

川剧表演程式丛书

四平千軍

曾荣华 口述

蒋永德 整理



四川人民出版社

川剧表演程式丛书

四 卒 千 军

曾 荣 华 口 述
蒋 永 德 整 理

四川人民出版社

一九八〇年·成都

前 言

我国戏曲，是一种综合艺术。戏之中诗歌、音乐、舞蹈，以及生、旦、净、末、丑各行，各个流派（河道）均保有各自独特的艺术风格。从解放后到今天，川剧在党的“百花齐放”、“推陈出新”文艺方针指引下，全川文艺工作者搜集、整理、汇印出的大量文字资料，使人感到遗憾者，活跃在川剧舞台表演艺术中有关兵卒问题未被重视。

富有传统艺术特色的一整套“兵卒程式”，是属于整个戏曲艺术不可缺少的组成部份。它与各行当在表演艺术上是机器的整体，缺一不可。过去，川剧造就了不少人材，他们中绝大多数是穿过“卒”的，所谓的幼而学，都是先穿卒而后慢慢提高而唱其它角色的。就以我这个“仙根仙底”（父辈即从艺）的幼而学而论，尽管从小就学会唱很多戏了，上班子后，仍沿着传统规律，先学“穿卒”（吼班）开始。过了一定时间后，才逐渐担任“娃娃生”、“三小生”、“二小生”、“杂角”、“武生”……。在演武生的时候，我才懂得，我所演武生戏的台词、场口、动作基本上都是通过穿卒在台上学到的。从前演出没有导演制度，完全是师承技艺、口传心授，俗谚云：“师父引进门，修行靠各人”。在扮演

杂角、穿卒的长期艺术实践中，我学会了舞台上剧中人物之间的尊卑礼节；懂得了舞台上各个区域的表演规律；听熟了川剧昆、高、胡、弹、灯一整套音乐的异同、曲牌的区别；熟悉了各个行当的基本知识，这些对我以后的发展起了很重要的作用。

旧社会戏班上实行行会制，穿卒属七行半人中“得胜会”这一行的专业人员。解放后，从旧社会遗留下来的穿卒的演员们，有的已经年老体弱，有的本身都是病残，当一九五六年省、市文化部门组织发掘整理川剧传统剧目时，他们要承担内部试演的发掘任务，又要应付日常对外营业演出，原有穿卒演员满足不了需要。于是，戏剧学校学员和随团学戏的大批年青人承担了这一工作。那时，一方面上面重视不够，再则年青人匆忙上阵，思想上对这种艺术实践认识不足，给安排业务的同志带来了很大的困难。（这一问题直到今天也没有完全解决好。）我认为，旧社会穿卒的人受歧视，今天穿卒的“卒”没人重视，这都是封建社会等级观念在某些人头脑里的反映。基于以上这两种不利于发展川剧艺术的情况，产生了我整理“兵卒程式”的动机。从那时起我便开始酝酿，并在原成都市市长李宗林的鼓励和直接关怀指导下，于一九六二年五月写完《川剧兵卒程式》初稿，第二稿还来不及打印，文化大革命开始了。

在“打倒一切”的极左口号声中，林彪、“四人帮”的法西斯文化专制对文艺界实行了全面专政，幸运我那个“封资修黑货”还未出笼。谁知道，才遇浩劫，又遭火灾，令人十分痛惜的是成都市川剧院艺术资料室因个别人烤火失职，

遭火焚烧，所有解放后收集、整理的宝贵文艺资料仅留片纸只字，当然我的那个《兵卒程式》也未能幸免。

一声春雷，英明的党中央率领全国各族人民一举粉碎万恶的“四人帮”，砸烂了我们项上的精神枷锁，使川剧获得了第二次生命。文艺园里，百花盛开，抚今思昔，心潮起伏。“四人帮”十年残酷糟踏文艺，造成今天青黄不接。正当全国人民向四个现代化进军的时刻，我们这一辈文艺工作者应该做点什么有益于发展川剧艺术的事呢？

最近，省市文化部门领导和出版单位大力支持和鼓励，希望我把从事川剧工作数十年的心得、体会、经验作详细的记录、整理，以饷读者。因此，我决心将过去发表过的和未发表过的资料搜集起来，重新加工整理。这本《四卒千军》就算这项工作的开始吧！

川剧虽是四川人民创造的地方剧种，但它综合了全国五大剧种——昆曲、皮簧、梆子、高腔、灯调的特点。川剧萌芽于明末清初，发展壮大于清中叶，繁盛于清末民初——辛亥革命前后。并通过川剧独树一帜的打击音乐，统为一个传统深厚，丰富多采，形式多样的“集锦戏”。

川剧的初成，以清唱（坐唱）围鼓开始，然后登台演出，于是才有“兵卒”的出现。继而科班、科社兴起，改变了“乡班子”一梁一柱（各行当中一主一次角），因陋就简的朴素现象，出现了“闹热戏”的大场面，一新人们眼目。当时穿卒受到内外行的重视，于是设立了“得胜会”这一行当。

川剧的“得胜会”

川剧产生在封建社会，故在戏班内部的组织结构里不可避免地要罩上一层封建迷信色彩。每个川剧班里所供奉的“太子菩萨”就是这种封建政权、神权的象征。川剧班上“太子菩萨”的来源，更是神乎其神。据传他系唐明皇的太子，生前酷爱戏剧，曾随父幸蜀，故死后为神，唐明皇追封“梨园艺使”，专管戏剧。由于这种无稽考之传说，造成川剧班里“生”行居首位，旦末净丑次之。

过去剧班除老板做班子外，也有同仁组班的，它的内部结构均由七行半人组成。这些行当为：

“太子会”（生行）

“娘娘会”（旦行）

“财神会”（净行）

“文昌会”（末行）

“土地会”（丑行）

“集贤会”（音乐行）

“得胜会”（兵卒行）

“观音会”（杂工，称半行）

各行会设会首一人，每年逢神生辰集会一日。举行这种

仪式，一般在台上（或当地塑有该神像的庙宇）燃点香烛，上供“太子菩萨”，由该行会首主持，邀请其它行当代表和社会上各行会会首参加，到会者都要送礼，以表示祝贺。这种形式逐渐变成调整内部纠纷“坐公堂”（即私设公堂）的约定俗成的机构。过去戏班上集会，往往“得胜会”比其它行当集会闹热，他们很团结。

“得胜会”初兴于何班何社？无详细文字记载。古之“象人”以四人为一堂，扮演飞禽走兽，专施舞蹈，无演唱台词，它可以说是“得胜会”的前身。

“得胜会”成员即扮演戏中兵卒的演员，过去统称“穿卒”或“吼班”。它在戏中出现的角色计有：马衣、书童、袍子、上天龙、捞子手、挂子、打手、彩女、丫环、女兵、内信子，其中彩女、丫环、女兵、内信子扮演者属“娘娘会”，但过去旦角都是男旦，兼之又是专业担任，由于工作性质与“穿卒”同，故往往列为“得胜会”。“卒”以四人组成，呼“堂”，每堂设头、二、三、四旗（四旗或称尾旗），分工合作，组织严密。工作职责一般定有：“头旗带马二旗报，三旗麻麻尾旗轿”。“麻麻”即饰戏中出现之小鬼，如从前演“御河桥”，柯太傅将柯宝珠推跌下桥后，下马门便要出来一个戴红尖帽、手中拿杆小旗子的“麻麻”，摇动小旗将柯宝珠引下场，以向观众示意柯宝珠溺水未死。这个小鬼便由穿卒中的三旗扮演，同一出戏中，柯宝珠乘小轿至御河桥的那乘轿子则由尾旗扮演，由此可引伸所有剧中的轿子不管皇帝和庶民所乘之轿统由兵卒中尾旗扮演，如果谁违反这一组织原则误了场，轻者遭到老师们训斥，重者

“坐公堂”挨屁股，到了出现“包卒”的时代，“得胜会”的代表则要处以扣发工资或开除。

我上戏班时，还没有出现“包卒”的专业“得胜会”，那时仍是师承关系，穿卒是上班时尽学徒的义务，实际上是从艺者的必修课。由于川剧剧目繁多，学徒们不可能胜任所有剧中的兵卒任务，后来出现了科班，但一个科班又只演川剧剧目中之一部份戏，不同于江湖班子戏路复杂，这就为专业性的“穿卒”提供了客观背景，就我所知，专业穿卒产生于1935年川剧赴上海演出前夕。

担任专业穿卒的“得胜会”代表必须具备一定的条件，首先要熟悉各条河道的戏路。因为这时出现专业化“包卒”的时候，川剧已经完全系统化了。昆、高、胡、弹、灯五种唱腔形式早已化进来了，甚至汉中二簧亦同台演出。由于形式多样，各类形式曲牌数以千计，剧目更有“唐三千、宋八百、数不完的二、列国”（这些说法是有夸大）但不可忽视的在艺术风格上，有各条河道（流派）之分，全川仅出现的戏班有江湖班、科社班、猫儿班（基本上全班各行由女娃儿组成）、陕班子（汉二簧）等，这些戏班来自西南四面八方，纵横交错，兼之当时演员插班、跳班自由，南来北往，互相影响，同样一出戏则有不同的演出形式和表演风格，因分上坝路子、下河路子、江湖路子、私路子、泰鸿路子、……这类错综复杂的艺术交流，各立派系，争相斗艳，对川剧的丰富和发展起了促进作用。在这种形势下，对一个专业性的穿卒代表来说，要在台下组织、台上统率五、六堂卒，并能应呼那么复杂的演出，维持这么多人生活，没有一套过硬本领

是办不到的。

搞这种专业的代表人物是从哪里来的呢？他们必然从小学艺，由于在演出上有一定的局限，但在戏路和曲牌演奏一整套演出规律中熟悉舞台，这种人可称代表。在戏班内这种人被称为“下一坎”，乍听起来，这句话有点轻看人，其实不然。因为我们在舞台上生活时间长，本身也是从这条路走过来的，懂得它的重要性。我们常说：“他把你带得出去，你把他带不进来”，就是说你演主角的没有宫女、兵卒你能一个人上场、下场吗？

在有等级观念的人们眼里，他们把旧戏班上的“下一坎”演员同“穿卒”演员划了等号，好象它们之间是有区别的，其实也不然。在旧社会所有戏子都受社会歧视，但“下一坎”与穿卒演员还要遭受被歧视者的歧视，所以说“下一坎”与穿卒演员遭遇是共同的，如果有不同的话，那就是一根藤上的两条苦瓜。我所看到的“得胜会”代表有的本身就是“下一坎”演员。因为这些人搭的班子多，戏见得多，由是对各条河道艺术风格了解得多，舞台上实践多，他们中有不少人是受人尊敬的“肚皮先生”。记得我初上戏班时见到过资阳河专门穿“上天龙”的陈文林老师傅就是典型。他每天一早一晚坐在台上，将演戏用的弓马棹子摆在面前，棹上放块醒堂木，左手挂副鼓板，右手拿小鼓签子，向戏班上的演员教戏、向乐员教锣鼓。他不识字，更没有剧本，全凭口传，严肃认真，一丝不苟，当时就有“字纸篋篋”、“箱钉子”、“戏夫子”、“剧本掌故”、“肚皮先生”之称，他们为什么能记得这么多戏呢？一句话，见多识广阅历深。川剧的历史虽

不很长，但是它的面很广，远涉云南、贵州；在四川有四条河道，再由农村到城市，上坝到下坝，自由搭班，彼此影响，这就使川剧造就了不少艺术人材和艺术大师、“圣人”、“大王”。

从前演戏受到一定物质条件限制，如演员阵容只有一梁一柱，舞台道具因陋就简，采用虚拟手法，正是在这种艰苦条件下，川剧形成了独特的打击乐和丰富的传统表演艺术。因为戏班走拢码头，打杂师抱起“点单”，只要会首在点单上把戏一点，打杂师上台一报，早台什么戏，午台什么戏，各行当演员便按照剧中人物，扮演你这一行当应担任的角色，根本没有时间和可能把早台的戏来一番排练，我们常说：“闲时学来及时用，急时学来不中用”。现在的条件好了，一个戏可以排两个月、三个月甚至半年，不再出现过去被戏逼得跑滩的惨状了。从前在戏班上担任“梁、柱”的演员一般都算上了品的“肚皮先生”了。但是，川剧戏路复杂，同一出戏就有不同的演法，加上遇着挑剔成性的会首，给你来个突然袭击，明知你擅长高腔，他偏要点你胡琴，故意逼你出丑。这样他可以不给工资，反而要罚戏。这种遭遇从旧社会过来的老艺人有深刻的体会，在旧社会我被会首刁难逼出走过多，但也有过幸运的时候，往往在这关键时刻，便有那些“肚皮先生”自告奋勇地悄悄把我拉在一边，从头到尾把我今天要演的角色台词教给我，先在思想里有个轮廓，然后，到演出时便利用他扮演杂角的身份，在不被观众视线注意地机会，在我身前左右、马门上下给我“贴”起，发现停顿时，从旁向我提词（称为“递戏”）他们还会利用

锣鼓或迁换场次把你“包”下来。今天有点成就的老艺人谁没有接受过那些“下一坎”、“得胜会”的帮助？因此，对那些“字纸筭筭”、“箱钉子”式的无名英雄值得怀念。这类“肚皮先生”解放前是比较多的，解放后还没有听说出现过这类“专家”，这是因为社会条件变了，情况不同了。

作“得胜会”成员还要谈及的是要具备对川剧打击乐、唢呐曲牌的熟悉，每遇戏中的“打反”、“发兵”、“会仗”、“点将”等场面，穿卒者必首当其冲。人们常说：

“红梅院子白鹿卒，三进忠的转转多”。红梅指川剧《红梅阁》中的丫环、院子跟随贾士道在西湖中游玩，扮演院子丫环的要伴着笛子曲牌引导行进，步法、身段要在整个节奏中，该站便站，当停则停，不能超越一拍，因为昆腔套有唱词。白鹿指川剧《射白鹿》一剧的武场斗勇。汉献帝郊外狩猎，曹操欲行刺献帝，被刘备弟兄保卫，曹操始终不能得逞。在这场斗争中，三方都处于非常紧张，但表面上又要显得很平静，表现方法上又是剑拔弩张、战马冲击，一场你死我活的决战有一触即发之势。在反映这种内心矛盾和感情冲突的场面时，扮演御林军的演员最要紧的是记清上下场次，掌握走法，弄清曲牌吹奏长短节奏，分清敌我，避免出现走错场口的事故。另外川剧《三尽忠》是跑场戏。兵卒要跟剧中张宏范、张世杰，在追击的几场中，敌我双方不停地上下场，没有经验的穿卒演员跑两个转转（从内场到外场、又从外场到内场）就要出事故。这些戏都是对穿卒演员的艺术考核，又是他们的棘手戏。从前资阳河有两个做班子的韩金成、欧银成（都是艺人）内外行都称他俩为“戏王”，他们

对搭他俩的班子的音乐、演员相当严格，即使是“得胜会”的弟兄搭他们的班子也不放过。吃饭时，他们把脚踩在甑盖上，要来打饭的“得胜会”哥弟接受他们的考核，随意提一出戏，要你把曲牌、走法说出来，考不起，不但饭吃不成，而且会马上叫送客。不要小看“得胜会”，在旧社会莫说唱戏，穿卒这碗饭都很艰难。

为了谋生糊口，在漫长的舞台生涯里挣扎的“得胜会”弟兄们，走南闯北，颠沛流离，为推动川剧艺术的发展，形成各条河道艺术风格、流派，作出了自己的贡献。作为“得胜会”这行在全川也涌现了不少代表人物，他们虽不同于演唱中的名角，但他们中有各不相同的特点。如资阳河的陈文林，凭肚皮记得多，能教能打；下川东徐子林、高占成戏路熟练，能演能教；成都坝子潘贵全、刘泉生对三、列国戏能包本；重庆的戴有清（绰号戴高人）最讲义气，是开创包卒的前驱；其次还有保宁河的沈润之，北路刘全等等，在这些代表人物中威望最高是陈文林，影响最大数戴有清。

戴有清，不知他生卒年月。1935年川剧首次渡过巫山峡出省赴上海演出，该班中四堂卒、一堂彩女、两个轿子，共廿二人的专业穿卒演员则是由戴有清为代表承包的。川戏班里出现正式“包卒”由此开端。自此以后，“得胜会”则由个体谋生发展为集体受雇。尽管在上海演出由于各种原因未获得较大成功，但是以戴有清为首的“得胜会”集体形象仍发挥了它的作用，给上海观众留下了“一台子吼班彩女很整齐”的好印象。那时他们的组成和声势在川剧中是空前的，给省内各戏班的震动极大，这在川剧发展史上都有它的地位的。

“包卒”的出现，不仅给川剧舞台增加了闹热气氛，而且显示了他们的集体力量和坚强团结。同时，与资本家和旧社会地方恶势力展开了激烈的阶级斗争。

据传，戴有清从小衣食无着，流浪街头，被人同情其贫困苦境，收上戏班，专饰穿卒，从此开始他的舞台生涯。在万恶的旧社会，唱戏的好角色都被歧视，列为下九流，那么象戴有清这种穿吼班的人更低下不堪了。他把长期在戏班上遭受的等级歧视，概括成这么几句话：“出马门（我们）走前头，吃饭（我们）走后头，关钱（我们）是零头，吃么台（我们）磕不完的头。”（码头上给戏班送半边猪肉全班人打牙祭，穿卒的能吃到，除谢码头会首外，还要给戏班上的师傅们磕头，感谢恩赐）几十年南来北往、四方飘流，在别人嘴巴上接饭吃的日子，逼使戴有清愤然地吼出：“这种非人的日子不是你我弟兄过的！”于是他利用“包卒”积攒的钱在重庆租了一间房子，专供各地跑滩到重庆搭班子的“下一坎”、“得胜会”穷弟兄住宿，同时，就在这间房子内为穷弟兄开办免费伙食，给零钱花，帮忙介绍搭班子，凡到重庆去的穷弟兄吃、住、用、搭班子统统包了。确实在重庆安插不下的，也要送盘川、出具私人介绍（名片）到其它地方搭班生活。除开本行道外，在重庆其它行业的穷弟兄，如躲壮丁、遭天灾人祸的他都同情，并鼎力相助。由于他待人诚恳，慷慨无私，在全川艺人中享有很高的盛名，当时有名气的角色到了重庆都要去拜会他。

在旧社会的戏班里，一个穿吼班的“下等人”能够做到不谋私利，扶危济困，把全部经济和精力用来拯救别人，在

今天说来也是难能可贵的。如果没有深厚的无产阶级感情、忘我精神，是办不到的。

“得胜会”的坚强团结，还表现在同资本家的斗争上。他们的斗争焦点是，付出的劳动最多，收入最少这个问题。旧社会在乡下演戏，一天要演五台戏——早台、上本、下本、花戏、（又称垫台；主要演折子戏）夜台，戏完还要添一折（又名添汤）。而“得胜会”每台戏都要参加演出。可是，万恶的会首、资本家还要千方百计寻找借口，克扣他们的工资。如解放前金元券贬值，行情一天变化很大，“得胜会”的工资，每人平均只有一个牌子（相当于今天一张戏票钱），这一个牌子的钱等晚上拿在手中，它的价值连一支香烟也买不到，何况是五天发一次钱，到了五天发薪时，总数又买不到一支香烟。在这种情况下，迫使他们派代表向资本家提出交涉，要求资方维持行情变动的价值，每天发工资。就这么个合理要求，也遭到资方的拒绝，还骂他们：“不干就爬”！有一次，他们忍无可忍，团结起来，愤怒地采取了“抬营”（集体罢工）的斗争办法。当晚有一出戏叫《营门斩子》，正值剧中主角讲到：“本帅，威烈侯樊（梨花）”时，场上所有兵卒齐吼一声，便从两边马门撤下干净，台上只剩扮演樊梨花的演员一个人。顿时，台上演员手足无措，台下观众哄堂大笑，口哨声、叫骂声、“退票”声、拍击椅座声此起彼落，台上的戏无法演下去，使资本家感到很难堪。这种损失不仅是当天一夜退票了事，它很快在社会上传为笑料，影响今后卖座。只有在这时，才使资本家清醒地看到，“得胜会”团结的力量和它在戏中的重要性。资本家不

伯主角辞退，他可以重新招聘，唯有“得胜会”抬营不可能马上用钱招雇得来，因为“得胜会”讲义气，在这种情况下只有支持本行的，资本家钱再多也不肯来填缺。从前有人常说：“有钱能买鬼推磨”，到这时应该说：“有钱难买鬼推磨”。

团结起来，一方面要在经济上同资本家斗争，另外还要在政治上同军、警、宪、特及地方上恶势力进行斗争。解放前流氓丘八，动辄打戏院，不受官方惩处，不赔偿任何损失，吃亏的是广大艺人，因此艺人对那时的烂兵流氓非常憎恨。1947年冬月，成都“三益公”剧院遭反动宪兵无理取闹，要台上的演出停演，台上没有停戏，十余名宪兵当即鸣枪，观众登时大哗、纷纷惊惶离去，使台上的戏无法演下去。之后，演员们正在卸装，宪兵冲上台来，用枪托和皮带见台上演员、职员便狠狠抽打，还非法打死管衣箱工人皮××，在这种不容分说，蛮不讲理，任意毒打无辜的气忿下，仍是一批“得胜会”弟兄奋起反抗，个个抓着演戏的鞭、铜、爪、锤就同宪兵对打起来。其中有个下一坎演员叫王义臣，揪倒一个宪兵不放，打得死去活来，十余个宪兵看见同伙快被打死，枪也缴了几支，知道不是好惹的，其中有胆小鬼开始溜走，不到一小时，把所有宪兵打得星散，王义臣打那个宪兵躺在台上动弹不得，急呼救命……

事后，剧院在相当一段时间不能演出，宪兵司令部要剧院交出凶手，以王义臣为首的穷弟兄只好与草鞋作个揖，到其它乡下班子去避祸。事隔两年，王义臣仍回到“三益公”探听消息，为了回避宪、警耳目，只得改王义臣名字为“汪兰廷”。

再如，1946年，一个班子在郫县乡场演出。当地乡长的

儿子，倚势欺人，横行霸道。一天晚上他带一帮狗腿子闯进内场，台上正在演戏，他硬要一女演员卸妆下台陪他喝酒。当时该演员快出场了。旁边不少演员向他提出要求说：“让她演完戏后再下去陪酒好不好？”这个恶少执意不肯，说着便用手去抓女演员头上戴的钗环，在这欺人太甚的情况下，其中有个青年演员叫唐青云，绰号白龙马的便站出来说：“一班人要吃饭，为啥不让她演戏？”就只一句话，惹恼了这个恶少，就叫随身背枪的狗腿子打死白龙马！台上那些血气方刚的青年演员——当然众多的是“得胜会”、“下一坎”弟兄，早就气愤填膺，按捺不住，听说要打，双方立即纠打起来。因是与地方恶势力厮打，不惊动台下观众，台上锣鼓特别打得响，台上两个演员假意应酬，让后台好重惩这些地痞恶人。那时乡下演戏是高台子，观众与演员有很高的距离，如不采取这种打法，倘一惊动观众，台上演、职员一个也跑不了。于是白龙马专力对付那个恶少，终于将这酒色鬼打死。乡公所四处张贴通缉令，捉拿白龙马和其它几个演员，逼得他们有的卖壮丁，死于他乡；有的远走高飞，改习别业；有的飘流异乡，杳无音信……

在旧社会，无数的穷弟兄，为了保护女演员不受侮辱与蹂躏，见义勇为，抱打不平。象白龙马这样的人不为名不为利，不畏牺牲，不在恶势力面前低头，在那时这种人每个班内都有。他们那种团结一致，忘我精神，至今想起无不使人肃然起敬。象我们这些从旧社会走过来的人，都能讲述得出不少这类故事，有的人本身就亲自经历过这些场面，遭遇过那些苦楚。

关于“兵卒程式”

“兵卒程式”是指戏中之兵卒根据戏的内容需要在舞台上进行活动从而组成画面的一种过程。它有文、武场之别，一般的金殿、公堂、厅堂、书房称文场；发兵、会仗、布阵称武场。但公堂又有文公堂、武公堂之分。如《乔太守乱点鸳鸯谱》、《借亲配》等戏中的公堂称文公堂；凡遇有用刑，打枷钉肘之场面者，如《十五贯》、《窦娥冤》等剧中的公堂称武公堂。以上各剧中公堂上的马衣、袍子、上天龙等，随着剧中主要人物身份的不同，马衣、袍子也有区别。如川剧《堂会三拉》一剧，跟随巡按大人的马衣与跟县官的马衣就有区别。巡按官大，他的马衣从服装造型上加系“腿腿”和“围脖子”的装饰以显其身份升迁和威仪；原跟县官时的马衣只有头二旗各抱一块道板，现跟随巡按，四个马衣都要抱道板或抱四把大刀，原跟县官的袍子在跟巡按时则改扮成上天龙或捞子手，如《三堂会审》袍子则改为捞子手。

在以上这些文武公堂上，马衣、袍子、上天龙、捞子手所起的作用，是显示威风和渲染气氛。同时，通过戏剧舞台，在观众面前展现了古代法律的秩序、行刑的种类和形式。刑具种类在舞台上出现的究竟有多少，没有具体的了