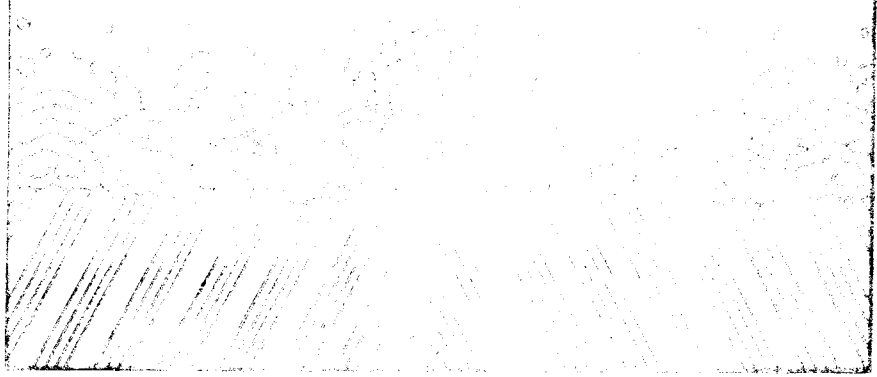


戏曲表演的四功五法



戏曲表演的四功五法

程砚秋著

北京宝文堂書店

一九五九年·北京

北京宝文堂书店出版

(北京王府大街64号)

北京市书刊出版业营业许可证出字第064号

宝文印刷厂印刷 新华书店发行

*

统一书号: 10070·231 字数18,000 开本787×1092¹/₃₂ 印张¹/₁₀

1959年3月北京第1版第1次印刷

印数00,001—12,000册

定价(7)0.11元

近年来，全国各地普遍的展开发掘傳統剧目工作，在戏曲舞台上已經出現了许多失傳多年的优秀名剧，通过这些剧目的演出，不但培养了很多青年演員的表演才能，特別值得重視的还有許多位名老艺人的精湛表演技巧又生龙活現的展示在观众的面前了。这一来既使观众眼界一新，也使青年一代获得了广泛学习的机会，对我们繼承挖掘傳統表演艺术工作，也有極大帮助。

过去曾有一些同志，不了解中国戏曲的特殊規律，認為中国戏曲的特殊表現形式都是形式主义的东西，以此推理，于是認為艺人的舞台經驗，也不过是拼湊了一些固定套子。似乎并不值得注意和繼承。

近几年来，全国各地的名老艺人們，在党的关怀照顧之下，他們的覺悟也大大提高了，許多人都参加了发掘傳統剧目的演出，使人們又看到許多从来沒見过的精采技艺，从“唱”、“做”、“念”、“打”各方面来看，他們的确掌握了不少的独特技巧与經驗，因此才使大家对老艺人們的表演艺术有了新的評價，輕視傳統的思想大大的被克服了。这一来也引起了青年一代

對他們的重視。現在大部分人一致的肯定：如果要發掘傳統表演藝術，只有向老藝人們所演的戲中去尋找。很多精采的技藝，豐富的知識與經驗，全保留在仅有的這些位名家身上，我們應當赶快地虛心向他們學習、請教，不然的話，這海洋般的寶貴遺產，是逐漸會被帶到地下去的。

有人可能這樣想：我們很願意向老前輩虛心學習，我們也知道他們掌握了很多表演藝術的特殊手段，可是戲曲表演的特殊手段究竟是什麼？我們應該怎樣學習才算繼承了傳統呢？

現在我想就京劇旦行的表演藝術，也是我四十多年來舞台實踐中的一些膚淺體會，介紹出來，以供參考：

中國戲曲的表現形式，基本上是一種歌舞形式，它是要通過綜合性的“唱”、“做”、“念”、“打”的手段，在固定範圍的舞台上反映歷史的或近代的廣闊生活，給觀眾一種美的感覺的藝術。因此表現這種反映生活的手段——“唱”、“做”、“念”、“打”就需要具備一套完整的技术，也即是程式，不然的話，就無法深刻而又細緻的表現人物、刻劃人物的性格，表達複雜的劇情和複雜的人物關係。這套程式它並不是某幾個人凭空想出來的，而是千百年來歷經我們祖先——前輩藝人從不斷的舞臺實踐中，通過豐富的想象力、千錘百煉，逐漸創造出來的。這套程式的形成，是隨着它們從表現簡單生活內容進而表現複雜的生活內容的一個長時期藝術實踐的結晶。

任何一種藝術，它不可能不是從生活中提煉出來的，我們常說：“生活是藝術的源泉，藝術不能違反生活的真實。”這個論點，非常正確。可是在我們戲曲表演藝術里，有許多技術，除了來自生活以外，還有從古代民間舞蹈、宮廷舞蹈、武術、雜技、

繪圖、雕刻等藝術以及飛禽走獸、花卉草木等各種自然形態中吸收的東西。經過提煉加工，這些東西，自然與我們生活中的自然形態是不一樣了，因而對豐富我們戲曲表演的技巧是有很大幫助的。

因此，我們可以這樣說：我們戲曲表演藝術中的程式，是生活高度的加工，與生活中的自然形態又有很遠的距離。那麼我們演戲，所表現的却是古今人物的生活，這豈不是有矛盾嗎？從理論上來講，我想引阿甲同志在文化部第二屆戲曲演員講習會講課的幾句話來說明一下：

我們的舞台藝術，程式技術，總的來說，都是從生活提煉而來。它是依據生活邏輯，又依據藝術邏輯處理的結果。所以運用程式時，並不能從程式出發，而要从生活出發；並不是用程式來束縛生活，而是以生活來充實和修正程式。……生活總是要冲破程式，程式總是要規範生活。這兩者之間，老是打不清的官司。要正確解決這個矛盾，不是互相讓步，而是要相互滲透。從程式方面說：一面是拿它做依據，發揮生活的積極性，具體體會它的性格，答應它的合理要求，修改自己不合理的規矩，克服自己的凝固性；從生活方面說：要克服自己散漫無組織、不集中、不突出的自然形態。要求學習大雅之堂的斯文馴雅，但又要發展自己生動活潑的天性。不受程式的強制壓迫，這叫做既要冲破程式的樊籬，又要受它的規範。生活和戲曲程式的矛盾是這樣統一的，它們永遠有矛盾，又必須求得統一。統一的方法，一句話，就是以現實主義的創作方法來對待生活和程式的關係，這樣才能使藝術真實和生活的真實一致起來。……

如果我們從演員的角度來要求，就是要掌握技術。只有掌握了最根本的技術，才能表現生活，才能把生活提煉為藝術。

凡是作为一个戏曲演員，他就應該掌握这套技术，通过技术来表現人的心情、性格和思想，借以塑造人物，这是戏曲艺术的特殊手段，沒有这种手段，仅凭着内心体验和一个人的生活經驗，是上不了戏曲舞台的。要想掌握这套技术也不难，沒有別的办法，只有經過严格的身体鍛炼才行。

戏曲表演的手段，包括非常丰富的程式（也可以称之为套子）。生、旦、淨、末、丑各个行当的动作，虽然大同小异，但又各有一定的格式。比如一举手，一投足，也都各有它的規律。再如表現武打的有长靠短打的程式，騎馬有騎馬的程式，坐轎有坐轎的程式，站有站的程式，走有走的程式，举凡表現喜、怒、忧、思、悲、恐、惊等感情，也全提炼为一套完整的程式。甚至为了要加强表現力，把身上的穿戴，随身佩带的物品都可以利用来做輔助性的手段，比如髯口、髮、紗帽翅子、翎子、扇子、衣襟、水袖、帽子的飄带、手帕、綫尾子、辮繩子等，都可用来做表演的手段，自然也需要一套程式。所有这許多种程式，全是为了表現人物、塑造典型美的。既然程式是为了表現人物、塑造典型美的，如何才能給人以美感呢？那就只有对这些程式的姿势，要求它的高度准确性了。一个演員怎样来掌握程式的准确性，我想除去有必要把自己的身体訓練得柔軟灵活，有敏銳的节奏感以外，举凡一切技术包括舞蹈、武术、杂技、劍术、歌唱、朗誦許多科目，都要下功夫严格的鍛炼。过去学戏的人，从幼年八九岁起，就开始不间断的鍛炼着，直到他中年成了名以后，仍然不敢歇下他这套功夫。

戏曲界有一句常用的术语：“四功五法”。这一句話，差不多戏曲界的人全知道，可是仔細的去研究它的却不多。四功五

法，包括的意义很深很广，它总结了我們戏曲艺术各方面的成就，教导了我們如何練習基本功，也告訴了我們怎样进行創造角色、刻划人物。我們既可以把它看成是一种“定型化”的死套子，也可以視之作为一种现实主义的表现手法。一个戏曲演員只要能掌握住它，把它灵活运用起来，对自己艺术上的發揮，真是无往而不利。

什么是“四功五法”呢？1956年我在中央文化部举办的第二届戏曲演員講習会时候談过一点梗概，现在想补充一些：四功是唱、做、念、打。五法是口法、手法、眼法、身法、步法。这本来是戏曲表演老一套的方法。虽然各地的艺术家們全都有自己的的一套方法，但是总离不开这个范围。說起来“四功五法”很簡單，可是一个演員要真能掌握它，那是極不容易的，因为它包括演員的全部基本功夫在內，是无尽无休的。現在一般青年演員里边，四功具备的人的确不多見，如果一个演員具备了四功，再把五法配合得好，那就可以称得上是个全材了。四功五法中，每个細節都有不少的學問，細致的研究起来，就可以看出祖先給我們留下的遺產是多么丰富了。

“四功五法”相互配合的好，就能完成塑造人物、刻划性格、表达复杂剧情和复杂人物关系这一完整的戏曲艺术的任务。但是許多演員，唱得好的，武打的不一定好。念得好的，不一定能做。会做的，不一定有武功。很难找到一位全在水平以上的全材演員。

唱 功

作为一个戏曲演員，必須刻苦鑽研、勤學苦煉，不然就沒有法子精通全部技術。譬如說唱功。一樣的戲詞，看誰來唱。有功夫、有研究的人，就能唱得既好聽、又能感動人。象過去京劇的開場戲《珠簾寨》經過譚鑫培老先生一唱，就把戲給唱活了，結果可以唱大軸子。所以說，唱要唱得“字正腔圓”，也要唱出個道理來。唱也不能一絲不變的怎麼學的就怎樣死唱，要有吸收；我們戲曲的唱腔，向來是不反對吸收的。不吸收，從哪里創造新腔呢？雖然講吸收，但是不能把人家的腔調搬過來硬套在我們的戲里，我們要溶化別人的腔調來豐富我們的唱法。我這幾十年的演唱中，新腔很多，我聽見任何好的、優美的腔調，全把它吸收過來，豐富自己的唱腔，梆子、越劇、大鼓、梅花調、西洋歌曲我全吸收過，但是使人聽不出來，這就是我雖然在吸收其它劇種的東西，可是我把它化為我們京劇的東西來運用，使人聽着既新穎，又不脫離京劇原來的基礎。

戲曲演員有這樣一句話：“男怕西皮，女怕二黃”。說明男女聲在西皮、二黃的唱法上有它需要刻苦鑽研的地方，值得我們注意。

我体会到生、旦、淨、丑各行所唱的板頭是一樣的，腔調相同。這種論點，過去還沒有人這樣談過，因為前輩藝人們給我們留下的幾套唱法，是淺而易懂的，就以青衣的西皮、二黃、反二黃等戲而論，只不過是那五個大腔。老生、老旦所唱的也是同青衣的腔調唱法一樣；因為調門不同，唱出來高低就有一些小變

化，只是花臉唱反二黃的時候還比較少。所以不論哪一行的角色，會了自己的，慢慢把別的行的調子也會唱了，我的體會就是這樣。過去譚鑫培老先生把腔調掌握的靈活了，所以他就創造出“閃板”，“耍着板唱”等等妙處。之後，我就根據這些方法，也研究出許多唱腔來的。

在四功中，唱功居第一位。五法中的口法也居第一位。可見戲曲藝術中歌唱的重要性了。口法的運用，當然對念白也是相當重要的。過去演員們學戲，首重唱功，科班培養學生們技藝，也是對唱功特別注意的。

現在有些人，他們只認為做工戲可以表達感情，而不知唱工戲也能表達情感。比如有些唱工戲，像《三娘教子》、《二進宮》、《賀后罵殿》這類戲，也看誰來唱，雖然同一工譜，有修養的演員，在唱的時候，把人物當時喜怒哀樂的情感，蘊藏在唱腔裡面，使唱出來的音節隨著人物的感情在變化，怎麼不能感動人呢！

我們要研究唱腔，自然這裡也有一套細致的學問，從技術方面來講，比如唱法之中，吐字自屬重要，四聲也很重要，還應當辨別字的陰陽，分別字的清濁，再掌握住發聲吞吐的方法，然後探討五音（唇舌齒牙喉），有時亦應用鼻音或半鼻音。懂得了這套規律，吐字的方法庶幾可以粗備了。

此外，行腔要和工尺配合起來，京戲、昆曲、地方戲里各有不同，但行腔應按節度，又要在均勻之中含有漸趨緊湊之勢，以免呆滯，這一規律，却是一理。研究行腔，一定要學會換氣，換氣並不是偷氣，行腔而不善換氣，則其腔必飄忽無力，不然也會造成竭蹶笨濁，使人們不可卒听了。但是，這裡還有一件事最重要，應當提醒注意，那就是我們一定要為劇情而唱，絕不可老記

住某一句花腔在台上随时卖弄。

当然我們講唱腔应当为剧情服务，可是一个演員在台上干巴巴的唱戏詞，也会把观众唱跑了的。所以我們認為唱得好的人，他既表达了剧情，也掌握了“韵味”。怎样才能使唱出来的詞句有韵味，使人听着既好听又容易懂呢？那就只有在唱腔的輕重緩急、抑揚頓挫上下功夫了。譬如，輕可以帮助声音往上挑，重可以帮助声音往下收，怎样吸足了气再吐出来放音，怎样又归丹田发音，为什么要用嘴唇收放，为什么又需要舌音，哪个字应用脑后音，哪个字要用牙音等等的具体咬字发音問題，是一个專門性的課題，这里不能詳談，总之，不論哪門學問只有凭着一边学习，一边实践，不断的練習，不断的琢磨，下定决心象摘綫头那样耐心的去鑽研，才可能逐見功效呢。

做 功

做功即所謂做派，是四功之中与唱功同样重要的一个部分。凡是掌握做派的演員，不論是生旦淨丑，在他們的演出中，就能把剧中人物的身份、性格和心情表現得很好、很真实，不但表达了剧本的規定情景，帮助了剧情的发展，同时还能感动观众。不能掌握做派的演員，他們表演起来，就会使人索然无味。

演員的做派，也应当按照一定的規律来处理的，做派有它一套很复杂的程式，这套程式是随着中国戏曲舞台“出将入相”、“打上送下”的組織形式产生出来的。所以这套程式是一种非常細致的技术，它要求演員在台上的动作一切合理，而一切又要象真的。譬如：坐有坐象，站有站象，看有看法，指有指法；以舉

当船，以鞭为马，上楼下轿，开门关窗，观星赏月，采桑摘花等等，怎样叫它既象真的而又美观？这除去演员对特定情况下的人物有所体会外，主要的还是要看掌握这套程式的技术如何。运用艺术的美如《花蝴蝶》的水战，浮沉撑拒，舞台上虽然不是长江大川，而演员做起来宛然在激流奔腾的水内战斗；《三岔口》的摸黑，舞台上并没真的暗如黑夜（灯光暗转的处理手法另当别论），通过演员的做派，观众就会感到这场夜斗的紧张场面，而忘了台上还有明晃晃的灯光；《南天门》的走雪，通过演员表现出来的瑟缩战慄，虽然无雪，却使人相信他们行走在朔风凛冽的冰天雪地之中；《御碑亭》避雨时的跑步圆场，演员运用了几个滑步，使人就感到道路泥濘，步履维艰的情况；《孔雀东南飞》的织绢，演员坐在一张绷着白布的椅子面前，双手传递那只织绢的梭子，观众就会承认她双手不停的在那里勤劳工作着。这些都是通过演员的做派使观众明白他们是在做什么，处在什么环境之中的。

当然，这套技术要靠演员去表演了。况且一人有一人的特点，一技有一技的妙境，不能一概而论的。但是“假戏真做”，“装龙象龙”，“装虎象虎”，贫贱富贵形象都要演出来，这是对每一个演员基本的要求。

戏曲表演要“贵乎真实，而又不必果真”。这是一句老话，很有道理。戏曲本来是假的，但于假之中却能见其技艺之精，超乎象真，倘若处处求真，势必减少演员的技术，反而失掉表演的精神，何况观众看戏原在通过技艺看到内容，从而感受到知识与学问。因此，我们必须要求演员表演时“形容见长”，做派微妙。

当然，一切做派的身段姿式，一定要根据剧情规定的人物来

处理，絕不是掌握几个死套子在任何戏里往上一套就行了。同是旦角的戏，王宝钏的身段，就不能用在王春娥身上。薛金莲的风度气魄，和穆桂英也不能一样。如果再细致的分一下：《三击掌》的王宝钏，和《别窑》、《武家坡》、《算粮》、《大登殿》的王宝钏在动作上就不能不有区别。因为相府的小姐，新婚后的少妇，自食其力十八年的中年妇女和做了娘娘的贵妇人，身份不同了，年龄变化了，生活的遭遇，当时的心情全不一样了。你把《三击掌》王宝钏的身段用到《武家坡》、《大登殿》的同一王宝钏身上，能够协调吗？因此，我们可以得出这样一个说法来：凡是人物的身份、年龄、出身、性格、遭遇不同，就不能硬用同样的身段来表现他。

我們講做派，首先要掌握这是“誰”，他是怎样一个人物，处在什么样的环境之下，再給他設計合情合理的身段。接着，就可以研究技术上的具体表现问题了。比如京剧青衣，表现哭、笑、一招手、一摇头等小的身段，也要掌握到分寸，当然我們完全承認戏曲表演的动作是既誇張又集中洗炼的艺术，可是誇張并不等于“过火”，因此，我們不論使用任何身段能够做到十分之七的真实也就够了，倘若全做到十分之十，就显着过火了。花旦也是一样，稍微过火一点，观众看着就成了彩旦了。

戏曲界的老前輩曾告訴过我們說：不論任何戏的做派，全不要“見稜見角”的，一切要“含而不露”，“动中有靜、靜中有动”，要用心里的劲来指揮动作，硬砍实凿的做，反而不美了。动作的“美”——漂亮，对表演的好坏，关系是很重要的。可是如果我們單純从“美”的觀點出发，不管剧情，乱来一陣，也是不对的。常見有些演員表演走边时，就不很恰当。走边本来是表現某些人物在黑夜之間偷偷摸摸的前去窺探某件事情，行刺某些

貪官污吏的机密行为，表現起来，本应当表示出輕手蹑足，非常机智敏捷的向前急走。当然一个演員在台上也不能只是表現繞圈子走路。他出場后，必定要紧紧衣巾，檢查檢查隨身武器配备得松紧，走起路来因为天色黑暗，如何辨識路徑等等，也就够了。盖叫天先生在这个动作里創造了極其丰富的身段，集中突出的表现了夜行人緊張敏捷的姿态，“老鹰展翅”，“飞天十三响”等优美的姿式，使人清楚的看出人物在黑夜間的分荆寻路，以及檢查行装等战斗前的准备工作。可是有些演員却沒很好的理解走边动作里的最高任务；他們只求花稍，熱鬧，俏头，突出的表演了“飞天十三响”，象練把式的大汉一样，劈劈拍拍的把身子乱拍一陣。

梅兰芳先生的《貴妃醉酒》，他塑造出楊貴妃这个典型人物形象，国内外的观众一致肯定他的創造，这是无可否認的。我們先从他掌握楊貴妃这一人物的“身份”上来看，就值得很好地向他学习。从整个《醉酒》这一出戏来看，梅先生对楊貴妃的身份刻划得非常有限，他把楊貴妃的流利风度，蘊含在端庄的神态里面，每一个动作，一招一式，全不失貴妃的端庄。虽至后来楊貴妃酒意已浓，醉态显露的时候，他所运用的一些身段，如接駕的跪倒，銜杯的翻身，也和前場嗅花的臥魚等身段一样，毫不紊乱的掌握了一定的尺寸与速度，不論她心情如何的激动，动作如何的复杂，我們从他头上鳳冠挑子的輕搖微摆上来看，就可以看出剧中人穩重的身份来了。这样刻划历史人物的手法，是多么細致深刻啊。可是，这种細致刻划人物的地方，的确有許多人是做不到的，也不懂得。我看过許多演員演这出戏，大半是在舞台上“活潑”的过火了，不是表現得醉态过火，就是流利的过火，还有些

演員剛一出台，酒還未飲，人已醉了。具體反映在她們的動作上的，主要是腳步亂，頭亂晃，鳳冠上的挑子左右亂擺，不時打在自己的臉上，這樣使人看起來，就很不合乎一個貴妃的身份。

我們演古典戲，想細致的表現某個人物的身份，的確有必要了解一下當時的歷史情況，對當時的一些禮法制度，也應當懂得才行。就以鳳冠上的挑子來說，它就和封建時代一般婦女耳上戴的艾葉鉗子有着同樣的作用，艾葉鉗子很長，垂在耳下，搖擺在臉的兩邊，看着是一種很美麗的裝飾品，其實它的原意並不單純的是為了美，而是一種限制婦女自由所採用自我管制的刑具。穿上宮裝、戴上鳳冠，如果你想左顧右盼一下，也不能稍有自由，否則鳳冠上的挑子，會打在你的臉上，給你敲一下警鐘。民間婦女的艾葉鉗子也是一樣。被這樣刑法限制了幾千年的婦女，她們已然產生了一種下意識的感覺習慣，封建舊禮法還美其名說：

“行不動裙、笑不露齒”，才稱得起婦女的端莊典雅，有閨范美德呢！生活在這種社會里的楊貴妃，能夠不懂得這樣的禮法嗎？穿上宮裝、戴上鳳冠，她的頭能夠象撥浪鼓似的左右搖擺嗎？這樣表演，就違背了歷史人物的生活真實了，也不符合楊貴妃的身份。

解放前，由於反動階級對戲曲藝術的摧殘，許多演員走了彎路，對藝術的刻苦鑽研，大大放鬆了，因而舞台上的做工戲，不如老一輩的好了。解放後，在黨和政府的培養教育下，藝人們才逐漸的重視起來。在恢復這套遺產的過程中，卻產生過一種爭論：曾經有人否定表演藝術中的程式（做派中的套子），認為這是一種純形式的東西，不能結合內容，有的演員被這種言論吓住了，對自己學會的這點東西，產生了懷疑。有一個時期觀眾也普

還感覺到舞台上的做工戏太少，許多演員身上太沒戏了。有些个演員在舞台上的身段很貧乏，不用說一出場的正冠，絡髻，摸鬢角等姿式表現得模糊，就是一个亮相的靜止塑造，背躬的以袖側面，胳膊抬起来的架式，也怕人家說沒有生活根据。这样的表演，当然使人感到沒有“做派”！其实这些意見，只是个別某些自命“內行”的人們提的，虽然他們的話并不代表什么方向，可是在戏曲界中的确引起了不小的波动。

中央文化部从1955年起在北京已然举办了两次全国戏曲演員講習会，1956年和1957年4月間又召开了两次剧目工作會議，不論从講学上，會議的指示上，一致指出繼承并发展傳統表演艺术的重要性，說明党的戏曲政策从来对傳統表演艺术就是重視的，至于个別人輕視傳統表演的言論，应当由他們自己負責。

在这里（山西省）参加戏曲观摩会演将近一个月了，看到了許多精采的表演——也就是做派，閻逢春先生在《杀驛》剧中，表演了“翅子功”的絕技，我認为很好，很恰当。因为他把“耍紗帽翅子”这个技术，运用在結合人物思想变化上，不但不会給人引起一种單純技术卖弄的感觉，而且由于他运用得有分寸，对人物心理状态更能强烈的反映出来，突出表现了人物的精神面貌。我認为这种技术在做功里很有深入研究的价值。張庆奎先生在《三家店》剧中的做派更显得层次分明。比如他扮演的秦琼头一个出場（当时秦琼被靠山王楊林調来比武，由王周押解着他由家乡往登州起解），心理是很压抑的，內心燃燒着憤怒的烈火，可是秦琼的性格却是比較穩重的，演員表現出的神态是这样：上場后，态度很沉穩，并沒吹鬍子瞪眼，或是轉眼珠，但是他的眼神是“直着的”，不常“暫閉眼”，使人一望而知他的心里忧抑，虽

然外形是靜靜的，可是心里头充滿了复杂的動蕩，这种表現人物的手法，在我們戏曲里叫做“靜中有動”的做派。秦琼的这种严肃的神态，一直保持到“觀陣”的开始还是这样的。后来他看到瓦崗寨的朋友救援他来了，首先見的是徐茂公，然后是程咬金、尤俊达，因为这几个还不是他理想的人物，引不起情緒上的大變，最后罗成到了，理想的人物来了，登州城可以大鬧它一陣了，秦琼放心了，从思想上松下来一口气，馬上有了精神，动作也快起来了，神态也舒展了，这种由內到外的表現人物的“做派”，張庆奎做的很有分寸，很有順序，真是難能可貴的艺术，值得青年同志們好好的向他学习。楊虎山先生的《贈綈袍》，大家看完以后，异口同声都說演得好，許多动作运用在須賈这一人物身上非常的真实深刻，这些話講的很对，可是我們从他的演出中还可以看出一个問題来。楊虎山先生这出戏是新整理出来的，許多的身段做派都是新設計的；过去二十多年前是怎么演的，現在許多人沒有見過，即或有看見过的，也大半忘記了。那么为什么楊虎山先生这次演的能这样的动人呢？在他表現的那些突出的身段上还不都是傳統的一套程式动作嗎？不錯，全是老一套的程式。但他使用得合理，他是使用一些程式來表現人物，不是扮上个人物在表現死程式，这样他把死的程式給予了新的生命。另外，我們还应当承認，虽然他运用程式在表現人物，但他对这些程式掌握得非常熟練，別看蒲州梆子的打击乐那么緊張，并沒把他催赶得慌手忙脚，在連續不断的复杂动作里，全能一招一式的、清清楚楚的交待給观众，由此也說明他的功架基础是很扎实的。

做功不能与技术分別來談，这和唱功不能脱离板式是一个道