

303789

戏曲艺术讲座

北京市戏曲编导委员会编

第七集

北京宝文堂书店

2011年7月出版

ISBN 7-309-07111-1

中国艺术语言

中国书画函授大学肇庆分校

第七期



中国书画函授大学肇庆分校

308783

852 ✓
10025

1823

T7

戏曲艺术讲座

第七集

北京市戏曲辅导委员会编

北京宝文堂书店

一九六〇年·北京

戏曲艺术讲座

第七集

*

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登记证出字第064号

北京崇文印刷厂印刷 新华书店发行

*

统一书号: 10070·591 字数30,000 开本787×1092 1/32 印张 5⁵/₈

1960年10月北京第1版 1960年10月北京第1次印刷

印数 00,001—10,000 册

定价(7)0.08元

編者的話

这本小册子，编选了几篇我们会举办的“戏曲表演艺术讲座”的整理稿。主讲人是几位全国知名的戏曲艺术家。

在戏曲表演艺术理论方面，我们还贫乏得很。我们急需继承、研究和总结传统的表演艺术，并在此基础上进一步创造反映现代生活的表演艺术。

讲座主讲的老先生们，在戏曲表演艺术方面有着丰富的经验、深刻的体会、精湛的见解。这些讲座曾经吸引和振奋了北京的戏曲界。

今后我们还将继续举办戏曲表演艺术及戏曲音乐方面的讲座，并将继续整理出版。希望戏剧界及读者给我们提出宝贵的意见，以改进我们的工作。

北京市戏曲辅导委员会

1959.6

目 录

谈京剧老旦的表演..... 1

京剧花脸的做和唱..... 7

談京剧老旦的表演

孙甫亭讲 佟志賢记录整理

在我学戏的时候，老旦行有专功唱的或专功做的，这要看个人条件分工。当时剧团人位少，接近的行当都可以串演，象老旦行就应老生、文丑的活儿，俗称“捞叁儿”。这无疑会影响了本行的艺术提高。把配角老旦提到重要位置，还是梅、尚、程、荀四位先生，他们创作演出的很多独有剧目，差不多都有老旦角色，而且在戏里也很重要，这就促进了老旦行的发展和表演的提高。

谈到老旦表演艺术的发展，不能不提及龔云甫老先生。龔先生原为票友，酷爱京剧，有嗓子，又有文化，后来正式拜熊连喜先生为师投身剧团，他在唱念做各方颇有不少创造，吸收了很多青衣的东西，如过去老旦唱腔念白，多同于老生，音色苍老低沉，龔先生吸取了旦角娇嫩、细腻的特点，就使曲调更加丰富优美了。在步法上，采用了青衣压步的“法儿”成为“鹤行步”，更突出了老年妇女龙钟形态。为了便于做戏，龔先生把右手持杖改为左手；为了细致地区别人物的身份创用了鹿头拐。这些，对于老旦表演艺术的提高，起了很大启发作用。

我个人很同意龔先生这些創造，因为老旦脫胎于小旦，应该从中吸取，我后来也这样作了。京剧表演，无论哪一行当，都有特定的程式，老旦也是如此。但是，很好运用这些程式并且丰富发展它，是演員終生应该努力的。內行有一句話“戏是死的，人是活的”，充分說明表演者創造的重要。当然，創造的前提是要熟練地掌握已有的程式，并且要不断的鍛煉反复地实践。下面我就談談老旦表演程式的几个方面：

拐 杖

老旦持拐杖的戏很多，大致可分为三种：

龙头拐，是官宦家老人所用，象《探母》的余太君，《迴龙閣》的王夫人。持法是持拐的手臂圈于肩头略低处，扣腕，大指向上，余指握拐，把要松，龙头向前，无论怎样走动都不应改变龙头方向，才显得庄重美观。

鹿头拐，是一般富戶老人所用，象《刺字》的岳母，《罢宴》的刘媽媽，她們持龙头拐不合身份，持藤杆又显得不庄重，所以用鹿头拐，持法与龙头拐相同。

藤杆拐，是清貧人家老人所用，象《吊金龟》的康氏，《清風亭》的賀氏和淪为乞丐的季后，都用这种拐。这种拐不同于上两种带有裝飾的意思，而是帮助行动不便的年老人走路的工具，所以要用藤杆，是为了表演老人行走时的顫抖动作。

三种拐用法都是帮助行走，但举起拐时，拐又成了长者训教晚辈的家法，因此，老旦除去拄拐动作之外就是举拐了，举拐时双手圈于右肩前，双手持拐不宜过高，仍要注意龙头和鹿头的方向。

指

老旦的指有单手和双手两种，都以大指擦中指食指，伸出指要略弯，是由小旦的兰花指变化而来，指、肘、臂、手都要放松，从唇起指到与眉齐，距一尺左右，眼随手而动，这是用于指某个人或某个地方。如果起指到肩上方与眉齐，称作“比指”，比仿一件事。双手指也有两种，一种是双手上下转动，腕、手同时颤动，象《清风亭》贺氏欲撞死碑前所用，表现了悲愤已极的情绪，另一种是两手向外或向里转动，手、腕颤抖，表示分离的意思。

脚 步

持拐走路时，往前递手出拐一次，一般是向前走四步，以此反复前进。空手时要两手半握，胳膊圈圆，以一手放于膝上方，一手前后摆动，两手也可互相交替。走时，脚放平，脚掌落地，压步向前，气要沉，略弓腰。象《辞朝》和《探母》的太君，走时沉气微扣胸，腿稍直，步略大，放慢，走起来有气魄、稳健，象《吊龟》行路的老

且，略挺胸塌腰走路稍快，步要小，每步只进半脚距离，以示辛劳出身妇女的年老健壮，象《殊痕記》的老且，拄拐，挺胸塌腰較大，略蹲腿，兩臂夾住，圈手要高，走時頭略搖，手微顫，步小（只進寸余）放慢，表示年老氣衰行動不便。病步則要更加重些。

此外，腳步中還有跑步、搓步、寸步、倒步、跪步等，這些都是根據劇情需要在基本步法基礎上發展運用的。

哭 和 笑

哭和笑要注意老年人的特點，這也要不斷練習，才能控制自如。

大笑：要激于肺，聲音爽快洪亮，要用丹田氣，一下托出。象《甘露寺》吳國太見到劉備時，由於愛婿心情，博然一笑，毫無顧忌，就是大笑。又如《刺字》中岳母見岳飛回心轉意時出於心情舒暢的笑也是大笑，不過身份不同，音量較小。

氣笑：稍垂嘴角，擰眉，面帶怒色，以喉鼻發出“哼哼”的笑聲。象《樊江關》柳迎春見薛金蓮得罪了樊梨花時，對薛金蓮訓斥道：“你這可惡的丫頭！哼哼哼！”就是氣笑。

苦笑：嘴角向外裂開，面帶苦形，眼角下垂發出低沉的“囁囁”之聲，象《清風亭》中賀氏聽到張繼保得中狀

元时，悲喜交加的心情以笑示出，为苦笑。

真哭：繃眼，逗眉，撇嘴再出哭声。象《訓子》中康氏見张宜后因气而发的哭，“我把你不孝的奴才呀！”就是出于內心的真哭。

痛哭：先泣，撇嘴，以鼻抽气，哭音带顫。象《清风亭》望子时賀氏边叫张繼保边哭，先出哼哼音，叫“儿呀”时再放音。

念 和 唱

念：过去說“千斤話白四两唱”虽然夸张了些，但話白也确实重要，需要根据人物身份年龄来掌握語气节奏抑揚頓挫，念白不能一般化。老旦行中穿蟒的人物，語气要沉穩严肃，字字有分量不能輕飘，声音要蒼老渾厚洪亮。穿帔的人物，是富家妇女，語气要柔軟溫和，音量不要过大，节奏較快些。清貧人則更要溫和些，病老妇人，象《清风亭》賀氏，念白气发空，音发抖，字不連貫，节奏緩慢。

唱：过去老旦唱比較簡單，用大嗓音多用于老生的蒼老一面，經過不断吸收丰富才成今天这个样子。它吸收范围很广，慢板主要是吸收了青衣的腔。我在《三进士》中就吸收了程派戏《鎖麟囊》的腔，在“賺書”中吸收了老生《連营寨》的反西皮，《三关排宴》中又吸收了《定軍山》中老生的快二六，这些吸收是根据剧情需要的。

現在老旦唱的特点是生旦并包，音色蒼老而嬌脆，渾厚而洪亮，曲調柔和優美，表現能力也很強。如在二黃中有“嘎調”，西皮中有“云里翻”的腔（如《探母》余太君的倒板），都是表現激昂心情的，都要有好嗓子，才能唱的好。所以練聲也是極重要的，一般說男演員不易有嬌脆音，女演員不易有寬亮音，只有不斷練習才能逐漸具備一條適于老旦的嗓子。

最後，提一下老旦的眼睛運用，特別要注意年齡特點，不要象花旦一樣靈活、充沛，在看、望、想、怒時都不宜瞪大睜圓，對已到“老邁龍鍾”年齡的人物要注意瞇目虛眼，反應要慢；病老人的眼要發“瞇”，才顯得真切。

京剧花臉的做和唱

袁成成 王鳳整理

戏曲表演，离不开舞蹈和歌唱。戏曲演員不但要唱得好听，舞得优美，而且，要善于运用舞蹈和歌唱，来表现剧中人物的思想感情，刻划人物性格和塑造人物形象。

戏曲中的舞蹈动作，是从生活中来的。譬如演員出場后的整冠、抖袖，就是生活里的整理衣帽动作的夸大和美化，因此，演員在舞台上整冠、抖袖动作，也要从生活出发，来加以运用。

《牧虎关》高旺的出場，穿开氅，拿扇子，这表示他在家里闲暇无事，所以穿着便服。在这种情况下，演員出場，就不一定整冠和双抖袖，因为，沒有这个必要。我演这个人物，出場后，吸取了小生一手拿扇子，一手单抖袖的表演方法，把扇子交与左手，右手抖水袖，稍微整理一下开氅的大襟，来表现他的悠闲和潇洒。

姚期的出場，是穿蟒升帐，演員出場后就必須要整冠，双抖袖，来表现姚期的庄严和威武。

所以，戏曲表演的舞蹈动作不是死板的，根据剧中

人物的思想、感情，根据人物的规定情景，演員可以創造性地运用戏曲表演的舞蹈动作。

就拿《盜御馬》賈爾墩的三笑來說吧。一般的三笑，都是在探子報過梁千歲奉旨行圍射獵聖上恩賜御馬之后，賈爾墩說：“歇息去吧”然后三擦袖，兩聲哈哈而後大笑。我演這個人物，就不是三擦水袖，我先擺右手叫探子下去，接着擦袍站起來用左手把水袖擦起來，笑一聲“哈哈”，再用右手向前一指，這一指表示黃三太，老匹夫，又一聲“哈哈”；最後我用雙手一托髯口，表示這次是我報仇的機會到了。然後，大笑，再念：“我的冤仇得報矣！”這樣，不但三次笑，在形式上不千篇一律，而且，有了具體的思想內容。

姚期、賈爾墩、包公這三個人物都是花臉，出場的時候，都用“四擊頭”打上。好象三個人物之間沒有區別，實際上，由於人物的年齡、性格、身份處境的不同，三個人物出場時的動作，神態和風度就不相同。

姚期，是威鎮草橋關的一位老將軍。年紀雖老，虎將的威風尚在，我演這個人物，是在打擊樂打過“四擊頭”之后，“絲鞭”中緩緩出場，目光低垂，兩肩稍向前扣，而胸部挺起，右手微微擦一點蟒袍，亮左腳靴底，高舉近放，然後亮住。整個身形好象一棵古松。用這樣的出場亮相，來表現這位老將軍的老邁、忠勇、沉着、威武的大將風度。

賈爾墩是個武藝高強的草莽英雄，綠林人稱“鐵羅

汉”，我是在“四击头”的第二声大锣中走出来，左手抓袖，第四声大锣中亮住。昂首闊步，目光远視，向上长身，动作放大，然后，抖袖，撕髯。用这样的出場亮相，来表现他的粗獷、豪放、高傲、勇猛的神态。

包公是个主持正义，鉄面无恕的清官，他的出場，是在“四击头”后走出，目光平視，左手撩袍，右手端带，要威严而无官气，用这样的出場亮相，来表现这个人物的公正、穩重、剛毅和果斷。

所以，三个人物，都是花脸，都用“四击头”出場，而出場的方法，神态，动作，都不一样。演員就要根据不同的人物，采取不同的动作，而且，整个一出戏里，都要保持住不同人物的不同神态。

戏曲演員在台上一举一动一站一立都是舞蹈。譬如，站着，前輩們教导我們要“站如丁”，也就是說要站成丁字步，身体的重心放在一只腿上，这样，进退就可以自如。如果站成八字步，身体的重心放在两条腿上，那就成了死步，动轉就不灵活了。

前輩艺术家已經設計好的动作，我們要繼承，但是，有些动作如果不适合自己的条件，也可以修改。

譬如，《盜御馬》的走边，有很多舞蹈身段，这些身段，表现了竇尔墩黑夜下山，翻山越岭潜行奔走的神态；表现了这些英雄单身入虎穴，坚决果敢，勇往直前的气概。

我演这出戏，有个別地方的身段，就是根据我的体

会和条件，做了一些改动，如：“走边”里有个地方，是“踢腿”，“四击头”亮相下，我就改成了“双跨腿”而不用“踢腿”。

戏曲演員在台上舞蹈做身段的时候，不但要知道怎么动，而且要懂得为什么要这样动。給自己的动作，找到内心根据。

《姚期》中姚期回府，忽然，家院报道：姚刚把国丈压死了。我有个险些儿从馬上跌下来的身段，这是表現姚期內心的震惊的。接着回到府門外。姚夫人出来迎接，姚期見了姚夫人，用手指了指姚夫人，但是沒話，这一指代表什么呢？它表示姚期在責怪姚夫人：“我再三再四囑咐你，叫你看住姚刚，不要叫他闖禍，結果，你还是叫他闖了禍。”話虽沒有說出来，可是要从这一指中，把姚期这种內心的語言，表达出来。下边，摆手叫姚夫人进去，意思是說：“事情我都知道，进去再說吧。”姚夫人跟姚期說話，姚期始終是沉默不言，最后問姚夫人姚刚在哪儿，叫他来。这地方我的表演是姚期气的有些哆嗦了，低着头一句話也不說。等姚刚一說“參見爹爹”，我有个踢袍、抓水袖的夸张动作，用这个动作来表現姚期憤怒达到极点的激动之情。問一句：“儿是姚刚”就冷笑起来。这冷笑的意思，就是說：“好哇，你果然給我闖了这样一个冥門之禍，好样儿的。”我叫他进前說話，猛地打他一个嘴巴。接唱“小奴才做事真胆大……”，情感达到了高潮，这一个嘴巴，就是姚期感情的爆炸。

所以，演員不但要做動作，還要有這些動作的內心活動。身段動作是為了表現這些內心活動的，不能為了動作而動作。

上馬，下馬，同樣要有生活根據。挑期接聖旨，~~與皇林~~，宋王位大人告辭時上馬，是在“四击头”鑼鼓中上馬，拱手斜身亮相，表示“請回”的意思。二場“長亭餞別”後也有個上馬，就不再是斜身跨馬、杜、岑拱手，而是背向他們，表示起程走去的意思。

蹣步也是如此，劇中人走路是一種腳步，騎上馬後，因為是馬走了，應該換一種腳步，不能再用劇中人走路時的腳步。下馬後，再恢復劇中人的腳步，這也是根據生活來的。

戏曲演員的歌唱也和舞蹈一樣，不同的劇情，不同的人，唱腔和唱法也就不完全一樣。

譬如，《銅美案》有一句“宋王爺到此我也不饒”，《鎖五龍》有一句“二十年投胎某再來”這兩句唱，大腔是相同的，但唱法並不一樣。我唱“宋王爺到此某也不饒”的時候，是在“饒”字前面，很明顯地換一口氣，然後把“饒”字噴出去，這是為了表現包公鐵面無私和理直氣壯的精神，“二十年投胎某再來”就不在“來”字上換氣，而是把“某再來”三字一氣呵成，這是為了表現單雄信堅強不屈和視死如歸的英雄氣概。所以，儘管大腔基本上相同，但是由於劇情不同，人物不同，要表現的思想感情不同，在唱法上也就有所變化。那麼，這唱腔情調和韻味，