

戏曲漫笔

王学秀 编著 敦煌文艺出版社

戏



戏曲漫笔

王学秀 编著

敦煌文艺出版社

(甘)新登字第06号

责任编辑：马林楠
封面设计：柳 昕
版式设计：魏秀琴

戏曲漫笔

王学秀 编著

敦煌文艺出版社出版发行
(兰州第一新村81号)
甘肃省静宁印刷厂印刷

开本850×1168毫米 1/32 印张10.125插页2字数250,000
1994年5月第1版 1994年5月第1次印刷
印数：1—2,000

ISBN 7-80587-249-X/J·21 定价：7.80元

前 言

近年来，我跻身于戏曲广播宣传工作，有着观赏戏曲演出、阅读戏曲理论书刊，以及与戏曲艺人广泛接触的便利条件。正是这种“近水楼台先得月”的强磁吸引力和工作约束力，鞭策着我这个戏曲门外汉一切都得从头学起。久而久之，耳濡目染，茅塞顿开，遂对戏曲的奥妙有了初步认识，深感大有学习点戏曲程式章法的必要性。

程式是戏曲表现生活、刻画角色和完成舞台艺术形象的造型手段，艺道精深，技巧性强，具有特殊的审美效应，严格说没有程式也就无戏曲可言。程式本身不是别的，它乃是抓住生活现象中最本质的东西予以集中、提炼和高度艺术概括，所逐渐形成独具特色的表演艺术体系和美学体系。程式来源于生活，但又不同于生活中的形态动作，这就是所谓生活的真实与表演艺术上的真实，二者千万不能等同起来。戏曲程式由于其高度的提炼、夸张和美化，看来似乎远离生活，难以理解捉摸。然而，正是这种虚实相映、繁简相间、既规范化又灵活运用的美学原则，才能更精采深刻地表现生活，更多地给人以艺术上的美感享受。戏曲程式既形象地反映了生活的丰富内容，又丝毫不受生活表面真实的局限，这也正是戏曲独特的艺术魅力之所在。

戏曲的种种程式，举凡唱、念、做、打，都是创造者与感受者之间的交流和默契。观众来到剧场，常常以热烈的掌声和动情

的彩声直接参与舞台艺术形象创造的全过程，成为剧目演出成败的最好检验者。诚然，戏曲不易看懂，特别是对那些与戏曲绝缘而陌生的青年人来说更是如此。但是，只要你爱上它，并且有股执着的追求精神，那就不难认识到它的规律。其实，繁多剧种之间的区别主要取决于声腔艺术，就其表演程式的规律性而论则大同小异，往往带有更多的模式化和借鉴性。初涉者倘能从学习戏曲程式入手，对于诸如戏曲的角色行当、脸谱戏衣、盔帽道具、四功五法、传统技巧等带共性的常识问题，有个轮廓的了解，那就有助于体物言情和究事入理，欣赏的情致也会日升月恒。进而登堂入室，一步步迈进绚烂多彩的戏曲艺术迷宫。到了那个时候，你会如痴似醉地爱上戏曲，并从剧中的英雄人物身上不断汲取精神力量。到了那个时候，戏曲将在你身上发生剧场以外的魅力，或调弦哼唱几句优美唱腔，或持戈挥舞几个漂亮身段，一天来的劳乏便会消除净光。其乐无穷，岂不美哉！不言而喻，戏曲艺术就是这样以它强大的生命力和神奇的感染力，早已成为广大人民群众群众精神文化生活中不可缺少的一部分了。

笔者非梨园道中人，充其量是个不甘寂寞的热心戏迷而已。在“愚者千虑，必有一得”的至理名言启发下（见《晏子春秋·内篇杂下》和《史记·淮阴侯列传》），我于浩瀚的戏曲艺术宝库中贪婪地吮吸采撷，逐渐尝到了学习点戏曲知识的甜头。兴奋之余，偶有所得，试笔为文，制作成戏曲广播节目，或见诸报端。尽管讨论的问题，多是笔者读书心得的一孔之见和观戏感受的记问之学，吃得透而阐述较详，识得浅而勾勒显粗，偏偏斜斜，蹒跚学步，有时却在读者和听众朋友中引起浓厚兴趣，来信索要文稿。在有关领导的支持和鼓励下，今将部分文章甄勘润色，补充改写，连同尚未发表的几篇文章一起汇之成集，取名《戏曲漫笔》。本书涉猎内容只是戏曲艺术中的一鳞半爪，也许对年轻朋友了解这一传统古老艺术形式、提高弘扬民族文化意识会有所启

地。为满足不同层次读者之需求，书后还附录了11个秦腔优秀传统折子戏，以供阅读赏析和排练演出。

说起来，笔者的戏曲理论阅历颇浅，加之文笔笨拙，书中的阐释难免会有疏漏讹误和偏颇不当之处，敬希戏曲界的专家、朋友和广大读者不吝赐教。本书文稿写作过程中，曾参考引用了一些资料，谨向有关作者，热情提供剧本的演员、导演，以及关心本书得以付梓问世的陕西渭南挚友李旭昇和兰州聚文社副社长胡占玺先生，在此一并表示深切的谢忱。

王学秀

1993年2月14日于兰州

目 录

前言	(1)
漫议戏曲的角色行当	(1)
戏曲角色行当的演变	(5)
浅谈脸谱艺术	(10)
浅释戏曲服装	(15)
有趣的戏曲帽饰	(19)
水袖漫谈	(23)
戏曲人物的厚底靴	(27)
漫话戏曲程式	(31)
漫议戏曲的“四功五法”	(36)
戏曲的手式和指法	(40)
戏曲演员的眼睛	(44)
戏曲的行礼和走台步	(48)
传统戏里的笑	(52)
谈戏曲中的哭	(55)
琐议戏曲的帽翅功	(60)
戏曲念白小议	(64)
浅谈戏曲的发音咬字	(69)
髯口的妙谛	(73)

浅谈戏曲跪的艺术·····	(77)
翩翩摇曳话翎子·····	(81)
戏曲的手绢功·····	(85)
戏曲中的武打·····	(89)
谈旦角演员的“梢子功”·····	(93)
“绝活”的妙用·····	(97)
戏曲舞台赏扇·····	(100)
秦腔表演特技录·····	(104)
打五雷碗·····	(104)
鞭扫灯花·····	(105)
耍麻鞭·····	(105)
耍中幡·····	(106)
三鞭子·····	(107)
三杆子·····	(108)
三尖子·····	(109)
耍火流星和水流星·····	(109)
吹火·····	(110)
变脸和耍脸蛋·····	(111)
耍牙和咬牙·····	(112)
耍帽翅·····	(113)
耍翎子·····	(114)
蹀躞·····	(115)
抱火斗和抱火柱·····	(115)
吊帽盖·····	(116)
吃鱼吐刺·····	(117)
闪扁担·····	(117)
夹鸡蛋簸米翻筋斗·····	(118)
翻吊杠·····	(119)

滚钉板	(119)
吃辣	(120)
阴阳脸	(120)
小议戏曲的背供	(122)
戏曲的龙套艺术	(126)
闲话马鞭	(130)
漫议剧场	(134)
答戏曲听众	(138)
天子·太师·尚书	(138)
丞相·天官·都督	(139)
巡按·御史·知府	(140)
太后·皇后·贵妃	(141)
公主·驸马	(142)
东床·乘龙快婿	(144)
状元·进士	(145)
菊部·花部	(146)
话说票房和票友	(148)
猴年话猴戏	(152)
戏曲中的鼓师	(156)
杂谈折子戏	(161)
戏曲广播剧刍议	(165)
二启箭	王新民演唱本 (178)
杀驛	姜能易演唱本 (188)
斩秦英	王蕊霞演唱本 (200)
徐策跑城	张方平演唱本 (213)
放饭	王义民演唱本 (224)
拷红	沈爱莲演唱本 (238)
别窑	靖正恭演唱本 (253)

拷寇.....	高登云演唱本	(261)
花云帶箭.....	牛利民演唱本	(275)
黑叮本.....	王新奎演唱本	(287)
走雪山.....	李新育演唱本	(307)

漫议戏曲的角色行当

“三百六十行，行行有名堂。”事皆如此，戏曲亦然。我们在观赏戏曲时，会看到有各种不同角色的表演，各有各的扮相，各有各的唱腔，各有各的台步，各有各的程式。这些都是由行当所决定的，故而角色行当是中国戏曲演出的重要特点之一。

那么，什么叫做角色行当呢？窦楷、袁宏轩在《中国戏曲的角色行当》一文中说得好：“即戏曲演员在塑造人物形象时，除了依据剧本所描写的人物之外，还必须带着固有的程式去进行艺术构思。这种固有的程式，包括唱、念、做、打，既不是即兴的，也不是纯由剧本生发出来的，而是历代的艺术家们，在长期的舞台实践中，将性格相近的人物形象，以及他们的动作特征、表现手法和各种技巧，融汇锻铸，形成模式。这种模式，我们称之为‘角色行当’。”在当前的戏曲舞台上，常讲有生、旦、净、末、丑五种行当。因生、末系异名同性，末角常被划归老生类，这样概括起来实际上仅有生、旦、净、丑四种行当了。随着社会的发展进步，人们关系的多样变化，很多新的因素源源不断地渗入到戏曲中去，加之各个剧种的不同历史背景和风格特点，其角色行当也就有简有繁。譬如，京剧的角色分工就比较细密。以净行为例，多数地方戏凡花脸统称为“净”，而京剧则把以唱为主的取名为“铜锤”，重做工的叫“架子花”，唱做并重的为“黑头”，重工架武打的称“武花”，重扑跌的称“摔打花”，重舞蹈绝技的称“油花”（又叫“毛净”），饰演零碎角儿的称“扫边花”，专演历史上权奸人物的称“白抹”（即奸白脸和水白脸），专演关羽戏的称“红净”（因关羽戏属生、净两门抱，若以须生

行来扮演勾红脸的关羽戏等则称之为“红生”），等等。（见景孤血《京剧行当》）然而，无论它分得如何细，都未能与本行当的特定规范化模式相脱节，亦更未超出生、旦、净、丑的范围。

那么，角色行当到底包含哪些内容呢？在演出中应该起什么特殊作用呢？前人对此，众说纷纭，莫衷一是。周祈的《名义考》认为，生系猩猩，旦即獼狽（属于獼的一种），净形如豹而一角五尾似狐却有翼，丑属犬狐类。也有人解“旦”为“狽”，说是“猿之雌也”（见《丹邱论曲》）。这种把角色行当解释为兽名，实乃歧视戏曲艺人的阶级偏见。焦循（公元1763—1820）在《剧说》中所引《道听录》提出一种“反语”说，即生为熟，丑为好，旦为夜，末为始，外为内……。也正象明代胡应麟在《少室山房笔丛·庄岳委谈》中所云：“故曲欲熟而命以生也，妇宜夜而命以旦也，开场始事而命以末也，涂污不洁而命以净也。凡此咸以颠倒其名也。”这也就是人们进而将其引伸为的“反喻”说，即生角多担任唱做吃重戏，演唱本应老练成熟，反其意者取名为“生”；旦角表演的多是阴柔的女性，反名为阳气最盛之时的“旦”；净角满面涂彩而不洁，反其意则为“净”；丑角表演应活泼伶俐，能随机应变，反其意为笨。又因按属相丑属牛，（传说正当丑时牛出来耕耘大地）牛性则笨，丑牛便成了笨的代名词，故而更名为“丑”。就连研究古代戏剧的著名学者王国维也认为此说“似最可通”。（见王国维《古剧脚色考》）然而，此种说法多有巧合之嫌，缺乏科学依据。就以“曲欲熟而命以生”来说，难道其别角色就不需要熟悉台词曲文吗？就不需要老练成熟吗？这很显然是站不住脚的。尤其那种视妇女为玩物的看法，完全是封建士大夫极端腐朽庸俗的世界观的流露。徐筱汀在《释末与丑》一书中还提出了“外来”说，认为末泥来自波斯摩尼教，副净为安国音乐“附茎单时”的音译，显然此说也未免有点牵强附会。此外，明代祝允明在《猥谈》中认为：“生、

旦、净、丑、末，此本金元闹闹谈吐，所谓鹤伶声歌，今市语也。”此说语意乍猛听来似觉令人费解，但经认真剖析却较为合乎常理。因为，唐宋以来“生”一直为男子的称谓，“旦”是宋元时对妇女的称谓，“净”可能是“参军”二字的快读，“丑”受面部化妆丑陋风趣而定其名。（见吴国钦《中国戏曲史漫话》）正是宋杂剧形成了我国戏曲的行当表演体系，它所划分的行当类型随之一直保持到今天，这是我国戏曲中多么富有民族特色的光辉一页啊！

当然，细究起角色行当的内容，既指戏曲中各色人物性格的特质而言，又指演员专业分工的类别，主要应包括其角色的性别、年龄、才貌、职业、身世、品德、性格特征、气质风范、文化素养、生活环境、社会地位等，遂用不同的行腔方法、语言声调、表演技术、化妆服饰给予区别。它是戏曲舞台上各种类型化人物的统称，反映了封建社会人民群众对社会各阶层人物鲜明的道德评价和美学评价。这种细致的分行，表现了行当灵活的表现力。（见傅晓航《戏曲艺术表演体系探索》一文，载1981年第3期《文艺研究》）说起角色行当的作用和美学价值，一是以夸张的直观形象和虚中见实、虚实相映的表现原则，向观众开门见山地表现其特定人物鲜明的个性，让人们一看便会知道勾黑脸的是包拯，画白脸的是曹操，扮红脸的是关羽，豆腐块者为淘气，走矮步的叫时迁，执笏板者为朝官。这就是艺人们在长期的艺术实践中，扎根于深厚的生活基础，根据美的规律，对古代人物生活的提炼和概括的结果。二是通过这种特定的程式，使各类人物的造型准确，个性鲜明，既具有某种人物在外形相貌、内在性格和心理色彩上的共同特征，又能与所扮演的具体人物的各自个性高度结合起来，从而产生强烈的艺术美感。三是各种姊妹艺术被戏曲艺术吸收进来，亦大都以行当相类别，以致成为塑造人物的手段，而不是戏曲以外的游离之物。这个鲜明的以塑造舞台形象为

舞台艺术审美中心的美学思想，是我们应该十分珍视的戏剧美学传统。说起来，戏曲角色行当这种特定形式的采取和形成，则与我国人民群众的传统审美兴趣和审美习惯，以及戏曲始于民间和多在旷野露天演出密切相关。行当实质上是概括了整个社会的人的不同性格类型，是社会的艺术化和规范化的缩影，自然也是戏曲演员分工的依据。我国戏曲艺术独特的表演体系，正是由行当和程式的表演体制所构成的。从而，作为一个戏曲演员，他就必须根据各自不同的自然条件，人尽其材地选择和从属于某一行当，或生或旦，或净或丑，并系统地掌握好该行当的整套表演程式，严格遵守行当的美的规律，以便于进行角色创造和艺术经验的积累，使人物的个性特征活灵活现于戏曲舞台上，深深扎根于观众和听众的脑海之中。另外，从人们观赏的角度来看，观众对戏曲角色行当的熟悉和认识，既是其艺术欣赏的出发点，又是其评价扮演某一角色行当演员的表演美不美的基准。他们的兴趣大多往往不在于演员“做什么”去探索剧情，而在演员“怎么做”究其技巧。因为在每一角色行当的整套表演程式中，已经熔铸了深厚的具有固定性的规范化艺术传统，且久为人民群众所喜闻乐见。观众正是通过由演技高超的演员，创造性地在某一剧中人物形象上复现的欣赏过程中，获得艺术享受的。因此，戏曲角色行当具有独特的审美效果，它是以重复的艺术感受来增强观众的审美情趣，以致产生出迷人的艺术感染力的。

总之，角色行当是广大戏曲艺人的智慧和艺术实践的结晶，是我国戏曲表演艺术文化遗产中的珍品，也是我国戏曲艺术在刻画人物和表现生活上有别于外国戏剧的独特手法，具有鲜明的民族色彩和很高的美学价值。惟愿我们的艺术家们，在继承的基础上使之更加发扬光大，让我国的戏曲艺术卓然立于世界艺术之林。

（原载1937年9月15日《兰州晚报》）

戏曲角色行当的演变

角色行当是戏曲表演艺术塑造舞台形象的基本手段，它的形成经历了一个漫长的孕育过程。可以说，戏曲艺术的表演史，也就是角色行当形成、发展、变革和完善的一部历史。那么，生、旦、净、丑这四大角色行当，到底是怎样演变过来的呢？

说起来，中国戏曲的角色行当，始于唐代的参军戏。参军戏里已经有着两个固定的角色，即参军和苍鹅。这两个一正一反的角色类似现在的相声演员，以道白、对话为主，相对问答，有简单的情节，表演的内容大多为幽默滑稽、讽刺戏谑一类。一切假官都被称作“参军”，相当于相声的逗哏演员，“苍鹅”则相当于相声的善于捉弄的捧哏演员，最后总是“参军”说得不对头，以“苍鹅”打“参军”而收场。当时许多演员，就利用这种短小精悍的艺术形式，对封建统治者及不合理的社会现象进行了尖锐的讽刺。这两个角色发展到后来，便是人们特别感兴趣的净角和丑角了。（见祝肇年《中国戏曲》）唐代诗人李商隐在《骄儿诗》中曾写道：“截得青篔簹，骑走恣唐突。忽复学参军，按声唤苍鹅。”这里可以看出，“参军戏”当时已经广泛流传于民间。当然，“参军戏”这种精炼的艺术形式，不可能是一人、一事、一时、一地，在偶然情况下创造出来的，它应该是在继承了周秦以来俳优们那种能言善辩的讽刺传统基础上，不断探索积累而逐渐形成的。只不过前代的“参军戏”类，如魏晋时期的“参军戏”，还仅仅是一个演出节

目而已。到了唐代，它已经发展成为一种固定的演出形式，其“参军”和“苍鹞”已是分担不同艺术职能的固定的角色名称，进而成为后代戏曲角色的雏形和行当的圭臬罢了。

到了宋代，角色行当才算真正的形成。南宋钱塘人吴自牧著有《梦粱录》一书，其中卷二十《妓乐》条云：“杂剧中末泥为长，每一场四人或五人。先做寻常熟事一段，名曰‘艳段’，次做正杂剧，通名两段。末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨。或添一人，名曰‘装孤’。……又有杂扮，……即杂剧之后散段也。”宋代耐得翁的《都城纪胜》中所载与上引略同。这段话就是说，宋代杂剧的演出，通常分为艳段（正式节目之前的一个序幕插曲）、正杂剧、杂扮（往往是散出的模仿和嘲笑人们缺点的滑稽剧或说笑话之类）三段，演员已经分成五种角色。这五种角色的分工类别，用现在的话来解释，即末泥为编剧、导演兼主演，引戏是旦角，副净是滑稽可笑的净角，副末是捧哏取乐的丑角，装孤主要是扮演官员的角色。（见周贻白《中国戏曲发展史纲要》）这里除了当场装官者乃当时市语特称的装孤外，其它四类角色即后世所谓的生、旦、净、丑四大行当。不过，宋金杂剧院本的角色“以表所搬之人之地位者为多”。（见王国维《古剧脚色考》）但这时的角色行当名称虽已建立，分工却未完全明确，一身兼数职和一名而有数称的现象往往有之。如末泥色本身属末色，若参加“艳段”演出则名曰“戏头”，参加赞导而与演出无关时则名曰“引戏”，因其为剧外人又称“外”，同时又可兼扮“外末”和“外旦”。这是因为杂剧院本（院本指金元时行院演剧所用脚本）的体制尚且十分芜杂的缘故。

元代是中国戏曲发展史上的黄金时代，杂剧作家人才辈出，喜剧、悲剧、讽刺剧、历史剧、神仙道化剧、烟花粉黛剧、英雄豪杰剧，应有尽有。明代宁献王朱叔《太和正音谱》中，便将元杂剧的题材内容归纳为“叱奸骂谗”、“风花雪月”、“钹刀赶

舞”等十二类，名为“十二科”。元杂剧是北方的产物，其活动中心在大都（北京）、山西一带。它是在流行于北方的宋金杂剧基础上，采用了曲牌联套的“诸宫调”音乐形式，并广泛吸收了宋词、大曲、民谣等而逐步形成的。随着戏曲题材范围的扩大，所反映的社会生活面广了，戏曲角色的分行也便发生了质的变化。从元刊本《古今杂剧》来看，其角色行当大体可分成五类，一是末，其中又分正末（男主角）、外末、二末、小末；二是旦，其中又分正旦（女主角）、外旦、小旦、老旦；三是外，介于生、净之间，多扮演如《清风亭》中的张元秀一类老年人物；四是净，其中分正净和外净；五是杂，其中分孛老、邦老、卜儿、俵儿、都子、驾、孤、禾，等等。《元曲选》一书系明刊本（由臧懋循于明神宗万历年间所选编），经过了若干时期的演出和演员精心的创造，角色行当分工也就更为细密和丰富了。譬如，末类新增加了冲末、副末；旦行增加了副旦、贴旦、二旦、大旦、色旦、搽旦；杂色中则增加了细酸、曳刺、祇从等。其中有些名称乍听起来令人感到奇特和费解，要知道这些都是当时那个社会的俗称。象细酸就是秀才。因宋元时常以“酸”指读书人，“细”乃细小之意，寓指年青人，故而“细酸”即秀才也。而孛老是指老汉，卜儿是指老妇人，禾为农人，俵儿为儿童，驾为皇帝，孤为官员，都子是乞丐，曳刺是士兵，祇从是随从人员，邦老是杀人的强盗。值得注意的是，元杂剧这样繁多的角色行当中，唯独没有生角，原来其末角大多是由生角来扮演，故生角当时被划归为末角类了。应当强调，元杂剧的内容取材于广阔的社会生活，行当随之也有了飞跃的发展，这时已经形成了和近代戏曲角色行当十分类似的相当完备的行当体制，并且确定了戏曲表演艺术的基本表现手法和原则模式。这个质的变化，是戏曲艺术形成的重要标志之一。明清以来，传奇和地方戏曲角色行当的名称及职能虽然有些变化，但是以行当为基础的表演体制不但没有变化，反