

戏曲演員学习小丛书

演员经验谈

第一輯

中国戏曲研究院編

上海文艺出版社

談 演 員 經 驗

第 一 輯

中國戲曲研究院編

上海文艺出版社

1959

內 容 提 要

“演員經驗談”第一輯里包括了五篇講稿，都是各劇種的名演員在文化部第二屆戲曲演員講習會上的發言。其中程硯秋的“略談旦角水袖的運用”，把水袖的運用歸納為十個字，並分別講述它們的用法。陽友鶴的“略談川劇旦角的基本訓練與表演要求”，分兩部分：第一部分基本訓練講練功和練嗓；第二部分講表演要求。曾榮華的“略談川劇小生的表演問題”，從小生的類別、特點，到怎樣演才能給人以美感。吳天保的“我學戲和演戲的經過”完全根據本人數十年來的舞台經驗，如何唱念，如何表演，都有詳盡的闡述。尹羲的“我扮演‘拾玉鐲’中孫玉姣的體會”，講她怎樣分析角色，體會人物，把一出好演員不肯演的送客戲演活了。的經過。

戲曲演員學習小叢書 演 員 經 驗 談 〔第一輯〕

編輯者 中國戲曲研究院

上海文藝出版社

上海廣平路 155 號

上海市書刊出版業營業許可證出 094 號

上海市印刷六廠印刷 新華書店上海發行所總經售

開本：787×1092 毫米 1/32 印張：2 1/8 字數：42,000

1959 年 6 月新 1 版

1959 年 6 月第 1 次印刷 印數：1—6,000 冊

（原文化版印 10,500 冊）

統一書號：10078 0839

定 價：（五）0.20 元

編輯說明

“戲曲演員學習小叢書”第三輯的文章一部分是 1957 年中華人民共和國文化部舉办的第三屆戲曲演員講習會上的講稿，內容包括：演員道德及劇目、表演、音樂等方面幾個問題的研究；另一部分是名老藝人在會上總結的報告。其中有的是如何觀察生活、如何分析劇本、分析角色的經驗；有的是如何練功、如何運用功夫和技術創造角色的經驗；有演古裝戲的經驗；也有演現代戲的經驗；有屬於個人表演的經驗；也有屬於一個劇種的整個行當的經驗。今後將隨着戲曲演員講習會的開辦，繼續編輯出版這種學習資料。

我們編印這個小叢書的目的是為了第一、給各地組織戲曲演員學習提供一部分教材的參考資料；第二、作為演員平時自修的閱讀材料，並供戲曲工作者、愛好者參考；第三、演員的表演經驗介紹可供各地總結名老藝人經驗及各行當經驗作參考。我們希望通過演員、戲曲工作者的學習和經驗交流，來推動戲曲藝術的發展。

在內容上，為了切合當前戲曲演員和戲曲工作的需要，力求通俗和正確。但由於水平與經驗所限，其中錯誤或不切實際的地方，希望大家多提意見，以便修改。

中國戲曲研究院

1958, 3.

目 次

略談旦角水袖的运用·····	程硯秋 (1)
略談川剧旦角的基本訓練与表演要求·····	陽友鶴 (10)
略談川剧小生的表演問題·····	曾榮華 (39)
我学戲和演戲的經過·····	吳天保 (43)
我扮演“拾玉鐲”中孙玉姣的体会·····	尹 羲 (57)

略談旦角水袖的運用

程 硯 秋

——在文化部第二屆戲曲演員講習會上的發言——

根據我多年來學戲和演戲的經驗，我深切地体会到：在表演藝術上，祖先給我們留下的遺產是這樣的豐富，真是值得我們中國人自豪。

這樣豐富的遺產，就看我們怎樣去學習它，怎樣去好好運用它，來從事我們的創造。譬如我們學寫字，最初是描本，照着現成的印本描下來；然后是臨摹；再以後才是自己寫。有人能寫得好，成為書家；有的人就寫不好。寫得好的，就是因為他並不是一味地摹仿別人，而是有了自己的靈氣；寫得不好的，就是因為沒有自己的靈氣，因此他只能做一個寫字匠而不能成為一個書法家。又如學畫，最初時也是臨摹前人的作品，後來才自己畫，有人就能成為畫家，但也有人一輩子只能做一個畫匠，他畫的東西總有些“匠氣”。這兩者之間的區別，主要也就在於他們有沒有自己的靈氣。演戲也是這樣，我們從小學戲的時候，差不多都經過這樣一個過程：老師先教念詞，也不和學生解釋詞的意思，只要把字音念對了就好了；念熟了詞就教唱；唱會了就上胡琴；然後就給你“站地方”；教你哪兒該扯四門，哪兒該用叫頭，袖子怎么抖，手怎么指出去，……這就是一個“刻模子”的過程。在這個過程中，什麼表情、內心等等都還談不到；在這以後，經過自己慢慢钻研，

自己有了心得，这才把戲演好了。这就已經是从摹仿進入到創造的階段了。

要成为一个优秀的戲曲演員是不容易的。因为戲曲的演員必須掌握一套非常複雜的功夫，这些功夫中包括四功五法，能样样都掌握得好，这才具备了做一个优秀演員的条件。

什么是“四功”呢？那就是我們常說的“唱、做、念、打”四个字。这四个字說起來很簡單，但要真正掌握它却不那么容易。譬如唱功，好好兒唱的也是“唱”，唱得不好的也是“唱”，这好坏之間有着很大的区别。唱得好的，既好听又能感动人；唱得不好的就正相反。做功，有人就能把人物的身分、心情都表現得很好；有人就会把戲做錯了。念法中，應該分清：是急念，是慢念，气愤是气愤的念，抒情是抒情的念。“打”也要打出道理來。我听到一位老先生說過：中國的武打套子本有二百多套，“擋子”有二百多种，这都是前輩們給我們留下的財產，可是現在能全部掌握的人恐怕已經不多了。有的人“打”得有目的，有內容；有的人就不行。譬如：一个人与另一个人用大刀、双刀开打，打到后來一定是“鼻子”，“削头”，“亮相”，“追下場”。好的演員就能打出名堂來。这是在战斗正激烈的时候，一方用兵器砍对方的腦袋，一方在招架，在躲閃；一刀砍下去，本來以为对方已被砍死了，可是一看还活着呢，这才追着下場。如果表現不出这样的意思，就不能算“打”得好、真实。又如“挑滑車”中有高龍扎金兀朮的耳環这样一段戲。高龍的本意是要一槍把金兀朮扎死，因此來勢很猛；不过沒有扎准，只扎到了他的一只耳環。有些好演員演金兀朮，因为連勝數將，正在得意地大笑，冷不防后面來了一槍。這一槍扎得好

痛。回头一看，原來是一員敵將站在面前，自己的耳環還在人家的槍頭上挂着呢，不禁又急又氣又羞，轉過身就與高寵交起鋒來。這樣演才算把戲演好了。可是也有些演金兀朮的演員是“大路活”，他根本沒有去琢磨這段戲是什麼內容，高寵一槍扎過來，他連心都沒有動，好象耳朵被扎了連痛都不痛；耳環被扎了下來也不覺得羞愧。這就不近情理了。

“五法”是什麼呢？那就是口法、手法、眼法、身法、步法。這些，同志們都是很熟悉的。四功五法的方法能掌握，對於瘦、胖、高、矮、人的幫助是非常有利的。在四功五法中，口法居第一位，唱功也居第一位，可見得“唱”在戲曲中所居的地位。（因各省各地語言不同的關係，對於四聲口訣等先不講。）因有許多人往往只能專工某一功，唱得好的，打得就差；做功好的唱功不好。要四功俱備的人是很少見的。如果具備了四功，五法再配合得好，那就更是全材了。五法中，每一種都有許多學問在內。除此以外，各個行當還有許多需要單練的功夫，例如老生的甩髮、髯口、寶劍纏子；小生的翎子、扇子；旦角的水袖、雲帶等等，這些功夫都得單練，不過用的時候並不是孤立的，而是穿插在四功五法之中。

在戲曲表演中，各行都有各行的一套技術，不管是花臉、文丑、武丑、旦角、老生等等，都有它自己的一套東西。必須掌握了這一套東西，才能扮演這一行的角色。記得在好多年前，有一次演義務戲，許多演員都反串演出了不是他本行的角色，我反串的是黃天霸。我心里也很想拿出些英武氣概來，可是就是拿不出，因為我身上沒有武生的東西。所以，要我談其他行當的表演是不行的，我今天主要還是講講我的本行。——有關旦角表演上的一

些問題。即使談旦角的表演問題，我也只能談其中的一個問題：
关于水袖的運用。

我小時候演青衣戲，如“彩樓配”先生給站地方，扯四門、出
綉房、進花園，老是捂着肚子唱；到年紀稍大一些，就感到這樣不
大好，哪有整天捂着肚子出來進去的，自己也覺得好笑，不過仍
舊不知道該怎樣做。再經過一個時候，方才懂得了，演旦角必須：
端莊流麗，剛健婀娜。端莊，並不是要你捂着肚子不動；要是老這
樣，就顯得呆板；端莊而流麗，就有了“神”。至于“剛健含婀娜”這
句話，我想舉一個例子來說明，大家就可以明白了：從前有個演員
名九陣風（閻嵐秋先生），是個有名的武旦，也兼演花旦、刀馬旦、
鬚旦。他不僅擅演“泗洲城”、“取金陵”等一类武旦戲，而且也
擅演“小放牛”等一类花旦戲。他演武旦戲的時候，打得很利落固
不用說；在一陣激烈的開打後的“亮相”，就象釘子釘在那裏的一
樣，紋絲不動；過一會兒，他的身子就慢慢的晃動，就象風擺楊柳
一樣，然后就着這個勢頭再跑下場。整個身段顯得非常美。那時
候還有另外的一位名武旦，打得也很沖，“亮相”時的功夫也很
好，但是他並沒有後來的晃動，而是一直跑下場。與九陣風比起
來，一樣的很干淨，很利落，但總缺少一點什麼。這就是因為他剛
健有余，缺少婀娜之姿。因此觀眾對他們兩人的評價，始終認為
“九陣風應居第一位，另一位應居第二位。

关于“三節”、“六合”。三節：以手臂來說，手是梢節，肘是中
節，肩是根節。以腿來說，腳是梢節，膝是中節，胯是根節。以整個
人的身體來說，頭是梢節，腰是中節，腳跟是根節。六合：有內三
合，外三合。內三合留到將來談唱腔問題再詳細談。外三合是：每

一个姿势，三節都需要“合”(協調)：手与脚合，肘与膝合，肩与胯合，如果不協調，姿勢就不美。例如抖袖，就要講究梢節起，中節隨，根節追，这样才能好看；如果中節不隨，根節不追，只有梢節在單獨活动，整个动作的“势”就断了。

前人們有四句話值得我們好好的研究：“气沉丹田，頭頂虛空，全憑腰轉，兩肩輕鬆。”如果能按照这个要求去做，我們的身段、姿勢就都会好看了。在我的藏書中，有一本“梨園原”，里面有許多材料，對我們來說都是非常寶貴的；它告訴我們，在表演時應該注意些什麼，怎样才能改正我們表演上的毛病等等。

关于水袖的运用，我根据个人的經驗，把它們歸納成为十个字，即勾、挑、撐、冲、撥、揚、揮、甩、打、抖。这十个字里面，用勁的地方各不相同；运用的时候，把它們联系穿插起來，就可以千变万化，組織成各种不同的舞蹈姿勢。

下面分別講一下这十个字的用法：

一、勾：要使水袖叠起來，露出手的时候，就要用“勾”：伸出大拇指，对准水袖的摺縫往上勾，兩三下就把它叠起來了。我看到有許多演員，水袖老是叠不起來，只能讓它拖在下面，这样既不好看，而且往往因为手伸不出來而着急，因而影响了表演。这多半是由于他們还没有找到这个竅門的緣故。

二、挑：以食指用勁，將水袖向上面扔出去，多用于要水袖向上飛舞的时候。

三、撐：如“鎖麟囊”的找球一場，有这样的身段：起云手，轉身，翻水袖，兩臂伸开，蹲下，亮相。这时就要用“撐”：主要以中指用勁，同时將兩臂撐出去。如果没有这个“撐”，轉身蹲下时，只能

很早就擺好了兩臂伸出的姿勢，這樣整個身段就顯得呆板了，這叫做“有姿無勢”：只有姿態，沒有動勢。要是在蹲下時同時將兩臂撐出去，然後再亮相，就是有姿有勢，這個身段才顯得圓滿。

四、冲：兩手托住水袖，兩臂一先一後往上伸。這個身段多用於表現感情激動的“下場”時。如果不用“冲”，就成為無規律的亂耍袖子了。

五、撥：“揚”袖（見後）後要將水袖放下還原時用“撥”。主要以小指用勁，好像撥東西一樣。

六、揚：翻袖，抬臂。多用於“叫頭”，“哭頭”等時候。

七、揮：揚袖後的還原動作，不過動作比“撥”要大一些，好似要揮去身上的灰塵一樣。

八、甩：先翻袖，後甩出去，這個動作比“揮”又要大一些，多用於生氣的時候。

九、打：略同於“甩”，不過更直來直往一些，用勁也更猛一些。

十、抖：即一般常用的“抖袖”，動作比“揮”“撥”都要小，只用腕子稍動一下就可以了。

我雖然把我所用過的水袖動作歸納成為這十個字，但這十個字並不是一個個孤立的，不能想起來哪兒要有個水袖，就突然的來一下；也不是這兒一下，那兒一下，把它們分割開來。每個水袖動作之間的聯繫要自然，要順。例如：“叫頭”時用“揚”，但用“揚”就必須要用“撥”或“揮”，否則就不順；至於究竟是用“撥”還是用“揮”，就要看當時的情境來加以選擇。又如我看湘劇“拜月記”，“拜月”一場有姊妹逗趣的一段戲：妹妹把姊姊惹惱了，又去

向姊姊賠禮，(妹妹在姊姊的左邊)她把姊姊的左肩一拍，正想講話；姊姊將右手的水袖向她一“打”，表示“你別理我”。這樣表演很好。但也可以這樣處理：妹妹拍姊姊的左肩，姊姊翻右手的水袖，向左肩一“揮”，表示將妹妹的手推開；然後斜着向妹妹用水袖“打”下去，這樣處理，就更豐滿了。當妹妹第二次賠禮，姊姊仍不理她時，最好就不要再重複前一個身段，可以這樣處理：翻左袖，直着“打”下去，輕輕的一跺腳。將這些水袖動作變化着組織起來運用，可以設計出無數種身段來，這些身段對表演是有很大幫助的。最近我在拍攝舞台記錄片“荒山淚”，在這部影片中我一共用了二百多個水袖動作，不過並不是孤立地這兒一個，那兒一個，而是聯繫起來運用的。

水袖的尺寸不宜太長，如果是狹長一條，不僅不好看，用起來也很難得心應手。我的水袖尺寸是：衣袖長約過手四寸，水袖本身有一尺三寸，這樣的長短，運用起來比較得勁。

各種身段的運用，還必須結合着自己的身材，要善於掩蓋自己在身材上的缺陷。老前輩們在這方面也是有豐富的經驗的。我看過很多次蓋叫天先生和楊小樓先生的戲。我覺得蓋叫天先生在演戲時，亮“高相”的時候居多，這是因為他的身材生得比較矮，如果亮“高相”，就能使人感覺到他的身材很高大、很魁梧，增加了英武氣概。楊小樓先生就不同，他的身材本來就很高大，如果老亮“高相”，就更顯得他高大了，所以他亮“高相”的時候是不多的。假如蓋叫天先生不考慮到自己的身材特點，而把楊小樓先生的身段，硬搬到自己身上來，那就不能彌補自己在身材上的缺陷。我自己在這方面也是很注意的。我的身材很胖、很高，所以我

在身段的运用上总是要經過嚴格的选择，尽量避免那些特別顯露我身材的缺陷的姿势和动作。譬如“武家坡”里有一个“哭头”：“啊……狠心的强盗啊！”照例應該是先做兩個“揚”，高举着兩臂唱那一句“狠心的强盗啊！”可是这样抬着膀子站在那里唱好半天，就更顯得我这个人又高又大了。所以我就用这样的身段：唱“啊……”句的时候，右手用“揚”，然后把它放下來；到唱“狠心的强盗啊”句时，只抬左手，翻袖，把右手翻袖向前平指，你們看，这一來就顯得我这个人瘦小得多了不是？但这身段对一个本來就很瘦小的人也許就不合式，因为这样一來，就更顯得他瘦小了。所以，我認為，在吸收別人的身段的时候，怎样結合着自己在身材上的特点來变化运用，这一点是值得我們研究的。

四功五法，都是我們戲曲演員必須磨練的功夫。但是同时又要注意，用的时候不能乱用，不能脱离劇情來賣弄这些功夫。譬如我看到盖叫天先生演“英雄义”的史文恭，当他与盧俊义交战了一陣以后，感到梁山英雄的來势很猛，自己的力量恐怕不是他們的对手，如果这样，庄園就很危險了。因此他很焦急，一个人在想主意，决定对策（用“揉肚子”，“走馬鑼鼓”）；想到后来，决定豁出去与他們拚了（掄髯口：左边一下，右边一下，最后把髯口一理，一亮相，下场）。这种表演是非常好的。可是我看到另外一些演員，学了盖先生的这一个甩髯口的身段，在另外一个戲一上场的时候就用上了，这就是賣弄。因为这些身段用得不是时候，不結合劇情。水袖也是这样，譬如有人演“武家坡”的王宝釧，水袖耍得很漂亮，左一下，右一下的，但是用得不恰当，因为不合人物的身分，这就是賣弄。这个戲一般的不能用很花梢的水袖，只有

几个地方可以用。例如在老生拍她的肩时，下场时，进窑时，仅此而已。这几个地方需要用水袖的，就要用得漂亮。这几个水袖动作，也许要练上几千遍才能练好，但是在台上却只能来这么几下，因为戏里面只需要用这几下。千万不能认为：我练了这么多遍好容易练成了，今天我得“亮”一下功夫。这就不对了。

总之，四功五法，是戏曲演员的本钱。我们必须掌握这些本钱。决不能说，我今天也演了戏了，也要了“好”了，这就成了。不，仅仅这样还是不够的。几十年来的经验告诉我：艺术是没有止境的！遗产这样的丰富，就看我们怎样去从这个宝库里拿东西，怎样去辨别它、运用它；你越是用心去钻研，就老会有新的东西发现。

略談川劇旦角的基本訓練 与表演要求

湯友鶴

——在文化部第二屆戲曲演員講習會上的發言——

戲劇是要通過表演才能全部達成任務。因此，任務達成的怎樣，最後關鍵在於表演成績的如何；而表演成績的如何，又從表演技術的怎樣來決定。

高度表演技術的成就，是要靠勤學苦練的積累。但只靠勤學苦練還是不夠的，在學、練之中，還要有一定的學、練方法。這些方法，都是歷代前輩們從學、練和演出的實踐中揣摩出來的心得，鉅研得到的竅門，指導我們在學、練時如何能確保效果，不誤走彎路。

在每個劇種里都各有一套傳統的學、練方法，其中有的是彼此相同的，也有的是各有獨到的。為了使我們民族戲曲的表演技術再提高一步，有必要把各方面所保有的方法匯集起來，這樣不僅是得到豐富，在互相參証互相啓發之下，在方法上也一定獲得更精進一步。

現在首先是需要大家各就所知介紹出來。雖然我所知道的不多，而且也不夠精深，但古語有云：“拋磚引玉”，所以冒昧地就來拋一塊磚頭，希望大家多多指正！

第一部分 基本訓練

川劇旦角的基本訓練，旧有“五子”之說。哪“五子”呢？就是：“搬翎子”、“蹀躞子”、“丟臂子”、“唱弦子”、“提把子”。其实这种說法，个人認為：除了不能全部包括旦角的功夫而外，就某一門來說，也不够全面；而且有些提法，到今天來看，也还值得研究。比如說“蹀躞子”，它僅屬步法中的一种，怎能全部概括呢？“丟臂子”，实际就是指眼風、眼神，而提法也是不够妥当。因此，我打算不按旧說；为了便于說明，就旦角應該具备的功夫，分門別类，归納成兩方面來談。

一 線 功

一步法 这里我首先要申明一下：演員每門功夫，是与身上其他部分功夫分不开的。运用起來是这样，練时也是这样；步法如此，其他練法也是如此。

練步法首先就要越腿、越腰（“越”念成陰平声），練襠勁，这几部分沒有功夫，走起來就难看。現举几种主要步法說明于后：

慢步 一般喊为“端步”（端音出ㄨㄣˋ）。起脚先左后右（一般步法起脚均同）。練时，脚跟先着地、到脚心、再到脚尖；脚心着地时起第二步。行進間，双手微浪，四指如蘭花形；貴襠勁，脚要穩。这样才能使身段优美，有如微風拂柳，婀娜多姿。

快步 步法成“一”字，步子輕而快。下脚时，脚跟翻到脚尖，再起第二步；同时一步快过一步。

半步 兩脚閉攏，出半脚，由脚跟翻到脚尖时，起第二步。

磨步 兩脚閉攏，后跟磨（音慕）开，脚尖相对，來复磨动，左右橫行。

梭步 走兩步，左脚快滑兩步，右脚后送一步，身向前奔。

膝步 双膝跪地，脚尖上举，力运磕膝，向前展动。

輕盈步 脚跟拂地前行，双脚踏成小“八”字；步子輕快，眼光浮动。

蹶蹶步 双脚前掌着地，起踵屈膝，脚脛綽伸，細步急行，其声“嗒嗒……”。練时，前后左右，均須練到。

奴旦步 出脚一步半，步形稍斜，步子輕快，稍帶跳躍。

鰱魚上水 慢步上擡，落下平行。

二 推衫子 一般又叫“起霸”。它既屬於表演程式之一，又成为基本訓練的項目。它与步法的練習，虽稍有先后，但結合得是較為緊密，不可分割，有时可說是同时進行的。現在我談談它在練时的几个程序，——苦于我还没有給这些程序取名字，只好用数目字來代替。

1. 用荷叶掌推成云手；右掌豎立；左手捏成鳳头，手背在上，略向下垂。

2. 上前三步，双掌环抱左胸；左掌豎立，手心向外；右掌橫端，虎口（大指与食指交叉处）在外。

3. 左掌由右脅向上画出，右掌环绕左手向下盖；兩膀打伸，左掌右掌。同时右脚斜支，左脚后靠。

4. 兩手挽花，手心朝地；左脚同时向右“了”（狀形，即弯成“了”字形伸出去）出，脚尖用勁踏地，右脚一提，走成快步，一个