



戏曲脚色论

齐如山的

梁 燕

1928年,齐如山出版了《戏剧脚色名词考》一书,该书是继王国维的《古剧脚色考》之后的又一部研究古代与近代戏曲脚色的专著。它问世于20世纪20年代,应该说是有着重要的历史贡献的。其优长就在于它将古代与近代的戏曲脚色体制及其演变做了贯通性的梳理,特别是关于近代京剧的脚色体制,是经过作者在梨园界实地调查获得的第一手资料,它把一种不见经传但又约定俗成的梨园行规纳入了学人的视野,使前人的相关研究成果得到印证并且又向前推进了一步。

关于元、明、清时期戏曲脚色的问题,前人有过一些重要的考证或论述。明人王骥德在《曲律·论部色第三十七》中论述了元、明时期杂剧和南戏的脚色行当体制。清人焦循在《剧说·卷一》中对元杂剧生、旦、净、丑四个主要脚色及其他次要脚色作了较为详细的考证,清人李斗的《扬州画舫录·卷五》谈到了明末清初昆山腔江湖班社十二脚色分行的情况。到了近代,王国维于1911年完成的《古剧脚色考》,是一篇有关我国古代戏曲脚色研究的专论,通过系统考证,王国维

论述了自唐宋至清代戏曲脚色的演变过程,并对元明清戏曲脚色的社会性涵义和美学涵义进行了简要的分析。

齐如山的《戏剧脚色名词考》,在前人的基础上,不仅对元明清戏曲脚色的名词进行考证,而且重点对近代以来京剧的脚色行当作了细致的整理和研究。该书通过对生行、旦行、净行、末行、丑行、杂等100多个脚色名词的考证和与舞台演出有关的梨园七科的记述,初步完成了对我国古代、近代戏曲脚色体制的梳理与研究。

《戏剧脚色名词考》中的每一个名词,都有明晰的释义、该名词的历史演变、该脚色应工的剧目和在表演上的具体要求。

关于生行,该书收录了从明传奇至近代京剧的20个脚色名词,分别是:生、付生、花生、老生、正生、做工老生、靠把老生、红生、小生、扇子生、巾生、纱帽生、官生、雉尾生、武小生、穷生、娃娃生、武生、靠把武生、短打武生。

关于旦行,该书收录了旦、闺门旦、正旦、青衣、悲

科生、进修生、硕士生、博士生。他还经常和他的学生们共同署名发表文章或作品,这也是他帮助青年学者、带学生的一种方式。他还和许多剧作家、导演和演员成为朋友,以通信、谈心、座谈等多种方式,使许多剧作家和他们的作品得到提高,使许多演员在自己的艺术实践中受益。

作为学者型诗人,郭老的诗词,既严于格律,又富有现代感和中国气派,体现了他对艺术、对生活、对自然的敏锐感受力,显示了他作为艺术家的才情和创造力。

前年出版的四卷本《郭汉城文集》包括了他的戏曲研究论文集、戏剧批评集、诗集、剧作及“对郭

汉城及其作品的批评”的附录,囊括了郭老半个世纪以来戏曲理论研究和艺术创作的全部精华和理论发现的奥秘,为我们提供了戏曲研究、艺术创作上的多方面启示和教益。郭老与张庚老带领中国艺术研究院戏曲研究所的老一辈的研究人员,以戏曲史论研究的辉煌成果,成为新中国戏曲理论体系创立的奠基者,也为中国艺术研究院积累了深厚的学术传统,这些都是应该让我们记住的。

在《当代戏曲发展轨迹》出版之际,衷心祝愿郭老健康长寿!■

(作者系文化部副部长,中国艺术研究院院长,研究员,博士生导师)



DANGDAIXIJU

剧坛大视野

旦、大旦、旦儿、二旦、小旦、外旦、副旦、花旦、花衫子、色旦、玩笑旦、泼辣旦、贴旦、贴、小贴、老贴、占、贝、武旦、搽旦、茶旦、彩旦、粉旦、作旦、作、杂旦、老旦、后、卜旦、官女、丫环共 35 个名词,其中有一些是不多见的古代戏曲脚色,如:色旦、占、贝、作、卜旦等,这里仅举“占”为例作一说明:“占:这个名词,元朝不多见,明朝就很多了。比如《千金记》里,韩信的岳母及虞姬、《玉琰记》中的李翠翠、《绿毫记》中的柳条青,都是用占脚扮演。大致‘占’字的来历,是由‘贴’字简笔而成,比如《八义记》中的春来,同为一入,同在一折,先写‘贴’后写‘占’。《浣纱记》中第廿七折的越王后、《精忠记》中的秦桧之妇、《鸣凤记》中的廿九折等等,亦‘占’、‘贴’并用,足见这个‘占’字,是由‘贴’字来的了。”

在旦行中,有一些近代京剧里特有的角色名词,如“青衣”、“花衫子”等,是该书很重要的一部分内容,比如“花衫子”,齐如山认为其性质相当于昆曲中的“闺门旦”。“这也是后来的名词,昆曲中是没有的,它的性质就是昆曲的旦或正旦,也就是现在的闺门旦,那么为什么又叫花衫子呢?因为后来的人,把古人的正旦误认为是现在的青衣。可是《牡丹亭》里的杜丽娘、《风筝误》里的詹淑娟、《奇双会》里的李桂枝、《会审》的玉堂春、《落花园》的陈杏元、《彩楼配》的王宝钏、《打金枝》的公主、《庆顶珠》的萧桂英等角色,说是青衣,可不穿青褶子;说是花旦,可举止很稳重,也并不穿时装(花旦裤子、袄子原先都叫时装,不过玉堂春穿的红罪衣原先也是时装),所以又起了个名字,叫花衫子。其实性质与闺门旦一样。”

关于净行,该书收录了净、正净、大净、副净、付净、中净、小净、外净、贴净、白净、付、红净、铜锤花脸、大花脸、架子花脸、二花脸、三花脸 17 个脚色名词。其中“付”这个名词见于《缀白裘》,即是“副净”或“付净”的性质。齐如山认为,其所以有这个“付”字是因为出于写法上的省事。“红净”一词是只在弋阳腔中,该行当不唱昆腔,只唱高腔,且以唱关公戏为主。据齐如山说,红净扮演关公有特别的规矩:上台不许睁眼,一则取其庄严,二则亦极美观。所以要求该脚色的“举止非静穆庄严不可,唱腔说白也要沉着有力”。“铜锤花脸”一行是皮簧腔中专有的,齐如山考证其来历“始自《二进宫》的徐延昭,因为徐延昭抱着铜锤,所以名曰‘铜

锤花脸’”。

关于末行,齐如山指出,“元人杂剧中最重‘末’,明清两朝最重‘生’,元朝的‘末’与明清的‘生’,是一个性质。明朝杂剧仍然用‘末’,可是后来明清两朝传奇盛行,而元人杂剧不常演,所以后人只注意‘生’字,就不注意这个‘末’字,就把末脚作为生脚的下手了。”这个观点与前人的考证和论断是一致的。在该行当中,齐如山收录了末、正末、冲末、副末、付末、小末、小末尼、二末、砌末、外末、外、老外、二外、小外 14 个脚色名词。据齐如山分析,其中的“外”一脚在历史演变中发生了许多细微的变化,它“在元朝是末的副脚,在明清昆曲时代是正生的配脚,在皮簧梆子时代是老生的配脚”。而“小外”一脚属于不重要的脚色,在元朝不见,在明清两朝较多,到皮簧、梆子时期就已经消失了。

关于丑行,该书收录了丑、文丑、方巾丑、小丑、小花脸、丑婆子、女丑、武丑、开口跳 9 种脚色名词。其中“开口跳”当与花部乱弹中名曰“跳虫”的一种脚色存在着一定的渊源关系。李斗的《扬州画舫录》中有两条资料似可证明这一点:“凡花部脚色,以旦、丑、跳虫为重,……丑以科诨见长,所扮极局骗俗态。拙妇、驽男、商贾、刁赖、楚休(咻)、齐语,闻者绝倒。然各囿于土音乡谈,故乱弹致远不及昆腔。惟京师科诨皆官话。故丑以京腔为最。本地乱弹以旦为正色,丑为间色。正色必聊间色为侣,谓之搭伙。跳虫又丑中最贵者也,以头委地、翘首跳道及锤铜之属。”

再看齐如山的《戏剧脚色名词考》中的“开口跳”一词:“这个名词也是后来才有,大致与武丑相似,也可以说是武丑的俗名。现时人人意中贾亮、杨香武、朱光祖数人,乃是‘开口跳’的正戏。这话自然是对的。但是‘开口跳’三字,却不始自这几出戏,比方《出塞》的马夫、《冀州城》的探子、《十字坡》、《三岔口》的店家、《白水滩》的抓地虎等等,才是‘开口跳’的戏,因为原先打英雄的脚(即零碎武脚),只能翻打蹦跳,不能开口。可是以上各戏,非能开口不能扮演。而此脚既能跳,又能开口,所以名曰‘开口跳’。像贾亮、杨香武、朱光祖等脚,就比‘开口跳’又进化了”。

这样看来,清代花部乱弹腔的戏班是以旦脚、丑脚为主演的,丑行中武功娴熟被称作“跳虫”的丑脚分量最重。到了近代京剧中,该脚就相当于丑行中的“武



丑”，也就是所谓的“开口跳”。它要求这种脚色在身段上必须矫健灵活，口白一定要脆快有力。齐如山所举的一些剧中人物，当属此类脚色。

关于“杂”，“江湖十二色”中有此一脚，主要是承担“打诨”之职。但《戏剧脚色名词考》所列的“杂”与之不同，此脚“无论是哪一行人物，他都扮演，但都是不要紧的人物”。这在皮簧、梆子中被称做“零碎儿”。与此相关的脚色名词还有“扫边的脚”、“上下手”、“打英雄的”、“龙套”等，但又有所不同。“扫边的脚”是“各有专行”，不似零碎脚，不管男女都要扮演。“上下手”又称“筋斗将”，属于武行，不说、不唱、不念，只翻筋斗。“打英雄的”，指扮演武戏中不重要的将官或喽罗，属生行或净行。“龙套”，俗名“打旗的”，即戏中站立在舞台两旁的打旗人，以四人为一堂，由一头目管理，属于“流行”。总之，这些脚色名词出现于近代，如同今天所说的群众演员。

此外，《戏剧脚色名词考》中还列有“台柱子”、“六场通透的脚”、“文武昆乱不挡的脚”和“二路脚”、“里子”、“硬里子”等名词，这些名词都来自乱弹腔。所谓“台柱子”就是戏班中的第一好脚，“全班尽恃此一人支撑”。“六场通透的脚”，就是该脚对于文、武、吹、打、拉、弹六种技艺，无所不能。“文武昆乱不挡的脚”意即该脚不论文戏、武戏，昆腔、乱弹，都很擅长。“二路”就是为正脚配戏的重要脚色。“里子”或“硬里子”与“二路脚”大致相同，与主演的配合犹如衣服的两面，主演为“面子”，配演为“里子”。所谓“硬”就是能够在戏中发挥重要作用。

关于“七科”，齐如山在《戏剧脚色名词考》中，专门设有一章名为《论各科》，介绍近代京剧班社中，与舞台演出密切相关的七种行业，分别是：音乐科、盔箱科、剧装科、容装科、副通科、经励科和交通科，涉及音乐伴奏人员、管理服装盔帽和刀枪把子的人员、为旦脚化妆的人员、舞台摆放桌椅的检场人、为戏班名脚经营交涉的经纪人和每日通知演员演出事宜的催戏人。其中，像“催戏人”属于“交通科”，这是戏班中很重要的一种行业：“这行人俗名叫催戏的，就是催名脚往戏园跑腿的人。在民国以前，这行人用处很大，因为原先戏园中，往往因传差或风雨临时回戏，所以某班于某日演戏的时候，在当日的早晨，由催戏的往各脚家催一次。但是这一天是照例的，到过午开戏之后，再往

家催第二次。于是各脚才知道本日一定有戏了。倘若临时回了戏，他便不催第二次。于是各脚便知道是回了戏（有时各好脚家中仍去一次，告知已经回戏）。既开戏之后，到某脚该上场之先，又催一次，该脚便知戏码已到，赶紧进园。于是每脚至少要催三次，至多有催七八次的时候，这足见催戏的人也很要紧了。”随着时代变迁，这种行业在今天已不复存在了。从齐如山的记述中，可以了解当时梨园界在演出管理上的一些具体情况。

近代的梨园界有“七行七科”之说，“七行”即指登场的老生行、小生行、旦行、净行、丑行、武行和流行。“七科”对于“七行”来说，有着密不可分的关系。因此，齐如山将“七科”列入该书，是颇有见地的。这对于研究近代京剧脚色体制有着重要意义。

在对古代戏曲脚色行当的研究上，《戏剧脚色名词考》提出了许多重要的观点。比如：“古人对脚色的命名，只有轻重的分别，没有老少的分别。小生、末、小旦、小净、小末、小丑皆是生、旦、净、末、丑的名脚色的帮手，与副生、副旦、副净、副末是一样的性质。就是老旦一脚，看字面仿佛是年岁大的了，然仍时常是青年女子。到晚明的时候，才有老外之名词，以后就稍的变了。现在谓老生、老旦等等名目，就完全是老少的性质了。”也就是说，古代戏曲脚色名称中，“小生”、“小旦”之“小”和“老生”、“老旦”之“老”，并不仅仅意味着年龄上的老与少，而是体现出主演与配演的关系。这一观点的提出，是很有价值的。

当然，齐如山在考证的严谨性上还是有所欠缺的。比如，关于“闺门旦”一词，他说“古人没有这三个字”，但是，李斗的《扬州画舫录》卷五的后一部分，在谈到老徐班女脚分行时，就有“小旦谓之闺门旦，老生、小生、老旦、正旦、小旦、丑、付、净、末、贴。贴旦谓之风月旦”的说法。显然，齐如山说的有些武断。还有，关于“占”一词，他在前面的考证十分充分，但在后面又说：“古人管扮女脚的都叫旦行，现在都改名占行，为什么要改名占行呢？我想一定是因为‘旦’字说着不好听，‘贴’字也不好听，又像配脚，这个‘占’字，剧本上也不多见，倒显着很深奥，所以就用了这个字”。这样的说法有些似是而非，结论的得出到底有何依据？如果仅凭齐如山的推测或想象，似乎是不够严谨的。■