

# 我怎樣學會了演京戲

歐陽予倩著



# 怎样学会了演京戏

歐陽予倩著

北京宝文堂書店

一九五九年·北京

# 北京宝文堂書店出版

(北京王府大街64号)

北京市書刊出版業營業許可証出字第064号

北京市印刷三厂印刷 新華書店發行

\*

統一書号: 10070·326 字數 30,000 開 787×1092 1/32 印張 1  $\frac{5}{16}$

1959年4月出版 第1次印刷

印數 0001—0003册

定價 (7) 0.11元

行家說学玩意儿有~~四~~步：会、通、精、化。单只会而不通，不算好玩意儿。通了还得求精。精益求精这才慢慢儿走入化境。化就是随心所欲，无不如意。在我的题目里提出一个“会”字，似乎并非夸大，可是回头一想，京戏里头我不会的玩意儿还多着呢，怎么就能說会？再一想，舞台上混了十几二十年，一点儿不会也說不过去。算会一点儿吧，我就来談談怎样学会了这一点儿。

旧日的科班，用暖房养花、火逼花开和填鴨子的方法，教小孩子唱戏，有很多地方是不合理的，可是它能限期刻日教会小孩儿上台。三年坐科出来，不管保成个角儿，也总会一套基本技术。梨园世家有的把小孩儿送进科班，有的請先生在家里教。小孩儿有父兄管着，不会浪费时间；上台的机会多，戏也看得多，这就容易学会。还有师傅带徒弟，要指着徒弟賺錢，就得使出全部精力培养徒弟。所以“内行”（职业演員）学戏特别专，就是說精力特别集中，而学的比較全面。不象票友只是业余活动，除少数例外大多数是单凭个人兴趣，很少可能按步就班进行刻苦的鍛鍊。

我不是科班出身。算票友吧，从来沒参加过任何票房，单凭醉心戏剧，便选定了自己的职业，经过相当长时期的寻师訪友，走过不少弯环曲折的路，碰过不少釘子，也栽过觔斗，这才也算

在舞台上占了一个小小的位置。整整演了十五年，而被承認某人是个唱戏的。

我搞戏，家里人一致反对自不消說，亲戚朋友有的鄙视，有的发出慨叹，甚至于說破阳家从此完了。我妻韵秋受了各方面的压力，写信劝我回家，我回信說挨一百个炸弹也不灰心，她也就不再說什么。及至我要“下海”演京戏，就連平日同在一块儿演新戏的朋友也来反对。有一个同学拉住我的手說：“予倩，你怎么搞的！你怎么得了！搞搞新戏嘛，还可以說是社会教育，搞旧戏这算什么呢！……”此外还有不少入見着我說作怪相，还会說些冷言冷語，大概他們自以為是最聰明最高尚最有出息的人物，因此才看不起我，我也就不理睬他們。象这样，我学京戏只有人反对，沒有人贊成，更沒有人帮助。尤其困难的是演新戏的收入仅仅只够吃飯，又沒有任何别的經濟来源。那个时候出門經常沒有車錢，想买张票看戏都很不容易。还记得梅兰芳第一次到上海，我很想看，可是只看过一次。

在以上的情形之下，我学戏只能是断断续续的，碰上机会就学一点儿。一丝一缕慢慢儿积累起来，由一句半句到一段两段，再拼凑成一个整出，尤其是最初的两出，費的时间特別长。当时我很羡慕人家有留声机，可是那种“奢侈品”在和我接近的朋友当中都很少有。

学京戏分四个重要的部分：唱、做、念、打。以歌劇而論，唱工当然是特別重要，可是中国的戏曲，对做工也非常重視。这和西洋大歌剧不同，它們是以声乐为主，对于做工——动作表情比較看为次要。中国戏曲是唱做并重，其中还有特別注重唱的“唱工戏”和特別注重做的“做工戏”。所以在四个重要部分当

中，做工单列一門。至于念，就是道白，也就是台詞，京戏特別講究，艺人們認為比唱还难，有“四两唱，千斤白”的說法。打，就是武工。我們經常說“打武”，这两个字似乎不够通順，好在打字可以作种种解釋，說慣了也就没有什么。至于京戏中的武戏，原来是单独的一个部門，如果从汉朝的百戏談起，可以說源远流长。它可以和文戏截然分开，可是在戏曲中早已一步一步与文戏相結合而产生文武并重的戏。武戏以武术为主，所謂打武，是一种节奏非常鮮明，舞蹈性非常强的武术动作，也可以說把武术的动作舞蹈化了。从中国的历史記載看，往往把武术、杂技和舞蹈混为一談。現在京戏把武术和舞蹈融合起来，就是文戏的动作，也是舞蹈性的。但尽管如此，这些都不可能单独提出来当作舞蹈看，必須要与戏相結合，得到适当的运用才有生命。同时如果学京戏不把那一套舞蹈性的动作运用得異常熟練，就絕對演不好。演戏是身体的艺术，必須先鍛鍊身体——要使身体健康，发育平均，关节灵活，线条美丽，反应灵敏，节奏准确，这就必須練武工和学习舞蹈。老先生們說演戏要有武戏的底子，武戏要有幼工，这完全是正确的。唱文戏也必須要練腰腿，練舞蹈，对身体有个全面的要求。当我学戏的时候，还无从懂得这些道理，也因条件不够，不能作正規的学习。开始我只注意到唱工，以为唱好了就万事具备，这是錯誤。本来旧式的青衣专重唱工，不过几段死唱究竟不行，这一点当时我是明白的。

## 一 学 唱

我的唱最初是零零碎碎跟許多朋友学的，只要听見誰会唱，

我就設法去和他拉点儿交情，慢慢儿向他請教。一开始什么都唱，后来慢慢儿发现我的嗓音，不能唱花臉也不能唱老生，只宜唱青衣，这才專門学青衣。东学一点，西学一点，胡唱乱唱，經過三年，及至認識了小宮祿——姓陈名祥云，在南边有名的青衣——才知道我所唱的全是南派的腔，不行时的，这才跟他从新学北派。

据我的体会，所謂南派，就是从徽班一直传下来的老腔，北派就是經過余紫云、陈德霖、王瑞卿等許多位名家改造过的腔，有的是完全不同，有的只差几个工尺，主要的差别是在风格和韵味方面。1918年以前在上海的舞台上还可以听到象薛瑞卿、伍月华等几位老先生唱南派的腔調，以后便成了絕响。老派的青衣没有什么花腔，經過北京許多名艺人发展和創造，才成了今天的样子。南边青衣的唱工一直是保守着老一套，它的衰敗和北腔的风靡一时并不是偶然的。

我那时候学唱，既不会記譜，又没有什么录音的工具，这就只能死記，教的人不可能給我很多時間，我也不好老去纏着他們，有的人愿教，有的人只欢喜自己研究不愿意教給別人，我有时听听，有时学学，一点一滴的把腔儿暗記下来。有的腔学两三遍就会了，有的学五六遍都不会，那就只能擱下再說，回到寓所一遍一遍自己琢磨，有时候好几天都弄不出来，想去找人再給說說又有困难——有些朋友非得陪他閒聊，非趁他的高兴不可；有的还有怪脾气，白天死睡晚上才起床，不容易找到，那就只能隨時隨地从各方面留神，听別人唱，或者把自己学会了的腔反复着哼，有机会就学一点，这样不知不觉就能触类旁通，不会的忽然会了，記不住的也記住了。想学玩意儿第一要有耐性，不能急；

不能一来就发脾气；条件不够，时间可能长一些，只要肯不断地往里站，没有学不会的。当时我就是这样：除掉跟入学，不管是在戏馆里，在馬路上，在酒馆里，旅馆里，或是朋友家里，只要听得到有人唱戏，我就可以留恋不走。住的地方因为人多，不好大声唱，我就在被窝里头轻轻地哼。这样发疯似的整整一年，就把一些基本腔调大体学会了，还学了一出完整的《彩楼配》，接着又学会了一出《宇宙锋》。从此以后就越来越快，越学越多。唱学得差不多了，就开始学身段，便不免急于想上台去试一试，而且自以为有好几年演新戏的经验，上台是决不会怯场，可是陈祥云说：“不妨试一试，可还不行呢！”

一个偶然的机会，我演了一次堂会戏。演的是《彩楼配》。据说大体不错，只有两只袖子还得练练，于是我便借了一件旧青衣拼命练袖子、练脚步。又多学了几出戏，大约经过半年，就在上海第一台打了三天炮。那时候正当吴彩霞演期满了，第一台没有找到适当的青衣，便来邀我。经过一番斟酌，陈祥云极力怂恿，我便正式下海，搭了班子。

偶然演两三天，只要没有闹什么笑话，觉得颇为过瘾。一到搭上班子，那情形便大不相同：会的戏太少，舞台生疏，技术锻炼不够，越来越感觉到不能应付，每天都在紧张忙乱之中。

我第一次搭班子，懂总只会七出戏。照过去的情形这也勉强可以对付。后台管事照顾角儿，尽管不会硬派你演不会的戏，可是预先情商你也不好意思推却，这就得赶快找入学。一边演着一边学着，一百二十个耐心向人请教，一下后台，对所有的有关的配角，都得老老实实说明自己对那出戏不会，请他们给说说。往往他们以为没什么的地方，非常容易，在一个新的角色看来，因为

沒有試過就摸不着門，與其台上砸鍋不如台下多問。因為我的態度十分誠懇，后台待我都不錯，誰都願意詳詳細細給我說，有的說得對，也有的說得不對，甚至有的瞎說，我都好好兒听着，再去請教別的內行，加以辨別訂正。這樣增加了不少知識，同時學會了不少出戲。但是這些戲都是趕着擠着學出來的，所以就不夠細緻。你既是應青衣的行當，那屬於青衣的戲你就不能不會，所以當時我決心趕着多學，應付了演出再設法慢慢兒磨光。這種搞法滋味不佳，情緒也不可能很愉快，尤其是趕出來的戲，好比大鍋菜，是不大下飯的。可是儘管如此，這還是一種有益的實際鍛鍊。

舞台不熟悉，技術鍛鍊不夠是一個很大的困難：

我學唱的時間比較長，我有一條相當好的嗓子——有高低，能寬能窄，又脆又亮，可剛可柔，這就是本錢。有本錢如果不會用那也是白錢。我對唱工儘管下過不少功夫，台上耍個把腔也有人叫好，可是越唱越覺得不歸宮——就是說只凭嗓子好，使勁的唱，如同叫喊，抑揚轉折之間總不夠韻味，這就不可能十分悅耳，還可能刺耳，那就更談不上表達感情。我每聽到在台上直着嗓子喊的，就感覺心神不安，我便常去打聽人家對我的唱是怎么個看法，他們大都是稱讚我的嗓子，我對自己也就不能滿足。可是這也急不來，功夫究竟是功夫，找着旁門不是一天的事，一個上台不久的演員凭什么可以自滿呢！

我在台下唱着玩的時候，未嘗不感覺到“還不錯呢”，可是一到台上就大不相同：胡琴的地位高得遠了，再加上鑼鼓；要顧住身段表情，還得跟別的角色配搭，想做到得心應手真不容易。

我自信不會荒腔走板，可是越唱越覺得節拍不容易把握。每一段唱，根據人物的感情，根據特定的情景，有它最適合的節奏，

差一点就不行，如果机械的对待节奏，那唱出来的调子必然是呆板的；或是就不管西皮、二簧反正千篇一律，那还有什么滋味？有许多人当学唱的时候用脚或者用手打拍子，如果要把板眼弄得很清楚，用手来拍个明白确有必要，学崑腔叫做拍曲子，拍是学曲子的初步过程，可是一上舞台，手脚要为动作表情使用，絕不許用来打拍子，所以要有“心板”。就我心板也不能一直暗数着拍子唱，例如一个拉三拍、四拍的音，如果唱的时候一二三数着拍子，那就会显出稜角，这是很微妙的一工劲。必須要把唱的技术練得很熟，音和拍子要非常准，字正腔圆，这一些都要下意识地掌握住，唱起来就好象日常說話一样，意念一动，声音和节奏即刻伴随着表达出来，这才能够談得上表达人物的感情。嗓子就是乐器，必須每天練，还要練的得法，才能运用自如，发出正确悦耳的声音。我經過将近二十年的舞台生活，深深感觉到这对于歌剧演員是个严重的課題。

在京戏班里如果講究唱工，經常感觉困难的就是不容易跟場面配合得好。現在的場面有很大的进步，以前上海的場面完全就是大鍋菜，除非是特別的大角儿自己帶一班場面，次一点的就只能自己专用一个琴师，不然就只能将就官中場面（公共的）。很早以前老輩子演戏从来沒有个人帶場面或帶琴师的。后来唱的技术发展了，新腔增多了，尤其是产生了新的剧本，排出新戏非有熟場面不可，所以京角儿出碼頭多半是自帶場面。武生为着适合于自己的习惯和花招儿打得格外合拍，也帶一堂場面，至少也得帶一个打鼓的。我經常帶一个琴师，一个打鼓的，出碼頭也帶一堂場面（七个人），在上海搭长班子就可以不必，只帶一个琴师也就行了。我現在想談的是角色在舞台上，必須要能够自己掌舵。

要搭班子非得練会一套通大路的活儿，要公共的胡琴也能将就唱。如果除了自己带的胡琴就张不开嘴，那就会弄得非常别扭。有一次我唱《玉堂春》那样重头的戏，临时琴师因故告假，只得請人代替。代替的那位并不錯，可是我因为不习惯，心里直嘀咕。慢慢原板过去了，偏偏一到快板张嘴不是地方，唱走了板。台底下沒有倒好，也沒有微笑，可是一股热气直冲我的脑門，好容易才定下心来把戏唱完了。当时我口里不說，心里不免有些怪鼓板和胡琴。我一面卸妆一面生气，我說：“今几个可碰得惨呢！”一位管事的用安徽的口吻說：“没什么，不显。”另外一位年紀大一点儿的好象在自言自語，他說：“这就真不易！慢慢儿来。”我听着很难过，只得鼓着一肚子悶气回家。第二天吊嗓子再唱快板，我的意思要証明自己沒錯，誰想一张嘴又不在板上，再唱还是一样，我正端着一杯茶，一气就把茶杯摔了，一连摔了两个茶杯，祥云在一旁只顧笑。这才发现我唱快板本有毛病，而前几次感觉唱对了是偶然的，胡琴、鼓板也为我弥补了一些。这才重新下工夫練，一次被糾正过来就永远不会錯，如果自以为是那就会錯到底。我在舞台上还是上过先入为主、自以为是的当，以致于走了許多弯路，阻碍了进步。

## 二 学 做

### 一 步 法

关于做工我想先談談脚步。一开始我对京戏“脚步”的解釋是錯誤的。我以为青衣花旦的走道只要模倣女人就行。如果是那样，那我很有經驗。我演过好几年新戏，扮过各种不同的女人，研

究过各种女人的步伐和姿态。在日本的时候为着演《热血》中的女优杜司克，每天上火車站和銀座一带去研究西洋女人的走法、姿态、表情等等；回国以后，对中国各阶层的女人——太太、小姐、妓女、丫头、老妈、农妇、卖花的、卖菜的——我对他们的外形和脚步都曾經经常分別地加以研究，而且每一个人的脚步各有不同的样子，不同的风度。我以为把这套經驗搬上京戏舞台就行，沒想到京戏的脚步是一种舞蹈动作，必得特別下一番工夫。有一次我在台上听得后边有人在說：“嗨，这两步儿走！”我一下台見一个人挺大嗓門儿在說話，那声音正是那挑眼儿的，我就問他：“我的脚步挺难看吧？”他說：“誰說？挺好嗎！”旁边一些人好象在附和着他，相顧示意。我把这事告訴祥雲，他不說什么，只抿着嘴笑，我懂得他的意思，也就不再說什么。最有效的回答就是照規矩下工夫練。

旦角的脚步大約是根据小脚女人的走法加工創造出来的，看上去比真正的小脚女人来得健康而有风度。求其与全身的綫条取得諧合，又和古式的服装相配称，这就有一些技巧。

旦角根本走的是細步。練的时候把两腿夹得很紧，膝盖和膝盖几乎不离开，脚跟先着地，一步一步量着走。走的时候身子要直，两肩要平，一步一步由慢而快，由快而慢，这样来鍛鍊脚和腿的工夫。以前有些老先生教徒弟，讓徒弟在两膝当中夹一根竹管，走起来竹管不許掉，这当然是过份一点。可是我看見過有个元元旦，他的脚步就是这样練出来的。他出台的时候，好象脚步不劲，只見他裙子起着微微的波紋，人已經到了台前；跑起圓場来就跟燕子似的。

跑圓場是一門重要的功課，跑起来步子要細、要平、要一点

几不乱。一个人练的时候，大致是顺着左云手，两膀向右，身向左转，一圈圈的跑；再反过来顺着右云手，两膀向左，身向右转跑。两个人练的时候就可以每人举一根枪杆子交叉着，围着一个中心转。初练的时候腿脚非常酸，跑不到一会儿步子就乱了，身子就会一高一低的跳，跑好了之后那真是肩膀上搁一碗水都不会滴，人就好像在水上一飘一飘似的。这样练过，步法就算有了基础，其他的一些也可以迎刃而解。京戏中青衣花旦的脚步大致可分为以下几种：

慢步。

快步。

大步——前面我说旦角的步法基本是细步，可是有时也需要用大一点的步子。

小步——《洛神赋》：“凌波微步，罗袜生尘”。诗里也有：“纤纤作细步”的话。可是后台不说微步细步，只说小步。

碎步——多半是表示小姑娘的跑，也可以用在急忙匆遽的时候。

搓步——就等于齐步走的换脚。主要是快步或走圆场里头用。后台常常会听见来个“小搓步儿”，可是没有人说大搓步。

摆步——换脚换步的时候中间有个转折叫摆步。

垫步——例如出场的时候略停、抖袖，掏着腿再起步时用后面的一只脚轻轻一垫往前走，身子随和着显出微微的摇曳。这种垫步或大或小，可以看情形变化应用。

云步——原来是作为神仙腾云用的，以后也作各种的用法。云步有两种走法，一种是两脚尖相对一分一合用脚跟移动，横着往左或往右走，上身要平，腰部随着微微的摆动；一种是两脚相

并，两脚尖和脚跟替换着向左或向右横着走，身子可以微微的有点起伏，腰部可以略微多扭动一点，好象船浮在水上，被轻微的浪推动似的。在必要的时候，云步也可以让身子的起伏更大一些，那就是脚一边移动，膝盖可以应节曲伸。

掏腿——就是一条腿向另一条腿的后边一摆，交叉起来。掏腿的用处非常多，差不多旦角站住总掏一点腿。掏着腿身子无论是向前向后或是左右摇动都非常自如，姿态也容易好看，因为掏着腿容易掌握重心。接连掏腿也可以向左右横走。

存腿——就是略微把腿弯一弯。有的旦角嫌自己身子太高，便借着裙子的遮掩将腿略弯，身子往下踞蹲，这叫存腿。这样会显得矮一点儿。难处在存着腿要身子一点不弯，还要保持着姿态的美。有的时候象进船舱或者进窑都要存腿。

跨腿——例如被人一拉，你就往那边一窜，这种时候就用得着跨腿，比方向左去就提高右腿跨过左腿，这是比较大的动作。《南天门》曹福搀着曹瑞莲过独木桥的时候一同跨三大步。

花梆子——原来是谱工的一种走法，青衣从来不登跷没有走花梆子的。可是近年来青衣花旦不大分，舞蹈的动作增多了，大脚片儿有时也采用一点花梆子的步伐。

旦角的步法大致是如上几种，还有象跌、滑、斜步、转身、鹞子翻身、卧鱼、上船、下船、出门、进门、上楼、下楼之类以及跳跃膝行，这些都不仔细谈了。此外穿不同的鞋也得经过些练习，象花脸、武生、老生、小生等——特别是花脸，穿高底靴演戏那得经过长时间的实际练习。旦角穿的是薄底鞋，可是有时要穿一种底子比较高的叫船底鞋，还有就是演旗装戏得穿花盆底的鞋，那都得经过练习。我最初一次演旗装戏的时候，老师教给

我穿旗裝要挺直腰板，頭別太搖晃，一步一步要走得大方，灑脫，身上得放鬆了。當時他說的意思我能够領會，可是我從來沒有見過旗人婦女，我看過些象片可無從知道她們走道的樣子。那時我的琴師是個旗人的宗室，他說給我許多旗人的生活習慣和禮節等等，我跟他學會了請雙腿安，又借了一雙旗鞋穿著來回走給他看。這個人有點兒馬馬虎虎，問他他老說是很好，第一次上台演《探母》，後台說我走路象“改造子”（放腳女人）。為着旗裝的几步走，我下過不少工夫，當然也有進步，不管值不值得，總之凭空模倣不會有好玩意兒。

我最初以為京戲的步法是機械式的、死板的、程式化的東西。運用得不好的確會是这样，但只要是一個懂得表演藝術的演員，不會拘泥於程式，而使自己的表演喪失靈魂。基本的工夫必須練好那是沒有疑問的。要走得好、走得漂亮、要和手眼身段完全調和，更重要的是要合乎戲情。步法既是一種舞蹈動作，那就一步一步都得合乎節拍，這也是不消說的，可是這並不是說要一拍一拍去數，而是要很自然地使進、退、動止、迴旋，無不應節，無不合乎人物的感情。我們不妨舉一個簡單的例子，就說《御碑亭》吧，王有道的妻子匆匆忙忙從娘家趕回婆家，天黑了，遇見大雨，她用袖子蓋著頭，一顛一滑地奔向御碑亭去避雨，只要看她的脚步就知道她又急又怕；到了第二天清早，雨停了，她放心回家，脚步當然會輕鬆些。還有比方一個人心情很愉快，或者是有沉重的心事，一邊走著一邊想著；又或者他很煩悶，繞著屋子轉圈兒；這些都可以從他的脚步里看出他的心情。所以沒有基本工夫絕對不行，可是專靠一點基本工夫，或者專模倣某一個名角的漂亮動作，絕演不出好戲。我在台上也偶然有些體會，有時候覺得

把握不住，有的时候就觉得不管踮起脚来望望也好，低头轉个身也好，向前走两步或者退后两步，每一步都合乎节奏，而每一步都包含着很深的感情。当然在商业劇場里每天去应付一些庸俗的連台新戏一类的节目，那就这些都談不上。可是一个有良心的演員，怎么会甘心讓自己的艺术一天天流于油滑呢！

## 二 手 势

要問旦角的手势有什么特点，那就是无时无刻不在划圓圈儿。京戏的全部舞蹈动作可以說无一不是圓的，昆曲也是这样，我想說京戏在舞蹈动作方面承受了昆曲划圓圈的艺术。看来这也就是中国古典舞蹈最显著的特点。

现在我不打算也不可能过于詳細的列举旦角的各种手势而加以說明，只提出几样动作来看一看它的規律和特点，手的动作总的說可分三类：一、徒手的，二、用袖子的，三、用道具的。姑且談談抖袖吧。

抖袖——原来只是整理整理衣裳，把袖子抖抖平整，一經成为舞蹈动作跟剧情相結合，便表现出各种的变化。这个动作主要的是将手垂下去，先向里后向外划一个圓圈。說起来是很简单的，一个手的抖袖（左手或右手）叫单抖袖，两个手同时来叫双抖袖。我想抖袖可能是古代舞蹈大垂手、小垂手的遺法，双抖袖可能就是双拂，故宫繪画館展出的《韓熙載夜宴图》，舞妓王屋山六么舞的动作就很象双抖袖。

单抖袖的时候另外一只手可以平放，也可以高举成另一种姿势，也有掏腿蹲下去抖袖的。抖袖有輕、重、大、小、快、慢、强、弱之分，动作有时可以花描一点，有时就应当简单一些，这些

完全是依据角色的性质和剧情的发展而变化的。《汾河湾》柳迎春出场的抖袖和《贵妃醉酒》的抖袖当然不一样；生气的拂袖和夫妻调笑时的轻轻一拂（例如《贩马计》），所用的劲不可能一样。这样一說就可以明白学习抖袖仅止于姿态的模倣那是不对的。旦角关于袖子的动作本来不很多，但是三十年来不断的有些发展，舞蹈动作加强了，袖子变化也就增多了，因此就有“耍袖子”之說——不管合不合剧情，合不合角色的性质，只是为着热闹花描乱耍一通，那是要不得的。关于袖子的技术我想只談这一点。

**整鬢**——整鬢的动作可以說是旦角的基本动作之一，整左鬢則右手放在左肘处，整右鬢則左手放在右肘处，有时另外一只手可以不必随着，左右整鬢連起来，再加上扭腰看裙子，动作就加大了，复杂些了，这样一发展就变成另外一种舞蹈姿态。整鬢的动作有时也可以用以表示思索。

**指**——旦角的手基本是拇指掐中指余三指翘起，成为兰花手（当然有各种变化）。指出去的时候，手腕用暗劲划一个圆圈，食指本身也划一个小圆圈，两个圆圈套起来就成为一个姿势（指的姿势变化頗多拟另詳談）。手的每一个动作必有起范儿，起范儿的意思就是作势——每一个动作必定从相反的方向做起。凡向外指，手必定先向里縮回划个圈指出去，向左指必从右起，向右指必从左起，向上向下都是一样，所当分別的就是圈圈的大小；手伸出去的尺寸和姿态的刚柔。

指的动作可以用一个手，也可以用两个手指同一的方向，我想可以叫做单指和双指。双指的动作也和单指一样，可以放得很大也可以收得很小，在这个当中全靠演員根据剧情和角色的感情来处理。双指放大了圈圈就成为攪手，刀馬旦常用。有人問我手的