

京剧文化词典


黄钧 徐希博

主编



汉语大词典出版社

京剧文化词典

俞振飞题 

黄 钧 徐希博
主 编



汉语大词典出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

京剧文化词典/黄钧 徐希博主编
—上海:汉语大词典出版社,2001.12
ISBN 7-5432-0671-4

I. 京... II. ①黄...②徐... III. 京剧-艺术-词典
IV. J821-61

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 079779 号

责任编辑	江更生
装帧设计	王晓阳
美术编辑	钱自成
技术编辑	徐雅清

京剧文化词典

黄 钧 徐希博 主编

世纪出版集团 出版、发行
汉语大词典出版社

(上海福建中路 193 号 邮政编码 200001)

各地新华书店经销 上海商务联西印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 31.75 字数 1426 千字

2001 年 12 月第 1 版 2001 年 12 月第 1 次印刷

印数 0 001-6 000

ISBN 7-5432-0671-4/H·184

定价 60.00 元

如有质量问题,请与公司管理部联系。T:56135113



清代沈容圃《同光十三绝》





印有京朝演出的旧上海明信片



杨增青木刻年画《三娘教子》

紛天四千年成敗如日
 視同是戲中人跳上舞
 臺舞 隱操教化權借
 作興亡故世界一戲場
 橋樓舞臺小
 吳復超刻
 舊曆十月

《廿世紀大舞台》題詞
汪笑侬撰詞 叶慧宝手書



20世紀40年代戲單（陳以鴻藏）



20世紀三四十年代灌制的京戲唱片



繪有京戲的香烟牌子



《四郎探母》
王瑞卿（铁镜公主）
于凤卿（杨延辉）



《阳平关》
谭嘉培（黄忠）
杨小楼（赵云）



富连成科班第五科
（世字）全体学生
合影





“四大名旦”合影 梅兰芳（后中）程砚秋（前）荀慧生（后右）
尚小云（后左）



《生死恨》梅兰芳（韩玉娘）



《梅妃》程砚秋（江采苹）



《埋香记》荷慧生（张德贵）



荷慧生在《丹青引》剧中当场
手绘的山水画（1929年）



《埋香记》尚小云（秦良玉）



《红梅阁》

筱翠花于连泉（李慧娘）



《雁门关》 芙蓉草（萧太后）



《春秋配》 黄桂秋（姜秋莲）





《珠帘寨》余叔岩（李克用）



《甘露寺》马连良（乔玄）



《将相和》谭富英（蔣相如）





《信陵君》高庆杰（无忌）



《汾河湾》言菊朋（薛仁贵）南铁生（柳迎春）



《白帝城》夏喆伯（刘备）



《空城计》杨宝森（诸葛亮）





《甘宁百骑劫魏营》杨小楼（甘宁）



《战涿州》高和玉（脱脱）



《狮子楼》盖叫天（武松）





《走麦城》高盛麟（关羽）陈鹤韵
（周仓）倪海天（关平）



《战宛城》折慧良（曹操）



《两将军》王金璐（马超） 贺永华
（张飞）



《怒虎村》李万春（黄天霸）





《霸王别姬》

金少山（项羽） 梅兰芳（虞姬）

《打甲山》侯喜瑞（李逵）



《醉打山门》 郝春彦（鲁智深）

郭春山（酒保）



《關美案》 裘盛戎 (包拯)



《野猪林》 李少春 (林冲)
袁世海 (魯智深)



《飛虎城》
景棠庚 (曹操)





《太君辞朝》 黄云甫 (余太君)



《芸窗》 李金泉 (刘妈妈)



《四郎探母》 李多奎 (余太君)



《红柳村》

荀慧生（柯玉凤）

马富禄（包成功）



《三叉口》叶盛章（荀利华）



《大小骗》雷长华（大骗）





《清风亭》周信芳（张元秀）
刘斌昆（贺氏）



《三盗九龙杯》
张春华（杨香武）

《凤还巢》艾世菊（宋千岁）孙正阳（程雪雁）





《花田错》毛世来（春兰）

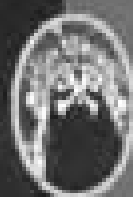
《闹神仙》李世芳（孟月华）



《赵氏孤儿》张君秋（庄姬）



《寇家庄》宋德珠（寇三娘）



《全部罗成》叶盛兰（罗成）



《人面桃花》俞振飞（崔护）



《金玉奴》章芷琴（金玉奴）
俞振飞（莫稽） 刘斌昆（金松）



《除三害》李和曾（时吉）
景荣庆（周处）



《四郎探母》孟小冬（杨延辉）



《白毛女》李少春（杨白劳）
杜近芳（喜儿）



《定军山》谭元寿（黄忠）



《太真外传》梅葆玖（杨玉环）



《文姬归汉》李世济（蔡琰）



《胭脂宝褶》张学津（宋犊）



《姚期》李长春（姚期）



《群英会》叶少兰（周瑜）



《张飞敬贤》尚长荣（张飞）

《西施》 言慧珠（西施）



《拾玉镯》 李玉茹（孙玉姣）
孙正阳（刘媒婆）



《武则天》
童芷苓
（左三，武则天）
张南云
（左二，上官婉儿）





《桃花扇》杜近芳（胡凤莲）



《碧波仙子》赵燕侠（鲤鱼仙子）

梅兰芳与部分弟子合影

（前排左起）顾景梅 沈小梅 梅兰芳 陈正薇 章芷苓 王熙春
（后排左起）梅葆玥 言慧珠





《扫松下书》

三麻子王鸿寿（张广才）



《分金记》

汪笑侬（管仲）

高本云（鲍叔牙）



《宋引线》

赵加泉（左一，鲍白安）

李加春（左四，余千）

陈鸿声（右一，骆宏勋）

陈桂兰（左二，鲍金花）



欧阳子倩（右）与冯子和（左）时装戏照



《路安州》杨瑞亭（陆登）

《千里走单骑》林树森（关羽）





《乌龙院》周信芳（宋江）
赵晓岚（阎惜姣）



《包公》李如春（包拯）



张少甫（左）与苗胜春（右）



《汉寿亭侯》唐韵笙（关羽）



《御车战将》
高雪樵
(南宫长万)



《金钱豹》梁慧超 (金钱豹)

《借观楼》张翼鹏 (李存孝)





《女起解》孙毓敏（苏三）



《幸安驿》刘长瑜（周凤英）



《断桥》杨春霞（白素贞）



《杨白女搭》李娟版（穆桂英）





《四郎探母·坐宫》顾正秋（铁镜公主）
周正荣（杨延辉）

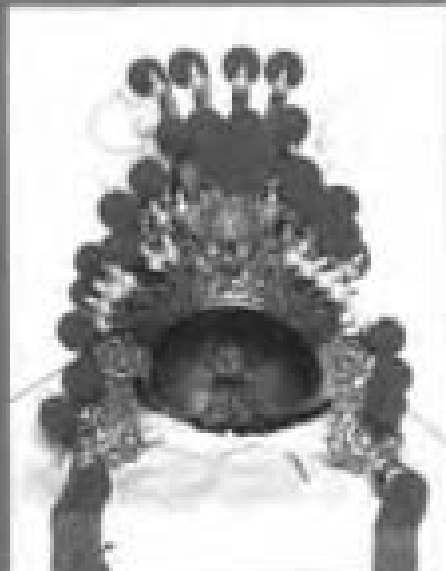
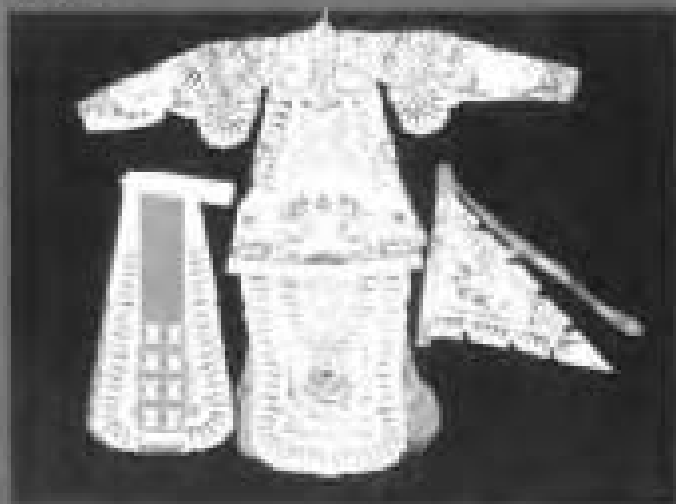
《红梅阁》筱芳霞（李慧娘）



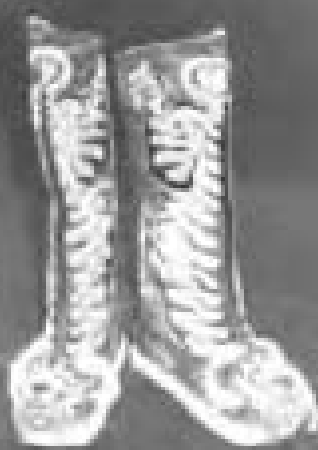
《白蛇传》李连云（白素贞）



男大褂



扎巾盔



虎头靴



官装



男裙





三块瓦(《大空折》之马费)



花三块瓦(《连环套》之吴尔墩)



花两腮脸(《穆柯寨》之孟良)



碎脸(《长坂坡》之曹洪)



碎脸(《贾家楼》之程咬金)





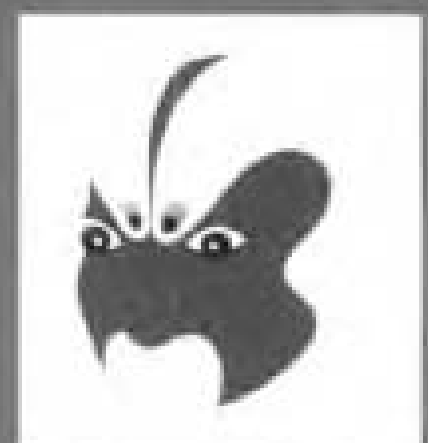
十字门脸
(《芦花荡》之张飞)



元宝脸
(《五更天》之颜佩韦)



花元宝脸
(《水淹七军》之周仓)



六分脸
(《群英会》之黄盖)



十字门脸
(《杨门女将》之焦廷贵)



精灵脸
(《金钱豹》之金钱豹)



顾 问：俞振飞 江上舟
主 编：黄 钧 徐希博
常务编委：冯 慧 忻鼎亮
编 委：(以姓氏笔画为序)
 古 峰 冯 慧
 刘月美 庄永平
 孙世龙 张申英
 忻鼎亮 徐希博
 黄 钧 郭炎生
图片提供：王家熙 古 峰
 刘月美 乔山浩

撰 稿 人：（以姓氏笔画为序）

马同驹	马志文	王振华
古 峰	冯 慧	乔山浩
刘月美	庄永平	孙世龙
吴明远	沈鸿鑫	忻鼎亮
张申英	张展业	陈 琨
陈 琥	林明敏	林 洪
茅林龙	侯硕平	顾文芍
陶君起	徐希博	黄 钧
郭炎生	曹庆信	葛 献挺

关于京剧与文化传统丛谈 (代序)

王元化

一

中国文化传统经过了怎样的渠道走进民间社会,甚至深入到穷乡僻壤,使许多不识字的乡民也蒙受它的影响,这是一个值得探讨的问题。中国的传统思想自然是直接表现在儒释道墨法那些思想家的著作里,而研究文化传统的学者也多半只探讨这些思想家的典籍。但是能阅读这些著作的人究竟有多少?大多数从来没有读过这些著作的人,为什么会受到它的影响呢?比如,我小时在偏远的乡间曾见到不少贞节牌坊,那些殉节的妇女大多并不识字,她们从哪里得到儒家传统的贞节观念并以它作为自己坚定不移的信念呢?这些问题不能不引起人们对文化传统问题的思考。我认为人类学者所提出的大传统和小传统理论对于解决上述那些问题是很有帮助的。大传统和小传统这一说法是50年代芝加哥大学人类学教授芮斐德(Robert Redfield)首先提出来的。台湾李亦园教授是研究文化人类学的,对此曾有专文介绍。据他说,所谓大传统是指上层士绅、知识分子所代表的文化,多半是经由思想家或宗教家反省深思所产生的精英文化(refined culture)。与此相对所谓小传统,则是指一般社会大众,特别是乡民或俗民所代表的生活文化。精英文化与生活文化也可称作高层文化与低层文化(high and low culture)。芮氏所用的后一称谓与我们过去所说的雅文化与俗文化,以及

今天所说的高雅文化与大众文化是比较接近的。

从1986年起,我写了一系列探讨文化结构的文章,提出文化结构中的高层文化与大众文化所形成的这种关系:“高层文化的社会效益必须置于文化结构的相互作用中去考虑,例如,一部美学著作的读者对象,只限于一些专业工作者:教师、作家、编导、建筑师、艺术家等。通过他们把其中的审美标准审美趣味融进自己的作品里,再由这些作品把它传播到群众中去。在文化结构中,高层文化起着导向作用,它影响着整个民族的文化水平和文化素质。大众文化和高层文化是发生互补互动关系的。大众文化直接来自民间,具有民间的活力,也往往推动文化的发展。从文学史上可以看到唐宋的传奇、话本,元明的戏曲,明清的小说及历代的民歌民谣等,都曾经对整个文化发生过巨大的影响。”传统文化中的大传统与小传统的关系也是一样的。大传统即上面说的过去思想家所产生的高层文化或高雅文化,小传统即民间文化,包括谣谚、格言、唱本、评书、传说、神话、小说、戏曲、宗教故事等。民间社会是通过这个渠道承受了传统影响的。因此它不是直接,而是间接地吸取了大传统如经史中的观念以及史实等等。今天许多人的历史知识不是来自正史,而是来自广为流传的小说戏曲,甚至知识阶层中的许多人也不例外。清末王梦生撰《梨园佳话》,曾把京剧中这种情况说成是“二十四史忽化身而能语,自声入而心通”。大传统既然有赖于小传统作为中介传播到民间去,因此就不可能完全保持其原来面目,而是经过民间的筛选和转述。在这一过程中,不仅有取舍,也有引申、修订、加工和再创造。李亦园曾举小传统把儒者心目中的非人格化的天和俗世的皇帝融合在一起,转变为人格化的玉皇大帝。在大传统的宗教文化中,儒道释的源流派别是分辨得很清楚的。但在民间祭典文化中就只有三教合一的民间信仰了。小传统在民间信仰仪式(鸾堂等)中显示了对中国文字的尊重等等,都是说明这种情况。我没有研究过人类学,只能根据自己比较熟悉的具体事例,来谈谈自己的看法。我认为一百多年来京剧在民间文化中占有十分重要的地位,其中所蕴含的道德观念和审美趣味,影响了不止一代的中国人。作为小传统的京剧,它是大传统的媒介,也是载体。从京剧来探讨大传统如何深入民间,可以为这方面的研究提

供一些资料。

二

我认为谈到传统伦理道德时,必须注意将其思想的根本精神或理念,与其由政治经济及社会制度所形成的派生条件严格地区别开来。不作这样的区分,任何道德继承都变成不可能的了。每一种道德伦理的根本精神,都是和当时由政治经济及社会制度所形成的派生条件混在一起的,或者也可以说,前者是体现在后者形态之中的。倘使我们不坚持形式和内容是同一的,就应该承认它们两者是有区别的、可分的。可分与不可分这两种不同的观点,导致了道德可以继承与不可以继承的分歧。如果认为是不可分的,传统道德观念中的根本精神与其由当时社会制度所形成的派生条件是等同的,那么在古代一些杰出人物身上还有什么崇高精神、优良品格、善良人性呢?任何一个人都不能完全超越他的时代,完全摆脱由当时社会制度所形成的派生条件。不能要求前人活在和我们一样的社会制度中,达到今天的社会意识的水平,从而树立起在派生条件上和我们完全一样的道德观念。如果坚持思想的根本精神和当时的社会制度所形成的派生条件两者是不可分的,那么道德继承问题也就不存在了。

岳飞、文天祥的事迹今天仍会使我们感动,可是他们的行为是充满忠君意识的。我们对于皇帝再也不会会有任何神圣的感情了,为什么还会被这些充满忠君意识的古代人物所打动呢?自然,这并不是由于我们也像他们一样,对皇帝抱着同一种神圣的感情,而是从他们忠君意识中发现了另一种更崇高的精神,我们是被它所打动的。这种崇高精神固然蕴涵在他们的忠君意识中,可是我们却把两者分离开来了。至于屈原就更是一个复杂人物,但是谁会因为他的忠君意识而否定他的坚贞而博大的情怀呢?一位友人曾说他每次读《红楼梦》,读到元妃省亲贾政启奏那段话,都不禁为之酸鼻,觉得“忠中有悲,忠中有情,这种中国式的忠的感情,真是令人敬感感动”。可是使人感到遗憾的是,后来他却把《三国演义》看作是一部争龙椅的相砍书。似乎赵子龙在为主子效力之外不存在“忠中有悲,忠中有情”,从而又不主张根本的思想精神

和派生条件是可分的了。其实《三国演义》这部古典名著是蕴含了多层面的。比如像诸葛亮这样一个人物,过去有人仅仅从“为政治服务”的角度去批判他,但我觉得郑振铎从智慧的角度去评估诸葛亮是更妥切一些。

1935年,梅兰芳赴苏访问演出,当时也有一位苏联的艺术家认为京剧完全是供封建王公贵族玩赏的“雕琢品”。这种戏剧是“为古代专制的封建道德作宣传的喉舌”。但是,当艺术家奥布拉兹佐夫后来到中国进行考察之后,却有十分中肯的说法:“中国传统戏剧的剧本演出及服饰等,当然都反映了、也不可能不反映千百年来封建制度,不过并不能因此就把这种戏剧看成仅仅是帝王和封建贵族的玩物,这是绝对不正确的。”什么原因呢?他举出的理由是:“从来没有哪一个封建阶级或非封建阶级的贵族,哪一个特权阶级或特权阶层会需要两千个剧院。”他用戏剧在中国普及的程度来说明它的人民性。在当时的苏联使用“人民性”这个具有魔法性的字眼,是突破僵硬的教条,使艺术的生命不被机械论所扼杀的唯一办法。但我觉得还是用传统思想的根本精神及由社会制度附加给它的派生条件是可分的来对待道德继承问题,似乎是更合理一些。五四时代反封建的先驱人物是以非孝作为突破口的。但其中两位主要人物胡适与鲁迅,在实际生活中对于母亲的孝道行为都是十分感人的。是他们言行不一吗?不是的。他们是封建制度附加给孝道精神的派生条件(即当时梁漱溟所谓“古代礼法,呆板教条,以致偏敬一方,黑暗冤抑,痛苦不少”方面)的坚决反对者。我们必须把他们身体力行的孝道的根本精神和这些派生条件严格地区别开来。倘硬说他们的孝道和传统的孝道是毫不相干的两回事,那是牵强的,难以令人折服的。

三

如果容许我用比较方法来阐明东西方艺术传统的特点的话,那么,可以说西方艺术重在摹仿自然,中国艺术则重在比兴之义。西方的摹仿理论最早见于亚里士多德的《诗学》;中国的比兴理论最早见于《周礼》的六诗说和《诗大序》的六义说。六诗和六义都指的是诗有风、赋、

比、兴、雅、颂六事。最初在《周礼》和《诗大序》中,这六事并不是如后来那样分为诗体(风、雅、颂)和诗法(赋、比、兴)两个方面。这种区分始于唐代,唐定五经正义,孔颖达作疏,开始将诗之六事作体用之分。在这以前,诗体诗法是不分的,体即是用,用即是体。将六诗说六义说概括为比兴一词,始于六朝时期的刘勰,《文心雕龙》创作论有《比兴篇》。比兴之义所显示的艺术特征与西方艺术是很不同的。摹仿说以物为主,以心服从于物。比兴说则重想像,表现自然时,可以不受身观限制,不拘守自然原型,而取其神髓,从而唤起读者或观众以自己的想象去补充那些笔墨之外的空白。比兴说既诉诸于联想,故侧重由此及彼,由此物去认识彼物,而多采取移位或变形之法。陆机《文赋》有离方遁圆一语,意思说在艺术表现中,方者不可直呼为方,须离方去说方,圆者不可直呼为圆,须遁圆去说圆。《文心雕龙》也有“思表纤旨,文外曲致,言所不追,笔固知止”,意谓是一种幽微奥密难以言传的意蕴,不要用具有局限性的艺术表现使它凝固起来变成定势,而应当为想象留出回旋的余地。诸如此类的意见在传统文论、画论中,有着大量的表述。如“言有尽而意无穷”、“意到笔不到”、“不似之似”、“手挥五弦目送飞鸿”、“此处无声胜有声”等等,都是阐发同样的观点。

记得一位已故友人陈西禾在抗战初曾发表一篇题为《空白艺术》的文章,也是阐发艺术创造笔墨之外的境界的。可惜这篇写得十分精辟的文章没有得到应有的反响,今天几乎已经没有人知道这件事了。我们书法中有飞白,颇近此意。空白不是“无”,而是在艺术表现中有意留出一些余地以唤起读者或观众的想象活动。齐白石画鱼虾没有画水,这就是空白艺术,观众可以从鱼虾的动态中感应到它们在水中悠然嬉戏的情趣。京剧中开门没有门,上下楼没有楼梯,骑马没有马,这些也是空白艺术。这种空白艺术在西方是罕见的。我只知道契诃夫在他的剧作中很喜欢运用停顿(pause),停顿近似空白艺术,但又不完全相同,似乎着重在节奏和氛围的处理上。本世纪现代派艺术兴起后,英国导演彼得·布鲁克所著《空的空间》,才放弃了摹仿的写实传统和中国的虚拟性的写意艺术逐渐接近起来。

由于处在不同文化传统文化背景下,西方一些观察敏锐的专家在

初次接触京剧时,就立即发现了它不同于西方戏剧的艺术特征。1930年,梅兰芳访美演出,评论家勃鲁克斯·阿特金逊撰文披载在《纽约世界报》上,一针见血地指出:“在想象力方面,从来不像京戏那样驰骋自如。”1935年梅兰芳访苏演出,苏联导演爱森斯坦在讨论会的发言中提出,中国京剧是深深根植在中国文化传统基础之上的。他说,“京剧不同于西方摹仿式的表达常规,而使人产生一种奇特的‘抽象性’(案:应作写意性)的深刻印象。它所表现的范例不仅在于一物可以用来标示另一物(案:近于前人对比所作注疏),而且可以标示许多不同的实物和概念,从而显示了极大的灵活性。比如一张桌子可以作饭桌、作公案,也可以作祭坛等等。同一只尘拂可以作为打扫房间的工具,也可以作为神祇和精灵所执的标志。这种多重性,类似中国象形文字(案:实为义符文字)各个单字可连缀成词,而其渊源则来自中国的传统文化”。(大意)这位著名导演赞扬京剧艺术已发展到极高水平,而称他们的戏剧“那种一再折磨我们的所谓忠实于生活的要求,与其说是先进的,毋宁说是落后的审美观”。

在这个座谈会上,梅耶荷德、爱森斯坦和另几位倾向现代派的艺术家,不受自己传统艺术观的拘囿,认识到中国艺术的特征。这种开放态度是令人钦佩的。但“百川汇海不择细流”,艺术应是多样化的。他们不应在突破摹仿说时,断言体现这一传统的现实主义艺术是落后的,也不应将他们在当时环境内所见到的那些僵硬的充满说教的艺术作为现实主义的代表。我认为上两个世纪的现实主义大师:费尔丁、狄更司、托尔斯泰、契诃夫、巴尔扎克、斯汤达……他们的作品并不过时。我一直喜爱它们。艺术不应有古今、中外、新旧之分,而只有崇高与渺小、优美与卑陋、隽永与平庸的区别。

四

写实和写意这两种不同的文化背景导致了在对待或处理审美主体(心)和审美客体(物)的关系上所遵循的不同立场和原则。我想从三个方面来说,即演员、角色和观众。这三方面有三个自我。而演员和观众与角色的关系,又形成了第一自我和第二自我的关系。从演员来说,第

一自我是他自己,第二自我是他扮演的角色。从观众来说,第一自我是他自己,当他看戏进入角色的境界,即他投入后,形成了他的第二自我。这里我参照了法国著名戏剧家老柯克兰的理论。

布莱希特也有类似的说法,他认为演员在台上可以使我们同时看到至少有两个人物,一个在表演(即演员的自我),另外两个则是被表现出来(一个是角色的自我,还有一个则是角色在不同情景中所显示的面貌,也可以说是角色的第二自我。)在这段话中,布莱希特主要是谈演技问题。这里我们可以用《宇宙锋》中的赵艳蓉为例,演赵艳蓉的演员是第一人物,赵艳蓉这一角色是演员的第二自我,构成第二人物;赵艳蓉这一角色在父亲和皇帝面前装疯,这疯女的形象构成角色的第二自我,而对演员来说则是第三人物。我在这里不想援用布莱希特三个人物的说法,我觉得只要参照老柯克兰的第一自我和第二自我的理论,就可以清楚地说明中西戏剧在对待和处理审美主客体(即心与物)关系上的明显差异了。

60年代初我国戏剧界在介绍狄德罗戏剧理论时,进行了表现派与体验派的讨论。当时曾有人认为老柯克兰属于表现派,并用表现派去比附京剧。后一种看法曾受到有识者的批评。根据柯克兰的《演员艺术论》所述,演员一旦进入角色,他的第一自我就要“终止”在第二自我身上。或用他所援引都德的说法,演员必须将自己“沉没”在角色里。柯克兰说他的这一理论来自同国作家都德。这种观点为西方艺术界普遍认同。有一篇记载说,当巴尔扎克写羊时,他自己也几乎变成了羊。

这种第一自我沉没在第二自我中的故事,在西方剧场里是很普遍的,相传契诃夫的《海鸥》在多次上演失败后,史坦尼斯拉夫斯基的艺术剧院决定将它上演来挽救这家处在岌岌可危境地的新兴剧院。《海鸥》演出了第一幕,大幕徐徐落下,幕后剧院工作人员焦急地等待着反应,可是一片沉寂,一点动静也没有。在令人窒息的两三分钟后,观众席上突然爆发起震耳的掌声。发生在西方剧场中的这种情况,是不会发生在京剧的戏院里的。在京剧的剧院里,尽管台上演的是催人泪下的《六月雪》、《搜孤救孤》这类感人的悲剧,观众也不会出现艺术剧院演《海鸥》时的现象。相反,甚至当观众看到窦娥负屈含冤行将就戮或公孙杵

白行将就义的悲惨场面时,还会为演员(假定是出色的演员)的动人唱腔或优美身段鼓掌叫好。这是不是京剧观众没有教养或缺少艺术细胞呢?不是的。这里包含着两种不同文化背景下所形成的不同戏剧观。更具体地说,也就是表现在对待或处理审美主客(心与物)关系上的不同立场和原则。《海鸥》演出的经过,充分说明西方观众在看戏时,他们的自我完全融解到角色中去。大幕初下,他们还沉浸在角色里没有恢复过来,剧场里出现的一片沉寂就是由于这个原因。当他们慢慢从角色中脱身出来,恢复了自我,他们才作为观众热烈地鼓起掌来。京戏的观众却不是这样,他们并没有将他们的自我融解到角色里。自始至终他们总是保持作为观众的自我独立性。这并不是说,他们总是理性的、对角色的命运是无动于衷的。不,他们也被角色的喜怒哀乐所感染,但同时他们并不丧失观众所具有的观赏性格。两者集于一身,因此他们进入角色被角色命运所感染时,仍能击节赞赏鼓掌叫好。

最近看电视剧《程长庚》,有一情节表现程给同治演戏,同治叫了几声好,程不惜违命抗旨,马上停止不演了。这个情节据说来自前人的笔记,但我很怀疑它的真实性,因为它不仅不符事实,而且也不合情理,很可能是出于作者的虚构。编剧或导演将自己对京剧的理解转嫁到程长庚身上了。《海鸥》的例子说明,西方观众一旦投入,就和角色合二而一,从而失去了观众所具有的观赏性格。相传1909年芝加哥一家戏院演出《奥瑟罗》时,观众席上突然发出一声枪响,将扮演埃古的演员威廉巴茨击毙,过了一会,常开枪人清醒过来,用枪对准自己太阳穴也开了一枪,当场身亡。这两名死者被埋葬在同一墓穴中,墓碑上镌刻着这样一句铭文:“哀悼理想的演员和理想的观众。”

五

中西戏剧观在对待审美主客体(心与物)关系上的不同态度,其实不止于戏剧领域,也可以说,它体现了中国传统艺术的思维方式和抒情方式。审美主客(心与物)关系是美学的根本问题之一。上述艺术观很早就形成了,但作为完整的美学的表述则是后来的事。刘勰《文心雕龙物色篇》是一篇主要的早期美学论文,虽然它出现在六朝的萧齐时代,

但它却是在总结先秦以来的文学观念的基础上写成的。我认为《物色篇》中有两句话,非常简明扼要地勾勒出中国传统艺术观的基本特征,这就是:“写气图貌,既随物以宛转;属采附声,亦与心而徘徊。”这两句话互文足义。意思说,在写气图貌和属采附声的创作过程中,一方面作为审美主体的心要随物以宛转,另一方面作为审美客体的物也要与心而徘徊。心既要随物为主,物也要以心为主,相互交融而不存在一个压倒另一个,一个兼并另一个;或者一个屈服于另一个,一个溶解于另一个这类现象。在上面所提到的京剧欣赏的过程中,演员或观众进入角色后,不像西方戏剧所出现的那样,完全沉浸在角色里,而能保持其自我的独立自在性,其主要原因即在此。在西方戏剧观中,演员或观众的自我溶解在角色里,审美主客或心与物双方,不是相反相成,互补互动,有你也有我,而是呈现了有我则无你,有你则无我的非此即彼的逻辑性,体现了A是A而不是非A的同一性原则。这与京剧或中国传统戏剧观中两者并存,亦此亦彼,对立而统一,你中可以有我,我中亦可以有你的原则,是不同的。

西方也有些美学家曾经感到这种主客同一的艺术观是有缺陷的,布洛曾创心理距离说。布莱希特提出了间离效应。1935年梅兰芳访苏时,布氏在苏联观看了梅剧团的演出。他的间离说来自京剧的启发。黄佐临生前曾称赞他思想敏锐,因为他并没有看到更多的京剧,就发现了京剧演员的表演不像西方演员那样,将自己沉没在角色里面,一下子就抓住了这个特点。不过他的间离说在第一自我和第二自我的问题上,却和中国传统戏剧观存在着差异。他认为演员或观众对角色应采取一种理性的批判态度,在这一点上,他仍未摆脱非此即彼的同一性逻辑。他认为观众只有采取理性态度,和角色间离开来,才能作出价值判断;而并不认为观众在投入之后,还能保持具有评价能力的观赏性格。这与中国传统的和谐意识所持万物并肩互不相害的基本精神仍是大相径庭的。

这里顺便说一下,所谓传统乃就大体而言,而不可理解为它将规范一切文化现象,不然就会变成一种僵硬的模式了。传统文化中可能有常例和变例,也可能出现一定程度上的突破和逆反,这往往是极其复杂

的。在西方美学理论中,我十分服膺黑格尔对于知性的有限智力和知性的有限意志的批判。所谓知性的有限智力是假定客观事物是独立自在的,而我们的认识只是被动的接受,从而取消了主观的自确定作用。而知性的有限意志则是指主体力图在对象上面实现自己的旨趣、目的与意图,而将客观事物当作服从自己意志的工具,从而牺牲了客观事物的独立自在性。倘用中国的传统说法,前者亦即以物为主,以心服从于物。后者亦即以心为主,以心去统制物。黑格尔对两种知性偏向的批判是十分接近中国传统文论中的心物交融说的。在这方面,我以为还是以《文心雕龙物色篇》的阐述最为完满。纪昀推崇《物色篇》末的“赞”为全书各“赞”第一。赞中所说的“目既往还,心亦吐纳,情往似赠,兴来如答”四语,可以说是心物交融和谐默契的最高境界。在这种境界中,心和物有来有往,都承认对方的存在,都通过自己一方去丰富对方,提高对方。

六

善入善出说始于龚自珍。所谓善入是指艺术家要钻进对象中去,对它揣摩到家,达到烂熟于心的地步。所谓善出是指钻进对象之后,还要出得来。不以物为主,就入不深。不以心为主,就出不来。不仅要能入能出,还要善于入善于出。这也就是心物交融原则的实现,在创作行为上是必不可少的条件。京剧观众一方面进入角色,和角色同呼吸共命运,感染角色的悲欢;另一方面又保持其作为观众的独立自主性,即保持其作为观众的现赏品格。其实这也并不难理解,我们只要懂得中国传统艺术观的心物交融说和善入善出说,就可以明白其中的原委了。布莱希特的间离效应只注意到善出这一方面,而忽视了还有善入另一方面,从而断定观众应以理性的批判态度去看戏,而不可被戏中的情景所感染。倘使发生了后一种情况,那么只能说是演出的失败。据说文革前佐临排的《伽里略传》上演时,东德一位布莱希特的弟子看见观众席上有人拭泪,断言道这不符合布莱希特的间离效应,戏演砸了。有人把这事告诉了佐临,佐临说,我不能完全搬用布莱希特的间离效应,要是那样的话,就会把观众全都间离到剧场外边去了。

善入善出的创作行为是同时发生的。两者不可截然分割开来,入即出,出即入,刹那刹那,循环往复,不断进行着。京剧的观众在台下为演员的精彩表演鼓掌叫好,作价值判断,同时他也进入角色的情景中,和角色进行感性的交流。他们对角色并不是只有类似黑格尔所说的知性的有限意志,去作冷静的分析,理性的批判。京剧观众鼓掌叫好时,恰恰也是他最感动、最满足的时候,这里可以举丁秉铨书中记述他看戏的感受为例。丁战前在燕大读书,几乎天天进城看戏,有时还赶两场,假期则往返于京津,为的是去看某角的某出戏。由于他积累了丰富的看戏经验,加上不断琢磨研究,因而造诣精深。读他的书,使人宛如置身戏院亲历其境。他对杨小楼最为服膺。花脸中,他喜欢侯喜瑞。他说侯演《连环套》,一场“拜山”下来,红扎能湿了一半(被口水喷的),而别的花脸,自郝寿臣以次,没有这样的功力。下面是他记述看侯喜瑞的《表风寨》的情景:

这是一出架子花脸的轻松小武戏,李逵扮新娘故事。李逵出场前,闷帘念声:“走哇!”声音嘶哑,可是却清楚地送入观众耳鼓,台下未见其人,就报以满堂彩。这是黄三的念法,非有丹田之气,字咬得准,是念不出的。然后李逵随武生扮的燕青上,武生唱摇板“山寨奉了大哥命”,花脸接唱“巡营嘹哨要小心。”报家门:“俺,浪子燕青。”“咱(使炸音),黑旋风李逵。”又有彩声。下面稍事表白。然后李逵念:“燕小哥,你我抬头观看哪!”燕青蹲矮姿式,李逵左手扶燕青右肩膀,右脚立地,左脚抬起来,右手也抬起来,那个架子的边式,带上神气,台底下观众好像都随着他往前看了。所谓唱做“入戏”,好演员不但自己“入戏”,能把观众也带进戏里去,侯喜瑞就有这个本事。

丁秉铨很熟悉戏班的事。他说侯喜瑞搭的班,管事的都愿在前场派他这出《青风寨》,真能多叫进一两百人来。他的书中另一处记述看孟小冬的《失空斩》。在“斩谿”一场,诸葛亮入帐把扇子交左手,以右手指三平。等到带马谿,又把扇子交还右手,以扇子指马谿。他说:“孟小冬这种小动作,都是谭、余真传。与王平对唱快板,尺寸极快;而字字清楚入耳。对马谿的两次叫头,几乎声泪俱下,听得令人酸鼻。”这里也是

说的演员入戏把观众也带进戏里去的那种陶醉境界。观众看戏和台上有着感情的交流,而并不是采取一种冷静的分析或理性的批判态度。孔子说的“知之者不如好之者,好之者不如乐之者”,这句话同样可适用于传统的艺术观。在欣赏一件艺术品时,首先要知道它、熟悉它、理解它。但还不够,必须进而爱好它,对它产生感情。好比起知来,固然是更高的境界,但仍不可到此为止,还应该进一步达到乐的地步。这乐字就是指主体与客体的融会交流,从而产生一种精神的昂扬与升华,也就是上面所说的演员入戏,把观众也带进戏里去的那种出神入化的陶醉境界。

七

倘使不首先把传统文化精神和艺术固有特征谈深谈透,那就无法理解京剧的虚拟性、程式化、写意型的表演体系。振兴京剧或发展京剧,不问出于怎样良好的动机,都不应使京剧丧失它所以成为京剧的本质规定性。一旦失去它的本质规定性,京剧也就不再存在了。发展京剧和引进外国戏剧的优秀成果,是为了京剧本身的建设,而不是使它变成不是京剧的另一种东西。我并不认为所有不同于西方戏剧的京剧特点都是好的,都应当保存下来。我也不愿像新近故世在中国科技史研究上作出重要贡献的李约瑟博士那样声称,中国的传统科技无需借助西方的成熟经验就可以从自身发展出能与西方抗衡甚至驾凌其上的近代科学。中国艺术传统中有好的也有不好的,有胜过西方的也有需要向西方借鉴的。有些人长期以来受到新的一定胜过旧的庸俗进化观的影响,坚持京剧是旧的、落后的,而西方现代戏剧才是新的、先进的。因而断言谈京剧传统是老年观众迷恋骸骨,今天却应面对青年观众。而青年人是不喜欢传统的,他们只能接受用西方先进艺术在剧情、表演、服装、布景等方面经过改革的现代化的京剧。我不赞成这种看法。恕我再一次借用正在受人指摘的余英时教授的直率说法:“今天的文化危机特别表现在知识分子的浮躁心理上,仰慕西方而不知西方文化的底蕴,憎恨传统文化又不知传统文化为何物。”

以西学为坐标的风习由来已久。五四时期胡适曾作出不容忽视的

贡献,但他也留下了一些至今仍未消除的偏见。胡适青年时很喜欢京剧,当他成为新文学的开山大师后,他的态度有了根本性的改变。晚年他在日记中写道:“京剧音乐简单,文词多不通,不是戏剧,不是音乐,也不是文艺。我是不看京戏的。”(大意)五四以来新文艺阵营的人多持这种态度。我本人也有过同样的经历,几达十余年之久。主要原因就在于以西学为坐标去衡量中国传统文化,认定新的一定比旧的好。就以力求公正持平的胡适来说,他对京剧的批评,正如他对《红楼梦》的批评一样。他说《红楼梦》还不及《海上花列传》,因为前者没有西方文论提到过的 plot,所以他从来没有对它赞一词。他认为京剧不值一顾是因为没有西方戏剧“最讲究经济方法”的三一律。我最初从胡适书中看到这些说法,不禁感到惊讶。像胡适这样一位好学深思谨慎稳重的学者,他所信奉的理论,怎么竟会是那些在西方也早被摒弃不登大雅之堂的劳什子?所谓 plot 只是一种陈词滥调,没有被粗俗美学败坏口味的人,再也不把它当回事了。三一律在浪漫派崛起于西方文坛之后早已消声匿迹,还有人说它从来就没有被真正实行过。胡适的功绩自然应有公正的评价,但他留下的瑕疵也下应该被掩盖。我想胡适的失误大概由于他并没有认真研究并思考过京剧。我感到奇怪的是,五四时期曾有推倒贵族文学提倡平民文学的口号。从来被轻视的民间文艺,小说、山歌、民谣、竹枝词等等,受到了倡导新文化的学人的重视,可是为什么对于同是民间文艺的京剧却采取了痛心疾首的态度呢?是因为它进过宫廷,还是别的什么原因?任何时代都会出现自我相违的偏差。那是一个暴风骤雨、来不及仔细思考、而急促作出判断的时代。今天距离那个时代已七十多年了,已经到了可以平心静气回顾过去对它作出公允评价的时候了。也有人认为这样做现在还不是时候,我不能同意这种策略性的考虑。我认为把政治上的策略用在学术上,正如把政治上的党派性与两条路线斗争等等概念用在哲学上一样有害。这将会导致学术脱离求真知的正轨,甚至陷入以偏纠偏之类的迷途。

八

虚拟性、程式化、写意型这三个基本特征是京剧界经过多年探讨积

累了许多人的研究成果概括而成的。倘使追源溯流,类似的说法可追溯到本世纪初。五四时期,《新青年》杂志辟专栏进行了讨论,发表了胡适、刘半农、钱玄同、周作人、傅斯年等反对京剧的文章。同时也发表了宋春舫、张厚载、齐如山等为京剧辩护的文章。在京剧问题上,《新青年》贯彻了自由讨论的民主作风,是值得赞扬的,而不像在文言白话之争上陈独秀所表现的那种不容讨论的独断态度。当时,张厚载在《我的中国旧剧观》一文中,曾用“假象会意,自由时空”来概括京剧的特征,这大概是最早对京剧所作的界说。后来,余上沅更将中西戏剧进行了比较,称中西戏剧的不同特点,乃在“一个重写实,一个重写意”。1932年,程砚秋赴欧考察,一年后回国。他撰写的考察报告书,也采取了相同的说法。

张厚载说的“假象会意,自由时空”,可以说是开始了后来探讨京剧特征的先河。这八个字中前四字与现在所说的写意意义相通。后四字自由时空则是指京剧的舞台调度的灵活性。它不仅突破了西方古典剧的三一律,也突破了话剧三堵墙限定时空的规范。这种舞台调度,使得京剧舞台在时间和空间上取得了无限扩展的可能性。同一出戏的同一舞台,可以在地域上或地形上化为各不相同的种种场所,而受到时空严格限定的话剧舞台是不可能具有这种自由度和灵活性的。当梅兰芳于战前几次出国演出时,海外专家都对京剧舞台调度的灵活性发出了惊叹。1919年梅兰芳访日演出,日本戏剧家神田评论说,京剧与日本戏剧不一样,完全不用布景,也不用各种道具,只有一桌两椅,他认为“这是中国戏剧十分发达的地方。如果有人对此感到不满,那只是说他没有欣赏艺术的资质。使用布景和道具绝不是戏剧的进步,却意味着观众头脑的迟钝”。另一位戏剧家洛叶庵也撰文说:“像都诵那样的舞蹈,用布景比不用好,但要演出互相联系互相影响的各种人物使他们都舞台上活起来,不用布景却能使观众的注意力集中在这些人物身上,有时也很好。”(大意)1935年,梅兰芳访苏演出时,苏联导演梅耶荷德对京剧舞台调度的灵活性,作了热烈的赞扬。他说:“我们没有时间感。我们不懂得节约时间是什么意思。中国人在对待时间上,是以十分之一秒来计算的。我们应该把我们手表上的秒针干脆去掉,因为它们完全是多余

的。”写意型表演体系通过虚拟性程式化手段,如挥鞭表示骑马,作手式表示开门关门,跑圆场表示跋涉千山万水……从而大大节省了时间,用梅耶荷德的话来说,京剧的时间是以秒计算的。这是写实型的戏剧无法做到的。因为写实就不能用假象会意的办法,而必须处处落到实处,纵使是一些无关宏旨的细节有时也不能删节。但京剧却可以将一切不必要的细节省去。京剧通过虚拟性程式化手段删繁就简,是和传统艺术理论的“以少总多,情貌无遗”原则密切相关的。在西方戏剧中,莎士比亚时代的舞台(如寰球剧场),同样没有三堵墙,没有布景。场景的转换,有时用一块写着国度或地区的牌子示意,有时用喇叭奏花腔,表示地点转换到宫廷,帝王将出场;有时由一位致词人登场,叙述两场之间经过了若干时间发生什么重大的事件……为什么英国伊利莎白时代舞台的这种格局,后来在英国复辟王朝期间无影无踪了?是被当时由意大利传来的透视布景镜框舞台的潮流所吞没?还是由于更深层的原因:摹仿自然的写实传统没有给这种一时一地出现的舞台风范提供可以进一步发展的自由天地?这些我没有研究,我可以说的是当西方的现代派艺术向传统挑战,突破了摹仿自然的戏剧观后,舞台上也出现了自由的时空。不过我并不认为采取自由时空的西方现代剧,就一定胜过过去的现实主义戏剧。后者在其他方面也有它的长处。这也就是陆机《文赋》所说的“体有万殊,物无一量”。艺术生命在于多样化。

九

程砚秋在1933年回国后写的《赴欧考察戏剧音乐报告书》中说:“当我把我们的净慢告诉兑勒、莱因赫特等许多欧洲戏剧家的时候,他们曾表示意外的倾服和羡慕。至于赖鲁亚先生更是极端称许,认为这是改良欧洲戏剧的门径。”在举出许多例子后,程砚秋不无感慨地说:“中国如果采用欧洲的布景以改良戏剧,那无异饮毒酒而自杀。”

这并不是危言耸听,本世纪初以来京剧改良工作就开始进行了。这里面有成功的经验,也有失败的经验,把写意布景改为写实布景就是其中一个例子。可是直到今天我们似乎并未从中吸取教训。一位爱好京剧的红学家曾发表一篇文章说,他有一次看京戏,背景变成了写实

的,画上了大片丛林,丛林中有道路,但戏里的人物不在道路上走,却在丛林前大跑圆场。他问道:“难道不是疯了?”

据传,梅兰芳早年也曾试图改革京剧的布景,引进写实的装置与道具。民国初,他上演齐如山编的新戏《俊袭人》。台上布置两间相连的房间,一间卧室,一间书房,把家里辘玉轩中的花梨、紫檀木器、太师椅、多宝格也搬到台上。这出戏有四个人物,梅兰芳扮袭人,姜妙香扮宝玉,萧长华扮茗烟,姚玉芙扮四儿。阵容也算不错了,满想一炮打响。没料到因限于布景,演技施展不开,那三人上上下下成了活道具,梅兰芳也只能在两间屋里活动,没有机会使身段,只卖几段唱腔。演完,梅兰芳觉得不理想,就挂起来不再演了。50年代北京排现代戏《雪花飘》,由裘盛戎主演。当时剧坛正流行大布景,剧团内有人要用写实布景,飘落雪花也用实的。裘盛戎知道了,就对舞美设计说:“布景用实在的,再下雪,在台上要我干什么?”

京剧不仅在舞台布景上应是虚拟性的,其他方面如身段、唱腔、服饰等等,也都应是虚拟性程式化写意型的。这才构成一个和谐的整体。戈登克莱在美国看了梅兰芳的演出后曾说:“中国戏剧(指京剧)摒弃了一切摹仿手段。”这位驰名当代的戏剧家不仅观察敏锐,而且也卓有识见。就以服饰来说,写实的办法也是不可取的。这里也可以举个例子来说明。相传抗战初,马连良准备上演吴幻荪改编的《临潼山》。这出戏是采自《隋唐演义》秦琼救李渊的故事。配角邀请的都是名演员。马连良为了使整个演出于史有据,特地跟到兖州,去考察李渊的服饰。回来新绣黄靠,改用四方靠旗。满想使观众耳目一新,谁想到演出的失败就坏在这四面方旗上了。原来武将扎靠背后靠旗都是三角形的,动作方便,起打也利落。背上四面方靠旗后,不仅转动不灵,而且起打时所占空间较大,使对手不敢靠近他,怕碰坏了靠旗,这么一来,起打也就显得松懈了。后来人说马连良聪明一世,懵懂一时,他办了方旗这么一件糊涂事,头一场演完就后悔了,从此他就挂起不再唱了。

京剧中有些老路子也有背离写意原则,按照写实办法去表演的。相传余叔岩的四弟余胜孙唱《南阳关》,就是按照老路子,把小孩绑在身上。背着起打。周志辅的《杨小楼传》就记载着这件事。周亲眼看过余

胜孙就是这么唱的。他说：“实在有点不顺眼。”后来老艺人把这种不合理的办法改过来，用“喜神”（又名“彩人儿”即布偶）来代替真的小孩。这种改革是完全必要的。

程砚秋访欧，在莫斯科小剧院看到演员用木凳代替马，以木棒击木凳表示跑马，便向那里的戏剧家介绍京剧的趟马动作。他们听了以极其折服的神情承认说，京剧中的马鞭是一匹活马，要比他们以木棒击木凳好得多。京剧是在不断发展着的。着重传统并不是说应该墨守老路子。我只是认为不应改变京剧作为京剧的特性，把传统中好的东西丢掉。认为京剧不应有发展、有变化，这当然不对。事实上，谭鑫培并不墨守程长庚、余三胜、张二奎的老路子。杨宝森也并不墨守余叔岩的老路子。但是把戏改坏了的例子则更多，这就不能不探讨其中的原因。

《天女散花》、《黛玉葬花》也是齐如山编的新戏。这两出戏把具有综合艺术特点的京剧变成以舞蹈为主。它们和《宇宙锋》等剧相比，不说失败，也只能说是下乘之作。梅兰芳起先曾把这两出戏带到国外去上演，也不被那里的观众所欢迎，他们说他们还是喜欢看《御碑亭》这类老戏。一位日本演员曾把《天女散花》改编上演，正因为它以舞蹈为主，与他所习惯的戏剧形式比较接近。

我的老师汪公岩先生是朱一新弟子，曾在张之洞幕多年。记得他对我说过，张之洞喜欢梆子，不喜欢皮簧，因为皮簧太少阳刚之气。我那时没问清楚是指皮簧哪些戏。但我也并不喜欢附庸风雅的《天女散花》和《黛玉葬花》这类戏，虽然我是《红楼梦》的爱好者，也是梅兰芳的戏的爱好者。齐如山本人对于《天女散花》这类戏，曾作出公允的评价。他说有些看过京戏的外国人主张在国外演出《天女散花》是因为他们看的京戏不多，对京戏没有研究，才喜欢花美灿烂的歌舞剧。但齐说“我却大不以为然。虽然梅兰芳的新戏都创自我手，但这种戏不能完全代表中国戏，也不能尽梅兰芳技艺的能事”。齐对京剧的贡献厥功甚伟。笔者虽不大喜欢齐编的新戏，但齐对京剧的研究对京剧资料的保存，却是笔者十分钦佩的。如齐考证京剧角色出场抖袖理髯的身段以及转身姿式，均来源于唐代的舞式舞法。再如齐考证锣鼓乐器系由匈奴传入，两汉时用之于军队，以后又用来节和武舞等等。这些都是很有见地的。

十

改革京剧最容易犯的毛病,就是往往忘记写意的特点,而用摹仿的手段,去向写实靠拢,京剧不是不讲真实性。写实的可以表现真实性,写意的也同样可以表现真实性。戏剧界曾经有一种观念,认为写实才可以表现生活的真实,写意则不能,这是不对的。真实有“形”方面的,也有“神”方面的,有物质生活方面的,也有精神生活方面的。史达克·扬在纽约看了梅兰芳演出说,“从前听人说中国戏不真实。但现在看了,觉得中国表演艺术非常真,不过不是写实的真,而是艺术的真。使观众看了比本来的真还要真”。京剧是怎样表现真实性的呢?人们品评裘盛戎的一句话道出了个中的消息,这就是“以神传真”这四个字。京剧以神传真往往体现在唱念做打所显示出来的情绪和气质上面,其中尤以唱占主要地位。王梦生《梨园佳话》在这方面曾有不少精辟的论述。他称谭鑫培演《空城计》一剧,“在看地图时,似惊似惧,而不露惊惧之状。与老军谈话时,似悲似壮,而不见悲壮之形。比等做工,一二巨擘之外,直无可论。”至于唱工方面,王对此剧的分析,尤为精深。他说:“此剧最动人在‘我本是卧龙岗散淡的人’一段,为人人所知。高手唱此,其于‘想马谡失街亭令人可恨,反教那司马懿笑我无能。安下了空城计,我心中不稳,望先帝在空中大显威灵’四句,必斟酌饱满,沈浸浓郁以出之。至‘心中不稳’四字,腔缓韵低,无限感慨。至‘大显威灵’四字,精诚外越,响遏行云,使座客闻之,直如置身武侯帐下,见其鞠躬报国深情,有不寒自肃之慨。至临城与老军答话,处处光明正大,是为安服军心,不是诡言用诈。其唱深深款款,余味曲包,听者满志踌躇,人人以为得珠以去矣。其后慢板西皮一段,经谭氏改订,词调并佳,历叙遭逢,泪随声下,抑扬顿挫,妙合自然,能解其词意,以意贯而唱之,更觉句句落实,字字有味。舍谭氏外,大抵皆徒仿腔调。不知此剧精处,全在武侯重托孤之寄,念白帝之恩,满腹忠诚,意在言外。唱者本此意,而以慷慨激昂之气,唱凄凉悲壮之音,先心流露中,均成佳调……”像王氏这样细细体味,得其旨要,才可以算是京剧的知音。

魏晋画论有神似之说,谢赫《古画品录》标示六法,其中所说的“气

韵生动”一语,最能标明神似所追求的境界。西方美学也有同类的说法。黑格尔的“生气贯注”颇近似之。神似说的由来,据汤用彤《言意之辨》称:“魏晋识鉴在神明,顾氏长康之画理,盖求得意忘形学说之表现也。”这说明写意艺术因得魏晋时代玄学“得意忘形”说的启发而充实起来,成熟起来。后来,刘知几《史通》亦有“貌合神离”与“貌离神合”之辨。这说法也不能不说是和玄学言意之辨有着一定关联。得意忘言与貌离神合这些说法,成为写意艺术的依据,从而使京剧形成与西方戏剧不同的表演体系而独放异彩。近世西方现代派艺术崛起,逐渐改变了摹仿说,采取了变形手法,逐渐和中国艺术的写意传统接近起来。

京剧的改革一旦用写实代替写意,就很少没有不以失败告终的。这甚至连一些大师也难幸免,如前面提到的梅兰芳演《俊袭人》采用写实布景,马连良演《临潼山》改用于史有据的四面方靠旗等等都是明证。在唱腔方面也是一样。这里我想再引丁秉铤的著述为例。丁是一位很有修养的聆曲家,曾以“跌宕婉转,凄凉低迷”八个字评孟小冬《洪羊洞》的唱腔,用字虽少,但妙入微茫,如果平日不下推敲琢磨的功夫是说不出来的。他对言菊朋的评论也非同凡俗。他说,京剧讲究字正腔圆。“言菊朋讲究字眼却与众不同,他对字正是锲而不舍,坚持原则,可以说一辈子嘴里没有一个倒字,但却矫枉过正了。遇见字正与腔圆不能两全的时候,宁就乎字,不理睬腔。于是因字成腔,这腔就不大顺耳了,早年他的唱腔,偶有这种现象,还瑕不掩瑜,晚年气力不足,只在嗓子眼里出音,而单在字眼上要花样。”看来这里说的似乎与写实写意问题无关,可是往深里仔细想想还是有关的。丁秉铤这评论不能说没道理。京剧的唱,主要是依靠腔来传神达意,字正固然是重要的,但全不顾腔,只求嘴里没一个倒字,就未免舍本逐末了。笔者曾援引过齐如山责备谭鑫培《珠帘寨》三个“哗啦啦”不像真鼓声的说法,也是要求唱腔必须写实。其实京剧音乐重在内质。传统乐理向来着眼在精神气质方面,伯牙操琴,子期听出志在高山志在流水,即本此旨。据说余叔岩于京剧音乐最钦佩曹心泉。相传清末时,溥侗制乐谱,请曹去听。曹听完出来说,清朝快要亡了,听了那种音乐,里面有亡国之音,不祥之兆。不到一年,武昌起义了。此事不知是否确实?但从这故事里可以看出京剧音乐的性

质所在。

丁秉铤还记述了他有一次看袁世海的《连环套》盗钩一折，窦尔墩扶喽罗上，归大帐子里坐，唱到“沽饮几杯精神爽”，连饮数杯后，觉出有异，神情骤变，注视杯中本来应该再唱“莫非酒内有埋藏”，藏字走鼻音，但警觉已晚，终于醉卧下去。丁说：“袁世海这一句唱法，有一个自作聪明的改革，唱到‘酒内’使个小腔，‘有埋藏’声音很小，腔没唱完就扒在桌子上了。笔者问他‘这是什么意思？’他说‘表示那时窦尔墩胃里的蒙汗药已经发作，唱不下去了’。”丁向袁世海举出了《洪羊洞》唱法的例子，然后说：“你这种写实的唱法，就违反国剧的表演原则了。以后这种话匣子跑针儿似的唱腔，还是不动为妙。”袁世海是位有成就的演员，戏路也很正，但他在写实写意的问题上，也像梅兰芳、马连良那些大师一样，稍一不慎，难免也会栽筋斗。

十一

丁秉铤最为服膺的京剧演员是杨小楼。战前他在北平，杨小楼的戏没有没看过的，有的甚至两三遍地看。他对杨小楼的戏了如指掌，谈起来如数家珍。京剧就有这样一批观众，他们对京剧的发展振兴，起了不小的作用，就是内行名角也要听取他们的意见，有些意见也往往是内行、名角注意所不及的。丁于1987年在台湾逝世。大陆的刘曾复也是一位造诣精深的业余京剧专家。他也是杨小楼的敬仰者。

杨小楼以武生当行，但他在京剧的影响远远超越武生行当，承前启后，衣被非止一代。他的成功不靠天赋。而是靠勤学苦练。据徐元珊说，杨小楼刚出科在春台、三庆效力时，嗓音啞哑浑浊，动作擦手擦脚，以致戏班里的冷言冷语接踵而来。这些话传到他母亲耳里，杨老太太叫他到跟前，命他唱段给她听听，胡琴一响，他那一句赵云的“黑夜之间破曹阵”，把杨老太太唱得冷了半截，就令他挂靴息影，别再到外头给他爹丢脸去了。杨小楼从此养功，揣摩他父亲杨月楼所崇尚的奎派唱法。在练功中他悟出了用一抬、二连、三趋、四颤法，解决了他的长步大脚的毛病，并用愜、颤、晃、帅奠定杨派武生的神韵基础。在此以后，一次他在大外廊营谭家，谭鑫培老先生命他唱段听听时，他还是那句“黑夜之

间破曹阵”，接着又舞又做又唱又念直看得谭老先生兴奋不已。徐元珊又说，杨小楼坐科时，拿顶、下腰、压腿、翻筋斗都比师兄弟下狠功。别人拿一个香火顶，他耗一个半。别人踢六百腿，他踢八、九百，所以功底扎实。

成功的前辈演员，都经过了这种刻苦磨练的过程。就以杨、余、梅三大家来说，杨小楼如此，梅兰芳也是如此。梅兰芳的情况，有他口述的《舞台生活四十年》，大家都很熟悉，不再赘述了。这里说说余叔岩。余生于京剧世家，祖父余三胜是汉派老生，名噪一时，父亲余紫云也是著名青衣。余十三岁即以小小余三胜艺名在福庆班演出，年轻时他就在喊嗓练功上下了苦工夫。据当时和他一起练功的王庚生说，每逢严寒三九，风雪交加的早晨，第一个起床的总是余叔岩。他起来后再把王等几人叫起来，一同走十几里路到郊外。无论天多冷，雪多大，他总夹着一把笤帚准备扫雪用，拿着一根柳木棍准备凿冰用。手脚冻僵了，就爬树、跑步、耍大刀花，练出汗来了，再接着喊嗓子。夏练三伏，冬练三九，一直坚持着。后来，他在倒仓变声时期加入春阳友会票房，陈彦衡、王荣山、莫敬一等人，一同去看谭鑫培的戏。他们几个分别详细记录胡琴的工尺、词句、唱腔、身段、表演。散戏回家彼此印证核对，即使是一字之微也仔细揣摩，刻苦钻研，朝夕不辍。据樊达扬说，一次深夜余在家里为了研习谭鑫培的《桑园寄子》中“手攀藤带姣儿忙登山界”一句的表演，一时思绪潮涌，立即登上桌椅示做，竟至撞坏了桌子上的摆设而不顾，余苦心观摩谭的演出，一出戏要看好几遍。每次挑选不同角度，订座位，仔细揣摩他老师的身段、唱腔、念白，然后再私下研究，或向谭和别人请教。梅兰芳后来在《舞台生活四十年》中也记载说，余叔岩在冬天把水洒在家里院子里砖地上，等结了冰以后在上面练功，为的是使自己在台上时可以更稳重。

笔者从小就在大人处听到一些前辈老艺人的故事。他们不仅在刻苦磨练方面令人敬佩，在戏德方面也是使人肃然起敬的。我还记得小时父亲领我看戏时对我说的话，一次谭鑫培唱戏，天下大雨，观众寥寥，管事的准备回戏，谭说：“这些人都是真来看我的，不能回。”这天他还比平常更卖力一些。最近读有关侯喜瑞的回忆。侯一直到老还提起谭不

让戏院把看白戏的观众走出场去。他说：“有钱的看戏，没钱的穷哈哈也得看戏。”至于抗战时期梅兰芳、杨小楼、程砚秋等坚持民族大义就更是普遍为人所称道了。这些都是不应为后人所忘怀的。

十二

今天大家都在说振兴京剧。怎么振兴呢？大多数的人都在琢磨怎样才能跟上时代，编新本子，设计新音乐、新布景、新服装……一句话，就是怎样使之现代化。但是似乎恰恰忘了京剧振兴的关键在于出人才，而好演员能不能出来，就在于肯不肯像前辈那样勤学敬业，爱京剧、献身京剧。没有这种精神，纵使条件再好也是无济于事的。令人遗憾的是这种敬业精神越来越淡薄了。记得少时读《东周列国志》所记赵盾故事。钅麂奉君命刺杀赵盾，潜至赵府，见重门洞开，堂上灯光影影，赵盾朝衣朝冠，等待天明上朝。钅麂见状叹曰：“不忘恭敬，民之主也。贼杀民主，则为不忠。受君命而弃之，则为不信。”于是决心自裁，出门呼告赵盾曰：“恐有后来者，相国谨防之。”乃触槐而死。这故事使我至今不忘。敬业精神是我国传统美德，我们应招回这个渐渐已被完全遗忘的传统，以救治今天到处滋生蔓延马马虎虎不负责任的恶劣风习。这不是小事，对京剧来说也是一样。

刘曾复曾说生平有三件得意的事，他夫人给他补上一句说：“还有第四件，听过杨小楼。”刘记述杨小楼晚年收了两名徒弟，一位是傅德威，另一位是曾和我在育英中学同学比我小几班的延玉哲。杨小楼为给学生示范，在吉祥戏院贴演《贾家楼》和《野猪林》。后一出是以前未演过的新戏。刘说，“在演出前，大家猜不出林冲脚被烫伤后到底走什么脚步，真怕出来跛跛蹉蹉，像《大名府》卢俊义那样不美观的走法。甚至人们想如果杨小楼上来一步一颠唱一段二黄散板，那可就一世英名付诸流水了。你猜我猜，都猜不透。等出场一看，大家全服了。野猪林一场，前接鲁智深过场，鲁下后，解差董超、薛霸后台一声喊叫，董先上，林冲斜身蹉步上，薛随后上，三人‘编辫子’，林归中间后转身踉跄后倒，低头坐地不起。这场用‘切头’、‘串子’等锣鼓配合。‘编辫子’时，林冲一直走蹉步，一句也不说。……这样表演既合理，又火炽，既美观又能

发挥杨本身的特长。杨的蹉步是有口皆碑,无可挑剔的绝技。”

这里说的蹉步是京剧中虚拟性程式化动作,是写意的,而不是写实的。有人把程式化当儿千篇一律的公式化看待,是不对的。程式化也同样给演员提供创造性的广阔天地,正如格律诗不会拘囿好的诗人,骈体文不会拘囿好的作者的一样。一位美国艺术家说“京剧演员的地位、转身、动作,处处都有板眼,有一定规则,不得任意。这不但不呆板,反而非常自然,这是一种美术化的自然。”但也要注意,只有当演员把自己所体会到的真情实感投入角色中去的时候(即上文说的“生气灌注”),他才能使程式化的动作是活的、有性格、有生命的(即上文说的“气韵生动”)。缺少了创造性,程式化也就真的会变成千篇一律的公式八股了。因而它给演员提出了没有中性的命题:不成功便失败!刘曾复称杨小楼的蹉步是“绝活”就是在这个意义上提出来的。遗憾的是今天我们在京剧舞台上看到的“绝技”却往往是单纯的杂耍。如旦角把水袖尽量延长用它表演一套“红绸舞”,武生用手里的兵器玩出各种惊险动作,脱离剧情、脱离人物性格,变成全剧的骈拇赘疣。“绝技”应合情合理的使用,要月在点子上,比如,前面说的杨小楼饰林冲以斜身蹉步表示脚被烫伤,谭鑫培饰《打棍出箱》范仲淹,出场一抬脚把鞋甩在头顶上,以表疯态。此处还有如余叔岩所举谭鑫培在《战太平》中表演手铐的链子,第一下从左面摔出去成横一字,再从右面摔出去也成横一字,第三下是一炷香,笔直往上。再如谭演《打棍出箱》范仲淹扶着差人的棍,头不动,而水发随着差人的棍左右摆动,观众称为一绝。余又说谭演《奇冤报》刘世晶服毒后之挣扎,如“春波细汶,层次井然”。这些绝活都恰到好处,适可而止,不像今天台上那些杂技表演没完没了,使人生厌,而尚不知止。最后我想说的是京剧改革,我以为还是应当遵守梅兰芳说的“移步不换形”这一原则,虽然梅先生生前为此遭到浅人妄人的责备,但真理毕竟是真理!

1995年10月3日

凡 例

一、本词典共收介绍京剧及其相关文化的词目 6000 条。词目按内容分门类编排,包括“源流”、“行话”、“行当”、“脸谱”、“化妆”、“服装”、“盔帽鞋靴”、“髯口”、“道具”、“刀枪把子”、“唱腔”、“演唱”、“伴奏”、“曲目”、“念白”、“乐器”、“身段”、“表演程式”、“特技”、“水袖”、“手势”、“步法”、“武打套路”、“把子功”、“毯子功”、“腿功”、“龙套”、“流派”、“传统剧目”、“连台本戏剧目”、“新编古装戏剧目”、“现代戏剧目”、“演员”、“乐师及其他”、“票友”、“导演、剧作家、评论家、活动家、教育家”、“演出团体”、“教育团体”、“演出场所”、“票房”、“著述、书刊”、“京剧电影”、“舞台人物形象”、“舞台称谓”、“舞台惯用语”、“戏谚”等 46 类。另有附录《京剧大事年表》以及图片百余幅。

二、词目在各门类内的编次,据其具体情况而有差异。一般皆按内容适当归类编次,仅人物、教育团体、演出团体、票房、各种剧目等按其出生年代、产生及成立年代或所述剧情年代的先后编次,戏谚则按词目的笔画多寡为顺序编次。

三、一词多义,如属同一门类的,用①②……分项介绍;如属两个或两个以上门类的,则由各门类分别叙述,并注有“另见”等字样以便读者检阅。

四、有关学术上的问题,凡有定论的,按定论介绍;有争论的,或诸说并存,或以一说为主,兼述他说。

五、本词典正文前有《总目》和按正文排列的《分类词目表》。所分类别和排列顺序主要从查阅方便考虑。书末附《词目笔画索引》。

总目

关于京剧与传统文化丛谈(代序) (王元化).....	1	毯子功.....	239
凡例.....	1	腿功.....	267
分类词目表		龙套.....	271
源流.....	1	流派.....	277
行话.....	7	传统剧目.....	305
行当.....	25	连台本戏剧目.....	435
脸谱.....	37	新编古装戏剧目.....	438
化妆.....	45	现代戏剧目.....	459
服装.....	56	演员.....	469
盔帽鞋靴.....	70	乐师及其他.....	607
髻口.....	82	票友.....	615
道具.....	88	导演、剧作家、评论家、活动家、 教育家.....	618
刀枪把子.....	108	演出团体.....	641
唱腔.....	117	教育团体(科班、学校).....	649
演唱.....	133	演出场所(茶园、剧场).....	656
伴奏.....	145	票房.....	684
曲目.....	162	著述、书刊.....	711
念白.....	177	京剧电影.....	775
乐器.....	185	舞台人物形象.....	786
身段.....	193	舞台称谓.....	802
表演程式.....	196	舞台惯用语.....	817
特技.....	202	戏谚.....	820
水袖.....	205	正文.....	1-836
手势.....	209	附录	
步法.....	216	京剧大事年表(沈鸿鑫).....	837
武打套路.....	221	词目笔画索引.....	881
把子功.....	224	后记.....	

分类词目表

		1964年京剧现代戏观摩演出大会		赶场		群戏	
源 流		6		8		10	
精忠庙	1	纪念徽班进京200周年,振兴京剧观摩研讨大会	6	满宫满调	8	风火戏	10
南府	1	行 话		走板	8	垫戏	10
升平署	1	笑场	7	丢板	8	连台本戏	10
正乐育化会	1	喷场	7	夯儿	8	唱工戏	10
北京梨园公益会	2	误场	7	吭儿	8	做功戏	10
上海伶界联合会	2	冒场	7	左噪	8	古装戏	10
同光十三绝	2	怯场	7	三条腿	9	时装戏	11
徽戏	2	晕场	7	扫一句	9	打炮戏	11
汉戏	3	冷场	7	留腿儿	9	打泡戏	11
京腔	3	救场	7	甩上句	9	堂会戏	11
昆曲	3	翻场	7	合弦	9	义务戏	11
乱弹	3	把场	7	巴弦	9	搭桌戏	11
四大徽班	3	饮场	7	合槽	9	过场戏	11
徽汉合流	4	捧角	7	帽儿戏	9	幕间戏	11
内廷供奉	4	捧场	8	开锣戏	9	幕外戏	11
四大名旦	4	明场	8	轴子	9	灯彩戏	11
四大须生	4	暗场	8	送客戏	9	说戏	11
四小名旦	4	谢场	8	大轴	9	过戏	11
伶界大王	4	听场	8	压轴	9	下地儿	11
髦儿戏	5	候场	8	武轴子	9	排戏	11
杜桐落成庆典堂会	5	垫场	8	中轴	9	响排	11
推陈出新	5	愣场	8	早轴子	10	两合成	12
毛泽东给延安平剧院的信	5			小轴子	10	抠戏	12
				大戏	10	三合成	12
				小戏	10	彩排	12
				折子戏	10	回戏	12
				对儿戏	10	对台戏	12
				重头戏	10	打对台	12

对戏	12	一顺边	14	柴头	17	砍活	20
蹲底戏	12	一道汤	14	棒槌	17	扒豁子	20
封箱	12	一棵菜	14	羊毛	17	扒豁口	20
封箱戏	12	寸劲儿	14	金钟罩	17	放水	20
会戏	12	劲头	15	死脸子	17	栽了	20
偷戏	12	尺寸	15	整脸子	18	钻锅	20
抢戏	12	关子	15	吃栗子	18	钻黑锅	20
搅戏	12	俏头	15	吃螺蛳	18	黑场子	20
掐戏	12	节骨眼	15	奔瓜	18	砸锅	20
应节戏	13	火候	15	吃素	18	拉了	21
累功戏	13	讨俏	15	科介	18	拉矢	21
歇功戏	13	官中	15	科诨	18	倒彩	21
髦儿戏	13	通大路	15	插科打诨	18	起堂	21
坤角戏	13	大路活	15	马前	18	抽签	21
戏料	13	绝活	15	马后	18	跟包	21
戏肩膀	13	两门抱	16	马词	18	分包	21
戏包袱	13	盖口	16	码词	18	赶包	21
戏簋子	13	子午相	16	抹词	18	底包	21
听蹭	13	边式	16	捋叶子	18	班底	21
蹭戏	13	漂帅脆	16	耍菜	18	底围子	21
角儿	13	稳准狠	16	耍彩	18	打软包	21
傍角儿	13	两下锅	16	奔	18	内场椅	21
拴角儿	13	铆上	16	赚头	19	外场椅	21
挖角儿	13	泡汤	16	傻眼	19	搽	21
跨刀	13	警内行与警外		洒狗血	19	搽头	21
台柱子	13	行	16	懈场	19	露	21
挑大梁	14	打内与打外	16	闹鬼	19	斗	22
挑班	14	一打一散	16	鬼打墙	19	老斗	22
四梁四柱	14	六场	17	拿贼	19	小老斗	22
挑帘红	14	文三场	17	啃台栏杆	19	阴	22
碰头彩	14	武三场	17	跷辙	19	阴人	22
碰头好	14	六场通透	17	喝了	19	阴人开搅	22
压堂	14	水词	17	错骨不离骨	19	碰	22
一功范儿	14	不够一卖	17	藏私	19	撞	22
一功份儿	14	打卦	17	台上见	19	啃	22
范儿	14	皮儿厚	17	拿翘	20	对啃	22
份儿	14	没谱	17	蹲活	20	粉	22
起范儿	14	么鹅儿	17	临场推诿	20	刨	22
恍范儿	14	象牙饭桶	17	临场告假	20	刨戏	22

逮	22	文老生	26	翎子生	29	水白脸	33
僵	22	袍带老生	26	穷生	29	油花脸	33
熏	22	褶子老生	26	草鞋小生	29	毛净	33
火	22	箭髻老生	26	武小生	29	武净	33
温	23	箭衣老生	26	拳棒小生	29	武花脸	33
生丑言出	23	官衣老生	26	娃娃生	29	武二花	33
出牙笏	23	贫生	26	发冠生	29	摔打花脸	33
雨盖	23	苦条子老生	26	旦行	30	反座子	33
打黄梁子	23	唱工老生	26	青衣	30	二花脸	33
破台	23	王帽老生	26	正旦	30	丑行	33
开台	23	安工老生	26	抱肚子旦	30	小花脸	34
打通	23	做工老生	26	苦条子旦	30	三花脸	34
打闹台	23	衰派老生	27	青衫	30	文丑	34
搭班	23	武老生	27	衫子	30	方巾丑	34
跳班	23	靠把老生	27	花旦	30	袍带丑	34
辞班	23	短打老生	27	闺门旦	30	官丑	34
红票	23	箭衣武老生	27	泼辣旦	30	茶衣丑	34
撒红票	23	文武老生	27	玩笑旦	30	老丑	34
票友	24	里子老生	27	旗装旦	30	武丑	34
票房	24	二路老生	27	刺杀旦	31	开口跳	34
票戏	24	末	27	花衫	31	杂行	34
下海	24	外	27	武旦	31	朝官	34
黑杵	24	红生	27	刀马旦	31	门子	35
客串	24	武生	27	老旦	31	门官	35
清客串	24	箭衣武生	28	唱工老旦	31	魂子	35
外串	24	勾脸武生	28	做工老旦	31	牢子	35
下串	24	猴戏武生	28	贴旦	31	落子	35
零碎	24	长靠武生	28	小旦	32	马夫	35
扫边	24	墩子武生	28	彩旦	32	马童	35
野狐禅	24	短打武生	28	丑旦	32	云童	35
		翻打武生	28	彩婆子	32	旗	35
		撇子武生	28	丑婆子	32	锣	35
行 当		小生	28	净行	32	伞	35
江湖十二脚色	25	巾生	29	正净	32	报	35
脚色行当	25	扇子小生	29	大花脸	32	武行	35
生行	25	褶子小生	29	铜锤	32	跟(舫)斗行	35
老生	25	纱帽生	29	黑头	32	打英雄	35
正生	25	官生	29	架子花脸	32	上手	35
须生	26	雉尾生	29	副净	33	下手	36
胡子生	26						

旗头座	51	改良行头	57	官衣	60	雷公衣	64
旗头垫子	51	扎扮	57	舞衣	61	钟馗衣	64
彩旦头	51	富贵衣	57	裙	61	老斗衣	64
平三套	52	穷衣	57	马面	61	皂隶衣	64
苏州襖	52	蟒	57	马面裙	61	领衣	64
朝天襖	52	蟒	57	百褶裙	61	襟领	64
大梁子	52	蟒袍	58	老旦裙	61	水袖	64
懒梳妆	52	男蟒	58	腰包	61	水衣	64
牛角纂	52	女蟒	58	腰包裙	61	水裙	64
老旦头	52	老旦蟒	58	大腰包	61	彩裤	64
包老旦头	52	改良蟒	58	蝴蝶裙	61	胖袄	64
头面	52	旗蟒	58	便裙	61	云肩	65
银泡头面	53	官衣	58	斗篷	61	护领	65
银锭	53	男官衣	59	一口钟	61	鸾带	65
泡子	53	女官衣	59	龙套衣	62	大带	65
点翠头面	53	老旦官衣	59	太监衣	62	花扣带	65
水钻头面	53	帔	59	大太监衣	62	丝绦	65
勒头	53	男帔	59	八卦衣	62	腰巾	65
吊眉	54	女帔	59	鹤氅	62	腰箍	65
包头	54	对帔	59	袈裟	62	四喜带	65
包大头	54	观音帔	59	无垢衣	62	玉带	66
绸子打头	54	大士帔	59	偏衫	62	靠	66
满包绸子系蝴蝶扣	55	闺门帔	59	法衣	62	甲	66
满包绸子系偏扣	55	官女服	59	青袍	62	大靠	66
包绸子系偏扣	55	褶子	59	海青	62	霸王靠	66
软额子	55	男褶子	60	院子衣	62	二郎靠	66
打椅角	55	花褶子	60	茶衣	63	仓字靠	66
打彩球	55	素褶子	60	安儿衣	63	软靠	66
		武生褶子	60	安安衣	63	靠身	66
		小生褶子	60	坎肩	63	靠肚	66
		衬褶	60	背心	63	靠牌	67
		女褶子	60	背襟	63	靠旗	67
		时式褶子	60	马甲	63	靠杆	67
		道袍	60	虎皮坎	63	靠领	67
		青衣	60	勇字马甲	63	靠绸	67
		青衣褶子	60	莲花甲	63	改良靠	67
		古装	60	道姑衣	63	排须靠	67
		官女装	60	裙袄裤	63	帽钉甲	67
		官装	60	罪衣	63	开氅	67
戏装	56						
行头	56						
上五色	56						
下五色	56						
大衣箱	56						
二衣箱	57						
三衣箱	57						

箭靠	67	帅盔	71	耳不闻	73	荷叶巾	76
箭衣	68	老旦帅盔	71	台顶	74	文生巾	76
龙箭衣	68	草王冠	71	太子盔	74	小生巾	76
花箭衣	68	草王盔	71	紫金冠	74	公子巾	76
素箭衣	68	夫子盔	71	中军盔	74	武生巾	76
铠	68	老爷盔	71	罐子盔	74	鸭尾巾	76
大铠	68	鞞帽	71	八面威	74	许仙巾	77
站堂铠	68	双龙鞞帽	71	霸盔	74	老人巾	77
战裙战袄	68	纱帽	71	倒缨盔	74	八卦巾	77
袍衣袍裤	68	乌纱帽	71	周仓盔	74	高方巾	77
豹衣豹裤	68	方纱	72	学士盔	74	秀才巾	77
英雄衣	68	方翅纱帽	72	学士帽	74	穷生巾	77
打衣打裤	68	中纱	72	月白桃叶纱	74	苦生巾	77
上手衣	68	尖纱	72	鸡盔	74	道冠	77
下手衣	69	尖翅纱帽	72	狮子盔	74	五佛冠	77
侍衣	69	圆纱	72	虎头盔	74	皂隶帽	77
快衣	69	圆翅纱帽	72	荷叶盔	74	沙锅浅	77
马褂	69	罗帽	72	女七星额子	75	毡帽	77
团龙马褂	69	毗卢帽	72	额子	75	蕪椒帽	77
剑子手衣	69	地藏帽	72	大额子	75	纬帽	77
制度衣	69	僧帽	72	小额子	75	红缨帽	77
孝衣	69	太监帽	72	一字额子	75	暖帽	78
露肚	69	中常侍帽	72	二郎岔	75	红纬帽	78
僧衣	69	老公卷	72	皇巾	75	鞞帽	78
小僧衣	69	金貂	72	帝巾	75	垛子头	78
盔帽鞋靴		汾阳帽	73	将巾	75	髻帽	78
		文阳	73	相巾	75	苍蝇罩	78
盔头箱	70	银貂	73	夫子巾	75	蝻蝻罩	78
盔箱	70	踏蹬	73	东坡巾	75	棕帽	78
盔头	70	大蹬	73	一字巾	75	硬花髻帽	78
草帽圈	70	扎蹬	73	桥梁巾	75	和尚帽	78
皇帽	70	相貂	73	道姑巾	76	女僧帽	78
王帽	70	相纱	73	妙常巾	76	过桥	78
唐帽	70	相刁	73	四方巾	76	过梁	78
堂帽	71	改良相貂	73	员外巾	76	过翘	78
平天冠	71	九龙相貂	73	捧槌巾	76	半凤冠	78
平顶冠	71	包角相貂	73	扎巾	76	驸马套	78
冲天冠	71	花相貂	73	四轮巾	76	金箍	78
玉皇冠	71	侯帽	73	四棱巾	76	月牙箍	79

蛇额	79	竹袜	81	二挑髻	85	提灯	89
水母额子	79	彩袜	81	二挑	85	符节	89
渔婆罩	79			反八字	85	黄罗伞	89
虞姬罩	79	髻	口	八字髻	85	黄龙伞	89
八戒套	79	髻口	82	八字	85	红罗伞	89
面牌	79	口面	82	文八字	85	红绣伞	90
正容	79	打髻口	82	丑三髻	85	万民伞	90
茨菇叶	79	满髻	82	丑三	85	开门刀	90
火焰	79	满	82	吊奁髻	85	押虎枪	90
铲刀头	79	三髻	82	八字吊搭		开门枪	90
朝方	79	三绉	83	四喜髻		铤胜枪	90
高方	79	三	83	四喜		荷包枪	90
厚底靴	79	大黑三	83	五撮髻	86	执事牌	90
虎头靴	79	关公髻	83	五撮	86	肃静回避牌	90
改良靴	80	髻髻	83	五嘴	86	官衔牌	90
旗鞋	80	髻	83	四喜吊搭	86	站堂板	90
花盆鞋	80	开口髻	83	五绉髻髻	86	堂板	90
抹子鞋	80	火髻	83	关公五绉髻	86	皂隶竹板	90
船鞋	80	刘唐髻	83	颀下套	86	鸭嘴棍	90
彩鞋	80	铃铛髻	83	海下套	86	军棍	90
彩旦鞋	80	丑髻	83	包公五绉髻	86	大纛旗	91
跷	80	小黑髻	83	五绉改良须	86	斜纛旗	91
尺寸子	80	二髻髻	83	鼻卡	87	尖纛旗	91
寸子	80	二涛	84	鼻笠	87	方纛旗	91
跷板	80	耳涛	84	颀下涛	87	三军司令旗	91
硬跷	80	颀涛	84			帅旗	91
软跷	80	桃髻	84	道 具		姓氏旗	91
改良跷	80	阴阳髻	84	道具	88	八卦太极旗	91
薄底靴	80	金牛星髻	84	砌末	88	门枪旗	91
跳鞋	81	司马师髻	84	銮驾	88	标枪旗	91
打鞋	81	瘤臄髻	84	玉棍	88	标旗	92
洒鞋	81	王八须	84	金瓜	88	百脚旗	92
登云履	81	一截髻	84	钺斧	88	飞虎旗	92
拳头包	81	一截	84	朝天镪	88	火旗	92
福字履	81	一字髻	84	宾福	89	红门旗	92
蝠字履	81	一字	85	掌扇	89	水旗	92
镶鞋	81	二字髻	85	日月龙凤扇	89	黑风旗	92
僧鞋	81	二字	85	龙凤掌扇	89	风旗	92
大袜	81	虬髻	85	提炉	89	黑门旗	92

杏黄旗	92	鱼枷	96	小竹钩	98	桌围椅帔	102
七星旗	92	拶指	96	花钩	98	簸箕	102
七星幡	93	夹棍	96	花锄	99	京剧舞台美术	
幡	93	斩招	96	锄头	99	设计	102
车轮旗	93	小打板	96	扁担柴担	99	平台	102
月华旗	93	家法	96	挑子	99	幕幔	103
令旗	93	书本	96	箱匣	99	帐幔	103
报子旗	93	信柬	96	葫芦	99	小装置	103
探子旗	93	手本	96	棒槌	99	机关布景	103
龙形	93	石狮	96	墨镜	99	大边儿	103
虎形	94	石锁	96	扫帚	99	小边儿	103
豹形	94	仙人担	97	雨伞	99	上场门	103
鹿形	94	石块	97	牙笏	99	下场门	103
羊形	94	旱烟袋	97	朝板	99	古道门	103
狗形	94	羽扇	97	马刷	99	砌彩	103
狼形	94	破蒲扇	97	元宝	100	布景	104
龙头拐杖	94	乌龟壳	97	钱串	100	山片	104
鹿头拐杖	94	鱼网	97	宝塔	100	山石片	104
金龙禅杖	94	鱼篓	97	云帚	100	音响效果	104
锡杖	94	鱼竿	97	马鞭	100	沿侧幕	104
九连环杖	94	乐器	97	钵	100	守旧	104
木拐	94	茶具	97	酒盘	100	台帐	104
加官条子	94	碗筷	97	酒壶	100	堂幕	104
圣旨	95	铃铛	97	酒斗	100	一桌二椅	104
皇印架	95	画轴	97	酒盅	100	布城	104
令箭架	95	船桨	97	酒坛	101	箭	104
印盒	95	人头	98	火把	101	弓	104
印	95	彩礼	98	红灯	101	弹弓	104
令箭	95	祭席	98	宫灯	101	镖囊	105
签筒签条	95	彩腿	98	明角灯	101	搦仙绳	105
文房四宝	95	娃娃	98	香炉烛台	101	拦马索	105
惊堂木	95	护身符	98	黄钱	101	甩头	105
公文	95	枕头	98	灵牌	101	阴阳扇	105
状纸	95	哭丧棒	98	先皇牌	101	肩搭	105
铡刀	95	雷公锤钻	98	乾坤袋	101	大秤砣	105
木枷	95	电镜	98	招文袋	101	砂锅	105
锁链	96	提篮	98	行李	101	灵芝草	105
镣	96	花篮	98	彩头	101	彩球	105
手铐	96	竹篮	98	新彩新砌	102	柴斧	105

匕首	105	断刀	109	彩扁担	112	金箍棒	114
钉板	105	单刀	109	霸王枪	112	方鞭	114
三节棍	105	刀坯子	109	鱼头枪	112	竹节鞭	115
莲花落	105	双刀	109	宝剑	112	铜	115
三戟瓶	105	女用单刀	109	单剑	112	清面金铜	115
破伞	106	朴刀	109	双剑	112	铜锤	115
手绢	106	校刀	109	双股剑	112	方锤	115
腰牌	106	双手刀	110	雌雄剑	112	八角双锤	115
市招	106	腰刀	110	鸳鸯剑	112	八棱锤	115
玉镯	106	獠刀	110	双翅戟	113	圆锤	115
星斗	106	苗刀	110	太史慈戟	113	银锤	115
乌盆	106	狼牙刀	110	方天戟	113	瓜锤	115
彩鱼	106	九翅连环刀	110	方天画戟	113	腰鼓锤	115
衣箱	106	锯齿飞镰刀	110	开山斧	113	卧鼓锤	115
鹅毛	106	双手带	110	单斧	113	黑鼓锤	115
箭射飞禽	106	削刀	110	沉香斧	113	小锤	115
菜刀	106	戒刀	110	长柄斧	113	王八锤	115
蚌形	106	鬼头大刀	110	程咬金斧	113	蛾眉刺	115
牙	106	鱼刀	110	板斧	113	拐	116
梳妆箱	106	虾刀	110	双斧	113	抓	116
镜子	107	蟹刀	110	小双斧	113	流星	116
双手出手棍	107	枪	111	虎头钩	113	流星锤	116
刀枪把子		大头枪	111	襄尔墩双钩	113	月牙铲	116
把子	108	小大枪	111	牛头叉	113	方便铲	116
把子箱	108	二枪	111	猎叉	113	蛇矛	116
青龙刀	108	单头枪	111	菱角镜	114	丈八蛇矛	116
青龙偃月刀	108	单枪	111	鍍金镜	114	九齿扒	116
关刀	108	红缨枪	111	凤翅镜	114	九齿八戒扒	116
青龙箱	108	白缨枪	111	雁翅镜	114	铁方梁	116
大刀	108	黑缨枪	111	齐眉棍	114	大力杠子	116
黄忠刀	108	光杆单头枪	111	盘龙棍	114	藤牌	116
令公刀	108	金杆单头枪	111	伽蓝棍	114	虎头牌	116
女大刀	108	软枪	111	黑银棍	114	唱腔	
绣鸾刀	109	断枪	111	毕燕挝	114	作曲	117
武旦七星刀	109	双头枪	112	笔捻挝	114	谱曲	117
雁翎刀	109	双枪	112	金钱混堂槊	114	编曲	117
三尖两刃刀	109	出手双头枪	112	混堂槊	114	编腔	117
二郎刀	109	钩镰枪	112	枣牙塑	114	改编	117
		扁担枪	112	狼牙槊	114		

加工整理	117	乐逗	126	对口唱	133	字正腔圆	137
音乐设计	118	腔节	126	伴唱	133	咬字	138
记谱	118	紧缩句	126	清唱	133	吐字	138
曲谱	118	扩展句	126	帮腔	133	行腔	138
工尺谱	118	二黄	126	二重唱	134	使腔	138
五线谱	118	西皮	126	群唱	134	润腔	138
简谱	119	反二黄	127	齐唱	134	气口	138
总谱	119	反西皮	127	联唱	134	运气	139
分谱	119	四平调	127	合唱	134	偷气	139
主旋律谱	119	反四平	128	唱法	134	横气	139
声腔	119	徽调	128	喷口	135	嘎调	139
联曲体	120	高拨子	128	练声	135	打远	139
牌子曲	120	南梆子	128	喊嗓	135	冒嗓	139
引子	120	吹腔	128	开嗓	135	刺花	139
板腔体	121	喷呐二黄	129	吊嗓	135	疙瘩腔	139
腔调	121	汉调	129	真嗓	135	不搭调	139
唱腔	122	汉调二黄	129	大嗓	135	黄腔	140
传统唱腔	122	娃娃调	129	本嗓	135	荒腔	140
依字行腔	122	顶板	129	宽嗓	135	冒调	140
板式	122	碰板	129	阳调	135	塌调	140
板眼	123	长腔	129	假嗓	135	一道汤	140
板	123	大腔	130	小嗓	136	水腔	140
板槽	123	小腔	130	尖嗓	136	脱板	140
腰板	124	花腔	130	阴调	136	走板	140
眼	124	拖腔	130	左嗓	136	上吊	140
头眼	124	韵味	130	立音	136	倒仓	140
中眼	124	唱腔音乐	130	收音	136	塌中	140
末眼	124	全剧音乐	131	丹田音	136	失润	140
小眼	124	分场音乐	131	脑后音	136	对腔	140
腰眼	124	成套唱腔	131	云遮月	136	凉调	141
尺寸	124	特性音调	131	张嘴音	136	甩腔	141
唱段	124	流派唱腔	131	进嘴音	136	小甩腔	141
唱句	124	选段	132	横音	137	心板	141
上下句	125	调子	132	炸音	137	一块板	141
七字句	125			撒音	137	叫散	141
十字句	125	演 唱		嗽音	137	肩膀头	141
长短句	125	独唱	133	啜音	137	三节腔	141
乐段	125	主唱	133	膛音	137	三送腔	142
乐句	125	对唱	133	颤音	137	耍腔	142

抢板	142	上字调	147	弹奏	152	拉丁字母锣鼓	
夺板	142	仄字调	147	吹奏	152	谱	157
演唱者	142	正调	147	击奏	152	分行式打击乐	
叫板	142	反调	147	拉人	152	总谱	157
发帽	142	板头	147	弹人	152	软弓	157
官中腔	142	上板	147	吹人	152	硬弓	157
转板	142	三条腿	147	打击乐	152	弓法	157
调面	142	曲牌	148	情景音乐	153	用弓	157
调底	143	过曲	148	坐唱	153	运弓	157
正字	143	尾声	148	胡琴套子	153	短弓	157
衬字	143	套曲	148	前奏曲	153	长弓	157
垫字	143	前腔	148	幕间曲	153	满弓	157
数板	143	么篇	149	管弦	153	中弓	157
砸夯	143	合头	149	丝弦	153	弓序	158
一顺边	143	干牌子	149	器乐	154	顺弓奏法	158
丢板	143	吹打曲牌	149	全奏	154	弓尖	158
没谱	144	大字曲牌	149	齐奏	154	弓尾	158
走调	144	垫头	149	合奏	154	拉弓	158
催	144	移指换把	149	分奏	154	出弓	158
撤板	144	去工添凡	150	前奏	154	推弓	158
		锣经	150	尾奏	154	进弓	158
		鼓套子	150	接奏	154	连弓	158
伴 奏		闹场	150	过场音乐	155	分弓	158
音乐科	145	六场通透	150	乐谱	155	单弓	158
伴奏	145	武场	150	合乐	155	抖弓	158
托腔	145	文场	150	练唱	155	颤弓	158
过门	145	六场	151	配器	155	带弓	159
宫调	146	场面	151	配置	155	快弓	159
调门	146	九龙口	151	主奏	155	顿弓	159
定弦	146	司鼓	151	跟腔	155	打音	159
小工调	146	鼓师	151	伴奏人	156	搭字	159
工半调	146	打下手	151	散人	156	换把	159
软工调	147	上手	151	散收	156	滑音	159
乙字调	147	下手	151	高把	156	回滑音	160
正宫调	147	操琴	151	低把	156	撤板	160
六字调	147	琴师	151	转调	156	演奏者	160
六半调	147	对弦	151	换调	156	演奏法	160
凡字调	147	走弦	151	打上	156	关门头	160
尺字调	147	拉奏	151	打下	157	关门点	160

伴奏音乐	160	鲜花调	165	新水令	169	小开门	172
练乐	160	滩簧调	165	步步娇	169	小拜门	172
配乐	160	南锣	165	江儿水	169	回回曲	172
配曲	161	罗罗腔	166	二犯江儿水	169	川拨棹	172
翻奏	161	罗罗调	166	园林好	169	八岔	172
慢	161	打罗腔	166	朱奴儿	169	鹧鸪天	172
滚	161	七槌半	166	番竹马	169	欢乐歌	172
单板	161	南锣北鼓	166	舌杆子	170	花梆子	172
双板	161	打枣竿	166	千秋岁	170	东方赞	172
同音异弦	161	小放牛	166	哭相思	170	洞房赞	173
曲 目		十三咳	166	脱布衫	170	小磨坊	173
		五音联弹	166	红绣鞋	170	碎葫芦	173
原板	162	九连环	166	得胜令	170	行弦	173
慢板	162	哭头	166	叠字犯	170	四来	173
正板	162	吟诗	166	八声甘州	170	五福降中天	173
慢三眼	162	山歌	166	三换头	170	汉东山	173
快三眼	162	满江红	166	鹤踏枝	170	北正宫	173
二六板	162	琴歌	167	凤栖梧	170	豆叶黄	173
流水	163	点绛唇	167	黄金楼	170	金山景	173
快板	163	粉蝶儿	167	寄生草	170	普庵咒	173
散板	163	滚绣球	167	水仙子	170	山坡羊	173
二眼板	163	迎仙客	167	醉太平	171	春日景和	173
清板	163	神仗儿	167	长刀大弓	171	一枝花	174
吟板	163	急三枪	167	普天乐	171	哪吒令	174
哭板	163	水底鱼	167	锦帆开	171	将军令	174
滚板	164	香柳娘	167	斗鸡坡	171	吹打	174
摇板	164	六么令	168	姑苏台	171	梆子吹打	174
紧拉慢唱	164	五马江儿水	168	贯鱼从	171	水龙吟	174
导板	164	朝元令	168	朝天子	171	大开门	174
倒板	164	大环着	168	谒金门	171	发点	174
二黄回龙	164	一江风	168	马队儿	171	耍孩儿	174
西皮回龙	164	一官迁	168	遍江南	171	娃娃	174
回龙腔	164	粉孩儿	168	柳摇金	171	水声	174
柳枝腔	164	玉芙蓉	168	傍妆台	171	长水声	174
垛板	165	泣颜回	168	柳青娘	171	小队伍	174
节节高	165	好事近	169	海青歌	172	其他拟声	174
银纽丝	165	杏坛三操	169	夜深沉	172	哭皇天	175
云苏调	165	风入松	169	万年欢	172	玄鹤鸣	175
凤阳歌	165	出队子	169	八板	172	清江引	175

沽美酒	175	辙口	180	鼓箭	186	京二胡	190
石榴花	175	韵脚	180	堂鼓	186	瓮子	190
庆南枝	175	四声	180	同鼓	186	月琴	190
续冬来	175	阴阳	180	南堂鼓	186	小三弦	191
雁儿落	175	平仄	181	大堂鼓	186	弦子	191
平沙落雁	175	反切	181	大鼓	186	笛子	191
批	175	字头	181	大锣	187	曲笛	191
披	175	字腹	181	小锣	187	梆笛	191
哭批	175	字尾	181	镗锣	187	喷呐	192
哭披	175	调值	181	京小锣	187	海笛	192
煞尾	175	声母	181	汤锣	187	小喷呐	192
尾声	176	清浊	182	堂锣	187	挑子	192
		上口	182	京锣	187	招军	192
念 白		清音	182	钹	187	先锋	192
念白	177	浊音	182	铜钹	187	长尖	192
京白	177	尖团	182	镲	187	喇叭	192
韵白	177	尖音	183	饶	187	四大件	192
苏白	177	团音	183	饶钹	188		
韵母	177	怯口	183	水镲	188	身 段	
定场诗	178	五音	183	中钹	188	身段	193
上场诗	178	四呼	183	京钹	188	起霸	193
坐场诗	178	七音	183	水钹	188	整霸	193
定场白	178	闭口音	183	光钹	188	全霸	193
上场白	178	鼻音	183	哑钹	188	大霸	193
坐场白	178	抵颚音	184	荷叶	188	半霸	193
自报家门	178	倒字	184	镲锅子	188	小霸	193
引子	178	漂字	184	小饶钹	188	倒霸	193
数板	178	字字双	184	小京钹	188	双起霸	193
下场白	179			走边钹	188	蝴蝶霸	193
下场对	179	乐 器		双光钹	188	正霸	194
打背躬	179	板	185	大饶	188	反霸	194
夸将	179	拍板	185	马锣	188	多人起霸	194
搭架子	179	檀板	185	碰铃	188	通用霸	194
曲韵	179	鼓	185	碰钟	189	官中霸	194
中州韵	179	单皮鼓	185	云锣	189	专用霸	194
湖广音	180	小鼓	186	九音锣	189	走边	194
十三辙	180	板鼓	186	京胡	189	单走边	194
合辙	180	鼓槌子	186	二鼓子	190	双走边	194
押韵	180	鼓签	186	二胡	190	多人走边	194

响边	194	上船下船	198	踩跷	203	担袖	207
哑边	194	上楼下楼	198	椅子功	203	掸袖	207
水边	194	上轿下轿	199	喷火	203	摇袖	207
趟马	194	上桥下桥	199	吃火	203	按袖	207
马趟子	194	上山下山	199	开眼	203	捧袖	207
单人趟马	195	开门关门	199	变脸	203	搭袖	207
双人趟马	195	进门出门	199	耍牙	204	折袖	207
多人趟马	195	登高下高	199			叠袖	207
穿针引线	195	报门	199			握袖	207
轰鸡喂鸡	195	过场	199	水袖功	205	抓袖	207
备马涮马	195	抄过场	199	抖袖	205	两握袖	207
抢背	195	搭轿	200	双抖袖	205	撩袖	207
吊毛	195	编辫子	200	两抖袖	205	双撩袖	207
僵尸	195	三插花	200	兜袖	205	点绛袖	208
		跳形	200	双兜袖	205	通名袖	208
表演程式		跳灵官	200	绕袖	205		
表演程式	196	破台驱鬼	200	投袖	205	手 势	
虚拟动作	196	跳加官	200	摔袖	205	指法	209
程式动作	196	跳财神	200	挥袖	205	兰花形	209
四功五法	196	跳罗汉	200	撩袖	206	佛手形	209
唱念做打	196	跳判	201	招袖	206	荷叶形	209
唱功	196	悬梁	201	荡袖	206	剑指	209
做功	197	碰柱	201	拂袖	206	剑手	209
表情	197	惊愕昏厥	201	扬袖	206	张手	209
眼神	197	瞋睡惊梦	201	举袖	206	张式	209
情眼	197			双扬袖	206	摊手	209
笑眼	197	特 技		掷袖	206	摊式	209
定眼	197	表演特技	202	扔袖	206	摆手	209
呆眼	197	耍手绢	202	翻袖	206	摆式	209
媚眼	197	耍扇子	202	双翻袖	206	招手	210
狠眼	197	耍翎子	202	两翻袖	206	招式	210
怒眼	197	耍帽翅	202	握袖	206	拳手	210
台风	197	耍髯口	202	擦泪袖	206	拳式	210
亮相	197	耍水发	203	摆袖	206	搭拳	210
推磨	198	梢子功	203	大摆袖	206	战手	210
望门	198	耍鸾带	203	小摆袖	206	战式	210
三笑	198	耍旗	203	遮袖	207	指式	210
上下场势	198	耍素珠	203	双遮袖	207	单远指	210
上马下马	198	跷功	203	掩袖	207	双远指	210

坛子攒	223	双刀顺刀式	227	大刀藏刀式	230	腰封	234
翻攒	223	双刀横举式	227	大刀抱刀式	230	勾	234
双收下场	223	单枪戳枪式	227	大刀旁背式	231	串腰	234
架下	223	单枪斜垂式	227	大刀拧刀式	231	轴肘	234
萝卜头子	223	单枪举枪式	227	刀枪花	231	上下左右	234
削萝卜头子	223	单枪出枪式	227	下场花	231	掏耳朵	234
大扯	223	单枪搭枪式	227	对打套路	231	滚肚	235
转磨	223	单枪抱枪式	227	么二三	232	滚刀	235
一扯两扯	223	单枪端枪式	227	搭	232	老虎枪	235
把子功		单枪旁背式	227	叉	232	扎九枪	235
把子功	224	单枪护腰式	228	搭点	232	劈马	235
刀枪基本姿态	224	单枪背枪式	228	鼻子	232	缠头裹脑	235
单刀抱刀式	224	单枪横提式	228	绕	232	过合	235
单刀叉腰式	224	单枪拱手式	228	绕脖	232	穿肚	235
单刀倒提式	224	单枪贴腰式	228	封头	232	褪头	235
单刀横刀式	225	单枪拧枪式	228	漫头	232	硬三枪	235
单刀出刀式	225	单枪拉枪式	228	削头	232	大扯	236
单刀护刀式	225	单枪托枪式	228	剃头	233	对打一扯两扯	236
单刀压刀式	225	单枪斜拧式	228	砍	233	对打萝卜头子	236
单刀扛刀式	225	单枪斜提式	228	刺	233	对打双收下场	236
单刀斜提式	225	双枪侧提式	228	挑	233	双拍腿	236
单刀托刀式	225	双枪封头式	229	兜	233	掠	236
单刀刺刀式	225	双枪后背式	229	潮	233	杵	236
单刀掖刀式	225	双枪托举式	229	锁	233	打胸	236
单刀藏刀式	225	双枪顺风旗式	229	别	233	抓肚	236
单刀撩刀式	225	双枪分举式	229	刨	233	抓头	236
单刀捧刀式	226	大刀垂提式	229	磕	233	骗头	236
单刀背刀式	226	大刀横提式	229	盖	233	躁头	236
单刀戳刀式	226	大刀侧提式	229	撩	233	刺眼	236
单刀举刀式	226	大刀捧刀式	229	豁	233	掐脖	236
双刀横掖式	226	大刀礼式	229	压	233	切脯	237
双刀封头式	226	大刀背刀式	230	扫	233	单风贯耳	237
双刀护腰式	226	大刀护腰式	230	拉	234	双风贯耳	237
双刀分刀式	226	大刀背竖式	230	打地	234	嘴巴脚	237
双刀顺风旗式	226	大刀竖刀式	230	架住	234	搓	237
双刀立掖式	226	大刀一字式	230	剪腰	234	搓掌	237
双刀立刀式	226	大刀托刀式	230	推	234	接一腿	237
双刀夹刀式	227	大刀倒提式	230	背弓	234	通天炮	237
		大刀勉刀式	230	马腿	234	砸	237

掰	237	顶功	242	叠肩	248	三人抄腿扔人	253
带	237	墙顶	243	扑虎	248	三仙提	253
呵	237	空顶	243	直扑虎	248	坐肩飞脚	253
压顶	237	爬顶	243	旋扑虎	248	双人滚毛	253
踢	237	吸腿上顶	243	肘丝扑虎	248	抱腰后桥	254
横踢	237	戳顶	243	窄扑虎	249	桌类项目	254
踢裆	237	推顶	243	来回扑虎	249	下桌加官	254
串锤	238	旱水	243	翻身扑虎	249	下桌案头	254
毯子功		卧鱼	244	爬蹯	249	台蛮	254
毯子功	239	剪子股	244	抢背	249	台扑	254
武功	239	三角顶	244	单腿云里加官	249	台提	254
身体素质训练	239	下腰	244	双腿云里加官	249	台蹶	255
四门跟斗	239	搬腰	244	单蛮子	250	下桌飞脚	255
串跟斗	239	甩腰	244	双腿蛮子	250	下桌高毛	255
长跟斗	240	揉腰	244	扫堂腿	250	下桌倒扎虎	255
短跟斗	240	耗腰	245	飞脚	250	吊鱼	255
辅助跟斗	240	弹腰	245	旋子	250	台拉拉	255
飘跟斗	240	前桥	245	乌龙绞柱	250	云里加官	255
冲跟斗	240	后桥	245	双人项目类	250	云里翻	255
帅跟斗	240	够脸	245	过包	251	云里前扑	256
高跟斗	240	软毯子功	245	转包	251	上桌飞脚	256
助跑	241	前毛	245	跨肩	251	上桌蹯腿躺	256
趋步	241	倒毛	246	坐肩提	251	过桌案头	256
抄功	241	吊毛	246	滚背	251	过桌拧麻花	256
正把	241	人水毛	246	背口袋	251	拧转抢背	256
旁把	241	窄毛	246	蹬加官	251	虎跳	256
前把	241	毯子功僵尸	246	搬加官	251	抱肩虎跳	257
后把	241	单腿僵尸	246	千斤扛	252	蹯子	257
上把	241	拧身僵尸	246	过顶摔	252	蹯子	257
下把	241	压枣	247	穿心前扑	252	单小翻	257
人把	241	倒三点	247	手提	252	单前扑	257
掐把	241	和弄豆汁	247	手扑	252	单提	257
空把	242	一盆花	247	过山毛	252	蹲提	258
脱把	242	不倒翁	247	过包趴	252	单蹯子	258
喂把	242	加官	247	抱腰虎跳	253	单甩腿	258
保把	242	接头	247	掐虎跳	253	单折腰提	258
龙头把	242	脑践子	248	扛虎跳	253	单拉拉提	258
够把	242	铁门坎	248	撑肩虎跳	253	倒扎虎	258
		人洞	248	抄腿扔人	253	单小翻前扑	258

- | | | | | | | | |
|-----------|-----|------------|-----|------------|-----|------------|-----|
| 单小翻提 | 259 | 小翻甩脆接小 | | 探海 | 269 | 十字花 | 273 |
| 单小翻蹶子 | 259 | 翻甩脆 | 264 | 射燕 | 269 | 十字靠 | 273 |
| 单小翻倒扎虎 | 259 | 出场扣前扑 | 264 | 三起三落 | 269 | 穿架子 | 273 |
| 蹶子小翻 | 259 | 出场下蛋 | 264 | 商阳腿 | 269 | 一翻两翻 | 273 |
| 虎跳吊小翻 | 259 | 虎跳前扑扣前 | | 抬腿 | 269 | 两边翻下 | 273 |
| 虎跳前扑 | 259 | 扑 | 264 | 掖腿 | 269 | 龙摆尾 | 274 |
| 跺子前扑 | 260 | 三不重样 | 264 | 跨弧腿 | 269 | 卷席筒 | 274 |
| 毯子功出场 | 260 | 三不落 | 264 | 蹶子腿 | 269 | 钻烟筒 | 274 |
| 蹶子直提 | 260 | 两层楼 | 264 | 转悠腿 | 269 | 编栅栏 | 274 |
| 蹶子折腰提 | 260 | 三层楼 | 264 | 二起子腿 | 270 | 大推磨 | 274 |
| 蹶子拉拉提 | 260 | 九毛 | 265 | 前双飞燕 | 270 | 太极图 | 274 |
| 蹶子甩脆 | 260 | 馘死板 | 265 | 后双飞燕 | 270 | 斜一字 | 274 |
| 蹶子蛮子 | 260 | 壳子 | 265 | | | 扎犄角 | 275 |
| 蹶子折身前扑 | 261 | 跳椅前扑 | 265 | 龙 套 | | 双斜一字 | 275 |
| 蹶子双腿云里 | | 椅背提 | 265 | 跑龙套 | 271 | 一字儿 | 275 |
| 加官 | 261 | 蹶子倒扎虎 | 265 | 摆队 | 271 | 一条鞭 | 275 |
| 蹶子单腿云里 | | 下桌抢背 | 265 | 站门 | 271 | 双一字儿 | 275 |
| 加官 | 261 | 下桌旋子 | 266 | 斜门儿 | 271 | 合龙口 | 275 |
| 蹶子拧花提 | 261 | 踹腿压枣 | 266 | 斜胡同 | 272 | 二龙出水 | 275 |
| 蹶子小翻前扑 | 261 | | | 双斜门 | 272 | 两边冲上 | 275 |
| 蹶子小翻提 | 261 | 腿 功 | | 挖门 | 272 | 推磨会阵 | 275 |
| 蹶子小翻蛮子 | 261 | 耗腿 | 267 | 反挖门 | 272 | 鹤儿头会阵 | 275 |
| 蹶子高毛 | 261 | 压腿 | 267 | 倒挖门 | 272 | 钥匙头会阵 | 275 |
| 蹶子抢背 | 262 | 吊腿 | 267 | 双挖门 | 272 | 溜上 | 275 |
| 蹶子扑虎 | 262 | 踢腿 | 267 | 双进门 | 272 | 暗上 | 276 |
| 蹶子小翻高毛 | 262 | 正踢腿 | 267 | 套门 | 272 | 溜下 | 276 |
| 蹶子小翻扑虎 | 262 | 旁踢腿 | 267 | 正套门 | 272 | 暗下 | 276 |
| 蹶子小翻抢背 | 262 | 十字腿 | 268 | 反套门 | 272 | 袖下 | 276 |
| 蹶子小翻倒扎 | | 骗腿 | 268 | 插门下 | 272 | 一窝风 | 276 |
| 虎 | 262 | 盖腿 | 268 | 领着下 | 272 | | |
| 蹶子小翻拉拉 | | 倒踢紫金冠 | 268 | 扯四门 | 272 | 流 派 | |
| 提 | 262 | 劈叉 | 268 | 骨牌队 | 273 | 孙(菊仙)派 | 277 |
| 蹶子小翻蹶子 | 263 | 压马叉 | 268 | 骨牌对 | 273 | 谭(鑫培)派 | 277 |
| 蹶子小翻蛮子 | 263 | 撕叉 | 268 | 倒脱靴 | 273 | 王(鸿寿)派 | 278 |
| 魁星提 | 263 | 跳叉 | 268 | 拨落倒脱靴 | 273 | 汪(笑侬)派 | 279 |
| 叉花提 | 263 | 控腿 | 268 | 倒卷帘 | 273 | 汪(桂芬)派 | 279 |
| 蛤蟆提 | 263 | 踩泥 | 268 | 蛇褪皮 | 273 | 刘(鸿声)派 | 279 |
| 蹶子 360°扑虎 | 263 | 正搬腿 | 269 | 钥匙头 | 273 | 余(叔岩)派 | 280 |
| 出场接小翻提 | 263 | 侧搬腿 | 269 | 鹤儿头 | 273 | 高(庆奎)派 | 280 |

言(菊朋)派	281	郝(寿臣)派	301	二子乘舟	308	鞭打芦花	312
麒(麟童)派	281	金(少山)派	301	新台恨	308	芦花记	312
李(洪春)派	282	侯(青瑞)派	301	诗卫风	308	马鞍山	312
马(连良)派	283	裘(盛戎)派	302	驱车战将	308	伯牙摔琴	312
唐(韵笙)派	283	袁(世海)派	302	好鹤亡国	308	抚琴访友	312
谭(富英)派	284	王(长林)派	303	好鹤失政	308	西施	312
杨(宝森)派	284	萧(长华)派	303	焚绵山	308	大劈棺	312
奚(啸伯)派	285	叶(盛章)派	304	唇亡齿寒	308	蝴蝶梦	312
李(少春)派	285			假途灭虢	308	敲骨求金	313
俞(菊笙)派	286	传统剧目		摘缨会	309	度白俭	313
黄(月山)派	286	嫦娥奔月	305	晋楚交兵	309	善宝庄	313
李(春来)派	286	陈塘关	305	绝缨会	309	桑园会	313
尚(和玉)派	287	哪吒出世	305	功臣宴	309	秋胡戏妻	313
杨(小楼)派	287	哪吒闹海	305	搜孤救孤	309	葵花峪	313
盖(叫天)派	288	乾元山	305	八义图	309	马蹄金	313
郑(法祥)派	289	乾坤圈	305	赵氏孤儿	309	西门豹	313
程(继先)派	289	金光洞	305	战樊城	310	河伯娶妇	313
金(仲仁)派	290	渭水河	305	鼎盛春秋	310	孟母三迁	313
姜(妙香)派	290	飞熊入梦	306	伍子胥	310	孟母择邻	313
俞(振飞)派	290	文王访贤	306	长亭会	310	湘江会	313
叶(盛兰)派	291	八百八年	306	伍申会	310	棋盘会	314
陈(德霖)派	291	大回朝	306	伍子胥复仇记	310	黄金台	314
王(瑶卿)派	292	太师回朝	306	文昭关	310	田单救主	314
梅(兰芳)派	293	反五关	306	一夜白须	310	伐齐东	314
尚(小云)派	294	黄飞虎	306	浣纱记	310	火牛阵	314
荀(慧生)派	294	汜水关(商)	306	芦中人	310	乐毅伐齐	314
筱(翠花)派	295	黄飞虎反五关	306	鱼藏剑	311	完璧归赵	314
程(砚秋)派	296	九曲黄河阵	306	鱼肠剑	311	连城璧	314
黄(桂秋)派	297	混元金斗	306	吹箫乞食	311	赠绨袍	314
张(君秋)派	297	绝龙岭	306	专诸别母	311	窃兵符	315
赵(燕侠)派	297	闻仲归天	307	专母训子	311	信陵君	315
阎(岚秋)派	298	摘星楼	307	刺王僚	311	窃符救赵	315
朱(桂芳)派	298	掘地见母	307	专诸刺僚	311	荆轲刺秦	315
宋(德珠)派	298	孝感天	307	武昭关	311	荆轲传	315
罗(福山)派	299	共叔段	307	禅宇寺	311	羊角哀	315
龚(云甫)派	299	伐子都	307	楚宫恨	311	盟中义	316
李(多奎)派	299	牛脾山	307	要离刺庆忌	311	舍命全文	316
李(金泉)派	300	罚子都	307	哭秦庭	311	打城隍	316
钱(金福)派	300	拳旗夺车	307	七日七夜	312	宇宙锋	316

鸿门宴	316	查头关	320	捉放曹	324	灞桥挑袍	328
萧何月下追韩		幽界关	321	中牟县	324	赠袍赐马	328
信	316	斩经堂	321	陈宫计	324	过五关	328
黄金印	317	吴汉杀妻	321	捉放宿店	324	辞曹斩将	328
取荥阳	317	取洛阳	321	温酒斩华雄	324	古城会	328
火焚纪信	317	光武兴	321	汜水关(三国)	325	斩蔡阳	328
纪信替主	317	岑马争功	321	起布问探	325	千里走单骑	328
陵母伏剑	317	白蟒台	321	虎牢关	325	金锁阵	328
霸王别姬	317	云台观	321	连环计	325	徐母骂曹	328
九里山	317	战蒲关	321	吕布与貂蝉	325	击曹砚	329
楚汉争	318	杀妾犒军	321	凤仪亭	325	女骂曹	329
乌江自刎	318	献长安	322	梳妆掷戟	325	三顾茅芦	329
垓下围	318	吃人肉	322	誓河战	325	卧龙岗	329
乌江恨	318	姚期	322	借赵云	325	博望坡	329
亡乌江	318	草桥关	322	一将难求	326	张飞负荆	329
十面埋伏	318	威镇草桥	322	战濮阳	326	长坂坡	329
未央宫	318	万花亭	322	濮阳城	326	单骑救主	329
斩韩信	318	思念功臣	322	哭丧计	326	当阳桥	329
蒯彻装疯	318	上天台	322	让徐州	326	汉津口	329
喜封侯	318	打金砖	322	三让徐州	326	摔子惊曹	329
鱼藻宫	318	蓝通宫	322	陶恭祖	326	激权激瑜	329
斩戚姬	318	二十八宿归天	322	神亭岭	326	临江会	330
淮河营	318	黄一刀	322	少年立志	326	群英会	330
监酒令	318	悉虎庄	323	酣战太史慈	326	赤壁之战	330
盗宗卷	319	姚刚发配	323	辕门射戟	326	横槊赋诗	330
兴汉图	319	太行山	323	战宛城	326	借东风	330
十老安刘	319	王英骂寨	323	张绣刺婶	327	火烧战船	330
赤武牧羊	319	玉门关	323	割发代首	327	华容道	331
万里缘	319	赵五娘	323	盗双戟	327	华容挡曹	331
马前泼水	319	描容上路	323	白门楼	327	取南郡	331
买臣休妻	320	扫松下书	323	水淹下邳	327	一气周瑜	331
卓文君	320	孔雀东南飞	323	青梅煮酒论英		战长沙	331
凤求凰	320	生死缘	323	雄	327	义释黄忠	331
上元夫人	320	焦仲卿妻	324	闻雷失箸	327	甘露寺	331
汉明妃	320	同命鸳鸯	324	击鼓骂曹	327	龙凤呈祥	331
王昭君	320	庐江恨	324	群臣宴	327	美人计	331
青冢记	320	春闺梦	324	月下斩貂蝉	327	回荆州	331
昭君出塞	320	鞭打督邮	324	白马坡	327	二气周瑜	332
骂毛延寿	320	打督邮	324	斩颜良	328	芦花荡	332

三气周瑜	332	瓦口关	335	空城计	339	枣阳山	344
黄鹤楼	332	真假张飞	335	斩马谡	339	临潼山	344
竹中藏令	332	定军山	335	失空斩	340	秦琼救驾	344
柴桑关	332	取东川	335	战北原	340	秦琼卖马	344
周瑜归天	332	一战成功	336	胭粉计	340	当铜卖马	344
丧巴丘	332	阳平关	336	上方谷	340	天堂县	344
卧龙吊孝	332	子龙护忠	336	火烧葫芦峪	340	卖马	344
柴桑口	332	水淹七军	336	六出祁山	340	平阳公主	344
战渭南	332	走麦城	336	七星灯	340	骂杨广	345
反间计	333	麦城升天	336	孔明求寿	340	忠烈图	345
冀州城	333	白衣渡江	336	铁笼山	340	第一忠臣	345
战冀州	333	伐东吴	336	草上坡	341	红拂传	345
赚历城	333	黄忠带箭	336	大战蛮兵	341	风尘三侠	345
诈历城	333	活捉潘璋	336	九伐中原	341	南阳关	345
马腾托兆	333	大报仇	337	坛山谷	341	三家店	345
母妻兄弟血	333	连营寨	337	红逼宫	341	秦琼发配	345
二本战冀州	333	哭灵牌	337	司马逼宫	341	男起解	345
张松献地图	333	火烧连营	337	废曹芳	341	打登州	345
献西川	333	八阵图	337	江油关	341	射红灯	346
献川图	333	白帝城	337	亡蜀鉴	341	麒麟阁	346
截江夺斗	333	永安宫	337	李氏殉国	341	激秦三挡	346
拦江截斗	334	吞吴恨	337	哭祖庙	341	金堤关	346
金雁桥	334	战猊亭	337	合欢图	341	金镞关	346
取雒城	334	别宫祭江	337	应天球	342	收邱瑞	346
擒张任	334	祭长江	338	除三害	342	木兰从军	346
两将军	334	孝义节	338	打虎斩蛟	342	花木兰	346
葭萌关	334	索庙	338	绿珠坠楼	342	代父征	346
夜战马超	334	文姬归汉	338	九莲灯	342	晋阳宫	346
取成都	334	洛神	338	粉官楼	342	惜惺惺	346
让成都	334	安居平五路	338	审刺客	342	车轮战	347
石伏岩	334	安五路	338	六部大审	343	紫金关	347
单刀会	334	七擒孟获	338	花筵赚	343	四平山	347
临江亭	334	祭泸江	338	玉镜台	343	临江关	347
逍遥津	335	凤鸣关	339	桑园寄子	343	三盗呼雷豹	347
白逼宫	335	力斩五将	339	黑水国	343	火烧裴元庆	347
甘宁百骑劫魏		天水关	339	荀灌娘	343	绝虎岭	347
营	335	收姜维	339	奇女福	343	虹霓关	348
百寿图	335	骂王朗	339	春秋笔	343	东方夫人	348
赵颜求寿	335	失街亭	339	浑仪镜	344	伯当招亲	348

- | | | | | | | | |
|-------|-----|--------|-----|------|-----|--------|-----|
| 替夫报仇 | 348 | 打雁进窑 | 352 | 婚姻魔障 | 356 | 满床笏 | 360 |
| 黄土关 | 348 | 丁山打雁 | 352 | 樊江关 | 356 | 殊痕记 | 360 |
| 绝燕岭 | 348 | 金水桥 | 352 | 姑嫂英雄 | 356 | 牧羊卷 | 361 |
| 定燕平 | 348 | 乾坤带 | 352 | 芦花河 | 356 | 牧羊山 | 361 |
| 望儿楼 | 348 | 秦英钓鱼 | 352 | 女斩子 | 356 | 双槐树 | 361 |
| 断密涧 | 348 | 摩哩沙 | 352 | 梨花斩子 | 356 | 黄龙造反 | 361 |
| 双投唐 | 348 | 选元戎 | 352 | 法场换子 | 356 | 红线盗盒 | 361 |
| 双带箭 | 348 | 界牌关 | 352 | 换金斗 | 356 | 聂隐娘 | 361 |
| 银官山 | 348 | 盘肠战 | 352 | 举鼎观画 | 356 | 二度梅 | 361 |
| 锁五龙 | 348 | 水帘洞 | 353 | 双狮图 | 357 | 杏元和番 | 361 |
| 斩雄信 | 349 | 美猴王 | 353 | 徐策跑城 | 357 | 人面桃花 | 361 |
| 瑞唐萱 | 349 | 闹龙宫 | 353 | 廉锦枫 | 357 | 题门记 | 362 |
| 御果园 | 349 | 闹天宫 | 353 | 君子国 | 357 | 霍小玉 | 362 |
| 尉迟恭救驾 | 349 | 安天会 | 353 | 刺蚌 | 357 | 黄衫客 | 362 |
| 十道本 | 349 | 十八罗汉斗悟 | | 嘉兴府 | 357 | 绣襦记 | 362 |
| 官门带 | 349 | 空 | 353 | 刺巴杰 | 357 | 烟花镜 | 362 |
| 十条陈 | 349 | 沙桥饯别 | 353 | 酸枣岭 | 357 | 彩楼配 | 362 |
| 罗成叫关 | 349 | 唐僧取经 | 353 | 巴骆和 | 357 | 花园赠金 | 362 |
| 周西岐 | 349 | 通天河 | 353 | 四杰村 | 358 | 三击掌 | 362 |
| 淤泥河 | 349 | 孙悟空擒魔荡 | | 余千救主 | 358 | 平贵别窑 | 363 |
| 全本罗成 | 350 | 寇 | 354 | 太白醉写 | 358 | 投军别窑 | 363 |
| 托兆小显 | 350 | 真假美猴王 | 354 | 进蛮书 | 358 | 误卯三打 | 363 |
| 罗成 | 350 | 芭蕉扇 | 354 | 吓蛮书 | 358 | 母女会 | 363 |
| 敬德装疯 | 350 | 火焰山 | 354 | 太白醉酒 | 358 | 探寒窑 | 363 |
| 北诈疯 | 350 | 白云洞 | 354 | 金马门 | 358 | 赶三关 | 363 |
| 白良关 | 350 | 铁扇公主 | 354 | 骂安 | 358 | 鸿雁传书 | 363 |
| 雌雄鞭 | 350 | 借扇 | 354 | 贵妃醉酒 | 358 | 武家坡 | 363 |
| 父子会 | 350 | 金钱豹 | 354 | 百花亭 | 358 | 跑坡 | 363 |
| 取帅印 | 350 | 红梅山 | 355 | 梅妃 | 359 | 算军粮 | 363 |
| 柳迎春 | 350 | 盘丝洞 | 355 | 上阳宫 | 359 | 算粮 | 363 |
| 凤凰山 | 351 | 盗魂铃 | 355 | 太真外传 | 359 | 银空山 | 363 |
| 薛礼叹月 | 351 | 二本金钱豹 | 355 | 柳毅传书 | 359 | 回龙鸽 | 364 |
| 独木关 | 351 | 八戒降妖 | 355 | 龙女牧羊 | 359 | 大登殿 | 364 |
| 枪挑安殿宝 | 351 | 十八罗汉收大 | | 少华山 | 359 | 回龙阁 | 364 |
| 杀四门 | 351 | 鹏 | 355 | 富贵图 | 360 | 算粮登殿 | 364 |
| 三江越虎城 | 351 | 无底洞 | 355 | 烤火 | 360 | 红鬃烈马 | 364 |
| 摩天岭 | 351 | 金刀阵 | 355 | 下山 | 360 | 全本王宝钏 | 364 |
| 卖弓计 | 351 | 棋盘山 | 355 | 钟馗嫁妹 | 360 | 薛平贵与王宝 | |
| 汾河湾 | 352 | 三休樊梨花 | 355 | 打金枝 | 360 | 钏 | 364 |

薛八出	364	雪夜访普	368	演火棍	372	铁莲花	376
王八出	364	君臣乐	368	焰火棍	372	扫雪打碗	376
三戏白牡丹	364	风云会	368	打孟良	372	贤良卷	376
纯阳戏洞	364	下河东	368	打焦赞	372	定生扫雪	376
牡丹对课	364	白龙关	368	打韩昌	372	血手印	376
戏牡丹	364	大战白龙	369	雁门关	372	苍蝇救命	376
红娘	364	江东刺驾	369	八郎探母	372	法场祭夫	376
倩女离魂	365	斩寿廷	369	南北和	372	嫖香娟	376
刀劈三关	365	双锁山	369	四郎探母	372	钓金龟	376
雷万春	365	俊保招亲	369	四盘山	372	吊金龟	377
祥梅寺	365	女杀四门	369	探母回令	372	孟津河	377
浣花溪	365	刘金定杀四门	369	北天门	372	张义得宝	377
子林造反	365	紫竹林	369	坐宫	372	行路哭灵	377
官怕太太	365	竹林计	369	穆柯寨	372	行路训子	377
逢玉配	365	火烧余洪	369	穆天王	373	乌盆计	377
还珠吟	366	贺后骂殿	369	抢挑穆天王	373	奇冤报	377
珠帘寨	366	烛影计	369	辕门斩子	373	定远县	377
沙陀国	366	烛影摇红	369	白虎堂	373	铡包勉	377
解宝收威	366	余塘关	370	天门阵	373	打奎驾	377
雅观楼	366	七星庙	370	洪羊洞	373	探阴山	378
擒孟觉海	366	打潘豹	370	牧虎关	374	铡判官	378
飞虎山	366	瓦桥关	370	太君辞朝	374	普天乐	378
十三太保	366	天齐庙	370	长寿星	374	遇皇后	378
太平桥	366	金沙滩	370	黄花国	374	断后	378
上元驿	367	双龙会	370	珍珠烈火旗	374	断太后	378
打樱桃	367	八虎闯幽州	370	打棍出箱	374	天齐庙	378
文章会	367	李陵碑	370	琼林宴	374	赵州桥	378
寿山会	367	两狼山	370	问樵闹府	375	打龙袍	378
打刀	367	托兆碰碑	370	阴阳错	375	仁宗观灯	378
吴衍能	367	清官册	370	黑驴告状	375	国母还朝	379
困曹府	367	审潘洪	371	范仲禹	375	遇后龙袍	379
割瘤讨封	367	震谷县	371	铡美案	375	花蝴蝶	379
打瓜园	367	升官图	371	明公断	375	盗玉马	379
高平关	367	战潼台	371	秦香莲	375	鸳鸯桥	379
借人头	368	脱骨计	371	五花洞	375	智化盗冠	379
龙虎斗	368	五台山	371	三矮奇闻	375	蒋平闹舟	379
斩黄袍	368	五台会兄	371	真假潘金莲	375	铜网阵	379
桃花官	368	三岔口	371	四五花洞	375	冲霄楼	379
斩郑恩	368	杨排风	371	路遥知马力	375	蒋平捞印	379

卧虎沟	379	十字坡	384	英雄义	388	挑华车	391
金猛关	380	武松打店	384	曾头市	388	挑滑车	392
临江驿	380	快活林	384	清风寨	388	牛头山	392
潇湘夜雨	380	醉打蒋门神	385	娶李逵	388	岳家庄	392
赚文娟	380	鸳鸯楼	385	蔡家庄	388	岳云出世	392
摇钱树	380	飞云浦	385	白面郎君	388	锤震金蝉子	392
火焰驹	381	蜈蚣岭	385	红桃山	388	岳云	392
审李七	381	武松	385	男三战	388	镇潭州	392
审七	381	武十回	385	打渔杀家	388	九龙山	392
长亭	381	浔阳楼	385	庆顶珠	389	收杨再兴	392
赛太岁	381	宋江题诗	385	讨鱼税	389	小商河	392
李七长亭	381	白龙庙	385	艳阳楼	389	汤怀自刎	393
青霜剑	381	宋江吃粪	385	拿高登	389	八大锤	393
烈女报仇	381	闹江州	385	美人一丈青	389	断臂说书	393
申雪贞报仇	381	丁甲山	385	战濮州	389	车轮大战	393
党人碑	381	李逵负荆	386	取濮州	389	朱仙镇	393
王安石	382	大闹忠义堂	386	白水滩	389	请宋灵	393
醉打山门	382	翠屏山	386	捉拿青面虎	389	风波亭	393
山门	382	杀山	386	十一郎	389	武穆归天	394
桃花村	382	吵家杀山	386	通天犀	389	精忠传	394
花田错	382	杀嫂投梁	386	虎救郎	390	疯僧扫秦	394
花田八错	382	盗王坟	386	血溅万花楼	390	地藏王	394
花轿娶和尚	382	金石盟	386	荆钗记	390	胡迪骂阎	394
野猪林	382	时迁偷鸡	386	王十朋	390	骂阎罗	394
英雄血泪图	383	巧连环	386	枪挑小梁王	390	独占花魁	394
林冲夜奔	383	祝家店	386	求贤鉴	390	卖油郎	394
夜奔	383	石秀探庄	386	牟驼岗	390	硃砂痣	394
火井王伦	383	探庄射灯	387	潞安州	390	行善得子	394
乌龙院	383	扈家庄	387	抗金兵	390	天降麒麟	395
宋江闹院	383	夺锦标	387	战金山	391	麒麟报	395
刘唐下书	383	雁翎甲	387	娘子军	391	盗银壶	395
坐楼杀惜	383	时迁盗甲	387	黄天荡	391	佛手桔	395
活捉三郎	384	大名府	387	梁红玉	391	生死恨	395
活捉	384	玉麒麟	387	岳母刺字	391	韩玉娘	395
武松打虎	384	卢十回	387	交印刺字	391	琴挑	395
景阳岗	384	芦林坡	387	牛皋招亲	391	秋江	395
挑帘裁衣	384	收关胜	388	藕塘关	391	宝莲灯	395
武松杀嫂	384	战泊口	388	飞虎梦	391	劈山救母	396
狮子楼	384	一箭仇	388	牛皋下书	391	神仙世界	396

二堂舍子	396	取金陵	401	梅龙镇	405	蝴蝶杯	409
二堂放子	396	芜湖关	401	正德下江南	405	凤双飞	409
活捉王魁	396	九江口	401	凤还巢	405	御碑亭	409
青丝恨	396	忠义臣	401	四进士	405	王有道休妻	410
春香闹学	396	火烧陈友谅	401	节义廉明	405	金榜乐	410
游园惊梦	396	鄱阳湖	401	宋士杰	405	大保国	410
童女斩蛇	397	张定边	401	杨继盛	406	叹皇陵	410
钗头凤	397	夺太仓	401	继盛修本	406	探皇陵	410
红梅阁	397	碧血桃花	401	杨椒山	406	二进宫	410
李慧娘	397	战太平	401	盘夫索夫	406	大叹二	410
游湖阴配	398	失印救火	402	一捧雪	406	大探二	410
打花鼓	398	胭脂宝褶	402	莫成替主	406	龙凤阁	410
文天祥	398	三娘教子	402	斩莫成	406	南天门	410
正气歌	398	双官诰	402	搜杯代戮	406	走雪山	411
三尽忠	398	王春娥	402	薊州城	406	广华山	411
得意缘	398	机房训	402	审头刺汤	406	五人义	411
雌雄镖	398	乾坤福寿镜	402	审人头	406	反苏州	411
日月雌雄镖	398	失子惊疯	403	雪杯圆	406	孙安动本	411
老黄请医	398	忠孝全	403	柳林会	407	假金牌	411
六月雪	399	金鳌岛	403	打严嵩	407	三上殿	411
窦娥冤	399	斩秦洪	403	开山府	407	风筝误	411
斩窦娥	399	法场救父	403	周仁献嫂	407	詹淑娟	411
金锁记	399	奇双会	403	鸳鸯泪	407	九更天	411
羊肚汤	399	贩马记	404	忠义侠	407	马义救主	411
梵王宫	399	褒城狱	404	清风亭	407	滚钉板	412
叶含嫣	399	哭监	404	天雷报	408	弗天亮	412
扫地挂画	399	写状	404	朝金顶	408	妒妇诀	412
状元印	399	三拉	404	金顶山	408	碧玉簪	412
三反武科场	399	团圆	404	金玉奴	408	丹青引	412
串龙珠	400	拾玉镯	404	棒打薄情郎	408	鸳鸯冢	412
广泰庄	400	买雄鸡	404	鸿鸾禧	408	芙蓉剑	412
三请徐达	400	孙家庄	404	关王庙	408	勘玉钏	413
智取北湖州	400	法门寺	404	女起解	408	诤妻嫁妹	413
百凉楼	400	硃砂井	404	苏三起解	408	下河南	413
兴隆会	400	郾坞县	404	洪洞县	408	罗锅子抢亲	413
乱石山	400	双姣奇缘	404	玉堂春	409	金鸡岭	413
常遇春救驾	400	游龙戏凤	404	三堂会审	409	春秋配	413
火烧百凉楼	400	美龙镇	405	三进士	409	捡芦柴	414
战滁州	400	下江南	405	八珍汤	409	捡柴砸洞	414

梅玉配	414	收韩秀	419	盗双钩	423	青石山	427
柜中缘(明)	414	武文华	419	盗连盗	423	捉妖斩妖	427
白罗衫	414	普球山	419	十三妹	423	请师斩妖	427
汲水哭灵	414	盗金牌	420	红柳村	423	泗州城	428
元宵谜	414	九龙杯	420	悦来店	423	虹桥赠珠	428
辛安驿	414	庆贺黄马褂	420	能仁寺	423	八仙过海	428
新安驿	415	紫霞庄	420	弓砚缘	424	蟠桃会	428
女强盗	415	三盗九龙杯	420	香妃恨	424	麻姑献寿	428
战庐山	415	剑峰山	420	伊帕尔罕	424	天女散花	428
庚娘	415	拿焦振远	420	香妃	424	天女官	428
庚娘传	415	五老会	420	美人鱼	424	大香山	428
酒丐	415	清史英图	420	乾隆下江南	424	观音得道	428
青白居	415	五鬼一条龙	420	下江南	424	天河配	428
峨嵋剑	415	溪皇庄	420	捉拿席文贤	424	牛郎织女	429
铁弓缘	416	拿花得雷	421	馒头庵	424	盗库银	429
豪杰居	416	恶虎村	421	智能还俗	425	盗仙草	429
英杰烈	416	江都县	421	俊袭人	425	盗灵芝	429
大英杰烈	416	三义绝交	421	解语花	425	雄黄阵	429
香罗带	416	三雄绝交	421	黛玉葬花	425	金山寺	429
平地风波	417	洗浮山	421	千金一笑	425	水漫金山	429
荒山泪	417	探浮山	421	晴雯撕扇	425	降香水斗	429
秦良玉	417	群雄探寇	421	晴雯	425	水斗	429
宁武关	417	大蟒山	421	全部晴雯	426	断桥	429
对刀步战	417	贺天保遇险	421	红楼二尤	426	断桥亭	429
别母乱箭	417	郑州庙	421	鸳鸯剑	426	合钵	430
一门忠烈	417	拿谢虎	421	宝蟾送酒	426	祭塔	430
煤山恨	417	一枝桃	422	胭脂判	426	状元祭塔	430
崇祯归天	418	日遭三险	422	张文祥刺马	426	仕林祭塔	430
明末遗恨	418	落马湖	422	宦海潮	426	纺棉花	430
守宫杀监	418	望江居	422	定计化缘	426	牢狱鸳鸯	430
贞娥刺虎	418	拿李佩	422	大小骗	427	打侄上坟	430
青城十九侠	418	虬蜡庙	422	游六殿	427	状元谱	430
史可法	418	招贤镇	422	目连救母	427	拾黄金	430
梅花岭	418	拿费德功	422	刘氏望乡	427	花子拾金	431
桃花扇	418	八蜡庙	422	锯大缸	427	打面缸	431
李香君	419	盗御马	422	百草山	427	周腊梅	431
血溅桃花扇	419	坐寨盗马	422	百鸟朝凤	427	锁麟囊	431
柳如是	419	连环套	422	大补缸	427	荷珠配	431
莲花湖	419	天霸拜山	423	阴阳河	427	荡湖船	431

五湖船	431	绿牡丹	435	五百年后孙悟空	441	满江红	450
戏迷传	431	包公	435	三打白骨精	441	柜中缘(宋)	450
背娃人府	431	狸猫换太子	435	智激美猴王	441	江汉渔歌	450
人侯府	432	七侠五义	435	文成公主	442	渔父救国	450
温凉盏	432	徽钦二帝	436	武则天	442	白蛇传	450
打灶分家	432	济公活佛	436	则天女皇	442	义责王魁	451
打灶王	432	济公传	436	谢瑶环	442	望江亭	451
紫荆树	432	孟丽君	436	吟香钗会	442	李慧娘	451
双摇会	432	华丽缘	436	西厢记	443	碧血扬州	451
二美夺夫	432	大红袍	436	五侯宴	443	辞郎州	451
打砂锅	432	德政坊	436	三打陶三春	443	百花公主	452
糊涂案	432	佟家坞	436	余赛花	443	百花赠剑	452
探亲家	432	七剑十三侠	437	调寇审潘	444	关汉卿	452
探亲相骂	432	荒江女侠	437	状元媒	444	玉簪记	452
思凡	432	火烧红莲寺	437	铜台阵	444	生死牌	452
埋香幻	432	铁公鸡	437	六郎探母	444	三女抢板	453
三不愿意	433	新编古装戏 剧目		澶渊之盟	445	十五贯	453
绒花计	433			雏凤凌空	445	杜十娘	453
连升店	433	屈原	438	挡马	445	晨钟惊梦	453
连升三级	433	将相和	438	罢宴	445	陈三两	453
打杠子	433	强项令	438	破洪州	446	海周过关	453
闹松林	433	司马迁	438	穆桂英挂帅	446	海瑞背纤	453
一匹布	433	官渡之战	439	杨门女将	446	海瑞罢官	454
借女冲喜	433	战官渡	439	赤桑镇	446	海瑞上疏	454
喜荣归	434	曹操与杨修	439	智斩鲁斋郎	446	云罗山	454
摩登伽女	434	凤凰二乔	439	碧波潭	447	范进中举	454
小放牛	434	初出茅庐	439	陈州糶米	447	闯王进京	455
杏花村	434	张飞敬贤	439	彩楼记	447	洪母骂疇	455
十八扯	434	张飞审瓜	440	新美人计	448	高亮赶水	455
兄妹串戏	434	廉吏风	440	卖水	448	玩会跳船	455
小磨房	434	淝水之战	440	逼上梁山	448	红楼十二官	455
小上坟	434	英台抗婚	440	宋江题诗	448	尤三姐	456
飞飞飞	434	梁山伯与祝英台	440	李逵探母	448	王熙凤大闹宁国府	456
丑荣归	434	双蝴蝶	441	猎虎记	449	林则徐	456
西湖主	434	南山化蝶	441	三打祝家庄	449	金田风雷	456
连台本戏剧目		雁荡山	441	三战张月娥	449	火烧望海楼	456
封神榜	435	响马传	441	黑旋风李逵	449	秋瑾传	457
宏碧缘	435			三盗令	449	谭嗣同	457

- | | | | | | | | |
|--------------|-----|------------|-----|-----|-----|---------|-----|
| 詹天佑 | 457 | 柯山红日 | 464 | 张胜奎 | 470 | 赵松樵 | 481 |
| 蔡锷与小凤仙 | 457 | 刘文学 | 464 | 孙菊仙 | 471 | 九龄童 | 481 |
| 徐九经升官记 | 457 | 箭杆河边 | 464 | 孙春恒 | 471 | 安舒元 | 481 |
| 火凤凰 | 457 | 千万不要忘记 | 464 | 谭鑫培 | 471 | 马连良 | 481 |
| 邓霞姑 | 457 | 阿黑与阿诗玛 | 464 | 小叫天 | 472 | 李吉来 | 482 |
| 一缕麻 | 458 | 战海浪 | 464 | 王鸿寿 | 472 | 小三麻子 | 482 |
| 孽海波澜 | 458 | 一包蜜 | 465 | 三麻子 | 472 | 高百岁 | 482 |
| 三座山 | 458 | 五把钥匙 | 465 | 许荫棠 | 472 | 梁一鸣 | 483 |
| 春香传 | 458 | 佢山雾 | 465 | 汪笑依 | 472 | 唐韵笙 | 483 |
| 现代戏剧目 | | 送肥记 | 465 | 汪桂芬 | 473 | 陈鹤峰 | 483 |
| 八一风暴 | 459 | 社长的女儿 | 465 | 夏月珊 | 473 | 孙钧卿 | 484 |
| 草原烽火 | 459 | 审椅子 | 465 | 潘月樵 | 473 | 谭富英 | 484 |
| 杜鹃山 | 459 | 苗岭风雷 | 465 | 小连生 | 474 | 孟小冬 | 484 |
| 回民支队 | 459 | 磐石湾 | 465 | 贾洪林 | 474 | 杨宝森 | 485 |
| 红云岗 | 459 | 绿原红旗 | 466 | 刘鸿声 | 474 | 奚啸伯 | 485 |
| 红旗谱 | 460 | 六号门 | 466 | 双阔亭 | 474 | 王少楼(老生) | 486 |
| 红灯记 | 460 | 龙江颂 | 466 | 双处 | 474 | 曹艺斌 | 486 |
| 洪湖赤卫队 | 460 | 烈火里成长 | 466 | 罗小宝 | 474 | 小宝义 | 486 |
| 红色风暴 | 460 | 李双双 | 466 | 赵如泉 | 475 | 陈大溇 | 486 |
| 红岩 | 460 | 红管家 | 466 | 时慧宝 | 475 | 陈少霖 | 486 |
| 红色娘子军 | 461 | 柜台 | 466 | 苗胜春 | 475 | 李如春 | 487 |
| 节振国 | 461 | 耕耘初记 | 467 | 谭小培 | 475 | 李盛藻 | 487 |
| 林海雪原 | 461 | 好媳妇 | 467 | 王又宸 | 475 | 哈宝山 | 488 |
| 智擒惯匪座山 | | 海港 | 467 | 王凤卿 | 476 | 周啸天 | 488 |
| 雕 | 461 | 黛诺 | 467 | 李桂春 | 476 | 何玉蓉 | 488 |
| 智取威虎山 | 461 | 东邻女 | 467 | 小达子 | 476 | 徐东明 | 488 |
| 平原作战 | 462 | 蝶恋花 | 467 | 恩晓峰 | 476 | 李宗义 | 489 |
| 沙家浜 | 462 | 草原两兄弟 | 467 | 郭仲衡 | 476 | 李瑞来 | 489 |
| 青春之歌 | 462 | 草原英雄小姐 | | 露兰春 | 477 | 贯盛习 | 489 |
| 新儿女英雄传 | 462 | 妹 | 468 | 高庆奎 | 477 | 孙鹏志 | 489 |
| 赵一曼 | 462 | 朝阳沟 | 468 | 余叔岩 | 478 | 徐鸿培 | 489 |
| 延安军民 | 462 | 演 员 | | 言菊朋 | 478 | 梁益鸣 | 490 |
| 白云红旗 | 463 | 米喜子 | 469 | 周信芳 | 479 | 李家载 | 490 |
| 白毛女 | 463 | 余三胜 | 469 | 麒麟童 | 479 | 言少朋 | 490 |
| 四川白毛女 | 463 | 程长庚 | 469 | 雷喜福 | 479 | 李世霖 | 491 |
| 奇袭白虎团 | 463 | 张二奎 | 470 | 贯大元 | 480 | 王琴生 | 491 |
| 药王庙传奇 | 463 | 王九龄 | 470 | 林树森 | 480 | 纪玉良 | 491 |
| 恩仇恋 | 463 | 卢胜奎 | 470 | 筱益芳 | 480 | 迟世恭 | 491 |
| | | | | 李洪春 | 480 | 张海涛 | 492 |

宋宝罗	492	冯志孝	503	杨瑞亭	513	李元春	523
徐敏初	492	祝元昆	503	白玉昆	513	柏之毅	524
傅祥麟	493	小麟童	503	李兰亭	513	周云亮	524
小春奎	493	李崇善	503	盖春来	514	钱浩梁	524
李少春	493	陈志清	504	茹富兰	514	李小春	524
赵云鹤	494	宋玉庆	504	孙毓瑩	514	董文华	525
小赵松樵	494	张学津	504	张翼鹏	514	俞大陆	525
王和霖	494	马少良	505	李万春	515	李光	525
李和曾	494	杨乃彭	505	侯永奎	515	李浩天	526
叶盛长	495	耿其昌	505	李盛斌	515	郝瑞亭	526
梁庆云	495	辛宝达	506	杨盛春	515	马玉璋	526
蒋慕萍	495	李宝春	506	高雪樵	516	高牧坤	526
张文涓	495	言兴朋	506	高盛麟	516	叶金援	527
殷宝忠	496	关怀	506	张二鹏	516	刘喜亮	527
张少楼	496	张建国	506	傅德威	517	张幼麟	527
李鸣盛	496	于魁智	507	王少楼(武生)	517	王立军	527
徐鸣策	496	杜镇杰	507	李仲林	517	奚中路	527
王则昭	497	俞菊笙	507	小小桂元	517	刘子蔚	527
沈金波	497	俞毛包	507	张世麟	517	周龙	528
关正明	497	杨月楼	507	小盛春	518	桂汉庆	528
薛浩伟	498	杨猴子	508	王金璐	518	徐小香	528
李师斌	498	杨隆寿	508	张云溪	518	德珺如	528
拾龄童	498	黄月山	508	郭玉昆	519	王楞仙	529
厉慧兰	498	李春来	508	梁慧超	519	陆华云	529
朱云鹏	498	李吉瑞	508	姜铁麟	519	朱素云	529
杜元田	499	吕月樵	509	筱樊春楼	520	程继先	529
高宝贤	499	张桂轩	509	贺玉钦	520	金仲仁	529
程正泰	499	瑞德宝	509	小盖叫天	520	姜妙香	530
陈正岩	499	俞振庭	509	厉慧良	520	白云生	530
谭元寿	500	尚和玉	510	袁金凯	521	俞振飞	530
汪正华	500	杨小楼	510	王正瑩	521	叶盛兰	531
马长札	500	夏月润	511	茹元俊	522	江世玉	531
梅葆玥	501	马德成	511	筱高雪樵	522	刘雪涛	531
赵麟童	501	薛凤池	511	王鸣仲	522	杨小卿	532
朱秉谦	501	周瑞安	512	小王桂卿	522	黄正勤	532
孙岳	502	何月山	512	董季春	523	薛正康	532
周少麟	502	盖叫天	512	尚长春	523	李松年	532
童祥苓	502	张德俊	512	俞鉴	523	张春孝	532
毕英琦	502	郑法祥	512	小王其昌	523	朱福侠	533

叶少兰	533	魏莲芳	545	陈瑶华	557	钟 荣	568
于增万	533	金素秋	545	小王玉蓉	557	李炳淑	568
李宏图	533	胡碧兰	545	童葆苓	558	刘长瑜	568
胡喜禄	534	章遏云	545	毕谷云	558	杨春霞	568
朱莲芬	534	王玉蓉	546	吴韵芳	558	黄孝慈	569
梅巧玲	534	赵啸澜	546	小碧艳芳	559	夏慧华	569
时小福	534	赵荣琛	546	张蓉华	559	沈健瑾	569
余紫云	534	杨晚农	547	杜近芳	559	杨至芳	569
陈德霖	535	梁小鸾	547	李丽芳	559	杨淑蕊	570
田桂凤	535	言慧珠	547	谢锐青	559	薛亚萍	570
路三宝	535	陈桂兰	548	尚长麟	560	李 莉	570
杨小朵	535	张君秋	548	王苓秋	560	赵乃华	570
王瑶卿	536	丁至云	549	李世济	560	李维康	571
毛韵珂	536	李世芳	549	李韵秋	561	李经文	571
七盏灯	536	毛世来	549	罗蕙兰	561	阎桂祥	571
冯子和	536	荀令香	549	林玉梅	561	王玉珍	571
小子和	537	杨菊苹	550	王紫苓	561	温如华	572
贾璧云	537	童芷苓	550	陈正薇	562	邢美珠	572
小牡丹	537	曹和雯	550	杨玉娟	562	小关肃霜	572
梅兰芳	537	吴素秋	551	吴吟秋	562	王玉兰	572
赵君玉	538	李玉茹	551	刘秀荣	562	陈淑芳	572
大大奎官	538	李慧芳	551	宋长荣	563	王蓉蓉	573
张文艳	538	厉慧敏	552	梅葆玖	563	董翠娜	573
尚小云	539	王吟秋	552	沈福存	563	刁 丽	573
荀慧生	539	云燕铭	553	张曼玲	563	李海燕	573
白牡丹	540	张春秋	553	杨秋玲	564	侯丹梅	573
小杨月楼	540	新新艳秋	553	沈小梅	564	迟小秋	574
于连泉	540	黄玉华	553	王婉华	564	刘桂娟	574
筱翠花	541	高玉倩	553	陈和平	565	李胜素	574
朱琴心	541	江新蓉	554	胡芝凤	565	张火丁	574
赵桐珊	541	杨荣环	554	张南云	565	朱文英	574
芙蓉草	542	赵晓岚	555	徐凌云	565	朱四十	575
刘筱衡	542	赵燕侠	555	李玉芙	566	余玉琴	575
王芸芳	542	关肃霜	555	汤晓梅	566	朱桂芳	575
徐碧云	542	俞砚霞	555	尚明珠	566	小四十	575
程砚秋	543	顾正秋	556	孙毓敏	567	阎岚秋	575
黄桂秋	543	李蔷华	556	小毛剑秋	567	九阵风	576
雪艳琴	544	张正芳	557	陈小燕	567	飞来凤	576
新艳秋	544	陈永玲	557	鲍绮瑜	567	松雪芳	576

宋德珠	576	金秀山	585	尚长荣	596	寇春华	606
阎世善	576	刘永春	585	梁嘉禾	596	朱世慧	606
班世超	576	李连仲	585	马永安	597	孙绍东	606
李金鸿	577	钱金福	585	张达发	597		
白玉艳	577	裘桂仙	586	康万生	597	乐师及其他	
张美娟	577	王益芳	586	邓沐伟	597	王晓韶	607
冀韵兰	577	郝寿臣	586	陈霖苍	598	樊景泰	607
周云霞	578	许德义	587	杨燕毅	598	李春泉	607
刘琪	578	范宝亭	587	宋昌林	598	张七	607
宋丹菊	578	金少山	587	谭少英	598	沈宝钧	607
齐淑芳	578	侯喜瑞	587	孟广禄	598	阎定	607
方小亚	579	钱宝森	588	杨鸣玉	598	方秉忠	608
王继珠	579	刘奎官	588	刘赶三	599	孙佐臣	608
李静文	579	小奎官	589	张占福	599	陈彦衡	608
罗福山	579	刘连荣	589	张黑	599	曹心泉	608
谭志道	579	宋富亭	589	王长林	599	梅雨田	608
郝兰田	579	孙盛文	589	罗寿山	600	陈道安	609
谢宝云	580	王泉奎	589	郭春山	600	鲍桂山	609
龚云甫	580	裘盛戎	589	慈瑞泉	600	杭子和	609
文亮臣	580	袁世海	590	萧长华	600	张聿光	609
卧云居士	580	费玉策	591	傅小山	601	徐兰沅	610
李多奎	580	周和桐	591	张文斌	601	李佩卿	610
孙甫亭	581	赵文奎	591	马富禄	601	赵济羹	610
李金泉	581	裘世戎	591	刘斌昆	602	赵喇嘛	610
王玉敏	581	贺永华	592	茹富蕙	602	杨宝忠	610
李多芬	581	娄振奎	592	朱斌仙	602	小小朵	611
李鸣岩	582	方荣翔	592	叶盛章	602	王少卿	611
王梦云	582	景荣庆	593	孙盛武	603	白登云	611
王晶华	582	朱玉良	593	艾世菊	603	王夔元	611
王晓临	582	李荣威	593	萧盛萱	603	谢杏生	611
万--英	583	殷元和	593	张春华	604	李慕良	612
王树芳	583	王正屏	594	詹世辅	604	沈雁西	612
赵葆秀	583	于鸣奎	594	关玉峰	604	张鑫海	612
郑子茹	583	齐啸云	594	朱鸿发	604	张森林	613
蓝文云	583	袁国林	595	郭金光	604	糜金群	613
庆春圃	584	李嘉林	595	李庆春	605	唐在圻	613
穆凤山	584	李长春	595	李鸣杰	605	幸熙	613
何桂山	584	马名骏	595	孙正阳	605	查长生	613
黄润甫	584	吴钰璋	596	谷春章	605	卢文勤	614

- | | | | | | | | | |
|-------------------------------------|-----|------|-----|-----|-----|-------------|--------|-----|
| 马锦良 | 614 | 陈秀华 | 623 | 何时希 | 632 | 演出团体 | | |
| 顾永湘 | 614 | 徐凌霄 | 623 | 陶君起 | 632 | | 四大徽班 | 641 |
| 票友 | | 柳亚子 | 623 | 龚晓岚 | 633 | | 三庆班 | 641 |
| 乔蓉臣 | 615 | 姚民哀 | 623 | 任桂林 | 633 | | 四喜班 | 641 |
| 王雨田 | 615 | 欧阳予倩 | 624 | 李紫贵 | 633 | | 春台班 | 641 |
| 周子衡 | 615 | 丁永利 | 624 | 吕君樵 | 633 | | 和春班 | 641 |
| 柏如意 | 615 | 苏少卿 | 625 | 晏 甬 | 634 | | 嵩祝成班 | 641 |
| 孙春山 | 615 | 张肖伦 | 625 | 范钧宏 | 634 | | 玉成班 | 642 |
| 王君直 | 615 | 黄芝冈 | 625 | 江上行 | 634 | | 承华社 | 642 |
| 红豆馆主 | 616 | 张聊止 | 625 | 吴祖光 | 635 | | 移风社 | 642 |
| 王庚生 | 616 | 苏雪安 | 625 | 郭汉城 | 635 | | 延安平剧研究 | |
| 程君谋 | 616 | 朱瘦竹 | 626 | 史若虚 | 635 | | 院 | 642 |
| 夏山楼主 | 616 | 张伯驹 | 626 | 许思言 | 635 | | 中央京剧研究 | |
| 韩慎先 | 616 | 田 汉 | 626 | 马少波 | 635 | | 院 | 642 |
| 蒋君稼 | 617 | 王连平 | 626 | 何 慢 | 636 | | 娃娃剧团 | 642 |
| 导演、剧作家、
评论家、活动
家、教育家 | | 罗合如 | 627 | 黄 裳 | 636 | | 华东京剧实验 | |
| 张富有 | 618 | 徐慕云 | 627 | 刘吉典 | 636 | | 剧团 | 643 |
| 姚增禄 | 618 | 周贻白 | 627 | 董维贤 | 636 | | 中国京剧院 | 643 |
| 张 睿 | 618 | 郑过宜 | 627 | 张之江 | 636 | | 北京京剧院 | 643 |
| 漱石生 | 618 | 陈小田 | 627 | 陈西汀 | 636 | | 上海京剧院 | 643 |
| 田际云 | 619 | 陈富年 | 628 | 汪曾祺 | 637 | 天津市京剧团 | 644 | |
| 叶春善 | 619 | 周玗璋 | 628 | 刘厚生 | 637 | 宁夏回族自治区 | | |
| 齐如山 | 619 | 刘仲秋 | 628 | 刘乃崇 | 637 | 区京剧团 | 644 | |
| 刘艺舟 | 620 | 焦菊隐 | 628 | 吴小如 | 637 | 武汉市京剧团 | 644 | |
| 穆藕初 | 620 | 张古愚 | 628 | 龚义江 | 638 | 云南省京剧院 | 644 | |
| 罗瘦公 | 620 | 徐筱汀 | 629 | 何 为 | 638 | 江苏省京剧院 | 645 | |
| 冯叔鸾 | 621 | 阿 甲 | 629 | 吕瑞明 | 638 | 沈阳京剧院 | 645 | |
| 清逸居士 | 621 | 马彦祥 | 629 | 吴同宾 | 638 | 湖北省京剧团 | 645 | |
| 杨尘因 | 621 | 齐燕铭 | 630 | 俞 琳 | 638 | 浙江省京剧团 | 645 | |
| 刘豁公 | 621 | 华粹深 | 630 | 吴春礼 | 638 | 陕西省京剧团 | 645 | |
| 郑子褒 | 622 | 张次溪 | 630 | 曲六乙 | 639 | 石家庄地区京 | | |
| 李涛痕 | 622 | 景孤血 | 630 | 龚和德 | 639 | 剧团 | 645 | |
| 冯小隐 | 622 | 翁偶虹 | 631 | 钮 骝 | 639 | 山东省京剧团 | 645 | |
| 陈墨香 | 622 | 陶 雄 | 631 | 朱文相 | 639 | 青岛市京剧团 | 646 | |
| 徐凌云(文杰) | 623 | 张 庚 | 631 | 王家熙 | 639 | 徐州市京剧团 | 646 | |
| | | 刘木铎 | 632 | 魏子晨 | 640 | 上海新华京剧 | | |
| | | 潘侠风 | 632 | 王思及 | 640 | 团 | 646 | |
| | | 郑亦秋 | 632 | 翁思再 | 640 | 香港邓宛霞京 | | |
| | | 刘曾复 | 632 | 陆静岩 | 640 | | | |

昆剧团	646	夏声戏剧学校	651	堂	658	群仙茶园	669
哈尔滨京剧团	646	上海戏剧学校	652	人民剧场(京)	658	桂仙茶园	670
大连京剧团	646	榛苓小学	652	五一剧场	658	新舞台	670
战友京剧团	647	中国戏曲学院	652	劳动剧场	658	大舞台	671
辽宁省阜新市京剧团	647	中国戏曲学院(校)	652	长安大戏院	659	新剧场	671
北京风雷京剧团	647	北京市戏曲学校	653	中和剧场	659	歌舞台	671
天津市青年京剧团	647	天津市艺术学校	653	北京第一舞台	659	丹桂第一台	672
上海新民京剧团	647	河北省艺术学校	653	北京市工人俱乐部	660	新新舞台	672
上海青年京昆剧团	647	东北戏曲学校	653	中山公园音乐堂	660	亦舞台	672
中国戏曲研究院	648	辽宁省戏剧学校	654	民主剧场	661	更新舞台	672
华东戏曲研究院	648	吉林省戏曲学校	654	大众剧场(京)	661	翔舞台	673
东北戏曲研究院	648	黑龙江省艺术学校	654	前门小剧场	661	天蟾舞台	673
教育团体 (科班、学校)		华东京剧实验学校	654	吉祥戏院	663	共舞台	673
小荣椿班	649	上海市戏曲学校	654	天后宫露天舞台	663	中国大戏院	674
富连成社	649	湖北省戏曲学校	654	尊美堂戏楼	663	黄金大戏院	675
三乐社	649	武汉市戏剧学校	655	张勋家宅戏楼	664	明湖居与鹤华居	675
正乐社	649	陕西省戏曲学校	655	金声茶园	664	济南游艺园京剧场	675
崇雅社	650	江苏省戏剧学校	655	广东会馆戏楼	664	闻善茶园	676
斌庆社	650	演出场所 (茶园、剧场)		天福茶园	665	长沙大戏院	676
四箴堂科班	650	北京剧场	656	下天仙茶园	665	长沙黄金大戏院	676
荣春社	650	广和剧场	656	中华茶园	665	民乐戏院	677
鸣春社	650	庆乐戏院	657	春和大戏院	666	开封丰乐园	677
稽古社子弟班	650	西单剧场	657	天津市第一工人文化宫大剧场	666	开封桂仙茶园	677
南通伶工学社	651	民族文化宫礼堂	657	天津市民族文化宫	667	汉中市京剧场	678
南通伶工学校	651			满庭芳茶园	667	西安东风剧院	678
四维儿童戏剧学校	651			丹桂茶园(沪)	667	长安大舞台	678
中华戏曲专科学校	651			金桂轩	668	西安世界大舞台	678
				升平轩	668	崇德大戏院	678
				天仙茶园	668	南宁红星剧场	678
				鹤鸣茶园	669	河池人民剧院	679
				大观茶园	669	云岩剧场	679
				众乐茶园	669	新声大戏院	679
				留春茶园	669	青海人民剧院	680
						东风剧场	680
						人民剧院(甘)	680

- | | | | | | | | |
|------------|-----|--------|-----|--------|-----|--------|-----|
| 丹桂茶园(吉) | 681 | 天津六号门工 | | 国乐会 | 690 | 术研究小组 | 692 |
| 新民戏院 | 681 | 人业余京剧 | | 上海大同大学 | | 上海沪西工人 | |
| 大众剧场(吉) | 681 | 团 | 686 | 校友会京剧 | | 文化宫京剧 | |
| 哈尔滨市京剧 | | 天津劝业场业 | | 队 | 690 | 之友 | 693 |
| 院剧场 | 681 | 余剧团 | 686 | 上海电业职工 | | 上海市静安区 | |
| 齐齐哈尔市京 | | 天津针织厂业 | | 业余京剧团 | 690 | 京剧之家 | 693 |
| 剧团剧场 | 682 | 余剧团 | 686 | 上海市卢湾区 | | 上海荀派艺术 | |
| 牡丹江市京剧 | | 天津民族文化 | | 京剧协会 | 690 | 研究会 | 693 |
| 团剧场 | 683 | 宫京剧团 | 687 | 上海市工人艺 | | 上海静安区政 | |
| | | 天津财贸剧院 | | 术团京剧团 | 690 | 治协商会议 | |
| 票 房 | | 京剧团 | 687 | 上海市复旦大 | | 京剧组 | 693 |
| 国剧学会 | 684 | 天津戏剧改良 | | 学京剧队 | 690 | 上海市戏曲学 | |
| 天津群雅集 | 684 | 社 | 687 | 上海市闸北区 | | 校京剧茶座 | 693 |
| 天津雅韵国风 | | 天津古典戏曲 | | 职工京剧爱 | | 上海市老干部 | |
| 社 | 684 | 小说研究会 | 687 | 好者协会 | 691 | 活动室京剧 | |
| 天津永兴国剧 | | 上海盛世元音 | 687 | 上海同济大学 | | 社 | 693 |
| 社 | 684 | 上海市隐轩 | 687 | 业余京剧团 | 691 | 上海市黄浦区 | |
| 天津开滦国剧 | | 上海雅歌集 | 687 | 上海正泰橡胶 | | 外滩街道京 | |
| 社 | 685 | 上海久记社 | 687 | 厂业余京剧 | | 剧队南队 | 693 |
| 天津宁友国剧 | | 上海春雪社 | 688 | 组 | 691 | 上海市业余京 | |
| 社 | 685 | 上海铁路京剧 | | 上海市徐汇区 | | 剧研究社谭 | |
| 天津剑影锋声 | | 爱好者协会 | 688 | 工人俱乐部 | | 派小组 | 693 |
| 社 | 685 | 上海恒社票房 | 688 | 京剧队 | 691 | 上海市静安区 | |
| 天津中南国剧 | | 上海律和票房 | 688 | 上海师范大学 | | 京剧爱好者 | |
| 社 | 685 | 上海逸社 | 688 | 京剧之友社 | 691 | 协会 | 694 |
| 天津遥吟国剧 | | 上海交通大学 | | 上海市黄浦区 | | 上海市青年京 | |
| 社 | 685 | 教工京剧团 | 688 | 人民广场街 | | 剧振兴社 | 694 |
| 天津第一毛纺 | | 上海申商京剧 | | 道京剧队 | 692 | 上海纺织京剧 | |
| 厂京剧团 | 685 | 部 | 689 | 上海市黄浦区 | | 团 | 694 |
| 天津云吟国剧 | | 上海红社 | 689 | 外滩街道京 | | 上海大江京剧 | |
| 社 | 685 | 上海友声京剧 | | 剧队北队 | 692 | 研究社 | 694 |
| 天津塘沽长芦 | | 组 | 689 | 上海梅兰芳艺 | | 上海国际京剧 | |
| 盐场艺术团 | 686 | 上海湖社 | 689 | 术研究小组 | 692 | 票房 | 694 |
| 天津万剧团 | 686 | 上海小小票房 | 689 | 上海梅兰芳艺 | | 上海燎原电影 | |
| 天津市职工业 | | 上海市徐汇区 | | 术研习社 | 692 | 院京剧茶座 | 694 |
| 余京剧团 | 686 | 星集业余京 | | 上海市徐汇区 | | 江苏省青浦平 | |
| 天津铁路工人 | | 剧社 | 689 | 永嘉路街道 | | 剧社 | 694 |
| 文化宫京剧 | | 上海濞声社 | 690 | 京剧组 | 692 | 江苏省松江茗 | |
| 团 | 686 | 上海中国银行 | | 上海黄桂秋艺 | | 钟集票房 | 695 |

江苏省松江大同票房	695	术团京剧团	697	山东省鲁艺戏剧爱好者协会	699	乐处	702
江苏省南汇台岑社	695	浙江省杭州市民声业余京剧社	697	福建省建瓯杨霞曲社	700	辽宁省沈阳市压机厂业余京剧团	702
江苏省嘉定县民光剧社	695	山东省寿光县杨庄业余剧团	697	福建省福州人籁平剧社	700	辽宁省沈阳三连业余京剧团	702
江苏省嘉定大众剧社	695	山东省潍县乐聚轩	698	福建省泉州籁如平剧社	700	辽宁省大连电业局业余京剧团	702
江苏省南汇和社	695	山东省烟台庆春堂票房	698	福建省永安京剧研究社	700	辽宁省沈阳东北工学院业余剧团	703
江苏省青浦县朱家角韵声社	695	山东省青岛市工人文化宫职工工业业余剧团京剧队	698	福建省京剧之友联谊会	700	辽宁省新民县铁路业余剧团	703
江苏省嘉定县金声票社	695	山东省烟台市业余京剧团	698	绥远省奋斗剧社	701	辽宁省沈阳市回民业余京剧团	703
江苏省嘉定桃溪戏剧研究社	695	山东省青岛欢声国剧社	698	内蒙古通辽市天庆西票房	701	吉林省吉林市铁路业余京剧团	703
江苏省金山平剧研究社	696	山东省济南国剧研究社	699	内蒙古呼和浩特市职工工业余京剧团	701	辽宁省大连振雅社	701
江苏省松江茸光国艺社	696	山东省济南公余国剧研究社	699	辽宁省沈阳商埠俱乐部	701	辽宁省沈阳晶晶剧团	702
江苏省奉贤门头戏班	696	山东省津浦铁路票房	699	辽宁省沈阳晶晶剧团	702	辽宁省沈阳大东俱乐部	702
江苏省南汇民声京剧组	696	山东省青岛聊社	699	辽宁省沈阳沈水俱乐部	702	辽宁省大连黎明国剧研究社	702
上海国剧艺术保存社	696	山东省济南进德会国剧研究社	699	辽宁省沈阳沈水俱乐部	702	辽宁省沈阳“协和会馆”国剧部	702
上海市黄浦区京昆剧之友社	696	山东省烟台益友俱乐部	699	辽宁省大连黎明国剧研究社	702	辽宁省沈阳同	
周信芳艺术研究会	696	山东省青岛业余求知会	699	辽宁省沈阳“协和会馆”国剧部	702	黑龙江省齐齐哈尔铁路京剧社	704
上海市京剧爱好者联谊会	697	山东省济南市动力京剧团	699	辽宁省沈阳同		黑龙江省东宁县同乐处票	
浙江省温州珊珊票房	697	山东省济南市回民京剧团	699				
浙江省杭州市职工工业余艺							

- | | | | | | |
|------------------|-----|--------|--------------|-----|--------|
| 社 | 704 | 河南省开封阳 | 京剧团 | 708 | 道咸以来梨园 |
| 黑龙江省佳木斯京剧社 | 704 | 河南省汲县醒 | 宁夏省公务员 | | 系年小录 |
| 黑龙江省宁安县业余京剧团 | 704 | 豫京剧团 | 业余联谊总 | | 庶几堂今乐 |
| 松江省哈尔滨市业余京剧团 | 705 | 河南省开封丙 | 社平剧组 | 708 | 小柄龔说稗 |
| 黑龙江省哈尔滨铁路分局业余京剧团 | 705 | 子剧社 | 宁夏京剧联合 | | 梨园话 |
| 黑龙江省黑河评剧团业余京剧团 | 705 | 河南省新县力 | 俱乐部 | 708 | 清代燕都梨园 |
| 黑龙江省孙吴县业余京剧团 | 705 | 行剧社 | 宁夏麻绳社职 | | 史料 |
| 河南省沁阳县魏村土二黄剧团 | 706 | 河南省潢川县 | 工业余京剧 | 708 | 清代燕都梨园 |
| 河南省博爱县逍遥会 | 706 | 票友剧社 | 团 | | 史料续编 |
| 河南省淮滨县乌龙集平剧社 | 706 | 河南省温县赵 | 宁夏军区修理 | | 清升平署志略 |
| 河南省淮滨县咏霓剧社 | 706 | 堡业余京剧 | 厂俱乐部 | 709 | 旧剧丛谈 |
| 河南省温县同乐会 | 706 | 团 | 宁夏省新生京 | | 戏班 |
| 河南省焦作中原煤炭公司醒民社 | 706 | 河南省博爱县 | 剧团 | 709 | 脸谱 |
| 河南省杞县京剧俱乐部 | 706 | 寨卜昌京剧 | 宁夏银川业余 | | 中国剧之组织 |
| 河南省修武县乐天社 | 706 | 团 | 京剧团 | 709 | 戏剧脚色名词 |
| 河南省济源县雅宾社 | 706 | 河南省博爱县 | 云南省昆明公 | | 考 |
| | | 京剧爱好者 | 余雅集社 | 709 | 上下场 |
| | | 协会 | 云南省昆明市 | | 国剧身段谱 |
| | | 湖南省长沙九 | 云社 | 709 | 观剧生活素描 |
| | | 如北班 | 云南省昆明市 | | 齐如山剧学丛 |
| | | 湖南省长沙扶 | 华社 | 709 | 书 |
| | | 风社 | 新疆乌鲁木齐 | | 梅兰芳游美记 |
| | | 湖南省长沙公 | 市老人京剧 | | 梅兰芳歌曲谱 |
| | | 余票社 | 研究社 | 709 | 京剧之变迁 |
| | | 宁夏省教育厅 | 新疆维吾尔自 | | 清代伶官传 |
| | | 民众教育馆 | 治区乌鲁木 | | 皖优谱 |
| | | 国剧研究社 | 齐京剧艺术 | | 听歌想影录 |
| | | 宁夏省十一军 | 研究促进会 | 710 | 中国伶人血缘 |
| | | 军械处修枪 | | | 之研究 |
| | | 所俱乐部 | 著述、书刊 | | 梨园影事 |
| | | 宁夏省高等法 | 扬州画舫录 | 711 | 名伶影集 |
| | | 院俱乐部 | 花部农谭 | 711 | 谭鑫培号 |
| | | 宁夏省银行俱 | 海上梨园新历 | | 籍杰集 |
| | | 乐部 | 史 | 711 | 程砚秋——赴 |
| | | 宁夏盐务局俱 | 梨园佳话 | 711 | 欧考察戏曲 |
| | | 乐部 | 菊部丛刊 | 711 | 音乐报告书 |
| | | 宁夏省十一军 | 菊部丛谭 | 712 | 梨园外史 |
| | | 政治部业余 | 菊部丛谭校补 | 712 | 戏曲考原 |
| | | | 梦华琐簿 | 712 | 京剧二百年历 |

史	716	戏班	721	刘鸿声的声腔		论集	728
中国近世戏曲		京剧谈往录	721	艺术	724	秋声集	728
史	717	京剧谈往录续		马连良舞台艺		奚啸伯艺术生	
富连成三十年		编	721	术	724	涯	728
史	717	京剧谈往录三		言菊胡舞台艺		唐韵笙舞台艺	
中国戏剧概论	717	编	721	术	724	术集	728
中国戏剧史	717	京剧谈往录四		周信芳舞台艺		一得余抄	728
中国戏剧简史	717	编	722	术	725	古典戏曲导演	
中国戏曲简史	717	京剧丛谈百年		刘奎官舞台艺		学论集	728
京剧艺术发展		录	722	术	725	戏曲与戏曲文	
史简编	717	田汉文集(八)	722	李春森高盛麟		学论稿	728
京剧史话	718	田汉文集(九)	722	的舞台艺术	725	京剧音乐概论	729
中国剧场史	718	田汉文集(十)	722	盖叫天表演艺		旧戏新谈	729
中国戏剧史长		欧阳予倩文集		术	725	歌舞春秋	729
编	718	(二)	722	萧长华戏曲谈		剧艺日札	729
中国戏曲发展		周信芳文集	722	丛	725	戏曲人物散论	729
史纲要	718	程砚秋文集	722	梅兰芳艺术评		更红集	729
中国戏曲通史	718	梅兰芳文集	723	论集	725	花雨集	729
中国戏曲通论	718	梅兰芳戏曲散		谭鑫培艺术评		菊花锅	730
京剧史研究	718	论	723	论集	726	看戏散笔	730
中国戏曲史话	718	欧阳予倩戏剧		萧长华艺术评		戏曲新论	730
中国的戏剧	719	论文集	723	论集	726	中国戏曲艺术	730
京剧二百年概		周信芳戏剧散		王瑶卿艺术评		戏曲编剧论集	730
观	719	论	723	论集	726	戏曲艺术节奏	
中国京剧史(上		荀慧生戏剧散		周信芳艺术评		论	730
卷)	719	论	723	论集	726	大综合舞台艺	
中国京剧史(中		张君秋戏剧散		裘盛戎艺术评		术的奥秘:中	
卷)	719	论	723	论集	727	国戏曲探胜	730
中国京剧史(下		关肃霜表演艺		俞振飞艺术论		百花集	730
卷)	720	术散论	723	集	727	百花集续编	730
京剧艺术在天		梅兰芳舞台艺		余叔岩艺术评		百花集三编	731
津上海京剧		术	723	论集	727	黄花集	731
志	720	王瑶卿与京剧		侯喜瑞艺术评		戏曲改革论集	731
京剧史照	720	《柳荫记》	724	论集	727	试论中国舞台	
中国京剧史图		程砚秋的舞台		郝寿臣艺术评		艺术的表演	
录	721	艺术	724	论集	727	程式	731
中国京剧(画		谈麒派艺术	724	马连良艺术评		戏曲表演论集	731
册)	721	荀慧生的舞台		论集	727	戏曲艺术论	731
上海旧景·老		艺术	724	杨小楼艺术评		艺术,真善美的	

- | | | | | | | | |
|---------|-----|--------|-----|---------|-----|---------|-----|
| 结晶 | 731 | 与自由 | 735 | 家浅论 | 738 | 基本功教材 | 741 |
| 舞台美术文集 | 731 | 吴祖光论剧 | 735 | 京剧常识 | 738 | 戏曲龙套教材 | 741 |
| 台下人语 | 732 | 孟小冬与言高 | | 京剧艺术讲话 | 738 | 戏曲表演把子 | |
| 黄裳论剧杂文 | 732 | 谭马 | 735 | 戏曲唱词浅谈 | 738 | 功教材 | 741 |
| 戏曲美学论文集 | | 京剧一知录 | 735 | 京剧音乐初探 | 738 | 戏曲演唱论著 | |
| 集 | 732 | 京剧见闻录 | 735 | 京剧音乐欣赏 | | 辑释 | 742 |
| 京剧音韵概说 | 732 | 梅兰芳与二十 | | 漫谈 | 738 | 乐府传声译注 | 742 |
| 戏曲编剧技巧 | | 世纪 | 735 | 戏曲音乐研究 | 738 | 中国古典戏曲 | |
| 浅论 | 732 | 听涛室剧话 | 735 | 戏曲导演学概 | | 论著集成 | |
| 进一步革新和 | | 京剧音韵探究 | 735 | 论 | 739 | (1—10) | 742 |
| 发展戏曲艺 | | 戏曲美学特征 | | 中国戏剧管理 | | 戏曲表演的十 | |
| 术 | 732 | 的凝聚变幻 | 736 | 体制概要 | 739 | 耍技巧 | 742 |
| 中国戏曲理论 | | 占中国的歌 | | 论戏曲反映伟 | | 生旦净末丑的 | |
| 研究文选 | 732 | ——京剧演 | | 大群众时代 | | 表演艺术 | 742 |
| 硕士学位论文 | | 唱艺术赏析 | 736 | 问题 | 739 | 皮黄锣鼓秘诀 | 742 |
| 集 | 732 | 革命样板戏评 | | 戏曲表、导演 | | 京剧唱腔研究 | 742 |
| 红鬃髯上 | 733 | 论集 | 736 | 浅谈 | 739 | 怎样学习京胡 | |
| 马少波剧作研 | | 人生大舞台 | | 戏曲艺术论集 | 739 | 伴奏 | 742 |
| 究 | 733 | ——“样板 | | 学戏百法 | 739 | 京剧锣鼓演奏 | |
| 京剧与时代 | 733 | 戏”内部新 | | 唱戏指南 | 740 | 法 | 743 |
| 戏曲表演规律 | | 闻 | 736 | 诗词曲语辞汇 | | 戏曲武功教程 | 743 |
| 再探 | 733 | 还原舞台高于 | | 释 | 740 | 戏曲的唱念和 | |
| 走向新的综合 | 733 | 舞台(第一 | | 京剧旦角唱念 | | 形体锻炼 | 743 |
| 京剧架子花与 | | 辑) | 736 | 浅说 | 740 | 戏曲表演毯子 | |
| 中国文化 | 733 | 学戏札记 | 736 | 《捉放曹》和人 | | 功教材 | 743 |
| 戏曲语言漫论 | 733 | 戏曲表演美学 | | 物创造 | 740 | 戏曲龙套艺术 | 743 |
| 翁偶虹戏曲论 | | 探索 | 736 | 京剧表演艺术 | | 京剧音韵知识 | 743 |
| 文集 | 733 | 戏曲艺术时空 | | 杂谈 | 740 | 京剧知识词典 | 743 |
| 怀梨偶寄 | 734 | 论 | 736 | 京剧花旦表演 | | 中国戏曲曲艺 | |
| 梨园风景线 | 734 | 戏曲剧目论集 | 737 | 艺术 | 740 | 辞典 | 744 |
| 品戏斋夜话 | 734 | 六十年京剧见 | | 和青年演员谈 | | 京剧剧目辞典 | 744 |
| 谈艺录 | 734 | 闻 | 737 | 学艺 | 740 | 中国艺术家辞 | |
| 戏曲改革散论 | 734 | 中国四大名旦 | 737 | 谈悟空戏的表 | | 典(一、二、 | |
| 谈戏曲唱腔的 | | 京剧流派 | 737 | 演艺术 | 740 | 三、四、五 | |
| 创作与发展 | 734 | 京剧艺术讲座 | 737 | 京剧字韵 | 741 | 集) | 744 |
| 论戏曲表现现 | | 京剧流派欣赏 | 737 | 斤斗练习法 | 741 | 戏曲菁英(上) | 744 |
| 代生活 | 734 | 京剧老生流派 | | 戏曲筋斗练习 | | 戏曲群星(第 | |
| 戏曲教育论集 | 734 | 综说 | 738 | 方法 | 741 | 一、第二、第 | |
| 戏剧舞台奥秘 | | 京剧生行艺术 | | 戏曲表演身段 | | 三集) | 744 |

- | | | | | | | | |
|-----------------|-----|------------------------|-----|---------------------------------|-----|---------------------------------|-----|
| 中国京剧服装
图谱 | 744 | 梅兰芳 | 749 | 走向艺术之路 | 753 | 京戏工尺指南 | 756 |
| 京剧身段技法 | 745 | 梅兰芳专集 | 749 | 张君秋 | 753 | 二黄寻声谱 | 757 |
| 形体训练“基
本功”教材 | 745 | 东游记 | 749 | 梨园一叶 | 753 | 平剧汇刊 | 757 |
| 京剧脸谱图说 | 745 | 谈梅兰芳 | 749 | 篱下菊 | 753 | 戏学指南 | 757 |
| 百丑图 | 745 | 忆艺术大师梅
兰芳 | 750 | 顾正秋的舞台
回顾 | 754 | 平剧剧目汇考 | 757 |
| 身段谱口诀论 | 745 | 我的父亲梅兰
芳 | 750 | 武丑张春华 | 754 | 旧剧集成 | 757 |
| 戏曲把子功 | 745 | 齐如山回忆录 | 750 | 小生旧闻录 | 754 | 燕台菊萃(第
一辑) | 757 |
| 京剧声韵 | 745 | 程砚秋 | 750 | 我的舞台艺术 | 754 | 皮黄琴谱 | 757 |
| 京剧锣鼓 | 746 | 御霜实录 | 750 | 赵燕侠 | 754 | 戏典 | 757 |
| 革命现代京剧
常识 | 746 | 京剧改革的先
驱 | 751 | 燕舞梨园——
赵燕侠舞台
生涯 | 754 | 新编大戏考 | 758 |
| 京剧革命十年 | 746 | 自我演戏以来 | 751 | 含泪的笑 | 754 | 京剧新戏考 | 758 |
| 戏曲唱工讲话 | 746 | 粉墨春秋 | | 超越者的艺术
风采——著 | | 谭鑫培全集 | 758 |
| 西皮二黄音乐
概论 | 746 | 燕南寄庐杂谭
——盖叫天
谈艺录 | 751 | 名京剧老旦
王晶华 | 754 | 梅兰芳演出剧
本选集 | 758 |
| 戏谚一千条 | 746 | 活武松盖叫天
传 | 751 | 艺海风帆——
我的艺术道
路 | 754 | 周信芳演出剧
本选集 | 758 |
| 戏曲诀谚通俗
注释 | 746 | 京剧长谈 | 751 | 春夏在西欧
——一个京
剧女演员的
演出手记 | 755 | 汪笑侬戏曲集 | 758 |
| 戏谚赏析 | 746 | 红氍纪梦诗注 | 751 | 梨园英华 | 755 | 程砚秋演出剧
本选集 | 758 |
| 京剧行当 | 747 | 翁偶虹编剧生
涯 | 752 | 梨园趣闻轶事 | 755 | 萧长华演出剧
本选集 | 759 |
| 京剧 100 题 | 747 | 徐兰沅操琴生
活 | 752 | 梨园轶事 | 755 | 中国京剧院演
出剧本选集 | 759 |
| 京剧漫话 | 747 | 松柏庵传奇 | 752 | 活红娘——宋
长荣自述 | 755 | 京剧传统剧目
选(第一集) | 759 |
| 京剧艺术问答 | 747 | 纪念荀慧生先
生 | 752 | 戏曲演员印象
录 | 755 | 华粹深剧作选 | 759 |
| 戏曲表演知识
三讲 | 747 | 郝寿臣传 | 752 | 梨园集成 | 755 | 关羽戏集 | 759 |
| 表演经验 | 747 | 学戏和演戏 | 752 | 醉白集 | 756 | 第一届全国戏
曲观摩演出
大会戏曲剧
本选集 | 759 |
| 演员经验谈 | 747 | 马连良 | 752 | 戏选(第一册) | 756 | 传统戏曲剧目
资料汇编(第
一集) | 759 |
| 伶史 | 747 | 裘盛戎与京剧
花脸艺术 | 753 | 戏考 | 756 | 京剧清唱三百
段 | 760 |
| 天津名伶小传 | 748 | 艺海无涯 | 753 | 大戏考 | 756 | 田汉戏曲选 | 760 |
| 优语集 | 748 | 菊海竞渡——
李万春回忆
录 | 753 | 戏学汇考 | 756 | 范钧宏戏曲选 | 760 |
| 京剧前辈艺人
回忆录 | 748 | 唐韵笙评传 | 753 | 最新详注戏考 | 756 | | |
| 舞台生活四十
年 | 748 | | | | | | |
| 我的电影生活 | 749 | | | | | | |
| 许姬传七十年
见闻录 | 749 | | | | | | |

- | | | | | | | | |
|--------|-----|----------|-----|---------|-----|--------|-----|
| 看词听戏 | 760 | 辑) | 764 | 代戏观摩演 | | 国剧画报 | 771 |
| 京剧曲调 | 760 | 京剧流派剧目 | | 出唱腔选集 | 768 | 戏剧丛刊 | 771 |
| 京剧唱片曲谱 | | 荟萃(第二 | | 京剧名家的演 | | 戏剧周报 | 771 |
| 选(青衣) | 760 | 辑) | 764 | 唱艺术 | 768 | 戏剧旬刊 | 771 |
| 谭鑫培唱腔集 | 760 | 京剧流派剧目 | | 京剧著名唱腔 | | 十日戏剧 | 771 |
| 京剧唱腔(第 | | 荟萃(第三 | | 选(上、中、 | | 半月戏剧 | 771 |
| 一集) | 761 | 辑) | 764 | 下) | 768 | 半月剧刊 | 771 |
| 京剧唱腔(第 | | 京剧流派剧目 | | 唱腔选辑(一、 | | 平剧旬刊 | 772 |
| 二集) | 761 | 荟萃(第四 | | 二) | 768 | 国剧丛刊 | 772 |
| 余叔岩唱片曲 | | 辑) | 765 | 京剧老旦名家 | | 戏剧春秋 | 772 |
| 谱集 | 761 | 京剧流派剧目 | | 唱腔赏析 | 768 | 文星杂志 | 772 |
| 周信芳演出剧 | | 荟萃(第五 | | 名剧·名人· | | 戏曲报 | 772 |
| 本新编 | 761 | 辑) | 765 | 名唱 | 768 | 大众戏曲 | 772 |
| 荀慧生演出剧 | | 戏曲剧本选 | 765 | 革命现代京剧 | | 戏曲音乐 | 772 |
| 本选集 | 761 | 戏曲选 | 765 | 主要唱段选 | | 人民戏剧 | 772 |
| 马连良演出剧 | | 马少波新剧作 | 765 | 集 | 769 | 戏剧报 | 772 |
| 本选集(一) | 761 | 马少波剧作选 | 765 | 杨宝森唱腔选 | 769 | 新戏曲 | 772 |
| 裘盛戎唱腔选 | | 叶盛兰暨叶少 | | 京剧曲牌简编 | 769 | 戏曲艺术 | 772 |
| 集 | 761 | 兰唱腔选集 | 765 | 张君秋唱腔选 | | 中国戏剧 | 773 |
| 京剧胡琴奏法 | | 京剧唱腔选集 | 766 | 集 | 769 | 剧坛 | 773 |
| 例解 | 762 | 周信芳唱腔选 | 766 | 广播京剧唱腔 | | 戏剧艺术论丛 | 773 |
| 郝寿臣脸谱集 | 762 | 周信芳演出剧 | | 选(第一、第 | | 戏剧论丛 | 773 |
| 京剧丛刊 | 762 | 本唱腔集 | 766 | 二辑) | 769 | 北京戏剧 | 773 |
| 京剧汇编 | 762 | 京剧余派老生 | | 京剧传统唱腔 | | 上海戏剧 | 773 |
| 京剧选编 | 762 | 唱腔集 | 766 | 选集 | 769 | 戏剧研究 | 773 |
| 京剧大观 | 762 | 程砚秋唱腔集 | 766 | 荀慧生唱腔选 | | 戏曲研究 | 773 |
| 新编京剧大观 | 763 | 梅兰芳唱腔集 | 766 | 集 | 769 | 戏曲新报 | 773 |
| 京剧小戏考 | 763 | 京剧传统曲牌 | | 尚小云唱腔选 | | 中国京剧(杂 | |
| 京胡演奏法 | 763 | 选 | 767 | 集 | 770 | 志) | 774 |
| 京剧剧目初探 | 763 | 京剧群曲汇编 | 767 | 京剧集成 | 770 | 戏剧电影报 | 774 |
| 京剧声乐研究 | 763 | 马连良唱腔选 | 767 | 传统剧目汇编 | | | |
| 戏曲切末与舞 | | 京剧现代戏唱 | | (京剧) | 770 | | |
| 台装置 | 764 | 片曲谱选 | 767 | 京剧失传剧目 | | 定军山 | 775 |
| 京剧版画 | 764 | 赵喇嘛京胡曲 | | 唱腔选集 | 770 | 长坂坡 | 775 |
| 京剧打击乐汇 | | 谱 | 767 | 二十世纪大舞 | | 青石山 | 775 |
| 编 | 764 | 杨宝忠京胡演 | | 台 | 770 | 艳阳楼 | 775 |
| 求凰集 | 764 | 奏经验谈 | 767 | 梨园公报 | 770 | 金钱豹(俞振 | |
| 京剧流派剧目 | | 京胡伴奏 | 768 | 戏剧月刊 | 770 | 庭) | 775 |
| 荟萃(第一 | | 1964年京剧现 | | 剧学月刊 | 771 | 白水滩 | 775 |

京剧电影

收关胜	775	梅兰芳的舞台		平原作战	780	十八扯	783
纺棉花	775	艺术(下集)	778	磐石湾	780	八仙过海	783
金钱豹(杨小楼)	775	洛神	778	审椅子	781	武松打店	783
天女散花	775	宋上杰	778	红云岗	781	让徐州	783
春香闹学	775	荒山泪		斩黄袍	781	闹天官	783
琵琶记	775	周信芳的艺术		辛安驿	781	二堂舍子	783
四杰村	776	生活	778	三岔口	781	长坂坡(俞大陆)	783
廉锦枫	776	群英会	778	辕门斩子	781	汉津口	783
梅兰芳戏剧	776	借东风(京片,马连良)	778	盗魂铃	781	苗岭风雷	783
刺虎	776	雁荡山	778	红娘(赵燕侠)	781	太白醉写	783
四郎探母	776	霸王别姬(梅兰芳)	778	小放牛	781	铁弓缘	783
虹霓关	776	望江亭	778	空城计	781	白蛇传	783
周瑜归天	776	杨门女将	778	游龙戏凤	781	姚期	784
霸王别姬(王虎辰)	776	游园惊梦	779	盗仙草	781	盗御马	784
林冲夜奔	776	游园惊梦	779	卖水	781	红娘(宋长荣)	784
斩经堂	776	周信芳的舞台		断桥	781	李慧娘	784
四潘金莲	776	艺术	779	打孟良	782	升官记	784
三娘教子	776	野猪林	779	打焦赞	782	真假美猴王	784
古中国之歌	776	尚小云的舞台		打韩昌	782	火焰山	784
孔雀东南飞	777	艺术	779	古城会	782	三打陶三春	784
御碑亭	777	穆桂英大战洪州	779	借东风(冯志孝)	782	岳云	784
十三妹	777	尤三姐	779	连营寨	782	吕布与貂蝉	784
盘丝洞	777	武松	779	贺后骂殿	782	无底洞	784
花田八错	777	墙头马上	779	文昭关	782	方荣翔的舞台	
京剧精华	777	铡美案	779	薛礼叹月	782	艺术	785
生死恨	777	红管家	779	独木关	782	凤还巢	785
小放牛(李玉茹)	777	好媳妇	779	五台山	782	舞台人物形象	
玉堂春	777	节振国	779	珠帘寨	782	子都	786
借东风(港片,马连良)	777	传枪记	780	雅观楼	782	西施	786
渔夫恨	777	智取威虎山	780	狮子楼	782	伍子胥	786
梅龙镇	777	红灯记	780	四郎探母·巡营	782	程婴	786
盖叫天的舞台		沙家浜	780	白蟒台	782	蔺相如	786
艺术	777	奇袭白虎团	780	柴桑口	782	廉颇	787
梅兰芳的舞台		海港	780	罗成叫关	783	赵艳容	787
艺术(上集)	777	龙江颂	780	罢宴	783	项羽	787
		红色娘子军	780	挡马	783	虞姬	787
		杜鹃山	780	火凤凰	783	萧何	787

苏武	787	陆文龙	795	太尉	802	老爷	806
姚期	788	武松	795	大夫	802	少将军	806
王昭君	788	李逵	795	丞相	802	下官	806
罗敷	788	鲁智深	795	元帅	802	明公	806
曹操	788	林冲	795	太师	802	犯官	806
吕布	788	高衙内	796	本帅	803	相爷	806
蒋干	789	萧恩	796	本镇	803	军爷	806
蔡琰	789	李慧娘	796	中军	803	人役	806
刘备	789	文天祥	796	军师	803	班头	807
关羽	789	谭记儿	796	校尉	803	小官	807
张飞	789	窦娥	796	本官	803	卑职	807
赵云	790	韩玉娘	797	世子	803	少夫人	807
诸葛亮	790	刘瑾	797	内侍	803	家爷	807
周瑜	790	贾桂	797	公主	803	报录的	807
鲁肃	790	刘媒婆	797	太子	803	末将	807
周处	790	孙玉姣	797	国舅	804	禁卒	807
祝英台	791	海瑞	797	郡马	804	同年	807
花木兰	791	玉堂春	798	太医	804	酒家	807
钟馗	791	莫成	798	臣妾	804	弟子	807
秦琼	791	汤勤	798	驸马	804	酒家	808
徐策	791	金玉奴	798	朕	804	生员	808
杨玉环	791	李香君	798	娘娘	804	员外	808
江采苹	792	何玉凤	799	国太	804	响马	808
崔莺莺	792	黄天霸	799	万岁	804	教师	808
红娘	792	尤三姐	799	千岁	804	奶奶	808
薛平贵	792	白素贞	799	陛下	805	犯妇	808
王宝钏	792	孙悟空	799	卿	805	夫人	808
杨继业	792	柯湘	799	爱卿	805	太夫人	808
余太君	793	李奶奶	800	卿家	805	学生	808
杨延辉	793	李玉和	800	侯爷	805	某家	809
杨延昭	793	李铁梅	800	哀家	805	义士	809
穆桂英	793	郭建光	800	郡主	805	姑娘	809
杨排风	793	阿庆嫂	800	禁大哥	805	姑老爷	809
包拯	793	杨子荣	801	公子	805	小娘子	809
秦香莲	794			探子	805	贼子	809
陈世美	794			解子	806	恩师	809
寇准	794	都督	802	官人	806	少爷	809
岳飞	794	本督	802	衙役	806	老朽	809
王佐	795	元戎	802	人犯	806	狂徒	809

舞台称谓

恩公	809	师爷	813	哪	817	又有喇叭又有	
乳娘	809	相公	813	啊哈	817	箫	821
冤家	810	山寇	813	领旨	817	又看见又没看	
裙钗	810	晚生	813	哇呀呀	817	见	821
高堂	810	贱妾	813	哎	817	三年出个状元，	
儿男	810	强梁	813	呀	817	十年出不了	
船家	810	禅师	813	呀呀呸	818	个好唱戏的	821
匹夫	810	施主	813	带路	818	三阴当中低，	
儿郎	810	令媛	813	哏	818	三阳当中高	821
左右	810	愚下	814	吼，吼，吼	818	大处有戏，小	
严亲	810	夫郎	814	来也	818	处也有戏	821
主爷	810	番营	814	来了	818	千斤话白四两	
酒保	811	小番	814	马来	818	唱	821
小生	811	番帮	814	苦哇	818	千学不如一练，	
夫君	811	狼主	814	嗯哼	818	千练不如一	
在下	811	圣驾	814	啐	819	串	821
卑人	811	孤	814	哇	819	上下站坐，进	
家人	811	寡人	814	走动	819	退跪卧	821
小老儿	811	衙内	814			上去一个蛋，	
宗兄	811	巴图鲁	814	戏 谚		下来一条线	822
店家	811	太保	814	一天不练手脚		山东胳膊直隶	
师父	811	年兄	815	慢	820	腿	822
老夫人	811	国丈	815	一台无二戏，		不迷不痴，不	
孺子	811	掌家	815	台上无闲人	820	成好角	822
冰人	812	兄台	815	一回情，二回		专卖两条腿，	
山人	812	东人	815	例，三回是		单凭一条吭	822
苍头	812	阁下	815	你的	820	无情不动人，	
婢子	812	萱堂	815	一招一式，不		无理不服人，	
娃娃	812	萱台	815	见棱角	820	无技不惊人	822
喽罗	812	鸨儿	815	一招鲜，吃遍		艺不惊人挑	
家院	812	妾妃	815	天	820	帘	822
客官	812	寨主	815	一套程式，万		艺多了就傻，	
贫道	812	安人	815	千性格	820	术多了就假	822
书童	812	上差	816	十戏九不同	820	艺多不压身，	
小儿	812	旗牌	816	十旦易找，一		艺高人胆大	822
小人	812			净难求	821	无丑不成戏	823
仁兄	813	舞台惯用语		七分隄子三分		不光会做戏，	
拙荆	813	喂呀	817	提	821	还得会让戏	823
强人	813	走哇	817	人不亲艺亲	821	不怕里巴跳，	

- | | | | |
|------------|-----------|-----------|------------|
| 就怕行家笑 823 | 家 825 | 当场一字难 827 | 戏是一样的戏, |
| 不怕练不成, | 只有小演员, | 当场不让父,举 | 各自口里见 |
| 就怕志不恒 823 | 没有小角色 825 | 手见高低 827 | 高低 829 |
| 内行看门道, | 以一当十,虚 | 早扮三光,晚 | 戏,学在肚里 |
| 外行看热闹 823 | 实相生 825 | 扮三慌 827 | 傻不了 829 |
| 内练一口气, | 以功保戏 825 | 早晨不起,误 | 戏要三分生 830 |
| 外练筋骨皮 823 | 处处人心,处 | 一天的事 828 | 戏要做足,不 |
| 内练精气神, | 处无心 826 | 师傅领进门, | 可做尽 830 |
| 外练身法步 823 | 宁教艺压钱, | 修行在个人 828 | 场上不逗后台 |
| 手无虚指,目 | 不教钱压艺 826 | 师傅引进门, | 喂 830 |
| 不空发 823 | 宁穿破,不穿 | 学艺在自身 828 | 扮戏不像,不 |
| 手到眼到,眼 | 错 826 | 行家一伸手, | 如不唱 830 |
| 到手到 823 | 宁肯砸在地上, | 便知有没有 828 | 男怕《夜奔》, |
| 文戏靠嘴,武 | 不能砸在台 | 行动坐卧,不 | 女怕《思凡》 830 |
| 戏靠腿 824 | 上 826 | 离这个 828 | 角色无大小, |
| 文凭一条噪, | 宁输后台,不 | 会看戏才会演 | 全当正戏唱 830 |
| 武凭两条腿 824 | 输前台 826 | 戏 828 | 角色无大小, |
| 文戏武唱,武 | 宁失千金,不 | 会唱能把人唱 | 配戏不配人 830 |
| 戏文唱 824 | 失一春 826 | 醉,傻唱能 | 若要戏路通, |
| 文武昆乱不挡 824 | 台上高一寸, | 把人唱睡 828 | 全靠幼时功 830 |
| 文胸武肚轿裤 | 台下高一尺 826 | 先打闪,后打 | 受人一字便为 |
| 裆 824 | 台上三秒钟, | 雷 828 | 师 830 |
| 文不温,武不 | 台下三年功 826 | 名家无专师 828 | 变脸、弹力、稳 |
| 躁 824 | 幼功好,演到 | 传外不传内 828 | 定 831 |
| 丑功夫,俊把 | 老 826 | 好唱戏的为贵, | 学不等于会, |
| 式 824 | 在家不忘亲, | 唱好戏的不 | 会不等于对 831 |
| 未演戏,先识 | 上台须忘身 826 | 值钱 829 | 练死了,演活 |
| 戏 824 | 百日笛子千日 | 字正腔圆,悠 | 了 831 |
| 生角要弓,旦 | 箫,小小胡 | 扬婉转 829 | 要在台上走, |
| 角要松 824 | 琴拉断腰 827 | 字是骨头腔是 | 先得心里有 831 |
| 乏马歇蹄,斜 | 有戏不算戏, | 肉 829 | 要强是不要强, |
| 腰拉胯 825 | 无戏才是戏 827 | 戏不离技,技 | 不要强是要 |
| 四襟四靠全拿 | 有板时若无板, | 不离戏 829 | 强 831 |
| 得起来 825 | 无板时却有 | 戏好学,神难 | 要演深,通古 |
| 旦角要媚,花 | 板 827 | 描 829 | 今 831 |
| 脸要美 825 | 老师开错了蒙, | 戏好学,功难 | 要教我唱戏, |
| 目中无人,心 | 如同放火烧 | 练 829 | 不教戏唱戏 831 |
| 中有人 825 | 身 827 | 戏是死的,人 | 要练惊人艺, |
| 只要功夫练到 | 死戏活人唱 827 | 是活的 829 | 须下苦功夫 831 |

要想演戏到家, 掌握四功五 法 831	热戏能唱冷, 冷戏能唱热 832	贵在以调合 情 833	虎像虎 835
要让人拿住戏, 别让戏拿住 人 831	热不死的花脸, 冻不死的花 旦 832	唱曲难而易, 说白易而难 833	善用其长,不 显其短 835
带戏上场,带 戏下场 832	流派流派,有 流才有派 833	唱戏不认人, 认人唱不成 834	强其一点,不 论其余 835
轻飘曲圆,收 丰韵柔 832	站有站相,坐 有坐相 833	梨园无辈 834	管弓弓弯,管 箭箭直 835
狮子老虎狗, 外带上下手 832	黄金有价艺无 价 833	做人要讲道德, 唱戏要讲戏 德 834	慢板要紧,快 板要稳,散 板要准 835
钻进去,跳出 来 832	眼是心之苗 833	假戏真做,以 假见真 834	演员不动心, 观众不动情 835
神不到,戏不 妙 832	虚拟为主,虚 实相生 833	铜锤怕黑,架 子怕白 834	演戏演人,演 人演心 835
举手到眉边 832	唱死天王累死 猴 833	能者达三昧 834	演人别演行 836
既要苦练,还 要苦思 832	唱死昭君,做 死王龙,翻 死马夫 833	腔儿花,味儿 厚 835	演戏要踩锣鼓 经 836
救场如救火 832	唱腔不论繁简,	腔无新旧,悦 耳为上 835	熟戏三分生, 才能抓住人 836
		装龙像龙,装	熟戏生演 836

源 流

精忠庙

清代,北京戏曲艺人的行会性组织,因设在祭祀岳飞的精忠庙内,故名。庙建于明朝。始建时,在其殿左筑一天喜宫,供奉喜神庙祖师节圣像。精忠庙首皆由德高望重、技艺精深的艺人担任。清朝内务府又设管理精忠庙事务的衙门,派旗人为堂郎中,负责向内廷传戏班,以及向戏曲界颁发法令之类的行政事务。伶界发生纠纷,一般在庙首家中解决。遇有重大事件,由庙首召集各班社“言公人”开堂公断。事故更严重时,由庙首向堂郎中请示处理。清同治年间,程长庚任庙首,时间最长,同时任庙首的尚有刘赶三。其后担任庙首的还有高朗亭、徐小香、杨月楼、王九龄、俞菊笙、谭鑫培、余玉琴、田际云等。

南府

清代掌管宫廷戏曲演出活动事务的机构。设立于乾隆五年(1740)。地址在今北京南长街南口,清初称为“南花园”。初时内庭演出由习艺太监承应。乾隆十六年(1751)下谕选苏州籍艺人进宫内当差,称为外学,居景山内,太监习艺者称为内学。乾隆时,内、外学人数各在千人以上。所唱为昆、弋腔。承应各类寿庆及喜庆演出、分每月故事应时扮演及每逢朔望的一般演出。前三项多属小戏,

第四项多为新编之大本戏,如《升平宝筏》、《鼎盛春秋》、《劝善金科》等。南府还设有钱、粮处,管理后台事务;有档案房,专管所有档案;有中和乐,专司内廷行礼奏乐之事;有十番学,乃专奏十番鼓之乐队。道光七年(1827),改名为升平署。

升平署

清代掌管宫廷戏曲演出活动事务的机构。乾隆时称南府,道光七年(1827)改此名。其时清宫将南府编制精简紧缩,撤销外学,艺人俱回原籍。宫廷演出则由北京民间各班之雋者承应,随传随到,不属宫中职名。另又将十番学并入中和乐内。所司职务与南府略同。嗣后又兼管召选宫外艺人进宫当差演戏,或教习等事务。宣统三年(1911)随清王朝覆灭而告结束。升平署解散后,不少艺人留京,以教戏为业,许多内廷剧本得以广为流传。近人王芷章著有《清升平署志略》。

正乐育化会

民国时期北京戏曲艺人行会组织。1912年由田际云、杨桂云、余玉琴等发起组织,以取代“精忠庙”。1914年在北平(今北京)成立,谭鑫培任会长,田际云任副会长。该会设专人处理有关戏曲艺

人生活福利事项,费用由各戏班共同负担。刘鸿声、俞振庭曾先后担任过会长、副会长。1928年撤销,改设北京梨园公益会。

北京梨园公益会

民国时期北京戏曲艺人行会组织。1928年由许德义、郝寿臣、侯喜瑞、叶春善等50人发起成立,取代“正乐育化会”。该会为救济贫苦同行的生活福利组织。经费由戏曲界人士捐助或演义务戏筹集,后与戏园、戏班商定每日抽一张头等票值为基金。1936年北平市政当局以该会未经登记,责令筹备改组。七月召开北平梨园公会成立大会,选出杨小楼、尚小云、于连泉、荀慧生、程砚秋、梅兰芳、余叔岩、谭富英、马连良、高庆奎、王又宸等15人为董事,周瑞安、侯喜瑞、程继先等15人为候补董事。北京梨园公益会宣告结束。

上海伶界联合会

上海京剧艺人行会组织。1912年潘月樵、夏月珊等呈报临时大总统孙中山批准成立。该会举办各项集体公益事业,经费除由在业艺人按月缴纳“五厘捐”(包银的千分之五)外,主要依靠义演筹款。理事会主持会务,夏月润、赵如泉、陈月楼、周信芳等先后任会长。抗日战争爆发后,由林树森、梁一鸣负责。1950年后改名上海京剧公会、上海京剧改进协会,周信芳任理事长。1956年并入中国戏剧家协会上海分会。

同光十三绝

清代同治、光绪年间13位京剧、昆曲名伶的合称。光绪年间画师沈容圃绘了一幅13位名伶的彩色剧装画,同光十三绝以此得名。其中包括:程长庚,老

生,饰《群英会》的鲁肃;张胜奎,老生,饰《一捧雪》的莫成;卢胜奎,老生,饰《空城计》的诸葛亮;杨月楼,老生,饰《四郎探母》的杨延辉;谭鑫培,武生,饰《恶虎村》的黄天霸;徐小香,小生,饰《群英会》的周瑜;梅巧玲,旦角,饰《雁门关》的萧太后;时小福,旦角,饰《桑园会》的罗敷;余紫云,旦角,饰《彩楼配》的王宝钏;朱莲芬,昆剧旦角,饰《琴挑》的陈妙常;郝兰田,老旦,饰《行路哭灵》的康氏;刘赶三,丑角,饰《探亲相骂》的乡下妈妈;杨鸣玉,昆丑,饰《思志诚》的明天亮。此画由进化社书绅朱复昌得于市肆,于1943年5月,缩小影印问世,并附所编《同光朝名伶十三绝传略》。

徽戏

戏曲剧种。明末清初在皖南一带产生了徽州腔、青阳腔、太平腔、四平腔等各种声腔。它们受昆曲的影响,形成昆弋腔,后又与流入安徽的西秦腔等乱弹声腔相互影响,形成吹腔、拨子、二黄等新腔,清代乾隆时形成徽戏。当时云集扬州的各地乱弹戏班,以“安庆色艺最优”(《扬州画舫录》)。乾隆五十五年(1790),安庆的三庆徽班进入北京,后四喜、和春、春台等戏班陆续进京,并称雄于京师剧坛。徽戏主要的腔调为[吹腔]、[四平]、[拨子]与[二黄],也唱[西皮]、[高腔]、昆腔等,剧目很多,擅演历史题材大戏,著名的有《水淹七军》、《七擒孟获》、《八阵图》、《百花赠剑》等,音乐曲调与表演技巧都很丰富。清代中叶流传很广,对许多地方剧种有深远影响。清嘉庆、道光年间,汉调艺人进京,搭人徽班演戏,徽汉合流,再经过多种综合与演变,终于形成京剧。京剧兴起后,徽戏日趋衰落,到20世纪40年代濒于消亡,建国后经积极抢救,培养新人,得到了新

的发展。

汉戏

戏曲剧种。旧称汉调或楚调。流行于湖北以及河南、陕西、湖南、四川部分地区。约形成于清代中叶,主要声腔有西皮和二黄。西皮由传入的陕西梆子腔在湖北襄阳一带变化而成;二黄则由四平腔衍变而来。在湖北曾发展为四支流派,分别称为襄河路子、荆河路子、府河路子、汉河路子。对湘剧、川剧、赣剧、滇剧的形成和发展具有重要影响。清乾嘉年间,汉戏艺人四喜官、米应先、余三胜、李六、王洪贵等先后进京搭徽班演戏,汉调随之流传北京,徽汉合流,逐渐发展演变,成为京剧。早期汉剧剧目以本戏居多,后改以折子戏为主,分二黄戏、西皮戏、二黄西皮兼唱的戏。著名剧目有《二进宫》、《清风亭》、《战樊城》、《宇宙锋》等。汉剧脚色分末、净、生、旦、丑、外、小、贴、夫、杂 10 个行当。建国以后,成立了武汉汉剧院,主要演员有陈伯华、吴天保、胡桂林、李罗克等。

京腔

戏曲剧种。明末清初弋阳腔传入北京后,和当地的语言相结合而形成。有时亦称弋腔或高腔。清康熙、乾隆年间在北京盛行,有“六大名班、九门轮转”之说。昆曲也因之大为逊色。京腔对以后京剧的形成有一定的影响。乾隆末年,秦腔、徽调相继进京,京腔逐渐衰落。

昆曲

我国主要戏曲声腔、戏曲剧种。元代后期,南戏流经江苏昆山一带,与当地语言、音乐结合,形成昆山腔,据传为元末顾坚创始。明嘉靖年间经魏良辅吸收海盐腔、弋阳腔的长处,对原来昆山腔加

以改造加工,形成号称“水磨腔”的昆腔歌唱体系。剧作家梁辰鱼创作了第一部昆腔传奇《浣纱记》,大大扩大了昆曲的影响。遂与余姚腔、海盐腔、弋阳腔并称为明代四大声腔。明万历末(约 17 世纪初),昆曲传入北京,迅速取代了弋阳腔的地位,逐渐成为全国性的大剧种。从明天启至清康熙年间,昆曲蓬勃兴盛,新作迭出,戏班林立,出现了《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》等名作。其表演艺术及音乐声腔极其丰富,日趋成熟。对京剧及其他地方戏曲具有极其深远影响。清代中叶,花部兴起,昆曲逐渐衰落。建国之后,对昆曲遗产进行了抢救和整理,并在剧本创作、艺术改革及培养新人等方面做了许多工作,使昆曲得到了新的生命。

乱弹

戏曲名词。一般指昆曲以外的各种地方戏曲,花部之别称。如京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二黄调等,统称为乱弹。有时也专指秦腔、京剧为乱弹,如“昆乱不挡”即指昆曲京剧兼擅。乱弹还是一种戏曲腔调的称谓,如川剧中就有乱弹声腔,此外还有绍兴乱弹、温州乱弹等。

四大徽班

清乾隆五十五年(1790)起陆续到北京,并活跃于北京剧坛的三庆、四喜、春台、和春等四个著名徽班的合称。徽班开始以唱二黄调为主,兼唱昆曲、吹腔、梆子等,是诸腔并奏的戏班。四大徽班各具风格特色,三庆班以连演整本大戏见长,四喜班以演唱昆曲戏取胜,和春班擅演武戏,春台班以童伶著称,故有“三庆的轴子,四喜的曲子,和春的把子,春台的孩子”之说。四大徽班进京揭开了

京剧历史的序幕,在京剧发展史上具有重要意义。清宣统年间,四大徽班相继散落。

另见演出团体·四大徽班。

徽汉合流

戏曲名词。徽戏于清乾隆年间传入北京,汉调约于清乾嘉年间传入北京,在它们进入北京之前,两者已有频繁的交流,无论是在声腔曲调、演出剧本及表演艺术方面均有相互的影响和渗透,并且徽汉二班的演员经常合作演出。汉戏演员进入北京后并未单独挑班演唱,而是搭入徽班演出,不仅加强了徽班的力量,而且使徽、汉两调在艺术上进一步融合,出现了徽汉合流的局面。徽汉合流后,一是剧目与表演技术得到丰富和充实;二是改变诸腔杂奏的状态,以皮簧为主,皮簧腔的演唱艺术(包括旋律与格式)有了飞跃的发展;三是舞台唱念语言逐渐以中州韵为规范,沿用部分湖广音。这样,逐渐构成新的演出格局,向一个新的剧种演变和过渡,为京剧的形成奠定了基础。

内廷供奉

戏曲名词。主要指晚清兼在清宫内廷演出的外班京剧演员。清乾隆、道光时内廷先后设南府、升平署,专事宫廷演出,由习艺太监或旗籍、民籍入宫习艺的学生承应。光绪九年(1883)起改为选定外班著名京剧演员若干人担任“教习”,给以银米,不定期地召进内廷演出,即称为内廷供奉。杨隆寿、谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬、杨月楼、杨小楼、陈德霖、王瑶卿、金秀山、裘桂仙、钱金福、王长林等均当过内廷供奉。

四大名旦

20世纪20年代先后成名的四位京

剧旦角演员梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云之合称。1927年北平《顺天时报》举办京剧旦角名伶评选活动,由广大读者投票选举。结果,梅兰芳以《太真外传》,程砚秋以《红拂传》,荀慧生以《丹青引》,尚小云以《摩登伽女》,徐碧云以《绿珠坠楼》荣膺“五大名旦”美誉。后因徐碧云较早息影舞台,故而就以梅程荀尚四大名旦著称于世。

四大须生

继新三杰之后,四位著名京剧老生演员之合称。20世纪20年代出现了具有代表性的四位老生名角:余叔岩、言菊朋、高庆奎、马连良,被誉为“四大须生”。30年代末,余叔岩、言菊朋、高庆奎先后退出舞台,又出现了马连良、谭富英、杨宝森、奚啸伯四位老生争辉剧坛的局面,也被称为四大须生,或称后四大须生。

四小名旦

20世纪30年代后期,继四大名旦之后,又涌现出一批年轻的旦角演员。1936年北京《立言报》举行公开投票选举,选出当时尚未出师但已崭露头角的京剧旦角李世芳、张君秋、毛世来、宋德珠四人为“四大童伶”。1940年在“四大名旦”的影响下,《立言报》再次举行选举上述四人为“四小名旦”。其中李世芳于1947年因飞机失事而罹难。

伶界大王

京剧须生谭鑫培的美誉。继余三胜、张二奎、程长庚的老生三鼎甲之后,谭鑫培与汪桂芬、孙菊仙被称为小三鼎甲。清光绪三十三年(1907)汪桂芬病故,谭鑫培独踞京剧剧坛。他还担任过北京梨园行业组织精忠庙的庙首、正乐育化会会长,故被誉为“伶界大王”。

1912年秋天谭鑫培第五次到上海,在新舞台出演,戏园在报上所刊广告,即尊之为“伶界大王”。当时在北京有“家国兴亡谁管得,满城争说叫天儿”,“无腔不学谭”的说法。梁启超也曾赠有“四海一人谭鑫培,声名廿载轰如雷”的诗句。

髦儿戏

清同治末、光绪初在上海出现女伶演唱京剧,俗称髦儿戏,髦者谓女性长发,引申为女伶。同治年间首批南来的京剧丑角李毛儿在上海创集女戏班,主要演堂会戏,剧目有《坐宫》、《探窑》、《游龙戏凤》等。时人称“京班髦儿戏”。光绪中期,上海及江浙一带髦儿戏甚为盛行,上海就有谢家班、林家班、朱家班、清桂班等许多髦儿戏班,天津、杭州也有京剧髦儿戏班。这些戏班不仅承应官绅富商宅第堂会,而且在上海徐园、张园等园林舞台公开献艺。光绪二十年(1894),上海出现了第一家京剧女班戏园美仙茶园,自此髦儿戏班有了固定的演出场所,女伶们正式登上城市戏园的舞台。

另见行话·髦儿戏。

杜祠落成庆典堂会

京剧盛会。1931年6月,上海“大亨”杜月笙为庆祝在浦东高桥建成杜氏祠堂举行的京剧大堂会。从9日至11日连唱三天。此次堂会实际上是南北京剧名角的大汇演,上海伶界联合会之机关报《梨园公报》为主办单位,由虞洽卿、袁履登、王晓籁三人任总管,周信芳、赵如泉、常春垣三人“合主剧事”。杜祠内外各设一个戏台。祠内戏台,台下设席二百余桌,每天下午起通宵演出。大轴戏分别为全部《龙凤呈祥》、《红鬃烈马》、《四五花洞》以及压轴戏《八大锤》,主要演员有梅兰芳、荀慧生、程砚秋、尚

小云、徐碧云、言菊朋、高庆奎、马连良、周信芳、李吉瑞、谭富英、杨小楼、金少山、姜妙香、萧长华、赵如泉、谭小培、龚云甫等。祠外戏台6月10日、11日由上海当地演员演出两天,戏码有三本《铁公鸡》、《四杰村》、《长坂坡》带《汉津口》、《狄青招亲》等,演员有小杨月楼、林树森、刘斌昆、陈鹤峰、赵君玉等。为此,《梨园公报》出版《庆祝杜祠落成特刊》,《申报》、《民国日报》也发表报道。人们认为这是上海京剧历史上最盛大的一次汇演。

推陈出新

文艺方针。1942年4月延安平剧院成立,同年10月10日延安平剧院在杨家岭新落成的中央大礼堂举行开学典礼。毛泽东为之题词:“推陈出新”。后来成为民族传统文学艺术继承发展的方针。

毛泽东给延安平剧院的信

京剧文献。1943年12月,延安中央党校俱乐部大众艺术研究社根据《水浒传》中林冲的故事编演了新编历史剧《逼上梁山》。毛泽东观看了此剧。1944年1月9日,毛泽东亲笔致信该剧编剧、导演杨绍萱、齐燕铭,信中说:“看了你们的戏,你们做了很好的工作,我向你们致谢,并请代向演员同志们致谢!历史是人民创造的,但在旧戏舞台上(在一切离开人民的旧文学旧艺术上)人民却成了渣滓,由老爷太太少爷小姐们统治着舞台,这种历史的颠倒,现在由你们再颠倒过来,恢复了历史的面目,从此旧剧开了新生面,所以值得庆祝。郭沫若在历史话剧方面做了很好的工作。你们这个开端将是旧剧革命的划时期的开端。我想到这一点就十分高兴,希望你们多编多

演,蔚成风气,推向全国去!”

1964年京剧现代戏观摩演出大会

京剧活动。由文化部主办的1964年京剧现代戏观摩演出大会于6月5日至7月31日在北京举行。参加观摩演出大会的有文化部直属单位和北京、上海、江苏、湖北、云南、河北、黑龙江、吉林、青海、陕西、内蒙古、新疆、河南、山东、宁夏、江西、广西、贵州等18个省、市(自治区)的29个剧团和全国各省市(自治区)与部队的30个观摩团,出席人员2400余人。演出京剧现代剧目35个,244场,观众人数20万人次。观摩演出分六轮进行,每轮在五个剧场同时演出。会演中涌现出《红灯记》、《芦荡火种》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《黛诺》等一批优秀京剧现代戏剧目。大会期间,毛泽东、周恩来、董必武等接见了全体演出人员和观摩人员。毛泽东观看了《智取威虎山》与《芦荡火种》的演出。周恩来、陆定一、周扬等作了报告或讲话。7月1日彭真作了报告,全文以《在京剧现代戏观摩演出大会上的讲话》为题发表于《红旗》杂志1964年第14期上。

纪念徽班进京200周年,振兴京剧观摩研讨大会

纪念活动。纪念徽班进京200周年,振兴京剧观摩研讨大会于1990年12月20日至1991年1月12日在北京举行。党和国家领导人江泽民、万里、乔石

等出席开幕式,李瑞环与李铁映剪彩。开幕式上张君秋、袁世海、马长礼、王树芳等京剧演员演出了《龙凤呈祥》。李瑞环在振兴京剧学术讨论会上作了长篇重要讲话,强调振兴京剧弘扬中华民族优秀文化,社会各界都要关心支持京剧事业。闭幕式上文化部副部长高占祥作了重要讲话。纪念观摩研讨大会包括三项内容:一、举办京剧优秀剧目荟萃演出。24天中共演出50台,156个剧目,166场,剧目包括京剧及与京剧有密切关系的徽剧、汉剧、秦腔、昆曲等剧目,主要有《赵氏孤儿》、《画龙点睛》、《徐九经升官记》、《白蛇传》、《盘丝洞》、《十五贯》以及现代戏《红灯记》等。来自台湾、香港、美国的京剧票友和演员如邓宛霞、孙元彬、孙元坡、王海波、顾铁华、贾丽妮等与大陆演员联袂献艺。二、举行京剧学术讨论会,来自全国各地的六十多位专家、学者,就京剧形成、发展的历史经验和艺术成就,以及振兴、繁荣京剧的途径进行广泛研讨,并对演出剧目进行认真评论。三、举办纪念徽班进京200周年振兴京剧艺术展览,展出文物、文献、图片、绘画、雕塑、服装、道具、脸谱和戏台模型等,系统地、形象地、生动地展现出从徽班进京演出到京剧孕育、形成、发展和建国后京剧发展新阶段的历程。纪念活动期间,出版部门还出版了《中国京剧史》、《京剧史照》等一批京剧图书。这次纪念活动由中华人民共和国文化部、北京市人民政府、中国戏剧家协会、中国戏曲学会联合举办。

行 话

笑场

行话。亦称喷场。指演员在演出中脱离剧情与人物而失笑,破坏了舞台艺术的严肃性与真实感。

喷场

见笑场。

误场

行话。指演员未能按时到达剧场扮戏,延误了上场。

圆场

行话。和误场相反。指演出时,演员过早地出现在舞台上。

怯场

行话。演员因为初次登台经验不足或对所演之戏生疏等缘故,临场心慌而失去控制力,使演出效果受到影响。

晕场

行话。演员由于对戏不熟练或精神过于紧张等原因,造成表演慌乱,出现忘词、唱错、失手等舞台事故。

冷场

行话。指演员由于忘词、误场等原因,造成舞台演出的突然停止。是舞台

演出最忌讳的现象之一。演出中,不管发生什么事情,都不应中断。

救场

行话。指对演出中突然出现的失误,同台的有关人员要及时采取相应措施,予以补救,使演出能继续进行。

翻场

行话。演出时,演员认为同场演员或乐队有所失误,引起不满,当场给对方予以斥责谩骂,使演出中断。

把场

行话。演员演某一剧目因经验不足等原因,由师长在侧幕照应把关,以稳情绪。有时演出特注明由某某名人“把场”,既抬高演戏演员的身价,又借此招徕观众。

饮场

行话。京剧戏班的旧俗。旧时京剧演员在台上演出中间,常由检场人员上台递送茶水,让演员当场饮用润喉。50年代提出净化舞台,此俗遂除。

捧角

行话。亦称捧场。指通过包购戏票、哄堂喝彩、撰文揄扬等手段,造成声

势,以达到抬高某演员或剧团身价地位的目的。

捧场

见捧角。

明场

行话。相对暗场而言。凡演员在台上表演的情节,都称明场。

暗场

行话。相对明场而言。某些剧目中的部分情节不在台上表演,而放在幕后进行。或通过人物的台词加以说明,或运用音响效果表明。例如《打渔杀家》中萧恩公堂受刑一节,即是作暗场处理的,通过幕后差役数打板子的声音来交代。

谢场

行话。亦称送客或金榜谢场。京剧戏班的旧俗。演出结束,由小生(穿大红官衣,戴驸马套翅)和旦角(穿霞帔戴凤冠)各一人至台前向观众行礼感谢。有时走下舞台,送观众到剧场门口。

听场

行话。后台候场的演员注意力集中于舞台上的演出,以便自己能准时出场。

候场

行话。指演员将上场之前,守候在出场处幕后,作好准备。

垫场

行话。指在场与场之间临时垫场子,为后一场的演员赢得时间。是救场的一种形式。

愣场

行话。指演员对舞台上突然出现的差错,缺乏思想准备,不能随机应变,造成演出中断。

赶场

行话。有两种情况。一指在短暂的时间内,完成角色的改装或换服装等事宜,保证准时上场。如《铁弓缘》中陈秀英女扮男装成王富刚的形象;《四进士》中,光棍、看堂、师爷三角由一人兼饰,也需赶场,又称作一赶三。二指同一演员在相近的时间内,在不同的地点演出。常常是算准了时间,一场演出结束后,再赶往下一个场子。

满宫满调

行话。演员演唱时音高到位,声音饱满,气力充沛。

走板

行话。亦称丢板。演员行腔时,节奏不稳,或快或慢,与乐队奏出的板眼脱节。

丢板

见走板。

夯儿

行话。亦称吭儿。是京剧演员对嗓子的习称。

吭儿

见夯儿。

左噪

行话。京剧界通常指高而窄的噪音。此种嗓子能高不能低,遇到小腔转弯处,往往唱不好。

三条腿

行话。京剧唱词分上下句,词句成双,其押韵为上仄下平。但也有例外,只有上句,而略去下句,以锣鼓(扫头)代之。这种处理亦称扫一句。

扫一句

见三条腿。

留腿儿

行话。亦称甩上句。指一个唱段唱到最后一句时,暂时留下不唱,接着进行表演,然后再由这个角色或其他角色接唱留下的一句。留腿儿后接唱的最后一句称缝腿儿或缝上。

甩上句

见留腿儿。

合弦

行话。亦称巴弦。指演员的演唱与胡琴的伴奏如胶似漆地粘合在一处,无丝毫相违相离的纰漏。主要赞誉演员演唱功力深厚。

巴弦

见合弦。

合槽

行话。指台上表演时演员之间和演员与乐队之间的配合默契。演出中彼此影响、吸引,逐渐达到尽善尽美的境界。

帽儿戏

行话。亦称开锣戏。指演出时的第一出戏。旧时,帽儿戏多是像《天官赐福》、《百寿图》之类情节较为简单的戏。1949年前后,帽儿戏的剧目逐渐有所变化,多是些火炽精彩的小武戏和能活跃

观众情绪的风趣剧目。

开锣戏

见帽儿戏。

轴子

行话。指一场折子戏演出中作为轴心的主要剧目。旧时京剧戏班排戏“打本子”,将台词用毛笔写在长条纸上,卷起来似一轴画卷。戏大纸长,卷起的纸卷就粗;戏小纸短,卷起的纸卷则细,便有大轴、中轴、小轴等说。

送客戏

行话。亦称大轴。旧时一场戏往往要演出五六个小时左右,时间过长,观众不等终场即离座。因此戏班常把剧目的重点放在压轴戏上,最后一出则安排演些技术性强的中小型武打戏或趣味性浓的玩笑戏,让观众在这无足轻重的演出中逐渐散去,故称。

大轴

见送客戏。

压轴

行话。指一场折子戏演出的倒数第二个剧目。由于紧压大轴而得名。演压轴戏的一般都是戏班挂头牌的主要演员。参见轴子条。

武轴子

行话。一场折子戏演出中,小轴、中轴、大轴一般演武戏,因而称作武轴子。参见轴子条。

中轴

行话。指一场折子戏演出的中间出演的一个剧目;再前面叫做早轴子或小

轴子。一般来说,演中轴子、早轴子戏的,基本是戏班的二三路演员。参见轴子条。

早轴子

见中轴。

小轴子

见中轴。

大戏

行话。①指整本的、大型的、或较大型的戏。相对小戏而言。此外,还指那些历史较为悠久,在一定的历史时期,演出普遍。②指流传广泛的剧种,如京剧、昆曲、秦腔等。

小戏

行话。指小型的、单出的折子戏。相对大戏而言。演出时间一般都在半小时左右,也有二十来分钟的。

折子戏

行话。指整本戏中相对完整的一折戏。如《白蛇传》中的《盗草》、《断桥》都是。折子戏往往是整本戏中精彩的一折,具有一定的艺术特色。演出时常将几出折子戏组成一台戏。

对儿戏

行话。指两个演员在一出戏中扮演分量不相上下的两个人物。如《坐宫》中的杨四郎和铁镜公主,是老生和青衣的对儿戏,《赤桑镇》则是花脸和老旦的对儿戏。

重头戏

行话。指在唱、念、做、打等方面见功夫的剧目。如《望江亭》是青衣唱功重

头戏,《铁笼山》是靠把武生的重头戏。

群戏

行话。指一个剧目中,有四五个以上表演分量不相上下的行当角色,显现出整体的实力。有时亦称作风火戏。如《群英会》、《龙凤呈祥》、《四郎探母》等。

风火戏

见群戏。

垫戏

行话。指在原有的演出剧目外,由于误场、等人或演出时间不足等原因而临时增加的剧目。多为人少、戏短、化妆简便的剧目。

连台本戏

行话。指连日接演的整本大戏。少者几本连演数天,多者几十本连演数月甚至几年。一般来说,它剧情连贯,通俗易懂,文武兼有,且使用机关布景受到观众欢迎。但有些剧情内容也夹杂不少低级庸俗的糟粕。

唱工戏

行话。指以演唱为主的剧目,往往可以充分发挥演员的演唱技巧。如《文昭关》、《锁麟囊》、《二进宫》等。

做功戏

行话。指以念白、表演和舞蹈动作等为主要手段,来刻画人物、展示情节和主题的剧目。其中也有唱,但占的比例不大。如《拾玉镯》、《红娘》等。

古装戏

行话。原意指梅兰芳独创的一些剧目,如《天女散花》、《洛神》等。因剧中主

要人物梳古装头,穿改良的古代仕女服装而得名。现泛指一切穿着古代服装的故事剧目。

时装戏

行话。指辛亥革命前后京剧演出的以现实生活为主要内容的故事剧目。相对“古装戏”而言。因穿着时装而得名。亦泛指不穿古装、清装的戏剧。

打炮戏

行话。也作打泡戏。指京剧演员新到一个演出点,最初三天所演的最擅长的剧目。

打泡戏

见打炮戏。

堂会戏

行话。指个人出资,邀集演员于年节或喜寿日在私宅内或假饭庄、会馆、戏园为自家作专场演出。演出的收入,往往数倍于平日的业务演出。

义务戏

行话。指不取报酬的演出。旧时京剧界为帮助贫苦的演员或参加赈济灾荒、慈善事业募捐等社会公益活动,联合各戏班的名角,举行盛大演出。演出收入,除必要的开支外,悉数交梨园公会或有关机构。

搭桌戏

行话。指若干演员为救助某一同业而举行的演出。收入全部赠与该人。

过场戏

行话。指为交代剧情而安排在重点场子之间的零碎场子。一般角色较少,

剧情简单,为重点场子作为铺垫。

幕间戏

行话。亦称幕外戏。指为交代剧情而安排在正场子之间的戏。一般在二道幕前进行,故名。与过场戏有相似处,参见过场戏条。

幕外戏

见幕间戏。

灯彩戏

行话。指京剧戏班中用灯彩、砌末等号召观众的某些剧目。如《斗牛宫》等。

说戏

行话。京剧戏班的教戏、学戏,大都是教师口传心授,解说剧情,带领唱念,并作示范表演。

过戏

行话。指正式排练以前,演员之间就戏的关节之处,先行对一下。

下地儿

行话。指排演新戏,在经过各种案头准备后,开始进行“唱、念、做、打”全面地排练。

排戏

行话。指响排以前,全体演员参加的正式排练。

响排

行话。亦称两合成。由乐队参加的排练,不穿服装,不化装。因是演员、乐队两家合排。

两合成

见响排。

抠戏

行话。指导演在排戏过程中,逐场逐段进行细排加工,以加深演员对人物的理解,提高表演效果。

三合成

行话。指彩排以前,由演员(穿服装不化装)、乐队、舞美一起参加的排练。

彩排

行话。指正式演出前的最后总排练。演、音、舞等演出人员全部到位,一切按照正式演出的要求进行。

回戏

行话。指剧团或剧场由于发生特殊情况而无法开锣演出,在剧场门口出牌告示观众。

对台戏

行话。亦称打对台。指水平不相上下的两个剧团,在同一时期,相近的地点,演出相同或相近的剧目,一争高低。

打对台

见对台戏。

对戏

行话。京剧传统剧目,程式性强,套路严格,所以演出前一般无需排练,演员之间只要互相沟通一下即可,称为对戏。如戏词或表演有冲突,必须迁就主角。主角负有对配角指导和帮助的义务。

蹲底戏

行话。指结尾有足够的戏剧矛盾,

并能满足观众的审美需求的剧目。

封箱

行话。京剧戏班的旧俗。指戏班年终休息。每年农历十二月中旬以后,例行封箱典礼,将各种演出用具整理归箱,贴上“封箱大吉”的封条,至来年“开台”以前,不得再开箱。

封箱戏

行话。旧时京剧戏班习俗。每年农历岁末,戏班都要封箱休息。封箱前的最后一场戏称封箱戏。由演员们各演拿手戏一出,最后一出则反串合演。除本班演员外,还邀请外班演员参加。剧目多选择风趣、火爆的。

会戏

行话。指由各京剧戏班的名角集中在一起,为庆贺盛大节日或喜事而举行的专场演出。名角云集,各显身手,演出必然精彩。

偷戏

行话。指瞒着别人,在私底下学戏的行为。

抢戏

行话。亦称搅戏。指演员在台上演出时,不顾剧情,不顾人物,一味地卖弄、突出自己。既搅了别人的戏,又破坏了整个舞台气氛。

搅戏

见抢戏。

掐戏

行话。指演出时,因演出时间过长,临时把戏整段地略去不演。

应节戏

行话。指逢时过节,剧团特意演出与节令相适应的剧目作为庆祝。如端午节演《白蛇传》、七夕演《牛郎织女》、中秋节演《嫦娥奔月》等。

累功戏

行话。指唱念做打有一定难度的剧目。演出这一类剧目是很累的,没有一定的功力不行,如《昭君出塞》、《艳阳楼》等戏。与之相对而言的,则称歇功戏。

歇功戏

见累功戏。

髦儿戏

行话。指全部由女演员演出的戏。女演员旧时称坤角,所以也叫坤角戏。

另见源流·髦儿戏条。

坤角戏

见髦儿戏。

戏料

行话。①指演员的扮相、嗓音、气质等天赋艺术条件;②指剧本的戏剧性。

戏肩膀

行话。指演员在台上演出时,对鼓师或同台演员的交代、暗示,使鼓师或同台演员了解自己的意图,做到配合默契。

戏包袱

行话。亦称戏篓子。指戏曲知识丰富,肚子里会戏很多的戏曲艺人。一般说来都是年岁较大的老艺人。

戏篓子

见戏包袱。

听蹭

行话。亦称蹭戏。指不购买戏票,设法混入剧场看戏。

蹭戏

见听蹭。

角儿

行话。京剧界对优秀演员的习称。有时称为好角儿、名角儿。对扮相出众,气度不凡的演员,则称之为有“角儿相”。

傍角儿

行话。指旧时京剧戏班中一般演员、乐队及舞美人员与主要演员的依存关系。过去主要演员演出,大都自带配角和跟包,这些人依傍名角而生活,故称。俗称抓龙尾巴。

拴角儿

行话。指把多位著名演员集合在一起同台演出。所演出的剧目多为角色多、行当全的《龙凤呈祥》、《群英会》、《华容道》等。

挖角儿

行话。指通过高报酬等手段,将别的剧团中有著名的、能独挡一面的演员,挖到自己剧团来的行为。

跨刀

行话。即二牌演员。是京剧戏班中的次主角,含有随从协助主角之意。

台柱子

行话。亦称挑班。指戏班或院团中挑大梁的主要演员。具有较高的声望和一定的号召力,在戏班或院团中能起到支撑作用,是戏班或院团的核心人物。

挑大梁

见台柱子。

挑班

见台柱子。

四梁四柱

行话。指戏班或院团中除台柱子外的各个行当的骨干演员。通常在戏中扮演主要配角,辅助主角,在演出中起着重要的作用,如同房屋之梁柱。

挑帘红

行话。帘指旧式舞台的台帘,红作出名解。指演员从开始登台演出,就受到观众欢迎,享有盛誉。

碰头彩

行话。亦称碰头好。演员一出场,观众即报以热烈的喝彩声,称之为碰头彩。碰头彩的演员大都知名度较高。

碰头好

见碰头彩。

压堂

行话。指演员的演技精湛,台风漂亮,一出场便抓住了观众。

一功范儿

行话。亦称一功份儿。指演员的舞蹈身段连贯协调地进行,给人以和谐一致的美感。

一功份儿

见一功范儿。

范儿

行话。亦称份儿。指京剧唱念做打的技巧要领、窍门,或是方法。例如一个

演员没有很好地完成某项技巧动作,或是没有唱好,可以说他范儿不对,或是没有掌握好范儿。做某项技巧动作及演唱前的准备状态,叫做“起范儿”。如果对要领掌握不牢固,临场犹豫,造成差错,叫做“恍范儿”。

份儿

见范儿。

起范儿

见范儿。

恍范儿

见范儿。

一顺边

行话。①指京剧唱词、念白中,几个仄声字或几个平声字相连,由于声调一致,造成缺乏顿挫和起伏感,既难念(唱)又难听。②指身段动作在一个方向上重复出现。

一道汤

行话。①演员的表演千人一面,缺乏个性,没有特色,没有味道,互相雷同,犹如用一种汤料烹制不同菜肴,原料不同,味道一样,故称。②指没有高低起伏变化的唱腔。

一棵菜

行话。指演员、音乐、舞美全体人员,不分主次,严密配合地演好一台戏。强调戏曲演出是一个完整的艺术整体,需要这种精神。

寸劲儿

行话。演员在做某项身段动作结束时,尤其是亮相前的一刹那,使用的--种

关键性的劲头。可使动作完成得更为醒目,结束在一个闪光点上。只有造诣较高的演员才能很好地掌握和恰如其分地运用这种劲头。

劲头

行话。①指演员舞蹈动作幅度大小、力度强弱的运用。通常用于身段表演。②也指演员演唱中的“心劲”、“口劲”和行腔中某一重音的渲染相结合。

尺寸

行话。指京剧表演上唱念做打的节奏速度。准确地把握节奏速度,是正确表现人物的关键。如何恰到好处地把握尺寸,首先要求演员理解和体验人物的思想感情,在这个基础上,艺术功力则是尺寸具体处理的技术保证,二者缺一不可。

关子

行话。①指表演技巧的窍门。②指情节与情节之间衔接的扣子。

俏头

行话。优秀的京剧演员在演唱或表演时,在关键处善于作一些特殊处理,如改变节奏,或是加一个细节动作,这种细微的处理,往往能使演唱增色,使人物的性格和神情格外生动,收到很好的剧场效果。

节骨眼

行话。①关键之意。指表演上的关键部分,如某个唱段,某句念白,或某组身段动作等等,如果能将这此关键部分处理好,便可起到画龙点睛的作用,使整个表演顿放光彩。②指身段技巧动作的诀窍,只有掌握这个诀窍,才能使动作完成得干净、漂亮。③指情节发展的紧要

关头,如矛盾的转折点。

火候

行话。即艺术功力,是演员艺术上成熟的程度。包括两个方面,除唱念做打的表演技巧外,还有演员的阅历和修养。有的演员受到阅历和修养的限制,与角色的身份、气质存在差距,不能很好地理解体验角色,即称为火候未到。俞振飞在年轻时不肯露演《太白醉写》,就是出于对火候的考虑。当表演达到真实可信,个性鲜明,生动感人时,才可说火候已到,叫做炉火纯青。

讨俏

行话。指无须花费很大的气力,就能讨好,收到事半功倍的效果。有些角色虽然戏不多,却因为戏剧性强,戏料足,演员只要凭借不多的技巧或唱念,便会得到观众的欢迎。

官中

行话。公共的意思。旧时京剧戏班中,主要演员的服装、琴师都是专用的。而一般演员的服装和道具都是公用的,叫做官中行头。为除主要演员外的所有演员伴奏的琴师和鼓师叫做官中场面。适用于不同剧目、角色、行当的唱腔、演技叫做官中活。

通大路

行话。亦称大路活。指演员们按照一般基本套路来演出。

大路活

见通大路。

绝活

行话。通常指属于独家所创、人皆

不能的各种技巧,也有专指难度较大的武功技巧。

两门抱

行话。演员能扮演两种不同行当的角色或某一出戏中的角色可由两个不同行当的演员来演,均可称。

盖口

行话。人物对唱或对念时,彼此衔接处称为盖口。有死盖口与“活盖口”的区别。前者指固定化的对口戏词,不能任意变动;后者指戏词不固定,一方临场发挥,另一方要有相应的对答。对口紧凑严密,叫作“盖口严”,否则就是“盖口不严”。

子午相

行话。指演员在舞台上坐、立姿势的形体角度。要向左或右微侧,忌正身平面直向观众。既要挺拔,又不能傻气。

边式

行话。①指演员身段利落、干脆、漂亮。②指演员化妆、穿戴清晰、干净、合适。

漂帅脆

行话。是对武戏演员表演给予赞扬的三个概念。漂是指身手矫捷,举重若轻,动作富流动感;帅是指身段利落,仪态俊逸;脆是指动作节奏感强,重点身段的处理显得格外干脆明快。此外,帅有时也引伸为对演员台风雅致潇洒,表演华美精巧的称赞。

稳准狠

行话。稳是指武打不论多么复杂,速度多么快,都能严整有序,招式稳健;

准是指每一个武打动作都要按照应有的位置准确地表现;狠是指在稳和准的基础上,达到一定的力度,使武打真实可信。稳准狠是武打动作的基本要求,三者缺一不可。

两下锅

行话。亦称梆子、皮簧(黄)两下锅。指梆子和皮簧(黄)两个剧种同台演出,而剧目、表演均各自保持原状,不相混合。也有在同一剧目里用两下锅的演法,半出皮簧(黄),半出梆子。

铆上

行话。也作卯上。指演员表演时无保留地尽情发挥个人能力。对于有不同演法的段落,有意选择难度大的进行表演也是铆上的表现。对表演中松劲、懈怠,不肯使劲的表现,则称之为泡汤。

泡汤

见铆上。

警内行与警外行

行话。警内行是指表演受到内行观众称赞;警外行是指表演受到外行观众的称赞。外行与内行观众的审美眼光和需要有所不同,但真正优秀的演出会受到内外行一致的欢迎。警内行亦称为打内;警外行亦称为打外。

打内与打外

见警内行与警外行。

一打一散

行话。指那些结尾缺乏独特性的剧目,矛盾冲突往往靠开打来解决。武打开始,即意味着全剧的结束。

六场

行话。指京剧乐队,主要由胡琴、月琴、三弦、单皮鼓、大锣、小锣6件伴奏乐器组成。胡琴、月琴、三弦又称作“文三场”;单皮鼓、大锣、小锣又称作“武三场”。对六种主要伴奏乐器都能掌握运用的人称作六场通透。有时也指那些兼擅表演和音乐的多面手。

文三场

见六场。

武三场

见六场。

六场通透

见六场。

水词

行话。指在不同剧目中经常出现的一些通用唱词或念白,如“怒从心头起,恶向胆边生”;“冷水浇头怀抱冰”;“看奸贼把我怎样开销”,等等。水词缺乏个性,淡而无味,在新编剧目中应尽量避免。

不够一卖

行话。指艺术上分量不足,难以满足观众欣赏上的需求。

打卦

行话。原指占卜卦象算命,借以讽刺某些演员借名演员的招牌混饭吃,并无真实本领。他们学习流派,只追求形似,而真正的神韵却不能掌握。

皮儿厚

行话。①指戏的情节进展缓慢,精彩的表演段落很晚才出现,好像肉馅被

厚厚的皮包裹着一样,②指一些剧情过于复杂纷繁,人物关系不清,观众难于理解的戏。

没谱

行话。“谱”作规范或规格解。指演员的演出不按规范,随意胡来。

么鹅儿

行话。专指成事不足,败事有余的人。

象牙饭桶

行话。光有较好的外形条件,而没有内在艺术修养的演员称之为象牙饭桶。类似俗语中的“绣花枕头一包草”。

柴头

行话。指无用之材。京剧界常把艺术上不开窍的演员称作柴头。参见棒槌。

棒槌

行话。原指一种实心的木棒,借以讽刺表演艺术拙劣的人。参见柴头。

羊毛

行话。京剧界对外行的称呼,带有讽刺不懂京剧之意。

金钟罩

行话。金钟罩原指一种刀枪不入的武功。现用来讽刺只能唱唱念念,不能动刀拿枪演武戏的演员。

死脸子

行话。亦称整脸子。指演员面部表情呆板,缺乏生气。一个死字,揭示出这种艺病的严重性;不会演戏。

整脸子

见死脸子。

吃栗子

行话。亦称吃螺蛳、奔瓜。因心情紧张或台词不熟,演员在表演中将台词念错,或念得结结巴巴,都可称。

吃螺蛳

见吃栗子。

奔瓜

见吃栗子。

吃素

行话。指演出时,观众反应冷淡,缺乏应有的剧场气氛,舞台上下没有情绪交流,演员得不到台下观众的呼应,演出情绪受到影响。

科介

行话。“科”、“介”义同。原指表演动作,后用作剧本中对动作、表情和效果等的舞台提示。北杂剧多用科,南戏、传奇多用介。近代戏曲有时仍沿用。

科诨

行话。亦称插科打诨。指可使观众发笑的言语和表演动作。清李渔在《闲情偶寄·词曲部·论科诨》中认为,科诨应戒淫褻、忌俗恶,要运用得自然。

插科打诨

见科诨。

马前

行话。意为要求舞台上演出的演员,通过减少唱念、压缩身段动作和加快节奏的办法,使演出提早结束。催场时

也常用此语。与马前相对的行话是马后,要求正相反,以达到延长演出时间的目的。

马后

行话。台上演员使演出时间延长。参见马前。

马词

行话。也作码词、抹词。指演员在演出过程中,无故减少唱念的台词。一般来说,是一种演出态度不认真,不顾演出完整性的表现。

码词

见马词。

抹词

见马词。

捋叶子

行话。指学习别人表演上的长处,拿来为我所用的做法。当然,对那种不加任何变化,直接盗用的抄袭行为,则要加以反对。

耍菜

行话。亦作耍彩。原指演员演出时不顾剧情,无谓的摆谱,任意自我表现的行为。后主要指表演时,演员以卖弄技巧来讨得观众的喝彩。

耍彩

见耍菜。

奔

行话。指演员为获得观众的掌声而卖力表演。如果得到预期的效果,赢得观众的喝彩,可以说“奔了两个好”,“或

“奔了三个好”。

噱头

行话。噱，为吴地方言，发笑的意思。噱头指演员为营造剧场气氛，活跃观众而临场发挥的即兴表演，运用恰当，能收到很好的效果。运用不当，或脱离剧情和人物哗众取宠，就只能使观众感到厌烦。

傻眼

行话。演出中，演员以不健康的笑料迎合一部分观众的需要，制造剧场气氛。

洒狗血

行话。脱离戏的规定情景，不顾人物形象，以过火的表演，故意把“戏”强化、渲染，来迎合一部分观众的欣赏趣味，这种表演称之为“洒狗血”。相传，如以狗血洒于变成人形的妖物身上，便可使之现出原形。借“洒狗血”的说法，讽喻演员对艺术不负责任的心态“现原形”。

懈场

行话。演员在表演时，由于思想不集中或精神懈怠，造成游离于剧情之外的表现。

闹鬼

行话。亦称鬼打墙。演员在演出某个戏时曾出现失误，或念错，或唱错，以后每演这个戏，因为心理紧张，便不可遏止地在同一个地方又犯同样的错误。

鬼打墙

见闹鬼。

拿贼

行话。演出中，演员或因为戏词不熟，或因为嗓音不佳等原因，临场出现一种手足无措、极不顺畅的紧张状态。

啃台栏杆

行话。指用力不是地方之意。是对演员过分卖力，以至形成喧宾夺主，破坏整体效果的讽刺之词。

跷辙

行话。辙，作韵解。京剧唱词每句的末一个字要求押韵，单数句为仄声，双数句为平声。如果双数句未押韵，就称为“跷辙”。

喝了

行话。甲演员的表演受到观众欢迎的程度超过了同场表演的乙演员，就叫作乙被甲“喝了”。如演《搜孤救孤》，观众欢迎扮演公孙杵臼的演员而不欢迎扮演程婴的演员，就叫作主演被配演喝了。

错骨不离骨

行话。是演唱中灵活处理节奏的一种特殊的演唱方法。为表达角色的情感，有意把唱段中的某些词句放慢，给人一种跟不上板的感觉，而实际上并没有脱离原有节拍的轨道。是对节奏常规的一种突破。常在 $\frac{1}{4}$ 节拍的[快板]中使用，其他板式也可使用。

藏私

行话。指有的演员比较保守，艺术上留一手，不肯无私地教授给别人。

台上见

行话。①两个演员初次合演，一方

提出对戏,另一方觉得此乃熟戏,不会有多大出入,往往用“没什么,台上见”来回答。②一方对另一方不服气,欲思台上一见高低,也常说“有什么,咱们台上见”。

拿翘

行话。指演员故意推诿正常的演出,以满足个人的非分要求。

蹲活

行话。亦称临场推诿、临场告假。指演员、伴奏或舞美人员,已经接受了被派的演出任务,但临场却故意不到(叫做“蹲活”),或突然以不能胜任等各种理由为借口进行推诿。是一种没有戏德的不良行为。

临场推诿

见蹲活。

临场告假

见蹲活。

砍活

行话。指参加演出的人员,临场不履行其职责的行为,是一种没有戏德的不良表现。

扒豁子

行话。亦称扒豁口。指同台演出的演员中,有人偶然失误(如忘词、唱错等),其他人非但不为之掩饰,反而故意扬人之错,使其更加暴露、难堪。是一种没有戏德的不良行为。

扒豁口

见扒豁子。

放水

行话。指演员在演出中,不根据准词唱念,而是脱离剧情的随意即兴发挥或删减。

栽了

行话。栽作跌解。指演员演出失败。京剧演员常说:“这出戏我要唱不过他,我算‘栽了’”。

钻锅

行话。指演出时,演员为扮演自己所不会的角色而临时学习。有两种情况:一种是有的演员临时有故不能登台,其他演员虽未演过这出戏,但为保证演出顺利进行,赶紧现学现演,表现出救场如救火的良好戏德。另一种情况是过去的演员被班主指派了自己所不会的角色,只得采取钻锅的办法,这种情况如在同一演员身上发生多次,说明他会戏太少。

钻黑锅

行话。指对从未演过或很少演出的冷门戏,进行现学现演。此事比钻锅更难,非传统戏经验十分丰富者,不能胜任。

黑场子

行话。排戏时,演员虽然熟悉剧情和戏词,但因为没观看过实际的演出,心中缺少可以当作表演范本的依据而难以行动。参见钻黑锅条。

砸锅

行话。指演出中出现的失误,影响了整个舞台气氛。演员有时对自己的表演不满,也常说“我演‘砸’了”。

拉了

行话。指演员在台上演唱时,行腔至某处,忽然瘖哑不成声。

拉矢

行话。指演员的表演声嘶力竭,力不从心。

倒彩

行话。指演员演出时,出现念错、唱错,或武打失手等事故,观众以喝彩或怪声叫喊表示不满。

起堂

行话。指由于演员演技太差或剧本质量不高等其他原因,使观众不等演出结束便纷纷起身离座的现象。观众大量离座,使演出无法继续进行的称为开闸。观众未等剧终而三三两两陆续离座的,则称为抽签。

抽签

见起堂。

跟包

行话。指旧时京剧戏班的主要演员自备的演出人员,如琴师、鼓师、化妆、服装等,由主要演员支付工资。

分包

行话。指一个剧团分两处以上同时演出。

赶包

行话。指剧团或演员同一时间在一处演完马上赶赴另一处演出。

底包

行话。亦称班底。指旧时京剧戏班

的基层人员,包括龙套、武行、宫女丫环、旗锣伞报等群众演员,以及官中琴师、鼓师等后台工作人员。

班底

见底包。

底围子

行话。指旧时京剧戏班的群众演员。

打软包

行话。指剧团应邀演出,如无扎靠、穿襟之类的大戏,应用的服装、道具很简单,不需搬运衣箱,只要打几个软包裹即可。

内场椅

行话。京剧舞台专用术语。演出中设在桌子后面的坐椅,称为内场椅。放在桌子前面的坐椅,称为外场椅。

外场椅

见内场椅。

搨

行话。意为颠落。演出后把盔帽、头面卸掉,称为搨或是搨头。在舞台演出中不小心掉落盔帽,这样的搨头,则是演出事故。一般说来,盔帽与水纱网子一起掉落的,是演员的责任,如仅掉落盔帽,那是后台舞美人员的责任。

搨头

见搨。

露

行话。①指屡得观众喝彩的精彩节目演出。②指一般登台演出。

斗

行话。指演员的表演呆板,缺乏灵气。老斗是对外行的称呼。小老斗是讽刺那些登台不久,舞台经验不足的演员。

老斗

见斗。

小老斗

见斗。

阴

行话。亦称阴人、阴人开搅。演出时,采用现场加词、改辙、变换动作等方式,使同场演员措手不及,或琴师有意定高调门,造成演员勉为其难的尴尬局面,就叫做阴。是一种缺乏戏德的表现。

阴人

见阴。

阴人开搅

见阴。

碰

行话。亦称撞。指演出中演员与演员、演员与乐队或演员与舞美之间的配合,发生的不应有的差错和碰撞。

撞

见碰。

啃

行话。表演卖力之意。两个演员在舞台上都非常卖力,相互刺激,使演出分外精彩,称为“对啃”。

对啃

见啃。

粉

行话。粉是贬义词,指色情、黄色。宣扬色情的戏称作粉戏,对人物情欲心理过于直露的表演称为演得太粉。

刨

行话。刨,意同挖。抢先上演其他演员要演的同一出戏,称为刨戏。在同一场演出中,先后出现雷同的场子,称为刨场子。在同一场演出中,先后出现雷同的扮相,称为刨扮相。刨为京剧界所忌讳,有的属于戏德不好,有的则是安排不妥,都要避免。

刨戏

见刨。

逮

行话。演员有时在台上临场发挥,唱腔或身段有所改变,如果琴师和打击乐能随机应变,不露破绽地与其配合,就叫逮住了。配合得不好,就叫没逮住。

僵

行话。泛指演员的表演和形体舞蹈生硬、机械,不协调、不随和,缺乏神韵。

熏

行话。指演员进行正规训练的同时,还须在一个艺术氛围浓郁的环境中接受熏染陶冶。长期的耳濡目染,才能养成举一反三的能力和取得艺术创造的自由。

火

行话。指演员为追求剧场效果,不顾人物性格,使艺术分寸被夸大而走样的表演。与“温”相对而言,火是过头,温是不足。

温

行话。演员表演松散、气氛不适度，达不到剧场效果，与“火”相对而言。参见火。

生丑言出

行话。旧时京剧戏班的习俗。凡演员之间在舞台表演上发生分歧、争执，则由生行和丑行中的两人或数人评判解决。因生行沉稳，丑行滑稽，容易消除紧张气氛，有利于解决纠纷。

出牙笏

行话。旧时京剧戏班中发布通知、布告的方法。由总管事人将事由写于牙笏上，竖在后台帐桌前，全体人员必须照办执行，否则将作为违反班规论处。

雨盖

行话。旧时京剧戏班中雨伞的代用名。京剧戏班忌讳“散”。“伞”与“散”谐音，故凡遇伞字，均以雨盖二字代之。

打黄梁子

行话。旧时京剧戏班中作梦的代用名。京剧戏班禁忌“梦”字。因在班中人看来，演戏及看戏，皆如作梦，不能言破。凡遇作梦二字，均以打黄梁子替之。

破台

行话。旧时京剧戏班中的习俗。新建的戏台演出之前，或旧戏台屡出事故后，为求吉祛邪，须跳神跳鬼一番，尔后杀鸡滴血，再以彩绸裹蔽鸡首，连同破符钉于台中间，最后燃放鞭炮，方算破台完毕。破台一般是在午夜。

开台

行话。旧时京剧戏班习俗。每年岁

末各戏班封箱休息，待来年春节后再恢复演出。首场演出前要举行隆重典礼，郑重启封开箱，换贴“开锣大吉”、“新喜大发”等吉庆语。开锣前先跳灵官，再跳加官。飞戏则演《龙凤呈祥》、《鸿鸾禧》之类的吉祥戏。参见封箱。

打通

行话。亦称打闹台。旧时京剧戏班的演出习俗。正戏开演之前，先用锣鼓和唢呐演奏，借以招徕观众。亦有称之为吹通、吹台的。

打闹台

见打通。

搭班

行话。旧时无固定戏班的演员参加某班演出，称为搭班。搭班不易，让戏班留用更不易，故有“搭班如投胎”之说。

跳班

行话。旧时戏班中的固定演员，未经本班主管同意，擅自进入他班演出，称为跳班。事前提出不下的，则称为辞班。

辞班

见跳班。

红票

行话。指戏班营业不振，或建班伊始，或新角新戏初演，常由戏班或演员本人等自行推销的戏票，习称撒红票。相同于现在的招待票。

撒红票

见红票。

票友

行话。指非职业性的京剧演员和乐师。相传清初八旗子弟凭清廷所发“龙票”，赴各地演唱子弟书，为清王朝作宣传，不取报酬。后来就把不取报酬的业余演员称为票友。票友的同仁组织称票房。票友演出称票戏。票友转为职业演员称下海。

票房

行话。①戏曲爱好者的业余组织。
②剧场售票处。

票戏

见票友。

下海

见票友。

黑杆

行话。指旧时票友登台演出、暗中所收的报酬。

客串

行话。指非京剧界的人员参加京剧演出。完全不取报酬的，称为清客串。儿童参加串演的，称为小客串。此外，非本剧团演员临时参加演出，称为

外串。

清客串

见客串。

外串

见客串。

下串

行话。指给武戏主要演员做武打对手的演员。

零碎

行话。亦称扫边。指京剧传统剧目中极不起眼的角色。有一定台词，有固定名姓，但往往不被观众所知。

扫边

见零碎。

野狐禅

行话。原意为佛教内对一些非真正坐禅办道而妄称开悟者的称呼。这里引申作外道、异端之义。京剧界常把没有正规的戏路，不讲究“四功五法”，不按规范而随兴发挥的演出称之为野狐禅。如果把艺术上的探索、革新也称作野狐禅，则是保守了。

行 当

江湖十二脚色

清代昆山腔脚色行当体制。据清代乾隆时期李斗的《扬州画舫录》记载：“梨园以副末开场，为领班。副末以下，老生、正生、老外、大面、二面、三面七人，谓之男脚色；老旦、正旦、小旦、贴旦四人，谓之女脚色；打诨一人，谓之杂。此江湖十二脚色。”昆山腔的行当体制比较科学和严密，标志着戏曲表演艺术的成熟，为后世戏曲行当的发展奠定了基础。京剧的行当体制即受到昆山腔的很大影响，角色分行有许多一脉相承之处，如正生相当于小生，小旦相当于闺门旦，贴旦近似花旦，大面相当于净，又有红面、黑面和白面之分，二面相当于副净，三面相当于丑。

脚色行当

中国戏曲的表演体制。或作角色行当，通称“行当”，简称“行”。在戏曲中，将剧中人物按不同性别、年龄、身份、性格划分成不同的类型，即行当，如生行、旦行、净行、丑行等。各行当从化妆、服装，直到表演程式均不同，具有一定的规范，因此在京剧界有“隔行如隔山”之说。行当的划分也是戏曲程式化特点在角色分行上的体现。京剧行当大体分为生、旦、净、丑四类，每类又有更细密的分支，如生行又可分老生、小生、武生等。

生行

京剧表演主要行当之一，一般用作净、丑以外的男性脚色的统称。生的名目初见宋元南戏，泛指剧中男主角。随着表演艺术的逐步提高和艺术技巧的逐步积累，生行逐渐分化，繁衍出更多的分支。京剧的生行，按剧中人物的年龄、身份、性格特征大致可分为老生、小生、武生、娃娃生和红生几个分支。

老生

行当名称。生行的一类。又称正生、须生或胡子生（因都挂胡子而名）。老生主要扮演中年以上的男性角色，唱念用本嗓（真嗓、大嗓）。所戴胡须分三绺、满两种。有五绺的，为关羽专用。颜色依角色的年龄分黑、黧（花白）、白三色。过去只将戴黑色三绺须的角色称做老生，其余不论戴什么样的胡须，都只属于“末”或“外”行，现在末、外已归入生行，就没有这些区别了。它又可分不同的类型，如果按照表演特点可分文老生和武老生，文老生又分唱工老生和做工老生。如果按照角色的身份和社会地位所应穿的服装来划分，则有王帽老生、袍带老生、褶子老生、箭髻老生、官衣老生等。

正生

见老生。

须生

见老生。

胡子生

见老生。

文老生

行当名称。老生行的一类。以饰演儒雅文人为主。又分唱工老生和做工老生。

袍带老生

行当名称。老生行的一类。以饰演不同品级的官员为主，因头戴乌纱，身穿蟒袍而得名，如《二进宫》的杨波，《辕门斩子》的杨延昭，《四进士》的毛朋等。

褶子老生

行当名称。老生行的一类。此类行当所扮演的角色范围较广，可以是文人，如《击鼓骂曹》的祢衡；可以是卸任官员，如《捉放曹》的陈宫；可以是塾师先生，如《春香闹学》的陈最良；又可以是落魄文人，如《问樵闹府》的范仲禹，等等。因大都身穿褶子而得名。

箭髻老生

行当名称。亦称箭衣老生。老生行中的一类。多饰演武人一类角色，因身穿箭衣而得名，如《四郎探母》的杨延辉，《武家坡》的薛平贵等。

箭衣老生

见箭髻老生。

官衣老生

行当名称。老生行的一类。多饰演官员身份的角色，如《群英会》的鲁肃、《清官册》的寇准、《玉堂春》的红袍和蓝

袍等。因身穿官衣、头戴乌纱帽而得名，类似袍带老生。

贫生

行当名称。亦称苦条子老生，老生行中的一类，属褶子老生。扮演的角色多为生活贫困，衣衫简陋之人，故而得名，如《问樵闹府》的范仲禹，《马前泼水》的朱买臣等。

苦条子老生

见贫生。

唱工老生

行当名称。老生行的一类。以唱为主。其中又有安工老生和王帽老生之分。安工老生扮演的人物类型比较广泛，平民、书生、官吏都有，如《捉放曹》的陈宫、《搜孤救孤》的程婴、《文昭关》的伍子胥等。唱腔偏重抑扬宛转。因表演讲究安详、沉稳，故得其名。京剧流派中谭派、余派表演此类人物较多。王帽老生以扮演古代帝王或贵族为主，表演上讲究仪态雍容，举止凝重；唱腔则以声宏、气足，高亢苍凉见长。常演的剧目有《上天台》、《逍遥津》、《碰碑》等。京剧流派中以汪（桂芬）派、高（庆奎）派最擅长演这类剧目。

王帽老生

见唱工老生。

安工老生

见唱工老生。

做工老生

行当名称。老生行的一类。亦称衰派老生。是唱、念并重而以做工为主来刻画人物的行当。多半表现年纪较老，

具有泼辣、练达和风趣性格的人物,如《徐策跑城》的徐策、《四进士》的宋士杰、《甘露寺》的乔玄等。另有一些虽非年老,却因遭遇非常,情绪激动或失常的人物,也属这一类型,如《坐楼杀惜》的宋江、《打棍出箱》的范仲禹等。京剧流派中麒(周信芳)派、马(连良)派演这类人物很出色。

衰派老生

见做工老生。

武老生

行当名称。老生行的一类。分靠把老生和短打老生两种。靠指铠甲,身穿铠甲叫作披靠或扎靠。“把”指器械。凡是身披铠甲,手执器械,擅长武功的老生角色,都称靠把老生。如《定军山》的黄忠,《战太平》的花云,《下河东》的呼延寿亭,《镇潭州》的岳飞等。至于《打登州》的秦琼,《太平桥》的史敬思等,因不穿铠甲,则属于短打武老生,也称箭衣武老生。

靠把老生

见武老生。

短打老生

见武老生。

箭衣武老生

见武老生。

文武老生

行当名称。老生行的一类。扮演的角色多为文武兼备的人物,如《野猪林》的林冲,《响马传》的秦琼等,既要有扎实的唱功,又要善于表演,唱念做打俱全,可说是老生行中的全才,要求演员具备全面的艺术才能。李少春是这一行当的

代表人物。

里子老生

行当名称。老生行的一类。亦称二路老生。一般饰演配角,如《捉放曹》的吕伯奢、《文昭关》的东皋公、《搜孤救孤》的公孙杵臼等。

二路老生

见里子老生。

末

行当名称。末与外最早是元杂剧、明清传记中的行当,末在元杂剧中是主要行当,地位相当于京剧中的生行。外大都饰演老年男性角色。京剧初期的行当包括末与外,但均为次要行当,用以扮演配角。后来,末、外都并入生行,不再独立存在。

外

见末。

红生

行当名称。老生行的一类。因扮演三国戏中的关羽须勾红脸而得名。表演上有特殊要求:身段造型讲究雕塑感,简练凝重,强调内在力度,给人一种威严和神勇的气度,是京剧舞台上鲜明而独特的人物造型。京剧艺人王鸿寿(人称老三麻子)以擅演关羽戏而闻名。红生之外,另有红净。二者不易分清,其主要区别在于:红生以唱为主,红净偏重舞蹈工架;红生例用“碗儿红”揉脸,红净则用油红勾脸。另有一说是:北派称红生,南派称红净。

武生

行当名称。生行的一类。生行最早

只有老生和小生,武生是从小生行中派生出来的,多半扮演擅长武艺、能征善战的将军和英雄豪杰。古代陆地战斗分马战和步战。从生活出发,京剧也创造发展了两种不同的武打程式(包括服装和兵刃),代表马上战斗的称长靠武生,代表马下战斗的称短打武生。武生多半是不戴髯口的,如水滸戏中的武松、石秀及《恶虎村》的黄天霸、《挑华车》的高宠等。也有少许是戴髯口的,如《一箭仇》的史文恭、《洗浮山》的贺天保、《四杰村》的廖世冲等,大都穿箭衣厚底,也称箭衣武生。武生以俊扮为主,也有一些勾脸的人物,如《铁笼山》的姜维、《四平山》的李元霸等,也称勾脸武生。据京剧史记载,这类人物最初由武净应工,清道光年间开始由武生三大流派之一的俞(菊笙)派创演,后为武生宗师杨小楼继承、发展、丰富而沿革至今。武生还要兼演猴戏,亦称猴戏武生。孙悟空的特殊性格和与之相适应的一套表演技术,更扩大和丰富了武生的表演剧目。

箭衣武生

见武生。

勾脸武生

见武生。

猴戏武生

见武生。

长靠武生

行当名称。武生行的一类。因扎硬靠穿厚底靴而得名。旧时亦称墩子武生,现已不用。多半扮演骑马战斗的武将,表演上注重功架气度,展现大将的风度。经常扮演的人物有《挑华车》的高宠、《长坂坡》的赵云、《铁笼山》的姜维、

《雁荡山》的孟海公等。

墩子武生

见长靠武生。

短打武生

行当名称。武生行的一类。因多半穿袍(豹)衣裤和袴衣薄底靴而得名。以用短兵器为主,有很多表现徒步格斗的特技。经常扮演英雄、侠士一类人物,如《打虎》、《打店》、《狮子楼》的武松、《三岔口》的任棠惠、《连环套》的黄天霸等。

翻打武生

行当名称。武生行的一类。亦称掖子武生。多半扮演以武打、跟斗为主的人物,如《四杰村》的余千、《伐子都》的公孙闾等。

掖子武生

见翻打武生。

小生

行当名称。生行的一类。主要扮演不戴髯口的青少年男件。在用嗓上和老生的区别是大小嗓并用,要求嗓音宽亮、音色华美,富于朝气。白口以韵白为主,但和花旦、丑角合演的剧目,经常夹念京白和穿插诙谐的动作,大都是调笑或表示松懈气氛的一种表演。人物形象的基调是:清秀英俊、儒雅倜傥、秀逸生动。经常扮演的人物有《罗成叫关》的罗成、《白门楼》、《辕门射戟》的吕布、《白蛇传》的许仙、《玉堂春》的王金龙、《群英会》的周瑜等。从表演技术和人物类型上又可细分为巾生、雉尾生、穷生、武小生、文武小生、拳棒小生、娃娃生、发冠生等。

巾生

行当名称。小生行的一类。亦称扇子小生、褶子小生,因多戴文生巾或持扇穿褶子而得名。扮演的人物,一般都是文质彬彬,富于情感的少年文士。如《柳荫记》的梁山伯、《李慧娘》的裴舜卿、《拾玉镯》的傅朋等。对《玉堂春》中的王金龙、《望江亭》中的白士中、《奇双会》中的赵宠等角色,有人另称为纱帽生、官生。“站如亭亭玉树,行如风送落叶”两句基本上可概括巾生的表演特点。

扇子小生

见巾生。

褶子小生

见巾生。

纱帽生

见巾生。

官生

见巾生。

雉尾生

行当名称。小生行的一类。亦称翎子生,因常在所戴的帽盔上插两根长长的雉尾而得名。扮演的人物主要是雄姿英发的青年将领,多半具有潇洒风流的特色,除了唱、做外,更要以人物气度取胜。经常扮演的人物有《群英会》的周瑜、《辕门射戟》的吕布等。

翎子生

见雉尾生。

穷生

行当名称。小生行的一类。多半扮演穷苦潦倒的落魄书生,过去有穿草鞋

上台的,故亦称草鞋小生,现已不穿。如《连升店》的王明芳、《金玉奴》的莫稽等。有特殊的形体表演要求,走路要略带移步,好像拖着鞋皮,在昆曲界也称鞋皮生。不以唱功取胜,主要靠表演做工。

草鞋小生

见穷生。

武小生

行当名称。小生行的一类。亦称拳棒小生。因其多半舞拳弄棒。扮演的人物大都是有武艺的少年将军或英俊壮士,虽有唱念,但以武打为主。如《蔡家庄》的郑天寿、《雅观楼》的李存孝等。还有一类人物,由武小生、武生两行兼演,如《镇潭州》(又名《九龙山》)的杨再兴、《八大锤》的陆文龙等。

拳棒小生

见武小生。

娃娃生

行当名称。小生行的一类。扮演的人物为未成年的儿童。有特殊的唱念要求,不能像小生一样用混合声,必须用和老生、老旦相近的真声唱念,还要显出童音,表演应带有天真和稚气。没有专职演员应工,一般由旦行中的小旦兼演或未变嗓的小演员扮演。如《桑园寄子》的邓元、邓方、《三娘教子》的薛倚哥和《宝莲灯》的沉香、秋儿等。

发冠生

行当名称。小生行的一类。多半是一些稚气十足而又勇力过人的物,如《岳家庄》的岳云、《举鼎观画》的薛蛟等。

旦行

京剧表演的主要行当之一,女脚色之统称。在京剧内行中又称贴行、占行。就其年龄、用嗓来说可分两种:一种是以小嗓(假声)表演的年轻妇女;一种是以大嗓(真声)表演的老年妇女。按其扮演人物的身份、性格,表演特征和技术特点,大致可分为青衣、花旦、花衫、刀马旦、武旦、老旦、小旦、彩旦等。

青衣

行当名称。亦称正旦。旦行的一类。在旦行中占首要地位,扮演的人物多为端庄正派的良家妇女,或生活贫苦,或命运困厄,故又称“苦条子旦”,如《二进宫》的李艳妃,《三娘教子》的王春娥,《春秋配》的姜秋莲,《贺后骂殿》的贺后等。念韵白,重唱功,一般没有繁复的身段和动作。旧时京剧舞台上的青衣演员为强调妇女的稳重端方,总是保持手捂胸腹的姿态,被观众戏称为“抱肚子旦”。角色大都穿青褶子,故又称青衫,简称衫子。

正旦

见青衣。

抱肚子旦

见青衣。

苦条子旦

见青衣。

青衫

见青衣。

衫子

见青衣。

花旦

行当名称。旦行的一类。主要扮演性格活泼明快或泼辣憨直的青少年女性,多为喜剧色彩较浓的人物。重表演,重神采,以念京白为主。经常扮演的人物有《花田错》的春兰、《铁弓缘》的陈秀英、《卖水》的梅英等。此行表演的剧目较广,人物较多,从性格特征和表演技术上,可细分为:1. 闺门旦;2. 泼辣旦;3. 刺杀旦;4. 玩笑旦;5. 旗旦;6. 贴旦等几种类型。

闺门旦

行当名称。花旦行的一类。京剧早期以扮演小家碧玉为主,多半是纯真娴静的少女形象,表演上讲究含蓄、妩媚。经常扮演的人物如《拾玉镯》的孙玉姣、《棒打薄情郎》的金玉奴等。后吸取昆曲的剧目,而有大家闺秀的类型,如《凤还巢》的程雪娥等。

泼辣旦

行当名称。花旦行的一类。多半扮演性格骄悍、无所顾忌,说骂就骂、说打就打的女性形象。常演的人物有《巴骆和》的马金定、《五彩舆》的冯莲芳等。

玩笑旦

行当名称。花旦行的一类。多半扮演口齿灵巧,天真烂漫的少女形象,常有插科打诨的表演。经常演出的剧目有《三不愿意》、《柜中缘》、《得意缘》、《打灶王》等。

旗装旦

行当名称。花旦行的一类。因穿旗装、梳旗头而得名。如《坐宫》的铁镜公主、《梅玉配》的韩翠珠、《探亲家》的李氏等。

刺杀旦

行当名称。花旦行的一类。原为昆曲行当。指专演刺杀仇人的旦角,因剧中人多有刺杀表演而得名。京剧中则专指有刺杀场面表演的花旦,但多为被杀者,如《战宛城》的邹氏、《翠屏山》的潘巧云、《坐楼杀惜》的阎惜姣等。从表演技巧上来说,刺杀旦比泼辣旦更要有跌扑功夫。

花衫

行当名称。旦行中新发展的一类。此行融合了青衣、花旦和刀马旦的表演技巧,唱念做打并重,以适应剧情和人物需要,为京剧旦行演员王瑶卿所创。谓花旦和青衣二者俱有之意,既有花旦活泼俏丽的特性,又有青衣的端庄沉稳,如《柳荫记》的祝英台、《谢瑶环》的谢瑶环、《贵妃醉酒》的杨玉环等。梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生“四大名旦”更是结合本身的特点,在这一行当中编排、发展了众多新戏,创造了不少脍炙人口的新的女性形象,如《霸王别姬》的虞姬、《鸳鸯冢》的王五姐、《昆仑剑侠传》的红绡、《钗头凤》的唐蕙仙、《红楼二尤》的尤三姐等。花衫行当的出现,大大拓宽了旦行的表演戏路,使旦行一跃而成为与生行并重的行当。

武旦

行当名称。旦行的一类。多半在神话剧中扮演女神或女妖,这类角色需表演特技“打出手”,如《摇钱树》的张四姐、《泗州城》的水母、《青石山》的九尾玄狐等。也扮演领兵的女将军和勇猛的女英雄,重翻扑、把子,如《三战张月娥》(亦名《红桃山》)的张月娥、《武松打店》的孙二娘等。此行以武打火炽,身手利索干净取胜。

刀马旦

行当名称。旦行的一类。多半扮演扎硬靠、戴雉尾的青壮年女将。表演上侧重唱念舞蹈,武打不需激烈跌扑,讲究工架姿态。造型基调是刚柔并蓄,舒展健美,以气度神情胜。经常扮演的人物有《战金山》的梁红玉、《穆柯寨》《破洪洲》的穆桂英、《樊江关》的樊梨花等。武旦、刀马旦都表现武艺娴熟的女性,不同的是:1.武旦多演神怪戏,刀马旦基本不演。2.武旦以穿打衣裤、改良靠为主,刀马旦以穿硬靠为主。3.武旦以武打、出手取胜,刀马旦以工架、念表取胜。在矫健挺拔之中不失女性的妩媚婀娜风采,则是武旦、刀马旦的共同要求。

老旦

行当名称。旦行的一类。因专演老年妇女而得名。戏路较宽,饰演的人物较广,从穷苦百姓到皇宫后妃都可以扮演。表演上以唱取胜的为唱工老旦;以做取胜的为做工老旦。嗓音要求高亢、厚实,用本嗓润腔与老生近似,兼用少些青衣腔。多半扮演“文”的角色,如《钓金龟》、《行路·训子·哭灵》的康氏、《遇后龙袍》的李后、《杨门女将》的佘太君等;也有带“武”的形象,如《对花枪》的姜桂枝,另有《乳母教枪》一剧,惜已失传。

唱工老旦

见老旦。

做工老旦

见老旦。

贴旦

①行当名称。花旦行的一类。亦称小旦。专演幼年女孩(兼演娃娃生)。表

演上要带有天真未凿的稚气,主要念韵白。经常扮演的人物有《岳家庄》的银屏、《孔雀东南飞》的小姑等。②指二路旦角,在剧中扮演配角的旦角。

小旦

见贴旦。

彩旦

行当名称。旦行的一类。也称丑旦、彩婆子、丑婆子。多半扮演滑稽诙谐或奸刁阴狠的中老年女性人物,如《凤还巢》的程雪雁、《拾玉镯》的刘妈妈、《铁弓缘》的陈母等。通常由丑行兼演。

丑旦

见彩旦。

彩婆子

见彩旦。

丑婆子

见彩旦。

净行

京剧表演主要行当之一。是京剧舞台上具有独特风格的人物造型,用白、黑、红、紫、蓝、绿、黄、青以及金、银等色彩,在面部勾画各种图案(脸谱)为突出标志。音色讲究实大声宏,高亮宽润,演唱风格苍劲老辣,圆润秀雅,身段要求大起大落,顿挫鲜明,武打特征火炽迅疾,勇猛凶狠。多半表现性格气质威严豪迈或粗犷鲁莽的人物形象,如《草桥关》(又名《姚期》)的姚期、《赤桑镇》的包拯、《阳平关》的曹操、《取洛阳》的马武、《战宛城》的曹操、典韦等。按其扮演人物的年龄、身份、性格特征和表演技术特点,又可分成重唱的“正净”、重做的架子花、重

武打的武净以及二花脸和红净等。

正净

行当名称。净行的一类。亦称人花脸。因这一行当的代表人物徐延昭手持铜锤,包拯勾黑色脸谱,故又称铜锤、黑头。表演的主要手段是以唱来刻画、表现人物的感情与性格。嗓音最好似“精金璞玉”,行腔要寓韵味醇厚于高亢苍劲之中,以宏厚凝重和高亮玲珑融合最佳。常常扮演一些年龄较大、经历较深,爵位较高,性格比较刚直或稳重的形象,如《大保国》、《探皇陵》、《二进宫》的徐延昭、《铡美案》、《赤桑镇》的包拯、《草桥关》(又名《姚期》)的姚期等。稳、沉、苍、圆、厚是演好正净的五字诀窍。

大花脸

见正净。

铜锤

见正净。

黑头

见正净。

架子花脸

行当名称。净行的一类。亦称副净。注重身段工架,念白和表演。念白,多用炸音,有时夹用“风搅雪”的白口,顿挫摇曳,斩钉截铁,以渲染特定人物的威势,刚烈的性格及喜剧情趣。表现的人物类型较广,有文臣、有武将,也有绿林好汉或土豪恶霸,如《取洛阳》的马武、《清风寨》的李逵、《野猪林》的鲁智深、《连环套》的窦尔墩等。架子花脸中有一类勾“水白脸”的人物,多为奸臣,如赵高、董卓、秦桧等,典型人物为曹操。架子花脸因表现的人物身份和性格复杂,

故表演技术也极为丰富。“美”、“帅”、“准”、“狠”、“刚”是演好架子花脸的五行诀窍。

副净

见架子花脸。

水白脸

见架子花脸。

油花脸

行当名称。亦称毛净。扮演的角色身段动作复杂繁多,偏重于舞蹈表演,如《钟馗嫁妹》的钟馗,《华容道》的周仓等。化妆上除个别角色外,大都采用“扎屁股,垫肚子”的特殊装扮。油花脸一般不单独设行,所扮角色多由架子花脸或武净兼任。

毛净

见油花脸。

武净

行当名称。净行的一类。又称武花脸、武二花,以武打为主。分有两类:一类重把子工架,扮演的人物,如《收关胜》的关胜、《金沙滩》的杨七郎、《艳阳楼》(又名《拿高登》)的高登等;另一类重扑跌摔打,多扮交战双方的下手或战败的一方,须摔抢背、吊毛、裸子等,因而又名摔打花脸。以《战宛城》为例,剧中有三个净扮的主要人物,曹操为架子花脸,典韦为武二花,许褚为摔打花脸;在《挑华车·下书》一剧中,牛皋是架子花,金兀术是武二花,黑风利是摔打花。武净演员的代表人物当数钱金福,他演的戏寓“舞”于“武”,养到功深。还有些剧目如《铁笼山》、《四平山》、《战宛城》等戏,原是武净应工,后来武净人材难得,武生兼

演多了,逐渐归入武生行。

武花脸

见武净。

武二花

见武净。

摔打花脸

见武净。

反座子

行当名称。武净行的一类。专指传统武戏中同主要武生相对的主要武花脸。也即一出戏里,只有一个作为反派头子的角色。

二花脸

行当名称。副净行的一类。虽属净行,但其气魄却比净小得多,表演近乎丑角,但比丑角要粗鲁、夸大。多扮剧中的配角,如《法门寺》的刘彪、《十字坡》(又名《打店》)的大解等。

丑行

京剧表演主要行当之一。与大花脸、二花脸相并列又称小花脸、三花脸。用白粉在鼻梁眼窝间勾画脸谱的喜剧角色。丑行不注重唱工,只重念白,以念白的口齿清楚、清脆流利为要,多用京白,表现上层人物时用韵白。屈膝、蹲裆、踮脚、耸肩等都是丑的基本动作。既可以表现幽默、机智的正面人物形象,也可以表现灵魂丑恶、道德败坏或品性上有严重缺陷的反面人物形象。按扮演人物的身份、年龄、性格特征和表演技术特点,大致可分为文丑和武丑两大类;文丑中又有袍带丑、方巾丑、茶衣丑、老丑等若干分支。经常扮演的人物,如《审头刺

汤》的汤勤、《棋盘山》的程咬金、《打面缸》的大老爷和下书吏、《连升店》的店主、《三岔口》的刘利华等。

小花脸

见丑行。

三花脸

见丑行。

文丑

见丑行。

方巾丑

行当名称。丑行的一类。因多戴方巾而得名。多半扮演儒生、谋士或书吏中的喜剧人物。身段、步法上兼收小生的表演方法，寓猥琐于儒雅之中，有一定表演难度。经常扮演的人物有《群英会》的蒋干、《乌龙院》的张文远、《诗文会》的牛斯文和车步青等。

袍带丑

行当名称。文丑行的一类。亦称官丑。因身穿蟒袍、腰围玉带而得名。多半饰演帝王将相、公卿大夫中的喜剧人物。这类艺术形象，有的正直而又机智，如《蝴蝶杯》的董温；有的则怯懦而昏庸，如《湘江会》的齐景公。表演动作比较庄重，也有唱工要求。

官丑

见袍带丑。

茶衣丑

行当名称。文丑行的一类。因常穿茶衣腰包而得名。多扮演普通的下层人物，有的性格爽朗、诙谐；有的阴险、狡猾。经常扮演的人物，如《吊金龟》的张

义、《宋江题诗》的酒保、《一匹布》的张古董等。表演动作比较接近自然生活，举止和语言较少受程式的拘束。

老丑

行当名称。文丑行的一类。多扮演心地善良、性格诙谐的老人，如《女起解》的崇公道、《空城计》的老军、《当铜卖马》的王老好等。

武丑

行当名称。丑行的一类。亦称开口跳。饰演的人物都是精通武艺的侠义豪杰。以翻跳跃扑的武功为主，讲究动作轻巧敏捷，矫健有力；念白清脆流利。常演的人物如《三岔口》的刘利华、《挡马》的焦光普、《连环套·盗钩》的朱光祖、《偷鸡》的时迁等。武丑须掌握“吃火”、“走矮子”等表演特技。丑行最早不分文武，后渐分演。

开口跳

见武丑。

杂行

京剧表演行当之一。泛指戏中各种不重要的配角，如院子过道、旗锣伞报一类形象。俗称零碎、扫边。目前演出团体已很少有专职的杂行演员，已分归生、旦、净、丑四行之中。

朝官

角色名称。专门扮演品位较高的官员，如《宇宙锋》金殿一场的四朝臣即是。有时剧中帝王将相举行盛宴，参与宴会的官员也是，如《击鼓骂曹》中孔融等四人。一般四人为一堂，只有极少的台词，由生、净、丑行兼演。

门子

角色名称。指传统剧目中品位较高官员的亲随。经常侍立官员身边、应声传话。不设专行,多半由小生、旦行兼演。

门官

角色名称。指传统剧目中高品级官员的随从,指挥差役,掌管门禁。如《打严嵩》的严侠。

魂子

角色名称。指传统剧目中的鬼魂。旧习魂子出现或是头蒙黑纱,或是耳际垂挂白纸穗(称为鬼发)。

牢子

角色名称。亦称落子。多指在公堂上执刑的差役。一般手执棍棒。

落子

见牢子。

马夫

角色名称。亦称马童。着重翻腾技巧,大都由武丑或武行应工。如《昭君出塞》、《汉津口》等剧中的牵马角色。

马童

见马夫。

云童

角色名称。指剧中出现的神仙的随从。往往手执云片,为神仙角色摆队引路。

旗

行当名称。杂行的一类。分大纛旗、车旗(也称车夫)、水旗、火旗、风旗、

云旗、雪旗等多种。执水旗绕舞台一周,表示波涛滚滚;执火旗绕舞台一周,表示烈火熊熊;执风旗绕舞台一周,表示狂风阵阵;执雪旗绕舞台一周,表示大雪纷纷,执云旗表示人物在空中,执车旗表示人物在车内。

锣

行当名称。杂行的一类。多半扮演鸣锣开道,打更报时的角色。手执铜锣。

伞

行当名称。杂行的一类。专指剧中给主要人物撑伞的角色。

报

行当名称。杂行的一类。报子的简称,亦称探子。专指剧中探听军情、传递消息的角色,表演时多半手执探旗。有时将旗锣伞报合称,泛指剧中的各种零碎角色。

武行

表演行当之一。亦称跟(勍)斗行、打英雄。分上下手,主要在武戏里扮演军士、喽兵、打手、神怪一类角色。要擅长各种把子套路和翻跌技术,还要会走龙套的队形和唱大字曲牌。

跟(勍)斗行

见武行。

打英雄

见武行。

上手

角色名称。传统剧目中的正面群众角色。如《长坂坡》中刘备一方的兵卒,没有名姓,在剧中的作用只是翻跟斗和

参加武打。同下手相对,合称为上下手。在戏班里统称为武行。

下手

角色名称。传统剧目中的反面群众角色。如《长坂坡》中曹操一方的兵卒,没有名姓,在剧中的作用只是翻跟斗和参加武打。担任下手的演员要善于摔跤,同上手相对,合称为上下手。在戏班里统称为武行。

流行

戏曲表演行当之一。亦称文堂行,俗称龙套。是青袍、太监、大铠、校尉、衙役等角色的总称。流行规定八名,分做两堂,一堂四人,又分为头、二、三、四家。既要走各种复杂的队形,又要唱各种不同的曲牌,走和唱都是流行的表演手段,基本功是跑得快而不乱、率而不飘。流行的服装色彩大致分红、白、绿、黑四种颜色。称流行是因为有很大流动性。旧时,有专演龙套的流行和专司武打的武行,建国后逐渐取消。

文堂行

见流行。

龙套

见流行。

刀斧手

角色名称。流行的一类。也就是执

开门刀的龙套,如《玉堂春》中巡按王金龙的侍从即是。

青袍

角色名称。流行的一类。因常穿青褶子而得名。多半扮演文官的随从人员。

衙役

角色名称。流行的一类。也称公差,多半穿箭衣扎大带。

校尉

角色名称。流行的一类。多半扮演高级官员的随从卫士。

太监

角色名称。流行的一类。是皇宫内的侍从员。

大铠

角色名称。流行的一类。多穿特定的铠盔、铠衣,主要用于皇帝和高级官员显威、升堂场面。

宫女丫环

角色名称。流行的一类。亦称宫娥彩女。是传统剧目中女侍从的统称。在剧中的任务和作用,与龙套同。

宫娥彩女

见宫女丫环。

脸 谱

整脸

脸谱门类。整个面部用一种单一的色彩勾画(涂抹),这种色彩称为主色,它着重于人物肤色的夸张。然后在主色上添画眉、眼、鼻、口各器官部位以及面部纹理、筋络来展示人物的神态。例如《三国》诸剧中的关羽、《水浒》诸剧中的朱全等均系此类谱型。勾画时,眉眼鼻口以及纹理、筋络如用黑色,则表示青壮年龄,用灰色则为突出年迈苍老的形象。如《白马坡》中的关羽眉子、鼻窝画黑色,《走麦城》中则画灰色,使年龄界限明显区分。

六分脸

脸谱门类。是在整脸的基础上发展演变而成。脸谱的勾画是变整脸面门的主色为色条,保留了面部(左右两颊)约6/10的主色,在眉心色条两侧加画圆状眉形,以此来突出人物年迈丰额隆鼻的面貌形态。例如《群英会》的黄盖;《二进宫》的徐延昭等均为六分脸。六分脸亦称两膛脸、截刚脸。

三块瓦脸

脸谱门类之一。是在整脸的基础上发展演变而成。主色占据面部主要地位,以显示肤色或个性。用黑色勾画眉子、眼窝、鼻窝(以白色眉子分割黑眉子

和眼窝),着重于面部器官的夸张和面部肌肉骨格的刻画。由于面部眉子、眼窝、鼻窝等器官部位的夸张特写,便明显地把面部区分为两颊及额部三大块面,形似三块瓦片嵌在面部,故由此而得《三块瓦》名。《三块瓦》脸谱色彩较多,有红、白、蓝、黄、紫、老粉、瓦灰、金与银等。如《失空斩》中的马谡为白三块瓦脸;《收关胜》中的关胜为红三块瓦脸;《刺王僚》中的姬僚和专诸分别为黄三块瓦和紫三块瓦;《西游记》诸剧中的二郎神和木吒为金、银脸。

老三块瓦脸

脸谱门类。老三块瓦的用色占据块面与“三块瓦”脸谱基本相同,但由于年龄区别在面部眉子、眼窝、鼻窝等部位的勾画上略有变化。如眉子和鼻窝变灰,眼窝下落以示年迈人眼皮松弛下垂,胡须、眉毛变黧,从而突出苍老的形象。如《巴骆和》中的花振芳;《失街亭》中的张郃;《落马湖》中的李佩;《古城会》中的蔡阳等均系老三块瓦脸。

花三块瓦脸

脸谱门类。花三块瓦是在三块瓦脸谱的基础上发展和演变而成的。其与三块瓦主色涂抹块面基本相同。只在眉子、眼窝、鼻窝、面门(额)、嘴岔等部位所

勾画的线条、图案由简变繁,从而突出整个面部的花色纹路。如《坐寨盗马》中的窦尔墩所勾画的眉子就涂有黄、红、黑、白4色;鼻窝红、白、黑3色;面门的慈菇叶红、白色,眼窝黑、白、灰三色,加上主色蓝,由于色彩和图案线条的繁杂,便给人以花色繁多,线条流畅,谱式极其美观的感觉。再如《战宛城》中的典韦为黄花二块瓦脸;《恶虎村》中的濮天雕为紫花二块瓦脸;《太行山》中的王英为红花二块瓦脸。

花两膛脸

脸谱门类。花两膛脸是由六分脸和三块瓦脸综合演变而成的。在面部鼻梁部位以一笔主色线条勾画至额顶,然后在线条的两侧勾画眉子和眼窝,明显地区分出眉、眼、鼻窝部位,形成眉子、眼窝、鼻窝既各占一方而又相互联系,使整个面部的勾画有机地结合起来。如《洪羊洞》中的焦赞和孟良,《定军山》中的夏侯渊,《搜孤救孤》中的屠岸贾等均系花两膛脸。《花两膛脸》的底色基本以白色为主,但在某些人物勾画时亦有变化,如《三国》诸剧中的魏延勾画紫色脸膛;《白良关》中的尉迟宝林勾画黑色脸膛;《断密涧》中的李密勾画紫色脸膛等,这主要是为突出人物肤色。再如《霸王别姬》中的项羽所勾画的脸谱虽属花两膛脸,但就其脸谱的勾画形状来看又称骷髅脸(脸谱眼窝和鼻梁部位的勾画很似骷髅),具有某种象征意义,从脸谱上暗示他虽能夺取天下,却无法坐江山的命运。

十字门脸

脸谱门类。十字门脸是在两膛脸和三块瓦脸的基础上演变而成的。其特点是使面部中间的主色线条与眼窝用色衔接,在眉心及双目中间形成十字形状,明

显的露出额、两颊部位,故由此而得名。如《草桥关》中的姚期,《牧虎关》中的高旺等。除此,还有花十字门脸,它的变化主要在眼窝和鼻窝部位。眼窝为“喜鹊眼窝”,鼻窝为“花鼻窝”。如《黄一刀》中的姚刚,《牛头山》中的牛皋等均系花十字门脸谱。

碎脸

脸谱门类。碎脸构图复杂,采用多色涂面。是在花三块瓦脸和十字门脸的构图基础上加以变化而成的。保留了额部主色和两颊主色,而在眉、眼、鼻、口以及脸蛋、脑门等部位有较大变化,花纹线条碎而复杂。如《贾家楼》中的程咬金和金甲,程为绿碎脸,金为黄碎脸;《三国》诸剧中的许褚与曹洪,许为黑碎脸,曹为红碎脸;《取洛阳》中的马武为蓝碎脸;《三打祝家庄》中的祝龙为白碎脸。

元宝脸

脸谱门类。基本在三块瓦脸的基础上变化而成,仅在面门色块上与三块瓦脸稍有区别。以红色涂抹脑门,两颊与鼻梁部位均涂白色,眉子、眼窝、鼻窝与三块瓦脸相似。由于面部所涂白色,形似元宝故有元宝脸之称。如《五人义》中的颜佩伟,《牧羊卷》中的李仁,《秦香莲》中的马汉等均系元宝脸。

花元宝脸

脸谱门类。花元宝脸是在元宝脸的基础上变化而成的。其特点是保留了元宝脸面门的元宝形状,而在眼窝、鼻窝以及脑门等部位所勾画的花纹线条上有较大的变化。如《钟馗嫁妹》中的钟馗,《九莲灯》中的火判,《水淹七军》中的周仓,《人鬼鉴》中的陆判等均系花元宝脸。

倒元宝脸

脸谱门类。就脸谱式样来看,与元宝脸、花元宝脸有较大区别。就脸谱涂色块面来讲,其介乎于大花脸和小花脸两种谱形之间,故亦有二花脸之称。它面部勾画的白色块面比小花脸大而比大花脸小,形似一个白色的元宝倒置在面部中央,故有此名。如《玉堂春》中的沈延龄,《王宝钏》中的魏虎等均系倒元宝脸。

白粉末脸

脸谱门类。此谱亦称白奸脸、白水粉脸。它的勾画特点是:以白粉涂面,所勾画的白色块面不过额顶(形似加官面具),用黑色勾画眉、眼、鼻的器官部位以及纹理、筋络等线条。根据不同的人物性格,眼窝有尖、圆、小,眉子有宽、窄、短、长,鼻窝有满、空、尖、圆等不同形状,勾画出阴险、毒辣、奸诈、凶恶的各类人物。如《风波亭》中的秦桧,《凤仪亭》中的董卓,《法场换子》中的张泰,《问樵闹府》中的葛登云,《李慧娘》中的贾似道,《野猪林》中的高俅,《下河东》中的欧阳芳等。

太监脸

脸谱门类。太监脸从面部涂色来看类似整脸,但在眉子、眼窝、鼻窝等部位笔墨勾画上较夸张。面门多画圆、光(俗称道光),由于太监净身面不生须髯,因而多勾画嘴岔。如《法门寺》中的刘瑾,面部涂红,圆光和嘴岔则以紫色突出,这主要是为了区别于面部的涂红。《黄金台》中的伊立,面部涂白,圆光和嘴岔则以红色勾画,明显地标出了光和口的形状。太监脸在京剧舞台上除勾脸外,也还有俊扮和丑扮,主要根据人物性格和舞台表演需要而定。

僧道脸

脸谱门类。僧与道的面部构图是由整脸和三块瓦脸变化而成。它的特点是:眼窝大都以圆形或椭圆形出现,眉子则以棒槌形和圆形突出,脑门中间勾画圆形道光,作为僧和道家象征,如《西游记》中的沙悟净,《醉打山门》中的鲁智深,《十三妹》中的虎而僧以及《蜈蚣岭》中的王飞天等均系僧、道脸谱。

神仙脸

脸谱门类。是在三块瓦脸的基础上变化而成,只是眉、眼、鼻、口等部位的勾画形状上略加变化或行笔稍为夸张,大多用金或银为面部主色,以象征仙家金身金面。如《西游记》诸剧中的二郎神,《跳加官》中的财神等。

精灵脸

脸谱门类。精灵脸是在整脸、三块瓦脸、碎脸等诸型的谱式基础上变化而成的。其特点是用想象的手法,把各类动物的主要特点予以夸张和图案化,描绘在面部。如《金钱豹》中的金钱豹,便突出金钱的图案;《水帘洞》中的牛魔王则画牛鼻孔为象征,《金刀阵》中的鹿童则是以梅花斑纹来渲染,《百草山》中的孔宣、白鸚鵡、金翅鸟等均以鸟形嘴为特写。故此类谱型除称精灵脸外,亦称兽形脸和鸟形脸。由于此类脸谱系体现成仙、成精的动物,故在面部的某一明显部位须添画金色或银色,以突出修炼之身。

象形脸

脸谱门类。与精灵脸同属,将动物形状勾画在面部,如《龙宫借宝》中的虾,就勾虾形,《金山寺》中的蟹便画蟹样。为使脸谱门类细分,故有神仙脸、象形脸之列。

歪斜脸

脸谱门类。歪斜脸亦称破脸。它在三块瓦脸和碎脸的基础上变化而成。此类脸谱以坏人居多,主要从面部描绘心术不正的人物——歪鼻斜目。如《李慧娘》中的寥寅忠,《法门寺》中的刘彪,《审刺客》中的史龙等。但亦有例外,如《打瓜园》中的郑子明,《李七长亭》中的李七,《白马坡》中的文丑等均系歪脸,主要用以突出相貌丑陋。

揉脸

脸谱门类。也可说是脸谱勾画的一种方法。所谓揉,即是根据人物的肤色或个性选择好颜色,然后将此种颜色揉染在整个面部,再用其他颜色勾画出眉、眼、鼻、口,以及纹理筋络等线条。如《封神演义》诸剧中的姜子牙,揉粉脸(肉色);《虬蜡庙》中的金大力揉紫黑色;《巴骆和》中的黄胖揉黄色脸等。

英雄脸

脸谱门类。这里的英雄系指“相府门前客”或土豪劣绅家中做打手帮凶不表名姓的人物。如《艳阳楼》中高登府下的教师爷,《虬蜡庙》中费德功手下的教师爷,《四杰村》中的朱氏弟兄等均属此列。这类脸谱基本上从三块瓦脸、花三块脸、碎脸和歪斜脸变化而成。面部花纹简繁不等,色彩涂抹多样,勾画的花纹线条大都不对衬。英雄脸除勾画外,也用揉抹的形式,包括眉、眼、鼻、口等部位均是以手代笔进行涂抹,色彩比较单一。

鬼脸

脸谱门类。此类脸谱主要特点是:面部勾画面积相对缩小,造型多以喜怒哀乐出现,脸谱活泼可爱。如《钟馗嫁妹》中的驴夫鬼、灯笼鬼、伞鬼,《李慧娘》

中的五鬼,《打灶分家》中的小鬼,《探阴山》中的油流鬼等。

妖怪脸

脸谱门类。指那些在戏中无名无姓的魑魅魍魉或水妖水怪等。以闹妖(武旦)戏居多。其特点是以蓝、绿、白、红、黑等色在面部勾画横或直的条纹,条纹中不露眉、眼、鼻、口,以突出妖象和怪象。

文丑脸

脸谱门类。以粉墨化妆为造型手段。多用白水粉彩在鼻梁周围勾画“豆腐干形”或“腰子形”,然后在白色块面上突出眉、眼、鼻、口等部位。如《群英会》中的蒋干,《乌龙院》中的张文远等系方印丑;《一匹布》中的张古董,《宋江题诗》中的酒保,《樊江关》中的旗牌等则属一般丑。

武丑脸

脸谱门类。比文丑脸白色块面更缩小,勾画的白粉色块面完全集中于鼻梁部位,形似枣核,眉、眼的勾画也相对集中。如《挡马》中的焦光普,《盗钩》中的朱光祖等。除此,有些人物有固定的造型,如《时迁盗甲》中的时迁,《巴骆和》中的胡理,《打瓜招亲》中的陶洪,《战宛城》中的胡车等,均有固定谱式。

老丑脸

脸谱门类。是老年丑角人物的造型。勾画的白粉色块面比文丑脸大,并在白粉色块面的周围用白水粉勾画眉子、胡须、鬓发以及眼绉、抬头纹和腾蛇纹等线条,用以渲染年迈人的龙钟老态。如《乌盆计》中的张别古,《女起解》中的崇公道,《问樵闹府》中的樵夫等。

红色

脸谱用色。红色是常用的色彩,在作为面部主色使用时,除可表现人物的面貌肤色外,主要还是为体现忠厚正义的性格。如《三国》诸剧中的关羽,为赤面大汉,性格极其刚烈忠义,因此采用红色脸谱,对刻画关羽的形象,起了重要的作用。又如《法门寺》中的刘瑾,他是个奸臣,在其他戏中,诸如《三门街》等剧中,均系白脸,唯独《法门寺》中,他用的是红色脸谱,这是为表现他在《法门寺》的断案中,办了件主持正义的好事。由此可见,色彩在人物造型的褒善贬恶,是非常明显的,这正是京剧脸谱的特点之一。

黑色

脸谱用色。黑色既作为肤色标志,亦象征正直豪爽的性格。如包拯、李逵两个人物,他们均是黑肤色,性格虽不相似,包拯为官清正廉明;李逵为人率直豪爽,但为人正直的品质却是相同的,因此都采用黑色脸谱。

白色

脸谱用色。京剧人物脸谱用白色有两种类型,一种为水白粉色(称水粉脸),一种为油白色(称油白脸),二者象征含义不一。水白色象征阴险疑诈的人物,如秦桧、严嵩、赵高、潘洪、高俅、贾似道等,均是叛国投敌,专权弄势,欺君枉上,欺压良民的人物;油白色主要象征飞扬跋扈,骄横矜持的人物,如高登、武文华、蒋门神、杨阜、马谡等,均有别于水白色的人物性格。

紫色

脸谱用色。紫色象征刚强正直、稳重老练的人物性格。如《二进宫》中的徐

延昭,《三国》诸剧中的庞统,《状元印》中的常遇春等均系此类。

粉红色

脸谱用色。粉红色又称肉色,主要用来象征忠勇性格,和表现暮年之身。如《李家店》中的黄三泰,《收关胜》中的李俊,《巴骆和》中的花振芳等,皆具忠勇性格的一面,且又都是年迈之人。

黄色

脸谱用色。黄色主要象征凶勇残暴的人物性格。以《战宛城》中的典韦为例,典韦乃凶猛过人的黄脸人物;又以《骂杨广》中的杨广为例,杨则是一位弑君逼母,调戏胞妹,残暴异常的黄脸人物;再如《鱼藏剑》中的王僚,《南阳关》中的宇文成都均系凶残的黄脸人物。

蓝色

脸谱用色。蓝色主要象征刚强骁勇,富有心计的人物性格。如《连环套》中的窦尔墩,《取洛阳》中的马武。

绿色

脸谱用色。绿色主要用以象征顽强暴躁的人物性格。如《通天犀》中的青面虎,《打渔杀家》中的倪荣,《贾家楼》中的程咬金等。除此,绿色用于人物脸上还有一种表现,它作为绿林英雄豪杰的“山”、“水”、“林”的绿色,以此来渲染绿林人物。

瓦灰色

脸谱用色。在脸谱用色中,瓦灰色作为副色通常用以衬托黑色,起美化脸谱或使图案线条增强立体感的作用。而作为主色用于脸谱时,则象征枭暴暮年的人物性格。

金银色

脸谱用色。金银色用于脸谱主要以象征上界神佛仙家和下界精灵魔怪等。如《西游记》中的达摩、如来、二郎、木吒等仙家人物和牛魔王、金钱豹等精灵魔怪。除此，还能象征膂力无穷的人物，如《四平山》中的李元霸，《金水桥》中的秦英和《牛头山》中的金兀术等；或体现有法术的人物，如《火烧于洪》中的于洪等。

包拯面门的月牙图案

脸谱图案。包拯面门的月牙为驴蹄所踩伤痕。传说宋代包拯生相丑陋，父母将他抛弃磨房，被驴子踩伤，留下形似驴蹄的印疤。由于包拯为官清正、铁面无私，因而赢得黎民百姓的爱戴和颂扬，面门的伤疤也随之被美化成具有神奇色彩的月牙。故京剧有《铡美案》、《铡包勉》、《铡判官》、《探阴山》等他在阳间和阴间断案的剧目。

杨七郎面门的虎字图案

脸谱图案。杨延嗣乃宋代杨继业的第七子，故称七郎。一说其为黑虎星转世，故面门的以虎字为象征；一说乃虎势汉子，作战犹似猛虎出山，故以虎字图案勾画面门，予以渲染。

姜维面门的太极图案

脸谱图案。姜维为红三块瓦脸。但《收姜维》之后的诸剧面门便加画太极图案，这主要展示被孔明收为弟子，说明姜维继承了孔明的学识，足智多谋，料事如神。

脸谱上的太极图案

脸谱图案。主要象征具有法术或能掐会算，善识天文地理，阴阳八卦的人

物，如庞统、公孙胜、朱武等均系此列。

司马师眼下生的瘤

脸谱图案。司马师的脸谱左眼角下勾画有红色斑点，主要表示其眼下生有病瘤。此瘤随着司马师年龄的增长逐渐变大，《空城计》时勾画较小，《铁笼山》时较大，《红逼宫》时更为突出。

夏侯惇眼下的疤

脸谱图案。夏侯惇脸谱左眼窝近眼角处，勾画的红色，主要表现被黄忠箭伤后所留疤痕。但未中箭之前诸剧的脸谱是不能勾画的。

杨广面门勾画的蜘蛛图案

脸谱图案。隋炀帝杨广，是一个酒色昏君，为人残暴毒狠。传说他弑君篡位，曾在养老宫中逼死亲娘，又在御花园内调戏胞妹，故面门勾画五毒之一的——蜘蛛，以揭示其心肠狠毒和性格残暴。

赵匡胤眉间的螭形图案

脸谱图案。相传，宋太祖赵匡胤生有帝王之相，故脸谱眉间勾画螭形图案，以显示其为真龙天子。

李克用眉翅间的螭形图案

脸谱图案。李克用被唐皇贬谪之后，自立沙陀国号，是个草皇帝，故眉翅间勾画螭形图案予以象征。

脸谱面部的火焰图案

脸谱图案。脸谱勾画火焰图案，一是展现人物本身的技能，如火神面门勾画的火焰主要说明他具有运用火的法术；而《水浒》人物秦明面门的火焰则是渲染和突出“霹雳火”这一绰号。

脸谱上勾画的戟形图案

脸谱图案。在脸谱上使用戟形图案,主要是为了突出宣扬人物使用的兵器。如《安天会》刘天君脸谱眉宇间画的戟形图案,便是展现他喜使方天画戟;《连环套》窦尔墩脸谱眉宇间勾画的戟形图案,主要突出他惯用护手双钩;《战宛城》典韦脸谱眉宇间勾画的戟形图案,则是渲染其善使双戟。

脸谱上勾画的寿字图案

脸谱图案。寿,通常作为人生长命的标志。脸谱上勾画寿字,其意却与之相反,是暗示命短无寿的人生。如《百凉楼》中的蒋忠,《定军山》中的夏侯渊,《霸王别姬》中的项羽,《摘缨会》中的先蔑等都是些短寿的人物。

脸谱上勾画的塔形图案

脸谱图案。这类图案属人物专用。塔神虽勾画红三块瓦脸,但面门则以塔形图案为突出点,这主要说明塔神为护塔的神仙。

黄巢脸谱上的金钱图案

脸谱图案。据小说中描写唐末黄巢相貌为眉横一字朱砂脸,排牙二齿面金钱,因此京剧里黄巢脸谱为红(朱砂)三块瓦脸,面门勾金钱,嘴边画獠牙(排牙)。

金钱豹面部的金钱图案

脸谱图案。以金钱图案勾画脸膛,主要以此象征豹子身上的金钱状斑点,并用来说明它是成了精能善变身形的金钱豹。

赵公明面部的金钱图案

脸谱图案。以金钱勾画面部,为表

现赵公明的财神爷身份。

呼延赞面部的王字图案

脸谱图案。呼延赞为黑碎脸,面门勾画王字图案,主要象征他为黑虎星转世。京剧《龙虎斗》是写呼延赞与赵匡胤的故事,“龙”指赵匡胤,“虎”即是呼延赞。

屠岸贾、司马师的虎尾眉图案

脸谱图案。虎尾形图案用于脸谱,主要用来象征野心勃勃的人物。如屠岸贾、司马师的脸谱所画眉子均为虎尾眉,就是表示他们是谋权篡位的野心家。

孟良面门的葫芦图案

脸谱图案。孟良所用法宝为“火葫芦”,交战时善使“三昧真火”,故面门勾画红色葫芦图案以示象征。

李七面门的疤痕图案

脸谱图案。李七脸谱系歪斜脸(破脸),面部勾画图案不对称,在面门部位勾画有如鸭蛋大小的血斑伤痕,表示曾被石击伤。

钟馗面部的红色

脸谱图案。相传,钟馗考取状元之后被他人冒取功名,一气之下碰死在后宰门,脸谱面门所涂红色以示血溅脑门。

谢虎面门的桃子图案

脸谱图案。谢虎外号“一只桃”,故以桃子图案勾画面门表示其绰号;又因谢虎为好色之徒,故又以桃色为其好色的象征。

孙悟空眼部涂金

脸谱图案。孙悟空大闹天宫时曾

偷吃过老君的金丹,后被玉帝俘携交老君带回。老君为了炼还被孙偷吃的金丹,便将孙投入八卦炉中,不想数日之后,老君不仅未能炼还金丹,反把孙炼成了火眼金睛,故八卦炉炼后的诸猴戏,孙悟空的脸谱均勾画金眼,以示火

眼金睛。

马武脸谱勾画的黑点图案

脸谱图案。马武生相丑陋,面部生有麻子,为突出其面部麻点,故在脸谱面部加画黑点以象征。

化 妆

俊扮

化妆方法。其特点是略施彩墨以达到美化效果。一般用于生、旦,相对净、丑的脸谱化妆而言。又称“素面”或“洁面”。俊扮着力表现人物面貌的端正、俊秀。在用色和画法上,根据人物的年龄、身份及生活境遇的不同有所变化。旦角化妆讲究“三块白”,有浓、淡之别。如秦香莲、赵五娘一类境遇悲惨的人物,青衣应工,都作淡妆,称为“清水脸”;扮演富贵人家的少女、少妇,或风流、轻佻的女性,可画得浓些,以表现剧中人的浓妆艳抹。早期京剧多在广场及茶楼白昼演出,靠自然光照,旦角化妆用花粉、胭脂等粉彩,比较清淡。生角化妆,没有敷粉抹胭脂的,仅用朱笔向两眉中间垂直抹一道红,叫作“上高红”就算完毕。清末,旦角票友德珺如,下海唱小生,在化妆上力求美化生角。一般,眉心、上眼睑和两颊的红色,青壮年浓些,老年则淡些;体格强壮、生活优裕者浓些,病弱或贫困者适当淡些。黑眉和黑眼圈,青壮年画得浓一些,中年则略淡,老年则不画,并在眉毛上涂灰白色或白色。传统戏曲的俊扮,后来人多效之,连须生、龙套等全都擦粉抹胭脂了。辛亥革命前夕,戏曲改良运动进入高潮,新式舞台兴起,改用电灯照明,舞台光线由暗到亮,化妆色彩相应加重加浓。渐由粉彩改为以油彩为

主,与经过艺术夸张的服装和虚拟的表演协调统一。俊扮是人物造型中的重要化妆方法之一。

清水脸

化妆方法。主要用于形容枯槁,衰迈已极或处于贫穷、困顿、愤懑、悲怆境遇中的人物。洗脸后,不拍粉,不揉红,只用黑锅烟描眉勾眼。或用水白粉在额头、眼角、鼻翼等处,加饰几道皱纹,如《天雷报》的张元秀;或用直、斜、弧等线条描绘的皱纹,组成网状,表示肌肤松弛,如《渭水河》的姜子牙。眉毛要描得淡薄而稀疏,眼圈画得窄而短,表示角色老眼无神。若用水白粉在两只内眼角下点缀一个长圆点,表示人物面容不雅,精神萎靡,若再用水白粉于鼻孔之下画两段下垂的短线,表示饥寒交迫。若眼角及鼻孔下,点缀水白粉,则表示剧中角色已经气微神绝奄奄一息了。旦行中的老旦、青衣也有用清水脸化妆的,如《滑油山》的刘清提、《马前泼水》后部中的崔氏等。

清油脸

化妆方法。多用于表现极度惶恐,或弥留之际,或丧心病狂,或垂死行凶,或为报仇雪耻,手刃仇敌的角色。化妆程序简单,洗脸后,用黑锅烟描眉勾眼,

再在脸上涂一层清油(香麻油),如《洪羊洞》的杨延昭。武生、小生还应涂上少许唇膏,尔后才涂油,如《狮子楼》的武松。旦角亦按以上程序化妆,如《大劈棺》的田氏。凡开口说话、歌唱的鬼魂,如《红梅阁》的李慧娘,也用清油脸化妆。

旦角头部化妆

化妆方法。旦角的头部化妆,有五个基本步骤:牵引、粘贴、梳扎、绸条和濡戴。经过这几道化妆步骤,可以根据剧情需要,塑造出各种角色的艺术头型。

牵引化妆

化妆方法。把外眼角、眉梢向上吊起,使人物更加英俊,并能扩大眼眶,加强眼睛表情的明显度。对于中老年演员来说,还能减少脸上皱纹和眼袋的痕迹。传统戏的妆扮参见“勒头”。时装戏化妆时,则用白橡皮胶布作牵引化妆。将橡皮胶布的一端粘贴在额部或耳后,另一端和寸带相粘连,在脑后系紧寸带,外罩头套。白橡皮胶布需用肉色油彩或黑眉毛涂色。亦可用两耳上后方头发梳成两根小辫子在脑后部扎紧系牢作牵引,但有痛感,不宜长时间牵引。

粘贴化妆

化妆方法。传统戏妆扮用贴片子。粘贴剂常用榆树刨花或榆树皮撕碎后浸水,亦可用中药鹿茸草或白芨粉代之,但不及榆树刨花水有光泽。临时亦可用鸡蛋清代之。详见“片子”。时装戏妆扮,则可用松香酒精胶粘贴头套前额绸或耳鬓处的小发片等。部分男性角色也有用松香酒精胶(或白乳胶)来粘贴须眉或头套的,如《七擒孟获》的孟获、《西游记》的牛魔王、《八仙过海》的李铁拐等。

梳头桌

化妆用物。也称包头桌。早先旦角化妆,有专用的桌子,上面备有各种化妆物品:若干份片子、大顶、头面、绢花、胭脂、扑粉、口红、眉笔、锅烟子、簪钗、梳子、镜子、刨花缸、片子板等。包头物品则须演员自备。

女化妆

旦角化妆处所。20世纪50年代后期,各京剧院团组建舞美队下设化妆组,将梳头桌改称为女化妆,演出时女化妆需备全部旦角化妆物品。

彩盒子

化妆用具。净、丑、生角勾脸、抹彩时用的颜色统称为彩,置放彩的盒子,称彩盒子。为朱红漆木匣子,外形似戏箱,匣内有两层屉板,上层为盛放各种油彩和水色的小瓷盅,下层为未调过的备用干颜料。匣盖内有木架子,上有许多小孔,插若干支化妆用笔。

彩头桌

化妆用具。彩头桌上除置放彩匣子外,尚有水墨砚台,盛大白(水粉)和锅烟子的瓷碗,涮笔的水罐,以及调油色的香麻油罐。另有十几个木框镜子叠擦一起。

假发

化妆用具。用人发或牦牛毛、犀牛尾,粗丝线、纱等制成的程式化、规范化了的各种发型。基本上有两种类型:一是男用假发型,包括甩发、蓬头、髻髻、发髻等;二是女用假发型,包括大头、古装头、旗装头、彩旦头、老旦头。舞台上的假发,要比生活中的实际形状夸张,富有装饰美。有的还能帮助演员表演各种节

奏鲜明的身段动作。

网子水纱

化妆用具。网子亦称网巾。用棕丝编织而成的罩头网子,上口穿绳抽紧呈圆孔,孔内可安装水发。下口有66厘米长线带两根,用以勒头吊眉。大小规格分男用女用两种。颜色有黑、白、黧三种,依剧中人物年龄,选用相应颜色。水纱用黑丝制成,长约150厘米,用时须用水浸湿,故名。质地分熟丝、生丝两种:熟丝的,匀密柔软,水浸后即可使用;生丝的,质地较硬,吸水性差。故在第一次使用前,可依每五丈用二钱黑色加一两食盐的比例,煮染一刻钟,然后添一盅白酒,搅拌后取出,待晾干后,再用清水将浮色完全漂净即可。网子、水纱是表现多种发式的基本用品。其作用:一、盔头戴在水纱上,然后系紧,比较稳固;二、盔头外露出水纱的黑色边缘,可以勾勒出演员的额部轮廓,对面部化妆起衬托美化作用;三、不戴盔头时,网子、水纱本身就表现为头发;四、便于旦角插戴头面、净角插戴耳毛子等。干水纱根据剧情需要单独使用时代表为魂帕,如《探阴山》的包拯,身穿白蟒,干水纱平展散开,张挂在相貂上,向后披下,表示系包拯之魂。

网巾

见网子水纱。

牵巾

化妆用具。用于生、净、丑梳裹发式。讹作千斤。长约132厘米的黑纱,取中放于额顶网子的上部,用勒头水纱系紧,两端沿左右鬓垂下,长短一样。表现左右鬓辮,或衬托满、髯的长密。若头部网子遇有松懈,必要时可将牵巾两端

系于颌下以防舔头。

千斤

见牵巾。

甩发

化妆用具。亦称水发。用于生、净、丑角头部化装的假发。用人发制成,黑色,拇指粗细的长发辮,在发根6.6厘米处用弦线扎紧,固定在直径约12厘米的发座子(皮托)上。化妆时将水发的皮托置于网巾顶部的上口内,用网巾上口的两根黑带扎牢固定。甩发有“通梢”、“倒栽”两种,并有长短粗细之分。生、净用较长而粗的通梢甩发,丑用短而细的倒栽甩发。如《坛山谷》中姜维的甩发垂至脐下,而《审头刺汤》中的汤勤的甩发仅垂到肩膀为止。演员在表现剧中人物的慌张、焦急、惊惶、愤怒、绝望、疯狂等情绪,或表示披头散发、衣冠不整、丢盔卸甲、蓬头垢面的一些形象时,均戴甩发。因常将这辮长发连续甩动,故名甩发。演员运用头部和颈部的工夫,配合拧旋子、跑圆场等技巧,舞弄甩发,刻画人物情绪的专门技术,称为“甩发功”。如《白水滩》的十一郎,《四郎探母》的杨延辉等都有精彩的甩发功表演。

水发

见甩发。

发辮

化妆用具。旦角用的甩发。梳水头时从大顶中分出一辮,梳成绞丝辮,嵌于水头上端所插的两只银宝头莲之间,剧情需要时即把此辮头发散落下来,飘垂在左肩作甩发用。如《苏三起解》的苏三,《宇宙锋》的赵艳容等。也有简用小大顶的。

发髻

化妆用具。假发的一种。亦称“发髻”。底座为直径6.6厘米的铜丝圈，四周用弦线束扎牦牛毛成假发。使用前先用铁梳子梳通理顺并分成四绺；左右各一小绺为鬓发；前后合并为一大绺，上部用头绳扎成抓髻式，然后撕开成蓬松的折扇状，下部披散做脑后发。化妆时覆盖在网巾上，前突高髻，两鬓绺垂于耳际，后披脑后发，用网巾带扎牢即可。发髻颜色分黑、白、黧、红4种。白、黧色发髻为年迈男女角色用，如《上天台》的姚期、《断后》的李后；黑色发髻一般用于净扮的性格粗鲁的中青年角色或神话剧中的大妖；外貌怪异或戴红色髯口的角色，则戴红发髻。凡戴红、黑二色发髻的人物，均须在耳根部位配插同色耳毛子。

发髻

见发髻。

蓬头

化妆用具。亦称鬃头。用牦牛毛或犀牛尾做成的假发套，表现角色披头散发或蓬头垢面时用。分大小蓬头两种。大蓬头用于凶猛的将领及某些天神、天将，使用时多与大额子配合；亦用于僧、道，多与月牙金箍配合。如表现金钱豹一类大妖或番邦将领时，还需在大蓬头两旁加髻髻。大蓬头颜色有黑、黧、红、黄、绿、白多种。戴黑色大蓬头的，如《蜈蚣岭》的武松；戴黧色大蓬头的，如《双盗印》的蔡天化；戴红色大蓬头的如《混元盒》的昂日鸡；戴黄色大蓬头的，如《宝象国》的奎木狼；戴绿色大蓬头的，如《五花洞》的蛤蟆精。小蓬头有红、黄、蓝、绿、黑五色，为神怪剧中小妖鬼怪所戴，如《钟馗嫁妹》的五小鬼即

分戴五色小蓬头。

鬃头

见蓬头。

大蓬头

见蓬头。

小蓬头

见蓬头。

鬼发

化妆用具。扮演鬼魂所用的两绺或单绺白纸缠。如《乌盆计》的刘世昌、《活捉二郎》的阎惜姣等。

鬓发

化妆用具。装饰两鬓的条状假发。用牦牛毛，弦线打扣做成两绺条形发绺，发根处用弦线连接，挂于头顶，自然垂于两耳前，用头绸系牢即可。鬓发颜色分白、黧二种。如《打龙袍》的太监陈琳用白色长鬓发；《界牌关》中王白超用白色短鬓发。老旦包头戴白网子或黧网子时则分别用白鬓发或黧鬓发。另有黑色人发制成的长鬓发（亦可用旦角的大发片制成），梳成三股辫，或用彩色头绳、金银线扎成。用于儿童或仙童装饰两鬓，如《盗仙草》的明月、清风、鹿童、鹤童。

髻髻

化妆用具。一种假发髻。铁丝做架，中凹，左右呈弧形的圈口，打上牦牛毛或犀牛尾，再梳成左右相对称的扇面形拳状发髻，故又称双髻髻或双抓髻。一般与大蓬头配套使用。髻髻颜色分红、绿、黄、白、黑等，如《闹天宫》的青龙与白虎二星官，分别用黑、白色大蓬头、双髻髻。

双髻髻

见髻髻。

双抓髻

见髻髻。

飞髻

化妆用具。亦称小髻,俗称耳毛子、耳毫、耳毛。插于鬓际形容耳毛丰盛的装饰物。其形有三种:一、猴毛小髻,用骆驼毛做成椭圆球形状。南方郑派(“赛活猴”郑长泰)猴戏《金刀阵》中孙悟空专用。二、小耳毛,用牦牛毛打在铜丝架上做成,长约3.3厘米,呈毛笔锋状,基本黑色。一般用于挂一字髻净扮角色或武行扮不挂髻口、穿箭衣的长枪手。如《攻潼关》的雷震子插红色小耳毛。三、大耳毛,用牦牛毛打在铜丝架上做成,两撮由下向上竖直的笔锋状毛发,插于鬓际,为髻髻的附属物,长约22厘米。凡净角挂髻髻者均插同色耳毛,表示威武、粗野、凶猛。也有单用耳毛子不挂髻口的净扮角色,如杨七郎、姚刚。大耳毛颜色有黑、白、黧、红、绿等多种。如戴黑髻,插黑大耳毛的有《黑旋风》的李逵;戴红髻,插红大耳毛的有《连环套》的窦尔墩;戴黧髻,插黧大耳毛的有《造白袍》的张飞;不戴髻口插绿色大耳毛的有《混元盒》的金蟾大仙等。

耳毛子

见飞髻。

孩儿发

化妆用具。扮演儿童和童仆用的发式。有二种:一种用人发制成的头套,前额齐眉,背后长及肩,左右二鬓用彩色头绳扎数根小辫子或梳成小髻髻。颜色仅黑色一种。如《汾河湾》的薛丁山;《二堂

舍子》的沉香和秋儿;《借东风》、《空城计》的二童儿。另有用黑色粗丝线制成的头套,左右侧不梳髻,后刘海长及臀部,使用时配戴垛子头,紫金冠,为名臣贵族的年幼孩童专用。如《逍遥津》的两位阜儿;《岳家庄》的岳云等。

辫子头套

化妆用具。男用假发套。用人发制成的露顶头套,后垂一条齐臀的长辫,系清装人物或番帮角色所用。如《蚩蜡庙》的金大力;《火烧望海楼》的马宏亮;《碰碑》的韩昌;《挑华车》的黑风利等。

大顶

化妆用具。女用假发。以人发制成,用来梳裹旦角的假髻,为清代乾隆年间秦腔花旦魏长生发明,称为流水头。用大顶梳裹假髻的样式基本上有两种,即大头与抓髻。

片子

化妆用具。旦角假发的主要组成部分。用人发制成,按长短多少分别制成大辮、小辮、短片数种。使用前先放在刨花水中浸透,然后才可打成各种样式的片子。用大辮打成大弯贴在耳际作鬓发,故亦称大弯或大片子;用小辮打成小弯贴在前额作额发,故亦称小弯或小片子;短片似马蹄刀,共两个,和大片子组合,把旗装人物的脸型贴成大开脸,故亦称旗头片子。用大片子还可打成奔拉缠或大髻,用小片子亦可挑出各式花片子。一副旦角用片子基本有大片子两个,小片子五至七个。早期片子用纸胎涂生漆制成,用时插在水纱网子里,颇为粗糙。后改用人发打成,用刨花水梳理后粘贴在演员脸上,可以弥补演员脸型的不足,起很好的美化作用。

旗头片子

见片子。

大绉

见片子。

小绉

见片子。

短片

见片子。

大弯

见片子。

小弯

见片子。

大鬓

化妆用具。青衣行当扮演贫困妇女时,梳青衣头、穿青衣时专用的鬓发。用两条大片子在刨花水中浸透后梳理成大弯对折,故亦称水折。分别贴在左右两鬓的大弯上,上面再插一对银蝙蝠压鬓簪,古代妇女以不露耳为美。如《武家坡》的王宝钏,《桑园会》的罗敷等。

水折

见大鬓。

耷拉辮

化妆用具。女用假发。用于性格泼辣或作风轻佻的女性。一般在梳大头时从大顶中留出一绺水发梳成。亦可用大片子浸刨花水后打成大弯,再对折,中间空。使用时固定在大头的左侧,在中空处由下往上插一根耳挖子(亦叫耳挖勺)。如《猎虎记》的顾大嫂,《坐楼杀惜》

的陶惜姣等。

线尾子

化妆用具。亦称线帘子、辫帘子。用于旦角的头部化妆。以粗丝线制成,乌黑一排,宽16厘米,垂于脑后,长及足踝,为妇女垂发的极大夸张,给人以端庄凝重的感觉。线尾子还须分出两绺垂在胸前,这两条黑线对于男旦演员来说,可以界破宽胸,使身材显得苗条,对女演员也有助于加强身段的婀娜多姿。线尾子在梳大头时有系扎、勒紧大簪子和发垫的作用。

线帘子

见线尾子。

辫帘子

见线尾子。

大头

旦角的一种传统发式。为清代乾隆年间秦腔花旦魏长生所发明,称为梳水头,现习称大头。用于扮演夫人、小姐等。髻呈椭圆形,如《二进宫》的李艳妃,《彩楼配》的王宝钏等。另外,若扮小家碧玉或丫环,则梳抓髻,呈握拳状,并在抓髻下垂一条长发辫。如《拾玉镯》的孙玉姣,《游龙戏凤》的李凤姐,《卖水》的梅香等。包大头必须注意高低厚薄合度,髻要包紧,不使人有单摆浮搁的感觉,髻的边缘棱线要分明,这样更能显出妇女发髻的造型美。

水头

见大头。

抓髻

见大头。

古装头

旦角头部的一种化妆。清末,首先从上海兴起的戏曲改良运动中,在新编的古装戏里,由旦角演员冯子和、欧阳子倩、梅兰芳等人参考敦煌壁画及古代仕女画装束,同时又借鉴外来电影、戏剧艺术的装扮技巧,试制新式头套、发饰,经过不断革新、实践,始创。为区别于传统旦角的发式“大头”,表现古代妇女的一种新颖发式,故名“古装头”。古装头的特点:两鬓角贴人鬓(亦可不贴),头罩人发全头套,前额贴小弯或加刘海。人发作成假髻,样式多变。后脑不垂线尾子,而垂头套的马尾(也可分扎成左右两根或数根小辮)。古装头不仅为京剧舞台表现古代女子增添了新的化妆样式,也影响到其他戏曲剧种。古装头,给人以俊俏、自然和潇洒的感觉,与传统扮法并存。

旗装头

旦角头部的一种化妆。用于穿旗装的角色,简称旗头。清朝满族隶旗籍者称旗人或旗下人,其妇女的装束被吸收到戏曲舞台上,最早可以追溯到乾隆年间的民间小戏,如《探亲家》。同治年间,梅巧玲又把旗装用于《雁门关》、《探母》、《梅玉配》、《闺房乐》等戏中,装扮萧太后、铁镜公主等人物。由于旗装是清代的生活服装,辛亥革命后,旗袍仍很流行,故戏曲也受其影响,成为一种趋时的打扮。旗装头,梳裹时需把头发分成两股后再梳髻,为横长式,如“一”字,故称一字头,亦称两把头。到清末,两把头衍变为用青缎制成高大的横架置于头顶,侧垂流苏,脑后头发梳成燕尾式,称为架子头,亦称耷拉翅。传统剧中为辽、金、清女真族、满族旗装妇女的基本发式。如《大登殿》的代战公主,《四郎探母》的

铁镜公主和她身旁的两个侍女,只是在戴的两把头的高低、大小和头面、花朵上来区别她们的身份、地位。除两把头外,旗装头还有二式:旗头座、旗头垫子。旗头座,即把头发绾在头的顶部成覆碗形圆髻,脑后垂发如燕尾。旗头座式样端庄、淑静、稳重大方,是传统剧中番邦成年妇女居家发式,如《苏武牧羊》的胡阿云。旗头垫子,其髻似旗头座(剧中系用铅丝扎成,外涂黑漆),旗头座上加饰珠翠钿子。如《雁门关》、《四郎探母》中萧太后,新编历史剧的慈禧太后也用此头。

旗装

见旗装头。

一字头

见旗装头。

两把头

见旗装头。

架子头

见旗装头。

耷拉翅

见旗装头。

旗头座

见旗装头。

旗头垫子

见旗装头。

彩旦头

旦角头部的一种化妆。用于彩旦。其式有平三套、朝天檠、懒梳妆等数种。若无现成彩旦头,亦可临时用其他物品

代之,如借用旦角的全发头套,在脑后挽个小髻,髻旁插朵小草花,多用于禁婆一类人物。亦可借用满髻,从人物的前额顶罩起,利用髻口的耳钩,倒挂人物的双耳,理顺髻须于脑后,在枕骨下将髻口稍合拢挽髻,用压发簪、钢丝钗固定。如《荷珠配》的鹁鸪婆所戴。

平三套

旦角头部的一种化妆。彩旦发式。清朝中叶,汉族妇女发髻流行梳平头(平头就是平髻,南方称髻为头)。北方称之为平二套。其式,绾头发于脑后,用红头绳扎发根为髻心(戴孝者则用白头绳),髻心下插压发簪,余发绕髻心平盘三圈,用钢丝发钗固定。因其取式于苏州,故又称苏州髻。这种发髻少妇、老年妇女均适用,为清末时装戏中妇女发式之一。《同光十三绝》图中的五角刘赶三所扮《探亲家》中的乡下亲家胡妈妈就梳此髻。后逐渐成为彩旦专用发式,故亦称彩旦髻或彩旦头。平三套包头程序:1.系后刘海;2.扣黑网子;3.水纱勒大开脸;4.戴平三套;5.戴耳帽;6.平三套旁插戴单朵小草花;7.戴单粒耳环。

苏州髻

见平二套。

朝天髻

旦角头部的一种化妆。彩旦发式。将铁丝架上的人发用彩色头绳扎成朝天的棒槌状,长约6.6厘米,然后把铁丝底座放在黑网子上口内,扎牢即可。此发式又称“大梁子”。如《六月雪》的禁婆。朝天髻包头过程:1.系后刘海;2.扣黑网子;3.水纱勒大开脸;4.戴朝天髻;5.戴耳帽;6.朝天髻下端左右插戴单朵小草花;7.戴单粒耳环。

大梁子

见朝天髻。

懒梳妆

化妆用具。将硬纸胎涂生漆制成的梳髻女头套。用于男扮彩旦,不用梳妆,只须将头套戴在头上,故名。如《六月雪》的禁婆,《丁甲山》的丑丫环等。

牛角纂

化妆用具。老旦假发髻。用铅丝扎骨架,外蒙黑丝绒,似牛角状硬胎冠,上缀散点奶白珠,这是早期老旦纂,用以装扮富有人家的老妇,如《孔雀东南飞》的焦母。而《刺惜》的马二娘,则牛角尖须朝前倒戴,并插一朵红花。现老旦一般都用黑丝绒缀奶白珠“团寿”鸭蛋状硬胎冠(“老旦冠”),又如《辕门斩子》的余太君。

老旦头

旦角头部的一种化妆。老旦发式。包法有二式:一式是富婆发式,即扣网子、安装老旦纂;另一式是穷婆发式,即安发髻、再扣网子。富婆如《岳母刺字》的岳母。包老旦头的过程:1.按二绺髻髻发;2.扣髻网子;3.系“小骆驼”(即勒子);4.系绸子;5.安装老旦纂(寿字纂);6.插包头莲,戴耳环。穷婆如《清风亭》的贺氏。包穷婆老旦头的过程:1.安白发髻,二绺白髻发分垂于左右耳前;2.扣白网子;3.系“小骆驼”;4.系蓝印花布条;5.二绺白髻发往上搓乱。

包老旦头

见老旦头。

头面

化妆用具。旦角所用各种头饰的统

称。古时妇女喜在头上插花,戴金银珠翠首饰,故称。戏曲舞台上的头面,就是生活习俗的反映。头面主要有三种:银泡头面、水钻头面、点翠头面。此外,还有各种形状,各种色彩的装饰花朵,如绢花、绒花、通草花、珠花等,作为头面的陪衬物。插戴头面,需要根据剧中人物的身份、性格和剧情,酌情选用。演员处理好头饰,是创造优美动人的舞台形象的条件之一。

银泡头面

化妆用具。亦称银锭或泡子。旦脚用的硬头面。铜制镀银,半圆形球状体。银泡头面素雅漂亮,一般表示角色贫苦或带孝,多为剧中青衣包大头使用,如《汾河湾》的柳迎春,《六月雪》的窦娥等。银泡头面全副由一粒、二粒、三粒、四粒、六粒插条,蝙蝠、压鬓簪、包头莲、大簪子、后三条、秋叶耳环、六角花、银泡顶花等 55 至 60 件组成。传统老扮《拾玉镯》的孙玉姣,《鸿鸾禧》的金玉奴也戴银泡头面,插银泡顶花。犯妇、罪女一类人物亦戴银泡头面,但插戴方式与上述人物不同。

银锭

见银泡头面。

泡子

见银泡头面。

点翠头面

化妆用具。旦角用的硬头面。用翠鸟羽毛定翠割毛,粘贴于金属底版上制成。翠羽色泽富于变化,呈现出月白、湖蓝、深藏青、紫等不同色彩,在头面中最显豪华富丽,而又文静典雅。民间俗语:

日看黄金夜看翠。点翠头面多为后妃贵妇所用,如《二进宫》的李艳妃、《宇宙锋》的赵艳容、《宝莲灯》的王桂英等。普通的点翠头面全副由顶花、耳挖子、偏风、后三条、月牙半蝴蝶、蝙蝠、八角花、包头莲、压鬓、扁簪、耳环、蝴蝶人字条等 51 件组成。而“丹凤朝阳”真翠头面由 78 件组成。

水钻头面

化妆用具。旦角用的硬头面。用高级玻璃仿制钻石,镶嵌在金属底版上制成。水钻晶莹闪烁,颜色有红、粉、紫、绿、蓝、白等,分单光、双光两种,在头面中最为华丽,为年轻美丽,性格活泼的女性插戴,如《贩马记》的李桂枝,《春秋配》的姜秋莲,《打焦赞》的汤排风,都包大头(或孤髻)戴水钻头面。一般的水钻头面全副由:顶花、耳挖子、后三条、包头莲、压鬓、耳环等 52 件组成。凡包大头或梳抓髻,其髻顶端基本上都要插包头莲(前后二根)。而扮轻佻的女性,如《坐楼杀惜》的阎惜姣则不能插戴。扮演道姑一类人物,必须用包头莲来插戴道姑巾。

勒头

头部妆扮的一种。习称吊眉。不同行当、不同人物,勒头的方法、过程,使用的化妆物品都有所区别。旦角勒头,需用宽 1.3 厘米、长 270 厘米的勒头带,用来吊眉及系扎面部所贴的片子。生角勒头包括戴网子,用网子下口长带吊眉,系扎水纱。生、旦吊眉,将左右额肌往上牵引,扯动眼部肌肉,使外眼角、眉梢上吊,眼圈增大,两颊松弛的面皮平展,不显肤纹。净角勒头用彩头条,戴布网子,系扎水纱,不必吊眉。丑角勒头仅用网子、水纱,不吊眉。有的角色甚至不用勒头,面部化妆结束后,就可以戴巾帽。

吊眉

见勒头。

包头

化妆术语。亦称包大头。旦角头部妆扮的全过程,主要指传统发式:大头和抓髻。旦角包大头的过程:1.扣线尾子;2.扣网子;3.上大簪子;4.扣发垫子;5.系大顶,梳发髻;6.系水纱;7.插戴头面。

包大头

见包头。

绸子打头

化妆用具。传统戏曲中,很多旦角是用绸子系结作头饰的,习称“绸子打头”。用以表示贫苦、颠沛流离、戴孝或为神、怪、妖者。绸子打头有以下几种:1.满包绸子系蝴蝶扣,选用长3米,宽66厘米的绸子,将大头包住,在髻下系扎成蝴蝶扣,撕开成半圆状,将大头围住,固定。如《卧龙吊孝》的小乔,用白绸子打头,以示戴孝。2.满包绸子系偏扣,绸子将大头包住,绸条左右交叉,叠成7厘米宽,然后再绕到头部右侧打扣,系抽扣一个,撕成半圆状,绸条两端长短相同,垂于鬓边。如《平贵别窑》的王宝钏。3.包绸条系偏扣:将长绸条叠成7厘米宽,围绕头部(露出大头),在右侧系一抽扣,撕成铲刀状,绸两端长短不齐垂于腮部。如《女起解》的苏三。4.软额子:赶场时在头上打的。长绸条叠好捻成卷,从大头下端绕到前额系平扣,后将绸子打开,然后左右手同时捻卷抽紧,粗细长短一致。两边各绕三个悬空圈,在两耳的前面各抽出一个尖,额部正中两个尖,状如牛犄角。如《白蛇传·断桥》的白素贞、小青所打的白蛇、青蛇软额子,现多用硬

蛇额子代替。5.搓犄角:装扮贫困的角色,如《汾河湾》的柳迎春;或表示江湖侠女,如《武松打店》的孙二娘。打犄角方法有三种:一种在头上打,选用长270厘米的绸条,叠成7厘米宽,大头包好后,将绸条正中对准前额系至大头下端搭扣两个,然后将绸条打开,左右手同时分别捻紧绸子抽尖,长约33厘米,再交叉向前到额中系扣,两犄角长约9—15厘米,微向上弯曲呈半圆状。将犄角下面埋好,固定。这种打法牢固、美观,适用于武戏。另一种打法,将犄角打好叠起,使用时打开,绸条中间对准额部正中,左右手分别将绸子绕到大头下面交叉,然后再倒绕回前额系扣。这种打法速度快,适用于文武戏及赶场。第三种打法,选用短窄的绸条,事前捻成犄角,叠好别牢。使用时,将犄角中间绸条打开从大头下面绕到前额系扣即可。这种打法简便,但显得单薄,不及前二种打法美观,因此只适用于配角或赶场。6.打彩球:彩球有三个球和一个球之分。三个球的彩球,中间的一只大球,称为顶球,两侧的小球称为偏球。打三个彩球的角色有人、鬼、妖,如《虹霓关》的东方氏;《情探》的敖桂英;《白蛇传·金山寺》中的白素贞。打一个顶球的角色如《小上坟》的萧素贞。打一个顶球的彩球要大,花折要密,两侧下垂的绸子要长些。打彩球宜用干净、色泽鲜艳的绸条,长约5米。彩球打得要紧、圆、花密,大小适当,两个偏球大小相等,两侧下垂的绸子长短一致。系扎彩球的横梁(另一条不打彩球的绸条)长约3米,于脑后大头下面系结,下垂的绸子与彩球两侧下垂绸子的长度要相等,男性打彩球的角色有神话剧中的天官、福星、护法神、二郎神等,一般都打两个偏球。

满包绸子系蝴蝶扣

见绸子打头。

满包绸子系偏扣

见绸子打头。

包绸子系偏扣

见绸子打头。

软额子

见绸子打头。

打椅角

见绸子打头。

打彩球

见绸子打头。

服 装

戏装

又名戏衣,俗称行头。是指京剧舞台上演员所穿戴服装、鞋帽的统称。如襟、靠、官衣、褶子、裙、盔帽、鞋靴等,分类放置管理。大衣箱放置文职官员及男女衣裤;二衣箱为铠靠等武职将士衣裤;三衣箱为水衣、胖袄、彩裤等;盔帽箱专置盔、冠、巾、帽,鞋靴一般放在三衣箱内,也有另设一箱。戏装的色彩有上五色、下五色等多种,纹样有龙凤、花鸟、走兽、鱼虫、云水等,以金银线、彩色丝线用各种技法绣制,用料有绸缎等丝织品和布、麻、绒等棉麻织品。戏装是以古代生活服装为基础,在历代艺术家的实践过程中,得到提高与美化。其式样基本接近明代,也有唐、宋、元款式。近百年,清代旗衣、箭衣等纳入京剧戏装,被广为应用。戏装在使用上不受时代、地区、季节的严格限制,但在实践中已约定俗成地形成一套严谨的穿着规制。京剧界流行“宁穿破,不穿错”的术语,即是指戏装在穿着时须根据不同剧目人物的性格、身份、脸谱等,对戏装的式样、色彩、纹样、质地进行搭配,在舞台上显得丰富多彩,绚丽夺目。随着社会生产力的不断发展,观众审美观的提高和京剧艺术家们的改革创新,京剧戏装在继承传统的基础上仍在变革,今后将会得到进一步的发展,更加强美的艺术感染力。

行头

见戏装。

上五色

京剧传统服装色彩术语,指服装色彩,有红、绿、黄、白、黑五色。黄为帝皇专用;其他四色以红为贵,王侯、相帅、驸马等穿,如刘备、曹操、陈世美等均穿红襟;绿色象征威严庄重,关羽是典型人物,穿绿襟绿靠;白色多为英俊少年所穿,如吕布、周瑜等;黑色为性格粗犷、刚直者所穿,如包公、张飞、项羽等。以上五色除用于不同的人物性格、地位外,与脸谱配衬、协调亦颇为讲究,如俊扮少年穿白襟白靠,以显其英俊潇洒;红脸以绿襟靠成对比,突出威严;黑色脸谱多穿黑襟,以衬托人物之刚直。

下五色

京剧传统服装色彩术语。指服装色彩,有粉红、湖色、深蓝、紫红、酱色。其中的酱色,亦可为淡黄,或古铜或秋香所代替。粉红色凡年少英俊的将帅、朝官均可用,与上五色中红色通用,湖色与白色通用,深蓝与黑色通用,古铜、秋香为年老朝官使用,如《秦香莲》的王延龄。

大衣箱

京剧传统服装分类规制。为置放文

职身份的角色所穿服装的衣箱。如襟、官衣、帔、褶子等。设专职管理人员,负责为演员穿着各种服装。

二衣箱

京剧传统服装分类规制。为置放武职身份的角色所穿服装的衣箱。如靠、箭衣、抱衣、夸衣等,设有专职管理人员,负责为演员穿扎各种服装。

三衣箱

京剧传统服装分类规制。为置放内衣、鞋靴的箱子。如水衣、胖袄、护领、彩裤及高方、彩鞋等,设置专人管理。演员化妆后,服装穿着有规定顺序,首先到三衣箱穿内衣、戴护领,穿鞋靴,随后按自己所扮演角色到大衣箱或二衣箱穿衣,最后到盔箱戴盔头。

改良行头

京剧服装。又称改良戏衣。是指近百年来在京剧舞台上突破旧的戏衣传统而出现的时式服装。一般都是在传统戏衣的基础上加以简化而成,如改良襟的绣花纹样较传统襟要简单的多;又如改良靠,不仅图案纹样不及传统靠那样繁复,而且式样也轻便灵活。京剧服装至今形成完整的衣箱,是在历代艺人不断丰富和改革创新中建立的。历来有成就的艺术家,不但在唱腔、表演上技艺精湛,同时对自己所扮演角色之穿着、扮相亦力求改进,如前辈艺术家王瑶卿,扮演《樊江关》的樊梨花、《破洪洲》的穆桂英,原戴七星额子,后改戴女夫子盔和蝴蝶盔,这两种盔均为他创造。又如梅兰芳首先使用古装,周信芳在《跑城》中改良襟的使用等。改良行头为京剧艺术增添了新的光彩。新陈代谢是事物发展规律,今日的行头还会被新改良行头所丰

富或代替。

扎扮

京剧传统服装穿着技巧。又称扎判。用于戏中特殊造型装扮的角色,如钟馗、判官、巨灵神等,使演员在扎扮后成为耸肩、凸胸、翘臀的特异形象,以取得一定戏剧效果。扎扮在六七十年前,方法简便,仅将官衣前片下摆左右角向中间上提至腰部,呈三角形,随后扎上大带。此离传说中钟馗等丑陋怪异形象太远,经艺人不断改革,后使用木棍衬框,在肩、臀部、塞垫青袍、水衣,加扎丝套,前胸加覆淘米箩,腰际扎靠腿,外穿官衣,此虽较前改进,可过于繁杂。现时使用丝瓜筋、泡沫塑料加工成固定形象,加扎肩、胸、臀部,不但减轻了演员负担,在外形上通过演员的舞蹈和夸张表演,显得更为可爱。如《嫁妹》的钟馗、《李慧娘》的判官、《闹天宫》的巨灵神,均使用了京剧艺术中这一独特造型手法。

富贵衣

京剧传统服装。亦称穷衣。衣箱中第一件行头。缎制面。在黑色褶子上补缀大小不一的杂色绸缎,以示剧中人衣衫褴褛,穷途潦倒。如《彩楼记》的吕蒙正;《棒打薄情郎》的莫稽等。穿此衣者其后必显达富贵,故名。

穷衣

见富贵衣。

襟

京剧传统服装。亦称蟒,俗称蟒袍。缎制面。圆领,大襟,大袖带水袖,腋下有二摆,满身以金银线、彩色丝线绣成云龙、凤凰、花朵、水纹等图案。有男女之

分,为帝王将相、后妃贵妇等所穿。男蟒长及足。文官多穿团龙蟒,周身共十团,分坐龙、游龙,下摆和袖口绣有海水浪花,海水有立水、卧水、三角水之分。穿时武职将帅多加三尖领,身围玉带。色彩有上五色、下五色十种,根据人物地位、性格、脸谱都有规定,此仅是长期来在使用中逐步形成的规制,并无严格的科学根据。女蟒较男蟒短一尺五寸左右,长及膝,式与男蟒无大异,唯无摆,穿时加网穗云肩、玉带,上绣丹凤朝阳、凤穿牡丹等团花。梅兰芳在《贵妃醉酒》一剧中,将女蟒在原有基础上又进行了美化,满身加绣卍字底纹,衣、袖边加皎月色波纹宽边,上绣云鹤,使其更为华丽美观,现皆采用。色彩有红、黄、白三种,红蟒用途较广,王妃、贵妇、公主、女将及结婚新娘均可穿;黄蟒为王妃、太后专用;白蟒大多作为孝服。女蟒也可用于自立山头之王。

蟒

见蟒。

蟒袍

见蟒。

男蟒

见蟒。

女蟒

见蟒。

老旦蟒

京剧传统服装。缎制面,式样图案与男团龙蟒同,长过膝,腋下无摆,色有杏黄、秋香。杏黄用于太后,秋香为老郡主、诰命夫人所穿,腰系玉带或丝绦。

改良蟒

京剧传统服装。缎制面。介于蟒与官衣之间的改良服装。是近七八十年演员和制作工艺师们共同努力下从蟒上简化而来,式与蟒同,但纹样简化,仅在下摆、袖口保留水纹,前后心团龙。改良后的蟒减轻了表演上的负担,增强了身段表现力。如《追韩信》的萧何、《跑城》的徐策。改良后的蟒突破了传统戏装规约,在色彩、纹样上无一定规范,如下摆、袖口有绣单水纹、水纹上加游龙和阔边草龙等,前后胸有团龙、散龙、草龙等不一。周信芳在《追韩信》的萧何一角所穿的改良蟒上,将前后胸的团龙改绣为从右到左腋下的马鞍形游龙,繁简得当,更为庄重。在色彩上有大红、古铜、秋香、粉红等,使用与蟒相同,但多扎软带或丝绦。

旗蟒

京剧传统服装。缎制面,圆领、大襟、长袖齐腕,下接马蹄袖。旗蟒原为清朝满族皇后朝服,后经过艺术加工纳入京剧传统服装。色有红黄两种,上绣云龙海水,用于“番邦”统治阶层贵族妇女,红色为公主,黄为太后、皇后所穿。穿着时衬领衣,梳旗头,穿旗鞋。颈部加挂朝珠。如《四郎探母》之铁镜公主。

官衣

京剧传统服装。文职官服。式与蟒同,缎制面,素底无绣纹,仅在前胸后心有绣海水、禽鸟方形补子各一块。自明代开始,以补子区分品级,一品为仙鹤、二品锦鸡、三品孔雀等。但京剧舞台上官衣补子,已不分品级,多只绣仙鹤或太阳。官衣有男女之分,男式颜色有紫、红、蓝、黑4种,一般以紫为尊,如宰相、阁老,红为次,蓝色较低,知县等穿,黑最

低,前后无补子,降将、罪臣、驿丞、相府门官等穿用。女官衣较男式短,长覆膝,穿时下系裙,腋下无摆,有大红、古铜、秋香三色。大红为一品诰命夫人用,也为新娘交拜天地时之礼服,也为丑角扮演官时穿,如《小上坟》的刘禄景;古铜、秋香为老旦饰诰命夫人时穿,如余太君、岳母皆穿用,故亦称老旦官衣。男官衣必围玉带,女官衣多扎软带、丝绦。

男官衣

见官衣。

女官衣

见官衣。

老旦官衣

见官衣。

帔

京剧传统服装。使用时多为男女同时使用,故亦称对帔。缎制面,长领,对襟,大袖带水袖,左右下摆开衩,男长及足,女长及膝,颜色有红、黄、蓝、黑、紫、古铜、秋香等,全身绣有福寿、花鸟、龙凤等团花,十二、十、八团不等,除黄色为帝王、后妃便服外,皆为文官和告老还乡的显官、豪绅在家所穿便服。男帔内必穿衬褶,女帔内穿水衣加护领,下穿马面裙。

男帔

见帔。

女帔

见帔。

对帔

见帔。

观音帔

京剧传统服装。亦称大士帔,为观音大士专用。白缎制面,式与女帔同,上绣绿色或紫色竹叶纹。

大士帔

见观音帔。

闺门帔

京剧传统服装。缎制面,小领,对襟,左右下摆开衩,衣周身镶有三寸左右异色阔边,为未出阁女子专用。此服使用时,颈部加围小云肩,则为宫娥、彩女所穿,俗称宫女服。

宫女服

见闺门帔。

褶子

京剧传统服装。俗称道袍。是一种用途极广的便服,绸制面。男女老小、文武贵贱均可用,在近百年的使用过程中,在色彩、纹样、使用上变化较大,分男女两大类。男褶子大襟,大领,大袖带水袖,左右下摆开衩,长及足。分花、素两种。花褶子又有武生、小生之别。武生褶子分上五色、下五色十件,缎制面,两面绣花,外绣花鸟、走兽等纹样,里子满绣小团花,利于武生敞胸时所用。上五色多为纨绔公子、强徒恶霸使用;下五色多为英雄义士、侠客所穿。小生褶子分花、素两种,花褶子本亦为缎面(称硬面)绣满花,后改绸面(称软面),多绣折枝花、八宝、古玩等,分角花、边花、领肩花,更显潇洒雅丽之风度。色彩各异,难以统计,用途甚广:1.家庭社会地位较高及富家公子少爷;2.少年英俊的书生雅士;3.游手好闲的轻浮子弟。素褶用于平民百姓。绸、布面两种,颜色有红、黑、蓝、

古铜、秋香等,红色为穿蟒、帔时所衬,故又名衬褶;黑蓝是遇难书生和贫苦小生使用;家院也穿黑色,腰扎桔黄大带;占嗣、秋香为年老者穿用。女褶子有大襟、对襟两种,左右开叉,长及膝。大襟多为布制面素色,老年贫妇穿,有青莲、米色、蓝等;对襟女褶是近百年才盛行,又称时式褶子,绸面,绣有角花,颜色应有尽有,是旦行便服;另外有小领对襟,下摆、衣领、袖口镶异色边的叫青衣褶子,是中年妇女穿。

男褶子

见褶子。

花褶子

见褶子。

素褶子

见褶子。

武生褶子

见褶子。

小生褶子

见褶子。

衬褶

见褶子。

女褶子

见褶子。

时式褶子

见褶子。

道袍

见褶子。

青衣

京剧传统服装。俗称青衣褶子。立领,对襟,颜色有黑、蓝等,除领口外,其式与女褶相同,衣领、前襟,左右开隙,下摆均镶有异色双滚边。为青衣扮演贫苦妇女所穿。

青衣褶子

见褶子、青衣。

古装

京剧改良服装。是梅兰芳在《天女散花》一剧中,根据国画中古装仕女的装饰借鉴而来。绸缎制面,圆领,大袖带水袖上衣,下穿遮足绣花便裙,外加小裙,长约40厘米,腰束软带连佩,穿时加云肩,颜色各异。此服宫女亦穿,附件简化,一般为四套一堂,俗称宫女装。近几十年来,式样、色彩、附件又有改进,如上衣有对襟,袒胸,裙子有裙裤等,附件更不胜枚举。

宫女装

见古装。

宫装

京剧传统服装。亦称宫衣,舞衣。圆领、对襟,大袖带水袖。满身绣花纹,袖筒镶有6.7厘米左右阔彩色绣花缎7条,腰际加饰如意片,腰下连衬裙,外缀绣花彩色飘带数十条,下饰丝穗,整衣光彩夺目,鲜艳华丽。穿时加网穗绣花大云肩。为后妃、公主及皇室贵妇人之礼服;神话中仙女亦穿。如《贵妃醉酒》的杨贵妃、《彩楼记》的王宝钏、《百花点将》百花公主等。

宫衣

见宫装。

舞衣

见宫装。

裙

京剧传统服装。俗称腰包。由绸、双绉、乔其纱等制面。由裙摆、裙腰组成,分马面裙、腰包裙、老旦裙、便裙。马面裙,长自腰覆足,过去多以线春绸制面,现时多用绉缎取代,裙摆两侧折垂直褶,前后约 280 厘米加衬平面,称为马面。有花、素之分,花式在马面、裙摆绣有花卉等图案,多与蟒、帔、褶配用;素式在马面、裙摆镶蓝缎双边,多为青衣所用。大腰包,俗称百褶裙、蝴蝶裙。原为两扇裙片组成,现大多改用一块整料折密褶,并以丝线将褶与褶隔针连接,伸展后似鱼鳞,素白色,裙摆下端两角各有一线套,演员套住手指,穿时孔子胸,外加狭腰巾,以遮裙腰,两手提举,裙片展开呈蝴蝶状,为《白蛇传》断桥一场白素贞所用。另一种腰包由两扇裙片组成,素白色,折密褶,左裙片外侧留约 20 厘米马面,右外侧留约 26 厘米,穿时裙腰取中口前腰向后围,线带回至前固定,随后提起两裙角,固定在腰后线带上呈三角形。男式多穿老斗衣外,如《打渔杀家》的萧恩所用;女式多穿老斗衣、青衣、罪衣外,如《吊金龟》的康氏、《苏三起解》的苏三等。老旦裙,多为深绿色,全褶,无绣,多与老斗衣配用;另有马面加绣平金、银线图案,与蟒、帔配用。近七八十年来,古装使用于京剧舞台,一种以双绉或乔其纱制面的绣花裙被广为应用,色彩繁多,俗称便裙。多与古装、女褶配用。

马面

见裙。

马面裙

见裙。

百褶裙

见裙。

老旦裙

见裙。

腰包

见裙。

腰包裙

见裙。

大腰包

见裙。

蝴蝶裙

见裙。

便裙

见裙。

斗篷

京剧传统服装。披在肩上的无袖外衣,下摆似大钟,故亦称一口钟,绉缎制面,有男女长短之分。长式斗篷,长约 1.3 米左右。男式有黄、红、绿等,上绣大龙;女式颜色较多,分花、素,花式上绣凤穿牡丹。为剧中人上路挡风御寒时披用,睡梦初醒或深夜未眠亦用,以示夜寒。长及臀部的短斗篷,为义士、侠客行路时用。另有一种自前襟到底边镶有白色毛皮边,为“番邦异族”女子所用。

一口钟

见斗篷。

龙套衣

京剧传统服装。缎制面。对襟、大袖带水袖,前后膝下开衩,长约1.3米,上绣团龙八只,衣边、袖口镶有绣花阔边,颜色有红、绿、黄、白、蓝等。每色四件一堂,是将官随员、龙套专用,使用时多与剧中主人公衣色配套,如《群英会》周瑜穿白襟、龙套亦白色;关羽穿绿襟,龙套亦同色。

太监衣

京剧传统服装。黄缎制面。斜大领,大袖带水袖,上缀蓝底团龙,衣边、领、袖、腰镶有一道蓝色宽边,上绣平金草龙,腰际缀黄色排穗。四件一堂,为小太监所穿。

大太监衣

京剧传统服装。圆领大襟,其他与人监衣同,色有红、蓝、紫、绿,上绣团龙或团花。为大太监所穿。另有穿襟,腰系丝绦亦为大太监装束。

八卦衣

京剧传统服装。缎制面,大襟,大袖带水袖,下摆圆角,带水波纹,腰际绣花滚边,前垂黑或紫飘带两条,前胸后心绣太极图,肩、袖、两膝绣八卦符号,四周及袖口镶有平金图案花边,颜色有红、黑、白三种。为施术道士、深通韬略之谋士穿用,如《借东风》之诸葛亮。另有一种蓝缎面,上绣云鹤、太极的鹤氅,亦为道家、谋士等所穿。

鹤氅

见八卦衣。

袈裟

京剧传统服装。亦称无垢衣,意为

清静超脱。缎制面。长方形,有人红、橙黄两色,上满绣平金砖墙纹,右上角有一如意钩,穿时右上角从右腋下围向左肩,并将如意钩钩住左上角环上,形成袒右臂,覆左臂之状。故又名偏衫。为高僧、长老所用。如《西游记》的唐僧、《白蛇传》的法海。另有红素缎小袈裟,为一般僧人及十八罗汉用。

无垢衣

见袈裟。

偏衫

见袈裟。

法衣

京剧传统服装。红或黑色缎制面。对襟、无袖。从两肩向前披,形似大袖道袍,前后成半圆形,周围离衣边约23厘米左右处滚一条白边,上绣草龙或八卦。长及足,前身下部绣两只太极八卦图,背心两肩部绣日月云纹,中间南天门,下平金宝塔。为道门人物施行法术时穿。如《借东风》的诸葛亮。

青袍

京剧传统服装。式与褶子同,唯无水袖,蓝色布制面,领与衣同色,领边白布滚条。四件一堂。为七品官站堂或随从衙役穿。

海青

京剧传统服装。亦称院子衣。式与褶子同,黑色缎制面,为家院、老家人等仆人所穿。穿时腰系人带或丝绦。

院子衣

见海青。

茶衣

京剧传统服装。蓝布制面。有大襟、对襟，大袖带水袖和不带水袖两种，长覆臀。为一般劳动人民所穿，穿时腰间有扎素色腰巾，也有加系白布短裙（水裙），为茶楼酒肆堂馆所用，作围裙。

安儿衣

京剧传统服装。亦称安安衣。立领，对襟、大襟两种，布或绸制面，属茶衣类。由于穿着时戴孩儿发，下穿彩裤，为孩儿所穿，故称。

安安衣

见安儿衣。

坎肩

京剧传统服装。俗称马甲、背心、背褙。无袖，穿在衣外。坎肩种类繁多，有长短、花素、男女之分。男式，直领，对襟，长及足，缎制面，有素色和绣纹衣边两种。穿时腰系丝绦，为老年学究、私塾先生所穿。女式，直领，对襟，长及膝，缎、绉制面。绣花，为平民女子、丫环等所穿；素色，在领、衣边加饰如意阔边，为老旦、彩旦所用。

背心

见坎肩。

背褙

见坎肩。

马甲

见坎肩。

虎皮坎

京剧传统服装。无袖无领，左右肩有两块三角形搭肩连接上下后片，成袖

状。红缎制面。后身摆圆形，自领口至衣边平金线虎脊皮纹，为扮小鬼者用。

勇字马甲

京剧传统服装。无袖外衣，圆领，对襟，有花、素两种。花式红缎制面，衣边、领口、袖口绣平金草龙，前胸后心平金兵字。素式多为红色布面，衣边白布宽边，前胸后心白布书兵或卒字。为兵士、报子专用。

莲花甲

京剧传统服装。由缎料制成莲花瓣，分层组成云肩和腿裙，瓣由粉红彩线绣出花形，穿时内衬中袖茶衣及长过膝中裤。如《闹龙宫》的哪吒穿用。

道姑衣

京剧传统服装。又名道姑坎肩、水田纹坎肩，俗称道姑马甲。对襟，长过膝，三色或双色缎拼饰成菱形块，穿时内穿褶子，下衬莲花纹马面裙，腰系丝绦。如《秋江》的陈妙常穿。

裙袄裤

京剧传统服装。上衣立领，大襟，小腰身，窄袖，长及腰，绣折枝角花。裤为一般中式裤，马面绣花裙，绉缎制面，颜色多样，有红、皎月、粉红、湖绿等，此为近百年时式服装，丫环、使女及平民年轻姑娘穿，中年彩旦也用，称彩旦衣，一般是裙袄、袄裤分别使用。丫环、使女穿袄裤加长坎肩或扎腰巾，年轻姑娘多加饭单、四喜带。

罪衣

京剧传统服装。绸或布制面，红色，男式称罪衣裤，女式称罪衣裙。立领，对襟，窄袖。领、襟、袖口、下摆边镶滚蓝色

双边。女式外加素白色腰包，穿时收腰包前左右角斜拉至后腰，为犯人专用。如《女起解》的苏三穿罪衣裙，《野猪林》中的林冲、《审李七》中的李七穿罪衣裤。

雷公衣

京剧传统服装。即打衣在两腋下加两块似蝴蝶翅膀绸料，上绣平银翅纹，是神话中扮雷公者专用。

钟馗衣

京剧传统服装。红缎制面。由上、下两部分组成，上身为半截官衣，领口加三尖领，左袖大口带水袖，右束袖，并在袖口翘出一个由金线包扎的竖立物，象征传说中钟馗的六指；下身内衬龙箭水纹片，加靠腿，外层加前后两片三角形衣片，腰扎大带，形成腿外露，在形体上加垫肩、臀部，使其更接近传说中钟馗的丑陋形象。这一艺术夸张造型，通过演员的表演显得更为可爱。如《钟馗嫁妹》的钟馗。

老斗衣

京剧传统服装。棉绸或布制面。米黄色，分男、女，式与褶子同，为一般劳动人民穿用。穿时男腰束大带或腰包裙，女扎腰巾或腰包裙。

皂隶衣

京剧传统服装。圆领，大襟，宽袖，腰下前后左右开叉，蓝布制面，长及足，四周镶有一条黑缎阔边，内嵌白狭条。为衙役、捕快、解差等穿。

领衣

京剧传统服装附件。俗称襟领。原为清代服饰。蓝缎制，对襟，翻领圆角，形似舌，前片复胸齐腰。用于箭衣外，是

象征少数民族的饰物。

襟领

见领衣。

水袖

京剧传统服装附件。是缀于襟、官衣、褶子等袖端一块长方形白色纺绸，根据行当、人物、剧情分长短，如襟、官衣、褶子的水袖约长39厘米左右；女褶的水袖有66厘米至1米；龙套衣的水袖仅20厘米左右。水袖在表演艺术上已形成一套独特技巧，称“水袖功”，通过拂、绕、掷、拨、抓、扬、甩、抖等动作，夸张地表达人物的复杂感情和变化多端的内心活动，同时增加了表演上的优美动态。水袖在舞台上还有许多特殊作用。如以水袖遮面，表示羞愧；提起水袖于一侧说，为“背供”，只向观众交代，而在场演员则听而不闻，相当于话剧表演的内心独白。

水衣

京剧衬服。大领，大襟，白布制。为演员贴身穿，外着戏衣，以防汗水浸湿服装。

水裙

京剧传统服装。系于腰间白布短裙，为店小二、渔夫、樵夫等所穿。

彩裤

京剧传统服装。绸制面。肥大的中式灯笼裤，红、黑色居多，也有白、湖色、粉红等，根据年龄、行当分穿之。

胖袄

京剧衬服。白布制。无领棉坎肩，腋下分离，穿时先披后片，束带，前片由肩向前披，以小带束腰。坎肩厚薄根据

演员身材和剧中人物造型需要而定,目的是使形象健壮、饱满。

云肩

京剧传统服装附件。加饰在女装蟒、靠、官、古装等肩部。云肩式样多种,有立领对襟,边呈云形,缀有网穗,上绣风采牡丹等图案,颜色与服装相配;另有外形如意边,圆领对襟,边缀排穗,上绣花鸟,颜色多样,称如意云肩。现时云肩式样迭出,用料各异,尤其古装上使用的云肩,更是式样繁多。

护领

京剧服装内衬附件。分男、女大小护领,大护领多男用,长约60厘米,宽约10厘米,女用略短小。用白细布数层缝制而成,两端订线带,外裹漂白布,便于换洗。使用时围在颈部,至胸前交叠,线带子从两腋至背部交叉,再绕回前胸打结。起保护衣领和丰富肩部作用。另有一说,护领来源于早期京剧,且行多为男子反串,为遮掩颈部喉结所用。

鸾带

京剧传统服装附件。俗称大带。长约6米、宽10厘米左右,两端约有43厘米长排丝线穗,有花素两种,花色有白、蓝、紫红等,带边有两条异色线条,多为短打武生用于抱衣、快衣、箭衣外;素色有橘红、白,橘红为须生用,白色则为孝带。

大带

见鸾带。

花扣带

京剧传统服装附件。与箭衣相配的腰部饰带。由腰箍、飘带组成,腰箍

宽10厘米左右,两侧上下各有两块斜带,簪时上块下翻,另有一条长66厘米、宽6.6厘米的双层垂带,下饰尺许丝线穗。上绣小团花,色与人物所穿箭衣相配。

丝绦

京剧传统服装附件。俗称绦子。丝编织成的绳子,全长4米,两端连接小丝穗。使用时绕腰一周至前中以蝴蝶结固定,小丝穗交差下垂。在丝绦上另有一对66厘米左右长活套长丝穗,有圆形、扁形,上饰佩玉,用时分男左女右或对分在臀部两侧。多用在褶、帔、老旦襟、官衣外。

腰巾

京剧传统服装附件。绸、乔其纱制。有花、素,男、女之分,男长2.4米左右,女长4米左右,宽40厘米。花式在巾两端46厘米左右处以两面光技法绣花纹,颜色多种,多为穿快衣、茶衣、袄裤者使用;素色有蓝、白等,为青衣及戴孝者使用。

腰箍

京剧传统服装附件。缎或绒制面。宽6厘米左右,上面绣花者多扎于古装腰部,以遮裙腰;上缀刻花仿玉塑片的为穿改良襟、改良官衣时扎腰,此又称软带。

四喜带

京剧传统服装附件。为长约66厘米左右,宽16厘米左右的缎制阔飘带,下缀丝穗,正反不同色,绣不同花,根据不同服装可随意选用,束于腰际。外覆饭单,与袄裤配用。

玉带

京剧传统服装附件。腰带的一种，直径约50厘米，宽5厘米左右的圆形硬带，竹片制成，外包色缎或绒，上有连接插口，面缀方、圆形仿玉刻花塑片，穿裤、官衣时插于腋下固定带套内，垂于腰间。男用颜色多种，有红、黑、白、绿等，与服色配用；女用外包红、黄色缎，上绣风采牡丹。古代，将腰带作为重要饰物，具有礼仪之饰及约束谨慎之意，到唐代规定大带制，成为区分官职的重要标识。玉带虽来自生活，但已无紧身的腰带作用，更无官职区分，纯属为表演服务的装饰物。

靠

京剧传统服装。亦称甲，俗称大靠。缎制面。圆领，紧袖，有男女之分。男靠由靠身（前后片组成）、靠袖、靠腿、靠旗、靠肚、三尖领等二十余种附件组成，长及足。在历代将帅戎服中，只有铠甲、甲冑之称，多为皮革制成，外饰薄铜、铁片，以胸背档甲、臂甲、膝甲、吊腿等组成，其式样、装饰威武大方、美观实用。靠是戏曲服装对铠甲的特有称呼，它吸收了古代铠甲外形结构，根据表演进行了夸张、美化。前辈艺术家从这一特殊外形结构，创造了靠子功这一高难度精湛技巧。颜色有上五色、下五色十种，以金银线彩线满绣散龙、草龙、鱼鳞纹、人字纹等图案。靠分硬靠、软靠，扎靠旗为硬靠，不扎靠旗为软靠，另有霸王靠，黑色，靠肚下沿缀一排网穗，为饰霸王者专用；仓字靠，黑色，靠肚、靠脾比普通略大，便于扎判，饰周仓者专用；二郎靠，深黄色，方靠旗，饰二郎神专用。穿靠加三尖领，英俊少年将领胸前加大红绸球。女靠式样与男靠大致相同，靠肚略小，腰际到足面缀五彩飘带数十根，内穿衬裙，满绣金银线、

彩线凤凰及鱼鳞纹等，颜色有红、粉红、黑、白等。白靠一般只用于戴孝女将。穿时加网穗大云肩，胸前加彩球。

甲

见靠。

大靠

见靠。

霸王靠

见靠。

二郎靠

见靠。

仓字靠

见靠。

软靠

见靠。

靠身

京剧传统服装靠的附件。由前片、后片组成，前、后片左肩部相连接，右肩部由钮袷连接，上绣鱼鳞、丁字或人字纹。前片中间绣一小团花，代表护心镜，两侧腋下有两块半圆形绣片，叫夹护，也称腰窝，前片连接靠肚，后片连后斗，两肩部下联护肩，俗称外袖，上绣虎头或鱼鳞纹，护肩下接紧袖，俗称里袖，齐腕。

靠肚

京剧传统服装靠的附件。位于前身中部的一块马鞍形，比靠身略宽，鼓起的绣花硬片，上绣双龙海水或虎头形，上联护胸，下接吊鱼，吊鱼有大小二层，内层俗称大鱼，外层略小，俗称小鱼。

靠牌

京剧传统服装靠的附件。亦称下甲、俗称靠腿。位于腰两侧下垂及足,上方下圆两块绣片,相互以腰布连接。上绣与靠身相同纹样,起保护两腿作用。

靠旗

京剧传统服装靠的附件。是四面三角形旗子。由靠杆、背虎壳、靠枕、靠绳组合而成,扎在演员背部。上绣龙、海水等图案,每面旗顶端附有一条与旗面异色的飘带。它是由古代将帅作战时用以发号施令的令旗演变而来。京剧老艺人夏月润,使用过八面靠旗,象征八面威风,后又改用四面。

靠杆

京剧传统服装靠的附件。由四根藤杆组成。杆顶有旗头,形似葫芦,并缀丝穗。杆下半部弯成一定的弧度,两根弧度较大,两根较小。用时先套上靠旗,然后将两根弧度较大的插入背虎壳外侧左右旗库,弧度小的两根插在中间两个旗库,角度调整正确,将浸湿的木塞固定旗杆。

靠领

京剧传统服装靠的附件。俗称三尖领。固定在肩上的护肩,形似云片,上绣云龙、水纹。加在襟、箭衣、马褂上称三尖领,用在靠上叫靠领。

靠绸

京剧传统服装靠的附件。俗称胸绸。是一根长 2.7 米左右宽 33 厘米的红绸,折叠成 6.6 厘米余阔,用时居中结在靠杆上,待演员固定靠旗后,将红绸交叉沿腋下围至胸前,从靠绳中抽出,余绸从两肩下直垂,约 33 厘米左右,它掩盖

了靠绳,又起到美化作用。

改良靠

京剧改良服装。亦称排须靠。圆领,大襟,紧袖,束腰箍,缎制面,有男女之分。上衣下摆形似鱼尾,前后为裆甲,上臂肩部有左右臂甲,内连紧袖;下腿两侧有靠牌,中接吊鱼,上下两层,上为小鱼,下层为大鱼,男绣龙,女绣凤。上衣、靠牌、靠领、护肩边围缀有彩色排须,穿时男加三尖领,女加排须云肩,色有上五色、下五色十种。为男女将官所穿。

排须靠

见改良靠。

帽钉甲

京剧改良服装。形与改良靠同,黑平绒制面,衣、领、下甲边周围加缀抛光帽钉,胸前加护心镜。如《木兰从军》的花木兰穿用。

开氅

京剧传统服装。大襟,大领,大袖带水袖。腋后有二摆,左右胯下开叉,长及足,大缎制面,上多绣麒麟、狮、虎等走兽,衣周围、袖口镶有 10 至 17 厘米左右异色波纹边,上绣平金、银图案。颜色有红、杏黄、蓝、白、黑、紫、绿、古铜等。为武将、豪杰、勇士、山大王の便服;告老回乡的宰相,将帅军中中军亦穿。

箭靠

京剧传统服装。由靠的下半部,加飘带大云肩及腰包、马蹄袖组成。先系用布腰连接的靠牌、后兜,前加系吊鱼,再披飘带云肩,箍腰包、马蹄袖。穿时内必衬箭衣。实为箭衣及部分靠件组成,故名。四套一堂,为一般将士所穿。

箭衣

京剧传统服装。圆领，大襟，紧袖，袖口有马蹄形袖盖，往下翻时遮住手背，形如马蹄，故称马蹄袖，腰以下前后中间开叉，长及足，缎制面。有龙箭衣、花箭衣、素箭衣三种，色有上五色、下五色十种。箭衣原是清代官服，是旗人便于骑马、射箭在腰下前后开叉的服装，故名。穿时腰扎大带，加三尖领。龙箭：全衣绣三蓝团龙八个，下摆绣海水，云纹，领、袖平金草龙，皇帝、将帅均可穿用；花箭：有满花、边花，不绣龙纹，英雄豪杰、强徒恶霸、绿林好汉均穿；边花箭衣仅在衣、袖边绣或平金图案，为武士、家将、校尉等穿，四件一堂；素箭衣有黑色、蓝色，分缎、布制面，衣边、袖边镶异色宽边，内荡三分边条，为公差、衙役、老军等穿用。家将、校尉等穿时，外加马褂；公差、衙役、士兵等外加兵坎。

龙箭衣

见箭衣。

花箭衣

见箭衣。

素箭衣

见箭衣。

铠

京剧传统服装。亦称大铠、站堂铠。形似靠，背无靠旗，前无靠肚。穿法与裱、褶同，极为简便，故在穿扮上铠叫穿，而靠叫扎。大红缎制面，上绣平金丁字纹，四件一堂。为帝王仪仗队和御林军穿。

大铠

见铠。

站堂铠

见铠。

战裙战袄

京剧传统服装。上衣立领，对襟，紧身束袖，长及臀部，下有左右护腿，形似下甲，腰束同衣色腰箍，衣、护腿周围绣一条10厘米左右花边，素面，另有衣裙上绣小团花或散花。颜色有红、蓝、黑、白等，是女将、女兵、江湖女侠等穿，如《打焦赞》的杨排风穿红色；《十字坡》的孙二娘穿蓝色；《白蛇传》的白素贞穿白色。花边素色多为四套一堂，女兵服。

抱衣抱裤

京剧传统服装。亦称包衣包裤、豹衣豹裤，俗称打衣打裤、英雄衣。斜襟，大领，紧身束袖，缎制面，衣裤同色。下摆连接长短二层白绸打摺小裙，称“走水”，衣裤绣小团花。有花、素两种。花色，衣边、领边、袖边均绣如意宽花边，颜色有上五色、下五色十种。为短打武生扮演角色所穿，如《嘉兴府》的濮天雕；《恶虎村》的黄天霸等。素色式同花抱衣裤，缎面无绣，只是在衣、领、袖加一道异色如意宽边，如《打渔杀家》的萧恩等。

豹衣豹裤

见抱衣抱裤。

英雄衣

见抱衣抱裤。

打衣打裤

见抱衣抱裤。

上手衣

京剧传统服装。式与包衣裤相似，无走水。大领，大襟，宽袖，长及臀，布制面，

土黄色,匹套一堂。穿此衣一般均外罩士兵坎肩,为正面人物手下兵卒专用服。

下手衣

京剧传统服装。式与上手衣同,黑色或蓝色布制面,为反面人物手下兵卒所穿。

倂衣

京剧传统服装。亦称快衣。圆领,大襟,紧身束袖。黑缎制面,前胸自领口到下衣叉、袖口到腋下衣叉有三排相距约一寸白色钮襟,俗称“英雄结”。为英雄、武士、家将等穿用,武打便服。如短打戏中的武松、余千、李逵等均可穿用,又有一种绣花倂衣,式、料与素式同,上满绣蝴蝶,是武丑专用,如《三盗九龙杯》的杨香武、《连环套》的朱光祖等。

快衣

见倂衣。

马褂

京剧传统服装。圆领,对襟,宽袖,缎制面,系清代服装,分花素两种。花式上绣团龙4只,下摆、袖口绣海水,又称团龙马褂,为皇帝、将帅等穿,无海水图案为中军、校尉、旗牌等穿。素色为一般将士穿。颜色有红、黄、绿、白、黑五种,穿时内必衬箭衣,外加三尖领。

团龙马褂

见马褂。

刽子手衣

京剧传统服装。红布制面。衣长及臀,立领,对襟,中袖;中裤,长及膝下,下角前圆后方,长约66厘米护腿两块。全衣镶约5厘米黑布宽边,穿时腰加两侧短飘带腰箍。为刽子手专用。

制度衣

京剧传统服装。缎制面。圆领,大襟,束袖,形与箭衣相似,黄色,周身饰八个黑底龙纹团花。领、袖、衣边镶黑边,上饰平金绣毛状纹,为《西游记》诸剧中孙悟空穿用。

孝衣

京剧传统服装。大襟,大袖,毛边,长及足,白粗布制,与生活中孝服相似。

露肚

京剧传统服装。形似倂衣,长及膝,长袖束口,胸腹部挖圆外露,故名。如《西游记》中猪八戒穿用。

僧衣

京剧传统服装。褶子类。缎面,有浅橘黄和驼灰色,衣、袖肥大,无水袖,为寺院长老所穿;另有布制面,灰色,长过膝,无水袖,为小和尚穿,故又称小僧衣。

小僧衣

见僧衣。

盔帽鞋靴

盔头箱

京剧传统戏衣箱规制。亦称盔箱。是专门放置各种冠、盔、帽、巾的箱子。设专人保管,并为演员扎戴、赶场。管理人员必须熟悉戏,根据剧中人物为演员扎戴。

盔箱

见盔头箱。

盔头

传统剧目中人物所戴各种帽子的统称。根据人物地位、性格、身份的不同,分冠、盔、帽、巾四大类。冠多为帝王、贵族的礼帽,如平天冠、九龙冠、紫金冠、凤冠等。盔为武职将帅所戴,如帅盔、夫子盔、倒缨盔等。帽类最杂,自皇帝到平民,从文官到武士都有,如皇帽、纱帽、罗帽、毡帽等名目繁多,用途各异。巾为家常便服时用,有软硬胎,如皇巾、员外巾、小生巾等等。除以上四大类外,尚有各种大小附件,如额子、驹马套、倒缨、火焰、面牌等数十种,大多与盔头配用,也有单用。制作材料,软胎多为绸缎、毡、绒。硬胎为纸板或铁纱,贴金、银、铂、点翠(翠分真假两种。真为翠羽,假为皎月绸,统称为翠),绒球、光珠等。常用盔头在不断改进中,至今尚有一百数十种,随着戏衣不断改革,改良盔头亦随之而生,

如相貂竟有四、五种,素相貂、九龙相貂、包角相貂、花相貂等。盔头虽来自生活,但与戏衣一样,在不断使用过程中,改革、美化,今后还将会有新的发展与变化。

草帽圈

传统戏盔帽。盔箱中之第一件,与富贵衣在衣箱中位置相同。以草编制,有圈无顶,蓝绸衬里,上绣蝙蝠、寿字等,前后沿微卷翻,用时套在发髻或毡帽上。为武生、渔夫、樵夫等所用。如《白水滩》的十一郎、《打渔杀家》的萧恩等所戴。

皇帽

传统戏盔帽。亦称王帽、唐帽、堂帽。硬胎。前低后高,黑底龙纹,贴金点翠,正中面牌绒球,顶端缀黄色大绒球二个,旁满布光珠,后有朝天翅一对,两侧龙纹耳子,下挂流苏。绒球、流苏有黄、红、白三种,黄色为正统皇帝所用;红色为非正统帝王;白色挂孝时戴,使用时服装与饰物同色。

王帽

见皇帽。

唐帽

见皇帽。

堂帽

见皇帽。

平天冠

传统戏冠帽。亦称平顶冠、冲天冠、玉阜冠。顶有一长方形平板,称为延,而镂日月星辰,故又称“日月冠”,板前后沿垂珠帘,称“为流”,冠上缀绒球光珠,两侧龙纹耳子,下挂流苏。多用于玉皇、阎王等,商纣王、秦始皇等亦用。此冠系古代帝冕发展美化而来。

平顶冠

见平天冠。

冲天冠

见平天冠。

玉皇冠

见平天冠。

帅盔

传统戏盔帽。硬胎,形似钟,顶端有戟头红缨,上缀光珠绒球,后扇下有绣龙后兜,铁纱底,贴金、银点翠。为主帅专用。另有老旦帅盔,是在老旦凤冠上加戟头红缨、后兜。如《百岁挂帅》的佘太君。

老旦帅盔

见帅盔。

草王冠

传统戏盔帽。亦称草王盔。硬胎,与皇帽基本相同,所不同是皇帽为黑底,贴金龙纹,而草王冠是金底,如意纹,不挂流苏,两侧可插翎子,为割据之王及草莽大王所戴,如孙权、宋江等。

草王盔

见草王冠。

夫子盔

传统戏盔帽。硬胎。前低后高呈圆形,正中面牌绒球,上缀光珠火焰,两侧龙头、珠须形成二龙戏珠,额子、耳子及后兜特大,两旁飘带大穗,额前满布绒球,铁纱底,贴金点翠。绿夫子盔为关羽专用,俗称老爷盔;白夫子盔为岳飞等所用。

老爷盔

见夫子盔。

鞞帽

传统戏盔帽。硬胎。为翻边毡帽之变形。硬底上糊黄缎、红缎两种,翻边,圆顶,上饰珠翠绒球,两侧双龙戏珠,后垂挂绣龙飘带,下缀丝穗,故又称双龙鞞帽。黄色为帝王,红色为王侯所用,番邦大将亦戴。

双龙鞞帽

见鞞帽。

纱帽

传统戏盔帽。俗称乌纱帽。硬胎。前低呈半圆,后高微圆,纸胎上蒙黑绸或平绒,背下端横插一对帽翅,根据人物分别使用方、尖、圆帽翅。乌纱帽始于唐代,称幞头,有软、硬两种,至明代成圆顶硬壳,帽翅从窄长改为短宽,形如纺锤,称为展角,是明代百官之职帽。京剧舞台上的纱帽,外形无大异,只是用料差异。

乌纱帽

见纱帽。

方纱

传统戏盔帽。亦称方翅纱帽，俗称中纱。即在纱帽壳背下端加插长方形微圆帽展，铁纱底，贴金或银点翠，上镂太阳水纹、寿字等图案。中纱谐音忠纱，为老生、小生扮演的正派忠臣、官员所戴，如《海瑞》的海瑞、《玉堂春》的王金龙等。

方翅纱帽

见方纱。

中纱

见方纱。

尖纱

传统戏盔帽。亦称尖翅纱帽，俗称尖纱。在纱帽壳背下端加插菱形帽展，展面铁纱底，贴金点翠，镂寿字等图案。尖纱谐音奸纱，为剧中狡诈、阴险凶残的奸臣官员所戴，如《打严嵩》的严嵩等。

尖翅纱帽

见尖纱。

圆纱

传统戏盔帽。亦称圆翅纱帽，俗称圆纱。在纱帽壳背下端加插圆形帽展，展面镂古钱或寿字图案，展端弹簧稍长，利于表演。为丑行所扮昏庸、糊涂的势利官员所戴。

圆翅纱帽

见圆纱。

罗帽

传统戏盔帽。分硬胎、软胎两种。硬胎有花素之分。花者顶六角形，上缀圆球顶子，下圆，铁纱贴银点翠，每瓣上

饰光珠绒球，多为江湖侠客等所戴；素者为纯黑色，上蒙缎或平绒，为捕快、都头等用。软罗帽亦有花素两种，花者色缎底绣花，多与抱衣裤配用，素者黑缎或平绒制，多为江湖义士和家院等戴用。

毗卢帽

传统戏盔帽。亦称地藏帽、僧帽。硬胎。纸板底，外蒙红缎面，四周莲花瓣翻沿外翘，中间绣佛字，顶端有戟头，为僧侣专用。如《西游记》的唐僧、《白蛇传》的法海等。若帽前附王佛冠，左右耳垂飘带，则为禅师施法所用。

地藏帽

见毗卢帽。

僧帽

见毗卢帽。

太监帽

传统戏盔帽。硬胎。有大、小太监帽之分。大太监帽又称中常侍帽，全帽扁圆，后扇中空呈卷状，顶端两片如意形弯覆，前扇正中面牌绒球，左右双龙戏珠纹样，上缀光珠绒球，两侧龙尾耳子下挂流苏，铁纱底，贴金或银点翠，金底挂红流苏，银底挂粉红流苏。小太监帽较简单，略小，黑色金边，上缀大绒球，四顶为一堂，俗称老公卷。

中常侍帽

见太监帽。

老公卷

见太监帽。

金貂

传统戏盔帽。亦称汾阳帽、文阳。

铁纱底,贴金点翠,前扇面牌大绒球,饰有双龙纹,呈双龙戏珠,后扇顶部一只大绒球,背部插朝天翅一对,下端横插缕龙如意翅,上缀光珠,为勾脸的宰辅或功臣所戴。如《逍遥津》的曹操,《打金枝》的郭子仪等。

汾阳帽

见金貂。

文阳

见金貂。

银貂

传统戏盔帽。形与金貂全同。贴银点翠。为俊扮宰辅、阁老、功臣所戴。如《秦香莲》的王延龄等。

踏蹬

传统戏盔帽。亦称大蹬、扎蹬。硬胎。即金貂去掉如意翅为金踏蹬,银貂去掉如意翅为银踏蹬。老年功臣武将戴。如《碰碑》的杨继业等。

大蹬

见踏蹬。

扎蹬

见踏蹬。

相貂

传统戏盔帽。亦称相纱、相刁。硬胎。前低后高,上方下圆,后下端左右有约33厘米长,约4厘米多宽长翅两根,尾端上翘,黑色缎或绒包底,为宰相专用。另有花相貂、包角相貂、九龙相貂等。花相貂上绣龙纹,中有面牌,下镶白玉帽正,颜色有秋香、古铜、紫红,为剧中中老年宰相或官阶相似者所戴,多与改

良襟相配,故又称改良相貂。包角相貂的顶部六只角包有点翠图案,帽展平面镶有立龙;九龙相貂全帽饰有九条龙,故名,每条龙头缀两颗光珠,顶有大珠火焰,下镶玉帽正。如《宇宙锋》的赵高、《秦香莲》的包拯戴黑素相貂,又如《徐策跑城》的徐策、《追韩信》的萧何穿改良襟戴改良相貂。

相纱

见相貂。

相刁

见相貂。

改良相貂

见相貂。

九龙相貂

见相貂。

包角相貂

见相貂。

花相貂

见相貂。

侯帽

传统戏盔帽。俗称耳不闻。硬胎。分金银色两种,平顶方形,两侧有连接顶部上翘宽边,遮住双耳,边沿加饰排穗,前正中面牌大绒球,两侧龙纹耳子,上缀光珠绒球,为封侯者所戴。如《二进宫》的徐延昭;掌兵权者亦用,顶端加插戟头,称台顶,如《临潼关》的徐达等。

耳不闻

见侯帽。

台顶

见侯帽。

太子盔

传统戏盔帽。亦称紫金冠，硬胎。后扇圆形，上加多子头，亦称垛子头，上加光珠及粉色绒球，下端挂饰如意形硬片，称后口，垂丝穗；前扇为额子，两侧龙纹耳子，挂饰流苏，铁丝纱底，贴银点翠。为皇太子及少年将领所戴。如吕布、周瑜等。用时可加插翎子。

紫金冠

见太子盔。

中军盔

传统戏盔帽。硬胎。形似礼帽，圆顶，上小下大，顶中立一戟头，帽沿宽约8厘米左右，上缕图案，铁纱底，贴金点翠，为剧中中军专用。

罐子盔

传统戏盔帽。硬胎。圆形，似罐子，故名。顶立戟头红缨，背下端有三片瓦后兜，金色点翠。为剧中御林军所用。

八面威

传统戏盔帽。亦称霸盔。硬胎。前扇大额子，正中面牌绒球，上镶龙纹或狮子，后扇形似覆钟，外套八角形宽边，每角挂红缨一束，背下端色缎绣龙或狮子纹后兜。铁丝纱底，贴金点翠。为武将所戴。如《霸王别姬》的项羽等。

霸盔

见八面威。

倒缨盔

传统戏盔帽。亦称周仓盔。硬胎。

铁丝底，贴金点翠，前扇额子，后扇尖顶，中套宽边，顶后垂红缨一束于弹簧上，背下端有黑缎绣花后兜，为武将所戴。如《单刀会》的周仓。

周仓盔

见倒缨盔。

学士盔

传统戏盔帽。纱帽类，俗称学士帽，又称月白桃叶纱。纱帽壳后下端加插桃叶翅，月白色，如《醉写》的李太白戴用。

学士帽

见学士盔。

月白桃叶纱

见学士盔。

鸡盔

传统戏盔帽。前扇额子，后顶部一点翠大风，头部高出前扇，背有如意硬片后兜，下垂丝穗，贴银点翠。为女将所用。

狮子盔

传统戏盔帽。硬胎。前扇小额子，后扇狮子塑形，下连后兜，黑缎上绣雄狮。为武将所戴。

虎头盔

传统戏盔帽。硬胎。前扇小额子，后扇为虎头造型，下连后兜，绣虎皮纹，一般四顶一堂，为武将所戴。

荷叶盔

传统戏盔帽。硬胎。前低后高，有金、银二色，前扇面牌大绒球，缀光珠绒球；后扇似两瓣荷叶相对，覆盖顶部；背

部朝天如意翅一对,两侧龙纹耳子,为武将戴用。如耳子下挂流苏,近侍太监亦可用。

女七星额子

传统戏盔帽,俗称七星额子。半圆形,呈弯形,全银色,上缀二层大绒球,每层七个,故名;中夹一层小绒球,两侧凤耳子;下挂粉色珠穗。为女将所戴。如《穆柯寨》的穆桂英。

额子

传统戏盔帽附件。将帅盔帽分前后扇,前为额子,后为帽子部分。额子分大小,半圆形、微弯;沿口饰小珠、水或云纹;正中缀绒面牌,左右饰龙纹光珠;上缀八对绒球,两侧龙纹耳子,金、银色点翠;可与帅盔、多子头等同色后扇套用,也可单用。小额子较窄小,饰物简单,又名“一字额子”,为校尉、刽子手等所用。

大额子

见额子。

小额子

见额子。

一字额子

见额子。

二郎盔

传统戏盔帽。硬胎。形似汾阳帽,前后肩呈月牙形,突出四角,上插软火焰,铁纱底,贴金点翠,上缀红绒球光珠,使用时两侧红绸双球下垂。为二郎神杨戬专用。

皇巾

传统戏巾帽。亦称帝巾。软胎,前

低后高,黄缎制面,上绣龙纹;背有朝天翅一对,为剧中皇帝睡眠或生病时所戴。

帝巾

见皇巾。

将巾

传统戏巾帽。软胎。前低后高,扁平,多为浅色缎制,上绣草龙;顶端倒纓,前沿口上缀光珠,两侧耳子飘带;后兜绣图案。为将官便帽。

相巾

传统戏巾帽。软胎。方形,缎面平金夹绣;正面有五道金绣垂直纹,下缀白玉帽正,后有朝天翅两根,高过巾顶。为宰相家居时便帽。

夫子巾

传统戏巾帽。有软、硬两胎,式样类似,唯软者较窄小。其形前低圆,后高扁平,绿缎,上绣龙纹,上装硬火焰,正中二龙戏珠,两侧耳子挂橙色流苏、飘带。为剧中关羽专用。

东坡巾

传统戏巾帽。硬胎。上方下圆,两侧为巾檐,前开后背,后上端下垂软翼两扇。宋代苏东坡常戴此巾,故名。

一字巾

传统戏头饰。带式头箍。黑缎制成的约1米长,约4厘米左右宽的带子,上钉一颗白色珠子。使用时扎于额部,余带垂于一侧。为丑扮书童、村童所用。

桥梁巾

传统戏巾帽。软胎。顶呈桥梁形,故名。缎制面,彩绣花卉图案,背下端垂

两根长飘带。多为书生所用。

道姑巾

传统戏巾帽。亦称妙常巾。饰于大顶之上。顶端两片如意硬片呈梯形，后挂六至八片荷花层片，上绣荷花或书“南无阿弥陀佛”字样，每片下垂排穗，两旁各一绣花飘带，缎制，色有黄和皎月。为年轻女道姑专用，如《秋江》的陈妙常。

妙常巾

见道姑巾。

四方巾

传统戏巾帽。软胎。方形，似高方巾。后无飘带，前镶白玉帽正。为剧中扮掌礼者所戴。

员外巾

传统戏巾帽。软胎，斜方形，缎制，多绣寿字纹，背面下垂软翼二根，下端垂长绣花飘带。为乡绅、富户所戴。

棒槌巾

传统戏巾帽。软胎，前低后高，上小下大，缎底上绣散花，背部有一对桃形上翘小翅，可以晃动，形似棒槌，故名。为恶少戴用。

扎巾

传统戏巾帽。有软、硬两种。软为缎制绣花，前可折叠，后有一块高出前扇五寸左右用铁丝支撑的硬片，前饰大火焰及龙纹、绒球，颜色多异，使用时可加插面牌或额子。硬扎巾又名“扎巾盔”。铁纱底，贴金，银点翠，前扇为大额子，后扇大火焰绒球，背部双龙朝天翅，下装如意形硬片后口。为武将所戴，如《辕门斩子》的孟良、焦赞等。

四轮巾

传统戏巾帽。亦称四棱巾。软胎，方顶下圆，上有四角顶檐，四角缀垂丝穗，似荷叶覆盖，故又称“荷叶巾”。多为绿色底，上绣散花。为丑行文人所戴，如《群英会》的蒋干等。

四棱巾

见四轮巾。

荷叶巾

见四轮巾。

文生巾

传统戏巾帽。俗称小生巾，又称公子巾。软胎，前低后高，前片可折叠，后片为半圆形硬片，连接两侧如意头，下垂流苏，背下端垂两条绣花长飘带，缎制面，绣花图案，颜色繁多，与衣服配用。为剧中公子、秀才、书生等戴用。

小生巾

见文生巾。

公子巾

见文生巾。

武生巾

传统戏巾帽。式与文生巾相同，唯后无飘带，并在顶部正中加插小火焰。为剧中武生所用。

鸭尾巾

传统戏巾帽。为毡帽变形。有软、硬胎两种。前低，后高，平面硬片，形似扇，上缀白色生丝；正面缀方形白玉帽正，缎面，色有古铜、宝蓝。多为商贾、店主所戴；硬胎式与软同，上缀光珠绒球。为江湖人物所戴。

许仙巾

传统戏巾帽。形与鸭尾巾同,略小,原为宝蓝色一种,现时根据服装色彩,又增加多种颜色,如灰、黑丝绒等。为《白蛇传》的许仙专用。

老人巾

传统戏巾帽。软胎,形似学士巾,无翅。正中镶有白玉帽正,背下端加后兜,缎制素色,有紫黑、古铜。为剧中老年人所戴。

八卦巾

传统戏巾帽。软胎。顶部扁似屋顶,前镶白玉帽正,上绣太极八卦,背下端有条平金图案飘带,缎制面,色有黑、紫两种。为有道术之人所戴。

高方巾

传统戏巾帽。亦称秀才巾、穷生巾、苦生巾。软胎。缎制面,素色,形似八卦巾,颜色有黑、蓝、古铜等,根据年龄分别使用。帽身高的称高方巾,略矮为方巾,前者多为穷生及有功名的书生戴用;后者为丑扮文人所用。

秀才巾

见高方巾。

穷生巾

见高方巾。

苦生巾

见高方巾。

道冠

传统戏冠帽。为髻头顶上饰物。上小,长方形,下圆口,顶端一如意硬片向前翻,使用时将簪固定在发结上。为刷

中仙、道老者所用。

五佛冠

传统戏盔帽。白缎上绣有五尊佛像的前额子,上有五齿,两侧白色绣字飘带,多附在毗罗帽前,为高僧及施佛法时的禅师所戴。如《西游记》的唐僧。

皂隶帽

传统戏盔帽。硬胎,长方形,黑缎制面,正面绣古体寿字,右侧顶端插一片孔雀翎。为皂隶专用。

沙锅浅

传统戏盔帽。帽堂浅似沙锅,故名。软胎,黑色绸或平绒面,卷边。为官府门吏、仆役所戴。如《杨家将》的杨洪等。

毡帽

传统戏盔帽。软胎,毡制。色有白、蓝,圆形,上小有一撮毛。使用时上部向前折倾,白色为老年劳动者所戴,蓝色为中青年戴。

藁帽

传统戏盔帽。软胎、毡制,上扁下圆,翻边,高约27厘米,红色,为七品知县堂上衙役所戴,四顶一堂。

纬帽

传统戏盔帽。亦称红缨帽、暖帽、红纬帽。硬胎,黑缎或绒制,圆顶,翻边,顶部饰红缨,翎子,为清朝官帽。无顶饰加皮毛或绒边者,又称鞞帽,为番邦人物所戴。

红缨帽

见纬帽。

暖帽

见纬帽。

红纬帽

见纬帽。

鞞帽

见纬帽。

垛子头

传统戏盔帽附件。硬胎。簪于太子盔或孩儿发顶上的小型饰帽。银色点翠，正中大绒球，上缀光珠。与孩儿发配用，以示年幼夫冠之意。

鬃帽

传统戏盔帽。亦称苍蝇罩、蚰蚰罩、俗称棕帽。黑色马尾织成，上尖下圆，中空如罩。为净、丑扮演绿林豪杰所戴。如《三盗九龙杯》的杨香武、《丁甲山》的李逵等。现另有硬花鬃帽，由铁丝编制，或近鬃帽，略高大，外满缀蝴蝶、光珠、绒球。

苍蝇罩

见鬃帽。

蚰蚰罩

见鬃帽。

棕帽

见鬃帽。

硬花鬃帽

见鬃帽。

和尚帽

传统戏盔帽。硬胎。顶端呈椭圆形，前高后略低，帽前绣佛字，缎制面，色

有古铜、黑。老僧多用古铜，小僧为黑色。

女僧帽

传统戏盔帽。软胎。布制，顶部抽折成平顶，帽前镶白玉帽正。有黑、灰二色。为女尼专用。

过桥

传统戏盔帽。亦称过梁、过翘。有大小两种。大过桥又称半凤冠，扁圆形，金底点翠，上缀立凤、光珠绒球，两侧凤耳子，下垂珠穗，后兜如意形硬片彩穗，为剧中王妃、公主所戴。另有小过桥，中空扁圆，上缀光珠绒球，两侧凤耳子，挂流苏，四顶一堂，为宫女之头饰。

过梁

见过桥。

过翘

见过桥。

半凤冠

见过桥。

驸马套

传统戏盔帽附件。中空呈套形，上缀光珠绒球，两侧龙尾耳子，下垂流苏，背面双龙立翅，使用时套于中纱上。为驸马专用，如《铡美案》的陈世美。

金箍

传统戏头饰。箍状。铜皮或纸版包金黄缎，正中弯月形突出箍条，故又称月牙箍。用于戴髯头者，如武松等，孙悟空亦用。

月牙箍

见金箍。

蛇额

传统戏头饰。形似额子，正中大红绒球面牌，两侧以铁丝外包白、皎月色绸，弯成弹簧形九圈，下小上大，似蛇形，上装光珠绒球。白色为《白蛇传》的白素贞，皎月色为小青专用。另有红色为《泗州城》中水母所用，故又称“水母额子”。

水母额子

见蛇额。

渔婆罩

传统戏巾帽。亦称虞姬罩。形似卓帽圈，略小，皎月绸蒙面，上绣小花，帽圈沿口缀有网丝穗或小珠串，正中饰一大绒球，为村姑、渔女所用。如《小放牛》的村姑，《霸王别姬》的虞姬亦用，故名。

虞姬罩

见渔婆罩。

八戒套

传统戏面罩。以铁丝制成猪脸形，外糊黑纱，套在扮演者脸部，下巴连住下颚，可随演员说唱时活动。为《西游记》的猪八戒专用。

面牌

传统戏盔帽附件。亦称正容。为盔帽上的装饰物，圆形，四周镶白小珠或饰寿字纹，镜面，后有弯股叉子，插于盔帽前中，也可单独用于甩发前额，以示战败之将。

正容

见面牌。

茨菇叶

传统戏盔帽附件。以铁丝为骨，上糊黑缎或绒，(旦行用粉红或绿色，上装小绒球)上尖下两翅，似茨菇叶，故名。可与罗帽等配用。

火焰

传统戏盔帽附件。由铁丝外套红绸抽折，成火焰状。加饰在帽巾上。

铲刀头

传统戏盔帽附件。亦称铲头。为盔帽前饰物，形似铲刀，故名。颜色有土黄、橙色、蓝等。

朝方

京剧传统戏鞋靴。黑缎制，长筒方头，底厚约3厘米，边刷白粉。过去尤高方即以朝方代之。为丑角扮演的官员、文人穿用。

高方

京剧传统戏鞋靴。亦称厚底靴。高腰，方头，黑色缎或绒制面，底高根据演员身材及基本功而定，约7厘米至9厘米，底边刷白粉，靴筒后缝上端有线带，用时系于腿部。为穿襟、靠、官衣等生、净脚色所穿。

厚底靴

见高方。

虎头靴

京剧传统戏鞋靴。长筒、方头，是经过美化后的改良靴。靴尖饰有虎头形，色缎面，帮与面绣有花纹，与人物穿戴服装配套使用。有厚底薄底之分，厚底如关羽穿的绿色虎头靴；薄底多为武生穿改良靠时穿，亦称改良靴。

改良靴

见虎头靴

旗鞋

京剧传统戏鞋靴。鞋面与彩鞋相同，鞋底呈倒置花盆形，中部厚约8厘米，故又称花盆鞋。用于剧中梳旗头、穿旗装的太后、公主、妃子等清装如女角色。另一式鞋面相同，唯底部形似泥瓦工用的抹子，故名抹子鞋；又似翘头船底，亦称船鞋。剧中扮演萧太后者穿用。

花盆鞋

见旗鞋。

抹子鞋

见旗鞋。

船鞋

见旗鞋。

彩鞋

京剧传统戏鞋靴。素缎彩绣圆口鞋，薄底，鞋头缀有一团异色丝穗。颜色多为红、蓝、粉红、皎月、白等色。剧中夫人、小姐、丫环等均可穿用。

彩旦鞋

京剧传统戏鞋靴。素缎彩绣尖口鞋。薄底，鞋帮后跟加扎带，颜色有大红、黑、紫等色。剧中彩旦专用。

跷

京剧传统戏鞋靴。亦称跷板、尺寸子，简称尺寸。模仿封建时代缠足妇女“三寸金莲”的化妆用具。分硬跷和软跷两种，硬跷为木制，软跷用布缀纳，亦称“改良跷”。跷由跷板、缚脚带、红缎

绣花弓鞋组成。表演时，演员双脚掌各缚跷板一块，外套绣花弓鞋，着灯笼彩裤遮住真脚，而将小脚露出。多用于花旦、武旦、刀马旦。如《游龙戏凤》的李凤姐、《虹霓关》的东方氏、《青石山》的九尾狐狸等。踩跷为模仿封建时代缠足妇女行走姿态的动作，是旧时戏曲凡行的表演基本功，叫跷功，属高难技术。训练时，演员常须在冰上“踩跷”跑圆场。表演时常有“踩跷”跌扑，打出手等特技。踩跷带有浓重的封建色彩，早已取缔。

尺寸子

见跷。

寸子

见跷。

跷板

见跷

硬跷

见跷。

软跷

见跷。

改良跷

见跷。

薄底靴

京剧传统戏鞋靴。分花、素两种。素薄底靴用黑素缎布面制成。软胎，靴面前脸线码勾纹，正中滚边皮口，皮包头，靴帮齐踝，靴跟缝线带，靴底皮革反鞣。用于剧中轻装短打类人物。花薄底靴，色缎靴面，彩绣图案，应与服色、花形统一使用。

跳鞋

京剧传统戏鞋靴。布制矮帮圆口鞋。鞋面上为对称黑白间隔的斜条色道,鞋跟缝色绸条扎带。用于剧中翻打角色。故亦称打鞋,又称洒鞋。若于鞋面镶虎头,鞋帮绣虎毛纹图案,则为剧中大马童一类人物所穿。若鞋面改为黄缎,彩绣火焰或猴毛纹图案,就是美猴王孙悟空所用的鞋,俗称猴打鞋。若鞋面绣饰叠状鱼鳞图案,左右鞋脸镶对称鱼眼,后跟缀鱼尾。适用于剧中老渔夫一类人物穿用,称鱼鳞洒鞋。

打鞋

见跳鞋。

洒鞋

见跳鞋。

登云履

京剧传统戏鞋靴。圆口矮帮,底厚约7厘米,素缎面,前端饰以凸起的双云套头,帮缀镶色回云纹图案。为剧中仙官、道家及有法术的人物穿用。俗称拳头包。若鞋帮前端饰以镶色的“福”字或“蝠”纹,则称福字履,或作蝠字履。又称镶鞋。为剧中青年书生、秀才以及员外、安人等用。

拳头包

见登云履。

福字履

见登云履。

蝠字履

见登云履。

镶鞋

见登云履。

僧鞋

京剧传统戏鞋靴。黄色素缎双梁鞋,底厚7厘米,鞋根缝绸条,与脚踝相系。剧中饰僧者专用,故名。

大袜

京剧传统戏鞋袜,亦称竹袜。漂白竹布制的对脸合缝长筒袜,袜筒上口缝,线带系扎腿部,与矮帮鞋履配穿,用以装饰人物脚面及踝上小腿部分,使之干净、利落、美观。

竹袜

见大袜。

彩袜

京剧传统戏鞋袜。漂白竹布制对脸合缝短筒袜,素白或绣花,用以遮盖脚面,彩旦、丑婆专用。

髯 口

髯口

各种假须的通称。亦称口面。俗称胡子。我国古代男子多蓄须，以髯长为美。传统戏曲中使用的髯口，是在适应歌舞表演的原则下，经过长期实践，由艺人们创造出来的。从山西赵城广胜寺明应王殿元代戏曲壁画来看，当时髯口已有不同样式，但都较短，似用绳线串扎挂在两耳上的，紧贴面部，接近生活。从明末刊本《荷花荡》下卷第八出《戏中戏》的插图看，扮王允者挂的黑三和扮董卓者挂的黑满也还是比较短的。髯口的许多改进是在清代才完成的。尤其是京剧的形成过程中，前辈艺人根据现实生活中人们长的各式各样胡子，按戏曲人物的身份、性格、年龄和生理特征，经过艺术夸张，分门别类地创造出各种髯口，通过运用髯口，又创造出甩、扬、绕、撩、抖、挑、推、托、摊、理、抄、撕、吹、捻等十几种表演程式（即髯口功），以各种耍髯口的技巧夸张地表现出人物的思想感情，制造舞台气氛。制作髯口称“打髯口”，用牦牛毛或人发，近年出现尼龙制品。用铜丝作须架。髯口颜色主要有黑、灰（称为“黧”、“苍”或“花”）、白三种。偶有戴红髯、紫髯、蓝髯，红黑或黑白二色髯的。髯口的式样很多，京剧舞台上常用的有满髯、三绺、五绺、扎等类别；另有一字、二戳、四喜、五撮等样式。

口面

见髯口。

打髯口

见髯口。

满髯

髯口的一种。简称满。就是连鬓络腮长须成片，将口部完全遮住。一般长约50厘米，垂于腹上或脐下，气派壮美。多用于武将，性格猛烈、奸诈或年迈的人物。生、净行当扮演的人物都有戴满髯的，但净角使用的较长，如项羽专用髯口长达约70厘米，生角挂的满髯则略短而薄。满髯的颜色分黑满、黧满、白满、紫满4种。戴黑满的如《铡美案》中的包拯，《捉放曹》中的曹操；戴黧满的如《宇宙锋》中的赵高，《三击掌》中的王允；戴白髯的如《草桥关》中的姚期（一作姚期），《清风亭》中的张元秀，《群英会》中的黄盖等；戴紫髯的如《甘露寺》中的孙权，《三侠五义》中的欧阳春等。

满

见满髯。

三髯

髯口的一种。俗称三绺，简称三。人物两颊、颌下生长的三绺长胡须，有英

俊儒雅之气,适于表现文雅、清俊的人物。多用于须生。颜色按角色年龄分黑三、白三、黧三(黑白两色相间)三种。又按长短分作小三髯和大三髯。小三髯长49至56厘米,一般须生通用。如《白帝城》中的刘备戴黧三,孔明戴黑三,赵云戴白三;大三髯长超过66厘米,用人发串扎制成,为三国戏中“美髯公”关羽专用。大黑三黧黑光亮,更能衬托出关羽的忠勇与威严,故又称关公髯。

三绺

见三髯。

三

见三髯。

大黑三

见三髯。

关公髯

见三髯。

髯髯

髯口的一种。简称髯。其式样、尺寸与满髯相似,只是胡须当中截去一绺露出嘴来,又在下巴底下用弦线吊垂一绺长须与其他须梢相齐,故亦称开口髯。凡挂髯髯,两鬓须插同样颜色的耳毛子。适于表现性格粗犷、莽撞、勇猛、好斗的人物,为净角专用。颜色按角色的年龄、性格分黑、白、黧、红四种。戴黑髯的如《青凤寨》中的李逵,《穆柯寨》中的焦赞,《芦花荡》中的张飞;戴白髯的如《巧拿大莲花》中的大莲花纪宽;戴黧髯的如《造白袍》中的张飞;戴红髯的如《坐寨盗马》中的窦尔墩,《穆柯寨》中的孟良。因《九莲灯》中的火判也挂红髯,故红髯又称火髯。

髯

见髯髯。

开口髯

见髯髯。

火髯

见髯髯。

刘唐髯

髯口的一种。在黑髯的嘴角两旁吊两绺红须,为水游戏中刘唐的专用髯口。又在两鬓插红耳毛,以应“赤发鬼”的绰号。今有用黑髯代替者,在嘴角处加两绺红头绳以示红须,亦有用红髯代替的。

铃铛髯

髯口的一种。外形同髯,较短,须梢呈尖形,附同色耳毛子。多用于丑扮的人物,故亦称丑髯,颜色按角色年龄分黑、白、黧三种,戴小黑髯的如《牧羊卷》中的中军;戴小白髯的如《打瓜园》中的陶洪,《穆天王》中的穆洪举;戴小黧髯的如《取帅印》中的程咬金。丑髯在昆曲中则叫夹嘴髯,二面用得较多,亦叫花脸髯,如《浣纱记》中的伯嚭。

丑髯

见铃铛髯。

小黑髯

见铃铛髯。

二髯髯

髯口的一种。亦称二涛,耳涛或颈涛。形似满,略短,两耳旁有绺,整口髯的下部略呈桃形,故又称桃髯,昆曲称短满,南派则叫小满。适用于体格壮实的下级官吏、中军、家院之类人物。这种髯

口也可用满或三米代替。颜色分黑、白、黦三种；戴黑二涛的如《十道本》中的褚遂良、《一捧雪》中的莫成；戴白二涛的如《走雪山》中的曹福；戴黦二涛的如《大保国》中的李良。

二涛

见二髻髻。

耳涛

见二髻髻。

颞涛

见二髻髻。

桃髻

见二髻髻。

阴阳髻

髻口的一种。形状与满相同，从中部分开，一半黑色，一半白色，以示阴阳。如《阴阳河》中的判官。

金牛星髻

髻口的一种。形状与满同，在白满的鼻孔处分扎两络红须，为《天河配》中金牛星专用。白满表示金牛星已年迈，两络红须则代表鼻须。多用白满临时加扎二络红头绳代替。

司马师髻

髻口的一种。为三国戏中司马师专用。形状与满同。惟黑满左嘴角处有一络白须，与脸谱上的白色肉纹相连，表示司马师患眼瘤，脓水浸染胡须变白的意思。另有一种是在黑满左嘴角处加红须一络与脸谱上所勾的红肉纹相连，谓其大瘤常出血，血染髻呈红色，或示其瘤大下垂胸膛之意，故也叫瘤髻。当年钱

金福饰司马师一角即挂此髻。现演出时多挂黑满，临时用白粉抹上去，以代左嘴角一络白须。

瘤髻髻

见司马师髻。

王八须

髻口的一种。形状似满，长约22厘米，中间长两边短，只有黑色。戴此髻口的如《甘露寺》中的贾化、《四进士》中的姚庭椿等。

一戳髻

髻口的一种。简称一戳。须架短而窄，紧贴腮，唇上一络窄须向上翘起，阔约4厘米，长约16厘米，为丑角专用。常用黑色，如《金山寺》中的龟帅。另有一种，将须扎在细管上，套在唇上须架处，捻成尖状，拱嘴翘髻，耍髻灵活，滑稽讨俏，今不常见。

一戳

见一戳髻。

一字髻

髻口的一种。简称一字。为络腮短胡须，长约33厘米，须梢笔直一拚齐，挂于嘴唇上，形如一字，故名。净丑两行均可用。大都表现莽撞而又不事修饰的人物。颜色分黑、白、黄、红四种，戴黑色的如《铡美案》中的马汉，《五台山》中的杨五郎；戴白色的如《金山寺》中净扮的法海（亦有挂白一字吊春髻的）；戴黄色的如《落马湖》中的何路通（亦可挂红一字的）；挂红色的如《磐河战》中的鞠义。此外，《战宛城》中的典韦（黄花）原来也挂红一字，自杨小楼为谭鑫培配演典韦，改挂红髻，插红耳毛子以来，一直沿用

至今

一字

见一字髯。

二字髯

髯口的一种。简称二字。二字髯比一字髯多出唇下短须，形似二字，故名。大多表现不事修饰的粗鲁人物及僧人等，如《金山寺》中的法海即挂白二字髯。

二字

见二字髯。

虬髯

髯口的一种。形似三字髯，浓密蜷曲的络腮胡须，常用黑色。多适于表现豪放不羁的僧人，如《五台山》中的杨延德，《野猪林》中的鲁智深，《惠明下书》中的惠明等。

二挑髯

髯口的一种。简称二挑。形状为唇上两撇向上翘起的短胡须，长约6厘米，如倒八字，故亦叫反八字。多用于武丑，表现武艺高强且幽默机敏的人物，所以又叫武八字。二挑髯的颜色分黑、白、黧3种；戴黑二挑的如《盗双钩》中的朱光祖，戴白二挑的如《溪皇庄》中的贾亮，戴黧二挑的如《三盗九龙杯》中的杨香武。

二挑

见二挑髯。

反八字

见二挑髯。

八字髯

髯口的一种。简称八字。鼻下两撇髯须，形如八字，故名。髯长约6.6厘米。多用于文丑，表现师爷、浪荡文人、江湖术士一流人物，故亦称文八字。颜色分黑、白、黧、红4种，戴黑八字的如《艳阳楼》中的贾斯文，戴白八字的如《请医》中的刘高子，戴黧八字的如《四进士》中的师爷，戴红八字的如《金钱豹》中的黄鼠狼杜宝。

八字

见八字髯。

文八字

见八字髯。

丑三髯

髯口的一种。简称丑三。两腮及上唇部各垂一绺窄须，长30厘米，须根阔2.4厘米，表示胡须仅寥寥儿根。适于表现寒酸、猥琐、狡猾、谄媚的文人墨客或是小官吏。只有黑色一种，文丑专用。如《四进士》中的杨青，《小上坟》中的刘禄景，《打面缸》中的王书吏，《打渔杀家》中的葛先生。

丑三

见丑三髯。

吊耷髯

髯口的一种。在八字髯的基础上，下须又吊一绺桃形短须，故又称八字吊搭。颜色分黑、白、黧3种，常见的只有黑色。多用于文丑，表现性格诙谐，或品行不端的文人。如《群英会》中的蒋干，《审头刺汤》中的汤勤，《打严嵩》中的严侠等。有许多戏料都从胡子上表演出来。

八字吊搭

见吊耷髯。

四喜髯

髯口的一种。简称四喜。两撇八字胡须较一般的八字须宽而长，两腮分垂两络长须，丑角专用。颜色分黑、白、黦3种，其中黦、白二种老丑戴的较多。多表现各种下层人物，如樵夫、艄公、禁卒、老军等。戴黑四喜的如《僧道骗》中的张年有，《打樱桃》中的关雁；戴白四喜的如《女起解》中的崇公道，《杨家将》中的杨洪，《金玉奴》中的金松，《法门寺》中的刘公道；戴黦四喜的如《空城计》中的二老军（亦有挂白四喜的）。

四喜

见四喜髯。

五撮髯

髯口的一种。简称五撮，亦称五嘴，或四喜吊搭。在四喜髯的基础上，又在颞下加垂一络胡须，共五撮，表示胡须虽多却很短。多用于丑，表现各种下层人物，或性格幽默，不事修饰的角色。颜色分黑、白、黦3种，戴黑五撮的如《状元谱》中的张公道；戴白五撮的如《铁笼山》中的米当，《问樵闹府》中的樵夫。现五撮髯和四喜髯互相通用，统称四喜髯。

五撮

见五撮髯。

五嘴

见五撮髯。

四喜吊搭

见五撮髯。

五络髯髯

髯口的一种。用硬须架，以人发打成五络；耳际两络，上唇左右各一络（中间剪短，齐唇长），颞下一络，颜色分黑黦两种。老二麻子（王鸿寿）演关羽戏时创制，故亦称关公五络髯。

关公五络髯

见五络髯髯。

颞下套

髯口的一种。由南派京剧艺人改良创制。用人发钩在尼龙绸上，两条粗眉、两撇八字须，颞下络腮胡子为一套。化妆时用松香酒精胶粘贴于脸部，专用于面部揉脸化妆或揉勾化妆的相貌粗豪、凶暴的人物。如盖叫天演的《楚汉争》中的楚霸王项羽，《白马坡》中的颜良等。颞下套有别于传统剧中的颞下涛，故习称海下套。

海下套

见颞下套。

包公五络髯

髯口的一种。为南派京剧改良髯口。硬须架上用人发打成五络胡须，耳际两络，唇上左右各一络（中间剪短，齐唇长），颞下一络，颜色分黑白两种。由小达子（李桂春）扮演连台本戏《狸猫换太子》中包公时所创制。

五络改良须

髯口的一种。南派京剧艺人改良髯口。软须架上用人发打成五络胡须（形似包公五络髯），惟须根均紧贴面部。这种髯口较自然、逼真，越剧老生基本上采用这种改良胡须。颜色分黑白两种，戴黑色五络改良须的如《孽海波澜》中的彭

翼仲，戴白色改良须的如《闹天宫》中的太上老君。

鼻卡

髻口的一种。亦称鼻签。南派京剧艺人改良的胡须。即短八字胡须，不用须架，将牦牛毛打在铜丝夹上，夹住鼻隔即可。这种胡须较接近生活，一般为丑角扮时装戏里的人物所用。颜色分黑、白、黦3种，如《请医》中的刘高手即戴白八字鼻卡。

鼻签

见鼻卡。

颧下涛

髻口的一种。为京剧传统扎扮中的特殊扎扮。将髻髯的硬须架耳钩用弦线扎住，悬空挂在颧下，表示人物奇特的形貌。多用于净角，如《闹天宫》剧中的巨灵神（挂黑髻）、《界牌关》剧中的王伯超（挂白髻）等。

道 具

道具

戏剧名词、舞台演出中剧中人物所使用的各种用具的统称。道具的来源，一种是按生活中的实物仿制，一种则直接借用真实的生活用具。道具分大道具和小道具，大道具是室内陈设用的，小道具是剧中人物随身使用的。

砌末

京剧传统剧目中使用的各种道具和舞台简单装置的统称。砌末种类繁多，在剧中用途广泛。其中包括生活用具，如：茶具、酒具、文房四宝、扇子、烛台、灯笼等；兵器：如刀、枪、剑、斧、棍、棒、鞭、戟、锤，等等；交通用具如：船桨、马鞭、车旗等等；舞台简单装置如：布城、山石片等，以及演出临时需添置的物件如：假人头、假人、假兽、彩礼、织布机等等。砌末不同于真实的生活用具，与京剧服装一样，是经过艺术夸张和装饰美化了的舞台用具。而砌末在使用时大都具有独特的象征性、抽象性。如：云片示天，风旗示风，水旗示水，火旗示火；桌可代御案、公案、书案、酒案，乃至代床、代山；船桨、马鞭，结合表演，使观众脑际浮现出幻觉的船和马；布城又可作城门、关口、寨门等。

銮驾

道具。旧时称帝王的车驾。在传统京剧砌末中则成了仪仗的代名词。銮驾包括玉棍、金瓜、钺斧、朝天镫、宾福、符节、掌扇、提灯、提炉、开门枪（荷包枪）、开门刀等。使用时由宫女、太监、大铠等执举。多在帝王、后妃、公主出场前作先导。演出时，銮驾的使用有全堂和半堂之分。如《贵妃醉酒》中杨玉环出场使用的是半堂銮驾。

玉棍

道具。銮驾的组成物件。全金色，长棍两头各有立粉龙纹图案。此棍在剧中还可代作“虬龙棍”使用。

金瓜

道具。銮驾的组成物件。全金色，顶端呈鼓棱甜瓜状，下连长柄，柄尾雕花木鏤。一般和玉棍成对使用。

钺斧

道具。銮驾的组成物件。斧面立粉龙纹图案，漆金色，刃银色，斧尾向下弯曲。顶部银色呈枪尖状，下连金色长柄，柄尾为雕花盘龙鏤。

朝天镫

道具。銮驾的组成物件。顶端为不

制上仰马镫形,下连长柄,柄尾为雕刻盘龙鏤,全金色。

宾福

道具。銮驾的组成物件。模仿佛事的供养具——玉幡制成。龙头提梁倒垂莲花顶,呈平面,下用彩丝珠穗相连四片,方板状,漆金色,每片各书写一字,由于两宾福为一对,所以组成的字样上联“天下太平”,下联“国泰民安”。方板四周鏤刻如意花纹图案,朱红金漆柄,长约1.32米。

掌扇

道具。銮驾的组成物件。朱红漆长柄扇,扇面形似倒葫芦,硬胎外蒙明黄锦缎,绣日月、龙凤、海水、云形图案,或铁纱鏤空漆金底贴绢。两把掌扇为一对,一写日或龙字,一写月或凤字,故又称日月龙凤掌扇或龙凤掌扇。剧中帝王后妃出场时有掌扇相随,以示皇家的豪华和威风。或用于剧中坐殿、内宫等场面,由宫女手执,侍立于帝王后妃等人物之后,以前宾福、后掌扇的形式排列,即座前左右宾福相对执立,座后两扇交叉执立。

日月龙凤扇

见掌扇。

龙凤掌扇

见掌扇。

提炉

道具。銮驾的组成物件。金漆龙头提梁下吊博山炉,铁纱金底,八角,立粉游龙飞檐顶,下垂彩丝珠穗,炉座底缀网眼五彩流苏。

提灯

道具。銮驾的组成物件。金漆龙头提梁,下吊宫灯,红色羊角灯罩。铁纱金底,八角,立粉游龙飞檐顶,下垂彩丝珠穗,灯座底缀网眼五彩流苏。提炉、提灯多用于帝王后妃夜间行动等较大场面,作为引路和熏香。如《贵妃醉酒》杨玉环出场即由宫女手执提灯、提炉、掌扇为前导。

符节

道具。仪仗中的一种。朱红漆长柄,上端木雕曲颈龙头,口含白旄,下接丝丝穿缀成的九节珠穗。柄尾座为雕花木鏤。剧中帝王出场时有一对符节作前导。也为剧中出国使臣所执之旌节,其九节珠穗可以灵活摘取,以表示年久残落,如《苏武牧羊》中的苏武即用珠穗少的符节。

黄罗伞

道具。仪仗中的一种。朱红漆曲颈长柄伞。金顶,圆盖形伞罩。黄绸缎伞面,彩绣勾金龙戏珠云纹图案,上沿镶宝蓝缎阔边,下垂黄色绸走水。由剧中太监持举,是随从帝王的伞盖,故又称“黄龙伞”。如《马嵬坡》中唐明皇出场时太监便高举跟随。

黄龙伞

见黄罗伞。

红罗伞

道具。亦称红绣伞、万民伞。朱红漆直颈长柄伞,形似黄龙伞,伞面红绸缎,盘金线绣图案纹或红绸素色无绣。剧中将相、命官出行,由伞夫持举。如《长坂坡》中的曹操与《串龙珠》中的徐达出场,均有此伞随后。

红绣伞

见红罗伞。

万民伞

见红罗伞。

开门刀

道具。站堂仪仗中的一种。朱红漆长杆刀，杆尾坐雕花木鏤。刀面狭长有二式，一式方头无“刀鼻”，另一式月牙形有“刀鼻”。每堂四把，每式各二把，使用时，无“刀鼻”开门刀出场在前。开门刀只能壮声威，摆样子，不能上阵交战。一般多用于高级官员升堂问案、坐帐发兵点将的时候，由龙套或大铠持举。如《三堂会审》中的门子高喊“开门”，手拿开门刀的“文堂”就随声而上。又如《宇宙锋·金殿》中的秦二世为试探赵艳容是否真疯便命御林军“刀门驾起”，大铠手呈拿的也是开门刀。

押虎枪

道具。亦称开门枪，站堂仪仗中的一种。为银头、银色雕花枪。朱红漆木质粗杆，枪头与枪杆衔接处有金色镂空锭胜状装饰，内装有响铃能灵活转动。故也称锭胜枪，俗称荷包枪，四杆为一堂。多由御林军执举。如《霸王别姬》的殿前大铠都用开门枪。

开门枪

见押虎枪。

锭胜枪

见押虎枪。

荷包枪

见押虎枪。

执事牌

道具。摆堂仪仗的统称。排演连台本戏时才出现的，包括“肃静”、“回避”、“官衔牌”等多种形式。使用时由青袍肩扛或持举，以示剧中命官的威仪。

肃静回避牌

道具。摆堂仪仗中的一种。黑漆木制长方牌，上书白色仿宋扁体字——“肃静”、“回避”，字牌成对，下装有方木短柄。

官衔牌

道具。摆堂仪仗中的一种。红色木制长方牌，上书金色宋体字，标出品秩、官职，字牌成对。

站堂板

道具。简称堂板，俗称皂隶竹板。为去节的青竹板条，四片为一堂。演出时为府、县衙门的衙役站班使用的一种刑具，可以用来惩罚打人。

堂板

见站堂板。

皂隶竹板

见站堂板。

鸭嘴棍

道具。上端黑色圆棍形的柄，中弯，下端红色呈扁鸭嘴形，故名，俗称军棍。军营中打人使用的一种刑具。如《野猪林》高俅命人责打林冲即用此棍。

军棍

见鸭嘴棍。

大纛旗

道具。也称斜纛旗或尖纛旗。旗杆上端装金色雕花椎角形旗顶,下垂红或黄色彩纓。绸制旗面呈直角三角形,故又称三角大纛旗,旗边为锯齿状绣火焰纹,旗心彩绣大龙纹图案。异色旗腰,上端附白旒。旗分黄、红、绿、白、黑五色,五面为一堂。剧中使用大纛旗其颜色必须和主帅大将等人物的服色相同。如《挑华车》中高宠奉命看守的即为大纛旗。又如《铁笼山》中姜维和司马师出场均有大纛旗跟随,姜为绿色,司马为黄色,便是根据各自所穿服饰定色的。

斜纛旗

见大纛旗。

尖纛旗

见大纛旗。

方纛旗

道具。立杆上端装金色雕花三角形旗顶,下垂红或黄色彩纓。横挑两端装饰金色木雕龙头,彩缎旗面呈长方形,长四尺半,宽三尺半。上有横沿加缀网眼排苏。左右两侧各附一条白旒上绣“万”字或卷草回文图案纹。旗背面缝有空绊,可穿入立竿揭起。旗心彩绣勾金二龙戏珠或盘金汉文抱角图案,旗分黄、红、绿、白、黑五色,五面为一堂。红色方纛旗,横沿绣“三军司令”字样,则表示军容整齐肃穆,号令严明的形象,故名为军旗,俗称三军司令旗;各色方纛旗,旗上加绣爵号或姓氏字样,以表示主帅为何人,称帅旗或曰姓氏旗。如红色,横沿上绣“浑天侯”,旗心绣“穆”字,用于《破洪州》中的穆桂英;如绿色,横沿绣“汉寿亭侯”,旗心绣“关”字,为《三国》戏中关羽专用;如白色,横沿上绣“精忠保国”,旗

心绣“岳”字,用于《满江红》中的岳飞(一般传统剧中只用“帅”或“岳”,不用“精忠保国”);如黑色,横沿上绣“西楚霸王”,旗心绣“项”字,为《霸王别姬》中的项羽所用;如黄色,横沿上绣“齐天大圣”,旗心绣“孙”字,为《闹天宫》中孙悟空专用。

三军司令旗

见方纛旗。

帅旗

见方纛旗。

姓氏旗

见方纛旗。

八卦太极旗

道具。形状同黑色方纛旗。唯横沿绣八卦纹,旗心绣“太极图”,旗角绣回云纹。如南派京剧《开天辟地》中姜子牙挂帅出场时用。

门枪旗

道具。也称标枪旗、标旗,俗称百脚旗。朱红立竿,顶装标枪头。缎制,长方形,长约1.7米,宽约34厘米。异色缎镶边呈锯齿状,绣火焰纹,旗心彩绣或盘金龙戏珠或草龙团图案纹。旗分各色,每色四面为一堂,普通衣箱必备黄、红、绿、白、黑五堂,多者有十堂。演出中门枪旗的色彩、纹样应与执旗的龙套服饰相配,并与将官所着袍甲颜色相同,以示阵营区别。由龙套持举,用于坐帐场面,表示军威雄壮,用于行军摆阵时则代表千军万马。

标枪旗

见门枪旗。

标旗

见门枪旗。

百脚旗

见门枪旗。

飞虎旗

道具。绸质，方旗，约1.66米，红边白心，上彩绘双翼飞虎纹，金黄色立竿，顶装枪头，八面为一堂。用于剧中大将出征，由兵卒持举，表示军兵威武，势不可挡。如《走麦城》中兵卒持举之旗。

火旗

道具。方形白布旗，旗面绘红色火焰纹，长竿上端装雕花旗顶，四面为一堂，表示烈火。如《竹林计》中火烧余洪一场，即用火旗。剧中火神出场，必用火旗作先导。

红门旗

道具。红色布制方旗，素色无绣，朱红漆长竿，四面为一堂。剧中状元游街，表现喜庆吉利，即用此旗作前导。如《鸿鸾禧》中红鸾星上场，即由四人持红门旗引上。又如《武松》中武松打虎游街也用此旗。红门旗可代作火旗，如火神出场，用此旗作前导，代表火者；也可代作结婚时新娘所用之红盖头。红门旗还可代作其他砌末，若剧中需用各种行囊包裹，用红门旗裹成卷代之。还可代作彩砌末，如《一捧雪》中莫成的人头，又如《战长沙》中魏延割下的韩玄之头，即用红门旗包一顶去翅纱帽壳代之。

水旗

道具。方形月白色素绸旗，长竿上装雕花旗顶；也有用月白色或白色方形旗面上绘水浪纹或水浪纹中间绘鱼、虾

水旗图案，旗腰两头稍露旗竿，四面为一堂。故称水纹旗，简称水旗。为水族兴风作浪象征。如《泗州城》、《水漫金山》中男女水族分别用男水旗、女水旗（尺寸比男水旗略小），水神则用大水旗。

黑风旗

道具。简称风旗，又名黑门旗。黑布或素绸制的方旗，四面为一堂。长竿上端装雕花顶。凡剧中有大风的情节，即由头戴小蓬头的青袍持旗在台上挥舞过场，表示风起；鬼魂或妖魔出场，也往往由四个小鬼、妖怪或头戴小蓬头的青袍持风旗作前导。如《金钱豹》中的金钱豹出场，即由四个头戴小蓬头的青袍手持黑风旗过场，妖风大起。黑风旗又可代作其他砌末；黑风旗卷白纸屑撒开，表示风雪交加，如《窦娥冤》中六月天下雪时用；又如《悦来店》中用黑风旗裹圆笼盖或印盒，当做石头；还有如《磨房会》中用它包裹大帽笼盖，代作磨盘。

风旗

见黑风旗。

黑门旗

见黑风旗。

杏黄旗

道具。方形杏黄色素绸旗，长竿顶端装雕花头。如《渭水河》中姜子牙坐车出场时用。

七星旗

道具。长竿顶装鸾云头，黑素绸制长方形旗，长约1.5米，宽约1.16米，左右两侧呈锯齿状绣火焰纹，旗面绣北斗星座，有七颗星，故叫七星旗，旗端横沿

上书“七星坛”。使用时和七星幡配套用,表示道家设坛。如《借东风》中诸葛亮在南屏山设坛祭风即用此旗。

七星幡

道具。长竿顶端装曲颈鸾云头,黑素绸制长条旗,长约1.66米,宽33厘米余。左右两侧呈锯齿状绣火焰纹,旗面绣北斗星座,四面为一堂,和七星旗配套用,表示道家设坛。如《借东风》中诸葛亮在南屏山设坛祭风即用此幡。

幡

道具。长竿上端装曲颈鸾云头,短横挑两头各垂挂旌一条,中垂六节鹅黄色绸制幡片,幡片顶呈五彩如意莲花纹,幡片下端缀五彩莲花座。六面为一堂,和七星旗或八卦太极火囊旗配套用。如《借东风》中诸葛亮在南屏山设坛祭风时用此幡,由身穿道袍的小道上执举。另有一堂全白色幡,如《别宫祭江》中的孙尚香出场时用,由太监持举。

车轮旗

道具。简称车旗。黄色方形旗,旗心绘车轮形。横穿短漆杆,两面为一副,用以代表车辆。旗制有三式:一、用黄缎上盘金车轮纹;二、黄缎上贴黑丝绒车轮纹缀铜泡;三、黄布上印黑色车轮纹。使用时车夫双手持车旗,乘者立于车夫前,两车旗的当中,并用双手扶左右车旗横竿中间即可。有时代作王室的车辇,如《渭水河》中文王访贤的姜子牙、《打龙袍》中李太后所乘即是,除车夫手持车旗外,另由文王姬昌或宋仁宗赵禛手持红绸条肩背拉车过场。车旗又可作《挑华车》中之铁滑车(用黑布上绘车轮纹制成),使用时二面车旗横竿前端需用绳索扎牢成45°,两手分持车把即可,还可代

作货车,使用时在扎牢的横竿顶端上方再插一面三角形小旗,上书“救灾粮”或“饷”字,又如《洗浮山》中施世纶赴山东赈济之粮车,再如全本《黄天霸》中黄天霸押饷之货车。

月华旗

道具。五尺绸制方旗,彩印红、蓝、白、黑相间的四框阔边,旗心白底绘黑色八卦太极图,朱红漆长竿上端装雕花葫芦顶,四面为一堂。多用于文官鸣锣巡察,武将作战摆阵,如《贩马记·劝农》中赵宠出场,即由青袍肩扛月华旗;另外神仙出场时,也常用月华旗为先导。

令旗

道具。朱黄色短竿上端装雕花顶,白色布制方旗,四周印红色边框,旗中心书写黑色“令”字,剧中将帅升帐传令时用的凭证,故名。如《战宛城》中的曹操手中便抱令旗和宝剑,以示主帅权势。

报子旗

道具。形状与令旗同,旗中心则书写黑色“报”字,《失街亭》中的报子即使用此旗。

探子旗

道具。形状与令旗同,旗中心则书写黑色“探”字,剧中探马、远探使用的道具如《坐寨盗马》中的探子、《问探》中的探子均使用。衣箱若无探子旗,亦可用报子旗代之。

龙形

塑形道具。竹骨纸扎塑形龙头,用布制成连衣裤,附龙爪状手套、跳鞋,龙体绘蓝色加黄鳞纹或蓝白色鳞纹。如《九曲黄河阵》、《十八罗汉斗悟空》等均

使用。

虎形

塑形道具。竹骨纸扎塑形白额“王”字虎头，用布制成连衣裤，附虎爪状手套、跳鞋，黄色虎体绘黑色虎毛纹或用人造虎皮制成。如《武松打虎》、《除三害》、《荒山泪》等剧中均用虎形。

豹形

塑形道具。竹骨纸扎塑形豹头，用布制成连衣裤、附豹爪状手套、跳鞋，豹体绘棕色金钱豹纹。如《盗御马》中梁九公行围狩猎使用豹形。

鹿形

塑形道具。竹骨纸扎塑形梅花鹿头，用布制成连衣裤，附鹿蹄状手套、跳鞋，鹿体棕色上绘梅花纹鹿毛。如《宇宙锋》中赵高指鹿为马使用鹿形。

羊形

塑形道具。竹骨纸扎塑形犄角羊头，用布制成连衣裤，附羊蹄状手套、跳鞋，羊体雪白色。如《苏武牧羊》中用之。

狗形

塑形道具。竹骨纸扎塑形耸耳狗头，用布制成连衣裤，附狗爪状手套、跳鞋，狗体黄棕色或白色，上绘黑灰花狗毛纹。如神话剧《宝莲灯》、《闹天宫》中二郎神杨戬的哮天狗、《赵氏孤儿》中的葵犬均为狗形。

狼形

塑形道具。竹骨纸扎塑形狼头，用布制成连衣裤，附狼爪状手套、跳鞋，狼体黄棕色上绘黑灰色狼毛纹。如《东郭先生》中使用狼形。

龙头拐杖

道具。简称龙头拐。木制，曲颈杖顶装金色雕木龙头，下联漆朱红色木杖。如《辕门斩子》中余太君及《打龙袍》中陈琳等均用之。

鹿头拐杖

道具。木制，曲颈杖顶装木雕鹿头，杖杆棕色，为《白蛇传·盗仙草》中南极仙翁所用。

金龙禅杖

道具。木制，曲颈杖顶装戏珠雕木龙头，杖杆通体盘缠立粉云龙纹，红杆金龙杖，故亦名金龙禅杖。为神仙所用，如《金山寺》中法海曾用此杖欺压白蛇。现今龙头拐杖与金龙禅杖已混为一体，全部金色，无严格区分。

锡杖

道具。佛教法器，禅杖。全金色，杖顶端装九连环，故又称“九连环杖”。杖尾座银色雕花镶。如《目莲救母》中目莲及《白蛇传》中的法海与《西游记》中的唐僧等所用。

九连环杖

见锡杖。

木拐

道具。长与腋齐，圆形木柱，上端有支腋横木一根，下端近地处有短横木一根，便于登踏。为神话剧《八仙过海》中八仙之一的李铁拐专用。

加官条子

道具。宽约 33 厘米，长约 66 厘米的缎质条幅。一般用于“跳加官”时使用。常有三幅相叠，每幅各书一吉祥语。

如“天官赐福”、“禄位高升”、“天下太平”等。

圣旨

道具。黄绫卷轴，彩绣二龙戏珠纹，中间书写“圣旨”二字。剧中皇帝命令下臣的一种书面诏谕。

皇印架

道具。俗称令箭架。方形栅栏木架，内放黄绫包裹的大印和圣旨，上插令箭数支，表示授印掌权。剧中大将元帅高坐升帐、点兵遣将时，多设此以示威武。

令箭架

见皇印架。

印盒

道具。用黄绫包裹而成的一种大型官印盒。如《失印救火》、《让徐州》等剧皆用此印盒。

印

道具。用红绫包裹成的一方小型官印或金色小方官印，如《武家坡》中薛平贵使用。

令箭

道具。长约尺许，宽约7厘米，上端形似箭头，箭身上宽下窄的一种兵符。共12支，一面立粉绘降龙纹，另一面镶嵌七星纹。其中3支较宽长，是军中发令、授令的凭证。另有漆绿色立粉金龙纹令箭一支，系《盗令》一剧专用。

签筒签条

道具。木制。签筒上宽下窄正方体，有底座，银色，正面书写“正堂”两字。

签条白色，似令箭，签头分红、绿两色，每色四支置放筒内。剧中官员升堂或审案时，是公案桌上不可缺少的陈设。一般罪重事急时发红头签，通常情况则发绿头签。

文房四宝

道具。纸、墨、笔、砚四者的统称，通常全部放在长方形朱漆文具盘内。除此，剧中还常配有搁置毛笔的笔架和插着笔的笔筒。

惊堂木

道具。木制长方块。审讯犯人时用以拍案逼人，显示威势。如《三堂会审》等剧用之。

公文

道具。剧中衙役押解犯人上路时随身携带，递交上司衙署的案卷，上书“公文”二字。如《苏三起解》里的崇公道使用。

状纸

道具。白纸条，亦可用白护领代之。如《四进士》、《铡美案》、《法门寺》等剧中均使用。

铡刀

道具。纸胎塑形刑具。形似普通铡刀，刀面与刀槽上加塑龙、虎、狗头等不同形状，为处决剧中不同等级身份的犯人。如《铡美案》中处决驸马陈世美用的是虎头铡刀。老衣箱原无铡刀，系用长板凳上罩虎、龙、狗头形，再以扑刀插于虎、龙、狗头内代之。

木枷

道具。木制，左右两扇合一。木本

色或漆黑,上绘封条,木枷有三孔分别束缚犯人的颈和左右手腕。为男犯所用刑具,如《贾家楼》等剧使用。

锁链

道具。铜质镀白或用铁链,用链套于颈背部锁住垂在胸前,女犯可和鱼枷同时使用,男犯用铁链,用其铁环相撞声制造受刑效果。如《李七长亭》中的李七使用。

镣

道具。男用刑具。铁环相连锁住犯人双脚腕。如《李七长亭》中李七则用全套——颈链、手铐、脚镣。习称三大件。

手铐

道具。男用刑具,木制或铜质镀白二种。木制为一小长方形木板中部挖两个圆孔,用以锁铐犯人双手腕。铜质手铐似横8字形。

鱼枷

道具。女用刑具。鱼形枷锁,左右两扇合一,铜质镀银或木制彩绘,镶嵌五彩光片、帽钉、镜片。鱼枷有三孔,分别束缚剧中犯人的颈和双腕,为《女起解》与《三堂会审》中苏三专用刑具。

拶指

道具。用细竹竿穿绳索制成,能收紧放松。剧中严刑拷打犯人的刑具。

夹棍

道具。木制长棍,二根为一副,剧中刑讯犯人所用。

斩招

道具。用白纸折成。头呈宝剑式长

纸筒,内可插竹签。长约66厘米,墨书“斩犯×××”,姓名上用硃笔加圈,亦叫斩条,斩标。

小打板

道具。俗称家法。竹制,二根长66厘米扁阔竹条片合并,于上端中间垫物捆扎为柄,敲击时相触发声,剧中作为家训杖责的工具。如《三娘教子》、《春秋配》中均有应用。

家法

见小打板。

书本

道具。线装书。如《古城训弟》、《教子》、《春香闹学》等剧中均用。

信柬

道具。白色长方形封,竖式,中绘红色主鉴。内放双折信纸,信纸须与封口齐,便于演员抽取。

手本

道具。长方形纸本,对折两页,红封面上书“禀”字或素面无字。用作拜访、晋谒时的名帖。

石狮

塑形道具。竹骨纸扎塑成蹲狮形,外糊纸,刷油灰白石色。剧中用以作为门前装饰物。如《双狮图》剧中使用。

石锁

道具。竹骨纸扎,外糊纸塑锁方石,外刷油灰白石色纹。练武器具,也可作开打武器。如《拿高登》、《武文华》等剧中用之。

仙人担

道具。竹骨纸扎扁圆形石，中有孔，可用竹杆穿之，外刷油灰白石色纹。剧中练武之举重石器，也可作开打武器。如《拿高登》剧中用此。

石块

道具。可临时筒制，用水旗裹一毡帽代之。如《二本虹霓关》中从城上扔下的石块即是。又如《攻潼关》等戏所用大石块，则用水旗裹包一竹筐代之。

旱烟袋

道具。普通旱烟袋和旱烟竿一根，如《拾玉镯》中刘媒婆所用。

羽扇

道具。用雕的翅羽做成的扇子，扇柄为象牙。剧中多用于道家或有智谋者。三国戏中的诸葛亮手不离此扇，故俗称孔明扇。

破蒲扇

道具。蒲扇剪小撕破，如《战太平》中花云之二夫人装扮疯婆所用。

乌龟壳

道具。纸胎金色乌龟壳一只，如《吊金龟》中张义所用。

鱼网

道具。丝弦编织的鱼网，系《打渔杀家》中萧恩所用。

鱼篓

道具。竹篾手编鱼篓，为剧中渔夫所用。

鱼竿

道具。可临时筒制，用旗杆拴绳代之。如《渭水河》中姜尚所用。

乐器

道具。通常的琵琶、五弦琴、梆子、铜锣、横笛、洞箫等。为《昭君出塞》、《盗御马》、《遇皇后》、《秦香莲》、《鱼藏剑》、《小放牛》、《空城计》等剧中所用。

茶具

道具。纸胎仿真茶碗、茶壶、茶盅。系《铁弓缘》中所用。

碗筷

道具。纸胎仿真饭碗与普通竹筷，成一套食具，系《金玉奴》中所用。

铃铛

道具。可临时筒制，用红门旗包裹一小茶盅，内置铜钱数枚代之。系《探庄》中的杨林所用。

画轴

道具。绘图卷轴，根据剧情所画。如《举鼎观画》的祖先影像、《八大锤》的陆登夫妻尽节像、《失街亭》的地理图等。

船桨

道具。木制。在京剧舞台上常以剧中人手执船桨舞动来表现乘船航行，即以桨代船，是一种虚拟性表演。船桨可分女用和男用，女用船桨实为橹，木雕金龙头，橹面立粉彩绘。如《打渔杀家》中萧桂英与《金山寺》中的青蛇所用。男用船桨分大小二种，小船桨，本色；大船桨藤柄，桨面白色彩绘。如《秋江》中的老艄公、《打渔杀家》中的萧恩均执小船桨而舞，表现划船航行；《芦花荡》中的张

飞、《九江口》中的张定边救驾等使用的都是大船桨，可作把子开打。

人头

道具。可临时简制，用红门旗包裹一纱帽胎。如系老年人头，则须挂一髯口，髯口的色彩要符合人物活着时的年龄。

彩礼

道具。临时简制，用盘托卷椅帔代之，如《鱼藏剑》专诸送鱼用的鱼盘。也有用一椅帔罩上一帽盒代之，如《珠帘寨》中的贵重礼品即是。

祭席

道具。临时简制，用黑门旗罩上一帽盒代之。系《桑园寄子》所用。

彩腿

道具。临时简制，用扫帚外包一红门旗，倒插于一靴内即可。如《庆阳图》中马兰之腿即是。

娃娃

道具。临时简制，用黑罗帽外包云肩代之。如《搜孤救孤》中程婴之子。

护身符

道具。临时简制，用红门旗裹一云片代之。如《四杰村》中余千所用者。

枕头

道具。临时简制，用一椅帔包裹一胖袄即可。如《四本雁门关》中杨八郎所抱即是。

哭丧棒

道具。一根齐胸高的竹棒，用白纸

条剪成菊花瓣缠裹，留出把手。专用于剧中孝男孝女拜哭亡灵时所执。如《请宋灵》、《虹霓关》、《巴骆和》等剧中均有用之。

雷公锤钻

道具。全金色小瓜锤一个，银头黑钻一把。神话剧中雷公专用宝器。

电镜

道具。银色，形似铙钹，成对使用。神话剧中电母专用宝器。可临时简制，即以红门旗包铙钹代之。

提篮

道具。竹篾或藤、柳条编成，容积大小不同，形似元宝式的提篮。剧中缝穷妇人、赶考举子、香客携带物件时常用此。

花篮

道具。竹制。圆形翻沿提篮，内装花束，篮底周围悬垂长彩穗。如《蟠桃会》中的韩湘子、《黛玉葬花》中的黛玉所用。

竹篮

道具。竹篾编制，阔沿小提篮。如《武家坡》、《桑园会》等剧中所用。于篮沿上盖一块云肩可代作花篮用。

小竹钩

道具。用藤条弯成钩镰式小农具。剧中用于采花、摘果、采桑用。系《桑园会》中罗敷所用。

花钩

道具。木制长金杆，装银色钩。如《天女散花》中天女所用。

花锄

道具。木制，金色长木杆，黑色锄面银色刃。如《黛玉葬花》中黛玉所用。

锄头

道具。木制，黑色长柄锄，锄头宽而短银灰色。为剧中农夫锄草用具。

扁担柴担

道具。竹或木制。剧中饰挑物者用之。扁担二端挑有柴捆。如《石秀探庄》中石秀所用。

挑子

道具。两块长方形白素缎双面绣五蝠捧寿云角纹图案，下沿缀垂网眼排穗，上缀白布腰。使用时横竿穿过白布腰，竿两端结抽球白绸条挑带，用扁担前后挑之即成礼担。《白水滩》中十一郎穆玉玠所用。也可用两块椅帔代绣片、马鞭代横竿、用抽球白绸条为挑带结而挑之即可。

箱匣

道具。长方木箱，蓝灰或紫棕色，上绘云纹抱角图案，木箱两侧穿绳。剧中人物肩担双箱，则示书箱；肩背单箱，则代药匣。

葫芦

道具。纸胎或容积较大的干葫芦，漆红或本色。剧中作法器、宝物或存物容器。如《八仙过海》中铁拐李肩背的宝葫芦；《穆柯寨》焦孟放火烧山用的火葫芦。亦可用红门旗卷毡帽代之。

棒槌

道具。长约33厘米，其状如杵，成对使用的槌击木棒，多用于剧中泼辣妇

女，如《四进士》中宋士杰之妻万氏追打地痞时所执之器。

墨镜

道具。墨镜架一副，《春香闹学》中陈最良所用。

扫帚

道具。长柄硬竹丝扫帚，如《空城计》中的两老军、《扫松下书》中的张广才均用；短柄棕丝或谷苗笤帚一把。《汾河湾》中的柳迎春亦用之。

雨伞

道具。传统衣箱雨伞历来以黑风旗卷而代之，通称雨淋子，盖因旧时戏班忌讳伞散同音。现通常都用竹骨油纸伞，相传始自龚云甫《行路训子》一戏。

牙笏

道具。俗称朝板。中国古制，百官在朝会时执笏。有事执之于手记奏，无事则插于腰带间。命妇执笏自北周始。牙笏用象牙或槐木制成，分等级，男女有别。京剧中所用牙笏，长约33厘米，宽6厘米，上窄下宽，略有弯曲。有些戏中亦可将牙笏代作洗马的刷子用。旧戏班对牙笏特别重视，凡有重要事，需预告全班者，即将该事由，书写于牙笏上，竖立于后台账桌上。众人一看，无不照办，不敢有违，名曰出牙笏。

朝板

见牙笏。

马刷

道具。京剧传统戏中历来以牙笏代作马刷用。如《牧虎关》、《昭君出塞》等戏，都有刷马的场子，均以牙笏代之。

元宝

道具。金色，竹骨纸扎金锭状大元宝。《跳财神》中财神所用。金或银色木雕大小元宝，如《朱买臣休妻》、《梅龙镇》等剧中所用。

钱串

道具。黄铜色车木制罗叠状铜钱，用绳串扎，两串为一组。

宝塔

道具。金色，竹骨纸扎七级尖顶立体塔。塔座底钉有宽紧带，可套于手掌托举。是神话剧《西游记》中托塔天王李靖专用法宝。

云帚

道具。模仿拂尘，用白色马尾捆束加柄制成。拂尘也叫麈尾，本为魏晋文人清谈时常执的一种拂子，在印度则用作掸灰尘或驱除蚊蝇。柴那教的行者，为了遵守勿杀生戒，使用到今。中国的禅宗经常使用，在主持说法时手持拂子以示威仪。京剧传统剧中为隐士、僧道、神仙、妖怪执用。佛神仙真用手举而摇之，便可代表乘风驾云；太监、丫环有时亦用此道具掸扫物品。

马鞭

道具。藤条缠挂短丝缕制成。有两式，漆金柄，藤杆缠挂三络丝缕为京派马鞭；马尾缠柄，藤杆弹性较强，缠网眼丝线，上挂同色五络丝缕，顶端缠有二只弹簧小彩缕者为南派马鞭。丝缕有红、黄、蓝、白、黑、粉等颜色，马鞭丝缕的颜色即表示所骑之马的颜色。如红色表示红鬃马；黄色表示黄骠马；白色表示白龙马；黑色表示乌骓马；粉色表示桃红马。亦视人物服饰而用。马鞭是传统京剧中表

现骑马行路的道具，剧中人物手执马鞭而舞，表示骑马奔驰；手持马鞭行而不舞，即为牵马而行。执鞭骑马有各种舞式，单持鞭而舞亦有许多规定。例如：挥鞭、扬鞭、撩鞭、拖鞭、提鞭、握鞭、举鞭、绕鞭、指鞭、捧鞭、加鞭、递鞭，等等。如《洗浮山》中的贺天保手执马鞭而舞，有许多精彩的表演。马鞭在剧中有时也可以代作其他砌末，如牛鞭、驴鞭及打人的鞭子。

钵

道具。仿真钵金色纸胎食器。钵为梵文“钵多罗”的简称，系佛门比丘六器之一，僧徒专用食器。京剧中为目莲僧、法海、唐僧等所用。另有一种纸胎大金钵，系神话剧《白蛇传》中金钵神手持之镇妖法器。

酒盘

道具。朱红色木制长方形或八角形盘。剧中饮酒时所用酒具。长方酒盘也可代作棋盘使用。

酒壶

道具。有金、银色车木或纸胎高脚酒壶两种。剧中人物饮酒时使用。如《盗银壶》中用银酒壶，《贵妃醉酒》中用金酒壶。

酒斗

道具。金色纸胎立粉龙凤方形耳杯，梅兰芳演出《贵妃醉酒》时创制。剧中帝王后妃酒宴时使用的酒具。

酒盅

道具。银色车木圆形带红色底座或全金色纸胎立粉绘花酒盅。剧中饮酒或家宴时使用的一般酒具。

酒坛

道具。竹骨纸扎小口大肚形，外糊纸，油漆成黑青釉色或白瓷色，上写“酒”字的酒瓮。《武松打虎》等剧中所用。《恶虎村》中开打时需用酒坛8只，其中有一只彩坛，即开打时被打碎之酒坛。

火把

道具。仿真火把制成。如《夜战马超》等剧所用。

红灯

道具。亦称宫灯。用长约33厘米的小竹竿挑垂一尺长的红绸筒一个，上沿有绿腰。如《罗成叫关》中所用之红灯。另一式，木雕龙头提竿，下垂吊六角形红绸筒，上沿有绿腰。如《群英会》中鲁肃所用。

宫灯

见红灯。

明角灯

道具。车木竹节灯座，椭圆形红罩面，木座内装铁盏，可插蜡烛点燃照明。

香炉烛台

道具。剧中祭祀神灵或亡人设香案时用之。车木矮座圆肚香炉一只，炉内有孔，可用来插香；车木倒喇叭口高座烛台一对，一色涂水银或贴锡箔，附有车木漆红、油白蜡烛各一对，喜事用红烛，丧事用白烛。亦有真烛，点燃后可用作照明。如《情探》中的王魁、《四进士》中的宋士杰所用。

黄钱

道具。剧中祭祀神灵或亡人所焚化

的纸钱，一般皆用黄纸制成，故称。如《小上坟》中所用。

灵牌

道具。长约33厘米的矩形木牌，下端有座。牌正中可临时书写死者姓名及称号，为剧中设置灵堂所用。如《武松》中武大郎之灵牌。另有一式，红色牌外镶有金色雕龙框，专用于剧中祭祀帝王和孔子先圣，故亦称：先皇牌。

先皇牌

见灵牌。

乾坤袋

道具。黄色布或素缎上绣云纹的长犄角袋。剧中为仙妖所用之宝袋。如《蟠桃会》中孙悟空偷装蟠桃就有应用。

招文袋

道具。鹅黄色布或素缎制方形背带袋，内藏书信等物。《乌龙院》中宋江所用。

行李

道具。长约33厘米，形似圆卷的一种包袱。剧中扮演上路人常用此负于肩上。包袱布有蓝印花布或黑、黄色布，黄色常为公差所用，黑色和蓝印花布则用于普通行人。可临时用它物代之。如《行路训子》中康氏背的行囊，《狮子楼》中武松用的行李，《三娘教子》中倚哥用的书包等，均是用红门旗或黄车旗包裹一辟袄或椅垫卷制而成。

彩头

道具。《九更天》、《界牌关》等剧，演至滚钉板及盘肠大战时，例必表现流血之状。内行人名为带彩。带彩时所用器

物,谓之彩头。(见徐慕云《中国戏剧史》)

新彩新砌

道具术语。彩即彩头,砌即砌末,新彩新砌者,意思就是在这一出戏中,有特别新制的彩头砌末。彩头平常也叫作砌末,但严格的说,则分别很大,且界限极严。大致是戏箱中永远常备之件,就叫作砌末,临时戏预备者,叫作彩头。还有一个极大的分别,就是戏台上摆砌末,则归检场人处理,摆彩头则另有人,这一行就叫作扛彩头的,有时也叫作扛砌末的。例如在台上摆城门及山石片等,则归检场人,若摆御碑亭之亭,碰碑之碑,则归扛彩头之人,倘因事情太少则不另设人,而由检场人代理。(见《齐如山全集》)

桌围椅帔

道具。缎制,五彩线绣或盘金、银线,红色为最常用。桌围椅帔有美化舞台的作用。桌围,有一块遮住桌子前面的帷片和一块覆盖桌面左右下垂的桌搭子组成。椅帔则为一块遮盖自椅背、座面、椅腿的绣片,附加一只棕棉椅垫,外套同色同绣垫套组成。桌围椅帔一般均和大帐子配套制作,用同一面料、颜色、图案绣制。常以“三桌六椅”加大帐子为一堂,讲究的也有二三桌九椅加大帐子为一堂的。

簸箕

道具。纸作簸箕,如《汾河湾》中柳迎春所用。

京剧舞台美术设计

戏曲名词。舞台美术设计是戏剧艺术的重要组成部分。美术创作是画家在现实生活中得到某种深切的感受,产生

一种强烈的情感,在这种强烈情绪的驱动下,用绘画形式把情感借具体形象显现出来,故绘画作品中的艺术形象是画家情感的符号,它与生活中的原形可能相似也可能不相似。舞台美术设计的创作依据是以剧作家的剧本提示和导演的艺术处理为前提,在预先规定的情境下选择能吻合特定情境的形象,以适应戏剧导演的总体艺术处理。所以舞台美术创作是一种受某种程度限制的艺术创作。舞台美术设计是本世纪初话剧传入中国之后才兴起的一门艺术专业,过去只应用于话剧。近几十年来被许多戏曲剧种相继采纳。特别是京剧,演出逐渐摆脱“守旧”的单一形式,而是根据剧情的需要创造出一种新的舞台美术形式。由于京剧艺术的象征性、虚拟性及载歌载舞的演出形式的特点,京剧舞台美术设计带有明显的图案化及装饰化的倾向,有别于话剧的写实布景。随着东西文化交流日趋频繁,西方抽象的舞美设计形式也开始影响京剧舞美的创作。从某种意义上讲西方抽象的舞美设计形式与中国传统戏曲舞台装置的一桌二椅(作为无明确指向的空间实体)的特殊形式有着某种异曲同工之妙。舞台美术设计包括布景设计、灯光设计、服装造型设计和舞台视觉形象设计等。

平台

基本舞台装置。是话剧、歌剧、舞剧等剧种普遍采用的舞台装置,在戏曲现代戏和新编历史戏中也已广泛应用。平台在舞台上可起到改变舞台平面的单一性,增加舞台平面的层次感,有利于表演的空间调度和人物群体的立体造型。平台一般以木料构成各种形式的主体几何形,顶面钉上较厚木板供演员在上面站立表演,侧面蒙上白布或钉上较薄的板

并刷以各种颜色(依舞台设计总体需要而定)。平台既可以是抽象的立体几何形,也可以在侧面绘制各种具体的形象。在现代抽象的布景设计中,平台常作为一种抽象构成物存在。而在写实布景设计中则作为某种具体形象物存在,例如作为山石、土坡、草丛等。

幕幔

舞台装置。在镜框式舞台上,一般都以悬挂在舞台上方的沿幕和侧幕来间隔舞台空间,由此而构成的舞台空间一般都为规整的长方形、立方体式。有时为了打破这单一空间形式的构成,有意改变沿侧幕的规整形状,以便构成更多形状的舞台空间。从这个意义上讲幕幔是用来改变舞台空间的主要手段之一。

帐幔

舞台装置。用各种不同种类的纱、布、绸等材料,在舞台上悬挂成各种形状,以此来展现某种形象物体,如营帐、床帐、宫廷内院,等等。但有时须与其他物体一起构成,如构筑宫廷内院就要与柱子相结合。因此帐幔在舞台上的使用主要为景物造型而安插。

小装置

舞台装置。戏曲演出过程中,场景的迁换在不中断舞台表演时,必须把演员引向舞台前区(二道幕前)继续表演,然后在舞台后区进行场景迁换。为交待幕前环境所设置的简单布景道具,便称小装置。

机关布景

机关布景是 20 世纪初,首先在上海戏曲舞台上出现的。以绘制的各种景

片、各类道具占据舞台,并以机械为动力,能在舞台演出中迅速迁换场景,制造出真实、离奇、惊险的舞台效果。

大边儿

京剧舞台区域的划分。我国传统习惯以左为大右为小,故称靠近下场门的区域为大边儿,靠近上场门的区域为小边儿。

小边儿

见大边儿。

上场门

戏曲舞台的组成。在现代镜框式舞台出现前,传统戏曲舞台结构基本上都是三面敞开,另一面设置板壁、屏风或衬幕,用以间隔表演区和供演员化妆、休息用的后台。在板壁或衬幕的两侧各开设供演员进出的门,演员出场的右边门为上场门,下场的左边门为下场门。这种称呼一直沿用至今。

下场门

见上场门。

古道门

是指舞台上供演员进出的上下场门。由于演员在台上扮演的人物都是古人,故称这些供他们进出的门为古道门或鬼门道。

砌彩

在戏曲艺术的发展进程中,对最早采用的灯光布景称为灯彩砌末,简称砌彩,用以区别传统的砌末。灯彩砌末兴于明末清初,20 世纪前后逐渐演变为写实的灯光布景。

布景

为了在舞台上构筑一个剧中人物活动、生活的环境,舞台工作人员利用材料采取平面绘制、立体构造等手段制作的场景统称为布景。其中包括画幕、景片、平台、大道具等。

山片

道具。亦称山石片。把布钉在一定形状の木架上,然后绘制成图案化了的山形,以此来展现舞台环境。

山石片

见山片。

音响效果

演出中制造舞台表演所需气氛的一种音响称音响效果。它主要利用声音相似的器物模拟风、雨、雷声、兽吼、鸟鸣声等。近代则采用音响设备,录制舞台表演所需的各类音响,效果更为逼真。

沿侧幕

舞台基本装置。主要用来构成表演空间。大都以深色丝绒或绸布制成。有时根据剧情需要,也有换成浅色或绘制成各种图案悬挂在舞台二侧,称为侧幕,又称边幕。横空悬在舞台上方的称沿幕。亦称横栏。

守旧

舞台装置。指传统戏曲舞台上挂在演区后面的衬幕(过去包括挂在上下场门上的门帘)。这道衬幕又称为“台帐”或“堂幕”。衬幕上常常刺绣或绘制各式各样的图案。

台帐

见守旧。

堂幕

见守旧。

一桌二椅

舞台常用道具之一。演出中的基本舞台装置。通常出现的形式为一张桌子,两把椅子,故称。当它不与演员表演发生联系时是一种没有指向的实体,只有和演员表演相关联时才有明确指向。演员在上面躺则代床,坐立时则变桌椅,斜摆时则当石,侧摆时代门,挑帘时则象征楼阁,等等。桌椅的不同排列又可显示出不同的环境,如书房、公堂、军营帅帐等。桌椅一般都用桌围椅帔装饰,上面用不同色彩绣绘图案,用来美化舞台,渲染舞台表演所需的环境——庄严或优雅等。

布城

道具。用以象征舞台表演所需环境,它是用一块勾画了城墙、城门图案的布所制成,面积为2米×4~5米不等,在舞台表演区示作城楼或城墙、城门等。

箭

道具。仿真箭,用竹木制成,金色,长约33公分。用于弓上发射。《草船借箭》等剧中使用。

弓

道具。仿真弓,用竹木栓弦线制成。色有红、黄、黑数种。用以射箭的一种兵器。《铁弓缘》、《摩天岭》等剧均使用。

弹弓

道具。形状似弓,弓弦中间装有半圆形弹囊,用拉弦发射弹囊中铁丸射击对方。使用弹弓的人物,应配挎镖囊,以便装置铁丸。男用弹弓,为素色,为《恶

虎村》中神弹李五所用；女用弹弓，红漆彩绘，为《能仁寺》中何玉凤所用。

镖囊

道具。白或红色素缎方形背带袋，下沿缀垂彩色排须，囊面绣“镖”字，为贮藏镖枪等暗器的囊袋。如《连环套》剧中黄天霸挎白色，《能仁寺》剧中何玉凤则用红色。

捆仙绳

道具。粗绳或用红色长绸代之。如《闹天宫》中天兵捆捉孙悟空时用之。另有稍细绳索，如《穆柯寨》、《战太平》中伏兵用来拦马捕捉敌将时所用，称拦马索。

拦马索

见捆仙绳。

甩头

道具。木制贴银箔长锤形甩头，上端环扣连长索，抛击对方的武器。如《李家店》中黄三泰和赛尔墩比武时使用的暗器。

阴阳扇

道具。竹骨洒金大红，粉绿变色纸折扇。《李慧娘》中专用。

肩搭

道具。白竹布制成的抹布或用护领布代之。剧中扮演店小二、酒保者用。

大秤砣

道具。竹篾纸扎，仿真大秤砣。为《黄一刀》中姚刚专用。

砂锅

道具。陶土制砂锅，《打砂锅》中曾

用之。

灵芝草

道具。纸扎漆绘灵芝草。《白蛇传·盗草》中曾用之。

彩球

道具。彩绸扎成的彩球。《彩楼配》中曾用之。

柴斧

道具。木制短柄黑漆银刃小斧，剧中饰樵夫者用之。

匕首

道具。木制短柄银色双刃小刀。《坐楼杀惜》中宋江曾用之。

钉板

道具。木制长方板，布满平头铁钉的刑具。《九更天》中马义滚钉板时所用。

三节棍

道具。相等长度的木棍三节，以铁环相连的一种武器。如《四杰村》中余千用之。

莲花落

道具。竹节管一截，钻数孔，装铜钱数串。《打花鼓》中旦角曾用之。

三戟瓶

道具。竹篾扎架糊纸彩绘大花瓶，瓶中连插三戟，意吉祥语连升三级。《钟馗嫁妹》中小鬼执之。

破伞

道具。竹制伞骨的无顶伞，或撕破的油纸伞。《钟馗嫁妹》中小鬼撑之。

手绢

道具。大红绸制。四角方形或二块叠缝成八角形，素面或彩绣。剧中多为花旦所用。除作为一些角色的衬托饰物外，手绢还用来作为一种表演道具，既可结合生动活泼的形体动作耍出许多美妙的舞姿，烘托舞台气氛，又可作为刻画人物性格和内心世界的手段。

腰牌

道具。木制小牌或缎制彩绣，上书“腰牌”二字。《连环套》中朱光祖、《挡马》中杨八姐等用之。

市招

道具。长方形小木牌或绸、布制彩旗，上书“茶”、“酒”等字。如《铁弓缘》、《春秋配》、《沙家浜》等剧中均有用之。

玉镯

道具。新山玉制手镯。如《拾玉镯》中曾用之。

星斗

道具。竹篾扎架，外糊纸，彩绘提斗。七星斗为《七星灯》中所用；魁星斗，为剧中饰魁星者用之。

乌盆

道具。纸浆脱胎黑色盆，为《乌盆计》中专用。

彩鱼

道具。竹篾、铅丝扎鱼架，外糊绸或

纸，彩绘，鱼腹内藏极短木制小剑。如《刺王僚》中专诸所用。

衣箱

道具。木制大衣箱。演出时用普通的大衣箱代之。如《打棍出箱》、《柜中缘》等剧中所用。

鹅毛

道具。白色鹅翅羽毛。如《探庄》中所用联络信物。

箭射飞禽

道具。绸、布缝制，彩绘仿真飞禽。并用彩箭穿透飞禽颈项。如《穆柯寨》中所用。

菜刀

道具。木制，形似铁制钢刃菜刀。《九更天》中马义用之。

蚌形

道具。竹篾、铅丝纸扎蚌形骨架，左右两扇，外蒙彩绘绸，沿边缀走水，内有手捏柄，蚌壳大能藏人。如《廉锦枫》等剧中饰蚌者所执。

牙

道具。用野猪牙牙冠镶银托而成。剧中扮演巨灵神、煞神、杨七郎等精灵神怪鬼魂者，耍牙用的假牙。

梳妆箱

道具。木制彩绘长方形抽屉式梳妆箱，内盛放梳子、簪、钗等饰物及化妆用品。也可代作百宝箱用，如《杜十娘》剧中所用。

镜子

道具。圓或菱花形仿古銅鏡，《游园惊梦》等剧中所用。

双手出手棍

道具。南派京剧改良兵器。木制双短棍，如同武旦耍弄的出手双鞭。

刀枪把子

把子

①道具。京剧表演中使用的兵器道具统称把子，一作“靶子”，也称“刀枪把子”。如刀、枪、剑、戟、斧、钺、钩、叉、镗、棍、槊、棒、拐子、流星、鞭、钹、锤、抓等。

②武打。京剧中把持把子武打、交战称作打把子。故把子亦引申为武打的同义词，训练武打技术的基本功则称把子功。

把子箱

道具装置。置放把子兵器道具的箱子叫把子箱，以箱保管把子原因有二：一不使兵器道具损坏；二保持兵器道具的光洁度。

青龙刀

道具。刀叶比男用大刀稍宽，形如半弦月，刀面雕画金龙一条，故又称“青龙偃月刀”。该刀除《青石山》中关平、《活捉潘璋》中潘璋使用外，均为三国戏中关羽专用，故又称“关刀”。王鸿寿创新为镂空青龙偃月刀，刀面绿色铁纱上用蓝粉塑大龙戏珠纹贴金箔，内装响铃，刀刃蒙铜皮漆银色，金漆吞口装如意刀盘，红金漆粗杆，杆尾座三棱雕花金漆鏤。刀、杆、鏤可分两截或三截，能拆装便于装箱。戏班行头箱中装有青龙刀的把子箱被尊称为“青龙箱”。

青龙偃月刀

见青龙刀。

关刀

见青龙刀。

青龙箱

见青龙刀。

大刀

道具。为男用大刀，刀把特长，刀面特宽，刀背呈象鼻状，钩挂红缨，故名象鼻刀。分金、银色两种，分别称金大刀、银大刀。金大刀，刀面宽而小，刀头抹圆，漆金色。用此刀者有《定军山》的黄忠、《碰碑》的杨继业，故俗称黄忠刀或令公刀。银大刀，刀面特宽，刀头呈尖，漆银色。多用于净扮武将，但武生亦有用之，如《金雁桥》的张仁。

黄忠刀

见大刀。

令公刀

见大刀。

女大刀

道具。亦称武旦刀。式与无鼻开门刀略同，惟较为短小，刀面亦稍窄，刀杆

缠白色线带,如《破洪州》中的穆桂英、《马上缘》的樊梨花、《三战张月娥》的张月娥、《青石山》的狐仙等均用此刀。

绣鸾刀

道具。式与无鼻开门刀略同,惟较短小,刀面也稍窄,金或银色刀面上嵌玻璃镜片或镂旱纹五粒,金色吞口下装刀盘,杆缠白色线带,杆尾座雕花鏤。目前舞台亦有金杆或花杆。为剧中武旦、刀马旦所用,故亦称“武旦七星刀”。七星刀除女用外亦有男用,刀头略大,刀杆略长,如《艳阳楼》中的高登、《铁笼山》的姜维均有使用。

武旦七星刀

见女大刀。

雁翎刀

道具。银色,刀面宽而阔,刀背挂一组红缨。金漆长杆,杆尾为银色雕花鏤。如《打登州》中的靠山王杨林、《伐子都》的惠南王等均用此刀。另一式,刀杆缠蓝色线带,为武将所用。

三尖两刃刀

道具。金或银色刀头,分三叉尖,均为两面刃,形似宝剑头,金漆长杆,杆尾装雕花鏤。为二郎神专用,故俗称二郎刀。

二郎刀

见三尖两刃刀。

断刀

道具。形如普通男用大刀。从刀杆中间可截开,用铜箍相联,根据剧情需要可分两截使用。如《长坂坡》的夏侯惇手持的大刀便有被赵云用剑砍为两截之

情节。

单刀

道具。亦称刀坯子。长刃短柄,刀头斜而尖,刀背薄,刀面窄长,有刀盘。涂水银或贴锡箔。手握一把时称单刀;握两把成对时,称双刀,为短打武生、丑、武二花等常用兵器。如《三岔口》中任惠棠和刘利华、《艳阳楼》的徐士英、呼延豹、花逢春、秦仁等。依照单刀式样,将各部位尺寸缩短、缩小、缩窄,刀柄雕花,即为女用单刀和双刀,如《打渔杀家》中萧桂英、《白水滩》中的徐佩珠、《金山寺》中的青蛇等均有使用。

刀坯子

见单刀。

双刀

见单刀。

女用单刀

见单刀。

朴刀

道具。刃长似大刀,刀背厚,刀面阔,刀头斜方,刀盘前加吞口,柄短。多为短打武戏中武花脸所用,如《盗御马》中的窦尔墩、《嘉兴府》中的鲍赐(自)安。另有女用朴刀,式样相同,惟刀身短,刀面窄,插在红缎绣花的刀鞘内。如《辛安驿》的周凤英、《十三妹》的何玉凤均用此刀。

校刀

道具。亦称双手刀、腰刀。全长约1.32米,刀把与刃各占一半,刀形稍弯似月牙,插于皮制刀鞘内,悬挂腰际,与佩剑的方式完全不同,刀柄朝后,刀鞘向前。为家将、校尉、旗牌、中军等使用,如

《辕门斩子》的焦赞、孟良，《秦香莲》的王朝、马汉、韩琪腰间均系此刀。

双手刀

见校刀。

腰刀

见校刀。

獠刀

道具。黑漆短柄，刀头斜而方，刀背较朴刀厚，刀面也较宽。竹制，刀面包皮，涂水银或贴锡箔。剧中盾（藤）牌兵使用时右手拿刀，左臂挽盾（藤）牌。如《七擒孟获》的藤甲兵即用此刀，故又称苗刀。

苗刀

见獠刀。

狼牙刀

道具。刀身较獠刀更为宽长，刀头斜尖形，刀背形似九颗狼牙形锐齿，故称。亦称九翅连环刀、锯齿飞镰刀等。刀盘以下，为月牙形护手，柄尾雕花，为鏢形枪头状。刀全长 1.32 米，金色，二把成对使用。《马上缘》的樊宪、《恶虎村》的武天虬等均有使用。

九翅连环刀

见狼牙刀。

锯齿飞镰刀

见狼牙刀。

双手带

道具。铁铸，由武术刀演变而来。刀头窄长，刀杆缠蓝白相间的线带，各占一半，刀柄最下端有个铁环。为《宦汉

潮》、《东皇庄》、《铁公鸡》、《三雅园》等剧的兵卒所用。

削刀

道具。类似双手带，但刀头稍窄，柄下端带有圆疙瘩，无铁环，有刀鞘，蒙蟒蛇皮。为剧中削刀手专用，武戏中也有用削刀和枪对打的把子。

戒刀

道具。类似削刀，稍大，悬挂腰间，刀把朝前。是剧中武僧使用的兵刃。如《蜈蚣岭》中的武松、《二龙山》的金眼和尚、银眼和尚均有使用。

鬼头大刀

道具。南派京剧改良兵器。为男用大刀，刀面尺寸较大，刀背有鼻，挂 3 至 5 组刀缨，视刀的尺寸大小而定。刀杆粗长，涂金漆，杆尾为雕刻彩绘鬼头鏢，上缠彩缨。《白马坡》中的颜良用此刀。另有一种特大七缨鬼头大刀，系《七擒孟获》中孟获所用，开打时则用尺寸较小的 3 至 5 缨鬼头大刀。

鱼刀

道具。南派京剧改良兵器。银色刀头似鱼状，成对使用。为《水漫金山》中水族所用。

虾刀

道具。南派京剧改良兵器。青灰色刀头似虾钳，成对使用。为《水漫金山》中水族所用。

蟹刀

道具。南派京剧改良兵器。银色刀头似蟹钳，成对使用。为《水漫金山》中水族所用。

枪

道具。仿古代刺击武器样式制成。枪头顶端呈圆刃状,两侧锋刃;枪头下连木雕结子,缠绕彩色枪缨;枪结下接藤制枪杆,杆尾座雕花木鏤。样式有以下几种:大头枪、大小枪、单头枪、双头枪、软枪、断枪等。

大头枪

道具。简称大枪。为最大的一杆枪。枪头宽扁而大,涂水银或贴锡箔。金漆枪结下缠黑或红色长缨;枪杆粗而长,有全金色或缠蓝色线带两种。枪尾座银色雕花木鏤。为骁勇大将使用,如《挑华车》的高宠、《霸王别姬》的项羽、《状元印》的常遇春、《金沙滩》的杨延嗣、《雁荡山》的孟海公等。

小大枪

道具。枪头尺寸小于大头枪,故称小大枪或二枪。分枪杆缠白线带、挂白缨和金漆杆、挂红缨二种。前者为《长坂坡》中扎白靠的赵云所用;后者为《战太平》中扎红靠的花云所用。

二枪

见小大枪。

单头枪

道具。简称单枪。枪头尺寸小于小大枪,头窄而短,系枪缨,颜色可分红缨、白缨、黑缨和光杆单头枪等多种。

单枪

见单头枪。

红缨枪

道具。枪头涂水银或贴锡箔,枪杆缠红白相间线带,杆尾座雕花银鏤。天

兵天将和番邦将上使用较多。

白缨枪

道具。枪头、枪鏤和红缨枪同,惟枪杆缠白线带,系白缨。如《定军山》的严颜所持即此枪。又可借助其素白,作为服孝标志。

黑缨枪

道具。枪头、枪鏤和红缨枪同,惟枪杆缠蓝白相间,线带,系黑缨。此枪多用于净行扮演人物,如《失街亭》的张郃、《葭萌关》的张飞等。

光杆单头枪

道具。白坯光杆,头窄小,缨稀短,为剧中兵卒所用。

金杆单头枪

道具。形与红缨枪同,惟枪杆全金色。如《战太平》的花云、《陆文龙》的岳飞、《叫关》的罗成等均使用此枪。

软枪

道具。形与红缨枪同,惟枪杆用弹力较强的软藤条制作,弯曲幅度大。舞台表演时,演员多用枪杆的颤动来表现体力不支、枪法已乱的败将形态,如《阳平关》的焦炳、《芦花荡》的周瑜、《四平山》的秦琼等。

断枪

道具。枪杆中间截断的白缨单头枪,断口处用铜皮包箍。使用时两手分握近接口处,根据剧情需要运用。如《长坂坡》中张辽的手中枪。被赵云剑砍两截即是此枪。

双头枪

道具。简称双枪。藤杆缠白色线带,枪杆两端均装涂水银或贴锡箔枪头,系白色枪缨,两枝成对,双手舞动,如《八大锤》的陆文龙,称“双枪陆文龙”。也可单支使用,如神话剧中的神将可用缠红、白相间或白色线带的红缨双头枪。女用双头枪尺寸略小,除缠白线带的外,亦有缠红白花带双头枪,现还有缠金红花色杆双头枪。

双枪

见双头枪。

出手双头枪

道具。其式样同双头枪,惟枪头为三棱镖式,藤杆弹力为中性,尺寸稍短,藤杆缠红白相间线带,枪结缠红缨。常做为剧中武旦打出手的用枪。

钩镰枪

道具。枪头下部带钩,枪结缠扎红缨,金漆杆,杆尾座雕花银镶。为《雁翎甲》中金枪手徐宁专用。

扁担枪

道具。亦称彩扁担。竹制,黄底绘白花,扁担尾部为两截,可拆装,中空,内藏单头白缨藤杆枪。为《三打祝家庄》中石秀所用。

彩扁担

见扁担枪。

霸王枪

道具。南派京剧改良兵器,形状同大头枪,枪面蓝粉塑大龙戏珠纹,涂金色。为楚霸王专用。另一样式似镂空青龙偃月刀,枪头铁纱涂金,蓝粉塑金龙戏

珠纹,内空,装响铃,称镂空霸王枪。

鱼头枪

道具。南派京剧改良兵器,藤杆缠绕皎月色线带,然后用银色铝箔条相间隔,杆顶端装金漆金鱼形枪头,枪结下缠皎月长缨,杆尾座雕花镶。为《八仙过海》中金鱼仙子专用。

宝剑

道具。亦叫单剑。竹木或铜铁镀铬制成。剑身窄长,剑脊两侧为刃,剑头尖削,剑柄短,垂挂彩色长丝穗。男用宝剑较长,竹鞘立粉以绿色为主。女用宝剑较短,竹鞘包素缎彩绣或立粉多为红、粉等颜色。男用鹅黄色宝剑有时也作尚方剑使用,如《贺后骂殿》中赵光义赐给贺后者。

单剑

见宝剑。

双剑

道具。竹木或铜铁镀铬制成。两把剑同插一鞘内,称双股剑,简称双剑,一作雌雄剑,也称鸳鸯剑。形状与单剑相同。如《虎牢关》的刘备、《金沙滩》中的耶律休哥舞剑敬酒,使用的是竹木制男用双剑。《霸王别姬》中虞姬、《白蛇传》中白素贞使的为女用双剑。

双股剑

见双剑。

雌雄剑

见双剑。

鸳鸯剑

见双剑。

双翅戟

道具。银色双翅月牙刃，缠挂红色长纓，金漆藤短杆，杆尾座银色雕花鏤。成对使用。为《战宛城》中典韦用，故亦称典韦双戟。另有女用双戟，形状相同，尺寸稍短小。如《扈家庄》中扈三娘所用。

太史慈戟

道具。形状似方天戟，单翅戟，刃呈S状，尺寸稍短。为《神亭岭》中太史慈所专用，故名太史慈戟。

方天戟

道具。亦称方天画戟。银色单翅戟，戟结缠挂白色长纓，金漆藤长杆，杆尾座银色雕花鏤。如《梳妆掷戟》中吕布所用。

方天画戟

见方天戟。

开山斧

道具。又称单斧。斧面黑色银刃，金漆木长杆，杆尾座银色雕花鏤。斧结缠挂长纓。

单斧

见开山斧。

沉香斧

道具。形似开山斧，斧头宽而大，斧面黑色，金色雕龙吞口，银色斧刃，斧结缠挂红色长纓，柄尾座金色锤形雕花鏤。为《宝莲灯》中沉香用，故又名劈山斧。《五雷阵》中孙膑也用此斧变化取胜。南派则改良为金色镂空响铃沉香斧。

长柄斧

道具。形状似单斧，无长纓，黑色斧

面，银色斧刃，黑色花藤杆。为《程咬金招亲》中程咬金专用，故亦称程咬金斧。

程咬金斧

见长柄斧。

板斧

道具。斧面黑色，银色斧刃，为上弦月牙状，斧尾抹圆雕龙吞口，扁木斧柄。成对使用，故亦称双斧。水浒戏中李逵使用此斧。而《真假李逵》的李鬼则用天龙吞口黑色素面双斧。

双斧

见板斧。

小双斧

道具。形状似板斧，缠扎红毛纓，圆木斧柄，尾座小银鏤，为《四杰村》余千所用。

虎头钩

道具。亦称护手双钩。用铜镀白仿真制成，其形似剑，上端弯成曲钩状，钩身两侧为刃，下端柄部装锋利的月牙刃护手。成对使用。为绿林英雄赛尔墩所用，故又称赛尔墩双钩。

赛尔墩双钩

见虎头钩。

牛头叉

道具。银色叉头，为三股状扎刺锋刃，叉盘缠挂红色长纓，藤杆缠寸带。为《猎虎记》中解珍、解宝所用。

猎叉

道具。银色叉头呈双股状扎刺锋刃，叉盘下缠挂红色长纓，藤杆缠寸带，

杆尾座银色小鏢。为猎户所用。

菱角镜

道具。亦称鎏金镜、凤翅镜、雁翅镜。全金色、木制，刃作菱角状，铁响盘，长藤杆，尾座雕花鏢。如《南阳关》中宇文成都用之。

鎏金镜

见菱角镜。

凤翅镜

见菱角镜。

雁翅镜

见菱角镜。

齐眉棍

道具。齐眉长，藤棍缠白线带。如《白水滩》的十一郎、《三打祝家庄》的石秀、《武松打虎》的武松等均使用。另有缠蓝白相间线带，两端缠扎红纸花穗的齐眉棍，系《青龙棍》中杨排风所用。

盘龙棍

道具。木制长棍，两端金色立粉塑龙纹，中间朱红色。如《打龙袍》中包公即用此责打龙袍。也可用玉棍代之，或以木棍外裹红绸代用。

伽蓝棍

道具。长藤棍，两端银色，中间漆黑。为《泗州城》、《金山寺》的伽蓝专用法器。俗称黑银棍。

黑银棍

见伽蓝棍。

毕燕挝

道具。俗称笔捻抓。木制，银色，状似拳中握笔，挝结下缠挂红色长纓，藤制短柄，绕花寸带，柄尾座银色雕花鏢。为《雅观楼》中李存孝所用，须与混堂槊配对使用。

笔捻抓

见毕燕挝。

金钱混堂槊

道具。简称混堂槊。全金色，木制，头呈六棱长鼓状，槊面立粉金钱纹，其间镶嵌玻璃圆镜片，能左右转动。长藤杆，缠绕寸带，杆尾座雕花鏢。为《雅观楼》中李存孝所用，与毕燕挝配对使用。

混堂槊

见金钱混堂槊。

枣牙槊

道具。亦称狼牙槊。槊头长形，六棱体，绿色槊面上排钉数行。黑漆藤杆，长约 1.66 米，杆尾座银色三棱雕花鏢。状似狼牙棒，故称。为《锁五龙》中单雄信所用。

狼牙槊

见枣牙槊。

金箍棒

道具。棍状，用金属棒上漆金或电镀制成。为《西游记》中孙悟空所用。

方鞭

道具。亦称竹节鞭。银色，木制竹节状方鞭，荷花头，圆柄把手，绕寸带。可单用。也可成对使用，《黑风帕》的高旺用单鞭，《雁翎甲》的呼延灼则用双鞭。

除此,武旦出手亦用,南派《闹龙宫》亦用。鞭略小。

竹节鞭

见方鞭。

铜

道具。木制,铜身扁长呈柱形,顶端尖锋,两侧棱角为刃,铜面中间凹陷,圆柄把手,绕寸带,全金色,故又称“清面金铜”。成对使用,也可单用。如《镇潭州》中岳飞、《战樊城》中伍子胥用单铜,《打登州》中秦琼则用双铜。若铜柄加饰抽绸彩球,则表示御赐宝物,如《打严嵩》中常宝童用来阻挡校尉。

清面金铜

见铜。

铜锤

道具。金色,形似瓜锤,锤面立粉蟠龙纹,龙尾延伸缠绕锤柄。锤柄加饰一对鹅黄色抽绸彩球,表示御赐的黑虎铜锤。为《龙凤阁》中徐延昭怀抱之锤。

方锤

道具。亦称八角双锤、八棱锤。竹骨纸扎的八棱锤,银色锤面立粉绘金花纹。短柄,缠绕白寸带。成对使用。另有黑色锤面立粉绘金色八卦纹,系《四平山》中李元霸专用。王瑶卿扮演的陶三春,使用八棱小金锤。

八角双锤

见方锤。

八棱锤

见方锤。

圆锤

道具。竹骨纸扎,黑色锤面上立粉绘金花,短柄上缠绕白寸带。成对使用。此锤为《八大锤》中诸将所用。另有全银色圆锤,亦称银锤,为《岳家庄》中岳云使用。

银锤

见圆锤。

瓜锤

道具。竹骨纸扎似甜瓜形圆锤,银色锤面立粉绘金花,短柄,缠绕白寸带。成对使用。

腰鼓锤

道具。竹骨纸扎,秧歌腰鼓形锤。锤面立粉全黑色。亦称卧鼓锤、黑鼓锤。成对使用。杨小楼演《四平山》即用此式锤。番兵番将也使这种兵器,如《挑华车》的黑风利。

卧鼓锤

见腰鼓锤。

黑鼓锤

见腰鼓锤。

小锤

道具。竹骨纸扎的小瓜锤,锤面黑色,成对使用,也可单用。《闹龙宫》中龟将所用,故又称王八锤。《定军山》中夏侯尚、《穆柯寨》的丑丫环也使此锤。

王八锤

见小锤。

蛾眉刺

道具。上端为锥角三棱形刺身,圆柄把。《铜网阵》中蒋平专用。

拐

道具。短棍，横出一节为柄。常与单刀配合使用，名叫单刀拐。多为一些清装短打戏中所用。另有长拐为《八仙过海》李铁拐所用。

抓

道具。暗器，用长绳拴着一个抓头飞击敌人。《洗浮山》的贺天保，曾被于七飞抓所伤。

流星

道具。亦称流星锤。一个或两个圆形铁锤，其大如拳，系于长绳两端或一头，可用于飞击敌人。为《挑华车》中的土须龙、土须虎及《二龙山》中的小和尚所用。

流星锤

见流星。

月牙铲

道具。漆金木杆，一端呈铲头状刃，另一端呈仰月牙状刃。为佛门武僧防身武器，如《西游记》中的沙僧。《野猪林》中的鲁智深、《西厢记》中的惠明等均用之。

方便铲

道具。状似月牙铲，铲头锋刃二侧加环。为佛门武僧防身武器，如《野猪林》的鲁智深、《五台山》的杨延德等均用此。可与月牙铲通用。

蛇矛

道具。银色矛头似弯曲蛇形状，上刻五星级，矛结缠挂黑长缨，杆尾座雕花银镶，黑色木杆长而粗，故又称丈八蛇矛。为三国戏中张飞专用。

丈八蛇矛

见蛇矛。

九齿扒

道具。俗称铁扒。木制，扒身黑色，装银色九长齿，金漆杆尾，座银色雕花镶。《西游记》中猪八戒专用。故亦叫九齿八戒扒。

九齿八戒扒

见九齿扒。

铁方梁

道具。木制长粗棒，两头为黑色方柱，中间红色呈圆柱状。表示铁质笨重，为体力超群人物所用。如《虬蟠庙》中金大力使用，故亦称大力杠子。另有女用铁方梁，形状相同，尺寸略短小，两头方柱体，为银色，上绘花纹，中间圆柱缠绕花寸带。系《酸枣岭》中巴九奶奶所用。

大力杠子

见铁方梁。

藤牌

道具。圆形防御兵器，直径约66厘米，以竹藤纸皮(或布)绷扎而成，正面突起如盖，上绘虎头纹，背面凹处置有横木，可握，剧中兵卒出征或搏斗时常用此抵御敌兵砍杀。如《七擒孟获》中苗将孟获手下之藤甲兵，即右手握刀，左臂同时挽藤牌作战。

虎头牌

道具。类似藤牌，高约66厘米，上宽下窄，为倒置的长梯形，正面彩绘虎头图纹，背面置有横木可握。功能与藤牌同。剧中兵卒出征时常执之。

唱 腔

作曲

音乐术语。①指音乐的写作。根据一定的音乐素材,运用各种音乐写作的技法,完成具体的音乐作品。②指作曲法。作曲法包括曲调作法、和声学技法、配器法等方面。戏曲作曲的最大特征乃是在本剧种腔调基础上进行的。故凡成功的戏曲音乐作品,既能对原有曲调或材料加以灵活运用,使之具有新的格局、新的意义;又能突破原有曲调和材料的定格,运用各种作曲技法大胆创造,形成新的音乐形象。又,旧时昆曲等曲牌体唱腔中之作曲,实是撰写曲词,故亦称“制曲”或“作词”,和今之作曲涵义不同。其“谱曲”才具今之作曲意义。现谱曲与作曲均指具体的旋律曲调作法。③指从事作曲的音乐工作者。

谱曲

音乐术语。即作曲。但多指根据具体的唱词谱写旋律曲调。在过去昆曲运用倚声填词创作方法中,作曲与谱曲的涵义不同。作曲是撰写曲词,谱曲是谱写旋律曲调。

编曲

音乐术语。音乐写作法之一。根据原有的乐曲或曲调,进行适当的编排,使之联成一体,但基本保持原有乐曲或曲

调的面貌。经过编排的乐曲或曲调,能加强音乐的内在逻辑性,其结构亦更为严谨合理。

编腔

戏曲、曲艺音乐术语。根据具体的唱词谱写唱腔。编腔对戏曲音乐创作而言,可有加工整理、编曲、作曲等层次。通常传统戏的编腔,加工整理的成分为多。新编古装戏或现代戏则编曲和作曲的成分为多。尤其是现代戏的唱腔创作,作曲的成分更多。

改编

音乐术语。音乐写作法之一。对原有乐曲或曲调,根据特定的要求,进行必要的改动编排,也可稍作发展直至较大的创造发挥。故改编的形式较为多样,手法也较丰富。往往由于目的不同,对原曲或原曲调的改动,其可塑性较大。大幅度地改编有时相当于重作新曲。

加工整理

民族音乐用语。音乐写作法之一。顾名思义,对原有乐曲或曲调进行加工整理。一般来说起到音乐校对的作用,有时可稍作一些加工改动。如曲调的顺畅与装饰,或节拍节奏的移位等等。加

工整理者以尊重原曲,保持原曲为宗旨,有时加工整理相当于编曲。

音乐设计

戏曲音乐用语。对全剧的唱腔及音乐进行编排,尤其侧重于全剧音乐的布局结构。由于音乐设计一词就音乐创作而言过于笼统,较少含有创作的成份,故亦欠确切,常不符合音乐创作的实际情况。现大多用加工整理、编曲、作曲等来加以分别。

记谱

音乐术语。根据演唱(奏)实况或录音,把旋律曲调用一定的记谱法记录下来。记谱力求准确无误且便于视谱演唱(奏)。传统音乐的记谱有时和加工整理、编曲等同时进行。

曲谱

古代戏曲唱词格律谱。由于曲在历史上的含义颇为广泛。隋唐的大曲包含乐、歌、舞三者;宋大曲还包含杂剧成份;尤其是至元,曲又成为文体之一,即所谓诗、词、曲之曲。故曲不仅是指音乐或旋律曲调,而且到后来曲的主要概念又偏重于文学的体裁。至南北曲、昆曲以来,曲谱成为一种唱词的谱式,如全曲定句数、字数、句法、四声、用韵等,而宫谱或乐谱才是曲牌唱腔的旋律谱。只是南曲的曲谱常点明板位。曲谱与乐谱、宫谱过去在名称运用上常无严格的厘定,有的曲谱也旁注工尺谱字。现常见曲谱有《太和正音谱》、《北词广正谱》、《南九宫十三调曲谱》、《钦定曲谱》等。乐谱有《九宫大成南北词宫谱》、《纳书楹曲谱》、《遏云阁曲谱》、《集成曲谱》等。现今,专指音乐作品的书面形式。

工尺谱

传统中记录唱腔和其他音乐曲调旋律的一种谱式。由于用工、尺等谱字来记写音的唱名而得名。现今通行的工尺谱字为“上尺工凡六五乙”(低八度作“一”)等。其高八度谱字末笔上挑或加偏旁“亻”,高两个八度末笔双挑或加偏旁“彳”。如“上”作“𠂔”“𠂕”“𠂖”“𠂗”。其低八度除“六”作“合”,“五”作“四”外,其余均以末笔向下撇表示。如“上”作“𠂘”“𠂙”。工尺谱的节拍符号见板、腰板、头眼、中眼、末眼、腰眼。工尺谱的调名见调门。昆曲常用工尺谱有三种写法:1.直式,即玉柱式,俗称“一炷香”。2.侧式,俗称“蓑衣式”。3.横式。工尺谱的历史悠久,如从敦煌千佛洞发现的后唐明宗长兴四年(933)所用的宴乐半字谱(工尺谱的前身)算起,已有一千多年的历史,它在我国出现简谱和五线谱之前,是记录音乐,尤其是唱腔音乐的主要谱式。传统的宫谱、乐谱大多是用工尺谱记录的(个别乐器有运用减字谱者)。直至近代以来,工尺谱才被简谱与五线谱所取代。

五线谱

音乐记谱法之一。又称正谱。形成于欧洲,其历史悠久且几经变化才形成今天的谱式。五线谱的主体是五条平行的长横线,组成记载音符的表式(谱式)。以卵形圆点作为音符,记写于线上或线间表示音高关系。以卵形圆点的黑、白以及有无竖线(称符干)与竖线上的附加斜勾线(称符尾)多寡表示音符的节奏时值。以同一符号的不同记写方式;符号及其同一符号的变化表示不同时值的休止符。以音符或休止符后面的小圆点表示时值增长记号(称附点)。以纵竖线表示节拍(称小节),以拍号(形似数学分

数,上方数字表示每小节含有的拍数,下方数字表示拍子的基本单位为几分音符)表示拍式。用三种符号(称谱号)确定音位及表示音域音区高低。用三种符号(称升、降、还原记号)表示音的升(降)半音;用符号(称调号,由升、降号组成)表示调性等等,从而构成较为完整的音乐记谱体系。五线谱为当今世界通用之记谱法。

简谱

音乐记谱法之一。16世纪形成于欧洲,近代经日本传入我国,被普遍采用。现用简谱以1,2,3,4,5,6,7七个阿拉伯字作音符,表示七声(读如 do, re, mi, fa, sol, la, si)。用0表示休止符。七声字下面加点为低八度;上面加点为高八度,以此类推。七声字及0下面不加短横线的相当于五线谱的四分音符,加一条短横线的为八分音符;加两条短横线的为十六分音符,以此类推。七声字后面加一条短横线的表示时值比原音增长一倍(相当于五线谱的二分音符),加两条短横线的表示时值比原音增长两倍,以此类推。但休止符增长时值习惯上不用短横线,仍用0单位表示。七声字及0后面加点的为附点,用法同五线谱。简谱大多采用首调唱名法,调号用1=C,1=D等表示,拍号和小节线与五线谱同。简谱是我国现今最广泛使用的乐谱形式之一。

总谱

音乐谱式之一。以多行形式记录多声部音乐的谱式。分简谱和五线谱两种。根据乐队的规模与配器,行数与声部数不定。通常最多至二十四行。其中各乐器和人声的声部,均按一定的次序分组分行排列。一般管弦乐队自上而下

依次为:木管乐器组、铜管乐器组、打击乐器组和弦乐器组。民族乐队自上而下依次为:吹乐器组、弹乐器组、击乐器组、拉乐器组。总谱能全面地反映乐队多声部旋律与节奏的音响,尤其是各乐器纵向的关系能一目了然,故为指挥所必备。

分谱

音乐谱式之一。抄录自总谱的各单行声部专用谱。通过各分谱的演奏,就能合成整个多声部音乐。

主旋律谱

音乐谱式之一。以单行横排形式记录唱腔及其伴奏的简谱或五线谱谱式。凡唱词(字)均写在唱腔曲调之下。凡和唱腔重复(包括八度重复)的伴奏部分,从唱腔,不另行记出。偶尔和唱腔不同音时可临时分行记出。其他伴奏部分,包括前奏、间奏、尾奏、垫头等均用括号标出。打击乐常仅标出锣鼓点名称,如需记出均写于唱腔唱词或器乐伴奏谱之下。至于具体的记谱(简谱)格式,现已由人民音乐出版社制定统一的规格。主旋律谱(简谱)具有简单、明了、方便、实用的特点。现一般的歌谱及戏曲、曲艺唱腔谱大多采用此谱形式。

声腔

戏曲音乐名词。声即发声、声音,腔即字的不同的成阻与口形。声与腔结合,是特指不同语音或相近语音不同风格特点的歌唱。在戏曲历史上,本来未有合用声与腔一词者,各地区的旋律曲调大都以腔或调称之。后来由于戏曲音乐理论上的需要,把各种腔调加以宏观上的归划,遂出现声腔或腔系一词。由于戏曲剧种的最主要特征是它的演唱艺术。因此,某一声腔或腔调实际上代表

着某一个剧种。被称作明代“四大声腔”的海盐腔、余姚腔、弋阳腔、昆山腔；以及后来在明清之间又被称作另一“四大声腔”的昆山腔、弋阳腔、梆子腔、弦索腔；还有清中叶发展起来的皮黄腔等等，从某种意义上说，它们也就是当时的剧种。大致于清初之前，剧种名称和腔调名称互相通用，尚未形成独立的概念，并以腔调命名为主。后来由于各地声腔长期流布与交流，某些剧种已不仅有一种腔调，而同时有多种腔调，于是腔调名称在概念上与剧种开始分离。虽然早期如皮黄腔仅在名称上加以概括，但后来随着戏曲音乐的发展，又形成了皮黄腔诸剧种。另一方面，从戏曲音乐本身而言，某种腔调在长期的发展与流传过程中，不仅于本地区，而且于其他地区，经过不断的吸收、融合，繁衍出若干新的戏曲腔调。这些新的腔调，虽然各自又具有不同的风格特征，却常保留了原先腔调的某些基本特征。这样也就形成了一种声腔系统，谓之腔系。如被今称为“四大腔系”的高腔腔系、昆腔腔系、梆子腔腔系、皮黄腔腔系；以及由民间说唱与歌舞发展起来的诸腔系，如明清俗曲腔系、道情腔系、滩簧腔系、拉魂腔系和秧歌、花鼓、采茶、花灯诸腔系。总之，现所称的声腔一词，其范围已超越剧种之上，以戏曲音乐特征为标志，来加以具体的定义和命名。

联曲体

戏曲音乐结构形式之一。也称曲牌体。将若干支曲牌按一定的章法组合成套曲，以构成一出戏或一折戏的音乐，被称为联曲体或曲牌体。联曲体内各曲牌是以只曲形式出现，每一曲牌即每一曲子，各曲的素材可以不同，但是在构成套曲时，首要的是根据各曲牌旋律所表现的基本情绪，以及调性调式、音阶和某些

音列等方面加以规范。古人称之为宫调选择，以求全套音乐的谐调与统一。因此，它和板腔体不同在于：各曲的素材比较多样，然而由于宫调的规范，其旋律的内含与情绪方面还是比较一致的。各曲的联系不像板腔体同腔系板式间那样紧密，但均具有一般词曲音乐所特有的结构规律，而使整个套曲融为一体。在联接上通常是慢曲在前，中、急曲在后，并以散板的引子、尾声运用于头尾。这种“渐层发展”的模式也影响了日后板腔体各板式联接特点的形成。曲牌联套结构，是继承了唐宋大曲、宋词、鼓子词、转踏、唱赚及诸宫调等歌舞音乐与说唱音乐的结构特点发展而来的；经过杂剧、南戏、南北曲、昆曲而达到了成熟的阶段。在以梆子、皮黄等板腔体音乐出现之前，联曲体是戏曲音乐的主要结构形式，对我国音乐的发展产生过巨大的影响。

牌子曲

曲牌体结构，常用于曲艺音乐。例如北京单弦牌子曲；河南大调牌子曲；江苏扬州清曲、苏南牌子曲等。套曲结构，常由曲头、曲牌联缀，曲尾构成。较常用的曲牌有《银纽丝》《寄生草》《太平年》《剪剪花》《罗江怨》等，多为明清以来的时调小曲。据扬荫浏《中国音乐史稿》中不完全统计，明清民歌小曲部分存目有两百余种。以后器乐也有牌子曲，多为只曲形式。京剧音乐中不用牌子曲名，但保留和运用了不少昆曲的曲牌，以及大量改编的器乐曲牌。

引子

曲牌联缀体的开始部分称为引子。为散起。较长大的亦有用散板曲牌的。京剧中的引子，一般是有唱有念的韵文，散板曲调，干念干唱，不用伴奏，后面常

连用定场诗、定场白。引子用曲牌唱的，京剧中只保留《点绛唇》《粉蝶儿》两个曲牌。

板腔体

戏曲音乐结构形式之一。以某种腔调为基型(常为一对上下句),以节拍、节奏变化为主线,发展出各种旋律的变体和不同的板式,然后组成各种不同的套曲形式,以构成整段唱腔乃至整出戏的唱腔音乐,这种结构谓之板腔体结构。板腔体结构的特点在于,通常总是以速度中庸、句幅中等、用腔不多的原板结构为基础。速度减慢,句幅扩充,相对拉宽字距,增加旋律的华彩,较大幅度地运用各种扩、加、拖腔,从而把原板的一板一眼($\frac{2}{4}$ 节拍)板式,发展为慢板等一板三眼($\frac{4}{4}$ 节拍)板式。由于字距相对扩大一倍,除用腔部分外,原板与慢板旋律节拍关系最为密切,具有较为规整和严格的加花变奏对等关系。速度加快,句幅缩短,相对紧缩字距,旋律就简去繁,压缩用腔,形成有板无眼的流水板或快板型板式。由于字位关系在紧缩中容易错位,其腔节结构与旋律用音随之变化,表现出较为自由的变奏关系。把规整节拍处理为自由节拍,或在固定节拍伴奏下作自由节拍演唱,形成散板与摇板型板式。同类腔调的板式,均可视为是一种基本板式发展变化而成。在结构组合上也体现出散板运用于头尾,由慢至快渐层发展节奏模式。板腔体结构不仅以节拍、节奏上的变化见长,而且进一步带动旋律作更为深层的变化:首先是根据不同的行当角色性格特征,发展出各具不同旋律特点的唱腔。它常以生的唱腔为基础,于音域、音区、旋律用音的简繁,音

程的级进与跳进,落音的种种变化等方面,以及用嗓的宽窄、音色共鸣的洪细、润腔方式的同异等唱法特点,来突出不同行当角色的旋律内含和性格特征。其次,运用调式交替与调性转换,使旋律的面貌发生显著的变化,也是旋律深层发展的特点之一。在梆子腔系中,运用“欢、苦”音的不同调式对比。在皮黄腔中,不仅各种腔调的运用,如西皮、二黄,具有不同的调式对比,而且某一腔调中的调式调性对比,最终导致了反调唱腔的形成。从而使腔调旋律的面貌进一步发生显著的变化。总之,板腔体结构的优势在于:板式多样、旋律丰富,不仅节拍、节奏的变化众多,层次细密,而且旋律的素材统一,色彩更丰满。因而能多层次、多侧面地来塑造人物的音乐形象,更能适应戏曲的戏剧性。京剧是板腔体发展最为成熟的剧种之一。它拥有众多板式的大型成套唱腔,其中那类腔系板腔化程度高,表现力也就越强。它在塑造不同行当角色音乐形象方面也是最为齐全的,拥有老生、旦、净、老旦、小生等不同特征的基本唱腔。在演唱上,男女声分腔及真假声并用,也是演唱趋于成熟的标志之一。京剧唱腔在运用调式交替与调性转换变化方面也成为其他剧种的楷模。它拥有众多的腔调,且均程度不同地形成反调唱腔,其中如[反二黄]具有相当的规模和独特的表现功能。

腔调

戏曲音乐名词。我国幅员辽阔,民族众多,方言纷繁。各民族地区也就形成各自特定风格的旋律曲调。在戏曲、曲艺中,常把这种旋律曲调称之为腔或调,也有统称为腔调的。我国约在明之前,多用歌、唱、曲等名称来称呼声乐演唱,如“南人不曲,北人不歌”(《唱论》)。

明以后,由于戏曲音乐的蓬勃发展,各地的地方音乐,尤其是声乐的特征日趋明显,故代之以腔、调等名称,以突出地方方音和地方音乐风格特征。明魏良辅《南词引正》说,北曲因“五方言语不一”有中州调、冀州调之分;明“四大声腔”的海盐腔、余姚腔、弋阳腔、昆山腔等,均是指语音不一,旋律曲调各有特征。故传统腔调一词,其实质是突出语音与曲调之个性,但在一般运用上,又具有旋律曲调泛称的意义。腔调与声腔相比,声腔的涵义更为广泛,一种声腔可以包括若干种腔调。如京剧属皮簧腔系,它包括西皮与二黄等多种腔调。

唱腔

戏曲音乐名词。指戏曲音乐中的声乐部分。在戏曲历史上,很少有合用唱与腔为一词者。近代新的歌曲形式崛起后,为了与之区别,称戏曲中的歌唱为唱腔,所歌之词为唱词。一般泛称时,唱腔亦包括器乐伴奏在内,用于专指某一方时,唱腔和伴奏相对而言。唱腔的结构主要有联曲体和板腔体两种形式。唱腔的演唱形式,主要是独唱,另还可运用对唱、合唱(即齐唱,包括群唱与帮腔)。同一唱腔又因演员具体的唱法与行腔不同,而形成各种不同的流派,被称为流派唱腔。唱腔,尤其是大段的成套唱腔,对于人物思想感情的抒发,人物性格的刻画,以及戏剧矛盾的展开与高潮的形成,均起到极为重要的作用,成为戏曲中最主要的艺术手段之一。

传统唱腔

戏曲、曲艺音乐名词。指传统戏的唱腔或前人流传下来的唱腔。以别于新编古装戏和现代戏的唱腔。京剧传统唱腔极为丰富,但由于年代久远及记谱法

的不健全,现大都根据仅有的唱片录音和乐谱,重新进行记谱、校对、整理,使之更好地保存下来。这是抢救民族音乐遗产的重要部分之一。

依字行腔

戏曲、曲艺术语。根据字的四声来具体安排腔调旋律的走向,以最大限度地体现字的声调,是戏曲、曲艺创腔的基本原则之一。由于汉语的声调具有辨义的作用,故十分强调字音的正与准。强调行腔必须体现与照顾到字的声调的词义作用。依字行腔的要素在于:腔调旋律的纵向变化尽可能大体上符合于字的声调的高低、升降、曲直、长短的不同。在字间横向关系方面,一字配一音,本字无音调之进行,需体现出前后字的相对高低关系;一字配多音,在于前字末音与后字首音的相对高低关系;前句的末字与后句的首字,在一般条件下可稍脱离高低关系;轻拍上急过之衬字,可稍作自由处理等等。依字行腔的原则应力求腔词(字)关系结合上的辩证统一。避免任何以腔害字或以字害腔现象的出现。

板式

在联曲体唱腔中,下板的形式被称为板式。明魏良辅《曲律》:“如迎头板,随字而下;彻板,随腔而下;绝板,腔尽而下。”王骥德《曲律》:“初启声即下者,为‘实板’,又曰‘劈头板’;字半下者,为‘掣板’,亦曰‘枵板’;声尽而下者,为‘截板’,亦曰‘底板’。”从音乐节拍角度而言,此板式不同,并不在于下板形式之变化,仅在于指示旋律节拍、节奏之不同。如实板拍上起,掣板反拍起等等。至于下板的数目(简称板数)在各曲牌中是有变化的。另者,板式又指各种不同的板眼形式,这是板式的主要内含。如一板

三眼（ $\frac{4}{4}$ 拍）、一板一眼（ $\frac{2}{4}$ 拍）、有板无眼（ $\frac{1}{4}$ 拍）、无板无眼（散板）、赠板（ $\frac{8}{4}$ 或 $\frac{4}{2}$ 拍）等形式。板腔体崛起以后，板式不仅具有上述内含，并且外延至包括一定的节拍、节奏、速度以及旋律和句法特点等整个基本腔调部分，具有板腔体旋律、节拍、结构的综合意义。根据腔系、速度等不同，还可以细分。如京剧中的西皮原板、二黄原板，腔系名称冠于板式名称之前。又如快二六、慢二六，速度名称也冠于板式名称之前。此外，只要于乐句结构上有所特征或旋律另有变化，甚至起唱方式及伴奏等方面，不同于常规板式者，又可另立板式名称。如导板，基本上是一种散唱的板式，由于大都处于成套唱腔开始，故立名。滚板，也是一种散唱的板式，但由于字字相叠、节奏紧凑而得名。顶板、碰板，由于起唱方式不同而得名。清板、吟板，由于伴奏方式不同而得名，等等。总之，现戏曲音乐中所称板式者，主要是厘定曲式、拍式，至于其他一些被称为“板”者，只是一种习惯用语，必须在基本曲式与拍式基础上加以厘定、规范。

板眼

音乐节拍名词。在我国传统音乐中，运用板与鼓的声响来规范音乐的节拍，后在工尺谱上加以谱面化，即“点板眼”。板者为板，鼓者为眼，板与眼均独立成拍，于是分为一板一眼（两拍）、一板三眼（四拍）、有板无眼（一拍）等拍式。以今小节节拍而言，一板一眼相当于 $\frac{2}{4}$ 拍；一板三眼相当于 $\frac{4}{4}$ 拍、有板无眼相当于 $\frac{1}{4}$ 拍等。板眼除作为拍式之外，它

还用于规定音乐之节奏，即下板的形式。虽早期亦作为板式内含之一，但实际上是“点板眼”的节奏形式之一。如迎头板为正拍，腰板或腰眼为反拍等。一旦板眼谱面化后，鼓的声响常可脱离眼位，作各种鼓点子或鼓套子运用，以增加节奏的动力。板眼节拍的特点在于：它既可与小节节拍的强弱交替节奏相一致，也可反映出汉语所赋予的，不规则强弱交替节奏的，具有“以腔生板，以板节腔”的灵活节奏变化特征。

板

戏曲音乐名词。槽板，由古拍板演进而来。板在戏曲音乐中具有重要的地位。所谓板眼、板式、板腔体均和板的运用不可分割。板眼中之板，总处于强拍的位置，故称强拍为板。板式中之板，是以板为标志的拍式以及外延至腔调的基本结构方面的变化。板腔体中之板，更是以板为象征，以节拍变化为先，带动旋律、结构等各方面，形成庞大的以板式变化与联接的综合腔体结构形式。板与腔的关系可以说是节拍与旋律、结构的种种关系。因此，板在戏曲音乐中已不局限于具体乐器的运用，而具有广泛得多的，具有旋律、节拍、结构等方面的作用与意义。在工尺谱中板位用、或×表示。

板槽

戏曲音乐名词。指节拍律动，即下板如刻下的槽那样规正。而所谓不落板槽是指伴奏按固定的节拍演奏，唱者有时可在唱腔的个别地方，不依固定节拍，稍作自由的演唱，造成一种节奏上的对比变化，听起来另有一种机巧的情趣。大多在落腔时运用。也有称之为“耍板”。但这种旋律节奏变化不宜多，幅度也不宜大，否则会引起板头不稳。

腰板

戏曲音乐名词。字(音)半者下板谓腰板。实质是板的正拍位置不变,仅指示后(音)反拍起的一种节拍方式。即板的拍单位之半,前半拍休止后半拍起者,亦称虚板、过板、闪板、掣板、彻板等。工尺谱符号为“L”。

眼

戏曲音乐名词。空隙,节拍时值的空隙谓眼。在板眼形式中,除板位以外的节拍部分均统称为眼。由于板与眼都为一个相同的拍单位,因此拍式不同,眼的数目也不同。一板三眼中有三眼;一板一眼中仅一眼;有板无眼中即无眼等等。一眼以上又有另称,如头眼、中眼、末眼等。

头眼

戏曲音乐名词。一板三眼中之第一眼,即板位后之第一眼。相当于今 $\frac{4}{4}$ 拍中的第二拍。工尺谱符号为“·”。

中眼

戏曲音乐名词。一板三眼中,板后之第二眼,相当于今 $\frac{4}{4}$ 拍中的第三拍。工尺谱符号为“。”。在一板一眼中,眼的符号同中眼符号。

末眼

戏曲音乐名词。一板三眼中,板后之第三眼,相当于 $\frac{4}{4}$ 拍中的第四拍,工尺谱符号为“·”。

小眼

戏曲音乐名词。头眼与末眼亦称小

眼,在今 $\frac{4}{4}$ 拍中,此两拍均为弱拍。

腰眼

戏曲音乐名词。节拍形式和腰板相同。只是处于眼的位置上,又常用鼓点眼的方式指示反拍起。工尺谱符号中眼上为“△”,头、末眼上为“L”。腰眼一旦谱面化以后,也可不必用鼓点子来指示反拍起,根据符号直接加以运用。腰眼又称侧眼、掣眼、彻眼、宕眼等。

尺寸

戏曲音乐名词。指演唱(奏)的速度。通常又兼指节奏、节奏感。我国传统音乐的特点之一,就是十分强调唱、奏的速度,尤其是在基本速度基础上,出色运用“弹性速度”。以此来取得一种速度与节奏上的鲜明对比,具有强烈而独特的艺术效果。故唱、奏者对节奏的掌握尤为重要。不仅要根据剧情与人物的需要来具体掌握不同唱腔的基本速度与节奏。而且还要善于驾驭“弹性速度”。俗称“慢板不坠”“快板不乱”“散板不碎”均是对唱、奏速度尺寸的朴素辩证要求。还有对“催、撤、还原”等速度与节奏变化的自如运用。

唱段

戏曲音乐名词。能表达完整的文学与音乐思想,独立的唱腔结构段落。唱段结构可大可小,最小者为单乐段(一对上下句)结构,大者可为若干乐段(上下句)联缀的套曲结构。全剧的唱腔音乐,就有大小不同的唱段所组成。唱段一般选择首句或其他有代表性的唱句作名称。

唱句

音乐术语。指唱段中的一句。从文

学上讲是一句唱词,从音乐(腔调)上讲常为一个乐句。唱句可分为上句或下句。在京剧唱腔中,唱句均以偶数面貌出现。非偶数唱句俗称“三条腿”。

上下句

戏曲基本唱词结构形式之一。它以相对整齐的七字句或十字句构成上、下两句。表现于唱腔上,以落音的不同加以区分。上句落音较自由,不稳定,下句常为调式主音,较稳定。上、下句结构的相对性在于:上、下两句的结构篇幅和形式可以相差很大,但均作为句型结构来看待。例如[导板]与[回龙],回龙的字数可以大大超过导板,且结构和导板也完全两样。然而[回龙]也是以句面貌出现的。在唱腔上,乐句结构更是依赖落音的交叉。如通常相差大二度,但当它们发生变化时,可以说只要不是同音,包括八度音在内,均可作为上下乐句区分的标志。有时落音相同可以综合乐句,落音不同可以分解乐句,甚至在上下句中还可插入其他的乐句(如哭头之类)等,但总的来说,上下句相对平衡的性质不变。从这个意义上说,上下句落音的交叉及调式运用,比其结构的篇幅与形式更显重要。上下句结构的意义,首先来自反复咏唱的宣叙性特点,其次通过各种板式乐句的旋律变化、节奏对比及调性调式运用来表现和发挥它的音乐性特长与戏剧性效果。

七字句

戏曲唱词基本句型之一。常分为三逗,即2+2+3形式。如京剧《捉放商店》陈宫唱二黄慢板:一轮明月照窗下,陈宫心中乱如麻。表现于唱腔上,亦常分为三个腔节,第三腔节又常可分为两个腔逗。根据不同的板式,每一腔节后

插入长短不一的大小过门或垫头。整个句型既保持节拍轻重节律的交叉感和收束感,又便于音乐结构的分解与综合。

十字句

戏曲唱词基本句型之一。常分为三逗,即3+3+4形式。如京剧《洪羊洞》杨延昭唱二黄慢板:为国家哪何曾半日闲空,我也曾平服了塞北西东。表现于唱腔上,十字句是在七字句的腔节基础上,每一腔节多安排一个字位,其基本腔调不变。

长短句

唱词句型长短不齐,故称长短句。联曲体继承了词牌的句型结构,亦为长短句型。戏曲音乐中的长短句主要是指联曲体的唱词结构,以别于后来板腔体的整齐句型或其他句型。由于唱句长短不齐,表现于唱腔上,下乐句也是长短相济的。因此,联曲体的结构比较严谨,形成只曲形式。

乐段

音乐术语。音乐结构较大单位之一。乐段已能表达一个较完整的音乐思想,简称乐思。在戏曲唱腔中,由于唱词是以偶数(上下句)面貌出现的,而乐句常以唱句为基础成句。因此,乐段也即成为戏曲唱腔最基本的结构单位。一个唱段可由一个乐段或若下个乐段组成。

乐句

音乐术语。音乐结构基本单位之一。乐句能表达一个基本的音乐思想。乐句又是乐段与乐章的基本结构单位。在戏曲唱腔中,一句唱句常为一乐句。但一句唱词有时亦可分为几个乐句,或几句唱词合为一乐句者。

乐逗

音乐术语。音乐结构的最小单位。常仅一音至几音不等,相当于唱词中的词逗,故称为乐逗。乐逗是构成乐句的基本结构单位。在戏曲唱腔中,七字句唱词常分为2+2+3三个词逗,表现于唱腔上亦即三个乐逗,有人称之为腔节或分句。但一个词逗有时亦可分为几个乐逗,或几个词逗合为一个乐逗者。

腔节

戏曲、曲艺音乐术语。腔调中的停顿,则形成所谓的腔节。腔节通常以唱词的词逗来划分。例如西皮原板上句分为三个词逗,腔调上形成三个腔节,每一腔节间用垫头或过门间隔。有时拖腔为一个腔节,其间如有较明显的停顿生节,则可形成几个腔节。腔节、乐逗、分句在结构上并无明显的区别。通常在唱腔中称为腔节,在音乐中常称为乐逗。至于分句两者都可用。但是,从严格的结构厘定上来说,腔节的词义较宽,结构的伸缩性较大。

紧缩句

戏曲音乐术语。相对于常规句。在常规句型上加以紧缩而成。例如旦腔西皮快板,七字句上句为七板,有时可紧缩为四板,此句即是紧缩句。有时常规句型中用腔的,现不用腔或紧缩腔幅也即成紧缩句。

扩展句

戏曲音乐术语。相对于常规句。在常规句型上加以扩展而成。例如在二黄原板下句插入垛句,常成为结构较庞大的扩展句。有时常规句型中不用腔的,现用腔也即成为扩展句。

二黄

戏曲腔调。京剧唱腔的主要腔调之一。原系清初在长江中下游,即今湖北、安徽、江西三省毗邻地带流行的一种民间戏曲声腔。其渊源众说不一。一说系由明末清初的弋阳腔演变成四平腔,经吹腔、高拨子、四平调(平板二黄)发展为二黄腔。一说系由安徽的石牌腔(吹腔),传至江西宜黄而成宜黄腔(二黄即宜黄之音转)。从声腔曲调上分析,两者均与京剧二黄有某些共同点,说明彼此有着一定的渊源关系。湖北、安徽等省地处我国腹地,为我国几大方言及各次方言区的交接地带,即除较靠南的粤语、客家话、闽南、闽北话以外,是北方话中北方、西北、西南、江淮四个次方言和吴语、湘语、赣语的汇集点,很易极变腔调,成为近代我国声腔产生的摇篮。二黄腔流传甚广,涉及南部大半个中国。赣剧、湘剧、桂剧、粤剧等称为“南路”;川剧、滇剧等称为“胡琴”。京剧二黄则为18世纪末(清乾隆五十五年)相继进入北京的徽班,经过徽秦、徽汉两次合流而形成的。二黄腔属板腔体,其结构特征以七、十字句三个词组首字为标志,为扬扬扬格。亦即所谓“板起板落”。旋律多级进,曲调流畅平和,节奏较稳定,速度较慢。胡琴定弦为sol、re,唱腔最后大多也结束在此两音上。具有商调或商、徵结合的调式特征。与西皮腔相比,具有低回凝重、稳健深沉的情调特点,擅于表现悲伤感叹、庄重肃严的情状。二黄板式类别有[原板]、[慢板]、[快三眼]、[导板]、[散板]、[摇板]、[垛板]等。并发展出庞大的反调系统,被称为[反二黄]。

西皮

戏曲腔调。京剧唱腔的主要腔调之

一。一般认为源出于梆子腔。明末清初秦腔流传至湖北襄阳一带,同当地民间曲调结合演变成襄阳调,后称为湖广腔,又称西皮。西皮腔流传亦甚广,湘剧、桂剧等中称为“北路”;粤剧中称为“梆子”;滇剧中称为“襄阳调”。京剧西皮则是早在乾隆四十四年秦腔演员魏长生入京后,在徽秦合流基础上,于道光年间湖北演员王洪贵,李六、余三胜等人京,带来所谓楚调,再一次促成徽汉合流而形成的。西皮腔属板腔体,其结构特征以七、十字句三个词组首字为标志,为抑扬扬格,亦即所谓“眼起板落”。旋律多跳进,曲调起伏跌宕,节奏形式多样,速度较快。胡琴定弦为 la、mi,唱腔最后大多结束在宫音上,具有宫调式特征(旦角为徵调式)。与二黄相比,具有高亢、激越、活跃、明快的情调特点,擅于叙事和抒情,又用于表现活跃轻快、慷慨激昂的情感。西皮的板式类别丰富,有[原板]、[慢板]、[快三眼]、[二六]、[流水]、[快板]、[导板]、[散板]、[摇板]等。亦有反调,但规模较小,不及二黄的反调,有[二六]、[摇板]等板式。

反二黄

京剧曲调。在二黄基础上大量运用调式交替和暂转调,形成双重调式性或直接转入上五度宫调系统,直至形成独立调性的唱腔结构谓反二黄。胡琴定弦由二黄的 sol、re 变为反二黄的 do、sol,音高不变,唱名变化,前者内弦唱名变为后者外弦唱名,故得反调之名。反二黄板式结构和二黄相同,板式亦较丰富,有[原板]、[慢板]、[导板]、[散板]、[摇板]、[垛板]等。反二黄成套唱腔中,导板有时借用二黄的,然后由过门转入反调,其间可见它们之间的联系与反调形成之轨迹。反二黄上、下句落音和二黄

基本相同,但由于旋律的高低对比、变化,使落音较灵活。反二黄的音域相对比二黄宽,旋律迂回曲折、跌宕有致。不仅具有中低音区低回深沉、怅惘慨叹的情调,更具有高音区悲愤激励、苍凉凄楚的情调。尤其是大段的成套反二黄唱腔,常成为京剧唱腔中最具特色的、表现力最为丰富的唱段。

反西皮

京剧曲调。形成较晚,规模较小,仅在西皮基础上,乐句作下四度同宫下移,旋律和落音有所变化而已。常作同宫调式交替或偶作暂转调。因此,严格地讲它不是西皮的上五度宫调,故胡琴定弦的唱名仍为西皮的 la、mi。反西皮有[二六]、[散板]、[摇板]等板式。旋律较西皮低沉平和,情调上和西皮有所区别,多用于祭灵或生死离别等场合。

四平调

戏曲腔调。京剧中亦称二黄平板。四平调的结构,以七、十字句三个词组首字为标志,其上句为扬抑扬格,下句为抑扬扬格。加上词组内各字的节奏交叉,它兼有西皮与二黄的结构特点。从调式上看,上句落 re,下句落 do,和西皮相同。从旋律及过门特点上看,又和二黄接近。这些均和它的历史渊源和产生流行之地有密切关系。四平调板式有原板、慢板两种,并用二黄同类板式的过门。胡琴定弦亦和二黄同。四平调的特点在于句法变化比较复杂,句内闪板,切分等节奏变化较多。因此常可以容纳不很规则的长短句子。其情调的表达也较多样,可以是轻快飘逸、闲散叙事的;也可以是委婉缠绵、华丽多姿或苍凉愤切的等等。

反四平

京剧曲调。形成较晚、规模较小,仅于四平调基础上,个别乐句(常为下句)或拖腔作上五度宫调的暂转调处理,但胡琴定弦的唱名仍为正四平的 sol、re。现反四平于板式与旋律上均有所发展。

徽调

戏曲腔调。历史悠久,渊源流长。早在明代中叶,安徽南部的徽州、池州已有弋阳腔、余姚腔流行。至万历年间(1573~1620)产生了徽州腔、青阳腔(亦称池州腔)、太平腔、四平腔等多种声腔。并即刻风靡长江南北,被称为“天下时尚徽池雅调”。明末清初,徽州腔、青阳腔受昆曲影响又演变成昆弋腔(亦称咙咚调),后来昆弋腔又和南来的西秦腔等乱弹声腔融合,相继产生了徽调的主要腔调吹腔(又称芦花调、安庆调)、四平(又称平二黄、小二黄)、拨子(又称二梆子、高拨子)等腔调。最后在吹腔、四平、拨子基础上形成了二黄调,成为近世徽调的代名词。徽调形成以后,其影响迅速扩大。尤其是在乾隆五十五年(1790)秋由高朗亭率领的第一个徽班进京,已成为近代我国最大剧种京剧诞生的日子。那时的徽班以唱二黄调为主,兼唱昆腔、高腔、吹腔、四平调、拨子、罗罗、西皮、梆子等多种腔调。在这大熔炉中为日后京剧的产生奠定了基础。二黄为今京剧中的主要腔调之一。而四平调、高拨子、吹腔等今京剧中的腔调均是来自于徽调。甚至京剧中的另一主要腔调西皮,虽渊自于西秦腔,但在演变过程中和徽调诸多的腔调均有着不可分割的联系。总之,徽调中的诸腔调在我国戏曲音乐发展历史上曾起过继往开来的重要作用,它们不仅是近代我国最大剧种京剧主要腔调的前身,而且也哺育了我国众多的

戏曲腔调,具有不可磨灭的历史功绩。

高拨子

戏曲腔调。渊自于徽调中的拨子腔。于明末清初时,南来的西秦腔和当时安徽流行的昆弋腔等腔调融合演变而成。主要继承了梆子腔高亢激越的特点。但旋律情调则显得高亢中带有悲愤,激越中带有苍凉,和梆子腔有所不同,显然受了徽调中其他南方腔调的影响。京剧高拨子用大筒胡琴伴奏,定弦 do、sol,具有二黄反调的情调特征。其板式有导板、碰板回龙、原板、散板、摇板、垛板等。尤其是垛板,节奏铿锵,旋律跳动结集,后拉长腔,听来别有一番风味,故常受唱家青睐。著名唱段如《徐策跑城》中“忽听得家院一声禀”段和《杨门女将》中“风萧萧雾漫漫星光惨淡”段等。

南梆子

京剧曲调。梆子腔的南化。其结构特征以七、十字句三个词组首字为标志,为抑抑扬格。比西皮多一抑格,因而比西皮更接近梆子腔。南梆子有导板和原板,且只用于旦角与小生。南梆子旋律和情调与西皮相似,然而它更妩媚柔婉、明快秀丽,因而抒情性更强。胡琴用西皮定弦,过门除前奏的前半部分有其特征外,后半部分及小过门均和西皮相似。

吹腔

戏曲腔调。渊自于徽调中的吹腔。于明末清初时,由弋阳腔演变成四平腔,后又受昆山腔影响而形成。旧名枞阳腔、石牌调、安庆梆子、芦花梆子。其结构最初为联曲体,后受青阳腔滚调影响,发展为接近板腔体的七、十字句形式。

如以七、十字句三个词组首字为标志,句首及第二词组常从抑格起,故可看出它在历史上又受西秦腔的影响。吹腔仍保持历史上用笛伴奏的传统,板式以一板三眼为主,但有一种被称为“批”的腔调,是一板一眼的。另有散板。吹腔曲调悠扬动听、流畅温和,表现的情感亦较多样。

唢呐二黄

京剧曲调。渊自于徽调中的老二黄。系由早期昆弋腔(亦称咙咚调)和拨子腔融合而成。改昆笛伴奏为唢呐伴奏,情调更为粗犷平直。京剧中的唢呐二黄,保留了原有的高调门的特点,腔调浑厚古朴。其结构与二黄同,板式有导板、回龙、原板、散板。由于调门高小生用假嗓唱较为合适。如《罗成叫关》中的著名唢呐二黄唱段。

汉调

戏曲腔调、剧种。早在明末清初,西秦腔南下流入湖北襄阳一带,逐渐演变成西皮腔,成为汉调的主要腔调。后来又吸收了安徽传来的二黄腔,至清中叶这两种腔调已融合在一起,被称为皮黄。清嘉庆、道光年间,汉调流传至北京,加入徽班社演唱,逐渐融合演变而形成京剧。故汉调实为京剧的前身之一。

汉调二黄

①戏曲腔调、剧种。以唱西皮、二黄为主,由于流入陕西安康、汉中、商雒、西安以及四川、甘肃等地,故亦名陕二黄、山二黄。②京剧中还保留唱汉调二黄的,乃是汉剧中的二黄。只是用京剧的声调演唱汉剧的曲调,犹存一种古朴的情调。如《赵氏孤儿》魏绛唱“我魏绛闻比言如梦方醒”即是。

娃娃调

京剧曲调。本为娃娃生所唱,后亦用于其他行当。属西皮腔系,为快三眼板式。结构和西皮同类板式相同。唯调门较高,演唱音区也相应提高,曲调更为高亢激昂,有时也显得迂回华丽。老生、小生、老旦均可唱娃娃调,旦角有时反串小生亦唱娃娃调。著名唱段如老生《辕门斩子》杨延昭、小生《辕门射戟》吕布、老旦《打龙袍》李后、旦角《木兰从军》花木兰的唱段。

顶板

板式名词。开唱前不用过门,仅用鼓签指示起唱。只用于二黄原板、慢板或快三眼。且不用起句型句式,直接切入平句型上句第三分句。如《萧何月下追韩信》中二黄顶板三眼。前有念白,后紧接鼓点多罗·后无垫头,直接起唱“是三生有幸”。这种起唱方式被另立其名,严格地说它不是一种独立的板式名称,仅是习惯称法而已。

碰板

板式名称。开唱前不用大过门,仅用鼓签指示后,胡琴拉一后半拍的小垫头起唱。这样,第一字和首板相碰,一齐发声得名。用于二黄唱腔,不用起句型句式,直接切入平句型上句。如《黄金台》田单唱段。鼓点多罗·接垫头656,唱第一句“千岁爷休得要放悲声”,“千”字和板同时发声。碰板亦不是一种独立的板式名称,仅是习惯称法而已。

长腔

戏曲音乐名词。结构较庞大的加腔或拖腔谓长腔。如京剧《碰碑》中杨继业大段反二黄唱腔中“可怜我八个子四子

丧了,把四子丧了,我的儿!”在上句结束后再增加“把四子丧了”和“我的儿啊!”两个附加句子。运用了长大的加、拖腔。此腔又名九连环。充分抒发了人物的悲切之情。

大腔

戏曲音乐名词。长而大的腔谓大腔,相对于小腔。在京剧唱腔中,通常最有特色,且最富感染力的部分是大腔部分。因此,长大的加、拖腔创作在创腔中占有重要的地位,常成为整个唱段的核心。是创腔成功与否的关键。

小腔

戏曲音乐名词。小于一般用腔结构的谓小腔。相对于大腔。但通常所指的小腔,其特定含义常是指一种小甩腔,或是指行腔中的一种迂回唱法。是一种具有装饰唱法特点的技巧运用。起到润色腔调,增加韵味功能。如京剧老旦唱腔中经常出现的那种字后小甩腔即是。又如《辕门斩子》杨延昭唱段中“恨不得将奴才斧劈刀开”的“劈”字运用小甩腔很有特色。

花腔

戏曲音乐名词。花俏活跃的用腔。通常是音的密度较高的繁腔。运用同音级进反复,迂回曲折的流动音型,偶有跳进的旋律,配合长音与音区的对比,再加上活跃的节奏和弹性速度的运用,形成一种华彩的腔调和俏丽洒脱的旋律风格。但根据特定的内容,花腔所表现的情绪是可以多种多样的。

拖腔

戏曲音乐名词。唱腔中脱离字位腔格的曲调部分谓拖腔。拖腔运用和曲体

结构有密切关系。联曲体中凡脱离字位腔格的曲调部分并不称为拖腔,只有在板腔体中这种形式才被称为拖腔,而且一般运用于句末字上。拖腔能充分发挥曲调的表现性能,而成为唱腔中最富特色的音乐表现手段。传统拖腔现可分为三种形式:1.扩腔,即仅单纯同音节拍扩展。2.加腔,句首或句中字的用腔(不同音的节拍扩展)或同时扩腔(同音的节拍扩展)。3.拖腔,句末字的用腔或同时扩腔。

韵味

戏曲音乐名词。对戏曲唱(奏)审美的最高要求。所谓唱(奏)者无韵味者则趋于平淡无味。然而韵味一词的包含又极广,例如它包含着音量、音色、音准等音乐基本要素。又包含着音乐处理上的一些技术性要素,如节奏、速度、力度处理上的恰到好处;唱(奏)法上的抑扬顿挫、轻重缓急、气口运用、收音归韵以及洪与细、刚与柔、断与连,等等技巧的运用。另外,它还涉及到唱(奏)者的文化素质、审美趣味、性格气质及情感表达等方面。可以说韵味具有上述无所不包的特点。但事实上它也是有所侧重的,常以突出某一方面而取胜。如果唱(奏)者具有较高的音乐驾驭能力,又能结合自身条件,充分发挥自己的情感与技巧,并能以剧情和人物的思想感情出发来演唱(奏),就能达到韵味隽永的最高艺术境界。

唱腔音乐

戏曲与曲艺中的声乐部分,即唱腔部分。但通常它包括与声乐有关的器乐伴奏部分。

全剧音乐

戏曲音乐名词。指一出戏的全部音乐。包括唱腔音乐与情景音乐两大部分。唱腔音乐包括大小不一的唱段及前奏、过门、尾奏等伴奏部分。情景音乐包括开幕曲。各分场间奏曲、闭幕曲；各种配乐以及大量用于念白、身段、舞蹈等场面的打击乐配合部分。全剧音乐的创作必须注重于音乐主题的选择与连贯、各主次唱段的布局、各配乐的穿插安排，以及前奏曲、间奏曲、尾奏曲的统一构思等方面。调动一切音乐手段精心创作。

分场音乐

戏曲音乐名词。指一出戏中每一分场的音乐，包括该场的唱段、伴奏、间奏曲、配乐及打击乐配合部分。当分场成为独立的折子戏时，应力求分场音乐的完整。

成套唱腔

戏曲音乐术语。音乐结构中称套曲，戏曲中则称为成套唱腔。成套唱腔是由若干乐段（上下句）联缀而成。通常分为单套与联套两种形式。单套是指同一腔系同一板式的套曲结构；联套是指用一腔系不同板式的套曲结构。联套结构是唱腔中最为庞大的结构形式，其成套的原则有二：一是散板运用于整个套曲的头尾。二是根据由慢至快“渐层发展”节奏模式成套。例如京剧较大型的西皮成套唱腔可由导板、回龙、慢板、原板、二六、流水、叫散等组成。成套唱腔是塑造人物音乐形象的主体，剧中主要角色的核心唱段往往采用成套唱腔的结构形式。如现代京剧《智取威虎山》杨子荣唱段《胸有朝阳》、《杜鹃山》柯湘唱段《乱云飞》均为成套唱腔。

特性音调

音乐术语。亦称特征音调。戏曲音乐中的特性音调运用，是引进西洋音乐中的“主导动机”。“主导动机”源于德文 *Leitmotiv*，为德国音乐评论家乌尔索根所创用。指大型音乐作品（主要是歌剧）中，用以象征某一特定人物、剧情背景、事件等的动机或主题。每当这一人物或背景、事件再现时，其主导动机亦反复出现或变化再现，以提示和触发观（听）众的联想。特征音调不仅能从正面及各个侧面树立和丰富人物的音乐形象，而且使整个戏剧音乐主题鲜明，结构严谨。戏剧（曲）中特性音调（动机或主题）可以不止一个；正面与反面人物均可运用；有时全剧主题与人物主题亦可以合一等等。现在戏曲音乐创作中，尤其是现代戏音乐创作中，大都运用了这一作曲手法。例如现代京剧《杜鹃山》中，柯湘、雷刚及温其久均有音乐主题。另外还用了国际歌等背景特性音调。

流派唱腔

戏曲、曲艺音乐术语。于本剧种基本腔调基础上派生出来的，具有独特风格的腔调。流派唱腔的要素有二：一是唱腔旋律的不同，包括走高腔或走低腔；旋律音程与走向的细节不同；以及富于特征的音型、音调运用等等。二是具体唱法的不同，包括嗓子的音色与共鸣，如高亢、明亮、厚实、沙甜音色；膛音、脑后音、鼻音共鸣等。润腔的方法不同，如倚音、颤音、顿音、滑音、泛音等运用，以及不同的运用方法。还有音乐处理方式的不同，如力度处理上的轻重缓急、抑扬顿挫、气口处理等。另外，不同的流派唱腔在唱段的结构上也常有所变动，而且最富特点的唱段，各流派常不相重叠，以充分突出自身的风格特点。流派唱腔是演

员结合自身条件与剧情人物角色的产物,它是演员流派的最主要的方面。流派唱腔通过著名的唱段体现并流传开来。

选段

戏曲音乐名词。挑选或选择全剧唱腔中的某一个唱段,单独演唱或成谱,称为选段。选段通常是全剧中最精彩的唱段,或最有特色的唱段。选段常成为戏

曲清唱音乐会的主要演唱节目。如现代京剧《智取威虎山》杨子荣选段《甘洒热血写春秋》。选段结集一般称为唱腔选。如《梅兰芳唱腔选》。

调子

戏曲音乐术语。通常是泛指唱腔或歌曲的旋律曲调。有时亦可以用来指调门。

演 唱

独唱

声乐演唱形式之一。由一人演唱。可用人声、乐器或乐队伴唱(奏)。戏曲中的演唱,全部或大部采用独唱形式。

主唱

音乐名词。主要演唱者,或在相对关系中显示其主要演唱的地位。如独唱与伴唱;群唱中的主要演唱者等。戏曲中的主要角色常就是主要演唱者,其演唱形式为独唱。主唱者一般具有较高的演唱技巧和出色的表演才能。大段成套唱腔是主唱者抒发角色内心世界情感的最主要手段。

对唱

声乐演唱形式之一。亦称对口唱。常为男女相对而唱。戏曲中的对唱常成为一种演唱表演形式。对唱有时可采取联唱形式,对者从演员角色,联者从音乐结构与演唱形式。故名为对,但不以此为限。如三人唱亦常称为对唱。现代京剧《沙家浜》中阿庆嫂、刁德一、胡传葵三人背躬对唱即是。对唱的戏剧性效果颇强,常用于争辩、对口、打背躬等场合。

对口唱

见对唱。

伴唱

戏曲演唱形式之一。以多人的齐唱或合唱,伴随衬托主唱。伴唱能大大加强戏剧的情绪气氛,增强主唱对人物情感的抒发。传统京剧中只有混牌子、清牌子等群唱形式,现伴唱形式乃是吸收其他剧种腔调而来。伴唱的形式较为多样;它可以独立的群唱面貌出现,这种形式习惯上仍称为伴唱,如幕前的合唱等。也可以帮腔形式与主唱交替出现;可以男声、女声、男女声混合形式演唱;还可以台上或幕后形式出现。

清唱

戏曲演唱形式之一。①指无伴奏的演唱。唯板的打入例外,故亦称“清板”。在散节拍中,则为纯粹的清唱,但有时名称上仍称“清板”或“吟板”。此板字是指一种音乐结构形式。②清唱现又成为一种非戏剧的音乐演出形式,即仅作唱段演唱而不具戏剧表演。以前京剧唱腔伴奏属于满腔满跟方式,故清唱形式极少。近年来随着现代戏唱腔和伴奏音乐的丰富,遂出现清唱形式。如吟板即是一种无伴奏的清唱。

帮腔

戏曲演唱形式之一。所谓“一唱众和”发展为由主唱以外其他腔调的帮和,

称为帮腔。帮腔对音乐形象的塑造起到非常独特的功能。不仅具有较强的戏剧性,而且在揭示人物内心情感与性格特征方面具有一定的深刻性。帮腔的形式十分多样;可以是独唱、齐唱、迭唱或合唱;和主唱一起唱或伴唱;可以一字一帮、片断、整句或多句的帮唱;或只帮不用独唱;或无唱词的曲调帮唱。音调方面,和主唱又有音区高低、节奏宽紧、前后交叉、有无锣鼓之分。戏剧方面,可以用第一人称,亦可用第三人称等等。帮腔于谱面上常注明帮腔或帮字,另可用虚线标出腔调的范围。帮腔原系高腔诸剧种的主要表现形式之一,也是高腔音乐的主要特点之一。现已作为一种音乐表现形式与手段,在戏曲音乐创作中被广泛运用。如现代京剧《杜鹃山》和《蝶恋花》中均运用了帮腔。

二重唱

声乐演唱形式之一。由两个演唱者分两个声部演唱同一乐曲谓二重唱。二重唱在西洋歌剧中为常见,在我国戏曲中不多见。但现已开始尝试这一演唱形式。

群唱

戏曲演唱形式之一。名称来自所谓群众演员的齐唱。在传统京剧中,表现群众场面和宏大气势的曲牌,大多为群唱形式。现群唱可分为男声、女声及男女声混合三种形式。在舞台上群唱常以主唱面貌出现;也可以分唱或帮腔形式和独唱穿插进行;还可以在台上或幕后以伴唱形式出现。群唱现也有发展为合唱形式。

齐唱

声乐演唱形式之一。指两个以上的

演唱者,按同度或八度音程关系同时演唱同一曲调。京剧中的群唱大都是齐唱形式。

联唱

声乐演唱形式之一。把若干曲子或曲子中的乐段、乐句联接起来,由一人或多人联合分曲、分段或分句接唱,或者同一曲子或唱段,由一人或多人联合分段、分句接唱谓联唱。传统京剧《二进宫》中徐延昭、汤波、李艳妃的对口唱;南派京剧中的五音联弹都是一种联唱形式。联唱现又成为一种非戏剧的音乐演出形式,如京剧大联唱就是一种大型唱段联唱的、可化装表演的、较大场面的清唱演出。

合唱

声乐演唱形式之一。由独立两个声部以上所组成的演唱谓合唱。传统戏曲中的演唱一般不分声部,故极少运用合唱形式。以前虽有合唱名称运用,如南戏中的合唱,实为一种齐唱形式,非一般音乐概念中的合唱。

唱法

声乐术语。指演唱的方法和音乐处理法。例如,真、假声唱法是指声带发声的部位;咽音、鼻音、立音唱法是指共鸣的位置;气声唱法是指发声、用气的部位与方法;头、腹、尾唱法是指咬字方法;润腔唱法是指特殊的装饰音演唱与具体的用法;以及表情唱法,包括音乐上的力度对比、气口运用等技术因素的综合辩证处理等。现根据发声上的差异,常分为美声、民族、通俗三种唱法。但唱法更重要的不仅在于发声方法的不同,而在于对好的音质的追求;音域、音区的贯通与音量的平衡;以及对于音乐的深刻理解

力与独到的音乐处理方式。

喷口

民族声乐名词。狭义地说喷口只能运用于唇音字上,即加强双唇的阻尼,气流冲口而出,使字音更加清晰有力。通常结合抵颚韵效果更佳,如“分”(fēn)字。广义地说也有把字头重唱或重念亦归入喷口的范围,如“根”字。又,字的清浊、送不送气和字调以及旋律的上行与下行,在字音发声上关系极为密切,因而需根据主次具体灵活恰当的处理。如《空城计》诸葛亮唱段“我本是卧龙岗散淡的人”的“本”字系清音,有人认为如用喷口则清浊不分。但考虑到此时上声字调的上趋(滑)比清浊因素更显重要,故运用喷口仍属合理。《逍遥津》汉献帝唱段“想起了朝中事好不伤悲”的“悲”字系清音不送气,但仍可运用喷口。这时字头重唱的成分多些。

练声

声乐术语。练习歌唱的发声方法与技巧。包括发声、用气、共鸣、音色、音量以及咬字、吐音等等,还有各种润腔技巧,如颤音、滑音、嗽音、顿音等。练声是歌唱的基本功之一。京剧的练声常通过叫嗓或喊嗓、吊嗓进行。现也采用母音分别发声法和音阶练习法进行练声。

喊嗓

戏曲练嗓方法。亦称开嗓。演员每天清晨在空旷之地,如公园、城墙脚等处练气练嗓。常以“啊”“咿”等元音字或带有元音的字发声。练习运气、气息控制、寻找不同的共鸣位置等。再者练念词或个别唱句的吐字、行腔等。喊嗓之后可进入唱伴合作的吊嗓阶段。

开嗓

见喊嗓。

吊嗓

戏曲练嗓方法。通常由主奏乐器伴奏练声、练唱。从低调门到较高调门;从小的唱段到大段成套唱腔;快慢板式兼唱,或有选择地加以练习。吊嗓除练声以外,常对唱法及唱腔尺寸处理等进行研究与实践,并能加强唱伴之间的默契与合作关系。

真嗓

唱法术语。亦叫大嗓、本嗓、宽嗓、阳调。指真声。即发声时,气息通过气门,使声带全部振动或使全段声带边缘振动,产生不同音高的音。京剧中老生、净、老旦、丑等用真嗓唱。

大嗓

见真嗓。

本嗓

见真嗓。

宽嗓

见真嗓。

阳调

见真嗓。

假嗓

唱法术语。亦叫小嗓、尖嗓、阴调。指假声。即发声时,气息通过气门,开启声带之一段,使其边缘部分振动,产生不同音高的泛音。京剧中旦角、小生多用假嗓。旧时多男旦,均用假嗓唱。女旦、小生有用真、假嗓结合运用者。真、假嗓结合根据音域音区特点,有一过渡才能

换转自如、不露痕迹。是一种有一定难度的演唱技巧。

小嗓

见假嗓。

尖嗓

见假嗓。

阴调

见假嗓。

左嗓

唱法术语。左者，偏激也。嗓音偏激者即左嗓。其特征常是高亢有余，音色较扁而硬。然而有的演员虽为左嗓，但善于扬长避短，充分发挥高亢、明亮、气长的特点，尽量掩盖扁硬的音色，仍能取得相当的成就。

立音

唱法术语。脑前脑后音均为立音。即充分利用额窦、蝶窦、筛窦等鼻窦腔共鸣，使音竖立起来，具有光亮和穿透力。为高音区唱法之一。京剧音韵中的“衣期”辙需用立音来演唱。

收音

唱法术语。演唱中字音的收尾。根据字的韵母不同，曲韵中有八种收音方法：即穿鼻、抵颚、闭口、直喉、从声、展辅、敛唇、撮口。京剧由于运用十三辙，除把闭口韵归入抵颚韵；穿鼻韵大部同抵颚韵外，其他根据具体字的韵类归并等在归韵上也有所变化。如剑唇韵的一部归撮口韵；撮口韵的一部又归展辅韵等等。演唱中每个字的发声，不仅要出字清晰，母音正确不变讹，而且也要收音得法，这样才算完整圆满。见字尾、字正

腔圆条。

丹田音

唱法术语。丹田位于人体脐下三指处，运用丹田的运气方法，为各音发声之基础。通常称为丹田音。但事实上各音在丹田运气的基础上，还需结合不同的共鸣部位，才能发出理想的声音。见运气。

脑后音

唱法术语。发声时，气从丹田出，喉部收缩，位置更靠后，音向上超越至头部，使声音迂回于脑后，运用头腔共鸣发出。虽属立音范畴，但音并不全部聚集于额窦，少用鼻窦共鸣，音较细而达远，更具穿透力。

云遮月

唱法术语。为老生唱法之一。它不以响膛和明亮取胜，而以发音通畅圆润，略带沙音为好。如于朦胧中见光彩，往往越唱越亮，韵味含蓄而醇厚。所谓云遮月，就是月亮初为薄云所遮，若明若暗，具有朦胧美感，后趋明亮皎洁，这种渐入佳境的演唱，更给人以含韵与回味。古时即称为“沙喉响润者”（魏良辅《曲律》）。旧时认为谭派之祖谭鑫培的嗓音，就具有云遮月的别具一格的特点。

张嘴音

唱法术语。通常是指开口呼的字音，尤其如指发花辙的字音。在京剧演唱中，男声较易唱张嘴音的字，女声唱，尤其是唱高音，有一定的难度。

迸嘴音

唱法术语。通常是指唇音字。

横音

唱法术语。运气托力不足,声音竖不起来,有失去控制之势俗称为横音。横音者不能正确运用各种不同的共鸣音色,有的甚至于近乎叫喊。这种运气及发声方法必须避免。

炸音

唱法术语。京剧净的唱法之一。运用胸腔、头腔、鼻腔的混合共鸣,具有足够的音量,声若洪钟、响膛沉雄。音色厚实浓重。有时常运用大音量的,较扁直而带沙哑的声音,被称为炸音。炸音较粗糙,但并不是无控制之声。它作为一种高峰值的音质体现,特具爆发力。对表现净的粗犷豁达、暴烈激动的性格有所帮助。

擞音

唱法术语。一作嗽音。类似现代音乐中的颤音。昆曲中有其固定的节奏形式,如 $\overset{5}{1}2121$ 。京剧唱腔中擞音的形式较多样,有快、慢、长、短、前、后等区别,并具有独特的音色特征。这是我国民族发声与唱法的基本特点所形成的。参见润腔、颤音。

嗽音

见擞音。

撮音

唱法术语。昆曲唱法之一。在工尺谱中撮音符号和叠音相同。但撮音时值较短促,常占四分之一拍,形成附点音符。撮音一般运用抽吸气唱出,故名。

膛音

唱法名词。膛,胸膛,一般用于指歌

唱和乐器富于共鸣的音色。如歌唱,需有正确的发声方法,富于共鸣的音色,才能使声音响亮、圆润。同样,乐器的膛音在于本身体膛及其他部位综合的共鸣音色好,余音大,发音才能响膛。

颤音

唱法术语。歌声或乐声像波浪似的颤动谓颤音。在民族音乐中,颤音旧称“擞音”。由本音向上下邻音作急速交替。从唱法到伴奏其范围颇广,大致把波音、震音、揉音、打音、滚奏等包括在内。称与上邻音作交替者为上颤音,符号 \wedge ;称与下邻音作交替者为下颤音,符号 $\sim v$ 。其幅度常分为大二度、小二度、小三度和音程。一拍之中或相对于拍与拍之间,前(半)拍颤后(半)拍不颤称前颤音,反之称后颤音。另还有快、慢、大、小颤音之区别。在器乐中,乐器的揉弦类似歌声的颤动,实也是一种颤音,但幅度较小,且作为基本音色用之,故不标符号。左手打音,分单打(T)、双打(W)、连打(七),是一种颤音(波音)形式。多用大小二度音程,亦有快、慢、前、后之分。胡琴演奏中较多运用。右手颤弓、抖弓,以及轮奏、滚奏,通常称为震音,为同音急速反复。也归入颤音范围之内。

字正腔圆

戏曲演唱的基本要求。由于字本身包含着声(母)、韵(母)、调(四声)三大因素,因此在吐字发声时,必须准确地去完成字的出音的全过程。所谓字正,就是要准确分辨字音的五音、清浊、尖团;保持正确的口形,即分清四呼及讲究归韵收声之法。同时,更重要的是在吐字发声过程中,完成不同的字调要求。从腔调旋律上讲,字的四声阴阳最易造成字

音不正现象。故字正的第一内核是字调的正确,其次是字声与字韵的准确。字正是腔圆的基础。所谓腔圆,并非是每字均作圆型口形,而是根据四呼不同,在行腔时强调字音开合准确,尤其不致拖音时中途变讹。这里,圆可作圆满、圆润或圆熟解。元燕南芝庵《唱论》的“声要圆熟,腔要彻满”即是此意。字正腔圆有时还包括对音色、唱法及韵味等要求在內。

咬字

字发声时的首要因素,亦即字头。咬字需分辨五音、清浊和尖团。咬字力求清晰准确,同时根据语言和情感的表达,其轻重分寸需恰当,尤其应该防止过紧,把字咬死。咬字的特点常成为演唱韵味的重要组成部分,故唱者应结合自身的条件,在充分理解和掌握词意的前提下,显示其自身的特点。

吐字

字音发声的全过程。通常分为字头、字腹、字尾三部分。字头需力求清晰,字腹需力求稳定,字尾需力求准确。吐字的关键在于字音发声的全部流程必需掌握自如。即根据不同的字、不同的腔格及情感的表达,吐字快慢需适当,过慢把字(头、腹、尾)割裂,过快不清不真,其过渡与交代要圆转不露痕迹。吐字的韵味就在于出字的弹性、宛转与适度上。

行腔

音乐名词。主要指对唱腔的处理和各种唱法技巧的运用。行腔贵在流畅、新颖、自如。唱腔上的各种处理如音域音区处理(属创腔范畴);力度、速度处理;气口处理等等要富于对比,切忌平淡。各种唱法技巧运用如洪与细、刚与柔、断与连等也应对比适度。各种不同

的流派往往具有不同的行腔方法和风格。除了其本身的嗓音条件外,主要在于能辩证地处理好唱腔与唱法中的各种关系。流派的富于个性的行腔特点是形成流派唱腔最显著的部分之一。

使腔

音乐名词。即行腔的俗称。演员如何行腔也叫作如何使腔。如某一句腔用何种唱法技巧来唱,音乐上作何种处理,等等。

润腔

唱法术语。用种种方法装饰润色腔调谓润腔。明王骥德《曲律》:“乐之筐格在曲,而色泽在唱”。戏曲唱腔较注重二度创作,故唱法中润腔手法的运用具有重要的意义。润腔手法包括:各种装饰音的运用,如倚音、滑音、叠音、带音以及擞音、霍音、豁音等等,有的是为了调和与协调腔词(字)关系而加,有的纯粹是作为装饰润色曲调而加。这些均起到了美化腔调的作用。润腔方法的运用不仅和汉字特点有关,而且和民族发声法有不可分割的联系。在以平直悠长歌声为主的基础上,给各种润腔方法运用成为可能。这是不同于西洋发声法及其润色手段的,是具有我国民族独特艺术效果的唱法技巧之一。

气口

民族声乐名词。指唱念时换气所在及换气方法。关于换气,元燕南芝庵《唱论》:“有偷气、取气、换气、歇气、就气、爱者有一口气”。根据音乐旋律节奏和情绪的不同需要,有不同的气口处理方式:有的需一气呵成不留气口,累累如贯珠,以气势取胜;有的行腔较慢有间歇之处,可运用大气口,从容不迫,以缓见长;有

的在速度较快或繁腔之中,急速换气运用小气口,字多调促,促处见筋;更有的当行腔连绵不断时,运用偷气之法,以弥补气息之不足。另外,断、连与顿、挫之法也和用气及气口处理密切相关。气口安排和换气技巧运用,不仅涉及到行腔的种种处理方法,而且在戏曲唱(奏)中还具有重要的表情作用。

运气

唱法术语。演唱用气之法。气息运用“丹田”之气,俗称“底气”。即以横膈膜来控制呼吸的方法。运气还包括气息的控制,如提气、降气、噎住气、断续气等等。运气是否通畅自如对演唱有直接的影响。各种换气方法及气口处理和运气也有密切的关系。运气及气息控制是演唱者首要的基本功之一。为历来演唱者所重视。

偷气

唱法术语。不露痕迹的,短暂时值的换气。偷气是一种常用换气法。通常在行腔连绵不断时,为弥补气息之不足,可用偷气之法换气。偷气的要领在于充分利用音符时值之间隙,在似断非断之中、明连暗连之间,在轻重缓急的变化之处偷换气息。

横气

唱法术语。运气不通畅,中间阻隔俗称横气。横气者运气托力不足,气喘不匀,换气重促,难于持久,常不能有效地进行演唱。一般在剧烈运动后,如武打、舞蹈之后紧接演唱,常会发生横气现象。

嘎调

京剧老生唱法之一。“嘎”作乖僻

解。运用假嗓泛音偶作极高乖僻之音,颇具气势,善于表现激愤之情。一般垫“呀”“哇”等助字,以利打开嗓门拔高发声。又,有类似嘎调和假嗓泛音运用,但不同的是不打开嗓门,而是运用脑腔共鸣的里内声。如杨(宝森)派的著名哭腔。

打远

唱法术语。旧时戏曲舞台不用话筒,演员的唱念必须送得远,使观众字字听清楚,谓之打远。打远实际上和运气发声方法有密切关系。欲使腔字送得远,必须有充足的底气,强有力的口劲和各种共鸣器官的配合。要求吐字清晰,音色圆润,音量饱满。可以说唱念上能否打远是衡量一个演员唱念基本功扎实与否的标志之一。

冒噪

唱法术语。演员在演唱过程中,失去控制,不仅产生刺花音,而且音失准,俗称冒噪。冒者音偏高,噪者犹如叫。这种现象必须避免。

刺花

唱法术语。演员在演唱过程中,嗓音失控,发出犹如泛音之类的开花音,谓之刺花。

疙瘩腔

戏曲唱法术语。连续顿音的演唱俗称疙瘩腔。一般在拖腔中这种顿音唱来疙疙瘩瘩,听来断断续续,故名。属音乐处理及表情意义范畴。

不搭调

唱法术语。演唱(奏)和既定的调门不合,或高或低谓不搭调。应另作调整,

以符合既定调门音高演唱(奏)。

黄腔

唱法术语。黄者,不成功、失败。俗话说黄腔黄调主要是指唱走了音(一般指音高偏低)。

荒腔

唱法术语。虽基本等同于黄腔。但荒腔主要指不仅唱走了音,而且唱错了腔,节奏紊乱,即乱了尺寸。一般情况下,黄者多指音准,荒者多指节奏,均为演唱(奏)失准。

冒调

唱法术语。演唱(奏)音准偏高者谓冒调。即冒(超)出正常的调门音高。

塌调

唱法术语。演唱(奏)音准偏低者谓塌调。即塌(低)于正常的调门音高。

一道汤

唱法术语。演唱无含韵者谓一道汤。所谓无含韵即演唱技巧平淡,毫无生气的平铺直叙,缺乏必要的音乐处理,犹如淡而无味的汤水。为演唱之大病。另见行话·一道汤。

水腔

唱法术语。演唱过于随便而平淡俗称水腔。水腔者,唱腔如流水般的一晃而过,不能给人留下深刻的印象和足够的回味,乏味而无韵致可言。又,水腔特指一般的官中腔,即大路(众)腔而已。

脱板

唱法术语。唱(奏)未能跟上节拍,脱离板者谓脱板。通常快板中较易

出现

走板

唱法术语。唱(奏)节奏不稳,唱走了板谓走板。通常走板相对于板的稳准。如板本身不稳不准,或板跟着唱(奏)节奏不稳,则谓板头不稳。

上吊

唱法术语。演唱者不及正常调门,演唱颇为吃力者谓上吊。在舞台上不应发生上吊现象,一般在台下应事先调整好才上场。

倒仓

唱法术语。即倒嗓、哑嗓。嗓音失润或嘶哑,不能正常发声或完全不能发声。一般男演员在青春发育时期均有一个倒仓时期,各人轻重程度不一。那时应少用嗓子甚至禁唱,注意调养和保护。

塌中

唱法术语。演唱者中气(即底气)不足,嗓子失音,不能有效地以气托腔,谓之塌中。中老年演员常由于体力不支,元气不足,甚至嗓子失音,较易发生塌中现象。

失润

唱法术语。嗓音失去原有的光彩。演唱者不注意睡眠和休息,嗓子会失去亮音,变得干而暗淡,谓之失润。严重的会产生嘶哑以至倒仓。

对腔

戏曲演唱术语。大多数传统剧目和唱腔,经过历代艺人的加工创造,已形成大致的规范(俗称大路戏或官中腔)。但由于流派及各人唱法不同,在新的搭档

合演或久停重演中,演员和演员,演员和乐队(主要是鼓师与琴师)事先要核对,谓之为对词及对腔。对腔内容即旋律上有什么变化,具体节奏尺寸的掌握,以及其他有关唱伴的合作问题等。对腔可以是当场伴唱,也可以仅仅讲讲关节。

凉调

戏曲演唱术语。指不入调,音唱不准。

甩腔

民族声乐用语。指唱段的收结或全曲结尾时的用腔,亦即句尾的拖腔。有时也有兼指其他部位的用腔。

小甩腔

民族声乐用语。常特指幅度范围很小的、短暂时值的用腔。常带有后装饰连音的效果。例如老旦唱腔中常有那种用于句末字或其他字后的小的装饰用腔。一般二、三音;三、四音不等,旋律或上挑一、二度后级进下行,可以不落板槽,以增加腔调旋律的韵味,具有余音绕梁的趣味。

心板

演唱术语。唱、奏者内心的节奏感。戏曲唱腔的基本速度与节奏,大量弹性速度的运用,以及唱、伴的默契与合作,均需要唱、奏者具有良好的音乐素质,尤其是对节奏的掌握更显重要。俗称没有心板,即指缺乏这方面的修养,以至不能很好地胜任演唱(奏)工作。

一块板

戏曲音乐速度术语。指按既定的稍快速度演唱,其间基本上不作任何速度的变化。它和大量多变的弹性速度运用

形成鲜明对比,颇具特色。如余叔岩唱腔就具有此种特点:板头坚挺,速度稍快但平稳,而且耍腔不减速度,可见其口中功夫之深。另外,在一般叙事性较强的唱腔段落中常也运用。如[二黄原板]中的平句段落,常常是词句堆砌,腔调平稳,平铺直叙,故不求速度上的较大变化。又如老生[西皮二六],通常板头紧凑,中速或稍快,叙事性强。由于强调一块板的速度特点,节奏的强弱交叉感很强。如《空城计》中诸葛亮唱段《我正在城楼观山景》[西皮二六]。

叫散

演唱术语。定板唱腔趋于散唱谓叫散。和上板相对。通常把句中(大都位于二、三词组上)趋散称叫散,超过一句者则称散板。又,唱句开始几字散唱称散起,唱句最后一字趋散称散收。

肩膀头

戏曲术语。演唱(奏)过程中,遇到节奏转折时的某种提示与交代,以利于唱伴一致。通常演员演唱的气口、手势、眼神,或京胡的小垫头、板鼓的一鼓签等常成为预示或铺垫节奏转折的关键所在。特别是弹性速度的运用,有无肩膀头就更显重要。

三节腔

戏曲曲调。亦称三送腔。一种特定的长腔。腔中停落于三个长音上,每长音间运用过门串连。具有一唱三叹、一波三折的戏剧性特点。对角色人物内心的揭示有一定的表现力。三节腔本是沪剧长腔中板中的一种曲调,现京剧中也吸收这一形式。如现代京剧《海港》方海珍唱段《忠于人民忠于党》中“进这楼房常想起当年景象”的“象”字大拖腔即是。

三送腔

见三节腔。

耍腔

戏曲、曲艺术语。即运腔。

抢板

戏曲术语。亦称夺板。一种不受节拍约束的弹性速度运用。尤其在转板中,为求节奏的平衡,常表现出欲慢先快的抢板现象。抢板并非节奏不稳,而是故意运用节奏之弹性,以增加演唱(奏)的魅力。

夺板

见抢板。

演唱者

音乐名词。指具体歌唱的演员。戏剧(曲)中演唱者一般都是角色演员,主要演唱(主唱)者常扮演剧中的主要角色。在唱段乐谱上,均在右上方注明演唱者的名字。

叫板

戏曲音乐术语。板式开唱前的念白,尾声上扬,便于开唱起板,使念与唱衔接自然、协调。如《宇宙锋》赵艳蓉唱〔西皮原板〕《老爹爹发恩德将本修上》前念“哑奴,溶墨侍候”声调上扬起板。《四郎探母》铁镜公主唱《芍药开牡丹放花红一片》前念“丫头带路”均是。

发帽

戏曲音乐术语。上板的曲牌起唱(奏)时,有时先用散唱开始,然后再过渡到定板唱腔,这种上板前的散唱头子,俗称发帽。如《夜奔》中〔折桂令〕的前三字“实指望”;《探庄》中〔步步娇〕的前五字

“改换衣装往……”等散唱引句均是。

官中腔

①戏曲音乐术语。名称来自于官话。即于本剧种中通用的、通行的常规腔调。由于我国戏曲创腔的原则在于本剧种腔调基础上进行创作,这种基本腔调常被称为官中腔。虽然这种基本腔调随着剧种腔调的发展也在不断变化、丰富,然而在一个阶段或相当长的一个阶段中,这种基本腔调或被丰富了腔调,常成为新的流派或其他新创作腔调的基础。故官中腔又是相对于流派唱腔及其它新创作腔调而言。②对一般性唱腔的一种贬称。

转板

戏曲音乐术语。同一腔系中各板式的转换。转板一般分为唱段乐句或腔节中间部位的转接和较完整的乐句或乐段结构的联接两种形式。通常的转板是指转接关系,如〔西皮原板〕第二腔节后通过小过门转入〔流水〕。联接者常通过打击乐或长大的器乐过门过渡。转板有时又可指板的速率变化者,如单板转双板等。

调面

①京剧小生旋律唱法之一。和青衣唱腔相似。其调门比调底唱腔略低,但音区用音则较高些。基本按胡琴音高演唱。既可用于西皮,也可用于二黄唱腔。为了和青衣旦角唱腔有所区别,必须从声音到唱法,使旋律于柔美中不失刚劲,舒缓中不失挺拔。如《西施》中文种的“定计贿吴”唱段。②相对而言,按原谱音高演唱,称为调面;按原谱音高的低八度演唱,则称为调底。

调底

①京剧小生旋律唱法之一。和老生娃娃调唱腔相似。由于西皮老生与旦角旋律音区大致相差四、五度,从老生旋律唱法,即谓调底。就是按胡琴的低八度演唱。但由于相对把调门拉高,旋律音区也相应提高,旋律更显得高昂雄壮。如《辕门射戟》中吕布的“解和”唱段。即为典型的调底唱法。调底唱腔的另一显著特点是运用下属调的暂转音列颇具特色。②相对而言,按原谱音高演唱,称为调面;按原谱音高的低八度演唱,称为调底。

正字

戏曲音乐术语。相对于衬字。曲牌体唱腔中基本句式结构内的字,称为正字。

衬字

戏曲演唱术语。相对于正字。曲牌体唱腔中基本句式结构外的字,称为衬字。北曲板数不定,故衬字不作限制。南曲常“衬不过三”。衬字一般放在句首,亦有放在句中的。衬字在曲谱中字体略小,如关汉卿《蝴蝶梦》第二折:俺孩儿犯着徒流绞斩萧何律,枉读了恭俭温良孔圣书。

垫字

演唱术语。在曲牌体唱腔中称为衬字,在板腔体唱腔中则称为垫字。两者略有不同。正衬字在整齐句式的板腔体结构中,有时均可作基本句式结构处理,如有的十字句实际上是七字句的加帽,但作基本句式处理。而垫字更多的是指表现语气或情态的虚词。如京剧老生唱腔中,常垫有“呀、噫、哇”等感叹词,一般根据前字的不同韵母垫入不同的字,以

利于发声。有的高腔或嘎调,更需要利用虚词(字)来拔高发声。当然这种利用垫字的演唱,其作用也是相对的。除老生外,净的唱腔也常垫字,并作为一种特殊的风格加以运用。旦腔一般较少用。另外,拖腔或哭腔后也常用一些感叹虚词(字),以增加感情的气氛。唱句作垛时,垫(衬)字最为多,通常称为垛字、垛句。

数板

演唱术语。有固定节律的念词谓数板。京剧中的数板常有锣鼓的配合。通常念时击板以增强节奏感,在词组或句间穿插锣鼓以增加气氛。如《打焦赞》中杨排风的数板。又《扑灯蛾》形式也是一种数板,是“抽头”锣鼓点夹数板念白。《南罗》腔实际上也是数板和演唱、音乐锣鼓的交叉配合运用。

砸夯

演唱术语。砸者,破、坏、失败。俗话砸夯主要是指唱错了,唱坏了,显得笨拙而低劣。

一顺边

演唱术语。板腔体结构的基础,是由平衡对称的上、下两个乐句构成。不管两个乐句的结构是平行式还是对比式,必须严格加以区分。如果不能区分就谓之一顺边。通常一顺边是由上、下乐句落音相同造成的。故为避免之,要力求上、下乐句落音的交叉。即使有时不按常规腔系板式落音,但只要做到有所区别有所交叉即可。

丢板

演唱术语。唱(奏)时没板俗称丢板,即把板(节奏)丢在一旁无所适从或

自作主张,为演唱之一病。

没谱

戏曲术语。谱者大致的准则。没谱,指没有准则,脱离原来的甚远。在唱腔上就是离开了原有的规定乐谱,唱错了或胡编腔调。

走调

演唱术语。演唱(奏)者在唱(奏)过程中,脱离了原有的调性音高谓走调。走调现象的产生常和唱(奏)者的音乐素质与修养,以及唱(奏)技巧运用的熟练程度有关。

催

戏曲音乐术语。催者急促,有意的加快速度。相当于音乐速度术语中的稍快或渐快。催亦是弹性速度运用的技术手段之一。运用催,速度不断加快,如西皮快板,节拍急促速度层层递进以形成高潮。锣鼓点急急风的涨调门也即是催的表现。有的如转接流水或快板时,常表现为慢起渐快及催(加快)。再有的如在单板变双板的转板中,催的运用更显弹性速度的魅力与情趣。如西皮原板转

快板时,运用抢板,先催后慢起渐快转入快板。

撤

戏曲音乐术语。撤者退下,有意的放慢速度。相当于音乐速度术语中的稍慢或渐慢。撤亦是弹性速度运用的技术手段之一。撤与扳的不同之处在于:撤虽是变慢但一般较为缓而稳,而扳则常带有突变的性质。通常长大的拖腔常伴随撤,而后运用大幅度的弹性速度变化,使节拍伸长一倍以至数倍,再通过过门回原速。这种速度及节奏处理方式,成为京剧唱腔最富特点的部分之一,具有极大的戏剧性和表现功能。

扳

戏曲音乐速度术语。扳者,扼住、扭转,把非正常速度拉回到正常速度。相当于音乐速度术语中的稍慢或突慢。另外,由于大量多变的弹性速度运用是戏曲音乐显著特征之一。扳,亦即成为弹性速度运用的技术手段之一。运用扳,使前后速度发生快慢变化甚至突变,但也可较快回原速。扳是板眼、节拍、节奏伸缩自如的产物。

伴 奏

音乐科

戏曲音乐术语。旧时京剧班社行政部门之一。即场面部分。分文武两部，文部由主胡(琴师)主管，武部由打鼓佬执掌。现剧团取消这一称谓，改称乐队，设队长及副队长。但一般戏曲学校仍保留音乐科，管辖乐队人员，培养教育学生及负责演出实践等工作。

伴奏

音乐术语。伴随衬托歌唱的器乐演奏。京剧唱腔伴奏以主奏乐器京胡为主，采用满腔满跟的伴奏方式。即伴奏基本上和歌唱曲调一致，其间还可有多种装饰音或高低八度的翻奏。伴奏的任务还必须演奏过门等纯器乐的部分以联接唱句。通常所指的唱腔音乐是包括主奏乐器为主的乐队伴奏在内。

托腔

演奏术语。通常指戏曲乐队中主奏乐器的伴奏艺术。包括伴奏的基本手法和方法要领，以及和演唱者之间紧密合作关系。京剧在京胡的伴奏艺术，讲究“托”(烘托唱腔的感情)、“裹”(使伴奏与唱腔达到完美的溶合)、“衬”(衬出腔调的韵味)、“垫”(垫补和连贯乐句、腔节)或者“迎”(迎而不碰)、“让”(不喧宾夺主)、“包”(与唱腔溶成一片)、“送”(弥补

和垫衬唱腔的空隙)等要诀。从演奏技术及音乐处理上讲，大致概括为：运弓的顺序；各种顿、连、颤、带、快弓法运用；各种滑、打、擞、揉、倚音指法运用；装饰音及其他旋律加花变奏的组织(俗称套子的运用)；速度与节奏处理，如快、慢、以及俗称撤、抢、扳、还原等变化；尤其是对弹性速度的分寸掌握；力度处理，如强、弱、轻、响以及俗称爆、幽等变化；气口处理，等等。从合作关系上讲，主要是强调唱伴的默契和心气一致。

过门

演奏术语。板腔体唱腔中连接腔节、乐句的器乐伴奏部分。典型的过门是每一句唱腔唱完后起过渡桥梁作用的器乐伴奏。但通常亦指前奏、间奏、尾奏以及唱腔各腔节间较短小的连接部分。京剧唱腔音乐中的过门具有一定的程式性，并附属于一定的板式。如[二黄原板]，开唱前通常为八板前奏(过门)；第一词组后为一板小过门；第二词组后为三板中过门；第三词组为九板大过门，等等。各板式过门长短幅度不一。就是同一板式同一部位的过门，根据不同需要，其长短幅度的伸缩极其灵活，但均和用腔与否、用腔幅度大小相对应。过门作为纯器乐音乐部分，对唱腔音乐性的表现起到十分重要的功能作用。不仅具有

剧种和腔系独特风格特征,而且起着定腔定调,制造气氛,情绪铺垫、延续和加强情感抒发等作用。同时作为唱段不可缺少的有机部分,与唱腔共同构成了整个唱段结构的完整。随着新编古装戏和现代戏的创作,过门,尤其是结构庞大的过门,常成为集中抒发人物思想感情的、具有极大音乐表现功能的华彩部分,需要运用和调度一切最有效的音乐手段加以创作。

宫调

音乐术语。调高与调式相互关系的总称。传统宫调理论颇多繁复。戏曲音乐的宫调系统,起自于隋唐燕乐宫调(二十八调)。以后逐步归并和简化,至南宋词曲音乐七宫十二调;金元六宫十一调;元北曲十二宫调;元末南曲十三宫调;明清南北曲、昆曲常用九宫。后来的联曲体唱腔除在宫调名称上仍沿用之外,其宫调的实质已不代表既定的宫均(调高)和调式,只是作为曲牌旋律基本内含和情绪的一个分类标志,以利于联套结构的谐调与统一。这是随着调性、调式意识的增强,宫调遂被调门(调高)与煞声字(调式)所取代,用曲笛上的民间工尺七调和乐曲的结音来表明它的宫调(调高和调式)。在京剧等板腔体中,更是以调门来决定唱奏的音域、音区,以上、下句的落音变化及腔系的落音不同来体现调式,而不用传统宫调名称。代之以正工调、小工调等调高名称。

调门

音乐术语。调高的俗称。其名称来自于笛上的翻调。明、清以来运用一笛通转七调,根据曲笛孔序所示各调工尺字音位的相互关系来定调名,谓小工调、

正宫调、尺字调、凡字调、六字调、上字调、乙字调。早期京剧唱腔的调门均较高,如唱六字调、正宫调、乙字调等。现已较前有所降低,大多在凡字调。各腔调由于定弦和音域、音区关系,使用调门也不尽相同,如现西皮常用凡字调,二黄常用小工调。又,男女腔音区不同,女腔在西皮中和男腔常差四、五度,在二黄中则较多作八度关系。故传统中有“男怕西皮、女怕二黄”之说。工尺字调名与今调高名称对应关系,由于传统使用的是匀孔笛,因此除小工调(1=D)、正宫调(1=C)、尺字调(1=C)、乙字调(1=A)外,其余三调调高往往不易准确。

定弦

演奏术语。把空弦音调到一定的高度谓之定弦。在戏曲音乐中,上奏乐器的定弦不单是演奏的基本技术问题,而且定弦音的唱名和调式运用有密切的关系。如京剧中西皮定 la、mi 音,二黄定 sol、re 音,反二黄定 do、sol 音。这三种腔调的调式风格和旋律情调,均和定弦不可分割。甚至有的剧种,如越剧其基本腔调就以某种定弦方式命名,如尺调腔、四工调腔等。

小工调

传统调高称谓。工尺七调之一。以曲笛(筒音为 a^1 , 合字)三孔作 do 音(上字)者,称为小工调,合今之 $1=D$ 。小工调是曲笛上的基础调,是我国传统音乐中最广泛使用的调高之一。

工半调

传统调高称谓。比小工调高半音的调,俗称工半调,约合今 $1=^{\#}D$ 或 $1=^{\flat}E$ 。

软工调

传统调高称谓。软者,稍低也。比小工调稍低的调俗称软工调,一般可认为是今 $1 = \sharp C$ 或 $1 = \flat D$ 。

乙字调

传统调高称谓。工尺七调之一。曲笛筒音作“上”字,合今之 $1 = A$ 。为反二黄常用之调。

正宫调

传统调高称谓。工尺七调之一。曲笛筒音为“尺”字,合今之 $1 = G$ 。

六字调

传统调高称谓。工尺七调之一。曲笛筒音为“工”字,合今之 $1 = F$ 。

六半调

传统调高称谓。比六字调高半音的调,俗称六半调,约合今 $1 = \sharp F$ 或 $1 = \flat G$ 。

凡字调

传统调高称谓。工尺七调之一。曲笛上第六孔用叉口指法发音,产生“凡”与“大凡”(比“凡”高半音)二音作“工”音。故凡字调合今有两调: $1 = \flat E$ 和 $1 = E$ 。现一般以笛四孔作 do 音,凡字调为 $1 = E$ 。

尺字调

传统调高称谓。工尺七调之一。曲笛筒音为“四”字,合今之 $1 = C$ 。

上字调

传统调高称谓。工尺七调之一。合今之 $1 = \flat B$ 调。

叭字调

传统调高称谓。叭即卧倒,形容低。京剧唱腔一般调门均较高,现虽有所降低,但西皮大多在凡字调($1 = E$ 或 $\flat E$)。比凡字调稍低的调,被贬称为叭字调。另有叭叭调,调门更低,约合今 $1 = D$ 或更低。贬称落马调。因调门过低,琴弦张力松弛,易从琴马脱落,故称之。

正调

演奏术语。相对于反调。和主奏乐器定弦有关。正调与反调定弦音高相同,但首调唱名不同。在京剧唱腔中,二黄定 sol、re,反二黄定 do、sol。两者定弦音高相同,唱名不同,调高相差五度。

反调

演奏术语。相对于正调。京剧唱腔中反二黄、反西皮、反四平即是。

板头

演奏术语。唱奏的速度俗称板头。速度不对或不准,一般称为板头不对或不稳。

上板

演奏术语。由散唱(奏)转入定板,其定板之第一板(拍)谓上板。如昆曲,一般唱段均以笛引声散唱,谓之拍和,随后上板转入定板唱腔。京剧唱腔中,凡散板或散唱转入定板唱腔,均需上板。另有一种散与整频繁交叉的唱腔,如滚板,常是上板与散唱交叉,速率变化大,极富戏剧性。

三条腿

戏曲音乐术语。京剧唱腔结构以上、下句对称为基础。唱段可以是一对上、下句,也可以由若干对上、下句组成。

如果出现奇数句子,俗称三条腿。但有时出于剧情与人物的需要,有意删去一偶数下句,这时常以锣鼓打上一个“扫头”补上,以相对保持上下句结构的平衡。

曲牌

戏曲音乐名词。元明以来对南北曲、小曲、时调只曲形式的称呼。俗称牌子。明王骥德《曲律》:“曲之调名,今俗曰‘牌名’。”自“曲牌”或“牌名”替代“调名”后,至近代曲调遂成为旋律的同义字。曲牌来自于词牌。由词产生以来,形成一种倚声填词的创作方式,对后世音乐的发展产生极大的影响。曲牌继承词牌形式,每一曲牌均有自己的曲调和情调,以及和这个曲调相应的曲词,包括段、句、字数、韵的部位、字的四声阴阳等,这就是填词所必须遵循的格律。曲牌的牌名来源不一。但大量的是继承了唐宋大曲、词牌、诸宫调、唱赚等原有名称。例如有的以地方命名,如[梁州序]、[伊州令];有的以曲牌节拍、节奏及音乐特点命名,如[急板令]、[节节高]、[双声子];有的以曲式命名,如[三段子]、[四换头];有的以少数民族曲名音译,如[菩萨蛮]、[唐兀多]、[者刺古]、[阿纳忽]等。但大部分牌名与后来的曲牌内容无必然的联系,其旋律曲调变化的脉络也不详。京剧音乐中运用了很多昆曲的曲牌,有的全盘搬用;有的改填新词;再有的用其曲调而无曲词;更有的变成一种锣鼓点子节奏形态,等等。这些作为京剧音乐的一部分,对于渲染戏剧环境,增加舞台气氛,用于群体人物音乐形象塑造方面,均起到一定作用。

过曲

戏曲音乐名词。联曲体中除引子和

尾声部分的中间诸曲,统称为过曲。过曲是曲牌联套中的主要部分,其曲体大致有三种:1.单曲体,为同一曲牌的反复。2.循环曲体,基本上以两曲循环交替。3.不同曲牌的联缀,其中个别曲牌可以反复使用。过曲所用的曲牌可多可少,根据套曲的需要而定。

尾声

戏曲音乐名词。联曲体的结尾部分。散板收尾。亦有用曲牌的,如[赚煞]、[煞尾]。京剧全剧结束所用尾声,系套用昆曲的。尾声可分段演奏,羽调式。京剧中另有一种大尾声。在e尾声基础上,后半段旋律趋高,以徵调式收束。显然这是适合板腔音乐及调式的需求。

套曲

戏曲音乐名词。乐曲结构名。若干乐曲成套的组合。中西音乐均有套曲形式,但组合的方式多种多样。在我国传统音乐中,套曲是大型曲式的主要形式。联曲体的套曲被称为套数。即由同一宫调或同一笛色的若干曲牌相连成套,有起有讫。借用其他宫调的称为借宫或犯调。南北曲分别组套,但也另有南北合套形式。散曲的套数又称散套。板腔体的套数则被称为成套唱腔,一般均为同一腔系的各种板式联缀组成。传统套曲的显著特点,是遵循节拍、速度上的散—慢—中—快—散,构成渐层发展的结构模式。

前腔

戏曲音乐名词。同曲变体连用。在南曲中,一个曲牌被重复多次运用,一般从第二曲起称为前腔。即与前面一曲的腔调相同之意。

么篇

戏曲音乐名词。同曲变体连用。在北曲中，一个曲牌被重复多次运用，一般从第二曲起称为么篇。么者通数字一，么篇还有第一篇(曲)或这一篇(曲)之意。

合头

戏曲音乐名词。在传统套数中，若干曲的联缀，其开始或末尾一、二句采用相同或相似曲调，从结构上讲，开始相同者称为合头，结尾相同者称为合尾。但实际运用中两者有混称的现象。多用合头一词，意为又重新相合，演奏相同的曲调部分。例如南曲曲牌中，把尾部加进齐唱的部分称为合头。京剧曲牌音乐中也常用合头。如演唱《粉蝶儿》接唱《合头》，此合头是有唱词的。又如演奏[江儿水]接[合头]。有的合头还有曲牌名，如[大开门][合头]又名[水龙吟]；[哪吒令]后[合头]又名[庆南枝]；[一枝花]后[合头]又名[续冬来]。实际上有的曲牌运用的次数较多，经常出现，可以任意接在其他曲牌后面演唱或演奏，这就被称为合头了。

干牌子

演奏术语。将原有歌唱曲牌，改唱为念，用锣鼓伴奏，或者将念白也去掉，仅保留锣鼓伴奏，成为一种锣鼓点子，称为干牌子。京剧锣鼓点中的[扑灯蛾]、[水底鱼]等均是。

吹打曲牌

演奏术语。在京剧音乐中，广义地指唢呐与打击乐合奏的曲牌。狭义地仅指[傍妆台]曲牌，又名[工尺上]，以曲牌开始三个唱名音得名。该曲牌节奏活跃，气势不凡，故在升帐、坐堂、庆功、宴

宾、送客等场面被广泛使用。

大字曲牌

演奏术语。指带唱词的曲牌。过去工尺谱中唱词比工尺字为大，且以字居中，工尺字写于侧，故名。京剧音乐中，把带唱词，以齐唱形式，并由唢呐加锣鼓的曲牌，称为大字牌子。由唢呐吹奏曲调加锣鼓的称为混牌子。如再去掉锣鼓，仅由唢呐吹奏曲调为清牌子。相反不用管弦，仅由锣鼓演奏的为干牌子。

垫头

演奏术语。通常指唱腔中分割唱句词组或字的伴奏部分，垫补唱字间孔隙者被称为垫头或小垫头。根据不同的板式，其结构可大可小，但一般不超过被称为过门的结构。如西皮原板第一词组后的胡琴伴奏(占一拍)，通常称为垫头。第二词组后的胡琴伴奏(占两拍)则被称为小过门。因此，垫头者通常占有半拍或一拍的时值。但有时和小过门并无严格的区分。作衬句时常称垫头而不称过门。以前也有把垫头称为垫字的，即垫入相应的工尺谱字(音)。

移指换把

①演奏术语。弦乐器演奏中，以食指的移动按音，作为某一把位向另一把位转换的标志，称为移指换把。由于我国弦乐器常以四、五度为一把，西洋弦乐器则常以大、小二度或小三度为一把，故吸收西洋弦乐器的换把，按自然音阶或半音排列移动换把，对传统把位而言，即为移指换把。因此，在自然音阶上，传统把位食指以按 do、re、sol 音为多，移指把位食指以按 mi、la、si、fa 音为多。②在演奏长音中，同一音位用不同手指交替移指按音，所形成的换把，亦称为移指

换把。

去工添凡

演奏术语。传统民间旋宫转调手法之一。即将曲调中所有的“工”字改换成“凡”字，由于“凡”比“工”高半个音，遂使整个曲调转入下五度新调，且伴随出现一些新的旋律变化。例如京剧中的胡琴曲牌，如[八板]、[傍妆台]等，常用此手法而使同一曲牌产生不同的调性色彩和旋律风格。

锣鼓

演奏术语。锣鼓经的简称。戏曲打击乐器锣鼓谱式。用相应的方言状声字来模拟锣鼓的各种音响和节奏，通过口头的诵念形成一种谱式谓锣鼓经或锣鼓谱。由于我国打击乐器种类繁多，音色极为丰富，故运用锣鼓经能突出所用各打击乐器的音色特征。尤其在众多的戏曲剧种中，与地方语言及腔调运用紧密结合，具有简洁明了方便的特点。自京剧形成之后，各戏曲剧种中的锣鼓经状声字（音色）可有不同，但其内部结构（即锣鼓基本配器与点子打法）大致趋于统一。

鼓套子

演奏术语。根据唱腔旋律的需要，伴奏加以一种特定的补充与衬托。通常是加花变奏，伴奏曲调萦绕唱腔曲调，使整个旋律更为丰富而连贯，俗称为套子，或所谓套着走。如胡琴套子、鼓套子等。鼓套子虽无旋律的音高变化，但它以板与鼓点子的音响变化，作各种形态的节奏交叉组合，能增加曲调旋律的动力，具有独特的表现作用。在唱腔音乐中，鼓套子常用于过门。在曲牌及器乐演奏中，鼓套子被大量运用。

闹场

演奏术语。戏曲开演之前的锣鼓段及吹乐演奏。早期戏曲由于在露天旷场演出，需以热闹火红的声响来招徕和吸引观众，常用众多打击乐器和吹奏乐器开场演奏。戏曲进入剧场后，还多少保留了这一形式。京剧开场锣鼓段称为开场锣鼓，又称打通、闹台、闹场。常分三通，每通之间可留有间隙。头通，小堂鼓领奏，打击乐配合，点子较简单。二通又称响通，以板鼓领奏，全堂打击乐配合，常用[急急风][走马锣鼓][冲头][抽头][九锤半][马腿儿][大水底鱼][收头]等锣鼓点。三通又称吹通、吹台。唢呐领奏，曲牌有[一枝花]、[将军令]、[哪叱令]、[柳摇金]等。现戏曲中大都用开幕曲，但一般在开幕曲前也有用小段简洁的开场锣鼓段作为开导的。

六场通透

演奏术语。指旧时场面的六件乐器，件件精通。后泛指一专多能，会多种乐器演奏。

另见行话·六场通透。

武场

演奏术语。京剧乐队中打击乐器之总称。传统武场乐器大致有鼓板（单皮鼓和檀板）、大锣、铙钹、小锣以及大小堂鼓、水钹、大铙、小镲锅、齐钹、木鱼、梆子、碰钟、小汤锣、大筛锣等，现有的还增加了吊钹、大钹、定音鼓等。

文场

演奏术语。京剧乐队中除打击乐器以外，管弦乐器之总称。传统文场乐器大致有京胡、京二胡、月琴、弦子（小三弦）、笛、笙、海笛（小唢呐）等，也有把云锣包括在内。随着新编古装戏和现代戏

的创作,现有的还增加传统民族乐器如二胡、琵琶、大三弦、阮等,甚至配置西洋乐器。

六场

①演奏术语。场即场面。六场就是指早期京剧乐队中的六种乐器:板鼓、大锣、小锣、京胡、月琴、弦子。不计指定分工所兼的唢呐、笛、小堂鼓等乐器。后又增加铙钹、京二胡,形成京剧乐队的基本阵容。②泛指京剧传统乐队中的所有乐器。

场面

演奏术语。泛指戏曲乐队。由于早期戏曲舞台装置较为简陋,乐队位于舞台中央靠后之处,支撑着整个舞台场面而得名。后来乐队位置移于舞台下场门侧,但旧时仍保留场面这一称呼。现已改称乐队。

九龙口

戏曲术语。演员出上场门数步,稍停亮相之地谓九龙口。即具有光彩照人的重要之地。旧时乐队在舞台中央,鼓师座位亦在此地,以显示其地位的重要。从现今来看,九龙口乃处于舞台的黄金分割点上,符合舞台美学的规律。

司鼓

演奏术语。司者,操作。演奏操作板鼓者谓司鼓。本作动词解,后亦作名词解,和鼓师并称。

鼓师

称谓。称乐队演奏员为乐师,板鼓演奏员即谓鼓师。由于板鼓在戏曲中的地位甚为重要,不仅指挥下手打击乐器及整个乐队,还操纵着整个舞台表演之

节奏。故把板鼓演奏员称为鼓师亦是一种尊称。

打下手

称谓。指鼓师以外的,大锣、铙钹、小锣演奏者。由于各打击乐器均由板鼓指挥领奏,故称司鼓者为上手,其他打击乐器演奏者为下手。

上手

见打下手。

下手

见打下手。

操琴

演奏术语。旧时称演奏为操作。操,演奏;琴,胡琴(京胡),操琴者即演奏京胡者。亦即琴师。

琴师

称谓。胡琴(京胡)演奏员被称为琴师。有时也把其他文场演奏员称为琴师的。戏曲场面中琴师和鼓师最为重要,故琴师也是对胡琴演奏员的一种尊称。

对弦

演奏术语。根据固定音高乐器的某个音定弦。传统京剧中通常根据笛对弦。现也有用定音器对弦。在有笙的民族乐队中,或有双簧管的中西乐队中,一般根据笙或双簧管对弦。

走弦

演奏术语。定弦后,弦脱离既定的音高谓走弦,亦称跑弦。通常走弦是由于弦的伸缩过大(如新装弦)或轸子与轸眼不切合所造成。

拉奏

戏曲音乐术语。拉弦乐器演奏谓拉奏。通常写于音符之上,用以注明从该音起的乐句或段落,用拉弦乐器来演奏。有时用横虚线注明其范围。低音拉弦乐器除统一运用拉奏名称外,其本身的拉奏与拨弦之别另标,拉奏为 arco,拨弦为 pizz。

弹奏

戏曲音乐术语。弹拨乐器演奏谓弹奏。通常写于音符之上,用以注明从该音起的乐句或段落,用弹拨乐器来演奏。有时用横虚线注明其范围。

吹奏

戏曲音乐术语。吹管乐器演奏谓吹奏。通常写于音符之上,用以注明从该音起的乐句或段落,用吹管乐器来演奏。有时用横虚线注明其范围。

击奏

戏曲音乐术语。打击乐器(不包括击弦乐器)演奏谓击奏。击奏一词在乐谱中运用较少,通常锣鼓经等打击乐谱已能反映击奏的实际。

拉入

戏曲音乐术语。拉弦乐器开始进入演奏。通常写于音符之上,用以注明该音起的乐句或段落,加进拉弦乐器演奏。

弹入

戏曲音乐术语。弹拨乐器开始进入演奏。通常写于音符之上,用以注明该音起的乐句或段落,加进弹拨乐器演奏。

吹入

戏曲音乐术语。吹管乐器开始进入

演奏。通常写于音符之上,用以注明该音起的乐句或段落,加进吹管乐器演奏。

打击乐

音乐名词。乐器分类名称之一。凡用打、击方式发声的乐器(打弦乐器除外),统称为打击乐(器)。戏曲中称武场。京剧打击乐以板鼓(檀板与单皮鼓)、大锣、铙钹、小锣武场四大件乐器为主。通常在音响上有三种配置:1.大锣为主,铙钹、小锣为辅。2.不用大锣,以铙钹为主,小锣为辅。3.大锣、铙钹均不用,小锣单打。在打法上可归纳为四种基本点子:1.以“仓七”冲头型为主及其变化形式,包括冲头、导板头、帽子头、五击头、四击头、住头、归位、串子、长尖、紧锤、搓锤、九锤半、搜场等。2.以“仓七台七”长锤型为主及其变化形式,包括快、慢长锤、一锤锣、摇板长锤等。3.以“仓台才台”闪锤型为主及其变化形式,包括闪锤、抽头、滚头子、纽丝等。4.以“仓另七乙台”马腿儿型为主及其变化形式,包括马腿儿、凤点头、收头、夺头等。其他锣鼓点均是上述多种节奏型的组合。武场四大件中,大锣具有固定音高点的下滑音响特点,小锣具有固定音高点的上滑音响特点,铙钹具有不同音高的平行音响特点。其组合成的综合音响,能密切配合念白的四声调值语调与节奏感,从而加强了语言的音乐性。同时,在与唱腔及文场乐器的配合上,均具有独特的色彩与功能。除武场四大件之外,京剧中还运用了其他众多的打击乐器,如水钹、大钹、齐钹、小镲锅、本鱼、梆子(或称广东板)、碰钟(即星子)、小汤锣、云锣、大筛锣(大型的低音锣)、大、小堂鼓等。现还吸收了定音鼓、吊钹、军钹等打击乐器。打击乐在京剧音乐以至整个戏剧舞台方面占有重要的地位。它不仅

渲染舞台气氛、调节表演身段、配合语言韵律、掌握唱腔与伴奏音乐的节奏和速度以及丰富乐队的音响方面起着积极而良好的作用。而且在以节奏音响带动全局、贯串全剧、统一整个舞台的节奏方面起着重要的作用。

情景音乐

戏剧音乐名词。在戏曲中除了唱腔与伴奏以外的音乐部分统称为情景音乐。但通常多指用于抒发人物之情和渲染剧情之景的配乐。在传统京剧中,情景音乐大都由曲牌、行弦或打击乐组成。现已发展到专门为规定情景创作音乐片断甚至乐曲,音乐内容的确定性与表现力大为提高。例如现代京剧《智取威虎山》第五场的前奏曲,第九场滑雪舞蹈配乐均是。

坐唱

戏曲、曲艺术语。坐唱本是戏曲或曲艺剧种形成发展过程中的一种演唱形式,即所谓“坐唱而不表演”。现曲艺中还保留这种演唱形式。在戏曲中已成为演员与乐队合作练习唱腔的排练形式之一。一出戏的排练,通常需分别进行演员哑排(分场及统排)、乐队练乐以及演员、乐队坐唱后,才能进入响排(分场及统响)、演员、乐队、舞美三合成统响等,直至彩排,最后才能正式演出。坐唱可以在演员和乐队认为需要加强配合练习,或复习时随时进行。至于坐唱形式的演出,现一般称为清唱。

胡琴套子

演奏术语。京胡的唱腔伴奏方法之一。即运用旋律的加花加双、高低音的变换、各种弓法的交替等形成伴奏套子,以丰富唱腔。这是一种富有特点的、颇

有成效的伴奏方法。鼓与月琴等乐器上也可运用。参见鼓套子。

前奏曲

演奏术语。或称开幕曲。戏剧音乐形式之一。全剧开场前演奏的乐曲。旧时京剧未有用前奏曲的,仅用锣鼓闹台或间有曲牌演奏。新编古装戏和现代戏中,多为全剧专门作有前奏曲,以概括全剧的音乐形象。也有以短小的引子类的序奏代之。在前奏曲或开幕曲有冠于场次名,一般即指幕间曲、间奏曲。

幕间曲

演奏术语。或称间奏曲、幕前曲。戏剧音乐形式之一。戏剧中场与场之间演奏的乐曲。旧时京剧未有用幕间曲的,仅用锣鼓或曲牌作全剧换场之过渡。新编古装戏和现代戏中,大多专门作有幕间曲。不仅为了换场布景搬迁时间之需,更重要的于全剧音乐上能连贯过渡,概括每一场的音乐形象。通常幕间曲分为两部分,前一部分为前场音乐尾声,后一部分为后场音乐前奏。有时幕间曲仅指后场的前奏曲。幕间曲一般比开幕曲短小,但并不以此为约。例如现代京剧《智取威虎山》第五场《打虎上山》的幕间曲,气势恢弘,音乐形象鲜明,结构亦较庞大。幕前曲冠于首场名,即为开幕曲。

管弦

音乐名词。传统音乐中的管弦是管乐与弦乐之合称。所谓“急管繁弦”就是一种管乐与弦乐合奏的形容。旧时京剧中的管弦乃是指文场,包括吹、弹、拉诸乐器,以别于武场的打击乐诸乐器。

丝弦

音乐名词。我国自古以来弦乐器用

弦,大都是用丝制做的。故丝弦也就成为弦乐器的代名词。旧时京剧称丝弦者即为拉、弹诸乐器,以别于管弦。现虽大多已用钢丝弦代替丝弦,但这种称呼仍被沿用。如丝弦曲牌则全用拉、弹等弦乐器演奏。

器乐

音乐名词。音乐表演两大分类之一。相对于声乐。除声乐以外的乐器演奏均谓器乐。在京剧中可分为管弦乐(文场)与打击乐(武场)两部分。管弦乐又分为管弦与丝弦,或吹、弹、拉等部分。

全奏

演奏术语。器乐演奏形式之一。乐队中的全部乐器同时配合演奏。全奏往往用于表现金鼓齐鸣的音乐高潮。京剧乐队的全奏,其打击乐的运用甚为重要。乐队的气势、力度与色彩常常由于打击乐的加入而培增。

齐奏

演奏术语。器乐演奏形式之一。指两个以上的演奏者,按同度或八度音程关系同时演奏同一曲调。京剧诸乐器虽常同时演奏同一曲调,但由于各自润色曲调的方法不尽相同,故非严格意义上的齐奏。

合奏

演奏术语。器乐演奏形式之一。两个独立以上的声部,通过一定的配器合作演奏谓合奏。并根据乐队的规模常有大小之分。传统民族乐队,常把演奏同一曲调的非严格齐奏形式亦称为合奏。有时又根据配器的需要,常在乐谱中注有全奏、合奏、分奏、拉奏、弹奏、吹奏等名称,或配写简单的低音以体现简扼的

配器。此时,合奏名称常相对于分奏,实际等同于全奏或齐奏。

分奏

演奏术语。器乐演奏形式之一。相对于合奏。根据配器的需要,乐曲中某一曲调部分需某种乐器或某些乐器来演奏谓分奏。如乐谱中有注明吹奏、弹奏、拉奏等者,即是一种分奏。又,在多声部音乐中,分声部演奏亦是一种分奏,但一般不必注明,只有在某类乐器中临时分声部演奏,可加以注明用何种乐器分奏之。

前奏

音乐名词。歌曲或乐曲开始的引子部分。在戏曲音乐中,较典型的是唱腔开始时的过门即是一种前奏。同时,过门前的打击乐部分常亦包括在前奏内。京剧唱腔根据不同的腔系、板式,其前奏过门长短不一。现通常根据剧情和人物感情的需要,专门写作前奏,以加强唱段的音乐表现力。

尾奏

音乐名词。歌曲或乐曲的结束部分。在戏曲音乐中,较典型的是唱腔结束时的过门即是一种尾奏。同时,过门后的打击乐部分常亦包括在尾奏内。

接奏

音乐名词。即接下去演奏之意。通常为了简捷谱面,仅列出所演奏的曲牌名,而不必抄录出全曲乐谱。如接奏[小开门]就是接下去演奏此曲牌即可。有时不注明接奏两字,实际上也就是连着演奏。如[夺头][西皮原板·过门]等。一般演奏者均熟悉所奏的曲调以及各曲调或打击乐之间的衔接方式。

过场音乐

戏曲音乐名词。常为渲染舞台气氛和为人物感情与动作配奏的音乐,以及用于场与场之间过渡的音乐,统称为过场音乐。传统京剧的过场音乐大都为器乐曲牌、串子音乐和锣鼓点。现已根据剧情和人物感情的需要,创作特定的过场音乐。

乐谱

音乐名词。利用各种符号或文字,以记录乐音的高低与长短变化者谓乐谱。我国历史上的乐谱形式,主要有文字谱、减字谱、燕乐半字谱、管色谱、律吕字谱、宫商字谱、工尺谱等以及近代以来的简谱、五线谱。乐谱又可分为声乐谱与器乐谱两大类。声乐谱包括各种演唱形式的乐谱。器乐谱包括器乐合奏及各种乐器所用的乐谱。乐谱另有总谱与分谱之区分;还有各种用途的名称形式。乐谱名称本身在我国音乐及戏曲历史上很少运用,常被称为宫谱。乐谱和现在互为通用的曲谱名称在历史上也是有区分的。参见曲谱。

合乐

戏曲音乐术语。乐队演奏员合在一起练乐之意。通常一出新戏的排练,作为乐队来说,先要经过自身的合乐排练,才能和演员坐唱,然后参加整出戏的响排、统响、彩排直至演出。但亦有从演员角度称与乐队合作练习为合乐的。一般就是指坐唱或响排等。

练唱

声乐术语。练习歌唱。所包含的范围颇广。凡歌唱所需练习的发声、用气、共鸣、咬字、吐音以及旋律曲调的熟练;各种音乐与表演处理方式,如力度与气

口处理、润腔及表情要求悉属练唱之范围。但一般所指的练唱,是在基本功较扎实的基础上,练习所需练习的歌曲与唱段本身。

配器

音乐术语。又称配器法。乐队中各种乐器运用及配合方法。为作曲技法之一。乐队通过配器不仅能充分组合各种乐器的音响与节奏,以体现乐曲的内容和风格。同时,也能使各种乐器的性能特长得到充分的发挥。配器根据具体乐队的规模和所使用的乐器,其方法亦多种多样。通常较复杂的配器,需写总谱后再以分谱形式体现。较简单的配器,有时仅在主旋律谱上注明拉奏、弹奏、吹奏,或合奏、分奏等即可。

配置

音乐术语。和声学中和弦的具体连接与安排被称为配置。戏曲中配置通常是指乐队所配备的乐器种类与数量。有时亦指简单的配器,实际上常是根据乐队中各乐器的性能加以简单的分工组合。例如京剧文场就分为以弦乐、笛、唢呐、海笛加笛为主的四种配置方式。

主奏

演奏术语。主要演奏者,或在相对关系中显示其主要演奏的地位。京剧中的主奏者为京胡演奏者,其京胡亦被称为主奏乐器。但当某乐句或段落由某件乐器独奏或领奏时,独奏、领奏者即成为主奏者。

跟腔

演奏术语。伴奏跟随紧贴唱腔。京剧中主要由文场四大件跟腔,某些乐句或段落可指定某种乐器跟腔伴奏。由于

京剧采用满腔满眼的伴奏托腔方式,因而对跟腔的要求甚高。伴奏者常需和演唱心气一致,尤其遇到弹性速度运用时,更需二者的默契,才能做到熨贴妥当、严丝合缝。

伴奏入

演奏术语。唱腔中某腔节、乐句或段落作清板(包括无板的清唱)演唱后,需加入伴奏时,常在谱面上注明伴奏人,以指示乐队伴奏。至于清板的伴奏停则包括在清板名称之中,一般不另行注明。

散入

演奏术语。亦称散起。散板节拍的自由节奏演唱(奏)。用于唱段或套曲的开始部分,以后逐渐过渡到上板节拍。一般来说,结构较短小的二、三个音或腔节常称为散入,乐句以上的结构则称为散板了。

散收

演奏术语。散板节拍的自由节奏演唱(奏)。用于唱段或套曲的结尾部分,以加强收束。一般来说结构较短小的二、三个音或腔节常称为散收,乐句以上的结构则称为散板了。

高把

演奏术语。民族乐器中第三把以上的把位,常称为高把。我国民族乐器大都以四、五度为一个把位,故高把均处于弦的八度上下甚至更高。如二胡空弦音的七、八度音处,琵琶因有低的相把位,故高把位于空弦音的十二、十三度音处。在戏曲中,主胡往往较多使用原把位(第一把位),偶尔涉及第二把位,因此有时称第二把位为高把位。

低把

演奏术语。民族乐器第一把位(亦称原把位)或以下的,常称为低把。如琵琶的相把位。在弦乐器上,常把原把位称为低把,以别于第二把或第三把以上的高把位。

转调

音乐术语。调性的转换,由一调转换到另一新调。传统中分旋宫(调高的转换)和转调(调式的转换),现合一。转调是音乐发展的重要手法之一。京剧中的转调常利用“去工添凡”或“变宫为角”手法作近关系调性转换。也常利用主奏乐器京胡的固定音高定弦作不同调性的唱名进行转调。例如二黄转入反二黄,京胡定弦由 sol、re 变为 do、sol,调性上移了五度。但由于传统中大量运用调式交替手法,有时转调不甚明显,常造成双重调式性。又,在曲牌体中转调系指曲调的转换而言,虽或带有调性的转换,但涵义不同,如《转调货郎儿》之转调。

换调

演奏术语。另换一个调门。例如某演员认为某唱段的调门太高,不适合自己演唱,可另换一个较低的调门演唱。换调现象在戏曲演唱中甚为普遍。另,换调有时亦指换调式。如现代京剧《智取威虎山》第五场杨子荣唱段《迎来春色换人间》中的二黄(调)转西皮(调),虽调高相同,但需用两把相差大二度定弦的京胡演奏。此换调即指掉换演奏不同定弦的京胡。

打上

演奏术语。演员角色上场时的打击乐伴奏称为打上。以渲染剧情气氛,烘托演员感情与配合演员身段台步。一般

根据具体的剧情及人物感情的需要,锣鼓点有轻重、缓急、长短之别。

打下

演奏术语。演员角色下场时的打击乐伴奏称为打下。以渲染剧情气氛,烘托演员感情与配合演员身段台步。一般根据具体的剧情及人物感情的需要,锣鼓点有轻重、缓急、长短之别。但通常较打上简单。

拉丁字母锣鼓谱

戏曲打击乐谱之一。20世纪50年代以来产生的以拉丁字母为音符(代状声字)的锣鼓谱式。例如京剧中以K替代状声字“仓”或“匡”;以T替代状声字“台”;以C替代状声字“才”或“七”,等等。拉丁字母锣鼓谱的特点在于书写简捷,规范统一。

分行式打击乐总谱

戏曲打击乐谱之一。国际通用的单线总谱谱式。虽不能反映传统的打击乐器音色概念,但能分别表明和记录各个乐器演奏的实际时值。是较全面的、科学的、准确的反映打击乐合奏的谱式。

软弓

演奏术语。把拉弦乐器弓子的弓毛放松,使之扩大与弦的接触面。京胡旦腔奏法常使用软弓,出音较为柔软细腻。

硬弓

演奏术语。把拉弦乐器弓子的弓毛收紧,使之缩小与弦的接触面。京胡老生奏法常使用硬弓,出音较为刚劲粗犷。

弓法

演奏术语。拉弦乐器用弓的方法及

奏法。为了便于拉弦乐器组出音整齐常需制定统一的弓法,包括拉弓、推弓、分弓、连弓等。弓法的制定又是力求反映旋律曲调的面貌与内含。京胡弓法的特定有二:一是以分弓为主,连弓少用且常作为调整弓序而用。二是所谓顺弓奏法。就是以推拉交替为组合单位,用于曲调连续进行的常规奏法。参见“弓序”。

用弓

演奏术语。亦称运弓。拉弦乐器弓子的用法和运行的规律。包括运弓的部位与要领,以及分、连弓等弓法技巧均属用弓之范畴。

运弓

见用弓。

短弓

演奏术语。拉弦乐器用弓部位偏于中弓和弓尾的分弓奏法称为短弓。京胡老生奏法中较多使用,且用于快板等板式中,更是字字铿锵、果断有力。

长弓

演奏术语。拉弦乐器的满弓奏法称为长弓。即充分运用弓尖、中弓、弓尾,其音响丰满厚实。长弓常结合连弓奏法。京胡旦腔奏法较多运用。

满弓

演奏术语。即长弓。拉满整个弓子,出音饱满、结实。

中弓

演奏术语。拉弦乐器弓子的中间部位。中弓是京胡运弓中最多使用的部位。

弓序

演奏术语。亦称顺弓奏法。拉弦乐器运弓的顺序,为京胡演奏最基本要素之一。京胡运弓有其较特定的规律,即顺弓奏法:以推拉交替分弓组合作为常规的曲调连续进行的次序(\overrightarrow{x} \overleftarrow{x} \overrightarrow{x} \overleftarrow{x})。凡起音均用拉弓,收结与节奏停顿处均用推弓。遇到音符节奏及节拍与顺弓奏法不相符合时,或节奏强音需用拉弓时,可用连弓、抖弓等弓法加以调整。

顺弓奏法

见弓序。

弓尖

演奏术语。拉弦乐器弓子中远离执弓处的前端部分。京胡由于乐器本身开弓的力度较强,弓尖的力度不易达到,故弓尖运用较少。在旦腔奏法中,软弓的弓尖运用需要一定的功力才能胜任。

弓尾

演奏术语。即弓根。拉弦乐器弓子中靠近执弓处的后端部分。京胡奏法中,中弓部位结合弓尾的运用最多。力度较强,出音饱满。

拉弓

演奏术语。亦称出弓。拉弦乐器的弓子向右方向运行称为拉弓。通常拉弓的力度比推弓强。在京胡奏法中,拉弓为顺弓奏法的偶数弓。一般起音必用拉弓,强音亦常用拉弓,故常需调整弓序而用之。

出弓

见拉弓。

推弓

演奏术语。又称进弓。拉弦乐器的弓子向左方向运行称为推弓。京胡奏法中,推弓为顺弓奏法的首弓或奇数弓。亦常用于收结与节奏的停顿处。

进弓

见推弓。

连弓

演奏术语。拉弦乐器一弓拉数音的弓法。京胡奏法中,连弓运用大大少于分弓。在顺弓奏法中,连弓又常作为调整弓序所用。

分弓

演奏术语。亦称单弓。拉弦乐器一弓拉一音的弓法。京胡奏法中以分弓为基础,尤其是快节奏运弓,多用分弓。

单弓

见分弓。

抖弓

演奏术语。亦称颤弓。运用弓尖或中弓部位来回急速擦弦发声。所发之音称为颤音或震音(符号 ㄥ)。抖弓能加强乐音的气势,或对乐音加以润色。如京剧南梆子唱腔的前奏大过门的第一音常用抖弓演奏。另有一种小抖弓(符号 ㄥ),为运弓时由于手腕急速顺势一抖发出两个极短促的音,常用于拉弓。小抖弓运用能使节奏顿挫分明,有时还可起到调整弓序的作用。京胡奏法中小抖弓运用比抖弓为多。

颤弓

见抖弓。

带弓

演奏术语。在一弓之后紧接第二弓时由第二弓带出一个短音。带弓一般运用于符点之后,使符点音符与后面的音符紧密结合在一起。因此亦是一种特殊的连弓。

快弓

演奏术语。即来回快速地推拉运弓。运用分弓、短弓奏法。快弓较严格按照推拉交替的弓序特点,成为京胡演奏独特的运弓技巧之一。快板或快节奏的腔调常用之。

顿弓

演奏术语。运弓上的顿挫。曲调进行中的顿音以及某些短暂的停顿,常用顿弓演奏。所发之音称为顿音(符号▼)。顿弓多用拉弓,可连续拉出几个顿音。另外,有一种类似顿弓的,运用短暂休止符的煞音弓法,被称为断弓。顿弓和断弓的区别在于:顿弓强调顿挫音,断弓强调煞音。断弓常用推弓以配合演唱的气口运用。

打音

音乐术语。在本音位上方一个音位上用指打弦发声。京胡奏法其打弦指序是空弦音用食指打,食指按音用中指打,中指按音用无名指打,无名指按音一般不用打。打音可分单打(亦称“碰”,符号T)、双打(符号tt)、连打(亦称“撇”,符号七)三种形式。运用上又可分前打(强拍位)、后打(弱拍位)。在弓法上,单打多用于拉弓,双打、连打推、拉弓均可运用。打音可与其他指法交叉运用,以增加演奏的韵味。

搭字

演奏术语。京胡奏法中的倚音运用。可分为上倚音、下倚音、单倚音、复倚音等多种。上、单倚音和单打相似,但只搭不打。下倚音有时亦被称为衬音。搭字通常食指按音用中指搭,中指按音用无名指搭,无名指按音仅用下倚音形式。搭字对本音起着装饰润色的作用。搭字一般谱面上不标记,由奏者自己掌握运用。

换把

演奏术语。弦乐器演奏中,左手从某一把位换至邻近的另一把位称为换把。如果其中间隔一个把位或以上者,常称为跳把。换把与跳把的关键在于:前把的末音与后把的前音要交代清楚,不留痕迹。旋律流畅无阻隔。

滑音

音乐术语。由一音向上或向下滑至另一个音的唱(奏)法。向上滑者为上滑音,向下滑者为下滑音。用小弯箭头或带箭头的弧线、直线作标记。另有的滑音仅记出起音或迄音,其幅度可根据需要而定。京剧唱腔中,演唱滑音有的为字调而设,如所谓“逢上必滑”就是一种上声字调运用上滑音的典型。有的则作为润腔技巧而用,如旦腔中的滑音,尤其是字尾的下滑音,常为增加女性的性格特点而为。滑音在韵白中的运用,成为京剧韵白音乐化的主要成分之一。此种滑音常介于语言声调与音乐之间,具有独特的运用方式。京胡演奏中的滑音运用更为普遍,形式更为多样,以增加演奏的力度与韵味。滑音中另有一种上下滑音结合的形式。参见回滑音。

回滑音

音乐术语。由本音滑向低处或高处然后滑回到本音。分下回滑音和上回滑音两种。京胡奏法中,回滑音的运用最为普遍也最富特色。如摇板等中的同音无定次反复,后一音必用回滑音以润色曲调,成为京胡演奏特色的标志之一。下回滑音(符号∪,一般不用)运用,有的强调手指按音轻重的泛按音色;有的则强调手指的略微移动,或两者结合运用。前者称为“原位回滑音”,后者称为“移位回滑音”。回滑音中有一种十分强调泛按(左指虚按、同时用力拉弓)的奏法,被称为“开花音”,力度颇强,别具特色。上回滑音运用常可明显分为一个上滑音和一个下滑音,且常用于小三度两音间的互滑。较多用于同音异弦之中。

撒板

戏曲音乐术语。自由地、连续地击板。如锣鼓点[撞金钟]中的板的击法,即是一种撒板。另,执板者板头不稳,心中乱了尺寸(节奏)、胆怯发抖操作的形容。

演奏者

音乐名词。指具体操作乐器的演奏员。演奏者根据演奏的不同形式,名称亦不相同。如主要演奏或伴奏者称为主奏者;由一人独立操作乐器,其他乐器或乐队伴奏的称为独奏者。另还有领奏者、助奏者、伴奏者、吹奏者、拉奏者、弹奏者等等。京剧演出节目单中,常仅列出京胡与司鼓演奏者的名字。

演奏法

音乐术语。乐器演奏的基本方法与技法,以及有关的表现方法与手段。京剧音乐的主奏乐器京胡,其演奏法不仅

包括右手各种弓法的基本运弓与技法;左手各指法与技巧的运用,更主要地包括伴奏托腔技巧的运用在内。演奏法一般还包括乐器介绍,乐器性能与操作等有关乐器制造和修理方面的知识。

关门头

戏曲俗称。亦称关门点。唱段或乐句的收结过门或锣鼓点。常为补充结构型的封闭式过门或鼓点,以加强唱段或乐句的收束感。京剧唱段或曲牌大都运用关门点收结,不仅成为一种定格,而且富于特点。

关门点

见关门头。

伴奏音乐

音乐名词。戏曲音乐中随腔演奏的部分,以及前奏、过门、尾奏等伴奏部分均称为伴奏音乐。在过场音乐中各种配乐等虽以器乐为主,但习惯上仍称为伴奏音乐。至此,伴奏音乐在唱腔中是指器乐为声乐伴奏衬托,在戏剧场面中是指器乐为情景或舞蹈等作演(伴)奏衬托,故统称为伴奏音乐。

练乐

戏曲用语。乐队演奏员一起排练,作音乐练习之意。为戏曲乐队基本功之一,也是排练新戏的具体步骤之一。

配乐

戏剧音乐名词。亦称配曲。属过场音乐。名称来自于电影音乐。用于衬托和配合舞台场面和人物感情。传统京剧配乐大都为曲牌,根据曲牌的基本情调常有较固定的运用程式与分类。例如神乐类的[万年欢]、[朝天子];宴乐类的

[傍妆台]、[川拨棹]；舞乐类的[老八板]、[锦廷乐]；军乐类的[将军令]、[水龙吟]；喜庆类的[山坡羊]、[汉东山]；哀乐类的[哭皇天]、[北正宫]等。亦有用串子音乐与过门相结合作配乐的。现配乐大都根据剧情和人物感情需求特定创作的，故音乐形象更为鲜明、生动而准确。如《红灯记》第五场李奶奶痛说革命家史的配乐。

配曲

见配乐。

翻奏

器乐演奏术语。翻高或翻低八度演奏。在笛或弦乐器上，因受乐器音域音区的限制，常有高、低八度翻奏现象出现。但正由于此，又把音的高、低旋翻奏，作为一种曲调特点或润色曲调的手段颇具特色。

撮

演奏术语。撮者聚拢。手指聚拢突然作滚，时值短暂者谓撮。撮为月琴、小三弦上颇有特色的指法技巧运用。它可以运用于正拍，亦可运用于反拍。尤其反拍之撮，效果突出，但需一定功力。

滚

演奏术语。急速的弹挑(或拨弹)。

月琴、小三弦常用之手法。其中，长滚名滚，短滚名撮。滚者点子需均匀、清楚、有力。

单板

戏曲音乐术语。相对于双板。在某一种板式(如有板无眼的流水板)中，用慢一倍的板式(如一板一眼的原板)的板的打法。单板运用需在双板基础上才能成立。其转换的手法即在于每两板中抽掉一板。例如在[流水板]的拖腔中，有时用单板打法。

双板

戏曲音乐术语。相对于单板。在某一种板式(如一板一眼的原板)中，用快一倍的板式(如有板无眼的垛板)的板的打法。双板运用需在单板基础上才能成立。其转换的手法即在于每两板中增加一板。例如二黄原板中运用垛板，常用双板打法。

同音异弦

演奏术语。弓弦乐器上，外空弦音用内弦同度音的替换奏法。同音异弦能造成音色上的对比，尤其是内弦结合滑音的运用，能增加演奏的韵味，成为弓弦乐器上颇具特色的指法技巧运用之一。

曲 目

原板

京剧板式。一板一眼(近似 $\frac{2}{4}$ 节拍)。京剧的[原板]速度中庸(约每分钟48板96拍),句幅中等,用腔不多的一板一眼形式。各腔系[原板]除速度基本相同外,内部结构并不相同,这是由于字位和用腔的不同产生的。原板是各种板式的基础。其本身常又有快慢之分。[原板]是较多使用的板式之一,常用于叙事、描景或表达情感等。

慢板

京剧板式。亦称[正板]或[慢三眼]。一板三眼(近似 $\frac{4}{4}$ 节拍)。[慢板]由[原板]发展变化而来,其节拍比[原板]伸长放慢一倍(约每分钟16板64拍),句法结构和[原板]大致相同。[慢板]是京剧唱腔中音乐性最强的板式,曲调旋律丰富,表现手法多样,善于表达人物复杂的内心情感。[慢板]常又是成套唱腔的核心部分。各腔系[慢板]除速度基本相同以外,其结构并不相同。正由于旋律结构上的差异,各腔系[慢板]具有各自特有的、丰富的表现力。[慢板]往往构成为京剧唱腔中最为优秀的唱段。

正板

见慢板。

慢三眼

见慢板。

快三眼

京剧板式。一板三眼(近似 $\frac{4}{4}$ 节拍),但速度较快。速度和[原板]基本相同(约每分钟48板),唯拍速是[原板]的两倍达每分钟约192拍。即[原板]打整拍和[快三眼]打分拍之别。[快三眼]的旋律结构和原板相同,但由于速度加快一倍,听来轻重拍子对比显明,更具节拍的律感。常用于叙事又兼于抒情。西皮、二黄等均有[快三眼]板式。

二六板

京剧板式。一板一眼,由原板发展变化而来。但由于字位的变化,其结构与[原板]不尽相同。节奏稍快,字多腔少,过门较短小。[二六板]轻重拍子对比亦较鲜明,节拍的律感较强。其板式的速度变化也较多,如有[快二六]、[慢二六]等,除记作一板一眼外,有的还可记作有板无眼的[流水板]形式。[二六板]长于表现说理、叙事或抒发快慰、得意的情感。[二六板]传统中唯西皮腔系

所用,现已扩大到二黄等腔系中加以变化运用。

流水

京剧板式。有板无眼(近似 $\frac{1}{4}$ 节拍)。系由[二六板]进一步紧缩而成。但亦由于字位的变化,其结构与[二六板]不尽相同。节奏紧凑,常运用过板造成节奏的对比和推动力。过门短小常为小垫头。板式速度变化也较多,如有[快流水]、[慢流水]等。[流水板]字多腔少,曲调流畅活泼,是叙事性较强的一种板式,常用于表现轻松愉快或慷慨陈词的情状。[流水板]在传统中唯西皮腔系所用,现已扩大到其他腔系中变化运用。

快板

京剧板式。有板无眼和[流水板]同,但速度更快。[快板]的板(拍)速约每分钟192拍,它和[快三眼]不同的是:[快板]是板、拍合一的节拍形式,[快三眼]是板(拍)、拍(眼)分离的节拍形式。故拍速相近,但[快板]为一拍子。[快板]达到一定快速后,常运用顶板(正拍)和空板(休止)造成节奏的对比和推动力。[快板]在传统中唯西皮腔系所用,现已扩大到其他腔系中变化运用。

散板

京剧板式。节拍自由的散唱。亦系由原板发展变化而来。[散板]结构常以唱句逗和词逗为相对节拍单位,句首有过门为前奏,词逗后有小过门,句尾有收结过门,亦可以句为单位演唱。[散板]的节拍节奏处理甚为重要,并非散沙一盘。其自由性和随意性是建立于唱句、逗自然划分,且根据人物情绪的需要,于乐音长短、强弱、快慢等方面加以一定的

组织、辩证的处理。故[散板]虽常用于一般的叙述外,尤其对于表现悲痛、凄切或愤慨等情绪有其独到之处。各腔系大多均有[散板]运用。

二眼板

京剧板式。即一板二眼(近似 $\frac{3}{4}$ 节拍)。传统唱腔中是没有一板二眼节拍形式的。这是近年来随着新创剧目音乐的需要而引进的。如现代京剧《奇袭白虎团》中把朝鲜民歌三拍子的曲调,吸收到传统的京剧唱腔旋律中去,颇有新意。对剧情内容和人物感情抒发均起到积极的作用。

清板

京剧板式。即除板鼓以外,无伴奏的清唱。清板不是一种独立的板式,仅是其他板式无伴奏的清唱形式。[清板]的情调比较清冷、凄婉、低沉、伤感,唯有板鼓偶尔点缀,故立名。由于京剧过去一直采用满腔满眼的伴奏方式,因此以往传统中几乎是没有[清板]形式的。这是近年来吸收越剧等[清板]形式加以变化运用。

吟板

京剧板式。即散板形式的吟诵性清唱。结构短小,音调低沉犹如呻吟,故立名。常用于成套唱腔的高潮之后,突然造成整与散、高与低、强与弱的强烈对比,对揭示人物内心矛盾冲突与情感,有独特的表现功能。吟板也是近年来京剧唱腔引进的有效演唱方式之一。

哭板

京剧板式。亦称滚板。其特点是于唱腔上一字追着一字演唱。虽为散板形

式,但内部字数密集,似成堆集。一会儿拉散,一会儿上板作垛,整散对比强烈,情绪起伏较大。很像是数落着哭述,善于表现痛楚欲绝,言不成声的情状。西皮、二黄腔均有[哭板]。如《英台抗婚》祝英台唱的[西皮哭头]、[滚板]。《殊痕记》赵锦棠唱的[二黄滚板]均是。

滚板

见哭板。

摇板

京剧板式。俗称紧拉(打)慢唱。以散节拍的唱腔与节奏紧促的无定次击板伴奏合而为一。兼有散板和整板的特长,因而极富于戏剧性效果。除用于一般的叙事或对话以外,尤其擅长表现比较激动或紧张的情绪,以及内紧外松的各种心理活动。[摇板]的速率变化也较大,慢的如快、慢[流水],快的如[快板],甚至[特快板],根据剧情和人物情感的需要而定。西皮、二黄、反二黄、高拨子等中均有[摇板]运用。

紧拉慢唱

见摇板。

导板

京剧板式。为一散节拍上句,系由原板上句变化而成。在成套唱腔中起开导引子作用,故称。[导板]在二黄中有时落下句音,因此旧时又称作[倒板]。导板曲调高亢,节奏伸展,常具有一定的气势,为人物出场及成套唱腔作铺垫。西皮、二黄、反二黄、高拨子等中均有[导板]运用。

倒板

见导板。

二黄回龙

京剧唱腔。专门用于导板后面的唱句曲调。所谓回龙是由于旧时称导板为倒板,回龙落音常和倒板同,故而得名。导板和回龙结构不同,但作为两个相对平衡的乐句,在正板演唱前作铺垫,造成一定的声势。[二黄回龙]有两种结构形式,一种是常用的[碰板回龙],即白垛板加长腔组成,本身具有结构上的对比。不仅字字铿锵,且有一定气势。另一种是二黄下句型回龙,比较平稳。前者如《八大锤》王佐唱“听樵楼打初更玉兔东上”中的[回龙];后者如《逍遥津》汉献帝唱“父子们在宫院伤心落泪”中的[回龙]。

西皮回龙

京剧唱腔。为拖腔形式。常于[散板]、[哭头]或[二六]、[快板]等句子后面的拖腔。不像[二黄回龙]具有独立的结构形式。如老生唱《连营寨》刘备唱段“白盔白甲白旗号”中[导板]、[哭头]接[回龙];旦角《玉堂春》苏三唱段“玉堂春跪至在都察院”中[导板]、[哭头]接[回龙]以及老生唱《骂曹》祢衡唱段[快板]接[回龙]等。

回龙腔

京剧唱腔。多指[西皮回龙]。但二黄与反二黄中除了典型的回龙以外,有的拖腔形式也有称为[回龙腔]的。如老生唱《碰碑》杨继业唱段“叹杨家秉忠心大宋扶保”中的“难以还朝”句拖腔,被称为[回龙腔],常和[哭头]等连接在一起。

柳枝腔

京剧曲调。属杂腔小调类。京剧唱腔中除西皮、二黄等主要腔调外,还吸收和运用了一些民歌和地方小调。此类曲

调和皮黄风格不大一样,故常单独运用,保存在个别小戏中。[柳枝腔]是小戏《小上坟》的主要曲调,用笛和小唢呐伴奏。腔调活泼、轻快。

垛板

京剧板式。垛,堆积、成堆。于唱词结构上运用垛句、垛字,即在基本句式外,插入堆积若干并列的短语或词组,常为三、四字不等,于唱腔上则称为[垛板]。二拍子或一拍子,将曲调的片断作规律的重复或变化重复,结音相同或间隔相同,节奏型大体统一,最后常配合长拖腔以示对比。由一个短句构成落音相同的谓单垛,由两个短句构成不同落音对比的谓双垛。垛板常附属于其他板式的“夹垛”或长大的[垛段],且多用于扩展下句。垛板擅长于加强气氛,表现激愤等情绪。二黄、反二黄、高拨子等中均有[垛板]运用。又,旧称[西皮快流水]或[快板]为[垛板],但[垛板]的实质结构和[流水]、[快板]不同。

节节高

①京剧曲调。慢板式中的一种特定的长腔。如反二黄《碰碑》杨继业唱段“叹杨家秉忠心大宋扶保”中“我的大郎儿”的类似哭头腔的长拖腔,传统中称为[节节高]。实际可看作是下面唱句第一词组的扩充形式。运用围绕商音旋律不同趋向和结构对比手法,充分抒发了人物的悲切伤感之情。②曲牌名。亦称[柳摇金]合头。大唢呐清牌子,也常用笛吹奏。多用于伴奏礼仪动作和欢乐场面。有时只用前半段,作为剧中演奏乐器时的“乐声”。如《鱼肠剑》中伍子胥吹箫声。全曲落徵音。

银纽丝

京剧曲调。属杂腔小调类。渊自于明清俗曲。是小戏《探亲家》的主要曲调。用笛伴奏,腔调流畅、轻快。

云苏调

京剧曲调。属杂腔小调类。渊自于明清俗曲。是小戏《锄大缸》的主要曲调。用大唢呐伴奏,数板加唱。腔调轻快、风趣。

凤阳歌

京剧曲调。属杂腔小调类。本为安徽民歌。现保存在小戏《打花鼓》中,曲调稍有改动。

鲜花调

京剧曲调。属杂腔小调类。本为《茉莉花》民歌。现保存在小戏《打花鼓》中,曲调稍有改动。

滩簧调

京剧曲调。属杂腔小调类。保存在小戏《荡湖船》中。此戏本为江南小戏,后被搬上京剧舞台,用苏州语音。用二胡伴奏后加入京胡,数板加唱。腔调诙谐流畅。

南锣

京剧曲调。亦称[罗罗腔]、[罗罗调]、[打罗腔]、[七槌半]、[南锣北鼓]、[打枣竿]等。渊源悠久,清康熙时已流行。作为一种小的腔系,被南方很多地方小戏所普遍采用。北方人因罗罗腔来自南方,故称为南罗。京剧南罗用大唢呐、小鼓、小锣吹打过门,唱腔用数板形式,至尾声一句随唢呐歌唱。腔调诙谐、活泼。戏中常用于丑角、花旦,现也用于反面角色。《打面缸》、《打杠子》一类小

戏用之。

罗罗腔

见南锣。

罗罗调

见南锣。

打罗腔

见南锣。

七槌半

见南锣。

南锣北鼓

见南锣。

打枣竿

见南锣。

小放牛

京剧曲调。属杂腔小调类。渊自于明清俗曲。本为山歌小调,在小戏《小放牛》中保存了很多山歌小调,《小放牛》是主要腔调之一。

十三咳

京剧曲调。原为梆子腔中的一种衬腔,用“呀、呼、咳”等衬字演唱较长大的乐句,穿插在唱词中以表达一种特定的情调。京剧南梆子唱腔中也有用此衬腔的。如《铁弓缘》陈月英唱段“劝母亲不必泪嚎啕”,过去有唱十三咳衬腔的。此类衬腔虽能活跃剧中人的情绪,但也容易割裂唱词的整体词意,故现不多用。

五音联弹

演唱形式。由几个角色对口联唱。唱腔结构和[二黄原板]基本相同,常于

中间加入垛字句或数板,使场面较活跃,常用于连台本戏中。

九连环

京剧曲调。[快三眼]或[慢板]式中的一种特定的长腔。如反二黄《碰碑》杨继业唱段“叹杨家秉忠心大宋扶保”中,重复演唱的“把四子丧了”的长拖腔,传统中称为[九连环]。它与后面的“我的儿啊”大哭腔连在一起,成为插入上、下句中的较大腔节段落,充分抒发了人物的悲切伤感之情。老生西皮[娃娃调]以及旦腔中均有[九连环]腔。

哭头

京剧曲调。一种独立结构的腔节曲调。可任意连接和穿插在上、下句的前后。[哭头]落音常于下句范围内。上句后插入[哭头],后面唱句仍为下句;下句后插入[哭头],后面唱句仍为上句。一般常用于下句拖腔之后,成为下句的一种补充结构。[哭头]也常用于[散板]。[哭头]情调似诉如泣,悲切凄婉,很有表现力。

吟诗

吟诵性的散节拍曲调。渊自昆曲,京剧中作为插句使用。常为两个对句,上句落 mi 音,下句落 la 音。多为[哭相思]之类的曲调。不用伴奏。

山歌

京剧曲调。原系昆曲《醉打山门》卖酒的小唱。京剧中作为插曲,大凡卖酒、卖鱼或樵夫等随哼小唱常用此调。

满江红

京剧曲调。二黄中的一种特定的长腔。如《文昭关》伍员唱段“一轮明月照

窗前”的拖腔。《贵妃醉酒》杨贵妃唱段《耳边厢又听得驾到百花亭》中“啊”字拖腔等,传统中称为[满江红]。另在京胡过门中也有运用,如《二进宫》杨波、徐延昭齐唱“各自分班,站立两厢”之后,京胡拉[满江红]腔转入[慢板]。

琴歌

京剧曲调。原系昆曲曲调。琴歌有时也用[山歌]曲调,如《空城计》诸葛亮唱西皮慢板、原板“我本是卧龙岗散淡的人”中弦子独奏的[琴歌],为[山歌]的变奏。又如《群英会》周瑜所唱[琴歌];《霸王别姬》中项羽的悲歌等均有所发展。

点绛唇

曲牌名。南曲属黄钟宫,北曲属仙吕宫。京剧中所使用,大多按北曲唱法稍加变化,作为武将上场的引子所唱。一人独唱或众人分唱,用大唢呐伴奏颇具气势。如《群英会》周瑜上场,《空城计》司马懿上场时均唱。在四将、八将“起霸”时可分四段使用。另还有一种[快点绛唇],一般不唱曲词,仅用器乐,传统中用于妖魔鬼怪上场以增加气氛。全曲落徵音。

粉蝶儿

曲牌名。南、北曲均属中吕宫。京剧中使用,大多按北曲唱法稍加变化,作为武将上场的引子所唱。用大唢呐或笛伴奏,气势雄壮激昂。如《挑华车》岳飞上场时所唱。全曲落徵音。另有上板[粉蝶儿],如《乾元山》太乙真人上场所唱。全曲落羽音。

滚绣球

曲牌名。属北曲正宫。京剧中大

唢呐混牌子。常为神话戏角色上场时的引子曲牌。如《百草山》中的众神;《天河配》中的鸟王等上场用之。全曲落羽音。

迎仙客

笛子曲牌。原系昆曲宴乐曲牌。京剧中常用于群仙舞蹈场面。全曲落羽音。

神仗儿

曲牌名。一出自昆曲《百顺记·召登》,京剧中为大唢呐混牌子。常用于神话戏中神仙驾云等场面。全曲落宫音。另一出自昆曲《千金记·拜将》,京剧中也为大唢呐混牌子。常用于元帅或大将上场,如《追韩信》中“拜将”用之。全曲落商音。

急三枪

曲牌名。属南曲仙吕入双调。京剧中仅为伴奏乐曲,用途甚广,常用于写信、看状、行路、寒暄、饮酒等场面。还可以烘托人物惊讶、感叹等情绪,以及用来替代剧中人说话。如复述已有明场交代的事件,往往演员作一手势,乐队用唢呐吹奏此曲,以锣鼓配合,即表示话已讲完。全曲落宫音。

水底鱼

曲牌名。属南曲越调。京剧中已变为锣鼓经。以“仓”为节拍单位,即成三三七五七五。多用于人物行路,以烘托匆急的气氛。

香柳娘

曲牌名。出自昆曲《彩楼记·泼粥》,京剧中为大唢呐混牌子。常用于行路、行军、打道过场等场面。如《草桥关》姚期下朝回府用之。全曲落宫音。

六么令

曲牌名。属南曲仙吕入双调,北曲黄钟宫、仙吕宫均有。京剧中仅为伴奏乐曲,多用于官员上朝、回府等场面。可分段使用,如《断太后》包拯开道,下场时用前段,落角音,隔场包拯再上场用后半段(即合头),落宫音。

五马江儿水

曲牌名。属南曲仙吕入双调。出自昆曲《鸣凤记·辞阁》。一般用于大场面的发兵或班师回朝。前半段为清牌子,后半段为混牌子。众人齐唱,场面恢宏,气势雄壮。如《大回朝》、《长亭会》等剧中均用之。全曲落商音。

朝元令

曲牌名。出自昆曲《长生殿·埋玉》。京剧中为大唢呐混牌子。常用于大规模的发兵及班师回朝场面。全曲落商音。

大环着

曲牌名。一作[驮环着]。出自昆曲《千金记·拜将》。京剧中为大唢呐混牌子。常用于大规模的摆队场面。如《酒丐》、《铁公鸡》等剧中用之。全曲落徵音。

一江风

曲牌名。属南曲南吕宫。出自昆曲《百顺记·召登》。京剧中常用于帝王将相人物列队出巡或班师起程等场面。如《法门寺》起驾时;《大回朝》闻仲班师时均唱此曲牌。前半段为清牌子,后半段为混牌子。节奏舒缓,颇具气势。全曲落商音。

一官迁

即[一江风]。由昆曲《百顺记·召登》中所唱[一江风]曲牌首句唱词“一官迁”而得名。

粉孩儿

曲牌名。出自昆曲《长生殿·埋玉》。京剧中为大唢呐混牌子。常用于武将行军或押送粮草等场面。如《挑华车》黑风利等押送“华车”;《八大锤》岳云等押送粮草;《巧连环》杨雄、时迁等走圆场等所用。可分两段使用。全曲落商音。

玉芙蓉

曲牌名。属南曲正宫。京剧中所唱均出自昆曲。大唢呐混牌子。一种常用于兴兵起义场面;一种常用于文官行路或烧香还愿时所唱。两者曲调有所不同。此外还有用于较大群宴场面的[大玉芙蓉],出于昆曲《白罗衫》,京剧《摘缨会》楚庄王庆功设宴时用之;用于较大规模发兵的[倾杯玉芙蓉],出于昆曲《百花点将》;以及由几个[玉芙蓉]部分曲调和锣鼓连缀起来的[连环玉芙蓉],如《黑旋风李逵》的幕前曲。以上各曲均落羽音。

泣颜回

曲牌名。亦称[好事近]、[杏坛三操],属南曲中吕宫。出自昆曲《连环斗·起布》。常用于遣将发兵等场合。由众将领齐唱以壮军威。如《长坂坡》第一场所用。全曲落徵音。后亦不唱作混牌子用,且可分四段使用,分别落商、商、角、徵音。另有[北泣颜回],《战宛城》曹操发兵用之;[琵琶泣颜回]多用于载歌载舞欢乐场面;[大泣颜回]用于大规模的领兵过场。

好事近

见[泣颜回]。

杏坛三操

见[泣颜回]。

风入松

曲牌名。属南曲仙吕入双调。北曲双调。出自昆曲《千忠戮·搜山》。京剧中为大唢呐混牌子。用途极广，常用于行路、发兵等场面。如《八大锤》岳飞行军时所用。《群英会》周瑜舞剑时亦唱此曲，另有唱词。此曲牌节奏明快有力，曲调昂扬。常分三段使用，全曲分别落商、徵、宫音。

出队子

曲牌名。南、北曲均属黄钟宫。京剧群唱曲牌为南曲，共两支，一出自昆曲《浣纱记·回营》，常用于较小场面的发兵或行军。全曲落羽音。另一出自昆曲《精忠记·扫秦》，常用于较高职位官员的行路。此曲也被用作伴奏乐曲。全曲落宫音。

新水令

曲牌名。属南、北曲双调。用海笛或笛，有的也用大唢呐伴奏。曲调雄壮开阔，常为武将、豪杰“走边”时所唱。如《二龙山》《蚩蜡庙》《界牌关》等中均用之。全曲落宫音。

步步娇

曲牌名。属南曲仙吕入双调、北曲双调。出自昆曲《千忠戮·打车》。京剧中为大唢呐混牌子，用于武将领兵上、下场过场，如《界牌关》中用之。全曲落羽音。

江儿水

曲牌名。属南曲仙吕入双调。出自昆曲《千忠戮·搜山》。京剧中仅为伴奏乐曲。常用于走过场、奏本、饮酒庆功等场面。有大锣与小锣两种伴奏方式，可分段使用，前后段均落羽音。

二犯江儿水

曲牌名。原系昆曲《金山寺·水斗》中的群唱曲牌。京剧中也用此曲牌，但有时不下锣鼓，仅以水钹拍板，大锣打锣边以模拟水声效果，用于水战场面。全曲落宫音。

园林好

曲牌名。属南曲仙吕入双调。出自昆曲《千金记·拜将》。京剧中为大唢呐混牌子。多用于大排场的酒宴场面作歌舞助兴时所用。如《群英会》周瑜宴蒋干时所唱。全曲落商音。

朱奴儿

曲牌名。出自昆曲《铁冠图》。京剧中为大唢呐混牌子。常用于规模不大的发兵或保驾、赴会等场面。如《战太平》陈友谅发兵；《刺王僚》王僚赴宴等用之。另有用其首尾组成简化形式，称为[小朱奴儿]，作替代用，为清牌子。全曲落羽音。

番竹马

①曲牌名。原为《山海关》剧中清将领兵“跑竹马”过场时所唱。为大唢呐混牌子。也常用于将士庆祝胜利的舞蹈场面或过场。可分段使用，全曲落徵音。②俗称[舌杆子]的[番竹马]，常用于将士庆祝胜利时的舞蹈场面或过场。曲牌中较多间有锣鼓段。

舌杆子

见[番竹马]。

千秋岁

曲牌名。出自昆曲《一捧雪·代戮》。京剧中为大唢呐混牌子。常用于法场行刑时的悲烈绝望场面。如《嘉兴府》法场用之。全曲落羽音。

哭相思

曲牌名。属南曲南吕宫。京剧中为大唢呐混牌子。结构短小,专用于分别或重逢时,表现沉痛凄楚的情感。如《霸王别姬》中的楚歌;《卖马》中秦琼上场的引子;《奇双会》中李桂枝与李奇相认皆用之。全曲落羽音。

脱布衫

曲牌名。亦名[红绣鞋]。京剧中为大唢呐混牌子。常用于法场上表现冤屈伸张的情感。如《姚期》法场上姚期所唱。另如《钟馗嫁妹》中“回家”;《安天会》众神将擒住齐天大圣时均用之。全曲落羽音。

红绣鞋

见[脱布衫]。

得胜令

曲牌名。属北曲双调。用大唢呐或海笛伴唱。一般接在[雁儿落]曲牌之后。曲调雄壮开阔。如《林冲夜奔》林冲怀念家乡时所唱。全曲落商音。

叠字犯

曲牌名。出自昆曲《铁笼山·发兵》。京剧中为大唢呐混牌子。常用于武将发兵或载歌载舞场面。可分段使用。《铁笼山》、《珠帘寨》、《挑华车》等口

均用之。全曲落徵音。

八声甘州

曲牌名。属南、北曲仙吕宫。亦称[三换头]。出自昆曲《麒麟阁·提兵》。由[泣颜回]、[风入松]、[排歌]三个曲牌的一部分组成,故名[三换头]。京剧中为大唢呐混牌子,武戏常用曲牌。如《铁笼山》姜维所唱。可分四段使用,前三段均落商音,全曲落宫音。

三换头

见[八声甘州]。

鹊踏枝

曲牌名。亦称[凤栖梧]、[黄金楼]。属北曲仙吕宫。出自昆曲《千金记·十面埋伏》。京剧中为大唢呐混牌子。常用于打埋伏等场面。如《长坂坡》中挖马坑时所用。全曲落宫音。

凤栖梧

见[鹊踏枝]。

黄金楼

见[鹊踏枝]。

寄生草

曲牌名。属北曲仙吕宫。出自昆曲《千金记·十面埋伏》。京剧中为大唢呐混牌子,常用于会阵等场面。如《八大锤》陆文龙归宋的开打场面用之。全曲落徵音。

水仙子

曲牌名。属北曲双调,另属北曲黄钟宫,正名[古水仙子]。出自昆曲《白蛇传·水斗》。京剧《金山寺》白娘子即唱此曲。大唢呐混牌子。全曲落羽音。

醉太平

曲牌名。属南、北曲正宫。出自昆曲《浣纱记·打围》。京剧中为大唢呐混牌子。常用于打围、出征、行军等大场面。如《盗御马》、《西施》等中均用之。亦称[长刀大弓]，系由昆曲《浣纱记·打围》中所唱[醉太平]曲牌首句唱词“长刀大弓”而得名。全曲落羽音。

长刀大弓

见[醉太平]。

普天乐

曲牌名。属南曲正宫，北曲中吕宫。出自昆曲《浣纱记·打围》。京剧中也为群唱曲牌。常用于行围射猎、押送粮草、行军、游赏等场面。如《盗御马》《陆文龙》《西施》中均用之。全曲落羽音。

锦帆开

曲牌名。即[普天乐]。由昆曲《浣纱记·打围》中所唱[普天乐]曲牌首句唱词“锦帆开牙橈动”而得名。旋律和[斗鸡坡]、[姑苏台]不同。

斗鸡坡

曲牌名。即[普天乐]。由昆曲《浣纱记·打围》中所唱《普天乐》曲牌首句唱词“斗鸡坡弓刀耸”而得名。

姑苏台

曲牌名。即[普天乐]。由昆曲《浣纱记·打围》中所唱[普天乐]曲牌首句唱词“姑苏台浮云拱”而得名。旋律和[斗鸡坡]略有不同。有时接在[斗鸡坡]后，也可单用。

贯鱼从

曲牌名。即[普天乐]。由昆曲《浣

纱记·打围》中所唱[普天乐]曲牌首句三字唱词“贯鱼从”而得名。

朝天子

曲牌名。亦名[谒金门]。属南曲南吕宫，北曲中吕宫。出自昆曲《浣纱记·打围》。京剧中为大唢呐混牌子，常用于打围、出征、行军等场面。如《盗御马》梁九公围猎时所用。全曲落羽音。

谒金门

见[朝天子]。

马队儿

曲牌名。即[朝天子]。由昆曲《浣纱记·打围》中所唱[朝天子]曲牌首句唱词“马队儿整整排”而得名。

遍江南

曲牌名。即[朝天子]。由昆曲《浣纱记·打围》中所唱[朝天子]曲牌首句三字唱词“遍江南”而得名。

柳摇金

京胡曲牌。常用于打扫、迎宾、饮酒、赏花等场面。如《草桥关》、《贵妃醉酒》等中均用之。有西皮和反西皮两种奏法。

傍妆台

京胡曲牌。又称[临镜序]。本名[扬州傍妆台]。常用于宴会等场面。王少卿曾用“去工添凡”手法改编成下五度宫调演奏。

柳青娘

京胡曲牌。曲调轻快活泼。常和[海青歌]及行弦音乐连接演奏。运用场合同[海青歌]。

海青歌

京胡曲牌。曲调轻快活泼,演奏中多和行弦音乐及小锣等配合,常用于小戏中,衬托青年男女爱慕情景或哑剧似的表演场面。如《拾玉镯》中所用。全曲落徵音。

夜深沉

京胡曲牌。由昆曲《思凡》中[风吹荷叶煞]曲牌演变而来,以其首句“夜深沉独自卧”头三字而得名。京胡领奏,南堂鼓配合。曲调刚劲洒脱、庄重深沉。原仅用于《击鼓骂曹》祢衡击鼓时的伴奏曲,后用于《霸王别姬》中舞剑伴奏等。现已成为一首优秀的民族器乐曲。全曲落徵音。

万年欢

京胡曲牌。但笛、海笛亦常吹奏。多用于戏中的梦境或欢乐舞蹈场面,或配合人物动作的哑剧场面。如《贵妃醉酒》、《生死恨》、《洛神》等剧中均用之。有正、反调两种奏法。

八板

京胡曲牌。笛、海笛也可演奏,多用于轻松活泼的舞蹈场面。《打花鼓》等中均用之。京剧[八板]的后半段两句暂转上五度宫调,和原民间[老六板]或[老八板]略有不同。另有用“去王添凡”手法作下五度宫调演奏。全曲落宫音。

小开门

京胡曲牌。亦名[小拜门],用途极广,多用于摆驾、参拜、行路过场、打扫更衣等场面。曲调明快流畅,有西皮、二黄两种奏法,还有反西皮、反二黄定弦奏法。全曲落宫音或巡回落音收束。

小拜门

见[小开门]。

回回曲

京胡曲牌。亦名[川拨棹]。原系昆曲曲牌。京剧常用于宴会饮酒等场面。如《贵妃醉酒》中用之。徐兰沅曾改编并适当配器用于乐队。全曲落宫音。

川拨棹

见[回回曲]。

八岔

京胡曲牌。多用于唱[四平调]的剧目中,以配合表演动作和衬托人物焦虑的心情,也可用于某些舞蹈场面。如《梅龙镇》、《贵妃醉酒》、《打棍出箱》等中均用之。有正、反调两种奏法。

鹧鸪天

曲牌名。属南曲仙吕宫、北曲大石调。京剧为京胡牌子,曲调不同,据说由[八岔]改编而成。多用于宴饮等舞蹈场面。

欢乐歌

原为民间乐曲。京剧为京胡牌子。多用于欢乐的舞蹈场面。全曲落宫音。

花梆子

原系梆子腔曲牌,京剧为胡琴牌子。曲调轻快活泼,亦常用于行路、打扫、上朝回府等场面。

东方赞

京胡曲牌。亦称[洞房赞]。原系梆子腔曲牌。曲调轻快活泼,运用场合同《海青歌》。

洞房赞

见[东方赞]。

小磨坊

海笛、京胡牌子。亦名[句句双]。原系梆子腔曲牌，曲调轻快活泼，多用于行路、打扫、上朝回府等场面，如《天雨花》中所用。全曲落宫音。

碎葫芦

京胡曲牌。由徐兰沅根据昆曲[油葫芦]曲牌改编而成，可用之替代[反八岔]。如《贵妃醉酒》、《赵氏孤儿》等中均用之。

行弦

京胡曲牌。亦称[小拉子]、[哑笛]。使用广泛。为封闭型短小乐句的无定次反复，以适应戏剧性的需要。多用于配合夹白或某种动作，临时插入胡琴过门之间的一种间奏，一旦念白或动作结束，即刻转入过门，使演员继续演唱。如《空城计》中诸葛亮来到城门唱[西皮摇板]时几次插入与二老军对白，均用行弦配合。行弦还可以加花变奏，随意紧缩或伸长，以及不同音高乐句层次的递增串连运用等等，其变化繁多，灵活性特强。

四来

笛子曲牌。即[春来]、[夏来]、[秋来]、[冬来]。曲调悠扬、轻快，常用于过场、打扫、更衣、梳妆、行礼等场面。也用于宴会，配合舞蹈场面。[四来]和[续东来]常连接起来使用，传统戏中常作为伴奏仙女舞蹈之用。全曲落羽音。

五福降中天

笛子曲牌。常用于舞蹈场面。结构

较庞大，可分为五段，第三、五段可用大唢呐演奏。全曲五段分别落商、徵、徵、宫、羽音。

汉东山

笛子曲牌。曲调悠扬舒缓，常用于饮宴、拜贺等场面。

北正宫

笛子曲牌。昆曲中有同名宴乐曲牌。京剧中为哀乐曲牌，常用于哀婉凄苍的场面，用法同[哭皇天]。也为胡琴西皮曲牌。全曲落羽音或巡回落音收束。

豆叶黄

笛子曲牌。曲调流畅舒展，常用于梳妆、行礼、祭祀等舞蹈场面。很少单用，通常和[回回曲]接用。全曲落徵音。

金山景

曲牌名。京剧中常用于设宴等场面。全曲落徵音。

普庵咒

笛子曲牌。常用于观世音菩萨出场或角色参拜等场面。如《扫秦》拈香时用之。全曲落宫音。

山坡羊

曲牌名。属南曲双调，北曲中吕宫。京剧中仅为伴奏乐曲，但曲调不同。用笛或胡琴演奏。常用于饮宴、更衣、拜贺、行礼等场面，情调欢快、喜悦、活跃。

春日景和

笛子曲牌。曲调悠扬舒缓，多用于新皇登基、摆宴以及伴奏柔美的舞蹈

也可用海笛演奏,有的改用胡琴演奏,如《太真外传》等中用之。

一枝花

曲牌名。属南、北曲南吕宫。京剧中为大唢呐清牌子,曲调与南、北曲均不同。气氛热烈红火。运用场合同[将军令]。全曲落徵音。

哪吒令

曲牌名。大唢呐清牌子。气氛热烈红火。运用场合同[将军令]。全曲落变宫音,接合头后落徵音。后还改编为京胡曲牌,用于大型操演或舞蹈场面。

将军令

曲牌名。京剧中为大唢呐清牌子。气氛热烈红火,气势宏大。常用于吹台,或剧中排阵、列营、升帐、鼓乐迎送、欢宴等恢宏场面或为群舞伴奏。全曲落角音。

吹打

京胡曲牌。由大唢呐[工尺上]曲牌改编而成,常用于迎送宾客等场面。全曲落徵音。

梆子吹打

原系梆子腔曲牌。京剧中为大唢呐清牌子,常用于迎亲下轿、拜堂等场面。《翠屏山》、《辛安驿》等采源于梆子戏的移植剧目均用之。全曲落宫音。

水龙吟

曲牌名。俗称[大开门]、[发点]。京剧中为大唢呐清牌子。气氛庄严肃穆,气势不凡,常用于主帅升帐、重臣升堂等恢宏场面。如《空城计》诸葛亮升帐等用之。全曲落宫音。

大开门

见[水龙吟]。

发点

见[水龙吟]。

耍孩儿

①曲牌名。属南曲中吕宫、般涉调,北曲般涉调。京剧中为大唢呐混牌子。常用于武将追兵、列队、舞蹈等场面。如《雁荡山》孟海公领兵追敌时的群舞,就用此曲。全曲落角音。②京剧中有用同名梆子戏曲牌,曲调与此不同,为海笛清牌子,亦称[娃娃]。常用于节奏较慢的武打场面。如《杨排风》中的比武场面用之。全曲落徵音。

娃娃

见[耍孩儿]。

水声

用唢呐模拟水浪效果,通常紧接在[吹打]之后。如《甘露寺》第一场刘备上船之后;《草船借箭》诸葛亮、鲁肃上船之后,催促开船时所奏。结构较小,旋律单一,全曲落角音。另有[长水声],亦称[小队伍],为大唢呐清牌子,结构较长大,常用于划船等水上舞蹈场面。全曲落商音。

长水声

见[水声]。

小队伍

见[水声]。

其他拟声

- ①用唢呐哨子吹的模拟马唤声响。
- ②用唢呐哨子吹的模拟鸟鸣声响。
- ③用唢呐哨子吹的模拟乌鸦叫声响。

④用唢呐哨子吹的模拟娃娃哭声声响。

哭皇天

曲牌名。亦名〔玄鹤鸣〕，属北曲南吕宫。京剧中仅为伴奏乐曲，但曲调不同。可用大唢呐、笛、胡琴分别演奏，常加用南堂鼓和碰钟，以增加悲哀沉痛的气氛。专用于灵堂哭祭、扫坟等场面。全曲落羽音。

玄鹤鸣

见〔哭皇天〕。

清江引

曲牌名。属北曲双调。出自昆曲《蝴蝶梦》。京剧中大唢呐混牌子，常用于神话戏中神仙驾云过场。如《摇钱树》哪吒出场所用。全曲落宫音。

沽美酒

曲牌名。属北曲双调。出自昆曲《赚城记》。用唢呐和海笛伴唱。常用于大场面的黑夜行军或神将聚会、歌舞等场面。如《林冲夜奔》林冲行路时所唱。全曲落羽音。

石榴花

曲牌名。属南、北曲中吕宫。用唢呐、海笛或笛伴唱。曲调开阔跌宕。如《挑华车》中高宠观阵时所唱。

庆南枝

曲牌名。亦称〔哪吒令〕合头。大唢呐清牌子。气氛热烈红火。运用场合同〔将军令〕。全曲落徵音。

续冬来

曲牌名。亦称〔一枝花〕合头。大唢

呐清牌子，也为笛子曲牌，连接于〔四来〕之后。气氛热烈红火，运用场合同〔将军令〕，全曲落羽音。

雁儿落

曲牌名。亦称〔平沙落雁〕，属北曲双调。曲调雄壮，用唢呐和海笛伴唱。京剧中仅为伴奏乐曲，常用于剧中宴席等场面。如《吟诗》中李白饮酒与《打围》中梢婆擦船等用之。在《雁荡山》中作为配乐曲。全曲落宫音。

平沙落雁

见〔雁儿落〕。

批

曲牌名。亦作〔披〕。吹腔中的一种曲调，京剧中大唢呐混牌子。多用于反面人物的过场，如《庆阳图》押旨官过场；《珠痕记》宋成造假坟时用之。全曲落宫音。

披

见〔批〕。

哭批

曲牌名。亦作〔哭披〕，原出于吹腔。京剧中大唢呐混牌子。专用于自尽或极度悲伤的场面。如《碰碑》中杨继业自尽时所用。全曲落宫音。

哭披

见〔哭批〕。

煞尾

曲牌名。出自昆曲《千金记·十面埋伏》。京剧中大唢呐混牌子。常用于会阵时武将、兵士的群舞场面。也可用作较大场面的尾声。全曲落商音。

尾声

整曲时,通常只吹后段合头部分结束。
京剧中剧终时所吹奏。用大唢呐加 另有一种大尾声,仅后半段翻高,有所变
锣鼓,全曲落羽音。可分两段演奏,不用 | 化,全曲落徵音。常用于大型剧的收尾。

念 白

念白

戏曲人物的语言艺术之一。除歌唱语言以外,以戏剧语言作为表达人物思想感情和整个戏剧情节的唯一手段,念白具有独特的表现力。其特征主要表现为它的音乐性和层次性。念白的音乐性首先表现于“念”上,念即指念引子和诗。用略带旋律性的吟诵腔调,注重韵味的表现,尤其是念引子,常是一种半念半唱形式,具有音乐的表现性。念白的层次性,不仅在于戏曲中的“念”和“白”是有区分的,而且“白”又分为“韵白”和“土白”两种。韵白是在语言节奏、韵律和腔调上进行一定的加工,字的声调起伏更为夸大,节奏的抑扬顿挫更为分明,使其具有音乐的特性。通常所指的“中州韵”,就是韵白特征的典型体现。韵白也是念的基础。土白,在京剧中就是京白,它和日常语言切近,注重本色,具有较浓厚的生活气息,生动活泼。对表现不同人物性格和调剂戏剧气氛同样是必不可少的。京白、韵白、念诗、歌唱组成了京剧语言艺术的几个层次阶梯,再加上[叫板]类的唱腔,和[介头][过门]等伴奏的配合,使念白和唱腔自然衔接起来,这是京剧乃至戏曲语言艺术最富特点、也是最为成功之处。

京白

见念白。

韵白

见念白。

苏白

戏曲人物的语言艺术之一。用苏州方言念白谓苏白。京剧中常用于丑角。

韵母

音韵学术语。指一个汉字音节除声母以外其余的音素。汉语拼音方案中共有韵母 36 个,其中单韵母 7 个;a.o.e.i.u.ü.er,复韵母中两音韵母 13 个;ai.ei.ao.ou.an.en.ia.e.in.ua.uo.üe.ün,三音韵母 12 个;ang.eng.ong.iao.iou.an.ing.uai.uei.uan.uen.üan.四音韵母 4 个;iang.iang.uang.ueng.京剧字韵中的韵母运用大致有下列特点:1.eng.ing 全念成 en.in,故庚青、真文、侵寻合并,是从湖北方言之故。2.庚青韵中 b.p.m.f 和 eng 相拼者归入中东辙。如“崩、朋、风、蒙”等,这是从《中原音韵》而来。3.m 和 n 合流念 n,故侵寻、真文合并,监咸、廉纤和寒山、先天合并,这是早在《中原音韵》时代 m 韵在口语中已不甚明显。4.拼 u 的一部分改拼 ü,即鱼模韵中的一部归衣期辙,如“取、胥、徐、猪”等

字,即所谓“上口”。5. i 韵仍从《中原音韵》分 i i 两类,齐微韵中的 zh. ch. sh. r 和 i 相拼者上口,如“知、媸、驰、日”等,支思韵中 z. c. s. zh. ch. sh 和 i 相拼及 er 均不上口,如“咨、雌、斯、支、齿,施、儿”等。6. uan 韵湖北方言一般有 an 无 uan,京剧字韵不从湖北方言。7. uen 韵,湖北方言一般有 en 无 uen,京剧字韵不从湖北方言,但有的声母从湖北方言,如“准、眷、顺”等。8. n. l 声母后的 ei 或 uei 用法以及 f. v 和 ei 相拼者,均从《中原音韵》。9. 怀来辙中“皆、阶、街、解、介、戒、鞋”等字,京剧字韵韵母从《中原音韵》或湖北方言,声母则从普通话。如“街”念 jai,“鞋”念 xai。10. 《中原音韵》歌戈韵中有 o. io. uo 三韵,现普通话中 io 韵极少, o 韵也不多,主要是 uo。京剧字韵从湖北方言较多保留 io 韵,且很多韵目的人声字归入梭波辙,又大多作阳平声,等等。

定场诗

戏曲术语。亦称上场诗、坐场诗。主要戏剧人物第一次上场念完引子后所念的四句诗,多为七言体。这是人物自我介绍的程式之一。内容常是介绍自身所处的环境和此时此地的心情;或面临的问题和基本态度表白。如京剧《宇宙锋》第一场赵高登场时,念完引子,人坐后,念定场诗:“世人道我奸,我笑世人偏,若得真富贵,怎能两周全。”

上场诗

见定场诗。

坐场诗

见定场诗。

定场白

戏曲术语。亦称上场白、坐场白。主要戏剧人物第一次上场念完引子和定场诗以后所念的一段独白。这是人物自我介绍的程式之一。内容通常是介绍自身的姓名、籍贯、身世以及此时此地所处的情境、心态等。

上场白

见定场白。

坐场白

见定场白。

自报家门

戏曲术语。传统戏曲中介绍人物的一种程式与手法。包括主要戏剧人物第一次上场时所念的引子、定场诗、定场白等所作的一系列的自我介绍。如姓名、籍贯、身世以及剧中规定情境与此时此地的心理活动,等等。

引子

念白的一种。为半念半唱的特殊念白形式,一般先念后唱,念的部分一般为韵白,唱的部分则为有固定音高与节奏的旋律,因此可视为白与唱相间的混合体。引子多运用于角色首次登场时,起自报家门的作用。如《宇宙锋》赵艳蓉出场时的引子:“杜鹃枝头泣,血泪暗悲啼。”

数板

念白的一种。节奏性很强,将节奏相对自由的语言纳入固定节奏的规范中。通常以一眼板或流水板的形式出现,字音强弱分明,常以切分节奏的运用为其特点。

下场白

亦称下场对。脚色下场时所念,常为七言诗或五言对句。也有只用一句独白收结的。两人或两人以上人物的下场白,一般一人独念,众人相附或各人分念。

下场对

见下场白。

打背躬

戏曲术语。剧中人物暂时脱离规定情景,跳出脚色,面向观众作内心独白,近似西方古典戏剧的旁白。如《悦来店》何玉凤盘问安公子,公子惧吓,面对观众作背躬白。另有背躬唱,如《捉放曹·行路》陈宫唱[西皮慢板]。还有用手势动作夸赞对方,俗称“夸将”也属背躬。打背躬对揭示人物的内心世界有独特的表现作用。

夸将

见打背躬。

搭架子

戏曲术语。即幕内白。指剧中不出场的人物,在幕内用答话的表现手法,参与剧情谓搭架子。如《武家坡》中薛平贵打听王宝钏在哪里,幕后邻居大嫂答话以及邻居大嫂和王宝钏在幕内对话。《乌龙院》宋江出场后,幕内有众邻居笑语均是。另,幕内的声响效果亦属搭架子一类。如《霸王别姬》幕后的楚歌声、战鼓声、马嘶声即是。

曲韵

戏曲术语。三大分韵系统(诗韵、曲韵、剧韵)之一。现多指昆曲的用韵,简称“曲韵”。曲韵最初的源头,是元泰定

元年(1324年)问世的周德清《中原音韵》。周根据当时北方实际的用语,将声韵重新分合,另成系统。不仅为作北曲之用,而且奠定了今北方话用语的基础。《中原音韵》的特点是把常用字分为十九个韵部:东钟、江阳、支思、齐微、鱼模、皆来、真文、寒山、桓欢、先天、萧豪、歌戈、家麻、车遮、庚青、尤侯、侵寻、监咸、廉纤。并根据北方实际用语,平声分为阴、阳,入声归入平、上、去三声,这就是所谓“平分阴阳,入派三声”。入明,南曲盛行,用韵有向吴方言靠拢的趋势。继而有很多新编的韵书出现。如明乐凤韶、宋濂、王僕等人奉旨编的《洪武正韵》;范善溱编的《中州全韵》;清王鹤编的《中州音韵辑要》;沈乘禔编的《韵学骊珠》;周昂编的《新订中州全韵》,等等。其特点在于韵部稍有增加,由《中原音韵》十九部增加到二十一部。同时分列入声字,把阴、阳、上、去四声变为平、上、去、入皆分阴、阳的八声。至此,曲韵由当初唱北曲专用,而发展为南北曲皆用,尤其是昆曲的用韵名称。

中州韵

音韵名词。名称来源于元周德清的《中原音韵》、明范善溱的《中州全韵》、清王鹤的《中州音韵辑要》等韵书。中原、中州均指河南一带,黄河洛水流域,为我国文化最早发祥地之一。现属北方方言系统。根据曲韵发展的过程,后人所说的中州韵,实际上是以《中原音韵》为本,参入南方言在内的一种戏剧(曲)用语。中州韵的实质内含,至今无严格的厘定。各剧种强调的面不一。京剧的中州韵,主要是指唱念中不同于一般生活语言的;具有抑扬顿挫、节奏感、音乐性较为鲜明的、夸张型语言声调变化运用。另就是俗称“上口字”的对某些字音的特殊

念法,以及对某些字的尖、团分别。

湖广音

音韵名词。湖广为湖南、湖北两省之旧称。湖北是皮黄声腔的诞生地之一。京剧唱念中的所谓湖广音,主要是指运用了一些湖北的方言(包括一部分所谓上口字),或在韵白的乐音化以及唱腔中,运用了一些湖北方言的四声调值。而且偏重于老生的唱念中。这是京剧至今仍保留着湖北方言系统的特征表现。京剧中的中州韵、湖广音均分别和京剧唱念中的语言声调变化、上口字、尖团字运用有关。

十三辙

戏曲术语。三大分韵系统中的剧韵之一。辙,车轮的行迹。用于音韵方面,特指用韵的规则。辙为北方方言中对韵的俗称。辙相应比韵宽,一辙可以是一韵,但也可以包括相近的几个韵。所谓十三辙是把曲韵二十一部简化归并为十三部:中东、江阳、衣期、灰堆、姑苏、怀来、人辰、言前、苗条、梭波、发花、乜邪、由求。其中衣期辙合并了支思、机微和居鱼的一部。姑苏辙合并了苏模和居鱼两韵。人辰辙合并了真文、侵寻两韵。言前辙合并了寒山、欢桓、天田、监咸、纤廉五韵。中东辙合并了庚亭、东同两韵。十三辙适用于北方方言系统地区,但其他方言地区或多或少加以变通亦能运用。然而,就其每一剧种所使用语言的不同特点,在归韵上是有所区别的。例如京剧字韵中的梭波辙就较庞大,这是集中了较多的湖北字音之故,显示出归韵上的较大特殊性。

合辙

戏曲术语。即合韵,符合所押之韵。

押韵

诗词名词。把同一韵部的字放在一定的句型字位上,谓押韵。一般用于句末字。京剧唱词押韵的特点是:上句通常用仄声,少数可押平声或不押韵,下句必押平声。这和律诗一致,而和南、北曲所用的长短句用韵不规则及四声通押不问。

辙口

戏曲术语。辙即韵,口谓归口,辙口为韵的归类,亦即韵部之俗称。

韵脚

戏曲术语。由于一般用韵于句末字,“末”又作尽头、最后解。脚者,最下部、末部也。故谓句末押韵字为韵脚。

四声

音韵名词。我国汉语字音分别声调古已有之。在六朝之前,还没有四声的名称。齐梁时,沈约、周顼等人才以平、上、去、入四声作为各类的调名,总称四声。今谓古四声。至元周德清《中原音韵》一书问世,四声的内含有所变化,即变为阴(平)、阳(平)、上、去四声。今谓新四声。已和当今普通话系统一致。京剧中所使用的四声,即是阴、阳、上、去新四声。但由于声调的乐音化以及吸收其他方言的调值;在唱腔中还受腔词(字)关系的制约,在具体处理上较为灵活,其中尤以上、去两声变化为多。

阴阳

音韵名词。指平声中的阴、阳两声。即阴平、阳平声。在不少方言中,根据声母的清、浊,不仅平声中分阴、阳,仄声中亦有分阴、阳者,声调分化甚多且不一。

平仄

音韵名词。在平、上、去、入古四声中,平即平声,仄为上、去、入三声之总称。谓之平仄系统。在阴、阳、上、去新四声中,平即阴平、阳平声,仄为上、去两声。谓之新四声系统。在诗、词、曲中,诗、词为平仄系统(词以诗韵放宽通转的范围),曲为新四声系统。以后的曲韵、剧韵均为新四声系统。

反切

音韵名词。用两个字拼合成另一个字的音谓反切。反切的上字取声母,反切的下字取韵母和声调,拼切成一音。如“东,德红切”,取“德”字的声母 d,取“红”字的韵母 ong(平声),为 dōng。反切上字与所切之字双声,反切下字与所切之字叠韵、同调。反切是一种传统注音与拼音方法。由于现代汉语拼音方案更为准确、简便、明了,因而更具科学性,故传统的反切方法遂被取代。

字头

音韵名词。即字音的开始部分。通常指声母。传统演唱中,根据声韵母结合的不同情况,能分出字头或明显分出字头的字,必须按照发音部位的不同,分为唇、舌、牙、齿、喉五类来审辨发音。音韵学中的零声母,即无声母的字,韵母可作字头,但此时常已不能明显分出字头。

字腹

音韵名词。字音的中间部分。在有介母的字中,介母为字腹(如“家”j[i]a);在无介母而有复合韵母的字中,复合韵母的前一个母音为字腹(如“开”k[a]i)。介母亦即韵头,是介于声母与韵腹之间的高元音。音韵学术语韵腹和传统演唱中的字腹,其概念还不尽相同。韵腹仅

指主要元音,字腹有时则可包括介母在内。

字尾

音韵名词。字音的结尾部分。在有韵尾(元音韵尾或辅音韵尾)的字中,字尾即韵尾。在无韵尾的字中,韵腹的最后一个韵母元音为字尾。在曲韵中,字的韵类不同有八种收音方法:1.穿鼻(ng) 2.抵颚(n) 3.闭口(m) 4.直喉(a, o, e) 5.从声(即 zhi, chi 等字中的 i) 6.展辅(i) 7.敛唇(u, o) 8.撮口(ü)。京剧由于运用十三辙,根据韵类归并而有所变化。

调值

音韵名词。语言里各种声调的实际标值。字音的高低、升降、曲直、长短现用五度制调号标记。如普通话有高平调(阴平,声调符号标为 ˊ 55),高升调(阳平,声调符号标为 ˊ 35),降升调(上声,声调符号标为 ˇ 214),全降调(去声,声调符号标为 ˋ 51)四种调值类型。各种方言,调类可不同,但相同调类,调值也未必相同,有的甚至相反。从音乐角度而言,字的调值亦具有一定的旋律高低意义。故如京剧的韵白特富音乐性与戏剧性,和语言调值的夸张与对比有密切关系。字调相连与调值趋向,就常类似于同向、反向、曲折等旋律的进行。京剧中带有徽、鄂方音成分,首先是运用徽、鄂方音调值的结果。至于唱腔中字的调值变化,不仅是运用方音调值,而是也受腔词(字)关系制约,因而在相当程度上,亦可看作是音乐处理的方式之一。

声母

音韵名词。指一个汉字音节开头的辅音。如“同”(tong)字中的“t”。汉语

拼音方案中共有声母 21 个: b. p. m. f. d. t. n. l. g. k. h. j. q. x. zh. ch. sh. r. z. c. s. 汉字中有些音节是没有声母的,但在传统反切注音中却出现了一个代表声母的反切上字,如“讴,乌侯切”,“乌”算是“讴”字的声母,它在反切中只占一个虚位,并不具备声母的实质,故音韵学上称为零声母。京剧字韵中的声母运用大致有下列特点:1. 在零声母前常加鼻音声母 π (ng),这是从湖北方言之故。如“我”字作 ng'wo. 2. 从《中原音韵》保留 v 声母,和吴方言接近。3. 湖北方言大多只有 z. c. s 而无 zh. ch. sh,京剧字韵从普通话作 zh. ch. sh. 4. 湖北方言大多 n. l 不分,有时 n. r 不分,京剧字韵一般从普通话,这方面上口与否不甚明显。5. 从《中原音韵》把“精、清、心”等字的声母 j. q. x 改念为: z. c. s,这是京剧字韵中尖团音的来历,等等。

清浊

音韵名词。在音韵学上,以声带的作用来看,辅音分为两大类:一类是发声时纯粹由气流受阻构成,不振动声带,不带乐音者谓清音。另一类是除气流受阻外,同时振动声带而发出乐音者谓浊音。边音、颤音、闪音、鼻音等一般也称为浊音。另外,从呼气的强度来看,辅音又分为送气不送气两类。一般仅限于闭塞音和塞擦音。戏曲中的清浊音主要是指送气与不送气之别。当今普通话中清浊音不产生辨义作用,而送气不送气产生辨义作用。故戏曲中坚持分清浊(实际是指送气与不送气)的意义亦在于此。

上口

京剧音韵术语。就是指对某些字的特殊读法。从语言学上讲,自古以来就有口语音与读书音之别。在京剧字韵

中,凡和北方方言读音有较大区别的都统称为上口字。其来源:1. 由《中原音韵》保留下来的读音,如 u 的一部分改拼 ü 的,如“取、书、除、猪”等字。b. p. m. f 和 ong 相拼的,如“崩、朋、风、蒙”等字。zh. ch. sh. r 和 i 相拼的,如“知、媵、驰、日”等字。还有 f. v 和 i 相拼的,如“飞、肥”等字。2. 取湖北、安徽方言及其他方言的字,如“我、哥、略、可”等字。大多为入声字,还有如“皆、解、鞋”等字。3. 尖团分别以及 en. eng; in. ing 不分等均不属上口字范畴。可见,上口字运用主要是从《中原音韵》《曲韵》承袭下来的一部分,即古音部分,以及运用了一些徽、鄂等方音字。

清音

音韵名词。分全清和次清两类。全清指不送气不带音的塞音、擦音、塞擦音,如“帮、端、见、非”等字的声母。次清指送气不带音的塞音、塞擦音,如“滂、透、溪、清”等字的声母。参见清浊。

浊音

音韵名词。分全浊和次浊两类。全浊指带音的塞音、擦音、塞擦音,如“定、群、邪、床”等字的声母。次浊指带音的鼻音、边音、半元音,如“明、泥、来、喻”等字的声母。参见清浊。

尖团

音韵名词。尖音与团音的合称。现今戏曲中的尖团字分别来源于《中原音韵》。《中原音韵》中的“精、清、心”组的声母念 z. c. s,普通话中已变为念 j. q. x。于是,“见、欺、晓”组分化出的 j. q. x 和“精、清、心”组 j. q. x 合流。京剧字韵仍从《中原音韵》把“精、清、心”组的声母念作 z. c. s. 这就是尖字的来历。现普通

话中的 z. c. s 音称为自然尖音,把 j. q. x 念作 z. c. s 音称为变声尖音,这两部分同为尖音,但界线还是很分明的。即开合呼前为自然尖音,齐撮呼前为变声尖音。现所指的尖音是 z. c. s 和 i. ü 或 i. ü 开头的韵母相拼者,团音则是 j. q. x 和 i. ü 或 i. ü 开头的韵母相拼者。普通话中不分尖团,“精经”“青轻”“星兴”都读团音。而河南、河北、山东、陕西等地有区别,“精”念 zing、“经”念 jing;“青”念 cing、“轻”念 qing;“星”念 sing、“兴”念 xing。故中州韵的内含之一,也在于尖团字的分别。

尖音

音韵名词。团音的对称。详见尖团。

团音

音韵名词。尖音的对称。详见尖团。

怯口

戏曲术语。京剧念白中,指韵白、京白、苏白以外的地方语言运用。如《苏三起解》中的幕后搭话:“往南京去的前三天都走了,如今只有往热河八沟喇嘛庙拉骆驼的了。”用川陕方言念。《四进士》顾读手下的师爷讲绍兴话等均是。多用于丑角。

五音

音韵名词。字的发声,首先是由气息振动声带,通过口腔中的各受阻部位,而形成不同的声母。音韵学上按照声母的发音部位分为唇音(b. p. m. f)、舌音(d. t. n. l)、齿音(z. c. s 及半舌半齿的 zh. ch. sh. r)、牙音(j. q. x)、喉音(g. k. h)五类,谓之五音。

四呼

音韵名词。根据字的发音时,韵母口形开合的大小程度,音韵学上分为开(除 i. u. ü 以外的母音)、合(u)、齐(i)、撮(ü)四类,称之为开口呼、合口呼、齐齿呼、撮口呼,总称四呼。

七音

音韵名词。于唇、舌、齿、牙、喉五音之外,把齿音中的半舌音、半齿音单列两类,谓之七音。

闭口音

音韵名词。收 m 鼻尾韵母的音谓闭口音。在元《中原音韵》时,虽列有侵寻、监咸、廉纤三韵,但在那时口语中已不甚明显。现粤语和闽南话中还存有辅音韵尾 m。曲韵中为了收音需要仍保留闭口韵。京剧字韵从普通话, m 和 n 合流,把闭口韵归入抵颚韵中,闭口韵失去实际的意义。故干寒、天田、欢桓和监咸、廉纤合为言前辙,侵寻、真文合为人辰辙。

鼻音

音韵名词。口腔里形成阻碍的部分完全闭塞,软腭下垂,气流通过鼻腔并引起鼻腔共鸣得音,谓之鼻音。鼻音有双唇鼻音 m、舌尖鼻音 n、舌根鼻音 ng 之别。鼻虽能出音但不能出字,它是由其他出音部位的字转化而来,故列于五音之外。鼻音最有特点的是它的共鸣音色,可以根据字的辙口加以发挥运用,尤其在归韵上其特点更为明显。另,京剧演唱中鼻音常成为行当的基本要素和特色之一。如净的演唱常赋于较多的鼻腔共鸣,以造成行当的一定特点,是成功的、颇具特色的。

抵颚音

音韵名词。收r舌尖鼻音韵的音谓抵颚音。曲韵中为真文、下寒、天田、欢桓四部。京剧字韵由于m和n合流,故为人辰、言前两辙。

倒字

戏曲术语。同一字调在不同的方言中,其调值不一定相同,有的甚至相反。但在一种方言体系内,各字调间的相对调值关系却具有绝对的意义。如果一个字的声调念错和念得不准,俗称谓倒字。倒字在念白与演唱中的情况不一。在念白中除通常的语音变调外,不容许倒字现象产生。虽然韵白的乐音化具有声调夸张甚至引进其他方言的调值,但均需在字调准确基础上加以引伸的。然而在唱腔中,由于腔调旋律(音乐)的阶梯跳跃进行方式和唱词(语言)的连绵进行方式之间存在着一定的距离。声调受音乐

旋律的制约。因此字的声调形态变化众多。有时亦可产生完全相反运用的现象。一般来说,在腔词关系处理上,有条件地出现字调较大变化甚至反向进行,不应认为是倒字。例如通常两去相连,倒第一去声字等。演唱中,除唱句的首、尾字、节奏重音处等外,字调处理可较灵活些。

漂字

戏曲术语。前声(母)咬不准,后韵(母)口形变讹谓漂字。

字字双

原为词牌。现仅用其词格,即七言和两言交叉的韵文体。多用于丑角的上场诗。如《青石山》王道士上场念:“头戴一顶紫霞冠——难看,手中常拿斩妖剑——捣乱,人人道我是王半仙——谣言,无非赚他几文钱——抽烟、抽烟。”

乐 器

板

乐器名称。亦称拍板。属节奏形乐器,长条状,用竹、木制作,上端以绳串联,下端可自由开合。板一般分鼓板、书板和坠板三种。由于板的使用范围有异,因此它的形制也不相同,板的数目有两块、三块、四块甚至七块以上者。演奏时,左手执底板与前板撞击而发出音响。板无固定音高,发音短促,音质脆亮,穿透力强。广泛用于器乐合奏以及戏曲、曲艺和舞蹈的伴奏。

拍板

见板。

檀板

乐器名称。用紫檀木制作的拍板称檀板,多为戏曲界专业鼓师选用。在戏曲中它常与单皮鼓配合使用,故又有“鼓板”之名。檀板由三块束腰形条状板组合而成,分别称为底板、中板、盖板。每块板的长度约 27 厘米,上宽为 5.9 厘米,下宽为 6.7 厘米,束腰处宽约为 4.8 厘米,厚度 0.8~0.9 厘米。中板略厚,两面光滑平整。盖板和底板稍薄,各有一面中间纵向雕成为隆起的脊状,形似人的上嘴唇,故名叫板唇。板有上扇板和下扇板之分,上扇板又叫击板,下扇板叫响板或底板。击板是由盖板之平滑面

与中板合并,用丝弦上下扎结组成一体,并在上端中间部位横向间隔的 2 厘米钻两个小圆洞,与响板同样的圆洞。板唇同向,用绳穿过相联接。击板时,一手执底板,击板要撞击在响板的板唇上,这是发音优劣的关键。演奏中,板总是打在音乐节拍的强拍上,戏曲行话称板。

鼓

乐器名称。形似木桶,以皮为面,品种繁多,是我国常见的膜鸣类乐器。从古至今广泛用于乐舞、祭祀、军事、礼仪、戏曲、曲艺等处。鼓由鼓身和鼓皮两部分组成,前者为共鸣腔体,一般用干燥松脆的木料制作,呈弧形,体表涂漆、彩绘,中部装有鼓环和鼓泡,以便悬挂或手提。后者是发音体,用加工处理过的动物皮,加以张力蒙于鼓的框口上,四周用铁钉钉牢,并用泡钉装饰,经敲击或拍打发声。鼓以上、下蒙皮或单面蒙划分两类,一是双皮膜鸣乐器,如堂鼓、腰鼓、书鼓等。二是单皮膜鸣乐器,如单皮鼓、八角鼓、渔鼓等。

单皮鼓

乐器名称。因鼓体上端一面蒙皮而得名,也叫小鼓。过去多为戏班专用,故又称班鼓,又因它与拍板由鼓师一人兼奏,又称板鼓。单皮鼓的形体矮小,构造

独特,由四至五块较厚的硬木料拼合而成,直径约25厘米,鼓边高为9.5厘米,从中心点由上而下斜向挖凿“八”字形圆洞,名叫鼓膛,上面蒙皮处的内口径为5至10厘米,其余均为板面,下面的内口径为24.8厘米。鼓面用牛皮张紧于整个板面,直至鼓边底部用鼓钉钉牢,并箍以铁圈加固。蒙皮的鼓膛部分称“鼓光”,是击打发音部位。单皮鼓发音的高低,取决于鼓膛上端口径的大小和蒙皮的松紧度。演奏时,鼓师通过两根鼓槌的点击(点槌)或平击(满槌)、单击或滚奏,并转换敲击鼓光的不同位置,运用腕力和臂力的轻重缓急,能奏出千变万化的节奏和音响,颇具特色。

小鼓

见单皮鼓。

板鼓

见单皮鼓。

鼓槌子

乐器附件。亦称鼓签、鼓箭。是敲击单皮鼓的工具。一般用细石竹制成,长度约24厘米,但顶端必须留一竹节,削平磨光以增强牢度,防止击鼓时劈裂。

鼓签

见鼓槌子。

鼓箭

见鼓槌子。

堂鼓

乐器名称。亦称同鼓,清代被称之为仗鼓。堂鼓的体胖肚圆,用若干条状木料拼合车削而成,鼓身较矮小而有弧度,一般高约33厘米,鼓面直径25厘米

左右,选用优质的牛脊背皮蒙制,发音坚实明亮,多为戏曲乐队使用,是戏曲在陆战水斗的场面中,不可缺少的伴奏乐器。

同鼓

见堂鼓。

南堂鼓

乐器名称。形如花盆,状如缸,故又称花盆鼓或缸鼓。南堂鼓的鼓面大,鼓底小,由堂鼓演变而来,上面直径为57厘米,下面直径为28.5厘米,上、下鼓面用牛脊背皮料制作,鼓身高60厘米,用木料胶合而成,体表油漆彩绘,并装有鼓环、鼓泡。演奏时,鼓放置在特制的鼓架上,以木槌敲击上面鼓光发音,音色浑厚、柔和,通过单击或滚奏,及敲击点的移动变化,可奏出不同的音调。

大堂鼓

乐器名称。体形较大,亦称大鼓,上下口径相同,蒙以牛皮而成。演奏时,置于木架上用两个鼓槌敲击鼓光发音。大堂鼓发音低沉雄厚,是锣鼓队中的主要乐器。现代的大堂鼓规格繁多,一般鼓面从46.5厘米~80.6厘米,鼓身高从44厘米~70厘米不等。此外,庆祝节日、盛会所使用的特大鼓,鼓面可达200厘米,鼓身高为100厘米,通常是多人同击一鼓,气氛热烈。大堂鼓的鼓面较大,敲击时从鼓心至边缘的辐射点所发的音响各不相同,中心低沉,越向边缘声音越高而坚实,力度变化的范围较大,对情绪和气氛的渲染起很大作用。大堂鼓可以独奏,也可作效果使用,如炮声等。

大鼓

见大堂鼓。

大锣

乐器名称。金属体的打击乐器,形似箩筛,用响铜压制锻打而成。锣身略呈弧面,中央部分略高,为一圆平面称锣光或锣脐,是发音的主要部位。制作规格的大小、厚薄决定音响的高度,一般地说,脐大且厚发音低沉宏亮,反之则发音高亢明亮。大锣周围曲卷的窄边叫裙边,在裙边上约距十余厘米钻两个小圆洞,以穿系皮绳、锣拐子便于提奏。

小锣

乐器名称。铜制,圆形。民间称镗锣,北方叫手锣,京剧中名为京小锣。小锣的锣身直径为21~22.5厘米,依据锣脐的大小规格有高、中、低音之分。高音小锣锣脐较小,发音清脆明亮,戏曲中常用于武打戏,中音小锣音色宽厚,多用于生、净角色的戏剧,低音小锣音质饱满柔和,多为旦、丑行当的戏剧伴奏。小锣可以独奏,也可与大锣、铙钹穿插配奏,并能配合戏剧情节敲击出效果性的音响。小锣不系皮绳与锣拐子,敲击时,用左手食指关节处擎于锣裙内缘,右手执锣板击奏。

镗锣

见小锣。

京小锣

见小锣。

汤锣

乐器名称。又名堂锣。铜制,圆形。锣身直径9厘米,无锣脐。在戏曲中常与喜庆的管弦乐曲牌配奏。

堂锣

见汤锣。

京锣

乐器名称。传统京剧戏班中,通常使用的大锣被称之为京锣,一般可分低音京锣、中音京锣和高音京锣三种。前者为厚实有力之次低音锣,始造于山东周村;后者则为高亢响亮之高音锣,始造于奉天(今辽宁沈阳),中音京锣音响居中。此外,还有次中音京锣,锣光直径为12~13厘米,音响介于低音京锣和中音京锣之间,始造于武汉,文戏、武戏均可使用。

钹

乐器名称。古称铜钹,民间叫鐮。源于西亚,于1600余年前传入我国中原。钹用响铜制造,体为一圆形片,边缘略翘,中部隆起呈半球状,称“碗”或“帽”,碗根至钹边部分叫“堂”,碗顶钻一小孔,以系皮绳并结扎绸或布,便于手握。钹两面为一副,相互撞击而发音。钹的品种较多,一般常用的有钹面直径为27~55厘米的大钹,直径为17~19.5厘米的中钹,以及直径为12~14厘米的小钹。钹无固定音高,但任何类型的钹,必须将两面音高相同或相近的钹配为一体,以保证击奏出较好的音质。

铜钹

见钹。

鐮

见钹。

饶

乐器名称。与钹相似,但体形较大。初见于我国宋代。饶的碗小顶平,其径约占饶身直径的1/5,饶面较薄,多为弧形,发音低、余音长,音色清亮。

饶钹

乐器名称。亦称水镲、中钹或京钹，钹面较厚，直径17~19.5厘米，碗的直径为8.5~9厘米。饶钹发音响亮，是戏曲乐队中常用的乐器。

水镲

见饶钹。

中钹

见饶钹。

京钹

见饶钹。

水钹

乐器名称。又称光钹、哑钹、荷叶。钹面较薄，直径约20厘米，碗径5厘米。水钹发音轻飘，常为古典戏曲的礼仪迎送、喜庆宴饮等场景乐曲配奏，也可单面使用，为曲艺说唱伴奏。

光钹

见水钹。

哑钹

见水钹。

荷叶

见水钹。

镲锅子

乐器名称。又名小饶钹、小京钹、小水镲、走边钹。钹面直径12~14厘米，碗径4厘米。发音清脆明亮，常与小锣配奏，衬托武士走边的表演动作。

小饶钹

见镲锅子。

小京钹

见镲锅子。

走边钹

见镲锅子。

双光钹

见大饶。

大饶

乐器名称。亦称双光钹，我国北方称大饶或大钹，南方称广钹。一般直径为27~55厘米，钹面较大而薄，音响低沉悠长，带有水音。北方大都使用平顶平面形钹，南方多用弧面形钹。大钹强奏时，能发出惊心动魄之声。

马锣

乐器名称。铜制，体形较小，无锣脐。锣面直径约10厘米，锣身不系绳，演奏时，将锣轻轻抛起，当锣体腾空时用小板敲击，在戏曲中常作效果音响使用。

碰铃

乐器名称。亦称碰钟，古代称星，因地区不同，陕西称甩子，也有简称为铃的。我国古代对有舌的金属乐器叫铃，无舌的为钟，故碰铃称之为碰钟较恰当。碰钟由钹变化发展而成，唐贞元年间就被称作铃钹。碰钟呈小杯状，由响铜铸造而成，有半球形和圆锥形两种，高4.5厘米，碗径3厘米，口径5.5厘米，碗顶钻孔系绳，两枚为一副，钟体互相碰击而发音。碰钟的音质纯净柔和，音色清脆悦耳，音响穿透力强，声音延续的时间较长，常配合节奏较慢、抒情性强的曲调演奏，如在传统京剧中，旦角演唱[反二黄慢板]时，碰钟随曲调之板位(强拍)作

节奏性碰击,有其特殊的韵味和色彩,非常动听。此外,碰钟也用单槌击奏。

碰钟

见碰铃。

云锣

乐器名称。亦称九音锣。古称云璈,用木格架将不同音高的无脐小铜锣编排组合起来,能奏出曲调的一种乐器,民间称“九音锣”。传统云锣多由10面小锣组成,锣面直径均为8厘米,因厚薄不同,所以能发出高低不同的音响。锣裙钻有小孔,分别用绳系在木格架上,木架分左、中、右三扇,中扇分四格,两边扇分三格,三扇均固定在一木柄上,由于中扇最上方的一面小锣不常用,故称之为九音锣。云锣发音清晰明亮,戏曲里多用于某些合奏的曲牌,随旋律而敲击,色彩性很强。

九音锣

见云锣。

京胡

乐器名称。在早期的京剧戏班中称胡琴,也有叫二鼓子的。京胡属拉弦乐器,由琴杆、琴筒、弦轴、琴弓、琴弦、琴马、千斤、蛇皮等多部件构成。琴杆又名担子,用五节紫竹、白竹等细长的竹杆制成,上端二节各对穿开通一孔,以便安装弦轴,下端一节又称底节,插入琴筒,并在筒内一段前后对穿开通一长方形洞,称风口,起共鸣作用。琴杆以坚实细洁、竹节饱满、干燥挺直的紫竹最佳,全长一般为47.5~51.5厘米,可根据伴奏曲调的调高进行选用。琴筒用坚实干透、纤维粗细均匀、丝纹顺直的圆形竹筒制作,长度一般为11.2~11.6厘米,前内口径

4.6~4.7厘米,后内口径略小,距前口边缘4厘米左右处,上、下对穿开洞,严密地插装琴杆。琴筒是京胡的共鸣箱体,是发音的关键部件,它的口径大小、长短厚薄与琴杆的粗细长短要选配得当,一般地说,琴杆长搭配的琴筒大,适合于低调门,琴杆短琴筒小的,则适合于高调门。琴轴又名轸子,多用黄杨木制作,长约15厘米,呈圆锥形,后部肥胖处雕有均匀的直条花纹,形似橘瓣,上轴前端钻一小孔,结扎里弦(粗的琴弦),下轴前端开凿一豁口,结扎外弦(细的琴弦)。琴弦用丝纺制,也有用金属制作的。二根琴弦头各打一圆结,套在琴杆下端,另一头分别结扎在京胡的上、下琴轴上,定音时旋转琴轴,以增加琴弦的张力,张力越大,音越高。京胡里、外两弦以纯五度关系定音,经常使用三种定弦法,即1~5(反二黄)、5~2(二黄)、6~3(西皮)。千斤用铜丝制作,呈∞形,一端用细丝弦扎结在琴杆第三节的部位,一端钩住两根琴弦,是琴弦振动发音段的上方固定点。千斤可上下移动,小幅度地调整音高。琴马用年久自然干燥的老竹雕刻,形似马鞍桥状,故又叫桥马。琴马圆底,中间有一细缝,顶端刻有两个豁口,以架放琴弦,是琴弦振动发音段的下方固定点。琴马置于琴筒所蒙蛇皮的中心部位,起导音作用。琴弓由弓杆和一束马尾鬃毛组合而成。弓杆用两节细石竹制作,长约72厘米,两端烘烤成小弯状,并各钻一小洞以穿结弓毛。弓杆的粗细、轻重因人而异,依据演奏者的功力和习惯选用。弓毛有黑、白、花三种,京胡弓多采用粗细适中的花色鬃毛。演奏京胡时,弓毛上要添加松香,以增强摩擦力。蛇皮用蛇的脊部皮制作成皮膜,蒙于琴筒的前口,它张得松紧度对调高起关键性作用,张得越紧音调越高,反之则低。蛇

皮以选用皮板厚薄均匀、鳞大线白、油光黑亮的为宜。京胡发音灵敏,音色清脆明亮,是京剧乐队的主奏弦乐器,除伴奏唱腔外,还演奏弦乐曲牌,烘托戏剧气氛。此外,京胡也作效果音响配奏,衬托演员的表演,如《拾玉镯》一剧孙玉姣的捻线动作等。京胡的演奏技法丰富,近二百年来,我国京剧舞台上,先后出现了众多各树一帜的著名琴师,如梅雨田、孙佐臣、徐兰沅、李慕良、杨宝忠、何顺信等。

二鼓子

见京胡。

二胡

乐器名称。专业称京二胡,又称瓮子,是京剧乐队中的主要配奏乐器,与京胡、月琴、三弦合称四大件。京二胡的结构与京胡相同,但形制不同。琴杆用花梨木、红木或紫檀木制作,全长64.5~64.9厘米,琴头呈方形、平顶,向后弯曲,体为半圆形,下端插入琴筒处又为方形,不开风口。琴筒呈六角形,用与琴杆同质的木料制作,长11.5~11.6厘米,前对边外口径为7.5~7.6厘米,后口径略小,内边缘镶有六角形木框。琴轴用黄杨木制作,长度同京胡,但后部肥胖处,均匀雕刻出斜纹麻花状装饰,美观实用。琴弦比京胡弦略粗,安装与京胡相同。琴马、千斤选材、制作、形状同京胡,但体积稍大些。琴弓选材同京胡,但制作有差异,京二胡弓把竹杆粗的一端置于尾部,细的一端放在头部,且弯度稍大,琴弓全长68~70厘米。蛇皮选用皮板较厚的,皮薄发音空飘。京二胡为中音拉弦乐器,音响宽厚、圆润。由著名琴师王少卿和北京乐器制作师洪广元研制而成,故又有“王派京二胡”之称,它的出

现,丰富了京剧乐队的表现力。

京二胡

见二胡。

瓮子

见二胡。

月琴

乐器名称。体圆似月,其声如琴,是从“阮”演变而来的弹弦乐器,历来很受我国各族人民的喜爱,常用于戏曲伴奏、民乐合奏或歌舞。月琴琴身呈扁圆形,由木框和面、背板胶合而成,是月琴的共鸣箱体。框用六块大小规格一致的紫檀或其他硬木的瓦状板胶接成为圆形箱体,上、下并有安装琴颈木杆的方孔眼,两面镶嵌胶合面、背板,在面、背板之间横置两道音梁,中间支两个音柱。面、背板用整块或多块木纹顺直、木色一致、无疤痕、平整光洁、干燥松脆的桐木板制作。琴头用紫檀或其他硬木制作,弯曲而有弧度,中间凿空开有弦槽,两侧各开通有安装弦轴的圆孔,顶端粘合一块鸡心形板片,恰似“如意”状。琴头下部至琴体框边段称琴颈,面平背圆而有弧度,上端粘合木制山口,以支架琴弦,下端延伸为方形木杆,插装在琴身里。琴轴形制与京胡相似,用黄杨木或紫檀木制作,肥胖的顶端处,有的镶嵌骨饰。现在高质量的月琴,多选用坚硬而有韧性的牛角制作,美观实用。琴弦有丝弦、尼龙弦、尼龙丝缠钢丝弦三种,伴奏戏曲的月琴,多用丝弦。缚弦又称幅手,用红木制作,呈半月形、空腹,平口向上胶粘在面板下部正中处,并钻有4个小孔,以穿系琴弦。缚弦起导音作用,高低要适度。音品用竹制作,呈三角形长条状,高度不一,延山口由高至低顺序粘合在琴颈和

面板上。早期的月琴,有4弦13品,如今按照半音排列,品位已至24品,使用灵活方便。伴奏京剧的月琴,多用一根较粗的琴弦,演奏西皮、二黄曲调时,月琴空弦的音高定京胡的“3”音,演奏反二黄曲调时,则定“6”音。使压一根琴弦的月琴,音域不宽广,但它与京胡的配奏非常适合,颇有特色。弹奏月琴,用左手指按品位空档,右手握捏角质条形弹片拨弦发音。

小三弦

乐器名称。高音弹拨乐器,常用于伴奏戏曲,又称曲弦,因流传在南方,亦有“南弦”之称。三弦琴头微曲呈铲状,顶端镶嵌有骨花纹饰,下端中间开凿弦槽,两侧开有弦轴圆孔。琴杆为半圆柱体状,表面平滑、无品位,是三弦的指板,上端胶有山口,下端呈方形插入琴鼓中。琴鼓又叫鼓头,是三弦的共鸣箱体,椭圆形的鼓框上,两面蒙以蟒皮。弦轴形状与月琴相似,以右—左—的排列,插入琴头两侧的轴孔里。琴弦多用丝弦,自右而左依次为子弦、二弦、老弦,上端分别绕结在三个弦轴上,下端都系在琴鼓下面的菱形系弦木壳上。琴马竹制,比京胡马高大肩宽,置于鼓头皮面中央下方的三分之一处,以支架琴弦。三弦定音一般是不固定的,常用的是中弦与里弦为五度关系,外弦与里弦为八度关系,最低音一般在D至G之间。小三弦的音色清脆明亮,有丰富的表现力,以用红木材料制作最佳,是戏曲伴奏不可缺少的弹拨乐器。演奏三弦时,左手擎琴杆,上、下滑动按弦,用右手拇指、食指之指甲或用拨子拨弦发音。

弦子

乐器名称。即三弦,中国传统的弹

拨乐器,起源于秦代,由一种有柄的小摇鼓(古称鼗)改造易形而成,至元代才有三弦之名,为元曲的主要伴奏乐器,明初流传至我国南方各地。其结构形制见小三弦条目。

笛子

乐器名称。为横吹管乐器,又称横笛。有曲笛、梆笛之分。用坚实的老竹制作,体形圆直,体表、内膛平滑光洁,顺管身依次开有椭圆形的吹孔1个、膜孔1个、音孔6个、放音孔2个和背部定音孔2个。洞孔排列有序,间隔规范,并在吹孔上端一定距离的内膛里,用软木塞封闭,此段称之为笛脑。有的竹笛头尾骨饰,用丝线间隔匀称的紧密缠绕,涂漆,起防裂作用。笛子的音色清脆明亮、圆润柔美,表现力极为丰富。吹奏时,两臂自然抬起,用左右两手的食指、中指、无名指的指肚,分别按闭6个音孔,拇指托住笛身,把笛拿起,下唇放在吹孔处,将气息送入笛腔。6孔全闭,发出的筒音即最低音为 α^1 ,习惯上称为小二调笛子,在京剧乐队中则称它为本调。

曲笛

乐器名称。管身较粗,长约60厘米,体表缠线、涂漆。多用来伴奏戏曲,是昆曲的主奏乐器,故得名为曲笛。曲笛的音色浑厚、柔和,除在京、昆戏里伴奏唱腔外,还可吹奏曲牌,烘托戏剧场景气氛。

梆笛

乐器名称。形体比曲笛细而短,体表不缠丝线。音色清脆明亮,常为梆子戏伴奏,故得名。在京剧现代戏中,梆笛已被吸收、使用,多用于演奏情景音乐,

以表现乡土气息和地方色彩。

唢呐

乐器名称。簧管乐器，俗称喇叭。清代称其为“苏尔奈”，金元时从波斯等地传入我国。唢呐管身又叫杆，用乌木或红木制作的空心圆锥体，长约33厘米，上细下粗，体表光洁，并按一定距离车削成竹节状，正面直线排列开有圆形音孔7个，背部开1个。杆子又叫侵子，是用铜片制成的圆锥形细管，上端小口安装芦哨，下端插入唢呐杆上端的内腔里固定。气牌是用铜片或有机玻璃制作的小圆片，中心开洞套在侵子上端，吹奏唢呐时，对气息的调节起辅助作用。传统的唢呐，侵子上下安装两个气牌，其间夹着铜质葫芦状装饰物，今已弃之不用。哨是唢呐的发振器，用芦苇制作，上端扁平、似扇形，称哨片，开口处叫哨口，下端口呈圆形，并缠有铜丝，叫哨座。哨片的厚薄长短，及哨口的宽窄，对唢呐发音的关系很大，制作、使用有一定的规范。碗又叫喇叭口，用薄铜片制成，上口焊接铜圈，套在杆的下端，可以活动，起扩音作用，并能调节音量和音准。吹奏唢呐时，用一手的小指、无名指、中指、食指的指肚，分别按住从杆下端数起的1、2、3、4音孔，拇指托住杆的背部，谓之下把；另一手的无名指、中指、食指的指肚，按在余下的5、6、7音孔，拇指指肚按在杆背的音孔上，谓之上把。唢呐多以第三音孔的音高作为调名，如音孔全闭为 c^1 音，开第1孔为 b^1 音，第2孔为 $\#c^2$ 音，第3孔 c^2 音…余类推，此即为此唢呐调高，即为 $1=D$ 。唢呐发音宽厚、嘹亮，在京剧中常用来烘托、渲染婚丧、饮宴、军事、礼仪等场面的气氛，同时也可伴奏唱腔和作效果音响使用，如马嘶、鸟鸣等。

海笛

乐器名称。是唢呐的缩小形态，又称小唢呐。杆长在20厘米以下，其他部件也相应的较小。海笛发音尖细脆亮，在京剧中常伴奏武戏里的昆曲唱段和表演。

小唢呐

见海笛。

挑子

乐器名称。传统吹奏乐器。亦称招军、先锋、长尖、喇叭。两节细长的喇叭筒。挑子声响以壮声势，大多运用于军事战争的场面。旧时京剧舞台还讲究所谓挑子起与挑子落。在临开场前，由唢呐与锣鼓作吹台，接着挑子声起，遂将舞台中央的高台撤去，换上第一出戏的彩头，然后再起锣鼓开戏谓挑子起。待大轴戏唱完，演员都下场后，挑子声再起谓挑子落。

招军

见挑子。

先锋

见挑子。

长尖

见挑子。

喇叭

见挑子。

四大件

京剧伴奏乐器俗语。指为京剧唱腔作伴奏的主要四件乐器：京胡、京二胡、月琴、小三弦（或琵琶）。20世纪60年代中期始流行这一称呼。

身 段

身段

舞台表演术语。戏曲演员在舞台上表演的各种舞蹈化的形体动作的统称。如坐卧行走、甩袖捋须、扬鞭纵马、挥桨催舟等，大都是从日常生活的基础上，经过艺术加工逐渐提炼出来的程式动作。身段种类繁多，变化万千，但其主要之点在于手、腿、腰的配合运用。腰是全身的枢纽，是身段边式与否的关键。记载舞台上一系列程式动作的书叫身段谱。

起霸

成套组合身段。相传因首先用于明代传奇《千金记·起霸》一折而得名。通过连续的舞蹈动作，表现古代武将整盔束甲，准备上阵的情景，用以烘托舞台上的战斗气氛。主要由三抬腿、云手、踢腿、跨腿、骑马蹲裆式、整袖、紧甲等基本动作连贯组成。单人表演的起霸，全套的称整霸或全霸、大霸，大多用于剧中主要人物。如《红鬃烈马》的薛平贵、《回荆州》的赵云等。只起半套的叫半霸或小霸。背向观众倒退出场的叫倒霸，如《铁笼山》的司马师。两人各从左右上下场门分上、同时起霸的叫双起霸，如《战长沙》的黄忠与魏延。由上场门登台表演的起霸称正霸。由下场门登台表演的起霸称反霸，姿式与正霸相反。单人起一

遍正霸，念词后，归到下场门再起一遍反霸的，称蝴蝶霸，如《九龙山》的杨再兴。首先由单人上场起整霸，以后分别上四人、八人同时起霸的，称多人起霸。

整霸

见起霸。

全霸

见起霸。

大霸

见起霸。

半霸

见起霸。

小霸

见起霸。

倒霸

见起霸。

双起霸

见起霸。

蝴蝶霸

见起霸。

正霸

见起霸。

反霸

见起霸。

多人起霸

见起霸。

通用霸

起霸的一种。亦称官中霸。不分角色行当,也不分正面人物或反面人物,都可以使用的组合动作。

官中霸

见通用霸。

专用霸

起霸的一种。根据剧情,把剧中主要角色的起霸动作予以丰富、发展,使之更加细腻地刻画人物的思想感情。如《挑华车》中的高宠、《铁笼山》中的姜维等,都有一些与普通起霸不同之处。

走边

成套组合身段。多用于表现身怀武艺的人物轻装潜行的武戏。大都表示剧中人夜行、侦察、巡查、暗袭或赶路等特定情境。主要由正、反云手,各种踢腿和扫堂腿、飞脚、旋子、蹦子、飞天十响以及跨三步等动作组合而成。动作繁简因剧而异。单人独行,如《恶虎村》黄天霸的夜行,称单走边;两人同行,如京剧《青风寨》的李逵和燕青的赶路,称双走边。也有多人齐舞的集体走边,称多人走边,如《四杰村》中余千、濮天鹏、鲍金花、冯洪营救骆宏勋一场等多种走边形式。走边时唱曲牌或以打击乐伴奏的称响边;单用堂鼓配合动作的称哑边;表现水上行

船的称水边。相传因首先用于山西梆子《白虎鞭·走边》一折而得名。

单走边

见走边。

双走边

见走边。

多人走边

见走边。

响边

见走边。

哑边

见走边。

水边

见走边。

趟马

成套组合身段。亦称马趟子。演员右手执鞭挥舞,通过圆场、转身、勒马、高低相和三打马等身段动作,配合快速的锣鼓节奏,表现骑马疾驰奔腾的情景。趟马时只舞不唱。可繁可简,因剧而异,因人而变,形式多样。有单人趟马,如《花蝴蝶》的姜永志、《艳阳楼》的高登、《樊江关》的薛金莲。双人趟马,如《杨排风》的孟良、杨排风。多人趟马如《溪皇庄》中蔡金花等4个旦角。趟马在传统戏曲中文、武戏各行角色都可用。在妆扮上常有特殊的配备,如《马踏青苗》的曹操,穿蟒,右手执鞭,左手抱宝剑、令旗,从中变化出许多的舞蹈动作。

马趟子

见趟马。

单人趟马

见趟马。

双人趟马

见趟马。

多人趟马

见趟马。

穿针引线

成套组合身段。表演时演员借助道具绣绷,将生活中拿针、挑线、捻线、打结等一系列日常动作,加以美化成舞蹈身段组合。京剧《拾玉镯》、《柜中缘》等剧目中,皆有此表演组合。

轰鸡喂鸡

成套组合身段。表演时演员根据生活中开鸡笼、放鸡、喂食、数鸡、赶鸡进笼等日常情节,加工提炼成一系列戏曲程式动作,成为一种固有的特色表演。京剧《拾玉镯》等剧目中有此表演组合。

备马涮马

成套组合身段。表演时演员常拿一牙笏(代马刷子),在打击乐配合中以泼

水、梳理、上鞍等一系列动作,表示剧中人对马的清洗整理。京剧《昭君出塞》等剧目中,有此表演组合。

抢背

戏曲表演的一种跌扑技术。身体向前斜扑,以左肩背着地,就势翻滚,是生活中遭受踢打而扑地动作的舞蹈化。文、武戏都用。在京剧中,是各种行当的基本功之一。用途很广。

吊毛

戏曲表演的一种跌扑技术。身体向前扑,头部向下,凌空一翻,以背着地,是生活中急速猛烈的跌扑动作的舞蹈化。在京剧中,是生、净等行当的基本功之一。多用于文戏。老生戏《追韩信》、《探母回令》等剧,都有此动作。

僵尸

戏曲表演的一种跌扑技术。双腿立直,弯腰向后倒身,足跟一蹬,以背着地,是生活中表示死亡、昏厥而倒地动作的舞蹈化。文、武戏都用。在京剧中,是生、净等行当的基本功之一。老生戏《乌盆计》、《打金砖》等剧,都有此动作。

表演程式

表演程式

戏曲表演术语。程式的原意是一定的规程准式。在京剧表演中不允许有纯属自然形态的原貌出现,于是把生活里的动作,诸如开门关门、上船下船、上楼下楼、骑马乘车、喜怒哀乐等等,按照美的原则进行提炼、概括、装饰、夸张,形成规范化的动作,就是表演程式。这种表演程式是京剧表演的特有手段,是演员表演时必须掌握和遵循的。演员根据剧本的规定情景,人物的性格,将若干独立的表演程式组合起来,用以表现一定的思想感情,从而塑造人物形象。

虚拟动作

戏剧表演术语。指演员在表演原需附着实物的活动时,不用实物或只用部分实物所做的虚拟动作。戏曲表演中应用最多。如扬鞭虚拟骑马,或划桨虚拟行船等。

程式动作

戏曲表演术语。指从生活中提炼出来,经过艺术夸张的规范性表演动作。是戏曲演员艺术创造的重要手段之一。京剧表演中的各种身段、手势、步法、工架、武打等,都有一定的招式和要求,它能明确有力地表达思想感情、塑造人物形象,形成特有的艺术风格。

四功五法

戏曲表演的基本手段。是戏曲演员必须掌握的基本功。四功指唱功、念白、做功、武打,习称“唱念做打”。五法是戏曲表演的五种技术方法。关于五法,京剧界有几种不同说法:1.手、眼、身、法、步。手指手势,眼指眼神,身指身段,步指台步,法指以上几种技术的规格和方法。2.手、眼、身、发、步。发指甩发的技术,此说认为“法”是“发”的讹传。3.口、手、眼、身、步。“口”指发声的口法。此说倡自程砚秋。

唱念做打

见四功五法。

唱功

戏曲表演手段之一。综合发声、吐字、行腔、用气、装饰唱法等项,是一套完整的表演手段。发声要求气息畅通,声音浑厚明亮。吐字强调准确、清楚,字正才能腔圆。行腔讲究吞吐虚实,抑扬顿挫。用气就是以气托腔,气要吸得深,在演唱过程中徐徐送出,并随时补充。装饰唱法,是指演员在行腔中,根据剧中人物性格、感情以及字音,选择各种不同的装饰腔。唱功是表达、渲染剧中人物思想感情的重要手段。历来的戏曲艺术家都主张必须唱出曲情、曲意、曲理。

做功

戏曲表演手段之一。泛指表演技巧,包括身段和表情,具有很高的技术和技巧。演员只有对自己的身体各部分,特别是腰和腿经年累月地刻苦锻炼,先着重外形技术训练,然后才能达到“发于内,形于外”,内外结合,运用自如的境界。

表情

舞台表演术语。指演员通过眼神、脸部肌肉的变化,表现剧中人物的思想感情。演员在台上的一举一动都要合乎人物的生活规律,传达出人物的思想感情,即七情:忧、思、喜、怒、悲、恐、惊。除眼神、脸部肌肉的变化外,还常伴以形体动作,加强表情效果,使观众受到感染。

眼神

舞台表演术语。指戏曲演员在表演中对眼睛的运用。双目圆睁表示生气,笑眯了眼表示高兴。在京剧舞台上眼睛的运用,大致有这样几个方面,平视的“看”,看近处的“瞧”,望远处的“眺”,生气注视的“瞪”,含情脉脉的“媚”,斜目看人的“瞟”,发怒、发呆的“斗”(俗称斗鸡眼,两眼珠向内集中),上下左右转动的“转”(多用于花旦)等。内行常用“没眼睛”或“死羊眼”(羊眼常发直不动)来形容那些眉眼不会活动的演员。眼神的运用,都与身段动作密切配合,以便更好地传情达意。

情眼

眼睛的基本用法之一。目光一瞬,回视胸窝。表示有情于对方,多半用于旦角。

笑眼

眼睛的基本用法之一。眼帘微垂,含有羞意。多半用于旦角。

定眼

眼睛的基本用法之一。气往上贯,眼珠不动。表示气极,一时无言可答之意。

呆眼

眼睛的基本用法之一。目光下沉,寻思就里。多半用于想办法拿主意之时。

媚眼

眼睛的基本用法之一。嫣然一笑,回首凝眸。表示留情于对方的意思,多半用于旦角。

狠眼

眼睛的基本用法之一。瞪眼斜视,阴险冷面。表示憎恨、蔑视之意。

怒眼

眼睛的基本用法之一。睁眼提气,气从鼻出。表示极其愤怒之意。

台风

舞台表演术语。演员在舞台上表演时所显示的风度。演员由于不同的气质、艺术修养、审美理想、舞台经验以及常扮的人物类型等而形成各自不同的台风。在京剧中常用“有台风”来称赞演员表演艺术的优秀。

亮相

戏曲表演程式。剧中人在上、下场或一段舞蹈、武打完毕后,有一个短暂的停顿,成一定的姿势,如雕塑状,表现人

物的精神状态。亮相有单人、双人或多人等各种形式,根据剧情以及人物在剧中所处的或主或从、或胜或败、或褒或贬的地位,又有高矮、正偏、快慢之分。如《白蛇传·游湖》中的白素贞多亮高相,小青多亮矮相;《华容道》中关羽多居中亮正相,周仓、关平分立两侧多亮偏相;《三岔口》中任棠惠与刘利华的对打中,时有停顿,每一停顿都是快亮相;而起霸的各组动作之间的停顿则属慢亮相。《挑华车》中高宠与金兀术对打后的亮相,高宠是胜者的姿态,金兀术则是败者的神情。除要求姿势稳健外,还要求做到静中有动,气韵连贯,画面美观。常伴以打击乐烘托,习称“四击头亮相”。

推磨

京剧舞台调度常用手法。甲乙两人或两组人,对面相视,同时环行一周,仍归原位,表示互相观察、打量。如《赵氏孤儿》“盘门”一场,韩厥问程婴所背药箱中可有夹带时,即用此手法。

望门

京剧舞台调度手法。表演时演员在[急急风]的鼓点中,由上场门出场,跑S形路线至上、下场门,向里各观望一次,以示剧中人寻路而行之意。在传统剧目中,经常出现这种表演程式。

三笑

京剧表演程式。表演时演员在冲头接叫头的锣鼓点子中,面朝观众向舞台左右方各笑一次,再向正中笑一次共笑三次,故起名三笑,以示剧中人高兴得意之神情。在武打剧目中用得较多,如《挑华车》中金兀术战败岳飞时就用三笑。有的文戏中也有此表演程式。

上下场势

京剧表演术语。指演员上场或下场时的方式,包括身段、工架、神情、气势和姿态等,根据剧情和剧中人物的思想感情的不同要求,可分为明上明下、暗上暗下、唱上唱下、念上念下、舞上舞下、请上请下、垫上窝下……等数十种形式。如《空城计》中诸葛亮先后四次上场,无一雷同,把人物情绪的发展和戏剧矛盾的推进,表现得层次分明。

上马下马

京剧表演程式。为虚拟动作,有文、武之区别。文职人员上马,手执马鞭,左腿微抬,右腿轻跨,马鞭一举,以示上了马;武将上马同样是手执马鞭,但在左、右腿的运用上要复杂些,有的还要加“上翻身”、“蹦子”、“飞脚”等程式动作,那更是把上马表演舞蹈化了。下马表演都较为简单,武将动作幅度大些。

上船下船

京剧表演程式。为虚拟动作,由两人配合表演。一演员(操桨者)平伸船桨作“扶手”,另一演员以手搭“扶手”,面对操桨者轻轻向前一蹦,两人同时作跷跷板式的上下晃动,以示上了船。在《白蛇传·游湖》、《秋江》等剧目中,俱有此表演程式,尤以《秋江》中陈妙常与艄翁的上船表演更有代表性,充满了情趣。下船动作都比较简单,剧中人背向操桨者,向前轻轻一跳,表示下了船。

上楼下楼

京剧表演程式。为虚拟动作。表演时演员一手扶梯杆(假设),抬头上望,一步一步向上行,以示剧中人上楼,低头下看,一步一步向下走,则表示下楼。上下楼的步数必须相同。京剧《宋江题诗》

等剧目中,皆有此表演程式。

上轿下轿

京剧表演程式。为虚拟动作,由两演员配合进行。表演时甲演员掀轿帘(假设),乙演员低头侧身而进,再把轿帘放下,以示上了轿;甲演员以手掀轿帘(假设),乙演员躬身迈步而出,再把轿帘放下,以示下了轿。生、旦、净、丑各行的表演基本相同。

上桥下桥

京剧表演程式。为虚拟动作。“桥”在舞台上假设的,靠演员的表演来展现。《贵妃醉酒》中宫娥和杨玉环的上、下桥,表现的是平坦、宽畅的玉石桥,而《钟馗嫁妹》中小鬼和钟馗的上、下桥,展现在观众面前的是一座极难行走的残雪未消的狭窄小桥。

上山下山

京剧表演程式。为虚拟动作。表演时演员以上仰的姿态,微微踮腿,运用一定的基本步法,向上行进,身体渐渐升高,直至全部站起,以示登上山顶。下山的表演则是先高后低。

开门关门

京剧表演程式。为虚拟动作。表演时演员以左手抵门(假设),右手拨门闩,双手抓门向里平拉开,以示把门打开;表演时演员双手抓门向外合拢,左手抵门,右手将门闩往左一推,以示把门关上。在京剧剧目中用得较多。

进门出门

京剧表演程式。为虚拟动作。表演时演员平抬右手(表示扶门框),出左步(表示跨过门槛),以示进门或出门。面

向观众是出,背向观众是进。在京剧剧目中用得较多。

登高下高

京剧表演程式。为虚拟动作。表演时演员从桌后走至桌上站定(有一张桌、二张桌、三张桌不等),以各种不同的跟斗下桌,表示从高处跳下。京剧《伐子都》中的子都、《盗仙草》中的白素贞、《雁荡山》中的号兵均有此表演程式。

报门

京剧舞台调度常用手法。角色从小边(上场门一侧)台口,自报姓名,躬身进门,向右走小圆场,经大边(下场门一侧)至台中,施礼参拜,表示下属晋谒上级,自行报名而进。如《打焦赞》焦赞见杨六郎时即用此手法。

过场

京剧舞台调度常用手法。一人或数人从上场门(或下场门)出场,沿台口弧线至下场门(或上场门)入场,表示行路途中。如《空城计》中赵云自列柳城奉调回营,就用此过场。表示追逐行动的称追过场,如《回荆州》中紧接跑车一场,周瑜率众追赶刘备过场就是追过场。

抄过场

京剧舞台调度常用手法。俗称抄过儿。在戏剧情节不中断的情况下,两组戏剧人物从上、下场门分头出场,经台口各向舞台左右疾行,上场门出的从下场门入,下场门出的从上场门入,表示两个不同的空间。多用于追赶、包围或搜寻等情节,以渲染紧张的戏剧气氛,常用[急急风]锣鼓配合。如《二堂放子》、《长坂坡》、《打登州》等剧都有此手法。

搭轿

京剧舞台调度常用手法。用于上下场时,凡三人或五人,中间一人多为犯人或被擒拿的人,前后各一人或二人是押管的人。如《斩马谲》中前后各有一刀斧手押马谲进帐;《大登殿》中马达、江海一前一后押魏虎下场都用此程式。

编辫子

京剧舞台调度常用手法。亦称三插花。通常由三人表演。由中间一人起步向左走弧线,另二人同时行动,按横∞形路线,成编辫形穿插行进,二人相遇时擦背而过,表示前后紧随,赶路前进。如《回荆州》刘备、孙尚香(随一车夫)、赵云的跑车,即走编辫子。

三插花

见编辫子。

跳形

京剧表演程式。由演员妆扮成飞禽走兽的形状舞蹈。每个“形”都有固定的走法,不得在台上随意发挥。旧时跳形的戏很多,演《花园赠金》跳龙形、《打虎》跳虎形、《七擒孟获》跳狮形、《金钱豹》跳豹形、《杀狗劝妻》跳狗形、《苏武牧羊》跳羊形、《捉放旅店》跳猪形等。现除虎形保留外,其余极少用。

跳灵官

京剧表演程式。表演时演员勾黑色脸谱,穿黑色软靠,手执单鞭进行舞蹈,舞蹈时多半以各种蹉步的变化来渲染气氛。“跳灵官”必接“破台驱鬼”。表演时演员扮演的灵官,进场拿出真刀、活鸡,当场把活鸡的头剁下来,用五彩丝线把鸡头扎起,吊在舞台的正中上空,以示避邪驱鬼之意。旧时新建的舞台首场演

出,必跳灵官,现已废除。

破台驱鬼

见跳灵官。

跳加官

京剧表演程式。相传为唐魏征所创。表演时演员戴面具,在“抽头”的鼓点子中,以“醉步”做出各种舞蹈身段,并在舞蹈身段中,变化出早已写好的吉祥、喜庆条幅,如“寿比南山”、“福如东海”之类,以示庆贺、恭喜之意,条幅成双不成单。旧时演出,每逢大年初一至初五,正式剧目上演前必“跳加官”,现逢喜日,仍可沿用。加官面具是迷眼微笑的老生脸,不能是净、旦、丑之行。因生行为其他行当之先,老生又是生行之首,是旧时戏班规章。

跳财神

京剧表演程式。财神有文、武两种,文财神是银脸,武财神就是赵公元帅,勾黑脸,左、右面庞上各画一枚金钱,通常跳的大都是武财神。表演时演员手捧金元宝,借用“跳判”的舞蹈形式,以示招财进宝之意。每逢年节及喜庆日子,俱可跳财神,安排在正式剧目前加演。

跳罗汉

京剧表演程式。表演时演员装扮成十八罗汉,造型亮相,然后分下,续跳有特性的罗汉舞蹈,如“长臂”、“长脚”、“矮脚”、“长眉”、“伏虎”、“酒醉”等罗汉。无固定的舞蹈形式,演员可自由发挥,单跳后再集体造型。跳罗汉的剧目不多,如《十八罗汉斗悟空》、《十八罗汉收大鹏》等。

跳判

京剧表演程式。判,即判官,其装扮有特殊要求:装假肩、假肚、假臀,以外形的臃肿、笨拙,反衬架势的矫捷。跳判中常杂以旦行动作,并有喷火的特技表演,抬腿造型多用勾脚面,极少踹脚面,讲究雄豪中不失妩媚之态。在《钟馗嫁妹》、《火判》、《李慧娘》、《乌盆计》等剧目中皆有此表演程式。

悬梁

京剧表演程式。表演时演员用一白绸带往自己脖子上一套,倒地或走下场去。以示剧中人上吊身亡。京剧《桑园会》等剧目中皆有此程式。

碰柱

京剧表演程式。表演时演员用头向一固定处连撞三下,并以打击乐三锣伴之,以示剧中人碰柱自亡之情境。京剧

《碰碑》等剧目中皆有此程式。

惊愕昏厥

京剧表演程式。表演时演员用水袖遮头或“僵尸”倒地动作,以示剧中人震惊、昏迷之情境。京剧《战冀州》等剧目中皆有此程式。

瞌睡惊梦

京剧表演程式。表演时演员先作“呵欠”状,后以手支头而睡,有靠椅背上瞌睡的,如《坐楼杀惜》;有枕桌子上睡的,如《文昭关》;有卧地而睡的,如《金玉奴》、《花园赠金》;也有平躺在桌子上睡的,如《三岔口》,至于在《林冲夜奔》中,林冲念完“昏昏沉沉到阳台”后,一个“飞脚”“踹腿坐盘”卧地而睡的动作,更是舞蹈化了的表演。此类表演大都伴有梦中惊起的动作,故名。

特 技

表演特技

京剧表演的高难度技巧动作。大致有以下几类：1. 借助服饰妆扮的。有耍帽翅、耍翎子、耍甩发、耍髯口、耍鸾带等；2. 利用道具砌末的，有椅子、素珠、令旗、扇子、手绢等；3. 夸张表情、动作的，有开眼、变脸等；4. 杂类技巧，如喷火、吃火等。武打中的出手以及宝剑入鞘、顶锤顶鞭等，亦属此范围。

耍手绢

京剧表演特技。手绢有四角和八角两种。旧时旦角用四角手绢，耍法有里外翻花、里外挽花、抖花等；近年来，演员多用镶亮片的双层八角手绢，发展出转绢、叼绢、托绢、踢绢、弹绢等二十多种耍绢动作，技巧高超，舞姿美妙，特色浓厚，为刻画人物性格，烘托戏剧气氛起了很好的作用。

耍扇子

京剧表演特技。京剧演员常借助手中的扇子做出种种动作，用以表现人物的感情。生、旦、净、丑各行角色皆有此功。基本手法大体有挥、转、托、夹、合、遮、扑、抖、抛等，与身段配合，衍化出各种舞姿，以表现人物情绪。为避免纯技术的卖弄，传统表演中又有“有扇如无扇，用扇不见扇”的要求。

耍翎子

京剧表演特技。翎子是传统剧目中剧中人所戴盔帽上的饰物，用雉鸟尾毛制成，长约五六尺。主要作用在于加强表演的舞蹈性，表达剧中人物的感情，并增加装饰的美观。使用翎子的舞蹈身段称“翎子功”或“耍翎子”。有单掏、双掏、单衔、双衔，以及绕、涮、抖、摆等多种技巧。翎子多为英武勇猛人物戴用，如周瑜、吕布、穆桂英等。《群英会》中周瑜的耍翎子特技，有着强烈的戏剧效果。

耍帽翅

京剧表演特技。表演时通过帽翅的上、下颤动，前后转动和左停右动，右停左动等特技，揭示人物焦急、忧虑、激动或狂喜的复杂心情。因技术性强，故须经过专门训练才能掌握。

耍髯口

京剧表演特技。髯口即戏曲人物所戴的假须。戏曲表演中，常借助舞弄髯口的动作来展示人物的心情。有撻、撩、挑、推、托、撕、捻、甩、绕、抖、吹等多种技巧。与舞蹈身段相配合，表达人物的思想情绪，如捻髯多表示思考；甩髯多表示愤慨、激怒等等。在京剧《一箭仇》等剧目中有此表演。

耍水发

京剧表演特技。剧中人在头顶上扎束一绺长发,称水发。演员通过舞动水发来表现人物的激动心情,这种表演技巧叫水发功。水发又名梢子,故又称梢子功。包括甩、扬、带、闪、盘、旋、冲等多种甩法,方向又有左、右、前、后和绕圆圈的不同。今已发展了许多高难甩法特技,在刻画人物性格和表达人物感情上,有强烈的戏剧效果。

梢子功

见耍水发。

耍鸾带

京剧表演特技。演员通过舞动鸾带加强表演的舞蹈性、表演剧中人物的情绪。基本动作有踢带上左、右肩,踢带向左转,踢带向右转等。在京剧短打武生剧目中,多用此鸾带技巧。

耍旗

京剧表演特技。有串指、穿腕、撇挑、耍花抛接等耍旗特技,配合舞蹈身段,变化出各种舞姿。《问探》一剧,始终以耍旗贯串。

耍素珠

京剧表演特技。素珠即佛珠。表演时演员把挂在脖子上的素珠以抛、接、甩、转等技巧,表现剧中人或喜悦欢快,或焦急不安的情绪。在《下山》一剧中,小和尚本无就有精彩的耍素珠表演。

跷功

京剧表演特技。是旧时旦行演员必须学的一项专门技巧。亦称踩。跷又叫跷板,分硬跷和软跷两种;硬跷为木制,

软跷用布缀成,仿小脚形。主要作用在于模仿封建时代缠足如女行走姿态的动作,故又称踩跷。多用于花旦、武旦、刀马旦。现已废除。

踩跷

见跷功。

椅子功

京剧表演特技。表演时通过演员在椅子上的跳、立、转、卧、拖、翻等各种舞姿、特技,表现剧中人的特定性格和情绪。《通天犀》、《挡马》、《挂画》中都有椅子功的特技表演。

喷火

京剧表演特技。有两种形式。一为演员口含金属圆筒,内装火炭,表演时用力吹筒,火星从筒口喷出;一为演员口含松香沫,向另一演员持的油渍火把吐去,出现团团火花。多用于神鬼戏,如《李慧娘》、《青石山》、《问樵闹府》等剧目。

吃火

京剧表演特技。为传统剧目《时迁偷鸡》中的时迁专用。扮演时迁的演员,将呈漏斗型的纸工,用火点着,放入口内,以表示吃鸡。

开眼

京剧表演特技。传统剧目中韦驮专用。扮演韦驮的演员向额上踢一腿,顿时于眉间正上方出现一只金眼,此特技增添了神话色彩。见于川剧《金山寺·水斗》中,后为京剧等剧种借用。

变脸

戏曲表演特技。源自川剧传统戏《归正楼》。表现侠义盗贼劫富济贫,行

侠仗义,以变脸巧妙脱身。最初演员脸罩硬纸壳面具,后来改用草纸绘制脸谱,依次粘叠脸上,临场以烟火或折扇掩护,层层揭去。脸谱一般为三张,故称“三变化身”,有的竟多至九张。1959年,四川省川剧院武生演员王道正在《水漫金山寺》中饰演紫金铙钹,运用现代物质条件,改进制作工艺和操纵技术,先绿脸,次红脸,后蓝脸,再以黑脸现出本相,继之,变金脸。1987年5月,该剧在东京演出,日本曾用六部摄像机,先后实录三次,测出变脸时速为1/270秒,但其中奥秘却终未究出,堪称中国一绝。现京剧

《青石山》、《伐子都》等剧中亦有此绝招。另,变脸有大变、小变之分。大变是全脸都变,小变只变局部。变脸手法主要有“抹暴眼”、“吹粉”、“扯脸”三种(前两种属于涂面化妆中的变脸,后一种则加用了面具)。

耍牙

京剧表演特技。为强调妖魔鬼怪一类角色的狰狞凶恶,演员表演时在嘴角两旁各衔一枚獠牙,不时抽动伸缩。如《金钱豹》中的大豹精。此类表演,现今舞台上已不多见。

水袖

水袖功

京剧演员基本功。水袖,是传统戏曲服装中蟒、帔、开氅、褶子等袖端所缀长约33厘米的白绸。可能是明代服装套袖的夸张形式。以其甩动时形似水波纹,故名。古人云:“长袖善舞”。自古以来,许多种舞蹈,都离不开袖子,袖子为舞中重要的一件工具。现今戏曲表演中,运用水袖动作(包括加长的水袖),既表现了剧中人的身份、性格和感情,又加强了舞蹈美,在展现人物思想情绪上有独特的表现力。程砚秋曾将水袖的基本技法归纳成勾、挑、撑、冲、拨、扬、掸、甩、打、抖10种。舞台上常见的水袖动作有抖袖、翻袖、拂袖……等43种。

抖袖

水袖功基本动作。将水袖靠大腿前一展,随即往旁一抖,左右均可。表示整衣、掸尘之意。如两袖同时抖之,便称双抖袖。如先抖一袖再抖另一袖,则称两抖袖。

双抖袖

见抖袖。

两抖袖

见抖袖。

兜袖

水袖功基本动作。将袖子往后用力甩去,使袖打背脊有声,然后再斜往前抖,表示急促之意。两袖同时往后甩去,便称双兜袖。

双兜袖

见兜袖。

绕袖

水袖功基本动作。将袖先斜向前往里一甩,再斜向后往外一甩,再往前一绕,随即往后甩去。绕左袖时须将右袖往肩后举起;绕右袖时须将左袖往肩后举起。

投袖

水袖功基本动作。亦称摔袖。两袖一齐往旁摔去(往左往右均可)。也可左、右袖单摔。多半用于生气和发怒时。

摔袖

见投袖。

挥袖

水袖功基本动作。亦称擦袖。先将胳膊往回一弯,再将袖子横着往外挥去,挥时要低,不得高过胸际。左右袖均可。表示要人离开之意。

撩袖

见挥袖。

招袖

水袖功基本动作。将袖抬高过头部,再用手将袖直外一打,一次或二次均可,打出之袖要直而高。表示招人前来之意。

荡袖

水袖功基本动作。两袖同时作蝴蝶翅式之鼓荡,先往里一兜,再往外一甩,再兜再甩,次数不定。表示着急而没有主意时可用此。如两袖鼓荡次数少,而且幅度不大,则称为拂袖。

拂袖

见荡袖。

扬袖

水袖功基本动作。亦称举袖。手往上抬,将袖头往里一抖搭于腕际,眼往远看。左右手均可。剧中人凡叫人远看或“叫锣鼓”,多半用此。

举袖

见扬袖。

双扬袖

水袖功基本动作。姿式与扬袖相似,只是双袖同时由里往外一搭,使袖由腕际往外垂下去,两手随即往上扬起。多半表示高兴之意。

掷袖

水袖功基本动作。亦称扔袖。先扔右袖,再扔左袖。将袖一抓,再往前直扔去。如《群英会·借箭》之前,鲁肃上场即有此动作。含有无可奈何之意。

扔袖

见掷袖。

翻袖

水袖功基本动作。将袖子由外往上,再往里一翻,手要抬高,置于头部之前,并且手要横着,手心朝外,水袖翻在手背之后。盼望人来或伤心啼哭多半用此动作。如两手同时上翻,则叫双翻袖。如两手先后往上翻,又叫两翻袖。姿式与翻袖同。

双翻袖

见翻袖。

两翻袖

见翻袖。

搵袖

水袖基本动作之一。亦称擦泪袖。用右手扯住左袖袖头,作擦泪状,不直接用手擦。剧中人哭泣拭泪时,多半用此动作。

擦泪袖

见搵袖。

摆袖

水袖功基本动作。用右手扯着左水袖袖尖,往左面右面身后反复摆动,次数不定。表示飘洒自如之意,多半用于旦行。视摆袖幅度的大小,又有大摆袖,小摆袖之别。

大摆袖

见摆袖。

小摆袖

见摆袖。

遮袖

水袖功基本动作。将袖抬高,超出头部,手腕往里弯,胳膊要圆,以袖遮脸。表示避人或害羞之意。如用双袖同时并遮,则叫双遮袖。

双遮袖

见遮袖。

掩袖

水袖功基本动作。将袖抬之脸部前,手腕往里弯,胳膊要圆,先一遮掩,后退一步,再将袖往下,眼往外一看;又一羞、一遮、一退、一看,如此重复三次。表示想看又羞的意思。

担袖

水袖功基本动作。亦称掸袖。用袖子掸椅,先往里一掸,再往外一掸,再往里一掸,共三次。两袖均可如此。表示掸拂尘土之意,拭位让坐。

掸袖

见担袖。

摇袖

水袖功基本动作。将袖抬之脸部前,用水袖煽之,次数不定。左右均可。表示天热出汗之意。

按袖

水袖功基本动作。在桌后立起身来,用左手一按,左袖沿桌边下落,右手按于左手之上,但右袖要团于手下,不可扔至前面。表示不让人看之意。

捧袖

水袖功基本动作。将两袖往里一翻,搭于手背之外,再拱手至嘴部前,先

后摇动三次。凡向人哀求或诉说事情,多半用此动作。

搭袖

水袖功基本动作。亦称折袖。双袖同时由里往外一搭,水袖不要搭得太多,不过袖角而已。表示挽袖之意。

折袖

见搭袖。

叠袖

水袖功基本动作。要领与搭袖相同,而袖之搭法不同。搭袖系将袖横于手背之上,搭得要少;叠袖要将袖斜于手背之上,且搭得越多越好。

握袖

水袖功基本动作。亦称抓袖。多半是右手将袖往里一摆,再往外一摆,然后往上一提握住。表示下决心之意。如先将左袖一握,再将右袖一握,两袖握住,则叫两握袖。

抓袖

见握袖。

两握袖

见握袖。

煽袖

水袖功基本动作。把手抬起,将水袖轻轻地煽三次,不能多煽,力量不可过大,此动作都和抖袖结合起来用,目的是把手露出来。如双手同时进行,则叫双煽袖。

双煽袖

见煽袖。

点绛袖

水袖功基本动作。先将左袖一抖，平抬左手，随用右手扯住左袖角，将左水袖往里一翻，把手举过头。此动作是唱[点绛唇]时专用。如姿式要领一样，把

手举至胸际，则叫**通名袖**。

通名袖

见点绛袖。

手 势

指法

舞台表演术语。指式的基本方法。用处极广，结合眼神表情，大致有天、地、日、月、夜、风、云、雷、雨、雪、山、水、石、鱼、浪、草、木、鸟、花、香、你、我、来、去、转、不、开、关、避、眠、美、容、眼、胸、膀、皮、眉、口、心、拳、茶、酒、饭、筷、碗、哭、笑、羞、怒、酸等旦角常用的 50 种指法。

兰花形

旦行手势。拇指搭住中指指根，食指用劲，软而有力，形如兰花。

佛手形

旦行手势。大指靠住中指末节，四指微并，指头微翘。

荷叶形

旦行手势。大指向里用力，四指并拢，指稍微开，象形荷叶。主要用于有武乞的女性。

剑指

手势。亦称剑手。一手食指与中指并拢伸直，拇指搭于另两指指甲上，另一手持剑。戏曲舞台上男性角色及武职人员常用之。

剑手

见剑指。

张手

手势。亦称张式。手心朝外，手指向上，拇指张开。各种行当的姿式，各有不同。生：四指稍张，大指张开，与其余四指成直角。净：五指都分开，将手张圆。旦：四指合并，将大指按于中指之末节。

张式

见张手。

摊手

手势。亦称推式。两胳膊下垂，作摊手状，手心向外，指尖向下，手指与张手大致相同。

推式

见摊手。

摆手

手势。亦称摆式。手指的张法，与张手大致相同。一般摆手一二次便可，特定情景需要，也可多摆。

摆式

见摆手。

招手

手势。亦称招式。与生活中的招手动作大致相同。抬手过头,手指上下撩动一二次,招人前来之义。

招式

见招手。

拳手

手势。亦称拳式、搭拳。与生活之搭拳大致相同,表示殴人之意。生:四指紧握,大指稍靠里。旦:大指按于食指之内,小指作圈式。净:四指紧握,大指亦拳,稍靠外。

拳式

见拳手。

搭拳

见拳手。

战手

手势。亦称战式。主要用于表示失意及后悔。右手先抬高,大致与面部齐,左手约在腹间,然后右手由外往下,左手由里往上互一绕,右手绕到上面,再用右拳一击左掌,两手心都朝上。

战式

见战手。

指式

指法。用以指示方向。种类极多。生:食指中指合并伸直,无名指及小指皆屈之,大指按于无名指之尖上。有时亦可用一食指。旦:食指用力翘起,大指中指互搭成圆环,无名指弯曲,指尖靠近中指之中节,小指亦弯曲,靠近无名指之中节。净:与生行略同,大指有

时可伸直。

单远指

指法。单手远指之姿式。手心朝下,先将右手指尖朝上,直对面部,再由左方往下绕到上边(如左手则由右往下绕到左边)斜着指出,手比眼眉略高为妥。另一手或叉腰,或按剑,或背在身后皆可。

双远指

指法。双手远指之姿式。手心朝下,两手距离约33厘米,均斜着向后往下一绕,再指出去。前手比眉稍高,后手比肩稍矮。左指、右指均可。

泛指

指法。讲述一件事时,随便指点之姿式。如《武家坡》薛平贵唱“西凉国四十单八站”时,右手抬高斜向後一指,即泛指西凉国。多半是往後斜指。

自指

指法。自己指自己之姿式。生:用双手或单手自指其胸,手心须向上。有时亦自指其鼻(玩笑戏)。净:与生略同,有时可用大指指胸,手背向上。也可用中指食指合并指之。旦:两手互搭,手心向上,指自胸际。有时亦自指其鼻(玩笑戏)。

毒指

指法。怒某人而指之姿式。《审音鉴古录》中恒用此名。现称怒指。指法与远指一样,只是手抬得稍矮些,指时要有力。如当面指人,则直指其面。旦角指时手心朝下,手与鼻高一致为妥。怒极而指则带有斥责及教训之意,指人时手须上下抖擞。

怒指

见毒指。

单前指

指法。单手前指之姿式。指法要领与单远指同,高低有区别,与肩齐。用双手往前指称双前指。要领与双远指同。

双前指

见单前指。

单后指

指法。单手后指之姿式。生和净有两种指法:1.食指中指并拢,由后往前一绕,在身体的左边往后指,高约与腰齐,手心向下。2.用食指往后指,手高约与肩齐,如泛指法,但此指直往后耳。左右手均可以。多半用第一种。只与生和净的指法同,只是用单指,不用双指。如双手后指则称双后指。

双后指

见单后指。

单右指

指法。单手右指之姿式。右手抬与胸齐,由左而下指向右边,手稍比肩高为妥。如单手左指,则称单左指。要领一样,方向不同。

单左指

见单右指。

双右指

指法。双手右指之姿式。与单指大致相同。左手随着右手转,两手相离约33厘米,右手前而左手后。如双手左指,则称双左指。要领一样,方向不同。

双左指

见双右指。

背指

指法。表示用手指某人,又不使某人看见。一手平抬,挡住被指之人,另一手指被挡之人,手高比胸稍低。净角手心朝外;生角手心向上、向下均可;旦角则手心向下。左、右手均可。如背人往后指,亦称背后指。背着人往前指,则称背前指。要领一样,方向不同。

背后指

见背指。

背前指

见背指。

单上指

指法。一手上指之姿式。右手抬至胸际,由左肩膀往下一绕,随即向上斜线指去,手高过头顶。也可用左手,则从右肩膀往下一绕,再向上指出。如一手下指之姿式,称单下指。要领同上,方向相反。

单下指

见单上指。

双上指

指法。两手上指之姿式。两手相离约33厘米,用右手指,则左手随着右手绕,右手前而左手后;如用左手指,则右手随着左手绕,左手前而右手后。主要用于旦角。

双下指

指法。双手下指的姿式。与左右双指要领相似。主要用于旦行。有三种指

法:1.两手从左,再由上往右一绕,然后向左下方指去,手心朝下。2.先将两胳膊往回一屈,由下往右,上绕至左边向下指去,左手心向上,右手心向下。3.双手同时往下指。如《宇宙锋》中赵艳蓉念“我要入地”之手式。

横指

指法。手指前方某些地方的姿式。如东皋公对伍员说“你看四面俱是高山峻岭”这一句时,使用此手式。右手抬平,由左方往右平指,约二尺之距为妥。生、净:手心向下。旦:则手心朝上。也可用左手,动作相反。

翻指

指法。将手翻上去往外指的姿式。右手抬至胸际,往下从右绕至顶上至左边,再向右、向中向下指出均可。如用左手,则方向相反。如用双手同时进行,则称双翻指。双手成平行。

双翻指

见翻指。

曲指

指法。将手曲于怀中再往外指之姿式。将右手抬与脸齐,由上往右一绕,再由下往左指出,手在胸前稍偏左。此种指法以往上指的时候为多。若用左手指,则动作相反。

惊惶指

指法。表示思绪错乱、惊慌不定时的手势。亦作惊惶指。两手同时指,均须抖擻,两胳膊轮换曲伸,前后交错。有时一腿抬平,一腿掂着往后退或往前进。此外,还有自指“头”、“胸”、“腿”等十几种指法。

惊惶指

见惊慌指。

翻手

手势。双手平摊于腰际,掌心朝上托掌,再将两臂从腰间举起,在头顶成掌心朝天姿式。

倒手

手势。双手朝身体左侧按掌,从左侧经头顶向右晃成圆圈形,再经右侧朝下复往上,回经左侧,再过头顶。周而复始,可以晃一圈,也可连晃数圈。分左右两式,要领相同,动作相反。

劈手

手势。左臂向左前方伸出,掌心朝外,右臂向右后方伸出,手背朝外,上撩从右后方往前抡砍,同时左掌从上而下向右胯方向移去,右掌在上,左掌在下。随即左掌往右腋部上抬,同时右臂往左肩方向劈砍,右上左下成交叉状。顺势左臂再向左下方劈砍,同时右臂从左肩方向又向前劈砍去。

穿手

手势。左掌自下向外弧形而上,至头顶上方,从胸前按掌向下,向外晃至左侧下方停住,手背朝前;同时右掌自下而上,晃至胸前托掌,指尖朝上、掌心朝里继续上举,在头部右侧上方停住。左右手须同时动作,至胸前交叉,手腕彼此贴靠,右掌要从左臂中间穿过。动作分左右两式,要领相同,动作相反。

穿掌

手势。平伸左臂,手指朝上,右握拳,拳心向上,置于右胸前,右臂向前伸,从左掌虎口处穿过,左手则扣掌,护至右

肩前。两手动作时,身体也向相反一侧转动。分左右两式,要领相同,动作相反。

双托掌

手势。双手从两侧向上领起,成大弧线在头部上方停止。翻掌,虎口朝内,两臂撑圆。分左右两式,要领相同,动作相反。

双撑拳

手势。双手自下而上晃到胸前,同时握拳,手心朝下双臂撑圆。

斜托掌

手势。两手上举到胸前,翻掌,向上斜托起,右手托掌至头部右侧上方,左手向左侧平伸,与肩平。分左右两式,要领相同,动作相反。

阴阳掌

手势。左手由右肋向左上方抬起,右手同时自下而上,两手交叉,左手至左侧与头部成 45° 位置,掌心朝前,右手自上而下至右肩下 45° 位置,掌背朝前。分左右两式,要领相同,动作相反。

上托下按掌

手势。右手自右侧向上晃成弧线,手心朝上,托于头顶;同时左手自左侧向上往里晃成弧线,手心朝下,胸前按掌。分左右两式,要领相同,动作相反。

上托平展掌

手势。亦称顺风旗。双臂同时由里向外晃,展成圆形,右臂展至肩平,手心向下;左臂展至头顶,做上托掌。分左右两式,要领相同,动作相反。

顺风旗

见上托平展掌。

上托掌栽锤

手势。晃右手,向上向里晃成弧线,至头顶上方托掌,手臂撑圆。同时,左手握拳向上向里晃成弧线,扣腕,将拳栽于腿上。分左右两式,要领相同,动作相反。

单山膀

手势。左手握拳扣腕,虎口对准左胯骨轴;右臂自右至左上方晃成弧形,至左肩时,膀呈圆形扣腕,再以右臂带动肘和腕,从左向右平拉至肩平为止。分左右式,要领相同,动作相反。

双山膀

手势。用两臂拉山膀,分左右两式,左拳右掌为正山膀;右拳左掌为反山膀。传统戏曲中生、旦、净、丑各行脚色的山膀,部位和幅度大小各有不同,不能混用。演员学艺,讲究“耗山膀”,以求动作部位、幅度的准确、规范。

正山膀

手势。左手握拳,自左面向上晃弧线至右肩处,扣腕向左拉至肩平;右手按掌,自右晃到左肩处,拉开与肩平。左手扣腕握拳,右手扣腕翻掌。

反山膀

手势。右手握拳,左手按掌,动作要领与正山膀同,姿式方向相反。

正云手

手势。左手在下方,由里往外画一弧线,手心向上平托,同时右手在上方,由外向里划一弧线,手心向下平盖;左右

手相对,形如抱球,作揉球动作.两手交换位置。当左手揉到右上方时,握拳扣腕向左拉山膀;右手揉到左肩处,按掌扣腕向右拉山膀。如右手在下方,左手在上方开始动作,则叫反云手。与正云手要领相同,动作相反。云手是表演身段的基本动作,常用之。生、旦、净、丑各行的动作基本相同,但尺寸标准略有差异,老生齐肩,武生齐口,小生齐胸,旦角齐乳,净角齐眉,丑角齐肚。

反云手

见正云手。

腕花小云手

手势。右手腕压在左手腕上,右手自左向右往里转动;左手自右向左往外转动。动作时双手腕子始终紧靠,手指张开,可连续转动。如左手腕压在右手腕上,动作相同,要领一致,只是姿式相反,则叫反腕花小云手。

反腕花小云手

见腕花小云手。

捋髯

理髯姿式。用手轻握髯口,由上面一直捋到下面。多半用于人物刚出场时。左右手均可。

半捋髯

理髯姿式。用食指和中指轻夹髯口边上一绺,由上面捋到中间便妥。多半用于人物思索之时。

双捋髯

理髯姿式。用双手轻握髯口,从上一一直捋下去。若戴三髯,则从中间一绺两旁捋下去。表示整理胡须之意。

双端髯

理髯姿式。双手伸在髯口里面,轻轻往上一托。表示自看和叫他人看己之意。多半用于净角或带满髯的角色。

甩髯

理髯姿式。头用力一甩,将髯口搭于右胳膊上,再用力一甩,将髯口搭于左胳膊上。有时或先左后右,多半甩三次。特殊需要时,可多次反复。

腾髯

理髯姿式。双手手心朝里,由上而将髯抄起即用手背往两旁一腾,双手随作结绶式。表示系勒甲冑时,嫌须碍事,腾于两旁。如用于起霸,先将髯口向右一绺撩于右臂上,再将左边一绺撩于左臂上,然后两手在胸前作结绶式,再用臂将髯抖下,则称两撩髯。

两撩髯

见腾髯。

撻髯

理髯姿式。左手将髯往左一撻,右手远指;如左手远指,则右手将髯往右一撻。武职人员用的力量大些,多半用于示人远看之时。

推髯

理髯姿式。用右手掌将髯口往左一推,或用左手掌往右推。文人微微一推,武人推的力量大些。如《铁笼山》姜维起霸中便有此动作。

托髯

理髯姿式。双手将髯口上托,把脸挡住,表示羞见人之意。

捩髯

理髯姿式。双手手心朝里,用手背将髯抄起,随即手心向上端髯,平绕两绕,斜扔下去,有时配以一顿足。多半表示决断或无可奈何之意。

双扬髯

理髯姿式。双手从上面顺髯捩下,随即往上一扬,抬起两手点头一笑。多半用于高兴之时。

荡髯

理髯姿式。用双袖由里往外,将髯扬起。

捻髯

理髯姿式。手心朝里,拇指与食指拈着髯尖向外翻。凡戴八字髯或上八字髯之角色,方有此动作,故只丑行用之。

劈髯

理髯姿式。双手将髯口往下一捩,各牵一络,按于腰之两旁,随即向旁边或向前看。多用于关公戏。

扯扎

理髯姿式。双手分别拈住扎髯中间的两络,顺势往下,再由下向上一翻,约与鼻齐,两手相距约33厘米。张飞、李逵等性情暴烈,勇猛好斗的人物常用此身段。

掏扎

理髯姿式。用手由扎髯中间,从上往下捩,如左手掏扎,则右手往上捩右耳毛子;如右手掏扎,则左手往上捩左耳毛子。一左一右,一高一低。多半用于净行。

双掏扎

理髯姿式。双手同时由扎髯中间,从上往下捩去,双手顺势往两旁撇开。用于净行。

上下掏扎

理髯姿式。双手同时拈住扎髯,由扎髯中间处往下捩,右手快下,随即斜着往上扯,左手拈定一络斜着往下扯,形成右高左低式。亦可形成左高右低式。用于净行。

吹髯

理髯姿式。用力吹髯,使髯往前飘起。表示怒恼有气之意。

咬髯

理髯姿式。双手将髯送至口中咬住,咬髯之下节,仍露髯尖。表示决心之意。

洗髯

洗涤胡须之姿式。将髯口放于盆内,前后左右旋转,双手向下一捩。如《翠屏山》之杨雄,便有此动作。

步 法

台步

舞台表演术语。戏曲演员在舞台上走路的舞蹈化步伐的泛称。以缓慢速度行走的步伐称慢步,以快速行走的步伐称快步。根据剧中人性别、年龄、身份的差别,各有不同的要求。一般来说,净行重豪迈,生行重稳健、潇洒,旦行重端庄、轻柔,丑行重利索。

慢步

见台步。

快步

见台步。

栽步

步法。亦称前扑步。右腿上步(也可先出左腿),脚尖点地,随即脚跟落地,左脚向右后方抬起,再迈步向前栽去,成半弓,右膝盖地,上身前扑,右手向右后方抡一圆圈再按地,成跌跪姿势。

前扑步

见栽步。

滑步

步法。亦称后跌步。左脚上步(也可先上右脚),右脚紧跟上步向前滑出,身体后仰,左臂后撑,右手伸向右后下

方。随即右腿伸直抬起,脚尖左撇,同时左腿弯曲,臀部着地,盘成坐状,右臂撑地。滑步与栽步可结合使用。

后跌步

见滑步。

醉步

步法。亦称摇步。形容酒醉时的步法。左脚向右脚前交叉一步(也可先上右脚),随即右脚向右前方上一步;左脚稍拖起,身体稍右倾,顺势左脚向左前方上半步成大八字步。再右脚向左脚前交叉一步,姿态同前,两脚交换不停前行。

摇步

见醉步。

旗鞋步

步法。戏曲演员穿旗装、旗鞋的特定步法。旦行专用。左脚勾脚直迈一步,同时摆动右臂;左脚满脚落地,右脚稍踮起,随即右脚勾脚直迈一步,同时摆动左臂。两脚交替直迈前行。动作中,立腰,平视,头不晃动。

老步

步法。专用于表演老年人走路的姿态。两腿间距离与肩等宽,双膝微屈,脚

尖稍外撇,背部稍拱,胸内含。脚跟贴起,再抬脚掌,向前迈步,满脚着地,迈左脚,晃右臂;迈右脚,晃左臂。

蹉步

步法。亦称搓步、错步。蹉步应用广泛,分单腿蹉步与双腿蹉步。双腿蹉步:上身挺直,立腰,提气,收腹,吸臀,两腿成骑马蹲裆式,脚跟贴起,脚掌触地,向左,或右快速蹉步。向右时以左脚推动右脚;向左时以右脚推动左脚。单腿蹉步:上身挺直,立腰,提气,收腹,吸臀。抬左(右)腿成“商羊腿”式,右(左)脚掌以匀密的步子向前或后蹉步。或左(右)腿后抬,绷足尖,以右脚掌触地,向前或后蹉步。

搓步

见蹉步。

错步

见蹉步。

云步

步法。亦称匀步、辗步或磨步。双脚并拢,先脚跟分开,脚尖相对,再脚尖分开,脚跟相对,连续反复,使身体或左、或右横向移动。向左时,右脚为着力点,向右时,左脚为着力点。多用于表演驾云、乘船(行船时),或旦角表演动作中。

匀步

见云步。

辗步

见云步。

磨步

见云步。

矮子步

丑角特有步法。亦称走矮子。双腿弯曲下蹲,脚跟贴起,立腰,提气,以脚掌迈步行走。

走矮子

见矮子步。

碎步

基本步法。亦称花梆子步。多用于丑角。双脚跟贴起,脚掌着地向左、或右作横向移动。也可向前、向后移动行走。

花梆子步

见碎步。

膝步

基本步法。亦称双腿膝步、双腿跪步。双腿下跪,用膝盖行进,可朝前、后、左、右不同方向移动。

双腿膝步

见膝步。

双腿跪步

见膝步。

跪步

步法。亦称单腿跪步、单腿膝步。右(左)腿上步,屈膝成右(左)弓步,左(右)腿跪地,以左(右)膝向前蹉动向右(左)行走,右(左)脚满脚着地往右(左)蹉动,后脚赶前脚,交替不停地膝行而进。

单腿跪步

见跪步。

单腿膝步

见跪步。

分水步

步法。双腿下蹲，脚跟踮起，双脚掌用劲向右（左）方横跳一步，同时双臂向两侧平分，待双脚落地，再收回胸前成交叉状。

雀行步

步法。亦称打脚尖。双腿下蹲，脚跟踮起。双手向前平伸，掌心向下。然后双脚连续轮换直踢左右掌心。可原地踢，也可前行踢。动作时须立腰，不可往后坐屁股。此步法多用于丑行。

打脚尖

见雀行步。

跨步

步法。平端左腿，推脚面脚踝朝上，然后小腿向里收落，满脚着地上前一步，顺势向上平端右腿，姿势同左腿。如此两腿交替向前跨步。

正丁字步

步法。左脚在前，右脚在后，左脚跟贴近右脚弓部，双腿绷直，面对左脚尖的前方。反丁字步与正丁字步的要求相同，只是右前左后，方向相反。如双脚贴近靠紧，称紧丁字步；前脚跟稍离后脚弓部，称远丁字步；前脚跟踮起，重心在后脚，称虚丁字步。

反丁字步

见正丁字步。

紧丁字步

见正丁字步。

远丁字步

见正丁字步。

虚丁字步

见正丁字步。

掖步

步法。右脚向前上半步，脚尖偏右，腿半屈，左腿向后掖，使左脚尖与右脚保持在一条直线上。双腿夹紧，向右拧身坐胯，身朝右前方，目视左前方。分左、右两式，要领相同，方向相反。

别步

步法。左脚向右后撇一步，与右脚相距约 16 厘米。右腿直立，左脚尖踮起，膝部稍屈，掖在右膝后面。分左右两式，姿势要领相同，方向相反。

蹲步

步法。左脚面绷直，向前伸出脚尖踮地，右膝弯曲与左膝相靠，脚掌着地。

弓箭步

步法。左脚向左一步，脚尖朝左，腿成半屈，膝盖与脚尖方向保持一致，小腿与地面垂直，开左胯；右腿绷直，撑地。两腿站在同一条线上，左脚跟正对右脚弓部。分左右两式，要领相同，方向相反。

骑马蹲裆步

步法。两腿分开站立，距离与肩等宽，脚尖外撇，呈八字形。然后，双腿屈膝下蹲，胯打开，小腿与地面垂直。

踏步蹲

步法。右脚向左横跨半步，右脚前，左脚后，两腿下蹲。左腿弯曲呈跪式，膝

部不着地,脚跟踮起;右腿架在左腿上,大腿与地面保持水平,小腿竖直。身向左前方,目视右前方。分左右两式,要领相同,方向相反。

蹯步

步法。亦称小蹦子。先将左腿抬高一蹦,直落地,右腿于左腿未落地之前即抬起,等左腿落地后,右腿即直贴于左腿腕之间而不落地。多用于表演上船时。

小蹦子

见蹯步。

加官步

步法。两足往外大撇,迈步小而慢,身体稍摇摆,落足稍用力。

瘸步

步法。亦称瘸子步。两腿皆须弯,两足须一直一横,迈步有一定的规定,总是左足在前,用足掌行走。走动时身体随脚步往前倾。

瘸子步

见瘸步。

登楼步

步法。表示登楼、登城,亦称上楼步。身体前倾,迈步时均须高抬腿,膝盖以上要抬平,步子要小,每步约12厘米。

上楼步

见登楼步。

王八步

表演行路蹒跚的步法。迈步时两腿撇而高抬,步子不宜大,抬左腿,则双手往左往上摆;抬右腿,则双手往右往

上摆。

龙行步

表演水中游泳的步法。身体斜行,迈步时先蹲身,起立抬腿,膝盖齐腰,小腿紧贴大腿,同时,立地的腿直起,足掌着地。迈左步,身体偏向左,右手向前伸稍高,左手向后伸稍低;迈右步动作相反,每次大致走三步。《嫁妹》之钟馗,《刀会》之周仓常用此步。

蹦步

步法。先将左腿抬起,未落地之前右腿也抬起,再将左腿用力往前落地,右脚跟落于左腿之前。

涮步

步法。净行常用,亦称掬步。迈步时两足极力往外撇,撇的愈宽愈美观,但迈步要小,每步二三寸。如《铡美案》包拯的下场。

掬步

见涮步。

扭花梆子

步法。源于河北梆子,故得名。表演时演员运用蹯步、云步等基本步法,以示剧中人之高兴、活泼的情绪。主要用于旦行,文武戏都用。如《拾玉镯》、《战宛城》、《花田错》、《杨排风》等剧目中,都有此表演程式。

圆场

步法。亦称跑圆场。演员在舞台上所跑的路线呈圆形,速度由慢到快,周而复始。逆时针而跑称正圆场;顺时针而跑称反圆场。行进路线可分直线、圆圈、S字形、横8字形等几种。一般用于表

示地点的转换及赶路、追击、逃跑等情节,如《追韩信》的“追”,《徐策跑城》的“跑”,很有代表性。

跑圆场

见圆场。

正圆场

见圆场。

反圆场

见圆场。

武打套路

武打

戏曲表演的艺术手段。是戏曲形体的另一重要组成部分；又是传统武术的舞蹈化及生活中格斗场面的高度艺术提炼。分把子功、毯子功两大类。武打的一些套路、技术，单独地看，类似武术。但连贯起来，化在戏里与情节相结合时，就有助于刻画人物，解释剧情，使观众在直观中得到艺术享受。

刀架子

武打表演程式。常用于双方主将对打后的短暂间息场面，互相打量、观察，寻找对方弱处进行攻击。用刀表演的称刀架子。如《三战张月娥》中张月娥和关胜即用此程式。

枪架子

武打表演程式。常用于双方主将对打后的短暂间息场面，互相打量、观察，寻找对方弱处进行攻击。用枪表演的称枪架子。如《一箭仇》中史文恭和卢俊义即用此程式。

打出手

武打表演特技。又称踢出手，俗称过家伙，简称出手。常和档子结合运用，但又是自成格局的武打套路。剧中主要人物同敌对数人相互抛、掷、接、踢

武器，以表示惊险复杂的战斗场景。用2杆直至10杆枪不等。可由2人、3人、5人、7人……表演，众人紧密配合，不时变换舞台部位，形成种种舞蹈场面。传统戏曲中，常用于以武旦为主角的神怪剧。如京剧《泗州城》、《摇钱树》、《盗仙草》等。少数武生、武净戏里，有时也用以表现主将力拒众敌、英勇善战或乱军中抢夺兵器的情节。现代戏曲舞台上的打出手又有新的发展和创造，如关肃霜的《破洪州》、张美娟的《火凤凰》、齐淑芳的《青石山》、王芝泉的《盗仙草》等，与情节、人物的结合更加紧密，技巧也向高难度发展。

踢出手

见打出手。

打连环

武打表演程式。双方交战，甲方把乙方打败，乙方上来一人又将甲方打下，甲方再上来一人把乙方打下，这样连续循环的打法叫打连环。此程式，除了表现双方战斗频繁激烈，渲染舞台气氛外，还可以给主要演员以喘息机会。以徒手形式进行，称手连环。

手连环

见打连环。

打八件

武打表演程式。剧中主角与他人运用大刀、枪、鞭等八件兵器对打。如《扈家庄》的扈三娘和《采石矶》的常遇春都采用打八件的套路。

叠桥

武打表演程式。多用于攻城或登高情节。四人为一组，一个扶住一个的腰，拱腰低头，接起来似桥状。攻城或登高的将士从他们身上踩过去，踩的部位是在四人腰间大带处。

云梯

武打表演程式。用法与方式同叠桥。不同的是立着，高一些，像梯子一样，故称。

堆鬼

戏曲表演程式。表演时由演员装扮成小鬼，一个接一个以跟斗技巧，组成叠罗汉式的造型亮相。旧时演《奇冤报》（又名《乌盆计》），有“堆鬼”的表演程式，现已不用。

档子

武打表演程式。也称荡子。用以表现战斗场面和渲染战斗气氛。交战双方人数在三人以上的均称为档子。档子可灵活安排，名称根据人数而定，三人的称三股档，四人的称四股档，以此类推。也有根据双方所持的兵器或对打中的某一特殊动作，或开打结束亮相时的画面而定名的。

荡子

见档子。

群档子

武打表演程式。档子里的三股档至八股档、十六股档等，都属于群档子。一般的群档子，多为剧中交战双方的士兵或主将麾下的将领所担任。群档子在武打表演中，起着渲染战斗气氛的作用，并使饰演主将的演员得到喘息的机会。凡人武戏、群戏必有此程式。参见档子。

越墙

表演程式。演员运用各种跟斗技巧，翻越城墙或高墙，以示剧中人越墙而过。京剧《雁荡山》、《沙家浜》等剧目中皆用此程式。

单头档子

武打表演程式。在经过一番开打后，剧中人相继撤下，场上只留一主要角色独舞，然后跺泥[四击头]亮相下场。根据角色不同行当及所持器械的长短，可有不同的独舞程式组合。

耍下场

武打表演程式。亦称清场花。指武戏中，主要角色下场前持器械表演的一段独舞，持棍的叫棍下场或棍花，持大刀的叫刀下场或大刀花，持枪的叫枪下场或枪花，用以显示剧中人的威武气概。

清场花

见耍下场。

清场

表演程式。具有两重意义。或在武戏表演中，演员使用各种器械的独舞；或在文戏表演中，不用任何乐器伴奏的演唱和表演，都名清场。

接攢

武打表演程式。先由两人对打,表演完整的把子对打套路,称单对儿、打单对。接着一方上来多人,另一方的一个人就和这许多人交战,叫攢。交战的打法是按着次序有规律地打。单人持的器械为鞭的叫鞭攢,持大枪的叫大枪攢。在《艳阳楼》、《恶虎村》的武打场面中,有以酒坛互相抛掷的表演,则叫坛子攢。若是在武打中,双方兵士徒手穿插种种跟斗,以示格斗之激烈,名曰翻攢。

单对儿

见接攢。

打单对

见接攢。

鞭攢

见接攢。

大枪攢

见接攢。

坛子攢

见接攢。

翻攢

见接攢。

双收下场

武打表演程式。剧中敌对双方的

主将进行战斗,胜负未分,在「四击头」中共同收势亮相,分两边下场。有时彼此将器械抵住,收势共同下场,则称架下。

架下

见双收下场。

萝卜头子

武打表演程式。亦称削萝卜头子。一方主将立于台中,另一方众将士走大圆场,一个一个地在他面前过,他连续削、打这些将士的头颈或背部。

削萝卜头子

见萝卜头子。

大扯

武打表演程式。指武戏中交战双方对峙两边,互相用目逼视然后面对面地转一圈,交换位置。亦称转磨。

转磨

见大扯。

一扯两扯

武打表演程式。交战双方举着器械对阵,甲方走到上场门台口处,乙方则走到下场门,然后甲方从上场门台口处走至上场门,乙方则从下场门走至下场门台口处。用以表现剧中人互相对峙,窥测、寻觅袭击对方的机会。

把子功

把子功

是训练戏曲演员武打技术的一种基本功。“把子”一作“靶子”，亦称“刀枪把子”。初为对传统戏曲演出用的武器道具的统称，后引申为武打的同义语。它来源于武术，把武术招数与京剧表演巧妙地结合起来，成为一种特有的表演艺术。在京剧舞台上常见的刀砍、枪扎、剑刺、棍扫……等武打动作，都称作“打把子”，是衡量一个演员基本功是否全面的重要标志。生、旦、净、丑各种行当的演员都必须受过把子功训练。把子分为长把子，如大刀、长枪、叉、棍等，和短把子；如刀、剑、鞭、锤等，又包括上、中、下“三盘功”。“上盘”是一些“扎靠戏”中所需要的套子、工架、姿式；“中盘”是各种“箭衣戏”所需要的套子、姿式；“下盘”是一些“短打戏”所需要的套子、姿式。由中国戏曲学院编写，文化艺术出版社出版的《戏曲把子功》，整理收入各种器械的对打 123 套。打把子多是表现战场拼杀、对敌格斗或比武较量的情节，是一种速度快、动作疾、路线方位变化和旋转角度大的连续性搏击动作。要求打得有情感、有节奏、有层次、有章法；讲究严、连、狠、准。无论上打下扎、左刺右挡手里要有擎劲儿（即控制能力），达到真实感与艺术美的统一。

刀枪基本姿态

刀、枪的各种拿法称基本姿态。行家一伸手，便知有没有。打把子首先得学会拿把子。刀、枪拿法各不相同，单刀有“抱刀式”等 18 种；双刀有“分刀式”等 10 种；单枪有“举枪式”等 18 种；双枪有“背枪式”等 5 种；大刀有“捧刀式”等 17 种。此外，还有棍、锤、剑等器械的各种拿法。

单刀抱刀式

操单刀姿态。男角右丁字步（女角踏右步）。左手四指托握刀盘，或用食指、中指和无名指夹握刀盘，大拇指和小指也随之托握刀盘。刀刃朝前，刀尖朝上，贴于左肩部。右手叉腰或单山膀，也可在胸前扣拳，眼平视。

单刀叉腰式

操单刀姿态。男角右丁字步（女角踏左步）。右手握刀，膀圆成叉腰状，卷腕子，将刀把贴于腰右侧，刀要提平，刀尖朝前，刃朝左。左手叉腰或山膀式，眼平视。

单刀倒提式

操单刀姿态。男角左弓箭步（女角踏右步）。左手提刀，刀把朝前，刀尖朝后，刃朝下，膀下垂，微圆，卷腕子。右手

在胸前扣拳。头向右侧,眼平视。

单刀横刀式

操单刀姿态。男角右丁字步(女角踏左步)。右手握刀,将刀横于腹前,扣腕子,手心朝下,刀放平,刃朝外,左手提甲式或叉腰,头向右侧,眼平视。

单刀出刀式

操单刀姿态。男角右丁字步(女角踏左步)。右手握刀,右膀向右侧平举,手心朝上,刀尖朝右,刃朝前,左手山膀式或顺风旗式。

单刀护刀式

操单刀姿态。男角右丁字步(女角踏右步)。右手握刀,将刀竖于身体左侧,小膀微拧,刀尖朝上,刃朝前。左手按掌护腕,膀圆,开腋。

单刀压刀式

操单刀姿态。男角左丁字步或右弓箭步(女角别左步)。右手握刀于腰右侧后方,膀圆,抬腋,卷腕子。刀平,刃朝下,刀尖朝左前方,头向左侧,眼平视。左手按掌护刀,膀圆,扣腕子。

单刀扛刀式

操单刀姿态。男角左丁字步(女角踏左步)。左手叉腰或向右前指式,右手握刀,臂膀向右侧抬起,使右手略高于右肩,刀背顺右膀抬起,刃朝上,刀尖贴于肩背处,扬腕子。主要用拇指和食指控制刀盘,头向左侧,眼平视。

单刀斜提式

操单刀姿态。男角左丁字步或左弓箭步(女角踏右步)。右手握刀,膀圆,抬

腋,扣腕子,将刀斜垂,头向左侧,眼平视。刀尖指向身体左下方,刃朝前。左手按掌护刀。

单刀托刀式

操单刀姿态。男角右丁字步,跨右腿或前弓右腿(女角踏左步)。右手举刀于头前右上方,扬腕子,使刀刃向上,刀尖应高于刀把儿,膀圆,抬腋。左手托掌护刀式,膀圆,抬腋,翻腕子,头向右侧,眼平视。

单刀刺刀式

操单刀姿态。男角跨右腿或前弓右腿(女角别左步)。右手握刀于腹前右侧方,卷腕子,刀尖向右前侧,刃朝上。左手按掌护腕,眼视右前方。

单刀掖刀式

操单刀姿态。男角左丁字步或左弓箭步(女角踏左步)。右手握刀掖于左腋下,刀尖朝上,刃朝左后方,刀背顺贴左肋。左手山膀式或虎豹头式。

单刀藏刀式

操单刀姿态。男角右弓箭步(女角踏右步)。右手握刀,将刀藏于腰右侧,身体右闪,头向左拧,眼平视。臂膀向后拧,扬腕子,使刀顺贴于腰侧,刀尖应稍高于刀把儿,刃朝下,左手在右肋旁按掌护刀。

单刀撩刀式

操单刀姿态。男角踏左步(女角踏步蹲)。右手护刀,翻肘,翻腕子,手心朝后,刀刃朝上,臂膀向右后上方抬起,上身右拧,头稍抬,眼视刀尖。左手按掌式。

单刀捧刀式

操单刀姿态。男角右丁字步(女角踏右步)。右手握刀,直竖于上身左侧,刀尖朝上,刃朝左。左手掌式护刀盘处,头向右侧,眼平视。

单刀背刀式

操单刀姿态。男角右弓箭步(女角踏右步)。右手握刀,膀圆,扬腕子,将刀背于身后,刀把儿靠近腰右侧后方,使刀斜放,刀背贴于脊背,刀尖指向左肩斜上方,头向左拧,眼平视。左手按掌于胸前。

单刀戳刀式

操单刀姿态。男角左弓箭步(女角蹲卧式)。右手握刀,屈肘膀圆,翻腕子,将刀垂立于左腿前,刀尖着地,刃向左前方。左手按掌护于刀把儿处,头向右拧。

单刀举刀式

操单刀姿态。男角左丁字步(女角踏右步)。左手提甲式,右手握刀举于右侧上方,膀微圆,推腕子,刀刃朝前,刀尖朝上并向右稍斜。

双刀横掖式

操双刀姿态。男角左弓箭步(女角踏右步)。右手掖刀于左腋后,刀刃朝左,刀尖朝上,左手握刀向左侧上方伸举,膀圆,翻腕子,将刀横举于头上方,刀尖稍高于刀把儿,刀尖朝右,刃朝上,头向右侧,眼平视。

双刀封头式

操双刀姿态。男角左丁字步(女角踏右步)。双手向两侧上方举刀于头前上方交叉,左刀在前,右刀在后,刀刃朝上,刀尖分别指向两侧上方,抬腋,撑膀

子,翻腕子,手心朝前,右手稍高于左手,头向左侧,眼平视。

双刀护腰式

操双刀姿态。男角左丁字步或左弓箭步(女角踏左步)。双手握刀。双臂向两侧撑开,扣腕子,膀圆,抬腋,手心朝下,两刀尖在腹前交叉,头向右侧,眼平视。

双刀分刀式

操双刀姿态。男角左丁字步(女角踏右步)。左手握刀成出刀式,手心朝上,推腕子,刀尖高于肩,刃朝前。右手举刀式,推腕子,手心朝左,刃朝前,眼平视前方。也可做右丁字步的分刀式,方向相反。

双刀顺风旗式

操双刀姿态。男角右丁字步或右弓箭步(女角踏左步)。双手握刀成左顺风旗式,两刀平行,刃朝上,刀尖朝左方,手心朝前,左膀平,刀尖稍上抬,右膀撑圆,翻腕子,刀要平。头向左侧,眼平视。也可做右顺风旗式。

双刀立掖式

操双刀姿态。男角左丁字步或抬跨左腿站立(女角踏右步或别左步)。双手握刀。左手掖刀于右腋后,手心朝后,刀尖朝上,刃朝右,刀背贴于左肩处,膀圆。右手向右侧平伸,手心朝前,刀尖朝上,刃朝右。两刀平行。头向左侧,眼平视。也可做相反方向的立掖式。

双刀立刀式

操双刀姿态。男角右丁字步或抬跨右腿站立(女角踏左步)。双手握刀。姿态同立掖式,只是右手刀直竖于左肩前

侧。也可做相反方向的立刀式。

双刀夹刀式

操双刀姿态。男角左丁字步(女角踏右步)。左手握刀,抬臂屈肘夹住另一刀柄于臂内,刀盘在臂上,两刀平行,刀刃均朝右侧,刀尖朝上。右手握刀于左肩前,手稍低于肩,手心朝肩,右手托掌式,头向左侧,眼平视。

双刀顺刀式

操双刀姿态。男角左丁字步(女角踏右步)。双手握刀,左手心朝上,膀圆,向前伸膀;右手屈肘,握刀贴于右肋侧,手心朝上,两刀平端,前后稍错开,刀刃相对。头向左侧,眼平视。

双刀横举式

操双刀姿态。男角左丁字步(女角踏右步或踏步蹲)。双手握刀。左手横刀于腰前,扣腕子,刀尖向右,刃朝前,刀握平。右手在右侧上方做举刀式,眼平视。

单枪戳枪式

操单枪姿态。男角左丁字步(女角踏右步)。右手握枪前端,直竖于身体右前侧,枪镡着地,臂膀微圆,手与肩平,眼平视。左手叉腰。

单枪斜垂式

操单枪姿态。男角右丁字步(女角踏左步)。右手握枪镡前,右膀向身体右侧抬平,要圆,翻肘扣腕子,枪向左下方斜垂,枪头着地。左手山膀式或提甲式,头向右稍偏,眼平视。

单枪举枪式

操单枪姿态。男角左丁字步(女角

踏右步)。右手握枪镡前,举枪于右上方,枪头朝上,稍向右倾斜,膀微圆,捩腕子。左手提甲式或在胸前扣拳,眼平视。

单枪出枪式

操单枪姿态。男角右丁字步(女角踏左步)。右手握枪镡前,向右侧平举出枪,手心朝上,枪头比肩稍高。左手托掌或在胸前扣拳,眼平视。

单枪搭枪式

操单枪姿态。男角右丁字步(女角踏步蹲)。右手握枪镡前,将枪搭于膀上,枪头向右,右膀横于胸前,手心朝左胸,用拇指和食指夹握枪杆。左手托掌,眼视右侧。

单枪抱枪式

操单枪姿态。男角左丁字步(女角踏右步)。左手握枪镡前,枪贴于左肩,枪头朝上,微向前倾,手背贴于腰左后侧,膀圆如叉腰状。右手山膀式。眼平视。

单枪端枪式

操单枪姿态。男角右丁字步(女角踏右步)。左手握枪镡前,贴于腰左侧部,手心朝上,曲肘如叉腰状,将枪向前平出,枪尖朝前。右手山膀式或在胸前扣拳。眼平视。

单枪旁背式

操单枪姿态。男角左弓箭步(女角踏左步或左别步)。左手握枪杆中部,枪杆贴于左膀和后背,左膀伸直,枪头向左侧上方斜出,捩腕子,手心朝后。右手在左胸前按掌。眼视右前方。

单枪护腰式

操单枪姿态。男角右丁字步(女角踏左步)。右手握枪镡前,左手握枪杆中前部(用拇指、中指和食指控制枪杆),横枪于腹前,枪尖向左平出。左手扣腕子,手心朝下,右手卷腕子,肘后下方,抬腋翻肘。两膀撑圆,眼平视。

单枪背枪式

操单枪姿态。男角左丁字步(女角踏右步)。右手握枪镡前,膀子向右侧后撑开,膀圆翻腕,枪杆经右腋后和左背肩处斜立,枪头朝左斜上方。左手山膀式或在胸前扣拳、指式均可。眼视右前方或左前方。

单枪横提式

操单枪姿态。男角左丁字步(女角踏右步)。左手握枪杆中部,臂圆,如提甲式,将枪横于左侧体前,枪头向外稍斜,低于枪镡。右手托掌。眼视左前方。

单枪恭手式

操单枪姿态。男角左丁字步(女角踏右步)。左手握枪杆中部,枪斜横于胸前,抬腋,膀圆,扣腕子,枪头稍低于枪镡。右手按掌。眼视前方。

单枪贴腰式

操单枪姿态。男角右丁字步(女角踏右步)。左手握枪杆中部,贴于腰左后侧,枪头向左下方斜垂。右手在胸前扣拳。眼平视。

单枪拧枪式

操单枪姿态。男角左丁字步(女角踏右步)。右手握枪镡前,膀圆,抬腋,卷腕子;左手握枪杆中前部,手心朝下,拇指挑住枪杆,食指和中指夹住枪杆,向前

撑出。头正,眼平视。

单枪拉枪式

操单枪姿态。男角左丁字步或左弓箭步(女角踏右步)。右手握枪镡前,枪头着地,向右前侧斜垂,膀圆,手在右髁外侧拉枪。左手成虎头豹状或在胸前扣拳。眼视右方。

单枪托枪式

操单枪姿态。男角左丁字步(女角踏右步或踏步蹲)。双手握枪,枪头朝左,横举于头前上方。右手握枪镡前,左手用食指和中指夹枪,拇指托住枪杆中前部,抬腋,两膀要圆。头正,眼平视。

单枪斜拧式

操单枪姿态。男角右丁字步或弓箭步(女角踏左步)。右手握枪镡前,膀同提甲式,扣肘,卷腕子,手心朝后;左手握枪杆中前部,拇指挑住枪杆,食指和中指夹枪,扣腕子,手心朝前下方,手平于左肩,膀圆,枪贴身向左前方上斜。眼视右前侧。

单枪斜提式

操单枪姿态。男角右丁字步(女角踏左步)。左手握枪,膀向左侧后上方抬起,稍高于肩,扣腕子,虎口朝下,使枪杆斜垂于身体左侧,枪头朝右下方。右手在胸前按掌或扣拳。眼视右前方。

双枪侧提式

操双枪姿态。男角左丁字步(女角踏右步)。两手分别握枪中部。左手叉腰,枪的一头朝左下方,一头从右肩处露出;右手于右侧抬腋提枪,膀圆外撑,扣腕子,枪向左下方斜垂。头向左侧,眼平视。

双枪封头式

操双枪姿态。男角右丁字步(女角踏左步)。两手分别握枪中部。右手枪在前,左手枪在后,左膀稍高于右膀,两枪在头顶上方成X字形交叉。两膀于头前两侧上举(如虎豹头式),抬腋,膀圆,扣腕子,手心朝前。头向右侧,眼平视。

双枪后背式

操双枪姿态。男角左丁字步(女角踏右步)。两手分别握枪中部,将枪成交叉状背于身后,左手翻肘,握左枪的同时,用食指扣住右枪,手背贴后腰上部。右手的枪交左手后,做山膀式或顺风旗式。头向左侧,眼平视。

双枪托举式

操双枪姿态。男角左丁字步(女角踏右步)。两手分别握枪中部。左手在右肋前平抬,手心朝上,卷腕子,枪横托于体前;右手侧上举,手心朝上,抬腋,扬腕子,枪横托于头上方。两手上下对齐,两枪平行。头向左侧,眼平视。

双枪顺风旗式

操双枪姿态。男角右丁字步(女角左别步)。两手分别握枪中部。右手背枪于右膀后,向右平伸;左手过头顶托掌式,手心朝上,枪横于头上方,两枪要平。头向右侧,眼视右手枪尖。此式可左右做。两手也可分别握枪纂前做顺风旗式。

双枪分举式

操双枪姿态。男角右丁字步(女角踏左步)。两手分别握纂前。左膀侧上举,膀圆,推腕子,手心朝后,枪向左侧上方斜举;右膀向右平伸,推腕子,手心朝

上,枪向右侧方平出。头向右稍侧,眼视前方。此式可左右做。也可两手分别握枪中部。

大刀垂提式

操大刀姿态。男角左丁字步(女角踏右步或踏步蹲)。右手握刀前部倒提,刀头向左下方斜垂,扣腕子,抬腋膀圆,手心朝右,虎口朝下,刀刃朝外;左手提甲式(女角左手背贴腰,或胸前按掌)。头向左侧,眼平视。

大刀横提式

操大刀姿态。男角右丁字步或骑马式(女角踏左步)。右手握刀中部,向右下斜垂,刀横于腹前,尖向左,刃朝前,刀鏢稍高于刀头,翻肘、卷腕子;左手提甲式(女角在左侧上方做掏翎状或托掌)。头稍向右侧,眼平视。

大刀侧提式

操大刀姿态。男角左丁字步或弓箭步(女角踏右步)。右手握刀杆中前部,刀直横于右腰旁,刀尖朝前,刃朝下,刀头稍高于刀鏢,膀圆,卷腕子,手心向左;左手在胸前扣拳或按掌。头稍抬,眼视上方。

大刀捧刀式

操大刀姿态。男角右丁字步(女角左踏步)。右手握刀杆中前部,侧上举,扣腕子,手心朝前,刀斜垂,刀刃朝上,稍高于刀鏢;左手托掌护刀,头向右侧,眼平视。

大刀礼式

操大刀姿态。男角右丁字步(女角左踏步)。右手握刀杆中前部,同时臂膀平抬朝前圆曲,手心向下扣腕子。刀横

于胸前,刀镡稍高于刀头,刀尖向左,刃朝前;左手按掌于胸前护刀。眼视对方。

大刀背刀式

操大刀姿态。男角左丁字步或弓箭步(女角踏右步)。右手握刀杆前部,膀向后下斜垂,拧小臂,手心朝上,刀头朝后下方,刃朝上,刀杆贴背,镡从左肩后露出;左手胸前扣拳。头向左侧,眼平视。

大刀护腰式

操大刀姿态。男角右丁字步(女角踏左步)。右手握刀前部,左手握刀后部,两膀向前方斜垂,刀横于腹前,刀头向右,刃朝前,右手心朝上,合腕子,左手心朝下,扣腕子。眼平视。

大刀背竖式

操大刀姿态。男角右弓箭步或骑马式。右手握刀,翻肘拧小臂,虎口朝下,手心朝后,手背紧贴于后腰,直竖立于背后,刀刃向右,镡着地;左手竖掌护右腋。头向左侧,眼平视。

大刀竖刀式

操大刀姿态。男角左丁字步。右手握刀杆前部,直竖于右前侧,刀镡触地,刃朝前,右膀抬起稍低于肩,向前圆曲,手心朝左;左手叉腰。眼平视。

大刀一字式

操大刀姿态。男角左丁字步或骑马式(女角踏右步)。右手握刀中前部,山膀式,刀尖向右,刃向后,刀杆贴于右膀后;左手山膀式或推掌式。眼平视。

大刀托刀式

操大刀姿态。男角右丁字步(女角

踏左步)。右手握刀杆前部,手心朝上,用手指夹握刀杆,左手手心朝前,握刀杆后部,双手将刀横举在头前上方。刀镡稍高,刀尖在右,刃朝前。头右侧,眼平视。

大刀倒提式

操大刀姿态。右点脚式(右丁字步脚跟掂起)。右手握刀杆前部,在右前膀向下稍垂,手心朝上;左手握刀杆后部,举至左额侧,翻肘扣腕子,手心朝前。两手距离大于肩宽,刀尖朝向右下,在身前向右斜垂倒提。头向右侧,眼平视。

大刀勉刀式

操大刀姿态。男角左丁字步或弓箭步(女角踏右步)。右手握刀杆前部,向右平伸,拧小膀子,手心朝后;左手握刀杆后部,肘屈卷腕子,贴于左肋处,手心朝上。两手距离大于肩宽,刀尖向右,刃朝后。眼平视。

大刀藏刀式

操大刀姿态。男角大右丁字步(女角踏右步)。右手握刀中前部,捩腕放于左肩前,手心朝里,左手握刀中后部,圆曲卷腕子,紧贴左腰部,手心朝上。两手距离稍大于肩宽,将刀斜竖于左肋旁,刀尖向前上方,刃向左。头向右侧,眼平视。

大刀抱刀式

操大刀姿态。男角左丁字步或抬跨左腿(女角踏右步)。右手握刀中部,举至右额前侧,手心向左;左手握刀镡前,放右肋前,卷腕子,手心向里。两手抱刀(如捧印式)由右肋下向上竖立,刀尖朝上,刀刃稍向前倾。头向左侧,眼平视。

大刀旁背式

操大刀姿态。男角大右丁字步(女角踏左步或左别步)。右手握刀前部,拧臂,翻肘,绷腕子,手心朝后,刀杆紧贴右膀,鏢从左肩处露出,刀尖向右下,刀朝上;左手托掌式。头向右侧,眼平视。

大刀拧刀式

操大刀姿态。男角右丁字步或弓箭步(女角踏左步或左别步)。右手握刀中部,拧小膀、腕子,手心朝下;左手握刀后部,提肘卷腕子,手心朝上。两手间距离与肩同宽,刀平置于左肋前,尖朝前,刃向右。头向右侧,眼平视。

刀枪花

舞刀枪的程式技巧。单刀的要法有“剪腕花”、“迎面花”、“转身劈花”、“掖花”等4种;双刀的要法有“劈花”、“转身劈花”、“回花”、“迎面花”、“揉花”等5种;单枪的要法有“提枪花”、“劈喉花”、“迎面花”、“掖花”、“倒提柳花”等5种;双枪的要法有“倒花”、“转身倒花”、“双枪翻花”、“双枪劈花”、“双背花”等5种;大刀的要法有“大刀花”、“转身大刀花”、“回花”、“串腕花”、“板花”、“背弓花”、“剃萝卜花”、“托塔转花”等8种。

下场花

舞刀枪的程式技巧。为表演性的舞蹈组合,用以表示人物得胜发威或上阵前的准备。用单刀的称单刀下场花,如《翠屏山》石秀的舞单刀。用双刀的称双刀下场花,如《白水滩》青面虎的舞双刀。用单枪的称单枪下场花,如《铁弓缘》陈秀英、《水漫金山》白素贞的舞单枪。用双枪的称双枪下场花,如《八大锤》陆文龙的舞双枪。用棍的称棍下场,如《白水滩》穆玉玑、《借扇》孙悟空的舞棍。用大

刀的称大刀下场花,如《收关胜》关胜、《红桃山》张月娥的舞大刀。用双铜的称双铜下场花,如《当铜卖马》秦琼的舞双铜。用双锤的称双锤下场花,如《四平山》李元霸、《火烧裴元庆》裴元庆的舞双锤等。此外,还有《挑华车》高宠的大枪下场花,《扈家庄》扈三娘的戟下场花等。

对打套路

武打组合。分徒手对打和器械对打两类。徒手对打常用的有“徒手小五套”、“斗虎扯”、“小六击”、“大六击”、“小五腿”、“小五锤”、“十二腿”、“车轱辘拳”、“金刚头子”、“拳头子”、“单鞭”、“五折”、“拿法”、“上巴掌”、“怀操”、“查拳”、“罗汉拳”、“大红拳”、“铁翅风”、“黄莺掐喉”等24套。器械对打常用的有1.单刀对打。分为“单刀小五套”、“对单刀”、“单刀对刀”、“小夺刀”、“大夺刀”、“劈刀”等10套。2.双刀对打。分为“双刀九刀半”、“夺双刀”、“对双刀”等3套。3.单枪对打。分为“单枪小五套”、“小快枪”、“五腰封”、“九腰封”、“双九腰封”、“大快枪”、“反天杆”、“滚枪”、“快枪”、“地滚枪”、“枪架子”等15套。4.单刀枪对打。分为“单刀枪小五套”、“三飞脚”、“劈杆子”、“小锁喉”、“大锁喉”、“快速大锁喉”、“单刀摘豆角”、“剃眼一腿”、“十三腰封”、“单刀三十二刀”、“单刀枪杂拌”等15套。5.双刀枪对打。分为“双刀枪小五套”、“双刀灯笼炮”、“加棒”、“双刀摘豆角”、“双刀三十二刀”、“双刀反飞脚”、“拆蝎子”、“哪吒枪”、“挫刀”、“双刀枪十下”、“滚脖枪”等15套。6.大刀枪对打。分为“大刀枪”、“女大刀枪”、“大刀枪五腰封”、“大刀枪三飞脚”、“大刀十三削”、“大刀切白菜”等6套。7.大刀双刀对打。8.棍对打。分为“十八棍”、“赶棍”、“磕头棍”等3套。9.大刀

对打。分为“勾刀”、“刀架子”等2套。叫做搭点,也称搭点过去。

10. 单剑对打。11. 大刀双枪对打。此外,还有特殊器械对打。如“藤牌枪”、“单刀拐”、“大刀单刀”、“对戟”、“夺匕首”、“对双锤”、“对双枪”、“棍破枪”、“双刀棍”、“大刀棍”、“梢子棍”、“棍破双枪”、“三节棍”、“双刀剑”、“剑枪”、“锁喉剑枪”、“大刀剑”、“夺戟”、“剑枪续大刀”等19套。

么二三

器械对打术语。甲乙各持器械或徒手在体前分别相击三次为么二三。如单刀对单刀。各以右手提刀,向上翻转腕子,从下向上各以刀背相击为么;向下翻腕子,从上向下各以刀刃相击为二;刀从下再向上翻,以刀背相击为三。这三个动作连起来称么二三。

搭

器械对打术语。甲乙各持器械或徒手从体右侧向上抬起,在头前上方相碰为搭。从体左侧向上抬起,在头前上方相碰为反搭。枪可用头搭,也可用镰搭,也叫把几搭。搭与叉、兜、点一般连用,称搭叉、搭兜、搭点。

叉

器械对打术语。在搭的基础上,持刀或剑从上向下砍对方下肢,各用刀刃相碰撞住为“叉”。如徒手,各以右手从上向下切击对方肋部,各用手掌相碰也为“叉”。

搭点

器械对打术语。甲用刀砍乙头,乙用枪向外将甲刀磕开,再用枪头点刺甲脯,甲刀撤下,向右转身躲闪,持刀从右向左扫砍乙腿,乙跳过去,此动作连起来

鼻子

器械对打术语。甲用器械或拳击打乙面部,乙用器械或双手搪住甲的击打为鼻子。甲的动作叫打鼻子、砍鼻子。乙的动作叫接鼻子。

绕

器械对打术语。用各种器械或徒手将对方的器械或手搪住,由上向下环绕一周为绕。从右向左为正绕,从左向右为反绕。环绕一周为一绕,两周为两绕,依次类推。

绕脖

器械对打术语。用器械或徒手置于对方脖根处,迫使对方随着器械或手的搅动翻身转一周或数周叫绕脖。绕脖时器械或手应紧贴脖根处。

封头

器械对打术语。用器械或徒手在头上方架住对方的器械或手的进攻动作为封头。也称蓬头。从身前攻击为前封头,从身后攻击为后封头。主动攻击称为打封头,被攻方为接封头。

漫头

器械对打术语。用各种器械横向砍、打、扎或刺对方头部,迫使对方低头闪过的动作为漫头。从右向左的为正漫头,从左向右的为反漫头。

削头

器械对打术语。用带刃的器械从上向下朝对方头部斜砍下去为削头。被砍方躬身低头闪过。从右向左为正削头,从左向右为反削头。

剃头

器械对打术语。用带刃的器械自上而下朝对方的头部直砍下去为剃头。被砍方躬身低头闪过。从右向左为正剃头,从左向右为反剃头。

砍

器械对打术语。用器械从左往右(或相反)向对方横削为砍。如砍靴底,砍马腿,砍腰封等。

刺

器械对打术语。用器械直扎对方为刺。多半用枪、剑等器械。

挑

器械对打术语。用器械或手将对方的器械或手由下向上拨开为挑。

兜

器械对打术语。双方各用器械在体前下方(向左或向右)相划而过为兜。是表示各以器械欲拉、砍对方腿部而做的招式。

涮

器械对打术语。持各种器械在体前或体侧环绕一周为涮。从右向左(或从前向后)为正涮,从左向右(或从后向前)为反涮。

锁

器械对打术语。持枪刺对方头、颈或胸时,被刺方用器械(或与手配合)将枪掠住。

别

器械对打术语。持器械由下向上将攻击方器械挑起,翻膀使双方的器械在

头前上方相搭架住。

刨

器械对打术语。乙用手由上向下将甲各种器械或拳盖下来的动作为刨。刨时用手掌盖手腕部位。由外向里称里刨,由里向外称外刨。

磕

器械对打术语。双方以各种器械或手掌、手臂在体前直接相击为磕。器械均以刃相击,徒手时应以手掌相击。

盖

器械对打术语。被攻方由上向下将攻方器械压下来为盖。向身体外侧行动的为外盖,向里侧行动的为里盖。

撩

器械对打术语。被攻方用各种器械由下向上将攻方的器械或身体某部位挑开的动作为撩。从体右侧挑起为正撩,从体左侧挑开为反撩。器械均应以刃撩。如果持器械从对方腹部经胸部向上划开(一方骗腿仰身躲闪),这个动作称撩裆。

豁

器械对打术语。被攻方用器械或拳由下向上直接将攻方器械或双手挑开的动作,亦称豁膛。

压

器械对打术语。被攻方持器械由上向下将攻方的器械按住。

扫

器械对打术语。一方持器械由左向右或由右向左横打,砍另一方腿部,另

方要蹦起来躲闪。

拉

器械对打术语。持带刃的器械向对方横削的动作。从右向左称正拉,从左向右称反拉。经对方腹部前及两肋横削为拉肚;经对方脚底下横削为拉靴底。

打地

器械对打术语。持器械击打对方落空,使器械触地的动作。

架住

器械对打术语。被攻方用器械或手将攻方的器械或手擒住。双方僵持动作亦称架住。

剪腰

器械对打术语。甲乙互攻,甲持器械向前直刺,乙双手持刀、枪等向甲腰两侧蹲身直刺,双方刺空的招式。一方用枪或刀柄抽、砸对方腰侧部位,被击打的一方用手或器械搪住的招式为侧剪腰。

推

器械对打术语。攻方用手、肘或各种器械攻击另一方,被攻方用手将攻方搪开抵挡的招式。

背弓

器械对打术语。一方用刀、枪等器械砍、打另一方的后背称砍背弓或打背弓。被攻方一般均用各种器械在背后搪住抵挡,此为接背弓。

马腿

器械对打术语。一方用刀、棍等器

械砍,打另一方的腿部,另一方在抬起被击腿的同时,用器械戳地抵挡。攻方称砍马腿或打马腿;被攻方称接马腿。

腰封

器械对打术语。一方用刀、枪等器械砍、刺另一方的腰部或胸部时,另一方用器械搪住抵挡的招式。攻方称打腰封;被攻方称接腰封。

勾

器械对打术语。一方用枪刺另一方时,另一方用刀背或剑等器械从体前向后拨出的招式。分勾马腿、勾削脸、勾腰封等多种招式。

串腰

器械对打术语。手持枪、棍、大刀等器械在腰部缠绕一周的动作。

轴肘

器械对打术语。甲乙各持枪从右下向左上方刺对方,两枪搭住为轴;然后各以左手为轴固定,右手向左翻转,使两枪变方向交叉别住为肘。两个招式连起来为轴肘。

上下左右

器械对打术语。一方持器械连续击另一方四次(分上面、下面、左面、右面),另一方则用器械分别抵挡四次攻击,四个动作连起来为上下左右。

掏耳朵

器械对打术语。攻方用器械刺被攻方左额,被攻方用器械的一端将攻方的器械由上向下拨下来;攻方抽回器械再刺被攻方右额,被攻方用器械的另一端将攻方的器械再拨下。这个招式连起来

为掏耳朵。

滚肚

器械对打术语。攻方用枪、剑等器械刺被攻方肋部,被攻方双手握枪(枪头朝下)或大刀(刀头朝上)从右向左将攻方器械搪住;攻方收器械再刺,被攻方翻手枪头朝上或刀头朝下再搪住;这两个动作连起来称为滚肚。被攻方用枪接搪时也可称滚枪。

滚刀

器械对打术语。攻方用枪或刀刺被攻方喉部,被攻方用单刀刀刃(刀尖朝下)磕出攻方枪或刀;攻方收器械再刺,被攻方翻腕用刀刃(刀尖朝上)再次磕出攻方器械,这两个动作连起来称为滚刀。

老虎枪

器械对打术语。攻方用枪分别刺被攻方喉部、胸部,被攻方上下搪之;攻方收枪再分别刺被攻方左额、右额,被攻方用枪头和枪纂左、右拨之,连起来称上下左右,连续三次上下左右称为老虎枪。

扎九枪

器械对打术语。甲用枪刺乙喉,乙低头躲闪,甲枪压乙脖收回;甲接刺乙左脯,乙用右手刀砍甲头,甲收枪躲避(乙砍的同时左转身);转至四分之三周时,甲再刺乙左肩背部,乙左手刀由里向外砍甲头,甲收枪躲;甲再一次刺乙喉,乙向右拧身,左手刀由外向里盖下甲枪。此动作反复三次称为扎九枪。

劈马

器械对打术语。双方各持大刀,自

上向下剗花,同时向左转半周,刀头向下,左手护刀杆,对脸;再向右做回花,同时向右转身一周半,各自背刀,左手托掌亮相。此动作连起来称为劈马。

缠头裹脑

器械对打术语。单、双刀均有此动作。单刀由提刀站立开始。右手刀从右向左在头前绕过至身体左侧,经左肩外和背后向右肩环绕,刀背贴背,刀尖朝下,继续环绕经右肩向右抽出;绕刀同时,左手手心朝上向右腋下穿出,由右体前平伸,再向左侧打开收回,合起来称为单刀缠头裹脑。反方向做称反缠头裹脑。

过合

器械对打术语。双方持器械攻杀对方而过的动作称过合。单刀。双方各以右手持刀,向对方头部砍去,顺势做一个单刀花,各自从对方右侧转身过去交换位置。如持单枪,双方先各自涮枪,然后上步前刺,从对方左侧刺空过去,再向右转身将枪扯回来,由上向下打出,上步右转,恢复原来位置和姿势。也可从右侧相刺而过。徒手也可做此动作。攻方双拳杵被攻方腹部,被攻方双手由下向上将攻方双拳挑开,双方均左手伸掌、右手握拳从对方右侧相击而过,然后左转身拉开肩膀站立,此也称杀过河,或过来过去。

穿肚

器械对打术语。攻方用刀、枪等器械平刺被攻方腰腹部,被攻方则用刀、枪等器械搪住。此动作亦称刺肚。

褪头

器械对打术语。攻方用刀、枪等器

械刺被攻方时,被攻方低头向后退躲闪。徒手也有此动作。

硬三枪

器械对打术语。攻方用枪刺被攻方面部,被攻方用刀从右向左将攻方枪磕出称“么”;攻方收枪再刺被攻方面部,被攻方从左向右将攻方枪磕出叫“二”;攻方收枪再刺第三枪,被攻方动作同“么”,称作“三”。被攻方右手立腕子,刀直竖于体前,么二三都是用刀刃磕出攻方枪,这三个动作连起来称为“硬三枪”。

大扯

器械对打术语。甲乙两方对峙两边,然后面对面地转一圈,互换位置。亦称转磨。

对打一扯两扯

器械对打术语。甲乙两方对阵时,甲方向上场门台口处走动,乙方则向下场门走动;然后,甲方再从上场门台口处走到上场门,乙方则从下场门处走到下场门台口。表现剧中人互相对峙,寻觅袭击对方的机会。

对打萝卜头子

器械对打术语。武打中,一主将立台中面向观众,对方的兵卒走大圆场,一个一个地在他面前过,他连续削、打这些兵卒的头颈或背部的动作称萝卜头子。亦称削萝卜头子。

对打双收下场

器械对打术语。甲乙两方的主将对打,胜负未分,彼此将刀枪抵住,收势共同下场,称为双收下场。又称架下(即架起兵刃一同下场)。

双拍腿

徒手对打术语。甲乙同时跳起,各以右脚(绷脚面)踢对方左肋部,双方各用双手由上往下拍击对方脚面以搪之。

掠

徒手对打术语。甲乙各用手抓握对方手腕部。即甲乙先以两腕部搭住,再翻肘用手反抓握对方腕部,眼平视对方。

杵

徒手对打术语。先屈肘收臂,再出拳攻击对方某一部位。被杵的一方,一般均用肘部将对方的拳头砸开,眼视对方拳。

打胸

徒手对打术语。甲手臂由体前抡起拳头(虎口朝上)手背击乙胸。

抓肚

徒手对打术语。甲用手抓握(用掌、虎口朝下)乙腹部。

抓头

徒手对打术语。甲用手抓住乙方头。

骗头

徒手对打术语。用脚外侧踢对方头部的动作。骗头时,腿由体前异侧抬起,向外骗成月亮门形,被踢者蹲身躲闪。

躁头

徒手对打术语。一方用脚踢踩对方头部的动作。躁头时腿由外向里跨,眼俯视对方头部,对方低头躲闪。

剜眼

徒手对打术语。甲用中指和食指(手心朝上)抠挖乙眼的动作。

掐脖

徒手对打术语。一方用手(分单手和双手)掐住对方脖子的动作。

切脯

徒手对打术语。一方用手掌切击另一方胸部的动作。

单风贯耳

徒手对打术语。甲用单拳(虎口朝下)由外向里横打乙太阳穴称单风贯耳。乙用手掌切搯甲腕部。

双风贯耳

徒手对打术语。一方用双拳(虎口朝下)由外向里横打另一方两侧太阳穴为双风贯耳。另一方用双手以掌切搯对方腕部。

嘴巴脚

徒手对打术语。甲左手从体侧起用手掌击乙脸颊,同时,右脚抬起踢乙胯部。乙两手掌分别上、下搯住。甲也可用右手击、左脚踢。

搓

徒手对打术语。甲乙各用手掌由里向外、由下向上翻转相击。

搓掌

徒手对打术语。一方用手掌压切另一方的手腕。

接一腿

徒手对打术语。甲绷脚面抬腿踢

乙,乙身体躲闪的同时,用一手掌从上向下或从里向外拍击甲脚面。

通天炮

徒手对打术语。甲握拳,由下向上打乙胸、下颌和脸部;乙用手腕部将甲拳掏起搪开。

砸

徒手对打术语。甲出拳击乙腰,乙屈臂由上向下用肘部将甲拳磕下来。

掰

徒手对打术语。甲抓握乙脯或臂,乙用手握住甲拇指将甲手向外拧开的动作。

带

徒手对打术语之一。亦称叼。甲伸手抓握乙肘,乙右手反握甲手臂向后拧拉,左手抓握甲上臂向上托送,将甲拉向身后。

叨

见带。

压顶

徒手对打术语。甲抬臂用拳击乙头,并用手臂和上体挤压乙方的动作。也称泰山压顶。

踢

徒手对打术语。一方抬腿用脚踹另一方的动作。

横踢

徒手对打术语。一方先屈膝吸腿,再用力向体侧踢出,以脚外侧踢踹另一方胯部。被踢一方侧身躲闪的同时,用

手由里向外将对方横踢之脚磕开。

踢档

徒手对打术语。甲先屈腿再出腿(绷脚面)踢乙小腹的动作。乙双手交叉抓住甲脚腕部。

串锤

徒手对打术语。乙用左拳杵击甲右肋,甲用右拳磕击乙左拳;乙右拳杵击甲左肋,甲左拳磕击乙右拳并顺势合扇转身,此动作依次重复。

毯子功

毯子功

戏曲专业用语。滚、翻、跌、扑等技巧的统称。泛指在毯子上练习的各种跟斗。为了不使演员在练习跟斗时手(腕部)、脚(腕)、腰(背)、肩(胛)等处损伤,故用毯子铺垫予以保护。

武功

戏曲专业用语。武功所包含的内容较广。除毯子功中的滚、翻、跌、扑等跟斗功夫外,还包括把子功中的把子对打类、徒手对打类、腿功类;基本功中的长靠功、短打功、厚底功、髯口功、甩发功、大带功、圆场功等等,并非单指跟斗类。

身体素质训练

戏曲专业用语。身体素质训练是练习滚翻跟斗前,一种有针对性的、有目的的训练活动。这种活动吸收了技巧和体操素质训练的部分方法,用于跟斗训练。演员跟斗训练,强调腰、腹、臂、脚掌等部位的爆发力。以前解决的办法仅靠顶功、腰功、前后桥等培训手段来完成。这些手段虽有助提高,但进展缓慢。体操、技巧则是有针对性的加以训练。如对腰、腹力量的培养靠多练腹肌,臂力支撑是靠加强俯卧撑的训练,脚掌与腰腹肌群的提高,靠双腿起跳和跳(绳)双飞等手段来解决。这些方法较之武功的方法

既科学而又能速见成效。故现在毯子功的素质训练是从体操和技巧的训练方法中吸取的。戏曲演员练习和掌握滚翻跟斗,必须解决韧带的柔韧性,腰腹肌群的刚柔劲,身体的耐力和灵活,以及四肢动作的谐调与舒展等,这些针对性的训练,统称素质训练。

四门跟斗

毯子功跟斗项目。也称“四大项目”,指过翻四种不同姿态的腾空跟斗,即:前扑——团身腾空前翻,出场——团身腾空后翻,蹶子——团身腾空侧翻,蛮子——长身腾空侧翻。这四门跟斗是京剧武戏演员必须掌握的。因为四门跟斗是过翻其他难度跟斗的重要基础,只有打好了过翻四门跟斗的基础,才可变化发展其他跟斗项目。以前扑、出场为例,前扑就有串前扑、前扑扣前扑、小翻前扑等;出场有出场扣前扑(也叫回前扑)、出场下蛋、小翻提等。随着京剧表演手段的发展和丰富,过翻跟斗的数量也更多,难度更大,门类式样更趋复杂,这就对武戏演员提出更高的要求,掌握好过翻四门跟斗也就越发显得重要了。

串跟斗

毯子功跟斗项目之一。串跟斗从过翻形式看与长跟斗相近似,但仍有着质

和量的区分。串跟斗项目组合单一,如串虎跳前扑、串小翻、串小翻拉拉、串蛮子、串蹁子、串甩脆、串加官、串案头、串绞柱等等,均是一种跟斗项目的连续不断地过翻。而长跟斗则是由众多不同的项目组合而成,如小翻提扣前扑,是由蹁子、单提、单前扑组合在一起,项目比较繁杂,从数量上说虽有四项之多,但不成串,这是两者质的不同;量的不同表现在长跟斗最多挂翻的项目不过五项,而串跟斗可从五、十、十五、二十到四五十的翻下去,尤以串前扑、串甩脆、串小翻、串绞柱、串旋子为最突出。这类跟斗难度较大。除要求过翻速度疾驰,动作谐调连贯,姿势衔接优美准确外,还必须具备充沛的体力,清醒的头脑,才能使过翻的串跟斗一气呵成。

长跟斗

毯子功跟斗项目。由两个或数个跟斗项目组合而成,或用跑步带趋步挂翻的跟斗称“长跟斗”。长跟斗要求熟练过翻各类单跟斗,然后加以组合,如虎跳、前扑组合,蹁子、单提组合或蹁子、小翻、单提组合等。这类项目是毯子功分类项目中最重要练习项目。长跟斗是武戏对打中重要的组成部分,它可以体现激烈厮杀时的战斗情景,逼真地渲染混战中人仰马翻的场面,象征飞檐走壁、窜房或逃遁等,是戏曲表演特有的手法。

短跟斗

毯子功跟斗项目。指不用其他跟斗挂翻或挂翻其他跟斗,基本站立原地,不用跑步和趋步过翻的跟斗,如单小翻、单前扑、单提等统称短跟斗。实际上就是单项跟斗。练习单跟斗的目的,既是熟悉跟斗过翻概念,掌握要领的过程,也是锻炼各部器官与人体习惯不相适应的

前、后、左、右翻转的过程。在正确地掌握各类短跟斗过翻的基础上,为过翻各类长跟斗创造条件。

辅助跟斗

毯子功术语。指练习毯子功跟斗项目中的基础项目。在教学过程中,基本上属于过渡性练习内容。如拿顶、下腰、甩腰、前后桥等,就是为小翻和各类腾空跟斗铺路,即为辅助跟斗。在教学进程中,辅助跟斗属于幼功和低年级教学内容,进入中年级、高年级时,幼功项目便被逐渐淘汰或减少,不属于天天练项目。除此,挂跟斗用的项目,如虎跳、蹁子、蹀子等也称辅助项目。

飘跟斗

毯子功术语。飘是针对具备扎实跟斗基础的演员而言。泛指演员过翻的跟斗姿势优美准确、动作谐调连贯、腾空高而迅猛、起落轻盈,上下身举动灵活随合、行动松弛轻巧。此种类型的跟斗被称为飘跟斗。飘,还指演员下身动作灵敏、弹跳力度好、行步轻松等。

冲跟斗

毯子功术语。冲,指演员过翻的跟斗速度迅猛疾驰,节奏快,弹性强,力量充足。此种类型跟斗被称为“冲跟斗”。在戏曲舞台上五短身材的演员最适宜翻这类跟斗。

帅跟斗

毯子功术语。帅是针对跟斗过翻姿态完美无缺,动作出奇优美,使人过目留有深刻印象。

高跟斗

毯子功术语。是指过翻腾空跟斗距

离地面高。能翻此类型跟斗的演员,上下身动作谐调,过翻跟斗劲头足,速度快,腰腹力度好,脚掌蹬弹有力。高,通常也作为衡量跟斗好坏的尺度。

助跑

毯子功术语。助跑,是翻长跟斗前的跑步,也称跟斗助跑。过翻跟斗时须借助跑步的前冲力和运动惯性来促使跟斗过翻速度快,腾空高。所以,助跑对翻跟斗来说是极其重要的,直接影响跟斗过翻的质量。为此,在教学中决不能忽视助跑。

趋步

毯子功术语。跟斗起翻前的步法。趋步速度快,似箭儿离弦,故又称箭步。主要指翻跟斗前的加力动作,直接影响跟斗过翻质量,应予以重视。

抄功

毯子功术语。指在教学毯子功时,老师按照各类跟斗技巧要领,用两手(把)的合理操作,使学生从不会到正确掌握过翻方法,是教学滚翻跟斗必不可少的重要手段之一。从开法儿到提高再到熟练地过翻跟斗,需要经过抄(把)、保(把)、喂(把)这三个抄功阶段,使学生反复体会过翻要领,不断纠正错误,最终准确掌握过翻姿势。

正把

毯子功术语。正把也称上把,与旁把、下把相对称。教跟斗通常由两位老师担任,站立在学生两侧,不同的位置使用不同的手把。以抄小翻为例,左手掌搭腰,右手背搭腿者称正把(上把),右手掌搭腰,左手背搭腿者叫旁把(下把)。以前扑为例,右手在上者称“正把”,左手

在上者叫旁把。教学中以正把为主,旁把为辅。

旁把

见正把。

前把

戏曲毯子功术语。指抄“小翻”、“出场”等跟斗时,老师使用的手把所在部位,与正把、上把相似。以抄小翻或出场为例,两位抄功老师分站在学生两侧,以手把先搭腰者为前把,后把老师(旁把、下把)不能将手直接搭腰,而只能将右手搭在前把老师的手背上,两人同时将支撑点汇合使用,因此,有前、后把之分。

后把

见前把。

上把

毯子功术语。指正把、旁把所站立的位置,亦指抄功时使用手把的不同位置。搭腰的手称上把,抄腿的手称下把。

下把

毯子功术语。下把也称入把,指学生过翻长跟斗时,教师用手帮助与保护学生。如过翻出场,当学生出场蹶子一弹起,教师手把正好与学生过翻跟斗的时间紧密衔接,这种抄功的手把在毯子功教学中叫下把。下把另一说,主要针对上把而言,参见上把。

入把

见下把。

掐把

毯子功术语。也称掐法儿。跟斗教学的重要手把,如单提、出场、前扑、蹶

子、蛮子等跟斗的教学,均需用掐法儿的过程来完成。这种过程也是学生熟悉和掌握过翻跟斗要领的过程,是适应腾空跟斗翻转时,身体支撑点掌握平衡的过程。掐把的手把并非千篇一律,前扑有前扑的掐把,出场有出场的掐把。如掐前扑法儿,是老师与学生面对面的掐腰部,掐出场则是面对背的双手掐腰部。

空把

毯子功术语。指抄跟斗的入把,即老师抄功的手把不是紧贴学生过翻跟斗时应在的部位,而是稍有距离,脱空虚在那里。翻跟斗的学生和抄跟斗的老师相互都觉着空着一块,这种现象,毯子功教学上称空把,为忌把。

脱把

毯子功术语。脱把与空把虽近似,但含意并不相同。空把指手把不贴身,脱把则指入把慢,两者在抄把上均属忌把。

喂把

毯子功术语。指老师教学跟斗时使用的一种教学手段。有些学生过翻跟斗时不稳定或毛病缺点比较多,须由老师用喂把来纠正或消除这类缺点。

保把

毯子功术语。指教师对学生过翻跟斗时进行保护的手把。主要针对学生初次独立过翻跟斗时的矛盾心理,既具备初次尝试过翻跟斗的喜悦心情,又同时存在怕过不去摔坏的恐惧心理,情绪处于极不稳定状态,因此,就需要老师帮助学生稳定情绪和消除惧怕心理。这时,老师在旁以把示意保护,这种用把称保把。

龙头把

毯子功术语。是教学单提或出场的专用手把。龙头把与掐把相似,但又难于掐把,是抄功手把中难度最高的一种。老师与学生面对面站立。如抄出场,当学生蹁子落地弹起时,老师双手急速入腰将学生高高举在自己的额顶,然后双手腕上翻使学生出场团身翻转于身前。这种手把的最大优点,易培养学生过翻的出场高而正。抄单提老师则是与学生成同一方向站立,用双手掐学生腰部,当学生单提起翻同时,双手将学生身体举向额顶,再翻双腕使学生单提团身翻转落于身前。这种手把易养成单提直起直落,不后甩,不前抖。

戗把

毯子功术语。主要用于纠正跟斗过翻中的缺点。如出场后甩便是用戗把来阻止。方法是将搭腰把部位的手上升到背部,使出场后甩劲头力点转移或变速。抄前扑则是将扎头前扑的腰把移至胸部,使前扑过门劲上升。这种把除能纠正跟斗缺点和改正毛病外,亦能促使跟斗升高。

顶功

毯子功项目。即双手撑地倒立。是戏曲演员练习武功的重要基础功。通过顶功的耗时锻炼,可以加强手臂与手腕的支撑能力、腰部的刚柔劲和控制能力,逐步解决上、下身的谐调功能,促使身体、头脑逐渐适应腾空跟斗翻转时的感觉。初练顶功,以双脚蹬墙,有了一定基础和功夫便可采取不同的方式进一步练习。塌腰顶是为了解决腰部的软度和控制能力;空顶是为进一步解决双臂、双手腕的支撑力和腰部的柔韧劲;爬顶是为更进一步强化手、臂支撑和腰部控制;端

顶是为加强臂力支撑、手指抓劲和吸腹立腰力量；推顶是为再度强化手、臂的支撑力量；戳顶是为进一步锻炼和考察手和臂的支撑能力等等。只有具备了各类顶功的基础，然后才能进入其他毯子功项目的练习。

墙顶

毯子功辅助项目。也称大顶、拿顶或倒立。“顶”是培训戏曲演员武功最重要的启蒙基础功。主要增强两臂的支撑能力和肩胛与腰部的柔韧性，是培训演员头脑与内脏器官适应人体腾空或平地翻转的反常状态的有效方法，亦是提高演员身体素质和增强腰腹肌群力量的重要手段。顶分墙顶、空顶以及以顶为组合的左、右旱水、掐葫芦和元宝顶等。左、右旱水、掐葫芦以武旦行当用的较多。元宝顶属幼功，主要培养腰部的柔韧劲。顶还分直顶和塌腰顶两种类型。

空顶

毯子功辅助项目。与墙顶相似，不同的是双脚不蹬在墙上，而是竖立于空间，没有依托，只靠双臂的支撑、腰部的韧劲及手指抓（趴）地的力量来控制。目的在于加强和提高腰部的柔韧劲头和双臂的支撑力量，为以后练习跟斗创造条件。

爬顶

毯子功辅助项目。是人体倒竖，以手代步的一种倒立功。主要为锻炼和解决双臂支撑力量、手腕支撑力量、手指抓地力量而运用的练习项目。

吸腿上顶

毯子功辅助项目。吸腿顶的上顶方法有多种形式，可双腿盘坐吸腿上

顶，可双腿下蹲吸腿上顶，亦可直腿吸腿上顶。上顶时要求双脚同时缓缓上吸，吸到一定位置后再上踹双脚。这种顶主要解决腰腹肌群力量，和手、臂、腕的支撑力量。

戳顶

毯子功辅助项目。练顶人双腿弯曲，向上起身，身子起跳后吸起的双腿迅速上翻，双手迅速有力地按在地上，由于双手按地极其有劲，故名戳顶。此顶主要锻炼和观察双臂、双手腕的支撑力量和手指扣地的劲头。

推顶

毯子功辅助项目。为强化双臂、双手腕的支撑力量而设的练习项目，练习方法分平地与长凳两种。双手臂蜷曲，胸部下沉，然后挺胸伸臂，双手用力上推，这样往返数次，每次缓缓而下再缓缓而起。平地练习胸部需碰地，凳上练习胸部下沉可低于长凳高度。两者目的与作用相同。

旱水

毯子功顶功项目。武旦行当必须具备，亦是武丑行当的重要练习项目。旱水常与卧鱼、剪子股组合，用于武旦戏，如早期演出的《泗州城》、《盗库银》、《四杰村》等。旱水分左右两种，为身子、手和脚的位子变换。练习时首先需具有稳固扎实的空顶基础，同时具备强有力的双臂支撑力、腰部的控制和身子平衡力量，才能掌握和完成这一组合项目。此组合项目难度极大，要求一口气不停地起落，变换身子和手脚的方位，而动作平稳的关键在于掌握中心力点。左旱水动作开始，将支撑空顶的双臂逐渐蜷曲，双腿随腰部的控制缓缓移向左臂，腹部慢

慢置于左臂肘处,右手离开支撑面,拉山膀,这时左臂便成为身体重量的支点,双腿并拢绷直,绷脚面,整个身子两头上翘。然后脚不落地,变为右手支撑,左手山膀,由左旱水过渡为右旱水。左右旱水动作要领相同,姿势相反。

卧鱼

毯子功顶功项目。旱水功的组合内容,武旦、武丑行当必须掌握。卧鱼分左右两种。开始动作为空顶,然后双臂蜷曲,下身缓缓下落于身体右侧,绷腿绷脚,提气收腹,将腰部慢慢置于右肘上,这时全身支点完全放在右肘上,再将左手上抬,然后变换方位,变换时,双手按地,不再起顶,将全身转于另一侧。左卧鱼与右卧鱼动作要领相同,姿势相反。

剪子股

毯子功顶功项目。旱水功的组合内容,武旦、武丑行当重点练习项目。剪子股分左右两种。动作开始为空顶,然后双臂缓缓蜷起,身子随之缓缓下沉,用臂肘支撑左腹腰部,掌握力点,绷腿绷脚面,双腿分开成剪状,抬头,右手臂拉山膀式,左手单臂支撑。然后变换方位,右手支撑,左手山膀。变位动作要领相同,姿势相反。

三角顶

毯子功项目。属顶功类。由于双手与头的支撑点为三角形故名三角顶。文、武丑行当舞台运用较广泛,如《时迁偷鸡》中的时迁、《二龙山》中的小和尚、《钟馗嫁妹》中的驴夫鬼等。

下腰

毯子功练腰方法。下腰是培训演员不可缺少的基础项目,尤对女演员更为

重要。目的是提高腰部的柔韧性和腰部运动的灵活性。下腰分双手撑地和抓脚腕两种,初练双手撑地,腰部不易损伤且易纠正毛病。练到腰部达到一定软度,继之练抓脚腕,容易迅速增强腰部的柔韧劲头。腰软者头还可从双腿中间钻出,练习手抓双脚腕,亦是为练元宝顶打基础。

搬腰

毯子功练腰方法。老师为了对初练腰的学生加力,以促使腰部柔软所采用的强制手段。老师用自己的双膝盖顶住学生的双膝盖,学生下腰,老师双手抱住学生的肩胛,用力向臀部搬,同时略加晃动,以此强化腰部的柔韧。

甩腰

毯子功练腰方法。是在腰部具有一定柔韧基础后进行的,甩腰是开教小翻的前奏,在毯子功中属过渡性内容。当小翻练到一定程度,便可停止练习甩腰。甩腰有两种方法:一是学生与老师面对面站立,师坐生立。老师双手掐学生腰部,学生双手置放老师肩胛上,然后双手拍老师肩后用方向后甩身(下腰),双手触地即起身,再拍老师肩胛,再向后甩身,这样不停地连续动作。老师双手随学生起和下的动作不停地抄起放下,两者相互配合。第二种方法是站立方向不同,即老师坐在学生旁侧,学生双手上抬,老师一手放在学生腰处,一手按在学生胸部,学生不停地后甩。手触地即起身,老师随学生后甩和起身动作予以操作配合。

揉腰

毯子功练腰方法。也称压腰。老师一只脚踏踩在凳上,学生仰面横躺于老

师大腿上,手脚离地,身体后弯成弓状,老师用右手揉揪学生右腿,用左手揉揪学生左手,然后右手揉揪学生左腿,左手揉揪学生右手。这样以双手交叉揉揪学生的臂和腿,主要起松弛腰部的作用。目前,这种揉揪腰部的方式已不多见。基本改用体操和技巧训练腰的方法。

耗腰

毯子功练腰方法。是练腰的重要手段,属幼功。耗是指耗费时间而言。学生下腰至一定程度,保持姿势不变,经过相当时间(旧时往往以一炷香为单位)后,方可起身。耗腰有二种作用,一是增强腰部软度,二是逐渐适应身体后仰弯腰的能力。

弹腰

毯子功练腰方法。与练耗腰的目的大致相同,是软化腰部的重要手段。弹腰除达到松弛腰部肌肉外,更主要的是增加腰部的柔韧度与支撑能力,为今后练习各类滚翻跟斗打基础和创造有利条件。

前桥

毯子功中的辅助项目。戏曲演员必练,属旦角的重点练习内容。前桥是墙顶和下腰的组合动作,分双腿前桥、单腿前桥和倒腿前桥,是初学毯子功的启蒙项目。练习目的主要是提高双臂的支撑能力和腰腹肌群的柔韧程度,同时,也是初步接触翻转,树立人体运转的概念。前桥除为过翻各类跟斗打基础外,也可直接应用于舞台表演,以单腿前桥和原地倒腿前桥为多。单腿前桥常用于武旦“出手”中的踢枪,倒腿前桥大多用于武旦“走边”和入水等情节。

后桥

毯子功中的辅助项目。戏曲演员必练。过翻方向与前桥相反,练习目的—是为增强腰腹力量、双臂支撑力量和培养脚催手的习惯;二是为学习其他跟斗打基础。双腿后桥从过翻动作看,实际就是小翻的解剖动作。后桥分双腿、单腿和肘丝等过翻方法。武旦舞台表演使用较多,常以单腿后桥踢枪。

餞臉

毯子功中的辅助项目。也称扑鱼。戏曲学员低年级练习项目。男属过渡训练内容,女属腰功重点练习内容。过翻时,以腰为支撑,但它既不同于前桥,也不同于后桥,不是以手先按地,而是整个身子顺序俯卧地面,左脸贴地,靠双手推地劲头,使整个身体翻转,双脚落于头部前方,形成前桥过翻落地姿势。餞脸舞台表演使用较少,主要用于训练腰功。

软毯子功

毯子功跟斗分类。泛指毯子功练习项目中的各种跌扑滚翻类的跟斗。此类项目,动作大都有全身或身体部分触地过程,如高毛,身体腾空,不困身,翻门下落整个身子接触地面。又如抢背、扑虎之类也是如此。为了安全练习这类项目,均用毯子或海绵垫子加以保护,因而取名软毯子功。软毯子功也包括短跟斗和长跟斗项目在内,如小毛扣前扑、倒毛提为短跟斗,蹠子扑虎、蹠子抢背、跌子高毛等属长跟斗。

前毛

毯子功项目。属软毯子功类。亦称小毛或轱辘毛。戏曲演员必练。较易练习和掌握,是为培养学生滚翻跌扑的协调性能和身体动作的灵活性能,也是初

次接触翻转概念。由于前毛为团身动作,因而对以后练习的多种团身跟斗有直接作用。前毛也是舞台表演不可少的运用项目,大都用来展现人物的敏捷、轻巧,武丑、文丑运用颇广。过翻时,要求干净利索、快速轻盈。小毛还能挂扣前扑、扑虎等跟斗,也能连串过翻。

倒毛

毯子功项目。属软毯子功类。也称后毛。戏曲演员必练。难度不大,较易掌握,练习目的与前毛相同。除此,也是练习长跟斗的保护动作。如过翻大跟斗落地站立不稳,便以倒毛滚翻来避免摔伤。倒毛此行用得较多,可以连串过翻,也可用来挂蹲提等项目。倒毛有多种翻法。有双腿倒毛、单腿倒毛、拧身倒毛和人桌倒毛。均是舞台表演常用项目。

吊毛

毯子功项目。属软毯子功类。男演员必练。老生、武生、武净、武丑等行当用的较多。吊毛是手不撑地,向上吊翻的一种跌扑动作,要求整个背部着地。动作难度不大,关键在恰当控制过门劲头,如用力小易摔颈部,力大又易摔臀。吊毛舞台表演运用颇广。吊毛有多种翻法,有《王佐断臂》中的白腿挺身吊毛,有被击毙后的摔背按手,上抬一条腿的吊毛,有《周瑜归天》中周瑜扎靠挂跑步起翻的吊毛等,这些吊毛起翻方法相同,但落地要求则不相同。

入水毛

毯子功项目。属软毯子功类。又称戳顶毛。武戏演员必练项目。武丑行当更须见长。过翻方法较易掌握,但必须在高毛或窜毛之后练习。一般不用跑步过翻,大都原地纵身上跃起翻,或用前毛挂翻,落

地滚翻动作与前毛相同。舞台表演常用来展示入水,故名入水毛。

窜毛

毯子功项目。属软毯子功类。也称高毛。武戏演员必练。武戏中经常运用。窜是向外(远),高是向上,根据不同情况予以变化。对待宽远或狭窄的障碍、窜圈等,要求向远窜,若翻越高的物体,便要求向上窜。前者要求并腿窜,后者要求叉腿窜。窜毛舞台表演运用颇广。它既能展示窜越障碍又能表现与水搏斗时的磅礴气势和象征滔滔巨浪的翻滚。窜毛过翻难度不大,动作姿态优美漂亮,是观众喜爱的项目之一。

毯子功僵尸

毯子功项目。属软毯子功类。老生、武生必须掌握。舞台演出运用颇广。由于僵尸动作为身体僵直后倒,因而,能较真实地反映昏厥或死亡一类情节。如《乌盆计》中的刘彦昌中毒身亡,《潞安州》中的陆登白缢,均是用硬僵尸来表现死亡倒地。僵尸虽无难度,但最忌仰头坐臀,倒地时需梗头、下腰、然后肩背外冲,使整个身子僵硬着地。

单腿僵尸

毯子功项目。属软毯子功类。生行和武净行见长。舞台表演中常有应用。单腿僵尸动作要求双手外张于身体两侧,倒地时一腿上抬,梗头向后挺身,形成射燕动作姿势。然后,以脊背僵直着地,立腿略蜷,双手向外平摊。

拧身僵尸

毯子功项目。属软毯子功类。武生行当见长。本项技巧难于其他僵尸,难在即将落地的一刹那需急速变脸、拧身

用整个脊背着地。如《周瑜归天》、《战冀州》等剧中的周瑜、马超均有运用。主要表现人物气极昏厥倒地。动作是先向前俯伏,上身将要下贴地面时,猛然变脸、拧身、梗头,使脊背挺直着地。

压枣

毯子功项目。属软毯子功类。也称倒坐。男演员必练项目。武丑行当更须见长。压枣的过翻动作姿态,基本上是倒扎虎和叠筋两个项目动作的合成。起翻动作似倒扎虎,落地起身像叠筋。压枣的过翻难度较大,身躯折叠的控制,起翻劲头必须适中。过翻时,要求翻叠绵柔,张弛如弓,连接紧凑,起落轻松。压枣舞台表演使用颇广,多为烘托主要人物。也常用于技巧型的表演,如串压枣的使用便是。

倒三点

毯子功项目。属软毯子功类。是压枣的另一种过翻形式。男演员练习项目,武丑行当用的较多。过翻方法与压枣略有区别,起翻动作不能上冒,而是略带后甩劲头,落地不用颈部,要求脑门与双手的落点成三角形,由此得名。起身方法与案头起法基本相同,靠推手、挑腰、掸腿相一致的翻叠劲头,起身后双手按地,便可连接过翻,舞台表演用途与压枣相同。

和弄豆汁

毯子功项目。属软毯子功类。又叫乌龙斗珠。武旦、武丑等行当运用较多。武旦大都用于传统的出手套路。武丑常用于对打间歇,如《拿高登》一剧,秦仁与高登的单刀与大刀对打中就有使用高登耍大刀背花,秦仁用嘴叼单刀和弄豆汁这一技巧动作来陪衬。动作难度不

大,要求腿直脚绷,动作衔接紧凑,干净利落。和弄豆汁分左、右两种,舞台表演运用右多于左。

一盆花

毯子功项目。属软毯子功类。动作主要用肩背和膝盖作为滚转的支撑点,故而又叫肩膝滚转。武丑行当见长。在舞台表演中常用来烘托主要人物的表演造型。如《钟馗嫁妹》中的驴夫鬼,就是用一盆花的滚翻技巧,烘托钟馗与其他众鬼的舞台造型。由于一盆花滚翻动作活泼,所以能为舞台表演增添活跃和轻松的气氛。

不倒翁

毯子功项目。属软毯子功类。动作过程为盘腿坐地,双手交叉抓脚,然后用身体在地上滚转,动作与不倒翁相似,故名。也称搬不倒。本项动作又似圆球在地上滚转,故而又得名滚屎蛋。丑行运用较多。用途与一盆花大致相同。动作无难度,作为一个项目品种运用于舞台表演。

加官

毯子功项目。属软毯子功类。又称加贯。戏曲演员必练项目。舞台表演常有应用。常作为增强武打或舞蹈气氛而加用的项目。较易掌握,动作除用单腿过翻外,亦可双腿过翻。有两种落地方法,蹲腿落地为软加官,直腿挺身落地为硬加官。硬加官还可用来挂扣前扑,称加官扣前扑。

按头

毯子功项目。属软毯子功类。男生练习为主,武丑行当见长。过翻动作以双手和头按地作为支撑点,靠腰背力量

和掸腿力量带动身体迅速翻转。动作要求灵敏轻巧。由于以头为主要支撑,故名按头。在舞台表演中常用来展现人物的机智、敏捷和灵活。可以单翻,也可连续过翻。连翻称串按头。还可用来挂扣前扑,称按头扣前扑。

脑践子

毯子功项目。属软毯子功类,又称脑剪子、脑蹁子。武丑演员必须见长。常作为小排头内容运用于舞台表演,如《钟馗嫁妹》中的五鬼嬉闹就有运用。过翻时,手不接地,而是以额顶作为主要支撑点。过翻姿势近似按头。靠腰背和掸腿力量带动身体翻转。以来回不停地过翻为其主要特点。

铁门坎

毯子功项目。属软毯子功类。也称跳门坎。男演员练习为主。武丑行当尤见长。舞台表演使用颇广,常作为纯技巧性的表演,如《挡马》中的焦光普、《三岔口》中的刘利华均有应用。本项技巧练习时跳进(称正)、跳出(称反),要求动作连接迅速,起落利索轻盈,极有助于锻炼下肢的灵活敏捷。

入洞

毯子功项目。属软毯子功类。武丑行当运用较多。舞台表演运用时,常与其他小项目配合使用。如与小毛、扑虎、叠筋等相组合,有时,也和倒扎虎一起使用。无难度,靠收腹、吸提双腿从按地的双手空隙中插入双脚。

叠肩

毯子功项目。属软毯子功类。也称地蹦、跌脊、叠筋。戏曲演员必练项目。武丑行当更需见长。叠肩大多用来陪衬

主要角色的表演。如《钟馗嫁妹》中,钟馗与众鬼的每一造型,就是用驴夫鬼翻来滚去的小项目来伴随。驴夫鬼扑地后的起势,都是使用叠肩迅速完成跃起动作。除此,武戏对打中被打翻在地者,也都是用叠肩为跃起手段。这种起势姿态比直接从地上爬起要敏捷、优美。叠肩有两种,一种手接地,一种手不接地,方法基本相同,靠打腿、挑腰、叠肩折腹三位一体的协调劲头来完成。

扑虎

毯子功项目。属软毯子功类。戏曲演员必练。扑虎的种类较多,有直扑虎、左右旋扑虎、窜扑虎、肘丝扑虎、翻身扑虎等,较易掌握。舞台表演运用颇广,多用于徒手对打或持有兵器的搏斗厮杀,能较真实地展现对打中你来我往窜扑纵闪的情景。

直扑虎

毯子功项目。属软毯子功类。又称单扑虎。戏曲演员必练项目。舞台表演常有应用,或表现一方将另一方击倒,或表现洒水等情节。要求动作敏捷轻巧,起身要高。

旋扑虎

毯子功项目。属软毯子功类。戏曲演员必练项目。旋扑虎分右、左两种,也叫正、反扑虎。舞台表演常用于武戏中的徒手对打或持有兵器的搏斗厮杀。一方向另一方扑捉,一方从另一方身下躲闪,或一方用兵器扫另一方,一方迅速闪避等。能较形象地反映格斗时炽烈的场景。

肘丝扑虎

毯子功项目。属软毯子功类。戏曲

演员必练。肘丝扑虎较其他扑虎有难度,难在身体腾空平仰后,再用双腿绞绕,同时要求上身、腰部紧紧配合用力翻转来完成。过翻时需有一定的助跑动作带动起翻。舞台表演常用于逃跑者中箭、中镖、中弹等情节,能较真实地表现被击毙的情景。

窜扑虎

毯子功项目。属软毯子功类。武戏演员必练,舞台表演常有使用。窜扑虎实际上就是靠助跑带动起翻的直扑虎。由于窜扑时的动作姿态犹如猛虎扑食,故常用于你扑我闪的格斗中。

来回扑虎

毯子功项目。属软毯子功类。武戏演员必练。来回扑虎也叫左右扑虎或正反扑虎。特点是立于原地来回起翻。武戏对打中常有使用,如《白水滩》中,十一郎与青面虎的对打,主要表现一再被打翻在地。

翻身扑虎

毯子功项目。属软毯子功类。武戏演员必练,武丑行当更需见长。常由小毛扑虎或直扑虎挂翻。动作轻松欢快,也常与爬蹦组合在一起。在舞台演出中常作为纯技巧性的表演项目。有时也用于表现黑夜潜行或入水前的活动状态等。有时也用来配合主要人物的动作,如《钟馗嫁妹》中驴夫鬼被钟馗蹬踹一脚,便以翻身扑虎配合完成。

爬蹦

毯子功项目。属软毯子功类。又叫草地虎或扶地蹦子。丑行在舞台表演中经常与其他项目配合使用。如小毛扑虎接爬蹦或扑虎直接连爬蹦,爬蹦后还可

连接翻身扑虎。动作时,主要靠提气、手臂和手腕的撑力、腰劲和脚掌蹬劲。

抢背

毯子功项目。属软毯子功类。戏曲舞台表演运用颇广,生旦净且各行当演员必须掌握。抢背基本分为软抢背和硬抢背两种。软抢背为手先触地,然后脊背着地,难度较小,易掌握,多为非武行角色所运用。硬抢背,手不触地,脊背直接着地,较难掌握,多为长靠武生和武二花所用。根据不同的行当角色或剧情需要,还可在基本动作上加以变化。

单腿云里加官

毯子功基础项目。也称挺身,技巧名称为前空翻,属女演员练习内容。单腿云里加官,是由单腿前桥和双腿云里加官演变而成。过翻姿势似单腿前桥,过门方法又与双腿云里加官相近。是一项过翻轻松,姿态挺秀,易于翻门的柔软跟斗。在舞台表演中可以单翻,也可由其他项目挂翻,如用虎跳、跺子、蹁子小翻等。其中以跺子挂翻为最佳,以蹁子小翻挂翻为最美,特别是用三五个串小翻挂翻就更漂亮。单腿云里加官近年来舞台上常见应用,如《虹桥赠珠》、《盗仙草》、《李慧娘》中的“追杀”均见使用。

双腿云里加官

毯子功基础项目。为武戏演员所练。云里加官是向前上方挺身翻腾的直体空翻跟斗。由于直体腾空翻门阻力较大,所以过翻时需助跑挂上趋步。本项过翻看似简单,但难度较大。双腿云里加官除跑步过翻外,亦可用跺子、蹁子小翻挂翻,由于带有前冲贯力,因而过翻难度相对减少。

单蛮子

毯子功基础项目。也称波浪子或单漫子。是男女演员均需练习的项目。单蛮子与虎跳过翻动作姿势近似,双手不能按地,靠腰腹部的上拔劲,右肩部位的上拎劲,用力甩腿,挺身腾空翻门,双腿分前后落地。单蛮子舞台运用时,可单独使用,也可成串翻过,还可翻来复去地原地来往过翻。除此,还能挂翻或被挂翻其他跟斗,如单蛮子挂翻前扑、虎跳蛮子(亦称大虎跳)等。

双腿蛮子

毯子功基础项目。也称腾空蹻子,是在单蛮子的过翻基础上变化而成的,实际上是手不按地的蹻子。过翻要求与单蛮子基本相同,翻门后双脚同时落地,姿势与蹻子落脚一样。

扫堂腿

毯子功项目。属软毯子功类。简称扫堂。戏曲演员必练。武戏中的赤手搏斗运用颇广。对打中甲方常用扫堂腿扫乙方的扑虎或飞脚、蹦子等。扫堂分前扫和后扫两种,作用和效果相同,均能有机地配合武打。

飞脚

毯子功项目。属软毯子功类。戏曲演员必练。舞台表演使用颇广。除用于武打中的搏斗厮杀外,也用于单人走边或集体边挂子。能较好地塑造英雄形象。动作干净利落,挺拔有力,骗腿直,拍脚脆而响。飞脚分左右(也叫正反)两种,方法要领相同。飞脚除打一个外,也可连续打五六个,连打时称串飞脚。飞脚还可同片腿、旋子、扫堂飞脚、飞脚叉落、飞脚蹦子等项相组合运用。

旋子

毯子功项目。属软毯子功类。戏曲演员必练,武生、武丑、武净、武旦等行当更需见长。舞台表演使用颇广。较多用于武打场面,也用于单人走边或多人走边,或刀、棍、枪等单人下场。能较好地体现英雄人物不畏艰险,挺身向前的气概。旋子动作起落轻松,旋腾姿势舒展优美,所以舞台表演使用时,常被置于突出和明显的地位。旋子除旋一个外,也可连旋四五十个,称串旋子或圈旋子。旋子与飞脚组合使用称飞脚旋子,与扫堂合用称扫堂旋子。

乌龙绞柱

毯子功项目。属软毯子功类。简称绞柱。分软硬两种。硬绞柱为武生、武丑、武净等行当必练项目。软绞柱为旦行练习项目,可以围绕一个圆心连续滚翻,称圈绞柱。两种绞柱滚翻方法不一,舞台表演用途各异。硬绞柱多表现被打翻在地后,卧地还击的情景,也用于表现路隘苔滑,负伤难支,或用于纯技巧性的滚翻表演等。软绞柱则用来表现水中滚翻,或死前挣扎等情节。硬绞柱有一定滚翻难度,软绞柱较易掌握。

双人项目类

毯子功项目分类。为两人或两人以上合作表演的项目,如托、举、扛、抱、蹬、摔的徒手对打和双手抛掷技巧等。在毯子功教学或舞台表演中,称走跤。这类项目武生、武净、武丑、武旦等行当和武戏演员必须掌握。走跤分上手和下手,上手称尖子,要求动作敏捷灵巧,与下手动作配合协调,有较强的控制能力。下手称底座,要求动作稳重沉着,手臂有力,身体强壮,抄功手把好,能紧密配合上手完成动作。三人以上的合作项目,

两边的名称叫左、右底座。四人以上的合作项目,两边相同,后面的名称叫后底座。凡两人以上的合作项目,均要求经常搭手配合练习,舞台表演合作才能默契。走趺项目较多,有些容易掌握,有些有一定难度或难度很大,均须具有一定的跟斗过翻基础。

过包

毯子功项目。属双人项目类。走趺组合。武戏演员必练。舞台表演常有应用,如《打焦赞》、《虹桥赠珠》、《雁荡山》等剧中均有安插。主要表现徒手搏斗。过包在走趺项目中最简单、最容易掌握。尖子在空中没有转体动作变化,双手用力撑底座肩胛,底座双手托尖子腰腹用力上抛,然后,从尖子跨下钻出,尖子随底座双手抛掷,双腿分开,立腰,上领双臂,提气下落。

转包

毯子功项目。属双人项目类。走趺组合。武戏演员必练。戏曲武打中常有应用。与过包的舞台用途相同。转包是在掌握过包的基础上进行练习的。主要靠底座托把手式运用得当,尖子腰部、上身和跨腿时的拧转动作灵敏。初练时,由于配合不熟练,可先练转体 180° ,熟练配合后再转 360° 。

跨肩

毯子功项目。属双人项目类。走趺组合。武戏演员必练。由转包发展变化而成。舞台表演中,常与过包、转包一起使用,动作惊险漂亮,难度较大,能掀起徒手对打的紧张炽烈气氛。

坐肩提

毯子功项目。属双人项目类。也称

撩裆。走趺组合。为过包和折腰提两个项目的组合。起式与过包相似,翻门与折腰提相近。本项配合的好坏,关键在于底座将尖子抛起后的倒手连接快慢。尖子被抛起分腿骑坐的同时,底座需迅速变抛手为托手将尖子托起,使尖子迅速翻门落地。坐肩提多用于徒手对打,《雁荡山》水战一场便有安插,《虹桥赠珠》中的女走趺也有运用。

滚青

毯子功项目。属双人项目类。走趺组合。武旦和武戏演员必练。常用于舞台表演中对打场面。在上者为滚翻,在下者为驮抄,不论在上在下,均要求动作准确美观、紧凑。

背口袋

毯子功项目。属双人项目类。武戏演员必练。舞台表演常用于炽烈的对打。由底座将尖子从肩背上背过去的倒翻动作。主要表现双方扭打在一起难解难分。

蹬加官

毯子功项目。属双人项目类。武戏演员必练。戏曲武打中常有使用。蹬加官属于难度比较大的双人技巧。要求底座蹬踹尖子的时间和方向都要准确,尖子的起翻加官时间要和底座紧密配合,翻门后挑腰打腿,控制身体平稳落地。本项动作姿势优美,刚中带柔,能较真实地表现搏斗时难解难分的跌扑情景。过翻方法有两种,一是双腿落地,一是单腿落地,舞台运用男多用双腿,女多用单腿。

搬加官

毯子功项目。属双人项目类。男走

跤组合。武戏演员必练。搬加官难度较大,尖子翻门落地劲头不易控制,练习时底座和尖子需要很好地摸索起势时使用的劲头。底座用力过猛或过小,对尖子的翻门落地均有影响。此项不适于武旦用。

千斤扛

毯子功项目。属双人项目类。男走跤组合。武戏演员必练。千斤扛与搬加官相似,但较搬加官易掌握,主要靠底座侧身托扛并用手推尖子腿,将尖子用力送过门。

过顶摔

毯子功项目。属双人项目类。男走跤组合。武戏演员必练。过翻难度较大。舞台运用时,由于过翻姿势与搬加官、千斤扛相近,所以,通常只用其中一项,避免类同项目同时出现。

穿心前扑

毯子功项目。属双人项目类。走跤组合。武戏演员必练。起翻时尖子与底座面朝同一方向站立,尖子在前,底座在后,底座双手抬抱尖子腰部两侧,尖子双手反握底座双手腕,两人同时起势,底座双手用力将尖子身子拎起上抛,尖子双手用力撑底座手腕,向上吸蜷双腿并翻臀,使双腿迅速从底座胸前穿过,即向前翻前扑,当尖子双腿穿过刹那,底座双手用力将尖子身子向前上方(外)抛。

手提

毯子功项目。属双人项目类。也称捧提。武生、武丑、武净、武旦等行当必须掌握。武净多为底座,武生、武丑、武旦大都属于尖子。过翻时,靠底座的有力抄把,将尖子高高抛掷起来,尖子起翻

时用左脚或右脚猛蹬(踩)底座手掌,双手用力撑按底座肩胛。抄把与过翻同时起步,尖子起翻成直提动作姿势。本项除直身过翻外,也可团身(单提方法)过翻,舞台表演常用于两人徒手搏斗,《雁荡山》等戏有安插。

手扑

毯子功项目。属双人项目类。也称捧前扑。武戏演员必须掌握。舞台表演应用时,武净为底座,武生、武丑为尖子。手扑有两种抄过方法:一是底座与尖子面对面站立,尖子用左或右脚蹬(踩)底座手掌,底座双手握拢(当尖子脚踩手掌起身时)用力将尖子向额顶上方抛掷,尖子迅速团身翻前扑从底座额顶翻过。另一方法叫拧身捧前扑。尖子右脚蹬(踩)底座手掌后,立即拧身翻前扑,底座迅速配合尖子起势,双手用力将尖子向前上方抛掷。两人起式与收式成同一方向。

过山毛

毯子功项目。属双人项目类。也称托高毛。武戏演员必练。武戏对打中常有使用。过山毛属于极简单的托举抛掷动作,如果不用手托就是过人高毛。尖子起翻高毛的刹那,底座双手顺尖子高毛起势,托举尖子腰腹部,并随尖子过翻劲头,向自己身后上方送出,使尖子高毛翻门轻盈下落。本项难度不大,关键在底座托举劲头得当。

过包趴

毯子功项目。属双人项目类。也称过人扑虎。武戏演员必练。武戏对打中常有运用。过包趴与过山毛类似,同属简单的托举抛掷项目,但较过山毛难度大。底座托举送出劲头应与尖子过门劲

头密切合作。尖子过人后,要求抬头腆脯,空中略有停留感觉,然后下按双手,身体顺序着地。

抱腰虎跳

毯子功项目。属双人项目类。武戏演员必练。武戏中常有使用。本项过翻时,尖子双手抱底座腰,底座双手按地,两人同时翻虎跳。《武松打虎》中就有运用,武松双手抱虎腰,老虎欲挣脱武松,左甩右甩,接着翻抱腰虎跳,真实地表现武松赤手空拳与虎搏斗时的情景。

掐虎跳

毯子功项目。属双人项目类。武戏演员必练。武戏对打中有使用。尖子在底座的弓箭腿的弓腿上翻过虎跳。底座双手掐抄尖子腰部,使尖子虎跳从弓腿上顺利翻过。

扛虎跳

毯子功项目。属双人项目类。武戏演员必练。本项用于徒手对打。如《雁荡山》中义军与号兵的徒手走跋,号兵从义军肩上过虎跳,义军手抄肩扛号兵从自己肩上过虎跳。过翻难度不大,关键是过与抄劲头使用一致,动作配合严密。

撑肩虎跳

毯子功项目。属双人项目类。又称“按肩虎跳”。武戏演员必练。舞台表演徒手对打中常有使用。撑肩虎跳过翻动作幅度大,姿态舒展优美,但难度不大。过翻时,要求底座与尖子密切配合。尖子撑手双臂要直,底座一手抓带尖子右手,一手用力托举尖子腰腹,使尖子轻松翻过。

抄腿扔人

毯子功项目。属双人项目类。也称抄腿直提。武戏演员必练,舞台表演徒手对打中常有使用。本项过翻时,尖子左腿平抬,底座双手托抄尖子左腿,翻与抄的劲头使用一致。

三人抄腿扔人

毯子功项目。三人合作而成。武戏演员必练。武戏群打中常有使用。由一人过翻,两人帮抄。过翻时,尖子左腿平抬,右臂直伸,底座甲双手抄尖子左腿,底座乙右手握尖子右手,左手抄尖子腰部,要求三人过翻起势劲头使用一致。

三仙提

毯子功项目。由四人合作而成。武戏演员必练。武戏群打中常有应用。由一人过翻,三人帮抄,方法与三人抄腿扔人基本相同,底座丙立于尖子身后,双手掐抱尖子腰部两侧,将尖子托举过头顶。本项无多大难度,过翻时四人须密切合作,动作劲头要求一致。

坐肩飞脚

毯子功项目。属双人项目类。又称上肩飞脚。武生、武净等行当用的较多。舞台表演常用于徒手对打。底座武净为多,武生或武丑多为尖子。尖子打飞脚从底座肩背上过,底座用肩背猛力上驮尖子,使尖子飞脚再度腾起。

双人滚毛

毯子功项目。属双人项目类。又称滚钱毛,别称狮子滚绣球。常用于舞台表演中的喜闹场景,如《钟馗嫁妹》中嫁妹一场。过翻形式独特,翻滚时,互抓对方脚腕,靠手的支撑,相互腿的带动,既似铜钱滚转,又似绣球翻滚,给人以既活

跃又轻松的滚翻形象。

抱腰后桥

毯子功项目。属双人项目类。又称搬转。舞台表演常用于喜剧或闹剧。过翻时,甲乙两人同一方向站立。前立者为甲,后立者为乙。甲向后下腰并用双手抱住乙腰,乙俯身双手抱住甲腰并用力上搬,同时向后下腰,甲当乙将自己抱起后,双腿岔开从乙头部两侧下落,便形成甲乙相互搬转动作。

桌类项目

毯子功项目分类。分下桌项目、上桌项目和过桌项目三部分。戏曲演员必练。一般讲,下桌类使用多于上桌和过桌类。桌类跟斗能紧密地服务于内容,并为剧情发展起到推动作用。如《雁荡山》中的入水、《挑华车》中的挑车、《三岔口》和《武松打店》中黑夜搏斗等,均有桌类项目的使用,恰到好处地表现出处境不一的厮杀场景,使人看后留下深刻印象。

下桌加官

毯子功项目。属桌类项目。戏曲演员必练。下桌加官是桌类跟斗的启蒙项目,无难度,舞台表演运用较少,主要用来培养桌类动作概念。过翻动作与平地加官完全相同,只是过翻劲头略小于平地加官。

下桌案头

毯子功项目。属桌类项目。戏曲演员必练。武丑行当更需见长。过翻方法与平地案头基本相同,下桌时要求推手、挑腰、打腿,使过翻动作干净利落。案头另一种翻法叫跳案头,有一定难度,纵身起跳后,双手按地和掖头的地位要准,掸

腿要远。跳案头除用一张桌子过翻外,也可用两张桌子过翻,越高难度越大,掸腿越要求远。跳案头动作惊险,姿态舒展漂亮,如《奇袭白虎团》中战士的下高,《雁荡山》中号兵的下水,均有运用。

台蛮

毯子功项目。属下桌类项目。戏曲演员必练。站立桌上用单蛮子往下翻,动作简单易掌握,过翻方法和单蛮子方法完全相同,只是劲头略小。初练台蛮时,可先用一张桌子,根据熟练程度可从两张逐渐增至五、六张桌子的高度,过门劲头要按不同高度加以区分,越高过门劲越小。台蛮有两种过翻方法,一是分前、后腿落地,一是如同毽子的双脚同时落地。落地后都可挂翻其他的跟斗项目,前者能挂虎跳前扑,后者能挂小翻挂翻的各门跟斗。

台扑

毯子功项目。属下桌类项目。武戏演员必练。台扑就是站立在桌子上往下翻的前扑,练习难度较单前扑容易,因翻门距离比单前扑余地大。但需有单前扑的基础才能进行练习。过翻时,立于桌上,立腰上刀,最忌扎头,后缩身。台扑除用一张桌子过翻外,也可用两至三张桌子的高度过翻,越高要求过门劲使用越小。

台提

毯子功项目。属桌类项目。戏曲演员必练。立在桌沿往下翻单提,难度较单提或蹲提容易,但必须具备单提或蹲提的基础。桌上下翻时,最忌起翻时的前抖或后甩。台提为舞台表演常用项目,武生、武丑、武净及武旦等行当更需见长,如《挡马》中的焦光普、《打店》中的

孙二娘等均有运用。

台蹶

毯子功项目。属桌类项目。也称下桌蹶子。武戏演员必练。舞台表演常有应用。台蹶与单蹶子过翻要领完全相同,而且从高处下翻,更容易掌握。台蹶除用一张桌子过翻外,还可用两张桌子,但不宜再高,过高翻门劲难控制。过翻时,须根据桌子高度使用劲头。

下桌飞脚

毯子功项目。属桌类项目。戏曲演员必练。武生、武丑等行当运用较多,如《三岔口》中任棠惠与刘利华店中的摸黑对打。下桌飞脚较平地飞脚有难度,须有平地飞脚的基础。下桌时,向上起身,向外打脚,落地立腰提气,最忌坐腰、扣胸。

下桌高毛

毯子功项目。属桌类项目。武戏演员必练。舞台表演常有应用。下桌高毛与平地高毛过翻要领基本相同,不同处是立于桌上,不带跑步纵身起翻。过翻时,要求纵身上起向远窜,起身越高,窜得越远,落地越轻盈绵软,最忌扎头过翻。

下桌倒扎虎

毯子功项目。属桌类项目。戏曲演员必练。武生、老生、武净、武丑等行当必须具备。舞台表演常有应用,如《打金砖》中的刘秀、《长坂坡》中的赵云。下桌倒扎虎动作惊险漂亮,过翻方法与平地倒扎虎相同,但较有难度。过翻劲头要根据桌子高度来使用,过翻时要求向上拔脯,稍往外放,掌握好翻头和手撑地的时间,翻头落地时注意留腿,最忌缩腹

后甩。

吊鱼

毯子功项目。属桌类项目。又称下桌下腰和软倒扎虎。女演员练习项目。舞台表演常有应用,如《盗仙草》中的白素贞,盗草下高就用吊鱼。本项除用一张桌子外也可用两张或两张半桌子,但不宜再高,过高下落翻门劲难掌握,容易拍胸摔腿,一般以两张桌子为最好。下桌时要根据不同高度使用过翻劲头。下落时注意留腿,最忌缩腹、蹠腿。

台拉拉

毯子功项目。属桌类项目。武戏演员必练。武生、武旦更须见长。舞台表演常有应用,如《武松打店》中孙二娘与武松的摸黑搏斗;《周瑜归天》中周瑜扎靠厚底下高。过翻方法与平地拉拉相同,但较平地易掌握。由于过翻动作不团身,下高时比较惊险,下落要求用前脚掌着地,略蹲双腿,最忌后甩和落地坐腰。

云里加官

毯子功项目。属桌类项目。戏曲演员必练。舞台表演常有应用。云里加官有两种过翻方法,一是单腿起落,称软云里加官,为女演员项目;一是单腿起双腿落,称硬云里加官,为男演员项目。过翻难于台蛮、台扑等项,为正身直腿翻转的跟斗,过门劲头较难掌握。两种落地方法均要求打腿挑腰,下落时不能缩腹,坐腰。

云里翻

毯子功项目。属桌类项目。武戏演员必练。武生、武丑等行当更须见长。舞台表演常有应用,如《雁荡山》中夸兵

的入水；《奇袭白虎团》中志愿军战士的下高等。云里翻是下桌类项目中的高难度跟斗，身体向前上方腾空团身翻转，过翻动作惊险漂亮，是武戏演员喜练的跟斗项目。

云里前扑

毯子功项目。属桌类项目。武戏演员必练。武丑行当更须见长。舞台表演常有应用。本项是下桌项目中的新品种，由山东省《奇袭白虎团》剧组中的演员首创，后被各地演出团体沿用，现已作为教学项目。过翻方向与台扑相反，背向外双脚立于桌沿，然后翻前扑下桌。起翻时臀部用力向外上方翻，带动整个身子团身腾空翻转，提气下落。

上桌飞脚

毯子功项目。属桌类项目。又称飞脚上桌。武生行当必须见长。舞台表演常有应用，如《武松打店》中，武松与孙二娘摸黑对打中便有。飞脚上桌就是平地飞脚，不同的是片起的腿落于桌上，无难度，关键在上步地位安准，上桌时提气，上桌后立腰起身。最忌缩腹，坐腰。

上桌踹腿躺

毯子功项目。属桌类项目。原名人被窝。踹腿躺的名称是根据踹腿和躺身这两个动作的特点重新定名的。主要用于激烈的搏斗厮杀场面，常用来表现中箭、中刀、中镖，或逃遁、死前挣扎等情节。如《界牌关》中罗通盘肠大战，腹疼难忍败回大营，便有踹腿上桌躺身动作。本项较易掌握，躺身时梗头提气，最忌仰头、松气。

过桌案头

毯子功项目。属桌类项目。武戏演

员必练。武丑行当更须见长。舞台表演常有应用。过翻方法与平地案头基本相同，因是从桌上翻过，需加跑步挂趋步，翻门时推手，打腿，挑腰，要求动作干净利索。

过桌拧麻花

毯子功项目。属桌类项目。也称过桌拧转和拧花。武戏演员必练。武丑行当更须见长。舞台表演常有应用。常用于翻越障碍物，如《挡马》中就有焦光普越桌藏躲情节。难度不大，靠推手、踹腿、拧腰三位一体的动作带动身体拧转，要求动作利落，翻门后推手，远踹双脚，提气下落。

拧转抢背

毯子功项目。属桌类项目。又叫屁股转抢背。戏曲演员必练。老生、花旦等行当更须见长。舞台表演常有应用。本项主要以臀部为支撑轴心，在桌上拧转一周后向地上滚翻软抢背。如《乌盆计》中刘世昌被赵大毒害后，腹痛难忍，便以此项目从桌内翻出桌外。动作难度不大，较易掌握，一般为文老生所用。

虎跳

毯子功项目。由于过翻外形犹如车轮滚转，故也称车滑轮或大车轮。虎跳是滚翻跟斗中最基本、最重要的基础项目，戏曲演员必练。舞台表演可单独应用，可在一条直线上连翻串虎跳，也可挂翻前扑、蹶子、蛮子、扑虎等腾空跟斗。因此，虎跳基础的好坏，直接关系到腾空跟斗的高度与落地质量。虎跳姿势应优美，过翻速度要疾驰，起落轻盈，身体舒展。虎跳属于天天练习项目。除能起到活动身体四肢，有利于身体素质能力提高之外，对培养四肢的灵活性、协调性。

增强臂力、腰部力量以及脚腕、脚掌的弹跳能力,都是极其有效的。

抱肩虎跳

毯子功项目。与虎跳基本相似,但是双手不按地,过翻时,双手抱臂以双臂肘着地。常用来挂翻前扑,称抱肩虎跳前扑。抱肩虎跳是在掌握过翻虎跳的基础上进行练习,难度不大。

蹻子

毯子功项目。是毯子功滚翻跟斗中最基本、最重要的基础项目。武戏演员必须具备。有两种过翻形式,一种称小翻蹻子,一种为出场蹻子,两者的方法与作用不尽相同。小翻蹻子要求脚催手,出场蹻子要求双脚远踹,身体上弹。小翻蹻子以小翻挂翻的各类腾空跟斗为主,如串小翻、小翻提、小翻前扑、小翻蛮子、小翻蹻子、小翻拉拉、小翻甩脆等。出场蹻子挂翻的腾空跟斗有:出场、拉拉提、蛤蟆提、魁星提、直提360°等。由此可见,蹻子作为跟斗练习项目来说,十分重要,直接影响到挂翻各类腾空跟斗的方法和质最。

跺子

毯子功项目。是滚翻跟斗中最基本、最重要的基础项目。武戏演员必须掌握。过翻动作似虎跳与蹻子两者的混合。跺子虽不能在舞台表演中单独使用,但有很多腾空跟斗均用它挂翻,如蛮子、前扑、蹻子、云里加官等等。由于它挂翻的腾空跟斗姿态与方法各异,所以,应根据腾空跟斗的要求而练,基本有两类:一类是前扑为主的,一类是蛮子为主的,前者为身体向前上方腾空过翻的跟斗,后者为侧身腾空过翻的跟斗。

单小翻

毯子功项目。属短跟斗项目。武戏演员必须掌握。小翻在跟斗项目中有着突出的地位和舞台表演作用。它的过翻形式极美,软硬功兼备,动作带有强烈的连贯性。舞台表演应用时,既可单独使用,也可连翻数十个。除此,还可用来挂翻多类腾空跟斗。用小翻或者串小翻挂翻腾空跟斗,不仅速度快,腾空高,而且姿态优美,节奏强烈,最能造成紧张激烈的表演气氛,引起观众的热烈情绪,使台上、台下相呼应。小翻有两种过翻方法,除催手催脚的过翻方法外,还有不催手的吊翻方法,舞台表演常有应用,如《三岔口》中的刘利华、《挡马》中的焦光普等,这种小翻也称吊小翻或冒小翻。

单前扑

毯子功项目。武戏演员必须具备。武丑行当、短打武生行当更须见长。前扑在跟斗项目中属最重要的基础项目,是团身腾空翻转的第一个开蒙跟斗。过翻腾空跟斗从易到难,从不适应到适应,从不顺到精通必须经过前扑的学习。前扑项目舞台表演使用颇广,除挂翻虎跳、蹻子、小翻等外,还有前扑扣前扑、出场回前扑、加官扣前扑、小毛扣前扑、双飞燕扣前扑、卜浪子扣前扑等等。这些均是戏曲武打中常用项目。

单提

毯子功项目。武戏演员必练。单提与前扑训练作用相同,是重要的团身腾空翻转启蒙跟斗。前扑是培养身体腾空前转功能,单提是锻练身体腾空后转功能,两者均是为了增强空中翻转概念,头脑反应等。单提过翻难于前扑,需要教前的招法儿加深腾空翻转概念。单提主要为以后练习的出场、小翻提打基础。

基础的好坏直接影响出场、小翻提等跟斗过翻质量,初练时应予重视。单提在舞台表演中也可单独使用。

蹲提

毯子功项目。戏曲演员必练。蹲提是在过翻单提的基础上进行练习的。与单提的起落方法不同,但团身腾空过翻要领相同。单提的起势是蹲腿起翻,而蹲提是团身下蹲,双手推地起翻,落地姿势还原于起翻姿势。由于起落姿势相同。所以,蹲提可以挂串连翻,有的人能连续翻七八个。过翻靠干拔劲,因而有一定难度。蹲提可用倒毛挂翻称倒毛提,也可用出场挂蹲提,称出场卜蛋。舞台表演常有应用。

单蹶子

毯子功项目。属基础项目。武戏演员必须掌握。单蹶子与前扑、单提的过翻姿势不同,是侧身站立向左翻转的团身腾空跟斗。因与人体行动习惯相反,所以,初练时较有难度,需在单前扑、单提之后开教。单蹶子主要为蹶子蹶子、小翻蹶子打基础。如能熟练掌握过翻要领,也可过翻串单蹶子。

单甩脆

毯子功项目。属基础跟斗类。又称撇腰提、扔人提。甩脆是快速挺身向后翻的低度腾空跟斗。形似小翻但双手不按地,过翻时最忌蹠腿、缩腹、蹶臀,靠快速的挺身后甩劲。由于落地动作与起势动作连贯,是一项可以连续过翻的跟斗。挂翻时,要求动作衔接紧凑,优美快速,节奏明快,利落干脆,故由此得名甩脆。练单甩脆主要为蹶子甩脆和小翻甩脆打基础。

单折腰提

毯子功项目。属基础跟斗类。也称蛇腰提。武戏演员必须只备。过翻形式与甩脆大同小异。甩脆靠挺身快速后甩劲头,折腰提是腆脯挑腰向上翻腾。腾空要有巧劲,给人以悠悠过翻的优美姿态。折腰提不能挂串,只能用蹶子和小翻挂翻,属于容易掌握的跟斗项目。

单拉拉提

毯子功项目。属基础跟斗类。也有称倒须钩的,武戏演员练习项目。过翻形式近似折腰提,双手平伸身体两侧,成剑指式,腿翻门半周后前后分开一前一后下落。拉拉提也是腆脯挑腰向上腾翻的跟斗,过翻时不求速度快,只强调翻门绵软,形似大雁展翅飞翔。是一门姿态极其优美的腾空跟斗。拉拉提不能挂串,只能靠蹶子或小翻挂翻,是较易掌握过翻的项目。

倒扎虎

毯子功项目。属软毯子功类。又称倒扑虎、倒插虎、倒拾虎等。男女演员均须练习。本项在戏曲武打中使用颇广,尤其在群打和水战等集体表演场面,常有运用,很能增强舞台表演的热烈气氛。倒扎虎有两种过翻方法。一种是两腿伸直过翻,一种是吸腿起翻,翻头后,要求上踮两脚,两手同时外张,仰头腆胸,绵软落地。前者简单易练,后者较难掌握,但过翻动作姿态优美显豁。

单小翻前扑

毯子功项目。属短跟斗类。武戏演员必练。由单小翻和单前扑两个项目组合而成。因不带跑步原地起翻,故算短跟斗。单小翻前扑可用一个小翻挂翻,也可用三至五个小翻挂翻,还可根据小

翻基础增加小翻数量,但是最后一个小翻双脚要远踹,脚掌蹬弹力要足,才能使前扑腾空高,翻门快。单小翻前扑主要为以后练习的长跟斗打基础,也能单独在舞台上运用,如《昭君出塞》中的马童、《钟馗嫁妹》中的驴夫鬼等均有使用。

单小翻提

毯子功项目。属短跟斗类。武戏演员必练。小翻提是由小翻和单提组合而成。是不带跑步挂翻的跟斗,过翻方向与小翻前扑相反。小翻前扑要求小翻落地变身前刀并向上翻臀,小翻提要求小翻落地后不变身,而是梗头上领,闭身腾空翻门。小翻提可用一至五个小翻挂翻,过翻时,要求小翻速度快而铿锵有力,脚掌蹬弹力越足,提的腾起翻门才会越高。小翻提是长跟斗的基础项目,也能单独运用。

单小翻蹶子

毯子功项目。属短跟斗类。武戏演员必练。这是一门稍有难度的项目。过翻时,要求小翻挂翻的蹶子团身侧斜上起,两腿、两脚外撇,由于不带助跑与趋步,过门劲不易掌握。练习单小翻蹶子的目的,一是加深和熟练过翻要领,二是为长跟斗打基础。练习时,可用一至五个小翻挂翻。舞台表演运用较少。

单小翻倒扎虎

毯子功项目。属短跟斗类。武戏演员必练。武戏对打中常有使用。本项是由一硬一软、一急一缓两个不同的后翻跟斗组合而成。硬和急为小翻过翻动作,软和缓是倒扎虎的过翻姿态。这个项目掌握容易,翻好难,尤其倒扎虎更见功夫。倒扎虎有两种过翻形式,一种为一般翻法,较易掌握,要求起翻轻松舒

展,落地柔软轻盈。一种为踹腿翻法,难度较大,难在踹腿和落地的控制。踹腿要求干净利索,特别是在踹腿翻头时的仰头、腆胸,要显现出非常优美的动作姿态。两者在舞台表演中均用于激烈的武打场面,如《雁荡山》中的水战在满台跟斗铺垫下,正中用五个小翻挂翻一个踹腿倒扎虎,既能增强紧张的战斗气氛,又能让观众欣赏到精彩的技巧表演。倒扎虎可用一个小翻挂翻,也可用三至五个小翻挂翻。

蹶子小翻

毯子功项目。属长跟斗类。简称蹶子小翻。戏曲演员必练项目。由蹶子和小翻两个项目组合而成。是毯子功中的重点练习项目,不仅用它挂翻的各类跟斗多,而且挂翻的跟斗速度快、腾空高、难度大、姿态优美。小翻可从一至五、五到十的数量挂翻其他门类跟斗,也可不挂其他跟斗,翻三至五十数量不等的串小翻。若小翻基础扎实者,可翻节奏变化的小翻,即:先快后慢,再快再慢,往返数次一口气翻到底,这种翻法称三起三落,非常精彩。

虎跳吊小翻

毯子功项目。是根据舞台表演需要机动练习的项目。由虎跳和吊小翻组合而成。也称虎跳冒小翻。本项属于绵软轻柔的跟斗,要求虎跳翻得溜,小翻起身向上冒高,落地轻盈。常使用于激烈厮杀的空档中,为后面的武打作铺垫。是较易掌握的项目。

虎跳前扑

毯子功项目。属长跟斗类。武戏演员必练。武打中常有使用。用虎跳挂翻单前扑,在跟斗项目中属重要的训练项

目。过翻时,要求腾空高、团身紧、落地轻。舞台运用时,除一个虎跳挂翻外,也可用三至五个虎跳并翻。还可翻串虎跳前扑、虎跳前扑扣前扑,过翻形式变化较多,根据剧情需要设计和编排。翻串虎跳前扑有一定难度,关键是挂串要求连接紧凑,过翻起落轻松自如,掌握好翻头撕腿和撒(放)腿的时间。

跺子前扑

毯子功项目。属长跟斗类。武戏演员必练,舞台表演常有应用。与虎跳前扑的过翻方法略有不同。虎跳前扑属于绵软轻松型,跺子前扑属于力量爆发型,有股冲劲,完全靠跺子的蹬弹力,促使前扑腾空高,翻门迅速。跺子前扑也可挂串,三副五副不限,还可挂翻扣前扑。

毯子功出场

毯子功项目。属长跟斗类。是由蹻子、单提组合在一起的团身向后腾空翻转的跟斗。武戏演员必须掌握。出场是最基本的长跟斗,虽有难度,但较易掌握。本项舞台表演中常有应用,多用于连环挡(对打形式)中,除此可用来上桌、过城、过人等。还可以挂翻前扑、蹲提、小翻提等,挂前扑叫出场回前扑,挂蹲提称出场下蛋,挂小翻提叫小过桥。这类项目均为难度较高的项目。

蹻子直提

毯子功项目。属长跟斗类。也称僵尸提或死人提。直提的名称来自体操。是武戏演员练习项目。过翻时要求身体腾空保持挺直,姿势舒展开阔,稳而不抖。直提除用蹻子挂翻外,也可用小翻挂翻,动作难度不大,较易掌握。

蹻子折腰提

毯子功项目。属长跟斗类。折腰提也称蛇腰提、撇腰提。武戏演员常有应用。过翻形式与直提相似。过翻时要求腆脯挑腰,不能后甩,强调腾空高度。行话说:“直提不用挑腆,甩脆不能翻高,折腰提后甩变甩脆。”可见,折腰提只要稍加变化便是甩脆,如压低过翻高度,连续挂串便叫串甩脆。本项目刚柔结合,舞台上武旦演员过翻较多。除用蹻子挂翻外,也可用小翻挂翻,也可小翻拉拉连续挂小翻拉拉,姿势都比较漂亮。

蹻子拉拉提

毯子功项目。属长跟斗类。也称蹻子倒须钩。武戏演员练习项目。过翻动作要求与单拉拉提相同。比单拉拉易过翻,因挂跑步带劲比较足。也能用蹻子小翻挂翻,难度不大,较易掌握。

蹻子甩脆

毯子功项目。属长跟斗类。武戏演员练习项目。蹻子甩脆翻一个较容易,翻成串的难度比较大。舞台表演时都用串不用单,因为串甩脆过翻动作快而挺拔,柔中有刚,节奏明快,姿态优美,最能引发观众的热烈情绪。

蹻子蛮子

毯子功项目。属长跟斗类。舞台表演常有应用。蛮子姿态优美,动作舒展挺拔。虽是侧身直体腾空,但难度不大,较易过翻,所以很受演员喜爱。本项过翻手式有两种方法,一是顺风旗式,双手上下分开;一是背手式,双手反背,舞台表演,可根据自己的特长选择。蛮子可连翻三至五副,还可挂扣前扑。

蹠子折身前扑

毯子功项目。属长跟斗类。也称蹠子直腿前扑。体操界称屈体。在前扑基础上,吸收体操的长处变化而成,较前扑过翻难度大。不同的是,前扑为闭身双手抱腿过翻,蹠子折身前扑为直腿折身双手平伸身体两侧。戏曲舞台有应用,但不多见。

蹠子双腿云里加官

毯子功项目。属长跟斗类。也称蹠子挺身翻。男生练习项目。是过翻难度较大的腾空跟斗。过翻时,须挺身拔脯,翻门落地要求打腿挑腰,向上立身提气下落。本项由于直身向前翻转,阻力较大,较难控制落地劲头,翻门劲大易造成身子前冲,落地不稳,若翻门劲小,又易坐臀,身子立不稳,所以,一定要把握好过门劲头,才能避免以上毛病。

蹠子单腿云里加官

毯子功项目。属长跟斗类。也称蹠子前空翻。武旦练习项目。本项也是从体操变化过来的项目。过翻动作姿态极其优美,过翻难度较大。过翻时,主要靠蹠子的爆发力和运动员力带动,要求腾空高,翻门劲绵软,落地轻盈。目前,戏曲舞台用者尚不多见。

蹠子拧花提

毯子功项目。属长跟斗类。又称蹠子转提。是从体操引进,原名转体 360° 。武戏演员练习项目。过翻难度较大。以前戏曲舞台有人翻拧身提,即转体 180° ,人数甚微。现在戏曲舞台翻 360° 者人数众多。

蹠子小翻前扑

毯子功项目。属长跟斗类。由蹠

子、小翻、前扑三项组合而成。武戏演员必练项目。由于组合的项目较多,比虎跳前扑过翻难度大。用小翻挂翻,过翻形式一低一高比虎跳前扑更加漂亮。舞台表演时可用一至五个小翻挂前扑,也可翻串小翻前扑,还可小翻前扑扣前扑,均能为表演增辉。

蹠子小翻提

毯子功项目。属长跟斗类。武戏演员必须具备。舞台表演常有应用。由蹠子、小翻、单提组合而成。小翻提过翻的质量好坏,关键在小翻,如小翻过翻快速有力,下净利落,爆发力越强,提腾空才能越高。反之,小翻过翻乏力,绵软,越无蹬弹力,提腾空就越低,翻门就越难。对提则要求腾空高,团身(抱腿)紧,空中要有倾劲,落地身直脚轻,形成“空中一个蛋、下来一条线”。小翻提可挂扣前扑,叫小翻提扣前扑;可接翻小翻提。叫串小翻提,也叫过桥。小翻提武打中运用颇广。难度大于出场,但还属较易掌握的项目。

蹠子小翻蛮子

毯子功项目。属长跟斗类。由蹠子、小翻、蛮子三个单项组合而成。小翻蛮子过翻节奏明快,腾空高而舒展,动作姿势优美,是一项比较漂亮的腾空跟斗。过翻时,要求小翻快速有力,蛮子腾空腆脯,挑腰,落地绵柔轻盈。除用一个小翻挂翻外,也可用三至五个以上小翻挂翻,还可小翻蛮子连接小翻蛮子。

蹠子高毛

毯子功项目。属长跟斗类。武戏演员必练,舞台表演常有应用。蹠子高毛由两个单一项目组合而成,过翻时,特别强调衔接紧凑,要求高毛起身腾空迅速。

翻门落地绵软轻盈。本项过翻动作姿势优美,犹如海豚跃水,因此,在舞台上大多用于表现入水,或者翻城越高等。蹠子高毛属易过翻但不易翻好的跟斗,关键在于过门劲头的掌握,劲过大易造成摔臀和摔下肢等缺点,劲过小又易产生不翻门易损伤脖颈等毛病。所以,练时需准确掌握过翻要领,才能万无一失。

蹠子抢背

蹠子功项目。属长跟斗类。武戏演员必练。蹠子抢背是由出场蹠子与吸腿上纵抢背组合而成,因此,在过翻时要求两者紧密衔接,才能过翻顺利,否则,便会前后脱节,失去准确的过翻姿势,过门劲大摔腿,过门劲小戳肩,练习时应于重视。蹠子抢背武戏对打中运用颇广,大多用于砸险过人,马夫(童)在大将出征前或得胜后的拉马勒缰等舞姿,以此来表现跃马扬威的大将风采。

蹠子扑虎

蹠子功项目。属长跟斗类。武戏演员必练。戏曲武打中常有应用。蹠子扑虎由两个单项组合而成。有两种过翻形式,一是用虎跳挂扑虎,一是用蹠子挂扑虎,两种过翻方法近似,舞台表演运用时,演员本人视自己特长而用。蹠子扑虎除侧身旋扑外,也可正身上起直扑,称蹠子直扑虎,劲头与方法和蹠子扑虎略有区别,一般,旋身的比直身的难掌握。蹠子扑虎与蹠子抢背舞台表演作用相同,但比蹠子抢背运用面更广,在武打中可以象征激烈厮杀时的人仰马翻,老虎与人搏斗时的窜来扑去等。表现效果更显真实。

蹠子小翻高毛

蹠子功项目。属长跟斗类。武戏演

员必练,常用于武戏对打中的过人或翻高越城等。由三个单项组合而成。本项过翻质量好坏,关键在于小翻和高毛的过翻基础好坏。小翻和高毛过翻的动作姿态非常优美,能起到较好的表演效果。

蹠子小翻扑虎

蹠子功项目。属长跟斗类。武戏演员必练。武戏对打中常有使用。由三个单项组合而成。较蹠子小翻倒扎虎、蹠子小翻抢背等项目易掌握。

蹠子小翻抢背

蹠子功项目。属长跟斗类。武戏演员必练。武戏对打中常有使用。本项由三个单项组合而成。过翻难度虽不大,但过门劲头较难控制,劲大易摔腿,劲小易戳肩,造成落地后身子不会滚转。要使蹠子小翻抢背过翻的干净利落,首先要打好抢背的过翻基础,特别是上纵变脸抢背的练习。

蹠子小翻倒扎虎

蹠子功项目。属长跟斗类。武戏演员必练。武戏对打中常有使用。蹠子小翻倒扎虎由三个单项组合而成。从外形上看落地姿势与其他跟斗完全不同,用整个身子落地。本项动作姿态异常优美,虽说过翻难度不大,但要翻出高质量,确实不易。

蹠子小翻拉拉提

蹠子功项目。属长跟斗类。武戏演员必练。武戏对打中常有应用。本项由三个单项组合而成,腾空后的姿态比较优美。既可慢速高翻,又可快速低翻。高翻要求腾空高,翻头慢,不求多挂。低翻不求高,只求快,要求连续挂翻。这种连续挂翻的拉拉,由于过翻形式和过翻

速度的变化(小翻是手按地的,拉拉是腾空的),一低一高连续后翻,看上去既有难度又有速度,动作姿态极其优美漂亮,因而,它既是演员喜练和喜用的跟斗,也是观众非常欢迎的项目。

毬子小翻蹶子

毯子功项目。属长跟斗类。武戏演员必练,戏曲武打中常有应用。由三个单项组合而成。在长跟斗中,属较难过翻的项目。要求侧斜腾起身子后,撕腿翻头,斜身翻转下落。本项目除用一个小翻挂蹶子外,也可用三至五个小翻挂蹶子,还可连续翻一至三副小翻蹶子。

毬子小翻蛮子

毯子功项目。属长跟斗类。武戏演员必练,戏曲武打中常有应用。由毬子、小翻、蛮子三个单项组合而成。过翻时,要求小翻速度快,力量足,蛮子腾空高,二腩劲足,身子翻转时要求绵而不“贼”(过翻术语,指快速、低矮、姿势不合规格),掌握了这些要领,蛮子就能过翻自如。毬子小翻蛮子动作姿态极其优美,可用一至五个小翻挂翻,还能小翻蛮子挂小翻蛮子,用于翻城、越高、过人等。

魁星提

毯子功项目。属长跟斗类。武戏演员必练。应用于武戏中的翻打。有一定的过翻难度,靠出场蹶子带动腾空。由于过翻姿态形似左手提斗,右手握笔,左腿膝盖略上蹶,右腿伸直的魁星点状元姿势,故名。本项舞台表演已多年不见。过去,武戏演员在舞台表演时,为了互展技能,常以此作为绝跟斗亮出。

叉花提

毯子功项目。属长跟斗类。是出场

的变种。过翻方法与出场基本相同,只是在出场翻头时的一刹那,双腿向翻转方向高空两侧猛蹶,双手上仰,抬头,腩脯,然后提气下落双脚,双手上领。本项难度不大,适合于翻打中的握枪拿刀,过翻姿态舒展漂亮。

蛤蟆提

毯子功项目。属长跟斗类。用于武戏翻打场面。是出场的变种。由于过翻姿态似蛤蟆形状,故而得名。过翻时,要求双手上蹶外张,双腿上蹶,双脚外撇,不抱腿、不领膀,似蛤蟆身形腾空翻转。本项无难度,只须有出场的基础。

趺子 360°扑虎

毯子功项目。属长跟斗类。武戏演员必练项目。常用于激烈的武打场面。这个项目是在1959年之后出现在戏曲舞台上的,由当时河北省青年跃进剧团的一个青年演员首创。从此,便成为毯子功的教学项目,现已普遍用于京剧舞台。本项由于跃身旋转360°变扑虎下落,动作姿态极为惊险、漂亮,所以常在激烈的武打中将它安排在明显的地位使用,效果突出。

出场接小翻提

毯子功项目。属长跟斗类。武戏演员必练,武戏对打中常有应用。由蹶子、单提、小翻等项目组合而成。本项过翻难度较大,难在出场接小翻的连接动作,如果前面的出场过翻控制不好,那么,后面的小翻必然连接不顺或者连接不上。所以对出场的要求极为严格,既求腾空高,又求翻门快,不能后甩或落地坐腰等。在翻门落脚前就要作好接甩小翻的思想准备,当出场翻门脚一触地,上身便急速后甩。后甩时,小翻不能弓蹶腿,这

样,才能连接顺利。否则,即便能挂小翻,姿势也不会准确,连接也不会顺利。

小翻甩脆接小翻甩脆

毯子功项目。属长跟斗类。也称小翻拉拉接小翻拉拉。武戏演员必练。戏曲武打中常有应用。由蹻子、小翻、甩脆三个单项组合而成。这是一个强调速度的过翻项目,用蹻子小翻挂翻甩脆,再接翻小翻,再接翻甩脆,过翻动作一下一上不停地衔接,挂翻疾驰紧凑,干净利落,动作姿态极为漂亮。

出场扣前扑

毯子功项目。属长跟斗类。又叫出场回前扑。武戏演员必练,戏曲武打中常有应用。本项是跟斗中难度较大的组合项目,由蹻子、单提、单前扑组合而成。

出场下蛋

毯子功项目。属长跟斗类。武戏演员必练。戏曲武打中常有应用。由蹻子、单提、蹲提三个单项组合而成。翻好本项目,关键在蹲提、出场的作用。要求出场翻门劲小,手和脚几乎同时落地,形成蹲提的起翻姿势,使出场与蹲提连接紧凑,才能保证出场下蛋动作完整。挂翻蹲提一至五个不限,连接不能间断。

虎跳前扑扣前扑

毯子功项目。属长跟斗类。也称前扑下蛋。武戏演员必练。戏曲武打中常见应用。由虎跳、前扑、前扑三个单项组合而成。是长跟斗中过翻难度较高的项目。过翻时,除用虎跳前扑挂扣前扑外,也可用蹻子前扑挂扣前扑,虎跳或蹻子都要求爆发力强,蹬弹力足,才能保证挂扣前扑稳准。扣前扑除用一副前扑扣翻

外,也可在串前扑之后挂扣前扑,还可扣前扑之后再挂虎跳前扑扣前扑。

三不重样

毯子功项目。属长跟斗类。也称三不像。武戏演员必练。常用于武戏中的“连环”、“翻拳”等场面。由三大长跟斗项目组合而成。过翻时或用蹻子蹻子、蹻子蛮子、出场组成,或用蹻子前扑、蹻子蹻子、出场组成,或根据自己掌握的跟斗项目,采用三不重样组合。不论怎样组合,出场项目总是置于最后,以便留有再挂扣前扑的余地。本项过翻难度较大,难在几门跟斗不重样,过翻时,除需具备熟练的跟斗基础外,头脑中还需保持清醒的过翻概念。否则,极不顺利。

三不落

毯子功项目。属长跟斗类。三不落指连续过翻的三种挂翻跟斗手不按地,如卜浪子前扑扣前扑,三门项目手均不碰地,难度较高。

两层楼

毯子功项目。属双人合作项目。武戏演员必须练习。常用于武戏中激烈的搏斗厮杀场面。两层楼得名于两人跟斗过翻相叠。乙翻倒扎虎,甲在乙翻倒扎虎的同时从乙身上翻越窜毛。两人起落同时,过翻方向相同。是舞台跟斗表演中较惊险、精彩的项目。

三层楼

毯子功项目。属三人合作项目。武戏演员必须练习。常用于武戏中激烈厮杀场面。三层楼得名于三人跟斗过翻相叠。即底层翻倒扎虎,中层翻高毛,上层翻虎跳或蹻子前扑,或蹻子蛮子。是舞

台表演中较惊险较精彩的跟斗项目,能为整个武打场面增强紧张、热烈气氛。本项过翻较二层楼难,关键在三人跟斗起翻时间必须准,不能有丝毫误差,否则,过翻跟斗容易碰撞产生危险。

九毛

毯子功项目。属软毯子功类。武戏演员必练,常用于武戏中的徒手翻打场面。是由九个人用窜毛组成的翻滚套路,也称九毛攒。舞台应用时不穿插其他跟斗项目,只用窜毛一项。九个人分站不同方位和前后顺序,三人为一小组,三组再分六个点。三人中一人站东,两人站西(面对面,三组同),两人中的第一人向台中翻头毛,对面站者向头毛身上翻二毛,两人中的另一人向二毛身上窜三毛,每组顺序相同,要求不停地向每个人身上翻毛,落点均集中于台中点。过翻时要求密切衔接,相互咬得越紧越好,形成一环扣一环,一浪高一浪。

餓死板

毯子功项目。属软毯子功类。武戏演员必练。武戏翻打中常有应用。是由三人或五人旋扑虎组成的滚翻套路。起翻时先由立于中间者翻扑虎,扑虎着地急速向右翻滚,然后立于右面的一个在第一人扑虎落地滚翻前,从他身上翻旋扑虎过去,着地即向左滚动身躯,立在左面的第三人再从第二人身上翻旋扑虎,然后向右滚,第一人再从第三人身上翻旋扑虎……三人连续换位,不停地反复。滚翻时,要求动作连贯,旋扑虎之间咬得越紧越严越好,犹如一浪盖一浪。本项舞台表演运用中,除用来象征滚滚波滔外,还用来表现激烈厮杀场景中的人仰马翻。

壳子

毯子功项目。属软毯子功类。武戏演员必练。武生、武花更须见长。武戏对打中常有应用。本项过翻时纵身腾空,四肢朝天,整个背部着地,俗称摔壳子。壳子有两种摔法,一是不掂手的,称硬壳子,用整个背部落地。一是有掂手的,称软壳子,也称假壳子,落地时双手和背部同时着地,靠双手的支撑减轻背部着地重量。

跳椅前扑

毯子功项目。与台扑近似,武丑行当必须见长。双手按撑椅背,双脚从椅背两侧跳上椅座,双脚掌一触椅座立即扣前扑下地。本项要求动作连贯,干净利索,过翻姿态轻松漂亮。如用于《挡马》中的对打。

椅背提

毯子功项目。与台提近似。武丑行当必须见长。是立在椅子背上翻单提。本项动作要求连贯、利索,一气呵成。如用于《挡马》中的对打。

驢子倒扎虎

毯子功项目。属长跟斗类。武戏演员必练。武戏对打中常有应用,多用于砸险和垫挡,以此展开厮杀时的人仰马翻。《三战张月娥》中的张月娥要扎靠过翻,难度更大。

下桌抢背

毯子功项目。属下桌类。武戏演员必练,武净行当更须见长。常用于武戏对打。如《武文华》、《蜈蚣岭》等戏均有表现。有用一张桌子过翻的,也有用两张桌子过翻的,比较显豁,能较真实地表现搏斗情景。

下桌旋子

毯子功项目。属下桌类。武生行当必备项目。常用于短打武戏,如《三岔口》。与平地旋子过翻方法相同,只是从桌上下旋。

踹腿压枣

毯子功项目。属软毯子功类。男演

员练习项目。难度较大,被称作绝玩艺儿,只有少数毯子功基础扎实的演员才能掌握。起身时以单提团身方法,然后踹腿长身,再迅速折腹收腿,成压枣打腿前的落地姿势。折腹收腿时靠腰部的有力控制和肩、手落地时的支撑,否则,过翻方法很难掌握。

腿 功

耗腿

腿功项目。是练腿的重要方法之一，可加强腿部大筋的韧度。将腿悬抬至一定高度，在规定的时间内（旧时往往以一炷香为准，现在大都为20分钟左右）保持姿势不变，使耗着的腿产生酸麻感，然后将腿放下用劲前后踢起，使腿部大筋（韧带）松弛并恢复正常。耗腿有两种方法：正耗，腿前抬，悬放在180°以上的高度，立腿绷直，耗腿伸直勾脚面，双手抱耗脚或按在膝盖处。侧耗，腿旁抬，脚放置脑后，立腿绷直，耗腿伸直勾脚面，双手抱耗脚。

压腿

腿功项目。与耗腿目的相同。分正身压和侧身压两种，将腿置于一定高度，手或抱脚或揪于膝部，上身不停地前压或侧压，缓缓松弛腿部大筋，从而增强腿部大筋的软度和弹性。

吊腿

腿功项目。与耗腿目的相同，都是借助时间来磨练腿的功夫。将一个滑轮拴在高处，再用一根长绳穿过滑轮，绳的一头打活结套在脚踝上，另一头握在手中，用力拉起吊腿，将上身紧贴吊起的腿，在一定的时间内保持姿势不变。吊腿为传统练腿方法，颇能出功。现在此

种练法已不多见。

踢腿

腿功项目。为压腿后的辅助活动。压或耗、吊腿毕，都需通过踢腿动作来松弛大筋，同时亦是为了解决大筋的柔韧度。踢腿时，或走动山膀式，或原地站立式，要求身躯挺立，上右脚踢左腿，上左脚踢右腿，立腿绷直，踢腿勾脚面向眉心踢，下落后向前移步，双腿来回换踢。有多种踢法：正踢、傍踢、十字踢、片踢（月亮门）倒踢紫金冠和盖骗腿等。

正踢腿

腿功项目。腿向前用力往眉心踢起，勾脚面，左右腿轮换。双手叉腰或山膀。要求踢腿有力迅疾，落腿轻捷。参见踢腿。

旁踢腿

腿功项目。亦称侧踢。戏曲演员必须练习，生、旦、净、丑均有应用。身侧立，双手成顺风旗式（即左手成弧形平抬于胸前，手掌下按，右手成弧形上抬于额前，掌心朝天），然后跨右腿，左腿向侧旁踢起，勾脚面，尽量向耳后踢。右脚下落后立即上步，双手上下对换方位成反方向顺风旗，右腿勾脚面向耳后踢，左右腿不断轮换踢起。踢腿时要求干净利索，

姿势优美,不能拖泥带水。

十字腿

腿功项目。双腿交叉踢,形状似十字故而得名。十字腿舞台运用不多,而且大多用于枪下场、棍下场、徒手对打或比试较量。练习时,或拉山膀走动踢或手拍腰原地站立踢,起腿要求腿直,勾脚面尽量向双耳部位踢,起腿迅疾,落脚轻盈,切忌坐腰、猴胸、伸脖。

骗腿

腿功项目。亦称月亮门腿。舞台表演常用。如起霸中的骗腿,对打搏斗时的骗腿以及走边中的飞脚骗腿等。

盖腿

腿功项目。盖腿与各种踢腿的要求略有区别,不求其腿部大筋的柔韧度,而是求其速度和高度,以及优美姿态。练习时与骗腿相组合,盖右腿骗左腿,盖左腿骗右腿,轮换交替。盖右腿时右脚掌与左手掌相击,骗左腿时左脚面与左手掌相击,盖左腿时左脚掌与右手掌相击,骗右腿时右脚面与右手掌相击。舞台表演中盖腿动作多用于对打中的脚推枪(盖枪)。飞脚便是由盖骗腿组合而成。

倒踢紫金冠

腿功项目。亦称后踢。武生、武小生、武旦等行当必须具备。用于舞蹈或出手等,如《群英会》中周瑜的舞剑,《八大锤》中陆文龙车轮战中的舞枪和武旦大跳及出手踢枪等。

劈叉

腿功项目。目的在于松弛腿部大筋。舞台表演多用于武戏,武生、武净、武旦、武丑均有应用,表现赤手搏斗、捩

枪掇刀厮杀等场面。如《武松打虎》武松与老虎搏斗时的滚叉;《挑华车》高冲挑车时的马失前蹄叉;《三战张月娥》张月娥败逃时的压马叉;《界牌关》罗通死前挣扎时桌上的小翻叉等。

压马叉

腿功项目。多用于武戏。舞台表演常用于表现马失前蹄的情景。

撕叉

腿功项目。与劈叉相似,形似“一”字又称一字叉,纯属练功项目。练习时以耗时为主,方法大多采用双腿向两侧撕开贴墙,达到开胯目的。

跳叉

腿功项目。戏曲演员必练项目。武生、武净、武旦等行当应用较多。表演时多用于表现马力不支或战马跌入羁马坑中,如《长坂坡》赵云大战曹兵时的跳叉,《雁荡山》孟海公的跳叉,《三战张月娥》张月娥的跳叉都较生动地描绘了战斗的情景。

控腿

腿功项目。武生、武净必须具备。舞台表演常有应用,如《周瑜归天》周瑜的枪下场中,《挡马》杨八姐的趟马中,《芦花荡》张飞的走边中均有。控腿分正、侧两种,射燕前为正控、足尖方向朝鼻梁部位,侧控足尖方向为耳朵部位。

踩泥

腿功项目。男演员必练。常用于对打结尾,表现胜者的得意或败者的逃遁。要求动作连贯,干净利落,稳中带劲,纹丝不动,犹似胶泥踩地。

正搬腿

腿功项目。戏曲演员必练。舞台运用较广,生、净、丑等行当均有应用。常用于《边挂子》,如《洗浮山》贺天保的走边,《芦花荡》张飞的走边,《拿高登》花逢春等人的走边等。正搬腿大都与探海射燕,或三起三落结合使用,属技巧类动作。

侧搬腿

腿功项目。亦称朝天蹬或金鸡独立,是演员必练项目。武生、武净等行当舞台运用较多,除在“边挂子”应用外也运用于对打结束时的亮相。

探海

腿功项目。戏曲演员必练项目。舞台表演常用于走边和出手对打中,如《石秀探庄》、《林冲夜奔》、《蜈蚣岭》等,与搬腿、射燕相结合。在出手中则是单独使用,主要用于踢枪(后踢),要求姿态优美。

射燕

腿功项目。戏曲演员必练项目。舞台表演大多运用在走边等场景中。用时一般同搬腿、探海相组合。练习时以耗吋为主要出功手段。

三起三落

腿功项目。武生、武净行当必须具备。舞台表演应用时基本上属技巧性项目。如《通天犀》酒楼一场徐世英立于桌上的三起三落、《醉打山门》鲁智深打拳时用的三起三落,都与搬腿结合运用。腿功好者也可五起五落或七起七落,均以单数结束,但不得少于三起三落。

商阳腿

腿功项目。武生、武净行当舞台运用较多,大都用于亮相。如《长板坡》张郃一箭射中糜夫人后的收场亮相,《周瑜归天》枪下场的亮相,《白水滩》徐世英带手铐的亮相等。商阳指腿抬起既不直又不蹇的形状。

抬腿

腿功项目。戏曲演员必练。舞台表演运用颇广,成套的程式舞蹈起霸、走边、趟马,以及徒手搏斗、持械厮杀中均有,在《起霸》中表现出征前的整盔束甲,《趟马》中表现勒缰停蹄,上马时以示足踏金蹬,持械交锋时展现坐骑奔驰等等。抬腿亦称跨腿。

掖腿

腿功项目。舞台表演起霸、走边中常有掖腿撤步的连续动作。

跨弧腿

腿功项目。戏曲演员必练。难度不大。跨弧腿分左、右二种,掌式手,空手大刀花,舞毕随手斜踢腿,右大刀花斜踢左腿,左大刀花斜踢右腿均向耳根部位踢。

蹇子腿

腿功项目。统称蹇子。戏曲演员必练。舞台表演常用于徒手对打,如《两将军》中的插横和《拿高登》、《刺巴杰》中众英雄演横操练等。除此,走边中也常以蹇子带动飞天十三响等动作。

转悠腿

腿功项目。武生、武净用的较多,如《周瑜归天》中周瑜的马趟子中就有转悠腿的应用,以此渲染人乏马惊;《战马超》

马超转悠腿的应用则表现马超躲闪张飞的刺杀。

二起子腿

腿功项目。统称二起子。起落姿势似跳起来的盖骗腿。舞台表演武生、武净、武丑有应用。要求盖骗腿动作利落轻盈。

前双飞燕

腿功项目。武丑行当尤须见长。

《三岔口》、《钟馗嫁妹》、《鬼怨》等剧均有应用。要求起跳高，双腿直，双脚绷，落地无声。

后双飞燕

腿功项目。武生、武净、武丑等行当舞台应用较多。常见于走边、双人对打等场面。要求姿态优美，动作利落，起式高飘，落地轻盈。

龙 套

跑龙套

指戏曲舞台上演群众角色的,但又不是单独的演“零碎儿”的角色行动的泛称。有时整场戏,龙套在官员后面一直站着不动,所以又称文堂。站的时候多,则叫站文堂。龙套不仅有站脚助威静的表演,还要有跑的表演。台上各种集体上、下场的队形,各种舞台位置的变换,都得靠龙套“跑”出来。“跑”的另一层意思是指快走。表演讲究“站如钉,走如风”,站堂如坚石一般,伫立不动;跑动起来,犹如燕子抄水一般,敏捷而轻快。“跑”和龙套分不开,所以名叫“跑龙套”。

摆队

龙套队形调度。龙套手执门枪旗,一对一对接踵而出。头家、二家并肩走到堂桌前面,至台中靠后一点的地方站定,然后一齐向前走三步,将手中门枪旗一举,以示礼节庄重(兵士将器械一亮,以示器械锐利),再左、右分开站住。三家、四家照样上场,分站两旁。还有一种摆队走法,由头、二家率领,走至正中台口站齐,二家绕至头家右肩处,并肩往上场门下去;三、四家按样跟下,表示整队出发去迎接客人。如遇欢迎场合比较隆重,先从上场门进去,再从下场门摆队出来,客方由上场门上来,说明主人礼节周到。在京剧《黄鹤楼》中,周瑜迎接刘备

就用此走法。

站门

龙套队形调度。一对一对上场,走到正中台口,头家向左,二家向右分开,走至两边向里转身站定;三、四家依样上场,在头、二家后面站定。主角上场、归座。龙套随着往里走,这叫“归里”,在主角两侧八字站开。当主角离座走出时,龙套也跟出来,这叫“归正”。多半表现庄严、肃穆的场面,在主角出场前,有静场的作用。如《捉放曹·公堂》、《失空斩·斩马谩》中均有此调度。如遇紧急情况或表现焦急的情绪,乐队打[急急风],龙套快步走上,称快站门,队形调度和站门一样,只是头、二家不在台口看齐,出场后直奔左上角和右上角而去。

斜门儿

龙套队形调度。亦称“斜胡同”。走法和站门类似。四人成纵队由上场门出场,头家、二家走到台中处分列两旁(头家在左稍靠前些),三、四家随后,也分两行,站头、二家后面,形成一个过道(斜胡同),主角由过道中上场。多半表示在行进的过程中,所以常加伴奏。也可由下场门上场,表示出城或出寨迎接,如京剧《樊江关》中樊梨花出行迎接薛金莲上、下场一起用的称“双斜门”。如《水淹

七军》关羽、庞德的会阵,《黄鹤楼》周瑜迎接刘备上船,均有此走法。

斜胡同

见斜门儿。

双斜门

见斜门儿。

挖门

龙套队形调度。四龙套依次鱼贯而出,头家、二家走到台中外口,一齐左转身向里走,再分转到左上角、右上角站定;三、四家照样挖进站定,四人以堂桌为中心,八字列开。亦可出场后,先挖进,在堂桌前背朝观众成横一字形,等主角出场后向里归座时,再八字分列两旁。从下场门出场的称“反挖门”,亦称“倒挖门”。由上、下场门同时出场的叫“双挖门”。表现剧中人从外面进来(进屋、进帐、回府)或走进某一特定场所。是在动态中显示出环境。

反挖门

见挖门。

倒挖门

见挖门。

双挖门

见挖门。

双进门

龙套队形调度。四龙套分两队由上、下场门同时上场。头家(从下场门)和二家(从上场门)走到台口相遇,往里转身,各绕一圈后分站于舞台前方左右;三家同头家的走法,四家同二家的走法,成站门队形。表示堂前建筑宏伟,有几

道门,要绕圈走。

套门

龙套队形调度。有正、反两种:正套门是以头家从台左向台中走去,成弧线往下场门下,二家从台右向台中紧随,三家从左向中插至二家后,四家凑上前,成斜一字形,随头家下场。这个走法由头家领一下,所以也叫“领着下”。因为二家、三家要插进队形,所以又叫“插门下”。反套门则是以二家领着,一、三家插进,往上场门下。不论正、反套门,头家或二家一动,其他三家就得同时走动,队形变化要快,不能拖沓。

正套门

见套门。

反套门

见套门。

插门下

见套门。

领着下

见套门。

扯四门

龙套队形调度。在音乐过门中变换队形:以头家往里、二家往左、三家往右、四家往外开始,转一圈每个犄角都要走到,分四次转完,还原队形。主角在队伍中间或旁边起唱,只能作左、右横线移动。多半表现剧中人在沿途的行进中。节奏比较缓慢,如《法门寺》赵廉“郿坞县在马上……”的一段唱就用此走法。在《昭君出塞》中走这种队形时,龙套还要接念王龙的下半句话白。

骨牌队

龙套队形调度。龙套成双行队形上、下场,像双点骨牌一样,故有此名称。在《樊江关》、《棋盘山》等剧中,均有此走法。多半用于郑重欢迎场面,气派较大。又称骨牌对。

骨牌对

见骨牌队。

倒脱靴

龙套队形调度。亦称拨落倒脱靴。有明、暗两个含义:明的——向敌人炫耀兵多,武器精良;暗的——表现临阵埋伏。头家、二家领三、四家出场,然后分左、右往后一翻。在舞台上的战争场面,龙套必先行,主角随后,唯有倒脱靴是主将先行,龙套随后。如《风波亭》中岳飞杀败金兀术,大笑三声,下场,龙套再用倒脱靴跟下。可以由上场门上,也可以由下场门上。还有一种形式:甲方主将在场,乙方主将带人马冲上,被甲方主将用器械拨开,表示冲破了阵势。《八大锤》陆文龙打金兀术的兵将就是用这个走法。又称倒卷帘、蛇褪皮。

拨落倒脱靴

见倒脱靴。

倒卷帘

见倒脱靴。

蛇褪皮

见倒脱靴。

钥匙头

龙套队形调度。亦称鹞儿头。龙套先一字而出,接着从台正中往下场门走,再翻向前,在舞台左方站一字。凡是剧

中不拘礼仪或一般的迎接来客场面,就用此走法。

鹞儿头

见钥匙头。

十字花

龙套队形调度。亦称十字靠和穿架子。两堂龙套横一字站两排。第一堂的头家、二家领起队伍,三、四家及第二堂的头、二、三、四家跟随分别插入两队之中。第一堂头家往下场门、二家往上场门绕行一圈,行至台中靠后,互相穿插向前,后随之人也是一人插一人依次穿插向前。第一堂的头家走到二家原来之处,第一堂二家走到头家原来之处时,再照前样头家往上场门,二家往下场门各绕一圈,在台中靠后两队再穿插向前,最后各归原位。多半用来表现摆阵、布阵、操练等场面,如《两将军》中的挑灯布阵。

十字靠

见十字花。

穿架子

见十字花。

一翻两翻

龙套队形调度。头家、二家分别往里走,再返回原处;三家、四家分别往外,再返回原处。多半表示到室内搜查或挡住对方的去路之意。在《黄金台》一剧中有此走法。有时表示从某一个地方到另一个地方,也用此走法,如《搜孤救孤》的“打道首阳山”便是。

两边翻下

龙套队形调度。头家、二家从站门处走至台中碰面(也可不碰面),然后左、

右分下,在头、二家行动时,三、四家也仿头、二家步法跟上,四人同时举步。有时在主角喊“掩门”后,头、二家原地绕下,三、四家随着下。多表示在帐内(或朝房、殿堂)命侍从们退下,并有结束一场戏的意思。另外,还有一种“两边翻下”的走法比前面的复杂些。头、二家插入三、四家中间排成一字站定。主人由头、二家中间走出,站在下场门外口迎接客人。待客进去以后,主人跟进去。头家领着三家,二家领着四家,左右翻下。主人留在场上与客叙话。这样走法比一般迎接宾客的处理(主方下场,再从下场门上,客方从上场门上,主客再相逢)简练。

龙摆尾

龙套队形调度。亦称卷席筒。头家由站门领起转套门,二、三、四家随着,走一圆场,再走一个“∞”字形,再绕弧线由下场门下去。中间走几圈圆场、几个“∞”字形,是根据队伍长短,场面大小灵活处理。在《将相和》、《收关胜》等剧中,均有此走法。多半用在大军出发或缓慢的行军场合。也可用作表现调动人马和操练。

卷席筒

见龙摆尾。

钻烟筒

龙套队形调度。交战双方主将将兵器架成“X”字形,双方头家各自领着己方人由内往外翻,一齐低头侧身,从“X”架下钻出,快步分下。《战长沙》、《芦花荡》等剧中,均有此走法。

编栅栏

龙套队形调度。头家领起,成斜一字站定。一堂两堂龙套皆可,但末家要

紧靠上场门处。头家再从二家前面绕过,二家走至原头家处;头家又从三家后绕过,三家随着走至原二家处,下而各人依次绕行。一个接一个,等末家走至头家起点处,头家恰好由上场门下场,其他各人再随下,这叫左编栅栏。头家从下场门出场,斜一字站定,末家也要正好靠近下场门。头家照前样绕行,再从下场门下场,其他各人依次绕行随下,这叫右编栅栏。多半表示练习行军布阵之意。有时也常为主角在后面换装赢得时间。

大推磨

龙套队形调度。头家领头,二、三、四家跟着,围着主角们绕一大圈便是。多半表示环境变化和人物出行的气派。如《法门寺》刘瑾侍候皇太后去法门寺降香,在一声“起驾法门寺啊!”的传令后,太后、刘瑾等在台中上辇,龙套围着绕一大圈的走法。

太极图

龙套队形调度。因所走的路线与太极图形相似而得名。上场的龙套至少两堂,由头家领起先往左转至大边后方,再往右转,沿台口弧线经小边台口走到后方,然后再往左绕行经台口还原。表现帝王出巡或将相出征,大队人马浩浩荡荡行进的情景。京剧《法门寺》、《盗御马》中均有此走法。

斜一字

龙套队形调度。亦称扎犄角。头家出场,由上场门直奔舞台左方台口,二、三、四家紧跟上,成斜一字站定。此队形走法简单,但是变化很多,经常运用。有时用一堂龙套的斜一字显得单薄,可用两堂,并肩朝前面站,如两堂还显单薄,还可加成三堂。第一堂第二堂站成斜一

字后,第三堂出场,站在第一堂前面的间隙处。两堂以上龙套走此队形均称双斜一字。

扎犄角

见斜一字。

双斜一字

见斜一字。

一字儿

龙套队形调度。亦称一条鞭。龙套由上场门(或下场门)出场,在舞台一边成纵队站定。此队形在舞台上用得最普遍,凡是在场上四龙套一排(或直或横)而站的,都叫一字儿。如《空城计》中司马懿领兵来到西城的上场,《黄金台》伊立带人马搜捕的上场。有时四龙套的头家、三家由下场门上,二家、四家由上场门上,即是由一字儿上变化出来的,表示在原来的地点,或是兵卒出来侍候主将之意。如《群英会》、《空城计》中均有此走法。另外,从上场门、下场门同时出两堂龙套的称双一字儿。有时,一字儿上两堂龙套,出场后站两行,这也是双一字儿。

一条鞭

见一字儿。

双一字儿

见一字儿。

合龙口

龙套队形调度。在两旁站立的龙套合拢来(头、二家插入中间),肩比肩,背对观众,在台中横一字站定,成屏风状,像外场的临时后台。主要用于台上主角换装,遮挡观众视线,使台上的戏不中

断,连贯下去。

二龙出水

龙套队形调度。亦称两边冲上。两军交战,两堂龙套各代表一方,由头家领二、三、四家分别从上、下场门鱼贯冲出,双方头家冲到舞台正中碰面,再并肩冲向前,到正台外口,左、右分开绕向里,双方头家在最里面,四家在最外面成八字列队。双方主将随四家上场会阵。

两边冲上

见二龙出水。

推磨会阵

龙套队形调度。甲方龙套在场上走半圆场时,乙方龙套急上。乙方的头家紧接甲方的末家,双方龙套首尾相连,成圆圈形,在台中绕行一圈。多半表示激烈混战的战斗场面。在《挑华车》一剧中有此走法。

鹞儿头会阵

龙套队形调度。亦称钥匙头会阵。甲方龙套往上场门冲过去,乙方龙套由上场门冲出,两方龙套走个斜合。甲方龙套在头家率领下,由上场门往台前走,成弧线再往上场门处斜一字站定;乙方龙套在头家率领下,冲至台左前,再成弧线绕至下场门处斜一字站定。表示两军狭路相逢。在《空城计》一剧中,赵云和司马懿的人马就有此走法。

钥匙头会阵

见鹞儿头会阵。

溜上

龙套队形调度。亦称暗上。顾名思义

义,悄悄上场的意思。主角上场归坐后,在念白中间,或在念完定场诗之后,四龙套由上、下场门(头、三家在下场门,二、四家在上场门)悄悄上,靠近主角站八字。

暗上

见溜上。

溜下

龙套队形调度。亦称暗下和抽下。是常用的一种下场形式。步法简单,不是以头家领下,而是以尾代头。三、四家

领头,二家两边下场。

暗下

见溜下。

抽下

见溜下。

一窝风

龙套队形调度。无严整的队形,只是一拥而下,是龙套唯一不规则的下场方法。多半表示事毕而散之意。

流 派

孙(菊仙)派

老生流派。创始人为孙菊仙。与谭鑫培、汪桂芬合称“后三杰”，世称孙派。孙曾师事程长庚，得其亲授，又受张二奎艺术的影响，继承程、张平直朴质的演唱特点，形成了大气磅礴、古朴雄壮的艺术风格，嗓音宽厚高亮，音量极大，宽窄音俱备。演唱时气力充沛，拔高腔，使嘎调，十分自然。咬字有力，行腔质朴，不尚花哨。拖长腔，细而不断，巧于用尾声，收腔时突然一放，实大声宏，殷殷不绝，是孙派唱腔的特色。念白情绪饱满，棱角分明，富有感染力。唱念多用京音，运用气口，造诣极深，善于通过气息收放控制唱念的节奏。表演中保留程长庚的技艺特点较多。同时注重性格化，特别是演《四进士》中宋士杰一类角色，很有侠气。孙派代表剧目有《逍遥津》、《卧龙吊孝》、《马鞍山》、《胭粉计》、《敲骨求金》等以及新戏《千秋鉴》、《五彩舆》等。其中《三娘教子》、《逍遥津》最为著名。他的传人有双阔亭、时慧宝、刘永奎等。其唱念特色大多被后来的一些名家吸收，融入麒派、马派、高派等老生流派中。

谭(鑫培)派

老生流派。创始人为谭鑫培。谭幼工扎实，博采众长。如《镇潭州》、《状元谱》等戏，学自程长庚；《探母》、《碰碑》

等，学自余三胜；《奇冤报》学自王九龄；《空城计》、《八大锤》学自卢胜奎；《一棒雪》、《盗宗卷》学自张二奎。并吸收了花脸、青衣，甚至梆子、大鼓中的曲调，融入自己的唱腔中，使京剧老生的唱、念、做等技巧较前更趋完美，将京剧艺术推向一个新境界，开创了京剧有史以来传人最多，影响最大的老生流派，世称谭派。谭派艺术博大精深，富有创造性，主要表现在如下几个方面。唱功方面，他改变了过去“直腔直调”全凭嗓子和气力的唱法，而在旋律和演唱方法上大大丰富了老生唱腔。创造了许多新腔，突出吐字行腔的技巧，使唱腔圆顺柔美、俏丽多变且富有韵味，更能表现人物内心感情。他创造的[反西皮]等许多新板式，加强了老生唱腔的艺术表现力。在吐字用嗓方面，为统一京剧声韵，使之规范化，他作出了卓越的贡献。确立了以湖广音、中州韵为主的京剧语言音调体系，改变了过去徽、鄂、京诸音并用的局面。用嗓发声，强调多部位，用脑后、鼻、胸，多处共鸣，突出发音的立体感。由于他发声科学，嗓音越唱越亮，称为“云遮月”嗓子。其咬字讲究反切，演唱念白中常灵活地垫入“嗑、啊、呃”等虚词，使唱念更生活化，富有感染力。在表演方面，他十分注重揣摩戏理，强调表现人物内心活动。变以前的听戏为看戏。他善于使用

眼神、水袖、髯口、台步,紧扣人物性格,不脱离规定情景。他武功根基深厚,许多拿手剧目中都有绝活,如《琼林宴》中踢鞋、铁板桥,《定军山》的刀花,《卖马》中耍鞦,《碰碑》中丢盔卸甲,《连营寨》的扑火,《翠屏山》的六合刀等,均属当时独步舞台的绝技。谭派艺术将唱、念、做、打融为一体,丰富了艺术表演手段,增强了舞台整体美,从而使剧中人物形象更为丰满、逼真,具有很强的艺术感染力和生命力。谭派的形成,堪称京剧艺术发展过程中的一个里程碑。他所擅长的剧目极多,其中不少均经其精心加工和整理创新,流传至今。其最有代表性的剧目是《定军山》、《洪羊洞》、《琼林宴》、《卖马》、《四郎探母》等。《定军山》为谭氏看家戏,常以此打泡。剧中大段[快板]、[二六],显示了他精湛的唱功;而“斩渊”的开打、刀花,则显示了他扎实的武功、靠把功。《洪羊洞》不但是其杰作,也是他生前演出的最后一折戏,剧中刻画暮年英雄杨六郎悲壮苍凉的情感生动逼真,展示了谭派演唱艺术极强的魅力。《琼林宴》一剧,融唱念做舞为一体,充分展现了谭氏全面的艺术才能,剧中绝活层出不穷,使人叹为观止。《卖马》亦为谭氏杰作,他所塑造的落魄英雄秦琼,栩栩如生,表演贴切自然,且表现了他坚实的武功根柢。《探母》是谭派剧目的精品,后人争相效仿。已成为其流传最广的剧目之一。此外,尚有《珠帘寨》、《失空斩》、《击鼓骂曹》、《汾河湾》、《武家坡》、《乌盆计》、《捉放曹》、《碰碑》、《八大锤》、《状元谱》、《打渔杀家》、《桑园寄子》、《南天门》、《一棒雪》、《连营寨》等。谭派的弟子很少,但私淑者极多,当时儿乎“无生(老生)不学谭”。传人分新老两派,老谭派代表人物是王又宸,还有谭小培(其子)、贾俊卿、孟小茹、罗小宝、贯大

元、贾洪林等。言菊朋早期的表演,也严格遵循谭的路子。“新谭派”的代表人物是余叔岩。余在继承谭派的基础上创造了新的老生流派。票界学谭者有红豆馆主、夏山楼主、王雨田、王若直、王庾生、乔荇臣、程君谋等,对谭派的研究皆有较深的造诣。后来的马连良、言菊朋等均受谭派影响很深。其孙谭富英的“小谭派”则基本上是“老谭派”的雏型。其他行当的演员如武生杨小楼、旦行梅兰芳、王瑶卿等,也受其启发和影响颇大。

王(鸿寿)派

红生流派。创始人王鸿寿。由他开始正式确立红生行当,在继承前辈艺人米喜子、程长庚表演艺术的基础上,于唱工、表演、武打、服饰、扮相等方面均有较大的创新和发展,被尊为“红生鼻祖”。以前关羽的演法,往往强调其肃穆端庄,形成神化。王氏参考了一套关羽舞刀画像,通过揣摩,研究创新,大大丰富了关羽的舞台形象。在扮相方面,用勾红脸代替揉胭脂红脸;变戴黑满为戴黑三绺,并设计了关羽专用的夫子盔、掩心甲、软靠和青龙刀。唱腔以吹腔、高拨子、皮黄相互配用,表演上加强了舞蹈动作,还用一名马童翻跌,配以繁重复杂的身段以加强舞台气氛,演得十分火爆,从而突出了关羽勇猛威武、庄重沉雄的性格,改变了过去“神化”的偶像式演法,成功地塑造了关羽丰满的舞台形象,获得了“活关公”的美誉。他功底扎实,功架沉稳,咬字喷口有力,表演古朴。除擅长演关羽戏外,武生、老生、武丑戏均能演,特别是《扫松下书》等做工老生戏尤精。他的代表剧目极多,除36出关公戏外,常演剧目还有《徐策跑城》、《扫松下书》、《斩经堂》、《雪拥蓝关》、《醉轩捞月》、《梁灏夸才》及武丑戏《兴瓦岗》,时装戏《潘烈士

投海》等。弟子有周信芳、林树森、李洪春、李吉来、赵如泉、刘奎官等。

汪(笑依)派

老生流派。创始人汪笑依。他师承广博,汲取汪桂芬、谭鑫培、孙菊仙、王九龄、刘鸿声,乃至汉、徽剧诸家之长,终自成一派,于清末民初蜚声南北。为区别于汪(桂芬)派,人称新汪派。艺术特点主要表现在表演和编导新剧目两个方面。表演上他吸收了汪桂芬的雄浑,谭鑫培的清隽,孙菊仙的豪迈,又采用徽、汉剧的唱腔、韵味,结合自身嗓音条件,创造了一系列独特的唱腔。唱腔中[西皮]多于[二黄],[二六]多于[原板],[摇板];收腔特点是顿住后猛然一放,当时人称“炸弹腔”,取得良好的舞台效果,令人耳目一新。其嗓音虽然略窄,但中气十足,属“云遮月”嗓子,越唱越亮,善唱超长的唱段,最长达一百二十余句。唱词不拘一格,喜唱垛句,最长句达四十余字。演唱、表演注重突出人物个性,声情并茂,由于他具备较深的文学修养,因而表演上有书卷气。为一般演员所不及。擅自自编自演新戏亦是汪派艺术一大特点。他善于借戏针砭时弊,从而引起观众共鸣。这类戏有《骂阎罗》、《瓜种兰因》、《黑籍冤魂》、《党人碑》、《桃花扇》等。其他汪派代表剧目尚有《哭祖庙》、《刀劈三关》、《献地图》、《马前泼水》、《受禅台》、《博浪锥》、《马嵬坡》、《洗耳记》、《骂王朗》、《骂安禄山》、《孝妇羹》、《琵琶泪》、《三万三千三百三十三》等。传人不多,以女演员恩晓峰最好,其余还有石月明、金桂春、佟遇成等。江西女老生何玉蓉私淑汪派颇有成就。

汪(桂芬)派

老生流派。创始人汪桂芬。与谭

鑫培、孙菊仙合称老生“新三杰”。为程长庚嫡传弟子,倒嗓后,曾为程操琴多年,耳濡目染,得其真髓。在继承其师艺术的基础上,结合自身的特点,形成了独特的艺术风格,世称汪派。与同时代谭派相比,汪派较多地保留了古朴平直的徽派风格。他禀赋过人,嗓音高亢洪亮,开口音尤为洪亮,脑后音、嘎音均佳。演唱中气充沛,气势雄浑激昂,运腔朴实无华,很少花腔,且讲究音韵。唱腔颇具阳刚之美,有“虎啸龙吟”之誉。他的表演注重端庄肃穆,气度不凡。以唱工戏见长,代表剧目有《文昭关》、《长亭会》、《取成都》、《天水关》、《战长沙》等,又能老旦戏,有《钓金龟》、《打龙袍》、《游六殿》等。本行以《文昭关》、《取成都》最为著名。汪派对天赋要求极高,因而传人很少,仅王凤卿、郭仲衡及票友邓远芳等。私淑者有汪笑依,但从艺术风格而言,有着较大差异。

刘(鸿声)派

老生流派。创始人刘鸿声。出身票友,初习花脸,得穆凤山指点,后改老生。他根据自己优越的天赋嗓音,吸收张二奎、孙菊仙等唱法之长,独创自成一格的老生流派——刘派。其音色刚健,高音区音质尤佳。演唱时气力充沛,以气催音,学自张二奎,唱来情绪饱满,婉转流利,逢高必拔,善用“楼上楼”行腔方式,唱腔中融有花脸的“虎音”、“炸音”,并善使“嘎调”。收口用细音,学自孙菊仙,余音醇厚。吐字多用京音,念白清脆悦耳。伴奏锣鼓火爆,特别是“紧锤”,尺寸极快,配以高亢的演唱,感染力强,舞台效果甚佳。代表剧目有《辕门斩子》、《斩黄袍》、《逍遥津》、《华容道》及花脸戏《探阴山》,老旦戏《钓金龟》等。其中以“三斩一探”最为著名,《斩黄袍》中的[二

六],《探母》、《斩子》中的新[回龙]腔,风靡一时。刘派艺术对天赋要求极高,所以传人很少,较有成就者是高庆奎。

余(叔岩)派

老生流派。创始人为余叔岩。他全面系统地继承了其师谭鑫培的艺术特点,并得到钱金福、陈德霖和票界王君直、陈彦衡等诸名家的帮助,在学习谭派的基础上,对唱腔、吐字及剧目,均有发展和创新,形成当代老生行当影响最大的流派之一,世称余派。唱功是余派艺术的主要方面,他精通音律,讲究吐字发声,四声五音,准确得当。咬字,用中州韵、湖广音,每个字音的“首腹尾”,起落清楚,反切极好。他的嗓音属典型“云遮月”功夫噪,音色甘甜清醇,音量虽略有不足,但精于发音技巧,“字”、“声”、“气”间,运用纯熟,“立音”、“苍音”、“脑后音”、“鼻音”俱全,“擞音”、“绷音”更是余派特色。由于他具备发声的高深造诣,从而使其唱腔悦耳动听,富于变化,能自然真切地唱出人物感情,达到寓情于声的完美境界。他演唱十分强调“中锋嗓子,提溜劲儿”,即发声必须从声带中部自然而出,避免“左噪”的弊病;演唱时,气息始终保持积极状态,发音必定刚柔相济引腔饱满。余派唱腔旋律多变,运腔技巧要求极严,较谭派更为含蓄细致,以情取胜。每出戏均有不同唱法,抑扬顿挫,声断而意连。余的念白注重音韵,字音准确清晰,念来稳重而不拙,清苍而不浊。他的表情格调高雅,讲究整体美感,因戏生情,举止动作,精密得当。表演循规蹈矩,绝不卖弄技巧以稳健优美取胜。融唱念做打于一炉,突破了老生行当中安工、衰派、靠把等分工界限,饰演各类角色,俱臻佳境。经常与文人交往,有较深的文学素养。对所演剧目的

词句、唱腔,多有润色,较其旧本更为顺畅合理。他能戏甚多。代表剧目有《打棍出箱》、《战太平》、《搜孤救孤》、《定军山》、《八大锤》、《捉放曹》、《洪羊洞》、《盗宗卷》、《卖马》、《失空斩》、《探母》、《碰碑》、《打渔杀家》、《桑园寄子》、《南阳关》、《珠帘寨》等。余的表演基本宗谭。《战太平》是当年谭鑫培不常演出的剧目,经余加工后,成为脍炙人口的余派名剧。其中唱腔技巧难度虽高,但余唱来游刃有余,声情并茂。《搜孤救孤》是余创演的名剧,通过精湛的唱、念、做,恰如其分地表达了程婴复杂的情感,成为余派传世之作。余收徒甚严,真正拜师者仅杨宝忠、谭富英、李少春、孟小冬几人。得其传授的有陈少霖、王少楼、吴彦衡及票界张伯驹、刘曾复、李适可等。由于余派艺术精辟超卓,在京剧界中被公认为老生流派之首,流传最广,至今不衰,私淑者、研究者众多,当代许多老生演员皆宗余派,著名的有陈大濩、张文涓、关正明、孙岳、陈志清等。余派继承中成就最高者首推孟小冬,她唱功造诣精湛,深得余派精髓,为发扬余派艺术起了重要作用。

高(庆奎)派

老生流派。创始人为高庆奎。他自幼从师贾丽川,在继承刘鸿声唱腔的基础上,又吸收谭鑫培、孙菊仙、贾洪林及老旦谢宝云、武生黄月山诸家之长,逐渐形成自己的艺术风格,产生新的老生流派,世称高派,与余(叔岩)派、言(菊朋)派并列为当时老生三大流派。高在艺术上颇多创新之处,其艺术特点是兼收并蓄、博采众长。高能演老生、红生、武生、花脸、老旦等行当。在《伍子胥》中,前演伍员后演姬僚。在《群借华》中,起演鲁肃、孔明、关羽三角。高饰演不同行当,

各种角色,皆有特色。高派艺术另一特点是精于唱功,他的嗓音高亢脆亮,音色丰富,音域宽广,气力充沛,高音不散,低音不飘,奔放洋溢,一气呵成,酣畅淋漓。他善使高腔、长腔,常用“楼上楼”唱法翻高,很有力度。擅长运用气口,长腔中,不露气口痕迹,创造了一种高派独有的“疙瘩腔”,跌宕有致,铿锵动听。他善于以情带唱,最长于表达悲愤激昂之情。不仅唱功精湛,念白、做工及武功,均有深厚的根柢,其念白顿挫有力,表演精细老练。在台上一丝不苟,每演必全力以赴,深得观众赞赏。高的代表剧目《逍遥津》、《辕门斩子》、《斩黄袍》、《碰碑》蜚声剧坛。《逍遥津》中[二黄倒板]的长腔、《斩子》中[娃娃调]的唱法,均独树一帜堪称高派绝唱。此外,擅演的剧目还有《哭秦庭》、《赠绨袍》、《七星灯》及本戏《掘地见母》、《八义图》、《蝴蝶梦》、《吴越春秋》、《苏秦张仪》等;以及花脸戏《铡美案》、老旦戏《钓金鱼》、红生戏《华容道》、《战长河》、武生戏《连环套》、《落马湖》等。高派传人李和曾、李盛藻、李宗义、宋宝罗、沈金波、白家麟、虞仲衡及其子高世寿等。其中李和曾在继承高派艺术基础上,兼收麒派之精华,有一定的创新和发展。再传弟子有辛宝达、吴平、李文林、倪茂才等。

言(菊朋)派

老生流派。创始人为言菊朋。他出身票友,对“谭派”艺术有很深的研究,经红豆馆主、陈彦衡、钱金福、王长林等人的指点帮助,终于“下海”,以谭派正宗享誉大江南北。30年代后,他在谭腔的基础上,结合自身精通音律、字韵,有丰富文化知识以及广博艺术素养的特长,独创了俏丽委婉,韵味醇厚的言派唱腔,形成了老生的新流派,世称言派。言派艺

术的主要特点在于唱工,他演出的剧目,均亲自设计唱腔,其原则是“腔由字生,字正而腔圆”,所以字正是言派唱腔重要特征。他力求字字准确,句句清楚,无倒字,无飘音,基本都用湖广音。唱腔苍劲圆润,富于变化,跌宕有致,节奏明快,注重情感,细腻动人,尤其擅长表达悲苦、凄凉的感情。如《卧龙吊孝》中的唱段,集中表现了言派特色。突破了[反二黄]曲调的传统唱法,设计了新颖别致的整套唱腔,布局严谨,旋律丰富,如泣如诉,行腔委婉,动人。另一名剧《让徐州》亦属言派代表作,一段[四平调]和[反西皮二六]唱腔跌宕起伏很有创新精神。他的表演、身段大方,风度潇洒。其代表剧目还有《上天台》、《白帝城》、《骂王朗》、《骂殿》、《空城计》、《白蟒台》、《法场换子》、《打金枝》、《除三害》、《宫门带》等。传人不多,仅其子言少朋、媳张少楼及私淑者李家载,再传弟子有言兴朋(其孙)、毕英琦、任德川、刘勉宗等。

麒(麟童)派

老生流派。创始人周信芳。周自幼从陈长兴、王玉芳学艺。在长期舞台实践中,他博采众长,刻意求新,兼收了孙菊仙、谭鑫培、汪笑侬、潘月樵、王鸿寿等特长,并向昆、徽、秦腔,甚至话剧诸剧种学习,结合自己对京剧表演艺术的体会,于30年代,形成了南方影响最大的老生流派,世称麒派。麒派的艺术特色以质朴、苍劲、雄浑见长,富有浓厚的生活气息,刻画人物细腻逼真,感染力很强,收到雅俗共赏的效果。他的唱腔,吸收了孙(菊仙)派的黄钟大吕,纯朴浑厚的唱法,行腔气势很大。嗓音虽然沙哑,但气力充沛,口劲极足。唱法字重腔轻,字字有力,磁实真切,从而引起观众感情上的共鸣。他的念白功力深厚,喷口有

力,讲究节奏,音乐感很强。能以情带声,剧中人喜怒哀乐皆融其中。吐字,吸收了中州韵和昆曲的念法,经常加用接近口语的语气助词,听来富有生活气息。做工独具匠心,将唱、念、舞有机结合起来,水袖、髯口、甩发功,均十分精湛,且不卖弄,运用恰如其分。脍炙人口的名剧《徐策跑城》中的跑城一段就十分全面地显示了他的深厚功力。其武功底子磁实、开打老练稳健,“吊毛”、“僵尸”等扑跌功夫干净漂亮。还善于创新、勇于实践,在剧目方面,他编演了许多既发挥自己艺术特长,又符合时代节拍的新戏。如“五四”时期的《宋教仁》、抗日战争时期的《文天祥》、《明末遗恨》等。特别是建国后编演的《澶渊之盟》、《义责王魁》、《海瑞上疏》等,内容和技艺更趋成熟精练,有的已成麒派保留剧目,广为流传。在服装扮相设计上,他也不拘一格,大胆出新,如徐策的改良蟒,薛平贵的改良靠等。在行当表演方面,除善演老生、红生之外,并能演武生、花脸,特别是创造了大嗓小生行当如《别窑》的薛平贵、《白蛇传》的许仙,对京剧革新作出杰出的贡献。戏路宽广,能戏极多。代表剧目有《宋七杰》、《徐策跑城》、《坐楼杀惜》等,这些戏,均经他悉心研究,在剧本和表演上作了精益求精的修改,使其成为蜚声剧坛,久演不衰的名剧。其他的拿手戏还有《追韩信》、《打渔杀家》、《别窑》、《扫松》、《打严嵩》、《清风亭》、《斩经堂》、《战长沙》、《群英会》、《华容道》、《生死板》、《宝莲灯》、《古城会》、《单刀会》、《状元谱》、《鸿门宴》、《走麦城》等。麒派艺术流传很广,弟子传人及私淑者颇多,早期有高百岁、陈鹤峰、李如春、徐鸿培、杨宝童、徐敏初、陈鹤昆等,其中高百岁、李如春的表演有一定的发展、创新。此外,尚有周少麟(其子)、沈金波、李师斌、

孙鹏志、李桐森、赵麟童、明毓琨、孙鹏麟、李麟童、董春柏等。至今仍活跃在舞台上的麒派老生有小麟童、萧润增、张学海、朱文虎、王全熹、陈少云等。有些演员,如李少春、李和曾等虽不属麒派,但亦是周的弟子,受麒派影响颇大。另外,裘盛戎、袁世海及高盛麟、王金璐等均对麒派的表演技巧有所吸收。许多上海演员,如王正屏、赵晓岚、童祥苓等更是深受麒派艺术的熏陶。

李(洪春)派

红生流派。创始人为李洪春,王鸿寿的得意弟子。他勤学好问,得其师倾囊传授,继承了王派全部关羽戏、全部岳传戏及其他代表作。在继承其师艺术基础上,兼收并蓄,吸收了谭鑫培、王凤卿、葛文玉等诸家之长。在剧目和表演等方面,有较全面的发展和创造,开创了新的红生、武老生流派,世称李派。他的表演允文允武,注重刻画人物性格,特别是关公戏,造诣极深。根据关羽的各种塑像,创造了48式优美亮相姿势,称为“关公四十八图”,并运用到各个剧目中去,形象庄严,功架讲究,十分传神。在武打方面,创造了“关王十三刀”的刀式,在《阅军教刀》中有13式全套表演,造型优美,独树一帜。唱腔设计,能灵活运用各种曲牌、板式。嗓音虽稍逊,但能以中低音区的演唱取胜,表现关羽沉雄的一面,恰到好处。念白极有特色,偶用乡音(山西音)点缀,起到画龙点睛之妙。他舞台气质甚佳,饰演关羽突破旧传统的束缚,在舞台实践中,体现了不演“神”而演“人”的创作思想。在剧目方面,除全部继承其师三十六出“关公戏”外,还独创了《阅军教刀》、《收姚斌》、《新野慈放》、《三许云阳》、《教子观鱼》、《破羌兵》等剧。除“关公戏”外,老生、武生、武老生戏均佳,

常演剧目有《风波亭》、《镇潭州》、《定军山》、《麒麟阁》、《截江夺斗》、《扫松》等。另外,还善演配角,曾为“四大名旦”、“四小名旦”及余叔岩、杨小楼、高庆奎、马连良、周信芳等名家配戏。弟子众多,著名的有李万春、李和曾、袁金凯、王金璐、宋遇春、曹艺斌、何金海、田中玉、李春仁及其子李金声、李玉声等。

马(连良)派

老生流派。创始人马连良。马幼年入“富连成”科班,随萧长华、蔡荣贵等学老生戏,又随茹莱卿习武生。先以谭派为基础,奠定了唱、念、做、打的扎实功底,继而吸取了孙菊仙、刘景然等家之长,特别得益于贾洪林。从以唱为主的安工须生逐渐过渡到唱做并重,以表演、念白见长的衰派老生。由于他演技出众,善于创新,在舞台实践中逐渐显示其独特的表演风格,形成了具有飘逸之美的马派,名列“四大须生”之首。马派的特点是强调舞台整体美,不但在唱、念、做、打各方面有自身特色,而且对服装盔帽、舞台美术、乐队以及合作配角等方面亦有严格要求。马派的咬字生活气息浓厚,常用京音替代湖广音。念白阔口满音,抑扬有致,节奏鲜明,富于乐感,特别表现在《审头刺汤》、《清官册》等戏中,大段念白,声情并茂。马派的唱巧俏清新,常在小腔上创新,优美动听,往往在[摇板]、[流水]等普通板式中,佳腔迭出,精彩纷呈。马派的表演潇洒、飘逸,于松弛中见功夫,特别在晚年,举手投足无不有戏,其艺术已至炉火纯青、返朴归真的境界。马派在艺术上的革新创造,还表现在服装方面,如《甘露寺》乔玄的“花相貂”、《借东风》孔明的“法衣”,均为其亲自设计,给人以古雅大方的美好印象,传流至今。马的乐队,也不同凡响。琴师

杨宝忠、李慕良,鼓师裴世长、谭世秀都是对马派艺术的形成和发展,作出杰出贡献的主要成员。马对配角以至龙套,也有严格要求,马派艺术注重整体美,是有口皆碑的。马派剧目丰富多彩,代表作有《甘露寺》、《群英会》、《借东风》、《四进士》、《淮河营》、《苏武牧羊》、《春秋笔》、《串龙珠》、《胭脂宝褶》、《清官册》、《一棒雪》等。马氏尤善于编演本戏,如《火牛阵》、《大红袍》、《三顾茅芦》、《海瑞罢官》、《赵氏孤儿》等均为力作。其中《赵氏孤儿》最能完整体现马派艺术特色。马氏有时出演配角,如《秦香莲》中王延龄、《状元媒》中吕蒙正等亦性格鲜明,栩栩如生。马门弟子堪称桃李满园。私淑者更多,其传人大体可分三个层次,前期有言少朋、李慕良、迟金声、梁益鸣、王和霖、王金璐、徐敏初等;当前还活跃在舞台上的名家有:马长礼、张学津、冯志孝等;较年青的有安云武、张克让等。

唐(韵笙)派

文武老生流派。创始人唐韵笙。虽然该派未能广泛流传,但“南麒北马关外唐”的说法在京剧界流传已久。他自幼向唐景云、高三奎学艺,辗转演出于大江南北,吸收了南北派许多艺术家的艺术精华,表演带有王鸿寿、汪笑侬、刘鸿声诸派的特征,蜚声东北,自成一家,与周信芳、马连良齐名。唐派艺术主要特征之一是戏路十分宽广。不但善演老生、武生、红生,还能演花脸、丑角、老旦等行当。且常在一出大戏中赶角儿,例如《群借华》中一赶三(鲁肃、孔明、关羽)、《雪弟恨》中一赶四(张飞、黄忠、刘备、赵云)、《法门寺》中前刘媒婆后赵廉,各尽其妙,给观众留下深刻印象。他的表演情绪饱满,火爆过瘾,无论唱、做、打都很有气势,舞台效果火炽热烈。他

天赋佳喉,演唱高亢有力。功底扎实,武打满台生辉,绝技颇多,如《驱车战将》中边唱边舞表演,《日莲救母》中接叉摔镢子等。他富有创新精神,善编新戏,所编剧目充分发挥他文武兼精的特长,如《驱车战将》、《闹朝扑犬》、《好鹤失政》、《郑伯克段》、《刀劈三关》、《后羿射日》等均为唐派独有剧目。另外擅长剧目还有《未央宫》、《摘星楼》、《追韩信》、《跑城》、《忠义千秋》、前后《汉寿亭侯》、《大铁笼山》、《艳阳楼》、《金钱豹》、《长坂坡》及连台本戏《真假包龙图》、《绝龙岭》、《十二金钱镖》、《十二真人斗太子》、《詹天佑》、《郑成功》等。传人有曹艺斌、张海涛、田子文、焦麟昆、汪玉林、李师斌等。其中李师斌兼有麒、唐两派之长,再传弟子有汪庆元等。

谭(富英)派

老生流派。创始人为谭富英。谭生于梨园世家,祖父谭鑫培是清末须生泰斗,父亲谭小培亦工老生。他家学渊源,坐科富连成科班,得萧长华、雷喜福、王喜秀等指点。出科后,又拜余叔岩为师,在博采众长的基础上,结合自身的天赋条件,创建了老生的新流派,世称“新谭派”。他嗓音清亮脆润,演唱酣畅舒展,流利大方,运腔不尚花巧,讲究用气,收放自如,干净利索。他的[快板]字字如联珠,节奏明快,很见功夫。尤擅长张口音,如“发花”、“江阳”辙,充分发挥了口腔共鸣的特点。念白、做工均以真挚朴实取胜,貌似平淡,感染力甚强。其武功扎实,靠把功、把子功均见功力。他所擅演的剧目中,以《定军山》更为出色,这是他家传绝作,剧中清脆嘹亮的唱腔和身手矫健的舞蹈招式,将老当益壮的英雄黄忠刻画得栩栩如生。其他如《战太平》、《琼林宴》、《失空斩》等,均为其继承

谭派的代表作。此外,拿手戏尚有《南阳关》、《奇冤报》、《四郎探母》、《洪羊洞》、《捉放曹》、《红鬃烈马》等。弟子和传人有殷宝忠、孙岳、李崇善及其子谭元寿等。

杨(宝森)派

老生流派。创始人为杨宝森。他幼年随陈秀华、鲍吉祥学谭派戏,并私淑余派,早年曾获得“小余叔岩”的称号。倒仓后,嗓音恢复不理想,高音、亮音全失,经苦练,终练成了一条宽厚清润的功夫嗓。在悉心钻研余派唱念和表演的基础上,40年代末,逐渐形成自己独特的艺术风格。杨派的吐字明显地继承了余派风格,显而不露,尖团四声掌握得十分严格,讲究反切,唱念十分有味。在用嗓行腔上,杨派唱法能扬长避短,有较大的创新。唱腔主旋律集中在中、低音区,运用胸腔、鼻腔共鸣,在唱法上尽量避免余派的高腔和“立音”,巧妙地利用“水擞音”、“老音”及耍板的技巧丰富唱腔,听来醇厚清雅,别致有味。杨的嗓音虽不高,但音量宽厚,演唱饱满有力,更兼有一条“云遮月”嗓子,总能越唱越好,给观众以满足。表演端庄凝重,朴实大方,能细腻地表达人物情感,长于演悲剧。杨对伴奏和场面十分讲究,他的唱与杨宝忠的琴、抗子和的鼓成为杨派艺术的“三位一体”,不可分割。代表剧目大体与余派相同,以《失空斩》、《洪羊洞》、《李陵碑》、《击鼓骂曹》等唱功戏见长,最具特色的是《文昭关》,将以高亢唱腔为主的汪派名剧改用悲凉低沉的唱法是项出色的创新,又不同于余派,成为典型的杨派代表作。杨派艺术流传极广,学者甚众,传人有汪正华、蒋慕萍、程正泰、马长礼、梁庆云等。按风格划分大体分两类,一是以汪正华为代表的“老杨派”,其艺术特点

基本遵循杨的风格。另一类是马长礼为代表的“新杨派”，其特点已与杨派有一定的差异，演唱表演已结合自身特长有所突破和发挥。但艺术的精髓和骨架仍是杨派风貌。杨派的再传弟子有杨乃朋、于魁智、张克等，多数是循“新杨派”的路子发展。由于杨派艺术的技巧性强，感染力大，在票界也有广泛的影响，特别在知识界业余爱好者中有较高的声誉。

奚(啸伯)派

老生流派。创始人为奚啸伯。奚12岁拜言菊朋为师，并得王荣山、吕正一等指点。曾搭尚和玉、杨小楼、章遏云及“四大名旦”的班社，不断丰富自己的舞台实践，在诸名家艺术熏陶下，技艺达到了新的境界。其艺术风格，与马连良、谭富英、杨宝森并列为“四大须生”，被誉为奚派。他嗓音清醇，音量虽不大，但韵味醇厚，注重演唱技巧。他有较高的文化水平，对四声音韵研究有素，所以吐字真切而细致，“喷”、“擦”、“弹”、“切”各有规范，闭口音尤佳。演唱中以言、余两派为基础，独创新腔甚多，唱法委婉细腻，善于运用唱腔表现人物内心活动。演唱中熟练地运用“耍板”、“赶板夺字”等技巧，气口掌握得好，并能巧妙地应用高(庆奎)派的“疙瘩腔”，使其演唱清新悦耳，富有艺术魅力。念白清晰，字字入耳，在《清官册》、《宝莲灯》等戏中大段念白，铿锵有致，声情并茂，表演清雅大方，富有书卷气，演范进、祢衡等书生最为传神。能戏甚多，代表剧目有《白帝城》、《二堂舍子》、《范进中举》。《白帝城》是奚派成名作，贯串了《哭灵牌》、《连营寨》、《白帝城》、《永安宫》等传统折子戏，剧中奚派唱腔得到了尽情的发挥。《哭灵》中的[反西皮]和《托孤》中的[二黄三

眼]唱段，脍炙人口，流传甚广。《二堂舍子》是他屡与梅兰芳合作的精品，细致地刻画了刘彦昌的内心世界，通过唱、念，以情带声，非常入戏。《范进中举》是其晚年代表作，自编自演，剧中新腔迭出，充分体现了清新雅致的风貌。弟子有欧阳中石、孟筱伯、李伯培及再传弟子张建国等。

李(少春)派

文武老生流派。创始人为李少春。他创造了将老生和武生艺术融为一体的新流派。虽然李派这一称谓在京剧界尚未广泛使用，但该派的创建、发展及影响，已成客观事实。李少春文宗余叔岩，武宗杨小楼，融两位的艺术精华为一体，兼收其父李桂春及周信芳、马连良等的艺术特色，结合自身条件和舞台实践的心得，创建了这一富有生命力的文武老生流派。李的唱法基本宗余，字正腔圆，韵味醇正，善于使用“中锋嗓子，提溜劲儿”恰到好处。吐字多用京音，特别是在建国后的新编剧目中，少用甚至不用“上口字”，使念白演唱更加清晰。在表演上，他继承了余派的清雅、含蓄，吸收了马派的飘逸和麒派的激情，注重人物情感的节奏变化，时代感很强。塑造的人物形象光彩照人，格调脱俗。他的武戏功底坚实，长靠、短打、猴戏，无一不精。长靠戏，基本宗杨，在保持杨派气度宏伟、稳练大方的风格基础上，体现出潇洒、灵巧、典雅的特色，自成一家，蜚声海内外。短打戏及猴戏则有许多创新。他善于编演新戏，特别在50年代后，技艺日臻精纯。《野猪林》等剧目是李派艺术的精品。如“菜园”中的剑舞、“白虎堂”的大段念白、“长亭”和“山神庙”的唱段、“起解”的扑跌及最后大开打，无一不闪烁李派艺术璀璨夺目的光彩，更可贵的

是他运用这些技艺塑造了渗透浓郁生活气息的落魄英雄林冲这一舞台形象。另外,如《响马传》、《满江红》、《将相和》、《白毛女》等均属脍炙人口,流传较广的李派代表作。他擅演的传统剧目有《三岔口》、《闹天宫》、《洗浮山》、《连环套》、《智激美猴王》、《十八罗汉斗悟空》、《八大锤》、《战太平》、《打金砖》等。新编剧目有《百战兴中唐》、《云罗山》、《窃符救赵》、《战渭南》、《坝陵桥》、《宋景诗》、《文天祥》;现代剧目《红灯记》、《林海雪原》、《柯山红日》等。李派艺术在当代影响甚大,许多中年演员皆以李为楷模。他虽未广收门徒,但传人颇多,较有成就的有马少良、钱浩梁、李小春、李光、宋玉庆、叶金援、俞大陆及其子李浩天、李宝春等。

俞(菊笙)派

武生流派。创始人为俞菊笙。是清末三大武生流派影响最广的一派,也是京剧有史以来最早形成的武生流派。他的艺术成就主要表现在念白、做工和武打三方面。俞身材魁伟,武功扎实,开打迅猛剽悍,身手极快,把子打得如疾风骤雨。他台风雄伟,气派十足,颇具大将威严;其身高力壮,所使兵器也特别长大,如《挑华车》中大铲头枪,《艳阳楼》的大刀等。他还吸收了花脸的功架,溶于武戏中,丰富了武生表演技艺。长靠戏、武花脸戏俱佳,最爱演勾脸戏(《挑华车》高宠亦勾脸)。念白具有张二奎的特点,声音浑厚宏亮,清明有力,拔高时有声震屋瓦之势,很有气魄,但不善唱。他的代表剧目以《挑华车》为最佳,全剧愈演愈紧,叱咤生风,令人目眩神骇。另外擅长的剧目还有《铁笼山》、《金钱豹》、《艳阳楼》、《贾家楼》、《金沙滩》、《长坂坡》、《英雄义》、《百草山》、《四平山》、《青石山》、

《晋阳宫》、《混元盒》等。他弟子传人主要是俞振庭、杨小楼和尚和玉。俞振庭继承了乃父勇猛剽悍的艺术风格。杨小楼和尚和玉在继承俞派的基础上,又有发展,逐渐形成两支新的武生流派。杨小楼的“武戏文唱”风格为近代和当代武生争相效仿,影响之广泛远胜其师。尚和玉沉稳威猛的表演至今亦流传较广。

黄(月山)派

武生流派。创始人为黄月山。幼年得任七真传,武功根基扎实。利用本身优越的嗓音条件及善于表演的特点,形成了唱、念、做、打并重的武生流派——黄派,成为清末三大武生流派之一。嗓音宏亮,唱工、念白均十分精彩,这在武生行当中是极为难得的。如《独木关》、《巴骆和》等戏,以唱取胜,韵味苍凉悲壮。念白淋漓激昂,铿锵有力。其表演技艺高超,特别擅长演老头戏,如《绝燕岭》中的髯口功、耍双枪堪称一绝。又如《百凉楼》的扑火,《剑峰山》的装病表演,也十分精彩。武打漂亮大方,注重突出人物性格。擅长剧目甚多,以《独木关》、《巴骆和》最著名,另外还有《凤凰山》、《绝燕岭》、《百凉楼》、《铜网阵》、《剑峰山》、《翠屏山》、《恶虎村》、《落马湖》及自编自演的《清宋灵》、《精忠传》、《反五关》等,猴戏仅有一出《狮驼岭》,还能演小生戏《黄鹤楼》、《岳家庄》、《群英会》及老生戏《四郎探母》等。传人有李吉瑞、瑞德宝、马德成、李桂春、夏月润、杨瑞亭、露兰春等。李少春、高盛麟、李万春、王金璐等在表演上也都吸收了黄派的艺术特长。

李(春来)派

武生流派。创始人为李春来。自幼从谭志道习艺,后受黄月山影响较大

成名后,久在上海及南方演出,形成火爆迅猛的表演风格,创建了南方武生第一个影响较大的流派,世称李派。与俞菊笙、黄月山齐名。是清末武生三大流派之一。他武功娴熟,技艺精湛。身手矫捷,一场走边飞天十三响,如疾风骤雨,下场时扫堂接旋子,踢大带亮相,十分火炽漂亮。开打干净利落,把子功极好,腰腿功扎实,翻扑勇猛,绝技甚多。《花蝴蝶》中三张桌“台漫”下时悬空拔刀,穿厚底“翻栏杆”,均为独步舞台的绝活。另外,《伐子都》的扑跌功夫,《虬蜡庙》的飞镖,《白水滩》的武打等技艺,均脍炙人口。擅长剧目以《白水滩》、《花蝴蝶》最为著名,另外,尚有《伐子都》、《界牌关》、《四杰村》、《虬蜡庙》、《郑州庙》、《狮子楼》、《挑华车》、《临潼斗宝》、《长坂坡》等。李派艺术在南方影响较大,有南派武生宗师之美誉。凡短打武生,大都宗李。弟子著名者有盖叫天、李兰亭、张德俊、高福安等。其中盖叫天继承李派艺术基础上,有很大的创造和发展。形成了近代短打武生影响最广的盖派。李兰亭、张德俊较多地保留李派表演风貌。再传弟子有梁慧超、李元春等。

尚(和玉)派

武生流派。创始人为尚和玉。尚自幼入俞菊笙门下,得俞内弟张玉贵悉心传授,是俞菊笙三大弟子(俞振庭、杨小楼、尚和玉)中继承得最多的一个。但他并不拘泥保守,在继承其师艺术基础上,形成独特的艺术风格。尚派武生威猛凝重,表演开打以稳、准、狠为主要风格。基本功十分扎实,表演稳重大方,武技精纯娴熟,开打剽悍勇猛,把子功亦冠绝一时。他所用的兵器皆为特制,如《收关胜》的大刀、《四平山》的双锤、《金沙滩》、《挑华车》的大枪,均与众不同。长靠、短

打、箭衣戏无一不精。武生、武净兼能,其中以勾脸的长靠戏最佳。尚派代表剧目甚多,其中《铁笼山》、《四平山》、《收关胜》、《晋阳宫》等剧尤具特色。《铁笼山》一剧充分体现他威猛凝重的表演风格,一招一式均见功力,不尚花哨。《四平山》是尚派独有的剧目,舞锤凶猛刚狠,并以“出手”取胜,而是在舞蹈开打中,表现李元霸浑厚猛愣的性格。《收关胜》是他早年成名作,舞大刀如急风骤雨,“大刀和玉”美称即由此而来。另外,《惜惺惺》、《英雄义》、《战滁州》、《金沙滩》、《艳阳楼》等均为尚派名作,虽杨派武生亦演,但风格上,各有千秋。尚派传人颇多,有韩长宝、朱小义、盖春来、姜廷玉、傅德威、侯永奎、贺永华、蔡宝华、尚长春、黄元庆等,较后的有柏之毅、钱浩梁、田中玉等。

杨(小楼)派

武生流派。创始人为杨小楼。他是晚清著名文武老生杨月楼之子,幼年秉承家学,先随杨隆寿、姚增禄等学武生,打下扎实的根基,后又得名武生俞菊笙亲授及义父谭鑫培的精心指点。猴戏曾得其父和昆曲武生张淇林的教益。他先后受诸名家教益,博采众长,在继承俞派武生艺术的基础上,结合自身天赋条件,创造了武生中影响最深远的流派——杨派。杨派武生的基本特色是寓武于戏情之中,强调舞台整体美,开创了“武戏文唱”的先河。他嗓音亮堂,音域宽广,膛音、立音、炸音俱全。演唱朴素无华,善唱西皮,唱腔直腔直调,逢高必起。念白铿锵有力,极见功夫,在《长坂坡》、《霸王别姬》中,白口精彩,每演必得满堂彩声。演唱昆曲曲牌满宫满调,字字清晰。其念白和唱,在武生中是极为突出的,富有情感,善于刻画人物。开打功底深厚,一

招一式,均结合着人物的性格和情感。快打时如疾风骤雨,火炽而不乱,如《长坂坡》赵云战曹八将。慢打时气度逼人,功架凝重稳练,如《霸王别姬》中项羽。他的把子功十分出色,步法快速灵活而不琐碎,手法准确干净而不疏略,舞台形象处处见美。他武功精湛,一般不轻易翻扑,每翻必有惊人之处,如《金钱豹》、《水帘洞》中的扑跌,堪称一绝。他身材魁伟,扮相英武,表演潇洒大方,善用眼神,张目时精光四射。他绝技甚多,但从不卖弄、炫耀,严格遵循剧情及人物情感来表演,于平淡中见功夫。能戏极多。最具代表性的为《长坂坡》、《霸王别姬》、《连环套》、《艳阳楼》、《安天会》等剧。《长坂坡》是其成名作,该剧经他修改及舞台实践的锤炼,成为杨派艺术中的精品。其中的武打、念白、表演全而地展现了杨派武生“武戏文唱”的艺术特色。《霸王别姬》是他与梅兰芳珠联璧合的佳作,唱、念、表演,十分生动地刻画了项羽的人物形象,所扮演的霸王,气度雄伟,功架完美,无与伦比。《安天会》是猴戏代表作,他的猴戏注重“猴学人”,强调气派,充分体现了“美猴王”的神韵。其他擅长剧目还有《挑华车》、《铁笼山》、《金钱豹》、《水帘洞》、《林冲夜奔》、《麒麟阁》、《百骑劫魏营》等。弟子甚多,著名者有周瑞安、孙毓堃、李万春、高盛麟、李少春、刘宗杨、王金璐、傅德威、茹富兰、杨盛春等。

盖(叫天)派

武生流派。创始人盖叫天。他长期活跃在南方京剧舞台,继承了南派武生李春来的艺术风格,并结合自己舞台实践的心得,又吸取武术和其他地方戏曲的精华,创立了南方武生流派——盖派,成为当代短打武生影响深远的流派

之一。盖派艺术的主要特征是强调“精、气、神”的完美统一,寓武技于人物情感之中。在这点上,他与杨派武生的“武戏文唱”有异曲同工之妙,为武生行当的表演艺术开拓了新的天地。以《打虎》为例,在出场亮相中既突出武松的威武英俊,但又是步履踉跄醉态朦胧,醉步每步都踩在锣鼓点上,表现武松“酒醉心明白”的情状,如此表演,使“精、气、神”达到和谐地统一境界。在《武松》全剧中,每个段落的神态、表演、武技均不雷同,清楚地勾画出武松情感变化的脉络,因而被誉为“江南活武松”。他主张表演“威而不猛、文中有武、武中有文,方合武生品局”。盖派的另一特征是追求舞台的美感,亮相注重造型美,舞蹈力求动态美,举手投足无一不美。对坐、立、行、走及各种表演程式,均有一套美学准则,强调“立如松、坐如钟、卧如弓、行如风”,所以他的表演光彩照人,给人以完美的艺术享受。还善于运用甩发、髯口、鸾带、罗帽等技巧表演,以增添美感。如《白水滩》的甩发,《一箭仇》的髯口,《恶虎村》的踢大带,《武松》中竖罗帽亮相,均突出了盖派的表演特征。他的精彩表演,来源于扎实的基本功,腰腿功、把子功及出手,翻打、扑跌,无一不精,有许多创新。其刀枪把子的运用和出手表演,巧妙地融入了武术技巧,如单刀枪、六合枪、太极剑、钟馗剑,及乾坤圈舞、双鞭、圈、琵琶同时要的“一身四绝”技巧,为盖派绝技。另外,在新戏编演以及扮相、服装革新等方面也别出心裁。如《劈山救母》、《智取北湖州》、《乌江渡》、《伏虎罗汉》、《四大金刚战悟空》等,剧中,孙悟空粘毛猴的扮相、项羽穿改良靠、戴改良髯口等,皆是盖派独创之处。能戏极多,《武松》一剧最具有代表性。此外,《三岔口》、《一箭仇》、《白水滩》、《洗浮山》等为

其成名代表作,并广为流传。擅长剧目尚有《花蝴蝶》、《恶虎村》、《北湖州》、《劈山救母》、《乾元山》等。盖派艺术影响很大,南方短打武生大都宗盖派。直接的传人子张翼鹏、张二鹏、小盖叫天,和张云溪等。张翼鹏艺术成就卓著,在继承其父艺术基础上又有新的创造。而李万春、李少春、高盛麟、厉慧良、郭玉昆、李仲林、小王桂卿、筱高雪樵、周云亮、陈幼亭等也都在不同程度上受到盖派艺术的影响。

郑(法祥)派

武生流派。创始人为郑法祥。其父郑长泰是当年江南著名的“赛活猴”。郑自幼从父学艺,后又四处求师,悉心揣摩,求教并研究杨小楼、郝振基、尚和玉等名家猴戏表演艺术,兼收了美、威、巧三种风格,并结合其父演猴“逼真”的特点,创造了猴戏表演的新流派,世称郑派。郑派猴戏对孙悟空形象塑造有独特的理解。着力表现悟空“大胆不羁,嫉恶如仇”的性格特征,塑造的形象似猴、似人又似神,在似与不似之间显现其神妙。表演以气势取胜,强调悟空宏伟的气度,和洒脱磊落的派头,多使用高架子、大步法,使其美中有威,谐而不俗。并在武生动作基础上,加入了“含胸、拔背、抢肩、躬腰、吸臀、拢胯、曲腿、藏裆”的猴形技术动作,塑造了真实的,性格化的孙悟空形象。表演讲究“四法(身法、步法、手法、棒法),三功(做功、唱念功、筋斗功),一扮相”,每一部分均有各自的要点与口诀,综合成一整套特有的表演程式。其悟空脸谱新颖别致,不同于其他派别,桃子型脸谱,色彩与线条按剧中悟空身份、性格不同而变化,着重体现悟空幽默诙谐的神情。悟空所用的金箍棒亦与众不同,长过人体,为中间粗两头细绘制虎皮

纹的占铜色棒。他的武打变化多端,融“出手”于开打中,这种“化学把子”的打法也创始于郑法祥。所演的悟空戏总共有三十余出,每出均能按不同的主题和情节作不同的处理。悟空性格变化几个时期,演法均有明显区别,真正做到了“十戏九不同”。代表剧目除20本的连台本戏《西游记》外,还有《悟空出世》、《刀劈混世魔》、《水帘洞》、《闹地府》、《弼马温》、《闹天宫》、《两界山》、《鹰愁涧》、《黑风山》、《高老庄》、《黄风岭》、《无底洞》、《借扇》、《三打白骨精》、《豹头山》、《金刀阵》、《泗洲城》等。其中《闹天宫》、《借扇》、《金刀阵》最有代表性。传人有陈正柱、李仲林、小王桂卿、侯正仁等,许多南方的猴戏演员,均受到郑派表演艺术的影响。

程(继先)派

小生流派。创始人为程继先。为名须生程长庚之孙,幼年坐科小荣椿社,武戏得杨隆寿、茹莱卿亲授,文戏学自陆小芬,文武都打下扎实的基础。出科后,经长期舞台实践,对小生行当的表演艺术有了深刻的理解和深厚的造诣,逐渐形成自己独特的艺术风格,世称程派。他戏路宽广,雉尾生、官生、扇子生、穷生、武小生戏均佳,能揣摩人物内心,在许多擅长剧目中,均有独到的创造。如《岳家庄》中的舞锤,《临江会》中翎子功等。他嗓音虽稍逊,但念白很有功力,讲究声韵,具有力度,大、小嗓结合,圆融无迹。台风儒秀内含,富有书卷气。武功根基深厚,开打不瘟不火,恰如其分,功架身段十分优美,在《镇潭州》、《借赵云》等武小生戏中得到展示。并能常演新戏,在梅兰芳排演的《一缕麻》等剧中扮演重要角色。擅长剧目有《临江会》、《群英会》、《岳家庄》、《雅观楼》、《探庄》、《九龙山》、

《借赵云》、《八大锤》、《状元谱》、《连升店》、《得意缘》等。弟子有叶盛兰、俞振飞、白云生等。

金(仲仁)派

小生流派。创始人为金仲仁。出身票友,下海后,拜德珺如为师,又学王楞仙,常与许多生旦名家合作,善于配戏,戏路广博,是民国以后小生流派代表人物之一。演唱宗德珺如,强调因戏设腔,注重节奏尺寸。特别是一些配角戏的唱腔,很有特色,如《梅玉配》中的[散板]、《得意缘》中的[南梆子]。他的念白、做工,宗王楞仙,小嗓宽而响堂,念白饱满有力,吐字准确,“京白”尤所擅长,京味纯正。表演细腻,气质大方,演将相、贵胄有华贵雍容气度,演书生则有呆傻及书卷气,表演既合乎身份,又不失本色。武打根柢深厚,开打干净迅捷。在《雄州关》、《雁门关》等剧中一些扑跌绝技,武生演员亦为之赞叹。拿手剧目,多数是和荀慧生合作,有《得意缘》、《钗头凤》、《绣襦记》、《香罗带》、《十三妹》等;与王瑶卿合作有《雁门关》、《梅玉配》、《珍珠烈火旗》、《乾坤福寿镜》等。弟子和传人有高维廉、董维贤、周维俊、王锥筠、李德彬、张春孝等。

姜(妙香)派

小生流派。创始人为姜妙香。初学青衣,曾师事陈德霖,演唱很有造诣。后因病改习小生,拜冯蕙林、陆杏林为师,博采众长,吸收了德珺如、朱素云等艺术精华,特别在唱功方面,有了较大的发展和创新,形成小生行当新的流派,世称姜派。姜派小生的最主要特点是注重唱功,在唱腔上对传统小生的唱法有很大的突破。嗓音甜润高亢,音域宽广,演唱技巧甚高,讲究气口,韵味醇厚,唱腔中

融入了青衣腔,巧妙地使用真假嗓结合,唱来既有阳刚之美,又婉转动听。许多新颖别致的唱法,如《玉门关》、《探母》中扯四门的[娃娃调]均属首创。念白语气平易传情,非常重视表现人物的身份和性格,十分讲究声韵和吐字,尖团四声分明,富于乐感。其表演自然庄重,格调高雅,刻画人物细致。由于他与梅兰芳合作近半个世纪,艺术风格十分接近,以平和淡雅见功夫。他能戏极多,既能当红花又善作绿叶,也是姜派小生一大特色。主、配角戏俱精,翎子生、袍带生、扇子生、穷生均很出色。拿手戏中以《玉门关》、《监酒令》最有代表性。另外,擅长剧目有《飞虎山》、《孝感天》、《白门楼》、《辕门射戟》、《叫关》、《状元谱》、《探母》等。与梅兰芳合作剧目有《贵妃醉酒》、《虹霓关》、《玉堂春》、《洛神》等及许多新编的梅派剧目。弟子甚众,较著名的有阎庆林、江世玉、杨小卿、刘雪涛、童寿苓、沈曼华、徐和才,较年轻些的还有张春孝、萧滨德、夏永泉、马玉淇、杨明华、于万增、王显和等。票界的何时希、潘经荪、袁青云等,对姜派艺术均有较深的研究。

俞(振飞)派

小生流派。创始人为俞振飞。他家学渊源,自幼随父习昆曲,先随蒋砚香习京剧小生,后又拜人程继先门下,系统学习程派艺术。又吸收了张宝昆等演唱特点,结合自己文学素养高、音律造诣深、精通昆曲的长处,创立了京昆兼通的小生新流派,世称俞派。俞派艺术格调高雅,以气质取胜。他精通诗词书画,能将其中意趣融入舞台实践中。所以塑造的人物,富有书卷气,扮相清秀,举止儒雅脱俗,堪称小生演员中之翘楚。因其音律造诣很深,咬字、念白十分讲究,经常

巧妙地运用昆曲的白口,显得愈加委婉动听。表演细腻传神,气质清逸潇洒,毫无“火气”,身段动作能使手、眼、身、步自然协调为一体,这就能更好地表现人物的内心世界。深得梅兰芳、程砚秋等器重。能戏颇多,以纱帽生、扇子生和穷生戏为最好。最具代表性的有《奇双会》、《玉堂春》、《打侄上坟》等。另外,擅长的京剧剧目还有《监酒令》、《连升店》、《金玉奴》、《春闺梦》、《春秋配》、《红拂传》、《梅妃》、《西施》、《百花赠剑》等。京剧界弟子有黄正勤、薛王康、李松年、储金鹏、陆柏平、费振年等。

叶(盛兰)派

小生流派。创始人为叶盛兰。自幼坐科于富连成科班,得萧长华、张彩林、萧连芳等传授,打下了扎实的基础。后又从其姐夫茹富兰习武小生。出科后,拜程继先为师,经长期的舞台实践,除与马连良、言慧珠等合作外,曾独自挑班演出,开创了小生挂头牌的先例。在继承程、茹等名家艺术的基础上,逐渐形成自己独特的艺术风格,世称叶派。叶派小生追求阳刚之美,尤擅长表现剧中人英武之气。在唱、念、做、打诸方面均很有特色。叶嗓音宽亮高亢,“龙、虎、凤”音俱全,行腔华丽、饱满,音色柔而甜美。能从唱腔中表现人物性格,每出戏的运腔极少雷同,独创了许多旋律多变的新腔,如《柳荫记》中的[反西皮]、《周仁献嫂》中的[反二黄]腔,为小生行当的演唱开拓出新的境界。其念白刚劲有力,讲究口劲,四声准确,大小嗓结合自然。如《群英会》、《悦来店》等戏的大段念白,层次分明,富有情感,很有艺术感染力。表演气度大方,表现人物性格细腻入微,特别是塑造周瑜、吕布、罗成等人物,传神逼真,潇洒从容,富有儒将风度。叶的武

功基础扎实,在《白门楼》、《罗成》等剧中有出色的发挥,且能演《探庄》、《八大锤》、《雁荡山》、《狮子楼》(饰西门庆)等武功繁重的戏,其中开打、身段、扑跌,皆甚精彩。叶派小生区别于其他派别的一个重要特征是刚多于柔,所以雉尾小生戏尤为出色。突出体现特色的戏,当属《群英会》、《白门楼》、《罗成》和《柳荫记》。《群英会》,可称叶氏传世佳作,诸剧的唱、念、做、舞,均引人入胜,已拍成的戏曲艺术片,是研究叶派艺术的珍贵资料。《白门楼》的[西皮娃娃调]唱腔,其中许多唱法,有别于传统唱法,体现了叶派唱腔独树一帜的创新精神。该剧开打的编排,亦不同凡响。《罗成》是叶将传统剧目《叫关》、《淤泥河》、《小显》连缀而成的一出大戏,每演必引起轰动。《柳荫记》是代表叶派艺术晚期的精品,唱来新腔迭出,表演刚柔相济,更见火候,在人物刻画上,较前期作品更见功力。除上述剧目外,叶派剧目还有《临江会》、《辕门射戟》、《借赵云》、《战濮阳》、《水淹下邳》、《吕布与貂蝉》、《周仁献嫂》、《得意缘》、《断桥》、《金田风雷》及武小生戏《翠屏山》、《雅观楼》、《八大锤》、《探庄》等。传人子叶少兰及学生张春孝、萧润德、茹绍荃、张岚方、夏永泉、张学济、郭自勤、马玉洪、李元端、马荣立、朱福侠等。

陈(德霖)派

青衣流派。创始人为陈德霖。陈自幼随昆曲名家朱洪福学戏,后又吸收了时小福、余紫云之长,兼取胡喜禄所设计的新腔,在继承了“阳刚派”青衣唱法基础上,改变了旧式直腔直调的唱法,创立了青衣中影响颇大的流派,世称陈派。嗓音高亢清亮,音色甜润。吐字讲究字音声韵,演唱气力充沛,首创了收口时甩

腔收音,听来峭拔有力。演唱注重表现人物性格,将青衣行当的演唱推向了新的境界,被誉为“青衣泰斗”。他昆曲功底深厚,做工严谨端庄。所擅剧目颇多,传统唱工剧目有《祭江》、《祭塔》、《武家坡》、《三娘教子》、《孝义节》等。旗装戏则有《雁门关》、《四郎探母》,其中饰演萧太后极为出色,得梅巧玲真传。后期还整理演出了一些冷门戏,如《贺后骂殿》、《武昭关》、《芦花河》等,均成为陈派的名剧。其昆曲亦属上乘,《琴挑》、《断桥》、《出塞》、《游园惊梦》等均甚出色。弟子其众,著名者有梅兰芳、王瑶卿、王蕙芳、王琴侬、姚玉英、姜妙香,并称为六大弟子,另外尚有尚小云、韩世昌、黄桂秋等均得其真传。由于许多名角均向他学艺,陈派流传大体可分为几个分支:王派(瑶卿)、梅派(兰芳)、尚派(小云)、黄派(桂秋)。其中数梅派影响最大,也最有创新精神。而尚派和黄派则保持陈派艺术原貌最多。

王(瑶卿)派

旦角流派。创始人王瑶卿。自幼从师谢双寿,后又私淑余紫云、梅巧玲等名家,博揽众长。在剧本、表演、唱腔、装饰诸方面进行了大胆卓有成效的创新,集前辈旦角艺术之大成,并丰富了旦角的表演艺术,使旦行大大提高了在京剧行当中的地位,与生行并列为京剧舞台上的主要行当。他一生从艺、授艺六十余年,是流传最广的旦行流派,世称王派。他首先突破了传统青衣、花旦、刀马旦的严格分工界限,创造了融唱、念、做、打为一体的旦角新行当——花衫。在唱功方面,能根据人物性格变化,创出许多旋律变化复杂,优美动听的新腔,如《女起解》的[反二黄]、《三娘教子》的[二黄三眼]、《王宝钏》的[慢板]等。另外,他

曾按“四大名旦”及王玉蓉、章遏云等各自天赋条件,设计过不同风格的唱腔。念白纯正传神,尖团四声极为讲究,音调抑扬顿挫,分有软、硬气口。尤长于念“京白”,字字悦耳动听,很有生活气息,还善用京白、韵白相间的“风搅雪”念法。表演细腻入微,对传统青衣行当表演有很大的突破,善用步法、水袖等技巧表现人物内心活动。如《武家坡》的跑坡、《长坂坡》的跑前圆场、《福寿镜》“惊疯”袖舞等,都是他独有的创造。这些精彩身段至今已广为流传。还特别善演旗装戏,如《雁门关》、《梅玉配》、《探母》等,表现宫廷贵妇声容仪表细致入微,成为后辈学习范本。其武功根柢坚实,把子功精湛,并打快而不乱,准确边式。演刀马旦首先废除了蹀躞,表演更见自然而婀娜多姿。另外在扮相化装上,也有很多改革,如樊梨花的“观音兜”、穆桂英的“蝴蝶盔”,均属王精心独创。所擅剧目极多,以《樊江关》、《十三妹》、《雁门关》、《金猛关》最为出色。另外还有《得意缘》、《汾河湾》、《王宝钏》、《虹霓关》、《打渔杀家》等。自编自演的剧目有《万里缘》、《福寿镜》、《庚娘传》、《天香庆节》等,由他编导并设计唱腔的新戏有《珍珠烈火旗》、《白蛇传》、《柳荫记》、《牛郎织女》等。在教学上,对京剧事业有卓越的贡献,弟子门人数以百计。是京剧史上承先启后的关键人物,上承梅巧玲、余紫云,下启梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生等。民国以来,大多数名旦都出自王门。他主张“有教无类”、“转益多师”。“四大名旦”经他指点,各自结合自身特点,创造了旦角四大流派。另外,王门弟子著名者还有赵桐珊、王玉蓉、章遏云、华慧麟、程玉菁、雪艳琴、张君秋、荀令香、杜近芳、朱琴心、徐碧云、罗玉华及建国后中国戏曲学校毕业生刘秀荣、谢锐青等。

梅(兰芳)派

旦角流派。创始人梅兰芳，京剧“四大名旦”之首。他的表演艺术体系是京剧艺术代表，在国内外享有崇高的声誉。幼年拜吴菱仙为师习青衣，后又得陈德霖、路三宝、乔蕙兰、王瑶卿等教益。善于学习，能将他人艺术之长融于自己的表演中，并大胆地发展创新，形成京剧界承前启后影响深远的流派，世称梅派。梅派艺术博大精深，平和自然，颇具魅力，在唱、念、做、舞、音乐、服装和剧目各个方面都有创造和发展。梅的嗓音清亮甜润宽圆，音域宽广，音色纯净饱满，气口运用纯熟无痕，从无气馁音懈之处。演唱珠圆玉润，自然大方，毫无雕凿之痕迹，不尚花哨，绝无怪腔、险腔，始终用中正平和之音，听来甜润流畅。一改传统青衣偏重于既细又高之弊，演唱舒展醇厚，富有韵味，刚柔相济，使唱腔丰富有变，恰当地通过唱表达人物的情感。他精通音律，念白讲究尖团四声，富有情感，抑扬顿挫，层次分明，使人既感到婉转动听，又自然地表现了人物的思想感情。表演强调体现人物感情变化，改变了传统青衣重唱轻做的做法。将身段、手法、步法、眼神及面部表情融为一体，处处显得自然顺畅，从各个角度多方位地给人以美感，整体表演能达到浑圆无瑕之境界，显得精美绝伦，处处有“戏”。他重视剧目中的舞蹈表演，对丰富旦行艺术作出了重大的贡献。《别姬》中剑舞，《西施》中羽舞，《嫦娥奔月》中镰舞，《天女散花》中绸舞，《黛玉葬花》中锄舞，《上元夫人》中拂尘舞，《太真外传》中盘舞，《廉锦枫》的鱼杆舞等皆为梅派艺术中的精华部分。这些舞蹈化表演，不仅丰富了表演手段，而且增强了京剧艺术的美感和感染力。在音乐唱腔设计和服装改革上也有出色的贡献，表现在唱腔

的丰富，乐队的充实，伴奏上增加了二胡，化妆的更新，以至舞台灯光、幕布、道具等各个方面改革，均体现出化俗为雅、化浊为秀、化板为灵的特征。梅派艺术将唱、念、做、舞有机地融为一体，充分展示了中国传统美学原则，具有端庄典雅的古典美，处处表现自然中和，从平淡规矩中显现出精深含蓄且经久不衰的艺术魅力。在剧目方面，梅的建树也十分突出。整理加工了许多传统剧目，如《宇宙锋》、《贵妃醉酒》、《奇双会》、《金山寺》、《断桥》、《二堂舍子》、《审头刺汤》、《打渔杀家》等，经过画龙点睛式的加工，使旧剧目焕发新光彩，成为流传久远的梅派代表剧目。特别是《宇宙锋》、《贵妃醉酒》，更是梅蜚声海内外的杰作，剧中唱、念、做并重，全面地显示了梅派艺术之精华。他还创编了许多脍炙人口的新剧目，著名的有《霸王别姬》、《穆桂英挂帅》、《生死恨》、《抗金兵》、《天女散花》、《太真外传》、《廉锦枫》、《凤还巢》、《西施》、《洛神》、《麻姑献寿》、《黛玉葬花》及时装戏《孽海波澜》、《邓霞姑》、《一缕麻》等。其中《霸王别姬》为梅派成名代表作，剧中的[南梆子]唱腔、剑舞等精彩片段，常演常新，历久不衰。《穆桂英挂帅》是梅晚年唯一新作，融入了一生艺术追求的结晶，更趋于清淡含蓄，达到炉火纯青的境界。此外，拿手戏尚有《玉堂春》、《王宝钏》、《四郎探母》、《汾河湾》、《虹霓关》及自编剧目《木兰从军》、《春灯谜》、《天河配》等。昆曲方面，其代表作有《游园惊梦》、《春香闹学》、《佳期拷红》、《思凡》、《刺虎》等。梅派艺术成就辉煌，影响广远，梅派传人在后辈演员中及票界难以数计。较著名的有程砚秋、张君秋、李世芳、言慧珠、杜近芳、魏莲芳、丁至云、罗慧兰、顾正秋等，其中程砚秋、张君秋、杜近芳均在梅派基础上有了创新和

发展。至今尚活跃在舞台上的梅派旦角有梅葆玖、沈小梅、杨秋玲、李玉芙、李炳淑、夏慧华等。票界有南铁生、杨毓农、包幼蝶等。再传弟子有李胜素、李洁、董圆圆等。

尚(小云)派

旦角流派。创始人为尚小云。尚幼随张芷荃、戴韵芳、孙怡云、陈德霖等学青衣,其中受陈影响极大。后又受教于王瑶卿、路三宝,兼演刀马旦、花衫。经长期舞台实践,逐渐形成了刚健婀娜、文武兼精的旦角流派,世称尚派。尚嗓音高亢清亮,有金属感。音域宽广,高腔挺拔峭劲,有“穿云裂石”之感。演唱气力充沛,情绪饱满,持久耐唱,《祭塔》中大段唱工,气势磅礴,一气呵成。唱腔旋律丰富,唱来棱角分明,很有力度。念白得力于王瑶卿,白口爽朗真率,有感情,京、韵白俱佳。表演火炽明快,动作、身段幅度大,节奏感强,夸张却又不失美感。如《失子惊疯》中胡氏的疯步和袖舞,《昭君出塞》中的趟马,迅捷矫健,富有刚劲之美,显示了扎实的腰腿和水袖功夫。武打尤为出色,如扎靠开打,节奏快,身段美,富有棱角,层次分明,而且旗不乱,靠不掀,翎不倒,十分难能可贵。戏路宽广,以青衣戏和刀马旦戏见长,编演过许多尚派独有剧目,如《双阳公主》、《红绡》、《王龙炸》、《摩登伽女》、《楚汉争》、《秦良玉》、《相思寨》、《婕妤当熊》等。代表作中最有影响的是《福寿镜》、《昭君出塞》、《战金山》诸剧。《福寿镜》为尚派剧目中的精品,全面展示了出色的唱功,精湛的做工和舞蹈。《昭君出塞》是尚精心加工整理的剧目,载歌载舞的趟马表演,身段繁复,从中表现出人物情感,极见功力。《战金山》是尚派扎靠戏代表作,剧中精彩的武打,纯熟的擂鼓技巧堪称绝

技。另外,擅长刷口还有《祭塔》、《祭江》、《十三妹》、《湘江会》、《雁门关》、《青城十九侠》、《九曲黄河阵》等。还能反串武生及小生,《翠屏山》、《蜈蚣庙》等戏演来举重若轻,很是可观。学习尚派要求有较高的天赋条件,所以传人不多,较著名者仅杨荣环、尚长麟、孙荣蕙、童葆苓等。较年轻一辈的有鲍绮瑜、李翔、李莉、萧月珠等。关肃霜虽与尚无师承渊源,但允文允武的表演艺术风格与尚颇有相似之处,博得广大观众赞赏。许多年青旦角争相效仿,较出色的有邢美姝、侯丹梅、乔丽、邓敏等。

荀(慧生)派

旦角流派。创始人为荀慧生。荀自幼习河北梆子,后改京剧,曾师事于吴菱仙、路三宝、陈德霖,后又拜王瑶卿为师,在继承王派艺术基础上,对花旦行的表演有较大的发展和创新,风格独异,形成了具有自己艺术特色的流派,世称荀派,为“四大名旦”之一,影响深远。嗓音娇嫩甜亮,略带沙音。演唱妩媚柔和,善用小颤音、半音、鼻音等发声技巧,增添唱腔的韵致。演唱注重从人物情感出发,腔随情出,有很强的感染力。在唱腔设计上,荀派突出的特点是取河北梆子唱法之精华融入自己的演唱,使其具浓郁的生活气息。如《红娘》中的[流水],《辛安驿》中[南梆子],《玉堂春》中“我的大老爷”这一垫句,均带有明显的河北梆子痕迹。因而这些戏的唱腔,听来旋律丰富多变,耍腔的每个音符,棱角分明,活泼别致。还创造了若干别具一格的新腔,如《香罗带》、《还珠吟》中五字句的[西皮]腔,《钗头凤》中三字句、四字句的[滚板]和[二六]中正、反[西皮]交替等。念白基本宗王派,但更加柔和圆润。吐字以京音为主,基本不用反切,善于运用

一些语气词及“卷舌音”、“半两音”，取得口语化的良好效果。他还创造融韵白、京白、苏白为一体的念白，具有特殊的表现力。荀派表演以细腻、逼真、贴切、谐趣见长，既清新秀美，又洒脱自然。善于运用一些小身段动作，如侧颈、垂头、晃身子、咬唇、衔手帕、拧汗巾等这些动作，均由柳子的表演中转化而来，用它刻画少女、少妇的心理状态，惟妙惟肖。眼神运用，亦能随感情起伏有所变化，时而目光惺忪，时而放射出炯炯光芒，收到十分强烈的艺术效果。武功基础扎实，无论演刀马旦戏的开打或演刺杀旦的扑跌工，动作洗练，具有美感，显出深厚的功力。荀派的化妆和服装设计，也颇有特色，如吊眉、贴片、梳大头，均有自己的独特风格。服装设计中的圆领蝶形大云肩、二道裙、三道裙皆新颖别致，这样的扮相被称为“留香装”、“留香髻”。戏路十分宽广，青衣、花旦、刀马旦、玩笑旦、刺杀旦无所不精，悲剧、喜剧均属拿手。最有代表性且流传最广的是《红娘》、《红楼二尤》、《金玉奴》等剧。《红娘》为荀派独有剧目，唱腔、表演及剧本结构均经荀精心设计，通过舞台上反复实践，成为长期流传的精品。《红楼二尤》中，荀兼演青衣、花旦两角，突出了尤三姐的泼辣豪爽，尤二姐的懦弱温柔，显示了他高度的表演技巧。《金玉奴》是经荀修改整理后多次演出的传统剧目，唱、念、做并重，人物性格变化跨度大，演来十分感人。此外擅长剧目尚有《勘玉钏》、《霍小玉》、《荀灌娘》、《花田错》、《辛安驿》、《香罗带》、《小放牛》、《得意缘》、《钗头凤》、《大英杰烈》、《十三妹》、《玉堂春》、《元宵谜》、《战宛城》等。荀派艺术影响广远，传人极多，早期有李玉茹、童芷苓、吴素秋、赵燕侠、荀令香、毛世来等。稍后的一则有荀派传人孙毓敏、刘长瑜、宋长

荣、荀令莱、陆正梅、陆正红、李薇华、赵慧英、李妙春、岳惠玲、张正芳、尚明珠、沈健瑾等。其中刘长瑜、孙毓敏在继承荀派艺术基础有一定的创新和发展。

筱(翠花)派

花旦流派。创始人于连泉，筱翠花是他的艺名。自幼坐科鸣盛和及富连成科班，师从郭际湘、萧长华、田桂凤、路三宝、王瑶卿等。特别是田、路的艺术对其影响极大。出科后，曾与余叔岩、尚小云、杨小楼、马连良等合作。1926年起自挑大梁，其期间曾得南方名旦冯子和的教益。30年代后，技艺日趋成熟，融前辈诸家所长，形成了独特的艺术风格，世称筱派。筱扮相俊美，善用眼神。嗓音虽嫌沙哑，但念白极有功力，能打远响堂。身段和台步是筱派的特色。他跷工极佳，踩跷走“魂步”、“花梆子步”，独树一帜，令人称绝。做工细腻，已臻于化境，一举一动皆有法度，生活气息浓郁。武功基础扎实，扑跌十分精彩，在《战宛城》、《翠屏山》等剧中充分展现了精湛的武功。戏路宽广，以花旦戏为最佳，偏重于喜剧色彩的有《荷珠配》、《一匹布》、《打樱桃》、《打面缸》等；偏重于舞蹈做工的则有《拾玉镯》、《醉酒》、《小放牛》、《小上坟》、《梵王宫》等；偏重于武打的有《巴骆和》、《英杰烈》、《东昌府》、《演火棍》等；偏重于凶杀、鬼魂的有《红梅阁》、《战宛城》、《坐楼杀惜》、《阴阳河》、《翠屏山》、《马思远》、《挑帘裁衣》、《海潮珠》、《活捉三郎》、《杀子报》等；其他的还有《鸿鸾禧》、《昭君出塞》、《虹霓关》、《马上缘》、《铁弓缘》、《游龙戏凤》、《梅玉配》等。代表性较强的当属《红梅阁》、《鸿鸾禧》。《红梅阁》是筱派成名作，1941年在沪演出连满一月。剧中踩跷走“魂步”、用“蹉步”、“碎步”、“赶步”等步法走“花

椰子”，及各种扑跌技巧，表现出高超的技艺。1949年以后，不再蹀躞，创造了同样婀娜多姿的“魂步”。《鸿鸾禧》也是一出全面体现筱派艺术的戏，剧中细腻做工，浓郁的生活气息，充分展现了筱派的风格。弟子较多，问艺者更众，较著名的有毛世来、陈永玲、刘盛莲、吴绛秋、邹慧兰等。

程(硯秋)派

青衣流派。创始人程砚秋，自幼师从荣蝶仙，后又受教于梅兰芳、乔蕙兰、陈岫云等，特别受王瑶卿的影响很大。勇于创新，扬长避短，独辟蹊径，根据自己的嗓音条件，创造了许多新颖别致的新腔。于20年代后期形成风格独特的流派，世称程派。程派艺术的精华突出表现在演唱上。他在发声、吐字、用嗓、润腔等方面有高度的技巧，针对嗓音高亮不足，但清醇沉厚的特点，演唱时用气催声，巧妙运用气口，对用气和音量都有极强的控制能力，创造出一种若断若续，细如游丝的拖腔，表现剧中人哀伤幽怨之情，极有感染力。其嗓音经苦练后，有一种独有的“鬼音”和“脑后音”，程将其运用于唱腔中，使演唱亢坠自如，柔中有刚，很有特色。由于精通音律，故吐字十分讲究，尖团四声准确无误，咬字注重反切，使其演唱富于弹性，十分流畅。其唱腔设计风格独特，吸收了许多老生，甚至花脸的唱法，将“立音”、“擞音”、“脑后音”、“颤音”、“绷腔”的进行巧妙运用，在旦角演唱中是极罕见的。程腔旋律复杂多变，演唱有很大的难度，需高超的润腔技巧。对唱词的安排也匠心独运，突破一般格律，因字生腔，能将参差不齐的词句，唱得自然熨贴，舒展流畅。如《锁麟囊》中垛句、《文姬归汉》中“胡茄十八拍”，均很有特色。念白吐字根柢深，用

反切发声，字字入耳，沉稳有力，犹如切金断玉。大段念白更是情绪饱满，节奏分明，音乐感很强，同演唱一样能强烈地表现出人物内心情感。其表演亦有独到之处，功底磁实。手、眼、身、步均能根据自身条件加工融化。虽身材高大，但能用“存腿”、“横腿”等步法弥补，显得步态轻盈而庄重，圆场极见功夫。善用眼神，“挑眉”表情，表现悲剧女性恰到好处。对水袖颇有钻研，归纳创造了“勾、挑、撑、冲、拨、扬、掸、甩、打、抖”十种技法，如《荒山泪》中水袖多达四十余种舞式。程氏的唱、念、做、舞都别具一格，皆能有机地融合，表现古代妇女的悲苦遭遇十分贴切，具有独特的魅力。程派剧目以《锁麟囊》、《荒山泪》、《文姬归汉》最有代表性。《锁麟囊》集程派唱腔之大成，“春秋亭”的[二六]、“珠楼”的[二黄]及“盘问”一折中的垛句均是程精心之作，演唱技巧已达炉火纯青之境。《荒山泪》唱、做并重，特别是“疯舞”一场显示了精湛的水袖功。《文姬归汉》是较全面反映程派整体艺术的剧目，经细致加工整理，成为程派精品剧目之一。另外流传较广的程派剧目还有《六月雪》、《三击掌》、《武家坡》、《贺后骂殿》、《珠痕记》、《江油关》、《春闺梦》、《汾河湾》、《青霜剑》、《梅妃》、《英台抗婚》、《碧玉簪》等，其早期演出剧目则有《沈云英》、《红拂传》、《鸳鸯冢》、《女儿心》、《赚文娟》等。程派艺术特征明显，技巧性强，所以影响广远，习者甚众，不但有专业演员，在票界也甚多。较出色的传人有赵荣琛、王吟秋、李世济、新艳秋、江新蓉、李蔷华、侯玉兰、李丹林、陈丽芳等，其中李世济的程派，有一定的创新和发展，为女演员习程旦提供了新的途径。此外尚有张曼玲、李文敏、钟荣等。再传弟子则有迟小秋、刘桂娟、张火丁、李海燕等。

黄(桂秋)派

青衣流派。创始人为黄桂秋。黄自幼酷爱京剧,天赋极佳,先活跃于票界。1926年拜陈德霖为师,为陈的关门弟子。在其师精心指点下,又得余叔岩、言菊朋、马连良等提携,很快成名,挑班演出,誉满全国。40年代后,定居上海,经长期舞台实践形成了自己独特的艺术风格。被誉为黄派。其艺术特点突出地表现在演唱上,吐字清,归韵有味,多用湖广韵,显得古朴方正,对去声字话有明显特色,如《春秋配》中“再三问话”的唱法。黄派引腔寓媚于刚,节奏感特强,运腔气息高度均匀,沉稳而不浮动,不用明显喷口,听来显得既有力,而又妩媚娇嫩。黄派唱腔设计别致有味,不落俗套这一鲜明的特点,不仅在他的代表剧目《别宫祭江》中有充分发挥,在各流派均擅演的《玉堂春》等剧中,也有突出的表现。嗓音清脆甜润,演唱、念白及表演均有很强的感染力。黄派剧目甚多,代表作有《别宫祭江》、《春秋配》、《蝴蝶媒》、《玉堂春》、《王宝钏》、《三娘教子》、《御碑亭》、《金水桥》、《雁门关》等。其中《别宫祭江》和《春秋配》最能体现黄派特色,使人有明显区别于其他流派感受。黄弟子颇多,董芷苓、顾正秋、王熙春、梁小鸾、曹慧麟、金素雯、厉慧敏、新桂秋均出自他的门墙。票界弟子有朱永康等。

张(君秋)派

青衣流派。创始人为张君秋。张自幼拜李凌枫为师,又得王瑶卿指点,初露头角后,拜梅兰芳为师,还得到程砚秋、尚小云、荀慧生、冯子和等名家教益。在继承梅派艺术的基础上,博采众长,融会贯通,在唱腔上有了明显的突破和创新,编演了许多体现自身艺术风格的剧目。在50年代前后,形成了华丽清新的巨角

流派,世称张派。张派艺术的精华之处在于唱。他天赋极好,嗓音甜润宽亮,音域宽广,高中低音俱佳。发音演唱方法十分科学,在运用气口,掌握共鸣位置,贯通气息等方面有深刻的研究及丰富的实践经验,做到所有辙口的发声均自然响堂。他演唱造诣很深,善创俏丽委婉的新腔,其中有些唱段难度很大,但他运用了精湛的演唱技巧,唱来别致动听,特别在小腔处理和“装饰音”运用上,尤见精彩。张派唱腔旋律跌宕多变,具有时代气息,影响深远,当代中青年青衣演员大多宗张。表演自然大方,台风端庄严谨。在剧本整理加工上,能剪枝去蔓,去粗取精,加快演出节奏,在新编的张派代表剧中,剧本结构均较出色。能戏很多,一部分是传统剧目,剧本和唱腔均经润色修改,有《玉堂春》、《祭塔》、《春秋配》、《大探二》、《红鬃烈马》、《祭江》等;另一部分是创演的剧目,有《望江亭》、《状元媒》、《西厢记》、《秦香莲》、《诗文会》、《赵氏孤儿》等。其中《望江亭》、《状元媒》、《秦香莲》等剧影响较大,流传甚广,特别是《望江亭》最能代表张派艺术风格,其中“庙遇”中[南梆子]唱段是张派唱腔的精品。张派艺术由于能跟上时代节拍,所以被认为是当代影响最深远的流派之一。弟子传人甚众,单一宗张者有薛亚萍、杨淑蕊、王婉华、张学敏、雷英、王蓉蓉、董翠娜、张萍等。兼宗梅张两派者更多,著名的有杨秋玲、李炳淑、杨春霞、李维康等。

赵(燕侠)派

旦角流派。创始人为赵燕侠。赵自幼随父练功学戏,曾师事荀慧生、李凌枫、诸如香、何佩华等,与许多名角同台演出,博采众长。五六十年代是她的艺术创造的黄金时期,大量的舞台实践,终于形成了体现她艺术风格的旦角流派赵

派。其功底扎实,富有创新精神。嗓音圆润、清亮,咬字清晰、动听,在真假嗓结合发声方面,为旦角的唱念开拓了一条新路。吐字不拘泥于尖团、上口,多用京音,以清晰易懂、悦耳动听为原则,与传统旦角的唱念方法有较大的差异。演唱真挚动人,声情并茂,唱腔通俗新颖,唱法拙中见巧。表演细腻入微,富有情感,生活气息甚浓,具有较强的艺术感染力。传统剧目、新编古装剧、现代戏俱擅。传统戏有《玉堂春》、《红娘》、《拾玉镯》、《十三妹》、《辛安驿》、《荀灌娘》、《花田错》、《白蛇传》、《大英杰烈》等。新编剧目有《红梅阁》、《碧波仙子》、《春香传》、《盘夫索夫》、《赵盼儿》等。现代戏有《沙家浜》、《杜鹃山》、《白毛女》等。其中《玉堂春》、《红娘》、《红梅阁》、《白蛇传》、《沙家浜》影响较大。其演传统剧目均有别于前辈名家,整体格局上有自己的见解,并有许多独创之处,虽属老戏,却给人以清新之感。演现代戏,表演自然真切,脍炙人口。弟子传人有赵道英、徐翠玲及女儿张雏燕等。

阎(岚秋)派

武旦流派。创始人为阎岚秋。他继承了前辈武旦朱文英的表演特色,根据自身武功、嗓音、扮相等条件,集花旦、刀马旦、武旦于一身,形成了迅捷、刚健、婀娜的阎派艺术风格。他的幼工十分坚实,腰腿极好,跷工更堪称一绝。武打利落,姿态妩媚。注重静态美更甚于动态美,台步身段优美动人,下场顿住节奏,然后微微晃动,飘然下场,为阎派的独特表演,被后辈宋德珠等武旦所效仿。武打和出手神出鬼没,绝技颇多。另外反串武生和武小生亦颇有成就。擅长剧目有《泗州城》、《扈家庄》、《巴骆和》、《虹霓关》、《英杰烈》、《青石山》、《小放牛》、《打

花鼓》等,及武生戏《八大锤》、《花蝴蝶》等。主要传人有宋德珠、阎世善等。再传弟子则有宋丹菊、王继珠。

朱(桂芳)派

武旦流派。创始人为朱桂芳。其父朱文英是清末名武旦。朱自幼坐科习青衣,文戏功底很厚。武旦戏在继承其父艺术基础上,融入了许多文戏色彩,形成了独特的艺术风格。武打稳练严谨,尺寸准确,招式清楚,亮相柔美,给人以平和舒适的享受。极少用险招,不卖弄技巧,追求舞台整体美。很受梅兰芳、徐碧云等倚重,与梅配戏,其艺术风格与梅近似,很能为梅的演出增色。特别在《廉锦枫》一剧中,饰蚌精,与梅珠联璧合,配合十分默契。他的表演有时以稳健取胜,有时则勇猛剽悍,如与尚和玉、许德义合演的《青石山》等戏,说明他能视不同的合作对象而改变自己的表演风格以求整体舞台气氛的协调和谐。擅长剧目有《扈家庄》、《娘子军》、《芦林坡》、《演火棍》、《泗州城》、《取金陵》等。传人有班世超、冀韵兰等,梅派弟子言慧珠也曾得其亲炙,在《花木兰》等武打戏中有朱派武旦风格。

宋(德珠)派

武旦流派。创始人为宋德珠。宋自幼入中华戏曲专科学校,武戏得阎岚秋、朱桂芳、张善庭教授,文戏得余玉琴、王瑶卿、诸如香等名家指点,打下坚实基础。出科后,在大量舞台实践中,博采众长,兼收体操、舞蹈等造型,形成了美、媚、脆、锐的独特艺术风格,成为当代武旦流派之一,世称宋派。宋派的重要特征是强调武戏文演,他是武旦挑班第一人。他十分注重人物刻画,将青衣、花旦的表演和唱念融入刀马旦、武旦戏中,

其武戏具有多方面的艺术感染力。他的武打继承了乃师阎岚秋的特色,身手轻盈矫捷,动作干净灵巧,既有英俊之气,又有很强的美感,特别是亮相造型十分漂亮。跷工和“出手”技巧极为精湛,富于变化,每出戏都有不同的演法,从武打和身段舞蹈中显示了人物的内心感情。其代表作为《扈家庄》,在战王英、战李逵、战林冲三场开打中的姿态神情迥然不同,将武艺高强的千金小姐演活了。擅演剧目还有《泗州城》、《金山寺》、《杨排风》、《战金山》、《英杰烈》、《小放牛》、《取金陵》、《夺太仓》、《百草山》、《青石山》、《虹霓关》、《蟠桃会》等。传人宋丹菊(其女)、王继珠、安荣卿、牟玉凤等。刘琪、郭锦华、李丽、苏稚、林燕等亦得其教益。

罗(福山)派

老旦流派。创始人为罗福山。罗自幼搭演四喜班,后与龚云南齐名。属做工老旦的主要流派。虽然影响并不大,但表演特色确能独树一帜。能戏极博,善演配角。不以唱取胜,长于念白、做工。身段、步法酷似老年妇女,舞台表现力极强。嗓音虽稍纤弱,但偶唱几句,气力充沛,亦有贯石穿云之效。身段表演乃其专长,《焚绵山》、《硃痕记》中的表演,脍炙人口。演主角戏极少,常为梅兰芳、余叔岩等当配角,极受倚重。擅演《得意缘》的狄母、《宁武关》的周母、《樊江关》的柳迎春、《八大锤》的乳娘等等。其中《得意缘》、《宁武关》为其杰作。弟子有文亮臣、孙甫亭、李多奎、陈文启等。其中最能保留罗派艺术原貌者当数孙甫亭,再传弟子有耿世华等。

龚(云南)派

老旦流派。创始人为龚云南。龚出

身票友,初习老生,后改老旦,师事熊连喜。善于吸收,并能创新,在唱念做几方面均有较大的突破,对老旦行当的发展,作出了很大的贡献,成为老旦行当影响最大的流派,世称龚派。嗓音清醇,带有“雌音”和“苍音”,极适合老旦行当,“脑后音”运用很好,演唱清苍,颇富韵味,嗓子有“云遮月”特征,越唱越亮。在运腔上富于创新,一反传统老旦呆板的唱法,吸收了许多青衣腔,使老旦唱法女性化,旋律复杂多变,词句安排灵活巧妙。如《打龙袍》中[娃娃调]、《探母》中[垛板流水]、《钓金龟》中[二黄],均属首创。念白讲究字韵,常用京音,使字音清楚,具有生活气息。特别是《徐母骂曹》中大段念白,吐字如珠,娓娓动听,极有特色。在表演方面,他丰富了老旦做工身段,表演技巧,吸收了旦行的身段步法,在《行路训子》、《滑油山》等剧中有许多精彩的表演,运用蹉步、甩发等技巧,亦始创于龚。扮相清瘦,但不失华贵之气,演出不同身份的角色,均能恰如其分。其艺术造诣深厚,提高了老旦在京剧行当中的地位,以老旦挑梁,即由龚始。代表剧目甚多,主角戏有《钓金龟》、《行路哭灵》、《徐母骂曹》、《断后龙袍》、《望儿楼》、《太君辞朝》、《滑油山》、《游六殿》、《三进士》、《药茶计》、《岑母归汉》等;配角戏则有《沙桥饯别》、《甘露寺》、《探母》、《雁门关》、《桑园会》等。传人卧云居士、李多奎、陈文启、邓丽峰等。其中卧云居士学龚最为神似;李多奎成就最高,能发展创新,成为新的老旦流派创始人。

李(多奎)派

老旦流派。创始人为李多奎。李先习老生,倒仓后拜龚云南的琴师陆彦廷为师,悉心钻研龚派艺术。嗓音恢复后,改演老旦,在继承龚云南的艺术基础上,

拜名老旦罗福山为师,又得到谢宝云的指点。吸收二位名家之长,结合自身天赋条件,逐渐形成独特艺术风格。40年代后,创立了老旦行当的李派。李派艺术特点主要体现在唱功方面。他天赋佳喉,宽厚宏亮,高、中、低区音色均优,音质清醇明亮,“雌音”、“衰音”、“苍音”、“膛音”俱全,典型的“中锋嗓子亮膛音”,天生挂味的老旦嗓子。演唱气力充沛,情绪饱满,咬字真切,喷口有力,垛句尤佳,运腔舒展,板槽沉稳,气口均匀,有高度的声腔技巧。擅长剧目甚多,最能体现其艺术风格的是《钓金龟》、《断后龙袍》和《赤桑镇》。《钓金龟》中的三段[二黄]和《打龙袍》中[慢流水]均脍炙人口,其中一些“镶嵌句”唱法,技巧极高。《赤桑镇》是其晚年精心杰作,唱腔设计及演唱已入炉火纯青之境,[二六]及[二黄散板]起转[快三眼]的两段唱腔在传统老旦唱法基础上有一定的创新。传人甚多,早期有李盛泉、李金泉、王玉敏、李多芬等。中期有李鸣岩、王梦云、王晓临等,晚年有万一英、王树芳、林雅雯及再传弟子蓝文云等。

李(金泉)派

老旦流派。李(多奎)派老旦的一个分支,创始人为李金泉。李为中华戏曲学校“金”字班学员,幼年受业于文亮臣、刘俊峰、时青山等。1941年正式拜李多奎为师,悉心钻研李派艺术,经多年舞台实践,有了许多创新。他精心设计唱腔,排演了许多新剧目,逐渐形成了唱腔表演上独特的艺术风格。嗓音高亮,立音很好。演唱方法比较接近老生,旋律复杂多变,继承了乃师高亢苍劲,喷口有力的特点。咬字上则更强调反切,演唱声情并茂,表演、念白细腻动情。还能扮演老生,在《金田风雷》中饰南王冯云山,颇

有特色。代表作有《李逵探母》、《罢宴》和《岳母刺字》等。《李逵探母》中的[反西皮二六]为老旦的唱腔开创了新境界。这三个戏的唱、念、做并重,充分体现了“新李派”的表演特色。另外,演唱《响马传》中秦母的[四平调]和《白毛女》中王大婶的[流水]均能别开生面,令人耳目一新。王晶华、赵葆秀、郑子茹、郭跃进等,大体上均遵循李金泉的路子,在表演、唱、念上,更注重人理、人情。

钱(金福)派

花脸流派。创始人为钱金福。京剧武净行当影响最大的演员。钱幼习昆曲,师从崇富贵等,功底扎实。出科后搭各班演出,一生辅佐了谭鑫培、杨小楼、余叔岩三位名家。在与他们同台演出过程中,对京剧表演艺术有了深刻的理解,在武功、开打、身段、脸谱等方面均形成了独特的艺术风格,世称钱派花脸。其武功十分出色,把子功尤佳,身法、步法、手法均悉心研究,矫健利落,招式清楚,特别是与杨小楼的对打,给人以极美的艺术享受。他还根据不同人物,采用不同格局的表演和武打,打出了人物性格和情感,极为难得。绝技颇多,如《落马湖》中水斗,《琼林宴》中耍牙均为其绝活。身段处处见美,造诣极深。其子宝森整理出版的《京剧表演艺术杂谈》,集中记述了其父毕生的表演经验。对脸谱也研究有素,有“天下一品”之声誉,不但构图鲜明美观,而且表现出人物性格特征,对传统的脸谱艺术有较大的创新。一生主要为谭、杨、余配戏,主演剧目不多,但《祥梅寺》、《山门》、《芦花荡》等,充分发挥了其表演人情、身段优美的特点。另外,钱派花脸代表剧目还有《庆阳图》、《火判》、《嫁妹》、《金沙滩》及《定军山》的夏侯渊、《战宛城》的典韦、《长坂坡》的张

飞、《落马湖》的李佩等。弟子不多，其子宝森为钱派艺术主要继承者，其他如刘砚亭、何佩亭及许德义、范宝亭等均受其艺术影响。

郝(寿臣)派

花脸流派。创始人郝寿臣。郝自幼拜吕福善为师。成年后，勤学苦练，广学博采，曾拜名净李连仲门下；并得黄润甫指点，打下架子花脸的扎实基础。唱工方面得益于金秀山，昆曲得老艺人叶福海指点，技艺日益成熟。形成了郝派。嗓音虽不很亮，但音量宽，气魄大。立音、横音、圆音、炸音俱全，特别能运用“脑后音”归“鼻音”的唱法，唱出雄浑的气魄来。演唱浑圆，韵味浓厚，能巧妙地运腔和控制发音部位。念白刚劲有力，能创造性地使用“遏音”、“撒音”、“归音”、“炸音”、“虎音”等，结合不同人物性格，变化运用，极有感染力。特别如《专诸别母》等剧，念得悲壮沉厚，催人泪下。除韵白外，京白及怯口也很有特色，如《黄金台》、《法门寺》中的京白，《打龙棚》的山西白，《李七长亭》中的河南白皆脍炙人口。其表演甚佳，工架、台步、身段、眼神俱妙；表演逼真传神。特别是16出曹操戏，各有不同演法。脸谱造型很性格化，有《郝寿臣脸谱集》传世。代表剧目颇多，最精彩的是《李七长亭》和《逍遥津》以及其他的曹操戏；尚有一些独有的剧目如《红逼宫》、《打龙棚》、《瓦口关》、《打曹豹》、《桃花村》、《荆轲传》、《牛皋招亲》等，另外还有《连环套》、《丁甲山》、《取洛阳》、《黄金台》、《审潘洪》、《法门寺》等都是他的代表作。传人袁世海、周和桐、李幼春、王永昌、马永安、尚长荣等。

金(少山)派

花脸流派。创始人金少山。金幼

承家学，向其父金秀山学艺，架子花脸戏则宗何桂山，还由韩乐卿、屈兆奎等为其打基础，在南方还曾得名净刘永春教益。金博采众长，结合自身条件，创立了具有独特风格的净角流派，世称金派。金派艺术唱念做打并重，是净角中影响十分深远的流派。金得天独厚，嗓音洪亮，一曲歌罢，声震屋瓦。胸、头、鼻腔共鸣均佳。音色响堂悦耳，立音、膛音、虎音、炸音俱全。他善于运用自身优越的天赋条件，演唱以气势取胜，引子、《点绛唇》都用调面。演唱朴直顺畅，气口运用自如，[快板]尤佳，如《锁五龙》中几段唱斩钉截铁，铿锵爽利，无与伦比。念白功力深厚，注重语气变化，刻画人物性格，有达意传神之效。武功基础扎实、工架稳健、身段漂亮，表演气势雄浑，舞台造型魁硕威仪，是一位难得的花脸全材。能戏甚多，唱工戏代表作是《锁五龙》，其中[快板]，字字入耳，快而不乱，极见功力，很能体现金派唱腔的特点。做工戏代表作当推《霸王别姬》，他以叱咤风云的气势，黄钟大吕的唱念，充分展现了末路英雄楚霸王的悲壮沉雄。念白吃重的如《连环套》及念京白之《法门寺》，均为他得意之作。另外，擅长剧目有《大探二》、《打龙袍》、《探阴山》、《御果园》、《白良关》、《断密涧》、《牧虎关》等。架子花脸戏有《李七长亭》、《闹江州》等。弟子有吴松岩、赵炳啸等，传人中王泉奎、娄振奎、赵文奎等较能继承其艺术特色。由于金派艺术对天赋要求极高，颇难学得其艺术精髓，故有条件学金者不多。

侯(喜瑞)派

花脸流派。创始人侯喜瑞。侯自幼受教于韩乐卿，后拜名净黄润甫为师。长期傍杨小楼、梅兰芳等演出。在继承黄润甫艺术的基础上，创造了独具一格

的架子花脸流派,世称侯派。侯天赋并不佳,身材矮小,嗓音沙哑。但能深得花脸表演艺术之三昧,扬长避拙,得到同行与观众一致首肯。侯派的表演和工架注重矫健灵活。在“四功五法”上有极深的造诣,“膀如弓,腰如松,胸要腆,腕要扣,腿起应重落应轻”是侯派身段的要诀。表演强调“力度”,繁复的舞蹈身段能做得干净利落,层次分明,功架极好,而且能用长神、长气、长腰和缩腹、缩臀来弥补身材之不足,使舞台形象挺拔、漂亮。念白刚劲、狠辣,立音、炸音俱运用得法,口劲极足,字字有力,音大而字清。虽因嗓音条件欠缺,故不善唱,但唱功亦极讲究,吐字功力深厚,演唱深沉宽厚,别有一功。主角戏、配角戏均佳,代表剧目有《盗御马》、《群英会》和《击鼓骂曹》等。《马踏青苗》一剧则是侯派艺术精华的集中体现,剧中曹操的艺术形象栩栩如生。《盗御马》虽各派净角俱演,但侯派不仅以工架取胜,演唱也有特色。另外,擅长剧目还有《取洛阳》、《丁甲山》、《牛皋下书》及《阳平关》、《长坂坡》等。侯为流派创始人中演配角戏最多的演员之一。弟子较多,著名的有袁国林、尚长荣、李荣威、马崇仁、关鸿宾等。

裘(盛戎)派

花脸流派。创始人为裘盛戎。裘自幼受其父裘桂仙熏陶,并在富连成科班打下扎实的基础。艺术在继承父业的前提下,吸收了金派的演唱技巧及郝(寿臣)、侯(喜瑞)两派的表演,形成了风格独特的裘派。裘的嗓音虽不像金少山那样洪亮高亢,但发声方法十分科学,运用口、鼻、头、胸腔共鸣,吐字行腔、气口、尺寸十分讲究。音色高亮甜醇,演唱饱满响堂。他的演唱技巧除了继承前辈之长外,还吸收了老生演唱诀窍,唱来韵味醇

厚,改变了传统花脸以声大气洪取胜的唱法,为净角的演唱开拓了一条新路,其影响之大,前所未有,为后辈演员争相学习效仿。念白,苍劲沉稳,味道醇中带甜,善以情带声。表演细腻深沉,能用身段弥补身材矮小的缺陷,工架俏美,风格细致秀密,与金少山同样是一位全材的净角演员。其成就,主要靠后天的努力,探索研究并反复实践,而取得的,是属功夫型的演员。善于创新,在艺术创作的每个阶段都有新戏、新腔、新身段出现。最能代表其艺术风格的戏应属《姚期》和《将相和》。《姚期》一剧是继承传统剧目《草桥关》、《上天台》等剧基础上整理改编成唱、念、做并重,深刻揭示人物内心世界的裘派名剧。《将相和》的编演流传在50年代初,该剧表演技巧十分丰富,唱、做及服装设计上均有许多创新之处。《赵氏孤儿》中魏绛虽非主角,但其中[汉调二黄]的新腔,脍炙人口,是裘派艺术成熟阶段的精品。另外,还有《大探二》、《锁五龙》、《铡美案》、《断后龙袍》、《白良关》、《赤桑镇》、《除三害》等。新编剧目有《林则徐》、《杜鹃山》等。裘派花脸是净行中流传最广的流派,传人甚多,早年有方荣翔、王正屏、夏韵龙、钳韵宏、郝庆海、于鸿奎等;晚年则有李长春、李欣、吴钰璋、孟俊泉、赵志远、陈鸿钧、裘少戎等。再传弟子有康万生、孟广禄、邓沐伟、宋昌林等。

袁(世海)派

花脸流派。创始人为袁世海。袁幼年坐科富连成,打下了扎实的基础,后又师从名净郝寿臣,出色地继承了郝派艺术,同时,吸取了侯喜瑞、周信芳等名家的艺术精华,特别是50年代成为中国京剧院挑梁主演后,致力于对戏曲表演理论的钻研,艺术素养迅速提高,舞台实践也日

趋成熟,创演了《九江口》、《李逵》等剧目,充分展现了他的艺术风格,逐渐形成了花脸行当的又一流派——袁派。袁派艺术注意刻画人物情感,通过唱、念、做等手段,力求表演逼真、人情。特别在独创的新剧目中,更体现出这一艺术特色。唱、念质朴豪放,声情并茂,《九江口》中张定边的大段念白转[二黄顶板],最能代表袁派唱念特点。其中运腔的节奏层次,始终伴随人物情感而变化。《李逵探母》中“见母”一场,也是袁派唱念的佳作。念白时,京、韵白交替使用,情绪激动,声泪俱下。他的演唱生动体现出同久别的亲娘重逢后,倾诉离情悲喜交集的心情。这种强调刻画人物内心的演唱,超越了单纯声腔美的界限,予人以清新、真切的美感。他善于用各种表演手法,为塑造典型人物服务。如《群英会》中曹操下场的身段,以及《野猪林》中鲁智深的舞禅杖,均堪称一绝。其表演不拘泥于传统程式规范,善于突破,长于创新。在唱、念、做诸方面的创造均紧扣戏情,且有相当的生命力,为后辈争相效仿。由于他的表演艺术有浓厚的时代气息,所以塑造现代戏中的人物,自然、生动,形神兼备。擅长剧目甚多,最出色的当属《九江口》、《李逵》、《横槊赋诗》等剧,另外还有《牛皋招亲》、《桃花村》、《野猪林》、《连环套》、《群英会》、《芦花荡》等。弟子传人中较出色的有马永安、李嘉林,另外还有吴钰璋、罗长德、刘金泉、陈真治、杨赤等。

王(长林)派

丑角流派。创始人为王长林。王自幼坐科,功底扎实,长期辅佐谭鑫培、杨小楼、余叔岩等演出,极受倚重。经长期舞台实践,在吸收前辈名家德子杰等艺术风格的基础上,开创了武丑行当最有

影响的王派。他扮相古朴,双目炯炯有神,嗓子高亢响堂,有“水音”。偶尔反串老旦(如《四郎探母》中佘太君),情绪饱满,嗓子冲,深受观众赞赏。念白极有功力,干净响堂,带有独特的“小炸音”。演《连环套》等剧,与杨小楼功力相当。武功扎实,身手矫健,与谭鑫培的《问樵》、与钱金福的《祥梅寺》中的身段舞蹈,优美繁复,堪称双绝。开打脆快稳准,干净漂亮,在《打瓜园》中饰陶洪,“跛战”开打,如疾风骤雨,收势亮相时,始终保持拱背曳脚的姿态,别有一功。能戏甚多,主角戏有《时迁偷鸡》、《盗甲》、《九龙杯》、《五人义》等;配角戏更为出色,驰名的有《问樵》之樵夫、《祥梅寺》之了空、《连环套》之朱光祖、《打渔杀家》之大教师、《卖马》之王老好、《落马湖》之酒保、《奇冤报》之张别言等。偶尔也演方巾丑,如《群英会》、《审头刺汤》及老旦,如《青风亭》之贺氏等。其中以《问樵》和《祥梅寺》最为出色。其子王福山,亦工文武丑,富连成科班的马富禄、叶盛章、萧盛萱等均受其教益。

萧(长华)派

丑角流派。创始人为萧长华。他师承宋万泰,又吸取黄三雄、刘赶三等艺术精华,有所创新,尤其注重揣摩戏理,从现实生活中吸取表演依据,终于形成丑角中影响最大的流派,世称萧派。萧嗓音高亢洪亮,清脆响堂,其唱法兼有孙菊仙、汪桂芬之长,《刺汤》的[二黄原板],最能代表其唱腔艺术特点,旋律大方而不油滑,但又具有丑角特色,称为“生腔丑唱”。念白尤见功夫,无论韵白、京白、怯口,均爽利流畅,节奏清楚,层次分明,虚字衬垫恰到好处,很能表现人物情感。《蒋干盗书》、《连升店》等剧,均是以念白取胜的名剧。表演冷隽传神,掌握人物

心理分寸感极好,于诙谐中见庄重,风趣中显深沉,格调高雅,毫无粗俗油滑、哗众取宠的疵病。所塑造的人物,忠奸善恶无不惟妙惟肖。萧派的唱、念、做主要特点均刻意刻画人物性格,从不以低级趣味,换取廉价效果。他戏路极广,方巾丑、茶衣丑、彩旦、袍带丑戏均佳。最有代表性的是《蒋干盗书》、《连升店》、《刺汤》、《普球山》等。《蒋干盗书》、《刺汤》为其名作,《盗书》表演之细腻,念白之传神,堪称绝唱。《连升店》是其茶衣丑代表作,大段念白,明快清晰,精彩纷呈,勾画出一个典型的势利小人形象。《普球山》为萧氏彩旦戏代表作,表演接近刘赶二,富有生活气息。他演过大量配角戏,对其中人物性格的刻画,也都很有深度。他一生从事戏曲教育,从1904年起,在喜(富)连成科班执教,1949年后,又历任中国戏曲学校副校长、校长。在长达63年的教学生涯中,培养了大批优秀的戏曲人材。传人有其子萧盛赏,及学生马富禄、茹富蕙、孙盛武、耿喜斌、叶盛章、贯盛吉、詹世辅、艾世菊、曹世才、杨元才等。再传弟子有1949年后戏曲学校毕业生钮骠、寇春华、刘长生、张启洪等。

叶(盛章)派

武丑流派。创始人叶盛章。叶自

幼坐科富连成科班,先习武生,后工文武丑,得萧长华等名家指点。出科后,又得王长林精心传授,并兼收张黑、曹心泉、郭春山等表演之长,形成体现自身独特艺术风格的武丑流派叶派。叶派武丑艺术特色主要表现在戏路宽。除了本工武丑戏外,还能演《一两漆》、《问樵》等文丑戏;也能演《安天会》、《水帘洞》等猴戏;且能突破丑行行当,演一些介于武生和武丑之间的角色,如《酒丐》、《智化盗冠》、《白泰官》等剧。叶在台上光彩照人,唱、做、念、打情绪饱满,“灌”满全场。其身手极快,开打迅捷,《打瓜园》中的“跛打”,动作轻灵矫捷,绝技过人。《酒丐》中的“空中飞人”、“大盘袖杆”等技巧,令人叹为观止。除以上剧目外,还善串演一些独有的本戏,如《徐良出世》、《藏珍楼》、《欧阳德》、《铜网阵》、《雁翎甲》、《佛手指》等。《三岔口》中刘利华一角经他饰演后,表演和武技大大丰富,曾与盖叫天、李少春合演,并称双绝。50年代,又编演了《东方朔偷桃》、《秋江》、《程咬金招亲》等新剧目。一些传统剧目《巧连环》、《九龙杯》、《打瓜园》、《巴骆和》、《小放牛》等,仍保持王(长林)派风范。弟子有张春华、谷春章、侯正仁、刘习中、范元濂等。

传统剧目

嫦娥奔月

传统剧目。夏时，有穷国君后羿夺夏相位，自恃善射，不修民事，民皆怨之。后羿妻嫦娥，貌美绝伦，羿甚钟爱；嫦娥因羿性情残暴，常怀不满。羿赴蟠桃会，乞得长生药，扶醉而归。药为嫦娥窃吞，羿酒醒，索药不得，怒欲杀之。娥惧，出奔，因服药身轻，飞至月宫躲避。羿追踪而至，为守月天使吴刚所败。时月宫无主，众仙女禀王母，遂命嫦娥掌理。中秋之夜，月宫宴众仙，嫦娥以歌舞助兴。此剧取材于《淮南子》、《搜神记》。梅兰芳于1915年首演，齐如山编剧。系“梅派”古装歌舞戏代表作之一。1957年杜近芳在世界青年联欢节演出获奖。

陈塘关

传统剧目。亦称《哪吒出世》，包括《哪吒闹海》。陈塘关总兵李靖生第三子，取名哪吒，拜乾元山金光洞太乙真人为师。七岁时，大闹东海，将龙王三太子敖丙打死。龙王登门索命；李靖忿而责子。哪吒不累双亲，拔剑剖腹，剔骨肉还于父母而死。太乙真人以莲花化身，使之复生。哪吒寻父报仇，灵鹫山元觉洞燃灯道人赐李靖宝塔，制服哪吒，父子嫌隙乃得冰释。取材于《封神演义》第十二至第十四回。小荣椿班编。1957年李小春在世界青年联欢节演出获奖。

哪吒出世

见《陈塘关》。

哪吒闹海

见《陈塘关》。

乾元山

传统剧目。亦称《乾坤圈》，又称《金光洞》。乾元山顽石所化之女仙石矶娘娘，门徒碧云，于山崖采药，为哪吒用震天箭误伤而死。石矶怒责哪吒，双方发生争斗，哪吒不胜石矶，乾坤圈被其收去。太乙真人调解，石矶不服，并悍然动武。太乙抛起九龙神火罩收炼石矶，现其原形。取材于《封神演义》第十三回。武生戏。盖叫天代表作之一，张云溪、郭玉昆、周云亮皆擅演。

乾坤圈

见《乾元山》。

金光洞

见《乾元山》。

渭水河

传统剧目。亦称《飞熊入梦》、《文王访贤》、《八百八年》。西伯侯姬昌夜梦飞熊入帐，次日巡狩渭水之滨，以访贤臣。路遇樵夫武吉，告以河边有钓翁姜尚，字

子牙，道号飞熊，年八十，熟谙文武韬略。姬昌命武引路，往见姜尚，拜其为相；为表敬意，姬昌亲为挽车，载之以归。取材于《封神演义》第二十四回。早期系开场戏。20年代末，马连良演出此剧，作为大轴戏，剧名为《兴周灭纣》。马连良饰姬昌，郝寿臣饰姜子牙，王长林饰吴忌。30年代改名为《八百八年》，由马富禄反串姜子牙。1949年后，马连良曾与裘盛戎合演。

飞熊入梦

见《渭水河》。

文王访贤

见《渭水河》。

八百八年

见《渭水河》。

大回朝

传统剧目。亦称《太师回朝》。殷朝闻仲太师奉旨征北海，越十五载，得胜回朝，目睹纣王沉湎酒色，杀忠阻谏以及建造种种暴虐设施，毅然具疏上奏，献安邦十策，劝纣王拆鹿台、贬妲己、废酷刑、斩佞臣，并痛打费仲、尤浑以泄忿。取材于《封神演义》第二十七回。净角唱工戏。何桂山演闻仲，唱“喷呐二黄”。此后，金少山等演此剧，亦宗何派，用喷呐伴奏。

太师回朝

见《大回朝》。

反五关

传统剧目。亦称《黄飞虎》、《汜水关》。殷代纣王荒淫无道，朝政紊乱。大臣黄飞虎之妻贾氏，元旦循例入宫朝贺，纣王见其貌美，邀至摘星楼，欲行非礼，

贾氏不从，愤而坠楼身亡。飞虎闻讯，悲愤交集，乃与盟兄弟黄明、周纪等反出朝歌，途中有五关阻拦，三关闯过，历经艰险。至界牌关，守将为飞虎之父黄滚，黄明等用计迫使黄滚同反出关。最后行至汜水关，黄飞虎等被守关部将余化擒去，幸赖哪吒援救，打伤余化，黄等始得出关，投奔西周。取材于《封神演义》第三十回至第三十四回。黄派创始人武生演员黄月山编演。50年代，南派武生王少楼曾改编为本戏《黄飞虎反五关》。

黄飞虎

见《反五关》。

汜水关

见《反五关》。另见《温酒斩华雄》。

黄飞虎反五关

见《反五关》。

九曲黄河阵

传统剧目。亦称《混元金斗》。闻仲伐周，请赵公明相助，被陆压道人与姜子牙用术射死。赵妹云霄、碧霄、琼霄为兄报仇，怒设黄河阵，用混元金斗困住赤精子、广成子等十二真人。后老子、元始下凡破阵救诸仙，三霄战败而死。该剧取材于《封神演义》，尚小云擅演。

混元金斗

见《九曲黄河阵》。

绝龙岭

传统剧目。亦称《闻仲归天》。殷代闻仲太师率兵伐周，败回朝歌，途中遭伏兵袭击，部下兵将伤亡无数；至绝龙岭，又遇云中子，以神火柱攻之。闻仲欲逃避，被燃灯道人之紫金钵盂所镇，死于火

中。取材于《封神演义》第五十二回。近期大连京剧团曾整理改编演出，为唱做打并重的净角戏，杨赤主演。

闻仲归天

见《绝龙岭》。

摘星楼

传统剧目。周武王伐商纣，大军围困朝歌。纣王遣殷破败至周营求和未遂，大骂姜尚；东伯侯姜文焕怒而杀之。其子殷成秀为父报仇，又被姜斩于马下。百姓因不堪纣王暴政蹂躏，开城迎接周兵。纣王与姜尚决战，不敌。姜尚历述纣王十大罪状，纣王已陷穷途末路，乃入摘星楼自焚而死。此剧取材于《封神演义》第九十五回、第九十七回。情节有所不同。1958年马少波、翁偶虹曾加以改编，使其与《反五关》合为一戏。中国京剧院李和曾、山东省京剧团方荣翔、殷宝忠等均作为保留剧目多次演出。

掘地见母

传统剧目。春秋时，郑武公生二子庄公（寤生）及共叔段。姜姜氏恶庄公而偏爱共叔段，以至庄公与母失和。姜氏屡请武公立共叔段为太子而未遂。武公死后，庄公即位；姜氏请庄公封共叔段于京城，段以姜氏为内应，图谋作乱。庄公出兵攻伐，共叔段败亡。庄公送姜氏至颖地安置，发誓：“不及黄泉，勿相见。”郑大夫颖考叔以鸱枭不孝为喻，劝导庄公，庄公悔悟；颖考叔又献“掘地”之策，以符“黄泉相见”之誓言。庄公从之，乃迎母回京，母子和好。此剧取材于《左传·隐公元年郑伯克段于鄢》、元李直夫《考谏庄公》杂剧及《列国演义》第四回。高庆奎曾演出。

孝感天

传统剧目。亦称《共叔段》。剧情大致与《掘地见母》相同，仅多一场“托梦”；共叔段作乱败亡后与妻魏氏亡魂同向其母姜氏托梦。此剧一般只演“托梦”。共叔段一角，以小生应工，常由青衣反串。20年代初福芝芳曾演出多次。尚小云演出全本，自《掘地见母》起，易名为《共叔段》。

共叔段

见《孝感天》。

伐子都

传统剧目。亦称《牛脾山》、《罚子都》、《拳旗夺车》。春秋时，郑庄公于牛脾山杀死惠南王之母后，惠南王为报此仇，兴兵讨战。庄公整军迎敌。其部将公孙闾（子都）与颖考叔因争夺帅印而反目，子都心狠手辣，乘两军交战之际，以冷箭射死颖考叔。子都回师，冒功请赏，庄公于金殿设宴为其庆功。颖考叔冤魂突然出现，子都惊恐万状，被其活捉而死。取材于《左传·隐公十一年郑伯伐许》、《列国演义》第六至第七回。武生应工。重扑跌，有“台漫”、“劈叉”等硬功武技。李春来、黄月山、尚和玉、高雪樵等均擅演。李盛斌、钱浩梁等亦以此剧享名。

牛脾山

见《伐子都》。

罚子都

见《伐子都》。

拳旗夺车

见《伐子都》。

二子乘舟

传统剧目。亦称《新台恨》、《诗卫风》。卫宣公纳父姬夷姜，生急子，其后为其聘齐宣姜为妻。宣公好色，见宣姜貌美，乃遣急子伐宋，乘机纳媳为妃。宣姜生寿、朔二公子。公子朔欲加害急子，拟俟其出使齐时，于途中杀之。公子寿急往救援，劝其速逃，急子不从。公子寿用酒将其灌醉，代之前往，遂被杀；及急子酒醒奔至，亦遭杀害。取材于《东周列国志》第十二回。参见《诗经·邶风·二子乘舟》篇序。为唐韵笙擅长剧目，关正明亦有演出本。

新台恨

见《二子乘舟》。

诗卫风

见《二子乘舟》。

驱车战将

传统剧目。周代，齐兵攻鲁。宋大将南宫长万助战被俘，释放归来。一日，与宋闵公对奕，因受戏弄怒而弑君。公子御为报父仇，至鲁国求援，鲁庄公发兵相助。南宫长万持戟推车，保护其母逃走。鲁兵截杀，射死其母，长万突围而去。此剧取材于《左传·庄公十二年》及《列国演义》第十七回。唐韵笙编剧。武生、老生兼演。高雪樵分两本演出，以跌扑见长。筱高雪樵亦擅演。

好鹤亡国

传统剧目。亦称《好鹤失政》。周代，卫懿公爱鹤，不理朝政，对鹤滥封官爵，而对有才之士反屏弃不用。臣民怨声载道。北狄兴兵侵犯，军民不愿为之御敌。公子毁逃避齐国，懿公战死。其后，宏演大夫哭乞于陈侯，齐将公子毁送

归，始得复国。取材于《左传·闵公二年》及《列国演义》第二十三回。唐韵笙编演。

好鹤失政

见《好鹤亡国》。

焚绵山

传统剧目。春秋时，晋臣介子推从晋文公（重耳）出亡，历游周国十九年。文公归国即位为君后，大封功臣。独介子推不言功，未受封赏，偕老母隐居绵山。子推从者解张不平，为之代写怨词，贴于宫门之上。文公悟，以解张为下大夫，同往访请，子推坚隐不出。文公火焚绵山，拟逼其出见，子推竟与母抱树而死。文公哀之，立祠于绵山，且禁人是日举火，后世乃有“寒食”之俗。此剧取材于《左传·僖公二十四年介之推不言禄》、元代狄君厚《晋文公火烧介子推》杂剧、《列国演义》第三十七回及清宋廷榘《介山记》传奇。老生应工，唱、做、扑跌功夫均十分繁重。余叔岩、马连良擅演。

唇亡齿寒

传统剧目。亦称《假途灭虢》。春秋时，晋献公欲伐虢，只恐虞国出兵相救；欲攻虞，则又虑虢援助。荀息大夫献计，以名马、宝璧向虞公借道攻虢。虞国大臣宫之奇以虞、虢唇齿相依，唇亡则齿寒谏阻，虞公不纳忠言，借道与晋。晋灭虢后，随即回师灭虞。取材于《左传·僖公五年》、《列国演义》第二十五回。另有两种改编本。

假途灭虢

见《唇亡齿寒》。

摘缨会

传统剧目。亦称《晋楚交兵》、《绝缨会》、《功臣宴》。春秋时，楚庄王既平叛臣斗越椒之乱，班师还朝，设宴庆功，特命宠姬许姬为群臣敬酒。当斟酒至裨将唐狡面前，风陡起，烛光尽灭，唐狡借酒暗戏许姬。姬怒，摘其盔缨，并诉于庄王。庄王当即传令，命与宴群臣皆摘下盔缨，投放一处，并称其宴为摘缨之会，然后，命人重燃灯火，对戏姬事置之不问，君臣尽欢而散。其后晋兴兵犯楚，庄王为敌将追袭，正危急间，唐狡单骑救驾，以报庄王宽恕不究之德。取材于汉刘向《说苑》、《列国演义》第五十一回及明代笔花主人《摘缨记》传奇。生、旦、武生合演。唱做武功俱备。早年，谭鑫培曾对其删头去尾，前不演“摘缨”，后不演“救驾”，只演自“庄王回宫”至“封官求情”部分。谭去世后，梅兰芳、余叔岩、杨小楼、钱金福等演出全剧，易名《晋楚交兵》；马连良、金少山、李金鸿等亦曾合演。谭富英、张君秋曾改编演出。

晋楚交兵

见《摘缨会》。

绝缨会

见《摘缨会》。

功臣宴

见《摘缨会》。

搜孤救孤

传统剧目。亦称《八义图》。战国晋景公时，佞臣屠岸贾当权，害死赵盾后，又诬杀赵氏一家三百余口。赵盾子赵朔之妻庄姬系景公之妹，时已怀孕，逃回宫中，得以幸免。庄姬在宫内生一子名武，屠岸贾为斩草除根计，进宫搜索孤儿，但

孤儿已为赵氏门客程婴救走。屠岸贾悬赏千金搜寻孤儿，并告示十日之内，不获孤儿，即将晋国所有与孤儿同庚婴儿尽行杀戮。程婴与公孙杵臼合计救孤。婴愿舍亲生子替换孤儿；杵臼愿舍身救孤，遂携程子至首阳山藏匿，由程婴投案告发。屠岸贾率校尉搜山，捕获杵臼及程子。命程婴鞭打公孙杵臼，以试虚实。婴忍泪痛鞭杵臼，屠岸贾信以为真，遂杀杵臼及程子，赵氏孤儿得以保全。取材于《史记·赵世家》、《列国演义》第五十七回、元代纪君祥《赵氏孤儿大报仇》及明代徐元《八义记传奇》。由老生主演。早期以公孙杵臼为主，自谭鑫培起，改以程婴为主。后经余叔岩在唱腔上又有创造发展，成为余派代表作之一。杨宝森、孟小冬亦擅演。

八义图

见《搜孤救孤》。

赵氏孤儿

传统剧目。晋灵公荒淫无道，建造桃园，供其嬉戏。灵公常以弹丸射击行人取乐，赵盾进谏，灵公不纳，反命鉏麇杀之。鉏麇不忍残害忠良，自尽。屠岸贾又欲以獒犬咬杀赵盾，幸勇士灵辄救其脱险。灵公死后，景公继位，纳屠岸贾谗言，尽杀赵氏满门，仅子赵朔之妻庄姬逃避宫内，生遗孤赵武。屠岸贾搜宫未获，赵朔之门客程婴乔装入宫，救出孤儿，带回家中抚养。屠岸贾下令捕杀国内与孤儿同庚之婴儿。程婴与赵氏另一门客公孙杵臼密议，以己子充孤儿，交公孙带回，而后，向屠岸贾告发。屠岸贾遂将公孙杵臼及假孤杀害。及至孤儿赵武长成，屠岸贾收为义子。其后，悼公继位，魏绛还朝，程婴告知隐情，界定计杀死屠岸贾，赵氏深仇，因以得报。此剧由

工雁丁 1960 年根据元代纪君祥《赵氏孤儿大报仇》杂剧,及京剧传统剧目《搜孤救孤》重新编写。北京京剧团演出,由马连良饰程婴,谭富英饰赵盾,张君秋饰庄姬,裘盛戎饰魏绛。马长礼、张学津、李崇善等亦擅演。

战樊城

传统剧目。亦称《杀府逃国》。战国时,楚相伍奢好直谏,为楚平王所囚。佞臣费无极献计,逼伍奢修书招其二子伍尚、伍员至都。尚得书欲往,员力阻之。既而议定,尚返以尽孝;员待机复仇。尚往,果随父被害。费无极见员抗命不至,知必报复,急遣武城黑率师追缉。伍员箭射武城黑,逃往吴国。见《左传·昭公二十年》,《列国演义》第七十二回及《史记·伍子胥列传》。此剧常与《长亭会》、《文昭关》、《鱼肠剑》、《专诸别母》、《刺王僚》连演。总名《鼎盛春秋》或《伍子胥》。为程长庚、汪桂芬、王凤卿擅演剧目。杨宝森曾改编演出。马长礼亦擅演。

鼎盛春秋

见《战樊城》。

伍子胥

见《战樊城》。

长亭会

传统剧目。亦称《伍申会》。伍员逃离樊城,投奔吴国途中,与故交楚国大夫申包胥相遇。伍哭诉其不幸遭遇,并发誓灭楚报仇。申坦诚相告:“子覆楚,我必兴楚”,伍不听劝阻,投吴而去。取材于《列国演义》。上海京剧院曾改编此剧为《伍子胥复仇记》,童祥苓主演。

伍申会

见《长亭会》。

伍子胥复仇记

见《长亭会》。

文昭关

传统剧目。亦称《一夜白须》。伍员弃楚投吴,行抵昭关。遇隐士东皋公,告以昭关画形缉拿,难以过关。伍员无奈,暂留居于东皋公家,忧急焦虑,七日间,须发尽白。东皋公为之设计,以至友皇甫讷与伍员面貌相似,请皇甫乔装伍员出关,被关吏擒获,伍员乘机混过昭关。取材于《列国演义》第七十二回。该剧原汪桂芬、王凤卿等擅长。后经杨宝森整理演出,创造了脍炙人口的杨派唱腔,为杨派代表剧目。马长礼、汪正华、青年老生演员于魁智等亦长此剧,唱法皆宗杨派。

一夜白须

见《文昭关》。

浣纱记

传统剧目。亦称《芦中人》。伍员逃出昭关,为江水阻拦,幸赖渔人相助,得以渡江。伍嘱渔人:倘有追兵,万勿泄露。渔人为解伍后顾之忧,投江而死。伍途中饥饿,向浣纱女乞食,述及全家遭难经历,女怜而饭之。伍嘱其勿泄己名,女为绝其疑虑,亦投江明志。取材于《列国演义》第七十二回至第七十三回及明代薛旦《芦中人》传奇。杨宝森擅演此剧。

芦中人

见《浣纱记》。

鱼藏剑

传统剧目。亦称《鱼肠剑》、《吹箫乞食》。伍员逃至吴国后，吹箫行乞于市，遇专诸，结为兄弟。吴王之弟姬光素慕伍员仗义智勇，将其收为宾客，与之共议剪除姬僚、夺国复位大计。伍员向姬光荐举专诸，伺机以鱼藏剑刺僚。取材于《列国演义》第七十三回及元代李寿卿《伍员吹箫》杂剧。

鱼肠剑

见《鱼藏剑》。

吹箫乞食

见《鱼藏剑》。

专诸别母

传统剧目。亦称《专母训子》。专诸经伍员荐举，助姬光夺位，临行前归家别母，恋恋难舍。母为绝专诸顾虑，晓以大义，自缢而亡。取材于《列国演义》第七十三回。

专母训子

见《专诸别母》。

刺王僚

传统剧目。亦称《专诸刺僚》。姬光假意宴请吴王姬僚，专诸借机以献鱼为名，藏剑鱼腹，刺死姬僚，姬光得以复位。取材于《列国演义》第七十三回及《史记·刺客列传》。自《战樊城》至《刺王僚》常连演。为净角应工剧目，金少山、裘盛戎擅演，王泉奎、方荣翔亦长。

专诸刺僚

见《刺王僚》。

武昭关

传统剧目。亦称《禅宇寺》。春秋时楚平王无道，欲纳子媳马昭仪为妾。大将军伍员保马氏母子逃出宫外，避入禅宇寺。郑将卞庄率兵追至，伍员焦急万状，须发尽白。昭仪恐累及伍员，遂托孤于伍，投井自尽；伍员单骑保孤儿突围逃走。取材于《春秋五霸七雄列国志传》。与《伍子胥》剧目并存。生、旦并重。梅兰芳、程砚秋均曾演出；后经谭富英、张君秋改编为《楚宫恨》。

禅宇寺

见《武昭关》。

楚宫恨

见《武昭关》。

要离刺庆忌

传统剧目。春秋时吴公子姬光设计刺死姬僚，又遣要离往刺姬僚子庆忌。为此，订苦肉计，囚要离妻；断要离一臂，离乃假意往投庆忌，庆忌纳之。一日，同渡江，离乘庆忌不备，将其杀死，然后伏剑自刎。此剧取材于《列国演义》第七十四回。马连良编演，饰要离。1930年3月23日首演于北京中和戏院。合演者有尚和玉、刘砚亭、张春彦、茹富惠等。

哭秦庭

传统剧目。亦称《七日七夜》。春秋时，楚伍奢为谏阻平王纳媳事，与长子尚同被杀。次子伍员出亡，途遇至友申包胥，员告其将投奔他国，以谋亡楚。包胥答以“子覆楚，我必兴楚”。后员为吴相，兴师伐楚，楚师大败，昭王逃走。员掘平王墓而鞭其尸。包胥闻讯，星夜奔秦国，乞求出兵救楚，秦哀公不允，包胥在秦庭痛哭，一连七日七夜不饮不食，秦哀公终

被感动,遂出兵击败吴师,收复楚国。取材于《列国演义》第七十七回。原由潘镜芙、清逸居士编。高庆奎擅演,为高派代表剧目。李和曾及其弟子辛宝达等均长此剧。

七日七夜

见《哭秦庭》。

鞭打芦花

传统剧目。亦称《芦花记》。孔子弟子闵子骞(损)幼年丧母,父娶继母,又生二子。一日,大雪飞扬,闵父与子骞及其弟至前村赴宴后,御车归家途中,子骞颤栗不已,闵父怒而用鞭打之,打破子骞衣,飞出芦花。其父始知继室虐待子骞真情,怒欲休妻。子骞下跪为继母求情曰:“母在一子单,母去三子寒”。父母深为感动。从此,一家和好。取材于二十四孝故事及明人《芦花记》传奇。李宗义、李慧芳曾整理演出。

芦花记

见《鞭打芦花》。

马鞍山

传统剧目。亦称《伯牙摔琴》、《抚琴访友》。晋上大夫俞伯牙出使楚国,行经马鞍山,停舟抚琴。樵夫钟子期闻而赞叹。伯牙琴弦中断,知有知音者窃听,令童子出迎,二人订交而别。次年,伯牙再访子期,遇其父,始知子期已死;伯牙悲怆欲绝,乃亲临钟墓,抚琴祭奠,感世上再无知音,碎琴设誓,终身不复抚琴。取材于《韩诗外传》、《警世通言》第一卷。牛角主演。

伯牙摔琴

见《马鞍山》。

抚琴访友

见《马鞍山》。

西施

传统剧目。春秋时,吴王阖闾伐越,被越军射死;其子夫差誓报此仇,出兵灭越。越王勾践入臣于吴,被释后,不忘前耻,卧薪尝胆,时以复仇为念。经与其臣文种计议,“献女子玉帛,以骄吴王之心”。由范蠡于苎萝村访得美女西施,赠予吴王。吴王果为所惑,不理国事。会吴出师伐齐,国内空虚,勾践乘隙攻吴,连战皆捷,遂灭吴国。范蠡功成弃官,偕西施同泛五湖。此剧取材于《史记·越王勾践世家》、明代梁辰鱼《浣纱记》传奇、《列国演义》第八十回至八十一回。罗慶公编剧,两本。梅兰芳代表剧目之一。言慧珠、梅葆玖等均擅演。

大劈棺

传统剧目。亦称《蝴蝶梦》。庄周得道,回乡途中,遇新寡扇坟,问其故,答以待坟扇干,以便改嫁。庄周归家,以言语试探其妻田氏,田氏立誓,今生决不相负。庄周乃诈死以试之。田氏悲痛不已,庄周复幻化楚王孙,前来吊丧。田氏见其服饰华丽,仪表不凡,遂生爱慕之心,并以诗挑逗,拟嫁之。假王孙要求田氏毁灵牌、脱孝服、立即成婚,田氏一口应允。及至洞房,假王孙突患头痛,谓须死人脑髓方可治愈。田氏乃持利斧劈开庄周之棺,正欲取其脑髓,庄周骤然跃起,责骂田氏。田氏愧悔交加,自缢而死。取材于《警世通言》卷二、明代谢弘义《蝴蝶梦》传奇。高庆奎由秦腔改编。童芷苓擅演。

蝴蝶梦

见《大劈棺》。

敲骨求金

传统剧目。亦称《度白俭》、《善宝庄》。张聪外出经商，遇盗被劫，死于路旁。盗贼临去时，将一枚金钱遗落于张口中。有二行人欲敲骨取钱，庄周出面阻止。二人向庄周索钱，庄周点石成金，交与二人，岂料其贪心不足，更向庄周索取十枚金钱，庄周乃驱神虎惊走二人。庄周又施法术，救活张聪；张复苏后，反诬庄周为盗，控之于县衙。县官白俭，一再审问，仍不明真相，张聪坚请用刑拷问。庄周以阴阳扇搯张，张又化为尸骸，白俭因此悟道，缙印弃官，随庄周出家。前半部与后半部，有分开单演者。早年，程长庚曾饰演白俭，刘鸿声饰演庄周。白俭重做工，庄周重念白。其后，多年无人演出，成为“冷门戏”。

度白俭

见《敲骨求金》。

善宝庄

见《敲骨求金》。

桑园会

传统剧目。亦称《秋胡戏妻》、《葵花峪》、《马蹄金》。鲁国大夫秋胡在楚为官多年，回家探母，途遇其妻罗敷在桑园采桑，因久别，罗不相识，秋胡谎称代送书信，并掷马蹄金于地，加以调戏，罗忿然拒之而去。秋胡赶至家中，罗认出己夫，羞愤自缢，经急救未死。秋胡受母责骂，向罗赔礼，夫妻言归于好。取材于汉刘向《列女传》、元代石君宝《鲁大夫秋胡戏妻》杂剧。老生、青衣并重剧目，马连良、谭富英、杨宝森均擅演。

秋胡戏妻

见《桑园会》。

葵花峪

见《桑园会》。

马蹄金

见《桑园会》。

西门豹

传统剧目。亦称《河伯娶妇》、《河伯夫人》。战国期间，魏文侯命西门豹为邺地县令，察得当地女巫、三老、廷掾、豪长等借河伯娶妇事，勒索百姓财物，强迫少女投河。西门豹将计就计，设计反将女巫等投入河中，从此民怨得平。该剧取材于《东周列国志》及《史记·酷吏列传》。江笑侬、荀慧生均曾编演。方山、魏静生亦曾改编。1963年王颉竹、翁偶虹改编，中国京剧院演出，袁世海主演，在表演上有独特创造。

河伯娶妇

见《西门豹》。

孟母三迁

传统剧目。亦称《孟母择邻》。孟子（轲）童年丧父，其邻居业屠，孟轲耳濡目染，亦效杀牛为戏。孟母恐子受邻人引诱，乃迁居荒村，与守坟人常守文为邻。守文与孟轲聚谈，常以人生虚幻，死后终成土丘为话题，相处日久，孟轲亦意志消沉，不思进取。孟母毅然三迁其居，另择佳邻而定居。取材于刘向《列女传》及《孤本元明杂剧·孟母三移》。

孟母择邻

见《孟母三迁》。

湘江会

传统剧目。战国时，魏王于湘江设宴，诓齐宣王赴会。齐王后无盐（钟离

春)善骑射,保驾前往,与魏将吴起比箭,将魏王射死,保齐王脱险。此剧取材于《英烈春秋》鼓词。刀马旦主演剧目。剧中齐官正由丑角扮演。宋德珠擅演。

棋盘会

传统剧目。战国时,齐后无盐(钟离春)与赵国丞相白猿弈棋,以决两国胜负。白猿棋法高超,无盐非其对手,乃暗撒山里红果,诱使白猿拾取;乘机移动棋子,致白猿棋负而怒。无盐挥舞棋盘打死白猿,双方大动干戈,无盐得胜。此剧取材于《英烈春秋》鼓词。原为昆曲剧目,后经荣春社改为皮黄演出,由刀马旦应工。

黄金台

传统剧目。亦称《田单救主》、《伐齐东》。战国时,齐湣王宠邹妃,耽于酒色,不理朝政。太监伊立欲害太子田法章,诬其戏妃。齐王大怒,命伊立擒斩之。田法章逃出,匿于御史田单府中。伊立到处搜捕,田使太子乔装己妹模样,瞒过伊立,并随同法章连夜混出关去,逃往即墨。有时与《火牛阵》连演。老生戏。马连良擅演。

田单救主

见《黄金台》。

伐齐东

见《黄金台》。

火牛阵

传统剧目。亦称《乐毅伐齐》。战国时燕昭王使乐毅伐齐,齐都失守,湣王被弑,邹妃、伊立死于乱军中。田单与太子田法章被冲散。法章投奔退职太史敫尚;田单据守即墨,后用火牛阵大破燕

军,一举收复齐地。君臣重聚,法章乃得返国即位。取材于《史记·田敬仲完世家》、《列国演义》第九十五回。系马连良演出的本戏之一,1927年冬首演于北京,与其同台合作者有郝寿臣、姜妙香、三长林、萧长华等;1931年春与周信芳合演该剧于天津。马仍饰田单,周饰田法章,唱大嗓小生,别具一格。

乐毅伐齐

见《火牛阵》。

完璧归赵

传统剧目。亦称《连城璧》。战国时秦昭襄王致书赵惠文王愿以秦十五城换取赵国和氏璧。赵王与群臣议,恐秦土有诈,迟疑不决。欲求使者报秦,亦无人敢应。宦者令缪贤荐举舍人蔺相如;赵王遣相如携璧赴秦。相如见秦王果无践约诚意,乃以计得璧,据理指斥秦王之过;面对油鼎,宁死不辱使命,终于完璧归赵。取材于《史记·廉颇蔺相如列传》、《完璧记》及《列国演义》第九十六回。刘鸿声曾演出,宗孙(菊仙)派。

连城璧

见《完璧归赵》。

赠绨袍

传统剧目。魏国曾出兵助燕伐齐,齐国复兴后,魏惧齐报复,丞相魏齐遣中大夫须贾偕其门下舍人范雎同往齐国求和。齐王不忘前仇,初不允和,赖范雎恳切陈词,以理服之。齐王器重范雎之才,欲留其在齐为宦,被范婉辞。须贾心怀嫉妒,回国后向魏王进谗,诬范雎通敌卖国,以致受尽魏齐鞭打凌辱。适秦使王稽来访,携其归秦,化名张禄,后得秦王重用,宦拜丞相。秦国日益强大,列国使

秦者纷至沓来，魏使须贾亦至秦，被张禄拒见，时值严冬，困于馆驿。范雎乔装落魄，往见须贾，须贾以终袍相赠；范雎引其谒见秦相，始知张禄实为范雎，大为惊惧。时各国使臣正于府中饮宴，范雎历数须贾罪状，令其吞食草料，当众辱之，逐其返回魏国，严惩魏齐，以报前仇。此剧取材于《史记·范雎列传》，元代高文秀《浣范叔》杂剧，明人《终袍记》传奇及《列国演义》第九十七回。清逸居士编剧。高庆奎、郝寿臣、李春恒曾演出。另有祁野耘、吴少岳改编本，由李和曾、袁世海演出。

窃兵符

传统剧目。亦称《信陵君》、《窃符救赵》。秦王命大将王齕率军围攻赵国邯郸，平原君求救于魏国，魏公子信陵君（无忌）力主援赵，并愿统兵破秦。魏王对其有所猜忌，乃遣大将晋鄙往救，并取得虎符与晋鄙，各执一半，言明大军行止，全凭虎符调遣。晋鄙发兵后，秦王派使臣威胁魏王，如援救赵国，秦必攻魏。魏王惧秦威，为保自身，遂下令晋鄙，屯兵不进。信陵君闻讯后，乃与平原夫人往求魏王，魏王执意不听；信陵君决亲率三千门客往援。行前，侯嬴一再劝阻，并献策，请魏王夫人如姬窃取兵符。因信陵君曾有恩于如姬，故如姬慨然允诺。信陵君兵符到手，遂与朱亥同至晋鄙营中，命其交出帅印，晋鄙疑其有诈，不交兵权，被朱亥用铁锤击毙。信陵君代帅率军救赵，大败秦兵，邯郸围解。取材于《史记·信陵君列传》，明代张凤翼《窃符记》传奇及《列国演义》第一百回。根据同一题材，曾有若干剧作者编写，如范钧宏、董雨秋之《兵符记》；翁偶虹、李少春之《虎符救赵》；王照贤、张履安之《抗秦援赵》等，名虽各异，但情节大体相同。

高庆奎、尚和玉、李和曾、李玉茹、云燕铭等均曾演出。

信陵君

见《窃兵符》。

窃符救赵

见《窃兵符》。

荆轲刺秦

传统剧目。亦称《荆轲传》。秦国恃强侵犯燕国，燕太子丹义愤填膺，欲遣人暗杀秦王，太傅鞠武举荐田光，田以年老而转荐荆轲代己。田光又恐荆轲不允，乃自尽以激之。太子丹得轲后，拜为上卿，并荐秦舞阳为其助手，荆轲谓尚需徐夫人匕首、督亢地图，以及樊于期首级，始能成行。太子丹备妥匕首及地图，独缺樊于期首级，因樊逃自秦国，避难于燕，不忍加害。荆轲乃亲自往求，樊于期遂自刎。荆轲取其头颅，偕秦舞阳同行，太子丹于易水之滨为二人饯别。二人入秦，上殿见秦王，献地图，舞阳惧，被捕；荆轲展示地图，图穷匕首现，急以匕首刺秦王，误中铜柱。秦王拔剑反斫荆轲，遂被杀。此剧另有张冥飞编《秦庭匕》、欧阳予倩编《荆轲》。武克成编《易水曲》。取材于《史记·刺客列传》、明代叶宪祖《易水寒》传奇，及《列国演义》第一〇六至第一〇七回。郝寿臣演出。

荆轲传

见《荆轲刺秦》。

羊角哀

传统剧目。亦称《盟中义》、《舍命交》。羊角哀与左伯桃为求取功名，同赴楚国。途遇大雪，而衣着单薄，口粮将尽。左伯桃毅然将衣、粮让与羊角哀，而

后冻死。羊角哀抵楚国,楚王器重其才,拜为中大夫。羊角哀奏明左伯桃事,楚王哀之,将其厚葬于荆轲祠旁。荆轲魂欲驱走左魂;左托梦于羊角哀,羊角哀为全其义,遂自刎,魂助左战败荆轲。取材于《古今小说》第七卷及清人《金兰谊》传奇、《关中流寓志·列上传》。李亦清编剧。马连良、李万春曾演出。

盟中义

见《羊角哀》。

舍命全交

见《羊角哀》。

打城隍

传统剧目。秦代百姓嘎七、马八、刘九二人为避徭役,假扮城隍、小鬼以图隐匿,最后终被拿获。该剧为小丑应工戏。萧长华擅长。金鹤年有唱片问世。

宇宙锋

传统剧目。亦称《金殿装疯》。秦二世荒淫无道,宠信宦者令赵高。赵女艳容许配匡扶之子匡忠为妻。因匡扶从不趋附赵高权势,赵怀恨在心,设计命人盗取御赐匡氏之剑“宇宙锋”入宫行刺,嫁祸于匡扶;匡氏因而全家系狱。仅匡忠逃亡。赵女归家。某日,胡亥夜访赵府,窥见赵女貌美,欲纳为妃,命赵高次日送女人宫。赵女矢志不从,在丫环哑奴指点下,碎衣毁容,佯作疯癫。次日,赵女至金殿,嬉笑怒骂,临难不惧,胡亥见状,以为其真疯,赵女乃得保全清白。剧本经过整理、加工,对赵女被迫装疯的难言之隐及悲愤、辛酸的心情有真实的刻画。唱、做并重,系梅兰芳代表作。杜近芳、章芷苓等均擅演。

鸿门宴

传统剧目。秦末,楚怀王命刘邦、项羽分道攻秦,约以先入函谷关者为王。刘邦先进咸阳,项羽嫉之。范增献计夜袭刘邦军营。项伯(项羽叔父)系刘邦的谋士张良故友,泄露其事。范增复劝项羽于鸿门设宴,邀刘邦共庆亡秦之功,事先埋伏兵将于帐内,席间以举玉玦为号,击杀刘邦。届时,刘邦偕张良赴宴,对项羽曲意奉承;项羽深信不疑,范增虽频频举玦,项羽视若无睹。范增再呼项庄至席前舞剑侑酒,伺机杀之。项伯知范意在刘邦,亦拔剑侑舞,藉以护卫刘邦。时刘帐下勇将樊哙闯入鸿门,指责项羽不应偏听匹夫之言,致伤刘、项兄弟之好。项羽深信刘邦不怀二心,命人大开鸿门,任其兵将出入。刘邦等遂获脱险。此剧系周信芳于1926年据《史记·项羽本纪》、明代传奇《千金记》以及《西汉演义》第二十二回至二十三回编写演出;建国后,由华东戏曲研究院编审室陈西汀协助对剧本进行了整理,使内容更为集中精炼。周信芳演出饰张良;另马连良演出饰范增。

萧何月下追韩信

传统剧目。韩信出仕项羽,怀才不遇,逃出楚地。由张良修书荐于汉王刘邦。韩信自负,至汉中后羞于以书自荐,投招贤馆。丞相萧何试其才,由衷钦敬,而刘邦以韩信出身微贱,且曾乞食漂母,受辱胯下,仅令其任连敖官,掌管钱粮。虽经萧何三次保荐,刘邦始终不予重用。韩信遂弃官而去。萧何闻讯,飞骑戴月追赶,劝其回转;此时韩始出示荐书,萧何惊喜,回奏汉王,刘邦终于拜韩信为帅。此剧取材于《西汉演义》第三十六回至第三十八回。周信芳于1920年编演。早期周主演韩信,后主演萧何。剧中主

要唱段如[慢流水]及[二黄快三眼]等,酣畅直朴,气势连贯,以感情饱满取胜,系麒派代表作之。

黄金印

传统剧目。张良以卖剑为由,亲至楚国,走访韩信,劝其弃楚归汉。范增得报,未及拦阻,韩信即暗渡陈仓;路遇樵夫,恐其泄密,拔剑斩之。韩路经酒肆,与猎户辛奇结为兄弟。至夏侯婴所设之招贤馆,夏侯婴将韩荐于萧何,萧又荐之于刘邦。刘邦闻韩曾受辱胯下,乞食漂母,不予重用,而授仓官,韩遂不辞而去。萧何闻悉,星夜将其追回。韩乃献出张良角书,刘邦拜韩为帅;殷盖不服,韩传令斩之。此剧取材于《汉书·韩信传》及《西汉演义》第三十一回至第四十二回。

取荥阳

传统剧目。亦称《火焚纪信》、《纪信替主》、《楚汉争》。刘邦屯兵荥阳,受项羽围攻,危在旦夕。刘邦赖张良设计,召部将宴饮,以春秋逢丑父代主受缚,救齐顷公故事,激励诸将。有纪信者,貌似刘邦,乔妆刘邦,留守荥阳,刘邦乘机逃走。纪信仪从出降,羽信之;及知其诈,大怒,遂火焚纪信。取材于《史记·高祖本纪》及《西汉演义》第六十四回。由王帽老生应工。许荫棠演过;马连良也曾与郝寿臣合作整理、排演。

火焚纪信

见《取荥阳》。

纪信替主

见《取荥阳》。

陵母伏剑

传统剧目。楚汉相争,汉刘邦大将

王陵于成皋大败楚项羽。项羽遣人至沛郡拘捕王母,以要挟王陵。项羽使季布押王母至城边,劝王陵归降,王陵不从,后见母被拘,悲痛犹豫,王母责以大义,阻止其降。刘邦遣大夫叔孙通至楚营探视陵母,陵母使叔孙通转告王陵,勿萌二心,言罢伏剑自刎,以坚定王陵之志。此剧取材于《汉书·王陵传》及《西汉演义》第六十回。原系春台班旧本,清逸居士重新编写。杨小楼、郝寿臣曾演出。另有吴少岳改编本,将戏精炼为一场,使情节更为集中。

霸王别姬

传统剧目。亦称一名《九里山》、《楚汉争》、《乌江自刎》、《垓下围》、《乌江恨》、《亡乌江》、《十面埋伏》。秦末,汉王刘邦与西楚霸王项羽约定以鸿沟为界,各自罢兵。汉军元帅韩信命谋士李左车诈降项羽,诱其进兵。项羽刚愎自用,不顾众将及爱妃虞姬谏阻,亲率大军伐汉,直入九里山,中敌十面埋伏,被困垓下。夜半,项羽听得四面楚歌声,疑汉军尽得楚地,乃抚骓长叹:虞姬舞剑侑酒,为羽解忧。项羽慷慨悲歌,与姬作别;姬恐误其行,拔剑自尽。羽率兵突围,寡不敌众,败走乌江之畔,自觉无颜再见江东父老,自刎而死。楚终为汉所灭亡。清逸居士(溥绪)编剧。取材于《史记·项羽本纪》、《西汉演义》第七十九回至第八十回及明代沈采《千金记》。其前身曾于1918年由杨小楼、尚小云排演,名《楚汉争》;剧本后经压缩,杨小楼与梅兰芳合作,始改今名。于1922年第一次演出。为梅派代表作,广为流传。梅门弟子杜近芳、言慧珠及李维康、雷英等均擅演。

九里山

见《霸王别姬》。

楚汉争

见《霸王别姬》与《取荥阳》。

乌江自刎

见《霸王别姬》。

垓下围

见《霸王别姬》。

乌江恨

见《霸王别姬》。

亡乌江

见《霸王别姬》。

十面埋伏

见《霸王别姬》。

未央宫

传统剧目。又名《斩韩信》。刘邦即位后，委吕后监国。吕后欲杀韩信，令萧何诱其前未央宫。韩信自恃功高，闯宫中计，被吕后诬其私犯圣驾罪斩首。该剧取材于《西汉演义》及《史记·吕太后本纪》，唐韵笙擅演。近年来，赵麟童常演此剧，兼有麒、唐两派之长。

斩韩信

见《未央宫》。

蒯彻装疯

传统剧目。亦称《喜封侯》。韩信被杀，萧何谓蒯彻曾策动韩信谋反，刘邦即遣陆贾拘捕蒯彻问罪。蒯彻见刘邦佯装疯癫，立而不跪，并责其听信谗言，诛戮忠臣。刘邦怒，欲将蒯彻投入油鼎烹之。蒯彻毫不畏惧，慷慨陈词，为韩信辩冤。刘邦无言以对，乃撤去油鼎，赦免其罪，钦封蒯彻为“舌辩侯”。取材于《西汉演

义》第九十四回及元代杂剧《赚蒯通》。汪笑侬编剧并演出。另有林彦、鲁阳据元杂剧改编本。

喜封侯

见《蒯彻装疯》。

鱼藻宫

传统剧目。亦称《斩戚姬》。剧情描写前汉初，汉高祖刘邦宠戚姬，为其修建《鱼藻宫》，拟立戚子为太子，吕后大为嫉恨。刘邦死后，吕后临朝，将戚氏贬入冷宫，残害成“人彘”，又复将其母子害死。该剧取材于《史记·吕太后本纪》。荀慧生擅演，为荀派名剧。吴素秋、芙蓉草等亦擅演。

斩戚姬

见《鱼藻宫》。

淮河营

传统剧目。李左车、栾布、蒯彻向淮南王刘长说明其生母赵妃被吕后杀害之原委，促其为母报仇，反吕扶汉。刘长原以己乃吕后所生，初不信，反将三人囚禁后营。田子春假扮道人往见刘长，所说与三人无异，并告以有皇家宗卷为证。刘长将信将疑，田子春愿入宫盗取宗卷，以明真相。此剧以老生应工，唱念并重，为马连良代表作。马门弟子马长礼、冯志孝、张学津等均擅演。参见《十老安刘》。

监酒令

传统剧目。西汉惠帝死后，吕后大权独揽，凡吕氏宗亲俱受封号。宫中夜宴乐，吕禄之婿朱虚侯刘章，虽亦受吕后宠信，但目睹吕后所为，深恐汉室将有“移刘易吕”之祸，心中暗自愤懑。是日，

吕后大宴宗亲，刘章借机请以军法行酒，自任监酒令官。吕后许之，席间，吕悌、吕信欲逃席，刘章当即拔剑斩之。吕后因有言在先，亦无可奈何，只待日后报复。此剧取材于《史记·齐悼惠王世家》、《陈丞相世家》及《汉书·吕后纪》。由小生主演。姜妙香、俞振飞擅演。

盗宗卷

传统剧目。亦称《兴汉图》。吕后谋夺汉室江山，命御史张苍将刘氏宗卷当殿焚毁。适田子春奉淮河流域王之命，向丞相陈平索取宗卷。陈平限张苍三日内交出，张苍无卷可交，畏罪拟自尽。其子秀玉对吕后之野心，早已窥破，为防不测，已将真卷藏匿，另造假卷，故吕后所焚者乃是假卷。张苍问知缘故，喜出望外，即将真卷交付陈平，并与田子春等人计议反吕扶汉。老生戏，重做工。余叔岩、马连良代表作。参见《十老安刘》。

兴汉图

见《盗宗卷》。

十老安刘

传统剧目。汉惠帝刘盈死后，其母吕雉临朝专权，大封吕氏宗亲吕禄、吕产等以为十王。刘氏宗亲及老臣均不满，共议杀吕扶汉。顾命旧臣蒯彻、栾布与李左车同往淮南，欲说服刘邦之子淮南王刘长出兵讨吕。刘长本赵妃所生，其母已为吕雉害死；刘长不明真相，反以吕为牛身之母。蒯彻等告知其往事，刘长定欲取阅皇室宗卷验证，而宗卷已被吕雉焚毁。田子春盗宗卷未遂，无以复命，追究御史陈平；陈平命守卷官张苍呈交。张苍情急，正欲自刎，其子秀玉及时将宗卷呈父，始知当年吕雉所焚者，实乃秀玉抄录之副本。真相大白后，刘长遂联合

朱虚侯刘章兵围长安，剪除诸吕。吕雉技穷，自焚而亡。汉室刘恒继位，即史书所称汉文帝。早期传统剧目中，小生只唱《监酒令》；老生只演《盗宗卷》。马连良于1937年至1938年间，根据《史记》、《汉书》及《西汉通俗演义》，并参考有关地方戏剧本，将以上两折同《淮河营》等连缀一起，由吴幻荪执笔，改编为《十老安刘》。马连良前饰蒯彻，后饰张苍。前者以念白取胜；后者以做功见长，是马派代表作之一。

苏武牧羊

传统剧目。亦称《万里缘》。汉武帝（刘彻）遣苏武出使匈奴。匈奴王单于爱其才，囑卫律逼武降，武宁死不从，被逐北海牧羊，餐毡饮雪，艰苦备尝。匈奴王单于欲纳太尉胡克丹之女阿云为姬妾，阿云不从，触怒单于，将其配于苏武。夫妻情笃，且生一子。后汉廷知苏武尚在人间，遣将赴匈奴讨还苏武。单于知武终不可屈，放之归国；独扣留阿云母子。阿云不胜悲愤，自刎而死。取材于《汉书·苏武传》，元代周仲彬《苏武持节》杂剧及明人《牧羊记》传奇。王瑶卿编写，马连良整理演出，为马派代表剧目之一。冯志孝、张学津等均擅演。

万里缘

见《苏武牧羊》。

马前泼水

传统剧目。亦称《买臣休妻》。书生朱买臣家境贫寒，其妻崔氏不耐清贫，逼夫写下休书，改嫁泥瓦匠张三。买臣寄居庙中，仍苦读不辍，后中进士，授会稽太守。而崔氏坐吃山空，终为张三逐出门外，沦为乞丐。买臣赴任之日，崔氏跪至马前，恳求收容；买臣遣差役取水泼于

巧前,令崔氏将水收回盆内,始允收留。崔氏羞愧悔恨,无地自容,遂撞死。取材于明人《烂柯山》传奇及《渔樵记》传奇。汪笑依编演。女老生何玉蓉擅演。

买臣休妻

见《马前泼水》

卓文君

传统剧目。汉时邑中富户卓王孙有女文君,与才子司马相如琴瑟相和,互倾爱心。卓王孙因相如家贫,不允婚事。文君私奔,与相如逃归成都,当垆卖酒为生。该剧取材于《史记·司马相如列传》。荀慧生、尚小云均擅演。后吴祖光又整理改编,更名为《凤求凰》。北京京剧院演出,赵乃华、黄文俊主演。

凤求凰

见《卓文君》。

上元夫人

传统剧目。汉武帝(刘彻)崇奉仙道,一日,与董仲舒、东方朔在承华殿谈论之间,忽有仙女降临传谕:王母念武帝虔诚,特遣郭密香、阮凌华、董双成、许飞琼四仙女伴随上元夫人下凡,与武帝相见。届期众仙果至,在宫中尽情歌舞,舞罢升空而去。此剧取材于《汉武帝外传》及清人《钩弋宫》传奇。齐如山编剧。梅兰芳演出。

汉明妃

传统剧目。亦称《王昭君》、《青冢记》。汉元帝(刘奭)为选嫔妃,特命画工毛延寿赴越州,描绘美女像。毛闻知王朝之女王嫱(号昭君)貌美,乃向王朝索贿,未遂,怀恨在心。王嫱自绘真容进献,毛借机报复,将其藏匿,而改画丑状

回奏。元帝一怒,将王朝发配,王嫱打入冷宫,不加召幸。王嫱一腔哀怨,无人倾诉。一日,在宫内弹琵琶抒怀。元帝闲游后苑,闻声而入,见王嫱美丽绝伦,问明原委,遂携其回宫,封为明妃,并欲处斩毛延寿全家。毛闻讯,逃往番邦,将王嫱真容献于呼韩邪单于。呼韩邪见图喜出望外,即兴兵入寇,且指名索明妃和番。元帝无力抵御,乃遣王嫱出塞,并去昭华宫为之饯行。系据元代马致远《汉宫秋》杂剧改编。尚小云代表作。杨荣环亦擅演。

王昭君

见《汉明妃》。

青冢记

见《汉明妃》。

昭君出塞

传统剧目。汉元帝时,匈奴恃强发兵进扰中原。闻帝妃王昭君貌美,以索取昭君为要挟,元帝忍痛割爱,送昭君往匈奴和亲。昭君由弟王龙护送,出塞远行,悲痛不已。此剧仅《出塞》一折。舞蹈性强。为尚(小云)派剧目之一。并摄成艺术影片。尚长麟、鲍绮瑜等擅演。

骂毛延寿

传统剧目。毛延寿投降匈奴,将王昭君图像献与匈奴国王。匈奴入侵,指名索取昭君,李陵抗击,兵败而降。汉元帝无奈,送昭君前往和番。苏武出使匈奴,被囚禁塞外,深感毛延寿罪大恶极,痛骂之。此剧系《王昭君》之一折。露兰春擅演。

查头关

传统剧目。亦称《幽界关》。汉元帝

太子刘唐建,出关寻父。黄昏时分,行至幽界关,一时不辨方向,人困马乏,乃在关外小憩,朦胧入睡。适番邦女将尤春凤偕婢女及牙将苏利燕查关,见刘仪表堂堂,相貌不凡,有爱慕之心,乃将其唤醒,故加盘查。苏利燕遂为二人撮合订婚。日、丑闹剧。

幽界关

见《查头关》。

斩经堂

传统剧目。亦称《吴汉杀妻》。王莽篡位后,爱吴汉之智勇,将女儿南宁公主配婚吴汉,并授潼关总镇之职。一日,吴汉在关前稽查行人,擒获刘秀,归告其母;母心存汉室,命吴汉放刘秀出关,并告以吴父乃被王莽杀害,劝其杀妻投刘。吴汉念公主虽为奸人之女,但秉性贤淑,不忍杀之,母以死相逼。吴汉提剑至经堂,公主正虔心礼佛,见吴仗剑而至,问明原委,夺剑自刎。吴汉告母,母嘱其助汉灭莽后,自缢而死。吴汉悲痛不已,遂火焚府第,投奔刘秀,起兵复汉。取材于《东汉演义》。周信芳之代表作,并摄成影片。

吴汉杀妻

见《斩经堂》。

取洛阳

传统剧目。亦称《光武兴》、《岑马争功》。刘秀率军攻打洛阳。元帅邓禹深知洛阳守将苏献善于防守,一时难以攻破,乃计激马武、岑彭二将争为先锋,并假意重用岑朋。马武心中不服,俟岑朋败归,出言讥讽,在营中喧闹。邓禹以其扰乱军规,故责四十军棍,赶出大营。马武因思得诈降苏献之计,遂攻

占洛阳。取材于《东汉演义》第五十回。侯喜瑞、吕瑞明整理。武净应工。

光武兴

见《取洛阳》。

岑马争功

见《取洛阳》。

白蟒台

传统剧目。亦称《云台观》。刘秀攻取洛阳后,王莽闻讯,遣邳彤拒之,并建造白蟒台,以备事败藏匿。台竣工,莽为灭口,下令将筑台工匠尽皆斩首。邳彤于阵前被擒,降顺刘秀,引兵搜寻王莽。时幸免于难之工匠吴公出首,拿获王莽,刘秀命将其绑至云台观斩首。取材于《东汉演义》第十四回。马连良、言菊朋均擅演,有不同演法。现老生演出大都宗马。张学津等擅长。

云台观

见《白蟒台》。

战蒲关

传统剧目。亦称《杀妾犒军》、《献长安》、《吃人肉》。汉将王霸为胡英所困,绝粮于蒲关,城内人民彼此相食。霸恐军心变乱,拟杀妾徐艳贞,以人肉犒军。至家,适徐氏在花园焚香祷天,愿救兵速至,早退贼兵而拯百姓。霸不忍下手。忽报部下将士,因断炊哗变,霸无奈,命仆刘忠杀之。刘进退两难,徐问明情由,夺剑自刎,刘亦从死。霸烹尸犒军,士气大振。时援军赶至,擒获胡英,蒲关围解。生、旦合演。

杀妾犒军

见《战蒲关》。

献长安

见《战蒲关》。

吃人肉

见《战蒲关》。

姚期

传统剧目。亦称《卓桥关》、《威镇草桥》、《万花亭》、《思念功臣》。汉刘秀登基后，因思念镇守草桥关之功臣姚期，命马武、岑彭与杜茂三人将其调回洛阳，随朝伴驾。姚期入都，其子姚刚打死国丈郭荣，姚期绑子上殿请罪，刘秀酒醉，欲将姚期全家问斩。适马武回朝，闻讯，闯宫保奏，逼刘秀写下赦诏，姚期父子得救，随马武戴罪出征。金少山、裘盛戎均曾改编。铜锤花脸唱工戏。后经裘盛戎精心整理加工，为流传广泛的裘派代表剧目之一。裘门弟子方荣翔、李长春等擅演。

草桥关

见《姚期》。

威镇草桥

见《姚期》。

万花亭

见《姚期》。

思念功臣

见《姚期》。

上天台

传统剧目。东汉时，姚期之子姚刚因打死郭太师，姚期绑子上殿请罪。刘秀念姚期父子有功，赦免姚刚死罪，只将其发配湖广。姚期请求告老还乡；刘秀加以慰留。姚期请其戒酒百日，方愿留

朝伴驾，刘秀慨然允诺。此剧故事不见史传，亦不见《东汉演义》。老生戏，以唱工为主。

打金砖

传统剧目。亦称《蓝逼宫》、《二十八宿归天》。东汉姚期之子姚刚封王，跨马游街，路过国丈郭荣府前，不下马，郭荣自侍女为帝妃，出而骂骂，姚刚怒而杀之。姚期绑子上殿请罪。刘秀酒醉，传旨立斩姚期，并诛邓禹等二十余人。马武闻讯，闯宫谏阻不准，马武手执金砖碰死于金殿。刘秀酒醒大悔，过其尸前，砖落帝崩。情节与《二本草桥关》、《上天台》，大同小异，三戏并存。生角为主，唱、做、扑、跌并重，李桂春擅演。后经李少春整理编演，为其代表作。近年中国京剧院又将此剧改编为《汉宫惊魂》，经常演出。马少良、李光、于魁智、张建国等均擅长此剧。

蓝逼宫

见《打金砖》。

二十八宿归天

见《打金砖》。

黄一刀

传统剧目。亦称《恶虎庄》、《姚刚发配》。东汉姚期之子姚刚打死国丈郭荣后，发配湖北。马清、杜明仗义随行。途经黄土冈，当地恶霸黄飞刚，借升肉店，讹诈乡民，卖肉时短斤缺两，有少无多，例以一刀为准，故人称黄一刀。姚刚不平，决心为民除害，故至店中买肉，多方挑剔，引起恶斗。姚刚与马清、杜明终将黄一刀等打死。净角为主之武戏。郝寿臣擅长。

恶虎庄

见《黄一刀》。

姚刚发配

见《黄一刀》。

太行山

传统剧目。亦称《王英骂寨》。姚刚反汉，占据太行山为王。王霸之子王英求见，劝其归汉，为姚刚所拒。二人发生口角，触怒姚刚，棍责王英，并逐出寨外。净、生合演。

王英骂寨

见《太行山》。

玉门关

传统剧目。东汉时，班超一行三十六人奉旨出使鄯善说降，驻玉门关。鄯善国王待匈奴王来共商对策。匈奴王已侦知班超来意，亲至鄯善胁其国王叛汉，并欲刺杀班超。班超有所察觉，与众将埋伏馆外，匈奴王中伏身亡。鄯善王乃归附汉朝。此剧取材于《后汉书·班超传》。小生唱功戏，姜妙香代表作。

赵五娘

传统剧目。士人蔡邕（伯喈）娶妻赵五娘，婚后二月，蔡奉父命进京应试，中状元。值牛丞相选婿，遂入赘。五娘独自赡养公婆，又逢荒歉之年，度日为难。五娘求得赈米奉进公婆；自食糠粃。二老终因贫困饥饿而死。五娘卖发安葬公婆，携带亲自描绘之公婆遗容上京寻夫。临行前，邻翁张广才赠五娘银两、琵琶，并愿代五娘照看二老坟墓。蔡邕思亲心切，遣家丁李旺回乡探望，路遇张广才正在蔡家坟前打扫，二人攀谈之下，张告以详情，并责蔡不义不孝。五娘一路弹琵琶

唱曲，乞食去京，抵京之日，至弥陀寺追荐公婆；适蔡邕入寺焚香，见双亲遗容，夫妻得以重圆。此剧取材明传奇《琵琶记》。周信芳自1923年起经常演出。1954年对剧本进行了整理、加工，删去牛小姐随同还乡祭奠部分。

描容上路

传统剧目。剧情参见《赵五娘》。

扫松下书

传统剧目。蔡伯喈入赘相府，父母双双饿死。其妻赵五娘卖发埋葬公婆，上京寻夫之后，一日，其近邻张广才于蔡家坟前打扫松枝。蔡伯喈遣家丁李旺回乡下书，向张问路，张闻知李之来意，乃引至坟前跪拜，并大骂伯喈负心不孝，嘱李旺转告伯喈来年返家探望。此剧取材于明传奇《琵琶记》。周信芳之代表作。

孔雀东南飞

传统剧目。亦称《同命鸳鸯》、《庐江恨》。庐江小吏焦仲卿妻刘兰芝贤惠勤劳，夫妻情爱甚笃。仲卿母性情乖戾，兰芝横遭虐待，仲卿终于被逼休妻。夫妻含泪分手，互约誓不负心，各不嫁娶。兰芝回至母家，其兄刘大贪图聘礼，强迫兰芝改嫁太守之子。婚期前夕，仲卿闻讯而来，夫妻相会，互诉衷情，决以身殉。仲卿去后，兰芝投水；仲卿至兰芝墓前自缢而死。此剧为欧阳予倩旧作，取材于《古诗·为焦仲卿妻作》。1953年加以修订。另有陈墨香本、王玉蓉本（名《焦仲卿妻》）、吴素秋本（名《生死缘》）等。

生死缘

见《孔雀东南飞》。

焦仲卿妻

见《孔雀东南飞》。

同命鸳鸯

见《孔雀东南飞》。

庐江恨

见《孔雀东南飞》。

春闺梦

传统剧目。东汉末年，奋威将军公孙瓒与幽州牧为争地而交战，士卒伤亡，无以为继，下令强征民兵。平原农民王恢、赵克奴、曹襄、李信等四人俱被征从军。王恢新婚仅半月，夫妻恩爱，忍痛而别，不久，即阵亡。王妻张氏自夫离家，独守空闺，日夜悬念，积思成梦，在梦中，时而郎君生还，温情缠绵；时而战死沙场，血肉模糊。梦醒之后，不禁悲从中来，更感伤痛。此剧剧情源于唐人陈陶诗“可怜无定河边骨，犹是春闺梦里人”及杜甫诗《新婚别》。金仲荪编剧。程砚秋代表剧目之一，1925年11月与俞振飞上演。程派传人赵荣琛、王吟秋、李蕙华、李世济、张曼玲等均擅演。

鞭打督邮

传统剧目。亦称《打督邮》。刘备授职中山府安喜县尉，偕关羽、张飞赴任。适督邮至该县，刘备出郭相迎，督邮傲慢无礼，并向其勒索贿赂，致激怒张飞，将督邮缚于树桩，痛加鞭打，经刘备劝阻，始止。刘备为另图远大之计，遂缴还印绶，与关、张一同出走。取材于《三国演义》第二回。老生主演。汪笑侬、恩晓峰曾演出。中国京剧院曾改编演出，李盛藻等主演。

打督邮

见《鞭打督邮》。

捉放曹

传统剧目。亦称《中牟县》、《陈宫计》、《捉放宿店》。曹操谋刺董卓未遂，逃至中牟县，为关吏所获。县令陈宫被操一番游说，弃官从操而逃，中途遇操父执吕伯奢，坚留过其家，杀猪沽酒以款待之。操性多疑，恐吕以沽酒为名，报官来捕，竟拔剑杀其全家，宫阻之，不听，及至厨下，见一猪缚地，始知吕并无二心，但悔已无及，遂偕宫逃走，不意途中遇吕沽酒返家，又为操所杀。宫忿极，乃以大义责操。是夜宿于旅店，宫怨操之奸诈不仁，乘夜留诗相责，弃之而去。取材于《三国演义》第四回。以生、净为主。为谭、余流派名剧。

中牟县

见《捉放曹》。

陈宫计

见《捉放曹》。

捉放宿店

见《捉放曹》。

温酒斩华雄

传统剧目。亦称《汜水关》。曹操至陈留，为讨董卓，矫诏召集各镇诸侯，共兴义师。渤海太守袁绍、南阳太守袁术、北平太守公孙瓒、长沙太守孙坚等皆起兵响应，并推袁绍为盟主，挥师至汜水关。董卓遣部将华雄迎敌；孙坚阵前失利，鲍忠、俞涉等刀下丧生。正危急间，刘备义弟马弓手关羽讨令；愿斩华雄首级，献于帐下。袁绍轻之。曹操以其既出大言，必有勇略，特敬关羽一杯热酒，

以示鼓励；关暂不饮，提刀出马，立斩华雄而归，其酒尚温。取材于《三国演义》第五回。以红净为主。

汜水关

见《温酒斩华雄》，另见《反五关》。

起布问探

传统剧目。董卓抵御诸侯，命吕布应战。吕布披挂齐整，适探子来至大营，向其报告军情。此剧系明代王雨舟《连环记》传奇中一折。以探子为主，武丑应工。杨鸣玉擅演。

虎牢关

传统剧目。三国时期，诸侯共讨董卓，卓遣吕布相拒虎牢关，诸将皆不能敌。桃园弟兄刘备、关羽、张飞三战吕布，终于取胜。该剧取材于《三国演义》第五回。武小生应工戏，叶盛兰擅长。

连环计

传统剧目。亦称《王允赐环》。汉末董卓专权，骄奢跋扈，又仗义子吕布为虎作伥，朝野共愤。司徒王允欲除之，苦无良策。府中歌姬貂蝉，见允日夜忧心忡忡，深为感动，自愿献身除贼。王允乃与其定下连环计，将貂蝉先许吕布，后献董卓。致使董、吕二人反目成仇，自相残杀。取材于元代无名氏《锦云堂暗定连环计》杂剧、明代王济《连环记》传奇及《三国演义》第八回。叶盛兰、杜近芳曾整理改编演出，更名为《吕布与貂蝉》。叶少兰近年常演，摄有影片。

吕布与貂蝉

见《连环计》。

凤仪亭

传统剧目。亦称《梳妆掷戟》。董卓自纳貂蝉后，吕布深恨卓夺其爱，一日，乘卓入朝，径至相府，入后堂，见貂方梳妆，故蹙双肩，频频拭泪，吕心如碎。嗣后，二人于后园凤仪亭幽会，貂为明心迹，欲投池觅死；吕急阻止，并对天设誓。正互诉衷情之际，董卓忽至，见状大怒，执吕布画戟追掷之。父子仇隙益深。取材于《三国演义》第八回及明代王济《连环记》传奇。

梳妆掷戟

见《凤仪亭》。

磐河战

传统剧目。袁绍约公孙瓒夹攻冀州牧韩馥，待事成，平分其地。袁捷足先登，占据冀州后，瓒弟公孙越前往索地，袁不仅背信食言，且暗遣鞠义杀死公孙越。瓒为报弟仇，兴兵讨袁，两军会战于磐河。瓒为颜良、文丑杀败，幸赵云赶至，杀退文丑。赵亦为袁绍部下，因不为重用，故弃袁来投公孙。此剧取材于《三国演义》第七回。老生、小生为主。余叔岩、杨小楼、侯喜瑞于20年代初曾合演。余饰公孙瓒，杨饰赵云，侯饰袁绍。高维廉、李宝魁亦擅演。

借赵云

传统剧目。亦称《一将难求》。曹操围攻徐州，太守陶谦（恭祖）求救于北海太守孔融。平原令刘备在座，孔融遂约请刘备同往解围。刘恐众寡不敌，乃往北平太守公孙瓒处借赵云率三千士卒相助。刘、赵早已互相仰慕，进军途中，二人纵论当代英雄，遂订交。抵小沛，张飞轻视赵云，及至出马交战，败于典韦。赵云奋勇迎敌，杀退曹兵，徐州之围遂解。

取材于《三国演义》第十一回,情节不尽相同。马连良、叶盛兰曾合作演出。

一将难求

见《借赵云》。

战濮阳

传统剧目。亦称《濮阳城》。吕布攻占濮阳,曹操率军反攻;陈宫、吕布密使城中富户田氏致书曹操,约为内应,诱之入城。曹信以为真,杀进濮阳。城中四门纵火,曹须发尽烧,几不能归,赖典韦救其生还。曹将计就计,佯作火伤致死,令军士挂孝发丧,诬吕布来攻,中伏惨败。曹遂收复濮阳。取材于《三国演义》第十一回至第十二回。分前后两部分,有仅演前半部者;后半部又名《哭丧计》。

濮阳城

见《战濮阳》。

哭丧计

见《战濮阳》。

让徐州

传统剧目。亦称《三让徐州》、《陶恭祖》。曹操围攻徐州,州牧陶谦向刘备求救,刘备慨允,并由公孙瓒处借调赵云相助。曹操拔寨退兵,徐州围解。陶谦以已年迈多病,一再将州牧让予刘备,刘连拒三次;至陶病故,始接州印。取材于《三国演义》第十二回。言菊朋代表作。

三让徐州

见《让徐州》。

陶恭祖

见《让徐州》。

神亭岭

传统剧目。亦称《少年立志》、《酣战太史慈》。孙策与刘繇对峙于神亭岭,刘安营于岭南;孙策扎寨于岭北。岭上有汉光武庙。孙策率程普、黄盖等十二骑登岭进庙祝祷;刘繇恐孙策设诱敌之计,未敢邀击,部将太史慈跃跃欲试,竟自出马挑战,指名与孙策较量,二人酣战多时,未分胜负。取材于《三国演义》第十五回。

少年立志

见《神亭岭》。

酣战太史慈

见《神亭岭》。

辕门射戟

传统剧目。三国时,淮南袁术谋夺吕布驻地徐州,唯恐屯驻小沛之刘备与吕合力对抗,乃遣大将纪灵先攻刘备,一面赠送厚礼与吕布。刘备致函于吕求援,吕识破袁术野心,权衡利害,决助刘备,乃设宴邀刘、纪共饮。席间,吕表明为两家解和之意,并命人取画戟立于辕门之外,张弓搭箭,且与刘、纪相约:如射中画戟,各自罢兵;否则,再谋决战,果一箭中的。纪灵慑于吕威,遂收兵复命。此剧取材于《三国演义》第十六回。小生应工。叶盛兰代表作。

战宛城

传统剧目。亦称《张绣刺婶》、《割发代首》、《盗双戟》。曹操兴兵往袭宛城,守备张绣力薄不敌,用谋士贾诩之策,举城降曹。操引兵入城后,受侄安民丛愚,掳占张绣之婶邹氏,秽声所播,远近皆知。绣羞愤之余,誓必报仇雪耻,知操之部将典韦,勇猛过人,善使双戟,乃令力

士胡车儿盗其戟，并乘夜纵火袭之。典韦败死，操狼狈而逃。有时夹演一场昆曲《醉巾》，取材于《三国演义》第十六回。为生、旦、净、丑合作戏，许多著名演员曾合作演出，较著名的有余叔岩、杨小楼、侯喜瑞、荀慧生的合作。

张绣刺婶

见《战宛城》。

割发代首

见《战宛城》。

盗双戟

见《战宛城》。

白门楼

传统剧目。曹操会合刘备、关羽、张飞攻吕布于下邳。布日与貂蝉饮酒取乐，不以军务为重，又待部下不仁，陈宫屡谏不听。时宋宪、魏续、侯成，已将布之赤兔马盗去，献于曹操。操命军士决水淹城。布至白门楼饮酒浇愁，宋宪、魏续盗其画戟，并内应献城。布被擒，陈宫、张辽亦皆被获。宫见操，大骂，操斩之；操爱布之勇猛，欲改容，时刘备在座，恐不利于己，乃以丁原、董卓故事劝操，操意始决，立斩布。张辽经关羽为之讲情，得以赦免，归顺曹操。此剧取材于《三国演义》第十九回。小生唱工戏。叶盛兰代表作。中国京剧院曾重新改编演出，更名《水淹下邳》。叶少兰亦常演出。

水淹下邳

见《白门楼》。

青梅煮酒论英雄

传统剧目。亦称《闻雷失箸》。刘备

与董承等共立义状，议定合力除曹。恐为曹操见疑，故于后园种菜，亲自浇灌，藉此使操以为其胸无大志。一日，曹操宴请刘备，青梅佐酒，纵论天下英雄；刘列举袁术、袁绍、刘表、孙策等人，予以赞许，操均不以为然，独以英雄许刘备。刘惊惶之余，失手落箸；又恐操疑，遂借闻雷声以掩饰。操被其瞒过。取材于《三国演义》第二十一回。以老生、净为主。马连良、郝寿臣曾合演。中国京剧院亦曾改编演出，李盛藻、袁世海主演。

闻雷失箸

见《青梅煮酒论英雄》。

击鼓骂曹

传统剧目。亦称《群臣宴》。孔融荐处士祢衡于曹操。曹召见祢，不加礼，祢反唇相讥；曹矜夸其门下人才，而祢一批斥之，曹恼羞成怒，委祢于大宴群臣时，充当鼓吏以辱之。祢衡满腔气愤，乃裸衣击鼓，尽情发泄，复当众痛骂曹操。曹虽愤极，但不愿负杀戮人才之名，遂命祢往说刘表，借刘之手以杀祢衡。取材于《三国演义》第二十三回。谭（鑫培）派代表作，余叔岩、杨宝森等亦擅演，自成一派。

群臣宴

见《击鼓骂曹》。

月下斩貂蝉

传统剧目。曹操欲使关羽为己所用，故以美色诱惑之，遣貂蝉前往，为关羽所杀。此剧取材于明人《斩貂蝉》杂剧。不见《三国演义》。

白马坡

传统剧目。亦称《斩颜良》。刘备既

失小沛,投青州袁绍。关羽与刘失散,受张辽之请,暂依曹操营中。袁绍命大将颜良攻曹,进兵白马坡,所向无敌,既斩曹将宋宪、魏续,又败徐晃,曹军大震。关羽匹马单刀,直奔敌营,立斩颜良于马下,白马之围得解。羽回,曹称誉之,并申请汉献帝,封羽为汉寿亭侯。取材于《三国演义》第二十五回。

斩颜良

见《白马坡》。

灞桥挑袍

传统剧目。亦称《赠袍赐马》。关羽得知刘备去向之后,决意辞曹寻兄。曹操深爱关羽之才,测知其意,避而不见。关羽乃挂印封金,留柬告辞,保二嫂出许昌。曹操闻讯,知关羽志不可夺,率众将赶去送行,追至灞陵桥,关羽横刀立马以待。曹道明来意并赠锦袍,关羽恐中其计,于马上以刀尖挑袍披于身上,扬长而去。取材于《三国演义》第二十六回至第二十七回。红生应工。中国京剧院曾改编演出。李少春主演。

赠袍赐马

见《灞桥挑袍》。

过五关

传统剧目。亦称《辞曹斩将》。关羽等一行出许昌,奔河北,一路经过东岭、洛阳、沂水、滎阳、黄河渡口等五处关隘,先后斩杀孔秀、孟坦、韩福、卞喜、王植、秦琪等六员曹将,脱险而出。取材于《三国演义》第二十七回。

辞曹斩将

见《过五关》。

古城会

传统剧目。亦称《斩蔡阳》。关羽在黄河渡口将蔡阳之甥秦琪刀劈马下之后,行近古城,蔡阳率军追至,欲替其甥报仇。关羽急命马童进古城向刘备、张飞报信。张飞以关久居曹营,恐其此来有诈,拒绝收容。封蔡阳追兵已临城下,关羽遂斩蔡阳以自明,张飞乃释疑,迎关入城。取材于《孤本元明杂剧·千里独行》,明人《古城记》传奇及《三国演义》第二十八回。原有《训弟》一场,崑崙为关羽入城后,张飞负荆请罪。自《灞桥挑袍》、《过五关》至《古城会》有连演者,总名《千里走单骑》。李洪春代表作。

斩蔡阳

见《古城会》。

千里走单骑

传统剧目。包括《灞桥挑袍》、《过五关》、《古城会》三剧。参见《古城会》。

金锁阵

传统剧目。刘备用徐庶之计,袭取樊城。曹营大将曹仁布成八门金锁阵以防守;赵云率兵破之,曹军溃败。此剧取材于《三国演义》第三十五回至第三十六回。

徐母骂曹

传统剧目。亦称《击曹砚》、《女骂曹》。汉末,徐庶辅刘备,屡败曹操;曹拟召徐庶归顺,以为己用,乃赚其母至许昌,劝其命子弃刘归曹。徐母严词以拒,痛骂曹操,并飞砚击之。曹怒,囚徐母,欲杀之。程昱劝止,复献计,诬其笔迹,诈修家书,以诱徐庶。曹操依计而行。取材于《三国演义》第三十六回。龚云甫代表作。

击曹砚

见《徐母骂曹》。

女骂曹

见《徐母骂曹》。

三顾茅庐

传统剧目。亦称《卧龙岗》。三国时，徐庶、司马徽荐诸葛亮于刘备，刘慕者葛有济世之才，偕关羽、张飞至隆中卧龙岗访之。一次未遇，二次冒雪再访，仍未获见。关、张二人不悦，数谏刘备，刘求贤若渴，三顾茅庐。时诸葛亮午睡方浓；刘嘱童子勿相惊扰，侍立阶下等候多时，始得相见。刘说明来意，诸葛纵论天下，嘱刘先取荆襄，再图益州，然后大业可成。刘恳其匡助汉室，诸葛以其意诚，慨允出山。取材于元杂剧《卧龙岗》、明传奇《草庐记》及《三国演义》第三十七回。马连良、谭富英等曾合作演出。

卧龙岗

见《三顾茅庐》。

博望坡

传统剧目。亦称《张飞负荆》。曹操命夏侯惇领兵十万攻新野。刘备与诸葛亮共商对策；诸葛亮号令众将分兵设伏，待机出击。张飞以其初出茅庐，首次用计，心中不服。夏侯惇引兵深入山川相逼、树木丛杂之博望坡；诸葛亮借风势以火攻之，大败曹兵；张飞至此心服口服，遂向诸葛亮负荆请罪。有时与《三顾茅庐》连演。取材于元人《诸葛亮博望烧屯》及《三国演义》第三十九回。

张飞负荆

见《博望坡》。

长坂坡

传统剧目。亦称《单骑救主》、《当阳桥》。曹操攻取荆州，刘备率军民节节败退，途经当阳东北之长坂坡，曹操大军追及，夤夜厮杀，备兵溃败，眷属与部下均于乱军中失散。赵云为救幼主阿斗与甘、糜二夫人，匹马单枪闯入重围，四处寻觅，七进七出，救出简雍、糜竺及甘夫人后，又遇受伤之糜夫人怀抱阿斗，不能行走。云以坐骑予之，糜恐累及赵云，以阿斗相托，投井而亡。云怀抱幼主，夺得曹操宝剑，突出重围。曹兵追至，张飞据河断桥，惊退曹兵。此剧有时接演关羽率军来援，刘备脱险之《汉津口》。取材于《三国演义》第四十一回至第四十二回。武生应工戏。杨小楼代表作。高盛麟、厉慧良等亦擅长。

单骑救主

见《长坂坡》。

当阳桥

见《长坂坡》。

汉津口

传统剧目。亦称《摔子惊曹》。赵云长坂坡救主突围后，将怀抱之阿斗交还刘备，刘掷于地，以慰赵云。时刘备行近汉津，曹兵追至，危急间，关羽自江夏借兵马而来，挡曹解围，刘备乃得脱险。取材于《三国演义》第四十二回。常与《长坂坡》连演。

摔子惊曹

见《汉津口》。

激权激瑜

传统剧目。东汉末年，群雄割据，曹操占据荆襄，率八十三万大军水陆并进，

威胁东吴孙权。吴文官主降,武将主战。权不能决,遣鲁肃赴江夏探听曹军虚实。鲁肃邀刘备之军师诸葛亮至东吴见权。亮欲联吴拒曹,先以言语激权,又向吴水军都督周瑜诡称曹操欲掳其妻小乔,以激怒周瑜。瑜乃向孙权力陈曹兵虽众,多犯忌戒,与之交锋,必操胜算。权疑惧遂解,命周瑜为帅,联刘破曹。此剧取材于《三国演义》第四十四回。

临江会

传统剧目。周瑜忌恨刘备,以同谋破曹为名,诱其至东吴,暗设伏兵,欲乘机杀之。关羽随护,按剑立于刘备背后,周瑜不敢妄动,刘备遂安然而返。此剧取材于《三国演义》第四十五回。

群英会

传统剧目。曹操率军南下攻吴,双方对峙于长江两岸。刘备军师诸葛亮力主联吴破曹,因而出使东吴为吴帅周瑜参赞军务。瑜忌亮才高于己,欲伺机除之。周瑜故友蒋干过江访瑜。瑜知其为曹操谋士,为劝降而来,故设群英会宴蒋,命太史慈监酒,禁谈军情。席间,瑜佯醉,与蒋同榻而眠,诱蒋盗去假造之曹营水军都督蔡瑁、张允之反书。曹果中计,怒斩蔡、张二人。瑜需箭十万支,急不可得,命亮设法。亮毅然允为监造,并立军令状,以三日为期。瑜大喜,以为亮若不能如期交箭,正可杀之。亮得鲁肃相助,暗备草船二十艘,乘漫江大雾,向曹营进发。亮邀鲁肃舟中饮酒,又命军士擂鼓呐喊。曹疑吴军来袭,下令乱箭齐发,尽落草船之上。亮获箭十万支,向瑜交令,瑜益惊其才略。东吴老将黄盖与周瑜暗定“苦肉计”,甘受责打,诈降曹操,曹信以为真。瑜、亮计议火攻曹营,命庞统借蒋干荐引归曹,献“连环计”,使

曹战船自行钉锁,以利东吴火攻。因时值隆冬,独缺东风,瑜忧而成疾。亮探病献策,自称能祭借东风;瑜愈忌其能,暗遣丁奉、徐盛于风起时杀之。岂料亮在赵公接迎下,返回夏口。黄盖以归降为名,乘小舟深入曹营,火烧战船。赤壁之战,曹兵大败。此剧包括《蒋干盗书》、《草船借箭》、《苦肉计》、《打黄盖》、《借东风》等情节。取材于《三国演义》第四十五回至第四十九回。剧名最早见于清道光四年之《庆平升班戏目》升平署本,自清代同治年间即盛演之。流传至今,经若干知名演员不断加工,艺术上益臻完美。因其老生、小生、方巾丑、花脸行当齐全,唱、做、念、打并重,故能久演不衰。其中《借东风》有时单演,系马连良代表作,《群英会、借东风》已于1956年拍成电影。1958年任桂林、李纶、马少波、阿甲、翁偶虹又对该剧重新改编,增加一场《横槊赋诗》,剧名《赤壁之战》。

赤壁之战

见《群英会》。

横槊赋诗

传统剧目。曹操采用连环计,钉锁战船,自以为顺流而下,可灭东吴,置酒设乐于大船之上,宴请文武群僚。席间,曹操历数往事,志得意满,取槊立于船头,赋诗以自诩。此剧取材于《三国演义》第四十八回。袁世海代表作。

借东风

传统剧目。亦称《南屏山》。见《群英会》。

火烧战船

传统剧目。剧情见《群英会》。

华容道

传统剧目。亦称《华容挡曹》。曹操兵临赤壁,为东吴周瑜所败,仅余十八骑,狼狈北逃,至华容道。蜀将关羽扼守该地,曹知关羽重信义,乃哀恳顾念昔日相待之情,纵之使归。关羽果为所动,慨然释之逃走。取材于《三国演义》第五十回。常与《群英会》、《借东风》、《火烧战船》连演。关羽由“红生”饰演。周信芳、林树森、唐韵笙等均擅演。

华容挡曹

见《华容道》。

取南郡

传统剧目。亦称《一气周瑜》。周瑜大破曹兵于赤壁之后,复攻南郡。守将曹仁、陈矫受命于曹操,计诱周瑜入城,以药箭伤周瑜左肋。瑜以诈死诱曹仁劫寨;曹仁果中计大败,周瑜直取南郡。而诸葛亮已遣赵云先行占领,并以曹之兵符调离荆州、襄阳守将,袭取二城。周瑜愤而呕血,坠于马下。取材于《三国演义》第五十一回。

一气周瑜

见《取南郡》。

战长沙

传统剧目。亦称《义释黄忠》。关羽奉诸葛亮之命率兵进攻长沙,太守韩玄令杨龄应战,死于马下。老将黄忠出战,与关羽交锋,黄马失前蹄,关爱黄勇武,释之。次日,黄忠再战,诈败诱关,回马箭射之,故意仅中其盔缨,以报关不杀之义。韩玄疑黄通敌,欲斩,魏延杀韩玄,率长沙军民出降,黄忠虽欲拦阻,已不及。关羽入城安抚,黄托病不出。时刘备、诸葛亮同至长沙,以礼劝降黄忠。取

材于《三国演义》第五十三回。

义释黄忠

见《战长沙》。

甘露寺

传统剧目。孙权因刘备久借荆州不还,遂与周瑜共谋,设下“美人计”,谎称将胞妹尚香许嫁刘备,欲乘刘过江成亲之机,拘为人质。迫使其归还荆州。诸葛亮识破此计,遣赵云护卫刘备赴吴。抵吴后,刘以厚礼贿通周瑜之岳父乔玄,恳其遇事周全。孙权之母吴国太闻悉其子阴谋,气愤之余,怒斥孙权行为之不当。乔玄以孙、刘联姻有利于共同破曹,良机难得,力主将计就计,以假成真。吴国太乃亲至甘露寺相婿,竟看中刘备,即命进宫完婚,致使孙权、周瑜之“美人计”弄巧成拙。此剧取材于《三国演义》第五十四回。常与《回荆州》、《芦花荡》连演,合称《龙凤呈祥》或《美人计》。为生、旦、净合作剧目,梅兰芳、盖叫天、周信芳等曾合作演出。剧中乔玄一角,经马连良饰演遂成马派代表剧目之一。战友京剧团曾改编演出,在原剧基础上作较大改动,叶少兰、辛宝达主演。

龙凤呈祥

见《甘露寺》。

美人计

见《甘露寺》。

回荆州

传统剧目。亦称《二气周瑜》。刘备入赘东吴,沉溺声色,乐不思蜀。随行之赵云拆视诸葛亮所授锦囊计,诈称曹兵袭取荆州,形势危殆,如不速归,迟则误事。刘备信以为真,以实情告孙尚香夫

人,求其同行。尚香应允与之潜逃。周瑜遣将追踪,为孙斥退。至江岸,周瑜率兵又至,危急间,诸葛亮派船接应,刘备夫妇安然脱险,返回荆州。此剧取材于《三国演义》第五十五回:“玄德智激孙夫人,孔明二气周公瑾”。俗语:“周郎妙计安天下,赔了夫人又折兵”即源出于此。剧本系由清代宗室玉鼎臣整理,上连《甘露寺》,下接《芦花荡》。

二气周瑜

见《回荆州》。

芦花荡

传统剧目。亦称《三气周瑜》。张飞奉军师诸葛亮之命,乔装渔夫,埋伏芦花荡口,截杀周瑜。周果率兵前来,张飞突然出击,将其三擒三纵以辱之。周愤而呕血,张得胜而归。单演时,用昆曲本,源出明代传奇《草庐记》。今演出《龙凤呈祥》,作为结尾一出。另有京剧唱词本,与昆曲本不同。袁世海代表作。

三气周瑜

见《芦花荡》。

黄鹤楼

传统剧目。亦称《竹中藏令》。刘备久借荆州不还,周瑜于黄鹤楼设宴,诓刘备前往,赵云随行。席间,周瑜逼刘备写退还荆州文约,且令部下非有令箭不得释放刘等。而诸葛亮事先将借东风携走之令箭,装入竹节交付赵云。比时劈竹出示,周瑜部下不察,刘备等遂得脱险。及周瑜闻信追袭,张飞已迎战于芦花荡,周转为所败。取材于元人《刘玄德醉走黄鹤楼》杂剧。小生、老生为主,唱、做并重。

竹中藏令

见《黄鹤楼》。

柴桑关

传统剧目。亦称《周瑜归天》、《丧巴丘》。周瑜定假途灭虢之计,名曰取川,暗夺荆州,被孔明识破,大败,至柴桑关,吐血而亡。该剧取材于《三国演义》第五十六回,周瑜为武生应工,南派武生擅长此剧,有翻跌等技巧。王虎辰擅演。五六十年代,李仲林、筱高雪樵等常演此剧。

周瑜归天

见《柴桑关》。

丧巴丘

见《柴桑关》。

卧龙吊孝

传统剧目。亦称《柴桑口》。周瑜兵败巴丘,气愤而死之后,东吴欲报仇雪恨。诸葛亮不畏凶险,至柴桑吊祭,灵前失声痛哭,哀周瑜英年早逝,诉未能合力拒曹之憾。东吴部将始欲杀之,继为其哀哭所感动。诸葛并劝庞统投刘备,然后安然返回荆州。取材于《三国演义》第五十七回。言菊朋代表作,广为流传。

柴桑口

见《卧龙吊孝》。

战渭南

传统剧目。亦称《反间计》。曹操擒杀马腾之后,其子马超为报父仇,会合西凉太守韩遂率大军二十万伐曹,攻入潼关,屡败曹操,两军相拒于渭河。曹操用贾诩之反间计,马超果然中计,疑韩与曹同谋,里应外合,怒而斩断韩遂左膀。曹

兵乘马、韩内讧之际，并力猛攻，马超反胜为败，仅剩三百余骑。取材于《三国演义》第五十九回。范钧宏曾改编，中国京剧院李少春、钱浩梁等演出。

反间计

见《战渭南》。

冀州城

传统剧目。亦称《战冀州》。马超于渭南战败后，率羌兵攻冀州，刺史韦康向夏侯渊求援未果，开城投降。马超斩之。参军杨阜诈降，并荐梁宽、赵衢为副将，又伪称葬妻，去历城联合守将姜叙抗马。超怒攻历城，夏侯渊乘机领兵夹攻，超气馁，退回冀州。梁宽、赵衢于城楼发箭拒之。超在城中之亲属皆被杀死，超悲愤交加，不能自持；忽闻历城追兵又至，遂仓惶败走。取材于《三国演义》第六十四回。长靠武生重头戏。杨小楼之代表作。近年张世麟及其子张幼麟常演。

战冀州

见《冀州城》。

赚历城

传统剧目。亦称《诈历城》、《马腾托兆》、《母妻兄弟血》、《二本战冀州》。马超于冀州兵败，夏侯渊遣姜叙紧追不舍。马超至历城，谎称姜叙归来，赚开城门。姜母闻讯，正拟与子相会，马超杀人，尽杀姜叙满门以泄愤。夏侯渊追兵至，马超弃城，败走汉中。张世麟、梁慧超等擅演。

诈历城

见《赚历城》。

马腾托兆

见《赚历城》。

母妻兄弟血

见《赚历城》。

二本战冀州

见《赚历城》。

张松献地图

传统剧目。亦称《献西川》、《献川图》。汉末，群雄竞起，西川刘璋为汉中张鲁所侵，欲结好曹操，使兴兵击汉中，遣别驾张松携西川地图往许都见曹。曹不加礼遇，反陈兵耀武，张松愤而讥之。曹怒，逐之出境。刘备早命赵云迎候，入荆州境，关羽扫驿以待。翌日，刘备偕诸葛亮、庞统邀张松入城，厚加礼遇，松乃将西川地图献与刘备，并誓与同僚法正、孟达共为内应，以取西川。取材于《三国演义》第六十回。汪笑侬编演。张松一角有老生、小丑两种演法。何玉蓉近年常演。

献西川

见《张松献地图》。

献川图

见《张松献地图》。

截江夺斗

传统剧目。亦称《拦江截斗》。孙权屡向刘备讨还荆州，始终未得如愿，知刘入川，乃遣周善伪称母病，接孙夫人（尚香）携子阿斗归宁，欲以阿斗为质，换回荆州。孙夫人不察，登舟东下。赵云闻讯，飞报张飞、孔明，并亲自驾船追赶，跃过船头，夺回阿斗。张飞接踵而至，杀死周善，同保阿斗，返回荆州。取材于《三

《三国演义》第六十一回。早年李顺亭饰赵云挂髯口，武老生应工；刘春喜不挂髯，武生应工。近年钱浩梁、王立军擅长。

拦江截斗

见《截江夺斗》。

金雁桥

传统剧目。亦称《取雒城》、《擒张任》。刘备、诸葛亮攻打雒城，遣黄忠、魏延等埋伏于金雁桥前。诸葛亮亲自与张任会阵，张任责其犯境；诸葛亮劝张归顺，张拒降。黄忠、魏延诱张任至金雁桥边，由赵云截杀一阵，张飞擒之。诸葛亮再劝降，张任大骂。诸葛亮斩之，用棺盛殓，埋葬高坡，以彰忠义。取材于《三国演义》第六十四回。南派武生戏。

取雒城

见《金雁桥》。

擒张任

见《金雁桥》。

两将军

传统剧目。亦称《葭萌关》、《夜战马超》。马超兵败投奔张鲁。张鲁为援救刘璋，命马超攻取葭萌关，以牵制刘备，诸葛亮遣张飞迎敌。张飞与马超在葭萌关前交战，夜以继日，不分胜负。刘备目击马超之英勇，心窃喜之，遂亲自下城解围，双方各自收兵。取材于《三国演义》第六十五回。有加演《李恢说马超》者：李恢奉诸葛亮命，往说马超归降，马超示以威武，李恢不惧，晓以利害，马终为所动，乃归顺刘备。李万春擅长。

葭萌关

见《两将军》。

夜战马超

见《两将军》。

取成都

传统剧目。亦称《让成都》、《石伏岩》。马超于葭萌关归降刘备之后，助刘攻打刘璋，兵临成都。刘璋寡不敌众，被迫开城投降。刘备进驻成都，安置刘璋于公安。取材于《三国演义》第六十五回。汪桂芬擅演此剧。其后，邓远芳、王凤卿也较知名。剧中“奏本”[西皮慢板]，多用高音，坚实挺拔，极见汪派特色。

让成都

见《取成都》。

石伏岩

见《取成都》。

单刀会

传统剧目。亦称《临江亭》。东吴孙权命鲁肃向西蜀刘备索还荆州，备允先还长沙、零陵、桂阳三郡，不予荆州。鲁肃乃于临江亭设宴，邀坐镇荆州之关羽相会，预设伏兵，拟胁迫关羽就范。关识破其计，泰然携周仓一人单刀赴会。席间，关羽历述生平战功，鲁肃提及荆州之事，关乃佯醉，一手持刀，一手挟鲁肃以行，及至江边登舟，始与鲁肃分别。东吴诸将既惧关之威武，又恐伤及鲁肃，始终未敢轻动，关羽遂安然返回荆州。取材于元代关汉卿《关大王独赴单刀会》杂剧及《三国演义》第六十五回。昆曲有《刀会》，曲词雄壮豪迈，气势意境俱佳。京剧本有所改动，红生主演。

临江亭

见《单刀会》。

逍遥津

传统剧目。亦称《白逼宫》。汉末，曹操专权，威迫献帝，势压百官。献帝命内侍穆顺送密诏出宫，召伏后父伏完除曹。穆行至宫门，遇曹操迎阻，几经盘问，终于从穆顺发髻中搜出伏完密书。曹带剑入宫，命华歆将伏后乱棒打死，并鸩杀其二子；立逼献帝立曹妃为后。取材于《三国演义》第六十六回。魏紫秋编剧。唱工繁重，高庆奎之代表作。高派弟子李和曾、李宗义等擅演。

白逼宫

见《逍遥津》。

甘宁百骑劫魏营

传统剧目。孙权攻合肥，曹操率部驰援。吴将凌统领兵三千出战失利。甘宁讨令，愿率精百骑，往劫曹营；孙权从之，命程普等接应。甘宁乘夜回曹兵不备，领兵冲入曹营，四处纵火，营中大乱。曹操唯闻喊杀连天，不知敌军多少，狼狈而逃。甘宁查点士卒，未折一人，凯旋而归。此剧取材于《三国演义》第六十八回。杨小楼、郝寿臣编剧，清逸居士执笔。1960年中国戏曲学校实验京剧团曾有改编本演出，钱浩梁主演。

百寿图

传统剧目。亦称《赵颜求寿》。农家子赵颜，19岁遇神卜管络，管谓其三日后必死。赵求禳解，管嘱其携美酒、鹿脯，至终南山向神仙求寿。赵前往，果见南斗、北斗二星君正坐松下对弈，赵说明来意，求二老相救。北斗遂将生死簿中所载赵之年龄改为99岁。取材于《搜神记》及《三国演义》第六十九回。

赵颜求寿

见《百寿图》。

瓦口关

传统剧目。亦称《真假张飞》。张飞讨令攻瓦口关，刘备、诸葛亮恐其酗酒误事，令戒酒。张飞屡胜魏将张郃，张郃闭关不出。张飞使军士辱骂，并终日聚饮以示轻敌。张郃终不出战。张飞部下将其违令酗酒事密报诸葛亮，亮测知其诱敌之意，反命大将魏延押送美酒与张飞。张飞故命军士假作怨己之状，以诱张郃；张郃果然中计，率兵偷袭，大败。刘备、诸葛亮亲率大军乘虚攻占瓦口关。取材于《三国演义》第七十回。为钱金福代表作。

真假张飞

见《瓦口关》。

定军山

传统剧目。亦称《取东川》、《一战成功》。曹操攻打西蜀重镇葭萌关，诸葛亮用激将法命黄忠、严颜出战，黄杀退曹营大将张郃，并乘胜攻占曹军屯粮之天荡山，杀死夏侯德。张郃求救于定军山守将夏侯渊。诸葛亮故以年迈，难以制胜激怒黄忠，黄坚请攻取定军山。阵前，黄擒获渊侄夏侯尚；时蜀军先行陈式亦被曹军所掳。待两军交换俘将之际，黄放箭射死渊侄，激怒夏侯渊，策马来追，黄忠佯败，用拖刀计斩渊，大获全胜。取材于《三国演义》第七十回至第七十一回。靠把老生重头戏，唱做念打并重。谭鑫培代表作，余叔岩亦擅长。

取东川

见《定军山》。

一战成功

见《定军山》。

阳平关

传统剧目。亦称《子龙护忠》。黄忠斩夏侯渊,攻占定军山后,刘备为之设筵庆功。曹操亲率大军至阳平关报仇。诸葛亮闻报,拟先烧其粮草,夺其辎重,以挫曹兵锐气。黄忠席前讨令;赵云恐其连战劳倦,愿代出战。黄忠执意前往。烧粮之后,曹兵蜂拥而至,黄忠被困垓心,幸诸葛亮事先已派赵云伺机接应,及时来援,击败曹兵,始得解围而归。取材于《三国演义》第七十一回。多与《定军山》连演。靠把老生重头戏。谭鑫培、余叔岩代表作之一。

子龙护忠

见《阳平关》。

水淹七军

传统剧目。魏蜀交恶,蜀将关羽大败魏将曹仁后,曹操急遣于禁挂帅,庞德为先锋统率七军前往救援。庞德誓与关羽死战,特预制一口棺木。阵前,关羽难以取胜,于禁嫉庞德立功,鸣金收兵,并下令七军移驻曹口川低洼之地。关羽闻讯,沿襄江决堤放水,直灌曹营,七军大乱,悉数被歼,于禁、庞德均被生擒。此剧取材于《三国演义》第七十三回至第七十四回。王鸿寿(三麻子)编演。红生戏。李洪春、林树森等均擅演。

走麦城

传统剧目。亦称《麦城升天》。曹操与孙权联合,夹攻驻守荆州之关羽。孙权挂吕蒙为帅,吕闻荆州已有戒备,乃诈病,由陆逊代为都督。关羽轻敌,中陆逊求和之计,竟撤退荆州兵马,往攻樊城。

吕蒙乃乘虚使军士白衣渡江,袭取荆州。汉将糜芳、傅士仁降吴,献出公安、南郡,关羽败退麦城。廖化请突围,赴上庸搬兵,关羽遣关平护送。刘封、孟达与关羽有隙,按兵不动。关羽率兵突围;吕蒙遣潘璋等埋伏小路,关羽、关平均中伏遇害。取材于《三国演义》第七十五回至第七十七回。王洪寿编剧并演出;李洪春、林树森、小三麻子等均擅演。1953年马少波加以改编,取名《荆州之战》。李万春、高盛麟亦擅长。近年战友京剧团马泉来改编,更名为《白衣渡江》,以小生为主,于万增主演。

麦城升天

见《走麦城》。

白衣渡江

见《走麦城》。

伐东吴

传统剧目。亦称《黄忠带箭》。刘备为报关羽、张飞之仇,大举伐吴,因关兴、张苞阵前立功,设宴庆贺。席间,刘备回忆往事,慨叹昔年五虎上将,所余无几,且已老迈无用。此言激怒陪宴之老将黄忠,不待终席而去,独自杀入吴营,力斩吴将崔禹、史迹之后,突中敌冷箭,虽经关兴、张苞接应回营,仍不治而死。临终之前,谏刘备:“平吴不及,取中原(伐魏)。”取材于《三国演义》第八十二回至第八十三回。为靠把老生应工戏。

黄忠带箭

见《伐东吴》。

活捉潘璋

传统剧目。亦称《大报仇》。蜀主刘

备攻占猓亭后,关兴追杀吴将潘璋,深入山谷,入夜迷路,投宿山庄;潘璋继至,忽见关羽显圣,惊惶失措,正待转身逃走,即被关兴杀之。关兴获得其父关羽之青龙偃月刀,欲回军营,途遇潘璋部将马忠拦截,因寡不敌众,被其围困,危急间,张苞赶来救援,始得脱险。取材于《三国演义》第八十三回。潘璋一角以扑跌见长,为南派武生戏。

大报仇

见《活捉潘璋》。

连营寨

传统剧目。亦称《哭灵牌》、《火烧连营》。蜀主刘备为报关羽、张飞之仇,亲率大军伐吴,节节胜利。吴将甘宁阵亡,孙桓被困,孙权大为震惊,遣诸葛瑾押解范疆、张达及张飞首级赴蜀营求和罢兵,刘备拒之,誓必灭吴。孙权苦于无计可施,遂纳阚泽之荐,擢升九江都尉陆骏之子陆逊为帅,总督军马,抵御蜀军。刘备轻视陆逊年少,疏于戒备。又因天气炎热,将人马移至茂林深处,扎下七百里连营大寨,待至秋初决战。陆逊乘机以火攻之;蜀兵逃脱不及,伤亡殆尽,刘备儿未能免,幸诸葛亮遣赵云及时救应,始得突出重围,退走白帝城。取材于《三国演义》第八十四回。刘备一角唱、做并重,中国京剧院任桂林曾改编为《彝陵之战》,李和曾主演。谭鑫培、言菊朋、奚啸伯代表作。

哭灵牌

见《连营寨》。

火烧连营

见《连营寨》。

八阵图

传统剧目。陆逊用计火烧连营,大败蜀兵,乘胜追击,至鱼腹浦,误入孔明所布“八阵图”中,迷失方向,不得出阵。幸遇孔明之岳父黄承彦指引,始得脱险。此剧取材于《三国演义》第八十四回。小生应工。

白帝城

传统剧目。亦称《永安宫》。刘备兵败,退至白帝城,病重不起,召丞相诸葛亮前来听受遗命,托孤而死。取材于《三国演义》第八十五回。自《小桃园》、《伐东吴》、《战猓亭》、《连营寨》、《八阵图》至《白帝城》有连演者,总称《吞吴恨》。言菊朋代表作。奚啸伯亦曾改编演出,为言奚两派共有剧目。

永安宫

见《白帝城》。

吞吴恨

见《白帝城》。

战猓亭

见《白帝城》。

别宫祭江

传统剧目。亦称《祭长江》。孙夫人尚香自荆州回东吴之后,闻刘备死于白帝城,悲痛欲绝,乃入宫见其母吴后,告以欲往江边设祭。吴后不许。尚香寻死觅活,吴后始允。尚香乃拜别而去。及至江边,往西哭奠完毕,投江而死。取材于《三国演义》。黄桂秋擅演剧目之一,曾有改编本。陈德霖、孙喜云、梅兰芳、朱琴心、黄桂秋之《祭江》;李多奎、黄桂秋、李盛泉之《别宫》均有唱片行世。系唱工重头戏,其中反二黄为全剧精华。

祭长江

见《别宫祭江》。

孝义节

传统剧目。亦称《索庙》。孙夫人尚香投江自尽后,天帝敕封其为泉姬娘娘。孙托梦其母吴国太请为设祀庙。母醒,从其所请,为之建泉姬祠于江滨。取材于《三国演义》。系青衣正旦戏。

索庙

见《孝义节》。

文姬归汉

传统剧目。汉兴平中,李傕、郭汜与杨奉等争劫汉献帝(刘协),南匈奴王遣左贤王及白波帅乘乱进兵,深入汉地河内,卒为李傕等所败。中郎蔡邕之女蔡琰(文姬)逃难,为匈奴所掳,献与左贤王为妃,在匈奴十二年,生二子。汉相曹操闻知后,令周迁持金璧使南匈奴,赎文姬归国。文姬与二子诀别,哭拜王昭君墓后,随周回汉。此剧取材于元代金志甫《蔡琰还汉》杂剧、明代陈与郊《文姬人塞》杂剧、清代南山逸史《中郎女》杂剧,亦略见《三国演义》第七十一回。程砚秋代表作,(金仲荪编写)。取蔡原作《胡笳十八拍》谱入剧中,其中[二黄慢板]等唱腔,声情并茂,脍炙人口。李世济近年曾改编演出。

洛神

传统剧目。曹植受封为王,并得其兄曹丕(魏文帝)所赐之玉镂金带枕,回封地途中,夜宿洛川馆驿,梦与洛神(宓妃)相见,约于次日在川上相会。曹植如约前往,果有汉滨游女、湘水神妃引至洛川与宓妃相会。二人互通款曲,珍重道别。此剧取材于《洛神赋》。系梅兰芳早

期演出之代表剧目,为歌舞并重之古装戏。由齐如山编写。

安居平五路

传统剧目。亦称《安五路》。刘备新亡,曹丕欲乘西蜀元气大伤之际,兵伐西川。听从司马懿之计,遣大将曹真连结鲜卑王轲比能、南蛮王孟获、东吴孙权、上庸降将孟达分五路进兵。蜀丞相诸葛亮胸有成竹,托病不出。后主刘禅闻警大惊,亲临相府问之。诸葛亮答以身受先帝之托,敢不尽心竭力以报,但恐军马调动惊扰人心,且一旦泄密,则难挽危局,故退居私宅,熟筹应敌之策。并告以来犯之四路兵马,均已用计退去,仅东吴孙权一路尚坐观成败,为此只需一人往东吴说服孙权,可保无虞。刘禅大喜而归。诸葛亮乃遣邓芝为使入吴,面见孙权,并挺身亲试油鼎,说服其捐弃前嫌,罢兵修好。取材于《三国演义》第八十五回。老生应工。马连良擅演剧目之一。前饰诸葛亮,后饰邓芝。

安五路

见《安居平五路》。

七擒孟获

传统剧目。蜀汉丞相诸葛亮志在伐魏,但虑南方蛮王孟获乘机犯境,乃不辞暑劳,渡泸水南征,七擒七纵,卒使孟获折服,从此誓不复反。此剧取材于《三国演义》第八十七回第九十回及《七胜记》传奇。

祭泸江

传统剧目。蜀丞相诸葛亮征服蛮王孟获之后,班师而归,时值九月,行至泸江岸,狂风骤起,江涛汹涌,兵不能渡。依照蛮俗,须以人头祭江;诸葛亮不欲无

端杀生,遂和面为剂,制成馒头,以代人之首级,亲自祭于水滨。三军深受感动,乃渡江凯旋。此剧取材于《三国演义》第九十一回。马连良曾演出。

凤鸣关

传统剧目。亦称《力斩五将》。诸葛亮伐魏,遣王平、廖化等四人率兵攻凤鸣关;赵云见无委用,心中不服。诸葛亮以其年迈激之,赵云历叙战功,愿效黄忠攻取定军山之故事。诸葛亮乃付与三千人马,命为先锋,至凤鸣关,赵云奋勇杀敌,将魏将韩德父子五人杀死,大获全胜。取材于《三国演义》第九十二回。张桂轩代表作。

力斩五将

见《凤鸣关》。

天水关

传统剧目。亦称《收姜维》。蜀相诸葛亮率师北伐,以攻取魏地南安、安定之故智,令士卒佯作魏将夏侯楙往各郡求援;同时,遣赵云待其出兵,即乘虚袭天水。太守马遵中计欲发兵,为中郎将姜维所阻,并将计就计,击败赵云。诸葛亮爱姜之才,欲降服之。平日闻姜孝母,遂以兵诈取其母所在之冀城,诱姜往救;复令魏延冒姜名夜袭天水。马遵以姜反叛,惊骇不已,俟姜回城,投以乱箭。姜维无奈,奔走它郡,终为伏兵所困,乃降蜀。取材于《三国演义》第九十三回。

收姜维

见《天水关》。

骂王朗

传统剧目。诸葛亮自得天水等三城之后,声威大振,远近诸州郡皆望风来

降。魏主曹叅大惊,急遣曹真为帅,王朗为军师,往祁山御敌。时王朗76岁,自恃能言善辩,劝诸葛亮退兵;诸葛当众怒斥其叛汉降魏之无耻行径。王朗遭此痛骂,气急败坏,死于马下。此剧取材于《三国演义》第九十三回。汪笑侬演出。言菊朋、李和曾亦常演。

失街亭

传统剧目。魏、蜀交兵,魏帅司马懿率部进军汉中。蜀丞相诸葛亮以街亭为重要门户,拟派能将驻防。时参军马谡愿立军令状,前往镇守。行前,诸葛亮命其靠山近水扎营,以资审慎;并以王平为副帅。马谡至街亭,刚愎自用,扎营山上,王平力谏不听,致被魏军切断水源,蜀兵不战自乱,失守街亭。此剧取材于《三国演义》第九十五回。与《空城计》、《斩马谡》连演,合称《失空斩》。该剧唱念做并重,为老生重头戏,谭(鑫培)、余(叔岩)、杨(宝森)、马(连良)、言(菊朋)、高(庆奎)诸流派均擅演。近年演出基本宗余、杨两派。

空城计

传统剧目。魏帅司马懿攻占蜀国街亭之后,又率大军攻取西城。时蜀相诸葛亮帐下精锐俱调遣在外,城内仅余老弱残兵,无以应战。诸葛亮急中生智,乃设空城计。司马懿兵临西城,见四门大开。诸葛亮稳坐城楼,凭栏抚琴;城外老军清道,态度安闲。疑城内必有伏兵,踌躇再三,不进而退。西城乃得保全。此剧取材于《三国演义》第九十五回与《失街亭》、《斩马谡》连演时,合称《失空斩》,或全本《空城计》。

斩马谡

传统剧目。马谡失守街亭后回营请

罪。诸葛亮虽有惜才之心,但为明正军法,仍挥泪将其斩首;且深悔用人失当,毅然上疏自贬武乡侯之职。此剧取材于《三国演义》第九十六回。与《失街亭》、《空城计》连演,合称《失空斩》。

失空斩

见《失街亭》、《空城计》、《斩马谡》。

战北原

传统剧目。亦称《斩郑文》。诸葛亮六出祁山,与司马懿相拒于北原,懿命偏将郑文诈降蜀营,诸葛亮允留用。忽报秦朗讨战,单挑郑文出马。郑与之交锋,不三合,斩敌将,回营报功。诸葛亮心疑之,盘诘郑文,识破其为诈降;前来挑战之秦朗,实为魏兵所假扮,乃将计就计,命郑文修书约懿,前来劫营,当为内应。懿命秦朗夜袭,中伏被杀。诸葛亮遂斩郑文,并将其首级送往魏营,作为“厚礼”。取材于《三国演义》第一〇二回。言菊朋、马连良均擅演。

胭粉计

传统剧目。亦称《上方谷》、《火烧葫芦峪》、《六出祁山》。蜀汉丞相诸葛亮六出祁山,屡建奇功,因魏将司马懿屡败不出应战,乃于上方谷(一名葫芦峪)设地雷、柴草,遣魏延诱敌,并诈败,引司马父子深入葫芦峪。一时燃起大火,烈焰熊熊,魏兵正走投无路,天忽降雨,地雷无功,火被扑灭,司马父子皆得脱险,再不敢出。诸葛亮故遣使送去胭粉、钗裙以辱之;懿反笑而收纳,并探询诸葛亮起居近况,使者具实以告,懿念其食少事繁,将难以长寿。是年,诸葛亮果因操劳过度,殁于军中。取材于《三国演义》第一〇三回。高庆奎及其传人李和曾均擅演。

上方谷

见《胭粉计》。

火烧葫芦峪

见《胭粉计》。

六出祁山

见《胭粉计》。

七星灯

传统剧目。亦称《孔明求寿》。蜀汉丞相诸葛亮北伐魏,六出祁山,积劳成疾,自知不起,大将姜维请亮祈寿,亮乃设七星灯,终日踏罡步斗明,以求禳解。时魏帅司马懿知亮不久于人世,派兵探察,蜀将魏延急闯入帐中报信,误将灯踢灭,姜维怒,欲斩魏延,亮劝止,遗嘱后事,溘然长逝。取材于《三国演义》第一〇三至第一〇四回及元人《五丈原》杂剧。

孔明求寿

见《七星灯》。

铁笼山

传统剧目。亦称《草上坡》、《大战蛮兵》、《九伐中原》。姜维伐魏,魏将司马师、陈泰为姜所败,困守铁笼山,与郭淮会师。山中缺水,司马师拜泉得水。姜维约西羌国王迷当率兵十万为助,司马师闻讯大惊。陈泰因与迷当有一面之缘,自愿前往游说迷当,并诈称姜维曾辱骂迷当;迷当信以为真,反助魏以攻姜维;司马师、郭淮合力夹击,姜维大败,只余七人五骑,向汉中败退而去。取材于《三国演义》第一〇九回。该剧以功架气派见长。为杨(小楼)派代表作。尚和玉、厉慧良、高盛麟、唐韵笙等亦均擅演姜维。

草上坡

见《铁笼山》。

大战蛮兵

见《铁笼山》。

九伐中原

见《铁笼山》。

坛山谷

传统剧目。姜维再伐魏，邓艾率兵应战。邓素知姜智勇双全，不可力敌，与之斗智，先败姜维；姜又设伏兵于坛山谷，假意遗弃粮草，诱使邓艾劫粮，邓中伏大败。此剧取材于《三国演义》第一一四回。杨小楼、郝寿臣编演。

红逼宫

传统剧目。亦称《司马逼宫》、《废曹芳》。司马师专权，剑杀贾诩。魏主曹芳与张皇后父张缉，大臣夏侯玄、李丰密议，暗草血诏，诛讨司马。司马师得知，搜出血诏，杀张后等，并废曹芳。该剧取材于《三国演义》第一〇九回，情节不全相同。为郝寿臣代表作。

司马逼宫

见《红逼宫》。

废曹芳

见《红逼宫》。

江油关

传统剧目。亦称《亡蜀鉴》、《李氏殉国》。蜀汉后主刘禅懦弱无能，自丞相诸葛亮辞世以后，国势日蹙。时魏遣邓艾偷渡阴平，江油关守将马邈闻风丧胆，欲出城投降，其妻李氏苦谏不听，邓艾占领江油，李氏愤而殉国。取材于《三国演

义》第一一七回。程砚秋代表作之一，金仲荪编剧。

亡蜀鉴

见《江油关》。

李氏殉国

见《江油关》。

哭祖庙

传统剧目。蜀后主刘禅于绵竹失守后，惊惧欲降魏，其子北地王刘谡泣血陈阻无效，悲愤之余，回宫与妻共议殉国。其妻崔氏碰死柱下，刘谡杀死三子，提头至祖庙设祭，哭祖宗创业之难，不忍见亡国之惨，亦自刎而死。此剧系汪笑侬编演。剧中[反二黄]唱腔，亦为其精心加工，颇具特色。一般演出均宗汪派。女老生演员何玉蓉擅演此剧。

合欢图

传统剧目。晋朝初年，龙骧将军王浚平吴，获得荆州牧孙起之应天双球，将其分赐李生子王瑚与王琏佩带。无赖张百川引诱王之二子嬉戏辍学，王浚得知，气恼之余，驱逐张百川出境，并命二子投师就学。王瑚于长桥遇蛟；王琏于南山遇虎，慌乱中，失落应天球，被张百川拾去。宜兴壮士周处，生性粗暴，惯欺乡民，父老恶之，因与蛟、虎并称为“三害”。王浚为此微服出访，周处经其劝导，幡然悔悟，力斩虎蛟，“三害”得除。王瑚、王琏赴京应试，得中文武状元，随父王浚出征孙起。张百川拾得应天球后，假冒王琏之名投靠孙起。孙将李生女长女瑶草许婚王琏，丫环巧奴识破伪装，告知瑶草及妹琪花。时王瑚至孙营说降，孙起怒欲斩之，瑶草说明真相，乃将王瑚暂囚营中。琪花与之私订婚约。丫环巧奴盗走

令箭及应天球、合欢图，假冒瑶草之名投奔王浚，王深信不疑，使其与王琏订婚，并命周处携巧奴令箭，诈入孙营，救回王瑚。王琏前去接应，被孙起部下误认为王瑚，又将其捕回，琪花代瑶草与订婚。张百川见王琏后，恐骗局败露，欲用毒酒害之；幸赖瑶草赶上，捕获张百川。两军会战，王浚获胜，孙起被俘，二女请降，并劝父归顺晋朝。王瑚得配琪花；王琏得配瑶草。此剧平吴事见《晋书·王浚传》。周处除三害见《晋书·周处传》及《世说新语·自新》。系清代咸丰、同治间史松泉为四喜班所编。黄润甫、许荫棠、郝寿臣、高庆奎曾演全本；富连成亦曾演出。

应天球

见《合欢图》。

除三害

传统剧目。亦称《打虎斩蛟》。晋代义兴(今江苏宜兴)人周处自幼父母双亡，恃强任性，为害乡里，父老患之，将其与当地猛虎、恶蛟并称为“三害”。一日，周处于磁窑惹祸，窑户集合乡邻至官府告状，途遇时吉。时为周父生前好友，知周处尚可劝教，不忍故人之子遭灭身之祸，乃劝阻众乡邻归去，冀周处有所悔改。时吉见周处后，故作不识，以“三害”之说相讽谕，周处闻言大为震惊，奋身前往打虎、斩蛟。逾三日周末归，众乡邻以其已与虎蛟同归于尽，正置酒称庆，周处竟生还，见状，始而愤懑，继而悔悟，拟以死赎罪。时吉赶至，加以劝导，周处遂立志改过自新。此剧系全部《应天球》中一折。取材于《世说新语》、《晋书·周处传》及明人《蛟虎记》、《风云记》、《双瑞记》、《中庸解》传奇。1954年中国京剧院加以改编，李和曾、袁世海主演。

打虎斩蛟

见《除三害》。

绿珠坠楼

传统剧目。西晋散骑常侍石崇救孤女绿珠，并纳其为妾。属下孙秀羡绿珠貌美，索之不得，遂怀恨诬告石崇，并带兵围困金谷园欲抢绿珠，绿珠以死相拒，坠楼而亡。该剧取材于《晋书·石崇传》。陈水钟编剧，徐碧云擅演。有唱片传世。毕谷云亦擅此剧。

九莲灯

传统剧目。亦称《粉宫楼》。晋帝司马节不理朝政，宰相贺道安专权，派遣刺客杀帝并诬害史后。刑部尚书闵觉察得其阴谋，反被贺诬，全家人狱。闵仆富奴救闵子逃走，途遇火判，经火判指点，闯阴阳界，借得九莲灯，终得伸冤。该剧取材于清人朱佐朝《九莲灯》传奇，其中《审刺客》、《火判》两折能独立作折子戏演出，分别为老生、架子花脸应工戏。

粉宫楼

见《九莲灯》。

审刺客

传统剧目。亦称《六部大审》。晋帝司马节宠爱贺妃，沉溺酒色，不理朝政，史后进谏，贺妃怀恨，与其父权相贺道安密谋，陷害史后。乘刑部尚书闵觉患病之际，遣刺客行刺晋帝，并假被捕获，反诬史后所主使。贺道安代审取供，闵觉力疾亲往听审，洞悉其奸，乃抱病勘问，刺客方欲吐实，又被贺道安所阻；闵愤而呕血，但仍不罢休，坚持复审。取材于清人朱佐朝《九莲灯》传奇。老生应工戏，以念白见长。

六部大审

见《审刺客》。

花筵赚

传统剧目。亦称《玉镜台》。晋代温峤(太真)素闻表妹芳姿貌美,欲娶之,乃携传家宝玉镜台赴金陵姑母家投亲。姑母刘氏以温孤苦且年长于女而不愿允婚。温苦无机缘与芳姿一见。一日,温友谢鲲来访,温与谢乔妆花鼓人至芳姿楼前卖艺,因而得见芳姿,芳姿属意谢鲲;谢鲲亦爱慕芳姿,乃假冒温峤之名与芳姿相会,芳姿不疑,并吟诗抒怀,书于团扇。其后,扇被温拾得,珍藏之,向姑假代谢鲲求婚,并留玉镜台为聘礼。得官后,与芳姿完婚,洞房之夜,温恐芳姿嫌其年老貌丑,乃以红罗盖头掩须。次晨,芳姿见其本来面目,不胜惊悔,但木已成舟,无可奈何。谢鲲闻讯,向温问罪;温求姑母,刘氏遂以丫环碧玉为次女,嫁与谢鲲。取材于《恶书·谢鲲传》及元人关汉卿《温太真玉镜台》杂剧、明人朱鼎《玉镜台》传奇。程砚秋子1923年首演于北京华乐戏院。

玉镜台

见《花筵赚》。

桑园寄子

传统剧目。亦称《黑水国》。东晋汝阴太守邓伯道携弟妇及子侄逃避兵灾;中途,乱军将其弟妇冲散;子邓元、侄邓方均年幼,难再远行。邓年迈体衰,无力背负二人逃命。邓负子则侄悲啼,负侄则子哀号。邓念及亡弟只此独子,遂诳己子邓元上树采食桑椹,用绳缚之,忍痛挥泪负侄而行。邓弟妇后经桑园,将邓元救下,遂至潼关,一家重聚。此剧取材于《东晋演义》及明人《百子图》。谭鑫

培、余叔岩代表作。谭富英、杨宝森、谭元寿均擅演。

黑水国

见《桑园寄子》。

荀灌娘

传统剧目。亦称《奇女福》。东晋时,荀崧为襄阳太守,被杜曾围困于城内,无计破敌,欲自尽。其女灌娘,年方十三,幼有奇才。为保城池,单身突围,往宛城求救于平南将军石览,石嘱其赴荆州周鲂都督处请兵。杜曾追兵甚急,灌娘改扮男装。周鲂不肯往援,灌娘列举历代女英雄故事以激之,周鲂始允率兵前往,大败杜曾,解去襄阳之围。周子周抚爱慕灌娘英勇,后得军师陶侃撮合,二人结为夫妇。取材于《晋书·荀崧传》、同书《列女传》及清人杨潮观《荀灌娘围城救父》杂剧。原本系史松泉编剧。30年代初由陈墨香改编,荀慧生演出。1959年又重新整理;1960年赵燕侠再次改编演出。今孙毓敏擅演。

奇女福

见《荀灌娘》。

春秋笔

传统剧目。亦称《浑仪镜》。南朝宋文帝时,北魏入侵,权相徐羨之企图向敌求和,将军檀道济斥其媚敌卖国;且自愿率军伐魏。徐不服,与檀争论,并以首级赌战局胜负。檀道济出征,妻生一女,因檀无子,乃命女佣乘元宵观灯之际,将己女窃换王韶之子。仆人张愿丢失幼主,回府请罪,王妻怜而纵之逃走。张行至永安驿,驿丞陶某为张之旧友,因不愿为官,乞张冒名相代。徐羨之一心降敌,暗通北魏;欲置檀道济于死地,乃断其军中

粮草。又怨王韶之守正不阿,不肯附己,知其将宋帝所赐之浑仪镜丢失,乃借词诬陷,王韶之遂被发配云南。徐羨之遣人追踪至永安驿,密令驿丞张慰杀王。张感于妻之德,暗告韶之,情愿替死。王韶之逃走后,闻知檀道济遭权相陷害,军中断粮,乃改扮道者,募化粮草,接济檀部,大败魏军。王韶之遣人迎接夫人至檀府相会,言明往事;两家各认子女,结为亲家。韶之官复原职,徐羨之被处斩刑。取材于清人米云从《龙灯赚》传奇,马连良编演,系马派代表作之一。马派弟子马长礼、张学津等均擅演。

浑仪镜

见《春秋笔》。

枣阳山

传统剧目。秦琼护送罢官之黄兵部回故里,路过枣阳山,为占据该山之单雄信所阻。单疑黄为赃官,欲行劫;秦琼用杀手锏将其击败。单、秦二人惺惺相惜,临别,秦嘱单焚山归农。此剧情不见《隋唐演义》。净角主演。裘盛戎曾演出。

临潼山

传统剧目。亦称《秦琼救驾》。隋文帝杨坚遣子杨广为李渊之母祝寿,杨广见李渊妻窦太真貌美,肆意挑逗,触怒李渊,掷杯击落其齿,畏罪辞官,携眷回太原。杨广遣韩擒虎、魏武腾追之未果。杨广又于临潼山前乔装山寇,伏击。正危急间,秦琼押解犯人由此经过,见状,乃助李渊,杀退杨广。其后,得知杨广来历,大惧而逃。取材于《隋唐演义》第四回至第五回。马连良曾改编,与张君秋、李洪福、袁世海、姜妙香、马春樵、李多福、萧长华合演。

秦琼救驾

见《临潼山》。

秦琼卖马

传统剧目。亦称《当锏卖马》、《天堂县》、《卖马》。隋末,山东历城县都头秦琼解犯人十八名往潞州天堂县投文,中途死一犯,刺史不批发回文。秦琼困居旅店,盘费用尽,店主王老好催索房饭金,备加揶揄。秦琼只得以所骑黄骠马叫卖,遇单雄信,二人订交。单因事借马而去。店主复逼迫,秦再以双锏求售,幸得王伯当、谢映登资助,并代其催取回文,秦琼始得归去。取材于《隋唐演义》第六回至第九回、《说唐演义》第五回。谭鑫培擅演此剧,对刻画秦琼困顿落魄的遭遇,表现人物忧郁伤感的情绪,有独到之处,成为谭派名作之一。

当锏卖马

见《秦琼卖马》。

天堂县

见《秦琼卖马》。

卖马

见《秦琼卖马》。

平阳公主

传统剧目。李渊为罗致天下英才,于太原设招贤馆。临汾勇士柴绍挈家将马三保往投之,渊喜其才,拟以女昭娘妻之。昭娘精通兵法,择婿甚严。李渊与弟道宗商议,故意请柴人园夜宴,昭娘引兵布阵,李渊请柴与之比剑,二人胜负难分;昭娘又引柴绍入阵,取下箭簇,将彩球缀于其上以射之,柴接球,遂作为聘礼,与昭娘成婚。此剧取材于《隋唐演义》第六回。李伯言编剧。武旦应工。

宋德珠擅演。

骂杨广

传统剧目。亦称《忠烈图》、《第一忠臣》。隋文帝杨坚病重，拟传位太子杨勇。次子杨广与越公杨素合谋弑父及兄杨勇，自立为帝，逼死刘后，复杀陈妃，恐臣民不服，召太宰伍建章草正位诏，晓谕天下。伍身穿丧服上殿，历数杨广无道，严加斥骂。杨广怒而将其敲牙割舌而死，且命人抄斩伍氏全家。取材于《说唐前传》第十四回。刘鸿升代表作，言菊朋亦演出。

忠烈图

见《骂杨广》。

第一忠臣

见《骂杨广》。

红拂传

传统剧目。亦称《风尘三侠》。隋炀帝游幸江都，令越国公杨素留守，三原布衣李靖，往见杨素，纵论天下事，素喜其才，欲用之。素有歌伎张凌华（红拂）见李才貌出众，竟易男装夜奔之，李靖偕与同逃。中途遇一虬髯客张仲坚，性情相投因订交。时天下方乱，虬髯客有平定中原大志，闻太原李渊之子世民有雄才大略，遂往谒。及见李世民，虬髯客与其对奕，自叹不如，无意留国中，乃将家资悉数赠与李靖、红拂，飘然而去。取材于唐代杜光庭《虬髯客传》及《隋唐演义》第十六回。罗瘿公编剧。程砚秋代表作之一。

风尘三侠

见《红拂传》。

南阳关

传统剧目。隋杨广抄杀伍建章全家后，其家将伍保潜往南阳关，禀告伍子云召。云召正欲兴兵报仇，韩擒虎已统师杀伐。云召被逼拒城抗御，韩不敌。宇文文化及差其子宇文成都助战，云召知非其敌，携子奔关突围而走，夫人自尽。宇文成都追逼云召，遇其执友朱灿，借用关帝庙中周仓盔铠，惊退成都。云召托其子于朱灿，独自投奔雄阔海处借兵。此剧取材于《说唐全传》第十五回至第十九回。谭鑫培、余叔岩代表作。谭富英、李崇善等亦擅演。

三家店

传统剧目。亦称《秦琼发配》、《男起解》。隋末好汉秦琼因助程咬金等大反山东，被押至登州问罪，起解途中，夜宿三家店，与史大奈、罗周定计，约定会合瓦岗好汉攻打登州。该剧取材于《说唐》。为《全本打登州》中一折。有大段二黄唱腔很有特色。马连良、杨宝森、李少春、马长礼等演来均有独到之处。

秦琼发配

见《三家店》。

男起解

见《秦琼发配》。

打登州

传统剧目。亦称《射红灯》。瓦岗众英雄闻知秦琼解至登州，乃乔装混入登州营救。杨林闻知，欲引瓦岗英雄至此，将其聚歼，设计令秦琼于中秋夜与己比武，并在其后背插红灯三盏，届时，秦如逃走，可照灯追杀。交战时王伯当一箭射落红灯，众英雄乘乱救出秦琼，同归瓦

岗寨聚义。取材于清人《倒铜旗》传奇。马连良曾演出。

射红灯

见《打登州》。

麒麟阁

传统剧目。亦称《激秦三挡》。隋末,程咬金、徐勣等大反山东,秦琼被诬同谋而不知,歌姬张紫烟闻悉之后,盗取杨林令箭,乔装与秦琼报讯。秦琼持令箭诈出潼关,径投瓦岗寨。杨林怒遣贺方追之,被秦杀死,杨林亲往追赶,秦无力抵挡,幸赖王伯当等救援,同归瓦岗。出自清代李玉《麒麟阁》传奇。杨小楼、孙毓堃、高盛麟、王金璐等擅演。

激秦三挡

见《麒麟阁》。

金堤关

传统剧目。亦称《金镞关》、《收邱瑞》。杨林命兵部尚书邱瑞讨伐瓦岗,宇文化及次子宇文成龙为先行,兵至金堤关,瓦岗军巧施反间计,杀死宇文成龙,逼降邱瑞。该剧取材于《说唐》。

金镞关

见《金堤关》。

收邱瑞

见《金堤关》。

木兰从军

传统剧目。亦称《花木兰》、《代父征》。北魏时,突厥进犯,贺廷玉率兵迎敌,因兵力单薄,急遣人至延安府一带征兵。有花弧者,尚义村人,名列军籍。其女花木兰,念父老迈,无力应征,遂乔装

男子,代父从军。木兰甫近战地,见一将坠马,当即上前救护,临近始知为元帅贺廷玉。木兰屡建大功,不久即晋升将军。一夕,木兰巡哨,见敌阵群鸟惊飞,料敌必来夜袭,遂设伏兵,突厥因之大溃,不敢再犯。贺廷玉奏凯还朝,述木兰功,封为尚书郎。木兰不受,辞官回里。离家十二载,始得与家人团聚。朝廷因木兰不受封爵,旋令贺廷玉以重礼赐之。贺廷玉既至尚义村,往见花弧,木兰易装出见,贺始知木兰为女子,更加惊服,急还朝奏请另加封赏。取材于《木兰词》、《隋唐演义》第五十六回。齐如山、梅兰芳编演。原分前后两本,后合并为一本。剧中反串小生,有大段[娃娃腔]。欧阳予倩、马少波、言慧珠、郭小枫、林岩等又各有改编本。

花木兰

见《木兰从军》。

代父征

见《木兰从军》。

晋阳宫

传统剧目。隋炀帝(杨广)游幸扬州,命唐公李渊为晋阳留守。杨广耽于逸乐,流连忘返。时群雄并起,路途梗阻,回銮之日,遥遥无期。晋阳宫内张、尹二妃听从宫监裴寂之计,设宴邀李渊入宫,殷勤劝酒,李渊酩酊大醉,引其睡二妃床榻之上,待至酒醒,劝其举义兵救民,以图帝业。李渊受二妃挟持,只得应允。此剧取材于《说唐演义》第三十四回。尚和玉代表作。

惜惺惺

传统剧目。渠稷国王乘李渊送炀帝下扬州未返,派羽中象、阿玛兆寿率兵往

攻太原。建成、元吉御敌失利；李元霸迎战阿玛兆寿，不分胜负，相约较力；元霸拔松，兆寿举石。元霸猛勇，兆寿叹服，惺惺惜惺惺，二人结为兄弟，并允罢兵。羽中梟误以为兆寿降敌，斩之。元霸怒不可遏，锤击羽中梟，将其撕为两半，为兆寿复仇。此剧情不见《说唐演义》。尚和玉代表作。

车轮战

传统剧目。亦称《紫金关》。隋炀帝杨广下扬州赏花，不理朝政，民不聊生，义军四起。曹州孟海公纠合河北李子通、苏州沈法兴以及瓦岗程咬金等十八路义士合力阻截杨广于四平山。宇文成都出战，李子通、程咬金遣先锋伍云召、伍天锡、雄阔海、裴元庆与之轮战。宇文成都阵前力竭，仓皇败走。取材于《说唐演义》第三十五回。尚和玉代表作，饰宇文成都。

紫金关

见《车轮战》。

四平山

传统剧目。隋炀帝(杨广)被义军困于四平山，急召太原李元霸勤王。李渊知秦琼在瓦岗，念秦临潼山解围之恩，恐为元霸所伤，遣柴绍与之同往；元霸母窦太真，出示秦琼画像，告元霸以临潼往事，嘱其如遇秦琼，切勿伤害。徐茂公闻知元霸来援，大惊，急遣尤俊达会见柴绍，柴绍请瓦岗众将头插小黄旗，以为标记，俾元霸临阵识别退让，秦琼等皆照计而行，独裴元庆恃勇不从。及交战，元霸见秦琼等，当即退避。后遇裴元庆，猛击三锤，裴不敌败走；复遭杨林阻击，裴无颜见瓦岗诸将，径自他去。此剧取材于《说唐演义》第三十五回至第三十六回。

早年，春台班俞菊笙所排分四本：《晋阳宫》、《惜惺惺》、《车轮战》、《四平山》，曾连演。尚和玉代表作，得俞真传。南派武生张翼鹏、张二鹏等均擅演，偏重于出手、耍锤技巧。

临江关

传统剧目。亦称《三盗呼雷豹》。李密继程咬金统率瓦岗军，命秦琼率众攻取临江关。守将尚师徒有马，名呼雷豹，马嘶时，敌马即应声惊倒，程咬金因而被擒，老将丘瑞亦以此阵亡。秦琼约尚师徒步战；王伯当先后三次盗取尚之枪马。尚患卸甲风，秦亦染病。李密命徐勣代理军务，再取临江关。尚师徒向虹霓关辛文礼求救，辛出战，为裴元庆所败，乃设计暗埋火药于坠庆山中，裴被烧死。瓦岗英姓为裴报仇，皆败于辛文礼手下。秦琼病中闻战鼓声，心急如焚，遂力疾上阵，手刃辛文礼，并下令继续攻打临江关。取材于《说唐演义》第三十七回至第三十九回。

三盗呼雷豹

见《临江关》。

火烧裴元庆

传统剧目。亦称《绝虎岭》。瓦岗义军由秦琼挂帅，攻取临江关，尚师徒求援于虹霓关守将辛文礼，辛与裴元庆交战，大败。辛设计，于坠庆山预埋炸药，诱裴入，纵火将其烧死，秦琼抱病斩辛文礼为裴报仇。取材于《说唐演义》第三十九回。为武生重头戏，以翻扑功夫见长。刘子蔚擅演。

绝虎岭

见《火烧裴元庆》。

虹霓关

传统剧目。亦称《东方夫人》、《伯当招亲》、《替夫报仇》、《黄土关》。瓦岗军攻打虹霓关。隋守将辛文礼为王伯当射死。辛妻东方氏替夫报仇，上阵擒获王伯当回营，慕其英俊，不忍杀之，令婢劝降，愿改嫁伯当。伯当佯允，既拜花烛，同入洞房后，伯当痛斥东方氏夫仇不报，将其杀死。取材于《说唐全传》第三十八回。演出中，多以一、二本标题。梅兰芳头本饰东方氏，二本饰丫环。《京剧汇编》刊出时，结尾将王伯当杀辛妻情节改为二人成婚，东方氏归顺瓦岗。中国京剧院近年曾改编演出，刘秀荣主演。

东方夫人

见《虹霓关》。

伯当招亲

见《虹霓关》。

替夫报仇

见《虹霓关》。

黄土关

见《虹霓关》。

绝燕岭

传统剧目。亦称《定燕平》。善用双枪之定燕平，攻打瓦岗寨，众皆战败。罗成昔日曾从其学枪法，乔装与之对敌。定燕平败，愤而自杀。黄月山首演。

定燕平

见《绝燕岭》。

望儿楼

传统剧目。唐高祖李渊遣次子李世民出征洛阳，日久未归，窦后思子，梦寐

不安，特建望儿楼，每于黄昏，登楼眺望，盼儿归来。终于思念成疾，死于楼上。李渊命长子建成，三子元吉背尸下楼，皆不能动；世民回朝，亲往背之，始得下楼。此剧取材于《大唐秦王词话》。老旦唱工戏。一般演出，只演“思子”一场。李多奎代表作。

断密涧

传统剧目。亦称《双投唐》、《双带箭》、《银宫山》。执掌瓦岗寨大权之李密，渐失人心。徐勣、魏征等皆弃之而去，仅王伯当相随。此时瓦岗人马星散，伯当劝李密降唐，二人同赴长安。途中与李世民相遇，引见李渊，遂归降。李渊以侄女独孤公主妻之。其后，李密欲谋反，以告公主；公主责之，被李密所杀，李与王伯当同逃。李世民追之，至断密涧，以兵围之。李世民劝王伯当投降不从，李密、王伯当皆被乱箭射死。取材于《隋唐演义》第五十三、五十四回。《旧唐书·李密传》详载此事。生、净唱工戏。

双投唐

见《断密涧》。

双带箭

见《断密涧》。

银宫山

见《断密涧》。

锁五龙

传统剧目。亦称《斩雄信》、《踹唐营》。隋末王世充与秦王李世民交战，屡战屡败，洛阳被围。单雄信独闯唐营，为尉迟恭擒获。李世民劝其归降，单誓死不从，乃将单绑赴法场处斩。行刑前，瓦岗旧友徐勣、罗成、程咬金等皆前往法场

生祭,单雄信坦然自若,引颈受戮。取材于《说唐全传》第五十六回至第五十七回及《大唐秦王词话》第四十四回。旧本情节尚有罗成力擒窦建德、下世充、孟海公等五王的安排,故名《锁五龙》。单雄信以净角应工,着重唱功。金少山、裘盛戎均擅演。

斩雄信

见《锁五龙》。

踹唐营

见《锁五龙》。

御果园

传统剧目。亦称《尉迟恭救驾》。建成、元吉为谋夺皇位继承权,欲谋害秦王李世民。时世民班师回朝,唐帝李渊封赏将士,至尉迟恭,建成、元吉进谗,指其单鞭夺槊,赤身救驾战功不实;李渊命在御果园重行演习。适值隆冬,尉迟得李靖之助,服用丸药御寒;建成、元吉命心腹武将黄壮扮演单雄信,并囑其伺机杀死李世民。届时,尉迟恭赶至,举鞭打死黄壮,李世民乃化险为夷。取材于《说唐演义》第五十八回及《大唐秦王词话》第三十八回至第三十九回。净角应工。

尉迟恭救驾

见《御果园》。

十道本

传统剧目。亦称《宫门带》、《十条陈》。李渊染病,李世民入侍,经西宫院,见建成、元吉在内与尹、张二妃饮宴作乐,世民怒而悬玉带于宫门以警戒。建成、元吉及二妃得带,反向李渊进谗,诬世民入宫欲行非礼,并以玉带为证。李渊怒,传旨斩世民。长孙无忌入宫保奏,

亦同问斩刑。徐勣、秦琼等大臣竭力劝谏,皆遭贬斥,独褚遂良冒死连奏十本,李渊始悟而赦之,并封赏褚遂良。取材于《隋唐演义》第六十四回,《说唐演义》第五十九回及《大唐秦王词话》第五十八回至第五十九回,情节不尽相同。马连良、言菊朋均擅演。

宫门带

见《十道本》。

十条陈

见《十道本》。

罗成叫关

传统剧目。亦称《周西陂》。唐初,李渊命三子元吉挂帅出征苏烈。元吉为夺取其兄李世民王位,借机剪除其心腹,派世民部下勇将罗成随同出征,欲加陷害。罗成屡次出战,连败苏烈,元吉反责其不能生擒敌酋,棍责四十,逼其带伤再战,并下令关闭城门,不准救应。罗成苦战归来叫关,其义子罗春于城头上暗告元吉有心陷害,罗成无奈,乃咬指血书,交付罗春,命其回朝求救。再奔回疆场,竟马陷淤泥河中,被乱箭射死。取材于《说唐演义》第六十一回及《大唐秦王词话》第四十九回至第五十回。小生重头戏,有大段唱功,其中喷呐二黄最具特色。德珩如、朱素云擅演。叶盛兰有所创新,与《淤泥河》连演,剧名为《全本罗成》,为叶派代表作。现在一般演出均宗叶派。

周西陂

见《罗成叫关》。

淤泥河

传统剧目。罗成随齐王元吉出征苏

定方。元吉有意相害,令罗成昼夜征战。罗人困马乏,陷于淤泥河,被敌军乱箭射死。该剧取材于《说唐》,为《全部罗成》中一折,叶盛兰擅演。另有描写薛仁贵救驾大战盖苏文的故事,亦名《淤泥河》,与《凤凰山》连演,为武生应工戏。

全本罗成

见《淤泥河》。

托兆小显

传统剧目。罗成在淤泥河死于乱箭之下后,其妻设祭。李世民率秦琼、徐勣等前往祭奠,入夜陪灵。罗成显灵托梦,嘱咐后事。此剧取材于《说唐演义》第六十一回。早年有与《罗成叫关》连演者,后叶盛兰只演至“乱箭”为止,易名《罗成》。

罗成

见《托兆小显》。

敬德装疯

传统剧目。亦称《北诈疯》。唐将尉迟恭因怒打李道宗被贬。后西辽入侵,薛仁贵兵困锁阳,朝廷命程咬金请尉迟恭出兵救驾。尉迟诈疯拒命,程以巧言相激,终使尉迟恭应召。该剧取材于《大唐秦王词话》。祁野耘根据昆曲《北诈疯》改编,中国京剧院演出。娄振奎、赵文奎、吴钰璋等均擅演。

北诈疯

见《敬德装疯》。

白良关

传统剧目。亦称《雌雄鞭》、《父子会》。唐太宗(李世民)北征,命秦琼挂帅,尉迟敬德为先行。发兵之前,尉迟得

梦,请军师徐勣详梦,告以系骨肉团圆之兆。唐兵抵白良关,守将刘国桢出战,为尉迟钢鞭击伤。刘子宝林与尉迟交锋,不分胜负;宝林归告其母梅秀英。梅告以往事,宝林始知尉迟为己生父;当年尉迟从军前,曾自铸雌雄鞭一对,留一家中,以备日后为凭。尉迟离家未久,梅氏为流寇刘国桢掠去,霸占为妻,梅因有孕在身,忍辱偷生,抚子宝林长大成人。宝林上阵会尉迟,以鞭为证,父子相认,合力斩关杀死刘国桢。梅氏以失节无颜见夫,遂自杀。取材于《说唐小英雄传》第一回至第三回。净角为主。金少山、裘盛戎等均擅演。

雌雄鞭

见《白良关》。

父子会

见《白良关》。

取帅印

传统剧目。唐太宗(李世民)欲征高丽,因秦琼年老染病,拟以尉迟恭为帅,乃与徐勣、程咬金、尉迟恭往探秦琼之病,兼取帅印。秦力荐子怀玉代己,李世民以怀玉年少,不足以慑服盖苏文,须尉迟挂帅,方能取胜。秦不得已,乃将帅印交付尉迟恭。但气恼之余,遂对尉迟故加责难以泄愤。程咬金又唆使秦怀玉借故殴打尉迟,李世民乃以己女许怀玉,并为两家解和。此剧取材于《征东演义》第三回。老生唱工戏。言菊朋及其弟子张少楼均擅演。

柳迎春

传统剧目。薛仁贵早时,在富户柳淘家作雇工,柳女迎春,游园赏梅,偶见薛娴于武艺,相貌出众,心有爱怜之意。

天雪,迎春悯其寒苦,令婢私取棉衣赠之。翌日,柳润见衣为女物,大怒,逼女自尽。柳母命迎春与乳娘潜逃,扬言女已投井。薛仁贵闻讯,逃至玄女庙,遇迎春,经乳娘撮合,在寒窑成婚。适张士贵奉旨招军,周青约仁贵前往应募,仁贵遂别窑投军。迎春生子丁山,打雁度日。仁贵从征立功受爵,夫妻重圆。此剧取材于《说唐征东全传》第三回至第七回及四十一回。程砚秋编演。1930年5月19日首演于北京华乐戏院。

凤凰山

传统剧目。亦称《薛礼叹月》。唐太宗至凤凰山行猎,突遇辽将盖苏文率兵袭击,险遭杀害,幸赖薛仁贵救驾,始免于难。太宗将赏仁贵,但仁贵受张士贵蒙骗,未敢说出姓名,反而逃走。太宗乃遣尉迟恭元帅以犒军为名,往张营察访。张士贵向薛伪称太宗遣人查办,命薛至山神庙避祸;同时,设计灌醉尉迟恭,瞒过此事。及至尉迟酒醒,自知误事,连夜向各营探问,并赶至山神庙寻觅。时薛正对月兴叹,突被尉迟围抱,急挣脱而逃。此剧取材于《征东全传》,既可单独演出,也可以与《独木关》连续演出。黄月山编演。

薛礼叹月

见《凤凰山》。

独木关

传统剧目。亦称《枪挑安殿宝》。张士贵奉命攻打独木关,为敌将安殿宝所困。张子志龙及婿何宗宪均被擒。张士贵命差官传令调薛仁贵出战;薛部下周青怒打差官,并将令箭折断。张无奈,亲往薛帐拜求。薛日前在山神庙受惊致病未愈,令周青等迎敌,不能胜。薛在帐中

闻鼓声甚急,遂扶病上马,驰至阵前,枪挑安殿宝。众乘胜入关,救出张、何等将。此剧有时与《凤凰山》连演。取材于《征东全传》及《白袍记》传奇。黄月山、李吉瑞、瑞德宝、李桂春、马德成、周信芳等均擅演。

枪挑安殿宝

见《独木关》。

杀四门

传统剧目。亦称《三江越虎城》。唐太宗东征,被辽将盖苏文困于越虎城,程咬金闯出重围,回朝求援;太子李治命罗通挂帅,秦怀玉为先锋,率军前往救驾。尉迟恭对往日取帅印时被秦怀玉殴打之事怀恨在心,故意使其冲杀四门。幸得罗通临阵助战,终于杀败盖苏文。取材于《说唐征东全传》第二十五回至第二十七回。武生重头戏。姜桂凤、钟鸣岐、梁慧超等均擅演。

三江越虎城

见《杀四门》。

摩天岭

传统剧目。亦称《卖弓计》。薛仁贵奉命攻打摩天岭,因山势险峻,守将猩猩胆强悍善战,势难攻下,乃先入山刺探。途遇送弓之人毛子贞,仁贵杀之,冒充其子运弓上山。山中守卫周文、周武爱仁贵武艺,与之结拜。仁贵说服二人为内应,乘势攻山,箭伤猩猩胆,众乃弃山逃遁。取材于《说唐征东全传》第三十二回至第三十三回。瑞德宝擅演。

卖弓计

见《摩天岭》。

汾河湾

传统剧目。亦称《打雁进窑》、《丁山打雁》。薛仁贵投军后，其妻柳迎春生子丁山，打雁度日。仁贵功成封爵，回里探亲，路过汾河湾，遇一孩童打雁，箭无虚发，赞赏不已。忽见猛虎奔至，仁贵恐伤及孩童，急发弓箭射之，不意误伤孩童，而童尸复为猛虎衔去。仁贵惧祸，乃逃至寒窑，夫妻重聚，互诉别后苦情。仁贵见床下有男鞋一双，疑柳氏不贞，一再诘问，柳氏先戏弄之，继以实情相告。仁贵始知被射死之孩童实乃己子丁山，夫妻悲痛不已。取材于《说唐征东全传》第四十一回。谭鑫培、王瑶卿代表作。“四大名旦”演出，皆宗瑶卿。梅兰芳赴美演出时，曾改名《一只鞋的故事》。

打雁进窑

见《汾河湾》。

丁山打雁

见《汾河湾》。

金水桥

传统剧目。亦称《乾坤带》、《秦英钓鱼》。唐驸马秦怀玉领兵出征，其子秦英勇力过人，一日，于金水桥钓鱼，詹国丈招摇过桥，惊散其鱼，反责其挡道；秦英怒不可遏，将詹打死。詹妃闻讯，哭诉于太宗，太宗女银屏公主绑秦英上殿，太宗欲斩秦英。公主竭力为秦家表功；詹妃则坚求替父伸冤，互有辩理，相持不下。长孙皇后出面转圜，令公主向詹妃赔礼，又因秦怀玉被困，乃令秦英出征，救父赎罪。此剧生旦并重。戴阔亭另编《摩哩沙》，其中包括秦英征西情节。近年上海京剧院曾改编演出，李炳淑、汪正华主演。

乾坤带

见《金水桥》。

秦英钓鱼

见《金水桥》。

摩哩沙

见《金水桥》。

选元戎

传统剧目。唐驸马秦怀玉征摩哩沙，于苏海被敌围困，程咬金奉命奋力突围，回朝求援。时朝中老臣多已凋谢，唐太宗以元戎难选，程咬金奏请赦免秦怀玉之子秦英，詹国丈之子詹龙则荐其弟詹虎，程乃请求在较场比武，再作定夺，秦英力斩詹虎，遂中选，挂帅出征。此剧不见《说唐》、《征西》等演义。生、丑为主。秦英由小生饰演。

界牌关

传统剧目。亦称《盘肠战》。唐太宗征西，秦怀玉挂帅，罗通偕子罗章为先行，兵至界牌关。守将苏宝童镖伤秦怀玉。罗通出战，鞭伤苏宝童。苏部将王伯超出战，罗以其年老轻之；王用车轮战法，乘罗不备，以枪刺穿其腹，肠流于外。罗通仍忍痛盘肠奋战，借其子罗章之助，杀死王伯超，罗通亦终于力竭而亡。取材于《征西演义》第十九回至第二十回。武生重头戏，跌打繁重。以往演出，有使用“彩头”表现盘肠者，舞台形象近于残酷、恐怖；另王伯超脸谱亦嫌丑恶，现演出，已不用。李盛斌、钱浩梁等擅演。

盘肠战

见《界牌关》。

水帘洞

传统剧目。亦称《美猴王》。猴王孙悟空出世，在花果山称王。该剧取材于《西游记》。武生应工。有北、南两派不同演法。北派宗杨小楼，李少春擅演。南派郑法祥、盖叫天均擅演。小王桂卿、李仲林、筱高雪樵等常演此剧。李万春兼有北、南两派之长，风格独特。

美猴王

见《水帘洞》。

闹龙宫

传统剧目。花果山猴王孙悟空在水帘洞操练兵将，因缺趁手兵刃，乃下东海闯进龙宫，向龙王借取。龙王先以普通兵刃敷衍，经悟空一一试过，均不合用，后借得镇海之宝“定海神针”，重有三万六千斤，将其缩小，变为趁手之“金箍棒”。龙王向其追索神针，悟空不予，经一场激战，悟空终将龙王打败。此剧取材于《西游记》第三回。武生应工。南派武生郑法祥擅演。郭玉昆、张翼鹏、张二鹏等亦擅此剧，以出手见长。

闹天宫

传统剧目。亦称《安天会》。玉皇大帝以天宫官爵羁縻猴王孙悟空，封为“齐天大圣”，命其掌管桃园。悟空将园中仙桃尽情享用。时王母设蟠桃宴，请众仙赴会，独未邀悟空。悟空不悦，乃偷蟠桃，盗御酒，又闯老君兜率宫，盗食金丹后返回花果山。玉皇大帝怒遣托塔李天王率十万神兵缉拿悟空。悟空奋起反抗，大败天兵天将。此剧取材于《西游记》第五回至第六回。杨小楼代表作。建国后经改编，常在海外演出。1953年李少春在世界青年联欢节演出获奖。李小春、李光等亦擅此剧。

安天会

见《闹天宫》。

十八罗汉斗悟空

传统剧目。孙悟空大闹天宫，触怒玉皇大帝，派遣十万天兵擒拿孙悟空，鏖战一场，众神将不敌败走。老君赶至，以金刚琢击收孙悟空，将其捉回天宫，欲处斩刑，但刀斧均不能伤，老君将其投入丹炉，以烈火烧炼，依然难以制服。孙悟空乘开炉之际，跃出丹炉逃走，二次大闹天宫。如来佛闻讯，命十八罗汉前往捉拿孙悟空，俱非敌手，大败而归。此剧系李少春编演。主要表现十八罗汉与孙悟空武打场面。

沙桥饯别

传统剧目。亦称《唐僧取经》。唐太宗笃信佛教，使高僧玄奘往佛国天竺取经。临行时，唐王亲率尉迟敬德等臣僚送出国门，在沙桥为之饯别。此剧取材于《西游记》第十三回。元代杨景贤《西游记》杂剧第二本第五出《诏饯西行》，以及清代无名氏《慈悲愿》传奇均演此事。余叔岩擅演，饰唐太宗。有唱片行世。

唐僧取经

见《沙桥饯别》。

通天河

传统剧目。唐僧师徒往西天取经，至通天河，遇陈澄老汉，愁眉不展，询问其故，始知当地有妖精出现，迫使村民每年献童男童女充当祭品，供其食用。陈家本年轮值，故此忧虑。孙悟空劝慰陈老汉，并与猪八戒化成陈家子女，待妖前来，将其击败。妖精遁至通天河，与鱼精设计，冰封河水。俟唐僧等踏冰渡河时，

将其摄去。孙悟空与妖战,不敌,乃请观音相助,以鱼篮擒获鱼精,唐僧始脱险。此剧取材于《西游记》第四十七回至第四十九回。李少春据此改编为《孙悟空擒魔荡寇》。

孙悟空擒魔荡寇

见《通天河》。

真假美猴王

传统剧目。唐僧师徒往西天取经,路遇强盗拦劫,孙悟空将其击退。师徒投宿张宅,张员外之子振彪,实为强盗之一,夜归家,见唐僧送上门来,急往转告同伙。张员外知子心怀不善,暗使唐僧等逃走。及张振彪等强盗追至,被孙悟空尽行击毙。唐僧怒责悟空嗜杀成性,逐之回山。六耳猕猴欲往西天骗取经卷,化作孙悟空,抢走唐僧关文戒牒,唐僧误以为悟空不义,怒不可遏。沙僧与妖猴争斗,力不能胜,往求观音相助,见悟空在观音身旁,怒欲殴之,经观音说明真相,并命二人同往降妖。真假美猴王一场鏖战,胜负难分,先后往见观音、老君,老君命二人同人丹炉烧炼。孙悟空面无愧色,挺身跃入;六耳猕猴胆怯腿软,赍赍不前,至此真伪立辨,猕猴乃跪地求饶。忽报唐僧被金角、银角二妖劫去,老君即命猕猴随同悟空往救唐僧,立功赎罪。此剧取材于《西游记》第五十六回至第五十八回,情节有出入。李少春、李万春均擅演。福建省京剧团王金柱等演出,已拍成艺术片。

芭蕉扇

传统剧目。亦称《火焰山》、《白云洞》、《铁扇公主》。唐僧师徒取经路过火焰山,为火所阻。闻牛魔王之妻铁扇公主有芭蕉扇能将火扇灭。孙悟空前往求

借,因其子红孩儿为观世音收去,恨而不予,并将孙悟空扇至须弥山。后得灵吉菩萨赠与定风丹,铁扇公主扇之不动,乃将假扇借与孙悟空。用其扇火,愈烧愈旺。方知受骗。孙悟空遂变作牛魔王模样,二次进洞将扇诓走。牛魔王归来,问明原委,乃变作猪八戒,又将扇诓回。孙悟空无奈,请来天兵天将相助,收伏牛魔王,取得芭蕉扇,始顺利通过火焰山。此剧取材于《西游记》第五十九回至第六十一回。元代杨景贤《西游记》杂剧,第五本二、三、四折,即借芭蕉扇故事。其中《借扇》一折能独立上演,张二鹏、郭玉昆、陈正柱等擅演。

火焰山

见《芭蕉扇》。

白云洞

见《芭蕉扇》。

铁扇公主

见《芭蕉扇》。

借扇

见《芭蕉扇》。

金钱豹

传统剧目。亦称《红梅山》。红梅山之妖金钱豹欲强娶富户邓洪之女,邓为此忧心如焚。适唐僧师徒路经此地,至邓家借宿,闻知此事,欲为民除害。孙悟空、猪八戒分别幻化丫环及邓女,候至深夜,金钱豹来,二人欲擒之。金钱豹不敌,设飞叉阵以困孙,幸得天兵下界相助,擒获金钱豹。不见《西游记》。俞振庭代表作。近年南派武生常演此剧,以翻扑、出手见长,梁慧超擅演。

红梅山

见《金钱豹》。

盘丝洞

传统剧目。唐僧取经,途经盘丝洞,洞中蜘蛛精月霞仙姑擒获唐僧,逼其成婚,唐僧不允。猪八戒闯洞相救,险为蛛丝所缚。众女妖至泉中淋浴,孙悟空化作老鹰,将女妖衣裳叼走,救出唐僧。月霞怒,邀蜈蚣精、金头仙与悟空交战,悟空败,求毗兰老母相助,请得昴日星官现出鸡形,啄死蜘蛛、蜈蚣。此剧取材于《西游记》第七十二回至第七十三回。原为吹腔,梅巧玲曾演出,1927年荀慧生改为皮黄(陈墨香整理)于同年11月20日首演。80年代上海京剧院曾改编演出,剧本、演出形式有较大改动。

盗魂铃

传统剧目。亦称《二本金钱豹》、《八戒降妖》。唐僧取经途中,猪八戒奉唐僧命前方探路,遇女妖,被诱人妖窟,乘机将洞中能摄人魂魄之铜铃盗走,众妖追赶,险遭不测,幸孙悟空前来接应,挫败群妖。此剧不见于《西游记》。谭鑫培曾演出,仿照《戏迷传》,专为反串。

二本金钱豹

见《盗魂铃》。

八戒降妖

见《盗魂铃》。

十八罗汉收大鹏

传统剧目。唐僧师徒往西天取经,行至狮驼岭,大鹏、青狮、白象兴妖作怪,将唐僧、八戒擒去。悟空往求如来佛相救,遣十八罗汉与众妖鏖战,众妖始被收伏。此剧取材于《西游记》第七十六回至

第七十七回。李万春编演,南方武生亦常演此剧。张世麟近年重新改编,张幼麟主演。

无底洞

传统剧目。亦称《陷空山》。唐僧取经途中,被白鼠精擒去,困于陷空山。孙悟空往救,不胜;盗得妖精洞中供奉之李靖牌位,上天告状。玉皇大帝遣李靖率天兵天将捉妖,在陷空山布下天罗地网,诱鼠精出,经过一场鏖战,擒获鼠精,救出唐僧。此剧取材于《西游记》第八十回至第八十三回。中国京剧院1957年曾有改编演出本,作者景孤血。

金刀阵

传统剧目。孙悟空取经有功,封为斗战胜佛。因大鹏摆金刀阵,南极仙翁苦于无计破之,诉于悟空。悟空往援,力战大鹏,大破金刀阵。此剧故事不见于《西游记》。武功有特点。郑法祥代表作。其弟子李仲林、陈正柱等均擅演。

棋盘山

传统剧目。唐太宗征西,与元帅薛仁贵被困于锁阳关。太子命薛丁山为二路元帅前往救援,途经棋盘山,占山为王之窦一虎、窦仙童兄妹下山劫粮,并将丁山擒去。窦仙童爱慕薛丁山;窦一虎属意丁山妹薛金莲。老将程咬金出面作媒,为丁山与仙童撮合,并允为一虎成全婚事。窦氏兄妹降唐,同往锁阳解围。此剧系王瑶卿整理。取材于《征西全传》第十八回至第十九回。王瑶卿、荀慧生均曾演出。

三休樊梨花

传统剧目。亦称《婚姻魔障》。薛仁

贵率兵征西,至樊江关被樊洪所拒。樊女梨花与薛丁山阵前相爱,遂私订终身。樊洪大怒,欲杀梨花,梨花误杀其父兄,开关降唐。丁山疑其不孝,休弃之。后丁山陷烈焰阵,梨花救之,丁山再休梨花。梨花收薛应龙为义子,丁山疑而三休梨花。后丁山兵败,求助于梨花,梨花诈死,丁山终悔,遂夫妻和好。该剧取材于《征西演义》。陈墨香改编,荀慧生擅演。

婚姻魔障

见《三休樊梨花》。

樊江关

传统剧目。亦称《姑嫂英雄》。唐太宗、薛仁贵遭敌围困。时仁贵儿媳樊梨花镇守樊江关,仁贵妻柳迎春前往调樊救驾;时逢仁贵女薛金莲亦押粮至。薛责怪樊不立即驰援,姑嫂发生口角,继之动武。柳劝解,薛不听;樊负气收回发兵将令。薛无奈,向樊请罪,姑嫂言归于好,同往解围。此剧故事不见《征西全传》。为刀马旦、花旦对手戏。剧本曾于1951年经中国京剧团演员云燕铭与中国戏曲研究院邱忻改编演出。尚小云、荀慧生、李玉茹、童芷苓等均擅演。

姑嫂英雄

见《樊江关》。

芦花河

传统剧目。亦称《女斩子》、《梨花斩子》。樊梨花挂帅征西,义子薛应龙为先行,与番将马赫交战,兵败退走,途中与芦花河女神成婚,回营复命。樊梨花怒其临阵招亲,欲斩之。值薛丁山回营,见状代为求情,梨花不从;丁山乃追述当年与梨花临阵缔婚往事以动之,梨花遂

赦应龙。二人共同往观敌军所布之金光阵,阵式险恶难破,丁山回山请师相助。不料丁山去后,应龙私自前往破阵,竟被铁板道人杀死。丁山回营,与梨花悲愤交加,乃共破金光阵;斩铁板道人,大获全胜。此剧取材于《征西全传》第四十八回、第五十二回。生、旦并重。

女斩子

见《芦花河》。

梨花斩子

见《芦花河》。

法场换子

传统剧目。亦称《换金斗》。薛刚闹花灯后,其兄阳和总镇薛猛夫妇亦被押解回京,武后传旨将薛氏全家问斩。徐勳后人徐策不忍薛家绝后,乃与妻商定,舍子救孤。乘赴法场祭奠之时,以亲生子金斗暗中调换薛猛之子薛蛟,携回抚养。此剧取材于《薛家将反唐演义》第十六回。余叔岩代表作。杨宝森、李少春等亦擅演。

换金斗

见《法场换子》。

举鼎观画

传统剧目。亦称《双狮图》。徐策慨然以亲生子换回薛猛之子薛蛟,将其抚养成人。一日,薛蛟偶与书童于府门前散闷,力举门前双狮,为下朝回府之徐策瞥见,心中暗喜薛蛟勇力过人,乃引其至薛氏祖先堂前,观看薛氏三代图像,并追述薛氏全家被害之经历,薛蛟闻知义愤填膺,誓报此仇。徐策命薛蛟往韩山薛刚处搬兵,共伐长安,以报深仇大恨。生角为主,唱腔有特点。

双狮图

见《举鼎观画》。

徐策跑城

传统剧目。唐代薛仁贵后代为权奸张泰诬陷，满门抄斩。丞相徐策同情薛家遭遇，以亲生子代刑，换下薛猛之子薛蛟，并将其扶养成人，命其持信奔韩山谒薛母纪鸾英发兵报仇。时纪夫薛刚亦聚集人马至韩山会合，遂率薛蛟、薛葵领兵进逼长安。徐策闻讯，喜出望外，不顾年迈体衰，亲自登城楼观望，当允代为奏请皇帝斩杀张泰，为薛家伸冤；倘若不准本章，任凭薛家兵将反上朝廷。徐策目睹薛家后代兵强马壮，欣悦之余，竟不骑马，不乘轿，飞跑入朝奏本。此剧取材于民间传说《薛家将》。周信芳代表作之一。此剧载歌载舞，唱、念相间，表演切合人物迫不及待急欲上朝奏本的兴奋心情。系1961年所摄影片《周信芳舞台艺术》中的一出。

廉锦枫

传统剧目。亦称《君子国》。武则天时，落第举子唐敖偕林之洋、多九公飘洋至君子国。时有孝女廉锦枫因母病思食海参，乃练就水性，潜入海中，取参奉母，习以为常。一日误为青丘国渔翁吴士公夫妇网得，缚于船头，欲卖之，幸为唐敖所见，出资赎救，锦枫复入海中取得海参、珍珠以赠唐敖。此剧取材于《镜花缘》第十三回。梅兰芳、齐如山编演。其中《刺蚌》一折能独立演出。

君子国

见《廉锦枫》。

刺蚌

见《廉锦枫》。

嘉兴府

传统剧目。王伦仗父荫新授嘉兴知府，鲍赐安及婿濮天鹏探知其经龙潭赴任，为除恶贼，拟届时前往截杀，而王伦临时改道从仪征南下。鲍乃命骆宏勋、濮天鹏潜至嘉兴普救庵，见机行事。有浪子梅滔者，欲淫其孀姊，为骆宏勋所救；梅滔反诬骆与其孀姊有染，控于官府。会审之日，任正千等大闹公堂，救走骆宏勋。鲍赐安亦亲至嘉兴行刺王伦，事机不密，濮天鹏弟兄被捕。鲍再入嘉兴，率众劫法场，将其救回。此剧取材于《绿牡丹全传》第二十九回至第三十三回。二者内容不尽相同。武净重头戏。何佩亭、许德义、李永利等均擅演。近年由武生主演，周云亮等擅长。

刺巴杰

传统剧目。亦称《酸枣岭》。花振芳之女碧莲召赘骆宏勋，碧莲之表兄巴杰其妒，欲杀宏勋，二人于酸枣岭动武。宏勋被迫刺死巴杰。巴母马金定率人追赶，宏勋主仆逃至胡理店中躲避。胡理之兄胡璠与宏勋为同门，乃决意相助，俟马金定寻至，经胡氏兄弟巧言以对，马未搜查而去。此剧取材于《绿牡丹全传》第四十一回至第四十四回。老生、武生兼演。为李吉瑞、马德成之拿手戏。

酸枣岭

见《刺巴杰》。

巴骆和

传统剧目。鲍赐安救出骆宏勋后，欲为巴、骆两家解和，乃约花振芳、消月、胡理等同往巴九寨见巴妻马金定，说明来意；马执意不从。鲍等苦苦劝说，马佯允，令骆着孝服祭其子巴杰，暗中埋伏巴氏兄弟从灵柩中突出杀骆。幸胡理抢救

骆宏勋脱险，双方格斗。鲍赐安再出面调解，令骆认巴氏夫妇为义父母，仇怨始释。此剧取材于《绿牡丹全传》第五十二回。常与《刺巴杰》连演。南派武生戏。

四杰村

传统剧目。亦称《余千救主》。骆宏勋率仆余千告别胡璉、胡理，途经黄花铺，遇王伦门客贺世赖。贺已夤缘为恩县县令，捉获宏勋，诬为盗首；余千逃走，路遇骆兄宾王，求其代为雪冤。宾王即向狄仁杰而陈其事，仁杰乃提解贺世赖、骆宏勋入都勘审。行至四杰村，朱彪等记扬州打擂之仇，劫骆入村，欲杀之。余千赶至，不得入村，得僧消月之助，又遇鲍赐安父女，乃夤夜进村救出宏勋。朱彪等穷追不舍，花振芳父女亦赶到，与鲍等合力杀死朱氏兄弟。此剧取材于《绿牡丹全传》第四十四回、第五十回、第五十二回。盖叫天饰演余千，有绝艺。南派武生多擅演。以扑跌见长，周云亮常演。

余千救主

见《四杰村》。

太白醉写

传统剧目。亦称《进蛮书》、《吓蛮书》、《太白醉酒》。唐玄宗（李隆基）时，渤海国以蛮文上表，群臣均瞠目不识。贺知章荐李白上殿，读识蛮文。玄宗授李为翰林院学士，并于金殿赐筵，命李草回表，以宣国威。早年，李白曾因不肯贿赂主试官杨国忠、内监高力士而被黜。李乃借酒醉，请旨命杨溶墨，高力士脱靴。玄宗准奏，李愤既泄，遂挥毫而就。此剧取材于《警世通言》卷九、《隋唐演义》第八十回至第八十二回及明代屠隆《彩毫记》传奇。生角为主，唱、做并重。

有童子音特殊唱腔。

进蛮书

见《太白醉写》。

吓蛮书

见《太白醉写》。

太白醉酒

见《太白醉写》。

金马门

传统剧目。亦称《骂安》。李白白草蛮书后，名震京都，唐玄宗深为敬重，加以礼遇。时杨贵妃之义子锦衣都尉安禄山欺上压下，恃宠弄权。一日，入宫见杨妃，率侍从招摇过市，正值李白与贺知章游金马门，遇安，加以痛骂。安禄山理屈词穷，让路而去。此剧取材于清代尤侗《清平调》传奇。时慧宝擅演，曾创新腔，有唱片行世。

骂安

见《金马门》。

贵妃醉酒

传统剧目。亦称《百花亭》。杨玉环受唐明皇宠幸，约于百花亭共饮，至期，玉环候驾多时，明皇不至，忽报驾幸梅妃宫，玉环闻讯，怨望之余，顿觉万种幽怀，无以排遣，乃引酒独酌，不觉沉醉。据《京剧剧目初探》称，传为四喜班吴鸿喜所创。原出明人《磨尘鉴》传奇。梅兰芳代表剧目，在艺术上歌舞并重有独特创造。今演出，多宗梅派，梅门弟子大多擅长。

百花亭

见《贵妃醉酒》。

梅妃

传统剧目。亦称《上阳宫》。唐明皇选妃，得女江采苹，十分宠爱，因江爱梅，遂封为梅妃。后杨玉环进宫，梅渐被疏，怨而作《东楼赋》。安禄山反，玄宗携杨出逃，梅妃死于乱军中。后玄宗回銮，梅妃入梦托兆。该剧取材于《隋唐演义》，程砚秋编演于1928年。有唱片行世。后中国京剧院、上海京剧院先后根据剧本，重新改编演出，分别由李世济、李玉茹主演，演出风格各具特色，均有录音带行世。

上阳宫

见《梅妃》。

太真外传

传统剧目。唐蜀司户杨玄珣之女杨玉环入寿王府为宫人，开元二十一年，玄宗召玉环，度为道士，号太真。不久，册封为贵妃。宠冠后宫，赐浴华清池。七夕佳节，二人密誓于长生殿，愿生生死死为夫妻，情好益笃。后因安禄山反，玄宗与玉环仓皇入蜀，行至马嵬驿，六军鼓噪，逼玄宗杀玉环，玄宗无奈，赐玉环死。安禄山之乱既平，玄宗回京，昼夜思念玉环，广求方士，以术引己至海上仙山，与玉环相会，互诉衷情；在仙乐中，玉环婆娑起舞。玉帝降旨，命二人永为夫妇。此剧取材于《隋唐演义》第七十九回、八十一回、八十六回、九十一回、九十八回及一〇四回。另有《杨太真外传》、元代白朴《梧桐雨》杂剧、明代吴世美《惊鸿记》传奇、清代洪昇《长生殿》传奇均演此故事。1927年梅兰芳初排，分四本演出，齐如山编写。

柳毅传书

传统剧目。亦称《龙女牧羊》。唐

代，淮阴书生柳毅落第归家，途经泾阳，遇洞庭龙君之女三娘，因受泾河龙王父子虐待，被谪放泾河岸牧羊。柳毅见状，深表同情，仗义代向洞庭传书。洞庭龙君弟钱塘君闻讯，一怒率众水卒讨伐泾河龙子，救回二娘。洞庭龙君感念柳毅，盛筵款待，并欲以龙女嫁之，柳毅坚拒。辞归，龙女送行，二人依依不舍，互萌爱意。龙女赠柳金钗，柳毅赠龙女玉珮而别。归家后，其母代娶卢氏女，柳毅郁郁不欢。洞房中，把玩金钗，正感叹间，卢女亦出示玉珮，说明究竟，始知卢女实为龙女之化身。此剧取材于唐代李朝威《柳毅传》，元代尚仲贤《柳毅传书》杂剧。另有明代许自昌《桔浦记》传奇及清代李渔《蜃中楼》亦写柳毅、龙女成婚事。近代京剧多有改编演出者：如梅兰芳、许姬传编《柳毅传》；荣椿社演出本《龙女牧羊》，由尚小云、王凤卿、尚富霞合演；中国京剧院范钧宏、许源来、吴少岳、吕瑞明编《龙女牧羊》；沈阳京剧团刘鸿儒、刘颖华编《柳毅传书》；华东戏曲研究院编审室苏雪安编《柳毅传书》等。

龙女牧羊

见《柳毅传书》。

少华山

传统剧目。亦称《富贵图》。秀才倪俊，与傅谦之女金莲幼订婚约，后因倪家贫，金莲母逼倪退婚。金莲闻讯，私赠倪俊“富贵图”一轴。事为傅谦得知，竟买通县官臧昂，陷倪入狱。倪母上告，县官受贿事败露，倪冤得雪。臧昂仗杨国舅权势，强令参军殷照慕送女碧莲成婚，殷被迫携女逃走，行至少华山，碧莲被寨主袁龙掳去，父女失散。值倪俊得解元赴京路过此地，袁龙强将碧莲择配倪俊。倪因已订婚，无意再娶，花烛之夜，乃通

宵烤火,坐以待旦,及天明,携女下山。碧莲感其情,与倪结为兄妹,临别,倪赠以“富贵图”,上京应试。

富贵图

见《少华山》。

烤火

传统剧目。殷碧莲因对婚事不满,私自偕婢出走,途中为少华山寨主掳去,寨主将碧莲强配其友倪生。倪因已有原配,洞房中彻夜烤火,坐待天明。倪请于寨主,得赠“富贵图”与银两,二人遂一同下山。参见《少华山》。

下山

见《烤火》。

钟馗嫁妹

传统剧目。钟馗上京应试,误入鬼窟,面貌变为丑陋,以致殿试时被黜,愤而自杀,同里秀才杜平将其埋葬,并转奏唐王封钟馗为钟南山进士。馗死后,玉皇大帝封之为驱邪斩祟之神,其生前曾以妹许杜,为践前约,乃于夜间率众鬼卒以笙箫鼓乐、琴剑书籍,送妹至杜平家完婚。此剧系张心其《天下乐》传奇中之一折。何桂山、何佩亭等擅演,为净行重头戏。曾被认为其内容有迷信色彩,1951年文化部宣布停演,1956年开禁。近年来武生亦演此剧,为厉慧良代表剧目。

打金枝

传统剧目。亦称《满床笏》。唐肃宗(李亨)将升平公主许配汾阳王郭子仪六子郭暧为妻。按宫廷礼制,宫门悬挂红灯,始准驸马进见公主;并须先行君臣礼,再叙夫妻情。郭暧为此不满。一日,汾阳王夫妇双寿,七子八婿均登堂拜祝;

独升平公主恃贵不往。郭暧负气回宫,打碎红灯,并责公主失礼。公主反唇相讥,郭暧怒掴其一掌。公主哭诉于帝后,唐王问明原委,对女儿不敬翁姑之行为,不以为然。汾阳王郭子仪绑子上殿请罪,唐王不加之罪,反晋郭暧官阶,并与皇后亲自为其夫妻劝和,且传旨撤去宫门红灯,废除夫妻间君臣礼法;教育公主尊亲敬老,与驸马互敬互爱。原有传奇本《满床笏》。取材于《隋唐演义》第九十九回。张二奎、许荫棠、言菊朋、李少春等均擅演。言菊朋、金素琴、双克庭、胡碧兰有唱片行世。华东戏曲研究院、中国京剧团、上海市戏曲学校等,均有改编本演出。

满床笏

见《打金枝》。

硃痕记

传统剧目。亦称《牧羊卷》、《牧羊山》、《双槐树》、《黄龙造反》。唐代西凉节度使黄龙造反,朱春登代叔从军征讨,由春登婶母宋氏之内侄宋成伴送出发。宋成图占春登之妻赵锦棠,于中途暗害春登未遂,归来谎称春登战死。宋氏谋占长房家财,逼赵锦棠改嫁宋成;锦棠不从,备受折磨。宋氏又将锦棠婆媳赶至山中牧羊,欲使其冻饿而死。春登因平西立功,封侯归家祭祖,将宋成正法,问及母妻,宋氏佯言已死。春登痛不欲生,去坟茔祭奠,并舍饭七日。适锦棠婆媳行乞至此,认出自己坟茔,惊诧间,朱母将碗打碎,春登闻知,唤锦棠问话;见其手上硃痕,终于夫妻相认,母子团圆。程砚秋开始演出全本,由金仲荪编写。建国后,又经中国戏曲研究院加以整理。为生、旦合作重头戏,杨宝森、言菊朋等均擅演。

牧羊卷

见《殊痕记》。

牧羊山

见《殊痕记》。

双槐树

见《殊痕记》。

黄龙造反

见《殊痕记》。

红线盗盒

传统剧目。潞州节度使薛嵩因魏博节度使出承嗣有并吞之意,甚感忧虑。侍女红线长于剑术,自告奋勇往田处探听虚实;值田承嗣酣卧,乃盗其枕边金盒以警之。田察觉,派兵往追,为红线所败。潞、魏相距遥远,红线一夜往返,献盒于薛嵩,薛又修函附盒送还田承嗣,田惊悉潞州竟有异人,遂与薛嵩修好。此剧取材于唐代杨巨源《红线传》,另有明代梁伯龙《红线女》杂剧及张凤翼《双红记》。梅兰芳、齐如山编剧。梅兰芳、李世芳均擅演。

聂隐娘

传统剧目。魏博大将聂锋之女隐娘为老尼摄去,传以剑术,学成,令刺杀平原太守胡藩,为民除害。隐娘回家,父母代选婿,皆不中意,独属意一磨镜少年。婚后夫妻受魏博节度使田季安之聘,往刺陈许节度使刘昌裔,隐娘知刘为人正直,变计反卫护刘。田闻知其事,怒遣精精儿、空空儿往刺;精精为隐娘所杀,空空一击不中,羞愧而去。隐娘勉夫事刘;己则回山谒师。此剧取材于唐代段成式《聂隐娘》传奇。另清代尤侗《黑白卫》传奇亦演其事。程砚秋编

演,金仲荪执笔。

二度梅

传统剧目。亦称《杏元和番》。唐奸相卢杞陷害梅良玉及其未婚妻陈杏元全家,并唆使唐德宗命杏元和番赎罪。杏元与梅良玉痛别后,在落雁坡投涧自尽。遇神仙相救,至邹伯符府,邹收其为义女。后梅良玉逃至邹府为幕宾,因失落金钗,遂与杏元团圆。该剧取材于小说《二度梅》,共分《赏梅识破》、《骂相别家》、《重台赠别》、《落雁岩》、《落花园》、《失金钗》、《赏月重圆》等折。陈德霖、章遏云等擅演。

杏元和番

见《二度梅》。

人面桃花

传统剧目。亦称《题门记》。唐代博陵书生崔护年少多才,赴长安应试,落第。酒后闲游,行至杜曲村,口渴,见一户人家,墙内外桃花盛开,叩门求饮。少女杜宜春闻声开门答话,二人一见钟情,互相倾慕。翌日,崔拟再访,崔友吴是仁疑崔有邪僻之行,佯称其父病,诓之回乡。次年春,崔又赴长安,当其重临杜氏门首,只见桃柳依然,意中人已杳无踪影。崔护怅惘之余,乃题于门:“去年今日此门中,人面桃花相映红,人面不知何处云,桃花依旧笑春风。”题罢,怏怏而归。杜宜春自与崔生一别,思念日深,一日,随父自邻村返家,见崔所题诗句,怅然若失,竟至卧病不起,梦幻中,遍寻崔护不见,一瞑不醒。杜父哀痛不已,见崔护重来,怒斥其不应信手题诗,致使爱女断送青春。崔护悔恨交集,恳求杜父允其抚尸一哭,杜父不忍拒。杜宜春闻崔哭声,一缕芳魂悠悠而返,杜父喜出望

外,遂将女许配崔护,有情人终成眷属。崔欣然题诗:“去年今日此门中,万树桃花一片红,愁思尽随流水去,同开笑口对春风。”此剧取材于唐代孟棻《本事诗》、元代白朴《崔护谒浆》杂剧、明代孟称舜《桃花人面》杂剧以及《题门记》传奇。1920年欧阳予倩编写并演出。吴素秋亦曾演。

题门记

见《人面桃花》。

霍小玉

传统剧目。亦称《黄衫客》。霍天官庶女小玉,母女不容于家,卜居长安。小玉喜诵才人李益诗,值李益入京赴考,托媒婆访求淑女;鲍持小玉画像作合,二人成亲。李益母为李另定卢氏女,李慕卢财,佯称母病,别小玉归家另娶。小玉思念成病,李表兄崔生泄露真情,小玉悲痛欲绝;其婢浣纱持紫钗至李家以卖钗为名,打动卢氏,卢劝李纳小玉,李益不从。事被大侠黄衫客所知,强李至小玉家,小玉已垂危,李益欲写休书,小玉气愤昏厥;黄衫客欲杀李益,小玉仍代求免,终病死。此剧取材于唐代蒋防撰写之《霍小玉》传。明代汤显祖《紫钗记》传奇,与此情节不尽同。荀慧生代表作,陈墨香编。1932年5月26日首演,成为荀派擅演之六大悲剧之一。

黄衫客

见《霍小玉》。

绣襦记

传统剧目。亦称《烟花镜》。常州刺史郑儋之子元和人赴试,游曲江池,遇名妓李亚仙,遂相欢洽;年余金尽,老鸨将其骗出。郑元和落魄街头,沦为乞丐。

郑儋因事入都,见元和,怒其不肖,杖之气绝,弃尸而去。李亚仙不见元和,知鸨之奸,暗以珠宝缝绣襦中,脱籍于妓寮,遍访元和。偶遇元和尸,救之复苏,留其同居,劝苦读。元和恋其双目,用心不专;亚仙乃刺目以激之,从此元和发愤攻书,后果高中,归家谒父,郑儋感亚仙之义,允其子与亚仙成婚。此剧取材于唐代白行简《李娃传》。另有元代石君宝《李亚仙花酒曲江池》杂剧及明代郑若庸《绣襦记》传奇。荀慧生于1927年3月26日首演,陈墨香编剧。成为荀派六大喜剧之一。

烟花镜

见《绣襦记》。

彩楼配

传统剧目。亦称《花园赠金》。唐丞相王允第三女宝钏雪后游园,见一乞丐露宿门外,仪表堂堂,询问之下,知名薛平贵,慕其才志,心暗许之,赠以银两。嘱二月二日至彩楼前等候。届时宝钏奉旨在彩楼“抛球选婿”,彩球不打众王孙公子,独中薛平贵。此剧取材于《龙凤金钗传》鼓词。系《全本红鬃烈马》中一出。

花园赠金

见《彩楼配》。

三击掌

传统剧目。剧情接《彩楼配》。王宝钏抛球选中薛平贵为婿,其父王允嫌贫爱富,命女退婚,宝钏不从,父女争执。宝钏毅然脱下“日月龙凤袄”、“山河地理裙”,与父三击掌,设誓永不相见,离开相府,至寒窑与平贵成婚。此剧取材于《龙凤金钗传》鼓词。系《全本红鬃烈马》中一出。为程砚秋代表作。

平贵别窑

传统剧目。亦称《投军别窑》。薛平贵与丞相王允之三女王宝钏成婚后，立志投军，因降服红鬃烈马有功，唐王封其为“后军督府”。王允心怀叵测，将平贵降为“马前先行”，并遣其远征西凉，使一对新婚夫妻忍痛分别。此剧系全部《王宝钏》（又名《红鬃烈马》）中的一出。取材于《龙凤金钗传》。周信芳早年演出，为麒派代表作之一。

投军别窑

见《平贵别窑》。

误卯三打

传统剧目。接《平贵别窑》。薛平贵别妻回营误卯。王允指使次婿魏虎陷害平贵，欲斩之。幸经王允长婿苏龙劝阻，改为棍责。魏虎以酒灌醉平贵，缚于红鬃烈马之上，使之陷于西凉。此剧取材于《龙凤金钗传》鼓词。有时与《平贵别窑》连演。《全本红鬃烈马》中一出。

母女会

传统剧目。亦称《探寒窑》。接《误卯三打》。薛平贵投军后，岳父王允一再逼女改嫁，王宝钏矢志不从，苦守寒窑，贫病交加。王母前来探望，劝女回府，宝钏将母诓出窑门，誓死不归。此剧取材于《龙凤金钗传》鼓词。《全本红鬃烈马》中一出。黄桂秋擅演。

探寒窑

见《母女会》。

赶三关

传统剧目。亦称《鸿雁传书》。接《误卯三打》、《母女会》之后。薛平贵被魏取计陷于西凉，西凉王反将己女代战

公主许婚，并继王位。一八年后，平贵射雁，得鸿雁传书宝钏所写血书，乃私逃回国，代战率兵连赶三关，追及，平贵哭诉前情，代战怜而放行，并驻兵国境，以备接应。此剧取材于《龙凤金钗传》鼓词。系《全本红鬃烈马》中一出。

鸿雁传书

见《赶三关》。

武家坡

传统剧目。亦称《跑坡》。接《赶三关》后。薛平贵返家，行经武家坡，适遇其妻王宝钏。薛离家十八年，面貌大变，王已不识。薛假意问路以试其心。王怒，逃回家中。薛赶至，告以真情，乃述别后经过，夫妻乃相认。此剧取材于《龙凤金钗传》鼓词。系《全本红鬃烈马》中重点场次。为老生、旦角对手戏，唱、念并重，各种流派均擅演。留存的音像资料有杨宝森、程砚秋、谭富英、张君秋等。

跑坡

见《武家坡》。

算军粮

传统剧目。亦称《算粮》。接《武家坡》后。王允寿辰，薛平贵偕妻王宝钏至相府，向王允及魏虎讨算十八年军粮，互相争辩，同往面君。此剧取材于《龙凤金钗传》鼓词。系全本《红鬃烈马》中一出。

算粮

见《算军粮》。

银空山

传统剧目。亦称《回龙鸽》。接《算粮》后。王允篡帝位，欲杀薛平贵，薛逃。王允遣高思继追之。薛放金翎鸽为号，

代战公主赶至救援，高思继投降，引薛反攻长安。此剧取材于《龙凤金钗传》鼓词。系《全本红鬃烈马》中一出。刀马旦应工。

回龙鸽

见《银空山》。

大登殿

传统剧目，亦称《回龙阁》、《算粮登殿》，接《银空山》。薛平贵得代战公主之助，攻破长安，擒拿王允、魏虎，自立为帝。分封王宝钏、代战公主、苏龙，将魏虎斩首。薛欲杀王允，宝钏为之求情，始赦免，并迎请王母，共庆团圆。此剧取材于《龙凤金钗传》鼓词。系《全本红鬃烈马》中最后一出亦是全剧精华。自《彩楼配》至《大登殿》连演时，总名亦称《全本王宝钏》。

回龙阁

见《大登殿》。

算粮登殿

见《大登殿》。

红鬃烈马

传统剧目。亦称《全本王宝钏》、《薛平贵与王宝钏》。习称“薛八出”，或“王八出”，实则不止八出。自《彩楼配》至《大登殿》连演时之总名，此剧取材于《龙凤金钗传》鼓词。老生、青衣并重，唱腔较有特色。生、旦均有多种流派擅长。

全本王宝钏

见《红鬃烈马》。

薛平贵与王宝钏

见《红鬃烈马》。

薛八出

见《红鬃烈马》。

王八出

见《红鬃烈马》。

三戏白牡丹

传统剧目。亦称《纯阳戏洞》、《牡丹对课》、《戏牡丹》。白牡丹修炼于劳山，其师黄龙言其将遇仙人吕洞宾。一日，有道者至山洞闲游，通名后知果为吕仙。二人互相爱慕，结为夫妻。时雷声骤起，吕洞宾借辞良缘不再，匆匆离去，白牡丹悲痛不已。此剧取材于吴元泰《东游记》第二十七回、二十八回。

纯阳戏洞

见《三戏白牡丹》。

牡丹对课

见《三戏白牡丹》。

戏牡丹

见《三戏白牡丹》。

红娘

传统剧目。唐贞元中，书生张君瑞赶考途中，往河间普救寺，遇已故相国之女崔莺莺，两人钟情相爱。张生在匪兵欲抢莺莺危难之际，挺身设计解救，崔夫人当面允婚。而围困解后，崔夫人食言赖婚，张生痛郁成病，幸得使女红娘从中成全，传书递简，使好姻缘终于得成。老夫人无奈允婚，并促张生进京赴考。该剧取材于元代王实甫《西厢记》杂剧，陈水钟改编，荀慧生演出。为荀派代表作。剧中红娘唱、念、做、舞并重，有许多颇具特色的表演，为花旦重头戏。当代花旦多长此剧，较出色者有赵燕侠、李玉茹、

童芷苓、宋长荣、孙毓敏等。其中赵、宋有影片行世。

倩女离魂

传统剧目。唐末清河张镒有女倩娘与其甥王宙相爱，张坚阻之。倩娘忧郁成病，竟魂离躯体，夜追王宙与其成婚。后王宙高中返清河，倩娘人、魂合一，张始允二人婚事。该剧取材于元代郑光祖《倩女离魂》杂剧。

刀劈三关

传统剧目。亦称《雷万春》。唐代僖宗时，奸相郭章勾结辽邦入侵，并蓄意谋害大刀雷万春。当雷率三子出守边关时，郭假意饯行，置毒酒中，雷中毒病倒，命三子代己迎敌。长、次子先后捐躯；羌女万花公主俘获雷之二子一鸣，招为驸马。郭章又生奸计，矫旨赐雷死，为雷识破，并捕获辽邦奸细，搜得郭章通敌信件，将其拘捕。雷率兵驰援三关，力斩敌将，大获全胜，并生擒辽主羌洪，与郭章对质，郭被迫认罪。万花公主绑雷一鸣至关前求和。此剧系汪笑侬自编自演剧目。唐韵笙亦擅演。

雷万春

见《刀劈三关》。

祥梅寺

传统剧目。唐僖宗时，祥梅寺僧了空见二鬼偷油，问后方知为黄巢起兵。二鬼欲斩了空，了空惊惧哀求黄巢，黄巢嘱其起兵时隐匿。届时了空藏于树中，黄搜其不得，乃斩树开刀，恰将了空杀死。该剧取材于《残唐五代史演义》。王长林、钱金福之代表作。丑、净表演皆有绝活，近年渐已失传。

浣花溪

传统剧目。亦称《子林造反》、《官怕太太》。唐代宗时，观军容使鱼朝恩权倾朝野。其侄婿崔宁为西川节度使，好色无能，初到任时，部将史宪诚强取浣花溪亭长女任蓉卿进献。崔宁作态，欲斩史，既见女美，终于收纳。崔宁妻鱼氏奇悍，迫女充侍婢。一日，崔宁携眷游浣花溪。宣抚史杨子林反，崔宁惊慌失措，任蓉卿自告奋勇，亲率士卒迎敌，其父任元助之，削平乱事。鱼氏嫉恨更甚。众将不平，拥戴任蓉卿为夫人。此剧毛世来有唱片行世。

子林造反

见《浣花溪》。

官怕太太

见《浣花溪》。

逢玉配

传统剧目。洛阳士子邢逢春赴长安会试，遇盟友陈文卿于汴梁旅邸，二人相约同行。邢偶出游，经乡宦王翰丞楼下，见其女玉娟，互生爱慕。女掷帕予逢春。逢春携归，诈病，请陈文卿先行，并买通媒婆张氏，改扮女装，入王府为婢，取名秋菊。玉娟见帕疑之，逢春以实相告，二人遂订鸳盟。丫环月红得知此事，告翰丞。翰丞怒，将逢春杖毙，投入河中，又逼玉娟自尽。其母暗使玉娟乔装，携丫环往长安投奔舅父杨茂，未遇。杨正巡视黄河，救起逢春，因不知其为男子，遂认为义女。玉娟冒逢春名应试，得中状元。陈文卿亦中探花。杨茂奉旨以女翠英赐婚假逢春；以义女赐婚文卿。洞房中，四人会面，大惊。玉娟向舅父说明真情，以翠英配文卿，玉娟与逢春成婚。黄玉麟曾演出。

还珠吟

传统剧目。唐诗人张文昌为马文懿幕宾,偶借宿符风将军府中,慕符风妻马玉英貌美,暗赠明珠,玉英将其退还。文昌二次当符风之面,再度赠珠,符风收纳。玉英感其情,深慕其才,夜往会之,但念及礼法而退。符风违犯军令,玉英向文昌求救,文昌感动,乃教玉英赴法场生祭,马文懿果怜而免符风死罪。时东平李师道欲聘文昌为幕宾,文昌知其有反意,即以玉英事写诗一首送李,拒而不往,以示不负文懿。此剧取材于唐代张籍《节妇吟》。陈墨香编。荀慧生首演于1930年8月31日,末场歌唱《节妇吟》,腔调新颖,别具一格。荀慧生有唱片行世。

珠帘寨

传统剧目。亦称《沙陀国》、《解宝收威》。黄巢起义,唐僖宗(李俨)逃至美良川避难,遣程敬思解宝至沙陀李克用处搬兵。李克用因记昔年曾受唐王贬谪旧恶,不肯发兵往援。太保李嗣源请出兵。几被处斩。曹、刘二妃念程敬思当年搭救之恩,劝李发兵,亦遭拒绝。二妃乃矫旨亲自挂帅,命李克用为先行。行至珠帘寨,为周德威所阻,众太保不敌,刘妃激克用出战,不分胜负,赖以巧计比射,得中双雕,周乃心服归降。此剧取材于《残唐五代史演义》第七回至第九回。原为净角正工戏,自谭鑫培增添“收威”一场后,列为生角正工戏。从此,流传“不学《珠帘寨》者,不能算谭派”之语。余叔岩、马连良、谭富英、言菊朋、孟小冬、杨宝森等均有唱片行世。

沙陀国

见《珠帘寨》。

解宝收威

见《珠帘寨》。

雅观楼

传统剧目。亦称《擒孟觉海》。李克用与朱温会宴于雅观楼,黄巢部将孟觉海兵至。朱温知李存孝病,故与李克用以玉带为赌注,并约定午时献俘,使存孝出战。交锋后,存孝误掇他将,经克用识出,存孝又生擒孟觉海,归向朱温索带,朱温不予,李怒夺玉带。朱、李以此生嫌。此剧取材于《残唐五代史演义》第十四回、第十五回。《孤本元明杂剧》另有《压关楼叠挂午时牌》,剧情相同,曲文不同。北派演出为武小生应工,重功架表演,叶盛兰擅长。南派以武生应工,以出手开打见长,郭玉昆、小王桂卿等擅演。

擒孟觉海

见《雅观楼》。

飞虎山

传统剧目。亦称《十三太保》。李克用夜梦飞虎入帐,召周德威详梦,知为得将吉兆,遂出射猎。至飞虎山遇少年安敬思打虎,克用喜其勇武,试以诸般武艺,无不精通乃收为十三太保,改名李存孝,并付以先锋印。此剧取材于《残唐五代史演义》第十回。《孤本元明杂剧》中之《飞虎峪存孝打虎》即演此事。德珺如、金秀山曾合演。小生、净角对儿戏。

十三太保

见《飞虎山》。

太平桥

传统剧目。亦称《上元驿》。晋王李克用与梁王朱温有宿怨。朱设计请李赴宴,欲害之。李在宴中得知朱之奸谋,由

史敬思保驾,带醉而逃。途经太平桥,遇伏将卞应遂行刺,史负伤力战,保李逃走,后自刎而死。该剧取材于《残唐五代史演义》。谭鑫培、余叔岩均擅长。剧中过桥时的表演堪称绝活。

上元驿

见《太平桥》。

打樱桃

传统剧目。亦称《文章会》、《寿山会》。丘生与书僮秋水寄居舅父穆员外家,穆女与丫环平儿因打樱桃见丘,丘与秋水均思慕成病,平儿代为撮合。舅夫妻邀丘同赴寿山文章大会,秋水嘱丘途中佯作坠马伤臂先回,与女相会;秋水亦与平儿谈情。舅因关彦从中进言,赶回撞破,乃逼丘生赴试而去。此剧取材于明人史槃作《樱桃记》传奇。荀慧生擅演。北京京剧团吴素秋等曾整理演出。

文章会

见《打樱桃》。

寿山会

见《打樱桃》。

打刀

传统剧目。亦称《吴衍能》。赵匡胤逃奔江南,手无兵器护身,乃嘱冶工吴衍能打刀。吴因其欠债未还,不欲代铸。其妻憨直,不解其意。吴言无铁料,吴妻则谓门后有刀坯;吴言无火,吴妻则谓厨房有长命灯可用;吴衍能无词可托,只得打刀一把交付赵匡胤,赵遂以二人试刀,杀吴夫妻远遁。

吴衍能

见《打刀》。

困曹府

传统剧目。亦称《割瘤讨封》。赵匡胤奉郭威之命,往燕京刺杀刘王化,被崔龙擒获。曹彬之嫂张氏误认为己夫,救之,赵乃得释。曹彬邀赵回家,匡胤夜间与之私语,讥张氏,张闻之羞愤自缢。是夜,赵匡胤梦见华佗为其割瘤,治愈后向赵讨封,赵封之为神;张氏鬼魂亦来讨封,赵复封之为华山插花圣母。醒来见曹彬因嫂亡大哭,乃告以梦中之事,曹彬感戴不已。次日,赵匡胤乃假扮曹彬之兄逃走。清道光四年(1824年)《庆升平班戏目》已见此剧目。贯大元有唱片行世。

割瘤讨封

见《困曹府》。

打瓜园

传统剧目。五代时,郑子明发迹之前卖油为业。一日,郑路过陶家瓜园,摘取西瓜解渴,为园主陶洪之女三春所阻。郑子明出言不逊,二人动武。使女回家报信,陶洪赶至,打倒郑子明。陶洪喜其勇,乃招赘为婿。此剧以武丑饰陶洪为角色,念山西白,拐手跛足,武技别具一格。叶盛章代表作。张春华亦擅。

高平关

传统剧目。亦称《借人头》。郭威登基,攻高平关不克,用苗顺计,囚赵匡胤之父,逼赵往高平关取高行周之头。赵不得已前往。高行周得知赵来,加以戒备。赵至哀求,高始不许,后赵许封其二子怀德、怀亮王爵,高并约以赵妹许婚怀德,始自刎,赵以头复命。此剧取材于《飞龙传》第四十六回。高行周在《旧五代史·周书》中有传,但无剧中情节。道光四年(1824年)《庆升平班戏目》中有

《高平关》。林树森有唱片行世。

借人头

见《高平关》。

龙虎斗

传统剧目。呼延寿廷被欧阳方谋害后，其子呼延赞举兵至河东报仇，宋军皆非其敌。赵匡胤亲自出马，劝降不从，二人战至人困马乏，呼延赞于鞍上微睡，赵匡胤乘机以棍击之，见有猛虎护身，因而昏绝。呼延赞醒来，误以为赵匡胤于马上人睡，以钢鞭击之，见火龙出现。呼延赞知为天子，遂归降。此剧全用喷呐腔，亦称喷呐剧。系由汉调高腔变化而来。五代戏中有同名剧目，但内容不同。

斩黄袍

传统剧目。亦称《桃花宫》、《斩郑恩》。五代周世宗柴荣死后，赵匡胤继帝位，黄袍加身，改国号宋。封郑恩为北平王。韩龙进献其妹韩素梅，受封游街之际，遭郑恩殴打，韩逃避入宫。赵宠幸韩素梅，不纳郑恩谏言。赵酒醉桃花宫，韩龙矫旨斩郑恩。郑妻陶三春闻讯率兵围宫。高怀德闯宫，赵酒醒，深自痛悔。高杀韩龙，登城调解；赵许为郑追荐，陶三春斩赵所着黄袍以泄忿，收兵而去。此剧红生应工。刘鸿升代表作之一。剧中“封官”之[流水]、“纳妃”之[二六]以及“斩郑”之[散板]、[哭头]等，唱腔华美流畅，清醇刚劲，能于汪、谭诸家之外，独树一帜。高庆奎及其弟子李和曾、李宗义等亦擅长。

桃花宫

见《斩黄袍》。

斩郑恩

见《斩黄袍》。

雪夜访普

传统剧目。亦称《君臣乐》、《风云会》。赵匡胤初登基，四方不靖，雪夜至丞相赵普家问计。偶见案头《论语》，问之，君臣乃围炉共话天下大势，同谋齐家治国之策。赵普荐曹彬、石守信、王全宾及潘仁美四将分赴江南、西川、两广、吴越等地镇守。赵匡胤喜得名将保国，遂传旨犒赏三军，并一一加封。此剧取材于《宋史》及元代罗贯中《龙虎风云会》。上海戏校徐希博整理改编更名为《雪夜访贤》，汪正华主演。

君臣乐

见《雪夜访普》。

风云会

见《雪夜访普》。

下河东

传统剧目。亦称《白龙关》、《大战白龙》、《河东刺驾》、《斩寿廷》。宋初，丞相欧阳方弄权，谋篡帝位，暗与河东刘崇勾结，唆使侵宋。刘崇遣子白龙入寇，欧阳方请宋主赵匡胤亲征。赵苦无良将，欧阳方自请挂帅，并力荐呼延寿廷为先行，阴谋伺机将其杀害。军抵河东，欧阳方以箭书约白龙偷营。呼延寿廷奋勇杀敌，欧阳方反诬其谋反。当宋主面前斩之。欧阳方复欲谋弑，因赵匡胤英武过人，未能得逞。此剧取材于《杨家将》第一回。杨小楼、郝寿臣等擅演。

白龙关

见《下河东》。

大战白龙

见《下河东》。

河东刺驾

见《下河东》。

斩寿廷

见《下河东》。

双锁山

传统剧目。亦称《俊保招亲》。赵匡胤被困寿州，高怀德被余洪擒去，高子俊保投军救父，路经双锁山，偶见山旁木牌有诗，言山寨女主刘金定拟与高俊保成婚，俊保怒将木牌击碎。刘金定闻讯下山，与俊保交锋，不敌，用法术擒之，俊保乃允婚。此剧取材于《三下南唐》鼓词及清内廷传奇《盛世鸿图》。

俊保招亲

见《双锁山》。

女杀四门

传统剧目。亦称《刘金定杀四门》。赵匡胤与南唐作战，被困寿州。赵命韩岐搬来高俊保，高战胜归来，忽染“卸甲风”病倒，刘金定前来相救。宋君恐其有诈，未敢放入。刘金定闯杀四门，大败南唐军，对赵匡胤说明许婚高俊保事，宋军始放刘进城。此剧取材于《三下南唐》鼓词第十九回。又见《盛世鸿图》传奇第四卷第六出《转战四门》。系由秦腔翻为皮黄。高俊保，亦作高君保。

刘金定杀四门

见《女杀四门》。

紫竹林

传统剧目。亦称《竹林计》、《火烧余

洪》。余洪困宋君赵匡胤于寿州，高怀德出城迎战，被擒，余洪灌以迷魂药酒。高怀德竟反戈攻宋军。高子俊保与妻刘金定与余洪交锋，余不敌，钻入竹林藏匿。且于林边题诗，言擅入者化为脓血。刘金定火烧竹林，余洪狼狈逃遁，高怀德得救。此剧取材于《三下南唐》鼓词第四十七回及《盛世鸿图》传奇。由武生或武净与武旦合演。南派武生多有此剧，筱高雪樵、李仲林擅演。

竹林计

见《紫竹林》。

火烧余洪

见《紫竹林》。

贺后骂殿

传统剧目。亦称《烛影计》、《烛影摇红》。赵匡胤病，欲立长子德昭继位；匡胤弟匡义夤夜进官，借探病为由，逼匡胤将江山相让。匡胤死，匡义命潘洪传旨，次日登基，满朝文武均来朝贺，独杨继业不到，匡义一怒降旨传杨上殿，欲斩之。潘洪谏阻，匡义乃赐田园百亩，使还乡养老。贺后愤懑不平，命长子德昭上殿讨还王位。匡义不与，反欲处斩德昭，德昭遂撞死于金殿。贺后闻知，携次子德芳上殿，大骂昏王篡位。匡义无奈，赐嫂上方宝剑，执掌昭阳；赐德芳凹面金铜，上打昏君，下打奸臣。风波始平。此剧程砚秋早期代表作之一。青衣、老生并重，有大段唱腔。

烛影计

见《贺后骂殿》。

烛影摇红

见《贺后骂殿》。

余塘关

传统剧目。亦称《七星庙》。余塘关守将之女余赛花，为报父仇，与杨继业交战，杨不敌，逃入七星庙，诓余下马入庙，计擒之，余喜其勇，与之成婚。此剧取材于《飞龙传》。

七星庙

见《余塘关》。

打潘豹

传统剧目。亦称《瓦桥关》、《天齐庙》。潘洪之子潘豹在天齐庙摆设擂台，口出狂言，适杨继业之子七郎（延嗣）游庙，心中不服，上台较量，将潘豹打死。潘洪怒扯继业上殿面君。宋太宗为二人解和，使七郎带罪出征。此剧取材于《杨家将演义》第四回，情节与此有出入。

瓦桥关

见《打潘豹》。

天齐庙

见《打潘豹》。

金沙滩

传统剧目，亦称《双龙会》、《八虎闯幽州》。辽主萧天庆设双龙会，诓宋王赴宴欲加害。杨继业长子延平代主赴宴，弟兄七人保驾，大战金沙滩。延平、延安、延定战死；延辉、延顺被俘；延德、延昭、延嗣杀出重围。该剧取材于《杨家将演义》第十六回。武净应工戏，后改为武生应工。杨小楼、尚和玉、许德义、钱金福等均擅演。傅德威亦擅。

双龙会

见《金沙滩》。

八虎闯幽州

见《金沙滩》。

李陵碑

传统剧目。亦称《两狼山》、《托兆碰碑》。宋辽交战，潘洪（仁美）挂帅御辽，遣杨继业率六郎、七郎为先锋。杨氏父子几经鏖战，寡不敌众，被困两狼山。杨继业命七郎突围求救，潘洪以七郎曾打死己子潘豹，为泄私忿，非但不发一兵，反将七郎乱箭射死。杨继业候援不至，再遣六郎回朝探听。己则孤军困守，于饥寒交迫中行至苏武庙，见李陵碑，满怀愤懑，碰碑而死。此剧取材于《杨家将演义》第十八回及《昭代箫韶》。系谭鑫培代表作。余叔岩、杨宝森等均擅演，唱腔有所发展。剧中有大段[反二黄]唱腔，悲愤苍凉，曲尽其妙。原剧本有七郎鬼魂托兆以及神示杨继业死期临头等情节，整理本已将其删去。

两狼山

见《李陵碑》。

托兆碰碑

见《李陵碑》。

清官册

传统剧目。亦称《审潘洪》、《震谷县》、《升官图》。宋将杨继业被主帅潘洪陷害，碰死于李陵碑后，其子六郎延昭进京告下御状，潘被拘至京。宋王命刘御史初审，因受潘妃之贿，被八贤王赵德芳查觉，用铜将刘打死。宋王又调震谷县令寇准进京复审。寇闻金牌急召，疑惧交并，终宵不寐。陛见时，寇被擢升为御史。潘妃再往行贿，寇拒绝接受，并告八贤王。开审时，潘洪倨傲狡赖，坚不吐实。寇与八贤王密议，假设

阴曹。夜审潘洪,潘始招供,案情大白。此剧取材于《杨家将演义》第二十回。情节不尽相同。马连良、杨宝森等擅演。中国京剧院范钧宏改编为《调寇审潘》。

审潘洪

见《清官册》。

霞谷县

见《清官册》。

升官图

见《清官册》。

战潼台

传统剧目。亦称《脱骨计》。焦赞打死谢金吾后,杨延昭被贬。韩昌设计邀宋王潼台赴宴,宋王中计被围。寇准去杨府搬兵。杨延昭诈死不愿受召。寇准夜探地穴,终请出延昭,潼台救驾。该剧取材于《杨家将演义》。周信芳早年演出。小麟童亦常演此剧。

脱骨计

见《战潼台》。

五台山

传统剧目。亦称《五台会兄》。杨六郎延昭至北国昊天塔盗取其父继业遗骨,兼程而归。途经五台山,夜宿古庙中,遇削发出家之五郎延德。兄弟因分别日久,彼此不敢贸然相认,几经盘询,方知手足相遇,不胜悲痛。时辽兵追至山下,五郎持杖迎敌,奋力击退追兵,兄弟挥泪而别。此剧取材于《昭代萧韶》、元代朱凯《昊天塔》杂剧及《杨家将演义》第十九回。净角重头戏。

五台会兄

见《五台山》。

三岔口

传统剧目。宋将焦赞杀死奸臣王钦若之婿谢金吾,被发配沙门岛。杨延昭命任堂惠暗地随行保护,途经三岔口,焦等宿刘利华店中。任赶至,刘与任发生误会,黑夜中展开搏斗,正当难解难分之际,刘妻已杀死解差,救出焦赞。大家相见,误会消释,同奔三关。此剧取材于《杨家将演义》第二十七回至第二十八回。原本将刘利华夫妻处理为“开黑店”之歹徒,被任堂惠杀死。1951年中国京剧院将其改为正面人物,由误会而与任堂惠发生格斗。由武丑、短打武生应工,以表演摸黑武打著称。盖叫天、李少春、叶盛章等擅演。常在海外演出,成为优秀剧目。张云溪、张春华于1951年在世界青年联欢节演出获奖。

杨排风

传统剧目。亦称《演火棍》、《焰火棍》。宋、辽交战,宋帅杨延昭之子宗保为辽邦韩昌掳去,宋营二十四将皆非韩昌对手。杨延昭遣孟良至天波府求援,烧火丫环杨排风挺身而出,孟良轻之。二人比武,排风棍打孟良,孟良始服,遂偕往三关。焦赞见孟搬来烧火丫环,亦轻视之。孟良唆使排风与焦赞较量,排风又棍打焦赞,焦乃低头服输。杨延昭遂点将出兵,排风上阵大显身手,打败韩昌,救回杨宗保。此剧包括:《打孟良》、《打焦赞》、《打韩昌》,取材于《小扫北》鼓词。武旦应工,阎岚秋(九阵风)代表作。1957年关肃霜于世界青年联欢节演出获奖。

演火棍

见《杨排风》。

焰火棍

见《杨排风》。

打孟良

见《杨排风》。

打焦赞

见《杨排风》。

打韩昌

见《杨排风》。

雁门关

传统剧目。亦称《八郎探母》、《南北和》。宋辽交战，金沙滩一役宋将杨延顺（八郎）、杨延辉（四郎）被俘降辽，隐姓埋名，被招为驸马。后宋辽战事再起，其母佘太君来至边关，八郎得其妻青莲公主之助，骗得辽邦令箭，出雁门关见母，滞留宋营，不得返辽。宋将焦赞、孟良用八郎之令箭诈开雁门关，大败辽军。辽邦萧后知悉内情，欲斩青莲，其姐碧莲公主求情，并与青莲同往宋营挑战，为八郎发妻蔡秀英、四郎发妻孟金榜所擒。萧后又发现碧莲之夫为改名换姓之杨四郎，乃将四郎及其子女与八郎之子女五人绑于城楼，胁迫佘太君退兵，佘太君亦将青莲、碧莲押于阵前。八郎哭求，宋辽两方均加斥责。萧后恐二女被杀，不敢立斩四郎等人。后宋将连战皆捷，萧后乃递降表求和。此剧亦有将《萧后打围》及《红羊塔》等并入，合成八本。梅巧玲、王瑶卿等擅演。上海京剧院曾改编，童祥苓、李丽芳和言兴朋、马博敏等先后演出。

八郎探母

见《雁门关》。

南北和

见《雁门关》。

四郎探母

传统剧目。亦称《四盘山》、《探母回令》、《北天门》。宋辽交兵，宋将杨四郎（延辉）被擒后，改名木易，被辽邦萧太后招为驸马，与铁镜公主成婚。萧天佐摆天门阵，宋营佘太君亲自押粮至边关。杨四郎思母心切，为公主看破，再三诘问，四郎以实告之；公主甚为同情，计盗令箭，助其出关，私回宋营，母子兄弟相会，互诉离情。因时限已到，一家人挥泪告别。四郎复回辽邦，事已泄露，萧太后欲斩四郎，幸公主代为求免。此剧取材于《杨家将演义》第四十一回。情节有所不同。老生、旦角并重。其中《坐宫》一折，常单独演出。为谭鑫培代表作，余、马、杨等诸派亦擅长。铁镜公主一角梅兰芳、张君秋等擅演。

四盘山

见《四郎探母》。

探母回令

见《四郎探母》。

北天门

见《四郎探母》。

坐宫

见《四郎探母》。

穆柯寨

传统剧目。亦称《降龙木》。宋辽交战，辽设天门阵。宋帅杨六郎（延昭）请

杨五郎(延德)助战。五郎探知需用降龙木制作斧柄,方能破阵。降龙木属山东穆柯寨寨主穆洪举所有,为此,宋营遣焦赞、孟良前往索取,不意降龙木未取到,反为穆之女桂英所战败。焦、孟再请延昭之子宗保相助,又为桂英擒上山去。孟良欲迫使桂英释放宗保,乃纵火焚山;桂英用分火扇将火扇回,焦、孟二人狼狈逃回宋营。此剧取材于《杨家将演义》第三十五回。刀马旦饰穆桂英,着重念白、功架。下接《穆天王》。

穆天王

传统剧目。亦称《枪挑穆天王》。接《穆柯寨》之后。穆桂英擒杨宗保回山后,慕其英俊,拟与之成亲,并愿献出降龙木,同归宋营,共破天门阵。宗保允婚。其父杨延昭闻子被俘,率兵攻山,枪挑寨主穆天王。桂英迎战,延昭不敌,被打落马下,宗保见状,喝止桂英,延昭方幸免一死。此剧取材于《杨家将演义》第三十六回。以下连演《辕门斩子》。

枪挑穆天王

见《穆天王》。

辕门斩子

传统剧目。亦称《白虎堂》。接《穆柯寨》、《穆天王》之后。杨延昭败阵回营,余怒未息。杨宗保自穆柯寨允婚归来,延昭责其阵前招亲,违犯军纪,下令将其绑至辕门待斩。宗保祖母余太君及八贤王闻讯,先后入帐说情,延昭执意不允。适穆桂英来献降龙木、粮草,见状,为宗保求情,并承担破天门阵重任。延昭鉴其诚意,乃赦免宗保。此剧老生应工饰杨延昭。刘鸿声代表作之一。其“拿手好戏”为“三斩一碰”,“三斩”:《斩马谩》、《斩黄袍》、《辕门斩子》;“一碰”:

《托兆碰碑》即《李陵碑》。刘嗓音高亢嘹亮,轻快流利,喜用“楼上楼”式翻高唱法,如剧中杨延昭见余太君之〔西皮导板〕、〔西皮快三眼〕等唱段,给人以响遏行云之感。高庆奎、李和曾等亦擅长。

白虎堂

见《辕门斩子》。

天门阵

传统剧目。八仙中汉钟离与吕洞宾互赌宋辽兴败,吕洞宾化名颜洞宾携柳树精助辽摆设天门一百零八阵。余太君率杨宗保、宗勉押粮,程宣献阵图。宗保巡营遇慈航,授以天书三卷,得知阵名及破阵人名单。六郎观阵,忧而成病。汉钟离至,为之治病,命其请五郎杨延德及妻马氏,独少降龙木。孟良焦赞至山东穆柯寨盗木,宗保为穆桂英所擒,成婚。后杨宗保挂帅,分授诸人破阵之计,连破数阵。杨宗勉战死,汉钟离召回吕洞宾,杨等大破天门阵。此剧取材于《杨家将演义》第三十二回至第三十七回,及吴元泰《东游记》第三十三回至第四十三回。

洪羊洞

传统剧目。亦称《孟良盗骨》。宋将杨继业触李陵碑自尽后,其子杨延昭(六郎)命孟良往辽邦洪羊洞盗取亡父骸骨。焦赞尾随其后,冀有以相助。孟良至洞,焦赞戏以大声威吓,孟良惶急,不辨音貌,疑为敌将,挥斧将焦劈死。及盗骨出,审视死者,惊悔欲绝,乃将遗骨授老兵程宣带回宋营,自刎洞前。延昭闻讯,痛悼不已,病重而死。此剧取材于《杨家将演义》第四十四回、第四十五回及元代朱凯《昊天塔孟良盗骨》杂剧。谭鑫培代表作,对唱腔有所发展。剧中杨延昭向八贤王诉说患病经过所唱的〔二黄快三

眼],如泣如诉,有泪随声下之感。余叔岩、杨宝森、谭富英等亦擅演。

牧虎关

传统剧目。亦称《黑风帕》。杨家部将高旺,因奸臣专权,被贬至雅志府为民,一家失散。后天章六国侵宋,余太君命杨八姐男装往请高旺,高欲辞不得,偕行。至牧虎关,守将张保出战,不敌;张妻出战,高旺加以嘲弄;张妻用黑风帕困高,高本精于此术,又破之。张母登城见高,始知即己之夫,夫妻相认,迎入关中,高见子媳,大惭,一家团聚。此剧净角为主,唱、做并重。金少山、裘盛戎均擅演。

太君辞朝

传统剧目。亦称《长寿星》、《黄花国》。余太君平定黄花国后,念及杨家三代男丁多已为国捐躯,只余曾孙杨藩,乃上殿告老辞朝。宋仁宗挽留不得,遂率百官于长亭设筵,为之饯行。此剧取材于《杨家将》鼓词。老旦为主。龚云甫、卧云居士有唱片行世。

长寿星

见《太君辞朝》。

黄花国

见《太君辞朝》。

珍珠烈火旗

传统剧目。狄青奉旨征战印唐,上乘二国,索取珍珠烈火旗与日月骠驎马。阵前,狄青将上乘国王射死后,向印唐进兵。因路径不熟,误走鄯善国。途中,遇鄯善国双阳公主,公主质问狄青,因何兵临鄯善?狄青自知走错路径,急赔礼认罪。公主见其气宇轩昂,心窃爱之,问明

欲伐印唐,乃邀狄青等人城见其父,遂招狄青为驎马。此时,印唐国遣海飞云来擒狄青,公主佯允,但须以珍珠烈火旗及日月骠驎马相交换。印唐乃以假旗、假马,企图赚取狄青。公主与狄青将计就计,届时,佯缚狄青以换旗、马,俟旗、马到手,将狄青绑绳放开,与海飞云厮杀,飞云大败。狄青以既得旗、马,遂乘机逃走;双阳公主闻悉,紧追不放,狄戴假面将其惊退。双阳公主回城卧病。海飞云复来攻城,鄯善国王出战被杀;王后掠阵,亦被刺死。双阳公主带病上阵,将海飞云击退。此剧取材于《五虎平西演义》,但情节有出入。王瑶卿、尚小云均擅演,其弟子刘秀荣、谢锐青等亦长。

打棍出箱

传统剧目。亦称《琼林宴》、《阴阳错》。宋时,书生范仲禹携妻儿进京应试,于归家途中,与妻儿失散。范四处寻找,杳无踪影,忧急成疯。径向山中樵夫询问,得悉小儿为猛虎衔去;妻被当地告老太师葛登云劫去。范气愤填膺,闯入葛府索妻。葛矢口否认,并假意款待留宿,暗遣家丁入夜杀之,以灭口。煞神救范,杀死家丁。葛诬范为凶手,将其乱棍打死,置于箱中,弃之荒郊。时范已中状元,报禄人四处寻范不遇;途中见木箱,启视,范苏醒出箱,疯病益重。此剧取材于《三侠五义》第廿三回、第廿四回,及明传奇《琼林宴》。载阔亭曾将其改编为《黑驴告状》。自谭鑫培始单演《问樵闹府》、《打棍出箱》,成为“谭派”名剧之一。余叔岩亦擅长。马连良曾连演《问樵闹府》、《黑驴告状》,合称《范仲禹》。如今老生演员能演者甚少,仅谭元寿常演。

琼林宴

见《打棍出箱》。

问樵闹府

见《打棍出箱》。

阴阳错

见《打棍出箱》。

黑驴告状

见《打棍出箱》。

范仲禹

见《打棍出箱》。

铡美案

传统剧目。亦称《明公断》。秦香莲至开封府控告其夫陈世美“杀妻灭嗣”，府尹包拯召陈至与之面质。陈自恃驸马权势，强词狡辩，包拯“铁面无私”，秉公而断，不顾皇姑、国太从中阻挠，毅然铡死陈世美。此剧系《秦香莲》中一折。取材于《秦香莲》鼓词。净角重头戏，唱、做并重。裘盛戎代表作。其弟子方荣翔、李长春等均擅演。

明公断

见《铡美案》。

秦香莲

传统剧目。宋士人陈世美娶妻秦香莲，生子女各一。陈进京应试，得中状元，贪图富贵，停妻再娶，被仁宗招为驸马。三年后，秦香莲携子女进京寻夫，陈拒不相认，逐之出府。丞相王延龄闻知其事，召香莲入府，并邀陈世美过府饮宴。席间，香莲唱曲以讽世美，世美伪装不识。王延龄无可奈何。世美为图灭口，竟命家将韩琪追杀香莲母子。韩琪激于义愤，放走母子三人，然后自刎。香莲痛恨陈世美灭绝人性，至包拯处告状，包拯不顾国太与公主阻挠，毅然将陈世

美铡死。此剧取材于《秦香莲》鼓词。中国戏曲研究院、华东戏曲研究院、北京京剧团等均有改编演出本。单演包拯审案铡美一折时，名《铡美案》。马连良、裘盛戎、张君秋、马长礼、李多奎等曾合作演出，有影片行世。剧中生旦净并重，唱念均有特色。

五花洞

传统剧目。亦称《三矮奇闻》、《真假潘金莲》。蜈蚣、蝎子、壁虎、蛤蟆、毒蛇在五花洞修炼成妖，因恨张天师与之作对，遣蝎子与壁虎幻人形进京都取闹。值清和县大旱，武大偕其妻潘金莲投奔阳谷县寻访其弟武松，二妖遂幻成武大夫妇与之纠缠，四人言语相貌毕肖，真假难辨，乃控于阳谷县衙，县令亦难分真假。适包公巡查至此，提审之下，以照妖镜验之，二妖遁去。张天师赶到，陈述二妖来历，即追至五花洞缉拿。此剧由四位旦行演员分饰真假潘金莲之演法，称《四五花洞》。四大名旦曾合作演出，每人唱一句西皮慢板，很有特色。据传：剧中“十三咳”曲调系春台班胡喜禄所创造。

三矮奇闻

见《五花洞》。

真假潘金莲

见《五花洞》。

四五花洞

见《五花洞》。

路遥知马力

传统剧目。宋代开封府卫士马汉之侄马力，赴京投亲遇盗，为路遥所救，二人结为兄弟。路遥卖去田产，资助马力

进京,马汉荐之于包拯。马力因助杨宗保征乌雅义有功,封镇国王。而路遥因遭火灾,一贫如洗,乃进京投奔马力,马力竭诚款待。一日,路遥饮酒微醉,马力适奉上峰急召,不辞而别。路遥疑其负义薄己,不快而归,抵家,见旧居已重建一新,知皆马力遣人置办,始悟马力深情厚谊。此剧故事不见《包公奇案》,剧情显系据“路遥知马力,日久见人心”成语敷衍而成。为周信芳早期常演剧目之一。

铁莲花

传统剧目。亦称《扫雪打碗》、《贤良卷》、《定生扫雪》。刘子忠之妻马氏,与侄珠儿,为谋取刘家产业,赶弟媳出门,且视其子定生为眼中钉。一日,刘子忠外出,马氏与珠儿设计,将定生衣服脱尽,令在院中扫雪。刘子忠归家,怪而问之,二人以巧言掩饰。刘子忠知定生尚未得食,使马氏予之。马氏与珠儿将碗烧红,定生接碗时被烫伤,失手将碗打碎。马氏唆使刘子忠痛打定生,逐之出门。后刘子忠悔悟,寻到定生,见其双手被烫伤,始知中马氏奸计,携定生归,与马氏分居。马氏怀恨在心,再施毒计,企图用铁莲花害死其夫,嫁祸定生。此剧为全部《生死板》中一折。时慧宝、周信芳擅演。马连良有唱片行世。

扫雪打碗

见《铁莲花》。

贤良卷

见《铁莲花》。

定生扫雪

见《铁莲花》。

血手印

传统剧目。亦称《苍蝇救命》、《法场祭夫》。丞相王春华女桂英许字林佑安之子孝童。后林家道中落,王春华蓄意赖婚,诳林佑安至家饮宴,乘醉逼其写下退婚书契。桂英闻讯,立志不另嫁。一日,在花园遇孝童,言明己志,劝其赴试,约定夜间命婢在花园赠银。届时婢为庖人皮赞杀死,孝童继至,被尸绊倒,两手皆被血污,惊回己家,开门时,留下手印。王春华诬孝童杀婢,受刑屈招,定期问斩。林佑安闻讯,满腔愤懑,持刀至相府与王辨理。王春华被迫令桂英至法场生祭孝童。途中,林佑安对王桂英百般羞辱,桂英尽诉前情,剖明心迹。佑安始知儿媳无辜。行刑前,忽无数苍蝇围护孝童,官知其冤乃停刑,带回重审,卒捕获真凶。此剧小翠花曾演出,名《嫖香娟》。

苍蝇救命

见《血手印》。

法场祭夫

见《血手印》。

嫖香娟

见《血手印》。

钓金龟

传统剧目。一作《吊金龟》,亦称《孟津河》、《张义得宝》。宋代贫妇康氏生子张仁、张义。长子张仁进京赴试,次子张义在孟津河钓鱼养母。长子高中,授祥符县令,寄书接眷,其妻匿信不告。一日,张义钓得一金龟;又得悉其兄出仕为官,狂喜归家告母,母以张仁忘恩不孝,遣张义赴祥符质问。此剧老旦唱工戏。唱腔优美动听,流传甚广。李多奎代表作。

吊金龟

见《钓金龟》。

孟津河

见《钓金龟》。

张义得宝

见《钓金龟》。

行路哭灵

传统剧目。亦称《行路训子》。康氏遣次子张义至祥符县寻兄，一去杳无音讯，心中悬念，乃亲往祥符。康氏见张仁，责其忘恩负义，并询问张义下落，张仁支吾以对，后始告以身死。康氏顿时气绝，醒后至灵前哭祭，张义托兆，告以被嫂谋害经过。次晨，康氏至包拯控告，包拯为之昭雪。此剧源出全部《孟津河》。一般只演至“托兆”止。老旦戏。龚云甫、李多奎、卧云居士、时慧宝、朱斌仙、茹富蕙等均有唱片行世。

行路训子

见《行路哭灵》。

乌盆计

传统剧目。亦称《奇冤报》、《定远县》。宋代，南阳缙商刘世昌至外地经商，借仆结帐回家，中途遇雨，借宿窑户赵大家中。赵大夫妻见财起意，将刘世昌主仆害死，又将其尸烧制成乌盆。鞋工张别古至赵大家讨债，赵大以乌盆作抵。张别古带盆回家途中，刘世昌冤魂向张诉说被害经过，请求代其伸冤。张别古乃带乌盆至包拯处控告，包拯遂传赵大审讯，为刘世昌昭雪。此剧取材于《三侠五义》第五回。为余三胜代表作，谭鑫培继演，成为“谭派”名剧，广为流传。谭鑫培、余叔岩、马连良、言菊朋、谭

富英、杨宝森、纪玉良、张文涓等均有唱片行世。

奇冤报

见《乌盆计》。

定远县

见《乌盆计》。

铡包勉

传统剧目。宋仁宗派包拯赴陈州放粮，其侄包勉随丞相王延龄、司马赵斌至长亭送行。包勉与赵斌交谈时，无意中泄露已在县令任内贪污之事。赵斌试探包拯是否公正不阿，乃将包勉丑事相告。包拯依律欲铡包勉，包勉先许银三千，乞赵斌代为求情，包拯严词拒绝；包勉又求王延龄，亦未如愿，遂径自哭求宽免。包拯念及其嫂养育之往事，内心铭感，乃托词赦免包勉不死。赵斌借口说情有功，索包勉谢银三千，包勉不与。赵怀恨在心，讥讽包拯徇私枉法，包拯怒铡包勉。此剧取材于《三侠五义》第四十六至第四十八回，情节有异。裘盛戎代表作。目前一般演出本已删去包勉向赵斌许银、赵斌索银不遂以及包拯赦包勉不死等情节。改为包拯感念嫂娘之恩，内心矛盾之际，闻赵斌讥讽之词，决意以朝政为重，忍痛铡包勉。

打銮驾

传统剧目。宋仁宗时，国舅庞昱仗势横行，欺上瞒下，借陈州放粮之机，克扣粮款，中饱私囊；强占民女，民怨沸腾。包拯奉旨查办。庞昱之妹庞妃恐兄被惩处，乃借国太銮驾，阻挡包拯，拟诬其冲犯御路。包拯连避数次，庞妃终不放行。包拯一怒打碎銮驾。因太闻讯，欲斩包拯，赖八贤王求情得免。仁宗赐包拯上方剑及御铡，使往陈州彻查。庞昱闻讯，

暗遣项福行刺包拯,义士展昭获悉此事,随行保护,擒获项福;包拯逮捕庞昱,与项福一同处决。此剧取材于《三侠五义》第十四回、第十五回。净角应工,南派则由老生反串包公。李如春擅演。

探阴山

传统剧目。《铡判官》(亦称《普天乐》)之一段。仅演包拯在阴山遇柳金蝉鬼魂与油流鬼一节。净角唱工戏。裘盛戎代表作。参见《铡判官》。

铡判官

传统剧目。亦称《普天乐》。宋代,少女柳金蝉元宵观灯,途中与家人失散,为无赖李保诱至其家,逼奸不从被缢死,移尸柳家花园。书生颜查散寄居园内,致被诬杀女,判死刑。颜仆诉于包拯,包亲下阴曹查询,见“生死簿”确注明柳为颜所缢死,仍难释疑,复至阴山面审柳金蝉鬼魂,知凶手实为李保,又从油溜鬼口中获悉判官为李保之舅父,为袒护其甥,私改生死簿。包拯遂铡判官,斩李保,救活金蝉,使颜生免罪。此剧取材于《三侠五义》第三十四回至第三十九回,情节不尽相同。《京剧汇编》第二十四、二十五集所刊,共分八本。1950年文化部曾宣布停演。北派演此剧为净角应工,南派则由老生反串。李如春擅演。

普天乐

见《铡判官》。

遇皇后

传统剧目。亦称《断后》、《断太后》、《天齐庙》、《赵州桥》。包拯陈州放粮归来,路过天齐庙,遇盲丐妇告状,自称李后,历述二十年前,怀孕分娩时,刘妃与郭槐同谋,以狸猫换走太子,诬其生妖,

因而被打入冷宫。刘、郭企图灭口,火焚冷宫,幸得救,遂至赵州桥寒窑安身。包拯唯恐其诈,试以朝廷礼仪,知其果为太后,乃允代为回朝辨冤。此剧取材于《三侠五义》第十五回。旧时演出本有大风吹落包拯轿顶,知有冤情等情节。净、老旦并重。裘盛戎、李多奎擅演。

断后

见《遇皇后》。

断太后

见《遇皇后》。

天齐庙

见《遇皇后》。

赵州桥

见《遇皇后》。

打龙袍

传统剧目。亦称《仁宗观灯》、《国母还朝》。与《遇皇后》连演时名《遇后龙袍》。包拯于天齐庙邂逅李后,回京,决意为其伸冤,借元宵节设灯会,请仁宗观灯。花灯名目中有《青风亭雷殛张继保》,仁宗怒,欲斩扮灯人。包拯乃奏称:朝中亦有不孝如张继保者。仁宗以为谤己,益怒,欲治包拯死罪。包拯遂以路遇李太后事奏知,仁宗立召陈琳询问详情,始悟,赦包拯、斩郭槐,并传旨至赵州桥迎接生母。李后还朝后,责仁宗昏庸,命包拯行罚;包拯不敢犯上,乃脱仁宗龙袍,打袍以代。此剧取材于《三侠五义》第十八、十九回。另见元代汪元亨《仁宗认母》杂剧及清代石子斐《正昭阳》传奇。

仁宗观灯

见《打龙袍》。

国母还朝

见《打龙袍》。

遇后龙袍

见《遇皇后》与《打龙袍》。

花蝴蝶

传统剧目。亦称《盗玉马》、《鸳鸯桥》。姜永志武艺超群，人称花蝴蝶。为祝贺其友邓车寿辰，潜入京都，盗取宫内桃花玉马以赠。归途，复至赵员外家行劫，见赵女貌美，逼奸不从，杀之，临去留一花蝴蝶。赵员外至包拯处控告，适朝廷降旨，知桃花玉马失窃，贼亦留有花蝴蝶为记。包拯遂命展昭等改扮囚徒解差，分路查访。展昭遇北侠欧阳春，得悉花蝴蝶住邓家堡，率众往捕。花蝴蝶逃至鸳鸯桥，蒋平预伏于桥头，水擒花蝴蝶。此剧取材于《三侠五义》第六十六回、六十七回。短打武生为主。李春来代表作。

盗玉马

见《花蝴蝶》。

鸳鸯桥

见《花蝴蝶》。

智化盗冠

传统剧目。欧阳春杀死马刚、马强，包拯受理此案，明知二人罪有应得，但以证据不足，权将欧阳春收监。卢芳等前往探监时，暗中定计令智化盗取九龙珍珠冠国宝，暗置刚、强二人之叔马朝贤家中。艾虎以马仆身份告状，出首马朝贤盗冠谋反，宋帝派人查抄马府，赃证属实，将马朝贤处斩。此剧取材《三侠五义》第七十九回至第八十二回。叶盛章编演。

蒋平闹舟

传统剧目。蒋平去湖广，夜宿古庙，偶闻二贼密议，拟抢劫旅客李平山。蒋平乃访李，同舟而行。遇太守金辉官船，李曾为金之幕宾，并与金妾巧娘私通，入夜，遂过船与之幽会。蒋平始知李之为人，暗将二人衣服掷于水中，并大呼“捉贼”，金辉闻声而至，发觉李与其妾之奸情，怒而逐李，复推巧娘落水。李平山回舟，与二水寇均被蒋平杀死。此剧取材于《三侠五义》第九十四回、第九十五回。叶盛章曾演出。

铜网阵

传统剧目。亦称《冲霄楼》、《蒋平捞印》。襄阳王赵珩，久有谋反篡位之心，遣其豢养之武士邓车、申虎二人，刺杀新任巡按颜查散。刺客夜入官衙，见灯火辉煌，未获下手，仅将印信盗走。护卫白玉堂自愧失职，遂冒险独闯王府冲霄楼，拟夺回印信。岂料冲霄楼机关重重，防卫严密，白玉堂竟死于其中。卢芳、徐庆、蒋平等赶至襄阳，夜宿店中，白玉堂魂托兆，众誓为报仇。最终，蒋平潜入寒潭，捞回印信。此剧取材于《三侠五义》第一〇二回至第一〇五回。黄月山编。李吉瑞、张黑、黄月山等擅演。

冲霄楼

见《铜网阵》。

蒋平捞印

见《铜网阵》。

卧虎沟

传统剧目。小侠艾虎奉师命去卧虎沟招亲，途中为救民女，与黑狼山寨主葛瑶明冲突。酒醉中伏被擒，遇沙凤仙和秋葵相救。该剧取材于《三侠五义》，原

系黄月山编演,为短打武生戏,周云亮擅演。

金猛关

传统剧目。呼延守用、萧赛红夫妻挂帅征西凉,遣呼延庆、焦玉等为先锋。兵临金猛关,守将莫胡里迎战,败阵而归,求援于鱼皮国。鱼皮派金莲、银娥二公主前往,焦玉冒呼延庆之名出战,被金莲擒获,慕其英武,乳娘为之撮合成婚。呼延庆与众将又以呼延庆名挑战,二公主皆大惑不解。继而孟强押粮助战,为银娥所擒,亦订婚姻。焦玉说明真相,劝二公主降顺宋朝,复回营告知,里应外合,遂破金猛关,斩莫胡里。此剧取材于《金鞭记》。原为昆曲,由王瑶卿改编为京剧。系王瑶卿代表作之一。

临江驿

传统剧目。亦称《潇湘夜雨》。宋谏议大夫张天觉因参奏权奸蔡京、童贯获罪被贬,携女翠鸾乘船赴洪州上任。行抵淮河口,狂风复舟,张天觉遇救脱险。翠鸾逐流而去,为渔翁崔文远所救,认为义女。崔有侄名通,赴京应试,顺道探视伯父,得见翠鸾,崔文远为二人联姻。嗣后,崔通考中进士,负翠鸾之盟,另娶考官赵钱之女授为邵阳令,崔通偕赵女赴任。崔文远及张翠鸾在家闻悉崔通中试,决意前往寻访。行近邵阳,文远病于旅舍,翠鸾独自前去,及见崔通,责其负义。崔通坚不相认,反诬翠鸾为逃奴,吊打之后,刺配岭南。通暗嘱解差刘仁于途中杀之。刘仁知翠鸾冤,不忍下手。行至潇湘,投驿馆避雨。翠鸾含冤难伸,痛哭失声。时张天觉升任廉访使,奉调进京,途中遇雨,亦宿潇湘馆驿,闻女哭声,查问后,父女重逢,立命校尉捉拿崔通。张天觉、翠鸾及崔文远先后赶至邵

阳,崔文远痛骂崔通,张天觉将崔通送往抚院治罪,携女一同进京。此剧取材于元代杨显之《潇湘夜雨》杂剧及明人《江天雪》传奇。原剧最后张翠鸾与崔通、赵女妥协,“大团圆”收场。1954年经中国戏曲研究院加以整理,改为上述情节。中国京剧院四团曾演出,杨秋玲主演。

潇湘夜雨

见《临江驿》。

赚文娟

传统剧目。长沙名妓文娟慕秦观文才,立誓非秦不嫁,乃填词一阙,遣仆送交秦观,秦妻苏小妹见词甚喜,戏代和词送还。事为帮闲柳元卿所知,说动乡绅任草包假冒秦观,往访文娟。文娟见任粗俗鄙陋,心疑之,故试其才,任丑态毕露,狼狈而逃。适秦观因行新法而遭贬谪,途经长沙,访文娟,文娟恐其仍为假冒,初不肯纳,秦观写出京中和词,文娟始与之定情。苏小妹赴柳州寻夫,为便于行路,易男装,自称秦观。过长沙,访文娟,文娟斥其假冒,小妹历述和词往事,并当场书写,文娟细辨原词果与小妹笔迹一致,误信前秦观为假冒,愧悔异常。小妹佯称查究冒名歹徒,定期迎文娟至京。后秦观官复原职,再访文娟,文娟拒见,秦观怅怅而归,及至抵京,苏小妹已将文娟接来,说明乔装与之相戏往事,秦观遂纳文娟为妾。此剧取材于清代李玉《眉山秀》传奇。罗瘦公编剧,程砚秋1924年演出,有唱片行世。

摇钱树

传统剧目。仙女张四姐思凡下界,与书生崔文瑞结为夫妇。崔家贫,四姐幻化摇钱树,崔家骤富。豪绅王半城,既羨崔生之富,又慕四姐之美,遂与县令勾

结,诬崔文瑞为盗,逮捕入狱。张四姐劫牢救人,杀王半城。官府转告包拯,包往查,遭四姐殴打,惊动宋王,命杨文广等平妖,被四姐摄入吸魂瓶。宋王奏玉皇大帝,遣孙悟空、哪吒下凡捉拿四姐,均不敌。后请来金母劝之,张四姐始回天官,并度崔文瑞母子成仙。此剧故事见清代无名氏《天缘记》传奇。后来演出,仅演中段,武旦应工。

火焰驹

传统剧目。宋丞相李绶领兵伐西夏,受奸臣诬陷,被打入天牢。李次子彦贵去向未来的岳父黄璋求情,黄与西夏有勾结,借机退婚,并设计害李绶父子,诬彦贵图财害命,下狱定成死罪。后又遣家人骑宝马火焰驹去西夏求和,途中被艾谦截杀,夺走火焰驹并报李绶长子彦荣。在彦贵行刑之日,彦荣率兵返,劫法场,救出彦贵,上殿辨明真相,李绶父子得赦,全家团圆。该剧根据河北梆子同名剧目改编。北京青年京剧团1963年演出,赵荣琛主演,在唱腔中发挥程派婉约悲凉之长,有所创新。

审李七

传统剧目。临清大盗李七被擒,州官用重刑,逼其供出同伙。李七曾与秀才王良同游妓院,因厮打结怨,乃诬攀王良。州官疑王不似李七同党,令王乔装衙役,使李辨认。李七不识,设计故意辱骂,激王怒极色变,终于被李指出。李七复出示王良之白绫裹腿为证,遂成冤狱。此剧黄润甫、郝寿臣擅演。

审七

传统剧目。王良被李七诬攀入狱,王良老仆陈唐于李七起解时,赶至长亭为主求情,苦苦哀求李七说明真情,李七

终于感悟,允为王良开脱。据《郝寿臣演出剧本选》:《审七》、《长亭》连演,始自郝寿臣。1909年首演于沙河子。曾易名《赛太岁》。郝寿臣有唱片行世。

长亭

亦称《李七长亭》。见《审七》。

赛太岁

见《审七》。

李七长亭

见《审七》。

青霜剑

传统剧目。亦称《烈女报仇》、《申雪贞报仇》。宋时,福建秀才董昌娶妻申雪贞。劣绅方世一觊觎雪贞美色,佯与董昌订交,暗买通死囚,诬陷董昌入狱,问斩。复申通媒婆姚氏劝说雪贞改嫁;雪贞识破其奸谋,假意允婚,托孤儿于表姊抚养,暗携祖传青霜剑出嫁。洞房中,申雪贞手刃方世一及姚氏,割头至亡夫董昌墓前哭祭。祭毕,自刎。此剧取材于小说《石点头·侯官县烈女殉夫》。罗瘦公编剧,程砚秋1924年演出。另欧阳予倩编《申屠氏》,亦演申雪贞事。程砚秋、赵荣琛等有唱片行世。系程派代表作。

烈女报仇

见《青霜剑》。

申雪贞报仇

见《青霜剑》。

党人碑

传统剧目。亦称《王安石》。越水书生谢琼仙酒醉回府,见街旁树“党人碑”,

碑文诬元祐党人司马光、苏轼等为奸党，颂扬王安石新政。琼仙心中大为不平，将碑击碎。“党人碑”乃当朝宰相蔡京所立，因而谢琼仙被捕入狱。侠士傅人龙与谢为友，闻讯后，乔装家将前往刺探，行至枢密院门前适遇提解谢琼仙之差官，谢佯充蔡府人与之周旋，诱其至勾栏饮酒行乐，将差官灌醉，盗其令箭，救谢琼仙逃走。此剧取材于清代邱园《党人碑》传奇。汪笑侬编（一说清吴趸人编），约于光绪末宣统初年写成，首演于上海，作者自饰谢琼仙。

王安石

见《党人碑》。

醉打山门

传统剧目。亦称《山门》。鲁达打死郑屠，逃至代州，入五台山削发为僧，改名智深。因性嗜酒，每欲破戒。一日，出游，遇卖酒人，上前沽饮。酒贩告以长老禁僧饮酒，智深不听，狂饮大醉，踉跄回寺，醉打山门。长老智真遂遣之下山。此剧取材于《水浒传》第四回。原系《虎囊弹》传奇中一折。京剧班中仍唱昆曲。何桂山、郝寿臣等均擅演。

山门

见《醉打山门》。

桃花村

传统剧目。鲁智深赴东京相国寺，途中至桃花村，借宿于刘太公家。桃花山周通，欲抢刘女为压寨夫人。鲁智深闻讯不平，乔装新娘，夜间痛打周通，劝其回山，勿再萌歹念。此剧本事见《水浒传》第四回，但情节有出入。郝寿臣编演，为其代表作之一。中国京剧院曾改编演出，袁世海、刘长瑜等主演。

花田错

传统剧目。亦称《花田八错》、《花轿娶和尚》。刘员外女玉燕，携丫环春兰赴花田盛会选婿，遇书生卞济在会上卖字，刘玉燕慕其才，由春兰以写扇为名，代为撮合，并订翌日差人来请。卞又结识李忠、周通。周通访卞，卞适为店主邀去。刘员外差仆来请卞济，误将周通引至家中，春兰见来者并非卞济，禀告主人。刘员外以金谢周，周不允，谓三日后定来迎娶玉燕，全家惊扰。春兰再访卞济，始知误会。归告玉燕，主仆连夜赶制绣鞋，令卞改扮女妆入府，共商解救之策，周通已来迎娶，乃将卞济抢去。刘员外状告周通，周往官衙，将卞交其妹玉楼。玉楼识破乔妆，与卞同逃。周通复强娶刘玉燕，鲁智深借宿刘家，获悉此事，代人洞房，痛打周通。卞济、玉楼同至，卞双娶刘、周二女。此剧据齐如山《京剧之变迁》：系方松林编剧。路三宝、冯子和、小翠花、黄润卿、荀慧生、赵燕侠、毛世来、李世芳、刘玉琴等均擅演。

花田八错

见《花田错》。

花轿娶和尚

见《花田错》。

野猪林

传统剧目。亦称《英雄血泪图》。宋代禁军教头林冲偕妻张氏至东岳庙烧香，遇鲁智深，慕其武艺，意气相投，结为兄弟。太尉高俅之子高世德，调戏林妻，林冲赶至，将高斥退。高世德求父高俅设法为其谋娶林妻。陆谦献计高俅，令人假作出售宝刀，使林买去，复诱使林冲持刀进入军机重地白虎堂，诬林意图行刺，将其拘押，发配沧州。途经野猪林，

解差董超、薛霸奉陆谦之命，欲杀害林冲，鲁智深跟踪保护，林冲获救，抵达沧州，林冲被发放看守草料场。高俅又遣陆谦火烧草料场，欲置林于死地，终于迫使林冲杀死陆谦，投奔梁山。此剧取材于《水浒传》第六至九回。及明人李开先《宝剑记》传奇、陈与郊《灵宝刀》传奇。原系杨小楼、溥楮（清逸居士）所编，杨小楼于1929年8月首演于北京，剧名《山神庙》。1950年李少春、袁世海整理改编并演出，加演“火烧草料场”、“风雪山神庙”，对原剧主题思想有所提高，成为优秀京剧剧目之一。1963年摄成影片。李小春、钱浩梁、李光等亦擅长。

英雄血泪图

见《野猪林》。

林冲夜奔

传统剧目。亦称《夜奔》。宋代林冲受权奸高俅陷害，流放沧州，看管草料场。高使陆谦等纵火焚烧草料，企图谋害林冲，林杀却陆等，投奔柴进，柴赠书荐投梁山，林冲乘夜趑行。高俅差徐宁追捕。王伦闻讯，派杜千、宋万至黄河渡口接应，杀退徐宁，同奔梁山。此剧系明代李开先作传奇《宝剑记》中一出。取材于《水浒传》第十回。原本全出仅一场戏，后增加徐宁、王伦、杜迁、宋万等角色，并对场次有所改变。剧中唱昆曲曲牌。杨小楼代表作之一。茹富兰、李万春等均擅演。

夜奔

见《林冲夜奔》。

火并王伦

传统剧目。晁盖等于黄泥岗拦劫生辰纲后，因当地不能久留，乃投奔梁山聚

义。寨主王伦心胸狭隘，妒晁等武艺过人，拒而不纳。林冲斥王伦量小，王恼羞成怒，双方发生争斗，林冲怒劈王伦，推举晁盖为梁山首领。此剧取材于《水浒传》第十七回至第十八回。李万春擅演。

乌龙院

传统剧目。亦称《宋江闹院》。郓城县押司宋江纳妾阎惜姣，并建造乌龙院，供惜姣与其母阎婆居住。惜姣与宋江学生张文远私通。一日，正值阎、张幽会，宋江公毕而来。阎将张藏于其母房中；对宋江故示怠慢。宋对阎之劣行，已略有所闻，二人话不投机，发生口角，宋江悻悻而去。阎、张密谋待机陷害宋江。此剧取材于《水浒传》第十九回。可单独演出或接演《刘唐下书》、《坐楼杀惜》。周信芳代表剧目之一。马连良亦擅演，处理上有所不同。

宋江闹院

见《乌龙院》。

刘唐下书

传统剧目。晁盖等七雄打劫“生辰纲”，聚义梁山之后，特令刘唐携黄金百两、书信一封，潜入郓城酬谢宋江救援之恩。途中刘、宋相遇，宋江为避人耳目，引刘唐至一僻静酒肆密谈；收下来信及黄金一锭，放入招文袋中，并以纸扇权作回信，催促刘唐速回梁山。此剧取材于《水浒传》第二十回。生、净并重。前接《乌龙院》，后连《坐楼杀惜》。1954年剧本经过整理，内容有所丰富。

坐楼杀惜

传统剧目。宋江与刘唐分手后，路遇阎婆，阎拟劝女与宋和好，强邀宋回乌龙院，将宋与惜姣锁于楼上。惜姣仍赌

气,宋江彻夜未眠。次日拂晓,宋临去,遗落招文袋,及至折回寻觅,袋已为惜姣拾去,惜姣发现袋中藏有晁盖书信,以此要挟宋江立下休书,许其改嫁张文远。宋为讨还书信,只得允从,惜姣仍欲告官,宋江怒而杀之。此剧取材于《水浒传》第二十一回及《水浒传》传奇。老生、花旦主演,念白、做工俱繁重。周信芳代表剧目之一。1954年剧本经整理、加工,对宋江、阎惜姣的性格描绘有所丰富,1961年拍摄影片《周信芳舞台艺术》,其中包括此剧及《刘唐下书》等。

活捉三郎

传统剧目。亦称《活捉》。阎惜姣被宋江杀死后,其鬼魂思念旧日情人张文远,夜至张处,将其勾摄活捉。该剧取材于《水浒传》传奇。花旦、丑角并重,在表演上有许多绝技。小翠花、马富禄擅演。刘斌昆、陈永玲及昆剧演员刘异龙、梁谷音等亦擅。

活捉

见《活捉三郎》。

武松打虎

传统剧目。亦称《景阳岗》。武松与宋江分别,回家探望其兄武大,路经景阳岗,乘醉赤手空拳打死拦路猛虎,从此名闻远近。此剧取材于《水浒传》第二十三回及明代沈璟《义侠记》。盖叫天代表作。张云溪亦擅演。

景阳岗

见《武松打虎》。

挑帘裁衣

传统剧目。亦称《武松杀嫂》。武松打虎之后,得任阳谷县都头,遇兄武大,

一同回家。嫂潘金莲见武松英俊威武,有意挑逗;武不为所动,严词斥之。不久,武松赴东京公干。潘金莲凭窗挑帘,邂逅土豪西门庆,西门顿生邪念,买嘱王婆以裁衣为名,勾引金莲。郓哥将此事密告武大,武大愤而捉奸,反为西门庆所伤。潘金莲受王婆唆使,以药酒毒死武大。武松公毕回家,见兄灵堂,对兄死因心存疑窦,经逼问何九叔,始明真相,遂设宴邀集乡邻,杀嫂报仇。此剧取材于《水浒传》第二十四回至第二十五回及明代沈璟《义侠记》传奇。

武松杀嫂

见《挑帘裁衣》。

狮子楼

传统剧目。潘金莲与西门庆私通,害死亲夫武大后,武松至县衙告状。县官受贿,反责打武四十板。武愤懑难平,持刀至狮子楼,手刃仇人西门庆。此剧常与《武松杀嫂》连演。取材于《水浒传》第二十六回及明代沈璟《义侠记》传奇。

十字坡

传统剧目。亦称《武松打店》。武松杀嫂自首,发配孟州,路经十字坡,宿张青店中。张妻孙二娘夜往行刺,与武松在黑暗中搏斗。张青赶至,知系景阳岗打虎英雄,二人遂订交。此剧取材于《水浒传》第二十七回及明代沈璟《义侠记》传奇。盖叫天代表作之一。有“英名盖世《三岔口》,杰作惊天《十字坡》”之誉。

武松打店

见《十字坡》。

快活林

传统剧目。亦称《醉打蒋门神》。武

松发配至孟州,当地管营施忠之子施恩慕武松英勇,与其结拜为兄弟。施恩开设“快活林”酒店,被“蒋门神”蒋忠霸占。武松闻悉,怒不可遏,醉打“蒋门神”,为施恩夺回“快活林”。此剧取材于《水浒传》第二十九回及明代沈璟《义侠记》传奇,清代周祥钰、邹金生《忠义璇图》传奇。

醉打蒋门神

见《快活林》。

鸳鸯楼

传统剧目。亦称《飞云浦》。蒋忠被武松痛打之后,与张团练勾结都监张蒙方,诬陷武松,又将其发配恩州。蒋暗遣四十名徒弟,买通解差,欲在“飞云浦”杀害武松。武松察觉,将凶徒、解差全数杀死,并乔妆差人,连夜混入孟州城张都监家,在鸳鸯楼上杀死二张及蒋忠,留名缢城逃走。此剧取材于《水浒传》第三十回至第三十一回及明代沈璟的《义侠记》传奇,清代周祥钰、邹金生的《忠义璇图》传奇。

飞云浦

见《鸳鸯楼》。

蜈蚣岭

传统剧目。武松于鸳鸯楼杀死蒋忠等人之后,在逃亡途中,又遇张青夫妇。张将武松改扮为行者模样,荐往“二龙山”聚义。行至蜈蚣岭,遇蜈蚣道人王飞天强抢民女张凤琴,武松义愤填膺杀死王飞天,救出张女。此剧取材于《水浒传》第三十一回及清代周祥钰、邹金生《忠义璇图》传奇。自《武松打虎》至《蜈蚣岭》有连演者,总名《武松》或《武十回》。1954年中国戏曲研究院有整理本。

盖叫天代表作。张世麟亦擅演。

武松

见《蜈蚣岭》。

武十回

见《蜈蚣岭》。

浔阳楼

传统剧目。亦称《宋江题诗》、《白龙庙》、《宋江吃粪》、《闹江州》。宋江杀死阎惜姣后,发配江州。一日,宋江游浔阳楼,慨叹个人遭遇,题诗于壁。为通判黄文炳所见,抄送知府蔡得章,诬宋谋反。蔡遣戴宗拘捕宋江;戴使宋江装疯,蔡得章不信,强迫宋江吃粪,以验真假,宋不从而下狱。戴宗至梁山求救,吴用约期劫牢。事泄,蔡恐江州不保,出斩宋江、戴宗。适林冲率众前来,混入江州,大劫法场,救出宋、戴,聚义于白龙庙,同上梁山。此剧取材于《水浒传》第三十八回至第四十回。另明人许自昌《水浒记》传奇及清宫廷戏《忠义璇图》均有此内容。高庆奎、李盛藻擅演。

宋江题诗

见《浔阳楼》。

白龙庙

见《浔阳楼》。

宋江吃粪

见《浔阳楼》。

闹江州

见《浔阳楼》。

丁甲山

传统剧目。亦称《李逵负荆》、《火闹

忠义堂》。丁甲山寇王江、董海冒梁山首领宋江之名，抢走太平庄刘员外之女。梁山李逵、燕青回山，途经太平庄，借宿刘员外家，闻知其事，怒火难抑。回梁山后，斧斫“替天行道”杏黄旗，大闹忠义堂，欲杀宋江。宋江问明原委，乃率众至太平庄，令刘员外辨认，始知山寇冒名。李逵自悔鲁莽，随宋江回山，负荆请罪。宋江命李逵捉拿冒名者以赎罪，燕青助李直捣丁甲山，杀死二寇，救出刘女。此剧取材于《水浒传》第七十三回及元代康进之《李逵负荆》杂剧，情节不尽相同。1953年上海市文化局创作室加以改编，名《黑旋风李逵》。由王正屏饰李逵，成为优秀剧目之一。1956年获文化部演出奖。

李逵负荆

见《丁甲山》。

大闹忠义堂

见《丁甲山》。

翠屏山

传统剧目。亦称《吵家杀山》、《杀嫂投梁》。杨雄与石秀结拜，石寄居杨家，代杨雄开设肉铺。杨妻潘巧云，与僧海阍黎私通，被石秀发觉，暗告杨雄。杨酒醉回家，潘巧云反诬石秀戏己，杨误信谗言，与石断交。潘趁机将石逐出门外。石秀满腔愤懑，夜杀海阍黎，并取得奸情凭证，杨雄方悟，乃与石秀计诱潘巧云至翠屏山，将其杀死。此剧取材于《水浒传》第四十五回、四十六回及明人沈自晋《翠屏山》传奇。剧中石秀，由武生、小生兼演。《杀山》一折仍唱梆子。

杀山

见《翠屏山》。

吵家杀山

见《翠屏山》。

杀嫂投梁

见《翠屏山》。

盗王坟

传统剧目。亦称《金石盟》，时迁夜盗王坟，取殉葬之金银珠宝，适杨雄、石秀自翠屏山来，三人一同投奔梁山聚义。此剧故事不见《水浒传》。武丑应工。叶盛章曾演出。

金石盟

见《盗王坟》。

时迁偷鸡

传统剧目。亦称《巧连环》、《祝家店》。杨雄、石秀、时迁三人同去梁山，中途投宿祝家店。三人共饮，独缺佳肴，时迁遂偷店主之鸡，烧熟下酒。店主查问，时迁佯作不知，百般戏弄之。后草鸡大王赶来，时迁被擒。此剧取材于《水浒传》第四十六回。王长林代表作，后传叶盛章。张春华、艾世菊等亦擅演。

巧连环

见《时迁偷鸡》。

祝家店

见《时迁偷鸡》。

石秀探庄

传统剧目。亦称《探庄射灯》。梁山泊宋江决定攻打祝家庄，先遣石秀与杨林分头刺探军情。杨林不慎被擒。石秀进庄迷路，幸钟离老人留宿指引，临行，适其子醉归，泄露庄兵将在红灯指挥下，以白翎为记，与梁山决战。石秀乘机盗

取白翎,乱中突围,与宋江报信。此剧取材于《水浒传》第四十七回及清代无名氏之《祝家庄》传奇,其中有《探庄》一折,有时单独演出,仍唱昆曲。石秀一角,武生、小生兼演。茹富兰擅演。

探庄射灯

见《石秀探庄》。

扈家庄

传统剧目。亦称《夺锦标》。梁山宋江率兵攻打祝家庄,扈家庄之扈三娘往援,与王英交战,王英不敌,被擒。后林冲赶至,又将扈三娘擒获。此剧取材于《水浒传》第四十八回。另清代无名氏《鸳鸯笺》传奇亦有此内容。武旦为主,九阵风(阎岚秋)代表作。宋德珠及其女宋丹菊均擅演。

夺锦标

见《扈三娘》。

雁翎甲

传统剧目。亦称《时迁盗甲》。高俅因弟高廉被宋江杀死,向宋帝保荐呼延灼率韩滔、彭玘攻打梁山。呼延灼用连环甲马作战,梁山将不敌。汤隆荐其表兄徐宁善使钩镰枪,可破连环甲马。宋江命汤隆邀徐宁上山传艺,汤隆恐其不允,吴用计遣时迁入东京,盗取徐宁祖传雁翎甲,并使汤隆赚徐上山,劝其聚义。徐传授钩镰枪法后大破连环甲马。此剧取材于《水浒传》第五十五回至第五十七回及明人范希哲《雁翎甲》传奇。叶盛章代表作。80年代中国京剧院重新整理编演,张春华、高牧坤主演。

时迁盗甲

见《雁翎甲》。

大名府

传统剧目。亦称《玉麒麟》、《卢十回》。宋代,河北大名府富户玉麒麟卢俊义于隆冬雪天救一饥饿垂毙之人李固,见其能写会算,留为管家。时日既久,李固常与卢妻贾氏接近,遂与之私通。梁山宋江素慕卢名,意欲赚之上山,乃遣吴用乔装卖卜人偕李逵前往访卢,佯称卢有血光之灾,卢深信不疑,遂外出经商避祸。行至金沙渡,为梁山好汉劫去。宋江等劝同聚义,卢坚不从,允暂留一月,即回家中。李固与贾氏合谋报官,诬卢私通梁山,卢被屈打成招,身陷囹圄。中书梁世杰受贿,刺配卢俊义,李固又贿买解差董超、薛霸,使于中途将卢结果,幸得卢仆燕青搭救,得免于难。燕青负卢,投奔梁山,不料又被官兵发现,卢再被擒,即将出斩。燕青至梁山告急,石秀奋不顾身,往劫法场,竟与卢同遭捕获。梁山时迁至大名散发没头帖子,梁中书惊恐万状,只得暂缓行刑。吴用乘元宵节燃灯之夕,使众好汉乔装入城,一场鏖战,生擒大将索超,营救卢俊义等回山。此剧黄月山编演。周信芳等亦擅。

玉麒麟

见《大名府》。

卢十回

见《大名府》。

芦林坡

传统剧目。梁山宋江率兵围困大名府,蔡京束手无策,乃遣大刀关胜用“围魏救赵”之计,直攻梁山。梁山派扈三娘迎战。扈见关胜武艺超群,意欲劝其归顺梁山,关胜力战不降,扈三娘败退回山。此剧取材于《水浒传》第六十三回、第六十四回。武旦应工。

收关胜

传统剧目。亦称《战泊口》。关胜攻打梁山,擒阮小七与张横,所向无敌,连败数将。呼延灼诈降,诱关夜袭,伏兵四起,终于合力将其擒获,劝其至梁山聚义。此剧取材于《水浒传》第六十三回至第六十四回,情节有所不同。有与《芦花坡》连演者。南派武生、武净常演。

战泊口

见《收关胜》。

一箭仇

传统剧目。亦称《英雄义》、《曾头市》。梁山首领晁盖,被曾头市教师史文恭射死。卢俊义率林冲、燕青等攻打曾头市,为报一箭之仇。卢、林二人与史文恭同师学艺,劝史归顺梁山,史不从,双方交战。当日不分胜负,约次日再战。夜间史率众偷袭梁山营寨,卢等早有准备,史中伏大败,逃至江边,梁山阮氏弟兄已驾舟守候,史登舟求渡,乃被擒获。此剧情节与《水浒传》不尽相同。尚和玉、盖叫天代表作。厉慧良、高盛麟均擅演。

英雄义

见《一箭仇》。

曾头市

见《一箭仇》。

清风寨

传统剧目。亦称《娶李逵》。梁山李逵、燕青下山打探,夜宿张志善家,见张满面愁容,问起情由,始知清风寨盗首刘通欲抢张女上山成亲。李逵、燕青见义勇为,李乃乔装新娘,燕青伪装其弟,混入清风寨。洞房中李痛殴刘通,复与燕

青合刀将刘杀死,为民除害。此剧不见《水浒传》。

娶李逵

见《清风寨》。

蔡家庄

传统剧目。蔡家庄蔡氏兄妹与梁山为敌。梁山好汉在重阳节时乔装混入蔡庄。白面郎君郑天寿男扮女装,遭蔡继泉调戏,后鲁智深、武松等好汉攻入蔡庄,共擒蔡氏兄妹。故事不见于《水浒传》,为程继先代表作。翁偶虹有《白面郎君》改编本,北京京剧院曾演出,温如华主演。

白面郎君

见《蔡家庄》。

红桃山

传统剧目。亦称《男三战》。雷春英与妻张月娥占红桃山,与梁山对垒,林冲至红桃山挑战,雷春英不敌,张月娥战败林冲。关胜至,亦难取胜。后花荣赶到,三人合力与张酣战,始将张月娥擒获。此剧刀马旦应工。

男三战

见《红桃山》。

打渔杀家

传统剧目。亦称《庆顶珠》、《讨渔税》。宋时梁山好汉阮小二与众兄弟分别后,改名萧恩,与女桂英打鱼为生。一日,萧旧友李俊、倪荣来访,同饮舟中。适遇上豪丁自夔遣奴催讨渔税,李、倪不平,将其斥退。丁又遣大教师率打手登门勒索逞凶,复被萧恩痛殴,狼狈而逃。萧恩首告县衙,县官吕子秋勾结土豪,反

杖责萧恩,并令其向丁谢罪。萧恩愤极,携女儿桂英深夜过江,以献庆顶珠为名,闯入丁府,杀死其全家。此剧情节接近《水浒后传》第九回内容。系京剧优秀剧目之一。谭鑫培、余叔岩、马连良、周信芳、杨宝森、谭富英、高庆奎等均擅长,处理各有不同。现在演出多宗谭派。上海京剧院曾改编为《全本庆顶珠》,后续上劫法场救萧恩几场戏,由迟世恭、小毛剑秋、筱高雪樵等主演。

庆顶珠

见《打渔杀家》。

讨鱼税

见《打渔杀家》。

艳阳楼

传统剧目。亦称《拿高登》。宋代权臣高俅之子高登,仗势横行乡里,无恶不作。清明日率家丁打手逛幡桃会,遇徐宁子徐士英伴随母妹扫墓,高将徐妹佩珠抢走。徐士英情急追赶,路遇花荣子花逢春、呼延灼子呼延豹、秦明子秦仁。花等问明情由,激于义愤,助徐夜入高府,救出徐妹,杀死高登。此剧不见《水浒后传》。俞振庭、杨小楼、尚和玉等均擅演。以杨派演法流传最广。厉慧良、高盛麟、钱浩梁均擅长。

拿高登

见《艳阳楼》。

美人一丈青

传统剧目。亦称《战濮州》、《取濮州》。北宋末,提辖陈希真率军攻打濮州。扈三娘、林冲出战,扈三娘将陈部先锋娄熊擒获,陈又遣祝永清挑战,劝扈三娘降,未与其交手而罢兵。扈三娘之夫

王英疑三娘有不贞行为,责打三娘后,悻悻出阵,为陈希真之女丽卿生擒。扈三娘拟与敌走马换将,陈希真许之。届时,娄熊安然而去,而扈三娘所得者,仅为王英尸体。三娘不胜悲愤,哭奠亡灵后,夜战陈丽卿,中箭败退。时濮州已为敌占领,三娘与林冲落荒而走,困守古庙,敌兵追至,三娘使林冲突围,自与陈丽卿格斗,终以力竭战死。此剧陈墨香编剧。取材于清代俞万春《荡寇志》第一二九回。荀慧生演出。

战濮州

见《美人一丈青》。

取濮州

见《美人一丈青》。

白水滩

传统剧目。亦称《捉拿青面虎》、《十一郎》。侠士徐世英(绰号青面虎)酒醉后被官兵所擒,押解京师。其妹佩珠率众于白水滩将兄救回,并乘胜追击押解官兵。适程老学之仆莫遇奇(一作穆玉玠;即十一郎)途经该地,不明是非,贸然助官兵杀退徐世英。此剧取清人传奇《通天犀》部分情节。该传奇今不存。短打武生应工,开打火爆,棍花很有特色。盖叫天代表作。

捉拿青面虎

见《白水滩》。

十一郎

见《白水滩》。

通天犀

传统剧目。亦称《虎救郎》、《血溅万花楼》。剧情接《白水滩》。莫遇奇(一作

穆玉玘；即十一郎）在白水滩误助官兵，打败徐世英（青面虎），反遭官府诬陷入监。莫主人程老学也被问罪发配，起解途中，遇徐世英妹佩珠下山，杀死解差，救程回山。徐世英闻知莫遇奇已判死罪，即将处决，义愤填胸，不记前嫌，乔装下山，暗伏万花楼酒店，劫法场，将莫救回山寨。刘奎官擅演。此剧1958年中国京剧院曾加以整理，与《白水滩》连演，易名《十一郎》。

虎救郎

见《通天犀》。

血溅万花楼

见《通天犀》。

荆钗记

传统剧目。亦称《王十朋》。富户钱载和有女玉莲，许王十朋为妻。钱继室孙氏嫌王十朋家贫，复将玉莲许己侄孙汝权。为此，夫妻争执不决，因取王、孙两家聘礼——荆钗与金钗，使玉莲自择。钱玉莲选荆钗，遂嫁王十朋。婚后王十朋赴京应试，中状元。因拒绝秦丞相招赘，贬谪潮州佾判。王十朋托孙汝权捎书言明此事，孙汝权竟将家书改为休书，交钱载和与孙氏。钱载和气愤异常；孙氏乘机逼玉莲改嫁孙汝权。钱玉莲见非十朋笔迹，知为奸人陷害，为保名节，投长江寻死。幸得福建安抚使邓杰侯相救，收为义女。王母至潮州寻子，王十朋闻玉莲投江，哀痛儿绝，誓不再娶。邓杰侯出巡潮州，佯称有女，强婚王十朋。洞房之夜，真相始明，夫妻得团聚。此剧取材于明代柯丹丘《荆钗记》传奇及《南窗闲笔》。陈墨香改编，1929年4月28日，由荀慧生首演于北京中和茶园。

王十朋

见《荆钗记》。

枪挑小梁王

传统剧目。亦称《求贤鉴》、《牟驼岗》。宋帝设武科场，选拔武状元，命张邦昌、宗泽为主考官。岳飞、牛皋、汤怀往应试，梁王柴桂仗势并得张邦昌袒护，迫使岳飞退让，岳飞不允。宗泽爱岳飞之才，令二人先立生死文书，交手后，岳飞一举挑柴桂落马。张邦昌欲斩岳飞，众举子哗然；宗泽乘机劝张释岳，岳飞遂偕牛皋等逃离试场。此剧取材于《说岳全传》第十二回及清人《夺秋魁》传奇。黄月山编剧。

求贤鉴

见《枪挑小梁王》。

牟驼岗

见《枪挑小梁王》。

潞安州

传统剧目。金兀术觊觎宋朝疆土，出兵犯境，攻打潞安州。陆登坚守城池，金兵受阻。兀术俘获韩世忠差官，搜出韩、陆传书所用之蜡丸，乃令军师哈迷蚩乔装差官，往见陆登，被陆识破，割鼻放归。兀术再以重兵攻城，城破，陆登誓死不降，拔剑自刎。兀术收养其子文龙。此剧取材于《说岳全传》第十五回、第十六回。黄月山编演。张世麟、王金璐等擅演。

抗金兵

传统剧目。亦称《战金山》、《娘子军》、《黄天荡》。南宋，金人南侵，直抵长江北岸。韩世忠守润州（今镇江），与夫人梁红玉共议抗金，并邀邻镇张俊、刘琦

出兵相助。义民阮良、费保、高青、狄成等亦投军报效。梁红玉亲自调兵遣将，并命二子上阵；又与韩世忠巡视各营，鼓励士气。及双方交战于金山江面，梁擂鼓助阵，复亲率女兵迎敌。韩世忠率二子身先士卒，冲锋陷阵，大败金兵。诈充响导之宋兵王达诱引金兀术入黄天荡；韩、梁领兵水陆并进，围困金兵于绝境，遂获大捷。此剧取材于《宋史·韩世忠本传》、《双烈记》传奇及《说岳全传》第四十三回、第四十四回。原为武旦戏。梅兰芳根据旧本加以改编演出，摄有电影。欧阳予倩又改编，名《梁红玉》。尚小云、宋德珠等均擅演。

战金山

见《抗金兵》。

娘子军

见《抗金兵》。

黄天荡

见《抗金兵》。

梁红玉

见《抗金兵》。

岳母刺字

传统剧目。亦称《交印刺字》。宋代抗金元帅宗泽忧国病危，以印信交岳飞代管，之后，呕血而死，朝廷派杜充接任。岳飞深知杜刚愎自用，不纳忠言，愤而擅离抗金前线，私自返家探母，岳母责以大义，促其回营抗金，并于飞背刺“精忠报国”四字，以坚其心志。此剧取材于《倒精忠》传奇及《说岳全传》小说第廿二回。老旦应工。京剧中原有几种剧本，情节不尽一致，因内容粗糙，均不流行。1955年中国戏曲研究院根据昆曲《交印刺字》

并参考河北梆子及川剧重新改编，由李金泉演出。王晶华、王梦云等亦曾演出。

交印刺字

见《岳母刺字》。

牛皋招亲

传统剧目。亦称《藕塘关》、《飞虎梦》。金兵侵宋，攻藕塘关，守将金节兵败，向岳飞告急，岳遣牛皋驰援。牛皋嗜酒贪杯，至藕塘关，带醉出战，如入无人之境，杀死金将魔里支。金节喜牛皋勇武，以小姨戚赛玉相许，牛皋恐违军令，不敢从命，岳飞至关，代为主婚。洞房之夜，新婚夫妻比武较量。此剧取材于《说岳全传》第三十二回。清逸居士编。袁世海代表作。尚长荣亦擅演。

藕塘关

见《牛皋招亲》。

飞虎梦

见《牛皋招亲》。

牛皋下书

传统剧目。岳飞与金兀术于牛头山对峙，拟遣人至金营下书，牛皋讨令前往。金兀术故陈兵示威，牛皋毫无惧色，并以言语讥之。金兀术无奈，只得以使节之礼相待。此剧取材于《说岳全传》第三十八回。有时加演于《挑滑车》之前。郝寿臣有唱片行世。

挑华车

传统剧目。一作《挑滑车》，亦称《牛头山》。宋、金会战于牛头山。宋帅岳飞登台点将，大将高宠未得重用，诘问岳飞，岳令其守护军中纛旗。及至两军交锋，宋军失利，高宠擅出助战，左冲右突，

如入无人之境,金兵大败。高宠乘胜追击,金太子兀术调集铁滑车自山头冲下,以阻宋军。高宠勇往直前,用枪连挑多辆,终因力竭,死于滑车之下。此剧取材于《说岳全传》第三十九回。剧中唱〔粉蝶儿〕、〔石榴花〕、〔小上楼〕、〔叠字犯〕等昆剧曲牌,歌舞并重,有时与《牛皋下书》(唱皮黄)连演。为长靠武生重头戏。剧中“闹帐”、“走边”、“大战”、“挑车”几场,武功十分繁重,是流传极广的优秀传统剧目。愈菊笙、杨小楼代表作,均以威猛稳健著称。现演出多宗杨派。高盛麟、厉慧良、王金璐等均擅长。

挑滑车

见《挑华车》。

牛头山

见《挑华车》。

岳家庄

传统剧目。亦称《岳云出世》。宋元帅岳飞之子岳云,自幼爱习武艺,瞒其母暗地练就锤法。一日,金兵来袭岳家庄,岳云之祖母及母亲束手无策。岳云与其姊银瓶率家丁出庄御敌,大败金兵,并生擒金将,全家得保无恙。此剧取材于《说岳全传》第四十回。小生为主。叶盛兰擅演。

岳云出世

见《岳家庄》。

锤震金蝉子

传统剧目。岳飞与金兀术交兵于牛头山。被金将金蝉子连败数阵,岳飞挂免战牌避之。岳云押粮回,见牌怒碎之。岳飞欲斩云,众将劝阻,使云戴罪出战。牛皋助岳云计杀金蝉子。此剧取材于

《说岳全传》第四十一、第四十二回。李万春藏本。南派武生张翼鹏、张二鹏常演。80年代后,中国戏曲学院曾改编整理,与《岳家庄》连接,更名《岳云》,拍摄成戏曲艺术片,由戏校学生演出。

岳云

见《锤震金蝉子》。

镇潭州

传统剧目。亦称《九龙山》、《收杨再兴》。南宋时,金人入侵,岳飞奉命御侮。时杨继业之孙杨再兴聚义于九龙山,进攻潭州。岳飞与杨对阵,知其为忠良后裔,武艺高强,意欲收为臂助,乃与之相约,双方各传将令:众将只许观阵,不准助战,违令者斩。及至交锋,杨枪法过人,岳不敌。时其子岳云解粮归来,不知情由,助战违令。杨讯岳飞军令不严,岳飞回营,欲斩岳云,众将讲情,改责四十军棍,并令亲往杨再兴营中,验伤请罪。杨深为感动,约岳飞再较胜负。岳用撒手铜击杨落马,杨折服,率所部投岳,共御金人。此剧取材于《说岳全传》第四十七回、第四十八回。老生、小生合演。程长庚、徐小香代表作。

九龙山

见《镇潭州》。

收杨再兴

见《镇潭州》。

小商河

传统剧目。宋岳飞命杨再兴抗击入侵之金兵,会战于小商河。杨再兴英勇杀敌,力斩四将,金兵溃败;杨乘胜追击,至小商河桥头,中敌埋伏,被金兵乱箭射死。此剧取材于《说岳全传》第五十三

回。武生应工。李洪春、吴彦衡擅演。李玉声主演该剧有影片行世。

汤怀自刎

传统剧目。徽、钦二帝被囚金营，岳飞命汤怀护送状元张久成前往探望。二人闯入金营，杀死守将，金兀术挡住去路，张久成被俘。汤怀奋勇杀敌，金兀术以重兵围困，迫其投降。汤怀誓死不屈，终因寡不敌众，自刎而死。此剧取材于《说岳全传》第五十四回。南派武生戏。

八大锤

传统剧目。亦称《断臂说书》、《车轮大战》、《朱仙镇》。金兀术侵宋，岳飞率军拒敌于朱仙镇。兀术不敌，调其义子陆文龙助战。文龙少年英俊，骁勇无敌，岳飞命使用双锤之岳云、严正方、何元庆、狄雷等四员大将与之车轮大战，均为陆文龙所击败。参军王佐素知陆乃潞安州节度使陆登之子，陆城破殉难，文龙为金兀术收养，乃向岳飞献计，拟诈降金营，说文龙归宋，岳飞持重劝阻。王佐终夜筹思，翻阅史书，见“要离刺庆忌”故事，触动灵机，遂自断左臂，诈降金营。兀术见状，信以为真，将其收留。王佐乘机向陆文龙乳娘薛氏道出来意，又借说书机会旁敲侧击，打动陆文龙。经乳娘之助，文龙终于了解自己身世，愤于国仇家恨，乃助宋军，打败兀术，重返故国。此剧取材于《说岳全传》第五十五回至第五十七回。剧中陆文龙一角由武小生、武生兼演，与老生并重。厉慧良、马连良等擅演。中国京剧院曾改编演出，李和曾、茹元俊、王玉敏主演。

断臂说书

见《八大锤》。

车轮大战

见《八大锤》。

朱仙镇

见《八大锤》。

请宋灵

传统剧目。金兀术率军南犯，宋徽、钦二帝被掳去。岳飞北伐，兀术败，愿放回二帝。宋太祖与二帝托梦，痛责其误国殃民，愧对列祖列宗，二帝无颜见宗庙，遂自尽。岳飞飭金国送还皇灵，并令金国官员穿孝服出城迎接，且须备好降表。金国不堪其辱，乃藏利剑于降表之内，欲刺杀岳飞，然谋刺未成，反为宋军战败。岳飞乘机夺回皇灵。此剧系黄月山编演。李吉瑞、小达子（李桂春）、露兰春、张国斌有唱片行世。

风波亭

传统剧目。亦称《武穆归天》、《精忠传》。金兀术败于岳飞后，落荒而逃，至金牛岭，自觉无颜回国，欲自尽，军师哈迷蚩劝阻，请其写下密札，封于腊丸之内，送与秦桧，嘱害岳飞。兀术乃遣哈迷蚩乔装持密信前往临安。秦桧见信，假传圣旨，连发十二道金牌，召岳飞返京，众将劝阻，岳飞以君命难违，遂遵旨启程回朝。途经金山寺，寺僧道悦亦劝其避祸，岳不听，行至平江口，为校尉锁拿，部将王横被杀。秦桧诬岳飞谋反朝廷，将其下狱，矫旨令大理寺周三畏勘审。周知岳无辜，弃职而去。秦桧又使万俟卨、罗汝楫严刑逼供，并勒令岳飞召其子岳云及张宪至京，一并监禁。最后秦桧以“莫须有”三字定罪，杀害岳飞父子于风波亭。此剧取材于《说岳全传》第五十九回至第六十一回及明人姚静山《精忠记》传奇。孙春恒编演。

武穆归天

见《风波亭》。

精忠传

见《风波亭》。

疯僧扫秦

传统剧目。亦称《地藏王》。南宋，秦桧与妻王氏设计通敌，害死岳飞后，胆怯心虚，乃至灵隐寺追荐其亡灵，见壁上题有诗句：“缚虎容易纵虎难，无言终日倚栏杆；男儿两眼凄惶泪，流入襟怀透胆寒。”直言己之隐秘，经询问寺中住持，始知此诗乃疯僧所题。疯僧实为地藏王之化身。秦桧将其召来问话，疯僧遂对秦之卖国勾当冷嘲热讽，揭露无遗，并以笤帚扫之。秦桧心惊肉跳，狼狈而归。此剧源出元代孔文卿（一说金仁杰）作《秦太师东窗事犯》（简称《东窗事犯》）杂剧取材于《说岳全传》第七十回。丑角唱工戏。50年代初，经华东戏曲研究院编审室吕仲协助华东京剧实验剧团演员刘斌昆加以整理。

地藏王

见《疯僧扫秦》。

胡迪骂阎

传统剧目。亦称《骂阎罗》。胡迪愤岳飞被秦桧杀害，阎君对秦桧未加惩罚，乃于阎君殿内题诗辱骂阎君。阎君怒，将其拘至阴司治罪。判官奏明胡迪阳寿未终，阎君遂命鬼卒引胡迪游十八层地狱。见岳飞死后，玉帝已封其为精忠武穆王，又见秦桧受惩罚情景，胡迪始信报应不爽。醒来原是南柯一梦。此剧取材于《说岳全传》第七十三回。汪笑侬曾改编并演出。

骂阎罗

见《胡迪骂阎》。

独占花魁

传统剧目。亦称《卖油郎》。金兵作乱，少女辛瑶琴流落杭州，恶少卜乔见其貌美，将其骗卖至娼门，易名花魁。纨绔子弟慕名争往就之，花魁初不允从，经刘四妈力劝，始只允卖唱。卖油郎秦仲积一年之银二百两，前往求会。适花魁酒醉回院，秦仲通宵未眠，细心侍奉，花魁醒后，感其情义，乃以身相许。一日，恶少金某强迫花魁伴其游西湖，又逼串戏，花魁拒之，金恼羞成怒，剥其衣履，推置湖边而去。花魁难行，欲自尽，幸秦仲前来，脱衣相救。鸨儿感德，允花魁从良，嫁与秦仲。此剧取材于《醒世恒言》第三卷。清代李玉有《占花魁》传奇。

卖油郎

见《独占花魁》。

硃砂痣

传统剧目。亦称《行善得子》、《天降麒麟》、《麒麟报》。宋代，金兵作乱，双州太守韩廷凤妻死子散，续娶江氏。洞房中，见江氏暗自落泪，询问情由，始知江氏有夫，名吴惠泉，因家贫卖妻。韩怜其悲惨遭遇，赠银送之返家。吴惠泉夫妻重圆后，感韩深情，知其无子，遂代买一子携归，韩问子身世，疑之。经验其足心有硃砂红痣，始知即其失散之子玉印。此剧余治编剧，为《庶几堂今乐》之一。孙菊仙、王九龄、高庆奎擅演。

行善得子

见《硃砂痣》。

天降麒麟

见《硃砂痣》。

麒麟报

见《硃砂痣》。

盗银壶

传统剧目。亦称《佛手桔》。义盗“海空飞”丘小义由于盗去元戎杨存中的银壶,使失壶的张定欲卖女偿还。丘闻知,情愿还壶并往见杨元帅。后受委用,与杨之子合计,潜入北国,盗取佛手桔,救出被押都统周必大。该剧与《二刻拍案惊奇》卷三十九懒龙故事相近。为张黑、叶盛章擅演剧目。叶弟子张春华亦擅演。

佛手桔

见《盗银壶》。

生死恨

传统剧目。亦称《韩玉娘》。北宋末,金人南侵。程鹏举、韩玉娘被金张万户掳作奴隶。张强令程、韩婚配。玉娘见鹏举少年英俊,劝其逃回故国,以图上进。鹏举疑玉娘受张指使,故意试探,反将此事告张。张怒,立将玉娘卖于商人翟士锡。玉娘与鹏举泣别,鹏举追悔莫及,向玉娘索取表记,欲图重圆。玉娘授与耳环,以为留念。鹏举匆匆落鞋一只,为玉娘拾起。翟士锡怜悯玉娘身世,放之去。玉娘入庵为尼,老尼暗将其卖于恶少胡干。玉娘闻悉,星夜出走,途遇李姬,拜为义母,乃寄居李家。时鹏举已逃回故国,投军报效。其后,宋军击败金兵,鹏举有功,升任襄阳太守,因思念玉娘,遣赵寻以鞋为证,往原地寻访,不获。赵正拟返回复命,途中巧遇玉娘,玉娘见鞋悲痛欲绝,因而得病。及鹏举闻报赶

至,玉娘已病重不起,二人相见,玉娘一恸而终,患难夫妻遂成永诀。此剧取材于元末明初陶宗仪《辍耕录》、明代陆英《分鞋记》传奇、沈鲸《易鞋记》传奇、《醒世恒言》卷十九《白玉娘忍苦成夫》。梅兰芳编演。系“梅派”代表作。梅派传人梅葆玖、沈小梅亦擅。

韩玉娘

见《生死恨》。

琴挑

传统剧目。书生潘必正赴试未中,寄居其姑母女贞观中攻读。道姑陈妙常年轻貌美,深谙音律。一夕,妙常弹琴自娱,必正循声往访,并借琴曲以抒思慕之情。妙常虽亦有意,但碍于戒律,乃佯嗔之,实则以心相许。此剧系明人高濂《玉簪记》传奇中一折。曲调优美,久演于昆曲舞台,经京剧演员串演,仍唱昆曲,后列为京剧剧目之一。早年,俞振飞、程砚秋经常合作演出。

秋江

传统剧目。潘必正为姑母所迫,再赴临安应试。陈妙常闻必正离观,急赶至秋江畔,呼船求渡;老艄公窥破妙常心事,故意一再盘诘,与之相戏,最终渡其过江。此剧系明人高濂《玉簪记》传奇中一折,经鸣华京剧团据以改编演出,仍唱昆曲。杜近芳、张春华、黄玉华等均擅演。为各京剧团体出访常演剧目。

宝莲灯

传统剧目。亦称《劈山救母》、《神仙世界》。华山三圣母不甘仙界寂寞,与书生刘彦昌相爱成婚。圣母之兄杨戩(二郎神)以妹触犯天条,将其镇压在华山之下。此后,圣母生子沉香,由刘

抚养。刘彦昌考中状元，又娶王桂英为继室，生子秋儿。沉香与弟秋儿同塾就读，十分友爱。一日，沉香在学中失手打死告老太师秦灿之子官保。兄弟二人归家，禀告父母，各以伤害人命自承。王桂英虽有心袒护亲生子秋儿，但忆及当年三圣母送宝莲灯相救之恩，终于忍痛放沉香逃往华山，而以秋儿偿命。沉香从仙家习武学艺，并得神斧，战胜二郎神，斧劈华山，救出三圣母。此剧故事最早流播于说唱文学，宋、元已谱入戏曲，有南戏《刘锡沉香太子》，北杂剧《沉香太子劈华山》，均已失传。河北梆子整理本有较大影响，并拍成影片。上海京剧院曾改编演出，童芷苓、沈金波、梁斌等主演。

劈山救母

见《宝莲灯》。

神仙世界

见《宝莲灯》。

二堂舍子

传统剧目。亦称《二堂放子》。沉香、秋儿兄弟二人同告老太师秦灿之子官保同塾读书。一日秦官保侮辱师长，激怒沉香，失手将其打死。兄弟二人归告其父刘彦昌。刘与继室王桂英共同勘问，二子各以伤人自承，均愿偿命。王虽有心袒护亲生子秋儿，最后仍忍痛将沉香放走；舍弃秋儿去秦府抵罪。此剧系《宝莲灯》中一折，常单独演出。生、旦并重。梅兰芳、周信芳曾合作演出。马连良、奚啸伯、张君秋等亦擅。关正明、李蔷华的演出曾摄有影片行世。

二堂放子

见《二堂舍子》。

活捉王魁

传统剧目。莱州名妓敫桂英借母至海神庙求签，签文为“可得佳偶”。归途中，桂英周济一落魄少年王魁，携归家中。桂英见王魁气度不凡，许以终身。大比之年，王魁上京应试，桂英送行，二人又至海神庙，神前盟誓，王魁誓不相负。后王魁得中状元，相国韩承龙有女，有意招王为婿，王魁因念桂英之恩，踌躇不决，继而又贪图富贵，遂招赘相府，差人将一纸休书连同三百两纹银送往敫家庄。桂英得讯，痛不欲生，至海神庙哭诉后，自缢而死。海神悯其不幸，使其至酆都告状，阎君遂命鬼卒随桂英前去活捉王魁。桂英为试其有无悔改之意，先入门，与之相见；王魁佯作不识，且欲加害，桂英乃活捉王魁而去。此剧取材于陈翰著《异闻集·王魁传》及王玉峰《焚香记》。李准编剧。另有田汉编《情探》，亦演王魁负桂英事。上海京剧院曾改编演出，更名《青丝恨》。由李玉茹改编并反串王魁，敫桂英由李占华饰演。

青丝恨

见《活捉王魁》。

春香闹学

传统剧目。南安太守杜宝为女丽娘聘塾师陈最良，教以诗书，婢女春香伴读。春香活泼成性，每至书馆，专事嬉戏，在师前肆无忌惮，陈责之，反被春香所戏弄。陈无可奈何，愤欲辞馆。丽娘痛责春香，命跪求陈师饶恕，陈始息怒。此剧系明代汤显祖《牡丹亭》之一折，唱昆曲。梅兰芳代表作。

游园惊梦

传统剧目。杜丽娘背父母及塾师借婢女春香至后花园春游，见断并残

垣,顿兴伤春之感。游倦归房,矓眈入睡,梦中与书生柳梦梅至园中相会,二人订情而别。杜母至,唤醒丽娘,恍惚中丽娘犹依恋梦中情景不已。此剧系明代汤显祖《牡丹亭》传奇之一折。唱昆曲。梅兰芳代表作。1960年梅兰芳与俞振飞及上海市戏曲学校师生合演,拍成彩色影片。

童女斩蛇

传统剧目。何道姑假称山洞中出现之长蛇系金龙大王下凡,向众多商户诈骗钱财,建造庙宇。复佯托八月十五为大王寿辰,需用童女祭祀,方可获得安居乐业。乡民信以为真,乃成为届期必祭之俗例。地保趁机勒索,前后已有童女九人被害。李诞之女奇娥亦被指派,李诞不忍,奇娥为探明究竟,欣然愿往,暗与何道姑之徒慕贞结识,二人设计引长蛇出洞,奇娥力斩巨蛇,慕贞房后纵火,然后二人迳奔县衙首告。真相大白,何道姑被依法处死,将庙产判归奇娥,以酬其为地方除害之功。此剧取材于《搜神记》及《法苑珠林》。梅兰芳编演。薛堃执笔。

钗头凤

传统剧目。山阴有娘娘庙。恶尼不空勾结官府,诈财宣淫,伤风败俗。宋将宗泽侄宗子常欲为民除害,遣壮士独孤策留意察访。一日,秦桧表侄罗玉书至尼庵取乐,适逢诗人陆游之母唐氏,借未婚媳唐惠仙前来焚香。罗玉书见唐惠仙貌美,乃贿通不空,使设法赚得此女。为此,不空常去陆府,拨弄是非,诈称婆媳命相不合,日后必有大祸临身。唐氏信以为真,逼陆游至京赴试,乃将唐惠仙诱人尼庵,逼其出家。罗玉书至庵中闲逛,闯入唐惠仙房门,欲行非礼。独孤策赶

到,刺死罗玉书,诱不空等至宗子常府杀之。宗子常与陆游有旧交,知唐惠仙乃其未婚妻,遂留于府内。陆游落第归家,宗子常闻讯,遣独孤策引至府中,令与唐惠仙会面,陆游疑唐惠仙变心,题《钗头凤》词讽之。经宗子常说明经过,方知出于误解,乃说服老母,迎娶唐惠仙过门。花烛之日,唐惠仙因积郁日久,身染重病,呕血而亡。此剧取材于《宋史·陆游本传》及周密《齐东野语》。1928年陈墨香编剧,同年8月26日荀慧生首演于北京开明戏院。荀慧生饰唐惠仙,金仲仁饰陆游,马富禄饰不空。原本场子较多,1961年荀慧生曾重新加工整理。为“荀派”代表作之一。另外,尚有江上行改编本。

红梅阁

传统剧目。亦称《游湖阴配》。南宋,平章贾似道隐居杭州。一日,携爱妾李慧娘游西湖。遇王氏之女张秀英,见其貌美,命家人贾六强抢之。适士人裴瑀路经此地,挺身阻拦,始作罢。李慧娘慕裴瑀品貌,暗赠手帕,事为贾六所见,报与贾似道。贾似道遂杀慧娘,并诬裴瑀进府,命苗义伺机杀害。慧娘死后,因阳寿未尽,且与裴生有百日姻缘,阎君赐其阴阳宝扇,放其还阳。慧娘为救裴生,夜入贾府。苗义潜至书房,慧娘已带裴生越墙而逃,至郊外成亲。百日期满阴司召李慧娘归,与裴挥泪而别。此剧取材于明人周朝俊《红梅记》传奇以及《剪灯新话·绿衣人传》。赵燕侠擅演。孟超曾改编为昆曲《李慧娘》。后苏州市京剧团又将该剧整理改编,名《李慧娘》,胡芝风主演。摄成影片行世。

李慧娘

见《红梅阁》。

游湖阴配

见《红梅阁》。

打花鼓

传统剧目。某公子出游,遇打花鼓夫妇,命二人献技,并调戏少妇,二人迫于生计,不与之计较。此剧为花旦、小丑并重玩笑戏。

文天祥

传统剧目。亦称《正气歌》、《三尽忠》。南宋末,度宗(赵禔)昏庸,奸相贾似道专权误国,朝政腐败。元兵南侵,襄阳被困,贾似道坐视不救。江万里、文天祥为贾排挤,罢官离朝。襄阳失守后,元兵长驱直入,贾似道被迫迎战,全军复没,宋室垂危。文天祥返乡之后,集义兵,结苗民,率勤王之师入都。时元兵逼近临安,文天祥受命赴元营议和,而朝中奸佞贾余庆等竟胁迫太后向元将伯颜投降。文天祥被拘留元营,押送北上;中途为义士杜浒等营救出险。文投奔真州,太守苗则成拒绝接纳,再至温州与张士杰等会合。文天祥深得民心,率军进取江西,一时所向披靡,军心大振。元朝调集重兵,猛袭宋军。文终以寡不敌众,于五坡岭战败被俘。元主忽必烈诱劝文天祥归顺,文始终大义凛然,丝毫不为所动;最后,写就长诗《正气歌》,慷慨就义。此剧取材于《宋史·文天祥本传》及明代传奇《压山烈》、《冬青树》。周信芳于1940年抗日战争时期,在上海沦陷时演出,对激励民族气节曾起一定作用。80年代后期北京京剧院整理改编演出,李崇善、李玉芙主演。

正气歌

见《文天祥》。

三尽忠

见《文天祥》。

得意缘

传统剧目。亦称《雌雄镖》、《风火岩》。元初,河南人狄龙康之父原为宋将,抗元殉职。龙康挈家避祸四川,在风火岩落草。龙康因次女云鸾尚未许字,乃赴各地访婿。适有山东少年卢昆杰奉母命至四川,投奔母舅督抚徐世忠。适徐被杀,解拿入京,卢流落难归,卖艺为生。狄见卢英俊,携归山寨,以云鸾妻之。卢思母心切,怏郁不乐,云鸾教以雌雄镖法,为之遣闷。时狄龙康内弟郎飞豹被官兵擒获,其弟求狄营救,被卢昆杰所闻,深恐祸及自身,乃与云鸾相商,要求归家省亲,向狄祖母告别,祖母劝阻,二人执意求去,祖母遂决定以十戈饯行。夫妻连闯寨口,败女嫡母及姊,遇女牛牛郎霞玉,母以骨肉情深,暗纵之。至大寨口,祖母把守,女知不敌,使卢生逃,自向祖母苦苦恳求,祖母心动,遂放二人下山。此剧取材于沈起凤《谐铎·恶饯》篇及向恺然《江湖奇侠传》。四喜部刘三作。一般只演《教镖》、《下山》两折。尚小云饰郎霞玉,小翠花饰狄云鸾为最有名。另中国京剧院三团、北京京剧团等均曾改编、整理演出。刘长瑜、叶少兰主演。上海京剧院亦曾改编演出,名为《日月雌雄镖》,李玉茹、李仲林主演。

雌雄镖

见《得意缘》。

日月雌雄镖

见《得意缘》。

老黄请医

传统剧目。秀才蒋世隆在战乱中遇

王尚书之女端兰，二人结伴至旅店，蒋患病不起。店主老黄请来村中医生为蒋治病。此剧系《拜月亭》传奇中之一折。丑角戏，其中对白诙谐，为讽刺庸医之喜剧。

六月雪

传统剧目。亦称《窦娥冤》、《斩窦娥》、《金锁记》、《羊肚汤》。蔡昌宗上京赴考，佣妇张氏之子张驴儿随往。驴儿图谋蔡昌宗之妻窦娥，途中推昌宗落水，回家佯称昌宗已死。蔡母惊痛成病，思食羊肚汤。驴儿置毒于汤内，欲害死之，误被驴儿之母吃下，立即死亡。驴儿为强占窦娥，乘机讹诈，告到官衙。县官严刑逼供，窦娥含冤招认，被判斩刑。绑赴法场时，正值六月，天忽降大雪。窦娥之父天章，时为八府巡按，来楚州巡查，知有冤情，调卷重审，拘捕张驴儿，审明此案，及往法场搭救窦娥，窦已冤死刀下。此剧见元代关汉卿《感天动地窦娥冤》杂剧，明代叶宪祖《金锁记》传奇。一般只演《探监》、《法场》两折。经罗瘦公据《金锁记》传奇加以改编，由程砚秋演出。后程砚秋又重行整理演出全部《窦娥冤》。成为其代表作。李世济又在程本基础上加工整理演出。

窦娥冤

见《六月雪》。

斩窦娥

见《六月雪》。

金锁记

见《六月雪》。

羊肚汤

见《六月雪》。

梵王宫

传统剧目。壮士花云与元万户侯耶律寿之妹柳含烟相遇于梵王宫，花云射雕，柳含烟爱其艺高貌美，忧思成疾。后花云为救被耶律寿所害的韩梅夫妇，乔装入耶律府，重与柳含烟相见，遂订白首之约。该剧与《英烈传》第二回故事略同。朱琴心、小翠花等曾演出。后杨毓岷改编整理，更名《叶含嫣》，北京京剧团赵燕侠演出。近年舞台演出多宗此本。

叶含嫣

见《梵王宫》。

扫地挂画

传统剧目。元末，朱元璋家贫，与马忠、马秀英（一作赛花）兄妹同佣于某员外府内。秀英见朱气宇非凡，心生爱慕，告其兄长。一日，员外庆寿，命元璋与马忠扫地挂画，安排筵席。马忠向朱谈及婚事，言朱有帝王之相。秀英托兄为媒，委以终身，并戏讨封赐。马赠二人私蓄，促其一同出走。此剧，小翠花、马富禄、尚富霞等均擅演。马富禄有唱片行世。

状元印

传统剧目。亦称《三反武科场》。元顺帝时，丞相萨敦设武科场，朱元璋、陈友谅、方国珍、张士诚、刘福通、常遇春等均往应试。常遇春连胜众英雄，夺得状元印。萨敦赐与常遇春十字披红，御酒三杯，经人识破，乃系毒酒。常遇春愤而率众反出科场，投奔襄阳。此剧杨小楼、高盛麟、厉慧良、蓝月春、孙毓堃、周瑞安等均擅演。1959年北京新兴京剧团加以整理，有所提高。

三反武科场

见《状元印》。

串龙珠

传统剧目。元末，徐州干完颜图及其子完颜龙暴戾恣睢，横行霸道，当地百姓受尽凌辱，苦不堪言。一日，完颜龙率众行围射猎，踏毁无数田园。起义将士花云之舅父郭广庆上前责问，反遭毒打，并被拘禁。完颜射猎归途，又强夺花云之母花婆射获之雕鸟，并劫其宝弓。花云之妻金氏，挺身抗拒，被其砍去左臂。完颜龙回府，见一着孝服之民妇在其门前为婴儿哺乳，认为大不吉利，一怒之下，将民妇双目挖出。郭广庆之友侯伯清将祖传之串龙珠典当白银百两，送至完颜府以赎救郭广庆。完颜父子为掠取宝珠，竟诬陷典当店主康茂才为盗，送官究办。新任徐州州官徐达受理一连串冤案后，正欲为民作主，完颜图将其罢官。徐达义愤填膺，忍无可忍，毅然率部起义，一举剪除完颜父子，投奔亳州朱元璋。此剧原系晋剧《反徐州》。1938年马连良与郝寿臣合作，由吴幻荪执笔改编为京剧，首演于北京新新大戏院。

广泰庄

传统剧目。亦称《三请徐达》。朱元璋濠州起义，需一主帅相助，刘基推荐城外广泰庄之徐达，善于训练士卒。朱元璋与郭英同往聘请，徐达以老母需人奉养为辞，坚不受命。刘基复设计命郭英乔妆山寇，劫持徐母及妻子，并焚其庄院，徐母身带剑枷至城楼劝子归降，徐达无奈，乃投归朱元璋。此剧取材于《明英烈》第九回，情节有所不同。马连良曾演出。

三请徐达

见《广泰庄》。

智取北湖州

传统剧目。朱元璋攻打北湖州，元将葛雅仙十分骁勇，蒋忠与其交战一昼夜，直至丢盔弃甲，未分胜负。胡大海盗取葛甲，诈开城门，攻入北湖州。葛失城出逃，见朱元璋于山头瞭望，急追之。朱惊逃，逢常遇春相救。该剧取材于《英烈传》第十回。系盖派名剧，盖叫天之子张二鹏、小盖叫天亦常演。

百凉楼

传统剧目。亦称《兴隆会》、《乱石山》、《常遇春救驾》、《火烧百凉楼》。刘福通忌恨朱元璋，于百凉楼设兴隆会，诓朱赴宴，暗设埋伏拟害之。朱偕武将吴桢、蒋忠前往，席间，刘命部将舞剑，欲刺朱，为吴桢所杀。刘遣人纵火，朱冒火脱身。刘率众追击，至乱石山，蒋忠锤震乱石山，落陷坑而死，常遇春力敌追兵，救朱出险。此剧取材于《明英烈》第十一、十二回。黄月山编演。

兴隆会

见《百凉楼》。

乱石山

见《百凉楼》。

常遇春救驾

见《百凉楼》。

火烧百凉楼

见《百凉楼》。

战滁州

传统剧目。亦称《师生反目》。元末，义军朱元璋部下元帅徐达守滁州，元相脱脱率兵攻城。昔日，徐曾从脱脱习武，二人有师生之谊，脱脱责徐不应造

反,徐答岂敢以私废公;师生战于城外,徐不敌,佯称三日后降,脱脱收兵,被元廷赐死,滁州乃得保全。此剧一般演出至假约降止。尚和玉代表作。

取金陵

传统剧目。亦称《芜湖关》。元末,朱元璋率兵攻金陵,元驸马赤福寿镇守北城。赤部将曹良臣出战,败于徐达,被迫投降。赤福寿骁勇非常,朱部下皆非其对手,游侠伍福前来助朱,阵前逼使赤福寿归降,赤宁死不屈,自刎而死。赤妻凤吉公主闻耗,替夫报仇,力战众将,终因寡不敌众,亦自刎阵前,金陵克复。此剧取材于小说《英烈传》第十六回。阎岚秋(九阵风)代表作。宋德珠亦擅。

芜湖关

见《取金陵》。

九江口

传统剧目。亦称《忠义臣》、《火烧陈友谅》、《鄱阳湖》、《张定边》。元末,北汉王陈友谅与吴王张瑄结为姻好,相约分兵夹攻金陵朱元璋。朱将计就计,遣大将华云龙乔装张瑄之子张仁前往诈亲。事为北汉元帅张定边识破,苦谏不听,反被罢职。陈友谅终于在黎山战败,幸赖张定边假扮渔翁,驾舟至九江口接应,陈友谅始免于难。此剧情节类似《明英烈》第三十回《康茂才夜换桥梁》。1959年中国京剧院范钧宏加以改编。袁世海饰张定边,成为优秀保留剧目。南方演该剧,有以武生应工,王正堃擅演。

忠义臣

见《九江口》。

火烧陈友谅

见《九江口》。

鄱阳湖

见《九江口》。

张定边

见《九江口》。

夺太仓

传统剧目。元末,朱元璋遣徐达剿吴越,进兵姑苏。太仓为咽喉要地,故先取之。常遇春奉命为先行,敌将赵玠、吕珍不敌,归降。太仓守将张虬亲自出战,亦为常所击败。张女秀莲武艺出众,代父出战。徐达部将皆不能敌。徐达亲自上阵,用绊马索擒获张虬父女,夺下太仓。此剧取材于《英烈传》第五十四回,但剧情与小说有异。靠把老生与刀马旦应工。翁偶虹曾改编,易名《碧血桃花》。宋德珠擅演。

碧血桃花

见《夺太仓》。

战太平

传统剧目。亦称《花云带箭》。明初,朱元璋部将花云随朱侄文逊守备太平城。陈友谅来袭,攻陷采石矶,围困太平城。花云坚持突围杀敌;文逊贪恋家眷,贻误军机,致二人俱被俘。朱文逊怕死乞降被杀;花云誓死不屈。陈缚云于高竿,张弓搭箭,迫其投降。花云挣脱绳索,与敌作殊死战,终因中箭,伤重不支,自刎而死。此剧取材于《明史》及《英烈传》第廿九回。该剧唱念做舞并重,为老生重头戏。谭鑫培、余叔岩代表作。谭富英、李少春、陈大潋、谭元寿等亦擅。

失印救火

传统剧目。穆良控韩如水引盗抢去家藏“比目宝镜”，县官金祥瑞捕韩入狱。韩友仇爱川请宽限定罪，代为觅镜。寻至江岸，拾得巡按白简所失印信，当即呈金祥瑞。金囑班头白槐往白官船窥探动静，白槐始知巡按为已久已失散之子，乃定计使白简假驻县署，乘金祥瑞谒见时，暗于马房放火。白简以空印匣付金，佯往扑救。金见空匣，大骇，求计于白槐，白请将仇爱川所拾之印放入，白简遂复得印。此剧与《胭脂褶》传奇中失印救火情节基本相同，系由传奇翻改。马连良代表作，以念做为主。参见《胭脂宝褶》条。

胭脂宝褶

传统剧目。亦称《胭脂褶》。洛阳富豪穆良抢韩如水之女翠娥作妾。二龙山英雄公孙伯闻知此事，夜入穆宅救出翠娥，官府追逼，遂携女乘船暂回山寨。书生白简进京赴试，途中闻邻舟女泣，疑公孙作恶，仗义责问之，公孙邀白入寨，说明原委，二人遂结金兰。公孙强以翠娥与之相配，并赠以胭脂宝褶。白无奈，与女对坐达旦。翌日下山，送韩去尼庵暂居。进京后，寄居遇龙酒店候试。上元灯节，永乐帝朱棣私访进店，白简正自苦读，朱棣唤其面试，才艺俱佳。临行，白更慨然借与胭脂宝褶。朱棣回宫，召白封为进宝状元，升授巡按，命往招安公孙伯。白简出巡洛阳，微服私访，不慎失落印信，为洛阳县令金祥瑞所得。金遣班头白槐往抚院打探消息。白槐为白简之父，失散多年，二人相见，互诉以往，白槐乃定计迫使县令归还印信。先是穆良曾控韩如水引盗抢劫，金祥瑞系韩于狱。白简调审原案，治穆良之罪。白槐乃请金祥瑞为媒，使翠娥与白简完婚。清初

盛际时《胭脂褶》与此类似。余叔岩、马连良等均擅演。以念、做为主。

三娘教子

传统剧目。亦称《双官诰》、《王春娥》、《机房训》。薛广因公赴镇江，家有妻张氏、妾刘氏及三春娥。刘氏生一子乳名倚哥，尚在读书。广至镇江，托友带银百两，被其吞没，购一空棺，谎称广死于外乡，举家闻讯哀痛，命老仆薛保运回灵柩安葬。此后家道中落，张氏、刘氏迫于生计，先后再嫁。三娘春娥誓与薛保茹苦含辛，抚养倚哥。倚哥在学中被同学讥为无母之儿，负气归家，竟不认三娘为母，言语冲撞，不听教训。春娥怒不可抑，以刀断机布，以示决绝，幸赖薛保竭诚劝解，并对倚哥晓以大义，母子乃和好如初。其后倚哥得中状元，薛广亦立军功而归，一家团聚。此剧取材于明人《断机记》传奇，杨善之《双官诰》传奇。老生、青衣并重。马连良、张君秋擅演。

双官诰

见《三娘教子》。

王春娥

见《三娘教子》。

机房训

见《三娘教子》。

乾坤福寿镜

传统剧目。颍州知府梅俊娶妻郑氏，无子，又娶胡、徐二妾，胡氏怀孕，历十四月犹未分娩。一日梅俊与妻妾在花园赏花饮酒，忽见桂花树下有红光一道，家人掘出福寿宝镜一面，以为胡氏生子之兆，将往赵铁嘴家问卜。妾徐氏嫉妒，暗使婢买通赵铁嘴，谎称胡氏将产妖魔。

梅俊欲置胡氏于死地。丫环寿春闻悉，急报郑氏、胡氏，胡氏痛不欲生，郑氏令与寿春一同逃往其兄顺天府尹衙署暂避，并将宝镜携去，以便生子时佩带。梅俊率家丁追之。幸观音搭救，胡氏全破窑栖身，生一男儿。梅俊拾得一只绣鞋，以为胡氏已死。胡氏产后无乳喂儿，令寿春至前村买糕干。巴山人王经过，见胡氏貌美，抢入山寨，弃婴儿于路旁。适宁武关总镇林鹤路过，因膝下无子，以为天赐麟儿，抱归抚养。寿春归来，不见胡氏，四下寻访，适胡氏得救，复与寿春相遇，知幼子失去，顿成疯症。二人路过桑园，见乳娘怀抱婴孩，酷似己子。胡氏嚎哭，欲索还，林鹤闻之，心怀恻隐，与寿春五十两白银，嘱善为调治胡氏病躯。林妻得悉，欲以婴儿归还胡氏。林因胡氏疯症未愈，许以异日。后林复任，认婴儿为己子，取名林弼显。长大成人，入京应试，三场考毕，偶至观音庵闲游，遇寿春求签，代为详解签语。寿春见林弼显所佩宝镜，大惊，正欲盘诘由来，弼显已得捷报，匆匆离去。时梅俊押解粮草往宁武关，林鹤知为弼显生父，以解粮来迟相责，欲呈奏参革，经苦求始免。后弼显中武状元，因平寇得胜，班师回朝，与胡氏、寿春相遇。母子重逢，胡氏病症竟不治而愈。林鹤因功封王，弼显亦封侯爵，与林女成婚。寿春亦被梅俊纳为妾媵。此剧王瑶卿、尚小云擅演。其中《失子惊疯》一折，唱腔、表演富有特色，为尚派代表作之一。并摄成彩色影片。王玉蓉、芙蓉草亦有唱片行世。

失子惊疯

传统剧目。参见《乾坤福寿镜》，为该剧中之一折。尚小云饰胡氏，在惊失幼子，顿成疯症一段表演中，唱工、身段、水袖功等方面均有所创造。

忠孝全

传统剧目。亦称《金鳌岛》、《斩秦洪》、《法场救父》。明正德年间，海口金鳌作乱，太监王振奉旨征剿，四处招兵聚将。山东秦洪之螟蛉子季龙，自幼失散，消息杳然。季龙精于武艺，往王振处投军，王命其率兵往剿金鳌，胜利班师，封为后军督府。适福建运粮官因延误运粮，被王振处以斩刑，命季龙监斩。不料运粮官即季龙义父秦洪。季龙令人为之松绑，自缚请罪。王振赦之，封为忠孝王。此剧郝寿臣、金少山、董俊峰均有唱片行世。

金鳌岛

见《忠孝全》。

斩秦洪

见《忠孝全》。

法场救父

见《忠孝全》。

奇双会

传统剧目。亦称《贩马记》、《褒城狱》。新任陕西褒城县令赵宠，下乡劝农未归，其新婚夫人李桂枝夜闻监内传来囚犯哭声，因命开监提问，始知生父李奇蒙冤。李奇原以贩马为业，其继室杨氏私通地痞田旺。杨氏趁李奇外出贩马，将前妻子女桂枝、保童逐出家门。李奇归家不见子女，拷问婢女春华，春华自缢身亡。杨氏串通田旺诬告李奇因奸逼死婢女。前任县令受贿，判李奇死刑，下狱待决。李桂枝闻父蒙冤经过，向赵宠求救。赵代写诉状，并教其乔装男子，至新任巡按处鸣冤申诉。巡按见桂枝，急将其拉入后衙。赵宠闻讯，闯进辕门，亦被拉入后堂，此时，方

知巡按原系桂枝之弟李保童。保童为父平反冤狱，一家人共庆团圆。此剧原为汉剧，京剧改唱吹腔。一般只演《哭监》、《写状》、《三拉》、《团圆》四折。旦角、小生并重。梅兰芳擅演。小生姜妙香、俞振飞擅长。

贩马记

见《奇双会》。

襄城狱

见《奇双会》。

哭监

见《奇双会》。

写状

见《奇双会》。

三拉

见《奇双会》。

团圆

见《奇双会》。

拾玉镯

传统剧目。亦称《买雄鸡》、《孙家庄》，系《法门寺》中一出。陕西郿坞县世袭指挥傅朋，偶游孙家庄，遇孙寡妇之女孙玉姣在门外刺绣，二人相见，互生爱慕，傅朋故意遗下玉镯一只，以为表记。孙玉姣拾镯时，恰为邻居刘婆所见，乃故意向玉姣调笑，并允为之撮合。此剧原有色情成分。1953年中国戏曲研究院参考桂剧本，加以修改。以表演细腻著称，成为京剧舞台上颇为流行之抒情小戏。1957年杜近芳在世界青年联欢节演出获奖。许多花旦演员皆擅演，如赵燕侠、李玉茹、关肃霜等。

买雄鸡

见《拾玉镯》。

孙家庄

见《拾玉镯》。

法门寺

传统剧目。亦称《硃砂井》、《郿坞县》。故事继《拾玉镯》之后，刘媒婆之子刘彪持其母拿回的孙玉姣绣鞋，讹诈傅朋，因而结怨。遂夜入孙家庄，误将褚生、贾氏夫妇杀死，又将人头扔入乡邻刘公道家中。刘为隐匿人头，将长工宋兴儿打死。郿坞县令赵廉误将傅朋拘拿，屈打成招。傅朋之未婚妻宋巧姣，趁太后与刘瑾赴法门寺降香之际，叩阍上告。刘瑾令赵廉复审此案，终察得实情，惩办了凶犯。为京剧剧目中著名的群戏，生、旦、净、丑并重，常为诸名家合作剧目。马连良、谭富英、杨宝森、张君秋、童芷苓、侯喜瑞、郝寿臣、袁世海、萧长华、马富禄、艾世菊等擅演此剧。赵燕侠将此剧与《拾玉镯》连演，更名为《双姣奇缘》。唐韵笙曾以一人饰前后刘媒婆，中饰赵廉。

硃砂井

见《法门寺》。

郿坞县

见《法门寺》。

双姣奇缘

见《法门寺》。

游龙戏凤

传统剧目。亦称《美龙镇》、《下江南》、《梅龙镇》、《正德下江南》。明武宗（朱厚照）私游大同，宿美龙镇李龙店中。

适李龙外出,见其妹凤姐貌美,乃加以调戏,后以真情相告,封凤姐为妃。此剧老生、花旦并重。马连良、张君秋擅演。张学津、刘长瑜有影片行世。

美龙镇

见《游龙戏凤》。

下江南

见《游龙戏凤》。

梅龙镇

见《游龙戏凤》。

正德下江南

见《游龙戏凤》。

凤还巢

传统剧目。明朝,退职还乡之兵部侍郎程浦,外出郊游,遇故友之子穆居易,见其仪表不凡,拟将品貌俱佳之次女雪娥许婚。归与妻相商,程夫人偏心不允,因雪娥系妾所生,坚欲先嫁亲生长女雪雁。程浦趁庆寿之日邀穆进府,暗嘱雪娥伺机相看。程与穆说明己意,穆允婚,约期迎娶,并留程府暂居。事为性憨貌丑之雪雁获悉,乃冒妹名夜往书房诱穆,穆惊其丑陋,误认受程浦所欺,愤然出走。程复被启用,赴军中任职,中途遇穆,遂携之从军。此时,垂涎雪娥之朱千岁,乘机假冒穆名前往迎娶,程夫人移花接木,将雪雁顶替出嫁,及朱发觉,悔之无及。穆居易平乱立功,适雪娥至军中寻父,经周监军、洪元帅为媒与穆完婚。洞房之夜,穆犹记惊丑前情,不愿成亲,及至揭去新娘盖巾,始明究竟,乃向程浦等一一赔罪,误会冰释。此剧由故宫博物院所藏昆曲本《丑配》改编,为梅兰芳代表作之一。1928年4月6日首演于北

京中和戏院。梅派弟子大都擅演。

四进士

传统剧目。亦称《节义廉明》、《宋士杰》。明代嘉靖年间,新科进士毛朋、田伦、顾读、刘题为权奸严嵩所忌,幸得海瑞保奏,出京为官。临行前,四人相约立誓,到任后,廉洁奉公,决不渎职枉法,免贻权相严嵩口实。河南上蔡县姚廷梅为嫂田氏(田伦之姐)害死。廷梅之妻杨素贞又被田氏串通其兄杨春,卖与布贩杨春为妻。素贞拒与杨春同行。在柳林,适遇八府巡按毛朋乔装卜者私访民情,素贞向其诉冤。杨春得悉内情,同情素贞遭遇,情愿毁弃卖身文契,与之结为兄妹;伴同前往道台衙门鸣冤。毛朋毅然代写诉状,并暗示其至信阳州越衙告状。途中,素贞与杨春失散,又被恶棍追逐,幸得革职刑房书吏、旅店主宋士杰救援,收为义女,并携往信阳州道署告状。田氏闻讯,怂恿其弟田伦,向信阳道顾读行贿求情。送信差役夜宿宋士杰店中,宋趁机取得田伦行贿之确证。顾读受贿徇私,将原告素贞拘禁,将被告田氏等释放。宋士杰不平,堂口喊冤,亦被杖责,逐出道署。宋士杰义无反顾,迳向巡按毛朋控告。毛朋秉公而断,田伦、顾读以违法渎职论罪;田氏夫妇谋产害命,处死。杨素贞沉冤得以昭雪。此剧为周信芳、马连良之代表作,演出风格,各有千秋。建国后经周信芳、吕仲整理加工,艺术上益臻完美,并拍成戏曲艺术影片,深受观众欢迎。

节义廉明

见《四进士》。

宋士杰

见《四进士》。

杨继盛

传统戏。亦称《杨椒山》。明嘉靖年间,兵部员外郎杨继盛因参奏仇鸾被贬职。仇死后,杨复职,恨严嵩父子专权,连夜修本,参奏严家父子,陈其罪恶,终遭陷害致死。该剧取材于《明史·杨继盛传》。高庆奎曾编演。后关正明整理改编演出,更名为《继盛修本》,单演修本一折,唱腔有所创新。

继盛修本

见《杨继盛》。

杨椒山

见《杨继盛》。

盘夫索夫

传统剧目。明嘉靖年间,曾铣全家遭严嵩陷害,其子曾荣逃出被鄢茂卿收养,并被严世蕃招为婿。婚后严兰贞察得曾荣隐情,经盘问,曾实言相告,兰贞深明大义,帮助丈夫度过几次难关。该剧取材于《十美图》。清末福寿班曾演。1955年燕鸣京剧团曾演出,赵燕侠主演严兰贞。后几经修改演出,遂成为“赵派”代表剧目。北京京剧院阎桂祥亦擅演。

一捧雪

传统剧目。亦称《莫成替主》、《斩莫成》、《搜杯代戮》、《蓟州城》。有时接演《审头刺汤》。明嘉靖太仆寺卿莫怀古于风尘中提拔裱褙汤勤,又将其荐于权奸严世蕃。汤企图霸占莫妾雪艳,密告严世蕃;莫家有祖传玉杯“一捧雪”,系稀世国宝。严向莫索取此杯,莫以贗品献之,严信以为真,大喜,授以太常之职。汤勤识破此杯,严大怒,至莫府搜寻“一捧雪”,赖莫仆莫成藏匿未获。莫怀古被迫

弃官而逃。严命校尉追至蓟州,将其拿获,令总镇戚继光就地处死。戚与莫原系故交,但无计相救。莫成面貌与主人相似,自愿替死。莫怀古遂逃往古北口。此剧取材于清代李玉《一捧雪》传奇。张奎官、贾洪林、马连良、周信芳等均擅演。

莫成替主

见《一捧雪》。

斩莫成

见《一捧雪》。

搜杯代戮

见《一捧雪》。

蓟州城

见《一捧雪》。

审头刺汤

传统剧目。亦称《审人头》,系《一捧雪》中一出,有时单独演出。戚继光斩莫成后,将人头解京复命,被汤勤识破。锦衣卫陆炳奉旨查勘,严世蕃命汤勤会审。陆炳为了结此案,拟断人头为真,但汤勤却咬定是假。陆炳于审理过程中,得雪艳暗示,知汤有占有雪艳之意,乃佯将其断与汤勤为妾,以便开脱戚继光。汤既如愿,遂承认人头是真。洞房中,雪艳刺死汤勤,报仇之后,自刎而死。此剧生、旦、丑并重。生角中马连良、余叔岩等;旦角程砚秋、张君秋等;丑角萧长华等擅演。

审人头

见《审头刺汤》。

雪杯圆

传统剧目。亦称《柳林会》。莫怀古

逃亡,戚继光将莫成尸葬于蓟州西门柳林,怀古妻傅氏抚养莫成之子文禄(一作文鹿)成人。后严氏势败,戚继光任总兵,函告莫怀古。莫返蓟州,途经柳林,适遇傅氏携文禄于墓前哭祭,趋前相认,傅氏大惊,莫乃说明原委,夫妻重聚,认文禄为义子,以报莫成。此剧见清代李玉《一捧雪》传奇,情节有所不同。

柳林会

见《雪杯圆》。

打严嵩

传统剧目。亦称《开山府》。明嘉靖年间,严嵩独揽朝政,残害忠良,私造九龙冠阴谋篡位。御史邹应龙,故将造冠工匠邱、马二人诱人开山王常宝童府中软禁,拟据以充当弹劾严嵩之证人。与此同时,应龙复面谒严嵩,以常宝童窝藏邱、马二人为由,佯为告密,以取得严嵩信任。严奏请圣旨,亲往开山府搜查。宝童受应龙教,骗过圣旨,尽情戏侮。严恼羞成怒,欲面君参奏宝童;应龙又假意献策,故指其而无伤痕,难以取信君王。严嵩乃恳求应龙为其做伤。应龙遂乘机痛毁奸相,以泄积愤。此剧事不见史传。周信芳代表作。马连良亦擅,演法有所不同。

开山府

见《打严嵩》。

周仁献嫂

传统剧目。亦称《鸳鸯泪》、《忠义侠》。明嘉靖时,严嵩当权,朝臣杜宪被陷身死。杜子文学之友凤承东见杜家势败,至严府告密,称杜文学将面君弹劾严嵩,严急遣校尉往捕文学,文学仓皇间,托妻于义弟周仁。严府总管严年,垂涎

杜妻貌美,设计唤周仁入府,强予官职,并以杜文学生死为要挟,迫周仁献出杜妻。周仁夫妻不屈从权势,周妻毅然代杜妻上轿,谋刺严年,未遂,自刎而死。杜文学发配途中,遇王四公,误信其传言:“周仁见利忘义,卖友求荣”,并得妻死讯,含恨而去。后逢海瑞,携其随军效力,同赴边关。阵前杜文学说降张武烈立功,得袭父职,及至鞠讯全案,始真相大白,罪魁凤承东、严年伏法,周氏义行,遂得彰著。此剧源出明人《忠义烈》传奇。最初,翁偶虹根据晋剧改编为《鸳鸯泪》,始流行于京剧舞台。1954年,中国戏曲研究院复根据翁本加以整理。小生应工,系叶盛兰代表作。

鸳鸯泪

见《周仁献嫂》。

忠义侠

见《周仁献嫂》。

清风亭

传统剧目。亦称《天雷报》。薛荣进京赴试,妻严氏百般虐待妾周桂英。元宵节,桂英在磨房产子,严氏忌妒,命仆将子抛弃荒郊。桂英忍痛将血书、金钗暗藏襁褓之中,以图日后相认。以磨豆腐、编草鞋为生之张元秀夫妇发现弃婴,拾归抚养,取名张继宝(一作继保)。继宝十三岁入学,受人讥讽,归家向元秀索要亲生父母,元秀怒责之。继宝逃至清风亭,元秀赶至。时周桂英离家寻夫,路过该亭,为老、小调解,及至发现血书,始知继宝乃己子。张元秀无奈,含泪让周桂英将继宝领去。从此,元秀夫妇朝夕盼子不归,贫病交困,沦为乞丐。若干年后,老夫妻闻悉新科状元张继宝返乡祭祖,路经清风亭,急赶往相认,张继宝竟

忘恩负义,不认二老。元秀夫妇悲愤交加,双双撞死亭前。忽阴云四布,电闪雷鸣,继宝被雷击毙。此剧取材于明代传奇《合钗记》。周信芳、马连良代表剧目,说白、做工为主,一人各有千秋。建国后,剧本经整理加工,删除“雷殛继宝”情节。

天雷报

见《清风亭》。

朝金顶

传统剧目。亦称《金顶山》。明代,海瑞押粮返京,舟行江中,鱼精兴风作浪,难以行进。海瑞遂至金顶山祈求玄天大帝护航。大帝遣周仓、二郎神降妖,鱼精被擒。此剧为民间传说。武旦主演。

金顶山

见《朝金顶》。

金玉奴

传统剧目。亦称《棒打薄情郎》、《鸿鸾禧》。秀才莫稽,家遭不幸,生活潦倒。一日大雪,卧倒丐头金松门前。金女玉奴见怜,引进家门,赠以豆汁。适金松归,料莫稽非久困之人,慨然以玉奴许配为妻。婚后,玉奴劝莫应试,莫果得中,授江西德化县令。赴任途中,莫稽以玉奴出身微贱,恐人轻视,趁夜将其推入江中,并赶走金松。玉奴落江后,为江西巡按林润所救,收为义女,并找回金松,同赴任所。林润到任,莫稽来拜,林润佯称以己女托媒招赘莫稽,莫欣然应允。花烛之夜,玉奴命婢女预伏洞房,棒打莫稽,历数其罪。后经林润解劝,莫稽认错,夫妻重归于好。此剧取材于《古今小说》第二十七卷《金玉奴棒打薄情郎》。

荀慧生于1959年将大团圆结尾改为不团圆,成为荀派代表剧目。后童芷苓又进行改编演出,有所创新。孙毓敏亦擅演。

棒打薄情郎

见《金玉奴》。

鸿鸾禧

见《金玉奴》。

关王庙

传统剧目。明吏部尚书之子王金龙,与名妓苏三(即玉堂春)相爱,誓偕白头。王久居妓院,床头金尽,被鸨儿逐出院外,寄宿关王庙中。王托卖花金哥与苏三送信,苏三托病至关王庙许愿,得与王金龙相会,赠以银两,使回南京。此剧为《玉堂春》中之一折。

女起解

传统剧目。亦称《苏三起解》,又名《洪洞县》。妓女苏三自王金龙去南京后,拒不接客。鸨儿遂将其卖予山西洪洞县富商沈燕林作妾。沈妻与赵监生私通,反诬苏三谋杀亲夫。县官受贿,判苏三死罪。解差崇公道提解苏三至太原复审,途中苏三诉说自己冤情,崇公道深表同情,并认其为义女。此剧为《玉堂春》中之一折。剧中唱腔很有特色,四大名旦皆擅演。为久演不衰的优秀传统剧目。

苏三起解

见《女起解》。

洪洞县

见《女起解》。

玉堂春

传统剧目。亦称《三堂会审》。明代名妓苏二(玉堂春)结识吏部尚书之子王金龙,暂偕白头。王久居妓院,床头金尽,被鸨儿逐出,落魄街头,栖身于关王庙。苏三闻悉,前往相会,赠银助其返回故乡南京。王走后,苏三拒绝接客,遂被鸨儿卖与山西富商沈燕林为妾。沈妻皮氏素与赵监生私通,将沈毒死。反诬苏三谋杀亲夫。洪洞县令受贿,将苏三问成死罪。王金龙赴试得中,授山西巡按,调审此案,在与藩司、臬司“三堂会审”中,知苏三历尽艰苦,悲伤不能自持,乃微服私自探监。后得臬司刘秉义之助,平反冤狱,与苏三团圆。此剧取材于《警世通言》卷二十《玉堂春落难逢夫》。为旦角重头戏。系京剧舞台上久演不衰的优秀传统剧目。四大名旦皆擅,亦为许多旦角演员所擅。

三堂会审

见《玉堂春》。

三进士

传统剧目。亦称《八珍汤》。山西平阳书生张文达,因进京赴试缺少盘费,向富户周、常二家借贷。张去后,其妻孙淑林无力还债,其幼子二人分别被周、常抢走,(珠砂贯为常家抢去,后改名常天保;孔凤鸾为周家抢去,后改名周子卿)。张文达落第滞京,多年不归。时值平阳荒旱,孙淑林无以为生,离家赴京寻夫,病困洛阳,被迫卖身,入常知府(天保)家为奴。常夫人命孙烹制“八珍汤”,不合口味,痛加责打;又因误收周通判(子卿)所送寿礼,再遭痛殴,并逼其至周家退还。周夫人见孙似有隐痛,诘明来历,始知孙即周通判及常知府之母。周通判至常府认母,常知府恐玷官体,不肯相认,二人

争持不下,上诉于巡按衙前。巡按恰为张文达,听诉后,立将孙淑林接来,常知府夫妻大窘,遂悔过认罪,一家团圆。此剧老旦主演。李多奎、李金泉擅演。近年北京京剧院整理改编演出,赵葆秀主演。

八珍汤

见《三进士》。

蝴蝶杯

传统剧目。明嘉靖年间,江夏县令田云山之子田玉川为打抱不平,误杀两湖提督卢林之子,被官兵追捕。为渔家女胡凤莲所救,并互相爱慕,遂订婚姻。卢林因捕田玉川不获,遂拘田云山,由三法司会审。田与卢争辩,胡玉莲闯入帅府作证,称知卢子乃纵凶自取其祸。布政使董温调停,并认胡玉莲为义女。后田玉川改名雷金州投军,救卢林,班师后,卢欲将女许与玉川。玉川暗自回家探亲,卢方知雷金州即是田玉川,杀赦难决。胡玉莲赶至公堂认夫,董温仗义执言,终使田、胡重圆。此剧徐碧云原有演出本,自秦腔移植。1940年翁偶虹改编,易名《凤双飞》,中华戏曲学校演出,李玉茹、储金鹏主演。1955年范钧宏、吕瑞明又加以改编,中国京剧院、北京京剧团均曾演出,分别由杜近芳、李慧芳主演。

凤双飞

见《蝴蝶杯》。

御碑亭

传统剧目。亦称《王有道休妻》、《金榜乐》。王有道应试。其妻孟月华回娘家扫墓,归途遇雨,避于御碑亭。适柳生春入城应考,亦入亭避雨,二人同处一宵,柳生春不欺暗室。孟以其事告小姑、

王有道试毕归，闻之大怒，诈称送孟归宁，修书予以休弃。考官申嵩，阅柳生春文，三次置落卷，仍归案头，疑有神助，因列柳于榜尾。王有道亦高中。新进士谒见，申向柳问故，柳以御碑亭避雨事实告，众皆钦佩。王有道既明真相，后悔莫及，亦以休妻事相告，遂奉师命负荆请罪，夫妻言归于好，并将妹许配柳生。此剧取材于《三续今古奇观》第十八回《王有道疑心弃妻子》。余叔岩、孟小冬擅演。

王有道休妻

见《御碑亭》。

金榜乐

见《御碑亭》。

大保国

传统剧目。明穆宗死后，太子年幼，李艳妃垂帘听政。其父李良，蓄意谋篡，以甘言惑李妃，李欲让帝位。群臣无敢谏者，唯定国公徐延昭、兵部侍郎杨波，于龙凤阁严词谏阻，李妃执迷不听，君臣争辩，不欢而散。此剧取材于《香莲帕》鼓词。生、旦、净并重，以大段唱功为其特色。

叹皇陵

传统剧目。一作《探皇陵》。剧情接《大保国》之后。徐延昭谏李妃不听，君臣不欢而散，忧愤难抑，遂往谒皇陵，挥泪跪拜于先帝陵前。时杨波亲率子弟兵赶至，待机扫除谋篡之奸佞李良。此剧取材于《香莲帕》鼓词。净角主演。

探皇陵

见《叹皇陵》。

二进宫

传统剧目。亦称《忠保国》。剧情接《叹皇陵》之后。李良封锁昭阳院，篡位阴谋，昭然若揭，李妃始悟其奸。徐延昭、杨波二次进宫进谏，李妃感其忠贞不二，遂以国事相托。后杨波率兵，杀李良，国始安宁。此剧取材于《香莲帕》鼓词。自《大保国》至《二进宫》常连演。总名《龙凤阁》，亦称《大叹二》《大探二》。由生、旦、净并重，以唱工为主，唱腔艺术有特殊成就。著名演员常合作演出。谭富英、张君秋、裘盛戎曾合演，有录音带行世。杨宝森、言菊朋饰杨波一角，各有其特色。

大叹二

见《二进宫》。

大探二

见《二进宫》。

龙凤阁

传统剧目。《大保国》、《探皇陵》、《二进宫》三折连演时之剧名。参见《二进宫》。

南天门

传统剧目。亦称《走雪山》、《广华山》。吏部尚书曹邦正因忤魏忠贤而被贬，携眷返里。魏遣心腹于途中埋伏，杀曹全家，仅老仆曹福及曹女玉莲幸免，同赴大同探亲。时值隆冬，天寒地冻，一路历尽艰辛，至广华山，大雪纷飞，曹福解衣与玉莲御寒，自己冻死。幸大同总镇蔡同善派人迎接，玉莲始得救。此剧取材于《后倭袍》弹词。谭鑫培代表作。马连良、言菊朋、谭小培等均有唱片行世。

走雪山

见《南天门》。

广华山

见《南天门》。

五人义

传统剧目。亦称《反苏州》。明阉党魏忠贤诬害东林党人，遣校尉至苏州逮解前吏部侍郎周顺昌，勒索民财，激起民愤。义士颜佩韦、周文元、马杰、沈扬、杨念如五人纠合府县两学生员及百姓求赦，不从，怒而打死校尉，大闹苏州。此剧见李玉《清忠谱》传奇。杨小楼曾饰俊扮周文元。

反苏州

见《五人义》。

孙安动本

传统剧目。亦称《假金牌》、《三上殿》。明万历年间，曹州知府孙安查得二十万石赈灾粮，被奸相张居正吞没，奏本参张。张欲控制孙安，调孙安进京加官。孙不受笼络，进京后连奏三本，历数张罪状，万历昏庸，杖责孙安，孙忠贞不屈，绑妻缚子，抬棺以死谏君。万历听张居正谗言，欲斩孙安，三朝元老沈理保本未成，镇国公徐龙相救，执黑虎铜锤，大闹金殿，怒打张居正。该剧自山东柳子戏移植，马连良曾演出。后翁偶虹、祁野耘改编，中国京剧院二团演出，李和曾主演，创造了许多有特色的高派新腔。

假金牌

见《孙安动本》。

三上殿

见《孙安动本》。

风筝误

传统剧目。书生韩奇仲，德才兼备，寄居其父故友戚补臣家，与戚子友先同窗。一日在风筝上题诗，风筝偶入詹烈侯家。詹有二女，爱娟丑笨，淑娟慧美。淑娟与韩相互在风筝上和诗，遂相爱，几经阴差阳错，终成美满姻缘。该剧取材于清代李渔《风筝误》传奇。1915年，梅兰芳编演。后尚小云又重排，易名《詹淑娟》。荀慧生亦曾演此剧，经陈墨香改编，作了较大更动。近年，北京京剧院又重新整理演出，温如华等主演。

詹淑娟

见《风筝误》。

九更天

传统剧目。亦称《马义救主》、《滚钉板》、《弗天亮》。书生米进图携老仆马义进京赴试。途中，夜梦兄进国米见，满身血迹，惊醒后，急返家中。其嫂陶氏与邻人侯花嘴私通，果将进国谋死。侯花嘴见进图归来，又将己妻柳氏杀害，以陶氏衣裳为其穿着后，移尸进图门外而藏匿柳头，反诬进图害死其嫂。县令捕进图，马义代鸣冤，县令称寻得尸头即可缓刑。马义回家，为报主人恩惠，杀女割头以献。县令食言，仍判进图斩刑。马义愤而上京，至太师闻朗处控告。闻疑其诬控，乃以铜铡、钉板等刑试之，马义坦然以身尝试，闻感动，知有冤情，乃亲往勘察。时刑期迫近，当夜久久不明，直至九更天始明。闻赶到，讯明案情，进图之冤终获平反。此剧取材于明代朱素臣《未央天》传奇。

马义救主

见《九更天》。

滚钉板

见《九更天》。

弗天亮

见《九更天》。

妒妇诀

传统剧目。淄川狄翁有二女，长女嫁同邑宋生。宋生好嫖，与狄女成婚后，仍携妓归家，女劝之不听，气愤致死。宋生素羨妻妹妙才貌美，娶为继室。妙才嫁宋生后，任其挥霍，暗使佃户之女红香乔妆妓女以惑宋生。宋不久金尽鬻产，妙才复与舅父吕甲密议，托名购其产业。逐宋夫妇出门。宋沦为乞丐，夜至吕甲家行窃，妙才先与舅父报信，设伏，捉获之，痛加挞楚，妙才亦出而指责，并迫写悔状。宋生受辱，幡然悔悟，吕甲乃将原产归还，妙才善为经营，家业日渐复兴，宋生自此听从妻命，改邪归正。此剧为陈墨香据《夜雨秋灯录·卓二娘》编写。荀慧生于1928年6月首演于北京。

碧玉簪

传统剧目。礼部尚书张瑞华，有女玉贞，许婚同邑秀才赵启贤。玉贞表兄陆某，曾向玉贞求婚未遂，心有未甘，买通媒婆，托词诳得玉贞之碧玉簪，且伪造情书，乘玉贞成婚之夜，暗放洞房中。新郎赵启贤果中奸计，怀疑玉贞不贞，一怒而去。从此遂与玉贞不和，时加辱骂，玉贞因而怏郁成病。丫环小翠告玉贞母，张瑞华闻知后，亲至赵府质问，真相大白，陆畏罪自尽，赵启贤向玉贞赔礼，夫妻和好。此剧系程砚秋1924年编演，金仲荪执笔。为程砚秋代表作。

丹青引

传统剧目。钱塘秀才杨象复之女杨

云友善画，尤善摹董其昌笔迹，可以乱真。其父寄画于僧人是空画肆，僧伪书董其昌名出售。董其昌与陈继儒（眉公）游湖，访妓林天素；过僧肆，见云友画而赏之，是空即托董名，佯访杨父作媒，杨允婚，是空买通阉人黄某诈充董而迎娶。船至中途，是空突出，欲逼云友，云友定计与婢妙香将其推入江中，返回钱塘，其父已往华亭寻女，访董其昌，董不承认，杨父返回。云友再追父，遇陈继儒，陈定计令林天素男装与之成婚，洞房识破其伪，随至京。董其昌已任尚书，杨父亦至，释疑，云友始与董成婚。此剧系荀慧生代表作（六大喜剧之一），首演于1926年12月26日。

鸳鸯冢

传统剧目。明代，太原谢招郎与王五姐相爱，私订婚约。谢回家不敢明告其母，恳姐代陈，其姐忘怀，事遂延宕。五姐久候无信，忧郁成病，其嫂察知，乃觅人带信，又被谢母所觉，将招郎锁禁楼中。后招郎寅夜逃出，私奔王家，但五姐已一病不起，相与永诀，招郎亦殉情而死。二人合葬一处，称为鸳鸯冢。此剧取材于清人《蝶归楼》传奇，情节有小异。程砚秋于1923年编演，罗瘦公执笔。

芙蓉剑

传统剧目。王某之女琼奴（一名润真）游园，遇神尼授以剑术。书生徐荅郎及刘某二人，同向琼奴求婚，徐荅郎中选，刘妒恨，诬王与徐通贼，二人被逮捕充军，王气愤致死。琼奴卖酒养母，吴指挥见琼奴貌美，逼婚，琼奴不从。徐荅郎归来与琼奴成婚。吴又诬徐为逃军，杀之。琼奴控告于巡抚，官官相护，不为申雪。琼奴乘吴选征歌女，化名应征，伺机杀吴，为夫报仇。此剧取

材于《泾林杂记》。章遏云、杜丽云及吴素秋均擅演。

勘玉钏

传统剧目。亦称《诳妻嫁妹》。明代，钱塘富户俞仁，有女素秋，许婚秀才张少连。后因张贫，又闻朝廷将选美，欲以素秋应选，拟退婚。素秋母女均不愿，经计议，令婢鸾英赠张玉钏一只，便变卖，以为迎娶之资，另一只玉钏由母保存。鸾英误送于张之学友韩臣，韩臣本浮浪子弟，见玉钏，心生歹念，遂冒张名夜入俞家，素秋竟为所骗。时适有贼人人俞家盗窃，杀死张母及婢鸾英，劫去包裹及另一只玉钏，遗包于张少连门外。翌晨，张拾去，立等失主，俞府家人诬之为盗，捕送俞仁处。素秋见少连与昨夜来人不同，知被骗失节，羞愤自尽。贼过韩臣家，又将韩臣骗得之玉钏窃去。巡按陈智获贼，察少连之冤，逮韩臣问罪。韩妹玉姐至公堂代兄申辩，并自愿嫁与张少连，替兄赎罪，陈智撮合，二人结为夫妇。此剧陈墨香据《喻世明言》编剧，荀慧生代表作，1934年8月27日首演。流传甚广。荀派弟子童芷苓、宋长荣、孙毓敏等均擅。

诳妻嫁妹

见《勘玉钏》。

下河南

传统剧目。亦称《罗锅子抢亲》、《金鸡岭》。国舅之子胡伦，其貌不扬，并有残疾。清明扫墓，见白家小姐容貌秀丽，乃遣媒婆说合。白母欲亲自至胡家相亲，胡伦自惭形秽，令二弟代之，遂中选。不料真情泄露，白小姐即与胡二弟成婚。此剧一般只演前半。刘赶三擅演胡伦，黄润甫亦反串此角。

罗锅子抢亲

见《下河南》。

金鸡岭

见《下河南》。

春秋配

传统剧目。亦称《捡芦柴》、《捡柴砸涧》。一般只演“捡柴”“砸涧”两折。南阳李春发身入赘门，其友武举张雁行，因触犯上官，功名被革，将妹秋鸾寄于姑夫侯尚官家，欲往集架山聚义。李春发劝阻不听，送别长亭，归途遇少女姜秋莲与乳母在郊野捡柴，秋莲力不能胜，李问故，知系受后母贾氏虐待。李悯之，赠银而别。秋莲归告贾氏，贾氏诬其与李有私情，欲报官府。秋莲无奈，遂与乳母夤夜逃走，途遇侯尚官行劫，杀死乳母，逼秋莲成婚，秋莲设计，推侯于山涧，投奔慈悲庵。乡人石锦坡路过，救侯，拾得秋莲包裹而归。先前石锦坡曾行窃李春发家被捉，李反赠以银布。石感其恩，遂将包裹投入李春发家，以报其德。贾氏因乳母被杀，上告官府，差人捉捕李春发，以包裹为证，定李死罪。事为石锦坡所闻，欲为李春发雪冤，往寻秋莲对质。夜过侯尚官家，闻侯夫妇窃议欲卖秋鸾，石误以为秋鸾为秋莲。秋鸾闻讯逃走，石追而逼其见官，以救李春发。秋鸾途穷跳井，石乃往报官府。适贾氏之夫姜绍与许黑虎路过，闻声救起秋鸾。许黑虎见秋鸾貌美而起歹心，将姜绍推入井中。正与秋鸾撕扭间，官兵已至逮走许黑虎，秋鸾则寄居慈悲庵。石以妄报亦收监。处决前夕，李春发被张雁行劫持上山。李不愿久留山中，夜逃慈悲庵，邂逅二秋，得知详情后，同去官府，案情遂明，李奉命招安张雁行，并与二秋相配。此剧梅兰芳首演于1917年5月。黄桂秋擅

长,唱腔、表演独具特色,因此该剧又为黄派代表作。张君秋亦长此剧,现在演出一般多系张派。

捡芦柴

见《春秋配》。

捡柴砸洞

见《春秋配》。

梅玉配

传统剧目。亦称《柜中缘》。苏文昶之女玉莲许婚周琪芳。一日,玉莲上庙进香,不慎失落诗帕,被秀才徐廷梅拾去。徐归家,反复展玩,思女甚苦。事为店主黄婆所知,愿为撮合,佯至苏府送珠花,借机暗告玉莲,乘周家行聘机会,使徐廷梅乔妆抬夫混入,与玉莲相见,送还诗帕。因天晚重门尽掩,徐不得出,玉莲将其藏于柜中,按时供食,以礼相待。事为玉莲嫂看破,玉莲历述经过,其嫂以二人清白自持,愿成全之。乃唤黄婆至,乘夜接走徐、莲,安置其店中。并放火焚烧莲室,诈称玉莲被焚身死。时周府来报,琪芳病歿,婚事遂罢。徐廷梅赴试高中,主考即为玉莲之兄苏旭,旭妻往见之,果系柜中之徐生,遂接回玉莲,促其与徐廷梅成婚。此剧系由秦腔本改为皮黄,清代票友松茂如编。王瑶卿、程砚秋演出。雪艳琴有唱片行世。

柜中缘

见《梅玉配》。另有小戏述宋代岳雷事,同名。

白罗衫

传统剧目。亦称《汲水哭灵》。明朝兰溪县令苏云花上任途中遇寇徐能,遭害落水,妻被徐掳后设计逃走,途中产子

以半幅白罗衫裹之。后得吴忠相助,将其子徐继祖抚养成人,得中状元,终得以与父母相聚。该剧取材于《警世通言》,清逸居士编剧,尚小云主演。

汲水哭灵

见《白罗衫》。

元宵谜

传统剧目。明礼部尚书吕刚中有女昭华,许字同僚郭仲铭之子廷章,尚未成婚。郭仲铭卒,刚中接廷章于家攻读。吕刚中内弟赵班侯调任大同,将女秀英寄于姐丈家。秀英性诙谐,值元宵节,知郭廷章外出观灯,因邀昭华花园赏月,并至书房穿戴廷章衣帽,与昭华作耍。适为吕刚中所见,误认为郭廷章与女幽会。次日,吕刚中怒逐廷章出府,又逼昭华自尽。适诏书调吕入京,匆匆离去。其时,赵班侯调任广东,来此接女秀英,知其情,乃留秀英,而携昭华赴任,佯称女已死。郭廷章被逐后易名章麟阁,进京赴试,得中状元,授广东学台。赵班侯不知其为郭廷章,欲以昭华许之,昭华不允。班侯迎接昭华母相劝,秀英与之同来。一日,昭华与秀英同游园,窥见章麟阁即郭廷章,始允亲事。吕刚中归来,见昭华与郭廷章成婚,甚为恼怒,经昭华说明往事,疑团得解,父女翁婿重归于好。此剧由陈墨香据柳子《合风裙》改编。荀慧生饰吕昭华,首演于1926年4月10日,此后成为荀派六大喜剧之一。

辛安驿

传统剧目。亦称《新安驿》、《女强盗》、《战庐山》(即后半部)。明代,赵景龙上京探望其父兵部赵恒,路经庐山,结识寨主杨胜,互相敬慕,结为金兰。景龙拟招杨归顺,以书寄父,不料书信为九门

提督石亨所得，竟诬赵恒通寇，拘禁天牢。赵女美容携婢罗雁逃走，往庐山寻兄。途中令婢改扮男装同行，投宿辛安驿黑店，误饮蒙汗药酒昏迷。店主之女凤英爱罗雁英俊，救之苏醒，强迫成亲。洞房中，始知误会，乃同奔庐山。景龙、杨胜出劫，凤英救景龙，杨胜擒美容上山，兄妹相会。美容撮合景龙与凤英成婚，美容亦许杨胜。此剧荀慧生于1926年3月3日首演于上海大新舞台。建国后，又重新整理，成为荀派代表作。赵燕侠、李玉茹、刘长瑜皆擅。

新安驿

见《辛安驿》。

女强盗

见《辛安驿》。

战庐山

见《辛安驿》。

庚娘

传统剧目。亦称《庚娘传》。中州文士金大用携父母及妻尤庚娘逃难，途中遇巨盗王十八及其妻唐柔娘。王诱金同船而行，图谋霸占庚娘，乃推金与其父母人水。唐柔娘责王，亦被推水中。王逼庚娘，庚娘佯允，但约定归家后成婚。船抵金山，庚娘灌醉王十八，杀之，王母闻声至，亦被杀。王弟拟捉庚娘，庚娘题诗留名，投水自尽。邻里敬其贞烈，厚葬之。有二贼往盗庚娘墓，庚娘竟复活，乃引至镇江富户耿夫人府，耿氏认庚娘为义女。金大用落水后，被尹翁所救，王十八妻唐氏亦遇救，尹劝金续娶，金不从。后金入袁崇焕幕中，立功，得官回里。闻庚娘死讯，忍痛娶唐氏，同至金山祭奠庚娘之墓。路遇耿夫人及庚娘，相见惊疑，

夫妇互以闺中隐语试探，相认重圆。此剧取材于蒲松龄《聊斋志异》及清人《飞虹啸》传奇。贾洪林编，荀慧生曾改编演出，有唱片行世。

庚娘传

见《庚娘》。

酒丐

传统剧目。亦称《青白居》。义丐范大杯嗜酒，人称酒丐。曾在青白居拾金不昧，获县令奖赏。壮士文魁娶名妓兰娘为妻，赴京应试前，托兰娘于鸨母。文魁去后，鸨母逼兰娘重操旧业，兰娘不从，被毒打而死，弃尸荒郊，为范大杯所救，戎酒代其寻访文魁。值文魁随其舅父王正成出征山寇，王女翠娥探山被擒。范大杯夜入山寨，救出翠娥，并助王等荡平山寇，使文魁与兰娘重圆。此剧叶盛章编剧。丑角俊扮，以武功见长。张春华亦擅。

青白居

见《酒丐》。

峨嵋剑

传统剧目。术士聂元，中年丧妻，入山访道，遇许真君。真君见其心诚，收为门下，赐仙丹一粒，命聂守护法坛。峨嵋山有一修炼千年之猪龙婆，幻形为真君，骗去仙丹，将聂击毙。聂元之女碧云闻父死，恳求许真君报仇，许以猪龙婆服仙丹后，法力益增，报仇尚须等待时机，乃携碧云入山，教练峨嵋剑十二柄。数年后，碧云术成下山，许真君又告以猪龙婆潜居孽龙潭底，欲降之必需觅得乾坤鼎、降魔杵及一善吹笛者相助。碧云遇朱谈梅，朱善笛，与其缔姻。二人分头往太湖及嘉兴西寺盗得二宝，同至孽龙潭畔。

宋谈梅吹笛,引猪龙婆出潭,碧云以峨嵋剑将其诛灭,以报父仇。此剧取材于清代王韬《淞隐漫录》。清逸居士、尚小云编演。

铁弓缘

传统剧目。亦称《豪杰居》。陈秀英丧父后,与母开设茶馆谋生。恶少石文借喝茶为名,前来调戏秀英。陈母予以痛击,石文狼狈而逃,陈母持棒追之。途中遇少年匡忠解劝,陈母邀至茶馆叙话。匡见壁上悬有铁胎弓,询问来历,始知母女皆精通武艺。匡一时兴起,取弓试拉,陈母大为赞赏,秀英亦生爱慕之心。陈母遵亡夫遗言,向匡提亲,匡忠允婚。此剧取材于明代无名氏《铁弓缘》传奇。系花旦重头戏,为《大英杰烈》中的一折。

豪杰居

见《铁弓缘》。

英杰烈

传统剧目。亦称《大英杰烈》。明朝,已故太原守备之女陈秀英与母开设茶馆。其父生前留一铁弓,遗言能开弓者即以女许婚。太原总镇史虚龙之子来馆饮茶,垂涎秀英,欲强娶为妾,遭陈母痛打而逃。陈母追之,遇史部将匡忠解劝,邀回茶馆。秀英见匡开足满弓,乃生爱慕之心,陈母又令二人比试,中意成婚。史子闻讯而嫉妒,向父史虚龙进谗,史遂命匡忠父子解饷,暗约山寇项义伯中途劫夺。匡父子失饷,史欲斩之,王督抚为其减刑,发配四川、云南。史子复率众往逼秀英,秀英佯允,诱至家中杀之,母女逃至天门山,投奔匡忠之友王富刚。王富刚恰至太原访匡,为史家丁拿获,押解至王督抚处,王知其冤而赦之,留用为家将。陈秀英乔装男子,冒王富刚之名,

路遇项女翠娥,被邀上山。项义伯欲以翠娥许字,秀英佯允,与约三事:代掌兵权;领兵围攻太原;斩史虚龙报仇。项许诺,立即出兵。王督抚命王富刚出战,未能取胜。乃将匡忠父子调回,匡忠与秀英交锋,因匡容颜已变,秀英虽觉面熟但不敢相认,乃使其母以卖弓为名往探究竟。后知果系匡忠,遂率部归顺,夫妻团圆。此剧系据明代无名氏所撰《铁弓缘》传奇改编。原为柳子,改皮黄始自路玉珊(三宝)。剧中陈秀英一角,始为花旦,嫁匡忠后为闺门旦。改扮男装后,则为雉尾生。苟慧生代表作。该剧文武并重,《茶馆》一折,重表演,花旦应工。后半部反串小生,有扎靠开打等技巧。关肃霜擅演,并摄成艺术影片,名《铁弓缘》。

大英杰烈

见《英杰烈》。

香罗带

传统剧目。明末,浙江乌程守备唐通,娶妻林慧娘,生子唐芝,廷师陆世科教读。唐因公至杭州,陆世科偶病,唐芝以父之被衾为师复盖,误将其母林氏所系罗带裹入被内。唐通归来,见带,疑妻不贞,持剑逼林氏夜叩陆房门以辨奸情真假。陆世科怒斥林氏,拒不开门,次日留书辞馆而去。唐通疑团始释,与林和好。后唐通复公出,夜宿黑店,以罗带缚店主,取走首级。因行色匆匆,致将衣裳遗落店中。次日地保见尸,疑唐被害,报官后,知县王三善命地保传林慧娘认尸。地保至唐家,适见唐通表弟杜之秋调戏林慧娘,疑二人有染,欲乘机敲诈,遂将二人扭至县衙,诬慧娘谋杀亲夫。陆世科赴试,金榜高中,授浙江巡按,调审林慧娘一案,见罗带,亦疑林杀夫属实,乃

判斩刑。唐通归,闻讯赶至法场,澄清事实,林慧娘之冤始得昭雪。此剧系1927年据梆子(秦腔)《三疑计》改编而成,陈墨香执笔,荀慧生于1928年8月12日首演于北京开明戏院。为荀慧生代表作。中国京剧院改编整理,易名《平地风波》,刘秀英主演。

平地风波

见《香罗带》。

荒山泪

传统剧目。明末,课税繁重。济源县农民高良敏,因迫于苛税,与子高忠进山采药,遭兽害。老妻惊之,孙又被拉去充役,仅存其媳张慧珠,忧愤成疯,自刎而死。该剧1929年金仲荪编剧,程砚秋演出。1957年又改编整理,唱腔几经加工创造,遂成程派代表作。有影片行世。程派传人及再传弟子赵荣琛、王吟秋、张曼玲等皆擅演。

秦良玉

传统剧目。西川石柱司马千乘为魏忠贤杀害,崇祯为之昭雪,命马千乘之妻秦良玉代领所部镇守西川。因屡立战功,御赐蜀锦红袍。罗汝才、闯塌天攻破夔州,闻秦良玉率部回川,料必在二郎庙安营,预埋地雷,计为秦良玉识破,迅即移营他去。闯塌天以为秦已死,往劫营,秦乘虚攻占夔州。闯塌天、罗汝才均死。锦州牧陆逊之犒军,见色起意,挑逗秦良玉。秦怒,斩断御赐锦袍之袖,以示贞节,并撤兵回石柱司,闭门自守。此剧取材于《明史·秦良玉》及清代董榕《芝龛记》传奇。陈墨香编,清逸居士改作。尚小云1924年5月15日首演于北京广德戏院。有唱片行世。

宁武关

传统剧目。亦称《对刀步战》。明末,李闯王攻岱州宁武关,守将周遇吉骁勇善战,闯王部将皆不敌,惟闯王之子洪基与周遇吉交战,不分胜负。洪基爱周之才,欲收为心腹,故屡对周让步。后洪基又奉命往攻岱州,周奋力迎敌,二人鏖战,旗鼓相当。后改步战,洪基力竭,卒为周遇吉所擒。此剧原为昆曲。

对刀步战

见《宁武关》。

别母乱箭

传统剧目。亦称《一门忠烈》。明末,岱州守将周遇吉,败于李闯王后,退至宁武关,欲保老母、妻儿突围外逃,母不从。敌攻城愈急,周遇吉别母再出,其母先令媳、孙自尽后,纵火自焚,合家殉难。周遇吉忍痛再战,误入罗网,卒为乱箭射伤而自刎。此剧取材于《铁冠图》小说第二十七、二十八回,又见《铁冠图》传奇。

一门忠烈

见《别母乱箭》。

煤山恨

传统剧目。亦称《崇祯归天》。李自成进攻京城,李国祯屡战屡败,奏请思宗朱由检出奔,帝不从。忽报太监杜勋等献彰仪门降敌,帝即持剑入宫,逼周后自杀,并断公主左臂,使内监负太子逃难。及展阅铁冠道人所进图画,知非吉兆,乃往煤山,哭诉祖先,自缢而死。此剧取材于《明史通俗演义》第九十九回,又见《铁冠图》传奇。清逸居士、高庆奎编演,高庆奎有唱片行世。

崇祯归天

见《煤山恨》。

明末遗恨

传统剧目。亦称《守宫杀监》。明末,李自成进逼北京,思宗命李国祯严守京城,李建泰督师出征,杜勋、杜之享分别巡防宣府、居庸关。时连年荒旱,民不聊生;贪官掌权,国库空虚,而李建泰反侵吞军饷,苟安寻乐。宁武关既破,二杜俱降,京师岌岌可危。思宗拟将太子托于国丈周奎,不料其沉溺酒色,拒不见驾。李自成命杜勋说降守城内监曹化淳,曹遂大开彰仪门,李国祯寡不敌众,战死阵前。思宗见大势已去,持剑进宫,赐周后死,复杀太子,然后往煤山自缢。此剧取材于《明史通俗演义》第九十八回、第九十九回,又见《铁冠图》传奇。周信芳于1931年曾改编演出。

守宫杀监

见《明末遗恨》。

贞娥刺虎

传统剧目。明末,李闯王既入北京,宫人费贞娥乔妆公主,暗藏匕首,匿于枯井中,卒为闯部搜出。闯王将其赐婚于大将李虎,贞娥假意顺从,殷勤劝酒,将李虎灌醉杀之。贞娥亦自刎而死。此剧取材于《明史通俗演义》第九十九回。梅兰芳、刘连荣、朱桂芳均擅演。

青城十九侠

传统剧目。明末,西川双侠张鸿、吕伟因救书生陈游与恶道毛霸结仇。明亡,张殉国,吕伟携女灵姑隐居莽苍山中,打猎为生。毛霸寻仇,用硃砂掌打死吕伟。灵姑将父埋葬后,经青城派侠僧指点,往投剑侠郑颠仙,练就飞剑,下山

报仇。毛霸之徒吴玉、王升入府衙采花,杀死小姐。更夫刘三被嫌,含冤入狱。其妻病不欲生,拟自尽,灵姑救之,并先后擒获吴玉、王升。刘三无罪。毛霸在贵州摆都天阵,青城十九侠身陷罗网,灵姑前往破阵,将诸剑侠救出,以飞剑杀死毛霸,为父报仇。此剧据还珠楼主《青城十九侠》改编。尚小云演出。

史可法

传统剧目。亦称《梅花岭》。明末,清兵入关,进攻北京。扬州总镇史可法扶福王。多尔衮致书劝降,史可法假意从之,以调虎离山计,击败豫亲王前锋阿隆武。豫亲王怒,率清兵夹攻。史集军民浴血守城,终因寡不敌众,城破不屈而死。扬州士民感其忠烈,于梅花岭葬其袍笏,四时祭祀。此剧取材于《明史通俗演义》第一百回。又见《明史》、《明纪》。高庆奎、周信芳均演出。

梅花岭

见《史可法》。

桃花扇

传统剧目。亦称《李香君》。明末,魏忠贤失势之后,其假子阮大铖企图东山再起。侯朝宗、吴次尾、陈定生等复社文人公开揭发其罪恶,并在文庙前予以痛毆。阮大铖阴谋报复。侯朝宗钟情于秦淮名妓李香君,但手中拮据,夙愿难赏。阮大铖暗中出资,使杨文聪为之撮合。定情之夜,侯朝宗于李香君扇上题诗。阮大铖则散布流言,诬侯朝宗已入阮党,藉以破坏复社之活动。李香君识破并揭露阮之阴谋。将杨所送之妆奁全部退还。李自成进京,崇祯帝死,凤阳总督马士英立福王为帝。阮大铖与马勾结,蓄意逮捕侯朝宗等人。杨文聪暗告

朝宗,使其逃往江北。新任漕督田仰欲娶李香君,香君誓死拒之,额血溅侯所题诗扇,杨文聪就其血迹画成桃花。香君托其师苏昆生将扇带交朝宗。阮大铖、马士英召集香君等秦淮名妓歌舞,香君于筵前当众斥骂,阮大铖将其缚于树上,欲置之死地,适福王征选歌姬,召香君入宫。时清兵攻金陵,福王被掳,香君逃至葆贞庵。香君之师柳敬亭、苏昆生亦来相会。侯朝宗自别香君后,曾投江北史可法,后被马士英捕获。及清兵渡江,侯乘乱逃回河南。清廷开科取士,侯中副榜,往葆贞庵迎接香君。时香君病已沉重,严词责侯降清失节,遂含恨而死。此剧1937年欧阳予倩据孔尚任《桃花扇》传奇改编。上演后,即遭反动当局禁止。建国后,1959年又重新整理。中国京剧院杜近芳、叶盛兰曾演出。另北京燕鸣京剧团亦曾改编演出,改剧名为《血溅桃花扇》。

李香君

见《桃花扇》。

血溅桃花扇

见《桃花扇》。

柳如是

传统剧目。明末,礼部尚书钱谦益,被革职后回金陵,偕侄孙钱曾同游秦淮访妓。名妓柳如是久慕钱名,改扮男妆访钱,两人一见如故,情投意合,钱纳柳为妾。钱友王铎及御史刘孔昭对此不以为然。时清兵渡江,福王逃走,王铎等劝钱降清,柳如是力阻,钱执意不听,卒投降多铎。柳恨之,遣家丁辱清兵,被捕,多铎知系钱仆,怒将钱谦益解回京师问罪。柳如是贿赂大学士金之俊,救钱出狱,劝其告老回乡。其侄

孙钱曾趁钱远出之际,将其家藏图书盗窃一空,见钱归来,遂放火焚烧藏书之绛云楼,以图灭迹,钱妻陈氏因而惊吓致死。钱拟将柳如是扶正,柳不从,竟出家为道姑。钱之老友邓孝威痛骂其屈膝降清,钱气愤而死。钱之族人欲瓜分其家产,柳如是悲愤交加,自缢身亡。此剧系陈墨香为荀慧生所编写,首演于1929年1月22日。

莲花湖

传统剧目。亦称《收韩秀》。飞天猫秦尤与镖客胜英结仇,行刺胜英。胜遣弟子黄三泰等访拿刺客,被秦砍伤。秦逃至莲花湖韩秀处避难,胜追至,与韩比武,挫败韩秀,韩遂拜胜英为师。该剧取材于评书《三侠剑》。短打武生剧目。杨小楼曾演出。

收韩秀

见《莲花湖》。

武文华

传统剧目。三河县恶霸武文华之羽党左青龙霸占民女,知县彭朋将其拘至官衙。武文华闻讯大闹公堂,被逐出,武设计陷彭。万君兆、李佩等合力将武文华擒获。此剧取材于《彭公案》第二十回至第二十一回。穆凤山擅演,其后,何佩亭、杨小楼等均擅长。

普球山

传统剧目。亦称《盗金牌》。普球山寨主周应龙,盗走彭朋金牌。彭命总兵张耀宗查访,张欲请岳父蔡庆相助。蔡绰号铁幡杆,将女金花许婚张耀宗,其妻窦氏不满,夫妻口角,几至动武。适张耀宗来访,窦氏见张气宇不凡,转嗔为喜,张说明来意,蔡庆夫妇乃率女金花随张

耀宗同往普球山。时杨香武亦来相助，盗回金牌。此剧取材于《彭公案》二集。郝寿臣、萧长华有唱片行世。

盗金牌

见《普球山》。

九龙杯

传统剧目。亦称《庆贺黄马褂》、《紫霞庄》。清康熙帝(玄暉)出猎遇虎，危急间，镖客黄三太镖打猛虎，帝得救。赐以黄马褂，以示嘉奖。康熙帝宫中之九龙杯被盗，帝命黄三太访缉，多日查寻无着。三太乃借祝寿为名，设筵邀江湖好汉聚会，席上以庆贺御赐黄马褂为词祝酒，计全故意盛赞三太打虎救驾，勇武超群，欲激怒众人，以探询九龙杯下落。杨香武果然不服，当众自夸入宫盗杯之绝技。但杯又被神偷王伯燕盗去，献于金翅大鹏周应龙。时王亦在座，允于周应龙庆寿之日，约杨香武同往盗回。届期，王、杨二人潜入内室，将周妻用闷香熏倒，趁府内慌乱间，盗杯逃走。应龙来追，遇黄三太来援。应龙不敌，遂与三太议和，结为金兰。此剧取材于《彭公案》初集第二十七回至第三十回。任子衡曾改编，名《三盗九龙杯》。系武丑重头戏。叶盛章代表作。1958年中国京剧院改编演出，张春华主演。

庆贺黄马褂

见《九龙杯》。

紫霞庄

见《九龙杯》。

三盗九龙杯

见《九龙杯》。

剑峰山

传统剧目。亦称《拿焦振远》、《五老会》、《清史英图》、《五鬼一条龙》。九花娘逃往剑峰山，张耀宗率兵追捕，途中遇胜奎。胜奎原与剑峰山寨主焦振远有旧，愿往说之。及至进山，出言触犯焦振远，焦怒，又疑其子藏匿九花娘，遂将五子及胜奎一同上绑，欲斩之。经焦妻王氏劝阻始罢。胜奎乃往求盟兄邱成相助，邱装病拒之。胜嘱孙女玉环乔妆巨盗，劫抢邱子媳，邱成追出，胜奎乘机再求，邱不得已，始允同至剑峰山。焦振远仍不肯交出九花娘。邱成遣其子邱明月往请伍氏兄弟会同官兵活捉焦振远，并擒九花娘。此剧取材于《彭公案》第五回至第十七回。传系黄月山编演。

拿焦振远

见《剑峰山》。

五老会

见《剑峰山》。

清史英图

见《剑峰山》。

五鬼一条龙

见《剑峰山》。

溪皇庄

传统剧目。亦称《拿花得雷》。高阳溪皇庄土豪花得雷与采花贼尹亮为友，为非作歹，肆无忌惮。彭朋微服私访至溪皇庄，被花识破，押入土牢。彭部下徐胜、刘芳等四处寻访，遇镖客褚彪及花驴贾亮，设计各携妻女，乔妆卖艺人，乘花祝寿之际，混入庄内，救出彭朋，擒获花得雷。此剧取材于《彭公案》第八十八回至第九十三回。

拿花得雷

见《溪皇庄》。

恶虎村

传统剧目。亦称《江都县》、《三义绝交》、《三雄绝交》。施仕纶奉调入京，黄天霸欲仍回绿林，又恐施途中有失，邀王梁、王栋暗地尾随保护。施仕纶路经恶虎村，被濮天雕、武天虬劫持，囚于庄内。适值神弹子李五镖车路过，濮、武又欲劫持，黄天霸赶至，为之解围，遂以拜望二嫂为名，进庄察访，见驮轿，知施已被囚，乃告辞出庄。当夜，天霸会同王梁、王栋及李五潜入庄内，濮、武正欲杀施，黄天霸等闯入，救出施仕纶，杀死濮天雕、武天虬夫妇等，临去，放火焚庄。此剧取材于《施公案》第六十四回至第六十八回。系武生演员沈小庆编剧，短打武生应工。杨小楼代表作。盖叫天亦擅，有所创新。现在演出大都宗盖派。

江都县

见《恶虎村》。

三义绝交

见《恶虎村》。

三雄绝交

见《恶虎村》。

洗浮山

传统剧目。亦称《探浮山》、《群雄探寇》、《大蟒山》、《贺天保遇险》。于六、于七占浮山聚义，施仕纶奉旨讨伐，千总虞智义探山，于六擒而杀之。贺天保率众往攻，黄天霸相助。酣战间，贺中于六飞抓，伤重而死。贺子仁杰誓报父仇。于六等知其武艺出众，派牛腿炮下山，请仁杰师雷大鹏助战。仁杰梦父天保告知此

事，即设伏擒获牛腿炮，断其外援。浮山险要难攻，杨香武来助。黄天霸计诱于六、于七出战，截其归路，于六被擒，于七逃遁，浮山遂平。此剧取材于《施公案》后集第三十四回至第三十七回。与小说情节不尽同。黄月山编剧。文武老生应工。余叔岩演出，饰贺天保，身段唱功俱佳。盖叫天演出以武生应工，趟马、走边等场次有很大创新，改唱昆曲曲牌。高盛麟亦擅，演法宗盖。现今该剧的演出大都宗盖。

探浮山

见《洗浮山》。

群雄探寇

见《洗浮山》。

大蟒山

见《洗浮山》。

贺天保遇险

见《洗浮山》。

郑州庙

传统剧目。亦称《拿谢虎》、《一枝桃》、《日遭三险》。大盗一枝桃谢虎，在任丘县肆行淫掠，无恶不作，逢作案之后，即留一枝桃花而去。施仕纶遣黄天霸缉拿，黄由旧友计全处，得知谢虎行踪，乃与王殿臣、郭起凤一同追踪至郑州庙，恰遇谢虎，当即动武。谢知黄善使金镖，约言不用暗器，黄中计，被谢毒镖击伤，谢虎逃走。此剧取材于《施公案》四集第五回至第九回。盖叫天演出。为短打武生重头戏。

拿谢虎

见《郑州庙》。

一枝桃

见《郑州庙》。

日遭三险

见《郑州庙》。

落马湖

传统剧目。亦称《望江居》、《拿李佩》。施仕纶被于亮擒获，于将其献于落马湖寨主李佩。李为毛如虎报仇，欲杀施，李之义子李大成劝阻，将施藏于山洞。黄天霸寻施，得褚彪指点，至落马湖访探，饮酒于望江居，遇李大成，以实情告之。天霸与其定计，使仍回山作内应而别。天霸访李佩女婿万君兆，劝其相助，乘李祝寿之际，众乔妆随万混入落马湖，救出施仕纶，擒获李佩。此剧取材于《施公案》四集第四十六回。杨小楼、黄月山代表作。李万春亦擅。

望江居

见《落马湖》。

拿李佩

见《落马湖》。

蚩蜡庙

传统剧目。亦称《招贤镇》、《拿费德功》、《八蜡庙》。淮安招贤镇恶霸费德功，奸淫掠抢，罪行累累。一日，费与其羽党朱龙、窦虎往游蚩蜡庙，强抢民女，适被黄天霸等所见，乃回报施仕纶，知费正是杀害武举梁某全家之凶手。黄与褚彪等定计，由黄妻张桂兰乔妆进香女子，褚彪扮老父，贺仁杰扮孙儿，同往蚩蜡庙诱费德功。费果抢张桂兰回家逼婚，桂兰佯允，盗得费之宝剑与袖箭。贺仁杰纵火为号，引黄天霸等人进庙，经激战后，卒将费德功擒获。此剧取材于《施公

案》五集第十七回至第二十二回。

招贤镇

见《蚩蜡庙》。

拿费德功

见《蚩蜡庙》。

八蜡庙

见《蚩蜡庙》。

盗御马

传统剧目。亦称《坐寨盗马》。清初，绿林好汉窦尔墩因镖客黄三太献媚于官府，与绿林作对，心中不服，与其在李家店比武，为黄暗器所伤，愤而至连环套聚义。十数年后，窦闻太尉梁九公出口外行围，携有清帝所赐御马，忆及前仇，乃奋勇下山，暗进御营，盗回御马，复仇示警。此剧取材于《施公案》七集第一回。架子花脸应工。侯喜瑞代表作。金少山、裘盛戎、袁世海皆擅，演法各有所长。现今舞台演出多宗裘派。

坐寨盗马

见《盗御马》。

连环套

传统剧目。亦称《天霸拜山》、《盗双钩》。梁九公至口外行围，携有清帝所赐御马，连环套寨主窦尔墩闻报后，忆及前仇，乃下山潜入梁营，盗走御马，临去留下黄三太姓名，以嫁祸于黄。梁将此案交付彭朋查办，因黄三太已死，乃调其子记名总兵黄天霸问罪。彭与黄三太有旧交，限令寻马拿贼。黄天霸乔装客商出口外，遇窦部下贺天龙拦截，为黄所擒，问出寨主窦尔墩姓名，疑御马为窦所盗。乃以镖客身份前往连环套拜见窦尔墩。

言谈之间,诱其白承盗马。黄道出真名,约定次日山下比武。朱光祖恐黄失利,夜入山寨,盗窠双钩,将黄之刀留插案上而去。翌日会于山下,朱光祖等讯窠无信义,窠为其言语所激,献出御马,随黄到官投案。此剧取材于《施公案》七集第二回至第九回,又第十七回至第三十四回。相传系咸同间武生演员沈小庆所编。为武生正工戏。有时,与《盗御马》连演,称《盗连盗》。杨小楼代表作。按:以上剧情为一、二本,尚有三、四本。剧情大致为:窠尔墩投案入狱,其友梁大兴纠集绿林欲劫囚车,被窠斥退。黄天霸求彭朋开释窠罪,保其出狱。窠助黄天霸破麒麟峪,梁大兴就擒。窠尔墩在麒麟峪落发为僧。系清逸居士编剧。杨小楼演出。此剧为武生、净角、武丑并重。李少春、袁世海、叶盛章曾合作演出。高盛麟、裘盛戎亦曾合作。李小春、李长春的演出有录像行世。

天霸拜山

见《连环套》。

盗双钩

见《连环套》。

盗连盗

传统剧目。《盗御马》、《连环套》、《盗双钩》合称。参见《连环套》。

十三妹

传统剧目。包括《红柳村》、《悦来店》、《能仁寺》、《青云山》、《弓砚缘》五出,总称《儿女英雄传》。连台八本。荀慧生曾演出。陈墨香据王瑶卿旧本又加以润色、增删。该剧为刀马旦重头戏。荀派代表作。宋德珠亦擅长。80年代后中国京剧院、上海京剧院曾改编演出,

分别由刘秀荣、李丽芳主演。

红柳村

传统剧目。清初,大将军纪献堂专权跋扈,见副将何杞之女玉凤貌美,欲娶作儿媳,为何所拒,怀恨在心,遂陷何至死。玉凤精于武艺,奉母逃走。纪遣部将包成功追杀,玉凤擒之,随即释放。包感其不杀之恩,劝玉凤母女往红柳村,投奔老侠邓九公。适值九公庆寿之日,宾客盈门,绿林好汉海马周德胜前来寻仇报复,九公年迈力衰,几遭不测,何玉凤挺身相助,周德胜为其击败。玉凤尊九公为师,偕母寄居青山,改名为十三妹,伺机为父报仇。此剧取材于《儿女英雄传》第十三回、第十四回。荀慧生等曾演出。

悦来店

传统剧目。淮阳知县安学海,被诬贪污,勒令其赔款赎罪。其子安骥变卖祖产,得银三千两,赶赴淮阳送银,途中,投宿悦来店,驴夫白眼狼等密谋,欲害安劫银,为何玉凤侦知,与安攀谈,得悉其父蒙冤,深感同情,欲往取银相赠,临去,嘱安切勿离店。二驴夫归来,反诬何为盗,店主亦以何形迹可疑,劝安速去。何玉凤回店,见安已离店,急往追之。此剧取材于《儿女英雄传》第四回至第六回。以道白、神情取胜。荀慧生、王凌云有唱片行世。

能仁寺

传统剧目。黑风僧占据能仁寺,劫掠过往客商。张乐世夫妻携女金凤被劫入寺。黑风僧欲逼婚,金凤不从。适安骥与二脚夫亦进寺投宿,黑风僧欲杀安骥,何玉凤赶来相救,杀黑风僧及其羽党,使安骥与张金凤联姻。此剧取材于

《儿女英雄传》第六回至第九回。

弓砚缘

传统剧目。剧情叙何玉凤与安骥成婚事。此剧荀慧生、芙蓉草均有唱片行世。参见《十三妹》。

香妃恨

传统剧目。清乾隆帝(弘历)命兆惠领兵侵伊犁回部,俘获酋长布那敦之妻伊帕尔罕回京,弘历悦之,纳其为香妃。香妃被俘时,为防受辱,终日怀揣利刃,进宫后,拒与弘历亲近。太后纽祜禄氏,闻香妃守志不屈,乃乘弘历斋宿之日,召见香妃,赐帛缢死。此剧首由刘豁公编写,演出于上海天蟾舞台,赵君玉饰香妃,杨瑞亭饰布那敦,林树森饰霍集占,刘玉琴饰宫人兰儿,李桂芳饰乾隆帝;其后臧岚光等亦演出,多另有改编本。周信芳、王熙春曾合演。1955年北京市京剧四团吴素秋、姜铁麟演出时,易名《伊帕尔罕》。天津京剧院曾整理改编,名为《香妃》,李莉主演。

伊帕尔罕

见《香妃恨》。

香妃

见《香妃恨》。

美人鱼

传统剧目。海盗伦贵福欲盗取太阳庵三宝,设计假冒皇帝进庵,诱骗守庵女弟子妙华失身,又诳去三宝。剑侠周浔、吕元访得真情,定计令妙华乔妆至伦海岛,为伦识破被擒。同行云婆后寨放火,救出妙华。众侠至,破岛夺回三宝,伦人水逃走,被妙华水中擒获杀之,妙华自刎。同门念其功,为之立碑,题曰“美人

鱼”。该剧根据汉剧《飞龙岭》改编,翁偶虹编剧,中华戏曲学校演出,李玉茹、王金璐、张金梁等主演。

乾隆下江南

传统剧目。亦称《下江南》、《捉拿席文贤》。清乾隆帝弘历下江南,甘凤池护驾。舟抵苏州,游览太湖,弘历忽失玉杯,命甘凤池访寻。甘访出玉杯为其师兄杨宝林盗去,往访,杨随甘谒见弘历,弘历未予惩处,反加褒奖。一日弘历微服私出,随苏州官绅查百万游曲巷,喜新妓姚凤仙,以千金为之赎身,携之同归。中途,太湖水寇席文贤以冷箭行刺,箭为甘凤池接去,见箭杆刻席姓名,乃往缉捕,与席交战,甘被围困,幸杨宝林赶到,助甘凤池将席文贤擒获。此剧近年上海京剧院重新整理改编,由刘梦德编剧。改故事为乾隆联合太湖义军惩除恶霸宋少炳之故事。

下江南

见《乾隆下江南》,另见《游龙戏凤》。

捉拿席文贤

见《乾隆下江南》。

馒头庵

传统剧目。亦称《智能还俗》。贾宝玉、秦钟私入馒头庵,寻小尼智能调情。智能左右为难,借机避去,秦钟追踪至庵后,向其表白爱慕诚意,两人竟私订终身。秦钟回家得病,智能暗来探视,书僮秦禄告秦父邦业,邦业怒将智能送官究办,并痛责秦钟。秦邦业为此气恼而死。秦钟亦病势垂危,于梦中见智能冤魂出现,终以情死。此剧取材于《红楼梦》第十五回、十六回。欧阳予倩编写。首演于上海笑舞台,周信芳饰贾宝玉,欧阳予

情饰智能。小杨月楼、白牡丹有唱片行世。

智能还俗

见《馒头庵》。

俊袭人

传统剧目。亦称《解语花》。贾宝玉终日与林黛玉、史湘云等姊妹嬉游无度，侍女袭人加以劝戒，宝玉反唇相讥，袭人乃故作娇嗔，不理宝玉。宝玉无奈，独自看《南华经》消遣。袭人、麝月暗遣小丫环蕙香服侍宝玉，宝玉为之更名“四儿”。次日，宝玉与袭人相见，俱忘此事，复欢笑如初。此剧取材于《红楼梦》第二十一回。齐如山编写。1915至1916年于上海演出时，梅兰芳饰袭人，姜妙香饰贾宝玉，姚玉芙饰麝月，魏莲芳饰四儿。梅兰芳有唱片行世。

解语花

见《俊袭人》。

黛玉葬花

传统剧目。暮春，落花纷飞，林黛玉触景生情，自伤身世飘零，荷锄持帚至大观园扫集落花，筑成香冢。其时贾宝玉适在花下读《西厢记》，黛玉顺手翻阅，不禁入神。宝玉以书中词句相戏，黛玉不悦，宝玉自悔失言，再三致歉。袭人奉贾母之命来唤宝玉。紫鹃亦来寻黛玉。黛玉使紫鹃荷锄先归，独自徐行，路经梨香院，闻院中歌声，忽有所悟。此剧取材于《红楼梦》第二十六回至第二十八回。系齐如山、李释戡、罗瘦公、梅兰芳等人集体创作。梅兰芳于1915年初演。继《嫦娥奔月》之后，对剧中人头面、服饰又有新的创造。京剧《葬花》除此之外，尚有欧阳予倩、杨尘因、张冥飞合编本及陈子

芳编写本。

千金一笑

传统剧目。亦称《晴雯撕扇》。贾宝玉侍婢袭人正与玉官嬉戏间，宝玉冒雨归来，叩门多时，袭人始闻声开门，宝玉衣衫尽湿，怒火难抑，见有人来，举足踢去，及知为袭人，后悔不迭。次日宝玉更衣，晴雯将扇坠毁，宝玉责其粗心，时晴雯因与麝月、秋纹怄气，正无处发泄，遂反唇相讥。正吵闹间，林黛玉来，风波始平。宝玉外出，赴薛蟠之宴，晴雯独坐榻上，闷闷不乐，和衣而卧。宝玉归，觅袭人，误拍晴雯；晴雯负气，宝玉笑语谢过，并以手中摺扇交付晴雯，听其撕毁，以博一笑。此剧取材于《红楼梦》第三十回、第三十一回。齐如山、梅兰芳合编。初演时，梅兰芳饰晴雯，姜妙香饰宝玉，姚玉芙饰袭人。

晴雯撕扇

见《千金一笑》。

晴雯

传统剧目。晴雯带病为宝玉补孔雀裘。折衣时，偶将扇骨跌折，与宝玉发生口角，尔后，二人复和好，宝玉取扇使晴雯撕之，以博一笑。袭人告王夫人，王使袭人代为管教。宝玉夜读，不胜其苦。晴雯使其装病，以免来日受责。王夫人前来探病，瞥见晴雯，甚为不满。适小丫环于花园拾得绣春囊，王夫人听信谗言，疑为晴雯之物，欲逐之，先使人抄检大观园，在晴雯衣箱内并无可疑之物。但王夫人对晴雯成见已深，不顾宝玉百般劝阻，终将晴雯赶出府外。晴雯病笃，宝玉前往探问，晴雯向其表明心迹，依依不舍而亡。此剧为苏雪安编剧。陈墨香、荀慧生另编有《全部晴雯》。上海京剧院曾

改编演出,张南云三演。

全部晴雯

见《晴雯》。

红楼二尤

传统剧目。亦称《鸳鸯剑》。贾珍妻尤氏之庶母,携女二姐、三姐,因助办丧事,住宁国府中。三姐钟情于柳湘莲。贾琏素日垂涎二姐、三姐,二姐为妾之后,又思纳三姐,与贾珍共献殷勤,被三姐痛骂。三姐始告二姐拟嫁柳湘莲,于是由贾琏代媒,湘莲以家藏鸳鸯剑为聘礼。后湘莲误听传言,疑三姐不贞,欲退婚,三姐乃自刎以明心,柳悔恨出家。王熙凤知贾私娶二姐,用计将其接入府中,故意折磨之,二姐产子,凤姐先害死其子,又用毒药鸩死二姐。此剧取材于《红楼梦》第六十四回至第六十九回。陈墨香编。荀慧生代表作。童芷苓曾改编演出,摄成艺术影片。

鸳鸯剑

见《红楼二尤》。

宝蟾送酒

传统剧目。薛蝌之妻夏金桂,喜薛蝌貌美,欲与通情,借口薛蝌为其夫官事操劳,备酒以酬谢之。是夜,金桂遣侍妾宝蟾将酒送至薛蝌房中。宝蟾亦垂涎薛蝌,乃乘机调戏。薛蝌不为所动,婉言遣之去。旋,夏金桂寻来,薛蝌亦不理睬。次晨,宝蟾始将酒具取回。此剧取材于《红楼梦》第九十回、第九十一回。系欧阳予倩早年编写。初演时,欧阳饰宝蟾,周信芳饰薛蝌。于连泉亦擅演。

胭脂判

传统剧目。卞氏女胭脂,钟情于书

生鄂秋隼。邻妇龚王氏之情夫宿介冒鄂名夜访胭脂被拒,脱其绣鞋而去。途中失鞋,为毛大拾得,遂去讹胭脂,误入其父屋,杀卞父。卞母告官,捕鄂秋隼,疑其为凶犯。县令吴南岱察鄂冤情,私访察得宿介、龚王氏可疑,捕之并判宿死罪。学使施闰章闻知再讯,查清毛大为真凶,赦宿介,使胭脂与鄂秋隼成婚。此剧取材于《聊斋志异》。孙菊仙曾演出,饰演施闰章。小翠花亦演出,饰演龚王氏。后荀慧生剧团与梅剧团均曾改编演出,以胭脂为主角,分别由荀慧生、梅葆玖扮演。80年代,上海京剧院再次改编演出,以吴南岱为主角,童祥苓主演。

张文祥刺马

传统剧目。捻军将领张文祥、陈金威弟兄投太平军后,攻破庐州城,俘知府马新贻,陈被马巧言所惑,允马归顺并与其结为兄弟。后马为清军内应,害死陈金威,奸其妻。张文祥矢志报仇,自毁面容,刺杀马新贻。此剧取材于《在野迹言》,为清代实事。王钟声编剧。初在上海天仙舞台演出。

宦海潮

传统剧目。湖北总兵郭盛恩,贪其友余天球妻霍氏貌美,诿余进京,与霍私通,并欲害其子少云,经老仆相救,方免难。余归后,见妻、子皆失,责郭,被郭逐出,并遣人谋害余于江中。余义兄王如海,遇余子少云,教其设法混入郭府,借歌打动霍氏,霍悔悟,告至总督彭玉麟处,杀郭为余昭雪。此剧取材于《清史稿》本传。梅兰芳、汪笑侗均曾演出。

定计化缘

传统剧目。亦称《大小骗》。张年有与张有仁游手好闲,以拐骗为业。闻目

连僧(罗卜)为母还愿,随身携带银两施舍,两人乃定计乔装僧道,用假缘簿募化,骗取银钱,并用假元宝向其掉换真银而去。此剧系目连戏之一折。

大小骗

见《定计化缘》。

游六殿

传统剧目。剧情与《目连救母》基本上相同。刘清提原信佛,后孀居,又因其子目连为佛度去,愤而毁佛,怨天尤神,死后,被鬼卒押赴阴司游六殿。目连来寻,见母有悔意,乃救之出地狱。此剧见明代郑之珍《目连救母》,龚云甫擅演。

目连救母

传统剧目。亦称《刘氏望乡》。目连僧之母刘清提被鬼卒拘至阴司受苦。目连入地狱寻母,鬼头初不允相见,目连施法术,迫使鬼头放出其母。刘氏对其生前罪愆,深为忏悔。目连救之出地狱,脱离苦难。此剧见明代郑之珍《目连救母》传奇,《劝善金科》亦有此戏文。为老旦应工。龚云甫擅演。因有许多扑跌身段,南方武生应宝莲亦常演出,重武功。

刘氏望乡

见《目连救母》。

锯大缸

传统剧目。亦称《百草山》、《百鸟朝凤》、《大补缸》。百草山中旱魃化身为王家庄王大娘,兴妖作怪,触怒观音,命土地前往收降。王大娘练就一口黄磁缸,用以抵御雷击,后为巨灵神撞裂,王大娘觅人补缸。土地遂化身补锅匠人,佯作修锯,故意将缸击碎,二人遂起争斗。土地不敌,观音遣天兵天将擒之去。此剧

源出《钵中莲》传奇。用吹腔演出,以武旦为主。

百草山

见《锯大缸》。

百鸟朝凤

见《锯大缸》。

大补缸

见《锯大缸》。

阴阳河

传统剧目。布商张茂深,在阴阳交界处,遇亡妻李桂莲,得知其妻死后被罚作苦役,并被鬼卒霸占。张与其妻相见时,险被鬼卒加害。后张嘱妻,保护尸身,百日后终得团圆。该剧取材于《三宝太监西洋记》。小翠花擅演。剧中有老鬼步挑担绝活、戴绮霞、吴绛秋曾演出。

青石山

传统剧目。亦称《捉妖斩妖》、《请师斩妖》。青石山风魔洞九尾妖狐,化身美女迷惑周从纶;周仆请王半仙前往捉妖,反为所辱,王请师吕洞宾至,吕亦难降服,乃焚符请关帝。命关平、周仓率天兵降妖,捉住妖狐。此剧源出《长生记》传奇。系从昆曲《请师斩妖》移植而来。武旦、武生为主。上海京剧院曾改编演出,齐淑芳主演,饰九尾狐妖,有靠旗出手等技巧。

捉妖斩妖

见《青石山》。

请师斩妖

见《青石山》。

泗州城

传统剧目。泗州虹桥水怪，修炼成精，自称水母，慕泗州州官之子时廷芳英俊，掇回水府成婚。廷芳乘水母酒醉，骗得避水明珠逃走。水母醒后，追赶廷芳，水淹泗州。观音遣神将与斗，皆不敌，乃亲自幻化为卖面老妇，诱水母食面，面化为锁链，锁其脏腑，遂擒水母。此剧蓝本为元明杂剧《泗州大圣淹水母》。武旦为主，以“打出手”见长。中国京剧院上海京剧院均加以改编。剧名为《虹桥赠珠》水母改为泗州女神，时廷芳改为白永，情节亦有所出入。阎世善、班世超、宋德珠、张美娟擅演。

虹桥赠珠

见《泗州城》。

八仙过海

传统剧目。亦称《蟠桃会》。王母寿辰，设蟠桃会，八仙渡海庆寿。海中鱼精摄去韩湘子，八仙求救，天兵至，救出韩湘子，擒斩鱼精。此剧故事见吴元泰《东游记》及《孤本元明杂剧·八仙过海》。上海、北京均有改编本。张美娟擅演。

蟠桃会

见《八仙过海》。

麻姑献寿

传统剧目。三月三日，瑶池金母寿诞，上八洞神仙，齐至祝寿。百花、牡丹、芍药、海棠四仙子往邀麻姑同赴瑶池。麻姑仙子乃至绛珠河畔，采撷灵芝酿酒，以进献金母；并在蟠桃大会，为众仙歌舞行酒，尽欢而散。此剧为祝寿、应节戏。系梅兰芳编演之古装戏，有唱片行世。

天女散花

传统剧目。亦称《天女宫》。释迦知维摩诘居士染病，命文殊师利率诸菩萨、众弟子、诸天前往问疾，复遣伽蓝传法旨往众香国，派天女至维摩诘室中散花。天女率众花奴携宝篮乘风驭气而来，历遍大千世界。及至，维摩诘正参禅说法，言众生病已亦病，以示菩萨爱众生犹如骨肉。天女倾篮散仙花毕，乃归复命。此剧取材于《维摩传》。齐如山、梅兰芳编剧。为梅兰芳古装戏之一，以歌舞并重见长。在舞台上流传甚广。

天女宫

见《天女散花》。

大香山

传统剧目。亦称《观音得道》，妙庄王无子，祈神求子，得一女名妙善，自幼食斋修行，王为其择偶，妙善拒之。王怒，令其自尽。达摩救之，送往白雀寺。王火焚该寺，达摩度妙善成正果，佛祖封其为观世音菩萨。该剧取材于《香山宝卷》，李万春有藏本。碧云霞擅演。

观音得道

见《大香山》。

天河配

传统剧目。亦称《牛郎织女》。商人张有才，娶妻嘎氏不贤。有才外出经商，嘎氏虐待其弟牛郎，有才归家，嘎氏挑唆分居，牛郎只分得老牛一头。老牛为金牛星下界，一日，口吐人言，教牛郎往荷池畔，窃取天孙织女衣裳，即可与之成婚。牛郎照计而行，果娶来织女，男耕女织，成家立业，生子女各一。数年后，王母召织女返回天上，牛郎携子女追之，行将追及，王母以银钗划出天

河一道,牛郎为其所阻,悲恸不已。王母乃许二人每年七夕相会。届期,群鹊毕集于天河之畔,搭桥以渡,使夫妻倾诉离情。此剧为七夕应节戏。王瑶卿曾于清末宫廷内演出,织女着道装,梅兰芳始改古装。1953年,中国戏曲研究院由黄雨秋等对此剧本重新整理,叶盛章、杜近芳曾演出。

牛郎织女

见《天河配》。

盗库银

传统剧目。白素贞(白蛇)与许仙婚后,遣小青(青蛇)往钱塘县盗取库银,库神守库,小青力败之,盗银而归。此剧为《白蛇传》之一出。关肃霜代表作。

盗仙草

传统剧目。亦称《盗灵芝》、《雄黄阵》。金山寺法海,力图破坏白素贞与许仙之姻缘,暗告许仙,白为蛇妖所变。端阳节日,许仙劝白素贞饮雄黄酒,白初不饮;许一再让酒,白盛情难却,饮罢大醉。白至卧室安歇,许往送茶,白现原形,许见而惊死。为救夫命,白乃潜入昆仑山,盗取灵芝仙草;与守山之鹤鹿二仙童格斗,战败。南极仙翁怜其救夫心诚而赠以灵芝,救活许仙。此剧取材于《雷峰塔》传奇。《白蛇传》中一出。武旦为主,以打出手见长。1955年李金鸿在世界青年联欢节演出获奖。

盗灵芝

见《盗仙草》。

雄黄阵

见《盗仙草》。

金山寺

昆曲传统剧目。亦称《水漫金山》、《降香水斗》。许仙受金山寺法海蛊惑,上山进香,去而不返。白素贞(白蛇)借侍婢小青(青蛇)追踪而至,欲接许仙同归。法海将许藏匿,不使与白相见。白一再恳求,法海坚不允放,且召神将与之斗法。白忍无可忍,聚众水族水漫金山。白终因身怀有孕,体力不支而败退。此剧取材于《雷峰塔》传奇、《义妖传》弹词。京剧演出,一般唱昆曲,武打与昆曲有所不同。田汉改编的《白蛇传·水斗》,唱皮黄。

水漫金山

见《金山寺》。

降香水斗

见《金山寺》。

水斗

见《金山寺》。

断桥

昆曲传统剧目。亦称《断桥亭》。剧情为白素贞自金山寺战败,借小青行至断桥亭,腹疼难进。时许仙接踵而至,三人相遇。小青恨许负心,仗剑欲杀之。白以伉俪情深,力为解说,并亲责许之薄幸;许一再赔罪,三人复言归于好,遂偕往许之姐夫家中安身。此剧取材于《雷峰塔》传奇、《义妖传》弹词。以前演出一般唱昆曲。梅兰芳擅演。现舞台演出均采用田汉改编的京剧剧本。参见《白蛇传》。杜近芳、杨春霞、李炳淑等均擅演。

断桥亭

见《断桥》。

合钵

传统剧目。白素贞与许仙在断桥言归于好后，偕往杭州姊丈家暂住，白喜生一子。法海拆散白许姻缘之心不死，于婴儿弥月之期，率韦驮突至，施展法力，将白摄入金钵，压于雷峰塔下。此剧系《白蛇传》中一出。取材于《警世通言》卷二十八《白娘子永镇雷峰塔》，《白蛇宝卷》及《义妖白蛇传》赵燕侠擅演，其中二黄唱段很有特色。

祭塔

传统剧目。亦称《状元祭塔》、《仕林祭塔》。白素贞被法海压入雷峰塔下后，其子许仕林长成，得中状元，衣锦还乡，至塔前哭祭其母，白素贞出现，泣诉前情，母子终于忍痛分别。此剧取材于《雷峰塔》传奇。《白蛇传》中一出。胡喜禄、尚小云代表作，传张君秋。程腔亦有此剧。

状元祭塔

见《祭塔》。

仕林祭塔

见《祭塔》。

纺棉花

传统剧目。银匠外出经商，三年未归。其妻抚幼子纺织度日。一日，于纺棉花时歌小曲自遣。适银匠归家，闻妻歌唱，疑其妻有外遇，抛银入墙试之，妻为所动，开门迎人，见为己夫，大惭。银匠疑心未除，夫妻互相责骂，打诨一场而罢。此剧为戏中串戏之一种，旦角主演，以着时装、唱流行歌曲为能。童芷苓、言慧珠等擅演。

牢狱鸳鸯

传统剧目。太原富户酆端甫女珊瑚钟情于书生王玉，而其父则将她配婚太守之子吴延福。洞房夜，无赖金二朋假冒王玉，杀死吴，欲奸珊瑚，珊瑚惊呼，金拔珊瑚头钗逃走。此案报官后，珊瑚、王玉同被捕判死刑。巡按周天爵复审，疑有冤情，遂将王、珊同监一室，终察得冤情，捕金二朋。王玉、珊瑚终得成婚。该剧取材于《兰苕馆外史》，梅兰芳早年编演。

打侄上坟

传统剧目。亦称《状元谱》。陈伯愚年逾半百，膝下尚虚。其兄临终前，曾将子大官托伯愚抚养，及至成年，结交恶友，行为日趋堕落，因受人挑唆，强与伯愚分家。伯愚将大半家产分与大官，大官终因挥霍无度，荡尽家产，沦为乞丐。伯愚于荒年开仓放粮，大官前往领赈，伯愚见状大怒，将其责打濒死，弃之荒郊。伯愚妻不忍，亲往解救，并赠以银两。不料贼又将其银窃去。时届清明，大官思念亡故之双亲，至坟前哭祭；适伯愚夫妇亦来扫墓，知大官尚不忘本，乃携之同归。自此，大官改过攻读，终得中状元。此剧一般多不演中状元一场。谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙等均擅演。后经余叔岩继承，创造，成为余派代表作。

状元谱

见《打侄上坟》。

拾黄金

传统剧目。亦称《花子拾金》。乞丐范陶，乞食街头，拾得黄金一锭，欣喜之余，引吭高唱，古今中外，信口成章，载歌载舞，自得其乐。此剧为戏中串戏之一种，类似《戏迷传》，无情节可言。

花子拾金

见《拾黄金》。

打面缸

传统剧目。亦称《周腊梅》。妓女周腊梅厌弃卖笑生涯,意欲从良,求县官作主。县官将其断与差役张才后,遣张出差公干,夜往其家,调戏腊梅。不料衙中王书吏及四衙已先至,三人互相躲避,仓惶中,王书吏匿于灶膛,四衙藏入面缸,县官伏于床下。张才早已料定县官等居心不良,佯作登程,至夜归家,县官等遂原形毕露。张才放走王等,将县官剥去衣帽,逐出门外。此剧取材于清代唐英《古柏堂传奇》,其中收有《面缸笑》杂剧。情节不尽相同。属于闹剧。不唱皮黄,用“南锣”,以唢呐、锣鼓伴奏,有特点。

周腊梅

见《打面缸》。

锁麟囊

传统剧目。登州富家女薛湘灵与贫家女赵守贞同日出嫁,中途遇雨,花轿同在亭内暂避,守贞感家境贫寒,不禁悲恸,湘灵闻知,慨然以内贮珠宝之锁麟囊相赠,雨止分别。六年后,登州大水,湘灵在逃难中与家人失散,流落莱州,受雇于卢姓为保姆。无意中发现当年自家之锁麟囊,不禁感伤,悲泣声为主妇所闻,出而问故,方知卢姓主妇即当年贫女;守贞亦认出湘灵即赠囊之人,敬如上宾;并助湘灵寻访其家人,终使一家团圆。此剧源出于焦循《剧说》所引《只尘谈》。翁偶虹编剧。程砚秋代表作。唱做并重,集程派唱腔之大成。尤其《春秋亭》一折中的唱段,很有特色。是程砚秋倾注心血最多的剧目,流传广泛,大多程门弟子,如赵荣琛、李世济、王吟秋等俱擅。

荷珠配

传统剧目。刘志偕之妻早丧,所生一女名金凤,许配书生赵旭为妻。赵入京应试之前,金凤至花园赠金,为父所见,怒责之,金凤愤而投水,其婢荷珠亦被逐。后刘家遭火灾,刘志偕与仆赵旺暂居庙中,赵旺外出行乞。时赵旭得中状元荣归,路遇赵旺,带回府中,令拜见夫人,赵旺乃知荷珠冒金凤之名已嫁赵旭,遂使刘前往认亲。适真金凤遇救来会,斥责荷珠,赵旺代其求情,赵旭乃娶金凤为妻,纳荷珠为侧室,刘亦认赵旺为子。此剧出于《珠衲记》传奇。

荡湖船

传统剧目。亦称《五湖船》。布贩李金富乘船,见众女荡湖船,不禁艳羨。骗子二人,借予望远镜,使李专心注目湖船,将其衣帽全部骗去。此剧丑角应工,用苏白。萧长华代表作,有唱片行世。

五湖船

见《荡湖船》。

戏迷传

传统剧目。一人嗜戏入迷,动作、语言俱仿效京戏所为,逢人即信口唱来,忽而《珠砂痣》,忽而《洪羊洞》。忽而西皮、忽而二黄,生、旦、净、丑,无所不唱。老母不堪其扰,拉至公堂,告其忤逆不孝,此人复大唱不已,直至县官退堂方罢。此剧为吕月樵、孟鸿茂、时慧宝等编演。情节结构无定,各就所长,随意演唱。

背娃入府

传统剧目。亦称《人侯府》、《温凉盏》。张元秀家贫,时遭其岳父耿钦嘲讽侮弄。张乃寄居其表兄李平家中。一日,李上山砍柴,拾得温凉玉盏,送张去

京师进宝。张献盞有功，被封为状元，后又封侯爵，遂接李平夫妇进京，敬如上宾，以报前恩。时耿钦亦来道贺，张斥其嫌贫爱富行径，当众辱之，经李平夫妇劝解，张怒始息。

入侯府

见《背娃入府》。

温凉盞

见《背娃入府》。

打灶分家

传统剧目。亦称《打灶王》，为《紫荆树》一折。田家兄弟三人同居，家有紫荆树，枝叶繁盛。田三妻李三春，劝夫与两兄分家，日夜吵闹，打碎灶神。两兄无奈允之。遂见紫荆树枯，兄弟悟而重合，李三春羞愧自尽。该剧取材于《今古奇观》。小翠花等擅演。

打灶王

见《打灶分家》。

紫荆树

见《打灶分家》。

双摇会

传统剧目。亦称《二美夺夫》。某书生娶妻妾二人，妻虐待妾。书生外出归来，宿妾房中，妻破门而入，吵闹不休。书生无计劝阻，惊动邻人，前来调解，商定用摇会之法，各占半月。

二美夺夫

见《双摇会》。

打砂锅

传统剧目。亦称《糊涂案》。胡子

林，人称胡老好，子不务正业，嗜赌如命，胡子林无法管教，乃至清河县署控子忤逆不孝。县官授胡火签，命其传子归案。胡子见父而逃，胡子林追之，误撞小贩砂锅，锅贩扯至衙门成讼。县官误以小贩为胡子，重责之，竟被杖毙于堂下，胡子竟逍遥法外。此剧由丑角一人兼饰胡子及县官二角。

糊涂案

见《打砂锅》。

探亲家

传统剧目。亦称《探亲相骂》。胡妈妈乡居务农，生女野花，嫁与城中李家为媳。胡妈妈乘农闲，备礼进城探亲，见女面带泪痕，知受婆母虐待，心中不悦。适野花婆母归，二人言语失和，互相诟骂，继以相打，野花夫妇好言劝解，风波始告平息。此剧通场用〔银纽丝〕曲牌。

探亲相骂

见《探亲家》。

思凡

传统剧目。青年尼姑色空，不甘空门寂苦，终于扯破袈裟，冲破佛门戒律，下山追求幸福生活。此剧系清代张照等所撰《日莲救母劝善戏文》之一折。京剧舞台上按昆剧本演出。全剧一人到底，唱腔优美，身段繁重。

埋香幻

传统剧目。张盈盈至天齐庙进香，遇无赖吴二横调戏，盈盈逃走，反入吴家，又逃，书生刘千钟护送回家，盈盈感而与之订婚，嘱刘托乌婆为媒。刘误寻吴婆，吴乃与子二横乘机骗娶盈盈。刘父刘正怒子背己订婚，往寻乌婆吵闹，乌

不明所以,同至张家质问,盈盈知被骗,羞愤吞下珥而死。葬后,吴二横装鬼掘墓,盈盈复活逃走,乌婆亦来掘墓,见假鬼惊吓而死,吴二横乃将尸置于空棺内。盈盈夜投刘千钟,钟疑为鬼,又误将其击毙。乌婆之子乌有为地方,发现盈盈尸,嘱伙友报官,自入酒肆饮啖。盈盈再生,乌疑尸变,持刀门追击,误将吴婆打死。张母控刘千钟,县官陆陇其开棺,见乌婆尸,追问,乌有、吴二横互控,真相大白,陆乃判吴罪,使刘千钟与盈盈成婚。此剧为陈墨香据《错中错》改编。荀慧生演出。

三不愿意

传统剧目。亦称《绒花计》。地主崔华,将妹秀春许配邓文焕。后见邓家贫困,有意悔婚。邓文焕待女方定礼绒花至崔门外叫卖,意在求助。秀春见而赠银五十两。邓再往投亲,崔华逼其退婚;长工崔八,代打不平,计骗崔华,并助邓至县衙告状。崔华闻讯,令崔八前往行贿,崔八故意大声张扬,知县不得不秉公而断,传令崔秀春上堂。时秀春已逃往邓文焕家,崔八怂恿崔华使二妹丽春冒名代往县衙。知县判令崔秀春与邓文焕即日成亲,并将崔华所贿之银两,充作妆奁。此剧原为萧长华演出本,经其充实、订正后,又由中国京剧团加以修改、整理。1954年赵慧琛改编后,改名《三不愿意》,情节有改动。

绒花计

见《三不愿意》。

连升店

传统剧目。亦称《连升三级》。穷秀才王明芳进京应试,夜宿连升店中。店主白眼相看,百般嘲笑揶揄,及至次日,闻王中试,连升三级,又曲意逢迎,谄媚

备至。一夜间,前倨后恭,两副嘴脸。此剧系讽刺喜剧,刻画市侩趋炎附势淋漓尽致。程继先、萧长华代表作。该剧以白口见长。

连升三级

见《连升店》。

打杠子

传统剧目。亦称《闹松林》。张三嗜赌,家业输尽,无以为生。屡向舅父借贷,舅不胜其烦,一怒而使其持木杠伏黑松林行劫。张三如言而去。一日,遇一少妇路经松林,张出拦劫,反被少妇用计诓得其杠子,取回被夺衣物,剥张衣裤而去。此剧花旦、丑合演。

闹松林

见《打杠子》。

一匹布

传统剧目。张古董以贩卖旧货为生,而嗜赌成性。一日,诓妻白布一匹,欲质当以偿赌债,遇把弟李天龙,知李近丧妻,岳父王老户许以为续娶则赠予首饰衣物并白银二百两。张利令智昏,竟将妻借予李天龙,妄图骗财。其妻沈赛花随往李家,被留过夜。次日张古董上门吵闹,遂成讼。县官将沈断与李天龙为妻,张古董人财两空。此剧为讽刺性闹剧。中国京剧院三团演出。孙盛武整理。

借女冲喜

传统剧目。财主白云升之女许配富户赵克胜为妻,双方互嫌对方貌丑,各借长工卞福和窑户女赵秀英代之“冲喜”。卞、赵本相爱,于是弄假成真。后事泄,扭至公堂。丫环菊香从中周全,县令无

奈,只得判赵白二家相亲,下赵亦成佳偶。

喜荣归

传统剧目。赵廷玉因贫投岳母崔氏家,被逐出门外,其未婚妻秀英私赠银两使人京赴试。赵中进士,出任扬州,故装衣衫褴褛前往岳家。崔氏见状,益轻视之,秀英亦悲怨不已。赵临去以实情相告,崔氏仍不信,母女互赌,赵果衣冠而至,崔氏前倨后恭,丑态百出。

摩登伽女

传统剧目。旃荼罗族摩登伽夫人,善摄生人魂魄,其女钵吉帝汲水,遇瞿昙弟子阿难尊者,钵吉帝慕之,求母摄阿难魂至尽情挑逗,阿难不为所动。如来佛乃令文殊菩萨仗慧剑、骑狮前往救护。阿难脱险,随至西方。钵吉帝追之,如来现身说法,钵吉帝乃皈依佛门。此剧为清逸居士编。尚小云演出。

小放牛

传统剧目。亦称《杏花村》。时届春日,一牧童放牛郊外,遇一村姑沽酒问路,二人在田野间对歌对舞,互相表达爱慕之意。此剧表演上活泼风趣,歌舞并重。荀慧生、小翠花等均擅演。

杏花村

见《小放牛》。

十八扯

传统剧目。亦称《兄妹串戏》、《小磨房》。孔氏兄妹三人,孔怀行二,兄外出,母虐待其嫂,罚使磨房推磨,孔怀不忍,偕妹去磨房,代嫂分劳,并串演诸戏,为其遣闷。此剧源出焦循《花部农谭》戏中串戏之一种,无固定演法。李百岁、吕月

樵擅演,恩晓峰亦演出。童芷苓、吴素秋、言慧珠等均擅。童芷苓、刘斌昆摄有影片。

兄妹串戏

见《十八扯》。

小磨房

见《十八扯》。

小上坟

传统剧目。亦称《飞飞飞》、《丑荣归》。刘禄金上京应试,久而不归,其妻肖素贞疑夫身亡,时届清明,着孝服上坟哭祭。刘中试,授县令;奉旨返家祭祖,见素贞,遣散仆从,趋前相认。素贞不信,刘历述家事,二人悲喜交集,素贞脱去孝服,随夫同赴任所。此剧唱“柳枝腔”。歌舞俱繁重。陈永玲、刘秀荣等擅演。

飞飞飞

见《小上坟》。

丑荣归

见《小上坟》。

西湖主

传统剧目。副将贾馆,聘书生陈明允为记室。二人乘舟过洞庭湖,贾馆射中巨鱼,捕获后,锁于舟中。鱼受重创,奄奄一息。陈动恻隐之心,敷以金创药,纵鱼入水。后陈复游洞庭,巨风覆舟,飘流至海岛,遇西湖主游园。陈拾得绣巾,题诗其上,为岛上侍卫擒获,正欲问罪,始知岛主即以前所救之巨鱼,实乃湖中猪龙婆,乃以其女西湖主嫁与陈明允,以报前恩。此剧取材于《聊斋志异》。荀慧生、琴雪芳曾演出。

连台本戏剧目

封神榜

连台本戏。商朝末年，纣王无道，宠信妖狐妲己，残害忠良。周武王顺应天命，用姜尚为帅，起兵伐纣，终灭之，建立周朝。该剧取材于《封神演义》，田际云编有34本，曾演出。周信芳演出本有16本，在上海天蟾舞台演出。周信芳、陈鹤峰有唱片行世。50年代，新华京剧团曾改编，李瑞来编剧，王少楼主演，先后演出两本。80年代，上海京剧院重排此剧，演出头、二本，郝瑞亭等主演。

宏碧缘

连台本戏。描写骆宏勋与花碧莲几经周折，终成眷属的故事。该剧又名《绿牡丹》。取材于同名小说。1922年吕君樵、张文艳等首演于共舞台，共16本。后上海京剧院几次改编，成为该院优秀本戏保留剧目。先后由张美娟、齐淑芳主演。共两本。北京京剧院亦改编演出，王玉珍主演。该剧由《桃花坞》、《四望亭》、《嘉兴府》、《刺巴杰》、《巴骆和》、《四杰村》等折子戏串成，均可独立成折演出，串演时名为《龙潭鲍骆》。南派武生擅演。

绿牡丹

见《宏碧缘》。

包公

连台本戏。亦称《狸猫换太子》。剧情描写包公出世、成名及审断各种奇案，为国为民除暴安良的故事。该剧取材于《宋史》、《三侠五义》、《杨家将》、《五虎平西》等书，又综合了民间流传的有关包公的许多故事。其中《铡判官》、《铡美案》等常作为折子戏单独演出。连台本戏演出有多种演出本，比较著名的有江西庐山京剧团的演出本，李如春主演包公，为老生应工戏，表演风格与净角不同。

狸猫换太子

见《包公》。

七侠五义

连台本戏。北宋时期侠士卢方、韩彰、徐庆、蒋平、白玉堂、欧阳春、展昭、丁兆兰、丁兆蕙等行侠仗义，协助清官包公、颜查散除暴安良，剪除恶霸襄阳王，大破铜网阵。该剧取材于小说《三侠五义》。《庆升平班戏目》中即有此剧，北京戏曲研究所有8本藏本。后上海京剧院许思言据此改编成连台本戏，曾演出头、二本，李仲林、纪玉良、孙正阳、王正屏等主演，80年代后又整理改编演出。1958年中国京剧院、北京青年京剧团都曾有改编本，均为单本剧。

徽钦二帝

连台本戏。宋徽宗、钦宗年间，朝政渐衰，金兵入侵。徽宗沉溺酒色，笃信道教，信用道士郭京，罢李纲而用童贯、张邦昌。后被金兵攻破汴京，掳二帝，囚于五国城，使其着青衣行笪，侍郎李若水骂金殉节。该剧为上海新舞台编著连台本戏，曾演出四本，故事略见《说岳全传》第十八回、第十九回。潘月樵、赵君玉、欧阳予倩等演出。后周信芳亦曾整理改编，移风社演出，周信芳主演。

济公活佛

连台本戏。描写杭州灵隐寺侠僧济颠助善惩恶的故事。共 22 本，包括济公大闹秦相府、戏耍孙道全、惩治李文芳、擒拿华云龙等内容。取材于《济公传》，夏月珊、夏月润主演。鸣春社、稽古社等亦曾演出，剧名为《济公传》，共 18 本。

济公传

见《济公活佛》。

孟丽君

连台本戏。亦称《华丽缘》。元朝大臣皇甫敬驻师云南，与大臣孟士元交好，欲为其子少华订亲，娶文才绝伦的孟女丽君为媳。当朝太师刘捷之子刘奎璧亦欲娶丽君。孟士元乃约定比箭择婿，少华三射皆中，遂纳聘。刘怀恨设计欲烧死少华。其妹刘燕玉冒险相救，并托以终身。刘家父子又设计害皇甫敬，诬其通敌，元帝下旨抄捕皇甫敬及部属卫焕。少华与卫焕之子勇强、女勇娥逃走。刘又奉旨逼孟士元将女改嫁奎璧。丽君女扮男装逃走，乳娘女苏映雪代嫁，行刺不成投水，为宰相梁鉴救起，认为义女。皇甫敬全家起解，为聚义在吹台山的卫氏兄妹相救。孟化名郾君玉入京赴考，中

状元，梁鉴爱之，奉旨招孟为婿，与苏映雪为婚。两人洞房相遇，秘约暂隐此事。少华逃出后，遇侠士熊浩，得黄鹤仙人传授，武艺大精，闻京城开武科，遂赴考。主考即为丽君，取少华为武状元，并保奏挂帅平辽。获胜并救回其父，日得刘家通敌罪证。班师返朝时，遇刘家义仆江进喜拦住马头，责少华负刘燕玉。丽君问清原委，即脱燕玉之罪并调入京。元帝下旨拘捕刘氏父子，将燕玉赐婚少华。少华与孟士元均疑郾君玉即是孟丽君，设法察得真情，上殿面君，直奏此事。丽君当殿斥辩，帝袒之。少华至相府赔罪，丽君拒见。少华急忧成病，丽君以片纸慰之。少华求胞姐皇妃长华相助，长华与太后逗醉丽君，脱靴验足，果为女子。宫女欲以绣鞋为证报太后，为元帝截阻，并索取绣鞋向丽君助婚。丽君故意召阖府接驾，元帝悻悻而归。丽君乃女装上朝请罪，元帝怒，欲斩之，太后赶往法场相救，令与少华完婚。该剧共 12 本，取材于《龙凤配再生缘》，北京、上海均曾演出。周信芳以大嗓小生饰皇甫少华。

华丽缘

见《孟丽君》。

大红袍

连台本戏。亦称《德政坊》。故事描写明代海瑞官为两江巡按时除暴安良，整顿纲纪，惩办贪官等故事。共有 16 本。清代刘三编，四喜班演出。

德政坊

见《大红袍》。

佟家坞

连台本戏。佟金柱等兄弟四人入八卦教，密谋反清。彭朋命马玉龙等诈作

入伙，里应外合，倒反佟家坞，擒获佟氏弟兄。该剧取材于《彭公案》。李万春曾编演，共12本。演出有七节鞭开打等绝技。

七剑十三侠

连台本戏。剑客徐鸣皋出世，行侠仗义，除暴安良，协同众剑客，除去称霸一方的宁王宸濠。该剧故事取材于同名小说。共有16本。1921年演于上海，由小三麻子、绿牡丹等主演。

荒江女侠

连台本戏。昆仑派侠女方玉琴，人称荒江女侠，为其父报仇，与恶霸韩天雄、邓伯霸争斗，终除恶雪仇。该剧曾在上海演出数本，白玉艳主演。

火烧红莲寺

连台本戏。红莲寺恶僧知圆私抢妇女，昆仑派笑道人及其徒柳迟欲惩之，适巡抚卜文正被囚该寺，柳等救其出险，火烧红莲寺。知圆邀甘瘤子相助，再捕去卜文正，笑道人遣十二弟子，助柳击败甘

瘤子，救回卜文正。该剧取材于平江不肖生著《江湖奇侠传》。翁偶虹编剧，共2本，中华戏曲学校演出。上海亦有演出本，共54本。

铁公鸡

连台本戏。清末太平军起义，清将向荣击败太平军。洪秀全令张嘉祥诈降向，伺机行刺，被向识破，施反间计，使洪对张起疑，杀张妻、子，张愤而降向，改名张国梁。向将其女嫁张，张遂甘心为向效力。清将铁金翅与其弟铁公鸡合谋投顺太平军，设计请向荣赴宴，张扮马夫保驾。席间铁放火围烧，张奋力救向突围，擒获铁金翅。太平军将领林凤雉趁张外出，夺取太平城。张嘉祥、张玉良返回，与向合兵反攻，复夺太平城。该剧取材于《洪秀全演义》，原由王鸿寿、孟福保等合编，共10本。程永龙、李万春、李洪春等亦有演出本，本数不一。常演的为前四本。该剧在武打方面很有特色，运用真刀枪把子，跟斗翻越城墙等特技。盖叫天、李万春等均擅演。近年，张幼麟、胡小毛曾整理、复排、演出。

新编古装戏剧目

屈原

新编古装戏。战国时,秦王意欲吞并六国,特派张仪出使楚国,说楚与齐国断交,与秦国联合。楚三闾大夫屈原识破秦国破坏“合纵”之用心,力主与齐联合,共抗强秦。楚王不纳忠言,竟将屈原流放汉北。其后,秦王背弃盟约,与楚交战,楚军惨败。楚王再度召回屈原,二次使齐,合力攻秦,大获全胜。屈原立功还朝,张仪与佞臣靳尚及南后郑袖同谋,趁屈原于青阳宫排演《九歌》乐章之际,暗设圈套,诬陷屈原调戏南后,屈原遂被囚于东皇太乙庙中。屈原女弟子婵娟愤懑不平,代忠良鸣冤,亦被下狱,幸得卫士相救,往见屈原。南后又命人以毒酒谋害屈原,不意被婵娟误饮而死。屈原乃出走江南。此剧取材于《史记·屈原贾生列传》、《列国演义》第九十一回。张韵笙根据郭沫若话剧本改编,后经劳动人民京剧团改编小组集体修改上演。系云南省 1955 年戏曲观摩大会演出剧目。

将相和

新编古装戏。战国时,赵国蔺相如为国屡建功勋,被赵王封为丞相。武将廉颇居功自傲,轻视相如,屡加侮辱。为保持将相和睦,不使强秦有隙可乘,蔺相如一再忍让,终使廉颇深自愧悔,亲至相府负荆请罪。此剧系 1950 年翁偶虹、王

颢竹将《完璧归赵》、《渑池会》、《廉颇负荆》三出戏合并改编而成。使主题更加鲜明,曾在 1952 年 10 月第一届全国戏曲观摩演出大会上获奖。成为优秀新编剧目。为生、净并重戏。马连良、裘盛戎;谭富英、裘盛戎;李少春、袁世海等均曾演出。

强项令

新编古装戏。东汉初,洛阳县令董宣为官清正,刚直不阿。时湖阳公主之护卫赵彪仗势横行,杀害无辜。董宣命人缉捕,因凶犯藏匿公主府中而未果。董宣乃亲自拦阻公主舆驾,捕获赵彪,处以斩刑。公主怒,奏请光武帝刘秀杀董宣以泄愤。帝怒责董宣胆大妄为,目无公主,董慷慨陈词,据理力争,帝难以决断,使董宣向公主叩头赔罪,董宣终不肯低头。老太监目睹僵局,从中转囊,公主自知理亏,破涕为笑。帝以董宣执法无私,赐钱三十万,并誉之为“强项令”。此剧取材于《后汉书·董宣传》。范钧宏、吴少岳编剧。孙岳、李长春、王晶华演出。北京京剧院亦有演出本,李宗义、王泉奎主演。

司马迁

新编古装戏。汉武帝年间,司马迁为降将李陵辩护,触怒武帝,不幸遭受

官刑。他蒙受奇冤，在奸佞陷害，朋友绝交的逆境中，仍含垢忍辱，坚持完成了《史记》这部历史巨著。该剧取材于《汉书·司马迁传》，郭启宏编剧，北京京剧团三团演出，赵世璞、王树芳、李冬梅等主演。

官渡之战

新编古装戏。亦称《战官渡》。三国时期，袁绍、曹操相持在官渡。袁军七十余万，而曹军仅七万。袁绍不纳忠言，谋士许攸投曹，告袁军虚实。曹劫乌巢，断袁粮道，遂大破袁军。该剧取材于《三国演义》及《三国志·魏书·武帝记》。1963年孙承佩改编，北京京剧团演出，马连良饰许攸，谭富英饰袁绍，裘盛戎饰曹操。

战官渡

见《官渡之战》。

曹操与杨修

新编古装戏。三国时期，曹操赤壁兵败之后，力图东山再起，广罗人才。名士杨修为曹操赏识并重用，为曹操解决了战马钱粮等重大问题，政绩斐然。后因曹操妒杀孔融之子孔文岱，与杨修产生严重隔阂，矛盾日益加深，曹操终于杀了杨修。该剧故事不见于《三国演义》。由陈亚先编剧，马科导演，上海京剧院演出，在1990年文化部举办京剧新剧目汇演中获数项大奖。尚长荣主演曹操，言兴朋饰杨修。陕西省京剧团也曾演出，由曹剑文饰杨修。

凤凰二乔

新编古装戏。汉末，群雄四起，辞官隐居丹阳之乔玄有二女乔靚、乔婉，父女胸怀大志，自立凤凰台，招募义军，欲成

大业。时吴郡严白虎，恃强凌弱，欺压诸郡，自称吴德王。久欲迫使乔玄就范，为其效命，并拟纳二乔为妃，为乔玄严词以拒。孙坚之子孙策，屡劝袁术进军吴郡，扫灭严白虎，开辟江东大业。袁术不听。后孙策得吕范之助，以玉玺为质，借袁术三千人马，与乔玄结成联盟，并约至友周瑜参赞军机，共讨严白虎。大乔愿随军同往，为孙策所轻视，大乔不服，与之比阵，小乔恐孙不胜，乃与乳母之子乔峤定计，探悉破阵之法，暗示周瑜，转告孙策，孙得破阵，周、孙分娶二乔。成婚之后，严白虎兵临城下，孙乔合力迎击，大败严白虎，一举攻占吴郡，江东基业得以奠定。此剧系阿甲、翁偶虹编剧。中国京剧院演出，李和曾、张云溪、江世玉、江新蓉、高玉倩等主演。

初出茅庐

新编古装戏。汉末，孔明新婚期间，遇刘备来卧龙岗三次寻访，其友孟召威等阻刘备请孔明出山，孔明妻黄玉英则极力主张其出山。孔明为刘备诚意感动，慨然允诺。在孔明策划下，刘备军与曹兵首战于博望坡，大获全胜，使张飞折服。该剧根据传统剧目《三顾茅庐》、《博望坡》改编。1963年中国京剧院范钧宏、吕瑞明编剧。夏永泉、孙岳、杨秋玲、吴钰璋等主演。孔明为小生应工，黄玉英为青衣应工，唱、念、表演均很有特色。

张飞敬贤

新编古装戏。张飞出任巡环使，逢耒阳县差役蔡宝、康敦，告县令庞统好酒贪杯，不理民事，并题反诗图谋不轨。张飞大怒，责打庞统，令其判断积案。庞统片刻间，断清所有积案。张飞敬服之余，问清情由，方知冤枉了贤士，于是赔罪求恕，请庞同去荆州，共兴汉室。该剧取材

于《三国演义》。张旭、史美强编剧。陕西省京剧团演出，尚长荣主演，在演唱和表演上均有创新。有影片行世。

张飞审瓜

新编古装戏。张飞被孔明遣派为端阳县知县，遇恶霸姚德山调戏民女并反诬其偷瓜。张飞设计巧审西瓜，恶霸终得惩处。该剧故事不见于史书和小说。吉林省京剧团、上海京剧院均有演出本。上海由王正屏主演。

廉吏风

新编古装戏。三国时，魏将李通之岳父邓贵恃强凌弱，将佃农打死。死者家属至县衙控告。邓贵闻悉，怂恿其妻逼女邓氏冒李通之名，向县令赵俨说情。赵俨为官清正，不徇私情，仍秉公而断。李通回家得知此事，责妻不明是非，并亲至县衙，说明原委。其时，赵俨已按律将邓贵判罪。李通敬慕赵俨执法不阿，与其结为兄弟。此剧取材于《三国志·魏书·李通传》。1953年孙方山编剧，在北京演出。李万春、李盛藻主演。

淝水之战

新编古装戏。前秦苻坚以百万大军犯晋，企图一举兼并中原，先遣其侄苻融至东晋窥探虚实。宰相谢安故作镇静，苻融以晋臣朱序降秦封官事劝降。谢安侄女谢道韞请谢安妻佯装朱母，面责苻融，揭穿其奸计，苻融碰壁而回。秦兵连克数城，兵临淝水。晋军都督谢玄求计于谢安，谢仅答以冷静对敌。谢玄回营，百思难解。时义民耿义前来助战。苻坚又遣朱序过营说降。谢道韞请朱母至营，朱母知子降敌，痛斥其叛国求荣，气愤之余，自刎而死。朱序因而悔悟，乃与谢安定计，回秦营后，诈称晋军拟强渡淝

水，促苻坚撤兵一角，暂避其锐，以俟晋军半渡，出兵袭之。苻坚从其计。秦兵因贸然撤退致使军心动摇。朱序按计举火为号，引晋军渡河，谢玄、耿义合力攻秦后营，斩苻融，苻坚大败而逃。此剧取材于《晋书》及《资治通鉴·晋孝武帝太元八年》。1959年上海京剧院演出，陈西汀编剧。另有武汉京剧团演出本。石受成、李桂森、贺三钦、李长哨编剧。

英台抗婚

新编古装戏。祝英台欲至杭州求学，其父祝员外以女子出门不便，不允。经其母代为说项，祝员外始允英台扮男装前往。英台携丫环银心赴杭，结识梁山伯，同学三载，情谊甚深。山伯始终不知英台为女。后祝员外促英台回家，临别，英台假称家有九妹，许山伯百日内来家议亲。祝员外贪财，暗将英台许婚马文才。一日马家下聘，英台误以为山伯所备，喜不自胜，及明真象，大为惊愤，向父抗婚，父女反目。山伯既知九妹即英台，且已许字他人，遂悲愤归家，郁闷而死，葬于清道山。英台闻讯，痛不欲生。时马家花轿已至，祝员外不得已允英台绕道清道山，身着缟素，前往设祭，祭罢再行婚礼。祝英台至山伯坟前祭毕自尽，死后与梁山伯同化为蝶，双双飞舞。此剧系1954年程砚秋改编，为程氏生前最后之新编剧目。剧中《观礼》、《拒婚》、《祭坟》三场，独具风格。李世济亦擅演。

梁山伯与祝英台

新编古装戏。祝英台至杭州就读，途中结识梁山伯，结为异性兄弟，二人同窗共读，情谊日深。三载之后，祝父召女归家，山伯送行，一路之上，英台借景喻情，频频示意，山伯终不悟英台为女子。临别，英台托言以家中九妹许山伯为妻，

请其择期迎娶。后山伯践约,既至祝府,始知九妹即英台,且已许婚马府,后悔莫及,遂悲愤而归,不久,郁闷而死。及英台出嫁,轿过山伯坟前,英台下轿祭奠,坟裂,英台跃入坟中,与梁山伯化为双蝶,翩翩飞舞。此剧原名《双蝴蝶》。林肇卿首次演出,后失传。1953年马彦祥据川剧《柳荫记》改编,由王瑶卿设计唱腔,杜近芳、叶盛兰主演,有创新。1954年程砚秋改编,剧名《英台抗婚》,同年,首演于北京。另有张君秋演出本,由李红编写,剧名《南山化蝶》,以及言慧珠改编演出本,江上行改编、虞俊芳、虞俊声演出本等。

双蝴蝶

见《梁山伯与祝英台》。

南山化蝶

见《梁山伯与祝英台》。

雁荡山

新编古装戏。孟海公起义,隋将贺天龙战败,兵退雁荡山。孟海公乘胜率兵攀山追击,再歼敌军,贺天龙退入湖中,孟跟踪水战,又获胜。贺领残兵退守雁翎关,负隅顽抗,孟海公等越城斩关,全歼隋军。此剧系徐菊华、李春元、崔广禄创作。全剧不用唱、白,而用舞蹈动作及音乐伴奏表现,别具一格。曾在全国戏曲会演中获奖,以后在国外演出,亦得好评。柏之毅等演出,有影片传世。

响马传

新编古装戏。尤俊达与程咬金既劫皇杠,尤诈称母丧,以作遮掩。秦琼亲探武南庄,识破其诈,假祭奠之名,盘搜不已,尤大窘,程咬金挺身而出,秦仗义代为担当。县官惧杨林之威,斥责秦琼。

单雄信等在贾家楼祝寿,程见秦受责,再当众自承,秦琼劈牌烧批,以示与官府决绝。会杨林引军至历城,秦知众友无备,乃冒名故使杨擒去,不意程咬金亦来,被擒。秦义计诱杨林离境,三十六人大反山东,至瓦岗寨聚义。后杨林知中秦计,欲斩秦,秦以言激之,杨乃计摆恶阵,暗伏火炮、浮桥等,欲诓瓦岗群雄至此,一网打尽。秦琼得上周之助,预先观阵,默记于心。及瓦岗群雄到来,秦为向导,合力破阵,大败杨林。此剧系翁偶虹参考传统剧目《贾家楼》、《打登州》及评书《响马传》编成。1959年中国京剧院一团李少春、袁世海等演出。李少春饰秦琼,“观阵”一场唱做兼重,充分发挥其文武兼长的表演风格。

五百年后孙悟空

新编神话剧。孙悟空拜路经五行山之唐僧(玄奘)为师,护送其往西天取经,沿途灭妖擒魔,排除无数险阻。此剧系李少春据《五行山》编演,情节有所不同。李万春亦擅演此剧,将《沙桥饯别》等折子戏串起来演。

三打白骨精

新编神话剧。唐僧师徒在去西天路上,遇白骨夫人欲吃唐僧肉,三次变化行诈均被悟空识破。唐僧受惑,赶走悟空,后被妖怪所掳,悟空毅然下山,打死白骨精,保唐僧重返西天路上。该剧取材于《西游记》。上海京剧院、北京青年京剧团均有演出本。

智激美猴王

新编神话剧。唐僧师徒在取经路上,因孙悟空棒击妖魔,唐僧受猪八戒煽动,逐去悟空。后唐僧被黄袍怪所擒,八戒去花果山请悟空,用计智激,终使悟空

下山,杀死黄袍怪,救出唐僧。该剧取材于《西游记》第二十七回至第三十一回。李少春编演,现为中国京剧院保留剧目。李光、高牧坤等均擅演。

文成公主

新编古装戏。唐太宗李世民之女文成公主才貌出众,精通经卷,太宗为其选婿。吐谷浑、突厥、契丹、回纥皆遣使至长安求婚。吐蕃赞普(王)松赞干布少年英武,亦派禄东赞与支恭顿前往请婚。太宗用江夏王李道宗计,三试使臣,禄东赞皆中试。太宗爱其才,以公主伴读段蕙英嫁之,留禄伴驾。命李道宗护送文成公主携工匠图书入吐蕃。支恭顿恐公主入蕃后,己妹失宠,从中阻挠,暗杀信使,使公主久困河原,并乘机劝李道宗返回长安。公主入蕃之心已定,决不从行,支恭顿惧事泄,始遣人报松赞干布,松赞飞骑来迎。禄东赞亦潜身返回,松赞疑而囚之。婚后公主佐松赞执政,广兴教化,建大昭寺,吐蕃改观。寺落成之日,设宴庆贺,支恭顿乘机在酒中置毒,阴谋败露,松赞杀之,而释禄东赞。此剧系根据田汉同名话剧改编。天津京剧团、云南京剧团均有改编演出本。

武则天

新编古装戏。唐高宗李治立武则天为天后,政令多依仗于武后。中书令裴炎有意谋反,勾结太子李贤、骆宾王、徐敬业等欲废武后,造成母子反目。武后贬李贤入川。裴炎毒死李贤,正欲与徐敬业合谋起事,被上官婉儿之母郑十三娘告发,武后诱得裴密札,当众痛斥其奸谋,斩之。该剧根据郭沫若同名话剧改编。上海京剧院、中国戏校实验京剧团各有演出,分别由童芷苓、曲素英主演。30年代上海亦有同名连台本戏演出,刘

筱衡主演。1958年吴素秋亦编演过此剧,名为《则天女皇》。

则天女皇

见《武则天》。

谢瑶环

新编古装戏。唐朝武则天称金轮圣神皇帝时,江南农民逃往太湖聚义,武侄梁王武三思和御史中丞来俊臣力主征剿;尚仪院司籍女官谢瑶环从父遗书中得知,此系富豪兼并土地所致,力主安抚。武则天对谢所奏,深为赏识,钦命谢为右御台史,改名谢仲举,赐上方宝剑,巡按江南。一日,武三思之子武宏与来俊臣之异父弟蔡少炳,于苏州伍员庙中强抢民女萧慧娘,江湖义士袁行健路见不平,与众奴厮打,适逢女巡按乔扮男装,私访民情至此,劝双方至官衙申诉。堂上,袁举发武宏罪状,武佯称慧娘为其所买奴婢,慧娘未婚夫赶至辩理,谢秉公而断。武、蔡不服,大闹公堂,迫使谢动用上方宝剑,斩蔡少炳,杖责武宏。谢见袁行健器宇轩昂,豪侠尚义,心生爱慕,于是花园定情,二人遂结成姻缘。武三思、来俊臣为替子、弟报仇,诬告谢通敌谋反,并擅改圣上口谕,矫命南下,将谢拘审。武则天查实此情后,简驾密幸江南,时谢已被酷刑至死。则天盛怒,诛来俊臣、武宏,撤武三思天官尚书之职;追封谢瑶环为定国侯,礼葬吴江东岸。袁行健往太湖劝慰农民返乡归来,见谢之丰碑耸立,感枪良久,遂拜别亡妻,浪迹江湖而去。此剧为田汉根据碗碗腔改编。中国京剧院杜近芳等首演。李维康亦曾演出。

吟香钗会

新编古装戏。陈杏元寄居邹府,与

梅良玉重会。该剧取材于《二度梅》，为其中一折。1959年中国京剧院吴少岳、何异旭整理改编，江新蓉、江世玉主演。

西厢记

新编古装戏。西洛书生张珙，赴长安应试之前，先访河中故友白马将军杜确，并游览蒲东普救寺。适崔相国夫人与女莺莺扶柩归博陵，滞留该寺。莺莺偕侍儿红娘游佛殿，恰遇张生。张生惊其艳丽，心窃爱之，遂借追荐父母为由，借住寺中西厢，以图亲近莺莺。一日，伺机与红娘搭话，探询莺莺消息，遭红娘呵谴。一夕，莺莺月下焚香祝愿，忽闻墙外张生吟诗声，遂依韵酬和。时孙飞虎引众贼围困普救寺，意欲掳莺莺。崔夫人情急，晓谕众僧，能退贼兵者，以女妻之。张生即致书杜确求救，援兵至，围乃解。而崔夫人竟食言赖婚。张生因此卧病西厢。红娘仗义代为传简，莺莺与之相约。张生夤夜跳墙入园，莺莺嗔之，张生病益重。夫人命红娘往探疾，莺莺乘机附诗代药方，以表衷情，张生病愈。自此莺莺与张生欢好，引起崔夫人疑心，拷问红娘；红娘毫无惧色，以实相告，并晓以大义。夫人无奈，许婚。促张生立即上京应试，须俟高中，始得迎娶，并为之饯行。张生赴试，不幸落第而归，崔夫人以三代不招白衣女婿为名，拟将莺莺许配郑恒，张生愤然留诗离去，莺莺闻讯毅然携红娘追踪至草桥，与张生相会。此剧系田汉于1959年根据元代王实甫《西厢记》杂剧改编。张君秋、杜近芳、叶盛兰、李金泉、娄振奎等首演。张君秋在该剧中创编出许多新颖，具代表性的张派唱腔。

五侯宴

新编古装戏。五代时，潞州王屠之

妻李氏，因贫无力葬夫，卖子发丧。后典身豪绅赵则诚家为乳母，三年为期。赵则诚改典身契为卖身契，百般虐待李氏，并将其子王阿三弃至荒郊雪地。李氏抱子痛哭，为行猎之李嗣源所见，怜其不幸，乃抱王阿三回家抚养，改名李从珂。十八年后，李从珂因征梁王彦章有功，被封为侯。李嗣源母刘夫人设“五侯宴”庆功。李从珂赴宴途中，恰遇李氏因不堪赵则诚凌虐，正欲跳井自尽，从珂救之。李氏痛述往事，托从珂与李嗣源带信，从珂疑已即王阿三，为明究竟，询问刘夫人。李嗣源支吾以对，从珂以死相胁，刘夫人遂以实相告，从珂乃往潞州认母，杀死赵则诚等。迎母李氏而归。此剧系景孤血据元代关汉卿同名杂剧改编。中国京剧院首演于北京。

三打陶三春

新编古装戏。五代时，柴荣命赵匡胤为媒，为郑恩（子明）娶陶三春。郑恩因当年卖油偷瓜时，败于陶三春，心惧之。赵匡胤乃遣高怀德于途中拦截陶三春，挫其锋芒，使其不再目中无人。高竟为陶三春所败。后三春于金殿大发雷霆，朝中无人能对。柴荣、赵匡胤狼狈万状，连连赔礼。洞房中，三春痛责郑恩后，始与成婚。此剧为北京京剧院四团演出本，吴祖光编剧。王玉珍主演。

余赛花

新编古装戏。五代末，杨衮、余洪、崔子建、呼延平等，同在北汉为臣。余洪女赛花，年轻貌美，精通武艺。杨衮与崔子建先后为其子继业、崔龙求亲。余洪年老健忘，竟将女儿许配两家，以致两家为争婚而起衅。崔子建与媒人呼延平定计，为杨继业、崔龙画像，故将杨貌丑化，送余家挑选。余洪令女依画像选婿。余

赛花以往在山中射猎时已结识杨继业，且已私自定情，知画中有诈，遂怒撕画像。余洪子余英献计，邀杨继业与崔龙前来比武，胜者入赘。比武时，余赛花闯入，打败崔龙，复佯败于杨继业。崔家不服，杨继业亦含怒而归。杨衮闻信，至余家质问，与崔子建冲突，动武，杨衮失手误伤余洪，余英助战，为杨继业擒获。呼延平乘机假称余英遇害，余赛花怒，为弟报仇，追杀杨继业，继业不敌，败走七星庙。时余洪与呼延平，为避杨衮追杀，已先逃入庙中，装神避难。余赛花到，被杨继业用计擒获。二人说明真相，始知事出误会，乃缔姻缘。呼延平悔悟认罪，余杨和好如初。此剧系1952年景孤血、祁野耘据《余塘关》改编。同年由中国京剧院一团杜近芳、叶盛兰首演于北京。

调寇审潘

新编古装戏。杨令公死后，杨延昭回京告御状，告潘仁美谋害杨家。宋王偏袒潘家，八贤王则力主为杨家伸冤。寇准奉旨审理此案。宋王限令在不准用刑的条件下，十日审明。寇准巧设阴曹，潘洪中计供出实情。该剧根据传统剧目《清官册》改编，范钧宏编剧，中国京剧院演出，冯志孝主演。

状元媒

新编古装戏。亦称《铜台阵》。宋帝偕郡主柴媚春至潼台行猎，辽将巴若里闻讯，暗设埋伏，枪挑宋帝下马，并掳去柴郡主。定山王傅龙之子丁奎，闻柴郡主貌美，至围场偷看。后见宋帝落马，上前救其脱险。宋帝复令丁奎往救柴郡主，告以如能救回，即以郡主相许。后柴郡主得杨延昭救出，知其为忠良之后，暗以终身相许，示意杨延昭至南清宫寻八贤王玉成其事。杨延昭追杀辽军，傅

丁奎护送柴郡主回营，傅乃借此冒功。杨廷昭回朝，以救柴郡主脱险事告赵德芳，赵请新科状元吕蒙正为媒，向宋帝提亲，请将郡主许婚救驾小将。宋帝误为傅丁奎，欣然应允，后知赵德芳已将郡主许与延昭，遂迫使德芳至天波府悔婚。赵德芳依吕蒙正计，先至后宫会见郡主，告以宋帝许婚傅丁奎一事，并请吕蒙正共商对策。宋帝忽至，闻救郡主者实为杨延昭，一时真假难辨，遂将柴郡主等带至金殿，宣傅丁奎、杨延昭上殿，使柴郡主辩认。郡主指明杨延昭为救驾人。傅丁奎不服，杨延昭、柴郡主便当场说明救驾经过，傅张口结舌，不能回答。宋帝知柴郡主果为杨延昭所救，并以珍珠衫相赠，遂招杨为郡马。此剧系叶德霖改编，张君秋、马连良、谭富英在1960年首演于北京。

铜台阵

见《状元媒》。

六郎探母

新编古装戏。宋朝，奸臣王钦若私通辽邦，谋害杨家，命其婿谢廷芳拆毁天波楼，拟借以激怒杨延昭，使其私离三关，以便诬其擅离职守，更便于辽兵乘虚进攻。谢拆楼，余太君阻止，为其推跌，柴郡主令八姐往三关报信，延昭决定回家探母，临行恐焦赞生事，瞒不使知。不意焦赞闻悉，赶赴汴梁，追及延昭。延昭坚令返回三关，焦允而暗中入城，趁夜杀死谢廷芳。王钦若劾奏，宋君怒，欲斩延昭、焦赞，柴郡主请皇姑至，大闹法场。孟良盘获王钦若差官，搜得王通辽密札，押至法场，与王对质，真相大白，柴皇后逮王治罪，杨延昭重镇三关。此剧系1959年中国京剧院景孤血、祁野耘、吴少岳改编、演出。孙岳、王晶华、杨秋玲

等主演。

澶渊之盟

新编古装戏。宋真宗时,辽国萧太后执政,蓄意侵宋,借狩猎为名,袭取汴梁。真宗命曹利用出使辽邦,探听虚实,萧欲斩之,曹毫无惧色,并宣告宋朝严阵以待,辽如敢战,必败无疑。萧怒,将曹押入囚车,随其出征,使观宋帝就擒。寇准闻悉萧后狩猎,知其有诈,深夜入宫,启奏真宗。奸相王钦若责寇危言耸听,造谣欺君。宰相毕世安力保,并荐寇代己为相,挂帅征辽。王钦若闻军情吃紧,惊惶失措,怂恿真宗逃往金陵,寇谏阻,力争亲征,真宗被迫应允,兵发澶州。寇镇定自若,与诸将登城楼饮酒赏雪。萧后见状,疑有埋伏,匆匆收兵而去。王钦若见寇准行若无事,诬其玩忽职守。真宗怒责寇准,寇引其上城观阵,见辽兵败退,始释疑。萧后战败,乃放还曹利用,拟与宋议和;真宗本惧敌,遂允其请。寇力谏不从,对和议提出:辽方对此次兴兵犯宋,须引咎自责;萧后须亲临城下敌血为盟;为和议送辽方金帛不得超过十万。和议既成,寇感慨万千,无意为国事枉费心机,遂向真宗请旨出镇大同。京剧原有《孤注功》,此剧系根据《宋史》重新编写。上海京剧院陈西汀编剧,周信芳主演。

雏凤凌空

新编古装戏。宋辽交战,杨门女将八姐、九妹于双龙谷被敌匪困。杨延昭令孟良回京求援。佘太君知丫环杨排风武艺超群,立志报国,遂荐其至三关歼敌解围。谢廷芳不服,与之比武,败于排风。寇准丞相带排风至三关,焦赞不服,亦遭排风痛打。杨排风往双龙谷查探,从俘获之辽将哈密龙口中得悉辽军元帅

韩昌欲害八姐、九妹。排风等共订火攻之计,并以风筝传信,约八姐与九妹夹攻,韩昌败退,宋军大捷。此剧系佟志贤、杨毓珉、苏俗等编写。1961年北京市戏曲学校实验京剧团首演于北京。李玉芙主演。

挡马

新编古装戏。亦称《拦马过关》。北宋时,辽国南侵,杨八姐改扮男装,潜入辽邦刺探军情。返国途中,被焦光普拦马引入酒店。焦原为宋将,被俘后流落辽境,隐姓埋名,开酒店谋生,思归心切,苦于无计过关,今见来客身带腰牌,意欲盗取,为杨八姐察觉,与之格斗。焦见杨不似辽将,一再试探,始吐露真情,二人相认。焦乔装马夫,随八姐同回故国。此剧源出《缀白裘》乱弹《挡马》。1954年中国京剧院改编首演于北京。1955年徐玉川于世界青年联欢节演出获奖。另有方传芸、汪传铃改编演出本。该剧短小精练,武打技巧难度高,富有特色,流传甚广。齐淑芳演出时又有创新,杨八姐改穿厚底,武打增加不少绝技,并设计喷呐二簧唱腔。昆剧武旦王芝泉亦擅演,有创新。

罢宴

新编古装戏。北宋时,宰相寇准,为庆寿于府内悬灯结彩,大摆宴席,并广置奇珍异宝,炫耀宾客。仆人陈山误碎珍品,恐受责罚,恳乳母刘媪代其求情。刘往见寇准,行至廊下,为蜡油滑倒,目睹府中豪奢情景,感慨万千,乃向寇追述其母生前甘守清贫,孤灯教子往事,寇为之感动,遂罢宴停觞,并赦陈山。此剧系吴少岳、祁野耘据清人杨潮观作《寇莱公思亲罢宴》杂剧改编。1957年由北京京剧院首演于北京,李金泉饰刘媪。该剧唱

念并重,流传甚广。李鸣岩、王晶华等擅演。

破洪州

新编古装戏。杨六郎(延昭)被困洪州,其子宗保回朝求援。八贤王赵德芳与吏部天官寇准荐举穆桂英挂帅,杨宗保为先锋,发兵往救。穆桂英升帐点卯,杨宗保披挂来迟,违犯军令,当即受责。宗保初闻元帅为己妻,已自不服,受责后气更难平。穆桂英以为将必须军纪严明晓之,宗保始悟,夫妻同上洪州。宗保破敌心切,擅自出战失利,穆桂英欲正以军法,众将说情,始获宽免。两军会阵,宋军大胜。穆桂英近将分娩,辽将萧天佑拟乘机袭营,穆桂英忍痛出兵,背子上阵,大败辽军,洪州之围遂解。此剧系云南京剧院赵慧聪、金素秋改编。突出武打部分。关肃霜饰穆桂英。另有中国戏曲学校实验京剧团颜长珂据川剧同名剧目整理本,由刘秀荣饰穆桂英。已摄制成戏曲艺术影片。

穆桂英挂帅

新编古装戏。北宋时,辽国屡次侵犯中原,杨家将,非为国捐躯,即被奸臣谋害。佘太君恨宋王无道,辞朝归里,不问朝政。20年后,闻知辽东安王侵宋,遣曾孙杨文广、曾孙女杨金花赴汴京探询。适值朝中为选帅在校场比武。王强之子王伦连胜数人,文广兄妹不服,闯入校场,杨文广将王伦劈死。宋王得知系杨家将后代,赐其帅印,命带回请穆桂英挂帅出征。时穆桂英已年过半百,因宋王刻薄寡恩,见帅印后,不愿再予效力,反责文广。佘太君劝其抵御外侮为重,穆桂英正踌躇间,战鼓骤鸣,致使雄心重振,遂受印出征。此剧为梅兰芳、陆静岩、袁韵宜据同名豫剧改编。1959年首

演北京。系梅兰芳晚年代表作。其子梅葆玖常演出。

杨门女将

新编古装戏。宋仁宗时,西夏王文进犯,三关元帅杨宗保抗击阵亡,孟怀元、焦廷贵回京报警。杨府佘太君正排华筵为宗保庆祝五十寿辰。柴郡主、穆桂英闻噩耗,惊痛之余,又恐佘太君百岁高龄,闻讯不测,多方遮掩。但是即为佘太君觉察,问明实情,力抑悲痛。命焦、孟讣告仁宗。宋廷朝臣主战主和莫衷一是,佘太君毅然请缨挂帅,率杨门诸女将出征,曾孙杨文广虽未成年,亦随军前往。两军交锋,王文兵败,据险固守,并施诡计,拟诱文广深入绝谷害之。佘太君将计就计,命穆桂英与文广各分领一军,请采药老人带路,通过栈道,绕至敌后,与佘前后夹击,大获全胜。此剧系1960年范钧宏、吕瑞明据扬剧《百岁挂帅》改编。由中国京剧院四团首演于北京人民剧场,王晶华、杨秋玲主演。并摄成彩色舞台艺术影片。

赤桑镇

新编古装戏。包拯之嫂吴妙贞,闻悉包拯铡死己子包勉后,赶至赤桑镇包拯处哭闹,责难其忘恩负义,经包拯动之以情、晓之以理,最终以大义说服吴氏,包拯愿代包勉奉母,叔嫂和好如初。此剧系何异旭据秦腔改编。裘盛戎、李多奎合作演出,唱腔很有特色,流传甚广。为裘派代表作。

智斩鲁斋郎

新编古装戏。北宋时,东京国舅鲁斋郎仗势横行,强抢银匠李二之妻。李二奔走诉告,病倒街头,孔目张珪将其救回家中,张妻李氏通医,治愈李二之病,

留家休养。时届清明,张珪夫妻扫墓,遇鲁斋郎,鲁欲强纳张妻为妾,张以幼子无人照管,婉言拒绝。鲁竟于深夜强将李二妻送至张珪家,而以花轿强抢张妻李氏而去。张珪万念俱灰,乃以幼子托李二夫妻,毅然出家。李氏刺杀鲁斋郎未成,自刎而死。李二夫妻义愤填膺,携张子赴包拯处控告,包拯知鲁为宋帝所宠幸,苦思对策,乃将鲁斋郎三字,改书“鱼齐郎”,掇以修本上奏,宋帝准斩,包又增加策划,邀鲁至开封府,复召张珪、李二等作证,审明案情,将鲁处斩。此剧系范钧宏据元人关汉卿《包待制智斩鲁斋郎》杂剧改编。1958年中国京剧院二团首演于北京。李和曾饰包拯。

碧波潭

新编神话剧。宋仁宗时,丞相金宠之女牡丹曾与张珍指腹为婚,后张珍家道中落,至汴梁投亲,金宠嫌贫欲悔婚,令其在碧波潭书馆读书。潭中鲤鱼仙子同情张珍遭受冷遇,化身牡丹,至书馆见张,述说悔婚实非己愿,约次夜于花园相会。是夜适值上元节,牡丹随父母至园中赏景,张珍如约前往,牡丹不知前情,高呼有贼,金宠怒逐张珍。鲤鱼仙子急追之,告以父母在旁,不得不如此之苦衷,二人遂同游灯市,不意为金宠所见,乃将二人捉回府去。则牡丹固在家中,二牡丹同时出现,一时难辨真伪,金宠遂约包拯审理此案。鲤鱼仙子请水族救援。乌龟化身包拯与真包拯同至金府。包拯知金宠嫌贫爱富,不欲深究,拂袖而去。金宠又奏请宋帝诏敕张天师捉妖。鲤鱼仙子为天兵天将战败,求观音大士相救。观音劝鲤鱼回潭修炼,鲤鱼不从,誓与张珍同生共死。甘愿揭金鳞三片,下凡同张珍结为夫妻。此剧系史若虚、殷野、钮骠根据田汉《金鳞记》整理、

1960年中国戏曲学校实验京剧团首演于北京。另有王雁、王元芝之改编本《碧波仙子》,由北京京剧团赵燕侠等演出。

陈州糶米

新编古装戏。北宋时,陈州大旱三年,民不聊生。朝廷得报,拟遣官至陈州开仓赈济。刘衙内深知此行可发财肥己,遂荐举其子小衙内与门婿杨金吾同往。两人既到陈州,乘机舞弊营私,大刮民财。饥民张撇古,因对二人抬高米价不满,竟被殴身死。张之子小撇古,为父伸冤,进京告状。适开封府尹包拯由五南巡访回朝,得知张撇古被害,遂至陈州查办。刘衙内恐罪行暴露,密谋暗害包拯。包拯微服出行,遇妓女,探知此女常与小衙内来往,且代其保管御赐紫金锤,遂拘之与小衙内当面对质。小衙内抵赖不成,供认不讳,乃被处斩。刘衙内请来赦旨欲救其子,亦被包拯押解回朝问罪。此剧系1954年晏甬据元代同名杂剧改编。东北戏曲研究院京剧团、天津市京剧团均曾演出。

彩楼记

新编古装戏。亦称《破窑记》。宋时,丞相刘懋之女翠屏彩楼招亲,彩球独抛穷书生吕蒙正。刘丞相嫌贫爱富,欲悔婚,翠屏不从,父女因此反目。刘翠屏随吕蒙正离家,成婚后同居破窑,蒙正乃至木兰寺讨斋饭度日,夫妻二人自甘淡泊,贫不改志。蒙正进京赴试,刘夫人思女成疾,借口养病,移居木兰寺,伺机与女相会。后吕蒙正状元及第返里,携妻至寺中与岳母团聚。刘懋亦遣人来接其回府,二人严词以拒。此剧见元代王实甫《吕蒙正风雪破窑记》。1954年中国京剧院据川剧同名剧目加以改编。

新美人计

新编古装戏。宋代四川王小波率义军攻取成都，宋将正宗年战败，弃城而逃。当地恶霸曹公议居心叵测，佯装迎接义军入城，以妹凤英许王小波部将李健之为妻，阴谋于洞房之夜杀之，并在城内散布流言，惑乱民心。事为姜世法识破，救李健之，擒曹公议。此剧系1949年徐菊华编写。

卖水

新编古装戏。宋代，李彦荣系兵部尚书李长寿之长子，受奸臣诬陷，以通敌罪人狱，并被抄家。其弟彦贵求救于岳父礼部尚书黄璋，黄不仅不伸援手，反而悔婚。彦贵被逐后，无以为生，卖水糊口。黄女桂英素知李家乃当朝忠良，不允退婚，父女几经争论。丫环梅英同情小姐，伴桂英游花园散心，适李彦贵卖水至此，梅英遂上前代桂英倾诉衷情，并引彦贵进园与桂英相见。此剧系中国戏曲学校实验京剧团根据蒲州梆子《火焰驹》中《卖水》一折移植。刘长瑜首演。

逼上梁山

新编古装戏。宋代，陈州荒年，灾民进京逃荒，太尉高俅下令逐之，众灾民至高府门前请愿。禁军教头林冲，同情灾民苦难遭遇，触怒高俅，诬林勾结刁民，蓄意谋反，先后将教头王进、肉商曹正逐出京城，林冲愤恨不平。一日，林偕妻张氏往天齐庙进香，结识鲁智深。高俅之子高衙内，仗势横行，欲抢张氏，林冲怒斥之。高衙内恨在心，定计陷害林冲，先以赏刀为名，诱林闯入白虎堂；后将其送官究办，刺配沧州。高俅必欲置之死地而后快，密令解差于途中伺机杀之，幸得鲁智深及时解救，并护送林冲安抵沧州。林被派接管草料场，高俅又生二计，复命

陆谦贿买管营，暗中纵火，嫁祸林冲，林被逼无奈，杀死陆谦等人，奔赴梁山泊聚义。此剧取材于《水浒传》第二回、第七回至第十一回。齐燕铭、杨绍萱等编剧。延安平(京)剧研究院于1943年演出。

宋江题诗

新编古装戏，宋江被发配江州后，目睹百姓仍苦难生活，深觉感慨。一日独自在浔阳楼饮酒，带醉题诗，抒发自己的情感。该剧根据传统剧目《浔阳楼》整理改编。1959年武汉京剧团关玉明编演，1961年上海京剧院又加改编，张丙琨编剧，汪正华主演。关与汪在该剧的唱腔上均有突出的创新。

李逵探母

新编古装戏。李逵自梁山回沂州，欲接母上山奉养，宋江遣朱贵跟踪卫护，以防不测。沂州府正悬赏缉拿李逵。李逵驻足看榜，朱贵急将其拉往朱富酒店，嘱其谨慎，万勿大意。李逵归家，途经松林，李鬼冒李逵之名拦路行劫。李逵将其擒获后，李鬼佯称家有老母赖其赡养，哀求饶命，李逵念其孝心，赠银释放。当夜李逵至李鬼家借宿，不料李鬼恩将仇报，竟欲加害李逵，李逵怒而杀之。归家后，见母双目失明，生活无靠，对兄李达心生怨尤。李达素性贪婪，欲向庄主秦太公告密，捉拿李逵，以求赏金。李逵见其行动可疑，急背负老母逃往沂岭。途中母渴，李逵至山泉取水之际，母竟被猛虎吞食。李逵痛恼之余，独闯虎穴，力毙四虎。秦太公率众追至，李逵力竭被擒。李云奉命押李逵回沂州。朱贵与梁山诸将及时拦截，生擒李云，救出李逵，一同回山。此剧取材与《水浒传》第四十三回。翁偶虹、袁世海改编。袁世海、李金泉擅演。1984年，剧本又经袁世海整理。

删去有关李鬼之情节。

猎虎记

新编古装戏。万华山有猛虎为害，知府勒令解珍、解宝兄弟进山猎虎，限三日交差。第三日猛虎中窝弓毙命，滚落里正毛善后园，解珍、解宝前往索虎，毛善不仅不予，且诬二人行劫，强押至府衙问罪。知府亦诬良为盗，问成死罪。提辖孙立不平，上堂为其辩理，竟无结果。顾大嫂闻讯，与孙立等相商，反进府城，劫牢救出解珍、解宝，同赴梁山聚义。此剧系范钧宏据旧本《八义反登州》重新编写。中国京剧院二团演出，1956年获文化部颁发之戏曲剧本一等奖。其中《猎虎》一场，曾作为哑剧在国外演出。张云溪、云燕铭等擅演。

三打祝家庄

新编古装戏。祝家庄庄主祝朝奉父子与梁山为敌，梁山首领宋江率兵攻打祝家庄。初次交锋，因不明地势而失利，秦明、黄信等被擒，宋江幸赖先往探庄之石秀向导，始得脱险。李家庄庄主李应与祝家庄结盟，宋江访李，使之分化。二次出战，扈家庄扈三娘率兵夹击梁山军，王英被俘，而扈三娘则为林冲所擒，迫使其求和。三次攻打祝家庄，定里应外合之计，遣孙立、乐和往投祝家庄教师栾廷玉，佯称奉官命共御梁山，为取信于祝家庄，孙立于交战时擒去石秀、乐和结识庄户钟离父子等为内应，救出被擒梁山众将，与宋江里应外合，大破祝家庄。此剧于1945年春节由延安平(京)剧研究院正式演出。阿甲、任桂林等编剧。为当时新京剧之代表性剧目。后中国京剧院李和曾、张云溪、张春华、高玉倩等曾合作演出。

三战张月娥

新编古装戏。张月娥为梁山附近草莽英雄首领，抢劫梁山粮草，解粮官呼延灼不敌。张夺粮欲归，适关胜、林冲赶到，合战张月娥。张因马失前蹄落马，乃急走悬崖欲遁，终被林冲等人擒获。此剧为上海市戏曲学校周玗璋据《红桃山》改编。由齐淑芳主演，突出刀马旦高难度武功。

黑旋风李逵

新编古装戏。梁山缺乏粮草，李逵奉宋江之命下山至沂州打探粮价。路经杏花村沽饮，离店后，恶霸曹登龙手下歹徒，垂涎当炉卖酒之满堂娇姿色，冒名宋江、鲁智深，强行抢去逼婚。李逵归来，误以为真乃宋、鲁所为，大怒，回山寨砍倒杏黄旗，大闹忠义堂。宋江为明真象，随李逵下山对质。李逵方知误会，随即率众兄弟往曹家庄杀曹登龙，救回满堂娇。李逵自悔鲁莽，向宋江负荆请罪。此剧取材于《水浒传》第七十三回。元代康进之《李逵负荆》杂剧亦演此事。上海市文化局艺术处创作室1953年改编。1959年获文化部优秀剧本奖。王正屏主演。袁世海另有演出本，演出风格与王有所不同。

三盗令

新编古装戏。金兵侵宋，大名招讨刘豫欲降金，梁山关胜时任大名副将，力主抗金，刘豫设计害之。关胜被拘下狱，将处斩刑。李应等聚义于饮马川，知关胜在大名为将，派燕青、杨林邀关人伙；一枝花蔡庆流荡江湖，亦至大名，寻访关胜。闻知刘豫即将处斩关胜，三人各自赶至法场营救。在千钧一发之际，金邦遣差人持木卡令至，令停刑，将关押回监牢，并使汉奸王良劝降。燕青拟盗月木

卡令,与杨林乔装金人,夜入金营。蔡庆亦欲盗令,杀死金国大夫长,岂料燕青已先得手,蔡庆迟至,误盗通行令箭前往诈监。金酋因劝关胜投降未遂,令王良以毒酒鸩之。蔡庆出令阻止,欲将关胜调走,被王良识破,再三盘诘,蔡庆正与其周旋,燕青、杨林赶至,终将关胜救出。金兵追击,关胜调集本部兵马,杀退金兵,同赴饮马川聚义。此剧取材于《后水浒》第二十五回。京剧原有《木卡令》已不流传。1959年陈延龄、吕瑞明加以改编。中国京剧院二团张云溪、张春华首演于北京。

满江红

新编古装戏。宋代,徽、钦二帝被金兵掳去,宋高宗偏安临安。岳飞率军抗金,节节胜利,逼近黄河。金营军师哈迷蚩献计于金酋兀术,遣平章伊里布赴临安,与宋朝议和,以图整顿兵马,伺机再犯。高宗畏敌怯战,又受奸臣秦桧要挟,乃传旨罢兵,并召岳飞返京,岳飞虽力阻和议,但高宗听信谗言,且恐二帝返京,于己不利,乃驳回岳飞所请。秦桧进而诬陷岳飞兵权在握,谋反朝廷,高宗不辨忠奸,岳飞遂含冤被害于风波亭。岳飞既死,金兀术急重整兵马,威迫临安。秦桧乘机劝高宗迁都岭南,丞相胡铨竭力谏阻,请即搬请岳家军抗敌。高宗无奈,乃降旨派王次翁、周三畏往牛头山求援。牛皋痛恨高宗昏愤,将圣旨扯碎以泄愤。在周三畏再三劝说之下,牛皋为顾全大局,遂派岳飞次子岳雷挂帅抗金,两军会战,兀术大败,狼狈溃逃。此剧取材于《宋史》。范钧宏、吕瑞明编剧。李少春、袁世海等首演。后中国京剧院四团与上海京剧院均曾演出,分别由孙岳、汪正华主演,表演风格各有特色。

柜中缘

新编古装戏。岳飞被害,秦桧又查抄其家属。次子岳雷护母外逃,被官兵冲散,岳雷闯入刘玉莲家中,求其相救。玉莲将其藏于柜中。官兵跟踪前来搜寻,玉莲巧为应付,逃过追捕。刘母与兄刘春先后返家,启柜见岳,疑玉莲不贞,同声斥之。后知岳雷乃岳飞之子,始允收留,并以玉莲许婚。此剧系吴素秋根据河北梆子同名剧目改编。1956年北京市戏曲学校演出。上海京剧院李玉茹又改编演出,成为流传甚广的花旦应工戏。另有《梅玉配》亦称《柜中缘》,述明代故事,参见《梅玉配》。

江汉渔歌

新编古装戏。金主完颜亮发兵侵宋,江夏危急,署理汉阳太守曹彦约邀集地方义勇党仲升、赵观、许离等共图抗金。渔民阮复成携女春花擒获金兵奸细,送至府衙。曹彦约乃用党仲升等之计,利用被擒之奸细瓦解敌军,袭击敌营,复得阮复成所率之渔民相助,大败金兵。此剧本事见《汉阳志》。系1937年田汉为“保卫大武汉”而编写。同年由安舒元、王永泉首演于汉口大舞台,初名《渔父救国》。后中国京剧院亦曾演出,李和曾、云燕铭主演。

渔父救国

见《江汉渔歌》。

白蛇传

新编神话剧。峨嵋山上有白、青二蛇仙,思凡下山化名白素贞、小青。在西湖边与许仙相识,经借伞、同舟,白遂起爱慕之心,并与之结为夫妇。金山寺僧人法海闻知,蓄意破坏。端午节时,白素贞误饮雄黄,现出本形。许仙惊蹶,白赴

仙山盗得灵芝,救活许仙。后许上金山还愿,被法海强留。素贞与小青追上金山,求法海放许,遭拒绝后乃水漫金山,与法海争斗。白因怀孕腹痛败走断桥。许经小沙弥帮助,逃出金山,追至断桥,与白相会。白以真情相告,许深受感动,夫妻和好。后产得一子。法海与神将追至,用金钵拘白,压雷峰塔下。小青率领风火神等,烧毁雷峰塔,救出白素贞。该剧根据《警世通言》改编,全剧包括《游湖》、《借伞》、《酒变》、《盗草》、《水斗》、《断桥》、《合钵》、《祭塔》诸折,能独立单折演出。1947、1953年田汉两次整理改编全剧,成为流传广泛的保留剧目。上海严朴、苏雪安亦有改编本。杜近芳、赵燕侠、刘秀荣、李炳淑、杨春霞、关肃霜等均曾演出。1980年拍摄成艺术影片,李炳淑、陆柏平、方小亚等主演。

义责王魁

新编古装戏。王魁进京赴考,得中状元。宰相韩均欲招其入赘。王魁利禄薰心,竟尔允婚,并修书休弃患难与共之妻敫桂英。老仆王中得知,慷慨陈词,面责王魁,冀其回心转意,王魁执意不听,王中愤然离去。此剧系上海京剧院吕仲据评弹本改编。为周信芳晚年之代表作。

望江亭

新编古装戏。学士李希颜死,其妻谭记儿为避太尉杨戩之子杨衙内纠缠,到清安观白道姑处抄写经卷。白侄士中中试,授潭州太守,来观中辞行,白道姑闻侄丧偶,为之撮合,谭、白成婚赴任。杨衙内欲夺占谭记儿,诬取诏书、势剑,赶至潭州,拟杀士中。士中闻报,惊恐不安,一筹莫展。谭记儿定计,乔妆渔妇,趁杨衙内舟泊望江亭畔,前往送鱼,故与

周旋,将杨灌醉,盗走诏书、势剑。杨酒醒,至州衙,正欲宣读诏书,捕白治罪,始知诏、剑俱失。白士中反以假冒罪逮杨,谭记儿佯来出首,杨伏罪。此剧系1956年王雁据川剧《谭记儿》改编,又见于元代关汉卿《望江亭中秋切鲙旦》杂剧。为张君秋代表作,集张派唱腔之精华。

李慧娘

新编古装戏。南宋,平章贾似道游西湖,其妾李慧娘失口赞美书生裴瑀,触怒贾似道,回府立斩慧娘;复诱裴瑀进府,囚禁于书房。慧娘鬼魂夜入书房,与裴订情。贾似道遣家将杀裴,慧娘魂救裴脱险,惊倒贾似道。此剧为胡芝风编演,苏州京剧团演出。胡芝风饰李慧娘。剧中有“见判”一场为它本所无。已拍成电影。

碧血扬州

新编古装戏。南宋末,宋恭帝(赵焜)被元军掳去,杨太后降元。宋将李庭芝与女玉兰、将士姜才等坚守孤城扬州,拒不降元。元将阿术乃将李妻押至阵前,逼李归顺,李庭芝大义凛然,奋力苦战。阿术进围扬州,并命杨太后入城颁诏劝降,庭芝知杨降元,不从乱命。李部将朱焕叛变,引敌入城,姜才战死,李庭芝顽强不屈,浴血苦战,壮烈为国捐躯。此剧取材于《宋史》。1958年吉林市京剧团根据扬剧及秦腔同名剧目改编演出。另有北京朝阳京剧团本,情节有所不同,结尾李庭芝突围。

辞郎州

新编古装戏。南宋末,潮州陈璧娘助夫张达勤王,为宰相陈宜中所忌,解张兵权。及文天祥兵败,张世杰,陆秀夫出亡,朝廷又召张达,张初不应命,璧娘与

畚族义军头领许大娘晓以大义,张达始率子弟兵八千出征。璧娘歌《辞郎吟》为壮其行,张达箭射树干明志,渡河抗元。宋帝扁舟被困于海上,粮绝,飞书告急。璧娘乃率女兵载粮往援。及至,张达已陷敌,绝食殉国。陆秀夫负帝投海,璧娘忍痛夜袭元营,救义军出险。叛将张弘范伏兵诱璧娘,璧娘被困,张令降敌之钦差劝降,璧娘识破奸计,斩钦差,伺机夺回张达尸首,退守海州。张弘范引兵十万围攻,璧娘坚守,因援兵不继,乃孤身断后,掩护义军回师,海州陷,璧娘自刎。此剧为1960年吴素秋根据潮剧同名剧目改编。同年首演于北京。

百花公主

新编古装戏。元朝时安西王反,其女百花才貌出众,文武双全。朝廷派参军江六云,易名海俊,混入安西王部下,并骗得百花公主爱情。后被将军巴赖公识破,但百花袒护海俊,终于铸成大错,兵败凤凰山,安西王战死,百花手刃仇人海俊,自刎而死。该剧取材于传奇《百花记》。最初由景孤血编剧,宋德珠演出,海俊为正面人物。后翁偶虹又曾改编,易名《女儿心》,以百花与海俊终成佳偶结局。现今流传的演法为李玉茹编演于六十年代的演出本。80年代,胡芝风亦有演出本,与李本相同。百花公主一角,唱念做打并重,李玉茹、胡芝风表演各有特色。剧中《百花赠剑》、《凤凰山》等折均可独立演出。

百花赠剑

新编古装戏。为《百花公主》中的一折。海俊误入百花公主房内,被发现,按律当斩,但百花爱海俊气宇轩昂,赠其宝剑,作为定情之物。该剧为花衫重头戏,唱做并重。李玉茹、胡芝风、沈健瑾等

擅长。

关汉卿

新编古装戏。元代,无辜民妇朱小兰被冤杀,关汉卿愤懑不平,写成杂剧《窦娥冤》,歌伎朱帘秀演出,轰动全城。为此触怒权臣阿合马,迫令关汉卿修改后再演,关置之不理,重演时,只字未改。阿合马怒逮关及朱押狱中。并挖朱之弟子赛帘秀双目以泄愤。益州千户王善怒阿罪恶行径,将其杀死。元王公为缓和民愤,从轻发落与此案有关人犯,放逐关汉卿于杭州,将朱帘秀交行院看管。二人临别,悲不自胜。适和里霍孙继任宰相,许朱脱籍,随关同行。二人遂告别诸友而去。此剧系孙宝义、张啸宇根据田汉同名话剧改编。天津京剧团厉慧良、武汉京剧团关正明均曾演出。

玉簪记

新编古装戏。明代书生潘必正,在其姑母修行的道观中,遇道姑陈妙常,经茶叙、偷诗、琴挑等一番曲折,两人相爱,并以身相许。妙常将玉簪赠与潘为订情之物。后观主察觉,乃逼侄赴临安赶考。陈妙常追至江边,经老艄公相助,终将潘赶上,二人同上临安。该剧出自明代高濂《玉簪记》,原为昆曲,其中《琴挑》、《偷诗》、《逼侄赴科》、《秋江》等常作单折演出。1958年范钧宏改编整理为京剧,中国京剧院演出,杜近芳主演。上海京剧院亦曾改编,李玉茹主演。

生死牌

新编古装戏。亦称《三女抢板》。明嘉靖时,严嵩党羽贺总兵之子三郎欲抢王志坚之女玉环为妾。玉环逃过溪桥,三郎追之,失足溺死。贺总兵反诬玉环行凶,送交衡山县令黄伯贤,强令抵命。

黄知女冤，又查知其为恩人之女，欲为昭雪，而无计可施。黄女秀兰，义女秋萍争代玉环死，玉环不允，争执不决。家院请使三女于暗室中共抢生死牌，得死牌者受刑。牌竟为黄女秀兰所抢得。行刑时，王志坚赶到，怒斥黄负义，继乃发现秀兰并非玉环。事为贺总兵窥破，欲杀黄伯贤及三女。适湖广巡按海瑞私访至此，申明案情，革贺官职，黄及三女获释。此剧1959年中国京剧院根据湘剧本改编演出。另有梅剧团改编本。李和曾、李宗义均曾演出。

三女抢板

见《生死牌》。

十五贯

新编古装戏。明代宣德年间，无锡屠户尤葫芦，于亲戚家借钱十五贯，当夜被赌徒娄阿鼠盗去，并遭杀害。邻人报官追查。尤借钱归家时，曾戏言此款系卖女为婢所得。其女信以为真，连夜逃往姑母家，途中遇熊友兰结伴同行，熊此行乃至外县营救其蒙冤之弟，恰好携款十五贯，为此二人被缉拿送至县衙。县令过于执不作详察，即判定二人因奸害命，逮之入狱，问成死罪。苏州知府况钟奉命监斩，觉察此案罪证不实，重加审理。况钟乔装卖卜人，查明真正杀人凶手乃娄阿鼠，终于使冤案得以昭雪。此剧系据《双熊梦》传奇改编。

杜十娘

新编古装戏。明洪武时，名妓杜十娘倾心于书生李甲，自筹赎金脱籍，终身相许李甲。乘舟同归时，李受邻船孙富蛊惑，竟将十娘卖与孙。十娘悲极，次日将百宝箱珠宝一一出示，而后抛入江中，痛斥李甲、孙富，投江而死。该剧取材于

《警世通言》三十二卷。陈墨香编剧，荀慧生演出。1989年，北京京剧院重新整理改编为折子戏《晨钟惊梦》，在全国新剧目公演中演出，王蓉蓉主演。

晨钟惊梦

见《杜十娘》。

陈三两

新编古装戏。明朝，五定州富春院妓女陈三两，为一才女，因卖文每篇白银三两得名。并设帐收徒。其徒陈奎、王子明已中状元、榜眼。鸨儿将三两卖与客人张子春作妾。张年逾六旬，三两仅21岁，不愿与之同行。张托店家告至沧州知州李凤鸣堂下，并行贿三百两。李受贿，严刑拷打三两，逼与张同归。三两不屈，后知李乃12年前失散之胞弟。适陈奎已授职河南八府巡按，路经沧州，三两得解脱。陈欲斩凤鸣，经凤鸣哀告，述明与三两为同胞姊弟，遂免死罪，罢职听用。此剧系北京京剧团魏静生据安阳豫剧团演出本移植。由李世济饰陈三两，闵兆华饰李凤鸣，谭元寿饰陈奎，为李世济代表作。

海周过关

新编古装戏。明代艺人海周，为救被刘瑾杀害的忠臣家属李氏及其子女，巧妙地应付盘查，骗取刘瑾的路引，使李氏脱险。该剧根据汉剧《九子鞭》改编，上海京剧院演出，孙正阳主演，有耍鞭等许多绝技表演。

海瑞背纤

新编古装戏。明代嘉庆年间，海瑞初任淳安县令，适有钦差张志伯，巡按各地，贪赃枉法，百姓怨恨。海瑞劝农回衙，张之差官向其索贿万两，海瑞拒绝，

反将其棍责逐出。张志伯怒至淳安县衙向海责问,海不畏权势,据理指斥其贪污罪行。张瞠目结舌,无词以对。遂向海瑞强索纤夫四百名再作刁难。海体恤民间疾苦,乃允亲率差役前往背纤,张志伯见其顽强不屈,狼狈离去。此剧取材于《海公大红袍》第十八回、第十九回。稀闻、杨元勋、徐菊华编剧。尹月樵主演。中国戏曲学校实验京剧团亦曾演出,李春城主演。

海瑞罢官

新编古装戏。明代松江府告老还乡太师徐阶之子徐瑛,霸占民田,强抢农女赵小兰。小兰母洪阿兰至县衙告状,华亭县令王明友受贿,杖毙小兰祖父,斥逐洪阿兰结案。应天巡抚海瑞微服上任,路遇洪阿兰及众乡民,查明徐阶侵占土地、鱼肉乡民,徐瑛强抢民女、残害良民等情。海瑞到任后,向徐阶提出洪阿兰一案,徐阶反诬刁民聚讼。海瑞依法判处徐瑛、王明友死罪,饬令徐阶退出所占田地。徐阶买通朝官、太监,急任新巡府戴凤翔赶赴应天,妄图在处决徐瑛以前罢免海瑞,推翻定案。海瑞识破奸计,当戴凤翔之面,断然下令处决二犯,然后交出巡府官印,慨然罢官归里。此剧系吴晗根据《明史·海瑞传》及《徐阶传》、李贽《海瑞传》、谈迁《枣林杂俎》有关记载编写。剧本于1961年发表。北京京剧团演出,马连良饰海瑞,裘盛戎饰徐阶。该剧参加庆祝中华人民共和国成立30周年献礼演出,北京京剧院赵世璞主演,获创作荣誉奖。

海瑞上疏

新编古装戏。明代户部主事海瑞,目睹世宗(朱厚熜)妄求长生,宠信方士,朝政腐败,民不聊生,心甚忧愤。适遇方

士与户部借拆用民房,侵蚀搬迁费,乃加以揭穿,方士不得已发放搬迁费。海瑞往谒阁老徐阶,劝其谏君之过,徐机巧刁滑,不肯仗义执言,海瑞乃决自草奏疏,冒死谏君。海瑞妻劝阻不听,乘其假寐,焚毁疏本。海瑞至友何以尚家续写后,抬棺入朝,触怒世宗,下海于狱,将处以极刑。何以尚保奏,反遭刑杖。其后,因世宗暴卒,太子隆庆即位,海瑞始得赦。此剧系上海京剧院集体创作,许思言执笔。周信芳饰海瑞,唱做俱繁重。80年代周子少麟又重新整理演出。参见《海瑞罢官》。

云罗山

新编古装戏。明太师任伯玉之子彦虎,娶妻蒙氏无子,月妻兄蒙三靠计,使刘小义盗得佃户白士永之子为己子。满月时,勒令全村佃户送礼祝贺。白士永认出其子,索要,被任家丁毒打几死。任彦虎又欲强抢白妹素莲,白父母不从,均被杀。白士永夫妇及素莲连夜潜逃,越过云罗山,投奔义士万雄飞,聚众起义。时刘小义痛悔前非,亦来投奔。除夕夜,刘小义以献虎皮为名,混进任宅。杀死任彦虎夫妇及蒙三靠,为民除害。此剧系翁偶虹、李少春据山西梆子同名剧目改编。李少春、袁世海演出。

范进中举

新编古装戏。老秀才范进,屡试不第,生计艰难。乡试期间,靠借贷资助,勉强成行。在考场中受尽同年的嘲讽,最后终于得中第七名亚元,兴奋过度,突成疯颠。经其岳父猛击一掌,才清醒过来。该剧取材于小说《儒林外史》,汪曾祺编剧,北京京剧团演出。后奚啸伯又改编整理演出,设计了许多有特色的唱腔和表演,成为奚派名剧。

闯王进京

新编古装戏。明末,官府横征暴敛,加之连年灾荒,百姓以树皮草根充饥。陕西延安府乡民同德广聚众起事,杀败官兵,投奔河南仪封女英雄红娘子。河南杞县故李尚书之子李信,被红娘子掳去,委身事之。李因不甘山中艰苦,遁逃回家,出米赈饥民。官府诬其收买人心,阴谋造反,将李判以死刑。饥民群起营救,红娘子亦来相助,杀死县令,于刑场救出李信,一同投奔李自成。李信改名李岩。其后牛金星、宋献策亦来相投,遂共商大事。(以上为一本)。闯王自得李岩,严肃军纪,民心归附,一举据有河南、湖北。旋又听顾君恩之策,进窥关中,复收全陕,又破临晋,攻蒲州,鏖战宁武,直入京师。崇祯被逼,自缢于煤山。闯王入京后,丞相牛金星忙于筹备登极大典,将军刘宗敏则拷打降官,搜罗赃款。山海关仅有数千人镇守,百十万大军屯集京城,百姓苦之。刘宗敏部将罗虎被宫女费贞娥刺死。宗敏又绑来吴襄,追索其子三桂姬陈圆圆。李岩曾劝李自成就束部下,未被采纳。吴三桂勾引清兵入关,闯王兵败,奔京西走,所部沿途杀人,甚失民心。李岩再谏,牛金星谗之,李岩兄弟被杀,红娘子扶柩回河南。牛金星临阵逃走,刘宗敏阵亡,闯王悔之已晚(以上为二本)。此剧取材于《明史通俗演义》、《铁冠图演义》。马少波编剧。

洪母骂疇

新编古装戏。明末,薊辽总督洪承疇率军抵御清兵,战败降敌。清封之为招抚江南总督军务大学士,使率军南下。洪返福建探母,洪母闻讯,怒筑“六离门”,以示“六亲不认,众叛亲离”之意,闭门不纳。并痛斥其叛国之罪,洪妻亦与决裂。洪母命其孙往投义军抗清,与媳

自焚殉国。此剧系1960年中国戏曲学校据闽剧《六离门》改编演出。以老旦为主。

高亮赶水

新编古装戏。燕京旧时,孽龙为患,英雄华光锁之,远徙黑龙潭。孽龙立誓永不作乱,但仍记恨燕京人民。明初,刘基(伯温)修建北京,孽龙与龙婆幻化老夫妇,假作推车,暗将燕京所有井水吸入篓内运走,企图渴死百姓,破坏城池修建。事为居民发觉,巡城将军高亮当即率兵追赶,将水夺回。孽龙大怒,撞破水篓,一时波涛汹涌,直逼西直门,某工匠跌倒,高亮回救,洪水将高淹死。城赖以保全。后世缅怀高亮,乃建高亮桥以留纪念。此剧系翁偶虹据民间传说改编。中国京剧院张云溪演出。

玩会跳船

新编古装戏。端阳佳节,白月娟随母返乡,路经杭州,适值钱塘江上竞赛龙舟。月娟偕婢女云霞登岸观看,遇书生萧文勤,互相倾慕。游人众多,将二人挤散。萧文勤拾得金凤钗,坐待失主。云霞来寻,文勤知为月娟所遗,乃题诗于扇连同金钗一并付与云霞转交。月娟遂约文勤跳船相会,定下婚约。此剧系中国京剧院据山东柳子戏同名剧目改编。1960年演出。

红楼十二官

新编古装戏。剧本从元妃省亲贾府发赏钱写起,到王夫人拆散小戏班,芳官、蕊官、藕官三女伶出家水月庵为止,通过小戏班日常的、平凡的生活描绘,展现了小女伶姐妹之间相濡以沫的真情实意及她们向封建势力抗争的坎坷命运。

内现了“世代簪缨”，号称“诗礼为家”的贾府的虚伪和封建社会的吃人本质。此剧取材于《红楼梦》中描写梨香院小女伶的有关章节。共分八场。一、贾母发赏，二、药官之死，三、解散戏班，四、藕官烧纸，五、宝玉探源，六、恶人告状，七、芳官被禁，八、三官出家。芳官在第七场中有长达32句的成套〔反二簧〕核心唱段，载歌载舞，很是吃重。此剧于1983年11月参加第二届上海戏剧节首轮演出（上海市戏曲学校实验剧团），获演出纪念奖。1984年，中央电视台将舞台剧改编拍摄成五集戏曲连续剧，作为国庆献礼剧目，并在全国播放。编剧王祖鸿。主演吴颖。

尤三姐

新编古装戏。柳湘莲应友之约，客串演出小生戏。尤三姐一见钟情，愿以身相许。但因柳殴打薛蟠，避祸他乡而未如愿。贾琏纳尤二姐为妾，又与贾珍戏弄三姐。三姐大骂，并直言非柳湘莲不嫁。贾琏恐出事，不敢强迫。湘莲在外搭救薛蟠，因此得知三姐心事，湘莲允婚，并以家传鸳鸯宝剑为定礼。后湘莲闻二姐嫁贾琏，三姐同居贾府，疑三姐行止不端，急至三姐处索剑，要求退婚。三姐满怀委屈，有口难辩，遂拔剑自刎，以死明心。此剧取材于曹雪芹的小说《红楼梦》，剧情提要见《周信芳演剧生活六十年纪念》演出特刊，童芷苓饰尤三姐。陈西汀编剧，已摄成影片。

王熙凤大闹宁国府

新编古装戏。贾琏偷娶尤二姐事发，王熙凤故作好人，先将二姐接至家中，复派家丁唆使二姐前夫张华兴讼。熙凤则乘机找贾珍之妻尤氏打闹。经尤氏、贾蓉再三劝解，许以赔银五百两，此

事始得暂时了结。此剧取材于《红楼梦》第六十八回。翁振青编剧。周信芳与欧阳予倩合演，周饰贾琏。另有陈西汀编写本，上海京剧院演出，童芷苓、张南云、孙正阳等主演。

林则徐

新编古装戏。清道光年间，英国私运鸦片入中国，祸害百姓。湖广总督林则徐上疏请禁烟获准，被任为钦差赴广东查办鸦片。林与英国买办及当地劣绅豪门周旋，终迫使英商交出全部鸦片，并在虎门焚毁。英政府恼怒，遣军攻虎门，被林击退，继而北上寻衅。穆彰阿等趁机进谗，道光将林革职充军，并使琦善与英军求和，割地赔款。广东人民愤怒揭竿而起，组织平英团自卫。该剧于1958年周仲博、李璞根据同名影片改编。唐韵笙、刘颖华亦曾编演。北京京剧院张艾丁亦编过，裘盛戎主演，在唱腔上有独特创造。

金田风雷

新编古装戏。清末，秀才洪秀全、冯云山等在广西创设拜上帝会，联络炭工杨秀清、萧朝贵等共谋起义。后又得金田富户韦昌辉相助，在金田举行起义，一举攻入永安，封王建国。清廷派赛尚阿领兵攻永安，太平军内惩奸细，外拒强敌，终获大胜。该剧取材于《洪秀全演义》，由马少波、翁偶虹、王颀行编剧。中国京剧院演出，李世霖饰洪秀全，张云溪饰杨秀清，李金泉饰冯云山，叶盛兰饰韦昌辉。

火烧望海楼

新编古装戏。1870年英法传教士在天津三岔河建立教堂，俗称望海楼，唆使一些不法教匪打人，霸产，拐卖婴儿，

奸淫妇女,无恶不作,因而与当地居民发生了激烈冲突。工人马宏亮挺身而出,率领百姓与其斗争,迫使县官刘杰秉公审理此案。法国领事袒护教堂,用枪伤人。群众奋起反抗,杀死法国领事西门和教士谢福音,火烧望海楼。该剧1958年由天津京剧团根据当地史料编演,厉慧良主演,在唱腔、武功(辫子功)等方面均有创新。80年代后,复排此剧,马少良主演。

秋瑾传

新编古装戏。清末,政府腐败,国势渐危。绍兴籍女革命家秋瑾走出家庭,赴日留学,加入孙中山组织的同盟会,被推选为浙江省负责人。秋瑾回国后与徐锡麟合办报纸,组织光复军定期起义。后被叛徒出卖遭到逮捕,在酷刑下英勇不屈,于1907年就义。该剧1958年由王雁根据同名话剧改编,北京京剧团演出,张君秋主演,在唱腔上有创新。

谭嗣同

新编古装戏。清末,光绪帝力图使清室中兴,重用康有为、谭嗣同、梁启超等维新派,实行变法。由于变法损及清廷众权贵利益,于是慈禧出面干预。在变法大计临危期间,谭嗣同冒险劝说袁世凯,企图借助袁的新兵,却被袁出卖。谭等六君子终遭杀害,光绪帝被囚禁,变法失败。该剧由谢雨青、陈文华、程惟湘编剧,上海京剧院演出,张学津、李长春、王梦云等主演。

詹天佑

新编古装戏。清代末年,军机大臣王文韶与铁路督办胡燏芬保荐詹天佑承修京张铁路。詹克服了经费困难、英帝国主义阻挠、及清王室保守派设置的障

碍,团结爱国同学及修路工人共同奋斗,矢志修路。创造了中距离掘井开凿法和新法挂钩等新技术,终于修路成功。该剧由刘颖华编剧。中国京剧院和沈阳京剧院均有演出本。分别由李和曾和唐韵笙主演,表演各有特色。

蔡锷与小凤仙

新编时装戏。云南都督蔡锷,反对袁世凯实行帝制,为袁所忌,将其软禁于京。蔡锷韬光养晦,出入妓院,结识名妓小凤仙。小凤仙觉察蔡别有隐情,暗中保护,助其逃出北京,在云南起兵讨袁。两人遂订为生死之交。该剧由华而实编剧,山西省京剧团演出,陈志清、石志红等主演。

徐九经升官记

新编古装戏。徐九经曾得中状元,后因貌丑被外放玉田知县。安国侯之子刘钰未婚妻被并肩王内弟强抢,为此兴讼,京官皆不敢受理。并肩王请旨召徐九经审理,九经巧施妙计,使案情得到令人信服的处理后,挂冠而去。该剧由郭天宇、彭志淦编剧,湖北省京剧团演出,朱世慧主演,被拍成彩色艺术影片。

火凤凰

新编神话剧。一群白鹭生活在一海岛中,遭秃鹰侵袭。白鹭奋起抗击,被秃鹰用火烧,白鹭在火中化为凤凰,战胜了敌人,保卫了海岛。该剧由上海京剧院张美娟编演,武旦应工,有许多高难度技巧。齐淑芳、方小亚等擅演。

邓霞姑

新编时装戏。邓彬有三女,长女云姑早寡,次女雪姑许配丁润璧,三女霞姑未婚。邓死后,丁生因家贫前来投亲,邓

妻受弟郑琦怂恿，将雪姑改配周士普，并定计谋害丁生，霞姑力助丁与雪姑出走。郑琦不见雪姑，寻至云姑处，云姑与僧人了凡私通，闻声藏了凡于箱内。郑琦见箱起疑，劫箱而回，启箱，僧已被闷死，乃伪称雪姑已死，与周士普解除婚约。丁生与雪姑逃出后，误投周士普家，周父盘问身世后，备悉详情，赶往邓家灵堂，坚主开棺验尸，事乃大白。霞姑历数郑琦罪行，控于官衙，判郑琦罪，雪姑乃得与丁润璧成婚，霞姑则嫁周士普。此剧取材于小说《周廷弼》。据梅兰芳《舞台生活四十年》所载：为梅氏剧团集体编制，故事为路三宝口述，李寿峰、李寿山、李敬山等先编出提纲，然后由参与演出之艺人，各就所饰角色，自拟唱词说白。当时梅兰芳饰霞姑，诸如香饰云姑，路三宝饰雪姑，程继仙饰丁润璧，旦角姚玉芙反串周士普。系梅氏早年时装戏。

一缕麻

新编时装戏。少女林纫芬与同学方居正结交，互相倾慕，后方出国留学。林父将女许婚钱某之子，奇傻。婚后纫芬悒郁不欢，染白喉症，病势垂危，家人恐传染，皆不敢近，唯其夫傻子亲奉汤药，悉心照料，纫芬得以痊愈，神智清醒后，见鬓上一缕白麻，乃知傻子竟为己致染喉症而死。纫芬深感负疚，绝望之余，自杀以殉。此剧为齐如山据包天笑同名小说改编。梅兰芳在1915年首演于北京。系梅氏时装剧。当时演出，梅兰芳饰林纫芬，程继仙饰傻子，贾洪林饰林父。

孽海波澜

新编时装戏。北京恶棍张有，开设妓院玉莲班，逼良为娼，虐待妓女。被逼为娼的女子孟素卿、贾香云均遭迫害，被协巡营帮统杨钦三查知，封闭妓院，开设济良所，使孟素卿父女团圆，张有得到应有的惩罚。该剧由贾润田根据北京实事改编，1913年梅兰芳演出。

三座山

新编古装戏。蒙古三座山地区牧民云登与南斯勒玛相爱，封建王公巴拉干仗势强抢南，勒逼成婚，并命爪牙暗害云登。云登在其好友布扬帮助下，夜入王府救南，不幸被擒。布复用计救出云、南，云登率众牧民起义，击败巴拉干，与南斯勒玛成婚。该剧由范钧宏在1956年根据蒙古歌剧改编，由中国京剧院演出。

春香传

新编古装戏。朝鲜李朝中叶，全罗道南原府使道之子李梦龙与艺妓春香相爱。因李父迁任，梦龙被迫与春香暂时分别，三年未通音信。新任卞学道贪春香貌美，欲强纳为妾。春香坚拒，被抓至公堂，非刑拷打后被判死刑。百姓不平，拟代春香立碑，此时李梦龙已任巡按御史，私访得信，设计救出春香，与其团圆。该剧由言慧珠根据朝鲜民主主义共和国国立古典艺术剧场演出本改编并演出。

现代戏剧目

八一风暴

现代戏。第一次国内革命时期,叶挺领导的铁军某师在师长杜震山,党代表方大来领导下,冲破国民党反动派设置的重重障碍以及排除党内右倾机会主义分子的干扰,在南昌于1927年8月1日成功地举行起义。该剧由关玉峰等根据同名话剧改编,张家口市京剧团演出,陈利华、白科华等主演。

草原烽火

现代戏。抗日战争时期,共产党员李大年受党委派,深入内蒙科尔沁草原,团结蒙族人民抗日。日寇与反动王公达尔罕唆使蒙族青年巴吐刺杀李大年,后巴经李教育,加入抗日队伍,水淹日军火库,痛歼敌人。该剧于1959年王雁根据同名小说改编,北京京剧团演出,谭元寿、马长礼等主演。

杜鹃山

现代戏。第一次国内革命战争时期,杜鹃山红军铁血团遭国民党地主武装毒蛇胆袭击,损失惨重。队长雷刚越狱后,劫法场,救出将被毒蛇胆杀害的女共产党员柯湘,并由她任铁血团党代表。在与内奸温七九子和毒蛇胆的武装民团斗争中,克服种种艰难险阻,取得了胜利。该剧最初由宜昌市京剧团、宁夏京

剧团根据同名话剧改编。宁夏京剧团李鸣盛、李丽芳主演。同时北京京剧团薛恩厚、张艾丁等亦有改编本,裘盛戎、赵燕侠、马连良、马长礼等主演。1964年全国京剧现代戏观摩演出大会上,两剧团同演该剧。雷刚一角分别由花脸、老生两个行当扮演,各有特色。60年代末,北京京剧院重新整理改编演出,杨春霞、马永安、李宝春、刘桂欣等主演,并拍摄成艺术影片。1990年该团再次改编演出,由杨淑蕊、马永安主演。该剧几经改编,成为现代戏中流传较广的剧目,许多著名唱段脍炙人口。有唱片行世。

回民支队

现代戏。抗日战争时期,冀中回民英雄马本斋,组织回民抗日义勇队,抗击敌寇。在战斗中得八路军援助,马毅然参加八路军,改义勇队为回民支队,清除内奸白守仁,成为一支坚强的抗日队伍。后日寇掳去马母相威胁,马母绝食反抗而死。马本斋率队伍攻入河间,取得胜利。该剧1959年由天津塘沽京剧团根据李俊、马融的原著改编演出。

红云岗

现代戏。原名《红嫂》。解放战争时期,中国人民解放军排长彭林在完成阻击任务时,负重伤掉队,昏倒途中。农村

妇女红嫂热心相救,毅然用乳汁救活彭林,并带回家隐蔽。敌人进村搜索时,红嫂巧妙应付,并说服丈夫,送伤员回部队。该剧由刘世勋等根据同名小说改编,山东省淄博市京剧团演于1964年全国京剧现代戏观摩演出大会,张春秋、李师斌、刘玉铭等主演。后经修改,1976年拍摄成艺术影片。

红旗谱

现代戏。冀中地主冯兰池霸占公产,害死农民朱老巩。其子朱老忠25年后回到家乡,在共产党员贾湘农教育引导下,领导48村农民开展反“割头税”农民运动,赶走了冯兰池,取得了斗争胜利。该剧1960年由王钧衡根据梁斌同名小说改编,由承德市京剧团演出。

红灯记

现代戏。抗日时期铁路工人,共产党员李玉和为保护密电码,择机送往北山游击队,不幸被捕,坚贞不屈。李母将玉和身世告诉孙女铁梅。铁梅始知其祖孙三代并非一姓。后李奶奶和玉和被日寇杀害,铁梅继承遗志,将密电码送往北山游击队,痛歼日军。该剧由翁偶虹、阿甲根据沪剧《自有后来人》改编。由中国京剧院李少春、刘长瑜、高玉倩、袁世海等主演。哈尔滨京剧团王洪照等亦有改编本,剧名《革命自有后来人》,由哈尔滨市京剧团演出,梁一鸣、云燕铭、赵鸣华等主演。两台戏同时在1964年全国京剧现代戏观摩演出大会中演出。后中国京剧院演出本经修改,并拍摄成艺术影片,由钱浩梁、高玉倩、刘长瑜主演。该剧流传极广,许多主要唱段脍炙人口,各地京剧团相继排演。1990年,中国京剧院再次改编复演,由孙岳主演。唱片行世。该剧在唱腔、念白及表演上均富特

色,有较大的创新。

洪湖赤卫队

现代剧目。湘鄂西工农红军为扩大苏区,与彭占魁的地主武装白吉会展开了英勇斗争。赤卫队支书韩英为保存革命力量,牵制敌人,说服队长刘闯,撤退进入洪湖。彭占魁利用叛徒,暗地搜湖。韩英为掩护群众被捕,在敌人严刑拷打下坚贞不屈。地下党员张副官设计救韩英脱险,自己壮烈牺牲。韩英返回洪湖,惩除叛徒,击溃敌军,与红军主力胜利会师。该剧1960年由范钧宏、袁韵宣根据同名歌剧改编,李慧芳、李宗义等主演,唱腔优美,很有特色,流传颇广,有唱片传世。

红色风暴

现代戏。该剧以二七大罢工为背景,描写北洋军阀统治时期,京汉铁路工人江有才、曾玉良因开车误伤铁路警务处长魏玉清之父,江亦撞车身亡。路局局长赵继贤意欲一箭双雕,既加害曾玉良,又企图收买工人林祥谦作证,挑动闽、鄂两籍工人矛盾。林识破其阴谋,在施洋律师帮助下,成立工会,组织工人与之斗争。又推出代表,赴郑州出席全路总工会筹备会,遭军阀吴佩孚禁阻,经斗争,总工会宣告成立。工工人运动终被镇压,林祥谦被捕,慷慨就义。该剧于1958年由陈西汀根据同名话剧改编,上海京剧院演出,王宝山、童祥苓等主演。剧中念白多用韵白,与其他现代戏有所不同。

红岩

现代戏。1949年重庆,中国共产党地下组织为迎接胜利,与敌人展开激烈斗争。由于叛徒甫志高出卖,地下组织

领导人许云峰、江雪琴、成岗等均遭逮捕，在敌人严刑拷打下坚贞不屈。为了掩护越狱突围，献出了自己宝贵的生命。该剧由乌鲁木齐市京剧团根据同名小说集体改编，1964年演于全国京剧现代戏观摩演出大会。马名骏、杨宝瑞、白承宗等主演。

红色娘子军

现代戏。海南岛女奴吴琼花不甘受恶霸地主南霸天压迫，多次出逃，后在假扮侨商的共产党员洪常青指引下，参加了红色娘子军，经受战斗考验和党的教育，明白了参军不仅是为报私仇，而应为解放穷苦大众的道理。在一次战斗中，洪常青因掩护撤退不幸被俘遭杀害。琼花化悲愤为力量，配合主力部队，攻入椰林寨，消灭了南霸天地主武装。该剧由田汉根据同名电影改编，中国京剧院四团于1964年全国京剧现代戏观摩演出大会上首演，杨秋玲、张曼玲、萧润增、李嘉林等主演。后经修改，由中国京剧院演出，杜近芳、冯志孝、李嘉林、曲素英、王晶华等主演，并拍摄成艺术影片。

节振国

现代戏。赵各庄矿工反抗英帝国主义和资本家压榨，举行罢工。在工人领袖节振国的领导下，识破敌人破坏罢工的各种阴谋在共产党员胡志发引导下，组织起游击队，成立冀东抗日联军，击毙汉奸李奎山和日军彬田，夺得双桥。该剧于1959年由开滦赵各庄煤矿工人与唐山京剧团联合编写演出。徐荣奎主演。后拍摄成艺术影片，张海涛主演。此剧流传颇广，北京京剧团谭元寿等亦曾演出。

林海雪原

现代戏。1946年中国人民解放军进军东北剿匪，奶头山残匪许大马棒据险顽抗，血洗杉岗站，杀害我干部群众。团参谋长少剑波率领杨子荣、刘勋苍、栾超家等战斗英雄，组成小分队，在蘑菇老人帮助下，奇袭奶头山，活捉匪首许大马棒父子。该剧1958年由范钧宏根据曲波同名小说前八章改编，中国京剧院演出，李少春、袁世海等主演。在京剧表现现代生活，灵活运用传统技巧等方面，有一定创造，为我国第一批较优秀的现代戏。

智擒惯匪座山雕

现代戏。解放战争时期，中国人民解放军剿匪小分队，在攻取奶头山后，擒获担任联络的土匪栾平，缴获“先遣图”。我侦察英雄杨子荣，乔装土匪胡彪，只身深入威虎山，以“先遣图”骗得土匪座山雕的信任。乘除夕举办百鸡宴时，将土匪一鼓聚歼。该剧由辽宁京剧团和北京京剧团根据曲波的长篇小说《林海雪原》先后改编，内容大同小异。北京京剧团马长礼、谭元寿主演。在唱腔设计上很有特色，有唱片行世。

智取威虎山

现代戏。解放战争时期，中国人民解放军小分队深入东北深山剿匪，残匪座山雕倚仗威虎山天险，负隅顽抗。剿匪小分队队长少剑波和侦察英雄杨子荣在审问土匪联络官栾平后，决定由杨子荣化装成土匪胡彪，深入威虎山，与座山雕、栾平等匪徒巧妙周旋。终于在百鸡宴上，里应外合，全歼座山雕匪帮。该剧由上海京剧院编演，1958年初次演出，1964年又演于全国京剧现代戏观摩演出大会，由李仲林、纪玉良、李桐森等主

演。后几经修改,1970年拍摄成戏曲艺术片,由童祥苓、沈金波、贺永华、齐淑芳、孙正阳、王梦云等主演。其中许多唱段流传极广,很有特色。童祥苓、关怀等均录有音带行世。1991年上海京剧院复排此剧,由何澍、周卓然、尚长荣、王梦云、张达发等主演。

平原作战

现代戏。抗日战争时期,抗日武工队长赵勇刚率领八路军在平原地区坚持抗日,给日寇龟田部队以沉重打击。龟田猖狂反扑,定计窜入村中,勒逼群众交出赵勇刚,张大娘英勇抗敌牺牲。赵勇刚带领武工队,配合大部队,用巧计歼灭了龟田部队,取得了胜利。该剧由中国京剧团集体编剧,李光、高玉倩、吴钰璋、李维康、袁世海等主演。后拍摄成戏曲艺术片。许多唱段很有特色。

沙家浜

现代戏。抗日战争时期,共产党员阿庆嫂在沙家浜开设春来茶馆,作为地下联络站。她为掩护新四军伤病员与忠义救国军司令胡传葵、参谋长刁德一进行了巧妙周旋。新四军伤病员养好伤后,在指导员郭建光带领下,由阿庆嫂协助,主力部队配合,一举消灭了汉奸队伍。该剧由汪曾祺、杨毓珉、肖甲、薛恩厚等根据沪剧《芦荡火种》改编。原名亦为《芦荡火种》,在1964年全国京剧现代戏观摩演出大会中演出,由赵燕侠、谭元寿、马长礼、周和桐、万一英等主演,颇得好评。后经修改,更名为《沙家浜》,由洪雪飞演阿庆嫂,并拍成戏曲艺术片。1990年重新整理演出,仍由赵燕侠主演,恢复原名《芦荡火种》。该剧在编剧、表演、唱腔及舞台处理等方面均很出色,是现代戏中优秀剧目。其中《智斗》一

场,唱段家喻户晓,流传极广。刘秀荣、张君秋、杨秋玲等亦扮演过阿庆嫂。

青春之歌

现代戏。进步青年林道静,在反对日寇侵占东北的爱国运动中,结识了共产党员卢嘉川,在卢指引下走上革命道路,而与其丈夫余永泽因选择不同的生活道路,终于决裂。后林被捕,在狱中英勇不屈,出狱后,加入了中国共产党,投入了抗日救国斗争。该剧1959年由袁韵宜、黄秉德根据杨沫同名小说改编,北京京剧团演出,李毓芳、马长礼等主演。

新儿女英雄传

现代戏。抗日战争时期,白洋淀人民在共产党员黑老蔡的领导下,与日寇及汉奸自卫团何世雄、张金龙等展开了针锋相对的斗争。农民牛大水、汤小梅等亦在斗争中,逐步锻炼成为坚强的抗日战士。该剧1958年由张梦庚、关士杰、尹清泉根据同名小说改编,北京新兴京剧团演出。原拟编为连台本戏逐本演出,共编有三集,未曾演全。

赵一曼

现代戏。东北抗日联军女政委赵一曼在与日军作战中被俘,经受严刑拷打,而坚贞不屈。日警察厅长林宽重继用利诱,将赵送至医院调养。赵不为所动,感动了看守董宪勋和女护士韩勇义。两人设法助赵逃走,隐蔽在乡村中。后又被日寇再次捕获,在珠河英勇就义。该剧由丁国岑根据《赵一曼传记》改编,上海京剧院1958年演出,童芷苓、沈金波等主演。

延安军民

现代戏。中国人民解放军某英雄连

队,在解放战争中,在延安金盆湾、松树岭一带抗击敌人,苦战七昼夜,终于摆脱困境,会同大部队,在青化砭伏击、痛歼敌人。该剧由陕西省京剧院创作组编剧,史美强执笔,在1964年全国京剧现代戏观摩演出大会中演出,尚长荣、孙钧卿、田中玉等主演。

白云红旗

现代戏。1937年,日寇入侵内蒙,白云鄂博人民奋起反抗,与八路军并肩抗敌。八路军战士李丹春、孙大鹏、张勇等在蒙族人民朝克图及其二女和侦察员官其格配合下,获取日寇重要情报。八路军将计就计,引敌人埋伏圈,痛歼敌人,并乘胜收复包头。该剧1958年由马少波编剧,中国京剧院演出。

白毛女

现代戏。佃户杨白劳,为还清地主黄世仁的地租,被强逼在文契上按手印,以女儿喜儿顶租。杨因此悲愤自杀,喜儿亦被黄家抢走。已与喜儿订婚的王大春夜入黄家营救未遂。喜儿在黄家饱受凌辱,被黄蹂躏后又阴谋转卖给人贩。黄家仆人张二婶设计帮助喜儿逃走,喜儿从此隐入深山。数年后白发披肩,村民惊以为“白毛仙姑”。后该地解放,王大春成为中国人民解放军战士还乡,寻至深山,与喜儿重逢。在群众斗争会上,喜儿控诉地主罪恶。黄世仁及走狗穆仁智被处死刑。该剧于1958年由范钧宏根据同名歌剧改编,中国京剧院演出,李少春、杜近芳、袁世海、叶盛兰、李金泉等主演。系我国第一批优秀现代戏。流传甚广,唱腔、表演均有特色,有录音带、唱片行世。北京燕鸣京剧团亦曾演出,剧本略有不同,王文芝编剧,赵燕侠主演。目前流传的大都是中国京剧院本。

四川白毛女

现代戏。贫农何锡朋被地主何锡章强霸田产,并抢走其子女昌保、昌秀,罚作苦役,何含恨而亡。昌保兄妹逃走被捕,惨遭毒打。长工周大叔设法救二人脱险,兄妹逃至断头山。昌保寻食时被狗腿子杀害,昌秀躲藏深山12年,鬓发皆白。四川解放后,地主何锡章亦逃至断头山,遇昌秀惊惧再逃,被我军捕获,昌秀得救,与家人团聚。该剧根据四川农民罗昌秀亲身经历改编。1959年中国戏曲学校实验京剧团改编演出,刘秀荣、王梦云等主演。

奇袭白虎团

现代戏。1953年抗美援朝战争中,南朝鲜派出王牌军白虎团,妄图依仗武力北进,中国人民志愿军决定予以反击。团部命侦察排长严伟才与朝鲜人民军联络员韩大年率侦察班深入敌人心脏,出奇制胜,捣毁了白虎团团部,取得反击战胜利。该剧由李师斌、李贵华、方荣翔编剧,山东省京剧团于1964年全国京剧现代戏观摩演出大会中演出,宋玉庆、方荣翔、殷宝忠、沈健瑾等主演。在武打和唱腔方面均有创新,许多唱段流传颇广。有唱片传世。

药王庙传奇

现代戏。旅日华侨司徒恋中、恋华两姐妹归国访问。恋华患“鹤膝风”症,痛不欲生,企图自杀,被知识青年高小明救下。高用剧毒天王藤入药,为恋华治疗,几经周折,终于使其病愈。该剧由彭志淦、余笑予、谢鲁编剧,湖北省京剧团演出,朱世慧、李春芳等主演。

恩仇恋

现代戏。江西某地东塔、西塔两村

宿怨极深,经常发生争斗。西塔女工凤妹子一次运枪回村,偶遇地下党员“郎中”赵泉生解救,渐生好感,遂相爱。后发现自己家与赵家有世仇,凤妹子十分痛苦。但赵泉生深明大义,以德报怨,终使东西塔人民认清共同敌人,参加红色旋风支队,奋起暴动。该剧由吕瑞明、陈延龄编剧,中国京剧院演出,李维康、耿其昌、孙桂元等主演。

柯山红日

现代戏。1950年中国人民解放军进军康藏。柯山土司柯珠亚德表面服从,暗中阻挠民主改革。1958年他们和特务罗家勾结,阴谋策划暴乱。柯子白桑劫走司令员杨帆之妻黄英及工程师李坚,以此为借口邀杨上山。杨毅然赴会,揭露了反动派的阴谋,在寨中奴隶起义的配合下,攻破寨子,解放了柯山。该剧于1959年范钧宏根据陈其通同名歌剧改编,中国京剧院首演,李少春、杜近芳主演。1964年全国京剧现代戏观摩演出大会演中武汉京剧团再次改编演出,关正明、高百岁、陈瑶华、王婉华等主演。

刘文学

现代戏。少年英雄刘文学为保护集体财产与地主王三虎斗争,最后献出了自己宝贵的生命。该剧由成都市京剧团根据真人真事改编,由成都市京剧团演出。

箭杆河边

现代戏。佟各庄地主佟善田,在三年困难时期,妄图从事颠复活动,进行破坏。村支部书记佟庆奎,领导村民与其斗争。从中教育了青年队长佟玉桂和贫农二赖子,捕获了破坏桥梁的佟善田夫妇。该剧由张觉非、李岳南根据同名话

剧改编,北京实验京剧团在1964年全国京剧现代戏观摩演出大会中演出,张学津、李玉芙、李崇善等主演。剧中一段[反二黄]唱腔脍炙人口,流传甚广。

千万不要忘记

现代戏。青年工人丁少纯,在结婚后受其岳母和妻子的影响,工作热情减退,好逸恶劳,追求虚荣。为打野鸭子挣钱,工作屡出差错。后在其父和爷爷的教育帮助下,决心改正错误。该剧在1964年全国京剧现代戏观摩演出大会上,中国京剧院二团和黑龙江戏曲学校实验京剧团同时演出。分别由王颀竹和杨步云根据同名话剧改编。中国京剧院二团由李和曾、张云溪、张春华等主演。黑龙江戏曲学校实验京剧团由徐威、杨秀敏、岳延泉等主演。

阿黑与阿诗玛

现代戏。云南撒尼族少女阿诗玛与青年猎手阿黑相爱。恶霸热布拜欲强娶阿诗玛为儿媳,被阿父母严词拒绝。热布拜勾结官府海葱抢走阿诗玛。阿黑归来即去热家相救,力杀三虎,用神箭慑服热布拜,救走阿诗玛。行至河滩,热布拜开闸放水,冲走阿诗玛。阿黑射死热布拜,泅水去救阿诗玛,两人同死于激流之中。该剧根据云南著名的民间传说改编,吴枫、金素秋编剧。1956年昆明军区政治部京剧团演出。

战海浪

现代戏。海洋渔轮某船在海上捕渔,突遇风暴,船长曹连品率领全体船员与恶劣的气候环境进行了勇敢的搏斗。该剧由上海京剧院集体创作,演于1964年全国京剧现代戏观摩演出大会,沈金波等主演。后经修改,由汤俊良等主演,

并拍摄成戏曲艺术片。以武功、舞蹈见长。

一包蜜

现代戏。种梨能手艾力培养种植的良种梨“一包蜜”远近驰名。女社员皮昭丽借口与艾合作,企图白索梨吃。艾力为堵歪风,设计使皮出尽洋相。该剧由余笑予、谢鲁编剧,湖北省京剧团1979年演出,朱世慧主演。

五把钥匙

现代戏。吉林某农村,地主仇梦为发泄不满进行破坏活动。生产队长李万春团结广大群众与其斗争,通过发现五把粮仓钥匙,揭露了地主的阴谋,使群众受到教育。该剧由长春市京剧团集体编剧,1964年在全国京剧现代戏观摩演出大会中演出。宋富林、陈正岩等主演。

佤山雾

现代戏。1969年至1971年间,云南边境地区由于错误政策的推行,搞“二次土改”、“重划阶级”,使大批干部和英雄模范遭受迫害。阿佤山塔郎寨女民兵英雄叶娘和支书岩布勒两家也未能幸免,揭露了错误路线的罪恶,歌颂了阿佤人民相信真理、坚持斗争的可贵品质。该剧由王绍志编剧,云南省京剧院演出,关肃霜、韩福香、钰存等主演。

送肥记

现代戏。有落后思想的贫农钱二嫂为送肥一事与丈夫发生争执,经教育后改正了错误思想。该剧由金素雯根据同名话剧移植,上海京剧院演于1964年全国京剧现代戏观摩演出大会,童芷苓、沈金波、李多芬主演。

社长的女儿

现代戏。某合作社社长的女儿林继红农校毕业后,回乡务农,与地主之子蒋为民相爱。地主婆老狐狸利用继红,进行挑唆破坏,使继红屡犯错误。经老社长教育,揭露了敌人阴谋,改正了错误。该剧由邓野耘根据同名豫剧改编。中国京剧院演出,夏美珍等主演。上海京剧院亦有演出本,由王家熙改编,张南云、王宝山、李多芬等主演。

审椅子

现代戏。王家庄地主王老五为取走藏于旧椅中的变天账,偷椅并嫁祸于人。经生产队长何金花仔细盘查,终于识破其阴谋。该剧由上海京剧院高义龙等根据同名歌剧改编,演于1964年全国京剧现代戏观摩演出大会。李玉茹主演。后拍摄成戏曲艺术片,李炳淑主演。

苗岭风雷

现代戏。1950年中国人民解放军进贵州剿匪,敌人负隅顽抗。解放军某团长龙岩洪,是当地苗民龙大妈长子,15年前受头人迫害参加红军。他熟悉地形,从敌人没设防的险径中攻入寨内,在群众协助下,肃清了残匪,解放了龙家寨。该剧由杨昆先等编剧,贵阳市京剧团演于1964年全国京剧现代戏观摩演出大会,苗溪春、陈少卿、李鸿韵、马骏骅等主演。

磐石湾

现代戏。原名《南海长城》。我福建海防前线民兵队长陆长海,在守卫海防的任务中,常备不懈,擒获了潜人的敌特,并教育了具有麻痹思想的妻子。该剧原由吴素秋根据同名话剧改编,北京风雷京剧团演出,吴素秋、姜铁麟主演。

后经较大的修改,由上海京剧团演出,李崇善、王梦云、孙正阳、华文漪、齐淑芳、陈正柱等主演。1976年拍摄成戏曲艺术片。许多唱段颇有特色,有唱片行世。

绿原红旗

现代戏。藏族共产党员昂加回到青海草原,领导吉密地区的合作化工作,在县委书记多旺的帮助下,粉碎了封建头人和反动势力设置的种种阴谋,平息了武装叛乱。该剧由青海省京剧团1958年集体创作,张武明执笔。徐鸣策、董季春等主演。

六号门

现代戏。天津车站六号门搬运工人胡家父子,受脚行把头马金龙压迫剥削,为生计而卖命。胡大翻车身死,胡父在病中被逼债狗腿子踢死。胡二忍无可忍,欲与马拼命,在共产党员丁占元启发下,领导工人进行罢工斗争。天津解放后,马金龙父子被逮捕法办。该剧由陈嘉章等根据同名话剧改编。天津京剧团在1964年全国京剧现代戏观摩演出大会中演出。李荣威、厉慧良、林玉梅等主演。唱腔很有特色。其中《卖子》一折已成为优秀折子戏单独演出。

龙江颂

现代戏。我国东南某地农村山区遭受特大旱灾。县委决定堵江引水入后山救旱。江水要流经龙江村,势必淹去部分农田。该村党支书江水英坚决服从大局需要,承担了最大的牺牲,因此与大队长李志田发生了冲突。江团结群众,坚持抗灾,终于使整个地区获得丰收,李志田从中也受到了教育。该剧根据同名话剧由上海市《龙江颂》剧组集体改编,演出。李炳淑、马名群、周云敏等主演。后

拍摄成艺术影片。

烈火里成长

现代戏。某消防中队副队长凌永涛学习回队后,担任中队领导工作。他深入细致地进行思想工作,使落后同志改正了错误,全队在争创“四好”的征途中大踏步前进。该剧由马元杰等编剧,广西僮族自治区京剧团演于1964年全国京剧现代戏观摩演出大会,关化鹏、范艺斌、曹冰洁等主演。

李双双

现代戏。农村妇女李双双,热爱集体,积极生产,并敢于向旧势力作斗争。她的正义行为受到社员称赞,但其丈夫孙喜旺却责怪她好管闲事,赌气离家出走。双双则和大家一起努力生产,获得丰收,使喜旺受到教育,夫妻重新和好。该剧根据同名故事片、同名豫剧改编。南昌市京剧团1964年编演,在全国京剧现代戏观摩演出大会中演出,雪湘荣、黄麟鹏等主演。

红管家

现代戏。高中毕业生聂小红担任大队会计后,发扬勤俭办社的精神,坚持按制度办事,与大队长丁金山铺张浪费的思想发生冲突。后得到老支书的支持,受到社员们的爱戴。该剧由林曾信编剧,河南省京剧团演于1964年全国京剧现代戏观摩演出大会。周善本、刘仲麟、耿照芳等主演。并拍摄成艺术影片。

柜台

现代戏。青年售货员杨桂香不安心商业工作,后经其父母及事实教育,改正了错误思想。该剧由郭炎生根据同名话剧改编,上海戏曲学校演于1964年全国

京剧现代戏观摩演出大会。言少朋、张少楼、王健英、李炳淑、李永德主演。上海京剧院亦有演出本，纪玉良等主演。

耕耘初记

现代戏。高中毕业生田玉玲、梁小英响应号召，自愿下乡务农，改名志耕、志耘。她们勤奋劳动，克服了种种困难。特别是志耕，帮助志耘克服了动摇情绪，得到了广大社员的好评。该剧由洪玖编剧，江苏省京剧团演于1964年全国京剧现代戏观摩演出大会，董金凤、黄孝慈、沈小梅等主演。

好媳妇

现代戏。某农村生产队长淑芳大公无私，先人后己，教育了落后社员和自己的婆母。该剧由蒋振亚编剧，河南省京剧团演于1964年全国京剧现代戏观摩演出大会，吴韵芳、高俊英、李佩君等主演。后拍摄成艺术影片。

海港

现代戏。海港工人韩小强因不安心码头工作，在搬运中散了包，破坏分子趁机破坏。党支部书记方海珍领导工人齐心协力，寻回散包，并教育韩提高了认识。该剧根据淮剧《海港的早晨》移植。上海市《海港》剧组集体创作。开始由童芷苓主演，后几度修改，由李丽芳、赵文奎、朱文虎等主演，并拍摄成艺术影片。在唱腔设计上颇具特色。

黛诺

现代戏。云南景颇族姑娘黛诺，幼失父母，由老人文帅抚养，与其孙勒丁相爱。黛诺为避山官抢亲，逃离故乡，参加中国人民解放军工作队，并随工作队回乡进行民主改革。山官威迫文帅与工作

队对抗，并企图暗害黛诺。后经黛诺反复开导，文帅觉悟，山官诡计被揭露，民主政权终于成立。黛诺被选为合作社社长。该剧由金素秋等根据电影文学剧本《景颇姑娘》改编，云南省京剧院演出，关肃霜、徐敏初、高一帆等主演。情节曲折，表演、唱腔很有特色，为关肃霜代表剧目。有唱片、录音带行世。

东邻女

现代戏。日本艺员松崎昭子婚后久久不育。受到周恩来总理关心，请中医为其诊治，并嘱昭子回国后如有孩子，早日告知。后昭子得子，满月日得知周总理与世长辞，昭子隔海遥祭。该剧根据周总理与日本乒乓球运动员松崎君代交往的实事改编。戈明编剧，福建省京剧团演出。

蝶恋花

现代戏。毛泽东夫人杨开慧在第一次国内革命战争时期，在湘赣边界组织地下武装。后因叛徒告密被捕，严刑威逼下，英勇不屈，慷慨就义。该剧由戴英录等编剧。1979年中国京剧院演出，李维康主演，有唱片行世。

草原两兄弟

现代戏。青海尕滩地区虽连年丰产，但牧草不足。党支部书记南卡提出劈山引水灌溉草原的建议，而大队长尕尔则因受坏人挑唆公开反对。南卡与尕尔本是同胞兄弟，因家遭反动派迫害，失散多年互不相识。后经扎西老人说明真情，兄弟相认，尕尔终于觉悟，劈山引水工程得以顺利动工。该剧由徐松等编剧，青海省京剧团演于1964年全国京剧现代戏观摩演出大会。徐鸣策、刘成高、董季春等主演。

草原英雄小姐妹

现代戏。内蒙古乌兰察布盟两个少女,11岁的龙梅和9岁的玉荣,为保护集体的羊群,在零下37℃度的严寒中与暴风雪搏斗了近28个小时,直到失去知觉后被救回归。该剧由赵继鑫根据真人真事编写。内蒙古京剧团在1964年全国京剧现代戏观摩演出大会中演出,崔毅、林余华等主演。

朝阳沟

现代戏。河南某地农村青年拴宝生在农村,热爱家乡,中学毕业后回乡参加建设。其女友银环生在城市,虽与拴宝相爱,但是害怕艰苦,不习惯农村生活。后在合作社社长及拴宝母子帮助下,终于留在山区农村工作。该剧由中国戏曲学校根据同名豫剧改编,刘秀荣主演。

演 员

米喜子

(1780—1832)老生演员。原名米应先。湖北人。自幼坐科。1812年加入春台班,为当时著名汉调演员,以正生擅名一时。他扮演的关羽气势不凡,神情逼真。不涂红面,上场时饮一壶酒,靠酒力逼红脸。如关公显圣一样。程长庚等对其极为崇拜,专学米的艺术。唱做俱佳,擅长剧目有《战长沙》、《破壁观书》等。

余三胜

(1802—1866)老生演员。名开龙,字启云。湖北罗田人。原系汉调老生,后改唱京剧,清道光初期为北京“四大徽班”之一春台班班主。道光中期后,与程长庚、张二奎齐名,有“老三杰”、“三鼎甲”之称。唱工以汉调为基础,吸收徽调、昆曲、秦腔,使唱腔旋律丰富,抑扬宛转,花腔层出,以西皮最突出,并创造了新腔二黄反调。在“西皮”与“二黄”合流过程中,对老生唱腔有不少贡献。念白清晰动听,为当时许多京剧演员所模仿。谭鑫培的唱腔也受其较多影响。表演细腻。擅长剧目,以唱、做并重者为多,代表剧目有《李陵碑》、《定军山》、《秦琼卖马》、《战樊城》、《鱼藏剑》、《捉放曹》、《四郎探母》、《双尽忠》、《琼林宴》、《牧羊卷》、《击鼓骂曹》、《殊痕记》、《乌盆计》、《摘缨会》等。其子余紫云工青衣,嫡孙

余叔岩工老生。

程长庚

(1811—1879)老生演员。名椿,字玉珊(一作玉山),一名闻浣,堂号四箴。安徽潜山人。原三庆班首席老生,后成为该班以德服众的班主。兼任精忠庙会首。与余三胜、张二奎并称“老生三杰”。是京剧表演艺术形成发展过程中有杰出贡献的奠基人之一。昆曲、皮黄兼能,精于唱工。嗓音高、宽、亮具备,演唱字正腔圆,高亢之中,别具沉雄之致。念白吐字清楚,极抑扬吞吐之妙。表演注重人物塑造,尤长于表现典雅庄严的风度。创始京剧关羽的形象,其特点是身段精练,造型端庄,唱念讲究,气势磅礴。戏路宽,能戏多,能穿五色“靠”戴十头“网子”。擅演剧目有《文昭关》、《战樊城》、《鱼肠剑》、《举鼎观画》、《镇潭州》、《捉放曹》、《击鼓骂曹》、《风云会》、《战太平》、《法门寺》、《取成都》、《群英会》、《长亭会》、《安居平五路》、《天水关》、《状元谱》、《庆唐虞》、《钗钏大审》、《八大锤》、《临江会》、《华容道》等。除老生戏外,花脸、小生诸行角色,亦能串演。治班严格,处世严肃,作风正派,以身作则。曾为维护全班利益,坚决拒绝由他单独在堂会演出,因而触怒权贵,虽被枷锁而不屈,在当时戏曲界德高望重,被尊称为

“大老板”。他不顾封建统治者的压力，一举将侮辱艺人的陋习陋规废除。咸丰年间，因其声誉日显，曾多次被咸丰帝召入宫内演出，并授予五品官衔。此后，声望更高，兼任三庆、四喜、春台三班总管。是一位培养戏曲人才卓有成就的教师。对于后生尽心教导，大力提携。尤其是京剧老生“老三杰”的孙菊仙、谭鑫培、汪桂芬，及杨月楼均得其教益。晚年还办有三庆科班。著名武净钱金福，武生张琪林，青衣陈德霖均为其科班学生。嗣子二人，养子章圃，从子章瑚。章圃善鼓板。孙继先为小生。

张二奎

(1814—1860)老生演员。原名士元。原籍河北衡水。道光年间，曾为工部都水司经承。因酷爱京剧，常以“客串儿”身份参加和春班演出。当时，清政府规定，凡在朝任职者，不得粉墨演剧。因此触犯朝廷规定而被革职。24岁开始下海。先搭和春班，后入四喜班，为该班老生主演。后自组双奎班同程长庚、余三胜并称为京剧“老三杰”。并在程长庚之前一度兼任“精忠庙”庙首。体表英伟，扮相雍容端庄，气度不凡，擅演王帽戏。“唱”、“念”吐字发音，惯用北京语音。嗓音宽亮，气满神足，唱腔粗犷奔放，朴素自然，平稳而不花哨，当时被称为奎派。擅演剧目有《金水桥》、《回龙阁》、《四郎探母》、《捉放曹》、《取荥阳》、《五雷阵》、《打金枝》、《大登殿》、《桑园会》。俞菊笙、杨月楼均得其教益，惜舞台生涯不长，歿时仅46岁。

王九龄

(1817—1885)老生演员。字艳芳，号荣斋。安徽桐城阳镇人(一说湖北罗田人)。幼入北京小九成科班学艺，先学

刀马旦，后改武生、老生。初搭春台班，后长期搭四喜班。张二奎去世后，名列该班首席老生。嗓音清脆，圆润深厚，令听者心旷神怡。文武均能，唱做俱佳。戏路宽广。擅演剧目有《定军山》、《阳平关》、《战太平》、《战蒲关》、《除三害》、《上天台》、《陇上麦》、《骂王朗》、《十道本》、《金兰会》等。编排《德政坊》、《五彩舆》等。成名略晚于“老三杰”。但演唱上却有独到之处，故当时也有将王与余、程、张并列之说，称“老四派”。王玉芳宗其最似，孙菊仙、时慧宝亦有宗其之处。

卢胜奎

(1822—1889)老生演员、剧作家。外号“卢台子”。江西人(一说安徽人)。出身仕宦之家，幼年读书，因考试不第失意。热爱京剧，有表演天才，即以演剧为业，被程长庚所赏识，遂约请加入程主持的三庆班。演老生，宗余三胜，唱腔平正无华，精于表演，尤长于扮演诸葛亮，有“活孔明”之美号。编写京剧剧本甚多，以《三国志》最为著名，共36本，取《三国演义》中刘表托孤至“取南郡”一段故事撰写而成。以《舌战群儒》、《激权激瑜》、《临江会》、《群英会》、《横槊赋诗》、《借东风》、《烧战船》、《华容道》8本合称《赤壁鏖兵》，尤为精彩。由于熟读史书，钻研文学，通透战事，故所编剧本，结构严谨，情节精巧，人物生动，文辞顺畅。一生所编剧本，大多为京剧优秀剧目流传至今。

张胜奎

生卒年不详，约卒于1908年前后。老生演员。北京人。1864年起在双奎班出演，名列生行第一。1877年以后，任阜成班班主。1882年后搭四喜班，1885年改搭胜春班，后又入谭鑫培、周春奎等组

成的同春班。被沈蓉甫列入“同光十三绝”画卷。嗓音幽细，唱腔平稳、韵致，被称为“云遮月”。注重做工。擅演剧目有《一捧雪》、《天雷报》、《法场换子》等剧。传人唯刘景然。家藏剧本甚富，后归刘景然。

孙菊仙

(1841—1931)老生演员。名濂，一名学年，号宝臣。天津人。出身商人家庭。与谭鑫培、汪桂芬同称为京剧老生“后三杰”。自幼娴于音律，尤喜戏曲，并好练武术。18岁入武庠为武秀才，后应武举试不第，愤而从戎。因军功由军中赐花翎三品衔侯补都司。业余爱好京剧，经常参加各班社演出，是著名票友。30岁后，正式下海演出。曾入嵩祝成班和四喜班。1886年与时小福一起选入宫廷升平署，为内廷供奉，长达16年之久，并颇受慈禧太后宠爱，赏三品顶戴。为人豪爽，特别关心同行，热心助人。嗓音宏亮，宽窄高低，大小粗细运用自如。讲究演唱技法、气口、音色、抑扬。唱腔淳朴苍劲，善于表达慷慨激昂的情感。念白不拘泥于湖广音和中州韵，多用京音，听来亲切自然。表演上敢于突破固有程式，自然大方、神气逼真。擅演剧目有《捉放曹》、《李陵碑》、《四郎探母》、《战樊城》、《文昭关》、《三娘教子》、《硃砂痣》、《完璧归赵》、《群英会》、《法门寺》、《鱼藏剑》、《御碑亭》、《骂王朗》、《逍遥津》、《胭粉计》、《火烧上方峪》、《善宝庄》、《雪杯圆》、《骂杨广》、《戏迷传》等。1930年90岁时，还曾在北京、上海登台演出。天津观众唤为“老乡亲”。

孙春恒

(1847—1884)老生演员，兼演丑角。乳名六儿。天津人。幼拜张胜奎为师。

后搭北京嵩祝成班及天津诸班。1872年首次赴沪演出，1875年，再次赴沪，在丹桂茶园，一炮打响，深得观众好评，遂成为南派老生代表演员。后因身体受损，38岁即夭折于上海。善于揣摩戏理、插科打诨，演戏诙谐。擅演剧目有《七星灯》、《风波亭》、《请宋灵》等。

谭鑫培

(1847—1917)老生演员。本名金福，字望重，堂号英秀，艺名小叫天。湖北江夏(今武昌)人。出身梨园世家，父亲谭志道，汉调老旦演员，艺名谭叫天。谭鑫培幼年在小金奎科班学艺，先学武生，后改文武老生。出科后搭永胜奎班。变声时曾搭野台班演出，生活清贫，因武功精湛，一度曾为人做护院保镖。1870年返回北京，参加程长庚主持的三庆班，演武生兼武丑。先后拜程长庚、余三胜为师，并向王九龄、卢胜奎请益。程长庚去世前，开始复演老生，颇受程的赞赏。程长庚去世后，改搭四喜班，声誉日增。1879年、1884年两次到上海。回京后自组同春班。1890年被选作清宫“内廷供奉”。1891年，第三次到上海演出。艺术已臻成熟，形成谭派风格。至1906年汪桂芬病故，孙菊仙滞沪未归，其独踞北京京剧剧坛，被誉为“伶界大王”。1912年任北京正乐育化会会长，在同行中德高望重，在观众中盛传“满城争说叫天儿”的诗句，有“无腔不学谭”之誉。1917年身体多病，北洋军阀办堂会迫其演出，勉强支撑演完《洪羊洞》之后，回家抑郁忿懑，不久即去世。其嗓音甜润沙亮，柔而不绵，亮而不噪，刚柔相济。其唱腔改变了老生声腔的直腔平调，增加了花腔、巧腔，创造了闪板、耍板技巧，丰富了老生唱腔的艺术表现力和形式美。确立了以湖广音的声调，中州韵的尖团为主体的

京剧声韵体系,对统一京剧声韵,使之规范化,作出了重大贡献。擅演剧目甚多,代表剧目有《战太平》、《定军山》、《阳平关》、《南阳关》、《镇潭州》、《状元谱》、《托兆碰碑》、《桑园寄子》、《当铜卖马》、《乌盆计》、《失街亭》、《空城计》、《斩马谲》、《断臂说书》、《盗宗卷》、《失印救火》、《清风亭》、《一捧雪》、《群英会》、《南天门》、《汾河湾》、《桑园会》、《武家坡》、《连营寨》、《珠帘寨》、《搜孤救孤》、《四郎探母》、《战宛城》、《坐楼杀惜》、《打渔杀家》、《游龙戏凤》、《洪羊洞》、《问樵闹府·打棍出箱》、《鱼藏剑》、《捉放曹》、《击鼓骂曹》、《翠屏山》、《战长沙》、《宁武关》、《宝莲灯》、《汉阳院》等。谭派传人及私淑者甚多。如贵俊卿、王雨田、张毓庭、贾洪林、王又宸、罗小宝、孟小茹、贯大元等。票界有王君直、程君谋、夏山楼主等。余叔岩、言菊朋、马连良,以及稍后的杨宝森、奚啸伯等,初皆宗谭派,后来则在谭派的基础上发展成各自的流派。子小培,孙富英,皆工老生,并宗谭派,曾孙元寿,工老生、武生。

小叫天

见谭鑫培。

王鸿寿

(1850—1925),老生演员。艺名三麻子。安徽怀宁(今安庆)人,一说江苏南通人,长于扬州。家设戏班,自幼耳濡目染,初习徽班武生,后改老生。清光绪五年(1879)到上海,改唱京剧。能戏很多,尤以擅演关羽戏著称,有“活关公”之誉。所饰演的关羽,在化妆、唱腔和身段动作诸方面,均有所革新创造,对京剧红生行当的形成和发展有极大影响。善于编剧,除了自编关羽戏之外,还编有《徐策跑城》、《扫松下书》、《刘唐下书》、《斩

经堂》及连台本戏《三门街》等。曾与汪笑侬、高庆奎等合作编演不少新剧目,演出过清末时装戏《潘烈士投海》。传人主要有周闻天、赵如泉、夏月润、林树森、李吉来(小三麻子)、李洪春等。周信芳早年也曾受其教益。

三麻子

见王鸿寿。

许荫棠

(1852—1918)老生演员。京东东坝人。原为票友,后从师穆凤山。嗓音奇佳,酷似张二奎,登台演出后甚得好评。曾为春台班主俞菊笙所聘,任该班老生主演。自1915年后,因其唱腔直朴单调且嗓音渐败,日趋没落,流于天桥卖艺。天赋极好,气力充沛,人称“许大嗓”,为奎派老生主要代表。擅演剧目有《打金枝》、《金水桥》、《选元戎》、《牧羊卷》、《除三害》、《二进宫》、《桑园会》、《法门寺》,人称“许八出”。子德义工武净。

汪笑侬

(1858—1918)老生演员。原名德克俊(又作德克金),字润田,号仰天;又名憺,字舜人,号孝农,别署竹天农人。满族。生于北京。曾任河南太康知县,因秉性耿直,触怒当地巨坤,被劾革职。自幼酷爱京剧,弃官后,遂投身戏曲界。曾访汪桂芬告以心愿,汪笑答:“谈何容易,”遂更名汪笑侬自勉,以激励苦练。艺成后往返于京、津、沪、汉各地演出,声誉雀起。辛亥革命后,任天津正乐会副会长。晚年生活困苦,死后由上海伶界联合会出资,葬于真如梨园公墓。唱、念、做、打俱佳。唱腔吸收汪桂芬、孙菊仙等特色,根据自己嗓音,独创新腔,自成一派,世称汪派。能自编剧目,剧目主

题思想进步,颇具文采。被誉为梨园界“儒伶”。编演剧目有:《哭祖庙》、《马前泼水》、《受禅台》、《骂阎罗》、《党人碑》、《博浪锥》、《瓜种兰因》、《长乐老》、《缕金箱》、《献地图》、《将相和》、《桃花扇》等。有《汪笑侬戏曲集》传世。主要传人有石月明、恩晓峰、金培春、艳桂影、筱月红等。

汪桂芬

(1860—1906)老生演员。名谦,字艳秋,号美仙。湖北汉川人,一说安徽。外号汪大头。父汪年保,春台班武生。7岁入春茂堂拜陈兰笙为师,学老生兼老旦。18岁倒嗓,投樊景泰门下任场面,曾代师为程长庚操琴。数年操琴,对程的唱、念表演各种技法,体会很深。1880年嗓音恢复后,弃琴改唱。演老生,兼老旦。嗓音浑厚宏亮,神完气足。未数年与谭鑫培、孙菊仙鼎足而峙,世称“汪派”,为京剧老生“后三杰”。1902年入清宫升平署,任“内廷供奉”。个性耿直,不畏权势,屡遭官府欺凌。中年常披发作头陀装束,自号“德心大师”。终至积愤成疾,贫病潦倒。唱腔朴实无华,刚劲激越,俏中有险,甜中带沙,尤其擅用脑后音,沉郁雄浑,气势磅礴。善于表达悲愤慷慨的情感。擅演剧目有《战樊城》、《长亭会》、《鱼藏剑》、《群英会》、《取成都》、《战长沙》、《天水关》、《风云会》、《取帅印》、《硃砂痣》、《双狮图》、《捉放曹》、《状元谱》、《二进宫》、《三娘教子》、《金水桥》、《打金枝》、《文昭关》等。老旦戏有《钓金龟》、《打龙袍》、《行路哭灵》、《游六殿》、《滑油山》等。汪派戏以嗓音佳好,气充力实取胜。后来者学之不易,因此传人很少,主要有王凤卿、郭仲衡、邓远芳数人。私淑者虽有汪笑侬、刘鸿声、周信芳,但均已自成流派,因之汪派实已后

继无人。

夏月珊

(1868—1924)老生演员。原名昌树,安徽怀宁人。出身梨园之家。乃翁为有“活马超”之称的京剧艺人夏奎章。月珊习文武老生及文丑,主要演里子老生,能戏很多,以《独木关》、《定军山》等为拿手。他长期在上海演出,受民主革命思想影响,致力于京剧改良运动,排演过许多时事新戏。1908年10月与夏月润、潘月樵等在上海十六铺创建新型剧场——新舞台。这是我国第一个用灯光布景的新式京剧剧场。演出了《宦海潮》、《新茶花》、《潘烈士投海》、《黑奴吁天录》、《拿破仑》等富有进步思想的时事新戏,推动了京剧改良运动。辛亥革命时期上海成立伶界商团,与潘月樵均为商团负责人,月珊并任上海伶界救火联合会会长。武昌起义后,月珊与潘月樵等率领伶界商团及救火会的武行演员们参加了攻打上海江南制造局的战役,为光复上海作了贡献。1912年上海伶界联合会成立,为主要负责人之一,并与潘月樵等集资开办艺人子弟学校——榛苓小学。他还培养了不少京剧人才,冯子和即是其关门弟子。

潘月樵

(1869—1928)老生演员。早年艺名小连生,江苏甘泉(今扬州)人。幼年家境清贫,学戏谋生,初学梆子,后习京戏。9岁登台,16岁即在上海以小连生名与汪桂芬齐名。文武兼能,念白吐字有力,尤长做工,髯口、甩发、帽翅技巧均称绝妙。以演《扫雪打碗》、《乌龙院》、《桑园寄子》等剧著称。长期在上海从事戏剧活动,受民主革命思想影响很深,力主戏曲改革。1908年与夏月润、夏月珊等集

资在上海十六铺建造上海新舞台,这是中国近代第一个具有新式设备的剧场,也是从事戏曲改良的演出团体。还编演过许多宣传进步思想的时装新戏,如《新茶花》、《潘烈士投海》、《黑籍冤魂》、《血泪碑》等。辛亥革命中,与夏氏兄弟建立了伶界义勇军,参加攻打上海江南制造局的战役,又首创募捐义演,支援革命。孙中山曾亲书“现身说法”匾额予以表彰。1912年起在上海以及西南历任军职,因反对袁世凯而遭通缉。后功成身退,重理旧业。晚年在上海创办天仙科班,培养了不少艺术人才。在唱念表演方面,周信芳曾受其影响。

小连生

见潘月樵。

贾洪林

(1874—1917) 老生演员。号朴斋,外号狗子。原籍江苏无锡,生于北京。祖父贾增寿,字隸香,为咸丰年间著名昆曲小生演员。父贾润亭,别名阿金,专工场面。叔父贾丽川,工老生。贾洪林幼入陈丹仙的春茂堂,习老生。出科后,入小鸿奎科班为台柱演员。后人同庆班,拜谭鑫培为师。早年嗓音清亮,失音后,着重做功戏。演唱上根据自身条件,创以低沉苍凉的唱法,富有韵味。常为谭鑫培配演《搜孤救孤》的公孙杵臼,为杨小楼配演《长坂坡》的刘备等。擅演剧目有《八大锤》、《连营寨》、《七星灯》以及《长坂坡》等。他的表演对高庆奎、雷喜福、马连良等人均有影响。

刘鸿声

(1875—1921) 老生演员。又名鸿生、鸿升,字子余,号泽滨。顺义县(今属北京市)人。原为北京某刀剪铺学徒,业

余爱好京剧。常学著名花脸穆凤山唱,后进翠峰庵票房学唱花脸。拜常二庄为师,曾得金秀山指点。清光绪二十一年(1895)成为职业演员。先后搭同庆班、四喜班给谭鑫培、孙菊仙当配角。不久改搭玉成班,主演《八本铡判官》,声誉渐起。光绪三十二年(1906)在上海改演老生。辛亥革命后,于北京广和楼自组鸿庆班,1921年重赴上海,卒于大舞台后台。由于恶疾致残而跛足,不善做功,长于唱功。兼收谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬之长,根据自身嗓音条件,形成高亢挺拔的唱腔特色,善唱高调。擅演剧目有《斩黄袍》、《斩马谲》、《辕门斩子》和《四郎探母》,习称“三斩一探”。其他如《探阴山》、《五花洞》、《审头刺汤》、《华容道》等,也独具一格。1918年继谭鑫培任北京正乐育化会会长。

双阔亭

(?—1922) 老生演员。亦名克亭。满族。北京人。初以票友身份演剧,称“双处”(处即票友之意)。1914年前后下海,演于京、津、沪等地,宗孙菊仙,颇有声望。晚年,双目近于失明,仍登台献艺,毫不减色,甚至还能演《闹朝扑犬》一类做工繁重的戏,寸步不乱,令人叹绝,被誉为“梨园怪杰”。嗓音宽亮坚实,气足声宏,高腔直调,气势磅礴,与许荫棠、韦久峰齐名,誉为“三条大嗓”。擅演剧目有《逍遥津》、《三娘教子》、《法场换子》、《除三害》、《御碑亭》、《鱼肠剑》、《雪杯圆》等。

双处

见双阔亭。

罗小宝

(?—1926) 老生演员。名宴群,字

葵舫。北京人。初学梆子青衣,后从王瑶卿习京剧,嗓音失润后改演老生,艺宗谭鑫培。1918年采沪,以“谭派须生”出演于丹桂第一台。因体弱多病,中年夭折于上海。嗓音高亮浑厚,唱功尤佳。擅演剧目有《捉放曹》、《武家坡》、《四郎探母》、《空城计》、《李陵碑》、《击鼓骂曹》、《洪羊洞》、《举鼎观画》、《乌龙院》、《卖马》、《辕门斩子》等。

赵如泉

(1881—1961)老生演员。江苏镇江人。父赵祥玉为武净演员。赵如泉初习老生,后改习武生,嗓音恢复后,专工文武老生,艺宗潘月樵。一生主要在沪演出,曾与周信芳、盖叫天、林树森、李桂春等同台演出。其中与李桂春合作时间较长,编演了许多连台本戏,最著名的有《宏碧缘》、《狸猫换太子》等。除在一些大型义演中演出许多传统剧目外,平时营业性演出以演新编剧目和连台本戏为主。功底扎实,文武兼长,戏路极宽,主角及二路角色均演得十分出色。能戏甚多,特别擅长编演新剧目,擅演的传统戏有《走麦城》、《白马坡》、《扫松下书》、《巴骆和》、《青风亭》、《九更天》及新编剧目《乾隆下江南》、《宏碧缘》、《济公活佛》、《怪侠欧阳德》、《火烧红莲寺》、《狸猫换太子》、《妻党同恶报》、《三门街》、《新茶花》等。

时慧宝

(1881—1943)老生演员。字智浓。江苏吴县人。时小福之子。艺宗孙菊仙派,深得孙菊仙唱法的精髓。并能博采众长。长期在上海演唱。以擅书法闻名剧坛。表演上不恪守舞台规范,时有突破。在《戏迷传》中,甚至自拉自唱,还当场书写大字。擅演剧目有《上天台》、《道

遥津》、《柴桑口》、《硃砂痣》、《雍凉关》、《马鞍山》、《戏迷传》、《三顾茅庐》、《金马门》、《法门寺》、《铁莲花》、《桑园寄子》、《三娘教子》等。

苗胜春

(1882—1971)文武老生演员。字雨青。河北人。幼入天津永胜和科班学梆子,后改京剧,工文武老生、武生、武净,兼文武丑。出科后,在山东、东北等地搭班,颇受欢迎。后定居上海,深得各班社倚重。戏路宽广,主角、配角均长,曾与杨小楼、金少山、周信芳、高庆奎、马连良、程砚秋、黄桂秋、王金璐等同台合作。其中与周信芳合作最久,在《玉堂春》中演刘秉义一角有独到之处。被誉为“最佳兰袍”。50年代初,曾在苏州孤儿戏校执教,后调至江苏青年京剧团教戏,嵇鹏麟、董祖德等武生演员均受过其教益。后又调至南京戏校任副校长。功底扎实,戏路极广,擅演剧目有《连环套》(朱光祖)、《逍遥津》(穆顺)、《春秋笔》(陶二潜)、《玉堂春》(刘秉义)、《打严嵩》(严侠)、《刺巴杰》(胡理)、《四进士》(杨春)等。

谭小培

(1883—1953)名嘉宾。老生演员。湖北江夏人。谭鑫培第五子。幼年就读于北京同文馆,习德文。后学京剧老生。登台演出,常与尚小云等合作。成年后因体弱极少演出,悉心教授其子谭富英并致力于研究“谭派”声腔艺术。1949年后,在中国戏曲学校任教。天赋颇佳,唱念规范,擅演剧目有《卖马》、《捉放曹》、《打渔杀家》、《黄鹤楼》、《八大锤》等。

王又宸

(1883—1943)老生演员。原名王国栋。江苏徐州人。自幼极爱好京剧,尤

其崇拜谭鑫培,逢谭登台,每场必看。1911年下海,在上海新舞台演出。1915年娶谭女为继室。经岳父精授《洪羊洞》、《碰碑》等剧,技艺大进。演戏循规蹈矩,严遵乃岳风范,被称为“老谭派”代表人物。常与苟慧生合作,编演过新戏《诸葛亮招亲》。擅演剧目有《连营寨》、《洪羊洞》、《四郎探母》等。

王凤卿

(1883—1956)老生演员。名祥臻,一名奉卿,字仁斋。北京人,原籍江苏淮阴。王瑶卿之弟。自幼与其兄王瑶卿一同学艺。初习武生,后投贾丽川、李顺亭改习老生。演出于四喜班,又得汪桂芬指教,收为弟子,亲授《取成都》、《硃砂痣》等剧。曾为清“内廷供奉”。长期与梅兰芳合作,1949年后,在中国戏曲学校任教。嗓音宽亮,唱法上颇具“汪派”风采,武功底子深厚。擅演剧目有《文昭关》、《取成都》、《硃砂痣》、《鱼藏剑》、《取帅印》、《华容道》等。长子王少卿,幼学老生,倒嗓后改习胡琴,长期为梅兰芳琴师;次子王幼卿,初学老生,后改唱青衣。

李桂春

(1885—1962)文武老生演员。艺名小达子,号丹祥。河北霸县人。13岁入永胜和梆子科班,先学武生,后改老生。拜达子红为师。民国后改唱京剧老生,宗李吉瑞一派。1908年初到天津演出,搭李吉瑞班打下手,颇有得益。后转往东北演出。1911年再下天津,主演《凤凰山》,一炮打响,从此逐渐走红。1916年应上海相邀,先后搭大舞台、天蟾舞台等班社,任挑梁主演。除经常演出《凤凰山》、《风波亭》等传统剧目外,还编了《孙庞斗智》、《二十八宿上天台》、《姜子牙卖面》等新编剧目,特别是连台本戏《宏碧

缘》、《狸猫换太子》,极受上海观众欢迎。久演不衰。表演神完气足,唱做火爆卖力,极有南派特色,被誉为“活包公”,一直扎根在上海舞台上,与周信芳、林树森、赵如泉等齐名,为南派文武老生代表之一。1937年后脱离舞台,悉心闭门教子,使子李少春成为驰名南北的优秀文武老生,李幼春亦为武净俊材。1949年后任河北戏曲学校校长,1951年义演,与郝寿臣合作演出《逍遥津》,受到热烈欢迎。他幼工扎实,嗓音宏亮,吐字铿锵有力,表演火炽,富有激情,擅演剧目有《独木关》、《凤凰山》、《请宋灵》、《风波亭》、《逍遥津》、《打金砖》、《刺巴杰》及连台本戏《宏碧缘》、《狸猫换太子》等。私淑弟子李如春能继承其艺术特色。

小达子

见李桂春。

恩晓峰

(1887—1949)老生演员。女。满族。北京人。自幼酷爱京剧,常去票房客串,曾从吉庆云学艺,工老生。后又从陈彦衡等习谭派,艺技颇精。后因家道中落遂“下海”,初演于天津,继而在上海、汉口等地演出,颇受欢迎,被誉为“女叫天”。1910年后改宗汪笑侬派,常与小兰英、碧云霞、曹桂芬、谢玉凤、刘喜奎等同台演出。嗓音高朗清亮,演唱富有感染力。常演剧目有《空城计》、《哭祖庙》、《三娘教子》、《桑园寄子》、《搜孤救孤》、《卖马》、《洪羊洞》、《碰碑》、《洗耳记》、《马嵬坡》、《受禅台》、《献地图》、《马前泼水》等。长女恩维铭,工文武老生。次女恩维贤,工旦角,为老生高庆奎之妻。

郭仲衡

(1889—1932)老生演员。原名郭

权。北京人。本为医师,业余玩票,常在春阳友会演唱,与王琴侬、裘桂仙等合演《二进宫》。约三十岁左右“下海”为专业演员。艺宗汪派,又向贾洪林、余叔岩请教,演唱有自身独特风格。20年代后与程砚秋合作多年。嗓音高亢宽亮,演唱雄壮大方,周正中见精巧,脑后音尤佳,扮相华贵高雅,王帽戏见长。擅演剧目有《四郎探母》、《文昭关》、《取成都》、《完璧归赵》、《战长沙》、《华容道》、《贺后骂殿》、《红拂传》等。子少衡,工老生。

露兰春

(1890—1936)老生演员。女。山东人。自幼学戏,1912年首次在天津升平茶园演出。同年应聘赴沪,与坤伶小桃红、林黛玉、粉菊花等同台演出,以《碰碑》、《九更天》、《洪羊洞》等谭派戏为号召,颇得观众好评。1914年离沪去武汉等地演出。1919年,应上海共舞台之邀任该台台柱,她文武兼长,成为该台头牌红角。主演《宏碧缘》、《妻党同恶报》、《枪毙阎瑞生》等许多连台本戏,名驰浦江。1922年后渐离舞台生涯。她文武俱精,嗓音嘹亮,武打矫健,很具南派文武老生特色。擅演剧目有《连环套》、《碰碑》、《宏碧缘》、《九更天》、《洪羊洞》、《战蒲关》、《文昭关》、《天水关》、《桑园寄子》、《斩黄袍》、《妻党同恶报》、《枪毙阎瑞生》等。其弟子有严倚兰(艺名小兰春)等。

高庆奎

(1890—1942)老生演员。名镇山,字子君,一字峻峰。原籍山西榆次,生于北京。清末名丑高四保之子。幼年从贾丽川习老生,12岁登台。变声后长期做配角,先后与余叔岩、王凤卿、贾大元等同台合作。宗法贾洪林,后潜心钻研刘

鸿声的刘派。贾洪林去世后,凡贾所担任角色,皆由高承之,如《长坂坡》之刘备,《雁门关》之六郎,《群英会》之孔明等。嗓音渐入清醇脆亮,做工亦渐老到,乃唱正工戏,与梅兰芳合演《穆柯寨》连《辕门斩子》,声名鹊起。乃改宗谭派,但又不专宗一派,广采博纳,所演之戏有的从谭派,有的从汪派,有的从孙派,有的受王鸿寿影响,有的学刘鸿声,人称“高杂拌”。唱腔上继承和发展了汪桂芬、刘鸿声的艺术风格和谭鑫培的演唱特点,并借鉴老旦龚云甫、花脸裘桂仙的某些特色,逐渐形成了“高派”。嗓音高亢,气势宏伟,善于用气,唱腔既刚劲挺拔,又韵味醇厚,呈现出激昂悲壮的风格。注重唱情,根据具体剧情,人物安排唱腔,因而不同人物演来面目迥异,以《逍遥津》、《斩黄袍》、《李陵碑》、《辕门斩子》、《胭粉计》最为著称。高唱做兼擅,文武皆备,戏路宽广,做工靠把兼取李鑫甫、贾洪林之长,并向杨小楼摹习,所演老生本工戏《七星灯》、《坐楼杀惜》,短打武生戏《连环套》、红生戏《华容道》、《战长沙》,正净戏《铡判官》、《赠绉袍》,老旦戏《钓金龟》均很出色。1919年随梅兰芳赴日本演出。1921年与郝寿臣等组建庆兴社赴上海演出。其后又与小翠花合作了一个时期。1936年高长期辍演后再度与小翠花联合组班,第一天打泡戏全部《浔阳楼》,不料高出台后,竟一字不出,唱不成声。从此嗓音未能恢复,遂息影舞台。后中华戏校聘他教戏,将《哭秦庭》、《逍遥津》等杰作亲授李和曾。其传人除李和曾外,尚有其婿李盛藻、四子高世寿以及李宗义、汪家麟、王斌芬、沈金波等。其次子盛麟工武生。高一生重排、改编和创作剧本数十个,如《掘地见母》、《八义记》、《鼎盛春秋》、《完璧归赵》、《蝴蝶梦》、《捉放曹》、《造白袍》、《煤

山恨》、《史可法》等，也是他的一项贡献。

余叔岩

(1890—1943)老生演员。名第祺。湖北罗田县人，生于北京。出身梨园世家，祖父余三胜工老生，父亲余紫云工旦。余家学渊源，9岁学戏，文戏开蒙老师是吴联奎，武戏练功老师是姚增禄。余最心折于谭鑫培，谭每有演出，无不往观。13岁登台，以“小小余三胜”艺名在天津演出老生、武生戏，如《捉放曹》、《当铜卖马》等。在天津约十年时间，常与孙菊仙、李吉瑞、尚和玉等同台，红极津门。1908年倒嗓生病，回北京休养，同时继续学习深造。从名票陈彦衡、王君直研求谭学，并向钱金福、王长林学身段、把子。《别母乱箭》、《南阳关》、《战宛城》受之于姚增禄，《天雷报》、《捉放曹》则请益于陈彦衡。并加入著名票房春阳友会，潜心研习。1915年拜谭鑫培为师，谭亲授其《太平桥》的史敬思和《失空斩》中之王平，前者身段多，难度极大；后者念做打样样需过硬。虽然仅一出半戏，但对余的整个艺术生涯具有重大影响。同年重登舞台，出演《打棍出箱》、《定军山》、《打渔杀家》等，名噪一时。1917年谭去世时，余自行挑班，其唱做均得老谭的神韵真谛，成为谭派的主要传人，走遍大江南北，声誉全国。曾分别与梅兰芳、杨小楼合作，更是珠联璧合。余文武兼擅，昆乱不挡，虽嗓音欠亮，但善于运用，能以巧胜，略带沙音，清婉甜醇，人称“云遮月”，别有一种隽永韵味。余宗谭，而不拘于一家一派，又吸收汪桂芬、孙菊仙之长，熔冶一炉，加以变化，形成了具有精巧、细腻、典雅独特风格的余派，成为京剧老生流派中的主要一派。余的唱腔与剧情紧密结合，每出戏的唱腔都有自己的独特设计。演唱技巧丰富多彩，善用

立音、滑音、擞音以及三叠腔等技巧，使唱腔或激昂，或柔美，并讲究字音，归韵。《空城计》、《捉放曹》均为脍炙人口之作。做工生动浑脱，细腻传神，工架优美，动作合度，无论身段、动作、武打都讲究合乎剧情、人物。1929年因病魔缠身，再度息影歌坛。30年代偶有演出。从20年代起灌制了37张唱片，其中有《卖马》、《探母》、《捉放曹》、《碰碑》、《乌盆计》等唱段，乃弥足珍贵的京剧音响资料。30年代与张伯驹合著《乱弹音韵辑要》一书。余戏路很广，代表剧目很多，以《问樵闹府》、《战太平》、《定军山》、《盗宗卷》、《桑园寄子》为最著名。弟子有杨宝忠(小小朵)、谭富英、吴彦衡(少霞)、王少楼、陈少霖、孟小冬、李少春等。余是一位京剧史上具有承前启后作用的艺术家，余派继谭派之后，对京剧生行表演艺术有着深远的影响。

言菊朋

(1890—1942)老生演员。蒙古族。原名锡。北京人。祖父世袭清朝武官。言幼年入陆军贵胄学堂读书，后任蒙藏院录事。业余酷爱京剧，尤嗜谭成癖，谭每演剧，必往聆听。师从陈彦衡学谭派戏，又向红豆馆主(溥侗)、王瑶卿、钱金福、王长林等请益。参加清音雅集、春阳友会等票房，演老生，所演《战太平》、《四郎探母》等戏，颇受好评。1923年随梅兰芳赴沪合作演出，陈彦衡破例为之操琴，相得益彰，从此正式下海。开始主要演出谭派剧目，如《战太平》、《汾河湾》、《定军山》、《桑园寄子》、《空城计》等，冠以“谭派正宗须生”。20年代末自己挑班后，一方面整理演出谭派以外的一些剧目，一方面在宗谭的基础上，根据自己嗓音条件，吸收各家之长，并借鉴青衣、小生、老旦以及地方戏曲、京韵大鼓的某些曲

调、唱法,创制新腔,逐渐形成独特风格,世称言派。唱腔委婉跌宕,细腻精巧,韵味醇厚,优美动听,特别长于抒发人物哀怒之情。言文学修养较高,对音韵有精深的造诣,讲究咬字准确清朗,“腔由字生,字正腔圆”。《卧龙吊孝》、《让徐州》等戏为拿手杰作,把剧中人物的心态刻画得丝丝入扣,以做工见长的《审头刺汤》、《打棍出箱》、《天雷报》等演来也十分出色。晚年境遇不佳,但对艺术的追求始终不懈。有二子三女,长子少朋,从师马连良,工老生;次女慧珠,工青衣、花旦,为梅兰芳弟子。言派传人还有张少楼、李家骅等。

周信芳

(1895—1975)老生演员。名士楚,艺名麒麟童。浙江慈溪人。父周慰堂,工青衣,艺名金琴仙。周信芳7岁从陈长兴学戏,并在杭州登台演出,艺名“七龄童”。1907年到上海演出时,改艺名麒麟童。先后与谭鑫培、李吉瑞、金秀山、冯子和等同台,深受熏陶。“五四”运动前后,曾演出《宋教仁》、《学拳打金刚》等新戏,长期在上海演出。1927年参加南国社,与田汉、欧阳予倩等新文艺工作者颇多交往,艺术眼界逐步开阔,曾在话剧《雷雨》中饰演过周朴园。1949年后,同梅兰芳、程砚秋一起应邀出席第一届中国政治协商会议。1952年参加第一届全国戏曲观摩演出大会,获荣誉奖。1955年及1961年,文化部、中国文学艺术界联合会、中国戏剧家协会等先后联合举办“梅兰芳、周信芳舞台生活五十年纪念”及“周信芳舞台生活六十年纪念”演出活动。文化部向周信芳颁发奖状。1956年率上海京剧访苏演出团赴苏联莫斯科、列宁格勒等城市演出。1959年编演《海瑞上疏》。表演刚健豪放,节奏

感强。一向以做功著称,被称为做派老生。善用髯口、服饰及道具等,设计准确优美的身段动作,表现人物的内在感情节奏。唱腔苍劲浑厚,唱法接近口语,有一种质朴的美。注重念白,提倡“七分话白三分唱”。艺术上勇于革新,善于借鉴。吸收徽剧、汉剧、昆曲及梆子等剧种的音乐旋律,有时也采用旦角唱法的柔和、抒情成分,有时又融入花脸的炸音,博采众长,融会贯通,形成了独特的表演风格,世称麒派,影响很大,被誉为南派京剧的代表。擅演剧目有《四进士》、《徐策跑城》、《萧何月下追韩信》、《清风亭》、《义责王魁》、《扫松下书》、《坐楼杀惜》等。塑造了众多的艺术形象。摄制戏曲影片有《宋士杰》和《周信芳舞台艺术》(包括《徐策跑城》、《坐楼杀惜》)。论著汇编为《周信芳戏剧散论》。擅演剧目编为《周信芳演出剧本选集》、《周信芳演出剧本新编》。艺术经验记录《周信芳舞台艺术》。历任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,中国戏剧家协会副主席,中国戏剧家协会上海分会主席,上海文学艺术界联合会副主席。传人很多,主要有高百岁、陈鹤峰、李如春、杨宝童等。子少麟,工老生。

麒麟童

见周信芳。

喜喜福

(1895—1968)老生演员。原名海锋。北京人。7岁入喜连成科班学艺,为喜字班学员。初从罗燕臣学武生,后改从叶福海、萧长华习老生,为喜连成头科六大弟子之一。在《三国志》中饰孔明一角,甚受欢迎。18岁因变声留科班任教。马连良、谭富英、李盛藻等均得其教益。后嗓音恢复,在广兴园搭

班,与王瑶卿、贾洪林、高庆奎等同台演出,常向贾洪林问艺,得益极多。20年代末曾与徐碧云同台合作,演于京、津、山东等地,以做工细腻、白口干净闻名。1949年后,在中国戏曲学校任教,冯志孝、毕英琦、朱秉谦、萧润增等均得其亲传。1962年,以年迈古稀高龄与侯喜瑞、曹连孝等合作演出《群英会》,饰鲁肃一角。晚年就其多年舞台实践,撰写、发表了《谈谈老生的念白》等文章。嗓音宽厚,念白铿锵有力,演唱古朴大方,表演细腻逼真。擅演剧目有《审头刺汤》、《审潘洪》、《审刺客》、《群英会》、《打侄上坟》、《打渔杀家》、《打严嵩》、《盗宗卷》、《失印救火》、《卖马》、《定军山》、《南阳关》等。

贯大元

(1897—1969)老生演员。字显明。北京昌平人。父贯紫林,为清末武旦。他自幼向贾丽川、贾洪林叔侄学戏。天资聪慧,勤奋好学,深得乃师真传。谭派诸剧演来得体自如。不但主角戏演得好,二路老生戏也极为出色,“四大名旦”相争邀其配戏。他与余叔岩经常一起切磋技艺,许多余派较冷门的戏,均能掌握演法诀窍,故能戏既多且精。1949年后,在中国戏曲学校执教,孙岳、冯志孝等,均得其悉心传授,其弟贯盛习、侄贯镇山也得过他指点。贯文武皆精,唱做俱佳。除擅演《搜孤救孤》、《击鼓骂曹》、《上天台》等余派戏外,尚能演《焚烟墩》、《困曹府》等冷门剧目。

林树森

(1897—1947)老生演员。字守宽。原籍福建兴化(今莆田)人,生于上海。出身梨园世家。祖父林连桂,原系徽班演员,工武老生。父林宝奎,工老生。兄

弟三人,长兄树勋,工文武老生兼丑;二兄树棠,幼习武生,后弃艺从商。幼年丧父后,从舅父王益芳习武生。7岁登台,艺名“筱益芳”。11岁进京,附学于喜连成科班,改学须生。后又受教于王鸿寿,专工红生。长期在上海演出。并常为北方南下的演员配戏。嗓音高亢,唱腔质朴。戏路宽广,能戏甚多,且文武兼长。擅演剧目有:《武昭关》、《白马坡》、《长坂坡》、《汉津口》、《扫松下书》、《空城计》、《金钱豹》、《华容道》、《徐策跑城》、《斩经堂》等。

筱益芳

见林树森。

李洪春

(1898—1990)老生演员。曾用名李春才。山东武定人。父亲李春福为同庆班老生演员。李洪春7岁入陆华云办的长春科班学艺,先习武生,后习老生,从师姚增禄、吴连奎等。11岁时科班解散,回家随父学艺,并拜刘春喜为师,学谭派老生戏。后又随葛文玉、谭春仲、丁连升、刘景然、孙文奎等老师学黄派武生、奎派老生和武术。自幼对各派艺术广习博闻,打下了良好基础。17岁倒仓,辗转河北、河南等地搭班,充二、三路武生、武花甚至武行,后在蚌埠汪笑依班中任二路老生。1918年,在扬州拜王鸿寿为师。与周信芳、林树森为同门师兄弟,陪其师在沪、宁、津、京等地演出。1923年,搭高庆奎庆兴社班在京演出,后又与杨小楼、王瑶卿、周信芳等名家多次同台合作,以演关公戏驰名。由于戏路宽广,文武昆乱不挡,许多名家争相请其配戏。四大名旦、马连良、金少山、徐碧云、奚啸伯等均与其同台合作过,其中与程、马合作时间较长。1937年,自组正

春社挑班演出,以武戏为主,同台的有李盛斌、袁金凯、傅德威等。1950年,加入中国京剧院,不但经常主演关羽戏,还不计名位地配演许多二路甚至三路角色。热心于戏曲教育事业,教戏、授徒伴随毕生。曾在北京国剧研究社、斌庆社、京春社、中华戏曲学校、西安正音国剧社、上海戏曲学校任教。1949年后曾任西北戏曲学校副校长、中国戏曲学院顾问。李戏路极宽,老生、武生、净、丑等行当均演过,对红生戏造诣尤深,塑造的关羽形象,在北方独树一帜,有“关剧宗师”之誉。擅演剧目有《古城会》、《单刀会》、《华容道》、《走麦城》、《关羽慈放》、《阅军教刀》等四十余出关公戏,还擅演《麒麟阁》、《定军山》、《绝燕岭》等武老生戏。传人弟子有李万春、王金璐、袁金凯、曹艺斌、宋遇春、田中玉等。子李金声、李玉声均为文武老生。

赵松樵

(1901—1998)文武老生演员。号润泉,艺名九龄童。山东武城人。自幼随父赵朋飞学艺,10岁进富连成科班搭班学艺。曾与侯喜瑞、霄喜福、康喜寿等同台演出。1915年在杭州与梅兰芳、王凤卿、冯子和等合作演出。1916年起自编自演了许多连台本戏《呼廷庆打擂》、《虬髯客》、《张文祥刺马》等。1921年在上海和高庆奎、金少山、程砚秋等同台演出。1922年又与盖叫天、王鸿寿、瑞德宝等合作。30年代在上海挑梁主演《火烧红莲寺》。曾与唐韵笙、周信芳、林树森、芙蓉草、高百岁等同台合演。1949年在南京挑班演连台本戏《关公》。1956年参加天津扶新京剧社,任社长。1956年转入天津建新京剧团,任团长兼主演。1978年后,虽已近八旬高龄,仍时常坚持舞台演出。他功力深厚,文武兼长,戏路尤

广,能演老生、武生及文武净,一些二路角色也演得十分出色,有“活颜良”之称。擅演剧目有《古城会》、《刀劈三关》、《徐策跑城》、《华容道》、《百凉楼》、《南阳关》、《白马坡》、《三江口》、《活捉潘璋》及连台本戏《宏碧缘》、《关公》等。子云鹤为江苏省京剧院老生演员,能继承其衣钵。

九龄童

见赵松樵。

安舒元

(1900—1961)老生演员。名煜柱,字舒元。北京人。幼从谭派老生贵俊卿习艺,改名安俊卿。1923年赴沪演出,颇得好评。30年代后私淑余叔岩,常演于平津等地。后嗓音失润,很少演出。1949年后,曾一度演于北京庆乐戏院。后到中国戏曲学校任教,李鸣岩、陈国卿等均得其教益。其演唱韵味醇厚,擅长做工。擅演剧目有《珠帘寨》、《战太平》、《南阳关》、《状元谱》、《定军山》、《八大锤》、《汾河湾》、《击鼓骂曹》、《武家坡》、《打棍出箱》等。

马连良

(1901—1966)老生演员。回族。字温如。北京人。父为门马茶社业主,喜爱戏曲,社中设有票房,北京名票常出入于斯,马幼年便受到熏染,9岁入喜连成科班,受业于叶春善、蔡荣贵、茹莱卿、萧长华、郭春山等,先习武生,后改老生,私淑贾洪林。10岁登台,演出《铁莲花》、《定军山》、《捉放曹》、《打棍出箱》等,很得好评,有“小洪林”之称。18岁出科,继续求师问艺,揣摩谭鑫培、余叔岩的艺术,并向孙菊仙、贾洪林、刘景然等请教。倒嗓后曾以贾洪林为依归,嗓音大好后

又兼学刘鸿声、高庆奎的戏路,其博采众长,融会贯通,自成一派。所创造的马派表演艺术,是继谭派、余派之后京剧老生中最有影响的流派之一。20年代马便跻身于余、言、高、马“四大须生”之列,三四十年代又位列马、谭(富英)、杨(宝森)、奚(啸伯)“后四大须生”之首。与周信芳并称为“北马南麒”。马嗓音清朗柔美,唱腔流畅委婉、俏丽洒脱,曾风靡大江南北。念白吐字轻重相间,抑扬顿挫,具有音乐美与节奏感。做工讲究传神,动作不瘟不火,和谐飘逸,整个舞台形象潇洒得体,唱、做、念、打形成一套具有个人特色的完整的表演体系。马戏路宽广,擅演剧目达近百出之多,最著名的有《群借华》、《捉放曹》、《四进士》、《清风亭》、《甘露寺》、《一捧雪》等。塑造了上至帝王朝臣下至平民差吏,性格迥异的众多人物形象。还富有革新精神,对乐队、服装等多有新改革。一生排演大量新剧目,如《十老安刘》、《串龙珠》、《春秋笔》等。1951年从香港返回北京,历任北京京剧团团长、北京市戏曲学校校长等职。与谭富英、张君秋、裘盛戎等改编演出的《赵氏孤儿》深获好评。马还演出了《海瑞罢官》及现代戏《杜鹃山》、《年年有余》等。马主演的《群英会》、《借东风》、《铡美案》摄制成影片。其代表作编有《马连良演出剧本选集》行世。弟子有言少朋、王金璐、王和霖、迟金声、李慕良、马长礼、张学津、冯志孝等。子崇仁,演老生。

李吉来

(1902—1968)文武老生演员。艺名小三麻子。上海人。6岁起从师刘吉庆,习红生和老生。后拜王鸿寿为师,深得其师赏识。经王精心传授,技艺大进。在上海、江南等地常演关羽戏,很有声

望。40年代,曾与金素琴合演过《梁红玉》、《渔夫恨》等新戏。1949年后,先后在中国京剧院、云南省京剧团任演员。晚年在安徽省艺校任教。文武兼长,关羽戏尤佳。擅演剧目有《单刀会》、《水淹七军》、《灞桥挑袍》、《华容道》、《古城会》、《扫松下书》、《雪拥蓝关》、《斩经堂》、《徐策跑城》、《追韩信》等。胞兄李东来、堂弟李瑞来、李紫贵分别从事京剧表演及导演工作。

小三麻子

见李吉来。

高百岁

(1902—1969)老生演员。字幼斋,号伯绥。北京人。8岁从李正义学戏,10岁入富连成科班,初学净角,后改老生,以演刘(鸿声)派戏初露头角。12岁应邀赴上海演出,以童伶挂头牌主演《打严嵩》、《铡美案》等剧,兼演老生和花脸戏。15岁拜周信芳为师,遂以演麒派戏为主,兼演高派、汪派戏,偶而还演净角戏。1927年参加南国剧社,与田汉、洪深等一起从事戏剧改革活动。曾与周信芳合演过话剧《雷雨》,和欧阳予倩、周信芳合演过《武松与潘金莲》。1947年与田汉、梅兰芳、欧阳予倩、周信芳等发起组织京剧改革促进会。1949年后到武汉市,筹建中南京剧团。1950年任副团长。后改为武汉市京剧团,任团长。与高盛麟、郭玉昆、关正明、陈鹤峰等长期同台合作,巡回演出于全国各地,均获好评。晚年致力于演出现代戏和新编剧目。高文武兼长,戏路宽广,极富创新精神。擅演剧目有《追韩信》、《徐策跑城》、《四进士》、《清风亭》、《临江驿》、《哭祖庙》、《逍遥津》、《古城会》、《华容道》、《骂阎罗》及新编现代戏《柯山红日》等。

梁一鸣

(1903—1991)老生演员。原名梁海涛。江苏无锡人。8岁开始学戏,10岁拜产保福为师。13岁搭班富连成深造,得张春彦传授。14岁登台演出,19岁起与杨小楼、梅兰芳、王凤卿、郝寿臣、筱翠花、谭富英、言慧珠等同台演出,为过硬的二路老生。40年代,长期傍周信芳演出。1945年后,自组班社去江苏、湖南、河南、河北等地流动演出。曾率班去台北市为永乐座戏院作剪彩演出。在上海曾担任过中国大戏院、黄金大戏院后台经理及伶界联合会会长,后又任天津梨园公会会长。1952年起参加哈尔滨市京剧团任挑梁老生,长期与云燕铭、张蓉华等合作。1953年在东北地区第一届观摩会演中主演《劈山救母》,饰刘彦昌,获优秀表演奖。戏路宽广,能戏极多,兼有汪派、谭派、麒派之长。擅演剧目有《辕门斩子》、《斩黄袍》、《失空斩》、《碰碑》、《取成都》、《取帅印》、《哭祖庙》、《硃砂痣》、《打侄上坟》等。

唐韵笙

(1903—1970)老生演员。原名石斌魁。满族。沈阳人。生于福州。幼年随义父唐景云学戏,初习旦角,后改文武老生。9岁登台。1919年首次来沪演出,以“三斩一碰”等刘派剧目初具声望。20年代后,一面演出传统剧目,一面编演了《闹朝扑犬》、《后羿射日》等新戏。三四十年代,常在东北三省及山东等地演出。1938年挑梁任主演。除了传统剧目、新编剧目甚得好评外,还主演了《封神榜》、《西游记》、《济公》、《怪侠锄奸记》、《狸猫换太子》等大量连台本戏。其时技艺日趋成熟,形成了工架稳健、表演火炽的艺术风格。1947、1948年两次赴沪演出,露演了《大铁笼山》、《真假包公》等新戏。

在剧目、表演、武打诸方面均令人耳目一新,与周信芳、马连良并誉为“南麒北马关外唐”。1955年后参加沈阳市京剧团,任挑梁主演。先后排演了《郑成功》、《绝龙岭》、《未央宫》、《十二真人斗太子》、《目莲救母》等体现其表演风格的剧目。1959年在辽宁省戏剧汇演中,主演《詹天佑》,获优秀表演奖。1959年后任沈阳京剧院副院长。1960年赴京演出《刀劈三关》、《古城会》等剧,声誉卓著。60年代后,常演出《白毛女》、《智擒惯匪座山雕》等现代剧目。功底扎实,文武兼长,嗓音清脆高亮,表演富有激情,武打新奇精彩,戏路十分宽广,“红生”戏尤为突出,是“红生”三大流派之一。还长于编演新戏,极富创新精神,有突出的个人表演风格。常演剧目计有一百多出,代表作有《刀劈三关》、《古城会》、《艳阳楼》、《铁笼山》、《走麦城》、《徐策跑城》、《追韩信》、《未央宫》、《胡迪骂阎》、《驱车战将》、《闹朝扑犬》、《雪弟恨》、《群英会》、《后羿射日》、《好鹤失政》、《郑伯克段》、《二子乘舟》、《目莲救母》、《詹天佑》、《白毛女》等。弟子有田子文、焦麟昆、李师斌、曹艺斌等。再传弟子有汪庆元等。

陈鹤峰

(1904—1972)老生演员。原名陈鸿声。浙江鄞县人。13岁入科班学戏,从师谢月亭,习老生。出科后与妻云艳霞常搭班演出于长江一带。1932年拜周信芳为师,专攻麒派艺术,颇得其师艺术真谛。1949年后参加中南京剧工作团筹建工作,任总团副团长,后转任武汉市京剧团副团长,与高百岁、高盛麟、关正明、郭玉昆等长期合作演出。后又调入湖北省戏曲学校任教,朱世慧曾得其悉心指点。功底扎实,戏路宽广,文武均长。尤擅麒派戏。擅演剧目有《徐策跑

城》、《四进上》、《追韩信》、《乌龙院》、《鸿门宴》、《黄鹤楼》、《逼上梁山》、《青风亭》、《群英会》、《三打祝家庄》、《斩经堂》等。弟子有姚凤石等。

孙钧卿

(1905—1998)老生演员。上海人。自幼爱好京剧,13岁起拜产保福习老生。20岁以票友身份登台,在演出实践中技艺大进。常与梅兰芳、周信芳、盖叫天、马连良、程继仙、金少山等同台。与程君谋、赵培鑫并称为老生“票友三杰”。1949年正式“下海”,与李玉茹在上海中国大戏院同台演出。先后参加江苏省京剧团、华东实验京剧团,在南京、上海等地演出。1957年调入梅兰芳京剧团,1958年支援陕西省京剧团,为该团主演。孙虽出身票友,由于好学勤练,武功基础颇为扎实。幼年间曾向昆曲名家徐凌云、郑传鉴学过《别母乱箭》等剧,故戏路宽广,文武昆乱不挡,还能演《挑华车》、《麒麟阁》等武生戏,曾代王金璐演出过数场《三挡杨林》,梨园界传为美谈。1983年,已近八旬高龄,还参加了纪念尚小云的演出及在上海的示范演出,与尚长荣合演《将相和》、《群借华》等剧,功力不减当年。1989年,以85高龄与其子孙岳在北京举行父子同台展览演出,演出了《定军山》、《伐东吴》等重头戏。不但在舞台演出上造诣深厚,而且能书善画,在古典文学上有较高的修养,喜爱收藏私人行头,并亲自为行头设计图案,1949年以前,曾办过两次私人画展。在艺术上,继承孙、汪、刘、余诸派之长,嗓音高亢且醇厚,演唱婉转而带激情。能戏甚多,擅演剧目有《定军山》、《伐东吴》、《失空斩》、《取成都》、《清官册》等。陕西京剧团赵鲁平、马立克等均受到他精心的辅导及指点。子孙岳,亦工老生。

谭富英

(1906—1977)老生演员。名豫生。原籍湖北江夏(今武昌),生于北京。谭鑫培之孙,谭小培之子。幼承家学,12岁入富连成科班学艺,先学武生,后习老生。出科后受其父教导,又拜余叔岩为师。为谭派艺术继承者,并在此基础上又吸收余派演唱特色,结合自己清亮脆润的嗓音条件形成酣畅舒展、流利大方的演唱风格,有“新谭派”之称。吐字行腔明快奔放,用气充实,一气呵成。武功扎实,能文善武,唱做兼优。30年代就与马连良、杨宝森、奚啸伯共誉为“四大须生”。他以表演纯朴耿直的书生和忠臣著称。30年代曾与雪艳琴合作,拍摄了全部《四郎探母》影片。1949年后,任北京京剧团副团长,与马连良、张君秋、裘盛戎合作,排演了《秦香莲》、《赵氏孤儿》、《群英会》、《将相和》等传统剧目。从表演到唱腔,从音乐到服装道具都进行了改革,使舞台演出焕然一新。在《群英会》中饰鲁肃,已摄成影片。擅演剧目非常丰富,有《失街亭》、《空城计》、《斩马谲》、《定军山》、《战天平》、《击鼓骂曹》、《南阳关》、《桑园寄子》、《奇冤报》、《打棍出箱》、《洪羊洞》、《搜孤救孤》、《四郎探母》、《将相和》、《群英会》、《桑园会》、《御碑亭》、《秦琼卖马》、《珠帘寨》、《乌盆计》、《连营寨》、《红鬃烈马》、《摘缨会》等。子元寿,工武生、文武老生,孙孝曾,亦工老生。

孟小冬

(1907—1977)老生演员。女。原名若兰,学名令辉。北京人。祖父孟七是谭鑫培同时代的文武老生,父孟鸿群工武生,叔父孟鸿茂工丑。孟小冬幼年从仇月祥学老生。14岁到上海共舞台演出《宏碧缘》,演骆宏勋,扮相英俊,嗓音

宽亮。1923年离沪北上。经谭派名票王君直指点,复拜陈秀华为师。在三庆园、新明戏院首演《打鼓骂曹》,由孙佐臣操琴,一鸣惊人。后被城南游艺园邀任主演。两年后,自行组班,在北京、天津等地演出,与马连良、高庆奎等齐名一时。1938年拜余叔岩为师,在运腔用气,身段表情等方面,皆受余氏真传。1947年曾与裘盛戎等合演《搜孤救孤》,演唱口齿清晰,嗓音清润苍劲。代表剧目有《捉放曹》、《失空斩》、《搜孤救孤》、《打鼓骂曹》、《武家坡》、《乌盆计》、《盗宗卷》、《珠帘寨》等。1948年迁居香港。

杨宝森

(1909—1958)老生演员。字钟秀。安徽合肥人。出生于梨园世家。祖父杨朵仙、伯父杨小朵、父亲杨幼朵均为京剧演员。堂兄杨宝忠为名琴师。杨宝森8岁起开始随父练功,后拜陈秀华为师,又得鲍吉祥、裘桂仙等指点,技艺长进迅速,学习余派成绩显著,有“小余叔岩”之美称。14岁入俞振亭“斌庆社”学艺并随班演出。18岁后倒仓辍演,但仍坚持练嗓,悉心钻研余腔,余叔岩演出,他每场必到,在艺术素养上有了很大提高。经一段时间刻苦练习,终于练出了宽厚圆润的嗓音。虽然丧失了“亮音”、“立音”,但中低音区共鸣极好,音色清醇,低而不浊。恢复演出后,获得了观众好评。先后伴梅兰芳、程砚秋、荀慧生、于连泉、筱翠花、章遏云等演出。在继承余派字正腔圆,演唱深沉含蓄的基础上,充分发挥自己中低音区发声特点,运用了“水擞”、“老音”、“耍板”等行腔技巧,创造了清雅古朴,韵味醇厚的杨派唱腔。1940年后挑班组织宝华社,由杨宝忠操琴,杭子和司鼓,三人配合堪称珠联璧合。杨派艺术日趋完善,成为独立的老生流派。

同马连良、谭富英、奚啸伯并列为“四大须生”。40年代末,曾在香港与马连良合作演出了《问樵闹府·打棍出箱》,分饰前后范仲禹,轰动港城。50年代成立宝华京剧团在京、津等地演出。1956年该团与天津共和京剧团合并成立天津市京剧团,任团长。与厉慧良、丁至云、周啸天等合作。1957年与厉慧良一起赴沪公演,艺术造诣达到炉火纯青之境,演出得到高度评价。嗓音宽厚,音色甜润,咬字清晰饱满,反切尤佳,行腔婉转动听,技巧高超,表演朴实规范,台风清雅,气质极佳。能戏甚多,代表作有《伍子胥》、《失空斩》、《碰碑》、《洪羊洞》、《击鼓骂曹》、《桑园寄子》、《武家坡》、《捉放曹》、《珠帘寨》、《清官册》、《乌盆计》、《大叹二》、《法门寺》、《桑园会》、《四郎探母》、《琼林宴》、《搜孤救孤》、《卖马》、《状元谱》等。其中以《文昭关》最为出色。弟子甚多,私淑者更众。传人有马长礼、汪正华、程正泰、梁庆云、蒋慕萍、李鸣盛等。再传弟子有叶蓬、杨乃彭、于魁智、张克等。

奚啸伯

(1910—1977)老生演员。满族。北京大兴县人。自幼喜爱京剧,1921年拜言菊朋为师,得授《打鼓骂曹》等剧。1929年正式“下海”搭班演出。先后与杨小楼、尚和玉、尚小云等合作。1935年,加入承华社,在上海为梅兰芳配演,得梅兰芳指点与提携,艺术益精。返京后,自组忠信社常在京、津、沪演出。表演注重刻画人物。以唱著称。咬字吐音极为讲究,尤其是“衣齐”辙口的运用,形成一套系统的方法。唱腔独树一帜,被誉为京剧“四大须生”之一。擅演剧目有:《二堂舍子》、《击鼓骂曹》、《法门寺》、《乌龙院》、《上天台》、《白帝城》、

《空城计》等。1949年后,编演新戏《范进中举》和现代戏《白毛女》、《霓虹灯下的哨兵》、《红云崖》、《桥头镇》和《奇袭白虎团》等剧目。弟子有欧阳中石、李伯培等,再传弟子有张建国。子廷宏,工净,孙中路,工武生。

王少楼

(1911—1967)老生演员。字兆霆。祖籍山东,生于北京。出身梨园世家,祖父王顺福为旦角演员,父王毓楼为武生演员,姑母王明华为梅兰芳夫人。王从小受到良好的艺术熏陶,8岁拜张春彦为师学戏,1923年12岁正式拜余叔岩为师,同年3月正式挂牌公演。不久入斌庆社科班,边演出边学艺,悉心钻研余派艺术。出科后曾为荀慧生、尚小云、雪艳琴等配戏。1930年,参加程砚秋的鸣和社,与程合作达十余年之久。后因倒嗓辍演。建国后,1952年即应聘北京艺培戏校教务主任兼老生教师,后“艺培”改名北京市戏曲学校。他在校辛勤耕耘15年,培养出张学津、李崇善等演员。

曹艺斌

(1911—1982)老生演员。艺名小宝义。河北高阳人。父曹宝义工武生。曹艺斌自幼随父学艺。9岁在上海人夏日润科班练武功。10岁随韩长宝习武生。先后在上海、天津、哈尔滨等地演出。1939年拜唐韵笙为义父,向其学艺。1951年后,先后拜周信芳、李洪春、钱宝森为师,博采众家之长,艺术日趋成熟。文武兼长,能戏甚多,演唱节奏感强,表演洒脱奔放。在东北等地演出,甚得观众好评。1977年后,在旅大艺校任教,培养的学生有文武老生吴宣锋等。擅演剧目有《古城会》、《走麦城》、《独木关》、《徐策跑城》、《未央宫》等。

小宝义

见曹艺斌。

陈大溲

(1911—1988)老生演员。福建闽侯人。自幼爱好京剧。在杭州公路局就业时,曾向陈福奎学戏。1931年以票友身份,与梅兰芳同台演出《四郎探母》。1938年在汉口天声舞台正式“下海”,后又任上海天蟾舞台领班演出。在此期间,曾向张荣奎、夏山楼主、红豆馆主(溥侗)等学戏,私淑余派,技艺日益提高,与孟小冬、李少春被誉为“余派三杰”。曾任北平国剧公会常务委员。后一直在北京、天津、上海、武汉等地辗转演出。1949年后,在上海组织过溲声胤社。1951年参加华东戏曲研究院,后转上海京剧院。1953年参加华东戏曲会演,自编、自导、自演《铸剑》,荣获演员一等奖。1956年在上海和梅兰芳再度同台演出。1958年调到山东京剧团,1960年调到杭州京剧院。表演细腻,演唱韵味醇厚,常演剧目有《战太平》、《搜孤救孤》、《沙桥饯别》、《击鼓骂曹》等。还编演过《窃符救赵》、《卧薪尝胆》及现代戏《金玉姬》等剧。他文学根底深厚,多次发表戏剧评论文章,被聘到中国戏曲学院讲学。在演出的传统剧目中,对不合情理的唱词作过许多修改,为传统剧目整理提高作出了贡献。弟子有杨超、王珪、缪斌等。

陈少霖

(1911—1967)老生演员。字沛如,自号春阳居士。山东黄县人。出身梨园世家,其父陈德霖是清末明初的青衣演员。陈自幼秉承家学,由王月芳老师开蒙,9岁登台。10岁拜陈秀华为师学老生。11岁随其父去天津演出。1927年后,随其姐丈余叔岩学戏,得余精心指

点。1932年起与李香匀合作搭班演戏。1936年拜张春彦为师,同年随坤旦华慧麟到武汉演出。后又搭金少山、章遏云等班演出于京、津、沪、鲁等地。1938年,首次挑班演出,偕侯喜瑞、魏莲芳等演于大连、沈阳等地。1940年后,先后傍吴素秋、言慧珠、毛世来、李玉茹、荀慧生、李世芳等演出。1946年,第二次挑班自组春阳社,配角有裘盛戎、孙盛武等。1949年后,除仍搭荀慧生、赵燕侠班演出外,兼任民主剧场剧务主任。1952年,加入张君秋主持的联谊京剧团,后改称北京市京剧三团,任副团长。1956年9月,在北京中山音乐堂北京京剧工作者联合会成立大型纪念演出中,与马连良、谭富英、奚啸伯、李和曾分饰《四郎探母》中杨延辉。1962年后因病中止了舞台演出。演戏循规蹈矩,台风严谨,长于配戏,演二路老生极为出色。擅演剧目有《击鼓骂曹》、《失空斩》、《大叹二》、《搜孤救孤》等。子志清亦工老生。

李如春

(1912—1998)老生演员。天津人。父李长胜是清末民初铜锤花脸演员。他自幼随父学戏。1920年进艺人自办的子弟学校——上海榛苓小学,向周永泉、王玉芳学习花脸和老生。12岁以“筱李长胜”艺名登台演出。“倒仓”后,改演做工老生。由于幼工扎实,认真好学,在数年的舞台实践中,吸取了名家王鸿寿、李桂春等之长,技艺迅速精进。更兼演戏一丝不苟,很快受到上海观众青睐,赢得了“狠派老生”的美誉。1935年,拜周信芳为师。又与赵如泉等同台演出,水平有进一步提高。常演《九更天》、《目莲救母》、《焚棉山》等一些文武兼长的戏。特别是他贴演连台本戏《包公》,每演必满。在1951年至1953年期间,该剧连演连满

达数百场,创造了当时连台本戏上座率最高纪录,被誉为“江南活包公”。1954年,参加上海新中国京剧团,后该团改为江西省庐山京剧团,任团长。功力深厚,文武兼优,老生、武生、花脸戏均能演。其演唱力度强,做工稳练且火爆,能打善摔,拿手剧目有《追韩信》、《岳飞》、《包公》等。还擅长赶角,《群借华》中鲁肃、孔明、关羽一赶三;《龙凤呈祥》中乔玄、鲁肃、张飞、周瑜一赶四。他更以演连台本戏见长,除《包公》外,还有《狸猫换太子》、《封神榜》、《文武香球》等。

李盛藻

(1912—1990)老生演员。名凤池,字翰儒。安徽祁门人。父李寿峰、叔李寿山均为京剧演员。幼入富连成科班学艺,为盛字班学员,习老生。得萧长华、雷喜福、蔡荣贵等指点,又随马连良、高庆奎等学艺,打下扎实的基本功,在科班中已初露头角。出科后遂搭班演出。后成为高庆奎女婿后。经高精心辅导,艺术上兼有马、高两派之长,1935年与陈盛荪、刘盛莲、杨盛春等赴沪演出,深受欢迎。后自组文杏社,挑班演出于南京、天津、东北等地,与高盛麟、陈丽芳、袁世海、贯盛习等同台合作。1949年后加入中国京剧院,以演“三国戏”著称,并排演了《廉吏风》等新编剧目。晚年在北京市戏曲学校和中国戏曲学院任教。80年代后,曾以七十高龄主演《龙凤呈祥》,饰鲁肃一角,风姿不减。其幼工扎实,唱做俱佳,表演洒脱自然,为高派艺术主要传人之一,亦具马派风格。擅演剧目有《失空斩》、《四郎探母》、《借东风》、《浔阳楼》、《四进士》、《除三害》、《一捧雪》、《龙凤呈祥》、《哭秦庭》、《赠绉袍》、《苏武牧羊》、《坐楼杀惜》及新编剧目《青梅煮酒论英雄》、《生死牌》、《廉吏风》等。弟子

有赵世璞、杜镇杰等。

哈宝山

(1913—1994)老生演员。回族。北京人。9岁起随蔡荣贵学艺,习老生。后又得雷喜福、路喜才的指点。10岁起登台演出。1926年参加马连良组织的扶风社,任二路老生。1931年至1949年期间曾为梅兰芳、程砚秋、谭富英、杨宝森等配演二路老生。1951年随马连良、张君秋赴广州演出。1955年加入杨宝森的共和社。1956年起加入天津市京剧团,为杨宝森、厉慧良、张世麟等配戏。1979年后,除偶然登台作示范演出外,主要从事教学。能戏极多,表演严肃认真,朴实无华。常在《玉堂春》、《失空斩》、《群英会》、《穆天王》、《文昭关》、《清官册》等剧中担任二路老生。弟子有温玉荣等。

周啸天

(1913—1979)文武老生演员。字叱云。天津人。1925年拜张春樵为师,习文武老生,在天津搭班演出。后从师郭钟麟,技艺日进,在山东、天津等地颇具声望。常与尚小云、筱翠花、王玉蓉、金友琴、马艳云等合作演出。其中与尚合作最久。1937年随尚赴沪演出,期间拜马连良为师,习马派,甚有心得。1957年后加入天津京剧团,与厉慧良、张世麟等同台演出,以《打登州》一剧最为著名。1963年后在天津戏校任教。他文武兼长,戏路宽广,擅演剧目有《打登州》、《碰碑》、《四郎探母》、《清官册》、《四进士》、《清风亭》、《白蟒台》、《盗宗卷》、《状元谱》、《十道本》、《借东风》、《审刺客》等。

何玉蓉

(1913—)老生演员。女。上海

人。出身梨园世家,父亲何颐馨、姑父伍月华均为汪笑侬学生。6岁起随父学艺,9岁在哈尔滨首次登台,以演汪派戏为主,兼学余派。成年后钻研马派艺术,兼收并蓄,形成了自己独特的表演风格。18岁起,入上海大世界大京班任主演。以后常在东北、天津、江浙等地演出。1954年应邀参加南昌市京剧团,后并入江西省京剧团,长期与王苓秋、王超群等合作演出。1983年在上海与陕西省京剧团合作演过汪派名剧《马前泼水》,获得好评。1985年赴京演出《哭祖庙》等剧,大受欢迎。1986年率团在津、沪等地演出。后又整理演出了绝响多年的汪派戏《受禅台》、《献地图》等。她嗓音高亢,演唱神完气足,古朴清醇,虽逾古稀之年,连唱近百句,毫无疲乏之感。擅演剧目有《哭祖庙》、《刀劈三关》、《红鬃烈马》、《马前泼水》、《辕门斩子》、《珠帘寨》等。

徐东明

(1913—1977)老生演员。女。天津人。自幼拜名票王庚生为师。1923年于天津中华剧场初次登台,被誉为“小神童”。后又拜陈秀华、蔡荣贵等为师,宗谭、余两派,常与新艳秋、胡碧兰、金友琴、杨菊秋等同台演出。1930年后悉心钻研谭派戏,以《失空斩》、《四郎探母》等戏最为著名,特别是反串《盗魂铃》极受欢迎。后与其妹徐东霞、徐东来组织明霞社,演出于京、津等地。1957年与李万春合作组成北京新华京剧团,与李万春、徐东来、李庆春、李小春、李砚秀、关韵华并列为七头牌。1960年后因体弱多病中止演出,在北京戏校任教。她天赋佳喉,台风严谨,演唱尤佳。擅演剧目有《失空斩》、《四郎探母》、《碰碑》、《清官册》、《定军山》、《洪羊洞》、《群英会》、《宝

连灯》、《汾河湾》、《摘缨会》、《武昭关》、《盗魂铃》等。

李宗义

(1913—)老生演员。天津人。自幼嗜好京剧,天赋佳喉。青年时代曾加入中南国剧社票房。30年代中期,拜天津“票王”王庚生为师。1939年正式“下海”搭班演戏,拜鲍吉祥为师。根据本身嗓音条件,以演高派戏为主,兼采余、马诸派之长,形成自己的艺术风格。在京、津、沪、汉及山东等地演出,甚得好评。1950年参加中国戏曲研究院京剧实验工作团第二团(即今中国京剧院二团)任主演,与张云溪、张春华等排演了《三打祝家庄》、《江汉渔歌》等新剧目。1952年在全国戏曲观摩演出大会中,主演新编故事剧《兵符记》,获演员二等奖。1956年至1957年间,随中国艺术团到欧洲、南美等十几个国家访问演出,受到热烈欢迎。后调入梅兰芳京剧团,1964年后并入北京京剧院二团,排演过现代戏《洪湖赤卫队》、《海港》等。他嗓音高亢,挺拔有力,唱功尤佳,很具感染力。擅演剧目有《辕门斩子》、《失空斩》、《斩黄袍》、《逍遥津》、《碰碑》、《四郎探母》、《大叹二》及新编剧目《强项令》、《三打祝家庄》等。其子李光、李欣、李岩及媳沈健瑾、孙毓华、刁丽均为京剧演员。除李光、李岩能继承他的技艺外,尚有弟子赵世璞、鲁艺峰等。

李瑞来

(1914—1986)武老生兼红净演员。河北大兴人,生于上海。幼随父李庆棠学戏,工文武老生兼红净。14岁登台,演于苏南一带。40年代后期,定居上海。1949年后,加入上海新华京剧团,与武生王少楼同台合作,以编演连台本戏

著名,《卦神榜》一剧连演连满。还编演过《西游记》、《义侠江湖》、《太平天国》、《年羹尧》、《信义村》等剧,长期演于共舞台,颇具名望。他能编善演,戏路宽广,表演具有浓厚的南派特色。弟李紫贵为京剧编导。

贯盛习

(1914—1991)老生演员。北京人。武旦贯紫林之子,老生贯大元之弟。1924年入富连成科班。初学老旦,后改文武老生兼红生,得萧长华、叶春善等亲授,为该班尖子学生。1933年出科,先后与李世芳、尚小云、言慧珠、金少山等合作。50年代参加河北省京剧团,任主演。嗓音宽亮,文武兼长。擅演剧目有《战太平》、《定军山》、《失空斩》、《二进宫》、《红鬃烈马》、《群英会》、《御碑亭》、《战长沙》、《断密涧》及《洪宣娇》等。其子贯镇山亦工老生,弟子有祝元昆等。

孙鹏志

(1914—2000)老生演员。安徽太平人,生于湖南长沙。自幼学艺,工文武老生,曾得小兰英、白牡丹等指点,15岁登台,辗转演出于全国各地。1951年组建上海民艺京剧团,任主演。1958年并入黄浦京剧团,长期演于先施游乐场,与刘官阳、张君屏等合作。私淑麒派,颇有成就。后调入上海京剧院。戏路宽广,学麒派并不拘泥,力求神似。能戏极多,擅演剧目有《追韩信》、《徐策跑城》、《打严嵩》、《四进士》、《斩经堂》、《乌龙院》、《清风亭》、《打渔杀家》、《扫松下书》、《义责王魁》、《走麦城》、《伐东吴》、《生死板》、《击鼓骂曹》等。

徐鸿培

(1915—)老生演员。上海人。

13岁从师瑞德宝、吴宝奎、许亮辰等习谭派老生。16岁登台,演出于江南一带。后受麒派艺术的吸引,再拜范叔年为师,钻研麒派艺术。抗日战争时期,排演了《信义村》等宣传爱国思想的剧目。1949年后,加入江苏省京剧团,后转入安徽省京剧团任团长,与王熙春、谢黛苓、薛浩伟等长期合作演出。1962年拜周信芳为师。1956年主演《初出茅庐》,获安徽省戏曲汇演导演一等奖,演员一等奖。技艺全面,唱、做俱佳,擅演剧目有《四进士》、《徐策跑城》、《追韩信》、《乌龙院》、《群英会》、《斩经堂》、《清官册》、《打严嵩》等。

梁益鸣

(1915—1970)老生演员。北京通县人。8岁入群益社科班,从师黄少山学习黄派武生及老生。出科后即在北京天桥搭班唱戏。1942年,与张宝华组成鸣华京剧团,长期演出于天桥天乐园,深得观众欢迎。他博采众长,经常演出“马派”、“高派”及一些文武老生剧目。1949年后,任该团团团长,拒绝高薪聘请,坚持在天桥为贫苦劳动群众演出,有“天桥马连良”之美称。1954年在北京市戏曲会演中主演《串龙珠》,获表演二等奖。1962年拜马连良为师,悉心钻研马派艺术。曾率团演出于津、沪、东北等地,深得好评。戏路宽广,文武兼长,能戏极多。擅演剧目有《群英会》、《借东风》、《春秋笔》、《十老安刘》、《清风亭》、《古城会》、《定军山》、《串龙珠》、《大名府》等。

李家载

(1915—1985)老生演员。安徽合肥人。自幼酷爱京剧,11岁起随父学戏,得谭派须生罗小宝指点。16岁,得言菊

朋指点。其后活跃于票界,悉心钻研言派艺术,颇有成就。1958年、1959年两次言派艺术纪念演出中,主演了《上天台》、《珠痕记》。1960年正式“下海”,调入上海京剧院,与李玉茹、童芷苓、李仲林等同台,经常演出《卧龙吊孝》等剧。1976年曾拍摄艺术片《卧龙吊孝》、《让徐州》。80年代后,演出了《白帝城》等许多言派名剧,深得观众好评。他学习言派,态度严谨,能得言之神韵,台风大方,气质颇佳。擅演剧目有《卧龙吊孝》、《让徐州》、《空城计》、《珠痕记》、《白帝城》、《大保国》、《二进宫》、《上天台》等。弟子有王柏岩、毕天来、邱正坚等。

言少朋

(1915—1984)老生演员。原名义方。蒙古族。北京人。父言菊朋为言派创始人,妹言慧珠为梅派巨角,妻张少楼、子兴朋均为言派老生。他自幼受家庭熏陶,酷爱京剧,边读书边随父学艺,并得老艺人韩珠子指导。1935年正式登台演出。1939年拜马连良为师,得其真传。经舞台实践后,形成了兼有言、马两派之长的表演风格,且长于编导和唱腔设计。1949年后,曾组织新华旅行剧团,演于京、津、沪、汉等地,颇受欢迎。1955年参加青岛市京剧团,次年任团长。与张少楼、张春秋、董春柏等同台合作。1956年参加山东戏曲汇演,主演《十五贯》,获演出一等奖。1958年排演现代剧《白毛女》。1959年与张少楼赴京演出《卧龙吊孝》等言派名剧,甚得好评。1962年调上海市戏曲学校任教。1964年参加全国现代戏观摩会演,主演《柜台》,获文化部嘉奖,并定该剧为教学剧目。1976年拍摄《卧龙吊孝》、《让徐州》京剧艺术影片。1981年重新编排设计了言派戏《打金枝》,颇为成功。演唱韵

味醇厚,表演飘逸洒脱,富有书卷气。擅演剧目有《卧龙吊孝》、《让徐州》、《连营寨》、《白帝城》、《上天台》、《贺后骂殿》、《除三害》、《群英会》、《战北原》、《骂王朗》、《伍子胥》、《汾河湾》、《桑园寄子》、《一捧雪》、《琼林宴》、《春秋笔》、《十老安刘》及现代戏《柜台》等。

李世霖

(1916—)老生演员。北京人。父李乐亭为琴师。李世霖11岁入富连成科班,为世字班学员,从师叶春善习文武老生,倒嗓后改习二路老生。出科后,随王瑶卿、王玉蓉赴沪演出。1949年后,加入中国京剧院,在《金田风雷》中配演天王洪秀全。后转入中国戏曲学院教戏,老生演员于魁智、陈俊等均受其指点。戏路宽广、技艺全面,擅演剧目有《文昭关》、《断密涧》、《群英会》等。

王琴生

(1916—)老生演员。北京人。自幼酷爱京剧,初学铜锤花脸,后改习老生。从师德少如、刘砚亭、张连福、宋继亭等。1936年拜谭小培为师,悉心钻研谭派艺术,同时又拜丁永利,攻习武功。1937年后经常与梅兰芳、尚小云、荀慧生、小翠花、金少山、李多奎、马富禄等合作演出,深得各界好评。1952年加入梅兰芳剧团,随梅赴东北、华北、华南等地演出。后应江苏省京剧团之邀,担任该团主演。1960年任该团副团长。1963年与周云亮、梁慧超、蒋慕萍、王正堃、沈小梅等赴沪公演于天蟾舞台,深受观众欢迎。1964年在现代剧《耕耘初记》中为董金凤配演老校长。80年代起主要从事教学工作,江苏省京剧团王新依等均受其教益。他嗓音圆润,戏路宽广,擅演剧目有《空城计》、《桑园会》、《大叹二》、

《八大锤》、《四郎探母》、《打棍出箱》、《打渔杀家》、《定军山》、《阳平关》、《战太平》、《捉放曹》,有时还能串演《五台山》等一些花脸戏。

纪玉良

(1917—)老生演员。原名纪云峰,曾用名纪英甫。北京人。自幼酷爱京剧,在中学时代,曾向魏公陶学过《四郎探母》等戏。1936年拜马四立为师,学老生。1937年正式“下海”,在北京搭班,边习艺边演出。复向陈秀华、瑞德宝、张少甫等学艺。1940年搭李玉茹、王金璐等中华戏校毕业生的班子赴沪演出,遂改名纪玉良。后又与李世芳、毛世来、张君秋、宋德珠、言慧珠、童芷苓等先后同台演出。1951年参加上海人民京剧团,为该团主演。1955年并入上海京剧院,1971年调到上海“五·七”京训班任教,1978年调回上海京剧院一团。他嗓音宽亮,宗谭学马,擅演剧目有《将相和》、《武家坡》、《辕门斩子》、《大叹二》、《二堂放子》等。

迟世恭

(1918—2000)老生演员。字锡宸。北京人。祖父迟子俊、父迟春明和叔迟月亭均为京剧演员。自幼受家庭熏陶,10岁学老旦。12岁入富连成科班改学老生,师从王喜秀、张连福,次年初露头角。20岁出科,拜鲍吉祥为师。与金少山、尚小云、筱翠花等合作多年,成名颇早。1950年定居上海,任上海新民京剧团副团长,与小王桂卿、筱高雪樵等多年合作。1958年,应上海京剧院之邀,与周信芳合演《群英会》,饰孔明。1961年又与周信芳、俞振飞、王少楼等在京剧汇演中再演此剧,轰动沪上。1962年转入上海京剧院,经常主演一些谭派传统剧,并

编演了许多以传统折子戏为基础的剧目。如与沈金波、汪正华等合演的《薛刚闹花灯》、与小毛剑秋等合演的《全本庆顶珠》。1978年后,虽年逾花甲,仍常坚持演出。1987年赴山东与方荣翔合演《捉放曹》。他幼工扎实,字音纯正,唱腔流畅稳健,做派严谨规矩,能戏极多。1949年后仅在上海演出的剧目约有近百出,擅演剧目有:《击鼓骂曹》、《失空斩》、《杨家将》、《乌盆计》、《辕门斩子》等,还反串过《铡刺官》中的包拯、弟子有周卓然等。

张海涛

(1918—) 老生演员。河北雄县人。8岁随父学戏,后又从岳父唐韵笙习艺,工文武老生兼红生。曾在黑龙江、沈阳、上海、昆明等地搭班演出。后加入沈阳京剧院。在辽宁省戏曲会演中,主演《沉香》,获表演二等奖。后又转入河北省京剧团,主演《赵氏孤儿》,获河北省戏曲汇演二等奖。1954年调入唐山市京剧团,经常主演一些文武并重的老生戏。1964年,主演现代戏《节振国》,参加全国现代戏观摩演出大会,获得好评,被摄制成戏曲艺术影片。他文武兼长,戏路宽广,擅长剧目有《刀劈三关》、《千里走单骑》、《追韩信》、《长坂坡》、《全部武松》等。

宋宝罗

(1918—) 老生演员。号季生。北京人。父宋永贞、母宋风云及兄妹均为京剧演员。他7岁学艺,拜黄少山为师,宗汪(桂芬)派。后又拜雷喜福为师。13岁登台在天津演出,与兄义增、遇春、妹紫萍、紫珊等组班演出于各地。1938年后与程砚秋、新艳秋、郑冰如等同台演出,挂二牌,常演《逍遥津》等高派戏,以

唱工取胜。1954年加入北京京剧一团。后加入浙江省京剧团,为主演。1961年与张二鹏、陈大澂、赵麟童、陈幼亭、鲍毓春、李瑛等赴沪演出,深受欢迎。1981年又与张二鹏领衔演于上海天蟾舞台,主演《武乡侯》、《逍遥津》、《朱奎卖画》等剧,功力不减当年。他嗓音高亢,演唱富有激情,且精于书画,《朱奎卖画》一剧,当场挥毫。他还从事戏曲教学工作,浙江省京剧团杨超等均受其教益。擅演剧目有《汉献帝》、《武乡侯》、《哭秦庭》、《朱奎卖画》、《辕门斩子》、《伍子胥》、《斩黄袍》、《失空斩》、《碰碑》、《赠绉袍》、《取帅印》、《取成都》等剧。

徐敏初

(1918—1978) 老生演员。曾用艺名穆承斌。浙江宁波人。1930年起学戏,曾师从穆植田、郭玉良等。1939年参加田汉领导的平剧宣传队,任挑梁老生,常演出《江汉渔歌》、《新儿女英雄传》等新剧目。1942年参加桂林秋声剧社,与金素秋、李紫贵等同台演出《葛嫩娘》等。后转到昆明演出。1948年拜马连良为师,后一直在云南大戏院任主演,长期与刘奎官、关肃霜等合作演出。1959年率云南省京剧团赴京及各地演出,深得观众欢迎。同年在云南艺术节目汇演中与关肃霜合演《战洪州》,获演出一等奖,在《鸳鸯》中扮演贾政,获集体二等奖。1960年经田汉介绍在北京拜周信芳为师。1964年在全国现代戏观摩演出中与关肃霜合演《黛诺》。他戏路宽广,能文能武,兼有马、麒、言三派之长。擅演剧目有《徐策跑城》、《马鞍山》、《疯僧扫秦》、《让徐州》、《珠帘寨》、《追韩信》、《赵氏孤儿》及现代戏《黛诺》、《多沙阿波》等。

傅祥麟

(1919—)老生演员。原名傅松林,艺名小春奎。北京人。8岁时在天津拜李振庭、刘春保为师,入老东天仙春字小科班学习京剧。学习期间又向李庆喜、白喜林、王斌虎、刘奎童等学习老生、文武老生、麒派老生戏。1939年出科后,在济南、南京、上海等地搭班演戏。26岁时拜南派红生小三麻子(李吉来)为师,得其亲授全部关羽戏。1949年在宜昌参加中国人民解放军长江京剧团,任第一分队长。1952年任长江京剧团团团长。1954年改为广州京剧团,一直担任该团团长。与韩云峰、新谷莺等同台合作。他戏路广博,戏德高尚,在南国艺坛颇有盛名,特别是红生戏和麒派老生戏更为出色。擅演剧目有《古城会》、《走麦城》、《徐策跑城》、《坐楼杀惜》、《四进士》等。

小春奎

见傅祥麟。

李少春

(1919—1975)文武老生演员。河北霸县人。其父李桂春为京剧演员。李少春自幼随父学艺,8岁后从陈秀华习老生,从丁永利习武生。在习艺期间,受到父亲极为严格的督促和训练,遂打下扎实基础。13岁起搭班演出。1938年定居北京,拜余叔岩为师,得其亲传实授。技艺精进。30年代末起,挑班组织群庆社、起社,演于京、津、沪等地,蜚声南北,极受观众欢迎。演出剧目极多,文宗余(叔岩),武宗杨(小楼),并有其父艺术特色,同时广学博取,融会诸家之长,形成自己独特的艺术风格。40年代与李玉茹、叶盛章合作演出于上海,久演不衰。1949年后,与袁世海、叶盛章组成新中

国实验京剧团,任团长。1951年率团加入中国京剧院,任一团团团长。与袁世海、叶盛兰、杜近芳等长期合作。除在全国巡回演出外,多次赴欧、美、亚各国访问演出,享誉海内外。1958年与马连良、叶盛兰、袁世海、裘盛戎、谭富英等合作演出大型新编古装剧《赤壁之战》,饰鲁肃,深得好评。50年代后,其艺术进入了更高境界。对传统剧进行了大胆创新,推出了许多充分发挥其艺术特色的新剧目,融编、导、音、美诸多因素为一体,使舞台面貌一新。有《将相和》、《响马传》、《满江红》、《野猪林》等。其中《野猪林》为代表剧目,1962年撮成艺术影片。在现代剧目中,他也有许多新创造,突出表现在《白毛女》、《红灯记》、《林海雪原》、《柯山红日》等剧目上。为了不断提高自己的艺术造诣,于1960年拜周信芳为师,将麒派之长融入自己的表演体系中。除了擅演主角外,许多配角戏均演得十分出色。他幼工扎实,文武俱精,戏路广阔,表演中常有新意和时代感。其念白在继承余派传统基础上,突出以京音为主,避免用上口字,使京剧的唱、念趋于口语化,又不失其韵味。唱和表演强调舞台整体美,内涵丰富,不但是“余”、“杨”派杰出的继承者,而且是自成一家的京剧革新家。擅演的传统剧目有《战太平》、《打金砖》、《打渔杀家》、《断臂说书》、《法场换子》、《打侄上坟》、《打棍出箱》、《失空斩》、《击鼓骂曹》、《群英会》、《三岔口》、《水帘洞》、《闹天宫》、《十八罗汉斗悟空》、《挑华车》、《长坂坡》、《两将军》、《连环套》等,新编剧目有《野猪林》、《满江红》、《响马传》、《将相和》、《赤壁之战》、《红灯记》、《白毛女》、《林海雪原》等。他门墙严谨,亲传弟子不多,但效学者极众,除子宝春外,能继承其艺术的还有李小春、马少良、李光、钱浩梁等。

赵云鹤

(1920—)老生演员。艺名小赵松樵。山东武城人。10岁起随父赵松樵学艺,习武生。12岁拜张少甫为师学老生。15岁起随父一起演出,并向瑞德宝、蒋鑫棠等学戏。17岁在南京大世界正式挂牌演出,初露头角。1938年后到上海,在各大剧场演出。其间拜周信芳为师,悉心钻研“麒派”戏。后在山东、苏南等地辗转演出。1949年后加入南京军区文工团,后加入江苏省京剧团,与王琴生、周云亮、梁慧超、蒋慕萍、沈小梅等长期合作演出。1962年随团赴沪演出,主演《古城会》等剧,甚得好评。80年代中,虽年逾六旬,仍活跃在舞台上。1983年再次随沈小梅等赴沪演出,主演《四进士》等剧。1988年在上海南派京剧研讨会专场演出中,与景荣庆合演《古城会》,功力不让当年。还在新编剧目《宝烛记》中塑造了房玄龄的艺术形象,获江苏省新剧目汇演演员奖。他幼工扎实,文武兼长,戏路尤宽。擅演剧目有《古城会》、《水淹七军》、《走麦城》、《追韩信》、《跑城》、《四进士》及新编剧目《闯王进京》、《荣辱鉴》等。

小赵松樵

见赵云鹤。

王和霖

(1920—1999)老生演员。字雨人。北京人。1931年入北京中华戏曲专科学校,习老生。得曹心泉、鲍吉祥、高庆奎、李洪春等精心指点。1934年,经焦菊隐介绍,拜马连良为师。1938年戏校毕业。1940年自己挑班组麟鸣社,在京、津、沪、东北等地演出,与其合作的有陈丽芳、白玉薇、侯喜瑞、马富禄等。1949年与妻——李蓉芳一起参加解放军西北

军区京剧院,次年去重庆转为西南军区京剧院。1955年调北京任中国京剧院四团主演,1958年随团调往宁夏京剧团,与李鸣盛、李丽芳、班世超、俞鉴等长期同台,在西北地区享有盛誉。他唱、做规矩大方,台风飘逸。擅演剧目有《九更天》、《清风亭》、《四进士》、《苏武牧羊》、《群借华》、《杨家将》、《龙凤呈祥》、《打渔杀家》等。弟子有朱宝光等。

李和曾

(1921—2000)老生演员。北京人。幼年在中华戏曲专科学校学戏。得到高庆奎亲授,打下扎实根基。毕业后搭宋德珠班演于京、沪等地,颇受欢迎。1945年赴晋冀鲁豫解放区,随冀南民主剧团演出。1948年剧团与延安平剧院合并为华北平剧院,任副院长。1949年后,先任戏曲改进局京剧实验工作一团副团长,后任中国京剧院二团团长。与张云溪、张春华、李洪春、高玉倩等长期合作。曾随梅兰芳、欧阳予倩、李少春等多次赴日、苏、欧及港澳等地演出,享誉海内外。1960年拜周信芳为师,艺术造诣日趋精深,形成了兼有高、麒两派的独特风格,在许多新编剧目中充分体现了其艺术特色。较突出的有《三打祝家庄》、《生死牌》、《朱仙镇》、《彝陵之战》、《孙安动本》、《智斩鲁斋郎》等,并编演过现代剧《节振国》、《白云红旗》。80年代后,任中国京剧院副院长,经常随团赴各地演出。与赵燕侠、袁世海合作编演了《闯王旗》。1981年与李世济、张云溪、张春华同台赴沪演出,历时一月,久演不衰,主演《逍遥津》、《群借华》等剧,功力不减当年。他嗓音高亢宽亮,底气充足,技艺精湛,演唱极具魅力,且戏德高尚,为同行所敬服。擅演剧目除上述者外,另有《辕门斩子》、《失空斩》、《斩黄袍》、《碰碑》、

《哭秦庭》、《除三害》、《胭粉计》、《赠绉袍》、《江汉渔歌》、《将相和》、《摘星楼》、《神医华陀》等。晚年从事戏曲教学工作,弟子有辛宝达、吴平等。

叶盛长

(1922—2001)老生演员。原名叶世长。安徽太湖人。为富连成科班创始人叶春善的第五子。他1931年入富连成科班,为世字班学员,初习武生,后改习老生。师从萧长华、雷喜福、张连福、马连良等。1938年在北京京剧界童伶选举中获亚军。1940年出科,改艺名为叶盛长,先后加入叶盛章办的金声剧社和叶盛兰办的育化剧社,为其兄配演二路老生。后自组班社挑梁演出,曾与梅兰芳、程砚秋、周信芳、马连良、盖叫天、谭富英等同台。1950年入中国戏曲研究院,曾在新编剧目《渔夫恨》、《浔阳楼》、《十五贯》、《三打祝家庄》、《猎虎记》中扮演主角和重要配角。1955年随中国京剧院到波兰参加世界青年联欢节,演出《除三害》等剧,获好评,后又多次随团出访过北欧及澳门等地。1980年随中国京剧院三团赴港参加亚洲戏剧节演出。以后主要从事戏曲教学和导演工作,曾为李维康、孙岳等导演过《秦香莲》、《赵氏孤儿》、《将相和》等剧。中国京剧院演员耿其昌、于魁智、陈俊等均受到他的指点。子叶钧、叶金援、女叶红珠为京剧演员。他戏路宽广,文武兼长,擅演剧目有《群英会》、《龙凤呈祥》、《失印救火》、《借赵云》、《除三害》等。

梁庆云

(1922—)老生演员。生于河北秦皇岛。11岁起学艺,拜鲍吉祥为师,学余派。40年代后,私淑杨派,得到杨宝忠的指点。1949年后加入河北省京

剧团,与罗蕙兰、郭少衡等合作。他台风大方,演唱韵味醇厚,颇得杨派神韵,是杨派老生优秀传人之一。擅长剧目有《失空斩》、《搜孤救孤》、《李陵碑》、《捉放曹》、《洪羊洞》、《武家坡》、《文昭关》等。弟子有何威等。

蒋慕萍

(1923—)老生演员。女。上海人。其父蒋鑫棠为老生演员。她9岁起随父学艺,16岁登台,在江南一带演出,颇得观众好评。1947年拜杨宝森为师学习杨派,经其师精心教导,克服了女老生中低音不足的弊病,技艺大进。后自己挑班辗转演出于京、津、东北、江南等地,与赵荣深、罗蕙兰、许翰英、李慧芳、金少臣等同台合作,并得杨宝忠伴奏,蜚声剧坛。后加入江苏省京剧团,任主演。1963年与周云亮、梁慧超等组团赴沪演出,深得好评。1957、1958年在江苏省戏曲汇演中,主演《风侯恨》、《上天台》、《断密涧》等剧,分别获表演特等奖和一等奖。后调入江苏戏曲学校任教。她嗓音宽亮清甜,演唱韵味醇厚,深得杨派精髓。擅演剧目有《失空斩》、《大叹二》、《李陵碑》、《捉放曹》、《洪羊洞》、《断密涧》、《上天台》、《珠痕记》、《搜孤救孤》等。子蒋遂平工老生。

张文涓

(1923—)老生演员。女。江苏人。幼年曾从陈秀华、张荣奎学艺,习老生。11岁起登台,常在上海等地清唱及演出。后拜杨宝忠和王瑞芝为师。习余派,并得到孟小冬及谭富英等指点,技艺渐进,在观众中多得好评。1949年后,她常演于京、沪等地,以《失空斩》、《捉放曹》等余派剧目为多。1960年入上海戏曲学校任教,偶尔登台露演,深受欢迎。

80年代后,她更深入钻研余派艺术,多次北上,向余派研究家张伯驹、刘曾复等求教,同时坚持舞台演出,先后演出《四郎探母》、《捉放曹》、《法场换子》、《搜孤救孤》、《乌盆计》等剧,赢得广泛称誉。她嗓音甜润,韵味纯正。擅演剧目除上述者外,另有《大叹二》、《战太平》、《定军山》、《击鼓骂曹》、《红鬃烈马》等。弟子有齐宝玉等。

殷宝忠

(1924—) 老生演员。北京人。7岁起随兄小奎官学艺,11岁入北京文林社科班,师从李玉龙习刘(鸿声)派老生。16岁出科,往天津搭山东富连成科班在冀东、东北等地演出。1948年参加东北民主联军七纵队京剧团,后编为第15兵团京剧团。1951年入中国人民志愿军京剧团。1957年拜谭富英为师,悉心专攻谭派艺术。1962年与尚小云合作演出《红鬃烈马》,蜚声剧坛。1958年以来,一直任山东省京剧团主演,长期与方荣翔、宋玉庆、俞砚霞等合作。1964年参加编演现代戏《奇袭白虎团》、《红云岗》,担任执行导演。1976年后,主演过新编古装戏《摘星楼》、《闯王旗》等。他嗓音刚健明亮,台风朴实大方,擅长剧目有《红鬃烈马》、《碰碑》、《四郎探母》、《将相和》、《摘星楼》、《闯王旗》等。

张少楼

(1924—) 老生演员。女。江苏徐州人。8岁起随父张月楼学艺,初习旦角,后改老生。曾师从关盛明,对言派演唱极为迷恋。1940年正式拜言菊朋为师,后与言之子少朋结为伉俪。经其师悉心指点,技艺渐进。后又得上瑞芝、刘叔诒、陈秀华等教授余派戏。1949年后,与言少朋一起加入青岛市京剧团。

1959年赴京演出《计徐州》等言派名剧,深得好评。1961年率团来沪演出,与言少朋、张春秋等同台合作。1962年调入上海戏曲学校任教。1964年在全国现代戏观摩汇演中,与言少朋等合作演出《柜台》,获好评。80年代后,演出《文昭关》、《让徐州》等剧,重新排演《打金枝》,对言派艺术有进一步的创新。并悉心传授其子言兴朋,使其成名。她嗓音清醇,演唱委婉,运腔精巧,是言派艺术优秀继承者。擅演剧目有《让徐州》、《取帅印》、《红鬃烈马》、《文昭关》、《桑园寄子》、《贺后骂殿》等。

李鸣盛

(1926—) 老生演员。原籍湖北武昌人,生于北京。幼年从张连福、沈富贵学戏。13岁开始演出,艺宗余派,兼学马连良、谭富英等众家之长。嗓音圆润宏亮,韵味醇厚。曾与梅兰芳、程砚秋、尚小云、张君秋、裘盛戎、童芷苓等同台演出。1958年参加宁夏回族自治区京剧团。擅演剧目有《失空斩》、《伍子胥》、《三家店》、《除三害》、《洪羊洞》、《大顺春秋》、《孙安动本》等。还演过现代戏《白毛女》的杨白劳、《林海雪原》的少剑波等,在继承传统的唱腔和演技方面,有所突破。

徐鸣策

(1926—) 老生演员。原名徐茂林,曾用艺名徐望华。北京顺义人。9岁入北京震声国剧学校,习老生。后随姨父律佩芳转入天津稽古社。1940年又转入鸣春社为鸣字班学员,学余派兼习麒派,1945年出科。1947年到四维剧校三分校任京剧教练。1949年起在保定、开封、西安等地演出。1950年加入中国人民解放军三军八师文工团。1952

年加入西兰京剧院,任副院长兼一队队长。1955年任青海省京剧团团长,后编演了《文天祥》、《忠王李秀成》及现代戏《绿原红旗》等,其中《绿》剧获西北五省文艺汇演表演一等奖。1959年拜马连良为师,学习马派戏。1964年在全国现代戏观摩演出大会上,主演《草原两兄弟》,获好评。1976年后,又编演过《小刀会》、《蔡文姬》、《格萨尔王》等剧。其中《格萨尔王》获青海省国庆三十周年献礼演出表演一等奖,并于1980年赴京演出,深得好评。他戏路宽广,融余、马、麒三派于一身,唱、做均有深厚功力。擅演剧目有《宝莲灯》、《碰碑》、《徐策跑城》、《四进士》、《清风亭》及新编剧目《格萨尔王》等。

王则昭

(1926—)老生演员。女。自幼酷爱京剧,曾拜谭小培为师,习老生。后在各地搭班演出。定居天津。1982年在北京纪念谭富英演出中,主演《二进宫》、《斩马谲》等剧。1985年随天津京剧三团来沪演出,任主演,颇得好评。晚年从事教学工作,武广红等均受其教益。她嗓音高亢圆润,演唱有较深的造诣,兼有谭、杨两派之长。擅演剧目有《大叹二》、《四郎探母》、《红鬃烈马》、《洪羊洞》、《李陵碑》、《文昭关》、《将相和》、《伍子胥》、《战太平》、《失空斩》等。

沈金波

(1926—1990)老生演员。原名沈小秋,曾用名沈寂。北京人。出身京剧世家。高祖沈小度,工武生;曾祖沈荃奎(沈三元),工老生;祖父沈福海,琴师;父亲沈玉秋,初为老生,后改琴师。自幼受家庭熏陶,酷爱京剧艺术,1933年开始随父学戏,1936年入北京戏曲高级职业

学校学习,后改组成光华社。1944年开始登台演出,表演细腻,唱腔婉转动听,擅演《逍遥津》、《借东风》、《珠痕记》、《打渔杀家》、《辕门斩子》等剧。建国后,参加上海京剧院,并拜周信芳为师。在现代戏《智取威虎山》中扮演少剑波一角,颇有影响。表演兼有高、麒两派之长。1979年起,在上海市戏曲学校京剧科任教师、教务主任等职。任教期间,教学作风严谨,堪为师表。

关正明

(1926—)老生演员。原名关宝永,曾用名关名玄。浙江杭州人。自幼爱好京剧,1940年入上海戏剧学校。师从关盛明。由于天赋好,接受能力强,十个月后即登台演出《二进宫》等剧,还参加了电影戏曲片《古中国之歌》的拍摄,与顾正秋并列为戏校的尖子,在尚未出科时就初露头角。离校后,又随李文骥学习余派戏,同时吸收了马、谭、杨诸派之长,技艺日趋进步。1947年开始搭班演出,先后与李玉茹、杜近芳、赵燕侠、李慧芳等同台合作。1950年与戏校校友组织了红旗青年京剧团,任主演。1954年加入武汉市京剧团,同年拜马连良为师。并任三团团团长。与高盛麟、高百岁、郭玉昆、李蔷华等长期合作。他不但擅演《失空斩》等老生传统剧目,还长于编演新戏,创新腔。在五六十年代,编演的剧目有《关汉卿》、《杨继盛》、《二子乘舟》、《宋江题诗》及现代戏《红军远征》、《焦裕禄》、《柯山红日》等。其中《宋江题诗》曾获湖北省戏曲观摩演出一等奖。《柯山红日》曾参加1964年全国现代戏观摩汇演。唱腔及表演形成了自己的风格,演出的每一传统剧目均有他自成一格的独特唱腔和表演。他嗓音清亮,特别擅长唱功,在咬字上多用湖广音,韵味

占朴,在运腔上,大胆使用旋律变化复杂的新腔。擅演剧目有《失空斩》、《甘露寺》、《借东风》、《红鬃烈马》、《奇冤报》、《举鼎观画》、《宋江题诗》、《李陵碑》、《桑园会》等。子关怀亦工老生。

薛浩伟

(1927—)老生演员。字雪竹。北京人。出身梨园世家。自幼随父练功,向张凤祥学汪派戏,后又师从陈秀华学谭派戏,并随杨小佩习武功。在北京、浙江等地搭班演出。1949年后在内蒙、河北、江西、江苏、安徽等地领衔演出,多次与言慧珠、杨荣环、丁至云、李世济等同台演出于京、津、沪等地。1953年拜谭富英为师。后又拜杨宝忠、王瑞芝为师学余派戏。1954年参加北京戏曲观摩会演,在《春香传》中饰房子,获演员二等奖。后调入安徽省京剧团,任主演,与王熙春、徐鸿培、谢黛苓等长期合作。1979年参加安徽戏曲调演,主演《满江红》,获演员一等奖。1980年后从事编导工作。1984年编写的《闯三会献忠》参加安徽省首届戏剧节获剧本创作奖。他做派规矩,台风严谨。擅演剧目有《击鼓骂曹》、《失空斩》、《碰碑》、《定军山》、《四郎探母》等。

李师斌

(1927—)老生演员。天津人。艺名拾龄童。8岁起从师学艺,先后拜李延亭、董景芬、曹艺斌为师。1935年至1947年随师流动演出于东北各地。1948年加入中国人民解放军四十四军政治部京剧团。1950年任中国人民志愿军京剧团主演,与方荣翔、殷宝忠、刘桂荣等合作演出,从朝鲜归国后仍用此团名义演出于全国各地。1957年拜周信芳为师,学习麒派,被誉为“亮嗓子麒派”的代

表。1958年全团转入山东省京剧团。1963年调到青岛市京剧团。1964年与张春秋合演《红嫂》,在全国京剧现代剧观摩演出大会中受好评。1970年调到《红云岗》剧组。1975年调回青岛市京剧团。他嗓音高亢,做派凝重而有气势,兼有麒派和唐(韵笙)派之长,擅演剧目有《追韩信》、《斩经堂》、《斩韩信》、《跑城》、《乌龙院》、《四进士》、《义责王魁》、《古城会》等。

拾龄童

见李师斌。

厉慧兰

(1928—1990)老生演员。女。满族。北京人。其父厉彦芝、母韩凤绮均为京剧演员。她自7岁起随父母学艺,曾拜关盛明为师,习老生。与其兄慧良、慧敏、慧斌、慧森组成“厉家童伶班”,在沪、宁及长江流域一带演出,甚得好评。1938年后到重庆,常在云、贵、川一带演出。1949年后任重庆市京剧团主演,与厉慧敏、沈福存等长期合作,常演《战太平》等余派戏并兼演老旦戏。其间还曾向贯大元、雷喜福及余派研究家刘曾复等学习,名声渐震。1984年率团赴京、津、沪等地演出,以老生、老旦双出,获一致好评。1988年赴美演出,功力不减当年。她幼工扎实,唱、做俱佳,老生戏和老旦戏均很有特色。擅演剧目有《失空斩》、《战太平》、《定军山》、《四郎探母》、《珠帘寨》、《吊金龟》、《三进士》、《望儿楼》等。

朱云鹏

(1928—)老生演员。江苏扬州人,生于上海。13岁起随黄宝岩学唱京剧,并搭班演出。1946年到北京,与尚长

麟、张云溪等同台演出。1948年师从宋继亭等学习余派老生,后又投杨宝森门下学习杨派。1949年,在上海、山东、天津等地与黄桂秋、李玉茹、李蔷华等合作演出。常演一些文武老生及红生戏,并兼学京剧导演,曾参加山东省第一届戏曲编导人员讲习会。在山东省第二届戏曲观摩大会中,主演《文昭关》,获演员二等奖。1958年调入贵州省京剧团任主演兼编导。改编、导演过《李陵碑》,并主演杨继业。1960年调入贵州省黔剧团任编导。后又为浙江省京剧团导演过现代戏《孙中山》。他文武兼长,擅长剧目有《古城会》、《赵氏孤儿》、《全部伍子胥》等。

杜元田

(1928—)老生演员。曾用名杜世良。北京人。1937年入富连成科班,学戏8年。师从雷喜福、王喜秀、马连良等。出科后,就教于徐兰沅、王少楼,在北京、上海、济南等地挑班演出。1949年后进石家庄地区京剧团任演员,除常主演一些谭、余派剧目外,还为奚啸伯配戏。1978年,历任石家庄地区戏校主任,石家庄地区青年京剧团团长,石家庄京剧团艺术顾问等职,现任北京战友京剧团导演兼教师。他演出规矩大方,宗余派,擅演剧目有《击鼓骂曹》、《战太平》、《打棍出箱》、《失空斩》等。

高宝贤

(1928—)老生演员。原名高嘉祥。回族。北京人。7岁入北京宝兴社科班,习老生。出科后又相继拜高荣亭、陈喜兴、谭富英等为师,技艺渐进。曾搭扶风社、同庆社等,与马连良、谭富英、杨宝森、李少春、毛世来等同台。1950年参加谭富英、裘盛戎组班的太平京剧社,后

转为北京京剧团,为马谭张裘配演二路老生,偶尔主演一些谭派剧目。1963年随团赴港,在《赵氏孤儿》、《状元媒》等剧中饰赵盾和吕蒙正。1981年随赵燕侠赴沪演出,主演《打金砖》等剧。后从事戏曲教学工作。他台风严谨、唱、做规矩。擅演剧目有《四郎探母》、《红鬃烈马》、《大叹二》、《打金砖》、《定军山》、《打渔杀家》、《战太平》、《桑园会》、《卖马》、《赵氏孤儿》、《楚宫恨》等。

程正泰

(1928—2000)老生演员。原名程之鸿,曾用名玉珂、鸣皋。上海人。1937年入上海戏剧学校,习文武老生,为正字班学员。师从陈秀华、关盛明、梁连柱等。1944年出科。1945年在北京拜杨宝森为师,专攻杨派艺术。1948年后自己组班在上海、江苏等地演出。1953年加入江苏省京剧团。1956年任天津市京剧团主演。1962、1963年在两次杨派剧目专场演出中,主演《失空斩》、《伍子胥》等杨派名剧。自入天津京剧团以来,与厉慧良、张世麟、丁至云、杨荣环等长期合作演出。他戏路宽广、台风严谨,较好地继承了杨派风格。擅长剧目有《洪羊洞》、《伍子胥》、《失空斩》、《珠帘寨》、《清官册》、《大叹二》、《武家坡》等。弟子有张克、刘守仁等。

陈正岩

(1928—1989)老生演员。上海人。12岁进上海戏剧学校,习老生。师从陈秀华、关盛明。在校期间,学习优秀,经常主演《四郎探母》等重头老生戏。毕业后,曾拜林树森为师,并向张少甫求教,学习杨派。1949年后,参加中国人民解放军江西省军区京剧团。后又与关正明等组织红旗青年京剧团,任副团长,演出

了《梁山伯与祝英台》、《武大郎之死》等剧。1954年参加旅大市京剧团,主演了《李闯王》等。1955年调入吉林市京剧团任团长。1957年在吉林省戏曲观摩会上主演新编古装剧《李太白》和改编剧目《托兆碰碑》,被评为优秀剧目。1959年,在国庆十周年献礼演出中,他主演的《丹心碧血照扬州》、《龙潭燕》被评为优秀献礼剧目。1961年拜李少春为师。1964年参加全国京剧现代戏观摩演出,主演《五把钥匙》。1979年在吉林国庆三十周年献礼剧目调演大会上,演出《两狼麀兵》,被评为优秀献礼剧目。他戏路广、功底厚,文武兼长,吸收余、杨两派的精华,自成一派。擅演剧目有《野猪林》、《响马传》、《击鼓骂曹》、《碰碑》等。

谭元寿

(1928—)老生演员。湖北武昌人。出身梨园世家,曾祖父谭鑫培、祖父谭小培、父亲谭富英。自幼受家庭熏陶,由舅父宋继亭开蒙,4岁开始学戏,5岁登台。1938年带艺人富连成科班,先学武生,后学老生,得茹富兰、王连平、刘盛通等传授,打下了扎实的基础。1945年出科后,适逢倒嗓,但他仍勤学苦练,从未间断练功。次年嗓音恢复,与杜近芳合作演出《红鬃烈马》,受到好评。1954年加入北京京剧团,与父亲同在一团,得以进一步领会谭派艺术的精髓,成为谭派的主要传人。1963年随团赴港演出《失空斩》,深得好评。在影片《秦香莲》中,饰韩琪一角,颇有光彩。他还擅长于演现代戏,自1958年来先后演出了《智擒惯匪座山雕》、《节振国》、《沙家浜》等。近年来还与马长礼、张学津合作排演了《红岩》。尤其是《沙家浜》一剧,已拍摄成艺术影片。1980年后,重新排演了《打金砖》、《将相和》、《战太平》、《打渔杀家》

等谭派名剧,并推出《黑水国》、《连环套》等绝响多年的传统剧目,始终为发扬谭派艺术继续努力着。他嗓音清亮,唱、做规矩大方,台风朴实深得父风。常演剧目有《定军山》、《失空斩》、《打棍出箱》、《将相和》、《战太平》、《打金砖》等。弟子有张学治、宋光明等。子孝曾办工老生。

汪正华

(1928—)老生演员。江苏扬州人。1938年入上海戏剧学校,习老生。1945年出科后,随顾正秋剧团在上海、青岛、天津等地演出。1950年在香港拜马连良为师。1951年与杨宝森同台演出,配演《珠帘寨》中程敬思、《四郎探母》中杨六郎等,深得杨称赞,此后,悉心钻研杨派艺术。1957年入上海京剧院,常主演《失空斩》、《伍子胥》、《碰碑》等杨派名剧。又在新编古装故事剧《满江红》中演岳飞、《梅妃》中演唐明皇、《宋江题诗》中演宋江,创造了一些带有浓厚杨派特色的新唱段,广为流传。1966年调到青岛京剧团任主演。1979年调回上海京剧院,经常在上海、北京、南京、江西等地演出,他唱、做规矩大方、台风严谨,扮相、演唱、做派深得杨派神髓。同时又有执着的艺术追求,认为学习流派应一丝不苟严肃认真。不仅在演杨派名剧时严格按杨的路子演唱,而且在新编剧目的演出中,也明显体现出杨派风范。擅演剧目有《文昭关》、《李陵碑》、《失空斩》、《梅妃》、《杨家将》、《宋江题诗》等。

马长礼

(1930—)老生演员。原名马崇礼,号孝冬。北京人。7岁起随李洪春学戏,后入荣春社科班,先师从王少芳、蔡荣贵、张盛禄等,后又拜刘盛通为师,学习“余派”戏。1945年出科后,随姜铁

麟组班演于河北、山西等地，演二路老生。1949年参加北京青年京剧团。1950年参加泳庆社，专门在电台演唱。1952年正式加入北京市京剧团。1953年调入北京京剧二团，与谭富英、裘盛戎等长期合作，成为该团不可缺少的“四梁四柱”角色。后又拜谭富英为师，习谭派。1954年拜马连良为义父，得其精心传授。并曾向杨宝森学习杨派，技艺大进。开始从主要配角晋升为主演。1956年随中国民间艺术团赴港访问演出。1957年参加莫斯科世界青年联欢节，主演《捉放曹》，获银质奖章。1963年随北京京剧团赴港澳等地演出，主演《三家店》等剧，甚得好评。1958年与谭元寿合作主演《智擒惯匪座山雕》，其后又参演过《草原烽火》、《青春之歌》等现代戏。1964年全国京剧现代戏观摩演出大会上，与赵燕侠、谭元寿合作演出《芦荡火种》（后改名《沙家浜》），扮演反面人物刁德一，获得了好评。同年与马连良、张君秋、裘盛戎、李多奎等名家合作拍摄了戏曲艺术片《铡美案》，扮演陈世美。1965年又拍摄了现代戏影片《沙家浜》。其后又与裘盛戎、赵燕侠等名家合作演出《杜鹃山》。1980年后，担任北京京剧院一团主演，与谭元寿、赵燕侠、梅葆玖等同台合作，演出许多马、杨、余诸派名剧。还多次赴港、赴欧美等地演出。他基础扎实，博采众长，融马、杨、余三派为一体，形成了独特的艺术风格，唱功尤佳，咬字行腔十分讲究，韵味极足，表演细腻，善于刻画人物内心，唱、念、做方面均有突出的创新。擅长剧目有《赵氏孤儿》、《借东风》、《淮河营》、《一捧雪》、《龙凤呈祥》、《伍子胥》、《清官册》、《碰碑》、《三家店》、《法门寺》、《苏武牧羊》、《红鬃烈马》、《大叹二》、《四进士》、《清风亭》及新编剧目《管仲拜相》、《沙家浜》等。向他学戏的演员

甚多，其婿杜镇杰亦工老生。

梅葆玥

（1930—2000）老生演员。女。江苏泰州人。梅兰芳之女。自幼承家学，拜李桂芬为师学习老生。后随父演出。50年代后，参加梅兰芳京剧团、北京市京剧二团，与李宗义、李慧芳、梅葆玖等合作。80年代后，仍活跃在舞台上，为北京京剧院一团主演。她嗓音清亮甜润，演唱韵味醇正。擅演剧目有《辕门斩子》、《四郎探母》、《文昭关》、《红鬃烈马》、《失空斩》、《击鼓骂曹》、《战太平》、《龙凤呈祥》等。其子范梅强亦为老生演员。

赵麟童

（1933— ）老生演员。自幼学艺，拜黄胜芳为师。9岁登台演出。后私淑麒派。1949年后，定居浙江。后加入浙江省京剧团，与张二鹏、陈大溲、宋宝罗、鲍毓春等同台合作。1961年曾到沪演出，颇得好评。1985年曾在沪参加纪念周信芳诞辰九十周年演出。1986年率团来沪领衔主演《威震三关》等剧。1990年在纪念徽班进京二百周年演出中，主演《雪夜访贤》。他嗓音宽厚，学习麒派求神似而不拘泥。擅演剧目有《追韩信》、《未央宫》、《徐策跑城》、《四进士》、《威震三关》等。

朱秉谦

（1933— ）老生演员。曾用名朱连荣、朱维义。河北交河人。出生于吉林长春。1947年入北京四维儿童戏剧学校，师从萧长华、雷喜福、贯大元等。1949年转入中国戏曲学校。1952年参加第一届全国戏曲观摩会演，扮演《白蛇传》中许仙，获演员三等奖。后又拜马连良为师，专攻马派。1956年毕业，为中国

戏校实验京剧团主演。1965年转入中国京剧院三团,与刘秀荣、张春孝等合作拍摄了戏曲艺术片《穆桂英大战洪州》。1978年演出《赵氏孤儿》等剧,并改编演出了《四进士》。1979年赴朝鲜、日本、加拿大等国访问演出。1981年,整理改编《汉宫惊魂》,使《打金砖》这一传统剧目展现了新貌。后又改编并演出了《临江驿潇湘秋雨》。他能编、能导、能演,具有多方面的才能。他功底深厚,唱、念、做、打俱佳。擅演剧目有《四进士》、《群英会》、《将相和》、《淮河营》、《乌龙院》、《打严嵩》、《甘露寺》、《赵氏孤儿》、《断臂说书》等。

孙岳

(1933—)老生演员。上海人。父孙钧卿为老生演员。幼年受其父及启蒙老师产保福熏陶,酷爱京剧。1951年插班入中国戏曲学校,得贯大元悉心传授。1956年毕业,为中国戏曲学校实验京剧团主演。1958年调入中国京剧院四团,经常主演《失空斩》、《洪羊洞》、《搜孤救孤》等传统剧,还在新编古装戏《强项令》、《六郎探母》、《满江红》、《初出茅庐》等剧中分任汉光武、杨延昭、岳飞、刘备等角。在戏曲艺术影片《杨门女将》中饰宋王一角。1961年拜谭富英为师,技艺日趋精湛。1979年、1987年两次赴港演出,深得好评。1988年与袁国林合演久别舞台的高派戏《赠绨袍》。曾为中国京剧院挑梁老生。他天赋优越,宗谭学余,表演规范大方。擅演剧目有《四郎探母》、《失空斩》、《乌盆计》、《珠帘寨》、《洪羊洞》、《二进宫》等。

周少麟

(1934—)老生演员。浙江慈溪人,周信芳之子。自幼受家庭熏陶,边求

学边学戏,1957年起在家延师学艺,习老生。除受教于产保福、陈秀华外,主要得益于其父的指点。1960年加入上海京剧院,演出过许多其父亲授的麒派剧目。1979年在上海举办麒派艺术展览演出中主演《四进士》、《追韩信》等剧。同年在国庆三十周年演出中,主演《海瑞上疏》。1981年在纽约林肯纪念中心参加纪念周信芳专场演出,与童芷苓、王正屏合演《坐楼杀惜》。1985年参加纪念周信芳诞辰90周年演出,主演《四进士》等剧。他天赋聪慧,唱、做酷似乃父,擅演剧目有《四进士》、《追韩信》、《乌龙院》、《海瑞上疏》、《徐策跑城》等。

童祥苓

(1935—)老生演员。江西南昌人,生于天津。9岁学艺,拜刘盛通为师,后又受教于陈秀华、雷喜福、陈大藩、钱宝森、茹富兰等。并随胞姐童芷苓赴各地演出。1953年拜马连良为师,调至北京京剧团,1956年调入鞍山京剧团。1957年转入上海京剧院二团,与汪正华、张南云、梁斌等组团演出。1959年拜周信芳为师,兼习麒派。1965年起主演现代京剧《智取威虎山》。80年代后,又主演了《胭脂》、《雁门关》、《甲午海战》、《汉宫春秋》等剧。他戏路宽广,兼有余、马、麒三派之长,善演新剧目,文武兼长。擅演剧目有《群借华》、《淮河营》、《春秋笔》、《乌盆计》、《四进士》、《古城会》及新编剧目《东郭先生》、《智取威虎山》、《东进序曲》等。著有《“杨子荣”与童祥苓》。

毕英琦

(1936—1974)老生演员。辽宁金县人。1950年考入中国戏曲学校习老生,从师雷喜福、李甫春、邢维明等,为该校优秀学生。毕业后入中国京剧院四团。

并拜言少朋为师,攻习“言派”。在艺术片《杨门女将》中扮演采药老人,一段新创的言派唱腔,给观众留下了深刻的印象。他音色清醇,演唱舒展流畅。常演剧目有《卧龙吊孝》、《上天台》、《让徐州》、《除三害》等。惜中年夭折,过早离开了京剧舞台。

冯志孝

(1938—) 老生演员。北京人。祖父冯惠林和姑父姜妙香均为京剧演员。1951年入中国戏曲学校,师从雷喜福、贯大元等,习老生。1959年毕业分配到中国京剧院四团,在新编古装故事剧《杨门女将》中演寇准,受到赞赏。1961年拜马连良为师。后调至中国京剧院一团。专攻马派戏。70年代曾在现代京剧《红色娘子军》中饰洪常青。80年代为中国京剧院一团挑梁老生,常与袁世海等同台演出《将相和》、《龙凤呈祥》、《青梅煮酒论英雄》等剧,艺术日趋成熟。在1986年京剧《振兴杯》电视大奖赛中,以《淮河营》一剧获首都十佳演员称号。他的表演潇洒大方,行腔圆润有味,有马派神韵。擅演《淮河营》、《苏武牧羊》、《借东风》等。

祝元昆

(1938—) 老生演员。河北南和人。自幼在河南开封醒民国剧学校学艺,师从陆喜才等,习文武老生。1952年加入河北省京剧团。15岁挂牌任主演,在京、津、河北、山东等地演出,曾与荀慧生、李玉茹、许瀚英等同台演出。后又拜贯盛习、李少春、李万春等为师,技艺精进。1955年一直在河北省京剧团任主演。1983年主演新编古装戏《唐太宗》,获河北省戏剧调演优秀演出奖,并进京演出,受到好评。1988年在河北省中年

戏曲演员电视大赛中主演《秦琼观阵》,获一等奖。他文武兼长,唱、做俱佳,擅演剧目有《失空斩》、《战太平》、《野猪林》、《响马传》、《唐太宗》及现代戏《战洪图》、《八一风暴》等。

小麟童

(1940—) 文武老生演员。原名杨建忠。自幼学艺,得周信芳教诲,酷爱麒派艺术,刻苦钻研并实践,成为麒派老生后起之秀。先后在烟台市京剧团、连云港市京剧团、鞍山市京剧团任主演。1985、1989年两次赴沪公演,甚受欢迎。1993年获生角组“梅兰芳金奖”。他功底深厚,做功尤为突出。擅演剧目有《战潼台》、《走麦城》、《徐策跑城》、《追韩信》、《朱仙镇》、《疯僧扫秦》、《乌龙院》、《龙凤呈祥》、《群英会》等。

李崇善

(1940—) 老生演员。回族。北京昌平人。1952年入北京戏曲学校,受业于王少楼,学习老生,同时还向陈少五、孟小茹、石月明等学艺。1959年毕业,先分在梅兰芳京剧团,后调入北京实验京剧团任主演,与张学津、李玉芙、马永安等同台合作。其间,曾向李盛藻学过高派戏。1962年拜谭富英为师,兼有谭、余、高诸家之长。1969年调入上海京剧团主演现代剧《磐石湾》,并拍摄成戏曲艺术影片。1977年调回北京京剧院,主演《遇上梁山》。1979年主演了新编古装剧《正气歌》,1981年该剧获文化部演出一等奖。1982年在北京市中青年演员调演中获特别荣誉奖。1986年任北京京剧院三团主演,与李元春、孙毓敏等合作。他嗓音宽厚甜润,表演稳重大方,唱功尤佳。常演剧目有《失空斩》、《将相和》、《乌盆计》、《赵氏孤儿》、《清官册》、

《碰碑》《打渔杀家》、《群借华》、《四进士》、《桑园会》、《定军山》、《南阳关》及新编剧目《正气歌》、《逼上梁山》、《磐石湾》等。

陈志清

(1941—) 老生演员。北京人。祖父陈德霖,父陈少霖。他自幼受家庭熏陶,酷爱京剧,由其父教授,习老生。13岁即能登台。后入中国戏曲学校,得贯大元等传授。21岁毕业,分入山西省京剧团任主演。80年代初,编演新戏《蔡锷与小凤仙》,主演蔡锷,在各地演出,甚得好评。1987年调入北京京剧院,任二团主演,与张学津、杨淑蕊、叶金掇等合作演出。常演余派名剧《珠帘寨》等,颇受欢迎。1990年赴沪参加纪念余叔岩诞辰一百周年纪念演出,主演《乌盆计》、《珠帘寨》、《洪羊洞》。在纪念徽班进京二百周年汇演中与孙岳、耿其昌等合演《四郎探母》。他嗓音清醇,演唱规范且有韵味,台风大方。擅演剧目有《洪羊洞》、《搜孤救孤》、《珠帘寨》、《四郎探母》、《失空斩》、《乌盆计》、《桑园会》、《红鬃烈马》及新编剧目《画龙点睛》、《蔡锷与小凤仙》等。

宋玉庆

(1941—) 文武老生演员。天津人。6岁起入青岛祥麟社科班学艺,8岁参加胶东军区京剧团,1952年转入山东军区京剧团,并拜周啸天为师学老生戏。1958年到中国戏曲学校进修,师从刘仲秋、雷喜福、宋继亭、关盛明等,攻文武老生。1960年毕业后,回山东京剧团任主演。常演《野猪林》等一些文武并重的戏。后来,他又向陈大潋求教问艺,技艺日益精进。1964年在全国现代剧观摩大会上,成功地主演了现代戏《奇袭白虎

团》,后拍摄成彩色艺术片。1979年后常率团在各地演出文武双出。他长期与方荣翔、殷宝忠、张春秋等合作,技艺成熟。他嗓音甜润,演唱韵味纯正,表演潇洒,开打干净利落。擅演剧目有《打金砖》、《野猪林》、《群借华》、《将相和》、《八仙过海》、《杨家将》及现代戏《奇袭白虎团》等。

张学津

(1941—) 老生演员。北京人。为张君秋长子。7岁起学戏,师从陈喜光,曾在马连良、谭富英演出的剧目中扮演娃娃生。1949年入北京艺培戏校(后改为北京戏曲学校),师从王少楼,攻余派老生。1959年毕业分入荀慧生京剧团。次年转入北京戏校实验京剧团任主演,与李玉英、李崇善、马永安等同台合作。1962年拜马连良为师,得其精心指点,技艺大进。同年随团赴沪演出《赵氏孤儿》等剧,深得好评。1964年参加全国现代戏观摩会演,主演《箭杆河边》,极为成功。次年在华北区现代戏汇演中,主演《海棠峪》。1969年调入上海京剧院《智取威虎山》剧组。1976年参加排演现代剧《铁流东进》。1978年主演现代剧《刑场上的婚礼》。1979年随上海京剧院访西欧演出,深受欢迎。80年代后演出《十老安刘》等许多马派名剧,成为马派艺术主要继承人之一。1983年调回北京京剧院,曾与马长礼、谭元寿排演过现代剧《红岩》。1984年获第二届戏曲梅花奖。1986年获北京《振兴杯》电视大奖赛十佳演员称号。1990年率弟学海、妹学敏等组成“张家班”,演于津、沪等地。同年在纪念徽班进京二百周年纪念演出中,主演《龙凤呈祥》、《画龙点睛》等。他功底扎实,唱、念兼有余、马两派之长,且有自己独特风格。表演洒脱,富创新精

神、擅演剧目有《赵氏孤儿》、《群英会》、《借东风》、《龙凤呈祥》、《十老安刘》、《苏武牧羊》、《清官册》、《春秋笔》、《游龙戏凤》、《击鼓骂曹》、《白蟒台》、《二娘教子》、《四进士》、《除三害》、《捉放曹》、《桑园会》及新编剧目《谭嗣同》、《画龙点睛》、《箭杆河边》等。

马少良

(1943—)文武老生演员。山东淄博人。自幼随父马玉良学艺,在各地搭班演出。1958年,进天津市京剧团学员班,向徐盛昌问艺,又随程正泰学杨派老生戏,博采广学,技艺渐进。1961年拜李少春为师,确定了文武并进的艺术方向。1963年到中国京剧院进修学习,扎实地向李少春学了《战太平》、《响马传》,向茹元俊学了《八大锤》等戏。回津后又得到厉慧良、张世麟的精心指点,艺术日趋成熟。80年代后,担任天津京剧团主演。1980年拜李万春为师,汇集众长,技艺更见精湛。1983年在津演出了全部《响马传》,1985年抵沪参加南北京剧表演艺术家交流演出,主演《秦琼观阵》、《八大锤》。1987年参加京、津、沪中青年演员联合演出,主演《长坂坡》等剧。同年获第五届戏剧梅花奖。1989年再次赴沪连演双出——《挑华车》和《奇冤报》,《野猪林》和《长坂坡》;在《生死桃园》中一赶四——黄忠、关羽、刘备、赵云,充分展现了他戏路宽广、文武俱精的才能。1993年获生角组“梅兰芳金奖”。其功架稳练,表演洒脱,演唱韵味醇厚,武打边式优美。擅演剧目有《响马传》、《连环套》、《八大锤》、《长坂坡》、《艳阳楼》、《打金砖》、《群英会》、《战太平》、《雁荡山》、《火烧望海楼》、《走麦城》、《生死桃园》、《野猪林》、《铁笼山》、《钟馗嫁妹》、《林冲夜奔》等。

杨乃彭

(1945—)老生演员。天津人。6岁起向陆宝忠学戏。1958年入天津戏曲学校,从师杨宝忠、张荣善等。杨悉心传授了许多杨派名剧,使其打下坚实基础。1965年毕业分到天津市京剧团,又得到周啸天、赵万鹏的指点。1978年在天津市青少年基本功汇报演出中获一等奖。1984年自组承包队任队长,在京、津、山东等地演出,深受欢迎。1986年在天津首届艺术节中,主演《乌盆梦》,获优秀演出奖、主演一等奖。1987年在京、津、沪京剧中青年演员联合演出中,主演《击鼓骂曹》、《四郎探母》等,甚得好评。1990年获第八届戏剧梅花奖,1993年获生角组“梅兰芳金奖”。他嗓音宽厚,唱腔韵味足。擅演剧目有《失空斩》、《洪羊洞》、《伍子胥》、《碰碑》、《击鼓骂曹》、《四郎探母》、《打登州》等。

耿其昌

(1947—)文武老生演员。1958年入中国戏曲学校,学文武老生,开蒙老师为陈斌雨。并得雷喜福、贯大元、王连平、茹富兰等传授。1966年毕业后入中国京剧院,又就学于王瑞芝,钻研余派,还向李和曾、王金璐、于世文等学戏。他曾演出《击鼓骂曹》、《定军山》、《逍遥津》、《浔阳楼》等老生戏,还演过《逼上梁山》、《节振国》等新戏。70年代虽借调至上海京剧院。担任《智取威虎山》杨子荣的B角。并随同去日本访问演出。他以余派为基础,吸取高派、言派的长处,有一定的创新。近年又排演了《李清照》、《恩仇恋》等新戏,在唱腔方面有较大的突破。现为中国京剧院主演。擅演剧目有《四郎探母》、《红鬃烈马》、《白帝城》、《打登州》、《将相和》、《乌盆计》、《捉放曹》、《游龙戏凤》、《打金砖》、《逍遥

津》、《定军山》等及新编剧目《逼上梁山》、《宝莲灯》、《李清照》等。

辛宝达

(1947—) 老生演员。河北人。11岁入河北省戏曲学校,向张荣兴、贾盛习习老生。1966年毕业于,入北京军区京剧组(后扩建为战友京剧团),演出《沙家浜》、《红灯记》、《小刀会》、《美人计》、《辕门斩子》等剧,获全军汇演演员一等奖。1983年随团赴沪演出,《哭秦庭》一剧轰动沪上。1984年拜李和曾为师,师徒同台合演,举行了高(庆奎)派演出专场。1984年在首都京剧《振兴杯》电视大奖赛中获首都京剧十佳演员称号。1989年获第七届戏剧梅花奖。他嗓音高亢洪亮,演唱刚劲有力,其具门师李和曾的风范,是高派第二代传人代表。擅演剧目有《哭秦庭》、《逍遥津》、《斩黄袍》等高派戏。

李宝春

(1950—) 文武老生演员。生于北京。李少春之子。1969年毕业于北京市戏曲学校,又得其父指点,幼工扎实,文武兼长。70年代,参加《杜鹃山》剧组,饰李石坚。80年代,入中国京剧院一团,与袁世海、杨春霞等同台演出。1983年赴港演出,深得好评。1990年参加纪念余叔岩诞辰一百周年演出,主演《打金砖》一剧。还曾赴台湾作专场演出,效果极佳。他嗓音清亮,文武均佳。擅演剧目有《上天台》、《打金砖》、《野猪林》、《华容道》、《战太平》、《闹天宫》、《三岔口》等。

言兴朋

(1953—) 原名言一青。老生演员。原籍北京,生于上海。祖父言菊朋、

父亲言少朋、母亲张少楼、姑母言慧珠、言慧兰均为京剧演员。9岁起随父母学艺,并拜江苏京剧院周云亮为师,学习武功。20岁时入浙江省京剧团。也曾学过越剧小生。1984年入上海京剧院。1987年参加京、津、沪中青年演员联合演出,主演《上天台》、《连营寨》等剧。1987年全国青年演员电视大奖赛中,主演《卧龙吊孝》,获最佳演员奖。同年与尚长荣合作主演新编古装剧《曹操与杨修》,获文化部数项奖励。1989年获第七届戏曲梅花奖。他嗓音清亮,扮相英俊,为言派老生第二代传人。擅演剧目有《卧龙吊孝》、《上天台》、《打金砖》、《白帝城》、《甘露寺》、《十道本》、《文昭关》、《大登殿》、《三娘教子》及新编剧目《曹操与杨修》等。

关 怀

(1957—) 老生演员。原籍杭州,生于武汉。父关正明、母李蔷华。自幼酷爱京剧,边读书边随父学艺。1978年入武汉京剧团,在其父严格训练下,技艺日进。1981年获武汉市中青年演员会演一等奖。1981、1983年两次随父赴沪公演,主演《打金砖》、《战太平》等剧,深得好评。1984年调入上海京剧院,同年获上海青年演员汇演红花奖。1987年全国京剧青年演员电视大奖赛中获最佳演员奖。曾主演新编京剧《乾隆下江南》、《潘月樵传奇》,均获好评。他天赋佳喉,音色清亮,运腔婉转。擅演剧目有《打金砖》、《四郎探母》、《红鬃烈马》、《失空斩》、《捉放曹》、《击鼓骂曹》、《李陵碑》、《战太平》、《文昭关》、《将相和》、《奇冤报》、《法门寺》等。

张建国

(1958—) 河北晋县人。1972年

入石家庄戏校习老生,毕业后入石家庄京剧团,拜张荣培为师,攻习奚派,并得欧阳中石、杜元田等老师指点。1991年获中青年演员电视大奖老生青年组最佳演员奖。后调入中国京剧院青年团,1993年获生角组《梅兰芳金奖》,并被推荐为中国京剧希望之星(第二届)。是90年代优秀青年老生演员。常演剧目有《上天台》、《白帝城》、《范进中举》、《珠帘寨》、《打金砖》等。

于魁智

(1961—)老生演员。11岁入沈阳京剧院学戏,十七岁转入中国戏曲学院,习老生,得到叶蓬精心教授。毕业后分入中国京剧院,又得到袁世海、李世济等提携指导,在各地演出时,深得好评。在1987年青年京剧演员电视大奖赛中,主演《文昭关》,获最佳演员奖。后又向李鸣盛请教,技艺日趋成熟。1989年获第七届戏剧梅花奖,1993年获生角组“梅兰芳金奖”。他嗓音宽亮,做派大方。擅演剧目有《打金砖》、《文昭关》、《洪羊洞》、《失空斩》、《李陵碑》、《搜孤救孤》、《乌盆计》等。

杜镇杰

(1961—)老生演员。山东掖县人。1974年入山东掖县京剧团学戏,1979年转入中国戏曲学院,习老生,得刘盛通、王世续等精心授艺。1982年毕业后分入中国戏曲学校实验京剧团。1985年调往北京京剧院,得其岳父马长礼悉心传授,技艺大进。1987年参加京、津、沪中青年演员联合演出,深受观众欢迎。同年获全国京剧青年演员电视大奖赛最佳演员奖。1988年获北京市青年演员新剧目汇演优秀表演奖。他嗓音甜润,演唱韵味醇厚。擅演剧目有《伍子

胥》、《大双二》、《四郎探母》、《李陵碑》、《失空斩》、《红鬃烈马》等。

俞菊笙

(1838—1914),武生演员。又名玉笙,字润仙,绰号俞毛包。原籍苏州,生于北京。早年投张二奎门下,从杨小楼祖父杨双喜习武旦,后改武生。与胡喜禄接组春台班,长期在此班演出。不善唱功,精于武功。武打特点剽悍勇猛,所用刀枪把子如《挑华车》的大枪、《艳阳楼》的大刀,都比一般为大。表演以稳、准、狠,自成一派,始称俞派。首创勾脸武生戏,丰富和发展京剧长靠武生戏的表演。晚年闭门隐居,除义务演出外,不常露演。擅演剧目有《挑华车》、《长坂坡》、《铁笼山》、《金钱豹》、《拿高登》、《青石山》、《四平山》等。次子振庭,三子赞庭,四子华庭,均习武生,其中俞振庭最有成就。传人有杨小楼、尚和玉等。

俞毛包

见俞菊笙。

杨月楼

(1844—1890)武生演员。名久昌,字月楼,外号杨猴子。安徽怀宁人。父名基旺,为卖艺拳师。杨月楼幼时在北京人张二奎忠恕堂,排名玉楼,与陆玉凤、沈玉莲、俞玉笙(俞菊笙)同门。演老生,兼武生。曾入春台班,后入三庆班,并继程长庚任三庆班主,直至去世,维持三庆班近十年之久。1888年选入清宫内廷升平署。并担任精忠庙首。嗓音宏亮结实,唱、念讲究字韵,在宗奎派(张二奎)基础上,又兼具程(长庚)、余(三胜)两派之长。文武皆能,擅演剧目有《四郎探母》、《安五路》、《镇潭州》、《御碑亭》、《群英会》、《取南郡》、《回龙阁》、《打金

枝》、《金水桥》、《定军山》、《阳平关》、《五雷阵》、《戏妻》、《下河东》、《长坂坡》、《黄鹤楼》、《连环套》、《恶虎村》、《翠屏山》、《安天会》、《芭蕉扇》、《五花洞》、《蟠桃会》、《金钱豹》等。猴戏尤被赞赏,有“美猴王”之誉。并以武戏文唱著名,形成“老杨派”之艺术风格。子小楼承父业,亦演武生,又有所发展。

杨猴子

见杨月楼。

杨隆寿

(1844—1900)武生演员、教育家、剧作家。一作杨荣寿。名全,艺名双全,字显庭。安徽人。父杨福元系昆腔小生。弟,双贵,习小花脸,著称于上海。幼年坐科双奎班,工武生。出科后,搭阜成班出演。又转入嵩祝成班。后长期搭四喜班,为武生台柱。其艺与俞菊笙相媲美。晚年转入三庆班。曾为清“内廷供奉”。扮相英俊,技艺极佳,深为同辈谭鑫培所推重,敬之如师。擅演《探庄》、《蜈蚣岭》、《八大锤》、《武文华》、《英雄义》、《四杰村》、《闹地府》、《贾家楼》、《泗州城》等。最享名于世的是京剧教育与编剧。有的至今仍见于舞台。1882年联合姚增禄、沈景丞、范福泰、沈乃成、唐玉喜、沈铭、裕云鹏、王求安、万春茂9人,创办小荣椿科班,1893年又联合刘吉庆、张玉贵、胡俊廷、王春山等集资创办小天仙科班,先后培养出唐春明、杨小楼、程继先、谭小培、F楞仙、叶春善等演员。其他传人有张长保、茹莱卿、董风岩。长子长林,次子长福,均习武生。

黄月山

(1850—1905)武生演员。绰号黄胖。天津人。幼习梆子,后改京剧武生。

曾得武生任七亲传,武功基础扎实。先后搭保胜和班、玉成班。长期在上海演出,为丹桂茶园台柱,当时与俞菊笙齐名。武功精湛,且文武兼擅。唱功悠扬动听,念白激昂慷慨。武老生戏中耍髯口技巧尤佳。擅演剧目有《反五关》、《独木关》、《铜网阵》、《恶虎村》、《翠屏山》、《火烧百凉楼》、《绝燕岭》、《剑峰山》、《凤凰山》、《八宝闹连环》、《枪挑小梁王》、《洗浮山》。还兼演小生应工的《黄鹤楼》、《群英会》、《岳家庄》和老生戏《四郎探母》等。对丰富京剧武打剧目,有重要贡献。主要传人有李吉瑞、瑞德宝、马德成等。

李春来

(1855—1924)武生演员。字起山。河北省高牌店人。幼入北京喜春台梆子科班,从谭志道习艺。初习武丑,后改习武生。满科后,即在天津、北京等地演出。1875年后,辗转到上海,与王洪全、孟七、谢方奎等合作默契。中年以后,影响日益扩大。在早期京剧武生中,与俞菊笙、黄月山鼎足而成三大流派。成为南派武生宗师。武功精纯,开打干净利落,翻跌勇猛,善于短打戏,武打富于创新,如演《花蝴蝶》能穿厚底靴,表演“翻栏杆”的绝技。在服装、化妆等方面也有所改革。擅演剧目有《花蝴蝶》、《白水滩》、《郑州庙》、《狮子楼》、《四杰村》、《伐子都》、《界牌关》、《临潼斗宝》、《长坂坡》等。宗其艺者有盖叫天、张德俊、高福安等。

李吉瑞

(1868—1938)武生演员。号芝祺。河北新城人。幼入小吉利科班,习武生。出科后,到北京搭玉成班,拜黄月山为师。同时私淑同班老生陈福胜,兼学老

生。1888年回津后,入双顺和班,演于聚华茶园。1900年后,与薛凤池等在山东一带演出,1910年左右在津定居,演出盛况空前,尤以《巴骆和》一剧为佳,被誉为“津派武生”的代表人物。身矮体胖,嗓音宏亮,以学“黄派”著称。擅演剧目有《巴骆和》、《独木关》、《风波亭》及老生戏《桑园寄子》、《秦琼卖马》、《文昭关》等。

吕月樵

(1869—1923)武生演员,兼工老旦、青衣。天津人。1904年参加双盛合班,与紫灵芝、水上漂、瑞德宝等同台演出。戏路极广,善编演连台本戏,在津、沪等地演出极受欢迎。编演剧目计有《目莲僧救母》、《乾隆出巡》、《刘元普双生贵子》、《吕大人拿混混儿》、《金钗计》、《三门街》、《金台传》等,其中《目莲救母》一剧最为出色。主演刘青提,唱、做、扑、跌俱佳,曾轰动一时。后任上海丹桂园后台管事,晚年返津。

张桂轩

(1872—1963)武生演员。河北静海人。12岁入天津永盛和科班,师从景文星,初学老生,后改武生,曾拜王鸿寿、盖三省等为师。18岁出科,演出于山东、河南等地。1891年,应海外华侨邀请,曾赴日本、朝鲜、俄国等地辗转演出。1908年回国,演出于东北、上海、江南等地,与冯子和、盖叫天、林树森等同台。1911年拜孙菊仙为师,得其亲授,技艺日趋成熟,特别是短打武戏,极受欢迎,与李春来、盖叫天、张德俊并誉为“江南四杰”。40年代舞台演出渐少,以教戏谋生。1949年后,在南京教戏。1951年以八十高龄主演《白水滩》,依然翻打自如。1956年在纪念其八十五诞辰活动中,主

演《翠屏山》,耍六合刀精彩纷呈。1957年江苏省第一届戏曲会演,示范演出《凤鸣关》,风姿如旧。1959年任江苏戏曲学校副校长。武艺精湛,嗓音清亮,融武术和戏曲为一体,演出极有南派特色。擅演剧目有《白水滩》、《铜网阵》、《花蝴蝶》、《伐子都》、《四杰村》、《战马超》、《凤鸣关》、《翠屏山》、《挑华车》、《恶虎村》、《长坂坡》、《武昭关》等

瑞德宝

(1877—?)武生演员。满族。幼师从李连仲习武生,受其师严格训练,打下扎实基本功,后问艺于黄月山,为黄配戏,学黄极有心得。曾与谭鑫培同台配戏,并得谭教益。长期搭田际云的玉成班,与梅兰芳、高庆奎、贾洪林、王蕙芳、谢宝云等同台演出。除演武生戏外,老生、红生均长,老生戏宗谭、红生戏宗王鸿寿。在20年代与马德成、于德芳共誉为“武生三德”,后在上海戏剧学校任教。于40年代末病故。他武功扎实,嗓音宽厚,表演规矩大方。擅演剧目有《独木关》、《落马湖》、《连环套》、《挑华车》、《铁笼山》、《翠屏山》、《请宋灵》、《战长沙》、《白马坡》、《四郎探母》、《打棍出箱》等剧。

俞振庭

(1879—1939)武生演员。北京人,原籍江苏苏州。俞菊笙之次子。幼年受父亲熏陶。演剧以剽悍勇猛见长。由于宗学渊源,表演细腻并富于创造。尤以演《金钱豹》著名。其他擅演剧目有《挑华车》、《艳阳楼》、《白水滩》、《莲花湖》、《长坂坡》等。其时与何佩亭、范宝亭、迟月亭有“四亭”之称。中年以后,以组织班社为业,曾创办斌庆社科班,组建过合春社、双庆社。均为当时颇享名声的演

出团体。创始北京戏院上演夜戏和男女演员同台演出。弟子有孙毓堃、田雨依、李万春、钱宝森、徐碧云、蓝月春等。

尚和玉

(1873—1957)武生演员。名璧。河北宝坻人。9岁入玉田县和春科班习艺,初学梆子,后改京剧武生。出科后到北京搭嵩祝成班,多演配角。后入俞菊笙门下,由俞内弟张玉贵授艺,发愤苦练,技艺人进。艺成后演于京、津、山东等地,颇具声望。1900年在烟台结识李吉瑞、薛凤池。后相偕赴津演出,深受观众欢迎。1923年在津搭秋声社,与程砚秋合作演出,很受倚重。1925年搭梅兰芳的承华社,助梅演出《凤还巢》等戏。后又与徐碧云合作,在《绿珠坠楼》一剧中饰淮南王,堪称一绝。一生合作者甚多,与杨小楼的合作演出最为精彩,如《战宛城》、《白水滩》、《蜈蚣庙》、《青石山》等戏。虽多演配角,但与杨功力相当,精彩纷呈。在长期舞台实践中,逐渐形成了独特的艺术风格,创稳重威猛的尚派。1937年应天津稽古社之约在该班执教。其后曾在中华戏剧专科学校、富连成班、荣春社任教,培养了许多武生。晚年被聘为中国戏曲学校名誉教授。培养的弟子极多,著名的有韩长宝、朱小义、傅德威、侯永奎、贺永华、姜廷玉、尚长春、黄元庆、钱浩梁、柏之毅、田中玉等。晚年偶尔作示范演出。60岁时曾演出《英雄义》,在78岁高龄时,还在京演出了《晋阳宫》。他功底磁实,腰腿极佳,工架稳练,表演凝重朴实,开打慄悍威猛,把子功尤精,《收关胜》的大刀、《四平山》的双锤、《金沙滩》的火枪均称一绝。虽嗓音稍逊,但念白有力,很有气势。德艺双佳,为人正直,不苟言笑。擅演剧目有《铁笼山》、《四平山》、《英雄

义》、《收关胜》、《晋阳宫》、《艳阳楼》、《金钱豹》、《芦花荡》、《战滁州》、《神亭岭》、《挑华车》、《赵家楼》、《恶虎村》、《惜猩猩》、《水帘洞》、《赚历城》、《闹昆阳》。

杨小楼

(1878—1938)武生演员。原名三元。安徽怀宁人(一说石埭或潜山),生于北京。祖父杨二喜为武旦演员,父亲杨月楼为文武老生,义父谭鑫培为前辈须生,随谭氏子辈排名嘉训。幼入北京小荣椿科班二科学艺,科名春甫。从杨隆寿、姚增禄、杨万青习武生。17岁出科,在京、津两地搭班演戏,多为配角打下手。但他刻苦用功,多方求教,拜武生俞菊笙为师,并搭其师宝胜和班边学习边演出。同时又得到谭鑫培、王楞仙、钱金福、王福寿等指点,技艺猛进。后赴天津演出,以《艳阳楼》等剧轰动津门。回京后,搭谭鑫培的同庆班,得谭提携,声誉鹊起。三十岁左右,进清宫承差唱戏,为“内廷供奉”,与诸多名家同台合作,艺术素养大为长进。他仍谦逊求进,向张淇淋学猴戏,向南方武生牛松山学《夜奔》,融武生命(菊笙)、黄(月山)、李(春来)三派之长,渐渐形成有自身艺术特色的流派,即武生行中影响最大的杨派。民国以后,他以武生挑大梁,领衔组班赴全国各地演出。首次到上海,以《长坂坡》、《挑华车》、《金钱豹》打泡,极受欢迎。1913年在北京第一舞台兴建后,始与梅兰芳合作,组班崇林社,编演了《霸王别姬》等剧。以后时而独自挑班演出,时而与梅兰芳、余叔岩、荀慧生、尚小云、郝寿臣等合作演出。除演《长坂坡》等传统剧目外,还排演了许多新戏,有与梅兰芳合作的《霸王别姬》,与尚小云的《楚汉争》,与郝寿臣的《野猪林》,与马连良的《要离刺庆忌》等。他与梅兰芳、余叔岩

并列为京剧三大代表人物,享有“国剧宗师”的盛誉。他十分讲究配角的齐整,与他长期合作的钱金福、王长林、迟月亭、许德义、范宝亭、傅小山等均为一代名家,为杨派武生艺术发扬起了不可磨灭的作用。他幼工扎实,台风雍容大雅,功架稳练,气度极佳,且嗓音宽厚响堂,善于体会表现人物性格,唱、念、做、打十分注意突出人物,武打不求火爆花俏,讲究武戏文唱,为武生行当表演开创了一个新的境界。其念白尤为突出,立音、炸音均佳,咬字喷口很有力度,为其他武生所不及之处。能戏甚多,最为突出的是《长坂坡》、《连环套》、《霸王别姬》、《艳阳楼》、《安天会》等,另外如《挑华车》、《铁笼山》、《金钱豹》、《战宛城》、《阳平关》、《贾家楼》、《水帘洞》、《八大锤》、《冀州城》、《落马湖》、《恶虎村》、《夜奔》、《麒麟阁》、《镇潭州》、《五人义》、《宁武关》、《状元印》、《蜈蚣庙》、《下河东》、《野猪林》、《百骑劫魏营》、《坛山谷》、《康郎山》、《翠屏山》、《陵母伏剑》、《晋阳宫》等也很精彩。杨氏对后人影响很大,习武生者大都崇杨。传人中著名的有刘砚芳、孙毓堃、傅德威、高盛麟、李少春、李万春、王金璐、刘宗扬等。

夏月润

(1878—1931)武生演员。原名昌泗,字云础,小名泉儿。安徽怀宁人。京剧老生夏奎章第四子,谭鑫培女婿。幼承家学。长靠、短打均擅长,兼演红生。20岁以后,已颇享盛名。演《挑华车》、《长坂坡》、《连营寨》、《冀州城》等最为拿手。红生戏《过五关》、《走麦城》也别具一格。并废除演关羽戏前敬神礼拜的迷信陋俗。辛亥革命前后,受民主革命思想影响,积极进行京剧改良,与兄夏月珊创建上海新舞台,与潘月樵积极编演思

想进步的新戏《新茶花》和《黑籍冤魂》。多年连任上海伶界联合会会长。

马德成

(1882—1953)武生演员。字云鹏。河北定县人。父马泰玉为梆子武生。幼入宝盛和梆子科班工文武老生,出科后,随父演于河北、山东、东北等地。后拜黄月山为师,专攻黄派武生,兼演老生戏。《翠屏山》一剧沿梆子演法,甚为精彩。长期演于津、京、沪等地,与瑞德宝、于德芳并誉为“武生三德”。他嗓音脆亮,武功扎实,唱、念、做、打俱佳。擅演剧目有《翠屏山》、《独木关》、《请宋灵》、《剑峰山》、《落马湖》、《莲花湖》、《溪泉庄》、《连环套》、《百凉楼》、《定燕平》等。

薛凤池

(1882—1922)武生演员。河北任邱县人。幼习梆子老生。11岁入鸣盛和科班习京剧武生,得郭际湘(水仙花)亲授,出科后随师演于天津聚丰茶园。一度因倒嗓曾改习场面,嗓音恢复后仍工武生。久演于天津“下天仙”,任凤鸣班主演,与尚和玉、李吉瑞齐名,并称为“凤鸣班三大武生”。他长于武术,短打戏尤佳,在《白水滩》、《花蝴蝶》等剧中有棍花和四张桌“云里翻”等惊人绝技。不但主角戏十分出色,也善演配角,常为尚和玉、李吉瑞、杨小楼配戏。曾为梅兰芳配演《嫦娥奔月》中后羿。中年夭折于天津。武功精湛,翻打勇猛,为人豪侠仗义,热衷于梨园公益,甚得同行尊敬。擅演剧目有《白水滩》、《花蝴蝶》、《四杰村》、《挑华车》、《铁公鸡》、《界牌关》、《伐子都》、《金雁桥》、《两将军》、《恶虎村》、《鄂州庙》等。子盛忠为富连成社盛字科学员,工武净。弟子有李兰亭、小春来、鲍顺义等。

周瑞安

(1887—1942)武生演员。湖北武昌人,生于北京。清末梆子老生周春奎之子。幼随父学艺,后入义顺和科班习武生。私淑杨小楼,颇得“杨派”武生精髓。曾与高庆奎、徐碧云、金少山、雪艳琴等合作,演于京、津、沪、山东、河南等地。1923年曾任高庆奎的庆兴社武生主演。功底扎实,腰腿极好,有“周一腿”之称,功架、气质均有杨小楼的风范。擅演剧目有《长坂坡》、《艳阳楼》、《潞安州》、《冀州城》、《连环套》、《白水滩》、《恶虎村》、《金钱豹》、《英雄义》、《八大锤》、《落马湖》等。

何月山

(1896—1922)武生演员,天津人。幼习武术,演戏勇猛剽悍,善用真刀真枪,先在天津演出,后赴东北,又到上海。在上海新新舞台演出《铁公鸡》等剧,一炮即红。从此久居上海演出,曾与周信芳、盖叫天等合作演出。武打火爆,武功精湛,擅演剧目有《铁公鸡》、《金钱豹》、《年羹尧》、《塔子沟》等。

盖叫天

(1888—1971)武生演员。原名张英杰,号燕南。河北省高阳人。幼入隆庆利科班,初学武生,后改学老生,倒仓后复演武生。长期在上海、杭州一带演出。艺宗李春来。以短打武生为主,注重人物造型美。恪守“立如松、坐如钟、卧如弓、行如风”的准则,着意表现人物精神气质,逐渐形成独具特色的盖派表演风格。擅演全部《武松》、《打虎》、《狮子楼》、《十字坡》、《快活林》、《鸳鸯楼》、《蜈蚣岭》、《一箭仇》、《恶虎村》、《垓下之战》等,享有“英名盖世三岔口,杰作惊天十字坡”和“江南活武松”的美誉。1934

年折断右腿,医生接骨错位,致残,为延续艺术生命,忍痛摔断已愈合的骨节,重新再接。1952年参加第一届全国戏曲观摩演出大会,获荣誉奖。1956年,文化部举办“盖叫天舞台生活六十年纪念”活动,再次授予荣誉奖。为中国戏剧家协会浙江分会副主席。摄有影片《盖叫天的舞台艺术》、《武松》。另有艺术经验记录《粉墨春秋》出版。子翼鹏、二鹏、剑鸣(小盖叫天),均工武生。

张德俊

(1888—1980)武生演员。号子杰。河北香河人,生于北京。父张玉林为梆子青衣。自幼受父熏陶,11岁学艺,工武生,14岁登台,专长短打武生戏,曾与李吉瑞、李永利、尚和玉、李桂春等同台合作。20岁到上海,受李春来艺术影响,武戏以火爆、矫捷取胜,与盖叫天齐名,曾与梅兰芳、程砚秋、周信芳、荀慧生、马连良等合作。1925年赴台湾演出。30年代后息影舞台。50年代入中国戏曲学校任教,曾与方连元示范演出《狮子楼》。他身手矫捷,武打火爆。擅演剧目有《三岔口》、《白水滩》、《四杰村》、《花蝴蝶》、《武文华》、《界牌关》、《伐子都》、《十字坡》、《紫竹林》、《剑峰山》、《快活林》、《拿谢虎》等。子云溪为中国京剧院武生,表演深得乃父真传。

郑法祥

(1892—1965)武生演员。名涵宇。河北固城人。10岁在上海随父郑长泰(河北梆子武生演员,人称“赛活猴”)学艺,11岁便登台串演小猴。曾一度随义兄刘艺舟到北京读书,不久便辍学,仍跟父学戏。初学梆子花旦,后改学武生,并习悟空戏。18岁“倒仓”,不久父亡,迫于生活,搭汉口满春茶园京戏班子充当

武行。后升为二路武生,曾为李春来、尚和玉、赵如泉、周信芳等配戏。郑长期揣摩前辈艺人尚和玉、杨小楼、郝振基等人的猴戏艺术,专工猴戏。他博采众长,并大胆突破旧的程式,创造新的规范,无论身法、手法、步法、棒法,筋斗乃至唱念、扮相都与众不同。他扮演的孙悟空,以气势取胜,追求在似与不似之间显示神妙。另外注意不同主题、不同情节,对人物作不同处理,因此所演孙悟空“十戏九不同”。由于长期努力,逐渐形成南方悟空戏的一大流派。1926年偕杨小楼、尹九霄、葛华卿等人赴日本演出,在东京演出《摇钱树》、《金刀阵》、《水帘洞》、《闹天宫》等,颇为叫座。1929年在上海齐天舞台(今共舞台)演出连台本戏《西游记》。1949年后,在上海京剧院和中国戏曲学校任教,弟子有李仲林、陈正柱等。著有《谈悟空戏表演艺术》一书。

杨瑞亭

(1892—1948)武生演员。河北定县人。父杨德顺为清末武旦。幼年在宝盛和学艺,初习梆子老生,后改武生,曾与金月梅、林颀卿等在天津组班演出,颇有声望。1913年赴上海,与周信芳、冯子和、赵君玉等合作演出。1926年在更新舞台主演连台本戏《飞龙传》,颇受欢迎。20年代末去哈尔滨,后辗转演于津、沪、东北等地。1945年后在上海各票房教戏。他戏路宽广,宗黄(月山)派,武功磁实,腿功尤佳,有“杨一腿”之称。开打矫捷勇猛,复得尚和玉指点,演《铁笼山》一类的勾脸戏十分出色。还能兼演老生、老旦。擅演剧目有《铁笼山》、《金沙滩》、《巴骆和》、《薛礼叹月》、《请宋灵》、《拿高登》、《八大锤》、《战宛城》、《长坂坡》、《潞安洲》、《风波亭》、《连环套》、《狮子楼》、《飞龙传》及老旦戏《徐母骂曹》、《目连救

母》等。传人有高雪樵等。

白玉昆

(1894—1971)武生演员。北京人。9岁坐科天津德胜奎科班,先习花旦,后工武生。18岁出科,在天津等地搭班演出。20岁到沪,与杨瑞亭、盖叫天、周信芳、赵如泉、高庆奎、赵松樵等同台合作,红生、武生、老生戏均演,还能反串旦角和武丑。除常演《走麦城》等传统戏外,还频繁演出《天雨花》、《七擒孟获》、《大禹治水》、《火烧红莲寺》等。30年代后又辗转东北演出。1949年后又编演了许多新编古装剧《九件衣》、《黄巢起义》等。传统剧目中以演武生和武老生戏为主。1956年参加第二届山东戏曲观摩会演,示范演出《古城会》,同年参加山东省京剧团。1957年,以63岁高龄在南京演出《走麦城》等剧。1960年调入山东省戏曲学校,任副校长,晚年主要从事戏曲教学工作。他嗓音宽亮坚实,武功扎实,念白功夫极好,表演火炽且细腻。擅演剧目有《走麦城》、《风波亭》、《千里走单骑》、《古城会》、《伐东吴》、《白马坡》、《蜈蚣庙》、《四进士》、《艳阳楼》、《连环套》、《翠屏山》、《水淹七军》、《疯僧扫秦》、《天雨花》、《反五关》、《呼延赞表功》等。其子云明工武生,女晶珠工旦。

李兰亭

(1894—1955)武生演员。河北永清人。幼搭张吉罗班学梆子文武老生,后专工京剧武生。在天津演出时得薛凤池指点,技艺渐进。后又拜南方武行头刘全瑞为师,表演宗法李春来,以勇猛剽悍见长。成名后,常在京、津、沪、东北等地演出,在东北尤享盛名。1924年在北京与盖叫天演《双夺太平城》,“虎跳蛮子”过两张半桌子,堪称一绝。1938年聘为

天津稽古社教师,悉心授徒,弟子甚多,卓有成就者有张世麟、梁慧超、李元春、袁金凯、李大春、郭景春、樊幼亭、杨声华等。50年代在齐齐哈尔戏曲学校任教。他武功精湛,表演火炽,武打迅捷干净,擅长扑跌、出手,武戏极有特色。擅演剧目有《挑华车》、《冀州城》、《界牌关》、《杀四门》、《赚历城》、《金钱豹》、《乾坤圈》、《蜈蚣岭》、《狮子楼》、《恶虎村》、《三岔口》、《武文华》、《连环套》、《铁公鸡》等。

盖春来

(1898—1978)武生演员。原名王桂林,又名王连起。河北任丘人。幼随师周凯亭习武生。后在天津演出,先以“小宝泰”艺名登台,后改盖春来,在天津、东北等地渐露头角。1936年与梁一鸣、赵美英合演《西游记》,名噪一时。后在天津稽古社任教,武生徐俊华、蔡宝华均得其教益。50年代入牡丹江市京剧团,后在哈尔滨京剧团任教。他武功坚实,开打火爆勇猛。擅演剧目有《金钱豹》、《长坂坡》、《花蝴蝶》、《北湖州》、《小桃园》、《九阳钟》等。

茹富兰

(1902—1973)武生演员,兼演小生。原名文藻,字子峰。原籍安徽,生于北京。祖父茹莱卿、父茹锡九均为武生。11岁入富连成科班,攻小生,兼学武生。受教于杨小楼、程继先等,基础扎实,技艺日进,武小生戏尤佳。出科后,搭马连良、李盛藻等班演出,颇具声望。后迁居上海,以教戏为生。1949年后,先后在华南戏曲学校、中国戏曲学校任教,一生培养了许多著名武生、小生演员。叶盛兰、张春孝、钱浩梁、徐元珊、萧润德、李可等均受过其教益。他台风大方、身段边式,功架稳练。擅演剧目有《八大锤》、《雅观

楼》、《群英会》、《林冲夜奔》、《石秀探庄》、《蜈蚣岭》、《岳家庄》、《挑华车》、《龙凤呈祥》等。子元俊深得其真传。

孙毓堃

(1905—1970)武生演员。北京市人。外祖父俞菊笙和舅父俞振庭均为武生,叔父为武旦云中凤。自幼师从范福泰,后带艺入斌庆社科班,在吉祥茶园、广德楼等戏院演日场,常演《长坂坡》等俞派武生戏。出科后拜杨小楼为师,颇得其师真传。他与迟月亭、范宝亭、侯喜瑞组团演出,深受欢迎。1949年后,以从事戏曲教学为主。在重大戏曲会演中,与梅兰芳、马连良、谭富英等合作演出《龙凤呈祥》,饰赵云。还在艺术影片《借东风》中扮演赵云。晚年任教于北京戏曲学校,沈宝桢、李浩天等均受其教益。他扮相雄伟、功架稳重。常演剧目有《长坂坡》、《挑华车》、《铁笼山》、《艳阳楼》、《安天会》、《金钱豹》、《恶虎村》、《龙凤呈祥》、《青石山》、《状元印》、《麟麟阁》、《连环套》等。

张翼鹏

(1910—1955)武生演员。河北高阳人,生于上海。盖叫天长子。幼承家学,随父学艺,12岁后拜董德春为师,边学艺边在杭嘉湖一带演出。又与弟二鹏一起赴东北演出,深得好评。1934年后回上海,在大舞台演出《武松》等剧,上座极佳。后自编自演了三十余本《西游记》,以精彩的开打、出手和新颖的机关布景吸引观众,连续在大舞台演了8年之久,长盛不衰,创造了“一身四耍”的绝技(棍、圈、旗、锤),在上海有“看不煞的张翼鹏、唱不坍的《西游记》”之说,赢得了“江南美猴王”之称。他还在许多大型合作义务戏中,与父合作演出。他功底深

厚,会戏极多,善编擅演,特别是猴戏,独有一功,出手尤长。擅演剧目有《西游记》、《武松》、《雅观楼》、《北湖州》、《四平山》、《锤震金蝉子》、《八大锤》、《三岔口》、《水帘洞》、《闹龙宫》、《闹天官》等。弟二鹏能继承其艺术。

李万春

(1911—1985)武生演员。字鸣举。河北雄县人。父李永利是清末著名武花脸演员。他家学渊源,自幼随父和老艺人项鼎新学戏,7岁在上海登台。12岁在北京前门广德楼露演,三天“打泡”,轰动北京城,被誉为“童伶奇才”。一度加入承华社,为二牌武生,与梅兰芳、王凤卿合演《全部宝莲灯》。1932年自组永春社,在京、津、沪、汉及东北各地演出,深受欢迎。40年代初,创办鸣春社科班,培养了王鸣仲、于鸣奎、谷春章等演员。1949年后,与徐东明等组成北京新华京剧团,艺术日趋成熟,文武兼长。1959年调往内蒙古京剧团任主演。1979年后,调进北京京剧院,演出了《古城会》、《闹天官》等传统剧目,并与李盛藻等合作重演新编古装戏《廉吏风》。他以关羽戏、武松戏、猴王戏最具特色。表演吸收了俞(菊笙)派、黄(月山)派、杨(小楼)派、李(春来)派等各派武生的优点,兼收并蓄,形成了自己独特的艺术风格。将艺术传授给中青年演员,得其教授指点的除其子李小春外,还有董文华、祝元昆、马玉璋等。他能戏极多,拿手剧目有《长坂坡》、《走麦城》、《恶虎村》、《狮子楼》、《连环套》、《水帘洞》等,以及新编剧目《田七郎义血酬恩》、《阴阳鱼》等。

侯永奎

(1911—1981)武生演员。河北饶阳人。7岁学昆曲,得郝振基、陶益庭等指

点。后拜尚和玉为师习京剧武生。1928年随韩世昌赴日本演出。曾与尚和玉、荀慧生、童芷苓等同台演出。1949年后多演昆曲,《林冲夜奔》一剧堪称一绝。子侯少奎、河北梆子演员裴艳玲均得其亲传。他嗓音高亢,念白铿锵有力,扮相英武,功底深厚。擅长剧目有《林冲夜奔》、《武松》、《单刀会》、《华容道》、《千里送京娘》、《挑华车》、《麒麟阁》、《四平山》、《铁笼山》、《艳阳楼》、《战滁州》、《金钱豹》、《芦花荡》等。

李盛斌

(1911—1990)武生演员。北京人。8岁入富连成科班,先学武丑,后改武生。师从王连平等,长靠、短打俱精。出科后,搭班演于各地。曾与李洪春合作组织正春社,任挑梁主演,常演《铁公鸡》、《伐子都》等一类以武打为主的剧目,颇具声望。以《伐子都》一剧最为精彩,充分展现其扑跌功夫,为成名之作。1949年入中国人民解放军三野文工团。1953年转入福建省京剧团,任挑梁主演。60年代后致力于教学,任福建省艺术学校校长。他功底扎实,戏路宽广,翻跌功夫尤佳,能扎靠作各种高难度扑跌,堪称一绝。擅演剧目有《伐子都》、《火烧裴元庆》、《杀四门》、《罗通扫北》、《界牌关》、《花蝴蝶》、《武文华》、《恶虎村》、《金锁阵》、《战马超》、《金雁桥》、《铜网阵》、《安天会》、《水帘洞》、《三岔口》、《赵家楼》等。子幼斌及王金柱等均得其真传。

杨盛春

(1812—1958)武生演员。安徽桐城人,生于北京。杨隆寿之孙。幼入富连成科班习武生,坐科阶段便崭露头角。出科后曾与梅兰芳同台合作。建国后加

入北京京剧团，与谭富英等长期合作。他幼工扎实，博采众长，集杨、尚两派于一身。常演剧目有《挑华车》、《艳阳楼》、《一箭仇》、《安天会》、《恶虎村》等。子少春，业武生。

高雪樵

(1912—1978)武生演员。河北武清人，出身梨园世家。幼随父高俊亭、长兄高月秋习武生，在东北等地边学边演。30年代初搭班去海参崴演出，后又赴上海。40年代挑梁组班，与李吉瑞、林树森等同台合作，主要演于上海、华东各地。建国后参加湖南省京剧团，任挑梁主演。他技艺精湛，开打火爆勇猛，跟斗极佳，创造了小翻前扑过城的绝技。常演剧目有《铁公鸡》、《驱车战将》、《挑华车》、《柴桑关》、《四杰村》等。侄筱高当樵能承其衣钵。

高盛麟

(1915—1989)武生演员。原名高仲麟。山西榆次人，生于北京。祖父高四保为清末名丑，父亲高庆奎为高派老生创始人。岳父刘砚芳为杨小楼之婿，并为杨派武生嫡传弟子。高盛麟自幼受家庭熏陶，6岁练功学戏，9岁入富连成科班，师从王连平，工武生，与李盛斌、杨盛春等同为该科武生尖子。18岁出科后，又从杨小楼与丁永利学艺。由于他习艺刻苦，善于领会，技艺迅速进步，与孙毓堃齐名，同被誉为杨派武生后起之秀。1939年，随言菊朋、侯玉兰赴沪演出。1944年，与盖叫天、叶盛章、班世超合作演出，轰动申江。1947年与程砚秋合演于天蟾舞台。此时，技艺已趋成熟，不但具有杨派武生风范，还因受盖叫天、周信芳及其父高庆奎艺术影响，博采众长，形成自己独特的艺术风格。后与袁世海双

挂头牌演出《红逼宫》、《连环套》、《战宛城》等剧，场场爆满。1949年后，在北京与盖叫天、厉慧良等演出武戏专场，以高超的技艺使观众折服。后任武汉市京剧团副团长，为该团挑梁主演，不仅常演出一些传统杨派武生及文武老生、红生戏，还编演了《郑成功》、《戚继光》、《反徐州》等新编古装戏和现代剧《豹子湾战斗》等。他不但演技精湛，且戏德高尚，常为其他演员配戏。1962年赴京与裘盛戎合演《连环套》，轰动京城。1972年调入中国戏曲学院从事教学工作，数年来，培养了不少武生演员，如刘子蔚等。他功底深厚扎实，靠功尤精，功架稳练大方，表演严谨洒脱，台风极佳，且有一条耐唱的好嗓子，被誉为当代杨派武生典型。不仅擅演长靠戏，短打、箭衣、红牛甚至武净和老生戏亦精。擅演剧目有《挑华车》、《铁笼山》、《英雄义》、《艳阳楼》、《走麦城》、《连环套》、《潞安州》等。

张二鹏

(1915—)武生演员。河北高阳人，生于上海。盖叫天次子。自幼秉承家学，随兄翼鹏学艺练功，并得盖叫天指点。曾与其兄在江南一带和东北等地演出。40年代后，在上海挑班。1949年后，参加杭州市京剧团(后并为浙江省京剧团)任挑梁主演，与陈大藩、宋宝罗、赵麟童、鲍毓春等同台合作，常赴沪献演，颇受欢迎。1981年，已逾花甲之年，赴沪主演《武松》、《借扇》等剧，仍不减当年。他幼工扎实，短打戏、猴戏尤佳，出手颇具特色，既有乃兄翼鹏风采，又承盖派艺术特点，在江南一带很有声望。擅演剧目有《武松》、《闹天宫》、《闹龙宫》、《借扇》、《锤震金蝉子》、《北湖州》、《洗浮山》、《金刀阵》、《八仙斗白猿》等。侄善麟、善元及青年演员张峰等均得其教益。

指点

傅德威

(1916—1989)武生演员,北京人。14岁入中华戏曲专科学校学艺,先习老生,师从陈少五,后改武生,师从沈三玉、丁永利等,打下了扎实的基础,为该校尖子学生。1934年拜杨小楼为师,得其真传。1941年又拜尚和玉为师,遂成为兼有杨、尚两派艺术特色的武生演员。除常搭班演出外,还从事小班学生的教学工作。1955年到中国戏曲学校任教,该校毕业的许多武生演员均受到他的指点,如钱浩梁、俞大陆、李光、李玉声、高牧坤、马玉璋、刘子蔚、周龙等。他功底扎实,台风稳练,极有气度,擅演剧目有《铁笼山》、《金沙滩》、《挑华车》、《状元印》、《四平山》、《艳阳楼》、《夜奔》、《一箭仇》、《战滁州》、《金钱豹》、《独木关》、《蜈蚣庙》、《长坂坡》、《金雁桥》、《伐子都》、《冀州城》等。

王少楼

(1918—)武生演员。河北保定人,生于上海。父王德山为江南武生演员。6岁随父习艺。后师从蒋鑫棠、朱德芳等习老生、武生戏,13岁登台演出,文武兼长,在江南一带颇有名望,有“江南一条腿”之誉。1949年后,任共舞台京剧团团团长,常演《封神榜》、《水泊梁山》等连台本戏。1954年参加华东戏曲会演,主演《岳飞》一剧,获演出一等奖。曾在影片《盖叫天舞台艺术》中为盖配演《一箭仇》中卢俊义。1961年上海京剧会演中,与周信芳、俞振飞等合作演出《群借华》,饰赵云,颇得好评。他功底扎实,文武兼长,尤长于编演连台本戏。常演剧目有《长坂坡》、《恶虎村》、全本《赵云》、《马超》、《收大鹏》,及连台本戏《封神

榜》、《水泊梁山》、《宏碧缘》、《红莲寺》和新编剧目《忠王李秀成》、《黄飞虎反五关》等。

李仲林

(1918—2001)武生演员。河北雄县人。艺名小小桂元。父小桂元为清末活跃在南方的京剧演员。自幼随父学戏,9岁在上海登台。11岁在杭州演出,次年在上海新世界大京班演一些传统剧目和本戏《西游记》。初演老生,后因倒嗓改工武生,特别擅长演短打武生戏及猴戏,曾师从郑法祥。成名后,组班赴东北、天津、上海、武汉、南昌等地演出,常演剧目有《闹天宫》、《周瑜归天》、《武松》、《四杰村》、《紫竹林》等。1949年后一直在上海京剧院工作。1954年参加华东戏曲会演,饰《黑旋风李逵》中的燕青。1964年参加全国京剧现代戏会演,主演《智取威虎山》,饰杨子荣。60年代,曾编连台本戏头、二本《七侠五义》,饰白玉堂一角,轰动上海,两次露演,均连满数月。1980年以逾花甲之年,再次演出该剧,丰彩犹存。1982年演出郑(法祥)派名剧《金刀阵》后谢绝舞台生活,专心从事教学和艺术研究工作,曾任上海京剧院艺术研究室副主任。能戏极多,除一些常演传统剧目外,还演出《猎虎记》、《火焰山》、《三月三》等历史剧和现代剧。猴戏宗郑派,武生戏则吸收盖派和其他流派特长,自成一格。表演风格干净洒脱,开打与出手均富有特色。

小小桂元

见李仲林。

张世麟

(1918—1999)武生演员。原名张桓

懋。河北文安人,生于长春。8岁起随父张德奎、师兄李兰亭学戏,14岁登台。1948年入哈尔滨京剧团,1950年入辽宁省京剧团。1952年参加第一届全国戏曲观摩演出大会,主演《雁荡山》,获高度评价。1957年调天津京剧团,任团艺委会主任。1964年调天津建华京剧团任团长。1970年调到天津河北梆子剧团任艺术顾问。1975年调回天津京剧团,1980年后,以年近七旬高龄两次赴京,赴沪作示范演出,技艺不减当年,轰动京沪。能戏极多,长靠、短打均精,常演剧目有《武松》、《铁笼山》、《挑华车》、《收大鹏》、《麒麟阁》等。与厉慧良共同编演过《岳飞与杨再兴》,极受观众欢迎。表演节奏鲜明、跌宕有致,既有北派武生凝重、大方的气度,又有南派武生炽烈火爆的风格,还善于运用扑跌技巧,在武生中独具一格。子幼麟能继承其业。另有王立军、阎邦建等均受过其指点。

小盛春

(1919—1966)武生演员。原名董上春,一作董世春,字景阳。河北任丘人。父董巨川为梆子演员。自幼随父学艺,8岁拜董玉山为师,习武生,随师搭班演戏。1950年参加赵松樵的扶新剧社,在赵门下学艺并演出。后调任天津圪沽京剧团挑班主演兼任团长。演出的猴戏在京、津一带堪称一绝。1953年赴沪演出,曾得郑法祥的教授,艺技更趋成熟,形成了自己独特的风格。他文武兼能,融京、海两派于一身,出手尤佳。演戏极认真,戏德甚高。擅长剧目有《水帘洞》、《闹天官》、《三打白骨精》、《八仙斗白猿》、《黄风岭》、《棒打十二蛟》等。

王金璐

(1919—)武生演员。北京人。

11岁入中华戏曲专科学校,初习老生,曾拜马连良为师。15岁后专工武生,先后以曹玺彦、迟月亭、诸连顺等学武生戏。毕业后一直求教于丁永利。也曾向李洪春学红生戏。1940年后,搭李玉茹的如意社和宋德珠的颖光社。还与金少山、侯喜瑞、尚和玉、马德成、小翠花、言慧珠、李洪春、奚啸伯等合作演出。抗战胜利后,参加焦菊隐创办的北平艺术馆。1951年参加上海华东实验京剧团。1956年随团赴苏联访问演出。1957年到西安援建陕西省京剧院。1979年入中国戏曲学院任教。武功根底深厚,艺术上博采众长,兼融麒派、马派等表演特点,台风和身段大方飘逸,别具一格。戏路宽广,能戏甚多,擅演剧目有《挑华车》、《长坂坡》、《夜奔》、《战宛城》、《落马湖》、《安天会》、《蜈蚣庙》、《洗浮山》、《潞安州》、《百凉楼》、《铜网阵》等。子展云演武生兼老生。弟子有赵永伟等。

张云溪

(1919—2000)武生演员。祖籍河北,生于上海。父张德俊为南派京剧武生。幼年随叔父张德武练武功,稍长后,受业于丁永利、李兰亭等,习武生。14岁进京,入尚小云的重庆社担任三牌武生。后与唐韵笙等合作去东北演出,以武打戏挑大梁。1945年以后,往返京、沪,声誉日著。1948年与张春华合组云华社。1949年后,率先加入中国京剧院,主演《三打祝家庄》、《三岔口》、《三盗令》、《三座山》、《猎虎记》等剧。曾多次随团到苏联、波兰、民主德国、朝鲜及西欧、南美等各国访问演出。1982年以后从事教育和编导工作。武功基础深厚,身段边式,手脚利落,尤以短打武生戏见长,表演中擅以结合人物,化用程式,熔武术技巧于开打之中,套路时有新意,无

重复感。擅演《三岔口》、《武松》、《八大锤》、《四杰村》等剧。

郭玉昆

(1919—)武生演员,天津人。父郭永福及姐姐、姐夫均为京剧演员。自幼随父学艺,6岁登台。先后师从郑子玉、张连洲、李兰亭等,攻武生兼学老生。10岁搭班演于天津、上海等地。后得岳父小杨月楼的提携及精心指点,技艺精进。长靠、短打均佳,尤擅演猴戏。1949年后主要演出猴戏。出手技巧堪称一绝,有“出手大王”的美称。1950年任中南京剧工作团副团长,曾赴西藏慰问演出。1957年率艺术团出访柬埔寨等国。自参加武汉市京剧团后,长期与其妻杨菊苹及高盛麟、高百岁、关正明、陈鹤峰等合作。1979年后任武汉市京剧团团长,示范演出《闹天官》、《十八罗汉斗悟空》等剧。后调入武汉市戏曲学校任副校长,主要从事京剧教育。他幼工扎实,身段利落,出手极佳,在猴戏上有深厚的造诣,具有独特风格。擅演剧目有《水帘洞》、《闹天官》、《斗悟空》、《真假猴王》、《火焰山》、《金刀阵》、《五百年后孙悟空》、《乾元山》、《雅观楼》、《战马超》、《恶虎村》等。弟子有高德明、桂汉庆等。

梁慧超

(1920—)武生演员,北京人。父梁瑞亭、姐梁春楼均为武生演员。自幼受家庭熏陶学戏,9岁时拜李兰亭为师,攻武生。12岁在天津首次登台。1937年赴沪演出,以勇猛、火爆的武生戏使上海观众折服,特别是与戴万武合作的《金钱豹》及《挑华车》最受青睐。后常在京、津、山东、苏南一带演出,在上海演出的时间尤多,是上海观众喜爱的武生演员之一。

50年代参加江苏省京剧团,与王琴生、周云亮、蒋慕萍、沈小梅等长期合作。1962年再度赴沪,与周云亮双演《武松》、《马超》,合演《龙潭鲍骆》等剧,极受欢迎。70年代调入江苏省戏曲学校,从事教学工作。1981年以六旬高龄在京、沪等地先后演出了《杀四门》、《赚历城》等武生重头戏,以精彩的出手和开打再度引起轰动。1988年在南派京剧研讨会专场演出中,再度主演《杀四门》,依然极具艺术魅力。他幼工扎实,腰腿极佳,开打勇猛火炽,出手稳练新颖,嗓音清亮,能唱善念。擅演剧目有《金钱豹》、《挑华车》、《杀四门》、《武松》、《全部马超》、《八大锤》、《长坂坡》、《乾元山》、《小商河》、《恶虎村》、《金锁阵》、《夜奔》等。

姜铁麟

(1921—1984)武生演员。北京通县人。9岁开始学艺,入文林社科班从文春宝练功。11岁拜陈富康为师,攻武生。1937年出师后,在北京搭班演出。1938年拜李万春为师,参加鸣春社科班演出,任主演。在其师精心指点下,崭露头角。40年代在京、津、沪等地与周信芳、张君秋、毛世来、吴素秋等合作,还在天津主演连台本戏《封神榜》等,达一年之久。1949年在北京参加京剧武生会演。1951年组织天津青年京剧团任团长,同马长礼、万啸甫、谷春章等合作。1952年任北京京剧四团副团长。1954年参加北京市戏曲观摩演出,主演《子都之死》获展览奖。1958年编演了现代戏《刘介梅》、《泸定桥》等。1960年任辽宁省京剧院副院长。1962年调回北京,同吴素秋组成演出小组与尚小云剧团联合演出。1964年任北京新燕京剧团副团长,与吴素秋合演现代戏《南海长城》等。1978年入北京京剧院,演出了《走麦城》、

《挑华车》等传统剧目。他功底扎实,长靠、短打均精,还能兼演老生、红净戏。擅演剧目极多,代表作有《伐子都》、《挑华车》、《雁荡山》、《翠屏山》、《两将军》、《古城会》、《走麦城》及新编剧目《关汉卿》、《董小宛》、《杨乃武与小白菜》、《南海长城》等。

筱樊春楼

(1921—)武生演员。原名薛柱春,又名薛宝洁。河北武强人。生于上海一梨园家庭,父亲薛银麟是京剧武生演员。他自幼随父学艺,后拜樊春楼为师。1933年又向潞凌云学老生。1934年起随师在上海搭班演出,潜心观摩学习周信芳、盖叫天、林树森等高超技艺,艺术日趋进步。1938年起先后与杨宝童、高百岁等同台演出。1944年在安阳向陈富康学艺。后曾与荀慧生同班演出。1950年任成都群力京剧团主演,1951年参加成都市京剧团,历任演出队队长、教员股副股长、艺委会副主任兼编导组组长。1955年起向中国京剧院导演阿甲、郑亦秋学习京剧导演。1977年后,示范演出《逼上梁山》、《追韩信》等传统剧目。他文武兼长,兼有“盖派”、“麒派”的特色。擅演剧目有《长坂坡》、《柴桑关》、《恶虎村》、《夜奔》、《追韩信》、《华容道》等。

贺玉钦

(1921—1973)武生演员。号瑾琦。浙江绍兴人,生于北京。1933年入中华戏曲专科学校,工武生。师从丁永利、迟月亭等。擅演猴戏,在科班中,就以主演《小行者力跳十二壑》出名。1940年毕业后搭班在京、津、沪、山东、河北等地演出。1949年到武汉,入中南京剧工作团。1950年调入武汉京剧团。在武汉第三

届戏曲观摩演出大会上,主演《火焰山》获表演二等奖。1956年参加湖北省戏曲观摩大会,自编自导自演《界牌关》,饰罗通,获表演一等奖、编导一等奖。1961年调湖北省戏曲学校任教。1970年任湖北省文艺宣传二队导演。他功底扎实,表演火爆,尤长猴戏。擅演剧目有《火焰山》、《水帘洞》、《金钱豹》、《界牌关》、《四杰村》及新编剧目《小行者力跳十二壑》、《水浒传》等。

小盖叫天

(1922—)武生演员。原名张剑鸣。河北高阳人,生于上海。盖叫天幼子。自幼边上学边随父学戏。1934年其父正式传授《智取北湖州》等戏。1936年登台,与林树森同台演出。1938年在南京与王熙春同台合作,1952年在沪随父拍摄《盖叫天舞台艺术》影片。1954年参加华东戏曲会演,主演《三岔口》,获演员一等奖。1955年参加第五届世界青年联欢节,演出《三岔口》、《水帘洞》等剧。1959年参加苏州市京剧团,任主演,与胡芝风等合作演出。曾编演《渔岛歼敌》等现代剧目。1963年参加由盖叫天主演的艺术片《武松》拍摄工作,父子同演武松一角。1965年主演现代戏《沙家浜》饰郭建光。1979年在上海举行盖派艺术展览演出中,主演了《一箭仇》、《恶虎村》、《武松》等剧。次年又赴京演出《武松》等盖派代表剧目。他功底扎实,表演大方,是盖派艺术主要继承者之一。擅演剧目有《智取北湖州》、《武松》、《四平山》、《一箭仇》、《恶虎村》、《水帘洞》、《闹天宫》、《三岔口》等。

厉慧良

(1923—1994)武生演员。满族。北京人。父厉彦芝、母韩凤奎均为京剧演

员。自幼受家庭影响,6岁学戏,并随剧团巡回演出,师从刘晓香、孟宏垣等,习文武老生。1933年又向陈嘉邻、李桂春、钱宝森等师长学艺,并在上海、南京等地演出,很受观众青睐。1937年后,与其兄弟慧斌、慧森、慧敏、慧兰组成“厉家班”,人称“厉家五虎”,在长江流域一带演出。1938年后在云、贵、川三省演出,蜚声西南诸省。1950年任重庆戏曲改革委员会副主任。1954年离蜀北上,在京、津、沪、汉等地演出,技艺日益精湛,形成了自己独特的艺术风格,名声大震。1956年入天津市京剧团,任副团长,与杨宝森、周啸天、张世麟等同台合作。1959年主演了新编剧目《火烧望海楼》,1961年赴京公演,深得好评。1964年在全国京剧现代戏观摩演出中,与李荣威、林玉梅等合演《六号门》。1979年在津演出《闹天宫》,功力不减当年。1980年后,频繁地在京、津、沪等地示范演出。1984年参加了为修复长城的联合义演。1985年任中国艺术家演出团副团长赴香港演出,与袁世海、杜近芳等同台,演出《艳阳楼》、《长坂坡》、《挑华车》、《钟馗嫁妹》等剧,轰动港城。1986年在纪念天津中国大戏院建院五十周年演出中,主演《铁笼山》、《雅观楼》、《虬蜡庙》,显示了渊博精深的艺术造诣。他幼工扎实,腰腿尤佳,台风潇洒,表演细腻,极有创新精神,表演秉承了尚(和玉)、杨(小楼)两派之长,吸取了南派武生的火爆特色,形成了功架稳重、技艺独特精湛的艺术风格,在许多拿手剧目中均有令人耳目一新的精彩表演。能戏极多,擅演剧目有《挑华车》、《铁笼山》、《钟馗嫁妹》、《长坂坡》、《雅观楼》、《艳阳楼》、《八大锤》、《闹天宫》、《杀四门》、《野猪林》、《赚历城》、《一箭仇》、《走麦城》及新编剧目《火烧望海楼》、《岳飞与杨再兴》、《关汉卿》、《大名府》和现

代戏《白毛女》、《六号门》等。

袁金凯

(1924—1983)武生演员。原名袁乃文。北京人。1932年入中华戏曲专科学校,师从丁永利、沈三玉等,习武生。他学艺刻苦专心,练就扎实的幼工,位列同科前茅,常主演《挑华车》等重头武生戏。1940年出科参加中国光华社,在京、津、山东等地演出。1953年自行挑班组建少壮武剧团,在河南、江苏等地演出,后入华东京剧团。1954年参加山东省京剧团。1956年在山东省戏曲汇演中,主演《武松打虎》,获演员一等奖。曾拜李洪春为师,又从李苦禅学国画,博采众长,丰富了自己的艺术。多年舞台经验的积累,技艺日趋精湛。1961年调入山东省戏曲学校任教,曾任副校长。1980年在近花甲之年,演出《挑华车》、《乾坤圈》,风采不减当年。他武功扎实,表演火爆,长靠、短打、翻扑都很出色,由于具有绘画功底,舞台风采神韵极佳。擅演剧目有《挑华车》、《四杰村》、《一箭仇》、《夜奔》、《白水滩》、《长坂坡》、《金钱豹》、《武松》等。兄金绵工武净。

王正堃

(1926—1989)武生演员,天津人。1938年入上海戏剧学校学艺,习长靠武生,得到尚和玉等亲自指点,名列前茅,经常演出《挑华车》等长靠武生戏。1946年出科后,自己挑班在上海、江西等地演出,常演文武双出。1949年与杨宝森、言少朋组班演出。1950年随梅兰芳剧团去广州等地演出。1953年参加苏北大众京剧团,后并入江苏省京剧团任主演。1954年在华东戏曲汇演中,主演《铁笼山》,获表演一等奖。1957年参加江苏省戏曲汇演,主演《火判》,获一等奖。1959

年随团出访北欧五国并参加第七届世界青年联欢节,主演《火判》。1980年后从事戏曲教学,培养了不少青年演员。他幼工扎实,靠功尤佳,擅演剧目有《铁笼山》、《挑华车》、《钟馗嫁妹》、《火判》、《九江口》、《四平山》、《拿高登》等。

茹元俊

(1926—)武生演员。北京人。父茹富兰工武生。幼承家学,得父指点。后入富连成科班。出科后搭班演出。50年代参加中国京剧院,为二团主演,与李和曾、张云溪、张春华、高玉倩等合作。晚年致力于戏曲教学。他功底扎实,台风严谨,表演稳重,体现了北派武生风范。擅长剧目有《挑华车》、《英雄义》、《八大锤》、《夜奔》等。弟子有王立军、奚中路等。

筱高雪樵

(1926—)武生演员。河北武清人。原名高德山。父高玉秋、叔高雪樵均为武生演员。自幼随父、叔学戏,习武老生。其叔训侄甚严,为他打下了扎实的幼工。17岁起登台,为其叔配演《神亭岭》、《龙潭鲍骆》等剧。1949年后,与李如春、白玉艳等参加大舞台剧社。1953年与赵燕侠搭班在各地演出。后作为特邀演员在上海大新游乐场挑梁演出,贴演长靠、短打、红生、猴戏等近百出武戏,充分展现了他的舞台风采。1958年参加新民京剧团,与小王桂卿、迟世恭、艾世菊等长期合作,任该团副团长。1962年并入上海京剧院,经常主演《挑华车》等传统折子戏,及《杨家将》、《庆顶珠》等新编古装故事剧。1975年参加拍摄《狮子楼》、《杨排风》等资料影片。1980年后,在已近花甲之年,主演了《武松》、《收大鹏》、《驱车战将》等重头戏。

1987年赴港演出《走麦城》、《伐东吴》等剧,显出其深厚的功力。他台风严谨,戏路宽广,长靠、短打、箭衣,及猴戏均擅长,靠功、开打、跟斗、出手俱佳;文戏则能唱善演,所演传统剧不下150出。尤以《驱车战将》、《挑华车》、《紫竹林》、《金钱豹》、《四杰村》等尤为精彩。

王鸣仲

(1927—)武生演员,河南新乡人。12岁入长升社科班,随朱连顺、耿明义习武生,15岁转入鸣春社,师从李万春,得其精心传授。出科后,与师兄弟夏鸣喜、于鸣奎等搭班在全国各地演出。1949年后,入沈阳京剧团,1955年随团赴西欧各国演出。1956年随梅兰芳东渡日本演出。后入中国京剧院一团,长期与李少春、袁世海、叶盛兰、杜近芳等同台演出,为该团主要武生及主要配角之一。此间曾多次出国访问演出。1976年拍摄艺术片《闹天宫》,主演孙悟空。后从事戏曲教学,刘子蔚、董志华等均受过其指点。他幼工扎实,功架稳练,长靠、短打、红生、猴戏均长。擅演剧目有《连环套》、《雁荡山》、《恶虎村》、《挑华车》、《闹天宫》、《武松打店》等。

小王桂卿

(1927—)武生演员。原名王强华。武生王桂卿之子。自幼随父学艺,习武生,兼学老生。50年代,与筱高雪樵、迟世恭、黄桂秋等组成新民京剧团,任团长兼主演。1959年上海京剧会演,主演《雅观楼》一剧,颇得好评。1962年并入上海京剧院,与李仲林、王正屏、沈金波、汪正华等同台演出。1975年拍摄影片《雅观楼》。80年代后期在江苏任教。他文武兼长,能戏甚多。擅演剧目除《水帘洞》、《闹龙宫》、《金沙灘》、《连环

套》、《四平山》、《雅观楼》、《闹天宫》、《借扇》、《战东吴》、《走麦城》等外,尚对麒派戏有研究,演来颇具麒派神韵。

董季春

(1927—)武生演员。北京人。6岁随姑父何连涛及武生裴世亭学戏。17岁登台,在北京、包头、张家口等地演出,崭露头角。1950年支援大西北,参加中国人民解放军西北军区后勤部文工团京剧队。1955年任青海省京剧团副团长。1961年拜盖叫天为师。1978年调青海省艺术学校任校长。他戏路宽广,功力扎实,表演细腻干净,武中见文。擅演短打武生戏。拿手剧目有《武松》、《三岔口》、《石猴出世》、《野猪林》等。还编演过现代京剧《绿原红旗》、《草原两兄弟》等,其中《绿原红旗》参加省现代戏会演,获演出一等奖,演员一等奖。

尚长春

(1928—)武生演员。河北南宫人。父尚小云,弟长麟、长荣为旦角、花脸演员。自幼受父熏陶,酷爱京剧。6岁入富连成科班学艺,师从王连平,习武生,不到一年便登台演出。后拜沈富贵为师,学了几十出武戏,打下扎实的基础。1937年入其父兴办的荣春社科班,为“长”字班学员,得到尚和玉、陈富康、丁水利等指点,后随父亲在各地演出,曾在《尚小云舞台艺术》影片中扮演重要配角。1951年独立挑班,到南京演出,任新宁实验京剧团团团长兼主演。1954年参加佳木斯京剧团,任团长,常演《铁笼山》、《白水滩》等长靠和短打戏,深得各界赞许。1979年,调中国戏曲学院任教授,除从事戏曲教学外,还常在一些重大的纪念活动中示范演出。培养了许多武生演员,如高牧坤、沈宝桢、董志华、于伟

杰等均受其指导。他幼工扎实、演出严肃认真,既重功架又不失火爆,长靠、短打及武净戏均长。擅演剧目有《挑华车》、《铁笼山》、《艳阳楼》、《长坂坡》、《恶虎村》、《麒麟阁》、《连环套》、《白水滩》、《战马超》、《冀州城》、《四杰村》、《嘉兴府》、《夜奔》、《打虎》、《淮安府》等。

俞 鉴

(1928—)武生演员。女。原名俞少楼,艺名小王其昌。浙江新昌人,生于宁波。1936年在上海拜武生王其昌为师,习武生。1947年满师后在江浙一带搭班演出,初露头角。1949年在杭州参加中国人民解放军第三野战军七兵团京剧团。1952年调入北京中央军委俱乐部实验京剧团。1954年随解放军歌舞团赴苏联、欧洲访问,任演员队长,主演《乾元山》。1955年访问朝鲜、越南演出。1956年调入中国京剧院四团。同年调往宁夏京剧团,任挑梁武生,长期与李鸣盛、李丽芳、王和霖、殷元和等合作,演出于全国各地。1984年以年近花甲高龄,领銜赴沪演出《乾元山》、《十八罗汉斗悟空》等剧,功力不减当年,深受群众好评。她身手矫捷,开打利落,出手干净,武小生剧目尤为出色。擅演剧目有《乾元山》、《十八罗汉斗悟空》、《闹天宫》、《岳家庄》、《八大锤》、《劈山救母》、《杀四门》、《金钱豹》等。

小王其昌

见俞鉴。

李元春

(1929—)武生演员。河北河间人。自幼受家庭熏陶,酷爱京剧。入稽古社科班,拜李兰亭为师,习武生。科班期间,练功刻苦,打下扎实幼工。出科

后,搭班演出,擅演《白水滩》、《金钱豹》一类勇猛火爆的武戏。1953年与妹韵秋组建春秋京剧团,在北京、上海、山东等地演出。常演一些短打武生戏,私淑郑法祥,演了许多猴戏,深受观众欢迎。1957年参加北京青年京剧团,与赵荣琛、张文涓等同台演出,技艺日趋精进成熟。编演了一些具有独特风格的剧目,如《全部十一郎》,前饰十一郎,后饰青面虎。《全部盘丝洞》,前饰孙悟空,后饰大鹏。1979年后任北京京剧院三团团长,虽年近花甲,仍常坚持演出。他幼工扎实,演戏风格勇猛火爆,把子功、跟斗、出手均佳,特别是短打武生戏和猴戏倍受欢迎。常演剧目有《全部十一郎》、《三盗芭蕉扇》、《全部武松》、《金钱豹》等。北京京剧院武生演员关世振、刘润林等均受过其传教和指点。

柏之毅

(1932—)武生演员。满族。沈阳人。1946年在沈阳四维剧校学艺,师从梁连柱学花脸。1949年转入中国戏曲学校,改习武生,师从尚和玉、茹富兰、迟月亭等。1953年在中国戏曲学校实验京剧团边学边演出。1956年毕业,分入青海省京剧团任主演。同年主演了《雁荡山》,由北京电影制片厂摄制成艺术片。1961年率团赴沪演出,深得好评。1962年调抚顺市京剧团领衔演出于东北等地。1964年调湖南省京剧团。他功架稳练,身段边式,靠功尤长,擅演剧目有《挑华车》、《艳阳楼》、《铁笼山》、《战滁州》、《四平山》、《走麦城》等。

周云亮

(1933—)武生演员。出生于上海。出身梨园世家。自幼学艺,攻武生,曾师从王益芳等。50年代,参加江

苏省京剧团,为该团挑梁武生。1959年参加第七届世界青年联欢节,主演《卧虎沟》、《虹桥赠珠》等剧,获金质奖章。1963年随团赴沪,与梁慧超、王琴生、蒋慕萍、王正堃等同台合作,主演《龙潭鲍骆》、《武松》等剧,深得好评。80年代后,主要从事戏曲教学,偶尔作示范演出。他幼工扎实,开打勇猛干净,以火爆见长。跟斗尤佳,翻得精、巧、冲,有“筋斗大王”之誉。擅长剧目有《四杰村》、《蜈蚣岭》、《卧虎沟》、《嘉兴府》、《闹天官》、《乾元山》、《挑华车》、《冀州城》、《两将军》、《武松》、《三岔口》等。

钱浩梁

(1934—)文武老生演员。父钱麟童为老生演员。6岁起随父学艺,后入上海戏剧学校“正”字班,习武生,艺名钱正伦。1950年入中国戏曲学校,师从尚和玉、茹富兰、迟月亭、沈三玉、傅德威等。毕业后分入中国戏曲学校实验京剧团。1961年与刘秀荣、谢锐青、刘长瑜等赴沪演出,主演《伐子都》、《界牌关》等剧,初露头角。后转入中国京剧院一团,得李少春、李洪春、高盛麟、李盛斌、刘砚芳、盖叫天等名家指点,技艺大进,文武戏均出色,颇得李少春真传。1964年后,以主演现代剧《红灯记》驰名。80年代中期,在河北省艺术学校任教。现以教学为主,仍常演于各地。他台风稳练,气度非凡,功架尤佳,嗓音宽厚,韵味甚好。擅演剧目有《伐子都》、《界牌关》、《挑华车》、《艳阳楼》、《长坂坡》、《野猪林》、《金钱豹》、《连环套》、《截江夺斗》、《战宛城》、《一箭仇》、《华容道》及现代剧目《红灯记》、《白毛女》等。

李小春

(1938—1990)武生兼文武老生演

员。河北雄县人。祖父李水利、父亲李万春、舅父李少春均为京剧名家。自幼随父、舅学艺，习文武老生，在其父创办的鸣春社科班里，练就扎实的幼工。11岁登台。1951年参加北京京剧一团，后改为北京新华京剧团。随父及徐东明、徐东米在京、津、沪、东北等地演出，技艺渐进，又向张世麟、鲍吉祥等学艺，博采众长。1957年参加第6届世界青年联欢节，主演《哪吒闹海》，获金质奖章。1960年随团调到西藏，1962年又随团赴内蒙，成立内蒙古京剧团，为该团主演之一。同年随团赴武汉、南京、上海等地演出，主演文武双出，深得各地观众好评。1975年在华北地区文艺会演中，主演《气壮山河》，获演员一等奖。1978年随中国艺术团访美演出，又赴香港，主演《闹天宫》等剧，受到热烈欢迎。后又主演过故事片《人·猴》，甚得好评。1983年赴沪领衔演出《野猪林》、《打金砖》、《龙凤呈祥》等剧，极得各界赞许。他功底深厚，文武兼长，唱腔韵味醇厚，并打干净利落。兼有李万春和李少春之长。擅演剧目有《闹天宫》、《打金砖》、《战太平》、《野猪林》、《连环套》、《收大鹏》、《击鼓骂曹》、《三岔口》等。

董文华

(1938—)武生演员。河北霸县人。自幼随父董志斌学艺，攻武生，兼学文武老生、红净。1949年登台，在天津、石家庄等地以擅演“猴戏”著称。1953年自行组班，成立董文华京剧团，任团长。1954年在北京主演《水帘洞》获戏曲展览奖。1955年加入保定地区京剧团任主演。1957年参加北京春秋京剧团，并拜李少春为师攻文武老生。1958年加入天津市建华京剧团。1963年调入天津塘沽京剧团，同年在华北地区现代戏

会演中，与其妻尚明珠合演《渤海渔歌》。1972年调入天津市京剧二团任挑梁主演。1975年自导、自演了现代京剧《运马路上》。1981年与李少春联合拍摄了故事影片《人·猴》。同年拜李万春为师，继续深造。1984年与尚明珠合演的《负子图》参加了华北五省市调演。他文武兼备，武功扎实，溶各派特点，形成了自己的独特风格。擅演剧目有《安天会》、《闹天宫》、《十八罗汉斗悟空》、《水帘洞》、《杀四门》、《五百年后孙悟空》、《快活林》、《连环套》、《跑城》、《走麦城》等。女童圆圆工文武旦角。

俞大陆

(1938—1996)武生演员。北京人。出身梨园世家，曾祖俞菊笙、祖父俞振庭、父亲俞步兰均为京剧演员。1950年入中国戏曲学校，先后随迟月亭、雷喜福、茹富兰等学习武生和老生。1958年毕业于，在中国京剧院四团任挑梁武生。1960年、1964年曾分别到缅甸、日本作访问演出。1975年与袁世海、刘秀荣合作拍摄了电影资料片《长坂坡》，演赵云。1976年后随中国艺术团赴美、赴港演出，主演《挑华车》、《艳阳楼》等剧。1989年纪念中国戏曲学校建校四十周年演出中，主演《挑华车》。他功底扎实，表演稳健洒脱，台风尤佳。拿手剧目有《挑华车》、《恶虎村》、《长坂坡》等。

李 光

(1941—)武生兼文武老生演员。天津人。父李宗义为京剧老生。李光1952年入中国戏曲学校，先攻武生，又习老生，得贯大元、茹富兰、王连平、孙毓堃等悉心传授，又得盖叫天、李少春、张云溪等指点，打下了扎实的基础。1961毕业，分到中国戏曲学校实验

京剧团,常主演《三岔口》、《野猪林》等剧。1965年调入中国京剧院,在现代戏《平原作战》中主演赵勇刚。曾随中国艺术团赴苏联、美国、芬兰、朝鲜、日本等地访问演出。1984年,他主演了由《打金砖》改编的剧目《汉宫惊魂》,对人物有新的塑造,充分展现了他文武兼长的艺术才能。1986年,荣获第三届戏曲梅花奖。同年在首都《振兴杯》电视大奖赛中,以《野猪林》发配一折,荣获首都十佳演员称号。在新编的神话剧《八仙过海》中饰吕洞宾一角,开打及表演均有新意,在继承学习李(少春)派的基础上,有了一定的创造。他戏路宽广,文武兼备,长靠、短打、箭衣、猴戏均佳,还能演《空城计》一类正工老生戏及《白蛇传》中许仙大嗓小生戏。扮相英武,表演风格干净明快。擅演剧目有《闹天官》、《探庄》、《三岔口》、《野猪林》、《汉宫惊魂》、《平原作战》、《八仙过海》等。妻沈健瑾、弟李欣、李岩均为京剧演员。

李浩天

(1942—)武生兼文武老生演员。生于北京,为李少春之子。1952年入北京市戏曲学校,受业于孙毓堃等,并得其父指点。1959年毕业分入北京市戏曲学校实验京剧团,与张学津、李玉芙、李崇善等合作演出。后转入北京京剧院。1983年参加北京中青年演员调演,获优秀表演奖。现为北京京剧院四团主演。他幼工扎实,文武兼能,表演颇似乃父。擅演剧目有《打金砖》、《战马超》、《野猪林》、《恶虎村》等。

郝瑞亭

(1942—)武生演员。祖籍安徽,生于南通。幼随父郝玉坤及姜周坤

学艺。1958年入上海京剧院,又得郭坤泉、霍鑫涛等指点,1962年拜高盛麟为师,技艺渐进,为上海京剧院主要武生演员。后调往上海戏曲学校任教。他气质威武,动作干净边式。擅演剧目有《金雁桥》、《战马超》、《挑华车》、《长坂坡》、《伐子都》、《夜奔》、《恶虎村》,及新编剧目《封神榜》、《血染九龙冠》。

马玉璋

(1942—)武生演员。1960年毕业于中国戏曲学校,在校期间先学老生,后改学武生,曾受业于雷喜福、傅德威、孙毓堃等。武功扎实,嗓音宽亮。毕业后,分配到鞍山京剧团,演过不少传统剧目及现代戏。1980年调至北京京剧院三团任挑梁武生。得厉慧良、王金璐等的指点,常主演《挑华车》、《长坂坡》等剧。在1986年京剧“振兴杯”电视大奖赛中,以《挑华车》一剧,获首都十佳演员称号。后又获1987年第五届戏曲演员“梅花奖”。

高牧坤

(1945—)武生演员。北京人。1956年入中国戏曲学校,攻武生,师从茹富兰、傅德威、孙毓坤、钱富川等。1965年毕业,分入中国京剧院,曾在现代京剧《杜鹃山》中扮演田大江。后得张云溪、张世麟、尚长春等指点,技艺大进,常与李和曾、李世济、张春华等同台演出,成为中国京剧院挑梁武生。在1986年“振兴杯”电视大奖赛中,获十佳演员称号。他幼工扎实,表演火爆,开打利落,功架稳练,边式漂亮。擅演剧目有《挑华车》、《长坂坡》、《铁笼山》、《甘宁百骑劫魏营》、《收大鹏》等,及新编历史剧《凤凰二乔》、《猎虎记》、《三盗令》、《雁翎甲》等。

叶金援

(1948—)武生演员。生于北京。其父叶盛长、伯父叶盛章、叶盛兰均为京剧演员。1958年入北京戏曲学校,得孙毓堃精心传授。1967年毕业,分入北京京剧团。1982年随赵燕侠剧团首次赴沪,演出《挑华车》等剧,台风、功架俱佳。曾获1983年北京中青年演员表演奖。1988年,在京演出《野猪林》,获1988年第六届戏剧梅花奖,1993年获武生组“梅兰芳金奖”。他功底扎实,文武兼长,气质甚佳。擅演剧目有《野猪林》、《挑华车》、《艳阳楼》、《长坂坡》、《两将军》、《恶虎村》等。

刘喜亮

(1950—)武生演员。吉林长春人。自幼入长春市京剧团学员班学戏,受业于孙玉楼、孙震林等,攻武生兼武丑。后加入吉林省京剧团,得到李万春等指点,成该团挑梁武生演员,曾随团出访过印度、日本。1983年在戏曲艺术片《火焰山》中饰孙悟空。在纪念徽班进京200周年演出中,重演该剧。他功底扎实,跟斗、出手尤佳,擅演剧目有《火焰山》、《闹龙宫》、《闹天宫》等。

张幼麟

(1955—)武生演员。河北文安人。张世麟之子。自幼随父学艺,经严格训导,练就扎实基本功。后入天津京剧三团,与王则昭、李经文、康万生等合作演出。1984年至1990年间,曾数次赴沪演出。1986年天津戏剧节主演《金翅大鹏》,获优秀演出奖。1988年在京剧新剧目汇演中,获优秀表演奖。1989年获第七届戏剧梅花奖。他表演火炽,开打勇猛,台风严肃认真,扑跌功夫出色。擅演剧目有《冀州城》、《挑华车》、《赚历城》、

《铁笼山》、《金翅大鹏》、《白水滩》、《狮子楼》、《嘉兴府》等。

王立军

(1958—)武生演员。幼入天津戏曲学校,随杨麟玉学武生。刻苦好学,练功终年不辍,成绩斐然。毕业后入天津青年演员培训班学习,得厉慧良、张世麟等指点,进步极快。1978、1980、1982年三次天津青少年演员会演中获一等奖。1984年入天津青年京剧团,任挑梁武生。1985年随团进京演出,主演《挑华车》、《英雄义》等。同年获1985年“梅花奖”,1993年获武生组“梅兰芳金奖”。他功底扎实,台风稳健,气度不凡,长靠、短打均佳,并具有相当的文戏功底。表演既有冲劲且含蓄。擅演剧目有《挑华车》、《英雄义》、《连环套》、《长坂坡》、《八大锤》等。

奚中路

(1958—)武生演员。满族。北京人,生于石家庄。祖父奚啸伯、父奚延宏、母杨玉娟均为京剧演员。13岁入河北省艺术学校学戏,由黄元庆开蒙,攻武生。毕业后分入石家庄京剧团任主演,并求教于奚派传人欧阳中石。1986年随济南京剧团赴沪演出,深得好评。同年调入上海京剧团,得梁斌、贺永华等指点,后拜茹元俊为师,技艺大进。1989年赴京演出《夜探浮山》、《挑华车》等剧,口碑极佳。他幼工扎实,身段边式,并有较好的文戏功底。1993年获武生组“梅兰芳金奖”。擅演剧目有《八大锤》、《挑华车》、《洗浮山》、《夜奔》、《艳阳楼》、《长坂坡》、《探庄》、《四平山》等。

刘子蔚

(1962—)武生演员。上海人。

11岁入中国戏曲学校,师从王鸣仲、金桐、李盛斌等,攻武生。1979年入中国戏曲学院大专班,师从高盛麟,学习《洗浮山》、《恶虎村》等剧。他学习刻苦,成绩斐然。1982年在上海公演《火烧裴元庆》、《洗浮山》,大获成功。1985年随中国艺术团赴港演出。1987年全国青年演员电视大奖赛中,获最佳演员称号。他功底扎实,扮相英武,动作边式,气质出众,长靠短打均佳。擅演剧目有《洗浮山》、《火烧裴元庆》、《杀四门》、《一箭仇》等。

周 龙

(1965—)武生演员。1978年入山东省戏曲学校,师从周文林、袁金凯,攻武生。1985年毕业后,入中国戏曲学院继续进修,得到尚长春、王金璐指点,技艺大进。1987年获京剧青年演员电视大奖赛最佳演员奖。1989年荣获第七届戏剧“梅花奖”。现为中国戏曲学院教授。他扮相英俊,身段边式,武功扎实,腰腿极佳。擅演剧目有《八大锤》、《挑华车》、《长坂坡》、《雅观楼》等。

桂汉庆

(1968—)武生演员。幼学杂技,10岁入湖北黄石市京剧团及黄石戏曲学校学艺,1986年毕业,曾得李万春指点,并拜郭玉昆为师。善演猴戏,曾获湖北省戏曲新秀大赛“金牌奖”、“新闻奖”。1987年获全国青年演员电视大奖赛最佳演员奖。主演《闹龙宫》一剧,有单手小翻,转体旋子,剑鞘同时出手后空中人鞘等绝活。1988年参加南北优秀青年演员交流演出,首演于沪。他武功精湛,扑跌、出手极佳,绝活甚多。擅演剧目有《闹龙宫》、《闹天宫》、《借扇》、《金钱豹》、《四杰村》等。

徐小香

(1831—1882)小生演员。名圻(一作馨),号蝶仙,成名后寓所名“岫云堂”,遂有“岫云主人”之号。祖籍江苏常州,生于苏州。初学昆曲,后习京剧。幼年随父居京,曾私淑曹眉仙学唱小生,后投师于吟秀堂潘氏门下深造,业满出师,先搭四喜班演唱,不久改搭三庆班与程长庚合作。擅演剧目甚多,文武昆乱皆能。尤其与程长庚等合作演《三国志》连台本戏,饰周瑜一角,堪称拿手,有“活公瑾”之誉。唱腔熔曹眉仙、龙德云于一炉,唱不用雌音,用本嗓膛音,韵味清新,刚劲挺拔,具有英武之气。演雉尾生耍翎子堪称一绝,能结合人物心情,设计技巧,使头上插的“翎子”随心所欲,栩栩如生。程长庚卒后,即谢绝歌场,返苏州故里颐养暮年。擅长剧目有文生戏《拾画叫画》、《惊梦》、《举鼎观画》、《乔醋》、《奇双会》、《玉堂春》;武小生戏《石秀探庄》、《雅观楼》、《八大锤》;雉尾生戏《起布问探》、《辕门射戟》、《镇潭州》、《风仪亭》;唱工戏《监酒令》、《孝感天》、《罗成叫关》等。弟子颇多,后起之著名小生王楞仙、朱素云、程继先等均受其教益。子如云,工昆旦与花衫。

德珺如

(1852—1925)小生演员。满族。北京人。自幼喜爱京剧,曾入翠峰庵票房客串青衣。后正式“下海”当演员,改习小生。嗓音宽亮,唱法上大小嗓结合得当,刚柔相济。首创《叫关》中用唢呐伴唱。擅演剧目有《辕门射戟》、《罗成叫关》、《马上缘》、《穆柯寨》、《临江会》、《黄鹤楼》等。弟子颇多,有净角金少山,老生孟小如和小生金仲仁。外孙谭富英工老生。

王楞仙

(1859—1908)小生演员。名树葵,字桂官,艺名桂花。原籍江苏,生于北京。自幼从四喜班鲍福山习小生,后受教于徐小香。与谭鑫培、陈德霖共组三庆班,曾为班主。与刘桂庆、曹文奎合演《群英会》,有“活周瑜”之誉。与谭鑫培同演《状元谱》,珠联璧合,时称“双绝”。曾为清宫内廷供奉。唱法讲求四声,喷口有力,以字潜声,不尚花哨。创造用尖嗓大笑、怒笑、冷笑、讥笑、苦笑、傻笑、假笑等各种笑法,身段细腻,善用巧劲。《状元谱》、《群英会》、《八大锤》、《岳家庄》、《镇潭州》、《连升店》均为擅演剧目。中年后因嗓音暗哑,改研医理,以外科著称。

陆华云

(1870—1928)小生演员。原名景云。江苏苏州人。父陆玉凤为前辈演员。幼入春馥堂习小生,师从鲍福山,并向舅父沈景丞问艺。出科后搭春台班、同春班。1897年任陈德霖等组织的福寿班头牌小生。1906年与胡素仙共组长青班社,入选为清宫内廷供奉。他表演细腻儒雅。擅演剧目有《儿女英雄传》、《雁门关》、《粉妆楼》、《孝感天》、《举鼎观画》等。

朱素云

(1872—1930)小生演员。名濡,号纫秋,字雅仙。江苏苏州人。父朱小元,号吉仙,武旦演员,与徐小香为师兄弟。1880年,朱素云入钱秋陵门下学昆旦,后改小生,师从鲍福山。亦问业于徐小香。1883年,到上海演出,返京后声誉雀起。曾为清宫内廷供奉。后自组庆寿班。长期与梅兰芳、程砚秋、尚小云等合作。扮相,唱功、做功俱佳。擅演剧目有《辕门射戟》、《岳家庄》、《黄

鹤楼》、《白门楼》、《托兆小显》、《镇潭州》、《群英会》、《得意缘》、《雅观楼》、《虹霓关》、《玉门关》、《朱仙镇》等。子少云,工小生。

程继先

(1875—1944)小生演员。一作继仙,字振庭。原籍安徽。程长庚之孙;鼓师程章圃之子。幼入小荣椿班,从姚增禄、杨隆寿、陈春元等学艺。初习老生,后习文武小生。能戏甚多。一度进恭王府当差,脱离戏剧界,辛亥革命后复出。唱念用南昆字音,表演注重人物感情,身段干净美观。长于武小生和穷生戏,擅演剧目有《群英会》、《探庄》、《状元谱》、《奇双会》、《八大锤》等剧。与徐小香(蝶仙)、王楞仙并称小生“三仙”。晚年曾与尚和玉、时慧宝组织“老人班”在北京演出。传人有尚富霞、俞振飞、俞步兰、叶盛兰等。

金仲仁

(1886—1950)小生演员。本名爱新觉罗·春元。满族。世袭奉恩将军。幼喜京剧,从内廷供奉“砌末张”(张小山)学《九龙山》,又从茹莱卿、姚增禄学《雅观楼》、《石秀探庄》、《雄州关》,从曹心泉学《奇双会》等戏。初在翠峰庵、肃王府票房串演。17岁正式“下海”,改名金仲仁,并拜德珺如为师。与王瑶卿交谊甚厚。辅佐荀慧生创排新戏三十余出,与荀慧生功力悉敌,相得益彰。戏路宽广,唱念宗德珺如,做则学王楞仙。还勇于革新创造。嗓音圆润宽亮。大小嗓结合自然,表情细腻传神,武功扎实。擅演剧目有《钗头凤》、《晴雯》、《梅玉配》、《悦来店》等。1949年后被戏曲实验学校聘为名誉教师。弟子有高维廉、董维贤、李德彬、高金儒、张春孝等。

姜妙香

(1890—1972)小生演员。名汶,字慧波。原籍河北献县,生于北京。幼时从田宝琳、谢双寿学青衣。出师后,与王凤卿、许荫棠、龚云甫合组洪奎社,所演《祭江》、《祭塔》、《玉堂春》等唱功戏驰名一时。后拜冯蕙林、陆杏林为师改习小生。1915年以后,与梅兰芳合作达四十余年,配合默契,为梅兰芳的得力助手。梅兰芳所创新戏如《黛玉葬花》、《洛神》、《凤还巢》、《生死恨》、《穆桂英挂帅》等剧中的小生均为其配演。在小生表演上,颇具功力。演戏认真,一丝不苟,为人谦虚正直,有“姜圣人”之称。所擅演的唱工戏号称“姜八出”,为:《孝感天》、《监酒令》、《玉门关》、《辕门射戟》、《白门楼》、《罗成叫关》、《小宴》、《飞虎山》。晚年在中国戏曲学校执教。一生弟子众多,有阎庆林、江世玉、徐和才、刘雪涛等。

白云生

(1902—1972)小生演员。河北白洋淀人。幼年在高阳昆曲班学艺,初习旦角,后改习小生。曾与韩世昌合作多年。1930年后,拜程继先为师,习京剧小生,并随陈喜才练习武功。1949年后,致力于北方昆曲的表演艺术研究工作。曾与梅兰芳、韩世昌合作演出《游园惊梦》。他京、昆兼长,表演细腻,擅演剧目有《游园惊梦》、《群英会》、《八大锤》、《借赵云》、《罗成》等。

俞振飞

(1902—1996)昆曲、京剧演员,工小生。号箴非。祖籍江苏松江(今属上海),生于苏州。父俞粟庐为江南昆曲名家。俞幼承家学,6岁即随父学唱昆曲,14岁首次登台演《苏武牧羊·望乡》,继尔拜沈月泉为师,习昆曲小生。

1920年,随父家居上海,在著名曲社“粟社”任曲务部主任,同时开始学京剧,从名师蒋砚香学习《奇双会》、《辕门射戟》、《白门楼》等小生戏。1920年夏参加上海著名票房雅歌集,演出京剧《奇双会》,为剧界瞩目。1930年应程砚秋之邀,去北平(今北京)加入鸣和班,并拜京剧名小生程继先为师,正式下海唱戏。1931年夏回上海,1932年任暨南大学中国文学系讲师。1934年再度加入程砚秋的鸣和社(后改名秋声社),此后与程合演了《春闺梦》、《鸳鸯冢》、《红拂传》、《梅妃》等一系列新戏。30年代以来,又先后与梅兰芳、杨小楼、马连良、张君秋等合作。1948年、1950年与马连良、张君秋二次赴香港演出。1955年4月从香港返回北京。1957年出任上海市戏曲学校校长,亲自执教,培养了很多优秀的京剧、昆曲演员,并与言慧珠整理演出了《长生殿》、《牡丹亭》、《墙头马上》等昆剧名作。1978年他先后担任上海昆剧团团长、上海京剧院院长、上海市戏曲学校校长,并当选为中国文联副主席。1980年4月,文化部等单位在上海联合举办了俞振飞演剧生活六十年纪念演出;1991年4月中国文联等单位又在上海举行俞振飞舞台生活70年祝贺大会。1988年10月香港中文大学授予他文学博士荣誉学位。俞振飞精通诗词书画,擅抚笛,对京昆小生艺术有精深造诣与创造,自成一派。其表演风格儒雅飘逸,富有书卷气和典雅美。代表作有昆曲《太白醉写》、《游园惊梦》、《琴挑》、《断桥》等,京剧《奇双会》、《玉堂春》、《春秋配》、《监酒令》等。俞派传人有余正仁、岳美缜等。著作有《俞振飞艺术论集》、《振飞曲谱》,所演《断桥》、《游园惊梦》、《玉堂春》曾摄成彩色影片。

叶盛兰

(1914—1978)小生演员。原名叶端章,别名叶芝如。安徽太湖人。9岁入富连成科班学艺,初学旦角,萧长华慧眼识人,让他改学小生。经其姐夫茹富兰精心指点,技艺大进。出科后,即被马连良约请到扶风社为当家小生,与马合演《群英会》、《八大锤》、《借赵云》等剧。又拜程继先为师,艺术日趋成熟。后与名旦章遏云、筱翠花等合作,辗转在京、津、沪、汉等地,每到一地,无不受誉。“四大名旦”及其他著名演员纷纷相约与其合作。1945年自组“育化社”挑大梁,在华东戏院演出《全部周瑜》、《罗成》等剧,极为轰动。1950年,加入了中国戏剧研究院,任一团团长。1952年赴朝鲜演出。1955年赴西欧各国演出。《断桥》一剧在德国拍成影片。1956年与马连良、萧长华、谭富英、裘盛戎、袁世海等拍摄彩色影片《群英会》、《借东风》。1957年后在《金田风雷》、《九江口》、《桃花村》等新编剧目中演韦昌辉、华云龙、卞玘等配角,同样光彩夺目,作为叶派艺术的一部分长留在京剧舞台上。1959年庆祝建国十周年,中国京剧院和北京京剧团联合演出《赤壁之战》、《西厢记》两台大戏,他分饰周瑜、张生两角,与马、谭、张、裘、李、袁、杜等名家荟萃,是京剧史上值得纪念的盛举。1960年后因病中止了演出。1964年为招待外宾,在人民剧场与杜近芳合演《白蛇传》,为其最后一次舞台演出。他文武俱精,表演极为传神,嗓音运用自如,扮相英武,唱、念、做、打无不出色,特别是扮演周瑜、罗成、吕布等角,更见光彩。在小生行中自成一派,具有独特的艺术风格。擅演剧目超逾百出,有《群英会》、《罗成》、《白门楼》、《雅观楼》、《柳荫记》、《九江口》、《白蛇传》、《金田风雷》、《西厢记》、《谢瑶环》等。得

其亲授者很多,有次子少兰,弟子萧润德、茹绍荃、张春孝、张岚方、夏永泉等。

江世玉

(1918—1994)小生演员。北京市人。10岁入富连成科班。师从萧长华、茹富兰、陈盛泰等。18岁出科后,拜姜妙香为师,搭班与许多名家合作演出。1949年后,加入中国京剧院,为二团主演,与李和曾、张云溪、张春华、高玉倩等长期合作。1962年赴沪演出《评雪辨踪》等剧,颇得好评。晚年主要从事戏曲教学。他嗓音清亮,表演大方,翎子生、扇子生、穷生戏均佳,擅演剧目有《群英会》、《临江会》、《黄鹤楼》、《评雪辨踪》、《玉堂春》、《状元谱》、《金玉奴》、《连升店》、《拾玉镯》等。

刘雪涛

(1922—)小生演员。原名刘树滋,号伯英。河南开封人。幼年随父刘俊亭学戏,12岁登台,演过老生、花脸、青衣等行当,最后专攻小生。17岁拜徐碧云为师,并得徐斌寿、吴彩云、俞步兰等指点,又经姜妙香、金仲仁的指导,受益良多。曾与谭富英、李盛藻、马最良、李宗义、赵晓岚等同台合作,在京、津、沪等地演出。1949年初曾与荀慧生、程砚秋、杨宝森等同台合作。1952年拜姜妙香为师,深得其真传。1953年起在北京京剧团与张君秋长期合作。与张合演的《孔雀东南飞》获北京市戏曲会演表演二等奖。在《望江亭》中扮演白士中,已拍摄成戏曲艺术片。1963年随北京京剧团赴港、澳演出,深得好评。1977年后与赵燕侠合作演出《白蛇传》、《红娘》等剧。其中《红娘》被拍摄成戏曲影片。1980年与赵燕侠、李元春等赴美演出获成功。后又与赵组团在津、沪、武汉等地演出,

深受好评。他嗓音圆润,做派潇洒,念白尤长,擅演剧目有《群英会》、《玉堂春》、《诗文会》、《孔雀东南飞》、《西厢记》、《彩楼记》等。弟子有康健等。

杨小卿

(1922—1998)小生演员。江苏宜兴人。自幼酷爱京剧,1936年拜黄玉卿为师学小生,辗转演出于杭嘉湖一带,后北上宁、沪、京、津等大城市搭班演出。1954年拜姜妙香为师,经乃师精心指点,技艺精进。后定居南京,为江苏省京剧团主演。1957年在江苏省第一届戏曲汇演中与沈小梅合演《倩女离魂》,获演出二等奖。1959年随团参加第七届世界青年联欢节,并到北欧各国作访问演出。1984年到辽宁八大城市作演出。1988年赴港演出,获得好评。1982年参加江苏省新剧目调演,与沈小梅合演《宝烛记》,获优秀表演奖。他嗓音高亢,经久耐唱,台风潇洒,擅演剧目有《罗成叫关》、《白门楼》、《玉门关》、《监酒令》、《飞虎山》等。

黄正勤

(1927—)小生演员。安徽安庆人。黄桂秋之子。自幼酷爱京剧,初习老生。1943年带艺人上海戏剧学校,经关鸿宾建议改习小生。出科后,随顾正秋剧团在江苏、上海等地演出。50年代参加上海京剧院,为当家小生。与周信芳、李玉茹、童芷苓等合作演出。偶尔主演《罗成叫关》等小生重头戏,亦见光彩。80年代后,仍坚持舞台演出。他扮相俊秀,作派大方。曾在戏曲艺术片《四进士》、《尤三姐》中扮演过田伦和柳湘莲。

薛正康

(1928—)小生演员。广东番禺

人。12岁入上海戏剧学校,受业于关鸿宾、陈桐云、杜富隆等。毕业后搭班演出。1949年在香港搭马连良剧团和张君秋剧团,与马、张合作演出。1951年拜俞振飞为师,京剧、昆曲均得到精心指点。1953年加入武汉市京剧团,与高百岁、陈鹤峰、李蔷华等同台演出。在1956年湖北省戏曲汇演中,与李蔷华合演《春闺梦》,获表演二等奖。1962年调入上海戏曲学校任教,兼编导工作,他表演洒脱,格调高雅,擅演剧目有《群英会》、《黄鹤楼》、《贩马记》、《打侄上坟》等。

李松年

(1931—)小生演员。江苏常熟人。9岁学艺,攻文武小生。15岁拜俞振飞为师。曾与李万春、李仲林、童芷苓等同台演出。1949年后,参加上海人民京剧团,演出于上海、北京、武汉、东北等地。1957年调入南昌市京剧团,任副团长。1958年以《梁祝》、《藏舟》两剧参加江西省第二届戏曲观摩会演,获优秀表演奖。1981年任江西省京剧团团长。1982年自导自演了新编古装戏《王勃与滕王阁》,获省戏剧创作演出奖。在“登阁挥毫”一场中,当场边唱边写,一气呵成了205字的《滕王阁序》,得到专家和观众称赞。他幼工扎实,扮相英俊,文武兼长,在唱腔上有独特的创新。擅演剧目有《罗成》、《全本周瑜》、《八大锤》等。创新剧目有《蝴蝶杯》、《桃花扇》、《王勃与滕王阁》等。

张春孝

(1935—)小生演员。名德山。北京人。1942年入鸣春社,师从张世孝攻小生。1948年转入四维戏剧学校。排名维孝,从李玉泰等学艺。1949年转入中国戏曲学校继续学业。1956年毕

业。在校期间得萧长华、金仲仁、姜妙香等名家指点,并得茹富兰精心传授,后又拜叶盛兰为师,得其亲授。毕业后为该校实验剧团主要演员。与刘秀荣、钱浩梁、谢锐青等长期合作。50年代后曾多次出国演出。1963年与刘秀荣合作拍摄《穆桂英大战洪州》艺术影片。他基本功扎实,文武兼长,台风潇洒,表演大方。擅演剧目有《群英会》、《临江会》、《黄鹤楼》、《吕布与貂蝉》、《飞虎山》、《白门楼》、《辕门射戟》、《罗成》、《雅观楼》、《奇双会》、《石秀探庄》、《八大锤》、《白蛇传》、《穆桂英大战洪洲》、《游西湖》等。

朱福侠

(1936—)小生演员。山东济南人,幼入厉家班,从师厉彦芝、戴国恒等,工文武小生。后入重庆市京剧团,1960年拜叶盛兰为师,技艺精进。80年代后,多次赴全国各地,举行个人专场演出,并在上海、北京等地课徒授艺。他幼工扎实,富于创造,能将各种艺术手段溶于一体,丰富表演人物形象。常演剧目有《罗成》、《周仁哭坟》、《双枪董平》、《忆十八》、《小商河》等。

叶少兰

(1943—)小生演员。生于北京。原名叶强,父叶盛兰、伯父叶盛章、叔父叶盛长均为京剧名家,兄叶蓬为杨派老生。幼年受家庭熏陶,酷爱京剧。1952年入中国戏曲学校,师从姜妙香、萧连芳、陈盛泰等,攻文武小生。并得其父和姑父茹富兰的精心指导。1963年拜俞振飞为师,在学习叶派小生的基础上,兼有姜派、俞派之长。毕业后,留校任教。1975年到中央戏剧学院导演进修班学习,后调至北京军区战友京剧团。

1979年演出了《吕布与貂蝉》、《周仁献嫂》等叶派名剧。1983年首次赴沪参加上海第二届戏剧节,反映极佳。1984年获首届戏剧“梅花奖”。1986年偕妻许嘉宝赴美,介绍中国京剧艺术。1990年在纪念徽班进京二百周年赴港演出中,演出《得意缘》、《玉堂春》等剧,深得好评。他嗓音宽亮,口劲尤佳,唱、念刚劲有力,善于创新。擅演剧目有《吕布与貂蝉》、《周仁献嫂》、《群英会》、《罗成》、《白门楼》、《辕门射戟》、《岳家庄》、《柳荫记》、《白蛇传》等。

于万增

(1948—)小生演员。北京人,出身梨园世家,祖父于连泉为筱派花旦创始人,父亲于世文为余派老生。1960年入中国戏曲学院习小生。从师姜妙香、茹富兰、陈盛泰、江世玉等。1968年入北京军区战友京剧团,主演《白衣渡江》等剧。1988年调入中国京剧院。1993年获小生组“梅兰芳金奖”。常演剧目有《群英会》、《白门楼》、《叫关》、《辕门射戟》、《柳荫记》等。

李宏图

(1960—)小生演员。河北安次人。1976年入河北省艺术学校,1979年毕业,同年入中国戏曲学院大专班,得到祁荣文、李德彬、江世玉等精心传授。1982年分入北京实验京剧团。1983年获北京中青年演员调演优秀表演奖。1986年调入北京京剧院五团。1987年全国青年演员电视大奖赛中列小生组榜首。1989年调入北京青年京剧团,同年在北京新剧目调演中获优秀表演奖。他嗓音豁亮,表演英武潇洒,擅演剧目有《罗成叫关》、《辕门射戟》、《群英会》、《白门楼》、《岳家庄》等。

胡喜禄

(1827—1890)旦角演员。原名国梁,一名长庆,字艾卿,一作霭卿,又号丹芬。江苏扬州人。兄庆福,弟三来,均为京剧演员。早年入春台班,为余三胜配戏。后接替余三胜,主持该班。中年即息演,设立“西安义堂”,收教弟子。其中有青衣陆春兰、孙心兰;老生陈四儿、贾丽川;武旦陈五儿、冯六儿等,为培养京剧艺术人才有一定贡献。以气质和做功著称。嗓音、扮相均佳。唱功不尚花哨,“务以冲谈取胜”。武功根底扎实。艺术上敢于创新。把梆子的“十三咳”引用到《五花洞》中,后成为京剧唱腔的组成部分。擅演剧目:《彩楼配》、《三堂会审》、《玉玲珑》、《五花洞》、《因果报》、《祭江》、《祭塔》、《二进宫》、《孝感天》、《琼林宴》等。子俊亭,工丑,孙菁雯,工青衣。

朱莲芬

(1836—1884)旦角演员。名延禧,又名福寿,字水芝。江苏元和人。在京常与昆丑杨鸣玉、小生陈桂亭等合作演出,兼演京剧。长于书画。擅演剧目有《思凡·下山》、《琴挑》、《刺梁》等。

梅巧玲

(1842—1882)旦角演员。原名芳,字慧仙,号雪芬,自号梅道人,又称景和堂主人。江苏泰州人。巧玲8岁过继给苏州江姓人家做义子,11岁被转卖到苏州福盛班,从班主杨三喜学旦角,后不堪虐待,改从四喜班罗巧福学花旦。梅天资聪颖,学艺认真,不久成为四喜班中主要旦角演员。戏路很宽,昆乱不挡,青衣花旦兼擅,扮相丰艳秀美,演技唱做俱佳。他是同光年间成名最早、声誉最隆的京剧旦角演员,同时又是一位

京剧旦角改革的先驱者。为人正直,办事公道,掌管四喜班多年,管理井然,其德其艺为同行所重。梅通文墨,精音韵,善写八分书(隶书)。41岁即早逝。擅《雁门关》、《盘丝洞》、《闺房乐》、《梅玉配》等戏。弟子有余紫云、刘倩云、王湘云、朱霭云等。长子雨田,京剧琴师;孙兰芳工旦。

时小福

(1846—1900)旦角演员,工青衣。又名小馥,字琴香,号赞卿,堂号绮春。江苏吴县人。12岁到北京,入郑秀兰之昆班春馥堂,从徐阿福习昆旦,兼学京剧青衣。出师后自主绮春堂,后继梅巧玲主四喜班。曾任清宫教习及精忠庙会首。嗓音高亢嘹亮,吐字真切,唱做工稳,昆乱皆精。擅演《三娘教子》(为四喜班中一绝)、《桑园会》、《汾河湾》、《六月雪》等,与孙菊仙、穆凤山合演《二进宫》,珠联璧合,称为一时佳剧,曾被誉为“第一青衣”。晚年兼演小生,如《群英会》中的周瑜,《打金枝》中的郭暖、《雁门关》中的杨八郎,均独擅胜场。收徒甚多,吴菱仙、张云仙、张紫仙等皆出于门下。次子慧宝,工老生。

余紫云

(1855—1899)旦角演员。原名金梁,字砚芳,小字昭儿,堂号“胜春”。湖北罗田人。父余三胜工老生。幼时入景和堂从梅巧玲习艺,攻花旦,青衣戏私淑胡喜禄。融青衣与花旦表演艺术为一体,对旦角行当表演艺术的发展有所创新,为后期王瑶卿、梅兰芳等创立的“花衫”奠定了基础。他技艺精湛,戏路极宽,跷工堪称一绝,《虹霓关》、《出塞》等剧尤佳,为当时旦角中佼佼者,与时小福并称一时之瑜亮。擅演剧目有《虹霓

关》、《出塞》、《游龙戏凤》、《玉堂春》、《彩楼配》、《宇宙锋》、《祭江》、《祭塔》、《孝感天》、《梅玉配》、《打面缸》、《打金枝》、《二进宫》等。三子叔岩,为余派老生创始人。

陈德霖

(1862—1930)旦角演员名钧璋,字麓舛,号漱云,小名石头。人称老夫子。北京人。原籍山东黄县。12岁入全福班习昆旦,后入四箴堂科班。出科后,又从田宝琳学京剧青衣,曾与谭鑫培、王楞仙等合资组建三庆班,又与余玉琴、贾丽川等一起,成立福寿班。光绪十六年(1890),为清“内廷供奉”。嗓音清越,中气充沛,唱法简洁悦耳。擅演剧目有:《思凡下山》、《断桥》、《活捉》、《游园惊梦》、《彩楼配》、《祭江》、《祭塔》、《芦花河》、《五花洞》、《雁门关》、《宝莲灯》、《秋胡戏妻》等。门人有梅兰芳、姜妙香、黄桂秋、韩世昌、姚玉芙等。长子福喜,次子少霖,均工老生。

田桂凤

(1867—1931)旦角演员。字桐秋。北京人。幼入天津科班。初到北京,与谭鑫培同演于同春班,能以花旦唱大轴,声望极盛,为谭最得意之配角。青年时期常演《拾玉镯》一类花旦、闺门旦戏,中年后多演《战宛城》一类的泼辣旦戏。扮相清秀、表演娇媚,做工细腻,念白流利,善插科发挥,喜寓讥讽,眼神尤佳,表演稚朴、风流、泼辣,演各类女性均有特色。擅演剧目有《乌龙院》、《拾玉镯》、《鸿鸾禧》、《翠屏山》、《战宛城》、《打面缸》、《关王庙》、《送灰面》、《打杠子》等。晚年授徒,于连泉、荀慧生、芙蓉草等均受其教益。

路三宝

(1877—1918)旦角演员。名玉珊,号莹仙。山东人。幼坐科于山东刘鹤坤全胜科班。初学老生,后改花旦。入京后,初露头角。分搭各班,与谭鑫培、王瑶卿等合作,深得好评。后又与梅兰芳配演《孽海波澜》、《宦海潮》、《邓霞姑》、《一缕麻》等新戏。他文武俱长,唱、做皆能,念白爽脆,且善于创新,融花旦、刀马旦为一体,开创了刀马花旦一类角色,如《穆柯寨》之穆桂英等。他戏德高尚,急难扶贫,为梨园称道。擅演剧目有《醉酒》、《穆柯寨》、《樊江关》、《虹霓关》、《乌龙院》、《四郎探母》、《战宛城》、《翠屏山》、《坐楼杀惜》、《梅玉配》、《春秋配》、《儿女英雄传》等。向其问艺者有梅兰芳、尚小云、荀慧生、于连泉、黄润卿、臧岚光等。

杨小朵

(1881—1923)旦角演员。名懋麟,又名得福,字寿亭,号隶依。原籍安徽合肥,生于北京。父杨桂云,号朵仙,为清末名旦。幼随父习艺,后从吴连奎、贾丽川习娃娃生,16岁随父入四喜班,工花旦,边演出边学习,曾得刘赶三、罗百岁、赵仙舫的教益,技艺超群。1900年改隶玉成班。1902年选入内廷供奉。1903年入长春班,后嗓音渐败,很少演出。1916年与荣蝶仙合演《樊江关》,为最后一次演出。他扮相俊美,表演细腻,除长演旦角外,兼善胡琴。擅演剧目有《铁弓缘》、《双沙河》、《樊江关》、《赶三关》、《虹霓关》、《双摇会》、《查头关》、《盘丝洞》、《五彩舆》、《拾玉镯》、《打樱桃》、《荷珠配》、《马上缘》、《穆柯寨》、《翠屏山》、《乌龙院》、《破洪州》、《一匹布》等,子宝忠为名琴师兼老生,侄宝森,工老生。

王瑶卿

(1881—1954)旦角演员、戏曲教育家。原名瑞臻。字稚庭,号菊痴,艺名瑶卿。晚年更名瑶青,斋名“古璋轩”。江苏清江人。生于北京。父王绉云为昆旦演员。9岁起从田宝琳学戏,11岁入三庆班从崇富贵练武功。12岁后,又从师谢双寿、张芷荃习青衣,从杜蝶云习刀马旦。1894年在三庆班正式登台演出。在16岁至22岁期间三进福寿班,并入选为“内廷供奉”。与谭鑫培合作,很得赏识。1905年起搭同庆班,与谭鑫培合作多年。1909年后独自挑班演出,排演了《庚娘传》、《儿女英雄传》、《五彩舆》等新剧,名声大噪,成为旦角挑班第一人。1912年与王凤卿、梅兰芳合作演出,编演了许多新剧目,打破了青衣、花旦、刀马旦的行当界限,创造了新的“花衫”行当,并在剧本、唱腔、扮相、舞台美术及表演等诸方面进行了大胆的革新,丰富了旦行的表演技艺,使旦角在京剧舞台上逐渐与生行并列,取得主导地位。1924年后,他致力于戏曲教学工作,悉心传艺,人称“通天教主”。“四大名旦”均曾在他门下受业。1930年,在中华戏曲专科学校任教,宋德珠、李玉茹等均深得其教益。他有教无类,打破了不收女弟子的陈规,并善于因材施教,根据学生不同特点采用不同教法,使不少学生能独创一格。50年代后,他出任中国戏曲学校校长,为培育京剧下一代作出了贡献。他师承广博,善采众家之长,自成一派,且技艺精湛,唱、念、表演无一不佳,尤善创新,唱功清新刚丽,新腔极多,念白自然生动,创造了京、韵白相间的“风搅雪”念法,表演细腻适情,水袖功、圆场均见功力。能戏极多,除传统剧目《三娘教子》、《汾河湾》、《南天门》、《武家坡》、《祭塔》、《祭江》等外,还创演了许多新剧目,如《十三

妹》、《荀灌娘》、《穆柯寨》、《樊江关》、《福寿镜》、《混元盒》、《得意缘》、《雁门关》、《花木兰》、《破洪州》、《万里缘》、《棋盘山》、《娘子军》、《梅玉配》、《珍珠烈火旗》等。弟子众多,除“四大名旦”外,主要的还有徐碧云、程玉菁、朱琴心、于连泉、赵桐珊、张君秋、黄玉麟、雪艳琴、七蕙芳、荣蝶仙、华慧麟、章遏云、新艳秋、王玉蓉、于玉衡、谢虹雯、梁小鸾、金碧艳、吴绛秋、宋德珠、李玉茹、侯玉兰、吴素秋、白玉薇、杜近芳及晚年弟子刘秀荣、谢锐青等。

毛韵珂

(1885—1941)旦角演员。乳名秋儿,名仲琳,字少珊,艺名七盏灯。父毛海珊,工青衣。幼从张国泰习梆子老生,又投余伯清门下,习皮黄,“倒仓”后以唱花旦为主,兼演老生、黑头、小生、老旦,以“多才多艺”著称,与冯子和、贾璧云齐名,在上海演出声誉甚佳。在“新舞台”与夏月润兄弟、潘月樵、冯子和合演《新茶花》、《波兰亡国惨》、《明末遗恨》等,颇受欢迎。他戏路宽广,善于创新,还演过时装戏。擅演剧目有《辛安驿》、《花田错》、《大英杰烈》、《富春楼》等。女剑佩、剑秋均为旦角演员,剑秋曾拜梅兰芳为师,在汉口等地颇有声望。

七盏灯

见毛韵珂。

冯子和

(1888—1942)旦角演员。本名旭,字旭初,号春航,别号晚香庵主,早年艺名小子和。江苏苏州人。父冯三喜是四喜班旦角演员,清同治六年到上海。子和自幼从父学青衣花旦,后拜夏月珊为师,并入夏家科班。还曾向时小福、

路三宝等问艺。12岁正式登台,一炮打响,因其音容笑貌酷似当时著名青衣常子和,被誉为小子和,后即改名冯子和。1904年他与夏氏兄弟在丹桂菜园演出《玫瑰花》,新舞台建立后,又演出了《妻党同恶报》、《新茶花》、《黑籍冤魂》、《恨海》、《血泪碑》、《杜十娘》、《红菱艳》等,时称“醒世新剧”。1912年得孙菊仙的提携,在上海与孙同台演出《三娘教子》,轰动一时。当时上海捧角家中有冯、贾(碧云)两派,互开笔战,旗鼓相当。他除了在上海演出外,还在苏州、南京、汉口等地演出,在江南一带负有盛誉。曾有“上海第一花旦”之誉。因痛感艺人没有文化之苦,于1922年创办春航义务学校,动员同行免费入学,学员达五六十人,赵桐珊、王灵珠、周五宝等。中年因嗓音痠哑脱离舞台,在胶济铁路工作数年。1937年回沪定居,悉心课徒。冯受夏月珊的影响很深,热心参与革命活动,辛亥革命时参加过攻打制造局的战斗,“五四”运动时,带头罢演,组织伶界救国十人团进行宣传。除演出《三娘教子》、《花田错》、《贵妃醉酒》等传统戏之外,还编演了大量古装戏与时装戏。冯特别擅长演悲剧,代表作有《血泪碑》(1至8本)和《恨海》,扮相秀丽端庄,风度幽娴淡雅,表演啼笑皆真。还在旦角化妆及跷功方面有所改革。在夏月珊支持下,曾入商务印书馆学堂、育才学堂研习英语、西洋音乐和舞蹈,又经柳亚子介绍参加南社学诗,因而通晓文墨,能编写剧本。1938年受聘黄金大戏院任编剧,作有《温如玉》、《姊妹花》等。弟子有吴继兰、华慧麟、李丽华、云燕铭、袁灵云等。柳亚子曾编纂评论冯子和剧艺的诗文集《春航集》两册行世。

小子和

见冯子和。

贾璧云

(1890—1941)旦角演员。字翰卿,艺名小牡丹花。江苏人。幼学梆子花旦,后学京剧。演于河南一带,颇有名望。清末赴京演出,后又赴沪,以《花田错》等戏甚得观众赞赏,与冯子和齐名。后受大舞台之聘,与白玉昆、毛韵珂、赵如泉、张桂轩、李桂春、黄玉麟等排演《进姐已》、《鳌珠缘》、《狸猫换太子》等连台本戏。曾与杨小楼合演过《宏碧缘》。他扮相秀丽、表演娇媚。擅演剧目有《花田错》、《小放牛》、《遗翠花》及《进姐已》等。

小牡丹

见贾璧云。

梅兰芳

(1894—1961)旦角演员。名澜,字畹华,轩名缀玉。原籍江苏泰州,生于北京。祖父梅巧玲为京剧名旦,“同光十三绝”之一。伯父梅雨田京剧琴师。父梅竹芬,青衣演员,早亡,舞台生活很短。母亦早亡。由伯父抚养成人。8岁学戏,9岁师从吴菱仙学青衣,10岁登台。后又向名旦秦稚芬、丑胡二庚学花旦戏。1913年首次在上海演出,初演压轴戏《穆柯寨》,便受到上海观众赞赏。1914年再次到上海演出,声誉鹊起,上座经久不衰,盛况空前。与程砚秋、荀慧生、尚小云合称“四大名旦”。在长期舞台实践中,兼容前辈各家所长,擅演青衣、花旦、刀马旦,并与王瑶卿一起融三者为一体,形成“花衫”行当。对唱腔、念白、舞蹈、音乐、服装、化妆各方面都不断有所发展,形成了具有平易近人、博大精深特点的艺术风格,世称“梅派”。影响极大。

功底深厚,文武昆乱兼长。卓有成效地突破传统正工青衣专重唱功,不重身段表情的局限,创作很多与剧目内容相适应的舞蹈身段,如《天女散花》的绸舞、《麻姑献寿》的袖舞、《黛玉葬花》的锄舞、《廉锦枫》的刺蚌舞和《霸王别姬》的剑舞等。嗓音明亮圆润,吐字清晰,唱腔婉转妩媚,流畅大方,率先对旦角加重尾音的唱法进行改革并创编新腔。首创以二胡辅助京胡伴奏旦角唱腔,发展了旦角的伴奏艺术。早年曾编演时装戏《一缕麻》、《孽海波澜》、《邓霞姑》、《宦海潮》。新排练《黛玉葬花》、《千金一笑》、《洛神》、《西施》、《太真外传》等古装新戏。整理《宇宙锋》、《贵妃醉酒》、《奇双会》、《金山寺》、《断桥》、《姑嫂英雄》、《樊江关》、《打渔杀家》、《二堂舍子》、《审头刺汤》等大量传统戏,晚年移植豫剧《穆桂英挂帅》为京剧。其中《天女散花》、《春香闹学》、《生死恨》、《游园惊梦》等已摄制成戏曲影片。另摄有影片《梅兰芳舞台艺术》。二三十年代,多次应邀出访日本、美国、苏联等。受到国外各界人士的热烈欢迎与高度评价,美国波莫纳学院和南加利福尼亚大学均授予名誉文学博士学位。国际舞蹈协会授予荣誉奖章。是第一个把中国戏曲艺术传播到国外并获得国际声誉的艺术家。与艺术大师斯坦尼斯拉夫斯基、卓别麟和乌兰诺娃均有所交往。促进了中外戏剧的交流,增进了各国人民对中国古典戏曲的了解。抗日战争时期,身居沦陷区,不为敌伪的威逼利诱,誓须明志,拒绝演出,一直坚持到抗战胜利,表现了崇高的民族气节。1949年应邀参加第一届全国人民政治协商会议。曾任中国文学界联合会副主席、中国戏剧家协会副主席、中国戏曲研究院院长、中国京剧院院长。论著编有《梅兰芳文集》。常演剧目编有《梅兰芳

演出剧本选集》。另有自传《舞台生活四十年》。梅派艺术传人颇多,著名的有李世芳、张君秋、言慧珠、魏莲芳、杨荣环、杜近芳、丁至云等。子葆玖,工旦,女葆玥,工老生。

赵君玉

(1894—1943)旦角演员。名云麟,艺名大大奎官。安徽人,生于上海。祖父赵嵩绶为徽班鼓师,父赵小廉为武生。幼习花脸,后改习小生、武生,与冯子和配戏。最后改习旦角。1914年陪谭鑫培在沪演出得谭赏识。后又与梅兰芳合演《五花洞》,声名大振。1922年演出《阎瑞生》一剧,连演八十余场,称盛一时。几次赴京献艺,均载誉而归。善演新戏,如时装戏《新茶花》、《黑籍冤魂》等,并在戏中运用吴侬软语,很得上海观众青睐。演传统剧目亦佳,兼有冯子和、梅兰芳诸人的艺术特色,成为南派旦角中突出人物。扮相俊美,表演细腻,动作真实自然,富有生活气息,善于创新。武功出色,把子娴熟,反串武小生戏很有特色。擅演剧目有《玉堂春》、《孟姜女》、《杜十娘》、《棒打薄情郎》、《秦香莲》、《千金一笑》、《嫦娥奔月》、《龙女牧羊》、《阎瑞生》、《刁刘氏》、《余赛花》、《血手印》、《穿金宝扇记》、《黄慧如》、《黑籍冤魂》、《新茶花》及小生戏《虎牢关》、《白门楼》等。

大大奎官

见赵君玉。

张文艳

(1898—1940)旦角演员。女。字慧君。江苏镇江人。父张锡卿、姐张文奎均为旦角演员。幼随父学艺,7岁登台,后随姐到沪,与张少泉等演于上海

丹桂戏园。20年代初,曾与吕月樵、孟小冬、林树森等合演于共舞台,除演传统戏外,还编演了许多连台本戏,驰名数年。曾赴湖北、江苏、台湾等地演出。扮相华丽,演剧神采飞扬,共得观众欢迎。擅演剧目有《打花鼓》、《查头关》、《荡湖船》、《纺棉花》、《打樱桃》、《宝蟾送酒》及新编剧目《阎瑞生》、《宏碧缘》、《天启奇侠》、《蒋老五殉情记》、《狸猫换太子》等。

尚小云

(1900—1976)旦角演员。名德泉,字绮霞,曾叫尚三锡。直隶(今河北)南宫人。1905年投李春福门下学戏,攻老生。1909年入北京三乐社(后改名正乐社)科班坐科,初学武生,后改老生,再改青衣,兼演刀马旦。1914年曾被评为“第一童伶”,与白牡丹(荀慧生)、芙蓉草(赵桐珊)并称“正乐三杰”。17岁出科后,改名尚小云。受教于孙怡云、陈德霖、王瑶卿等。1917年第一次赴上海演出,与孙菊仙合作,演出《三娘教子》,声誉鹊起。1922年搭入云华社充台柱,与王瑶卿、谭小培、马连良等同台演出,1927年自组协庆社。与梅兰芳、程砚秋、荀慧生合称“四大名旦”。1937年开办荣春社科班,致力于培养接班人,亲自执教,以“春、荣、长、喜”排名,培养学生200余人,李甫春、孙瑞春、贾寿春、徐荣奎、方荣翔、赵荣欣、方荣慈、汪荣汉、杨荣环、景荣庆、马长礼等均出科于此。功底深厚,戏路宽广,文武兼长,经数十年艺术实践,形成了刚健挺拔,洒脱大方,歌舞并重的艺术风格,世称尚派。嗓音爽朗浏亮,唱腔受陈德霖影响较大,刚劲有力,节奏鲜明,善用颤音,大段唱腔,满宫满调,一气呵成。韵白则借鉴杨小楼,句逗之间,似断实连,富于感情。做工身

段,端庄优美,粗犷中见细腻。擅演剧目有《祭江》、《祭塔》、《二进宫》、《昭君出塞》、《巴骆和》、《梁红玉》、《苏三起解》、《玉堂春》、《孝义节》、《宇宙锋》、《彩楼配》、《探寒窑》、《珍珠扇》、《空谷香》、《千金全德》、《混元盒》、《九阳钟》、《比目鱼》、《飞霞女》、《梅玉配》、《绿衣女侠》、《兰陵女儿》、《龙女牧羊》、《郑伯克段》、《虎乳飞仙传》、《十三妹》、《汉明妃》、《湘江会》、《峨眉剑》、《楚汉争》、《卓文君》、《秦良玉》、《谢小娥》等,塑造了许多古代侠女的艺术形象。还排演了《摩登伽女》(印度佛教传说中的故事)、《相思寨》和《北国传人》,这三个取材于外国及少数民族生活的剧目。1949年后曾任陕西省京剧院院长、中国戏曲学校艺术顾问。《昭君出塞》、《失子惊疯》两剧目已摄制成艺术影片。子长春工武生,长麟工青衣,长荣工花脸。

荀慧生

(1900—1968)旦角演员。名词,又名秉超、秉彝,字慧声,号留香,艺名白牡丹。直隶(今河北),东光人。幼年家贫,随父流离至天津谋生,被卖给梆子花旦戏师庞启发为“私房徒弟”。吃尽苦头,实际上沦为家奴。以巨大的毅力和耐力,坚持每天练功。翻跌腾扑,耍水袖、扇子、手绢、辫子、翎子、甩发等功,件件苦练不辍。日复日,年复年练就一身扎实的基本功。唱、念、做、打无一不精。1910年随师进京,先后搭庆寿和、义顺和、鸿顺和、天庆和等梆子班。这期间拜老十三旦侯俊山为师。后入北京正乐社科班学京剧,演花旦、刀马旦。曾与尚小云、芙蓉草(赵桐珊)并称“正乐三杰”。出科后曾与杨小楼、余叔岩等合作,此时除了向路三宝学花旦外,还投师王瑶卿学正工青衣。1924年在上海拜国画大

师吴昌硕为师学书画。不仅提高了艺术素养,而且还进入舞台表演艺术之中。1927年,北京《顺天时报》举办京剧旦行名伶评选,与梅兰芳、尚小云、程砚秋一起被誉为“四大名旦”。1931年“九·一八”事变后,拒绝去东北为日本占领者和汉奸演出,并曾多次举行义演,筹款慰问抗日将士。功底深厚,戏路宽广,文武兼能,吸收梆子唱腔、唱法和表演艺术,对京剧传统技法有所发展,形成独树一帜的艺术风格,世称荀派。嗓音娇而甜润、柔媚动听。唱腔婉约多变,喜则娇柔妩媚、流利清新;悲则缠绵凄楚,如泣如诉。念白吐字清楚、准确,节奏感强,在传统京白、韵白的基础上,创造了一种融韵白、京白、苏白为一体的念白,韵调别致,富于韵律美。表演细腻逼真,活用程式,创造了斜肩、转身、背脸、抖袖等系列身段,成功地塑造了红娘、金玉奴、尤三姐等活泼善良的少女形象。能戏甚多,代表剧目有《丹青引》、《红娘》、《勘玉钏》、《元宵谜》、《鱼藻宫》、《红楼二尤》、《杜十娘》、《还珠吟》、《钗头凤》、《霍小玉》、《荀灌娘》、《十三妹》、《陶三春结婚》、《花田错》、《辛安驿》、《香罗带》、《英杰烈》、《绣襦记》、《荆钗记》、《玉堂春》、《金玉奴》、《得意缘》、《樊梨花》等。自组荀慧生京剧团,足迹遍及大半个中国。荀门弟子遍天下,成就较突出的有宋德珠、毛世来、童芷苓、李玉茹、白玉薇、吴素秋、赵燕侠、小王玉蓉、孙毓敏、刘长瑜、宋长荣等。曾任北京市戏曲研究所所长、河北省河北梆子剧院院长。常演剧目编为《荀慧生演出剧本选集》。论著编为《荀慧生演剧散论》。

白牡丹

见荀慧生。

小杨月楼

(1900—1947)旦角演员。原名杨慧依,曾用名七岁红。天津人,生于浙江绍兴。父杨天宝为京剧演员。自幼随父学艺,幼年间便称誉杭嘉湖地区。9岁赴沪,以小杨月楼艺名演出“三斩一碰”等刘派剧目,初露头角。14岁“倒仓”后,大嗓全失,拜张国泰为师,改习花旦,并向牛松山学了许多别具一格的小生戏。1915年重新登台吸收赵君玉、冯子和、毛韵珂等表演艺术,并有所创新,深得观众赞誉,重新走红。曾赴京献艺,与杨小楼、马连良、荀慧生等合作。载誉而归。1926年组衡兴班赴日本演出。与周信芳合演连台本戏《封神榜》,有“活妲己”之称。与赵君玉、黄玉麟、刘筱衡并誉为“江南四大名旦”。天资聪慧,善于独创,编演了许多文武并重能充分展现其艺术特色的私房戏《观音得道》、《八宝公主》等,表演顺应时尚,新奇大胆,甚得沪人青睐。文武俱佳,表演风流大胆,唱、念、做、打均有激情。擅演剧目有:新戏《杜十娘》、《麻疯女》、《忠烈鸳鸯》、《芸娘》、《对金瓶》、《花木兰》、《石头人招亲》、《孤鸾阵》、《昭君》等,传统剧目《大英杰烈》、《白蛇传》、《秦香莲》,小生戏《群英会》,连台本戏《封神榜》、《狸猫换太子》等。女杨菊苹,工青衣花旦,子玉华工小生。弟子有吕慧君、戴绮霞、陆剑琴、金慧麟等。

于连泉

(1900—1967)旦角演员。名桂森,字绍卿,艺名筱翠花,学名于盛琴,又名红霞。满族。山东登州(今蓬莱)人。自幼入鸣盛和科班,学花旦,从师郭际湘。后科班解散,1913年转入富连成科班,向郭春山等学戏。路三宝、侯俊山、田桂凤、余玉琴都曾指点过他。出科后,搭斌

庆社科班。1920年在汉口与余叔岩合作演出。也曾与杨小楼、尚小云、高庆奎等合作,技艺渐进。1922年起自组双庆社挑班演出。同年与余叔岩合作首次赴沪演出,深受欢迎。后又组织永和社,与萧长华、马富禄等长期合作。1949年后,曾为北京戏曲研究所研究员,并在中国戏校任教,著有《京剧花旦表演艺术》一书。60年代时,还曾与侯喜瑞、刘仲秋、筱毛豹等同台合作示范演出。扮相俊美,身段婀娜,眼神尤佳,跷工更为突出,武功扎实,演泼辣旦戏十分得心应手。嗓音沙中带甜,念白极有功夫。表演细腻传情。花旦、说笑旦、闺门旦、刺杀旦等戏均独树一帜,人称筱派。《红梅阁》、《坐楼杀惜》、《活捉》、《阴阳河》等为筱派的代表剧目。另有擅长剧目:《翠屏山》、《战宛城》、《海慧寺》、《挑帘裁衣》、《一匹布》、《小放牛》、《打面缸》、《打樱桃》、《梵王宫》、《虹霓关》、《大英杰烈》、《巴骆和》、《庆顶珠》、《小上坟》、《拾玉镯》、《三疑计》、《打灶》、《杀狗》、《琴挑》、《金玉奴》、《紫霞宫》、《梅降雪》等百余出。弟子有毛世来、陈永玲、刘盛莲、崔熹云、李丹林等。

筱翠花

见于连泉。

朱琴心

(1901—1961)旦角演员。名琇,字杏卿。祖籍浙江湖州,生于上海。幼年读书,有较高文化修养,业余爱好京剧。1923年正式“下海”。拜陈德霖为师学青衣,又向田桂凤学花旦,并得吴菱仙、李宝琴及昆曲名宿乔蕙仙的指点,技艺精进。同年随余叔岩赴沪演出,深受好评。返京后入杨小楼组织的松庆社,后又参加万子和组建的班社,任头牌旦角。曾

与杨小楼、马连良、谭富英等合作,其中与马合作的时间较长。20年代末,北京《顺天时报》发起选举,他排名第六,列于四大名旦及徐碧云之后,有很广的群众基础。1942年与马连良同赴长春演出,后遂辍演去台湾。嗓音清亮,扮相端庄,文学根底较深,善揣摩戏理。善演新戏,《陈圆圆》、《曹娥投江》、《无双》、《王熙凤》、《乐昌公主》等戏均脍炙人口。擅演剧目有《贩马记》、《春香闹学》、《梵王宫》、《四郎探母》、《汾河湾》、《花田错》、《乌龙院》、《得意缘》、《翠屏山》、《人面桃花》及新戏《陈圆圆》等。

赵桐珊

(1901—1966)旦角演员。艺名芙蓉草,原名久林,字桐山,号醉秋。河北武清人。幼学梆子。12岁入三乐社科班,从师玻璃翠、冰糖脆、老五仙、崔灵芝等学梆子花旦,从王贵山学京剧,与尚小云、荀慧生合称为“正乐三杰”。在科期间,即在全国各地演出,曾与时慧宝、毛韵珂、王鸿寿、周信芳、林树森、盖叫天、金少山、孙菊仙、侯喜瑞等同台演出。16岁在上海演出连台本戏《女侠红蝴蝶》,红极一时。1918年出科,曾搭春庆社、福庆社演出,技艺广博,同行称为“能派”。1919年随梅兰芳访日演出。20年代,曾与余叔岩、欧阳予倩等合作,并在欧阳予倩主持的伶工学校任教。1927年随白玉昆、赵君玉等赴京演出,曾得田桂凤、王瑶卿等指点,技艺更为精湛。在上海演出时,有“上海王瑶卿”之誉。晚年主要致力于教学工作,先后曾在上海戏剧学校、中华戏曲专科学校、华东京剧实验学校、东北戏曲学校、中国戏曲学校任教。偶尔作示范演出。他多才多艺,不但旦角戏出色,且能演老生、老旦甚至花脸、丑角。表演细腻入情,扮演二、三路

角色,均极有光彩,许多主演争相聘请,如梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生、高庆奎、马连良、周信芳等。一生为名角“捧刀”当绿叶。擅演剧目有《临江驿》、《十三妹》、《拾玉镯》、《女侠红蝴蝶》等。弟子有刘秀荣、谢说青、杨秋玲、刘长瑜、李维康等。

芙蓉草

见赵桐珊。

刘筱衡

(1901—1969)旦角演员,别名竹轩,号国祥。北京人。父刘永春,工净。3岁随父移居上海,7岁学戏,初习老生,11岁登台,12岁起随父辗转各地演出。19岁后改唱旦角。1921年返沪,与李吉瑞、常春恒、芙蓉草同台。后长期在天蟾舞台与常春恒合演连台本戏《狸猫换太子》、《梁武帝》等,甚受观众欢迎,被誉为“江南四大名旦”之一。30年代后曾赴四川、广西、江西等地演出。1949年后,曾任上海大众京剧团团团长。1958年调往青海海南藏族自治州任州京剧团团长。后调青海文化厅。嗓音高亢,脚下功夫扎实。《嫦娥奔月》等歌舞戏尤佳。擅演剧目有《贵妃醉酒》、《玉堂春》、《汾河湾》、《武家坡》及新编剧目《莫愁女》、《桃花太子》、《汉光武复国走南阳》、《隋炀帝》等。

王芸芳

(1902—1952)旦角演员。字湘帆,又名邱步武。江苏金坛人。幼入山东易俗社学戏,工青衣。1920年前后赴京津,拜王瑶卿及吉佩如为师。后至南京,问艺于苏少卿,技艺渐进。又赴上海演出,声誉渐震。1928年与周信芳合作,编演了许多新戏。其中以时装戏《生死恨》

和《封神榜》中姜皇后最为出色。40年代后,渐中止演出。嗓音清亮,表演入情,富有创新精神。擅演剧目有《鸿鸾禧》、《梅龙镇》、《四郎探母》、《玉堂春》、《别窑》、《南天门》、《汾河湾》及新编剧目《莲香》、连台本戏《龙凤帕》等。

徐碧云

(1903—1967)旦角演员。字继香,艺名斌喜。江苏苏州人,生于北京。祖父徐承翰为程长庚配戏。父徐宝芳工小生,长兄徐兰沅为琴师。幼承家学,先由丁连生开蒙习武生,后改学旦角,曾拜吴菱仙、吴彩霞为师。12岁入斌庆社,应工武旦,兼学文戏。后在斌庆社以文武旦挑大梁。不久便独自组班挑大梁,有程继仙、萧长华等辅佐。每天文武双出,声誉极佳。曾与时慧宝、高庆奎等挂双头牌演出。还与杨小楼、金少山、龚云甫、王凤卿、马连良、谭富英、言菊朋等同台合作,十分走红。在《顺天时报》发起选举名旦,名列第五。与梅、尚、程、荀并列为“五大名伶”。后又与梅兰芳之妹联姻。艺术上得梅帮助,技艺更进,形成独特艺术风格。30年代初,受聘南下上海,并辗转中南、西南各省演出,所到之地均受欢迎。抗战胜利后,曾任张家口四维剧校和上海夏声戏校教戏。1952年受聘赴西安,任陕西省京剧院副院长兼任陕西易俗学校教学工作。晚年致力于教戏。文武兼长,青衣、花旦、小生戏俱佳。唱、念刚劲内涵,表演洒脱。并善编演能发挥自己艺术特色的新戏。代表剧目《绿珠坠楼》,极有特色,不但唱工表演精彩,还有三张高桌翻抱背,抛接翎子之绝活。擅演剧目还有《薛琼英》、《蝴蝶杯》、《木兰从军》、《大乔、二乔》、《虞小翠》、《李香君》、《蓝桥会》、《独占花魁》、《丹阳恨》、《玉堂春》、《杀惜》、《大英杰

烈》、《红鬃烈马》、《盘丝洞》、《宝莲灯》、《汾河湾》、《刺汤》、《贩马记》、《穆柯寨》、及小生戏《八大锤》、《群英会》、《白门楼》、武旦戏《摇钱树》、《演火棍》、《扈家庄》等。弟子有毕谷云、醉丽君等。

程砚秋

(1904—1958) 旦角演员。原名承麟,后改“承”为“程”姓。早年艺名程菊农,继改名艳秋,字玉霜;1932年起,易名砚秋,改字御霜。满族。籍居北京。幼年家贫。6岁时从荣蝶仙学戏,11岁登台演出。青春期倒仓,得到学者罗瘦公帮助,广泛涉猎文学与多种艺术。曾从画家汤定之学画,从武术家高紫云学各种拳、剑。向九阵风(阎岚秋)、乔蕙兰(著名昆旦)、谢昆泉、张云卿(江南名笛师)等学习京、昆各种技艺,更向王瑶卿问业。1919年拜梅兰芳为师。工青衣花衫兼刀马旦,表演艺术突飞猛进,声誉日增。1922年仅18岁便开始独立挑班。继承传统而不拘泥于传统,学王拜梅而不囿于王、梅的艺术风格,独辟蹊径,勇于革新,逐步形成自己的风格。能戏甚多,有《奇双会》、《汾河湾》、《芦花河》、《玉堂春》、《能仁寺》、《虹霓关》、《梨花记》、《龙马姻缘》、《六月雪》、《贺后骂殿》、《红拂传》、《玉镜台》、《鸳鸯冢》、《风流棒》、《花舫缘》、《孔雀屏》、《赚文娟》、《玉狮坠》、《青霜剑》、《碧玉簪》、《聂隐娘》、《梅妃》、《沈云英》、《文姬归汉》、《勘情记》、《荒山泪》、《春闺梦》、《亡蜀鉴》、《锁麟囊》等。成功地塑造了王三姐、申雪贞、窦娥、张玉贞、江采苹、蔡文姬、张慧珠等悲剧人物形象,因此而以擅演悲剧著称。唱腔吸收了京剧其他行当,甚至其他地方戏曲、曲艺、乃至西洋歌曲中的某些音调,加以融化而不露痕迹。创造了缜密绵延、在低回宛转中起伏跌宕、

若断若续、节奏紧凑多变、旋律流畅优美而又深沉凝重的程派唱腔。唱法上讲究吐字的出字、归韵、收声诸法,务使字的头、腹、尾各部分过渡隐而不显,更擅长在高音上用“脑后音”,将音量控制到细如游丝的程度。在表演上,手、眼、身、法各方面都有别出心裁的创造,尤长于水袖技巧,创造了“勾、挑、撑、冲、拢、扬、掸、甩、打”等多种技法,使水袖千变万化,绚丽多彩,成为表现各种人物不同思想感情的艺术手段。抗日战争时期,因屡次拒绝为敌伪演出,隐居北平西郊青龙桥荷锄务农,耕植为生。晚年,由于身体条件的变化,除赴朝慰问中国人民志愿军和国内观摩示范等重要演出外,主要致力于总结传授艺术经验及戏曲理论研究工作。常演剧目编为《程砚秋演出剧本选集》,论著编有《程砚秋文集》。30年代,曾任中国戏曲音乐院副院长。创办中华戏曲职业专科学校。1949年,作为特邀代表参加中国人民政治协商会议第一届全体会议。1950年当选为全国人民代表大会代表,并任中国文学艺术界联合会全国委员会委员,中国戏剧家协会理事会主席团委员。1952年参加第一届全国戏曲观摩演出大会,获荣誉奖。1953年任中国戏曲研究院副院长。1958年3月9日,因患心肌梗塞症在北京逝世。程派传人有意遏云、新艳秋、赵荣琛、王吟秋、李世济、李蔷华、江新蓉等。

黄桂秋

(1906—1978) 旦角演员。字德全,号荫清,自号桂荫轩主。安徽安庆人,生于北京。自幼酷爱京剧,曾以票友身份在北平浙慈会堂堂会上票了一出《女起解》,引起行家注目。1926年拜陈德霖为师,甚得陈器重,让黄与其婿余叔岩配

戏,使黄技艺大进。1927年搭马连良春福社挂二牌,首场演出《宝莲灯》,反应极佳,遂便正式“下海”,先后与余叔岩、马连良、高庆奎、杨小楼、言菊朋等同台演出,为二牌旦角。曾与孙菊仙同台演出,陈德霖也多次陪黄演出。1930年师徒在天津演出《银空山》、《大登殿》,黄饰代战轰动津门。1928年首次到沪,与马连良同台演于丹桂第一台,深得沪人好评。1941年定居上海,挑班演出,班中有俞振飞、纪玉良、李盛斌等,并经常与周信芳合作演出,誉满申江。1945年后长期在皇后大戏院演出,常演《春秋配》、《别宫祭江》等剧甚受欢迎,特别是贴演一至八本《雁门关》,主演公主一角,连满数月,欲罢不能,获得“江南第一旦”的荣称。艺术日益成熟精湛,渐渐形成自己的独特风格,被誉为黄派。1949年后组织秋声京剧团,任团长,团中先后有陈大赉、关正明、张文涓、王琴生、迟世恭、王金璐、阎世喜等。演出于江苏、湖北、东北、陕西、京津等地,均受好评。1954年参加华东戏曲观摩演出大会,以《别宫祭江》一剧获演员一等奖。1958年参加新民京剧团。后并入上海京剧院。在年近花甲时,还演出《金水桥》、全部《春秋配》等剧。1963年起在上海京剧院学馆任教。嗓音甜润,音色极美,唱腔占朴方正,刚劲挺拔,清丽流畅,博采了旦角各派之长,探索出了一条老腔新唱的道路。代表作有《春秋配》、《别宫祭江》、《蝴蝶媒》、《玉堂春》、《王宝钏》、《雁门关》、《三娘教子》等。许多名演员如童芷苓、顾正秋、王熙春、梁小鸾等均曾拜其门下。子正勤,工小生。另有票界弟子朱永康。

雪艳琴

(1906—1986)旦角演员。女。回族。原名黄咏霓,艺名金筱仙。山东济

南人,生于北京。幼年曾习河北梆子,7岁登台,13岁任主演。在演出梆子同时,潜心学习京剧。15岁在太原偶演京剧,一举名噪,从此改演京剧。从师靳国瑞,又得王瑶卿、荣蝶仙等指导,技艺大进。先后搭崇雅社坤班、庆麟坤班、奎德社坤班挑梁演出《贵妃醉酒》等剧,声誉颇盛,被誉为“女梅兰芳”,与坤旦章遏云、新艳秋齐名。1931年与周瑞安、杨宝忠、郭仲衡等组建成庆社,演出《十三妹》等剧于北京、上海、汉口等地。1932年与谭富英合演《四郎探母》,并拍成电影,为我国第一部有声戏曲片。1940年后曾一度中断舞台生活。1949年后,经梅兰芳推荐,加入中国京剧院任主演。与李少春、袁世海等长期合作。在现代戏《白毛女》中,甘当绿叶,配演黄母。1960年调中国戏曲学院任教。扮相俊秀,嗓音清亮,表演细腻入神,戏路极宽,唱、念、做、打俱佳。擅演剧目有《贵妃醉酒》、《黛玉葬花》、《霸王别姬》、《玉堂春》、《双姝奇缘》、《二进宫》、《梅玉配》、《十三妹》等。许多中青年旦角演员如李维康、刁丽、陈淑芳等均受过她指点。

新艳秋

(1910—)旦角演员。女。原名王兰芳,字玉华。北京人。9岁学戏,习梆子青衣。11岁拜钱则诚为师,演皮黄青衣。15岁入坤班,在北京开明戏院正式登台。17岁时成为坤班的主要演员。她既演青衣,又演花旦,17岁拜梅兰芳、王瑶卿为师,继续深造。因酷爱程派艺术,经常观摩程砚秋演出,并改用新艳秋为艺名。1930年加入杨小楼的永胜社,与杨合演《安天会》、《霸王别姬》,与言菊朋合演《探母回令》。同年到上海演出。1931年由沪返京,自行组班,自挑大梁。1933年后又陆续创排了《琵琶行》、《玉京

道人》、《遇虞姬》、《春闺选婿》等新戏。与雪艳琴、章遏云齐名。1949年以后,先后在南京市京剧团、江苏省京剧团、江苏省戏曲学校,担任教学工作,传授程派艺术。她擅演《青霜剑》、《鸳鸯冢》、《六月雪》、《碧玉簪》等程派戏。

魏莲芳

(1910—)旦角演员兼教师。北京人。父魏永发为京剧琴师。自幼爱好京剧,9岁学艺练功,初习老生,后随朱景舫学旦角。在杭嘉湖一带演出。1922年在北京斌庆社搭班学艺。1924年拜梅兰芳为师,得梅精心传授。19岁又拜王瑶卿为师,并得王幼卿、王少卿指点,技艺精进。曾与言菊舫、高百岁、周信芳、马连良、李万春、程砚秋、李少春、杨宝森、张君秋、金少山等同台合作。善演配角,深受倚重,争相聘请。1951年随梅兰芳赴武汉、上海等地演出。1952年参加华东实验京剧团。1956年转入上海京剧院。1959年转入上海戏曲学校,致力于教学工作。魏戏路广博,幼功扎实,颇得梅派艺术真谛。擅演剧目有《打渔杀家》、《风还巢》、《洛神》、《宇宙锋》、《醉酒》、《别姬》、《穆柯寨》、《四郎探母》(萧太后)等。弟子有顾正秋、沈小梅、李炳淑、杨春霞等。

金素秋

(1912—)旦角演员。女。原名丁淑容,又名丁叔庸,艺名小惠仙。河北河间人,生于天津。11岁从海德仙学艺,习青衣花旦,演于京、津等地。1927年应邀参加日本福冈县博览会的名优演出,颇受好评。后随田汉、欧阳予倩等从事京剧改革,演出《新潘金莲》、《金钵记》、《人面桃花》等新戏。1941年参加四维剧社,从事编剧工作,并任主演,演出

《恩与怨》、《残年》、《离乱记》等新戏。1949年后,加入云南省京剧团,与关肃霜、刘奎官、徐敏初、裘世戎等同台合作。后期主要从事编导工作,作品有新编京剧《阿黑与阿诗玛》。现为云南省京剧院艺术顾问。著有自传《篱下菊》。

胡碧兰

(1912—1964)旦角演员。女。江西人。生于北京。幼随胡素仙、王云卿习青衣、花旦。20年代,享誉于京、津等地,曾与王又宸、言菊朋、贯大元、周瑞安、侯喜瑞、郝寿臣等同台合作。1930年天津北洋画报举办“四大坤旦”选举,与雪艳琴、章遏云、新艳秋一齐当选。中年后即脱离舞台。嗓音极佳,精于唱工。擅演剧目有《四郎探母》、《王宝钏》、《祭江》、《祭塔》、《柳迎春》、《六月雪》、《宇宙锋》、《三娘教子》、《春秋配》、《殊痕记》、《金水桥》、《拾玉镯》、《铁弓缘》、《孝义节》、《胭脂虎》等。

章遏云

(1912—)旦角演员。女。字珠尘,小名凤屏。浙江杭州人。6岁起随母学戏,初习老生,赴天津拜王庚生为师,后改习旦角。11岁到北京,广求名师,从艺于李宝琴、荣蝶仙、李寿山、律佩芳、陶玉芝等。13岁登台,即受京、津等地观众欢迎。1929年,与王又宸、朱素云等赴天津演出,名声渐起。1930年正式拜王瑶卿为师,得其精心指点。习得《貂蝉》、《棋盘山》、《孔雀东南飞》等剧,技艺大进。同年在天津北洋画报举办四大坤旦选举中,与雪艳琴、新艳秋、胡碧兰并列为“四大坤旦”。1932年在琴师穆铁芬帮助下,改习程派。1934年挑班组团赴汉口演出,历时三月载誉而归。后赴上海,与杨小楼、言菊朋同台演于天蟾舞

台。1936年后常在上海黄金大戏院演出,先后曾与高庆奎、马连良、杨宝森、金少山、叶盛兰、高盛麟等合作演出,技艺逐渐成熟,形成了自己独特表演风格。在三四十年代曾在上海唱过多次大型堂会和义演,与“四大名旦”及孟小冬、马连良、谭富英、周信芳等同台,被观众公认为当时色艺双绝的旦角演员。灌录过《雷峰塔》等十余张唱片。1949年赴香港,演出渐少,其间曾与陈中和合作拍摄过黑白影片《王宝钏》。1953年到台湾,在大鹏剧校任教师,偶然作示范演出。1980年在台北作告别舞台演出,主演《雁门关》中萧太后。嗓音甜润,唱腔委婉,扮相俊美,气质极佳,风格高雅,技艺精湛。擅演剧目有《玉堂春》、《四郎探母》、《王宝钏》、《雁门关》、《六月雪》、《霸王别姬》、《得意缘》、《虹霓关》、《汾河湾》、《贩马记》、《孔雀东南飞》、《福寿镜》、《打渔杀家》、《三娘教子》、《祭塔》、《战蒲关》及自编剧目《二度梅》、《杏元和番》、《芙蓉剑》、《鸳鸯扇》等。弟子有古爱莲、张安平、周珍华等。有《章遏云自传》问世。

王玉蓉

(1913—1944)旦角演员。女。原名王佩芬,又名王艳芳,上海人。中学读书期间拜于连仙为师学京剧。1929年赴厦门演出《十三妹》等剧,初露头角。1933年在北京拜王瑶卿为师,苦学三年后,组班演出,在长安大戏院初演成功。不久应百代公司之邀,与马连良、管绍华等合作灌制《武家坡》、《四郎探母》等唱片。后赴新加坡、泰国等国访问演出深受欢迎。又与姜妙香、杨宝森、金仲仁、李多奎、奚啸伯、裘盛戎、李洪春等合作,蜚声南北。嗓音极佳,能连演五小时不“饮场”,有“铁嗓钢喉”之誉。演出十分

重视质量,兼有陈墨香等为她编导,使她成为王派青衣代表人物,在京、津、沪、宁、汉等地均有极高的声望。1949年后,与其女小王玉蓉组成蓉菁京剧团,与高盛麟、纪玉良等合作演于苏南、长沙等地。1953年参加武汉京剧团,任副团长,同年赴朝鲜慰问演出,任六分团副团长。后转入上海新民京剧团任主演。1957年调入北京和平京剧团任副团长。后调到吉林省京剧团任副团长,与毛世来合作演出。1964年调吉林省戏曲学校任教。1974年退休回北京定居,曾应邀到中国戏曲学院及武汉讲授王派青衣表演艺术。嗓音圆润清亮,唱工尤佳,许多剧目在宗王派的基础上,又有新的发展,形成了自己独特的表演风格。擅演剧目有《全部王宝钏》、《孔雀东南飞》、《三娘教子》、《全部孙夫人》、《四郎探母》、《玉堂春》、《银屏公主》、《雁门关》、《全部李艳妃》等。弟子有杨至芳等。女小王玉蓉,工花旦。

赵啸澜

(1914—1960)旦角演员。女。北京人。自幼学艺,19岁拜尚小云为师,专攻尚派旦角。1934年,与傅德威等参加志兴成科班演出。1939年到上海,参加周信芳组织的移风社,与周合演《武松与潘金莲》等剧。1949年后,在山东德州地区京剧团传授青年演员。嗓音高亢,演唱刚劲峭拔,武功基础扎实,是尚派艺术的优秀传人。擅演剧目有《十三妹》、《汉明妃》、《祭江》、《祭塔》、《二进宫》、《四郎探母》、《奇双会》、《宇宙锋》、《玉堂春》、《梅龙镇》、《大英杰烈》等。

赵荣琛

(1916—1999)旦角演员。安徽太湖人。少年时就学于北京师大附中,酷爱

程派唱腔。1934年退学到山东省立京剧院,从孙怡云、郭际湘、韩世昌等学艺,工青衣。抗日战争期间至四川,组织大风剧社演出于重庆。经人介绍投书拜于程砚秋门下,遥执弟子礼,程亦以函授方式指点,艺事精进。1946年在上海补行拜师礼,追随程的左右,达四年之久。1949年曾与孙毓堃、贯盛习等在北京等地合作演出。后来参加东北戏曲研究院实验京剧团。1959年以北京青年剧团为基础成立程派剧团,任主要演员。向程砚秋学习时间较长,受益亦多,对程派唱腔的发音吐字、四声韵律精心揣摩。能以腔传情,字正腔圆,声情并茂。对程派的表演、身段、水袖,亦能传承其神采。擅演《荒山泪》、《青霜剑》、《春闺梦》、《锁麟囊》、《金锁记》等程派名剧,程派后继者李世济、张曼玲等均受其指点。弟子有吕东明、陈琪、张火丁等。

杨畹农

(1917—1971)旦角演员、教师。原名杨善鸣,字畹农。安徽桐城人。1930年毕业于上海复旦大学。幼年爱好京剧,尤酷爱梅派艺术。嗓音宽亮甜润,因文学基础深厚,精通声韵音律,故对梅派声腔艺术研究实践尤有独到。早在三四十年代就誉满南京、重庆两城。五十年代曾与梅兰芳、程砚秋、赵荣琛在上海同台演出《四五花洞》。在主演《生死恨》时,梅兰芳登台致词,亲自为其把场。曾创建“梅剧进修会”,亲授新老梅剧三十余出,学生发展至一百卅余人。整理出版梅派剧本。创立记录梅腔和身段的模式,为发扬梅派艺术奠定了基础。1956年,受聘任教于上海市戏曲学校,悉心培养新生力量,教学认真,爱才若渴,桃李盈门。李炳淑、杨春霞、朱玲妹等都是其学生。一生为传播发扬梅派艺术作出了

巨大贡献。

梁小鸾

(1918—2001)旦角演员。女。字乃鸣。河北新安人。9岁习梆子旦角,后改习京剧,先师从程丽秋,并向诸如香问艺。1940年拜王瑶卿、梅兰芳为师,技艺渐进。曾与杨宝森、谭富英、奚啸伯、金少山、李宗义、管绍华、梁益鸣等合作,其中与谭合作最久。1950年与谭富英、裘盛戎组成太平京剧社。1960年后调吉林省京剧院,与陈正岩等同台合作。晚年致力于教学工作。嗓音圆润,扮相端庄。擅演剧目有《二进宫》、《四郎探母》、《三娘教子》、《王宝钏》、《御碑亭》、《玉堂春》、《祭塔》、《生死恨》、《凤还巢》、《贩马记》、《珠痕记》、《黛玉葬花》等。吉林旦角演员徐枫、王凤霞、崔永芳等均得其教益。

言慧珠

(1919—1966)旦角演员。女。原名芟莱。北京人。蒙族。言菊朋之女。7岁起边读书、边学戏,初跟程玉菁、赵绮霞学程派青衣。12岁起向朱桂芳、阎岚秋学武旦。1935年登台初演《扈家庄》等剧,即显露艺术才华,声誉渐起。1939年参加言菊朋组建的春元班(人称“言家班”),与父同台演出《贺后骂殿》、《三娘教子》等剧。期间求教于梅派琴师徐兰沅,深得赞赏。1943年正式拜梅兰芳为师,勤奋研习梅派艺术。嗓音清亮,文武兼长,结合自身艺术条件,创造性地继承梅派艺术。1946年自组言慧珠剧团。1949年后,参加上海京剧团,1957年调任上海市戏曲学校任副校长。曾到联邦德国、苏、捷、法、波、瑞、英、比、卢等国演出。1961年随上海青年京昆剧团至香港访问演出,深受国外观众及港、澳同胞赞誉。擅演剧目有《贵妃醉酒》、《天女散

花》、《嫦娥奔月》、《西施》、《洛神》、《太真外传》、《木兰从军》、《霸王别姬》、《龙凤呈祥》、《凤还巢》、《廉锦枫》、《抗金兵》、《梁祝》、《游园惊梦》、《金山寺·断桥》、《长生殿》、《墙头马上》、《戏迷小姐》等剧,其中《戏迷小姐》、《墙头马上》摄成电影。学生有李炳淑、杨春霞、夏慧华等。

陈桂兰

(1919—)旦角演员。女。天津人。父陈俊卿、叔陈俊明为京剧编导和鼓师。自幼受家庭熏陶,8岁向王香芝、花红果等学艺,12岁登台,与孟立秋等前辈演员同台演出。1940年初到上海,演于天蟾,一炮打响。后与赵松樵、赵如泉、陈鸿声、郭玉昆并称共舞台五头牌。1946年应盖叫天之邀,与其合作演出。1953年又与唐韵笙合作演出于上海天蟾舞台。1958年加入南通京剧团,领衔主演,与白玉艳、张洪奎等一起活跃在苏南一带。后转入南通艺校任校长,培养了多批年轻旦角演员。戏路宽广,博采众长,对梅、程、荀、尚四大流派的艺术均有一定的研究和造诣。擅演剧目有《花木兰》、《大英杰烈》、《绣襦记》、《锁麟囊》、《青霜剑》、《穆桂英挂帅》等。

张君秋

(1920—1997)旦角演员。原名滕家鸣,字玉隐。原籍江苏丹徒,生于北京。13岁拜李凌枫为师,习青衣,后又得王瑶卿的指导。天赋优异,勤奋好学,15岁在北京登台,一炮即红。1936年,北京《立言报》公选中,被选为“四小名旦”,与李世芳、毛世来、宋德珠齐名。16岁开始搭班演出,先后同雷喜福、王义宸、孟小冬、谭富英合作。1937年加入马连良的扶风社,在京、津、沪等地演出,深得好评。同年拜梅兰芳为师,学习梅派艺术,

从此技艺精进。1942年自组谦和社挑梁主演,时慧宝、侯喜瑞、叶盛兰、萧长华、孙毓堃、李多奎等协助演出。期间又向程砚秋、尚小云、荀慧生、冯子和等学习,博采众长,融汇贯通,并有所创新,逐渐形成了自己独特的艺术风格。1948年与马连良、俞振飞等赴港演出,拍摄了《打渔杀家》、《梅龙镇》、《玉堂春》等戏曲艺术片。1951年参加中南区联谊京剧团。1952年组成北京京剧三团,任挑梁主演,与陈少霖、刘雪涛、冀韵兰等合作。同时致力于整理加工传统剧目。1956年并入北京京剧团,与马连良、谭富英、裘盛戎并列为四头牌,创作演出了许多展现其张派艺术风格的新剧目。其中《望江亭》、《秦香莲》拍摄成戏曲艺术片。1963年与马连良、裘盛戎、赵燕侠率团赴港、澳演出,大受欢迎。1964年后,曾演出现代戏《芦荡火种》、《年年有余》等。1979年调任中国戏曲学院副院长,致力于教育,并总结整理其舞台实践经验和艺术成果,著有《张君秋戏剧散论》、《张君秋唱腔选集》。1981年参加纪念俞振飞演剧生涯六十周年演出,与俞合演《贩马记》。1986年在天津参加张派艺术展览演出。天生佳嗓,音域宽广,音色甜脆圆润。发声科学,气口运用功力极深,始终能保持共鸣位置准确和气息畅通。演唱技巧极好,唱腔华丽清新,唱法灵巧多变,小腔的处理和“装饰音”运用十分有特色。表演庄重,台风大方。擅演剧目有《玉堂春》、《龙凤呈祥》、《春秋配》、《银屏公主》、《祭塔》、《祭江》、《二堂舍子》、《四郎探母》、《秦香莲》、《大叹二》、《王宝钏》、《三娘教子》、《彩楼记》、《望江亭》、《赵氏孤儿》、《怜香伴》、《状元媒》、《诗文会》、《西厢记》、《珍妃》、《秋瑾》等。弟子众多,较著名的有杨秋玲、李维康、薛亚萍、陈小燕、王婉华、杨淑蕊、张学敏、季

小兰、吴吟秋、李炳淑、杨春霞、雷英、王蓉蓉、董翠娜、张萍、张静琳等。

丁至云

(1920—1989)旦角演员。女。原名丁学秋。河北武清人。出生于天津。自幼喜爱京剧,18岁正式学戏,曾得王瑶卿、徐兰沅等指点,工青衣。1938年参加中国国剧社业余演出,并与金少山、谭富英、李多奎、杨宝森等合作参加赈灾等福利义演。1942年参加在北平举行的全国京剧票友清唱比赛,获第一名。1948年到上海拜梅兰芳为师,系统学习梅派艺术,得其师真传,并多次与梅剧团萧长华、姜妙香等合作演于京、津、沪等地。1952年“下海”,成立了至云剧团,在各地演出。1956年参加天津市京剧团,与杨宝森、厉慧良等同台庆贺建团首演。后任副团长兼主演。1961年在中南海怀仁堂与厉慧良合作演出新编剧目《火烧望海楼》。1966年后转业。1978年重返剧团,演出了多出梅派传统剧目。表演大方,演唱稳重,深得梅派三昧。戏德高尚,得到同仁们的敬重。擅演剧目有《玉堂春》、《凤还巢》、《霸王别姬》、《太真外传》、《宇宙锋》、《奇双会》、《贵妃醉酒》、《西施》、《生死恨》、《探母》、《宝莲灯》、《红鬃烈马》、《穆桂英挂帅》等。

李世芳

(1921—1947)旦角演员。幼年坐科于富连成科班,师从尚小云、魏莲芳、萧长华等。天资聪慧,学艺刻苦,为“世”字班尖子生,有“小梅兰芳”之称。1936年,梅兰芳观看其《霸王别姬》、《贵妃醉酒》后,主动收其为徒,倾囊相授。经梅教授,技艺精进。出科后,以梅派传人为号召挑班演于各地,声誉卓著。与毛世来、张君秋、宋德珠同被评为“四小名旦”及

《立言报》主持评选的“童伶主席”。1947年初,因飞机失事遇难。嗓音明亮甜润,扮相雍容华贵,气质、表演均酷似梅兰芳。擅演剧目有《霸王别姬》、《贵妃醉酒》、《廉锦枫》、《凤还巢》、《白蛇传》、《碧游宫》、《盘丝洞》等。

毛世来

(1921—)旦角演员。山东掖县人。9岁入富连成科班,攻花旦,兼学武旦。师从于连泉、萧长华、王连平等。在科班时已享名,有“四大章旦”之誉。19岁出科,与李世芳、张君秋、宋德珠并称为“四小名旦”。后又拜尚小云为师。尚对其倍加提携,遂即大红。为开拓戏路,又从师梅兰芳、荀慧生、赵桐珊等。与尚信芳、盖叫天、李少春、李万春、叶盛章等合作演出。曾自组和平班挑班演出,与兄毛庆来、毛盛荣合作。1949年后,组建和平京剧团在长春演出,后转入吉林省京剧团任团长。晚年在吉林戏曲学校从事教学。嗓音清亮、白口脆丽,扮相俊俏,跷工极佳,能唱善做,文武兼备。花旦戏最佳,娇巧玲珑、妩媚动人,酷似乃师筱翠花。擅演剧目有《拾玉镯》、《辛安驿》、《红娘》、《大英杰烈》、《十三妹》、《樊江关》、《巴骆和》、《穆桂英》、《花木兰》、《白蛇传》、《棋盘山》、《红楼二尤》、《小放牛》、《马思远》、《海慧寺》、《梅玉配》、《杨排风》、《霍小玉》、《武松杀嫂》及小生戏《群英会》等。吉林的旦角演员徐枫、王凤霞等均受其教益。

荀令香

(1921—1992)旦角演员、教师。又名荀爱和。北京人。6岁起从父荀慧生学戏,9岁开始登台,随父搭班演出。1932年拜程砚秋为师,为程的开门弟子。其后又经王瑶卿、程玉菁、李凌枫等

指点,技艺渐进。1936年起,与其父同台分成大小班,担任小班庆香社的挑梁主演。1937年在北京与金少山同台演出。1943年在上海与父合演《樊江关》、《虹霓关》等荀派名剧,声誉渐著。1949年在中央戏剧学院舞蹈班任教研组长。嗣后又到中国戏曲学校任教,兼任王瑶卿校长的秘书。后又任京剧表演系主任,中国戏曲学院副院长等职,致力于教学。还从事京剧编、导和唱腔设计工作,曾改编、移植《牛郎织女》、《秦香莲》、《碧波潭》、《朝阳沟》等剧。1980年主编了《荀慧生唱腔选》。戏路宽广,具有较高的戏曲理论基础,善于揣摩戏情,教戏尤长。擅演剧目有《红娘》、《霍小玉》、《勘玉钏》、《鱼藻宫》、《十三妹》、《樊江关》、《虹霓关》、《貂蝉》、《贺后骂殿》、《双阳公主》等。杨秋玲、刘秀荣、刘长瑜、李维康、刁丽等曾得其教益。

杨菊苹

(1921—)旦角演员。女。河北人。父小场月楼,夫郭玉昆均为京剧演员。幼随父学艺,9岁登台演出。后又受业于王瑶卿,私淑梅派,曾得梅兰芳指点。在上海曾与李少春、袁世海合作演出。1950年参加武汉市京剧团,长期与高百岁、高盛麟、陈鹤峰、郭玉昆、关正明等合作。1963年曾来上海演出《拾玉镯》等剧,颇得好评。晚年从事教学。擅长表演,做工戏颇佳。擅演剧目有《拾玉镯》、《人面桃花》、《春秋配》、《李十娘》。曾主演现代戏《党的女儿》、《红色娘子军》、《江姐》、《山乡风云》等。弟子有朱绮婉等。

童芷苓

(1922—1995)旦角演员。女。祖籍江西南昌,生于天津。自幼酷爱京剧艺

术。边读书,边向王云卿、杜富隆等学演京剧。1936年正式“下海”搭班演出,渐露头角。1939年,自组公益社,不久改名苓剧团。同年底,拜荀慧生为师,研习《红娘》、《绣襦记》等剧,颇得荀派艺术真谛。成为荀派艺术传人之一。同时又问艺于王瑶卿,深得器重,1945年投师梅兰芳,学得《玉堂春》、《宇宙锋》、《贵妃醉酒》等梅派名剧。后又向程砚秋学演《锁麟囊》。各派艺术兼收并蓄,表演戏路极宽。还与话剧、电影界人士交往,参加话剧《雷雨》演出,拍摄影片《夜店》等。1949年后成为上海京剧院主要演员,并被聘为上海市戏曲学校的教师。曾多次赴香港、美国等地访问演出。1987年,纽约亚洲协会为赞扬其从艺五十周年的成就,以及为推广中国京剧、促进中美文化交流的贡献,颁发了“杰出艺人奖”。唱法上融典雅端庄的梅派与爽朗俏丽的荀派艺术于一体,形成“荀戏梅唱”的独特风格。艺宗名师,又不拘成规,表演细腻。除擅演《红娘》、《金玉奴》、《坐楼杀惜》、《梅龙镇》等传统剧目外,还编演《尤三姐》、《王熙凤大闹宁国府》、《武则天》等新戏,主演现代戏《赵一曼》和《送肥记》,其中《尤三姐》摄成电影。

曹和雯

(1922—1991)旦角演员、教师。原籍江苏苏州。生于北京。原名曹子文。1931年入北京中华戏曲专科学校学艺。先后向王瑶卿、王蕙芳、郭际湘(老水仙花)、朱桂芳、诸茹香、陶岚秋(九阵风)等学戏。出科后曾搭宋德珠颖光社演出,后自组班转辗演出于北京、天津、唐山等地。1956年正式加入南京市京剧团。1961年被邀为上海京剧院学馆任教。70年代后,调入上海市戏曲学校任教。艺术上博采众长,技艺全面,对青衣、花旦、

花衫、刀马旦及小生等各行专业技能,均很熟练。教学经验丰富,传艺细致。曾为杜近芳、李玉茹、童芷苓、金素雯、小毛剑秋、小王玉蓉、华华、尚明珠等演员说戏。

吴素秋

(1922—)旦角演员。女。原名吴宜静,曾用名吴玉蕴。山东蓬莱人。自幼酷爱京剧,7岁随母到北京,先拜赵盛璧为师习武生,后拜陈盛芬改学青衣,登台演出《贺后骂殿》。9岁入中华戏曲专科学校,为玉字班学员,曾得王瑶卿指点。后因病退学,在家继续学戏,曾先后拜李凌枫、何佩华、筱翠花、芙蓉草、魏莲芳、尚小云、荀慧生等为师,博采众长,打下了坚实的基础。13岁起挑班演出,先后与马连良、谭富英、孟小冬、杨宝森、盖叫天、姜妙香、叶盛兰、尚小云、裘盛戎、张君秋、萧长华、叶盛章、袁世海等同台演出,技艺日益精进。1938年组织松竹社,与金少山合作演于东北、青岛等地,深受欢迎。1939年应邀赴沪演出,演出《孔雀东南飞》一剧轰动浦江。由于她戏路宽广,花旦青衣均长,剧目经常翻新且有质量,上座久而不衰。1943年主演《十三妹》被拍摄成戏曲片。1950年在北京组织人民京剧团,排演新戏《节烈千秋》,受到好评。1952年参加第一届全国戏曲观摩大会主演《玉堂春》,获演员一等奖。同年组建了北京京剧四团,任团长。排演了许多有进步意义的新戏。1954年在北京市戏曲观摩演出大会中主演改编剧目《柜中缘》,获表演一等奖和导演一等奖。1960年出任辽宁京剧院院长。1962年调回北京与尚小云剧团联合演出。1964年任北京新燕京剧团副团长,并编演了现代戏《南海长城》等。1978年入北京京剧院,编演了新剧《溜须老店》。

1981年与李万春等参加了为中国少年儿童福利基金会义演。近几年来,除偶尔参加一些大型纪念演出外,致力于培养青年演员。功底深厚,技艺精湛,特别善于创新,以编演新戏见长,表演细腻动情。擅长剧目有《孔雀东南飞》、《红娘》、《拾玉镯》、《十三妹》、《虹霓关》及新编剧目《伊帕尔罕》、《宝莲神灯》、《人面桃花》、《苏小妹》、《张羽煮海》、《寿香传》、《则天女皇》、《溜须老店》等。得其指点的弟子有吴纪敏、赵乃华、岳惠玲、秦雪玲等。

李玉茹

(1924—)旦角演员。女。原名雪莹。北京人。幼年酷爱京剧。1932年入北京中华戏曲专科学校,先学青衣,后习花旦。曾向王瑶卿、程砚秋、于连泉(筱翠花)、郭际湘(老水仙花)等学艺。师承严格,功底深厚,为该校旦行拔尖人才。与侯玉兰、白玉薇、李玉芝并称该校“四块玉”。1940年毕业后,又拜梅兰芳、荀慧生、赵桐珊(芙蓉草)为师。曾自行组班演出于京、津、沪、宁、汉各地。以青衣、花旦“两门抱”著称。1953年参加华东戏曲研究院京剧实验剧团(后转为上海京剧院)。曾多次出国访问演出。表演细腻,戏路宽广,台风大方,气质甚佳,善于博采众长,兼有梅、程、荀诸派之长,并融为一体,创造了自己独特表演风格。擅演剧目有《白蛇传》、《唐赛儿》、《拾玉镯》、《小放牛》、《柜中缘》、《贵妃醉酒》、《宇宙锋》、《梅妃》、《日月雌雄镖》、《青丝恨》以及现代剧《审椅子》等。

李慧芳

(1924—)旦角演员。女。曾用名李淑棠。北京人。妹李丽芳,工青衣。幼年因家贫卖唱,得到王连平垂爱,经他引荐,拜李玉龙、宋继亭学老生。1938年

正式登台演出,专演《黄金台》、《失空斩》、《战太平》等余派戏,常在沪、宁、苏北、汉口等地演出,声誉渐著。1941年在上海大舞台与林树森、张翼鹏同台演出《三门街》、《西游记》等连台本戏。1943年曾与刘琼合演过话剧《长恨歌》。1946年经周信芳建议,改演旦角,并拜程玉菁、赵桐珊为师,兼青衣、花旦两工。与周信芳同台演出《四进士》、《徽钦二帝》等,在江南一带十分走红。还应邀拍摄过故事片《吕四娘》、《黑水魂》等。1950年参加苏州开明京剧团任主演。1953年参加华东区戏曲会演,主演《玉堂春》,获演员二等奖。1955年调入中国京剧院。1960年又调到梅兰芳京剧团,后改为北京京剧二团。1964年在全国现代戏观摩会演中,主演《洪湖赤卫队》,得到中央领导及观众的一致称赞。1979年转入北京京剧院三团任主演,与李宗义、梅葆玖等长期合作。1985年领衔在武汉、上海等地作专场演出,兼演老生、旦角两行。在《四郎探母》中,前公主后四郎,在《穆桂英》中,前穆桂英后杨延昭,并在《盗魂铃》中串演生、净、小生、老旦,并仿“四大名旦”,充分展现了非凡的艺术才华。1989年再次赴沪与其胞妹李丽芳同台作专场演出,深得赞誉。戏路极广,不但精于旦角且能兼演老生、小生、老旦等行当,旦行中梅、程、荀、尚四大派均能演,生行中兼有余、言两派之长,是一个难得的全才演员。擅演剧目有《吕布与貂蝉》、《穆桂英》、《蝴蝶杯》、《白蛇传》、《秦香莲》、《宇宙锋》,老生戏《战太平》、《辕门斩子》、《红鬃烈马》、《李陵碑》、《上天台》,现代戏《洪湖赤卫队》、《雪映古城》等。

厉慧敏

(1924—)旦角演员。女。满

族,北京人。父厉彦芝系京剧琴师,“厉家班”的创始人,母韩凤奎、姨母韩凤英均为京剧演员。自幼受家庭熏陶,7岁开始学戏并登台,在上海、南京等地演出。兼习小生。1936年其父组办厉家童伶班,她与兄慧斌、慧良、妹慧兰、弟慧森、慧福等演出于江南一带。后又相继向金碧艳、王蕙芳、黄桂秋、徐碧云等学艺,技艺大进。抗日战争爆发后,厉家班入川继续演出,甚具声望。1945年重庆谈判期间,她曾为毛主席、周总理演出了《十三妹》。1949年后,致力于京剧改革,继续向梅、程、荀、尚四大名旦学艺,并任重庆市京剧团挑梁旦角。1958年在重庆市戏曲会演中,主演《穆桂英》获表演一等奖。1984年后,退离舞台,从事教学工作。文武兼长、戏路极广,融各派之长,有自己鲜明独特的艺术风格。从艺近六十年来,演出剧目近三百余出,并编演过现代戏《四川白毛女》、《嘉陵怒涛》等。擅演剧目有《穆桂英》、《十三妹》、《白蛇传》、《花木兰》、《人面桃花》、《春香传》、《别姬》、《红娘》、《抗金兵》等。青年旦角孙志芳等得其教导和指点。

王吟秋

(1925—)旦角演员。江苏苏州人。12岁起学戏,拜王幼卿为师,留居王瑶卿家,得王亲自指点《棋盘山》等剧目。1943年加入马连良的扶风社。1945年经王瑶卿推荐,拜程砚秋为师,专攻程派艺术,并由程收养,得程精心传授指点,技艺精进。1951年参军,后加入宁夏京剧团,与李鸣盛、俞鉴等同台合作。80年代后,加入北京京剧院。1981年曾赴沪公演《锁麟囊》,演出效果极佳。1984年在北京纪念程砚秋演出中,与新艳秋、赵荣琛、李世济、李蔷华合演该剧,深得好评。以后致力于教学工作。台风严

谨,学程恪守师道,唱腔委婉动听,韵味十足,极见功力。擅长剧目有《锁麟囊》、《荒山泪》、《六月雪》、《贺后骂殿》、《王宝钏》、《春闺梦》、《英台抗婚》等。迟小秋、王凤莲、孙爱珍等均得其教益。

云燕铭

(1926—)旦角演员。女。原名罗钜薰。广东南海人。自幼随母新兰秋学戏,9岁入南京厉家班。1937年在上海拜冯子和为师,1939年后在北京、上海、济南、唐山、沈阳等地演出。曾与周信芳同台演出《打渔杀家》等剧,受到一致好评。1950年拜王瑶卿为师,并得梅兰芳、欧阳予倩、芙蓉草等指点,技艺大进。同年入中国京剧院任主演,常与李和曾、张云溪、李宗义等同台演出,在许多新编剧目中担任主要角色。1952年参加中国艺术团赴朝演出。1953年在全国戏曲会演中,主演《兵符记》获表演奖。1955年到1957年曾数次随团访问东欧、北欧、南美等十几国。特别是1955年参加世界青年联欢节,主演《双射雁》、《水斗》,获金质奖章。1958年后调哈尔滨京剧团任挑梁旦角。主演《孔雀胆》获黑龙江省戏剧会演表演奖。长期与梁一鸣、张蓉华等同台合作,深得观众好评。1982年在年近花甲之时,率团来沪演出《打金枝》等剧目,轰动浦江。唱腔柔婉动听,表演细腻入神,以刻画人物内心活动见长。擅长剧目有《打金枝》、《孔雀东南飞》、《临江驿》、《拾玉镯》、《天门阵》、《十三妹》、《秋江》、《白蛇传》、《蝴蝶杯》、《江汉渔歌》、《猎虎记》、《三座山》、《兵符记》、《秦香莲》等。弟子有董珪枝等。

张春秋

(1926—)旦角演员。女。艺名新新艳秋。上海人。6岁入上海喜临堂

科班,练功学戏,8岁登台演出,15岁即为班社台柱,辗转演出于杭、嘉、湖一带。1949年后,加入青岛市京剧团,与言少朋、张少楼、董春柏等同台合作,后转入淄博市京剧团、山东省京剧团。1964年全国京剧现代戏会演中,主演《红嫂》,获演出奖。该剧后经整理改编,于70年代改名为《红云岗》,拍摄成戏曲艺术片。曾拜梅兰芳为师,为梅派传人之一。80年代后编演过《红灯照》、《西厢记》等剧。她主演的《凤还巢》曾拍摄成电视艺术片。嗓音甜润,表演入情,善揣摩戏理,富有创新精神,溶各派艺术之长,形成自身表演风格。常演剧目有《凤还巢》、《宇宙锋》、《霸王别姬》、《生死恨》、《贵妃醉酒》、《穆桂英》、《杨门女将》、《扈家庄》及新编剧目《红嫂》、《红灯照》等。

新新艳秋

见张春秋。

黄玉华

(1926—)旦角演员,女。山东人。自幼随程玉菁、朱玉康等名家学艺,后又拜尚小云为师,艺事长进甚快。40年代初,曾拍摄过《盘丝洞》、《红线盗盒》等影片。1950年,加入新中国实验京剧团,与李少春、袁世海、叶盛章等同台合作。与叶盛章合演的《秋江》,名噪一时,获世界青年联欢节金质奖章。1962年调尚小云剧团任主演,后又调北京市戏曲学校任教。扮相俊美,善于表演。擅长剧目有《秋江》、《豆汁记》、《白蛇传》等。弟子有赵琳、欧阳慧、徐佩玲等。

高玉倩

(1927—)旦角演员。女。原名高晨,学名高永善。北京人。8岁入山东省立剧院学戏,后转入北平国立中华

戏曲专科学校,为永字班学员。先后从师王瑶卿、于连泉、韩世昌、欧阳予倩、雪艳琴等,工青衣、花旦。1941年起搭班演戏,曾在周信芳、李少春等剧团任演员,演出于京、津、沪等地。1947年在上海拜梅兰芳为师。同年加入焦菊隐主持的北平艺术馆,演出改良京剧《桃花扇》、《新蝴蝶梦》等,还演出过根据莎士比亚名著《罗密欧与朱丽叶》改编的《铸情记》。1949年入北京华北人民革命大学。1950年分到中国京剧院任主演,与李和曾、张云溪、张春华等长期同台合作,除演出大量传统剧目外,还演出了许多新编剧目。1964年开始演老旦,在《红灯记》中扮演李奶奶,参加全国现代戏观摩会演,深得各界好评,后又拍摄成戏曲艺术片。1974年又在《平原作战》中扮演张大娘,该剧亦被拍成戏曲艺术片。1979年在《蝶恋花》中扮演杨老夫人。1980年赴港参加第五届亚洲戏剧节,主演《评雪辨踪》。后致力于培养青年演员,戏路宽广,善于博采众长,且能大胆创新,表演细腻人情,特别长于演现代剧目。擅演剧目有《红娘》、《评雪辨踪》、《拾玉镯》、《棋盘山》、《奇双会》、《乌龙院》、《打渔杀家》及现代戏《红灯记》等。

江新蓉

(1927—)旦角演员,女,满族。原名赵小凤,艺名八岁红、云燕霞。北京人。自幼从滕雪楼、王芸芳、张筱霞学艺,攻青衣。1939年在胶东国防剧团为演员,后转胶东文协胜利剧团、山东军区京剧团为演员。1949年后为中国戏曲研究院演员,1952年转中国京剧院,为二团主演,与李和曾、张云溪、张春华、高云倩等长期合作。1955年经周恩来介绍拜程砚秋为师,同年参加华沙世界青年联欢节,获金质奖章。其后随团多次

出访国外,并在全国各地巡回演出。与李和曾等共同排演了许多新剧目。现为中国京剧院艺术研究室顾问。台风严谨,表演大方,为程砚秋正式收纳的唯一女弟子。擅演剧目有《三击掌》、《六月雪》、《荒山泪》、《宇宙锋》、《玉堂春》、《硃痕记》、《审头刺汤》、《拾玉镯》,及新编剧目《人面桃花》、《摘星楼》、《凤凰二乔》、《孙安动本》等。

杨荣环

(1927—1999)旦角演员。北京通县人。生于河南安阳。9岁时经宋遇春介绍入尚小云创办的荣春社科班学戏。先随于连泉、贾多才等学花旦,后随胡长泰学青衣。由于学习刻苦成绩突出,得到尚小云的青睐,亲授《汉明妃》等尚派戏,并经常与他同台演出。在艺术上奠定了坚实的基础。16岁出科,初露头角。与谭富英、马连良、金少山、奚啸伯、杨宝森、小翠花、裘盛戎、袁世海等合作演出,得益甚多。1948年赴上海拜梅兰芳为师,经梅亲授《宇宙锋》、《别姬》等剧。1949年后,在北京组班或搭班在各地演出,深得观众好评。1956年参加河北省京剧团,任主演。1958年调天津戏曲学校任副校长。1964年调天津建华京剧团,排演现代剧目《农奴》。1970年调回天津戏校任教。1978年后为天津市京剧团特邀主演,自编自导自演了全部《宇宙锋》,获天津市推陈出新剧目汇演一等奖。1979年改编演出了《银屏公主》,获建国30周年献礼剧目二等奖。1981年整理演出了尚派名剧全部《乾坤福寿镜》,1985年在上海“南北艺术家交流”演出中,主演《失子惊疯》、《龙凤呈祥》等剧。晚年主要从事教学工作。嗓音清亮,技艺精湛,兼有尚、梅两派之长,并有一定的创新,形成了自身独特的艺术风

格。娴熟音律,文武场兼通,京胡、二胡、琵琶俱佳。擅演剧目有《福寿镜》、《宇宙锋》、《银屏公主》、《霸王别姬》、《贵妃醉酒》、《汉明妃》、《昭君出塞》、《战金山》、《龙凤呈祥》、《祭塔》、《十三妹》等。李莉、王新玲等均受过他的指点。

赵晓岚

(1927—1990)旦角演员。女。6岁卖唱街头,13岁学戏。1942年在天津与李和曾、郑冰如等合作,演出《宝蟾送酒》等戏。1950年在上海第一次与周信芳合作演出《吕布与貂蝉》,配合默契。1951年加入上海市人民京剧团。长期与周信芳合作,达十余年,受到麒派艺术的深刻影响,在旦角艺术上有新的创造。戏路宽,表演惟妙惟肖,被称为麒派花旦。与周信芳合演《坐楼杀惜》、与盖叫天合演《武松》均拍摄成戏曲艺术影片。70年代后,到上海市戏曲学校工作,曾为教师和学生排演过《金玉奴》、《李慧娘》等戏。擅长剧目有:《坐楼杀惜》、《打渔杀家》、《澶渊之盟》等。

赵燕侠

(1928—)旦角演员。女。原籍河北武清,生于天津。出身于京剧艺人家庭。5岁随父赵小楼练功,6岁登台唱戏。1940年到北京,先后拜诸如香、荀慧生为师,学青衣、花旦。翌年演出《十三妹》、《大英杰烈》,初露头角。曾与马连良合作演出《坐楼杀惜》,与金少山合作演出《霸王别姬》,与杨宝森合作演出《武家坡》,与谭富英合作演出《二进宫》,与侯喜瑞合作演出《十三妹》等剧目。1947年组织燕鸣社。1960年加入北京京剧团,任副团长。1964年主演现代剧《芦荡火种》(后改名为《沙家浜》)塑造了阿庆嫂的艺术形象,受到好评。1980年赴美

访问演出。以吐字清晰,唱腔流利著称。能结合个人条件突破程式,发扬传统,创造了自己独特的艺术风格。常演剧目有《辛安驿》、《白蛇传》、《玉堂春》、《红梅阁》、《碧波仙子》等。著有《我的舞台艺术》一书。

关肃霜

(1928—1992)旦角演员。女。满族。原名关鹤鹑。湖北荆州人。出身京剧艺人家庭。父关永斋,京剧鼓师。自幼受艺术熏陶,随父学唱《女起解》、《贺后骂殿》。8岁开始练功。1943年在武汉拜戴绮霞(花旦)、王韵武(武生)为师。1944年登台演出《虹霓关》,前演夫人,后演丫环,初露锋芒。1946年随师到上海搭班,在《蜀山剑侠传》中扮演侠女,唱、念、做、打全面,引起轰动。1949年到昆明,先后在西南大戏院、云南大戏院、昆明京剧团和云南京剧院任主演。1959年拜梅兰芳为师,表演艺术日臻精湛。先后于1956年、1957年和1980年等四次出国访问演出,曾在第三届世界青年联欢节演出中获金质奖章。历任云南省京剧院院长。戏路宽广,技艺全面,文武兼长,尤长武旦和刀马旦。反串小生独具一格。并结合自己的条件,艺术上进行革新。在《战洪州》中创造了“靠旗出手”,丰富了京剧表演手段。尤以《铁弓缘》集中体现其艺术成就,已由北京电影制片厂摄成影片,并获第三届电影《百花奖》最佳戏曲片奖。擅演剧目尚有《战洪州》、《盗库银》、《打焦赞》、《花田错》及反映少数民族生活的《黛诺》、《多沙阿波》、《娜蒂秀》等。传人有邢美珠、李静文、侯丹梅等。

俞砚霞

(1928—)旦角演员。女。上海

人。15岁从师学艺,随李琴轩学青衣,随李金鸿、阎世善学武旦,文武兼修。16岁登台演出。同年拜魏莲芳为师学梅派戏,梅兰芳曾为她指导过《生死恨》、《二进宫》、《别姬》等戏。后又拜吴富琴为师,学习程派,并得程砚秋指点《锁麟囊》等戏。后还曾向芙蓉草、盖叫天等问艺。因屡拜名师,博采众长,技艺日进。18岁正式挑班演于苏州,后又在长沙、徐州等地与高雪樵组班。1949年在北京,与李万春、唐韵笙同台演出。1951年回上海,与尚长春合作演出。1955年参加山东省京剧团,1956年在山东省戏曲会演中,主演《汉明妃》获一等演员奖。1961年在南京拜荀慧生为师,得其亲授《红娘》等荀派名剧。1964年在全国现代戏观摩会演中,演《奇袭白虎团》中崔大嫂。1979年在山东省流派会演中演出了《锁麟囊》、《金山寺》等剧,受到称誉。其后主要从事教学。她文武兼长,戏路宽广,“四大名旦”的剧目均能胜任。擅演剧目有《金山寺》、《锁麟囊》、《别姬》、《红娘》、《汉明妃》、《杨排风》、《扈家庄》、《泗州城》等。弟子有魏慧丽等。

顾正秋

(1928—)旦角演员。女。原名丁兰葆,曾用名顾小秋。江苏南京人。自幼受义母及吴继兰影响,酷爱京剧。1939年入上海戏剧学校,为“正”字班学员。在校期间,曾得到张君秋、黄桂秋、程玉菁、吴富琴、赵桐珊等指点,经常参加实习演出,初露头角。并参加大的义务戏会演。1941年应民华影片公司约请拍摄艺术片《古中国之歌》。1943年在上海与童芷苓、王玉蓉、梁小鸾等合演《五花洞》。1944年拜梅兰芳为师,经梅精心指点,技艺精进。1945年戏校毕业即搭班演戏。1946年与谭富英同台演

于上海,为二牌旦角,深受观众欢迎。后自行挑班,与周正荣、刘正忠、黄正勤、孙正阳等组团,在南京、青岛等地演出,蜚声日增,同期曾与马连良、杨宝森、李宗义、纪玉良等同台演出。1948年应台湾永乐戏院之约与胡少安、刘正忠、张正芬等组成顾正秋剧团赴台演出,在台北唱了5年,合作者还有李桐春、刘玉麟等。除演传统剧目外,还编演了《董小宛》、《乔妃》、《蝴蝶杯》等新戏,深得台湾观众赞誉,有“台湾梅兰芳”的美称。1953年后顾剧团解散,她离开了舞台。70年代后,移居美国。天赋极佳,嗓音宽厚明亮,扮相俊美华贵,表演细腻大方,兼有梅、程、黄诸派之长,演出风格自成一家。擅演剧目有《玉堂春》、《王宝钏》、《白蛇传》、《汉明妃》、《锁麟囊》、《四郎探母》、《春秋配》、《法门寺》、《二进宫》、《桑园会》、《五花洞》、《金榜乐》、《宝莲灯》、《金水桥》、《西施》、《扈家庄》等。著有回忆录《顾正秋回忆录》、《休恋逝水》等。

李蔷华

(1929—)旦角演员。女。湖北武汉人。9岁学艺,随继父李宗林学程派戏。12岁登台,在西南一带演出。1946年得程派琴师周长华教益,并受徐碧云、吴富琴、芙蓉草等指点,技艺渐进。1948年拜王瑶卿为师。1953年加入武汉市京剧团,与高盛麟、高百岁、陈鹤峰、郭玉昆、关正明等合作。1956年、1959年两次获省文艺会演一等奖。1962年与高盛麟等赴沪演出,获好评。1980年调入上海市戏曲学校任教。唱念俱佳,颇得程派神髓。擅演剧目有《锁麟囊》、《江油关》、《红鬃烈马》、《春闺梦》、《硃痕记》、《英台抗婚》、《奇双会》、《六月雪》、《贺后骂殿》、《文姬归汉》等。弟子有任惠英等。

张正芳

(1929—)旦角演员。女。原名宋梅珍。江苏苏州人。10岁入上海戏剧学校学艺,为正字班学员。攻花旦、刀马旦,从师关鸿宾,并得到芙蓉草、宋德珠等指点,遂成为该校高材生。离校后,曾与谭富英、顾正秋同台演出。后曾一度辍演。1952年与“正”字辈同学组建红旗青年京剧团,后自挑大梁,成立张正芳京剧团,在东北、山东等地演出。1954年,任辽宁省京剧团团长兼主演。1961年,拜荀慧生为师,悉心钻研荀派艺术。并在东北等地演出了许多荀派剧目,多次获奖。1979年调中国戏曲学院任教。现为戏曲学院教授。文武兼长,善于表演,编演过《宝莲神灯》,一人赶演三圣母、王桂英、沉香三角,充分展现其文武兼能的艺术特点。还曾编演过《红色种子》、《向阳花开》等现代剧目。擅演剧目有《霍小玉》、《卓文君》、《钗头凤》、《十三妹》、《樊江关》、《汉明妃》、《花木兰》、《梵王宫》、《杨排风》、《玉堂春》及新编剧目《春香传》、《刘三姐》、《双玉蝉》等。

陈永玲

(1929—)旦角演员。原名陈志坚。山东惠民人,生于青岛。8岁学艺,9岁登台演出,10岁进中华戏曲专科学校学艺,为“永”字班学员。学校解散后,拜筱翠花为师,刻苦攻习筱派花旦。1941年在天津先后与李宗义、李多奎、侯喜瑞、孙毓堃等同台演出,以“小筱翠花”名声誉满津门。1943年组织玲声社。1944年与张春华组班赴沪演出,以《小放牛》、《二进宫》双出连演五十余场,声誉渐振。1947年李世芳逝世后,被补选为“四小名旦”之一。同年拜荀慧生为师。1948年又拜梅兰芳、尚小云为师,博采众长,逐渐形成自己的艺术特色。其

间曾与李少春、袁世海、裘盛戎、叶盛兰、马连良、谭富英、杨宝森、奚啸伯等同台演出。1951年参加谭富英、裘盛戎的太平京剧社,后转为北京市京剧二团。1953年参加赴朝鲜慰问演出。1954年参加北京市第一届戏曲会演,与袁韵宜合演《村姑与牧童》,获演员二等奖。1956年参加甘肃省京剧团,任主演。曾编演了《祥林嫂》、《白毛女》、《洪湖赤卫队》等现代戏。他功底扎实,身段优美,擅长表演。擅演剧目有《贵妃醉酒》、《小放牛》、《小上坟》、《打樱桃》、《拾玉镯》、《铁弓缘》、《金玉奴》、《红娘》、《昭君出塞》、《十三妹》、《穆桂英》等。子霖苍工花脸。

陈瑶华

(1929—)旦角演员。女。浙江鄞县人,生于上海。父陈鹤峰为麒派老生,母云艳霞为旦角演员。自幼受家庭熏陶,酷爱京剧,曾向魏莲芳、曹和安、新丽琴学戏。1946年在北平拜王瑶卿为师,学青衣。后随父母在上海演出。1954年参加武汉京剧团。1955年参加武汉市第三届戏曲观摩大会,主演《彩楼记》,获演员二等奖。1957年随中国艺术团访问柬埔寨。1959年参加湖北文艺界慰问福建前线演出,获演出奖。在五六十年代,长期与高盛麟、高百岁、郭玉昆、关正明等合作,为武汉京剧团主演。1964年参加全国现代戏观摩会演,与关正明共同主演《柯山红日》。后还排演过《江姐》、《白毛女》、《赠马》等。戏路宽广,唱、做均佳,擅演剧目有《大叹二》、《王宝钏》、《孔雀东南飞》、《贩马记》、《尤三姐》、《花田错》等。

小王玉蓉

(1930—)旦角演员。女。原名

王慕贞。上海人。母王玉蓉为京剧旦角演员。自幼随母学戏,并得王瑶卿指点。初中毕业后,又拜筱翠花、荀慧生为师,学习花旦戏,并随宋德珠练功学武,技艺渐进。1950年其母与她组成蓉菁京剧团,在苏南、长沙、武汉等地演出,名声渐噪。1951年与叶盛兰合作演于天津。1952年拍摄故事片《方珍珠》,主演方珍珠。1953年参加武汉京剧团,同年赴朝鲜慰问演出。1955年参加上海新民京剧团任主演。1957年参加北京京剧团任主演,与马长礼、李世济、谭元寿等同为该团青年骨干演员。1963年随团赴港、澳演出。1965年入中央戏剧学院导演进修班学习。结业后回团从事导演工作。1980年导演了京剧《宏碧缘》,同年在上海演出《拾玉镯》、《三不愿意》等剧。现为北京京剧院艺术研究室委员。唱、念俱长,表演传神。擅演剧目有《大英杰烈》、《十三妹》、《汉明妃》、《得意缘》、《貂蝉》、《尤三姐》、《拾玉镯》、《三不愿意》等。

童葆苓

(1930—)旦角演员。女。江西南昌人。自幼酷爱京剧,在家与姐姐一起学戏。先由律佩芳开蒙,后又受业于王瑶卿、韩世昌、萧连芳等。1942年加入胞姐童芷苓组建的苓社,正式登台。先后曾与裘盛戎、李万春、袁世海、纪玉良等合作演出。1948年,自组班社,与张云溪、言少朋、童祥苓、尚长春等同台。1952年参加中国人民解放军总政京剧团任主要演员。1956年并入中国京剧院,改组为京剧院四团。在中国京剧院期间,曾三次出访越南、埃及等国。1957年调入上海京剧院。1959年拜尚小云为师,并加入尚小云京剧团,后又并入北京京剧院任主演。戏路宽广,能戏颇多,

梅、程、荀、尚四派俱长。擅演剧目有《霸王别姬》、《汉明妃》、《樊江关》、《花木兰》、《穆桂英》、《红娘》及新编古装戏《余赛花》、《钟离春》和现代剧《洪湖赤卫队》等。

毕谷云

(1931—)旦角演员。上海人。自幼酷爱京剧,12岁练功学艺,攻青衣、花旦,兼学武旦。1947年拜徐碧云为师,经其师精心指点,技艺日进。后在东北一带演出。1951年拜荀慧生门下,1960年被梅兰芳收为弟子。兼梅、荀、徐三派之长,在各大城市演出,甚受欢迎。后任辽宁本溪市京剧团团长,领衔主演。与路景琳、周承志等合作。1981年来沪演出,颇有好评。1983年在京与李万春合作演出《投军别窑》,得到内外行一致称誉。技艺精湛,唱、做俱佳,表演规范,气质上乘。擅演剧目有《贵妃醉酒》、《红娘》、《打渔杀家》、《四郎探母》、《绿珠坠楼》、《王宝钏》、《勘玉钏》、《花田错》等。

吴韵芳

(1931—)旦角演员。女。艺名小碧艳芳。浙江定海人。9岁起随蔡文卿学戏。1942年拜碧艳芳为师,学艺7年。后又受业于尚小云门下。1945年起与徐荣奎、董志阳、刘汉臣等同台演出于上海及苏南一带。1950年与赵松樵、姜铁麟等在天津等地演出。1951年加入首都实验京剧团,与李万春、李盛藻等同台演出。1952年应邀参加了平原省民友剧社,后转入河南省京剧团,任挑梁旦角演员。1956年在河南省戏曲会演中,主演《阿诗玛》、《三堂会审》,获演员一等奖。1964年参加全国京剧现代戏会演,主演《好媳妇》,获得好评,后被拍摄成戏曲艺术片。演唱优美甜润,长于抒情,表

演上以荀派为基础,兼收并蓄,博采众长。擅演剧目有《红娘》、《玉堂春》、《花木兰》、《勘玉钏》等。

小碧艳芳

见吴韵芳。

张蓉华

(1931—)旦角演员。女。上海人。出身梨园世家。自幼随姨父马义兰、姨母张淑娴学戏,曾多方求师,得到芙蓉草、魏莲芳、方传芸、崔喜云、诸世琴、何佩华等指点。学艺刻苦,很快崭露头角。曾与李玉茹、言慧珠等同台演出。1950年在南昌参加江西省戏曲会演,主演《新牛郎织女》,获优秀表演奖。1953年参加哈尔滨京剧团,与梁一鸣、云燕铭等长期同台合作。1955年主演《合州城》获省优秀表演奖。1979年主演古装故事剧《孔雀胆》获省优秀表演奖。1981年又主演《凤凰错》获市优秀表演奖。同年与云燕铭一起率团赴沪公演《扈家庄》、《吕布与貂蝉》等剧,深得好评。文武兼长,台风洒脱清雅,能唱善做,反串小生也颇出色。擅演剧目有《吕布与貂蝉》、《玉堂春》、《辛安驿》、《穆桂英》、《花木兰》、《大英杰烈》、《四郎探母》、《昭君出塞》、《金玉奴》、《扈家庄》、《勘玉钏》以及《凤凰错》、《孔雀胆》等剧。

杜近芳

(1932—)旦角演员。女。北京人。幼年从律佩芳学习青衣。1948年拜王瑶卿为师,后又拜梅兰芳为师。1951年参加中国戏曲研究院京剧实验工作团。先后与李少春、叶盛章、袁世海、叶盛兰等合作,技艺日益精湛。曾多次出国演出,两次获得金质奖章。在50~60

年代,创演了《柳荫记》、《谢瑶环》、《白蛇传》等。所演的《野猪林》、《断桥》、《廉锦枫·刺蚌》、《谢瑶环》及《红色娘子军》等均被摄成影片。她嗓音宽厚、嘹亮,高低自如,音色甜美。唱腔舒展大方,念白清楚明快。表演细腻感人,有深厚的创作功力。成功地塑造了谢瑶环、吴清华、喜儿、林娘子等不同时代不同类型的妇女形象。擅长剧目有《白蛇传》、《柳荫记》、《玉簪记》、《西厢记》、《余赛花》、《桃花扇》、《谢瑶环》、《白毛女》、《柯山红日》、《红色娘子军》等剧。

李丽芳

(1932—)旦角演员。女。北京人。李慧芳之妹。12岁学艺,从师新丽琴,工青衣、刀马旦。16岁登台演出。1952年参加中国人民解放军总政治部京剧团。1954年曾赴苏联和东欧访问演出。1955年加入中国京剧院四团。1958年转入宁夏回族自治区京剧团,与李鸣盛、殷元和、俞鉴、班世超等合作。1964年在全国现代戏观摩会演中,主演《杜鹃山》。1965年调入上海京剧院,主演现代戏《海港》。1979年参加上海戏曲会演,主演《大风歌》中吕后。80年代后,主演了许多新编剧目,颇得观众好评。嗓音宽亮,表演入情,特别是演小生戏和现代戏很有特色。擅演剧目有《玉堂春》、《霸王别姬》、《穆桂英挂帅》、《宇宙锋》、《凤还巢》、《天门阵》、《余赛花》及小生戏《白门楼》、新编剧目《吕布与貂蝉》、《侠女十三妹》、《宝剑归鞘》、现代戏《海港》、《杜鹃山》等。

谢锐青

(1932—)旦角演员。女。艺名解维蓉。四川成都人。10岁随母王艳芳到桂林,入四维剧校儿童训练班学戏,

由王锦仙开蒙。1944年举办西南剧展，主演《江汉渔歌》，崭露头角。1949年转入中国戏校，1950年拜三瑶卿为师，1954年入中国戏校实验京剧团任主演，常演刀马旦、武旦及花旦剧目。1951、1953年两次参加世界青年联欢节，获集体金质奖章。1962年，在芬兰举行的第八届世界青年联欢节上，表演《剑舞》，获个人金质奖章。1962年拜尚小云为师，悉心钻研尚派艺术。1963年并入中国京剧院任主演。1971年调入中国戏曲学院表演系任副教授。基本功扎实、文武兼长。常演剧目有《十二妹》、《昭君出塞》、《破洪洲》、《白蛇传》、《珍珠烈火旗》、《挡马》、《杨排风》等。刁丽、陈淑芳、田冰等均受到她的教导和指点。

尚长麟

(1932—1983)旦角演员。北京人。出身梨园世家，尚小云之子，尚长春之弟，尚长荣之兄。自幼随父学艺，8岁入荣春社科班，工青衣花旦，受业于李凌风。1941年拜小翠花为师，学花旦戏，同时又向梅兰芳学《霸王别姬》等梅派戏。1946年拜程砚秋为师，学程派。1947年拜荀慧生为师，学荀派戏。在众名家精心指导下，技艺大进。随父在全国各地演出。1952年加入山东省实验京剧团。其后参加了尚小云主演的《失子惊疯》等戏曲艺术片的拍摄。1982年在尚派艺术纪念演出中，进京献演了《汉明妃》、《乾坤福寿镜》等尚派名剧，深得好评。幼工扎实，博采众长，戏路极广，是公认的尚派艺术传人之一。不仅能演《汉明妃》等一些尚派家传戏外，还能演刀马旦、花旦及程派青衣戏。常演剧目有《汉明妃》、《乾坤福寿镜》、《十三妹》、《贵妃醉酒》、《红鬃烈马》、《梁红玉》、《霸王别姬》、《荒山泪》、《英台抗

婚》、《得意缘》等。

王苓秋

(1932—)旦角演员。女。山东烟台人。夫李松年。9岁延师学艺，同年登台。初学花旦，兼学程派，后师从杨晚农、曹和雯学梅派。早年就领衔带团，演出在上海、天津、南京、东北等地。1949年后在上海与张少甫、迟世恭等合作演出。1957年调入南昌京剧团任副团长。1958年以《梁祝》、《藏舟》两剧参加江西省第二届戏曲观摩会，获优秀表演奖。1982年创演新编古装戏《王勃与滕王阁》，饰阎如玉，获创作、演出奖。1988年4月应日本伊藤邦夫先生邀请，赴日参加1988年さしけこき博览会演出《霸王别姬》、《五花洞》，大受欢迎，被樱花艺术大学聘为名誉教授。嗓音清亮，表演传神，戏路宽广。擅演剧目有《玉堂春》、《红娘》、《锁麟囊》、《宇宙锋》及新编剧目《失舟巧嫁》、《逢玉配》及现代剧《两个女红军》等。

李世济

(1933—)旦角演员。女。广东梅县人。生于苏州，长于上海。肄业于上海第二医学院。自幼喜爱京剧，5岁学唱《女起解》，13岁拜程砚秋为师，学演青衣。后又向梅兰芳、赵桐珊、王幼卿等问艺。1952年组织剧团到各地演出，1953年成立“李世济剧团”。1956年参加北京京剧团，与马连良、裘盛戎等合演《杜鹃山》，主演《刘三姐》，编演新戏《则天武后》和现代戏《刑场上的婚礼》。1979年后调入中国京剧院。艺术上宗法程派，但有所创新。唱腔委婉圆润，善于细致刻画人物。擅演剧目有《文姬归汉》、《锁麟囊》、《英台抗婚》、《梅妃》、《陈三两》、《贺后骂殿》以及现代剧《南方来

信》、《党的女儿》等。

李韵秋

(1933—)旦角演员。女。河北河间人。自幼随父李永华学艺。拜陆叔田为师,习老旦。1950年,再拜赵绮霞攻习刀马旦、花旦。1953年与兄李元春组织春秋京剧团,在北京、上海、山东等地演出。1957年加入北京青年京剧团,与赵荣琛、张文涓等同台演出。1964年并入北京京剧二团,在《洪湖赤卫队》中饰韩母。1979年任北京京剧三团主演。文武兼长,表演自如大方,与其兄合演的《三盗芭蕉扇》和《十一郎》为最有特色的剧目,她分饰铁扇公主、徐佩珠及反串十一郎均得观众好评。常演剧目有《大英杰烈》、《借扇》、《花田错》等。《三盗芭蕉扇》一剧已制成录像片。

罗蕙兰

(1933—)旦角演员。女。满族。原名秦兰英,曾用名玉芙蓉。北京人。12岁在南京向潘奎芳夫妇学戏,16岁登台演出。1949年后,在北京与李鸣盛合作演出,初露头角。1950年又拜任志秋门下,继续深造,技艺日益精进。1951年冬开始与马连良合作,很得马的青睐,同台四年之久,声誉遍于全国各地。1953年随团赴朝鲜慰问演出,并赴港作访问演出,均获好评。同年又在上海拜梅兰芳为师,得梅亲授《宇宙锋》等剧。表演已趋成熟,在京、津、沪等地甚有声望。后曾去西北新疆等地演出。1961年调到河北省京剧团。1974年调到河北省艺术学校任教师,兼在省京剧团任主演。1979年后,与马最良、梁庆云等合作,经常演于石家庄等地。近年来致力于教育工作。嗓音高亢宽亮,表演细腻逼真,演唱极有特色。艺术上以梅

派为基础,具有自己独特风格。擅演剧目有《玉堂春》、《王宝钏》、《春秋配》、《三娘教子》、《审头刺汤》、《法门寺》、《桑园会》、《霸王别姬》、《宇宙锋》、《贵妃醉酒》、《龙凤呈祥》等。李胜素、张艳茹等均受过她的指点。

林玉梅

(1933—)旦角演员。女。山东栖霞人。8岁学戏,师从李富友等。开蒙学武旦,后攻青衣、花旦。曾得王瑶卿、徐兰沅指点。又拜荀慧生为师,学花旦。14岁登台演出,曾在东北、山东等地挑班,初露才华。1949年后在北京成立艺林京剧团,任团长兼主演。期间私淑程派,经悉心研究并舞台实验,成功地演出了许多程派名剧。1956年加入天津市京剧团任主演,与厉慧良、张世麟、丁至云等长期合作。1959年主演《蔡文姬》,获天津市建国十周年献礼演出一等奖。1964年参加全国现代戏观摩会演,与李荣威合演《六号门》,深得好评,也是在现代剧目中运用程派唱腔首次尝试。1980年主演《玉莲盟》,获天津市推陈出新剧目展览演出一等奖。嗓音圆润,能根据自身条件,在吸收程派艺术精髓的基础上,有所创造。擅演剧目有《荒山泪》、《锁麟囊》、《碧玉簪》、《青霜剑》、《蔡文姬》、《玉堂春》、《霍小玉》及新编剧目《文成公主》、《玉莲盟》、《六号门》等。

王紫苓

(1933—)旦角演员。女。天津人。13岁学艺,先后拜荀慧生、尚小云为师,攻青衣、花旦,兼学刀马旦。先在天津搭班演出。17岁组织剧团挑班演出,以荀派戏为主,并吸收尚派优点,形成了独具一格的表演风格,赢得了观众的好评。1956年参加天津市京剧团,与

杨宝森、厉慧良、张世麟、丁至云等同台演出于京、沪、东北、山东等地。1957年参加迎接志愿军回国的慰问演出。名声渐噪。1983年与童芷苓等在津举行荀派艺术专场演出,得到内外行称赞。晚年从事戏曲教学及小说创作。她文武兼长,表演细腻。擅演剧目有《拾玉镯》、《大英杰烈》、《尤三姐》、《穆桂英》、《玉堂春》、《杨排风》等。

陈正薇

(1933—)旦角演员。女。字乐华。浙江杭州人。1942年入上海戏剧学校,为正字班学员,师从赵绮霞、魏莲芳、芙蓉草等。工青衣。1948年拜梅兰芳为师,悉心钻研梅派艺术。以后长期活跃在京、沪、东北等地舞台上,曾与唐韵笙、侯喜瑞、王金璐、迟世恭、关正明等同台演出。还曾与梅兰芳、周信芳、盖叫天等同台,并得他们的提携和指点。1951年参加华东实验京剧团任主演。后调扬州市京剧团。现在江苏省戏剧学校京剧科任教。扮相端庄,唱、做规范大方。擅演剧目有《穆桂英挂帅》、《宇宙锋》、《凤还巢》、《霸王别姬》、《天女散花》、《醉酒》、《廉锦枫》等。还主演过电影《二百五小传》。李洁、史敏等均受其指点。

杨玉娟

(1933—)旦角演员。女。原名左秀珍。河北武邑人。为奚啸伯之儿媳,夫奚延宏为净角演员。11岁到青岛学艺,师从邢慧卿。工青衣。16岁出科,在天津等地搭班演出。1956年参加河北石家庄市京剧团,任主演。1958年拜梅兰芳为师,攻梅派戏。1961年主演《谢瑶环》,获石家庄优秀演员奖。1963年率团来沪与奚啸伯、刘英坤等同台演出。在现代戏《东进序曲》、《红云崖》中

任主演。曾任石家庄京剧团副团长。表演细腻,青衣、花旦均长。擅演剧目有《玉堂春》、《霸王别姬》、《凤还巢》、《红娘》、《霍小玉》、《红鬃烈马》、《大叹二》等。子奚中路工武生。

吴吟秋

(1933—)旦角演员。原名吴云,字蔚云。江西永修人。9岁学艺,师从王幼卿、陶玉芝、宋德珠等。后曾得梅兰芳、荀慧生指点。1949年参加三野政治部文工三团。1951年调到广西人民京剧团。1953年拜何佩华为师学荀派。1954调入哈尔滨京剧团,同年拜张君秋为师。1956年调徐州京剧团,主演《刘兰芝》一剧,获徐州地区戏曲会演荣誉奖。1958年调北京鸣华京剧团,1962年调北京京剧院,任主演。嗓音甜润,底气充沛。擅演剧目有《王宝钏》、《玉堂春》、《刘兰芝》、《大叹二》、《望江亭》、《别姬》、《红娘》、《诳妻嫁妹》等。

刘秀荣

(1935—)旦角演员。女。曾名维蔓。北京人。12岁入北平四维戏剧学校三分校。1949年后转入中国戏曲学校继续修业。得王瑶卿、赵桐珊、华慧麟等传授。又向梅兰芳、尚小云、韩世昌等学过京剧、昆曲。1956年毕业,分配到中国戏曲学校实验剧团。1967年调北京京剧团,后为中国京剧院二团主要演员。曾赴三十多个国家访问演出,荣获第七届世界青年节金质奖章。基础扎实全面。博采众长,融会贯通,并富有革新精神,形成刚健奔放的艺术风格。擅演《小上坟》、《拾玉镯》、《杨排风》、《穆柯寨》、《闹学》、《破洪州》、《木兰从军》、《霸王别姬》、《贵妃醉酒》、《百花赠剑》、《金锁恩仇》、《沉海记》和现代戏《四川白毛

女》、《沙家浜》等。

宋长荣

(1935—)旦角演员。原名宋宝光。江苏沭阳人。1950年入沭阳县“长”字京剧班学戏,先从王慧君学花旦,又从新艳秋学青衣。1955年参加沭阳县京剧团,私淑荀派。1962年拜荀慧生为师。后参加江苏省淮阴市京剧团。基本功扎实,演戏认真,在继承荀派艺术基础上,不断探索。擅演剧目有《红娘》、《勘玉钏》、《香罗带》、《金玉奴》、《花田错》、《霍小玉》、《玉堂春》、《红楼二尤》、《鱼藻宫》及新编剧目《野皇妃》、《紫钗记》等。

梅葆玖

(1935—)旦角演员。江苏泰州人,生于上海。父梅兰芳。自幼受家庭熏陶,酷爱京剧。10岁拜王幼卿为师,并得朱传茗、朱琴心、陶玉芝等指点。特别经其父亲授,打下了扎实的基本功。18岁参加梅兰芳京剧团,与父同台演出,得益甚多,技艺大进。后为梅剧团主演,与李宗义、李慧芳、梅葆玥等同台演出。近年来,多次出国及参加大型会演,艺术上又有了新的提高,被公认为梅派艺术主要继承人之一。1995年恢复成立了梅兰芳京剧团,任团长。他扮相端庄,嗓音宽亮,唱、念及台风均酷肖其父,继承梅派艺术态度严谨,力求规矩大方。擅演剧目有《霸王别姬》、《玉堂春》、《凤还巢》、《王宝钏》、《贵妃醉酒》、《穆桂英挂帅》、《生死恨》、《西施》、《洛神》、《太真外传》、《宇宙锋》等。弟子有李胜素、董圆圆等。

沈福存

(1935—)旦角演员。四川巴县

人。1948年入厉家班“福”字科学艺,先习老生,后攻青衣,兼工小生。16岁登台。50年代,悉心攻习张派艺术,与厉慧兰、厉慧敏等同台演出于西南一带,颇得观众青睐。60年代末至70年代,攻习老生,演过《红灯记》、《智取威虎山》等剧。80年代后,恢复了旦角传统剧目。1983年曾率团赴京、沪等城市演出,深得好评。1984年在北京纪念尚小云先生八十五诞辰会演中,主演《御碑亭》一剧,获内外行一致称赞。博采众长,戏路甚广,常演《玉堂春》等旦角戏及《叫关》等小生戏,还在《白蛇传》中赶演白娘子和许仙双角。嗓音甜润,水音十足。擅演剧目有《春秋配》、《凤还巢》、《生死恨》、《状元媒》、《龙凤呈祥》、《宝莲灯》等。

张曼玲

(1935—)旦角演员。女。北京人。1951年以四年级插班生身份入中国戏曲学校,得王瑶卿亲自教授和程玉菁、华慧麟、于连泉等指点,打下了扎实的基础。工青衣,兼演花旦、刀马旦。1956年毕业,分入中国戏校实验京剧团。后向王吟秋、李世济学演程派戏《火焰驹》、《三娘教子》、《陈三两》等。1961年赴沪演出,《陈三两》一剧轰动申城。1962年拜赵荣琛为师,悉心钻研程派艺术,技艺精进,以亮嗓子程派,在全国初具声望。1964年与杨秋玲合演《红色娘子军》,在全国现代戏观摩演出中受到好评。1979年为中国京剧院挑梁旦角之一,随四团赴港演出,深受欢迎。1985年重演新编古装戏《大明魂》,深得内外行的赞许。1988年在全国京剧新剧目会演中,主演新编历史剧《甘棠夫人》,获优秀主演奖。嗓音清亮且韵味醇厚,深得程派艺术之精髓,为程派主要继承者之

一。常演剧目有《锁麟囊》、《荒山泪》、《炼三两》、《玉堂春》、《三击掌》、《碧玉簪》、《四郎探母》及新编剧目《大明魂》、《甘棠夫人》等。

杨秋玲

(1936—)旦角演员。女。北京人。1950年入中国戏曲学校学习,受王瑶卿、程砚秋、华慧麟、赵桐珊等传授,习青衣、花衫、刀马旦。1958年在王瑶卿指导下,排演《牛郎织女》、《孔雀东南飞》等剧。1958年毕业后,分配到中国京剧院四团任主要演员,并得到梅兰芳的关怀和指导。曾多次出国访问演出:扮相端庄,嗓音宽亮,艺术上宗法梅派,又博采众长,形成含蓄蕴藉,稳重大方的表演风格。擅演剧目有《杨门女将》、《满江红》、《宇宙锋》、《凤还巢》、《奇双会》,以及现代剧《红灯照》等。其中《杨门女将》一剧已摄成影片。

沈小梅

(1937—)旦角演员。女。原名沈晓梅。湖南长沙人。12岁学艺,由陈祥云、魏莲芳、阎少泉、朱传茗等分别传授京剧、昆曲及武功。1953年在上海拜梅兰芳为师,得梅精心传授《宇宙锋》等剧。1956年参加江苏省京剧团任主演。1959年参加第七届世界青年联欢节,主演《游园惊梦》,获金质奖章。1962年在南京参加梅兰芳逝世一周年纪念演出,主演《醉酒》等剧。1964年参加全国现代戏观摩会演,演出《耕耘初记》和《再接再厉》。1965年参加华东地区京剧现代戏会演,主演《江姐》。1973年至1981年调江苏省戏剧学校任教。1981年调回江苏省京剧院,任一团挑梁旦角。1983年主演新编古装戏《宝烛记》,获江苏省新剧目会演优秀表演奖、优秀演员奖。同

年整理改编梅派传统名剧《生死恨》,在上海等地演出,获得好评。1984年任“江苏馨梅京剧团”团长,率团赴东北等地演出。1986年主演新编古装戏《荣辱鉴》,获江苏省新剧目会演优秀表演奖。1987年以中国江苏京剧团副团长兼主演身份赴加拿大参加1987年中国艺术节演出。1988年5月和10月两次赴港演出,深得好评。1989年应美国夏威夷大学邀请,赴美讲学,辅导排练英语京剧《玉堂春》。她嗓音清亮甜润,表演细腻入情,深得梅派艺术真传。擅演剧目有《玉堂春》、《宇宙锋》、《醉酒》、《生死恨》、《凤还巢》、《别姬》、《大叹二》、《贩马记》、《金水桥》等及新编剧目和现代戏《宝烛记》、《红嫂》、《沙家浜》等。

王婉华

(1937—)旦角演员。女。天津人。生于武汉。1950年入中南戏曲学校,工青衣、花旦,师事金碧艳等。1952年转入武汉市京剧团,边习艺边演出,在姜鸿奎、高维廉、魏莲芳等指导下,进步很快,不久即与高盛麟、高百岁等同台演出。1960年参加湖北省青年戏曲会演,主演《穆桂英大破天门阵》,获演员一等奖。1962年拜张君秋为师,经张悉心传授,技艺精进,并与张同台演出《西厢记》、《大登殿》等。以后常主演《望江亭》等张派传统剧目。还在新编剧目《金山战鼓》、《柯山红日》中扮演重要角色。1980年参加湖北省戏曲会演,主演《巧凤凰》,获演出二等奖。1981年随中国艺术团赴欧访问,主演《百花赠剑》,获得好评。她扮相端庄,嗓音宽亮,文武兼长,表演稳重大方,兼梅、张两派之长。擅演剧目有《玉堂春》、《宇宙锋》、《望江亭》、《秦香莲》、《杨门女将》等。

陈和平

(1937—)旦角演员。女。青岛人。1951年入中国戏曲学校,得荀慧生、筱翠花、赵桐珊等亲授,又得王瑶卿、萧长华指点,吸取了各派之艺术精华,打下了扎实的基础。1959年毕业后,曾在新疆、内蒙等地演出,后定居杭州,为浙江省京剧团挑梁旦角演员,长期同张二鹏、陈大溲、宋宝罗等同台演出。艺术上深受其兄陈永玲影响,兼有梅、荀、筱几派的特色。戏路宽广、允文允武,青衣、花旦、刀马均长。擅演剧目有《凤还巢》、《二进宫》、《红梅阁》、《醉酒》、《拾玉镯》、《红娘》等。

胡芝凤

(1938—)旦角演员。女。原籍浙江绍兴,生于上海。自幼迷恋京剧,11岁在家里练功学戏,由刘君麟教武戏、基本功,魏莲芳、包幼蝶、杨畹农向她传授《穆柯寨》、《天女散花》、《宇宙锋》等梅派戏。在中学读书期间就学会了三十余出传统戏。初中时还学过芭蕾舞和钢琴。1956年毕业于上海南洋模范中学,同年考入清华大学工程物理系。课余仍学习京剧,曾到芙蓉草家学戏。在校曾演出《穆柯寨》,引起轰动。遂后休学“下海”。1958年应邀参加广州京剧团。1959年12月由周信芳引荐,拜梅兰芳为师,此后即参加梅剧团的演出活动。1960年加入苏州市京剧团,担任主要演员,演出了大量的梅派戏、荀派戏,还演出刀马旦、武旦行当的剧目及一些现代戏。1979年她编导并主演了京剧《李慧娘》,此剧融进了芭蕾动作,新颖优美、令人耳目一新。5月在常熟首演即获欢迎,后至上海公演,饮誉剧坛。1981年《李慧娘》搬上银幕,并荣获优秀影片奖。1985年进中国艺术研究院戏曲理论研修班学

习表演导演理论。1987年毕业,留院工作。入研究院后,坚持理论联系实际,除写自传体著作《艺海风帆》及戏曲评论和论文外,还导演了京剧《百花公主》、粤剧《梁红玉》、豫剧《白蛇传》等。1991年与湖北省黄石京剧团合作编演京剧《灰阑记》,她不仅参加改编与导演工作,并主演该剧的雪娘。

张南云

(1938—)旦角演员。女。原名张兰云,北京人。自幼学艺,曾从梅派琴师姜凤山学戏,加入鞍山市京剧团。1957年转入上海京剧院二团,与童祥苓、汪正华、梁斌等同台合作。并从童芷苓习花旦戏。80年代后,常演荀派花旦戏。曾在新编剧目《刘姥姥与王熙凤》和《王熙凤大闹宁国府》中任主演。她扮相俊美,表演细腻,善揣摩戏情,擅演剧目有《红娘》、《勘玉钏》、《金玉奴》、《百花赠剑》、《桑园会》、《霸王别姬》、《玉梅闹婚》等。

徐凌云

(1938—)旦角演员、编导。字长健,笔名霞飞。安徽宿松人。母筱菊红为京剧演员。自幼随母及南铁生等学青衣、花旦戏。1952年曾向梅兰芳、尚小云学《凤还巢》等剧。1953年拜荀慧生为师,并入南开大学中文系深造。曾经为荀慧生整理剧目,同时在京、津、东北、南方等地演出。与奚啸伯、孙毓堃、吴素秋、齐啸云、李慧芳、王吟秋、景荣庆等同台合作。45岁以后致力于编导及京剧研究工作,先后出版过《荀慧生传》、《中国四大名旦传略及其艺术探索》等书。为吴素秋、宋长荣等执导过荀派戏。在北京京剧院曾编导过许多新剧目,《婵娟误》获北京市1987年新剧目奖。1987年

与李慧芳、王吟秋同台演出《霍小玉》，当场挥毫，获海内外《爱国杯》书法大奖赛金杯纪念奖。1988年在北京大学、香港中华文化促进中心讲学。曾为《中国京剧》摄制组主编、副主任。

李玉芙

(1938—)旦角演员。女。北京人。父李妙兰为旦角演员。自幼受家庭熏陶酷爱京剧，1951年加入哈尔滨京剧团。1952年，经梅兰芳、马连良、袁世海等推荐插班入北京戏曲学校学习。1959年毕业于时名列前茅，分配到梅兰芳剧团，拜梅为师，梅亲授《醉酒》、《别姬》、《宇宙锋》、《凤还巢》等剧目。深得梅派神韵。1960参加旦角四大流派专场演出，《醉酒》一剧轰动京华，被誉为梅派新星。1961年为新成立的北京戏校实验京剧团的挑梁旦角，排演了《雏凤凌空》、《白蛇传》等新戏，充分展演了她允文允武的特长。多次出国访问演出，载誉海外。1979年并入北京京剧院，任五团主演，不但经常演出一些梅派传统剧目，还编演了根据传统剧《虹霓关》改编的《东方夫人》，饰东方氏一角，深得好评。1987年在首都京剧《振兴杯》电视大奖赛中演《宇宙锋》一折，在梅派基础上有新的创新，大胆运用长水袖，载歌载舞，荣获首都京剧十优演员称号。同年，京、津、沪中青年演员汇演中，再次献演该剧，轰动津、沪。嗓音清亮，表演庄重淡雅，不但擅长演青衣、刀马旦，花旦戏也颇出色。擅演剧目有《雏凤凌空》、《白蛇传》、《宇宙锋》、《二进宫》、《女起解》、《别姬》、《醉酒》等及现代戏《青春之歌》、《海棠峪》、《祝福》等。

汤晓梅

(1939—)旦角演员。女。上海

人。1951年考入华东戏曲学校，后转入东北戏曲学校，再转中国戏曲学校。师从筱翠花、李香匀、华慧麟、程玉菁等，攻花旦、刀马旦。1953年在东北戏校学艺期间，在东北大区会演中，主演《二不愿意》，获表演奖。1959年于中国戏校毕业，分在辽宁省青年京剧团任主要演员。1961年随政府代表团赴朝鲜作访问演出。1963年，拜荀慧生为师，悉心钻研荀派艺术。后调入沈阳京剧院任主要演员，经常在东北三省及京、津等地演出。1979年主演《卖水》一剧，获沈阳市戏曲技术表演赛优秀表演奖。1983年任一团团长，1984年任沈阳京剧院副院长。1987年在沈阳市艺术节中，主演《辛安驿》，获优秀表演奖。嗓音甜润，表演自然。擅演剧目有《红梅阁》、《雏凤凌空》、《红娘》、《辛安驿》、《卖水》、《十三妹》及现代戏《红灯记》、《红灯照》等。

尚明珠

(1939—)旦角演员。女。北京人。母尚凌云为旦角演员。自幼随母学艺，12岁登台。1953年拜荀慧生为师。1954年与其母组成北京凌明京剧团，常演《红娘》等荀派戏，受到好评。1956年参加中央慰问团到西南少数民族地区慰问演出。1957年加入北京春秋京剧团。1958年调入长春市京剧团，创作并主演了《汽车城》、《红衣公主》等剧，《汽车城》获吉林省现代戏会演演出奖和创作奖。1960年在北京得梅兰芳的传授。一度调入扬州地区京剧团。1964年入天津塘沽京剧团，1965年主演了现代戏《渤海渔歌》，参加华北地区会演。1970年参加天津文化局《海港》剧组，主演方海珍。1972年调到天津京剧二团任挑梁主演。1984年，与夫董文华合作演出了新编历史剧《负子图》，参加华北地区五省市调

演。扮相华贵,戏路宽广,融梅、荀、程、尚、张诸派之长。擅演剧目有《玉堂春》、《红娘》、《凤还巢》、《醉酒》、《诨妻嫁妹》、《状元媒》及现代戏《蝶恋花》等。

孙毓敏

(1940—)旦角演员。女。上海人。从小喜欢京剧、越剧,曾向许翰英的琴师葛绥芝学《红鬃烈马》、《女起解》、《祭塔》等剧。8岁半就登台演《女起解》。1952年入中国戏曲学校,学花旦、青衣、刀马旦,得赵绮霞、李金鸿、赵德勋等传授。1959年毕业,入北京荀慧生京剧团,拜荀为师。《荀灌娘》、《红娘》、《卓文君》等剧目得荀亲授,还向张君秋学了《望江亭》等戏。曾参加过现代戏《千万不要忘记》的演出。近年荀令香又向她传授了《钗头凤》、《鱼藻宫》等荀派名剧。1984年在北京市中青年演员调演中荣获特别奖。宗法荀派,又锐意创造,演出风格活泼灵活,她演的《勘玉钏》、《双玉缘》等颇得好评。现任北京戏曲学校校长,为北京市少儿京剧活动及海峡两岸青少年京剧交流作出了很大的贡献。擅演剧目有《红娘》、《玉堂春》、《荀灌娘》、《杜十娘》,还独创《痴梦》、《宋宫奇冤》等剧目。并著有《含泪的笑》、《孙毓敏谈艺录》等。

小毛剑秋

(1940—)旦角演员。女。原名王慧珍。江苏靖江人,生于上海。父王椿柏,母毛剑秋均为京剧演员。自幼随母学戏,并师从吴继兰、朱雅雨等。50年代初在苏南一带演出。1956年加入江苏京剧团。1958年转入上海新民京剧团,与筱高雪樵、小王桂卿、迟世恭、黄桂秋等合作。1961年转入上海京剧院,1970年调至上海戏校。嗓音清亮,戏路

较广,兼有梅、程两派之长。能戏颇多,擅演剧目有《玉堂春》、《王宝钏》、《春闺梦》、《锁麟囊》、《六月雪》、《江油关》、《打渔杀家》、《四郎探母》、《宇宙锋》、《生死恨》、《穆桂英》、《金山寺》等。

陈小燕

(1940—)旦角演员。女。天津人。出身梨园世家,父亲陈鸿声、姑母陈桂兰均为京剧演员。自幼受家庭熏陶,5岁即登台演娃娃生。后入梨园界榛苓小学就读,边学文化边练功,先后师从周斌秋、李盛佐、醉丽君、沈雁西,受到严格训练,打下扎实的基础。14岁正式登台演出。1956年曾考入中国戏曲学校五年级插班。当年随父亲赴河北、山东、辽宁、江西、陕西等省市演出,受到观众欢迎。1959年入江苏省京剧院,任二团领衔主演。1965年入江西宜春地区京剧团,为领衔主演、艺术骨干。1978年调上海市戏曲学校任京剧老师。她扮相秀丽,嗓音甜润,戏路宽,文武兼优,尤其擅长表演,各种人物演来惟妙惟肖。演唱以梅(兰芳)派、张(君秋)派为主,1980年正式拜张君秋为师。擅演剧目有:《宇宙锋》、《生死恨》、《凤还巢》、《醉酒》、《大保国》、《二进宫》、《状元媒》、《玉堂春》、《望江亭》、《诗文会》、《勘玉钏》、《红娘》、《红楼二尤》等及现代剧《江姐》、《猎虎迎春》、《杜鹃山》、《红灯记》、《沙家浜》、《龙江颂》等。

鲍绮瑜

(1940—)旦角演员。女。原名鲍启瑜。满族。北京人。1952年入中国戏曲学校,学习刻苦用功,经史若虚校长介绍拜尚小云为师,甚受尚器重。毕业前夕在纪录片《含苞待放》中主演《扈家庄》。1960年毕业分入内蒙古京剧团任

主演,与李小春、李庆春、徐东来等合作。1964年赴东北三省演出,颇受好评。1979年参加母校三十周年校庆,主演《打焦赞》。1990年在北京纪念徽班进京二百周年演出中主演尚派名剧《昭君出塞》,受到一致称赞,为尚派主要传人之一。文武兼长,表演洒脱。擅演剧目有《昭君出塞》、《杨排风》、《失子惊疯》、《破洪州》、《穆桂英》、《三打陶三春》、《碧波潭》、《春草闯堂》、《宇宙锋》及现代剧目《气壮山河》、《党的女儿》、《巴林怒火》、《草原英雄小姐妹》等。

钟 荣

(1941—)旦角演员。女。北京人。祖父钟喜九为花脸演员,父钟德扬为琴师。自幼受家庭熏陶,酷爱京剧。1952年从华东戏曲研究院实验京剧学校转入苏州少年京剧团。1956年调入江苏省京剧团,拜新艳秋为师,专攻程派艺术。还多次来沪向郑大同教授学程派戏。1963年随江苏青年京剧团来沪演出《贺后骂殿》等程派戏,深受好评。1971年一度在南京艺校任教,研究音乐理论,进一步丰富了自己的演唱。1983年纪念程砚秋逝世25周年演出中,献演《文姬归汉》,艺术日臻成熟。表演细腻清新,嗓音宽厚,尤长演唱,声情并茂,唱出人物情感。擅演剧目有《锁麟囊》、《荒山泪》、《六月雪》、《陈三两》等,及现代戏《六号门》、《红灯记》、《江姐》、《沙家浜》等。

李炳淑

(1942—)旦角演员。女。安徽宿县人。14岁入安徽宿县京剧团学戏。后调安徽蚌埠京剧团。1959年带艺人上海市戏曲学校深造。曾得“梅派”传人杨畹农、言慧珠传授,后拜魏莲芳为师,

又向张君秋学艺。1961年毕业,为上海市戏曲学校京昆实验剧团主演。同年赴港演出,《杨门女将》一剧使其初露头角。1970年后,成为上海京剧院二团主要演员。1988年应联合国教科文组织邀请,举办“京剧艺术演讲会”受到与会者赞誉。艺术上宗法梅派,又兼取张(君秋)派之长。嗓音清亮甜润。唱腔委婉流畅。表演细致入微。擅演剧目有《白蛇传》、《凤还巢》、《杨门女将》及现代戏《龙江颂》、《审椅子》等。其中《审椅子》、《白蛇传》和《龙江颂》均摄成影片。

刘长瑜

(1942—)旦角演员。女。北京人。1951年入中国戏曲学校,先后向华慧麟、赵桐珊、雪艳琴、于连泉等学艺。1958年拜荀慧生为师,得到进一步深造。1959年毕业后入中国戏曲学校实验京剧团。1962年调中国京剧院四团。1964年在全国现代戏观摩演出中,主演《红灯记》。80年代后期,任中国京剧院挑梁主演。主演了新编古装戏《春草闯堂》、《燕燕》、《桃花村》等。1983年获首届戏曲梅花奖,1992年获旦角组“梅兰芳金奖”榜首。嗓音清脆,吐字明快,表演真切自然,富于时代感。能吸收其他剧种和其他行当的长处,丰富京剧花旦的表演。以演热情活泼的少女见长。擅演剧目有《卖水》、《红楼二尤》、《春草闯堂》、《桃花村》等。在现代剧《红灯记》中塑造李铁梅形象,影响甚大。此剧已摄成影片。

杨春霞

(1943—)旦角演员。女。浙江宁波人。1954年入上海市戏曲学校,先师从朱传茗学昆曲,后攻习京剧,工梅派青衣。在言慧珠、魏莲芳、杨畹农等精心

指点下,为该班的尖子学生。1961年毕业后,任上海市戏曲学校京昆实验剧团主演。同年赴港演出,《白蛇传》一剧使其初露头角。后又向张君秋、李玉茹、荀令香等学艺,并通过大量舞台实践,技艺大进。1964年随中国艺术团出访西欧六国。1970年调入上海京剧院。1971年调入北京京剧院,主演现代戏《杜鹃山》,并被拍摄成戏曲艺术片。1979年调入中国京剧院任主演。先后主演了《王昭君》、《锦车使节》等新编剧目。1981年、1984年随团分别赴瑞士、香港访问演出,深得好评。1988年获第六届戏剧梅花奖。扮相俊美,嗓音甜润,表演细腻,特别注重塑造人物,勇于创新。擅演剧目有《别姬》、《凤还巢》、《望江亭》、《状元媒》、《白蛇传》、《杨门女将》及现代剧《杜鹃山》等。

黄孝慈

(1943—)旦角演员。女。生于北京。1958年入中国戏曲学校进修班,1960年初毕业,入江苏省青年京剧团。1963年随团赴沪演出,与钟荣等同台。1964年在全国现代剧观摩会演上,与董金凤合作主演《耕耘初记》。80年代后,为江苏省京剧院主演。1988年在京主演新编南派京剧《红菱艳》,受到好评。1989年获第七届中国戏剧梅花奖。扮相、嗓子、表演俱佳,善于创新,能在一个晚上连演《坐宫》、《春草闯堂》、《探谷》、《白门楼》四出横跨青衣、花旦、刀马旦、小生四个行当的戏。擅演剧目有《红娘》、《红菱艳》、《望江亭》、《春秋配》、《卖水》,小生戏《白门楼》及现代戏《骆驼祥子》等。所演《骆驼祥子》获国家文华奖及中国艺术节大奖(第六届)。

夏慧华

(1944—)旦角演员。女。浙江绍兴人。生于上海。1958年入南通市京剧团学员班,后转入上海京剧院作随团学员。得到李玉茹、言慧珠、许美玲等指点,技艺渐进。1978年后任上海京剧院主演,在继承梅派艺术上有一定的造诣。她嗓音宽亮,精于演唱,擅演剧目有《三堂会审》、《凤还巢》、《宇宙锋》、《霸王别姬》、《贵妃醉酒》、《王宝钏》、《坐宫》及现代剧《刑场上的婚礼》等。

沈健瑾

(1945—)旦角演员。女。上海人。1956年入中国戏曲学校,攻花旦兼习青衣,师从荀慧生、赵桐珊、程玉菁、于玉蘅、雪艳琴、荀令香等。1965年毕业,分入山东省京剧团。曾主演《五岔口》、《红嫂》等剧,在《奇袭白虎团》中扮演崔大嫂,颇得好评。1973年调到中国京剧院,任三团主演。1988年主演折子戏专场:《杨门女将》、《探谷》、《鬼怨》、《百花赠剑》、《辛安驿》,荣获第六届戏剧“梅花奖”。扮相清丽,嗓音甜润,文武兼长,擅演剧目有《杨门女将》、《百花赠剑》、《贵妃醉酒》、《辛安驿》、《卖水》、《断桥》、《李慧娘》、《春草闯堂》及现代剧目《红灯照》、《杜鹃山》等。

杨至芳

(1945—)旦角演员。女。从师云艳霞,毕业于湖北省戏曲学校,为湖北松滋京剧团挑梁主演。1986年拜王玉蓉为师,得其亲授。1987年赴京演出,获第五届戏剧梅花奖。嗓音清亮甜润,演唱极有感染力。擅演剧目有《孔雀东南飞》、《别宫祭江》、《玉堂春》、《红鬃烈马》、《春秋配》及新编戏《岳飞夫人》等。

杨淑蕊

(1946—)旦角演员。女。河北石家庄人。1958年入北京戏曲学校,得雪艳琴、华世香、贾世珍等传授,为该校尖子学生之一。1967年毕业,分入北京京剧团,曾与裘盛戎、马长礼、谭元寿等同台。演出过《海港》、《杜鹃山》、《沙家浜》等剧,1977年后,先后演出了张派剧目《望江亭》、《诗文会》、《西厢记》、《赵氏孤儿》、《龙凤呈祥》等。1980年随团访美演出,主演《霸王别姬》一剧,极受好评。1981年拜张君秋为师,系统学习张派艺术,技艺日趋精湛。先后任北京京剧院一团、二团主演。1984年获第二届梅花奖。1986年获北京市“振兴杯”电视大奖赛十佳演员称号。1992年获旦角组“梅兰芳金奖”。她嗓音清甜,演唱清新自然,酷似乃师,表演隽永大方。且能演《金山寺》等文武并重的剧目。擅演剧目有《玉堂春》、《望江亭》、《诗文会》、《金山寺》、《断桥》、《祭塔》、《霸王别姬》、《红鬃烈马》、《宇宙锋》、《生死恨》、《凤还巢》、《醉酒》、《抗金兵》、《春秋配》、《赵氏孤儿》、《龙凤呈祥》、《西厢记》、《法门寺》、《状元媒》及现代剧目《杜鹃山》、《沙家浜》等。

薛亚萍

(1946—)旦角演员。女。北京人。外祖父李春恒、母李婉云均为京剧演员。自幼随母亲学戏。15岁时,经陈少霖介绍,拜张君秋为师,苦学三年,比较准确地掌握了张派艺术。1968年加入山东省京剧团任主演,与方荣翔、宋玉庆等同台演出,技艺日益精进。1983年在山东省青年演员会演中获一等奖。同年赴京演出,受到热烈欢迎。1985年领衔赴沪演出,又获好评。1986年在天津“全国张派艺术展演”中,成为最受青睐

的演员,荣获“小张君秋”美称。1988年在山东省中青年演员大奖赛中夺魁,获最佳演员奖。1990年获第八届戏曲梅花奖,1992年获旦角组“梅兰芳金奖”。嗓音宽亮醇厚,演唱及表演酷似乃师。擅演剧目有《秦香莲》、《望江亭》、《状元媒》、《玉堂春》、《大叹二》、《四郎探母》、《西厢记》及新编古装戏《祭酒掌兵》等。

李莉

(1946—)旦角演员。女。河北肃宁人。1958年入天津市戏曲学校,师从谷玉兰学花旦,后又从师杨荣环学青衣,随杜富隆学小生。1965年毕业于天津市京剧团,拜孙荣蕙为师,又向崔荣英、陈永玲等学艺,技艺日益精进。在《江姐》、《沙家浜》、《海港》等剧中担任主演,崭露头角。后又主演《芦花河》,参加华北会演,并拍摄成艺术片。1979年获天津市青少年基本功汇报演出奖。1983年主演新编剧目《香妃》,获新剧目演出表演奖。1986年在天津市京、评、梆子展览演出中主演《群英会》,反串周瑜,深得好评。1986年首届天津戏剧节中主演《司马执剑》,获优秀演员奖。1987年在京、津、沪中青年演员联合演出中,主演《失子惊疯》和《探母》中萧太后,深受好评。戏路宽广,文武兼长,表演传神。擅演剧目有《乾坤福寿镜》、《谢瑶环》、《大英杰烈》、《昭君出塞》、《吕布与貂蝉》等。

赵乃华

(1946—)旦角演员。女。北京人。1959年入北京市戏曲学校,师从黄玉华、张蝶芬、吴素秋,为该校高材生。1968年毕业,分入北京京剧院。80年代后,为该院四团主演,与安云武、王玉珍、赵葆秀等长期合作。1986年在北京“振兴杯”京剧电视大奖赛中,主演《活捉三

郎》,获北京市十优演员称号。戏路宽广,表演细腻入情,擅演剧目有《玉堂春》、《四郎探母》、《乌龙院》、《花田错》、《卓文君》等。

李维康

(1947—)旦角演员。女。北京人。1958年入中国戏曲学校,天赋极佳,刻苦用功,得华慧麟、赵桐珊等精心指点,打下扎实的基础。在校期间即多次实习公演,甚得观众喜爱。1966年毕业后,加入中国京剧院,演过《红灯记》中的铁梅,并与李光、高玉倩等合作演出现代戏《平原作战》,并摄成影片。1977年主演现代戏《蝶恋花》。1979年后演出了许多传统剧目。并向张君秋、李玉茹等学习,技艺日益精进,在继承梅、程、张诸派的基础上,逐渐形成了自己独特的演唱风格,得到同行及观众的首肯。1981年主演新编剧目《李清照》,充分发挥了自身的艺术特色,甚得好评。1982年又演出现代剧目《恩仇恋》,运用了花旦、刀马旦的表演,进一步开拓了戏路。1983年荣获首届戏剧梅花奖。1985年在电视剧《四世同堂》中扮演韵梅,获“金鹰奖”最佳女主角。1987年在首都“振兴杯”电视大奖赛中,获最十佳演员称号。1992年获旦角组“梅兰芳金奖”。近年来,为中国京剧院二团领銜主演,率团在全国各地演出,并出访美国、日本、欧洲、朝鲜、香港等地,得到中外观众一致称誉。在首届中国艺术节中主演《谢瑶环》一折,颇具光彩。嗓音极佳,有“金嗓”之誉,且熟练掌握了咬字运腔技巧,演唱特别感人,气质端庄,台风严谨。并勇于创新,有独特的艺术风格。擅演剧目有《大叹二》、《秦香莲》、《玉堂春》、《霸王别姬》、《醉酒》、《四郎探母》、《红鬃烈马》、《谢瑶环》、《凤还巢》、《李清照》、《恩仇

恋》等。

李经文

(1947—)旦角演员。女。天津人。1959年入天津市京剧团少儿训练班。1961年保送到天津戏曲学校,攻青衣花衫。1966年毕业,分到天津京剧三团。曾主演《红灯记》、《沙家浜》、《龙江颂》等现代剧目。后又经赵慧秋、王则昭等指点教授,技艺精进。1978年获天津青少年基本功汇报演出奖。1979年主演《清宫秘史》,获建国30周年献礼剧目一等奖。在1987年首届天津戏剧节中主演《董小宛》获演出奖。1992年获第十届戏曲梅花奖。她嗓音甜润,吐字清晰,善于刻画人物。擅演剧目有《大叹二》、《红鬃烈马》、《凤还巢》、《秦香莲》、《玉堂春》等。

阎桂祥

(1947—)旦角演员。女。北京人。11岁入北京戏曲学校,师从华世香、贾世珍等。1968年毕业分到北京京剧团,向张君秋、赵燕侠等学戏。1979年拜赵燕侠为师。1980年随团赴美演出,深受好评。1982年随赵燕侠首次赴沪演出,主演《荀灌娘》、《龙凤呈祥》等剧目,颇受赞许。1986年获第三届戏剧梅花奖。同年获北京中青年京剧演员“振兴杯”电视大奖赛十优演员称号。嗓音高亢,文武兼长,擅演剧目有《木兰从军》、《荀灌娘》、《白蛇传》、《盘夫索夫》、《凤还巢》、《拾玉镯》、《龙凤呈祥》及现代戏《杜鹃山》等。

王玉珍

(1948—)旦角演员。女。山东牟平人。1959年入北京市戏曲学校,先学青衣,后习武旦,师从赵德勋、唐芝芳。

学习刻苦努力,1968年毕业。演出过现代剧《龙江颂》、《渡江》。1979年任北京京剧院四团挑梁旦角,主演了《雏凤凌空》、《小刀会》、《宏碧缘》等新编剧目。特别是她主演的《三打陶三春》,受到观众欢迎,创造了连满百余场的纪录,已被拍摄成戏曲艺术片。现任北京京剧院院长。她幼功扎实,文武兼能,特别擅长扮演个性鲜明的人物。擅演剧目有《三打陶三春》、《全部穆桂英》、《汉明妃》、《杨排风》等。

温如华

(1948—)旦角演员,兼演小生。1958年入中国戏曲学校,受教于茹富兰、姜妙香,工小生。因喜爱旦角,私淑张派。毕业后分入战友京剧团,任小牛演员兼唱腔设计。演《美人计》中周瑜,初露头角。后调入北京京剧院,得张君秋指点,渐以演旦角戏为主。1987年赴天津演出《婵娟误》、《白面郎君》等剧,深得好评。是有一定声望的男旦。嗓音清亮,甚得张派精髓,由翁偶虹先生编剧的《白面郎君》是最能反映温如华风格的剧目,文武并重,小生、旦角兼演。擅演剧目有《玉堂春》、《春秋配》、《望江亭》、《婵娟误》、《白面郎君》、《白门楼》等。

邢美珠

(1952—)旦角演员。女。艺名小关肃霜。北京人。出身梨园世家,6岁登台,8岁进哈尔滨京剧院学员班,11岁转入黑龙江戏曲学校,师从云燕铭、张蓉华等。1966年毕业。1968年分到延边朝鲜族自治州京剧团。1981年调入长春市京剧团。1983年拜毛世来为师,学习了《南界关》、《棋盘山》等颇具特色的刀马旦戏,1984年拜关肃霜为师,得其精心指点,改艺名为“小关肃霜”。1985

年调入云南省京剧院一团任主演。1978年获吉林文艺会演表演特等奖。1981年获长春戏剧百花会演表演一等奖。1982年获吉林省青年演员会演一等奖,被授予“省优秀青年演员”称号。1991年获第九届戏曲梅花奖。1986年在昆明举行了专场演出,深得好评。文武兼长,深得关肃霜表演艺术的精髓。擅演剧目有《铁弓缘》、《战洪州》、《白蛇传》、《吕布与貂蝉》、《南界关》、《打金枝》等。

小关肃霜

见邢美珠。

王玉兰

(1959—)旦角演员。女。生于大连。1972年入大连艺术学校学戏,攻刀马旦。1977年毕业,又留校打了三年传统戏基础,师从芙蓉娟、闻占萍等。学业优异,为该校实验京剧团挑梁主演。曾演出于全国各地,受到好评。1982年出访欧洲。1986年随辽宁省青少年京剧团赴港演出《穆桂英下山破阵》一剧,使观众折服。1986年荣获第四届戏剧梅花奖。1987年又领衔赴苏联、东欧等地演出。现为战友京剧团主要演员。她嗓音宽亮,文武兼优。擅演剧目有《穆桂英》、《三打陶三春》、《杨门女将》、《白蛇传》、《红灯照》等。

陈淑芳

(1960—)旦角演员。女。北京人。1972年入中国戏曲学校,师从蔡英莲、艾美君等,工青衣兼刀马旦,学业成绩优秀。1979年毕业分到中国戏曲学校实验京剧团任主演。1980年主演新编剧目《玉笛恨》受到好评。1986年调入中国京剧院一团,与李世济、冯志孝等同台,技艺大进。1987年随团赴河南、湖北

等地演出,深得赞誉。1988年拜朴近芳为师,得师悉心指点。同年在全国新剧目汇演中,主演现代戏《香港行》,获“优秀青年演员奖”。1992年获第十届戏曲梅花奖。她嗓音清亮、武功扎实,演戏认真。擅演剧目有《白蛇传》、《杨门女将》、《四郎探母》、《红鬃烈马》、《香罗帕》、《春草闯堂》及新编剧目《玉笛恨》、《香港行》等。

王蓉蓉

(1961—)旦角演员。女。辽宁鞍山人。1978年入中国戏曲学院,在上玉蓉、蔡英莲等精心指点下,以优异的成绩获戏曲界首届文学学士学位。1982年毕业分配到北京实验京剧团(后改为北京京剧五团)。1983年获北京市中青年演员调演优秀表演奖。1986年拜张君秋为师。1986年获京剧“振兴杯”电视大选赛十优演员称号。1987年获全国青年京剧演员电视大奖赛优秀演员奖。1988年获第一届中国艺术节优秀表演奖。1989年再获全国新剧目会演优秀表演奖。1993年获第十届戏曲梅花奖。她天赋极佳,嗓音宽亮,表演大方。擅演剧目有《状元媒》、《望江亭》、《四郎探母》、《玉堂春》、《红鬃烈马》、《秦香莲》等。

董翠娜

(1962—)旦角演员。女。自幼爱好京剧,1977年入烟台艺术学校,工青衣、花旦。1981年毕业分到烟台京剧团,经舞台实践,技艺迅速提高。1984年拜张君秋为师,展示出非凡艺术才华。1986年获烟台市青年演员比赛一等奖。1987年获山东省青年京剧演员比赛玲珑金杯奖。同年全国青年京剧演员电视大奖赛中,以《望江亭》一折荣获旦角组

榜首,获最佳表演奖。扮相秀丽,嗓音宽亮甜润,音色极佳。擅演剧目有《玉堂春》、《望江亭》、《大叹二》等。

刁 丽

(1963—)旦角演员。女。1981年毕业于中国戏曲学校,曾师从艾美君、谢锐青等。分入中国京剧院,又向朴近芳等学艺,技艺渐进,多次出国及赴港、澳等地演出。1986年参加首都《振兴杯》电视大奖赛,主演《鬼怨》一折,获十佳演员榜首。1987年又参加全国青年京剧演员电视大赛,获最佳表演奖。嗓音清亮,演唱刚柔相济,文武兼优。擅演剧目有《李慧娘》、《穆桂英》、《白蛇传》、《四郎探母》等。

李海燕

(1964—)旦角演员。女。辽宁沈阳人。1978年入唐山戏曲学校,1980年转入北京戏曲学校,得程派传人李文敏精心教授,掌握了程派艺术。1986年以优异成绩毕业,分入唐山市京剧团。经常主演《六月雪》等程派剧目。1987年在河北省青年演员电视大奖赛上夺魁,同年在全国青年演员电视大奖赛中获最佳表演奖。1997年获第十五届戏曲梅花奖。她嗓音醇厚,表演大方。擅演剧目有《锁麟囊》、《六月雪》、《荒山泪》、《贺后骂殿》、《硃痕记》、《红鬃烈马》等。

侯丹梅

(1965—)旦角演员。女。父侯剑光,母李雯敏均为京剧演员。幼年参加体操训练,有极好的形体训练基础。后入中国戏曲学院,1983年毕业。1984年拜关肃霜为师,得师精心指点并同台演出,技艺精进,初露头角。1986年随大连京剧团来沪献演《铁弓缘》、《战洪州》

等剧,轰动沪上。1987年获全国京剧青年演员电视大奖赛最佳演员奖。1988年参加南北优秀青年演员交流演出,主演《霸王别姬》等剧。同年在沪、港、台京剧交流演出中,主演《女杀四门》等剧。1992年获第十届戏曲梅花奖。她扮相秀丽,武功极佳,唱、做兼优,擅演剧目有《铁弓缘》、《战洪州》、《女杀四门》、《霸王别姬》、《坐宫》等。

迟小秋

(1965—)旦角演员。女。原名迟树新。生于辽宁阜新。1977年入阜新京剧团学员班,跟李国粹学梅派。1981年起向程派传人王吟秋学戏。1983年拜王吟秋为师。后在沈阳、大连、北京、天津等地演出七十余场程派戏,场场爆满,大受观众赞赏。1985年荣获第二届戏剧梅花奖。1986年赴港参加中国地方戏曲展,领衔主演《孔雀东南飞》等剧。她扮相端庄,嗓音悦耳,演唱动人。擅演剧目有《金锁记》、《荒山泪》、《锁麟囊》、《碧玉簪》等。

刘桂娟

(1965—)旦角演员。女。天津人。1975年入天津戏曲学校,师从孟宪荣、李金秋、孙荣蕙等,习尚派、梅派。1980年在天津市青少年演员基本功汇报演出中,主演《昭君出塞》,获一等奖。1982年起向陶汉祥学程派戏。同年参加市青少年演员汇报演出,主演《六月雪》,获一等奖。1983年参加新剧目会演获演员奖。同年拜李世济为师,技艺大进。1984年在北京参加纪念程砚秋会演。1987年全国京剧青年演员电视大奖赛中获最佳表演奖。天资聪慧,理解力极强,唱、念均有较强的感染力。擅演剧目有《六月雪》、《锁麟囊》、《红鬃

烈马》、《陈三两》、《荒山泪》、《英台抗婚》等。

李胜素

(1966—)旦角演员。女。河北柏乡人。1986年毕业于河北省艺校,入邯郸市京剧团。1987年、1991年全国电视大奖赛中以《廉锦枫》、《红线盗盒》分别获最优、最佳演员奖。1995年拜梅葆玖为师,专习梅派,同年获第13届戏剧梅花奖。现任中国京剧院青年团主演。扮相清秀,嗓音甜润,演唱流畅大方。擅长剧目有《白蛇传》、《四郎探母》、《红线盗盒》、《廉锦枫》、《凤还巢》、《生死恨》等。

张火丁

(1971—)旦角演员。女。吉林白城人。1986年入天津戏曲学校,师从梁天凤、张芝兰、李近秋等,后又师从孟宪荣学习程派名剧《锁麟囊》。1989年考入北京军区战友京剧团。又向北京戏校教师李文敏学习程派名剧《窦娥冤》、《三击掌》、《武家坡》等,后经程派研究会推荐,正式拜赵荣琛为师,得其真传。1999年获戏曲梅花奖。现为中国京剧院青年团挑梁主演。

朱文英

(1860—1929)武旦演员。艺名朱四十。江苏苏州人。父朱小喜,为四喜班武旦。自幼随父学艺,后拜朱小元为师。曾搭四喜、三庆、小丹桂、洪春、双庆、喜庆等班演戏。光绪初年,为三庆班武旦主演,与杨月楼、钱宝峰合演武戏,名噪一时。后又与俞菊笙合作,珠联璧合,相得益彰。1900年被选入内廷供奉。他武功极好,开打勇猛、翻跌轻盈,把子、出手俱长,演出风格泼辣、矫健、迅猛,有“横

武旦”之称。能戏甚多,擅演剧目有《青龙棍》、《蔡家庄》、《取金陵》、《盗仙草》、《泗州城》、《打瓜园》、《蟠桃会》、《青石山》等。子桂芳、婿阎岚秋均为其传人。

朱四十

见朱文英。

余玉琴

(1868—1939)武旦演员。原名润卿,字兰芬,号红霞,小名庄儿。安徽潜山人。幼随父余大海学艺,攻旦角。移居上海后,拜夏天喜为师,习花旦、刀马旦。在江南一带演戏,颇得好评。1886年到北京入四喜班,与谭鑫培、时小福等合演《翠屏山》、《虹霓关》等剧。1889年创办福寿班。1891年入选内廷供奉。1893年创小福寿班,长期掌班,演出《儿女英雄传》、《十粒金丹》、《荡寇志》、《粉妆楼》等连台戏。1897年与陈德霖共主福寿科班,以培育人才,排演本戏为主。1907年创办春庆班,1911年复创丹桂园。后又与田际云、杨桂云组织正乐育化会,主要从事创办科班和演出的组织工作。他文武兼长,在戏中融合运用,丰富了武旦行当的技艺。唱、念、做、打俱佳,且能反串武生,《花蝴蝶》一剧堪称一绝。擅演剧目有《演火棍》、《贵妃醉酒》、《泗州城》、《卖艺》、《画春园》、《双锁山》、《铁弓缘》及新戏《儿女英雄传》等。弟子有李菊侬、宋德珠等。王瑶卿、梅兰芳亦得其教益。

朱桂芳

(1891—1944)武旦演员。原名裕康,字云培,艺名“小四十”。原籍苏州,生于北京。父朱文英,工武旦,兄朱湘泉工武生。自幼随父学艺,坐科于长春科班。出科后初搭双庆社,在杨小楼、尚和

玉、俞振庭班社中助演,配合精彩默契,很得倚重。1910年选入内廷供奉,为年龄最小者。后又搭梅兰芳、余叔岩、徐碧云等班社,其中与梅合作最久,梅倚为左右手。1919年随梅赴日,1929年赴美,1935年赴苏,均为梅剧团主要成员,为梅配演,极尽绿叶扶红花之妙。长期与梅合作,对梅派艺术颇有心得,晚年在沪为言慧珠说梅派戏,并为其配戏,助言成名。他功底扎实,既有乃父勇猛之风格,又有稳健秀美的大家风范,为梅兰芳、杨小楼等配戏,分寸感极好。在继承家学的基础上,有所创新,为武旦一代名家。擅演剧目有《泗州城》、《青石山》、《湘江会》、《取金陵》、《娘子军》、《盗仙草》、《扈家庄》、《芦林坡》、《红桃山》、《蔡家庄》;为梅配演的剧目有《上元夫人》、《太真外传》、《天河配》、《西施》、《金山寺》、《廉锦枫》、《洛神》、《五花洞》、《凤还巢》等。宋德珠受其教益,且有所发展。

小四十

见朱桂芳。

阎岚秋

(1882—1939)武旦演员。艺名九阵风、飞来凤。北京人。父阎金福,工青衣。8岁入小荣椿科班,初习武生,从方世忠练功学艺,搭义盛和、福寿班充武行下手。后攻习武旦。21岁以演《打焦赞》、《取金陵》、《夺太仓》等戏驰名于东北各地。25岁返回北京搭同庆班、双庆班,与杨小楼、俞振庭等同台,声誉大起,以“武旦第一人”称盛一时。曾与梅兰芳合作演出《杀子报》。20年代后,搭余叔岩、高庆奎、尚小云、程砚秋各班,演武旦为主,兼演刀马旦和花旦,技艺日趋纯精。形成了迅猛矫健、武而不燥的独特艺术风格,人称阎派。晚年执教于富连

成科班和中华戏曲学校。功底磁实,扮相秀丽,跷工极佳,开打迅捷干净,出手准确稳练,台步圆场极美。花旦戏亦佳。擅演剧目有《泗州城》、《扈家庄》、《青石山》、《娘子军》、《百草山》、《蟠桃会》、《打焦赞》、《摇钱树》、《锯大缸》、《取金陵》、《夺太仓》、《金山寺》、《盗库银》、《巴骆和》、《芦林坡》、《盗仙草》及花旦戏《小放牛》、《虹霓关》、《大英杰烈》、《翠屏山》、《战宛城》、《打花鼓》等。子庆林,工小生;世喜,工丑。传人有宋德珠、李金鸿、阎世善等。

九阵风

见阎岚秋。

飞来凤

见阎岚秋。

松雪芳

(1906—1989)武旦演员、教师。原名夏正寿。江苏扬州人。1915年入上海庚福科班学戏。工武旦。曾拜九阵风(阎岚秋)、八仙旦为师。1921年满科后,即在上海、苏北、天津一带搭班演出。约20余年。1957年进上海市戏曲学校任教师。幼功底子厚,出手干净利落,在苏北、天津一带享有一定声誉。教学有方,言传身教,治学严谨。从教三十余年,为京剧、昆剧、越剧、淮剧培养了不少武旦演员,其中齐淑芳、王芝泉、方小亚等已成为京、昆舞台上的著名演员。女夏美珍,工旦。

宋德珠

(1918—1984)武旦演员。原名宋宝禄。字颖之。原籍天津,生于北京。1930年入中华戏曲专科学校,先后从阎岚秋、朱桂芳、张善庭、余玉琴、郭际湘、

诸如香、王瑶卿等学艺。又向荀慧生、程砚秋、于连泉等问艺。在校时常为程砚秋配戏,已显露头角。毕业后,即组织颖光社,领銜在京、津、沪一带演出,开武旦挑班之先例。幼年练功刻苦,跷功,出手功底扎实。武旦、刀马旦和花旦均其精擅,戏路宽广。表演艺术主要师承阎岚秋和朱桂芳,又博采众长,兼融舞蹈、体操乃至滑冰的健美造型,形成“美、媚、脆、锐”的艺术风格,曾与李世芳、张君秋、毛世来并称为“四小名旦”。1949年后,曾在北京、辽宁、福建等省市演出。1960年参加河北省京剧团。1972年调河北省艺术学校任教。代表剧目有《扈家庄》、《杨排风》、《蟠桃会》、《夺太仓》、《金山寺》、《泗州城》、《战金山》、《青石山》、《辛安驿》等。传人有女儿丹菊,还有宋燕玲、安荣卿、王继珠、王泰来等。

阎世善

(1919—)武旦演员。北京人。父阎岚亭、叔阎岚秋均为京剧演员。自幼入富连成科班,得阎岚秋亲传,师从徐天元。出科后,曾与许多名家合作配演。1949年后,加入中国京剧院。1981年后调入中国戏曲学院任教。青年武旦田冰等均曾受其教益。他功底扎实,表演严肃规矩。擅演剧目有《战金山》、《取金陵》、《青石山》、《扈家庄》、《竹林计》、《泗州城》、《摇钱树》、《杨排风》、《金山寺》、《蟠桃会》、《巴骆和》、《小放牛》等。

班世超

(1920—)武旦演员。北京人。5岁开始学艺,6岁起进富连成科班世字科学艺,攻刀马旦、武旦。坐科期间学业优秀,文武兼长。1938年出科,与叶盛章搭班在东北等地演出。1938年

全 1942 年赴沪,与梅兰芳、程砚秋、荀慧生、马连良、谭富英等同台,得益甚多,技艺精进。1942 年起挑梁组班在全国各地演出,颇具声望。特别在上海,与盖叫天、周信芳、李少春等合作,甚得好评。1952 年加入总政京剧团任主演,多次立功。1954 年随政府代表团赴苏联、捷克、波兰等国访问演出,深受欢迎。1958 年随团支援宁夏,成立宁夏京剧团,任副团长等职,常在京、津、沪及全国各地作演出,每到一地均受欢迎。他幼工扎实,尤长于开打、出手。擅演剧目有《竹林计》、《泗州城》、《杨排风》、《梁红玉》、《扈家庄》等。

李金鸿

(1923—)武旦演员。原名李士芳。天津人。1931 年入北京中华戏曲专科学校,得张善亭、阎岚秋指点。1939 年毕业于,搭李万春、叶盛章、李世芳、张君秋等班社。1946 年赴沪,与周信芳、黄桂秋、李玉茹同台。1952 年参加中国京剧院一团与李少春、袁世海、叶盛兰、杜近芳等长期合作。1957 年参加第六届世界青年联欢节,获金质奖章。1973 年调至中国戏曲学院任教,青年武旦田冰、张竞宏等均受过其指点,现任中国戏曲学院教授。他文武兼长,功底扎实,擅演剧目有《金山寺》、《扈家庄》、《杨排风》、《虹霓关》、《泗州城》、《摇钱树》、《战金山》、《十字坡》、《小放牛》、《战宛城》、《翠屏山》、《马上缘》等。

白玉艳

(1923—)武旦演员。蒙族。女。上海人。出身梨园世家,自幼受家庭熏陶,酷爱京剧,13 岁学艺,17 岁开始正式登台,长期在上海、苏南等地演出。1949 年后,参加常州市京剧团,与陶文

娟、孙鹏麟、荆剑鹏等合作。曾获江苏省戏曲会演一等奖。现任常州戏剧学校校长,从事教学工作。她武工扎实,善编演新戏,以演连台本戏《荒江女侠》著名,在江南一带颇具名声。擅演剧目有《宏碧缘》、《十三妹》、《白蛇传》、《穆桂英》、《梁红玉》、《花木兰》、《大英杰烈》等。

张美娟

(1929—1996)武旦演员。女。又名张正娟。河北保定人。幼年家贫,4 岁时为京剧武净张德武收养,7 岁从父学艺,后从陶玉芝习刀马旦。11 岁入上海戏剧学校。曾得尚和玉、傅德威等传授。15 岁离校,入筱文艳领衔的淮剧班应工武旦,不久转搭京剧班社,在南昌、杭州、汉口、南京、常州、无锡等地演出。1952 年加入华东戏曲研究院京剧实验剧团。曾多次出国访问演出。1970 年后从事教学工作。功底深厚,勇于革新,出手新颖,技巧全面,风格清新。善于运用技巧塑造不同性格的人物形象。擅演剧目有《八仙过海》、《虹桥赠珠》、《杨排风》、《盗仙草》、《火凤凰》、《挡马》、《金山寺》等。传人有关淑芳、史敏等。

冀韵兰

(1929—)武旦演员。学名冀永莲。北京人。1936 年,在家随胡盛岩学艺,同年入中华戏曲专科学校,先学老生,后攻花旦,最后工武旦、刀马旦。1940 年转入富连成科班,从师朱盛富、萧连芳、赵桐珊等学武旦、刀马旦,又随魏莲芳、赵绮霞、王连平等学习旦角及武小生戏。毕业时已能演传统剧目百余出,为同辈中佼佼者。出科后,曾与高盛麟、李万春、杨宝森、梅兰芳、张君秋等合作演于京、津、沪、东北、江南等地,技艺日益精进。先后在武汉市京剧团、北京

京剧三团、南京新新京剧团、天津市京剧团、新疆生产建设兵团京剧院任主要演员。1950年获南京市戏曲会演一等奖，1954年获北京市文艺会演表演二等奖。1958年获新疆文艺会演表演一等奖。同年在南海为苏联政府代表团演出，获克里姆林宫银质奖杯。1962年应邀调入江苏省京剧院，1972年调江苏戏校任教，任该校京剧科主任。他文武兼长，表演传神，武打、出手尤其突出，具有鲜明的个人风格。擅演剧目有《金山寺》、《泗州城》、《刘金定》、《十三妹》、《战金山》、《巴骆和》等。

周云霞

(1930—)武旦演员。女。生于上海。周云亮之姐。自幼随父学艺，工武旦，兼演武生。10岁入上海戏剧学校，习武旦。50年代参加江苏省京剧团，任主演。1959年参加第七届世界青年联欢节，主演《虹桥赠珠》，获金奖。1963年与周云亮、梁慧超等赴沪公演。她武功扎实，开打出手俱佳。擅演剧目有《虹桥赠珠》、《盗仙草》、《金山寺》、《哪吒》、《武松打虎》、《挡马》等。

刘琪

(1938—)武旦演员。女。9岁起在丹东咏讽社学戏，1949年入东北戏曲学校，1955年转入中国戏曲学校，师从邱富荣、马宗慧、赵桐珊等，工武旦，兼习花旦。1959年毕业，分入中国京剧院。1962年，1982年曾两次随李和曾、张云溪等赴沪演出。后拜宋德珠为师，学习宋派艺术甚有心得。她功底扎实，表演洒脱且富有美感，台风极佳。1992年获旦角组“梅兰芳金奖”。擅演剧目有《虹桥赠珠》、《扈家庄》、《杨排风》、《小放牛》、《盗仙草》等。

宋丹菊

(1942—)武旦、刀马旦演员。女。天津人。其父宋德珠为“四小名旦”之一。自幼随父学艺，并得到刘韵桐、冀韵兰、赵桐珊等指点，攻刀马旦，兼习青衣花旦。后又得李慧芳、王玉蓉、陈永玲、童芷苓等指导，技艺渐进。1958年加入北京京剧团，与马、谭、张、裘、赵等同台演出。70年代在赵燕侠主演的《白蛇传》、《红娘》、《辛安驿》影片中分饰小青、崔莺莺、罗雁等角。1984年获北京市中青年演员会演表演奖。1986年拜程玉菁为师，继续深造。1987年获第五届戏剧梅花奖。她扮相姣美，身段边式，得其父真传，为宋派艺术主要继承人之一。擅演剧目有《扈家庄》、《杨排风》、《穆桂英》、《盗草》、《锯大缸》、《铁弓缘》、《霸王别姬》、《湘江会》及新编古装戏《改容战父》等。

齐淑芳

(1943—)武旦演员。女。河北晋县人。自幼酷爱京剧，兄齐英才、齐英奇、嫂张美娟均为京剧演员。自幼随兄嫂学艺。1957年插班入上海戏曲学校，随松雪芳、方传芸等学艺。刻苦勤奋，成为该班尖子生。1961年毕业，加入上海戏校京昆实验剧团，同年底随团赴港演出，主演《三战张月娥》、《杨门女将》等剧，极得好评。1964年后演现代剧目，在《智取威虎山》中饰常宝，增强了唱、念功力和表演能力。80年代后，曾独自组班挑梁，主演《大英杰烈》等剧，并多次出访国外，声誉卓著。她幼工扎实，武打勇猛火爆，表演矫捷婀娜，极富创新精神。擅演剧目有《大英杰烈》、《盗仙草》、《杨门女将》、《三战张月娥》、《挡马》、《青石山》、《巴骆和》、《火凤凰》、《八仙过海》、《扈家庄》及现代戏《智取威虎山》等。

方小亚

(1945—)武旦演员。女。1966年毕业于上海戏曲学校,在校期间,得到松雪芳、杨畹农、魏莲芳等老师指导,武旦、刀马旦、花旦兼长。1980年在戏曲片《白蛇传》中扮演小青,1989年获上海首届“白玉兰奖”(主演《盘丝洞》一剧)。1992年获旦角组“梅兰芳金奖”。她武功扎实,出手难度高,且稳健,擅长表演。擅演剧目有《青石山》、《盘丝洞》、《八仙过海》、《白蛇传》、《活捉三郎》、《虹桥赠珠》、《挡马》、《火凤凰》等。

王继珠

(1945—)武旦演员。女。原名王振仙。生于河北蠡县。自幼随父学艺。1957年考入河北省艺术学校,得到宋德珠的亲授。1962年毕业于专区剧团。1978年正式拜宋德珠为师,改名继珠,成为宋派艺术传人。1984年调河北省京剧团,1986年调到吉林省戏校,拜毛世来为师,继续深造。她武功精湛,把子功尤佳,深得宋派帅、脆、美、媚的神韵,1990年获第八届戏剧梅花奖,1992年获旦角“梅兰芳金奖”。擅演剧目有《扈家庄》、《金山寺》、《杨排风》、《百鸟朝凤》、《穆柯寨》等。

李静文

(1959—)武旦演员。女。辽宁辽阳人。1972年入沈阳京剧院“少艺班”,1984年入中国戏曲学院进修班,得李金鸿、阎世善等教导,技艺精进。同年在沈阳市首届艺术节上,主演《护花神》,获优秀演出奖。1987年拜关肃霜为师。同年在全国青年演员电视大奖赛中,主演《两狼关》,列武旦组榜首。1988年在北京举行专场演出,深受好评。1989年获第七届戏剧梅花奖。她武功扎实,把

子、出手、跟斗均佳,且善舞能唱。擅演剧目有《虹桥赠珠》、《两狼关》、《盗仙草》、《挡马》、《无底洞》、《青石山》、《天门阵》等。

罗福山

(?—1927)老旦演员。江苏吴县人。罗巧福之子,罗寿山之弟。先为四喜班演员,后常为梅兰芳、余叔岩等配戏,深受倚重。他能戏极多,昆乱不挡,做工、念白尤佳,嗓音虽稍纤弱,但颇具韵味,与龚云甫齐名。《宁武关》赵氏及《得意缘》之狄母均为其绝作。擅演剧目此外尚有《雁门关》、《珠痕记》、《春秋配》、《八大锤》、《桑园会》、《樊江关》等。文亮臣、陈文启、孙甫亭、李多奎皆出其门下,再传弟子有耿世华等。

谭志道

(1808—1887)老旦兼老生演员。湖北江夏人。谭鑫培之父。艺名“叫天”。1853年,偕妻及子鑫培,先至天津一带“跑帘外”,后入北京改唱京戏,搭程长庚主持的三庆班,与程合演《硃砂痣》,时称“双绝”。他嗓音高亢,唱、念多用湖广音,仍带汉调特色。擅演剧目有《断太后》、《太君辞朝》、《钓金龟》等。

郝兰田

(1832—1872)老旦兼老生演员。安徽人。王瑶卿之外祖父。原为徽剧演员。入京后搭程长庚三庆班,与卢胜奎分饰连台本戏《三国》中孔明。后改演老旦,与梅巧玲、张二奎合演《四郎探母》之余太君,与时小福合演《探窑》之王夫人,堪称一绝。他演唱高亢有力、苍劲深沉,能融徽、汉两剧种老旦唱法,并吸收生、旦唱腔,创建了京剧老旦行当。擅演剧目有《钓金龟》(包括行路、训子、哭灵)及

《徐母骂曹》、《滑油山》、《断后龙袍》、《日莲救母》、《游六殿》等。后学者有龚云甫、谢宝云等。

谢宝云

(1860—1917)老旦演员。字月珊,小名昭儿。北京人。幼入钱玉寿之瑞春堂学艺,习昆旦,兼老旦、须生。12岁登台,常与姚宝香、刘宝玉同台演出,人称“瑞春三宝”。嗓子倒仓恢复后,专工老旦。光绪三十三年(1907),曾为清内廷供奉。表演沉稳,嗓音高亢,尤以运用嘎调为佳。每出戏必有一句精彩高腔,故有“谢一句”之称。擅演剧目有《四郎探母》、《牧羊圈》、《樊江关》、《硃砂痣》、《游六殿》、《孝义节》、《钓金龟》等。

龚云甫

(1862—1932)老旦演员。名媛,又名世祥。满族。北京人。早年从业玉器行,业余爱好京剧,入南官园华兰习韵崇房学老生,后入小鸿奎班客串演出。1892年入四喜班,拜孙菊仙为师,演老生;后又拜熊连喜为师,改演老旦。曾为清内廷供奉。唱腔新颖,技艺精湛,富于创造,能以老旦戏唱大轴,影响较大。首创老旦行当的流派龚派。擅演剧目有《钓金龟》、《徐母骂曹》、《行路哭灵》、《太君辞朝》等。传人有卧云居士、李多奎等。

文亮臣

(?—1938)老旦演员。亦作文亮辰。满族。原为票友,20岁后拜罗福山为师,遂“下海”,初搭祥庆和班。后为程砚秋配戏,深受程倚重,合作《硃痕记》等剧甚为精彩。他扮相华贵,嗓音响堂,表演逼真,《宁武关》中赵氏一角表演十分出色。擅演剧目有《钓金龟》、《打龙袍》、

《母女会》、《四郎探母》、《硃痕记》、《宁武关》、《六月雪》等。

卧云居士

(1891—1944)老旦演员。满族。原姓爱新觉罗,后改名玉铭,字静尘,号卧云居士。1912年后又名赵静尘。自幼喜爱京剧。常到北京票房演唱,与言菊朋、黄桂秋等共同切磋演唱技艺。后拜龚云甫为师,“下海”为专业演员。曾与梅兰芳、言菊朋、时慧宝、奚啸伯、杨宝森、李盛藻、言慧珠等同台演出。20年代前后,多次与梅兰芳合作演出《四郎探母》,红极一时。他天赋绝佳,嗓音清脆甜亮,富有韵味,念白讲究,表演真切,在继承龚派艺术的基础上,又有新的创造。能戏极多,擅演剧目有《徐母骂曹》、《太君辞朝》、《母女会》、《滑油山》、《钓金龟》、《托兆哭灵》、《遇后龙袍》、《岑母归汉》、《四郎探母》、《沙桥饯别》、《六月雪》等。

李多奎

(1898—1974)老旦演员。原名万选,字子清。北京人。幼习梆子老生。12岁入三乐科班习京剧老生,倒嗓后改习胡琴,拜龚云甫的琴师陆延庭为师,兼习老旦。嗓音恢复后,正式唱老旦。拜罗福山为师,并受教于龚云甫、谢宝云等,进步极快。1926年赴沪,与金少山合演《打龙袍》,号称“双绝”。次年又随梅兰芳赴沪公演,声誉极佳,各班争相聘邀。后又与余叔岩、梅兰芳、尚小云、程砚秋、马连良、谭富英、高庆奎、章遏云、金少山、裘盛戎等同台,技艺日益精进。1949年后,加入北京京剧团,与马、谭、张、裘等合作。与裘盛戎合作新排《赤桑镇》,演出后效果轰动,各地演员争相学习观摩,成为优秀保留剧目。60年代后,渐少演出,致力于戏曲教学工作。晚年在

戏曲艺术片《铡美案》中扮演国太一角。他天赋奇佳,嗓音宽亮厚实,高、中、低音俱佳,演唱苍迈舒展,韵味醇厚,腔音极好,板槽沉稳且灵活,垛句唱来尤有特色,白口响堂有味,表演朴实大方。在继承龚、罗、谢三家艺术的基础上,结合自身优越的天赋条件,形成了自己独特的演唱表演风格,世称“李派老旦”。擅演剧目有《断后打袍》、《钓金龟》、《望儿楼》、《行路训子哭灵》、《太君辞朝》、《三进士》、《滑油山》、《赤桑镇》、《徐母骂曹》、《甘露寺》、《四郎探母》等。得其教益的弟子甚多,有李金泉、王玉敏、李多芬、李鸣岩、王梦云、王晓临、万一英等。

孙甫亭

(1898—1970)老旦演员。北京人。孙怡云之子。幼承家学,后拜罗福山为师,并受教于谢宝云,为罗派老旦主要继承者。常为梅兰芳、程砚秋、荀慧生等配戏。1949年后,在北京戏曲学校、中国戏曲学校任教。他嗓音宽厚,表演大方,且有较高的文化素养,善揣摩戏理,演戏人情。擅演剧目有《生死恨》、《侏痕记》、《钗头凤》、《雁门关》、《得意缘》等。王梦云、王晓临等均受其教益。

李金泉

(1920—)老旦演员。原名李景泉。北京人。13岁入中华戏曲专科学校。从文亮臣、徐寿琪等学老旦。1940年毕业于,1942年拜李多奎为师深造。曾先后在杨宝森、奚啸伯、马连良、梅兰芳、金少山、荀慧生、张君秋、李少春等班社演出,1951年参加中国京剧院。嗓音宽厚嘹亮,基本功扎实。演唱技巧全面。擅编新腔,如《李逵探母》中〔反西皮二六〕唱腔,脍炙人口、戏路宽。擅演剧目有《岳母刺字》、《李逵探母》、《罢宴》、《穆

桂英挂帅》、《响马传》、《宋景诗》等。80年代后,致力于戏曲教育,弟子甚多,著名的有王晶华、赵葆秀、郑子茹等。

王玉敏

(1923—1994)老旦演员。回族。北京人。1935年入中华戏曲学校,先学武旦,后改老旦,师从刘俊峰、时青山、文亮臣等,为玉字班尖子学员之一。戏校毕业后,又得孙甫亭、李多奎的指点。1942年起,搭班演出于京、津、沪、山东等地。先后与马连良、谭富英、奚啸伯、杨宝森、李少春、言慧珠、童芷苓、黄桂秋、叶盛兰、裘盛戎等同台。特别是与马连良合作中,受益甚多。1952年参加中国京剧院。1955年赴波兰参加第五届青联节演出,并出访北欧五国,均获好评。1956年随李和曾、袁世海等赴澳门演出。此后,与李和曾、张云溪、江新蓉、高玉倩等长期合作,除演出许多传统剧目外,还主演了不少新编剧目。1971年调入中国戏曲学院任教,除致力于教学工作,还经常作示范演出。他嗓音高亢、刚柔并济,表演循龚派,且博采众长。擅演剧目有《钓金龟》、《行路训子》、《目莲救母》、《徐母骂曹》、《遇后龙袍》、《岳母刺字》、《太君辞朝》、《赤桑镇》、《清风亭》、《望儿楼》及新编剧目《杨八姐游春》、《朱仙镇》、《金田风雷》等。培养了许多青年演员,如郑子茹、郭跃进、甄静娴等。

李多芬

(1924—)老旦演员。女。原名李文瑛。祖籍湖北武昌。出生于北京。自幼受艺术熏陶,1932年至1944年,一直在学校读书。1949年初正式学演京剧,攻老旦。1950年参加北京中国人民解放军总政治部京剧团。1957年入上海京剧院。1970年调入上海“五七”京

训班任教师,1979年转上海市戏曲学校任教。艺宗李派。擅演《钓金龟》、《遇后龙袍》、《赤桑镇》、《岳母刺字》、《罢宴》、《百岁挂帅》、《雁门关》等。弟鸣盛,工老生。

李鸣岩

(1934—)老旦演员。女。曾用名李继艳。北京人。父李连甲,为富连成科班出身的演员。幼年随父学艺,后人四维剧校学老生兼习老旦,1949年后转入中国戏曲学校,随贯大元学老生,又从师李多奎学老旦,得其师精心指点,毕业后分配在中国戏校实验京剧团专工老旦。1962年后,先后在青海省京剧团、新疆建设兵团京剧团任主演。1975年调北京风雷京剧团,任业务副团长兼主演,后又调中国京剧院任主演。她老旦老生兼长,且能演彩旦,演唱韵味醇厚,表演规矩严谨。擅演剧目老旦有《罢宴》、《遇后龙袍》、《钓金龟》、《徐母骂曹》、《望儿楼》等;老生有《击鼓骂曹》、《战太平》、《定军山》等

王梦云

(1938—)老旦演员。女。北京人。1950年入中国戏曲学校,学老旦,得时青山、孙甫亭、徐少琪等传授。1958年毕业后,又向李金泉、王玉敏请教,1961年拜李多奎为师。1970年从北京京剧团调至上海京剧院,又不断向刘斌昆、李盛泉请益。她基本功扎实,嗓音嘹亮,富于激情,在现代戏《沙家浜》、《智取威虎山》中分别扮演沙奶奶、李母,颇得好评。擅演剧目有《赤桑镇》、《岳母刺字》等,还排演过《洪母骂畴》,在新编古装戏、现代戏《甲午海战》、《盘石湾》、《刑场上的婚礼》中均担任重要角色。现任上海戏曲学校校长。

王晶华

(1939—)老旦演员。女。辽宁丹东人。8岁入丹东咏凤社科班学戏,后转沈阳东北戏曲学校,再转中国戏曲学校。初习老生,后改老旦,受业于张宝芬、孙甫亭、王玉敏等,又得李金泉精心指点。后又得李多奎教授,技艺精进。1958年毕业。60年代,在艺术影片《杨门女将》中主演佘太君,获第一届电影艺术片“百花奖”。70年代曾在艺术片《红色娘子军》中扮演郑阿婆。1979年10月赴港演出。80年代后,在中国京剧院四团、三团任主演。在新编古装戏《强项令》、《佘太君抗婚》、《金龟传奇》、《锦车使节》中均有上乘表演和突出创新。她嗓音高亢,唱、念极有力度,刻画人物细腻,很有革新精神。擅演剧目有《赤桑镇》、《罢宴》、《遇后龙袍》、《杨门女将》、《佘太君抗婚》、《金龟传奇》等。

王晓临

(1940—)老旦演员。女。北京人。1952年入北京戏曲学校,初学花旦,后改老旦,在孙甫亭亲授下,打下了扎实的基础,才华初展。1959年毕业,分到荀慧生京剧团。1961年调入北京实验京剧团,在《雏凤凌空》、《杨门女将》中崭露头角。1963年与裘盛戎同台演出《遇后龙袍》、《赤桑镇》。1980年与袁世海、杜近芳、李万春等同台合演《龙凤呈祥》。1983年演《傅氏发配》一折,以唱、做、摔兼重的表演,获北京中青年会演优秀表演奖。艺宗李(多奎)派,但不拘泥,在继承李派韵味的基础上,突出了老旦的女性美,被誉为“当今老旦三王”之一(王晶华、王梦云、王晓临)。她音色苍老宽厚,吐字有力度,唱、念表演入情。擅演剧目有《三进士》、《岳母刺字》、《赤桑镇》、《断后龙袍》及现代戏

《海棠峪》、《丰收之后》等。

万一英

(1943—)老旦演员。女。北京人。6岁学戏登台。后在北京京剧院任演员。1960年拜李多奎为师,成绩显著,颇得乃师真传。1963年与裘盛戎合演《赤桑镇》,轰动北京剧坛。1964年全国现代剧目观摩演出,在《芦荡火种》中扮演沙奶奶,甚得好评。现为北京京剧院二团主演。她嗓音高亢,表演入情。擅演剧目有《赤桑镇》、《望儿楼》、《遇后龙袍》、《钓金龟》、《沙家浜》等。

王树芳

(1947—)老旦演员。女。北京人。1959年入北京戏曲学校,攻老旦,受业于孙甫亭。为该校优秀毕业生。后分入北京京剧院,得耿世华等指点。80年代后,经常主演一些传统剧目,甚得好评。1986年首都京剧演员电视大奖赛中,主演《钓金龟》,获首都十佳演员称号。在京举办过独唱音乐会,除演唱老旦剧目外,还反串老生、青衣、花脸及其他戏曲剧种,乃至现代歌曲。1989年荣获第七届戏剧梅花奖。她嗓音甜润清亮,唱腔纤巧多变,表演富有感情,被誉为“俊美老旦”。与青年老生赵世璞合演《司马迁》,塑造了司马夫人的形象,对老旦表演有较大的创新。擅演剧目有《钓金龟》、《遇后龙袍》、《岳母刺字》、《罢宴》、《望儿楼》及《司马迁》等。

赵葆秀

(1948—)老旦演员。女。北京人。就学于北京戏曲学校,受业孙甫亭,工老旦。以优异成绩毕业,分入北京京剧院。1981年拜李金泉为师,深得其师真传。后任北京京剧院四团主演,经常

演出许多传统剧目,及《三关宴》等新编古装戏。1986年首都京剧演员电视大奖赛中,主演《李逵探母》,获首都十佳演员称号。1987年获第五届戏剧梅花奖,为第一位获奖的老旦演员。在北京曾多次演出专场,一晚主演五出老旦重头戏,显露了深厚的功力。1994年获老旦组“梅兰芳金奖”。她天赋极佳,基本功扎实,勇于创新,善于探索,唱、念感情充沛。擅演剧目有《李逵探母》、《八珍汤》、《罢宴》、《徐母骂曹》、《钓金龟》、《三关宴》等。

郑子茹

(1961—)老旦演员。女。北京人。1972年入中国戏校学校,向王玉敏、李金泉等学演老旦,1978年毕业,分到中国戏校实验京剧团,现转中国京剧院青年团。1986年主演新编《对花枪》一剧,突破了传统老旦的表演方式,文武兼修,不仅扎大靠开打耍下场,而且一气呵成一百多句的[反二黄]唱段,唱来游刃有余,荣获1986年《振兴杯》电视大奖赛“首都京剧十优”称号,1987年获青年演员电视大奖赛最佳演员奖。擅演剧目有《遇后龙袍》、《钓金龟》、《罢宴》等。

蓝文云

(1964—)老旦演员。女。从小酷爱京剧,上中学时曾得柳素霞指点。1979年插班入天津戏曲学校,随雷振环、姜志军学老旦。1985年毕业,参加天津青年京剧团,1986年在“百日集训”中得李多奎的琴师屈文贵指点,技艺大进。1987年全国青年演员电视大选赛,为老旦组冠军,获京剧最佳演员称号。1994年获老旦组“梅兰芳金奖”。她演唱韵味醇厚,深得李派精髓。常演剧目有《望儿楼》、《钓金龟》、《罢宴》、《遇后龙袍》等。

庆春圃

(生卒年不详)净角演员。满族。人称庆四。生于长白。票友出身,曾学张奎官。先搭春台班,后入四喜班,唱副净,文武兼长,架子花尤佳,亦能演铜锤和武花。常佐程长庚、余三胜、王九龄等演唱,颇受欢迎。与黄润甫、钱宝峰等齐名。他嗓音洪亮,白口清朗,口锋极好,武打干净利落,善演《落马湖》李佩一类的反派人物。擅演剧目有《巴骆和》、《普球山》、《英雄会》、《连环套》、《青风寨》、《五人义》、《审李七》、《落马湖》、《探阴山》、《锁五龙》、《龙虎斗》、《下河东》、《风云会》、《二进宫》等。黄润甫、许德义等均受其表演艺术的影响。

穆凤山

(1840—1912)净角演员。名长寿,字凤山,号穆子。满族。北京人。幼好京剧,入翠峰庵票房习艺,拜刘万义(大奎官)为师,工铜锤,兼学架子花和武净。下海后,先后搭永胜奎班、嵩祝成班、四喜班。1872年曾至上海金桂轩演出。1885年选为内廷供奉。1893年私去上海,遭清廷通缉,匿迹舞台。1912年后曾以七旬以上高龄,复出在舞台上,不久便逝世。他唱功精湛,善创新腔,如《刺王僚》、《断密涧》之[西皮二六],《牧虎关》之[回龙]皆始于穆。还善吸收老生腔,丰富了净角的唱腔,用鼻音十分得当,是铜锤花脸行当的一代宗师,对后来花脸演唱和表演的发展有很大影响。擅长剧目有《刺王僚》、《天水关》、《断密涧》、《御果园》、《普球山》、《牧虎关》、《沙陀国》、《锁五龙》、《白良关》、《探阴山》、《草桥关》、《断后龙袍》、《二进宫》、《铡美案》、《连环套》、《取洛阳》、《战宛城》、《画春园》、《打焦赞》等。

何桂山

(1841—1917)净角演员。名宝庆,又名九林,世称何九直隶大兴(今北京)人。父名喜福,先演花旦,后改老旦。何桂山初入全庆班学花脸,后拜刘大头、汪正士为师。艺成后先搭三庆班,与程长庚配戏,长庚故,改搭春台班,与俞菊笙合作多年。嗓音高亢浑厚,唱法不弄花腔,不用鼻音,常用炸音。表演讲究形神兼备,善用眼神,能使双眼突起。脸谱简净,扮相雄伟,除京剧以外,尤擅昆曲。擅演剧目有《钟馗嫁妹》、《取洛阳》、《五台山》、《醉打山门》、《火判》、《安天会》等。嫡传弟子有刘永春,金秀山,裘桂仙,唐永常等。子,名佩亭,世称“小何九”,工武净,与俞振庭、迟月亭、范宝亭共称四亭。

黄润甫

(1845—1916)净角演员。满族。北京人。人称黄三。自幼爱好京剧,为翠峰庵票房票友,后拜四喜班朱志学(又名朱大麻子)为师。又入南府胜春奎科班学艺,与李连仲、王长林等同科。出科后初演于内廷,后为程长庚赏识,入三庆班学艺,深得程长庚、徐小香器重,又经庆春圃、钱宝峰、徐宝成等指点,技艺大进。光绪年间,选为内廷供奉,深得慈禧赏识,得“活曹操”之美名。1890年前后在三庆班与杨月楼、杨小楼父子合作,颇负盛名。先后与杨小楼、谭鑫培、汪桂芬、钱金福、陈德霖、何桂山合作。与谭鑫培、郭宝臣、侯俊山、杨小楼、王瑶卿、金秀山、俞菊笙并称为“梨园八杰”。1912年后,仍以七旬高龄,与谭鑫培、杨小楼等合作演出,气魄雄厚,仍似当年。嗓音脆中带沙,善用炸音,口劲十足,念白铿锵有力,表演自然且有气派,功架沉稳大方,演戏逼真,善察戏情,勾脸亦有独到

之处,为当时架子花脸中负盛名者。擅演剧目有《战宛城》、《连环套》、《取洛阳》、《捉放曹》、《击鼓骂曹》、《华容道》、《逍遥津》、《群英会》、《长坂坡》、《阳平关》、《回荆州》、《黄鹤楼》、《失街亭》等,弟子有侯喜瑞、董俊峰、李连仲、穆春山、郝寿臣等。

金秀山

(1855—1915)净角演员。满族。号金麻子。北京人。幼好京剧,在翠峰庵票房学艺,后经德珺如介绍,拜何桂山为师,遂成为专业演员。1877年起搭班演出,先后搭阜成班、长春和班、嵩祝成班、同春班、四喜班、宝胜和班、同庆班。其中与谭鑫培合作时间最长,影响也最大。1904年入选内廷供奉。后数次应邀赴沪演出,声誉极高。金嗓音洪亮,膛音极好,善用鼻音,演唱技巧甚高。念白字正声宏,做功气度宏伟,台步稳练,是继何桂山之后铜锤花脸声誉较著者,其子小山开创的金派花脸是建立在继承其艺术特点的基础上。能戏极多,擅演剧目有《二进宫》、《白良关》、《锁五龙》、《刺王僚》、《沙陀国》、《牧虎关》、《忠孝全》、《草桥关》、《飞虎山》、《法门寺》、《黄金台》等。弟子有郎德山、纳绍先等。

刘永春

(1862—1926)净角演员。名春,字鉴衡。大兴(今北京)人。幼拜刘万义为师,入嵩祝成班学花脸。满师后拜何桂山弟子刘明久为师,并得沈德奎指教,技艺渐进。1878年初演于永胜奎班。1880年搭三庆班初露头角。后曾搭四喜、春台等班,与汪桂芬、谭鑫培等同台演出。1891年入孙菊仙主持的四喜班。同年被召为内廷供奉。1901年起,南下上海定居。常与孙菊仙、王鸿寿、李春来等同

台演出。1916年曾教金少山学艺。1918年编演《狸猫换太子》等连台本戏。20年代后,不常登台,尽心辅导其子刘筱衡。嗓音高亢洪亮,演唱力厚声雄,舌朴平直,不尚花腔。表演端庄凝重,宗何桂山一派。擅演剧目有《大叹二》、《铡美案》、《断密涧》、《草桥关》、《御果园》、《李七长亭》、《断后龙袍》、《锁五龙》、《白良关》、《牧虎关》、《探阴山》、《飞虎山》、《大回朝》、《盗御马》、《连环套》、《捉放曹》等。弟子有小永春等。子筱衡,为江南名旦。

李连仲

(1862—1919)净角演员。北京人。幼入胜春奎班头科学艺,工架子花脸兼武净。与路三宝、李春福等同科。出科后,先后搭入四喜班、瑞胜和梆子班、小丹桂班演出,与侯俊山、田际云、李燕云等同台合作。1886年选为“内廷供奉”。1899年,与何景云出资组玉成班,为黄月山配戏,同时又与侯双印等成立庆春班,梆子皮黄两下锅,颇具盛名。1902年到上海春仙茶园,与孙菊仙、汪笑侬、李春来等同台演出。后返京与杨小楼、王瑶卿、程砚秋配戏。功架老到,念白爽脆,武打利落,有黄润甫的风范。擅长剧目有《连环套》、《芦花荡》、《瓦口关》、《铁笼山》、《打焦赞》、《长坂坡》、《阳平关》、《蚩蜡庙》等。弟子有瑞德宝、刘玉宝等。

钱金福

(1862—1937)武净演员。满族。北京人。幼入金福昆曲科班和四箴堂科班学艺,从师于双寿、崇富贵,工武净。1883年带艺人三庆班,后又入春台、小长庆、玉成等班。1904年选为内廷供奉。1911年入同庆班,与谭鑫培同台合作,为谭配演,极受谭倚重。晚年从事教学

工作。表演艺术自成一家。梅兰芳、杨小楼、余叔岩、王瑶卿等均得其教益。后期傍杨小楼、余叔岩等演出，增色极多。他功底深厚，功架稳练，身段、台步有许多独到之处，把子功堪称一绝，舞台形象十分漂亮。对脸谱有深入的研究，构画能体现人物性格。虽嗓音条件不善唱，但白口刚劲有力，武净戏极出色，架子花脸戏亦其所长。擅演剧目有《祥梅寺》、《醉打山门》、《芦花荡》、《火判》、《取洛阳》、《嫁妹》、《铁笼山》、《金沙滩》、《庆阳图》、《瓦口关》、《定军山》、《长坂坡》、《战宛城》、《琼林宴》、《青石山》、《珠帘寨》、《失街亭》、《落马湖》、《单刀会》等。弟子有李永利、刘砚亭、钱双莲等，子宝森最能继承其衣钵。

裘桂仙

(1878—1933)净角演员。又名荔荣。北京人。幼入云和堂，从张凤台、徐立棠学艺，工铜锤花脸。12岁入小鸿奎科班。后拜何桂山为师，曾搭小天仙、喜庆、小长庆等班。倒仓后，改拉京胡，曾为何桂山、谭鑫培等操琴。1904年，以琴师身份选为内廷供奉。1912年后嗓音恢复，首次在吉祥园与陈德霖、王凤卿合演《二进宫》，后长期与余叔岩合作，声誉甚著。演唱苍老有韵味，技巧甚高，台风肃穆，演戏认真，虽身材瘦小仍甚有气度。擅长剧目有《二进宫》、《铡美案》、《草桥关》、《御果园》、《打龙袍》、《白良关》、《刺王僚》、《上天台》、《空城计》等。次子裘盛戎继承其艺术特色，并有较大的创新，为裘派花脸创始人；三子世戎为云南京剧院挑梁净角。

王益芳

(1882—1962)武净演员。人称“王哑巴”。幼年在上海老天仙舞台练功，跟

斗极好。与孟鸿寿、双阔亭同称为梨园“三怪”。聪颖过人，所见之戏，模仿得十分准确。为郑长泰、李春来等配戏，严丝合缝，配合十分默契，30年代后脱离舞台。擅演剧目有《嘉兴府》、《收关胜》、《白水滩》、《蜈蚣庙》、《泗州城》、《铁笼山》等。外甥林树森得其亲传。

郝寿臣

(1886—1961)净角演员。名瑞，字寿臣，直隶香河(今河北)人，原籍山西洪洞。幼年随父迁居北京。7岁时拜影戏艺人王德正为师，并入李连仲门，学铜锤花脸。15岁时以小奎禄艺名搭班演戏，在天津与汪桂芬合演。义和团起义，演剧中止，在德国使馆任事务员数年，后又复旧业。辗转演出于哈尔滨、营口、大连、沈阳等地，远至朝鲜，与路三宝、马德成等同台，切磋技艺。26岁返回北京，在丹桂园演出。后因嗓音失润，攻副净，演《审李七》，深受好评。其后专唱副净，在玉成、鸿庆等班演剧，宗法黄润甫、何桂山、金秀山诸人，演技日进。后与谭鑫培合演，并入谭组班的永庆社，自此跻身于名家之列，常与杨小楼、梅兰芳、程砚秋、余叔岩、马连良、高庆奎等合作演出。1938年抗战期间，曾一度息影舞台。1949年后，悉心从事戏曲教育工作。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，培养了不少有成就的演员。郝善于刻画人物，富有革新精神，突破过去架子花脸重做不重唱的局限，将铜锤重唱与架子重做融于一身，并创造了雄浑凝练，气魄豪迈的郝派，对曹操、鲁智深等角色的表演、脸谱都有所革新。郝戏路很宽，一生曾在二百多个剧目中扮演过众多角色，如传统剧目《赛太岁》、《瓦口关》经他整理演出得以流传，在新编剧目《荆轲传》、《青梅煮酒论

英雄》、《野猪林》中有许多创造，影响最大、最负盛名的是曹操戏。生平演过17出曹操戏，每出戏中的曹操形象都有其特点，故而有“活孟德”之誉。郝以自己的艺术创造，从多方面丰富了京剧花脸艺术。1912年以来与金少山、侯喜瑞并称为花脸三大流派。传人有关世海、樊效臣、王永昌、周和桐、王玉让、尚长荣、马永安等。著作有《郝寿臣演出剧本选集》、《郝寿臣脸谱集》、《郝寿臣铜锤唱腔集》等。

许德义

(1886—1944)武净演员。北京人。父许荫棠为奎派老生。幼入福寿科班。出科后，长期辅佐杨小楼，为杨得力的重要配角，与钱金福、范宝亭等齐名。晚年落魄，以演文戏，求温饱。功底扎实，武打勇猛剽悍，表演火爆，冲劲十足。勾脸威猛传神。长靠短打戏均长。擅演剧目有《嘉兴府》、《英雄会》、《金沙滩》、《收关胜》、《蜈蚣岭》、《战宛城》、《青石山》、《百凉楼》等。弟子有吴彦衡、义小亭等，均工武生。

范宝亭

(1887—1946)武净演员。北京人。武净范福泰之子。幼于福寿班坐科。与杨小楼、俞振庭、迟月亭同誉为“一楼三亭”，为杨不可缺少的重要配角。经常参加名演员们编演的的新戏演出，先后与程砚秋、尚小云合作演出。身段迅捷矫健、武打威猛凶狠，尤精于翻扑，能扎靠翻“三张半”的“云里翻”和摔“硬镖子”等高难技巧。擅长剧目有《白水滩》、《通天犀》、《竹林计》、《打焦赞》、《打瓜园》、《无底洞》、《落马湖》及新编剧目《白罗衫》、《史可法》、《桃花村》等。弟子有刘奎官、厉慧良、景荣庆等均受其教益。

金少山

(1889—1948)净角演员。本名仲义。满族。北京人。父金秀山。幼从父学艺，秉承家学，兼宗何桂山。曾师事韩乐卿、屈兆奎、何通海等，打下扎实的基础。后拜德珺如为师，遂经其师荐入伶界为正式演员。初期曾搭宝胜和、双庆、鸿庆、永庆等班，为黄月山、梅兰芳、王瑶卿等配戏。1922年抵沪，为共舞台班底演员，与林树森、白玉昆等同台演出，技艺渐进。后梅兰芳赴沪演出，与梅合作公演了《霸王别姬》，轰动沪上，从此声誉大震。1937年重返北京，自组“松竹社”任挑梁主演，以周瑞安、姜妙香、李多奎、张荣奎等为佐，久演不衰。同时还与梅兰芳、孟小冬、马连良、谭富英等合作演出，技艺渐近炉火纯青之境。1943年再次赴沪演出，被誉为“十全大净”，雄踞当时净行首席。天赋极佳，嗓音洪亮响堂，音量奇大，有声震屋瓦之势。高中低音均佳，虎音、立音、膛音、炸音俱备，头腔、胸腔、鼻腔共鸣齐全，是少有的佳嗓。演唱朴实无华，气势顺畅。念白、身段、表演无一不佳，是难得的全材花脸。能戏极多，铜锤、架子均长，擅演剧目有《锁五龙》、《姚期》、《御果园》、《白良关》、《牧虎关》、《断密涧》、《刺王僚》、《断后打袍》、《铡美案》、《探阴山》、《大叹二》、《连环套》、《飞虎山》、《霸王别姬》、《李七长亭》、《闹江州》、《丁甲山》、《清风寨》、《大回朝》、《红逼宫》、《取洛阳》、《五台山》、《芒砀山》及《法门寺》、《失街亭》、《蚩蜡庙》等。弟子有吴松岩、赵炳啸等。

侯喜瑞

(1892—1983)净角演员。字霭如。回族。河北衡水人，生于北京。9岁入

钱豹》、《芦花荡》、《醉韦》、《古城会》、《单刀会》、《水淹七军》、《走麦城》、《九江口》、《霸王别姬》等。

小奎官

见刘奎官。

刘连荣

(1900—?)净角演员。北京人。15岁入喜连成科班。先学梆子老生,后从姚增禄学武生,又改学花脸,师从萧长华等,以演架子花脸为主。毕业后留在科班演戏,不计名利,善于配戏。曾与梅兰芳、马连良等合作,与梅合作时间尤长,极受梅倚重,30年代,曾随梅访美、访苏,与梅合演《霸王别姬》等剧。1949年后,仍在梅兰芳剧团,为梅葆玖配戏。1962年曾随梅葆玖、李宗义等赴沪演出,演戏规矩大方,工架稳健,善演配角。擅演剧目有《霸王别姬》、《宇宙锋》、《群英会》、《四进士》、《打严嵩》、《芦花荡》等。

宋富亭

(1907—1994)净角演员。原名志成。北京人。祖父宋福泰工花脸。父宋起山为富连成科班武戏教习。幼入富连成科班。师从叶福海学花脸,并得萧长华、蔡荣桂等指点。出科后,先后搭入叶盛章、李盛藻、李少春、杨宝森、叶盛兰、李世芳班社,任重要配角,甚得倚重。中年后即从事教学工作,先后在富连成科班、荣春社、四维剧校、中国戏曲学校任教。文武兼通,功底深厚,把子功尤佳,有“宋大刀”之誉。擅演剧目有《嫁妹》、《山门》、《芦花荡》、《蚩蜡庙》、《恶虎村》、《斩马谲》、《琼林宴》、《定军山》等。方荣翔、景荣庆、李长春、吴钰璋、袁国林、马名骏等均得其教益。

孙盛文

(1910—1981)净角演员。字栋臣。河北河间人,生于上海。10岁入富连成科班,师从裘桂仙、叶福海、萧长华等学艺,攻花脸。出科后,曾傍李盛藻、尚小云、言菊朋、荀慧生、裘盛戎、叶盛兰、赵燕侠等演出。极善与人配戏,名家争相约请。17岁后开始从事教学工作,先后在富连成科班、荣春社、中华戏曲学校、武汉中南戏曲学校、沈阳东北戏校、中国戏曲学校任教,教戏极有特色,成效甚佳,不少成名的净角,皆受其教益。戏路宽广,教戏时善于探索,勇于创新,且戏德极好。擅演剧目有《芦花荡》、《战宛城》、《牛皋下书》、《连环套》等。弟子有李长春、吴钰璋、李嘉林、马名骏、马名群、李欣等。其子元意,亦为武净。

王泉奎

(1911—1987)净角演员。回族。北京人。幼当童工,16岁拜张春芳为师,习铜锤花脸。1929年搭杨小楼班演出,后又与尚小云、余叔岩、谭富英、马连良、梅兰芳、周信芳、张君秋、雪艳琴、杨宝森等合作,技艺精进。1949年后,先后加入中国京剧院、梅兰芳京剧团和北京京剧院,与李宗义、李盛藻、李慧芳等合作,曾排演《强项令》、《敬德装疯》、《智斩鲁斋郎》等新戏。1962年又与李宗义、梅葆玖、赵荣琛、李元春等同台赴沪演出。天赋奇佳,走红较早。精于唱工,有“金嗓子铜锤”之誉,《刺王僚》一剧,使上海观众为之倾倒。擅演剧目有《刺王僚》、《大叹二》、《草桥关》、《五台山》、《打龙袍》、《白良关》、《牧虎关》、《御果园》、《探阴山》、《强项令》、《敬德装疯》等。

裘盛戎

(1915—1971)净角演员,北京人。

裘桂仙之子。8岁随父学艺,接受其父严格训练,打下扎实幼工。1927年带艺人富连成科班,受业于萧长华、孙盛义、王连平等。铜锤、架子甚至武二花均长。1933年出科。曾在北京、上海等地,与许多名家同台演出,其中前辈演员有杨小楼、金少山等。40年代末,开始独立挑班,1949年自组裘社。1950年与谭富英合组成太平京剧团,整理改编演出了能充分展现其艺术特色的剧目《姚期》、《将相和》等。1953年改组为北京京剧二团。1956年并入北京京剧团,与马连良、谭富英、张君秋,并列领衔,为四头牌,长期同台合作。1963年赴港演出,轰动港城。在五六十年代期间,除常演传统裘派名剧外,还编演了众多的新剧目,留下了许多艺术精品。1964年全国现代戏观摩演出大会上,与赵燕侠合作,主演《杜鹃山》,后又排演了现代戏《雪花飘》、《海港》等。裘氏幼功扎实,技艺精湛,特别是演唱艺术,为花脸唱腔开拓了一个新的境界。他鼻腔、头腔、胸腔共鸣极好,气口,尺寸运用十分讲究,运腔技巧高超,创造了影响极广的裘派唱腔。博采众长,经长期舞台实践,逐渐形成自身独特的艺术风格。表演功架稳健,节奏鲜明,刻画人物细腻,台风洒脱大方。能戏极多,擅长剧目有《姚期》、《断后龙袍》、《赤桑镇》、《铡美案》、《探阴山》、《断密涧》、《盗御马》、《锁五龙》、《御果园》、《白良关》、《除三害》、《大叹二》、《打黄盖》、《将相和》、《牧虎关》、《刺王僚》、《打奎驾》、《羊角哀》、《林则徐》及《打严嵩》、《清官册》、《甘露寺》、《赵氏孤儿》、《空城计》、《海瑞罢官》等。弟子有方荣翔、王正屏、夏韵龙、钳韵宏、郝庆海、张韵斌、于鸣奎、李长春、吴钰璋、孟俊泉、杨博森、姚撼岳、赵志远、陈鸿钧等及子少戎、义子李欣均属裘派传人。

袁世海

(1916—)净角演员。原名瑞林。北京人。自幼酷爱京剧,曾随许德义学艺练功。1927年入富连成科班,先入“盛”字科,艺名盛钟,工老生。后改习花脸,更名世海。从师萧长华、孙盛义、王连平等。1934年出科,先搭尚小云重庆社,后搭李盛藻文杏社、李世芳的承芳社,并常为马连良、周信芳、程砚秋、章遏云等配戏。1940年正式拜郝寿臣为师,悉心钻研郝派,并付之于舞台实践,技艺大进,声誉日盛。1948年,加入了李少春创办的“起社”。从此与李长期同台合作。1949年与李少春、叶盛章等组建起新中国实验京剧团,编演了《将相和》等新戏。后该团并入中国京剧院,历任一团副团长、副院长等职。除常演一些传统剧目外,还编演了许多能体现其独特艺术风格的新戏。在继承郝派艺术的基础上,锐意求新,为花脸表演艺术开创了一条新路。与马连良、叶盛兰等合演的《群英会》,与李少春、杜近芳合演的《野猪林》均拍摄成艺术片。1958年后,开始致力于创作现代剧目,在《白毛女》、《红灯记》等剧中,均极为成功地塑造了黄世仁、鸠山等角色。80年代后,仍活跃在京剧舞台上,曾多次在国内外示范演出。1985年曾率中国艺术家演出团,与厉慧良、杜近芳等合作赴港演出,深得好评。同年又与赵荣琛、杨荣环、李鸣盛等在沪参加南北艺术家交流演出。1990年在纪念徽班进京二百周年会演中,以75高龄主演《芦花荡》一剧,令人惊赞。他幼工扎实,技艺精湛,善于创新,演唱沉稳,表演细腻入情,形象魁伟,台风严谨大方。擅演剧目有《连环套》、《取洛阳》、《黄一刀》、《荆轲传》、《打龙棚》、《打曹豹》、《醉打山门》、《霸王别姬》、《横槊赋诗》、《芦花荡》、《群英会》、《牛皋招亲》、

《战宛城》、《李逵探母》、《西门豹》、《桃花村》、《除三害》、《青梅煮酒论英雄》、《响马传》、《打严嵩》、《四进士》等。传人有李嘉林、马永安、谷春章、吴钰璋、罗长德、刘金泉、陈真治、杨赤等。

费玉策

(1919—1999)净角演员。字观寿。满族。北京人。自幼爱好京剧,11岁起随纳绍先、张春芳等学戏。13岁考入中华戏曲学校,师从丁永利、高庆奎、范宝亭、蔡荣贵等。1941年毕业后即搭班演戏,曾与奚啸伯、谭富英、马连良、周信芳、言慧珠、金少山、李少春、唐韵笙等同台演出。期间又拜钱宝森为师,技艺日趋成熟。1949年后,在山东搭班演出。1954年获山东省观摩会演演员一等奖。后加入江苏省京剧团,与王琴生、蒋慕萍、周云亮、梁慧超、沈小梅、冀韵兰等长期合作演出。1976年与李和曾等合拍了戏曲资料片《逍遥津》。后调入江苏省戏剧学校,致力于教育及整理艺术资料工作。他幼工扎实,戏路宽广。擅演剧目有《战宛城》、《逍遥津》、《群英会》、《青风寨》、《法门寺》、《霸王别姬》、《打严嵩》、《取洛阳》、《下河东》等。

周和桐

(1920—1986)净角演员。北京人。8岁时师从陈月山习老生。1930年入中华戏曲专科学校,先学老生,后工铜锤,因变嗓改学架子花脸,师从蔡荣贵。1938年毕业后留校任教。1940年戏校解散,先后搭宋德珠颖光社和王和霖的麟鸣社演出。1951年参加马连良剧团演出,得马的赏识与指点。1954年经马介绍拜郝寿田为师,技艺迅速提高。1955年加入北京京剧团,为该团不可缺少的二路净角。1964年在全国现代戏

观摩演出中,在《芦荡火种》中扮演胡传葵,在全国观众中留下深刻的印象。1976年后,与马长礼、谭元寿合作演出《失空斩》、《四进士》等许多传统剧目。他功底深厚,全面地继承了郝派艺术。擅演剧目有《审潘洪》、《群英会》、《战宛城》、《连环套》、《甘露寺》、《沙家浜》等。

赵文奎

(1920—)净角演员。河北三河人,生于北京。幼随张鑫奎学戏。曾在京、津等地搭班演出。1951年参加北京实验京剧团,与李万春等同台。1953年转入中国京剧院二团,同李和曾、张云溪、江新蓉等合作。1961年调入上海京剧院,参加上海京剧会演,主演《五台山》、《群英会》深得好评。后参加《海港》剧组,主演高志扬一角,拍摄成戏曲艺术片。嗓音高亢洪亮,身材魁梧,是净行不可多得的人材。擅演剧目有《白良关》、《五台山》、《御果园》、《牧虎关》、《断密涧》、《敬德装疯》、《铡美案》、《探阴山》、《二进宫》、《姚期》、《赤桑镇》等。

裘世戎

(1920—1982)净角演员。北京市人。父裘桂仙、兄裘盛戎均为净角演员。裘世戎7岁起随父学艺,9岁进富连成科班,11岁开始登台演戏。出科后,曾先后搭李盛藻、周信芳、高盛麟、马连良等班社在京、沪、香港、昆明等地演出。1951年参加中国人民解放军国防京剧团。1957年转入云南省京剧团任主演,与关肃霜、刘奎官、徐敏初、金素秋等长期同台。1960年任云南京剧院副院长。1979年由云南电影制片厂拍摄了他主演的戏曲艺术片《盗御马》、《姚期》。他幼功扎实,铜锤、架子均佳,还经常演《战宛城》等戏。擅演剧目有《铡美案》、《大

叹二》、《盗御马》、《姚期》、《战宛城》、《白良关》、《李七长亭》等。

贺永华

(1922—)净角演员。原名贺文滨。河北文安人。11岁学戏,拜韩富信为师。15岁入稽古社科班学戏,攻文武净兼学武生,师从程永龙、叶德风等。特别受到尚和玉的精心指点,亲授《铁笼山》、《艳阳楼》、《四平山》等尚派名剧,打下了扎实的幼工基础。1941年出科,曾与李世芳、李少春等在京、津、济南等地演出。1949年后,先在新乡民友剧团搭班,后与王鸣仲、王佩珠等共组新风社挑班演出在上海、南京等地。1951年加入江苏省京剧团,1953年转入华东实验京剧团(后改为上海京剧院),长期为周信芳、李玉茹、董芷苓等配戏。在花甲之年尚能演《蚩蜡庙》中费德功。戏路宽广,擅长演架子花、武二花,塑造了马谩、黄盖、马武等许多不同性格的人物,特别是在现代剧《智取威虎山》中饰座山雕一角,深得专家和观众的一致好评。能戏极多,有《战滁州》、《铁笼山》、《失空斩》、《龙潭鲍骆》等。弟子有蓝煜民、郭仲钦等。

娄振奎

(1923—1980)净角演员。自幼酷爱京剧,以唱花脸自娱。后拜李德奎为师。由于嗓音与金少山甚似,学艺已有成效,遂下海,搭谭富英、杨宝森等班社,渐露头角,以“金派传人”红于津、沪等地。后又与李少春合作,受李倚重。又拜陈富瑞为师,习武功。1949年后,加入中国京剧院,长期与李少春、袁世海、叶盛兰、杜近芳、李盛藻等合作,与王泉奎、赵文奎并誉为“铜锤三奎”。娄天赋佳嗓,洪亮宽厚,且善于运腔,唱工极佳。擅演剧目

有《姚期》、《大叹二》、《锁五龙》、《断后龙袍》、《铡美案》、《敬德装疯》、《空城计》、《宋景诗》等。

方荣翔

(1925—1989)净角演员。北京人。8岁拜尚小云为师,学旦角。10岁又拜骆连翔为师习武生。后又跟宋富亭、金盛福、苏盛贵、裘世戎等学戏。1938年拜张鑫奎为师习花脸,随师往各处搭班,加强舞台实践。1940年正式拜裘盛戎为师,专攻裘派花脸,经裘精心指点,技艺日益提高,常在北京、河北、东北等地演出。1948年参加东北联军第七纵队京剧团,后转入十五兵团京剧团。1951年参加中国人民志愿军赴朝鲜前线,与李师斌、殷宝忠、徐俊华等组成志愿军京剧团,在朝鲜及国内各地演出。1958年编导演出了现代京剧《奇袭白虎团》。同年参加山东省京剧团,任挑梁主演,与殷宝忠、宋玉庆、俞砚霞等长期合作,巡回演出于全国各地,名声渐震。1964年在全国现代戏观摩演出大会上,与宋玉庆合演《奇袭白虎团》,被拍摄成戏曲艺术片。1979年后,恢复了《铡美案》等许多裘派传统剧目,对裘派艺术钻研更加深入。1980年整理了《裘盛戎唱腔集》。1988年赴港与袁世海、叶少兰等合作演出,得到港、澳和海外侨胞极高的评价。他嗓音浑厚圆润,表演深沉含蓄,台风稳健。唱功尤长,在继承裘派艺术的基础上形成了自身的艺术风格。除了技艺精湛外,戏德甚高,乐于助人,演出严肃认真。能戏极多,擅演剧目有《铡美案》、《姚期》、《将相和》、《赤桑镇》、《大叹二》、《除三害》、《盗御马》、《群英会》、《白良关》、《断密涧》、《探阴山》、《断后龙袍》、《锁五龙》、《刺王僚》及现代剧目《奇袭白虎团》、《雪花飘》等。传人有康万生、宋昌林、邓沐伟、孟

广禄、王海波等。

景荣庆

(1925—)净角演员。又名景永成。河南开封人。13岁入中华戏曲学校,为永字班学员,师从陈富瑞、宋富亭、孙盛文等。后转入荣椿社,师事尚小云,并向范宝亭、尚和玉、郝寿臣、侯喜瑞、钱宝森等学艺,打下了扎实幼工基础。在天津等地初具声望。1948年荣椿社解散,先后与谭富英、裘盛戎、言慧珠、唐韵笙、杨荣环、奚啸伯等合作演出。1951年加入北京京剧团,为李万春配戏。1952年在全国第一届观摩演出大会上获演员三等奖。1953年加入中国戏曲研究院。1956年随团出访澳大利亚、新西兰等国。在中国京剧院期间,与李少春、叶盛兰、杜近芳、李和曾、张云溪等长期同台,除常演许多传统剧目外,还在新编古装戏《金田风雷》、《美人计》、《孙安动本》中扮演萧朝贵、张飞、徐龙等角,深得观众好评。80年代,常与李和曾、王金璐等同台演出,1981年与李和曾合演的《孙安动本》获优秀演出奖。他文武兼长,表演尤佳,铜锤、架子、武花皆能。擅演剧目有《除三害》、《芦花荡》、《将相和》、《黑旋风》、《嫁妹》、《连环套》、《取洛阳》、《霸王别姬》及新编剧目《三盗令》、《孙安动本》等。

朱玉良

(1925—)净角演员。山东胶县人。13岁学艺,随刘双喜、程永龙等学铜锤,并为金少山寄名弟子。17岁拜在刘砚亭门下,后又受侯喜瑞、马连昆、李春恒等教益,技艺日益提高。曾为谭富英、周信芳、唐韵笙等配戏。1949年后加入北京京剧三团与张君秋合作演出。1955年参加赴朝慰问演出。后又加入

杨宝森剧团、山东省京剧团、苏州开明京剧团,最后在天津市京剧团任主演至今。经常与厉慧良、张世麟、杨宝森、丁至云等同台演出,唱宗金派,嗓音宏亮。擅演剧目有《白良关》、《铡美案》、《御果园》、《飞虎山》、《大回朝》、《大叹二》等。

李荣威

(1926—)净角演员。回族,原名李华,曾用艺名李振奎。北京人。1938年入北平荣椿社科班习艺,受业于孙盛文、宋富亭。出科后曾向裘盛戎学戏。1942年,拜苏连汉为师,并与李万春同台演出。1943年,先后与黄玉华、徐荣奎合作演出。1945年,搭入宋宝罗剧团,流动演出于上海、汉口等地。1949年到昆明,入剑佩京剧团,后任该团副团长。1954年到北京,参加新宁实验京剧团,与尚长春合作演出。1956年参加奚啸伯京剧团,同年8月加入天津京剧团至今。在团内,不但常主演《盗御马》等架子花脸戏,还常为杨宝森、厉慧良、张世麟等配戏,甚得好评。1958年随团赴朝慰问演出。1964年参加全国京剧现代观摩演出大会,主演《六号门》;1965年参加华北地区京剧现代戏会演,主演《三条石》。1976年参加京剧艺术片《芦花淀》的拍摄,饰芦老庆。1981年参加天津现代戏会演,在《汨罗怒潮》中演彭德怀。同年拜侯喜瑞为师,学习侯派艺术。他戏路宽广,演戏人情,擅演剧目有《六号门》、《九江口》、《盗御马》等。

殷元和

(1926—)净角演员。北京人。8岁入富连成科班,经侯喜瑞精心指点,打下扎实的幼工基础。1943年出科,1944年到张家口搭班演出。1946年组成了张家口实验京剧团,同年参加晋绥

军区政治部平剧院,任研究室主任兼导演。后随团到西安,1950年到重庆参加西南军区政治部京剧团。1952年主演《醉打山门》获表演一等奖。1954年调入总政京剧团,1958年随团支援宁夏,任宁夏京剧团主演,与李鸣盛、王和霖、李丽芳、俞鉴等长期合作演出,深受各地观众欢迎。自1954年始,先后随团出访过越南、朝鲜、缅甸等国,1987年又随宁夏京剧团出访日本。他幼工扎实,功架稳健,文武兼长,架子花脸戏尤精。擅演剧目有《钟馗嫁妹》、《醉打山门》、《李七长亭》、《芦花荡》、《取洛阳》等。谭少英、梁加禾等均受过其教导和指点。

王正屏

(1928—1999)净角演员。蒙古族。浙江杭州人,生于上海。1938年入上海戏剧学校学艺,先学武生、丑行,后改净角,师从梁连柱、陈富瑞等。1945年出科。1946年拜裘盛戎为师,随师学艺期间,曾与梅兰芳、谭富英、李万春、高盛麟等同台演出。1952年参加上海京剧院。与周信芳、李玉茹、童芷苓、李仲林、纪玉良等长期同台演出。1954年在华东戏曲观摩会演中,主演《黑旋风李逵》,获一等演员奖。在艺术片《周信芳舞台艺术》中扮演《刘唐下书》之刘唐。1980年与张君秋合作演出《龙凤呈祥》。1981年参加天津举行的裘派专场演出,主演《盗御马》,同年又在京与高盛麟合作演出《连环套》。1986年,在“正”字辈同学纪念演出中,主演了《李逵下山》。他能唱善做,铜锤、架子均长,白口有力,身段矫健,善跑圆场,表演颇具南派特色。擅演剧目有《黑旋风李逵》、《将相和》、《芦花荡》、《牧虎关》、《刘唐下书》、《盗御马》、《连环套》、《钟馗嫁妹》、《除三害》、《通天犀》、《铡美案》及新编剧目《七侠五义》、《林则

徐》等。

于鸣奎

(1930—)净角演员。北京人。1940年入鸣春社科班学艺,师从李万春、张连福、程永龙等,打下了扎实的基础,文武兼能。17岁离科,加入东北五十二军京剧团。后又随师兄王鸣仲在青岛、保定等地演出,在青岛拜黄宝岩为师。1949年后,加入山东军区京剧团。1953年随奚啸伯剧团在津、沪、汉、宁等地巡回演出。1955年加入新疆省京剧团,曾任业务团长。他嗓音洪亮,功架稳健。擅演剧目有《九江口》、《姚期》、《李逵》、《连环套》、《金沙灘》等。

齐啸云

(1932—)净角演员。女。原名齐润霖,祖籍杭州,生于天津。自幼酷爱京剧。11岁起,一边上学,一边入天津云吟国剧社学戏,初习老生,攻马派,曾得娄廷玉、方连元等传授。后习花脸,得袁青云精心传授,成为云吟国剧社挑梁花脸演员。1950年考入燕京大学,在学习之余,坚持学戏,向钱宝森、郝寿臣等进行了唱、念、做、打全面学习,技艺精进。1959年正式“下海”,渐露头角。1972年调到甘肃兰州青年京剧团工作。1980年,恢复演出了许多铜锤花脸传统剧目,在电台、电视台播出后,引起轰动。1985年调入中国京剧院任主演。曾率团在全国各地巡回演出。1986年与孙岳、张曼玲等赴沪同台公演。她台风严谨,唱功尤佳,表演细腻大方。擅演剧目有《姚期》、《铡美案》、《断后龙袍》、《赤桑镇》、《大叹二》、《探阴山》、《白良关》、《锁五龙》、《御果园》、《盗御马》等。

袁国林

(1933—1996)净角演员。曾用名袁维祥。吉林人。1946年入四维剧校学戏,从师梁连柱。1949年转入中国戏曲学校,在宋富亭、郝寿臣、萧长华、刘奎官等指导下,奠定了坚实的艺术基础。1956年毕业,加入中国戏曲学校实验京剧团。1959年正式拜侯喜瑞为师,经其师精心指点,技艺日益精进。1961年首次赴沪与钱浩梁、张曼玲等合演侯派名剧《战宛城》,轰动申江。后转入中国京剧院,曾多次随团出访欧洲及日本、澳大利亚等。1988年与张曼玲合演的《甘棠夫人》,获新编剧目奖。1989年与日本歌舞伎合演《龙王》,扮演敖广,受到日本观众热烈欢迎。幼工扎实,深得侯派真传,为侯派第二代传人之代表。擅演剧目有《战宛城》、《连环套》、《取洛阳》、《芦花荡》、《通天犀》、《山门》、《李逵》、《除三害》、《清风寨》等。

李嘉林

(1936—)净角演员。原名李文广,艺名李永山。生于辽宁营口。自幼爱好京剧,拜刘维和为师。1948年又拜咏讽社徐啸山为师,曾以艺名李咏山登台演出,后班社解散,1949年被破格插班入东北戏曲学校,受到正规训练,在校期间,即参加赴朝慰问演出。1956年转入中国戏曲学校继续学习,得袁世海赏识,遂拜袁为师。1958年入中国京剧院四团,任演员队长,与孙岳、杨秋玲、王晶华、俞大陆等长期同台演出。在《杨门女将》影片中饰西夏王王文、《红色娘子军》中扮演南霸天,颇得好评。1985年与其夫人杨秋玲赴美国夏威夷讲学,辅导排演英语京剧《凤还巢》。他扮相雄伟,表演极有气派,不但长于演《芦花荡》等主角戏,更善演《失空斩》、《野猪林》一类配

角戏。擅长剧目有《牛皋扯旨》、《失空斩》、《群英会》、《长坂坡》等。

李长春

(1939—)净角演员。北京人。1951年考入中国戏曲学校,从师宋富亭,又得孙盛文、郝寿臣、侯喜瑞等指点,刻意求精,遂成为尖子学生。1959年毕业,入中国戏曲学校实验京剧团,与刘秀荣、钱浩梁、刘长瑜等合作,初具声望。1961年正式拜裘盛戎为师,经裘精心传授,技艺大进。同年首次赴沪演出,主演《铡美案》、《姚期》等剧,获得好评。后调入中国京剧院四团,与孙岳、王晶华等合演《强项令》、《赤桑镇》诸剧。后调入上海京剧院《海港》剧组,饰高志扬。1980年后,艺术日趋成熟,曾出访西欧。在全国各地常演出《盗御马》等裘派名剧,为裘派艺术主要传人之一。1984年调入战友京剧团,与叶少兰、辛宝达等同任该团主演。1986年获北京市《振兴杯》京剧大奖赛十优演员称号。他嗓音宽亮,演唱韵味醇厚,表演深沉大方,技艺全面。擅演剧目有《大叹二》、《姚期》、《铡美案》、《赤桑镇》、《断后龙袍》、《盗御马》、《赵氏孤儿》、《强项令》、《断密涧》、《探阴山》、《连环套》、《白良关》、《刺王僚》、《群英会》、《将相和》等。

马名骏

(1939—)净角演员。回族。武汉人。1950年考入中国戏校,经侯喜瑞、李春恒、孙盛文、宋富亭等精心指点,打下了扎实的基础。1958年毕业,分到乌鲁木齐京剧团。在新疆26年中,不仅演出了许多铜锤、架子花脸的传统剧目,还编演了不少现代戏,其中《红岩》一剧参加1964年全国京剧现代戏观摩会演,《天山红花》一剧曾参加1965年西北五

省现代戏会演。1984年调入中国京剧院,与李世济、冯志孝等同台演出。嗓音宏亮,善于表演,擅演剧目有《姚期》、《将相和》、《霸王别姬》等。

吴钰璋

(1940—)净角演员。回族。北京人。父吴松岩为金少山嫡传弟子。自幼随父学艺,1950年考入中国戏曲学校,受业于宋富亭、孙盛文等,铜锤、架子均长。1958年毕业,加入中国京剧院四团。主演新编古装戏《强项令》,初露头角,并在京剧艺术片《杨门女将》中扮演焦廷贵,获得好评。1961年拜裘盛戎为师,1963年又拜袁世海为师,得袁亲授《牛皋招亲》、《九江口》等袁派名剧。同年,调到中国京剧院一团,与李少春、袁世海、杜近芳、叶盛兰等同台演出。在此期间还多次出国访问演出,均获好评。1964年后,在《红松店》、《杜鹃山》、《海港》等现代剧目中均扮演重要角色,特别是在影片《平原作战》中扮演李胜,给观众留下深刻印象。在80年代,又主演了新编古装戏《狄龙案》、《尉迟恭辞婚》,艺术日趋成熟。嗓音宽厚高亢,演唱兼有金、裘、袁三派之长,表演有气势且入情。擅演剧目有《刺王僚》、《五台山》、《姚期》、《铡美案》、《九江口》等传统剧目及《狄龙案》、《平原作战》等新编古装戏和现代戏。

尚长荣

(1940—)净角演员。原名尚叔欣。河北南宫县人。尚小云之三子,尚长春、尚长麟之弟。自幼受家庭影响,5岁开始登台表演。10岁正式拜陈富瑞为师,学习花脸。1950年起随父亲的剧团在全国各地巡回演出,在与其父同台期间得益甚多。1956年开始主演《姚

期》、《李逵》等戏,初露头角。1959年随父调往陕西省京剧团。同年参加省国庆十周年献礼演出,主演《山河泪》获表演奖。1960年获省青年会演演员一等奖。后又拜侯喜瑞为师,技艺猛进。1964年参加全国京剧现代戏观摩大会,主演《延安军民》,深得好评。1965年参加西北五省现代戏会演,主演《秦岭长虹》。1977年创作并清唱了《周总理又回延安城》,灌制唱片出版。1979年后恢复演出了许多传统剧目,并编演了新编古装戏《射虎口》、《西门豹》等。1980年主演了现代戏《平江晨曦》。1984年在上海参加“南北中青年京剧演员大会串”,主演了《李逵探母》等剧。同年赴京在纪念尚小云、梅兰芳诞辰演出中,分别与孙钧卿、梅葆玖演出了《将相和》和《霸王别姬》,技艺已趋成熟。1985年获第二届戏剧梅花奖。1986年主演《张飞敬贤》,拍摄成电视片获电视大奖。1987年获省第一届艺术节演员一等奖。1988年在天津新剧目会演中与言兴朋合演《曹操与杨修》获优秀演员奖,并拍摄成戏曲艺术片。天赋极佳,勤奋好学,铜锤、架子均长,表演富有激情,且善于创新,有自身的艺术特色。擅演剧目有《李逵》、《姚期》、《将相和》、《黄一刀》、《霸王别姬》、《盗御马》、《取洛阳》、《芦花荡》、《群英会》及新编剧目《西门豹》、《山河泪》、《射虎口》、《张飞敬贤》、《曹操与杨修》、《贞观盛事》、《延安军民》等。

梁嘉禾

(1940—)净角演员。北京人。1949年加入西北军区戏剧学校,向薛广福学艺。1955年调北京总政京剧团,拜郭元汾、谭世英为师。1958年随团赴宁夏,为宁夏京剧团主要演员。1980年拜裘世戎为师。曾排演新戏《三伏马天

武》，颇得好评。1985年在宁夏中青年演员大奖赛中，主演《牛皋招亲》，获一等奖。功底较厚，铜锤、架子均长。擅演剧目有《盗御马》、《霸王别姬》、《除三害》、《牛皋招亲》、《铡美案》、《赤桑镇》、《将相和》、《张飞审瓜》等。

马永安

(1941—)净角演员。北京人。1952年考入北京市戏曲学校，由郝寿臣亲自开蒙，又得苏连汉等传授，在铜锤、架子、武花各方面都打下深厚基础。实习演出郝派名剧《黄一刀》、《牛皋招亲》便崭露头角。1959年毕业，分到荀慧生京剧团。1960年调入北京实验京剧团，与李玉芙、张学津等同台演出。后又师事侯喜瑞、袁世海，技艺日益精进。1965年调入北京京剧院，1973年在《杜鹃山》中塑造了雷刚形象。1980年后曾多次随中国艺术团出国访问演出。1983年获北京中青年演员调演优秀表演奖。同年，编演了莎士比亚名剧《奥赛罗》，在1986年参加“中国莎士比亚戏剧节”演出，受到中外观众欢迎，获演员表演奖。1986年，在纪念郝寿臣诞辰一百周年演出中，首演郝派名剧二本《赛太岁》，深得专家及观众赞赏，他扮相俊伟，嗓音洪亮，表演入神。擅演剧目有《九江口》、《杜鹃山》、《黄一刀》、《霸王别姬》、《李七长亭》等。

张达发

(1947—)净角演员。原籍江苏南京，生于上海。1959年入上海市戏曲学校，师从陈富瑞、赵德钰、马宝刚。1966年毕业后分入上海京剧院。1976年至今，主演过许多传统剧目，在天津、东北、山东、河北、河南、江苏等地演出，颇受观众欢迎。曾先后与迟世恭合演

《大叹二》、《断密涧》、《除三害》，与艾世菊合演《法门寺》，与李玉茹合演《宇宙锋》，与李慧芳合演《上天台》、《盗魂铃》等。这一时期，多次得王正屏指点，艺术上有很大进步，1995年拜王为师。还随团几次出访，如美国、日本、瑞典及港澳地区。他嗓音宽亮厚实，兼有金(少山)、裘(盛戎)两派之长。近年来除演出注重唱工的铜锤戏外，还向架子花脸方面发展，重视表演及人物刻画，在新编剧目中有突出的表演。擅演剧目有传统戏《大叹二》、《遇后龙袍》、《秦香莲》、《探阴山》、《李七长亭》、《李逵探母》、《群借华》等，新编古装戏《包公出朝》、《梁山泊》、《汉武哭宫》等，现代戏《龙江颂》、《审椅子》、《智取威虎山》、《沙家浜》等。

康万生

(1947—)净角演员。1967年毕业于天津戏曲学校。1979年正式拜方荣翔为师，技艺大进，加入天津京剧三团，与王则昭、李经文、张幼麟等同台合演，深得好评。曾主演过新戏《包公辞朝》、《包公摆宴》等。天赋优厚，嗓音奇佳，演唱高亢挺拔，且富有激情。擅演剧目有《赤桑镇》、《大叹二》、《铡美案》、《断后龙袍》、《姚期》、《锁五龙》、《探阴山》、《包公辞朝》、《包公摆宴》等。

邓沐伟

(1948—)净角演员。天津人。1959年入天津市戏曲学校，从师刘少峰等，毕业后入天津市京剧团。1981年拜方荣翔为师，研习裘派，技艺精进。1991年获全国电视大奖赛中年组最佳演员奖，同年获第9届戏剧梅花奖，1994年获净角组“梅兰芳金奖”。在新编剧目《一代元戎》中成功地塑造了郭子仪形象。嗓音醇厚，表演深沉有气势。擅长剧目

有《铡美案》、《锁五龙》、《姚期》、《大叹二》、《探阴山》等。

陈霖仓

(1949—)净角演员,蒙族,北京人。其父陈永玲为旦角演员。幼入甘肃艺校学习。15岁登台演出,先后在兰州市青年京剧团、甘肃省京剧团任主演,后任甘肃省京剧团团长。他不但擅演传统剧目,且以排演新剧目见长。80年代以来,编演了《南天柱》、《原野》、《夏王悲歌》、《骆驼祥子》。以《骆驼祥子》影响最大,获全国多项奖项。1994年获第12届戏剧梅花奖。幼工扎实,勇于创新。擅长剧目有《霸王别姬》、《李逵探母》、《战宛城》、《连环套》及《骆驼祥子》等。

杨燕毅

(1950—)净角演员。回族。山东德平人,生于北京。从小酷爱京剧。1975年拜杨博森为师正式学戏。1976年调入风雷京剧团,又得方荣翔、夏韵龙、王正屏、李长春等指点,刻苦习艺,且常年参加舞台实验,技艺日进,名声渐起。1984年获北京市戏剧调演“优秀表演奖”。1986年获首都“振兴杯”电视大赛十优榜首。在东北、华北及南方等地巡回演出中均受好评。现为战友京剧团主演。天赋颇佳,嗓音宽亮及耐唱。擅演剧目有《锁五龙》、《全本包龙图》、《姚期》、《断密涧》、《铡美案》、《铡判官》、《大叹二》及新编剧目《尉迟恭》等。

宋昌林

(1956—)净角演员。1976年毕业于山东省“五·七”艺校。后在山东省京剧团任演员。1982年入中国戏曲学院进修。后拜方荣翔为师,悉心钻研裘派艺术。1985年与山东薛亚萍联袂赴

沪演出,甚得好评。1987年参加全国青年演员电视大奖赛,主演《将相和》,获花脸组榜首。1988年在上海“南北京剧优秀青年演员交流演出”中,主演了《铡美案》、《二进宫》等剧。嗓音宽宏,唱、念俱佳。擅演剧目有《将相和》、《探阴山》、《铡美案》、《赤桑镇》、《大叹二》、《姚期》等。

谭少英

(1956—)净角演员。北京人。谭鑫培之曾孙,谭世英之子。1971年考入宁夏艺校,从师殷元和等,并得其父指点。1976年毕业,分到宁夏京剧团任演员,曾随团赴美国、日本及非洲演出。1987年参加全国青年演员电视大奖赛,主演《人鬼鉴》一折,获架子花脸组榜首。幼工扎实,身段边式。擅演剧目有《芦花荡》、《除三害》、《人鬼鉴》、《白水滩》等。

孟广禄

(1963—)净角演员,天津人。幼入中国戏曲学校,从师孙盛文等,1981年毕业,1984年任天津青年京剧团主演,1987年拜方荣翔为师,技艺大进。在1987、1991两次全国电视大奖赛中分获最优、最佳演员奖,1994年获净角组“梅兰芳金奖”,同年又获第12届戏剧梅花奖。他嗓音醇厚,演唱颇有韵味。擅长剧目有《大叹二》、《探阴山》、《锁五龙》、《姚期》、《遇后龙袍》、《赤桑镇》、《盗御马》及新编剧目《曹操父子》等。

杨鸣玉

(1815—?)丑角演员。名阿金,号鸣玉,一作明玉,字偃笙,因排行第三,亦称苏丑杨三。江苏甘泉(今扬州)人。初在苏州昆腔科班习生行,后改丑行。出科后赴京,隶昆弋锦衣成、鼎盛成、和

春、老嵩祝及四喜各班，专演昆丑。后改入京班。杨为“同光十三绝”之一。他昆乱不档、文武兼长，能戏很多，尤擅以特技刻画人物，惟妙惟肖。《访鼠》、《活捉》、《问探》、《盗甲》、《下山》等皆为拿手戏。与曹春山合演《教歌》、《拐儿》，与朱莲芬合演《活捉三郎》，均有“双绝”之誉。《齐如山全集》称：“百年以来唱丑角的，第一要数杨鸣玉”；民谚中亦有“杨三已死无苏丑，李二先生（指李鸿章）是汉奸”之说。卒年约在1879年前后。

刘赶三

（1817—1894）丑角演员。名宝山，字韵卿，号芝轩。因有一次连赶三场演出，同行讥讽为“赶三”，他遂以刘赶三为其艺名。天津人。从小精读诗书，嗜好京剧，道光年间入天津群雅轩票房，初学老生，攻余三胜派，后正式下海。进京后先入永胜奎班，后搭三庆班，得程长庚指导，拜郝兰田为师，私淑张二奎，所演王帽戏颇得张之神韵，后改丑行。先后搭过老嵩祝、和春、春台、四喜各班，与方松林等合演《连升店》、《十八扯》、《拾黄金》、《瞎子逛灯》等。表演情趣盎然，传神入化，尤以丑婆戏最为擅长。所演《探亲家》中的乡下妈妈，辄骑真驴上台，名噪一时。《浣花溪》中的鱼氏、《绒花计》中的崔八，皆极精彩。演《拾黄金》，两手、两足各操胡琴、锣鼓等乐器，堪称一绝。嗓音清亮，不仅长于说白，而且精于唱工。善于随戏寓讽，借题发挥，时常在台上嘲讽权贵，针砭时弊，语惊四座，为世人称道。刘曾被推举为精忠庙会首。弟子有罗寿山、李敬山等。

张占福

（1844—1924）武丑演员。艺名张黑。河北南皮人。幼随马戏团学艺，精

于武术，后坐科于梆子班。同治年间进京，搭玉成班常与黄月山配戏，偶尔也演《钓金龟》等老旦戏及《烟鬼叹》一类改良京戏。晚年在天桥一家小戏院自挑头牌演大轴，座客始终不衰。他武功精湛，翻扑尤佳，绝技甚多，在《大卖艺》、《三上吊》戏中表演一些带有杂技色彩的绝活，在京剧舞台上极为罕见。由于他跌扑滚翻轻盈自如，遂得“鼓上蚤”之美誉。嗓音为左嗓，白口带浓重乡音，故不善文戏。擅演剧目有《盗银壶》、《刺巴杰》、《三上吊》、《大卖艺》、《连环套》、《大名府》、《九龙杯》、《时迁偷鸡》、《战宛城》、《溪皇庄》、《疯僧扫秦》、《烟鬼叹》、《铜网阵》、《打渔杀家》等。其子少福亦工武丑，叶盛章亦曾得其指点。

张 黑

见张占福。

王长林

（1857—1931）丑角演员。乳名王栓子。江苏苏州人，生于北京。幼入胜春魁科班，从师王文隆，先学武净后工丑角。出科后搭春台班，与俞菊笙、黄润甫等同台，渐露头角。1892年被选为“内廷供奉”。1900年前后，始与谭鑫培合作，合演《问樵闹府》、《卖马》、《打渔杀家》等剧，珠联璧合，极受欢迎，被谭鑫培倚为左右手。后曾与杨小楼、马德成、瑞德宝、余叔岩等配戏，其中与杨、余合作时间最长，与钱金福同为杨小楼之左臂右膀，与杨合作的《连环套》、与钱合作的《祥梅寺》，堪称一绝。1920年应上海丹桂第一台之邀，随余叔岩赴沪演出，以丑行挂特别牌，戏码排在压轴。晚年曾在富连成科班传艺，马连良、筱翠花等均受其教益，马富禄、叶盛章等得其亲传。王文武兼长，戏路极广。嗓音清亮，白口下

净响堂,武功扎实,身段极美,且善揣摩戏理,演活人物,表演自成一格,以后仿效者甚多,为承前启后的一代名丑。能戏极多,常演剧目有《偷鸡》、《盗甲》、《连环套》、《战宛城》、《九龙杯》、《祥梅寺》、《问樵闹府》、《打渔杀家》、《五人义》、《打瓜园》、《小放牛》、《青石山》、《卖马》、《乌盆记》、《翠屏山》及老旦戏《清风亭》、《四郎探母》等。艺传子王福山、弟子傅小山。再传弟子有马富禄、叶盛章、萧盛萱等。

罗寿山

(1859—1912)丑角演员。名树德,字朗臣,乳名百岁。江苏吴县人,生于北京。父巧福、弟福山均为京剧演员。幼入德春堂杨五门下,初学老生后工丑角,先从师华福山,后拜刘赶三为师。1871年入四喜班,与杨朵仙同台合演《虹霓关》、《双铃记》等戏。1887年入谭鑫培的同春班,与谭鑫培、田桂凤合演《乌龙院》,堪称一绝。1890年选为内廷供奉,与谭鑫培合演《清风亭》,反串老旦,声名渐噪。1892年又搭三庆班,与汪桂芬、王楞仙合演。后又加入喜庆、玉成、同庆等班,与其同台合作过的有谭鑫培、汪桂芬、田桂凤、余紫云、王楞仙、黄润甫、余玉琴等,嗓音清亮甜润,白口简洁清朗,语言风趣,诙谐脱俗,尤善抓哏,讥讽时弊。师承刘赶三,又不囿于刘,表演具有自身独特的艺术风格,特别是《青石山》中王半仙一角,演来极为传神。擅演剧目有《群英会》、《青石山》、《清风亭》、《乌龙院》、《审头刺汤》、《连升店》、《僧道化缘》、《小上坟》、《请医》、《绒花计》、《双钉记》、《法门寺》、《普球山》等。弟子有慈瑞泉、张文斌及后代罗文奎、罗小奎、罗世保等。

郭春山

(1874—1945)丑角演员。北京人。幼入小荣椿科班,工文丑,京、昆兼学,从师唐玉玺。出科后常为梅兰芳、杨小楼、尚小云、陈德霖、郝寿臣、马连良等配戏,与萧长华、慈瑞泉合称为“丑角三大士”。后期以从事教学为主,在富连成社、中华戏校、荣春社等任教多年,桃李满门。他京昆俱长,嗓音高亢,念白讲究语气,表演冷隽幽默。擅演剧目有《醉皂》、《山门》、《金山寺》、《安天会》、《四进士》、《打曹豹》、《昭君出塞》、《湘江会》等。弟子有刘斌昆、曹二庚、朱斌仙、艾世菊、张和元及其子郭元祥。

慈瑞泉

(1876—1941)丑角演员。北京人。初从师董志斌,后拜罗寿山为师,工文丑。初搭玉成班,后加入同庆、喜庆等班,曾与谭鑫培配戏。1912年后,为梅兰芳、杨小楼、余叔岩、谭富英等配戏,并参加梅兰芳、程砚秋、尚小云、高庆奎等剧团排演新戏。尤其是尚小云,一直倚为左右手。1904年曾被选为内廷供奉,声誉渐隆,与萧长华、郭春山合称为“丑角三大士”。晚年常与尚小云合演《汉明妃》、《云髻娘》、《林四娘》等新戏。演戏明朗自然,具古朴醇厚之风,有“小百岁”之称,特别是演“彩婆”、平民等角尤见精彩。擅演剧目有《钓金龟》、《卖马》、《奇冤报》、《梅玉配》、《铁弓缘》等。子慈少泉和弟子李四广能继其艺。

萧长华

(1878—1967)丑角演员、戏曲教育家。字和庄,艺名宝铭。原籍江西新建,祖辈客籍江苏扬州。生于北京。伯父永寿,艺名小兰,是咸丰、同治年间昆旦;父永康,艺名镇奎,系与程长庚、卢胜奎、杨

月楼等同期的丑角演员。萧长华 11 岁学戏, 12 岁登台。先后从师学昆曲小生、老旦、老生, 18 岁拜名丑宋万泰为师, 专工文丑。曾先后搭小鸿奎、天福、玉成、同庆、鸿庆、喜庆和各班, 与谭鑫培、王楞仙、何桂山、黄润甫、龚云甫、万盏灯(李紫珊)、陈德霖、杨小楼等同台献艺, 名声日显。表演当行出色, 为人配戏, 从不喧宾夺主, 铺垫陪衬, 严密得体。中年以后, 长期与梅兰芳合作, 配合默契, 成为不可须臾以离的舞台伙伴。还常佐徐碧云、筱翠花、马连良、孟小冬、金少山、尚小云、谭富英、奚啸伯、张君秋、言慧珠等演出, 饮誉大江南北, 与慈瑞泉、郭春山并称“丑角三大士”。成功地塑造了《群英会》的蒋干、《审头刺汤》的汤勤、《法门寺》的贾桂、《女起解》的崇公道、《连升店》的店家、《请医》的刘高年、《十八扯》的孔怀、《选元戎》、《取帅印》的程咬金、《卖马》的王老好等一大批为人们所喜爱的丑角艺术形象。嗓音清脆亮堂, 吐字清晰明快, 念白轻重徐疾, 富于音乐性。表演细腻大方, 冷隽幽默。1904 年起任喜连成(后改富连成)科班总教习, 连续达 36 年之久。终生致力于戏曲教育事业。晚年, 出任中国戏曲学校的名誉教授、校长。在教学育人中, 传艺无私, 尤重品德教育, 坚持量材授艺, 又戒屈材误材。63 年的教学生涯, 培养了一批又一批优秀戏曲人材, 桃李满天下。侯喜瑞、雷喜福、马连良、于连泉(小翠花)、谭富英、马富禄、茹富蕙、裘盛戎、李盛藻、高盛麟、叶盛章、叶盛兰、孙盛武、贯盛吉、袁世海、毛世来和刘秀荣、袁国林、孙岳、朱秉谦、张春孝、钮骠等, 及其子盛萱、孙润增、润德、润年均得其薪传。还曾整理排练了大量传统剧目, 如《五彩舆》、《梅玉配》、《胭脂判》、《得意缘》、《三国志》等。著有《萧长华戏曲谈

丛》和《萧长华演出剧本选集》。参加演出的《群英会》、《贵妃醉酒》、《霸王别姬》已摄制成影片。

傅小山

(1880—1934) 武丑演员。满族。北京人。幼年爱好武术, 后拜许福雄为师, 习武丑, 同时受教于王长林。他与王同傍杨小楼, 专演一些次要武丑角色, 从而得益于杨、王甚多, 技艺精进。王去世后, 继任主要配角, 与杨相得益彰。还搭班程砚秋剧团辅助于周瑞安。曾与李春来合演。武功精湛, 绝技甚多, 矮子功尤长, 在《开吊杀嫂》中高毛过桌堪称一绝。擅演剧目有《巧连环》、《盗甲》、《盗钩》、《九龙杯》、《霸王庄》、《英雄义》、《艳阳楼》、《剑峰山》、《野猪林》、《白水滩》、《二龙山》等。弟子有马富禄、王福山等。

张文斌

(1883—1922) 丑角演员。乳名二锁。父张芷荃。幼随贾丽川、李春福习老生, 倒仓后改习丑角, 拜罗寿山为师。1900 年搭福寿班, 与王瑶卿合作, 在新戏中演配角著名, 深得王的赏识。1907 年, 以生、丑“两门抱”选人为廷供奉。因病早逝, 逝年不满四十岁。张文化素养较好, 刻画人物细致, 表演稳健沉着, 善演新戏, 文丑、彩旦均长。擅演剧目有《探亲家》、《金猛关》、《溪皇庄》、《荀灌娘》、《万里缘》及《花木兰》、《邓霞姑》等许多新戏。

马富禄

(1900—1969) 丑角演员。河南扶风人, 生于北京。幼入鸣盛和科班, 后转富连成, 先攻老旦, 后改丑。从师萧长华。出科后又拜傅小山为师, 习武丑。曾搭杨小楼、梅兰芳、尚小云、金少山、高庆

奎、谭富英等班,与马连良、荀慧生、于连泉合作时间最长。1949年后,长期与马连良、谭富英、张君秋、裘盛戎合作,为北京京剧院的四梁四柱。天赋佳喉,口齿干净爽脆,念白响堂,且善唱能武,方巾丑、茶衣丑、彩旦、武丑均长。与荀慧生、于连泉合作的“三小”戏,尤见精彩。擅演剧目有《群英会》、《审头刺汤》、《小放牛》、《打樱桃》、《打杠子》、《荷珠配》、《打刀》、《探亲家》、《小过年》、《十八扯》、《戏迷传》、《盗双钩》、《鸿鸾禧》、《棋盘山》、《梅玉配》、《乌龙院》及老旦行中《清风亭》、《断臂说书》、《得意缘》等。弟子有艾世菊、张金梁、张永禄等。

刘斌昆

(1902—1990)丑角演员。原名桂虎。祖籍直隶丰润(今属河北唐山),生于上海。从小随父学艺,7岁以“小客串”艺名在镇江登台唱娃娃生。10岁拜童学鸿为师学戏,习武,并随大伯刘祥云演出。同年与周信芳配戏,艺名小幼童。14岁拜任长海为师学唱老旦戏,15岁拜赵国顺为师,投入徽班,随师演出。20岁在南京搭京班,演出于长江一带,拜在克秀山门下,改演京丑。后来与马连良、盖叫天、琴雪芳等同台,改名刘斌昆。1932年参加周信芳主持的移风社,赴京、津等地演出,从此与周长期合作。1933年在北京拜郭春山、萧长华为师。1938年又在上海拜徐凌云、小履安为师。1939年与小翠花合演《大劈棺》,创造了纸扎人“二百五”的形象,与吴素秋合演《纺棉花》扮演卓别林,颇得好评,时有“江南第一名丑”之誉。1950年参加华东京剧实验剧团,后为上海京剧院演员,曾获华东会演荣誉奖。1953年参加中国人民赴朝慰问团,为梅兰芳、周信芳配戏。1955年随上海京剧院出访苏联,还

参加过戏曲艺术影片《四进士》、《尤三姐》、《十八扯》的拍摄。擅长剧目有《清风亭》、《群英会》、《审头刺汤》、《活捉三郎》等。

茹富蕙

(1903—1949)丑角演员。字子余。北京人。祖父茹莱卿、父茹锡九、兄茹富兰均工武生。8岁入富连成科班,师从萧长华、郭春山。出科后,曾与余叔岩、梅兰芳、马连良、杨小楼、谭富英、杨宝森、奚啸伯等同台合作。嗓音洪亮,念白清朗,表演冷隽大方,诙谐而不俗,袍带丑、方巾丑、茶衣丑均长。擅演剧目有《群英会》、《审头刺汤》、《连升店》、《定计化缘》、《女起解》、《乌龙院》、《问樵闹府》、《法门寺》等。

朱斌仙

(1907—1971)丑角演员。江苏苏州人,生于北京。祖父朱馥芬、父朱小芬均为旦角演员。朱斌仙7岁入斌庆社科班,先学老生,后改小丑。出科后搭班演出,曾拜郭春山为师。1924年随梅兰芳剧团赴日演出。曾与梅兰芳、荀慧生、李万春、王玉蓉、新艳秋、金少山、孟小冬、奚啸伯、小翠花、朱琴心、雪艳琴等同台合作,其中与荀合作最长,达30年之久。1946年曾在上海夏声剧校任教。晚年任教于北京市戏曲学校。戏路宽广。擅演剧目有《绒花计》、《一匹布》、《变羊记》、《送亲演礼》、《人侯府》等。子朱锦华、孙朱唯均为北京京剧院丑角演员。弟子有杨少奎、李迎白等。

叶盛章

(1912—1966)武丑演员。字耀如。原籍安徽太湖,生于北京。父叶春善为富连成科班创始人。盛章幼年在朱幼芬

主办的福新社科班学花脸；后转入富连成四科攻文武丑。师从萧长华、沈文成、郭春山、王连平等，后拜王福山为师。出科后得上长林赏识，悉授武丑技艺。1943年，富连成停办，率领部分成员到上海演出，与盖叫天合演《三岔口》，轰动一时。曾自组全升社，以武丑挑大梁，开创了武丑行当新的流派——叶派。1951年，参加中国戏曲研究院，任京剧实验工作第一团副团长。1955年任中国京剧院三团副团长。多次参加出国访问演出。1964年后，在北京市戏曲学校任教。武功精湛，翻扑猛烈。嗓音宽亮，白口脆快。擅演剧目有《酒丐》、《藏珍楼》、《盗银壶》、《铜网阵》、《时迁偷鸡》、《徐良出世》、《十三太保闹苏州》等。学生有张春华，范文濂，谷春章，侯正仁，刘习中等。

孙盛武

(1913—1986)丑角演员。河北河间人，生于上海。父孙棣珊，为福寿班武旦。盛武幼年随兄盛文人富连成科班学艺，师从萧长华、郭春山。7岁登台，18岁出科。先后为杨小楼、梅兰芳、尚小云、高庆奎、谭富英、李盛藻、李世芳、杨宝森、李少春等配戏。1949年后，加入中国京剧院一团，与李少春、袁世海、叶盛兰、杜近芳等长期合作，除常演许多传统剧目外，还在《桃花扇》、《白毛女》、《林海雪原》等新剧目中扮演重要配角。他演戏认真，戏路宽广，唱、念、做俱佳。擅演剧目有《群英会》、《昭君出塞》、《凤还巢》、《法门寺》、《乌盆计》、《野猪林》、《余赛花》、《小放牛》、《三不愿意》、《荷珠配》、《一匹布》、《打樱桃》等。

艾世菊

(1916—)丑角演员。原名艾云章，又名艾世环。幼习相声。12岁入富

连成科班学艺，师从萧长华、叶盛章，工文武丑。1937年出科，又拜马富禄、王福山为师，继续深造。1939年首次抵沪，与毛世来合演《小上坟》、《拾玉镯》，初露头角。后又在京、津、沪等地与李世芳、毛世来、李少春、周信芳、盖叫天、于连泉等同台合作。1949年定居上海，参加天蟾舞台演出团。1956年加入新民京剧团，与小王桂卿、筱高雪樵、迟世恭等同台合作。1962年加入上海京剧院，在《海港》剧中扮演钱守维。80年代后，恢复演出了《时迁偷鸡》等丑角重头戏。幼工扎实，文武兼长，表演大方认真，善演配角，为同行们称道。擅演剧目有《时迁偷鸡》、《盗双钩》、《连升店》、《群英会》、《审头刺汤》、《三盗九龙杯》、《打渔杀家》、《定计化缘》、《法门寺》、《武松》、《奇冤报》等。

萧盛萱

(1917—2000)丑角演员。北京人。父萧长华。1925年盛萱入富连成社学艺，师从郭春山、王长林、王福山、萧连芳等，攻文武丑。1935年出科，先后搭尚小云、于连泉、赵啸澜、李盛藻、张君秋、言慧珠、杨宝森等班社演出，其中与尚小云合作时间较长。1949年在中国戏剧研究院实验学校任教。1951年加入中国京剧院，与李少春、袁世海、叶盛兰、杜近芳等同台合作。1962年与尚小云合作演出的《昭君出塞》被拍摄成戏曲艺术片。1962年又转入中国戏校任教，该校毕业的大多数中青年丑角演员均受过其教诲。曾任中国戏曲学院名誉教授，为萧派丑角的嫡系传人。表演细腻，善于揣摩剧情，唱、念俱佳。擅演剧目有《群英会》、《审头刺汤》、《昭君出塞》、《乌龙院》、《连升店》等。

张春华

(1924—)武丑演员。原名张上铭。河北武清县人。生于天津。12岁进稽古社科班,得娄廷玉、丁秉春等传授,并得尚和玉指点。出科后,在京、津等地搭班。1943年春节,代叶盛章演出《时迁偷鸡》名噪津门。同年正式拜叶为师,得其悉心传授,技艺大进,赴京随富连成科班演出。同年,赴沪与贺玉钦同台合作。1946年与张云溪合作成立云华社。曾因腿伤一度辍演。1949年参加戏曲改进局京剧实验二团,后转入中国京剧院,与李和曾、张云溪、李洪春等长期同台合作。1951年与张云溪一起改编《三岔口》一剧,成为驰誉南北的优秀剧目。同年赴德参加第三届世界青年联欢节,主演《三岔口》,获表演一等奖。1952年参加第一届全国戏曲观摩演出,获演员一等奖。其后曾多次访问演出,赴朝鲜、蒙古、欧洲、南美以及港、澳等地,均受到热烈欢迎。另外还演出了《三打祝家庄》、《猎虎记》、《五鼠闹东京》等许多新编剧目,还向川剧名丑周企何学演了《秋江》,并使其成为京剧保留剧目。1979年后,仍坚持舞台演出,与李世济、张云溪等经常巡回演出于全国各地。1988年在京丑角专场演出中,主演了《九龙杯》,同年还在全国新剧目会演中,主演新编剧目《草莽劫》。幼工扎实,技艺精湛,台风光彩照人,允文善武,是叶派武丑的主要继承人。擅演剧目有《三岔口》、《盗银壶》、《打瓜园》、《盗甲》、《时迁偷鸡》、《九龙杯》、《秋江》、《小放牛》、《三盗令》、《闹龙宫》、《闹天宫》、《连环套》、《酒丐》及新编古装戏《猎虎记》、《三打祝家庄》、《草莽劫》等。弟子有孙绍东、骆焕友等。

詹世辅

(1919—1969)丑角演员。宛平人,生于北京。10岁入富连成科班学艺,18岁出科后拜马富禄为师深造。1951年加入金陵实验京剧团。1956年加入天津市京剧团,与杨宝森、厉慧良、张世麟、丁至云等同台演出。幼功扎实,表演诙谐不俗,方巾丑、彩旦戏尤长。擅演剧目有《群英会》、《审头刺汤》、《探亲家》、《普球山》、《浣花溪》、《老少换妻》等。

关玉峰

(1919—)丑角演员,兼戏曲编导等。艺名小秃红。北京顺义县人。先学河北梆子,15岁投拜张德春学京剧文丑,曾受茹富蕙指点。1946加入共合班,同年与李少春、高玉倩等合演《武松与潘金莲》饰武大。1949年任张家口市实验京剧团演员兼编导室主任。1960年执笔改编京剧《八一风暴》,并饰冯老三。该剧在全国各地巡回演出,影响颇大,成为现代戏中保留剧目之一。戏路宽广,善于配戏。擅演剧目有《群英会》、《三不愿意》及现代戏《白毛女》、《林海雪原》等。

朱鸿发

(1927—)丑角演员。河南开封人。自幼入南京鸿春社科班学艺。曾在南京大戏院演出过《天河配》等剧。50年代后,参加江苏省京剧团,与王琴生、周云亮、梁慧超、沈小梅等长期同台合作。80年代后,致力于教学事业。幼工扎实,文武兼长。擅演剧目有《巴骆和》、《拾玉镯》、《霍小玉》、《女起解》、《绒花计》等。

郭金光

(1922—)丑角演员。北京人。

幼年曾习武功,1932年考入北京中华戏曲学校。随毕庭森、陆喜才学武丑。1939年毕业后,傍李盛斌、贺玉钦、梁慧超等,演武丑。1941年,随贺玉钦到上海演出,后为天蟾舞台驻班演员,先后为盖叫天、李少春、唐韵笙等配戏。1952年加入总政京剧团。1953年随中国艺术团赴朝访问演出。1954年随解放军艺术团赴东欧四国访问,获罗马尼亚“星”勋章,捷克“伏契克”奖章,波兰“金十字”勋章。1955年参加第五届世界青年联欢节演出《闹龙宫》,获集体一等奖。1955年转入中国京剧院四团任主演,1956年随中国艺术团出访埃及。1958年调往宁夏京剧团。武功基础扎实,大小筋斗均极出色,获得“筋斗大王”美称。擅长剧目有《时迁偷鸡》、《三岔口》、《金钱豹》、《闹龙宫》等。

李庆春

(1928—1998)丑角演员。满族。艺名李鸣杰。河北雄县人,出生于北京市。父李永利、大哥李万春。8岁入李万春创办的鸣春社科班,为鸣字班学员,工丑行兼习花脸,师从蓝月春、苏连汉、陈富瑞等。出科后,一直随李万春在全国各地巡回演出。先后参加永春社、北京实验京剧团、北京京剧一团、北京新华京剧团、西藏京剧团、内蒙古京剧团,与李万春、李小春、徐东明、徐东来、鲍绮瑜等长期同台合作,多次赴欧洲、香港等地演出。现为内蒙古京剧团艺术顾问。在纪念徽班进京200周年演出中,甘当绿叶,与鲍绮瑜、孟祥宏等合演新编剧目《北国情》。他戏路极广,文武均长,能演丑、净、武生、红生、彩旦甚至武旦。常演剧目有《济公传》、《铜网阵》、《徐良出世》、《智激美猴王》、《三岔口》、《徐九经升官记》、《五百年后孙悟空》等。弟子有王

宏等。

李鸣杰

见李庆春。

孙正阳

(1931—)丑角演员。河北玉田人。原名孙小羊。早年考入上海戏剧学校,师从刘嵩樵、罗文奎、梁连柱等。聪明善学,勤奋刻苦,在校内便初露头角。出校后在各地搭班演出。1949年后,加入上海京剧院,与周信芳、李玉茹、童芷苓、汪正华、黄正勤等长期同台合作,技艺日益精进。1955年与李玉茹等参加华沙世界青年联欢节,主演《秋江》、《拾玉镯》。后曾多次出国演出。他不但善当绿叶,而且独创了一些以丑角为主的剧目,如《海周过关》、《蒋平捞印》等,在前辈丑角表演的基础上,有了许多创新。在《智取威虎山》剧中成功的扮演了栾平这一角色。幼工扎实,文武兼长,嗓音脆亮、念白爽利,表演谐而不俗,有“漂亮小丑”之称。擅长剧目有《海周过关》、《小放牛》、《秋江》、《挡马》、《拾玉镯》、《凤还巢》、《铁弓缘》、《柜中缘》等。

谷春章

(1932—)丑角演员。北京人。6岁起在荣春社学艺,一年后转入鸣春社。出科后,曾在天津、东北等地搭班演出,先后与谭富英、杨盛春、许瀚英、姜铁麟等同台演出。1949年后,加入中国京剧院,曾为梅兰芳配戏。长期与李少春、袁世海、叶盛兰、杜近芳等同台。后又师从叶盛章习武丑,继叶之后与李少春合演《三岔口》。多次随团出国访问演出,除常演《三岔口》、《秋江》一类丑角戏外,还兼演猴戏。曾获国际青年联欢节集体一等金奖。在艺术片《野猪林》、《红灯

记》中均扮演重要配角。1986年后开始兼演花脸,1988年正式拜袁世海为师。常演出《群英会》(前蒋干后曹操)、《连环套》(前窦尔墩后朱光祖)等净丑两门抱的戏。他嗓音清亮,身手敏捷,白口利落,擅演剧目有《群英会》、《徐良出世》、《时迁偷鸡》、《连环套》、《九龙杯》及花脸戏《九江口》、《李逵》等。

寇春华

(1936—)丑角演员。北京人。1951年考入中国戏曲学校,受业于高富远、王盛如等,并得萧长华的亲自指导。1959年毕业,入中国京剧院四团。不久拜孙盛武为师。1960年,在艺术片《杨门女将》中饰王辉一角。曾多次随中国艺术团赴日本、美国、港澳等地访问演出。在《春草闯堂》一剧中扮演胡知府,集中了文武丑各种表演技巧,演得极有特色。1986年在首都《振兴杯》电视大奖赛中获京剧十优称号。他嗓音清亮,吐字清晰,表演活泼,细腻传神。擅演剧目有《春草闯堂》、《连升店》、《秋江》、《群英会》、《审头刺汤》等。

朱世慧

(1947—)丑角演员。安徽泾县人,生于武汉。12岁考入湖北省戏曲学校。师承张啸庄,还向陈鹤峰学过麒派老生,并得孙正阳、李四广等指点。1966年毕业,入湖北省京剧团,1979年,主演

现代戏《一包蜜》,获庆祝建国三十周年献礼演出二等奖。1981年主演了新编古装戏《徐九经升官记》,成功地塑造了徐九经这一角色。获湖北省优秀戏曲演员称号和武汉地区十佳演员称号。该剧还被拍摄成戏曲艺术片,并获文化部优秀戏曲片奖。1984年参加全国现代剧目会演,主演《药王庙传奇》,获主演一等奖。1988年赴天津参加全国京剧新剧目会演,主演《膏药章》,获优秀表演奖,同年还获得第六届戏剧梅花奖。1994年获丑角组“梅兰芳金奖”。他嗓音清亮,擅长唱工。擅演剧目有《徐九经升官记》、《膏药章》、《一包蜜》、《药王庙传奇》、《奇冤报》、《双下山》、《连升店》等。

孙绍东

(1962—)武丑演员。北京人。1973年考入中国戏曲学校,先习武生,1979年中专班毕业考入大专班,改习武丑,从师侯王仁等。1982年毕业,为中国戏曲学院首届大专生。毕业后,入中国京剧院,得张春华、寇春华等指点。1983年随团访美演出,1984、1985年两次赴港演出,均受好评。1986年随李光赴日演出。1987年在全国青年京剧演员大奖赛中获武丑组榜首,获最佳表演奖。1989年再次访日,与日本歌舞伎演员合作演出《龙王》,获好评。他武功扎实,身手利落。擅演剧目有《三岔口》、《挡马》、《盗甲》、《九龙杯》等。

乐师及其他

王晓韶

(生卒年不详)字芝山,又名进贵。人称王四。琴师。咸,同年间安徽艺人,原为吹笛高手,笛声雄浑,有“笛王”之称,隶属四喜班。首创用胡琴代替笛子为皮黄伴奏,是京剧发展史上一项重大改革,对京剧音乐的发展,有巨大影响。

樊景泰

(生卒年不详)琴师。人称樊三。北京人。三庆班胡琴高手,曾为程长庚操琴。与李四、贾三同时改用硬弓胡琴,对京剧伴奏的改革作出了贡献。为当时一代名琴师。曾教授汪桂芬操琴。

李春泉

(生卒年不详)琴师。又名东林,人称李四。从师刘家福、沈星培,系四喜班主要琴师,为梅巧玲操琴。开创了用硬弓操琴,并改为三指握弓,增加了胡琴伴奏的许多新技法,如加花过门等,为京剧伴奏革新作出重要贡献。梅雨田等曾向其问艺。

张 七

(1850—1895)京剧道具制作艺人。北京人。幼年时曾习净角,后改行专制舞台砌末行头,在戏班中掌管盔箱。

1883年,与杜四保、刘祥等人一起,选人升平署,在钱粮处办事。除管盔箱外,精于舞台砌末制作,当时内廷升平署演戏所用砌末,大多出自张七之手。其子凤歧,能承父业,父去世后,以管盔箱之名补父缺,亦入升平署。

沈宝钧

(1852—1918)鼓师。亦名葆钧,又名立成,人称沈大。安徽人。幼年从何瑞林习艺,后人安义堂清音桌,专习昆鼓,兼学皮黄,同习者有方秉忠、吴永明等。后搭四喜班,司鼓。1879年,选人升平署,深得赏识,曾授光绪帝鼓技。民国后人鸿庆班司鼓。精通乐理,鼓技高超,昆乱不挡,能打昆曲、皮黄戏四百余出。弟子甚众,有刘永顺、杭子和、王景福、汪子良等。弟沈韵秋,为武生。子洪臣、延臣、寿臣,均入梨园行。

阎 定

(1855—1898)京剧捡场。名玉川。祖籍四川。父德魁,执管盔箱艺人。阎定自幼拜靳姓为师,习捡场一科,学艺三年。出师后,搭胜春奎班,后改隶嵩祝成班,傍孙菊仙。1885年,与贾成祥、穆长寿等同选人升平署,颇受器重。子阎福,生于1876年,承父业,亦为捡场艺人,曾傍杨小楼。门徒甚众,有陈万金、瑞子、

李福等。

方秉忠

(1856—1927)笛师。号星樵。安徽合肥人。父方国祥,为同光年间笛师。秉忠自幼随父学艺,受到严格训练,又拜笛师王进贵为师,技艺大进。1873年入内廷升平署。常为同治帝、光绪帝吹笛。民国后,以收徒授课营生,门徒甚众。笛师有迟景荣、陆宝麟;琴师有徐兰沅、李佩卿、赵砚奎等。另外,溥西园、袁寒云、世哲生等票友也得过其教益。

孙佐臣

(1862—1936)琴师。名光通,小名老元。北京人。初演小生,后改操琴,为老生许荫棠、贾洪林伴奏。与梅雨田齐名。后应谭鑫培之邀,为之操琴合作多年,配合默契。孙身材颀长,手指瘦长,琴弦的高音部位,无须换把也可按到。弓法灵活,琴音响亮,尺寸稳准,随腔变化裕如,尤以“花点”著称。他为谭鑫培伴奏的《李陵碑》、为汪桂芬伴奏的《文昭关》,为孙菊仙伴奏的《逍遥津》均为佳作。还曾为杨宝森伴奏,录制唱片。除老生戏外,他青衣、小生戏拉得也很好,陈德霖在高亭公司所录的6张唱片均孙操琴。茹莱卿死后,他曾为姜妙香操琴,亦很出色。

陈彦衡

(1864—1934)京剧音乐家、理论家。字新铨,又名陈鉴,因排行十二,人称陈十二。原籍四川宜宾,久居北京。酷爱京剧,尤喜研习音乐,从梅雨田学胡琴,遂成京胡名家。他是谭鑫培的密友,常在一起切磋艺术,对谭派演唱艺术有精到的研究,谭鑫培在演出剧目及唱腔设计方面时常得到他的帮助。他曾将谭演

唱之11种剧目的工尺谱,编成《说谭》、《戏选》、《燕台菊萃》等书,其中还对某些剧目的表演、唱法作了分析,1949年后合刊为《谭鑫培唱腔集》十种。由于陈对京剧音乐的高深造诣,梅兰芳、余叔岩、言菊朋、孟小冬等都曾向他求教,受其指点或传授。余叔岩倒仓后,在他指点下得以恢复,言菊朋灌的《取帅印》、《法门寺》、《法场换子》等唱片均由陈创腔并操琴。晚年以教戏为业。还著有《旧剧丛谈》,论述谭鑫培及同时期演员的表演艺术,收入张次溪编纂之《清代燕都梨园史料》一书。

曹心泉

(1864—1938)京剧昆曲音乐家。一名曹沁泉,又名澣。安徽怀宁人。出身梨园世家,父亲曹春山为咸同年同著名小生演员。心泉初从陆炳云习昆曲小生,后拜著名京剧小生徐小香为师,故昆乱皆能。后因倒仓,不能登场,改习场面,善吹笛,久之成名家,亦工月琴。除从事京剧伴奏外,悉心研究音乐理论,精通昆曲、皮黄音律,擅长词曲制谱,曾供奉内廷,深得赞赏。家藏曲谱甚富,陈德霖、王琴侬、姜妙香所唱《四面观音》即曹所藏内廷旧本。辛亥革命后,曾任礼制馆乐律主任。晚年任南京戏曲音乐院北平分院特约研究员、中华戏曲专科学校歌剧系主任。所传曲谱有《丝竹锣鼓十番谱》、《清宫秘谱零忆》、《昆曲零折曲谱》、《琵琶谱录》等,并著有《百年昆曲消长录》、《清代内廷演剧回忆录》、《新订南北九宫谱》、《新订中州剧韵》等书以及论文《剧韵新编》、《昆曲务头二十诀释》等。其子二庚,为京剧丑角演员。

梅雨田

(1869—1914)琴师。名启勋,小名

大锁。梅巧玲之长子，梅兰芳之伯父。祖籍江苏泰州，久居北京。幼年酷爱音乐，从其姨兄贾祥瑞学吹笛。后随贾人四喜班献艺，摸索京剧场而各种乐器。后拜李春泉为师专攻京胡，隶三庆班。曾长期为谭鑫培授琴，当时与鼓师李奎林被誉为谭之左辅右弼，谭、梅、李合作人称“三绝”。据传，谭鑫培演《击鼓骂曹》，用曲牌〔夜深沉〕伴奏，即始于梅雨田。谭为百代公司所录的《洪羊洞》、《卖马》唱片，即为梅所操琴。他运弓有力，指法熟练，音节谐适，格局谨严，刚健而不粗豪，绵密而不纤巧，其随腔垫字，与唱者嗓音气口，浑成一体。不仅琴艺高超，而且广博多能，六场通透，胡琴、笛、唢呐、鼓无有不精。且为人率直，深受时人尊重。红豆馆主，陈彦衡常登门求教。曾为清内廷供奉。梅雨田娶京剧名旦胡喜禄之女为妻，无子女。其弟竹芬早卒，侄梅兰芳为雨田所抚养。

陈道安

(1878—1957)票友琴师。字公垣。祖籍江苏江阴，生于北京。自幼喜爱京剧，13岁拜梅雨田为师，后参加春阳友会票房。曾在杭州、宁波等地宦游，钻研谭派名剧《李陵碑》的曲谱，琴艺大进。1911年，在上海创建春雪社票房，一些著名演员及票友纷纷请其操琴。陈腕力不强，但独具神韵，其不尚花俏，弓法、指法规范稳健。还创作了不少曲牌和过门，丰富了京剧伴奏音乐。1917年回到无锡，以教戏为主，足迹遍及江南，与北京著名琴师陈彦衡并称为南北二陈。陈道安中年后双目失明，而对外寡交。著有《胡琴概论》，在《戏剧月刊》上连载。1949年后被聘为上海文史馆馆员。

鲍桂山

(1880—1941)鼓师。北京人。幼年拜徐桂明为师，习司鼓，后又得沈宝钧、郝春年教授。1902年，入内廷升平署司鼓，得光绪帝赞赏。1907年后，为杨小楼司鼓，堪称珠联璧合，相得益彰。后又为杨派传人司鼓。他技艺出众，演奏稳健沉着，简洁大方，细腻讲究。杨小楼录制的《霸王别姬》、《夜奔》等唱片均由其司鼓。弟子有白登云、乔玉泉等。

杭子和

(1887—1967)鼓师。满族。早年师从沈宝钧习艺。青年时期曾在北京同仁堂药店的戏社中打鼓，后参加著名票房春阳友会。他文武昆乱皆擅，曾给武生沈华轩、武旦阎岚秋打武戏，后又为王凤卿司鼓多年，也曾担任梅兰芳的鼓师。1918年左右开始为老生余叔岩打鼓，直至余息影舞台，与琴师李佩卿同为余之左右手。杭子和演奏鼓板古朴典雅，简练大方，技巧娴熟，腕力浑厚，节奏鲜明、准确、紧凑，并饱含韵味。他私淑谭鑫培的鼓师李五和刘顺，对谭派戏造诣精深。谭富英、夏山楼主、孟小冬、王少楼、陈少霖、杨宝忠等人都曾邀他打鼓。余叔岩病逝后，长期为杨宝森司鼓。1956年参加天津市京剧团。1957年起在天津市戏曲学校任教。

张聿光

(1885—1966)舞台美术家。浙江绍兴人。早年自学绘画，从事舞台布景设计。1908年，潘月樵和夏氏兄弟创建上海新舞台，用新式写实布景，聘张担任布景主任，制作出各种设计巧妙的机关布景，很受观众欢迎。以后，上海的一些新建剧场，竞相邀他绘制幕景。1949年后，任上海国画院画师。

徐兰沅

(1891—1967) 琴师。江苏苏州人。出身京剧世家, 8岁学戏, 生、旦、净、丑各行均曾涉猎。1908年拜笛师方秉忠为师, 又从沈宝钧习武场, 并向梅雨田学京胡。1910年登台操琴, 为吴彩霞伴奏。1913年加入富连成社, 任琴师, 初为何桂山、刘永春等伴奏, 后为谭鑫培操琴。1921年起为梅兰芳伴奏, 曾赴日、美、苏等国及香港演出。与梅兰芳长期合作达28年。琴艺博采众长, 自成一格, 指音圆润浑厚, 弓法平稳, 尺寸严谨, 节奏鲜明, 托腔垫字, 平正大方。与王少卿合作为梅兰芳新排剧目编制了[反四平]、[反西皮]等旦行新腔, 并在场子穿插、曲牌选择、唱腔组织诸方面均有所创造, 丰富了京剧传统伴奏方法, 对京剧音乐的发展作出了贡献, 被誉为“六场通透”的乐师。晚年从事京剧教育工作, 培养出杜奎三、李慕良、黄天麟等琴师。艺术生涯编为《徐兰沅操琴生活》一书。

李佩卿

(1898—1932) 琴师。字玉森, 艺名吴长顺。山西人。幼时曾拜姜妙香为师习青衣。倒仓后改从姜丽云习胡琴, 后又拜方秉忠为师, 常与王君直、夏山楼主等一起切磋, 技艺大进。1920年起为余叔岩操琴, 与余配合十分默契, 设计了许多新型托腔, 为余派唱腔增色不少, 渐成为辅佐余派艺术的臂膀, 余录制的唱片, 均由李佩卿操琴。他弓法、指法均佳, 技法基本宗梅雨田。

赵济羹

(1898—1975) 琴师。别号喇嘛。浙江绍兴人, 生于北京。幼年酷爱京剧, 拜陈祥林为师。16岁随孙佐臣操月琴, 专心学京胡。操琴左手拉弓, 右手掌琴。

22岁时为徐碧云操琴, 33岁起与谭富英合作长达18年。不但擅拉老生戏, 而且净、旦诸行, 无所不精, 先后为言菊朋、王又宸、金少山、裘盛戎、纪玉良、雪艳琴等操琴。1952年加入华东实验京剧团(即上海京剧院之前身)。赵拉琴刚健有力, 无论指法, 弓法, 衬、托、包, 均得孙佐臣之真传, 同时博采众长, 节奏稳练、尺寸严谨的风格, 尤以拉快板见长。常与杭子和、白登云等谈艺, 熟谙锣鼓, 与鼓点配合严丝密缝, 人称“六场通透”的名手, 30年代与杨宝忠齐名。弟子很多, 影响较大。口述的《京胡曲谱集成》于1959年出版。

赵喇嘛

见赵济羹。

杨宝忠

(1900—1967) 琴师。号信臣, 艺名小小朵。北京人, 原籍安徽合肥。名旦杨小朵之子, 初从张春彦学戏, 后拜余叔岩为师, 演老生。清末民初在北京、天津演出, 以《辕门斩子》、《捉放曹》等剧为世所知。后因病咯血辍演。常出入于春阳友会等票房, 与其姑丈王瑶卿及余叔岩等研习谭腔, 一度重登舞台, 以《琼林宴》、《骂曹》、《探母》为其胜场。自幼酷好音乐, 音乐素质好, 常与琴师陈彦衡、孙佐臣等交往, 对胡琴演奏技巧有所研究, 还精于小提琴。后来由于嗓音一直未能完全恢复, 遂专攻京胡。中年以后拜奚子刚为师, 正式改行操琴, 先后与言菊朋、马连良合作, 后长期与其堂弟杨宝森及鼓师杭子和合作, 称珠联璧合, 相得益彰, 观众誉之为“三绝”。杨宝忠胡琴指音爽朗干净, 清脆坚实, 指法灵活, 手腕刚劲有力, 弓法流畅别致, 并借鉴小提琴某些技法, 其伴

奏过门以短弓、快拉为其特色,犹如急风骤雨。且讲究唱腔之间的托腔与“小垫头”,显得形影相随,丝丝入扣。1949年后,任天津市戏曲学校教师,著有《杨宝忠京胡经验谈》

小小朵

见杨宝忠。

王少卿

(1900—1959)琴师。北京人,原籍江苏淮阴。王凤卿之子。幼年学老生,宗谭派,受业于贾洪林、鲍吉祥。1914年曾在上海与梅兰芳同台演出。1918年改攻京胡,从师曹心泉。20年代为梅兰芳操琴,并为《西施》编制新腔,此后与梅终生合作。其胡琴取法梅雨田、孙佐臣,气势大度,音质坚实,刚劲而又细腻,指法灵活,柔和圆润,擅用长弓,单双弓交替使用,托腔千变万化,与锣鼓配合紧凑,丰富、发展了京剧的演奏艺术和技巧。在为梅兰芳伴奏时,王少卿与徐兰沅研究将二胡引进京剧乐队。他所创的唱腔,新颖大方,优美动听,对梅派唱腔殊多贡献。姜妙香的新腔不少也是他所编创。能用多种把位演奏的《贵妃醉酒》中之[柳摇金]曲牌,脍炙人口。也工昆曲,并善弹三弦,对京韵大鼓发展长过门、吸收二黄音调作过成功的尝试。

白登云

(1906—1990)鼓师。河北冀县人。7岁随父在本乡梆子班学习锣鼓。12岁至北京,在梆子班打锣并习鼓板,曾为十二红、玻璃翠、崔灵芝担任场面,后从京剧鼓师郭德顺习艺。27岁拜鲍桂山为师,并为杨小楼伴奏,其后曾为梅兰芳、王凤卿、余叔岩、谭小培、郝寿臣、孟

小冬等司鼓。1934年起专任程砚秋的鼓师,多年来对程派艺术研究精深,在伴奏方面卓有贡献。还曾为李玉茹、童芷苓、赵燕侠等伴奏。其打鼓技艺精湛,打文戏舒展细腻、稳而不温,打武戏宽绰明快,强而不火。以稳练鲜明,准确严谨著称。1951年后先后在中国戏曲研究院实验京剧二团、中国京剧院一团、北京市青年京剧团工作。曾与张云溪、张春华等人赴德意志民主共和国参加第三届世界青年联欢节演出,指挥伴奏《三岔口》,深得好评。曾任中国戏曲学院顾问。

王夔元

(1909—1970)鼓师。北京人,原籍河北文安。出身梨园家庭,11岁学习京剧场面,始习小锣、铙钹、大锣,15岁开始司鼓。曾在北京、天津、青岛等地搭班演出。后到上海,与林树森长期合作。抗日战争胜利后,曾为梅兰芳司鼓,达6年之久。并多次与周信芳、盖叫天、唐韵笙、言慧珠等合作。王戏路宽广,昆乱不档,以严谨紧凑著称。1952年加入上海市人民京剧团,后转上海京剧院。

谢杏生

(1916—)服装设计师、工艺美术家。江苏吴县人。1929年在戏衣作坊随王锦荣学艺,后从事戏曲服装设计工作。他长于国画,能将绘画艺术与戏曲服装结合起来,在戏装改革方面作出许多贡献。曾为梅兰芳、程砚秋、马连良、周信芳、俞振飞等设计过大量戏装及门帘台帐等。他善于领会演员创新意图,设计的行头花纹图案雅致,式样新颖,注重烘托人物性格,对戏曲服装的发展有较大影响。

李慕良

(1918—2000)琴师、京剧音乐家。字梦鄂。湖南长沙人。其父李赶三为京剧丑角演员。七八岁开始学戏,初习老生,9岁学拉胡琴,12岁登台,14岁在长沙代人为马连良操琴,得马赏识,收为弟子。1935年加入马连良剧班,随班赴京,继续学唱老生,间或为言菊朋拉琴吊嗓。1937年经马连良介绍,拜徐兰沅为师,1940年后专职为马连良操琴。1956年随马加入北京京剧团。李氏演奏流畅华丽,善于创制新腔。能综合前人名家之长,丰富了京剧音乐。对马派唱腔的发展作出了许多贡献。在《赤壁之战》、《赵氏孤儿》、《海瑞罢官》以及现代戏《沙家浜》中对唱腔、伴奏、曲牌音乐均有革新创造。《赵氏孤儿》中,与裘盛戎共同创造[汉调二黄],成为广为流传的花脸新腔。作家老舍对他的操琴艺术如是评价:“韵长声自远,意在手之先,春水流仍静,秋云断复连;翻新裁古调,歌舞倍增妍。”曾任北京京剧院艺术委员会副主任,专门从事唱腔音乐创作和教学工作。

沈雁西

(1919—1983)琴师。工京胡。江苏无锡人。他自幼喜爱艺术,12岁开始学拉二胡。14岁来到上海,逐步对京剧产生兴趣,进而钻研京胡演奏技术。1941年以后,演奏技艺逐步提高。1944年,应梅兰芳的邀请,为其子梅葆玖吊嗓伴奏,同时,结识了徐兰沅、王少卿等著名琴师,深得教益。1947年,又向王瑞芝学习操琴技艺。1951年,正式拜王少卿为师。1955年至1956年,曾随梅兰芳剧团到江苏等地演出。1957年入上海京剧院。此后,他参加创排了许多新剧目,如:《武则天》、《社长的女儿》、《南方战歌》、《智取

威虎山》、《刑场上的婚礼》等。他的演奏感情真挚、充满活力、富有乐感,突出的是表现在音色的美和风格的浓郁。其弓法技术全面,长弓、短弓皆擅长。他的按指准、稳且实,琴声低音浓厚、高音清亮,音强不死板、音弱不虚浮。他精于旦行伴奏,并以梅(兰芳)派为主,同时,对于其他行当与流派,如:余(叔岩)派、马(连良)派、程(砚秋)派、荀(慧生)派等,也有所了解和熟悉。他能够根据不同的演员、不同的演唱方法,在音色、力度、速度等方面,采取相应的演奏技巧,加以伴奏衬托。故而,许多著名演员,如:周信芳、言慧珠、童芷苓、李玉茹等,都乐于请他合作。

张鑫海

(1919—)鼓师。曾用名张长根,苏州吴县人。6岁由大哥张鑫源培养学习武场面,并由大哥介绍入新华京剧团习小锣四年,同时在大世界,先施公司演出。14岁由王瑞林介绍随周信芳赴济南、北京、天津、东北演出三年。16岁开始司鼓,三年后转入新世界,正式担任司鼓。后长期与周信芳合作,特别是建国后周的演出基本上由张司鼓。1951年至1952年,参加《宝莲灯》、《皇帝与妓女》、《抗秦援赵》等剧目打击乐设计,1953年10月获华东戏曲观摩演出鼓师奖(《秦香莲》)。后曾参加周信芳《四进士》、《徐策跑城》、《坐楼杀惜》电影拍摄工作(司鼓);1961年参加美术电影制片厂《闹天宫(上)》打击乐设计。1964年起参加了《智取威虎山》、《盘石湾》、《甲午海战》、《东进序曲》等剧的打击乐设计并司鼓。张的演奏以灵活机巧见长,出手快捷,点子圆润,节奏灵巧。长期与周信芳的合作甚笃,成为麒派唱腔与表演艺术的不可分割部分。张所设计的锣鼓点

更是俊俏洒脱,不落俗套,在传统基础上有所突破。尤其在《智取威虎山》一剧中有上乘的表现。

张森林

(1921—1970)鼓师。河北宛平县人。1939年开始学习京剧音乐,先司小鼓后司鼓。1942年在上海大舞台兼上海戏曲学校司鼓。1946年起在全国各地流动演出,曾为马连良、言慧珠、童芷苓、李蔷华等名家司鼓。1953年参加华东戏曲研究院京剧实验剧团,同年10月获华东戏曲观摩演出乐师奖,1955年参加上海京剧院。张擅长北派司鼓,曾拜名鼓师杭子和为师。其司鼓规律严谨,节奏准确,腕子灵活,配合密切。尤其其他的双键滚奏圆润流畅,堪称一绝。它能根据不同剧情内容,人物角色和表演者心态打出好来,有相当高的司鼓艺术造诣。

唐金群

(1921—)鼓师。满族。北京人。11岁入中华戏曲学校音乐科,从师汪子良习司鼓。毕业后搭荣春社,与尚小云合作。后又为梅兰芳、程砚秋、李玉茹、傅德威、白玉薇等司鼓。1949年加入中国京剧院,长期为李少春、袁世海、叶盛兰、杜近芳司鼓。在《西厢记》、《赤壁之战》等剧中,打法有所创新。曾为李少春《野猪林》进行了创造性的音乐设计。在《红灯记》中开创了以鼓板指挥大型乐队的先例。幼工扎实,能戏甚多,六场通透,伴奏富有激情,文武戏均长。曾为中国京剧院首席司鼓。

唐在炘

(1922—)音乐作曲家、琴师。上海人。自幼酷爱京剧,从师穆铁芬、

周昌华等学操琴。1945年向程砚秋学艺。1952年起与程合作,从事京剧工作。又拜徐兰沅为师。后为李世济操琴。1956年加入北京京剧团,1979年调入中国京剧院,为一团首席琴师。1980年获文化部京剧音乐一等奖。学贯中西,精通京剧音乐及西洋音乐理论。操琴功底扎实,指法灵活多变,很有创造性,在继承传统程派唱腔基础上,创造了许多程派新腔。在《陈三两》、《文姬归汉》、《碧玉簪》、《武则天轶事》等剧目中有许多出色的创新,为程派艺术的发展作出了贡献。

幸 熙

(1924—1977)戏曲舞台美术家。原名赵之琪,浙江绍兴人。始在绍兴党民美育院学习美术。1949年以来,由他主持或参加舞台美术设计的剧目约有四十余出,有京剧《红色风暴》、《淝水之战》、《杨门女将》,越剧《白蛇传》的布景设计以及《梁山伯与祝英台》、《西厢记》、《春香传》的服装设计为其代表作。论著有《戏曲舞美设计——读〈淝水之战〉舞美设计的点滴体会》、《京剧现代戏的服装设计》等。

查长生

(1926—)京剧琴师,工京胡。苏州吴县人。1934年至1938年随父学习京胡,1939年(14岁)起为碧玉香、韩素秋、云艳霞、王幼琴、于素香、王熙春、黄桂秋等演员操琴演奏。1950年与曹慧麟随周信芳赴苏州、无锡、常州、镇江一带演出。1951年参加华东戏曲研究院京剧实验剧团,后转入上海京剧院。后多次随团赴东、西欧国家、美国以及香港等地演出。曾与童芷苓、李玉茹、言慧珠、李蔷华、王吟秋、李丽芳等名家合作

操琴演奏。擅于旦行伴奏,尤以程(砚秋)派见长。其弓法平稳匀称,擅用长弓,善于运用顿挫以衬托唱腔的断连起伏;指法细腻灵活,以配合唱腔的滑、漱等润腔技巧运用。演奏感情真挚富于乐感,音色圆润轻响自如,具有较大的艺术感染力。查还参于许多唱腔编曲工作,如李丽芳的《侠女十三妹》;李玉茹的《百花公主》、《唐赛儿》、《青丝恨》;童芷苓的电影《尤三姐》、《勘玉钏》等。

卢文勤

(1928—2000)京剧琴师,声乐研究家。江苏泰州人。自幼酷爱京剧,自学京胡、兼攻旦角,宗梅派。后经梅兰芳介绍拜王少卿为师,技艺大进,常为梅吊嗓,在几次公演及义演中,曾为梅操琴。1951年起,为言慧珠操琴,并开始研究声乐理论。1960年调入上海戏曲学校任声乐教师,用科学方法为言慧珠、李元华、王健英、夏慧华等训练嗓子,甚有成效。80年代后,曾在全国各地及中国戏曲学院讲授戏曲声乐理论。著作有《京剧声乐研究》、《戏曲声乐教学谈》,与吴迎合编《梅兰芳唱腔集》。

马锦良

(1930—)京剧琴师,工京胡兼作曲。原名马金城,蒙族,北京人。幼年随父马宝刚(后为上海戏曲学校教师)学艺。1950年拜赵济羹为师。1950年至1952年随陈大、关正明在上海与外地演

出。1952年参加上海红旗青年京剧团,1953年随程正泰赴外地演出,后参加华东京剧实验剧团,1955年转入上海京剧院。他擅长生行伴奏,善用短弓、快弓。运弓快捷利索,出音铿锵有力,托腔自如,颇具杨(宝忠)派风格。他参加作曲的剧目有:《赵一曼》、《梅妃》、《海港》、《刑场上的婚礼》、《谭嗣同》等。

顾永湘

(1933—)京剧琴师,工月琴兼作曲。浙江杭州人。其父顾宝森为梅兰芳化妆师,故从小受京剧艺术熏陶。1950年至1954年,先后随梅兰芳剧团、杨宝森剧团、言慧珠剧团、言少朋剧团、王玉蓉剧团、孙均卿剧团、陈大葆剧团等赴全国各地演出。曾拜著名琴师王小卿为师,后改专工月琴。1954年参加华东戏曲研究院京剧实验剧团,后转入上海京剧院。1960年入上海音乐学院戏曲作曲班进修。顾的月琴演奏,技术全面娴熟,点子匀称灵活,正反撮俱佳。尤其音色圆润上乘,极富于弹性。既避免了月琴演奏容易爆裂的弊病,又具有京剧月琴高亢明亮的特点。顾曾参加现代戏《海港》、《突破东海千层浪》;新编古装剧《八仙过海》、《尤三姐》、《王熙凤大闹宁国府》等剧的音乐创作,并先后出版了《月琴演奏法》、《京胡演奏法》(与庄永平合著)、《海港》主旋律曲谱本(多人合作);《尤三姐》、《霸王别姬》、《锁麟囊》、《断桥》曲谱本等著作。

票友

乔荃臣

(生卒年不详)老生票友。号愚樵。艺宗谭派,在北京票界颇有声望,且能编剧,常自编自演一些舞台性很强的剧目,如《义烈奇缘》、《交印刺字》、《赠袍赐马》、《刮骨疗毒》等,演出效果甚佳。光绪末年,又与田际云等发起戒烟会,演剧筹款,排演了时事新戏《黑籍冤魂》、《烟鬼叹》等,所得收入全部作为戒烟会资金。还善文,常以愚樵笔名发表戏剧评论文章。晚年贫病而卒。

王雨田

(生卒年不详)老生票友。久居天津。曾在遥吟俯畅票房学戏。精于唱工,对谭腔有较深的研究,曾为谭鑫培配演《伯牙摔琴》等戏,也曾与汪桂芬、王楞仙、金秀山、黄润甫、罗百岁等合演《群英会》。光绪末年下海,因体弱不常公演。嗓音甜润宽亮,演唱技巧甚佳,收放控制自如。擅长剧目有《乌盆计》、《群英会》、《当铜卖马》、《四郎探母》、《洪羊洞》等。

周子衡

(1815—1905)老生票友。酷爱京剧。唱、念白均属上乘。刻意钻研程长庚的艺术,唱、念达到几可乱真地步。在学程方面与汪桂芬堪称伯仲,惜表演不佳,未能下海。王凤卿、余胜荪等均受过

其教益。

柏如意

(1829—1906)京剧教师、琴师。名长卿。北京人。幼年在怡德堂清音乐习艺。后入庆和成班和双奎班,曾为余三胜、张二奎、谭鑫培、何桂山等操琴。后又任小荣椿科班教师。1892年,入选升平署,操琴为主,兼作教习。不但长于胡琴,且六场通透,文武不挡,琴、鼓、表演均长。琴师汪子良、小生王楞仙得过他的教益。

孙春山

(1836—1889)旦角票友。名燕诒,后改汝梅,字问羹,号春山,人称孙十爷。曾任兵部郎中及会同馆监督。嗜好京剧,精通音律,对京剧唱腔有深切的研究,特别是青衣唱腔,深得京剧界的尊重。胡喜禄、陈德霖、余紫云、杨月楼等均受其教益。梅兰芳演唱的《祭江》、《武昭关》等唱腔均为孙设计。在京剧票界,颇享盛名,对后来的京剧票友也有很大的影响。

王君直

(1867—1931)老生票友。名益保,字颖之。山西蒲州人,世居天津。酷爱京剧,艺宗谭鑫培,为天津雅韵国风社

票房、北京春阳友会票房名票。常与余叔岩、孟小冬、章小山、恩晓峰、郭仲衡等切磋艺术,对老生的唱、念、做有很深的研究和造诣,特别是对谭腔的研究。与王雨田、王庚生齐名,有天津票界“三王”之称。嗓音高亢,韵味醇正,常与梅兰芳、陈德霖、金秀山、金仲仁、王长林等合作。擅演剧目有《空城计》、《四郎探母》、《托兆碰碑》、《琼林宴》、《武家坡》等。

红豆馆主

(1871—1952)京剧、昆曲票友。满族,姓爱新觉罗,名溥侗,字厚斋,别署红豆馆主,为清宗室。自幼酷爱京剧、戏曲,遍投名师,刻苦练功,曾就教于梅雨田、陈寿峰、姚增禄等。文武昆乱各行技艺无所不能,并六场通透。所演老生戏《定军山》、《连营寨》、《琼林宴》、《打棍出箱》等保存了谭鑫培的风范;旦角戏《金山寺》受自陈德霖;小生戏《镇潭州》、《牡丹亭·拾画》等为王楞仙所授;《奇双会》一剧中兼擅赵宠、李桂枝、李奇三个人物,《群英会》中能兼周瑜、鲁肃、蒋干三角。演戏注意刻划人物心态神情,唱念韵味醇厚,言菊朋、李万春、叶仰曦等均师事之。他通晓词章音律,精于文物鉴赏,有很深的造诣。晚年组织京剧、昆曲票房言乐会,曾在北京清华大学、女子文理学院、北京美术学校等处任教。1952年病歿于上海,葬于苏州。

王庚生

(1889—1971)名元恺,号冷虹,别号冷虹簃主,老生票友研究家。回族。天津人。毕业于河北省立高等师范学校。爱好京剧。业余学唱京剧,工老生。启蒙业师吴联奎、冯黑灯,又经谭鑫培、陈

彦衡、杨小楼、梅雨田等指点,技艺精进。对京剧艺术进行悉心研究,特别对生行各名家艺术特点的研究甚有心得。表演细腻传神,善于刻画人物。30年代,被誉为“天津票界之王”。自1925年起开始收徒,弟子甚多,有老生孟小冬、杨菊芬、曹艺斌、徐东明,旦角章遏云、王芸芳、杨菊秋、丁至云、马艳云等。50年代后,致力于戏曲教学和编导。著作有《京剧生行艺术家浅论》等。

程君谋

(1894—1967)老生票友。湖南宁乡人。自幼酷爱京剧,习谭派老生,兼擅操琴。后在上海得陈彦衡指点,技艺大进。曾与荀慧生、南铁生等合作演出。嗓音清亮甜润,演唱韵味醇厚。在继承谭派艺术的基础上吸收余派唱腔精华。擅长剧目有《空城计》、《南阳关》、《定军山》、《战太平》、《状元谱》、《镇潭州》等。孟小冬、梅葆玥等均得其指点,幼子程之亦为京剧净角票友。

夏山楼主

(1897—1962)老生票友。原名韩德寿,号慎先。祖居北京。自幼酷爱京剧。曾向陈彦衡学艺,与许多老生演员有交往。对谭派唱腔造诣很深,精于字韵研究,演唱规范,韵味醇厚,深得谭派三昧,很有声望。灌制唱片甚多,有《定军山》、《捉放曹》、《卖马》、《洪羊洞》、《碰碑》、《击鼓骂曹》、《战太平》、《乌盆计》、《举鼎观画》、《坐宫》、《鱼肠剑》、《桑园寄子》、《硃砂痣》、《二进宫》、《汾河湾》、《武家坡》等。1952年任天津文化局艺术博物馆副馆长。

韩慎先

见夏山楼主。

蒋君稼

(1901—1966)旦角票友。名正觉，别号星翠馆主，又号玉笋词人。江苏常州人。自幼随李宝琴学戏，后拜陈德霖为师，经常向王瑶卿问艺，成为20年代著名票友。常与溥侗、陈彦衡、言菊朋、

叶庸芳等切磋艺术，相交甚笃。还参加名伶名票联合演出，曾与余叔岩合演《御碑亭》，与溥侗合演最多，被公认为票界旦角佼佼者。嗓音清亮玉润，演唱有陈德霖之遗风。擅演剧目有《玉堂春》、《御碑亭》、《探母》、《琴挑》等。

导演、剧作家、评论家、 活动家、教育家

张富有

(1838—1885)京剧教师、武生演员。小名金桂。其父张三福为同治年间文武老生。张幼习武净,搭四喜班演出,又先后搭永胜奎班和春台班。1879年,选入升平署,任教习。所教弟子甚众,有李连仲等。子张淇淋,是光绪年间文武老生,善演猴戏,杨小楼得其所传甚多。

姚增禄

(1838—1917)京剧教师兼文武老生演员。名奎福,号惠臣,字婉秋。安徽亳州(今亳县)人。幼入小嵩祝科班,习昆曲小生。出科后拜薛二奎为师,习武生,兼演老生,先后搭同庆、金奎、四喜班演出。曾担任四喜班领班。光绪中叶,与杨隆寿等创办小荣椿科班,学生有杨小楼、程继先、郭春山、叶春善等。1893年又创办小吉利科班。1901年与叶春善等筹建喜连成科班,后即长期在该班教戏。他文武兼长,戏路广博。擅演剧目有《恶虎村》、《落马湖》、《挑滑车》、《英雄义》、《探庄》、《夜奔》等。与谭鑫培合演《别母乱箭》中周母,极负盛誉。晚年主要从事教学工作,杨小楼、余叔岩、迟月亭等均受其教益。

张 睿

(1853—1926)近代实业家、京剧教

育家。字季直。江苏南通人,光绪状元。早年为淮军将领吴长庆幕宾。1895年在南通开始创办大生纱厂,后又举办通海垦牧公司以及轮船、面粉、银行、铁路等公司、企业。同时举办教育文化事业。先后创办通州师范学校、南通博物苑、女红传习所等,认为实业教育为“富强之大本”。清末参与发起立宪运动,1906年成立预备立宪公会,1909年被推为江苏咨议局议长。辛亥革命后任南京临时政府实业总长。他拥护袁世凯,并组织统一党,与国民党对抗。1913年任袁政府农商总长,后辞职南归,陆续在南通举办实业与教育。1919年,邀请欧阳予倩到南通,创办南通伶工学社,自任董事长,欧阳予倩为教务主任。这是我国最早的一所采用现代教学方法培养京剧演员的新型学校。同年在南通创建新型剧场——更俗剧场,邀请梅兰芳、余叔岩等名角前去演出。1925年大生纱厂负债被清算,次年病逝。著作有《张季子九录》、《张謇函稿》、《张謇日记》、《啬翁自订年谱》等。

漱石生

(1863—1939)京剧评论家,小说作家。名孙玉声,又名家振、号海上漱石生,别署警梦痴仙、退醒庐主人。上海人。幼年即酷爱京剧,出入于茶园戏

馆。1893年应聘为《新闻报》编辑部主笔，几年后离开，先后进《申报》、《舆论时事报》等报社工作，1898年自己创办《采风报》，主要刊登风俗、轶闻、掌故颇受欢迎。1901年又创办《笑林报》，1914年主编《繁华杂志》，20年代主编《大世界》小报，1928年主编《梨园公报》。他多年从事戏曲报刊的编辑工作，并撰写了大量的京剧戏曲评论，所撰《沪上名伶好戏溯源记》、《三十年来上海剧坛见闻录》、《上海戏园变迁史》、《上海百名伶史》等文章，当时都有较大影响。还热心于伶界教育工作及经办戏院，曾担任过榛苓小学校长、伶界联合会教育部主任，经营过歌舞台、新新舞台、乾坤大剧场等戏院。作有十余种小说，《海上繁华梦》为最著名，其他有《十姐妹》、《仙侠百花剑》等。

田际云

(1863—1923)戏剧活动家、旦角演员。原名瑞霖，艺名响九霄。河北高阳人。10岁入涿县双顺科班学梆子花旦。1875年入京深造，改习京剧。18岁时，主演《春秋配》、《蝴蝶杯》两剧誉满京、沪等地。20岁组成玉成班，用京、梆两下锅的方式演出，很受欢迎。1900年任梨园公会会首，致力戏曲改革，曾发起组织艺人的群众团体“正乐育社会”，创办了第一女伶科班“崇雅社”，对提高演员社会地位，改革旧戏班陋习，提高戏曲的社会功能做了大量工作。他善编演新戏，自排《斗牛宫》、《佛门点元》、《错中错》等剧，风行一时。子雨农，为武生演员。

叶春善

(1875—1935)京剧教育家。字鉴贞，号仲利。安徽太湖人，生于北京。父

叶中定、叔叶中兴均为前辈京剧演员。叶春善幼入小荣椿科班，工老生，从师杨隆寿、姚增禄、花福泰等。与杨小楼、程继先等同科。出科后，曾搭四喜、福寿等班，曾为孙菊仙配戏。1902年在吉林演出时，与商绅牛子厚结识，受牛嘱托，于1904年在北京琉璃厂西南园自宅始办京剧科班，先招收阮喜才、雷喜福等6名弟子，自任教师。后科班逐渐扩大，聘请萧长华、苏雨卿、宋起山、唐宗成等任教，先取名“喜连升”，后改“喜连成”，社址迁至宣武门外前铁厂。1912年，班社由沈姓接办，定名为“富连成”社。叶春善始终主持社务及教学，任社长历三十余年。他恪守其职、督导严格，对学生一视同仁，量材授艺，在科班中制订了严格的“规约”，促进学生的品德端正和艺术发展，且非常注重学生舞台实践，学生除学戏外长期在戏园公演。在叶的主持下，富连成社人材辈出，喜、连、富、盛、世及后来的元、韵、庆等科，造就了大量优秀人材，其中侯喜瑞、马连良、于连泉、谭富英、裘盛戎、叶盛兰、叶盛章、袁世海等皆自成一家，为中国京剧艺术发展作出了卓越的贡献，富连成社则是京剧史上最有一个科班。长子龙章承父业继任社长，次子荫章为司鼓。三子盛章、四子盛兰、五子盛长及孙少兰、叶蓬、孙女红珠等均为京剧演员。

齐如山

(1875—1962)京剧剧作家，理论家。又名宗康。河北高阳人。幼年嗜好京剧，博览群书，精于文史，并通晓德文、法文。曾任京师大学堂教授，兼任北平国剧学会会长。一生致力于京剧研究，包括编写剧本、理论著作和搜集资料等方面。他主要与梅兰芳合作，为梅编写了《牢狱鸳鸯》、《嫦娥奔月》、《天女散

花》、《西施》、《洛神》、《廉锦枫》、《太真外传》、《全部宇宙锋》、《凤还巢》、《黛玉葬花》、《千金一笑》、《童女斩蛇》、《上元夫人》、《麻姑献寿》、《俊袭人》、《霸王别姬》、《春秋配》、《花木兰》、《一缕麻》、《邓霞姑》、《孽海波澜》、《宦海潮》等,并帮助梅在唱腔、身段、服装、化妆、舞美等方面进行创新,为梅派艺术的创立、发扬作出了卓越的贡献。1930年,曾为梅兰芳赴美演出积极筹划,著有《梅兰芳游美记》一书,他的理论著作还有《中国京剧之组织》、《京剧之变迁》、《戏班》、《国剧概论》、《国剧要略》等,均是他一生研究及搜集京剧资料综述整理的成果,台湾出版社已将其汇编成《齐如山全集》出版。因他具有深厚的文学根基,又熟悉舞台,故所编剧本结构通畅,文词秀丽,且适于舞台表演,其中许多已成为流传广泛的梅派名剧,他对京剧史的研究及著作,是京剧理论研究专著中重要的一部分。

刘艺舟

(1875—1936)京剧演员、编剧、活动家。原名刘必成。湖北鄂城人。自幼喜好读书,爱听京剧,后留学日本,就读于早稻田大学。回国后与王钟声等一起演出新剧,曾在《黑奴吁天录》中演黑奴。1910年在北京入田际云的玉成班,演出《爱国血》、《张文祥刺马》等剧。后在上海,应潘月樵、夏月润兄弟之邀,搭新舞台演出《新茶花》等剧。1913年后,以演戏为生。所改编演出的《复活》、《林冲》,均得华侨与日本观众的好评。1915年后,编演了京剧《皇帝梦》,自饰袁世凯一角,受缉捕,被迫流亡于湖北、江西、河南一带。这一时期他编演了京剧《石达开》。刘表演自然真切,着重表达人物感情,对舞台成规锐意革新。

穆藕初

(1876—1943)实业家、票友、戏曲教育家。名湘珩。上海人。早年留学美国,曾任北洋政府的总统名誉顾问,南京政府的工商部次长。20年代前后在上海、河南等地创办实业,开设原生纱厂、郑州纱厂等。穆爱好戏剧,曾研究并演出过文明新戏,赞助王钟声在上海创办戏剧学校——通鉴学校。1920、1921年间,穆赞助张紫东、徐镜清等在苏州创办了昆剧传习所,慨然负担全部开办费用。聘请全福班名艺人担任教师,孙咏云为所长。1922年初,穆为了扩大昆剧传习所的社会影响,并为传习所筹集资金,以昆剧保存社名义,在上海夏令配合剧院彩串昆剧三天,穆亲自登台,在《折柳·阳关》中饰李益一角。

罗瘿公

(1880—1924)京剧剧作家、诗人。名惇焜,字揆东,号瘿庵,晚号瘿公。祖籍广东顺德,生于北京。其父家劭为清翰林院编修,瘿公幼承家学,早年就读于广雅学院。辛亥革命后,历任总统府秘书、国务院秘书、参议、顾问、礼制馆编纂等职。曾与林纾等结成诗社。罗能诗善书,喜爱戏剧,故纵情诗酒,流连戏园,与王瑶卿、梅兰芳等过从甚密。与程砚秋交谊尤深。对程的艺术全力资助,为其延师授艺,亲授诗书,在艺术各方面尽心指导,程对其以师事之。1921年至1924年间,罗为程编写剧本达十余出之多,计有《龙马姻缘》、《梨花记》、《花舫缘》、《红拂传》、《玉镜台》、《孔雀屏》、《风流棒》、《鸳鸯冢》、《赚文娟》、《玉狮坠》、《青霜剑》、《金锁记》等。梅兰芳《西施》一剧亦为其所编。罗的剧本以演妇女反抗封建礼教的悲剧为多。《金锁记》系根据京剧传统折子《六

月雪》，参考明传奇《金锁记》改编，突出了窦娥的善良性格及其身遭冤狱的悲惨遭遇，最后六月降雪，歌颂人定胜天的哲学思想。他也写过一些具有喜剧风格的作品。罗编写剧本注重与演员的表演结合，他为程砚秋编写的剧本注意发挥程的艺术特长，对程派艺术的形成与发展，具有重要的作用。其他著作有《瘦庵诗集》、《鞠部丛谭》、《太平天国战记》、《庚子国变记》等。

冯叔鸾

(1883—?)京剧评论家。名远翔，字叔鸾，笔名马二先生，室名啸虹轩。河北涿县人。剧评家冯小隐之胞弟。幼年在北京常随兄出入戏园，青年时期曾在北京海州中学、苏州农业学校任教。1912年到上海，开始撰写戏剧评论，次年任《大共和日报》主笔，并用马二先生笔名在《大公报》、《时事新报》等京、津、沪各报撰写剧评。1914年编辑《图画剧报》，后又创办《俳优杂志》，此为民国之后最早的戏曲刊物之一，以倡导健康的戏曲评论为其宗旨。之后还编辑过《大报》、《晶报》，兼任过上海榛苓小学校长。1936年《大公报》上海版创刊，任副刊“大众俱乐部”主编。著作有《啸虹轩剧谈》(1914年出版)等。

清逸居士

(生卒年不详)京剧作家。满族。爱新觉罗氏，名溥绪，又名庄绪。自幼熟读诗文，嗜好京剧，与京剧界有广泛交往。偶尔粉墨登场。1912年后，专为名伶编撰剧本。1913年加入余叔岩、梅兰芳组织的国剧学会。先后编写剧本约三十余出。为尚小云编写的《婕妤当熊》、《文君当垆》、《林四娘》、《摩登伽女》、《谢小娥》、《红绡》；为杨小楼编写《楚汉争》、

《陵母伏剑》、《百骑劫魏营》、《野猪林》、《林冲夜奔》及三、四本《连环套》；为高庆奎编写《哭秦庭》、《赠绉袍》、《睢阳城》、《马陵道》、《煤山恨》、《史可法》；为马连良编写《要离刺庆忌》、《大红袍》等。另外还为郝寿臣、朱琴心、新艳秋等编写许多新剧。所编剧目文理顺畅、结构严谨、题材广泛，故事清新，既有较高的文学性，又符合京剧表演规律，甚得演员、观众的好评。曾在《半月戏剧》中发表《南府之沿革》的文章，另有《清逸笔记》等专著。晚年贫病，卒于北京。

杨尘因

(生卒年不详)。京剧评论家、作家。多年从事京剧剧本创作及评论工作，1919年与冯小隐合著《杨小楼》一书，记述了杨小楼的生平及艺术活动。1926年前后为欧阳予倩编写《晴雯补裘》、《黛玉葬花》等剧本。著有《春雨梨花馆剧话》等。1919年还以上海罢市罢课情况写成《民潮七日记》小册子，刊行于世。1949年后从事京剧研究工作，著有《汪笑侬的生平》等文章。50年代病逝。

刘豁公

(生卒年不详)京剧评论家、剧作家。名达，号梦梨，别署哀梨室主。安徽桐城人。早年曾在安徽陆军学校学习。辛亥革命期间当过南京铁血军马队营连长、福建警备队连长、都统副官等职。从小喜爱戏曲，脱离军界后在安徽《民报》任主笔，撰写戏曲评记与小说，后到上海，多年从事京剧研究和戏曲报刊的编辑工作，与京剧艺人有广泛的交往，掌握了许多京剧历史与掌故。1918至1919年，著有《戏剧大观》与《京剧考证百出》，先后在上海出版。20年代至40年代还发表了《哀梨室剧话》、《春航小史》、《我

的剧评观》等戏曲评论文章。编辑过多种戏剧报刊,如《心声》(1924年)、《戏剧月刊》(1928年)、《时事新报》副刊《戏曲》(1932年)、《神州日报》副刊《戏剧》(1946年)等。其中《戏剧月刊》是当时发行量最大,在戏剧界有很大影响的戏曲刊物。他还是一位京剧作家、小说作家,编撰的京剧有《复辟梦》、《大观园》、《孽海惊涛》、《蔡文姬》、《陈圆圆》等,小说有《沧桑记》、《燃藜奇采录》、《孽海孤鸳》等。40年代末赴台湾。

郑子襄

(生卒年不详)京剧评论家。别号梅花馆主。多年在长城唱片公司任经理,编辑出版了许多京剧唱片,由他主持录音灌制的有梅兰芳、杨小楼的《霸王别姬》;杨小楼、郝寿臣的《连环套》等著名唱片。他还担任过《半月戏剧》的出版人。

李涛痕

(生卒年不详)京剧评论家、戏剧报刊编辑。天津人。青年时代从事话剧工作,并酷爱京剧。参加过春柳社,故以“春柳旧主”自号。他主张戏曲与国家进化有关,强调戏曲针砭社会的作用。1918年在天津主编《春柳》戏剧杂志,提出改良戏曲的主张。1919年随梅兰芳访日演出,写成《梅兰芳东渡纪实》通讯,记述了梅兰芳在日本演出活动的状况。

冯小隐

(生卒年不详)京剧评论家。笔名佞谭、佞杨,斋名尊谭室、闲云室。河北涿县人。剧评家冯叔鸾之胞兄。幼居北京,喜好京剧。常出入于戏园。清末民初开始从事京剧评论工作。后到上

海,在《菊部丛刊》上发表了《菊选刍议》、《梨痕菊影录》及关于谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙、余叔岩等伶人事的文章。1919年与杨尘因合著《杨小楼》一书,介绍了杨小楼的生平及艺事,是最早记述和研究杨小楼艺术活动的著作。后在上海《晶报》发表了大量的剧评,其中《海上歌舞之状况》、《海上舞台之近状》等文章,在戏曲界影响颇大。20年代,上海戏曲演出和戏曲报刊极为繁荣,冯小隐成为上海剧评界的中坚人物,重要论文有《学谭室戏言》、《谭鑫培之空城计》、《歌台怀旧录》等。30年代为上海国剧保存社主要成员之一,并为社刊《戏剧旬刊》撰稿。冯久居上海,与张古愚、杨尘因友善。

陈墨香

(1884—1942)京剧作家。原名敬余,号观剧道人。湖北安陆人。自幼嗜好京剧,业余常在票房演唱,工旦角,与王瑶卿为挚友。他熟读经史,文学素养甚高。1924年起从事京剧剧本改编和创作,所写剧本约百余本。长期与荀慧生合作,为荀编的剧本有:《鱼藻宫》、《荀灌娘》、《霍小玉》、《绣襦记》、《钗头凤》、《荆钗记》、《杜十娘》、《金玉奴》、《香罗带》、《勘玉钏》、《红楼二尤》、《晴雯》、《孔雀东南飞》、《辛安驿》、《美人一丈青》、《元宵谜》、《怜香伴》及全部《玉堂春》、《儿女英雄传》、《贩马记》、《大英杰烈》、《得意缘》等,其中大部分已成为流传广泛的荀派代表剧目。此外,还为程砚秋、尚小云、王玉蓉、章遏云及中华戏校编写过《渔家乐》、《乞酒惊艳》、《费宫人》、《铁扇公主》、《九莲灯》等。其编剧功底深厚,不落俗套,善于揭示人物内在感情,特别是描写古代妇女受压迫的悲剧,处理极有特色,为许多旦角演员争相演出。

除编写大量剧本外,还曾受聘于南京戏曲音乐院北平分院任研究员,兼任中华戏校改良委员会主任。小说及戏曲论著有《梨园外史》、《墨香剧话》、《寒香亭剧话》、《墨香随笔》、《活大人记》、《梨园岁时记》等。

徐凌云

(1885—1965)京剧、昆剧票友、研究家。字文杰,号暮烟。浙江海宁人。毕生从事京、昆剧研究,曾向沈斌泉、沈月泉、周凤林等学艺,并悉心研究,文武昆乱无所不精,六场通透,生旦净丑均能。与红豆馆主齐名,合称为南北名票。曾组建昆剧全福班,后会同穆藕初等昆曲界人士创办昆剧传习所。1949年后,整理了数十出昆剧折子戏。并将其表演经验写成《昆剧表演一得》一书,其出版三集,另有《看戏六十年》一书,不及完稿病殁于上海。

陈秀华

(1885—1966)京剧教育家。曾用名陈喜奎。江苏苏州人,生于北京。出身梨园世家。祖父陈寿山,字永龄,工小生,曾为晚清“内廷供奉”。父陈啸云,为梅巧玲门生,初习老生、小生,后改习青衣。秀华幼从贾丽川习文武老生,艺承谭派。功底深厚,昆乱不挡。唱功苍劲深厚,表演细致精到。时有“小鑫培”之称。20岁即誉满京、津地区。倒仓后辍演,专以教戏为业。1917年在北京斌庆班任教,为杨宝忠开蒙说戏。嗣后,杨宝森、李少春、孟小冬、刘宗扬、王少楼等陆续投拜其门下。1927年应邀到上海任李少春剧团顾问。上海名伶、名票均往请益。后回京继续辅导杨宝森。帮助他在学习余派唱腔基础上,结合中低音条件,创造了杨派唱腔艺术。1949

年以后,到上海定居,1956年被聘任为上海市戏曲学校教师,从教数十年,桃李满天下。

徐凌霄

(1886—1961)京剧理论家。名仁锦,字云甫,笔名彬彬、独尘等。原籍江苏宜兴,幼年随父宦游山东。因全家均爱好戏曲,从小受到熏陶。于民国后到北京,初入京师大学堂学习,经常出入于剧场戏馆,与京剧名家交往甚多,对京剧、昆曲、高腔、梆子均有研究,并开始以凌霄汉阁主笔名撰写研究文章及戏曲评论,业余演出京剧,擅唱花脸。1931年受南京戏曲音乐院北平分院之聘,担任研究工作,并主编《剧学月刊》。他还在中华戏曲专科学校任教,一生著述甚丰,其中,《皮黄文学研究》、《京剧词典释例》、《记程》等均影响较大。

柳亚子

(1887—1958)戏剧活动家、诗人。名慰高,后改名弃疾,字安如、亚庐、亚子。江苏吴江人,清末秀才,20年代后参加戏曲改良活动。1904年陈巢南创办中国第一个戏剧刊物《二十世纪大舞台》,柳为之撰写“发刊词”。1910年创办南社。柳亚子与戏剧家冯子和、陆子美等交往甚密,支持他们的进步剧目与改良实践。还为他们编纂了诗文集《春航集》、《子美集》。著作有《磨剑室诗集、词集、文集》、《柳亚子诗词选》等。

姚民哀

(1889—1940)京剧评论家兼演员。原名联,字肖尧;又名朱兰庵;后改名民哀,字天璽,笔名、别号、室名还有乡下人、社员、小妖、老鲍、护法军、箏声琴韵楼、花萼楼、息庐等。祖籍安徽桐城,曾

祖起定居江苏常熟。幼年在家乡求学，高小毕业后当过教师，后随父学艺演唱，取艺名朱兰庵。他熟悉各种剧种、曲种，又擅长写作。民国初年，参与《小说霸王》杂志编辑工作，1918年开始在《菊部丛刊》上撰写戏曲评论文字，次年起的《申报》上连载《仙韶寸知录》、《丹桂闻歌》等剧评。20年代初已为上海戏曲评论界之风云人物。1922年，创办《戏杂志》，从多方面反映上海戏剧活动的状况，在此前后还编过《春声日报》、《新世界报》、《世界小报》等。

欧阳予倩

(1889—1962)京剧研究家、旦角演员。原名立袁，号南杰，艺名连笙、兰容，笔名春柳、桃花不疑庵主。湖南浏阳人。幼年随祖父到北京读书，1902年东渡日本，先后在成城中学及明治大学、早稻田大学文科学习。1907年在日本参加新剧团体春柳社，曾参加演出《黑奴吁天录》。1910年回国，在上海组织新剧同志会，演出《家庭恩怨记》、《猛回头》等话剧，宣传民主革命。1912年从筱喜禄（即陈祥云）习京剧青衣。1915年“下海”搭班，参加上海丹桂第一台演出。与周信芳、筱喜禄等编演新戏《宝蟾送酒》、《黛玉焚稿》、《鸳鸯剑》等，创作时装戏《哀鸿泪》等。所编演的剧目内容具有鲜明的反封建色彩，艺术上锐意革新。嗓音清越，哀气充沛，刻划人物细腻真实，与梅兰芳齐名，有“北梅南欧”之称。1919年应张謇邀请，到南通创办南通伶工学社，任教务主任，并教授戏剧课。学社采用现代教学方法，为我国最早的一所培养京剧演员的新型学校。1926年在上海、香港等地从事电影创作，编导《玉洁冰清》、《天涯歌女》、《新桃花扇》等影片。1927年参加田汉主持的南国社，曾演出

《武松与潘金莲》。1928年脱离舞台。1929年应邀到广州创办广东戏剧研究所，任所长。抗日战争爆发后，在上海参加抗日救亡运动，主持上海戏剧界救亡协会歌剧部，并组织中华京剧团，演出由他编写的《梁红玉》、《桃花扇》、《渔夫恨》等具有民族精神的剧目。1938年，应邀去桂林帮助改良桂剧。1940年创办广西省艺术馆，任馆长，编导了《木兰从军》、《忠王李秀成》等剧。1944年参与筹备西南第一届戏剧展览会，任主任委员。1947年率新中国剧社赴台湾演出。1949年后，任中央戏剧学院院长，并当选为第一届全国政协委员，第一、二届全国人大代表，全国文联副主席，中国剧协副主席。潜心研究戏曲理论。1956年，与梅兰芳一起赴日本演出，任中国访日京剧代表团第一副团长兼总导演。剧作编为《欧阳予倩剧作选》，论著编为《欧阳予倩文集》、《一得余抄》、《京剧一知谈》等，并辑录了《中国戏曲研究资料初辑》。

丁永利

(1890—1948)京剧教育家。原籍山东。父丁连升为武生兼武净演员。丁永利自幼随父学艺，先后在义顺和、宝顺和等班社演武戏，兼任后台武管事。他博闻强记，见多识广，曾为杨小楼、俞振庭等配戏，对各派的表演特点能准确掌握，兼有丰富的舞台经验，对演出的剧目从剧本、配角、文武场及服装道具十分娴熟，渐成为武生教学的权威。能教黄派、俞派、尚派武生戏，尤其对杨派武生更有深入的研究，为杨派艺术的发扬作出了贡献。当代杨派武生大都受过丁的教益。在中华戏曲学校任武生主教，教戏认真，要求严格，所教学生成材率高。历年弟子有孙毓堃、刘宗扬、李万春、高盛麟、李少春、傅德威、延玉哲、王金璐、齐

和昌、米玉文、梁慧超、张云溪、李盛斌、尚长春等。

苏少卿

(1890—1971)京剧评论家、票友、音韵学家。江苏铜山(今徐州)人。幼年在乡读书,喜爱京剧,始习老生及胡琴,尤喜江桂芬、王九龄等人的唱腔,后毕业于徐州师范学堂。1912年到上海,从琴师张汉臣学谭派戏,向周凤林学昆曲,并开始研究音韵。1914年到北京,得陈彦衡、吴梅等人指点,对谭派唱腔等深有研究。他擅演谭派名剧《洪羊洞》。后因嗓音失润而专致于音韵学的研究。1920年又回上海,先后在暨南大学、南方大学、复旦大学和广播电台教授戏曲、音韵。几十年间他写过大量的戏曲评论文章,以总题为《寿春壶斋剧话》在《申报》及各种戏剧报刊上发表,在评论界影响颇大。1934年主编《戏剧半月刊》。1949年后在中国戏曲学校和中国戏曲学院讲授音韵学。他演唱的剧目,1928年蓓开唱片公司灌制有八面唱片,计有《战蒲关》、《洪羊洞》、《斩马谲》、《南阳关》、《摘缨会》、《卖马耍铜》等。

张肖伦

(1890—1978)京剧评论家。又名藜青,笔名倩倩室主。江苏常州人。早年供职于北平交通银行,业余爱好京剧,曾拜陈秀华为师,学《捉放曹》等戏,与京剧名角孙菊仙、昆曲名家赵子敬交谊深厚。后到上海,从事京剧研究与评论工作,为上海国剧保存社发起人之一。发表文章有《谭科班》等。1926年上海大东书局出版了他的戏曲论著《菊部丛谈》,记录了自程长庚而后在北京舞台的京剧、昆曲、秦腔演员303人的经历和艺术成就,书中还收录了戏曲界的遗闻轶事及曾刊于

各报刊上的戏剧评论文章。张肖伦还在上海编辑过《戏剧旬刊》、《十日戏剧》、《半月戏剧》、《戏报》等刊物,与郑过宜、苏少卿等合作多年。

黄芝冈

(1895—1971)戏曲史家。原名黄德修,又名黄衍仁、黄素、黄伯钧,湖南长沙人。曾在南京国立戏剧专科学校等处任教。长期从事古典戏曲的研究工作,著有《中国的水神》一书及论文《唯物史观的生、旦、净、丑研究》、《论巫舞》等。1949年后任中国戏曲研究院学术委员会委员,撰写了《汤显祖编年评传》的专著以及《论〈神话剧〉与迷信戏》、《论魏良辅的新腔创立和他的〈南词引正〉》、《明代初、中期北杂剧的兴盛与衰落》等重要论文。

张聊止

(1895—1955)京剧评论家、京剧史家。名厚载,号繆子。江苏青浦(今属上海)人。青年时期入北京大学读书,因酷爱京剧,常流连于茶园戏场,与梅兰芳、程砚秋等名角交往甚密。北大肄业后,专致研究京剧,常在报刊上撰写京剧评论。“五四”时期在《新青年》杂志“戏曲改良专号”上发表了题为《我的中国旧戏观》的文章,在不少人对京剧持有虚无主义观点的情况下,力排众议,明确指出:京剧是“中国文学艺术的结晶”,还对京剧的艺术表演特色作了理论概括。他的京剧论著有《歌舞春秋》、《听歌想影录》、《京剧发展略史》等。

苏雪安

(1896—1966)京剧作家。满族人。原姓苏完瓜尔佳氏,汉名苏石,曾用名苏希渊。生于浙江杭州。苏幼年即攻读诗

文,并爱好戏曲,习京、昆青衣。1913年考入杭州政法学堂,后辍学。1917年组织戏班,在苏州、南京、汉口等地演出,不久辍演。1951年入华东戏曲研究院,任创作员,后为上海京剧院编剧。所编剧本有昆剧《墙头马上》、《诈妮子调风月》,京剧《鸦片战争》、《晴雯》等,并著有《前辈京剧艺人回忆录》、《京剧声韵》等书行世。

朱瘦竹

(1897—1972)戏曲评论家,戏曲报刊编辑。江西金溪人。幼年入私塾,后随父至上海,进基督教青年会附属学校就读。20年代起以《修竹庐剧话》为总题,为上海《戏杂志》、《大报》等多种戏曲报刊撰写戏曲评论。1926年9月主编《三四剧艺日日刊》,同年12月又创办了专业戏曲报纸《罗宾汉报》。初为三日刊,后改为日刊,辟有《京剧传声筒》、《名伶现形记》等专栏,一直办至1949年7月,是建国前上海开办时间最长、影响最大的戏报。还主编过《戏的常识》、《半月剧刊》等。1949年10月出版《修竹庐剧话》,为多年发表于报刊上文章之结集。他的剧评主要研究对象为南派京剧。因此有其自己的特色和保留的价值。他还擅编故事,擅说评话。40年代至建国初常在电台播讲故事,听者甚众。50年代参加上海评弹协会,后入江南评弹团编演评弹。

张伯驹

(1897—1982)京剧理论家、老生票友。河南项城人。自幼酷爱京剧,曾得余叔岩精心指点传授,对余派艺术有很深的研究和较高的造诣。常与“四大名旦”、杨小楼、萧长华、郝寿臣等演出堂会戏。1930年与齐如山、梅兰芳、余叔岩、

杨小楼、尚小云等组织北京国剧协会,系统研究京剧艺术,并附设传习所招生讲授。又与余叔岩等合写过有关戏曲音韵的著作。1952年发起组织北京市京剧基本艺术研究会,任副会长。对京剧艺术进行专题研究,并举办一些专题讲座。1961年,任吉林省博物馆第一副馆长。晚年,仍从事余派艺术的研究。张文涓等均得其教益。

田汉

(1898—1968)剧作家,京剧理论家。原名寿昌。湖南长沙人。1916年毕业于湖南师范学校,1922年后在上海与周信芳、欧阳予倩创办“南国社”,研究戏曲改革问题。1941年在桂林组织新中国剧社、文艺歌剧团和四维平剧社儿童剧团,巡回演出于华南、西南地区。1949年后,主持文化部工作,并创作改编了大量的新剧目,计有《白蛇传》、《岳飞》、《江汉渔歌》、《武则天》、《西厢记》、《谢瑶环》等,其中不少剧目已成为流传广泛的京剧保留剧目。

王连平

(1898—1999)京剧教育家。字岬清。曾名王喜垠。山西太原人。1906年入富连成科班,原为“喜”字班学员,后科班扩大,分入“连”字科,为该班大师哥。从师姚增禄、茹莱卿等,工武生。18岁时因患眼疾不能上台,以后专事教学工作,先在富连成科班教戏,受他教益的有杨盛春、李盛斌、高盛麟、叶盛章、刘连荣、赵盛璧、沈富贵、袁世海、高世寿、黄元庆、徐元珊、茹元俊、谭元寿等。1946年到张家口剧院任编导主任,编导过《逼上梁山》、《三打祝家庄》等戏。后到东北戏校任教。1949年后,在中国戏曲学校任教,任教导主任,曾任中国戏曲学院

顾问。

罗合如

(1899—1980)京剧活动家、作家。湖南平江人。1924年入上海美术专门学校音乐系学习,开始研究京剧艺术。1938年至延安,从事戏曲改革工作,历任延安鲁迅艺术文学院研究员、鲁艺平剧研究团副团长、延安平剧研究院秘书长、副院长等职。他不仅担任旧剧改革的组织领导工作,而且亲自参加编导和演出,曾与阿甲等合作编写《松花江上》、《进长安》、《刘家村》、《鱼腹山》等新戏。1951年任中国戏曲研究院副院长,1961年兼任中国戏曲学院副院长。曾编写和讲授《演员的道德》,发表《字、词念唱方法的研究》等戏曲论文多篇。1979年任文化部文学艺术研究院顾问。

徐慕云

(1900—1974)京剧理论家、教育家。江苏徐州人。幼好京剧,毕业于大同大学,曾从师陈彦衡,对谭派唱腔及京剧音韵有深入的研究。20年代后从事京剧评论及京剧史研究工作,著有《梨园影事》(并译成英文)、《中国戏剧史》等极有影响的著作。另外还为“百代”、“高亭”等唱片公司做唱片编选和录制工作,留下了许多有价值的音响资料。30年代末起,先后任上海戏曲学校教务长和中华国剧学校校长等职。1949年后,从事戏曲研究和教育事业,与高百岁等创办了中南戏曲学校,并编写了《赵氏孤儿》、《黑旗刘》等剧本。晚年致力于京剧音韵研究,著有《京剧字韵》、《京剧杂谈》等书,影响颇大,弟徐筱汀为京剧剧作家。

周贻白

(1900—1977)戏曲史家、戏曲理论

家。原名炳垣(一作炳然),曾名杨其敏、一介、慕颐,笔名六郎、剑庐、云谷,亦名作周夷白。湖南长沙人。青少年时期曾搭班学艺,做过湘剧、京剧演员。同时自修文史,攻读群籍。20年代参加南国社,30年代开始从事戏曲史、戏曲理论研究。撰写的剧本有《朱仙镇》、《李香君》、《花木兰》、《红楼梦》等,戏曲史论著作有《中国戏剧史略》、《中国剧场史》、《中国戏剧小史》等。1949年后任中央戏剧学院教授,出版了《中国戏剧史长编》、《中国戏剧史讲座》、《戏曲演唱论著辑释》、《中国戏曲论集》、《中国戏曲发展史纲要》等论著。他重视戏曲史论研究与演出实践相结合,因此他的著作史料翔实,见解精到。他对皮黄声腔的流变和京剧的形成、发展也有精到的研究。生前担任过文化部戏曲改进委员会委员。

郑过宜

(1901—?)京剧评论家。一名郑醒民。广东潮州人。从小喜爱戏曲,业余兼做戏曲刊物编辑,撰写戏曲评论。与言菊朋、杨宝森等交谊甚厚。1924年任《梨花杂志》主编,同年应聘在北京《京报》馆主编《戏曲周刊》。1928年协助刘豁公编《戏剧月刊》。1935年与上海戏曲评论界同行发起组织上海国剧保存社,宣传和普及京剧。之后还编过《戏剧旬刊》、《戏迷传》、《锡报》、《游艺座》等戏剧报刊。1946年又和张古愚等筹办中国戏剧改进协会,创办《中国戏剧》月刊。他撰写过大量的戏曲评论,代表作有《三十年歌场回忆录》、《梨园人物小志》、《今日之靠把人材》等。

陈小田

(1901—)京剧研究家、旦角票友。父陈道安,为琴师。陈小田8岁学

戏,攻青衣、艺宗陈德霖。成年后,研究陈腔很有心得,常与梅兰芳等一起钻研探讨,能创新腔。中年后渐中止演出,悉心研究京剧音韵学。著有《京剧音韵大全》一书,影响颇广。1949年后,仍从事音韵学研究,有《京剧音韵概说》传世。

陈富年

(1902—1983)京剧音乐研究家。祖籍四川,生于北京。其父陈彦衡为谭派名票。自幼随父出入梨园界,广泛结交京剧名家,切磋技艺,对前辈名家的演唱艺术有较深的研究。1949年后,先后在四川音乐学院和成都京剧团教授戏曲音乐。1958年,根据其父整理的谭鑫培唱腔工尺谱遗稿,与郑隐飞共同编写出版了《谭鑫培唱腔集》三册,并对剧本、唱腔和表演作了评论与分析。1984年,四川人民出版社出版了他的遗著《京剧名家的演唱艺术》。

周玘璋

(1902—1981)戏曲教育家、剧作家。笔名周小星、白鸥。河北盐山(今海兴)人。生于农民家庭。直隶省师范学校毕业。1928年以来曾任小学教师、校长、报纸编辑。1945年在渤海行署宣传队从事编剧工作;1947年后历任华东京剧团团长、华东戏曲研究院副秘书长兼京剧实验剧团团长等职;1955年起任上海市戏曲学校副校长、校长。数十年来,致力戏曲教育和戏曲剧本创作。对戏曲教育体制改革、教学内容等,都创造了很多好的经验。培养了众多昆曲、京剧人才。曾编写京剧《小仓山》、《黄泥岗》。昆剧现代剧《琼花》(与陆兼之、冯少白合作),对昆曲艺术革新有一定促进作用。另外与人合作改编了元杂剧《墙头马上》、《拜月亭》。《墙头马上》摄成电影。

刘仲秋

(1905—1972)京剧教育家。原名刘葆祥。江苏徐州人。自幼爱好京剧,青少年时期即投师习老生。20岁在徐州票戏登台。25岁赴京考入由梅兰芳、余叔岩创办的国剧传习所,钻研余派演唱艺术。后游学上海,转为职业演员,在浙、皖、汉一带献艺。他深受汪笑侬影响,锐意对京剧进行改革,并力求通过京剧演出借古喻今,移风易俗,所演《范仲禹》、《一捧雪》为其代表作。抗日战争时期,在西安与封至模等人共同创办夏声戏剧学校,潜心于戏曲教育工作。1949年,历任华东戏曲实验学校副校长、东北戏曲学校副校长、中国戏曲学校副校长等职。

焦菊隐

(1905—1975)京剧教育家、理论家。原名承志、艺名菊影。天津人。幼年酷爱京剧。毕业于北京大学,曾以“菊影”艺名演出文明戏。毕业后受聘为中华戏曲专科学校校长,在戏曲教育上大胆改革,提倡文明教育,革除旧科班“迷信”、“体罚”等陈规,在任职期间,培养了德、和、金、玉、永各班的许多优秀京剧人才。另外,他在京剧史、剧本、表演、舞美等方面均有深入的研究和精辟的见解,并担任《剧学月刊》的编辑工作。

张古愚

(1905—)京剧编辑、评论家。原籍安徽定远,世居浙江镇海。酷爱戏曲,曾深入民间考察研究各种戏曲艺术特点,调查研究了“靠山红”、“越调”、“罗罗”、“大梆”、“汉戏”、“花鼓戏”等地方戏曲。1928年起专门从事京剧研究,发表过许多评论文章。曾主编《戏世界报》。又与冯小隐、张肖伦、郑过宜、徐慕云、徐

筱汀、陈小田、苏少卿等组织了上海国剧保存社，任社长，主编社刊《戏剧旬刊》（后更名《十日戏剧》）。其后又主编《戏报》日刊，任上海中华国剧学校校长。1942年受聘为西安抗战时期地方戏剧改进协会指导委员。后返上海，筹办中国戏剧改进协会，并主编会刊《半月戏剧》。50年代后，一直从事京剧研究工作。

徐筱汀

(1906—1957)戏曲教育家、剧作家。原名长荫。江苏徐州人。早年就读于上海圣约翰大学。曾与其胞兄徐慕云师事陈彦衡，研究谭派唱腔。20年代末至30年代，曾与徐慕云先后在上海、北京合办《大风报》、《益世报》。抗日战争时期在四川北碚，任国立编译馆副编审。与刘仲秋、郭建英同组夏声戏剧学校，任该校剧务主任、总务主任，从事戏曲教育工作。1951年3月调至华东戏曲研究院，先后担任京剧创作室副主任、编审室资料研究组长。1955年3月任上海戏曲学校教导主任。抗战时期编写过《陆文龙》、《收复两京》、《投笔从戎》、《新大名府》四种剧本。《陆文龙》一剧保留了《潞安州》、《八大锤》等群众喜爱的场次，并增写了骂秦桧的情节。编写与整理的剧本还有《新大名府》、《新快活林》、《新武松打虎》、《新水帘洞》、《战宛城》等，与人合作编写、改编的剧本有《皇帝与妓女》、《宝莲灯》、《屈原》、《金蝉记》等。他对京剧很有研究，尤对荀（慧生）派表演艺术研究深入。所写文章有一定的学术价值。他撰写过论文《释旦》、《释末与净》刊载于中华书局出版的《新中华月刊》。50年代参加《华东戏曲剧种介绍》一书的编撰工作，全书共分六集，包括华东五省24个剧种的源流与概况。

阿 甲

(1907—1994)京剧作家、导演、戏曲理论家。原名符律衡，又名符正。江苏武进人。自幼酷爱京剧艺术，中学时代曾攻习老生，并参加票房演出。1938年赴延安鲁迅艺术文学院美术系进修；后任该院平剧（即京剧）研究团团团长，开始从事戏曲演出与研究。1942年延安平剧院成立，任研究院主任、副院长。参加编演《松花江上》、《钱守常》等京剧现代戏，后又参加新编古装戏《三打祝家庄》、《进长安》的编、导和演出。1949年后历任文化部戏曲改进局艺术处研究室主任、中国戏曲研究院研究室主任、中国京剧院总导演、副院长。先后参与编导了《赤壁之战》、《凤凰二乔》，导演了粤剧《桃花扇》、昆曲《晴雯》，京剧现代戏《白毛女》、《洪湖赤卫队》、《柯山红日》等。1964年以他为主改编和导演的京剧现代戏《红灯记》以独特的创造，为京剧表现现代生活作出了重要贡献。他的理论著作有《戏曲表演论集》，汇集了他的重要论文和表、导演评论文集，这些著作既有舞台实践经验，又有关学深度，对中国戏曲美学和表演理论体系的建设，做了有益的工作。现任中国戏剧家协会副主席，中国京剧院名誉院长。

马彦祥

(1907—1988)京剧理论家、导演、剧作家。原籍浙江鄞县，生于上海。1928年毕业于复旦大学中文系。早年与著名戏剧家洪深、欧阳予倩等致力于话剧、电影活动，主编过《现代戏剧》、《戏剧时代》月刊、《戏剧》双月刊等。1937年在汉口参与主编《抗战戏剧》半月刊，编辑出版《最佳抗战剧选》，导演了由他改编的《古城的怒吼》。1943年在重庆担任中央青年剧社社长，演出《南冠草》等进步戏剧。

抗战胜利后到北京从事新闻工作。1948年7月在石家庄任华北戏剧音乐工作委员会主任委员。担任文化部戏曲改进局副局长、艺术事业管理局副局长,并主持建立北京第一个国营剧场——大众剧场,同时主编《新戏曲》月刊。1953年起,先后参加改编并导演了京剧《柳荫记》、《三座山》、《武则天》、《逼上梁山》等,对京剧的剧本、表演、音乐、美术等方面进行了大胆的革新和尝试,为京剧舞台艺术的革新开辟了蹊径,1977年后任文化部顾问、中国艺术研究院顾问、研究员、《中国戏曲志》编委会副主任委员。著有《戏剧概论》、《秦腔考》、《现代戏剧讲座》、《二黄考源》等专著及一百余篇戏剧论文。

齐燕铭

(1907—1978)京剧作家、戏剧活动家。曾用名:齐振勋、齐震、田在东,笔名齐鲁、叶之余。北京人,蒙古族。1924年就读于中国大学预科,1933年任中国大学讲师,并兼任中法大学、东北大学文学史、戏曲史课程。1940年到延安,任中央研究院历史研究室研究员,负责编写中国文学史,并在鲁迅艺术学院兼职任教。1943年参与主持京剧《逼上梁山》的创作,1945年,又参与京剧《三打祝家庄》的创作。1949年后,历任中共中央统战部副部长、国务院副秘书长、总理办公室主任、文化部副部长等职。

华粹深

(1909—1981)京剧作家、教育家。满族。1935年毕业于清华大学中文系,后在中华戏曲专科学校、中国大学、北京大学任教。长期从事文学、戏曲研究和教学工作,同时从事京剧及其他戏曲剧本的创作,所作剧本(包括改编、整理)有

二十余种,其中京剧《窃符救赵》、河北梆子《窦娥冤》、《秦香莲》等影响较大。1949年后曾任天津市戏曲学校副校长、南开大学中文系教授兼戏曲小说研究室顾问、中国戏剧家协会天津分会副主席。

张次溪

(1909—1968)京剧史研究家。又名张江裁,室名双肇楼。祖居广东东莞,4岁随父宦游北京,幼年就能诗文,并广泛搜集有关北京梨园的传闻轶事,对有关京剧的遗址、文物加以实地调查。编著了《北京梨园掌故长编》、《北京梨园金石文学录》,还发表了论文《近六十年故都梨园变迁》、《燕窝琐记》、《汪桂芬传》、《陈德霖传》等。1930年起在国立北平研究院任职,更有利于对京剧史料的研究。他将搜集到的有关北京演剧活动的《燕兰小谱》、《日下看花记》、《长安看花记》、《菊部群英》、《菊部丛谭》、《旧剧丛谭》等36种籍册,连同自己编撰的《北京梨园掌故长编》等,共38种合编为《清代燕都梨园史料》一部,于1934年由北平遼雅斋书店排印出版。1937年又由北平松筠阁书店出版《清代燕都梨园史料》续编,收有《云郎小史》、《燕台集艳》、《燕都名伶传》等13种籍册。正续编共辑录清代有关戏曲著述达51种之多。张以毕生精力,广搜博采,拾遗补阙,对当时的戏曲演出活动、班社沿革、名优传略,以至梨园的轶闻掌故,搜罗备细,是一部研究中国戏曲特别是京剧和北京民间艺术历史的重要著作,具有相当珍贵的史料价值。1988年12月《清代燕都梨园史料正续编》共两册由中国戏剧出版社重版。

景孤血

(1910—1978)京剧作家。满族。原

名增元,字叔伟,笔名拜樊室主。北京人。自幼爱好京剧。未到20岁时即任《京报》编辑。21岁时,为唐伯弢著的《富连成三十年史》写序言。后即从事剧本和戏剧评论写作。与梨园界名角交往甚多,常为他们整理、改编剧本,发表了许多评论文章。创作的剧目有《余赛花》、《无底洞》、《大闹天宫》、《百花公主》、《南海长城》、《六郎探母》、《锯大缸》、《五侯宴》、《还我河山》、《杨四郎之死》等。

翁偶虹

(1910—1994)剧作家,京剧评论家。原名翁麟声,笔名藕虹、怡翁、碧野。北京人。自幼酷爱京剧,就读于京兆高中,业余常以票友身份登台演出,工净角,后致力于京剧研究并创作剧本。1930年被中华戏校聘为教师,在校期间,为学生编写过《美人鱼》、《鸳鸯泪》、《火烧红莲寺》等剧本。1939年为程砚秋编写《锁麟囊》,使之成为程派代表作。然后,又为金少山、李少春、宋德珠、李玉茹、吴素秋、叶盛兰、袁世海、李世芳、唐韵笙等编写过《钟馗传》、《白虹贯日》、《百战兴中唐》、《蝶恋花》、《百鸟朝凤》、《琥珀珠》、《比翼鸟》、《周瑜》、《罗成》、《九伐中原》、《天国女儿》、《十二金钱镖》等剧本。1949年后,与李少春再度合作,编写了《野猪林》、《云罗山》、《将相和》、《夜奔梁山》等剧本。1951年后,始为中国京剧院编写剧本,计有《宋景诗》、《窃符救赵》、《大闹天宫》、《李逵探母》、《响马传》、《摘星楼》、《高亮赶水》、《桃花村》、《金田风雷》、《西门豹》、《凤凰二乔》、《青梅煮酒论英雄》、《灞陵桥》、《孙安动本》、《朱仙镇》、《红灯记》等,其中许多已成为流传广泛的保留剧目。1976年后,还编写了《小刀会英雄传》、《美人计》、《白面郎君》

等剧,并出版了专著《翁偶虹戏曲论文集》、《翁偶虹编剧生涯》。他文学修养很高,又精于戏曲表演,他编的剧本立意深刻、结构严谨、人物形象突出,文学性、观赏性兼有,成功率很高,是京剧剧作家中数量、质量兼优的一个。

陶 雄

(1911—1999)京剧评论、史学家。江苏南京人。毕业于国立北平师范大学外国文学系。1935年,任南京国立戏剧专科学校副教授。1949年后,在华东戏曲研究院任编审室主任及《中国大百科全书·戏曲卷》编委,又从事《辞海》戏曲部分的编写工作。对戏曲理论的研究有很深的造诣。创作过京剧剧本《智取威虎山》。80年代后,担任《中国京剧史》编辑工作。为主编之一。发表过戏曲评论集《红氍毹上》、《黄花集》等。

张 庚

(1911—)戏剧理论家、戏曲史家、教育家。原名姚禹玄。湖南长沙人。30年代在上海参加左翼戏剧运动,1938年赴延安,任鲁迅艺术学院戏剧系主任。1945年后任东北鲁迅文学院副院长,编辑《人民戏剧》月刊。1950年任中央戏剧学院副院长。1953年调任中国戏曲研究院副院长,从事戏曲史论研究,戏曲改革工作。1954年起担任《戏剧报》主编。1958年后担任中国戏曲学院副院长、院长。后任中国艺术研究院院长、中国戏剧家协会副主席、《中国戏曲志》编委会主任。戏剧、戏曲论著有《戏剧艺术引论》、《新歌剧论》、《论戏曲表现现代生活》、《张庚戏剧论文集》,他主编的《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》有较高的学术价值。

刘本铎

(1913—1990)京剧编导、教育家。曾用名刘双楫。湖北人。自幼随父学过武生、老生。1937年参加抗敌救亡演出二队,随队赴战地演出。1949年后,先后任中国戏曲学校实验京剧团副团长、中国戏剧研究院实验剧团导演。导演了《黑旋风李逵》、《破洪州》、《牛郎织女》、《追鱼》、《白蛇传》、《正气歌》、《武则天》、《朝阳沟》、《四川白毛女》、《林海雪原》等剧。1951年起系统研究中国戏曲的表演、导演艺术理论,1979年后,曾赴全国各地讲学,传授戏曲导演理论。

潘侠风

(1914—1993)京剧研究家、编辑、剧作家。原名潘寿恒,曾用笔名清逸客、朝阳、紫竹、峻山、野草等。北京人。自幼酷爱京剧,曾向骆连翔学过戏。1937年起,先后出版了京剧丛书《旧剧集成》16册。1940年后,先后主编《游艺画刊》、《剧影报》、《新天津画报》、《上海滩》、《国风画报》等刊物。1949年后在北京文达书局、宝文堂书店任京剧编辑。1956年调北京文化局戏曲编导委员会,参加编辑《京剧汇编》,计百余集。1957年调燕京京剧团任编剧,创作剧目有《刘伯温辞朝》、《三侠五义》、《五义反苏州》、《义狐传》、《赵氏孤儿》等。80年代后,又创作《鉴湖女侠》、《枪挑小梁三》、《陈圆圆》、《侠骨柔情》、《三藩之乱》、《全部锁五龙》、《尉迟恭》等。著作有《中国京剧》、《京剧艺术问答》等。

郑亦秋

(1914—)京剧导演。山东枣庄人。幼年拜师习京剧老生,曾在山东、苏北、皖北一带演出,倒仓后改作做工老生,常与刘筱衡合作。抗日战争时期参

加抗敌演剧队,曾导演过田汉的剧作《岳飞》、《双忠记》。1949年任中央京剧研究院导演,1955年任中国京剧院总导演室导演组长,曾导演过《三打祝家庄》、《江汉渔歌》、《白蛇传》、《西厢记》、《杨门女将》、《谢瑶环》、《桃花扇》以及现代戏《白毛女》、《蝶恋花》等三十多个剧目。1959年导演了马连良等主演的《赵氏孤儿》和由梅兰芳主演的《穆桂英挂帅》,在京剧界有较为广泛的影响。

刘曾复

(1914—)京剧研究家、评论家。北京人。1937年毕业于清华大学。酷爱京剧,业余研究京剧。1938年从师王荣山,习老生,并向王凤卿、贯大元等请教。对京剧,特别是老生行当,既有研究,又能演出,且文武不挡。特别对杨小楼、余叔岩、言菊朋、王凤卿、贯大元、杨宝森、孟小冬等表演艺术,有很深的见解。同时还精于脸谱艺术,手绘脸谱六百余幅,分藏于中国艺术研究院、北京市艺术研究所、天津戏剧博物馆、英国等博物馆及德国汉堡人类文化博物馆等处。著有《京剧脸谱图说》等。

何时希

(1914—)京剧评论家、小生票友。上海青浦人。自幼酷爱京剧,1935年毕业于上海中医学院。30年代起,即在票房学艺,工小生。得姜妙香、张荣奎、瑞德宝等教益,参加和鸣社、星六集、星集等票房,与叶盛兰、俞振飞等相友善,彼此切磋技艺。尤对姜派艺术研究有素。1949年后,整理出版过剧本、曲谱多种,并有专著《小生旧闻录》问世。

陶君起

(1915—1972)京剧理论家,蒙古族。

北京人。30年代从事小说杂文写作,发表过章回小说《奇侠别传》。自幼喜爱戏曲,曾为京剧票友。1951年入中国戏曲研究院,从事戏曲、京剧史论的研究、教学工作,曾参加《京剧丛刊》的整理和编辑工作。多年来悉心对京剧剧日本事进行考证、研究,撰成《京剧剧目初探》,共辑录京剧剧目一千二百余种,按历史顺序排列,概述各剧目故事梗概、源流情况,并略加考证。1957年由上海文化出版社出版,1963年经增补、修订由中国戏剧出版社出版。为研究京剧及其他剧种的剧目,提供了丰富的资料。另外还著有《京剧的角色分行及其艺术特点》、《京剧史话》等专著。

龚晓岚

(1915—)京剧作家、导演、理论家。笔名念禾。湖北房县人,早年就读于湖北省立师范、武昌艺术专科学校。后随刘艺舟、朱双云等学习编剧,编写了京剧、汉剧、楚剧剧本《文天祥》、《卧薪尝胆》、《林则徐》等。30年代初从事戏曲改革,编写过《水泊梁山》、《木兰从军》等连台本戏。后随田汉领导的平(京)剧宣传队,在湘桂一带进行戏曲改革实践,导演了田汉所作的《土桥之战》、《新雁门关》、《江汉渔歌》、《新儿女英雄传》等京剧。1949年后,任文化部戏曲改进委员会委员、中国戏剧家协会武汉分会副主席等职。剧作有新编古装戏《金田村起义》、现代戏《女工翻身记》等。

任桂林

(1915—1989)京剧作家、评论家、活动家。河北束鹿人。从小喜爱昆曲,受过昆曲演员王益友、白玉田等人指点。1934年赴济南考入山东省立剧院,学习京剧、昆曲,演小生。1938年,在西安,与

刘仲秋、封至模等人共同创办夏声戏剧学校,任教务主任。为学校排演了《梁红玉》、《木兰从军》、《陆文龙》等剧目。1938年至1941年间,编写了京剧剧本《即墨之战》、《秦良玉》、《郑成功》,导演了新编古装戏《梁红玉》,还编写了现代戏《店小七》。1941年赴延安,任延安平剧研究院研究员、编剧。1942年曾参加延安文艺座谈会。1944年参加京剧《三打祝家庄》的创作(与魏晨旭、李纶等合作)。1949年之后,曾任石家庄市文教局副局长、市文联主任。1954年后,调北京工作,先后担任中央文化部艺术局副局长、中国戏曲研究院副院长、中国京剧院副院长、文化部文学艺术研究院顾问、中国戏曲学院副院长、顾问等职。

李紫贵

(1915—1999)京剧演员、导演。原名李顺来,曾用名李群。北京人,出身梨园之家,幼年学戏,10岁上台,演武生、老生,在艺术上受盖叫天、周信芳影响较大。30年代随田汉、欧阳予倩,参加京剧改良运动,并开始从事京剧导演工作,导演过田汉的《江汉渔歌》、《金钵记》、《武则天》,欧阳予倩的《梁红玉》、《潘金莲》等。1948年赴河北石家庄解放区。1954年入中央戏剧学院导演训练班进修,毕业后任专职导演,并兼戏曲教育工作。所导演的代表作有京剧《三打祝家庄》、《白蛇传》、《破洪州》、《红灯照》以及现代戏《八一风暴》、《红旗谱》等。他既注意充分发挥传统表演艺术的功能,同时大胆吸收话剧、电影的长处,形成新颖独特的导演风格,为戏曲界所称道。曾任中国戏曲学院副院长。

吕君樵

(1915—1997)京剧演员、导演。原

籍北京,出生于上海。四代梨园世家,6岁开始练功学戏,12岁正式搭班,随关外老大金等乡班在常州一带演出。18岁进入上海,参加田汉、欧阳予倩、周信芳等发起成立的上海戏剧界救亡协会歌(平)剧部。后参加欧阳予倩倡导的改良京剧运动,在中华剧团参加《桃花扇》、《梁红玉》的演出。1943年冬参加发起组织艺友座谈会,演出了《信义村》等戏,还根据于伶《大明英烈传》执笔编写了京剧《光复河山》。吕具有丰富的舞台经验,以汪派老生应工,倒仓后兼学麒派文武老生。1949年后专攻导演。1950年任华东京剧实验团副团长兼导演,导演了《九件衣》。1954年应邀到北京,与郑亦秋合作导演了田汉名作《白蛇传》,由中国京剧院一团叶盛兰、杜近芳主演,获得好评。晚年为培养戏曲导演,给青年艺术工作者教课讲学,还从事上海京剧活动回忆录的撰写。

晏 雨

(1916—)京剧教育家、作家。河南光山人。1940年赴延安。历任抗日军政大学政治部文艺组组长,鲁迅艺术学院教务长。1949年后曾任中国戏曲学校校长、中国戏曲学院副院长、中国戏曲研究院副院长等职,为我国戏曲教育事业作出了重要贡献。他还从事戏曲创作,改编的京剧剧本有《反徐州》、《陈州粳米》及现代戏《红旗谱》等。

范钧宏

(1916—1986)京剧剧作家、评论家。原籍浙江杭州,生于北京,青年时从陈秀华等学戏,一度在京组班演出,因倒嗓辍演。1949年后,参加中国戏曲研究院,从事剧本创作及《京剧丛刊》的编辑工作。1955年转入中国京剧院,任文学组组

长。创作、改编的传统戏、新编古装戏、现代戏有《杨门女将》、《战渭南》、《猎虎记》、《强项令》、《满江红》、《九江口》、《除三害》、《蝴蝶杯》、《初出茅庐》、《白毛女》、《蝶恋花》等三十多种。代表作《猎虎记》曾获文化部一等剧本奖,60年代被日本前进座剧团移植成歌舞伎搬上日本舞台。《杨门女将》、《蝴蝶杯》被拍摄成影片,《杨门女将》获第一届电影百花奖戏曲片最佳奖。《白毛女》为京剧表现现代生活作了开创性的尝试。在创作实践中锐意革新,既努力发挥传统戏曲表演的各种艺术手段的长处,又注意适应新观众的审美要求,剧作风格明快清新,凝炼机趣。晚年悉心培养中青年编剧,与中青年编剧合作了《风雨紫荆山》、《玉簪误》、《调寇审潘》等剧,并致力于著书讲学。理论著作有《戏曲编剧论集》、《戏曲编剧技巧浅论》等。

江上行

(1917—2001)京剧编导、评论家。原名王绍基,字唯我。浙江绍兴人,生于北京。自幼酷爱京剧,曾从陈秀华、吴彦衡、罗亮生、周信芳等学过老生和武生。1935年起从事京剧评论。主编过《今报》、《晶报》、《世界晨报》等戏刊,并在《申报》撰写剧评。曾自办过《戏剧画报》。1949年后,以江上行笔名在《剧影日报》社编写《新京剧之话》,同时从事戏改及京剧编导工作。1950年所写剧目《莲花寨》获春节戏曲竞赛剧本奖。曾在红旗青年京剧团、大众京剧团、天蟾京剧团、秋声京剧团先后担任编导,编写过《梁山伯与祝英台》、《凤求凰》、《岳飞》、《鞭打芦花》、《小姑贤》、《杨乃武与小白菜》等剧目。发表的作品有:剧本《梁山伯与祝英台》、《新京剧曲谱》、《六十年京剧见闻》。80年代后为江苏省文史研究

馆馆员研究员。

吴祖光

(1917—)剧作家、评论家,江苏常州人。酷爱京剧,在南京国立戏剧专科学校任教时,业余常写京剧评论文章和京剧剧本。50年代在北影厂任编导期间,编导了影片《梅兰芳舞台艺术》和程砚秋主演的《荒山泪》。历年来发表过的京剧剧本有《三关宴》、《踏遍青山》、《荒山泪》(电影剧本)、《武则天》、《凤求凰》、《红娘子》、《三打陶三春》。《三打陶三春》经北京京剧院四团演出,效果极佳,参加伦敦国际戏剧节,获得成功。还曾发表过多篇关于京剧的评论文章,显示了他在京剧艺术研究上极高的造诣。

郭汉城

(1917—)京剧理论家、研究家。浙江萧山人。1938年入陕甘宁边区陕北公学学习,从事抗日教育工作。1949年后历任中国戏曲研究院剧目研究室主任、中国艺术研究院副院长等职,长期从事戏曲理论研究。与张庚共同主编《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》、《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷,并有专著《戏曲剧目论集》。60年代起,开始从事培养研究生工作。

史若虚

(1918—1993)京剧教育家、作家。名宝玺。山东阳信人。早年就读于山东省立济南师范学校,爱好戏曲、曲艺。1938年赴延安,曾参加京剧《孔雀东南飞》、梆子《血泪仇》等剧的演出,并创作了新编古装戏《亡宋鉴》、现代戏《荡家根》等。1946年在邯郸任民众教育馆副馆长,从事戏曲改革工作。北平解放后,参加接管四维戏剧学校,并筹建中国戏

曲学校。后任中国戏曲学校教务长、副校长,专门从事戏曲教育工作。在此期间还参加改编京剧《碧波潭》、《四川白毛女》等剧目。1976年后,担任中国戏曲学院院长。

许思言

(1918—1987)京剧编剧、作家。又名许铁生。浙江温州人。自幼学习京剧,青年时为温州名票。后师从郑剑西、苏雪安,学习编剧。1955年起任上海京剧院编剧。创作、改编、整理的京剧剧目有《闯王进京》、《东郭先生》、《取西川》、《赚华州》、《七侠五义》、《海瑞上疏》、《杨立贝》、《白发丹心》、《石桥惊驾》、《红松店》、《老文书》、《桥隆飙》、《南方雏鹰》、《汉武哭宫》等四十多出。发表过大量有关振兴京剧、普及京剧的文章和讲演,如《要敢于向旧的习惯势力作无情冲刺》、《与青年演员谈怎样学习麒派艺术》、《论京剧剧目中的历史剧》、《继承流派与“争夺袈裟”》、《戏迷新传》、《京剧老生流派》、《编剧十讲》等。还积极扶持业余京剧组织的活动,受聘为上海和温州十多家业余京剧团体的名誉会长、顾问。

马少波

(1918—)京剧作家、理论家。原名马志远,笔名郊坡、苏扬、红石等。山东掖县人。山东省立第九中学毕业。1933年起从事文艺创作。曾任胶东文化协会会长。1949年以后曾任中央文化部戏曲改进委员会秘书长、中国戏曲研究院副院长、中国京剧院副院长等职。50年代起就从事戏曲改革和编、演现代戏的实验。所写剧作有《闯王进京》、《木兰从军》、《明镜记》、《关羽之死》等。还曾创作或与人合作改编了京剧现代戏

《白云鄂博》、《白毛女》等。他创作的京剧《正气歌》获1981年度北京市剧目创作一等奖,近年还编写京剧现代戏《宝剑归鞘》,由上海京剧院二团演出。1981年出版了《马少波剧作选》。戏曲理论著作有《戏曲改革论集》、《戏曲改革散论》、《花雨集》、《看戏散记》等。散文集有《东行两月》、《在南极边缘》等。1956年曾随同梅兰芳去日本访问演出。还多次担任出国演出的领导工作。近年主编《中国京剧史》,任北京市文化局顾问、戏曲研究所所长等职。1957年获瑞典戏剧家协会授予的功勋奖章。

何 慢

(1919—)京剧研究家。笔名皇甫玉。原名胡剑非。湖北鄂州人。50年代起专职从事京剧研究,曾任戏曲改革会秘书长,重点研究盖派、麒派表演艺术。先后在上海文化局、上海文联工作,曾任《上海戏剧》杂志副主编。与龚义红合著《粉墨春秋》,比较完整地总结了盖派表演艺术。其他著作还有《京剧表演艺术大师周信芳》等。

黄 裳

(1919—)戏剧评论家、散文家、记者。原名容鼎昌,山东益都人。1938年在上海中学和交通大学电机系读书。1942年至重庆,仍在交通大学求学。1943年被征调任美军译员。抗日战争胜利后,任《文汇报》驻重庆特派员和驻南京特派员。1949年后,又在《文汇报》任记者、编辑。在上海剧本创作所任编剧时,编写了《盖叫天的舞台艺术》纪录片。主要戏剧论著有《旧戏新谈》、《谈水浒戏及其他》、《黄裳论剧杂文》等,另外尚有《彩楼记》校注及《黄裳文集》6卷。

刘吉典

(1919—)京剧音乐家。天津人。曾从事音乐、美术教学工作及京剧、昆曲的音乐研究。1949年后曾在中央戏剧学院任崔承喜舞蹈研究班音乐组长、歌剧系器乐组长。1955年任中国京剧院总导演室音乐组长,先后担任《白毛女》、《满江红》、《西厢记》、《桃花扇》、《红灯记》等三十余个京剧剧目以及曲剧《杨乃武与小白菜》的音乐创作。著有《京剧音乐介绍》、《京剧音乐概论》等。

董维贤

(1919—)京剧研究家。又名董恒山。北京人。自幼酷爱京剧,业余攻小生,先后向徐斌寿、陆喜才、方颐珍、李洪春等学艺。1935年拜金仲仁为师,曾搭班演出。1952年起,先后任北京宝文堂书店、通俗读物出版社编辑,参与编辑出版《中国地方戏曲集成》、《梅兰芳舞台艺术》、《粉墨春秋》、《徐兰沅操琴生活》、《梅兰芳演出剧本选集》、《程砚秋演出剧本选集》、《郝寿臣脸谱集》、《戏曲知识丛书》等书。1962年在中央文化部举办的大型演出中,与侯喜瑞、雷喜福等合演《群英会》。1981年,撰写出版著作《京剧流派》,影响颇大。

张之江

(1919—)京剧评论家。笔名之江。浙江杭州人。曾任上海《新民晚报》高级记者,专门撰写京、昆剧方面的评论及报道,发表过许多京剧评论文章,对京剧表演艺术和戏曲发展史有较深的研究,特别是对麒派和盖派艺术的研究造诣较深。

陈西汀

(1920—)剧作家。名熙鼎。江

苏滨海人。自幼爱好京剧艺术。1949年后从事京剧剧本创作。1951年起历任南京京剧团、江苏京剧团编剧。1953年任华东戏曲研究院编剧。1955年以后任上海京剧院编剧。创作、改编的剧目有《屈原》、《澶渊之盟》、《尤三姐》、《王熙凤大闹宁国府》、《长平之战》、《三元里》、《淝水之战》以及现代戏《红色风暴》等。创作中,详考史实,力求符合历史真实,发掘人物的精神面貌。《尤三姐》已摄成影片,《红色风暴》对京剧表现现代生活作了有益的探索。

汪曾祺

(1920—1997)京剧作家。江苏高邮人。毕业于西南联大中文系,曾任中学教员及《北京文艺》、《说说唱唱》、《民间文学》编辑、北京京剧院编剧。1955年起从事戏曲创作,京剧《范进中举》、《沙家浜》(根据沪剧《芦荡火种》改编)等影响较大。所写剧本文学性、可读性较强。

刘厚生

(1921—)评论家、活动家。笔名刘孟哲、吴恩、林琅。江苏镇江人,生于北京。1937年入南京国立戏剧学校,学习编导,后在四川红安国立剧专学导演。1941年起在四川参加各剧团工作。1946年在上海组织职业剧团观众演出公司,编印《影剧丛刊》。1949年后筹建上海人民京剧院。1956年任上海京剧院领导,组织排演《赵一曼》、《智取威虎山》、《红色风暴》等现代京剧。1959年任《上海戏剧》副主编。1964年任《戏剧报》副主编。1980年任中国戏剧家协会秘书长,兼《戏剧报》主编。1986年任《中国戏曲志》编委会副主任。几十年来,撰写京剧评论文章数百篇。

刘乃崇

(1921—)京剧评论家、编辑。曾用名刘贵,笔名阿贵、徐铁等。北京人。毕业于辅仁大学。1947年任四维剧校三分校辅导员。常发表戏剧评论文章。1949年在中国戏改会及文化部戏曲改进局编审处、曲艺处工作。1951年任职于文化部艺术事业管理局旧剧处、戏剧处,并任《新戏曲》月刊编辑,记录整理了王瑶卿的《我的戏剧生活》。1953年参加《京剧丛刊》编辑工作。1956年调中国戏剧家协会,先后任《剧本》、《戏剧报》、《戏剧论丛》编辑。1976年任《人民戏剧》编辑、编辑部主任。著作有京剧剧本《牛皋扯旨》及《京剧作家陈墨香》、《谈整理传统剧目问题》等。

吴小如

(1922—)京剧研究家、评论家。北京大学教授。幼居哈尔滨,以听京剧唱片消磨时日。上小学前后,在其父工作的哈尔滨中东铁路局的京剧票房开始了观剧生涯。那是一个拥有春阳友会成员的高水平票房。1932年到北京,后迁居天津。曾受业于刘曾复、韩慎先(夏山楼主)、郭仲霖、贯大元等研习老生,受贯大元教益尤多。1961年至1967年间,共从贯处学戏14出。此外,与叶盛兰、李少春、王金璐、钮骠进行艺术探讨交流。1961年在中国唱片社邀韩慎先录的《李陵碑》、《鱼藏剑》、《桑园寄子》三出戏中,以吴少若名配演杨六郎、姬光和娃娃生。在京剧研究、评论方面亦卓有建树。自40年代至今,发表了许多关于京剧的文章,有《台下人语》、《京剧老生流派综说》、《吴小如戏曲论文集》等著作。文风严肃,治学严谨,文笔朴实,逻辑缜密。一生爱好搜集与研析京剧唱片,收藏京剧唱片极多,其中不乏珍版精品。

龚义江

(1922—)京剧研究家、评论家。安徽合肥人。毕业于上海光华大学。1949年后,先后在文化局戏曲处、戏改协会、戏剧家协会、《上海戏剧》杂志编辑部工作,任编辑部主任、编审职务。曾写过许多戏曲研究论文,主要有《戏·历史·历史剧》、《戏曲现代化问题》、《南方美猴王——张翼鹏》等。专著有《粉墨春秋》(与何慢合著)、《活武松盖叫天传》等。其中《粉墨春秋》一书,曾作为戏曲学校教材。

何 为

(1924—)京剧音乐理论家。原名郑康源。江苏南京人。40年代曾就学于国立福建音乐专科学校。1950年入中央戏剧学院学习戏剧理论。1953年毕业后入中国戏曲研究院从事戏曲音乐理论研究。主持编撰的《京剧打击乐汇编》,影响甚广。曾参加《中国戏曲通史》、《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷、《中国戏曲通论》、《中国戏曲音乐集成》等大型著作编撰工作。所写的戏曲音乐研究论文富有创见。著作有《论戏曲唱腔的创作与发展》、《戏曲音乐研究》、《戏曲音乐散论》等。

吕瑞明

(1925—)京剧剧作家。山东青岛人。1949年与吴素秋合作编写了《节烈千秋》,后又为北京京剧四团编写了《伊帕尔罕》、《宝莲灯》等剧。1953年调入中国戏曲研究院编辑处,参加《京剧丛刊》的编辑整理工作。1955年任中国京剧院编剧。创作剧目计有《杨门女将》、《满江红》、《三盗令》、《连环计》、《蝴蝶杯》、《南方来信》、《红灯照》、《恩仇恋》、《锦车使节》等,均获好评。1983年与日

本歌舞伎作家合作编写大型神话剧《龙王》,在日本演出,影响颇大。

吴同宾

(1925—)京剧研究家、评论家。安徽泾县人。肄业于清华大学中文系,曾任燕京大学中文系教员。50年代后,先后任天津戏曲学校研究室副主任、天津戏剧研究室副主任、天津市艺术研究所副所长,悉心研究戏曲艺术。专著有《京剧艺术讲话》、《京剧清唱三百段》。曾主编《京剧知识词典》、《中国戏曲志·天津卷》(副主编)。所写戏曲评论文章约有五百余篇,并多次获奖。兼任京剧导演,曾导演过《清宫秘史》、《牛郎织女》等剧。

俞 琳

(1926—1989)京剧理论家、活动家。又名麟。安徽婺源人(今属江西)。自幼爱好京昆艺术。1945年毕业于北京大学中文系,对戏曲史颇有研究。1950年入中国艺术研究院从事戏曲理论研究,历任戏曲研究室主任、戏曲研究所副所长等。1956年,主持文化部举办的戏曲演员讲习会。1960年,协助张庚、郭汉城组织编写《中国戏曲通史》,并参加《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷的编写工作,任戏曲史分支副主编。1982年调任文化部艺术局局长。1986年任中国戏曲学院院长,致力于戏曲教育事业。

吴春礼

(1927—)京剧音乐研究家。北京人。1948年毕业于北京文法学院。爱好京剧,曾参加过国剧学会,对京剧器乐研究颇深。1951年参加中国戏曲研究院,从事戏曲音乐整理、研究工作。自1956年起,曾先后编写了《京剧曲牌简

编》、《京剧锣鼓》、《杨宝忠京胡演奏经验谈》、《京剧唱腔》(三集)、《鼓点板声话节奏》等著作。80年代后,与张建民等编写了《京剧著名唱腔选》(上、中、下),影响较广。1989年,主持编写了《余叔岩艺术评论集》。

曲六乙

(1930—)京剧研究家、理论家。笔名长白雁、东方雁、曲文、慕宁等。曾就读于四川大学、开封中原大学,后转武汉中南文艺学院工作。1952年起先后任中南文艺出版社、北京人民文学出版社编辑,曾编辑过《舞台生活四十年》,并编著、整理《戏曲的十要技巧》、《关羽戏集》等书。1980年调中国戏剧出版社任编辑部主任、副总编辑。1984年调任中国剧协研究室主任,兼《中国戏剧年鉴》主编。发表过许多有关戏曲研究的论文,著作有《艺术真善美的结晶》、《戏剧舞台奥秘与自由》等。

龚和德

(1931—)京剧理论家、研究家。江苏启东人。1954年毕业于中央戏剧学院华东分院舞台美术系,先后任职于中国戏曲研究院、中国艺术研究院,从事舞美、剧场和戏曲史研究工作,研究京剧的主要论文有:《试论徽班进京与京剧形成》、《试论海派京剧》、《梅兰芳与舞台美术》、《中国戏曲——西方戏剧的重要参照》等论文,并著有《舞台美术研究》一书。现任中国艺术研究院戏剧研究中心副主任,《中华戏曲》主编。

钮骠

(1933—)京剧演员、京剧史论家。字捷之,曾名钮维骠。北京人。满族。1948年入四维戏剧学校学戏,1949

年转为中国戏曲学校学生,先习老旦,后工文丑,从师萧长华、高富远、萧盛萱等,并向南昆名丑王传淞、华传浩等学昆曲戏。还从周贻白、黄芝冈、李紫贵等学习戏剧史论及导演。1956年毕业留校,任实验剧团演员,同时担任教学、编辑、研究工作,随萧长华记录整理其艺术经验,整理了《萧长华戏曲谈丛》,另编成《萧长华演出剧本选集》,主编京剧剧目教材三十余种,参加改编京剧《武则天》、《洪母骂疇》、河北梆子《血泪仇》、《刘胡兰》等剧。1973年在杭州任浙江京剧团编导。1979年回北京任中国戏曲学院表演系研究室主任。1980年任学报《戏曲艺术》编辑部主任,1987年任主编。现任中国戏曲学院副院长、学报主编。参加编纂并已出版的著作有《萧长华戏曲谈丛》、《中国京剧史》上、中卷、《萧长华艺术评论集》、《京剧知识词典》、《京剧选编》(第一卷10集)等。

朱文相

(1939—)京剧活动家、研究家。字景衡。贵州开阳县人,生于北京。1981年毕业于中国艺术研究院研究生部,获硕士学位。1982年在中国艺术研究院戏曲研究所从事戏曲编导理论研究,参加编撰《中国大百科全书·戏曲曲艺》、《当代中国戏曲》、《文艺赏析词典》等工作。曾撰写过《戏曲导演要抓好四个“统一”》、《戏曲导演制的建立与导演艺术的发展》等论文。1987年任中国戏曲学院副院长,1991年升任院长,还兼任中国戏剧家协会北京分会副主席。

王家熙

(1940—)戏剧评论家。天津市人。自幼酷爱京剧,就读于天津耀华小学、耀华中学(天津十六中)期间,课余多

次登台演出并开始撰写剧评。高中毕业后考入上海戏剧学院戏剧文学系,1961年毕业分配至上海京剧院从事创作和评论工作,曾改编《游龟山》(李玉茹主演)、《社长的女儿》(张南云主演)等剧目。1979年调至上海艺术研究所,1986年起任该所戏曲研究室主任,并任《中国戏曲志·上海卷》编委及编辑部副主任。副研究员。1980年起受委派为俞振飞作艺术记录、整理、编成《俞振飞艺术论集》,1985年由上海文艺出版社出版。1980年和1996年他分别为上海人民广播电台和上海有线电视戏剧台撰写《京剧艺术讲座》系列广播节目18期、《京剧艺术》电视系列片21集,结合其所精选的视听资料,对京剧各流派创始人的艺术成就和风格特色,进行了较为全面的阐释。所撰写的研究荀慧生、马连良、杨宝森、张君秋、裘盛戎等名家演唱、表演艺术的专题论文,富有创见。曾受聘为上海戏剧学院兼职教授,讲授“京剧艺术”等课程。王个人收藏的清末以来京剧唱片、京剧名家剧照、京剧各类书刊杂志数以万计,其中许多藏品为海内孤本。俞振飞曾撰文说:“就以私人收藏之丰而论,海上无出其右者。”

魏子晨

(1942—)戏剧评论家,河北献县人。自幼爱好京剧。后入天津艺术研究所从事戏曲研究。曾发表专著《厉慧良传》和《卫调独弹》及其他戏曲论文160余万字。曾获天津鲁迅文艺奖、中国艺术研究院“文心奖”。两度参与中央台春节戏曲晚会制作。曾参与编纂《中国戏曲志·天津卷》获文化部“全国艺术科研重点项目奖”。1999年获“世界文化名人成就奖”,现为天津艺术研究所研究员。

王思及

(1945—)京剧教师。男,上海人。13岁考入上海市戏曲学校京二班,师从产保福,习老生。后又向张文涓、张少楼学习余派戏。毕业后留校任教,从事戏曲教育,以教授余(叔岩)派戏为主,培养不少学生,突出的有王佩瑜等。他还为京剧普及做了大量工作,担任上海国际票房副总干事,在上海京剧界颇有影响。由他策划首创的上海市戏曲学校京剧茶座,连办10年,吸引了众多京剧爱好者。历年来曾荣获1995年首届上海宝钢高雅艺术奖园丁奖及全国京剧教学辅导奖、个人组织奖等多种奖项。

翁思再

(1948—)京剧评论家、研究家、记者。江苏吴县人。华东师范大学文学学士。毕业后入《新民晚报》文化部,任主任记者。业余从事戏曲学术研究,著有《余叔岩研究》、《余叔岩传》,主编《京剧丛谈百年录》等。现为中国戏曲学会理事、上海戏剧家协会常务理事。

陆静岩

(1905—1985)女。剧作家。浙江海宁人,长期定居北京。50年代中期被安排在中国京剧院写作班子。1958年冬,与袁韵宜女士合作改编豫剧《穆桂英挂帅》,为梅兰芳先生国庆十周年献礼剧目。1960年为当时留在北京的上海越剧院编写剧本《小忽雷》,由范瑞娟、傅全香合作演出。1961年秋,为中国京剧院编写《回春记》由阿甲任导演,李慧芳主演。此外还编写过《祚折清风府》、《洞房比武》、《宫女恨》等剧。1965年,在音乐家郑律成的邀请下,编写了歌剧《红楼梦》,由焦菊隐最后审稿,由电影演员谢芳朗诵。由于“文革”开始而中断。

演出团体

四大徽班

清代戏曲班社。清乾隆五十五年(1790年),安徽徽戏戏班三庆、四喜、春台、和春,合称四大徽班,相继进入北京演出,同时吸收来自湖北的汉戏演员搭班演唱,出现徽汉合流的局面。在此基础上,又溶合京腔、昆腔、秦腔、梆子等剧种的声腔和表演手法,逐步演变为京剧。四大徽班对京剧的形成起了巨大的作用。

三庆班

清代戏曲班社。四大徽班之一。该班经历了由徽而徽汉合流,而京剧形成的整个过程。班主初为余老四,后由高朗亭、陈金彩、程长庚、杨月楼等相继任班主,除掌班外,还担任主要演员。又有徐小香、谭鑫培、何桂山等主要演员。以擅演连台本戏著称,故而有“三庆的轴子”之说,其中三国戏最为闻名。1889年随着杨月楼的去逝,该班解散。后又有人招集该班旧人重新组班,仍用三庆班名,但为时不久即散。

四喜班

清代戏曲班社。四大徽班之一。嘉庆时以徽班兼演昆曲著名,以后逐渐演变为京剧,有“四喜的曲子”之称。著名演员有张二奎、王九龄、刘赶三、杨鸣玉、

梅巧玲、时小福、孙菊仙等。约光绪中期散班。后有人复组,不久亦散。

春台班

清代戏曲班社。四大徽班之一。初为徽调、昆曲合演,道光后逐渐演变为京剧。主要演员有余三胜、胡喜禄、俞润仙、汪桂芬等。因青年演员人才辈出,有“春台的孩子”之称。光绪二十六年(1900)散班。

和春班

清代戏曲班社。四大徽班之一。初为徽调、昆曲合演,道光初年汉剧演员王洪贵隶属此班,传为汉剧进北京之始。以后逐渐演变为京剧。该班以演武戏著名,有“和春的把子”之称。同治初年解散。

嵩祝成班

京剧班社。1864年(清同治三年)由庞、黄二太监联名组成。前身为清道光初年之老嵩祝班。拥有徐宝成、大奎官、景四宝、杨隆寿等著名演员。同治十三年(1874)因“国丧”解散,1876年复班,演员有孙菊仙、王福寿、张芷荃、徐宝成、大奎官、金秀山、穆凤山、刘赶三等。1883年再度解散。1886年4月,周奎春、孙瑞棠复以该班名义组班。翌年12月13

日,周与谭鑫培另组同春班,此班遂告解体。

玉成班

戏曲班社。清光绪十年(1884)河北梆子艺人田际云创办由梆子和京剧演员组成的玉成班,梆子与京剧同台演出,俗称“两下锅”,开梆簧合演之先河。班中京剧演员有朱素云、龚云甫、刘鸿声、罗寿山等。1913年散班。

承华社

京剧班社。1922年8月梅兰芳在北京组成。主要演员先后有王凤卿、尚和玉、朱素云、萧长华、朱桂芳、龚云甫、郝寿臣、姜妙香、程继仙、刘连荣等,姚玉芙曾任社长。编演剧目有《西施》、《洛神》、《廉锦枫》、《太真外传》、《俊袭人》、全本《宇宙锋》、《凤还巢》、《生死恨》、《抗金兵》等。1919年、1924年两度访日,1930年访美,1935年访苏(前)。“九一八”事变后南迁,在上海演出《抗金兵》等剧。1938年赴香港演出,因时局动荡,成员北返,梅隐居香港,班社遂告解散。

移风社

京剧演出团体。又名移风剧社。由周信芳在上海组织建立,最早于1932年淞沪战争后因故中止。1937年10月上海戏剧界救亡协会歌剧组在田汉、欧阳予倩、于伶等主持下成立,周为部主任,又恢复移风剧社,成为宣传抗日的戏曲团体,公演于卡尔登戏院。主要演员有袁美云、杨瑞亭、刘斌昆、高百岁、赵啸澜、于素莲、刘文魁、张慧聪、于宗瑛、王兰芳、刘韵芳、王熙春、金素雯等。编演的剧目有《明末遗恨》、《方孝孺》、《董小宛》、《亡蜀恨》、《香妃恨》、《徽钦二帝》,及连台本戏《文素臣》、《天雨花》等。

原拟上演的《文天祥》、《史可法》,被租界当局禁止,就将此二剧的预告长期张贴于舞台两侧。1940年初还曾演出话剧《雷雨》。该社所演剧目多为借古喻今,宣传抗战,反对投降,因而屡遭敌伪恐吓、破坏。于1941年5月停演,不久即告解散。

延安平剧研究院

京剧艺术研究和演出团体。又名延安平剧院。1942年由延安鲁迅艺术学院平剧团、八路军120师战斗平剧社、延安业余平剧团、胶东鲁艺平剧团合并成立。京剧一度称“平剧”,故名。康生、刘芝明、杨绍萱先后任院长。主要演员有罗合如、张一然、薛恩厚、阿甲、任桂林、陶德康、赵奎英、王一达、张梦庚、刘涌汉、方华、任钧、肖甲、牛树新等。创作人员有李纶、魏晨旭等。该院对京剧试行改革,编演了《三打祝家庄》、《逼上梁山》等剧。1945年后,辗转晋冀各地,与有关单位合并,改称华北平剧研究院。1949年迁北京,后定名中央京剧研究院。以后又改组为中国戏曲研究院和中国京剧院。

中央京剧研究院

演出、研究团体。抗日战争胜利后,原延安平剧研究院与有关单位合并改组为华北平剧研究院。1949年迁北京,定名中央京剧研究院。1950年10月又改为中国戏曲研究院。

娃娃剧团

京剧演出团体。1946年建立。前身为汪伪和平军第二方面军第四军所属建国剧团。1945年由苏皖边区政府华中文协接管,后改编为中国人民解放军第三野战军政治部文工三团。由于演员年

纪幼小,习称“娃娃剧团”。团长苏莛,指导员冯健。经常演出的剧目有《三打祝家庄》、《逼上梁山》、《失空斩》等,还编演了《李闯王》、《将相和》等。主要演员有郑建秋等。1949年后夏声剧校并入。1951年全团转业到地方,与华东京剧团合并成立华东京剧实验剧团,隶属华东戏曲研究院;部分幼年演员则入华东京剧实验学校,继续深造。

华东京剧实验剧团

演出团体。1945年抗日战争胜利后,在山东省文协实验剧团的基础上,建立山东省实验京剧团。1947年2月苏皖实验剧团并入,11月与渤海行署宣传队合并,改名为华东平剧团,1949年进入上海后改为华东京剧团,1950年又改为华东京剧实验剧团,隶属华东军政委员会文化部。1951年三野文工三团(即娃娃剧团)并入,划归华东戏曲研究院领导。周玘璋任团长。主要演员有王金璐、李玉茹、金素雯、陈大藩、沈金波、刘斌昆、孙正阳、黄正勤、陈正薇、张美娟等。演出剧目有《宝莲灯》、《游龟山》、《白蛇传》、《秦香莲》、《铸剑》等。1955年与上海市人民京剧团合并建成上海京剧院。

中国京剧院

演出团体。1955年由戏曲研究院所属中国京剧团扩建而成。首任院长梅兰芳。该剧院汇集了许多优秀的京剧人才,主要演员先后有李少春、叶盛兰、袁世海、杜近芳、叶盛章、李和曾、张云溪、张春华、云燕铭、李慧芳、李金泉、高玉倩、李宗义、娄振奎、李丽芳、王吟秋、谢锐青、刘秀荣、杨秋玲、孙岳、刘长瑜、李长春、冯志孝、俞大陆、吴钰章、王晶华、李维康、耿其昌、李光、李欣、李世

济、杨春霞等。创作人员有马少波、阿甲、景孤血、翁偶虹、樊放、范钧宏、郑亦秋、刘吉典、吕瑞明等。编演剧目有《将相和》、《猎虎记》、《白蛇传》、《桃花扇》、《柳荫记》、《谢瑶环》、《九江口》、《杨门女将》、《满江红》、《西厢记》、《赤壁之战》、《强项令》、《林海雪原》、《白毛女》、《红灯记》、《平原作战》、《蝶恋花》、《红灯照》等剧,在全国起了示范作用,许多剧目被各地剧团学演。剧院经常派出剧团或演员赴亚、非、拉美、东西欧、北美和大洋洲几十个国家巡回演出,对于中外文化交流作出了贡献。

北京京剧院

演出团体。1956年马连良剧团与北京市京剧二团、三团合并组成北京京剧团。马连良任团长。1960年北京燕鸣京剧团部分演职员加入。该团拥有各行当各流派的著名演员,在全国有较大影响。1979年2月扩大建制,改剧团为剧院。主要演员先后有马连良、谭富英、裘盛戎、李多奎、张君秋、赵燕侠、李世济、马富禄、谭元寿、马长礼、李万春、吴素秋、李宗义、李慧芳、赵荣琛、梅葆玖、童葆苓、李元春、李韵秋、孙毓敏、李玉芙、杨春霞、马永安、张学津、李崇善、杨淑蕊等。演出剧目有《群英会》、《铡美案》、《赵氏孤儿》、《官渡之战》、《姚期》、《望江亭》、《赤壁之战》、《西厢记》、《碧波仙子》、《陈三两爬堂》、《海瑞罢官》、《状元媒》、《打金砖》、《雏凤凌空》、《走麦城》等,和现代戏《青春之歌》、《智擒惯匪座山雕》、《杜鹃山》、《沙家浜》、《年年有余》、《雪花飘》等。

上海京剧院

演出团体。1955年由华东戏曲研究院所属京剧实验剧团和上海市人民京

剧团合并建成。周信芳为首任院长。下设三个团。1959年设学馆。1962年上海新民京剧团并入。1966年剧院解体，另组上海京剧团，下设《智取威虎山》、《海港》、《龙江颂》三个剧组。1976年10月后，改建为独立的上海京剧一、二、三团。1981年8月三个团合并，恢复剧院。主要演员有周信芳、盖叫天、李玉茹、董芷苓、王熙春、赵晓岚、张美娟、李仲林、纪玉良、郑法祥、王金璐、沈金波、孙正阳、刘斌昆、黄正勤、王正屏、俞振飞、言慧珠、陈大潋、童祥苓、赵文奎、李家骅、黄桂秋、迟世恭、艾世菊、李丽芳、齐淑芳、张学津、李崇善、王梦云、李长春、李炳淑、方小亚、关怀、言兴朋、奚中路、尚长荣等。演出剧目有《黑旋风李逵》、《文天祥》、《智取威虎山》、《赵一曼》、《红色风暴》、《海瑞上疏》、《义责王魁》、《澶渊之盟》、《柜中缘》、《挡马》、《尤三姐》、《武则天》、《红梅阁》、《火凤凰》、《晴空迅雷》、《春秋配》、《海港》、《龙江颂》、《磐石湾》、《刑场上的婚礼》、《谭嗣同》、《曹操与杨修》、《潘月樵传奇》、《盘丝洞》、《白蛇传》等，及连台本戏《七侠五义》、《宏碧缘》、《乾隆下江南》等。该院多次派团派员出国赴苏联、东西欧、东南亚、日本、美国等地访问演出。

天津市京剧团

演出团体。1956年由北京宝华社和天津共和社合并建成。杨宝森、厉慧良为首任团长。主要演员有张世麟、丁至云、周啸天、林玉梅、程正泰、李荣威、包式先、杨荣环、马少良、杨乃彭、李莉、邓沐伟等。演出剧目有《伍子胥》、《失空斩》、《杨家将》、《长坂坡》、《挑华车》、《八大锤》、《凤还巢》、《福寿镜》、《宇宙锋》、《火烧望海楼》、《六号门》等。该团曾赴朝鲜及拉美等地访问演出。

宁夏回族自治区京剧团

演出团体。原名宁夏京剧院。1958年中国京剧院四团划归宁夏建成，石天任院长。1962年改为宁夏京剧一团、二团，1979年合并，改今名。团长张元奎。主要演员有李丽芳、李鸣盛、俞鉴、郭金光、张正武、李蓉芳、李荣安等。演出剧目有《棋盘山》、《花木兰》、《岳云》、《乾元山》、《闹龙宫》、《红旗谱》、《杜鹃山》、《六盘山》、《人鬼鉴》、《伐子都》等。该团曾赴亚洲、欧洲、非洲访问演出。《闹龙宫》一剧曾在第五届世界青年联欢节上获舞蹈一等奖。

武汉市京剧团

演出团体。原为1950年成立的中南京剧工作团，周信芳任总团长。1952年改现名，高百岁任团长。主要演员有陈鹤峰、高盛麟、郭玉昆、杨菊苹、李藩华、关正明、高维廉、陈瑶华等。演出剧目有《追韩信》、《徐策跑城》、《走麦城》、《挑华车》、《闹天宫》、《亡蜀鉴》、《宋江题诗》、《三打祝家庄》、《兄妹开荒》、《红军远征》、《豹子湾战斗》、《党的女儿》、《柯山红日》、《二子乘舟》、《闯潼关》等。曾赴朝鲜、柬埔寨、南斯拉夫、瑞典、冰岛、丹麦、日本等国访问演出。

云南省京剧院

演出团体。1960年由原云南省京剧团、云南大戏院、昆明市劳动人民京剧团合并而成。主要演员有关肃霜、金素秋、裴世戎、徐敏初、高一帆、梁次珊等。演出剧目有《铁弓缘》、《白蛇传》、《战洪州》、《盗库银》等，还编演了《佘山雾》、《阿黑与阿诗玛》、《多沙阿波》、《黛诺》等表现少数民族生活的剧目，成为该院的显著特色。曾多次赴欧洲各国访问演出。

江苏省京剧院

演出团体。1953年由原苏南大众京剧团、苏北实验京剧团合并建成。1960年南京市京剧团等并入。主要演员有王琴生、沈小梅、杨小卿、王正堃、张世兰、周云亮、赵云鹤、蒋慕萍、金少臣、黄孝慈等。演出剧目有《九莲灯》、《倩女离魂》、《铁道游击队》、《耕耘初记》、《就是他》、《再接鞭》、《宝烛记》、《玉门关》、《红菱艳》等。1959年以该院为主组成的中国京剧团赴维也纳参加第七届世界青年与学生友谊联欢节。曾赴北欧各国访问演出。

沈阳京剧院

演出团体。前身为辽宁京剧团，1959年与沈阳市京剧团合并成立。主要演员有唐韵笙、秦友梅、王宾等。上演剧目有《雁荡山》、《九件衣》、《美人计》、《反徐州》、《陈州粟米》、《春香传》、《海瑞背纤》、《绝龙岭》、《斩韩信》、《好鹤失政》、《闹朝扑犬》、《目莲救母》、《鸦片战争》、《卧薪尝胆》、《插旗》等。曾去欧洲各国访问演出。

湖北省京剧团

演出团体。1970年建立，以原湖北省戏曲学校京剧科毕业生为主体。主要演员有杨至芳、李春芳、朱世慧等，主要创作人员有余笑予等。创编剧目有《一包蜜》、《徐九经升官记》、《药王庙传奇》、《膏药章》、《洪荒大裂变》、《法门众生相》等。曾赴香港演出。

浙江省京剧团

演出团体。1969年由原杭州市京剧团与宁波市京剧团等单位的部分成员组建而成。主要演员有鲍毓春、刘云兰、陈幼亭、宋宝罗、张二鹏、赵麟童、陈大

溥、李瑛、杨超等。演出剧目有《西游记》、《游西湖》、《武乡侯》、《汉献帝》、《武松》、《宋士杰》、《击鼓骂曹》、《朱弃卖画》、《孙中山》、《孙悟空三过通天河》等。该团还致力于对传统剧目的重新改编和演出，如新编《搜孤救孤》、《追韩信》等。

陕西省京剧团

演出团体。建于1958年，前身为解放军一野某军文工团。1964年改为京剧院，首任院长尚小云，副院长徐碧云。后又改称剧团，团长尚长荣。主要演员有尚小云、徐碧云、尚长荣、孙钧卿、王玉田、杨葆荣、茹绍荃、钮承华等。演出剧目有《失子惊疯》、《昭君出塞》、《将相和》、《牛皋招亲》、《延安军民》、《张飞让贤》等。

石家庄地区京剧团

演出团体。前身是1947年成立于冀中解放区的革艺平剧院，后曾改名为石家庄专区大众京剧团，1956年改为石家庄专区京剧团，专区改地区后，又改今名。主要演员有奚啸伯、杨玉娟、奚延宏、刘英堃、杜元田、钟正声、林丽娟、张建国、刘隽、孙绍燕等。演出剧目有《宋江》、《失空斩》、《白帝城》、《凤还巢》、《收红孩》、《炼印》、《十五贯》、《满江红》、《范进中举》、《霓虹灯下的哨兵》、《打金砖》等。

山东省京剧团

演出团体。前身为胶东文协胜利剧团，1949年改编为山东军区京剧团。1950年与鲁中南区党委歌剧团京剧队合并，正式成立山东省京剧团。主要演员有方荣翔、尚长麟、宋玉庆、张春秋等。除上演传统剧目外，还创作上演了《虎头牌》、《阿依女》、《双蝴蝶》、《红云岗》、《奇

袭白虎团》等现代戏。

青岛市京剧团

演出团体。1950年由原胶东胜利剧团第二演剧队的一支小分队吸收部分优秀演员组成。主要演员有言少朋、张少楼、张春秋、武莲芝、董春柏、吴平、王颖秋、刘学礼、欧阳娴、任德川等。演出剧目有《黄巢》、《唇亡齿寒》、《豺狼行》、《血泪控诉九宫道》、《小女婿》、《屈原》、《田单破燕》、《宝莲灯》、《卧龙吊孝》、《让徐州》、《红嫂》、《桥隆飙》、《方志敏》、《胭粉计》等。该团曾赴日本演出。

徐州市京剧团

演出团体。1949年12月成立,原名徐州人民剧社,由流散在徐州的京剧艺人和票友组成。1959年改今名。主要演员有许翰英、佟韶音、吴慧秋、李韵峰、单玉梁、邵建伟、李水莲、张大环等。演出剧目有《红娘》、《杨家将》、《卧薪尝胆》、《虎头牌》、《消毒计》、《为了六十一个阶级兄弟》、《妙手回春》、《十人桥》、《风云前哨》、《打金砖》、《长平遗恨》、《金瓶二梅》、《合家欢》、《李逵探母》等。

上海新华京剧团

演出团体。原名共舞台京剧团,1954年成立,1955年12月改今名。王少楼任团长。主要演员有王少楼、李瑞来、刘文魁、陈剑佩、钱麟童、王英武、刘泽民、田予倩、新桂秋、韩锡麟、施正泉等。该团是全国唯一长期坚持专门上演连台本戏和新编本戏的京剧团。编演的连台本戏有《封神榜》、《水泊梁山》、《西游记》、《开天辟地》、《侠义江湖》等,新编本戏《忠王李秀成》、《张文祥刺马》、《九战章邯》、《黄巢》、《花荣大闹青风寨》等,现代戏《黎明的河边》、《唱戏的人》、《红色

保育员》、《红军飞夺泸定桥》、《龙江颂》等。1956年、1957年该团到北京及山东、江苏、湖南、湖北等地演出,扩大了连台本戏的影响,改变了偏见。现已解散。

香港邓宛霞京昆剧团

演出团体。1990年8月在香港成立,是香港地区第一个专业京昆剧团。邓宛霞创办并任团长、主演。以邀请大陆演员赴港合作或剧团来大陆与大陆京剧团合作为主要演出形式。演出多以旦行为主的传统京昆剧目,如《白蛇传》、《琴挑》、《大英杰烈》等。

哈尔滨京剧团

演出团体。1947年组建,是东北地区最早建立的国营戏曲剧团。始称东北人民剧院、松江平剧院、松江省实验京剧团,1953年改今名。1966年后解散,1970年重建。建团初期排演了《水泊梁山》、《九件衣》、《血海深仇》、《假途灭虢》等戏,以后又演出了《合州城》、《蝴蝶杯》、《红色的种子》、《孔雀胆》、《凤凰错》、《牧羊城》、《哑女告状》等剧。1964年以《革命自有后来人》参加全国京剧现代戏会演。该团主要演员有梁一鸣、高亚樵、韩慧梅、张蓉华、云燕铭、任志林、翟西园、孟广新、张春鸣、萧润田等。

大连京剧团

演出团体。前身是旅大文联平剧团,成立于1949年。1951年与大众京剧团合并为旅大市京剧团,后改今名。主要演员有曹艺斌、蓉丽娟、张铁华、崔笑君、周少楼、闻占萍、田美玉、哈鸿滨、张春来、于春荣、刘惠琴、张德华、杨赤、侯丹梅等。演出剧目有《合州城》、《花荣大闹青风寨》、《甘宁百骑劫魏营》、《汾水之战》、《天王封江》、《菊花石》、《松骨峰》、

《迎风斗浪》、《大河惊涛》、《合家欢》、《芙蓉花仙》、《刘金定斗余洪》等。该团曾出国去蒙古、苏联、北欧、西欧等地访问演出。

战友京剧团

演出团体。建于1970年,是中国人民解放军北京部队政治部所属的一个艺术团体。剧团阵容整齐,富有朝气,舞台作风严谨,整体感强。演出剧目有《格斗》、《初晴》、《风雪新保安》、《小刀会英雄传》、《鉴真大师》、《梁红玉》、《逍遥津》、《哭秦庭》、《望江亭》、《周仁献嫂》、《罗成》、《将相和》、《白衣渡江》等。其演出的《吕布与貂蝉》被摄成彩色戏曲片。主要演员有叶少兰、辛宝达、朱宝光、许嘉宝、李长春、杨姐一、郭妙娟、冯月茹、刘莉莉、于万增、景琏琏、张萍等。

辽宁省阜新市京剧团

演出团体。成立于解放初期。初名阜新市青年京剧团,后改今名。60年代初期便以演出四大名旦及其他流派戏受到观众欢迎。演出剧目有《贵妃醉酒》、《霸王别姬》、《孔雀东南飞》、《碧玉簪》、《锁麟囊》、《红娘》、《诨妻嫁妹》、《昭君出塞》、《福寿镜》等。主要演员有李国粹、陈静秋、迟小秋、刘萍秋、刘复华、张和元、高玉芝等。

北京风雷京剧团

演出团体。始建于1937年,1952年定名为鸣华京剧团,1971年改今名。经常上演全本传统剧目,如全本《锁五龙》、全本《铡判官》、《春秋笔》、《酒丐》、《周仁献嫂》、《金龟记》等。主要演员有梁益鸣、吴吟秋、吴纪敏、杨燕毅、林雅雯、刘耀春、郎石昌、薛宝臣等。

天津市青年京剧团

演出团体。建于1984年。演员大部由80年代初毕业于天津戏曲学校的青年演员组成,如雷英、王立军、张克、刘桂娟、孟广禄、蓝文云等。1986年进行百日集训,在继承传统艺术的基础上求发展。演出剧目有《四郎探母》、《望江亭》、《状元媒》、《伍子胥》、《锁麟囊》、《遇后龙袍》、《挑滑车》、《英雄义》、《连环套》等。

上海新民京剧团

演出团体。前身是1950年成立的天蟾实验京剧团,前期以邀角搭班演出为主,周信芳、黄桂秋、盖叫天、吴素秋等均曾与之合作。1956年改今名,团长李盛泉、萧德寅。渐不再邀角搭班,以独立演出为主。主要演员还有迟世恭、小王桂卿四兄弟、筱高雪樵、小毛剑秋、艾世菊、马世啸、谢英庭、苏少舫、王文军、李宝魁等,1961年黄桂秋加入。除演出传统戏外,还编演了《天波杨府》、《七剑十三侠》、《西游二猴》、《平原游击队》、《红色卫星闹天宫》、《孙悟空招亲》、《岳飞》、《董存瑞》、《大蟒山》、《滁州之战》、《义和团》等及连台本戏《美猴王》。1962年并入上海京剧院。

上海青年京昆剧团

演出团体。1961年成立,周玗璋任团长。成员大部为上海市戏曲学校首届京班和昆班毕业生。其中京剧主要演员有李炳淑、杨春霞、齐淑芳、孙花满、李永德、陆柏平、周云敏、朱文虎、苏盛义、金锡华、梁斌、蒋英鹤等。演出以京剧、昆剧并举(两下锅)或京昆混演为其特色。上演的京剧剧目有《杨门女将》、《嫁衣恨》、《三战张月娥》、《罢宴》、《飒爽英姿》、《南海长城》等及京昆混演的《白蛇

传》。曾赴香港访问演出。1970年以后解散。

中国戏曲研究院

戏曲学术研究机构及演出团体。前身为1942年创建于陕甘宁边区的延安平剧研究院,1945年后并入华北野战军第六纵队所属前锋京剧团和冀南民主剧团,改称华北平剧研究院。1949年迁至北京,改为文化部戏曲改进局京剧研究院。1951年扩大改组,改今名。梅兰芳任院长。设京剧实验工作一、二、三团,戏曲实验学校以及其他戏曲、曲艺团体。1955年所属剧团、学校独立,分别建立中国京剧院、中国戏曲学校等。1961年并入中国戏曲学院,改为院属研究所。1963年学院停办,恢复原研究院,并配置实验剧团。1966年后解散。1973年部分人员参加筹组文化部文学艺术研究所(后改称院),组成戏曲研究室。1979年改称戏曲研究所。该院(所)坚持理论联系实际,为继承发扬戏曲艺术的优良传统和戏曲改革服务,所属剧团曾进行多种革新尝试,整理、改编、创作了大量剧目。编刊了《京剧丛刊》三十六集,1957年起出版院刊《戏曲研究》(后改《戏剧研究》)。编辑出版戏曲史料研究、表演艺术经验、唱腔曲谱等方面的书籍多种,以及普及读物等。举办戏曲演员讲习会,以及戏曲史等各种专业讲习会、研

究班、进修班。所藏戏曲专业图书、古籍善本、稀有戏由唱片、演出实况录音录像资料,均较丰富。

华东戏曲研究院

戏曲学术研究机构及演出团体。1951年建于上海,周信芳任院长。下设华东京剧实验剧团、华东越剧实验剧团、华东京剧实验学校、华东大众剧院等单位。该院通过戏曲创作、戏曲教育、示范演出的具体实践,推动了华东地区的戏曲改革运动。编辑出版了《华东戏曲剧种介绍》五集、《华东地方戏曲丛刊》三十集等书籍。1955年停办,分设上海京剧院、上海越剧院、上海市戏曲学校。

东北戏曲研究院

戏曲学术研究机构及演出团体。1951年由原东北实验京剧团、东北实验评剧团、东北戏曲学校合并建成于沈阳。李纶任院长。下设艺术、业务、行政各部门,分别从事艺术研究、创作、实验与培养人才等各项工作。京剧演员有秦友梅、赵荣琛、张世麟、焦麟昆、徐菊华、管韵华、尹月樵、李春元等。编演剧目有《九件衣》、《黄巢》、《天国女儿》、《仇深似海》、《明末之战》、《三不愿意》等。创编的京剧《雁荡山》参加1952年第一届全国戏曲观摩演出大会,影响较大,成为全国流行剧目。

教育团体

(科班、学校)

小荣椿班

科班。清光绪六年(1880)杨隆寿创办。共两科。首科学生于光绪十四年满师,第二科学生未卒業即停办。学生以“春”字排名,有杨春甫(杨小楼)、程春德(程继先)、冯春和、郭春山、叶春善、郭际湘(水仙花)等。演出剧目有《火云洞》、《陈塘关》、《双心斗》、《夺锦标》、《三侠五义》等,多为杨隆寿所编,并采用砌末、灯彩,是为北京京剧舞台上灯彩戏的先驱。该班停办后,又成立“小天仙”科班,学生有谭小培、范宝亭、迟月亭、阎岚秋(九阵风)等。

富连成社

京剧科班。初名喜连升,后定名喜连成,清光绪三十年(1904)创立于北京宣武门外前铁厂。牛子厚为班主,叶春善任社长。1912年(民国元年)牛将班倒让沈仁山、沈秀水接办,改名富连成。1948年解散。长期执教的有萧长华(任总教习)、苏雨卿、宋起山、唐宗成、蔡荣桂、贾顺成、叶福海、郭春山等。姚增禄、茹菜卿、王长林、曹心泉、尚小云、阎岚秋等曾来社任教。共办七科,学生以“喜、连、富、盛、世、元、韵”排名,杰出的有侯喜瑞、雷喜福、马连良、于连泉(小翠花)、谭富英、马富禄、高盛麟、叶盛章、叶盛兰、裘盛戎、李世芳、毛世来、袁世海、艾

世菊、谭元寿、哈元章、黄元庆、茹元俊、冀韵兰等。梅兰芳、周信芳、林树森、高百岁、贯大元、梁一鸣等亦曾搭班习艺。该社曾长期在广和楼戏园演出,优秀剧目有《赤壁鏖兵》、《独占花魁》、《梅玉配》、《四进士》、《大名府》、《取南郡》、《五彩舆》、《宦海潮》、《胭脂判》、《雁翎甲》、《双铃记》、《双合印》、《精忠传》等。该社实行社长负责制,学员在习艺、生活等方面均有严格的规章制度和严明的纪律规定,教学中注重“量材授艺,人尽其才”,是培养人才最多、影响最大的京剧科班。

三乐社

戏曲科班。清宣统元年(1909)太监李连英之侄李际良创办于北京,是梆子、京剧“两下锅”的科班。京剧教师有孙怡云、张芷荃等。只办一科,学生多以“三”字排名,著名的有尚三锡(尚小云)、白牡丹(荀慧生)、芙蓉草(赵桐珊)、王三黑、刘凤奎等。演出剧目有《芦花河》、《白水滩》、《长板坡》、《嘉兴府》等。1914年改为京剧科班,更名正乐社。

正乐社

京剧科班。前身为三乐社,1914年改此名。李际良主办。经常演于北京民乐园。主演者有尚小云、白牡丹(荀慧生)、芙蓉草(赵桐珊)、麒麟童(周信芳)

等。1916年解散。

崇雅社

戏曲女科班。1916年田际云创办于北京,兼授京剧、梆子,是北京第一个女科班。成立半个月后即首演于天乐园。学员中较知名的有谭文玉、梁春楼、梁花依、李伯涛、郑菊芳、常九如、梁桂亭、许桐仙等。演出剧目有《斩黄袍》、《浣纱计》、《汾河湾》、《碰碑》、《贾家楼》、《青石山》、《恶虎村》等。1919年解散。但福芝芳、于紫仙、金少梅、琴雪芳、苏兰舫、碧云霞、雪艳琴、孟小冬、孟丽君、蓉丽娟、章遏云、李桂芬等仍以崇雅社名义在北京城南游艺园演出,始终保持女班性质。1929年以后解散。

斌庆社

科班。1917年由俞振庭、果仲连创办于北京。共办三科,学生以“斌、庆、永”三字排名,如计斌慧(小桂花)、殷斌奎(小奎官)、王斌芬、徐斌喜(徐碧云)、朱斌仙、毛庆来、郭庆永、张永禄、俞永兴等。1919年开始实习演出。曾在该社搭班演出的有杨宝森、孙毓堃(小振庭)、俞步兰、李万春、王少楼、刘宗杨、王少泉、魏莲芳、王文源(五龄童)等。演出剧目中以武戏较为著称,如《金钱豹》、《溪皇庄》、《潞安州》、《两将军》等。1930年邀请雪艳琴、雪艳舫姊妹入社,实行男女合演。不久,该社部分人员转入俞振庭新组之咏评社,另一部分人员离去,该社解散。

四箴堂科班

科班。前身是“小三庆”。地址在北京前门外百顺胡同西口内。程长庚创办,其养子程章圃主管。成立年份不详。教师有崇富贵、田宝琳、朱洪福等。学生

中杰出的有钱金福、陈德霖、李顺亭(大李五)、张淇林(长保)、陆杏林、李寿峰(李六)等。

荣春社

科班。1938年成立,尚小云主办。1948年底解散。教师有蔡荣桂、张盛禄、沈富贵、钱富川、宋富亭、孙盛文、高富远、萧盛萱、贾多才、耿明义等。王凤卿、尚和玉、程继先、于连泉、阎岚秋、范宝亭、郭春山等曾到社兼课授艺。共办两科,第一科学生以“荣”、“春”二字排名,第二科以“长”、“喜”二字排名。其中有孙荣蕙、杨荣环、徐荣奎、景荣庆、李荣安、李荣威、尚长春、王福春、孙瑞春、尚长麟、马长礼、韩长秋、李喜鸿、孟喜平等。该社排演的新编剧目有《崔猛》、《荒江怪侠》、《九曲黄河阵》、《唐王游月宫》、《西汉》、《东汉》、《娟娟》、《汉明妃》、《一粒金丹》、《珍珠泪》、《钟馗》等。

鸣春社

科班。1939年由李永利、李万春父子创办,社址在北京宣武门外大吉巷。1948年春停办。教师有陈喜光、俞步兰、陈富瑞、赵春锦、宋继亭、张世孝、时青山、邢德月等。学生以“鸣”、“春”二字排名,如王鸣仲、张鸣禄、徐鸣策、于鸣奎、李桐春(鸣俊)、李庆春(鸣杰)等,多以武戏见长。该社1941年1月在北京前门外庆乐戏院出台。其新排本戏,常加用灯光布景,如《猴王游月宫》、《五鬼捉刘氏》、《天下第一桥》、《新天河配》、《济公传》、《铁公鸡》等。

稽古社子弟班

科班。1936年在天津成立,由高渤海创办。尚和玉任名誉社长,姜廷玉任社长。1941年沈三玉之光华社一度加

人。1944年停办。在该社任教的有尚和玉、李吉瑞、程继先、李兰亭、程永龙、王福连、刘永奎、叶德凤、郑冰如、朱琴心、王益友、侯永奎、任继三、郭少安、范宝珍、巴罗泰(匈牙利籍舞蹈教师)等。学生有“华”、“承”两科约一百余人,如孙正华、蔡宝华、贺永华、张春华、李大春、李元春、郭景春、姚承绪、钮承华等。该班发扬稽古社大班擅演连台本戏的特长,创排了一些西洋戏和时装戏。排演剧目有《七擒孟获》、《白泰官》、《铁冠图》、《粉妆楼》、《文素臣》、《八仙得道》、《雍正剑侠图》、《十粒金丹》、《双烈女》、《宦海潮》、《万世流芳》、《侠盗燕子李三》、《侠盗罗宾汉》、《月宫宝盒》等。

南通伶工学社

培养京剧演员的学校。又名“南通伶工学校”。1919年成立于江苏南通。由张謇(季直)出资倡办。欧阳予倩任主任。学制七年,除学习京剧、昆曲外,兼学话剧、音乐及文化知识,废除旧科班的体罚制度。建有近代化剧场,名“更俗剧场”。该社教师有薛瑶卿、吴我尊、冯子和、赵桐珊(芙蓉草)、苗胜春、张荣奎、文容寿等。学生中较著名的有林秋雯、葛次江、戴衍万、李金章、张玉昆、张毓云等。1926年停办。

南通伶工学校

见南通伶工学社。

四维儿童戏剧学校

培养京剧演员的学校。简称四维剧校。前身是广西四维平剧社儿童训练班,主办人冯玉昆。1944年以《江汉渔歌》在桂林参加西南剧展。1945年至昆明,归属青年军二〇七师,改现名。田汉任名誉校长兼顾问,冯玉昆任校长。

1945年到沈阳,增设分校。1946年到北平,先后建四个分校。1949年后,在三分校的基础上筹建了中国戏曲学校。学生除学戏外,兼学文化。以“维”字排名,有易维芝、陈维仁、曹维莲等。排演的剧目有《新雁门关》、《南明双忠记》、《新儿女英雄传》、《梁红玉》、《情探》、《琵琶行》、《金钵记》、《武则天》、《牛郎织女》等。

中华戏曲专科学校

培养京剧演员的学校。简称中华戏校。1930年创建于北平(今北京)。初名北平戏曲专科学校,后因附属于中国戏曲音乐院(程砚秋为院长),故改称中国戏曲音乐院戏曲学校,1935年又改名北平私立中国高级戏曲职业学校,再易名为中华戏曲专科学校。焦菊隐、金仲荪先后任校长。教师有王瑶卿、曹心泉、高庆奎、郭际湘(水仙花)等。在教学宗旨和管理体制上均有变革。除学京剧外,兼有文化课程。学制6年,先后办5科,学生以“德、和、金、玉、永”排名,其中著名的有傅德威、宋德珠、李德彬、李和曾、周和桐、王和霖、徐和才、赵金蓉、王金璐、李金鸿、李金泉、储金鹏、沈金波、李玉茹、侯玉兰、白玉薇、李玉芝、王玉敏、高永倩(高玉倩)、陈永玲等。演出剧目有《孔雀东南飞》、《貂蝉》、《宏碧缘》、《美人鱼》、《天香庆节》、《三妇艳》、《小行者力跳十二钗》、《凤双飞》、《鸳鸯泪》等。1940年停办。

夏声戏剧学校

培养京剧演员的学校。1938年刘仲秋、郭建英、封至模、任桂林等人在西安创立。封至模任校长。以“振兴民族艺术,传扬华夏之声”为宗旨。共办6科,不以字辈排名。第一科招收学生以抗日流亡儿童为主。1943年辗转于抗

日大后方各地演出,宣传抗日。编演了《陆文龙》、《梁红玉》、《花木兰》、《新小放牛》、《新打城隍》等剧。1945年后迁址上海,梅兰芳任董事长,刘仲秋任校长。先后在校任教的有徐碧云、孙盛辅、王蕙芳、钱宝森、李盛斌、朱琴心、陈大夔、骆连翔、任桂林等。1949年划归第三野战军政治部文艺工作团第三团。学生中较著名的有朱锦华、陈正柱、夏美珍、齐英才、钱有忠、贺梦梨、马科、罗道明等。

上海戏剧学校

培养京剧演员的学校。1939年许晓初等人筹资创办于上海,陈承荫任校长。教师有瑞德宝、王益芳、吴富琴、陈秀华、梁连柱、关鸿宾、郑传鉴等。学制7年,走读,不供食宿。除学专业外,兼学文化。入学八个月即开始实习演出。学生均以“正”字排名,著名的有顾正秋、张正芳、张正娟(张美娟)、关正明、汪正华、程正泰、陈正岩、王正堃、景正飞、王正屏、孙正阳、黄正勤等。演出剧目有《火牛阵》、《宝莲灯》、《汉明妃》、《九莲灯》、《五花洞》、《青石山》等。1945年停办。

榛苓小学

戏曲艺人子弟学校。1920年由上海伶界联合会主办创立,是我国戏曲史上第一个艺人自办的子弟学校。孙玉声任校长。伶界子弟免费入学。梅兰芳、周信芳等著名艺人均曾为筹募该校基金进行义演。

中国戏曲学院

戏曲专业高等院校。1956年开始筹备,1959年成立,梅兰芳任院长。初以“书院”式的学习方法,短期进修,先后开办戏曲编剧进修班、戏曲导演进修班、戏

曲音乐进修班、戏由舞美研究班。1960年举办表演艺术研究班,由梅兰芳主持,萧长华、俞振飞等传授表演艺术。后又开办戏曲史进修班、戏由理论进修班。同年9月,三年制专修科招生,设戏曲文学、戏曲导演、戏曲音乐、戏曲舞台美术等班。1961年初,中国戏曲研究院并入,改为附设戏曲研究所。1963年恢复中国戏曲研究院,学院停办。另,1979年,原中国戏曲学校扩大为中国戏曲学院。详见中国戏曲学院(校)条。

中国戏曲学院(校)

高等戏曲艺术院校。1950年以四维剧校为基础,在北京成立中国实验戏曲学校,田汉任校长。1951年划归中国戏曲研究院领导,王瑶卿任校长。1954年与中国戏曲研究院分立,东北戏曲学校并入,定名中国戏曲学校,中专学制。晏甬任校长。初设京剧科和戏曲音乐科,1955年增设地方剧科。1958年开办青年演员进修班和基本功师资训练班,并附设实验京剧团。1962年后专门培养京剧人才。在校任教的京剧教师有王瑶卿、萧长华、尚和玉、王凤卿、谭小培、马德成、金仲仁、鲍吉祥、郝寿臣、姜妙香、张德俊、程砚秋、尚小云、荀慧生、于连泉(小翠花)、侯喜瑞、雷喜福、贯大元、华慧麟、茹富兰、黄咏霓(雪艳琴)、王连平、赵桐珊(芙蓉草)、程玉菁、宋富亭、孙盛文、傅德威等。教学方针为“普遍培养、因材施教”。除专业外,兼学文化理论。学生中较著名的有谢锐青、刘秀荣、钱浩梁、张春孝、钮骠、孙岳、张曼玲、袁国林、李鸣岩、杨秋玲、俞大陆、萧润增、马名骏、吴钰章、王梦云、王晶华、刘长瑜、刘琪、冯志孝、李长春、寇春华、叶少兰、李光、李玉声、高牧坤、李维康、耿其昌、宋玉庆、黄孝慈等。排演的剧目有

《江汉渔歌》、《新白兔记》、《白蛇传》、《牛郎织女》、《碧波潭》、《卖水》、《四川白毛女》、《刘胡兰》等。1966年停止教学,1977年恢复。1978年改为大专学制,更名中国戏曲学院,史若虚任院长。设表演、戏曲导演、戏曲文学、戏曲音乐、戏曲舞台美术等五个系,另设附属中学,创办学报《戏曲艺术》。执教的有张君秋、高盛麟、赵荣琛、李盛藻、李洪春、白登云、王金璐、尚长春、张正芳、萧盛萱、刘盛通、王世续、王玉敏、李金鸿、阎世善、江世玉、李德彬、景荣庆、李金泉、王泉奎、高玉倩、钮骠、李紫贵、刘木铎、翁偶虹、范钧宏、段纯麟等。学生中的优秀者有于魁智、王蓉蓉、刘子蔚、周龙等。

北京市戏曲学校

中等戏曲专业学校。1952年由北京京剧公会郝寿臣、王瑶卿、梅兰芳、姜妙香等创建,名艺培戏曲学校。1953年由政府接办,改今名。郝寿臣任校长。设京剧表演、京剧音乐专业,学制七年。1960年增设地方剧科。1964年改名北京戏剧专科学校,增设话剧等专业。1972年改名北京市艺术学校,设京剧等13个专业。1979年恢复今名,设京剧、地方戏、音乐三科。除学专业外,兼学文化知识和文艺理论。教师有郝寿臣、马连良、侯喜瑞、王少楼、孙毓堃、叶盛章、高盛虹、胡盛岩、王福山、杨菊芬、刘连荣、苏连汉、黄玉华、华世香、赵绮霞、李盛藻等。裘盛戎、张君秋、赵荣琛等也曾来校授艺。学生中较著名的有张学津、李崇善、李玉芙、孙毓敏、马永安、王晓临、吴纪敏、黄德华、叶红珠、杨淑蕊、王树芳、王玉珍、赵世璞、阎桂祥、关静兰、燕守平等。该校设实验京剧团,由部分毕业生组成,编演了《雏凤凌空》、《于谦》、《箭杆河边》、《战洪图》等剧目。

天津市艺术学校

中等综合性艺术专业学校。原名天津市戏曲学校,1956年建于天津大直沽。1965年改名天津市戏剧学校。1970年解散。1972年恢复建制。1980年改名天津戏曲学校。1987年改今名。首任校长何迟。设有京剧、昆曲及其他地方戏专业。京剧教师有杨宝忠、杭子和、周子厚、杨荣环、娄廷玉、谷玉兰、杜富隆、徐盛昌、张永禄、周啸天、林玉梅、田菊林等。兼课授艺的有侯喜瑞、田瑞亭、吴素秋、姜铁麟、张世麟、詹世辅、孙荣惠、马长礼等。初办校,实行试读制,学生入学半年后条件合格者方正式办理入学手续。学制5年、7年不等。课程设专业和文化两大类。编演了《狄青风雪夺征衣》、《刘金定》、《夜巡》、《跃海拔旗》等剧目。学生中著名的有李莉、杨乃彭、李经文、康万生、邓沐伟、王立军、雷英、刘桂娟、蓝文云、张克等。81届毕业生还组建了天津青年京剧团。

河北省艺术学校

中等综合性艺术学校。前身是河北省戏曲学校,1955年成立于保定。设有京剧及地方戏专业。1964年改名河北省戏剧学校,增设话剧大专班等专业。1966年停办。1970年在石家庄重建,改今名。设京剧等专业,并设有实习剧场、音乐厅等。京剧教师有宋德珠、罗蕙兰等。

东北戏曲学校

中等戏曲专业学校。前身是东北戏曲实验学校,1949年由赵慧琛创办的咏风社和四维剧校沈阳分校组成,仇戴天任校长。1951年划归东北戏曲研究院,改今名,赵慧琛任校长。京剧教师有王连平、萧连芳、沈富贵、邱富棠、孙盛文、

李香匀、邢威明、马宗慧等。1952年华东京剧实验学校解散，校长刘仲秋、教师赵桐珊(芙蓉草)、关盛明等率部分学生并入该校。1953年增设评剧班。1954年与中国戏曲学校合并，更名中国戏曲学校沈阳分校。1955年迁至北京，并入中国戏曲学校。

辽宁省戏剧学校

中等戏曲专业学校。前身为1956年建立的辽宁省文艺干部训练班，1959年改建为辽宁戏曲学校，田少伯任校长。设京剧、评剧等专业，京剧教师有管韵华、杨元勋、全盛福、张玉鹏等。荀慧生曾来兼课，教授《金玉奴》、《辛安驿》等剧。1969年聘请体操运动员任教，改革武功教学。后停办。1978年恢复，改今名。

吉林省戏曲学校

中等戏曲专业学校。1958年建立于长春，高叶任校长。设京剧等六个专业，业务课与文化课并重。京剧教师有贾多才、王玉蓉、梁小鸾、安舒元、毛庆采、贾寿春、万啸甫等。1966年停办，1978年恢复。京剧班毕业生组建成吉林省青年京剧团。

黑龙江省艺术学校

中等综合性艺术专业学校。原名黑龙江省戏曲学校，1950年成立于齐齐哈尔市，后迁至哈尔滨。设京剧、评剧等专业。学生曾组成黑龙江省少年剧团，京剧主要演员有周喜庆、张国华、贾德林、李淑芳等。演出剧目有《罗盛教》、《将相和》、《野猪林》、《除三害》等。1966年后停办，1973年恢复。设京剧、话剧和其他地方戏以及音乐、舞蹈、舞台美术、编剧等专业。

华东京剧实验学校

京剧专业学校。1951年建立，隶属华东戏曲研究院。周信芳兼任校长。学生部分为第三野战军政治部文工团第三团(娃娃剧团)中的青少年演员，部分从北京、上海招考录取。教师有赵桐珊(芙蓉草)、关盛明、陈富瑞、王少芳、马振奎等。1952年停办，学生分别送往东北戏曲学校、中国戏曲研究院京剧实验学校、苏州市少年儿童京剧团、华东京剧实验剧团继续学习，或就业。

上海市戏曲学校

中等戏曲专业学校。前身为1954年成立的隶属于华东戏曲研究院的昆曲演员训练班、越剧演员训练班。1955年正式建校，周玘璋、俞振飞先后任校长。京剧教师有俞振飞、言慧珠、张文涓、陈秀华、产保福、陈富瑞、魏莲芳、杨毓农、言少朋、张少楼、阎世喜、李君庭、李盛佐、李盛泉、黄玉麟、松雪芳、张美娟、董芷苓、李蔷华、沈金波、王少楼、赵晓岚、李多芬、薛正康、迟世恭、曹和雯、郭坤泉、续正刚、陈小燕、王思及等。编演了《三战张月娥》、《柜台》等剧目，编写了《戏曲龙套教材》、《戏曲毯子功教材》等。学生中较著名的有李炳淑、杨春霞、齐淑芳、孙花满、朱文虎、马博敏、方小亚、张达发、李占华、吴颖、史敏、王佩瑜等。首届京剧、昆剧班毕业生组成上海市青年京昆剧团，第三届京剧班毕业生组成上海戏曲学校教学实验剧团。

湖北省戏曲学校

中等戏曲专业学校。1958年在汉剧演员进修班、戏曲身段训练班的基础上建校于武昌。黄振任校长。设京剧等专业。1960年增设大专性质的戏曲编导进修班。1966年后停办，1978年恢

复。京剧教师有陈鹤峰、贺玉钦、魏希云、张啸庄等。演出剧目有《望江亭》、《徐策跑城》、《玉堂春》等。学生中较著名的有朱世慧、李春芳、胡为之等。

武汉市戏剧学校

中等戏曲专业学校。原名武汉市戏曲学校,1953年在中南戏曲学校的基础上建立。高百岁任校长。1966年后停办,1979年恢复,改今名。京剧教师有茹富兰、高盛麟、孙盛文、刘玉琴、高维廉等。

陕西省戏曲学校

中等戏曲专业学校。1957年建于西安。罗明任校长,尚小云任艺术总指导,徐碧云、惠济民任艺术指导。设京剧等专业。1963年并入陕西省戏曲剧院。不久,京剧班划归陕西省京剧团。1979年重建。

江苏省戏剧学校

中等戏曲专业学校。前身为江苏省戏剧训练班,1956年成立。1958年改为江苏省戏曲学校。1959年一度改为江苏戏曲学院,1962年复改为戏曲学校,1969年与南京艺术学院合并,1973年列为南艺中专部,1977年复校,改今名。设京剧、昆剧及其他地方戏、话剧、舞蹈等专业。专业课外兼学文化知识。曾为江苏省京剧院开办演员进修班,为华东六省开办戏曲导演进修班。京剧教师有张桂轩、新艳秋、梁慧超、费玉策、冀韵兰、醉丽君、蒋慕萍、李德彬、孙玉祥、陈正薇、苏少舫、李砚萍、季鸿奎等,并特邀何盛清、王金璐、张世兰、傅关松等来校授艺。演出剧目有《石秀探庄》、《廉锦枫》、《贵妃醉酒》等。学生中较著名的王馥丽、江燕、周明霞、龚素萍、陈云秋、张大环、李水莲等。

演出场所 (茶园、剧场)

北京剧场

演出场所。位于北京市王府井北口,东安门大街路南。原名真光剧场,建于民国二年。舞台南北向,有九百余座位。1922年夏,梅兰芳的承华社新编古装戏《西施》,首演于真光剧场。真光剧场当时隶属华北电影公司,同后来的开明戏院一样,是放映第一轮影片的影剧院,洋气十足。京剧的说明书改良,首先从真光剧场开始。当时的戏单,印刷为石印,字体大小不一,差异极大。承华社在真光剧场的戏单,改用道林纸铅印,一折为二,外面是封面,印有“真光剧场戏单”字样,字体整齐,大小一样。《西施》演出时,戏单上又增加了说明书内容,这是北京梨园界前所未有的,淦秋的《旧都戏院之变迁》中说:“旧都剧院,改革陋习,此为首创,人咸称便。梅畹华曾演于此,后与美国电影公司签订合同,专放电影,旧戏遂停止唱矣。”1949年后,真光电影院被政府接收,改名北京剧场。中国京剧院各团,北京京剧团及北京各戏曲团体、演员如马连良、谭富英、裘盛戎、张君秋、吴素秋、李万春等都先后在此演出。50年代末,北京剧场改名儿童剧院,从此结束了戏曲上演的历史。

广和剧场

演出场所。位于北京市前门外路东

肉市北口。舞台坐东朝西,现有1400个座位,是两层楼的中型剧场。广和剧场原是明末富商查氏的私家戏楼,名曰查楼,清康熙末,改名广和楼,北京人习惯称广和查楼。后遭火烧重建,更名月明楼。康熙二十八年,昆班在此演《长生殿》,因犯皇后忌辰,几乎兴起大狱。光绪年间,广和楼两次被火焚,重修后取名广和茶楼。有戏楼一座,广场式,地方较大,与后来的茶园不同,场内两侧均为纸窗,舞台为方形,台前左右各有一柱,上书对联:学君臣,学父子,学夫妇,学朋友,汇千古忠孝节义,重重演出,漫道逢场作戏;或富贵,或贫贱,或喜怒,或哀乐,将一时离合悲欢,细细看来,管教拍案惊奇。此联一看便知是演戏的戏台,与宫廷戏台颂祝之体,府第歌台之风雅体不同。舞台正面叫池子,长条桌两边放长凳,观众看戏必须侧身。楼上前排叫包厢,后边为散座,临近舞台上下场门的上面有后楼,也有座位,因坐在这里只能看见演员后背,故叫倒观。广和楼特点有三:其一,能体现旧式剧场的建筑特点,对中国老式营业剧场具有研究价值。其二,对中国戏剧与戏台的关系,旧时观众在剧场的情景,有极明确生动的概念。其三,对后世剧场之改进设计,有极大参考作用。徐凌霄说:“北京营业剧场,即早年旧式茶园,儿城及城厢皆有。近20

年中,只前外数家,除根本改造翻新者外,即庆乐、广德等亦迁就新戏,唯广和楼一家,台上台下,园里园外完全保存旧有形式。”清末民初,是广和楼的黄金时代。广和楼可说是北京科班的摇篮,富连成各科学生,如梅兰芳、周信芳、马连良、贯大元、谭富英、叶盛兰、袁世海、裘盛戎、黄元庆等均曾在此献艺。徐凌霄云:“民国初年,广和楼与富连成合作,故广和大门外两柱有:‘本楼每月一至三十一日,富连成社准演各样新戏’。北京人几乎把富连成与广和楼视作同义语。此园之保持旧范,赖有此班,而此班之全真守朴,亦赖有此园。”广和楼盛极一时,为北京第一家。1928年政治中心南移,广和营业不振。“七·七事变”,日军入侵,北京沦陷,广和日益败落,富连成改入华乐,虽由中华戏曲专科学校接演,仍不景气,戏校报散。广和经数次拍卖,均未出手,不得已只能关闭改作仓房。1949年由银行系统接管,1956年重修后转交北京文化局,改名广和剧场,60年代时曾改称工农兵影剧院,后又改回原名。

庆乐戏院

演出场所。位于北京市前门外大柵栏东口路北,东侧便是北京八大祥之一的瑞蚨祥。原名庆乐园,“天乐听罢听庆乐,惠丰吃罢吃同丰,头衔尽是郎员主,谈笑无非白发中”,便是当年繁荣景象的写照。据退叟《同治初北京梨园》所记:每月的初一至三十日,由当年的瑞和成、三庆、永胜奎、全胜和、春台、四喜,等班轮流演出。民国初年,梨园名宿杨韵谱曾在此主办坤班奎德社,演员均系坤伶,刘喜坤、宁小楼、李桂云、鑫小樵、碧玉花,及金少梅等,都曾在此大露身手。以后富连成出身的老生李盛藻,在此组班长期演出。李盛藻后赴东北,孙毓堃、赵

啸澜、王玉蓉、毛世米也出演于此,李万春的鸣春社也曾在这里演出。1949年后,庆乐长期演出连台本戏。新新京剧团小刘汉臣曾在此演出。50年代后期,李盛藻重返庆乐为当家老生。李参加中国京剧院后,由“天桥马连良”梁益鸣、张宝华组成北京鸣华京剧团长期演出。1964年,吴素秋、姜铁麟由东北返京参加鸣华,并改名北京新燕京剧团,也长期在庆乐演出。70年代后庆乐戏园划归北京市杂技团,为该团排演场。庆乐为老式剧场,两层楼,舞台坐北朝南,有1100个座位。

西单剧场

演出场所。位于北京市西单牌楼西侧,旧刑部东口路北。西单剧场原名奉天会馆,内有舞台,逢年过节,常有团拜堂会活动。1931年改建为剧院,取名哈尔飞戏院,开幕典礼时特请刚从美国归来的梅兰芳由上海返京参加剪彩,并演出《贵妃醉酒》助兴。雪艳琴曾在此组班长期演出。马连良、筱翠花、尚小云、程砚秋、郝寿臣、侯喜瑞、杨宝森、奚啸伯、吴素秋、赵金蓉、王玉蓉、梁小鸾、白玉薇、王金璐、宋德珠、毛世来、李世芳、张君秋当年都曾在此演出。但是好景不长,“七·七事变”后日军入侵北京沦陷,社会萧条,从此营业不振,不得已改为杂耍场。仍不景气,又改放电影,取名大光明电影院。1953年由文化部所属京剧团接管,翻修后改名西单剧场,有一千余座位。北方昆曲院建立后,曾在西单剧场办公、演出。梅兰芳、韩世昌曾联袂演出《游园惊梦》。1958年,西单剧场随北方昆曲剧院划归北京市,后西单剧场又归北京曲艺团,但仍以演出京剧为主。因西单面临繁华之地,上座率高,北京各大京剧演出团体,均轮流在此演出。各

省市进京的戏曲团体,亦多在西单公演。

民族文化宫礼堂

演出场所。位于北京复兴门内大街东口路北。建于1959年,为国庆十周年北京十大建筑之一。有一千余座位,舞台坐北朝南,设备先进,观众座席舒适。而且地点适中,交通方便,故北京各大戏曲团体,如中国京剧院各团,北京京剧团均愿在这里演出。谭富英、裘盛戎、叶盛兰、杜近芳、张君秋、李和曾、张云溪、张春华、马长礼、谭元寿、张学津等都在这里演出过精彩剧目。作为戏曲剧场,民族宫礼堂音响效果不次于长安大戏院,后台设备各种条件又优于长安和西单两剧场,因此三个剧场虽同处长安街闹市,但外省市剧团进京,则多愿到民族宫礼堂演出。1964年的全国京剧现代戏会演,1974年的华北区戏曲调演及1991年徽班进京二百周年的纪念演出,民族宫礼堂均为重点剧场。

人民剧场

演出场所。位于北京市西城护国寺大街西口路南,是西北区唯一的大型剧场。建于1955年,具有民族特色,舞台设计最适宜戏曲演出。舞台南北向,有1400余座位,两侧及前楼均有大厅,是北京戏曲演出场所中设备最好的剧场。落成后归中国京剧院领导,成为中国京剧院四个团轮流演出的大本营。新编历史剧《赤壁之战》、《杨门女将》、《响马传》、《满江红》及《西厢记》均在此首演。梅兰芳、马连良、谭富英、李少春、马富禄、叶盛兰、裘盛戎、叶盛章、李宗义、李和曾、袁世海、张君秋、赵燕侠、姜妙香、张云溪、云燕铭、雪艳琴、侯玉兰等都在人民剧场演出过拿手戏。后起之秀杨秋玲、孙岳、刘长瑜、张曼玲、俞大陆、刘琪

等亦在此大显身手。1964年全国京剧现代戏会演,《红灯记》亦首演于此。1974年华北区戏曲调演,1991年徽班进京二百周年纪念演出,人民剧场均是主要演出场地。至今该剧场仍是戏曲专业剧场中,具有第一流设备的剧场。

五一剧场

演出场所。又名石景山剧场。建于1952年。这是1949年后在石景山兴建的第一个剧场。舞台坐西朝东,有座位一千余,设备同西单、长安两戏院不相上下。1952年9月1日开幕,当时的文化部副部长周扬剪彩讲话。戏曲研究院实验京剧团会后演出《空城计》、《水帘洞》等剧目。中国京剧院成立后,曾派该院白家麟、李洪春、樊放等,前往辅导石景山钢铁公司的京剧爱好者,并在此基础上成立了石钢业余京剧团,曾在剧场演出过《拾玉镯》、《三岔口》、《捉放曹》等戏。北京各戏由演出团体,每年都到五一剧场进行慰问或营业演出。谭富英、裘盛戎、张君秋、赵燕侠、李和曾、袁世海、李多奎等,都曾到此演出。各省市进京演出的戏曲团体,也多来此慰问演出。

劳动剧场

演出场所。位于北京市天安门东侧劳动人民文化宫内西北角,系露天剧场。舞台坐北朝南,九百余个座位。劳动人民文化宫原系清代皇家太庙,1949年改为文化宫,其中的露天剧场亦名劳动剧场。剧场舞台和坐席设备简单,因地处名园中,四周均为林木,后面是紫禁城的护城河,内有游船荡漾,故每当北京的盛夏和金秋季节,文化宫内游人如织,爱好戏曲的游客,亦多到劳动剧场大过戏瘾。马连良、谭富英、裘盛戎、叶盛兰、李和

曾、杜近芳、赵燕侠、张君秋、李宗义、云燕铭、张云溪等名家当年都曾在这里演出。

长安大戏院

演出场所。位于北京市西单牌楼南侧。有1200个座位。楼下有圆柱两根，系老式建筑。舞台为拱形，坐西朝东，内行称白虎台。长安大戏院1937年由富商刘守义独资修建经营，后用其亲属刘纯五为经理，刘守义自为老板，雇佣伙计二十余名。由于长安大戏院地处长安大街西口，临近西单商场。地面繁华，故当年的营业景况极佳。五十余年来北京的第一流名角和大班社，没有不在长安大戏院演出的。虽在日伪统治下，长安大戏院的营业，仍然出现了畸形的“繁荣”景象。长安大戏院虽是后起，但名声很大，冠盖一时。长安大戏院于1952年改为国营剧场，中国京剧院各团，北京京剧团及四大名旦、四大须生（亦说三大须生）均曾在此献艺。外省进京剧团，如上海的言慧珠、俞振飞，河南的陈素真、马金凤、阎立品、崔兰田，陕西的刘毓中、马兰鱼，山西的牛桂英、冀萍、王爱爱，都在长安演出过。其他如川剧、桂剧、吕剧、湘剧、山东梆子均进过长安，上座情况极好。1991年初，因修建地铁西单立交桥，长安大戏院决定拆迁另建，至此，长安大戏院便完成了它半个多世纪的历史使命。

中和剧场

演出场所。位于北京市前门外大栅栏东口粮食店胡同。它的北侧就是名闻全国，有三百多年历史的六必居酱园。中和剧场原名中和园，民国后改称中华戏园，建于清末咸同年间。四大徽班鼎盛时期，各班轮流在此演出，每月初一至

初四为全胜和，初五至初八为永胜奎，初九至十二为四喜，十三至十六为全胜和，十七至十九为三庆，二十至二十三为永胜奎，二十四至二十七为春台，二十八至三十日为三庆。后来谭鑫培、王瑶卿、田桂凤曾以中和剧场为长年演出的根据地。其他如孙菊仙、汪桂芬、刘鸿声、余紫云、陈德霖、路三宝、金秀山、黄润甫、杨小楼、尚和玉、德珺如、朱素云、程继先、贵俊卿、高庆奎、言菊朋、梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生、朱琴心、小翠花、马连良、谭富英、奚啸伯、杨宝森等都曾在此演出。后来的四小名旦及富连成各科高材生，尚小云的荣春社，李万春的鸣春社也都先后在此演出。中和戏院曾一度由徐碧云、徐兰沅兄弟经营。日伪统治时，营业不景气，曾改放电影。1949年后，改为国营，李庆春、李万春、李小春、景荣庆领衔的北京京剧一团，曾长期在中和演出。1963年划归北京京剧二团管理，北京的各大演出团体及外省进京的地方剧种，仍多在此演出。60年代后期改作仓库，后由北京京剧院翻修，重新营业。两层楼，有1100个座位，舞台坐西朝东，楼下有柱子两根，是老式剧场。

北京第一舞台

演出场所。位于北京市前门外西柳树井（今珠市口西大街）路北。民国三年（1914）由杨小楼、姚佩秋、孙学士等集资兴建。第一舞台规模之大，设备之先进，在民国初年北京城的戏曲舞台中是第一流的。有三层楼，可容纳观众3000人，第二层设包厢，舞台用新式景片替代传统的门帘台帐，中心设转台。1914年6月9日开幕，当时的名角自谭鑫培以下几乎全部到场助兴。开演前，场内小卖部突然起火，数千观众在浓烟烈火中夺门而出，遂停止演出。经过抢修后，7月

3日重新开业。半年后,因一青年在第一舞台铁门外避雨遭雷击,谣言四起,再次停业。1915年3月,杨小楼在此排演了四本《取南郡》、《八大拿》,虽受欢迎,但营业仍然不好。后来换梅兰芳、王凤卿,初期,万人空巷,月余后,门前又呈冷落景象。又换刘鸿声、刘喜奎,北京所有名角除谭鑫培外,几乎都在此享受过“末路风光”的滋味。谭鑫培除在此演过几天义务戏,总不肯多演。杨小楼不得已,只好由上海约请贾璧云排演《宏碧缘》及《武文华》、《安天会》等戏。1916年,曾有大义务戏一堂,大轴是谭鑫培的《洪羊洞》,前面是杨小楼的《战宛城》,由当年“兰蕙齐芳”的王蕙芳演邹氏,再前为刘鸿声、谢宝云《雪杯圆》,陈德霖、王瑶卿、路三宝、姚佩秋、贾洪林的六本《雁门关》,再前是龚云甫《沙桥饯别》,俞振庭《溪皇庄》,时慧宝《硃砂痣》,九阵风《泗洲城》,许荫棠《胭脂虎》,李顺亭《镇澶州》,开场是董俊峰的《锄美案》。阵容之强,戏码之硬,可称空前绝后。但好景不长,因欠洋行债务,杨小楼几乎破产,最后终于把惨淡经营了六年的第一舞台抵押倒出。1937年冬,尚小云的重庆社在此排演《九曲黄河阵》,祭火神的香烛不慎落地,引起火灾,很快蔓延全楼,当时狂风大作,历时23年的北京第一舞台,在火海中顷刻化为废墟。第一舞台历史虽然短暂,但在北京戏曲界影响很大,它的兴建成败,为梨园后人提供了不少有益经验。

北京市工人俱乐部

演出场所。位于北京市和平门外,虎坊桥南侧,它的北侧就是当年的湖广会馆旧址。清末同光之际,这里曾有过许多大型的堂会演出,因会馆内备有条件很好的万年台,谭鑫培、汪桂芬、孙菊

仙、杨小楼、王瑶卿、陈德霖、路三宝、黄润甫、许荫棠等都在此演出过。北京工人俱乐部于1956年元旦建成,属北京市总工会筹资兴建。建成后与以马连良、谭富英、张君秋、裘盛戎为首的北京京剧团签订合同,俱乐部由该团长期进行演出,俱乐部的后台二楼为北京京剧团的办公室。北京工人俱乐部的舞台设备与人民剧场条件不相上下,共有座位1400个。三十余年来,除北京京剧团在此演出外,中国京剧院各团,如李少春、袁世海、叶盛兰、杜近芳、李和曾、李宗义、李慧芳、张云溪、云燕铭、张春华等均在这里演出过。其他文艺团体亦常光顾这里,外地进京的艺术团体亦常在这里演出。1964年全国京剧现代戏会演,1974年华北区戏曲调演及1991年徽班进京二百周年纪念演出,北京工人俱乐部都是主要演出场地。它虽名“俱乐部”,但三十余年来它实际上是一个专业的戏曲(京剧为主)演出场子。

中山公园音乐堂

演出场所。位于北京市西侧中山公园内。建于1942年日伪统治时期。当时这片地方为高坡荒地,日伪新民会动员学生平整,用砖砌成舞台和观众座位,露天式。该年11月9日竣工典礼,五千多名中小學生参加大会,命名为北京市音乐堂。会后由伪北平警察局军乐团演出吹奏乐,日伪报纸《民众报》曾有报导。音乐堂又称“稷园音乐堂”,因原址是前清社稷坛,民国后改称中央公园,孙中山先生病逝北京后,改名中山公园。当时的音乐堂四周无围墙,仅以铁丝围圈,有座位三千余。1949年后,文管会接管,进行几次重大翻修,使音乐堂具备了营业演出的基本条件。文管会接管不久,在中山公园西坛门外树林内,摆糖果摊的

著名昆剧小生白云生,登门求见音乐堂负责人,毛遂自荐,说如演戏,他愿联系(当时音乐堂多为部队文工团演出)。首先约来了四大名旦之一的荀慧生,以及谭富英、裘盛戎、童芷苓、言慧珠等,从此音乐堂开始演出大型戏曲。1956年8月31日,北京市京剧工作者联合会成立,会后演出,由十个民间职业剧团和国营剧团,共有一百多个演员参加,剧目为《虬蜡庙》、《锁五龙》和《四郎探母》。演员以出场为序:孙毓堃、李四广、马长礼、虞俊芳、钮荣亮、黄元庆、郝寿臣、李小春、王福山、钱宝森、李万春、梁益鸣、李韵秋、小翠花、谭元寿、姜铁麟、马崇仁、裘盛戎、慈少泉、高宝贤、刘雪涛、闵兆华、李和曾、张君秋、尚小云、吴素秋、奚啸伯、萧长华、马富禄、姜妙香、陈少霖、马盛龙、谭富英、李多奎、李砚秀、马连良等。广告一登出,立即在首都引起轰动。剧场仅三千座位,购票者却多达七千人以上。不少人由河北省及远郊坐长途汽车赶来,可见演出阵容之盛,在北京的戏曲史上是少见的。由马、谭、奚、李、陈分别扮演杨四郎的《四郎探母》,在梨园史上也是一次绝唱。尚小云为提携后辈,把铁镜公主一角让给他的学生吴素秋和张君秋,自己扮演萧太后。为满足观众要求,大会主席团决定9月3日加演一场。这次盛大的演出给初具规模的音乐堂增添了光彩。中山公园地处北京市中心,交通方便,夏秋两季,音乐堂是最理想的京剧演出场所。

民主剧场

演出场所。位于北京市前门外西珠市口路南。原名开明戏院,舞台坐南朝北,造型仿西式,台口为圆形。二层楼,上下可容纳八百人,装有隔音设备。开明戏院建于民国元年(1912),系中日私

人合资经营,为当年北京九城设备最完备的戏曲剧场。民国十年前后,营业十分兴旺,杨小楼、梅兰芳、余叔岩、王凤卿、程砚秋、尚小云均在此演出。1923年梅兰芳的承华社,在开明首演新编古装戏《洛神》和《廉锦枫》。杨小楼、余叔岩、荀慧生(艺名白牡丹)合组永胜社,每周轮流在开明演出,上座率极高。1925年正月15元宵节,梅兰芳在开明演《上元夫人》,杨小楼、余叔岩、荀慧生演《青石山》、《坐楼杀惜》、《恶虎村》,杨、余系双出(余加演《青石山》的吕洞宾,钱金福的周仓,另加演《斩子》)。这样的戏码,令听戏的人大饱眼福。1928年春夏之交,梅兰芳的新戏《凤还巢》每周在开明演出三天。1929年10月,梅兰芳在开明加演三个白天。作为赴美国演出临别纪念,剧目为《春香闹学》,加演反串小生戏《辕门射戟》,另有王凤卿的《战长沙》,诸茹香的《变羊记》,尚和玉的《英雄义》,大轴是《天女散花》。1939年前后,日伪统治,百业萧条,开明一度改演杂技,抗战胜利后,开明属国民党北平市政府社会福利系统。1949年后,人民政府第一个接收的剧场,就是开明,改名民主剧场。北京各大京剧演出团体,均在此演出。六十年代中期,民主剧场划归北京河北梆子剧团,场团合一,以京剧、梆子演出为主。70年代后民主转交宣武区管理,改名珠市口电影院至今。

大众剧场

演出场所。位于北京市前门外鲜鱼口内小桥路南。舞台坐南朝北,两层楼共1200个座位。楼下有立柱两根,为老式剧场。大众剧场原名天乐茶园,建于同治、光绪之交,至今有百余年历史。因其园址地近小桥(桥今已无),故又名小桥天乐。早期为梆子花旦田际

云(响九霄)创办经营。田际云初组玉成班,约梆子、二黄同台演唱,内行谓之“两下锅”。后田际云又组小吉祥科班,演唱时间较长。再后又改组崇雅坤班,班中伶人均均为女性,她们的演出,深受北京各界的欢迎,因此营业极佳,盛极一时。上述各班产生不少艺术表演人材,如李玉奎、李玉安(即李春恒)、梁春楼、谭文玉、梁花依、梁桂亭等都是当年红极一时的好角。田际云组织正乐育化会,与后来的梨园公会相似,声势很大,对北京梨园多有贡献。北京名角如孙菊仙、汪桂芬、谭鑫培、E瑶卿、陈德霖、余紫云、龚云甫、路三宝、黄月山、双阔亭、贵俊卿、刘鸿声、王雨丑、余叔岩及四大名旦等都曾在此演出。民国九年(1920),天乐园营业不佳,又因火灾,田际云出倒给吉林孟炳初和刘氏两家,改建后于民国十三年更名华乐园。因孟、刘两家均外行,不善此道,生意日败,又于民国十五年倒给万子和、肖振川、韩佩亭、吴铭泉接办。因万子和为经励科里手,与梨园名伶关系密切,故北京各大班如高庆奎、程砚秋、杨小楼、马连良、尚小云等多在该园演出。民国廿五年,富连成与广和楼合同期满,被约往华乐长期公演,至民国三十二年九月十八日,长春堂药铺大火殃及华乐,一百多间房屋及富连成戏箱全被烧毁。后虽修复,因社会萧条,开始走下坡路。1949年,华乐被戏改局接收,改名大众剧场,由马彦祥首任经理。北京各大京剧团,均在此演出,《三打祝家庄》、《闯王进京》在此处首演。50年代后期,大众剧场归中国评剧院管理,以评戏、京剧演出为主。60年代后期,由风雷京剧团管理。后经北京公安局检查,定为危房,现已停业数年。

前门小剧场

演出场所。位于北京前门外大栅栏西口路北,是有一百多年历史的老剧场。原名广德楼,据退叟的《同治初北京梨园》载:“每月初一至三十日,由春台、三庆、双顺和、四喜等班轮流在广德楼演出。”早期的广德楼,舞台为东西向,台前两柱有对联:忠义昭千古试看一片丹心当振今世,霓裳咏月日共听九霄余韵久在行云。”舞台上端横书:“和平以广,德音是茂”八字,多云台朱孔阳手笔。清末民初,俞振庭创办斌庆社科班,即以广德楼作根据地。广德楼也是当年的名伶鲜灵芝成名之地。京剧早期老生的后三杰,谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙以及刘鸿声、高庆奎、余叔岩都在此出演过。民国二年五月,俞振庭在此主办了一次义务夜戏,对北京的梨园影响极大。清时,北京戏馆不准带灯演戏,而戏码很多,好角又都在后边,夏季昼长,可以唱完,冬季昼短,大轴戏上场天已经黑了,只好点几个火把作照明。当时火把都是用香火做的,亮度很差,观众如同雾里观花,看不清楚,不少人看过谭鑫培多次戏,但仍认不清他的面貌就是这个缘故。民国初,北京仍不准演夜戏。戏曲界有人想打破这旧规矩,就以“义务”为名,表示同普通营业演出不同,请准演唱夜戏,避免官厅禁令。从此开了北京城演夜戏的先端。这场义务夜戏,把北京的好角都集合一起:吴彩霞的《孝感天》,刘鸿声、张宝昆的《黄鹤楼》,梅兰芳、王蕙芳的《五花洞》,谭鑫培、贾洪林、戴韵芳、谢宝云、陆杏林的《盗宗卷》,大轴是杨小楼、黄润甫、钱金福、王长林、九阵风的《殷家堡》,足见俞振庭的号召力之大。再往后,由男女合班的雪艳琴、王少楼、侯喜瑞演出。日伪时期,广德楼经过改建,改名广德戏院,由谭富英挑班演出。谭伤手停

演,由毛世来及富连成定期演唱。50年代末改为国营,属北京曲艺团管理,场团合一,改名前门小剧场。从此有百余年历史的广德楼,结束了梆子二黄为主的演出,改演曲艺相声。

吉祥戏院

演出场所。位于北京东城王府井北口东安市场北门外。原名吉祥茶园,又称吉祥园。原址是吴三桂封地的一部分,后因吴三桂造反,遂将其王府没收,变为牧马场地。1900年后,肃亲王善耆民政部尚书兼理京师警政,奏请将这片空地建为市场,即东安市场。市场的东北角辟为杂耍场地,这就是吉祥园的前身。与吉祥园同时,东安市场内还有丹桂、中华、东安三个茶园。经过百余年的变迁,只有吉祥园最“吉祥”,其他三家早就不见踪影了。谭鑫培、杨小楼、梅兰芳等众多名家,无不在此献艺大显身手。民国九年(1920)5月22日,梨园界重修妙峰喜神殿,有两天大义务戏。第一天剧目:开场为余玉琴的《悦来店》,次为王又宸、田桂凤的《乌龙院》,十三旦、崔灵芝的《风仪亭》,老十三旦(侯俊山)反串吕布,崔灵芝饰貂蝉,当时崔的名气很大。压轴为孙菊仙、尚小云合演的《硃砂痣》,大轴为杨小楼的《蜈蚣庙》,杨饰褚彪,余玉琴饰黄天霸,钱金福饰关泰,王长林饰朱光祖,九阵风饰张桂兰,许德义饰费德恭,可称是极红花绿叶一时之盛。第二日剧目:田桂凤、小翠花的《双摇会》,余玉琴的《能仁寺》,程砚秋的《思凡》,王又宸、裘桂仙的《捉放曹》,老十三旦的《小放牛》,梆子名丑刘义增配演牧童,杨小楼的《落马湖》,王长林配演酒保,孙菊仙的《碰碑》,陈德霖、龚云甫的《雁门关》,大轴杨小楼的《八大锤》,余叔岩饰王佐。上述演出,在梨园行视为盛

事,传为佳话。1952年收归国营,改名吉祥戏院。1956年翻建,仍为两层楼,共1千余座位。60年代至70年代先后改名红旗剧场、东风剧场。70年代后期恢复原名。该戏院为北京东城唯一的剧场,建筑设备虽系旧式,但因地处东安市场,热闹繁华,故上座极佳,至今仍为北京上座最好,演出最多的戏曲剧场。

天后宫露天舞台

演出场所。位于天津市南开区宫北大街天后宫正门对面。建于元代泰定三年(1326)。该舞台坐北朝南,直对天后宫内的娘娘塑像。舞台是木结构楼台式建筑。上层系舞台,下层系通衢。前后台相连,舞台后方两侧各有一小门,左侧上场门书“扬风”小匾额;右侧下场门书“抱雅”小匾额,舞台正中悬“乐奏钧天”大匾额。台面、台顶均为木板,顶棚中央有一六角形透音孔。舞台口左右各有一柱,上书对联。相传旧历3月23日是天后娘娘的诞辰,每年这天的上午,都要演三出神仙剧为娘娘祝寿。远航船队平安返航,也要在此谢神演戏。光绪年间,谭鑫培、王长林、龚云甫等京剧名角,都曾在此演出。天津京剧名票刘叔度、王庚生、卞励吾等,也曾在此粉墨登场。

尊美堂戏楼

演出场所。私家戏楼。位于天津市郊杨柳青镇。清咸丰年间天津巨富“八大家”之一的石家曾修建名曰“天锡堂”的宅院,内有戏楼一座。随着“天锡堂”的败落,戏楼也荡然无存。清同治年间,石家又仿“天锡堂”再建“尊美堂”,仍设戏楼,坐落在“尊美堂”宅院路西第一道跨院内。戏楼坐南朝北,砖木结构。台基高1米多,左右两侧有上下场门,门宽不足一米。舞台口宽若干米,进深4米。

舞台上端有两排(5根)吊灯木梁,前3根,后2根。木结构的台顶用变形斗拱接榫组合,上悬精细的雕刻图案。跨院(连戏楼在内)全长20余米,宽9米。跨院的大门口有1米深的门楼,上雕下垂莲花的装饰品。门楼的台阶用青石砌成,雕有立体莲花、狮子等图案。进门楼后是一个六十多平方米的院落,正面为戏楼,两侧为厢房,供来宾休息用。戏楼用于主人玩票自娱。逢主人喜、寿日,必邀戏班来此演唱堂会。1918年农历11月,京剧名伶孙菊仙、余叔岩、陈德霖、裘桂仙、慈瑞泉,以及京剧名票包丹庭、窦砚峰、王君直等,应邀在此演出《逍遥津》、《二进宫》等戏。现戏楼已拆除,前半部为天津市西郊区教育局研究室的健身房,后半部为天津市西郊区教育局会议室。

张勋家宅戏楼

演出场所。私家戏楼。位于天津市和平区保定道小学(原英租界张勋宅院)。约于民国6年(1917)由张勋出资建造。戏楼在张勋宅院内,与后楼相连。戏楼为二层建筑,木结构为主。环楼有15米长英国松明柱22根,上贯东西大柁4架。天花板上覆盖瓦楞铁板,顶呈拱形。一、二楼东、西、北三面均有环楼宽敞走廊。戏楼面积150平方米,东西稍长,略呈长方形。戏台为方形旧式舞台,坐南朝北,面积为20平方米,两侧突出呈刀把形,右为演奏台。舞台有4柱,上有顶。台周围1尺高的护栏,舞台前端底部呈弧形。舞台饰以绿色彩绘,后台有化妆室。池座可容500余人,上下走廊可容400余人。楼上为女眷席。池座前排设长桌、椅子,其余系长凳。自民初至20年代,多有京剧名角、名票来此演出拿手剧目,如孙菊仙《四进士》、杨小楼

《安天会》、张黑《盗银壶》、萧长华《连升店》、梅兰芳《天女散花》、尚小云、荀慧生《樊江关》、四大名旦合作《四五花洞》,以及夏山楼主《洪羊洞》、王庾生《打渔杀家》、刘叔度《斩子》等。民国13年张勋亡故,其房产于民国18年卖与余宗毅,嗣后创办私立慈惠小学,1954年改为和平区保定道小学。戏楼于1976年唐山地震中损毁,1980年重建新楼,旧貌无存。

金声茶园

演出场所。位于天津市南开区北门里元升胡同(原旧城内鼓楼北)。约建于清同治末或光绪初叶。曾先后取名为元升茶园、元兴茶园、景春茶园、景桂茶园、中央茶园、中天仙茶园(亦称天仙茶园)。为天津四大名(茶)园之一。该茶园的舞台和后台均窄小,楼下正面为散座,楼上两侧为隔断包厢。舞台左右两根台柱各书抱柱对联:元气转洪钧,如闻盛世元音,俾孝子忠臣各元善;升高调风管,自有闲庭胜步,合来今古往永庆升平。时金声与四大名园中的协盛(旧城北门外侯家后)、庆芳(旧城东门外袜子胡同)、裘盛(又称裘盛轩,旧城北大关河沿)竞争激烈,故以权贵人物(包括天津八大家)为靠山,多邀名角,提供优质服务,尽心竭力做到“角好,茶叶好,水开”。因此,该茶园虽然相对规模较小,但其业务和影响均与上述三个茶园并驾齐驱,不相上下。后茶园几易其主,几度更名,于民国二十年(1931)倒闭,改建他用。

广东会馆戏楼

演出场所。位于天津市南开区东门里大街(原旧城中心)。系粤籍商人集资九万余两白银建造的办事、联络和聚会的场所。清光绪廿九年(1903)十二月廿

七日破土动工,清光绪卅二年正月十四日建成。占地面积 2333 平方米。戏楼占整个建筑面积的三分之二,坐南朝北。舞台为伸出式,台深 9 米,宽 8 米,正中悬一横匾,上书“薰风南来”四个漆石绿色大字。舞台上端设一吊悬伞顶,用数以千计的变形斗拱堆砌接榫,螺旋而上,构成“鸡笼式”藻井(形似一个直径 6 米的大碗),上面涂金漆绿,又称螺旋回音罩,它不仅造型工艺精美,而且起着增强剧场音响效果的绝妙作用。后台楼上系化妆室,楼下为道具室和候场。观众席散座,可容观众 500 余人。舞台对面和楼上东、西两侧,设 15 个包厢,可容 200 余人。台前无台柱,观众可从三面看戏,不影响视线。上下楼梯有四座,观众疏散极为方便。戏楼和戏台为一色木结构,木装修,其组装之巧妙,造型之美观,雕工之精细,均为我国传统木雕装修的杰作。龚云甫、俞振庭、王凤卿、杨小楼、梅兰芳、尚小云、谭富英等诸多京剧名伶,曾演出于此。广东会馆戏楼目前是国内独有的古典式剧场,现为天津戏剧博物馆所在地。80 年代初,戏楼整修如故,对外开放展览。几年来接待港、澳、台三个地区及二十多个国家的中外观众,达几十万人次。

天福茶园

演出场所。亦名天福楼,位于天津市和平区新华路 262 号。约建于清光绪初叶,为天津较早的茶园和历史最长的茶园(戏院)之一,与金声、庆芳、协盛同称为天津四大名(茶)园(另一说法,四大名园为金声、庆芳、协盛、裘盛)。20 世纪 20 年代,改名天福舞台,专演评剧。成为规模较大,舞台设备(包括灯光、布景等)较为完好的评剧戏馆之一。民国二十年(1931),刘文波任经理,更名北洋

戏院(北洋大戏院),专邀京剧名角来此演出,营业上佳,影响日益扩大,与春和、大戏院、明星大戏院同列为天津三大戏院。1949 年后,剧场几次修缮,现名延安影剧院,为现代化中小型剧场之一,兼演戏曲、话剧和电影。

下天仙茶园

演出场所。位于天津市和平区和平路 552 号(原日租界闸口西)。初建于清光绪初叶,为当时天津著名茶园之一。清光绪二十六年(1900)毁于大火。清光绪二十九年重建,产权属“津利公司”,经理赵广顺。茶园砖木结构,占地较大。园内宽绰,可容观众一千三百余。有二楼,前部为包厢,余为散座。后台备化妆室,两侧有演员宿舍,可供百余人住宿。大门前有宽敞通道,两边挂宣传牌,左侧有餐厅。茶园开业后多邀名伶来此献艺,生意极佳,当时有“要看好戏,到下天仙”之说法。民国八年(1919)更名大新舞台。民国十四年由孙宝山接任经理,改名新明大戏院,兼演戏曲和电影。戏曲以演连台本戏著称。戏院首用女招待,一时生意非常兴隆。民国二十六年,日本军国主义者侵占天津,将戏院改名樱花馆(天津剧场),专门放映日本影片。民国三十四年李吟梅任经理,改名美琪戏院(美琪电影院),仍兼演戏曲和电影(一度专放电影)。1949 年后,由中国人民解放军廿兵团接管。1955 年由天津市文化局经营,改名人民剧场。剧场于 1957 年和 1975 年两次大修,现为钢筋混凝土结构,占地 1900 平方米,建筑面积 3205 平方米。现以演话剧为主,兼演戏曲、电影。

中华茶园

演出场所。位于天津市和平区和平

路南市口北。建于清光绪二十九年(1903)。经理为魏鸿翼(绰号魏虎)。茶园中型规模,砖木结构,设三百余座席。楼下皆八仙桌,靠舞台一面除外,其他三面置6张凳子。楼上三面包厢,包厢前有廊子(人行通道),宽60公分左右,开戏前后,常有“三行”(扔手巾把的,卖茶水、瓜子、糖果的)在此进出叫卖。舞台方形,向前伸出,上端挂一大横匾,书“中华乐土”4字。戏台正面供财神爷像。舞台左侧为场面伴奏处,右侧为演员候场的座凳。台口前有横铁杆,为坤书馆和落子馆期间,演员停立演唱时的扶手。左右两台柱写有对联:“好景月中收,观不尽露月祥云,莺歌燕舞;春风怀中抱,领略些温香软玉,桂馥兰芳。”茶园门前有一小院,门两侧各挂长1米,宽20多厘米的黑底字牌,上书“中华茶园”4个涂金大字,牌下端用大红布条相衬。茶园初期演京剧、河北梆子和曲艺(时称“什样杂耍”)。约于民国初年前后,改名中华坤书馆,与当时的华乐坤书馆、群英坤书馆、天会坤书馆、同庆坤书馆、权乐坤书馆和庆云坤书馆并称天津七大坤书馆。民国初期,成兆才率庆春平腔梆子班在津唱响后,中华茶园遂改为专演落子的中华落子馆,一度成为生意最兴隆的落子馆之一。民国末曾演河北梆子。1949年后,改名中华戏院,演出京剧、评剧、河北梆子和曲艺。

春和大戏院

演出场所。位于天津市和平区滨江道福厚里4号。建于民国16年(1927),由高春和投资建造,戏院遂取名“春和”。春和大戏院是30年代天津“三大戏院”之一。剧场规模为当时较大者,设备完善(包括有对外播放演出实况的音响设备)。管理上采取预售戏票、对号入座,

取消“手巾把”,卖小吃等旧习惯。经营效果和影响程度,均优于“三大戏院”中的北洋大戏院和明星大戏院。民国24年(1935),因上演西洋舞而被封停业。后改名国泰,专放电影,偶而演出戏曲。中国大戏院开业后,改名光华戏院(光华电影院),只演电影。民国32年,由日本人横滨市协助经营,改名大明电影院。后又由罗宗强、杨奕五管理。民国34年,戏院后台发生火灾,因此停业。1949年,该剧场隶属天津市纺织工会,修复后改名劳动剧场。1957年由天津市第一工人文化宫接管,定名工人剧场。后又由和平区工人俱乐部经营至今。现剧场为钢筋框架结构,建筑面积3千平方米,观众座位1021席。目前兼演戏曲和电影。

天津市第一工人文化宫大剧场

演出场所。位于天津市河北区民族路49号。是1949年后天津最早建立的市职工文化娱乐场所。1950年,天津市总工会集资在原意租界回力球场旧址,建造了一职工文化娱乐场所,先后命名为天津市工人文化俱乐部和天津市工人文化宫,它拥有两座剧场和一个游艺活动室。1951年6月开始重新改建大剧场,经过一年多的施工,于1953年1月正式落成,改称天津市第一工人文化宫。占地面积1704平方米,可容纳观众2480人,楼下1566个座席,楼上914个座席。剧场前后倾斜度大,走道宽敞,座位舒适,空气流通。一楼左右各有一圆型支柱承受二楼重量,场内无其他障碍影响观众视线。剧场墙壁及顶棚全部按装隔音板,音响效果甚佳。1958年和1989年天津市人民政府和天津市总工会,先后两次拨款330余万元,对大剧场分别进行扩建整修和设备更新,扩建舞台,修建

一座与主楼相连的四层楼房,作为演员宿舍和化妆室;剧场内更新冷暖设备,换上沙发式座椅;剧场前厅、侧厅装饰立镜及壁画,场壁改装矿棉吸音板,不仅提高音响效果,也增加剧场的防火设施。该剧场现为天津设备齐全,条件完好的现代化大型剧场之一,主要接待国内外大型文艺团体,演出戏曲、话剧、歌舞等。梅兰芳、马连良、谭富英、裘盛戎、张君秋、陈伯华、常香玉、红线女、严凤英、傅全香、范瑞娟、徐玉兰、王文娟、小白玉霜、新风霞、喜彩莲、筱俊亭、韩少云等著名戏曲演员,以及郭兰英、王昆等著名歌舞演员,曾多次在此演出精彩节目。继天津市第一工人文化宫后,又先后建立了天津市第二工人文化宫(河东区光华里2号)和天津市第三工人文化宫(南开区马场道,原李纯祠堂旧址)。第一工人文化宫简称“一宫”。

天津市民族文化宫

演出场所。位于天津市红桥区针市街西口158号(回族居住的集中区)。系天津唯一少数民族大型文化活动现场。1956年由天津市民族事务委员会、天津市文化局和天津市红桥区文化科共同筹建,1957年落成。该文化宫占地3909平方米。钢筋水泥结构,三层大楼。一楼为大剧场;二楼为300平方米的展厅,东西两侧各有100平方米的阅览室和排练厅;三楼为舞厅。另有150平方米的曲艺厅和使用面积为200平方米的二层小楼一座。大剧场拥有1000个观众座席,水磨地面与明柱晶莹剔透,交相辉映。舞台设备完好。演区面积170平方米。台口宽11米,台深13.5米,台高16.5米。后台分设在两层楼房内,其中40平方米化妆室4间,80平方米化妆室1间(可兼作演员宿舍),40平方米休息室1

间和盥洗室。民族文化宫自落成以来,经常接待中央民族歌舞团及新疆、云南、延边等少数民族艺术团体来此演出。京剧、评剧、河北梆子,以及话剧、歌舞的许多著名演员,也多次在此献艺。每逢回族、蒙古族、藏族、朝鲜族等少数民族的喜庆节日,该宫都举行联欢和演出活动。民族文化宫还经常不断地接待全国各地的少数民族团体,来此参观或举行活动。

满庭芳茶园

演出场所。又作“满庭芳”,上海第一家京班戏园,也是上海租界内第一家演出中国戏曲的剧场。位于宝善街南靖远街北之横街(今之广东路近福建中路一段)。由英籍华人罗逸卿(绰号罗四虎,因其排行第四,且凶狠妄为之故)用开赌场赚来的钱建造,内外建筑均仿京式茶园。清同治五年(1866)破土兴建,冬天落成,次年开张。戏园专门派人北上置办行头道具,并邀天津京戏班子南下,此为全本做唱的北方京戏首次到上海,“沪人初见,趋之若狂”(姚民哀《南北梨园略史》)。当时楼上楼下票价统售一元。惜好景不长,不久为新起的丹桂茶园挤垮。原址周围先后开金桂、天仙等多家茶园。周围一带长期被称作满庭芳,后称满庭坊。

丹桂茶园

演出场所。清末上海资格最老、时间最长、变迁最多、影响最大的京班戏园。位于宝善街近大新街口(即今之广东路近湖北路的安东旅社以北一段)。浙江定海人刘维忠创办于清同治六年(1867),农历八月落成,冬日开台。事先刘派人专赴广东置办行头,并亲自到北京邀角。初时“楼上下售八角,包厢只隔两面六间,余皆一直拢统,名曰靠包,售

洋四角。日间则将两旁桌子撤去,更以长方茶几,亦半价。看戏人至夜半,有点心充饥,手中不许需索分文(“姚民哀《南北梨园略史》)。此乃北京京班首次到沪,戏园盈利甚丰,又因角色过多,在小东门分设“南丹桂”,不久因斗殴影响生涯,遂闭。“丹桂”也于同治十二年秋关门。先由外国人租演马戏,复由原在“丹桂”客串的小生杜蝶云接办,盛况不减。至光绪四年(1878)春歇闭。易手孙春恒等人维持不久。后一度挂牌天仪茶园重新营业。刘维忠不甘失败,光绪十年(1884)在今之湖北路福州路口建成更大规模的丹桂茶园,时人习称“新丹桂”以示区别。此为“丹桂”真正的全盛时期。又先后由何丹书、田际云、夏月恒、李春来等接手,中间曾迁至宝善街原址改称天成茶园。及周凤林、何瑞福、乔聘礪、夏月珊等主持时,均分别在“丹桂”名称后加上“桐记”、“瑞记”、“胜记”、“月记”字样,“桐记”时代,多演昆剧;“胜”“月”之间,有杭州人杨三插开过“丹桂”,仅一月余。光绪末年,夏月珊将“丹桂月记”班底迁至南市十六铺的新舞台。原址一度由李德奎开过德仙茶园。“新丹桂”原址宣统二年(1910)开出丹桂第一台,聊续脉系。宝善街另有“女丹桂”,专由坤伶演出。近代海上竹枝词对丹桂茶园多有歌咏。

金桂轩

演出场所。清末上海著名京班戏园。位于石路(今之福建中路近广东路一段)。由南下京剧老生演员熊金桂创办于清同治九年(1870),故名。初邀杨月楼充任班底台柱,徽京两班合演,武戏阵容明显优于“丹桂”,以致在相当一段时期内与“丹桂”齐名。至光绪元年(1875)天仙茶园崛起,“金桂”全副班底

转入,金桂轩上座日减,不得不几度易主。1877年8月由黄月山接手,改名月桂轩。次年转给天津人佟四,迁至满庭芳茶园旧址,1879年邀北京谭鑫培首次到沪,依旧不振。加上佟四武力过人,常以胁迫手段邀角,人畏其狠,莫敢与争,故有流氓戏馆之称,终引起不满,让与李金鳌。1881年又归翟善之。1895年满庭芳址再开金桂轩,中间时称金桂茶园。时人有将其与丹桂、大观、鹤鸣并称为清末上海四大京班戏园。

升平轩

演出场所。清末上海京班戏园。位于南市小东门“南丹桂”原址。由天津京剧艺人孙菊仙和陈永和合股创办于清同治十三年(1874)末。开张未两月,正值同治皇帝驾崩,不久亏闭。孙人“丹桂”,“升平”旧人甚为不满,酿成斗殴。陈永和独支“升平”,聘全庆班维持局面,更有王洪寿、马德成、李春来等合排《张汶祥刺马》,无奈亏空依然。于光绪二年(1876)四月初一日由他人接手,改换公兴茶园牌号。翌年英界大马路(即今之南京路)中重开“升平戏园”,兼邀广东戏班演出粤剧。光绪七年和十五年,先后在宝善街满庭芳茶园附近,再开升平茶园,一直延续到19世纪末。

天仙茶园

演出场所。清末上海著名京班戏园。位于石路(今之福建中路近广东路一段)满庭芳茶园旧址。由官府衙役王炳堃创办于光绪元年(1875)。不久因资金周转不灵让与好友赵锦,时逢“丹桂”歇闭,一批名角前来投奔,生意日盛,便在宝善街设分园名“义锦”。不久因营业不振仍归并“天仙”,时在光绪二十一年夏秋之交。“天仙”在光绪末年一度关

闭。宣统二年(1910)赵如泉、李春利在宝善街中市另开“新天仙茶园”,封石路“天仙”仍在,牌号一直延续到民国初年,前后达近四十年之久。期间园主们努力网罗京、徽、汉、昆名班,始终使角色齐全,阵容坚强,且戏园地点适中,艺员团结,擅排新戏,非一般戏园所能比拟。王洪寿主演的全部12本武戏《铁公鸡》、灯彩戏《洛阳桥》等均称颂一时,风靡海上。

鹤鸣茶园

演出场所。清末上海著名京班戏园。位于宝善街(今之广东路近福建中路以东一段)一桂轩茶园旧址。奥商巴客创办。清光绪三年正月初一(1877年2月12日)农历春节开演。先租予京剧艺人杨月楼。开张之初,“京徽昆乱,杂凑成班”(《绛芸馆日记》)。不料仅月余,杨月楼因案逃遁苏州,“鹤鸣”遂闭。原址旋有吴蟾青等开“大观”。光绪二十三年,开天福茶园的天津人武永泰委托管事夏月恒买下宝善街“老丹桂”,也取名鹤鸣茶园,月恒字鸣皋,取《诗经》中“鹤鸣九皋”之意。专演京剧。后易名天宝茶园至光绪二十六年遭焚。此“鹤鸣”之规模影响及存在时间,都远在昔日鹤鸣之上。时人将其与丹桂、金桂、大观并称清末上海四大京班戏园,即指后来的鹤鸣。

大观茶园

演出场所。清末上海京班戏园。位于宝善街“鹤鸣”原址。清光绪三年(1877),京戏演员周大升、黑儿等怂恿兆丰洋行买办吴蟾青联合孙菊仙共同创办。初时生涯颇盛。次年春大批名角相继北去,“大观”遂闭。光绪五年原地重开。5月,上海钱丝业专请当时美国总统的儿子到此观剧。此后时开时闭。光

绪十四年黄月山再度重开大观园。光绪末年戏园毁于火。时人有将其与丹桂、金桂、鹤鸣誉为清末上海四大京班戏园。

众乐茶园

演出场所。清末上海京班戏园。位于正丰街(今之广东路近湖北路以西一段)丹桂茶园西侧。京剧艺人李春来联合韦志俊创办于清光绪七年(1881)。角色有年仅十三的“小老生”夏月珊(艺名小庚弟)等。开演未久,韦志俊因不满李春来而将股金收回,致使李春来独力难支,“众乐”遂闭。光绪八年有英国商人在原址复开众乐园。光绪二十五年,四马路胡家宅(即今之福州路平望街口)新开出众乐茶园。

留春茶园

演出场所。清末上海京班戏园。位于宝善街(今之广东路近福建中路以东一段)。兆丰洋行买办陈方水创办,清光绪十二年(1886)五月初四开张。先邀北京吉庆班,角色如林,以老生汪桂芬为台柱。及至花旦蔡桂喜病卒,“留春”遂一蹶不振,日趋瓦解。光绪十八年兆丰洋行英人投诉英国领事署,控伶人汪桂芬当初与“留春”开张之初订立合同,透支银两化尽后乘隙逃跑,现汪又来沪,请为传追。法庭终以留春戏园账目不清了结此案。

群仙茶园

演出场所。清末民初上海开办时间最长、规模最大的京班髦儿戏剧场。位于四马路胡家宅(今之福州路平望街口)天华茶园原址。清光绪二十二年(1896)由租界巡捕房包探童子卿创办。后台有文武两副班底。文班名角始有老生吴新宝,继有郭少娥;花旦为金月梅、白玉花;

武旦郭凤仙。海上名妓林黛玉、翁梅倩及名丑周来全之女小来全等也一度搭班于该戏园。武戏班底著名者有陈长庚、一阵风、小黑灯等。专演武戏的王家班、宁家班也长期在此演出。影响之大,非其他髦儿戏剧场所能比。髦儿戏班有武戏,始于群仙。戏园直到民国五年(1916)最后关闭。据说童子卿用赚来的钱开办了大舞台。

桂仙茶园

演出场所。清末上海京班戏园。位于大新街三马路转角朝东(今之湖北路汉口路口)。清光绪二十五年(1899)由案目应桂馨和京剧艺人李春来合办。农历春节开演,以武戏出众为号召,班底台柱为王瑞云之武旦,李胜奎之武花,马飞珠之武丑;后有花旦小喜凤曾名噪一时,更聘得王洪寿(艺名三麻子)编演全部《三门街》32本得以维持。终因意见不和,未及半年散伙。光绪二十七年戏园由马夫阿六接手易名三庆茶园。先邀净角刘永春,武生王玉芳来沪,继人京请小叫天(谭鑫培)南下,后又聘孙菊仙、朱素云、路三宝等。无奈财力不济,不得已让于孙菊仙开“云仙”,原址后多次新开茶园。除京剧外,兼演徽剧、梆子等。

新舞台

演出场所。近代中国第一家新式戏曲剧场。位于上海华界南市十六铺外滩老太平码头附近,面临黄浦江,后通里马路(今之中山南路)。由开明绅商姚伯欣、沈绶云、李平书、张逸槎等联合进步京剧艺人夏氏兄弟、潘月樵等,为改良传统戏曲、振兴南市市面而合股集资创办。光绪三十四年十月初二(1908年10月26日)落成开张。是日夏氏兄弟率“老丹

桂”全部班底自宝善街丹桂茶园迁此。下午演出京剧《梅龙镇》、《回荆州》招待各界。晚正式卖票开市。首任前台经理姚伯欣、后台经理夏月珊。戏园从外观造型到内部结构悉仿欧式。全园平面为腰形椭圆之势。舞台作伸出式半月形,取消了传统舞台的两柱四方形,又保留了戏曲舞台三面环临观众的特点。并注重灯光布景,采用新式转台,观众席地势呈前低后高倾斜,池子和楼厅尽改排座。共三层,座位数号称五千,为当时全国戏园之最。新舞台在管理上废除“案目”,实行卖票制,取消在剧场里抛手巾、泡茶、要小账等旧式茶园积习,拒绝应唱堂会戏。角色不论大小,概称艺员,并一律用真名而不以艺名悬牌。还与官厅订立合同,租界内各种车辆凡赴新舞台观剧概不纳捐,以示招徕。故开幕后生涯日盛,十六铺一带市面,也日获繁荣。每周还有学校、团体假座开会演说,宣传新思潮。宣统二年(1910)初改建舞台。辛亥革命上海光复后,新舞台艺人一致剪辮,不久成立上海伶界联合会,夏月润首任会长。自此起多演具有反帝反封建思想,鼓吹宣传资产阶级社会改革的时装京剧。1913年租地期满,班底迁入预先建成的九亩地新舞台,排向为伶界讳忌的京剧《走麦城》,恰遭火烧。班社迁至石路“老天仙”旧址过渡,取名肇明茶园。剧场旋重建,增加消防设备,组织新舞台救火会。落成后为打破迷信计,再排《走麦城》公演,盛况空前。此时前台经理为姚紫若,后台经理潘月樵。1917年12月14日又出版发行《新舞台》广为宣传,使新式剧场迅速取代旧式茶园。1924年冬爆发的“齐卢战争”,祸及上海。地处南市华界的新舞台饱受戒严之苦,生涯一落千丈,遂决议改建民房,班底随之解散。新舞台从此绝响。

大舞台

演出场所。上海现存最早的京剧剧场。位于九江路663号,坐南朝北。巡捕房包探头目童子卿以协兴公司名义向哈同洋行租地建造。清光绪三十二年(1906)动工,宣统元年十一月十八日(1909.12.30)落成开幕,取名文明大舞台。当时坐北朝南,正门在今汉口路168号,门楼铸狮子滚绣球商标。开演特请聚成全部班底。后因生意清淡让于赵如泉,取消狮子商标,简称大舞台。请毛韵珂、白玉昆合作,一度以多本机关布景戏《宏碧缘》为主要剧目。1927年8月黄金荣接办,冠“荣记”二字。10月8日起实行男女合演。连台本戏《狸猫换太子》、《打金砖》、《二十八宿上天台》、《西游记》、《泥马渡康王》、《苏武进姐已》、《新白蛇传》、《武则天》等有一定影响。1933年拆建停业,重建后正门改在九江路今址。1934年9月9日开幕,由梅兰芳、马连良两大剧团联合演出。翌年让于沈长康,改名康记大舞台。1936年2月23日转手谢葆生、范恒德、汪倬云合营,改“康记”为“鑫记”。不久归于范恒德一人。范遭暗杀后由其胞弟恒良、恒裕、恒成合股经办。1951年1月26日市文化局购买,2月底改为国营人民大舞台,仍以演京剧为主。4月5日揭幕,于伶、周信芳等参加,演连台本戏《太平天国》。1959年7月9日和1962年8月1日分别在此举行“京昆剧大会串”和“梅兰芳逝世一周年纪念演出”。1966年曾改名人民剧场,兼映电影。1979年翻修后恢复人民大舞台原名。建筑为五层钢筋混凝土结构,现占地面积2373平方米,建筑面积7725平方米,舞台宽14米,深13米,总高度18.5米。副台上场门44.2平方米,下场门70.3平方米。后台有200平方米的化妆间。初建时座位

三层计2450个,1979年改二层座位计2063个。另有350平方米的观众休息厅。

新剧场

演出场所。清末民初上海重要的京剧剧场。位于法大马路(今之金陵东路)卜邻里口。京剧艺人王洪寿(艺名三麻子)筹资创办。清宣统元年十一月廿二日(1910年1月3日)开演。营业不甚发达,半年后一度改称凤舞台。宣统三年七月又易名群舞台,新装转台,请来群仙、吉庆两班演出,生涯不恶。民国二年(1913)改朝阳凤舞台。不久由黄金荣接手改开天声舞台,男女合演,贵俊卿、李永利、贾信卿等京剧艺人先后隶之,后邀著名坤伶小香水,轰动一时,北去后“天声”遂闭。转由吕月樵组织沪杭共舞台。1917年重归黄金荣更名沪江共舞台,吕月樵、路凌仙、梁一鸣等主演《目连救母》。再先后改名公和共舞台、共舞台、中华影戏园等,后人习称“老共舞台”,以区别于“大世界”隔壁的“新共舞台”。1922年梅兰芳、陈彦衡(琴师挂二牌登台)、言菊朋等到此演出。1929年后因翻建房屋而拆建。

歌舞台

演出场所。清末民初上海重要的京剧剧场。位于法租界三洋泾桥吉祥街(今之延安东路江西南路口)。清宣统元年(1909)由大成公司陈轺清主持兴建,次年农历十月初二(1910年11月3日)落成开张。聘孙玉声(笔名海上漱石生)为总经理。1913年7月“迎仙”班底迁入后改称“迎仙歌舞台”,始实行男女同台演出。营业终不甚发达。民国初年不少新剧团体如开明社、普化社、民兴社、民鸣社、爱华社等在此演出时,均以社名称

剧场,并说明“开在三洋泾桥歌舞台原址”。后一度改称过法兰西新戏院、法界大影戏院等,兼映电影。1924年后关闭。

丹桂第一台

演出场所。清末民初上海重要的京剧剧场。位于英租界四马路432号大新街口(今之福州路湖北路转角)新丹桂茶园原址。义记公司许少卿创办。清宣统二年十二月十五日(1911年1月15日)开张。基本阵容有贵俊卿、小杨月楼、刘汉臣、盖叫天、杨瑞亭、刘寿峰、郎德山、冯志奎、朱素云等。民国二年(1913)京剧老生演员王凤卿借梅兰芳第一次来沪在此登台,一时生涯大盛,名闻海上。不久许少卿和尤鸿卿合股,旋又让尤独办,尤离去后由徐海大接手。麒麟童及小杨月楼、盖叫天等均在“第一台”唱出名声。麒麟童二十年代末应邀去“天蟾”后,由常春恒和刘筱衡等演出《开天辟地》、《惊天动地》等剧,仍很卖座。1930年5月间因房屋腐败,房主何联第(“丹桂”房主何丹书之后)将其拆除改建店面。

新新舞台

演出场所。民国初年上海重要的京剧剧场。位于二马路大新街转角(今之九江路湖北路口的华侨商店址)。场址原为本世纪初创办的海上第一家游乐场所——楼外楼。民国元年(1912)由黄楚九、经润三、孙玉声三人联合以鸣盛公司名义在此建新新舞台,坐北朝南。4月4日正式开张。先邀谭鑫培等南下。翌年剧场转让他人,称“醒舞台”。除京剧外,兼演早期话剧。1914年4月17日,南市九亩地新舞台全体人马从肇明戏院迁此,剧场遂易名竞舞台。而“迎仙”班底1915年2月迁入时,又改叫“迎仙新新舞台”。不久由许少卿向房主永安公司租

赁,改称“天蟾舞台”(后人称“老天蟾”,参见天蟾舞台)。1916年2月9日农历新年揭幕。二十年代初为顾竹轩、刘凤翔等人接手。1927年起男女合演,人谓开英租界戏曲剧场风气之先。1930年11月租赁期满,适逢永安公司房屋翻建,顾竹轩遂将“天蟾”招牌迁至福州路“天声”场址。“新新”改“天蟾”的十五年中,先后以常春恒、李桂春、麒麟童等为台柱,长期演出《狸猫换太子》、《封神榜》等连台本戏,风靡海上。

亦舞台

演出场所。民国初年上海重要的京剧剧场。位于大新街三马路(今之湖北路汉口路)口新桂茶园旧址。民国元年(1912)由京剧艺人王又宸创办。初名中华大戏院。同年10月16日孙中山先生在此登台演讲,宣传民主革命。次年由江梦花、冯子和等接手,改名共和中舞台。不久又改称共舞台。新剧团民鸣社迁入后一度改名民鸣新剧场。1917年起由常春恒等经办,改名亦舞台,长期演出京剧。1924年场址因翻建惠中旅社而拆除。招牌及班底迁至六马路(今之北海路)申江大戏院。

更新舞台

演出场所。上海京剧剧场。位于北市新垃圾桥堍开封路口(时属华界)。二十年代初由美利公司集资三十余万元兴建。初定名春华舞台,1922年夏竣工,翌年2月16日农历春节揭幕。先由京剧武生演员尚和玉和安徽人李瑞九联合主持。当晚全体艺员演出大型京剧灯彩戏《洛阳桥》。开张广告称“建筑悉仿西式”,“可容座客三千”。其时北市尚无大剧场,“春华”以旋转舞台和机关布景吸引大批观众。一年后因生意清淡转由合

记公司接办,遂改名更新舞台,意在超过当年的新舞台。1924年5月24日正式开张。精通舞台美术的粤籍经理周筱卿亲自设计布景,先后演机关布景戏《飞龙传》、《山东响马》、《跨海东征》等。其中《飞龙传》开场即有5条电龙从前台台顶直落台上。1926年5月底改称更新大戏院,以放映电影为主。1928年1月又称林记更新舞台,仍多演京剧。1930年至1931年,由王虎辰、王少泉主演的多集连台本戏《西游记》,因周筱卿在机关布景上挖空心思制作,加上广告宣传,终于轰动上海,光第一集就连演四个月,周筱卿也由此被尊称为机关布景大王。剧场在1932年的“一·二八”淞沪战争中毁于火。几年后三星舞台改名更新舞台。参见中国大戏院。

翔舞台

演出场所。上海京剧剧场。位于虹口兆丰路(今高阳路)天宝路中。陈勇三、陈似兰为提倡平民通俗教育,振兴虹镇一带商市而合资兴建。1924年1月19日正式开张,兼映电影。1926年4月30日起改名中美大戏院,专映电影。1928年1月23日又称翔舞台影戏院,7月14日再改翔舞大戏院,均兼演京剧。抗日战争胜利后,地基改建成工厂,沪东从此无京剧剧场直至1949年。

天蟾舞台

演出场所。上海座位数最多的京剧剧场。位于市中心跑马厅附近的福州路701号云南中路转角,坐西南朝东北。1925年由三星公司祥茂洋行取得25年地皮租赁权后投资兴建,请英籍建筑师艾考脱兰设计,1926年2月7日农历春节开幕,时名大新舞台,先租予王佐良经理,5月让与徐金声主持,1928年由周乾

康等接手,改名上海舞台,扩大舞台,实行男女合演,并附设影戏部放映日场电影。1930年10月1日改称天声舞台,由常云恒、刘筱衡、沈笑松等合股经营。同年底“老天蟾”(见新新舞台条目)将班底及招牌同时迁此,改称天蟾舞台,人称“新天蟾”,由“老天蟾”老板顾竹轩接办。多演连台本戏,周信芳长期演于此。1947年9月至11月,梅兰芳、杨宝森率班南下“天蟾”,演出了梅、杨两派几乎所有的代表剧目。1953年复秋之间,李如春主演《包公》连演三个月,创下“天蟾”卖座纪录。1954年6月11日移交市文化局。1966年秋改名劳动剧场。1985年元旦恢复“天蟾”原名。1990年香港实业家邵逸夫出巨资改建,定名逸夫舞台,属上海京剧院。1961年12月和1980年4月,这里前后举行周信芳和俞振飞演剧生活六十年纪念演出活动。近现代众多有影响的京剧演员都曾在此登台,有“(京角)不进天蟾不成名”之说。建筑为四层钢筋混凝土结构,占地约2000平方米,建筑面积6207平方米。屋顶呈撑开的伞状,覆盖整个场内观众厅便于聚音。舞台台唇根据戏曲表演特点筑成伸出式半圆型,延伸至观众厅4.5米,三面环临观众,演员可走到台唇上表演。舞台宽14米,深10米,总高度14.5米,台口高7.5米。有副台100平方米,乐池20平方米,化妆间160平方米,观众休息厅300平方米。初建成时座位一二层2850个,三四层1067个,为上海京剧场之冠。四层楼座位因视线不佳早已废止。

共舞台

演出场所。上海著名的京剧剧场。位于爱多亚路(今之延安东路433号),坐南朝北。最初为1917年建造的大世界游乐场之一部分。1926年失火后,“大

世界”主人黄楚九将其改建成独立的剧场。因以京剧连台本戏《西游记》中的头本《齐天大圣》揭幕，故取名齐天舞台，于1930年10月6日农历中秋节开演，连演多本而不衰。翌年黄楚九病故后由顾无为等接手，顾让夫人卢翠兰充任台柱，演《七巧织女星》等一批所谓新京剧，其间穿插跳舞、魔术、滑稽、杂耍等噱头，并声称9月起实行大改革，取消小账、茶堂、果盘等旧俗积习，但观众反映冷淡。1933年齐天舞台租期告满，“大世界”新主人黄金荣将其收回自办，改称荣记共舞台，以区别法大马路上的“老共舞台”（参见新剧场条目）。改装转台，于7月9日开张，营业不佳让于张善琨，取消荣记二字，大排机关布景连台本戏吸引观众。1936年梅兰芳、胡蝶陪同卓别林到此观看京剧《火烧红莲寺》。抗战期间上海沦陷后演《白蛇传》，后台经理陈月楼（时任伶界联合会主席）亲自登台，手抓从马戏班租来的活蟒蛇表演，日租费30元。还有人造电蛇弯弯扭扭从三楼观众席游到台上；用鼓风机制造“水漫金山”场景；更有借对面中药铺中大蟒放在售票处门口招徕观众，轰动一时。1944年张善琨将剧场交周剑星及弟善珊等八人经营。1949年周等携款逃走，前后台演职员在军管会文艺处领导下成立同仁管委会。1954年市文化局接管。1956年初将后台班底划出成立新华京剧团。不久又划归大世界为1号场。1958年重新划出。1967年改名延安剧场。1986年10月1日恢复共舞台原名。1979年起多演沪剧。建筑为钢筋混凝土结构，占地1874平方米，营业总面积5175.5平方米。舞台宽11.5米，高8.5米，深14米，总高度13.3米，台口高7.45米，副台上场门87平方米，下场门26平方米。现有二层座位共1857个，三楼因视线原因

早停止开放。另有亦舞台也一度称共舞台。

中国大戏院

演出场所。上海著名的京剧剧场。位于俗称“偷鸡桥”附近的牛庄路704号浙江路口。前身为三星大舞台，1929年由黄楚九、周炳臣、赵如泉三位名人集资兴建，故号“三星”。翌年1月30日农历春节开演。时荣记大舞台主人黄金荣不满其名也有“大”字。“三星”慑于威势，上演三天便停锣，改称三星舞台，于2月5日起重新营业，一度放映电影。几年后归周炳臣独资经营，称炳记三星舞台。1934年初北京尚小云、谭富英等到此献演。不久让于前闸北更新舞台（时已焚）主人周筱卿，改名更新舞台，多演注重机关布景的连台本戏。1937年由名票孙兰亭和赵培鑫、金元声、吴江枫、汪其俊所谓的五虎将接手。1937年“八·一三”前夕转手董兆斌，称“斌记更新舞台”，后数度易手。此间因资金匮乏，专邀北方未成名之京剧艺人贯大元、吴素秋、郑冰如、黄桂秋等均在此享誉成名。1944年初盘给大来国剧公司张善琨等，1月24日改名中国大戏院开幕，第一期邀得北京马连良、袁世海、叶盛兰、高盛麟、宋德珠等。此后特聘京角，多演老戏。抗日战争胜利后北京名角大都在此登台，孟小冬曾义演一场《搜孤救孤》。1954年市文化局接管。60年代中曾改称新中国剧场。1974年改名中国剧场至今。1949年后除京剧外，兼演其他剧种。建筑为四层钢筋混凝土结构，占地面积约1258平方米，营业总面积3884平方米，舞台台口宽15米，高7米，舞台深12米，总高度15.5米。副台上场门51平方米，下场门49.9平方米。化妆间利用舞台底空间的地下室。初建时三层座位1914

个(号称二千余),现有二层座位 1412 个。三楼座位因视线不佳而停止开放。

黄金大戏院

演出场所。上海著名的京剧剧场。位于俗称“八仙桥”附近的法租界敏体尼荫路恺自尔路转角(今之金陵中路 1 号西藏南路口)。坐西南朝东北。黄金荣创办,故名。民国十八年(1929)设计动工,次年 1 月 30 日农历春节揭幕,英文名 CRYSTAL PALACE(水晶宫)。初专映电影。后因荣记大舞台拆建,自 1934 年 2 月 2 日夜起兼演京剧。《申报》广告称“凭号入座,没有茶房,不设按目,弗卖水果。”首期角色有梅兰芳、谭富英、李少春、金少山、姜妙香、王少亭等。至 1945 年间,协兴、同兴、大来等公司先后接手,陈荣生、龚纪良、金廷荪、孙兰亭、汪其俊、周翼华、吴性裁、张善琨、顾乾麟、周剑星等相继主持。其间多邀北京角色。1940 年 11 月特邀北京富连成科班,黄金出版社出特刊详细介绍该班的历史、剧目及叶盛章、叶盛兰、叶世长、李世霖、茹富兰、阎世善、袁世海等角色。周信芳入“黄金”后,召集“老天蟾”旧人王芸芳、小杨月楼、董志扬、刘奎官等再排《封神榜》。1946 年下半年周和一些京剧演员及票友出面租赁,共同管理。周担任过前后台经理。1947 年底黄金荣将剧场收回,由其子黄源涛任经理。1948 年 2 月起改映电影。1951 年 3 月由华东文化部以租赁方式接管,改名华东大众剧院,经理吕仲。嗣改称大众剧场,成为华东京剧院所属基本剧场。1953 年下半年黄金荣指派龚天健为经理。1955 年 3 月 31 日起改由市文化局领导,1958 年划归卢湾区文化局管理至今。建筑为三层钢筋混凝土结构。占地面积 1357 平方米,建筑面积 3743 平方米。舞台宽 12.5 米,

深 10 米,总高度 17 米。副台上场门 18 平方米,下场门 8 平方米。1958 年改建后拆除三楼座位,现有二层座位 1292 个。

明湖居与鹤华居

演出场所。位于山东省济南市大明湖畔,鹤华桥西。始建于 1890 年。两戏园望衡对宇,旗鼓相当,都以芦席做围墙,门口贴着红纸黑字的海报,写明戏码。戏园中搭板为舞台,下面即是湖水。台下设方桌、长凳、长条几,均能容观众 500 人左右,可边喝茶边看戏。据刘鹗《老残游记》称:明湖居是个大戏园,戏台前有一百多张桌子。戏台两侧搭看台,比戏台面约低 1 至 2 寸,上设茶座,男女各坐一侧。当时仕绅的女眷不准入戏园,女座多为妓女,兼有民妇。由于没有楼座和包厢,这两侧的看台就相当于北京戏园的楼上官座。演出时,官绅可以点戏,有自点,也有求点。点一出戏约两千文(即制钱一千),多者四千文。大轴子总是武戏或情节戏。不演夜场。明湖居早期经常演出书词,至 1910 年以后,以演京剧、河北梆子为主。鹤华居于 1919 年更名易俗社,1932 年改为鹤华桥评剧院。两个戏园均于 1937 年停业,旧址今已不存。

济南游艺园京剧场

演出场所。位于山东省济南市经七路纬五路。游艺园始建于 1925 年。由大包头季海泉(上海人)、商人王盛三(山东周村人)等集资二十余万元购地修建。园内附设剧场数座,第一剧场专演京剧,第二剧场放映电影,第三剧场演出地方戏,还有坤书场、杂耍场及其他游艺场所。第一剧场内设池座、楼座、月台、包厢,可容观众一千余人。有班底 50 余

人。京、津、沪著名演员来济时，多在此处演出。梅兰芳第一次到济南，在此首演，与郝寿臣、金少山等合演《霸王别姬》，轰动泉城。1933年，山东省政府主席韩复榘收购游艺园，成立山东省进德会。第一剧场改为进德会京剧场。梅兰芳、杨小楼、高庆奎、金少山、马连良、谭富英、程砚秋、荀慧生、李万春等先后在此演出。该会附设国剧研究社，不定期地组织票友演唱。1934年12月至1935年8月，山东省立剧院师生曾在该剧场公演《群英会》、《鼎盛春秋》、《连营寨》、《宝莲灯》、《雪杯圆》、《二进宫》、《雅观楼》、《两将军》、《思凡下山》、《弹词》等剧目，计三十余场。1937年停业。旧址现为济南机床一厂。

闻善茶园

演出场所。位于山东省济南市大明湖南侧的钟楼寺街。始建于1900年。系萧应椿投资为京剧旦角艺人陈瑞麟（艺名大狗子）开设，由陈担任经理。建筑一改过去席棚竹木结构，仿照北京广和、庆乐戏园修建。园内正楼、旁楼、包厢、池子、散座，一应俱全。戏台前设八仙桌，周围放置8张骨牌凳，可容观众600余人，是当时济南茶园中设备最完善者。陈瑞麟组成“福森和班”，以重金从北京、天津、上海等地邀请著名京剧演员参加演出，有老生王玉芳、周春奎、韦久峰、左月春，武生葛文玉，青衣李文恒（李艳依之子），花旦陈桐云、贾璧云（小十三旦）、任灵芝，花脸梁俊圃等。排演了10本《铡判官》（《普天同庆》）、全本《生死板》（《铁莲花》）、全本《龙华寺》、全本《奇冤报》、全本《双钉记》等。其中《生死板》最受欢迎，津角左月春饰刘忠，唱做俱佳。他又演出《三搜府》，饰玄烨（康熙帝），唐帽黄蟒，颇具特色。该园于

1920年易名雅观楼，兼营中西大菜、古玩书籍、洋广杂货等。1925年停业，旧址今已不存。

长沙大戏院

演出场所。位于湖南省长沙市内小瀛洲，民国十九年（1930）由萧石朋始建。初时营业不振，民国二十五年、二十六年间，特聘全国名班名角演出，以京剧为主。先后聘来的有林树森剧团（1936年11月）、马连良剧团（1937年1月）、梅兰芳剧团。随马连良剧团来湘者还有叶盛兰、马富禄、刘连荣、林秋雯等名角，演出《借东风》、《清风亭》、《一捧雪》等全本戏，票价8角至3元5角6种。梅兰芳剧团从1937年3月18日至31日的14天中，演出了《宇宙锋》、《西施》、《凤还巢》、《洛神》、《木兰从军》、《廉锦枫》及三四本《太真外传》等近二十出戏，票价分7等，最高卖到4元8角，创长沙市票价的最高纪录，“而卖座始终不衰”，警方为之维持秩序，盛况空前。戏院终因经营不善歇业，一度易主，迁往坡子街。民国三十六年（1947）复由王麟昆、张培鑫等9人合股经营，租得登隆街王正己之地产重建。邀长沙文珠剧团演出京剧，直到1949年。1952年，由达子红组红星京剧团在此演出。迄今仍为戏剧演出场所。

长沙黄金大戏院

演出场所。原址在湖南省长沙市登隆街里仁巷。民国二十九年（1940）由梁月波创建。5月开幕，6月演露天场，为专演京剧的戏院。初有陈效兰、叶乃柏等京剧班演出。抗日战争期间除日常营业班演出外，先后参加长沙会战祝捷公演、劳军公演，募集医金公演等活动。民国三十一年，陈效兰京剧班离长，戏院复

聘吉安汪雪芳、小金少山京班来演。民国三十二年,借湖南省政府忠党平剧研究社陶一庵、周曼如、朱之萍等演出。民国三十三年,日本侵略军临近长沙戏院停业。抗日战争胜利后,黄金戏院恢复营业,地点改在织机巷,仍演京剧,演出活动颇多,直至1949年。

民乐戏院

演出场所。位于湖南省长沙市南门外当铺巷,民国十八年(1929)由蒋宝山等创建。同年11月15日开幕。民国十九年,万国戏院电影部与之合并,改名万记民乐,“股东之巨,甲于各院,设备亦周”。时放电影,时演京剧,以上演京剧为多,曾聘请京剧演员夏月润父子、张月亭、小三麻子、金素秋、白玉英、叶乃柏、三牡丹、张文霞、徐鸿培、赵春兰、刘鸿云、孙百龄等。民国二十一年民乐曾创办《戏剧周报》,定期发行,以改进戏曲、扩大宣传为宗旨,由何少枚主撰,饶省三、劳燕客、程富荪主编,此为湖南的戏院有宣传刊物之始。民国二十二、三年间,因营业不佳,时演时辍,又改为民乐戏院(森记)。民国二十四年、二十五年间,先后聘请京剧名旦程砚秋(1935年5月)、荀慧生(1936年2月)、尚小云(1936年4月)演出。程砚秋以全本《法门寺》为打炮戏,与王少楼、侯喜瑞合作。另外,还有《鸳鸯冢》等剧。尚小云率领重庆社全体艺员80余人,同来者有张云溪、张小杰、张世桐、黄楚玉、张春彦、袁世海、徐霖甫等名角和名琴师赵砚奎等,首场以“根据内廷秘本重排繁重旧剧之王”《雷峰塔》压轴,另演出《挑华车》、《甘露寺》、《幽界关》、《八大锤》、《英雄义》、《峨嵋剑》、《汉明妃》等10余剧。戏院于抗日战争期间因日本侵略军进犯长沙而停业。

开封丰乐园

演出场所。位于河南省开封市马道街路东。始建于清光绪三十三年(1906),宣统二年正式起用。由河南巡抚陈夔龙与巨商魏子清、杜秀升投资兴建。该园为河南省首座新式剧场,规模宏大,演出京剧为主,地方戏很难涉足。戏园门面系仿古式建筑,两扇黑色大门旁边有戏目告示栏各一。门楼上悬黑底金字匾额,“丰乐园”三字为开封书法名家曹侠逊所题。进门10米处为长方形戏园,砖木结构,前后有门,上下两层。楼下座池均条椅,每椅4人,椅背后有横板,供置放茶食用。楼上有包厢及散座,可容纳近百人。舞台坐东朝西,异常宽大。台口呈圆弧形,前沿镶铜栏杆,靠天幕处装有一特制大镜。场内外均使用电灯照明。丰乐园票价昂贵,包厢大洋3.6元,散座360文,座池280文。观众多为有闲阶层。仵庵曾著24首《丰乐园竹枝词》描写道:“层楼高耸入中天,一室穹窿盖百廛;尽道剧场真个好,如之游侣争看先。”河南向禁妇女看戏,自丰乐园始,有闲阶层妇女涌入戏园。观剧时男女分行别座,妇女集于北楼,后人数逐增,遂将池座北边亦改为女席。该园建立以来,各地京剧名伶如孙菊仙、朱素云、范宝亭、李洪春、高凤奎等分别应邀在此演出。民国9年,营业欠佳,于是停发优待券,票价从廉。民国11年,一场大火将其毁之一尽。

开封桂仙茶园

演出场所。原址在河南开封市大广街东段路南(今国际服装厂车间)。始建于民国13年,系艺人张大套、鲁经三,假桂香家祠堂改建而成。席棚结构。自组京戏班底。平日边演戏边卖茶。因地处偏僻,加之祠堂常停放棺木,看戏人较

少,半年后,迁至黄大庙门(今自由路中段路北一带)。仍为席棚建筑,门口吊有两盏汽灯,门框贴一付对联:“桂树飘香名中州,仙韶发曲推菊头。”棚内舞台坐北朝南,木板搭成。台下中间为池座,置有长条板凳,两边为站票。可容纳观众500余人。夜间演戏,使用汽灯照明。票价便宜,池座4角,站票1角。虽设备简陋,但地处繁华要市,生意兴隆。民国18年,茶园京戏班改名移风社转入开封人民会场演出,桂仙茶园不复存在。

汉中市京剧场

演出场所。位于陕西省汉中市东大街104号。坐南面北,1949年以前为王某开设的电影院,1956年始归汉中市大众京剧团。1960年翻修,1973年拆除重建。总建筑面积为2249平方米。设舞台、观众厅、化妆室、放映室、保管室、会议室。钢筋水泥结构,观众厅有座位1134个。舞台为镜框式,两边有副台,舞台上空备天桥4道,吊杆12通,置大幕、二幕和天幕。配有灯光楼,顶光、面光、侧光俱全。台口宽12米,高9米,进深12米,台基高1.3米。常驻演出单位为汉中市京剧团,也常接待北京、西安等地的京剧团体。

西安东风剧院

演出场所。位于陕西省西安市南院门。坐北向南。1949年前为一小剧场,名大舞台。1953年改建,1957年拆除重建,更名为东风剧院。1973年再次扩建重修。为钢筋水泥结构,由前厅、观众厅、舞台、化妆室、电影放映室组成。观众厅设座位1364个。舞台为镜框式,总体高度24米。台口宽13米,高8米,进深17米。两侧设附台。台前有乐池。舞台上部的天桥,装备吊杆42通,设大

幕、二幕和天幕。台口两侧为灯光楼,有灯具124个。电源总负荷量26万伏。常驻演出单位为尚小云领衔的陕西省京剧团,并经常接待全国各地的演出团体。

长安大舞台

演出场所。原址在陕西省西安市北大街南段东侧。坐东向西。1946年创建,董事韩庆奎等。土墙席顶,设座位1200席,另设站位1千余。有三间瓦房,为行头道具室。韩庆奎自组京剧班常驻此演出。1951年改建为人民剧院,长安大舞台迁址南门外。先后接待过荀慧生、杨荣环、徐碧云等京剧名家来陕演出。现拆除。

西安世界大舞台

演出场所。位于陕西省西安市东大街炭市街南口。建于1936年,创建人系京剧经纪人韩庆奎与茶园老板郭老八。砖木结构,设座位600余,站位500余。曾接待过邰少霞、马最良、刘奎官等京剧名家来陕演出。1948年改为美丰银行。

崇德大戏院

演出场所。位于陕西省西安市北大街。坐南面北。始建于二十年代后期(具体年月不详)。采用木架竹席搭建,舞台面积20余平方米。经营人有韩庆奎、郭海清等。除韩庆奎所办的京剧班常在此演出外,也常接待外地京剧团来陕演出。1951年拆除。

南宁红星剧场

演出场所。位于广西南宁市兴宁路西一里。1949年中国人民解放军第十三兵团火线京剧队和第四十九军京剧队南下至广西后,集体转业组建红星京剧团,后改广西京剧团。以转业费及广西

军区拨款,于1951年5月兴建红星剧场,1952年6月落成,为红星京剧团排练演出专用场所。剧场砖瓦结构,占地2946平方米,主体建筑为1553平方米。观众厅为楼座、池座,共设座位1243个。舞台口高7米,宽13米,台深16.5米,舞台中心高16米。台的左右两侧有副台,面积各为91平方米,供放置景片,乐队伴奏、演员候场等用。台口上方两侧各有阁楼一间,作电声,灯光调控房,内设灯光控制台、配电盘等设备。后台有化妆室、更衣室、浴室和演员休息室。前厅较小,除两边登楼座的阶梯外,正面仅一宣传橱窗,供演出展览剧照等。整座剧场位置较高,正门有十余级水泥台阶,台阶下为停车场。以后又在停车场左侧增建砖瓦结构的三层楼招待所,供外来演出团体人员住宿及对外营业。剧场地处闹市中心,上座率较高,现由广西文化局(厅)演出公司管理,成为戏剧演出、电影放映、召集会议的综合场所。

河池人民剧院

演出场所。1950年始建,位于广西河池市金城江火车站附近。竹棚结构,是桂剧、京剧、彩调剧演出的主要场所。1954年5月被大火烧毁后,1955年由河池县财政拨款迁至新建街重建。砖瓦结构,面积640平方米。剧院分前厅、观众厅和舞台三大部分。舞台以砖砌台基,高0.8米,台宽15米,台深8米,厚实木板平铺台面。后台有化妆室、更衣室、卫生间。演出设备基本齐全。观众厅分前座、后座,共910个座位,为木制长形靠椅。剧院建成后,定为人民京剧团演出和彩排固定场所。本省、市桂剧团、彩调团也经常在此演出。此外,还多次接待来自湖南、贵州、广东等省市的艺术团体在此演出。1958年河池人民京剧团解

散后,剧院改为河池市人民礼堂。1959年改为人民电影院,成为戏剧演出、电影放映和召开会议的綜合场所。

云岩剧场

演出场所。位于贵州省贵阳市中华北路3号。1958年由市政府投资兴建。剧场坐西朝东,砖木结构,由前厅、观众厅、舞台组成。剧场舞台为镜框式。台口宽12米,高6米;舞台深11米,高13米。两侧有副台,各25平方米。台口设乐池,24平方米。台后通道兼作化妆室,34平方米。舞台上道具室一间,服装室一间,各35平方米。舞台右侧有灯光楼,20平方米。舞台有面光、耳光、柱光、桥光、天幕光,光源80个瓦。灯具齐全。舞台上部建有天桥,装置吊杆。装备大幕、二幕、天幕。观众厅宽20米,深11米。剧场音响效果良好。剧场建成初期,观众厅席位为木质长形靠椅,后为木质双人靠椅,1979年改为木质单人翻板椅,设硬席894位。1984年,贵阳市拨“市长基金”36万元重建前厅,将原来的二层楼改为三层楼,占地918平方米。1988年后,陆续在前厅一楼增设放映室放映电影,开设百货商场,二楼设卡拉OK,三楼开办舞厅。云岩剧场是贵阳市京剧团所在地,一直为演出京剧的固定场所。1963年9月,由贵阳市京剧团演出的京剧《苗岭风雷》首演于该剧场。著名京剧表演艺术家袁世海、关肃霜、厉慧良、张世麟、吴素秋、姜铁麟等曾在此演出。另外,此剧场还接待过云南京剧院一团、宁夏京剧团、广西京剧团、重庆市京剧团的演出。

新声大戏院

演出场所。位于贵州省贵阳市中华南路234号。剧场前身为湖北会馆,

1913年由张春山、罗兰皋改建为黔舞台。后易名新声大戏院。1950年,由政府资助,朱鉴麟负责施工改造,将原来的木结构改为砖木结构。剧场坐北朝南。舞台为镜框式,台口宽12米,高5.5米;舞台深10米,高9米,两侧副台各12平方米。台后通道兼作化妆室,24平方米。通道楼上作服装室,20平方米。舞台右侧有灯光楼,6平方米。舞台灯光有面光、柱光。舞台上部装置滑轮吊杆4道。装备大幕、二幕、底幕、天幕。乐队位置在舞台左侧下场门处。观众池宽21米,深16米。观众池最早为茶座形式,一张方桌,四张条凳围坐,有楼座、厢座。后改为排座式,座席为木质长形靠椅,容纳观众约1020人。该剧场自湖北会馆改建为黔舞台以来,一直为京剧演出场所。1920年至1921年间,由乔玉琴率领的第一个正式的京剧班子入黔,在此演出京剧《游龙戏凤》、《活捉三郎》等剧目。著名京剧演员唐韵笙、刘奎官、周素华、周少兰、周少轩、金少山、朱美英、陈敏初及厉家班曾在此献艺;李荣威、王丙辰在此搭班演出。40年代,剑佩平剧团长期演出于此剧场。1951年,此剧场为黔光京剧社的所在地和演出场所。1955年后又为贵阳市京剧团的所在地和演出场所。1959年,戏院改名大众剧场。1961年划归贵阳市越剧团使用至今。

青海人民剧院

演出场所。位于青海西宁市西大街。是1949年以后青海省建筑的第一座剧场,隶属青海省京剧院。1954年初,青海省委、省政府拨款西兰京剧院(现青海省京剧院)建设一新剧场。1955年元旦,剧场落成,开幕典礼上命名为“青海人民剧院”,院牌由当时的西宁市副市

长,书法家李德渊书写。几十年里经理几经调换,1957年李高升任经理,1963年王同林任经理,不久高怀义接任,1972年雷宝义任经理,以后不详。剧院主要上演由刘成高、徐鸣策、吴玉萍等领衔的青海省京剧团的剧目。有传统剧《玉堂春》、《红娘》、《宇宙锋》、《四郎探母》、《虬蟠庙》、《探阴山》、《西游记》等;新编古装戏《花木兰》、《水浒传》、《文天祥》、《天国之变》、《屈原》、《蔡文姬》、《格萨尔王》、《文成公主》、《满江红》等;现代戏《绿原红旗》、《杜鹃山》、《刘介梅》、《草原两兄弟》、《土族儿女》等。剧院也接待外省市剧团演出,有陈毅副总理率领的赴西藏慰问团,陈永玲领衔的甘肃省京剧团,李鸣盛、李丽芳领衔的宁夏京剧团,青海省海南自治州京剧团等。本省的平弦实验剧团、活剧团也常在剧院演出。

东风剧场

演出场所。位于甘肃省兰州市双城门外,正宁路。原名金兰剧场。初为土木席棚结构,后于1957年改建为砖木结构。隶属甘肃省京剧团,至1967年,易名东风剧场。首任经理王朝彦。台口高7米,宽12米,进深16米,舞台空间高18米,观众席位987个。乐池、化妆室、演员宿舍、扩音、调光、灯具、各种幕布、地毯,设备齐全。前厅二楼设电影放映室。占地总面积100余平方米。省属地、州、市剧团多次在此参加戏剧会演和调演,并有京剧名家尚长荣、马最良、陈永玲等人,在此演出过。平时放映电影。

人民剧院

演出场所。位于甘肃省兰州市酒泉路中段,始建于1953年,1955年落成。第一任负责人郭宏臣,隶属甘肃省话剧团。剧院钢筋混凝土结构,台口高9米,

宽 11.5 米,进深 14 米,舞台空间高 18 米,观众席位 1010 个。乐池 34 平方米。演员宿舍、扩音、调光、灯具、吊杆、大幕、二幕、天幕、边沿幕、地毯、空调、暖气,设备齐全。占地总面积 3000 多平方米。剧院前厅二楼设电影放映室,一楼设贵宾休息室及小卖部。梅兰芳剧团、中国京剧院,以及周信芳、谭富英、袁世海、李和曾、阎世善等表演艺术家均在此演出过。此外,中国青年艺术剧院、前苏联阿塞拜疆杂技团等艺术团体亦曾在此演出。

丹桂茶园

演出场所。位于吉林省吉林市福绥门内熙春里。清光绪中期修建。建筑面积约 1000 平方米,砖木结构,设二楼。舞台为半圆形,台边有围栏,台上方有天井,台口两侧立红色木柱。场内分包厢、楼座、池座、边座和散座,容观众 800 人。1908 年,京剧演员胡少卿在此组建 37 人的京剧班社,长年进行营业演出。1913 年,百余名戏曲艺人于该园成立吉林市正乐育化会,推选胡少卿为会长,同时演出吉林通俗教育社编写的改良京剧《邮令投巫》。清末至民国初期,北京的三庆班、和春班以及京剧演员程永龙、李吉瑞等,先后来此演出。二十年后,关内各大京剧班社和著名演员,凡来吉林者,皆在此演出。1951 年卖与东北电影发行站,不久拆除。

新民戏院

演出场所。位于吉林省长春市大马路新民胡同北口。占地 1300 平方米。砖木结构,镜框式舞台,场内有二楼,设包厢、茶座和池座,容观众近千。建于 1925 年。1931 年,经伪满洲国宫内府大臣熙洽提议,由黄楚宝、侯春华组建与戏

院同名的京剧班社。伪新京(长春市当时称新京特别市)市长金璧东为戏院题赠“艺林怀宝”牌匾。戏院附设演员宿舍楼一幢,长年接待东北各地演员在此搭班演出,一度成为东北京剧演员的汇集中心。唐韵笙、白玉昆、梁慧超、筱久霄、高亚樵、吕慧君、程永龙、周少楼、赵松樵、张春山等,皆多次在此搭班。关内演员言菊朋、谭富英、金少山、徐碧云、童芷苓、贯大元等,亦接踵在此演出。伪满洲国的清廷宗室子弟及大臣、官员、阔太等,经常出入戏院。其中有些人于此粉墨登场进行票演。1945 年抗日战争胜利后,仍由侯春华等经营京剧演出。1948 年由长春市人民政府接管,为长春市京剧团演出场所。1958 年转让给吉林省广播局,更名曲艺剧场。

大众剧场

演出场所。位于吉林省长春市内区东五马路口。1936 年兴建。二层楼,钢筋水泥结构,仿天津法租界内舞台款式。台脸为西洋裸体仙女浮雕图案。楼下池座和楼上包厢,容观众 1200 余人。长年邀各地京剧班社及著名演员演出。李万春、李少春、黄桂秋、赵啸澜、李盛藻、裘盛戎等,曾先后来此演出。1948 年,由长春市人民政府接管,扩建舞台面积,增建演员化妆室和休息室。后为长春市京剧团固定演出场所。周信芳、吴素秋、张君秋等曾在此演出。1969 年后,为吉林省京剧团固定演出场所。

哈尔滨市京剧院剧场

演出场所。位于黑龙江省哈尔滨市道外区丰润六道街。原名中舞台。1924 年由商人孙质彬兴建。初为三层楼房,砖木结构,占地 900 平方米。1938 年,由于当初建筑质量低劣,有倒塌之危,被日

伪滨江省警察当局强令拆除。翌年,房产主孙汝元出资重建。钢筋混凝土结构,观众席 1800 座位,分三层,设雅座、包厢、池座。建成后改名中央大舞台。接纳汪树祿创办的“中央大舞台”戏班在此长期演出。著名京剧演员唐韵笙、张云溪、梁慧超、管绍华等均为该班的主要骨干。1947年7月,剧场由东北军区政治部接管,改称松江剧院。戏班在陈亚丁、丁刚领导下,改名松江平剧团,进行了民主选举,选出高亚樵为主任,焦麟昆为副主任的艺术管理委员会,演出《水泊梁山》等新编古装戏。1948年1月,剧场宿舍楼失火,哈尔滨市各界纷纷资助,剧团演职员于火灾后的第五天便排演了现代京剧《反帝除奸》。同年,东北军区政治部迁往沈阳,剧场移交东北文协。1951年,改称哈尔滨京剧院剧场。著名京剧演员马连良、程砚秋、尚小云、荀慧生、童芷苓都曾在此剧场演出。1952年,梅兰芳率团来哈在此剧场演出,受到热烈欢迎,观众凌晨排长队购票,达1公里之长。1974年,哈尔滨文化主管部门投资,对剧场进行大规模改建。建筑面积 2217 平方米,观众席 1200 个座位。舞台口高 8 米,宽 12.5 米,台深 13 米,两侧副台各 90 平方米。配备现代声光控制系统和采暖设备。剧场现为哈尔滨市京剧院隶属的演出场所,也接待全国各地京剧表演团体的演出。

齐齐哈尔市京剧团剧场

演出场所。位于黑龙江省齐齐哈尔市市政街中心的隆盛胡同 14 号。初名德魁茶园,亦名北园子,建于 1907 年。草木结构,座席散设,前后台狭窄,容观众 800 人。1910 年,首次翻修,砖木结构,建二层楼园式席位,铁瓦顶盖,改名升平舞台。1911 年,再次改名龙江舞台。

1913 年,业主刘绍恩出资翻建,舞台面积 98 平方米,观众席容 1400 人,更名龙江戏院。1946 年 5 月,齐齐哈尔市人民政府接管后,取名东北人民歌剧院剧场。1949 年,更名齐齐哈尔市京剧院。1954 年,正式定名齐齐哈尔市京剧团剧场,由齐齐哈尔市京剧团负责管理使用。1970 年,齐齐哈尔市人民政府拨款扩建,剧场面积 4143.83 平方米。1092 个木架折叠椅,为观众座席。镜框式舞台,宽 20 米,高 25 米,深 17 米。两侧副台各 20 平方米。舞台上挂吊杆 20 道。全新幕布和侧幕条,方形纯毛台毯一块。后台敞亮,设置齐备。演员化妆室、休息室、服装室、道具室、排练室、乐队练功室、舞台美术绘景制作室、剧团办公室,井然有序。剧场内配置国内先进的声光自控设备与采暖通风设施,吸引省内外京剧表演团体来此巡回及公演。自 1907 年曹宝丰首演起始,步其后尘的流动京剧艺人李顺来、张春生、程永龙、高百岁、魏莲芳、小杨月楼、杨菊平、胡蕊琴、金碧玉、花艳云、高亚如、孟兰秋、李香君、邢威明均来此演出过。1946 年 11 月至 1956 年,吴素娟、刘彬、方宝成、张月秋、王艳蓉、张富生、王富岩、周富坤、于伶华等京剧演员在此首演《白毛女》、《血泪仇》、《闯王进京》、《血泪河山》、《大禹治水》、《罗盛教》等剧目。1951 年 8 月 22 日李少春、袁世海、叶盛章一行 60 余人,在此剧场上演《野猪林》、《将相和》。1952 年 4 月 1 日梅兰芳、姜妙香、刘连荣、王少亭、梅葆玖一行 50 多人,在本剧场演出了《霸王别姬》、《贵妃醉酒》等剧目。1958 年 5 月 9 日以后,张君秋、裘盛戎、李和曾、高玉倩、张云溪,以及上海京剧演员童芷苓、童祥苓、王熙春,黑龙江省京剧演员王桂林、张德发、梁一鸣、云燕铭先后在此剧场演出过,深受观众欢迎。1964 年至

1981年以后,齐齐哈尔市京剧团创作演出的现代戏《嫩水雄鹰》、《交班》、大型现代儿童京剧《赖宁》等,都在该剧场首演,倍受广大观众赞誉。

牡丹江市京剧团剧场

演出场所。位于黑龙江省牡丹江市市政街路西。初名新安电影院,本地商人吴子梓出资,建于1938年,后被火烧毁。哈尔滨商人王润亭买下剧场旧址地皮,1943年出资重建,始称新安大舞台。1946年3月,改名共和大戏院。1947年,剧场属牡丹江市文娛管理委员会,更名群众剧院。1952年,人民政府投资翻修,定名牡丹江市京剧院。1976年,地方财政部门投资扩建,定名牡丹江市京剧团剧场,为牡丹江市京剧团管理和使用。剧场面积6000平方米。观众席1400个钢架折叠排椅。镜框式舞台,面积80平方米。舞台宽12.5米,高6米,深17米。舞台上置十余道吊杆。后台宽敞,功能齐全。演员化妆室、服装库、道具库、盥洗室、剧团办公室,一应俱全。剧场内配置国内先进的声光自控设备及采暖通风设施,常接待来牡丹江市巡回演出的

外地京剧表演团体。自1938年起,来牡丹江市活动的外地京剧班社,均曾在此剧场演出。1946年3月至12月,焦麟昆、杨亚瑞、陆凤山、祝连升等艺人,组成京剧共和班,在此剧场演出过现代京剧《白毛女》和新编古代京剧《屈原与婵娟》。1947年2月至1948年12月,陆凤山、李鑫亭、任丽娟、刘瑞轩、李玉书等艺人在此剧场演出《江汉渔歌》、《李闯王》、《几件衣》、《白娘子》、《河伯娶妻》等新编古装戏。1949年7月,又演出大型新编历史剧《天国男儿》。1956年,牡丹江市京剧团在全省戏曲会演获奖的创作剧目《战长平》在此剧场首演。1963年,牡丹江市京剧团在此剧场为黑龙江省文化局召开的现场会演出京剧现代戏《柯山红日》。一批外国题材的京剧《黑奴恨》、《赤道战鼓》等也先后在此剧场首演。1976年10月后,牡丹江市京剧团的主要演员李晓春、孙雪华、王学民、邢慧珠、王庆恩等,先后在此剧场演出《神秘的大佛》、《特殊身份的警官》等创作剧目,赢得广大观众的好评。哈尔滨市著名的京剧演员云燕铭、张蓉华、韩慧敏等也来此演出,深受欢迎。

票 房

国剧学会

学术团体。京剧有国剧之称，故名。1931年由梅兰芳、余叔岩等发起组成。社址设在北京。参加者有社会名流、业余京剧爱好者、京剧、昆曲艺人等。清逸居士、齐如山、张伯驹、傅惜华等任理事。学会附设国剧传习所，王泊生、徐兰沅任教务主任。刘半农、徐凌霄等亦来授课。学员中刘仲秋、郭建英较知名。学会附设国剧陈列馆，收藏剧本、剧照、脸谱、戏台照片、乐器、唱片等珍贵资料十多万种，每周开展展出三天。学会还编辑、出版了《戏剧丛刊》、《国剧画报》等刊物。1935年工作停顿，1947年恢复，不久又解体。

天津群雅集

票房。天津最早之票房。成立于清道光年间。经常参加活动者有张三元、孙大常、张子玖、余三胜、余四胜、常子和等。名丑刘赶三早年曾在该处学戏，后弃商业伶，为天津票友下海之先声。

天津雅韵国风社

票房。成立于清光绪中叶。原为好京剧的盐商和典当行业中人所设，后向社会开放，人才济济，对京剧研习精深。主要人物有王君直、王颂臣、王庚生、窦砚峰、李采繁、吴颂平、吕幼才、刘

紫璞、刘叔度、刘永奎（后下海）、李克昌（后下海）、陈寄豪等。琴师有陈筱鹤、李佩卿（曾为余叔岩操琴多年）、李钟民、张和权、郭仲麟。谭鑫培故后，伶人多向王君直、王庚生等求教谭派艺术。余叔岩、言菊朋均曾求教于王君直、窦砚峰。王庚生曾收徐东明、章遏云、孟小冬、李宗义等为弟子。王颂臣曾被聘为北京国剧传习所名誉导师。陈彦衡、孙菊仙均常往参加该社活动。至1922年，该社仍举行彩唱。后因吕幼才（时为三新公司总经理）病故，王君直以案羁死南京，该社遂停办。历时三十余年。

天津永兴国剧社

票房。成立于1930年。原为法商永兴洋行为华人所设俱乐部。创办人：叶庸方、吴渭滨。成员多为一些洋行职员，且多系宁波人。后购置戏箱，聘叶德凤、张荣奎为教师，很快成为规模较大、人才众多的大票房。1931年日军侵占我国东北，该社成员出于爱国心，曾停锣一年以表抗日热忱。1941年叶庸方去世，失去永兴洋行的支持，逐渐变成社会上的票房。社长：陈趾祥。主要成员有魏病侠、杨乐彭、姚惜云、陈幼芝、冯邦杰、吴六如、杨维娜等以及剧评家张骝子、作家马彦祥、刚学戏的童芷苓等。曾聘孟小如、韩富信、戴克鑫、李盛斌、萧盛

瑞、王益友、王华甫、包丹庭、金继贤等教戏。

天津开滦国剧社

票房。成立于1930年。原名开滦矿务总局员司俱乐部国剧社。社长：王鸣山。业务负责人：王庾生。主要成员有朱邵庵、王秋舫、李克昌、陈寄豪、刘紫璞、刘秉初、李子玉、尹肇臣（鼓师）等。聘侯喜瑞、马连昆教戏并配演。得开滦新任督办周大文之支持，购置全堂戏箱。每周六彩排，对外售票。经常演出许多大型和难度较高的剧目。“七·七”事变后，因许多主要人物离散，演出水平不如前。

天津宁友国剧社

票房。成立于1930年。原名北宁铁路工余俱乐部、北宁路局国剧社。初时条件简陋，成员仅十余人。1933年，铁路局长高纪毅将其迁入新建成的宁园，将大礼堂供其排练、演出，自置全堂戏箱，条件优越，票友云集，驰名京津。初期社长为姜寰铸。主要成员有张孟庚、燕春鸣、杨朵珊、解宗葵、崔伴莲、李典哉、祝石甫、莫敬一、崔捷三等。经常彩排演出，文武剧目兼有。京津名票纪英甫（下海后改名纪玉良）等常参加活动。“七·七”事变后，该社解体。由祝石甫、丁思禹、李幼云、沈伯洲、邹功甫、解宗葵、竹影等发起另组“宁友国剧社”，社长：周之祯。一直活动到50年代，曾排演《十五贯》等剧。

天津剑影铎声社

票房。成立于1930年。雅韵国风社与群贤留韵社解散后，两社很多票友均集于此，故人才辈出，兴旺一时。主要成员有王清尘、陈大溓（后均下海）、陈延

荪、李少白、张竹君、沈丽莺等，都在艺术上有一定成就。

天津中南国剧社

票房。成立于1930年前后。创办者：中南报馆。成员原多为报馆职工，后逐渐成为社会上票房。1937年前后，每周六和周日演出于河北电影院。参加演出者有李宗义、崔熹云（后皆下海）、卞劭吾、李象铃等。

天津遥吟国剧社

票房。成立于30年代前后，成员多为工人、小商贩、小手工业者等。成员因休假日不同，故每天都有不少人参加活动，经常开锣。该社历史较长，1949年后仍继续活动。

天津第一毛纺厂京剧团

票房。该厂原名恒源纺纱厂。1938年前后，成立厂内、厂外两个国剧社。厂外以工人为主。主要演员赵川。厂内由资方、经理、科室人员操办，成员多为职员和一部分女工。该社经费充裕，条件好，自设演出礼堂及全堂戏箱，聘王庾生、王叔养、林凤奎任教。1949年，两社合并为恒源京剧团。先后聘王庾生、贺永华、邢玉昆、戴克鑫、张九奎等执教。全团八十余人，阵容整齐，演出水平较高。演员多喜习武功，能演长靠武戏，曾聘厉慧良、张世麟、哈宝山、奚啸伯、李少春、赵松樵、傅德威等教戏。1963年底，马连良、裘盛戎曾到该团清唱。一直活动至今。

天津云吟国剧社

票房。成立于1941年。原为创办人杨慕兰（夫家姓周）的家庭票房，自任社长，称周家票房。副社长：袁文斌。成

员以知识界、工商界、职员、自由职业者居多。聘尚小云为艺术顾问,京津名伶、名流、名票多往参加活动,盛极一时。平日排戏,制度严格。每期演出均有记录。历时二十余年,培育不少人才。其中赵啸岩、翟西园、齐啸云、施晓光、杜中等先后下海。1964年6月庆祝成立一于周年纪念后结束。

天津塘沽长芦盐场艺术团

票房。解放初期,盐场建立总场京剧团、大沽沱地京剧团及其他剧种剧团。剧团经常深入百里盐滩,为第一线生产工人演出,多为传统剧目,也有现代戏。曾被天津市总工会命名为“文艺标兵”单位,并受到全国总工会表彰,被评为全国俱乐部活动先进集体。

天津万剧团

票房。成立于1952年后。创办人:万国权、铨季达、陆继芸、陆继英等商界人士。团长万国权。成员多为工商业者、知识分子、民主党派成员。全团五十余人,阵容硬整,能演六十余出传统戏。团员们不求名利,不争主次,团结合作,经常在市内各处演出,深入机关、厂矿、街道、农村慰问宣传。名演员厉慧良、周啸天、罗蕙兰等曾多次与其合作演出。60年代初最为旺盛。其后,演出渐少。1964年解散。

天津市职工业余京剧团

票房。成立于1954年。为天津市总工会第一工人文化宫所属天津市职工艺术团之一,有141人。总工会拨款6万元购置戏箱,经常下基层演出,并应邀为中外人士演出。1959年后解体。1980年恢复活动,每周定期排戏、公演。

天津铁路工人文化宫京剧团

票房。成立于1954年。1955年由天津铁路分局拨款购置全套戏箱,力量雄厚,常为铁路职工演出。50年代曾演唐韵笙的新剧《詹天佑》及宣传水利建设的《龙王交印》。60年代分成14个基层单位的戏组,到各处为铁路工人演出。1978年重组业余京剧团,由中青年挑大梁。后改名铁艺京剧团,每周活动二次,常在铁路工人文化宫演出。

天津六号门工人业余京剧团

票房。成立于1955年。由原天津市汽车运输公司京剧队和天津市搬运公司京剧队合并而成。因搬运工人文工团曾演出话剧《六号门》名噪一时,故以此命名。曾聘翟富奎、张鼎权、陈威君、刘连成指教。1957年,演出《铡判官》轰动全市。因以演花脸戏为主,亦称“花脸剧团”,有李运生等7名净角。成员多为劳动模范和先进工作者,常深入各工厂、码头、车站、货场、部队、农村等处演出,并参加各项募捐活动。1958年停止活动。1959年交通局工会将主要演员调到起重运输厂继续活动。1962年解散。1979年,局工会重组京剧团,演传统戏。1982年,剧团在局工会支持下,成立业余戏曲协会,推动基层单位业余戏曲活动。

天津劝业场业余剧团

票房。劝业场为天津大型百货商场兼综合性文艺场所,业余戏曲活动基础雄厚。京剧票房成立于解放前。1956年成立京剧团,自置戏箱,经常演出。60年代剧团停止活动。

天津针织厂业余剧团

票房。该厂于1954年成立业余评

剧团。京剧团成立于1956年。除演传统戏外,曾编演《海岸风雷》、《现代鲁班》、《东郭先生》等剧。60年代,曾排演《红灯记》等剧,并前往不少机关、学校、部队、工厂演出。演员都由基层工会选送,活动经久不衰。

天津民族文化宫京剧团

票房。成立于1958年。有汉、回、满等各族演员六十余人,经常为各族干部、工人、学生、市民演出,并深入回族集中居住地区演出。能演传统剧目四十多出,并曾演现代戏《锯碗》、《泉水风波》,创作演出《“风波亭”的风波》、《两个教员》、《马本斋》等。

天津财贸剧院京剧团

票房。1959年后成立。成员多为财贸职工。剧团排演《赵氏孤儿》时,派团员往北京,请马连良、谭富英、张君秋、裘盛戎等对口包教。1962年解散。

天津戏剧改良社

业余研究京剧的社团。成立于1911年辛亥革命前夕,为天津最早的以改良旧剧、移风易俗为宗旨。发起人蔡志康。负责主持人汪笑侬。曾修改演出传统剧目,并排演新戏《代善侠》,成为天津戏剧改良运动的中心。1914年停办。

天津古典戏曲小说研究会

群众性学术团体。成立于1979年。受天津哲学社会科学联合会语文学会领导。会员六十余人。以组织和联系古典戏曲小说的研究教学工作者,开展学术研究活动为宗旨。该会曾参加天津市传统戏推陈出新和现代戏创作的评论工作,并举办三届年会,促进学术交流。

上海盛世元音

票房。成立于光绪中叶,为上海最早的票房之一,影响很大。地点:上海大新街(今湖北路)迎春坊。创办人文幻侠、李叔同、毛祝三、钱秀山、赵萱堂等。成员二十余人,主要有孙芝圃(孙菊仙之子)、冯二狗(冯子和之兄)、许黑珍、陈刚叔(唱孙派)等。伴奏场面由徽班中人担任。早年许多名伶名票均参加活动。

上海市隐轩

票房。成立于光绪年间,享名仅次于盛世元音。地点:上海跑马厅观盛里口。创办人夏禹颺、管海峰、陈玉麟、杨国珊。成员二十余人,主要有陈景塘、林老拙等。聘贵俊卿、盖叫天、赵小廉、赵如泉、李桂芳等指导。曾在宝善街大观茶园(原址在今上海广东路)连演剧三夜,售票三千余元,轰动一时。1909年停办。

上海雅歌集

票房。成立于1909年,为上海早期票房中规模最大,历史较长的一家。地点:原在泥城桥(今西藏中路北京东路口)福源里,后迁移数次,1936年迁至爱多亚路(今延安东路)南京大戏院(今音乐厅)对面。创办人管西园、邹稚林、夏禹颺。成员最初十余人,后渐增至百余人,主要有罗亮生、陈景塘、朱联馥、戎伯铭、琴师陈俊峰、鼓师张润泉等。聘李鑫甫、孟鸿芳、孟春帆、应宝莲等为顾问,王焕章、邵寄舟、蒋砚香等为教师。1927年,选袁履登为会长。自成立至30年代,经常彩排演出,影响甚大。外省市名演员到沪,常前往访问。

上海久记社

票房。成立于1911年。地点:原在

新闸路,后迁移数次,1924年迁宁波路。社长钱琴东。主要成员有顾锡元、吴我尊、许黑珍、周剑云、郑正秋、郑鹧鸪、句慵樵等。经常彩排演出,常有上海名票参加。1921年,兴办义务小学校,及对贫民送诊送药等,经费由社员捐助并演剧筹款。

上海春雪社

票房。成立于1911年。创办人许良臣、宋小波、张翰臣。主要成员有王又宸、罗亮生、欧阳予倩、江梦花、吴我尊、琴师张翰臣、陈道安等。经常彩排演出。孙菊仙等名演员常往参加活动。

上海铁路京剧爱好者协会

票房。成立于民国初年,至1990年已历80年,为上海票房中规模较大而历史最久的。地点现在上海铁路文化宫。初名铁路同人会。1926年改组,易名“京沪、沪杭甬两路同人会京剧部”。历年来主要成员有赵庆华、赵赏堂、管西园、董芝初、孙芝圃(孙菊仙次子)、张哲生等。聘苏少卿、刘璧麟、刘占虚、于素莲、应宝莲等为教师。经常彩排演出。1937年,因铁路被日军侵占而停顿。1945年8月,抗战胜利,恢复活动。1949年后改名为“铁路文化宫文工团京剧组”,有舞台设备、服装、道具,活动开展更为兴旺,经常深入基层、工厂和铁路沿线各站演出。除传统戏外,还演过现代戏《赵一曼》和自编新剧《飞车擒敌》等。1966年起演出现代戏《红灯记》、《沙家浜》、《海港》等。1979年后恢复演传统戏,并改称“上海铁路地区京剧队”。1986年改用今名。会长:张展业。副会长:廉永润、汪忠泽、廖雄。聘俞振飞为名誉顾问,王兆成为名誉会长,王家熙、何延龄、高明亮、陈鹤昆、许余耀为艺术顾问。会员120人。

经常彩排演出,并常深入工厂、车站、家属宿舍。除常见传统戏外,并演过票界不常演的《花蝴蝶》、《两将军》等武戏。

上海恒社票房

票房。成立于1923年。地点在老西门。创办人杜月笙、徐品丹。成员最多时达三百余人,除一部分名票外,多为杜之门徒,且多为当时政、军、工商各界上层人物,成为杜之“恒社”下属组织。主要成员有黄寅孙、倪润生、马宝刚、琴师王维忠等。经常彩排演出。因人数众多,角色齐全,且自设舞台,自备服装道具,并创办“徐品记”商店,出租服装给上海各票房使用,故当时在上海颇闻名。

上海律和票房

票房。成立于1923年。地点原在白克路(今凤阳路),后迁爱多亚路。社长张啸林、杜月笙、徐慕邗。成员最多时达一千余人,为当年上海票房中规模最大之一家。主要有俞振飞、姚玉兰、张慰如、汪慕周、罗铁臣、裘剑飞、沈谷人、戎伯铭等。经常彩排演出,规模甚大,并印行刊物《律和声》。名演员梅兰芳、余叔岩、程砚秋、马连良、言菊朋等均曾前往参加活动。

上海逸社

票房。成立于1924年。地点在福佑路。社长叶人杰,后改选叶振循。副社长:何云九,后改选费席珍。主要成员:叶静庵、闵可惠、李元龙、郑佩秋等。经常彩排演出,曾往其他城市演出,质量较好。后又在苏州成立分社。

上海交通大学教工京剧团

票房。成立于1925年,原名交通大

学京剧社。主要成员有孙师白等。平日经常活动,逢年节有彩排。名演员都曾前往参加活动。1941年底,日军侵占租界,活动暂停。1945年抗战胜利,恢复活动。1949年后,改名为交通大学工会京剧组。1956年建团,改今名,仍隶属于学校工会。初时只演单折传统戏,60年代排演过《红灯记》。1976年后重新建团。主要成员有汪一麟、李竹、陶秀兰、张殿民(美籍专家),琴师李永康等。能排演整本传统戏。陶秀兰曾参加在北京的全国八大城市首届老同志迎春京昆剧联谊赛,获优秀奖。

上海申商京剧部

票房。成立于1928年。地点在南京路(今南京东路)劝工银行三楼。创办人袁履登。主要成员有张中原、尤菊芬、徐再英、李白水、郑孟霞、毛家华、朱联馥、张哲生等。聘关鸿宾等为教师。经常彩排演出。因多名票,观众甚为踊跃。

上海红社

票房。成立于1928年。地点:原在望平街,后迁北山西路。创办人吕松声等。主要成员:夏禹颺、伍月华、王吉顺、王雪尘、沈炳龙等。经常彩排演出。因实力较强,且能演鲜为人知的剧目《洗耳记》、《孔子过泰山》等,颇能吸引观众,曾到当时票友罕至的浦东演出。

上海友声京剧组

票房。成立于20年代。地点原在劳合路(今六合路)。原名友声旅行团京剧部。主要成员:刘占虚、孙钧卿(1949年后下海)等。日军人侵,上海沦陷时停顿。1946年恢复,改名友声旅行团国剧组,迁至威海卫路。名誉组长:朱锦帆。组长:荣宝锦。主要成员:石品芳、王玉

田(1949年后下海)、卜乐兰、汪国桢、程颖,琴师冯鹤亭等。聘叶菊仙、刘慧琴等为教师。经常彩排演出。阵容整齐,颇受观众欢迎。1949年后改名友声京剧组,继续活动。高盛麟、杜近芳、芙蓉草、杨宝忠,琴师赵喇嘛等均曾参加该组活动。

上海湖社

票房。成立于1934年。地点:贵州路。主要成员:沈莘田、张霆朋、包小蝶、包幼蝶、殷振贤等。经常彩排演出。有固定演出场所,且多名票,在上海票界影响较大;还常为上海各票房提供活动场所。

上海小小票房

票房。成立于1938年。创办人:程君谋、包小蝶、张哲生、蒋勃公。专门吸收不超过15岁的儿童为会员。主要有金廷芬之子金元霖、罗绮缘之女罗瑞芝、程君谋之子程春芬(即电影演员程之)、胡方路之子胡国荣等。经常彩排演出,颇得观众好评。1941年底,因日军侵人上海租界而停顿。

上海市徐汇区星集业余京剧社

票房。成立于1941年,原名和鸣社票房。创办人:程君谋、江子诚、金少刚、曾心斋、何时希、周翕园、厉麟士、余愚等。后改名星六集。俞振飞、杨宝森、徐碧云、芙蓉草等都曾参加活动。60年代一度停顿。1982年9月,重新组建,并与徐汇区文化馆京剧队合并,改用今名。隶属于徐汇区文化馆。负责人:陈恩荣。每周六集会,钻研唱念技巧。每周日坐唱整出传统戏。经常彩排演出。社员中有其他城市的票友。海外华侨到上海,亦有前往参加活动的。

上海蒹声社

票房。成立于1945年。地点曾迁移2次,后在江苏路。创办人:陈大蒹。成员约七十人,主要有王玉田、童煦庵、戴昌大、徐乃春、朱家晓等。聘魏莲芳、姜妙香、陈大蒹、李克昌等为教师。每周一次以讲课形式教戏,研究剧本,排练演出。50年代,陈、王先后下海而停办。

上海中国银行国乐会

票房。成立于1946年。地点:中国银行内。主要成员:杨文豹、庄继周、戴趾仁、屠淳等。名誉顾问:梅兰芳、周信芳。名誉会长:银行总裁刘攻芸。聘李富春、赵志秋、周文鹤、墨玉如等为教师。每季度彩排一次。为1949年前后上海各银行京剧组织中实力较强的一家。

上海大同大学校友会京剧队

票房。成立于1947年,原名同社票房。社长:曹国琛。成员多为大同大学学生。1952年,大专院校调整,该校停办,票房亦停。1986年2月,原该票房的成员重建校友会京剧队。创办人兼队长:陈孟如。副队长:朱永康、王鹤年、陆长春。主要成员:蒋天流、白绮文等。聘陆正红、祝正志、沈正艳为艺术指导。每周清唱一次,每年校庆纪念作演出。演员王正屏、朱正琴、毕谷云等曾参加活动。

上海电业职工业余京剧团

票房。成立于1949年9月,由上海电力公司工会创办。成员八十余人。聘单德元、马宝刚、墨玉茹、高贵来、薛传钢等教戏。能演折子戏四十余出,演出八十余场。1957年以《钟馗嫁妹》参加上海总工会举办的区、县、局京剧会演,获优秀演出奖和优秀演员奖,名列第一。

1961年后一度停顿。1979年11月恢复活动,着重培养中青年。成员四十余人,中青年占70%。团长:邵隆彪。副团长:薛春生、封荣礼。每周排练。能演折子戏20出,文武兼备。经常为电业系统各单位职工演出并在上海市内各处演出,演过二十余场。

上海市卢湾区京剧协会

票房。成立于1950年。原为卢湾区工人俱乐部京剧组。1980年,按艺术团体规格改建为京剧队。1988年改组,并改今名。负责人:孙梦贤(老生兼鼓师、琴师)、陈光宇、裘文彬。成员百余人,各行当及乐队成员齐全,为上海市各区票房中规模较大之一家,经常在市内各处演出。除常见传统戏外,还曾演《雪拥蓝关》、《海瑞上疏》等不常演的剧目及自编《落水记》等现代剧。俞振飞、童芷苓等京、津、沪演员都曾前往参加活动。曾在1990年“全国老同志联谊会”演出,获最佳奖。

上海市工人艺术团京剧团

票房。成立于1952年,隶属于上海市工人文化宫。60年代停顿。1976年恢复。现任负责人:秦培庆。成员以中青年为主。每周活动,原以清唱为主,后发展至以演戏为主。因地处闹市中心,演出质量较好,很能吸引观众。该团有自备服装道具,并与企业挂钩,首创舞台天幕上广告图案,收到经济效益。该团经常到全市各处演出,与一批老观众有通讯联系。

上海市复旦大学京剧队

票房。成立于1952年。成员以学生为主。因每年有学生毕业,新生入学,成员流动性较大。先后任队长的有张华

国、景文治、鲍克怡、张传芳、冯菊年、魏永征等。主要成员有魏钟铨(兼司鼓)、沈国勋(兼鼓、琴)、杨宁(兼鼓)、乐美龙、周崇圣(周信芳之孙)、钟万蕊、施怀仁、陈璇等。行当齐全,文武场面俱备。教授卢鹤麟等亦曾参加活动。排演过一批传统戏和现代戏《沙家浜》、《汤团的启发》等。除在学校演出外,还到其他高校和工厂演出。曾请陈大溇作报告,杨碗农、孙鹏志等教戏。1958年宣传总路线,曾编演活报剧演出。1961年招待参加亚洲及太平洋地区大学生会议的各国代表。1966年后一度停止活动。约在1969年停办。

上海市闸北区职工京剧爱好者协会

票房。成立于1954年2月,原名闸北区京剧队。创办人:原闸北区公安分局京剧小组负责人陈治平。聘苏少卿为艺术顾问,李玉茹、陈鹤峰、沈金波等指导,经常排演传统戏。60—70年代一度停止活动,1976年后恢复。1988年3月改组,并改今名,隶属于闸北区工人俱乐部。会长:陈治平。名誉会长:王正屏。经常演出。许多名演员曾前往参加活动。

上海同济大学业余京剧团

票房。成立于1955年,由该校教工和学生组成。主要成员先后有陈从周、郑大同、黄蕴元、许锦文等。曾聘包幼蝶、俞振飞、李玉茹、言慧珠、黄桂秋、陈大溇、胡芝风等到校讲学、辅导或作示范表演。除排演传统戏外,还排演现代戏《白毛女》、《红灯记》(选场)等,曾到工人俱乐部等处演出。为学生举办系列讲座。1988年起,每学期开设《京剧艺术欣赏》选修课。上课学生有五百余人次。

上海正泰橡胶厂业余京剧组

票房。成立于1955年。创办人:刘炳仁。初时以排演传统戏为主,《打渔杀家》曾获上海市杨浦区演出奖。在开展反封建教育中,曾到剧场等处演出《红色风暴》、《刘胡兰就义》、《杨白劳之死》等新戏。现任负责人:时嵩美。成员15人,多为中年人。主要有:徐敬瑶、王南山、马琴书、杭慎忠、陈顺明(琴师)、夏金声(鼓师)。每周排练一次,经常演出。

上海市徐汇区工人俱乐部京剧队

票房。成立于1956年8月,原隶属于徐汇区文化馆。队长:王为实。成员约三十人。后经改组,孙关钰为队长,王为实、戴趾仁为副队长。曾聘杨小培、李盛泉、刘叔怡等教戏。经常演出传统戏。戴趾仁、郁钟馥主演的《打渔杀家》在1957年全市业余竞赛中获优胜奖。杨碗农、陈大溇等均曾参加活动。60年代一度停顿。1978年恢复,改隶徐汇区工人俱乐部。负责人:王为实、雷如意、戴趾仁、郁钟馥等。

上海师范大学京剧之友社

票房。成立于50年代,原为该校工会京剧队和团委戏曲社。1987年1月,重新建立,并用今名。社长:王平(学生)。副社长:张世蕃(学校干部)。社员50人,以学生为主体。由于学生毕业后即离校,该社注意及时吸收新生为社员,维持活动不断,继续发展。聘上海京剧院孙花满等为顾问,经常开展活动。1987年,在该校第一届文化艺术节上演出师生合作(包括外籍教师),并有专业演员参加的京剧晚会,在校园中掀起京剧热。1990年秋,学校开设“京剧欣赏”选修课,将京剧基本常识的讲学正式列入教学计划。先后成立教师职工京剧兴

趣小组、老干部京剧欣赏小组、居民委员会老龄问题委员会京剧小组,经常与该社共同活动。

上海市黄浦区人民广场街道京剧队

票房。成立于1977年7月。原名牯岭路街道京剧队,后改今名。隶属于黄浦区人民广场街道办事处。创办人:李万珍、邓笑灵、蒋瑞贤等。负责人:冯瑛、徐光璘、沈庆镛。成员三十余人。聘陈鹤昆、沈美秋等为顾问,王凤岩、胡韵梅等为艺术指导。经常演出传统戏,并自己编演《除四害》、《婚事新办》、《只生一个孩子好》、《过马路要走横道线》、《两代人》等新节目。观众日益增多,亦常有外宾前往参观。被称为大光明电影院边的“小光明”,受到党中央宣传部、国家文化部及市、区领导的表扬。京沪报刊均曾报道,为上海众多街道京剧队中办得较好的一家。

上海市黄浦区外滩街道京剧队北队

票房。成立于1978年4月,隶属于黄浦区外滩街道办事处。原名黄浦区北京东路街道京剧队,后改今名。创办人:陈朝仪、唐介民。成员三十余人。聘石品芳、章共鸣、李君芳、马玉岐为艺术指导。每周排练,经常演唱传统戏,并配合时事,自编唱词,上街演唱宣传。1989年5月起,增办京剧研究小组,进行学术性研究。

上海梅兰芳艺术研究小组

票房。成立于1979年12月,隶属于中国戏剧家协会上海分会。负责人:卢文勤、吴迎、任颖华。经常活动,排演梅兰芳名剧,并曾举办全国专业中青年演员训练班,整理编写梅兰芳剧本曲谱(由上海文艺出版社出版),出版内部刊

物《梅讯》。在梅兰芳逝世20周年、诞辰90周年、梅兰芳纪念馆开馆,均曾举办大型演出。俞振飞、李玉茹、杨荣环、梅葆玖及许多梅门弟子、再传弟子也曾参加活动。

上海梅兰芳艺术研习社

票房。成立于1980年3月,初名“梅派爱好者联谊会”,隶属于中国戏剧家协会上海分会。负责人:卢文勤、裴允恭、梅维忠。1988年改组,改今名,改隶于上海艺术研究所。负责人:裴允恭、梅维忠等。聘黄钧为名誉社长。成员近二百人,多为杨畹农的“梅剧进修会”成员和包幼蝶的学生,经常在上海市内各处演剧,清唱,举办讲座,整理曲谱,并有朱静娴用法语试演京剧。俞振飞、梅葆玖、梅荷玖、童芷苓等名家均曾参加活动。

上海市徐汇区永嘉路街道京剧组

票房。成立于1980年9月,隶属于徐汇区永嘉路街道办事处。创办人:黄仲梅、刘群舫、姚天云等7人。成员三十余人。经常演唱,承办街道京剧茶座。除传统戏外,还自编宣传计划生育的小戏《领证》,获区二等奖;并结合时事,自编唱词,宣传卫生、法制、人口普查等。上海和其他城市京剧演员及外宾常往观看或参加活动。

上海黄桂秋艺术研究小组

票房。成立于1980年11月,隶属于中国戏剧家协会上海分会。正副组长:朱永康、萧维璋。名誉组长:王熙春。成立以后,以上海市卢湾区文化馆为基地,经常演出黄派代表剧目。小组成员曾在各城市演出,实况由各地电台、电视台录音、录像,作资料保存。朱、萧曾编写出版黄桂秋剧目曲谱,撰写有关论文,

在《上海戏剧》等刊物上发表。

上海沪西工人文化宫京剧之友

票房。成立于1981年2月,隶属于上海市总工会沪西工人文化宫。创办、负责人:刘宝魁、陶功应。主要成员:陶功让、刘佩君、郑九洲、方志光、梅蓉蓉、周炳华、田永年、李音良、谢秀珍等。聘艾世菊、张少奎为艺术顾问。每周举行“大家唱”,经常演出。有不少演员曾往参加活动。

上海市静安区京剧之家

票房。成立于1981年3月,隶属于静安区工人俱乐部。创办人:谈雯辉、赵卧辰。会员一百余人。聘俞振飞、黄正勤、王玉田等为艺术顾问。每周举办对外的“京剧大家唱”,对内的排练,经常在市內各处清唱、演出,还曾排演现代剧《万花筒》,并举办京剧知识讲座及清唱大奖赛。

上海荀派艺术研究会

票房。成立于1981年11月,隶属于中国戏剧家协会上海分会。会长:包碗蓉。聘荀慧生夫人张伟君为顾问兼名誉会长,李玉茹、童芷苓、孙毓敏、陆正红、李薇华、袁灵云为常务理事。会员多为荀门弟子、再传弟子、海内外票友。经常排演、清唱荀派代表剧目,并展览包碗蓉历年收藏的大量京剧服装,已由各地报刊、电台、电视台报道。

上海静安区政治协商会议京剧组

票房。成立于1981年,隶属于静安区政协文体委员会。创办人:文体委员会主任、原电影演员顾兰君。现任负责人:王小燕。成员多为区政协、各民主党派、工商联、宗教团体、侨联、妇联成员。

主要有孙琦、毛韞珍、夏瑞珍、吴莉莲、吴月华、马蕙兰等。每周活动一次,经常演出。

上海市戏曲学校京剧茶座

票房。成立于1984年。负责人:王思及。为上海1976年后出现的第一家京剧茶座。每星期日上午演唱。每次均有专业演员、戏校学生与票友参加。上海所有专业名演员及其他省市来沪的名演员,几乎无一例外地到该校参加活动。许多戏剧界老艺人、京剧研究专家、评论家及新闻界人士均曾前往欣赏,成为上海京剧茶座中办得较兴旺的一家。

上海市老干部活动室京剧社

票房。成立于1985年5月。初名京剧组,继改为京剧队,后改今名。理事长:夏时。副理事长:王国兴、赵鸣魁。成员八十余人,以离休老干部为主。聘张春秋、岳路为艺术顾问。每周排练一次。除演出传统折子戏外,并演过《沙家浜》的“智斗”,还编演《老战士抒怀》、《宣传老年法》等新节目。演出对象以离、退休老干部为主,亦常到市內各处演唱。

上海市黄浦区外滩街道京剧队南队

票房。成立于1985年8月,隶属于黄浦区外滩街道办事处。原名黄浦区四川南路街道京剧队,后改今名。负责人:薛志康、盛春庭、王家骅。成员三十余人。聘舒昌玉等指导。每周排练。经常演出传统戏,还配合时事,自编唱词,上街演唱,宣传环境卫生、计划生育、保护老人妇女儿童、学习雷锋等。常与上海及其他城市业余京剧团体交流演唱。

上海市业余京剧研究社谭派小组

票房。成立于1985年。创办人:郭

子颐、许宝驯、邵曾祺、李承煊、陆振中、宋湛清等二十余人。经常清唱并演出许多谭派剧目。专业演员李蔷华、鼓师高明亮等都曾参加活动。

上海市静安区京剧爱好者协会

票房。成立于1986年5月，隶属于静安区文化馆。在区属武定路、愚园路、万航渡路、威海路、延安中路、张家宅、江宁路、余姚路、华山路各街道及区政治协商会议设十个分会。由创办人马成、何景华、金钜康、顾兰君等组成理事会。会员二百余人。聘许思言为名誉会长，陆正红等为顾问。每周在区文化馆举办清唱茶座，经常排演传统戏、举办讲座，并曾组织演唱比赛。

上海市青年京剧振兴社

票房。成立于1986年5月。社长：陈顺明。副社长：华明宜。理事长：龚子凡。社员三十余人，皆为青年，各行当齐全。每周活动一次，并在上海市内各娱乐场所演唱。在1988年上海市“金松杯”京剧大奖赛中获4名一等奖。1989年10月起，在天蟾舞台首次举办星期京剧茶座一年。

上海纺织京剧团

票房。成立于1986年8月，隶属于上海纺织工会。负责人：王诚沛。成员中青年占多数，其中有的曾获纺织部全国文艺录像优秀节目奖。该团经常活动，排演大型传统戏。主要面向基层，为纺织职工演出，并曾往其他城市演出。

上海大江京剧研究社

票房。成立于1989年4月，隶属于上海市社会发展研究会。社长：何可一。副社长：林德忻、蒋恩镶。成员50人。

主要活动为：研究、宣传、普及京剧艺术，联络各界人士关心和支持京剧事业，组织演员与海内外票友联系，开展学术交流，筹集研究经费，培训和扶持人才，组织观摩演出和讲座。每周有演唱活动。曾多次举办大型演出，并赴其他城市演出。在上海市戏剧家协会的刊物《上海戏剧》每期上开辟《大江京剧票友之家》专栏，报道业余京剧活动消息。

上海国际京剧票房

票房。成立于1990年2月。以推动海内外票友进行艺术交流为宗旨。理事会由21名京昆剧爱好者组成，理事长：汪道涵。副理事长：李储文、吴承惠、舒适、程十发。总干事：李玉铮。副总干事：许世德、王思及。聘陈沂、俞振飞、刘兴文、陈从周、邓云乡、卢文勤为名誉顾问，香港票友金如新、张雨文、钱江、李如声，台湾票友罗吟梅、旅美票友朱文熊为名誉理事。票房成员中有大学教授、工程师、医生、企业家、书画家、新闻记者、电影演员等。经常举行演唱。曾举办“海内外京剧票友联谊演唱会”等，上海及各地京剧演员以及香港和海外京剧爱好者都曾参加活动。

上海燎原电影院京剧茶座

票房。成立于1990年3月。负责人：崔叶青。每星期日上午演唱。上海京剧演员、票友以及外地到沪京剧演员，大多数都曾前往参加活动。张君秋、张乐平等曾赠画。上海及各地报刊、电台曾予报道。

江苏省青浦平剧社

票房。1929年成立于江苏省青浦县(现属上海市)。创办人：叶养吾、许嘯蝶、陈明德。社长：周宝骥。社员50人。

严品娟为唯一女社员。多次彩排演出。1937年8月,因日军侵入而解散。1940年春,在敌伪劫持下恢复活动。1945年8月,抗战胜利而停止。

江苏省松江茗钟集票房

票房。1930年成立于江苏省松江县(现属上海市)。为松江县第一家业余京剧组织。创办人:徐传书、杜贻清、费伯超、费仲逸、杨秉文、潘古一等。聘虞元奎教戏。曾彩排、演出传统剧目。1931年底停办。

江苏省松江大同票房

票房。1931年成立于江苏省松江县(今属上海市)。创办人:朱松元、徐早晨、顾光惠、颜小鲁、瞿指凉、沈季新、章振淦、孙达兼等。聘金泽川、马瑞霖等教戏。多次演出传统剧目及南派戏《三戏白牡丹》等。曾为救济难民等事演剧,并曾与专业演员合作,前往上海及其他城镇演出,甚受观众欢迎,轰动一时。1937年8月,因日军侵入而停办。

江苏省南汇台岑社

票房。1931年成立于江苏省南汇县(今属上海市)新场镇。社长:张小乙。社员二十余人。每逢旧历3月28日庙会,在城隍庙戏台演戏数日,演出传统剧目。聘何英奎教戏。1935年底停办。

江苏省嘉定县民光剧社

票房。1933年成立于江苏省嘉定县(现属上海市)。创办者:国民党嘉定县党部。曾演出一批传统戏及新戏《侠女伶》、《张汶祥刺马》、《渔家女》、《笑中缘》、《林则徐焚缴烟土》、《同室操戈》、《空谷兰》、《恶婆婆》、《大路》、《啼笑因缘》等。1937年8月因日军侵

入停办。

江苏省嘉定大众剧社

票房。1933年成立于江苏省嘉定县(现属上海市)。创办人为一批青年,曾公演传统戏。同年底,全体成员加入民光剧社。1937年8月,因日军侵入而停止活动。

江苏省南汇和社

票房。1935年成立于江苏省南汇县(今属上海市)。社长:夏履之。社员二十余人。聘上海京剧老生小如意教戏。演出传统剧目。抗战时期停办。

江苏省青浦县朱家角韵声社

票房。1938年冬成立于江苏省青浦县朱家角镇(现属上海市)。创办人:周宝骥、宋纪才、张建民、金耕生等。社长周宝骥在青浦平剧社解散后,迁居朱家角,另创建该社,社员五十至六十人,行当齐全。聘钱仁源、蔡文卿、张国俊(小郑法祥)、邱耐庵等为教师,经常彩排演出传统戏。经费由当地商界赞助。1946年停办。

江苏省嘉定县金声票社

票房。在1945年前后,活动于江苏省嘉定县(现属上海市)。曾轰动一时。以后因成员星散而停顿。1946年,部分成员另建青年俱乐部,恢复演出。一年后亦停办。

江苏省嘉定桃溪戏剧研究社

票房。1946年成立于江苏省嘉定县(今属上海市)。创办人:周裕尘、周裕昆。成员多为娄塘镇士绅。聘梅文彬教戏。曾公演一批传统戏。1948年底停办。

江苏省金山平剧研究社

票房。1946年成立于江苏省金山县(现属上海市)。成员15人,以研究京剧为主,偶有演出传统折子戏。1949年后因成员分散而停办。

江苏省松江茸光国艺社

票房。1946年成立于江苏省松江县(今属上海市)。创办人:瞿继康、杨秉文、程十发、韩介藩、章振淦、潘子超等。聘卢君良教戏。曾彩排演出传统剧目。因当时松江多年未演京剧,观众极为踊跃。1949年后,因成员工作变动而停办。

江苏省奉贤门头戏班

票房。1949年前成立于江苏省奉贤县(现属上海市)泰日镇。由乡民自动组织,作季节性演出,曾演出南北派京剧、昆剧、苏滩,活跃于奉贤县各乡镇,深受群众欢迎。1949年后停办。

江苏省南汇民声京剧组

票房。1950年成立于江苏省南汇县(今属上海市)。为南汇县在当时唯一的群众业余京剧团。成员二十余人。活动于大团镇一带。演出传统剧目。后因观众稀少,至年底改演沪剧而停办。

上海国剧艺术保存社

学术研究组织。成立于1933年。创办人兼负责人:张古愚。主要成员:郑过宜、冯小隐、吴我尊、刘梦耘、胡憨珠等。曾编印《戏剧旬刊》、《戏报》等,以宣扬京剧为主。后《戏剧旬刊》改名《十日戏剧》。1939年,该社改名十日戏剧社。1942年抗日战争期间,该社不甘受敌伪控制而停办。1946年,恢复活动,经改组,改名《中国戏剧改进协会》,编印《中国戏剧》半月刊。王尧籁为主任委员,梅

兰芳、周信芳、张古愚为副主任委员,具体工作仍由张负责。后因物价飞涨,经费困难,只持续一年即停办。

上海市黄浦区京昆剧之友社

业余京剧活动团体。成立于1980年10月,原名京剧之友社。发起人:杜忆佳、范肇鹏等7人(其中6人为青年)。隶属于黄浦区文化馆。1981年5月改今名。以研究、宣传、普及京昆剧为宗旨。现任社长:范肇鹏。副社长:陈璇、唐家模。社员130人,多半为知识分子,有写作或宣传能力。该社聘俞振飞为名誉社长,先后聘王正屏、许思言、李家载、蔡正仁、何慢、龚义江、张之江、许寅、邓宛霞、王家熙、王思及、翁思再等40人为顾问。该社曾举办京昆剧艺术讲座120次,听讲者2万5千人次,收集讲稿作为资料七十余万字;举办京剧研习班、声训班5期;编印书报一百多件;首次向京剧界提供上海业余京昆剧团体200家的情况和周信芳生平演出剧目590出,都已发表;长期承办黄浦区文化馆的“京剧大家唱”、“京昆沙龙”等活动;举办多次京昆剧演唱会、座谈会、研讨会等;屡次为上海京昆剧演员获梅花奖者、白玉兰奖者及其他褒奖者举办庆功会;举办京昆剧知识竞赛;展出剧照、音带、资料;协助大中学校建立业余京昆剧组织;协助上海师大开设京剧选修课;为京昆剧爱好者无偿买书、录音、复印资料等。上海不少老、中、青年京昆剧演员和其他省市到上海的演员都曾到该社参加活动。

周信芳艺术研究会

学术研究组织。1985年,文化部等10家单位举办周信芳诞辰90周年纪念活动时,由文化部宣布成立于上海。会长:周扬。副会长:姜椿芳、刘厚生。

1989年初,成立理事会、理论研究部、剧目部、演出部、教学辅导部、公共关系部、资料展览部等,改选刘厚生为会长,吴石坚等15人为副会长,周扬、于伶、俞振飞、袁雪芬为名誉会长,聘马少波等58人为顾问。该会以继承发扬周信芳的麒派艺术,进行系统研究,并结合艺术实践,推进京剧的发展为宗旨。曾举办周信芳诞辰95周年纪念活动,组织麒派剧目演出,举办周信芳艺术研讨会和周信芳艺术电影观摩会,与上海京剧院、上海文化发展基金会共同塑造周信芳铜像,组织演出队赴北京等地巡回演出,并出版《会讯》等。

上海市京剧爱好者联谊会

业余京剧团体的联合组织。成立于1988年。挂靠中国戏剧家协会上海分会和上海市艺术研究所。发起者为上海市工人艺术团京剧团、黄浦区京昆剧之友社等13家团体。负责人为艺术研究所戏曲研究室主任王家熙和上海剧协柴俊为。凡参加该会之业余京剧团体即为团体会员。遇有重大活动则由该会召集团体会员共同举办。曾举办祝贺俞振飞88岁诞辰大型演唱会;欢迎赵燕侠座谈会;杨宝森艺术研讨会等,并曾为上海人民广播电台组织团体会员参加1989年9月24日的星期戏曲广播会。

浙江省温州珊珊票房

票房。成立于1933年。原名三三票房。创办人:张子畴、刘克西、姜绮文、周德波、胡不归、张作楨、唐继永等。成员有工商界、文教界人士,小公务员、职工等。1937年改名珊珊票房,成员增至四十余人,行当齐全,主要成员先后有沙意华、林兆芬、林惠君、陈佩玉、杨文通、丁成龙、余培芝、赵葆兰、吴宗达、钱洪发

(鼓师)等。常为地方公益事业募捐义演;并为上海演员到温者安排生活,同台合演。1944年9月,因日军第三次侵入温州而停办。

浙江省杭州市职工业余艺术团京剧团

票房。成立于1949年12月,得到中国人民解放军三战区七兵团京剧团的支持和辅导。原为省交通公司职工业余京剧团,曾深入全省各地区运输单位,演出传统戏和改编、移植的剧目。1956年,移植昆剧《十五贯》为京剧,大受欢迎,得到省交通厅、市总工会嘉奖。后又移植绍剧《三打白骨精》。1958年,划归市总工会,改为工人文化宫职工艺术团京剧团。团长:郑俭。成员68人,主要有程绪荣、俞振照、何师艺等。1961年以前演出以传统戏为主,60年代中期常演现代剧。1967年停办。

浙江省杭州市民声业余京剧社

票房。成立于1981年。创办人:胡美成、吕秋文、许长魁、钟鸣、王世杰等,得到省政协、民革的支持、资助。社长:胡美成。副社长:李迪民。成员百余人,有机关干部、教师、工程师、医师、财会人员、职工等,行当齐全,培养了大批中青年京剧爱好者。宋宝罗为主任委员,陈大薇为艺术顾问,俞振飞为名誉社长,李慕良、许思言为名誉副社长,聘有许多专业演员教戏。平日演唱自娱,并配合省、市社会活动演出,共五十余场,清唱八十余场。演出剧目五十余出。曾与省京剧团合演,并前往各地、县演出。

山东省寿光县杨庄业余剧团

票房。成立于1868年,历时百余年,为我国历史较长的业余京剧团。原名寿光县杨家庄子子弟戏班,成员三十

余人,能演京剧十多出。1908年后,从外地请到艺人韩雨亭教戏。主要成员有杨相华、杨乐华、杨世奎、杨京贵等。杨氏兄弟卖地5亩,置办戏装三千余件,演出剧目四十余出。1933年,改名福盛班。负责人杨增善等。成员七十余人。聘科班艺人贞祥、金红教戏,能演一百多出戏。1954年,改名杨家庄子京剧团。团长:杨京斌。导演:杨福明。这时老一代艺人基本退出舞台,增添新演员五十余人,以种荒洼地为主,业余排戏。1966年,改名杨家庄子毛泽东思想宣传队,演现代京剧及其他小戏和小演唱。传统戏装道具多被烧毁。1975年后,改名杨庄业余剧团,先后由杨京兰、杨文礼等负责。成员四十余人。剧团始终坚持业余、自愿的原则,现仍坚持每年春节、元宵、清明等节日为本村群众演出,也到外地演剧。

山东省潍县乐聚轩

票房。成立于清朝末年。为当地最早之票房。创办人:陈玉甫。负责人:陈佩航。成员五十人左右,主要有刘子虔、谭贻常、吴观澜等。经常演出。曾为支援学生反对袁世凯签订卖国条约筹款演出。1921年为募捐救济水灾到各地演出。1929年停办。

山东省烟台庆春堂票房

票房。成立于1915年前后。由祥茂肥皂厂老板郑某在庆春堂浴室后院造楼房作票房。经常演出,并曾下乡演出。1920年停办。

山东省青岛市工人文化宫职工工业业余剧团京剧队

票房。成立于1928年。原名和声社。创办人:黄恂伯、周鼎忱等。社长:

黄恂伯。成员最多时50人,主要有洪深等。聘吴铁庵、冯子和等为教师,到青岛演出的王又宸、言菊朋、周信芳等为名誉社员。1937年抗战爆发后,改组为银光社,多次举办义务演出。1943年3月改名琴樽友韵庐。程砚秋到青时,曾对其程派研究小组作指导。1945年抗战胜利演出时,童芷苓曾参加演出。1946年后,恢复和声社原名。社长:孔士劝。为当时青岛影响最大的票房。1955年,改组为市文化宫京剧队。1958年后停顿。

山东省烟台市业余京剧团

票房。成立于1930年,原名业余国剧研究社。创办人:许焕章、门绥之、谢凤翔及滨海楼浴室经理牟某等。社长:许焕章。聘老艺人教戏。曾为庆祝节日、救灾募捐等演出。1938年抗战时期烟台沦陷而停顿。1939年恢复,为应付敌伪登记,由市第一区伪区长傅维敬为社长,许焕章、门绥之为副社长。主要成员有曲学海、张金波、琴师贾贤英等。其中许、曲还收了很多徒弟。后又停顿。1948年,傅志鉴发起,恢复活动,改称同乐会。傅为会长,洛政民为名誉会长。成员百余人。进行多次活动,演出过活报剧《四季红》,为皖北水灾义演募捐棉衣80套。后改称业余京剧团,傅为团长。1950年移交工商联会。60年代后期停办。

山东省青岛欢声国剧社

票房。成立于30年代。社长:中医谢焕章。成员多为商业、邮政、教育界人士,主要有郑蓓文、王君华、萧翠屏等。聘铁璠甫、张云龙等教戏。经常演出。在40年代中活动最旺盛,为当时在青岛仅次于和声社的票房。

山东省济南国剧研究社

票房。成立于1930年,由余心乐票房旧成员党叙五、孙绍先、吕英超、孙焕章等与盐商刘筱鸿合作改组而成。社长:朱星甫。副社长李效仙、冯念鲁。成员六十余人,主要有李书铭、郝云珊、陈叔为、李叔明、丁小雯、傅如石等。每周排练,经常演出,在当地甚有名。1935年后渐停顿。

山东省济南公余国剧研究社

票房。30年代,继济南国剧研究社而成立。社长:伍啸庵。主要成员有慈珍、慧珍等。经常演出,质量较高。

山东省津浦铁路票房

票房。30年代成立于济南。成员多为铁路员工。人才甚多,但不常与外界交结,自行活动。

山东省青岛聊社

票房。成立于1931年。成员多为银行、铁路职员。主要有尚逊之(尚小云之族叔)、吴铸生、袁慧雯等,水平较高。经常演出。1937年抗战爆发后停办。

山东省济南进德会国剧研究社

票房。成立于1933年,隶属于韩复榘主办的进德会俱乐部。负责人:傅靖远。经常演出。抗日战争爆发,1937年12月济南沦陷,设施多被侵华日军破坏而停顿。

山东省烟台益友俱乐部

票房。成立于1940年。创办人:张贻甲、曲学海等。成员中人才较多。聘北京孙玉清教戏。经常演出。后停办,由成员冯连科在果业公所另组俱乐部,不久亦停办。

山东省青岛业余求知会

票房。成立于40年代初。创办者:青岛市百货业同业公会。会长:苗会卿。主要成员有王剑秋、刘文心等。聘武殿臣、朱昆山教戏。经常演出。1949年后,与青岛市文联戏曲改进协会配合,排演《完璧归赵》等,并为青岛、福州等地专业京剧团输送不少优秀演员及乐师。

山东省济南市动力京剧团

票房。成立于1950年。团长:刘顺正。导演:李文钧。成员均为鲁中电业局职工,主要有耿永福、李玉梅、郭洪善、陆洪起、吕锡海等。经常为职工演出,参加过为救济黄河水灾捐献义演。60年代中后期停办。

山东省济南市回民京剧团

票房。成立于1955年,为少数民族业余剧团,得到济南市民族委员会的支持。主要成员有马继声、钱昌明、金秀珍、于海澐等。常为少数民族演出,并为生活有困难者义演。除传统戏外,曾演新剧《胭脂》。

山东省鲁艺戏剧爱好者协会

票房。成立于1987年5月,得到中共山东省委、省政府和鲁艺剧院的支持。发起人:耿永福、方荣翔。会长:萧洪(省文化厅长)。副会长:耿永福、曾广发、庞玉柱。选举马少波、方荣翔、赵荣琛、欧阳中石为名誉会长。聘省领导和老同志谭启龙、苏毅然、李昌安、姜春云等为名誉会员。该会以邀请名家到鲁演出,协助京剧团体,组织观众为目的。省领导和魏莲芳、李慧芳、梅葆玥、梅葆玖等均曾参加其成立大会。该会除组织演出外,并曾承办山东省中青年京剧演员比赛等活动。

福建省建瓯杨葭曲社

票房。成立于1850年(清道光30年),初名杨葭仙馆,学唱徽调。清末民初,改习京剧,并改今名。历时一百多年,为福建省建立最早、历史最久之票房。以前,多在工余及节假日活动,亦为社友家中婚寿喜庆事举行堂会清唱。1980年以后,成员有三十余人,多为退休干部、职工,并吸收一批青年参加。教师有邓筱仙、徐金泉、张子肃(琴师)等。演唱传统戏二十余出。至今仍在活动。

福建省福州人籁平剧社

票房。成立于20年代初,原名天籁票房。创办人:上海票友罗仲泉、顾仰田,福州票友刘原沂、饶建选、刘元桂、郭梁等。筹款置办部分戏装,每周聚会,清唱或彩排。数年后,改名人籁票房,聘北京留闽艺人沈福寿教戏。1928年,为闽西灾区募捐,由南通伶工学校毕业的顾曼庄演出欧阳予倩的新剧《人面桃花》。后有女票友陈庚参加票房,高亭公司曾灌制其唱片。同年冬,票房受人委托,由上海邀请演员雪明玉、董月红、王桂卿,票友罗仲泉、杨南音等到闽组成长春京剧班,后解散。票房吸收青年人参加,改名青年会京剧研究组。1931年,又改名人籁平剧社,经常演出,曾为“一·二八”抗日义演劳军。1933年底,欧阳予倩到闽,任文化委员会委员,该社参加其组织的国民剧场演出队,演出活报剧《飞机捐》、话剧《怒吼吧,中国》、《买卖》等。欧阳导演并参加演出。后演剧队部分队员随欧阳去香港。该社因无经费维持,遂停办。

福建省泉州籁如平剧社

票房。成立于30年代初,原名籁如票房。创办人:杨子江、王友锵、傅春魁等。先后聘黄在仁、吕佩雄、那少安等为

艺术指导。经费自筹,经常活动,演过儿场折子戏。抗战爆发后,厦门沦陷,该市一些票友到泉州与其合作。1941年,票房募捐慰劳抗日战士,义演现代剧《战胶东》。1945年,票房组织泉州所有票友演戏三夜,庆祝胜利,盛况空前。后泉州成立“国风平剧社”,聘黄春斌教戏,籁如全部票友参加该社。不久,该社停办,籁如恢复,改称籁如平剧社。后晋江、南安等地先后成立票房,都与该社保持联系。1949年后,该社停办,原有成员仍为泉州业余京剧活动骨干。

福建省永安京剧研究社

票房。成立于1947年冬。初名公余联谊社。创办人:赵海东(县邮政局车队队长),及京剧艺人白鑫培、傅艳芳、徐小青、陈依梅等。赵为社长,白等教戏,培养出李子芬等一批票友,上演传统戏。票友轻财重义,因教师平日无收入,遂将星期六、星期日演出收入全归教师。县银行、田粮处、邮局等处职员及当地居民常参加活动并赞助。1949年后,改今名。

福建省京剧之友联谊会

业余京剧活动团体。1985年11月在福州成立。会长:许怀中。常务副会长:辛波。成员近二百人。聘温附山、张格心、王直及张君秋、袁世海等为名誉会长。该会以普及、研讨、继承、创新京剧艺术,满足京剧爱好者欣赏需求,及扩大闽台文化交流为宗旨。曾举办十余次大型演出活动,逢年节邀请名演员举行联欢,深入学校宣传京剧,组织大规模敬老拥军活动,往省内各地演出,与京沪港台人士联欢。曹禺、张君秋、袁世海、李玉茹、梅葆玖、梅葆玥、邓婉霞、蔡正仁等均曾参加活动。在其影响下,厦门市、建阳地区、福州铁路局亦先后成立京剧之友

联谊会。

绥远省奋斗剧社

票房。1929年成立于绥远省(今属内蒙古自治区)五原县,原名阳春社。创办者:五原县商会。负责人:车云生、董兴国、车少华等。成员多为商界人士。1939年5月,在国民党第八战区副司令长官傅作义召开的军民纪念“五·卅”国耻大会上,曾与军方票友合演。1940年绥西抗战后,随军迁至临时省会陕坝镇(今巴彦淖尔盟杭锦后旗),票友增加许多,主要有周阶平、张跃、曹丹侯、边仲麟、邹宗红等。当地流散艺人杨鸿林、花艳芳、张丽君等也曾加入。后改名奋斗剧社。主持人:康玉玺、周勤。常在当地作营业性演出。抗战胜利后,省会迁回归绥(今呼和浩特市),停办。

内蒙古通辽市天庆西票房

票房。1940年成立于通辽(当时属辽宁省)。初无正式名称。创办人:张雨纯、赵秀峰等,清唱自娱。后迁至天庆西烧酒作坊,人多以“天庆西”为其名。成员中有军政官员、店主、工人等,主要成员有张、赵及寇会武、宣振峰、毛德山、周连发、郭玉峰等。后周、郭被选为会首,租衣箱,请教师,有时售票演出。1941—1945年间,曾演出一批传统剧,活动日渐繁盛,并与当地艺人合演,名噪一时。1946年,有部分成员下海。1949年,票房得文化部门资助,由市京、评剧团提供衣箱。主持人改为市文化局干部申醉雪。1957年后活动渐减,遂停办。

内蒙古呼和浩特市职工业余京剧团

票房。1941年成立于归绥市(今呼和浩特市)土默特两级小学。创办人:该校蒙族教师元洪举。因票友陆续增加,

改在校外活动,定名协进剧社。常在剧场演出。1942年,王俊卿、傅文林、关木节三位女票友加入,演出剧目增加,并曾到其他城市作赈灾义演。1944年,改名民生剧社,有北平(今北京市)京剧演员李金林、冯金延、刘元桐、程永年等为票友说戏。1947年,北平演员管绍华、臧岚光到归绥,与元洪举合演。1951年,改隶归绥市总工会,改名市职工业余京剧团,新增杨继曾、姜绍武、徐宝奇等成员。后元洪举下海。剧团在50年代后期停办。

辽宁省沈阳公余俱乐部

票房。成立于1923年,由票友集资和社会资助,为沈阳最早票房之一。成员多来自商界,共三十余人,主要有訥禹竹、丁辑甫、刘竹友、赵卫民、周大文(本溪煤铁公司总办)等,各学不同流派。每周活动,聘专职演员教戏,定期彩排,曾演传统戏30余出。1929年6月,因成员流散其他俱乐部,遂改为公余茶社。

辽宁省大连振雅社

票房。成立于1926年,又名振业社,为大连成立最早、成员最多的票房。创办人:李孔智(鼓师)、王喜之。社长:吕习之。成员先后有五十余人,多为工商界人士。以演戏自娱为主,尽量参加募款赈灾、兴办慈善事业等义务演出。抗战胜利后,尤为活跃。成员中造诣最深者为老生王鸿升,曾于1935年在长春的东北京剧票友比赛中获第二名,其《讨荆州》、《借东风》等唱段,由丽歌公司灌制唱片。1949年前,该团因成员多加入其工作单位的业余剧团而停办。

辽宁省沈阳商埠俱乐部

票房。成立于1928年。成员约四十余人,多为电业、铁路员工。主要有周

大文、徐文谟、曹幼泉、吕惹愚、吕惹我等。行当齐全，阵容较强，活动频繁，曾演出传统戏三十余出，在沈阳颇有影响。成员中不少人后来下海，如徐文谟为赵荣琛琴师多年。

辽宁省沈阳晶晶剧团

票房。成立于1928年，为票友贾普知创办之家庭票社。贾唱余派老生，精通文武场。成员三十余人，主要为贾之子女。由北京聘梁华侬、侯德山、石月明等教戏。能演传统戏三十余出。曾到剧场演出，并参加堂会及义演。曾到张学良府演出。1931年到大连演出。“九·一八”事变后，贾举家迁居长春而停办。

辽宁省沈阳大东俱乐部

票房。成立于1929年。成员二十余人，主要为兵工厂职工，有王乐亭、李文海、边采亭等。演传统戏十余出。自建小剧场一座，有二百余座位。1931年对外开放，每周演出一次，只收茶资。经常邀请其他票房成员合演。

辽宁省沈阳沈水俱乐部

票房。成立于1933年，为一家庭票房，活动地点在成员吴觉民家中。其他成员有吴之兄弟及温多久、龙文献、范兴朴、赵璧清等。演出一些传统戏。1936年，移到王显埠家活动。排演十余出戏，节假日对外演出。

辽宁省大连黎明国剧研究社

票房。成立于1935年8月。创办人隋孔章、谭凌云(琴师)、甫聿滨。成员先后约四十余人。曾演出一批传统戏。1941年底，太平洋战争爆发后，日本殖民主义者对票房正常活动限制更严。抗战胜利前夕，该社并入振雅社。

辽宁省沈阳“协和会馆”国剧部

票房。成立于1937年末，隶属于敌伪之“协和会”。负责人袁某。成员约60人，主要有于兴旺、张薰昭、袁竹铭、冯凌阁、周质彬等。曾演传统戏二十余出。

辽宁省沈阳同乐处

票房。成立于1938年。主要成员有初本善、姜云平、邵振庭、孙文庭、孙文章等。其他票房成员亦常往参加活动。1941年停办，大部分成员转入满洲电线厂宿舍俱乐部。

辽宁省沈阳气压机厂业余京剧团

票房。成立于1945年，由该厂创办，厂长温礼源组建。初为小型演唱组。1956年由厂拨款购置衣箱等物，成立剧团。成员五十余人，主要有杨绍令、王宝贵、姚桂蓉、王新庭、武子立、徐凤舞、迟维亮、刘士富、王笑(鼓师)、聂树奎(琴师)等。曾演传统戏六十余出。常在市内各处演出。

辽宁省沈阳三连业余京剧团

票房。成立于1946年12月。创办人为国民党军械营三连连长吴冠南。主要成员有初本善、杨绍令、蔡玉庭等，又邀京剧演员王亚坤等参加演出。

辽宁省大连电业局业余京剧团

票房。成立于1947年。原名远东电业职工国剧研究社。创办人：远东电业公司(大连电业局前身)工会主席沈涛、工会宣传部长郭铭。社长：于德奎、孙凤箴。副社长：郭盛喜、杨伦久。成员多为公司职工。最有影响者为程派青衣郭盛亭，后下海，曾为河南省郑州市京剧团团团长。该社演出过一批传统戏和现代

戏《白毛女》、新编古装戏《石达开》。后改名电业局业余京剧团。

辽宁省沈阳东北工学院业余剧团

票房。成立于1951年5月。创办者：东北工学院工会。团长：丁国华。成员四十余人，有副教授、讲师、实验员、工人等，主要有龚培仁、罗重光、姚佩媛、田业琴、孙玉书（鼓师）等。指导教师：秦友梅、李兆敏等。曾演出一批传统戏。1962年因机构变动而停止。1979年恢复。剧团领导：徐纪香、张树奎、朱仲春。主要成员有佟文明、李桂芝、罗重光、张德福、王跃君、赵永斌（鼓师）、梁宝成（琴师）等。指导教师：王玉海、诸世芬。曾演出不少传统戏和现代戏《沙家浜》的“智斗”及一些评剧。主要观众是学院职工及家属，曾多次与专业剧团合演。

辽宁省新民县铁路业余剧团

票房。成立于1952年，原为新民铁路党总支巨流河文艺队。队长：张金泽。队员13人。1957年改称新民铁路文工团，后又改称铁路业余剧团。团长：张玉峰（工会负责人）。副团长：张金泽（兼导演）。团员27人，主要有刘东兴、关素华、王连昆等。演唱京剧及评剧。

辽宁省沈阳市回民业余京剧团

票房。成立于1954年，隶属于回民文化馆。团长：杨松柏，副团长：王玉成、杨宏志。成员六十余人，主要有张向阳、马影、杨国柱、马龙图等。曾演出一批传统戏。沈阳市民族事务委员会一贯重视该团，拨款为其买戏装、道具。该团重视艺术质量，演出严肃认真，颇获好评。

吉林省吉林市铁路业余京剧团

票房。成立于1913年，至今已历时

近90年。创办人：阎传皋（吉长铁路局局长）。初以路局科室人员为主，名同仁剧社。次年与工人为主的铁路俱乐部合并为吉林铁路剧社。基本成员50人。聘京剧演员余德禄、世哲生，鼓师张德明等教戏，并请京剧演员徐蘧臣等开办两期培训班，先后培养出一批票友袁嵩瑞、王云亭等。剧社阵容完整，行当齐全，能演一批文武传统戏。京剧演员王芸芳、高少亭、宋玉声等都曾合作演出。1948年后改今名。由其时至今，曾陆续排演《九件衣》、《逼上梁山》、《红灯记》、《智取威虎山》、《谢瑶环》、《海瑞罢官》等新剧。曾在地方和铁路系统的会演多次获奖。历任团长有何瑞吾、王树声、郝瑞兴、王毓成、赵桂华、崔庆荣、张玉林等。

吉林省中东铁路总管理局俱乐部京剧团

票房。1926年成立于哈尔滨（当时属吉林省）。团长：李炎。初时演京剧兼演俄国话剧。以高薪聘请李妙香、贵俊卿、贾仲羽、周喜增、吴喜年等教戏。1932年，自筹设备，创办有大中小三个级别的国剧研究社，培养铁路员工及其子弟学戏。同时成立专业国剧团。团长：邱富。主要演员有陈远亭、刘相轩、顾玉荪、韩成之、林钧甫等。曾演出一批文武传统戏。1937年春节后，与到哈的李万春等艺人合作演剧。后在一次上演《打金砖》时，因念白中有一“王”字与日本天皇的“皇”字谐音，饰演刘秀的陈远亭被日本特务认为有政治嫌疑，被捕下狱，受尽重刑而死。剧团遂停办。

吉林省长春国风剧社

票房。成立于1936年。创办人：贾普智，工老生，并能操琴、鼓，能编剧，曾灌制唱片多张，编写《飞龙传》、《西门豹》等新戏，还亲绘图样，监制戏装。主要成

员为贾的子女和商界人士。曾排演一批传统戏,在当地和东北各城市演出,为当时东北最有影响的票房之一。贾女贾慧茵被称为“满洲孟小冬”。1945年停办。慧茵及姊兰茵等均下海。

吉林省长春东北师范大学业余京剧团

票房。成立于1951年。创办者:校工会与学生会。成员以学生为主,共70人。团长路顺奎,能演戏、说戏、操琴、鼓。主要成员有宋景濂、孙正义、戴希曾、梁莎莉、柳君折、战淑琴、戴明(鼓师)等。请教授吴伯威、冯君实为顾问,并参加演出。该团行当齐全,乐队、衣箱俱备。团中学生成员除在各系正常听课外,集中食宿,定期学戏排练,管理严格。曾排演一批文武传统戏及新戏《猎虎记》、《蝴蝶杯》、《梁山伯与祝英台》、《白毛女》、《芦荡火种》等,成为东北规模最大的高校业余京剧组织。有的成员毕业后从事文艺工作。1966年后逐渐解体。

吉林省长春市文化宫业余京剧团

票房。成立于1953年,隶属于市文化宫。历任团长有费云祥、张祥瑞、崔梦云等。基本成员80人。临时性参加活动的者甚多,包括电影界的田烈、李景超、狄江、赵连喜、王凤文、徐连凯和各厂矿业余京剧团体的骨干。先后聘李清溪、粉牡丹、王玉蓉、李秋波、万啸甫等为艺术指导。曾排演一批文武传统戏和现代戏《海防前线》、《红灯记》等。常在市内及厂矿等处演出。80年代以后,演出活动尤为兴旺,被该市京剧观众称为“春城京剧名流荟萃之地”。

黑龙江省齐齐哈尔铁路京剧社

票房。1925年成立于吉林省洮南,原名“洮南铁路局京剧社”。1936年,日

寇将该局迁至齐齐哈尔,改名“齐齐哈尔铁路株式会社京剧社”。负责人原为金味桐,后为孙华锋。初时成员45人,主要者有蔡友和艺人张和斋、张映午、李子清等。1936年后,又有张忠厚、柏柯畏等加入。初时聘北京圣兰亭教武戏,鼓师张振邦、琴师刘雨芝兼教文戏,每周演出一次。迁齐后,经常演出,并与当地协和平剧团合演。前后曾演出许多传统文武戏。1945抗战胜利后停办。

黑龙江省东宁县同乐处票社

票房。1935年成立于东宁县三岔口镇。创办人:王子宽。初时以清唱为主,亦常往现属俄罗斯的海参崴、双城子、伯力与过路班社演员同台演戏。1941年后,因日军实行“移民并屯”政策,该镇居民迁至小城子(今东宁镇),活动中断。1947年,由马奉君倡议,张子丰、王子宽主持,恢复活动,先后隶属于东宁县文化科、县荣军学校、县工商联。成员30余人,主要者有张炳昆、毛鑫秋、刘庆忠、孙立明、唐效东、边善宝、徐景波(鼓师)等。此后活动由清唱转向舞台演出,曾演一批传统戏。1953年,东宁县建立专业剧团,该社成员大部分加入。该社遂停办。

黑龙江省佳木斯京剧社

票房。成立于1940年。创办人:王宾侯、张四盈。聘赵云樵、邢威明、邵汉良、花艳云等说戏。经常演出一批传统戏。由当地商会给予补贴。后期由赵雨亭、滕步云主持,成员多为工商业者,主要有王宾侯、张四盈等。1955年,因成员年老而停止活动。

黑龙江省宁安县业余京剧团

票房。1945年末成立于宁安县宁

安镇。当地旧有“龙城”之称,故初名“龙城菊社”。创办人为政府机关人员关祖藩、杨朝绵、赵云生、徐英华。1946年改名“文化剧团”。1950年改名县业余京剧团,隶属县文化馆,长期坚持义务演出,曾赴农村、林区、部队驻地演戏。逢年过节对外售票演出,收入用于购置戏装、赈济灾民和兴办教育事业。该社团成员有120人,主要有闻殿臣、孙衡益、陈健生等。曾聘北京李清溪教戏兼司鼓,排演一批传统戏。后期曾演出《陈胜吴广》、《教育万能》、《旧社会读书难》等新剧。1957年停办。

黑龙江省哈尔滨市业余京剧团

票房。1946年成立于哈尔滨市(现属黑龙江省)。初名民生国剧研究社,由工商界人士创办。社长:孙乐仁,副社长:王德琛。成员均为工商界人士,自筹资金,购置服装。聘陆树田、李香匀等教戏,经常上演一批传统戏。社员常与社会上票友共同对京剧艺术作学术性研究,颇有成就。1949年后,常为赈灾及各种救济活动作义演。1950年,该社与哈尔滨社协业余京剧团合并,归市文联领导,改名市业余京剧团。同年,为庆祝松江省文教厅戏曲改进科成立,牵头联合票界人士公演5天传统戏,轰动一时。旋即停办。

黑龙江省哈尔滨铁路分局业余京剧团

票房。成立于1947年,隶属于铁路分局政治部。团长:张钟英。副团长:孔祥玉、李继阳。艺术指导:李显庭(电影演员)、邱福。导演:张喜成。成员约六十人,均为铁路员工。主要有张宏晔、陶天耀、杨笑琪、孙衡义、王芷洲、于学增等。行当齐全,阵容强大。每周定期排练。分局每年拨款购置服装、道具等。

经常上演一批传统戏。观众以路局职工和家属为主。常代表路局往其他省市驻军、机关、厂矿、林区等作慰问演出。为配合各个时期的需要排演新剧,有《詹天佑》、《拳打镇关西》等。张宏晔及其所演剧目曾获全国铁路戏剧会演奖及省职工文艺会演奖。60年代至70年代曾演出现代剧。1982年停办。

黑龙江省黑河评剧团业余京剧团

票房。1947年成立于瑷琿县瑷琿镇。创办人:张久鹏(首任团长)、袁显亭(副团长)。1952年,中共黑河地委派刘润田为团长。主要成员:王连福、傅荣华、张庆福、北木生、焦玉昆、徐光武等。经常在晚间排戏,固定在星期六、日演出,并曾邀请外地演员王汇川、刘笑冬等演出。1948年,曾上演郑兆祺编剧的现代京剧《土地》;次年曾两次演出歌剧《白毛女》,为土改作宣传。1952年,成员渐增,除演出常见剧目,曾演新编剧目《黄巢》、《水泊梁山》、《将相和》和一些新评剧。1953年,改为民营公助黑河评剧团。原业余京剧演员自行告退,仍在民间活动。

黑龙江省孙吴县业余京剧团

票房。成立于1947年。创办人:王国瑞(团长)。成员三十余人,主要有刘庆林、张常学、乔荣江等。筹集资金将一家商场扩建成可容数百观众的剧场。后因观众日增,又迁至孙吴电影院。县消防队曾用其演出收入,为其购置三台救火车和一个汽笛。演员在业余做消防队员。剧团常演一批传统京剧,亦曾为调剂部分观众需要,演一些评剧。1958年停办。

河南省沁阳县魏村土二黄剧团

票房。成立于清光绪年间,至今已 有 四 代,为 当地 成 立 最 早、历史 最 久 的 业 余 京 剧 组 织。现 成 员 约 50 人,能 演 三 十 余 出 传 统 戏。多 次 参 加 县 业 余 文 艺 会 演。1985 年 获 县 会 演 二 等 奖。

河南省博爱县逍遥会

票房。成立于清朝末年,原名“和合园”,为当地最早的京剧票房。1920 年前后,有精于音律的刘玉田、王玉川加入,声名倍增,改名“逍遥会”,聘名家教戏。参加者愈多,主要成员有高自明、邵懋先、胡凤志、张方华、李瑞林、高六生、王吉山等。曾往河南省各地演出。1945 年后,因主要成员年老,活动衰落。

河南省淮滨县乌龙集平剧社

票房。成立于 1916 年。创办人:邓和卿(地方士绅)、慈印(僧人)。主要成员有任少甫、熊复勤、段广勋、黄金安、邓良臣等。演出一批传统戏。1945 年起,由邓和卿率团流动演出,被称为“邓家班”。1949 年后,以此班为基础,成立淮滨县京剧团。

河南省淮滨县咏霓剧社

票房。成立于 1920 年,原名“良友剧社”。创办人:吕晓江(穷儒)。成员四十余人,能自编自演,颇受欢迎。1935 年因吕去世而停办。1939 年恢复,改名“咏霓剧社”。

河南省温县同乐会

票房。成立于 1920 年。成员多为县城内老年京剧爱好者。聘博爱县艺人董福元、董百元、董万元教戏。常作营业性演出。收入不足则由负责人贴补。1932 年停办。

河南省焦作中原煤炭公司醒民社

票房。成立于 1925 年。成员都是该公司人员,多时达 80 人,主要有王华亭、曹秀卿、傅子余、沈子原等。聘北京艺人刘寿臣教戏,排演一批传统戏。1937 年,日军占领焦作,公司内迁而停办。

河南省杞县京剧俱乐部

票房。成立于 1926 年。创办人:赵连璧、高树堂。成员二十余人,主要有高俊桥、曹伯奎、谢干臣等。以清唱自娱为主,有时演堂会戏。1937 年抗战爆发后停办。

河南省修武县乐天社

票房。成立于 1926 年。创办人:张孟涛、原恒昌、张学训等(前 2 人为社长)。成员五十余人,能演传统戏八十多出。经费由成员捐献。1938 年抗战爆发,修武沦陷而停办。

河南省济源县雅宾社

票房。成立于 1931 年。创办人:张化南(曾在上海向溥仪之叔溥西园学戏)。成员多为当地商界人士,主要有李德志、张永建、赵琴花等。曾演出一批传统戏。1937 年为县政府接办。

河南省开封阳春国剧社

票房。成立于 1933 年 8 月。创办人:乔润生、陈自谦、马小堂、王锡麟等。1934 年,选举刘濯清、孙又民为社长。1935 年,开办京戏训练班,聘郭进英为指导。1937 年抗战爆发,北平沦陷,政府及大专院校人员多逃至开封,其中不乏京剧爱好者,他们与一些京剧艺人加入该社,阵容坚强,所演剧目大受欢迎。1938 年因开封沦陷而停办。

河南省汲县醒豫京剧团

票房。成立于1934年。团长：尚仙舫。主要成员有樊仲芝、崔靖臣、任路锋、满小泉、李德同等。演出传统戏近30出。1950年，由县文化馆吸收。次年，并入县豫剧团。

河南省开封丙子剧社

票房。成立于1936年，因系农历丙子年，故名。发起人：卢问渠（省财政厅主任兼国术馆长）、赵明允（戒烟所副所长）。成员都是公务人员，主要有关智民、崔鸿勋、李再卿、杨芝圃等。聘北京溥华锋教戏。曾演出一批传统戏。1938年6月日军人侵，开封沦陷而停顿。抗战胜利后，恢复活动。1953年停办。

河南省新县力行剧社

票房。成立于1941年。创办人：扶仲恒（社长）。成员多为当地政府职员、教师、手工业者等，主要有陈汝爽、艾良臣、黄衡初（兼导演）、戴授持（鼓师）等。主要活动在当地，公演不售票。经费由各机关及商人筹集。每演时先唱抗日歌曲，或演抗日小话剧，然后演传统戏。1947年停办。

河南省潢川县票友剧社

票房。成立于1941年。主任：陈绍禹。成员三十余人，主要有朱华卿、林鹤鸣等。能演剧目颇丰。以后多次改名，逐步衰落，历时5年而停办。

河南省温县赵堡业余京剧团

票房。成立于1949年。创办人：苗正义等。成员35人，主要有刘向茂、朱铜锤、谷随、王运等。主要活动在温县境内，曾演传统戏二十余出。1981年停办。

河南省博爱县寨卜昌京剧团

票房。成立于80年代，为当地村管会投资万元办成的业余文艺队伍，可随时登台。主要成员有王平安、谢登祥、王景德、王小孩、王小雪、谢春花、王其哲等。曾多次在戏剧调演中获奖。

河南省博爱县京剧爱好者协会

票房。成立于1983年4月。创办人：县文化馆长丹成友。成员197人，包括退休艺人、老干部、职工、学生、工人、农民等。每月定期活动，排演过一批传统戏，曾获县文艺会演奖。

湖南省长沙九如北班

票房。成立于1901年（清光绪27年）。原名“九如票友社”。创办人：王迪衡。为长沙最早的票房，亦为长沙有京剧之始。常为亲友寿诞清唱。同年，改名“九如北班”。在长沙大西门外水符庙公开演出《珠砂痣》、《桑园会》等折子戏。后又迁至城内四喜茶园演出，向每位观众收茶资制钱1600文。

湖南省长沙扶风社

票房。成立于1930年。创办人：刘翎、蒋宝山、曾骥荪、劳子卫（德珺如弟子）等。成员艺术水平较高，主要有程富荪（程君谋之侄）等。曾演出一批传统剧，与绿牡丹合作。1937年初，马连良首次到湘演出，住在曾家，与该社成员共同研讨京剧艺术。1938年冬长沙大火前停办。

湖南省长沙公余票社

票房。成立于1943年。创办人：张蔚吾、薛卓谔、黄曾甫（社长）等。成员多为工商界人士，主要有王汉农、李杞儒、王丙炎（鼓师）、齐岳峰（琴师）等。1944

年春节,得绸布业赞助,制造幕布、行头,公演三天传统戏,甚得好评。同年日军入侵,长沙沦陷后停办。

宁夏省教育厅民众教育馆国剧研究社

票房。1936年成立于银川,为宁夏最早的票房。创办人:馆长吴国宾(回族、任社长)。主要成员有王鹤荪(省财政厅厅长)、刘寿昌、王子堂、惠玉诚、丁至诚(琴师)等。成员各有其擅演的传统剧目,曾多次与专业演员合演。1937年7月抗战爆发后停办。

宁夏省十一军军械处修枪所俱乐部

票房。成立于1937年。隶属于国民党军队十一军。负责人:刘百川、陈香圃、赵恩钰、李景华等。成员一百余人,行当齐全,能独立演出。主要有马文俊、王学信、赵希侠、刘恩发、王幼甫等。曾聘京剧艺人张福利、宁砚臣、韩少荣等说戏。置有戏箱。曾多次演出。常演的有传统戏五十余出。1949年9月停办。

宁夏省高等法院俱乐部

票房。成立于1940年。成员二十余人,主要有王子堂、俞涤尘、李生华、韩云峰(琴师)等。行当较齐,曾单独公演。聘京剧艺人张久安、刘吉庆、宋占元教戏。常演剧目有传统戏一批。1949年9月宁夏解放前夕停办。

宁夏省银行俱乐部

票房。成立于1940年。分京剧、秦腔两组。京剧组负责人:刘寿昌、徐长修。聘京剧艺人王玉本、张久安、宋占元等教戏。每天业余活动,以清唱为主,有时与其他业余组织联合公演一些传统戏。1949年前停办。

宁夏盐务局俱乐部

票房。成立于1940年。主要负责人金若华。成员均为盐局职工,主要有王汉卿、常立本、魏宗立、佟泽光等。聘京剧艺人张久安、王金木、宋占元为顾问。主要活动是清唱自娱。1949年停办。

宁夏省十一军政治部业余京剧团

票房。成立于1941年。隶属于国民党军队十一军。团长:吴国宾。副团长:张士宣。主要成员有祁志彬、吴秉泰、孙震林、徐振英、法松年(琴师)等。聘几位京剧艺人教戏,省政府秘书杨同璞(对京剧老生素有研究)为顾问。经常演出一批传统戏。1949年停办。

宁夏省公务员业余联谊总社平剧组

票房。成立于1944年1月。负责人:赵旭东。成员多为各机关人员,前后参加者约一百余人,主要有吴国宾、惠至诚、陈春圃、赵希侠、刘寿昌、王鹤荪等。每周数日业余排练,曾演一批传统戏及《枪毙阎瑞生》、七本《狸猫换太子》、《妻党同恶报》、《错中错》等,共一百余出。1949年底因经费困难停办。

宁夏京剧联合俱乐部

票房。成立于1947年,由各军政机关、银行人员联合组成。负责人:吴国宾、张士宣。主要成员有刘寿昌、阎景丰、周勤、扈先行、吴秉泰等。经常演出的有传统戏三十余出。1949年底停办。

宁夏麻绳社职工业余京剧团

票房。成立于1950年下半年。负责人:银川市公安局干部马福龙。成员为麻绳社职工及其他单位干部、工人,最多时有六十余人。聘京剧艺人高富厚、

王玉本、王金本、宋占元等教戏。排演过一些传统折子戏,并曾由男旦黄少梅主演反霸大型新剧《节烈千秋》。1954年宁夏省制撤销时停办。

宁夏军区修理厂俱乐部

票房。成立于1951年5月。发起人:厂工会主席黄金玉。俱乐部主任:李伯延。成员基本为解放前十一军军械处修枪所俱乐部人员。演出剧目也大致为原演的一些传统戏。1954年宁夏省制撤销后,因人员变动而停办。

宁夏省新生京剧团

票房。成立于1951年7月。原在陕西省延安地区,1952年底调至银川。负责人:李殿选、霍云。成员一百三十余人,均为劳改犯人。主要有黄丽华、王仲、吴忠、郭凤梧、燕振、易守宜、张延(编导)、刘新彪(司鼓)、傅炳衡(操琴)、苏德明(绘景)。有常演的传统戏一百余出,并自编演《麒麟送子》(董永与七仙女)、《白蛇传》前后本、《孔雀东南飞》、《画皮》、《红楼梦》、《投笔从戎》等。1954年宁夏省制撤销,与甘肃省合并,该团被调往兰州。

宁夏银川业余京剧团

票房。成立于1955年。由银川市文化馆发起,聘李伯延、马福龙为负责人。至60年代初期,先后参加者约有一百余人,曾演出传统戏五十余出。60年代中后期停办。1980年后,银川市群众艺术馆(原文化馆)恢复该团活动。

云南省昆明公余雅集社

票房。成立于1935年,为云南省第一家京剧票房。创办人:杨夷斋、徐尚圃、李本、李希平、马又波、袁仲虎、蔡伟

功、李培炎等军政人员。主要成员有谭少卿、戴郁华、张子才、赵思朴、段继美等,行当齐全。聘陈香甫、李春廷等教戏,并购置行头。曾陆续排演一批传统文武剧目。“七·七”事变后,曾为欢送在云南的军队出师抗日和为抗日将士募捐寒衣等演出。1938年,中华全国戏剧界抗敌后援会云南分会成立,昆明票友纷纷参加该会组织的义演。后该社停止活动。

云南省昆明市云社

票房。成立于1942年旧历除夕。社长:龙纯曾。副社长:张子才、吴铸生、张相时。成员多为公余雅集社旧人,阵容整齐。聘杨夷斋为名誉社长,陈香圃等为教师。他们继承了公余雅集社全部行头,又添置不少,并有固定排练、演出场所。曾为抗日劳军、慈善、医务、消防、工人福利基金等募捐演出。主要演出剧目有传统戏一批。京剧演员杜文林、绮罗香、朱英麟、贾连城等均曾参加演出。1945年下半年停止活动。

云南省昆明市华社

票房。成立于1945年,由公务人员、教员和小工商业者等组成。实行理事监事制,每年选举一次,有过六届理事会。曾任理事长的有:许琦、赵忠朴等。社员八十余人,名票荟萃。聘陈豫源、戎伯铭等为顾问,王兰卿、戴又宸、陈佩卿、王恩荣等为教师。演过一批传统戏,多次作义演。马连良、金素秋等曾往访该社。1951年停止活动。

新疆乌鲁木齐市老人京剧研究社

票房。成立于1988年2月。组建者:张庆祥、乔恩田、周恒昌、贾兆麟、何瑞生、王凤林、乐寿元。历届负责人为韩

毓麟、张庆祥、周恒昌、乔恩田、季啸天、贾兆麟。有社员 55 人。原来均为离退休老干部、工人，后有中青年参加。主要有陆在中、徐佩芬、徐北辰、孙树华、吴宗先、赵洪春、李建民（琴师）、吕连志（鼓师）等。行当齐全，乐队具备。经常举行演唱，并常参加市区各种活动、与工厂职工联欢。曾被摄人自治区电视系列片中。

新疆维吾尔自治区乌鲁木齐市京剧艺术研究促进会

票房。成立于 1989 年 7 月，是以振

兴京剧、活跃职工文化生活、提高群众对京剧艺术的兴趣和鉴赏能力为宗旨，以研究、讨论与演出相结合的群众业余组织，挂靠市文化局。由 9 人组成理事会，设会长 1 人，副会长 2 人，秘书长一人。会员 47 人，主要有刘健、易子诚、杨晓云、王瑾璋、王新永等。每周定期活动，一般为研讨京剧发展趋向，交流收看电视，收听广播后的心得，练声，排戏，并在厂矿、机关晚会演出。曾演出一批传统戏。

著述、书刊

扬州画舫录

笔记类书。清代李斗著。成书于乾隆末年。记述当时扬州山川胜迹、寺庙园林、市肆文物、文坛名士、昆曲名班、戏曲曲艺杂技演员。其中第五卷载黄文暘《曲海总目》、焦循《曲考》中增补《曲海目》。对乾隆南巡演剧承御、两淮盐务例蓄花、雅两部以及秦腔、安徽梆子、弋阳腔等均有记载。卷首有袁枚序。

花部农谭

戏曲论著。清代焦循著。嘉庆二十四年(1819)问世。就清代中叶流行于扬州一带的《两狼山》、《清风亭》等地方戏曲剧目作了艺术评析。从剧情、声腔、语言的艺术审美效果论证花部(地方戏曲)胜于雅部(昆腔戏)的论断。该作已于1959年收入《中国古典戏曲论著集成》。

海上梨园新历史

戏曲综合资料集。清代苔水狂生著。上海小说进步社宣统2年(1910)印刷出版,鸿文书局发行。有名伶列传、遗珠补录、歌舞丛谈、剧名录等4卷。介绍了小叫天(谭鑫培)、孙菊仙、汪笑侬、王鸿寿等86位京剧名演员的生平艺事;记述了作者对于《三门街》、《潘烈士投海》等106出当时上海京剧舞台演出的新戏的观剧见闻与鉴赏评论。另附各名伶拿

手戏表,列有71位上海京剧名演员之擅演剧目。书前有作者自序和吴门伧楚序二篇。该书资料丰富翔实,有助于了解清代后期的上海京剧。

梨园佳话

戏曲论著。壬梦生编著。商务印书馆1915年9月出版。介绍和评论清代咸丰至宣统年间北京戏曲活动情况及基本常识。全书分四章,第一章总论,介绍从昆曲经弋阳过渡到徽调至京剧形成的经过,及京剧的唱做基本功。第二章诸剧精华,评点京剧各类剧目及各行当流行剧目的艺术特色。第三章群伶概略,对当时的著名演员和乐师程长庚、余三胜、谭鑫培、梅雨田等数十人作了评价。第四章余论,评价当时京剧的演出、欣赏、教学和改良的情况。

菊部丛刊

戏曲论著集。周剑云主编。上海交通图书馆民国七年(1918)十一月出版。该书分“霓裳幻影”、“剧学论坛”、“歌台新史”、“戏曲源流”、“梨园掌故”、“伶工小传”、“粉墨月旦”、“归谱新声”、“艺苑选萃”、“骚人雅韵”、“俳优轶事”、“品菊余话”等12个部分。收录清末民初分散刊载于上海各报刊杂志上的大量剧评、剧史研究文章和剧本。以京剧为主,兼

及梆子、昆曲、新剧(话剧)和曲艺。“霓裳幻影”部刊出汪桂芬、谭鑫培、陈德霖、王瑶卿、袁寒云、梅兰芳、汪笑侬等名演员及票友照片 100 幅;“剧学论坛”部专收论述戏剧改良文章,“歌坛新史”收姚民哀《南北梨园史略》等戏剧史论文;“戏曲源流”部专考剧本故事源流;“梨园掌故”部专记梨园趣事习俗;“伶工小传”部收有清末民初献艺于上海舞台的 133 位艺人传略;“粉墨月旦”为一剧一评;“旧谱新声”则专收剧本,余如“艺苑选萃”、“骚人雅韵”、“俳优轶事”、“品菊余话”等几部分,均为杂谈和赠答诗文。该书收罗宏富,被视为了解清末民初上海京剧历史的史料专集。该书于民国十一年(1922)十一月再版。

菊部丛谭

戏曲论著。张肖伦著。大东书局 1926 年出版。全书分“燕尘菊影录”、“歌台摭旧录”、“荷倩室剧话”三部分。第一部分记述清末民初自程长庚以来北京的京剧、昆剧和秦腔演员 303 人的生平和艺术成就,按生、旦、净、丑分行当排列。第二部分主要记录当时剧坛的趣闻轶事。第三部分戏曲评论文章。书前有名演员剧照数十帧。该书收罗宏富,对了解和研究初盛时期的京剧状况有一定史料价值。

菊部丛谭校补

艺术评论集。罗瘦公著。李释龛(阿迦)校补。罗瘦公之《菊部丛谭》作于 1919 年,罗于 1924 年逝世,李释龛于 1925 年进行校补,1926 年印行。记叙清末民初京剧界的一些活动和传闻轶事,评述部分著名京剧演员的舞台演出和艺术成就,具有一定的历史文献价值。

梦华琐簿

戏曲论著。清代杨懋建著。署名“蕊珠旧史”成书于 1842 年。辑录当时北京戏曲艺坛状况。内容涉及剧场、演员、四大徽班、梨园掌故等。该书史料翔实,已收入《清代燕都梨园史料》中。

道咸以来梨园系年小录

戏曲论著。周明泰著。1932 年出版。记载了自清嘉庆十八年(1813)至 1932 年止一百余年间北京戏曲界的轶事,按年排列,包括 450 名京剧、昆曲、秦腔、河北梆子等剧种的演员、琴师、鼓师、票友的生平简历、艺事活动、流派师承、亲朋关系等,还有同时期的一些戏班、茶园、演出剧目的介绍。以后作者又将内容续补至 1944 年,改书名为《京剧近百年琐记》。1985 年中国戏曲艺术中心将此书编入《中国戏曲资料丛书》。

庶几堂今乐

剧本集。清代余治著。今存同治年得见高刊本。收有《硃砂痣》、《魁星现》、《治民记》、《活佛图》、《阴阳狱》、《回头岸》、《风流鉴》等京剧剧目 28 种。内容多表现善恶果报,世称“善戏”。光绪六年上海道于沪上戏园各颁一部,促即演习登场,以维护封建道统。其时上海各京剧戏园多以灯彩戏形式演出。

小栖霞说稗

戏曲、小说史料集。清代平步青著。成书约光绪十年(1884 年)或稍后。原载作者笔记《霞外摭屑》第九卷。戏曲部分如《斩貂蝉》、《浣花溪》、《一捧雪》、《芝龛记》、《临川梦》、《鱼水缘》、《还金镯》、《钓金龟》、《难中福》等则,都是戏曲本事的考证。现收入《中国古典戏曲论著集成》第七集。

梨园话

戏曲名词术语辞书。方问溪著。中华印书局出版。收集京剧名词术语约四百条,以笔画简繁为序排列。除按条注解外,有些条目还加附记。

清代燕都梨园史料

戏由论著集。张江裁(次溪)编。北平(今北京)邃雅斋 1934 年印行,中国戏剧出版社 1988 年 12 月重新标点排印出版。收辑清代戏曲论著、史料 38 种。计有:西湖安乐山樵(吴长元)《燕兰小谱》五卷、小铁篷道人《日下看花记》四卷、来清阁主人《片羽集》、留春阁小史《听春新咏》三卷、半标子《莺花小谱》、华胥大夫(张际亮)《金台残泪记》三卷、粟海庵居士《燕台鸿爪集》、蕊珠旧史(杨懋建)《辛壬癸甲录》、《长安看花记》、《丁年玉笋志》、《梦华琐簿》、四不头陀《昙波》、双影盒生《法婴秘笈》、馀不钓徒、殿春生《明僮合录》二卷、麋月楼主《增补菊部群英》、邗江小游仙客《菊部群英》、艺兰生《评花新谱》、《宣南杂俎》、沅浦痴渔《撷华小录》、蜀西樵也《燕台花事录》、香溪渔隐《凤城品花记》、萝摩庵老人《怀芳记》、苕溪艺兰生《侧帽余谭》、佚名《菊台集秀录》、《新刊菊台集秀录》、《情天外史》二卷、王韬《瑶台小录》、李慈铭《越缙堂菊话》、陈澹然《异伶传》、易顺鼎《哭庵赏菊诗》、罗瘦公《菊部丛谭》、沈太侔《宣南零梦录》、倦游逸叟《梨园旧话》、许九楚《梨园轶闻》、陈彦衡《旧剧丛谭》、张江裁《北京梨园掌故长编》、《北京梨园金石文字录》。对研究早期京剧状况有史料价值。

清代燕都梨园史料续编

戏曲论著集。张江裁(次溪)编。北平(今北京)松筠阁书店 1937 年印行,中国戏剧出版社 1988 年 12 月重新标点排

印出版。收辑清代戏曲史料、论著共 13 种。计有:冒鹤亭《云郎小史》、张次溪《九青图咏》、《北平梨园竹枝词荟编》、《燕都名伶传》、《燕归来移随笔》、铁桥山人、问津渔者、石坪居士《消寒新咏》、众香主人《众香园》、播花居士《燕台集艳》、蜃桥逸客、兜率宫侍者、寄斋寄生等《燕台花史》、杨云史《擅青引》、李毓如《鞠部明僮选胜录》、谢素声《杏林撷秀》、鸣晦庐主人《闻歌述忆》。对研究早期京剧状况有史料价值。

清升平署志略

戏曲论著。王芷章编。国立北平研究院史学研究会历史组 1937 年出版,商务印书馆发行。取材于清升平署档案。分六章。叙述清代掌管宫廷演剧事务的机构升平署的沿革、制度以及演职人员、演出剧目、道具等情况。系研究清代戏曲史的第一手资料。

旧剧丛谈

戏曲论著。陈彦衡著。原载上海《戏剧月刊》,后被收入《清代燕都梨园史料》(1934 年)。主要研究近代京剧各派须生的表演,兼论其他行当的演员及剧目的得失。尤其推崇谭鑫培的演技,作了较详细的分析。

戏班

戏曲著作。齐如山著。北平国剧学会 1935 年出版。全书分为“财东”、“人事”、“规矩”、“信仰”、“款项”、“对外”六章。介绍旧戏班的经济、组织、规章制度以及官府对戏班的管理制度等。资料大多为向内行调查所得。

脸谱

戏曲论著。齐如山著。文岚籍印书

局 1934 年出版。书中分别从脸谱的颜色以及眼窝、鼻窝、眉、脑门、嘴的各种类型的勾法,说明脸谱所寓的意义,脸谱图案的来源,以及各种类型人物的脸谱选择等。后附《应行勾脸者题名略录》,按戏曲人物的类别,说明脸谱应勾的颜色。

中国剧之组织

戏曲论著。齐如山著。书前有 1928 年序文。全书分为“唱白”、“动作”、“衣服”、“盔帽靴鞋”、“胡须”、“脸谱”、“切末物件”、“音乐”共八章。介绍京剧传统剧目演出的大致情况。原系供外国人看京剧时的参考资料,故大多为一般介绍,未作深入研究。

戏剧脚色名词考

戏曲论著。齐如山著。北平国剧学会 1932 年发行。齐如山剧学丛书之一。全书八章:第一章总论;第二章论生行;第三章论旦行;第四章论净行;第五章论末行;第六章论丑行;第七章论杂色行务名词;第八章论各科,指音乐、舞美及其他工作人员。详叙各行各业所包含的各种名词的来源及含义,并作简要的考证性论述。原刊《戏剧丛刊》第一期。

上下场

戏曲论著,齐如山著。成书于 1932 年,北平国剧学会 1935 年 2 月发行。分“总论”、“论上场”、“论下场”三章,分别对戏曲演出时演员上下场的形式、种类及规范等,作了比较详细的说明与论述。

国剧身段谱

戏曲论著。齐如山著。原载 1932 年北平国剧学会《戏剧丛刊》第 2、3 期,后有单行本。全书分为四章。第一、二章论述戏由身段源于周秦至唐宋的歌

舞;第三、四章论述“袖谱”、“手谱”、“足谱”、“腿谱”、“腰谱”、“胡须谱”、“翎子谱”等。当时京剧被称为国剧,故此书实为京剧分类身段谱。

观剧生活素描

回忆录。陈墨香著。见《梨园外史》条。

齐如山剧学丛书

戏曲论著丛书。齐如山著。北平国剧学会 1931 年—1932 年发行。包括《中国剧之组织》、《中国剧之变迁》(又名《京剧之变迁》)、《中国剧之图谱》、《戏剧脚色名词考》、《国剧身段谱》、《皮黄音韵》等 6 种。

梅兰芳游美记

戏曲文集。齐如山著。北平商务印书馆 1933 年出版。分为“出国以前的筹备”、“到美国后的布置和情形”、“各界的提倡欢迎”等章节,详细记录了梅兰芳访美演出的前后经过。书末附《谈西洋剧之用电光》、《观达佩尔女士独角戏记》、《梅兰芳接受博士学位记详》、《飞来福别庄小住记》、《加大里那岛游记》等文。

梅兰芳歌曲谱

唱腔曲谱集。齐如山编。约 1925 年—1929 年间出版。本书是为梅兰芳赴美国演出(1929 年 12 月—1930 年夏)准备的宣传品。收录梅兰芳演唱的京剧选段曲谱。由徐兰沅等注出工尺谱,再由音乐家刘天华译成五线谱。

京剧之变迁

京剧论著。齐如山著。北平国剧学会发行。论述清代咸丰、同治年间,在北京等地演出的京剧剧目、演员、戏班和舞

台艺术等诸方面的发展变化状况。原书撰成于1920年前后。1935年作者就其1920年至1935年间发表于报刊杂志上的有关文章内容,对该书加以增补修订,再度出版。

清代伶官传

戏曲论著。王芷章著。中华书局1936年出版。共3卷。辑录清代曾被召入宫廷演剧,即所谓“内廷供奉”的演员、乐师、检场、管箱等人的简单史料。上卷是乾隆、嘉庆、道光时人,中卷是咸丰、同治时人,下卷是光绪、宣统时人。后附《北平图书馆藏升平署曲本目录》、《腔调考原》。本书史料翔实可靠,是研究昆剧、京剧重要参考书。

皖优谱

戏曲论著。作者姓名不详,署名天柱外史。世界书局1939年出版。共6卷,分为引论和生、旦、净、丑、场面五类。辑录清代乾隆以来有关安徽籍昆曲、京剧艺人的资料。大多摘引现成著作加以考订,但欠精。

听歌想影录

戏曲论著。张聊公著。天津书局1941年10月出版。收集作者自1913年至1918年间于北京看戏后所写的评论文章,共约一百篇。记述了当时一些剧场演出、义务戏、堂会戏、票房的演剧情况,以及作者对演出和演员的评论。所评述的有当时活跃在舞台上的京剧演员谭鑫培、孙菊仙、杨小楼、陈德霖、王瑶卿、王凤卿、龚云甫、九阵风、黄润甫、程继先、梅兰芳、王蕙芳、余叔岩、高庆奎、郝寿臣等,以及仍在青年的尚小云、荀慧生、程砚秋等,还有票友红豆馆主、袁寒云、言菊朋等的演出。记述翔实,对舞台

艺术研究和戏曲史研究,有一定参考价值。

中国伶人血缘之研究

艺术人才研究专著。潘光旦著。商务印书馆1941年出版。1987年商务印书馆影印重版。全书20万字,分绪论、前论、本论、附录四方面内容。前论部分综述自春秋战国至清代嘉庆年间散见于正史、文人笔记中的历代名伶概况,并介绍了西方学者有关伶人成才的几种学说。本论部分评析京剧形成以来北京的京剧伶人籍贯分布、家庭出身,罗列了罗巧福、俞菊笙、时小福、程长庚、谭鑫培、梅兰芳等170位演员家族和家系中几辈人的姻亲血缘关系,并附血缘纲目图十幅,以说明先天遗传是艺术人才形成的主要因素之一。

梨园影事

演员剧照集。徐慕云编。1928年初集出版。1933年又增订续集一并印行。全书收印名伶小影数十帧,按行当分类,每位名伶都有题词和小传。后半部还有部分琴师、鼓手小影,秦腔部名伶小影,昆弋部名伶小影,粤剧部名伶小影,名伶书画照片,并附录《忠烈图》《五(武)家坡》《捉放曹》之脚本。

名伶影集

戏曲图片集。刘炎臣编著。由天津三友美术社1941年7月出版发行。影集选印当代著名京剧、昆曲、河北梆子演员影像约百帧,包括生、旦、净、丑各个行当,有戏装,有便照,并在每一演员影像下端附有小传。

谭鑫培号

期刊特刊。刘豁公主编。上海大东

书局1931年11月印行。为《戏剧月刊》的第三卷第十二期。刊载谭鑫培的剧照、生活照五帧,张次溪、素声、何一雁、怡翁、九畹室主、景孤血所写有关谭鑫培的文章6篇,以及谭鑫培(英秀)的昆剧演出本《一门忠烈》。此外还刊有其他方面的文章、剧本、曲谱及脸谱等。

霜杰集

演员特刊。梅庐(金兆棣)编。成书约1927年。上海商务印书馆代印。本书为程砚秋专集。分为四篇:《咏玉篇》收入罗瘿公、梅庐等赞美程砚秋的诗文,并有蕻怡等写的程砚秋小传。《锵凤篇》收入茫父、环天等祝贺程砚秋新婚的诗文。《拾锦篇》收入评论程砚秋艺术的报刊文摘及诗、题额等。《贯珠篇》并列程砚秋所编演的新剧目表,及各剧的内容提要 and 说明书。书前有程砚秋照片二帧。金兆棣、今觉齋主人、刚伐邑斋主人的序各一篇。

程砚秋——赴欧考察戏曲音乐报告书

戏曲论著。程砚秋著。由世界编译馆北平分馆1934年出版。书前有引子和著者像。全书分上、下两章,上章概述了作者1932年赴欧洲考察戏曲音乐的文化活动经历,曾先后在莫斯科、巴黎、柏林、日内瓦、罗马、威尼斯等地进行了14个月的艺术考察活动,广泛接触了欧洲各国的戏剧艺术。下章则列举此次考察所获体会心得,进而对当时中国戏曲艺术界的革新提出若干建议。书后还有作者1933年所写的结语。

梨园外史

章回体纪实小说。潘镜芙、陈墨香著。北京京华印书局1925年出版,共12回;1930年7月天津百城书局出版上下

两册,共30回。记叙早期京剧演员米喜子、程长庚、余三胜、张二奎、卢胜奎、胡喜禄、陈德霖、梅巧玲、沈小庆、徐小香、刘赶三、谭鑫培、王瑶卿、曹春山、杨月楼等的擅长剧目、艺术特长、轶事及演出情况等,提供了许多近代戏曲史方面的史料。书前有睥公、包丹宁、曹心泉、陈墨香、陈两石、荀慧生、吴梅、李释戡写的序文各一篇以及壶园主人写的《读〈梨园外史〉漫笔》。1989年宝文堂重新标点排印出版,并收入陈墨香著《观剧生活素描》九部(原刊于《剧学月刊》二卷三期至三卷三期),记述作者三十多年间与戏曲界交往的见闻,其中有不少极有史料价值的掌故、考据和见解。书后有师予写的《关于〈梨园外史〉和陈墨香》。

戏曲考原

戏曲论著。王国维著。写于1909年。在此书中,作者首次根据戏曲艺术的特性,提出了“戏曲者,谓以歌舞演故事也”这一顾及形式与内容,且把两者溶为一体的科学论点。

京剧二百年历史

戏曲史论著。日本波多野乾一著,1925年出版。1926年由鹿原学人译成中文,上海启智印务公司印刷,上海大报馆、北京顺天时报馆、东方时报馆发行。此书原名为《支那剧及其名优》,为1922年以前的京剧名演员的简明艺术评传。翻译时又补充了部分内容,更名为《京剧二百年历史》。全书按老生、小生、武生、青衣、花旦、老旦、武旦、正净、副净、武净、丑等行当分为11章,叙述各行当艺术特征及流派发展情况,详略有致地评述了已故和现存演员的舞台艺术。是一部具有文献价值的京剧历史资料。书后附录有《剧话》、《菊部拾遗》、《京剧班

规》、《后台术语注解》。

中国近世戏曲史

戏曲史专著。(日)青木正儿著。成书于1930年。上海北新书店1933年曾出版郑震节译本,上海商务印书馆1936年又出版了F古鲁的译本,中华书局1954年出版了译者的增补修订本,作家出版社1958年重印。著者自序,撰书之目的是想以此书作为王国维《宋元戏曲史》之续编。正文前有作者自序、吴梅序、译者叙言及《专门用语略说》。全书5篇16章,内容有“南戏北剧之由来”、“南戏复兴期”、“昆曲昌盛期”、“花部勃兴期”、“余论”。附录《国立北平图书馆所藏之蒋考旧南九宫谱》、《蒋考旧编南九宫谱与沈璟南九宫十三调曲谱》、《曲学书目举要》及本书“索引”等。1954年出版的增补修订本,订正了原译的一些错误,并根据新的文献资料,重编了《曲学书目举要》,补入了《奢摩他室藏曲待价目》等内容。

富连成三十年史

戏曲史论著。唐伯弢著。北平艺术出版社筹备处1933年出版。叙述富连成科班简史、内部组织、学生日常生活、科班训词、学生规则以及历科教师、学生名单和部分人员的小传等。附富连成戏目、广和楼沿革考及历科教师、学生照片多帧。

中国戏剧概论

戏剧史论著。卢冀野著。世界书局1933年出版。共分12章。从戏剧的起源,按时序演述至现代话剧的输入。其中第十一章《乱弹之纷起》简要论述了从徽班戏到皮黄戏的艺术历程。

中国戏剧史

戏曲论著。徐慕云著。世界书局1938年出版。共5卷。卷一为古今优伶史,从周秦时代的优伶,叙述至清代之南府。卷二为各地方戏曲史,分述秦腔、昆曲、高弋、汉剧、粤剧、川剧、越剧、山西梆子、河南梆子、皮黄剧以及话剧的概况。卷三为戏剧之组合,介绍角色分类、场面组织、后台组织以及戏装、盔头、把子等。卷四为脸谱服装在剧中的作用。卷五为戏剧之评价与唱念等艺术研究。书中有历代剧照数帧、前有姬觉弥序和郑过宜序各一篇。

中国戏剧简史

戏剧史论著。董每戡著。商务印书馆1949年印刷出版。按史前、先秦、汉魏六朝、唐宋、元明、清、民国等7个时期论述中国戏剧的发展。其中第六章和第七章“花部”和“文明戏”部分,都述及京剧艺术。

中国戏曲简史

戏曲史著。杨世祥著。文化艺术出版社1989年出版。全书除绪论外,共分11章。从戏曲孕育的秦、汉时代一直到清朝为止,论述中国戏曲的诞生、演变和发展的历史。其中第八章“清代地方戏与京剧”和第十一章“晚清的戏曲改良运动”,主要论述京剧的历史及其发展。

京剧艺术发展史简编

戏曲史著。刘静沅著。安徽文艺出版社1984年出版。安徽戏剧理论丛书之一。分5章,概括叙述了京剧从1840年鸦片战争前到1937年抗日战争前近百年历史发展的面貌。阐述京剧的剧本创作、舞台演出、表演艺术、舞台美术等各个方面在形成、发展过程中的情况。

着重说明表演艺术的成就,介绍和评述了许多表演艺术家,如王瑶卿、梅兰芳、周信芳等。

京剧史话

戏曲史著。陶君起编。北京中华书局1962年出版。中国历史小丛书之一。简明扼要地叙述了京剧的诞生、成长和发展的过程。书中附插图。

中国剧场史

戏曲史著。周贻白著。商务印书馆1936年出版。全书分“剧场的形式”、“剧团的组织”、“戏剧的出演”3章,论述我国戏曲剧场的源流和演进。

中国戏剧史长编

戏剧史论著。周贻白著。人民文学出版社1960年出版。《长编》按照先秦歌舞、汉魏百戏、唐参军戏、宋元南戏、元明杂剧、明清传奇直至京腔、秦腔等诸多地方戏曲兴起的脉络,系统地阐述了中国戏曲的起源、形成与发展,同时对重要的剧作家及其作品均有评介。本书原系中华书局1940年出版的《中国戏剧史》,经作者修订后改名再版。

中国戏曲发展史纲要

戏曲史论著。周贻白著。上海古籍出版社1979年出版。书前有冯其庸序。书中就中国戏曲的起源、汉代散乐与雅乐、唐代乐舞与百戏、宋元杂剧、戏文、明代声腔流变、清代四大徽班、地方戏曲及历代演剧形式作了系统的探讨和论述。是集中了作者数十年戏曲史研究成果的一部学术性著作。

中国戏曲通史

戏曲史专著。张庚、郭汉城主编。

原中国戏曲研究院部分研究人员集体编写。中国戏剧出版社1980—1981年出版。全书共三册。从戏曲的起源与形成到清代地方戏曲勃兴为止。上册为第一、二编。第一编介绍中国戏曲的起源与形成;第二编论述北杂剧与南戏的形成与发展,评介了关汉卿、王实甫、高则诚等北杂剧和南戏主要剧作家的作品;介绍了北杂剧和南戏的舞台艺术及有关理论著述。中册为第三编。论述昆山腔的产生、兴起与发展;评介汤显祖、沈璟等明、清两代昆山腔主要作家的作品及弋阳诸腔的作品。下册为第四编。论述清代地方戏曲的兴起与发展,介绍梆子、皮黄、弦索等声腔流布及其特点。评介清代地方戏曲剧目。还收入照片近80幅。

中国戏曲通论

戏曲理论专著。张庚、郭汉城主编。何为副主编。撰著者除主编副主编外,尚有章怡和、沈达人、苏国荣、黄克保、龚和德、黄在敏、涂沛。上海文艺出版社1989年出版。全书50万字,共11章,分别叙述中国戏曲与中国社会的关系;中国戏曲的人民性,中国戏曲的艺术形式和艺术特点;戏曲的文学、音乐、表演、导演、舞台美术;戏曲与观众的关系和推陈出新诸问题。正文前、后有编者前言和后记。

京剧史研究

京剧史研究论文集。北京市戏曲研究所编。学林出版社1985年出版。本书共收辑有关京剧的形成、发展的历史研究论文及资料18篇。

中国戏曲史话

戏曲史论著。彭隆兴著。知识出版

社 1985 年出版。全书 26 万字。简要阐述了戏曲的发祥、形成、演变过程。对历代戏曲名家、名著、各主要剧种都分别予以介绍分析。并以京剧为代表对中国戏曲的角色、表演、化妆、道具等作了说明。是一部知识性的通俗读物。

中国的戏剧

戏剧史论专著。彭飞著。中国青年出版社 1986 年出版。全书 20 万字。分七章论述中国戏剧的渊源,雏形时期的戏剧,古代戏剧的形成,宋元南戏,元杂剧,明清传奇和花部勃兴等中国戏剧史上的几个重要方面。

京剧二百年概观

戏曲史专著。苏移著。燕山出版社 1989 年出版。书前有作者前言。本书原系作者自编的教材《京剧发展史讲义初稿》。书分七章,概括叙述了 1790 年徽班进京、1840 年前后京剧形成,清末京剧艺术成熟及“五四”以后的京剧发展繁荣的状况。

中国京剧史(上卷)

戏曲史专著。北京艺术研究所、上海艺术研究所编著。主编马少波、章力挥、陶雄、曾白融。本卷主编苏移、胡冬生、蓝凡、汤草元。中国戏剧出版社 1990 年 1 月出版。本卷 48 万字,内容包括第一至三编:第一编(1—4 章)京剧的孕育形成(约 1790—1880),论述形成期北京的社会政治、经济、文化环境;徽班和汉戏进京,终至徽汉合流而形成京剧。第二编(5—10 章)京剧逐渐成熟(约 1880—1917)论述成熟期中国的社会政治、经济、文化背景;上演剧目、音乐形式、表演特点、演出场所诸方面的发展;南派京剧的形成;清末民初的京剧改良

运动及京剧流传各地,成为全国性剧种。第三编(11—17 章)为艺术家传记。介绍京剧形成与成熟时期著名演员、剧作者、名教师、名票友及后台管理人员传略共 90 篇。书前有著名演员剧照和脸谱、剧本、剧场、舞台、戏衣、戏单、广告等图片数十幅。书后附录有京剧孕育形成及走向全国地图、清代乱弹戏在宫廷中发展的有关史料、山东曲阜衍圣公府的戏曲活动等文。书末有上卷后记。

中国京剧史(中卷)

戏曲史专著。北京艺术研究所、上海艺术研究所编著。主编马少波、章力挥、陶雄、胡沙。本卷主编胡冬生、苏移、韩希白、侯硕平。中国戏剧出版社 1990 年 11 月出版。本卷 58 万字,内容包括第四至六编:第四编(18—24 章)京剧的鼎盛时期(约 1917—1937),论述“五四”新文化运动至抗日战争前夕京剧在剧本文学、表演艺术、音乐伴奏、舞台美术、理论研究、艺术人才、剧艺评论及唱片、电影诸方面的进一步发展;京剧走向世界,梅兰芳、程砚秋等访欧、美、日、苏等地演剧活动。第五编(25—30 章)战争年代的京剧(约 1937—1949)论述抗日战争时期国民党统治区、抗日根据地和沦陷区的京剧;抗战胜利后国统区和解放区的京剧活动。第六编(31—35 章)为艺术家传记,列有这一历史时期的著名演员、乐师、剧作家、评论家、教育家和活动家传略共 118 篇。本卷首有著名演员剧照,毛泽东看了《逼上梁山》后给该剧编剧导演的信件照和脸谱、舞台艺术、戏单等图片多幅。书末有中卷后记。

中国京剧史(下卷)

戏曲史专著。北京市艺术研究所、上海艺术研究所组织编著。主编马少

波、章力挥、陶雄、于长江。本卷主编钮骠、黄菊盛、陈培仲、鲁青、于文青、沈鸣鑫。中国戏剧出版社2000年4月出版。本卷上下两册,计100万字。内容包括第七至第十一编:第七编(36—43章)京剧的黄金时代(1949—1964)论述京剧产生了新的繁荣;京剧传统剧目进行了整理与出版,流派代表剧目也得到整理与出版;新编古装戏的创作空前活跃,现代戏的创作也达到了高潮。此外,京剧导演制度在创作实践中得以形成,导演艺术得以深化。京剧表演艺术的继承和发扬达到新的水平。京剧音乐、舞美、艺术教育、艺术出版都获得了大发展。第八编述“文革”前后的京剧(1964—1979)。第九编述振兴京剧的新时期(1980—1996),介绍这段时期京剧在剧目建设、京剧音乐、舞美等的新面貌以及京剧理论研究的新进展,同时述及振兴京剧的努力和措施。第十编述京剧艺术在台港澳地区和国外。第十一编介绍20世纪活跃在舞台前后的各种行当京剧艺术家、舞美工作者、研究者、评论家、组织工作者以及台港澳地区和国外的京剧工作者。书末有“附录”,载上、中卷修订时增加的人物传记,包括各行演员、乐师、京剧作者、导演、教师、研究者。还缀有精美照片多帧。另有后记与出版说明。

京剧艺术在天津

回忆文集。天津市政协文史资料委员会编,天津电话设备厂协编,黄炎智主编。天津人民出版社1995年出版。收入赵松樵、张也麟、杨慕兰、杨宝忠、刘炎臣、潘侠风、吴同宾、赵鹤龄、忆宁、许姬传、孙老乙、李英斌、那韧、郑立水、朱经畬等写的文章44篇,忆叙了京剧演员在天津的艺术生活及从艺生涯、票界的活动、乐师的成就、艺事轶闻史话、演出习

俗和组织、脸谱艺术、戏园剧场等及有关天津昆曲史略的文章。书前有李建国的题字、有关图片和黄炎智序文。

上海京剧志

戏曲志书。《上海文化艺术志》编纂委员会、《上海京剧志》编辑部编,主编徐幸捷、蔡世成。上海文化出版社1999年出版。本书以志书体例,从机构、剧目、导演、表演、音乐、舞台美术、剧场管理、演出场所和演出类型及习俗、专记和轶闻、书刊唱片和影视、人物等各方面,以分章节、列条目的形式,记叙了自清同治年间京剧传到上海直至1996年,京剧在上海生根、发展的概貌。正文开始有概述和大事记,以后每章前有简介性的导言。有的章节附有简明列表,如1949年后民营职业剧团简表、京剧票房简表、解放前连台本戏演出情况简表、演出场所情况表、书刊简表等。书前有图片16页、马博敏写的序言、凡例,书后有后记。

京剧史照

图片集。燕京出版社1990年编辑出版。汇集了以北京地区为中心的京剧各个历史时期的珍贵照片(包括剧照、生活照和史料照)一千一百余幅,按不同历史时期排列。其中谭鑫培、杨小楼之《阳平关》,王瑶卿之《十三妹》,余叔岩之《四郎探母》,梅兰芳在美国演出之《虹霓关》,程砚秋之《回荆州》,尚小云之《卓文君》,荀慧生之《赵五娘》,马连良、张君秋之《三娘教子》,孟小冬之《搜孤救孤》,唐韵笙之《万劈三关》,以及名家合作的《赤壁之战》、《西厢记》、《赵氏孤儿》等,具有很高的艺术价值和史料价值。

中国京剧史图录

京剧艺术照片集。金耀章主编。河

北教育出版社 1994 年 11 月出版。本图录用大量图片、书影、演员剧照按历史顺序排列,附以言简意赅的说明文字。全书以人物贯穿,以人带事,形象生动,脉络清晰,堪称图文并茂。

中国京剧(画册)

京剧画册。陈多、叶长海、周育德、王安葵主编。上海古籍出版社 1999 年 10 月出版。画册分上编“京剧的美学特征”、中编“行当与角色”、下编“风格和流派”三大部分,从美学角度全面展示京剧的艺术美。全书共精选四百多出剧目的 1400 多幅剧照。

上海旧影·老戏班

图片文集。林明敏、张泽纲、陈小云著。上海人民美术出版社 1999 年出版。本书搜罗大量旧上海有关老照片,以文带图,以图配文,评述上海开埠以后,京剧落户上海的变化过程和繁荣景象,以及优伶生涯的五花八门和看客的众生相。

京剧谈往录

文史资料专辑。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。北京出版社 1985 年 2 月出版。收入叶龙章、王金璐、张伯驹、许姬传、陈志明、陈维麟、翁偶虹、刘迎秋、迟金声、张伟君、侯喜瑞、张胤德、王芷章、景孤血所写京剧文史资料及评论文章 23 篇。有回忆当年科班的学艺生涯的,有回忆老一辈京剧演员舞台生活的,有京剧流派的形成过程及其特色的理论著述,也有著名京剧演员的传略等。书内附富连成戏剧学社全体师生合影等各类图片近二十幅。本书内容丰富、资料翔实,具有一定的文献价值。

京剧谈往录续编

文史资料专辑。北京市政协文史资料研究委员会编。北京出版社 1988 年出版。本书是继《京剧谈往录》之后,又一本关于京剧史料和探索京剧艺术发展规律的专著。共收入尚长春、梅兰芳、言慧珠、刘曾复、延吕、翁偶虹等写的文章 26 篇。分别介绍了荣春社、鸣春社科班的情况和梅兰芳、谭鑫培、王瑶卿、刘喜奎、尚小云、李万春、杨小楼、尚和玉、芙蓉草、于连泉、言菊朋、奚啸伯、杨宝森、李多奎、丁永利、李少春等二十多位京剧演员的艺术生涯和艺术特点,各个流派形成的经过及其特色,还谈到了当年京剧演出的状况。书的前后有编者的序和后记,书前另有冯牧的序,并附京剧史料图片 16 帧。

京剧谈往录三编

文史资料专辑。北京市政协文史资料研究委员会编。北京出版社 1990 年出版。本书是继《京剧谈往录》及其续编之后的又一本关于京剧史料和探索京剧艺术发展规律的专著。共收入张正芳、白玉薇、齐如山、吴小如、何时希等写的文章 17 篇(其中有的文章又包括若干小篇),介绍了上海戏剧学校、中华戏曲专科学校的情况和梅兰芳、谭鑫培、陈德霖、杨小楼、余叔岩、周信芳、萧长华、孟小冬、黄桂秋、刘斌昆、程砚秋等二十多位京剧演员及陈彦衡、杨宝森的艺术生涯、艺术特色和各艺术流派的形成经过,以及掌故、旧闻等。书前后有编者的序和后记。书前附京剧史料图片 20 帧。

京剧谈往录四编

文史资料专辑。北京市政协文史资料研究委员会编。北京出版社 1997 年

10月出版。本书是继《京剧谈往录》及其续编、三编之后又一本记载京剧演员及名票艺术生涯与有关京剧史料的专著。计收高盛麟、孙盛云、李慧芳和厉慧森自述以及有关高庆奎、盖叫天、唐韵笙、谭富英、王和霖、徐碧云、李世芳、梁小鸾、赵燕侠、梁连柱、樊隼生等名演员、名票的艺术活动,特别是有专文记录京剧名演员演唱艺术与海派名角、配角老生等宝贵资料。另外尚有唱片史料文字。全书共42万多字。

京剧丛谈百年录

论文集。翁思再主编。河北教育出版社1999年12月出版。上下两册,全书52万字。收录20世纪100年里具有典型意义和史料价值的论文与记述共一百二十余篇,分“五四论争”、“学人漫谈”、“艺人自述”、“重要议题”、“菊坛札记”四部分编汇,并有“海外对京剧的反应”附录文字述京剧在海外的影响与反响。

田汉文集(八)

剧本集。田汉著。中国戏剧出版社1983年出版。收有作者1915—1939年间创作的戏曲剧本10部,其中包括京剧《林冲》、《江汉渔歌》、《新雁门关》等有关文章7篇。

田汉文集(九)

剧本集。田汉著。中国戏剧出版社1983年出版。收入作者1940—1947年间创作的《岳飞》、《情探》、《武松》等5部戏曲剧本和有关文章5篇,其中大多是京剧。

田汉文集(十)

剧本集。田汉著。中国戏剧出版社

1983年出版。收入作者1947—1963年创作的戏曲剧本6部,其中包括京剧《白蛇传》、《西厢记》、《谢瑶环》和有关文章8篇。

欧阳予倩文集(二)

剧本集。欧阳予倩著。中国戏剧出版社1980年8月出版。收有作者1915—1939年间创作的戏曲和歌剧剧本13部。其中包括京剧《黛玉葬花》、《人面桃花》、《桃花扇》、《孔雀东南飞》等数种。

周信芳文集

戏曲论文集。周信芳著。中国戏剧出版社1982年出版。全书29万余字。本书从《周信芳戏剧散论》、《周信芳舞台艺术》两书和发表在报刊上的大量论述中,选辑了作者有关艺术创作道路、表演艺术经验、戏曲美学观点、对同时代著名艺术家的回忆等方面的文章55篇。书前有郭沫若、洪深、茅盾、田汉1951年和1961年的题词。书后附录有周信芳文章篇目索引和关于周信芳的报道索引(1949年后)。书首有周信芳便装照,书中插页有周信芳剧照8帧。

程砚秋文集

戏曲论文集。程砚秋著。中国戏曲研究院编。中国戏曲出版社1959年出版。全书16万字。书前有陈叔通撰序及田汉、夏衍、梅兰芳所写悼念文章。收录程砚秋自传、有关戏曲艺术论文、表演和创腔经验谈,及一般论述文章20篇,诗六首。书首有程砚秋像及其书画真迹与照片。

梅兰芳文集

戏曲论文集。梅兰芳著。中国戏剧

家协会编。中国戏剧出版社 1962 年出版。全书 28 万 8 千字,收入梅兰芳自 1949 年以来发表于报刊、杂志上的艺术报告、论文、评论、回忆、观感等文章和一些未曾发表的手稿共 53 篇。书前有梅兰芳像及绘画书法页迹。书中附有梅氏日常生活、社会活动、舞台表演照片。此书是为纪念梅兰芳逝世而编印的。由郭沫若题写书名。

梅兰芳戏曲散论

戏曲论文集。梅兰芳著。中国戏剧出版社 1959 年出版。收文章四十八篇,大多是 1949 年以后的作品。介绍了作者的艺术经验和见解,记述了京剧前辈王瑶卿、萧长华以及王少卿等人的艺术活动和道德品质,并谈及作者同苏联著名表演艺术家斯坦尼斯拉夫斯基、乌兰诺娃会见的情况。

欧阳予倩戏剧论文集

戏剧论文集。欧阳予倩著。上海文艺出版社 1984 年出版。收入《京戏一知谈》、《我怎样学会了演京戏》、《我自排自演的京戏》等谈戏曲和话剧的论文 27 篇。书前有张庚的序。后附欧阳予倩年表,欧阳敬如的后记。

周信芳戏剧散论

戏曲论文集。周信芳著。中国戏剧出版社 1960 年出版。收论文、散文四十篇。有的发表于二十年代的上海《梨园公报》,如《谈谭剧》、《最苦是中国伶人》、《汪笑依先生轶事》等,有的发表于五十年代,如《十年采的舞台生活》、《访苏杂忆》、《忆汪笑依》等。反映了作者 30 年来的艺术经历和见解,从中可看出作者一贯反对墨守成规、勇于创造革新的艺术思想体系。书前有作者生活照和剧

照,并有郭沫若、洪深题词。

荀慧生戏剧散论

艺术论集。荀慧生著。上海文艺出版社 1963 年出版。全书 15 万字,选收作者 50 年代后期至 60 年代初期发表于报刊、杂志的有关京剧表演的文章 33 篇。内容涉及传统程式的推陈出新、流派艺术、基本功训练、艺术教育,以及荀慧生本人主演《金玉奴》、《杜十娘》、《卓文君》等剧的艺术经验。

张君秋戏剧散论

回忆录、论文集。张君秋著。谢虹雯、安志强整理。中国戏剧出版社 1983 年 6 月出版,共收文章 31 篇,分为五部分。第一部分谈 1949 年以来从艺和思想上的感受;第二部分回忆少年时代学艺经过和艺术道路;第三部分谈唱腔创作和表演的经验体会;第四部分记叙前辈和同辈艺人王瑶卿、梅兰芳、程砚秋、马连良、俞振飞等的表演艺术和学习他们的心得体会;第五部分是对戏曲表演艺术的评论和对青年演员的期望。书前有史若虚写的序,并附作者生活照、剧照 16 帧。

关肃霜表演艺术散论

论文集。云南省戏曲创作研究室编。云南人民出版社 1982 年出版。选辑了发表于报刊的评介和研究关肃霜表演艺术的文章 32 篇。其中 14 篇为关氏本人所写的艺术经验谈,18 篇为文艺评论界、戏曲界对关肃霜舞台艺术的评述。

梅兰芳舞台艺术

表演艺术论著。许姬传、朱家溍编述。通俗文艺出版社 1956 年分上下集

出版,中国戏剧出版社1960年结集出版。前部分以《梅兰芳的艺术生活》一文,概括介绍了梅兰芳的家世和他的少儿时代、青年时代以及几十年的舞台艺术生涯,评价了他的表演艺术成就;后部分根据编者平时观摩所得,记录了梅兰芳代表剧目《断桥》、《宇宙锋》、《洛神》、《贵妃醉酒》、《霸王别姬》等五出戏的表演艺术。书前有作者写的前记,并附梅兰芳艺术生活图片资料11帧。

王瑶卿与京剧《柳荫记》

艺术家访问记。黄克保著。中国戏曲研究院编。上海文化出版社1957年出版。介绍王瑶卿一生中最后一次创作活动。详细叙述了王瑶卿如何在继承传统的基础上发扬、创造,出色地设计京剧《柳荫记》唱腔,为京剧创新唱腔树立了榜样。

程砚秋的舞台艺术

艺术评论集。中国戏剧出版社1959年出版。收有田汉、梅兰芳、荀慧生、俞振飞、马少波等的文章,对程砚秋的表演艺术、唱腔、剧目以及程派艺术的独特风格,分别进行了评价和探讨;还收有学习程派的演员赵荣琛、李玉茹、王吟秋、江新蓉、李世济、李蔷华等人的文章,对程砚秋的艺术生活和舞台表演都做了生动的回忆。

谈麒派艺术

论文集。中国戏剧出版社1960年出版。收田汉、高百岁、陶雄、阿甲、应云卫等人研究麒派艺术论文共12篇。前六篇论述周信芳(麒麟童)表演艺术上的特点和成就;后六篇着重分析了周信芳的代表作《四进士》、《乌龙院》和《义责王魁》、《海瑞上疏》等。收周信芳便装照一

帧、剧照六帧。后附《关于周信芳同志》一文。

荀慧生的舞台艺术

表演艺术论集。荀慧生著。中国戏剧出版社1960年出版。共收入作者谈艺文章14篇。分三部分,第一部分介绍《金玉奴》、《红楼二尤》、《卓文君》、《荀灌娘》四剧的表演艺术经验;第二部分谈京剧表演艺术和青年演员的培养;第三部分是杂谈。

刘鸿声的声腔艺术

演员唱腔评论。徐兰沅讲述,唐吉记录整理。音乐出版社1961年9月出版。内容包括:刘鸿声的生平简介、声腔艺术、唱腔片断。后附《斩黄袍》、《完璧归赵》、《辕门斩子》的曲谱及说明。

马连良舞台艺术

表演艺术评论、剧本集。中国戏剧家协会北京分会马派艺术研究小组编。宁夏人民出版社1985年出版。全书为两部分,前一部分收辑马少波、张梦庚等戏曲评论家、马连良的合作者及弟子评论、怀念马连良的文章31篇;后一部分收录马连良演出的《四进士》、《胭脂宝褶》、《二堂舍子》3个剧本。每个剧本均附总讲、唱腔曲谱及人物扮相。后附马连良年表。书前有老舍在1962年为《马连良剧作选集》所写的序言。

言菊朋舞台艺术

艺术评论集。中国戏剧出版社1962年出版。收入言少朋、言慧珠、马少波、景孤血、李慕良等人的回忆、评论文章共八篇。对言菊朋的艺术生活和言派艺术特点作了较详尽的介绍。

周信芳舞台艺术

戏曲论著。周信芳口述,卫明、吕仲记录。中国戏剧出版社1961年出版。记述了周信芳所演的《四进士》、《清风亭》、《乌龙院》、《萧何月下追韩信》、《徐策跑城》、《打渔杀家》、《义责王魁》等7个剧目舞台艺术的特色。书前有田汉题诗,刘厚生代序;《战斗的表演艺术家——周信芳》。后附曲六乙、陶雄、卫明、姚萌、李桐森等人专论麒派的剧目、表演、唱腔、念白、锣鼓、服装造型的文章。并有剧照多帧以及蔡振华、程十发、顾炳鑫、丁浩、颜梅华、华三川、王仲清画的插图。

刘奎官舞台艺术

演员表演经验谈。刘奎官口述,赵凤池、黎方整理。中国戏剧出版社1982年出版。全书分上编“谈武净戏”和下编“谈关羽戏”两部分。介绍了作者在《状元印》、《拿高登》、《芦花荡》、《醉书》、《通天犀》、《古城会》、《单刀会》、《水淹七军》、《走麦城》中的表演艺术和经验及勾脸方法,并详细讲解了《通天犀》的主要身段。还介绍了作者学艺和演出生活。前有李洪春、关肃霜、金素秋的序。后有黎方的后记。书首附刘奎官生活照和剧照17帧。

李春森高盛麟的舞台艺术

戏曲演员回忆录。中国戏剧家协会武汉分会1979年编印。本书包括由李同立、王冀等整理的汉剧名丑李春森的回忆录《六十年艺术生活》和京剧演员高盛麟口述、王习文整理的《我的艺术道路》。后者记叙了高盛麟几十年艺术生涯和舞台实践中积累的丰富表演艺术经验。

盖叫天表演艺术

表演艺术论集。浙江文艺出版社1984年10月编辑出版。分两部分。第一部分编入田汉、欧阳予倩、黄裳、吴祖光、刘厚生、老舍、李少春、张剑鸣等写的文章29篇,评论盖叫天的表演艺术和谈学习盖派艺术的体会。第二部分收入盖叫天的文章37篇,介绍表演经验和对京剧表演艺术的杂论,有独到见解。前有王朝闻写的前言。并附盖叫天的照片21帧。

萧长华戏曲谈丛

散论文集。萧长华述,钮骠记。中国戏剧出版社1980年12月出版。收录作者1957年以后陆续发表于报刊上的文章共21篇。第一部分8篇,是关于如何培养戏曲新人的论述;第二部分13篇,谈京剧丑角的表演,对一些剧目和演员梅兰芳、高盛麟、马富禄等的评论。书前有史若虚写的序,附图片九帧。书后附录钮骠写的《萧长华先生漫谈“打戏”》、《萧长华先生谈戏曲诀谚》、《萧老对史料的几点订正》三篇。本书记述了作者精辟的艺术见解和丰富的艺术经验,还有许多戏曲史料和掌故、轶闻。

梅兰芳艺术评论集

戏曲论文集。戏曲流派艺术研究丛书之一。中国梅兰芳研究学会、梅兰芳纪念馆编。中国戏剧出版社1990年10月出版。为了纪念戏曲艺术大师梅兰芳诞生九十周年,本书汇集了建国以来散见于各报刊,近百人撰写的文章,其中包括梅兰芳在戏曲艺术的继承、革新、创作上的重大成就的研究论文,追忆他一生忠于祖国、忠于人民、忠于艺术等方面的文章,梅门弟子和地方剧种演员怀念他的教导的文章,以及梅氏家属回忆他的

生平事迹的文章。书末另附三篇具有代表性的国外(日、美、苏)对梅兰芳表演艺术的评论文章,以示梅氏在传播祖国戏曲艺术和国际文化交流方面所作出的卓越贡献。这些文章从各个角度论述并描绘了梅兰芳的生活道路和艺术道路,有助于戏剧界和学术界对以梅兰芳为标志的中国戏剧表演体系的理论作进一步的深入探讨研究。书前有梅兰芳像。由夏衍撰序。书后附梅兰芳年表(未定稿)、中国梅兰芳研究学会和梅兰芳纪念馆的编后记。

谭鑫培艺术评论集

戏曲论文集。戏曲流派艺术研究丛书之一。戴淑娟、金沛霖、刘晓峰、杜莹编,江流校订。中国戏剧出版社1990年10月出版。选收20年代以来发表于报刊杂志上的有关谭鑫培表演艺术的文章七十余篇。书前有谭氏便装照和剧照数帧。涉及内容丰富,有谭氏艺事生平的评传与年表;有他几十年坚持勤学苦练、虚心求教、广泛吸收、磨砺唱腔、加工剧目、不断革新创造而终至蔚成大家的艺术历程;有谭派名剧在北京、天津、上海等地上演而轰动全国、扬名中外的种种盛况及谭氏供奉清朝内庭的记载;有谭氏性格、习气、为人、为艺的生动片断;还有论述谭派艺术形成和发展的专题文章。书中述及众多谭派剧目的艺术特色,介绍了余三胜、王九龄、汪桂芬、孙菊仙等多位谭氏的前辈和同辈名演员的表演艺术。

萧长华艺术评论集

戏曲论文集。戏曲流派艺术研究丛书之一。钮骊编。中国戏剧出版社1990年10月出版。全书26万5千字。本书收录50年代以来散见于报刊、论著中的

评述萧氏业绩的文章,连同少量50年代前的文章和台湾研究界的论述共70篇。按“祝贺80寿辰”、“纪念百岁诞辰”、“艺术评论”、“回忆与怀念”、“高尚的品德”、“著述摘录”、“诗联辑录”等内容分辑。书前有萧长华像,插页中除照片外,还选用了几位当代著名画家的作品。书末附萧氏简要年表及编后记。

王瑶卿艺术评论集

戏曲论文集。戏曲流派艺术研究丛书之一。史若虚、荀令香主编。中国戏剧出版社1985年出版。全书28万余字。前有编辑前言、王瑶卿便装照和剧照。收录了吴雪、马少波、梅兰芳、马彦祥、俞振飞、张君秋、刘乃崇、苏移等所写的论文42篇,从不同角度论述王瑶卿对京剧旦行表演艺术的建树;王派艺术风格特征及其在京剧发展史上的地位与作用;王瑶卿在戏曲艺术教育上的重大贡献。

周信芳艺术评论集

戏曲论文集。中国戏剧出版社1982年编辑出版。收入田汉、刘厚生、梅兰芳、荀慧生、张庚、马少波等写的文章共88篇。有对周信芳的评价,对周信芳的怀念,对周信芳的表演、剧目、唱念、服装、锣鼓的研究和探讨,学生的学习心得等。书前有周恩来、茅盾、洪深的题词,图片22幅。书后附周信芳艺术评论文章篇目索引及编后记。1994年又出版《周信芳艺术评论集(续编)》,周信芳艺术研究会编。收入纪念周信芳诞辰90周年和95周年时,专家学者和周信芳的亲朋、弟子、共事者所写的评论、探讨周信芳的艺术的文章,同时也收入两次纪念大会上有关领导人的讲话,共计69篇。书前有图片一帧,李瑞环等题词3

幅,于伶的代序《纪念一代宗师的随想》。书后有周信芳演出剧目一览、周信芳艺术研究评论文章索引及编后记。

裘盛戎艺术评论集

戏曲论文集。方荣翔、张胤德编。中国戏剧出版社1984年出版。戏曲流派艺术研究丛书之一。收入翁偶虹、马少波、王朝闻所写的评论文章26篇。对裘盛戎的艺术道路及其流派的风格,各有侧重地作了系统介绍和研究,对裘派的表演经验和唱腔艺术作了详尽的分析和探讨。

俞振飞艺术论集

戏曲论文集。王家熙、许寅整理。上海艺术研究所编。上海文艺出版社1985年出版。全书27万字。书前有张庚撰序。本书收入俞振飞论述戏曲艺术的文章30篇。包括俞振飞60余年演剧生活记述,对戏曲表演艺术规律的探讨,主演《太白醉写》、《奇双会》、《断桥》、《墙头马上》、《三堂会审》等剧的表演经验。还有对梅兰芳、程砚秋、荀慧生、姜妙香等同辈艺术家艺术成就的评析及其人品艺德的回忆。书前有俞振飞书法手迹、照片数帧,书后有章力挥所写后记。

余叔岩艺术评论集

戏曲论文集。吾群力主编。中国戏剧出版社1990年出版。戏曲流派艺术研究丛书之一。收入王庚生、许姬传、孟小冬、吴小如、陈大澂、张文涓、李洪春、张伯驹、杭子和、白登云等写的文章36篇。内容涉及余叔岩的生平,对余叔岩表演艺术和唱腔特色等方面的评论和学习体会等。前有翁偶虹写的《京剧老生的第二个里程碑》(代序)。卷首附张庚题词和余叔岩的照片5帧。

侯喜瑞艺术评论集

戏曲论文集。张胤德编。中国戏剧出版社1990年出版。戏曲流派艺术研究丛书之一。共收入梅兰芳、翁偶虹、张真、刘乃崇、吴同宾等写的回忆和评论侯喜瑞表演艺术的文章15篇,并附录侯喜瑞的《学戏和演戏》节选,及张胤德写的《回忆和侯喜瑞先生相处的日子》。前有冯牧的序,后有马少波的跋。书前有侯喜瑞的照片九帧。

郝寿臣艺术评论集

戏曲论文集。郝寿臣艺术整理委员会编。中国戏剧出版社1990年出版。戏曲流派艺术研究丛书之一。全书分为三编:郝寿臣艺术论、郝寿臣代表剧目的表演艺术、郝寿臣其人其艺。收入翁偶虹、郝寿臣、欧阳中石、樊效臣、佟志贤等及台湾丁秉铨、日本波多野太郎的介绍和评论郝寿臣表演艺术的文章25篇。其中对《赛太岁》、《捉放曹》、《连环套》、《除三害》、《伐齐东》、《红逼宫》6个剧目中郝寿臣的表演、脸谱、唱腔,有较详尽的介绍。书前有郭汉城的序,郝德元(郝寿臣之子)写的《向读者报告》(代前言)。并附郝寿臣的照片、资料等图片共19帧。

马连良艺术评论集

戏曲论文集。吴晓铃、马崇仁编。中国戏剧出版社1990年出版。收范钧宏、许姬传、张梦庚、马少波、翁偶虹、李玉茹、袁世海、吴小如、王雁、李慕良等写的评论文章30篇,评论和回忆了马连良的表演艺术。附编收马连良的谈艺文章16篇,及吴晓铃、传陶、闰水的文章二篇。前有吴晓铃写的前言和阿甲写的《马(连良)派——京剧杰出的表演艺术》(代序)。卷首有马连良的照片14帧,及

曹禺题辞“马派艺术”、张庚题辞“老生泰斗”的手迹。

杨小楼艺术评论集

戏曲论文集。戏曲流派艺术研究丛书之一。戴淑娟、金沛霖、刘晓峰、桂莹编，天昊订。中国戏剧出版社1990年9月出版。全书26万字。选收20年代以来发表于报刊杂志的有关杨小楼表演艺术的文章20余篇。书前有杨氏便装照、剧照和手迹。书文内容丰富，有杨小楼传记和艺术活动概略；有就杨氏舞台表演的做、表、武工、唱工、念白、塑型等方面的专题评析；有对杨氏演黄天霸戏、猴戏、岳飞戏、反串须生戏等技艺特色的评述；还有论述杨派艺术和杨派与尚（和玉）派艺术比较研究的文章。该书基本反映了杨小楼在京剧武戏表演艺术上的卓越成就，对于学习了解杨派武戏艺术和这一时期京剧状况，有一定参考和研究价值。书后附杨小楼艺术研究资料篇目索引。

秋声集

艺术研究专集。中国戏剧家协会北京分会程派艺术研究小组编。北京出版社1983年出版。编入冯牧、曲六乙、翁偶虹、吴祖光、赵荣琛、俞振飞等研究、评论程派艺术的文章29篇。内容涉及程砚秋表演艺术成就、艺术特色、风格，及程砚秋艰难从艺、精益求精、艺高德高、艺术经验等方面。书前有张庚的序。

奚啸伯艺术生涯

回忆、评论集。马健鹰（主笔）、奚延宏、路继舜编著。新华出版社1991年出版。本书分五章：奚啸伯艺术道路、奚啸伯论戏、奚派艺术研究、奚派艺术之光、奚啸伯与书法艺术。收入奚啸伯、李洪

春、欧阳中石、奚延宏、吴小如、许姬传、马健鹰、厉慧良、杜近芳、赵晓东、奚延香等写的文章共41篇及建国前报刊评介7篇。书前有高占祥题字，相关图片15页，翁偶虹写的《奚派传矣》（代序）。书后附奚啸伯墨迹等。

唐韵笙舞台艺术集

评论、剧本、唱腔谱合集。唐玉薇编著，沈阳出版社1991年出版。第一部分为评论与回忆，收入唐玉薇、任光伟、赵万鹏、陆振声、翁偶虹、叶盛长、张云溪、董春柏、唐玉芝等写的文章22篇。第二部分为剧本，收入唐韵笙演出的《驱车战将》、《好鹤失政》、《闹朝击犬》、《二子乘舟》、《未央宫斩韩信》等剧本共11个。每个剧本均有前言、提要及有关表演的附记。第三部分唱腔，收入上述11个剧目的唱段曲谱共21段。第四部分附录，载唐韵笙年表、演出及创编剧目表、广告、戏单。书前有相关彩色、黑白图片20页，翁偶虹题诗和马少波的序。书后有唐玉薇写的后记。

一得余抄

戏曲艺术论文集。欧阳予倩著。作家出版社1959年12月出版。收入《京剧一知谈》等论文35篇。

古典戏曲导演学论集

戏曲论著。高宇著。中国戏剧出版社1985年出版。本书初步探讨了汤显祖、冯梦龙、潘之恒、张岱、李渔等人对我国戏曲导演学方面的建树。

戏曲与戏曲文学论稿

戏曲理论专著。沈尧著。中国戏剧出版社1986年出版。全书29万余字。收录作者论述戏曲艺术与戏曲文学的文

章17篇。系统地阐述了戏曲艺术的特殊综合历程;对戏曲的形式、塑造形象的方法和特点、戏曲文学的艺术特性、戏曲结构的美学特征、戏曲语言等都作了较深入的研究。书前有张庚撰序。

京剧音乐概论

音乐理论专著。刘吉典编著。人民音乐出版社1981年出版。戏曲音乐研究丛书之一。90万字。是在作者1960年编写《京剧音乐介绍》一书的基础上增补内容改写而成。全书分两部分,在京剧乐队和器乐部分中,论述京剧打击乐锣鼓的作用及其运用,介绍了几十种舞台上常用的曲牌的分类和样式。在京剧的唱腔部分中,论述了京剧各行当唱腔唱法上的特点,唱腔音乐结构,字音声韵规范,并结合有代表性的传统剧目和现代剧目唱段,介绍京剧唱腔的种类及其音乐风格。在附录中还简述了京剧现代戏唱腔音乐的发展。附有京剧曲谱。

旧戏新谈

评论杂文集。黄裳著。开明书店1948年出版。原载《文汇报》。全书分为五辑。第一辑是泛论,表明作者对京剧的看法;第二辑和第三辑谈论京剧中的若干剧目;第四辑谈论京剧演员梅兰芳、小翠花、萧长华、侯喜瑞、郝寿臣;第五辑谈论若干京剧角色。前有徐铸成、吴晗、章靳以序。

歌舞春秋

剧评集。张謇子著。上海广益书局1951年7月出版发行。全书分上下两编,上编收1916年至1924年在北京所写剧评36篇;下编收1926年至1935年在天津所写剧评28篇。记录艺人沉浮、剧场变迁,歌台掌故,梨园逸闻等。书末附

余苍、杨华、柳絮等人所写文字五则,记述了张謇子在“五四”时期与胡适、钱玄同等辩论有关戏曲艺术的往事,及张因此被北京大学除名的始末。

剧艺日札

戏剧论著。阿英著。晨光文学丛书之一种。辑作者1950年间所写有关戏剧运动、戏曲改革等文章8篇;“日札”20则。对《四郎探母》、《连环套》、《战宛城》等当时一些有争议的剧目发表了独到见解。

戏曲人物散论

戏曲论文集。张真著。艺术出版社1956年11月出版。收《谈京剧〈三堂会审〉》、《不要臆造古人的精神面貌》、《谈〈黑旋风李逵〉的改编工作》、《谈京剧〈猎虎记〉》等关于戏曲人物的散论文章共十篇。文中论述了传统剧目中在剧本文学上如何塑造一系列典型人物形象,还谈到舞台上塑造人物的表演技巧。书后有作者写的《后记》。

更红集

戏剧论文集。马少波著。作家出版社1959年出版。收入作者1958年撰写及发表的戏剧评论、文艺随笔共40篇。内容有谈京剧《白毛女》演出前后,谈京剧《赤壁之战》,以及京剧表现现代题材,塑造现代人物等创新改革的问题。还有纪念元代剧作家关汉卿和缅怀程砚秋的文章。

花雨集

戏曲散论集。马少波著。中国戏剧出版社1960年出版。收入作者于1959年撰写和发表的戏曲评论文章42篇。论述了戏曲剧目的继承发展,北京戏曲

十年来的艺术成就,京剧的流派及京剧剧本创作等。

菊花锅

戏曲杂谈集。刘炎臣著。天津三友美术社1941年10月出版。此书集中了作者从1931年至1940年间发表于二十多种报刊上的227篇文章。内容多为记述京剧、昆曲艺人的轶事趣闻、剧评、剧情介绍及戏剧消息等。

看戏散笔

戏曲随笔集。马少波著。北京宝文堂书店1960年出版。收入作者撰写和发表于《北京晚报》上的戏曲观后随笔63篇。内容宽泛,涉及京剧行当和技巧以及京剧艺术特色。

戏曲新论

戏曲论文集。马少波著。陕西人民出版社1987年出版。收入作者写于80年代的戏剧研究评论文章五十二篇。其中有关于传统剧目革新、振兴戏曲的论述;有回忆、纪念王瑶卿、梅兰芳、程砚秋、马连良等的文章;也有为各类戏曲文集作序和观看新戏后的随想、感受及评论。书后有李慧中的《编后小记》。

中国戏曲艺术

戏曲理论专著。张赣生著。百花文艺出版社1982年6月出版。全书分“中国戏曲”、“戏曲艺术原理”、“戏曲剧本”、“戏曲演员”、“戏曲舞台美术”、“戏曲音乐”、“戏曲导演”、“发展民族戏曲对世界剧坛作出贡献”八章。系统地总结了我国戏曲艺术的完整体系和独特的美学原理,并据此深入阐发了中国戏曲的编剧、导演、演员,以及舞台美术和音乐设计等方面的特点。书前有作者写的前言,说

明写作本书所遵循的基本观点和方法。

戏曲编剧论集

戏曲论文集。范钧宏著。上海文艺出版社1982年6月出版。收作者探讨戏曲编剧理论和阐述编剧技巧的论文30篇。内容包括戏曲文学基本原理的论述,戏曲编剧方法、技巧的探讨,历史题材写作经验的阐发,以及现代剧创作有关问题的研究等。

戏曲艺术节奏论

戏曲论著。姜永泰著。文化艺术出版社1990年7月出版。作者从一个新的角度——中国戏曲在节奏处理上的独特性——来探索戏曲艺术自身以及它与外部现实的各种辩证关系,从而探求和阐发戏曲艺术的基本特征和规律。

大综合舞台艺术的奥秘:中国戏曲探胜

戏曲论著。许祥麟、陆广训著。高等教育出版社1990年9月出版。本书从源流、类型、表演、音乐、舞美、行当、流派、现状与未来等诸方面,对中国戏曲艺术进行综合性的研究与介绍。

百花集

戏曲论文集。戴不凡著。作家出版社1956年出版。全书收论文17篇,多是讨论传统剧目的内容和改编工作的专文。其中有论述《白蛇传》、《西厢记》和水游戏,以及关于历史剧的文章。

百花集续编

戏曲论文集。戴不凡著。新文艺出版社1978年出版。收论文19篇。多为对戏曲艺术中某些问题的探讨,涉及古典戏曲的人民性问题、传统剧目的整理和评价等。另有一些研究和介绍京剧演

员梅兰芳、周信芳、盖叫天、萧长华等的表演艺术的专文。

百花集三编

戏曲论文集。戴不凡著。浙江文艺出版社 1983 年出版。本书是作者去世后,其子女将其散见于报刊的文章六十余篇整理而成。全书分四部分,第一部分是关于戏曲理论方面的研究;第二部分,有关于纪念梅兰芳、周信芳、盖叫天和田汉的文章;第三部分为剧评,评介京剧及其他剧种的若干剧目;第四部分为介绍越剧等剧种的文章。前有赵景深的序。

黄花集

戏曲随笔、杂感文集。陶雄著。花城出版社 1983 年出版。共收文章 58 篇。作者用散文的形式介绍和阐述戏曲艺术的特征,评述有代表性的传统剧目的思想性和艺术性,其中包括对有争议的剧目的个人看法。

戏曲改革论集

戏曲论文集。马少波著。上海新文艺出版社 1952 年出版。全书 9 万字。辑录了马少波 1949—1951 年间所写有关戏曲改革工作的论述文章。1955 年再版时,又增补了作者 1952 年以来的有关论文。

试论中国舞台艺术的表演程式

戏曲表演论著。陈幼韩著。陕西人民出版社 1958 年出版。论述中国传统戏曲表演程式的形成,表现方法,程式在各行当表演中的运用及其艺术价值等。

戏曲表演论集

戏曲论文集。阿甲著。上海文艺出

版社 1962 年出版。1981 年再版。全书 20 万字。再版本附有作者的重版后记。本书收录了作者 1951—1962 年间所写戏曲论文 21 篇,比较集中地探讨了我国戏曲舞台表演艺术的规律和特点。对戏曲的艺术真实与生活真实、传统的继承与创新、学习戏曲表演的方法、角色创造的体验与表现的关系等问题多所阐述。部分文章对周信芳的代表剧目《四进士》、《一捧雪》和现代戏《白毛女》等剧的导演和表演艺术经验作了具体的评析。

戏曲艺术论

戏曲理论专著。张庚著。中国戏剧出版社 1980 年出版。1986 年再版。书前有作者写于 1979 年的前言。本书从中国戏曲的形成和戏曲剧本文学、音乐、表演、舞台艺术、导演艺术以及戏曲与生活的关系等方面综述了戏曲艺术的发展与规律。同时还论及不少名演员的艺术创新经验。

艺术,真善美的结晶

戏曲论文集。曲六乙著。长江文艺出版社 1980 年出版。全书 33 万字。书前有赵寻撰序。辑录的 43 篇文章,是作者 30 年来所写的近 300 篇戏剧论文和剧评的选集。内容涉及戏曲艺术规律探讨,表、导演艺术研究,剧本文学创作以及对剧目和演员舞台艺术评论等。

舞台美术文集

戏剧论文集。中国艺术研究院戏曲研究所编。中国戏剧出版社 1982 年出版。本书收入 1949 年至 1966 年间有关戏曲、话剧和舞剧的舞台美术论文 60 篇,并附舞台设计图 58 幅。它反映了这一历史时期我国戏剧舞台美术创作和理论研究约成果。其中对京剧多所收录。

台下人语

杂论文集。吴小如著。中国戏剧出版社 1982 年出版。分两部分。第一部分收文章 39 篇,其中有对京剧传统剧目的分析、研究,有对京剧演员表演艺术的评述,还有剧坛的掌故、轶闻以及有关戏曲改革的杂感,属观后感一类。第二部分是《中国戏曲发展讲话》,深入浅出地介绍中国戏曲发展概况和京剧形成的过程。此文原为作者在大学的讲稿。

黄裳论剧杂文

戏曲评论杂文集。黄裳著。四川人民出版社 1984 年 6 月出版。是作者三十多年来所写剧评杂文的总集。前部分收入作者的三本小书:《旧戏新谈》(1947 年写成,1948 年开明书店出版)、《谈水游戏及其它》(1952 年开明书店出版,1953 年平明书局修订再版)、《〈西厢记〉与〈白蛇传〉》(1953 年平明书局出版)。后部分收集了一些零散篇章,分为五组:继往开来的艺术大师(评论梅兰芳)、和盖叫天先生在一起、谈剧琐笔、关于川剧、《人间说戏》(1980)及其他。参见《旧戏新谈》条。

戏曲美学论文集

戏曲论文集。中国戏剧出版社 1984 年 9 月选编出版。这是一部研究戏曲美学的论文集。选自 1980 年以来发表于期刊杂志中的有关戏曲文学、演员表演技艺、唱腔音乐、表现程式、舞台美术等方面的美学探讨文章多篇。作者均系知名专家、学者。

京剧音韵概说

音韵专著。陈小田著。学林出版社 1984 年出版。本书是作者计划撰著《京剧音韵》一书中的第一编,今分三章:“什

么是京剧音韵”,“为什么要研究京剧音韵”,“怎样研究京剧音韵”,运用汉语音韵学理论,对京剧唱、念的字音声韵进行具体的研究。

戏曲编剧技巧浅论

戏曲剧作论著。范钧宏著。中国戏剧出版社 1984 年出版。作者以自己长期从事京剧文学创作之经验,结合优秀传统剧目,对戏曲编剧技巧的基本规律作了理论性探讨。

进一步革新和发展戏曲艺术

戏曲论文集。中国戏曲现代戏研究会、文化部艺术局创作研究会编。中国戏剧出版社 1984 年出版。本书选收近年来有关戏曲革新的论文 24 篇。内容涉及当前发展戏曲的方针、政策和剧本创作、表导演、唱腔、音乐伴奏、舞台美术等各方面的革新和发展;对戏曲表现现代生活总结了成绩和经验,亦提出研究的新课题。

中国戏曲理论研究文选

戏曲论文集。中国艺术研究院戏曲研究所编。上海文艺出版社 1985 年出版。分上、下两册,选辑 1950—1984 年间张庚、郭汉城、阿甲、王朝闻、周扬、田汉、阳翰笙等 40 余人发表于报刊上的戏曲理论文章 60 篇。内容涉及戏曲艺术的各个方面。上册 29 篇,有关戏曲特征的 7 篇,戏曲文学 9 篇,戏曲音乐 11 篇。下册 31 篇,舞台美术 11 篇,导演和表演艺术 11 篇,戏曲推陈出新 9 篇。

硕士学位论文集

戏曲研究论文集。中国艺术研究院编。文化艺术出版社 1985 年出版。全书 52 万余字。收录中国艺术研究院首

届(1981届)戏曲历史及理论专业研究生(硕士生)毕业论文共16篇。其中有宋学琦《谭鑫培的艺术道路》、张民《京剧反西皮研究》等文,探讨了京剧艺术。书前有张庚撰序。

红鬃髯上

戏曲论文集。陶雄著。中国戏剧出版社1987年出版。书前有刘厚生撰序。全书26万字,选辑作者近二十年所写戏剧论文和演员艺术评价共32篇。内容包括京剧的形成与发展、剧本文学创作、戏曲遗产的抢救整理、传统艺术的推陈出新、京剧表现现代生活以及对周信芳、梅兰芳人品艺德的评述等。

马少波剧作研究

剧作家研究文集。李慧中编。黄河文艺出版社1989年7月出版。收录评论研究马少波剧作的论文43篇。书前有照片数帧,张庚在马少波剧作研讨会上的发言《勤奋、才华与责任感》代序。书末附“马少波剧作研讨会”上的发言、诗词、函电选辑,及研讨会报导摘录。

京剧与时代

戏曲论文集。天津市文化局、中国戏剧家协会天津分会编,安徽文艺出版社1990年出版。全书19万余字。系1990年天津市“纪念徽班进京200年暨振兴京剧学术研讨会”论文集。收入有关徽班京剧形成发展、传统程式、舞台美术以及京剧在天津的演剧活动等论文17篇。后附学术研讨会纪要。

戏曲表演规律再探

戏曲理论专著。阿甲著。中国戏剧出版社1990年出版。全书23万字。书前有林默涵《阿甲的重要建树》代序。本

书系作者近年来对戏曲研究的部分成果。内容包括对戏曲表演基本规律的论述,斯坦尼斯拉夫斯基体系、布莱希特体系在中国运用的探讨及当前戏曲改革中有关问题的研究。

走向新的综合

戏曲论文集。中国艺术研究院戏曲研究所、中国戏曲学会、中国戏剧家协会湖北分会、湖北省艺术研究所合编。中国戏剧出版社1990年11月出版。全书26万余字。系1989年12月“湖北省京剧团十年艺术道路暨余笑予导演艺术研讨会”的论文集。收入有关论文44篇。书前有郭汉城撰序。书后有编者后记。

京剧架子花与中国文化

戏曲论著。袁世海、徐城北著。文化艺术出版社1990年出版。全书16万余字。分上、下两编,共12章。书前有张庚撰序。上编为“架子花的源流”,论述金少山、郝寿臣、侯喜瑞的艺术成就及其影响;下编为“架子花的美学”,从评析架子花表演艺术入手,探讨这一行当的美学价值。

戏曲语言漫论

戏曲论著。吴琼著。中国戏剧出版社1981年9月出版。戏曲知识丛书之一。分三个章节论述了戏曲语言的性格化、行动性和三个特点(讲究声调、韵律;重视节奏及其作用;要求精确,有意境),以及与此有关的技术、技巧、手法等问题。主要以京剧剧目为实例进行分析。

翁偶虹戏曲论文集

戏曲论文集。翁偶虹著。上海文艺出版社1985年出版。选编了作者五十余年间探讨京剧艺术的论文。专题评述

了杨小楼、高庆奎、程砚秋、金少山、叶盛兰等十余位演员的舞台表演艺术；对京剧花脸流派及其表演艺术作了深入研究。书中有剧照、图片 16 帧。

怀梨偶寄

戏曲论著。许逸之著。台湾商务印书馆 1985 年出版，北京宝文堂书店 1987 年出版。书前有作者撰序。收入作者评论京剧艺术文章 13 篇，广泛论述作者对于京剧的剧目、角色分类、唱腔音乐、表演技巧、脸谱扮饰、服装道具、京剧改良诸方面的艺术见解。

梨园风景线

学术小品。徐城北著。浙江文艺出版社 1988 年出版。汇集了作者 80 年代以来的观剧随想、艺术散论共 28 篇。内容涉及戏曲美学、京剧流派艺术、戏曲与中国传统文化、戏曲改革前景和演员舞台艺术评介等。

品戏斋夜话

剧评随笔。徐城北著。中国戏剧出版社 1990 年出版。分两大部分：第一部分《梨园诗画八扇屏》，由作者诗、丁聪配画，概述梅兰芳、尚小云、荀慧生、程砚秋、周信芳、马连良、叶盛兰、盖叫天 8 位演员的艺术特色。第二部分随笔短文，分别描述、评价王瑶卿、梅葆玖、阿甲、杜近芳等京剧演员的艺术成就与品性。

谈艺录

戏曲表演论集。光明日报文艺部编。光明日报出版社 1985 年出版。全书 19 万余字。编辑了 50 年代以来在光明日报的副刊《东风》“谈艺录”专栏刊登的著名演员谈表演心得的文章 50 篇。其中有十余篇为梅兰芳、姜妙香、马连良

等京剧演员所写。

戏曲改革散论

戏曲论文集。马少波著。中国戏剧家协会编。艺术出版社 1956 年出版。选收作者关于戏曲改革的散论文章共 24 篇。内容涉及如何正确执行“推陈出新”的文艺方针和如何对待民族戏剧遗产；论述了京剧进一步改革的必要；还有作者对王瑶卿、盖叫天、梅兰芳、周信芳等的评论、纪念文章。

谈戏曲唱腔的创作与发展

戏曲论著。何为著。中国戏曲研究院编。上海文化出版社 1957 年出版。戏曲演员学习丛书之一。本书是 1956 年作者在文化部举办的第二届戏曲演员讲习会上的讲稿。内容包括演员道德及剧目研究、表演、音乐等专题论述。作者对传统唱腔作出充分的估价，并分析传统的发展唱腔的方法，指出戏曲唱腔的革新发展的途径。另外，还有著名老艺人在会上总结自己的表演经验。

论戏曲表现现代生活

戏曲论文集。张庚著。中国戏剧出版社 1958 年出版。收有关戏曲反映现代生活的艺术原理、表演、编剧等方面的理论文章 11 篇，以及对评剧《三里湾》、京剧《白毛女》、新歌剧《红仙女》的评论文章 3 篇。

戏曲教育论集

戏曲论文集。史若虚著。中国戏剧出版社 1983 年 11 月出版。收作者有关戏曲教育方面的文章 16 篇，及其他方面文章 5 篇。内容涉及从事戏曲教育的体会、对戏曲教育规律的探索及 30 年戏曲教育工作的回忆等。书前有马少波序，

并附作者生活照及史料照片6帧。

戏剧舞台奥秘与自由

戏剧论文集。曲六乙著。天津百花文艺出版社1984年出版。本书是作者戏剧艺术论文集,对汪笑侬、杨小楼、周信芳、梅兰芳、程砚秋、荀慧生等有专文论述。

吴祖光论剧

戏曲论文集。吴祖光著。中国戏剧出版社1981年出版。辑作者40年中发表的与戏剧有关的文章七十多篇。其中有关于戏曲改革的见解;有创作心得;有演剧生活的追忆;有评论萧长华、盖叫天、梅兰芳等艺术成就的文章。此外,还有剧坛掌故的记述和从事创作的甘苦,以及文苑盛衰的评说。

孟小冬与言高谭马

戏曲论著。丁秉铤(燕京散人)著。宝文堂书店1989年出版。书中品评了老生艺术,对孟小冬、言菊朋、高庆奎、谭富英、马连良等著名老生演员的家世、学艺经过、演出情况、艺术评价及个人生活,都有记述。

京剧一知录

戏曲评论集。赵晓东著。文化艺术出版社1990年出版。16万7千字。收入论文、短评、随笔、杂文共60篇,内容包括流派声腔艺术特色探讨,演员表演艺术评论,记述名演员身世或艺德,分析和褒贬京剧现状诸方面。

京剧见闻录

戏曲评论集。槛外人(吴性裁)著。宝文堂书店1981年出版。书前有吴祖光作序和作者自序。记述了谭鑫培、杨

小楼、梅兰芳、周信芳、盖叫天等的从艺活动与表演艺术,介绍了夏月珊、潘月樵等在辛亥革命期间参加光复上海战斗的始末。

梅兰芳与二十世纪

戏曲艺术论著。徐城北著。生活、读书、新知三联书店1990年12月出版。书前有吴祖光撰序和作者自序。全书分三编共18章。第一编为“梅氏座标图”,记述梅兰芳1921—1949年演剧艺术活动;第二编分别就“梅之舞”、“梅之歌”、“梅之大”等舞台表演诸方面探究梅派艺术特点;第三编为“梅派未来说”,从当代社会对艺术流派的不同见解与态度,探讨梅派艺术和京剧发展的前途。

听涛室剧话

戏剧杂文集。曹聚仁著。中国戏剧出版社1985年出版。分9个部分:新与旧;戏曲漫谈;忆梅兰芳;纪念欧阳予倩;越剧小问答;昆曲漫谈;唱经、诸宫调;上海舞台的春秋;话剧漫谈。每一部分收文章若干篇。其中部分文章谈到京剧艺术和京剧演员梅兰芳、谭鑫培、孙菊仙、汪笑侬、周信芳、盖叫天等,以及上海京昆剧团。书后有曹雷的后记。

京剧音韵探究

戏曲论著。(日)稻叶志郎著。学林出版社1988年出版。作者曾长期侨居中国,先后担任京剧团演奏员、戏曲学校讲师和文艺研究所研究员。全书分5章:一、京剧音韵的由来,探讨京剧形成的历史和京剧音韵的关系;二、京剧传统音韵概说,探讨京剧传统戏的音韵和安徽方言、湖广音、中州韵、吴音、北京音等的关系,及其在唱念中的处理;三、京剧现代音韵探讨,探讨现代戏的音韵及

其在唱念中的处理;四、学好《汉语拼音方案》和普通话;五、普通话异读字举例、附录;试谈京剧音韵改革。本书科学地分析了京剧音韵的多种音韵来源、混合和发展与唱念的关系,并指出今后京剧音韵的发展趋势和方向,学术价值较高。书前有日本波多野太郎的序和章英明的序。

戏曲美学特征的凝聚变幻

戏曲论著。吴乾浩著。中国戏剧出版社1989年出版。戏剧文化探索丛书之一。本书为第一部对传统戏曲的审美特征进行理论规范的著作。

古中国的歌——京剧演唱艺术赏析

论著。秋文著。宝文堂书店1988年5月出版。本书从比较东西方社会、历史、文化的异同入手,对中国古典京剧的性质和特点进行了有益的探索,还从美学角度出发,对京剧演唱艺术的审美价值做了详尽细微的阐述。

革命样板戏评论集

评论集。上海人民出版社1976年编选出版。收报刊上发表的评论文章59篇。内容为评论京剧《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》、《海港》、《龙江颂》、《红色娘子军》、《奇袭白虎团》、《平原作战》、《杜鹃山》及其电影。还收有评论舞剧《红色娘子军》等其他剧种的文章。

人生大舞台——“样板戏”内部新闻

报告文学。许晨著。黄河出版社1990年1月出版。全书分为八幕(章),叙述京剧《红灯记》、《沙家浜》(《芦荡火种》)、《奇袭白虎团》及舞剧《红色娘子军》等从创作到成为“样板戏”的过程,揭

露了江青掠夺文艺成果的经过,并介绍了一些创作人员和主要演员的情况。

还原舞台 高于舞台(第一辑)

影片评论集。人民文学出版社1976年4月编辑出版。收入北京电影制片厂《智取威虎山》摄制组写的《还原舞台,高于舞台》、红辉写的《喜看银幕展红旗》、钟红写的《红灯放光彩,银幕尽朝晖》等二十七篇,对当时摄制的《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》、《海港》、《龙江颂》、《红色娘子军》、《奇袭白虎团》、《平原作战》、《杜鹃山》9部京剧现代戏影片及少量其他影片进行评论。后附编后记。

学戏札记

戏剧评论集。邱扬著。百花出版社1963年出版。收入作者1959年至1961年所写的戏剧评论文章共27篇。其中有对京剧《乌龙院》、《二进宫》等和京剧演员周信芳、裘盛戎等表演艺术的评论文章。文章大都从剧本创作或导演、表演、舞台美术处理出发,进而谈戏剧理论,作艺术探讨或演员分析等。

戏曲表演美学探索

戏曲论著。陈幼韩著。中国戏剧出版社1985年出版。本书从美学的角度、现实主义的泛美创作表演体系、体验的剖象表现戏剧学派、以“工笔”为主的“写意”艺术观、严谨规范和自由创造的艺术原则、寓浪漫主义抒情美于复杂技巧的民族特色等方面,对戏曲表演艺术进行了体系性的探索。

戏曲艺术时空论

戏曲论著。马也著。中国戏剧出版社1988年5月出版。全书分4章:中国

戏曲艺术的时空特性;中国戏曲艺术时空特性探源;中国戏曲艺术的时空特性与戏曲表演;中国戏曲艺术的时空特性与剧诗结构。作者用比较的方法指出话剧和戏曲在时空上的差别,并阐述了戏曲时空特性来自中国戏曲特定的历史和传统及中华民族的辩证真实观,并探讨了戏曲的时空特性与表演和戏剧结构的关系。前有陆毅的序。

戏曲剧目论集

戏曲论文集。郭汉城著。上海文艺出版社1987年出版。收集作者从事戏曲工作历年发表的部分论文,计33篇。内容偏重剧目方面,涉及戏曲改革、推陈出新,传统剧目的整理和改编,戏曲的时代精神和人民性等问题。书前有作者所撰前言。

六十年京剧见闻

戏曲评论集。江上行著。夜读丛书之一。学林出版社1986年出版。收录作者有关京剧表演活动的评论文章34篇。对汪桂芬、孙菊仙、余叔岩、梅兰芳、程砚秋、李少春、王金璐、孟小冬、白玉薇的表演艺术都有专文评论,还介绍了近代上海的票房和票友。

中国四大名旦

艺术家传记。许姬传、许国航、胡金兆、赵荣琛、徐凌云、宋长荣、张静榕、向家炳著。宋清江编。河北人民出版社出版,33万字。前有翁偶虹《四大名旦千古同辉》一文代序。本书以翔实的第一手资料,较全面地记录了梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云京剧四大名旦的求艺经历、艺术生涯、表演风格、艺术成就、桃李门墙、审美趣向等方面情况,同时还介绍了不少梨园掌故、艺坛轶闻。

京剧流派

戏剧理论专著。董维贤著。文化艺术出版社1981年出版。书前有张庚撰序。绪论部分论述京剧流派艺术的形成、作用及其局限性。第一至第四章分别评介京剧的生、旦、净、丑四大行当中有代表性的流派的创始人和主要演员,对自程长庚、俞菊笙、曹凤志、胡喜禄、何桂山、刘赶三以来的各行当流派名演员83人的师承关系擅演剧目、表演风格与艺术成就作了生动的描绘和简要的论述,以翔实的资料与舞台艺术史实证明流派的继承、革新与发展是京剧繁荣兴盛的保证。

京剧艺术讲座

表演艺术论集。北京市戏曲编导委员会编。北京宝文堂书店1958—1960年出版。全书七集。选辑了1958年北京市戏曲编导委员会举办的京剧表演艺术讲座上的讲演整理稿。计有荀慧生的《谈〈豆汁记〉中金玉奴的几个动作》、于连泉的《花旦的表演方法》等关于花旦表演艺术的三篇;马连良谈做功老生表演艺术一篇;侯喜瑞的《花脸的表演艺术》、裘盛戎的《花脸的唱腔与表演》等谈花脸表演艺术的四篇;孙甫亭谈老旦表演艺术一篇;徐兰沅的《京剧音乐中的文武场》、《谈两个锣鼓牌子的用法和打法以及引子音乐的分析》等谈京剧文武场的三篇。作者们总结了各自的舞台实践经验,提出了一些具有普遍意义的艺术见解。

京剧流派欣赏

戏剧论著。秋文著。上海文艺出版社1962年出版。全书9万余字,收入作者有关京剧演唱和表演流派欣赏、中国戏曲美学、艺术的真与美、艺术典型的创

造等论文,并专题评述梅(兰芳)派、程(砚秋)派、言(菊朋)派、余(叔岩)派、麒(麟童)派、马(连良)派、裘(盛戎)派等京剧表演流派的艺术特点和风格的文章共15篇。

京剧老生流派综说

戏曲理论专著。吴小如著。中华书局1986年5月出版。全书共10章,从唱、念、表演各个方面,详细论述了谭鑫培、余叔岩、言菊朋、高庆奎、马连良、麒麟童等京剧老生主要流派的源流、形成、发展及其艺术特色。书前有千金璐的序。书的第一章,扼要地介绍了谭派形成以前和与谭派同时形成的老生流派。书后附录了作者谈其他有关戏曲的文章5篇。

京剧生行艺术家浅论

表演艺术论著。王庚生讲述,吴同宾、李相心整理。中国戏剧出版社1981年出版。共分8讲。前七讲是根据作者的回忆,分别介绍、评论京剧生行演员谭鑫培、余叔岩、杨小楼、尚和玉、汪桂芬、孙菊仙、汪笑侬的表演艺术成就、流派风格特色和艺术生活。第八讲是作者对京剧艺术的看法和体会,并具体论述《乌龙院》、《审头刺汤》、《阳平关》等剧的表演。书中录有论及演员的唱段曲谱。书前附所述七位生行演员的照片8帧。

京剧常识

知识读物。杨貌著。上海文艺出版社1960年出版。分三十节,对京剧的角色、做功、唱腔、念白,以及服装、道具、乐器等,分别作了介绍。是较系统的普及京剧常识的书籍。

京剧艺术讲话

京剧艺术专论。吴同宾著。由中国广播电视出版社1988年出版。全书分为6讲,系统地讲述了京剧艺术特点、行当、服饰、化妆、字韵、表演等方面的基本知识 with 一般规律,文字生动、深入浅出,是一本普及京剧常识的读物。

戏曲唱词浅谈

戏曲论著。顾乐真著。中国戏剧出版社1986年出版。全书分为4个部分:唱是戏曲特有的艺术手段;怎样安排唱段;怎样写唱词;唱词的艺术特点。附录普通话常用同韵字简表。

京剧音乐初探

戏曲论著。安禄兴著。山东人民出版社1982年出版。本书除绪论外,共分8章:京剧唱腔基本结构;“基本调”的衍展方法;西皮腔板式派生规律;二黄腔板式派生规律;京剧其他腔调;京剧唱腔的曲体结构;京剧乐队与伴奏;京剧音乐设计。

京剧音乐欣赏漫谈

戏曲论著。李庆森著。人民音乐出版社1988年出版。全书分:京剧的形成、发展和流传;京剧音乐的构成;京剧唱腔的表现特点及创腔手法;唱腔欣赏中常遇到的几个问题;京剧乐队的组织及伴奏手法;唱段赏析等6个部分。深入浅出地介绍了京剧音乐特色及其欣赏。最后唱段赏析部分,记录了三个唱段的曲谱,并加以解说。

戏曲音乐研究

戏曲音乐论文集。何为著。中国戏剧出版社1985年出版。汇集了作者从50年代中期以来发表的有关戏曲音乐

的研究论文和学术报告 10 篇。涉及戏曲音乐特征、规律、创作技巧、发展源流等方面。其中谈到京剧唱腔、打击乐的研究及京剧音乐的革新等方面,多有创见。

戏曲导演学概论

戏曲论著。郭亮著。湖南人民出版社 1982 年 12 月出版。全书分:绪论、戏曲导演的任务、戏曲导演的空间处理、戏曲导演的舞台时间处理、戏曲导演的舞台节奏处理 5 个篇章。作者从戏曲舞台实践出发,阐述了戏曲艺术的特殊规律,系统地、分门别类地论述了戏曲导演在艺术创造中的任务、作用以及具体的方法和技巧。

中国戏剧管理体制概要

戏剧论著。李旭东、杨志烈、杨忠主编。中国戏剧出版社 1989 年出版。共 3 章,分别论述了古代传统戏班的体制、改良剧社的体制和现代剧院、团的体制的概貌。采用史与论的综合体例,着重记述我国历代戏剧管理体制的史实与形态,分析和评判了不同时期的管理体制对促进戏剧艺术发展曾产生的利弊和得失,并对当代戏剧管理体制的发展前景和未来作了预测。

论戏曲反映伟大群众时代问题

戏曲论文集。《戏剧报》编辑部、《戏剧研究》编辑委员会合编。中国戏剧出版社 1958 年、1959 年出版。共两集。第一集收 1958 年在北京一些报刊上发表的有关戏曲表现现代生活的政策文件、专题研究文章、剧评、创作经验等共五十多篇。第二集收 1958 年 6—7 月间文化部召开的戏曲表现现代生活座谈会上的专题发言共 24 篇。有编剧、表导演、音

乐、舞台美术、戏曲剧团上山下乡等方面的专题论述和经验介绍。

戏曲表、导演浅谈

戏曲表、导演专著。陈先祥著。上海文艺出版社 1982 年出版。全书分戏曲表演和戏曲导演两大部分。表演部分论述戏曲表演艺术的特点、手段和怎样创造角色。导演部分论述导演与剧本、演员、观众的关系,导演的艺术构思、艺术手段、排戏程序,结合京剧《杨门女将》、湖南花鼓戏《打铜锣》等剧作具体分析。

戏曲艺术论集

戏曲论文集。马少波著。中国戏剧出版社 1982 年出版。全书 31 万字。选辑作者自 40 年代末至 80 年代初的戏曲论文共 53 篇。内容包括阐述戏曲改革政策,对戏曲剧作家作品的研究,为梅兰芳、周信芳、程砚秋等京剧表演艺术家总结艺术经验。

学戏百法

学戏参考书。张德福口述,胡憨珠笔录,徐以礼校正。东亚书局 1924 年印行。分“保护嗓子法”、“吊嗓练音法”、“辨明律调法”、“摹人佳腔法”、“念白咬字法”、“编排脚本法”、“各种勾脸法”、“各种上彩法”、“胡须飞扬法”、“两手抖袖法”、“各角据坐法”、“学习目语法”、“拉开身段法”、“锣鼓声音法”、“习翻跟斗法”、“学拉京胡法”等共计 100 个项目,具体说明学习京剧的唱念做打及各个行当的台步、举止、化妆的步骤方法,并对京剧的字韵、音乐详加解释。可作为科班和业余爱好者学戏的参考辅助教材。前有“学戏刍言”一节。卷首有作者和记录、校正者的照片,及徐以礼、胡憨

珠(光文)序各一篇。

唱戏指南

学戏参考书。张德福著,胡慈珠编,徐以礼校。东亚书局印行(年份不详)。收录谭鑫培、孙菊仙、汪笑侬、刘鸿声、三麻子、余叔岩所演唱的《空城计》、《七星灯》、《马嵬坡》、《敲骨求金》、《水淹七军》、《碰碑》等三十五个剧目的唱段,每一句唱词后,用文字详细说明每个字音的高低长短和板眼,及唱法技巧。对学习和研究各流派的演唱风格,有参考价值。

诗词曲语辞汇释

戏曲、诗词语辞工具书。张相著。写成于1945年。中华书局1953年出版。汇集了自唐至明诗词、剧曲中的俗语词,包括方言词和口头语词,详引例证,诠释其意义,剖析其用法,兼谈其流变与演化。其中所收集的语词,很多仍在京剧剧中沿用。

京剧旦角唱念浅说

戏曲论著。陈小田著。上海文化出版社1957年12月出版。分“旦角的分工”、“旦角的念白”、“旦角的唱”三部分。分别讲述旦角的角色行当,各种念白的特点和演唱的一般规律,及吐字、行腔、情绪、唱法等。

《捉放曹》和人物创造

演剧经验谈。郝寿臣述,吴晓铃记录整理。中国戏剧出版社1959年出版。记录了郝寿臣饰演曹操、塑造曹操舞台艺术形象的理解和体会。为郝寿臣表演艺术丛书之一。

京剧表演艺术杂谈

戏曲论著。钱宝森口述,潘侠风整

理。北京市戏曲研究所编辑。北京出版社1959年9月出版,1964年1月再版增订本。分四部分。第一、第三部分介绍京剧“身段谱口诀”的来源和详细内容;第二部分叙述作者学艺经过;第四部分是表演杂谈。前附“身段谱口诀”示意图片110帧,另有作者和前辈艺人照片六帧。卷首有徐兰沅1963年写的序。“身段谱口诀”是京剧表演艺术中一份珍贵遗产,由钱金福(作者父)在三庆班坐科时所独得,只传给作者一人。1949年以后,作者思想觉悟日益提高,决心把这套“身段谱口诀”整理成书,使其得以流传后世。

京剧花旦表演艺术

表演艺术记录。小翠花口述,柳以真整理。北京市戏曲编导委员会编辑。北京出版社1962年5月出版。记录了作者在花旦戏《乌龙院》、《活捉》、《拾玉镯》中的表演,讲述了花旦的碎步、捻步、赶步、蹉步、倒步等步法,并介绍作者的学艺生活。前附照片一百二十帧,以配合作者在上述三剧中的有关身段的文字记录。另有作者的生活照、剧照等。本书可供教学参考用。

和青年演员谈学艺

演员艺术经验文集。北京出版社1962年出版。选编了梅兰芳、程砚秋、盖叫天、马连良、尚小云、荀慧生、张君秋等介绍学艺经验的文章共13篇。

谈悟空戏的表演艺术

表演经验谈。郑法祥口述,刘梦德记录整理。上海文艺出版社1963年出版。1979年重印。全书七章。前三章讲述作者的家世、学艺经历和演配角的体验,以及对作者的父亲郑长泰(赛活猴)

的忆述。第四、五章谈演悟空戏的体会,创造悟空形象的表演技法。第六、第七章专论《水帘洞》、《闹天宫》两剧的表演方法和艺术特色。全书不仅着重阐释了作者对塑造孙悟空形象的体会,而且生动地反映了他数十年如一日坚韧不拔的学习精神。前有陶雄代序《发人深思的艺术经验》一文。并附作者教戏、演戏、身段舞姿、脸谱等图片八十余帧。

京剧字韵

戏曲论著。徐慕云、黄家衡编著。上海文艺出版社1959年出版。分两个部分。第一部分为概论及图表,共13章,详细论述京剧咬字必须区别阴阳平仄,分清五音四呼,辨明尖团清浊,讲究出字收音。对十三辙、上口字、中州韵、湖广音的来历都有解说。第二部分是京剧字汇,依十三辙排列,用注音符号与拼音字母拼音,可供戏曲编剧撰词选字、演员审音辨韵参考。

斤斗练习法

戏曲演员训练教材。古峰著。上海文艺出版社1960年5月出版。根据戏曲武功教学的实践经验整理而成。分“辅助斤斗”、“单斤斗”、“长斤斗”三类,包括三十二个项目。从最基本的“顶功”到较为复杂的长筋斗,都逐一作了解释说明。并附有插图。

戏曲筋斗练习方法

戏曲演员训练教材。古峰著。上海文艺出版社1980年出版。根据戏曲武功教学的实践经验整理而成。分“辅助筋斗(练功用)”(7项)、“单筋斗”(9项)、“长筋斗”(29项)、“滚翻筋斗”(19项)、“双人筋斗”(9项)、“桌类筋斗”(19项)等6部分。从最基本的“拿顶”到高难度

的筋斗,对其要领、方法和用法,都逐一作了解释说明。并附详尽示意图。书前有“动作术语解释”。本书在作者所著《斤斗练习法》(1960年上海文艺出版社出版)的基础上修订、扩大改写而成。

戏曲表演身段基本功教材

戏曲演员训练教材。中国戏曲研究院编。万凤姝撰写。中国戏剧出版社1982年出版。包括手脚的基本姿态、基本活动、基本位置、步法的训练、腰腿功的训练以及跳转功的训练等三个部分。是遵循从简到繁,从易到难,循序渐进的教学原则编写的教材。有示意图。

戏曲龙套教材

戏曲表演教材。郭建英编著。上海文艺出版社1962年出版。上海市戏曲学校专业基础课教学课本之一。全书共6章,分别阐述“龙套”的涵义以及同传统戏曲表演的关系,龙套的各种队形组合、排列、行止、变化和动作姿式,龙套常唱的曲牌、曲词、锣鼓经等,并以整出戏中龙套动作为例来说明。内容丰富,解释详尽。附照片、示意图及曲谱。是一部比较完整的戏曲教学用书。

戏曲表演把子功教材

戏曲演员训练教材。孙盛云编著,潘侠风、范铁铮记录整理。陈予一、李凯绘图。中国戏剧出版社1986年5月出版。作者根据40年来教练把子功的课堂实践经验编写。由徒手对打到兵器的对打,分为6项:徒手小五套、单枪小五套、单刀小五套、双刀枪小五套、徒手大五套、双刀枪大五套。按照初、中、高三个阶段的教学需要,循序渐进地讲述,并附图解。还将杨小楼、尚和玉等流派的打法、要领和“法门”,溶注在讲述中。前

有李超的序和作者写的前言。

戏曲演唱论著辑释

戏曲论著。周贻白辑注。中国戏剧出版社1962年12月出版,1983年4月第3次印刷。收入元代燕南芝庵《唱论》、明代魏良辅《曲律》、清代李渔《闲情偶寄·演习部》、清代俞维琛、龚瑞丰述,叶元清录《明心鉴》等4种关于中国戏曲演唱的论著。为使当今戏曲演员能够读懂,作者对此作了较详尽的注释。

乐府传声译注

戏曲音乐论著。清代徐大椿著,吴同宾、李光译注。中国戏剧出版社1982年出版。《乐府传声》系我国清代研究戏曲演唱艺术的一部重要著作,它系统论述了字音口法、宫调、曲词、曲调等演唱艺术中的诸多问题,对当今戏曲演唱仍有指导意义和借鉴作用,译注者对此作了较详尽的注释。

中国古典戏曲论著集成(1—10)

戏曲论著。中国戏曲研究院编。中国戏剧出版社1959年至1960年出版。1982年11月第4次印刷。这是我国历代戏曲论著的总集。选辑、校录了一千多年来唐、宋、元、明、清几个朝代的戏曲论著48种。内容包括古典戏曲编剧、制曲、歌唱和表演等论述,以及戏曲源流的考察,剧作家、演员传记和掌故、史料等。

戏曲表演的十要技巧

戏曲论著。董维贤、曲六乙著。冯朋弟绘插图。中国戏剧出版社1960年8月出版。分“耍翎子”、“耍髯口”、“耍水发”、“耍扇子”、“耍帽翅”、“耍旗”、“耍带”、“耍火”、“耍笏”、“耍牙”10部分。分别叙述各种技巧、工具的来源、耍弄的

方法和艺术含义。书前有作者写的前言,概括论述戏曲表演中耍弄“艺术工具”的意义和重要性。书后附录《京剧的塑形美》,介绍京剧如何借鉴各种动物形态来塑造人物。

生旦净末丑的表演艺术

戏曲表演论著。白云生著。中国戏剧出版社1959年出版。本书论述戏曲生、旦、净、末、丑诸行当的表演艺术特点和《断桥》、《夜奔》等昆、京传统名剧的表演特色。

皮黄锣鼓秘诀

打击乐专著。许志豪、沈憬然编著,郑剑西校订。大东书局1931年印行。说明打击乐(锣鼓)在京剧(皮黄剧)中的地位及作用,介绍打击乐的各种乐器,列出“长锤”、“纽丝”等各种锣鼓谱共25个,及闹场锣鼓的打法。并附《珠砂痣》、《探阴山》、《汾河湾》、《十八扯》等4个锣鼓谱剧本。

京剧唱腔研究

音乐专著。杨子野著。春风文艺出版社、辽宁教育出版社1990年联合出版。本书原为沈阳音乐学院戏曲音乐作曲专业的基础教材,经修改而成。全书共分引子和二黄、反二黄、西皮、反西皮、南梆子、四平调、吹腔、高拨子8章。引子部分概述京剧音乐和唱腔的特色,其余各章对各种板式的音乐结构特征等作详细的论述,曲谱引用丰富。后附录关于京剧中的其他腔调、关于唱腔记谱的实际音高问题及本书参照引用过的书目等。书前有作者小传和作者写的前言。

怎样学习京胡伴奏

音乐专著。普及样板戏小丛书编写

组编写。上海人民出版社 1972 年 8 月出版。全书分为演奏方法、怎样伴奏、伴奏实践三个部分。由浅入深地介绍了学习京胡演奏的基本要领和伴奏方法。全书所用谱例一律选自现代京剧,即当时的“样板戏”。书后附“使用京胡的简单知识”。

京剧锣鼓演奏法

音乐专著。王燮元口述,范石人、许锦文整理。上海文艺出版社 1988 年 10 月出版。作者根据 40 年来从事京剧乐队指挥工作(司鼓)所积累的经验写成。书的前面一章是有关京剧打击乐的概述。后面分 6 个部分:板与鼓的独奏与合奏;结合开唱及和唱有关的锣鼓;配合念白、动作表情的锣鼓;配合武打动作为主的锣鼓;牌子;套头锣鼓。每种锣鼓点均有锣鼓字谱和板鼓击法符号谱。除了详细说明各种锣鼓的演奏法外,还引用舞台实例从理论上加以阐述。书的最后是常用锣鼓点的演奏及用法,供初学者练习用。书中附板鼓击法手势图片 10 帧。

戏曲武功教程

戏曲教学、训练专著。孙兴作编著。1980 年出版。作者根据自己从事戏曲武功教学工作的经验,阐述了戏曲武功技术形成的生理学依据和力学依据,武功的类别和内容,武功的教学和训练方法以及伤害事故的预防等。附有戏曲武功与体操技巧术语的对照。

戏曲的唱念和形体锻炼

戏曲论著。白云生著。音乐出版社 1962 年出版。共两部分。第一部分是“戏曲的唱念”,包括戏曲的音韵、反切、分韵、四声、五音四呼、尖团、上口字、唱念的规律、气呼的运用、声音的优美、保

喉与练声、再谈保喉与练声 12 节;第二部分是“戏曲的形体锻炼”,包括面部、颈部、肩部、臂部、手部、胸部、腰部、臀部、腿部、足部 10 节。有“前言”一篇,后附《既要继承,又要发展》一文,均系作者所写。本书对戏曲演员在唱念和形体方面的锻炼方法,做了深入浅出的具体叙述。虽然主要以昆曲为例,但对京剧也同样适用。

戏曲表演毯子功教材

戏曲表演教材。中国戏曲学院编,王佩孚、陆建军执笔。中国戏剧出版社 1982 年出版。本书参照 1960 年出版的《武功教材》编写而成。内容包括:基础动作、短筋斗、长筋斗、挂梢筋斗、软毯子功、走跋、桌子功、弹板功等技巧。收录常用的 102 个项目,并附录术语、伤害事故的预防、练功器材等。有插图 207 幅。

戏曲龙套艺术

戏曲知识读物。叶仰曦、鲁田著。中国戏剧出版社 1983 年出版。戏剧知识丛书之一。分两部分,前部分概述龙套的由来、龙套的穿戴、唱念和龙套在舞台上的艺术作用;后部分以 4 章 47 节分别具体地介绍了龙套的上下场步法、走场步法及龙套常用音乐曲牌;各种调度的走法,都附舞台调度图。常用曲牌部分均列曲谱。

京剧音韵知识

音韵专著。杨振淇编著。中国戏剧出版社 1989 年出版。本书以发展的观点,运用汉语音韵学原理对京剧音韵的规律作了探讨与介绍。

京剧知识词典

戏曲工具书。吴同宾、周亚勋主编。

天津人民出版社 1990 年出版。书前有李瑞环题词,京剧文物、脸谱、服装图片和剧照。吴小如撰《京剧兴衰匹夫有责》一文为序。共收条目 4 500 条,分 20 部类:行当、音乐、声腔、声韵、念白、行头、化妆、脸谱、砌末、基本功、表演程式、特技、龙套调度程式、戏班行科、戏箱、扎扮、捡场、后台班规、演出习俗、演出场所、团体、科班、戏校、流派、历史、术语、谚诀、著作、期刊、电影、人物、剧目。书前有分类目录,书后附按笔画次序排列的条目索引。

中国戏曲曲艺辞典

戏曲、曲艺工具书。上海艺术研究所、中国戏剧家协会上海分会编。顾问刘厚生。主编汤草元、陶雄。分科主编蒋星煜、邵曾祺、张成濂、黄菊盛。上海辞书出版社 1981 年 9 月出版。共收条目 5 600 余条。分为:总类、戏曲名词术语、戏曲声腔、剧种、戏曲作家、理论家、演员、团体、戏曲作品、论著、刊物;曲艺名词术语、曲艺曲种、曲艺作家、理论家、演员、团体、曲艺作品、论著等 9 个门类。

京剧剧目辞典

戏曲工具书。曾白融主编。中国戏剧出版社 1989 年 6 月出版。共收京剧剧目 5 300 余条。该《辞典》是在北京市戏曲研究所主持编写而未出版的《京剧总目汇考》基础上,于 1984 年由曾白融、向长清、金奇水组成编写组,与中国戏曲出版社的曲六乙、鸣迟、沈梅等进行编辑加工,并增补了 1980 年以来演出的部分剧目条目。条目排列,以剧中故事发生时代先后为序。每一条目包括剧情提要及剧情故事出处,剧作者或剧本来源与沿革。书后附有所用参考书、刊目录。

中国艺术家辞典(一、二、三、四、五集)

戏曲艺术工具书。李润新等编。湖南人民出版社 1982 年至 1984 年出版。本辞典系 80 年代初期编者向全国各大戏曲剧种收集的当代著名演员生平事迹传记。京剧演员占很大比例。

戏曲菁英(上)

戏曲论著。上海文史资料选辑第 61 辑(戏曲专辑)。中国人民政治协商会议上海市委员会、文史资料委员会编。上海人民出版社 1989 年出版。辑有关昆剧、京剧和评弹在上海的发展历史,著名演员艺术生涯及表演艺术评价等方面的资料性文章 26 篇,涉及京剧的 15 篇。书前有刘厚生撰序。

戏曲群星(第一、第二、第三集)

戏曲评论集。中央人民广播电台文艺部编。于 1980 年至 1984 年由广播出版社出版。本书系中央人民广播电台《戏曲专题节目》所播出的各种地方戏曲演员演唱评论文稿的选辑。收有当代京剧研究专家和文艺评论家介绍和评析梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生、李多奎、马连良、杨宝森、余叔岩、金少山、李少春、郝寿臣、萧长华、周信芳、李玉茹、童芷苓、张君秋等京剧演员的演唱艺术文章。有助于欣赏和学习京剧演唱。

中国京剧服装图谱

戏曲服装图集。中国戏曲学院编。谭元杰绘。北京工艺美术出版社 1990 年出版。本图谱按蟒、帔、靠、褶、衣五个类别,共收入京剧传统服装 145 个品种。主要以著名京剧表演艺术家使用过的服装实物及可靠的图片资料为蓝本,择其典型性强者予以忠实描绘,以保持传统的原生状态。每幅图像,均辅以简要的

文字阐释,并注明使用某种服装的剧中人名、剧目名、人物身份、角色行当,便于实际应月 and 对照图像欣赏。书前有高占祥题签、李超作序,书末有作者后记。

京剧身段技法

戏曲表演教材。于学剑编著。山东人民出版社1982年7月出版。全书分4个章节:训练的工具与内容;形体局部的基本技法;舞姿总体中的基本技法;怎样进行训练;身段训练要领选解。比较系统地讲述了京剧身段在训练中应遵守的技术法则。配有图片,表明身段姿态。

形体训练“基本功”教材

戏曲表演教材。中国戏曲学校编。中国戏剧出版社1962年12月出版。分6个章节:脚位、手形、膀位;脚步;腰功;腿功;跳转;水袖。分别详述各项基本功的训练和练习方法及要领,从简到繁,从易到难,循序渐进。用多幅图片和插图配合文字叙述,详细示意各种姿态和动作。

京剧脸谱图说

脸谱专著。刘曾复著。北京燕山出版社1990年出版。分两部分:第一部分介绍了京剧脸谱的历史发展和主要流派的特色。重点介绍了钱金福、侯喜瑞、杨小楼、许德义、范宝亭、韩乐卿、金少山、郝寿臣、马连昆等25位演员的笔法,并配有160幅脸谱图;第二部分介绍了京剧传统剧目中常用的净角脸谱的264幅谱式。全书所绘脸谱涉及220出京剧剧目,共292个角色。书前有冯牧、朱家溍的序。

百丑图

京剧脸谱集。张金梁、张汉生著。

山东画报出版社1996年9月出版。作者张金梁系京剧名丑,与其长子汉生从数千个脸谱中精选出115帧丑角脸谱编成此书。大多为京剧脸谱,少数为昆、豫、晋、汉剧脸谱。书前有翁偶虹序文称之为“珍贵资料”和“艺术珍品”。书后有曹禺、李玉茹、袁世海、侯宝林、李洪春、王金璐、刘秀荣、张春孝、张君秋、侯耀文等人题词。

身段谱口诀论

表演论著。邹慧兰著。甘肃人民出版社1985年出版。作者是梅兰芳、小翠花的弟子,曾向钱宝森学习钱氏秘传“京剧身段谱口诀”,将这套口诀联系学习的体会,整理成书。是研究京剧表演艺术的资料,也可作为教材。书前有许姬传、俞振飞、朱家溍写的序各一篇,和袁啸写的《门外琐言》。并附钱宝森表演的京剧身段剧照44帧。

戏曲把子功

戏曲教材。中国戏曲学院编。文化艺术出版社1983年10月出版。内容包括训练把子功的基本姿态,术语,刀枪花(以上配有图解),各种兵器对打123套,各种长短兵器耍下场(以上配有路线部位图和部分图解)。最后一部分是教学进度与要求。

京剧声韵

戏曲声韵专著。苏雪安著。上海文艺出版社1963年11月出版。共七节:字分声韵两部,字分四声阴阳、掌握口腔与韵母的关系、京剧尖团字简介、京剧上口字简介、戏曲中的清浊音、中州韵补谈。书中用汉语拼音字母注明京剧声韵,并列十三辙四声尖团字表。

京剧锣鼓

戏曲知识读物。中国戏曲研究院编，吴春礼、何为、张宇慈编著。中国戏剧出版社1960年出版，1982年再版修订本。戏曲知识丛书之一。全书分：概说、京剧的打击乐器、锣鼓代音字对照说明、演奏的基本知识、有关演奏上一些问题的说明、京剧常用的锣鼓点6部分。系统地介绍了京剧打击乐器小锣、大锣、钹、鼓板的演奏方法、练习方法和板鼓的指挥方法，简要介绍和说明五十余种京剧常用锣鼓点的具体打法和应用。修订本增添图片四十余帧，示意打击乐器的演奏和指挥手势。

革命现代京剧常识

戏曲知识读物。天津师范学院中文系编。天津人民出版社1971年4月出版。本书以当时的“样板戏”为例，介绍京剧的音乐知识和学习唱念的方法。全书分唱腔的曲调和板式、音乐伴奏、念白、唱腔的记谱与识谱等四个部分。书后附有《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》中容易唱错、念错的字。

京剧革命十年

报刊文选。北京人民出版社1975年编辑出版。共收在报刊上发表的有关“京剧革命”和“革命现代京剧”的文章47篇。分为三辑：第一辑是关于“京剧革命”的论文；第二辑是当时各“样板剧团”写的创作体会文章；第三辑是评论“样板戏”和学习“样板戏”的体会文章。对了解当时创作和宣传“样板戏”的情况有参考价值。

戏曲唱工讲话

戏曲音乐论著。中国戏曲研究院编。萧晴著。中国戏剧出版社1960年

出版。戏曲基本知识小丛书之一。分七章，论述唱工的锻炼、感情的表现、嗓子的保护以及戏曲声乐改革中的若干问题，如小生唱小嗓，现代戏里旦角改唱大嗓等。

西皮二黄音乐概论

戏曲音乐论著。刘国杰著。上海音乐出版社1989年出版。全书38万余字。这是一部按声腔系分类对皮黄腔进行研究的专著。全书除分章论述皮黄腔各腔系源流、板式、调式、旋律、风格等问题外，还从京剧和汉剧中选录了十余段优秀的成套唱腔加以理论分析，引导读者从乐理高度去理解欣赏。书前有夏野撰序。

戏谚一千条

戏曲谚语集。夏天编。上海文艺出版社1985年12月出版。收集戏曲口诀谚语1000条左右。分为7部分：戏坛集萃、有关“唱”的谚诀、有关“念”的谚诀、有关“做”的谚诀、有关“打”的谚诀、有关“五法”的谚诀、艺海拾珠。对部分谚诀作了阐述性注释。书前有矢明的序，后有作者的后记。

戏曲谚诀通俗注释

戏曲谚语集。戴旦编著。云南人民出版社1985年2月出版。辑注一百多条戏曲口诀和谚语。内容包括唱念做打、艺术方法、修养等6个方面。

戏谚赏析

戏曲谚诀专著。于学剑著。山东文艺出版社1989年出版。本书对戏曲的艺术表演、唱腔念白、身段武功、苦练与探索等几个方面的谚诀进行剖析释义。不少例证以名演员的经历为典型，富于

知识性。

京剧行当

戏曲论著。景孤血著。中国戏剧出版社 1960 年 3 月出版。分“生行”、“占(旦)行”、“净行”、“丑行”四部分,深入浅出地叙述各行当的装扮和表演特色,并简洁论述了京剧行当的产生和沿革。

京剧 100 题

杂谈集。徐城北著。人民日报出版社 1988 年出版。分 10 部分:开篇亮相、氍毹谈美、弦外有音、千秋招术、独得之秘、辩证精魂、流派遐思、非闲杂笔、由博返约、光风纵目。共收京剧艺术杂谈短文 100 篇。分别介绍和评论一些京剧演员和其他从艺人员的经历、艺术经验、代表剧目,以及京剧的演出样式和欣赏等。每一部分有一小序。书前有冯牧的序,书后有作者的后记。

京剧漫话

戏曲普及读物。张梦庚、佟志贤、王雁著。北京出版社 1982 年出版。本书从徽班进京谈起,涉及京剧流派、艺术特征、化妆造型、音乐等方面,还评价了“同光名伶十三绝”及清末到民国初年艺坛上涌现出来的众多京剧演员。书中附“同光名伶十三绝”等图片。书前有曹禺序。

京剧艺术问答

戏曲普及读物。潘侠风著。文化艺术出版社 1987 年出版。以问答形式较系统地介绍了京剧的形成、发展和源流;介绍了京剧艺术的行当、科班、程式和流派;还介绍了京剧发展史上有代表性的传统剧目和表演艺术家的艺术成就及经验。书前有作者所撰前言,并附京剧历

史、剧照、脸谱等图片 44 幅。

戏曲表演知识三讲

戏曲知识读物。张卉著。中国戏剧出版社 1984 年出版。戏剧知识丛书之一。书中以生动例证,深入浅出地说明戏曲表演艺术的特点,戏曲演员如何处理体验和表现的关系,以及如何创造角色等基本理论问题。书前有李紫贵的序。

表演经验

戏曲表演论文集。中国戏曲研究院编,1960 年出版。全书分两辑,收录京剧、昆剧等 6 个剧种、10 位演员的文章共 10 篇。其中京剧的有梅兰芳的《再度塑造一位爱国女英雄——穆桂英》和高盛麟的《我怎样演〈走麦城〉的关羽》,都结合具体剧目介绍了分析人物、刻画人物的经验。

演员经验谈

戏曲表演论文集。中国戏曲研究院编。上海文化出版社 1957 年至 1958 年出版。共 6 辑,辑录文化部历届戏曲演员讲习会的演员经验交流的讲稿。共收京剧、昆剧等 17 个剧种三十多位演员的文章 32 篇。其中京剧方面有程砚秋的《略谈旦角水袖的运用》和盖叫天的《谈表演艺术的身段》等。

伶史

演员传记集。穆辰公著。1917 年初版发行,发行者何卓然。书前有谢素声、罗愁秋、章希夷、刘伯、李啸天、何德铨(卓然)等序及著作自序。以传记体叙述近代名伶之事迹言行,并以“本纪”“世家”“列传”等形式记述梨园名伶的传略和艺术成就。对名伶艺术的优劣做了概

括的评价。在“本纪”中有程长庚、孙菊仙、何桂山、谭鑫培、郭宝臣、金秀山、侯俊山、刘鸿升、黄润甫、德珩如、陈德霖、龚云甫 12 人；在“世家”中有梅巧玲、俞润仙、余三胜、杨月楼、杨桂云、余玉琴、田际云、汪桂芬、许荫棠等 20 人。

天津名伶小传

戏曲演员传记集。剑影客著。清宣统元年(1909年)白刊铅字排印本。收清天津京剧及其他剧种名伶四十三人的传记。每传后均有作者评论。本书着重宣传王洪寿、张凤仙、张黑等艺人在戏剧改良方面的成就，保存了清末天津戏曲改良运动的不少史料。

优语集

演员语录集。任二北编著。上海文艺出版社 1981 年出版。采录从西周到近代“五四”运动以前几千年来俳优艺人的优语五百条左右(有谏语、谑语、常语，以谏语为主)。以年代为序，共分 9 卷。后有附录，分“语逸”45 条，“语比”37 条。每则条目之后，均注明出处，并选辑历代学者对有关条目的注释、考证与校订，指明原语的含义，语与语之间的关系。其中清代至民国时期，收录有程长庚、徐小香、刘赶三、谭鑫培、汪笑侬、余叔岩、刘艺舟等的轶事优语多条。前有“总说”一卷，九十多条，阐述俳优的性质、活动与作用，以及讽刺性优语与滑稽的区别。卷首有侯宝林、赵景深、龙晦的序各一篇，任半塘(二北)所写的“弁言”，还有“凡例”20 条。

京剧前辈艺人回忆录

回忆录集。苏雪安著。上海文化出版社 1958 年 4 月出版。作者根据自身见闻写成的片段回忆录，记述了孙菊仙、

谭鑫培、李春来、何桂山、龚云甫、王长林、汪笑侬、潘月樵、王洪寿、钱金福、陈德霖、刘鸿声、杨小楼、王瑶卿、程继先、冯子和、余叔岩等 30 位著名京剧演员的传略及艺术生活和代表剧目，并对其艺术成就给予评价。书中穿插了艺坛轶事十则。

舞台生活四十年

艺术家回忆录。梅兰芳著。原书分 3 集。第 1、第 2 集由许姬传记录、许来源协助整理，第 3 集由许姬传、朱家溍记录整理，第一、第二集分别于 1952 年和 1954 年由平民出版社出版。以后，第三集又分别于 1961 年、1962 年和 1981 年由戏剧出版社出版。1986 年 10 月由该社合集再版。全书共五十余万字。书前有梅兰芳像、梅氏所撰《前记》和许姬传的《编写说明》。本书记述梅兰芳自 1950 年以来对自己艺术生涯的回忆。内容丰富，记述了梅氏家世、学艺经过；早年排演《玉堂春》、《金山寺》、《穆柯寨》、《游园惊梦》等传统剧的情景；创演《邓霞姑》、《一缕麻》等时装新戏，探求京剧艺术革新的实践过程；创演《黛玉葬花》、《嫦娥奔月》、《天女散花》等古装戏时期的艺术创新；详述与杨小楼合演《霸王别姬》，与余叔岩合演《打渔杀家》、《贵妃醉酒》和《思凡》、《宇宙锋》等剧的表演艺术；回顾 30 年代以前先后 3 次到上海、5 次到汉口演出及南北剧艺交流情况；30 年代创演《抗金兵》以宣扬抗日爱国思想的经过，还介绍了梅氏曾生活过的富连成科班、双庆社、承华社等演出团体。书中述及程长庚、吴菱仙、谭鑫培、程继仙、萧长华、王凤卿、裘桂仙、姜妙香、齐如山、徐兰沅、陈彦衡等一百余位前辈和同辈演员、剧作家、琴师的艺术成就，介绍了当时京、沪、汉、杭等地的演剧

场所和剧坛风貌。书中有插页剧照多帧。书后有许姬传、朱家溍所写《后记》。本书以真实而质朴的文笔记述了表演艺术大师梅兰芳主要的艺术成就。

我的电影生活

回忆录。梅兰芳著。中国电影出版社1962年1月出版。1984年6月再版。详细记述了作者自1920年拍摄京剧影片片断《春香闹学》、《天女散花》起,到1959年拍摄《游园惊梦》止,与电影工作接触的近四十年间,拍摄戏曲片的经历及与外国电影艺术家的交往和友谊。作者对于如何解决戏曲的程式化表演同电影的写实手法和背景处理的矛盾,如何运用电影的特殊表现手段来加强和丰富戏曲艺术等方面,提供了可贵的经验。

许姬传七十年见闻录

回忆录。许姬传著。中华书局1985年出版。共分3个篇章。其中《谭鑫培的艺术道路》、《梅边琐记》两篇,根据作者亲身见闻,叙述了有关谭鑫培、梅兰芳的艺术成就和鲜为人知的艺术生活中的细节,保留了很多有价值的资料。

梅兰芳

①特刊。大东书局约1926年印刷。是梅兰芳第二次赴日本演出归国后出的特刊。分两部分。第一部分是图片,包括梅兰芳及其家属便装照12帧,梅兰芳剧照31帧,梅兰芳外事活动史料照片5帧和梅兰芳的字画。间中插入无盒居士写的《梅兰芳小传》,秋水、陈蒙庵、况夔笙、李拔可、赵叔雍等题赠的诗词和短文,以及梅兰芳撰写的《花杂谈》。第二部分是唱词,收录梅兰芳演出的《太真外传》、《麻姑献寿》、《黛玉葬花》、《霸王别姬》、《上元夫人》等12个剧目中主要角

色的唱词和念白。书前有珍重阁序和美国驻华商务参赞安立得序(英文)。剧照说明中英文对照。②图片集。中国艺术研究院戏曲研究所编。书目文献出版社1985年出版。共收集梅兰芳的图片二百五十余幅。文字说明多采用梅兰芳著作中的语言。图文并茂。比较完整系统地介绍了梅兰芳一生的舞台艺术生涯及他在京剧表演艺术上的巨大成就。③演员传记。许姬传、刘松岩、董元申著。湖南文艺出版社1987年出版。艺海春秋丛书之一。全书共8章,记叙梅兰芳的生活经历和艺术活动,评述了梅派艺术特点及其海外的影响,并介绍梅兰芳的高尚品德和爱国行为。书前附梅兰芳生活照、剧照7帧。

梅兰芳专集

特刊。吴天翁主编。吟梅社1930年编印发行。为梅兰芳赴美国演出的特刊。分两部分。前半部分是图片和诗文;图片是梅兰芳的生活照、剧照和在美国的留影多幅;诗文是天罡侍者、张光宇、冒鹤汀、程十发(颂万)、海上漱石生、李拔可、豁公等题赠和梅兰芳赴美时送别的诗词短文,以及无盒居士写的《梅兰芳小传》,徐晓汀、黄转陶写的《中国剧浅说》等。后半部分是唱词,收录梅兰芳演出的《御碑亭》、《四郎探母》、《虹霓关》、《太真外传》、《宇宙锋》等21个剧目的唱词,以及《春灯谜》说明一篇。所录唱词与今演出本有所差异。

东游记

出国访问记。梅兰芳著。中国戏剧出版社1957年出版,1980年再版。作者口述,许姬传笔记,原载《新观察》杂志,后经作者补充、整理、出版。共42节,记叙作者1956年率中国访日京剧代表团

赴日本访问和演出的印象和片断。有关于中国京剧在日本演出的情况,也有观摩日本戏剧和参观访问等的情景。书前有作者在日本的留影及其他图片共 22 帧。

谈梅兰芳

演员评论专著。齐崧著。宝文堂书店 1988 年出版。原为台湾出版物。书的前半部分根据作者所了解的事实,介绍梅兰芳对观众的态度、艺术修养、对美的追求及演出临场的机智、艺术魅力和为人。后半部分就梅兰芳主演的《天女散花》、《霸王别姬》、《贵妃醉酒》、《凤还巢》等 16 出戏,详细论述了梅兰芳的精湛表演艺术。书前有梅兰芳剧照 16 帧。

忆艺术大师梅兰芳

论文、回忆文集。许姬传、许源来著。中国戏剧出版社 1986 年 6 月出版。收集作者 20 年来介绍梅派艺术,回忆梅兰芳的艺术活动以及悼念梅氏夫妇等方面的文章共 51 篇。其中《忆兰芳》系福芝芳口述,许姬传记;《〈穆柯寨〉到〈辕门斩子〉是喜剧》系梅兰芳述,许姬传记;《梅兰芳对戏曲艺术的探索与革新》、《梅兰芳创造的喜剧〈凤还巢〉》系许姬传与邹慧兰合作。书中涉及的史料均据当事人回忆,并经多方核实,较为可靠。《梅兰芳表演体系的形成和影响》、《从唱片看梅兰芳歌唱的发展道路》、《梅兰芳对戏曲舞蹈的创造和发展》、《梅兰芳对编剧的一些看法》、《记梅兰芳关于表演艺术的讲话》、《谈梅派艺术》等文从不同角度论述梅兰芳戏剧体系的形成、影响及梅派艺术的独特风格,有较高学术价值。书前有黄裳的序和许姬传的前言,并附珍贵图片 74 帧。

我的父亲梅兰芳

回忆文集。梅绍武著。百花文艺出版社 1984 年出版。收作者回忆父亲梅兰芳的文章 29 篇。记叙了梅兰芳丰富的舞台生活和高尚情操。着重介绍梅兰芳到日本、美国、苏联访问演出的盛况,及其与各国文化人士泰戈尔、高尔基、萧伯纳、卓别林、罗伯逊、布莱希特、范朋克夫妇、爱森斯坦等的友好交往,很多细节鲜为人知,尤为珍贵。前有吴晓铃的序,后有作者的后记,并附美国斯达克·杨写的《梅兰芳》一文。书首有梅兰芳的艺术活动照片 35 帧。

齐如山回忆录

回忆录。齐如山著。宝文堂书店 1989 年 9 月出版。本书原载台湾出版的《齐如山全集》第十册。记叙作者生平,如何与戏剧结缘、编戏,陪同梅兰芳出访美国、创立国剧学会,以及在抗战前后和到台湾后的经历。前有张其昀写的代序和陈纪滢写的《敬祝如山先生八十寿词》。书前有齐如山照片 5 帧。

程砚秋

演员传记。胡金兆著。湖南文艺出版社 1987 年出版。艺海春秋丛书之一。全书共 11 章,从各个侧面记述了程砚秋一生的经历和艺术生涯,评价程砚秋的高尚品德和爱国行动及程派艺术的特点。书前有程砚秋的照片 5 帧。

御霜实录

回忆文集。文史资料出版社 1982 年 6 月编辑出版。本书汇集了程砚秋生前挚友、合作者、戏曲界名人和程夫人果素英写的回忆文章 22 篇,分别叙述了程砚秋一生的经历,对京剧旦角表演艺术的革新、发展,以及程派唱腔的

创造过程。书前有吴祖光的序。书后附程砚秋在 30 年代写的《检阅我自己》一文。

京剧改革的先驱

专题史料集。南通市文联戏剧资料整理组编。江苏人民出版社 1982 年出版。本书是研究介绍欧阳予倩的专集。介绍了欧阳予倩的戏剧改革理论、新编剧目及演出情况；记述了南通伶工学社和更俗剧场的艺术活动；叙述了欧阳予倩在南通以及与梅兰芳同台的艺术活动，充分评价了欧阳予倩在京剧改革工作中的先驱作用。同时也介绍了梅兰芳等在京剧改革道路上所进行的长期不懈的探索。书前有编者前言及欧阳山尊所写《怀念父亲欧阳予倩》等文。

自我演戏以来

艺术家回忆录。欧阳予倩著。中国戏剧出版社 1959 年出版。本书根据 1929 年作者在广东戏剧研究所时所写原稿充实、修订而成。为作者对自己前半生艺术生涯的记述，从 1907 年首次登台至 1928 年脱离舞台止。书前有作者前言，艺术生活资料图片二十余幅。后附《回忆春柳》、《谈文明戏》、《我怎样学会了演京戏》和《我所自排自演的戏》等文。该书保留了当时上海剧坛、南通伶工学校等方面的第一手资料，对于了解和研究清末民初南方京剧具有一定的参考价值。

粉墨春秋

戏曲表演艺术专著。盖叫天口述，何慢、龚义江记录整理。中国戏剧出版社 1958 年出版。1980 年增补武松戏表演经验等内容再版。主要内容包括习艺生涯、武戏人物创造经验、戏曲表演一般

规律探讨等。书前有田汉、刘厚生专文代序，以及欧阳予倩的文章，书末附《盖叫天舞台生活主要活动年表》，还有照片数帧。

燕南寄庐杂谭——盖叫天谈艺录

戏曲表演论著。盖叫天（张英杰）口述，沈祖安、彭兆荣、杜钦记录整理。本书以漫谈和随笔形式，记录了京剧表演艺术家盖叫天（张英杰）自 1958 年直至逝世前夕有关他生平艺事的论述，兼及盖氏有关戏曲美学的精辟见解。

活武松盖叫天传

传记。龚义江著。中国戏剧出版社 1990 年出版。分 5 章：艰苦的童年、初生之犊、旺盛的创造、由博返约、老当益壮。从盖叫天的出生一直写到他 82 岁逝世。后有作者的论文《盖叫天在京剧中的作用与地位》及后记。书前有盖叫天的生活照、剧照 14 帧。

京剧长谈

演员回忆录。李洪春口述、刘松岩整理。中国戏剧出版社 1982 年出版。全书 32 万字。书前有马少波撰序。记述了李洪春七十余年的从艺生涯与舞台演剧经验，同时也介绍了前辈和同辈演员们的擅演剧目和表演技艺，叙述了早年的梨园掌故和习俗、趣闻。

红氍纪梦诗注

诗注集。张伯驹著。宝文堂书店 1988 年出版。本书以诗注的形式，记述了作者数十年间亲历目睹的京剧艺术活动及与京剧界的交往。全书收七言绝句 177 首。每首诗都有注释，其中保留了很多第一手的京剧史料。

翁偶虹编剧生涯

回忆录。翁偶虹著。中国戏剧出版社1986年出版。全书共42章,作者以毕生的编剧生涯为主线,记述了作者的青少年时代和他半个世纪以来相继为众多京剧演员编写大量剧作《鸳鸯泪》、《将相和》、《响马传》、《红灯记》等的艰辛经历及其经验总结。同时书中还提供了许多翔实的戏剧史料和艺术轶闻趣事。前有作者写的前言。并附作者像及其所写剧本的剧照共21帧。

徐兰沅操琴生活

传略、音乐论著。徐兰沅口述,唐克记录整理。北京市戏曲编导委员会编。中国戏剧出版社1958年至1963年出版,1980年再版。共三集。第一集记述作者的家世、童年生活和拜师学艺的经历,以及为谭鑫培、梅兰芳操琴的艺术实践,并介绍了谭鑫培的唱腔、表演特点及“谭派”形成经过。记述了作者对京剧音乐唱腔的改革,为《贵妃醉酒》、《生死恨》等剧的音乐设计,胡琴的演奏技巧以及一些梨园史话。前有梅兰芳序。第二集记述作者在京剧音乐上的创造革新,并附曲谱和分析解说,同时介绍了“梅派”唱腔的一些特点和京剧曲牌及〔二黄〕、〔西皮〕、〔高拨子〕等腔调的过门的用法。前有萧长华序。第三集分析介绍梅兰芳的表演艺术、从程长庚到谭鑫培的唱腔衍变、京剧锣鼓的运用和技巧,以及业已弃置不用的京剧锣鼓牌子等。前有马连良序。书中载有大量音乐史料。每集均附有前辈京剧艺人及作者艺术活动的照片。

松柏庵传奇

京剧史料。佟志贤、和宝堂、刘剑华著。北京出版社1990年出版。书中以

北京市戏曲学校校址松柏庵为主线,介绍了戏校三十多年的沿革,为培养艺术人材做出贡献的教育者及部分高材生的情况。

纪念荀慧生先生

纪念专辑。四川人民出版社1981年编辑出版。收人史若虚、马少波、萧军、新凤霞等人对荀慧生表演艺术的评论和纪念文章22篇。书前附荀慧生遗像及纪念活动图片、剧照13帧。

郝寿臣传

演员传记。北京市戏曲学校主编,翁偶虹、尹廉钊、佟志贤、刘剑华执笔。中国戏剧出版社1985年出版。戏剧家传记丛书之一。全书分6章,记叙了郝寿臣一生刻苦求艺,自学成材的经历和艺术成就。书中保留了很多珍贵的艺术史料。书前有张梦庚的序,并附郝寿臣的照片23帧。

学戏和演戏

演员谈艺录。侯喜瑞口述,张胤德整理。北京市戏曲编导委员会编辑。北京出版社1961年出版。分五章,记述作者早年在喜连成科班的学艺生活,并介绍了架子花脸的基本功、“曹操戏”的表演、《连环套》中窦尔墩的人物塑造等艺术经验。最后一章《杂谈》,介绍了一些前辈艺人的艺术见解及其一丝不苟的从艺精神。前有梅兰芳的序,并附侯喜瑞剧照和生活照一百数十帧。

马连良

演员传记。迟金声著。湖南文艺出版社1987年出版。艺海春秋丛书之一。全书分艺术道路、艺术主张、艺事杂谈三章,记述了马连良的艺术生涯和贡献,评

价了马派艺术成就和艺术风格。书前有马连良照片数帧。

裘盛戎与京剧花脸艺术

演员传记。张胤德著。天津百花文艺出版社1984年出版。系统地叙述了裘盛戎的艺术生涯、艺术成就和裘派艺术的特色。同时还介绍了何桂山、穆凤山、黄润甫、金少山、郝寿臣、侯喜瑞等京剧花脸的成长、发展、兴替的概貌。书前有剧照若干帧。

艺海无涯

回忆录。袁世海口述,袁善整理。中国青年出版社1985年6月出版。为袁世海回忆录的第一部,从童年开始到1940年止。全书分5个大段落。第一段童年,叙述童年生活;第二段坐科,叙述进入科班的学戏生活;第三段觅路,叙述出科后搭班演戏的经历;第四段和第五段求师,叙述为求深造,终于得以正式拜郝寿臣为师的经过。书中还回忆了前辈和同辈京剧艺人,及当年京剧界的风貌,并对郝寿臣、余叔岩、周信芳等的表演特色和经历作了介绍和剖析。书前有姚雪垠序,并附作者照片25帧。

菊海竞渡——李万春回忆录

章回体回忆录。周桓根据李万春自述录音编著。中国文史出版社1990年4月出版。共30回及尾声,记叙李万春自幼学艺到临终前传艺的一生艺术活动。后附李万春年表。书前有周桓的序,曹禺、胡絮青、荣高棠、陈雷等的题字8幅,李万春的照片9帧。

唐韵笙评传

演员传记、评论合集。宁殿弼著。辽宁大学出版社1990年出版。全书由

两部分组成。第一部分是唐韵笙传记,详细介绍他从事京剧表演艺术的坎坷一生,史料翔实丰富;第二部分是唐派艺术评论,评述了唐派艺术的形成、发展和成熟的过程,及其在京剧史上的地位、影响,并深入探讨唐派艺术风格。前有马少波序,翁偶虹题诗。

走向艺术之路

回忆录集。张君秋等著。湖南人民出版社1983年9月出版。收舞蹈、曲艺、戏曲、戏剧、电影、美术、音乐等各艺术门类的著名人士写的回忆艺术道路的文章18篇。其中京剧的有赵燕侠、关肃霜、张君秋、俞振飞写的文章《走向艺术之路》等四篇。

张君秋

演员传记。谢虹雯、安志强著。湖南人民出版社1985年出版。艺海春秋丛书之一。全书共4章,记述了张君秋的艺术生涯和艺术成就。并通过生活中的趣闻轶事,表现他的思想、品格和进取精神。书前有张君秋照片数帧。

梨园一叶

回忆录。叶盛长口述,陈绍武撰文。中国戏剧出版社1990年出版。书中有对富连成科班创始人叶春善、萧长华等老一辈戏曲教育家的追述,也有对富连成科班历届杰出艺术人才的介绍。书中的第二大部分记述了京剧梨园世家叶氏几代人的艺术生涯。

篱下菊

演员传记。金素秋、傅淑芸著。云南人民出版社1990年出版。记叙京剧演员、剧作家金素秋六十多年来艰辛而坎坷的生活道路和不断求索、勇于开拓

的艺术生涯。

顾正秋的舞台回顾

演员回忆录。顾正秋口述，刘枋执笔。由宝文堂书店1987年出版。全书15万字。书前有顾正秋便装照和剧照，俞大纲为本书撰写的致语。书中真实地记录了顾正秋的艺术生涯。书后有顾正秋《我的几句话》、陈香梅《题外话——〈顾正秋的舞台回顾〉读后》。附录有江上行的《台湾梅兰芳——顾正秋》。

武丑张春华

演员传记。赵晓东著。北京燕山出版社1990年9月出版。记述了张春华从幼年坐科、津门献艺，1949年后转益多师，享誉剧坛。对武丑传统剧艺的挖掘整理与创新以及近年来传艺新秀、出国讲学的演剧生活道路。书中对《三岔口》、《挡马》、《九龙杯》等张氏代表剧目的艺术成就多所评述。本书采用章回体小说形式。书前有照片数帧。

小生旧闻录

戏曲散论文集。何时希著。北京市戏曲研究所1981年5月编印。京剧史料丛编之一。为介绍京剧小生行当的专著。作者就其四十余年间的亲身见闻，记述了京剧前辈小生演员的表演艺术，小生师承系统及流派，小生剧本、剧词的考证、商榷和修整等，以及一些有关小生一行的遗闻轶事。

我的舞台艺术

表演艺术经验论集。赵燕侠著。长江文艺出版社1983年出版。选收作者的《我的舞台生涯》等回忆录及探讨京剧传统与创新等问题的论文，还有总结表演艺术经验与体会的文章近四十篇。书

前有马少波序。

赵燕侠

演员传记。殷波著。湖南人民出版社1985年出版。艺海春秋丛书之一。全书分20节，记述了赵燕侠的艺术生涯和曲折坎坷的生活经历，并评价了她的艺术成就。书前附赵燕侠照片数帧。

燕舞梨园——赵燕侠舞台生涯

演员传记。张钊、殷波著。中国戏剧出版社1986年出版。舞台艺术生活丛书之一。全书分6章，记叙了赵燕侠从童年、学艺、拜师、初露头角，直到80年代的舞台生活，并评价了赵燕侠的表演艺术。书后附赵燕侠写的《感激的哀思——悼念张钊同志》。

含泪的笑

演员自传。孙毓敏著。黑龙江人民出版社1987年出版。人间文学丛书之一。作者在书中分8章记述了自己“童年的梦”、“戏校生活”、“金色的路”、“含泪的笑”等生活经历和从艺生涯，介绍了自己的艺术实践及舞台经验。书前有黄宗江的序。

超越者的艺术风采——著名京剧老旦王晶华

艺术评论、剧本集。胡树国著。中国卓越出版公司1990年出版。书中介绍了王晶华的成长道路及其艺术特色，并附录王晶华演出的《余太君抗婚》、《金龟传奇》、《岳母刺字》、《徐母训子》4个剧本。

艺海风帆——我的艺术道路

演员自传。胡芝风著。上海学林出版社1990年出版。作者在书中回顾了

自己从一个戏曲观众成长为京剧演员的过程,回顾了多位戏曲名家对她的关怀及指导,表现了作者对京剧艺术求索的敬业精神。

春夏在西欧——一个京剧女演员的演出手记

散文集。陈朝红著。学林出版社1990年出版。作者在1987年春夏之际,随上海京剧院赴欧演出团去联邦德国、奥地利、瑞士的50个城市演出,历时100天。本书收入作者的散文九十余篇,记叙了作者这次西欧之行的所见所闻和异国观众对京剧的欢迎。书前有俞振飞题词,刘振元的序,作者简历及作者在西欧的图片六帧。书后有作者的后记。

梨园英华

戏曲演员故事集。刘文峰等著。河北人民出版社1984年10月出版。本书以故事形式介绍京剧演员梅兰芳、程砚秋、俞振飞和其他戏曲剧种的8位优秀演员。前有郭汉城的序。

梨园趣闻轶事

戏曲旧闻录。马清福编著。中国戏剧出版社1985年出版。编著者广泛搜集了古今戏曲演员的趣闻轶事,汇编成集。是一部关于戏曲艺术的通俗性读物。

梨园轶事

戏曲演员轶事集。蔡定国、钟泽骐编著。广西民族出版社1984年9月出版。收入戏坛轶事226则。按内容分为6个篇目:笑脸上挂着两行泪痕;飞燕高翔凌冰霜;师友情深;三百套寒衣;柴房洒泪、一串闪闪发亮的珍珠。记叙了谭鑫培、汪笑侬、杨小楼、盖叫天、荀慧生、

程砚秋、周信芳、郝寿臣、王金璐、赵燕侠、梅兰芳、王瑶卿、姜妙香、叶盛章、马连良、黄桂秋、李少春、金少山、关肃霜等京剧演员以及其他剧种演员和古代演员的轶事。卷首有李紫贵题“艺海钩沉”。

活红娘——宋长荣自述

演员传记、评论集。宋长荣述,徐凌云、胡金兆整理。江苏文艺出版社1989年出版。为江苏文化艺术丛书之一。书中记叙了宋长荣40年来学习、求索、坎坷、奋起的从艺生活,还收有评论宋长荣表演艺术的文章和诗篇。

戏曲演员印象录

戏曲记叙文集。中央人民广播电台文艺部戏曲组编。中国广播电视出版社1985年7月出版。收录张慧、孙以森、尹廉钊等二十人根据自己在戏曲广播工作中和戏曲演员接触的印象写成的记叙文章共41篇,从不同的侧面记录了京剧演员程砚秋、周信芳等以及四大名旦的后代和其他剧种的演员,反映了他们的精神面貌。

梨园集成

戏曲演出台本集。清代李世忠(良臣)编。安徽竹友斋光绪六年(1880)刊印。内收剧本47种。除两种为昆曲剧本外,其他45种皆为当时流传于南北各地的皮黄腔系剧种的剧本。剧本顺序基本按剧中故事发生的朝代先后。剧本的唱段,曲牌体标明曲牌名称,而在板腔体的唱段前,有的标出“倒板”,个别的还标有“西皮”。这为研究当时皮黄剧的体制与唱腔,提供了第一手资料。所收剧本,大部分仍流传于现代京剧舞台。如《击鼓骂曹》、《斩黄袍》、《四郎探母》等剧,都与现代演出本基本相同。也有部分剧本

与现代演出本存在差异,如全本《祭风台》,在情节与唱白上,就与京剧今本《群英会》、《借东风》不完全相同。此外,还保存了《桃花洞》《碧尘珠》等一些罕见的剧本。卷首有光绪四年(1878)李世忠所写序文两篇。本书是现存刊行年代较早,汇编剧本较多的皮黄剧剧本集。对了解清代咸丰、同治年间戏曲舞台上的演出剧目状况,具有重要的史料价值。

醉白集

剧本集。流花叟主裱订于1919年。保存了清代同治年间的京剧剧目民间刻本。共60册,其中40册分为“元”、“亨”、“利”、“贞”四函,每函10册,另20册分为“乾”、“坤”二函。其中有的是抄本,比《梨园集成》要早十年左右;有的是民间刻本,有的是京剧演员自己保留的刻本。

戏选(第一册)

曲谱剧本集。陈彦衡编著。作新社1917年5月印。收《失空斩》、《问樵闹府》、《打棍出箱》、《击鼓骂曹》、《李陵碑》4个剧目的工尺曲谱剧本,均按谭鑫培的演出本记录。前有林拙庵序、弁言和胡琴工尺说明。

戏考

戏曲剧本集。王大错编。1915年开始初版出书,1925年出齐。共40册。收京剧(包括部分梆子戏、昆剧)剧本单出近六百出。其中以传统剧目为主,也收入一部分当时上海新编的《狸猫换太子》、《宏碧缘》、《山海关》等剧目。并附故事提要、考证和评论。

大戏考

戏曲、歌曲唱词集。郑子褒(梅花馆

主)编。上海1929年11月初版,至1948年共出19版。以1947年6月出的第十八版影响最大。全书收录京剧演员一百六十余人的唱片唱词,按行当分类。此外还有大鼓、蹦蹦戏、河南坠子、越剧、绍兴戏、沪剧、扬州戏、弹词、甬剧、歌曲等唱片的唱词。书后有部分歌曲的曲谱。每段唱词均注明唱片出版单位名称。

戏学汇考

剧本集。大东书局1931年编辑出版。全书10册。收生、旦、净、丑各行当剧目《琼林宴》、《马前泼水》、《铜网阵》、《徐母骂曹》、《虹霓关》、《打花鼓》、《草桥关》、《铡美案》、《司马逼宫》、《戏迷传》、《丑表功》、《小放牛》等108出。其中包括“昆旦剧”《春香闹学》、《思凡》和“秦旦剧”《遗翠花》、《富春楼》、《梵皇宫》、《拾玉镯》。每个剧本前有“全剧角色、剧中人名、装饰用具及擅长名伶、剧情考略一覽表”及插图一幅。

最新详注戏考

剧本集。刘菊禅编。太平洋书店1937年出版,平剧出版社发行。共10册。第一册是《平剧总论》,第二至第十册收《李陵碑》、《捉放曹》、《二进宫》、《女起解》、《黄金台》、《御碑亭》、《梅龙镇》、《打鼓骂曹》、《逍遥津》9个剧本。详注字音的尖团和阴阳。

京戏工尺指南

曲谱集。张德福编著,胡慈珠、徐以礼编校。东亚书局印行(年份不详)。又名《戏曲工尺指南》。第一节“习拉胡琴法”,简要介绍学习京剧胡琴的方法。以后按西皮、二黄、反二黄、反西皮的各种板式排列,每种板式各举几个唱段为例,详细注明唱腔和胡琴伴奏的工尺谱。

二黄寻声谱

曲谱集。郑剑西编。大东书局 1931 年印行。分正集和续集两册。收生旦净丑各部工尺曲谱唱段。对二黄曲调、尖团字、五音四呼、工尺谱、胡琴过门、调噪等均有详细说明。

平剧汇刊

曲谱剧本集。李白水主编。平剧汇刊社 1936 年至 1937 年发行。共 60 集，每集一个剧本。唱腔曲谱为工尺、简谱对照。前附本剧尖团字表。

戏学指南

曲谱剧本集。罗驾新编，冯春航（子和）校订。大东书局 1931 年编印发行。共 16 册，每册载四出戏（较长剧目分载两册），收《李陵碑》、《空城计》、《玉堂春》、《硃砂痣》、《独木关》、《落马湖》、《拾黄金》、《二度梅》、《目莲救母》、《孝感天》、《舌战群儒》、《新纺棉花》、《青石山》等工尺曲谱剧本共 62 出。第一册前有冯春航序及工尺过门谱和胡琴运用图说明。

平剧剧目汇考

剧本目录。杨彭年著。上海会文堂新记书局 1933 年出版。收京剧剧目 975 个，着重故事内容介绍。前附按笔画顺序排列的目录表。

旧剧集成

曲谱剧本集。潘侠风主编。先后由天津巴黎书局、华新书局 1937 年至 1940 年印行。共 16 册，收录三十余个剧本。每个剧本有全部唱腔、念白、过门、曲牌、锣鼓经、舞台指示和扮相、砌末及剧尾附谈。后由文达书局和北京宝文堂书店再版，分别易名为《京剧舞台演出本》和《京

剧集成》。1989 年新世界出版社重新出版《京剧集成》，是在原《旧剧集成》的基础上，重新加工、编辑而成的。参见《京剧集成》条。

燕台菊萃（第一辑）

曲谱剧本集。陈彦衡记谱，许姬传抄录，陈富年校对。潜乐社 1931 年发行（第一辑出版后中断）。收京剧《探母回令》剧本一种，根据当时著名演员的演出记录。唱段部分详注工尺谱和板眼。演唱者有谭鑫培（饰杨四郎）、王瑶卿（饰铁镜公主）、陈德霖（饰萧太后）等。

皮黄琴谱

戏曲音乐专著。陈小鲁著。开明书店 1931 年出版。本书是用简谱介绍京胡演奏和京剧唱腔的入门书。为两部分：前一部分概述皮黄剧（京剧）的起源，京胡在演出中的作用，分析京剧曲调的结构、调式和演奏技法，并用风琴键盘的音阶、调名和中国古乐中的十二律、工尺谱与京胡把位定出对应关系。后一部分是京剧唱腔举例，把当时百代、高亭等各唱片公司录制的京剧名家唱段译成简谱，主要为青衣、须生两种。收《宇宙锋》、《焚绵山》、《四盘山》等 43 个剧目的唱段。后附“小开门”、“柳摇金”、“夜深沉”等牌子曲谱共 19 首。

戏典

剧本集。聆英馆主编。上海中央书店 1948 年出版。本书共 16 集，收录京剧剧本近 200 个。除传统剧目外，还收有部分清末民初以来上海京剧舞台新编或改编上演的剧目，如《人不如狗》、《玉虎坠》、《婴宁一笑》等，均以“全出分幕”剧本完整刊出，并附有剧情说明及演出渊源。

新编大戏考

戏曲唱词集。中国唱片社编。上海文艺出版社1981年出版。选收55个戏曲剧种著名演员唱片的唱词,附有剧种简介和110名戏曲演员的艺术生平介绍,以及部分剧情简介。其中京剧演员百余人,唱词二百四十余段。

京剧新戏考

唱词集。中国唱片社、上海人民广播电台编。上海文化出版社1965年出版。收录京剧现代戏中影响较大的唱段。有《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《节振国》、《六号门》、《黛诺》、《草原英雄小姊妹》、《飒爽英姿》、《南方战歌》、《柜台》、《白毛女》等36个剧目67个唱段,唱词均根据唱片或电台录音。凡是唱片唱词,均标明片号。每个剧目前有剧情简介,每段唱词均注明演唱者和在剧中什么情景下唱的。

谭鑫培全集

演员研究专著。刘菊禅著。上海戏报社1940年10月印行。全书包括:谭鑫培之略历、谭氏家谱表、谭鑫培艺术评论、谭戏之艺术特点以及有关谭鑫培之轶闻掌故等。书后附谭鑫培唱片6种的工尺谱和简谱。

梅兰芳演出剧本选集

剧本集。中国戏剧家协会编。中国戏剧出版社1954年出版。本书为纪念梅兰芳舞台生活五十年而编印。共收梅兰芳的代表剧目10种,按演出年代先后次序排列。有演出很早而晚年演出最多的代表作《宇宙锋》、《贵妃醉酒》、《奇双会》,古装戏代表作《黛玉葬花》、《天女散花》,中期代表作《霸王别姬》、《洛神》,中

期以后经常演出的代表作《凤还巢》、《抗金兵》、《生死恨》。每个剧本前有剧照一帧。1959年经整理校订再版。

周信芳演出剧本选集

剧本集。中国戏剧家协会编。中国戏剧出版社1955年出版。本书为纪念周信芳舞台生活五十周年选编而成。共收周信芳演出的代表作《四进士》、《打严嵩》、《投军别窑》、《凤凰山》、《独木关》、《清风亭》、《乌龙院》、《萧何月下追韩信》、《徐策跑城》、《赵五娘》、《鸿门宴》、《文天祥》11个剧目。按演出时间先后次序排列。前有田汉小序。

汪笑侬戏曲集

剧本集。中国戏剧出版社1957年出版。为纪念汪笑侬诞生一百年,据与汪笑侬生前同台演出的李洪春等藏本选编、校订、整理而成。共收汪笑侬创作、改编的剧目:《哭祖庙》、《党人碑》、《长乐老》、《骂阎罗》等18种。前有周信芳代序《敬爱的汪笑侬先生》,介绍汪笑侬的生平和分析其艺术。后附阿英所辑《竹天农人诗辑》,收有汪笑侬所作诗词近百首。

程砚秋演出剧本选集

剧本集。中国戏曲研究院编。中国戏剧出版社1958年出版。为悼念程砚秋逝世而编印。共收程砚秋常演剧目《红拂传》、《三击掌》、《鸳鸯冢》、《青霜剑》、《窦娥冤》、《碧玉簪》、《梅妃》、《珠痕记》(又名《牧羊圈》)、《荒山泪》、《春闺梦》、《亡蜀鉴》(又名《江油关》)、《锁麟囊》12种。按演出时间先后次序排列。前有田汉序文《向程砚秋同志学习》。

萧长华演出剧本选集

剧本集。中国戏曲学校编。中国戏剧出版社 1958 年出版。共收萧长华编演的《赤壁鏖兵》、《选元戎》、《变羊记》、《请医》、《连升店》、《涿州判》6 个剧目。其中《赤壁鏖兵》包括《舌战群儒》、《激权激瑜》、《临江会》、《群英会》、《横槊赋诗》、《借东风》、《烧战船》、《华容道》8 本,原为卢胜奎所编 36 本《三国志》中的一部分,萧长华在长期教学和演出中,有所增润。《选元戎》演程咬金的故事,《请医》、《连升店》为小型讽刺喜剧,均为萧长华早年常演剧目。前有梅兰芳等序文,后附钮骠写的《萧长华先生传略》。

中国京剧院演出剧本选集

剧本集。中国京剧院编。中国戏剧出版社 1959 年出版。收中国京剧院整理、改编并排演的京剧《三打祝家庄》、《野猪林》、《白蛇传》、《桃花扇》、《响马传》、《西厢记》、《赤壁之战》、《生死牌》、《摘星楼》等 11 个剧本。其中多数为建国十周年献礼剧目。剧本前均附剧照数帧。书前有梅兰芳序。

京剧传统剧目选(第一集)

剧本集。辽宁省文化局剧目工作室编。春风文艺出版社 1981 年出版。共收《陈州糶米》、《美人计》、《喜相逢》、《乔太守巧点鸳鸯谱》、《反徐州》、《海瑞背纤》、《三不愿意》、《唐僧化虎》8 个剧本。每个剧本有“前记”,故事提要,以及改动或改编的情况。

华粹深剧作选

剧本集。华粹深著。中国戏剧出版社 1984 年 6 月出版。共辑录作者创作、改编的剧目 9 个,其中京剧 5 个:《哀江南》、《窃符救赵》、《虎皮井》、《智赚解

差》、《大泽乡》(与吴同宾合作)。附录作者早期的观剧随笔《听歌人语》。书前有俞平伯、郭汉城作序。

关羽戏集

剧本集。李洪春演出本。李洪春、董维贤、长白雁整理。上海文艺出版社 1962 年出版。选收二十七出关羽戏,大体是王鸿寿在传统的三国戏基础上,根据小说《三国演义》和三国连台本戏以及民间传说加以整理或创作的,经过王鸿寿和李洪春数十年舞台实践,不断加工,成为比较系统的剧目。这些剧本可以单折演出,也可连演几折或全部演出。书前有整理者前记,并附关羽舞台形象及脸谱图片 8 页。书后附长白雁和董维贤所写的《关羽戏和关羽的艺术形象》一文。

第一届全国戏曲观摩演出大会戏曲剧本选集

戏曲剧本集。中国戏剧家协会编。人民文学出版社 1953 年出版。上下两册。收第一届全国戏曲观摩演出大会中出现的较优秀的剧本 26 个。其中有京剧《白蛇传》和《将相和》。书前刊印毛泽东“百花齐放、推陈出新”手迹,并附大部分剧目的剧照。

传统戏曲剧目资料汇编(第一集)

剧本集。又名《黄天霸戏四种》。中国戏剧出版社 1981 年编辑出版,1985 年再版。收黄天霸戏剧本《连环套》、《恶虎村》、《殷家堡》、《落马湖》四种。均曾在舞台上广泛流行,后长期辍演。为避免失传,由老艺人口述,并经过文字加工整理而成。书后附录关于黄天霸戏的讨论文稿。

京剧清唱三百段

京剧唱词集。吴同宾编选。天津百花文艺出版社1987年8月出版。选录近百出京剧的三百个唱段的唱词,按行当和剧目的历史年代或流派排列顺序。每段唱词列有板式,每出戏后附有剧情简介和注释,可从中了解剧目来源和典故。对于唱词中的明显错别字或口头传抄的谐音讹字,也酌予订正。

田汉戏曲选

戏曲剧本集。田汉著。湖南人民出版社1980年出版。分上下两册。上册收《旅伴》、《新雁门关》、《土桥之战》、《江汉渔歌》、《新会缘桥》、《岳飞》、《新儿女英雄传》、《琵琶行》等8个剧本。下册收《武则天》、《情探》、《白蛇传》、《金鳞记》、《西厢记》、《谢瑶环》等6个剧本。前有张庚的序。

范钧宏戏曲选

剧本集。范钧宏著。中国戏剧出版社1988年出版。选人作者创作的剧本《猎虎记》、《九江口》、《强项令》、《调寇审潘》、《三座山》、《战渭南》6种。附录《〈九江口〉改编记》及齐致翔写的《读〈范钧宏戏曲选〉随想》一文。书前有张庚的序。

看词听戏

唱词集。中央人民广播电台文艺部戏曲组编。中国广播电视出版社1988年出版。辑录238出京剧的唱段唱词,可供收听电台京剧演唱节目时查阅、参考。

京剧曲调

音乐专著。倪秋平编著。上海文化出版社1957年1月出版。全书分三部

分。第一部分“概说”,对京剧曲调的词句、声韵、调式、结构等基本知识作了初步分析。第二部分“曲调介绍”,以二十余段唱腔曲谱为例,分别对[二黄]、[反二黄]、[西皮]等主要京剧曲调作较深入的介绍,每段谱例均加以解说。第三部分“唱与胡琴的伴奏”,以《贵妃醉酒》和《白蛇传》的唱与胡琴的联合谱来说明唱与胡琴伴奏的结合。

京剧唱片曲谱选(青衣)

曲谱集。中国唱片厂编。上海文艺出版社1959年8月出版。选辑了梅兰芳、程砚秋、张君秋、黄桂秋、言慧珠、李玉茹、杜近芳演唱的《洛神》、《骂殿》、《望江亭》、《春秋配》、《花木兰》、《红娘》、《柳荫记》等11个剧目共20张青衣唱片曲谱,以伴奏和唱腔双行记谱。每段曲谱前均标明唱片片号。书前有前言。

谭鑫培唱腔集

曲谱剧本集。中国戏曲研究院编。陈彦衡订谱,郑隐飞、陈富年整理。音乐出版社1959年8月—1962年4月出版。人民音乐出版社1983年再版重印。分三辑,共收谭鑫培演出剧本10种。第一辑收《空城计》、《武家坡》、《击鼓骂曹》,前有梅兰芳的序和编辑说明,后附陈彦衡写的《说谭》中的总论;第二辑收《桑园寄子》、《汾河湾》、《宝莲灯》;第三辑收《群英会》、《李陵碑》、《琼林宴》、《清风亭》,后有编辑附记。每个剧本详载全部唱腔、念白以及胡琴过门、锣鼓经名称等,并附注释,详细说明谭鑫培对原有剧本的取舍增删及唱法。谭鑫培去世后,陈彦衡将其生前演出剧本用工尺谱录出,先后刊行《说谭》、《戏选》和《燕台鞠萃》(载《探母回令》)三书。郑隐飞、陈富年将《说谭》、《戏选》及其他曲谱译成简

谱,编成本书。

京剧唱腔(第一集)

曲谱集。中国戏曲学院研究所编,张宇慈、吴春礼选编。音乐出版社1959年5月出版。分上编和下编两册。收录谭鑫培、刘鸿声、许荫棠、双处、汪笑侬、王凤卿、周信芳、高庆奎演唱的19个剧目的老生唱段曲谱。每个演员前有介绍,每个选段后有说明。

京剧唱腔(第二集)

曲谱集。中国戏曲学院研究所编,张宇慈、吴春礼选辑。音乐出版社1962年1月出版。分上编和下编两册。上编是青衣,收陈德霖、王瑶卿、梅兰芳、程砚秋演唱的13个剧目共19首唱段的曲谱。下编是青衣和老旦,收荀慧生、尚小云、王幼卿、金素琴、胡碧兰、张君秋、言慧珠、梅葆玖、龚云甫、卧云居士、李多奎演唱的17个剧目共19首唱段的曲谱。每个演唱者前均有介绍,每个剧目的唱段后有说明。1979年人民音乐出版社再版,1982年6月四版。

余叔岩唱片曲谱集

唱段曲谱集。中国唱片厂编,范石人记谱。上海文艺出版社1960年出版。记录了余叔岩的12张唱片的曲谱,计有《空城计》、《珠帘寨》、《洪羊洞》等19出戏。并对余叔岩的唱腔作了文字说明。

周信芳演出剧本新编

剧本集。中国戏剧家协会编。中国戏剧出版社1961年出版。收周信芳根据传统剧目整理改编的麒派剧目《打渔杀家》、《审头刺汤》、《金殿求计》、《单刀赴会》,及根据评弹改编的《义责王魁》5个剧本。每个剧本前均附简单的内容提

要。还附有曲谱和有关麒派表演艺术的文章。

荀慧生演出剧本选集

剧本集。上海文艺出版社1962年编辑出版。共两集。内收荀慧生五十多年艺术活动中编演的较有代表性的剧目。第一集收《花田错》、《辛安驿》、《元宵谜》、《香罗带》、《钗头凤》、《杜十娘》6出;第二集收《红楼二尤》、《勘玉钏》、《红娘》、《荀灌娘》、《金玉奴》、《卓文君》6出。每个剧本前均附有演出剧照及剧本编演经过说明和故事梗概。1982年再版,减去初版中的《花田错》、《辛安驿》、《元宵谜》、《勘玉钏》、《钗头凤》5出,增加了《大英杰烈》、《玉堂春》、《晴雯》3出。书后附张伟君写的后记。

马连良演出剧本选集(一)

剧本集。中国戏剧家协会编。中国戏剧出版社1963年出版。收入马连良演出的5个剧本,《群英会》、《借东风》和《甘露寺》,是经马连良加工较多的传统剧目;《十老安刘》是马连良在《盗宗卷》、《淮河营》等剧的基础上,增益首尾、串连改编而成;《串龙珠》是马连良与郝寿臣在1938年根据秦腔剧目改编排演而成;《赵氏孤儿》是1958年和谭富英、张君秋、裘盛戎等合作排演的。每个剧本均附详细的表演提示、人物扮相和主要唱段曲谱。

裘盛戎唱腔选集

唱腔曲谱集。方荣翔编选,田富正记谱。中国戏剧出版社1983年10月出版。收入裘盛戎演唱的《盗御马》、《锁五龙》、《姚期》、《铡美案》、《探阴山》、《赵氏孤儿》、《海瑞罢官》、《杜鹃山》、《雪花飘》等28个剧目的88段唱腔。包括铜锤、

架子,传统戏、新编古装戏和现代戏。并载方荣翔、张胤德写的《浅谈裘盛戎老师铜锤花脸的演唱艺术》和裘少戎写的《回忆我的父亲》。前有李慕良的代序《祝贺〈裘盛戎唱腔选集〉问世》。书前附裘盛戎生活照和剧照 11 帧。

京剧胡琴奏法例解

音乐论著。倪秋平编著。上海音乐出版社 1958 年出版。分三章。第一章讲述京剧胡琴的指法与弓法;第二章专论过门;第三章分举二黄、西皮、反二黄几种板式,详述胡琴伴奏的要领。前有丰子恺序。

郝寿臣脸谱集

脸谱集。北京市戏曲学校主编,吴晓铃纂辑。中国戏剧出版社 1962 年出版。收水白脸、三块窝脸、花三块窝脸、老三块窝脸、六分脸、十字老脸、喜鹊眼脸、蝴蝶脸、花碎皱脸、歪脸、太监脸、和尚脸、无双脸等共 59 种脸谱,彩色精印。前有梅兰芳、老舍序,吴晓铃所写《郝寿臣先生传略》。并附《面部地位图》、《勾脸程序》以及郝寿臣口述、吴幻荪记录的《脸谱说明及谱法》。为研究京剧花脸脸谱的重要资料。

京剧丛刊

剧本集。共 50 集。前 32 集由中国戏曲研究院编辑,新文艺出版社 1953 年 12 月至 1955 年 6 月出版;第三十三集起,改由京剧丛刊编辑委员会编辑,中国戏剧出版社 1958 年 9 月至 1959 年 6 月出版。每集收三至四个剧本,共收剧本 160 种。多数是比较流行的传统戏剧本,亦酌量选收一些虽不很流行而内容较好,或表演上有艺术特色,值得推广的剧本;以及一些经过演出实践有影响的

创作、改编剧本;还包括一部分京剧舞台上较流行的昆剧传统剧目。传统剧目均根据舞台演出脚本,吸收有经验演员参加,共同整理,凡改动之处,在“前记”与“附注”中都有说明。每一剧本前都有剧情和故事来源的简介。是目前比较完整且有实用价值的京剧剧本集。

京剧汇编

剧本集。共 109 集。前 95 集由北京市戏曲编导委员会编,第九十六集起改由北京市戏曲研究所编。北京出版社 1957 年至 1985 年出版。收京剧传统剧目 499 个。每个剧本前均有简单的故事提要。

京剧选编

剧本集。中国戏曲学院编。中国戏剧出版社 1980—1990 年出版。共 10 集。收入具有教学和演出价值的传统剧本,及经过中国戏曲学院教学与演出实践有一定影响的移植、改编、创作的优秀剧本,共约四十部。每个剧本前有“前言”,简介剧情、剧本来源和校订者。后附唱段曲谱。本书编印目的主要是为戏曲艺术院校的剧目教学和各地剧团的排练、演出参考使用。

京剧大观

①剧本集。北京宝文堂书店编辑,1956 年 4 月至 8 月出版。共六集。收入剧本《群英会》、《四进士》、《三顾茅庐》、《甘露寺》、《云罗山》等三十余个。为传统剧目及改编、创作的剧本。②唱段集。北京出版社编辑,1985 年 12 月出版。共收入 225 个剧目的主要唱段。包括传统戏、新编古装戏和现代戏。按剧目笔画顺序排列。每一剧目前有剧情提要。卷首有编者的话和佟志贤写的《京剧欣赏

浅谈》。书后附以汉语拼音字母为序的剧目索引。1989年又扩充重编出版《新编京剧大观》，详见《新编京剧大观》条。

新编京剧大观

唱词集。北京出版社编辑，1989年6月出版。本书是在《京剧大观》的基础上增补扩充重编的。选人400出戏的唱词选段。按剧目故事年代为序排列。每个剧目前有剧情简介和有关附注。所选剧目包括传统戏、新编历史戏和现代戏，其中有些是久未上演的剧目。书前有佟志贤写的《京剧欣赏浅谈》（1987年改写，补充了简介京剧流派的内容），并附彩色和黑白剧照、资料照共二十六帧。书后附剧目索引，有按第一字笔画为序和以汉语拼音字母为序两种。参见“京剧大观”条（1985年北京出版社出版）。

京剧小戏考

①唱词集。上海文艺出版社编。上海文艺出版社1959年出版。根据中国唱片厂的京剧唱片选编而成。共收有136个剧目，有的包括全剧唱段和念白，有的是唱段选段。按照行当排列，依次为老生、青衣（包括花旦）、老旦、大面、小生。演唱者按姓名笔画为序。书前附部分演唱者剧照。②京剧唱词集。上海人民广播电台文艺台戏曲科编。上海文艺出版社1990年出版。本书根据上海人民广播电台文艺台的录音和中国唱片社的唱片选编而成。选辑谭鑫培、余叔岩、梅兰芳、程砚秋、金少山、方荣翔、俞振飞等百余位演员207段唱词。书前有剧照、陶雄《京剧简介》、王家熙《京剧唱腔简述》；后附演员小传。

京胡演奏法

①戏曲论著。晏诵周编著。音乐出

版社1956年11月出版。分绪论、京胡操奏法、二胡操奏法、胡琴曲牌、胡琴过门、胡琴过门前的锣鼓、戏谱（生唱部、旦唱部）7章。详细论述京胡的构造、京剧的腔调、操奏京胡的方法，并以大量的传统剧目中常见的曲牌、过门和唱段伴奏曲谱为实例，作为由浅入深地学习京胡的练习曲。②戏曲论著。庄永平、顾永湘编著。人民音乐出版社1974年9月出版。分京胡的构造及其保护法、演奏姿势、定弦和把位、右手的弓法、左手的指法、托腔、京胡与打击乐、革命现代京剧选段6首等8节。详细讲述京胡演奏的基本方法和伴奏方法。为便于初学者循序渐进地学习，附有五十多段练习曲，大都取材于京剧现代戏。过门和托腔的谱例也都选自京剧现代剧目。

京剧剧目初探

剧目总集。陶君起编著。上海文化出版社1957年出版。增订本由中国戏剧出版社1963年出版。全书收有1383出京剧剧目的剧情提要，按剧情的历史朝代次第排列，凡与小说、笔记、说唱文学、杂剧、传奇及其他剧种有关者，择要加以说明，对某些剧目的艺术特色、擅演此剧的演员及其表演风格亦有简单介绍。

京剧声乐研究

戏曲理论专著。卢文勤著。上海文艺出版社1984年3月出版。共分10章：呼吸；共鸣；字、腔——风格韵味的构成；京剧常见的发声问题；如何训练京剧歌唱；京剧与唱歌；京剧流派的发声；变声问题；关于练武功与嗓子的关系；京剧声乐的发展。前有“引言”一节。全书比较系统地整理、总结前辈京剧艺术家们在用嗓、行腔、吐字等方面的技巧手段和

经验,结合中外歌唱艺术的方法和经验进行阐述,使戏曲歌唱艺术在继承传统的基础上有所突破、有所革新。卷首有俞振飞序和作者自序。

戏曲切末与舞台装置

戏曲舞台美术论著。王遐举、金耀章合著。中国戏剧出版社1960年3月出版。比较系统地介绍了中国传统戏曲舞台的切末与装置,并阐述了切末与戏曲表演的关系以及戏曲舞台上布景的产生与发展。附有121幅切末与布景的插图。

京剧版画

画册。王树村选编。北京出版社1959年出版。选印清代天津西南杨柳青著名年画作坊戴廉增、齐健隆等刻印的京剧年画一百幅。据说不少版画系著名画师在剧场中以记忆写生方法勾勒出来,再整理加工而成。因此,不仅是艺术品,也是戏曲史的重要参考资料。各图均附有陶君起所写说明文字。

京剧打击乐汇编

乐谱集。中国戏曲研究院编,张宇慈、吴春礼、何为、屠楚材撰写。1958年出版。京剧打击乐在19世纪后期就已逐渐形成自己的体系。由于没有完备的记谱法记录,长期以来一直依靠“锣鼓经”口头传授。其间虽有文字记载,但无论在种类、数量以及准确性上,都与实际情况不尽相符。本书的出版,弥补了以上的不足。书内附何为所写的《京剧打击乐初步研究》。

求凰集

剧本集。吴祖光著。收有作者创作的3个剧本:《凤求凰》、《三打陶三春》、

《红娘子》。书前有曹禺作序。

京剧流派剧目荟萃(第一辑)

剧本集。文化艺术出版社1989年编印出版。本辑共收京剧流派剧目4种:一、余(叔岩)派老生名剧《搜孤救孤》。后附吴小如《京剧〈搜孤救孤〉的介绍和分析》。二、梅(兰芳)派青衣名剧《宇宙锋》。后附万凤姝《梅苑依旧香如故》。三、裘(盛戎)派花脸名剧《铡包勉》、《赤桑镇》。后附赵晓东《赤桑镇欣赏》。四、萧(长华)派丑行名剧《连升店》。后附钮骠《〈连升店〉后记》。每个剧本在文学上尽量忠于原来面貌,并详尽记录唱腔曲谱、锣鼓经、人物扮相及特有的身段谱例。可作为教材。

京剧流派剧目荟萃(第二辑)

剧本集。文化艺术出版社1989年编印出版。收入京剧流派剧目4种。一、《洪羊洞》。余叔岩、孟小冬演唱,屈楚材、吴春礼记谱,吴春礼整理辑校,附角色行当服装表和李体扬的《谈京剧〈洪羊洞〉》。二、《奇双会》(梅兰芳、俞振飞演出本)。宋铁铮整理并记谱。后附宋铁铮《充满温馨情调的家庭悲喜剧》。三、《玉堂春·三堂会审》(尚小云演出本)。孙荣蕙传录,贾元声记谱。后附潘侠风《尚派〈玉堂春〉的艺术特色》。四、《十三妹》(王瑶卿演出本)。程玉菁口述,万凤姝、万如泉整理。后附万凤姝《〈十三妹〉表演赏析》。

京剧流派剧目荟萃(第三辑)

剧本集。文化艺术出版社1990年编印出版。本辑收入京剧流派代表剧目4种。一、《清官册·夜审潘洪》(马连良演出本)。马崇仁、常保全记录,李祖铭记谱。剧本前有剧情简介、人物行当服

装扮相和道具表,后附翁偶虹《面面俱到的马连良》。二、《贵妃醉酒》(梅兰芳演出本)。万如泉、万凤姝记谱、整理。后附万凤姝《〈贵妃醉酒〉赏析》。三、《卧龙吊孝》(言少朋授课本)。刘勉宗整理。贾钟生记谱。张少楼、言兴朋校正。后附马少波《闲话言派几度兴》。四、《棋盘山》(王瑶卿授课本)。程玉菁口述,吕兆芳记录整理。后附程玉菁述、刘福生整理的《王瑶卿与京剧〈棋盘山〉》。

京剧流派剧目荟萃(第四辑)

剧本集。文化艺术出版社1990年12月编印出版。共收京剧流派剧目4种。一、《香罗带》(荀慧生演出本)。万凤姝、万如泉整理。后附万凤姝《赞艺馆香留》。二、《车轮大战》(茹富兰演出本)。武春生整理,序伶馆主校订。后附武春生《试谈茹富兰先生〈八大锤〉的艺术风格》。三、《断臂说书》(余叔岩演出本)。万啸虎述、万凤姝、万如泉整理。后附万啸虎口述、万凤姝整理的《余门学艺》。四、《春秋配》(黄桂秋演出本)。朱永康整理,胡人凤修订,高一鸣校阅。后附王家熙《黄派〈春秋配〉赏析》。

京剧流派剧目荟萃(第五辑)

剧本集。文化艺术出版社1991年1月出版。共收京剧流派剧目4种。一、《祭塔》(黄桂秋演出本)。朱永康整理,高一鸣记谱。前有卢文勤序,后有朱永康后记。二、《打渔杀家》(马连良演出本)。马崇仁口述,常宝全记录,李祖铭记谱。后附孟兆祯《马派〈打渔杀家〉赏析》。三、《孔雀东南飞》(王瑶卿演出本)。万凤姝、万如泉记录整理。后附万凤姝《〈孔雀东南飞〉赏析》。四、《姚期》(裘盛戎演出本)。李长春、白阴棠整理。

后附赵晓东《〈姚期〉概说》。

戏曲剧本选

戏曲剧本集。上海十年文学选集编辑委员会编。上海文艺出版社1960年出版。上、下二集。前有巴金总序。选收1949年至1959年间上海地区剧作者所作戏曲文学剧本,其中有京剧《黑旋风李逵》、《赵一曼》、《义责王魁》等。各剧本均附内容提要。

戏曲选

戏曲剧本集。中国戏曲研究院编。1958—1963年中国戏剧出版社出版。共6卷。选收50年代以来各剧种有代表性的新创剧目。其中有京剧《将相和》、《猎虎记》、《黑旋风李逵》、《贵妃醉酒》、《杨门女将》等。书前有张庚总序。附各剧剧照、选曲及评论文章。

马少波新剧作

剧本集。马少波著。宁夏人民出版社1985年出版。李慧中编。书前有王季思《读马少波同志的历史剧》论文为代序。本书选收作者1960年后新编的《正气歌》、《宝烛记》、《西厢记》、《宝剑归鞘》、《明镜记》5个剧本。

马少波剧作选

剧本集。马少波著。山东人民出版社1980年出版。全书30万字。书前有作者1960年所写《浅探历史剧的古为今用》一文代序。本书选收作者40年代以来所写京剧《闯王进京》、《关羽之死》、《正气歌》等7个剧本。

叶盛兰暨叶少兰唱腔选集

唱腔曲谱集。万如泉等编。中国戏剧出版社1989年出版。戏曲名家唱腔

丛书之一。选编了京剧演员叶盛兰暨其子叶少兰的唱腔曲谱共七十余段。

京剧唱腔选集

唱腔曲谱集。北京市戏曲编导委员会编。音乐出版社1958年出版。分第一集和第二集。以行当排列,选收马连良等著名演员演唱的传统剧目选段的唱腔曲谱。

周信芳唱腔选

唱腔曲谱集。许锦文记谱整理。上海文艺出版社1979年出版。选辑周信芳演唱的《萧何月下追韩信》、《徐策跑城》、《四进上》、《描容上路》、《扫松下书》、《清风亭》、《乌龙院》、《打严嵩》、《打渔杀家》、《海瑞上疏》等10个剧目中的唱段曲谱。前有许锦文写的前言,并附周信芳照片3帧。

周信芳演出剧本唱腔集

曲谱剧本集。许锦文选编记谱。上海文艺出版社1986年出版。本书为纪念周信芳逝世10周年而编印。分两部分:演出剧本曲谱部分收录周信芳演出的《四进上》、《投军别窑》、《清风亭》、《乌龙院》、《金殿阻计》、《义责王魁》等11个剧目的曲谱剧本;唱腔选段部分收录周信芳演唱的《封神榜》、《逍遥津》、《斩经堂》、《追韩信》、《明末遗恨》、《文天祥》、《海瑞上疏》等11个剧目的唱腔选段曲谱。每个剧目前有剧情简介和周信芳演出情况简介,并说明音响资料来源。书前有冯牧、俞振飞、刘厚生的序各一篇,何慢写的《麒派表演艺术是不断革新的艺术》,许思言写的《麒派音乐形象隅谈》,周易写的《家祭毋忘告乃翁》,以及周信芳谈继承和发展戏曲流派的文章节录。后附周信芳艺事年表和许锦文写的

后记。卷首有曹禺、李玉茹的题词,周信芳的便装照、剧照等37帧。

京剧余派老生唱腔集

唱腔曲谱集。范文硕、许锦文整理记谱,范石人校订。上海文艺出版社1989年出版。本书为纪念余叔岩诞辰100周年编辑出版。收录余叔岩全部18张半唱片共28个剧目的唱段曲谱,并兼录余派老生演员孟小冬、李少春、杨宝森、杨宝忠、王少楼、陈大濂、张文涓及余派名票张伯驹等13人共38个剧目的唱段曲谱。每个演唱者均附简介,每个剧目前有剧情简介及有关说明。书前有马少波的序和张伯驹写的《回忆余叔岩先生》,后有整理者的后记。卷首有许姬传的题词,并余叔岩及其传人等的照片共31帧。

程砚秋唱腔集

唱腔曲谱集。郑大同、夏邦奇、徐寿星、许锦文整理记谱。上海文艺出版社1986年出版。本书为纪念程砚秋逝世25周年而编印。根据程砚秋的音响资料整理记谱。收录《三击掌》、《女起解》、《马昭仪》、《审头刺汤》等14个传统剧目,和《红拂传》、《赚文娟》、《碧玉簪》、《沈云英》、《硃痕记》、《荒山泪》、《锁麟囊》、《英台抗婚》等16个创编剧目的唱段曲谱。每个剧目前有剧情简介和程砚秋加工、编演的情况简介。书前有俞振飞的序和郑大同的前言,并节录程砚秋谈唱腔的文章。后有夏邦奇的后记。卷首有程砚秋的便装照、剧照及其字画共30帧。

梅兰芳唱腔集

唱腔曲谱集。卢文勤、吴迎整理记谱。上海文艺出版社1983年12月出

版。收录梅兰芳演唱的唱段曲谱。为五部分,第一、第二部分是传统剧目,有《彩楼配》、《武昭关》、《大登殿》、《宇宙锋》、《玉堂春》、《坐宫》、《贵妃醉酒》等 22 个剧目的唱段;第三、第四部分是创编剧目,有《黛玉葬花》、《俊袭人》、《廉锦枫》、《洛神》、《霸王别姬》、《凤还巢》、《穆桂英挂帅》等 18 个剧目的唱段;第五部分是昆曲剧目《贩马记》、《断桥》、《游园惊梦》的唱段。每个剧目前有剧情简介和梅兰芳演出情况简介。从书中可以了解梅兰芳早、中、晚各个时期的唱腔精华。书前有许姬传序,梅兰芳谈唱腔的文章节录,梅葆玖写的《谈谈对我父亲唱腔的体会》。后有卢文勤写的后记。卷首有俞振飞的题词和梅兰芳的便装照、剧照共 47 帧。

京剧传统曲牌选

曲牌曲谱集。马玉玺编,吴春礼校订。人民音乐出版社 1982 年出版。根据编者父亲马守惠生前使用过的藏本,并参考和整理了其他资料汇编而成。分大唢呐曲牌、海笛曲牌、膜笛曲牌、胡琴曲牌等四大类,共 190 首曲牌。每一类前有说明,介绍该类曲牌的艺术特色,后有附注,讲解使用方法。书后附京剧曲牌各调名称对照表、锣鼓字谱说明、胡琴曲牌中弓法标记。书前有编者写的前记。

京剧群曲汇编

曲谱集。沈玉斌编著,沈宝璐整理。上海文艺出版社 1989 年出版。汇编了京剧群曲(群众角色演唱的曲牌)中的 94 支曲牌。有的系据常用曲牌加以整理,有的则按剧情需要改填内容合适的唱词。

马连良唱腔选

唱腔曲谱集。许锦文编著记谱。上海音乐出版社 1989 年出版。选辑马连良演唱的《甘露寺》、《群英会》、《借东风》、《四进士》等 52 个剧目的全部唱段或选段的唱腔曲谱。每个剧日后附说明,简介剧情并分析演唱艺术。其中有些是马连良早期演唱的剧目,久已绝迹舞台,如《安居平五路》、《龙虎斗》、《广泰庄》、《渭水河》、《焚绵山》、《磐河战》、《哭刘表》、《马义救主》、《南天门》等,都是比较珍贵的资料。书前有陈从周序和作者写的前言,附马连良照片 4 帧。

京剧现代戏唱片曲谱选

唱腔曲谱集。卢文勤记谱。上海文化出版社 1965 年出版。共两集。第一集收入京剧现代戏《智取威虎山》、《芦荡火种》、《节振国》、《洪湖赤卫队》、《箭杆河边》、《六号门》、《柜台》、《白毛女》的唱片曲谱共 46 段。第二集收入京剧现代戏《红灯记》、《红色风暴》、《万水千山》、《柯山红日》、《黛诺》、《草原小姊妹》、《烈火中成长》的唱片曲谱共 34 段。每个选段都注明唱片号和演唱者。第二集后附吴歌写的后记。

赵喇嘛京胡曲谱

胡琴曲谱集。赵喇嘛(济羹)口述,范石人记录整理。上海文艺出版社 1958 年出版。收录赵喇嘛所演奏的京胡曲谱,分三部分:过门(按板式排列)、曲牌(11 种 24 首)、琴腔合谱(《定军山》、《连营寨》、《李陵碑》等 13 个剧目的老生唱段)。前有赵济羹的前记。

杨宝忠京胡演奏经验谈

音乐专著。杨宝忠著。中国戏曲学校戏曲研究室编。音乐出版社 1963 年

出版。全书分6节。根据作者多年的京胡演奏经验,较详细地介绍了京胡演奏基本知识,列举了京剧的二黄、西皮21个板式的唱腔伴奏实例,讲述了老生唱腔过门、曲谱及常用的曲牌。附乐谱(简谱)。

京胡伴奏

音乐专著。马铁汉编。黑龙江人民出版社1973年出版。分四章,论述京剧唱腔音乐概况,京胡伴奏的基本功,京胡如何塑造音乐形象,京剧声腔板式分类等。内容以京剧唱腔唱段简谱为主。

1964年京剧现代戏观摩演出唱腔选集

唱腔曲谱集。中国戏曲研究院编。音乐出版社1965年出版。共两集。收录1964年京剧现代戏观摩演出的《红灯记》、《芦荡火种》、《智取威虎山》、《箭杆河边》、《审椅子》等剧目的唱段曲谱。

京剧名家的演唱艺术

音乐论文、曲谱集。陈富年著。四川人民出版社1984年出版。共28篇,简明扼要地评介了谭鑫培、刘鸿声、余叔岩、周信芳、马连良、杨小楼、俞振飞、姜妙香、王瑶卿、梅兰芳、龚云甫、何桂山、裘盛戎等28位京剧演员的表演艺术和演唱特点,并附作者记录的曲谱。

京剧著名唱腔选(上、中、下)

曲谱集。吴春礼、张建民、孙以森、常静之编。人民音乐出版社1984—1985年出版。全书分上、中、下三集。收入几代京剧演员有影响、有代表性、艺术价值较高并在群众中广泛流传的唱段。上集收余叔岩、言菊朋、高庆奎、周信芳、马连良、谭富英、杨宝森、奚啸伯、孟小冬、李少春、李和曾、李宗义、马长礼、童祥苓、

孙岳、李崇善、耿其昌等24位演员的老生唱段63段,金少山、郝寿臣、侯喜瑞、裘盛戎、袁世海、吴钰章等8位演员的花脸唱段19段;中集收梅兰芳、尚小云、黄桂秋、张君秋、李世芳、宋德珠、云燕铭、言慧珠、杜近芳、关肃霜、李慧芳、秦友梅、李丽芳、刘秀荣、杨秋玲、胡芝风、李维康、王玉珍等29位演员的旦角唱段56段,姜妙香、俞振飞、叶盛兰、夏永泉等7位演员的小生唱段12段;下集收程砚秋、荀慧生、王玉蓉、毛世来、李玉茹、吴素秋、童芷苓、赵燕侠、李世济、高玉倩、刘长瑜、孙毓敏、阎桂祥等24位演员的旦角唱段49段,李多奎、李金泉、王梦云、王晶华、万英、郑子茹等10位演员的老旦唱段21段。每段曲谱后面有剧情、演员、流派及演唱特点等方面的简要介绍。

唱腔选辑(一、二)

唱腔集。中国戏曲学校编。中国戏剧出版社1963年出版。本书为京剧表演专业剧目辅助教材。第一辑收入《二进宫》、《铡美案》、《绑子上殿》、《击鼓骂曹》、《文昭关》5个剧目中主角和主要配角的唱腔。第二辑收入《钓金龟》、《苏三起解》、《贺后骂殿》、《搜府盘关》、《斩雄信》5个剧目中主角和主要配角的唱腔。

京剧老旦名家唱腔赏析

唱腔曲谱集。鸣迟、张梓媛著。中国戏剧出版社1990年出版。选辑了自清末起到现在活跃在舞台上的15位老旦演员演唱的38个剧目中的七十余首唱段曲谱。并对所选唱段及演唱者作了介绍和分析。

名剧·名人·名唱

戏曲唱腔曲谱集。张慧、徐文成、龙

智编著。人民音乐出版社1989年出版。收入京剧及其他5个剧种的60个唱段曲谱,多是广为流传的名唱段。书中对剧种、唱腔及代表性演员均有分析介绍。

革命现代京剧主要唱段选集

唱腔曲谱集。国务院文化组文艺创作领导小组编。人民音乐出版社1974年出版。本书选人《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》、《海港》、《龙江颂》、《红色娘子军》、《奇袭白虎团》、《平原作战》、《杜鹃山》9个剧目的主要唱段曲谱。

杨宝森唱腔选

唱腔曲谱集。许锦文选编记谱。上海文艺出版社1982年5月出版。收入《失街亭·空城计·斩马谲》、《杨家将》、《伍子胥》、《击鼓骂曹》、《洪羊洞》、《大保国·探皇陵·二进宫》、《硃痕记》、《桑园会》、《捉放曹》、《黑水国》10个剧目中杨宝森演唱的全部唱腔曲谱。每个剧目的曲谱后,附有文字说明。

京剧曲牌简编

戏曲音乐专著。中国戏曲研究院编。张宇慈、吴春礼著。中国戏剧出版社1960年出版。戏曲基本知识小丛书之一。较详细地讲述笛子、唢呐、胡琴三种乐器在京剧伴奏中的演奏方法,介绍了六十多支常用曲牌的简谱,对每支曲牌的应用也作了简要说明。书前概说部分对曲牌的来源和作用及如何使用曲牌都作了较详细的介绍。

张君秋唱腔选集

唱腔曲谱集。张建民编。人民音乐出版社1980年出版。1985年再版增订本。初版选人张君秋演唱的《望江亭》、

《西厢记》、《状元媒》、《楚宫恨》、《诗文会》、《玉堂春》、《秋瑾》、《赵氏孤儿》、《春秋配》、《女起解》、《法门寺》11个剧目共32个唱段的曲谱。增订本又增加《祭塔》、《生死恨》、《秦香莲》、《二进宫》、《龙凤呈祥》5个剧目的唱段曲谱。书前有张君秋写的前言和张建民写的《略谈张君秋唱腔艺术》,并附张君秋生活照、剧照8帧。

广播京剧唱腔选(第一、第二辑)

唱腔曲谱集。北京人民广播电台文艺部编。中国戏剧出版社1985年出版。辑录京剧各行当老、中、青年优秀演员的唱段曲谱,还附有演员介绍、剧情介绍、唱腔分析、唱法讲解等。第一辑选有余叔岩、言菊朋、周信芳、马连良、谭富英等老生演员的唱段介绍。第二辑选有金少山、裘盛戎、袁世海、吴钰璋、刘建元等净行演员的唱段介绍。

京剧传统唱腔选集

唱腔曲谱集。人民音乐出版社1979年编辑出版。分行当收录青衣梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生、张君秋、言慧珠、杜近芳,老旦龚云甫、卧云居士、李多奎,老生谭鑫培、余叔岩、高庆奎、言菊朋、李家载、周信芳、马连良、谭富英、杨宝森、王少楼、李少春、李和曾,小生姜妙香、俞振飞、叶盛兰,花脸金少山、裘盛戎、袁世海演唱的35个剧目的唱段曲谱。

荀慧生唱腔选集

唱腔曲谱集。荀令香选辑,万如泉、万凤姝记谱。中国戏剧出版社1982年出版。本书记录整理了荀慧生的《红娘》、《钗头凤》、《金玉奴》、《杜十娘》、《荀灌娘》等17个剧目的一百多个唱段。前

附照片多幅。

尚小云唱腔选集

唱腔曲谱集。尚小云艺术编辑整理委员会主编,许俊德编选、记谱,安志强撰文。中国戏剧出版社1990年出版。收入尚小云演唱的《梁红玉》、《乾坤福寿镜》、《汉明妃》、《摩登伽女》、《玉堂春》等剧的唱段共33段。每个唱段后附说明书前有图片2帧、出版说明、张君秋作的序、安志强写的《尚(小云)派唱腔的艺术特色》,书后有许俊德写的后记。

京剧集成

曲谱剧本集。潘侠风主编。新世界出版社1989年出版第一集。本书是在编者主编的《旧剧集成》(1937年,共16集)的基础上,重新加工、编辑而成。第一集收录《打渔杀家》、《锁五龙》、《连环套》3个剧本。每个剧本都有全部念白、唱腔、过门、曲牌、锣鼓经名和动作提示、舞台指示。并附剧情简介、服装道具和鼠尾附谈。封面和封底彩色精印剧中人物的脸谱。本书计划编辑出版30集,收文武剧目100出。很多人选的剧目在唱法、谱式及武打设计方面都是濒于失传或已经鲜为人知的京剧艺术精品。参见《旧剧集成》条。

传统剧目汇编(京剧)

剧本集。上海市传统剧目编辑委员会编。上海文艺出版社1959至1961年出版。京剧部分共26集。收《姜皇后》、《斩彭越》、《临潼会》、《徐母骂曹》、《风火山》、《战春秋》、《许田射鹿》、《硃砂痣》、《玉玲珑》、《焚烟墩》、《游武庙》、《吴越春秋》、《征三苗》、《张松骂曹》、《清河桥》、《双义节》、《战北原》、《五彩舆》、《香莲帕》、《纪母骂刘邦》、《龙凤帕》、《赛线

娘》、《鞭打督邮》、《大闹御马监》、《德政坊》等124出。

京剧失传剧目唱腔选集

唱腔曲谱集。李庆森主编。中国戏剧出版社1990年出版。收录刘筱衡、金少山、顾正秋、梅兰芳、周信芳、露兰春、林树森、孙菊仙、李吉瑞、雪艳琴、小杨月楼、李世芳、金鹤年等演唱的《开天辟地》、《取荊阳》、《缙紫救父》、《战蒲关》、《七星灯》、《孔雀屏》、《石头人招亲》、《请宋灵》、《花子拾金》等七十多出出现已失传或很少演出的剧目中的唱段曲谱。前有卢肃写的序。

二十世纪大舞台

戏剧期刊。柳亚子(亚庐)主编。创刊于清光绪三十年(1904)九月。半月刊,共四期。主要刊登传奇、京剧等戏曲剧本和戏曲论文,以及有关戏剧的诗词、舞台掌故、梨园杂志等。系我国最早的专业戏剧杂志。

梨园公报

戏曲期刊。先后由海上漱石生、王雪尘、张超主编。1928年9月5日创刊,1931年12月29日休刊。上海伶界联合会机关报。三日刊,四开一张,共出396期。大体分“历代名伶事迹”、“梨园掌故”、“戏曲知识”、“各地剧讯”、“昆剧秘本”等专栏。周信芳、欧阳予倩等均曾为该报撰稿。

戏剧月刊

戏曲期刊。刘豁公主编。上海大东书局1928年7月至1931年11月印行。月刊,共出3卷36期。刊载名伶脚本、艺术评论、戏剧常识、梨园掌故、唱腔胡琴乐谱(工尺谱或简谱)、票界活动等。

以京剧为主,兼及昆剧等。并刊载剧照、图片和彩色脸谱等。

剧学月刊

戏剧期刊。徐凌霄、金梅庐、程砚秋、焦菊隐(承志)等主编。南京戏曲音乐院北平分院研究所(后改名中国戏曲音乐院研究所)1931年1月至1936年6月出版。中华书局、世界书局先后发行。月刊,共出3卷36期。刊载京剧、昆剧、话剧以及其他戏曲剧种的研究论文,评述或报道欧美戏剧活动,并选刊一些罕见的戏曲剧本和曲谱。

国剧画报

期刊。北平国剧画报社编,齐如山主编。北平国剧学会1932年1月至1933年8月发行。周刊。共两卷,第一卷40期,第二卷30期。刊载京剧演员照片、脸谱、各地戏台照片、连载剧本,并发表有关京剧表演、剧目的杂论、评论文章,有关文物及资料性的论述文章。红豆馆主(溥侗)题写刊名。

戏剧丛刊

期刊。北平国剧学会编。先后由和济印刷局和大北印书局1932年1月至1935年10月印刷,北平国剧学会发行。共4期。第一期刊载齐如山的《脸谱之研究》、《戏文警句》等文章4篇,前有傅芸子的发刊词和梅兰芳、余叔岩合写的《国剧学会缘起》。第二期刊载傅佩青、张伯驹、齐如山、张繆公、庄清逸、尚和玉写的《科学与艺术的差别》、《佛学与戏剧》、《南府之沿革》、《武功把子名词》等文章8篇。第三期刊载张伯驹、傅芸子、刘澹云、庄清逸、齐如山写的《戏剧之革命》、《票界怀旧录》、《国剧身段谱》等文章8篇。第四期刊张伯驹、齐如山等文

章3篇。本刊内容涉及有关京剧历史和京剧艺术各领域的理论研究和探讨。丛刊发起人为梅畹华(兰芳)、齐如山、胡伯平、段子君、黄秋岳、傅芸子、傅惜华。天津市古籍书店1993年将4期合刊影印出版。

戏剧周报

戏剧期刊。王雪尘总主笔。上海戏剧周报社1936年10月至1940年3月出版发行。共出三卷(其中第一卷十三期,第二卷不详,第三卷五期)。刊载京剧及其他剧种的评论、杂论、剧本、新闻、轶事等,兼及电影。顾问为梅兰芳、周信芳、王芸芳、金少山、李万春、伍月华。

戏剧旬刊

期刊。张古愚编。1935年12月创刊,上海国剧保存社出版发行。1937年2月,改版为《十日戏剧》。旬刊,共出3卷80期。刊载京剧评论、杂论、剧照等。

十日戏剧

见《戏剧旬刊》条。

半月戏剧

戏剧期刊。梅花馆主(郑子褒)主编。上海半月戏剧出版社1937年6月至1943年11月出版,中国图书杂志公司发行。共出六卷。多报导演出动态、谈论演员生活,间有考据文章。剧照收集颇多。以戏曲为主,兼及话剧。

半月剧刊

期刊。沈闻雉编。北京半月剧刊社1936年9月至1937年5月出版,沈时勳发行。半月刊,共出18期。内容刊载京

剧评论与剧本。

平剧旬刊

期刊。蔡光德编。重庆平剧旬刊社1942年7月至1943年12月出版,保和堂发行。共出4卷45期;第一卷10期,第二卷15期,新一卷5期,新二卷15期。内容刊载京剧评论与剧本。

国剧丛刊

期刊。北平国剧学会编。北平国剧学会1932年1月至1935年10月出版发行。不定期刊物,共出四卷。内容刊载京剧理论、评论及剧本。

戏剧春秋

期刊。张古愚编。1943年12月创刊,上海戏剧图书出版公司出版,周咏雪发行。周刊,共出49期。内容刊载京剧评论、杂论。

文星杂志

戏剧期刊。倪羲抱编。1915年8月创刊,1916年4月停刊。上海文星杂志社出版发行。月刊,共出9期。内容以刊载京剧及话剧评论为主。

戏曲报

戏曲期刊。上海戏曲报编辑部编。华东人民出版社1950年2月至1951年12月出版。原为周刊,自第三卷起改为半月刊,共出5卷57期。内容刊载戏曲评论与剧本和剧照,交流戏曲改革工作的经验。

大众戏曲

戏曲综合刊物。上海大众戏曲社1951年3月至11月编辑出版。刊登戏曲报道、评论、演员介绍等。

戏曲音乐

期刊。音乐出版社1959年1月至1960年7月编辑出版。刊登戏曲音乐理论文章及曲谱。

人民戏剧

戏剧综合刊物。《人民戏剧》编委会编。人民文学出版社出版。1950年4月创刊,至1952年1月出至二十期停刊。月刊。1976年3月复刊,为双月刊,至第三期改为月刊。1983年1月起改名《戏剧报》。刊载戏剧报道、论述、政策、评论及演员介绍、艺术经验等。一度也刊登剧本。

戏剧报

戏剧综合刊物。《戏剧报》编辑部编。1954年1月创刊,人民文学出版社出版。1966年5月停刊。月刊,一度改为半月刊。1983年起,由《人民戏剧》改名《戏剧报》,并改由中国戏剧出版社出版。至1988年第7期,更名为《中国戏剧》。刊载戏剧评论、报道、演员介绍、艺术经验及剧照等。

新戏曲

戏曲期刊。北京《新戏曲》月刊社、马彦祥编。北京天下出版社1950年9月至1951年11月出版。共出两卷12期。内容主要刊载京剧评论及剧本,兼及其他剧种。着重宣传中国共产党关于戏曲改革的方针、政策,介绍各地戏改工作的经验。

戏曲艺术

戏曲理论刊物。中国戏曲学院《戏曲艺术》编辑部编。1979年10月创刊至今,文化艺术出版社出版。季刊。内容主要刊载京剧理论、评论,兼及其他戏曲

剧种。

中国戏剧

戏剧综合刊物。中国戏剧家协会主办,《中国戏剧》编辑部编。中国戏剧杂志社出版。原名《人民戏剧》,1950年4月创刊。1954年1月改版为《戏剧报》,1988年第7期起改本名至今。月刊。主要刊登戏剧活动报道、艺术研究、艺术经验、剧评、演员介绍、剧团工作、票友活动以及外国戏剧等方面的文章、剧照、活动新闻图片等。

剧坛

戏剧综合刊物。中国戏剧家协会天津分会编。双月刊。1981年11月创刊,1987年6月停刊,共出34期。有关京剧的内容较多。

戏剧艺术论丛

戏剧理论刊物。《北京戏剧论丛》编委会编。1979年10月创刊,中国戏剧出版社出版。季刊,出至第四期,改名《戏剧论丛》。

戏剧论丛

戏剧综合理论刊物。《戏剧论丛》编辑委员会编,田汉等主编。中国戏剧出版社1957年1月至1958年出版。季刊。共出八期。着重探讨戏剧史、戏剧文学以及舞台艺术等方面的问题。1959年与《戏曲研究》(季刊)合并,改为《戏剧研究》。

北京戏剧

戏剧期刊。北京市文学艺术工作者联合会、《北京戏剧》编委会编。北京出版社1960年4月至7月出版。月刊,共四期。为综合戏剧刊物,兼刊

剧本。

上海戏剧

戏剧综合刊物。《上海戏剧》编委会编。1959年10月创刊。上海文艺出版社出版。原为月刊,到1964年出至五十八期停刊。1979年2月复刊,改双月刊至今。以发表剧评、探讨当前戏剧创作和表演中的重大问题为主,并介绍戏剧基础知识,亦选刊一些剧本。

戏剧研究

戏剧理论刊物。北京《戏剧研究》编委会编。1959年2月由《戏剧论丛》与《戏曲研究》合并而成。至1960年6月,共出七期。初为双月刊,后改季刊。着重探讨戏曲、歌剧、话剧剧目的创作、表演、导演、舞台美术、戏曲音乐以及戏剧史等方面的问题。

戏曲研究

①戏曲理论刊物。中国戏曲研究院编。上海文化出版社1957年1月至1958年出版。季刊,共出八期。刊载探讨戏曲剧目、表演、导演、舞台美术、戏曲音乐以及戏曲史方面的文章。1959年与《戏剧论丛》合并,改名《戏剧研究》。
②戏曲理论刊物。中国艺术研究院戏曲研究所、吉林《社会科学战线》编辑部合编。1980年7月创刊,文化艺术出版社出版,不定期刊物。内容刊载戏曲理论研究文章。

戏曲新报

戏曲期刊。东北人民政府文化部机关刊物。李纶主编。1949年3月创刊,1954年5月停刊。编辑方针为:领导、组织、探讨、改革旧剧,为新社会、新政治服务。当时在东北地区有较大影响。1950

年起曾编辑出版《戏曲新报丛书》，先后发表了京剧《九件衣》、《美人计》、《满江红》、《婉娘与紫燕》、《皇帝与妓女》、《引狼入室》、《唇亡齿寒》、《守扬州》、《雁荡山》等剧本。

中国京剧(杂志)

京剧期刊。1991年创刊，双月刊。主办单位为文化部振兴京剧指导委员会。主编为吕瑞明、吴乾浩。内容有关京剧的方方面面，有活动记录、创作手记、人物特写、京剧教育、票友票房、菊坛新星、剧坛谈往、书窗信息等，配有精美

照片。

戏剧电影报

报刊。中国戏剧家协会、北京市戏剧家协会合办。1980年12月出版试刊。1981年1月正式创刊至今。原名《北京戏剧报》，1982年1月改现名。彩色周报。第一版是戏剧、电影新闻和通讯等，第三版戏曲版刊载京剧的评论、史料、剧目介绍等较多。第二版和第四版是话剧、电影兼及电视剧。后改名《娱乐信报》。

京剧电影

定军山

黑白无声影片。选择《定军山》中“请缨”、“舞刀”、“交锋”等场面。1905年北京丰泰照相馆摄制。摄影：刘仲伦。主要演员：谭鑫培。为我国电影史上拍摄的第一部影片。

长坂坡

黑白无声影片。1905年北京丰泰照相馆摄制。摄影：刘仲伦。主要演员：谭鑫培。

青石山

黑白无声影片。“对刀”一场。1906年北京丰泰照相馆摄制。主要演员：俞菊笙、朱文英。

艳阳楼

黑白无声影片。1906年北京丰泰照相馆摄制。主要演员：俞菊笙。

金钱豹(俞振庭)

黑白无声影片。1906年北京丰泰照相馆摄制。主要演员：俞振庭。

白水滩

黑白无声影片。1907年北京丰泰照相馆摄制。主要演员：俞振庭。

收关胜

黑白无声影片。1907年北京丰泰照相馆摄制。主要演员：许德义。

纺棉花

黑白无声影片。1908年北京丰泰照相馆摄制。主要演员：小麻姑。

金钱豹(杨小楼)

黑白无声影片。1909年法国百代公司摄制。主要演员杨小楼。同时拍摄的还有《火判》等，主要演员何佩亭。

天女散花

黑白无声影片。1920年上海商务印书馆活动影戏部摄制。导演：梅兰芳。摄影：廖恩寿。主要演员：梅兰芳、姚玉芙、李寿山。

春香闹学

黑白无声影片。昆剧。1920年上海商务印书馆活动影戏部摄制。导演：梅兰芳。摄影：廖恩寿。主要演员：梅兰芳、姚玉芙、李寿山。

琵琶记

黑白无声影片。为“南浦送别”、“赏花”两场。1920年上海商务印书馆活动影戏部摄制。导演：杨小仲。主要演员：

周信芳、王灵珠、王鸿寿。

四杰村

黑白无声影片。1921年上海中国影戏公司摄制。导演：卢寿联。摄影：哥尔金(美侨)。演出：南通伶工学校学生。

廉锦枫

黑白无声影片。1924年日本宝冢电影公司摄制其中的《刺蚌》一场。主要演员：梅兰芳。

梅兰芳戏剧

黑白无声影片。包括《木兰从军》的走边、《西施》的羽舞、《霸王别姬》的剑舞、《上元夫人》的拂尘舞和《黛玉葬花》片段。1924年上海民新影片公司摄制。摄影：黎民伟、梁林光、罗永祥。主要演员：梅兰芳。

刺虎

黑白影片。1930年美国派拉蒙影片公司摄制。主要演员：梅兰芳。

四郎探母

黑白有声影片。为我国拍摄的第一部有声京剧影片。1933年上海古代影业公司出品，上海天一影片公司代摄。改编：谭小培。导演：尹声涛。主要演员：谭富英、雪艳琴、雪艳舫、吴继兰、翁梅倩。

虹霓关

黑白影片。1934年在苏联摄制。导演爱森斯坦。其中的《对枪》一场。主要演员：梅兰芳。

周瑜归天

黑白影片。1935年上海新华影业

公司摄制。主要演员：王虎辰。

霸王别姬

黑白影片。1935年上海新华影业公司摄制。主要演员：王虎辰、童月娟。

林冲夜奔

黑白影片。1936年上海新华影业公司摄制。导演：王次龙。主要演员：李万春。

斩经堂

黑白影片。1937年上海联华影业公司摄制。改编兼艺术指导：费穆。导演：周翼华。摄影：黄绍芬。主要演员：周信芳、袁美云、汤桂芳、赵志秋、张德禄。

四潘金莲

黑白影片。1938年上海新华影业公司摄制。编导：吴永刚。摄影：黄绍芬。主要演员：袁美云、顾兰君、陈燕燕、童月娟。

三娘教子

黑白影片。1940年上海中国联合影业公司摄制。导演：言菊朋、杨小仲。主要演员：言慧珠、言少朋、言小朋。

古中国之歌

黑白影片。1941年上海民华影业公司摄制。包括《水淹七军》、《朱仙镇》、《彩楼配》、《三击掌》、《投军别窑》、《探寒窑》、《武家坡》等片段。编导：费穆。助导：关鸿宾。摄影：周达明。演出：上海戏剧学校师生。主要演员：瑞德宝、梁连柱、顾正秋、关正明、周正雯、陈正岩、朱正琴。

孔雀东南飞

黑白影片。1942年北平燕京影片公司摄制。导演：王瑶卿。主要演员：王铁英、徐和才。

御碑亭

黑白影片。1943年北平燕京影片公司摄制。导演：王瑶卿、林一民。主要演员：张贵珠、金作吟。

十三妹

黑白影片。1943年北平燕京影片公司摄制。导演：林一民。主要演员：吴素秋、黄萍、赵金年。

盘丝洞

黑白影片。1943年北平燕京影片公司摄制。主要演员：黄玉华、王维秋、费世威、朱斌仙。

花田八错

黑白影片。1944年北平燕京影片公司摄制。导演：王元龙。主要演员：黄玉华、徐绣雯、应晓云、赵金年、王元龙。

京剧精华

黑白影片。1945年北平燕京影片公司摄制。包括下列各剧片段：《审李七》，主要演员：郝寿臣；《十八扯》，主要演员：萧长华、马富禄；《空城计》，主要演员：李盛藻。《红娘》，主要演员：童芷苓。

生死恨

彩色影片。为我国拍摄的第一部彩色影片。1948年上海华艺影片公司出品，中国科学工艺公司代摄。原著：齐如山。编导：费穆。摄影指导：黄绍芬。摄影：李生伟。彩色技术指导：颜鹤鸣。演出：梅兰芳剧团和夏声戏剧学校。主要

演员：梅兰芳、姜妙香、萧德寅、何润初、朱斌仙、王福庆、李庆山。

小放牛

彩色影片。1948年上海华艺影片公司出品，中国科学工艺公司代摄。导演：费穆。主要演员：李玉茹。

玉堂春

彩色影片。1950年香港长城电影制片公司摄制。有“起解”、“会审”二折。主要演员：张君秋、俞振飞、梁次珊。

借东风(马连良)

彩色影片。1950年香港长城电影制片公司摄制。主要演员：马连良。

渔夫恨

彩色影片。1950年香港胜利电影企业公司摄制。主要演员：马连良、张君秋、梁次珊。

梅龙镇

彩色影片。1950年香港胜利电影企业公司摄制。主要演员：马连良、张君秋。

盖叫天的舞台艺术

黑白影片。1954年上海电影制片厂摄制。包括《白水滩》、《七雄聚义》、《茂州庙》、《劈山救母》、《英雄义》、《武松打虎》、《狮子楼》、《十字坡》等剧片段。导演：白沉。演出：盖叫天和上海市人民京剧团。主要演员：盖叫天、王少楼、李仲林、阎少泉、李秋森。

梅兰芳的舞台艺术(上集)

彩色影片。1955年北京电影制片厂摄制。导演：吴祖光。副导演：岑范。

演出;梅兰芳剧团和中国京剧院。包括《梅兰芳的艺术生活》;《断桥》(昆剧),主要演员:梅兰芳、俞振飞、梅葆玖;《宇宙锋》(“修本”、“金殿”两折),主要演员:梅兰芳、姜妙香、刘连荣、张蝶芬。

梅兰芳的舞台艺术(下集)

彩色影片。1956年北京电影制片厂摄制。导演:吴祖光。副导演:岑范。演出:梅兰芳剧团和中国京剧院。包括《贵妃醉酒》,主要演员:梅兰芳、萧长华、姜妙香;《霸王别姬》,主要演员:梅兰芳、刘连荣、萧长华。

洛神

彩色影片。1956年北京电影制片厂摄制。编剧:梅兰芳。导演:吴祖光。演出:梅兰芳剧团和中国戏曲学校实验剧团。主要演员:梅兰芳、姜妙香。

宋士杰

彩色影片。1956年上海电影制片厂摄制。改编:桑弧。导演:应云卫、刘琼。摄影:黄绍芬。演出:上海京剧院。主要演员:周信芳、李玉茹、童芷苓、沈金波、汪志奎、黄正勤。

荒山泪

彩色影片。1956年北京电影制片厂摄制。导演:吴祖光。副导演:岑范。主要演员:程砚秋、于世文、侯喜瑞、李丹林。

周信芳的艺术生活

黑白影片。1956年上海电影制片厂摄制。编辑:陶雄。主要演员:周信芳。

群英会

彩色影片。1957年北京电影制片

厂摄制。自“周瑜坐帐”至“草船借箭”。艺术指导:萧长华。导演:岑范。艺术顾问:郝寿臣。演出:中国京剧院和北京京剧团。主要演员:谭富英、马连良、叶盛兰、裘盛戎、袁世海、萧长华。

借东风

彩色影片。1957年北京电影制片厂摄制。自“打黄盖”至“射篷索”。艺术指导:萧长华。导演:岑范。艺术顾问:郝寿臣。演出:中国京剧院和北京京剧团。主要演员:马连良、谭富英、叶盛兰、裘盛戎、袁世海、萧长华、孙毓堃。

雁荡山

彩色影片。1957年北京电影制片厂摄制。改编、导演:岑范。主要演员:柏之毅、胡学礼、袁国林、李玉声。

霸王别姬

“舞剑”一场的“全景电影”。1958年苏联导演柯米萨尔热夫斯基到北京拍摄。主要演员梅兰芳。后辑入全景记录电影《宝镜》里面。

望江亭

彩色影片。1958年上海海燕电影制片厂摄制。导演:周峰。摄影:黄绍芬、罗从周、沈维康。演出:北京京剧团。主要演员:张君秋、刘雪涛、李四广、耿世华。

杨门女将

彩色影片。1960年北京电影制片厂摄制。改编:范钧宏、吕瑞明。导演:崔嵬、陈怀皑。演出:中国京剧院四团。主要演员:杨秋玲、王晶华、孙岳、冯志孝、毕英琦。

游园惊梦

彩色影片。昆剧。1960年北京电影制片厂摄制。艺术指导：崔嵬。导演：许珂。摄影：聂晶。主要演员：梅兰芳、俞振飞、言慧珠。

周信芳的舞台艺术

彩色影片。1961年上海天马电影制片厂摄制。摄影：卢俊福。演出：上海京剧院。包括《周信芳的艺术生活》，编辑：陶雄；《徐策跑城》，导演：应云卫，主要演员：周信芳；《下书杀惜》，导演：杨小仲，主要演员：周信芳、赵晓岚、王正屏、邱云芳。

野猪林

彩色影片。1962年北京电影制片厂和香港大鹏影业公司联合摄制。编剧：李少春。导演：崔嵬、陈怀皑。演出：中国京剧院。主演：李少春、杜近芳、袁世海、孙盛武、骆洪年。

尚小云的舞台艺术

彩色影片。1962年西安电影制片厂摄制。导演：桑夫。包括《昭君出塞》，主要演员：尚小云、尚长春、萧盛萱；《失子惊疯》，主要演员：尚小云、尚长麟、尚长荣。

穆桂英大战洪州

彩色影片。1963年北京电影制片厂和香港繁华影业公司联合摄制。改编：崔嵬。导演：崔嵬、陈怀皑。主要演员：刘秀荣、张春孝、朱秉谦、王梦云。

尤三姐

彩色影片。1963年上海海燕电影制片厂和香港金声影业公司联合摄制。改编：陈西汀。导演：吴永刚。演

出：上海京剧院。主要演员：童芷苓、王熙春、黄正勤、童祥苓、刘斌昆、孙正阳。

武松

彩色影片。1963年上海天马电影制片厂摄制。导演：应云卫、俞仲英。演出：盖叫天和上海京剧院。主要演员：盖叫天、赵晓岚、艾世菊、李秋森、阎少泉、孙正阳。

墙头马上

彩色影片。昆剧。1963年长春电影制片厂摄制。导演：蔡振亚。主要演员：俞振飞、言慧珠、华传浩、梁谷音。

铡美案

彩色影片。1964年长春电影制片厂摄制。导演：郭维。演出：北京京剧院。主要演员：马连良、张君秋、裘盛戎、李多奎、马长礼、谭元寿。

红管家

彩色影片。现代剧。1964年长春电影制片厂摄制。编剧：林曾信。导演：蔡振亚。主要演员：周本喜、耿照芳、胡芝梅、宋又声、侯桂光。

好媳妇

彩色影片。现代剧。1964年长春电影制片厂摄制。编剧、导演：蔡振亚。主要演员：高俊英、吴韵芳、孙志远、李佩君、张建文。

节振国

彩色影片。现代剧。1965年长春电影制片厂摄制。编剧：唐山市京剧团。导演：于彦夫、曾未之。演出：唐山市京剧团。主要演员：张海涛、王长山、金

鸣森。

传枪记

彩色影片。现代剧。1965年长春电影制片厂摄制。原著：所云平、王景中（执笔）。改编：高嘉麟。导演：蔡振亚。演出：河南省京剧团。主要演员：张学敏、王幼童、吴晓琳、阎涤华。

智取威虎山

彩色影片。现代剧。1970年北京电影制片厂摄制。导演：谢铁骊。演出：上海京剧团《智取威虎山》剧组。主要演员：童祥苓、沈金波、齐淑芳、王梦云、施正泉、贺永华、孙正阳。

红灯记

彩色影片。现代剧。1970年北京电影制片厂、八一电影制片厂联合摄制。导演：成荫。改编、演出：中国京剧团《红灯记》剧组。主要演员：钱浩梁（浩亮）、高玉倩、刘长瑜、袁世海。

沙家浜

彩色影片。现代剧。1971年长春电影制片厂摄制。导演：武兆堤。改编、演出：北京京剧团《沙家浜》剧组。主要演员：谭元寿、洪雪飞、马长礼、周和桐、万英。

奇袭白虎团

彩色影片。现代剧。1972年长春电影制片厂摄制。导演：苏里、王炎。改编、演出：山东省京剧团《奇袭白虎团》剧组。主要演员：宋玉庆、方荣翔、谢同喜、沈健瑾。

海港

彩色影片。现代剧。1972年北京电

影制片厂、上海电影制片厂联合摄制。导演：谢铁骊、谢晋。改编、演出：上海京剧团《海港》剧组。主要演员：李丽芳、赵文奎（李长春配音）、朱文虎、艾世菊、周卓然、郭仲钦。1973年重摄，工作人员同前。

龙江颂

彩色影片。现代剧。1972年北京电影制片厂摄制。导演：谢铁骊。编剧、演出：上海京剧团《龙江颂》剧组。主要演员：李炳淑、周云敏、马名群、李元华、姚祖福、孙美华、刘异龙。

红色娘子军

彩色影片。现代剧。1972年八一电影制片厂摄制。导演：成荫。改编、演出：中国京剧团《红色娘子军》剧组。主要演员：杜近芳、冯志效（即冯志孝）、曲素英、李嘉林。

杜鹃山

彩色影片。现代剧。1974年北京电影制片厂摄制。编剧：王树元等。导演：谢铁骊。演出：北京京剧团《杜鹃山》剧组。主要演员：杨春霞、马永安、刘桂欣、王忠信。

平原作战

彩色影片。现代剧。1974年八一电影制片厂摄制。导演：崔嵬、陈怀皑。编剧、演出：中国京剧团。执笔：张永枚。主要演员：李光、吴钰章、高玉倩、李维康、袁世海。

磐石湾

彩色影片。现代剧。1976年上海电影制片厂摄制。编剧：阿坚。导演：谢晋、梁廷铎。演出：上海京剧团。主要演

员:李崇善、王梦云、齐淑芳、孙正阳、华文漪。

审椅子

彩色影片。现代剧。1976年上海电影制片厂摄制。编剧:阿坚。导演:梁廷铎。演出:上海京剧团。主要演员:李炳淑、张达发、周云敏、罗通明。

红云岗

彩色影片。现代剧。1976年八一电影制片厂摄制。导演:李昂、李文虎。演出:山东省京剧团。主要演员:张春秋、杨志刚。

斩黄袍

彩色影片。1976年北京电影制片厂摄制。导演:陈怀皑、陈方千。主要演员:李宗义、王泉奎。

辛安驿

彩色影片。1976年北京电影制片厂摄制。导演:陈怀皑、陈方千。主要演员:赵燕侠、萧盛萱、宋丹菊。

三岔口

彩色影片。1976年北京电影制片厂摄制。导演:陈怀皑。主要演员:张云溪、张春华。

辕门斩子

彩色影片。1976年北京电影制片厂摄制。导演:陈怀皑、陈方千。主要演员:李和曾、王晶华、刘元汉、吴钰璋、张春孝。

盗魂铃

彩色影片。1976年北京电影制片厂摄制。导演:陈方千。主要演员:李宗

义、李慧芳。

红娘(赵燕侠)

彩色影片。1976年北京电影制片厂摄制。导演:陈方千。主要演员:赵燕侠、刘雪涛、宋丹菊、耿世华。

小放牛

彩色影片。1976年北京电影制片厂摄制。导演:陈怀皑。主要演员:刘秀荣、张春华。

空城计

彩色影片。1976年北京电影制片厂摄制。导演:陈方千。主要演员:李宗义、萧英翔。

游龙戏凤

彩色影片。1976年北京电影制片厂摄制。导演:陈怀皑。主要演员:张学津、刘长瑜(李世济配音)。

盗仙草

彩色影片。1976年中央新闻纪录电影制片厂摄制。导演:沙丹。主要演员:刘秀荣。

卖水

彩色影片。1976年中央新闻纪录电影制片厂摄制。导演:郑国权。主要演员:刘长瑜、柯茵婴、萧润德。

断桥

彩色影片。1976年中央新闻纪录电影制片厂摄制。导演:沙丹。主要演员:杜近芳、萧润德(叶盛兰配音)、单体明。

打孟良

彩色影片。1976年上海电影制片厂摄制。主要演员：齐淑芳、郭仲钦、孙花满。

打焦赞

彩色影片。1976年上海电影制片厂摄制。主要演员：齐淑芳、齐英奇。

打韩昌

彩色影片。1976年上海电影制片厂摄制。主要演员：齐淑芳、蓝煜民。

古城会

彩色影片。1976年中央新闻纪录电影制片厂摄制。导演：郑国权。主要演员：高盛麟、袁世海、李世章。

借东风

彩色影片。1976年中央新闻纪录电影制片厂摄制。导演：郑国权。主演：冯志孝。

连营寨

彩色影片。1976年中央新闻纪录电影制片厂摄制。导演：郑国权。主要演员：李和曾。

贺后骂殿

彩色影片。1976年中央新闻纪录电影制片厂摄制。导演：郑国权。主要演员：张曼玲、孙岳。

文昭关

彩色影片。1976年中央新闻纪录电影制片厂摄制。导演：沙丹。主要演员：马长礼。

薛礼叹月

彩色影片。1976年中央新闻纪录

电影制片厂摄制。导演：郑国权。主要演员：高盛麟、郝庆海。

独木关

彩色影片。1976年中央新闻纪录电影制片厂摄制。导演：郑国权。主要演员：高盛麟、高盛虹。

五台山

彩色影片。1976年中央新闻纪录电影制片厂摄制。导演：沙丹。主要演员：吴钰璋、李世章、张元智。

珠帘寨

彩色影片。1976年中央新闻纪录电影制片厂摄制。导演：沙丹。主要演员：马长礼、倪启勋、李玉芙、张学敏。

雅观楼

彩色影片。1976年上海电影制片厂摄制。主要演员：小王桂卿、蓝煜民、陆振声、伊鸣铎。

狮子楼

彩色影片。1976年上海电影制片厂摄制。主要演员：筱高雪樵、陆正红、贺梦梨、奚玉凤、陆振声、伊鸣铎。

四郎探母·巡营

彩色影片。1976年上海电影制片厂摄制。主要演员：陆柏平、李和曾。

白蟒台

彩色影片。1976年上海电影制片厂摄制。主要演员：张学津、王宝山、黄正勤。

柴桑口

彩色影片。1976年上海电影制片

厂摄制。主要演员:言少朋(李家载配音)、黄汝萍、陆振声。

罗成叫关

彩色影片。1976年上海电影制片厂摄制。主要演员:陆柏平。

罢宴

彩色影片。1976年上海电影制片厂摄制。主要演员:孙花满、周云敏。

挡马

彩色影片。1976年上海电影制片厂摄制。主要演员:张美娟、孙正阳。

火凤凰

彩色影片。1976年上海电影制片厂摄制。主要演员:张美娟、段秋霞、齐英奇。

十八扯

彩色影片。1976年上海电影制片厂摄制。主要演员:童芷苓、刘斌昆。

八仙过海

彩色影片。1976年上海工农兵电影技术厂摄制。主要演员:张美娟、陆道虹。

武松打店

彩色影片。1976年上海工农兵电影技术厂摄制。主要演员:李景德、郭锦华。

让徐州

彩色影片。1976年上海工农兵电影技术厂摄制。主要演员:言少朋(李家载配音)、薛永康、王宝山。

闹天宫

彩色影片。1976年长春电影制片厂摄制。主要演员:王鸣仲、娄振奎。

二堂舍子

彩色影片。1976年长春电影制片厂摄制。主要演员:关正明、李蕾华、高德春、高兴瑞。

长坂坡(俞大陆)

彩色影片。1976年长春电影制片厂摄制。主要演员:俞大陆、袁世海、刘秀荣、李世章、李嘉林。

汉津口

彩色影片。1976年长春电影制片厂摄制。主要演员:高盛麟、袁世海、俞大陆、李世章、李嘉林。

苗岭风雷

彩色影片。现代剧。1977年峨眉电影制片厂摄制。编剧:张宝彝。执笔:李云飞等。导演:叶明。演出:贵州省贵阳市京剧团。主要演员:陈少卿、张晓红。

太白醉写

彩色影片。昆剧。1977年上海电影制片厂摄制。主要演员:俞振飞、蔡正仁、张洵澎、刘异龙。

铁弓缘

彩色影片。1979年北京电影制片厂摄制。剧本整理、改编:张宝彝、杨桐。导演:陈怀皑。摄影:聂晶。演出:云南省京剧一团。主要演员:关肃霜、高一帆、关肃娟、梁次珊。

白蛇传

彩色影片。1980年上海电影制片

厂摄制。原著：田汉。剧本整理：赵莱静、黎中城。导演：傅超武。总摄影：黄绍芬。摄影：俞士善。演出：上海京剧院。主要演员：李炳淑、方小亚、陆柏平、苏盛义。

姚期

彩色影片。1980年昆明电影制片厂摄制。导演：马长书。主要演员：裘世戎。

盗御马

彩色影片。1980年昆明电影制片厂摄制。导演：马长书。主要演员：裘世戎。

红娘

彩色影片。1981年中央新闻纪录电影制片厂摄制。导演：徐彬。演出：江苏省淮阴地区京剧团。主要演员：宋长荣、陈玉华、陈云秋。

李慧娘

彩色影片。1981年上海电影制片厂摄制。改编、总导演：刘琼。导演：邓逸民、沙洁。摄影：卢俊福、周福星。演出：江苏省苏州地区京剧团。主要演员：胡芝风、詹国治、许鸿良、刘传海。

升官记

彩色影片。1982年北京电影制片厂和湖北电影制片厂联合摄制。编剧：郭大宇、志淦。导演：萧朗。摄影：李月斌。演出：湖北省京剧团。主要演员：朱世慧、万琼、谭长根、吴长福。

真假美猴王

彩色影片。1983年珠江电影制片厂摄制。编剧：姚颖华、李幼斌。导演：

方茨。摄影：阎序中。演出：福建省京剧团。主要演员：王金柱、徐大松、赵宇良、陈健军。

火焰山

彩色影片。1983年长春电影制片厂摄制。改编：孙持正。导演：荆杰、黄延恩。摄影：孙挥。演出：吉林省京剧团。主要演员：刘喜亮、王凤霞、欧阳甲仁、徐枫。

三打陶三春

彩色影片。1983年长春电影制片厂摄制。编剧：吴祖光。导演：张普人。摄影：李怀禄。演出：北京京剧院四团。主要演员：王玉珍、罗长德、张克让、黄文俊。

岳云

彩色影片。1983年北京儿童电影制片厂摄制。艺术顾问：张云溪。艺术指导：陈怀皑。编剧：奎生。舞台导演：王英斗。电影导演：汪宜婉。摄影：刘斌。主要演员：徐伟伟、姜克诚、甄静娴、徐超、张远宁。

吕布与貂蝉

彩色影片。1984年八一电影制片厂摄制。导演、摄影：白夫今。演出：中国人民解放军北京军区战友京剧团。主要演员：叶少兰、许嘉宝、曹剑文、刘金泉、朱宝光。

无底洞

彩色影片。1986年中央新闻纪录电影制片厂摄制。改编：方翔龙、杨之举。导演、摄影：李则翔。演出：安徽省蚌埠市京剧团。主要演员：丁伯禄、韩凤云、丁伯福、湛辉、孙爱珍。

方荣翔的舞台艺术

彩色影片。1986年山东电影制片厂摄制。包括《将相和》、《铡美案》。主要演员：方荣翔。

凤还巢

彩色影片。1990年中央新闻纪录电影制片厂摄制。主要演员：杨春霞。

舞台人物形象

子都

舞台艺术形象。见于《左传·隐公十一年郑伯伐许》及小说《列国演义》。京剧以子都为主角的剧目有《伐子都》。行当属武生。子都,即公孙阏,武艺超群,但是心胸狭隘,妒贤忌能。因与颖考叔争夺帅印失和,竟在战场上用冷箭射死考叔,独占战功。后为考叔鬼魂惊吓而死。

西施

舞台艺术形象。春秋末年越国苧罗(今浙江诸暨)人。见于《史记·越世家》、《吴越春秋》、《越绝书》及明代梁辰鱼的传奇剧本《浣纱记》。京剧以西施为主角的剧目有《西施》。行当属青衣。西施,我国古代有名的美女,她识大体,面临越国生死存亡关头,毅然牺牲个人爱情,赴吴国,为吴王夫差妃子,施行美人计,协助越王勾践灭吴兴越。

伍子胥

舞台艺术形象。春秋时吴国大夫,名员,字子胥,楚大夫吴奢次子。见于《史记·伍子胥列传》、《列国演义》。京剧以伍子胥为主角的剧目有:《战樊城》、《长亭会》、《文昭关》、《浣纱记》、《鱼肠剑》、《专诸别母》、《刺王僚》,总名《伍子胥》,又名《鼎盛春秋》。行当属老生。伍

子胥,刚强有血性的男子汉。他全家遭楚平王冤杀,只身逃出,投奔吴国。一路上,过昭关,涉大江,沿途乞讨,历尽艰险。至吴国,为吴王阖闾收留。数年后,率军破楚,终报杀父之仇。

程婴

舞台艺术形象。人物源出于汉代司马迁的《史记·赵世家》,见于元代纪君祥的杂剧《冤报冤赵氏孤儿》、明代传奇剧本《八义记》。京剧以程婴为主角的剧目有:《搜孤救孤》、《八义图》、《赵氏孤儿》。行当属老生。程婴,赵国大臣赵盾的门客。由于奸臣屠岸贾的陷害,赵盾遭满门抄斩,只留下一个未满周岁的孤儿被程婴藏匿。屠岸贾要捕杀孤儿,斩草除根,下令杀尽国内所有婴儿。程婴为伸张正义,忍痛以亲生儿子去替死,方才保全孤儿及所有婴儿的性命。孤儿长大后,终于报仇雪恨。

蔺相如

舞台艺术形象。战国时赵国大臣,官居上卿。见于汉代司马迁的《史记·廉颇蔺相如列传》,京剧以蔺相如为主角的剧目有《将相和》。行当属老生。蔺相如,机智,应变能力强。面对秦王的几次挑衅,均能应对自如,为国争光,圆满地完成使命。更可贵的是,他心胸宽广,

能够忍辱负重,为国家利益,不计较个人私怨。相如封相后,老将廉颇不服,故意多次羞辱他。相如认为将相失和,会给秦国造成可乘之机,于是每每避让,终于感动廉颇,将相和好。

廉颇

舞台艺术形象。战国时赵国名将,赵惠文王时任上卿,屡次战胜齐魏等国,赵孝成王时官居相国。见汉代司马迁的《史记·廉颇蔺相如列传》。京剧以廉颇为主角的剧目有《将相和》。行当属花脸。廉颇,赵国老将,见蔺相如封相,他自恃功高,故意制造事端以羞辱。后得知相如避让,并非惧怕,只为将相失和,会给秦国造成可乘之机。廉颇大受感动,自觉羞惭,负荆登门向相如请罪,将相和好。

赵艳容

舞台艺术形象。京剧以赵艳容为主角的剧目有《宇宙锋》。行当属青衣。赵艳容,秦代宦官赵高的女儿,美丽、贤惠。其夫匡忠,被赵高陷害,出逃。秦二世胡亥慕艳容貌美,欲纳为妃。艳容无奈,只得以装疯逃脱厄运。从她身上,可以看到中国古代妇女忠于爱情,不贪荣华富贵的优秀品德。

项羽

舞台艺术形象。秦末农民起义领袖。字羽,名籍,下相(今江苏宿迁西南)人。见于汉代司马迁的《史记·项羽本纪》、明代沈采的传奇剧本《千斤记》,及《西汉演义》。京剧以项羽为主角的剧目有:《九战章邯》、《鸿门宴》、《取荥阳》、《广武山》、《霸王别姬》。行当属架子花脸。其中杨小楼演时,行当属武生。项羽,西楚霸王,武艺超群。他领导的义军

是秦末农民起义的一支重要武装力量,但极主观,不纳忠言,终于导致在垓下被韩信大军重重围困,全军覆没,自刎于乌江边。他是有勇无谋,刚愎自用的典型。

虞姬

舞台艺术形象。秦末人。见于汉代司马迁的《史记·项羽本纪》,明代沈采的传奇《千金记》,及《西汉演义》。京剧以虞姬为主角的剧目有《霸王别姬》。行当属花衫。虞姬,项羽的宠姬。美丽动人,能歌善舞。长年跟随项羽四处征战。在垓下,项羽被韩信大军重重围困,虞姬为使项羽顺利突围,不受牵累,毅然自刎。表现了忠于爱情,坚贞的品德。

萧何

舞台艺术形象。汉初大臣,沛县(今属江苏)人。见于汉代司马迁的《史记·萧相国世家》,元代金红杰的杂剧《萧何追韩信》、明代沈采的传奇《千金记》及《西汉演义》。京剧以萧何为主角的剧目有《萧何月下追韩信》。行当属老生。萧何,刘邦的大臣。善识人才。当他听说韩信因不受重用,愤而出走的消息后,立即连夜策马追赶。一路上跋山涉水,忍饥挨饿,终于追上韩信,劝其回转,并再次向刘邦推荐。后来韩信登台为帅,战胜项羽,除去刘邦军事上的劲敌。萧何,对协助刘邦建立汉朝,起了重要作用。

苏武

舞台艺术形象。西汉杜陵(今陕西西安东南)人,字子卿。见于东汉班固的《汉书·苏武传》。京剧以苏武为主角的剧目有《苏武牧羊》。行当属老生。苏武,奉汉武帝命其出使匈奴,被扣。匈奴王单于多方威胁诱降,均遭拒绝。单于

无奈,将他流放至北海(今贝加尔湖)牧羊,又将胡女阿云许配他为妻,妄图以此消磨苏武的意志。苏武毫不动摇,常持节杖,远眺祖国。19年后,单于终放苏武归国。苏武崇高的民族气节,坚定的爱国思想,一直为后人所称道。

姚期

舞台艺术形象。见于《东汉演义》。京剧以姚期为主角的剧目有《草桥关》、《姚期》。行当属铜锤花脸。姚期,东汉开国功臣,对光武帝刘秀忠心耿耿。其子姚刚打死仗势欺人的国丈郭太师,姚亲自绑子上金殿请罪。刘秀念姚开国有功,赦免死罪,后来却乘酒醉,将姚斩首。在姚期身上充分体现了“君君臣臣,父父子子”的封建忠君思想,是封建社会忠臣的典型形象。

王昭君

舞台艺术形象。西汉南郡秭归(今属湖北)人,名嫱,字昭君。见于《汉书·匈奴传》、西汉葛洪的《西京杂记》、元代马致远的杂剧《破幽梦孤雁汉宫秋》、明代陈与郊的杂剧《昭君出塞》、传奇《和戎记》。京剧以王昭君为主角的剧目有:《汉明妃》和《王昭君》。行当属青衣。王昭君,汉代美女,不仅容貌出众,而且深明大义,为使汉朝与匈奴永世修好,自愿前往和亲,嫁给匈奴呼韩邪单于。崇高的爱国思想使她的形象光辉夺目。

罗敷

舞台艺术形象。人物见于汉乐府民歌《陌上桑》、汉代刘向的《列女传》、唐代《秋胡》变文、元代石君宝的杂剧《鲁大夫秋胡戏妻》等。京剧以罗敷为主角的剧目有《桑园会》。行当属青衣。罗敷,勤劳,孝顺的女性。丈夫秋胡外出做官,离

家廿载,她一人里外操持,采桑养蚕,侍奉婆婆。她又忠于爱情,秋胡归来,假扮客商,在桑园调戏她,遭到她严辞拒绝。

曹操

舞台艺术形象。魏武帝,三国时政治家、军事家、诗人,字孟德,小名阿瞒,谯县(今属安徽亳县)人。精兵法,善诗歌。见于西晋陈寿的《三国志·魏书》、元末明初罗贯中的长篇小说《三国演义》。京剧以曹操为主角的剧目有:《捉放曹》、《群英会》、《横槊赋诗》、《华容道》等,翁偶虹等曾据此改编为《赤壁之战》。行当属架子花脸。曹操,三国时汉魏丞相。京剧舞台上的形象与历史上的真实形象并不完全相同,着重表现其凶狠狡诈的一面。他信奉“宁教我负天下人,不教天下人负我”的人生哲学。生性多疑,残暴无情。只为听错一句话,竟杀死无辜的吕伯奢全家,而毫无悔意。他精通兵法,工于心计。但是在赤壁之战中,由于兵多将广,实力大大优于蜀、吴,因此骄傲轻敌,结果屡屡中计,大败,只余十八骑落荒而逃。他是京剧舞台上白脸奸臣的典型形象。

吕布

舞台艺术形象。东汉末五原九原(今内蒙古包头西北)人。字奉先。善弓马,号称飞将。见于西晋陈寿的《三国志·魏书》、元末明初罗贯中的长篇小说《三国演义》、元代杂剧《锦云堂暗定连环计》、明代王济的传奇《连环计》。京剧以吕布为主角的剧目有:《斩张温》、《连环计》、《凤仪亭》、《诛董卓》、《白门楼》,合称《吕布与貂蝉》。又有《辕门射戟》。行当属小生。吕布,勇猛战将。虽然武艺超群,膂力过人,但有勇无谋,见利忘义。曾先认丁原为义父,被董卓用金钱买通,

杀丁。继而拜在董卓名下为义子,未几,为争夺美女貂蝉,又与董反目,和王允合谋,杀董。后在下邳为曹操所擒杀。

蒋干

舞台艺术形象。见于西晋陈寿的《三国志·魏书》、元末明初罗贯中的长篇小说《三国演义》。京剧以蒋干为主角的剧目有《群英会》。行当属小丑。蒋干,曹操的谋士。饱读诗书,满腹经纶,但办事往往脱离实际。赤壁之战前,蒋干奉曹操命,以老同学身份前往游说周瑜,劝其投降。不想反被周瑜利用,施反间计,致使曹操杀死自己的水军都督。蒋干却自命得计,遭到曹操斥责后还摸不着头脑。他迂腐,只知死读诗书的性格使人忍俊不禁。

蔡琰

舞台艺术形象。汉末女诗人,字文姬(又作昭姬),陈留圉(今河南杞县南)人。汉代文学家蔡邕女。见于元代金志甫的杂剧《蔡琰还汉》、明代陈与郊的杂剧《文姬入塞》。京剧以蔡琰为主角的剧目有《文姬归汉》。行当属青衣。蔡琰,博学多才,通晓音律,然身世坎坷。匈奴入侵,琰被左贤王掳为妃,生二子。12年后,曹操以重金赎其回国。琰思念故土,归心似箭,泣别二子与左贤王,结束多年漂流生活,落叶归根。

刘备

舞台艺术形象。三国时蜀汉昭烈帝,蜀国的建立者。字玄德,涿郡涿县(今属河北)人。东汉远支皇族。见于西晋陈寿的《三国志·蜀书》、元末明初罗贯中的长篇小说《三国演义》。京剧以刘备为主角的剧目有:《甘露寺》、《回荆州》、(合称《龙凤呈祥》)、《连营寨》。行

当属老生。刘备,蜀国国君,深懂用人之道。他与关羽、张飞结为金兰;千方百计向公孙瓒借来赵云;“三顾茅庐”恭请诸葛亮出山,均围绕一个宗旨,广泛搜罗人才。他文有诸葛亮运筹帷幄,武仗着关、张、赵沙场决胜,从身无立锥之地,到开创帝业,建立蜀汉,与魏、吴形成鼎立之势,关键在于善识人才,善用人才。

关羽

舞台艺术形象。三国时蜀汉大将,字云长,河东解县(今山西省西南部)人。见于西晋陈寿的《三国志·蜀书》、又见于《孤本元明杂剧·千里独行》、元代关汉卿的杂剧《关大王单刀会》、元末明初罗贯中的长篇小说《三国演义》。京剧以关羽为主角的剧目有:《灞桥挑袍》、《过五关》、《古城会》(三剧连演合称《千里走单骑》)、《单刀会》、《水淹七军》、《走麦城》等。行当属红生。关羽,刘备的结拜义弟,排行第二。武艺高强,勇敢过人。“过五关,斩六将”、“单刀赴会”的故事,在民间广为流传,脍炙人口。为人讲信用,重义气。曾与刘备失散,曹操百般诱降,许以高官厚禄,均拒绝,不为所动。千里单骑,保护两位嫂嫂,终于寻得刘备。赤壁之战,曹操大败,逃至华容道,适逢关羽率兵埋伏于此。他念曹昔日相待之情,放虎归山,以至酿成后来的走麦城,惨败身亡。

张飞

舞台艺术形象。三国时蜀汉大将,字益德(小说作翼德),涿郡(今河北)人。见于西晋陈寿的《三国志·蜀书》、元末明初罗贯中的长篇小说《三国演义》。京剧以张飞为主角的剧目有:《鞭打督邮》、《芦花荡》、《瓦口关》、《过巴州》、《两将军》、《古城会》、《长坂坡》、《造白袍》。行

当属架子花脸。张飞,刘备结拜义弟,排行第三。性格勇猛威武,曾于长坂坡桥前,喝退曹兵百万。平时虽鲁莽,有时却粗中有细。擒严颜,取瓦口,都是运用智谋的结果。最后因过于急躁粗暴,被叛将所杀。他的形象,为广大群众熟悉并喜爱,称之“猛张飞”。

赵云

舞台艺术形象。三国时常山真定(今河北正定南)人,字子龙。见于西晋陈寿的《三国志·蜀书》、元末明初罗贯中的长篇小说《三国演义》。京剧以赵云为主角的剧目有《长坂坡》、《截江夺斗》。行当属武生。赵云,三国时蜀汉名将,与关羽、张飞、黄忠、马超合称“五虎将”。他不但武艺超群,而且对刘备忠心耿耿:曾于长坂坡一战中,单枪匹马七进七出曹兵重围,冒死救出阿斗。

诸葛亮

舞台艺术形象。三国时蜀汉政治家、军事家,字孔明,琅玕阳都人。见于晋代陈寿《三国志·蜀书》、元末明初罗贯中的长篇小说《三国演义》、传奇《草庐记》。京剧以诸葛亮为主角的剧目有:《三顾茅庐》、《初出茅庐》、《群英会》、《借东风》、《赤壁之战》、《卧龙吊孝》、《失街亭》、《空城计》、《斩马谡》等。行当属老生。诸葛亮,刘备的军师,足智多谋,料事如神。初出茅庐,即火烧博望坡,大败曹兵十万,从此奠定他在蜀汉的地位。赤壁之战,除去劲敌。虽错用马谡,失去街亭,却能设空城计化险为夷。他充满智慧的形象,深受群众喜爱。

周瑜

舞台艺术形象。三国时吴国名将,字公瑾,庐江舒县(今安徽庐江西南)

人,出身士族。精音律。见于西晋陈寿的《三国志·吴书》、元末明初罗贯中的长篇小说《三国演义》。京剧以周瑜为主角的剧目有:《群英会》、《黄鹤楼》、《周瑜归天》。行当属小生。周瑜,三国时吴国大都督。精通兵法,工于心计,军事才能出众,天赋极高。赤壁之战中,屡设巧计,大败曹兵。然而心胸狭窄,度量颇小,尤其嫉妒才能高于他的人,曾几次企图陷害诸葛亮。不料反被诸葛亮设计活活气死。临死,他长叹:“既生瑜,何生亮!”

鲁肃

舞台艺术形象。三国时吴国名将,字子敬。临淮东城人,出身士族。见于西晋陈寿的《三国志·吴书》、元末明初罗贯中的长篇小说《三国演义》。京剧以鲁肃为主角的剧目有《群英会》。行当属老生。鲁肃,三国时吴国大夫,周瑜的好友。为人忠厚老实。他不同意周瑜妒贤嫉能,屡次陷害诸葛亮的做法。他认为大敌当前,只有联合蜀汉,共同抗曹,不能为个人私怨,破坏联合的大局。为此,他经常劝解周瑜,调和周瑜与诸葛亮之间的矛盾。在赤壁之战的准备过程中,他起了积极的作用。

周处

舞台艺术形象。西晋义兴阳羨(今江苏宜兴)人,仕至御史中丞、建威将军。京剧以周处为主角的剧目有《除三害》。行当属架子花脸。周处少时失教,缺乏是非观念,依仗力气大,横行乡里。当地人把他与虎、蛟合称为“三害”。但他性豪爽,讲义气,好打抱不平。宜兴太守时吉,根据他的性格特点,晓以大义,终于使他幡然悔悟,力除虎、蛟,改邪归正。是京剧剧目中作知错能改的典型。

祝英台

舞台艺术形象。人物出于民间传说,见于明代传奇剧本《同窗记》。京剧以祝英台为主角的剧目有:《双蝴蝶》、《英台抗婚》、《柳荫记》。行当属青衣。祝英台,非凡勇敢的少女。她不顾封建礼教的束缚,女扮男装,离家外出求学。爱上同窗三载憨厚老实的书生梁山伯,自己作主,与之订下婚约。遭到父亲的阻挠后,她坚决反抗,不惜以身殉情。

花木兰

舞台艺术形象。人物见于北朝乐府民歌《木兰诗》及明代徐渭的杂剧《雌木兰》。京剧以花木兰为主角的剧目有《木兰从军》,又名《花木兰》,行当属花衫。花木兰,我国古代著名的巾帼英雄。她女扮男装,替父从军,在战场度过十余年戎马生涯,立下赫赫战功。前线归来,谢绝朝廷赏赐,回家侍奉双亲。她的美德,一直为世人所称道。

钟馗

舞台艺术形象。人物见于宋代沈括的《梦溪笔谈》,又见于《孤本元明杂剧·闹钟馗》、清代小说《斩鬼传》。京剧以钟馗为主角的剧目有《钟馗嫁妹》。行当属架子花脸。钟馗是个进士,入殿面试,因面貌丑陋落第,愤而自杀。好友杜平替他收埋尸骨。他生前曾应允将妹妹许配杜平,死后念念不忘,亲自率领小鬼送妹妹前往杜家。表现了信守诺言,重视朋友情义的传统美德。

秦琼

舞台艺术形象。唐初将领,字叔宝,齐州历城(今山东济南)人,官至左威武大将军。见于《新唐书·秦琼传》、清代褚人获的《隋唐演义》、清代无名氏的《说

唐》。京剧以秦琼为主角的剧目有:《当铜卖马》、《三家店》、《打登州》、《秦琼表功》、《响马传》。行当属文武老生。秦琼,捕快出身。精武艺,重义气,在江湖上颇有名声。他奉上司命捉拿劫持皇纲者。当得知被追捕的是与他素有交往的绿林英雄时,毅然撕毁批票捕牌,以示与官府决绝。他又作为内应,与众英雄一起大败官兵,同上瓦岗聚义,成为隋末农民起义军的重要将领;后投奔秦王李世民。

徐策

舞台艺术形象。见于小说《薛家将反唐全传》。京剧以徐策为主角的剧目有:《法场换子》、《举鼎观画》、《徐策跑城》。行当属老生。徐策,唐代大臣。为帮助受冤屈而遭到满门抄斩的薛家,于法场上用自己的亲生儿子调换尚在襁褓中的薛蛟,抚养长大。后薛蛟与叔婶团聚,领兵回来报仇。徐策闻报喜极,不顾年迈,又飞跑入朝,代其伸冤,表现出强烈的正义感。

杨玉环

舞台艺术形象。又名杨太真,唐代蒲州永乐(今山西永济)人,通晓音律。见于唐代白居易的《长恨歌》、元代白朴的杂剧《唐明皇秋夜梧桐雨》、清代洪昇的传奇《长生殿》。京剧以杨玉环为主角的剧目有:《贵妃醉酒》、《太真外传》。行当属青衣。杨玉环,唐玄宗爱妃,宠极一时,封为贵妃,因此世人又称其杨贵妃。杨与玄宗曾于七夕夜,盟誓生生死死为夫妇。然而玄宗感情并不专注,常去别的嫔妃处,使杨深感苦闷。她凭借贵妃地位,生活上穷奢极欲,荒淫无度;其兄弟姐妹亦依仗权势,封官赐爵,不可一世。安史之乱,玄宗携杨出逃,至马嵬

坡,将士怒杀杨兄国忠,继而又请杀杨。玄宗无奈,忍痛赐白绫予杨,命其自缢而死。杨虽身为贵妃,却没有能够逃脱悲剧下场。

江采苹

舞台艺术形象。唐玄宗的妃子。见于《旧唐书·梅妃传》、唐人《江采苹传》、宋人传奇小说《梅妃传》。京剧以江采苹为主角的剧目有《梅妃》。行当属青衣。江采苹,姿容美丽,深得唐玄宗宠爱,因爱梅,被封为梅妃。然而好景不长,杨玉环(杨贵妃)进宫后,帝恋情别移,她从此遭到冷落。安史之乱,唐玄宗携杨玉环出逃,撇下她被乱兵杀死。

崔莺莺

舞台艺术形象。人物源出唐代元稹的《会真记》,又见于金代董解元的《西厢记诸宫调》、元代王实甫的杂剧《西厢记》。京剧以崔莺莺为主角的剧目有《西厢记》。行当属青衣。崔莺莺,为相国千金。她晓诗文、通音律,美丽文雅,颇有教养。她爱上书生张珙,却为从小受到的封建伦理教育所束缚,犹豫、彷徨,踌躇再三。终于在丫环红娘的帮助下,大胆地冲破封建罗网,与张珙结合。

红娘

舞台艺术形象。人物源出于唐代元稹的《会真记》,又见于金代董解元的《西厢记诸宫调》、元代王实甫的杂剧《西厢记》。京剧以红娘为主角的剧目有《西厢记》、《红娘》。行当属花旦。红娘是相国千金崔莺莺的贴身丫环,聪明伶俐,热情爽朗。她同情莺莺和书生张珙的爱情,热心促成他们结合。事情败露后,面对老夫人的责问,她勇敢机智地为他们辩护,使老夫人哑口无言,不得不认可这桩

婚姻。

薛平贵

舞台艺术形象。人物出于民间传说,见于《龙凤金钗传》鼓词。京剧以薛平贵为主角的剧目有:《彩楼配》、《平贵别窑》、《误卯三打》、《探寒窑》、《赶三关》、《武家坡》、《算军粮》、《银空山》、《大登殿》,合称《红鬃烈马》。角色行当属老生。薛平贵,出身贫寒,怀才不遇,从军后,因武艺超群,降服红鬃烈马,担任后军都督府。平定西凉,被代战公主招为驸马。他一生经历曲折,富有传奇色彩。但在《武家坡》一折里,因怀疑妻子王宝钏的贞节,故意调戏进行试探,表现出男尊女卑,极其自私的封建夫权思想。

王宝钏

舞台艺术形象。人物源出于民间传说,见于《龙凤金钗传》鼓词。京剧以王宝钏为主角的剧目有:《彩楼配》、《三击掌》、《平贵别窑》、《误卯三打》、《探寒窑》、《赶三关》、《武家坡》、《算军粮》、《银空山》、《大登殿》,总称《红鬃烈马》。角色行当属青衣。王宝钏,宰相之女,虽出身豪富,却无视封建门第观念。她爱上花郎薛平贵,宁肯断绝父女关系,去至寒窑与平贵成婚。平贵从军后,她苦守寒窑十八载,靠挖野菜度日,从未动摇,表现了贫贱不移,忠于爱情的坚强性格。《武家坡》、《大登殿》两折中刻画王宝钏接受丈夫在外另娶的既成事实,与代战公主共事一夫,同享富贵,真实地表现了封建社会中“贤德”妇女的悲剧命运。

杨继业

舞台艺术形象。又名杨业,北宋名将。见明代熊大木的小说《北宋志传》。

京剧以杨继业为主角的剧目有《李陵碑》，又名《托兆碰碑》。行当属老生。杨继业，宋军统帅，武艺超群，屡建战功，晚辈皆尊称他为杨老令公。在一次与辽的战斗中，被困两狼山，奸臣潘洪拒不发兵救援，杨终因寡不敌众，难突重围，碰死在李陵碑前。他以身殉职，用实际行动创立了杨家将坚决反抗侵略，忠勇爱国的传统。

佘太君

舞台艺术形象。北宋名将杨继业妻。一说佘太君实姓折，山西保德折窝村有折太君碑，后人误折为佘。见于明代熊大木的小说《北宋志传》。京剧以佘太君为主角的剧目有：《太君辞朝》、《杨门女将》。行当属老旦。佘太君，名余赛花，文武兼备，颇具韬略。虽然其夫及七子一孙皆为国捐躯，但当西夏大举入侵之际，能深明大义，抛开个人的恩怨，以百岁高龄挂帅，亲率杨家十二寡妇征西，保卫国家疆土。体现了杨家一门忠烈的爱国传统，在人民群众中享有崇高的威望。

杨延辉

舞台艺术形象。人物见于明代熊大木的小说《北宋志传》。京剧以杨延辉为主角的剧目有《四郎探母》。行当属老生。杨延辉，杨继业子，排行第四，又称杨四郎。在宋、辽金沙滩一战中被俘，隐瞒真实身份，改名木易，与萧太后女儿铁镜公主成婚。他虽为辽国驸马，享尽荣华富贵，但对故国与老母的怀恋却日夜萦绕心头。当听说老母押送粮草来到宋、辽两军对峙的阵前，再也按捺不住。他说服铁镜公主，从萧太后处盗来令箭，乘夜去宋营探望老母，了却思念之情。

杨延昭

舞台艺术形象。北宋名将。杨继业子，守边廿余年，屡破契丹军。见于明代熊大木小说《北宋志传》。京剧以杨延昭为主角的剧目有《辕门斩子》、《洪羊洞》。行当属老生。杨延昭，排行第六，又称杨六郎。身为戍边元帅，精通韬略，号令严明。即使亲生儿子违犯军纪，也不宽恕。一生忠心为国，至死不变。

穆桂英

舞台艺术形象。人物源出于明代熊大木的小说《北宋志传》。京剧以穆桂英为主角的剧目有：《穆柯寨》、《穆天王》、《辕门斩子》、《大破天门阵》、《穆桂英挂帅》、《杨门女将》。行当属刀马旦。穆桂英，杨继业孙媳，杨宗保妻。精通武艺，智勇双全，屡次挂帅，建立功勋。佘太君百岁挂帅，率十二寡妇征西，她愤于国难家仇，强忍失夫之痛，勇当先锋，继承杨家爱国传统。年轻时，敢于冲破封建束缚，追求婚姻自由，与杨宗保缔结良缘。她的故事在民间广为流传，是妇孺皆知的巾帼英雄。

杨排风

舞台艺术形象。人物源出于明代熊大木的小说《北宋志传》。京剧以杨排风为主角的剧目有：《打焦赞》、《打孟良》、《打韩昌》，以及根据“三打”改编的《雏凤凌空》。行当属武旦。杨排风，天波府杨家烧火丫头。粗犷泼辣，憨厚单纯。在佘太君亲自指点下，小小年纪，即练就一身好武艺。手持一根烧火棍，冲锋陷阵，为保卫国家，立下赫赫战功。表现出初生牛犊不怕虎、壮志凌云的坚强性格。

包拯

舞台艺术形象。北宋庐州合肥人，

字希仁,天圣进士。见于《宋史·包拯传》、元代关汉卿的杂剧《包待制智斩鲁斋郎》、元代陆仲良的杂剧《包待制陈州糶米》、明代小说《包公案》、清代小说《三侠五义》。京剧以包拯为主角的剧目有:《探阴山》、《铡判官》、《打鸾驾》、《赤桑镇》、《断太后》、《打龙袍》、《铡美案》、晏雨改编的《陈州糶米》、范钧宏改编的《智斩鲁斋郎》。行当属铜锤花脸。包拯,开封府尹,为官清正廉明。不畏权贵,敢于刀铡杀妻天子的当朝驸马陈世美;他铁面无私,执法严峻,亲侄子触犯刑律,照斩不误;他又足智多谋,善断疑案,为平反冤狱,微服私访,以智取胜。他是封建社会中除暴安良的清官典型,深受我国人民喜爱的艺术形象,世人尊为包公。

秦香莲

舞台艺术形象。人物出于民间传说,见于《秦香莲》鼓词。京剧以秦香莲为主角的剧目有《秦香莲》,亦称《铡美案》。行当属青衣。秦香莲,为一善良纯朴的妇女。丈夫陈世美赴京赶考,久无音讯,她独自侍奉公婆,抚养儿女。后遭饥荒,公婆饿死,她只得携儿女入京寻夫。岂料陈世美已招为驸马,非但不相认,反而企图杀妻儿以灭口。秦香莲忍无可忍,一改委屈求全的初衷,毅然前往开封府告状。在包公的帮助下,正义终于得到伸张。在京剧艺术中,她是一个不畏权贵和恶势力,敢于抗争的女性形象。

陈世美

舞台艺术形象。人物出于民间传说,见于《秦香莲》鼓词。京剧以陈世美为主角的剧目有《秦香莲》,亦称《铡美案》。角色行当属老生。陈世美,是一

个一心猎取功名富贵,品格低下的读书人。他得中状元后,隐瞒家里已有妻儿的事实,被皇家招为驸马。妻子秦香莲携儿女赴京千里寻夫,他拒不相认。预感到妻儿必将成为仕途的绊脚石,他竟丧心病狂派人企图杀害妻儿以灭口,最后终于被刚正不阿的开封府尹包拯处死,得到应有的下场。后世将陈世美视作贪图荣华富贵,抛弃糟糠之妻的典型。

寇准

舞台艺术形象。北宋政治家。字平仲,华州下邳(今陕西渭南)人。太平兴国进士。见于《宋史·寇准传》、明代熊大木的小说《北宋志传》。京剧以寇准为主角的剧目有《清官册》。行当属老生。寇准,霞谷县令,正直廉明,奉命审理国丈潘洪里通外邦,谋害杨家父子一案。潘妃行贿,他坚辞不受。潘洪百般抵赖,拒不招供。他与八贤王定计夜审,终使案情大白。

岳飞

舞台艺术形象。南宋抗金名将,字鹏举,相州汤阴(今属河南)人。见于《宋史·岳飞传》、明代熊大木的小说《大宋中心通俗演义》、明代李梅、冯梦龙的传奇《精忠旗》、清代钱彩的小说《说岳全传》。京剧以岳飞为主角的剧目有:《风波亭》、《岳母刺字》、《满江红》。行当属老生。岳飞,青年时即胸怀壮志,母亲曾于他背上刺下“精忠报国”四个字。金兵大举入侵,他率岳家军奋勇杀敌,成为当时著名的抗金将领。但深受“忠孝节义”封建思想的影响,对皇帝一味愚忠,终于导致悲剧下场,屈死在风波亭上。他英勇抗战的爱国形象,长期受到人民群众的崇敬,视他作民族英雄。

王佐

舞台艺术形象。见于清代钱彩的《说岳全传》。京剧以王佐为主角的剧目有《八大锤》。行当属老生。王佐，在宋军中任参军。宋与金会战朱仙镇，金兀术义子陆文龙武艺出众，宋军难敌。王佐毅然自断左臂，去金营诈降，伺机向陆说明其真实身世，晓以大义。陆幡然醒悟，投奔宋军，大败金兵。王佐的行动，表现出高度的爱国思想及其献身精神。

陆文龙

舞台艺术形象。见于清代钱彩的《说岳全传》。京剧以陆文龙为主角的剧目有《八大锤》。行当属武生或武小生。陆文龙是潞安州节度使陆登之子，金人侵时陆登被金兵杀害。当时陆文龙尚在襁褓中，为金兀术收留，抚养长大。因为武艺出众，金兀术常利用他攻打重镇、要镇。宋军的王佐断臂诈降，进入金营，向陆文龙说明身世，晓以大义，激发其爱国思想。国难家仇，使陆文龙幡然醒悟，投奔宋营，大败金兵。

武松

舞台艺术形象。人物出于元末明初施耐庵的长篇小说《水浒传》。京剧以武松为主角的剧目有：《武松打虎》、《狮子楼》、《十字坡》、《安平寨》、《快活林》、《鸳鸯楼》、《飞云浦》、《蜈蚣岭》，连演者合称《武松》。行当属武生。武松，绰号行者。勇猛刚烈，臂力超群，景阳岗打虎的故事，脍炙人口，老幼皆知。且爱憎分明，具有强烈的正义感，手刃西门庆，醉打蒋门神，大闹飞云浦，血溅鸳鸯楼，同邪恶势力进行坚决的斗争。是深得我国人民喜爱的艺术形象。

李逵

舞台艺术形象。人物见于元代康进之的杂剧《李逵负荆》、元末明初施耐庵的长篇小说《水浒传》。京剧以李逵为主角的剧目有：《丁甲山》、《黑旋风李逵》、《李逵探母》。行当属架子花脸。李逵，浑号黑旋风，勇猛无畏，嫉恶如仇。对农民起义事业忠心耿耿，容不得半点损害水泊梁山声誉的行为，他误听宋江强抢民女，当面指责宋江。在弄清事实真相后，又负荆请罪。表现出纯朴直率的性格。他孝敬老母，专程下山接孤苦的老母同往梁山。

鲁智深

舞台艺术形象。人物见于元末明初施耐庵的小说《水浒传》。京剧以鲁智深为主角的剧目有：《拳打镇关西》、《醉打山门》、《野猪林》。行当属架子花脸。鲁智深，绰号花和尚。为人豪放直爽，落拓不羁，在五台山出家，屡次触犯教规，被逐出山门。尤其具有强烈的正义感，路遇不平，拔刀相助。为搭救素不相识的金老父女，拳打镇关西。好友林冲遭陷，他毅然前往救护，大闹野猪林，同高俅为代表的邪恶势力进行坚决斗争。他是人民群众熟悉并喜爱的艺术形象。

林冲

舞台艺术形象。人物见于元末明初施耐庵的长篇小说《水浒传》、明代李开先的传奇剧本《宝剑记》、明传奇《买宝刀》。京剧以林冲为主角的剧目有：《林冲夜奔》、《野猪林》。行当属文武老生。林冲，绰号豹子头。原是东京八十万禁军教头，武艺高强。其妻遭高俅之子高衙内调戏，他忍辱求安，后中高俅父子设下的陷阱，误入白虎节堂，被发配沧州；他仍逆来顺受，直至火烧草料场，方幡然

猛醒,认识到仇敌的凶狠歹毒,终于逼上梁山。

高衙内

舞台艺术形象。人物见于元末明初施耐庵的长篇小说《水浒传》,又见明代李开先的传奇《宝剑记》,及明代陈与郊的传奇《买宝刀》。高衙内为《野猪林》一剧中的重要配角,行当属小丑。高衙内,太尉高俅之子,倚仗父亲权势,欺凌百姓,为非作歹。游庙偶遇林冲妻张氏,垂涎其美貌,竟于光天化日下进行调戏,遭到林冲阻拦。于心不甘,又将张氏骗至朋友家中,被林冲发现,未遂。为达霸占张氏之目的,高氏父子共同设计,以持刀私闯白虎节堂罪将林冲发配沧州,并派人火烧草料场,置林冲于死地。高衙内的形象是不法官宦子弟的典型,世人将这类子弟统称为“衙内”。

萧恩

舞台艺术形象。人物源出于明遗民陈忱的《水浒后传》。京剧以萧恩为主角的剧目有《打渔杀家》。行当属老生。萧恩,原名阮小二,水泊梁山起义失败后,隐姓埋名,靠打鱼为生。土豪丁自燮借催讨渔税为名,派人向萧敲诈勒索。萧不服,去县衙告状,反被杖责。萧忍无可忍,黑夜闯进丁府,杀丁全家。

李慧娘

舞台艺术形象。人物见于明代瞿佑的传奇小说集《剪灯新话》中的《绿衣人传》,又见于明代周朝俊的传奇《红梅记》。京剧以李慧娘为主角的剧目有:《红梅阁》、《李慧娘》。行当属花衫。李慧娘是奸臣贾似道家里的歌姬,内心强烈地向往幸福和自由。游西湖,偶遇书生裴瑀,无意间脱口说了句“美哉少年”,

便遭到贾似道的杀害。死后,冤魂不散,深夜去红梅阁救出被贾似道囚禁的裴瑀。贾似道追赶而来,慧娘愤怒上前,将他吓死。表现出不畏强权的反抗精神。

文天祥

舞台艺术形象。南宋大臣,文学家。字履善,一字宋瑞,号文山。吉州庐陵(今江西吉安)人。见于《宋史·文天祥传》。又见于明代蒋士铨的传奇《冬青树》、明传奇《斥山烈》。京剧以文天祥为主角的剧目有《文天祥》。行当属老生。文天祥,具有强烈的爱国思想。元兵入侵,他投笔从戎,奋勇抗战,后不幸被擒。囚禁三年,元方多次劝降,均遭拒绝,终于从容就义,表现了崇高的民族气节。

谭记儿

舞台艺术形象。人物见于元代关汉卿的杂剧《望江亭中秋切脍旦》。京剧以谭记儿为主角的剧目有《望江亭》。行当属青衣。谭记儿,聪明美丽的女性。权贵杨衙内为达到霸占她的目的,企图谋害其夫。记儿得知后,于中秋夜,假扮渔妇,借献鱼为名,去望江亭见杨衙内,利用其贪杯好色,将其灌醉,盗取金牌和文书,使阴谋破产。

窦娥

舞台艺术形象。人物见于元代关汉卿的杂剧《感天动地窦娥冤》。京剧以窦娥为主角的剧目有《六月雪》。行当属青衣。窦娥,是个善良的女性。她的丈夫遭佣妇张氏的儿子张驴儿暗害,从此守寡,与婆婆相依为命。张驴儿为霸占窦娥,在羊肚汤里下毒,企图害死窦娥婆婆。不料羊肚汤被张驴儿母误喝身亡。张驴儿反诬窦娥婆婆是凶手,告至县衙。县官对婆婆严刑逼供,窦娥不忍看婆婆

受刑,挺身自认为凶手,判死罪。窦娥不甘被冤杀,却又无处申诉,就在临刑前,发下三桩誓愿:倘若死得冤屈,颈血飞上三丈白绫;六月炎夏天降大雪;当地干旱三年。窦娥死后,三桩誓愿果然一一实现。窦娥借此来反抗封建迫害,在这里,她敢于抗争的坚强性格得到了充分的展现。

韩玉娘

舞台艺术形象。人物见于元末明初陶宗仪的《辍耕录》,又见于明代冯梦龙纂辑的《醒世恒言》中的《白玉娘忍苦成夫》、明代陆采的传奇《分鞋记》、明代沈鲸的传奇《易鞋记》。京剧以韩玉娘为主角的剧目有《生死恨》。行当属青衣。韩玉娘,善良温柔的女子,具有强烈的爱国思想。战争中不幸被掳至金人张万户家中为奴,奉命嫁给程鹏举。新婚夜,玉娘力劝鹏举逃离,投奔宋军,报效祖国。鹏举离去后,玉娘备受磨难,只盼望着早日收复故土,与鹏举团圆。当鹏举随宋军打回,玉娘已重病不起,与鹏举诀别而死。此剧是梅兰芳在抗日战争期间编演的。他塑造的韩玉娘对祖国,对爱情坚贞不移,无疑对当时民众的抗日决心起了很大的鼓舞作用。

刘瑾

舞台艺术形象。明代宦官,陕西兴平人。京剧以刘瑾为主角的剧目有《法门寺》。行当属架子花脸。刘瑾,大太监,由于善于察颜观色,奉迎拍马,深得太后喜爱,认为干儿子,封作九千岁,极有权势。他之所以协助傅朋冤案得以查清,并非真替黎民百姓着想,只是饭后茶余一时高兴而已。从他身上,反映了封建社会官府的黑暗腐败,百姓们的生与死常为权贵们的一句话所决定。

贾桂

舞台艺术形象。戏剧故事人物。京剧以贾桂为主角的剧目有《法门寺》。行当属小丑。贾桂,太监。多年宦官生活,亲眼目睹宫廷中明争暗斗,尔虞我诈,养成他鉴貌变色,老奸巨猾的性格。对上,奴颜卑膝,谄媚讨好;对下,作威作福,敲诈勒索。他是封建社会中狐假虎威的奴才典型。

刘媒婆

舞台艺术形象。京剧以刘媒婆为主角的剧目有《拾玉镯》。行当属彩旦,一般由丑行兼任。刘媒婆,靠替人说媒,撮合婚姻为生。她偶而窥见傅朋赠玉镯给孙玉姣,有心成全他们。她将赠镯经过一一向玉姣学说,使玉姣吐露真情。在玉姣的请求下,她应允去傅家提亲。

孙玉姣

舞台艺术形象。京剧以孙玉姣为主角的剧目有《拾玉镯》。行当属花旦。孙玉姣,与寡母相依为命,靠养鸡为生。一日,她与书生傅朋在家门前邂逅,互生爱慕。她接受了傅朋赠送的玉镯,并托刘媒婆前往傅家提亲。她是个不受封建礼教的束缚,大胆追求婚姻自由,娇憨可爱的姑娘。

海瑞

舞台艺术形象。明代广东琼山人,字汝贤,自号刚峰,回族。家境贫寒,嘉靖举人。见于《明史·海瑞传》、明代小说《海公大红袍》、李卓吾的《海瑞传》。京剧以海瑞为主角的剧目有:《五彩舆》(《小红袍》)、《德政坊》(《大红袍》)、《海瑞上疏》、《海瑞罢官》、《海瑞背纤》。行当属老生。海瑞,为官清正廉明,性格耿直。他不徇私情,不畏权贵。宰相徐阶

子仗势霸占民田,强抢民女,欺压百姓。海瑞得知后秉公执法,尽管徐阶软硬兼施,也不为所动。尤为可贵的是,他刚正不阿,敢于直面最高统治者。世宗皇帝为求长生,宠信方士,不理朝政。海瑞冒死谏君,甚至抬棺上朝。他是除包拯外,又一位封建社会中清官的典型形象。

玉堂春

舞台艺术形象。人物源出于明末冯梦龙纂辑的《警世通言》中的《玉堂春落难逢夫》。京剧以玉堂春为主角的剧目有《玉堂春》。行当属青衣。玉堂春,又名苏三,名妓,色艺俱佳。与宦门子弟王金龙的相恋,王钱财用尽,流落街头。玉堂春不顾鸨儿阻拦,倾其所有,资助王返回家中。她后被鸨儿骗卖给山西盐商沈延龄为妾,又被沈妻陷害,以“谋杀亲夫”罪,关入死牢。复审时,身为巡按的王金龙不忘旧情,帮助她脱离苦海。

莫成

舞台艺术形象。人物见于明末清初李玉的传奇剧本《一捧雪》。京剧以莫成为主角的剧目有《一捧雪》,又名《雪杯圆》。行当属老生。莫成是太仆寺卿莫怀古家的仆人,两人面貌颇相似。莫怀古遭汤勤陷害,弃官逃走,被捉拿后,就要斩首。生死关头,莫成挺身而出,毅然替死,救下莫怀古。莫成对主家忠心耿耿,是封建社会中义仆的典型形象。

汤勤

舞台艺术形象。人物见于明末清初李玉的传奇剧本《一捧雪》。京剧以汤勤为主角的剧目有《一捧雪》。行当属小丑。汤勤,见利忘义的小人。原以裱画为生,太仆寺卿莫怀古将他收留府中,待为上宾。汤勤暗中垂涎莫怀古妾雪艳的

美貌,为达霸占之目的,他恩将仇报,向奸相严世蕃进谗,害得莫怀古家破人亡,妻离子散,全剧在《审头》一折中,更将他势利、奸诈的丑恶嘴脸刻画得淋漓尽致。

金玉奴

舞台艺术形象。人物见于明末冯梦龙纂辑的《古今小说》中的《金玉奴棒打薄情郎》。以金玉奴为主角的京剧剧目有《金玉奴》,又名《鸿鸾禧》。行当属花旦。金玉奴,出身贫寒,美丽、善良,乐于助人。看到穷书生莫稽饥寒交迫,倒在街头,即邀至家中,以热豆汁为其充饥。又爱慕其才华,与之结为夫妇。不料莫稽中状元后,反嫌玉奴出身低微,不能相配,上任途中,将玉奴推入河中。玉奴被巡按林润救起,认作义女,又许配莫稽。洞房花烛,玉奴历数莫稽罪状,持棒痛打,以示决裂。表现出古代妇女鄙视攀高附贵、爱憎分明的优良品质和强烈的反抗精神。

李香君

舞台艺术形象。明末金陵歌姬。见于明末清初侯方域的《李姬传》、清代孔尚任的传奇剧本《桃花扇》。京剧以李香君为主角的剧目有:徐碧云编演的《桃花扇》;欧阳予倩编写,杜近芳、叶盛兰主演的《桃花扇》两种。李香君,色艺俱佳,虽为歌姬,却有明确的是非界限和强烈的爱国主义思想。香君与复社名士侯方域相恋,阉党阮大铖为收买侯,暗中资助,遭到香君拒绝。阮大铖怀恨在心,勾结权势,迫害李、侯。侯出走,阮又威逼香君嫁与权贵作妾,香君以头撞地,宁死不从。明复灭后,李、侯相逢,香君见侯身着清装,痛心疾首,严斥侯为功名利禄,丧失民族气节,毅然斩断情丝,出家

为尼。

何玉凤

舞台艺术形象。人物见于清代文康的长篇小说《儿女英雄传》。以何玉凤为主角的剧目有：《悦来店》、《能仁寺》、《弓砚缘》，三折合演总名《十三妹》。行当属花旦。何玉凤，又名十三妹，侠女，武艺高强，才智过人。且能见义勇为，路遇不平，拔刀相助。书生安骥，救父途中，遭歹人陷害。何虽与其素昧平生，毅然前往救援。后何与另一所救女子同嫁安骥为妻。这一结局是封建社会里男尊女卑，一夫多妻制的真实写照。

黄天霸

舞台艺术形象。人物见于清代长篇小说《施公案》。京剧以黄天霸为主角的剧目有：《恶虎村》、《殷家堡》、《落马湖》、《连环套》等。行当属武生。黄天霸，绿林出身，后归顺官府，跟随县令施世伦，协助破案，缉捕犯人。他武艺出众，善用计谋，很受重用。这是个有争议的人物。建国以来，一直认为他投降官府，背信弃义，捕杀绿林英雄，甘当官府鹰犬，是叛徒形象。因此有关黄天霸的剧目曾被禁演。文革后，有人提出异议，觉得黄天霸捉拿的大都是为非作歹的地主豪绅或社会渣滓，决非绿林英雄。至于诱捕窦尔墩，有其特殊原因，是个例外。况且“天霸戏”艺术性较高，可以开禁。

尤三姐

舞台艺术形象。人物见于清代曹雪芹的长篇小说《红楼梦》。京剧以尤三姐为主角的剧目有《红楼二尤》、《尤三姐》。行当属花旦。尤三姐，是个性格倔强、刚烈的女子。随母亲、姐姐寄居在宁国府。贾琏等一帮纨绔子弟，欺她们孤儿寡母，

常来纠缠调戏。遭到三姐的严辞拒绝。三姐爱慕柳湘莲的人品，托人说合，与湘莲定亲。不料湘莲听信传言，疑三姐不贞，欲退婚。三姐悲愤交加，自刎而死以示清白。

白素贞

舞台艺术形象。又名白娘子。见于明代陈六龙的传奇小说《雷峰记》，又见于明代冯梦龙编纂的《警世通言》中的《白娘子永镇雷峰塔》、清代黄图珌的传奇剧本《雷峰塔》、方成培的传奇剧本《雷峰塔传奇定本》。京剧以白素贞为主角的剧目有：陈墨香编写的《白娘子》、田汉编写的《白娘子》及《白蛇传》。行当属青衣。白娘子，千年修炼的蛇精，因羡慕人间幸福，化身女子，爱上忠厚老实的许仙并与之结为夫妇。不料美满婚姻却遭到金山寺和尚法海的破坏，白娘子为维护自己的幸福，勇敢地与法海进行坚决斗争，几次冒死搭救许仙。最后被镇于雷峰塔下。

孙悟空

舞台艺术形象。人物见于明代吴承恩的长篇小说《西游记》。京剧以孙悟空为主角的剧目有：《水帘洞》、《闹天宫》、《十八罗汉斗悟空》、《智激美猴王》、《真假美猴王》等。行当属武生。孙悟空，神话人物，他体现了封建社会劳动人民的理想和愿望。他上闹天宫，下搅龙宫，表现出对封建皇权的不满和蔑视的叛逆性格。他神通广大，机智诙谐，充满着乐观精神。他是我国人民深深喜爱，具有浪漫主义色彩的艺术形象。

柯湘

舞台艺术形象。源出话剧《杜鹃山》。京剧以柯湘为主角的剧目有《杜鹃

山》。柯湘，共产党员，坚强、勇敢，对革命事业忠心耿耿。受党委派，只身去农民起义军中开展工作。她从启发阶级觉悟着手，肃清各种流寇习气。土豪毒蛇胆与叛徒温其久合谋，企图将义军一网打尽。队长雷刚中计被俘。面临着胜败存亡的危急关头，她沉着、冷静、细致地分析形势，果断作出决定，亲率队伍，下悬崖，登绝壁，出奇制胜，全歼毒蛇胆的反动武装，救出雷刚，挽救了革命队伍。她是共产党员的典型形象。

李奶奶

舞台艺术形象。源出故事影片《革命自有后来人》、沪剧《红灯记》。京剧以李奶奶为主角的剧目有：《红灯记》。行当属老旦。李奶奶，原是家庭妇女，在党的教育下，成长为坚强的革命战士。丈夫牺牲后，她与徒弟李玉和、烈士遗孤李铁梅重组家庭，掩护李玉和从事地下工作。在保护密电码的斗争中，她和李玉和同心同德，面对日寇特务头子鸠山的威逼利诱，毫不动摇，直至英勇牺牲。

李玉和

舞台艺术形象。源出故事影片《革命自有后来人》、沪剧《红灯记》。京剧以李玉和为主角的剧目有：《红灯记》。行当属老生。李玉和，铁路扳道工人，共产党员。抗日战争时期，在东北从事地下工作。为保护党组织嘱托的一份密电码，与日寇特务头子鸠山展开殊死的斗争。鸠山软硬兼施，严刑逼供。李玉和铮铮铁骨，宁可体肤裂，筋骨断，也决不透露党的秘密，最后英勇就义。表现了共产党人无限忠于革命事业的高贵品质。他是老一辈革命者的光辉典范。

李铁梅

舞台艺术形象。源出故事影片《革命自有后来人》、沪剧《红灯记》。京剧以李铁梅为主角的剧目有：《红灯记》。行当属花旦。李铁梅，烈士遗孤。养父李玉和、养祖母李奶奶的言传身教，使她懂得了不少革命道理。在保护密电码的斗争中，日寇的凶残，亲人的英勇牺牲更使她迅速成长起来。她擦干眼泪，高举红灯，踏着先烈的血迹，继续前进。她是革命接班人的典型形象。

郭建光

舞台艺术形象。源出沪剧《芦荡火种》。京剧以郭建光为主角的剧目有《芦荡火种》。行当属文武老生。郭建光，共产党员，新四军连指导员。战斗中负伤，带领18个伤病员在沙家浜养伤。日寇扫荡，伤病员被围困在芦苇荡里，缺衣少食，饥寒交迫。他细致地做战士的思想工作，鼓励大家战胜困难，发挥了一个共产党员的模范作用。伤愈后，带队夜袭沙家浜，全歼胡传奎的反动卖国军队。他是共产党干部的典型形象。

阿庆嫂

舞台艺术形象。源出沪剧《芦荡火种》。京剧以阿庆嫂为主角的剧目有《芦荡火种》。行当属青衣。阿庆嫂，共产党员，地下交通员，公开身份茶馆店老板娘。精明、干练、机智。受党组织委托，负责掩护在沙家浜养伤的新四军伤病员。她与卖身投靠日寇，千方百计搜寻伤病员的胡传奎、刁德一展开较量。她口齿伶俐，应对从容，凭着智慧和勇敢，紧紧依靠群众，终于胜利完成任务。并且与伤愈的战士里应外合，一举全歼胡传奎的反动军队。

杨子荣

舞台艺术形象。源出当代作家曲波的长篇小说《林海雪原》、故事影片《林海雪原》。京剧以杨子荣为主角的剧目有：《智取威虎山》、《智取惯匪座山雕》等。行当属文武老生。杨子荣，中国人民解放军的侦察员，勇敢、机警、足智多谋。为使剿匪小分队早日攻克威虎山，他乔

装土匪，单枪匹马深入匪巢。匪首座山雕再三盘问，几次试探，他从容应对，不露破绽，取得信任。除夕夜舌战匪徒栾平，化险为夷，顺利接应小分队上山，全歼群匪，活捉座山雕。表现了人民战士对党和人民的赤胆忠心。他是解放军战士的典型。

舞台称谓

都督

舞台称谓。古代军事长官，汉末始有此称，为当时最高军事统帅。京剧沿用之。《甘露寺》（鲁肃）：“都督，难道你就忘怀了吗？”《抗金兵》（韩尚德）：“都督升帐，你我两厢伺候。”

本督

舞台称谓。都督自称。《空城计》（司马懿）：“本督兴兵至此，因何他的城门大开？”《生死恨》（宗泽）：“本督宗泽，奉命镇守京畿一带等处。”参见都督。

元戎

舞台称谓。原有三种解释：一、大的兵车；二、大军；三、主将。京剧中用于对统率三军主将的称呼，即元帅。《选元戎》（秦英）：“那贼子兵多将又广，挂帅元戎身被伤。”《穆柯寨》（杨宗保）：“俺乃元戎之子，岂肯要你这山寇之女！”

太尉

舞台称谓。古代官职，最早在秦代设置，为当时军政首脑。宋代曾定为武官最高官阶，元以后废止。京剧中用作高级官职的一种名称，并不具体指那一种职务。《甘露寺》（刘备）：“只因长江阻隔，备少来回候，太尉海涵。”《拿高登》（高登）：“我父高球，宋室为臣，官居当朝

太尉。”

大夫

舞台称谓。古代对担任高级官职者统称大夫。京剧沿用之。《草船借箭》（诸葛亮）：“我又无有什么要紧的事，要大夫你替我担什么忧啊！”《西施》（西施）：“偶遇那范大夫溪边相见，他劝我报仇事以国家为先。”

丞相

舞台称谓。封建时代的最高官职，始于战国。京剧沿用之。《失街亭》（老军）：“参见丞相，有何差遣？”《白门楼》（吕布）：“没奈何进宝帐哀告丞相，屈膝跪低下头吕布归降。”

元帅

舞台称谓。古代最高军事长官，三军统帅，始于战国。京剧沿用之。《断臂说书》（王佐）：“那杨元帅回得营中，是闷闷不乐。”《战长沙》（黄忠）：“元帅一见气冲牛斗，绑出了辕门要斩头。”

太师

舞台称谓。古代官职，始于西周，当时为最高军事统帅，后多为大官加封，有虚名而无实职。京剧中用作高级官职的一种名称，并不具体指那一种职务。

①高级官吏。《打严嵩》(邹应龙):“适才太师对我论,我就是太师爷心腹人。”《打棍出箱》(范仲禹):“这里有一个告老的太师,他是叫这个葛登云。”②国丈常被封为太师。《上天台》(刘秀):“小爱卿郭太师结下仇恨,不该把太师爷剑劈府门。”《二进宫》(徐延昭):“你就该请太师,父女们商量。”

本帅

舞台称谓。元帅自称。《生死恨》(张万户):“本帅,张万户。大金皇帝驾前为臣,奉狼主之命,带领人马夺取宋室天下。”《抗金兵》(韩世忠):“本帅,韩世忠,大宋为臣,官拜都统制,奉命镇守江淮一带,人马驻扎狼福山,观敌动静。”参见元帅。

本镇

舞台称谓。统领军队镇守某处的长官自称。《借赵云》(公孙瓒):“本镇,公孙瓒。”《抗金兵》(张俊):“也罢!待本镇回去,发兵接应,也就是了。”

中军

舞台称谓。古代军职,始于晋代,相当于总督、巡抚的卫队长和副官长。用于京剧,类似传令官。《生死恨》(宗泽):“中军,伺候了。”《抗金兵》(韩世忠):“中军过来。”

军师

舞台称谓。军队中帮主帅出谋画策的人。《定军山》(黄忠):“恼恨军师见识浅,道某难胜夏侯渊。”《抗金兵》(兀术):“依军师之见呢?”

校尉

舞台称谓。古代军职,始于汉代。

京剧中用于对卫士的称呼。《临江驿》(张天觉):“吩咐校尉走上。”《法门寺》(刘瑾):“吩咐校尉的摆驾法门寺。”参见杂行。

本宫

舞台称谓。①驸马自称。《斩经堂》(吴汉):“贤公主休要跪休要哭,听本宫从前事细对你说。”《铡美案》(陈世美):“明公说话理太谦,细听本宫表家园。”参见“驸马”。②公主自称。《铡美案》(皇姑):“忽听内侍一声禀,倒叫本宫吃一惊。”《强项令》(湖阳公主):“快快松刑莫多问,听候本宫定罪名。”参见公主。

世子

舞台称谓。对帝王嫡长子的称呼。《黄金台》(伊立):“只因东宫世子田法章,人伦大变,子要淫父妃。”《楚宫恨》(马昭仪):“罢,罢,罢!且应承东宫联偶,佐世子登大宝再整国猷。”

内侍

舞台称谓。帝王、后妃对太监的称呼。《审潘洪》(赵德芳):“内侍,与寇卿带马。”《红鬃烈马》(薛平贵):“内侍与我把袍换,番邦令箭带身边。”

公主

舞台称谓。对帝王之女的称呼。《四郎探母》(杨四郎):“将身来在皇官院,等等等,等候了公主盗令还。”《红鬃烈马》(薛平贵):“公主虽然韬略广,你一人怎挡百万儿郎!”

太子

舞台称谓。对预定继承君位的皇子的称呼。《二进宫》(李艳妃):“无奈何怀抱太子跪至在昭阳。”《黄金台》(田单):

“一声呐喊把魂吓掉，不知太子往何处逃。”

国舅

舞台称谓。对后妃弟兄的称呼。《斩黄袍》(赵匡胤)：“寡人一见龙心宠，兄封国舅妹封在桃花宫。”《珠帘寨》(李克用)：“内有国舅段文楚，他笑孤坐席不正礼貌不周。”

郡马

舞台称谓。对郡主丈夫的称呼。《审潘洪》(赵德芳)：“他两家，一家是当朝太师，一家是皇家郡马，卿家七品县令，如何问得？”《状元媒》(柴郡主)：“珍珠衫本来是老王遗赠，状元媒招郡马叔王为婚。”

太医

舞台称谓。对御医的称呼。《八大锤》(兀术)：“孤命太医与你调治臂膀，后营歇息去罢！”《打龙袍》：“(包拯)宣太医与国太调治病症。”

臣妾

舞台称谓。①后妃在皇帝面前的自称。《霸王别姬》(虞姬)：“依臣妾之见，只宜坚守，不可轻动。”《上阳宫》(梅妃)：“我主不听臣妾的话，将来难免祸根芽。”②官员妻在皇帝面前的自称。《长寿星》(余太君)：“万岁爷不必双泪淋，臣妾言来听分明。”

驸马

舞台称谓。对帝王家女婿的称呼。《铡美案》(包拯)：“包龙图打坐在开封府，尊一声驸马爷细听端的。”《四郎探母》(铁镜公主)：“银安盗来金批箭，成全驸马孝义全。”

朕

舞台称谓。古人自称，从秦始皇起专用于皇帝自称，京剧多沿用此习。《煤山恨》(崇祯)：“朕非亡国主，误国有谗奸。”《受禅台》(汉献帝)：“朕不敢高声哭珠泪暗垂，没奈何在受禅台下低头下跪。”

娘娘

舞台称谓。①臣下对后妃的称呼。《二进宫》(徐延昭)：“太师爷娘娘的父，他本是皇亲国丈。”《上天台》(姚期)：“尊一声郭娘娘细听端详。”②有时也可用作对普通妇女的尊称。《金山寺》(小和尚)：“原来是两位娘娘。”

国太

舞台称谓。臣下对帝王母亲的尊称。《打龙袍》(包拯)：“臣包拯见驾，愿国太千岁。”《二进宫》(杨波)：“又只见龙国太怀抱幼主两泪汪汪，口口声声哭的是先王。”

万岁

舞台称谓。原为祝人长寿之词，京剧中常作臣下对皇帝的代称。《打龙袍》(包拯)：“忽听万岁宣包拯，陈州来了放粮臣。”《上天台》(姚期)：“人来与爷忙绑下，也免得万岁爷来锁拿。”

千岁

舞台称谓。原为祝人长寿之词，京剧中用于称呼王侯、后妃等。①称王侯。《甘露寺》(乔玄)：“劝千岁杀字休出口，老臣与主说从头。”《二进宫》(杨波)：“千岁爷保学生满门无伤，舍生忘死再进昭阳。”②称后妃。《断太后》(包拯)：“走向前来忙跪倒，国太千岁驾临朝。”《大登殿》(代战公主)：“二次重把礼来见，娘娘

千岁驾可安!”③宦官得宠于帝王,常有“千岁”之称。《法门寺》(刘瑾):“太后老佛爷十分宠爱,认为御儿乾殿下,封咱家九千岁之职!”《盗御马》(彭朋):“今有太尉梁千岁,奉旨以外行围射猎。”

陛下

舞台称谓。臣下对帝王的尊称。《伐东吴》(黄忠):“陛下,这是为臣白不小心,休要瞞怨二位小将军。”《黄金台》(田单):“望陛下善保龙体,休得要珠泪不干。”

卿

舞台称谓。①帝王对臣下的称呼。《打龙袍》(宋仁宗):“命光禄寺大摆宴席,与包卿贺功。”《霸王别姬》(项羽):“众卿,替孤传旨。”②帝王对后妃的称呼。《伍申反目》(楚平王):“手挽着爱梓童龙心欢畅,孤为卿将伍奢斩首身亡。”③后妃对臣下的称呼。《打龙袍》(李后):“皇儿,为娘今日还朝,满朝文武加升三级,光禄寺设宴,与包卿贺功。”《伍申反目》(吴香女):“卿替哀家传旨。”

爱卿

舞台称谓。君王对臣下的爱称。《上天台》(刘秀):“我叫一声姚皇兄,姚子匡,伴驾王,孤的爱卿,你那里休流泪……”《游龙戏凤》(明武宗):“啊哈,爱卿。”参见卿。

卿家

舞台称谓。君王对臣下的称呼。《打严嵩》(嘉靖):“卿家何罪之有?”《宇宙锋》(胡亥):“卿家平身。”参见卿。

侯爷

舞台称谓。对有爵位者的尊称。

《打奎驾》(蒋完):“参见侯爷。”《永平安》(黄信):“启禀侯爷,适才老太师斩的那员老将,乃是末将的胞兄。我在一旁思兄落泪,望侯爷饶恕。”

哀家

舞台称谓。国太自称。《二进宫》(李艳妃):“他二人把话一样讲,倒教哀家无有主张。”《断太后》(李后):“我本是采荷女陪王伴驾,后宫院李皇后就是哀家。”

郡主

舞台称谓。对王侯之女的称呼。《甘露寺》(乔玄):“太后将郡主招赘刘备,岂不是一喜吗?”

禁大哥

舞台称谓。对禁卒的尊称。《十字坡》(武松):“禁大哥呼唤为何情?”《德政坊》(邹应龙):“禁大哥,叫我们出来何事?”参见“禁卒”。

公子

舞台称谓。古代对诸侯之子的称呼,后用于称贵族、官宦子弟。京剧沿用之。《汉津口》(赵云):“方才公子在身边啼哭,这般时候不见动静,大略性命休矣!”《断臂说书》(乳娘):“是我保护公子,逃出塞外。”

探子

舞台称谓。对专事刺探敌方军情者的称呼。《界牌关》(秦怀玉):“也曾命探子前去打探,这般时候,未曾回报。”《古城会》(探子):“俺曹营探子是也。”参见杂行。

解子

舞台称谓。对押送犯人的差役的称呼。《十字坡》(小解子):“您再瞧瞧我们哥儿俩,谁是大解,谁是小解?”《临江驿》(张天觉):“我来问你,这一解子,他一路上待你可好?”

官人

舞台称谓。①对有身份男子的称呼。《林冲夜奔》(林冲):“多蒙柴大官人赠有书信一封,荐往梁山。”《狮子楼》(王婆):“老身王婆,与西门大官人定下一计,用砒霜将武大毒死。”②妻对夫的称呼。《宇宙锋》(赵艳容):“我只得把官人一声来唤,一声来唤。”《青凤亭》(周桂英):“我官人求功名离家数载,在朝中受君禄不能离开。”

衙役

舞台称谓。对衙门里差役的称呼。《女起解》(苏三):“又可恨众衙役分散赃银。”《审头刺汤》(陆炳):“汤老爷,你看我这两旁的衙役们也落下泪来,他们也是假慈悲吗?”参见杂行。

人犯

舞台称谓。对犯人的称呼。《四进士》(丁旦):“人犯带到。”《德政坊》(海瑞):“传王葵,将人犯带上来。”

老爷

舞台称谓。①官员的妻子对丈夫的称呼。《三进士》(孙淑琳):“老爷有所不知情,妾身言来听分明。”《战太平》(郗氏、孙氏):“老爷今日回府,为何这等烦恼?”②仆人对主人的称呼。《生死恨》(韩玉娘):“参见老爷。”《连环计》(貂蝉):“啊,老爷且莫动怒,容婢子陈明肺腑之言。”

少将军

舞台称谓。对将门之子的称呼。《单刀会》(众):“少将军乃是正理,我与东吴素有旧仇,君侯不可不防。”《古城会》(探子):“今有关羽过关斩将,在黄河渡口,将少将军秦琪刀劈落马。”

下官

舞台称谓。官员自称的谦词。《宝莲灯》(刘彦昌):“若提三圣母送红灯,叫下官好恨呐。”《战太平》(花云):“夫人吓,下官言来你是听。”

明公

舞台称谓。对有名位者的尊称。《捉放曹》(陈宫):“明公为何停马不走?”《铡美案》(陈世美):“本官来得鲁莽,明公海涵。”

犯官

舞台称谓。犯罪的官员。《审潘洪》(班头):“报,犯官告进。”《审头刺汤》(戚继光):“犯官言道,此事大了,必须两家担代。”

相爷

舞台称谓。对丞相的尊称。《甘露寺》(乔福):“老相爷何事呀?”《罢宴》(刘婆):“不料想相爷他作事荒唐。”参见丞相。

军爷

舞台称谓。对军人的尊称。《游龙戏凤》(李凤姐):“军爷方才说过不叫,怎么又叫起来了?”《武家坡》(王宝钏):“军爷敢是失迷路途?”

人役

舞台称谓。对衙门差役的称呼。

《临江驿》(张天觉):“吩咐众人役走上。”
《周仁献嫂》(周妻):“啊官人,今早来了一伙人役将你掳至严府,此时回来,倒换了一身荣耀,莫非你作了官了。”参见衙役。

班头

舞台称谓。对衙役三班头目的称呼。《绒花记》(知县):“班头,拿我火签,三日后来传崔华上堂回话。”《打登州》(秦琼):“舍不得太爷好恩厚,难舍衙役众班头。”

小官

舞台称谓。官员自称的谦词。《三进士》(常天保):“一见夫人到来临,倒叫小官吃一惊。”《审头刺汤》(汤勤):“小官汤勤参见老大人。”

卑职

舞台称谓。官员在上司面前自称的谦词。《连环套》(黄天霸):“卑职只得甘心认罪。”《三进士》(常天保):“卑职常天保,叩见大人。”

少夫人

舞台称谓。仆人对主人家晚辈夫人的称呼,相对太夫人而言。《审潘洪》(寇准):“若是那少夫人将你来问,你就说,你老爷不久回程。”《义责王魁》(王中):“倘若是少夫人将我问,你就说王中身体康健好精神。”

家爷

舞台称谓。仆人对自已主人的称呼。《殷家堡》(家院):“启家爷,殷家堡少寨主求见。”《丁甲山》(院子):“家爷出迎。”

报录的

舞台称谓。专门向科场考生报告得中消息的人。《连升店》(报录):“来此已是连升店,报录的来喽!”《观皇榜》(赵大朋):“外面有个报录的,传他进来。”

末将

舞台称谓。将领自称的谦词。《牛皋下书》(牛皋):“将末将唤进帐来,有何军情议论?”《群英会》(黄盖):“末将也有一拜。”

禁卒

舞台称谓。监狱中看管犯人的人。《夜审潘洪》(寇准):“禁卒,这里有官宝一锭,命你叫些妓者,将老贼灌醉,重重有赏,记下了!”《德政坊》(沈一贯):“禁卒,将他四人收监候审!”

同年

舞台称谓。科举制度中同科年得中者的互称。《黄金台》(侯杰):“多亏我父同年好友,保举我这么一个小差使。”《四进士》(内):“众位同年到!”

洒家

舞台称谓。原为宋元时关西一带男性的自称,京剧中用于僧人自称。《蜈蚣岭》(武松):“带洒家前往。”《五台山》(杨延德):“洒家我也是京城人氏。”

弟子

舞台称谓。佛门中,僧徒在师长面前的自称。《蜈蚣岭》(众小道士):“呼唤弟子,有何吩咐?”《五台山》(杨延昭):“弟子不敢闯祸。”

酒家

舞台称谓。顾客对酒店掌柜、伙计

的统称。《恶虎村》(黄天霸):“酒家,酒钱在此,我们去了。”《四进士》(杨春):“啊,酒家,你来喝一杯。”

生员

舞台称谓。明清时代对秀才的称呼,京剧沿用之,一般作为秀才自称。《四进士》(杨青):“生员乃是黉门秀才。”《绒花记》(邓文焕):“生员邓文焕参见老师父。”

员外

舞台称谓。古代对用钱捐买,编外设置的官员的称呼,后变为对地主富豪的称呼,京剧沿用之。《荷珠配》(荷珠):“想当初花园赠金,不想被员外瞧破,将小姐羞辱一场。”《探阴山》(油流鬼):“那柳员外带领小姐前去观灯。”

响马

舞台称谓。古时对剪径劫物者的称呼,京剧沿用之。《卖马》(秦琼):“也是秦琼瞎了眼,拿响马当作好宾朋。”《铡美案》(陈世美):“我命韩祺出外办事,不想被响马杀死。”

教师

舞台称谓。原指教师先生,京剧中用于对教授武艺者或看家护院者的称呼。《拿高登》(高登):“今当三月三日蟠桃盛会,约众位教师前去观会。”《打渔杀家》(萧恩):“原来是丁府上来的教师爷。”

奶奶

舞台称谓。①传统剧目中,仆人对女主人的称呼。《快活林》(刘槐):“参见大奶奶,把我叫出来,有什么吩咐?”《四进士》(小二):“大奶奶唤我什么事?”

②现代剧目中,孙辈对祖母的称呼,或是对老年妇女的尊称。《红灯记》(李铁梅):“听罢奶奶说红灯,言语不多道理深。”《沙家浜》(郭建光):“沙奶奶,你待同志亲如一家,精心调理真不差。”

犯妇

舞台称谓。对女性犯人的称呼,或是女犯人自称。《临江驿》(刘仁):“犯妇告进。”《三堂会审》(苏三):“犯妇本不当不招认,无情的拶子我就难受刑。”

夫人

舞台称谓。原为对贵族命妇的称呼,京剧中用于对官员妻子的称呼。①官员家中仆人对女主人的称呼。《生死恨》(赵寻):“哦,原来是夫人在此,小人不知,望乞恕罪。”《临江驿》(刘仁):“老爷、夫人,跟我走吧。”②官员对妻子的称呼。《南阳关》(伍云召):“劝夫人早早方便了,夫人啊,放我父子路一条。”《审潘洪》(寇准):“回头再与夫人论,下官言来你细听。”

太夫人

舞台称谓。官宦、富豪家中仆人对主人母亲的称呼。《岳家庄》(四家丁):“参见太夫人。”《硃痕记》(李仁):“太夫人投井已死。”参见夫人。

学生

舞台称谓。①弟子在师长或前辈面前自称的谦词。《打龙袍》(包拯):“老恩师不必胆怕惊,学生言来听分明。”《珠帘寨》(程敬思):“学生此来无别由,一来是问安二来把兵求。”②读书人自称。《连升店》(王明芳):“学生王明芳,乃徐州沛县人氏。”

某家

舞台称谓。男性自称。《辕门射戟》(吕布):“某家今日设琼浆,只为讲和免争强。”《过五关》(王植):“某家设备馆驿,将军鞍马劳顿,请到馆驿驻息。”

义士

舞台称谓。称侠义之士。《恶虎村》(施世纶):“三位义士少礼请坐。”《艳阳楼》(徐上英):“原来是三位义士,失认了。”

姑娘

舞台称谓。①仆人对主人女儿的称呼,犹如称小姐。《三击掌》(家院):“老相爷,三姑娘年幼,老相爷饶恕了吧!”《穆柯寨》(丫环):“姑娘,雁来了。”②对年轻女子的称呼。《拾玉镯》(刘媒婆):“姑娘啊,问一声你母亲可在家园?”《临江驿》(李小二):“这位姑娘别哭,天灾病魔在所难免。”

姑老爷

舞台称谓。娘家人对女儿丈夫的称呼。《甘露寺》(乔玄):“太后,新姑老爷过门,总是要拜的。”《连环计》(丫环):“启禀太师,李姑老爷到。”

小娘子

舞台称谓。对年轻妇女的称呼。《四进士》(万氏):“对啦,小娘子,你是哪儿的人哪?”《生死恨》(李姬):“小娘子家住哪里,姓甚名谁,为何这等狼狈?”

贼子

舞台称谓。对为非作歹,残害百姓者的称呼;也作俗语。《卖马》(秦琼):“骂一声贼子真胆大,杀人放火走天涯。”《打棍出箱》(范仲禹):“恨贼子把我的牙

咬断,强抢民妻理不端。”

恩师

舞台称谓。弟子对师长的尊称。《临江驿》(崔通、三鼎甲):“恩师在上,门生等大礼参拜。”《岳母刺字》(岳飞):“母亲,恩师言道武艺一日不可荒废,孩儿去到荒郊,演习枪法。”

少爷

舞台称谓。对官宦或有钱人家子弟的称呼。《岳家庄》(岳安):“回少爷的话,它拿我不动。”《伍申反目》(伍员):“三军与爷把令传,请你少爷上营盘。”

老朽

舞台称谓。老年人自称的谦词。《哭丧计》(陈宫):“老朽几次劝之,反接无趣。咳,我陈宫好悔也!”《红逼宫》(张捷):“啊大都督,老朽去得好好,唤我转来作甚?”

狂徒

舞台称谓。俗语,指狂妄放肆的人。《快活林》(施恩):“呔,何方狂徒,敢在此撒野!”《诗文会》(车静芳):“多亏我亲主考监场面试,那狂徒装腔作势写歪诗。”

恩公

舞台称谓。对恩人的尊称。《蜈蚣岭》(张义):“这是恩公。”《八大锤》(陆文龙):“哎呀恩公呀,那贼见岳元帅闭门不出,定于明日要用铁浮屠攻打宋营,如何是好?”

乳娘

舞台称谓。即奶妈。《八大锤》(陆文龙):“既然如此,待我禀知乳娘,一同前往。”《春秋配》(姜秋莲):“乳娘啊,蒙

君子至诚心再三问话,虽然是不相识也不得不答。”

冤家

舞台称谓。①父母责骂子女时的称呼,有恨铁不成钢之意。《铁莲花》(刘子忠):“这小冤家不与我争口气,将碗摔在这地埃尘。”《三击掌》(王允):“唯有你小冤家性情倔强,千金体配花郎怎度日光?”②女子对所爱之人的昵称。《断桥》(白素贞):“莫怪青儿她变了脸,冤家,谁的是谁的非,你问问心间!”《生死恨》(韩玉娘):“唉,冤家呀!”

裙钗

舞台称谓。原指古代女性的服饰,京剧中多用作女性的代称。《四郎探母》(杨四郎):“铁镜公主真可爱,千金难买女裙钗。”《辕门斩子》(杨延昭):“儿命他领人马巡查营外,又谁知小奴才私配裙钗。”

高堂

舞台称谓。原指父母,京剧中用子女对母亲的称呼。《刺巴杰》(骆宏勋):“主仆们紧加鞭阳关路上,到山东去求亲再接高堂。”《绿珠坠楼》(绿珠):“都只为奉高堂承欢色喜,每日里强欢笑暗地悲啼。”

儿男

舞台称谓。①儿子。《甘露寺》(刘备):“四弟子龙浑身胆,长坂坡前救儿男。”《打侄上坟》(陈伯愚):“老来无子甚悲惨,陈门中出了个不肖儿男。”②年轻男子。《望江亭》(谭记儿):“见贼子不由我怒容满面,在大堂骂一声无耻的儿男。”《探阴山》(包拯):“都只为柳金蝉屈死的凄惨,无凶证冤枉了年幼的儿男。”

船家

舞台称谓。从事水上运行或摆渡的人。《临江驿》(张天觉):“你老爷上任要紧,吩咐船家,不可将船靠岸。”《抗金兵》(兀术):“船家,你为何唱此歌儿?”

匹夫

舞台称谓。原指一般普通的个人,京剧中多用于对人的鄙称。《坐寨》(窦尔墩):“黄三泰老匹夫自夸自量,指金镖借银两欺压豪强。”《艳阳楼》(花逢春):“那有闲言对他讲,无知匹夫小儿郎。”

儿郎

舞台称谓。①父母对儿子的称呼。《苏武牧羊》(胡阿云):“一年间容易过产下儿郎。”《打侄上坟》(陈伯愚):“为什么年迈人无有儿郎?”②对少年男子的称呼。《黄鹤楼》(周瑜):“水军冲破长江浪,队队儿郎武艺强。”《鸿门宴》(项羽):“城上的儿郎听者!”

左右

舞台称谓。官员身边听候差遣的人,如衙役、家院等。《审头》(陆炳):“左右,撤座。”《连环计》(王允):“左右,省台去者!”

严亲

舞台称谓。子女对父亲的称呼。《六月雪》(窦娥):“眼睁睁老严亲难得相见,霎时间大炮响尸首不全。”《临江驿》(张翠鸾):“未卜那老严亲性命存否,思亲父无音信举目生愁。”

主爷

舞台称谓。臣下对帝王的称呼。《苏武牧羊》(苏武):“大料着臣的命我要丧北海,我命丧北海,我主爷啊!”《岳母

刺字)(岳飞):“最可叹我主爷信用奸党,把一个大宋朝付于泉洋。”

酒保

舞台称谓。对酒店伙计的称呼。《快活林》(武松):“酒保,此处可是快活林?”《游龙戏凤》(李凤姐):“我们这里无有酒保,但有个酒大姐在此。”

小生

舞台称谓。年轻读书人的自称。《春秋配》(李春发):“小生乃是送友而回。”《悦来店》(安骥):“小生从来不会撒谎。”

夫君

舞台称谓。妻对夫的称呼。《珠痕记》(赵锦棠):“有书信我婢母自己观看,他言道我夫君命丧军前。”《祭江》(孙尚香):“想当年截江事心中悔恨,背夫君撇娇儿两地离分。”

在下

舞台称谓。男性自称的谦词。《十字坡》(武松):“在下武松。”《四进士》(杨春):“在下杨春,南京水西门人氏,贩卖布匹为生。”

卑人

舞台称谓。男性自称的谦词。《搜孤救孤》(程婴):“娘子不必太烈性,卑人言来你是听。”《桑园会》(秋胡):“你好比鲜花无人赏,卑人好比采花郎。”

家人

舞台称谓。主人对仆人的称呼。《武家坡》(王宝钏):“命几个家人将你拴。”《宇宙锋》(赵高):“闻听人言,我儿叫了家人赵忠一声丈夫,不知可有此事?”

小老儿

舞台称谓。老年男性自称的谦词。《临江驿》(崔文远):“小老儿崔文远。”《四进士》(宋士杰):“哦,小老儿便是。”

宗兄

舞台称谓。对同姓男性的称呼。《四进士》(杨春):“请问宗兄,此处可有贩梢之人?”《取成都》(刘璋):“孤今不把别的敬,望宗兄另眼看待孤的好子民。”

店家

舞台称谓。对旅店老板的称呼。《悦来店》(安骥):“店家快来!”《临江驿》(张翠鸾):“有劳店家搀扶。”

师父

舞台称谓。①对僧人的尊称。《野猪林》(家院):“鲁师父到。”《过五关》(下喜):“烦劳通禀,本太守求见你家师父。”②佛门中,徒弟对师辈的称呼。《五台山》(杨延昭):“有劳,师父请便。”《蜈蚣岭》(众小道士):“参见师父。”

老夫人

舞台称谓。仆人对主人母亲的称呼。《岳家庄》(丫环):“老夫人有令,众家丁二堂听点!”《游园惊梦》(春香):“我去看看老夫人再来。”

孺子

舞台称谓。原为对幼童的称呼,京剧中多用于长辈对晚辈的斥责,或对比自己年幼者表示轻蔑的称呼。《单刀会》(关羽):“嗯,孺子竟敢多言!”《定军山》(黄忠):“夏侯渊啊!小孺子,你不来便罢,你若来时,中了老夫拖刀之计也!”

冰人

舞台称谓。对媒人的称呼。《孔雀屏》(李渊):“莫非三生有缘分,借此雕翎作冰人。”《德政坊》(钱梦乐):“他另有一个侄女,愿许副爷为婚,令下官做为冰人。”

山人

舞台称谓。隐士自称。《卧龙吊孝》(诸葛亮):“周都督虽年少颇具肝胆,命山人借东风在南屏成全。”《富春江》(严子陵):“众位请回,山人就此告辞了。”

苍头

舞台称谓。古代私家所属的奴隶。京剧中用于对仆人的称呼。《德政坊》(刘廷):“苍头,搀了吴相公行走。”《徐母训子》(徐母):“早问安,晚送膳,锦衣美食,丫环侍女,苍头仆妇,伺候得我心内着慌。”

婢子

舞台称谓。使女自称。《红线盗盒》(红线女):“终日里锁眉尖心神不定,又何妨对婢子细说分明。”《连环计》(貂蝉):“原来是老爷在此婢子不知,望乞宽恕。”

娃娃

舞台称谓。老年人对晚辈的称呼。《牧虎关》(高旺):“高老爷来在牧虎关,遇见娃娃将我盘。”《白良关》(尉迟恭):“娃娃设下诓军计,要诓老夫下能行。”

喽罗

舞台称谓。占山为王的寨主对部下的称呼。《连环套》(窦尔墩):“喽罗的,排队送天霸。”《穆柯寨》(穆桂英):“喂,众喽罗,人马回山哪。”

家院

舞台称谓。主子对仆人的称呼。《战宛城》(张绣):“猛听得家院报怒气升,大胆的小军竟敢胡乱行。”《战樊城》(伍员):“叫家院看过酒一尊,弟与兄长来钱行。”

客官

舞台称谓。对客人的尊称。《桑园会》(罗敷):“客官敢莫是失迷路途?”《卓文君》(卓文君):“倘然有客官来饮酒,吾夫妻怎样对付人家?”

贫道

舞台称谓。道人自称。《送京娘》(褚元):“贫道褚元,曾拜陈抟老祖为师。”《铁坵山》(谢登映):“贫道与你家千岁乃是生死之交,特来求见。”

书童

舞台称谓。伺候富家子弟读书的小童。《德政坊》(海瑞):“书童,怎么还不点灯?”《九焰山》(薛蛟):“啊,书童哪里?”

小儿

舞台称谓。①在他人面前对儿子的称呼。《过五关》(胡华):“拜烦将军面交小儿。”《陵母伏剑》(陵母):“啊,你问的是小儿王陵么?”②对人表示轻蔑的称呼。《战渭南》(曹操):“可恨马超小儿连日讨战,老夫营寨难立。”

小人

舞台称谓。①地位低下者自称的谦词。《荆轲传》(荆轲):“小人早备下佳酿十坛,供君一醉。”《审李七》(李七):“小人有下情回禀。”②对道德低下者的鄙称。《乌龙院》(宋江):“好话儿出在君子

口,大丈夫岂听小人言。”《周仁献嫂》(周妻):“似你这样下井投石,无义小人,我恨不得剥尔之皮……”

仁兄

舞台称谓。对同辈友人的称呼。《恶虎村》(黄天霸):“二位仁兄寻找小弟有何话讲?”《群英会》(周瑜):“啊仁兄,请观我营将才可雄壮否?”

拙荆

舞台称谓。在他人面前谦称自己妻子。《野猪林》(林冲):“小弟同拙荆在隔壁岳庙,烧香还愿。”《周仁献嫂》(周仁):“叹拙荆刺奸贼未曾收效,可怜她饮利刃玉碎香消。”

强人

舞台称谓。对强盗的称呼。《蜈蚣岭》(张凤琴):“那是我的管家,我是被强人抢上山来的。”《丁甲山》(李臣):“这伙强人是怎样面貌?”

师爷

舞台称谓。①军中为主帅出谋画策的人。《定军山》(黄忠):“师爷说话言太差,不由黄忠怒气发。”《哭丧计》(貂蝉):“陈师爷金石言不可不信,今夜晚兴人马仔细留神。”②官衙中担任文书一类工作的人。《四进士》(顾读):“嗯,书信在此,师爷请看。”《德政坊》(门子):“师爷说,请老爷退堂再议。”

相公

舞台称谓。对年轻读书人的称呼。也作妻子对丈夫的称呼。《贩马记》(李桂枝):“相公请坐。”《得意缘》(狄云鸾):“相公我来了。”

山寇

舞台称谓。对占山为王的强盗的称呼。《枣阳山》(秦琼):“且住!山寇来得厉害,他若追来,撒手铜伤他!”《芒碭山》(吴良心):“哪!想你乃是芒碭山寇,竟敢进得县衙,前来借粮!”

晚生

舞台称谓。晚辈在长辈面前自称的谦词。《落马湖》(黄天霸):“啊,老丈,晚生特来拜府。”《德政坊》(吴章):“老大人请上,晚生一拜。”

贱妾

舞台称谓。女性自称的谦词。《霸王别姬》(虞姬):“如此贱妾出丑了。”《南界关》(花迎春):“如此贱妾告退。”

强梁

舞台称谓。对凶暴、强横者的称呼。《连环套》(施世纶):“何路通跟随把马上,大家齐心拿强梁。”

禅师

舞台称谓。对僧人的尊称。《过五关》(卞喜):“禅师少礼,请坐。”《打銮驾》(包拯):“老夫,包拯,只因判断乌盆,罢职丢官,来到京中,多亏了禅师收留。”

施主

舞台称谓。佛教名词。京剧中用于僧人对赠施钱财给寺庙者的尊称。《生死恨》(韩玉娘):“施主用茶。”

令媛

舞台称谓。称呼他人女儿的敬词。《连环计》(吕布):“怎么,是令媛亲手制作的?”《德政坊》(萧大亨):“令媛可曾听得实在?”

愚下

舞台称谓。男性自称的谦词。《连环套》(黄天霸):“待愚下将镖车交待完毕。”《鼎盛春秋》(伍子胥):“愚下拜访。”

夫郎

舞台称谓。妻对夫的称呼。《青霜剑》(申雪贞):“报冤仇贼把命丧,提人头到坟前去祭夫郎。”《硃痕记》(赵锦棠):“可怜我苦命人依他篱下,思想起我夫郎泪眼如麻。”

番营

舞台称谓。对外族军营的称呼。《牛皋下书》(牛皋):“来到番营用目看,小小的番营甚威严。”《八大锤》(王佐):“今夜晚思一计番营去闯,留一个美名儿万代传扬。”

小番

舞台称谓。对外族军队士兵的称呼。《请宋灵》(岳飞):“再把小番问端详。”《牛皋下书》(牛皋):“这一小番言道,叫我报门而进。”

番邦

舞台称谓。对外族地区或外邦的称呼。《四郎探母》(杨延辉):“儿在番邦一十五载,常把我的老娘挂在儿的心怀。”《八大锤》(王佐):“这断臂的情由为公子,舍生忘死到番邦。”

狼主

舞台称谓。对外族、外邦首领的称呼。《挑滑车》(报子):“启禀狼主。”《苏武牧羊》(苏武):“番女听着,休问你们狼主种下这样美人之计,前来哄我!”

圣驾

舞台称谓。原指皇帝的车乘。京剧中用作皇帝的代称。《挑滑车》(岳飞):“撤去将台,送过圣驾。”《托兆碰碑》(杨继业):“多亏了杨延昭一马来到,一杆枪救圣驾闯出笼牢。”

孤

舞台称谓。古代侯王自称。京剧中皇帝、王侯均可自称为孤。①皇帝。《上天台》(刘秀):“孤离了龙书案皇兄待定,为皇的传口诏细听分明。”《打严嵩》(嘉靖):“替孤传旨!”②王侯。《激权激瑜》(孙权):“孤,姓孙名权字仲谋。”《阳平关》(曹操):“容孤思之。”

寡人

舞台称谓。皇帝自称。《逍遥津》(汉献帝):“欺寡人在金殿不敢回对,欺寡人好一似猫鼠相随。”《上天台》(刘秀):“你那里休流泪,免悲声,放大了胆,一步一步随定了寡人。”

衙内

舞台称谓。对宦门子弟的称呼。《野猪林》(林冲):“他是本官高太师的衙内。”《望江亭》(谭记儿):“只说是杨衙内又来搅乱,却原来竟是这翩翩的少年。”

巴图鲁

舞台称谓。满、蒙语勇士的意思。京剧中用于少数民族军队里对官兵的称呼。《桑园寄子》(石勒):“巴图鲁!”(四番将):“有!”《雁门关》(韩昌):“巴图鲁!”(众):“啊!”

太保

舞台称谓。对帝王儿子的称呼。《骂杨广》(伍建章):“传位理当大太保,

奸王杨广霸当朝。”《珠帘寨》(李克用):“叫太保传令把队收,我与贤弟叙一叙根由。”

年兄

舞台称谓。科举考试同榜考中者之间的互称。《四进士》(毛朋):“众位年兄驾到,未曾远迎,面乞恕罪。”《连升店》(王明芳):“年兄请了。”

国丈

舞台称谓。对帝王岳父的称呼。《草桥关》(姚期):“小奴才作事真胆大,压死了国丈犯王法。”《二进宫》(徐延昭):“太师爷娘娘的父,他本是皇亲国丈。”

掌家

舞台称谓。即管家。《一捧雪》(戚继光):“掌家言道有救。”《三娘教子》(三娘):“我哭哭一声老薛保,我叫叫一声老掌家。”

兄台

舞台称谓。对同辈友人的尊称。《连环套》(黄天霸):“适才山下多蒙众位兄台拳让于我,俺这里当面谢过。”《奇冤报》(刘世昌):“兄台请了。”

东人

舞台称谓。仆人对主人的称呼。《马义救主》(马义):“那二东人他待我恩德不浅,受人的点水恩当报涌泉。”《三娘教子》(薛保):“小东人下学早机房闯祸,好——似火上把油泼。”

阁下

舞台称谓。对他人的尊称。《落马湖》(樵夫):“莫非是阁下迷失路径?”《群

英会》(蒋干):“阁下待故人如此,我便告辞。”

萱堂

舞台称谓。原指母亲的居室,京剧中转用为儿女对母亲的代称。《连环套》(黄天霸):“我今一死身受祸殃,家中还有老萱堂。”《鸳鸯冢》(谢招郎):“都只为那佳人如花美眷,怎奈我畏萱堂不敢开言。”

萱台

舞台称谓。子女对父母的称呼,多指母亲。《扫松下书》(张广才):“在家中撒下了他二老萱台。”《四郎探母》(杨四郎):“贤弟禀告老萱台。”

鸨儿

舞台称谓。对妓院老板娘的称呼。《玉堂春》(苏三):“鸨儿逼迫奴不允,才将假书诓骗人。”《绣襦记》(李亚仙):“鸨儿狠毒,无计奈何?”

妾妃

舞台称谓。后妃自称。《金水桥》(长孙后):“妾妃见驾,吾皇万岁!”《霸王别姬》(虞姬):“妾妃接驾,大王千岁!”

寨主

舞台称谓。对占山为王的绿林首领的称呼。《连环套》(贺天龙):“仰仗寨主的威名,我等何功之有。”《殷家堡》(众):“我等来得鲁莽,寨主海涵。”

安人

舞台称谓。①原为宋徽宗时所定命妇封号,明清则为六品官之妻的封号。京剧中多用于对有身份妇女的称呼。《生死恨》(韩玉娘):“员外安人容禀。”

《鸳鸯冢》(秋桂):“大相公,老安人唤你哪!”②缙绅对妻子的称呼。《打侄上坟》(陈伯愚):“一步儿来在前庭院,见安人只哭得珠泪不干。”③对有身份的老年妇女的称呼。《王佐断臂》(王佐):“尊声安人听端详,我断臂是为小殿下。”

上差

舞台称谓。①下级对上级衙门公差的尊称。《十字坡》(禁子):“上差到了,八成是把您发配了。”《四进士》(公差):

“啊,上差,我们一同前去。”②百姓对公差的尊称。《木兰从军》(花弧):“原来是位上差,到此何事?”

旗牌

舞台称谓。原为明清时的官职,京剧中的旗牌类似传令官。《灞桥挑袍》(曹操):“旗牌过来,将此回避牌悬挂府门,关羽到此,说老夫有公务在身,一概免参免见。”《风云会》(高怀德):“旗牌!”(旗牌):“有!”

舞台惯用语

喂呀

舞台惯用语。表示剧中人的伤心哭泣，多用于青衣、花旦行当。《审头刺汤》(雪艳)：“老爷，夫君，喂呀夫哇！”《灞桥挑袍》(糜夫人)：“是啊，定然亡故了！喂呀，皇叔啊！”

走哇

舞台惯用语。多用于剧中人行路时。人物在幕内一声“走哇”，以引起观众注意，然后登场。《十字坡》(武松)：“(内)走哇！(上)行来到十字坡，店主要拦门坐。”《临江驿》(崔文远)：“(内)走哇！(上)来此已是邵阳县，门上哪位听事？”

嘟

舞台惯用语。怒斥声，多用于男性角色。《连环计》(王允)：“嘟！这还了得，还不下去！”《斩马谲》(诸葛亮)：“嘟！见马谲跪在宝帐下，不由老夫咬钢牙。”

啊哈

舞台惯用语。剧中人上场前在幕内一声“啊哈”，表示即将出场，以引起观众注意。《狮子楼》(郗哥)：“(内)啊哈！(上)门外叫喳喳，想是来买瓜。”《矢街亭》(老军)：“(内)啊哈！(上)司马兵到，心惊肉跳，见了丞相，急忙跪倒。”

领旨

舞台惯用语。臣下接受帝王或后妃旨意时的敬词。《打龙袍》(宋仁宗)：“好，卿家先行，寡人御驾随后。”(包拯)：“臣领旨。”《霸王别姬》(项羽)：“吩咐下去，速报回探。”(内侍)：“领旨。”

哇呀呀

舞台惯用语。剧中人表示惊讶或是气愤时发出的大叫声。多用于花脸行当。《霸王别姬》(项羽)：“哇呀呀……！且住，四面俱是楚国歌声，莫非刘邦他他他已得楚地么？”《黄鹤楼》(张飞)：“哇呀呀……！瞽目无睛诸葛亮，作事不与咱商量。”

呔

舞台惯用语。吆喝声。《打渔杀家》(教师爷)：“呔，萧恩！”《艳阳楼》(徐士英)：“呔，还俺的妹子！”

呀

舞台惯用语。惊叹声。作叫板用，为开唱准备。《灞桥挑袍》(关羽)：“呀！青龙偃月火光冒，不由关某怒眉梢！”《生死恨》(程鹏举)：“呀！可恨那张万户把婚姻强订，幸喜得韩玉娘也是宋民。”

呀呀呸

舞台惯用语。斥责声。多用于男性角色。《打渔杀家》(萧恩):“呀呀呸! 先前为父怎样嘱咐于你?”《八大锤》(陆文龙):“呀呀呸! 胆大苦人儿,分明戏耍你王爷!”

带路

舞台惯用语。引路。《四郎探母》(杨延昭):“遵命。母亲唤你。”(杨延辉):“带路。”《临江驿》(家院):“老爷唤你。”(张翠鸾):“带路。”

哏

舞台惯用语。斥责声。多为酸秀才所用。《连升店》(王明芳):“哏,哏,哏,又一个哏!”《打面缸》(王书吏):“哏,哏,哏,混帐,什么东西!”

吼,吼,吼

舞台惯用语。因为高兴或是愤怒所发出的叫声,多用于架子花脸行当。《甘露寺》(张飞):“吼,吼,吼,小弟张飞参见新嫂嫂。”《单刀会》(周仓):“吼,吼,吼,得令!”

来也

舞台惯用语。剧中人应召前来,上场前先于幕内高喊“来也”,以引起观众注意,然后登场。多用于男性角色。《殷家堡》(黄天霸):“有请李王爷。”(李壁):“(内)来也!(上念)只为不平事,泄露机密情。”《陵母伏剑》(大太监):“大王有旨,汉使孙叔通上殿。”(孙叔通):“(内)来也!(上念)奉命到楚探陵母,还须巧语说项王。”

来了

舞台惯用语。剧中人奉唤前来,先

于幕内一声“来了”,以引起观众注意,然后登场,接唱。意同“来也”条。多用于女性角色。《投军别窑》(薛平贵):“三姐开门来!”(王宝钏):“(内)来了!(上唱)忽听有人门外唤,想必薛郎转回还。”《德政坊》(丫头):“我们夫人叫你出来,只管放心来见过。”(钱春烟):“(内)来了!(上唱)女声呼唤却为甚?莫非释放狱中人。”

马来

舞台惯用语。剧中人催马前进时用。人物上场前在幕内一声“马来”,然后登场,既为出场铺垫,又作叫板。《穆柯寨》(焦赞):“(内)马来!(上唱)离却了五台山阳关路闯,此一番见元帅好把令交。”《桑园会》(秋胡):“(内)马来!(上唱)秋胡打马奔家乡,路上行人马蹄忙。”

苦哇

舞台惯用语。悲叹声。人物在幕内一声“苦哇”,然后登场,既为上场铺垫,又作叫板。①多用于女性角色。《珠痕记》(朱母):“(内)苦哇!(上唱)飘飘荡荡随风转,(赵锦棠):“(婆媳何处得生全。”《断太后》(李后):“(内)苦哇!(上唱)想当年在皇宫何等安好,到如今我身居在破瓦寒窑。”《女起解》(苏三):“(内)苦哇!(上唱)忽听得唤苏三魂飞魄散,吓得我战兢兢不敢向前。”②偶而也见于小生行当。《胭脂判》(鄂秋隼):“(内)咳,苦哇!(上唱)猛听得声惊骇气儿吁喘,木笼里爬起来含冤生员。”

嗯哼

舞台惯用语。咳嗽声。多用于老生行当。①人物上场前在幕内“嗯哼”一声,表示即将出场,以引起观众注意。

《落马湖》(诸彪):“(内)嗯哼!(上)我女儿配关太良缘已定,朱光祖李公然二人主婚。”《连环计》(李儒):“(内)嗯哼!(上)只为谋大事,打动太师心。”②作为人物间交流的一和手段,甲咳嗽一声,引起乙的注意。《文昭关》(东皋公):“嗯哼!”(伍员):“看那厢有一老丈,下马问来。”《捉放曹》(吕伯奢):“嗯哼!”(陈宫):“见一位老丈坐道旁。”

啐

舞台惯用语。唾弃声。多用于青衣、花旦行当。《游龙戏凤》(李凤姐):“啐,凤姐还回后店房。”《贵妃醉酒》(杨玉环):“呀呀啐!这才是酒不醉人,人自

醉呀!”

哇

舞台惯用语。怒斥声。《过五关》:“(卞喜):“哇!若是走漏消息,定要你的老命!”《生死恨》(张万户):“哇!大胆奴才,竟敢不遵。”

走动

舞台惯用语。常用于看守召唤被囚禁之人。《女起解》(禁卒):“是啦。——苏三走动啊!”《祭塔》(塔神):“白氏仙姑,今有你子许仕林,前来祭奠于你,快些走动!”

戏 谚

一天不练手脚慢

戏谚。全文是“一天不练手脚慢，两天不练丢一半，三天不练门外汉，四天不练瞪眼看。”用以强调京剧演员，尤其是武戏演员，练功必须持之以恒，一天也不能放松，放松练功的时间一长，便会产生“回功”现象，导致演技生疏。

一台无二戏，台上无闲人

戏谚。戏曲演出是一个整体，每一个演员都要在戏的规定情境中行动，集中精力，互相配合，为全剧表演的完整、统一而尽力。既不要在舞台上懈怠松劲，也不要为表现自我而与同场演员乱抢戏，造成喧宾夺主。

一回情，二回例，三回是你的

戏谚。指旧戏班后台管事派活简单化。演出中某演员替误场的人救场，本是有戏德的表现，可管事人认为，第一回是“情”；第二回作为常“例”仍由你代替；第三回不用安排理所当然仍“是你的”事，如果误了要挨批。

一招一式，不见棱角

戏谚。指演员在舞台上的形体动作的形状和线路，必须呈圆形或弧形，切忌见棱见角，并要连贯、顺畅、自然。“表演起来都是一个圆的，天衣无缝，完美无

缺，浑然一体”（盖叫天语）。通常说戏曲身段形态的“线条构图，循弧道曲”，表明的也是这个道理。

一招鲜，吃遍天

戏谚。指演员掌握一两下绝招，就可以四方走得。如今看来，演员仅有几下拿手的绝活是满足不了观众的审美要求的。鼓励初学者刻苦训练基本功用“一招鲜”是可以的，只能是“演好戏”，而不是“吃遍天”。练好了基本功，“一出戏，红遍天”则是可能的。也就是京剧前辈常说的“人有三出戏，一生不呕气”。

一套程式，万千性格

戏谚。程式是京剧表演特点之一，唱念做打都有一定的规范。这些长期形成的表演程式，它承担刻画各种人物性格的任务。因此运用程式一定要从塑造人物形象出发，程式不在多，关键用得好，用得恰当。同样一套程式，可表现众多人物的性格。

十戏九不同

戏谚。京剧表演离不开程式，但程式是死的，人是活的。相同的程式用于不同的剧目、不同的人物时，不能死套，必须活用，要演出个性来。

十旦易找，一净难寻

戏谚。指净行人材难得，培养一个好的净角演员不易。并非说培养旦角就容易。

七分毫子三分提

戏谚。讲筋斗的要领。“后空翻”单项筋斗技巧动作，京剧舞台称“提”。指“毫子”是“提”的基础。“毫子”接“提”连续动作叫作“出场”，只要毫子基础扎得好，弹性、跳力和速度都有了，“提”是很容易解决的。参见“毫子功”项目的“毫子”、“提”、“出场”。

人不亲艺亲

戏谚。戏剧舞台演出是一个综合性的艺术整体，需要演、音、美、前后台工作人员之间协同一致的紧密配合。“人不亲艺亲”是京剧演员们为了把戏演好这个目的，而在生活上互相真诚关怀，艺术上互相真诚支持的现实反映。

又有喇叭又有箫

戏谚。指极好的嗓音条件，既像喇叭那样有足够的音量和音强，又有洞箫之美，能够胜任低回委婉、细致入微的刻画，演唱才能清晰而有韵味。

又看见又没看见

戏谚。指演员在表演中的眼神常常介于“看见”与“没看见”之间。因为京剧舞台上的无实物存在，而演员在表演虚拟动作时，却像真的看见一样，这样，演员主观上就会产生一种似看见又没看见的感觉。

三年出个状元，十年出不了个好唱戏的

戏谚。指优秀演员难得。“出不了”实为“不一定能出”之意，旧时科举，三年

出一个状元，但优秀演员出现的周期，要比出现状元的周期更长。其中也渗透着对优秀演员的珍惜之情。

三阴当中低，三阳当中高

戏谚。是唱腔音调的处理。当遇到相连的三个字都是阴平字的唱词时，可将当中的一个字唱得略低于一、三两个字；遇到三个相连都是阳平字的唱词时，可将当中的字唱得略高于第一和第三个字。

大处有戏，小处也有戏

戏谚。某些演员只注意主要情节的表演，而容易忽视细节的表演。其实细节表演，如一个细微的眼神变化，或是手势动作，往往能准确生动地揭示出人物的性格特征和思想感情，有助于塑造人物。优秀的演员不仅注意大处，尤其重视细节表演。

千斤话白四两唱

戏谚。指念白比唱相对而言要难得多，强调念白在京剧表演中的作用和重要性。念好话白之难，在于话白没有演唱那么丰富多彩的旋律，然而好的话白又必须念出其音韵、声调之美，故有“千斤”与“四两”的比喻。

千学不如一练，千练不如一串

戏谚。从学艺、练功、串演的三者关系来看，舞台实践最为重要。

上下站坐，进退跪卧

戏谚。是戏曲表演中各种舞台调度的归纳。全文是“上下站坐，进退跪卧，引跟欺让，穿补开合，登望翻转，圆插推扯，挖卸隐挂，冲挤挡过”32字。“上”指人物各种各样的上场；“下”指人物各种

各样的下场；“站”指各式站立的姿态；“坐”指各式坐相；“进”指向前行进；“退”指向后退行；“跪”指单腿或双腿跪下；“卧”指卧倒或“卧鱼”；“引”指用语言或动作，把别的角色或观众引向某一方向；“跟”指角色之间“引”的反应；“欺”指角色之间上步进逼的举动；“让”指角色之间对“欺”作出避让；“穿”指两个人物在台上平列演戏，其一从另一前面走过去；“补”指对“穿”的反应调整，保持平列；“开”指并列的两个人物，同时各向两旁扯开；“合”指两个人物在扯开后，又重新从两旁向中聚合；“登”指登高、登山、登楼等；“望”指“望门”、“望兵”、手搭凉棚遥望等；“翻”指“里翻外翻”、“一翻两翻”等；“转”指小幅度转身或环绕打转；“圆”指各式“圆场”；“插”指人物跑“三插花”；“推”指“推磨”；“扯”指“扯四门”；“挖”指“挖门”；“卸”亦称“甩”；“隐”亦称“藏”；“挂”指一个人物在舞台前有大段唱做对，另一个人物走向舞台后部背向观众，即“挂”起来；“冲”指直线冲进；“挤”指一个人物上步紧紧接近另一人物；“挡”指一个人物阻挡另一人物活动；“过”指“过合”，武打用。

上去一个蛋，下来一条线

戏谚。是对毯子功项目翻“虎跳前扑”的规格要求。即腾空时手抱脚腿贴胸，身体紧缩成“蛋”形，待空翻后落地，手脚要伸直，形成一条“线”，这样才既稳又美。凡是在空中需抱腿的筋斗都可以这样要求。参见“毯子功”项目的“虎跳前扑”。

山东胳膊直隶腿

戏谚。直隶为旧省名，即今河北省。指演员表演时手势与脚步之间，或形体与唱念之间，不协调、不统一，缺乏整体

和谐的美。

不痴不迷，不成好角

戏谚。演员演戏时，需要全身心地投入，进入一种忘我的境界。只有对艺术如痴如迷执着地追求，才能成为舞台上纯熟自如的好演员。

专卖两条腿，单凭一条吭

戏谚。“吭”，指嗓子。是对演员表演不从塑造人物形象出发，单纯卖弄技巧倾向的贬词。不论是卖弄腿功或是卖弄嗓子，都是不正确的艺术观念，是一种自我表现的卖艺式表演。

无情不动人，无理不服人，无技不惊人

戏谚。“情、理、技”是戏曲表演三要素。戏曲表演既要突出人物之“情”，又要合乎生活之“理”，还要有高超的“技”巧来表现，使三者结合起来。唯有“情、理、技”的统一，才能令观众感动、信服、惊叹。京剧界常说的“戏不离技，技不离戏，艺中有技，技中有艺”等戏谚，说的也是这个道理。

艺不惊人挑帘

戏谚。“帘”，是旧时舞台上挂在左右上场门的台帐（亦称“守旧”）。“挑帘”，指出台演出。谓学戏者没有扎实的基本功别轻易登台露演，就是说一个演员要想得到观众的赏识，一定要有艺术上的“惊人”之处。

艺多了就傻，术多了就假

戏谚。这里的“艺”和“术”分别指情感体验和功夫技巧。光讲情感体验不讲功夫技巧，表演就“傻”；光讲功夫技巧不讲情感体验，表演就“假”。“傻”是指表演缺乏形式美和欣赏性；“假”是指表演

缺乏感人的真实性。要使表演既有充分的真实感,又具备必要的形式美,就必须在表演中把“艺”和“术”适度地结合起来,不能失之偏颇。

艺多不压身,艺高人胆大

戏谚。指演员要多学、多练、多看、多演,懂得多了,才能举一反三,融会贯通,艺术创造就能从必然王国飞跃到自由王国,无论演什么繁重的、难度大的戏,都不会怯场,从而达到“艺高人胆大”的境界。

无丑不成戏

戏谚。意在强调丑角在戏中的重要性。戏曲有“戏场无笑不成欢”的传统,即使是演悲剧,也往往借丑角、花旦等行为的插科打诨表演,以调节舞台气氛,增添娱乐性和取悦观众。

不光会做戏,还得会让戏

戏谚。“让戏”,既是有戏德的表现,也是会做戏的一个方面。一个好演员不仅要懂得“做戏”,也要懂得“让戏”。意在强调同台演出时,演员之间要互相配合,为维护表演的完整性和统一性,而通力合作,不要“抢戏”、“夺戏”。

不怕里巴跳,就怕行家笑

戏谚。亦有称之为“不怕千人看,就怕一人瞧”的。“里巴”是下里巴人的意思,作外行解。指戏曲演员演戏就怕有行家在场。行家是懂戏的,“行家一伸手,便知有没有”,行家笑话你,肯定演戏有不足之处,故而不敢稍有疏忽。至于外行看戏,则是看个热闹,他们的满意与否,是无足轻重的。

不怕练不成,就怕志不恒

戏谚。指戏曲演员从小学艺练功,成功的关键在于立定志向,并持之以恒。类似的戏谚还有“练功好比学挑担,不怕重担磨破肩,今天挑起九十九,明天能担一百三”、“艺术好比一座山,看你敢攀不敢攀”,等等。

内行看门道,外行看热闹

戏谚。讲戏曲观众由于对戏曲知识了解的程度不同,对表演的要求各异。戏曲知识丰富的观众能观赏到表演内在的精妙之处,而缺乏这方面知识的观众,往往只注意到戏曲外表场面是否热闹。

内练一口气,外练筋骨皮

戏谚。指戏曲演员的“内练”与“外练”是相辅相成的,二者不能分离,缺一不可。“内练”主要是练各种各样运气方法和人物的精神、气质、神态;“外练”主要是练手眼身法步和形体造型。亦谓“内练精气神,外练身法步”。

内练精气神,外练身法步

见“内练一口气,外练筋骨皮”。

手无虚指,目不空发

戏谚。指演员手势和眼神的运用,必须是具有高度简洁性的舞台艺术。演员在表演时切不可出现无目的性的乱指乱点动作和无目的性的东看西看眼神。把自然形态的多余的生活动作,尽可能删汰干净,从而做到,“不动则已,动则有戏”。

手到眼到,眼到手到

戏谚。指“手”、“眼”紧密配合,相顾呼应是戏曲表演艺术的基本要求。在一般情况下,演员表演指人或指物动作时,

必须手指到哪里眼必跟到哪里,这样观众从你指的方向和你的眼神中可以更清楚地感到你所指的对象。亦有称之为“手一动眼必随,眼一看手必到”的。

文戏靠嘴,武戏靠腿

戏谚。指文戏、武戏各有侧重面。一般来说,文戏以唱念取胜,讲究字正腔圆,韵味醇厚,嘴里没有功夫是达不到的。武戏以舞蹈武打取胜,尤其是演武生、武旦行当的,若没有过硬的腰腿功夫,是演不出精彩的武戏的。亦有称之为“文凭一条噪,武凭两条腿”的。

文凭一条噪,武凭两条腿

见“文戏靠嘴,武戏靠腿”。

文戏武唱,武戏文唱

戏谚。指表演的精湛成熟。演文戏,能运用舞蹈身段来展现人物的精神面貌,以增强艺术感染力。演武戏,不单纯以武功技巧取胜,注意刻画人物的内在情感,着重展示人物的气质神情。

文武昆乱不挡

戏谚。指演员的戏路宽广全面,不论文戏还是武戏,也不论是昆曲还是京剧,无所不会,并且具有一定的艺术质量。这样全方位的演员是很难得的。

文胸武肚轿裤裆

戏谚。指京剧表演中各种人物的用扇动作特征。全文是“文胸武肚轿裤裆,瞎目媒肩奶肚旁,道领青袖役半扇,书臀农背秃光郎”。“文胸”是指文人用扇扇胸,以示风流儒雅;“武肚”是指武士用扇扇肚,显其挺拔勇武;“轿裤裆”是指轿夫用扇扇裤裆,双腿内侧是最易出汗处;“瞎目”是指盲人用扇爱扇眼睛;“媒肩”

是指媒婆用扇习惯扇肩;“奶肚旁”是指奶妈用扇好扇腿肚子;“道领”是指道士爱轻掀袍领当扇扇之;“青袖”是指墨客常挥袖筒作扇扇之;“役半扇”是指役仆替主人扇扇,只能半扇扇己;“书臀”是指塾师用扇爱扇屁股;“农背”是指农夫用扇爱扇后背;“秃光郎”是指秃顶人用扇喜扇秃处。同意的戏谚还有“花旦扇下巴,小生扇胸脯,花脸扇顶门,丑角扇屁股”,等等。

文不温,武不躁

戏谚、为京剧表演的原则。文戏以唱为主,有些演员往往只注重唱功,而忽视舞蹈身段等表演技巧,把戏唱温。武戏以武功技巧为主,也容易造成演员片面注重武功,而轻视内在的表演气质,使表演外在而浮躁。只有当文戏或武戏演员分别克服这两种不同的倾向,“文戏武唱,武戏文唱”,才能真正做到“文不温,武不躁”,体现出京剧表演艺术的精髓。

丑功夫,俊把式

戏谚。指戏曲演员优美可观的舞蹈身段,来自长期刻苦的基本功训练。基础功夫的训练是漫长而又艰苦的,那种忍痛坚持训练的样子是很“丑”的,而一旦水到渠成,台上表演起来,将会给观众一种赏心悦目的美感。

未演戏,先识戏

戏谚。京剧表演技艺性很强,但必须服从塑造人物形象的需要,而不能撇开人物,单纯表演技艺。所以,在演戏之前,一定要“先识戏”,明白戏情、戏理,才能把戏演好,演活。

生角要弓,旦角要松

戏谚。全文是“生角要弓,旦角要

松,净角要撑,武生取当中”。是对“云手”这一手势动作,不同行当有着不同特点的一种讲法。生角云手要两臂略呈弧形如弓,旦角“云手”要显得松弛柔和,净角云手要两臂撑开,武生云手的动作幅度和力度要在花脸、老生之间,而“取当中”。“生角齐眉,旦角齐乳,净角过顶,丑角齐腰”是对“云手”动作、不同行当、不同特点要求的另一种讲法。

乏马歇蹄,斜腰拉胯

戏谚。形容马虎松懈,吊儿郎当。

四襟四靠全拿得起来

戏谚。指演员会戏很多,对不同穿着服装的角色全能胜任。“四襟四靠”是指红、黄、白、绿四种色彩的襟和靠。舞台上常穿的襟、靠色彩不止这四种,还有黑、紫、蓝色等,“四襟四靠”是表示戏路宽广的习惯说法。

旦角要媚,花脸要美

戏谚。指不同行当的表演会有某些相通之处,但一定要把握住本行当的基本特征,而不能把相通变为相同。旦角的表演要能体现出娇柔妩媚的特点,自然就美;而花脸(尤其是架子花)的某些表演虽要求采用“旦起净落”的演法,要表现“妩媚”的身段,但总的审美效果却不能是女性的“媚”,而必须是男性的“美”。

目中无人,心中有人

戏谚。“目中无人”,是指演员在台上要“忘我”,忘记观众,如果总是注意台下观众的反应,甚至为讨好观众而表演,那就无法把戏演好。“心中有人”即是演员心中一定要有自己所扮演的人物,进入人物的内心世界,按人物的行为去表

演。只有“心中有人”才能做到“目中无人”。

只要功夫练到家

戏谚。全文是“只要功夫练到家,火里的莲花也会开,没孔的笛子也吹得响”。谓演员在学习表演技艺时,只要肯吃苦,并持之以恒,就会出现奇迹,达到常人所难以达到的艺术水平。同义的戏谚还有“功夫练到家,上台不怯场”、“训练好比长流水,勤学苦练出硬功”、“要在人前夺萃,必须背后受罪”等。

只有小演员,没有小角色

见“角色无大小,全当正戏唱”。

以一当十,虚实相生

戏谚。京剧艺术是侧重于“写意”的艺术。演员的一招一式,音乐的一锣一鼓等,都富有“象征”性。舞台上的一桌二椅,既可象征金銮宝殿,又可象征破瓦寒窑,还可象征高山城楼……“布景是画在演员身上的。”(梅兰芳语)演员可凭借自己的演技,引起观众的联想,说山有山、唱水有水,“三四人千军万马,五六步万水千山”、“舞台方丈地,一转万重山,出门三五步,咫尺是他家”。以有限的舞台空间,反映无限广阔丰富的生活场景,使“景在演员身上,也在观众心里”,使观众想象中出现“实物”。这种写意式的表现方法,使京剧演出带有简洁、灵活、精致、自由的特色。

以功保戏

戏谚。用于戏曲人才培养。全文是“以功保戏,以戏带功,以教保演,以演促教”。培养戏曲演员,基本功教学与剧目教学是相辅相成,互为保证的两个方面,基本功教学是剧目教学的基础,而剧目

教学则可以促进基本功的教学,这是第一、二句的含义。第三、四句的含义是只有课堂教学教得扎实,才能保证实习演出的质量。也只有经过实习演出,才能使课堂教学的长处和差距,在演出实践中受到检验,从而促进教学的提高,保证人才的培养。

处处入心,处处无心

戏谚。“处处入心”是从演员的角度说的(进入到人物的内心);“处处无心”是从人物的角度说的。有了演员的“处处入心”,才会有人物的“处处无心”。

宁教艺压钱,不教钱压艺

戏谚。指演员的劳动理应得到相应的报酬,但对报酬的多少,不能斤斤计较。在劳动报酬的分配上,艺术价值高于工资数额或工资数额高于艺术价值的情况都是存在的。有戏德,对艺术负责的演员宁愿让自己的工资偏低(“艺压钱”),而不愿让自己的工资偏高(“钱压艺”)。

宁穿破,不穿错

戏谚。京剧舞台上的人物穿什么服装都有一定的规范,必须符合人物的身份、职业和性格,决不能一味追求扮相美而乱穿服装,以致损害人物的形象。乱穿衣是京剧演出中不能允许的错误。

宁肯砸在地上,不能砸在台上

戏谚。“地上”指演员平时练功的场所,“台上”指演戏的地方。此谚强调演员必须对演出负责,就应该注重平时不畏艰难地苦练基本功。亦有称“宁输后台,不输前台”的。

宁输后台,不输前台

见“宁肯砸在地上,不能砸在台上”。

宁失千金,不失一春

戏谚。“春”作生机勃勃解,在这里转义引申作可为表演增色的绝妙技艺。此谚指宁可失去金钱(“千金”),也不要把自己演技中的绝妙技艺传授给别人。此外,此谚也含有演员对自己演技的高度珍视之意,绝技重于“千金”。

台上高一寸,台下高一尺

戏谚。指演员在舞台上表演身段动作时,要注意动作高低的尺度。因为剧场内,观众席低于舞台,视线成斜线角度,以“指天”的手势为例,演员抬手要考虑高低和角度,过高,手膀遮住面部,观众就不能清楚地看到手指的方位和面部和神情。

台上三秒钟,台下三年功

戏谚。指戏曲基本功训练的艰苦不易。演员在舞台上哪怕只是短暂的“三秒钟”表演,而在台下则需要花费许多年的练功时间,才能掌握和演好。

幼功好,演到老

戏谚。指戏曲演员的幼功是十分重要的。只有从小把基本功打扎实了,演员的艺术青春才能长驻。亦有说成“若要戏路通,全靠幼时功”的。

在家不忘亲,上台须忘身

戏谚。指演员在上台之前,要坐在后台聚精会神地沉浸角色中“默戏”(入戏),把与剧情、角色无关的事全部忘掉,进入“忘我”的境界。戏曲界常说的“演戏要心领神会,而必须潜心默会”,表达的也是这个道理。

百日笛子千日箫,小小胡琴拉断腰

戏谚。指胡琴的演奏技巧难度比较高,不易掌握,要付出长期艰苦的劳动。相比之下笛子和箫显得较为容易了。

有戏不算戏,无戏才是戏

戏谚。京剧表演具有很强的程式性、虚拟性,表演时力求准确、精练,也就是常说的“手无虚指,目不空发”。这是所说的“戏”指表演中的冗赘成分,如与剧情不合的高腔,武打中技巧的堆砌卖弄,游离人物的“洒狗血”表演,等等,尽管可以取得强烈的剧场效果,但都属于表演中的多余成分,必须予以剔除,使戏得到净化。所以说“有‘戏’不算戏,无‘戏’才是戏(真正精练的戏)”。

有板时若无板,无板时却有板

戏谚。是对演唱节奏的一种要求。在演唱有固定节拍的板式时,如慢板、原板、快板,不必完全拘泥于节拍的节奏,必须根据人物的思想感情,在符合节拍规定的前提下,对节奏快慢作适当处理。而在演唱无固定节拍的板式时,如散板、摇板,不能因为无固定节拍,就可随意处理唱腔的节奏,也还要从人物情绪出发,唱出一定的节奏,做到散而不散。

老师开错了蒙,如同放火烧身

戏谚。指老师因材施教眼力的重要。戏曲教学历来重视“开蒙”,根据学生的声音素质、性格、长相等各方面的条件,确定与之相适应的行当。否则,搞坏了“坯子”,“开错了蒙”(指行当的确定与学生自身艺术潜质不符),把具有老生条件的学生,却教他学小生行,结果是既少培养了一个好老生,又不能培养出一个合格的小生。就学生本身讲,长处难以发挥,艺术前途暗淡,犹如“放火烧身”,

甚至造成终身的贻误。亦有说成“识材善教人出众,盲目授徒贻误人”的。

死戏活人唱

戏谚。“死戏”是指戏剧冲突缺少,艺术表现手段也较为呆板单调的剧目。一个优秀演员用自己的精湛技艺,富于创新的精神,别开生面地把戏唱活,赢得观众的欢迎。此谚还有一种解释,京剧表演具有高度的程式化,各个剧目中的人物的唱念做打,乃至舞台上的地位,都有一定的规范,不能随意更改。平庸的演员往往满足于依样画葫芦,把戏唱死。而优秀的演员则在遵循规范的前提下,充分理解人物,发挥自己的创作个性和技艺优势,赋予死程式以新的艺术生命力。相同的剧目和程式,却因演员的不同,产生完全不同的效果。

当场一字难

戏谚。形容演员艺术劳动的艰巨。演出中,演员即使只忘记台词中的某一个字,也会使其处于艰难尴尬的困境。

当场不让父,举手见高低

戏谚。舞台演出是很严肃的,即使父子同台,也不能相让,要从人物之间的关系出发,各显其演艺,表现对“戏”、对观众负责的精神。

早扮三光,晚扮三慌

戏谚。是对演员化妆扮戏的时间要求,宁早勿晚。京剧角色的舞台造型具有夸张、程式和装饰的特征,因而化妆也就成为一道相当复杂的工序。演员必须按时(提早最好)认真扮戏,才能保证角色的扮相合乎规格,使角色造型有艺术的光彩。如果时间晚了,只能进行“抢装”,则会给演员带来化妆技术上的、扮

相上的失误,以致影响表演。这里的“三”是习惯上的讲法,无特定含义。

早晨不起,误一天的事

戏谚。全文是“早晨不起,误一天的事;幼时不练,误一生的事”。早晨不早起练功,会影响整天的学戏或演出;小时候不好好练功,就会耽误自己一生的事业。强调早起练功和幼时练功的重要。参见“幼功好,演到老”。

师傅领进门,修行在个人

戏谚。指演员的成长,主要靠个人的勤学苦练,师傅只是起领进艺术之“门”的作用,如果一味依赖师傅,单纯模仿、复制,是难有作为的,只有调动自己的主观能动性,加强表演基本技能,进行独立的艺术奋斗,才可能取得成就。也有称之为“师傅引进门,学艺在自身”的。

师傅引进门,学艺在自身

见“师傅领进门,修行在个人”。

行家一伸手,便知有没有

戏谚。意在强调“手势”在戏曲表演艺术中的重要性。戏曲演员在“手势”的运用上有着严格的行当的界限和区分,不同行当适用不同的“手势”。只要你在台上一伸手,“手势”是否规范和功夫的深浅,行家便一目了然。

行动坐卧,不离这个

戏谚。“这个”是指有关戏中的一切表演。要求演员即使在日常生活里,也要将自己沉浸在戏的氛围中,脑不离戏情戏理,口不离唱念,身不离程式动作,如同着了疯魔一般,不疯不魔,难成好角。特别是要熟悉自己所扮演的人物的气质和性格,想象我就是他(她),使舞台

上的表演在台下已习以为常,那么正式演出时就能流畅自然。

会看戏才会演戏

戏谚。指没有欣赏水平的演员,是不可能演好戏的。提倡演员多看戏,在观摩中学会欣赏,开扩眼界,明辨精粗,活跃思维,从而提高自己的表演水平。

会唱能把人唱醉,傻唱能把人唱睡

戏谚。指演员演唱方法的优劣,可产生不同的剧场效果。“醉”和“睡”则是一种形容,同义的戏谚还有“戏是一样的戏,各自口里见高低”、“戏是死的,人(演员)是活的”等,说法不一样,而要表明的道理是一样的。

先打闪,后打雷

戏谚。指表演要讲究层次,无论是内在情感还是外在动作的表演,预先都要作好铺垫,没有铺垫的表演,会给人一种突兀不自然的感觉。“闪”和“雷”是借用自然界的现象来比喻表演的先后层次。

名家无专师

戏谚。这里的“专”作单一、专一解。指要成为一名艺术家,决不能眼界狭窄,死守一门一派和一师之艺,必须全方位地吸收艺术营养,广采博收,厚积薄发才行。

传外不传内

戏谚。旧时京剧界的一种保守观念,宁向外行、票友传艺,不向同行传艺。过去京剧艺人的基本生活没有保障,同行之间的艺术竞争又很激烈,艺人们是不会轻易将自己的专长传给同行的。就是带徒弟,也要“留一手”,不愿教真玩意

儿,怕徒弟把技艺学到手后翻脸不认人,忘师败道,更怕丢了自己的饭碗,“教会徒弟,饿死师傅”是常有的事。所以,旧时的京剧艺人宁“传外不传内”,“传内”时也是“三步留一步,恐怕徒弟打师傅”。现在已不存在这种现象。

好唱戏的为贵,唱好戏的不值钱

戏谚。“好唱戏的”是指那些基本功扎实全面,富于独创精神的优秀演员。这样的演员能演各种角色,无论主角,还是配角,同样光彩夺目。“唱好戏的”则是指一味以演名剧,当主角来抬高自己的艺术地位,却不在演技上下功夫的演员。此类演员常因功力不足,表演不到位,即使好戏,也会唱砸。此谚强调了演员演技(包括基本功和表演技能)的重要性,即所谓的“没有小角色,只有小演员”。

字正腔圆,悠扬婉转

戏谚。“字正腔圆”是戏曲演员演唱技巧上的一条基本原则。“字正”是指字的发音准确,“腔圆”是指旋律优美,有“韵味儿”。只有做到咬字准确,字音清晰,不飘不倒,轻重适度(“字正”),观众才能听懂;只有做到“腔圆”,观众才爱听。“字正”与“腔圆”两者相辅相成,缺一不可,只有“字正腔圆”,唱腔才能“悠扬婉转”,使演唱所表达的内容打动观众。

字是骨头腔是肉

戏谚。以骨骼与肌肉的关系,比喻京剧演唱中唱腔与字音的关系。必须做到字与腔的有机结合,才能演唱得优美动听。

戏不离技,技不离戏

戏谚。指剧情与表演技巧相辅相成

的辩证关系。京剧表演艺术具有高度的技巧性,离开和取消技巧,纯自然的表演即不再成其为京剧。所以说“戏不离技”。同时,京剧表演中技巧的运用(包括绝技),只能在戏的规定情景中进行,成为艺术整体美的有机组成部分,是为更生动地塑造人物形象,不是与戏隔绝的单独的杂耍表演。所以说“技不离戏”。

戏好学,神难描

戏谚。指学会一出戏的唱念表演等是比较容易的,但要达到“动于内而形于外”,准确地表演出人物应有的神情气质,则是很困难的。此谚强调“悟戏”(也即是内心体验)的重要性。不要片面追求技巧性。

戏好学,功难练

戏谚。意在强调练习基本功的重要性、艰苦性、持久性。有关苦练基本功的谚诀很多,如“练功要练早,不早练不好”、“宁可缺觉,不可缺功”、“夏练三伏,冬练三九”、“没有三小时的气,难演一小时的戏”、“台上好听好看,台下千遍万遍”,等等,尽管说法不同,但是其中的含义是相同的。

戏是死的,人是活的

见“会唱能把人唱醉,傻唱能把人唱睡”。

戏是一样的戏,各自口里见高低

见“会唱能把人唱醉,傻唱能把人唱睡”。

戏,学在肚里饿不了

戏谚。指演员要继承优秀的戏曲传统艺术,必须勤学、多学。学得勤才会得

多,会得多了肚里就有“货”,以后才能发展。学好一身本领,不怕用不上。所以,京剧前辈常以“演员不怕衣衫破,就怕肚里没有‘货’”、“店铺要有货,演员要有艺”之类的话来激励后辈学习。

戏要三分生

戏谚。“生”,指的是保持新鲜感。演出经常上演的熟戏时,一定要保持初次演出时的认真态度,不能熟而生油。另外,虽然演员对剧中的情节已非常熟悉,但作为剧中人物对于剧中所发生的一切却是初次经历,因而是陌生的,只有演员在心中保持“三分生”,才能使表演显得真实可信,具有新鲜感。此谚表明了表演艺术中处理“熟”与“生”的辩证关系。也有称“熟戏生演”和“熟戏三分生,才能抓住人”的。

戏要做足,不可做尽

戏谚。指演员演戏既要演得到家、地道,又要含蓄、有余味。戏“做尽”了,就没有回味了。京剧界常说的演戏“宁可稍温,不可过火”,说的就是这个道理。戏演得愈含蓄深沉,就愈能给观众以思索、回味的余地。

场上不逗后台眼

戏谚。指丑行演员不要把生活中的玩笑搬到舞台上。“眼”,作滑稽、可笑、逗趣解。

扮戏不像,不如不唱

戏谚。意在强调人物造型的重要性。“像”,是指扮戏后的人物造型符合一定的艺术规范,符合人物个性特征所决定的外部形象。人物的视觉形象是观众整体审美感受的重要部分,如果“扮戏”后的人物造型“不像”,必然影响演出

效果,还“不如不唱”。

男怕《夜奔》,女怕《思凡》

戏谚。《夜奔》、《思凡》是昆曲的传统剧目,都是唱念做舞俱全的功夫戏,一个人在舞台上表演几十分钟,没有扎实的基本功是演不下来的。《夜奔》的主角是林冲,属武生行当;《思凡》的主角是小尼姑,属旦行,所以京剧界向来就有“男怕《夜奔》,女怕《思凡》”之说。

角色无大小,全当正戏唱

戏谚。指参加舞台演出的每一个演员,都要认真严肃,一丝不苟,达到“满台精气神,满台都是戏”的效果。一出戏的演出是否成功,主演者的艺术才能固然是关键,但配演者的衬托辅助也是相当重要的。如果配演者不认真,马马虎虎,吊儿郎当,主演者的艺术才能再高,整台戏的演出也是难以精彩的。同样含义的戏谚还有“角色无大小,配戏不配人”、“全台一盘棋,一台无二戏”、“只有小演员,没有小角色”,等等。

角色无大小,配戏不配人

见“角色无大小,全当正戏唱”。

若要戏路通,全靠幼时功

见“幼功好,演到老”。

受人一字便为师

戏谚。指演员应该具有虚心向人求教的精神。旧时京剧演员一般文化水平较低,学戏时又多采取口传心授的方式,因而唱念台词时常常出现以讹传讹,误解词义或读错字音的现象,甚至闹出笑话。每当有人提出纠正意见时,演员应把提意见者视为自己的“一字之师”。

变脸、弹力、稳定

戏谚。是戏曲演员亮相造型的要领。“变脸”，是演员亮相的瞬间，头从一个方向转向另一个方向的动作；“弹力”，是变脸的力度和“脆劲”，要如弹弓放弦的劲头；“稳定”，是变脸后的四平八稳的静止姿势，没有一点摇晃。

学不等于会，会不等于对

戏谚。全文是“学不等于会，会不等于对，对不等于好，好不等于精，精了还要精益求精”。指演员切不可满足已取得的成绩而忘记了继续进取，“精益求精”。

练死了，演活了

戏谚。指戏曲表演的各项基本功，在学习时，一招一式都必须严格地按照规范去练，所有的动作都要到位，毫不走样，掌握牢固。只有这样，在舞台上方能灵活运用，表演自如，达到“随心所欲而不逾矩”的境界。

要在台上走，先得心里有

戏谚。指演员若要登台演戏，必须以自己心里有戏作为前提。“心里有”的意思，是指演员在熟悉戏情和人物的基础上，在头脑中形成人物的意象，然后运用“唱、念、做、打”等艺术手段，将意象化为具体生动的形象，以取得以形传神的审美效果。

要强是不要强，不要强是要强

戏谚。语出“四大名旦”之一的荀慧生。原文是：“一个演员，只在私下要强要胜，派他一个一般的角色，他一百八十六个不高兴，心里不服，到了台上马马虎虎，以表示他的‘清高’；派他一个主要角色，他受宠若惊，盛气凌人，到了台上却

漏洞百出，看去表面好像是很要强，实际上是不要强。‘不要强是要强’，是说一个演员要有自知之明，要量力而行。”

要演深，通古今

戏谚。谓京剧演员具有深厚的文化素养是演好戏的基本条件。就是说，一个京剧演员不论是演传统剧目，还是演新编剧目，不论是演古装戏，还是演现代剧，要想演得出色，都得以渊博的知识为基础，既要懂得古代，更要精通现在。否则，“要演深”只能是一句空话。

要教我唱戏，不教戏唱我

戏谚。“我唱戏”就是坚持在塑造角色形象的过程中，发挥演员个人的表演才能和气质。而“戏唱我”，是借塑造形象之名，行演员自我表现之实。此谚告诫演员不要在表演过程中膨胀自我炫耀意识，必须以塑造人物形象为前提。

要练惊人艺，须下苦功夫

戏谚。指演员的精湛演技都是练出来的，决不是天生而成的。前辈艺人们常用同样含义的戏谚还有“要在人前夺萃，必须人后受罪”、“不经一番风霜苦，哪得梅花扑鼻香”、“宝剑锋从磨励出，梅花香自苦寒来”，等等。

要想演戏到家，掌握四功五法

戏谚。京剧艺术具有高度程式性、虚拟性，演员必须掌握“四功五法”（指唱、念、做、打和手、眼、身、步、法），扎下深厚的基础，才能把戏演得有规有矩，精彩纷呈。

要让人拿住戏，别让戏拿住人

戏谚。“拿住戏”是指能把握角色和控制自我的意思。此谚强调演员在表演

时要摆脱“戏拿住人”的被动状态,进入“人拿住戏”的主动状态。要做到这点,就要熟悉角色应有的精神世界及外部形象,就要具备精湛的演技,进而能够自由地调动自身情感及各种表演技巧,创造性地塑造出心目中的角色形象。

带戏上场,带戏下场

戏谚。演员在上场前,使思想集中到戏里去,然后结合人物的身份、性格、心情,运用相应的形体动作出场。“带戏下场”和“带戏上场”的要求是一样的,但进入后台之时不应立即“出戏”,要进侧幕三步之后才可收“架子”,直到把戏带进后台。所以也称之为“上场之前慎思之,下场三步收架子”。

轻飘曲圆,收丰韵柔

戏谚。是戏曲演员身段动作基本特征的高度概括。“轻”是身轻如燕;“飘”是飘然若仙;“曲”是曲似镰月;“圆”是圆润完美;“收”是收伸自如;“丰”是丰润饱满;“韵”是韵味风采;“柔”是柔如垂柳。

狮子老虎狗,外带上下手

戏谚。指演员戏路子宽,艺术上比较全面,各种角色都能胜任。

钻进去,跳出来

戏谚。“钻进去”,指演员要深入角色;“跳出来”,指从角色的“自我”中跳出,表现出体验的东西。

神不到,戏不妙

戏谚。指要使戏达到最佳审美效果的“妙”境的关键是传神。京剧演出,要求演员既要外部形象上的形似,更要内在精神气质上的神似,形神兼备,形美神真。

举手到眉边

戏谚。全文是“举手到眉边,拱手到胸前,云手如抱月,指手到鼻尖”。京剧表演中各种手势动作都有一定规矩,不能乱指乱抬。这里所说的“眉边”、“胸前”、“抱月”、“鼻尖”即是演员手势表演时的一般要求及高低部位。

既要苦练,还要苦思

戏谚。指演员在苦练基本功的同时,还得开动脑筋理解剧情戏理,让程式为塑造人物服务。

救场如救火

戏谚。指舞台演出中,如发生不能继续进行的情况,每一个人必须尽全力解决和挽救。把“救场”和“救火”相提并论,表明“救场”的紧迫性,“救场如救火”的精神是对艺术负责、对观众负责的整体观念的表现,也是戏德高尚的表现。

热戏能唱冷,冷戏能唱热

戏谚。指京剧演出中,演员表演艺术水平的高下,能直接影响到演出效果的好坏。有些很有“戏”的剧目,因为演员演技的低劣,会得不到应有的剧场效果,出现冷冷清清的气氛。反之,有些剧目没有什么“戏”,但由于演员演技的优秀,演出时感情充沛,照样能取得生动热烈的剧场效果。此谚多指戏的主演和戏的整体而言。

热不死的花脸,冻不死的花旦

戏谚。指演花旦、花脸行当的演员,首先要锻炼对冷热气温的适应。一般说来,花脸行的人物形象要魁伟,穿戏服时,里面“水衣”、“胖袄”、“护领”等是少不了的,而且比其他行当的要厚要

大,加上勾脸,盔头和髯口,如果赶上大热天,不要说演戏,光这身装扮常人就难以承受,所以说花脸是热不死的。花旦行当的人物形象,一般说来都是身材苗条,玲珑活泼的,就是寒冷的冬季,花旦演员也不能穿棉衣抗寒,不然,既有损形象,又表演不自如,所以说,花旦是冻不死的。

流派流派,有流才有派

戏谚。流派的形成要具备这样两点:一、要在群众中广泛流传;二、要有优秀的演员继承。如果不符合上述条件,即使有某派之称,最多表明该演员具有独特的表演风格而已。此外,还有一种讲法是,“流派流派,不流则衰”,“流派”也要继承发展。

站有站相,坐有坐相

戏谚。京剧表演中,所有的动作,所有的一招一式,都具有严格的规范,讲究形式美。即使是站或坐这样简单的动作,也必须按照一定的格式,不得随心所欲,否则便失去了京剧程式的审美性。

黄金有价艺无价

戏谚。指演员的表演艺术是无法以货币形式来定价的,强调艺术的珍贵。同时还含有启迪演员珍爱自己的表演艺术,要求社会各界尊重演员劳动的意义。

眼是心之苗

戏谚。意在强调眼睛在表演艺术中的重要性。眼睛是了解外部世界的得力工具,也是表达思想感情的重要窗口,又是反映内心世界的镜子。所以,人们常把眼睛形容为“心灵的窗户”。剧中人物的喜、怒、哀、恐、思等情绪,都是要通过

演员的眼睛来传达的。由于人物的内心活动常常是复杂多变的,所以演员要善于利用“心灵的窗户”去揭示人物内心的奥秘,以充分体现“心之苗”的作用。京剧界还常说的“一身的戏在脸上,一脸的戏在眼上”。亦有说成“望身之戏在于脸,脸上之戏在于眼”、“一身在于脸,一脸在于眼”的。

虚拟为主,虚实相生

戏谚。虚拟动作是京剧表演的一大特征,如开门、骑马、乘船、上下楼等,在舞台上均无实物存在,全靠演员以虚拟动作去表现。在做虚拟动作时,要求演员把真实的内心感受充填进去,使得虚拟动作具有真实感。

唱死天王累死猴

戏谚。这里指在《闹天宫》(旧作《安天会》)一剧中,天三李靖这一角色有繁重的唢呐演唱,孙悟空这一角色有翻打跌扑样样俱全的表演,饰演者必须具备相当的功力。

唱死昭君,做死王龙,翻死马夫

戏谚。“昭君”、“王龙”、“马夫”是昆剧《昭君出塞》中的三个主要人物,昭君重唱,王龙重做,马夫重筋斗。意在强调《昭君出塞》一剧中唱腔、身段、翻跌技术的繁重和难度。

唱腔不论繁简,贵在以调合情

戏谚。指唱腔应以符合剧情和人物的感情为原则。即唱腔服从内容和角色的需要,不在于是繁是简,是何种艺术风格。

唱曲难而易,说白易而难

戏谚。全文是“唱曲难而易,说白易

而难,知其难者易,视为易者难”。指唱腔、念白之间难易的辩证关系,表明念白之不易,比唱更难。“唱”,有既定的旋律、节奏可循,又有胡琴等乐器的伴奏烘托,这就有了“依靠”。而“念白”,在表达剧情、刻画人物上起着十分重要的作用,京剧界常有“说千斤,唱四两”、“千斤话白四两唱”之说。况且,“念白”没有乐器帮衬烘托,无所借靠,毫无遮掩,全凭演员一张嘴巴两片唇,念出京剧艺术特有的那种音韵美和节奏感,全靠演员自己心里把握内在的节奏和旋律。“吾观梨园之中,善唱曲者十中必有二三;工说白者,百中仅可一二”(清代李渔语)。说的正是念白比唱更难这个事实。演员精彩的念白,必定具有鲜明的节奏性和优美的音乐性,可以说是一曲没有音符的音乐。

唱戏不认人,认人唱不成

戏谚。指“在戏里,演员与演员之间的关系是戏中人物的关系,是由戏中的具体生活所规定的,不能跟戏外的演员与演员之间的关系相混淆。”(萧长华语)即演出时,切不可将日常生活中的意见带到舞台上,影响演出质量。

梨园无辈

戏谚。意在提倡京剧界应从演员的艺术水平和成就来处理相互间的关系,而不应单纯看辈分的大小。中青年演员担任主角,老演员演配角,老艺术家收隔代演员为徒,师兄向师弟授艺;凡此种种,都是梨园无辈的具体表现。

做人要讲道德,唱戏要讲戏德

戏谚。“戏德”,是指演员的职业道德。是一个演员世界观、艺术观在台上、台下的具体反映。演员不仅要磨炼自己

的艺术,更要磨炼自己的品德,成为一个德才兼备、品艺兼优的好演员。亦就是京剧界常说的“艺高不如德高,艺高更须德高”。

假戏真做,以假见真

戏谚。戏曲表演中生活的真实性与艺术的假定性密不可分,作为演员必须处理好“真”与“假”的关系,才能演好戏。戏是假的,但要使观众信以为真,首先就要求演员把它当成真事,准确地表现人物感情,让观众受到感染,这就是“假戏真做”,也就是京剧界常说的“不以为戏,而以为真”。演员表演,一方面要表现人物感情,要“假戏真做”;但另一方面又要把握“戏贵乎真实,但不必果真”的道理,生活有生活的逻辑,舞台艺术有舞台艺术的标准,艺术的真实不等同于生活的真实,两者不可混淆。如果像生活中一样的真实,那也就不是艺术了。“妙在真真假假之间”,通过“以假见真”的表演,使观众联想到实际生活,产生一种“似与不似之间”的“信假为真”的艺术效果。“不像不成戏,太像不成艺,又像又不像,是戏又是艺”。此谚亦有说成“不像不成戏,太像不成艺,悟得情和理,是戏又是艺”的。

铜锤怕黑,架子怕白

戏谚。“黑”指京剧中包拯、尉迟敬德一类以唱为主的角色;“白”指曹操、欧阳芳一类以做派为主的角色。意指包拯和曹操这两类角色是京剧净行中铜锤花脸和架子花脸难以演好的角色。

能者达三昧

戏谚。全文是“能者达三昧,各派有渊源,艺海拾古今,彻悟可通禅”。“能者达三昧”,指优秀的演员在演技上能够达

到炉火纯青；“各派有渊源”，指京剧表演领域的各种流派自有其承传体系；“艺海拾古今”，指在继承流派的同时，还要广采博收古今艺人的经验；“彻悟可通禅”，指运用自己的才智神思，融会贯通地自由使用所掌握的一切艺术知识和表演技能，使表演具有神奇的艺术魅力，升华到一种超凡入圣的“禅”境。

腔儿花，味儿厚

戏谚。是对演员演唱时唱腔旋律既美而又有韵味的赞赏。“腔儿花”是指唱腔的旋律曲折复杂，变化较多；“味儿厚”是指唱腔的韵味醇厚，包括由音色、吐字、技法、行腔、气口、节奏、演唱情绪等多种因素的综合而形成的效果。

腔无新旧，悦耳为上

戏谚。指演员演唱的成功与否，不能以唱腔的新旧为标准，而要以唱腔是否悦耳为标准。凡是成功的唱腔，都是悦耳动听，深受观众欢迎的，常常是传统唱腔的继承与创新相结合的产物。

装龙像龙，装虎像虎

戏谚。指演员创造舞台人物形象时，一定要注意艺术的真实感，力求从角色的共性中，表现出人物各自不同的个性，探寻人物各自的气质、外形及特征，体现出“这一个”的特殊性。龙生九子，种种不同。那怕是表演同“一路”角色，也要演得各具风采。

善用其长，不显其短

戏谚。指演员对于本身在艺术上的长处和短处应有自知之明，并能扬长避短。要成为一个优秀演员，必须善于发挥己所长，回避己所短。

强其一点，不论其余

戏谚。戏曲表演动作具有高度的虚拟性、程式性，不同于生活动作，特点有三：1.高度的提炼；2.强烈的夸张；3.鲜明的节奏。所谓“强其一点，不论其余”，是指把生活中的动作，通过“提炼”、“节奏”、“夸张”，变为具有特征性的表演动作。

管弓弓弯，管箭箭直

戏谚。指演出人员要各司其责，齐心协力把演出任务完成好。“管弓弓弯，管箭箭直”是一种比喻：管弓之人保证弓的弯度，管箭之人保证箭的直度。提倡人人负责的精神。

慢板要紧，快板要稳，散板要准

戏谚。是对演唱时演员掌握板式的速度所提出的要领——板式“三要”。演唱慢板时，要保持演唱时行进的气势和激情；演唱快板时，要体现演唱时从容不迫的节奏感；演唱无板无眼的散板时，要保持演唱的顺畅、流动感。亦有称之为“慢板不拖，快板不赶，散板不散”的。

演员不动心，观众不动情

戏谚。指演员在登台之前，一定要“歇心养气”，排除一切与戏无关的杂念，闭目静思自己所扮演的人物，捕捉人物的思想、情感，从内心深处唤起人物的自我感觉，使观众受到感染，为之动情。中国戏曲的表演是“体验”和“表现”的结合，两者相辅相成，缺一不可的。亦有称之为“演员不动情，观众不共鸣”、“演员不动心，观众不人心”的。

演戏演人，演人演心

戏谚。意在强调“心”是演员演好戏的基础，演员演戏如果能从“心”上做起，

心里有了自己所扮演的人物,有了规定情境,就会“心中有戏,眼中有神,动作有情”。也就是通常所说的“演戏有内在,脸上变戏快”。

演人别演行

戏谚。“行”指行当,是一种人物类型,并不是某一个人物。意指真正的表演,是要塑造出具有鲜明个性的人物形象,而不是去演程式、演自己、演行当。亦有称之为“演戏莫演‘行’,演‘人’方为高”的。

演戏要踩锣鼓经

戏谚。此谚是说京剧舞台上,人物上下场以及唱念做打等表演技术的安排,都要听从锣鼓点的指挥,要按“锣鼓经”上的节奏来进行。

熟戏三分生,才能抓住人

见“戏要三分生”。

熟戏生演

见“戏要三分生”。

附 录

京剧大事年表

沈鸿鑫

◎明嘉靖年间至清乾隆后期(十六世纪至十八世纪末)

源出江西的弋阳腔流传到北京。清初到乾隆后期,在北京舞台上极为活跃,与北京语音结合,吸收北京民间曲调,渐次形成带有北京地方特点的弋阳腔,因此称为京腔,亦称为高腔。乾隆时声势很盛,画家贺世魁画横幅匾额《京腔十三绝图像》,所画霍六、连喜、虎张等十三位京腔艺人,挂于前门外廊房头条诚一斋南纸店门首。并有“六大名班,九门轮转”之说。六大名班有宣庆、萃庆、王府新班等。九门指当时北京内城的九座城门。

◎明万历末年至清初(17世纪初)

源出苏州的昆腔传入北京,逐渐取代弋阳腔领先地位。入清以后,昆弋并存。

◎清康熙至乾隆(1662—1795)

梆子腔传入北京。梆子腔源出蒲州、同州一带,又称山陕梆子。乾隆中叶以后,梆子腔在北京盛行。

◎康熙二十三年(1684)

王正祥编著《新订十二律京腔谱》行世。

◎康熙末至道光末(1700—1850)

我国戏曲进入“乱弹”时期,地方戏蓬勃发展,梆子、皮黄两大新的声腔体系崛起,与原来的昆腔、弋阳腔体系的剧种,互相竞争。到嘉庆年间,有所谓“南昆、北弋、东柳、西梆”之说。

◎清代中叶(18世纪)

地方戏勃兴,昆剧日趋衰落。形成于安徽徽州、池州一带的徽戏,崛起于南方皖南。在南北剧坛的竞争中,徽班逐渐取得优势,时人誉为“安庆色艺最优”。

◎乾隆五年(1740)

清廷设立南府,擢选内监,专司宫廷演戏事宜。

◎乾隆十六年(1751)

乾隆帝首次巡视南方(此后六次巡视南方),又命扬州两淮盐署及江宁织造衙门遴选苏州、扬州的戏曲演员进宫传艺,选旗籍子弟学戏。称之为外学,原来南府则称内学。

◎乾隆四十四年(1779)

秦腔演员魏长生到北京,搭双庆戏班,演出《滚楼》等剧,以生动的表演,优美的唱腔和独特的技艺使北京观众倾倒。并逐渐胜子京腔。

◎乾隆五十年(1785)

清政府明令禁止京师演唱秦腔,魏长生及其他秦腔艺人一度改入昆弋班演唱,乾隆五十二年(1787)魏离京,南下扬州演出,参加春台班演出,极受欢迎。五十五年(1790),魏到苏州演出,不少昆曲艺人向他学秦腔,此后又巡回演出于浙、赣、皖、湘等地,最后到四川(乾隆五十八年)。嘉庆五年(1801)第三次进京,丰姿不减当年,嘉庆六年(1802)首次演出《背娃进府》竟然在台上气断声绝,不久溘然长逝,年54岁。

◎乾隆五十五年(1790)

为庆祝乾隆皇帝八旬寿辰,扬州盐商江鹤亭(安徽人)在安庆组织了名为“三庆班”的徽戏戏班,由艺人高朗亭率领进京参加祝寿演出。此即徽班进京。

◎乾嘉年间(18世纪末)

湖北汉调(也称楚调)演员四喜官、米应先(艺名米喜子)进京演出,米应先搭春台班,工老生。汉戏所唱曲调以西皮为主,也兼用二黄腔。

◎嘉庆三年(1798)

花部遭清政府禁演。清政府颁发诏谕:“乱弹、梆子、弦索、秦腔等戏,声音既属淫靡,其所扮演者,非狭邪德褻,即怪诞悖乱之事,于风俗人心殊有关系……流风日下,不可不严行禁止。嗣后,除昆、弋两腔仍照旧准其演唱外,其乱弹、梆子、弦索、秦腔等戏,概不准再行演唱。所有京城地方,着交和坤严行饬禁;并着传谕江苏、安徽巡抚、苏州织造,两淮盐政,一体严行查禁。”

◎嘉庆七年(1802)

余三胜出生于湖北罗田县。

◎嘉庆初叶(十九世纪初)

四喜班进京。传说,“嘉庆初年春台与四喜分别由安徽、江苏北上”。但也有说四喜班是在北京盛行徽调时,由北京的

昆曲艺人与徽班艺人联合组成的。该班徽昆兼演,以昆曲名满扬京师,擅《桃花扇》。嘉庆八年(1803年)由庄亲王府出资,邀集安徽艺人组成和春班,时称王府大班。从乾隆五十五年三庆班人都到和春班成立,四大徽班逐渐称雄于北京剧坛。其时北京戏班多至数十家,演戏场所增多,集中在前门外,著名的有广和楼、广德楼、庆乐园、三庆园、天乐园等。

◎嘉庆十六年(1811)

京剧创始人程长庚出生于安徽潜山。

◎嘉庆九年(1814)

张二奎出生。

◎道光七年(1827)

原来的南府改组为升平署,由内务大臣统辖。除内廷以外,兼管民间戏班。

◎道光八年至十年间(1828—1830年间)

湖北汉班著名演员余三胜、李六、王洪贵、谭志道等相继到北京。汉班在京常与徽班同台,彼此吸收,就有了所谓的“皮黄戏”。为后来京剧的形成,奠定了艺术基础。

◎道光十年左右(1830左右)

程长庚进京搭三庆徽班。

◎道光十三年(1833)

和春班报散。

◎道光二十年(1840)

观剧道人写作皮黄剧本《极乐世界》。

◎道光二十年至三十年(1840—1850)

在皮黄合奏局面形成之后,在广大徽、汉演员共同努力下,徽、汉、昆、梆子互相交流、结合、融化,在声腔、剧目、舞台、语言、表演及演员阵容等方面都出现明显变化,形成新的剧种——京剧。

◎道光二十一年(1841)

孙菊仙出生于天津。

◎道光二十五年(1845)

北京剧坛由以旦行为主,逐渐向以生行为主的趋势发展,三庆、四喜、和春、春

台、嵩祝、新兴金钰、大景和这七个班中，六个由老生行任领班。三庆：程长庚；春台：余三胜、四喜；张二奎；和春：王洪贵；嵩祝：张如林；新兴金钰；薛印轩。程长庚、余三胜、张二奎被称为“京剧前三杰”。

◎道光二十五年(1845)

《都门纪略》出版，书中记述几个戏班的主要演员有程长庚、余三胜、李六、张二奎、王洪贵、张如林、薛印轩、任花脸等。他们擅长的剧目有三、四十出，如《淤泥河》、《李陵碑》、《写本》、《打渔杀家》、《蜈蚣岭》等。

◎道光二十七年(1847)

谭鑫培出生。

◎道光年间(1821—1850)

三庆、和春、嵩祝等戏班均招一批儿童培训，如钱金福、陈德霖即坐科于三庆的童伶班。此乃京剧科班之滥觞。

◎咸丰三年(1853)前后

汉班演员谭志道(谭叫天)偕妻子及子鑫培在天津搭皮黄班演唱，后进京，改唱京剧，搭程长庚主持的三庆班。

◎咸丰十年(1860)

汪桂芬出生。

◎咸丰末年(1861)

京剧开始进入宫廷，三庆班、四喜班、双奎班等人官“伺候戏”。至光绪年间，京剧在宫内大兴。

◎同治初年(1862)

苏北里下河徽班纷纷沿大运河南下进入上海、苏州、杭州等大中城市。

◎同治二年(1863)

里下河徽班在上海开设一桂轩戏园，来自扬州的金台徽班在此演出，主要演员有吕昭卿、四麻子、周来全等。

同一时期徽班在上海演出的戏园还有久乐园、宝兴茶园等。

◎同治五年(1866)

英籍华人罗逸卿在上海石路营建仿京式戏园满庭芳。翌年春开张，从天津请来一批京剧演员到上海演出。这是京剧首次在上海露演。京剧一经传入上海，便风靡全城，所谓“沪人初见，趋之若狂”。(见姚民哀《南北梨园略史》)

◎同治六年(1867)

农历三月十八日，为梨园“祭神”日，照例不准演戏，丑行刘赶三出于忽略，应了内务府堂郎中马子修的堂会，被庙首张子久、王兰凤、程长庚、徐小香等查知，坚欲将其革除梨园，后经调停，罚赶三银五百两，重建大市街精忠庙旗杆二座。

◎同治六年(1867)

谭鑫培从京东“跑帘外”返回北京，搭程长庚主持的三庆班，唱武生。

◎同治六年(1867)冬

巨商刘维忠(浙江定海人)在上海宝善街建丹桂茶园，邀请北京三庆等班名角，并置粤式华美行头到沪演出，铜鏢子(刘义增)、夏奎章、周长山、冯三喜、熊景桂等演出十本《五彩舆》，这是出现于上海最早的连台本戏。仓山旧主有诗曰“一有京班百不如，昆徽杂剧概删除；门前招贴人争看，十本新排《五彩舆》。”

◎同治七年(1868)

上海丹桂茶园邀请北京周春奎、王桂喜、大奎官、杨月楼等数十位好角南来。上海京班戏园演剧日见兴盛。

◎同治十一年(1872)

同光十三绝之一的杨月楼到上海搭金桂轩献艺。当时有“文丹桂武金桂”之说。

◎同光年间(19世纪70年代)

在京剧崛起之际，北京舞台又兴起“梆子腔”，侯俊山(十三旦)、田际云先后于同治九年、光绪二年进京。

◎同治末、光绪初(19世纪70年代)

在上海租界地区出现女伶演唱京剧，

俗称“髦儿戏”。京伶李毛儿于同治末年最早在上海创建女戏班(亦称坤班)。

◎同治十年(1871)

翠峰庵赏心乐事票房在北京成立,把头:载砚斌;票友恒乐亨、德增如、载阔亭、刘鸿升、云雨三。每月逢三六九登台串戏,以《花田错》、《洛阳桥》最受欢迎。另外,风流自赏票房成立,票首为载序之、票友有金秀山、袁子明等,著名戏为《鸳鸯谱》。

◎同治十一年(1872)

上海的金桂轩开始京徽合演。园中京徽艺人各占其半,徽班演员有吕昭卿、诸寿卿、四麻子等,京班演员有林连贵、马六、穆风山、黄月山等。

◎同治至光绪九年(19世纪60至80年代)

清廷成立“普天同庆”科班,选年幼太监专学皮黄,习称“本官”。不在升平署编制之内,归慈禧直接管辖。这个科班延续到宣统三年(1911)。

◎光绪元年(1875)

上海官府衙役王炳坤开设天仙茶园。

◎光绪二年(1876)三月初二日

上海《申报》刊载《国绘伶伦》,文中出现“京剧”的名称,这是目前见到关于京剧一词最早的记载。

◎光绪二年(1876)

经掌工科给事中刘恩溥等奏参国服未满二周,现任江苏常镇督粮道英朴在宅演戏,系优伶刘赶三、孙彩珠承办。奉旨派工部左侍郎总管内府大臣荣禄查办。并传讯刘、孙二人,认为系小串说白清唱,未穿行头,奉旨英朴革职,伶人刘赶三、孙彩珠不安本分,着发往南苑虎甸六个月,以示薄惩。

◎光绪二年(1876)

本年菊榜状元朱霞芬(青衣朱幼芬之父),榜眼蒋双凤,小探花孟金喜(孟小如

之父)。

◎光绪三年(1877)

出身于梆子班,后来改唱京剧的黄月山在上海开设大观园,为南来的梆子艺人提供演剧场地。同年达子红、一盞灯、十三旦等梆子名角均来此演出。

◎光绪三年(1877)

京剧科班永胜玉班在上海建立,它的前身是直隶永胜和梆子科班。

◎光绪三年(1877)

名票孙菊仙在北京下海,最初搭嵩祝成、三庆、四喜、天庆各班演出,王九龄故后,掌四喜班。

◎光绪三年(1877)

此后,上海各戏园进入皮黄、梆子合演时期。

◎光绪前期至中叶(19世纪七、八十年代)

天津茶园式剧场极盛一时,代表者为“四大名园”——金声茶园、庆芳茶园、协盛茶园、袭胜茶园。

◎光绪初年(19世纪70年代)

杨月楼由上海返京,搭入三庆班,极能叫座,遂与班主商妥改为分成制。分成所得称为戏份。在此以前,北京戏班叫“包银”,说定后,一年不变,班主赔赚与艺人无干。

◎光绪年间

画师沈蓉圃以彩色绘制同治、光绪时期十三名昆曲、京剧著名演员的剧装画像,世称“同光十三绝”。十三位演员是:程长庚、卢胜奎、张胜奎、杨月楼、谭鑫培、徐小香、梅巧玲、时小福、余紫云、朱莲芬、郝兰田、刘赶三和杨鸣玉。全画长达丈余,所绘十三位演员面目须眉,各具神情,色泽妍雅,栩栩如生。

◎光绪五年(1879)

程长庚因劳累成疾,病歿于北京百顺胡同旧居,年69岁。葬彰仪门外。

◎光绪五年(1879)

程长庚病故后,汪桂芬再度登台,唱《文昭关》一剧仿程凡可乱真,有“长庚再世”之称。

◎光绪五年(1879)

谭鑫培与孙彩珠同赴沪隶金桂茶园,为第一次到沪,常演武生戏,翌年回京。

◎光绪六年(1880)

最早的剧本集《梨园集成》(李世忠辑纂)出版,内收皮黄剧本45个,昆曲剧本2个。

◎光绪六年(1880)

上海开始盛行灯彩戏,如《醉仙椅》、《万里寻夫》、《龙凤兆》、《洛阳桥》、《宝莲灯》等。

◎光绪七年(1881)

王瑶卿出生。

◎光绪八年(1882)

谭鑫培除搭三庆班外,兼搭四喜班,与孙菊仙并列互唱大轴。

◎光绪八年(1882)

小荣椿科班成立,由京剧演员杨隆寿创办。杨小楼、程继仙、叶春善均为该班出科学生。1888年停办。

◎清末民初(约1883—1918)

京剧形成以来至此艺术上已经臻于成熟。继京剧形成时期出现前三杰:余三胜、程长庚、张二奎以后,京剧成熟时期又出现后三杰:孙菊仙、谭鑫培、汪桂芬。

◎光绪十年(1884)

田际云创办“玉成班”,由京剧演员与梆子演员组成,皮黄和梆子同台奏艺,俗称“两下锅”。

◎光绪中叶(约19世纪80年代)

京剧票房“盛世元音”(盛世玉音)在上海成立。这是上海最早的京剧票房。创办人赵萱堂、钱秀山、毛祝三。由孙芝谱(孙菊仙之子)和冯二狗任艺术指导。会员二十余人,曾借丹桂茶园串戏公演。

赵萱堂与孙菊仙的《乌盆记》演得异常精彩。

◎光绪十三年(1887)

谭鑫培独自挑班,与老生周春奎、武生王八十合组同春班,颇受欢迎,遂与孙菊仙、汪桂芬成鼎足之势,年时四十。

◎光绪十四年(1888)左右

上海出现专为女演员演剧的场所——群仙茶园。上海妇女不仅可以自由进戏园看戏,而且可以登台演出。

◎光绪十四年(1888) 在慈禧亲自主持下,开始将清宫廷内大戏《昭代箫韶》(全剧240出)翻改成皮黄剧本,至1900年义和团运动而中断,共翻改了105出。

◎光绪十五年(1889)

北京顺和班到关外,先后在哈尔滨、海参崴、营口等地演出。

◎光绪十六年(1890)

谭鑫培与陈德霖被选人升平署外学。人署后,谭名曰“金培”。

◎光绪十六年(1890)

北京德胜园(在德胜门外)因地震而坍塌。

◎光绪十六年(1890)

10月17日,余叔岩出生。

1890年:

六月初一,青衣陈德霖出入内廷供奉,首次与孙菊仙、穆凤仙合演《二进宫》。

◎光绪二十年(1894)

刘赶三因借演戏讽喻李鸿章的卖国行为而被拘捕杖责,至使忧愤而歿。

◎光绪二十年(1894)

梅兰芳出生。

◎光绪二十年(1894)

上海第一家京剧女班戏园——美仙茶园创建。女伶们开始正式登上城市戏园的舞台。

◎光绪二十一年(1895)

时事新戏《宋帅平东》在上海首演,该

剧演征伐日本侵略军故事,清政府怕触怒外国人,未演几场即予禁演。

◎光绪二十二年(1896)

谭鑫培通过宫中总管太监明心刘、祥五等人介绍,第一次以戏班台柱演员名义私人聘请场面艺人组班。聘用的场面艺人有鼓帅李五(李奎林)、琴师孙佐臣、小锣汪子良、月琴浦长海、弦子锡子刚等。可说是京剧班社名角制形成初期的一个标志。自谭以后,各戏班享名演员都相继自带琴师等。

◎光绪二十四年(1898)

田际云支持并参与康有为、梁启超等人的变法维新活动,后变法失败,田受牵连而遭清廷通缉,经人协助,逃亡上海。

◎光绪二十六年(1900)

春台班报散。大栅栏庆和园被焚。

◎光绪二十六年(1900)

《绘图京都三庆班真正京调全集》(共十集)问世,1906年铸记书局出版石印本,不著编者,线装十本。共收剧目四十八出。扉页绘图三十六幅。剧目有名角郭秀华、小连生、大奎官、小穆生、小小叫天等人的《捉放曹》、《铡美案》、《探母》、《空城计》、《玉堂春》等。

◎光绪二十六年(1900)

天津雅韵国风社票房成立,是天津最大的票房,票友多半为盐商子弟,名票有王君直、王颂臣等,琴师有李佩卿、陈筱鹤等。

◎光绪二十六年(1900)

八国联军侵占北京,烧杀掳掠,一美国兵与一汉奸闯入宣武门外百顺胡同陈德霖住宅抢劫,美兵拳打足踢,陈不畏强暴,挺身上前,夺其枪械。同业赞其“铁石肝胆”。

◎光绪二十七年(1901)

武汉开设天-茶园,是武汉最早的专门性京汉同班演出的剧场。

◎光绪二十七年(1901)

田际云重建天乐园(在北京鲜鱼口)起小吉祥科班。谭鑫培三次赴沪搭三庆茶园,时孙菊仙在沪演于天仙,鑫培后又改搭丹桂、天仙,演至翌年返京。

◎光绪二十七年(1901)

汪笑侬、潘月樵,沈月来等南派名角赴汉口与汉戏名伶余洪元、汪天中、牡丹花、陈旺喜等同台合演,轰动一时。

◎光绪二十九年(1903)

程砚秋出生。

◎光绪二十九年(1903)

天津成立梨园组织精忠庙,庙首为胡秋宝,执事五人。

◎光绪后期

闽商兰汝权到上海聘请京剧演员为教师,在福州创办福建第一个京剧科班。1909年出科弟子组成元吉班演出。

◎光绪三十年(1904)

梅兰芳首次登台(10岁),在七夕应节戏《天河配》中串演《长生殿·鹊桥密誓》的织女。他8岁开始学戏,9岁从名旦吴菱仙学青衣。

◎光绪三十年(1904)

陈独秀以“三爱”笔名在《俗话报》第11期上发表《论戏曲》,论述了戏曲的教育作用和社会功能,他主戏曲改革,多排新戏,赞扬了汪笑侬。

◎光绪三十年(1904)

陈去病、汪笑侬等创办的《二十世纪大舞台》在上海创刊,这是中国第一个专门的京剧理论刊物,柳亚子撰写了发刊词。

◎光绪三十年(1904)

喜连成科班在北京成立。由富绅牛子厚出资,著名艺人叶春善主持,肖长华任总教习。最初招收雷喜福等六名学员称“六大弟子”,后发展为37名。1912年改名为“富连成”,开始按班招收学员。

◎光绪三十年(1904)

汪笑侬在上海春仙茶园首演时事新戏《瓜种兰因》，写波兰与土耳其战事。同年8月16日《警钟日报》评述：“伶隐汪笑侬所排新戏《瓜种兰因》其寄托之遥深，结构之精严，音律之悲壮，实为梨园所未有之杰构。”

◎光绪三十一年(1905)

余叔岩15岁时随兄伯钦到天津“下天仙”搭班演戏。剧目有《文昭关》、《捉放曹》、《空城计》等，与孙菊仙、李吉瑞等同台，一时红极津门，有“小神童”之誉。

◎光绪三十一年(1905)

田际云与谭鑫培在北京同台演出时事新戏《惠兴女士》(贾润田、田际云合编)，写杭州贞文女子学堂校长惠兴女士，为兴学向瑞兴将军募款，受到污辱，愤而自杀的故事。田际云饰惠兴，得票款五千余两白银，全数捐赠贞文女子学堂。

◎光绪三十四年(1908)

南派京剧创始人之一王鸿寿携班北上天津、北京，演出《古城会》、《水淹七军》等红生戏。

◎光绪三十四年(1908)五月

王钟声在北京演出时事京剧《徐锡麟》、《秋瑾》等，宣传革命思想。

◎光绪三十四年(1908)

上海演出《湘军平逆传》(相传潘月樵作)、《左公平西传》(相传夏月润作)这是最早出现的南派京剧代表剧目。

◎光绪三十四年(1908)

梅兰芳搭喜连成班演出，并继续从学于吴菱仙，又向其他名伶学花旦戏、昆曲、武功等。

◎光绪三十四年(1908)

夏月润兄弟在上海十六铺修建了第一个新型剧场——新舞台。采用镜框式舞台，设备完善，有天桥，可按装布景、灯光，有转台，可容二千观众。

◎光绪三十四年(1908)左右

长沙同春园剧场创立，仿上海新舞台镜框式转动舞台。

◎光绪末年、宣统年间(20世纪初)

新加坡先后建筑了维新、庆升平等戏院，庆升平主要演出由福州搬来的京戏，当时叫“福州戏”，1910年庆升平戏院请了福州戏班新和祥班献演。班中有从厦门来的专演京剧的演员白牡丹、如月樵等八十余人。这是第一批到新加坡的京剧艺人。

◎宣统一年(1909)

王瑶卿自行挑班，在北京东安市场丹桂园演出《五彩舆》、《庚娘》等剧目。配角为王惠芳、朱素云等。

◎宣统二年(1910)

以孙宝奎、李长胜等为首的京剧戏班由上海绕道香港到云南昆明，在云华茶园演出。

◎宣统三年(1911)

京剧票房雅歌集在上海成立，发起人为邹雅林。主要成员有罗亮生、夏禹扬、宋小坡、陈藏云等。

◎宣统三年(1911)

女艺人刘喜奎在北京演出《黑籍冤魂》、《新茶花》等剧。1912年，北京出现男女合班，北京各戏院都加了坤伶。1913年当局借口有伤风化，禁止男女合班，遂出现女班。

◎宣统三年(1911)

北京宝顺和梆子戏班和燕和皮黄戏班先后应邀到四川成都悦来茶园演出，随后上海群仙髦儿戏也到此处演出。

◎宣统三年(1911)10月

武昌起义后，潘月樵、夏月珊、夏月润等投身光复上海的革命活动，任上海伶界商团负责人，参加了攻打“江南制造局”的战役。接着，潘又参加民军攻打南京的战役。民国成立后，任沪军都督府调查部部长，并受到孙中山的接见。

◎宣统三年(1911)

王钟声在天津秘密组织反清活动,田际云亦赴津参与其事。因事泄露,王钟声惨遭清室杀害,就义时高呼口号,大义凛然。田际云南下避祸。

◎宣统三年(1911)

辛亥革命时期,刘艺舟组织剧团,从事反清革命活动,率剧团乘坐日轮,传奇式地攻下登州城,自任登黄都督,孙中山就任大总统后,刘改任烟济登黄司令。

◎清末民初

杭嘉湖一带,水路京班兴盛,著名的有大鸿寿堂、大鸿福堂、双鸿寿堂等。

◎1912年2月

上海伶界联合会成立,由京剧演员潘月樵、夏月珊等呈报临时大总统孙中山核准,夏月润任会长。

◎1912年3月23日

北京国民政府批准,废除斋戒忌辰日(指祭祀天地祖先及帝后驾薨周年祭祀日期)停止演出的旧法。

◎1912年

开明戏院在北京建立,地址在前门外西珠市口路南,剧场由中日两国私人合资经营,舞台造型仿西洋式,二层,可容观众八百余人。

◎1912年

京剧票房久记社在上海成立,这是辛亥革命以后在上海影响最大的京剧票房。会员大多为洋货商。先后担任教师的有陶静宜、武秀奎等人,著名戏剧活动家、剧评家冯叔鸾、周剑云等也参加。

◎1912年11月

《图画剧报》在上海创刊,这是最早的一张专门性戏曲小报,由郑正秋、詹禹门主编。

◎1912年

谭鑫培五次赴沪演于新新舞台,海报称他为“伶界大王”。同行的配角有花脸

金秀山、青衣孙怡云、小生德珺如、老旦文荣寿、丑角慈瑞全等。

◎1912年

田际云、余玉琴等在北京发起组织正乐育化社,以取代以前的精忠庙。谭鑫培为会长,田际云为副会长。会里附办育化小学校,供伶界子弟入学。

◎1912年

继北京之后,天津也成立了正乐育化会,李吉瑞为会长,汪笑侬、尚和玉、薛凤池等为副会长。

◎1913年3月

改良戏曲练习所在天津成立,由蔡志庚主持,汪笑侬任所长,1914年学生曾在天仙茶园演出,其后即停办。

◎1913年

梅兰芳首次到上海演出,应上海丹桂第一台许少卿之邀,与王凤卿同到上海,王挂头牌,梅挂二牌。正戏前曾应上海金融界巨子杨荫荪之邀在张家花园堂会,演出《武家坡》。正式演出三天打泡戏为《彩楼配》、《朱砂痣》;《玉堂春》、《取成都》;《武家坡》。还演出了《女起解》、《穆柯寨》等剧。梅演出获得成功,被誉为“环球第一青衣”。

◎1913年10月中旬

梅兰芳在北京鲜鱼口天乐园演出时装新戏《孽海波澜》,这是梅氏首次尝试,该剧分头二本两天演完。同台演出的有王蕙芳、郝寿臣、李敬山等。这一时期梅兰芳还上演了《一缕麻》、《宦海潮》、《邓霞姑》等时装新戏。

◎1913年

汪笑侬与严范荪、蔡濡楷、卞庚言等人组织了天津“易俗改良社”,提出“移风易俗、改良戏曲”的口号。

◎民初

著名武生俞振庭从天津、上海约聘女角入京,当时的双庆班、三乐班、喜连成

班均为男女合演之班社。1913年即被禁止,只准男女分班演出。其后,京剧坤班在北京兴盛,先农坛城南游艺园中的剧场一时成为坤班的天下。

◎民初(20世纪一十年代)

辛亥革命以后,苏州出现了半园票房、江氏票房等京剧票房。江氏票房由江梦花之兄江子怡创办,并聘小喜禄为师。

◎20世纪一十年代

在王瑶卿的带领下京剧界废弃旦角的“踩跷”。

◎1914年春

在樊棣生倡议下,京剧票房春阳友会在北京成立。李经畬为名誉会长,聘梅兰芳、姜妙香、姚玉芙为名誉会员。樊棣生为会长,余叔岩、陈德霖、王瑶卿、刘砚芳、程砚秋等都参加过活动。人材济济,为北京票房之冠。

◎1914年

天津著名京剧女演员刘喜奎赴京演出,大受欢迎,尔后其声誉一时竟与梅兰芳并称。

◎1914年

坤班志德社成立,主要演员鲜灵芝、于柴霞,后有张小仙,鑫小樵参加。1918年改为奎德社,主持人为杨韵谱。该社专演时装小本戏,如《一元钱》、《胭脂》等。

◎1914年6月—7月

杨小楼会同名旦姚佩秋,并得巨绅资助,模仿上海舞台式剧场,在北京前门外西珠市口柳树井建造第一舞台,这是北京第一个新型剧场,场内有楼三层,可容三千余观众。第一舞台于6月9日开张,日戏由王又宸、龚云甫等演出,夜戏由王瑶卿、王凤卿、路三宝等演出,当夜失火停演,复于7月3日重开。

◎1914年

新明戏院在北京建立,位于前门外珠市口西边香厂路内,内部装修仿第一舞

台,二层楼,可容纳观众1200人。

◎1914年前后

天星班、天蝉班、上天仙班、南华班等京剧戏班到福州演出。

◎1915年

梅兰芳在北京吉祥园自挑台柱,演出《孽海波澜》。

◎1915年

余叔岩拜谭鑫培为师,对谭戏勤学精研,不久,加入梅兰芳剧团。

◎1915年

绅裔宁星甫出资在天津南市兴建大舞台。有转动式舞台,楼上有包厢,可容纳观众800余人。

◎1915—1925年

王大错编的《戏考》40册陆续由上海中华图书馆出版,共收京剧(包括部分梆子戏、昆曲剧本)剧本近600出,以传统戏为主,兼收一部分当时上海新编的京剧剧本(如《狸猫换太子》、《宏碧缘》等)。郑振铎在《中国戏曲的选本》一文中称:“实同类著作中最完备、最巨大者。”所收剧目,每出都附有故事提要、考证与评论。

◎1916年

南派京剧名旦冯子和、刘玉琴、芙蓉草、小杨月楼等率班由宁波航海南至福州,演出《红菱记》、《宝蟾送酒》、《施公案》、《瓜种兰因》等戏。在此前后,名旦余玉琴也到福州、厦门演出。

◎1916年

田际云组织崇雅社,这是京剧形成后北京第一个专门培养京剧女演员的科班。科班学生谭文玉、德宝荣、梁春楼、金桂枝等于农历七月十五日出台于天乐园。1919年解散。

◎1916年

朱幼芬组织桐馨社,邀梅兰芳、杨小楼、钱金福、高庆奎等参加。在北京第一

舞台演出,剧目有《春秋配》等,这是梅与杨的首次合作。

◎1916年

上海排演侦探故事戏《就是我》,在新舞台演出,该剧摹仿外国电影编排,首次采用机关布景。

◎1917年

著名学者吴梅、王国维在北京大学开设戏曲课,讲授有关京剧的知识。

◎1917年

陈彦衡的《戏选》在上海出版,收有谭鑫培的《打鼓骂曹》等剧目。

◎1917年

王瑶卿、梅兰芳、程砚秋、陈德霖、贾洪林、王凤卿、路三宝等在北京发起为安徽赈捐义演。

谭鑫培、梅兰芳、王凤卿、陈德霖在北京为福建赈捐义演。

梅兰芳、杨小楼、余叔岩、高庆奎等为京兆水灾募捐义演。

◎1917年

农历3月20日谭鑫培卒。农历闰二月十五(即公历4月14日)在金鱼胡同那宅欢迎陆荣庭堂会演《洪洋洞》,这大概是他最后一次演出。

◎1917年

谭鑫培去世后,余叔岩以“谭派传人”挑班主演,走遍大江南北,誉满全国。

◎1917年

富连成班经退庵居士介绍,收旗籍杜氏昆仲本源(11岁)、本汇(10岁)人科学戏,兄名富兴,习花衫,弟名富隆,习小生。二人为清太子少保延文烈之孙。

◎1918年农历九月二十三日

汪笑侬卒。

◎1918年

欧阳予倩在上海日本人办的《讼报》上发表《予之戏剧改良观》。他认为“中国旧戏,非不可存,惟恶习惯太多,非汰洗

净尽不可”。主张“(一)须组织关于戏剧之文字,(二)须养成演剧之人才”。

◎1918年

陈独秀在《新青年》第4卷第6号著文批判旧戏曲在思想内容方面的封建性,文中指出:“旧剧如《珍珠衫》、《战宛城》、《杀子报》、《战蒲关》、《九更天》等,其助长淫杀心理于稠人广众之中,诚世界所独有,文明国人观之,不知作何感想。”

◎1918年

张厚载(笔名聊止)在《新青年》第5卷第4号著文《我的中国旧戏观》,通过与西洋戏剧的比较,指出中国戏曲的基本特征和规律是“自由时空”、“假象会意”,戏曲具有“音乐上的价值”,认为以京剧为代表的中国戏曲“是中国历史社会的产物,也是中国文学美术的结晶”。

◎1918年

周剑云主编的《鞠部丛刊》由交通印书馆出版。内容以京剧为主,兼收昆曲、曲艺约50万字。撰稿人有冯叔鸾、冯小隐、刘豁公、舒舍予、杨尘因、郑正秋、周剑云等。所载清末民初京剧资料很为丰富。

◎1918年12月

《春柳》月刊创刊,由李涛痕(春柳旧主)创办并主编。内容以京剧为主,兼及话剧、昆曲。撰稿人有齐如山等,刊登了大量京剧史料。

◎1918—1919年间

北京又准予男女同班演出。

◎1919年3月

《晶报》在北京创刊,这是一张综合性的文艺报,有许多篇幅刊登京剧方面的报道与评介文章,由余谷民创办,并任主编。主笔张丹斧、袁寒云等,苏少卿、春觉生、冯小隐、冯叔鸾在该报发表大量剧评,其中有长篇连载《歌场赘语》《京伶百评》《海上歌舞之状况》等。1946年6月

改名《今报》。

◎1919年4月21日—5月27日

梅兰芳率团赴日本演出,主要演员有姚玉芙、姜妙香、高庆奎、贯大元、芙蓉草等。乐队有茹莱卿、陈嘉梁等。李道衡、许伯明、齐如山、赵晦之任顾问。5月1日至5月12日在东京帝国剧场演出12场。剧目为《天女散花》、《御碑亭》、《黛玉葬花》、《贵妃醉酒》等。演出方式系与日本歌舞伎演员同台奏艺,中间插演京剧。5月19—20日梅应《大阪日报》、《关西日报》邀请在大阪中之岛中央公会堂演出二场,剧目有《思凡》、《御碑亭》、《琴挑》、《天女散花》等。这次是专场京剧演出。随后又应邀至神户为华侨兴办中华学校募集资金演出三场。梅在日本演出获极大成功,各报纷纷载文评论,有的赞叹“梅氏的技艺真是天斧神工”。

◎1919年9月

由南通实业家张謇倡办,欧阳予倩任教务主任的南通伶工学社成立,目的在于培养京剧人才。这是一所不同于旧科班的新戏曲学校。11月南通更俗剧场建成,采用新式舞台结构,有1200个座席,梅兰芳与欧阳予倩曾同台演出。1920—1921年,欧阳予倩三次率领伶工学社学生去汉口、长沙演出。1926年停办。开办7年中,培养学生90余人。

◎1920年

潘月樵与夏氏兄弟在汪仲贤的帮助下,在上海排演萧伯纳的《华伦夫人之职业》。

◎1920年

商务印书馆活动影戏部摄制两部戏曲影片《春香闹学》、《天女散花》,都由梅兰芳主演。

◎1920年

榛苓小学在上海创立,由上海伶界联合会主办,伶界子弟免费入学,校长孙玉

声。这是我国戏曲史上第一个艺人自办的子弟学校。

◎20世纪20年代初

春航义务学校在上海创办,这是一所同人文化艺术学校,由南派名旦冯子和创办,并自任校长。学生有芙蓉草、绿牡丹、云燕铭等。

◎1921年

刘鸿声在上海大舞台演出,至第七天演《雪杯圆》,未及上场竟死于后台,年仅46岁。

◎1921年

梅兰芳与杨小楼合组崇林社戏班,刘砚芳、姚玉芙任经理。其他演员有王凤卿、李鸣玉、陈德霖、龚云甫等。在吉祥茶园演出《回荆州》、《金山寺》、《长坂坡》等剧目。下半年开始排演新编的《霸王别姬》。

◎1922年

程砚秋到上海演出,其悠扬清新的演唱,颇得上海观众好评。罗瘳公为其编排新戏《梨花记》、《龙马姻缘》、《花舫缘》等。

◎1922年8月

《戏剧周报》在上海创刊,它是由上海票房“久记社”所办,主编周剑云,撰稿者多为剧坛知名人士,如郑正秋、周剑云、郑鹧鸪等。

◎1923年

梅兰芳排演新戏《西施》时,与琴师徐兰沅、王少卿一起商量,增加了二胡,由王伴奏。后来又与乐器制作者切磋,改制成京二胡,遂成为文场中的重要乐器。

◎1923年8月22日

中国历史上最后一次宫廷演戏在故宫漱芳斋,演了十六个剧目,有马连良、茹富兰《借赵云》,梅兰芳《游园惊梦》,王凤卿、尚小云《汾河湾》,余叔岩《定军山》,杨小楼《金钱豹》,杨小楼、梅兰芳《霸王

别姬》等。梅、杨各得赏赐 300 元,余叔岩得 200 元,杨、梅、余各得衣料四件,文玩四件。

◎1924 年秋

梅兰芳应民新影片公司邀请,拍摄《西施》、《霸王别姬》、《上元夫人》、《木兰从军》和《黛玉葬花》。

◎1924 年 10 月

梅兰芳应东京帝国剧场经理大苍喜八郎邀请,为剧场修复举行开幕式二次赴日本演出。演员有姚玉芙、姜妙香等,乐队徐兰沅、霍文元等。顾问:齐如山等。从 10 月 20 日至 11 月 4 日在帝国剧场共演出 15 场,还是与日本歌舞伎同台,但京剧改演大轴。剧目有《麻姑献寿》、《廉锦枫》、《红线盗盒》、《奇双会》等。11 月 7—11 日,梅又率团至大阪宝冢大歌剧院演出五场,全是京剧剧目。还在京都冈崎公会礼堂演出一场。访日期间,大阪市小阪电影制片厂为梅拍摄了《红线盗盒》、《廉锦枫》、《虹霓关》三剧的片断。日本蓄音器商会为梅录制唱片五张。11 月 29 日回京。

◎20 年代

全国出现许多须生名角,其中余叔岩、马连良、言菊朋、高庆奎被称为“四大须生”。后来高庆奎因噪败,退出舞台,谭富英崛起,遂称余、马、言、谭为四大须生。

◎20 世纪 20 年代中期

齐如山开始编写《齐如山剧学丛书》。第一部是《中国剧之组织》,其他还有《国剧身段谱》、《脸谱》、《上下场》、《国剧角色名词考》等。这部书的编写是为了译成外文,使西方人对京剧有所了解。

◎1925 年 6 月

北平美术专门学校,在闻一多、赵太侔、余上沅等推动下,增设音乐、戏剧等系,并改名为艺术专门学校。

◎1925 年 7 月 1 日—8 月 11 日

绿牡丹(黄玉麟)应日本东京帝国剧场之邀赴日演出《春香闹学》、《武家坡》等剧。

◎1926 年

上海大新舞台开张,这是继新舞台之后一所规模宏伟的新式剧场,地处租界上的繁华地段,后改名天蟾舞台。

◎1926 年 4 月

上海天蟾舞台老板许少卿组成以小杨月楼领衔的衡兴班赴日本演出,同去者有郑法祥、张玉峰、张铭武、董志扬、筱九霄、葛华卿、张玉高、陆树田、梅春奎、陈菊笙、陈少楼、马金凤、蒋月楼等。演出剧目有《虹霓关》、《花木兰》、《大英杰烈》、《昭君》等。首场在帝国大戏院演出,又辗转演出于神户、大阪等地,持续数月之久。

◎1926 年

日本波多野乾一所著,鹿原学人编译的《京剧二百年之历史》出版。

◎1926 年 12 月 8 日

戏曲小报《罗宾汉》在上海创刊。主编:朱瘦竹。内容有戏讯动态、剧评菊话、梨园掌故、伶人轶事等。办报时间达 23 年之久,影响较大,曾被小报界称为“戏报之冠”。

◎1927 年

北京《顺天时报》举办京剧旦角名伶评选活动,由读者投票选举,梅兰芳以《太真外传》、程砚秋以《红拂传》、荀慧生以《丹青引》、尚小云以《摩登伽女》、徐碧云以《绿珠坠楼》荣膺“五大名旦”。因徐碧云较早离开舞台,故名“四大名旦”。

◎1927 年夏

白玉昆、赵君玉、芙蓉草、赵韵声由上海到北京,在第一舞台演出。剧目有《龙女牧羊》、《余赛花出世》、《四进士》、《逍遥津》及大部分关公戏,两三个月场场客

满,称盛一时。

◎1927年夏

周信芳参加田汉领导的南国社,曾在鱼龙会上与欧阳予倩合演《潘金莲》,引起很大反响。

◎1928年9月5日

《梨园公报》在上海创刊,这是上海伶界联合会的机关报,由夏月润、李桂春、赵如泉、周信芳、孙乃卿、欧阳予倩等人倡导发行,主编孙玉声。1931年12月29日停刊。

◎1928年9月20日

日本著名俳优市村羽龙卫门在赴法考察法国结束返国途经上海时,拜访了小杨月楼。杨在大西洋菜馆宴请日本客人,欧阳予倩、周信芳等作陪。

◎1928年前后

江南水路京班演剧空前兴旺,据1928年11月《梨园公报》统计,当时正式申请加入梨园公会的江南水路京戏班就达60余部之多。主要活动地域在苏南、浙江平原、常、锡、苏、嘉、湖一带,水路班演剧形成独特,以几尺见方的船头作为舞台,在上面进行表演,观众的船分列于戏船两侧,边行船边看戏。

◎1929年

张次溪著《燕京梨园史》出版。

◎1929年2月16日

由李任潮发起,欧阳予倩创办的广东戏剧研究所成立。欧阳任所长,以创造适应时代的、为民众的新剧为宗旨。该所附设戏剧学校(洪深为校长),演剧系招生三十余人,半习京剧,半习话剧。研究所还编辑出版《戏剧杂志》,欧阳予倩的《自我演戏以来》的长文,即在此连载。1931年7月研究所被裁撤停办。

◎1929年12月28日

经过七八年的艰辛筹备,梅兰芳率团离北京赴美演出,演出团共24人,张彭

春、齐如山为导演兼顾问,演员有王少亭、刘连荣、朱桂芳、姚玉芙、李裴叔等,乐队徐兰沅、孙惠亭、马宝明等。1930年2月16日,梅兰芳首次在美国舞台上演出京剧。梅剧团在纽约、芝加哥、华盛顿、旧金山、洛杉矶、圣地亚哥、西雅图等城市,共演出72天戏,历时半年之久。剧目有《汾河湾》、《贵妃醉酒》、《打渔杀家》、《霸王别姬》等。其中曾在华盛顿为政界人士演出专场,除胡佛总统因公外出,国务院官员及各国使节等500余人出席观看,梅剧团演出在文艺界、学术界反响更为强烈。哥伦比亚大学、芝加哥大学、旧金山大学集会,邀梅前去讲演。5月,南加利福尼亚大学和波摩拿学院授予他文学博士荣誉学位。梅兰芳访美演出时,邀请正在美国讲学的张彭春(南开大学教授)帮助排戏,这是京剧界有真正完整意义的导演之开始。在纽约,梅拍摄了有声影片《刺虎》。1930年8月5日由美国回抵北京。

◎二十年代末

言菊朋在宗谭的基础上,借鉴青衣、小生、老旦以及地方戏曲,大鼓书的某些曲调,创制出具有独特风格的言派唱腔。

◎1930年春

俞振庭组成男女合演的“双庆班”,台柱是雪艳琴,配角为王少楼、孙毓堃、侯喜瑞、裘桂仙、梁桂亭、雪艳舫等。此后男女合演的班社大大增加,继起的有章遏云的庆盛社,杜丽云的永平社等。

◎1930年

黄金大戏院、齐天舞台、三星大舞台相继在上海开张,齐天舞台后改名共舞台;三星大舞台后改名更新舞台。

◎1930年5月

《戏场闲话》出版,书中记载谭鑫培如何加工《四郎探母》等戏的情况。

◎1930年

马连良组成扶凤社,演出于南北各大城市。

◎1930年

中华戏曲音乐院在北平成立,该院内设北平戏曲音乐分院和南京戏曲音乐分院。北平分院由梅兰芳任院长,齐如山任副院长。南京分院由程砚秋任院长,金仲荪任副院长。南京分院实际仍在北平院内,附设戏曲音乐学校,焦菊隐任校长。该校始创男女合校。

◎1930年

中华戏曲职业专科学校创办,隶属于中华戏曲音乐院南京分院,程砚秋为董事长,焦菊隐、金仲荪先后任校长。分演员、音乐两科。1940年停办。

◎1930年

稽古社在天津成立,由天津劝业场少东家高渤海创办。这个科班延请富连成名师任教,学员边习艺、边演出。学员有张春华、徐俊华、李大春等,曾上演时装戏《双烈女》等。

◎三十年代初

杨宝森组织宝华社,先后与章遏云、王玉蓉、程砚秋、郑冰如等著名旦角合作,在京、津、沪等地演出。

◎二十世纪三十年代

上海小报界推举赵君玉、刘筱衡、小杨月楼、黄玉麟为上海京剧四大名旦。

◎三十年代前后

北京先后出现志兴成、斌庆社、中华戏曲学校、荣春社、鸣春社等较大的科班与教学组织。另有一专门培养坤伶的科班,名为崇雅社,它培养了大量的优秀女演员。

◎1931年6月9—11日

上海“大亨”杜月笙为庆祝在浦东高桥建成杜氏祠堂,举行杜祠落成庆典大堂会,邀请梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云、周信芳、杨小楼、高庆奎、言菊朋、马

连良、谭富英、萧长华、姜妙香等演出三天。戏码有《五花洞》、《八大锤》、《战宛城》、《红鬃烈马》等。

◎1931年

“九·一八”事变后,东北沦陷,梅兰芳自北平移居上海,在上海排演了《抗金兵》、《生死恨》等剧,寄托他的爱国情志。

◎1931年

长城唱片公司邀请梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云灌制《四五花洞》唱片,被誉为“四大名旦”合作精品,风靡一时。

◎1931年5月10日

《戏世界》在汉口创刊。创办人梁梓华、主编龚啸岚、刘慕耘、主要撰稿人有刘菊禅、齐如山、周信芳、俞振飞等。在全国七十多个城市有发行所,存在十余年,影响较大。

◎1931年11月

北平国剧学会成立,由梅兰芳、余叔岩、张伯驹等发起,由他们三位及王绍贤、李石曾、齐如山、陈半丁、傅芸子等为理事,王绍贤为主任。学会编辑出版了《剧学月刊》、《国剧画报》、《戏曲大辞典》等。

◎1931年

伪满洲国建立,定长春为新京特别市,“财政部”总长熙洽邀请上海旦角黄桂秋到“新京”,与当地演员组成新民京剧团,在新民戏院演出。一些达官贵人和日本官吏还以票友身份演出了《艳阳楼》。

◎1931年

方问溪所著《梨园话》出版。这是一部专门解释梨园界名词术语的书,共收名词术语四百条。

◎1932年1月14日

程砚秋离北京赴欧考察戏剧,先后在法、德、瑞士、意四国的巴黎、柏林、里昂、日内瓦、米兰、罗马、威尼斯等地参观访问了不少音乐大学、戏剧音乐院、电影学

院等,考察了戏剧导演、表演、音乐、灯光、舞台美术、剧院团组织、剧场建筑等各个方面,还参加了在法国尼斯举行的国际新教育会议,并在会上作了题为《中国戏曲与和平运动》的讲演。程砚秋于1933年4月7日返国,历时一年零两个月又25天,搜集剧本二千余种,图片五千余张,有关书籍七八百种。回国后发表了《赴欧洲考察戏曲音乐报告书》。

◎1932年

梅兰芳在北京为筹集上海前方伤兵医药费义务演出。

欧阳予倩率领南通伶工学社赴长沙赈灾义演。

◎1932年

上海淞沪战争以后,周信芳在上海组建了“移风社”,意在把上海苟且偷安、妥协投降的风气转移过来。主张多演爱国剧目,激起民众抗战热情。周信芳任社长,主要演员有周五宝、刘斌昆、王芸芳、王瀛洲等。移风社曾北上巡回演出三年左右。

◎1932年

国剧传习所在北平成立。乃附属于北平国剧学会,专门培养京剧演员的教学部门,由王泊生、徐兰沅任教务主任。

◎1933年

杨彭年《平剧剧目汇考》出版。

◎1933年

齐如山《梅兰芳游美记》出版。

◎1934年

王泊生在山东创立山东省立艺术剧院,以原山东省立实验剧院为基础,培养京剧演员,任教者有孙怡云、关丽卿、韩世昌、马彦祥等,任桂林、赵荣琛、高玉倩、李麟童等都是这所学校培养出来的。

◎1935年

张笑侠编辑的《国剧韵典》出版。这是京剧史上第一部比较系统的京剧音韵辞

典。共收入以京剧为主体的戏曲常用字八千余个。

◎1935年

谭富英在北京组班扶柁社。主要演员有王幼卿、周瑞安、王泉奎、哈宝山、慈瑞泉等。常演于广德楼、三庆、吉祥等戏院。

◎1935年

奚啸伯加入梅兰芳的承华社,为梅配演许多名剧,演出于上海、武汉、香港等地。

◎1935年1月21日

梅兰芳应苏联对外文化协会邀请,在上海乘苏联轮船,经海参崴于3月12日抵达莫斯科。赴苏剧团共24人,团长梅兰芳,总指导张彭春、副指导余上沅,演员姚玉芙、杨盛春、朱桂芳、王少亭等,乐队徐兰沅、孙惠亭等。剧目有《汾河湾》、《刺虎》、《打渔杀家》、《宇宙锋》、《虹霓关》、《贵妃醉酒》等6出正戏和11个片段。在莫斯科演出7场,在列宁格勒演出8场。苏联领导人莫洛托夫、伏罗希洛夫、文艺界的高尔基、A.托尔斯泰、斯坦尼斯拉夫斯基、丹钦科、爱森斯坦等均观看了演出。4月14日苏联文艺界举行座谈会,斯坦尼斯拉夫斯基、丹钦科、梅耶荷德及正在苏联的布莱希特等盛赞梅氏艺术。爱森斯坦还为梅氏拍摄了《虹霓关》的“对枪”的电影片断。他称梅为最伟大的造型大师。结束访苏演出后,梅兰芳与余上沅还去欧洲考察戏剧,在伦敦结识了肖伯纳、罗伯逊等。

◎1936年

马连良为改革京剧,征股在北平长安街筹建新新戏院。1938年首演表现异族压迫的《串龙珠》,被日伪当局禁演。

◎1936年

王芷章著《清代伶官传》由中华书局出版,共20卷,辑录清代“内廷供奉”的演

员、乐师及检场人、管箱等人的简单史料。

◎1936年

日本学者青木正儿的《中国近世戏曲史》在上海出版(王古鲁译),书中内容与京剧的产生发展有密切关系。

◎1936年

顾无为率上海标准大京班到湖南长沙,由卢翠兰主演《樊梨花移山倒海》、《紫竹林观音得道》、《白蛇传》等连台本戏,机关布景首次展现于长沙舞台。

◎1937年6月

《京调大全》由上海中央书店编辑出版,这是一部京剧剧本集,共4集,收录京剧传统剧目200余出。每剧均附剧情说明。

◎1937年

七七事变后,伪满洲国“弘报处”出面成立了许多官办京剧社团,如“中央国剧研究社”、“新京国剧音乐协会”等。1939年又将“新京国剧音乐协会”充实扩大改建成“满洲戏剧研究会”,以控制全境的京剧活动。

◎1937年7月

尚小云在北平重修第一舞台,于7月18日率重庆社全体移人该台演唱夜戏。

◎1937年7月28日

上海文化界救亡协会成立。成为团结文学、戏剧、电影、音乐、美术、教育各方面进步人士和爱国人士的抗日救亡组织。

◎1937年7月底

武汉光明大戏院演出时事京剧《卢沟落日》表现某抗战将领坚守南苑,壮烈殉国的英勇事迹。

◎1937年9月24—26日

上海伶界联合会国难后援会为筹募救国公债及救护伤兵、救济难民、慰劳将士等款项,举行大规模平剧会串播音,特邀

梅兰芳出席,上海名伶周信芳、林树森、小达子、李少春、高百岁、芙蓉草、毛韵珂,电影明星袁美云,北京名伶王玉蓉、华慧麟等参加,播音连续三天,共募得13000余元。

◎1937年10月

西北战地服务团在延安成立,团长丁玲,副团长舒群、周立波。在晋察冀一带进行文艺宣传,为抗日民族解放战争服务。直到1940年,他们采用话剧、歌剧、京剧、曲艺等形式进行宣传活动,共创作20多个节目。

◎1937年10月3日

郭沫若、田汉、欧阳予倩、于伶同周信芳、高百岁、金素琴等在上海举行座谈,商讨旧剧如何适应抗战形势问题。郭沫若、欧阳予倩主张采用历史上民族御敌的故事编成新京剧,鼓舞人民的抗日斗志,周信芳畅谈了多年企望的改良旧剧的愿望。田汉作总结发言。

◎1937年10月7日

上海戏剧界救亡协会成立,下分话剧部与歌剧(指戏曲,主要是京剧)部。歌剧部选出理事十一人,周信芳、高百岁、欧阳予倩、金素琴、葛次江为常务理事,曾焕堂为顾问。

◎1937年11月4日

周信芳在上海恢复移风剧社,开始在卡尔登戏院演出。人员有所调整充实。周任社长,主要演员有袁美云、高百岁、杨瑞亭、王兰芳、刘文魁、刘斌昆等,演出剧目有《徽钦二帝》、《明末遗恨》等戏。

◎1937年11月

田汉到达武汉,与马彦祥主编《抗战戏剧》半月刊。12月田汉创作了京剧《新雁门关》,1938年1月创作了京剧《杀官》和新戏《土桥之战》,先后由《抗战戏剧》刊出。该刊共出十余期,1938年停刊。

◎1937年11月

中国军队撤出上海后,梅兰芳率领剧团去香港利舞台演出。演出结束后,梅暂居香港。

◎1937年11月

林树森在上海主演《戏迷传》,戏中串戏,一人饰演几个行当的多个角色,连续演唱金派《连环套》、马派《甘露寺》、余派《搜孤救孤》、麒派《投军别窑》等,很受观众欢迎。

◎1937年11月中旬

上海租界成为孤岛后,欧阳予倩团结一批京剧界的爱国艺人,组成中华剧团。成员有金素琴、金素雯、葛次江、李吉来等,打出“改良平剧运动”旗号,于1937年底先后在卡尔登戏院和更新舞台演出《渔夫恨》、《梁红玉》、《新玉堂春》和《桃花扇》等新平剧。1938年夏,欧阳予倩离沪去内地,中华剧团偃旗息鼓。

◎1937年12月

山东省立剧院在武汉演出京剧《岳飞》,王泊生编剧并主演,歌颂岳飞不屈外侮、英勇奋战的精神。该院学生又演出了田汉的《新雁门关》。

◎1937年12月22—25日

汉口各剧团假座光明大戏院举行全国戏剧界劳军联合大公演,有14个剧团参加,京剧演出剧目是《新雁门关》。

◎1937年12月31日

中华全国戏剧界抗敌协会在武汉成立,宗旨:“团结戏剧界人士,发展戏剧艺术,推动抗敌工作”。参加剧种有话剧、文明戏、京剧、楚剧、汉剧、杂艺等。成立大会在光明大戏院举行。邵力子、朱双云等发表演说。选出理事99人,有田汉、洪深、欧阳予倩、梅兰芳、程砚秋、周信芳、高百岁、王泊生、赵小楼等。常务理事会之下分设总务、话剧、歌剧(包括京剧)、杂剧、编评五部。

◎1937年

北平《立言报》主办童伶竞选,王金璐获生部冠军。

◎1937年

奚啸伯自挑大梁挂头牌演出,并拜李洪春为“带道师”,与李洪春、李治彬、傅德威、赵德钰等人合作演出。

◎1937年

京剧文武老生兼红生李鑫培应邀由香港到昆明演出。同班的有粉牡丹、绿牡丹、金牡丹、一杆旗、吴继艺、鞠德奎等,人称“牡丹团”。演出剧目有《鹿台恨》及新编的《南诏野史》、现代戏《东三省流血惨案》、《黄慧如》等。

◎1937年

王芷章著《清升平署志略》由国立北平研究院史学研究会历史组出版,商务印书馆发行。

◎1937年

《清代燕都梨园史料》及续编(张次溪编),由北平松筠阁书店出版。

◎1938年

徐慕云所著《中国戏剧史》由世界书局出版,共五卷,书中有论述皮黄剧的专章。

◎1938年2月

中华全国戏剧界抗敌协会在汉口创办会刊《戏剧新闻》,吴漱予负责编辑,约出了十五期。

◎1938年3月8日

尚小云创办的荣椿社京剧科班成立,社长为赵砚奎。3月8日在同兴堂祀神,16日在中和戏院亮台。该社共招两科学生约400人,以“荣”、“春”、“长”、“喜”排辈。学生中有尚长春、尚长麟、杨荣环、景荣庆等。

◎1938年4月7日—13日

国民政府军事委员会政治部第三厅在武汉举行抗战扩大宣传周。第五天4月11日为戏剧日,武汉12家戏院举办“抗

敌剧总动员”，其中五家剧院演出京剧，由厉家班、山东省立剧院和黄桂秋、安舒元、吴天保等分别演出《岳飞》、《梁红玉》、《卧薪尝胆》、《木兰从军》、《万里长城》等及京剧连台本戏《民族英雄朱洪武》。

◎1938年4月10日

鲁迅艺术文学院在延安正式开学，鲁艺设戏剧、音乐、美术三个系。张庚任戏剧系主任。8月鲁艺成立实验剧团。

◎1938年夏

中华剧团在上海更新舞台演出欧阳予倩编导的《桃花扇》，受到市民关注。

◎1938年7月

由刘仲秋、封至模、任桂林等共同创办的夏声戏剧学校在西安正式成立。封至模任校长。首批招生22人。

◎1938年7月7日

为纪念卢沟桥事变一周年，政治部第三厅广泛开展“七七”献金活动及对各战区将士的慰问活动。7月8日武汉各剧院举行献金公演，新市场大舞台公演了京剧《新天河配》，系洪深与龚晓岚编写的时事京剧。

◎1938年7月7日

延安鲁迅艺术文学院为纪念抗日战争一周年，组织了新编京剧《松花江》的演出，由王震之改编，阿甲扮演主角赵瑞，张东川、李纶、成荫、金紫光等参加了演出。后来此剧为中共六届六中全会演出，毛泽东、朱德、周恩来等观看了演出。

◎1938年9月8日

周信芳领导的移风剧社经大力整顿后，再次在卡尔登戏院公演京剧《徽钦二帝》（朱石麟编剧，周信芳自导自演）。前后四年移风社演出了《亡国鉴》、《洪承畴》、《董小宛》、《明末遗恨》、《武松与潘金莲》及《四进士》、《清风亭》等剧目。1942年周信芳因劳累病倒，政治环境日

趋恶劣，移风剧社被迫宣告解散。

◎1938年9月

余上沅编的《国剧运动》由上海新月书店出版。本书收录了徐志摩、梁实秋、熊佛西、闻一多等人的戏曲论文23篇。

◎1938年10月

上海名票在黄金大戏院演剧三天，筹款救济灾民，剧目有《天山府》、《投军别窑》、《空城计》等，演员有顾士明、顾浩之、赵培鑫、孙兰亭、江其俊、吴江枫等。

◎1938年11月

上海名票程君谋、包如叶、张哲生、蒋勃公四人发起创办“小小票房”，由15岁以下的小票友组成。

◎1938年12月

抗大总校文工团在延安成立，团长缪正心，副团长欧阳山尊，主要成员有吕班、郑律成、裴东篱、苏里、方明等。编演过古装戏《亡宋鉴》，现代京戏《荡家恨》以及《中秋月》、《失足恨》等。

◎1938年底

第二战区文化抗敌协会在山西宜川县成立，又建立了文化抗敌协会歌剧（京剧）队。领队刘巍，副领队任桂林，演员有金丽君、李殿华等，曾演出《梁红玉》等。

◎1939年2月

中华戏剧界抗敌协会边区分会在陕北公学大礼堂成立，选出理事35人，潘汉年为理事长，沙可夫为副理事长。先后成立的延安各旧（平）剧研究会划归边区剧协领导。

◎1939年3月

鲁艺增设旧（平）剧研究班，指导员是罗合如，研究生有阿甲、李纶、张东川等，他们演出了《刘家村》、《夜袭飞机场》、《赵家镇》等“旧瓶装新酒”式的现代戏。

◎1939年春夏间

田汉把自己编写的《渔夫报国》扩写成

大型京剧《江汉渔歌》,又创作了33场古装京剧《新儿女英雄传》、大型京剧《岳飞》等。

◎1939年

孟小冬与金少山在北京合演《搜孤救孤》,余叔岩亲自为孟把场,形成满城争睹的盛况。

◎1939年

程砚秋在北京演出《锁麟囊》,这个戏由翁偶虹编剧,是集程派唱腔大成之作。

◎1939年

李永利创办的鸣春社京剧科班成立,共两科学生约200多人,1948年解散。

◎1939年

田汉组织由武汉流亡到长沙的京剧艺人李雅琴等成立平剧抗敌宣传队,以演新京剧为主。排演欧阳予倩的《梁红玉》、田汉的《江汉渔歌》、《岳飞》、《新雁门关》及时事短剧《流亡卖艺》、《投军别妻》、《新武家坡》等戏,还演出了反映长沙大火到湘北大捷的史诗剧《火城记》,宣传抗日救国。

◎1939年12月

上海戏剧学校成立,林康侯为校董会主席,袁履登、许晓初为名誉校长,陈承荫为校长,关鸿宾为教务主任,俞云谷为总务主任,教师有瑞德宝、关盛明、王益芳、郑传鉴、陈相云等。前后招生186名,其中有关正明、刘正裔、顾正秋、张正芳等。

◎1939年12月19日

上海难民救济会邀集平剧界文武老生,为难民筹募棉衣义演。在周信芳赞助下,约请赵如泉、赵松樵等人参加,以“文武老生总动员”名义在天蟾舞台演出两场。主要剧目有谭富英、刘桐轩、高百岁、周信芳、陈鹤峰、杨宝莹、李如春合演的《鸿门宴》和《追韩信》。

◎30年代末、40年代初

京剧舞台涌现一批后起人才,在京津舆论界和观众口碑中,逐渐形成新的“四大须生”——马连良、谭富英、杨宝森、奚啸伯。

◎30年代后期、40年代初期

青年旦角演员张君秋、李世芳、毛世来、宋德珠相继崭露头角,被人们称为“四小名旦”。

◎1940年1月23日

周信芳领导的移风社参加上海各界进步人士为救济灾民在卡尔登大戏院举办的慈善义演,演出话剧《雷雨》,周信芳饰演周朴园,其他演员有高百岁、金素琴、张慧聪、梁次珊、唐大郎、胡悌惟、桑弧等,导演是朱端钧。

◎1940年春

阿英以文艺界名义,假座上海大东茶室举行茶话会。经过多次活动和筹备,成立了新艺剧团,下设话剧和平剧两个组。平剧组由周贻白负责。1940年开赴抗战前线宁波,演出《梁红玉》。之后,又演出《明末遗恨》等剧目,宣传爱国抗战。同年秋天,日军进攻镇海,危及宁波,被迫停演,剧社人员各自疏散。

◎1940年4月5日

鲁迅艺术学院平(京)剧团在延安成立。阿甲为团长。下设研究、教练、演出、指导四个科。

◎1940年6月

边区剧协召开延安各戏剧团体代表大会,此后边区剧协开始每年主办戏剧节。1943年戏剧工作委员会成立,边区剧协就停止活动。

◎1940年夏

因欧阳予倩离沪赴桂,中华剧团由金素琴领衔恢复组建。取道香港去越南演出改良平剧《梁红玉》、《新玉堂春》、《太平天国》等剧。在香港演出时,梅兰芳观看了《新玉堂春》的演出。该团于秋末冬

初才辗转返回上海。

◎1940年

八路军前方总指挥部成立旧剧研究委员会由罗瑞卿亲自指导,裴东篱为负责人。以研究京剧为主,改编传统剧目和创作反映抗战生活的新剧目,曾演出过反映陈庄战役的现代京剧《战陈庄》。

◎1940年

稽古社在天津演出1至14本《西游记》,徐俊华饰演大鹏。该戏开打火炽,场面紧凑,轰动津门。还排演西洋剧《侠盗罗宾汉》,张春华饰罗宾汉,戏中穿插各种舞蹈与斗剑。稽古社培养的演员的还有顾正秋、关正明、陈正薇。

◎1941年4月

八路军一二〇师(师长贺龙、政委关向应),在山西成立战斗平剧社。社长王镇武,副社长张一然,指导员薛恩厚,艺术指导牛树鑫。主要演出传统剧目。曾创作新编古装戏《嵩山星火》。

◎1941年秋

国立歌剧学校在四川成立。这是国民政府教育部以1938年迁入四川的山东省立实验剧院为基础扩充而成的,并附设实验剧院。提出要进行京剧改良,编演适合现代之新京剧等。

◎1941年11月

中华国剧学校在上海建立,主办人徐慕云,教师有王盛海、罗文奎、陈桐云等,学生曾在上海黄金、天蟾等剧场公演。1946年后停止活动。

◎1941年12月

太平洋战争爆发,香港陷落,梅兰芳不为敌伪威胁利诱所屈服,毅然罢歌息舞,蓄须明志。

◎1942年春

八路军十八集团军野战政治部实验剧团在麻田小树沟成立,裴东篱为团长(主要由鲁艺实验剧团与总部星火剧团部分

人员合并)。代表剧目有新编大型京剧《孔雀东南飞》、《血泪仇》等,主要在太行山区活动。1945年下半年改称前线剧团。

◎1942年4月

四维平剧社儿童训练班在柳州组建。学员都是来自沦陷区的孤苦无依的难童和梨园子弟。年龄在7岁至15岁之间。1945年3月在昆明改名为四维儿童戏剧学校,田汉任名誉校长兼顾问,安娥为指导,冯玉昆为校长。

◎1942年4月

延安平剧研究院成立。该院由原延安鲁艺平剧团、延安业余平剧团、一二〇师战斗平剧社、胶东平剧团等合并筹组。康生任院长。宗旨是“研究平剧,改造平剧,进行平剧为新民主主义服务的工作”。10月10日延安平剧研究院在杨家岭新落成的中央大礼堂举行开学典礼,毛泽东同志题词:“推陈出新”。

◎1942年5月2—23日

中国共产党在延安邀集文艺工作者举行座谈会,毛泽东发表了著名的《在延安文艺座谈会上的讲话》。

◎1942年7月27日

梅兰芳从香港取道广州返回上海。返沪后杜门谢客,坚持不为日伪演出。1945年8月日本投降后,才剃须重登舞台。

◎1942年10月

马连良为首的北京扶风社到伪满洲国新京演出。当局以庆祝伪满洲国建国十周年名义,给该社冠以“华北政务委员会演艺使节团”的头衔。马连良、李玉茹、叶盛兰等演出了《借东风》、《四进士》等戏。

◎1943年

程砚秋面对日本侵略者在中国大地肆虐横行的状况,愤然弃绝舞台,在北平西

郊青龙桥隐居务农。

◎1943年4月

中共中央文委和中共中央西北局先后发出指示,提出平(京)剧改革问题。《解放日报》先后发表阿甲、柯仲平、李纶等人的讨论文章。

◎1943年5月

魏稚青、朱雅南两位女士在上海发起成立了一个纯粹的女票房,并自任平剧总指导。

◎1943年5月19日

余叔岩卒,终年54岁。

◎1943年7月

胶东文协平剧团成立,1944年2月排演马少波编写的《木兰从军》。1945年元旦演出马少波创作的新编古装戏《闯王进京》,全剧分上下两部,共36场。

◎1943年10月2日

上海《万象》杂志出版戏剧专号,刊载童芷苓、白玉薇、杨宝森、周信芳、金素雯、李玉芝、李宗义等集体撰写的《平剧与话剧的交流》,田汉的《赠金素雯》以及特写《京角儿在上海》。

◎1943年12月2日

艺友座谈会在上海成立,这个座谈会由吕君樵、李瑞来、何毓如、曹寿春、张白云、李君玉、梁次珊等发起。主旨是团结志同道合者,继续开展平剧运动。

◎1943年12月20日

延安中央党校俱乐部大众艺术研究社排演新编古装戏《逼上梁山》,在中央党校大礼堂首次上演。参加该剧集体创作的有刘芝明、杨绍萱、齐燕铭、金紫光等。齐燕铭为执行导演,金紫光饰林冲。全剧共3幕27场,演出时间达四个小时,毛泽东观看了此剧,此剧在延安演出近百场。

◎1944年1月9日

毛泽东写信给中央党校杨绍萱、齐燕

铭一封亲笔信,信中指出:“历史是人民创造的,但在旧戏舞台上(在一切离开人民旧文学旧艺术上),人民却成了渣滓,由老爷太太少爷小姐们统治着舞台,这种历史的颠倒,现在由你们再颠倒过来,恢复了历史的面目,从此旧剧开了新生面,所以值得庆贺。”还指出:“你们这个开端将是旧剧革命的划时期的开端。”

◎1944年2月16日

西南第一届戏剧展览会(简称西南剧展)在桂林举行。广西省教育厅长黄朴心代表黄旭初主持开幕典礼,张道藩等军政要人,欧阳予倩、田汉、熊佛西等出席。参加剧展的有八省的团体、演出的京剧团体有桂林四维平剧社、四维平剧社儿童训练班、柳州四维平剧社、江西省代表团平剧组等,演出了《梁红玉》、《岳飞》、《江汉渔歌》、《西门豹》、《太平天国》、《聂政之死》等大小京剧剧目29个。代表1000人左右。

◎1944年12月26日—29日

艺友座谈会假大舞台举行京剧《信义村》彩排招待演出。28日、29日在兰心大戏院以上海伶界联合会剧艺组筹募贷学金义演名义正式公演,伍月华、周信芳、林树森任顾问。

◎1945年2月22日

延安平剧研究院集体创作的新编古装戏《三打祝家庄》在延安正式公演,作者:任桂林、魏晨旭、李纶等。毛泽东观看后,给该院写信,说:“我着了你们的戏,觉得很好,很有教育意义,继《逼上梁山》之后,此剧创造成功,巩固了平剧革命的道路。”此剧从1945年到1947年撤离延安,共演出50—60场。

◎1945年8月

山东省实验京剧团在沂城成立,这是以山东省文协实验剧团为基础改建的。曾先后排演周玗璋创作的《小仓山》和延

安平剧院的《三打祝家庄》。

◎1945年9月18日

上海京剧界人士参照于伶的《大明英烈传》创作排演了新戏《光复河山》，在皇后大戏院以艺友实验剧团庆祝抗战胜利名义公演。由吕君樵执笔，李瑞来、林鹏程、汤桂芳等主演。

◎1945年

光复后京剧伶人云集新加坡，白玉艳、筱如珍、穆春华、盖俊廷、潘月红等八十余人在狮城重庆戏院同台演出，极为兴盛。

◎1945年10月

日本宣布无条件投降后不久，息影8年的梅兰芳首次在上海兰心大戏院举行的抗战胜利庆祝会上出演《贞娥刺虎》。在北京，程砚秋也重新登台，演出了《红拂传》。

◎1945年10月

厉家班在重庆为国共重庆谈判演出《法门寺》与《十三妹》，蒋介石陪同毛泽东观看了演出。

◎1945年11月

胶东文协胜利剧团在烟台演出马少波创作的《闯王进京》。

◎1945年11月

梅兰芳与俞振飞及传字辈昆曲演员合作，在上海美琪大戏院先后演出《刺虎》、《断桥》、《游园惊梦》、《思凡》、《奇双会》5个剧目，轰动沪上。

◎1945年

梅兰芳拍摄舞台影片《生死恨》。

◎1945年12月

蒋介石到北平，当局在怀仁堂召集京剧名伶演出欢迎会，程砚秋、孟小冬、马连良、李世芳、谭富英等演出《空城计》、《武家坡》、《红拂传》、《八大锤》等。蒋介石、宋美龄及国民党要员观看了演出。

◎1945年2月9日

由于戏剧界人士的积极斗争，当局颁布了《废止戏剧审查令》。

◎1946年

为庆祝国民大会召开，程砚秋、谭富英在南京演出，蒋介石观看了演出并接见了演员。

◎1946年

梅兰芳剧团恢复，梅率团在上海的南京、皇后、中国等剧场连续演出。配角有杨宝森、萧长华、王琴生、姜妙香、俞振飞、芙蓉草等，盛况空前。

◎1946年4月

东北民主联军解放哈尔滨，接管玉华京剧社与松江剧场，改京剧班为东北军区政治部京剧团。

◎1946年5月12日

因上海社会局和警察局颁布法令，强令戏曲演员与妓女一起登记，上海进步文艺界领导人田汉、于伶组织了上海市剧艺界拒绝艺员登记委员会，周信芳、吕君樵、李瑞来、林鹏程等京剧艺人参加。5月12日，上海戏剧界17个剧团在伶界联合会集会，田汉、于伶等出席，会后登报声明。

◎1946年6月11—13日

宋庆龄及莫德惠在上海天蟾舞台主办救济东北义演，由梅兰芳、程砚秋、马连良、杨畹农、赵荣琛、赵培鑫等联合演出《四五花洞》、《红鬃烈马》等。

◎1946年6月13日

上海平剧界艺友座谈会恢复活动，周信芳主持座谈。讨论京剧改革进一步发展的问題。

◎1946年6月下旬

艺友座谈会改名为伶界联合会艺友联谊会，因发起征求平剧界人士在反内战、争自由的宣言上签名，被国民党政府下令解散。

◎1946年间

由田汉、洪深发起,在上海举办京剧改革座谈会,以提倡和发展民族的、健康的、进步的戏曲为宗旨,主要成员有欧阳予倩、焦菊隐、熊佛西、梅兰芳、程砚秋、翁偶虹、周信芳、高百岁等。

◎1946年

四维儿童剧校由冯玉昆率领到达沈阳,与荣玉社合并为四维剧校第二分校。在抚顺成立一分校。1948年11月,由中国人民解放军四野总政治部接管。

◎1946年10月31日

为庆祝蒋介石六十寿辰并筹募中正文化奖学金,上海天蟾舞台举行全沪名伶盛大京剧会串,梅兰芳、谭富英、杨宝森、周信芳、李少春、言慧珠、叶盛兰等参加,剧目有《蟠桃盛会》、《九龙杯》、《双姝奇缘》、《龙凤呈祥》。

◎1946年12月中旬

欧阳予倩与新中国剧社从昆明去台湾旅行公演,在台北中山堂演出了《郑成功》、《牛郎织女》、《桃花扇》等。

◎1946年末

四维儿童剧校在长春成立三分校,后迁北平;后又成立四分校,驻于长辛店。

◎1947年1月

晋绥平剧院在山西省兴县成立,他是原绥蒙军区解放剧院、集宁、丰镇连成剧社及延安平剧院部分演员合并扩建的。晋绥军区后勤部长高世怡兼任院长,张一然、王一达为副院长。主要演员有张一然、李庚生、殷元和、孙震、张月楼、任均等。军区司令员贺龙、参谋长张经武出席建院大会并讲话。

◎1947年2月

上海中国大戏院上演由李瑞来编写的五集的连台本戏《太平天国》,陈鹤峰主演。

◎1947年2月15日

上海举行第十届戏剧节,京、昆、粤、

沪、越、话剧等十几个剧种参加。梅兰芳与周信芳在天蟾舞台合演《打渔杀家》。

◎1947年2月25—26日

因李世芳于1月飞机失事罹难,上海京剧界在中国大戏院举行名伶大会串,义演抚恤李氏家属。程砚秋、梅葆玖、袁世海、言慧珠、李少春等参加演出。

◎1947年3月

延安平剧研究院奉命撤出延安,历经艰险到达河北省束鹿县,剧院改由华北联大领导,改名华北平剧研究院。

◎1947年4月

原艺友座谈会所属京剧演员吕君樵、李瑞来等11人以新中华剧社名义去苏州开明大戏院与当地京剧演员合演《血滴子》,演出时,将歌剧《白毛女》的全部内容嵌入演出。又将《钦差大臣》改编为《百丑图》,也嵌入《血滴子》演出,受到欢迎。不久被苏州城防司令部察觉,吕等借口将演员全部撤回上海。

◎1947年

中国图书编译馆出版《上海市大观》(屠诗聘编),其中载有袁梨老人《百年来上海梨园之沿革》一文。

◎1947年夏

夏声剧校师生到上海,得到梅兰芳、熊佛西的热情帮助。同年冬天,梅兰芳出任夏声剧校董事长。

◎1947年9月

上海闻人杜月笙花甲寿庆,南北京剧名伶在中国大戏院举行五天祝寿义演,梅兰芳、孟小冬、马连良、周信芳、谭富英、筱翠花等参加演出。

◎1947年11月

华东局宣传部决定,山东省实验京剧团与渤海行署宣传队合并,改名为华东平剧团。

◎1947年12月

晋绥平剧院奉命赴陕北米脂、杨家沟

演出。中共中央领导同志毛泽东、周恩来、陈毅、贺龙等观看了演出，毛泽东接见了他们，并发表讲话，从《恶虎村》中的黄犬霸谈起，讲解了戏剧改革的重要性。

◎1948年初

晋绥平剧院根据毛泽东讲话精神，掀起改旧戏创新戏热潮，集体改编了《恶虎村》，张一然创作了新编古装戏《窦尔墩》等。

◎1948年3月

四维儿童剧校总校和三、四分校的师生，在马彦祥主持下，在北平长安大戏院联合演出了田汉新编的《琵琶行》，李紫贵导演。该剧影射抨击黑暗现实。

◎1948年夏

晋绥平剧院奉命调延安，扩建改编为陕甘宁晋绥联防军区平剧院。1949年在西安整编为西北军区平剧院，1950年在重庆改建为西南军区政治部京剧院。

◎1948年

《戏典》由上海中央书店出版，共16集。收录京剧剧本近200个。

◎1948年2月

中国人民解放军解放鞍山，将原国民党52军25师长城京剧团改编为中国人民解放军四纵队文工团解放京剧团。演员有白玉昆、邢威明等。

◎1948年7月

中国人民解放军辽南军区政治部京剧队于瓦房店首演京剧《黄巢》，轰动全省，被称为“黄巢剧团”。

◎1948年9月

华北人民政府成立后，组织华北戏剧音乐工作委员会，主持整个华北戏剧音乐工作，并从京剧开始，改革旧剧。

◎1948年11月初

沈阳解放，东北文艺协会筹委会平剧工作团由哈尔滨至沈阳，慰问演出《九件衣》等剧目。

◎1948年11月23日

华北《人民日报》发表社论：《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》。社论对旧剧目分成“有利的部分”、“无害的部分”和“有害的部分”三大类，分别加以对待。

◎1949年初

中共上海地下党组织，通过对14家京剧剧团、剧场、茶社的调查，在京剧界进步人士中编组了五个宣传队，总共150人。并准备了《百丑图》、《新小上坟》、《芒碭山》等五个剧目，以迎接上海解放。

◎1949年1月

胶东文协胜利剧团从淮海前线慰问演出回到济南，改建为山东军区京剧团。1950年与鲁中南区党委歌剧团京剧队合并，改编为山东省京剧团。

◎1949年3月

东北戏曲新报社编辑出版的《戏曲新报》在沈阳创刊。

◎1949年3月

北平市军管会所属文管会决定禁演一批宣扬封建迷信、色情和凶杀的剧目，明令公布55出禁戏名单。

◎1949年

北平解放后，华北平剧研究院迁到北平，新中国成立后，改建为中央京剧研究院。

◎1949年5月26日

5月25日上海解放，26日上海戏剧界工作者协会组织京剧、越剧、话剧等宣传队开始在电台进行庆祝上海解放广播，并陆续到街头和工厂演出。

◎1949年5月27日

华东平剧团进入上海城，为庆祝上海解放，在解放剧场和天蟾舞台公演京剧《红娘子》、《打黄狼》、《九件衣》等。

◎1949年5月28日

上海市军管会文教接受委员会副主任、文艺处处长夏衍、文艺处副处长于伶

登门拜访文艺界著名人士梅兰芳、周信芳、巴金、沈尹默等。

◎1949年6月26日

周恩来代表中共中央在北京中南海约请在解放区从事旧剧改革领导工作的同志座谈,周扬、田汉、阳翰笙、刘芝明、马健翎、柯仲平、阿英、崔嵬、马少波、陆万美等出席会议。

◎1949年7月2日—19日

中华全国文学艺术工作者代表大会在北京举行。毛泽东主席到会讲话。周恩来同志作了政治报告。出席大会的京剧界人士有梅兰芳、周信芳、程砚秋等。周扬所作《新的人民的文艺》的报告,专门论述了旧剧改革的问题。

◎1949年7月8日—9日

上海市伶界联合会、平剧业余职工会、戏院业联谊会自动发起庆祝解放义演、慰劳解放军。

◎1949年7月22日

由上海市军管会文艺处举办的第一届地方戏曲研究班正式开学。研究班学员有来自京剧、越剧、沪剧、淮剧、甬剧、锡剧等剧种的演员二百余名。研究班由伊兵任主任,刘厚生任副主任,吴小佩任辅导员。研究班分编导、表演两个系。研究班为期40天,前一段主要是进行政治学习,后一段挖掘整理剧目。

◎1949年7月27日

中华全国戏曲改进会筹备委员会在北京成立,这是一个领导全国戏曲改革的行政机构,隶属于正在筹建中的中央人民政府政务院领导。筹委会主任委员欧阳予倩,副主任委员田汉,秘书长马少波。

《人民日报》发表毛泽东主席“推陈出新”的题词。

◎1949年8月3—5日

上海文艺界劳军分会平剧支会在中国

大戏院举行平剧大会串,上海市四大平剧院及著名演员芙蓉草、盖叫天、高盛麟、俞振飞、李玉茹、刘斌昆、言慧珠、童芷苓、盖春来、王少芳等参加演出。华东平剧团在解放剧场演出《三打祝家庄》。

◎1949年10月1日

中华全国戏曲改进委员会正式成立,10月28日改称文化部戏曲改进局,田汉任局长,马彦祥、杨绍萱任副局长,梅兰芳任戏曲改进局京剧研究院院长。

◎1949年10月25日

毛泽东主席为《人民文学》创刊号题词:“希望有更多好作品出世”。

◎1949年12月

梅兰芳在报纸上发表有关戏曲改革问题的谈话,提出“移步不换形”的论点。

◎1950年2月

文化部成立戏曲改进委员会,周扬任主任委员,田汉、梅兰芳为副主任委员。对禁演的55出戏重新审查,有的重新开放。

◎1950年2月17日

《戏曲报》在上海创刊。

◎1950年2月17日—3月4日

上海市戏曲改造运动春节演唱竞赛举行。京剧及其他剧种102个单位,2000余人参加。中南京剧团的《三打祝家庄》及李瑞来获奖。

◎1950年

中央文化部举办第一届全国戏曲观摩会演,涌现了《雁荡山》、《宋景诗》等优秀京剧剧目。

◎1950年4月1日

中华全国戏剧工作者协会编辑的《人民戏剧》月刊在上海出版,创刊号卷首刊印了毛泽东1944年看了《逼上梁山》后写给杨绍萱、齐燕铭的亲笔信。1951年5月,该刊自三卷一期起迁至北京出版。

◎1950年8月15—30日

华东文化部在上海召开华东戏曲改革工作干部会议。上海代表为梅兰芳、周信芳、董天民。中央戏曲改进局特派办公室主任马少波到会,作了中央有关戏曲改工作方针任务的报告。

◎1950年9月20日

上海市文化局建立戏曲改进处,周信芳任处长。

◎1950年10月16日

《文汇报》开始连载梅兰芳的《舞台生活四十年》。

◎1950年11月27日—12月10日

文化部在北京召开全国戏曲工作会议。周总理接见与会代表。

◎1951年2月2日

中央文化部京剧研究院旅行演出工作团开始在上海天蟾舞台公演。剧目有《江汉渔歌》、《新大名府》等。主要演员:李和曾、李宗义、张云溪、张春华。

◎1951年2月4日

上海市人民政府文化局在康乐酒楼举行庆祝周信芳演剧五十周年暨戏曲界敬老大会。19个剧种的老艺人等205人到会,各界人士200余人前往祝贺。

◎1951年2月6日—3月24日

上海戏剧界举行1951年春节戏曲演唱竞赛。京剧等各剧种、曲种136个节目参赛,共舞台京剧团15本《水泊梁山》等6个节目获团体荣誉奖。李瑞来等6人获个人荣誉奖。

◎1951年3月5日

华东戏曲研究院成立,周信芳任院长,袁雪芬任副院长。

《大众戏曲》月刊在沪创刊。

◎1951年4月3日

中国戏曲研究院成立,梅兰芳任院长。毛泽东亲笔题词:“百花齐放、推陈出新”。

◎1951年5月5日

政务院发布由周总理签署的《关于戏曲改革工作的指示》,提出:“戏曲应以发扬人民新的爱国主义精神,鼓舞人民在革命斗争中与生产劳动中的英雄主义为首要任务。凡宣传反抗压迫、爱祖国、爱自由、爱劳动,表扬人民正义及善良性格的戏曲,应予以鼓励和推广。”指示提出:“改人,改戏,改制。”

◎1951年7月上旬

华东文化部戏改处发出通知,在中央戏曲研究院未将京剧《大劈棺》修改完善以前,暂缓演出。

◎1951年7月16—18日

上海京剧改进协会在人民大舞台举行前辈艺人抗美援朝捐献飞机大炮义演,郭蝶仙、赵如泉演出《坐楼杀惜》,梅兰芳、周信芳、盖叫天、张少甫、姜妙香等演出《龙凤呈祥》,三天售票所得1亿8千多万元(旧币)。

◎1951年8月

首都十一个戏曲剧团上演《天仙配》以及古装戏《信陵公子》,讨论中批评了杨绍萱的反历史主义倾向。12月5日《人民日报》就杨绍萱的错误观点刊载了读者来信综述。

◎1951年11月20日

上海市人民政府文化局戏曲改进处所属上海市人民京剧团等三个国营剧团举行成立大会。

◎1952年

上海市工人艺术团京剧团成立。

◎1952年10月6日

文化部举行第一届全国戏曲观摩演出大会。京剧《贵妃醉酒》、《拾玉镯》等获一等奖。

◎1952年11月

华东戏曲研究院编辑的《华东地方戏曲介绍》出版。

◎1953年3月28日

由华东实验京剧团、上海市人民京剧团等单位的人员组成中国人民赴朝鲜慰问文艺工作团第三团赴朝鲜前线慰问演出,8月1日回国。

◎1953年12月

张光年主编的《京剧丛刊》16集出版。

◎1954年9月25日—11月6日

华东区戏曲观摩演出大会在上海举行,出席大会的有1500人,历时42天,演出104场共36个剧种158个大小剧目。其中有14个现代剧目。

◎1955年3月1日

上海市戏曲学校成立,俞振飞任校长。

◎1955年3月24日

上海京剧院在长江剧场举行建院典礼。中国戏曲研究院副院长周信芳兼任上海京剧院院长。

◎1955年5月

中央文化部和全国文联、剧协举办“梅兰芳、周信芳舞台生活五十年纪念”活动。

◎1956年2月11日

上海市文化局、文联、上海戏曲改进协会在人民大舞台联合举办周信芳舞台生活五十周年纪念演出。

◎1956年

中央文化部和全国文联、剧协举办盖叫天舞台生活六十周年纪念活动。

◎1956年

以梅兰芳、欧阳予倩为团长、由著名艺术家李少春、袁世海、姜妙香及李和曾等组成的京剧团赴日本演出。

◎1956年5月2日

毛泽东主席在最高国务会议的讲话中,提出发展科学文化的“百花齐放、百家争鸣”的方针。

◎1956年

上海电影制片厂拍摄彩色影片《宋士杰》,周信芳主演;导演应云卫、刘琼。

◎1956年6月1—15日

文化部召开第一次全国戏曲剧目工作会议,周扬提出:“打破清规戒律,大力挖掘遗产。”

◎1956年7月20—25日

为听取各方面意见,以及改进传统剧,上海新民京剧团在中医大戏院公演《四郎探母》,主要演员迟世恭、王玉蓉、吴富琴、李盛泉、李宝魁。

◎1956年7—11月

上海某些京剧团上演《大劈棺》等禁戏,一些中小剧团准备上演《杀子报》、《探阴山》等戏。上海市文化局就此于11月15日召集戏曲界部分人士开会,重申文化部关于禁演剧目的禁令。

◎1956年8月17—25日

中国戏剧家协会上海分会成立,中国剧协主席田汉到会祝贺。25日举行第一次理事会,选举周信芳为主席,袁雪芬、丁是娥等为副主席。

◎1956年9月18日

上海市传统剧目整理委员会成立,主任委员:周信芳;副主任委员:袁雪芬、刘厚生。发掘整理的方针是:依靠艺人,普遍发掘,全面记录,分批整理,结合演出,重点加工。

◎1956年10月28日

以周信芳为团长的上海京剧院演出团赴苏联访问演出,在莫斯科、列宁格勒等8个城市演出了《十五贯》、《四进士》、《打渔杀家》等剧。主要演员:周信芳、李玉茹、王金璐、赵晓岚、沈金波、张美娟等。

◎1956年11月10—14日

文化部、中国剧协在上海联合举办盖叫天舞台生活六十周年纪念活动。田汉代表文化部授予盖叫天荣誉奖状。盖叫天演出了《快活林》、《鸳鸯楼》、《恶虎村》等剧。

◎1956年12月6日

《文汇报》发表社论《反对上演坏戏》。指出《济公活佛》、《欧阳德》等剧目的问题,报道了《黑蛇传》、《僵尸开店》等黄色戏重登舞台的现象。7日又发表社论《如何对待传统剧目》。

◎1957年4月

文化部召开第二次全国戏曲剧目会议,刘芝明作了《大胆放手,开放剧目》的报告,谈到“自去年六月剧目工作会议以来,共发掘了51867个剧目”。

◎1957年4月

中央文化部发出关于开放“禁戏”的决定。

4月20日《文汇报》报导:《上海剧目“放”得不够,戏曲界举行观摩演出以丰富剧目》,认为“有关方面有怕放乱了、放错了的心理,影响了上演剧目的丰富多彩……”。4月25日《文汇报》发表驻京记者文章:《“放”就是领导——第二次全国戏曲剧目工作会议侧记》。26日发表社论《为剧目的大放手欢呼》。

◎1957年6月10日

剧协上海分会举行会员联谊日,30年未登台的老艺人演出了在上海40年没有演出的徽剧《荐诸葛》。

◎1957年6月14日

上海文艺界在文化俱乐部举行京剧艺人汪笑侬诞生100周年纪念大会。周信芳、杨尘因、伍月华介绍了汪的生平与艺术。俞月红演出京剧《马前泼水》。

◎1957年7月下旬

解放日报社等召集座谈会讨论,梅兰芳、周信芳、程砚秋、袁雪芬等提出向戏曲界相约不演坏戏的主张,并指出当时上海戏曲舞台上出现的《阿飞展览会》、《僵尸复仇记》等阿飞僵尸戏在观众中造成的坏影响。

◎1957年12月

陶君起编著的《京剧剧目初探》由上海文化出版社出版。

◎1958年1月12日

文汇报发表记者述评《上海戏曲界的一股歪风必须纠正》,指出近来有二十几个剧团在演出中运用恶性机关布景。

◎1958年2—4月

上海市各戏曲团体纷纷排演现代戏,排练上演的京剧有《白毛女》、《黎明的河边》、《赵一曼》等。

◎1958年

李少春、杜近芳、袁世海等首先移植、改编京剧现代戏《白毛女》,对京剧表现现代题材的创编工作起了鼓舞作用。

◎1958年5—12月

上海编演了一批京剧现代戏。5月民艺京剧团(黄浦京剧团前身)《白毛女》首演,孙志鹏、张君屏主演。7月上海京剧院三团《红色风暴》首演于中国大戏院,主演霍鑫涛、张信忠、陈正柱。9月上海京剧院一团《智取威虎山》首演于中国大戏院,纪玉良、李仲林、贺永华、赵晓岚等主演,陶雄、李桐森导演。10月新民京剧团《平原游击队》、《董存瑞》首演。新中国京剧团《刘介梅》首演。12月上海京剧院二、三团《赵一曼》首演于共舞台,童芷苓、童祥苓、王熙春、张南云等主演。

◎1958年9月

盖叫天口述,何慢、龚义江整理的《粉墨春秋》在上海出版。

◎1958年11月25日

康生在上海召集京剧院、戏校部分干部、演员座谈,提出放戏曲卫星。

◎1959年2月23日—6月15日

上海市1959年戏剧会演举行,演出的京剧有《淝水之战》、《赵一曼》等。

◎1959年4月11日

中宣部副部长周扬在上海约见周信芳,建议他编演一出以海瑞为主角的大

戏作为国庆十周年的献礼剧目。并说写海瑞戏要鼓励大家敢于说真话。

◎1959年5月3日

周恩来总理召集部分文艺界人士,在中南海紫光阁举行座谈,他发表了题为《关于文化艺术工作两条腿走路的问题》的讲话。

◎1959年9月

吴晗《论海瑞》发表。并着手写作京剧剧本《海瑞罢官》。

◎1959年9月底

上海京剧院在上海建国十周年展览演出中上演《海瑞上疏》,由周信芳主演。

◎1959年10月9日

《上海戏剧》创刊。

◎1959年11月至1960年1月

北京电影制片厂拍摄彩色戏曲片《游园惊梦》,由梅兰芳饰杜丽娘,俞振飞饰柳梦梅,言慧珠饰春香,艺术指导崔嵬,导演许珂,摄影师聂晶。

◎1959年12月2日

上海举行言菊朋70诞辰纪念会,言少朋、言慧珠、张少楼、李家载等演出了言派名剧。

◎1960年1月27日

上海人民沪剧团的沪剧现代戏《芦荡火种》在共舞台公演。

◎1960年6月30日—7月14日

上海市1960年现代题材剧目观摩演出举行。京剧《晴空迅雷》参加演出。

◎1960年7月22日—8月13日

第三次全国文学艺术界代表大会在北京举行。中宣部部长陆定一代表中共中央向大会致祝词。

◎1961年1月10日

吴晗编剧的《海瑞罢官》在北京上演,由马连良、裘盛戎等主演。

◎1961年2月21日

刘少奇观看中国京剧院的演出后,说:

“可以多编些这样的新古装戏,另外也可以改编一些传统剧目,甚至像《梅龙镇》、《二进宫》、《四郎探母》等思想性差、技术性强的戏也可以改改内容,把技术留下来,继承艺术成果。”

◎1961年3月10日

安徽省徽剧团在上海中国大戏院公演,剧目有《水淹七军》、《齐王点马》、《淤泥河》等,主要演员章其祥、秦新萍等。

◎1961年6月13—18日

上海市京昆传统剧目会串举行。剧目有周信芳、俞振飞等演出的《群英会、借东风、华容道》、《打侄上坟》、《十八扯》、《盘丝洞》等。

◎1961年下半年

中央文化部与全国文联决定为周信芳拍摄一部彩色影片《周信芳的舞台艺术》,包括《坐楼杀惜》和《徐策跑城》两出戏。导演是应云卫和扬小仲。

◎1961年7—8月

田汉的京剧剧本《谢瑶环》和孟超的昆剧本《李慧娘》在《剧本》7、8月合刊上发表。随后《谢瑶环》由中国京剧院在北京首演。

◎1961年8月1日

经周扬、林默涵主持修改的“文艺十条”印发各地。

◎1961年8月1日

上海市戏曲学校实验剧团成立。

◎1961年8月

由文化部、剧协组织,厉慧良进京演出。

◎1961年8月8日

梅兰芳在北京病逝。

8月14日上海举行梅兰芳追悼会,上海市文联副主席、剧协上海分会主席周信芳报告梅兰芳生平事迹。

◎1961年8月28日

上海市青年京昆剧团成立。

10月1日在中国大戏院举行建团公演。剧目为《杨门女将》、《白蛇传》。主要演员：孙花满、李炳淑、华文漪、张洵澎、岳美缇、蔡正仁、王芝泉、杨春霞、梁谷音、齐淑芳等。

◎1961年9月15日

文化部发出《关于加强戏曲、曲艺传统剧目的挖掘工作的通知》，通知肯定了建国以来挖掘整理传统戏曲、曲艺的成绩，指出挖掘工作是一项长期的、复杂的工作，各地文化部门必须加强领导，组织力量，有计划地进行，强调要采取各种记录方法，努力抢救遗产。

◎1961年10月27日

上海京剧院在上海演出机关布景的连台本戏《七侠五义》。

◎1961年12月9日

中国戏曲学校实验剧团到上海公演，在中国大戏院演出《红楼二尤》、《玉堂春》、《伐子都》等，主要演员有刘秀荣、钱浩梁、谢锐青、刘长瑜、李长春、王梦云等。

◎1961年12月21日—1962年1月21日

上海青年京昆剧团赴香港访问演出，剧目《白蛇传》、《杨门女将》、《贩马记》等，艺术指导俞振飞，言慧珠也应邀参加演出。

◎1961年12月30日

上海举行周信芳演剧生活60周年纪念会，开幕式上周信芳演出了《乌龙院》。上海京剧院还举办了周信芳演剧生活60周年纪念资料展览。12月，《周信芳舞台艺术》一书出版。

◎1962年1月

《戏剧报》开展对京剧《斩经堂》的讨论。

◎1962年3月1日

周信芳舞台艺术影片《徐策跑城》、《坐

楼杀惜》拍摄完成，上海剧协、影协联合召开座谈会。

◎1962年4月

文化部党组、中国文联党组联合下发《文艺八条》（《文艺十条》的修改稿）。

◎1962年9月19日

周信芳主演的《澶渊之盟》（由陈西汀编剧）在天蟾舞台公演。

◎1963年1月3日

柯庆施在上海文艺界联欢会上，提出“大写十三年”的口号。

◎1963年9月

首都及上海戏曲界进行关于戏曲推陈出新问题的讨论。

◎1963年12月12日

毛泽东在中宣部文艺处编印的一份反映柯庆施在上海大抓故事会和评弹改革的材料上批示：“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。”

◎1963年12月25日

1963年华东地区话剧观摩演出大会在上海开幕。柯庆施作了《大力发展和繁荣社会主义戏剧，更好地为社会主义经济服务》的讲话，再次提出“大写十三年”口号。

◎1964年2月13日

上海市人民淮剧团在上海黄浦剧场公

演现代戏《海港的早晨》。7月22日,刘少奇、陈毅等观看了演出。

◎1964年4月1日

上海新华京剧团在上海共舞台公演现代戏《龙江颂》。

◎1964年4月

江青在上海观看《智取威虎山》内部演出,并要求集中力量对该剧进行加工修改。

◎1964年5月11日

上海京剧院一团在人民大舞台公演经过修改加工的现代戏《智取威虎山》。

◎1964年6月5日—7月31日

一九六四年京剧现代戏观摩演出大会在首都北京举行。这次大会有文化部直属单位和北京、上海、江苏、湖北等十八个省、市、自治区的二十九个剧团和三十个观摩团参加,正式出席人员2400余人,演出了《红灯记》、《智取威虎山》、《芦荡火种》、《奇袭白虎团》、《黛诺》、《节振国》、《六号门》、《杜鹃山》等35个剧目。6月23日,周恩来同志接见了参加大会的各演出团、观摩团的负责人、主要演员和创作人员,并在座谈会上发表了讲话。7月1日彭真向出席大会的全体人员和首都部分文艺工作者作了报告。大会闭幕前,中共中央宣传部副部长周扬作了总结报告。7月17日下午,毛泽东和周恩来、彭真、陈毅、贺龙、李先念等党和国家领导人在人民大会堂接见了全体演出人员和观摩人员。7月17日、23日毛泽东分别和周恩来、彭真、李先念等观看了上海演出团的《智取威虎山》和北京京剧团的《芦荡火种》。

◎1964年10月

上海市文化局、上海市税务局公布《关于演出革命现代戏节目免征文化娱乐税的办法》。

◎1965年2月

上海京剧院二团《海港早晨》首演于人民大舞台,童芷苓、小王桂卿、赵文奎、张少楼等主演,郭曼彬(郭炎生、何慢、杨村彬)根据李晓民准剧本改编,杨村彬导演、顾锦歌(顾言、顾永湘、马锦良、吴歌)作曲。

◎1965年3月12日

中国京剧院一团在上海人民大舞台公演《红灯记》,主要演员:钱浩梁、高玉倩、刘长瑜、袁世海等。

◎1965年5月1日

北京京剧团在上海人民大舞台公演《沙家浜》,主要演员:赵燕侠、刘秀荣、谭元寿、马长礼、万一英、王梦云、周和桐等。

◎1965年5月20日—6月22日

东北区京剧现代戏观摩演出会在沈阳举行。黑龙江、吉林、辽宁三个省的17个京剧团体参加演出,演出京剧现代戏27个(大戏6个,中型戏5个,小戏16个)。其中有《红石钟声》、《天天向上》、《雪岭苍松》、《烽火桥头》、《插旗》、《一颗珠》等。

◎1965年5月25日—6月25日

1965年华东地区京剧现代戏观摩演出会在上海举行。15个单位分6轮演出了24个大小剧目。其中有上海的《南方战歌》、《南海长城》、《龙江颂》,山东的《前沿人家》、《黎明的河边》,江苏的《江姐》、《伏虎》,福建的《红色少年》,安徽的《丹枫林》、《翠林春潮》,江西的《大渡河》,浙江的《花明山》等。

◎1965年7月1—21日

华北区京剧革命现代戏观摩演出会在太原举行。河北、山西、北京、内蒙古自治区的12个演出团体,一千多名京剧工作者参加观摩演出会,一共演出剧目有13个,其中有《火焰千里》(河北省张家口市京剧团)、《三条石》(天津市京剧

团)、《气壮山河》(内蒙古自治区艺术剧院京剧团),还有石家庄专区京剧团的《桥头镇》、太原市京剧团的《红色交通线》以及《破浪前进》(唐山市京剧团)、《越海插旗》、《红头巾》(北京京剧二团)、《海棠峪》(北京实验京剧团)、《草原新篇》(内蒙昭乌达盟京剧团)、《渤海渔歌》(天津唐沽区京剧团)、《南方来信》(北京京剧团)等。

◎1965年7月1日—8月15日

中南区戏剧观摩演出大会在广州举行。陶铸、陈郁、吴芝圃等出席开幕式。河南、湖北、湖南、广东、广西五省、自治区和广州部队、武汉部队的44个戏曲表演团体,演出了51个大小现代剧目,演出分7轮进行,其中上演的京剧剧目有5个(4大1小)。武汉京剧团《豹子湾战斗》、湖北省京剧团《地下火焰》、广州京剧团《带兵的人》、广西自治区京剧团《苗山颂》、河南省京剧团的小戏《传枪》。参加演出大会的著名京剧演员有高盛麟、高百岁、达子红、曹冰洁等。

◎1965年7月16日

西北区话剧、歌剧、京剧现代戏观摩演出大会在兰州开幕,1400多名各族戏剧工作者参加大会。来自新疆、陕西、青海、宁夏、甘肃五省、区和兰州部队等22个演出单位演出了37个剧目和一部分歌舞说唱节目。

◎1965年11月10日

《文汇报》发表姚文元文章《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》,对京剧《海瑞罢官》及其作者吴晗进行批判,并点了上海《海瑞上疏》的名。

◎1966年2月2—20日

林彪委托江青在上海主持召开部队文艺工作座谈会,会后发表《纪要》,提出建国以来文艺黑线专政的问题。

◎1966年2月12日

《解放日报》发表丁学雷文章《〈海瑞上疏〉为谁效劳?》

◎1966年4月6日

《智取威虎山》经重新修改、加工后,被冠以“样板戏”,于5月1日在上海儿童艺术剧场首次正式对外公演。

◎1966年5月12日

中共中央《通知》(即5·16通知)发表,“文化大革命”运动全面展开。

◎1966年5月26日

上海《解放日报》发表方泽生文章《〈海瑞上疏〉必须继续批判》,文章点了周信芳、陶雄的名,不点名地批判了周扬对这个戏的支持。

◎1966年9月1日

著名京昆演员言慧珠因不堪批斗,在寓所自杀身亡。

◎1966年10月

上海京剧院《智取威虎山》、《海港》两剧组,由言行、章力挥、闻捷领队,赴北京公演。

◎1967年5月23日

《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》、《海港》等8个“样板戏”在北京汇演。

◎1967年11月9日、12日

江青在北京中直文艺系统部分单位代表和群众代表参加的座谈会上提出,文艺界必须清理阶级队伍,要深挖阶级敌人,各地大批文艺工作者被审查和批斗。

◎1967年12月7日

上海文化系统“革筹”负责人于会泳组织上海京剧院革命造反指挥部等单位联合举行批判周信芳的电视斗争大会。9日《解放日报》发表文章《粉碎周扬之流吹捧周信芳的大阴谋》。

◎1968年12月10日

田汉遭林彪、“四人帮”迫害,屈死狱中,终年70岁。

◎1969年5月23日

《文汇报》发表于会泳文章《让文艺舞台成为宣传毛泽东思想的阵地》，第一次公开提出和阐述了“三突出”的创作原则。

◎1969年6月30日

周恩来总理等在北京审看京剧《智取威虎山》，并决定拍摄成影片。

◎1969年8月1日

上海演出试验创作的京剧《龙江颂》和钢琴弦乐五重奏伴唱《海港》。

◎1969年9月20日

上海召开批判周信芳“麒派”大会。在此前后，文汇报、解放日报发表了一系列批判麒派的文章。

◎1969年12月20—22日

上海市人民淮剧团、爱华沪剧团、上海市人民沪剧团分别演出地方戏移植“样板戏”剧目淮剧《海港》、沪剧《红灯记》、《沙家浜》。

◎1970年10月1日

彩色戏曲影片《智取威虎山》正式上映。

◎1971年1月4日

上海京剧院被撤销，改建为上海京剧团。

◎1972年1月4日

彩色戏曲影片《海港》开拍。

◎1973年10月1日

彩色戏曲影片《海港》正式上映。

◎1973年11月9日

上海京剧院、上海青年京昆剧团等单位建制撤销，所余人员并入“五七工场”。原上海京剧院《智取威虎山》、《海港》、《龙江颂》剧组合并，成立上海京剧团直属文化部领导，上海代管。

◎1974年4月11日—5月23日

上海市总工会、团市委、文化局、电影局等单位联合举办“革命样板戏”影片汇报。集中映出《智取威虎山》、《红灯记》、

《沙家浜》等十部影片。

◎1974年8月3日

解放日报以批判“尊儒反法旧戏”为名，刊登文章批判京剧《四郎探母》、《霸王别姬》、《割发代首》、《三娘教子》等。

◎1975年3月8日

周信芳因遭受长期迫害在华山医院逝世，终年80岁。

◎1975年5月23日—7月10日

文化部举办的“全国城乡革命样板戏影片汇报”在上海举行。

◎1975年

台湾京剧票友罗吟梅女士在台北试演《天女散花》云路一节，获得成功。

◎1976年1月28日

徐景贤传达江青、张春桥指示，要上海京剧团改编《春苗》，2月《春苗》剧组成立，3月下旬正式开排。10月中旬因“四人帮”垮台，停排，剧组解散。

◎1976年2月5日

奉文化部指示，上海市文化局筹建集训队，集中大批京、昆老艺人和中青年演员，对一些传统剧目进行整理，并由上海电影制片厂录音录像。10月15日停拍。前后拍摄京剧《雅观楼》、《白蟒台》、《卧龙吊孝》、《十八扯》等影片20部。

◎1976年5月11日—6月29日

以向旭为团长的中国上海京剧团赴日本访问。剧目《智取威虎山》及《磐石湾》（片断）、《审椅子》、《津江渡》等。主要演员：童祥苓、沈金波、耿其昌、李崇善、齐淑芳、王梦云、施正泉等。

◎1976年12月31日

天津戏曲剧团为庆祝粉碎“四人帮”伟大胜利举行演出活动，其中有京剧剧目《苗岭风雷》、《万水千山》等。

◎1977年2月

禁锢了12年之久的《六号门》重新在天津上演。

◎1977年2月18日

上海京剧团、上海五七京训班演出《苗岭风雷》、《园丁之歌》。

◎1977年7月—1978年2月

上海陆续复演《逼上梁山》、《杨门女将》等,还演出了新编古装戏《甲午海战》。

◎1978年5月

经党中央批准,文化部决定恢复所属艺术表演团体原来的建制和名称。中国京剧团恢复为中国京剧院。

◎1978年5月18日

《人民戏剧》编辑部在北京召开全国戏剧创作座谈会。来自27个省、市、自治区以及部队的剧作者近百人参加会议。他们畅谈一年来戏剧领域大好形势,交流创作经验,并就如何贯彻百花齐放、百家争鸣方针,繁荣戏剧创作,展开了热烈讨论。《人民戏剧》编辑部负责人赵寻、风子和剧作家侣朋主持会议;曹禺、周扬、夏衍、李伯钊、于伶、张庚、冯牧、王朝闻、郭汉城、吴雪等在会议上发言。文化部部长黄镇,副部长周巍峙、贺敬之、林默涵在会议上讲了话。

◎1978年5月24日

中共中央宣传部转发文化部党组《关于逐步恢复上演优秀传统剧目的请示报告》。提出逐步恢复上演一批好的戏曲传统剧目的意见和办法。在附件中提出的京剧备选参考剧目有《三打祝家庄》、《猎虎记》、《武松打店》等41出。

◎1978年5月27日至6月5日

中国文联第三届全国委员会第三次会议在北京举行。会议宣布中国文学艺术界联合会、中国作家协会、中国戏剧家协会、中国音乐家协会、中国电影工作者协会和中国舞蹈工作者协会正式恢复工作。《文汇报》立即复刊。

◎1978年6月

《人民戏剧》发表本刊评论员文章:《努力作好恢复上演优秀传统剧目的工作》。

◎1978年6月8日

天津市京剧团陆续演出《失空斩》、《赤桑镇》、《除三害》、《打渔杀家》、《三岔口》、《挡马》。

◎1978年7月13日

《人民日报》发表评论员文章:《积极、慎重地上演优秀传统剧目》。

◎1978年8月16日

周信芳骨灰安放仪式在上海龙华革命公墓礼堂举行,中国文联副主席巴金致悼词。

◎1978年10月6日

由文化部艺术局、文学艺术研究院、中国戏剧家协会联合举办的戏曲、歌剧现代题材作品讨论会在北京举行。会期一月,来自15个省、市、部队的戏曲、歌剧作者参加会议,他们带来大小剧本19个。会议以讨论、修改剧本为主,不少剧本修改后达到演出、发表水平。由中国戏剧家协会召开的戏剧评论工作座谈会同时在京举行。文化部及有关领导周巍峙、贺敬之、冯牧、张庚、赵寻在两个会议上讲了话。

◎1978年11月4日—1979年1月18日

上海市1978年戏曲汇报演出举行,演出的京剧剧目有《刑场上的婚礼》、《大风歌》等。

◎1978年11月15日

《光明日报》发表苏双碧批判姚文元《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》的文章。

◎1978年11月26日

上海市文化局、剧协上海分会召开座谈会,为周信芳等编演的《海瑞上疏》恢复名誉。揭露批判“四人帮”的罪行。

◎1978年12月初

《人民戏剧》编辑部在北京连续两天召开《海瑞罢官》座谈会,集中批判姚文元

的黑文,为《海瑞罢官》平反。出席会议的有林默涵、贺敬之、张庚、郭汉城、陈荒煤、赵寻、冯其庸、黎澍、刘厚生等。

◎1978年12月5日

《文艺报》和《文学评论》编辑部在北京新侨饭店举行座谈会,会议认为,为了拨乱反正,繁荣社会主义文艺,必须实事求是地按照“有错必纠”的原则给过去批错了的作品和作者平反。会上谈到要重新评价的京剧作品和作者有:吴晗的《海瑞罢官》、田汉的《谢瑶环》、京剧艺术影片《尤三姐》等。北京和在京的上海、天津、安徽、湖北、新疆等地及部队文艺工作者一百余人出席会议,丁峤、李健彤、赵寻、马彦祥、王蒙、贺敬之、周巍峙、张光年等发了言。

◎1978年12月29日

文汇报发表高治文章《震动全国的大冤案——姚文元〈评新编历史剧海瑞罢官〉黑文出笼的前前后后》。

◎1979年1月

孟超的剧作《李慧娘》由北方昆剧院重新搬上舞台。《李慧娘》得到平反。

◎1979年1月24—25日

京剧“麒派”研究小组和“盖派”研究小组分别在上海成立。

◎1979年1月至1980年2月

庆祝中华人民共和国三十周年献礼演出在北京举行。共进行18轮的演出。参加献礼演出的京剧剧目有中国京剧一团的《谢瑶环》、云南省京剧院二团的《佘山雾》、兰州市青年京剧团的《南天柱》、北京京剧院三团的《海瑞罢官》、北京京剧院三团的《司马迁》、中国京剧院三团的《刘志丹》以及京剧小戏《一包蜜》、《卞主任》等。

◎1979年2月1日

《人民日报》发表黎澍的文章《一个围歼知识分子的大阴谋——评姚文元对

《海瑞罢官》的批评》。

◎1979年2月13日

《海瑞罢官》由北京京剧院重新搬上舞台,由青年演员赵世璞、罗长德等主演。

◎1979年2月

《上海戏剧》被“四人帮”强迫停刊15年之后,正式复刊。这一时期复刊的还有《南国戏剧》、《吉林戏剧》、《安徽戏剧》、《陕西戏剧》等。

◎1979年3月

《人民戏剧》发表邓兴器文章《为民请命何罪之有——为田汉同志的〈谢瑶环〉平反》。

◎1979年3月6日—14日

上海京剧三团在上海延安剧场举行“麒派艺术展览演出”,剧目有《四进士》、《追韩信》等,由周少麟、李桐森、孙鹏志等主演。

◎1979年4月

中共中央组织部、中共中央宣传部、文化部、全国文联在北京联合召开全国文艺界落实知识分子政策座谈会,研究如何加快落实政策,充分调动文艺工作者的积极性,为繁荣社会主义文艺贡献力量。

◎1979年4月28日

以江凤为团长的上海京剧团一行83人赴联邦德国、比利时、卢森堡、英国、荷兰的19个城市进行为期四个多月的访问演出,剧目:《三岔口》、《雁荡山》、《秋江》等。主要演员有李玉茹、孙正阳、李炳淑、张学津、李长春、齐淑芳、朱文虎、夏慧华、孙花满等。

◎1979年6月

《上海戏剧》1979年第3期发表许思言文章:《抢救京剧艺术遗产》,主张恢复演出《四郎探母》、《恶虎村》、《连环套》、《斩经堂》等剧目。

◎1979年6月

京剧《谢瑶环》由中国京剧院一团参加国庆三十周年献演,重新搬上首都舞台,由杜近芳、叶少兰主演。

◎1979年6月25日

《人民日报》发表王春元的文章《从〈李慧娘〉的重演谈到鬼魂戏》,对《李慧娘》作了重新评价。

◎1979年7月14日

上海艺术研究所成立,章力挥任所长。立即酝酿编写《中国戏曲曲艺辞典》、《中国戏曲剧种辞典》等书。

◎1979年7月21日

上海电视台播出苏州京剧团与上海京剧二团演出的《恶虎村》和《四郎探母·坐宫》,主要演员:童芷苓、张文涓、小盖叫天等。

◎1979年9月17日

《人民日报》发表李超文章:《〈谢瑶环〉的复苏》,为《谢瑶环》平反。

◎1979年9月

北京京剧院重排恢复演出新编古装戏《廉吏风》为该剧与作者孙方山平反。

◎1979年9月24日

人民文学出版社戏剧编辑室和《戏剧艺术论丛》编辑部召开戏曲流派艺术座谈会,高盛麟、萧甲、刘厚生、张梦庚、李紫贵、钮骠、李慕良、吴祖光、龚晓岚和著名相声演员侯宝林等在会上发言。会议认为必须解放思想,发现人才,培养人才,鼓励、支持演员创建新的流派,向艺术的高精尖方向攀登。

◎1979年10月1日

京剧《海瑞上疏》在上海恢复上演,周信芳之子周少麟主演海瑞,上海市文化局举行《海瑞上疏》平反演出大会,着重宣布《海瑞上疏》是一出优秀的戏剧,为以身殉国的杰出表演艺术家周信芳同志平反昭雪,为一切因海瑞戏而株连的人与事恢复名誉。剧协上海分会为《海瑞

上疏》平反重演举行座谈会。中共上海市委领导同志彭冲、严佑民、王一平、韩哲一、陈沂、陈锦华等观看演出。陈沂发表文章,祝贺《海瑞上疏》重新上演。

◎1979年10月

第四次全国文学艺术工作者代表大会在北京举行。邓小平代表中共中央、国务院致祝辞。

◎1979年10月

《人民戏剧》发表俞琳文章:《为陶君起同志〈京剧剧目初探〉平反》。《初探》1957年上海文艺出版社出版,1963年中国戏剧出版社出版增订本。

◎1979年10月

《人民戏剧》编辑部在上海邀请部分京剧艺术工作者进行座谈,讨论京剧艺术的继承、革新与发展问题。出席座谈会的有刘斌昆、王正屏、张学津、李炳淑、朱文虎、夏慧华、李永德、陈朝红、张达发、吴石坚、吕君樵、许思言、李瑞来、徐以礼、何慢、龚义江、陈振鹏等。

◎1979年10月

美国留学生魏莉莎到中国南京大学研究京剧,受到戏剧家陈白尘、吴白匋的指点,并拜沈小梅为师,学习《乌龙院》、《贵妃醉酒》、《拾玉镯》等剧目。回国后演出《凤还巢》,引起轰动。

◎1979年12月13日

中国戏剧家协会、《人民戏剧》编辑部在北京召开京剧艺术座谈会,讨论京剧艺术的继承、革新与发展问题,探讨京剧向何处去。出席座谈会的有马长礼、王晶华、王金璐、史若虚、任桂林、刘秀荣、刘长瑜、刘吉典、吕瑞明、许姬传、孙岳、孙毓敏、冯志孝、李慧芳、李万春、李紫贵、李光、郑亦秋、吴素秋、杨春霞、杨淑蕊、杨毓珉、赵世璞、范钧宏、荀令香、袁世海、高盛麟、高玉倩、梅葆玖、钮骠、樊放、王梦云等。座谈会由中国剧协秘书

长、《人民戏剧》主编刘厚生、中国剧协副秘书长萧甲主持。剧协副主席赵寻出席了会议。

◎1979年12月29日

上海梅兰芳艺术研究小组成立,负责人:卢文勤、吴迎、任颖华。

◎1980年1月31日

程派研究小组在上海成立。

◎1980年2月

上海市文化局主办戏剧报纸《舞台与观众》创刊,上海艺术研究所主办的《新剧作》创刊。

◎1980年

由北京京剧院赵燕侠、李元春及青年演员组成的京剧团赴美演出。

◎1980年4月15日—19日

文化部、中国文联、上海市文化局、市文联在上海举办俞振飞演剧生活60周年纪念活动。文化部副部长司徒慧敏向俞颁发纪念奖状。俞与张君秋合演了《奇双会·写状》。

◎1980年5月22日

天津市文化局举办戏曲推陈出新剧目展览演出,演出的京剧有《宇宙锋》、《玉莲盟》、《孙悟空大闹乾坤》、《哪吒闹海》、《怀鹤记》、《龙山盟》、《拒中缘》、《清宫秘史》等。

◎1980年8月19—30日

上海市文联、剧协上海分会、上海艺术研究所联合举行上海戏曲剧目工作座谈会,讨论戏曲革新以适应新时代的需要等问题。文化局决定拨款20万元,支持现代戏的创作。

◎1980年9月

天津市京剧团一行65人往墨西哥、巴西、阿根廷三国访问演出。

◎1980年10月30日

上海市黄浦区文化馆京昆剧之友社成立。

◎1980年12月29日

上海市戏曲继承革新委员会成立,俞振飞任主任委员。

◎1981年3月中旬

上海市委宣传部召开京昆艺术座谈会,就京剧与昆剧的继承与革新、三并举方针、人才培养、京昆剧普及、剧团体制改革等问题进行讨论。3月12日《文汇报》发表文章《京昆艺术向何处去?》。

◎1981年8月5—28日

应美国梅尔波梅耶基金会邀请,刘厚生率上海京剧团到美国纽约参加纪念京剧麒派艺术大师周信芳演出活动。12日至15日在林肯纪念中心演出15场。在美国的周少麟和童芷苓、王正屏合演《刘唐下书》、《坐楼杀惜》、《四进上》、《追韩信》等剧。

◎1981年8月10—12日

文汇报、剧协上海分会在中国剧场联合举办纪念梅兰芳逝世20周年梅派艺术演出,主要演员俞振飞、李玉茹、张南云、沈小梅等。

◎1981年9月1日

天津市京剧团赴加拿大、美国作营业性演出。

◎1981年9月

上海艺术研究所和剧协上海分会合编的《中国戏曲曲艺辞典》在沪出版。

◎1981年11月18日

上海京剧院恢复建制,俞振飞任院长。

◎1981年11月29日

京剧荀派艺术研究会在上海成立。

◎1982年2月

北京京剧院与上海京剧院联合赴港演出团赴香港演出,主要演员:童芷苓、梅葆玖、童祥苓、梅葆玥、汪正华等。

◎1982年5月12日

中国戏曲学院京剧表演系大专毕业生到上海实习公演,在劳动剧场演出《红鬃

烈马》、《铡美案》、《坐宫》、《卖水》、《逍遥津》等。

◎1982年

台湾京剧票友罗吟梅到香港观摩梅葆玖演出的《穆桂英》、《醉酒》、《生死恨》等剧,同年罗回台北主演梅派名剧全本《太真外传》。

◎1982年6月

湖北省京剧团在上海演出《徐九经升官记》。

◎1982年10月

苏州戏曲团赴意大利演出。

◎1988年4月

方荣翔领衔的山东省京剧团赴香港演出,演出期间,台湾女花脸王海波专程赴港观摩,并拜方荣翔为师。

◎1988年6月

首届海内外梅兰芳艺术大汇演在上海举行,大陆与台湾梅派艺术家联袂献演。台湾罗吟梅主演梅派名剧《洛神》全本。

◎1988年10月6日

香港中文大学举行隆重仪式,授予俞振飞文学博士学位,俞振飞出席了仪式。10月23日举行祝贺演出晚会,俞先生的夫人李蔷华与台湾著名须生谢景莘合演了《武家坡》。

◎1988年10月

中国南派京剧研讨会在上海举行。

◎1988年11月8—12日

中国文学艺术界第五次代表大会在北京举行。

◎1988年12月

文化部在天津举办京剧新剧目汇演,上海京剧院的《曹操与杨修》、武汉市京剧团的《洪荒大裂变》等剧目获奖。

◎1989年

由中国京剧院院长吕瑞明和日本奈河彰辅编剧、日本市川猿之助任总导演,市川猿之助、李光主演的大型神话剧《龙

王》,在东京、名古屋连演3个月,共111场。此剧采取京剧与歌舞伎互相吸收融和的表演方式。

◎1989年

吕瑞明根据日本真山青果的同名话剧改编的京剧《坂本龙马》上演,由真山美保任总导演,李光任中方导演兼主演。

◎1990年1月5日

美国加利福尼亚州林肯大学、林肯艺术中心、美华艺术协会向张君秋、顾正秋颁发“终身艺术成就奖”,并授予“人文学博士”。主事人为在台北复兴戏剧学校习小旦的菊坛子弟周龙章。

◎1990年1—2月

由北京市艺术研究所、上海艺术研究所编著的《中国京剧史》(上卷)于1990年1月由中国戏剧出版社出版。2月在北京举行首发式,荣高棠、贺敬之等领导同志出席。

◎1990年4月

台湾女花脸王海波应邀到山东参加方荣翔逝世周年纪念演出。与方的弟子们合作演出《铡判官》、《锁五龙》等戏。

◎1990年11月

《中国京剧史》中卷由中国戏剧出版社出版。

◎1990年12月3—7日

上海艺术研究所与《新民晚报》联合举办纪念京剧艺术大师余叔岩诞辰100周年汇演研讨活动。北京、上海的专家、学者、著名演员40余人出席。

◎1990年12月20日

中央文化部等单位联合举办的纪念徽班进京200周年,振兴京剧观摩研讨大会在北京拉开帷幕。中共中央政治局常委李瑞环等出席开幕式。50台120多出京剧剧目参加展演。在振兴京剧学术讨论会上,李瑞环同志发表了长篇重要讲话。

◎1990年10月

《京剧知识辞典》由天津人民出版社出版。

◎1990年岁末

中国京剧院82名从艺五十载的老艺术家聚会,受到表彰。他们当中有阿甲、郑亦秋、翁偶虹、袁世海、李和曾、杜近芳、张云溪等。文化部和剧协领导贺敬之、高占祥、赵寻、张庚等到会祝贺,并向他们颁发奖状和荣誉证书。

◎1990年12月

北京燕山出版社的《京剧史照》和北京文化艺术音像出版社的《京剧有声大考》出版。

◎1991年1月

北京京剧院在吉祥戏院举行茶话会,表彰该院99位从事京剧艺术工作50年以上的人员,其中有吴素秋、赵燕侠、李宗义、李慧芳、谭元寿、马长礼等。赵寻、曲润海等领导出席。

◎1991年2月

由中央电视台及各省、市、自治区电视台主办,中国剧协协办的1991年全国中青年京剧演员电视大赛拉开序幕,除福建、广东、海南、西藏、台湾等省、自治区未参赛外,全国各省、市、自治区京剧团体的近200名中青年演员参加初赛。

◎1991年3月

关肃霜逝世。

◎1991年4月

世界风筝节中国京剧演员邀请赛在山东潍坊举行,孙毓敏、冯志孝、张曼玲、阎桂祥、薛亚萍、杨乃彭、于魁智等25名演员获最佳表演奖。

◎1991年4月

上海艺术研究所主办京昆艺术大师俞振飞舞台生活七十周年研讨会。

◎1991年6月

台湾青衣演员魏海敏专程到北京,拜

梅葆玖为师。

◎1991年8月

全国业余京剧爱好者清唱大赛在北京举行。由北京市京剧昆曲振兴协会、海南东方公共关系顾问中心倡议发起

◎1991年8月22日

美国南加州京剧票房近200名票友在洛杉矶举办张君秋艺术生活60年庆祝会,正在美国度假的张君秋及夫人谢虹雯出席。张在美国的弟子刘瑛、钟维卿等参加。

◎1991年11月

为纪念裘盛戎逝世20周年,中国剧协、武汉晚报等单位在武汉举办规模盛大的裘派艺术演唱会,来自京、津、沪、鲁、鄂等省、市的裘门弟子王正屏、于鸣奎、夏韵龙、裘少戎,再传弟子邓沐玮、孟广禄等参加演出。刘厚生、齐致翔等专程来汉出席。

◎1991年11月15日

1991年全国中青年京剧演员电视大赛结束。薛亚萍、方小亚、邓沐玮、于魁智、李军、张建国等25名演员获最佳表演奖。另有26名演员获优秀表演奖。

◎1991年12月28日—1992年2月20日

上海艺术研究所主办纪念京剧名家裘盛戎逝世20周年系列活动。

◎1992年1月

文化部振兴京剧指导委员会、中国京剧院、延安鲁艺校友会等单位联合主办纪念毛主席题辞“推陈出新”和延安平剧研究院成立50周年活动。张庚、阿甲、周巍峙及高占祥、陈昌本、赵寻等出席座谈会。中国京剧院演出了《承天太后》等。

◎1992年11月23日

中国京剧艺术基金会在北京成立,李瑞环同志到会祝贺,当选为会长的王光英发表就职演说。出席大会的有宋任

穷、刘忠德、荣高棠等 300 余人。高占祥报告筹备经过，杜近芳代表京剧界致贺词。24 日、25 日举行祝贺演出。

◎1992 年 12 月 19—20 日

为庆贺中国京剧艺术基金会成立，中国戏曲学院、中国京剧院、北京京剧院等在北京吉祥戏院举行两场京剧义演，由薛亚萍、杨乃彭、张春孝、孟广禄等演出。

◎1992 年 12 月 20—30 日

由文化部、天津市政府主办，天津市文化局承办的全国京剧青年团、队新剧目汇演在天津举行。全国 14 个省、市、自治区及中直、部队的 23 个京剧青年团、队演出了 18 台剧目。中国京剧院青年团的《承天太后》、天津市青年京剧团的《锦袍情》等 7 部获得优秀剧目奖。

◎1993 年 1 月 12—17 日

中国京剧艺术基金会、文化部振兴京剧指导委员会、中国文联等单位联合主办的祝贺张君秋艺术生活 60 年活动在京举行。薛亚萍、杨淑蕊、关静兰、王蓉蓉、董翠娜等演出《玉堂春》、《秦香莲》等，另外还举行了张派艺术研讨会。

◎1993 年 1 月 23 日

文化部为中国京剧院青年团演出《承天太后》获得优异成绩，召开表彰大会，向该团颁发奖金 6 万元。由高占祥颁奖，阿甲、袁世海、杜近芳、张云溪等出席。

◎1993 年 2 月 25 日

梅兰芳金奖大赛颁奖晚会在北京民族宫礼堂举行。丁关根同志出席。张君秋到会祝贺，并同荣高棠、刘忠德、高占祥、刘习良、张庚等颁奖。杜近芳、李世济、梅葆玖等登台演出。

◎1993 年 7 月 17 日

俞振飞逝世，享年 92 岁。生前是上海京剧院名誉院长、上海昆剧团名誉团长。

◎1993 年 7 月 29 日

云燕铭获黑龙江中华文化发展终身成就奖，杨振宁博士向其颁奖。

◎1993 年 10 月

由安徽省京剧团排演的大型京剧《程长庚》面世。高占祥任艺术顾问，马科导演。

◎1993 年 10 月 21 日

梅兰芳金奖大赛(生角组)开始举行决赛，参加大赛的有 16 个省、市、自治区，中直、部队 29 个京剧院团的 61 名生角演员。于万增、王立军、于魁智、马少良等 12 名获金奖。另外 12 名获提名奖。

◎1993 年 12 月至 1994 年 1 月

中国京剧艺术基金会主办“中国京剧之星”推荐演出。由于魁智、邓敏、王立军、史敏、孟广禄、董圆圆等 6 名演员演出《将相和》、《挑华车》、《捧印》等剧目，有名师加以指导，并进行“艺术会诊”。被称为振兴京剧跨世纪的新举措。

◎1994 年 4 月 20 日

上海天蟾京剧中心成立。中心拥有一座专用剧场——逸夫舞台。文化部副部长陈昌本，中国剧协副主席郭汉城、刘厚生到沪出席揭牌仪式。陈至立、龚学平出席成立大会，张君秋、李玉茹为中心成立剪彩。

◎1994 年 4 月 28 日

逸夫舞台举行开台庆典，邵逸夫爵士与张君秋、高占祥、陈至立上台剪彩。黄菊、龚学平出席。袁世海、杜近芳等庆贺演出。4 月 29 日—5 月 5 日连演七台，全国京剧名角荟萃，参加演出的有梅葆玖、谭元寿、李世济、张春华、马长礼、刘长瑜、李长春、叶少兰、孙毓敏、杨春霞等。

◎1994 年 4 月

由周信芳艺术研究会编的《周信芳艺术评论集》(续编)由中国戏剧出版社出版。

◎1994年5月

由文化部社会文化司等单位主办的第二届全国新苗少儿京剧邀请赛在天津举行。130多名5岁到15岁的选手参赛,黑龙江于若溪、北京侯宇等24名获一等奖。

◎1994年6月

京剧《程长庚》晋京演出。6月9日,中宣部文艺局与中国剧协举行座谈会,高占祥出席并讲话。郭汉城、姚欣、霍大寿、王安葵、龚和德、张云溪等出席。

◎1994年6月19日

京剧作家翁偶虹逝世。

◎1994年7月

王长发、刘华编著的《梅兰芳年谱》,由河海大学出版社出版。

◎1994年7月13日

杨荣环逝世。其生前为天津剧协副主席。

◎1994年8月中旬

为纪念梅兰芳诞辰100周年,新加坡京剧界人士在维多利亚国家大剧院举行两天演出活动。正在新加坡的胡芝风任艺术指导,并与新加坡名票合演《霸王别姬》等。

◎1994年9月14日

洪雪飞在乌鲁木齐演出时,因车祸去世。终年53岁。

◎1994年9月

周姬昌著《梅兰芳与中国文化》由武汉大学出版社出版。

◎1994年9月

中国艺术研究院、中央电视台等单位联合发起举办全国京剧卡拉OK大奖赛。5000余名业余选手报名参赛。

◎1994年10月8日

江苏泰州市政府举行纪念梅兰芳诞辰100周年大会,是晚,梅兰芳京剧团、中国京剧院、北京京剧院、北京军区战友京

剧团、江苏省京剧院的京剧名家联袂演出《龙凤呈祥》。这是泰州市举办的纪念梅兰芳系列活动之一。

◎1994年11月25日

远东文化经济发展总公司主办的叶盛兰诞辰80周年暨叶盛兰表演艺术研讨会在北京举行。洪学智、刘忠德、张君秋、吴祖光等出席。

◎1994年11月30日

为纪念梅兰芳、周信芳诞辰100周年,首都京剧名家在人民剧场联袂义演。参加义演的有中国京剧院、北京京剧院、北京军区战友京剧团、中国戏曲学院的杜近芳、谭元寿、张春华、梅葆玖等。

◎1994年12月

高占祥为纪念梅兰芳、周信芳诞辰100周年而作的长诗《丰碑颂》由百花文艺出版社出版,包括两首诗:《梅质兰魂永芳香》和《周天信誓久留芳》。

◎1994年12月

由上海艺术研究所编的《周信芳与麒派艺术》,由华东师范大学出版社出版。

◎1994年12月

徐城北所著《梅兰芳百年祭》由奥林匹克出版社出版。

◎1994年12月9日

文化部艺术局等单位联合主办著名京剧作曲家刘吉典戏曲音乐创作研讨会。刘厚生、马少波、杜近芳、刘长瑜、余从、安志强等出席。中国戏曲音乐学会向刘颁发“孔三传奖”。

◎1994年12月24日

首都戏剧界知名人士200人在北京中山纪念堂举行座谈会,深切缅怀京剧艺术大师梅兰芳、周信芳。高占祥、张君秋、红线女、马少波、张庚、刘厚生、李玉茹等发言。

京剧导演艺术家阿甲在无锡逝世,享年88岁。

◎1994年12月20日—1995年1月10日
文化部、广电部、北京市政府、上海市
政府等单位联合举办梅兰芳、周信芳诞
辰100周年纪念活动。12月20日在北
京开幕、江泽民、乔石、李瑞环等出席开
幕式。刘忠德致开幕词。

12月27日江泽民、李瑞环与部分在京
京剧、戏曲艺术家和专家进行座谈，江泽
民就弘扬民族艺术、振奋民族精神问题
发表重要讲话。

1995年1月7日至9日，梅周诞辰100
周年学术研讨会在上海举行，高占祥、陈
至立等主持，北京、上海和全国各地专
家、学者及部分省市和文化部门负责人
85人出席。

1月10日在上海体育馆举行闭幕式
和电视文艺晚会。李铁映、王光英等出
席，上海市市长黄菊和文化部常务副部
长高占祥致词。

◎1994年12月—1995年1月

浙江省为纪念梅、周，举行多项活动。

◎1994年12月—1995年5月

《麒麟童大写真》在《中国戏剧》1994年
12期至1995年第5期分6次连载。

◎1995年1月14日

向阿甲同志遗体告别仪式在无锡举
行。李瑞环等领导送了花圈。周巍峙、
陈昌本、霍大寿、许洪祥、陈璧显等出席
仪式。

◎1995年1月24日

中国体育杂志社与北京电视台、中国
京剧院等单位在北京联合主办纪念李少
春诞辰75周年演出暨研讨活动。

◎1995年1月25日

高占祥《再造京剧艺术辉煌》一文在
《中国文化报》全文发表。

◎1995年2月27日

厉慧良在天津逝世。终年72岁。

◎1995年2月28日

首都戏剧界200余人聚会北京市政协
会议室，深切缅怀著名表、导演艺术家阿
甲。陈昌本、张庚、肖甲、刘厚生、吕瑞明
等出席。会议由中国京剧院院长苏移主
持。

◎1995年3月

全国京剧卡拉OK大奖赛举行决赛。
200名入围选手参加角逐。徐本章、张
新、张祖光、王志全、杨乃童等获一等奖。

◎1995年5月

北京梅兰芳基金会成立，梅葆玖任会
长。梅兰芳京剧团重新组建，由上海龙
晖实业有限公司每年提供经费40万元。
合作期8年。梅葆玖任团长。为庆祝梅
兰芳基金会成立，梅剧团重建，于5月
3—6日进行四场演出。杜近芳、谭元
寿、梅葆玖、梅葆玥、叶少兰、张学津等演
出。梅葆玖新收香港弟子董圆圆也登台
献艺。

◎1995年5月5—15日

上海京剧院建院40周年和逸夫舞台
开台一周年庆贺活动在沪举行，演出12
场。

◎1995年5月22日

江泽民同志在纪念梅周诞辰100周年
期间举行的座谈会上的讲话《弘扬民族
艺术，振奋民族精神》，由新华社全文发
布。《人民日报》1995年5月23日、《中
国戏剧》1995年7月号刊登。

◎1995年5月

中国戏曲学校建校45周年庆祝活动
在京举行。江泽民、李鹏等题词祝贺。5
月31日在校师生和历届部分优秀毕业
生演出了精彩节目。

◎1995年7月

梅兰芳金奖大赛于1992年开始逐年
对生、旦、净、丑等行当进行评选，经专
家和观众投票并经组委会审定，评出首
届梅兰芳金奖获奖演员30名，提名奖获奖

演员 25 名。金奖获得者有于方增、于魁智、刘长瑜、杨建忠、孙毓敏、杨淑蕊、方小亚、王立军、邓沐玮等。

◎1995 年 9 月 28 日—10 月 5 日

第二届中国京剧票友节在沈阳举行。

◎1995 年 10 月 4—6 日

由北京市艺术研究所、上海艺术研究所、天津市艺术研究所等单位联合主办的纪念荀慧生、尚小云、于连泉诞辰 95 周年学术研讨会在北京举行，并举行三场纪念演出。

◎1995 年 10 月 31 日

《中国京剧音配像精粹》首发式在首都人民大会堂举行。李瑞环发表讲话。

◎1995 年 11 月 17—24 日

首届中国京剧艺术节在天津举行，由文化部、广电部和天津市政府主办。李瑞环、王光英、万国权、荣高棠、刘忠德、高占祥、高德占、张立昌等出席开幕式，观看大型文艺晚会《辉煌》。京剧节是对新时期以来京剧创作成果的一次检阅，17 台大戏参加演出，参赛剧目有《岳云》、《曹操与杨修》、《狸猫换太子》、《徐九经升官》、《高高的炼塔》、《西施归越》、《石龙湾》。另有《赵氏孤儿》、《秦香莲》为示范演出。《曹操与杨修》获程长庚金奖，《石龙湾》、《西施归越》、《徐九经升官》获银奖，《岳云》获铜奖。11 月 24 日晚举行闭幕式，李铁映出席。闭幕式后由北京京剧院演出了新编现代戏《焦灼的心灵——孔繁森》。

◎1995 年 11 月 18 日

由文化部振兴京剧指导委员会、中国京剧艺术基金会主办的首届“金菊奖”颁奖仪式在天津举行。此奖项的奖励和表彰对振兴京剧作出贡献的单位和个人而设立。王光英、荣高棠、陈吕本、刘习良、李建国、张君秋、郭汉城、马少波、赵寻等出席，香港实业家陈建华、杨祥波、张雨

文、李和声等及天津广厦保洁制品有限公司董事长兼总经理李有强等获奖。

◎1995 年 11 月 20 日

天津市海外联谊会和天津市余叔岩艺术研究会举办余叔岩、孟小冬艺术研讨会，天津市有关领导和来自海内外余派名家、名票 80 余人参加。研讨会期间还成立了余叔岩、孟小冬艺术学会筹备理事会，刘曾复为理事长、余慧清为荣誉会长。

◎1995 年 11 月 25 日—12 月 8 日

上海京剧院到北京举行“京剧走向青年”巡回展演活动。此活动由文化部振兴京剧指导委员会、中国京剧艺术基金会、国家教委体育卫生与艺术教育司、上海市文化局等单位联合主办。为首都大学生演出了《曹操与杨修》、《盘丝洞》、《智取威虎山》、《岐王梦》等剧目，引起强烈反响。朱镕基也观看了演出。

◎1995 年 12 月

为推出跨世纪艺术人才，中国文联建立“世纪之星”工程，戏剧方面决定首推李维康为世纪之星。12 月 6 日举行了李维康艺术研讨会。

◎1996 年 1 月

海峡两岸五戏校蓝岛杯京剧大赛在北京举行。1 月 7 日，李瑞环、张百发出席闭幕式。大赛评出一、二、三等奖 15 名。

◎1996 年 3 月 4 日

江泽民在元宵节联欢会上指出，京剧艺术是我们民族文化的精华，特别是在海外，一听到京剧就会使人想到祖国，爱国之情油然而生。我们一定要把振兴京剧这件事抓好。

◎1996 年 3 月 14 日

中国田汉基金会在北京成立，宋任穷、巴金为名誉理事长，周巍峙为理事长。

◎1996 年 3 月

由北京市政府和市文化局筹办，由中

国戏曲学院附中和北京市戏曲学校联合举办准新人弘扬京剧百场演出,引起强烈反响。

◎1996年3月21日

首届北京京昆青年演员洪雪飞鼓励奖颁发会在北京举行。此奖项由北京市剧协主办,旨在鼓励近年来活跃在北京舞台上并已取得一定成绩的青年演员。首届获奖的京剧演员有王蓉蓉、刘山丽、卢君康。

◎1996年9月

《周信芳评传》由上海文艺出版社出版。

◎1996年12月

由马威、吴乾浩主编的“京剧泰斗传记书丛”由河北教育出版社出版。“书丛”包括《程长庚传》、《谭鑫培传》、《杨小楼传》、《盖叫天传》、《余叔岩传》、《梅兰芳传》、《周信芳传》、《荀慧生传》、《马连良传》、《程砚秋传》、《裘盛戎传》、《张君秋传》12部。

笔画索引

- | | | | | | |
|-----------|--------|------------|--------|---------|---------|
| 一 画 | | -盆花 | 247 | 二字髻 | 85 |
| 一口钟 | 61 | -将难求 | 326 | 二进宫 | 410 |
| -门忠烈 | 417 | 一套程式,万千性格 | 820 | 二花脸 | 33 |
| 一天不续手脚慢 | 820 | 一桌二椅 | 104 | 二枪 | 111 |
| 一匹布 | 433 | 一捧雪 | 406 | 二郎刀 | 109 |
| 一气周瑜 | 331 | 一得余抄 | 728 | 二郎岔 | 75 |
| 一包蜜 | 465 | 一棵菜 | 14 | 二郎靠 | 66 |
| 一打一散 | 16 | 一缕麻 | 458 | 二胡 | 190 |
| 一功份儿 | 14 | 一窝风 | 276 | 二挑 | 85 |
| 一功范儿 | 14 | 一道汤 | 14、140 | 二挑髻 | 85 |
| 一字 | 85 | 一箭仇 | 388 | 二重唱 | 134 |
| 一字儿 | 275 | 一翻两翻 | 273 | 二度梅 | 361 |
| 一字巾 | 75 | 一戳 | 84 | 二美夺夫 | 432 |
| 一字头 | 51 | 一戳髻 | 84 | 二起子腿 | 270 |
| 一字额子 | 75 | 1964年京剧现代戏 | | 二涛 | 84 |
| 一字髻 | 84 | 观摩演出大会 | 6 | 二黄 | 126 |
| 一台无二戏,台上 | | 1964年京剧现代戏 | | 二黄寻声谱 | 757 |
| 无闲人 | 820 | 观摩演出唱腔选 | | 二黄回龙 | 164 |
| 一回情,二回例,三 | | 集 | 768 | 二眼板 | 163 |
| 回是你的 | 820 | 乙字调 | 147 | 二堂舍子 | 396、783 |
| -江风 | 168 | 二 画 | | 二堂放子 | 396 |
| 一块板 | 141 | 二十八宿归天 | 322 | 二鼓子 | 190 |
| 一扯两扯 | 223 | 二十世纪大舞台 | 770 | 二路老生 | 27 |
| 一招一式,不见棱角 | 820 | 二子乘舟 | 308 | 二髻髻 | 83 |
| 一招鲜,吃遍天 | 820 | 二气周瑜 | 332 | 十一郎 | 389 |
| 一枝花 | 174 | 二六板 | 162 | 十八扯 | 434、783 |
| 一枝桃 | 422 | 二本金钱豹 | 355 | 十八罗汉斗悟空 | 353 |
| 一条鞭 | 275 | 二本战冀州 | 333 | 十八罗汉收大鹏 | 355 |
| 一夜白须 | 310 | 二龙出水 | 275 | 十三太保 | 366 |
| 一官迁 | 168 | 二犯江儿水 | 169 | 十三妹 | 423、777 |
| 一战成功 | 336 | 二衣箱 | 57 | 十三咳 | 166 |
| 一顺边 | 14、143 | 二字 | 85 | 十三辙 | 180 |
| | | | | 十五贯 | 453 |

十日戏剧	771	人把	241	九曲黄河阵	306
十旦易找,一净难求	821	人役	806	九阵风	576
十老安刘	319	人面桃花	361	九里山	317
十字门脸	38	人侯府	432	九更天	411
十字句	125	人洞	248	九连环	166
十字花	273	八一风暴	459	九连环杖	94
十字坡	384	八大锤	393	九齿八戒扒	116
十字腿	268	八义图	309	九齿扒	116
十字靠	273	八仙过海	428、783	九音锣	189
十戏九不同	820	八百八年	306	九莲灯	342
十条陈	349	八字	85	九莲连环刀	110
十面埋伏	318	八字吊搭	86	九龄童	481
十道本	349	八字髯	85	刀马旦	31
丁山打雁	352	八阵图	337	刀坯子	109
丁甲山	385	八戒降妖	355	刀枪花	231
丁永利	624	八戒套	79	刀斧手	36
丁至云	549	八声甘州	170	刀枪基本姿态	224
七日七夜	312	八岔	172	刀架子	221
七分毬子三分提	821	八角双锤	115	刀劈三关	365
七字句	125	八卦太极旗	91	刁 丽	573
七侠五义	435	八卦巾	77	力斩五将	339
七星灯	340	八卦衣	62	又有喇叭又有箫	821
七星庙	370	八板	172	又看见又没看见	821
七星旗	92	八虎闯幽州	370		
七星幡	93	八郎探母	372	三 画	
七剑十三侠	437	八珍汤	409	三	83
七音	183	八面威	74	三上殿	411
七盏灯	536	八棱锤	115	三人抄腿扔人	253
七槌半	166	八蜡庙	422	三义绝交	421
七擒孟获	338	儿男	810	三女抢板	453
人不亲艺亲	821	儿郎	810	三不重样	264
人水毛	246	匕首	105	三不落	264
人生大舞台——“样板戏”内部新闻	736	九毛	265	三不愿意	433
人头	98	九龙口	151	三打白骨精	441
人犯	806	九龙山	392	三打祝家庄	449
人民戏剧	772	九龙杯	420	三打陶三春	443、784
人民剧场(京)	658	九龙相貂	73	三反武科场	399
人民剧院(甘)	680	九伐中原	341	三击掌	362
		九江口	401	三节棍	105

三节腔	141	三盗九龙杯	420	下海	24
三气周瑜	332	三盗令	449	下腰	244
三仙提	253	三盗呼雷豹	347	大刀	108
三乐社	649	三缙	83	大刀一字式	230
三让徐州	326	三插花	200	大刀礼式	229
三尖两刃刀	109	三雄绝交	421	大刀托刀式	230
三阴当中低,三阳当 中高	821	三戟瓶	105	大刀护腰式	230
三合成	12	三矮奇闻	375	大刀抱刀式	230
三年出个状元,十年 出不了个好唱 戏的	821	三髯	82	大刀拧刀式	231
三休樊梨花	355	干牌子	149	大刀垂提式	229
三衣箱	52	于连泉	540	大刀侧提式	229
三庆班	641	于鸣奎	594	大刀背刀式	230
三江越虎城	351	于魁智	507	大刀背竖式	230
三军司令旗	91	于增万	533	大刀竖刀式	230
三尽忠	398	工尺谱	118	大刀勉刀式	230
三戏白牡丹	364	工半调	146	大刀倒提式	230
三进士	409	下山	360	大刀旁背式	231
三拉	404	下手	36、151	大刀捧刀式	229
三花脸	34	下手衣	69	大刀横提式	229
三块瓦脸	37	下天仙茶园	665	大刀藏刀式	230
三岔口	371、781	下五色	56	大力杠子	116
三条腿	9、147	下地儿	11	大土帔	59
三角顶	244	下江南	405、424	大大奎官	538
三层楼	264	下场门	103	大小骗	427
三战张月娥	449	下场白	179	大开门	174
三笑	198	下场对	179	大夫	802
三送腔	142	下场花	231	大太监衣	62
三起三落	269	下把	241	大叹二	410
三换头	170	下串	24	大处有戏,小处也 有戏	821
三座山	458	下河东	368	大头	50
三家店	345	下河南	413	大头枪	111
三请徐达	400	下官	806	大边儿	103
三娘教子	402、776	下桌飞脚	255	大回朝	306
三顾茅芦	329	下桌加官	254	大众剧场(京)	661
三堂会审	409	下桌抢背	265	大众剧场(吉)	681
三麻子	472	下桌倒扎虎	255	大众戏曲	772
		下桌高毛	255	大名府	387
		下桌旋子	266	大戏	10
		下桌案头	254		

大戏考	756	大蓬头	48	上去一个蛋,下来一	
大衣箱	56	大噪	135	条线	822
大字曲牌	149	大路活	15	上场门	103
大红袍	436	大锣	187	上场白	178
大观茶园	669	大摆袖	206	上场诗	178
大花脸	32	大腰包	61	上吊	140
大扯	223、236	大舞台	671	上字调	147
大报仇	337	大靠	66	上阳官	359
大连京剧团	646	大领子	75	上托下按掌	213
大补缸	427	大蟒山	421	上托平展掌	213
大环着	168	大蹬	73	上托掌栽锤	213
大拉翅	51	大鬓	50	上把	241
大顶	49	大霸	193	上板	147
大英杰烈	416	大纛旗	91	上差	816
大枪攒	223	寸劲儿	14	上海小小票房	689
大闹忠义堂	386	寸子	80	上海大同大学校友	
大带	65	丈八蛇矛	116	会京剧队	690
大轴	9	万--英	583	上海大江京剧研	
大战蛮兵	341	万民伞	90	究社	694
大战白龙	369	万年欢	172	上海久记社	687
大保国	410	万岁	804	上海友声京剧组	689
大香山	428	万花亭	322	上海中国银行国	
大弯	50	万里缘	319	乐会	690
大秤砣	105	上下句	125	上海正泰橡胶厂	
大袜	81	上下左右	234	业余京剧组	691
大推磨	274	上下场	713	上海申商京剧部	689
大探二	410	上下场势	198	上海电业职工业余	
大饶	188	上下站坐,进退跪卧	821	京剧团	690
大铠	(36、68)	上下掏扎	215	上海师范大学京剧	
大梁子	52	上口	182	之友社	691
大堂鼓	186	上山下山	199	上海同济大学业余	
大绉	50	上马下马	198	京剧团	691
大黑三	83	上天台	322	上海交通大学教工	
大综合舞台艺术的奥秘: 中国戏曲探胜	730	上手	35、151	京剧团	688
大腔	130	上手衣	68	上海红社	689
大劈棺	312	上元夫人	320	上海戏剧	773
大登殿	364	上元驿	367	上海戏剧学校	652
大鼓	186	上五色	56	上海伶界联合会	2
		上方谷	340	上海沪西工人文化	

宫京剧之友	693	上海市戏曲学校京	小儿	812
上海纺织京剧团	694	崑茶座	小三弦	191
上海青年京昆剧团	647	上海市老干部活动	小三麻子	482
上海京剧志	720	室京剧社	小工调	146
上海京剧院	643	上海市京剧爱好者	小上坟	434
上海国际京剧票房	694	联谊会	小大枪	111
上海国剧艺术保存		上海市青年京剧振	小小朵	611
社	696	兴社	小子和	537
上海春雪社	688	上海市闸北区京剧	小开门	172
上海荀派艺术研究		爱好者协会	小王玉蓉	557
会	693	上海市复旦大学京	小王其昌	523
上海律和票房	688	剧队	小王桂卿	522
上海恒社票房	688	上海市徐汇区工人	小毛剑秋	567
上海铁路京剧爱好		俱乐部京剧队	小队伍	179
者协会	688	上海市徐汇区永嘉	小双斧	113
上海黄桂秋艺术研		街道京剧组	小打板	96
究小组	692	上海市徐汇区星集	小旦	32
上海梅兰芳艺术研		业余京剧社	小四十	575
究小组	692	上海市黄浦区人民	小叫天	472
上海梅兰芳艺术研		广场街道京剧队	小生	28、811
习社	692	上海市黄浦区外滩	小生巾	76
上海盛世元音	687	街道京剧队北队	小生旧闻录	754
上海湖社	689	上海市黄浦区外滩	小生褶子	60
上海逸社	688	街道京剧队南队	小甩腔	141
上海雅歌集	687	上海市黄浦区京昆	小边儿	103
上海新华京剧团	646	剧之友社	小老儿	811
上海新民京剧团	647	上海市隐轩	小老斗	22
上海静安区政治协		上海市静安区京剧	小达子	476
商会议京剧组	693	之家	小竹钩	98
上海燎原电影院京		上海市静安区京剧	小关肃霜	572
剧茶座	604	爱好者协会	小戏	10
上海濠声社	690	上桥下桥	小花脸	34
上海市工人艺术团		上轿下轿	小杨月楼	540
京剧团	690	上桌飞脚	小连生	474
上海市卢湾区京剧		上桌踹腿躺	小牡丹	537
协会	690	上船下船	小拜门	172
上海市业余京剧研		上楼下楼	小京钹	188
究社谭派小组	693	上楼步	小放牛	161、434、777、781
上海市戏曲学校	654	小人	小宝义	486

小官	807	山石片	104	千斤扛	252
小春奎	493	山坡羊	173	千斤话白四两唱	821
小赵松樵	494	山寇	813	千岁	804
小荣椿班	649	山东省寿光县杨庄 业余剧团	697	千里走单骑	328
小奎官	589	山东省京剧团	645	千金一笑	425
小轴子	10	山东省青岛业余求 知会	699	千秋岁	170
小弯	50	山东省青岛市工人 文化宫职工业余 剧团京剧队	698	千学不如一练,千练 不如一串	821
小栖霞说稗	712	山东省青岛欢声国 剧社	698	川拔棹	172
小唢呐	192	山东省青岛聊社	699	凡字调	147
小娘子	809	山东省济南公余国 剧研究社	699	门子	35
小盛春	518	山东省济南市回民 京剧团	699	门官	35
小眼	124	山东省济南市动力 京剧团	699	门枪旗	91
小商河	392	山东省济南进德会 国剧研究社	699	广东会馆戏楼	664
小盖叫天	520	山东省济南国剧研 究社	699	广华山	411
小饶钹	188	山东省烟台市业余 京剧团	698	广和剧场	656
小绉	50	山东省烟台庆春堂 票房	698	广泰庄	400
小黑髯	83	山东省烟台益友俱 乐部	699	广播京剧唱腔选 (第一、第二辑)	769
小番	814	山东省津浦铁路票 房	699	亡乌江	318
小腔	130	山东省鲁艺戏剧爱 好者协会	699	亡蜀鉴	341
小装置	103	山东省潍县乐聚轩	698	义士	809
小鼓	186	山东胳膊直隶腿	822	义务戏	11
小摆袖	26	山歌	166	义责王魁	451
小蓬头	48	千万不要忘记	464	义释黄忠	331
小噪	136	千巾	47	飞飞飞	434
小锣	187			飞云浦	385
小锤	115			飞来凤	576
小碧艳芳	559			飞虎山	366
小僧衣	69			飞虎梦	391
小磨坊	173、434			飞虎旗	92
小蹦子	219			飞脚	250
小翻甩脆接小翻甩 脆	264			飞熊入梦	306
小霸	193			飞鬃	49
小麟童	503			女七星额子	75
巾生	29			女大刀	108
口面	82			女化妆	46
山人	812			女用单刀	109
山门	382			女杀四门	369
山片	104				

女斩子	356	马前泼水	319	不够一卖	17
女帔	59	马童	35	不搭调	139
女官衣	59	马富禄	601	专母训子	311
女骂曹	329	马腾托兆	333	专用霸	194
女起解	408	马腿	234	专卖两条腿,单凭一	
女强盗	415	马锣	188	条吭	822
女僧帽	78	马锦良	614	专诸别母	311
女裱	58	马褂	69	专诸刺僚	311
女褶子	60	马趟子	194	云台观	321
马义救主	411	马鞍山	312	云步	217
马少波	635	马德成	511	云苏调	165
马少波剧作研究	733	马蹄金	313	云里加官	255
马少波剧作选	765	马鞭	100	云里前扑	256
马少波新剧作	765	弓	104	云里翻	255
马少良	505	弓砚缘	424	云岩剧场	678
马夫	35	弓尖	158	云帚	100
马长礼	500	弓序	158	云罗山	454
马队儿	171	弓法	157	云肩	65
马玉璋	526	弓尾	158	云南省京剧院	644
马甲	63	弓箭步	218	云南省昆明公余雅	
马永安	597	幺二三	232	集社	709
马后	18	幺篇	149	云南省昆明市云社	709
马名骏	595	幺鹅儿	17	云南省昆明市市华	
马连良	481、752	叉	232	社	709
马连良艺术评论集	727	叉花提	263	云梯	222
马(连良)派	283	子午相	16	云童	35
马连良唱腔选	767	子龙护忠	336	云锣	189
马连良舞台艺术	724	子林造反	365	云遮月	136
马连良演出剧本		子都	786	云燕铭	553
选集(一)	761			五一剧场	658
马来	818			五人义	411
马词	18			五马江儿水	168
马武脸谱勾画的黑				五台山	311、782
点图案	44	不光会做戏,还得会		五台会兄	371
马刷	99	让戏	823	五百年后孙悟空	441
马面	61	不怕里巴跳,就怕行		五老会	420
马面裙	61	家笑	823	五佛冠	77
马彦祥	629	不怕练不成,就怕志		五把钥匙	465
马前	18	不恒	823	五花洞	375
		不迷不痴,不成好角	822		
		不倒翁	247		

四 画

五线谱	118	天津市艺术学校	653	太师	802
五侯宴	443	天津市民族文化宫	667	太师回朝	306
五音	183	天津市京剧团	644	太行山	323
五音联弹	166	天津市青年京剧团	647	太医	804
五鬼一条龙	420	天津市第一工人文化宫大剧场	666	太君辞朝	374
五络鬃髯	86	天津市职工业余京剧团	686	太极图	274
五络改良须	86	天津市群雅集	684	太保	814
五湖船	431	天津民族文化宫京剧团	687	太监	36
五福降中天	173	天津永兴国剧社	684	太监衣	62
五撮	86	天津名伶小传	748	太监脸	39
五撮髯	86	天津戏剧改良社	687	太监帽	72
五嘴	86	天津财贸剧院京剧团	687	太真外传	359
元帅	802	天津针织厂业余剧团	686	太尉	802
元戎	802	天津剑影锋声社	685	夫人	808
元宝	100	天津铁路工人文化宫京剧团	686	夫子巾	75
元宝脸	38	天津第一毛纺厂京剧团	685	夫子盔	71
元宵谜	414	天津雅韵国风社	684	夫君	811
切脯	237	天津塘沽长芦盐场艺术团	686	夫郎	814
匹夫	810	天津遥吟国剧社	685	尤三姐	456、779、799
天女宫	428	天堂县	344	开口跳	34
天女散花	428、775	天雷报	408	开口髯	83
天门阵	373	天福茶园	665	开山府	407
天水关	339	天蟾舞台	673	开山斧	113
天仙茶园	668	天霸拜山	423	开门刀	90
天后宫露天舞台	663	太子	803	开门关门	199
天齐庙	370、378	太子盔	74	开门枪	90
天河配	428	太夫人	808	开台	23
天降麒麟	395	太史慈戟	113	开封丰乐园	677
天津万剧团	686	太平桥	366	开封桂仙茶园	677
天津中南国剧社	685	太白醉写	358、783	开眼	203
天津云吟国剧社	685	太白醉酒	358	开嗓	135
天津六号门工人业余京剧团	686			开锣戏	9
天津劝业场业余剧团	686			开鑿	67
天津开滦国剧社	685			扎九枪	235
天津古典戏曲小说研究会	687			扎巾	76
天津宁友国剧社	685			扎扮	57
				扎椅角	275
				扎蹬	73
				无丑不成戏	823

无底洞	355、784	王和霖	494	艺多了就傻,术多了	
无垢衣	62	王宝剑	792	就假	822
无情不动人,无理不		王苓秋	560	艺多不压身,艺高人	
服人,无技不惊人	821	王英骂寨	323	胆大	823
木兰从军	346	王金璐	518	艺海无涯	753
木拐	94	王雨田	615	艺海风帆——我的	
木枷	95	王鸣仲	522	艺术道路	754
牙	106	王思及	640	车轮大战	393
牙笏	99	王春娥	402	车轮战	347
王(长林)派	303	王昭君	320、788	车轮旗	93
王(鸿寿)派	278	王树芳	582	中山公园音乐堂	660
王(瑶卿)派	292	王泉奎	589	中弓	157
王九龄	470	王家熙	639	中央京剧研究院	642
王八出	364	王晓临	582	中军	803
王八步	219	王晓韶	607	中军盔	74
王八须	84	王益芳	586	中华戏曲专科学校	651
王八锤	115	王继珠	579	中华茶园	665
王十朋	390	王婉生	564	中州韵	179
王又宸	475	王梦云	582	中牟县	324
王凤卿	476	王鸿寿	472	中纱	72
王少卿	611	王帽	70	中和剧场	659
王少楼(老生)	486	王帽老生	26	中国大戏院	674
王少楼(武生)	517	王晶华	582	中国艺术家辞典	
王长林	599	王琴生	491	(一、二、三、四、	
王正堃	521	王紫苓	561	五集)	744
王正屏	594	王楞仙	529	中国古典戏曲论著	
王玉兰	572	王庚生	616	集成(1—10)	742
王玉珍	571	王蓉蓉	573	中国四大名旦	737
王玉敏	581	王熙凤大闹宁国府	456	中国地方戏曲集成	765
王玉蓉	546	王瑶卿	536	中国戏曲艺术	730
王立军	527	王瑶卿与京剧《柳		中国戏曲发展史纲	
王则昭	497	荫记》	724	要	718
王安石	382	王瑶卿艺术评论集	726	中国戏曲史话	718
王有道休妻	410	王燮元	611	中国戏曲曲艺辞典	744
王佐	795	瓦口关	335	中国戏曲学院	652
王君直	615	瓦灰色	41	中国戏曲学院(校)	652
王吟秋	552	瓦桥关	370	中国戏曲研究院	648
王芸芳	542	艺不惊人挑帘	822	中国戏曲通史	718
王连平	626	艺术,真善美的结晶	731	中国戏曲通论	718

中国戏曲理论研究 文选	732	内蒙古呼和浩特市 职工业余京剧团	701	牛角簪	52
中国戏曲简史	717	内蒙古通辽市天庆 西票房	701	牛郎织女	429
中国戏剧	773	少夫人	807	牛皋下书	291
中国戏剧史	717	少华山	359	牛皋招亲	391
中国戏剧史长编	718	少年立志	326	牛脾山	307
中国戏剧概论	717	少爷	809	长刀	157
中国戏剧简史	717	少将军	806	长刀大弓	171
中国戏剧管理体制 概要	738	日月龙凤扇	89	长水声	174
中国伶人血缘之 研究	715	日月雌雄镖	398	长安大戏院	659
中国近世戏曲史	717	日遭三险	422	长安大舞台	678
中国京剧(杂志)	774	水斗	429	长尖	192
中国京剧(画册)	721	水仙子	170	长坂坡	329、775
中国京剧史(上卷)	719	水发	47	长坂坡(俞大陆)	783
中国京剧史(下卷)	720	水头	50	长寿星	374
中国京剧史(中卷)	719	水母额	79	长沙大戏院	676
中国京剧史图录	721	水白脸	33	长沙黄金大戏院	676
中国京剧服装图谱	744	水边	194	长亭	381
中国京剧院演出剧 本选集	643、759	水龙吟	174	长亭会	310
中国的戏剧	719	水衣	64	长柄斧	113
中国剧之组织	714	水声	174	长短句	125
中国剧场史	718	水折	50	长腔	129
中轴	9	水词	17	长跟斗	240
中钹	188	水帘洞	353	长靠武生	28
中常侍帽	72	水底鱼	167	丹田音	136
中眼	124	水袖	64	丹青引	412
公文	95	水袖功	205	丹桂茶园(吉)	681
内场椅	21	水钹	188	丹桂茶园(沪)	667
内廷供奉	4	水钻头面	53	丹桂第一台	672
内行看门道,外行看 热闹	823	水淹七军	336	乌龙绞柱	250
内侍	803	水淹下邳	327	乌龙院	383
内练一口气,外练筋 骨皮	823	水腔	140	乌江自刎	318
内练精气神,外练身 法步	823	水裙	64	乌江恨	318
		水旗	92	乌纱帽	71
		水漫金山	429	乌龟壳	97
		水獠	188	乌盆	106
		牛头叉	113	乌盆计	377
		牛头山	392	仁兄	813
				仁宗观灯	378
				仓字靠	66

公子	805	反圆场	220	六幺令	168
公子巾	76	反套门	272	六分脸	37
公主	803	反座子	33	六月雪	399
凤双飞	409	反调	147	六出祁山	340
凤仪亭	325	反腕花小云手	214	六半调	147
凤阳歌	165	反霸	194	六号门	466
凤求凰	320	手无虚指,目不空发	823	六场	17、151
凤还巢	405、785	手扑	252	六场通透	17、151
凤鸣关	339	手本	96	六字调	147
凤栖梧	170	手连环	221	六郎探母	444
凤翅镜	114	手到眼到,眼到手到	823	六部大审	343
凤凰二乔	439	手绢	106	心板	141
凤凰山	351	手铐	96	忆艺术大师梅兰芳	749
分弓	158	手提	252	文八字	85
分水步	218	斤斗练习法	741	文三场	17
分包	21	月下斩貂蝉	327	文不温,武不躁	824
分场音乐	131	月牙铲	116	文丑	34
分行式打击乐总谱	157	月牙箍	79	文丑脸	40
分奏	154	月白桃叶纱	74	文天祥	398、796
分谱	119	月华旗	93	文王访贤	306
勾脸武生	28	月琴	190	文生巾	76
勾脸武生	234	毛世来	549	文场	150
匀步	217	毛净	33	文戏武唱,武戏文唱	824
升平轩	668	毛泽东给延安平剧		文戏靠嘴,武戏靠腿	824
升平署	1	院的信	5	文成公主	442
升官记	784	毛韵珂	536	文老生	26
升官图	371	气口	138	文阳	73
反丁字步	218	父子会	350	文凭一条噪,武凭两	
反二黄	127	片子	49	条腿	824
反八字	85	风入松	169	文房四宝	95
反山膀	213	风云会	368	文武老生	27
反云手	214	风火戏	10	文武昆乱不挡	824
反五关	306	风尘三侠	345	文亮臣	580
反切	181	风波亭	393	文星杂志	772
反四平	128	风筝误	411	文昭关	310
反西皮	126	风旗	92	文姬归汉	338
反苏州	411	乏马歇蹄,斜腰拉胯	825	文胸武肚轿裤裆	824
反间计	353	令旗	93	文堂行	36
反挖门	272	六十年京剧见闻	737	文章会	367

文韶关	782	丑三髯	85	双托掌	213
斗	22	丑髯	83	双扬袖	206
斗鸡坡	171	丑功夫,俊把式	824	双扬髯	215
斗篷	61	且旦	32	双收下场	223
方小亚	579	丑行	33	双髻髻	49
方巾且	34	丑荣归	434	双抓髯	49
方天画戟	113	丑婆子	32	双投唐	348
方天戟	113	书本	96	双抖袖	205
方纱	72	书童	812	双走边	194
方秉忠	608	双一字儿	275	双进门	272
方便铲	116	双人项目类	250	双远指	210
方荣翔	592	双人滚毛	253	双官诰	402
方荣翔的舞台艺术	785	双人趟马	195	双拍腿	236
方翅纱帽	72	双刀	109	双斧	113
方锤	115	双刀分刀式	226	双板	161
方鞭	114	双刀立刀式	226	双枪	112
方纛旗	91	双刀立掖式	226	双枪分举式	229
火	22	双刀夹刀式	227	双枪后背式	229
火凤凰	456、783	双刀护腰式	226	双枪托举式	229
火牛阵	314	双刀封头式	226	双枪侧提式	228
火并王伦	383	双刀顺刀式	227	双枪封头式	229
火把	101	双刀顺风旗式	226	双枪顺风旗式	229
火候	15	双刀横举式	227	双股剑	112
火烧百凉楼	400	双刀横掖式	226	双前指	211
火烧红莲寺	437	双上指	211	双剑	112
火烧余洪	369	双下指	261	双姣奇缘	404
火烧连营	337	双山膀	213	双带箭	348
火烧陈友谅	401	双手刀	110	双挖门	272
火烧战船	330	双手出手棍	107	双狮图	357
火烧望海楼	456	双手带	110	双捋髯	214
火烧葫芦峪	340	双风贯耳	237	双翅戟	113
火烧裴元庆	347	双右指	211	双起霸	193
火焚纪信	317	双处	474	双兜袖	205
火焰	79	双头枪	112	双掏扎	215
火焰山	354、784	双左指	211	双斜一字	275
火焰驹	381	双龙会	370	双斜门	272
火旗	92	双龙髯帽	71	双锁山	369
火髯	83	双光绂	188	双阔亭	474
丑三	85	双后指	211	双摇会	432

双槐树	361	击鼓骂曹	327	打上	156
双腿云里加官	249	功臣宴	309	打下	157
双腿蛮子	250	厉慧兰	498	打下手	151
双腿跪步	217	厉慧良	520	打内与打外	16
双腿膝步	217	厉慧敏	552	打出手	221
双端髯	214	去工添凡	150	打击乐	152
双遮袖	207	古中国之歌	776	打对台	12
双撑拳	213	古中国的歌——京		打瓜园	367
双蝴蝶	441	剧演唱艺术赏析	736	打龙袍	378
双擗袖	207	古城会	328、782	打地	234
双翻指	212	古装	60	穿衣打裤	68
双翻袖	206	古装头	51	打严嵩	407
孔明求寿	340	古装戏	10	打杠女	433
孔雀东南飞	323、777	古道门	103	打灶分家	432
尺寸	15、124	夸儿	8	打灶王	432
尺寸子	80	左右	810	打花鼓	398
尺字调	147	左噪	8	打远	139
巴图鲁	814	左噪	136	打连环	221
巴弦	9	巧连环	386	打侄上坟	430
巴骆和	357	布城	104	打单对	223
引子	120、178	布景	104	打卦	17
邓洙伟	597	平三套	52	打孟良	372、782
邓霞姑	457	平仄	181	打枣竿	166
以一当十,虚实相生	825	平天冠	71	打泡戏	11
以功保戏	825	平台	102	打罗腔	166
五 画		平地风波	417	打英雄	35
世子	803	平阳公主	344	打虎斩蛟	342
东人	815	平沙落雁	175	打软包	21
东方夫人	348	平顶冠	71	打金枝	360
东方赞	172	平贵别窑	363	打金砖	322
东风剧场	680	平剧汇刊	757	打闹台	23
东北戏曲学校	653	平剧剧目汇考	757	打城隍	316
东北戏曲研究院	648	平剧旬刊	772	打炮戏	11
东邻女	467	平原作战	462、780	打砂锅	432
东坡巾	75	扑虎	248	打背躬	179
东游记	749	扒豁口	20	打面缸	431
击奏	152	扒豁子	20	打音	159
击曹砚	329	打八件	222	打胸	236
		打刀	367	打通	23

打彩球	55	正宫	147	龙头拐杖	94
打渔杀家	388	正圆场	220	龙江颂	466、780
打脚尖	218	正套门	272	龙行步	219
打黄梁子	23	正容	79	龙形	93
打棍出箱	374	正调	147	龙虎斗	368
打焦赞	372、782	正搬腿	269	龙套	36
打犄角	55	正德下江南	405	龙套衣	62
打登州	345	正踢腿	267	龙摆尾	274
打雁进窑	352	正霸	194	龙箭衣	68
打韩昌	372、782	玉门关	323	在下	811
打督邮	324	玉成班	642	百花公主	452
打奎驾	377	玉芙蓉	168	百花赠剑	452
打樱桃	367	玉带	66	醉打蒋门神	385
打潘豹	370	玉皇冠	71	兄台	815
打鞋	81	玉堂春	409、777、798	兄妹串戏	434
打髯口	82	玉棍	88	出弓	158
扔袖	206	玉镜台	343	出手双头枪	112
未央宫	318	玉簪记	452	出牙笏	23
未演戏,先识戏	824	玉镯	106	出队子	169
末	27	玉麒麟	387	出场下蛋	264
末将	807	甘宁百骑劫魏营	335	出场扣前扑	264
末眼	124	甘露寺	331	出场接小翻提	263
本帅	803	石伏岩	334	北天门	372
本宫	803	石块	97	北正宫	173
本嗓	135	石秀探庄	386	北诈疯	350
本督	802	石狮	96	北京风雷京剧团	647
本镇	803	石家庄地区京剧团	643	北京市工人俱乐部	660
正丁字步	218	石锁	96	北京市戏曲学校	653
正山膀	213	石榴花	175	北京戏剧	773
正云手	213	艾世菊	603	北京京剧院	643
正气歌	398	节义廉明	405	北京剧场	656
正乐社	649	节节高	165	北京梨园公益会	2
正乐育化会	1	节骨眼	15	北京第一舞台	659
正旦	30	节振国	461、779	卢十回	387
正生	25	龙女牧羊	359	卢文勤	614
正字	143	龙凤呈祥	331	卢胜奎	470
正把	241	龙凤阁	410	只有小演员,没有小 角色	825
正净	32	龙凤掌扇	89	只要工夫练到家	825
正板	162	龙头把	242		

叫板	142	四喜吊搭	86	仙人担	97
叫散	141	四喜带	65	代父征	346
叶(盛兰)派	291	四喜班	641	令公刀	108
叶(盛章)派	304	四喜髯	86	令媛	813
叶少兰	533	四棱巾	76	令箭	95
叶含嫣	399	四箴堂科班	650	令箭架	95
叶金援	527	四蟒四靠全拿得起		包大头	54
叶春善	619	来	825	包公	435
叶盛长	495	帅盔	71	包公五络髯	86
叶盛兰	531	帅跟斗	240	包头	54
叶盛兰暨叶少兰唱		帅旗	91	包老旦头	52
腔选集	765	旦行	30	包角相貂	73
叶盛章	602	旦角头部化装	46	包拯	793
叹皇陵	410	旦角耍媚,花脸耍美	825	包拯面门的月牙图	
四大件	192	旧戏新谈	729	案	42
四大名旦	4	旧剧丛谈	713	包绸子系偏扣	55
四大须生	4	旧剧集成	757	处处人心,处处无心	826
四大徽班	641	田汉	626	外	27
四大徽班	3	田汉文集(九)	722	外场椅	21
四小名旦	4	田汉文集(八)	722	外串	24
四川白毛女	462	田汉文集(十)	722	失子惊疯	403
四门跟斗	237	田汉戏曲选	760	失印救火	402
四五花洞	375	田际云	619	失空斩	340
四方巾	76	田单救主	314	失润	140
四功五法	196	田桂凤	535	失街亭	339
四平山	347	甲	66	犯妇	808
四平调	127	申雪贞报仇	381	犯官	806
四声	180	电镜	98	瓜锤	115
四来	173	目中无人,心中有人	825	生丑言出	23
四进士	405	目莲救母	427	生旦净末丑的表演	
四呼	183	光钹	188	艺术	742
四杰村	358、776	乐句	125	生死恨	777
四轮巾	76	乐府传声译注	742	生死恨	395
四郎探母	372、776	乐逗	126	生死牌	452
四郎探母·巡营	782	乐谱	155	生死缘	323
四梁四柱	14	乐毅	125	生行	25
四盘山	372	乐毅伐齐	314	生员	808
四维儿童戏剧学校	651	乐器	97	生角耍弓,旦角耍松	824
四喜	86	仕林祭塔	430	用弓	157

甩上句	9	主旋律谱	119	宁夏银川业余京剧团	709
甩发	47	兰花形	209	宁夏麻绳社职工业余京剧团	708
甩头	105	写状	404	宁教艺压钱,不教钱压艺	826
甩腔	141	冯子和	536	宁输后台,不输前台	826
甩腰	244	冯小隐	622	市招	106
甩髯	214	冯志孝	503	永安宫	337
白门楼	327	冯叔鸾	621	汉中市京剧场	678
白马坡	327	半凤冠	78	汉东山	173
白云生	530	半月戏剧	771	汉戏	3
白云红旗	463	半月剧刊	771	汉明妃	320
白云洞	354	半髯髻	214	汉津口	783
白毛女	462	半霸	193	汉津口	329
白水滩	389、775	头面	52	汉调	129
白玉昆	513	头眼	124	汉调二黄	129
白玉艳	577	宁失千金,不失一春	826	玄鹤鸣	175
白龙关	368	宁武关	417	立音	136
白龙庙	385	宁肯砸在地上,不能砸在台上	826	讨鱼税	389
白色	41	宁穿破,不穿错	826	讨俏	15
白衣渡江	336	宁夏公务员业余联谊会总社平剧组	708	让成都	334
白牡丹	540	宁夏军区修理厂俱乐部	709	让徐州	783
白良关	350	宁夏回族自治区京剧团	644	让徐州	326
白罗衫	414	宁夏京剧联合俱乐部	708	记谱	118
白虎堂	373	宁夏省十一军军械处修枪所俱乐部	708	丝弦	153
白帝城	337	宁夏省十一军政治部业余京剧团	708	丝绦	65
白面郎君	388	宁夏省高等法院俱乐部	708	加工整理	117
白粉末脸	39	宁夏省教育厅民众教育馆国剧研究社	708	加官条子	94
白素贞	799	宁夏省银行俱乐部	708	加官步	219
白蛇传	450、783	宁夏省新生京剧团	709	发冠生	29
白登云	611	宁夏盐务局俱乐部	708	发绲	47
白逼宫	335			发帽	142
白缨枪	111			发髻	48
白蟒台	321、782			发髻	48
印	95			台下人语	732
印盒	95			台上三秒钟,台下三年功	826
杀四门	351			台上见	19
杀妾擒军	321				
主爷	810				
主奏	155				
主唱	133				

台上高一寸,台下高一尺	826	皮儿厚	17	压	233
台风	197	皮黄琴谱	757	压马叉	268
台扑	254	皮黄锣鼓秘诀	742	压枣	247
台帐	104	边式	16	压顶	237
台步	216	辽宁省大连电业局 业余京剧团	702	压轴	9
台拉拉	255	辽宁省大连振雅社	701	压堂	14
台顶	74	辽宁省大连黎明国 剧研究社	702	压腿	267
台柱子	13	辽宁省戏剧学校	654	吉林省中东铁路总 管理局俱乐部京 剧团	
台提	254	辽宁省沈阳“协和会 馆”国剧部	702	吉林省长春东北师 范大学业余京剧 团	704
台蛮	254	辽宁省沈阳三连业 余京剧团	702	吉林省长春市文化 宫业余京剧团	704
台躁	255	辽宁省沈阳大东俱 乐部	702	吉林省长春国风剧 社	703
史可法	418	辽宁省沈阳公余俱 乐部	701	吉林省吉林市铁路 业余京剧团	703
史若虚	635	辽宁省沈阳气压机 厂业余京剧团	702	吉林省戏曲学校	654
司马师眼下生的瘤	42	辽宁省沈阳东北工 学院业务剧团	703	吉祥戏院	663
司马师髯	84	辽宁省沈阳市回民 业余京剧团	703	在家不忘亲,上台须 忘身	826
司马迁	438	辽宁省沈阳同乐处	702	地藏王	394
司马遥宫	341	辽宁省沈阳沈水俱 乐部	702	地藏帽	72
司鼓	151	辽宁省沈阳商埠俱 乐部	701	场上不逗后台喂	830
圣旨	95	辽宁省沈阳晶晶剧 团	702	场面	151
圣驾	814	辽宁省阜新市京剧 团	647	夸将	179
奶奶	808	辽宁省新民县铁路 业余剧团	703	夹棍	96
对儿戏	10	六 画		夺太仓	401
对刀步战	417	共叔段	307	夺板	142
对口唱	133	共舞台	673	夺锦标	387
对台戏	12			成套音乐	131
对戏	12			托兆小显	350
对帔	59			托兆碰碑	370
对弦	151			托腔	145
对唱	133			托髯	214
对啃	22			扛虎跳	253
对腔	140			执事牌	90
幼功好,演到老	826				
弗天亮	412				
母女会	363				
母妻兄弟血	333				
民主剧场	661				
民乐戏院	677				
民族文化宫礼堂	658				

扩展句	126	老丑脸	40	过合	235
扫	233	老公卷	72	过场	199
扫一勾	9	老夫人	811	过场戏	11
扫边	24	老斗	22	过场音乐	155
扫地挂画	399	老斗衣	64	过戏	11
扫血打碗	376	老旦	31	过曲	148
扫松下书	323	老旦头	52	过顶摔	252
扫帚	99	老旦帅盔	71	过桌拧麻花	256
扫堂腿	250	老旦官衣	59	过桌案头	256
扬州画舫录	711	老旦裙	61	过桥	78
扬袖	206	老旦襟	58	过梁	78
有戏不算戏,无戏才 是戏	827	老生	25	过翘	78
有板时若无板,无板 时却有板	827	老师开错了蒙,如同 放火烧身	827	邢美珠	572
朴刀	109	老朽	809	李慧娘	796
机关布景	103	老爷	806	拉了	21
机房训	402	老爷盔	71	拉矢	21
死戏活人唱	827	老步	216	呀	237
死脸子	17	老虎枪	235	光杆单头枪	111
毕谷云	558	老黄请医	398	光武兴	321
毕英琦	502	耳不闻	73	则天女皇	442
毕燕挺	114	耳毛子	49	吃人肉	322
百丑图	745	耳涛	84	吃火	203
百日笛子千日箫,小 小胡琴拉断腰	827	臣妾	804	吃栗子	18
百鸟朝凤	427	西门豹	313	吃素	18
百寿医	335	西皮	126	吃螺螄	18
百花亭	358	西皮二黄音乐概论	746	吊毛	195、246
百花集	730	西皮回龙	164	吊金龟	377
百花集三编	731	西安世界大舞台	678	吊鱼	255
百花集续编	730	西安东风剧院	678	吊耷髻	85
百草山	427	西单剧场	657	吊眉	54
百凉楼	400	西施	312、786	吊噪	135
百脚旗	92	西厢记	443	吊腿	267
百褶裙	61	西湖主	434	同光十三绝	2
老人巾	77	过山毛	252	同年	807
老三块瓦脸	37	过门	145	同命鸳鸯	324
老丑	34	过五关	328	同音异弦	161
		过包	251	同鼓	186
		过包馱	252	吐字	138
				吓蛮书	358

吕月樵	509	曲牌	148	剧)	770
吕布	788	曲韵	179	传统唱腔	122
吕布与貂蝉	325、784	曲谱	118	佘山雾	465
吕君樵	633	网子水纱	47	先打闪,后打雷	828
吕瑞明	638	网巾	47	先皇牌	101
回民支队	459	贞娥刺虎	418	先锋	192
回龙阁	364	吸腿上顶	243	全本王宝钏	364
回龙鹤	364	旱轴子	10	全本罗成	350
回龙腔	164	男三战	388	全奏	154
回回曲	172	男官衣	59	全剧音乐	131
回戏	12	男怕《夜奔》,女怕 《思凡》	830	全部晴雯	426
回荆州	331	男帔	59	全霸	193
回滑音	160	男起解	345	华东戏曲研究院	648
团龙马褂	69	男蟒	58	华东京剧实验学校	654
团音	183	男褶子	60	华东京剧实验剧团	643
团圆	404	丢板	8、143	华丽缘	436
尖团	182	乔蕊臣	615	华容挡曹	331
尖纱	72	任桂林	633	华容道	331
尖音	183	份儿	14	华粹深	630
尖翅纱帽	72	伊帕尔罕	424	华粹深剧作选	759
尖噪	136	伍子胥	310、786	合乐	155
尖纛旗	91	伍子胥复仇记	310	合头	149
师父	811	伍申会	310	合龙口	275
师爷	813	伐子都	307	合欢图	341
师傅引进门,学艺在 自身	828	伐东吴	336	合弦	9
师傅领进门,修行在 个人	828	伐齐东	314	合奏	154
当场一字难	827	众乐茶园	669	合钵	430
当场不让父,举手见 高低	827	优语集	748	合唱	134
当阳桥	329	会戏	12	合槽	9
当铜卖马	344	会看戏才会演戏	828	合辙	180
早扮三光,晚扮三慌	827	会唱能把人唱醉,傻 唱能把人唱睡	828	名伶影集	715
早晨不起,误一天的 事	828	伞	35	名剧·名人·名唱	768
曲六乙	639	传外不传内	828	名家无专师	828
曲指	212	传枪记	780	后双飞燕	270
曲笛	191	传统戏曲剧目资料 汇编(第一集)	759	后把	241
		传统剧目汇编(京 剧)		后底靴	79
				后桥	245
				后跌步	216
				多人走边	194

多人起霸	194	行李	101	刘木铎	632
多人趟马	195	行弦	173	刘氏望乡	427
年兄	815	行家 - 伸手,便知有		刘艺舟	620
延安平剧研究院	642	没有	828	刘长瑜	568
朱(桂芳)派	298	行善得子	394	刘永春	585
朱云鹏	498	行腔	138	刘仲秋	628
朱文英	574	行路训子	377	刘吉典	636
朱文相	639	行路哭灵	377	刘秀荣	562
朱世慧	606	交印刺字	391	刘连荣	589
朱仙镇	393	亦舞台	672	刘备	789
朱四十	575	关刀	108	刘金定杀四门	369
朱奴儿	169	关子	15	刘厚生	637
朱玉良	593	关门头	160	刘奎官	588
朱秉谦	501	关门点	160	刘奎官舞台艺术	725
朱桂芳	575	关公五络髯	86	刘唐下书	383
朱素云	529	关公髯	83	刘唐靴	83
朱莲芬	534	关王庙	408	刘桂娟	574
朱鸿发	604	关正明	497	刘赶三	599
朱斌仙	602	关汉卿	452	刘雪涛	531
朱琴心	541	关玉峰	604	刘鸿声	474
朱福侠	533	关羽	789	刘鸿声的声腔艺术	724
朱瘦竹	626	关羽戏集	759	刘喜亮	527
杀山	386	关怀	506	刘媒婆	797
杀嫂投梁	386	关肃霜	555	刘斌昆	602
杂行	34	关肃霜表演艺术散		刘曾复	632
竹中藏令	332	论	723	刘琪	578
竹节鞭	115	兴汉图	319	刘筱衡	542
竹林计	369	兴隆会	400	刘瑾	797
竹袜	81	军师	803	刘豁公	621
竹篮	98	军爷	806	字头	181
自我演戏以来	751	军棍	90	字正腔圆	137
自报家门	178	冰人	812	字正腔圆,悠扬婉转	829
自指	210	冲天冠	71	字字双	184
舌杆子	170	冲眼斗	240	字尾	181
血手印	373	冲霄楼	379	字是骨头腔是肉	829
血溅万花楼	390	刘(鸿声)派	279	字腹	181
血溅桃花扇	419	刘乃崇	637	宇宙锋	316
行头	56	刘子蔚	527	守旧	104
行动坐卧,不离这个	828	刘文学	464	守宫杀监	418

安人	815	江苏省嘉定大众剧社	695	齐齐哈尔市京剧团	
安儿衣	63			剧场	682
安工老生	26	江苏省嘉定县民光剧社	695	齐奏	154
安五路	338			齐眉棍	114
安天会	353	江苏省嘉定县金声票房	695	齐唱	134
安安衣	63			齐啸云	594
安居平五路	338	江苏省嘉定桃溪戏剧研究社	695	齐淑芳	578
安舒元	481			齐燕铭	630
庆乐戏院	657	江油关	341	加官	247
庆顶珠	389	江采苹	792	发头	174
庆南枝	175	江都县	421	对打一扯两扯	236
庆春圃	548	江湖十二角色	25	对打双收下场	236
庆贺黄马褂	420	江新蓉	554	对打套路	231
汜水关	325	汤怀自刎	393	对打萝卜头子	236
汜水关(商)	306	汤晓梅	566	丞相	802
江儿水	169	汤勤	798	买臣休妻	320
江上行	634	汤锣	187	买雄鸡	404
江世玉	531	汲水哭灵	414	好事近	169
江东刺驾	369	灯彩戏	11	好唱戏的为贵,唱好戏的不值钱	829
江汉渔歌	450	米喜子	469	好媳妇	467、779
江苏省戏剧学校	655	羊毛	17	好鹤亡国	308
江苏省京剧院	645	羊形	94	好鹤失政	308
江苏省奉贤门头戏班	696	羊肚汤	399	孙(菊仙)派	277
江苏省松江大同票房	695	羊角哀	315	孙正阳	605
江苏省松江若钟集票房	695	衣箱	106	孙玉姣	797
江苏省松江茸光匡艺社	696	许仙巾	77	孙安动本	411
江苏省金山平剧研究社	696	许思言	635	孙佐臣	608
江苏省青浦平剧社	694	许荫堂	472	孙甫亭	581
江苏省青浦朱家角韵声社	695	许姬传七十年见闻录	749	孙岳	502
江苏省南汇台岑社	695	许德义	587	孙绍东	606
江苏省南汇民声京剧组	696	论戏曲表现现代生活	734	孙春山	605
江苏省南汇和社	695	闭口音	183	孙春恒	471
		问樵闹府	375	孙钧卿	484
		闯王进京	455	孙家庄	404
		齐如山	619	孙悟空	799
		齐如山回忆录	749	孙悟空眼部涂金	43
		齐如山剧学丛书	713	孙悟空擒魔荡寇	354
				孙盛文	589

- | | | | | | |
|-----------|-----|-----------|-----|-----------|---------|
| 孙盛武 | 603 | 戏曲表演规律再探 | 732 | 戏要三分生 | 830 |
| 孙菊仙 | 471 | 戏曲表演美学探索 | 736 | 戏要做足,不可做尽 | 830 |
| 孙鹏志 | 489 | 戏曲表演毯子功教 | | 戏迷传 | 431 |
| 孙毓堃 | 514 | 材 | 743 | 戏选(第一册) | 756 |
| 孙毓敏 | 567 | 戏曲砌末与舞台装 | | 戏剧月刊 | 770 |
| 导板 | 164 | 置 | 764 | 戏剧艺术论丛 | 773 |
| 戏,学在肚里馊不了 | 829 | 戏曲研究 | 773 | 戏剧丛刊 | 771 |
| 戏不离技,技不离戏 | 829 | 戏曲美学论文集 | 732 | 戏剧电影报 | 774 |
| 戏包袱 | 13 | 戏曲美学特征的凝 | | 戏剧旬刊 | 771 |
| 戏好学,功难练 | 829 | 聚变幻 | 736 | 戏剧论丛 | 773 |
| 戏好学,神难描 | 829 | 戏曲语言漫论 | 732 | 戏剧周报 | 771 |
| 戏曲人物散论 | 729 | 戏曲选 | 765 | 戏剧板 | 772 |
| 戏曲与戏曲文学论 | | 戏曲音乐 | 772 | 戏剧春秋 | 772 |
| 稿 | 728 | 戏曲音乐研究 | 738 | 戏剧研究 | 773 |
| 戏曲艺术 | 772 | 戏曲剧本选 | 765 | 戏剧脚色名词考 | 713 |
| 戏曲艺术节奏论 | 730 | 戏曲剧目论集 | 737 | 戏料 | 13 |
| 戏曲艺术论 | 731 | 戏曲唱工讲话 | 746 | 戏班 | 713 |
| 戏曲艺术论集 | 738 | 戏曲唱词浅谈 | 738 | 戏谚--千条 | 746 |
| 戏曲艺术时空论 | 736 | 戏曲教育论集 | 734 | 戏谚赏析 | 746 |
| 戏曲龙套艺术 | 743 | 戏曲菁英(上) | 744 | 戏装 | 56 |
| 戏曲龙套教材 | 741 | 戏曲筋斗练习方法 | 741 | 戏篓子 | 13 |
| 戏曲诀谚语通俗注 | | 戏曲编剧论集 | 730 | 收关胜 | 388、775 |
| 释 | 746 | 戏曲编剧技巧浅论 | 732 | 收杨再兴 | 392 |
| 戏曲导演学概论 | 739 | 戏曲新论 | 730 | 收姜维 | 339 |
| 戏曲考原 | 715 | 戏曲新报 | 773 | 收邱瑞 | 346 |
| 戏曲把子功 | 745 | 戏曲群星(第一、第 | | 收音 | 136 |
| 戏曲报 | 772 | 二、第三集) | 744 | 收韩秀 | 419 |
| 戏曲改革论集 | 731 | 戏曲演员印象录 | 755 | 欢乐歌 | 172 |
| 戏曲改革散论 | 734 | 戏曲演唱论著辑释 | 742 | 牟骆岗 | 390 |
| 戏曲武功教程 | 743 | 戏曲舞台奥秘与自 | | 红门旗 | 92 |
| 戏曲表、导演浅谈 | 738 | 由 | 735 | 红云岗 | 459、781 |
| 戏曲表演论集 | 731 | 戏考 | 756 | 红生 | 27 |
| 戏曲表演把子功教 | | 戏牡丹 | 364 | 红灯 | 101 |
| 材 | 741 | 戏典 | 757 | 红灯记 | 460、780 |
| 戏曲表演身段基本 | | 戏学汇考 | 756 | 红色 | 41 |
| 功教材 | 741 | 戏学指南 | 757 | 红色风暴 | 460 |
| 戏曲表演的十要技 | | 戏肩膀 | 13 | 红色娘子军 | 461、780 |
| 巧 | 742 | 戏是一样的戏,各自 | | 红纬帽 | 78 |
| 戏曲表演知识三讲 | 747 | 口里见高低 | 829 | 红豆馆主 | 616 |

红岩	460	阴阳	180	扮戏不像,不如不唱	830
红拂传	345	阴阳河	425	扯扎	215
红线盗盒	361	阴阳扇	105	扯四门	272
红罗伞	89	阴阳掌	213	扳	144
红柳村	423	阴阳错	375	批	175
红娘	364、792	阴阳髻	84	抄功	241
红娘(宋长荣)	784	阴调	136	抄过场	199
红娘(赵燕侠)	781			抄腿扔人	253
红桃山	388			把子	108
红绣伞	90	两下锅	16	把子功	224
红绣鞋	170	两门抱	16	把子箱	108
红梅山	355	两边冲上	275	把场	7
红梅阁	397	两边翻下	273	抓	116
红票	23	两合成	12	抓头	236
红逼宫	341	两层楼	264	抓肚	236
红楼二尤	426	两把头	51	抓袖	207
红楼十二官	455	两抖袖	205	抓髻	50
红氍纪梦诗注	751	两将军	334	投军别窑	363
红旗谱	460	两狼山	370	投袖	205
红管家	466、779	两握袖	207	抖弓	158
红缨枪	111	两撩髻	214	抖袖	205
红缨帽	77	两翻袖	206	抗金兵	390
红鬃烈马	364	严亲	810	折子戏	10
红鬃髯上	732	劳动剧场	658	折袖	207
纪玉良	491	吞吴恨	337	抚琴访友	312
纪念荀慧生先生	752	坎肩	63	抠戏	12
纪念徽班进京 200 周年,振兴京剧观摩研讨会	6	坛子攒	223	抢戏	12
纪信替主	317	坛山谷	341	抢板	142
羽扇	97	声母	181	抢挑小梁王	390
观音帔	59	声腔	119	抢背	195、249
观音得道	428	壳子	265	护身符	98
观剧生活素描	713	孝义节	338	护领	65
阳平官	336	孝衣	69	报	35
阳调	135	孝感天	307	报门	199
阴	22	寿山会	367	报录的	807
阴人	22	形体训练基本功教材	745	更红集	729
阴人开搅	22	戒刀	110	更新舞台	672
		扭花梆子	219	李(少春)派	285
				李(多奎)派	299

李(金泉)派	300	李松年	532	李慧娘	397、451、784
李(春来)派	286	李经文	571	杏元和番	361
李(洪春)派	282	李金泉	581	杏坛三操	169
李七长亭	381	李金鸿	577	杏花村	434
李七面门的疤痕图 案	43	李鸣岩	582	杏花旗	92
李万春	515	李鸣杰	605	杜十娘	453
李小春	524	李鸣盛	496	杜元田	499
李元春	523	李春来	508	杜近芳	559
李双双	466	李春泉	607	杜祠落成庆典堂会	5
李少春	493	李春森高盛麟的舞 台艺术	725	杜鹃山	459、780
李氏殉国	341	李洪春	480	杜镇杰	507
李长春	595	李炳淑	568	来了	818
李世芳	549	李胜素	574	来也	818
李世济	560	李荣威	593	来回扑虎	249
李世霖	491	李香君	419、798	杨(小楼)派	287
李兰亭	513	李家载	490	杨(宝森)派	284
李奶奶	800	李桂春	476	杨七郎面门的虎字 图案	42
李玉芙	566	李浩天	526	杨乃彭	505
李玉和	800	李海燕	573	杨子荣	801
李玉茹	551	李涛痕	622	杨小朵	535
李仲林	517	李莉	570	杨小卿	532
李光	525	李铁梅	800	杨小楼	510
李吉来	482	李陵碑	370	杨小楼艺术评论集	728
李吉瑞	508	李崇善	503	杨广面门勾画的蜘蛛 图案	42
李多芬	581	李盛斌	515	杨门女将	446、778
李多奎	580	李盛藻	487	杨月楼	507
李如春	487	李维康	571	杨玉环	791
李师斌	498	李逵	795	杨玉娟	562
李庆春	605	李逵负荆	386	杨尘因	621
李丽芳	559	李逵探母	448	杨延昭	793
李克用眉翅间的螭 形图案	42	李紫贵	633	杨至芳	569
李宏图	533	李瑞来	489	杨宝忠	610
李连仲	585	李韵秋	561	杨宝忠京胡演奏经 验谈	767
李佩卿	610	李嘉林	595	杨宝森	485
李和曾	494	李慕良	612	杨宝森唱腔选	769
李宗义	489	李蔷华	556	杨鸣玉	598
李宝春	506	李静文	579		
		李慧芳	551		

杨春霞	568	花盆鞋	80	运弓	157
杨秋玲	564	花相貂	73	运气	139
杨荣环	554	花钩	98	还原舞台高于舞台	736
杨继业	792	花梆子	172	还珠吟	366
杨继盛	406	花梆子步	217	进一步革新和发展	
杨排风	371、793	花轿娶和尚	382	戏曲艺术	732
杨淑蕊	570	花部农谭	711	进弓	158
杨盛春	515	花筵赚	343	进门出门	199
杨菊萃	550	花腔	130	进蛮书	358
杨隆寿	508	花锄	99	远丁字步	218
杨椒山	406	花箭衣	68	连弓	158
杨猴子	508	花蝴蝶	379	连升三级	433
杨瑞亭	513	花篮	98	连升店	433
杨畹农	547	花褶子	60	连台本戏	10
杨燕毅	598	苍头	812	连环计	325
步步娇	169	苍蝇救命	376	连环套	422
求贤鉴	390	苍蝇罩	78	连城璧	314
求凰集	764	苏三起解	408	连营寨	337、782
芙蓉剑	412	苏少卿	625	麦城升天	336
芙蓉草	542	苏白	177	吼,吼,吼	818
芜湖关	401	苏州撇	52	串龙珠	400
芦中人	310	苏武	787	串腰	234
芦花记	312	苏武牧羊	319	串跟斗	239
芦花河	356	苏雪安	625	串锤	238
芦花荡	332	豆叶黄	173	别	233
芦林坡	387	赤桑镇	446	别母乱箭	417
芭蕉扇	354	赤壁之战	330	别步	218
花三块瓦脸	37	走边	194	别宫祭江	337
花子拾金	431	走边钹	188	助跑	241
花元宝脸	38	走动	819	吟板	163
花木兰	346、791	走向艺术之路	753	吟诗	166
花旦	30	走向新的综合	732	吟香钗会	442
花田八错	382、777	走麦城	336	听场	8
花田错	382	走弦	151	听涛室剧话	735
花扣带	65	走板	8、140	听歌想影录	715
花两膛脸	38	走哇	817	听蹭	13
花园赠金	362	走调	144	吮儿	8
花衫	31	走雪山	411	吴小如	637
花雨集	729	走矮子	211	吴汉杀妻	321

吴同宾	638	乱迪骂阎	394	坐肩提	251
吴吟秋	562	乱弹	3	坐宫	372
吴春礼	638	伯牙摔琴	312	坐唱	153
吴祖光	635	伯当招亲	348	坐楼杀惜	383
吴祖光论剧	735	伴奏	145	坐寨盗马	422
吴衍能	367	伴奏人	156	我的父亲梅兰芳	749
吴素秋	551	伴奏音乐	160	我的电影生活	749
吴钰璋	596	伴唱	133	我的舞台艺术	745
吴韵芳	558	伶史	747	牡丹对课	364
吵家杀山	386	伶界大王	4	牡丹江市京剧团剧	
吹入	152	伽蓝棍	114	场	683
吹打	174	低把	156	狂徒	809
吹打曲牌	149	何为	638	皂隶竹板	90
吹奏	152	何月山	512	皂隶衣	64
吹腔	128	何玉凤	799	皂隶帽	77
吹箫乞食	311	何玉蓉	488	秀才巾	77
吹髯	215	何时希	632	肘丝扑虎	248
呀	817	何慢	636	角儿	13
呀呀呸	818	余太君	793	角色无大小,全当正	
呆眼	197	余塘关	370	戏唱	830
吹	817	余赛花	443	角色无大小,配戏不	
员外	808	余(叔岩)派	280	配入	830
员外巾	76	余三胜	469	身体素质训练	239
园林好	169	余千教主	358	身段	193
困曹府	367	余玉琴	575	身段谱口诀论	745
岑马争功	321	余叔岩	478	迎仙客	167
帐幔	103	余叔岩艺术评论集	727	钉板	105
旱水	243	余叔岩唱片曲谱集	761	饮场	7
旱烟袋	97	余紫云	534	冷场	7
时小福	534	佛手桔	395	初出茅庐	439
时式褶子	60	作曲	117	宋(德珠)派	298
时迁偷鸡	386	佟家坞	436	宋士杰	405、778
时迁盗甲	387	刨	22、233	宋丹菊	578
时装戏	11	刨子旗	93	宋长荣	563
时慧宝	475	刨戏	22	宋玉庆	504
虬髯	85	含泪的笑	754	宋江吃粪	385
里子老生	27	坐场白	178	宋江闹院	383
延安军民	462	坐场诗	178	宋江题诗	385、448
乱石山	400	坐肩飞脚	253	宋宝罗	492

- | | | | | | |
|--------|---------|---------|---------|---------|---------|
| 宋昌林 | 598 | 牢子 | 35 | 张云溪 | 518 |
| 宋富亭 | 589 | 牢狱鸳鸯 | 430 | 张少楼 | 496 |
| 宋德珠 | 576 | 状元印 | 399 | 张手 | 209 |
| 完壁归赵 | 314 | 状元祭塔 | 430 | 张文涓 | 495 |
| 宏碧缘 | 435 | 状元媒 | 444 | 张文祥刺马 | 426 |
| 庐江恨 | 324 | 状元谱 | 430 | 张文艳 | 538 |
| 应天球 | 342 | 状纸 | 95 | 张文斌 | 601 |
| 应节戏 | 13 | 社长的女儿 | 465 | 张火丁 | 574 |
| 弟子 | 807 | 穷生 | 29 | 张世麟 | 517 |
| 快三眼 | 162 | 穷生巾 | 77 | 张占福 | 599 |
| 快弓 | 159 | 穷衣 | 57 | 张百愚 | 628 |
| 快衣 | 69 | 言(菊朋)派 | 281 | 张幼麟 | 527 |
| 快步 | 216 | 言少朋 | 490 | 张正芳 | 557 |
| 快板 | 163 | 言兴朋 | 506 | 张式 | 209 |
| 快活林 | 384 | 言菊朋 | 478 | 张次溪 | 630 |
| 怀梨偶寄 | 734 | 言菊朋舞台艺术 | 724 | 张聿光 | 609 |
| 汪(桂芬)派 | 279 | 言慧珠 | 547 | 张达发 | 597 |
| 汪(笑依)派 | 279 | 诈历城 | 333 | 张伯驹 | 626 |
| 汪正华 | 500 | 谷春章 | 605 | 张君秋 | 548、753 |
| 汪桂芬 | 473 | 辛安驿 | 414、781 | 张君秋戏剧散文 | 723 |
| 汪笑依 | 472 | 辛宝达 | 506 | 张君秋唱腔选集 | 769 |
| 汪笑依戏曲集 | 758 | 劲头 | 15 | 张肖伦 | 625 |
| 汪曾祺 | 637 | 君子国 | 357 | 张学津 | 504 |
| 汾阳帽 | 73 | 君臣乐 | 368 | 张定边 | 401 |
| 汾河湾 | 352 | 妒妇诀 | 412 | 张庚 | 631 |
| 沈小梅 | 564 | 妖怪脸 | 40 | 张建国 | 506 |
| 沈阳京剧院 | 645 | 妙常巾 | 76 | 张松献地图 | 333 |
| 沈宝钧 | 607 | 尾声 | 148、176 | 张勋家宅戏楼 | 664 |
| 沈金波 | 497 | 尾奏 | 154 | 张南云 | 565 |
| 沈健瑾 | 569 | 张(君秋)派 | 297 | 张春华 | 604 |
| 沈雁西 | 612 | 张七 | 607 | 张春孝 | 532 |
| 沈福存 | 563 | 张二奎 | 470 | 张春秋 | 553 |
| 沉香斧 | 113 | 张二鹏 | 516 | 张美娟 | 577 |
| 沙陀国 | 366 | 张义得宝 | 377 | 张胜奎 | 470 |
| 沙家浜 | 462、780 | 张飞 | 789 | 张桂轩 | 509 |
| 沙桥饯别 | 353 | 张飞负荆 | 329 | 张海涛 | 492 |
| 沙锅浅 | 77 | 张飞审瓜 | 440 | 张绣刺婶 | 327 |
| 没谱 | 17、144 | 张飞敬贤 | 439 | 张曼玲 | 563 |
| 泛指 | 210 | 张之江 | 636 | 张聊止 | 625 |

张富有	618	陈正薇	584	卧虎沟	379
张森林	613	陈永玲	557	卧鱼	244
张黑	599	陈州柴米	447	卧鼓锤	115
张蓉华	559	陈西汀	636	取东川	335
张德俊	512	陈志清	504	取帅印	350
张嘴音	136	陈秀华	623	取成都	334
张翼鹏	514	陈和平	565	取金陵	401
张睿	618	陈宫计	324	取南郡	331
张鑫海	612	陈彦衡	608	取洛阳	321
改良行头	57	陈桂兰	548	取荥阳	317
改良相貂	73	陈淑芳	572	取雒城	334
改良跷	80	陈富年	628	取濮州	389
改良靴	80	陈道安	609	坤角戏	13
改良靠	67	陈塘关	305	奇女福	343
改良襟	58	陈瑶华	557	奇双会	403
改编	117	陈墨香	622	奇冤报	377
灵芝草	105	陈德霖	535	奇袭白虎团	462、780
灵牌	101	陈鹤峰	483	奔	18
纬帽	77	陈霖苍	598	奔瓜	18
纯阳戏洞	364	驱车战将	308	幸熙	613
纱帽	71	鸡盔	74	披	175
纱帽生	29			抬腿	269
纺棉花	430、775			抱衣抱裤	68
迟小秋	574	丧巴丘	332	抱肚子旦	30
迟世恭	491	其他拟声	174	抱肩虎跳	257
阿甲	629	刺	233	抱腰后桥	253
阿庆嫂	800	刺巴杰	357	抱腹虎跳	253
阿黑与阿诗玛	464	刺王僚	311	抵颞音	184
陆文龙	795	刺杀旦	31	抹子鞋	80
陆华云	529	刺花	139	抹词	18
陆静岩	640	刺虎	776	押虎枪	90
陈(德霖)派	291	刺蚌	357	押韵	180
陈三两	453	卖弓计	351	抽下	276
陈大漉	486	卖马	344	抽签	21
陈小田	627	卖水	448、781	拂手形	209
陈小燕	567	卖油郎	394	拂袖	206
陈少霖	486	卧云居士	580	担袖	207
陈世美	794	卧龙吊孝	332	拉	234
陈正岩	499	卧龙岗	329	拉丁字母锣鼓谱	157

八 画

泣人	152	板	123、185	武打	221
拉弓	158	板头	147	武旦	31
拉奏	152	板式	123	武旦七星刀	109
拍鼓	185	板斧	113	武汉市戏剧学校	655
拐	116	板眼	123	武汉市京剧团	644
掩腔	130	板腔体	121	武生	27
拙荆	813	板鼓	186	武生巾	76
招手	210	板槽	123	武生褶子	60
招文袋	101	枕头	98	武则天	442
招军	192	林玉梅	561	武场	150
招式	210	林冲	795	武老生	27
招贤镇	422	林冲夜奔	383、776	武行	35
招袖	206	林则徐	456	武花脸	33
拦马索	105	林场告假	20	武净	33
拦江截斗	334	林树森	480	武松	385、779、795
拧身僵尸	246	林海雪原	461	武松打店	384、783
拧转抢背	256	枣牙塑	114	武松打虎	384
拨落倒脱靴	273	枣阳山	344	武松杀嫂	384
斩马谲	339	枪	111	武昭关	311
斩寿廷	369	枪挑安殿宝	351	武轴子	9
斩招	96	枪挑穆天王	373	武家坡	363
斩经堂	321、776	枪架子	221	武穆归天	394
斩郑文	340	柜	106	玩会跳船	455
斩郑恩	368	柜中缘(宋)	450	玩笑旦	30
斩秦洪	403	柜中缘(明)	414	画轴	97
斩莫成	406	柜台	466	直扑虎	248
斩戚姬	318	欧阳予倩	624	码词	18
斩黄袍	368、781	欧阳予倩文集(二)	722	苗刀	110
斩雄信	349	欧阳予倩戏剧论文		苗岭风雷	465、753
斩韩信	318	集	723	苗胜春	475
斩窦娥	399	武二花	33	若要戏路通,全靠幼	
斩蔡阳	328	武十回	385	时功	830
斩颜良	328	武三场	17	苦生巾	77
杭子和	609	武小生	29	苦条子旦	30
杵	236	武丑	34	苦条子老生	26
松江省哈尔滨市业		武丑张春华	754	苦哇	818
余京剧团	705	武丑脸	40	英台抗婚	440
松柏庵传奇	752	武文华	419	英杰烈	416
松雪芳	576	武功	239	英雄义	388

英雄血泪图	383	青冢记	320	罗(福山)派	299
英雄衣	68	青海人民剧院	680	罗小宝	474
英雄脸	40	青袍	36、62	罗合如	627
范儿	14	青梅煮酒论英雄	327	罗成	350
范进中举	454	青霜剑	381	罗成叫关	349、783
范宝亭	587	顶功	242	罗寿山	600
范钧宏	634	顶板	129	罗罗调	166
范钧宏戏曲选	760	蚩蜡庙	422	罗罗腔	166
表情	197	卓文君	320	罗帽	72
表演经验	747	呼延赞面部的王字		罗锅子抢亲	413
表演特技	202	图案	43	罗福山	579
表演程式	196	国丈	815	罗敷	788
转包	251	国太	804	罗蕙兰	561
转板	142	国母还朝	379	罗瘦公	620
转调	156	国剧丛刊	772	虎头钩	113
转悠腿	269	国剧身段谱	713	虎头盔	74
转磨	203	国剧画报	771	虎头牌	116
软工调	147	国舅	804	虎头靴	79
软弓	157	尚(小云)派	294	虎皮坎	63
软枪	111	尚(和玉)派	287	虎形	94
软毯子功	245	尚小云	539	虎牢关	325
软跷	80	尚小云的舞台艺术	779	虎救郎	390
软靠	66	尚长春	523	虎跳	256
软额子	55	尚长荣	596	虎跳吊小翻	259
轰鸡喂鸡	195	尚长麟	560	虎跳前扑	259
雨伞	99	尚和玉	510	虎跳前扑扣前扑	264
雨盖	23	尚明珠	566	贤良卷	376
青丝根	396	轅	59	贩马记	404
青白居	415	忠义臣	401	鸣春社	650
青石山	427、775	忠义侠	407	乳娘	809
青龙刀	108	忠孝全	403	使腔	138
青龙偃月刀	108	忠烈图	345	倚衣	69
青龙箱	108	昆曲	3	依字行腔	122
青衣	30、60	明公	806	侧搬腿	269
青衣褶子	60	明公断	375	制度衣	69
青岛市京剧团	646	明末遗恨	418	刽子手衣	69
青衫	30	明场	8	剃头	233
青城十九侠	418	明角灯	101	卑人	811
青春之歌	462	明湖居与鹤华居	675	卑职	807

周子衡	615	岳云出世	392	金钟罩	17
周云亮	524	岳母刺字	391	金桂轩	668
周云霞	578	岳家庄	392	金素秋	545
周仁献嫂	407	念白	177	金钱豹	354
周仓盔	74	钱死板	265	金钱豹(杨小楼)	775
周少麟	502	钱把	242	金钱豹(俞振庭)	775
周处	790	钱脸	245	金钱豹面部的金钱	
周龙	528	爬顶	243	图案	43
周玘璋	628	爬蹦	249	金钱混堂梨	114
周西陂	349	牧羊山	361	金猛关	380
周和桐	591	牧羊卷	361	金银色	42
周信芳	479	牧虎关	374	金堤关	346
周信芳文集	722	狗形	94	金貂	72
周信芳艺术评论集	726	瓮子	190	金锁记	399
周信芳艺术研究会	696	舍命全交	316	金锁阵	328
周信芳戏剧散论	723	贫生	26	金雁桥	334
周信芳的艺术生活	778	贫道	812	金榜乐	410
周信芳的舞台艺术	779	金(少山)派	301	金箍	78
周信芳唱腔选	766	金(仲仁)派	290	金箍棒	114
周信芳演出剧本选		金刀阵	355	金铺关	346
集	758	金山寺	429	金鳌岛	403
周信芳演出剧本唱		金山景	173	钓金龟	376
腔集	766	金马门	358	钗头凤	397
周信芳演出剧本新		金少山	587	鱼刀	110
编	761	金水桥	352	鱼头枪	112
周信芳舞台艺术	725	金牛星髯	84	鱼网	97
周贻白	627	金玉奴	408、798	鱼肠剑	311
周啸天	488	金瓜	88	鱼枷	96
周腊梅	431	金田风雷	456	鱼竿	97
周瑜	790	金石盟	386	鱼篓	97
周瑜归天	332、776	金龙禅杖	94	鱼藏剑	311
周瑞安	512	金仲仁	529	鱼藻官	318
和弄豆汁	247	金光洞	305	受人一字便为师	830
和尚帽	78	金声茶园	664	京二胡	190
和青年演员谈学艺	740	金杆单头枪	111	京小锣	187
和春班	641	金沙滩	370	京白	177
备马涮马	195	金秀山	585	京戏工尺指南	756
岳飞	794	金鸡岭	413	京胡	189
岳云	392、784	金顶山	408	京胡伴奏	768

- | | | | | | |
|----------|-----|----------|-----|-----------|-----|
| 京胡演奏法 | 763 | 京剧余派老生唱腔 | | 京剧谈往录 | 721 |
| 京剧100题 | 747 | 集 | 766 | 京剧谈往录三编 | 721 |
| 京剧一知录 | 735 | 京剧声乐研究 | 763 | 京剧谈往录四编 | 722 |
| 京剧二百年历史 | 716 | 京剧声韵 | 745 | 京剧谈往录续编 | 721 |
| 京剧二百年概观 | 719 | 京剧改革的先驱 | 751 | 京剧唱片曲谱选 | 760 |
| 京剧大观 | 762 | 京剧花旦表演艺术 | 740 | 京剧唱腔(第一集) | 761 |
| 京剧小戏考 | 763 | 京剧身段技法 | 745 | 京剧唱腔(第二集) | 761 |
| 京剧与时代 | 732 | 京剧版画 | 764 | 京剧唱腔研究 | 742 |
| 京剧之变迁 | 714 | 京剧现代戏唱片曲 | | 京剧唱腔选集 | 766 |
| 京剧艺术发展史简 | | 谱选 | 767 | 京剧常识 | 738 |
| 编 | 717 | 京剧知识词典 | 743 | 京剧清唱三百段 | 760 |
| 京剧艺术在天津 | 720 | 京剧表演艺术杂谈 | 740 | 京剧脸谱图说 | 745 |
| 京剧艺术讲话 | 738 | 京剧前辈艺人回忆 | | 京剧著名唱腔选 | |
| 京剧艺术讲座 | 737 | 录 | 748 | (上、中、下) | 768 |
| 京剧艺术问答 | 747 | 京剧架子花与中国 | | 京剧集成 | 770 |
| 京剧见闻录 | 735 | 文化 | 732 | 京剧新戏考 | 758 |
| 京剧长谈 | 751 | 京剧胡琴奏法例解 | 762 | 京剧群曲汇编 | 767 |
| 京剧丛刊 | 761 | 京剧选编 | 761 | 京剧锣鼓 | 746 |
| 京剧丛谈百年录 | 722 | 京剧革命十年 | 746 | 京剧锣鼓演奏法 | 743 |
| 京剧史话 | 718 | 京剧音乐初探 | 738 | 京剧漫话 | 747 |
| 京剧史研究 | 718 | 京剧音乐欣赏漫谈 | 738 | 京剧精华 | 777 |
| 京剧史照 | 720 | 京剧音乐概论 | 729 | 京剧舞台美术设计 | 102 |
| 京剧失传剧目唱腔 | | 京剧音韵知识 | 743 | 京钹 | 188 |
| 选集 | 770 | 京剧音韵探究 | 735 | 京腔 | 3 |
| 京剧打击乐汇编 | 764 | 京剧音韵概说 | 732 | 京锣 | 187 |
| 京剧旦角唱念浅说 | 740 | 京剧剧目初探 | 763 | 净行 | 32 |
| 京剧汇编 | 761 | 京剧剧目辞典 | 744 | 单人趟马 | 195 |
| 京剧生行艺术家浅 | | 京剧流派 | 737 | 单刀 | 109 |
| 论 | 738 | 京剧流派欣赏 | 737 | 单刀叉腰式 | 224 |
| 京剧传统曲牌选 | 767 | 京剧流派剧目荟萃 | | 单刀出刀式 | 225 |
| 京剧传统剧目选 | | (第一辑) | 764 | 单刀出枪式 | 227 |
| (第一集) | 759 | 京剧流派剧目荟萃 | | 单刀会 | 334 |
| 京剧传统唱腔选集 | 769 | (第二辑) | 764 | 单刀压刀式 | 225 |
| 京剧字韵 | 741 | 京剧流派剧目荟萃 | | 单刀托刀式 | 225 |
| 京剧曲调 | 760 | (第三辑) | 764 | 单刀扛刀式 | 225 |
| 京剧曲牌简编 | 769 | 京剧流派剧目荟萃 | | 单刀护刀式 | 225 |
| 京剧老旦名家唱腔 | | (第五辑) | 765 | 单刀护腰式 | 228 |
| 赏析 | 768 | 京剧流派剧目荟萃 | | 单刀刺刀式 | 225 |
| 京剧老生流派综说 | 738 | (第四辑) | 765 | 单刀抱刀式 | 224 |

- | | | | | | |
|--------|-----|-----------------|-----|------|---------|
| 单刀抱枪式 | 227 | 单斧 | 113 | 官中 | 15 |
| 单刀举刀式 | 226 | 单板 | 161 | 官中腔 | 142 |
| 单刀举枪式 | 227 | 单枪 | 111 | 官中霸 | 194 |
| 单刀背刀式 | 226 | 单枪托枪式 | 228 | 官生 | 29 |
| 单刀背枪式 | 228 | 单枪拉枪式 | 228 | 官衣 | 58 |
| 单刀倒提式 | 224 | 单枪拧枪式 | 228 | 官衣老生 | 26 |
| 单刀旁背式 | 227 | 单枪贴腰式 | 228 | 官怕太太 | 365 |
| 单刀捧刀式 | 226 | 单枪拱手式 | 228 | 官衙牌 | 90 |
| 单刀掖刀式 | 225 | 单枪斜拧式 | 228 | 官渡之战 | 439 |
| 单刀斜垂式 | 227 | 单枪斜提式 | 228 | 定计化缘 | 426 |
| 单刀斜提式 | 225 | 单枪横提式 | 228 | 定生扫雪 | 376 |
| 单刀搭枪式 | 227 | 单枪戳枪式 | 227 | 定军山 | 335、775 |
| 单刀端枪式 | 227 | 单前扑 | 257 | 定场白 | 178 |
| 单刀撩刀式 | 225 | 单前指 | 211 | 定场诗 | 178 |
| 单刀横刀式 | 225 | 单剑 | 112 | 定远县 | 377 |
| 单刀藏刀式 | 225 | 单骑救主 | 329 | 定弦 | 146 |
| 单刀戳刀式 | 226 | 单提 | 257 | 定眼 | 197 |
| 单上指 | 211 | 单蛮子 | 250 | 定燕平 | 348 |
| 单下指 | 211 | 单腿云里加官 | 249 | 宝剑 | 112 |
| 单小翻 | 257 | 单腿跪步 | 217 | 宝莲灯 | 395 |
| 单小翻前扑 | 258 | 单腿僵尸 | 246 | 宝塔 | 100 |
| 单小翻倒扎虎 | 259 | 单腿膝步 | 218 | 宝蟾送酒 | 426 |
| 单小翻提 | 259 | 单蹶子 | 258 | 审七 | 381 |
| 单小翻蹶子 | 259 | 卷席筒 | 274 | 审人头 | 406 |
| 单山膀 | 213 | 夜奔 | 383 | 审头刺汤 | 406 |
| 单弓 | 158 | 夜战马超 | 334 | 审李七 | 381 |
| 单风贯耳 | 237 | 夜深沉 | 172 | 审刺客 | 342 |
| 单右指 | 211 | 妾妃 | 815 | 审椅子 | 465、781 |
| 单头枪 | 111 | 学士盔 | 74 | 审潘洪 | 371 |
| 单头档子 | 222 | 学上帽 | 74 | 底包 | 21 |
| 单对儿 | 223 | 学不等于会,会不等
于对 | 831 | 底围子 | 21 |
| 单左指 | 211 | 学生 | 808 | 店家 | 811 |
| 单甩腕 | 258 | 学戏札记 | 736 | 庚金群 | 613 |
| 单皮鼓 | 185 | 学戏百法 | 739 | 庚娘 | 415 |
| 单后指 | 211 | 学戏和演戏 | 752 | 庚娘传 | 415 |
| 单折腰提 | 258 | 宗兄 | 811 | 废曹芳 | 341 |
| 单走边 | 194 | 官人 | 806 | 怯口 | 183 |
| 单远指 | 210 | 官丑 | 34 | 怯场 | 7 |
| 单拉拉提 | 258 | | | 放水 | 20 |

南阳关	345	挑帘红	14	珍珠烈火旗	374
南府	1	挑帘裁衣	384	相刁	73
南屏山	330	挑班	14	相口	75
南梆子	128	挑滑车	392	相公	813
南通伶工学社	651	挖门	272	相爷	806
南通伶工学校	651	挖角儿	13	相纱	73
南堂鼓	186	挡马	445、783	相貂	73
南锣	165	挥袖	205	砂锅	105
南锣北鼓	166	春日景和	173	砌末	88
垓下围	318	春台班	641	砌彩	103
垛子头	78	春和大戏院	666	砍	233
垛板	165	春秋笔	343	砍活	20
垫头	149	春秋配	413	耍下场	222
垫场	8	春闹梦	324	耍手绢	202
垫字	143	春香传	458	耍水发	203
垫戏	10	春香闹学	396、775	耍牙	204
威镇草桥	322	春夏在西欧—— 一个京剧女演员的 演出手记	755	耍孩儿	174
封头	232	柏之毅	524	耍扇子	202
封神榜	305、435	柏如意	615	耍素珠	203
封箱	12	某家	809	耍翎子	202
封箱戏	12	查长生	613	耍鸾带	203
带	237	查头关	320	耍帽翅	202
带弓	159	柯山红日	464	耍腔	142
带戏上场,带戏下场	832	柳亚子	623	耍旗	203
带路	818	柳如是	419	耍髯口	202
帮腔	133	柳迎春	350	奁拉缠	50
拴角儿	13	柳林会	407	胡子生	26
拶指	96	柳枝腔	164	胡芝风	565
拾玉镯	404	柳青娘	171	胡喜禄	534
拾黄金	430	柳摇金	171	胡琴套子	153
拾龄童	498	柳毅传书	359	胡碧兰	545
指式	210	标枪旗	91	茨菇叶	79
指法	209	标旗	92	茶衣	63
按头	247	歪斜脸	46	茶衣丑	34
按袖	207	毒拈	210	茶具	97
挑	233	牵巾	47	茹元俊	522
挑大梁	14	牵引化妆	46	茹富兰	514
挑子	99、192			茹富蕙	602
挑华车	391			荀(慧生)派	294

- | | | | | | |
|-----------|---------|-----------|---------|----------|-----|
| 荀令香 | 549 | 要菜 | 18 | 郝寿臣艺术评论集 | 727 |
| 荀慧生 | 539 | 要强是不要强,不要 | | 郝寿臣传 | 752 |
| 荀慧生戏剧散论 | 723 | 强是要强 | 831 | 郝寿臣脸谱集 | 761 |
| 荀慧生的舞台艺术 | 724 | 要想演戏到家,掌握 | | 郝瑞亭 | 526 |
| 荀慧生唱腔选集 | 769 | 四功五法 | 831 | 面牌 | 79 |
| 荀慧生演出剧本选 | | 要演深,道古今 | 831 | 革命现代京剧主要 | |
| 集 | 761 | 赵(燕侠)派 | 297 | 唱段选集 | 769 |
| 荀灌娘 | 343 | 赵-曼 | 462 | 革命现代京剧常识 | 746 |
| 荆钗记 | 390 | 赵乃华 | 570 | 革命样板戏评论集 | 736 |
| 荆轲传 | 315 | 赵云 | 790 | 项羽 | 787 |
| 荆轲刺秦 | 315 | 赵云鹤 | 494 | 临场推诿 | 20 |
| 草上坡 | 341 | 赵五娘 | 323 | 临江会 | 330 |
| 草王冠 | 71 | 赵公明面部的金钱 | | 临江关 | 347 |
| 草头盔 | 71 | 图案 | 43 | 临江驿 | 380 |
| 草原两兄弟 | 467 | 赵文奎 | 591 | 临江亭 | 334 |
| 草原英雄小姐妹 | 468 | 赵氏孤儿 | 309 | 临潼山 | 344 |
| 草原烽火 | 459 | 赵匡胤 | 42 | 冒场 | 7 |
| 草桥关 | 322 | 赵如泉 | 475 | 冒调 | 140 |
| 草帽圈 | 70 | 赵州桥 | 378 | 冒嚎 | 139 |
| 草鞋小生 | 29 | 赵君玉 | 538 | 削刀 | 110 |
| 荒山泪 | 417、778 | 赵松樵 | 481 | 削头 | 232 |
| 荒江女侠 | 437 | 赵济葵 | 610 | 削萝卜头子 | 223 |
| 荒腔 | 140 | 赵荣琛 | 546 | 交字 | 138 |
| 荡子 | 222 | 赵晓岚 | 555 | 交髻 | 215 |
| 荡袖 | 206 | 赵桐珊 | 541 | 品戏斋夜话 | 734 |
| 荡湖船 | 431 | 赵艳容 | 787 | 哇呀呀 | 817 |
| 荡髯 | 215 | 赵啸澜 | 546 | 哈尔滨市京剧院剧 | |
| 荣春社 | 650 | 赵喇嘛 | 610 | 场 | 681 |
| 药王庙传奇 | 462 | 赵喇嘛京胡曲谱 | 767 | 哈尔滨京剧团 | 646 |
| 要让人拿住戏,别让 | | 赵葆秀 | 583 | 哈宝山 | 488 |
| 戏拿住人 | 831 | 赵颜求寿 | 335 | 响马 | 808 |
| 要在台上走,先得心 | | 赵燕侠 | 555、754 | 响马传 | 441 |
| 里有 | 831 | 赵麟童 | 501 | 响边 | 194 |
| 要练惊人艺,须下苦 | | 轴子 | 9 | 响排 | 11 |
| 工夫 | 831 | 轴肘 | 234 | 哑边 | 194 |
| 要离刺庆忌 | 311 | 轻飘曲圆,收丰韵柔 | 832 | 哑钹 | 188 |
| 耍彩 | 18 | 郝(寿臣)派 | 301 | 哪吒令 | 174 |
| 要教我唱戏,不教戏 | | 郝兰田 | 579 | 哪吒出世 | 305 |
| 唱戏 | 831 | 郝寿臣 | 586 | 哪吒闹海 | 305 |

幽界关	321	背指	211	俞菊笙	507
思凡	432	背搭	63	俞琳	638
思念功臣	322	虹桥赠珠	428	俞鉴	523
战手	210	虹霓关	348、776	信柬	96
战式	210	虾刀	110	信陵君	315
战友京剧团	647	贱妾	813	剑手	209
战太平	405	贴旦	31	剑指	209
战长沙	331	贵妃醉酒	358	剑峰山	420
战北原	340	卧字调	147	怎样学习京胡伴奏	742
战庐山	415	顺弓奏法	158	急三枪	167
战猴亭	337	顺风旗	213	毡帽	77
战官渡	439	骂毛延寿	320	狼眼	197
战宛城	326	骂王朝	339	独木关	351、782
战泊口	388	骂安	358	独占花魁	394
战金山	391	骂杨广	345	独唱	133
战海浪	464	骂阎罗	394	狮子老虎狗,外带上	
战渭南	332	骨牌队	273	下手	832
战滁州	400	骨牌对	273	狮子盔	74
战裙战袄	68	侯(喜瑞)派	301	狮子楼	384、782
战蒲关	321	侯丹梅	573	皇巾	75
战樊城	310	侯永奎	515	皇印架	95
战潼台	371	侯爷	805	皇帽	70
战冀州	333	侯喜瑞	587	看戏散笔	730
战濮州	389	侯喜瑞艺术评论集	727	看词听戏	760
战濮阳	326	侯帽	73	秋江	395
星斗	106	便裙	61	秋声集	728
昭君出塞	320	俊扮	45	秋胡戏妻	313
毗卢帽	72	俊保招亲	369	秋瑾传	457
点绛唇	167	俊袭人	425	科介	18
点绛袖	208	俏头	15	科诨	18
点翠头面	53	保把	242	胖袄	64
界牌关	352	俞(振飞)派	290	选元戎	352
罚子都	307	俞(菊笙)派	286	选段	132
背口袋	251	俞大陆	525	重头戏	10
背弓	234	俞毛包	507	钟荣	568
背心	63	俞砚霞	555	钟馗	791
背后指	211	俞振飞	530	钟馗衣	64
背前指	211	俞振飞艺术论集	727	钟馗面部的红色	43
背娃娃府	437	俞振庭	509	钟馗嫁妹	360

钥匙头	273	宫女丫环	36	济公活佛	436
钥匙头会阵	275	宫女服	59	济南游艺园京剧场	675
钩镰枪	112	宫女装	60	浑仪镜	344
钯骠	639	宫门带	349	浔阳楼	385
须生	26	宫灯	101	炸音	137
香妃	424	宫衣	60	疯僧扫秦	394
香妃恨	424	宫娥彩女	36	祝元昆	503
香炉烛台	101	宫调	146	祝英台	791
香罗带	416	宫装	60	祝家店	386
香柳娘	167	将巾	75	神不到,戏不妙	832
香港邓宛霞京昆京 剧团	646	将军令	174	神仗儿	167
鬼发	48	将相和	438	神仙世界	396
鬼头大刀	110	帝巾	75	神仙脸	39
鬼打墙	19	度白俭	313	神亭岭	326
鬼脸	40	总谱	119	穿心前扑	252
举手到眉边	832	恍范儿	14	穿手	212
举袖	206	扁担枪	112	穿肚	235
举鼎观画	356	扁担柴担	99	穿针引线	195
亮相	197	施主	813	穿架子	273
前门小剧场	662	洒狗血	19	穿掌	212
前双飞燕	270	洒家	807	窃兵符	315
前毛	245	洒鞋	81	窃符救赵	315
前扑步	216	洗浮山	421	美人一丈青	389
前把	241	洗髯	215	美人计	331
前奏	154	洛神	338、778	美人鱼	424
前奏曲	153	洞房赞	173	美龙镇	405
前桥	245	洪母骂疇	455	美猴王	353
前腔	148	洪羊洞	373	误卯三打	363
哀家	805	洪河县	408	误场	7
姜(妙香)派	290	洪湖赤卫队	460	说戏	11
姜妙香	530	活红娘——宋长荣 自述	755	进嘴音	136
姜铁麟	519	活武松盖叫天传	751	送肥记	465
姜维面门的太极图 案	42	活捉	384	送客	8
娄振奎	592	活捉三郎	384	送客戏	9
客串	24	活捉王魁	396	闺门旦	30
客官	812	活捉潘璋	336	闺门帔	59
宦海潮	426	浊音	182	闻仲归天	307
		济公传	436	闻善茶园	676
				闻雷失箸	327

秦琼卖马	344	配置	155	桌围椅帔	102
秦琼救驾	344	配器	155	桌类项目	254
素箭衣	68	顾正秋	556	监酒令	318
素褶子	60	顾正秋的舞台回顾	754	紧丁字步	218
索庙	338	顾永湘	614	紧拉慢唱	164
耕耘初记	467	顿弓	159	紧缩句	126
耗腰	245	唛	818	罢宴	783
耗腿	267	唛	819	罢宴	445
取其昌	505	党人碑	381	胭粉计	340
聂隐娘	361	哭头	166	胭脂判	426
艳阳楼	389、775	哭批	175	胭脂宝褶	402
荷包枪	90	哭灵牌	337	脑后音	136
荷叶	188	哭丧计	326	脑践子	248
荷叶巾	76	哭丧棒	98	蚌形	106
荷叶形	209	哭披	175	贼子	809
荷叶盔	74	哭板	163	逍遥津	335
荷珠配	431	哭皇天	175	鸭尾巾	76
莫成	798	哭相思	170	鸭嘴棍	90
莫成替主	406	哭祖庙	341	倒三点	247
莲花甲	63	哭监	404	倒仓	140
莲花湖	419	哭秦庭	311	倒元宝脸	39
莲花落	105	喷呐	192	倒手	212
袁(世海)派	302	喷呐二黄	129	倒扎虎	258
袁世海	590	啊哈	817	倒毛	246
袁国林	595	圆场	219	倒字	184
袁金凯	521	圆纱	72	倒卷帘	273
贾洪林	474	圆翅纱帽	72	倒板	164
贾桂	797	圆锤	115	倒挖门	272
贾璧云	537	峨嵋山	415	倒彩	21
赶三关	363	恩仇恋	463	倒脱靴	273
赶包	21	恩公	809	倒纓盔	74
赶场	8	恩师	809	倒踢紫金冠	268
起布问探	325	恩晓峰	476	倒霸	193
起范儿	14	晏甬	634	候场	8
起堂	21	晕场	7	借人头	368
起霸	193	柴头	17	借女冲喜	433
都督	802	柴斧	105	借东风	330
配乐	160	柴桑口	332、782	借东风(马连良)	778
配曲	161	柴桑关	332	借东风(冯志孝)	782

借东风(港片,马连良)	777	殷元和	593	铁笼山	340
借赵云	325	殷宝忠	496	铃铛	97
借扇	354	爱卿	805	铃铛髻	83
倩女离魂	365	特性音调	131	柳上	16
卿家	805	狸猫换太子	435	鸳鸯泪	407
奚(啸伯)派	285	狼牙刀	110	鸳鸯剑	112.426
奚中路	527	狼牙槊	114	鸳鸯冢	412
奚啸伯	485	狼主	814	鸳鸯桥	379
奚啸伯艺术生涯	728	狼形	94	鸳鸯楼	385
射红灯	346	留春茶园	669	冤家	810
射燕	269	留腿儿	9	凉调	141
徐儿经升官记	456	笑场	7	刺眼	236
徐小香	528	笑眼	197	唐(韵笙)派	283
徐东明	488	笔捻挝	114	唐在圻	613
徐兰沅	610	翁思再	640	唐帽	70
徐兰沅操琴生活	752	翁偶虹	631	唐韵笙	483
徐母骂曹	328	翁偶虹戏曲论文集	733	唐韵笙评传	753
徐州市京剧团	646	翁偶虹编剧生涯	752	唐韵笙舞台艺术集	728
徐鸣策	496	豹衣豹裤	68	唐僧取经	353
徐凌云	565	豹形	94	家人	811
徐凌云(文杰)	623	逢玉配	365	家爷	807
徐凌霄	623	钱(金福)派	300	家法	96
徐敏初	492	钱串	100	家院	812
徐鸿培	489	钱宝森	588	宽嗓	135
徐策	791	钱金福	585	宾福	89
徐策跑城	357	钱浩梁	524	悦来店	423
徐筱汀	629	钵	100	扇子小生	29
徐慕云	627	钹	187	拳手	210
徐碧云	542	钺斧	88	拳头包	81
拿李佩	422	钻进去,跳出来	832	拳式	210
拿花得雷	421	钻烟筒	274	拳棒小生	29
拿费德功	422	钻锅	20	旁把	241
拿贼	19	钻黑锅	20	旁踢腿	267
拿高登	389	铁弓缘	416.783	流水	163
拿焦振远	420	铁门坎	248	流行	36
拿翘	20	铁公鸡	437	流星	116
拿谢虎	421	铁方梁	116	流星锤	116
朕	804	铁扇公主	354	流派流派,有流才有派	833
		铁莲花	376		

乾元山	305	接奏	154	梅兰芳舞台艺术	723
乾坤带	352	接攢	223	梅巧玲	534
乾坤圈	305	控腿	268	梅玉配	414
乾坤袋	101	推	234	梅龙镇	405、777
乾坤福寿镜	402	推弓	158	梅妃	359
乾隆下江南	424	推陈出新	5	梅花岭	418
副净	33	推顶	243	梅雨田	608
勒头	53	推髻	214	梅葆玥	501
勘玉钏	413	推磨	198	梅葆玖	563
堆鬼	222	推磨会阵	275	梦华琐簿	711
娶李逵	388	掩袖	207	梳头桌	46
捧场	8	搯头	21	梳妆掷戟	325
捧角	7	掷袖	206	梳妆箱	106
捧袖	207	掸袖	207	梵王宫	399
捻髯	215	救场	7	盔头	70
掏扎	215	救场如救火	832	盔头箱	70
掏耳朵	234	教师	808	盔箱	70
掐戏	12	曹心泉	608	硕士学位论文集	732
掐把	241	曹艺斌	486	票友	24
掐虎跳	253	曹和雯	550	票戏	24
掐脖	236	曹操	788	票房	24
排戏	11	曹操与杨修	439	菊花锅	730
排须靠	67	梅(兰芳)派	293	菊海竞渡——李万	
掖步	218	梅兰芳	537、749	春回忆录	753
掖腿	269	梅兰芳与二十世纪	735	菊部丛刊	711
掘地见母	307	梅兰芳专集	749	菊部丛谭	71
掠	236	梅兰芳文集	723	菊部丛谭校补	711
探子	805	梅兰芳艺术评论集	725	菜刀	106
探子旗	93	梅兰芳戏剧	776	菱角镜	114
探母回令	372	梅兰芳戏剧散论	723	萝卜头子	223
探注射死	387	梅兰芳的舞台艺术		萧(长华)派	303
探阴山	378	(上集)	777	萧长华	600
探亲相骂	432	梅兰芳的舞台艺术		萧长华艺术评论集	726
探亲家	432	(下集)	778	萧长华戏曲谈丛	725
探皇陵	410	梅兰芳唱腔集	766	萧长华演出剧本选	
探浮山	421	梅兰芳游美记	713	集	759
探海	269	梅兰芳歌曲谱	713	萧何	787
探寒窑	363	梅兰芳演出剧本选		萧何月下追韩信	316
接一腿	237	集	758	萧恩	796

- | | | | | | |
|----------|-----|-----------|-----|-----------|---------|
| 萧盛萱 | 603 | 黄裳论剧杂文集 | 732 | 堂锣 | 187 |
| 辅助跟斗 | 240 | 黄鹤楼 | 332 | 堂鼓 | 186 |
| 雪夜访谱 | 378 | 龚(云甫)派 | 299 | 崇祯归天 | 418 |
| 雪杯圆 | 406 | 龚义江 | 638 | 崇雅社 | 650 |
| 雪艳琴 | 544 | 龚云甫 | 580 | 崇德大戏院 | 678 |
| 黄(月山)派 | 286 | 龚和德 | 639 | 崔莺莺 | 792 |
| 黄(桂秋)派 | 297 | 龚晓岚 | 633 | 常遇春救驾 | 400 |
| 黄一刀 | 322 | 描容上路 | 323 | 悬梁 | 201 |
| 黄土关 | 348 | 晚生 | 813 | 晨钟惊梦 | 453 |
| 黄飞虎 | 306 | 唱工戏 | 10 | 眼 | 124 |
| 黄飞虎反五关 | 306 | 唱工老旦 | 31 | 眼是心之苗 | 833 |
| 黄天荡 | 391 | 唱工老生 | 26 | 眼神 | 197 |
| 黄天霸 | 799 | 唱功 | 196 | 累功戏 | 13 |
| 黄月山 | 508 | 唱句 | 124 | 船家 | 810 |
| 黄正勤 | 532 | 唱戏不认人,认人唱 | | 船桨 | 97 |
| 黄玉华 | 553 | 不成 | 834 | 船鞋 | 80 |
| 黄龙伞 | 89 | 唱戏指南 | 740 | 虚丁字步 | 218 |
| 黄龙造反 | 361 | 唱曲难而易,说白易 | | 虚拟为主,虚实相生 | 833 |
| 黄色 | 41 | 而难 | 833 | 虚拟动作 | 196 |
| 黄芝冈 | 625 | 唱死天王累死猴 | 833 | 蛇矛 | 116 |
| 黄孝慈 | 569 | 唱死昭君,做死王 | | 蛇褪皮 | 273 |
| 黄花国 | 374 | 龙,翻死马夫 | 833 | 蛇额 | 79 |
| 黄花集 | 731 | 唱念做打 | 196 | 野狐禅 | 24 |
| 黄忠刀 | 108 | 唱法 | 134 | 野猪林 | 382、779 |
| 黄忠带箭 | 336 | 唱段 | 124 | 雀行步 | 218 |
| 黄罗伞 | 89 | 唱腔 | 122 | 草扇 | 89 |
| 黄衫客 | 362 | 唱腔不论繁简,贵在 | | 卿 | 805 |
| 黄金大戏院 | 675 | 以调合情 | 833 | 移风社 | 642 |
| 黄金台 | 314 | 唱腔选辑(一、二) | 768 | 移指换把 | 149 |
| 黄金印 | 317 | 唱腔音乐 | 130 | 笛子 | 191 |
| 黄金有价艺无价 | 833 | 哨 | 22 | 符节 | 89 |
| 黄金楼 | 170 | 哨台栏杆 | 19 | 第一届全国戏曲观 | |
| 黄桂秋 | 543 | 商阳腿 | 269 | 摩演出大会戏曲 | |
| 黄润甫 | 584 | 啐 | 819 | 剧本选集 | 759 |
| 黄钱 | 101 | 噉音 | 137 | 第一忠臣 | 345 |
| 黄巢脸谱上的金钱 | | 堂会戏 | 11 | 梨园一叶 | 753 |
| 图案 | 43 | 堂板 | 90 | 梨园公报 | 770 |
| 黄腔 | 140 | 堂帽 | 71 | 梨园无辈 | 834 |
| 黄裳 | 636 | 堂幕 | 104 | 梨园风景线 | 734 |

梨园外史	715	彩楼记	447	饶	187
梨园佳话	711	彩楼配	362	饶钹	188
梨园英华	755	彩腿	98	铜台阵	444
梨园话	713	彩鞋	80	铜网阵	379
梨园轶事	755	得胜令	170	铜钹	187
梨园集成	755	得意缘	398	铜锤	32、115
梨园影事	715	斜一字	274	铜锤怕黑,架子怕白	834
梨园趣闻轶事	755	斜门儿	271	铠	68
梨花斩子	356	斜托掌	213	铡刀	95
假发	46	斜胡同	272	铡包勉	377
假戏真做,以假见真	834	斜纛旗	91	铡判官	378
假金牌	411	猎叉	113	铡美案	375、779
假途灭虢	308	猎虎记	449	铲刀头	79
假嗓	135	盘夫索夫	406	银纽丝	165
偏衫	62	盘丝洞	355、777	银泡头面	53
做人要讲道德,唱戏 要讲戏德	834	盘龙棍	114	银空山	363
做工戏	10	盘肠战	352	银宫山	348
做工老旦	31	祭长江	338	银貂	73
做工老生	26	祭泸江	338	银锤	115
做功	197	祭席	98	银锭	53
偷气	139	祭塔	430	领旨	817
偷戏	12	翎子生	29	领衣	64
兜	233	脚色行当	25	领着下	272
兜袖	205	脱布衫	170	剪子股	244
彩头	101	脱把	242	剪腰	234
彩头桌	46	脱板	140	章遏云	545
彩旦	32	脱骨计	371	寄生草	170
彩旦头	51	脸谱	713	寇春华	606
彩旦鞋	80	脸谱上勾画的寿字 图案	43	寇淮	794
彩礼	98	脸谱上勾画的塔形 图案	43	庶几堂今乐	711
彩色	106	脸谱上勾画的戟形 图案	43	康万生	597
彩扁担	112	脸谱上的太极图案	42	情眼	197
彩袜	81	脸谱面部的火焰图 案	42	情景音乐	153
彩婆子	32	象牙饭桶	17	惊堂木	95
彩排	12	象形脸	39	惊惶指	212
彩球	105			惊愕昏厥	201
彩盒子	46			惊慌指	212
彩裤	64			惜惺惺	346
				扈家庄	387

断刀	109	清场花	222	阎岚秋	575
断太后	378	清江引	175	阎定	607
断后	378	清官册	370	阎桂祥	571
断枪	111	清板	163	鸾带	65
断桥	429、781	清油险	45	鸿门宴	316
断桥亭	429	清客串	24	鸿鸾禧	408
断密河	348	清油	182	鸿雁传书	363
断臂说书	393	清面金钢	115	麻姑献寿	428
旋子	250	清音	182	郾坞县	404
旋扑虎	248	清唱	133	婚姻魔障	356
望儿楼	348	清逸居士	621	婢子	812
望门	198	渔夫恨	777	尉迟恭救驾	349
望江居	422	渔夫救国	450	屠岸贾、司马师的虎 尾眉图案	43
望江亭	451、778	渔婆罩	79	弹人	152
梁一鸣	483	盖	233	弹弓	104
梁小鸾	547	盖(叫天)派	288	弹奏	152
梁山伯与祝英台	444	盖口	16	弹腰	245
梁庆云	495	盖叫天	512	续冬来	175
梁红玉	391	盖叫天的舞台艺术	777	狮子打头	54
梁益鸣	490	盖叫天表演艺术	725	绿色	41
梁嘉禾	596	盖春来	514	绿牡丹	435
梁慧超	519	盖腿	268	绿原红旗	466
溯	233	盗双钩	423	绿珠坠楼	342
溯步	219	盗双戟	327	袈裟	62
淝水之战	440	盗王坟	386	逮	22
淤泥河	349	盗仙草	429、781	骑马蹲裆步	218
淮河营	318	盗玉马	379	十二画	
混元金斗	306	盗库银	429	搵袖	206
混堂槩	114	盗灵芝	429	郑州庙	421
清升平署志略	713	盗连盗	423	博望坡	329
清水脸	45	盗宗卷	319	喜封侯	318
清风亭	407	盗金牌	420	喜荣月	434
清风寨	388	盗银壶	395	揉脸	40
清代伶官传	715	盗御马	422、784	揉腰	244
清代燕都梨园史料	713	盗魂铃	355	提灯	89
清代燕都梨园史料 续编	713	粘贴化妆	46	提炉	89
清史英图	420	谒金门	171	提篮	98
清场	222	阎(岚秋)派	298		
		阎世善	576		

番门下	272	椅子功	203	雁门关	372
活科打诨	18	椅背提	265	雁荡山	441
握袖	207	焚绵山	308	雁荡山	778
矮髯	214	琴师	151	雁翎刀	109
搅戏	12	琴挑	395	雁翎甲	387
搓	237	琴歌	167	雁翎铠	114
搓步	217	琵琶记	775	雄黄阵	429
搓掌	237	琼林宴	374	雅观楼	366
搜孤救孤	309	硬三枪	235	雅观楼	782
搜杯代戮	406	硬弓	157	韩玉娘	395
搭	232	硬花髯帽	78	韩玉娘	797
搭字	159	硬跷	80	韩慎先	616
搭架子	179	联曲体	120	喂呀	817
搭点	232	联唱	134	喂把	242
搭桌戏	11	登台	815	喇叭	192
搭班	23	萱堂	815	喊噪	135
搭袖	207	落子	35	喝了	19
搭轿	200	落马湖	422	喷口	135
搭领	64	董文华	525	喷火	203
散入	156	董季春	523	喷场	7
散收	156	董维贤	636	喽罗	812
散板	163	董翠娜	573	帽儿戏	9
敬德装疯	350	葫芦	99	帽钉甲	67
替夫报仇	348	葭萌关	334	景阳岗	384
朝元令	168	葵花峪	313	景孤血	630
朝天子	171	蒋干	789	景荣庆	593
朝天摆	52	蒋平闹舟	379	晴雯	425
朝天蹬	88	蒋平捞印	379	晴雯撕扇	425
朝方	79	蒋君稼	617	最新详注戏考	756
朝阳沟	468	蒋慕萍	495	牌子曲	120
朝官	34	超板	99	紫竹林	369
朝金顶	408	超越者的艺术风采		紫色	41
棋盘山	355	——著名京剧老		紫金关	347
棋盘会	314	旦王晶华	754	紫金冠	74
棒打薄情郎	408	越墙	222	紫荆树	432
棒槌	99	趋步	241	紫霞庄	420
棒槌	17	逼上梁山	448	腔儿花, 珠儿厚	835
棒槌巾	76	酣战太史慈	326	腔无新旧, 悦耳为上	835
棕帽	78	雁儿落	175	腔节	126

腔调	121	鼎盛春秋	310	程砚秋	543、749
腕花小云手	214	傅小山	601	程砚秋文集	722
蚰蚰罩	78	傅祥麟	493	程砚秋的舞台艺术	724
蛤蟆提	263	傅德威	517	程砚秋——赴欧考察戏曲音乐报告	
装龙像龙,装虎像虎	835	傍妆台	171	书	715
跑龙套	271	傍角儿	13	程砚秋唱腔集	766
跑坡	363	御果园	349	程砚秋演出剧本选集	758
跑圆场	220	御碑亭	409、777	程继先	529
遇后龙袍	379	御霜实录	750	程婴	786
遇皇后	378	掰	237	锁	233
黑门旗	92	智化盗冠	379	锁五龙	348
黑水国	343	智取北湖州	400	锁链	96
黑风帕	374	智取威虎山	461、780	锁麟囊	431
黑风旗	92	智斩鲁斋郎	446	锄头	99
黑头	32	智能还俗	425	饿眼	19
黑龙江省艺术学校	654	智擒惯匪座山雕	461	鲁肃	790
黑龙江省东宁县同乐处票社	704	智激美猴王	441	鲁智深	795
黑龙江省宁安县业余京剧团	704	毯子功	239	鹅毛	106
黑龙江省孙吴县业余京剧团	705	毯子功出场	260	割发代首	327
黑龙江省齐齐哈尔铁路京剧社	704	毯子功僵尸	246	割瘤讨封	367
黑龙江省佳木斯京剧社	704	焦仲卿妻	324	善用其长,不显其短	835
黑龙江省哈尔滨铁路分局业余京剧团	705	焦菊隐	628	善宝庄	313
黑龙江省黑河评剧团业余京剧团	705	猴戏武生	28	富连成三十年史	717
黑场子	20	番竹马	169	富连成社	649
黑色	41	番帮	814	富贵衣	57
黑驴告状	375	番营	814	富贵图	360
黑杵	24	皖优谱	715	尊美堂戏楼	663
黑旋风李逵	449	短弓	157	愣场	8
黑银棍	114	短片	50	掌家	815
黑鼓锤	115	短打老生	27	斌庆社	650
黑缨枪	111	短打武生	28	普天乐	171、378
		短跟斗	240	普庵咒	173
		程(砚秋)派	296	普球山	419
		程(继先)派	289	曾头市	388
		程长庚	469	温	23
		程正泰	499	温如华	572
		程式动作	196	温凉盏	432
		程君谋	616		
		程咬金斧	113		

温酒斩华雄	324	道冠	77	摇板	164
渭水河	305	道咸以夹梨园系年		摇袖	207
游六殿	427	小录	711	摇钱树	380
游龙戏凤	404、781	道袍	60	摊手	209
游园惊梦	396、779	颀下套	86	摊式	209
游湖阴配	398	颀下涛	87	摊髻	215
湖广音	180	颀涛	84	楚汉争	318
湖北省戏曲学校	654	媚眼	197	楚宫恨	311
湖北省京剧团	645	强人	813	歌舞台	671
湖南省长沙九如北		强其一点,不论其余	835	歌舞春秋	729
班	707	强项令	438	猷川图	333
湖南省长沙扶风社	707	强梁	813	猷长安	322
湖南省沙公余粟社	707	登云履	81	猷西川	333
湘江会	313	登高	199	瑞德宝	509
滑步	216	登楼步	219	碎步	217
滑音	159	编曲	117	碎脸	38
焰火棍	372	编栅栏	274	碎葫芦	173
禅宇寺	311	编腔	117	碗筷	97
禅师	813	编辫子	200	碰	22
窜毛	246	骗头	236	碰头好	14
窜扑虎	249	骗腿	268	碰头彩	14
童女斩蛇	397			碰板	129
童芷苓	550			碰柱	201
童祥苓	502			碰钟	189
童葆苓	558			碰铃	188
翔舞台	673	掬步	219	禁大哥	805
裙	61	挑班	23	禁卒	807
裙袄裤	63	塌中	140	剿彻装疯	318
谢场	8	塌调	140	纂椒帽	77
谢杏生	611	幕外戏	11	蓝文云	583
谢宝云	580	幕间戏	11	蓝色	41
谢虎面门的桃子图		幕间曲	153	蓝逼宫	322
案	43	幕幔	103	蓟州城	406
谢锐青	559	搬加官	251	蓬头	48
谢瑶环	442	搬腰	244	裘世戎	591
遍江南	171	摆手	209	裘桂仙	586
道具	88	摆队	271	裘盛戎	302、589
道姑巾	76	摆式	209	裘盛戎与京剧花脸	
道姑衣	63	摆袖	206	艺术	753
		摇步	216		

十三画

裘盛戎艺术评论集	727	跨肩	251	腰巾	65
裘盛戎唱腔选集	761	跪步	217	腰包	61
零碎	24	路三宝	535	腰包裙	61
雷万春	365	路遥知马力	375	腰板	124
雷公衣	64	跳叉	268	腰封	234
雷公锤钻	98	跳加官	200	腰眼	124
雷喜福	479	跳判	201	腰牌	116
魂子	35	跳形	200	腰鼓锤	115
鹊踏枝	170	跳灵官	200	腰箍	65
鼓	185	跳财神	200	腾髻	214
鼓师	151	跳罗汉	200	衙内	814
鼓套子	150	跳椅前扑	265	衙役	36
鼓槌子	186	跳鞋	81	衙役	806
鼓签	186	跷	80	解子	806
鼓箭	186	跷功	203	解宝收威	366
摔打花脸	33	跷板	80	解语花	425
摘星楼	307	跷辙	19	詹天佑	456
碧玉簪	412	跺子	263	詹世辅	604
嗯哼	818	跺子360°扑虎	257	詹淑娟	411
哪	817	跺子双腿云里加官	261	辞郎州	451
嵩祝成班	641	跺子扑虎	262	辞班	23
愚下	814	跺子折身前扑	261	辞曹拊将	328
暖帽	78	跺子单腿云里加官	261	错步	217
暗上	276	跺子前扑	260	错骨不离骨	19
暗下	276	跺子高毛	261	锡杖	94
暗场	8	跺子蛮子	260	锣	35
歇功戏	13	跺泥	268	锣经	150
盟中义	316	铜	115	锤震金蝉子	392
罪衣	63	催	144	锦帆开	171
虞姬	787	煞尾	175	锭胜枪	90
虞姬罩	79	矮子步	217	锯大缸	427
蛾眉刺	115	筱(翠花)派	295	锯齿飞镰刀	110
蜈蚣岭	385	筱益芳	480	雉尾生	29
跟(舫)斗行	35	筱高雪樵	522	雏凤凌云	445
跟包	21	筱翠花	541	魁星提	263
跟腔	155	筱樊春楼	520	鲍桂山	609
跨刀	13	笠筒笠条	95	鲍绮瑜	567
跨步	218	筒谱	119	鹿头拐杖	94
跨弧腿	269	腰刀	110	鹿形	94

熏	22	演火棍	372	十五画	墩子武生	28
稳准狠	16	演戏要踩锣鼓经	836		撑肩虎跳	253
算军粮	363	演戏演人,演人演			撒红票	23
算粮	363	心	835		撕叉	268
算粮登殿	364	演员不动心,观众不			撞	22
管弓弓弯,管箭箭直	835	动情	835		撤	144
管弦	153	演员经验谈	747		撩	233
舞台生活四十年	748	演奏法	160		撩袖	206
舞台美术文集	731	演奏者	160		撮	161
舞衣	61	演唱者	142		擒张任	334
鄱阳湖	401	漫头	232		擒孟觉海	366
馒头庵	424	漱石生	618		樊江关	356
鲜花调	165	潇湘夜雨	380		樊景泰	607
鼻子	232	精灵脸	39		横气	139
鼻卡	87	精忠传	394		横指	212
鼻音	183	精忠庙	1		横音	137
鼻笠	87	褪头	235		横槊赋诗	330
寡人	814	谭(富英)派	284		横踢	237
寨主	815	谭(鑫培)派	277		磕	233
慢三眼	162	谭小培	475		趟马	194
慢步	216	谭元寿	500	醉太平	171	
慢板	162	谭少英	598	醉打山门	382	
慢板要紧,快板要		谭记儿	796	醉白集	756	
稳,散板要准	835	谭志道	579	醉步	216	
敲骨求金	313	谭富英	484	毡帽	71、78	
旗	35	谭嗣同	456	飘跟斗	240	
旗头片子	50	谭鑫培	471	髯口	82	
旗头垫子	51	谭鑫培艺术评论集	726	墨镜	99	
旗头座	51	谭鑫培号	715	幡	93	
旗牌	816	谭鑫培全集	758	瞠睡惊梦	201	
旗装	51	谭鑫培唱腔集	760	蝠字履	81	
旗装头	51	谱曲	117	蝴蝶杯	409	
旗装旦	30	豪杰居	416	蝴蝶梦	312	
旗鞋	80	赛太岁	381	蝴蝶裙	61	
旗鞋步	216	遮袖	207	蝴蝶霸	193	
旗襟	58	套驾	88	蝶恋花	467	
漂帅脆	16	嫦娥奔月	305	踏步蹲	218	
漂字	184	嫖香娟	376			
演人别演行	836	翠屏山	386			

踏踏	73	箭射飞禽	106	十六画		
踢	237	箭靠	67		薛八出	364
踢出手	221	箭肇老生	26		薛凤池	511
踢裆	237	箱匣	99		薛正康	532
踢腿	267	膛音	137		薛平贵	792
踩跷	203	膝步	217		薛平贵与王宝钏	364
蹇子	257	镇潭州	392		薛礼叹月	351、782
蹇子小翻	259	靠	66		薛亚萍	570
蹇子小翻扑虎	262	靠把老生	27		薛浩伟	498
蹇子小翻抢背	262	靠杆	67		燕台菊萃	757
蹇子小翻拉拉提	262	靠肚	66		燕南寄庐杂谭——	
蹇子小翻前扑	261	靠身	66		盖叫天谈艺录	751
蹇子小翻倒扎虎	262	靠绸	67		燕舞梨园——赵燕	
蹇子小翻高毛	262	靠领	67		侠舞台生涯	754
蹇子小翻提	261、263	靠牌	67		薄底靴	80
蹇子小翻蛮子	261	靠旗	67		整脸	37
蹇子小翻蹶子	263	鹞儿头	273		整脸子	18
蹇子甩腕	260	鹞儿头会阵	275		整霸	193
蹇子折腰提	260	摩天岭	351		操琴	151
蹇子抢背	262	摩哩沙	352		擞板	160
蹇子拉拉提	260	摩登伽女	434	擞音	137	
蹇子拧花提	261	潘月樵	473	辙口	180	
蹇子直提	260	潘侠风	632	霍小玉	362	
蹇子倒扎虎	265	熟戏三分生、才能抓		赠袍赐马	328	
题门儿	362	住人	836	赠绉袍	314	
僵	22	熟戏生演	836	冀州城	333	
僵尸	195	瘤脑髻	84	冀韵兰	577	
德珺如	528	糊涂案	432	嘴巴脚	237	
德政坊	436	褒城狱	404	噱头	19	
撩刀	110	额子	75	蹉步	217	
磐石湾	465、780	鹤鸣茶园	669	踮唐营	349	
磐河战	325	鹤髦	62	踮腿压枣	266	
稽古社子弟班	650	蟒	57	器乐	154	
箭	104	蟒袍	58	蟒	58	
箭衣	68	劈叉	268	穆天王	373	
箭衣老生	26	劈山救母	396	穆凤山	584	
箭衣武生	28	劈马	235	穆柯寨	372	
箭衣武老生	27	劈手	212	穆桂英	793	
箭杆河边	464	劈髯	215			

