35730票）、毛世来（27256票）、陈永玲（24309票）、许翰英（23578票）为“新四小名旦”。选举结束后，“新四小名旦”又在华乐剧院同台合作演出《四白蛇传》，许翰英演《游湖借伞》，陈永玲演《水漫金山》，毛世来演《断桥·合钵》、张君秋演《状元祭塔》，一时传为佳话。但1947年的这次选举，似乎没能改变之前《立言报》的评选结果，观众心中依然对李世芳“缺席”的“四小名旦”提法记忆深刻。

陈永玲（1929—2006），生于青岛。曾拜王芸芳为师学旦角，后考入中华戏曲专科学校，师从筱翠花。后



《小上坟》中陈永玲饰萧素贞



拜梅兰芳、尚小云、荀慧生为师，工青衣花旦。他戏路宽广，曾组玲声社挑班演出于京津沪。常演剧目有《战宛城》、《小上坟》、《翠屏山》、《贵妃醉酒》等。新中国成立后任兰州市京剧团团长，并于甘肃省艺校任教。朱胜丽、魏海敏、吴海伦、吴美兰、常秋月等均受其教益，子陈霖苍工花脸。

许翰英（1922—1971），原名许景烈，江苏徐州人。幼年曾向赵绮霞学戏，二十三岁拜荀慧生为师，并得到梅兰芳的指教，宗“荀派”。擅演剧目有《红娘》、《玉堂春》、《金玉奴》、《香罗带》、《钗头凤》等。曾先后在青岛市京剧团、江苏省京剧团、徐州市京剧团工作。

无论是“四大坤旦”，还是新、老“四小名旦”，他们的出现都说明在“四大名旦”之后，京剧的旦角艺术开始得到了空前的发展。同时，随着男女合班后“坤旦”的大批涌现，京剧舞台上男旦一统天下的局面开始发生了改变，后来者如言慧珠、童芷苓、李玉茹、赵燕侠、关肃霜等都是不同时期京剧舞台上的“坤旦”代表。从新中国成立至今，“坤旦”已经成为京剧舞台上旦角行当的主宰，“乾旦”的发展反而逐渐萎缩，已成为凤毛麟角，今天京剧男旦老艺术家有梅葆玖、沈福存、毕谷云等，知名的中青年男旦演员有温如华、胡文阁、刘铮、杨磊、白洪亮、牟元笛等。



### “四大须生”与“麒麟童”

“四大须生”说法的出现要比“四大名旦”稍晚，



而且说法也大有不同。二十世纪二十年代末，有人把余叔岩、言菊朋、高庆奎、马连良并称为“四大须生”。及至三四十年代，言、高、余三位名家相继影息、去世，有人又把马连良与后来居上的谭富英、杨宝森、奚啸伯并称为“四大须生”（还有人认为这一批“四大须生”的排序应该是马、谭、奚、杨），为了便于区分表述，人们把余叔岩、言菊朋、高庆奎、马连良称为“前四大须生”，把马连良、谭富英、杨宝森、奚啸伯称为“后四大须生”。但与“四大名旦”、“四大坤旦”、“四小名旦”不同的是，前、后“四大须生”均未经当时的报刊评定，属于京剧界业内和观众自发的总结和排序。然而，这前、后“四大须生”再加上上海的“麒麟童”（周信芳）及东北的唐韵笙，却集中地代表和涵盖了自二十世纪二三十年代以来，至五六十年代这几十年中，京剧舞台上最主要，也是对后世影响最大的老生行名家。

言菊朋（1890—1942），原名言锡，生于北京，蒙古族。言菊朋幼年入陆军学校读书。后在清末的理藩院和民国时期的蒙藏院任职。业余喜爱



《宁武关》中言菊朋饰周遇吉

京剧，经常观摩谭鑫培的演出，深喜“谭派”老生艺术，经常参加清音雅集、春阳友会等票房的清唱和演出活动，并与梨园界广有来往，曾从红豆馆主、陈彦衡、王瑶卿、钱金福、王长林等请教“谭派”的唱、做、念、打。以票友身份演出“谭派”名剧《战太平》、《四郎探母》、《桑园寄



《群英会》中言菊朋饰鲁肃

子》、《捉放曹》、《空城计》等剧，颇受好评，被誉为“谭派名票”。1923年，梅兰芳约言菊朋赴上海演出，言托人请假以名票身份随梅兰芳赴沪演出，却因此以“请假唱戏，不成体统”的理由被革退职位。迫于生计，加之对京剧的酷爱，言菊朋遂于当年“下海”，成为专业京剧演员。

言菊朋成为专业演员后，学习更加刻苦勤奋。1925年，他与王幼卿组班南下上海，演出了《汾河湾》、《武家坡》、《回龙阁》、《琼林宴》等剧。同年又搭双庆社，与尚小云合演了《汾河湾》、《林四娘》，与王长林合演了《琼林宴》等戏。1926年又与王幼卿、孙毓堃合组又兴社，1928年与徐碧云合组云庆社。因言菊朋有较高的文化修养，精通音韵，对剧本和人物有着深入的研究和理解，又能领会和表现谭鑫培演剧的唱腔、身段与神态，因此，在二十年代言菊朋被誉为“谭派正宗须生”和“旧谭派之领袖”。

二十世纪二十年代末，言菊朋的嗓音发生变化，他根据自己的嗓音条件，在“谭派”的基础上，吸收、借鉴了青衣、小生、老旦以及京韵大



《失印救火》中言菊朋饰白槐

鼓的唱念方法，创出了自己以音韵、声腔取胜的演唱艺术，世称“言派”。“言派”唱腔多用字重腔轻的方法，强调字音间的抑扬顿挫，唱腔若断若续、千折百回，赋予唱腔丰富的思想感情和无穷的变化。

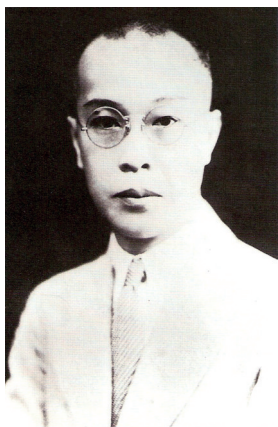
言菊朋的代表剧目有早期“谭派”风格的《击鼓骂曹》、《捉放曹》、《汾河湾》、《战太平》、《卖马》等，“言派”形成以后又有《让徐州》、《卧龙吊孝》、《上天台》、《白蟒台》、《贺后骂殿》、《除三害》、《宫门带》等剧。除此之外，他的念白、做工戏以及靠把老生戏也颇为出色。言派的弟子传人有张少楼、奚啸伯，私淑者有

李家载，另其子言少朋在新中国成立后也多演“言派”老生剧目。

高庆奎（1890—1942），原名高镇山，原籍山西榆次，生于北京。其父高四保是清末京剧丑角演员。高庆奎从师贾丽川、贾洪林学文武老生，十二岁登台，后曾搭翊文社、陶永社、同庆社、双庆社演出。十八岁“倒仓”后从李鑫甫练武功学把子。1919年，高庆奎随梅兰芳赴日本演出，与梅兰芳主演了《御碑亭》等剧目。1921年，高庆奎组庆兴社，和郝寿臣、沈华轩等合作



《哭秦庭》中高庆奎饰中包胥



高庆奎(前“四大须生”之一)



《浔阳楼》中高庆奎饰宋江

演于华乐、中和等戏院。高庆奎曾多次率领班社赴上海、天津等地演出。在上海，高庆奎受到戏曲改良的影响，重排、改编、整理了一批历史剧，并将有关的内容排成“本戏”，如《乐毅伐齐》、《七擒孟获》、《浔阳楼》、《哭秦庭》、《重耳走国》、全本的《鼎盛春秋》、《逍遥津》、《庆顶珠》、《铁莲花》、《信陵君》等戏。1933年，高庆奎与梅兰芳在上海天蟾舞台挂“双头牌”演出。1934年5月，高庆奎因嗓音失润以致无法正常演出，后在中华戏曲专科学校任教。

高庆奎的代表作有老生戏“三斩一碰”（《斩黄袍》、《斩马谲》、《辕门斩子》、《碰碑》）、《逍遥津》、《哭秦庭》、《胭粉计》、《赠绉袍》、《浔阳楼》、《七擒孟获》、《除三害》、《信陵君》、《史可法》、《煤山恨》等，花脸戏《铡判官》，武生戏《连环套》、《独木关》，红生戏《华容道》，老旦戏《钓金龟》、《掘地见母》、《游六殿》等。

高庆奎老生演唱初宗“谭派”，后又吸收孙菊仙、刘鸿昇的演法，唱念多用京字京音，他还借鉴了老旦、花脸的唱腔，融会贯通，加以创新，形成自己独特的艺术风格，世称“高派”。一般人认为“高派”的特点就是演唱调门高，其实并不尽然。“高派”艺术除唱腔气力充沛、高亢激越、荡气回肠外，还能演出武生、花

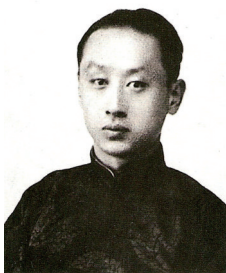


《铁莲花》中高庆奎(右)饰刘子忠,高盛麟饰定生

脸、老旦等不同行当的角色。此外，高庆奎的念白错落有致、铿锵有力，做工表演也细致入微，并非仅凭唱功取胜。高庆奎的弟子传人白家麟、李盛藻、李和曾等。

马连良（1901—1966），生于北京，字温如，书房名古历轩，回族。马

连良八岁入喜连成科班，九岁登台，先学武生，后改老生，受教于叶春善、蔡荣贵、茹莱卿、萧长华、郭春山等名师，表演上还潜心研习做工老生贾洪林的艺术。出科后，他在实践的同时，不忘继续深造，曾于1918年找到叶春善“二次入科”学习。在学习过程中，马连良广采博收，他一面向孙菊仙、刘景然请教，一面又向王瑶卿、王长林、杨小楼等名家问艺。1922年，随白牡丹（荀慧生）赴上海演出，之后先后搭玉华社、协庆社演出。1927年后马连良先后在春福社、扶春社挂“头牌”，与王幼卿、郝寿臣等合作演出。1930年，马连良自组扶风社，开始独立挑班，先后与王少卿、刘砚亭、董俊峰、马连昆、尚和玉、金钟仁、马富禄、张君秋、叶盛兰、刘连荣、袁世海等名家通力合作，足迹遍布京、津、沪、东北等地，在长时间的舞台实践中，逐渐形成



马连良便装照



## 京剧小百科

守旧：传统戏曲演出时间间隔舞台前后部分和作为背景使用的幕布，也叫堂幔、台帐，上面绣有装饰性图案。装饰图案因班社不同又各不相同，例如梅兰芳班社的守旧上绣的是梅花图案，马连良班社的守旧上绣的是车马人图案，周信芳班社的守旧上绣的是麒麟，等等。

了自己盛行不衰的独特表演风格，世称“马派”。1947年，马连良从上海赴香港演出，新中国成立后，马连良从香港回到北京，历任北京京剧团团长、北京市戏曲学校校长等职，因演出吴晗创作的新编历史京剧《海瑞罢官》，在1966年的“文革”中遭受迫害致死。

马连良的代表剧目有《串龙珠》、《春秋笔》、《广泰庄》、《十老安刘》、《甘露寺》、《群英会·借东风》、《清官册》、《一捧雪》、《九更天》、《四进士》、《十道本》、《清风亭》、《三娘教子》、《三字经》、《白蟒台》、《火牛阵》、《胭脂宝褶》、《焚绵山》、《打严嵩》、《三顾茅庐》、《法门寺》、《苏武牧羊》、《将相和》、《海瑞罢官》、《赵氏孤儿》以及现代京剧《杜鹃山》和《年年有余》等。

马连良嗓音柔润醇厚，扮相大气，身材适中，唱腔自然流畅，潇洒飘逸。同时，他还非常注重对念白的研



《安居平五路》中马连良饰诸葛亮



《甘露寺》中马连良饰乔玄



## 京剧小百科

饮场：过去京剧演员在台上演出中，因口干口渴，常由检场的人员上台递送茶水，让演员在演出当场引用，起到润喉解渴的目的。解放前，曾有部分班社逐渐改良此举，至二十世纪五十年代提出净化舞台后，饮场彻底被废除。

习，在唱腔中多用京音，听来错落有致并极富生活气息。在做工上他注重气质，身段动作灵活自然，不温不火，颇为适度。马连良在唱念做表中的有益尝试，使他成为新一代北京京剧老生演员中的佼佼者，三十年代时，与上海的周信芳（艺名麒麟童）齐名，被誉为“南麒北马”。在艺术上，马连良还是勇于创新、尝试的革新家，他不仅积极编演一批新戏，还通过整理加工对很多传统剧目增头加尾，使之情节丰富，在具有

观赏性的同时，保证了剧目故事的完整性。与此同时，马连良还对服装、盔头、“守旧”等舞台美术方面进行了大胆的革新，创造出很多优美的京剧舞台人物新形象，他还设计制作了米黄色绸质的“守旧”，上面绣的是汉武梁祠石刻车马人图案，又以同样图案做成乐队的绸围，使舞台演出风格整体统一，这也成为了扶风社的标志。二十世纪三十年代起，马连良又对舞台上“饮场”、扔垫、换装等陈规进行了陆续的改进。



《秦香莲》中马连良饰王廷龄



《定军山》中谭富英饰黄忠

马连良的弟子传人众多，其中较有成就者有王金璐、王和霖、迟金声、言少朋、李玉书（女）、尹月樵（女）、申凤梅（女）、周啸天、张学津、冯志孝、梁益鸣、张克让、安云武等。

谭富英（1906—1977），原名谭豫升，祖籍湖北武昌，生于北京。出身梨园世家，祖父谭鑫培，父亲谭小培。谭富英十岁由陈秀华开蒙学老生，十二岁入富连成科班，先学武生，后改老生，向萧长华、王喜秀、雷喜福等学艺。1923年出科后，谭富英又拜余叔岩为师，并在父亲谭小培的督导之下，继承“谭派”和“余派”风格。谭富英先后在“五大名伶”和“四大坤旦”的班社“跨刀”，挂二牌老生，1934年正式挑班扶春社，1939年改名同庆社，先后与王幼卿、陈丽芳、梁小鸾、周瑞安、茹富兰、刘砚亭、裘盛戎、王泉奎等名家合作。新中国成立后，曾任北京京剧团副团长。

谭富英的代表剧目有《失街亭·空城计·斩马谲》、《捉放曹》、《鼎盛春秋》、《红鬃烈马》、《南阳关》、《战太平》、《定军山·阳平关》、《桑园寄子》、《奇冤报》、《击鼓骂曹》、《四郎探母》、《桑园会》、《群英会·借东风》、《赤壁之战》、《将相和》、《大保国·探皇陵·二进宫》、《铡美案》、《正气歌》、《赵氏孤儿》等。

谭富英天赋极佳，嗓音清亮甜美，唱腔简洁明快、洗练自然、酣畅淋漓、朴实大方，尤擅靠把戏，独步一时。晚年随余叔岩琴师王瑞芝学习了很多“余派”戏的



唱法，唱法尤其考究，韵味也更为醇厚。谭富英秉性忠厚，演出之外，平时深居简出，喜欢读古典文学作品，对《东周列国志》、《三国演义》、《水浒传》等文学作品非常熟悉，由此不断揣摩、研究，对历史人物性格有着深入理解，有很高的艺术修养，在舞台上塑造出众多栩栩如生的历史人物形象。1957年曾参与北京电影制片厂拍摄的京剧影片《群英会·借东风》，谭富英在其中饰演鲁肃，深受京剧观众的喜爱。

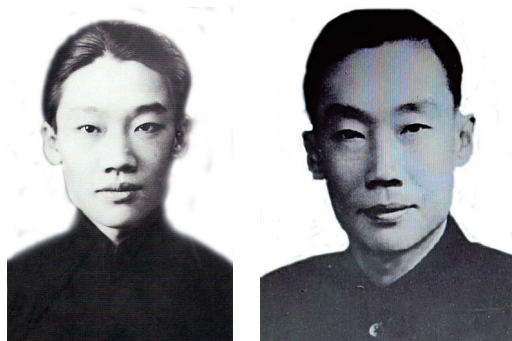
谭富英的弟子传人有高宝贤、孙岳、李崇善、马长礼、施雪怀、殷宝忠、蒋厚礼等，其子谭元寿也是著名的“谭派”老生演员。

杨宝森（1909—1958）字钟秀，号时斋，安徽合肥人，生于北京。杨宝森出身梨园世家，其祖父杨朵仙是清末



《阳平关》中谭富英饰黄忠

花旦名家，父杨孝方是武生演员，伯父杨小朵是花旦，堂兄杨宝忠是余叔岩的入室弟子，工老生，后改琴师。杨宝森八岁随裘桂仙练功、调嗓，后从陈秀华、鲍吉祥学老生，十一岁带艺搭班入斌庆社，十三岁开始登台演出《鱼肠剑》、《打渔杀家》、《上天台》等。1924年5月，以童伶身份赴上海更新舞台演出，广受好评，后因嗓音极度疲劳而“倒仓”。“倒仓”期间，他以勤奋的精神坚持练功、习字、绘画，力求不断提高自己的艺术修养，并潜心研习“余



杨宝森便装照



《定军山》中杨宝森饰黄忠

派”艺术，曾先后向堂兄杨宝忠和“余派”名票张伯驹问艺，并向王凤卿、王瑶卿求教。1929年，嗓音逐渐恢复后的杨宝森，先后搭章遏云、吴素秋、金少山、宋德珠、王玉蓉、程砚秋的班社演出。1942年组班宝华社开始挑班演出，与胡菊琴、侯玉兰、叶盛兰、梅兰芳、尚小云等名家合作，先后赴上海、天津、香港、济南等地演出。1956年杨宝森率宝华社全体演员参加天津市京剧团，任团长。1957年7月因病请假回北京修养，养病期间，他还与程砚秋在中央人民广播电台录制了《武家坡》的录音，1958年1月又在北京灌制了经过修改的《文昭关》粗纹唱片。十天后因急性肺炎去世。

杨宝森嗓音宽厚而低沉，虽高音不足，但音色纯正，不偏不窄。因此，他在演唱中尽量回避“立音”的使用，利用中低音好、音域宽广、胸腔共鸣好的优势，调动头腔共



《空城计》中杨宝森饰诸葛亮

鸣鼻音，使唱腔深沉浑厚、稳重苍劲。杨宝森宗法“谭派”，并在继承“余派”的基础上不懈钻研，又能结合自身的条件加以融会贯通，并在琴师杨宝忠、鼓师杭子和的辅助下，终于形成自己舒展平和、大气简洁的艺术风格，世称“杨派”。

杨宝森的代表剧目有《失街亭·空城计·斩马谲》、《伍子胥》、《击鼓骂曹》，《大保国·探皇陵·二进宫》、《问樵闹府·打棍出箱》、《断臂说书》、《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》、《桑园会》、《四郎探母》等。

杨宝森平时注重提高文化修养，很多人物在他演来都富于古朴、淡雅的古典气息，并极富“书卷气”。《文昭关》本是“汪派”承传程长庚的杰作，但在王凤卿后已很少有人再唱此戏，杨宝森凭借自己嗓音方面的特点，在谭、余的唱腔基础上化入“汪派”的唱法，赋予剧中伍子胥苍凉愤懑的思想感情，十分



《四郎探母》中杨宝森饰杨延昭

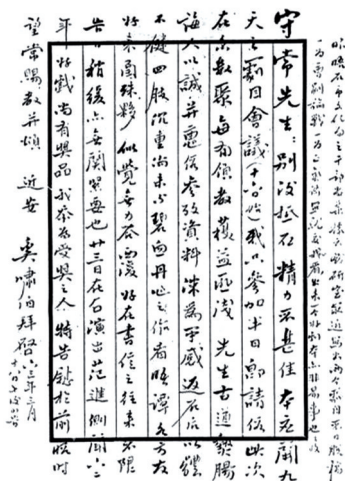


《问樵闹府》中杨宝森(右)饰范仲禹

吻合剧中人物的处境和心情，因此，使之成为“杨派”的经典剧目。不仅该剧至今仍是“杨派”最具代表性的剧目，同时“杨派”也是今天流传最广，影响最大的京剧老生流派之一。

杨宝森的弟子传人有金妙声、程正泰、朱云鹏、丁存坤、汪正华、蒋慕萍、马长礼、梁庆云、叶蓬等。

奚啸伯(1910—1977)，字承桓，北京人，满族。自幼爱好京剧，青年时常出入北京票房，唱“谭派”老生，先后拜言菊朋、李洪春为师，又向余叔岩问艺。后正式“下海”，二十一岁搭班演出，在尚和玉所组的玉成班唱二牌老生，后与尚小云合作《御碑亭》，与程砚秋合作《法门寺》，与荀慧生合作《胭脂虎》。1935年，受梅兰芳提携，加入梅兰芳的承华社，



奚啸伯的信札



《范进中举》中奚啸伯饰范进



《将相和》中奚啸伯饰蔣相如

在上海、武汉等地演出时挂二牌老生，为梅“跨刀”。回京后，自组忠信社，与张君秋、侯玉兰等名家合作，在京、津、沪等地演出。新中国成立后，历任北京京剧四团团长、石家庄京剧团副团长。“反右”期间，被错划为“右派”，“文革”中又遭受迫害患半身不遂，1977年郁郁而终。

奚啸伯的代表剧目有《白帝城》、《上天台》、《击鼓骂曹》、《法门寺》、《白蟒台》、《苏武牧羊》、《二堂舍子》、《失街亭·空城计·斩马谲》、《清官

册》、《碰碑》、《十道本》、《四郎探母》、《红鬃烈马》、《范进中举》、《白毛女》等。

奚啸伯以“委婉细腻、清新高雅”的唱念风格著称于世。虽然他是出身“票友”，缺乏严格幼功训练，但他有着深厚的文化基础，在历史、文学、书法等方面都有很高的修养，因此，他的舞台表演气质脱俗、清新典雅，极具“书卷气”。奚啸伯刻苦勤奋，善于博采众长，他以“谭派”为基础，充分借鉴和吸收言菊朋、马连良的艺术营养，逐渐



发展形成了自己的表演风格，世称“奚派”。奚啸伯在演唱上讲求声韵，念字行腔细腻入微，再加上他“以字定腔”、“以情行腔”、“错骨不离骨”和“赶板夺字”等原则、技巧的使用，使他的唱腔清晰悦耳、韵味醇厚，有“洞箫之美”。

奚啸伯的弟子传人有刁元礼、韩治安、苏承龙、欧阳中石、孟筱伯、张宗南、张荣培、孙宝成、章共鸣、赵菊扬、王韵声、赵履中、金福田等。再传弟子有张建国、杨志刚、王小婵、张建峰等。

在介绍了前后“四大须生”之后，在这一节中还有必要对这一时期在上海享有盛名的“海派”杰出老生行表演艺术家“麒麟童”周信芳进行介绍。但在介绍周信芳之前，更有必要简单介绍一下京剧自形成以来在上海的发展情况。

京剧在1840年左右形成以后，上海在1867年建造了“仿京”式的戏园“满庭芳”，此后，天津和北京戏班纷纷到上海演出，京剧由此传入上海。至同治、光绪年间，上海的京剧戏园有五十个左右。1876年，在上海的《申报》上首次出现“京剧”这个专有名词，可见，京剧已迅速成为上海最有影响的剧种，随着京剧在上海的不断实践与吐故纳新，逐渐在上海发展形成了显著的地域风格，人们把她称为“海派”京剧。

“海派”京剧的出现，与辛亥革命后上海的社会状况及开放的社会风气有着直接的关系。二十世纪后，上海的京剧舞台在上演传统剧目的同时，也



《上天台》中奚啸伯饰刘秀



相继出现了《年羹尧》、《英雄血泪图》、《汉刘邦》、《天雨花》、《苏秦张仪》、《徽钦二帝》、《华丽缘》、《狸猫换太子》、《火烧红莲寺》等历史题材的新剧目。与此同时，五四运动使中西文化遭遇了强烈的碰撞，这使“海派”京剧进入了空前的发展期。汪笑依演出的《党人碑》，昭示着戏曲改良运动的到来，从这时起，上海京剧舞台出现了如《黑籍冤魂》、《新茶花》、《宋教仁》、《阎瑞生》、《黄慧如》等一批关注并反映现实生活的新剧目。大量新剧目的涌现，促进了“海派”京

剧在创新中追求艺术风格的发展变化。伴随“海派”京剧的崛起，也涌现出了以王鸿寿（1850—1925）、李春来（1855—1925）、夏月珊（1868—1924）、潘月樵（1869—1928）、夏月润（1878—1931）、赵如泉（1881—1961）、冯子和（1888—1942）、欧阳予倩（1889—1962）等为代表的一批“海派”京剧表演艺术家，周信芳正是在这个历史背景和社会环境下，成长起来并承前启后的“海派”京剧艺术家。

周信芳（1895—1975），名士楚，字信芳，艺名麒麟童，浙江慈城人。周



《珠帘寨》中奚啸伯饰李克用



《二堂放子》中周信芳饰刘彦昌(右),梅兰芳饰王桂英(左)



《鸿门宴》中周信芳饰张良

信芳出身梨园世家，父亲周慰堂是青衣演员。周信芳六岁拜陈长兴为师，七岁登台，艺名“七龄童”，1906年后，随王鸿寿赴汉口演出。1907年在上海改艺名为“麒麟童”。1908年到北京入喜连成科班，与梅兰芳、林树森、高百岁同台。1912年周信芳回到上海，在新舞台等剧场与谭鑫培、李吉瑞、金山、冯子和等人同台，颇受教益。

1915年起，周信芳先后在上海丹桂第一台、更新舞台、新舞台、天蟾舞台演出，排演了连台本戏《汉刘邦》、《天雨花》、《封神榜》等。此间，他两次赴北京、天津演出，使《萧何月下追韩信》、《鸿门宴》、《鹿台恨》、《反五关》等“海派”风格的京剧新剧目进入北方京剧观众的视野。与众多京剧演员不同的是，周信芳还是一位始终紧跟时代并通过编演新剧目直接配合时事，号召、激发观众关注现实的戏剧家。例如，在袁世凯窃取革命成果前后，周信芳编演了《宋教仁》和《王莽篡位》，五四运动时他又编演了《学拳打金刚》，抗日战争时期，他又编演《明末遗恨》、《洪承畴》、《徽钦二帝》等新剧目，这些剧目都反映出周信芳清醒和独立的爱国热情。

1949年9月，周信芳应邀参加中国人民政治协商会议第一次全体会议。新中国成立后，先后任中国戏剧家协会副主席、中国戏剧家协会上海分会主席、中国戏曲研究院副院长、华东戏曲研究院院长、上海京剧院院长等职。1953年赴朝鲜慰问中国人民志愿军。新中国成立后，周信芳始终积极排演



《孟丽君》中周信芳饰皇甫少华



《清风亭》中周信芳饰张元秀(右),刘斌昆饰贺氏(左)

新戏,移植演出了昆曲《十五贯》,创演了《义责王魁》和《海瑞上疏》等。1955年和1961年,文化部、全国文联、中国剧协等部门分别联合举办了“梅兰芳、周信芳舞台生活五十周年纪念”与“周信芳舞台生活六十周年纪念”演出活动。“文革”中,周信芳遭到长期的迫害与摧残,于1975年含冤逝世。

周信芳的代表剧目有《徐策跑城》、《萧何月下追韩信》、《四进士》、《打严嵩》、《清风亭》、《斩经堂》、《乌龙院》、《扫松下书》、《投军别窑》、《路遥知马力》、《打渔杀家》、《走麦城》、

《鸿门宴》、《明末遗恨》、《秦香莲》、《澶渊之盟》、《义责王魁》、《海瑞上疏》等。

周信芳幼功扎实,在艺术上曾得到



《宋世杰》中周信芳饰宋世杰



京剧前辈谭鑫培、王鸿寿、汪笑侬、孙菊仙等人的传授、熏陶和影响，其嗓音沙哑却持久耐唱，朴拙浑厚、苍醇从容。他的唱腔以苍凉遒劲为特色，往往在顿挫和跌宕的行腔中准确表达出剧中人物的思想感情。周信芳的念白里有南方口音，他的念白富于力度和激情，在表现风趣、悲伤等情绪时，念白能始终保持自然生动，具有浓郁的生活气息。周信芳特别以做工见长，他在继承传统的同时，充分吸收话剧、电影和地方戏曲的营养，在融会贯通中独创一格。周信芳演戏表情逼真，身段动作敏捷娴熟、文武兼顾，在表演中运用髯口、水袖、身段并结合眼神与面部表情，综合准确表达出剧情和人物在特定处境中的思想感情，由于周信芳的艺名叫“麒麟童”，故而，他的表演艺术被人称为“麒派”。

周信芳不仅是表演艺术家，还是集编导于一身的全才。他创作和与人合作编写的剧目不下一百出。从《汉



《文天祥》中周信芳饰文天祥



《乌龙院》中周信芳饰宋江(右),赵晓岚饰阎婆惜



《明末遗恨》中周信芳(左)饰崇禎

刘邦》开始，他主演的剧目基本上由自己导演，直到新中国成立后，由他主演的《义责王魁》、《澶渊之盟》等依然经他导演加工。周信芳还是一位勇于革新的艺术家，他在继承的基础上做了大量的改革创新，除对传统剧目做了去粗取精的整理改编，无论剧目的唱词、服装、扮相等均做了适合于自己风格却又与众不同的设计。周信芳在1937年曾拍摄过京剧影片《斩经堂》，新中国成立后，上海电影制片厂又先后为他拍摄了《宋世杰》和《周信芳的舞台艺术》（包括《徐策跑城》、《下书·杀惜》）两部彩色影片。此外，出版了《周信芳戏剧散论》、《周信芳演出剧本选》等文集和剧本集，这些都是今天研究“麒

派”艺术的宝贵资料。

周信芳的弟子传人有高百岁、陈鹤峰、李如春、于宗瑛、杨宝童、王富英、程毓章、曹艺斌、王瀛洲、李师斌、萧润增、张学海、李少春、李和曾、徐鸿培、董春伯、沈金波、童祥苓、明毓昆、徐敏初等，私淑者有赵麟童、小王桂卿、小麟童、张信忠、孙鹏志、王麟昆、王春柏、刘泽民、王晓樵、筱高雪樵等，再传弟子中有陈少云、王全熹、裴咏杰等。此外，如花脸演员中的裘盛戎、袁世海，武生中的高盛麟，旦行中的关肃霜、赵晓岚等在表演中都受到了“麒派”艺术的影响。



《徐策跑城》中周信芳饰徐策



《关公月下赞貂蝉》中唐韵笙饰关羽

在二十世纪四十年代上海的京剧界，还有“南麒北马关外唐”之说，其中的“关外唐”指的是东北的唐韵笙。唐韵笙（1903—1970）同样是一位全面继承，锐意创新并最终享有盛名的生行表演艺术家。他艺宗汪笑侬、刘鸿昇的表演风格，又受到东北、上海等地京剧表演风格的影响，形成了“唐派”艺术。唐以擅演《驱车战将》、《闹朝扑犬》、《好鹤失政》、《二子乘舟》等“列国戏”和《灞桥挑袍》、《古城会》、《关公月下赞貂蝉》、《走麦城》等“红生戏”著称，他的《未央宫斩韩信》也是“唐派”艺术中的精品。此外，唐韵笙天赋条件极高、戏路宽广，在老生、武生、花脸等行中均有涉猎，且有代表性剧目。“唐派”艺术是京剧史上在东北地区形成的唯一一个艺术流派。

### 洪钟大吕“金·郝·侯”

蓝脸的窦尔敦盗御马，  
红脸的关公战长沙。  
黄脸的典韦，白脸的曹操，  
黑脸的张飞叫喳喳。  
紫色的天王托宝塔，  
绿色的魔鬼斗夜叉。  
金色的猴王，银色的妖怪，  
灰色的精灵笑哈哈。



一幅幅鲜明的鸳鸯瓦，  
一群群生动的活菩萨。  
一笔笔勾勒，一点点夸大，  
一张张脸谱美佳佳……

这首阎肃作词、姚明作曲的歌曲《唱脸谱》，曾由李谷一、杭天琪等许多歌唱家演唱。也许很多青少年朋友都听过，记得其中的歌词或旋律，由此，对“哇呀呀”大叫的“大花脸”可能不会陌生。的确，在今天京剧或戏曲的脸谱，俨然成为了京剧，戏曲乃至中国的文化符号，因此应用很广。但是京剧中的花脸究竟是怎么回事呢？

花脸是京剧行当中的俗称，正名应该叫“净”，在京剧行当中位列生、旦之下。净行在过去有着极为细致的划分，例如景孤血先生在《京剧行当》中曾把净行分为铜锤花脸、黑头、老脸、架子花脸、武花脸、摔打花脸和油花（又称毛净）几类。但是今天京剧净行中的角色已经无法区分得如此细致了，这是因为很多花脸分支行当的角色已由其他行当兼演，而今天的花脸行当大致只分为铜锤花脸（传统说法称之为正净）、架子花脸（副净）和武花脸（武净）三类。

铜锤花脸又叫唱工花脸，是以唱工为主要表现手段的花脸行当。之所以把唱工花脸称作铜锤花脸，是因为它与京剧舞台上一个人物有着密切的关系，京剧《二进宫》的花脸角色叫徐彦昭。他是典型的唱工花脸，又因为他手里拿一柄“上打昏君，下打谗臣”的铜锤，人们就把“铜锤”作为唱工花脸的代名词。此外，京剧如《打龙袍》、《铡美案》中的包拯，也以唱工见长，又因京剧中的包公都勾黑颜色的脸谱，所以，“黑头”也成为了唱工花脸的另一个代名词。此外，像《草桥关》中的姚期、《白良关》中的尉迟恭，都是以唱工为主的花脸戏，所以，他们都被称为铜锤花脸。

架子花脸则以工架（身段）、念白、表演为主，当然也并非没有一点唱工，例如《连环套》中的“坐寨”是以唱工为主，但之后的“盗马”却是以工架和唱工并重，等到了“拜山”又以念白为主。因此，架子花脸演员既要有很深厚的武功基础，又要善于表演、念白和唱工。架子花脸的剧目很多，像《群英会》中的曹操、《打严嵩》中的严嵩、《失街亭》中的马谲、《审潘洪》中的潘洪、《法门寺》中的刘瑾、《盗御



马》中的窦尔敦等，都属于架子花脸。

武花脸又称武二花，这类花脸注重武打和摔扑。武净最初的表演比较讲究，剧目也比较多。但后来武净的角色纷纷被其他行当兼演，如《四平山》的李元霸、《艳阳楼》的高登，今天已武生兼演；又如《定军山》的夏侯渊、《长坂坡》的张飞和《恶虎村》的濮天雕，也由架子花脸兼演，所以武净的剧目已越来越少，目前能见到的有《白水滩》的青面虎、《竹林计》的余洪等，还以武花脸应工，此外重跌扑摔打的武花脸有《长坂坡》等戏中的许褚等。

京剧的净行自清代同光时期以来有较大的发展，涌现出了庆春圃、徐宝成、钱宝峰、何桂山（1846—1917）、穆凤山（1840—1912）、金秀山（1855—1915）、黄润甫（1845—1916）、刘永春（1862—1926）、李连仲（1852—1920）、裘桂仙（1878—1933）、钱金福（1862—1937）等花脸行当的名家。其中何桂山、穆凤山在铜锤花脸兼架子花脸的唱、做方面，分别对前人的艺术作了不同的革新，分别形成了黄钟大吕的“何派”与婉转多变的“穆派”。金秀山又融“何派”、“穆派”两家之长，使自己的唱腔在棱角分明的同时，具有圆润酣畅的特色，更富遒劲沉雄的韵味。金秀山的戏路以铜锤戏为主，架子花戏以袍带为主，善演太监戏和衰派戏，他的代表剧目有《刺王僚》、《草桥关》、《牧虎关》、《御果园》、《白良关》、《飞虎山》、《收姜维》、《二进宫》及《法门寺》、《忠孝全》、《黄金台》等“太监戏”。此外，黄润甫也是这一时期的架子花脸名家，他曾向庆春圃、徐宝成、钱宝峰请教，擅演白脸



“曹操戏”，有“活孟德”的美誉。

进入民国时期后，京剧艺术整体的发展也促进了花脸行的兴盛。此时，一直在京剧舞台上辅助生、旦演出的花脸行当，开始崛起于整个京剧舞台。这一时期，京剧舞台上最著名的花脸巨头有金少山、郝寿臣和侯喜瑞三位，人们大都以他们的姓氏简称他们为金、郝、侯。

金少山（1890—1948），本名金义，字仲义，北京人，满族。金少山是金秀山的第三个儿子。幼年随父学艺，学的是铜锤花脸，又从韩乐卿学武功把子。曾搭宝胜和、双庆班、鸿庆班、永庆班演出，1912年，他和父亲随谭鑫培到上海新新舞台演出，在谭鑫培第一天“打炮戏”《失空斩》中饰演马谡。



金少山便装照

#### 京剧小百科

打炮戏：旧时京剧艺人每新到一地演出，在前三天演出剧目的安排上，往往拿出自己最擅长的剧目，以期待一炮打响，打炮戏即由此得名。

金秀山故去后，金少山去了烟台等地演出，后于1922年又辗转到了上海，先后在丹桂第一台、共舞台做“班底”，这期间，金少山又向刘永春学了很多戏。1922年冬，梅兰芳应邀到上海演出，因《霸王别姬》中的霸王项羽一角没有合适的人选，王瑶卿便向梅兰芳推荐了金少山。经过长期的磨砺和提高，金少山果然不负众望，将花脸应工的霸王项羽（之前“国剧宗师”杨小楼演出此戏，虽勾脸却以武生应工）演得精彩非常，由此轰动了上海，有“金霸王”的称号。自此，金少山的声望与日俱增。1937年，他回到阔别多年的北京，以花脸行演员自组松竹社挑梁主演，首开花脸挑班、挂头牌的先河。松竹社的组建标志着净行艺术的发展进入了一个新的时期。这期间，金少山与周瑞安、张荣奎、陈少



《霸王别姬》中金少山(右)饰项羽,梅兰芳饰虞姬



《打龙袍》中金少山饰包拯



《红通官》中金少山饰司马师

霖、李多奎、姜妙香、王福山等名家合作，又与梅兰芳、孟小冬、马连良、谭富英等合作演出。1943年，他再到上海演出，在皇后大戏院门口的“客满”牌，竟长达半年之久无法摘下，世称“金派”。金少山自挑班以来直到辞世，始终雄踞京剧花脸行当首席和霸主的地位，被誉为“十全大净”。金少山热爱生活，爱好广泛，对花鸟虫鱼广有兴趣，甚至还把猴子、老虎等动物当作宠物来养，据说他饲养的猴子“三儿”还能接电话。他性格豪爽，仗义疏财，但花钱无度，以致晚景凄凉，于1948年

在北京贫病而终。

金少山的代表剧目有《锁五龙》、《草桥关》、《御果园》、《白良关》、《牧虎关》、《飞虎山》、《断密涧》、《刺王僚》、《断太后·打龙袍》、《铡美案》、《探阴山》、《二进宫》、《连环套》、《闹江州》、《丁甲山》、《取洛阳》、《李七长亭》、《法门寺》、《霸王别姬》、《太行山》、《龙虎斗》等。

金少山天赋条件极佳，嗓音用实大声洪和声震屋瓦来形容毫不过誉，同时，他身材魁梧，气势夺人，可谓“前无古人，后无来者”，在京剧近二百多



年的历史上，称得起是“亘古一人”。此外，金少山的做工和武打也非常了得，因此，铜锤、架子花脸的戏他都能胜任且非常出色。由于金少山的天赋条件极高，因此，“金派”花脸也因嗓音要求高等局限而致传人不多，他的弟子有赵炳啸、吴广志（吴松岩）等，此外，还有被誉为“铜锤三奎”的王泉奎、赵文奎、娄振奎，在演唱方面各有不同的成就。金少山还无私地传授过很多青年有为的后学，“金郝侯”时代之后崛起的花脸宗师裘盛戎（1915—1971），在青年时代就曾得到过金山的提携，这对其日后创立“裘派”艺术，起到了重大的作用。

郝寿臣（1886—1961），原名郝万通，祖籍山西洪洞，落户河北香河。幼年随父入京，七岁被艺人王德正发现，收为弟子。王德正为郝寿臣请了吕福善学铜锤花脸，出徒后以艺名小奎禄搭班演出，又拜师李连仲学习架子花脸。后因“倒仓”先后到东北的营口、大连、沈阳、沙河子、公主岭、哈尔滨等地演出，同时得到了朱子久、唐永常等的指点。郝寿臣从东北来到北京，在东安市场丹桂茶园演出，显示了他的表演才能，先后搭玉成、三乐、太平和、鸿庆等戏班，并与谭鑫培合演《捉放曹》（郝饰曹操），被谭约入永庆社。此后，郝寿臣又先后与杨小楼、梅兰芳、程砚秋、余叔岩、马连良、高庆奎等合作演出。新中国成立后，曾任中国戏曲研究院戏曲实验学校教授、北京市戏曲学校校长，参加过抗美援朝的义演活动。



郝寿臣便装照

郝寿臣的代表剧目有《李七长亭》、《连环套》、《瓦口关》、《专诸别母》、《青梅煮酒论英雄》、《逍遥津》、



《除三害》中郝寿臣饰周处



《连环套》中郝寿臣饰窦尔敦

《荆轲传》、《桃花村》、《飞虎梦》、《打曹豹》、《红逼宫》、《打龙棚》等。郝寿臣在表演上充分吸收金秀山、黄润甫、李连仲等前辈各家之长，熔铜锤、架子花脸于一炉，并根据自身条件开创了其“架子花脸铜锤唱”的艺术风格，世称“郝派”。郝寿臣在唱、念中虽嗓音略显闷哑，但“口劲”很足，咬字清晰，同时他把鼻腔音变为口鼻共鸣，使之具有深厚的韵味。另外，郝寿臣工架凝练，在做工上身段精准漂亮，塑造了曹操、张飞、牛皋、焦赞、荆轲、须贾、鲁智深等许多性格鲜明的人物，更创作了很多花脸的谱式，“郝派”的脸谱艺术也

是京剧艺术宝库中的璀璨明珠，1962年，中国戏剧出版社出版了《郝寿臣脸谱集》（1996年再版），对京剧花脸艺术的总结与发展具有深远意义。

郝寿臣的弟子学生有王永昌、袁世海、李幼春、周和桐、王玉让、马永安等。其中，袁世海（1916—2002）继承“郝派”衣钵，并在受到“麒派”艺术的影响下，进一步发展了“郝派”架子花脸艺术，进而形成了“袁派”架子花脸。他的代表作有《将相和》、《野猪林》、《九江口》、《西门豹》、《李逵探母》、《黑旋风》等，弟子传人有杨赤、杨光、范成玉、李嘉林、吴玉璋、刘永



《御果园》中郝寿臣饰尉迟恭

贵、马永安、李广仁、罗长德、刘金泉、黑永宽等。

侯喜瑞（1892—1983），字霭如，河北衡水人，回族。幼年入喜连成科班，先学梆子老生，又从萧长华、李连仲、韩乐卿学架子花脸。出科后拜黄润甫为师学习了《连环套》、《战宛城》等架子花脸，除了学习“黄派”剧目，还积累了很多“黄派”演剧的经验体会。侯喜瑞曾与杨小楼、高庆奎、梅兰芳、荀慧生、程砚秋、尚小云、孟小冬等众多名家合作，各班竞相聘请，并在富连成社担任净行教师。新中国成立后，受聘于北京市戏曲研究所，并在中国戏曲学校、北京市戏曲学校任教，许多学生都得到他的教益。七十高龄还能主演《战宛城·马踏青苗》这样的重头戏。



《天水关》中郝寿臣饰姜维

侯喜瑞的代表剧目有《连环套》、《长坂坡》、《阳平关》、《群英会》、《青风寨》、《丁甲山》、《法门寺》、《下河东》、《空城计》、《取洛阳》、《牛皋下书》等，此外，他还擅演像《打渔杀家》的倪荣、《朱痕记》的李仁、《二堂舍子·打堂》的秦灿、《弓砚缘》的邓九公、《风流棒》的石总兵、《凤还巢》的周监军、《荒山泪》的杨德胜等这些戏中的配角角色，同样极为精彩。

侯喜瑞唱工宗“黄派”架子花脸的唱法，他嗓音沙哑，故常用炸



侯喜瑞便装照

音和立音，口劲狠，演唱不崇尚花腔，但强调顿挫，形成了铿锵磅礴的特殊气势。他的念白咬字精准，常以爆发的高音强调语气。侯喜瑞幼功扎实，腰腿功夫极好，刻画人物细腻独到，优美的身段与工架更是无人能及，世称“侯派”。侯喜瑞留下的影音资料不多，早年灌制过《长坂坡》、《九龙杯》、《红拂传》、《盗御马》、《阳平关》等唱片，新中国成立后还录有《打严嵩》、《群英会》、《战宛城·马踏青苗》、《牛皋下书》等录音。1956年，程砚秋拍摄彩色影片《荒山泪》，特邀侯喜瑞出演杨德胜，从而为侯喜瑞留下了难得的影像资料。1960年，张胤德为侯喜瑞整理了口述艺术经验《学戏和演戏》，这些都是了解、研究“侯派”艺术的宝贵资料。

侯喜瑞的弟子传人有关鸿斌、马崇

仁、袁国林、李荣威、尚长荣、张关正等，此外，裘盛戎、袁世海、刘连荣、孙盛文等均受其教益。其中，袁国林（1933—1996）受益最多，得师亲传之戏有《战宛城》、《取洛阳》、《连环



《沈云英》中侯喜瑞饰张献忠



《铡美案》中裘盛戎饰包拯



《盗御马》中裘盛戎饰窦尔敦

套》、《法门寺》、《长坂坡》、《阳平关》、《双李逵》、《丁甲山》、《青风寨》、《打渔杀家》、《朱痕记》、《凤还巢》、《胭脂虎》。

金少山、郝寿臣、侯喜瑞是京剧发展历史中花脸行当艺术高峰的杰出代表，他们一方面继承传统，从前辈名家那里传承了金秀山、刘永春、李连仲等精湛的表演艺术，又能根据自身条件以及时代和观众的需要，创造出各自风格迥异、异彩纷呈的花脸艺术流派。同时，他们还与同时期的铜锤花脸名家裘桂仙、武花脸名家钱金福等净行宗师一起，对后来京剧花脸艺术的发展，起到了承前启后的重要作用，正是有了他们的传与承，才滋润了后来成长起来的裘盛戎、袁世海以及方荣翔、尚长荣等几代花脸名家，也使京剧舞台艺术在整体推进和发



展中呈现出齐头并进和万紫千红的局面。

## 无丑不成戏

在京剧生、旦、净、丑四个行当中，丑行的位置虽然排在最末，但丑行在京剧乃至戏曲表演中的地位却不容忽视。因此，在旧戏班中曾流传着这样一句俗谚，叫作“无丑不成戏”，从中不难看出丑行在京剧表演中的地位。

京剧中丑行的角色也叫丑角、小花脸或三花脸，这

是因为丑行属于勾脸的行当。有人认为，京剧丑角是专演反面人物的，这种观点并不准确。京剧丑行中的角色固然有一批是阴险狡猾、卑鄙自私的反面人物，但也有一大批丑行角色是属于机警、伶俐、幽默但却正直善良的人物形象，而且一般多为社会的底层，例如《女起解》中的崇公道就是忠厚善良、有正义感的老差役，《秋江》里的老艄公也是助人为乐，很风趣的老人，《挡马》里的焦光普则是个忍辱负重、机智勇敢的爱国人士，像这些角色都由丑角来饰演。可见，丑角在京剧中可以担任的角色非常多，划分行当只是规定了一个大的类型范围，不能从扮相上服装上就



《女起解》中萧长华(左)饰崇公道,梅兰芳饰苏三



确定一个角色是好人或坏人。因此，博大精深的京剧艺术也绝不是有些人理解的“脸谱化”或“贴标签”那么简单。

京剧丑角大致可以分为两类，一大类是文丑，一大类是武丑。文丑中又分方巾丑、袍带丑和茶衣丑。

方巾丑在戏中扮演的多是一些有文化的人，其表演看上去文质彬彬，可是身上总带有一点酸气，这类角色因剧中人物头上多戴一顶方巾，所以被称为方巾丑。例如《群英会》里的蒋干、《乌龙院》里的张文远，等等，都是方巾丑。文丑中的第二类是袍带丑，一般指扮演官阶比较低小的官吏，这类角色头戴乌纱多佩圆展，穿官衣，例如《审头刺汤》中的汤勤、《六月雪》里的知县、《四进士》里的刘题等等。文丑中的第三类是茶衣丑，茶衣丑扮演的都是劳动人民角色，例如《秋江》里的艄翁、《芦中人》里的渔翁、《问樵闹府》里的樵夫、《骆马湖》里的酒保、《打樱桃》里的秋水等。还有一种是介乎方巾丑和茶衣丑之间的角色，像《连升店》的店主人、《女起解》的崇公道，这类角色属于巾子丑。巾子丑说京白，有时穿长衫或箭衣，表演的风格比茶衣丑略为严谨一些。此外，彩旦本属于旦角的范围，但实际上多由丑角应工。过去这一行大多数是用男演员来演的，后来也有很多女演员来演，例如《四进士》中的万氏、《拾玉镯·法门寺》中的刘媒婆等就是彩旦人物中的代表。

相对文丑而言，丑角中的第二大类就是武丑，武丑这个行当除了擅长蹿蹦跳跃外，还要善于念白。武丑的京白要念得口齿伶俐，清脆悦耳。这类角色多是侠客、



## 京剧小百科

矮子功：京剧丑行基本功训练中的一种，要求剧中人物蹲走“矮子步”。矮子功又分为“半矮子”和“整矮子”两种，“半矮子”是根据剧情需要时人物走“矮子步”，为的是缩小目标，不被敌人或对方发现，但不需要时就恢复直立行走，如《三岔口》里的刘利华用的就是“半矮子”。“整矮子”是指在完整的一出戏里，人物始终走“矮子步”，它表现身患残疾或侏儒类型的人物，这类人物有《扈家庄》中的“矮脚虎”王英、《武松》中的武大郎等。走“整矮子”的戏中有一些较难的程式，如“矮子起霸”、“矮子拳”、“矮子飞脚”、“矮子旋子”、“矮子单提”、“矮子抢背”等。

义士，其中也有个别狡猾险诈的人物用武丑扮演。

在丑行的表演中有许多其他京剧行当不具备的特技，“矮子功”就是其中之一。除此之外，武丑行当中的很多人物也都身怀绝技，在武丑中最普遍的特技是“上高椅子顶”，这一特技在很多戏中都有运用，如《三盗九龙杯》、《连环套》、《盗银壶》等戏中均有此技巧。演员要在“两张半”（将两张桌子摆起，上面再加一把椅子）上完成这一动作，要求动作敏捷，三步上高随即在椅子上“拿顶”，以此用来表现剧中人物飞檐走壁的绝技。此外，像《时迁偷鸡》中“吃火”也是武丑中独有的特技，即用火纸叠成三角筒形，点着火，顺势往嘴里一塞，一边咀嚼，一边还要喷出烟和火星，以此来代表吃鸡，既夸张又写意。

有人习惯于把武丑称为“开口跳”，还有人把“开口跳”理解为武丑的别名或代名词，但这种理解并不准确，因此有必要把武丑和“开口跳”的关系加以解释和说明。

一般我们可以把“开口跳”称为武丑，但武丑却不一定等同于“开口跳”。从表面上看，这似乎是在玩文字



游戏，实则不然。二者的基本区别在于“开口跳”的人物戴的髯口必须是“二挑”（俗称“倒八字”或“反八字”），而不具备这一特征的只能称之为武丑。同时，“开口跳”概念的含义还在于强调“开口”二字，意思是要把戏中的大段念白念得清脆爽朗，给观众以艺术的享受，例如《连环套》中的朱光祖这个角色，除了“走边”、“上高椅子顶”、“下高”等武技外，戏中开打的成分并不多，但在念白上却有多处，如其中“想我等绿林出身，行侠作义，每日拿强捕盗，除暴安良，也非一日的辛劳。我想这做官的人儿，也非容易，讲的是一命二运三风水，四积阴功五读书，千里马还得个千里人，何言大人提拔我等?!”一段念白，演员必须要念得铿锵明快。

关于武丑和“开口跳”的区别及剧目，前辈戏曲理论家翁偶虹先生在《霜叶红于二月花——叶盛章与叶盛兰的艺术成就》一文中曾做过归纳：“武丑与开口跳，风格迥异。武丑偏重于开打翻跌，开口跳偏重于念白、筋斗，像《时迁偷鸡》、《时迁盗甲》、《打瓜园》、《刺巴杰》、《三岔口》都是武丑重头；而《连环套》、《八蜡庙》、《霸王庄》的朱光祖，《九龙杯》的杨香武，《溪皇庄》的花驴贾亮，则是开口跳的尖端。”从翁偶虹先生的表述中可以看出，“开口跳”与一般武丑确实有所不同，故简而言之，就是武丑中包含开口跳，但开口跳却不一定是武丑的同义词和代名词。

京剧丑角的历史悠久、积淀深厚，所以不同时期均有代表性的名家和宗师，如同治、光绪年间的刘赶三和杨鸣玉，清末民初的王长林、慈瑞全、郭春山、萧长



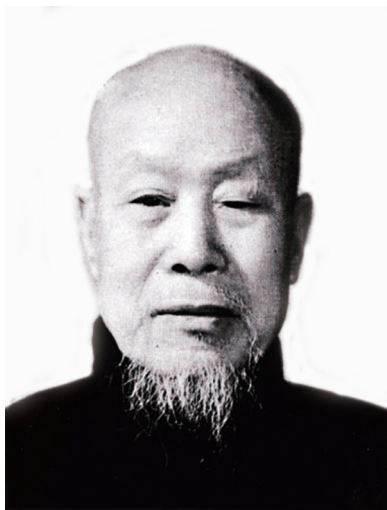
华、傅小山、刘斌昆，再到后来的马富禄、叶盛章、艾世菊、张春华乃至今天仍活跃在舞台上的黄德华、郑岩、马增寿、朱世慧等等，他们对于丑角表演艺术的丰富与推进都起到了不容忽视的作用。

在众多丑行名家中，称得起承上启下、继往开来并影响深远的莫过于萧长华先生。

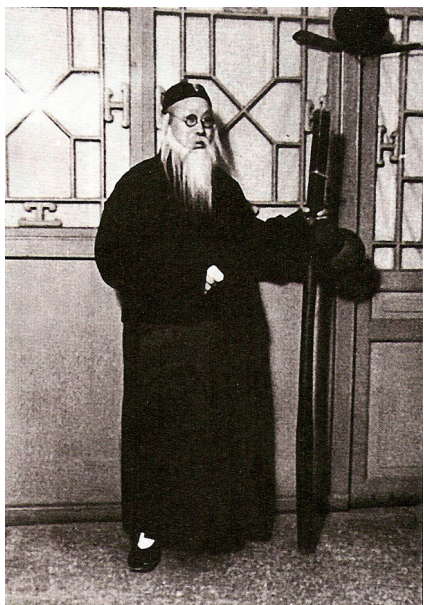
萧长华（1878—1967），祖籍江西新建，生于北京。父亲萧永康为名丑，曾拜三庆班老生卢胜奎为义父。萧长华从十一岁起先后从学昆曲小生、京剧老生和老旦，十八岁向宋万泰学丑角，第二年开始在小鸿奎班演出，二十五岁加入玉成班，与十三

旦、响九霄、贾洪林、王楞仙、李吉瑞、水仙花、金秀山、王长林等同班。萧长华擅演方巾丑，所演蒋干、汤勤等角色，深受内外行的赞许，有“活蒋干”之誉。1922年后，萧长华与梅兰芳长期合作，并辅佐马连良、于连泉、尚小云、谭富英等人演出，因技艺精湛，备受推尊，世称“萧派”，曾与慈瑞金、郭春山并称为“丑行三大士”。

萧长华的嗓音高亢洪亮，念白刚柔相济，在他的丑角唱腔中保留了很多如程长庚、汪桂芬、孙菊仙、汪笑侬等早期老生流派的特点，从而使其在唱腔中既有程长庚、汪桂芬一脉的徽韵，又有“老乡亲”孙菊仙一派的遗音，更有汪笑侬抑扬跌宕的意韵。



萧长华便装照



《老黄请医》中萧长华饰刘高手

萧长华不仅是一位开宗立派的丑角宗师，还是一位长期致力于京剧教学的教育家。从1904年开始，萧长华受聘于喜连成科班（后改名富连成）担任教师，前后长达三十六年之久。萧除授丑角戏外，还教授生、旦、净等其他各行当，并为富连成编排了《五彩舆》、《三国志》、《得意缘》、《胭脂判》等戏，可以说，富连成科班“喜、连、富、盛、世、元、韵”等各科学生，几乎都受教、得益于萧老。新中国成立后，萧长华历任中国戏曲学校教授、副校长、校长，得其教益者甚多，为京剧事业的发展贡献了毕生精力，因此，萧老他在教育领域还有一个尊称——“祖师爷”。萧氏常演剧目后被编成《萧长华演出剧本选集》，其子萧盛萱子继父业，同为京剧丑角名家。

除京剧丑行之外，还有必要简要介绍京剧其他行当



《群英会》中萧长华饰将干

在京剧艺术近二百年的发展史中，老旦作为独立行当出现和形成，较老生、青衣等行当略晚一些，老旦行的名家有前面提到的清同治、光绪时期的郝兰田、谭志道（1808—1887）以及后来的龚云甫（1862—1932）、谢宝云（1860—1917）、罗福山（1865—1929）、文亮臣（1878—1938）、卧云居士（1891—1944，本名爱新觉罗·毓铭，又名赵静尘）、李多奎（1898—1974）、孙甫亭（1898—1970）等。但在京剧史上，真正将老旦呈现为一个独立行当的，还要从龚云甫算起，像后来老旦行当中影响至深，至今仍被视作老旦一代宗师的李多奎，最初也是“龚派”老旦艺术的传人。

的两个分支——老旦和小生。

顾名思义，“老旦”主要扮演老年妇女，在京剧舞台上，从穷苦百姓到帝王后妃均有老旦角色的身影。如京剧《钓金龟》中的康氏、《清风亭》中的贺氏、《李逵探母》中的李母、《徐母骂曹》中的徐母、《赤桑镇》中的吴妙贞、《甘露寺》中的吴国太、《望儿楼》中的窦太真、《遇皇后·打龙袍》中的李后、《四郎探母》中的佘太君等都是老旦应工。

京剧小生是传统戏曲角色行当之一，指扮演青少年男子，按照饰演人物的不同，一般可以分为文、武两类。文小生里又有袍带小生、扇子生、翎子生，纯粹的武小生分成两种，一种是长靠武小生，如《镇潭州》和《小商河》中的杨再兴、《借赵云》中的赵云、《柴桑关》中的周瑜等。另外一种短打武小生，例如《翠屏山》和《石秀探庄》中的石秀等，然而，像《八大锤》中的陆



## 京剧小百科

两门抱，指一个剧目中的一个人物可以由不同行当的演员来饰演，因此出现了由不同行当演员饰演同一剧目中同一人物的情况，如《八大锤》中的陆文龙就是小生、武生两门抱的剧目，《艳阳楼》、《铁笼山》、《金钱豹》、《状元印》、《霸王别姬》则是武净与武生两门抱的剧目。此外，像《清风亭》里张元秀妻子贺氏也是老旦、丑角两门抱的人物，《闹天宫》中的孙悟空则是武生、武丑两门抱的人物。

文龙、《石秀探庄》中的石秀等戏，后来已多由武生兼演，真正小生应工的短打戏已经很少见到了。而像《八大锤》、《小商河》这样至今仍由小生和武生分别演出的剧目，在戏曲界也有一个专属名词，叫“两门抱”。

在京剧小生行当中，早期有龙德云、徐小香、德珺如、朱素云等名家，程继先（1874—1942）、金仲仁（1886—1950）等也是清末民初的小生英杰。民国后期至新中国成立，姜妙香（1890—1972）、俞振飞（1902—1993）、叶盛兰（1914—1978）三位小生宗师开创了他们各自的小生流派，影响至今，巧合的是，因这三位小生名家都是虎年出生的，人们便把他们称为京剧界的“小生三虎”。

## 百花齐放 推陈出新

1949年10月1日，毛泽东同志在北京天安门城楼上宣告中华人民共和国成立，新中国的成立标志着帝国主义、封建主义和官僚资本主义对中国人民反动统治的彻底结束。随着中华全国戏曲改进委员会（后改名为中央文化部戏曲改进局）的成立以及全国戏曲工作会议的召开，1951年4月3日，中国戏曲研究院宣告成立。首任院长为梅兰芳，程砚秋、周信芳、张庚、罗合如、马少波、晏甬先后任副院长。中国戏曲研究院是文化部所属戏曲研究机构，其前身是抗日战争时期创建的延安平剧研究院。毛泽东同志欣然为该院题词“百花齐放推陈出新”，周恩来同志题词“重视与改造，团结与教育，二者不可缺一”，这也成为了中国戏曲研究院和全国戏



《白蛇传》剧照

曲工作的指导方针。此后不久，华东戏曲研究院、东北戏曲研究院以及各省市的戏曲研究机构和实验演出团体相继成立。

1951年5月5日，政务院制定并由周恩来同志签发了《关于戏曲改革工作的指示》（简称“五五指示”）。“五五指示”发布后，立即得到全国的响应，立刻成为当时戏曲改革政策的准绳。“五五指示”的中心内容是：改革戏曲艺术的内容和形式，改造戏曲艺人的世界观和改革戏曲剧团的管理体制，一般被称为“改戏，改人，改制”。

“改戏”是指在戏曲的内容上删除

迷信、色情的情节及唱词，在形式上净化舞台形象，逐步废除了旦角的“踩跷”及其他庸俗、丑恶的表演，使戏曲舞台呈现焕然一新的面貌。其间，京剧《杀子报》、《九更天》、《双



《将相和》中谭富英饰蔣相如(右),裘盛戎饰廉颇(左)

## 京剧小百科

踩跷：京剧表演特技之一，戏曲演员踩着特制的小型高跷训练的步伐，表现的是旧时妇女因缠足而走路扭捏、摇摆的姿态。“跷”为木制仿小脚形，分“硬跷”和“软跷”两种。硬跷用于武旦、刀马旦，软跷用于花旦、泼辣旦等。踩跷不仅要模仿出“三寸金莲”的步态，还需完成走碎步、跑圆场、打把子，甚至跌扑、打出手等为跷工设计的高难动作，从而显示出演员高超的踩跷技巧。过去如《战宛城》中的邹氏、《乌龙院》中的阎婆惜、《翠屏山》中的潘巧云等，均需踩跷，京剧旦行中的于连泉（艺名筱翠花）、毛世来、陈永玲、毕谷云等人皆以踩跷闻名，近时，青年演员常秋月、索明芳等亦擅此工。

钉记》、《铁公鸡》、《活捉三郎》、《大劈棺》、《薛礼征东》、《奇冤报》（《乌盆记》）、《探阴山》等剧目禁演或作重大修改。同时，京剧传统剧目的整理工作也从1953年开始进行，整理成果编为出版发行的《京剧丛刊》（50集，收录剧本160种）和《京剧汇编》（109集，收录剧本498种）。

“改人”是指广泛开展政治启蒙教育以提高艺人的觉悟。通过学习唯物史观和党的文艺方针政策，艺人们明确了文艺要为工农兵服务的方向，增强了主人翁意识，积极参加改革旧剧、创作新戏，热情参与各项民主改革和各项社会公益活动。

“改制”主要是指改革旧戏曲班社中的不合理制度。通过“改制”，艺人们加强了团结，旧的师徒关系有所改善，从而，促进了当时戏曲改革的步伐。

1952年10月，为了促进全国各剧种间的交流，集中展示“三改”以来的成果，中央文化部在北京举办了第一届全国戏曲观摩演出大会，其中参演的京剧剧目共



《野猪林》中袁世海(左)饰鲁智深,李少春(中)饰林冲



17出，如《雁荡山》、《三岔口》、《将相和》、《白蛇传》等均代表着当时京剧创作与整理改编的水平。

随着“改戏、改人、改制”的不断深化，京剧剧团新的体制开始建立，从中央到地方建立了一系列国家剧院（团）。首先是直属于中央文化部的中国京剧院（2007年改称国家京剧院），它建立了一整套艺术创作机制及剧目创作、演出模式，形成了整体的新风格，被称为“中国京剧院风格”，在京剧界发挥示范、带头作用。此后，各地方京剧院团相继效仿组建，其中北京京剧团、上海京剧院、天津市京剧团、武汉市京剧团、云南省京

剧院、沈阳京剧院、宁夏京剧团、重庆市京剧团、山东省京剧团、江苏省京剧院、陕西省京剧团等，都是在当时和后来具有全国影响的地方京剧院团。

自新中国成立以来，至六十年代初期，首都及全国京剧演出的各主要城市都先后建立了导演制，也产生了专职或由演员兼任的京剧导演，知名者有阿甲、李紫贵、郑亦秋等。京剧导演与剧作家、演员、音乐、舞美各方面的人员通力合作，排出了一批新编剧目，整理、改编了一批传统剧目，移植了兄弟剧种的优秀剧目，使京剧剧目不断充实丰富。在这一时期，具有一定影响，深受观众欢迎，兄弟院团竞相排演的有



《穆桂英挂帅》中梅兰芳饰穆桂英



《望江亭》中张君秋饰谭记儿



《状元媒》中张君秋(左)饰柴郡主，刘雪涛饰八贤王



京剧《雁荡山》剧照

《三打祝家庄》、《江汉渔歌》、《野猪林》、《将相和》、  
《猎虎记》、《柳荫记》、《大闹天官》、《桃花扇》、《谢瑶  
环》、《五侯宴》、《智斩鲁斋郎》、《赤壁之战》、《西厢  
记》、《黑旋风李逵》、《李逵探母》、《响马传》、《九江  
口》、《满江红》、《三盗令》、《朱仙镇》、《佘赛花》、《凤  
凰二乔》、《杨门女将》、《强项令》、《春草闯堂》、《孙安  
动本》、《生死牌》、《彝陵之战》、《三盗九龙杯》、《岳母  
刺字》、《罢宴》、《穆桂英挂帅》、《赵氏孤儿》、《秦香  
莲》、《官渡之战》、《三顾茅庐》、《大红袍》、《除三  
害》、《赤桑镇》、《望江亭》、《状元媒》、《诗文会》、《秋  
瑾传》、《林则徐》、《碧波仙子》、《海瑞罢官》、《白蛇  
传》、《洪母骂疇》、《卖水》、《雏凤凌空》、《海瑞上  
疏》、《义责王魁》、《百花公主》、《尤三姐》、《八仙过  
海》、《黑旋风李逵》、《十五贯》、《晴雯》、《火凤凰》、



《三岔口》中张云溪(后)饰任堂惠,张春华饰刘利华

《铁弓缘》、《盗库银》、《通天犀》、《雁荡山》、《美人计》、《反徐州》、《陈州糶米》、《春香传》、《海瑞背纤》、《倩女离魂》、《虹桥赠珠》、《双蝴蝶》、《火烧望海楼》、《宋江题诗》等,京剧现代戏有《白毛女》、《智取威虎山》、《黛诺》、《六号门》、《红灯记》、《芦荡火种》等。“百花齐放,推陈出新”的指导方针,正是在上述剧目的创作和排演中得以体现和展示的。



《海瑞上疏》中周信芳饰海瑞



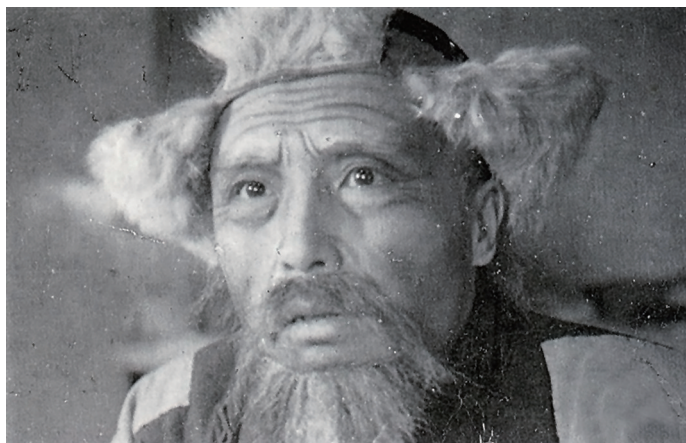
《赵氏孤儿》中马连良饰程婴



## 现代京剧的“革命”

以京剧反映现实生活的艺术探索最早可以追溯到旧民主主义革命时期（1840—1919），当时如夏月珊、夏月润、冯子和、汪笑侬、露兰春、周信芳、梅兰芳等一些具有进步思想的京剧演员，就在“戏曲改良”思潮的影响下，对表现当时现代生活题材的剧目进行了尝试，只不过当时“京剧现代戏”的称谓还没有出现，相对普及和认同的叫法是“时装戏”。尽管称谓上有所不同，但无论在题材、故事内容，还是在表现形式上，像《民国花》、《血泪碑》、《枪毙阎瑞生》、《宋教仁》、《学拳打金刚》、《皇帝梦》、《孽海波澜》、《邓霞姑》和《一缕麻》等剧目无疑都是京剧反映早期现实生活的代表剧目。

二十世纪三四十年代，延安平剧研究院对“旧剧”（或称“平剧”，即指京剧）进行了一系列的改革，在这一期间创作演出了《松花江上》、《难民曲》、《上天堂》、《四劝》、《松林恨》、《刘家村》、《夜袭飞机场》等一批关



《白毛女》中李少春饰杨白劳



《红灯记》剧照，刘长瑜(左)饰李铁梅，高玉倩饰李奶奶

于现代题材的京剧剧目，在当时不可否认地为配合当时的需要起到了一定的积极作用。

新中国成立后，中央对于戏曲政策做了一系列的调整和部署。1952年11月4日，文化部副部长周扬在第一届全国戏曲观摩演出大会上的总结报告中明确指出“如何用各种戏曲形式恰当地、而不是生硬地表现人民的新生活，成为戏曲工作者当前的，也是长期的一个严重的创造性任务”。

1958年3月，文化部下发了《关于大力繁荣艺术创作的通知》，其中强调：“现在急需创作反映我国当前的和近十年来的伟大变革，歌颂我国伟大社会主义建设者的英雄业绩的艺术作品。”随后，文化部于6月13日至7月14日召开了“戏曲表现现代生活座谈

会”，讨论如何创造社会主义民族新戏曲等问题，其间还举行了“现代题材戏曲联合公演”，并提出了“以现代剧目为纲”的口号。《人民日报》在1958年8月7日发表的题为《戏曲工作者应该为表现现代生活而努力》的社论中指出：“表现现代生活是今后戏曲工作的发展方向……以现代剧目为纲，推动戏曲工作的全面大跃进。”也正是在这一期间，京剧舞台上出现了《白毛女》、《智取威虎山》、《红色风暴》、《三座



现代京剧《沙家浜》



《沙家浜》剧照

山》、《罗盛教》、《雪岭苍松》、《白云红旗》等一批京剧现代戏剧目。

二十世纪六十年代，在继中共八届十中全会发出“千万不要忘记阶级斗争”的号召后，毛泽东同志又在1963年12月12日中宣部文艺处编写打印的《文艺汇报》中《柯庆施同志抓曲艺工作》一文上作了有关文艺工作的一个批示：

各种艺术形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门至今还是“死人”统治着。不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩，但其中的问题也不少。至于戏剧等部门，问题就更大了。社会经济基础已经改变了，为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今还是大问



题。这需要从调查研究着手，认真地抓起来。许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事。

时隔半年，毛泽东同志在1964年6月27日《中宣部关于全国文联和所属各协会整风情况报告》草稿上又作了第二个批示：

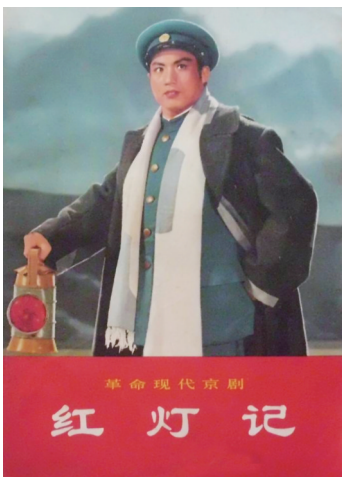
这些协会和他们所掌握的刊物的大多数（据说有少数几个好的），十五年来，基本上（不是一切人）不执行党的政策，做官当老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义的革命和建设。最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘。如

不认真改造，势必在将来的某一天，要变成像匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。

毛泽东同志这两个批示后来在1967年5月28日发表在《人民日报》上，但这个被称为《关于文学艺术的两个批示》发表之前文艺界就已引起了轰动并掀起了一股大批判的浪潮。“两个批示”成为了影响京剧乃至整个文艺界发展至关重要的转折，在这期间除了一批电影、小说、戏剧、美术、音乐作品被否定，一大批文艺界的代表人物和领导干部也都受到批判。京剧现代戏大规模的创作和排演也正是在这样一个历史



《沙家浜》剧照，洪雪飞饰阿庆嫂



现代京剧《红灯记》



现代京剧《智取威虎山》

背景下被提到日程上来的。

1963年9月17日，文化部向全国各省、市、自治区文化厅（局）及有关文艺团体下发了通知，要求各地编演现代题材京剧，准备参加1964年3月在京举行的部分地区京剧现代戏会演，后延期至1964年6月。及至1964年6月5日至7月31日，全国京剧现代戏观摩演出大会在北京举行，来自全国十九个省市自治区的二十九个剧团共演出了《奇袭白虎团》、《智取威虎山》、《洪湖赤卫队》、《红嫂》、《杜鹃山》、《六号门》、《红灯记》、《芦荡火种》、《箭杆河边》、《千万不要忘记》、《戴诺》、《苗岭风雷》、《草原英雄小姐妹》等不同题材的大小剧目35个。此后，1965年5月至7月间，东北、华东、华北、中南、西北地区又先后举行了京剧现代戏和戏曲现代戏观摩演出大会，其间共创作演出了京剧现代戏70余出。至此，以演绎“帝王将相”和“才子佳人”为主要表现对象的京剧传统戏悄无声息地渐渐退出了戏曲舞



## 京剧小百科

革命样板戏：1964年江青开始插手京剧现代戏的创作，把《沙家浜》、《红灯记》、《智取威虎山》等多部有良好基础的剧作培养成自己手中的“样板”。1966年12月23日，《人民日报》发表《贯彻执行毛主席文艺路线的光辉样板》，其中首次将京剧《红灯记》、《智取威虎山》、《沙家浜》、《海港》、《奇袭白虎团》，芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》和交响音乐《沙家浜》并称为“江青同志”亲自培育的八个“革命艺术样板”或“革命现代样板作品”。1967年5月31日，在《人民日报》社论《革命文艺的优秀样板》中正式提出了“样板戏”一词。1974年前后，江青又推出《龙江颂》、《红色娘子军》、《平原作战》、《杜鹃山》，芭蕾舞剧《沂蒙颂》、《草原英雄小妹妹》等新一批样板戏，这批剧目被冠以“革命现代京剧”。

台，取而代之的便是在不到十年间迅速崛起的京剧现代戏。

1965年11月，上海《文汇报》所刊发的姚文元的《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》拉开了“无产阶级文化大革命”的序幕，继而，京剧《海瑞上疏》、昆曲《李慧娘》横遭批判。1967年江青等人的插手与干预，使“革命样板戏”得以确立和推广，这时，京剧《智取威虎山》、《海港》、《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》等其他八个剧目成为第一批“革命样板戏”。1969—1972年间，为普及“样板戏”，北京、八一、长春等电影制片厂，由谢铁骊等人执导，又将“样板戏”先后拍成舞台电影片，在全国范围内发行和放映，三百多个地方戏曲剧种还对这些剧目进行了移植和上演，剧中的唱段被录制成各类唱片发售。

“革命样板戏”垄断京剧舞台的历史年代已经远去，当站在新世纪的起点，回望这段京剧曾经走过的历史的发展情况时，不能不承认，从新中国成立



初期的“禁戏”，到1951年提出的“百花齐放、推陈出新”方针、1956年倡导的“百花齐放、百家争鸣”方针、1957年的“禁戏全部解禁”与“反右”斗争，到1958年的“两条腿走路”、“以现代剧目为纲”，再到1960年的“三并举”、“两个批示”和1964年的全国现代戏会演，直至“文革”爆发，“革命样板戏”以绝对权威的姿态垄断戏曲舞台，新中国成立后的戏曲政策一直是在复杂、曲折中徘徊向前的。从1958年为开端、1964年为高潮、“文革”中“革命样板戏”为顶峰的这条京剧现代戏发展轨迹看，京剧现代戏在很大程度上是在特殊的历史背景下，配合当时“以阶级斗争为纲”的政治需要而形成的，从这条发展脉络上看，说京剧现代戏是一个特定时代的产物并不为过。



现代京剧《沙家浜》



## 新时期的京剧发展

1976年10月，党中央粉碎“四人帮”重要举措的实施，使遭受苦难的广大人民群众结束了漫长的十年浩劫。随着拨乱反正和解放思想的不断深入，昔日被赶下舞台的京剧传统剧目得以复苏。1977年，历史京剧《逼上梁山》的恢复与公演，标志着“革命样板戏”独霸舞台时代的终结。此后，《三打祝家庄》、《将相和》、《十五贯》、《雁荡山》、《虹桥赠珠》、《打渔杀家》、《空城计》、《群英会·借东风》、《玉堂春》、《秦香莲》、《四郎探母》等一批脍炙人口并深受观众喜爱的京剧传统剧目（含改编剧目）也开始逐渐恢复，得以重见天日。十年“文革”禁锢了观众的娱乐和审美需求，京剧传统剧目的恢复，使京剧观众长期压抑的心绪和需求得以释放，一时间，京剧传统剧目演出呈现出了如火如荼的喜人景象。1990年12月，文化部专门举办了“纪念徽班进京200

周年——振兴京剧观摩研讨大会”，1994年又举办了梅兰芳、周信芳诞辰100周年纪念活动，这些纪念活动得到了党和国家领导的高度重视，也促进了京剧艺术的保护与发展。

然而，伴随改革开放的扩大和深入，人们对文化生活的审美需求、心理、观念乃至模式也在发生着深刻的变动。二十世纪八十年代中期，外来的艺术、娱乐形式开始大量进入中国。与此同时，电视作为新兴的娱乐媒介渐渐走进了寻常百姓的生活，电视的普及不仅在当时拓展了广大人民群众视野，更改变和形成了人们在娱乐乃至生活层面的选择模式。这一切的发生、改变与冲



《曹操与杨修》中尚长荣(前)饰曹操,言兴朋(后中)饰杨修



《成败萧何》中陈少云(左)饰萧何,安平饰韩信

击,使这一时期的舞台艺术在短暂的复苏后又进入了“戏剧危机”时代。京剧作为舞台(或剧场)艺术,与其他舞台艺术一样,开始遭遇来自自身生存挑战的危机。一时间,“多演多赔,少演少赔,不演不赔”成了全国戏曲演出团体及从业人员中的一句流行语。

伴随《新亭泪》、《巴山秀才》、《秋风辞》、《山鬼》、《节妇吟》、《金龙与蜉蝣》、《南唐遗事》等其他戏曲剧种涌现出的新剧目,以京剧《徐九经升官记》和《曹操与杨修》等为代表的新剧目的出现,标志着新时期京剧改革探索阶段取得成功,尤其是《曹操与杨修》的出现,成为新时期京剧改革发展里程碑式的标志。

与此同时,全国以及各省市级的艺术交流与赛事活动也在这一时期相继开

展,在中国戏剧“梅花奖”评选、中国艺术节和中国戏剧节相继展开后,文化部、中国京剧艺术基金会等部门联合发起,并与地方政府联合主办的以“展示优秀京剧作品,汇集尖子人才,交流艺术经验,吸引群众参与,促进京剧繁荣”为宗旨的中国京剧艺术节于1995年在天津首次举办。从一定意义上说,这些不同形式的艺术交流活动,的确起到了鼓励全国包括京剧在内的戏曲演出团体致力艺术创新改革的客观效果。近二十年来,前后共计一百五十余部京剧新剧目先后在中国京剧艺术节上同观众见面,其中除《曹操与杨修》、《徐九经升官记》外,京剧《骆驼祥子》、《风雨同仁堂》、《贞观盛事》、《华子良》、《胭脂河》、《洛神赋》、《瘦马御史》、《廉吏



《大唐贵妃》中田慧(左)饰杨玉环，  
杨森饰李隆基

于成龙》、《泸水彝山》、《梅兰芳》、《成败萧何》、《北风紧》、《郑和下西洋》、《下鲁城》、《晋德裕》、《护国将军》、《白洁圣妃》、《丝路花雨》、《辛弃疾》、《建安轶事》、《将军道》、《无旨钦差》、《汉苏武》、《香莲案》、《水上灯》、《牛子厚》等剧目先后获中国京剧艺术节剧目金奖。这一时期也涌现出了尚长荣、耿其昌、李维康、言兴朋、朱世慧、赵葆秀、于魁智、关栋天、王平、张克、张建国、李胜素、董圆圆、张火丁、陈少云、孟广禄、杜镇杰、王蓉蓉、石晓亮、裴咏杰、倪茂才等一批优秀的中青年京剧演员。

京剧长于抒情而短于叙事以及长于表现古代生活而短于表现现实生活等特性，的确在京剧改革创新的进程中被视为畏途和羁绊，于是，在新时期的戏曲剧本创作中，剧作的文学性、主题深化、哲理追求以及运用舞台先进科技手段（灯光、服装、道具、音效等）被提升到了全新的高度。然而，新时期以来京剧新剧目的出现，并没能使京剧的生存状态发生根本性的改变。一些剧目创作开始出现了偏离京剧“本体”，甚至向其他艺术门类（如话剧等）趋同的“一体化”探索趋势，同时，也显现出新剧目演出与观众欣赏趣味相脱节的倾向，加之，评奖机制与地方政绩思想的相互影响，使很多新编剧目在获奖之后很难再维持上



《风雨杏黄旗》中于魁智(左)饰宋江,杨赤饰李逵

演。更少有新中国成立后,京剧院团向兄弟院团学习、移植、推广、演出新剧目的情况,其中原因很有必要进行总结和反思。

与京剧创新探索同步进行的,旨在整理、挖掘、保护性质的“中国京剧音像配像精粹”工程,也在这一时期开始启动。“音像配像”系列工程是在李瑞环同志的创意、指导下实施的一项文化工程。京剧“音像配像”所选择的剧目大部分是二十世纪四十年代后期到六十年代前期京剧舞台上的珍品录音,涉及京剧各行当、流派,囊括了近代京剧黄金时代绝大部分名家的代表剧目。通过有一

定舞台经验的京剧演员和名家的亲传弟子,根据众多京剧前辈在不同时期的演出录音重新进行配像,既使大批珍贵的资料得到丰富和再现,也使一些濒于失传的剧目得到保留和再传。“音像配像”工程从1985年提出并试录,1994年7月正式开始录制,到2006年6月第二期工程录制结束,前后历时二十一年,其间共有七十多个单位、三万余人参与其中,为祖国文化事业抢救、保留下了宝贵的财富,这一工程不但使青年演员和学生通过“音像配像”在艺术上能够得到学习和借鉴,也为观众提供了观摩的机会。因此,



《汉苏武》中张建国饰苏武

“音配像”被誉为“功在当代，利在千秋”的保护工程。

进入21世纪以来，为保护和扶持京剧艺术，文化部于2005年11月10—31日组成四个专家组，分别对二十七个省、自治区、直辖市申报的三十七个京剧院团进行全面评估，并于2006年2月，确定并公布了十一个国家重点京剧院团的名单，他们分别是：国家京剧院、北京京剧院、天津京剧院、上海京剧院、湖北省京剧院、天津市青年京剧团、山东省京剧院、云南省京剧院、沈阳京剧院、黑龙江省京剧院、江苏省京剧院，并制定了《国家重点京剧院团保护和扶持规划》，与财政部共同设立了“国家重点京剧院团保护和扶持专项资金”，以每五年为周期对国家重点京剧院团实行保护和扶持。同时，文化部还遴选出甘肃省京剧团、贵阳市京剧团、浙江京剧团、福建京剧院、重庆市京剧团、陕西省京剧



《将军道》中常东饰王翦



《响九霄》中裴艳玲(左)饰响九霄

团、河北省京剧院、湖南省京剧团、吉林省京剧院、山西省京剧院、青岛市京剧院、武汉京剧院、广西壮族自治区京剧团、成都市京剧团、宁夏京剧团、内蒙古自治区京剧团、大连市京剧团等十余个基础良好、具有发展潜力的院团作为建议提名，由相关省、市决定是否作为省级重点京剧院团给予扶持。

2006年5月，作为“国粹”与“国剧”的京剧，经过评选被列入文化部公布的《第一批国家级非物质文化遗产名录》。四年后的2010年11月16

日，对古老的中国京剧艺术来说，更是一个值得纪念的日子。在肯尼亚首都内罗毕举行的联合国教科文组织政府间保护非物质文化遗产委员会第五次会议上，经过二十四个成员国共同审议，北京市文化局代表全国京剧传承机构和流布地区申报的京剧成功入选2010年“人类非物质文化遗产代表作名录”，此举不仅是北京市非物质文化遗产保护工作的一件大喜事，更被称作“中国京剧发展史上的一座里程碑”。



《郑和下西洋》剧照



《郑和下西洋》剧照

诚然，京剧影响甚广，足迹遍布世界各地，目前已成为介绍、传播中国传统文化的重要手段，但是，近年来随着社会与时代的变迁，京剧艺术与当代青年人的审美距离正在逐渐加大，京剧演出市场的开拓更是举步维艰，演员及观众的断档，演出剧目的萎缩……均是当前京剧所面临的实际问题，如何实现京剧的保护与传承，这是古老的京剧艺术成功申遗后亟待面对和解决的课题。



# 代表性传承人



DAIBIAOXINGCHUANCHENGRREN





国家级非物质文化遗产项目代表性传承人掌握并承载着非物质文化遗产的知识和精湛技艺，既是非物质文化遗产活的宝库，又是非物质文化遗产代代相传的代表性人物。因此，从2008年1月起，国家文化部开始根据各地申报、专家评审委员会评审、社会公示和复核，公布国家级非物质文化遗产（京剧）代表性传承人名单，兹将2008年至2012年相继公布的三批京剧代表性传承人名单抄录如下（排名不分先后），供感兴趣的读者了解，并根据相关资料了解京剧代表性传承人的从艺经历。

#### 第二批国家级非物质文化遗产项目（京剧）代表性传承人（24名）2008年1月公布

国家京剧院（7人）：李世济、张春华、刘秀荣、刘长瑜、李金泉、杜近芳、杨秋玲。

北京市（8人）：谭元寿、梅葆玖、孙毓敏、赵燕侠、李维康、叶少兰、王金璐、李长春。

天津市（2人）：张幼麟、李荣威。

辽宁省（2人）：周仲博、汪庆元。

上海市（5人）：尚长荣、陈少云、王梦云、孙正阳、关栋天。



第三批国家级非物质文化遗产项目

目（京剧）代表性传承人（13名）

2009年5月公布

国家京剧院（3人）：冯志孝、王晶华、张春孝。

北京市（2人）：张学津、赵葆秀。

天津市（2人）：邓沐玮、杨乃彭。

上海市（5人）：艾世菊、汪正华、李炳淑、童祥苓、周少麟。

湖北省京剧院（1人）：朱世慧。

亮、沈小梅。

江苏省淮安市（1人）：宋长荣。

湖北省京剧院（1人）：杨至芳。

第四批国家级非物质文化遗产项目

目（京剧）代表性传承人（19名）

2012年12月公布

国家京剧院（5人）：李祖铭、刘琪、朱秉谦、李景德、沈福存。

北京市（5人）：朱绍玉、钮骠、宋丹菊、谢锐青、蔡英莲。

上海市（5人）：王玉璞、关松安、张信忠、梁斌、张善元。

江苏省演艺集团（2人）：周云

# 京剧代表性作品



JINGJUDAIBIAOXINGZUOPIN





在京剧一百七十多年的历史中，京剧舞台上产生和流传的剧目数以千计，旧时戏班在演出剧目上也有“唐三千，宋八百，数不尽的三列国”之说。但究竟京剧自诞生以来，产生过多少剧目呢？陶君起先生编著的《京剧剧目初探》中收录了一千三百余个京剧剧目的剧情说明，而在曾白融先生主编的《京剧剧目辞典》中则收录了五千三百多个京剧剧目的剧情说明及考略，由此可见，京剧剧目之丰富。

在本章节中，我们选择了为数不多的八个京剧传统剧目作为代表，对她们的历史和表演艺术特色进行简要的介绍。对于这部分代表剧目的选择，有以下几个标准及考虑：一、在京剧历史上形成较早并可以反映出京剧原始舞台面貌的传统剧目。二、尽量照顾、考虑今天京剧舞台演出的现实情况，选择今天在京剧舞台上还能见到的传统剧目进行介绍，使读者在对本章代表性剧目文字层面进行初步了解后，可以在现实中通过演出、媒体、“中国京剧音配像精粹”光盘等渠道，对所介绍的剧目进行立体、直观的了解。三、兼顾京剧行当与流派，使剧目介绍涉及面尽量广泛。



## 《四郎探母》

《四郎探母》的故事取材于《杨家将演义》及民间故事，大致剧情是：杨继业的四子杨延辉在宋、辽金沙滩一战中被辽掳去，改名木易，与铁镜公主结婚。十五年后，延辉听说六弟杨延昭挂帅、老母佘太君押粮草随营同来，不觉思亲之情油然而生。蒙铁镜公主深明大义，杨延辉又盟誓言明见母一面后即刻返回。公主在萧太后处诓骗出令箭，延辉凭借令箭趁夜混过关口，来到宋营与六弟、母亲、妻子孟金榜匆匆相见，后别母而去。萧太后得知驸马木易原来是杨门之子杨延辉，不禁大怒欲斩之，后蒙铁镜公主哀求讲情，终将其赦免，命延辉把守四盘山。

《四郎探母》又名《探母回令》、《四盘山》、《北天门》，是京剧形成初期产生的一个剧目。有人说《四郎探母》的剧本出自“老生三鼎甲”之一张二奎之手，还有人



《四郎探母》剧照



说这出戏是慈禧太后为缓和民族矛盾而组织“写作班子”创作的。但是，张二奎创作《四郎探母》一说仅见齐如山的《京剧之变迁》，孤证不立，换句话说，并没有直接和准确的资料能证明该戏出自张二奎之手。此外，《探母》这出戏在清道光四年（1824年）的《庆升平班戏目》和道光二十五年刊行的《都门纪略》中均有记载，由此可见，由慈禧太后组织人创作此戏的说法没有历史依据。因此，可以说京剧《四郎探母》的作者至今并无定论。

尽管，《四郎探母》的作者无从查考，但有一点可以肯定，那就是这出戏自京剧诞生之日起至今一直顽强地存在于不同时期的京剧舞台之上，因此，《四郎探母》演出的历史几乎与京剧发展的历史相等，具有一百七十多年的历史，称得上是地道的“骨子老戏”，从一个侧面，也可以反映出在一百多年中这出戏大致的原始风貌，具有“活化石”的意义与价值。《四郎探母》的演出历史悠久，这出戏在余三胜、胡喜禄、张二奎、谭鑫培、王瑶卿、王凤卿、“四大名旦”、余叔岩、言菊朋、高庆奎、马连良、谭富英、杨宝森、张君秋、马长礼、李维康、耿其昌、于魁智、李胜素等至少六代演员的传承中，把包括唱、念、做、舞在内的整体表演艺术继承、丰富、集中和精练到了一个几乎是无法超越的极致。正如周信芳先生在《对京剧〈四郎探母〉的看法》一文中所说：“全剧角色搭配整齐，人物鲜明……剧情连贯贯，自始至终一气呵成……剧中不论唱、做、念三者，各场有各场的特点。”然而，这出历史悠久的经典传统剧目却在百年风雨中命运多舛、几起几落，在清末



被称为“背离汉族立场”，民国时期被认定“叛徒”身份，二十世纪五六十年代甚至被定为禁戏。据说在新中国成立后的一个历史阶段，我国台湾地区也曾经禁演过此戏，理由是该剧容易引起台湾老兵的思乡情绪。然而，“文革”结束以后，《四郎探母》于1980年首度解禁，该剧复排后竟然在北京连续演出了七场，同时，全国各地也竞相复排。至今，《四郎探母》仍是上座率居高不下的京剧传统剧目。另据，甄光俊先生在《版本最多的戏曲唱片》一文中考证，“在数以千计的戏曲唱片里，同一出剧目而演唱者众多、版本纷繁多者，当数京剧《四郎探母》”，可见，该剧具有何等等的艺术魅力。

该戏全剧十二场戏，情节环环紧扣，又是一出以老生、花衫为主，兼及老旦、青衣、小生、丑角行当，并以“西皮”调式到底，囊括“西皮”声腔各种板式的戏。这出戏经过几代艺术家的不断创造与精化，不仅在主角的身上有着优美经典的唱腔传世，即便是剧中的配角也积累下了精彩的表演。其中，像“杨延辉坐宫院自思自叹”、“芍药开牡丹放花红一片”、“夫妻们打坐在皇宫院”、“未开言不由人泪流满面”、“听他

言吓得我浑身是汗”的对唱，“杨宗保在马上忙传将令”、“弟兄们分别十五春”、“一见娇儿泪满腮”、“老娘亲请上受儿拜”等唱段均具有极高的艺术性和欣赏性，不仅已成为京剧名段，而且在各地票友中也广为传唱。

此外，像杨延辉在“过关”中的“吊毛”也是衡量一位老生演员是否合格出众的量化考核标准。优秀演员必须要在头戴风帽、颈插令箭、腰佩宝剑的情况下腾空完成而一丝不乱，以此表现杨延昭在“全副武装”的情况下被绊马绳绊倒，马失前蹄，自己腾空翻出。相反有些功夫不到家的演员则往往简化，在“巡营”一场前，把令箭和宝剑摘下交给马童，自己徒身来翻这个“吊毛”，更有演员干脆连徒身的“吊毛”都不走，抛出马鞭后直接一跪，算是被绊马绳绊倒。这样处理虽然使难度降低，却也失去了本剧的看点，同时还会给剧中情理造成了障碍，仿佛是杨延辉在进宋营之前就知道自己必然会被绊马绳绊倒，倘真如此，杨延辉为何不下得马来手拉缰信步走进宋营，那岂不是于情于理都不用翻“吊毛”了？！

近代京剧历史上有两次《四郎探



母》的演出因名家荟萃可载入史册，一次是1947年9月12日，在上海中国大戏院演出的《四郎探母》。这次演出是为庆祝沪上名人杜月笙六十大寿而举办的，又因当时正值苏北等地发生水灾，于是这场“堂会戏”也作为“赈灾义演”，所以当时的媒体把这次演出称为“杜寿义演”。这一场《四郎探母》集中了当时南北两地京剧界的宗师和顶尖级名家。其中，由李少春、周信芳、谭富英、马连良分饰杨延辉，梅兰芳饰铁镜公主，赵桐珊（艺名芙蓉草）饰萧太后，姜妙香饰杨宗保，马富禄饰佘太君，马盛龙饰杨延昭，高玉倩饰四夫人，刘斌昆、韩金奎分饰大国舅、二国舅。因这次演出名家如云，再加上“杜寿义演”的特殊影响，在京剧史上留下了辉煌的篇章。另一次是1956年9月4日，北京市成立“北京市京剧工作者联合会”，在北京中山公园音乐堂举办了一场大合作戏，其中的《四郎探母》同样集中了当时在京的京剧名家，由李和曾、奚啸伯、陈少霖、谭富英、马连良分饰杨延辉，张君秋、吴素秋分饰铁镜公主，尚小云饰萧太后，姜妙香饰杨宗保，李多奎饰佘太君，马盛龙饰杨延昭，李砚秀饰四夫人，马富禄、萧长华分饰大国舅、二国舅。所幸，这两次《四郎探母》的实况演出均有录音传世，并且先后被制作成京剧“音配像”，同时，进入新时期以来，耿其昌、李维康伉俪对此戏也有深刻的理解与体会，演出极为精彩，独步一时。



### 《龙凤呈祥》

《龙凤呈祥》故事取材于《三国演义》第五十四、



《龙凤呈祥》剧照

五十五回，该剧由《甘露寺》、《美人计》、《回荆州》几折戏组成。讲的是：三国时期，东吴孙权因刘备占据荆州不还，与周瑜定下美人计，假称孙权之妹孙尚香许配刘备为妻，骗刘备过江作为人质，借此索要荆州。不料，此计被诸葛亮识破，诸葛亮命赵云保护刘备来到东吴，先使刘备借周瑜岳父乔玄取悦孙权之母吴国太，吴国太在甘露寺相看刘备，弄假成真。刘备与孙尚香成婚后，周瑜又用宫廷声色迷惑刘备，使刘备不思回转，赵云用诸葛亮事先授予的锦囊妙计，诈称曹操来袭荆州，孙尚香在辞别母亲吴国太后与刘备同行。周瑜又遣众将追截，被孙尚香喝退。待周瑜率兵追至江边，诸葛亮已安排好了船只，接刘备、孙尚香及赵云安全脱险，周瑜反为张飞所败。

《龙凤呈祥》同样是一出历史悠久

的传统京剧，最初剧中的主角是刘备，乔玄本是个末行应工的配角，贾洪林演出乔玄时对乔玄的唱念表演又有所加强，反而使乔玄的形象愈发丰富饱满起来。后来，马连良在继承贾洪林的基础上，不仅对人物从服装、扮相上进行了革新，还依照北方市民的心理对乔玄这个人物进行了通体的润色，使之在言谈举止中成为观众心目中所熟悉和接近的“舅老爷”形象，更对剧中“劝千岁杀字休出口”一段“西皮”唱腔，进行了精雕细琢的加工，使之成为红遍大江南北的京剧名段。今天，“劝千岁”一段唱腔俨然成为京剧声腔的代表符号，由此可见流传之广。

《龙凤呈祥》能有如此风光的演出记录，光靠一段唱腔不足以占据京剧舞台百余年，撇开马连良对此戏的创



新，综观全剧，不能不承认《龙凤呈祥》是一出情节完整生动，生、旦、净、丑行当齐全的成本大戏。正因如此，历代各行当的艺术家在剧中都有各自精彩的表演，可谓唱、念、做、舞异彩纷呈。文唱武打无比精彩。此外，该剧在塑造人物方面也十分成功，例如，剧中刘备在“相亲”过程中闻得甘露寺内有伏兵后的魂飞魄散，在洞房门前看到孙尚香日常演练兵器时的慌忙错乱，在赵云面前沉湎声色的乐不思蜀，在孙尚香面前呵斥吴将的有恃无恐，赶到江边不顾孙尚香欲先自行上船的狼狈自私等等，均为剧情的推进增添了剧场效果，既使演出情绪不致过于紧张沉闷，同时又赋予了京剧舞台上的刘备新的人物性格。固然，戏曲舞台上刘备不同于历史和小说中刘备的人物性格，但正是通过这种细腻而传神的表演，使京剧舞台上刘备这个人物形象变得鲜活生动起来。这既是戏曲运用自身艺术手段塑造人物的重要方法，又是京剧艺术能够取悦于观众的高明之处，更是京剧艺术在初始状态中具有“草根”属性的例证。

除此之外，剧中在表现刘备、孙尚香、赵云主仆三人赶赴江边的紧张行进时，采用了传统戏曲中独有的“编辫子”程式技巧。刘备唱毕“心急马慢途程远”的【导板】后，在孙尚香接唱“飞马越过柴桑关。此去哪怕路途远，妻随夫行理当然。母后赐我上方剑，哪怕周郎追赶还。不分昼夜往前趲”的【快板】里，刘、孙、赵三人在舞台上交错有序地走“∞”形“圆场”，待刘、孙先后下场后，赵云接唱【散板】“保定主公把家还”（不同流派、演员的唱词略有不同）。在华丽优美的唱腔、调度中，表现出了三个人物各自不同的心情以及



剧情赋予这段表演急迫紧张的情绪，从而，使剧情、戏理和技巧达到了高度的完美与统一，这也是京剧的独特魅力之所在。

由于《龙凤呈祥》情节完整、行当齐全、表演精彩且剧名有吉祥之意，故无论是在解放前，还是在新中国成立后，该戏均常见于“义务戏”、“堂会戏”、“大合作戏”以及传统节日的演出，即便是在今天，也依然可以在元旦、春节等重大节日与观众见面。

## 《文昭关》

《文昭关》的故事取材于《东周列国志》第七十二回，情节与小说略有出入。该剧讲述的是：楚平王斩杀



《文昭关》剧照



《文昭关》剧照

伍奢、伍尚父子后，又追捕伍奢次子伍员（伍员字子胥，员在这里读 yún）。伍员逃出樊城，投奔吴国，楚平王又在各处悬挂伍员的图像，四处缉拿，结果伍员在昭关被阻。

幸遇隐士东皋公，将伍员藏在自家的后花园中。但一连数日，东皋公也没能想出救伍员出关的计策。伍员辗转反侧，夜不能寐，一夜之间竟然愁白了须发。东皋公见此情景，便设计让自己的好友皇甫讷换上伍员的装束，假扮伍员出关，故意让官吏拿获，使伍员借机逃出昭关。

《文昭关》又名《过昭关》、《一夜须白》，在前面京剧的历史中已有介绍，京剧《文昭关》的演出历史，同样可以追溯到京剧形成的初期，其反映的也是京剧早期舞台原始呈现的大致格局。这出戏在一百多年前曾是“老生三鼎甲”之一、三庆班首席、“大老板”程长庚的代表剧目，此后的汪桂芬因曾为程长庚操琴而深谙程腔，故也以此戏闻名，并有“长庚再世”的美誉，也可以说，汪桂芬是学程长庚最像的一个，所以这出《文昭关》既是汪桂芬学程长庚学得最像的戏，又是他本人的



拿手好戏。汪善于运用丹田气和脑后音，演唱响遏行云，韵味十足。他的唱腔激昂雄劲，善于表达伍子胥此时悲愤的情绪，突出了壮美的一面。关于“汪派”《文昭关》的唱法，今人可以从“汪派”传人王凤卿传世的《文昭关》唱片中了解到“汪派”一脉的风范与唱法。

与汪桂芬同时代的谭鑫培也演此戏，由于谭的嗓音不及汪，故他对此戏又做了精心的加工与润色，例如他把伍员上场“伍员马上怒气冲，逃出龙潭虎穴中”两句【散板】的唱词改为“伍员马上威风勇，那旁坐定一老翁”，但是“谭派”这出戏似乎唱不过“汪派”，汪桂芬去世后，他的传人王凤卿又以此戏为号召，言菊朋尽管也演这出戏，但始终影响没有超过王凤卿，在王凤卿之后，《文昭关》这出戏就被冷落下来了。

真正再次把《文昭关》唱红的是“后四大须生”之一的杨宝森。杨宝森宗法谭鑫培、余叔岩的声腔艺术，在王瑶卿、王凤卿昆仲的帮助下，并根据自身的嗓音条件，在谭、余的声腔基础

上，化入“汪派”的唱法，创造了沉稳、朴素、凝练的新式风格《文昭关》唱法。“杨派”的《文昭关》听来苍凉、凄婉，同样适合表现伍子胥当时愤闷、哀愁的心情和处境，特别是在“心中有事难合眼”一段【二黄快原板】中“爹娘啊”的唱腔中，创造出“哭音”的唱法，既新颖别致，又符合人物此时的感情，因此《文昭关》又成为“杨派”的代表剧目，至今传唱不衰。可见，虽然“杨派”与“汪派”的唱腔风格不同，在塑造人物某一个侧面的时候，也有着各自不同



《挑华车》剧照



的理解、处理与表现，但这也正表现了不同的京剧流派在相同的剧目中扮演同一人物时，具有多种不同的塑造方法及艺术魅力。



### 《挑华车》

《挑华车》的故事取材于《说岳全传》第三十九回，故事讲的是：南宋，金兵侵犯江南。岳飞与金将兀术在牛头山会战，兀术得知岳家军骁勇善战，难以取胜，于是调来铁华车，阻击宋军。岳飞在会战点将时，考虑高宠不熟悉牛头山的地形，未予重用。高宠大为不满并质问岳飞，岳飞令高宠守护大纛旗。待宋、金两军交战，宋军不利，高宠见状情急，不顾违抗军令，独自奋勇下山，解岳飞之围，并冲入敌阵，连挑金将，大败兀术、黑风利。兀术撤兵，高宠乘胜追击。兀术以铁华车自山头滑下以阻击，高宠奋力连挑十一辆铁华车，最终人马力尽，在挑第十二辆铁华车时被压死。

《挑华车》又名《牛头山》，也有人写作《挑滑车》，但依据《说岳全传》第三十九回《祭帅旗奸臣代畜 挑华车勇士遭殃》，戏名应该写作《挑华车》，在清人《绛云馆日记》中就有“（光绪五年正月初四，上海）新到脚色谭鑫培演《挑铁华车》”的记载，后简称《挑华车》，后人写作《挑滑车》，实际上是想当然的望文生义，没有事实和历史依据。

《挑华车》的高宠原是武净应工的剧目，最初勾黄脸。张二奎的弟子俞菊笙将戏中的高宠改为武生应工，而且俊扮，扎绿靠。之后，“国剧泰斗”、“武生宗师”杨



《挑华车》剧照

小楼在戏中又改穿蓝靠，以显示高宠的勇猛和威武。《挑华车》由“起霸”、“闹帐”、“头场边”、“二场边”、“大战”、“挑车”六个部分组成，是一出非常见功力的长靠武生戏，之所以这么说，是因为演员不仅需要在“大战”和“挑车”中完成大量繁重的开打和“枪下场”，同时还要在【石榴花】、【上小楼】、【叠字犯】等几支曲牌中胜任繁难的舞蹈动作和满宫满调地演唱曲牌（俗称边舞边唱），更要在“起霸”和“闹帐”中表现出高宠的气度以及复杂的情绪变化。

有些演员为了强调突出自己的“舞”以及武功的纯熟，往往忽视在上述曲牌中的“唱”。由于在“舞”的过程中需要充沛的气息才能支撑整支曲牌的演唱，如果演员平时缺乏严格刻苦的训练，势必会在演出中因超负荷的身段动作而影响气息控制，使其在【石榴花】等曲牌的演唱中表现得不尽如人意，出现演员在一支曲牌的开头尚能满宫满调地演唱，但唱到一半，气息无法控制，下面的曲牌便不再唱，致使曲牌听来时断时续、虎头蛇尾，更有演员为了省事，索性不唱曲牌，使得原本载歌载舞的舞蹈与演唱出现单一化、技术化的倾向，从而破坏了舞台艺术的美感与完整性。

另外，“武戏文唱”是杨小楼开创并倡导的演剧思想。“武戏文唱”不等于“武戏‘瘟’唱”，它强调的是演员通过合理、适度的武技表现出符合人物的恰当身份与感情。例如“闹帐”一场，原本以为会被委以重任的高宠，却在元帅岳飞的派将中始终未被授以重任，这就需要演员在岳飞一次次的派将过程中，表现出高宠内心不同层次的变化，通过表演外化和呈现出来，并将这一信息准确地传递给观众。如果只追求

武功的训练，不注重在武戏中的人物塑造，就违背了“武戏文唱”的艺术思想，因此，武戏同样要求演员深入地分析剧情和人物，而观众则需在欣赏演员纯熟精湛的武技表演的同时，更要关注人物、思想的变化脉络，否则，在看武戏热闹开打之后，很可能看不懂或不理解剧情。就拿《挑华车》来说，如果观众只注重开打场面，可能仅会认为《挑华车》表现的是一名英勇无比的武将，在一场战斗中被铁华车压死，而忽略了高宠性格中的争强好胜与擅离职守、终遭非命的悲剧命运。

《挑华车》是长靠武生的必修课，也是衡量一名武生演员真实水平高低的“试金石”，因此，历代京剧武生演员无不钟爱此戏。杨小楼之后的高盛麟、李万春、厉慧良、张世麟、王金璐等武生名家均擅演此戏，虽路数不尽相同，但风格各有千秋。直到今天，《挑华车》



《霸王别姬》剧照



仍是京剧舞台上的一出常演剧目，很多青年演员还用该剧作为各类京剧评选活动或大奖赛的参评剧目。



## 《霸王别姬》

《霸王别姬》取材于昆曲《千金记》和《史记·项羽本纪》。故事讲的是：秦末，楚汉相争，韩信命李左车到项羽处诈降，诓项羽进兵。致使项羽及部队在九里山遭遇韩信的十面埋伏，被困在垓下。项羽突围不出，又听四面楚歌，疑楚军尽已降汉，遂在营中与虞姬饮酒作别。虞姬自刎，项羽杀出重围，感到没有面目见江东父老，在乌江边自刎。

关于《霸王别姬》故事题材的京剧，最早是由清逸居士编写的，剧名叫《楚汉争》，在1918年3月9日，由杨小楼、尚小云首演于北京第一舞台。但该剧因剧情冗长，演出又需分四本完成，故而影响不大。之后，齐如山和吴震修又对这个题材作了修改，创作了《霸王别姬》，在1922年2月15日，由杨小楼和梅兰芳合作首演于第一舞台。这里介绍的《霸王别姬》就是梅兰芳、杨小楼演出的版本。

《霸王别姬》原是一出大戏，不仅场次多，而且有名有姓的人物就有十九个，且剧中唱、念、做、打十分全面，首演时除梅兰芳、杨小楼外，还有王凤卿、姜妙



香、迟月亭、许德仪等人助阵，演出十分精彩。在戏中，杨小楼以勾脸武生应工，加之杨本人深厚的文化修养，使得霸王一角演来分外出彩。1922年冬，梅兰芳南下演出，杨小楼未能随同，该剧中霸王的角色改由上海的金少山演出，金少山则以花脸应工，由此金声名大振。后来，根据演出时间的需要，梅兰芳又对该剧进行了必要的剪裁，从“韩信点兵”到霸王“乌江自刎”总减至九场戏。1931年，梅兰芳、杨小楼等还应长城公司之邀，灌制了全剧的十二面唱片。再后来，则只演到“虞姬自刎”结束。在梅兰芳几十年来演出《霸王别姬》的历史中，除了上面提到的杨小楼、金少山二位，还先后与沈华轩、周瑞安、刘连荣、汪志奎、袁世海等武生、花脸名家合作此戏，可见，梅氏对此戏的钟爱程度。

相对前面介绍的剧目，《霸王别姬》是一出二十世纪二十年代的新编戏，然而，在不断的舞台演出中，梅兰芳始终对其进行着尽善尽美的修改。在这出戏中，虞姬梳古装头，戴如意冠，前面穿黄帔，后面穿鱼鳞甲，系腰箍、披斗篷，造型生动美丽。全剧的核心与重点，莫过于“虞姬自刎”，在这场戏中，虞姬不仅有抒情优美的【南梆子】唱腔“看大王在帐中和衣睡稳”，还有虞姬在生离死别前，为霸王项羽舞剑做歌的精彩表演。《别姬》中的“舞剑”所以后来被尊为经典，不仅是因



为这段表演中的载歌载舞，更重要的是，梅兰芳在这段表演中，把“舞剑”和所唱的“劝君王饮酒听虞歌”的【西皮二六】在内容和形式上进行了有机的融合，使舞台技巧与歌唱以及舞蹈始终贯穿剧中人物的思想感情，令剧情、感情和技巧达到了高度的水乳交融，并在此基础上体现出了中国戏曲载歌载舞、歌舞并重的特点以及“以歌舞演故事”（王国维语）的本质。

诚然，《霸王别姬》是创作演出于二十世纪二十年代的一出新编戏，严格意义上不属于京剧的“骨子老戏”。然而，几十年来，《霸王别姬》始终以其独特的艺术魅力在京剧舞台上久演

不衰，俨然已经成为了今天京剧舞台上的传统剧目。与此同时，还在世界戏剧舞台上，用中国典型的传统艺术手法，为国际友人讲述着这个在中国流传千年的，凄美、壮丽的爱情故事。由此可见，京剧的传统剧目与新编剧目从某种程度上来说，并不是绝对对立的概念，之间还存在着相互转化的辩证关系——一出新编剧目假如能长时期地在舞台上演出，那么，随着时间的推移，同样会被观众所熟悉和喜爱，进而成为观众心目中的“传统”剧目；倘若一出新编剧目只是在短时期占据舞台中心，随着时间的流逝而“刀枪入库”不再演出，自然，也会被观众很快忘记。我们在这里提到的《霸王别姬》与《楚



《锁麟囊》剧照

汉争》就是说明这一道理的很好的例证。



### 《锁麟囊》

《锁麟囊》取材于清焦循《剧说》中引自《只麀(zhǔ)谈》的一段民间故事，这出戏讲的是：登州富户之女薛湘灵自幼受母溺爱，出嫁时获陪嫁无数，另有一只锁麟囊（锁麟囊是绣有麒麟的“锦袋”、“荷包”。旧时女儿出嫁前，母亲要送一只绣有麒麟的荷包，里面装上珠宝首饰，传说中麒麟是仁兽，是吉祥的象征，能为人们带来子嗣，因此希望女儿婚后早得贵子），内装奇珍异宝。出嫁之日，途中恰遇大雨，便在春秋亭避雨。薛湘灵在花轿中听同在春秋亭内避雨的一乘小轿里传出哭声，问明方知，贫家女赵守贞也在当日出嫁，但并无嫁妆，见薛湘灵如此排场，自叹卑贱差异，故而啼哭。薛湘灵遂将锁麟囊慷慨赠予赵守贞。雨停分别，赵守贞问及恩人姓名时，薛湘灵只答“漂母饭信，非为报也”，未留名姓。六年后，因登州发水灾，薛湘灵与家人离散，流落在莱州，衣食无着。无奈之下，只好入卢府为仆，看护卢家的小公子。一日，薛湘灵陪卢家小少爷在花园玩耍，为寻找小公子丢失的皮球，在东角阁楼上再见已被卢家供在神案上的锁麟囊，睹物思人，不禁啼哭。原来，卢府的卢夫人正是当年在春秋亭避雨的赵守贞，卢氏夫妇六年间凭薛湘灵赠给他们的锁麟囊里面的宝物迅速起家，终于成为富贵人家。当得知眼前的奴婢就是当年赠送锁麟囊的恩人时，赵守贞和薛湘灵结拜为异姓姐妹。赵守贞还帮助薛湘灵找到在洪水中失散的家人，使他们一家团聚。



《锁麟囊》是翁偶虹根据《只麀谈》中的一个民间故事编成的京剧剧目，程砚秋在1940年4月首演于上海，首演之时便连演十场，而且十场都卖了“满座”。等到了第十一天，程改演《玉堂春》，可是观众依然不答应。于是程只能再演《锁麟囊》。

程砚秋是一位锐意创新的京剧表演艺术家，他根据自己“倒仓”后不利的嗓音条件创出了悠幽婉转、抑扬错落、疾徐有致、百转柔肠的“程派”唱腔，并与太极身段联系起来，创造出了独特的身段、水袖与步法，从而，系统、完整地创造了“程派”艺术。《锁麟囊》就是集“程派”唱、念、做、舞艺术之大成的一个新剧目。在《锁麟囊》中，薛湘灵的每一段唱腔几乎都成为了经典，其中尤以“春秋亭外风雨暴”、“耳

听得悲声惨心中如捣”、“一霎时把七情俱以昧尽”、“那一日好风光忽觉转变”、“换珠衫依旧是富贵容样”、“这才是人生难预料”等唱段最为突出。“程派”唱腔之美，台湾戏曲研究家齐崧有过这样一段评述，他说：“如果听梅兰芳的戏是等于吃鸦片，那么听程砚秋就等于是打吗啡。因为吃鸦片尚有戒除的可能；而一旦打上吗啡，则很难了，最后惟有以身相殉。”齐崧先生这样的比喻，虽然多少有些不恰当（青少年朋友勿以毒品模仿），但也说明“程腔”的魅力非同一般。此外，在《锁麟囊》“寻球认囊”一场中，程砚秋还运用了圆场、“卧鱼”、水袖等一组优美的身段，既准确地表现薛湘灵担心卢府公子摔倒的心理，也表达出了她在朱楼上四处寻找皮球的焦急和紧张心情，同时，



《钓金龟》剧照



从舞台呈现上也表现出了程氏非凡的艺术功力，堪称杰作。

然而，就是这样一出凝聚“程派”心血的杰作，却在现实中遭遇了种种不公的待遇。1953年5月13日，在中央文化部下发的《关于中国戏曲研究院1953年度上演剧目、整理与创作改编的通知》中，公布了准许上演的一百九十四个剧目，其中，“程派”只有《文姬归汉》、《朱痕记》、《窦娥冤》、《审头刺汤》四出戏可以公演，《锁麟囊》虽然是集“程派”艺术之大成的剧目，又有过辉煌的演出纪录，可到了此时，有人认为《锁麟囊》是在宣扬“阶级调和”和“因果报应”，始终未能通过审查。1955年，周恩来同志提议为程砚秋拍摄一部舞台艺术片，程砚秋首先提出的就是《锁麟囊》，但依然未被获准，最终，程砚秋只能妥协，拍摄了希望和平、反对战争的《荒山泪》，直到程砚秋去世，这出他一生最爱的戏也没能再唱。

1983年，为纪念程砚秋逝世二十五周年，程砚秋的弟子和传人李蔷华、李世济、赵荣琛、王吟秋、新艳秋五人联袂合演了这出《锁麟囊》，一时产生了轰动效果。《锁麟囊》虽然是一出“程派”的新编和独有剧目，算不上京剧自有史以来的“骨子老戏”，但她与之前介绍的《霸王别姬》一样，她的独特魅力，使得这出剧目自首演以来，始终受到观众的追捧和喜爱，故久演不衰，在舞台呈现和观众反馈中，丝毫不逊色于传统“骨子老戏”，也已经成为了今天京剧舞台上的传统剧目。



## 《钓金龟》

《钓金龟》的故事最早见于清末《古柏堂传奇》中唐英改编的《双钉案》。该剧讲述的是：宋代，在河南孟津有孀妇康氏，生有二儿，长子张宣，次子张义。张宣进京赴试，一去不归。康氏依靠次子张义在孟津河钓鱼苦度生活。一日，张义钓得孟津河的宝贝金龟，又听说兄长中了进士，做了祥符县令，这两桩喜事让母子欣喜万分。但当张义详细询问邻居时，才知道嫂子王氏接到哥哥的书信后，撇下母亲和张义，独自去了祥符县。康氏闻言，痛恨张宣、王氏负义，遣张义携拐杖到祥符县去找张宣、王氏。

《钓金龟》又名《孟津河》或《张义得宝》，是一出京剧老旦行当的代表剧目。在前面曾介绍过，虽然京剧早期的谭志道、郝兰田等也都是老旦演员，但在实际演



《钓金龟》剧照



出中多是配演的从属地位，直到龚云甫的出现才确立了京剧老旦行当在演出中的独立地位，而《钓金龟》正是龚云甫的代表剧目。假若，从龚云甫1908年在百代公司灌制的两面《张义进宝》（就是《钓金龟》）唱片开始算起，经过卧云居士、李多奎的完善，再经李金泉、王玉敏、王梦云、李鸣岩、王树芳、赵葆秀、康静、翟墨等几代老旦名家的不断实践，那么，这出《钓金龟》已经传唱了一百多年了。直到今天，《钓金龟》依然是京剧专业院团和业余票房演出的常见戏，也可以说，《钓金龟》既是老旦的传统戏，又是老旦的看家戏。

正是因为经过数代京剧演员的不断打磨，《钓金龟》具有极高的艺术性。《钓金龟》尽管剧目的容量不大，也可以说是个小戏，但其中唱段却不少，而且每一段都具有唱词通俗易懂、旋律优美动人和气韵回味无穷的特点。例如，剧中“老天爷睁开了三分眼”的【二黄



慢板】，“叫张义我的儿听娘教训”、“有几个贤孝子听娘来论”、“这几辈贤孝子休得来论，还有那不孝子说与儿听”的【二黄原板】以及“张义儿泪淋淋哭出了窑门”的【二黄散板】，都是京剧观众乃至票友朋友非常熟悉的经典唱段。对这些拥有李多奎等“经典范本”可作遵循的唱段，演员在演唱时不仅要在“气口”（演唱中换气的地方）、“板槽”（板眼）和“尺寸”（节奏）方面做到准确无误，更要在唱腔的旋律中表现出贫妇人康氏从心中抒发出来的沧桑情感，从而使演唱技巧与情感抒发融为一体。专业演员如果处理不好技巧与情感的关系，仅凭调门高、气力足地卖嗓子，势

必无法用唱腔感动、感染观众，这样一来，得不到观众认可，便是情理之中的事了。

与此同时，《钓金龟》的唱词中，还蕴含着很多民族传统美德中的典故和故事，如“大舜耕田”、“丁蓝刻木”、“莱子斑衣”、“孟宗哭竹”、“杨香打虎”均是出自《二十四孝图》的典故。这些典故的运用，在大大地提升了剧本文学性的同时，更为普通观众通过看戏这一大众行为，进一步获知、了解民族传统文化提供了便利途径。从这个角度看，过去有人把听评书和看戏视作寓教于乐和劝人向善的“劝人方”，并非毫无道理。



《盗御马》剧照



## 《盗御马》

《盗御马》的故事见于《施公案》第七集第一回（总第三九八回）《避火炮偷渡后山河 盗御马三进连环套》。该剧讲述的是：清初，绿林好汉“铁罗汉”窦尔敦，久占河间一代，因不服黄三太执金镖借银，窦尔敦、黄三太二人遂约定比武较量。在比武过程中，黄三太落败，遂使用暗器打伤窦尔敦。窦尔敦一怒之下，弃河间来到“口外”（泛指长城以北的地区，具体包括内蒙古，河北北部的张家口、承德以及新疆一带长城以北的地区，但不包括东北）的连环套（地名）与贺氏四兄弟结盟，并被拥立为首领。一天，窦尔敦得知梁九公奉旨“口外”行围射猎，携有康熙皇帝恩赐的一匹御马，顿时想起前仇，便乔装下山，暗入梁九公的营中，盗走御马，并留下“若问盗马人，飞镖三太定知情”的书



《盗御马》剧照



信，欲栽赃黄三太，以报前仇。

《盗御马》又名《坐寨盗马》，本是《连环套》中的一折，但因其情节相对完整独立，故经常独立演出，是一出京剧净角的传统剧目。前面曾提到过，京剧净行有铜锤花脸和架子花脸之分，而这出《盗御马》却是一出铜锤、架子花脸“两门抱”的剧目，所以，也可以把《盗御马》视为综合考量京剧花脸演员全面技能的剧目。

在历史上，京剧花脸行当中的三大巨擘——金少山、郝寿臣、侯喜瑞无不擅演此剧，且各有千秋。如金少山在“坐寨”中【西皮】唱段的唱词是：“将酒宴摆至在分金厅上，我与那众贤弟叙一叙衷肠。窦尔墩在绿林谁不尊仰，河间府为寨主割地分赃。黄三太老匹夫自夸志量，执金镖借银两压豪强。因此上我二家比武较量，不胜某护手钩顿起不良。他那里用甩头打某的左膀，也是某心大意就未曾提防。众英雄见不过纷纷言讲，姓窦的也非是鼠肚鸡肠。饮罢了杯中酒换衣前往，闯龙潭入虎穴某走一

场。”而郝寿臣的唱词却有所不同，他在“也是某心大意就未曾提防”后唱作“因此上奔河间天下觅访，就来至在这连环套坐地分赃。大丈夫仇不报枉在世上，恐怕那天下人耻笑一场……”

如果说，“坐寨”是以唱念为主要欣赏点的铜锤花脸戏，那么接下来的“盗马”却是以做工和念白为主要看点的架子花脸戏。“盗马”一场，在艺术表现上首推侯喜瑞，虽然侯的嗓音远不及金、郝高亢响亮，但他架子花脸的基本功却更胜一筹，因此，侯喜瑞把具有典型虚拟和写意风格的“走边”、“带马”等一系列身段动作，发挥和展现得淋漓尽致。同时，他那略带沙哑的嗓音也赋予了这出戏别样的韵味，侯喜瑞在“盗马”中的唱词是：“乔装改扮下山岗，山洼一带扎营房。蹑足潜踪朝前闯，施展本领入营房。我进得御营中四下观望，寻不着御马圈今在哪厢？……”郝寿臣与侯喜瑞在艺术上同宗黄润甫，故他们的



唱词相对更接近，但也有不同之处，郝的唱词是：“乔装改扮下山岗，只见山洼扎营房。蹑足潜踪朝前闯，施展飞檐我入了营房。来到了御营中四下里观望，寻不见御马圈今在哪厢？……”金少山与郝、侯师法不同，唱词出入较大，他的唱词是：“乔装改扮下山岗，山洼一带扎营房。我趁着月无光大胆地前闯，盗不回御马我难回山岗。来至在山洼内用目观望，找不着御马圈今在何方？……”金、郝、侯之后的裘盛戎，艺宗其父裘桂仙和金少山，是新一代京剧花脸艺术的集大成和开创者，他的《盗御马》在唱词上更接近金少山，而又更加注重唱腔的细腻和韵味，成为新一代“裘派”《盗御马》的典范之作。与此同时，袁世海和尚长荣分别作为郝寿臣与侯喜瑞的传人，使“郝派”、“侯派”架子花脸应工的《盗御马》在继承中又得以发扬和发展。尽管我们可以认为，金少山、郝寿臣、侯喜瑞乃至裘盛戎、袁世海、尚长荣等宗师和名家，在《盗御马》的唱词和表演上，属于大同小异式的创造，但不能忽视的是，表演艺术的核心价值正在融于共性之中的各不相同的“小异”。也正是他们表演艺术中的“小异”，成就了承载着京剧花脸艺术历史记忆的《盗御马》，在百多年来的“继承——创新”中，呈现出万紫千红和满园春色的繁荣景象。



- 北京市艺术研究所、上海市艺术研究所编著：《中国京剧史》（上卷、中卷），北京：中国戏剧出版社，1990年1月。
- 北京市艺术研究所、上海市艺术研究所编著：《中国京剧史》（下卷）第一分册、第二分册，北京：中国戏剧出版社，2000年4月。
- 王芷章编：《中国京剧编年史》，北京：中国戏剧出版社，2003年10月。
- 苏移著：《京剧发展史略》，北京：北京燕山出版社，2013年4月。
- 傅谨著：《新中国戏剧史（1949—2000）》，长沙：湖南美术出版社，2002年11月。
- 马少波等著：《中国京剧百科全书》编辑委员会编，《中国京剧百科全书》（上、下卷），北京：中国大百科全书出版社，2011年6月。
- 齐如山著：《国剧艺术汇考》，沈阳：辽宁教育出版社，2010年3月。
- 潘侠风著：《京剧艺术问答》，北京：文化艺术出版社，1987年5月。
- 吴同宾、周亚勋主编：《京剧知识词典》（增订版），天津：天津人民出版社，2007年7月。
- 吴同宾编：《京剧知识手册》，天津：天津教育出版社，2001年1月。
- 余汉东著：《中国戏曲表演艺术辞典》，北京：中国戏剧出版社，2006年12月。
- 陶君起编著：《京剧剧目初探》，北京：中华书局，2008年8月。
- 曾白融主编：《京剧剧目辞典》，北京：中国戏剧出版社，1989年6月。
- 柴俊为主编：《京剧大戏考》，上海：学林出版社，2004年12月。
- 梅兰芳著：《梅兰芳回忆录》（上、下册），北京：东方出版社，2013年2月。



盖叫天口述，何慢、龚义江记录整理：《粉墨春秋》，上海：上海文艺出版社，2011年8月。

李洪春口述、刘松岩整理：《京剧长谈》，北京：中国戏剧出版社，2011年3月。

梅兰芳、马连良、程砚秋等著：《中国戏剧大师回忆录》，北京：作家出版社，2012年10月。

董维贤著：《京剧流派》，北京：中国戏剧出版社，2006年3月。

刘乃崇、蒋健兰著：《老两口谈戏——京昆之二》，北京：中国戏剧出版社，2007年4月。

刘曾复编著：《京剧新序》（修订版），北京：学苑出版社，2008年1月。

刘曾复著：《京剧说苑》，北京：学苑出版社，2012年4月。

吴小如著：《吴小如戏曲文录》，北京：北京大学出版社，1996年1月。

吴小如著：《吴小如戏曲随笔集补编》，天津：天津古籍出版社，2006年10月。

叶秀山著：《古中国的歌——叶秀山京剧论札》，北京：中国人民大学出版社，2013年4月。



蒋锡武著：《京剧精神》，武汉：湖北教育出版社，1997年5月。

蒋锡武著：《京剧思辨录》，武汉：武汉出版社，2011年12月。

刘琦著：《京剧行头》，天津：百花文艺出版社，2008年1月。

田志平编著：《京剧知识声腔艺术赏析》，北京：文化艺术出版社，2009年1月。

常立胜著：《净之韵：京剧花脸》，北京：学苑出版社，2007年6月。

李孟明著：《脸谱流变图说》，天津：南开大学出版社，2009年4月。

翁思再编：《京剧丛谈百年录》（增订本），北京：中华书局，2011年1月。

傅谨著：《京剧学前沿》，北京：文化艺术出版社，2008年3月。

傅谨主编：《京剧学初探》，北京：

文化艺术出版社，2011年5月。

中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会编：《京剧谈往录》，北京：北京出版社，1985年2月。

中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会编：《京剧谈往录续编》，北京：北京出版社，1988年6月。

中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会编：《京剧谈往录三编》，北京：北京出版社，1990年9月。

中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会编：《京剧谈往录四编》，北京：北京出版社，1997年10月。



虽然自己是一名从事戏曲研究的理论工作者，但我却没想过要为京剧艺术写一部发展简史，更没想到会结合非物质文化遗产的保护与传承，为青少年朋友写这样一本介绍京剧艺术的书。这是因为我对京剧艺术始终怀有一分敬畏，在她的面前，我时刻都能老实地承认，自己仅是一名刚刚入门的小学生。所以尝试提笔写这本《京剧》，首先要感谢“小书大传承——中国非物质文化遗产口袋书”的戏曲类分卷主编王安葵和郝荫柏二位老师。正是两位师长的信任与鼓励，才使我鼓起勇气提笔一试。倘若这本口袋书真的能为青少年朋友开启了解“国粹”京剧艺术宝库的一扇窗，诚然，也是一件积功德的事。

对于《京剧》撰写的主要困难来自于博大精深的京剧艺术有着方方面面涉及的知识，想要把她完完整整地囊括在一本“口袋书”中，根本是没法做到的事。因此，取舍问题一直困扰着我，使我踌躇了很久而迟迟没能下笔。基于此书结合“非遗”的保护与传承，且要写得通俗易懂并富于知识性，经过反复思考，我大胆地选择了以人、事代史的办法，选择在历史上，对京剧产生巨大推动作用的人与事，以此大致勾勒出京剧近二百年的发展历程，这样既可以避免按年代划分造成结构章节式的古板与枯燥，又可以令青少年读者相对容易地记住那些京剧历史上重要的事件与人物——毕竟京剧是“角儿”的艺术，京剧的发展离不开历史上一代代表演艺术家的辛勤耕耘和不懈进取。尽管如此，不得不承认基于撰写篇幅的一压再压，这本《京剧》在述及历代京剧表演艺术家时，不免挂一漏万，很多人与事依然没能在书中得以体现，对此，只能请青少年读者朋友见谅，倘若青少年朋友有兴趣，可以根据书中提供的推荐书目，进一步走进京剧艺术浩瀚的知识



宝库。

在撰写《京剧》的过程中，我始终把不出“硬伤”作为自己写作的第一要务，竭力使这本小书不会对青少年读者造成误导。为此，在查找、选择、甄别资料及撰写中，我对近年来许多专家学者考证、订正出的一些京剧界流传甚广的说法进行了必要的转述，试图把书中的“硬伤”降到最低限，希冀她不会以讹传讹、谬种流传，但由于撰写时间和本人的实际水平都有限，书中难免还会有我没发现的谬误，对此，还请见到这本书的前辈专家以及青少年朋友匡正。

在代表性剧目中，我只选择了为数不多的八个经典传统剧目作为代表，进行了扼要的介绍，希冀以此能够结合文字，使读者通过媒体还能看到今天在京剧舞台上进行舞台呈现的部分剧目，并在自己的心中对京剧剧目进行感性的认识与理性的辨析。如果能使青少年朋友因此对京剧有所了解，进而寻找自己感兴趣的书来读，并走进剧场真正地欣赏京剧艺术，那将是我最大的荣幸。

依稀记得，季羨林先生生前曾说：“二十一世纪是东方文明复兴的时代。”倘真如此，真心盼望源远流长、博大精深并承载中华文明的京剧艺术，能随着“东方文明复兴”的到来，在新世纪中不妄自菲薄、不丢弃传统、不迷失自我地凭借自身的艺术魅力重放异彩，从而，使京剧在传承、延续中华文明的使命中发挥她应有的作用。倘真如此，则京剧艺术幸甚！

刘新阳

2013年8月27日于沈阳东郊无尘轩

# 非遗 京剧



丛书策划：郭玉洁  
责任编辑：郭玉洁 李云伟  
封面绘图：赵敏  
插图绘制：小劫

企划：锋上堂

Fashion Top 锋上堂 AD

中国非物质文化遗产 通识读本

# 小书大传承

# 京剧 非遗



果壳文化传播公司

ISBN 978-7-229-11027-7



9 787229 110277 >

定价: 19.00元