



## 前 言

建国以来，广大舞蹈工作者在向传统戏曲艺术学习方面已经取得了可喜的成绩，我国的传统戏曲中不仅有着高度的技巧，而且积累了丰富的艺术创造经验，这些经验是前辈艺人们的劳动和心血的结晶，是一份值得我们重视的宝贵的文化遗产，深入的学习、分析、批判地继承它们，对我们进一步的提高和发展、将会起着有益的作用。为此，我们辑录了前辈艺术家们的一部分经验谈（也包括一部分同志的分析和评论），汇编出版，供同志们在向这方面学习时参考。

辑录工作在进行时，曾经得到总政歌舞团领导上和同志们的大力支持，特别是朱东林、韩小锐两位同志，担任了本集主要的分类、编纂等工作。谨向他们致以深切的谢意。

由于我们所见有限和缺乏经验，集中所收材料不够全面，分类可能也不尽妥当，这方面很希望能听到同志们的意见和提供资料线索，以便改进今后的工作。

中国舞蹈工作者协会

一九六三年五月

# 目 录

概论.....	1
(1) 戏曲午蹈特点综述.....	1
(2) 关于戏曲午蹈程式的论述.....	6
戏曲艺术与生活的关系.....	9
(1) 真与假.....	9
(2) 内与外.....	22
1、体验与表现.....	22
2、程式动作与形象创造.....	41
3、演员进入角色(默).....	59
(3) 多与少.....	60
(4) 实与虚.....	63
1、虚实结合的艺术表演方法.....	63
2、虚拟的表演与午台切末的关系.....	67
(5) 美与丑(反面人物的塑造).....	74
(6) 主与次.....	74
戏曲艺术形体动作美的一般规律.....	75
(1) 综述.....	75
(2) 几个原则.....	78
1、曲与圆.....	78
2、动与静.....	81
3、刚与柔.....	83
4、对比、匀称、衬托.....	84
5、随台、连贯、变化.....	86
6、节奏感.....	89
7、稳、准有尺寸.....	89
8、精、气、神.....	92
(四) 午蹈.....	96

(五) 戏曲午踏的型型美.....	1 0 0
附：基本功、身段及技巧的名称选录	
(六) 戏曲各类行当的风采与动作特征.....	1 1 1
〔生旦淨末丑〕	
(七) 流派与风格.....	1 2 2
(1) 戏曲名艺人表演风貌.....	1 2 2
(2) 戏曲艺术不同流派风格特点之论述.....	1 3 1
(八) 基本功夫与表演.....	1 3 4
(1) 基本功夫的重要性.....	1 3 4
(2) 前辈艺人谈勤学苦练.....	1 4 5
(3) 前辈艺人对待艺术的严肃认真态度.....	1 5 5
(4) 基本功训练的方法、步骤与要求.....	1 5 9
1、循序渐进与持之以恒.....	1 5 9
2、死学与活用.....	1 6 2
3、身练与心练.....	1 6 3
4、手、眼、身法、步的具体要求.....	1 6 5
(九) 表演与技巧.....	1 8 1
(1) 各类技巧在表现人物性格中的作用.....	1 8 1
附：戏曲午踏绝技描述.....	1 9 1
(2) 各类技巧的训练方法及要领诀窍.....	2 0 7
(十) 生活与技术、技巧创造的关系.....	2 0 4
(十一) 继承与创新.....	2 0 8
(十二) 戏曲的午踏与音乐.....	2 0 9

## 概论

### (1) 戏曲午蹈特点综述

有人认为戏曲中的动作不能算是午蹈，但事实胜于雄辩；戏曲的根基是歌午，尽管我们在昆曲和京剧当中，成套的单独表演的午蹈不多，就是跟剧情相结合的午蹈动作，它那鲜明的节奏，幽雅的韵律，健康美丽的线条，强大的表现力，显然看得出中国古典午蹈特有的风格，这是世界任何一个地方所没有的。

（欧阳予倩：《一得余抄》第350页）

载歌载午是中国戏曲的特点。的确，在戏曲当中保存着极为丰富的中国古代的午蹈艺术。“天衣无缝”地融化在表演动作里面，随着剧情人物性格灵活地加以运用，从不为午蹈而午蹈（这一点非常重要）所显得极其自如。可以说中国戏曲里的午蹈动作是生活化了的。

（欧阳予倩：《一得余抄》第323页）

不能否认戏曲的形体动作是强调午蹈之美的，但是必须认识戏曲也是通过人物表现生活，演员的形体动作不可能不从生活中来，否则观众不予认可。把生活当中的动态加工提炼，使其美化、午蹈化、来表现生活的真实，不为午蹈而午蹈，这是中国戏曲的一个特征。

（欧阳予倩：《一得余抄》第93页）

戏曲是单独用动作来传达感情的，午蹈和雕刻有极为近似之点，雕刻是在人物一刹那间留下的形象，表现一个感情的顶点，午蹈可以

说是活动的雕刻，它所表现的是感情的高度集中。

……午蹈要想思想感情和形象的高度集中，这也和雕刻一样，午蹈要从绘画当中学得人物造象、构图，运用色彩的种种技巧，午蹈应该有诗的境界，午蹈艺术离不开诗，它和诗是相依为命的，午蹈跟音乐血肉相连，有午蹈必有音乐。

（欧阳予倩：《一得余抄》第354～356页）

戏曲午台的奥妙也就在此，唱、做、念、打，样样俱全，既有规矩，又无拘束，各种方法，兼容并纳，可是表演起来都是一个团的，天衣无缝，它完美无缺，浑为一体，合情合理，这就给演员千变万化，脱俗创新，开拓了多么广阔的天地。

（盖叫天：《一元复始，万象更新》）

在戏曲午台上，不仅出现生、旦、净、丑各种类型的人，有时也还出现神佛仙怪，飞禽走兽各种形象。这些象征性的形象和扮靛走马，摇浆行舟，开门闭户，举步登楼，海底深潜，驾祥云太空遨游等虚拟性的表演，是相一致的。因为无论象征性的形象和虚拟性的表演，它都必须是从性格化，午蹈化了的造型和形体动作去刻画人物，表达剧情，而性格化，午蹈化的造型和动作的本身，就要求有严谨的雕塑的美（不是生活中的美）和鲜明而强烈的节奏（不是生活中的节奏）。

（宗辰：《谈表演艺术的美》）

梆子就以动作粗犷豪放见长，有时还不惜以夸张的艺术手段再三渲染，举凡出场，亮相，举手投足，无不要求见棱见角，节奏强烈，使观众感到入木三分，有时还能做到粗中有细，刚中见柔。京剧则要求动作

洗炼，功架端稳，一招一式，无不精雕细刻，优美动人，状人拟物，不只求具其形，且须兼传其神，即属微末小节，也务求一丝不苟，尽合符节，有时还能根据演员的体会，尽量发挥本人的特长，将传统的表演程式（包括特技）融注变化，形成表演上的不同流派。

（李邦佐：《同中存异话京梆》）

试观诸一些传统表演……演员的每一步，每一势以至于每一神态，都自有它的韵律，可以说，一站一坐，都是静止的舞姿，绝非自然的生活动作。……戏曲的舞蹈，是贯串在演员全部动作和表情之中的，可静可动，宜繁宜简。其主要特点是：

(1) 洗炼——全部动作，经过设计，选择，去冗求精，势无虚发，干净、利落、稳炼、深沉、明确、有力、性格化，情感化。

(2) 夸张——于戏无助的动作，一概删去；需要的动作，特别是重要过节所在，则通过放大、反复、变化节奏和部位以及利用各种戏曲特有的技术形式、服装、道具条件……等等手法，强调地表演，着意地渲染，以达到思想情感方面的艺术夸张。

通过剧作者和演员对于善恶、美丑、是非的判断，和鲜明的善善恶恶的态度，把生活的美和丑，升华为艺术的美和丑，使美的，美得无瑕，使丑的，丑得难堪；使人一望而知，爱憎分明，全部动作，就是对具体人物的美学评价——这是对角色本质的夸张。

(3) 虚拟——采取戏曲特有的表现手法，突破舞台上的各种限制，使表演大为集中，如突破空间限制以动作暗示环境的变换……如以眼神一动作配以小锣一击，代表一个思索过程；以几个手式配以一鼓曲牌代表一个叙述过程；〔叹五更〕不过十余分钟，数十年不过换场之间等等。以动作代替语言，交待情感的如音乐中的哑剧表演，与人对面时的“背工”

动作等等。至于突破午台物质条件限制表现生活的如开门关门，上楼下楼，以鞭代马，以桨代船……等等优美的动作午蹈，也是虚拟手法的产物。

(4) 型型美—传统戏曲表演要求演员在午台上任何一个动作、一个手式、一个眼神，做为午蹈化了的表演艺术，都应该考虑到手、眼、身、步的位置方向是否谐和，节奏的快慢、姿式的大小、音乐的配合、情绪的表达等是否恰如其分，甚至连手指的形状，膀臂的高低和角度，口形和五官等，都要加以推敲和琢磨，使人物的刻画更准确一些，姿式更美一些。静止时（包括亮相）犹如雕塑一样地美和富于表现力；活动时，结合夸张与虚拟的特点，允许给动作丰富以各种装饰性的午姿。

(5) 韵律感与节奏感—综合上述一切特点，戏曲午台动作，最后统一在韵律感与节奏感中，而放射出午蹈化的光采。其要求是动作音乐化，节奏鲜明，风格圆满，和谐流畅，意气连贯，并与音乐紧密结合为一体，相映生辉。

这些午台动作创造上的特点，构成了传统戏曲午蹈艺术的独特风格  
(陈幼韩：《谈戏曲现代剧午台艺术上的继承与创造》)

中国剧，乃由歌午燮变而来。后世演剧，唱即是古时歌，作即是古时午。……古人有文午，武午之分，现时武戏则可谓之武午。如起霸，起打以及要下场等情形。徵诸宋史乐志。元丰二年，礼官评定胡会乐，所徵武午六变各种情形极与吻合。尤为源于武午之左证。而宋胡所定武午，则又滥觞于古之大武是今武戏来源远矣。

铁龙山姜维之起霸，挑滑车高宠之起霸。犹有古午遗意。……各剧中交战之锣鼓，则更与唐诗中“醉和金甲午，雷鼓动山川”两句若合符合。综观以上情形，在武戏中，对打对午之处，固系午义。如各戏中之



枪刀皆可曰枪刀午，进而剑，鬚带、绸、花、翎均系身段之午。再尽一层言之，戏中各种动作身段既含午义。故皆可名曰各式之午。如交战午、骑午、翎午、蹿午、袖午……等等。

（齐如山：《中国剧之组织》第二章按语）

中国剧即古时歌午，但古时歌午简单，戏曲则较复杂多矣。中国剧乃由古时歌午演变而来，故可以歌午二字概之，出场后一切举动皆为午。

（齐如山：《中国剧之组织》第一章按语）

中国剧，角色在台上一举一动，处处注意美观。且须有板，如头如何动法，身体如何转法，手足如何移放，股脚如何姿势，均有特别规定。不但如此，即手一指，目一视，足一踏，均有板细腻之研究，务求美观如生且净各脚手式之不同，表现人物性格不同，且合乎身份等种种，类似者，书不胜书。总之于情理之中力求美观而已。

（齐如山：《中国剧之组织》第二章第五节）

东西洋之剧均有午无歌，或有歌无午。中国剧则同时歌与午并做，且西洋之午，只有板眼，而中国之午，则不但有板眼，且午之姿势须与词句之意义结合，举之动作亦须与腔调结合，故较西洋之午尤难。盖中国剧，自出场至进场处处皆含午义，惟皆呼午之姿势曰身段。而形容一段事竣之时，则午尤为重要。

但数十年来，午之一道，亦为失传，自梅兰芳始致力提倡之。不但把百十年来之午武，（此专指剧中旧身段而言），恢复出现，且取周礼乐记等书及鲍明远之“午赋”，传武仲之“午赋”，曹子达之“洛神赋”等篇中词句之意义，又取钟鼎刻石及古代图画之姿势，参互创为种

种身段。(现时呼身段即午之代名词)，和之以今乐而成现在之午，各脚争相仿效，午始盛行，此系梅兰芳有功。

(齐如山：《中国剧之组织》第二章第九节)

动作即古时午，……中国剧，脚色在台上之举动，名曰身段。亦可名曰午式。处处皆有一定之规定，与真者稍异。按西洋剧之行动，亦与台下有别，不过中国剧相去又远耳，因其举止动作，皆系午义也。

中国剧，出台后，走动之时，系有规定之姿式，即午式，亦有音乐随之。走动时，不但须有姿式，且须有板眼，出台时之姿势须美观。

(齐如山：《中国剧之组织》第二章总编及第一节)

各国戏剧，脚色在台上行走，都与自然行走不同。(新式白话剧另论)中国剧尤大异，以其皆系午义也，走时须有板眼……无论快慢不得一时脱板，且各角色走法都有来历，如粗鲁状人行走多用大步，故花脸之步法，讲阔大。如文人走路多庄重稳慢，故生角之步法，讲慢稳嫩娜

(齐如山：《中国剧之组织》第二章第三节)

中国剧处处都讲摹空，惟交战一事，乃远近百余年来才盛行者，所以近于实写，但须有研究，乍看似乎毫无意义，细细研索，则处处都合乎情理。下分：会阵、起打、过台、亮住、追过场、耍下场、打枪背、架住、儿股当、结阵、连环、出手、走边、起霸、趟马十五种。

(齐如山：《中国剧之组织》第二章第十节)

## (2) 关于戏曲午踏程式的论述

戏曲的午踏动作有悠长的历史积累，不免是程式化的，但都有其生

新根基，它是根据我们生活中的动作加之美化，午蹈化的。……并不能以为程式化便加以轻视，而且，并不因为有程式就不能灵活运用，同样一个动作有大小、快慢、强弱、刚柔之别，对于剧情和人物的性格感情所起的作用，往往有毫厘千里之差。戏曲的午蹈动作是很有弹性的，这一点值得我们加以深刻地体会。还有，戏曲的动作——特别是昆曲和京剧的动作，具有鲜明的雕塑美和节奏感，还有就是它的准确性。……还有就是有明确的目的，把一个动作连贯起来，动作要从内心掌握它的分寸——所以手眼身法步互相配合成为一个整体，以人物的性格和感情为贯穿，为着达到一个戏剧的目的来灵活的、有机的组织运用，这样每个动作才都能起到它应有的作用，如果把它割裂开来，各种各样的午蹈动作，都只等于一个字母，单独不能表达一个完整的意思，……但是把许多动作串联起来，即便很美，并不能成为午蹈艺术，也就是说一个午蹈节目必须有表现的目的，为达到目的而选择适合的动作，好比做文章造词句一样加以组织，使它成为一个完整的艺术品。

（欧阳予倩：《一得余抄》第351～352页）

每一种戏剧都脱不了程式，程式是戏剧艺术表现生活，完成午台形象的造型手段，没有程式也就没有戏剧了；而程式本身又不是别的，它是将生活现象予以集中、提炼和艺术加工而形成的。……京剧的程式，由于其高度的提炼与夸张，看来似乎远离生活，因而也很难看懂；然而正因为这样，它才能更精采而洗练地表现生活，更多地给人以艺术上的美的享受。

（孙毓柏：《京剧常识讲话》一页）

……程式它是一切艺术的特殊形式，任何一种艺术，它都必须通过

一定的形式来达到创作，这种形式也就是——一切艺术形成的规律。……如果将这些程式（格式或规律）硬搬硬套的话，它当然会变成形式主义，概念化。如果他能从程式中溶化出来，那就能产生杰出的艺术作品。……只有将程式灵活地运用的时候，它才能成为艺术，要知“法”犯“法”不为“法”所拘。这在中国画论中叫做“破笔”、“破墨”、“破格”是也。

（姜今：《论戏曲舞台设计》）

在戏曲舞台上，无论演员的手、眼、身、步的运用，都有一定的规律，我们的舞台动作，就是由这些富于舞蹈性的基本动作所构成的。它的主要特点为集中、洗练、夸张、富于象征性和程式化。各种不同类型的人物的性格和各种复杂的思想情感，都要通过相应的、特定的舞蹈形式来表现它，刻画它。

（陈鹤韩：《试论中国戏曲舞台艺术的表演》第4页）

……既然在传统表演艺术里，行走、坐卧、喜、怒、哀、乐，以及各种生活现象，都通过一套一定的舞蹈程式来表现，这岂不是公式化和形式主义么？不，它们是在长期的生活体验和艺术创造的劳动中，提炼出来，加以夸张而形成的，因此它们是有着充分的现实依据和强烈的现实主义传统的，同时它们采取了象征性的表现手法，诸如开门关门，上楼下楼，乘车行船，独白、背工……等等，这就使得表演更为简练集中。……在戏曲舞台上，它们成为演员进行表演的必要手段，但孤立的程式并不代替全部表演，如果说，在外部技术方面，程式为演员规定了严格的规范，那么在内部技巧方面则给演员留下了广阔无垠的自由天地。如果说，舞蹈程式运用赋给角色以形体活动，并勾出它的一般生活特征，

那么，由于对角色的深刻体会而产生的内心情感则赋予角色以思想活动，并塑造了他的独立性格。于是，内外二者有机地结合起来，互相作用，程式体现情感，情感指挥程式，生动的戏曲舞台艺术形象乃得以诞生，……没有这一套独具独特规律与风格的舞蹈程式，就没有戏曲表演艺术。

（陈幼韩：《试论中国戏曲舞台艺术表演程式》第4～6页）

动作舞蹈化，这是戏曲传统表演艺术的最大特点，作为舞蹈，须有一定的程式，一定的规律，譬如我们的日常生活，未经加工提炼，它既无程式，又无规律，而能被认为是“舞蹈”，那是不可想象的，既然“戏曲艺术……的舞台动作就是舞蹈”，那么它就不仅在需要舞蹈时（如舞剑、舞绸等等）有程式，有规律，而且在举手抬足之间，都要有程式、有规律，因为这都是舞蹈，……从“舞蹈”的意义上来说，他将体会得到这一套来自生活的舞蹈程式，对于他刻画人物，传达情感和再现生活，是大有助益的。

（陈幼韩：《试论中国戏曲舞台艺术的表演程式》第38～39页）

## （二）戏曲艺术与生活关系

### （1）真与假

……和生活对照，戏，本来是假的，何必怕假，但要假里透真，不过，这个真并非要求和生活一模一样，而是真中有假，假中有真，常言道：“两三人千军万马，五六步万里千山。”舞台上就要这样表现。人们从来也没说这样表现是不真实的。倘若要求完全合乎生活的样儿，骑马行船，就得真马真船上台，真马一上台，单开口一声嘶叫，准把整出戏给搅乱了，真船一上台，别说台子上那么几丈见方，搁上一条船，戏

就甭演了，而且台上又没有水，又怎么能开船呢？以前我在上海看过有人演《打渔杀家》，真搁上了一条小船，并且是一条跑海用的番头船，船头上圈了两个大眼睛，样子很威风，还搭上一块跳板，但是船高水低，站在岸上的李俊老担着心思，不敢上船，肖恩在船上也不敢从容地踏着跳板来接李俊上船，两人试了几试，一深一退，把个跳板也弄的滑掉了，好不容易再搁好跳板，两人互相搀扶着勉强上了船，一上船，这位李俊还来了一个因人上船，船身不免一沉一浮，人也跟着一仰一俯的身段，可是台上没有水，光见船动人不动，逗得台下哄堂大笑，一个很合适的身段倒成了怪象了。这可是一朱求真，结果反而弄假了。……

（盖叫天《一元复始，万象更新》）

有些身段根据人物剧情的需要，又非仿真（仿生活的样儿）不可，不仿真就假了。例如开门关门上船下船之类，虽是虚拟，但要逼真，演的愈逼真，愈有说服力，并且也透出了演员仿真的技巧。（从这一点来说，也未尝不是一种脱俗，因为，有些生活的样儿，在舞台上难以表现得真实，你却能维妙维肖情景逼真地表演出来，这就不一般了。）……仿真也要讲究舞台的美，为何花旦开门要斜身绕步，为的好看，这个手段要是搁在生活里头倒许成了怪事了。所以仿真，只能逼真，不可全真，也不能全真。（因为，戏，本来就是假的，例如开门，舞台上就没有门，又怎能真开门。）

（盖叫天：《一元复始，万象更新》）

……怎样仿真，不但要由角色和剧情出发，还要照顾到舞台的标准，例如，看书写字，不免要低点头儿，这是生活，但在舞台上看书，你也低头，真是真了可是不美，因为你看书是做给观众看的，你心里得有观

美；要把头抬起来，让观众看清你看书的表情。但这样，美是美了，又脱离了生活。不真，怎么办？眼睛还得向下倾视书本（而且眼皮还要抬起，眼皮也跟着眼珠一下倾，就仍把眼珠也掩盖住了，观众还是看不见你的眼神，唱戏就是要斟酌这些小地方）。抬头是假，看书是真，半真半假，真也真了，美也美了。

（盖叫天：《一元复始，万象更新》）

尽管有些个身段非仿真不可，但生活有生活的尺寸，午台有午台的标准，两种不可混淆。照着生活的尺寸，合着午台的标准，这就叫半真半假，真假结合。

（盖叫天：《一元复始，万象更新》）

午台的真实不能用生活尺寸去量，众所周知，午台的真实乃是要合乎生活中的人情和事理，合情合理，这就真了。

（盖叫天：《一元复始，万象更新》）

拿设计身段来说，倘以合不合乎生活的样儿作为真假的标准，有些身段就非假不可，非假不真，非假不美，《三岔口》任堂惠上放榻安眠的睡态是屈肘托头，半抬上身，同时面部和全身都面向观众，这是仿照卧虎式的睡相，真这样睡，累的慌，怎能入睡，但午台上却用得着，不只是合乎午台的美术，让观众清楚地看到任堂惠睡时，仍然露出那小心提防和英武不可侵犯的神情，更重要的是借用卧虎式这种威严大方的睡相来表现任堂惠这个睡时的英雄形象，这就叫借假演真，要是剧中人也和人们平常睡觉一样，撩衣，床上一摊，闭眼打呼，真是真了，可是姿态不美，而且把任堂惠的精神面貌都给睡跑了。

(盖叫天：《一元复始，万象更新》)

……演戏路子不一，各有巧妙不同，巧在那里？妙在何处？巧在手法高明，弄假成真，妙在合情合理，令人佩服。

(盖叫天：《一元复始，万象更新》)

……我们尽可不必拘泥于生活的样儿，大胆脱俗，要力求神似，而不强求形似。当然，脱俗不能脱理，倘若以假乱真，就会假了，原来美的也成了不美的了。

(盖叫天：《一元复始，万象更新》)

光有生活不够，还得要求美，要真中有假，假中有真。“真”是生活的基础，“假”是在生活基础上的艺术加工，只真不假没有艺术，只假不真，又脱离了生活，二者缺一不可是不行的。

(盖叫天)

“盖老说：“真”是生活，“假”是艺术。有“假”无“真”就失掉了“基础”，艺术成了空壳，没有灵魂；有“真”无“假”就象少了个显微镜，不能把“真”给透出来，所以演戏得真中有假，假中有真，来个真假难分。”

(何慢：《真假难分》)

“盖老认为艺术是再现生活而又高于生活的，因此演员对生活要有深刻了解。……演员要热爱生活，细致入微的观察生活中的各种细节，否则在演出时就要使人产生不真实的感觉，失掉艺术感人的力量。譬如



演员在举首仰望的时候，看的是月亮、是太阳、是飞鸟，都要有所交待。如果看的是太阳，而眼睛却睁得圆圆的，观众就会发生疑问：难道太阳光不刺眼吗？往往由于这么一个小疏忽，就冲淡了整个演出效果。又如演武松打虎，就必须学习劳动人民的步态、神情，要是蹑着方步，甩两下袖子，武松就便成秀才了。上景阳岗的时候，必须迂迴地向上走，不能蹬、蹬、蹬，一直向上，那是上楼梯，而不是上山。……

（高正生、章正续：《不受一番冰霜苦，哪得梅花放清香》）

……“光顾着姿态动作的舒展、匀称，不能达到美，还必须真，……一举一动，都要有生活依据，给人看了觉得真是那么回事，才算是真美。”……“昨晚我们看戏，台上《西厢记》中的张生把马鞭交给小和尚，小和尚接过马鞭，举步就朝着马身子的地方过去，这如果是在生活中，立刻就被马踏死了。本来，在台上表演上马、下马、拉马，都要按生活中的动作做身段，现在有的人不注意这些，所以给人看了不真，也就不美。”

（盖叫天：《粉墨春秋》第152页）

“真马倒好演，就是假马难演”，盖老先生表演完这一段（指《捉放曹》陈宫与吕伯奢告别的一段一辑者）后对大家说：“难处，就在于要把假马演真，而且也只有演真了，才能使人产生美感。刚才那个同志演的陈宫，大家认为还好看，就因为演得比较真，因此我们可以这样说，美与真要相结合，如果要求把戏里午踏姿势表演得美，除了要求表演动作舒展、匀称，还必须要求表演动作，只能真，不能假。”

（盖叫天：《粉墨春秋》第155页）