

48.7

324849

成都工学院图书馆藏
戏曲演员学习小丛书

演员经验谈

第四辑

中国戏曲研究院编

23
51

上海文艺出版社

演員經驗談

第四輯

上海文艺出版社

1959

內 容 提 要

“演員經驗”第四輯里包括了六篇講稿，都是各劇種名演員在文化部第三屆戲曲演員講習會上的發言。其中蓋叫天的“談表演藝術中的身段”，分四部分：(1)從“一說起”(2)身段與生活；(3)身段與美；(4)身段與纏綿。曾三多的“粵劇的一些表演藝術”，從武生的鬚子的運用，小跳與單腳，眼睛的運用及鍛煉，闡述對表演的重要性。白駒榮的“四十多年來粵劇表演藝術的變化”，分三部分：(1)粵劇的表演藝術；(2)舞台與音樂；(3)繼承優良傳統和培養青年一代。姚澄的“我演現代戲所走過的路”，說明體驗生活對於創造新人物的重要性，及如何用傳統的表演來表現新人物的經驗。王雅琴的“我演現代劇表演中的點滴體會”，敘述利用傳統的表演程式：“台步”、“亮相”、“手勢”運用到表演現代人物的經驗。林鈺山的“談丑角楊傳的表演及其它”，分三部分：(1)我的學藝過程；(2)關於閩劇的丑；(3)我怎樣演“煉印”中的楊傳。

戲曲演員學習小叢書

演 員 經 驗 談

[第四輯]

編輯者 中國戲曲研究院

*

上海文艺出版社

上海康平路 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 新华书店上海發行所總經售

*

開本：787×1092 1/32 印張：2 9/16 字數：51,000

● 1959 年 6 月新 1 版

1989 年 6 月第 1 次印刷 印數：1—6,500 冊

(原文化版印 3,000 冊)

統一書號：10078·0342

定 價：(九) 0.24 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

談表演艺术中的身段·····	盖叫天 (1)
粵劇的一些表演艺术·····	曾三多 (26)
四十年来粵劇表演艺术的变化·····	白駒榮 (40)
我演現代戏所走过的路·····	姚 澄 (52)
我演現代劇表演中的点滴体会·····	王雅琴 (66)
談丑角楊傳的表演及其它·····	林赶山 (70)

談表演藝術中的身段

京劇演員 蓋叫天

一 从“一”說起

大家要我談談表演經驗，其實我這點經驗大家也都有，沒有什麼好說的，不過我這一輩子，一個人在籠子里瞎撞，撞出來的一點經驗，有對也有不對，談出來也有好處，可以請大家批評，得到大家的幫助。

凡是搞文學藝術的同志都有這樣的經驗，要追求藝術得打事里找事，要找，盡是事兒，要不找，那一天到晚可以一點事兒也沒有。藝術是越練越精，文章是越寫越妙，全靠自己去鉅研、發現。

凡事要想，不想沒有，一想，就要從頭想起，也就是說，凡事先從“一”想起，有了“一”，再想第二，這樣，就一生二，二生三，三生萬物，萬物再歸“一”，“一”又生長出新的東西來。所以這“一”很重要，是思想，是基礎，是目的，是發生一切事物的根本。拿做人來說，在十幾歲時候，就得要思想了，思想這一世做人的道路，這也是“一”，我這一世打算做什麼？是在文藝界？还是在工廠？在工廠又先打哪一樁工作做起？如果決定在文藝界搞戲劇工作，那又先打哪一步入手？從哪一出戲唱起？不要人家哪出戲唱紅了你唱哪出，那是“唱好戲”的。我們搞藝術要有創造，戲中人物無大小，只要演得好都是正角兒，“要學天下奇男子，須立人間未有

功”，研究艺术非要有这志向不可，所以要立志做个“好唱戏”的。如今解放后在共产党领导之下，艺人翻身，百花齐放，推陈出新，戏曲艺术比过去任何时代都繁盛，我们认为共产党做得对，做得好，我们就跟着共产党走，这也是“一”，我们就踩着这“一”走。

所以万事都得先找到这“一”，找到这“一”，就别让它跑了，时刻记住这“一”。唱戏也是如此，没有出台，先想想我在这戏里演的什么人物，多大岁数，出场为的什么事儿，该有什么样的身份品局，找到这“一”，上了台打一出场起就始终守住它。有人台底下想得挺好的，一上台全忘，该慢的他快，该是十七岁的青年后生人物，他唱成了七十岁的老人味儿，赶戏唱完，下了台，他却又想起来，叫声：“哎哟！方才想得好好的，怎么上台全忘呢！”可是，“哎哟”一声已经懊悔不及了。

学戏，三天学会一出，十天会三出，快是快，可是，这样会一万出也没用，要打基础功夫练起，冬天在雪地里练，夏天穿了胖袄在太阳底下晒着练，有了三冬两夏的功再学戏，自然一学就好。学一出戏，先不忙学怎么演，要先学想，想这戏说的是什么事儿，这事儿里有什么意儿，这意儿里又包括有什么生活，有了思想，有了生活，方才能谈到创造，也才能演好一出戏。

一出戏，先从立正学起，这是最简单的动作，但不容易做得正确，站有一定的站相、步位。不同的人物又有不同的站相。林冲、燕青、武松，三个都是武生，但性格不同，站相也就不能一样，林冲要武中带文，燕青要武中带秀，武松要武中带狠。会这一站不难，可是难就难在要在整出戏中贯串如一，无论是唱、做、念、打，都得保持住这身份。往往有人亮相挺好的，赶亮完相一迈

步，人物全跑了。戏中一个“吊場”，包括：出場亮相、抖袖、理鬚、整冠、迈步、念完引子、轉身入座、念定場詩和話白。这些动作無論是谁，一学就会，可是有人一辈子也学不好。这一个“吊場”不仅要表现出人物的气度、思想、特点，同时也包括許多表演的窍门在內。楊四郎和楊六郎同是鬚生，但是身份不同，出場的身段也就不能一样，楊四郎是失了气节投降番邦的汉将，在番邦生活的日子久了，所以尽管臉上还有汉将的样子，可是身上却挂着番人的味道，当了駙馬，享受荣华富貴，动作虽然飄洒，但总給人感到帶那么几分“賤”相，就象“法門寺”里的刘瑾似的。楊六郎可就不同了，虽与四郎是兄弟，但是正派人物，是統率三軍的元帥，一举一动都显得威武、端方。如果没有分別，演成一个模样那就不对头了。这分別要在出場的亮相和迈步中就讓人感觉出来，这是說在人物性格上应有区别。其次在念完引子轉身入座时，轉身要轉得好看，先上步再轉身，轉定后，先站正再起步走，走的步法要“二步不連三步連”方才好看（起始二步，每迈一步將抬起的脚悬空稍停一停，亮一亮靴底，然后再落下收步站住，再迈第二步，这叫做不連，通常的走法是：第二步不連，第三步可以連接着走）。要看准了自己与座位間的距离，估計几步能迈到座位，等走近椅子，在轉身落座时，先上一步，轉过身来，面向观众，再提着气緩緩坐下。無論是迈步、轉身、落座，都处处保持着人物的身份和品局，如果不懂这方法，迈步就不好看，轉身时猫腰撅屁股的，那就显得怪相了。

演員出場表演，應該懂得“标准”；没有标准，眼睛向四处乱轉，就不能抓住观众。劇場从橫的說可以分为左、中、右三面，从縱的說可分上、中、下三层。演員在台上表演，一般說来，眼睛应

該对着“中层”，也就是說看住花樓第一排的座位，这样上下的观众都可以照顧到了，都看得清楚你的臉上表情。在橫的方面，應該接着左、中、右的方向依次照顧到。譬如“打鼓罵曹”中禰衡入座念引子話白，他的方向應該是在念第一句“口似悬河語似流”时，面向台下正中；念第二句“全凭舌尖运計謀”时面向台右；念第三句“男兒若得擎天手”时，依旧恢复轉向台下正中；等念至第四句“自然談笑覓封侯”时，再將面部轉向台左的观众。这样如同鐘摆的来回摆动，有一定的順序（由中至右，由右回中，再由中至左，但始終不离正中的标准），照顧到全場的观众。如果打乱这順序，一忽兒左一忽兒右，就叫人感觉得乱了，乱就显不出美来。

由此可見一个“吊場”就包括有这么許多讲究在內，一出戏如果这一个“吊場”学对了，其他的也就有了門道了。

以上說的都是演戏的基础，可是往往被“聪明人”认为太简单了，不肯下功夫認真去学。其实，万事从头起，这就是基础，这就是“一”，抛掉这“一”，就生不出“二”来的，所以万事总得先想这“一”，从“一”出发，循序而进，自然会得到成功，無論是做人、学艺，都是一样。

二 身段与生活

生活是艺术創造的基础，我們研究戏，跟誰学？当然师傅的傳授和指导很重要，請問师傅的师傅又是誰呢？那就是生活。所以懂得向生活学习更重要，演員演戏，剧本上把詞兒都写下了，編劇的人写下这詞兒里面就包括了生活的意义在內，你仔細揣摩詞兒里生活的意义去表演，不就有了身段嗎？譬如說戏中常見

的这么一个客套：“不知大哥駕到，未曾远迎，当面恕罪。”“請坐。”这段詞兒你如踩着生活去表演，就尽是身段：客人来了，你忙起身迎接，二人見面，你臉上露出很高兴的神气，然后說“不知”微微搖頭，說“大哥”眼望对方，說“駕到”用手向內一摆，表示对方来到这里，說“未曾”单手微搖，說“远迎”身軀略向前俯，表示恭迎，說“当面恕罪”，双手下垂，臉上帶着歉仄的表情，說“請”，双手一拱，說“坐”，身体退后一步，微向里偏，单手招呼对方入座。如果不按生活去表演，要无一無身段，面目無情地背完这段台詞；要不就渾身乱动，說“未知大哥駕到”他理鬍子，說“未曾远迎，当面恕罪”却将双手衣袖一抖，跟詞兒的意义一点不合，还以为身段挺活泛，实不知全不是那么回事。

再进一步表演复杂一些的身段，道理也是一样。例如“桑园寄子”中老汉邓伯道携子侄逃难的一场戏，他在兵荒馬乱中仓皇棄家逃难，心急意慌行走在这荒郊野外，先在內場喊一声“走哇！”然后脚步踉蹌地出場，滿臉挂着慌張和緊張的表情。看看前方，只見青山白云，天涯茫茫，不知何处是去路，于是唱“走青山，望白云”，唱完这两句，回头望望来处，家乡已經看不見了，心想何日方能再回家乡，一家人重新团聚，不禁心头一酸，方才唱“家乡何在”。唱完这句，在胡琴的过門中踩着琴音的节拍，繞至上場門，向前一看，只見山高水深，路途难行，在唱“山又高”时用手向高处指，臉向上昂，表示高山峻岭，但在指的时候，面部要冲外，好让观众看見演員面部的表情，如果背着观众向內指，这表情观众就看不到了。唱“水又深”时要用手向下指，臉也微向下俯，表示又看見附近一片水，山是山，水是水，身段都各不相同，

如果混淆不分，唱“水又深”也还是用的“山又高”身段，那就不成了。指山与水，要把指的方向分开，如果往一个地方指，就把山与水連到一块兒去了。这时場子上擱着一把椅子，这就象征是山了——这也是中国戏曲表演的特色，一把简单的椅子就代表了高山峻岭和人物所处的情景，青山、白云、乱石嵯峨的山峰和崎嶇不平的山路，都一一在演員的身段上給表現出来，让观众随同演員身历其境地一起生活在这幻景中。因此，对演員的表演，便要求有更高度的真实，方才能够“引人入胜”，这样的表演方法，如果給按上布景，装上真山真水，演員象蛤蟆似的在山上爬着，小心翼翼地又怕摔下来，不但戏曲表演的特点沒法發揮，而且叫人看了怪别扭的。演員在上山前，先向左甩鬍子，用手提右脚的鞋，再向右甩鬍子，提左脚的鞋，做好爬山的准备，然后唱“拉姣兒，手攀藤，忙登山界”。唱“拉姣兒”时伸手拉住身旁小兒的手，唱“手攀藤”时伸另一手向空紧拉住藤蘿，有人不注意，把唱句和身段顛倒了，唱“拉姣兒”时用手去抓藤，唱“手攀藤”时却又用手去拉小兒，这都是粗心大意的表演，是不可以的。唱完“忙登山”之后举步登山，不料坡陡路滑，脚下一不留神，一个失足，差一点摔下山去，回首一看路旁山崖絕壁，不禁渾身抖索，吓出一身冷汗来，心中暗叫一声“好險哪！”……

就在这二十一个字的短短唱詞中，你看可以有多少身段，这些身段打哪里来的？还不是根据劇本上台詞的規定，按照生活的道理来表演的嗎？

可是我們往往看到有些表演，看似挺火爆賣力的，但仔細一研究便覺得不合理，为什么？因为与生活的道理不合，这样的例

子我們常見的，唱“挑滑車”，人在馬上使勁，上下耍槍花，轉的如飛輪似的，也真讓人叫好，可是他忘了，他身子前面是馬頭，他這一要不是把自己的馬給打了？要是使的是刀，那連馬脖子也砍了。所以騎在馬上，耍槍花或刀花，耍平耍，或者註過馬頭左右耍，這樣方合理，當然平耍比上下耍要難得多了。

另外，在我自己的表演中也有個切身體會的例子，可以說明在創作上細心研究和向生活學習的必要。

我們早先演戲是師傅口傳心授，怎教怎唱，自己從來也沒思想思想這樣做、這樣唱對不對。我開竅門是打唱“三娘教子”這戲給我肩發的。戲里我演冬保，下學回家叫一聲“媽”，就要吃飯，三娘說背過書再吃，於是我就背書。說到背書，頭一個字就記不起來，三娘在一旁提醒我，背的什麼書呢，是這麼一句：“曾子曰：吾日三省吾身。”這句話我念得滾瓜爛熟，可是里面的意義始終不知道，怪納悶的，有一天耐不住了我問先生，這句話究竟是什麼意思，先生告訴我說，就是一個人一天要“管自己三回”。早、中、晚三遍，想想自己這一天做了些什麼事，說了些什麼話，哪些對，哪些不對。譬如今天我練完了功，累得心痛，媽痛惜我，可是不知道我剛收功吃不下東西，怕我餓了，催着我快吃飯，我沒有好言好語地回答她，掉過臉去，粗聲狠氣地說：“我不吃！你不知道人家吃了要吐嗎！”媽是一片好意，“兒行千里母擔憂，母行千里兒不愁”，我這一說不是傷了媽的心嗎？這是做兒子的應該對母親說話的態度嗎？不光是对母親，無論是对朋友，處理生活為人做事也都一樣，要明辨是非，這就需要學習，學習，再學習。打這我方才開了竅門，開始懂得一些生活的道理。以後唱

戏，就不光是背戏，开始要去思想这戏里的意义了。

可是这一想事儿就多了。早先演“武松”也不觉得有什么不对头，可仔细一研究，觉得不对头的地方真不少。那时我只有二十二岁光景，我自己发现有問題，就設法去看别人的戏，看看人家究竟是怎么个演法的，可是看来看去别人的演法也大都和我一样。我演武松未出場前先在幕内尖着嗓子高喊一声“走哇！”在場面打“五記头”中出場，一个亮相，挺威武的，絲毫不象是剛打前面村里吃了不少酒一路走来的武松，一点也不醉。等收了这架势然后醉态醺醺一步一晃地向前紧走几步，“嘩啦啦”忍不住把酒都吐了出来，用手一抹嘴向外一揮，人物不但醉了，而且醉得不象英雄，象酒鬼，然后冲台下又是一个亮相，人物又不醉了。就这样，一会儿醉，一会儿不醉地等拉起胡琴开唱：“适才离了酒館門，要到景阳崗上行。”拚命提高了嗓門，每一句的收尾都拉长了音，臉上憋得象紫茄子似的，非等台下叫好不收腔。——可是話也說回来，那會兒出場这一句唱要沒有得采，下了台师父就不依，得挨揍，所以拚了命使足勁，也要得着个“好”，台下看戏的老观众也知道这里面的事儿，看着这孩子怪可怜的，凑和着給叫个“好”，也就算交代过去了。——赶唱完，人物又醉了，再搖搖晃晃地走上几步。

我想，人喝醉了酒，哪能走路时醉，站住了說話不醉？武松的醉态，应该是怎么个模样？武松的唱法又应该是怎么个味兒？他是劳动人民，哪能唱成象“四郎探母”里的楊四郎一个味兒。

問題是提出来了，可是怎么解决，該怎么演才合适，我还找不着門兒，日夜捉摸，打这就老想着这事儿。

想着想着我想到“太白醉写”的身段上去了，自幼这些文戏我都学过，我想“太白醉写”中不也是有醉酒的身段吗？是不是可以拿来做借鉴呢？

当我研究“太白醉写”时，又发现这戏中太白身段的许多问题来了。

这戏我们是这样演的：太白在幕内唱倒板上，“杏花村好一似琼林赴宴”。出场时骑在马上，一手执马鞭，摇摇晃晃走至台口，举鞭向背后的马屁股上打一下，接着左手握拳向怀中一收，表示勒住马缰，向台下一亮相，瞪大了眼珠子，开唱“勒住了龙驹马醉眼斜观……”

想到李太白这几个身段，又觉得有几个问题：一、李太白吃醉了酒骑在马上，他这样脚步踉跄的身段，难道说“人”醉“马”也醉了吗？二、举鞭打马，是为了给场面司鼓的一个交代，好准备开唱，可是没想到你既要勒马，为什么要先打马这一鞭子呢？打马一鞭是要马紧走的意思，那应该是在唱“催马加鞭往前赶”的身段上才合理。既打马，又不让它走，那马不是冤枉挨这一鞭子？三、瞪眼珠子是为了向台下讨采，可是戏词里明明写的是“醉眼斜观”，你朝台下瞪眼珠干什么？

这一研究，这几个身段都错了，真是不找没事儿，一找尽是事儿，既然发现不对，自己就演不下去，该怎么个演法，想到这些身段，不仅还是摸不着门儿，倒给自己多出了个难题。

但是终究给我找着窍门了。我想起早先听老先生们在教这戏时说过的，一句话，李太白这时的身段，叫做：“一点三颤；一歪一斜。”老先生虽是这样说过，可是他们自己也没化开来，这时

我仔細再一研究這句話的意思，豁然开通了，原来这就是李太白吃醉了酒在馬上的身段，“一点”是先迈一步，亮一亮靴底，用脚尖在地上点一点，停顿一下，代表馬跨前一步，“三顫”是馬走一步后，太白在馬上因为吃了酒，身体有点掌握不住，随着馬的顫簸，下身不动，上身微微晃动，这用头上戴的紗帽翘的上下顫动三次表現出来，紧接着身体向左“一歪”，表示坐不住馬鞍，再向右“一斜”是赶紧抓住韁繩向后一昂来維持身体的平衡；这四个动作連貫做完，然后再換脚跨第二步，这样連續着走，看上去就活象是一个人喝醉了酒騎在馬上的神态，人是醉了，可是馬並沒有醉。

同时，李太白是位詩人，有“斗酒詩百篇”的才华，一举一动既要飄逸瀟洒，又要不失象太白这样一位詩人的品局，所以在唱“醉眼斜觀”时，就不能瞪眼，而是二眼迷蒙着向斜处看，用三个手指勒住鬚鬚，身体与看的方向相反，臉向左看，身向右斜，举步欲行又止。这样才合了詞兒里的意义，也才处处合乎生活。

从李太白身段的研究我再回过来研究武松，問題也就連帶解决了。先研究武松是怎么个人物，“打虎”出場时是从哪来？到哪去？走到了哪里？心里想着什么事兒？这样身段就自然有了。武松是二十多岁的草莽英雄，因为家中連遭荒旱，存不住身，离开家乡出外逃荒，行在路上，經過柴庄，不幸身染重病，被柴大官人接进庄去，休养将息，住了一年，如今病体好了特地赶回家去，找寻哥哥。因为生性爱喝酒，剛才在村前酒店喝得有八九分醉意，店家說前面崗上有虎，他将信将疑一路走来。

所以武松先在幕內用粗壮的声音喊一声“走！”就在場面打

的“五記頭”中一手拖着哨棒出場，先站住亮一個相，這一個相是少不得的，為的是給觀眾首先對武松有一個英武的印象，但也不是特地端起架子來的英雄相。要在自然中流露一股威武不屈的正氣。以後無論是唱、做、念、打，都保持着這股精神，隨後走三大步，趕要邁第四步時腳一軟，一個斜步，立即換步站穩，這時剛才吃的酒，突然涌了上來，身子微微向上一抬，用手一撫胸口又把酒壓下去了，不能让它吐出來，你想：武松還沒有打虎，出場就吐得這樣狠狠，那還象個英雄嗎？這吐，要等打完了虎，一來人疲乏了，二來經過這一場驚吓，壓制不住，方才吐了出來。這几步路的走法要步步都走在鑼鼓點上，方才顯出美來，同時掌握武松醉的分寸要恰當，武松是輕易不會醉的，但究竟喝了不少酒，外加所說前面有虎，更時刻警戒着，心中有事，便更着意管住自己，所以是“醉而不醉”，要不，真演成個酒後醉漢，那就把英雄糟蹋了。

以後開唱和念白，為了適合這樣一個英雄和勞動人民的身份，我把以前的拖腔都改了，用粗壯、短促的語調來表現它。

通過這一個戲的身段的研究和發現，一個找着了，其他的也都找着了，一通百通，從此我開了竅門，覺得演戲的身段要向生活學習，只有合乎生活的身段才是好的身段，有了生活，身段自然就隨之而生出來了。

三 身段與美

光有生活不夠，還要求美。要“真中有假，假中有真”，“真”是生活的基础，“假”是在生活基础上的藝術加工。光真不假，沒有藝術；光假不真，又脫離了生活。二者缺一是都不行的。譬如

戏中常见的开门动作，有人这样演：一把抓住门闩（门闩是木头做的，他这一抓就象生把门闩给捏瘪了），拔门开门（门向里开，他身子也不让，要是真门不把他撞个鼻青眼肿才怪）。正确的表演应该这样：要先确定是什么样的门，是住家的房门，还是厅堂庙宇的大门，门不同，开法也各不同，假定是房门的话，两手先一抓门闩两边的竖档，这一抓在四指与拇指的距离上就要现出这竖档有多少厚薄来，然后拔门开门，拔门的动作也有一定的分寸，不能太大，太大超过两边竖档，把门闩推出去了。然后退后一步，让出开门的地位，用手拉开门，再举步跨过门槛走出去，门在什么地方？回来时仍从这地方进门，这是生活。但如何上步，用什么手式和身段来开门，这又不能没有讲究，没有这些姿势配合着，开门动作便不好看。

有人要我说说我演“恶虎村”中的“走边”和这戏中的其他一些表演，我想借这一段“走边”的身段也正好说明如何将生活与美结合的问题，同时也可以看到怎样才能产生美。

先说戏中黄天霸的扮相，一一扮戏如画画，有一定的品局，不能乱来，穿什么服装，色彩如何搭配，都表现一个人物的性格和身份，老先生有句话叫：“穿黑不穿绿，穿黄不穿白。”因为绿加在黑上不显，黄和白合在一起就显得夸气。这都不是没有道理的。你看鲍尔敦下身红彩裤，上身绿彩衣，显得有多耀眼，有不懂这道理的，唱武生穿上一身白，如同孝衣似的，这就难看了。

我演黄天霸还按着老扮相：戴白缎硬胎罗帽，上缀蓝绒球，鬓边簪大白花，上身穿的是白缎抱衣，上绣团花或么二三皮球花，抱衣四周镶蓝边，背紫绿带，腰系紫大带，下面系淡青和鹅黄