

表导演卷



万凤姝 著

戏曲身段表演训练法



中国戏剧出版社

表导演卷



万凤姝 著

戏曲身段表演训练法



中国戏剧出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

戏曲身段表演训练法/万凤姝著. - 北京:
中国戏剧出版社, 2005.3
(中国戏曲学院高等艺术教育丛书)
ISBN 7-104-02053-5

I. 戏… II. 万… III. 戏曲表演-舞台动作
IV. J812.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 009035 号

书 名 中国戏曲学院高等艺术教育丛书·戏曲身段表演训练法

策 划: 李鸣春

责任编辑: 李鸣春

美术编辑: 戈 人

责任校对: 刘学青

责任出版: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

社 址: 北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层

邮政编码: 100089

电子信箱: fxb@xj.sina.net (发行部)

经 销: 全国新华书店

印 刷: 香河县鑫海印刷有限公司

开 本: 880mm×1230mm 1/32

印 张: 150

字 数: 3000 千

版 次: 2005 年 4 月北京第 1 版第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-104-02053-5/J. 877

全八册定价: 300 元

版权所有 违者必究



中国戏曲学院高等艺术教育丛书
编委会 编

主 编

杜长胜

编 委

赵景勃 白光耀 刘 坚 李 钢 王佩孚

执行编委

王佩孚

《戏曲身段表演训练法》序

朱文相

中国戏曲学院成人教育部副主任王鸿钧老师偕该部万凤姝老师来舍下，出示由万老师撰著、王老师校的《戏曲身段表演训练法》书稿，请我写序。一则深感荣华，一则亦深感欣慰。早在1996年，文化部教科局组织编写《中国艺术教育大系》这样一套部级的艺术高等院校的系列教材，任命我为总编委员会委员和该大系“戏曲卷”的编委会主任。我们为“戏曲卷”设计了八个系列教程，共十五本教材，即：①《中国戏曲史教程》一本（由古代史通到近现代史）；②《中国戏曲学概论教程》一本（以上一史一论是全院各戏曲专业本科共用的必修课教材）；③《戏曲剧作法教程》一本（戏曲文学专业的专业课教材）；④《戏曲导演教程》一本（戏曲导演专业的专业课教材）；⑤《戏曲表演教程》共三本，分别是《中国戏曲表演史论》、《戏曲角色创造》和《戏曲剧目表演教学纲要（京昆编）》（戏曲表演专业的专业课教材）；⑥《戏曲音乐教程》共二本，分别是《戏曲音乐史》和《戏曲作曲》（戏曲音乐专业的专业课教材）；⑦《戏曲舞台美术教程》共三本，分别是《中国戏曲舞台美术史论》、《戏曲舞台设计》和《戏曲服装设计》（戏曲舞台美术专业的专业课教材）；⑧《京剧传统技艺教程》共三本，分别是《京剧表演功法》、《京剧器乐演奏》和《京剧舞台技术与操作》。这三本是为本院艺术教育系各戏曲专业和成人教育部各戏曲专业编写的教材。一是为培养戏曲专业师资，二是为成人教育中京剧学员的规范、提高和地

方戏学员的借鉴、推广而设计的。这也是中国戏曲学院（校）积五十年教学之经验的强项课目，旨在借此进一步深化、提炼，使之成为系统化的立体教材（文字配音像），并为各地方艺术院校戏曲专业的教学提供参考资料。到现在，前七个系列除《戏曲剧目表演教学纲要（京昆编）》外，其他十二本有的已出版，有的将陆续出版。《京剧舞台技术与操作》也将以《中国戏曲传统舞台美术图谱》的形式出版。《京剧器乐演奏》亦在编写中。惟《京剧表演功法》却由于种种原因而搁浅。这本教材，恰恰是我视为实用价值最高、社会需求最大的一本书，故疾憾至深。没想到，万、王二位老师竟送来这部《戏曲身段表演训练法》，它完全可取《京剧表演功法》而代之。捧读之际，喜不自禁。我的心情可用杜诗“好雨知时节，当春乃发生，随风潜入夜，润物细无声”来形容。

这部教材填补了三个“空白”：

一是京剧有史以来，由科班到戏校，除剧目的成品教学外，武功有系列的功法课，如毯子功、腰腿功、把子功等。文功（做表）却从无系列之功法课，如手法、眼法、步法、髯口功、翎子功等。我认为戏曲表演专业课的改革、建设应形成“五星红旗”式。其中，大星好比是剧目成品课教学。这是传统行之有效的教学方式，应予保留并发扬。四个小星则分别是戏曲表演史论课、戏曲角色创造课、文功功法课和武功功法课。此书正好是填补了“三缺一”的空白。

二是戏曲表演师资的专业课教学，过去随意性强，而规范性差。此书也部分地填补了这一空白。

三是戏曲对外交流，目前是基础理论书和专业理论书较多，而技术理论书甚缺，有理论与实践疏离之虞。此书正可填补这方面的空白。

如果挑点儿毛病的话，戏曲（包括地方戏）身段表演的涵盖面还可再扩展，如帽翅功、牙笏功、大带功、素珠功等。要是从文功功法系列来看，还有唱功和念白功。如此，唱、念、做、打

四功则全备矣。当然，这就不是此书所承担的任务了。

总之，编著此书的草创之功不可没。祝愿它在教学实践中发挥更大的社会效益。也希望它与时俱进，常教常新，精益求精。

不揣浅陋，贸然为序，仅聊表贺忱耳。

2003年8月30日

目 录

《戏曲身段表演训练法》序	朱文相
前 言	(1)
第一章 戏曲身段的特点	(1)
第一节 身段表演的程式性	(2)
第二节 戏曲身段的夸张性	(5)
第三节 戏曲身段的虚拟性	(8)
第四节 戏曲身段的节奏性	(11)
第五节 戏曲身段的生活性	(14)
第六节 戏曲身段的规整性	(16)
第二章 戏曲身段的动律	(19)
第一节 戏曲身段的曲与圆	(20)
第二节 戏曲身段的动与静	(21)
第三节 戏曲身段中的刚与柔	(26)
第四节 戏曲身段中的对比、匀称、衬托	(27)
第五节 戏曲身段中的随和、连贯、变化	(30)
第三章 戏曲身段的神韵	(34)
第一节 戏曲身段的神与形	(35)
第二节 戏曲身段中的神与情	(36)
第三节 戏曲身段的神与气	(38)
第四章 身段形体基本功训练	(42)
第一节 眼法	(42)

第二节	脚姿与脚位·····	(55)
第三节	手膀的训练·····	(58)
第四节	步法·····	(81)
第五节	腰功·····	(99)
第六节	腿功·····	(112)
第七节	跳转训练·····	(135)
第五章	如何识别舞台方位·····	(163)
第六章	水袖·····	(165)
第一节	女水袖·····	(168)
第二节	男水袖·····	(200)
第七章	甩发功·····	(214)
第八章	髻口功·····	(221)
第一节	三绺髻的基本动作与造型·····	(224)
第二节	扎髻的基本动作与造型·····	(233)
第九章	麈尾功·····	(242)
第一节	麈尾组合音乐和动作·····	(244)
第十章	翎子功·····	(270)
第一节	翎法·····	(271)
第二节	翎子的基本动作与造型·····	(280)
第十一章	起霸·····	(289)
第一节	男起霸·····	(292)
第二节	女起霸·····	(305)
第十二章	趟马·····	(322)
第一节	鞭法·····	(324)
第二节	男趟马·····	(330)
第三节	女趟马·····	(347)
第十三章	走边·····	(362)
第一节	男走边·····	(363)
第二节	女走边·····	(378)
第十四章	扇子·····	(390)

第一节	持扇的基本方法·····	(391)
第二节	旦角扇子组合·····	(393)
第三节	男扇（以小生为例）·····	(420)
第十五章	长绸 ·····	(431)
第一节	长绸技巧·····	(432)
第二节	长绸造型·····	(441)
第十六章	手语五十式 ·····	(447)
第一节	手语五十式口诀·····	(447)
第二节	手语五十式造型·····	(447)
第十七章	花木兰（走边）锣鼓身段谱 ·····	(459)
	珍贵的王瑶卿先生的手势图 ·····	(483)

第一章 戏曲身段的特点

载歌载舞是中国戏曲的特点，“歌”指的是戏中的唱、念，“舞”指的是戏中的做、打。所以说，中国戏曲的特征，是用歌舞来演故事的。在戏曲中，除了唱、念外，还保留着极为丰富的中国古代的舞蹈艺术，所谓戏曲的舞蹈也可称之为戏曲的身段。我们说，有的戏可以全然没有唱、念，例如京剧《雁荡山》，它是反映了隋炀帝昏君腐败，人民苦不堪言，山东曹州孟海公率众起义，所向披靡，在雁荡山与隋军贺天龙展开激战，最后取得胜利的故事。此剧的特点，没有唱腔、没有念白，但是戏曲的身段、武打贯穿于演出的始终，全剧是以载舞载打的形式，表现了所要说明的内容。从隋军将领贺天龙的出场亮相表现出的隋军的溃败，到盘上山巅，以图凭借天险，严密设防；孟海公率义军追击，为了取得胜利，观察地形，指挥队伍攀藤择路，攻占山头，从陆战到水战，一直到最后孟海公率义军歼灭隋军，取得胜利。这是一出哑剧，能让观众“知其然，也知所以然”，正是因为戏曲舞蹈的造型、抒情语汇，它凝炼了生活内涵，它来自生活，而且又通过艺术手段再现生活。可以这样说，戏曲表演程式，它的精华是从生活的真到艺术的真，用艺术的真来概括了生活的真。在戏曲中，讲究“四功”，何为四功，即“唱、念、做、打”。中国戏曲的特点是载歌载舞，“歌动容，蹈有拍”，“舞与容合、蹈与拍合”的身段表演法则，是“做”的精髓，是戏曲表演的基本成分。它在长期的积累发展过程中，创造出了内涵丰富、形体多姿、色彩鲜明的戏曲舞蹈语汇，这些舞蹈语汇也就是我们平日所说的表演程式。

戏曲的身段表演，它具有叙事抒情性、行动伴随性的，它是以手势与面部表情为中心的形体运动，它是源于生活、高于生活，经过提

炼、加工、组织美化了的，为表现人物思想感情的重要的艺术表现手段；这种重要的艺术表现手段，也就是我们常说的戏曲身段。戏曲身段对于一个戏曲演员来说，是至关重要的，因为它是演员创造角色时，所必不可少的特殊语汇，它是从生活中概括提炼出来的动作单元。它像一颗颗明亮的珍珠，只有通过创造角色这根线把它们串连起来才能成为项链。《雁荡山》就是一串穿好的项链，熠熠生辉，成为了观众喜闻乐见别具一格的艺术珍品。戏曲身段的功能和另一特点，全在于以形象来描写形象，你看那《小上坟》中身穿孝服的萧素贞才新婚三个月，丈夫刘禄景赴京赶考，终未归。其间丈夫寄回的家信和银两均被娘舅独吞，并谎称刘已死，逼素贞改嫁。素贞在哭诉无门的情况下，去给丈夫上坟哭祭。一个女人她受的遭遇是冷酷的，可是演员以自身创造性的舞台行动对人物进行了直接描写，在舞台上的萧素贞她是一个善歌而美丽的少妇，她用优美多姿的身段舞蹈、哀婉的歌声，诉说到自己的不幸，用身段舞蹈的美来再现素贞的现实生活和向观众宣叙她的人生。中国戏曲的剧情发展，在人物的激情推动下而言之，言之不足，而咏歌嗟叹之，而最终于以舞之蹈之以奔向人物抒情言志的最高境界。我想《小上坟》即可以算的上是典型的例子。所以说，戏曲身段这许许多多优美绚丽舞姿，它不仅作为以形象描写形象的艺术手段；它也作为戏曲艺术形象的本身。

第一节 身段表演的程式性

我们常说戏曲的身段表演是有程式的。那何为程式？我们是不是可以这样理解，“程式”它是一种定型化和具有一定风格、规范的身段舞蹈动作和舞蹈套路；这些动作和套路是演员创造角色的基本手段和技法。在戏曲中，有着“一套程式、万千性格”的谚语。这也就是说，一个演员要从具体人物形象为出发点，去掌握程式动作。根据人物身份、年龄、性格、性别的各异，赋予程式一定的内容。比如像山膀、云手、提甲、栽锤、按掌、摊掌……这许许多多的身段，这只是戏曲身段舞蹈动作的语汇，不是语言，要想成为人物动作的语言，就

必须根据人物的需要，来进行不同程式的身段组合和运用。所以说，在戏曲中，什么样的人物，要走什么样的脚步出场，锣鼓应如何配合，人物需要走什么样的身段，都可以说，它是有一定的程式的，身段表演的程式是多种多样的；舞台上的各种人物的表演也是多种多样的。就以舞台上的人物上下场来讲，它是程式的特点之一，可是根据人物形象需要的不同，人物上下场亮相是各有千秋的。戏曲理论家阿甲先生说过：“这种‘上下场’的形体动作的表演，是戏曲舞台上十分讲究的东西。它渲染着舞台气氛，表现角色行动的向往的趋向；这种趋向体现着角色行为的意志力量、情感态度和风度的光彩。”从阿老的话，再直接和我们演出的《穆柯寨》中穆桂英的上、下场的亮相来对照，阿老的话精辟、精彩，用精湛的艺术素养作了完美的总结。

现在我们就《穆柯寨》，穆桂英的上、下场的亮相，来体会戏曲身段程式，在刻画人物中所蕴藏的内涵。在《穆柯寨》中，穆桂英的第一次的上场，是有典型的规定情景的，那是在一个晴和日丽的日子，因为闲暇无事，就准备下山行围射猎，尽情享受那占山为王、草莽绿林无拘无束的逍遥潇洒。这在日常的生活中，只是一般的外出行动，但是戏曲的艺术表现的奥妙却匠心独运，它抓住了这个典型的环境，用浓墨重彩的大幅度铺垫和描绘，给人们展现出的是人物光彩照人的形象、《穆柯寨》“坐寨”一场，舞台上空荡荡的，只有那披着红色描金的用桌（子）围、椅（子）披搭起的高台，矗立在后台口中央，舞台被那明亮的灯光照的显得很辉煌，让人感觉到一种肃穆、雄健、辽阔的意境，在这巍巍山寨的大厅里，突然金鼓齐鸣，那大锣、大钹、堂鼓振振有声的齐奏，那嘹亮悦耳的唢呐曲牌〔水龙吟〕吹响了，紧接是女兵们一对对的迈着矫健的步子上场了，她们左手抱刀，右手拉开单山膀在前台口一亮相，立即分列两旁“站门”。接着是伺候穆桂英、不离她鞍前马后的丫头上场了，她用灵巧的脚步，扭动着身躯，走到前台口，用检查队列的目光“一望”、“两望”，然后规矩地站在了“大边”侍立。随着全部人马的肃立站定，嘹亮的曲牌悠然止住。重要人物还未出场，但舞台上的气氛已经造足了。紧接着是【大锣四击头】；穆桂英左手端带；先背向观众；迈着稳重的步子走一

弧线小圆场至“九龙口”，右手掏翎成单手托月式，甩头、变脸、定神亮住相，人物那挺秀的身段；飒爽英姿、光彩夺目的神韵，给观众留下的是，穆桂英是一名英武、俊美的女中豪杰的形象。人物上场的形象，像一幅浓墨重彩写意画。再看看穆桂英在行围射猎时，射中了大雁，急令大队人马追赶的场面，只用了一个【扫头】，女兵“插门”，大队人马列队而去。在【急急风】中，穆桂英左手执弓、右手执鞭，缓步退至左台口（仿佛她正注视着远去的队伍），随着锣鼓的加快，她疾走至了“九龙口”，她左手举弓、右手横鞭、似疾风流水迂回跑到了右台口刚一亮相，那震耳的【撕边】，她连续走三个平转身（仿佛要想拉住狂奔的战马），在【巴大仓】中，穆桂英在左台侧的“卧鱼勒马”（显示了她强力拉住了缰绳），随之在【冲头】中，右转身归到台中在【嘟嘟答答答仓】三番锣鼓中，走三番加鞭打马动作，随着【大锣四击头】的开出，穆桂英走翻身、左手执弓；右手抱鞭在左台口亮相。由缓加速的【急急风】，穆桂英抱鞭走至右台口，而后潇洒甩鞭打马，疾跑追赶“雁箭”而去。这一系列优美的“趟马”下场身段和上场时的亮相，把一个英武健美、能征善战的有性格，有血有肉的穆桂英的人物形象展现得神韵十足。再有像《拿高登》一剧，高登的头一个出场，同样是用了一个【大锣四击头】，同样是由上场门出来走到“九龙口”时亮住相。他那左鬓上插的那朵红花格外醒目（这朵花是高登寻花贪色的标志），他左手撩开了褶子，右手抖开了画有牡丹花卉的大扇子，那微撇的嘴角、那骄矜微闭双目又透露凶煞的眼神，和飞扬跋扈的神情，把一个横行一方的恶霸形象，活生生地展现在观众面前。高登的下场，它的典型环境是去逛庙会，那众教师的前呼后拥，大队人马的出行，直到颠颠跑步的家奴给他带马。高登用右手轻轻地抚摸着马背（显示出对自己坐骑的喜欢），随之用了提鞭、左腿跨步、右腿单立颠动两下甩髯上马，程式动作说它魅力无穷，就在于技巧不在高，只要用得巧。高登上马的程式不多可是好钢用在了刀刃上，人物上写的动作，它具有强烈的表现力，他让观众看出了强霸豪富仗势欺人的高登出行的气派和不可一世的霸气。高登的甩鞭打马，那飘然而起的褶子也正好显示出高登春风得意的心情。

表示各种典型环境都有程式化的动作，比如“起霸”它是用于表现古代武将在临战前，检查自己披挂的一套程式化的身段表演动作。“走边”，在戏曲的传统戏中，一般是用来表现人物在夜间潜行，去执行某种特殊任务的一套舞蹈动作。“趟马”是以戏曲身段舞蹈形式来表现人骑马行路的程式化表演技巧。戏曲的身段舞蹈在舞台上的表演，可以说是美不胜收，手段的表现手法是独具风采的。综如上述，我们说身段程式是戏曲表演的重要手段，但在舞台运用中，有一点需要强调的，要充分处理好程式与内容，外在与内在，程式与生活这三者密不可分的关系；身段程式只有在能表达人物思想的前提下，才能有新的生命，程式动作不能生搬硬套，如果不能为戏的内容服务，不管戏的内容需要不需要，一味的搞程式动作的堆砌，往往让人有画蛇添足之感。戏曲评论家阿甲先生对戏曲的程式动作，也曾有过这样的论述：“……生活总是有血有肉的，程式总是比较定型的。生活要冲破程式，程式总要规范生活”。

第二节 戏曲身段的夸张性

在戏曲表演中，戏曲身段有了为了突出人物性格的某个方面，在表演上相当明显的过分夸大的一种艺术手法。而通过这种手法，更鲜明地强调了或提示了人物的心理现象或性格的实质。这种夸张法在民间口头文学中是屡见不鲜的，说一个人很忙时，可以说忙得他脚丫子朝天，讲和别人打架时，可以说一甩手撂倒了七个人。再忙也不会“脚丫子朝天”，再有劲也不可能“一甩手撂到了七个人”，要是拿冲锋枪可以，一梭子子弹撂到了七个人。这就是在语言上相当明显过分夸大的表现手法。在戏曲中，有时为了提示人物的心理现象，在表演中也有着十分夸张的表现手法。例如《贵妃醉酒》，这出戏是写唐明皇最得宠的妃子杨玉环（贵妃）一天，被唐明皇相约在百花亭饮酒赏花。杨贵妃身着盛装兴冲冲地来到了百花亭；她大失所望，因为唐明皇爽约、驾转西宫到梅妃那里去了，贵妃感到了失望、彷徨、孤独、痛苦，她用酒浇愁解闷。从裴力士进太平酒时，杨贵妃还是理智

地喝，她要维持自己的尊严，因为杨贵妃是个争强好胜的女人，她要在众人面前表现的，对于万岁爷驾转西宫不屑一顾。你看她（杨贵妃）右手打开扇子，示意裴力士把酒呈上来，裴力士呈酒；杨玉环左手接杯欲饮时，她的内心充满了矛盾，她看见了“堵心”的酒，想到了万岁爷的爽约；更意识到众人面前不能失面子，她喝酒的表演是这样的：左手执杯；用右手打开的扇面平托着酒杯，随即是以扇遮面慢慢“品”酒。到宫娥们进龙凤酒时，杨玉环是左手拿着已合起来扇子；右手执杯垂目而食。当高力士进通宵酒时，杨玉环有一组“情动于中而形于外”的优美身段；是随着有着怪嗔语气“呀呀啐”相得呼应的，在【扎扎台】的锣鼓里，杨玉环左手捏扇轴处、将扇面立于桌上；右手垂腕指高力士，嗔斥地说：“何人与你们通宵？”多亏高力士的悟性快，立即明白了这句话触动了杨玉环那根“敏感”的神经，看着贵妃不悦的神色，高力士用“满朝文武不分昼夜所造，名曰通宵酒”来缓和气氛；杨贵妃听了高力士的辩说，那根绷紧了心的弦，没有理由僵持下去，于是她的脸色有了缓和，心情也控制住了嗔怒。那耐人寻味的念白，杨玉环白：如此——呈上来！伴随念白的【扎扎台】锣鼓，它是为着配合杨玉环的优美的身段的，你看她（杨玉环）念“如此——”时，右手抖开扇子，在【扎扎台】中，杨玉环将扇向左一摆，向右一摆，随之将扇面垂在桌子的前沿；推桌身稍向前倾；左手水袖向上撑起亮住相，唱“同进酒捧金樽宫娥力士殷勤侍奉啊”在“啊”字出口时，右手持扇向上撩起，然后左手慢慢缓下，同时右手抖动扇子徐徐下落，那扇子的姿态美极了！真像一只张着翅膀飞动的蝴蝶；那扇子也是杨玉环君前失宠、爱情失意的揭示。当杨玉环唱完“人生在世如春梦，且自开怀饮几盅”之时，本来借酒浇愁的她已经有了几分醉意，你看她向高力士要酒，高呈酒后，她右手将扇平托，以左手拿杯，将杯送到嘴前一嗅想不饮，一横心一饮而尽，将杯扔在盘中，摇头示醉。从杨玉环的遮面慢饮到横心狂饮，除了人物的演唱表演；更主要的通过神情和细致的身段动作，来层层加深贵妃的酒醉。从层层酒醉的加深，戏曲身段调动了它的特殊的夸张变形的艺术手段，把人物的“醉”展现得淋漓尽致。在百花亭赏花时，裴力士、

高力士二人进酒，杨玉环是衔杯下腰而饮。这个下腰饮酒的动作，在古今生活中是没有的，可是它正是用艺术的真，还原了生活的真。一个失宠失意的女人，她用酒来宣泄内心的痛苦。在平日生活中一个扬脖仰身的一饮而尽，演变成人物双手叉腰、徐徐伏身衔杯，从下旁腰到翻转成下后腰，人上身向后仰形一个拱形桥状，这种动作夸张和变形，也正是表现了人物的苦闷、无奈、借酒浇愁、酒醉举止失度的状态。这下腰衔杯饮酒是艺术的真实，它是“技”又是“艺”，让观众欣赏到的是，在戏曲舞台上所表现出的一个女人醉后失态的美，而不是生活之中喝的酩酊大醉的那种窘相。还有高力士进酒、杨玉环喝完酒后，做的那敦促高力士去请万岁爷的无言的身段动作，在【反二黄八岔】的伴奏中，杨玉环开始向高示意去找万岁，高假装不懂打岔，接着杨玉环进一步示意，双手指西宫方向；双手又做捋胡状，这回高力士没法装傻了，看见贵妃不满的神情只能实话实说了。贵妃的执意要高去请，而高害怕的推辞，导致了贵妃怒打高力士三记耳光，又数落着责怪高力士，抢摘了高力士的帽子，戴在了自己的凤冠之上，学万岁行走、直到将帽子还给高力士时，用了一个自里向外缓圈再扔帽给高的动作，这优美的乐曲和夸张、变形而又具风韵的身段，突出的是，戏曲人物在舞台上所表现出的“醉”是具有何等的艺术魅力。还有在《金玉奴》一戏中，莫稽喝豆汁的身段从捧着碗溜着边喝金玉奴送来到热豆汁，到豆汁喝完，用指头擦碗、用舌头舔碗，这夸张的动作引起了观众的笑声，这笑声的后面其实还有着深刻的内涵，斯文之人做出的举止是那样的穷酸、那样的贪婪，一碗豆汁表现出的贪婪，其实正是给他以后为往上爬，弃丐女之妻金玉奴，为了“前程”去娶巡按之女埋下了伏笔。动作的夸张也可以说是对人物情绪的一种渲染，像《宝莲灯》一剧，当罗州县令刘彦昌得知知己子沉香，因与秦府官保发生争执，失手将官保打死之后时的“气椅”动作，刘彦昌惊呼一声“哎呀”，紧接着在【撕边】中从两目呆瞪对眼、从缓甩抖动髯口到“洒狗血”，最后在锣鼓的【崩登仓】伴奏下，水袖向上撑起、颓然倒在了椅上。这种吹胡子瞪眼的表演方法，和电视剧、话剧、电影表现惊急神情的表现方法有很大的差异，但在戏曲舞台上，它是真实