

业务学习

· 3 ·

1980

中国戏剧家协会福建分会

目 录

京剧表演艺术七窍·····	陈富瑞 (1)
漫谈戏剧人物·····	陈维敏 (30)
戏剧题材的选择和处理·····	陈 雷 (53)
四声的辨别和练习·····	(70)

京剧表演艺术七窍

陈 富 瑞

原编者按：我院民族戏曲研究室自一九五七年三月开始，记录了几位戏曲界老艺人的谈话，历时一年多，记录了约十四万字，这是老艺人们多年来的丰富的戏曲表演和戏曲艺术教学经验，是一批珍贵的艺术资料。为了向民族艺术传统学习，我们将陆续在本刊发表这些谈话的记录，供大家参考研究。这些记录虽经老艺人过目，但由于我院戏曲研究室成立不久，研究室成员对民族戏曲艺术的研究刚刚开始，水平不高，其中不免有未尽之处，希读者批评指正。

第一窍 舞台表演是中心

京剧表演艺术的最大特点，就是空间没有限制，可以随剧情的变化而任意扩大和改变。京剧舞台上除一桌二椅之外，别无他物，有时就是一个空台，随着出场演员的动作，就可以表现出各种不同的环境，使观众感觉到有山有水。这些空间环境的变化是通过演员的唱、做、念、打表达出来的，这与话剧必须每幕有每幕固定的布景不相同。中国人民群众深深地了解这个特点，也善于从演员的唱、做、念、打中去判断角色所处的时间、地点以及当时的情境和氛围。因此，京剧演员必须了解京剧表演艺术上的这一个诀窍，必须善于

掌握这个诀窍，用唱、做、念、打传达出角色的处境。例如表现了革命英雄主义的“雁荡山”，一开场是个空台，演员出台后，运用京剧武行的基本功，从演员集体战斗的舞蹈动作中，体现出山战、水战、爬城战等各种战斗的姿态和动作。剧中一句台词也没有，但却表现了强烈的革命英雄主义，即非中国人也能同样有深切的感受与了解。这就是京剧表演艺术上的珍贵特色。想想看，台上没有山，没有水，但令人随时感受到这是山，这是水。如果配上固定的真山真水的布景，那就反而限制演员动作的变化，反而破坏了京剧表演艺术的风格统一。所以京剧用真实的布景我不大赞同。比如说开门、关门、迈步、登楼、扶墙等做工，在京剧中皆属优美的舞蹈动作，如果装上真的门，那就会把传统的表演艺术的特点湮没了。

中国民族戏曲是最精炼的艺术。一切表演（包括唱、做、念、打）常能表达出各种的思想意义，所谓意在其中，这“意”必须用唱、做、念、打表达出来，表演得准确、明白，观众就会了解，又何必在台上放个真门呢？同样地，有人反对用中国京剧中固有的长胡子，认为不真实，要改为贴胡子的办法，这我也不敢赞同，因为这种倡议是不明了京剧艺术的特点。那长长的髯口可以表现出很多动作来帮助角色体现思想感情和人物的雕塑美。胡子上的做工有捋、捻、甩、抖、吹、弹、捧、扔、涮、撕、掏等变化，依据不同的情绪，胡子上有不同的做工，这也是一种优美的舞蹈。因此，这些做工应予保存乃至发展，而不应该粗暴地把它扔掉。

空间既随演员而变化，所以京剧表演艺术的中心在于演员的舞台表演，演员必须勤学苦练，学好基本功，钻研一切唱、做、念、打的功夫，然后再根据角色的思想感情，运用

一切基本功，选择最合适的舞蹈动作、唱工、念白来创造角色，丰富角色。

京剧的表演艺术，念唱重在声音、语言，做打重在姿态、舞蹈动作。当然这两者不可能机械地分割开，两者之间有着有机的联系，常相辅而行。比如京剧中的念、唱常常用做、打来传达内容和思想感情，使观众更易于了解。而这唱、做、念、打又同为一种目的——传达出角色的思想感情和性格。

京剧的舞蹈动作、做工及武行，都是运用手、眼、身法、步组合而成。

手：包括抬、砍、捶、揣（拳往下捶）、打等。

眼：包括看（一般的平视）、瞧（看近处）、望（看远处）、瞅（打量细看）、斗（发怒或发呆时两眼珠向内集中，俗名斗鸡眼）、媚（含情脉脉相看）、膘（斜目看人）、转（眼作上下左右连续转动，花旦多此功夫）等。内行常讲“没眼睛”或是说“死羊眼”（因羊眼常发直不动）就是指演员的眉眼不会活动的意思。

身法：包括躺、卧（如卧鱼）、趴、挟、弯、扭、仰等。

步：包括正步（一般的台步）、歪步（横搓步，横行用）、十字步（左右交叉步）、快步、慢步、稳步、跑步（大多在老人快走时用）、涮步（左右腿往外甩，净角起霸出场时有三涮步）、跨步（腿弯抬起后再落地，花脸走边上场有三跨步）等。

不过手、眼、身法、步四者不是各自单独活动的，常是密切揉合在一起的，比如一个“指”的动作，手指何方，眼随手转，身法、步法也常先扭向欲指的相反方向，然后随手转向欲指的方向。所以这四者常不能分割。舞台上是如此，生活中也是如此，因为人的动作就是一个整体。

演员要会选用舞蹈动作，每个舞蹈动作必须有他的名堂，要起一定作用，通过做工或舞蹈动作要使观众听懂唱词的意思，因此每个动作皆须合乎“准”字。

演员在舞台上一戳一站，皆须注意。走台步时上身要稳（不能乱动、下身要准。绝对要避免下列四种不准确的姿势：

- （1）鸡形（跨步时身体颤动）；（2）鸭步（屁股扭动）；（3）弓腰；（4）驼背、猴胸。

演武行的，拿兵器的姿势在手、眼、身法、步方面都要有步眼。看你是否内行，就看你掌握下列的规律如何：（1）枪：前把是心，后把是准；（2）刀：单刀看手，双刀看肘，大刀看转（刀后把上面的圆形物叫“刀转”）；（3）剑：剑要看袍（縗子）。

京戏的舞蹈动作因生、旦、净、丑各行当而有尺寸上的不同，这体现了夸张的程度和人物的性情。比如“云手”动作的尺寸标准如下：花脸齐眉、武生齐口、老生齐肩、小生齐胸、旦角齐乳。

京剧的语言是最讲究的，包括念、唱两方面，我将在另外一篇谈论表演技术的文章里再来详谈，这里只简略地谈一谈净角的唱腔。净角唱腔一般的分为：（1）腮音，是净角往下迫的音；（2）叱音，是净角喉舌上舔的音；（3）鼻音，是眉鼻之间的音。

京剧的念白，比唱要难得多，所谓“千斤话白四两唱”。因为念白不是平板的，不是一顺溜的，不能老用一个调子。

唱有一定的节奏、调门，有音乐伴奏；念白分虚、实、悠、扬、狠、圆诸种，也要有一定的板眼和调门，但念白没有音乐来配合，他主要的在于“喷口”（就是嘴皮有劲，字音清楚）。

顺便谈一谈净角中铜锤（正净）和架子（副净）表演艺术上的特点——也可说是衡量艺术的标准吧！

铜锤有五个字的诀窍：

- （1）稳：上身要稳（台步要稳）；
- （2）沉：动作要沉（不要妄使身段，节奏不能快，不能浮而不实）；
- （3）苍：念白要苍（要有劲，苍老）；
- （4）圆：唱腔要圆（好听，圆润）；
- （5）厚：发音要厚（听的远）。

铜锤的特点就是重在念、唱，少舞蹈动作；而且角色大多年岁较大，身分地位较高，因此，这五字诀是依此特点而定的。

架子也有五个字的诀窍：

- （1）美：扮相要美；
- （2）帅：舞蹈动作要帅，好看，边式；
- （3）准：身段动作要准确；
- （4）狠：亮相要狠；
- （5）刚：念白、唱词要刚劲有力，口有劲，要有斩钢截铁的劲头，唱垛板时要流利清爽。

架子的特点就是重在做和打，唱、念较轻；而且角色大多为血气方刚、粗壮直率的莽汉为多，因此，这五字诀是依此特点而定的。上两所谈的十个字是属于净角的，按京戏表演一般原则共有二十一个字，可惜其余十一个字我记不清了。

说了这么多，无非解释演员唱、做、念、打的初步诀窍，目的在于说明演员表演是京剧艺术的中心。因为空间的变化是随演员的表演而变化的；京剧舞台上空间环境的变化是随演员上场后唱、做、念、打的表演艺术而变化的。

第二窍 表演连贯七情生

京剧的表演，不是为了耍一套技术给人看看的，唱得花描，做得活脱，念得清楚，打得圆熟，只是一种基本功夫的要求，不是目的。舞台上的一切表演，不管唱、做、念、打，总要连贯起来达到一个目的，那就是为了表现角色的一种思想，根据这思想传达出一种感情。演员绝不是为展览技术而表演，更不是为了观众叫好而表演。一切选择出来的身段、架式皆有一定的名堂和一定的作用。一举手、一投足、一扭动、一迈步，总是有目的的。这就是说，演员在台上的一举一动都要合乎角色的生活规律，要传达出角色的思想感情。因此，一举一动都不是分割的，随便乱加的，一定要从身段中带动出感情，也可以说任何表演一定要连贯着思想感情。事实上如果演员照角色生活的理路去活动，自然而然从动作（包括唱、做、念、打）中传达出七情来。

一般说来，京剧传达的是人类生活中的七情。那七情呢？就是忧、思、喜、怒、悲、恐、惊。

（1）忧：忧愁的意思。比如七侠五义中卢方上吊一场就是非常忧愁苦恼的一场。忧的动作有时是搓手、摊手……等。

（2）思：就是思索、想主意。如“取洛阳”中马武在头场末尾锣鼓“愁头”中思索考虑的感情；又如“九江口”胡兰不招供时，张定边便在“想呀想”的；思时多揉脑袋，也搓手。

（3）喜：比如回荆州，张飞见刘备大哥回来了的感情就是喜。喜极而笑：“哈哈，哈哈，哈哈哈哈……”。

（4）怒：如“草桥关”中怒的感情就很多。比如姚期听说姚刚打死了国丈，打他嘴时就怒了；又如李逵听说宋江

抢了别人家妇女就怒不可遏；怒极用“哇呀呀”抖气声；有时用“唔”拖长音，显得怒而有威。

(5) 悲：遇不幸之事或死了亲人，异常伤心、悲恸。比如专诸见母亲死了，顿时就产生悲痛感情，悲极而哭，用哭腔，或放声，或加叫头。哭中有时加以水袖擦泪及顿足动作，放悲声，运用悲腔，皆能表达悲的感情。

(6) 恐：惧怕的感情，恐时往往四肢无力，恐极会全身抖颤，如失街亭后王平念：“俺王平性命断送你手！”马谡就露出恐惧的神情。

(7) 惊：突然听到、看到、或遇到的出乎意外的刺激，所谓“大吃一惊”，大多忽然吸一口气，继而张口，有时眼直视，如“宝莲灯”中听说儿子打死了人。或继惊而来个“僵尸”（晕倒）。

这七情的体现，在京戏中有上述一般的简单程式性的动作，但这些动作，离不开“锣鼓经”帮助造气氛，有时用一锣：“仓！”有时用“单皮”（即板鼓）。

上面说的七情是角色按照思想活动在舞台上动作的结果，也各有一些程式的身段、舞蹈和声音来表达这七情，可是不能机械地表现，装模作样，必须结合内心的真实的思想活动，那身段、舞蹈、唱词、念白才是活的，自然而然地有感情。否则一切的比划就是干瘪瘪的，死板的，没有生命的，不真实的。演员不是为表演七情而作表情，是要一心按照角色的思想去表演，如果表演真实、合理而连贯，那自然就带出动七情。

上面说过，京戏中一举一动总是有名堂的，因此一切身段、舞蹈也必须经过研究选择，而且身段、舞蹈必须结合角色所处的情境，善于重点突出，那才特别显得有力。比如杨

小楼老先生在“长板坡”中演赵云，出场时不用“四记头”而是用“长槌”挂点儿“丝边”。杨老先生表演艺术的特点是武戏文唱，他的表演是不求打得冲，翻得冲，可是一举一动皆是按角色当时的处境和思想感情来琢磨的。杨老先生认为赵云在长板坡中，上场时已走累了，加以愁闷不堪，那能跑上场来还吹胡子瞪眼？所以那种用“四记头”音乐，用瞪眼吹胡子的动作出场就不在谱，不合赵云当时的情境。杨老先生在念“主公抛却愁肠，吉人自有天相，保重要紧”时只要字音清楚，平平过去，不要突出。当他听到老百姓叫苦之声，心想：“这些老百姓带不了啦！”百感交集，他叹了一口气，坐在石头上，不知如何待到天明，他的心情是复杂的。这时忽然来了张飞，赵云正愁思间，见到张飞来了，可以多一个人保驾了；他听张飞唱：“适才中途得一信，曹操连夜发追兵”时凝神一听，精神一振，表示要上阵了，于是一勒马，一瞪眼，这一个身段架式一来把台下的观众也都提起精神来了，因而此处一定得到满堂彩。这说明瞪眼也要用得得当，不可乱用，一旦用了，就可以重点突出某种思想感情。这个例子说明身段、舞蹈要善于选择而且要能用在当儿上。

另一次我又在某个“大义演”时，看到杨小楼老先生反串“战宛城”中的典韦，他一个人在场上占住半个舞台，其余很多官将站在另半个台，都没有他的台威大。当时我在帘后看不见他面部表情，只听观众在喝彩，不知为了什么；再看下去，典韦转了半边脸，观众又是一声叫好，原来他的两眼瞪着直转。从这又说明好角儿不仅是“好”，而且是“绝”。即便很简单的一个动作，他运用得好，就与众不同。原因是他善于把动作用在一定的戏情里，就显得重点突出了。

其次，又如笑，京戏里也有狂笑、大笑、冷笑、讽刺的

笑、媚笑，以及骄傲时的笑等等。比如郝寿臣先生在“青梅煮酒论英雄”一剧中的笑就是非常自然的。所以笑也必须结合当时的情境和角色个性、身分，要恰如其分，不是机械地“哈哈、哈哈、哈哈”几下，敷衍了事就能表达出笑中所蕴藏的喜的思想感情的。

再次，关于旦角中的用“指”，这方面，梅兰芳先生是最有研究的，他的指法也是用在当儿上的，不是随便乱用的，所以用得非常有力，富于感情，具有强烈的思想性，这是名驰中外的指法表情，例子我不再多举，因为这是众所周知的事了。

总之，七情是京剧表演艺术感染观众的中心，但七情全靠身段架式、舞蹈动作来带动，所以一切身段、架式、舞蹈动作乃至念、唱要善于选用，要善于重点突出；要活用，不能机械地呆用，呆用，卖了力气不讨好。一个演员必须有干劲，更必须有钻劲，开动脑筋，才能选用最适当的表演动作，完美地传达出人物的精、气、神。这是第二窍。

第三窍 精神贯注有吸力

在台上，不管你演什么角色，一定要精神贯注，我们叫做要有精、气、神。前辈告诉我们：“一出戏最多演一个多钟头，最短两刻钟，即便你艺术上不够精细，但只要你有饱满的精神，观众也会欢迎的。”按过去一天演一个本戏，只有一个多钟头，比如三国戏从“鲁肃请诸葛亮过江”起至“华容道”止，要唱八天。但每出戏中不可能全是你一个人的戏，所以大本戏及两刻钟左右的短戏，皆不会使一个演员太累的。你就是那么多的一段戏，那能不精神贯注地去演呢？至于重头做工戏只一个人在台上活动，不管你如何，一上场，

一戳一站，观众的精神集中在你的身上，你必须精神饱满，吸住观众。是“角儿”莫不尊重自己的艺术，登台演唱总是贯注上全部生命力的。郝寿臣先生说过：“你在台上爱面子，就没面子，你不要脸反而就是要脸，因为拉开脸来按角色的思想感情去演，一定可以得到满堂彩，吸引住观众。”郝先生对自己的表演艺术特别认真，一丝不苟，每出每句，严肃处理，一擦袍，一投袖，皆有研究。而且在演出过程中，全身心投入角色生活中去，永不懈场。精神贯注到台上真干，内行常说这是玩儿命，不敢随便透点儿气，绝不和稀泥。

好角儿、好戏，一定有很好的技术水平和艺术水平，自然而然对观众有吸引力。要使观众不眨眼、不出声，精神贯注地看、听，跟着戏走，为戏里的角色发急、担忧、欢喜、或是忿狠，而忘了自己是在看戏。演忠臣义士易于使观众同情、喜爱，演奸臣小人要演得使观众恨。有一次我看到朱斌仙、马连昆演的“风波亭”戏里的王铎、秦桧两个奸臣，观众真有喊打的。老先生们常说：“挨骂的角色也要挨得完全。”又说：“连个坏人都不会做，你就不能算是一个好唱戏的。”可见演坏人也要吸引得住观众，不能使观众在园子里乱谈天。

说到这里，想起满清封建君主作威作福的笑话：有一次黄润甫老先生演“下河东”里的欧阳方，演得很好，慈禧太后看入了神，忽然大怒说：“黄三，你太奸了！还了得，叫人拖下去打。”众大臣求情，说：“这是演戏。”黄润甫也跪下来求说：“老佛爷，奴才是唱戏啊！”慈禧这时虽清醒过来，但以御言已出，不肯收回，仍旧当台打了黄润甫。到第二天，还假正经地训斥黄润甫说：“下次不许再演得这么坏。”结果赏了一些小锭子银元宝，意思便是养伤费。事

实上她后来还是要点黄润甫的这出戏。从这里，且不谈封建君王的作威作福，却可见到黄老先生表演艺术的吸引力。他能使看戏的人掉在戏里！俗话说“唱戏的是疯子，看戏的是傻子”。要使看戏的“傻”，必须唱戏的先肯“疯”。所谓“疯”自然就是有使观众感动的吸引力！

我小时候在科班里，老师就关照我们，不管演什么戏，首先要精神贯注，不能思想开小差，不能懈场，或是偷点儿力，混过去。观众的眼睛是雪亮的，必须由你的精神贯注的表演吸引住观众，使观众精神贯注地欣赏，否则他就不要看，不要听了。

在台上要精神贯注，不仅是主要演员如此，即便是你只演“八个头”的英雄，只要精神抖擞，一戳一站，就与众不同。这说明演次要角色的也必须起绿叶作用，衬出红花，即使跑龙套的也不可以没精打彩地站在戏外，也得装龙象龙，装虎象虎。这一点我将在下面的“主次一台无二戏”一节中详细地谈，这里不多说了。

谈到演员的表演艺术要对观众具有吸引力，就顺便谈到演员必须把自己的艺术看得很尊贵。过去余叔岩先生认为：

“我的艺术是珍贵的东西，拿钱买不到的。条件不够的我不传给他。”因此，余叔岩先生轻易不收徒弟。收徒弟必须是品德好的，否则宁愿不传。所以他只收了李少春、孟小冬两个徒弟，这两个徒弟非常虚心，每天去每天去，还不知他哪一天高起兴来才说一点，求得这一点点艺术也是不容易的事。余叔岩先生看清旧社会的艺人“不养老”、“不养小”，所以他老年很早就谢绝登台了，可是每晚照常吊嗓子，唱一唱，活动活动。他为什么不演戏？就是为着尊重个人艺术。他看到有些老先生晚年唱不好了，名望就衰了；还是不如让

观众想着他，保持着那种吸引力。他说：“我不能让我唱不了了还要唱，使人对我的艺术不尊重。”

当余叙岩先生歌演十多年后，观众想听到他的唱腔，要求上海某家唱片公司去请他灌唱片，以一万元一片的现款高价相求，他说：“我灌片子，可以，但不一定什么时候灌，也许一个月内灌完规定的张数，也许一年半载。如果今天吊嗓子感到嗓子好，就随时打电话请你们来灌。”公司应允了他的条件。有时灌了一半，嗓子不行，他就停了，以后再说。这不是刁难，是精益求精，是尊重艺术。因为他认为随便灌片子，如果收音收得不好，余叔岩的艺术令名就被毁掉了，所以不能不特别慎重。同样地，郝寿臣先生也是把自己的艺术看得象生命一般贵重的。他本已不唱戏了，就是为了保持自己的艺术光辉，不因年老而使艺术的光辉暗淡下去。（当然，解放了，艺人翻了身，过去的苦日子一去不复返了，人民政府对传统戏剧和老艺人特别尊重，所以他感动地又登台演唱。）余、郝两先生这种保持自己艺术质量的慎重的态度是值得我们学习的。

第四窍 主次一台无二戏

谈到吸引力，我觉得演员同台也要互有吸引力，这样才能互相影响，互相呼应。我和周信芳先生配戏就感到特别有劲儿，因为他有强烈的吸引力。我在念白时他仍有表情，他影响了我，我就更有劲了。这样你吸引我，我吸引你，戏就演得劲头愈大，演得“合槽”，天衣无缝，可以达到尽善尽美的境界。演到这时就令人感到舒服，你舒服，我也舒服。我也曾和有些演员同台，往往使不出劲来。这就是因为彼此间的吸引力不足。

其次，由于每个角色都有自己的“拿手”，所以搭配起来就不能机械一般。同一出戏，与甲配，与乙配，不一定死板地一样，你得有应付的能力。所以在角色搭配方面，京戏名角也是非常慎重考虑的，必须能掩盖缺点，发扬优点。生、旦、净、丑各行各当都是一样的。过去老演员搭班，总是和眼熟的人搭配，这样比较放心，见到眼生的就不放心，不知能不能“称手”。熟人熟事，主要演员可以减少一个包袱。有时老的观众，看惯某个演员和某个演员搭档的，忽然换了个角儿，观众也不认可，这可见老搭档的重要。

京戏名角选择搭档是有条件的，一定要有利于主要角色。比如荀慧生一定找金仲人配戏，就因为荀本人胖，金比荀还要胖，相互配搭，比较相称。也有搭档比较顺手的就长期合作下去，成为老搭档。比如梅兰芳先生和萧长华老先生、姜妙香先生搭档有几十年，一直在一道儿，就象亲兄弟一般，这是难得的交情。行内有句话：“在班亲兄弟，出班出五服。”言人情之薄；象梅院长和姜妙香或萧老师之间的长期合作，说明两方面人好，如果是一方面人好也不可能合作这么久，所以这种艺术合作上的友谊是珍贵的。

角儿的完美的搭配，相互合作，相互吸引，真是常常可以做到珠联璧合。我在北京看过一年一度的大义演，每次名角如云，票价能卖到廿块钱一张，可是上海还有人专门赶到北京去看这种大义演，由此也可见这种艺人大会演的艺术吸引力之大，和价值之高了。

一台完整的京戏一定是个和谐统一的整体，从主要演员到龙套演员，皆须精神贯注，通力合作，个个有吸引力，个个有精、气、神。行话把这叫做“一台无二戏”。

按照京剧界的“戏德”来论，“一台无二戏”的意思，

就是说明红花绿叶，相互辉映。主要演员要除了把自己的角色演好以外，还要负一出戏演出好坏的主要责任，他不仅注意同台对手的一切，照顾对手的接词儿，主要演员定调要有把握，不使对手为难，务必使全剧的调子和谐统一，对手不吃力。

主要演员对次要演员要负“掩盖”的责任，次要演员如果在台上出了岔子，发生了错误，主要演员必须很快设法为他掩盖过去。主要演员可以事前了解谁可能出错儿，如果次要演员出了倒好，那也是主角的过错，因为一台无二戏，主角在台上必须掌握全台不出错儿。要想到：“有我在台上，绝不能让同台的任何人得‘倒好’”。有问题到后台再去谈，有话到散了戏再说。这就是戏德。

主要演员和次要演员在艺术修养上有不同的火候，正如炒菜一般，有的炒得老，有的炒得嫩，有的炒得恰到好处，这是不能强求的。有一种次要演员，所谓二、三、四路演员，好晕场，见了主角儿就不敢说话了，主要演员要想想办法，如何使他不晕场。比如你和他对话把速度放慢些，给他“肩膀”（就是把尾白拉长，让对手思想有准备，知道自己该接口了，好使他不紧张地接词儿，这是一种戏德），使他慢慢地接上去，就可以免去他晕场的毛病。有些脾气坏的名角儿见了这种次要演员就生气、发急，那么，他会更晕得利害。所以使同台者不晕场，与各人掌握的精神有关系。有一种晕场者常是刚刚出科的青年演员，自己心虚，对环境不了解，大多心里吃紧，所以容易晕场。有一个很奇怪的规律，凡与这位主要演员同场而发晕的次要演员，以后遇到一起，一定还是晕场，行话叫做“醋谁，一定是一辈子就醋谁。”遇到这种情况，主要演员必须接过来，掩盖过去，不使对手得“倒

好”。这就是戏德。周信芳院长对这点做得非常之好。

次要演员，演二路的也要有戏德，因为演任何一出戏，头路角儿有头路角儿的演法，老先生说：“我是这么演的，他是那么演的。”二路听着要善于适应。二路必须明了他自己在这出戏中所起的作用，绝不会是主要的推动作用，他应该起衬托作用、配搭作用，绝不可以反客为主，去“啃”头路角儿的戏。或是勉强加上些噱头，或是使劲过头，抢戏。这样一来，这一台戏不是为主要演员唱的，倒反为你铺排了，那主要演员的戏就不好唱了，所以说二路演员，只能“垫”戏，不能“啃”戏。次要演员的作用就是要衬托主要演员艺术上的成就更高，正如绿叶扶持红花，衬托得红花格外红。如果一个次要演员反客为主，脱离剧情，给戏带来反作用，就是破坏表演艺术的整体性，那就是罪人！

最后，谈到“龙套”，拿现在的眼光来看就是群众角色。在旧社会，对跑龙套的，人家最看不起。收入少，生活苦，在台上就想到柴、米、油、盐，往往没精打采地混一混，所以有很多戏只看主要演员一个光杆儿，其余的配角龙套一团糟。这种戏，事实上观众看了也不会满足的。如果跑龙套的吊儿郎当，同样是破坏艺术的完整性。今日新社会就明确了，一台戏，不管主要角色、次要角色、群众角色，皆很重要，要能各人尽到自己应尽的一份责任，认清自己在台上应起个什么作用，然后恰如其份地尽到心力。即便演一个不说话的群众角色也必须投到戏里去，精神贯注、烘托出当时的气氛。比如升堂时龙套的呼喝“哦”声就增加官场威风，如果没精打彩，敷衍了事，那就造不起需要的气氛。所以要“一台无二戏。”演龙套的也必须个个整齐严肃，认真地对待这一台戏。今日戏曲学校中任何学生皆须轮流跑龙套，一方面继承