

戏曲表演研究

周龙主编

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

戏曲表演研究

周 龙 主编

图书在版编目 (CIP) 数据

戏曲表演研究/周龙主编. —北京: 文化艺术出版社,
2009

ISBN 978 - 7 - 5039 - 4022 - 4

I. 戏… II. 周… III. 戏曲表演—研究—中国
IV. J812

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 211391 号

戏曲表演研究

主 编 周 龙

责任编辑 沈 梅

特约编辑 刘学青

装帧设计 刘宝华

出版发行 **文化艺术出版社**

地 址 北京市朝阳区惠新北里甲 1 号 100029

网 址 www.whyscbs.com

电子邮箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 64813345 64813346 (总编室)

(010) 64813384 64813385 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2010 年 1 月第 1 版

2010 年 1 月第 1 次印刷

开 本 720 × 960 毫米 1/16

印 张 20.875

字 数 311 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 5039 - 4022 - 4

定 价 45.00 元

编者语

戏曲表演传统教学强调上台，主张多演，多见观众。学生演，老师也要演，经常师生同台演出，在实践中教学。心对心传授，面对面交流。当着观众的面，把那些台下教学中说不明白的表演道理“说明白”。即使在台下教学，老师也是做得多说的少。要说也就是几个字，最多几句话。他们认为台上的事没那么多可说的，学多了演多了自然就明白了，如果演了很多依然不明白，那是缺乏悟性，说也没用。

其实，过去的老师作为台上人，对表演悟得很深。他们希望能把台上的事说明白，让学生早点开窍，提高教学效率。但是，限于条件，通常需要请人代言，请那些文化水平高而且懂戏的人做代言人，把戏理口述出来，再书面表达。

今非昔比，作为台上人，中国戏曲学院表演系老师们把自己在舞台上或讲台上的研究成果汇集起来，第一次结集出版，是值得高兴的事情。

《戏曲表演研究》这部论文集出版，不仅是教师个人成果的展示，也是戏曲表演研究的一种方式。文集截稿为止，只是收录了在职表演专业教师近年来的部分研究成果，其范围大致包括表演艺术和教学研究两个方面，其中

绝大部分来自于教师工作中的亲身体验和经历，希望能对同行们有些参考价值。作为表演专业科研文集，全是场上人语，从理论研究方面要求，必定有诸多不足之处，请读者不吝指正。

此文集能结集出版，北京市教委给予了大力支持，各相关部门提供了热情帮助，学院表演专业的教师们及部分研究生积极参与，并做了大量的工作，在此表示衷心的感谢！

目录

- 京剧发展要走大路……李维康（1）
——我演梅派戏的点滴认识与体会
- 从《夏王悲歌》的排演谈陈坪的导演艺术……陈霖苍（11）
- 京剧老旦行当综述……李丽萍（16）
- 京剧《太真外传》的创作与传承……张晶（25）
- 浅谈武旦行当的人才培养……田冰（33）
- 武丑“戏”与“技”的审美追求……年金鹏（40）
- 昆剧的小生表演……王振义（47）
- 专心继承 探索发展……张火丁（54）
- 极丑与至美……周龙（66）
——京剧《大钟楼》阿丑的创造体会
- 戏曲角色创造特征论纲……刘小军（76）
- 浅谈京剧小生演员的学习方法……张尧（84）
- 关于贺老六……舒桐（96）

- 对京剧《艳阳楼》中高登的理解……辛雨歌 (101)
- 梅派名剧《天女散花》的再探索……王晓燕 (108)
- 戏曲表演艺术教育程式性思维的确立初探……张娟 (113)
- 继承与发展,继承是基础……张火千 (120)
- 我的从艺体会
- 传承《痴梦》,感悟崔氏……顾卫英 (126)
- 亦喜亦悲演痴女
- 京剧旦角唱腔之魅力……马帅 (131)
- 浅谈张派演唱艺术……刘焯然 (142)
- 以《望江亭》第一场唱腔为例
- 浅谈京剧的继承与发展……王平 (149)
- 从舞蹈作品《青衣》的创作中体验中国古典舞与戏曲表演
元素的结合……邵洋 (155)
- 论当代戏曲舞蹈的创编……杜佳 (164)
- 从实践中总结创编戏曲舞蹈的方法
- 研析京剧《捧印》探寻“梅派”艺术……王婷 (178)
- 简述京剧短打武生表演特色……衣麟 (187)
- 谈京剧《卖水》的表演节奏……张艳红 (197)
- 学、演、教《卖水》的一点体会

- 浅谈荀慧生先生的表演技术处理与创新……李艳艳 (206)
- 论中国戏曲的虚拟化……贾劲松 (215)
- 戏曲表演中真与美的辩证关系……池 浚 (222)
- 论教授戏曲声乐的基本原则……唐银成 (228)
- 昆曲剧目教学八法……韩冬青 (238)
- 试论软开度训练在戏曲和舞蹈中的重要性……张 莹 (255)
- 声乐艺术的“乐器”性和“语言”性……姚 红 (262)
- 舞蹈表演教学初探……李丽宏 (268)
- 形体教师应具备的基本能力和素质……杨洪贵 (273)
- 戏曲旦行身段教学中的一些认识……廖 琴 (283)
- 以教授《翠屏山》一剧,探索剧目课教学方法
……杜 鹏(小) (291)
- 京剧文丑念白的教学……焦敬阁 (300)
- 特色舞蹈的魅力体现……江 冰 (307)
- 戏曲舞蹈的创新
- 论想象在舞蹈教学中的作用……姜 倩 (313)
- 浅谈戏曲元素在舞蹈中的运用……董 超 (319)

京剧发展要走大路

——我演梅派戏的点滴认识与体会

李维康

我回母校任教不久，中国戏曲学院推动“京剧学”学科建设的努力引起我对京剧研究的兴趣，开始进行相关的学习和思考。我从事京剧表演，应该掌握一些这方面的学识。感谢举办者和专家们的谦让，给我这个机会，向大家汇报我在京剧声腔艺术方面的一些认识和体会。

京剧承袭中国传统文化、哲学思想及美学精神，是一门“无体不备”、“无艺不容”的民族化综合性戏剧艺术。它以表演为中心，由表演来呈现，唱、念、做、打是京剧表演艺术的四大要素。

唱，历来被视为京剧的“四功”之首。京剧的唱常常是观众欣赏京剧的第一审美取向，也往往是让人痴迷京剧的第一吸引力。难怪人们习惯于把看（京）戏说成是听戏，把演戏说成是唱戏。人们将京剧表演中唱的艺术称为声腔艺术，对好听的唱腔津津乐道，并将其艺术家形成的独具个性艺术风格的唱腔以其姓氏冠名称为某腔，诸如老生中的“谭腔”、“余腔”、“马腔”、“言腔”、“高腔”、“麒腔”，旦角中的“王腔”、“梅腔”、“程腔”、“荀腔”、“尚腔”、“张腔”。由此可见唱腔是京剧中最受抬爱的艺术宠儿。

唱在京剧表演中的重要地位，源于戏曲的传统。京剧之所以能在已经拥有诸多地方剧种的艺术环境里发育成长并后来居上，甚至在与“正声”昆曲的竞争中获胜，取代昆曲的戏曲霸主地位，其根本原因也在于它继承了昆曲重视和改进声腔的艺术传统。众所周知，最先对京剧声腔进行大胆革新并取得成功的是谭鑫培和王瑶卿。这两位大师忠于师承，博采众长，各自创立了“谭派”、“王派”，创造了既正宗，又新派，赏心悦目的流派唱腔——“谭腔”、“王腔”。这两大声腔艺术的共同特点是既中规中矩，又旋律优美，节奏明朗，板式富于变化，依人物的性格、遭际、情感设计行腔。所以动听感人，富有意蕴神韵。因此风行于世，蔚为大观，成为日后京剧各流派生、旦新腔迭出不尽的源头，后人竞相效仿。仅就此而论，谭鑫培、王瑶卿分别被称为京剧老生艺术和旦角艺术的开山鼻祖。

谭鑫培、王瑶卿之后对京剧声腔艺术作出重大贡献的里程碑人物是梅兰芳和余叔岩。这两位大师又分别在“王腔”、“谭腔”的基础上细加琢磨，使之更加丰富完美，更富有抒情性、欣赏性、品味性，创造了更有神韵风采，更为世人崇尚的流派新腔——“梅腔”、“余腔”。

很有新鲜感和吸引力的“梅腔”、“余腔”是对“王腔”、“谭腔”的最好继承与发展。正如梅兰芳先生自称是“按他（指王瑶卿）的路子完成他未竟之功的”，“梅腔”、“余腔”的最大优点是保持传统风范，加重古典色彩，又适应时世要求。更可宝贵的是，既规正大方，又平和大气，且通大路，好学易效。适宜于塑造刻画本行当的各类人物形象，适合于本行当演员根据自己的嗓子条件自由地进行各种新的艺术处理。

因而“梅腔”、“余腔”被其同时代人和后来者奉为正宗京剧唱腔的典范，视为最符合传统规范的标本。于是宗王师梅、宗谭师余蔚然成风，长期成为京剧生旦两大行当学习效法的艺术主流。我母校中国戏曲学校，早在王瑶卿先生任校长时，就确定在演员打基础阶段并不专攻一门一派，嗣后，一直坚持这个基本教学原则。虽说如此，列入教学剧目的梅派戏、余派戏甚多。王瑶卿先生在京剧界被誉为“通天教主”，是四大名旦之师。在他眼里，“梅派戏”、“余派戏”不同于其他流派戏，是路正道宽，适宜于打基础的正宗。我在母校就是宗王师梅，得益匪浅。“梅腔”、“余腔”既体现了京剧最

高水平的声腔艺术，却同时最适宜于打基础，其超凡脱俗、独特珍贵之处，就在于能让演员从步入艺术道路之初就走得正，走得直。就像一棵树，先要让它长得直，以后才生发出条条枝蔓。

有这样的基础，新腔迭出就能不断给京剧增添活力。四大名旦之后，又出了个杰出的艺术大师张君秋，他的最大功绩也是刷新了京剧旦角声腔艺术，创立了新腔。“张腔”的重要价值，还在于它与“王腔”、“梅腔”一样通大路，适宜于打基础。

这是王瑶卿校长和母校给予我的最重要的艺术观念。我虽然没有拜师归派，但我在艺术成长道路上始终以宗王师梅崇程学张为主，就是由于时时牢记前辈艺术家们这样的教诲。

梅兰芳是中国戏曲史上的一个奇迹，是戏曲艺术的一面高耸入云，永不褪色的鲜艳旗帜。梅大师自己追求美，同时也希望后来人也能懂得美，追求美。他在去世前的十年间，曾多次勉励青年演员“要锻炼到耳聪目明，心中有数，善于辨别精粗美恶”。梅派戏美，所以在我选择演出的传统戏中以梅派戏居多。

浓重醇厚的古典意味与严密和谐的歌舞组织是梅兰芳表演艺术的两大特征。梅先生在谈论他的舞台艺术生活时，常常将京剧称之为古典戏剧。在他看来，京剧与最成熟最完美的古典戏剧昆曲在艺术上是一脉相承的。徽班虽是孕育京剧的母体，但形成时的京剧更多的还是承袭了昆曲的表演体制，京剧创始人程长庚、徐小香和稍后的同光十三绝之一，梅兰芳的祖父梅巧玲等一批京剧名家都是当时的昆曲高手。梅兰芳更是一位抢救昆曲功劳最大，兼演京昆成就最高的京剧艺术大师，受昆曲艺术的影响极大，以至将昆曲表演的艺术优长融入京剧表演中。他的京剧表演与昆曲表演如出一辙，尤其是渗透出的古典意味，不比昆曲逊色。我们只要将电影《梅兰芳舞台艺术》中的京剧《霸王别姬》、《宇宙锋》、《贵妃醉酒》和影片《洛神》与昆曲《游园惊梦》、《断桥》相比较，就不难看出。他所演的京剧充满着古典美。

古典意味对于京剧艺术来说绝非可有可无，京剧的珍贵艺术价值及其文化意义正在于它能同时兼有古典性、传统性、民族性和时代感。它之所以能长期在戏曲中独占鳌头、称雄舞台，其富有古典意味是一个极其重要的原

因。我很欣赏京剧中的古典意味，这也成为我在老戏新演时或编演新剧目中的一项艺术追求。现代戏《蝶恋花》中的“古道别”就颇有古典意味，而且是洋溢着时代气息的古典意味；《李清照》则从化装、声腔、表演到舞台美术全方位地有意体现着古典色彩。

严密和谐的歌舞组织是梅兰芳表演艺术中最突出的特征。这也是梅先生从“百戏之祖”昆曲那里学习和吸取过来进而使之更加完美的。他在谈到他为什么要学习和提倡昆曲时说：“昆曲具有中国戏曲的优良传统，尤其是歌舞并重，可供我们采取的地方确实很多。”而在他从艺初期那个时候，京剧艺术尚有明显不足和不成熟的地方。正如他说的那样，“在京戏里，夹杂在唱工里面的身段，除了带一点武的，边唱边做，动作还比较多些之外，大半是指指戳戳，比划几下，没有具体组织的。昆曲就不同了。所有各种细致繁重的身段，都安排在唱词里面。嘴里唱的那句词儿是什么意思，就要用动作来告诉观众。所以讲到‘歌舞合一，唱做并重’，昆曲是当之无愧的。”鉴于此，梅先生要学昆曲，演昆曲，掌握昆曲的艺术真谛，倾心竭力地将之吸取过来，融入自己的京剧表演中，把“歌舞合一，唱做并重”发挥到极致，推向尽善尽美的艺术境界。

凡懂戏曲的都知道，中国戏曲的艺术形态如国学大师王国维所说，是“以歌舞演故事”。但这“歌”与“舞”又绝不能是两张皮，而应该熔铸为一体。梅先生对此作出的成绩和贡献最大。因此，京剧到了以梅兰芳为代表的这一代，其“歌舞合一，唱做并重”的特征较之昆曲已大有后来居上之势。

对于梅兰芳舞台艺术中的“歌舞合一”，我们的视线绝不能片面地甚至孤立地停留在诸如《霸王别姬》的舞剑、《廉锦枫》的刺蚌这一类表演，真正意义上的“歌舞合一”在于无数的那些高明而巧妙地将一个台步、一个手势、一个身段、一个眼神严密而和谐地组织成符合规定情景的表演动作，又将这表演动作同时与唱念严密而和谐地组织在一起，融为一体。这些表演中的台步、手势和身段等等并不是天然的动作，它们无不具有程式的规范，但又是由程式出发，能够准确表达某一意思，或某一情感，或某一心理，或某一环境的，为表现人物情感和内心服务的戏剧动作。这样的“歌舞合一”自

始至终贯穿于他表演的全剧，而且到了炉火纯青的境地，而这恰恰是中国戏曲表演体系区别于他种戏剧表演的根本所在。

毕业后，三十年来，我演的梅派戏不少，有《四郎探母》、《玉堂春》、《凤还巢》、《霸王别姬》、《贵妃醉酒》、《武家坡》、《汾河湾》、《游龙戏凤》、《二进宫》、《奇双会》、《秋江》，还有《龙凤呈祥·洞房》《长坂坡·掩井》等。其中有些戏是多个流派都演的，但我都基本按梅派戏路排演。

我所选演的梅派戏大多是经典剧目。既然是经典，那就是人所共知的典范，深入人心的权威作品。大家知道，在表演艺术上人称我为“无派演员”。但既然演的是梅派戏，就要忠于原作，要保持梅派戏固有的艺术风格，体现梅先生的艺术追求和审美理想，努力演出自己的最高水平。记得有次在人民剧场观赏上海京剧院李玉茹老师演的《贵妃醉酒》，深深地吸引住了我。我看过的这出戏所有的舞台演出，李玉茹老师的表演最富有梅兰芳遗风。于是抑制不住喜悦与钦羡，跑去向她求教取经。李老师非常热心，倾囊以授，让我满载而归。

听师辈们说，当年上海滩演《贵妃醉酒》以欧阳予倩和冯子和两位前辈最负盛名，一当梅兰芳赴沪上演此剧，便形成三足鼎立。但又只有梅大师的《贵妃醉酒》经受住了观众和时间的考验，成为举世闻名、长演不衰的戏曲经典。于是这出戏也就“梅花独放”，而且鲜艳至今，长开不衰。

早先的《贵妃醉酒》黄色成分较重，被称为“荤戏”，梅先生将之去芜存菁进行改造，化腐朽为神奇，使之成为一部高雅的精品。“醉而不淫”是这出戏的一次艺术升华。梅先生一再强调要演出杨贵妃的“贵”、“醉”、“美”。对旧版本《贵妃醉酒》的成功改造，最能体现早期梅兰芳的艺术精神及梅剧的艺术格调和品位。

人们认为梅先生的舞台艺术崇尚平淡，很少用奇腔高调和高难动作。确实这样。即使像《贵妃醉酒》中人们觉得难度大的“卧鱼”，连梅先生自己都说只要有基本功，做起来并不难。我也认为梅先生讲究的是在平淡中显精彩，在平和中见深邃。《贵妃醉酒》就是如此，真有如“绚烂之极，归于平淡”。拿这句话来评价梅剧，特别是这出《贵妃醉酒》最好不过。

我演梅派戏恪守两条原则：忠于原作；进行微调。忠于原作是首要的，

因此每排演一出，第一件大事就是搜集有关这出戏的梅先生的音像资料及相关书籍，不计其数地仔细观听，仔细揣摩，而且还要请高师明师辅导指点。如排演《武家坡》、《汾河湾》，就请京城票房名家、熟谙梅剧的顾森柏老先生说戏。至于《霸王别姬》，还在戏校时我就跟着华慧麟老师学得十分瓷实。华老师是梅先生的高足，梅家座上客，深得梅先生的真传和梅剧精髓，她是把这出戏当做重点剧目全心全意地传授给我的，所以，我所学到的是地道的梅派正宗。学生时代是以学为主，虽每出戏学会后都要实习演出，但演出场数毕竟有限，加上这出戏学会不多久便进入现代戏占领戏曲舞台的极“左”年代，当组织上安排我以《霸王别姬》赴日演出，已有近二十年过去了，单靠记忆恢复实在没有绝对的把握，那时尚无光盘可供观摩学习，而离赴日已为时不远，情急之下，于是回母校去请教艾美君师姐。艾师姐也曾师从华慧麟，这出戏她在剧团时演得多，现在又正在教这出戏，自然牢靠。为使舞剑这段戏的技巧到位，又请武旦名家闫世善老师每天看着我练剑，具体指点达一个月之久，才有我后来表演的梅派《霸王别姬》。

不论是演梅派独有的如《霸王别姬》、《贵妃醉酒》，或是多个流派共演的如《武家坡》、《二进宫》、《游龙戏凤》、《玉堂春》等，我在唱、念、表等方面都努力按梅派路数，绝不轻易走样。但是在表演中，又会审慎地做一些必要的微调。微调，就是遵循梅大师所指点的“移步而不换形”。

其实，演出中的微调是不可避免的。一出戏要成为名剧甚至经典，非经千锤百炼不可。所谓千锤百炼，无非就是不断地反复地修改加工，其中有时是大动，有时是微调。即使已成了经典，还须继续进行微调，更允许别人搬演时这么做。因为戏是死的，而表演是活的。就是名家在演出自己的拿手好戏时也会常常进行微调，还会常常随着自己新的体验临场发挥，即兴表演。这本符合戏曲表演的艺术规律。得体并增色的临场发挥、即兴表演正是一个演员表演才能的真实表现。前辈艺术家说过，“戏到熟时是生时”，“常演常新”。熟戏只有当做生戏演，才会有新鲜感，才会有表演激情，才会用心去演，也才会演出新的色彩。如果一次又一次地机械地重复表演，那就成了刻板化的失去生气的艺术，就会导致退化，这是要不得的。

对经典进行微调不是一件简单的事，要从内容到形式作全面考虑，要微

调得好，更不容易，有时甚至比创作一部新戏还难。难就难在因为是经典，要务必保持其原来的风貌、格调、品位，而且又要微调得比原来的更合理、更完美，而绝不可失之毫厘，差之千里。从这意义上讲，也是创作，或者叫做再创作。

我演梅派戏，唱念都按梅腔，但又都是用自己的嗓子和方法唱的梅腔，用自己的理解去刻画表达人物感情，并不模仿或沿袭男旦的用嗓方法。男旦因为受生理条件限制，必须采取特殊的用嗓方式去模仿女声，而我拥有天然的女声，需要做的只是用艺术化的处理，使其音质音色都具有京剧的韵味。因此，我演唱梅派戏时，坚持完全运用梅腔，但是在发声用嗓上，特别是抑扬顿挫，都经过自己的安排，有自己的理解，会下苦功，我力图唱出能体现出我的个人色彩的梅腔，使之既富有梅腔的味道，又别有自己的嗓音和声腔特有的韵味。这样虽不会是复制的梅腔，翻版的梅腔，但我认为，这才是生生不息的梅腔。其实演流派戏同样允许有自己的风格，刘长瑜、宋长荣、孙毓敏都是荀派，但戏路并不完全一样，各有各的风格。

艺术讲究独特。即使大家演的都是梅派戏，而且都是同一剧目，也应该各有自己的独特之处，也许观众所喜欢的，津津乐道的还正是你那独特之处。当然，演梅派戏就不能用你的所谓“独特”破坏梅派风格，这是不可动摇的前提。再说，创造独特，也要依据自己的艺术条件选准方位。一个称职的演员，应该学会善于发现自己艺术条件中的优长，尔后善于利用、调动和发挥自己之所长，进而有自己的创造。

演梅派戏当然要唱梅腔，但在演梅派戏的过程中，有时对梅腔的微调也会有些破格。如《武家坡》中的王宝钏，其基调是个悲剧人物，所以当唱到人物感情需要时，我会适当糅进一点程腔因素，多渗透出一些悲情色彩，使之能更贴切、更准确地表现人物。但做这样的艺术处理又得无碍于梅味、梅韵的充分体现。《武家坡》是王派、梅派、程派、张派都演的剧目，微调的幅度大一些也好说，《霸王别姬》则不同了，是纯粹的梅派戏。即便如此，我以为，只要不伤总体大雅，只要合理，个别地方微调得大一点也无妨。

《霸王别姬》虽是战争题材戏却充满含蓄美、平和美。戏中无论是唱念还是做，讲究的是突出一个“圆”，唱念中即使用高音也不显高，充分体现

了梅剧平和、含蓄的艺术风格。这当然不允许有丝毫破坏，所以我在觉得应该微调的地方是用了苦心下了工夫的。

华慧麟老师教我这出戏时，一再强调要明显地表演出虞姬此时表达自己内心情感的两面做法：面对霸王时要强装笑颜，背向时则暗抛珠泪，而且都不能让霸王觉察出来。其实这两面是同一感情的流露：对西楚霸业败局难挽的痛楚，对陷入悲观的霸王的怜惜。这痛楚、怜惜都出自她对霸王真挚深厚的爱。面对这生死关头，虞姬已暗下不拖累霸王的决心，而且要以自己的爱慰藉并鼓励霸王振作起来做最后一搏。为突出这一主旨，我觉得对这两面的表演可以做些强化的艺术处理。

这里仅以“如此，妾妃出丑了”这句念白的表演为例。

我在念“如此”时低头蹙眉，“妾妃”二字时抬头露笑，仰视霸王，示爱给他以力量，“出丑”二字时头偏转，做拿斗篷掩饰欲哭的心情，难抑的悲悯。至“了”字时，头渐抬高，神情渐露刚毅，声音拉长，由弱渐强，细时如丝，伴有颤音，手微抖，渐慢下蹲，逐渐放音，动作的颤抖力度也随之逐渐加强，直至声音与动作同时推向高潮，心中的悲痛最后倾泻而出。此时双眼饱含泪水，又高又亮的声音戛然而止。虽干净利索，却余音缥缈，紧接着转身挥泪，开始舞剑。这一声“了”意在希冀霸王千万别辜负她这一片良苦用心。

我之所以要在这句念白上表演如此刻意用心，特别是在这一声“了”字上做足文章，是认为此处是戏眼，是提神之处，也是最能打动人心的地方，我要让虞姬那含蓄的脉脉深情无法遏止地爆发出来，从而产生一种震撼力和感染力。我在日本每演到此处，台下总会响起一片喝彩声。后来去法国演出此剧，也获得同样的艺术效果。我猜想，大概是观众被剧中人感动了缘故。

《游龙戏凤》是梅先生的早期剧目，与余叔岩合作演出时剔除了其中的庸俗之处，改造成为一部清新健康的轻喜剧，很受时人欢迎。我们排演时又对李凤姐这一人物形象进一步微调为，李凤姐最初对军爷的挑逗十分敏感，机警地抵挡，后发现这位军爷举止虽不检点，倒也随和可亲，似乎渐生好感，因而以调皮戏耍的心态对付。这样，当她得知军爷就是皇上时便下跪讨封就合理了，观众不会有突兀之感，她也不会有攀龙附凤之嫌，使这个天真

纯朴伶俐的乡镇姑娘更显可爱。排演前，我看过童芷苓、言兴朋的联袂演出，还看过刘长瑜、张学津合演的音配像，因此表演上吸取了荀派的优长，使李凤姐的形象增加了生动活泼的艺术因素。

演梅派戏适当吸收一些他派艺术优长，将它融入梅派，非但无损梅派戏，反而会更增色。以前常听说水袖功也是程砚秋先生的一绝，有次看赵荣琛先生演出，果不其然。赵荣琛先生是水袖功夫最到家的一位程门弟子，耍得非常好看，而且非常有表现力，叫我好生喜欢。受此启发，在我与耿其昌研究排演《武家坡》、《汾河湾》时，不约而同地提出王宝钏的表演如果能借鉴一下程派水袖岂不更好。于是决定去向赵先生求教，不巧的是他已去美国讲学。这样，就直奔江新蓉老师处求教，向她学会了不少水袖套数。

不过，程派水袖再好，也绝不能滥用，在梅派戏中更要严格控制其运用量，而且在运用时不能照搬，只能化用，使之与梅派艺术风格和谐一致。因此我只是在王宝钏抗拒薛平贵“调戏”时安排了四次甩水袖。第一次，当薛平贵手拍王宝钏的肩膀时，我转身用右手的水袖掸开薛平贵，同时左手翻水袖挽小刀花躲闪；第二次，是薛平贵假借交信要扣王宝钏的手，我迅疾缩手，向右双反翻水袖又双手向左抖出去，以示抗议；第三次，是薛平贵要抱王宝钏的腰，我便来个双手两边双飞翻反绕然后抛出去水袖作抵抗；第四次，王宝钏唱【流水】“管叫你思前容易，你就退后难”时随唱随绕水袖随节奏最后一字抛出去。王宝钏唱时，怒目追逼，并翻水袖击之以示愤慨。所耍出的水袖花各不相同，所使的劲一次比一次有力，所做出的动作，幅度一次比一次大，与剧情的发展，王宝钏刚烈性格的勃发相对应。这样演来的，才不会失去梅派戏独特的风格韵味。同样，《汾河湾》的两次进窑，我在赵、江两位老师那里得到不少教益，但是在水袖的具体运用上，又根据梅派的表演路子和我自己对戏情的理解，做了重新安排。

我之所以在此处做这样的微调艺术处理，意在给梅派戏的平和风格点缀上一点强烈色彩。而此处是这出戏的戏眼，是最能突出表现王宝钏性情和品格的地方。在表演上应该强烈些，这样，留给观众的印象会更深刻些。而且这么做，也增强了这出戏表演艺术的动作性和丰富性，增强了王宝钏艺术形象的动感和美感，让这出戏更好看些。因此，选准微调点，而且微调得恰到