

戏曲欣赏

主编 路应昆



高等教育出版社

戏曲欣赏

■ 主编 路应昆



高等教育出版社·北京

图书在版编目(C I P)数据

戏曲欣赏 / 路应昆主编. -- 北京: 高等教育出版社, 2018.10

ISBN 978-7-04-049238-5

I. ①戏… II. ①路… III. ①戏曲-鉴赏-中国-高等学校-教材 IV. ①J805.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 000468 号

戏曲欣赏

XIQUXINSHANG

路应昆 主编



出版发行 高等教育出版社

社址 北京市西城区德外大街4号

邮政编码 100120

购书热线 010-58581118

咨询电话 400-810-0598

网址 <http://www.hep.edu.cn>

<http://www.hep.com.cn>

网上订购 <http://www.hepmall.com.cn>

<http://www.hepmall.com>

<http://www.hepmall.cn>

印刷 北京市白帆印务有限公司

开本 787mm × 1092mm 1/16

印张 26.5

字数 370 千字

版次 2018 年 9 月第 1 版

印次 2018 年 10 月第 1 次印刷

定价 48.60 元

本书如有缺页、倒页、

脱页等质量问题,

请到所购图书销售部门联系调换

版权所有 侵权必究

【物料号 49238-00】

郑重声明

高等教育出版社依法对本书享有专有出版权。任何未经许可的复制、销售行为均违反《中华人民共和国著作权法》,其行为人将承担相应的民事责任和行政责任;构成犯罪的,将被依法追究刑事责任。为了维护市场秩序,保护读者的合法权益,避免读者误用盗版书造成不良后果,我社将配合行政执法部门和司法机关对违法犯罪的单位和个人进行严厉打击。社会各界人士如发现上述侵权行为,希望及时举报,本社将奖励举报有功人员。

反盗版举报电话

(010) 58581999 58582371 58582488

反盗版举报传真 (010) 82086060

反盗版举报邮箱 dd@hep.com.cn

通信地址 北京市西城区德外大街4号

高等教育出版社法律事务与版权管理部

邮政编码 100120

策划编辑 张卓卓

责任编辑 张卓卓

书籍设计 张申申

责任校对 刁丽丽

责任印制 耿 轩

用“博大精深”四字形容戏曲再恰当不过，因此，走进戏曲的艺术天地很需要找到尽可能便捷的路径。我们以为，学习戏曲应该首先从观赏和理解经典作品入手，这样学习者可以对戏曲形成生动的“感性认识”，并产生进一步学习的兴趣。本书以近数十年来影响最大的昆剧、京剧、豫剧、评剧、越剧、黄梅戏6个剧种为主体，对它们的32部重要作品做了细致的介绍和分析。其中昆剧历史最为悠久，并且是今存戏曲中唯一可称“高雅”的剧种；京剧是20世纪戏曲的“龙头”，甚至有“国剧”的名号；豫剧、评剧、越剧、黄梅戏近数十年来流传很广，喜爱者众多。

当然学习者也需要在“理性认识”的高度对戏曲作更广泛、深入的了解，因此本书也系统、扼要地讲解

了戏曲的基本知识：第一章对戏曲的舞台艺术特征做具体说明，第二章对戏曲的历史和种类进行宏观梳理。另外第三至八章每章的第一节，也分别对6个剧种的历史、音乐、表演、作品等情况做了简略介绍。为了对学习 者提供切实帮助，我们从已有的出版物中选用了少量图片，链接了部分音像。

尝试学唱戏曲唱段，对提高学生的学习和加深对戏曲的体会很有帮助，因此本书推荐了昆剧等6个剧种的16个比较容易学习的唱段，并分别加以简要介绍。当然戏曲唱腔不易唱得“地道”，学唱时如能请专业人士做一些指导再好不过。

各地学校的教师在本教材之外发掘本地剧种的资源，并将之纳入课堂教学中，也是一种很好的做法，可以

使这门课的教学内容更贴近学习者。

本书编写者以高校教师为主，有多年从事戏曲教学和研究的经验，但面对戏曲的“博大精深”，我们也永

远是学习者。因此非常希望使用这本教材的读者朋友能向我们反馈各种意见，帮助这本教材得以提高。

第一章 戏曲的舞台风采.....1	第五章 豫剧.....189
第一节 以歌舞演故事.....2	第一节 剧种概况.....190
第二节 脚色和“唱念做打”.....17	第二节 作品选介.....203
第三节 程式.....26	第三节 唱段选学.....235
第二章 戏曲的历史和种类.....33	第六章 评剧.....243
第一节 从小戏到大戏.....34	第一节 剧种概况.....244
第二节 元杂剧和明清传奇.....41	第二节 作品选介.....258
第三节 清代及民国的	第三节 唱段选学.....291
民间戏曲.....48	第七章 越剧.....301
第四节 20世纪50年代后的	第一节 剧种概况.....302
戏曲变革.....60	第二节 作品选介.....316
第三章 昆剧.....65	第三节 唱段选学.....350
第一节 剧种概况.....66	第八章 黄梅戏.....357
第二节 作品选介.....79	第一节 剧种概况.....358
第三节 唱段选学.....118	第二节 作品选介.....370
第四章 京剧.....123	第三节 唱段选学.....405
第一节 剧种概况.....124	附录1 全书图片目录.....411
第二节 作品选介.....141	附录2 全书二维码链接音
第三节 唱段选学.....179	视频目录.....413
	后记.....417

第一章

戏曲的舞台风采

戏曲是中国传统表演艺术中分量最大、内涵最丰富、艺术水准最高的种类。戏曲演绎过无数曲折生动的故事，塑造出无数形神各异的人物，对中国历史和文化有多方面的深刻反映。戏曲将元明清时期发展水准很高的文学、音乐、舞蹈等形式集于一身，艺术上达到“集大成”的高度。内涵的丰厚加上艺术的精彩，使戏曲在超过800年的时间里（从宋元至20世纪前期）一直是欣赏者最多、社会影响最大的演艺形式。戏曲自有一套表现生活对象的方式，舞台风貌与话剧、歌剧等外来戏剧相去甚远，因而在世界剧艺之林中也占有无可替代的位置。

戏曲注重歌舞手段的运用，“唱念做打”赏心悦目。戏曲以写意笔法描摹生活对象，舞台表现大千世界的方式灵动而奇妙。戏曲将人物的不同类型概括为一系列“脚色”，在此基础上建立起表演技艺的完整体系。戏曲的“基本语汇”是从生活对象概括而来的一系列“程式”，这给创作带来了便利，也使戏曲形成了独特的形式风格。

一、歌舞

戏曲是“戏”加上“曲”：“戏”即戏剧，核心是演员装扮人物表演故事；¹“曲”指音乐，主要是歌唱，也包含器乐。

戏剧原已包含文学、扮演、美术等形式。文学（也称“剧本文学”）主要指故事情节和人物的语言；扮演即演员装扮表演剧中人物；美术指人物造型和舞台布置。戏剧与音乐结合而成戏曲，意味着戏剧的表现手段与音乐的表现手段合二为一。戏剧以视觉形象为主，长于叙事；音乐则为听觉形象，长于抒情，二者的结合正好是取长补短。另外舞蹈也融入了戏曲表演，与音乐和其他舞台手段形成紧密配合。戏曲融戏剧、音乐、舞蹈于一体，由此成为表现手段非常丰富的“综合艺术”。由于音乐和舞蹈在戏曲中的地位十分重要，理论家常把戏曲的基本特征概括为“以歌舞演故事”²。

戏曲使用歌舞手段的主要目的有二：一是“外化”人物内心，即在再现人物言行举止的同时，也将人物的内心情态以可听可视的形式表现出来；二是“美化”舞台形象，让观众在观赏剧情的同时，也从

1 戏剧的指义有广义和狭义之分，这里用其狭义所指，不包含歌舞，一般以话剧为典型样式。

2 王国维《戏曲考原》：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1984年版，第163页。

声色皆妙的艺术形象中获得丰富的美感体验。这里先对歌舞在戏里的使用情况做一些说明。

1. 歌唱

关于歌唱的使用，先举越剧《红楼梦》中的几个唱段为例。贾宝玉与林黛玉初见面时，两人一面互相打量，一面唱了起来：

宝：天上掉下个林妹妹，似一朵轻云刚出岫。

黛：只道他腹内草莽人轻浮，却原来骨格清奇非俗流。

宝：闲静犹似花照水，行动好比风拂柳。

黛：眉梢眼角藏秀气，声音笑貌露温柔。

宝：眼前分明外来客，心底却似旧时友。

两人的唱词都是表述对方在自己眼里的“第一印象”，明快悠扬的唱腔如同两人心中同时泛起的涟漪，一曲唱毕两人才开始搭话寒暄。其后在宝、黛二人每一次情绪强烈起伏的关头，唱腔都会成为他们吐露心声、倾泻情感的主要手段。例如“黛玉葬花”一段，是压抑、伤感的黛玉独自在花园“葬花”时所唱；“黛玉焚稿”一段，是病榻上的黛玉万念俱灰，泪尽而逝前所唱；“宝玉哭灵”一段，是宝玉赶到灵堂，对再也不能相见的林妹妹“千呼万唤”时所唱。“歌为心声”，歌唱正是心声的最美妙动人的表达。上面几段戏里如果去掉歌唱，只用念白（像话剧那样），作品打动人心的力量显然会减弱很多。

戏里几乎无处不可唱，人物的眼中所见、耳中所闻、心中所思、口中所言以及自身的所作所为等，都可以用唱来表达。歌唱集音乐和语言（唱词）于一身，是表现人物思绪和情感的强有力手段。戏曲演出常常不称“演戏”而称“唱戏”，也表明歌唱在戏曲里的地位十分重要。歌唱能胜任喜怒哀乐等各类情感的表达（如上所举《红楼梦》中的几个唱段其情感内涵各不相同），更重要的是，与念白相比较，歌唱显得色彩更浓、情味更重，故歌唱出现在人物情

二维码1-1
越剧《红楼梦》
选段“天上掉下
个林妹妹”





二维码1-2
京剧《空城计》
选段“我正在
城楼观山景”

动于中、不吐不快的关头艺术效果最佳。

歌唱也不是只用来抒情，在一些并非强调情感抒发的关头，唱腔也可以有突出的发挥。以京剧《空城计》中的一个著名唱段为例。司马懿大军压境，西城兵微将寡，诸葛亮只好唱了一出“空城计”：城门大开，诸葛亮端坐城楼，身边只有两个琴童肃立，城下就是司马懿的虎狼之师。按小说《三国演义》的描写，诸葛亮面对司马懿大军一言不发，只是缓缓弹琴。那样的情景以“静”为特征，戏曲舞台也像那样处理的话自然难以出彩。京剧的做法是让城楼上的诸葛亮来一段从容、潇洒的唱：

我正在城楼观山景，耳听得城外乱纷纷。

旌旗招展空翻影，却原来是司马发来的兵。

.....

你连得我三城多侥幸，贪而无厌又夺我的西城。

诸葛亮在城楼把驾等，等候你司马到此咱们谈谈心。

进得城来无别敬，我只有羊羔美酒、美酒羊羔犒赏你的三军。

左右琴童人两个，又无有埋伏又无有兵。

你休得胡思乱想心不定，你就来、来，请上城楼，司马你听我来抚琴。

这段唱表现出诸葛亮面临危机仍气定神闲，其中还有对司马懿的调侃，一场严峻而微妙的“心理攻防”由此显得格外轻松，且饶有趣味。显然音乐的韵致和美感使这段戏表现出独特的光彩，虽然音乐的重点并不在渲染强烈感情，但悠扬婉转的唱腔仍然具有绕梁三日的魅力。

2. 舞蹈

再看舞蹈的使用。舞蹈“外化”人物内心和美化动作的功能也很突出，在戏曲中也是很重要的艺术手段。例如京剧表演艺术大师梅兰芳（1894—1961）曾谈到他对摇船动作的创作体会：

我演过《打渔杀家》里的萧桂英，里面有摇橹的身段。我曾经在坐船时观察过女子摇橹的动作，前俯后仰，两脚叉开站定不动。我觉得演戏时只能吸取她的部分姿势，不能照样模仿。尽管萧桂英是有武艺的，可是那样做，就不符合舞台的要求。舞台上要求把生活里的动作加以概括并舞蹈化。桂英摇船表现在脚底下是来回换丁字步，所以我们传统的身段和实际生活中的动作不完全一致，可是却能很美地表现这个摇船的形象。¹

梅兰芳的做法典型体现了戏曲表演对生活原型的舞蹈化加工，这种来自生活又有很高艺术提炼的动作在舞台上比比皆是。

表演对生活动作的加工还可以人物的步态为例。舞台上各类人物的“台步”（舞台步法）都已在生活原型的基础上有了相当幅度的提升和变化，如小丫鬟风行走水面般的快步，大家闺秀几乎“行不动裙”的缓步，文臣平稳端重的四方步，武将豪迈有力的“虎步”，老者迟缓蹒跚的“老步”，醉汉踉跄飘摇的“醉步”等，种种步态都比生活中的走路更能凸显人物的性格和情态。戏曲还有一些特殊的步法用于某些特定情境，如路程较远时人物心急步快的“跑圆场”（在场上绕圈或以横8字路线急行），有武功之人夜间潜行时的“走边”（常结合其他武技动作），年轻女子满心欢悦、喜不自胜时的“碎步”（又称“花梆子步”，脚步以细碎之步横移而行）等，这类舞蹈化的步法配合相应的身段，不仅具有观赏性，表达人物情感的功能也十分突出。还可举表现人物纵马驰骋的一种身段套式“趟马”（俗称“马趟子”）为例。戏曲表现人物骑马的舞化动作并不模拟马的奔跑姿势，与纯舞蹈（即非戏曲舞蹈）中的“马舞”也不一样：“舞蹈的马舞，常见的是抓紧马鬃，挥鞭跳跃，配以马蹄的音响。这种模拟虽也逼真，总不如生活里真的好看。戏曲趟马采取另一种手法，它不是直接去模拟，因为直接模拟不如真的好。而是用踢脚、耍鞭、翻身、打转、蹉步、圆场等程式来表达感情。这样，骑马的真实性差了，但在神似上、在全身线条韵律上却更

1 梅兰芳《中国戏曲的表演艺术》，《梨园往事》，北京出版社2000年版，第2页。

二维码1-3

京剧《贵妃醉酒》片段“杨玉环闻花”



二维码1-4

京剧《贵妃醉酒》片段“杨玉环衔杯”



1 阿甲《谈谈京戏艺术的基本特点及其相互关系——为了研究现代京戏的改革》，《文艺研究》1981年第6期。

见意境了。这种舞姿好比书法一样，运腕捉笔挥洒自如，表现刚劲挺秀之美。”¹

戏里也有一些舞蹈化表演与生活动作的距离很远。这里举京剧《贵妃醉酒》里两处表演为例。“三千宠爱在一身”的杨玉环来到百花亭等候唐明皇李隆基，起先她心中十分愉悦，缓缓唱了一段舒展优美的〔四平调〕。在忽然听到李隆基变卦不来百花亭，转去西宫的消息后，她大感失意，独饮苦酒、渐渐入醉。她见太监搬来几盆花，便起身下座去闻，但不是直接低头而嗅，而是做了一个“卧鱼”（也作“卧云”）动作——音乐声中，她缓缓屈膝、侧身盘卧，伸手攀花而嗅，嗅毕放回花枝，再缓缓起身。接下来太监托盘跪地敬酒，她也并非举杯而饮，而是做了一个“鹞子翻身”动作——在音乐衬托下，她两手叉腰，俯身从盘中衔起酒杯，然后缓缓转身，至背对观众时下腰（即后仰，“酒”倒入口），再继续转身回到盘子前，把衔着的杯子放回盘中。这里的“卧鱼”和“鹞子翻身”都是舞蹈化的动作，与生活中闻花和喝酒的动作相去甚远。杨玉环此时心中十分苦闷，又已酩然而醉，闻花和饮酒的曼妙舞姿都是对她既“失常”，又不失妩媚的情态的夸张表现，笔法巧妙。

在武打场面中，“非生活化”的动作成分更多。戏曲的武打从来不是“仿真”搏斗，其主要目的有二：一是要打得漂亮，能展现高难度的打斗、翻跌等技艺；二是“打出人物”，即在刀来枪往中凸显人物的精神状态。一段激烈的打斗常常在高潮处突然出现一个停顿——战斗双方来一个雕塑般的“亮相”，这既是显示胜方的骄傲和败方的狼狈，也摆出了一个煞是好看的造型画面。诸如此类的舞蹈化、技艺化处理都离生活原型很远，很多表演动作连生活对象的变形、加工也说不上，纯系舞姿或技巧动作，但却是对生活对象的高度艺术化的表现。远离生活对象的表演动作常常是醒目的传神之笔，表现效果很突出。总体看舞蹈在戏曲里的地位也非常重要，如果去掉舞蹈，戏曲的美感和艺术高度也会大打折扣。

3. 器乐

歌舞之外，器乐也是戏曲的重要艺术手段。器乐包含弦管和锣鼓（打击乐）两部分，它们在戏里各有功用。弦管的主要职能是伴奏唱腔，与唱腔的关系犹如绿叶衬红花，可以为唱腔大大增色。弦管也常常用作场景音乐，以烘托舞台气氛。如上列举《贵妃醉酒》的闻花和饮酒两处表演，都是用胡琴一直奏着牌子，作为情绪的烘托。

锣鼓的使用尤为重要。锣鼓不像弦管那样有婉转动听的旋律，但却有其无可替代的长处：节奏分明，音响对比强烈，鼓点变化丰富，声势很大，善于制造场上气氛，又“招之即来，挥之即去”，使用很灵便。尤其配合表演的锣鼓能“紧贴”人物的举手投足、一招一式，使“视”“听”合为一体，并由此揭示人物的心态变化。锣鼓还像纽带一样在唱腔、念白、表演之间“一以贯之”，并控制着整个舞台的节奏。戏曲舞台的一个重要特点是节奏鲜明，这与锣鼓的使用关系极大。梨园界有“半场锣鼓半场戏”和“无锣鼓不成戏”等说法，都是强调锣鼓地位的重要。这里举京剧《穆柯寨》中锣鼓使用的一个例子——“山大王”穆桂英带领着山寨喽啰巡山打猎，请看她的出场：

舞台上金鼓齐鸣，唢呐高唱，人物还没有出场，先就造成了一派热烈昂扬的气氛。紧接着穆桂英出场检点队列，这时，锣鼓打出了〔四击头〕〔一捶锣〕〔撕边一锣〕〔带锣〕¹等种种点子，轮番变换，强烈而富于变化的节奏紧紧地裹着穆桂英的一顾一盼，一行一止，那明亮的眼神，飞舞的翎子，矫健的圆场，英武的亮相，一一被音乐节奏所强调，浓墨重彩地描绘出了一个英姿飒爽、神采飞扬的山野少女形象。²

在唢呐和锣鼓的大吹大擂烘托下，这个出场有声有色。

根据具体作品的内容表现需求和艺术风格定位，不同手段成分在戏里的组织方式又有多种多样的变

1 〔四击头〕〔一捶锣〕〔撕边一锣〕〔带锣〕等均为锣鼓点之名。

2 张庚、郭汉城主编《中国戏曲通论》，上海文艺出版社1989年版，第400页。

化。例如有“文戏”“武戏”之别，后者注重武技展示，唱、念相应较少。“文戏”中又有重唱和不重唱之别，前者以唱为主，后者以念白和表演为主，如一些注重谐谑逗趣的“玩笑戏”即属后者。歌、舞之间也有不同方式的搭配，例如可以载歌载舞，即歌、舞浑然一体，也可以重歌不重舞，即唱时身段动作很少。有些戏里人物的动作并不强调“舞化”，举手投足常常接近生活原型，这类戏常被说成是“话剧加唱”。唱腔在戏里的使用方式也多种多样，例如有时可以让剧情出现一个大的停顿，以安排数十句乃至上百句的大唱段，有时又是将一些寥寥数句的小唱段灵活穿插在戏的自然推进中。前举《红楼梦》的几个唱段便两种做法都有：宝玉、黛玉初见面时的“天上掉下个林妹妹”是一个小唱段，只在流水般推进的剧情中略作穿插点染；其后的“黛玉葬花”“黛玉焚诗”和“宝玉哭灵”又都是篇幅较长的大唱段，剧情仿佛静止，以让人物尽情倾诉内心。

多种手段的“综合”使戏曲具备了两种显著优势。其一，手段丰富意味着表现功能强大，尤其对人物的刻画可以“入乎其内，出乎其外”，即不仅展现人物的形貌和行为，也深入揭示人物的内心，由此塑造的人物形象显得很“立体”，作品的意境也可以很深广。其二，从欣赏方面看，观众从戏曲舞台上获得的是内涵丰满的“综合美感”，其中有故事情节的吸引，有耳目声色的娱悦，有内心情绪的感染，有对世事和人生的思考和体悟等，这样的欣赏体验当然很丰富。

二、写意

戏剧（以传统话剧为代表）和戏曲的表现对象都是社会生活中的人和事，但它们的表现方式和艺术追求并不一样。戏剧通常要求舞台形象尽量贴近对象“原型”，这种表现方式可说是“写实”。戏曲的“歌舞演故事”则另有特点——

人物的语言要“歌化”，即常把语言变为歌唱，念白也要富于音乐性，动作要“舞化”，即常常“手舞足蹈”，这种表现方式可说是“写意”。“写意”是从中国画领域里借来的概念，下面先对这个概念略做说明。

艺术的“表现”有写实、抽象和写意等不同做法。写实是尽可能“如实”地描摹对象的形貌，作品形象常常极似生活对象。抽象是远离客观事物的形貌，作品中的“形象”看不出是描摹生活中的具体对象。写意大致处于写实与抽象之间：既要描摹对象的外观，又会在一定程度上离开对象，因此作品形象与对象的关系可说是“似而不似”。这种表现方法不强调与对象的“形似”，而更追求与对象的“意似”（意态神情之“似”），同时也在与对象的“不似”中突出表现了创作者的主观之“意”（情感、理念等）。例如中国写意画描绘的鹰，一看便知是鹰，但又与真实的鹰有明显距离，如眼、喙、爪等部位常有大幅度夸张和变形。这样的“不似”既突出表现了鹰的“精气神”，也鲜明体现了画家的主观意念和艺术追求。这样的笔法常常“妙在似与不似之间”，别有趣味。戏曲表现生活对象的主要做法也是写意，其根本特征在于对生活对象做大幅度的变形，从而使人物的内心世界“外化”，也使作品的形式高度美化，同时创作者的情感和艺术理念也得以在作品中鲜明呈现。这种写意原则在戏曲作品中的体现是“全方位”的，从人物的服饰装扮到歌舞化、技艺化的表演，再到舞台上的剧情呈现方式，都离不开写意精神的支配。下面对此做一些说明。

戏中人物的服装，并不要求与生活服装一样，而是要对生活服装做相当程度的变形。戏曲服装首先具有以简驭繁的特点，即以有限的服装种类“对付”大千世界中的无数人物——所有人物大致分为若干类型，分别穿不同种类的服装，服装的种类通常只体现人物在性别、年龄、地位、身份、贫富、性格、品质等方面的差异。这意味着并不是每个人物在每一特定情境中都有一套专用服装。再者，戏曲对服装自身的美观、华丽非常重视，这也意味着舞台服装必然对生活服装做大幅度变形。例如帝王后妃和高官穿的公服称为蟒袍（简称“蟒”），源自明代皇帝赐给臣下的龙袍——因皇帝以外的人不能穿真正的龙

袍，故袍上所绣金龙的五爪须减去一爪，称为蟒衣。戏曲舞台上帝王和高官所穿蟒袍上的龙一般也只有四爪，但大襟大袖、宽绰挺括，绣上华美的龙形（女性多绣凤）以及日月、云彩、海水等图案，显得光华灿烂、气度不凡。扮演帝王和高官的演员穿蟒时还要在里面穿上衬托身形的“胖袄”，以显得高大魁伟。又如大将身上的铠甲（称为“靠”）也宽大硬挺（里面也要衬胖袄），甲片上满绣纹样，色彩绚丽，造型威武雄壮，与古代真实的铠甲差异很大。一些大将背上还插有四面小旗（称为“靠旗”），更显得威风八面，一些年轻将军还要在盔帽上插两根雉尾，有飘逸俊秀之美。戏曲服装上绣的图案纹样很多，既是美观的装饰，也常有一定的寓意。如书生袍服上常绣“岁寒三友”“四君子”等植物花卉，象征高洁；官贵之家的夫人、小姐袍服上常绣牡丹，象征富贵；武将袍服上多绣虎、狮等兽纹，象征勇猛；谋臣术士袍服上常绣太极图或八卦，象征智慧和道法。就连文官纱帽后面插的帽翅，其不同形状也有不同寓托：长方形（四角稍圆）帽翅一般为正直官员所戴，称为“忠纱”；方尖（即菱形）帽翅多为奸谄官员所戴，称为“奸纱”；圆形帽翅多为贪官所戴，有时还把翅子做成铜钱形状，象征鱼肉百姓，称为“金钱翅”。

服饰对生活原型的“变形”又与舞蹈的需求紧密结合，对提升舞蹈的美感和表现力有重要作用。为了“可舞”，不少服饰样式都对生活原型做了大幅度改造，还有些服饰样式是“无中生有”的创造，它们都有多种多样的舞弄技法，形成了丰富多彩的舞蹈语汇。例如上面说到的造型宽大的蟒和靠都与它们的原型有很大不同，因而人物举手投足的动作幅度和力度可以显得很大。武将背上的靠旗和头上的雉尾更是生活原型所没有的，也对提升舞台形象的造型美感有重要作用。又如不少袍服（包括蟒、帔、开氅、褶子等）都在两袖前端各缀一块白色长绸，通常一尺多长（需要时可以更长），称为“水袖”，也是生活服装中没有的，但却成为戏曲舞蹈的重要手段，有勾、挑、撑、冲、拨、扬、掸、甩、打、抖、抛、抡、抓、绕、翻、搭、旋等多种舞法，在美化舞姿和揭示人物心态方面有独特的功效。例如在表情达意方面：“水袖以直线横甩出去，含有

表现否定的感情；甩出去又抓回来，表现有判断的表情；两袖左右盘舞，表现满怀喜悦的感情；袖口甩向背后，表现悔恨的感情；旦角以袖掩面，表现有羞惭的感情；仰面挥袖、垂头下拂，表现有感叹的感情……”¹京剧“四大名旦”之一程砚秋（1904—1958）曾设计了300种水袖的舞式，在他的《锁麟囊》《荒山泪》《春闺梦》等代表作中，水袖都有很精彩的运用，在外化人物内心和美化动作方面发挥了很重要的作用。

人物的面部化妆也形成了一些固定的做法，不同做法各有一定的内涵。面部化妆总体分为“素面”“花面”两大类。素面又称“洁面”或“俊扮”，只略施粉彩，但明显突出面部的端正俊美，通常有赞美之意，也与生活原型有明显差异。花面是在演员脸上以鲜明的色彩（主要用油彩）画上夸张的图案，称为“脸谱”，与生活原型的距离最远，但也最具特色。通常性格粗豪的武将要画脸谱，具体图形和色彩可以凸显人物性格，甚至有褒贬寓意。如包公的脸谱是大黑脸上方横贯两道紧锁的白眉，眉头拧成大疙瘩，喻示了这位著名的“青天”对民间疾苦的深深忧虑。黑脑门上还有个白月牙，对此民间的解释是象征包公夜间要在阴司断案，所谓“日断阳，夜断阴”。又如杨七郎、呼延赞的脸谱，黑脑门上都有一个草书的“虎”字或“王”字，象征杨家将和呼家将中这两位最勇猛的将军都是黑虎星下凡。再如以忠义著称的关羽，整脸涂红（黑笔勾画眉眼），象征赤胆忠心。赵高、曹操、严嵩、秦桧等奸臣的脸谱是水白脸（满脸涂白粉，黑笔勾画眉、眼、鼻等处细纹），显示了此类人物的阴险奸诈。

歌舞化的表演，更是由“不似”而“神似”的写意。例如上面举到的例子：《红楼梦》中宝、黛初见面时的对唱“天上掉下个林妹妹”，把两人一瞬间的心理印象“放大”，并且用轻快婉转的歌唱传达给观众，显然很写意。《空城计》中的诸葛亮不仅在千钧一发之际气定神闲，而且以一段挥洒自如的歌唱与城下的司马懿寒暄调侃，也十分写意。再如《贵妃醉酒》中的杨玉环并不像

1 阿甲《洒狗血与炒鸡毛》，《京剧丛谈百年录》，河北教育出版社，1999年版，第317页。

二维码1-5
京剧《锁麟囊》寻
球水袖

