

戏曲 舞蹈 艺术

陈先祥 著



长江文艺出版社

戏曲舞蹈艺术

陈先祥 著

长江文艺出版社

戏曲舞蹈艺术

陈先祥 著

*

长江文艺出版社出版·发行(武汉市解放大道新育村63号)

新华书店湖北发行所经销

湖北省新华印刷厂印刷

787×1092毫米32开本 10.25印张 2插页 287000字

1988年6月第1版 1988年6月第1次印刷

印数: 1—2 300

ISBN 7—5354—0150—3

J·11 定价: 3.90元

内 容 提 要

《戏曲舞蹈艺术》是探索和阐释中国戏曲表演技艺的理论和实践的一本专著。它对戏曲舞蹈艺术的特点、规则、动律和神韵，作了生动而通俗的解说，特别是对浩如烟海、散金碎玉似的戏曲舞蹈表演，进行了分类、定位、定名，制定了“戏曲身段字谱”；并编成有人物、有情节、有音乐配曲、有姿态图和调度图的舞蹈组合。适合戏曲教学、研究工作者以及广大专业和业余戏曲演员阅读，也为歌舞演员学习我们民族的传统艺术提供了具体的镜鉴。

前 言

戏曲舞蹈艺术亦即戏曲身段，是戏曲塑造舞台形象的主要手段，它在历代艺术家接力相传的舞台实践中，逐步形成了具有民族美学特征的规范化体系。它是中华民族美学思想的结晶，是我国传统艺术的珍品。然而，还没有相应的理论来阐释并指导它；其技艺也很少见诸文字而只能是代代以身相传。

为了便于戏曲教学，也为了研究和发展戏曲表演艺术，我做了一个莽撞的探索者：研究了戏曲舞蹈的基础理论；将散金碎玉似的戏曲身段予以定位定名，制成了“身段字谱”；并运用这种字谱编创了若干套戏曲表演小品组合，为身段的搜集整理工作提供文字依据。

愿它能给戏曲实践家和戏曲爱好者提供教学的方便，也愿它能给戏曲表演的理论研究抛砖引玉。

目 录

前言	1
一 戏曲舞蹈艺术的特点、规则、动律和神韵	1
(一) 戏曲舞蹈的特点	1
1、程式性	1
2、虚拟性	7
3、节奏性	13
(1) 对比强烈	14
(2) 铿锵有声	15
(3) 依情夸张	16
(二) 戏曲舞蹈的规则	18
1、浑圆曲弧	18
(1) 一招一式 不见棱角	18
(2) 线条构图 循曲道圆	20
(3) 珠连璧合 不露痕迹	21
2、含蓄稳定	23
(1) 上身稳定 含而不露	23
(2) 下肢柔韧 内紧外松	24
(3) 举手投足 干净利索	25
3、规整统一	27
(三) 戏曲舞蹈的动律	28
1、动静法	29
(1) 戏曲舞蹈的基本章法	30

(2) 以动衬静 动静相益	32
(3) 互相适应 谐和统一	34
2、迂回法	36
(1) 强化矛盾 相反相成	36
(2) 迂回法运用的范围	37
(3) 迂回法的意义	40
3、身段运动的动力	40
(1) 力的基本要素	41
(2) 力的运用应注意的问题	42
(3) 力与气	46
4、舞蹈运动的变化升华	48
(四) 戏曲舞蹈的神韵	52
1、神与形	52
2、神与情	56
(1) 写意性	58
(2) 鲜明性	61
(3) 技术性	63
3、神与眼	63
(1) 眼睛的扩大	65
(2) 眼睛的光亮	66
(3) 眼睛的灵活度	66
(4) 眼神的夸张	67
4、神与气	68
(1) 呼吸状态的传情性	68
(2) 呼吸传情的艺术处理方法	70
二 身段表演组合	74
(一) 身段字谱	75
1、画圈转轴名称	75
2、手、步及常用动作	75
(1) 基本手位	75

(2) 常用手式	76
(3) 手的常用动作	77
(4) 基本步位	78
(5) 脚式	80
(6) 基本步伐	80
(7) 腿的常用动作	82
(8) 常用跳转	82
3、扇	84
(1) 开扇	84
(2) 闭扇	89
(3) 双扇	91
(4) 团扇	92
4、水袖	93
5、剑	93
6、棍	93
(1) 棍位	93
(2) 棍花	94
7、枪	95
(1) 枪位	96
(2) 枪花	97
8、马鞭	98
(1) 马鞭握法	99
(2) 鞭位	99
(3) 马鞭动作	100
(二) 身段组合	101
1、花旦方巾组合	101
2、闺门旦闭扇组合	117
3、旦角双扇组合	126
4、旦角单扇组合	141
5、旦角水袖组合	150

6、旦角团扇组合	165
7、剑舞	177
剑位	177
剑花	186
旦角单剑	193
生角单剑	197
旦角双剑组合	203
8、小生开扇组合	211
9、小生水袖闭扇组合	217
10、生行棍花走边组合	231
11、生行枪组合	238
12、旦角趟马	247
13、生行趟马	252
14、武生走边	255
(三) 身段组合伴奏曲	264
1、旦角双扇组合	264
2、旦角单扇组合	274
3、旦角水袖组合	280
4、旦角团扇组合	286
5、旦角单剑	291
6、生角单剑	294
7、旦角双剑组合	298
8、小生开扇组合	302
9、小生水袖闭扇组合	306
10、生行枪组合	314

一 戏曲舞蹈艺术的特点、 规则、动律和神韵

戏曲舞蹈贯穿于演出始终，伴随着唱、念、打的同时，是“做”功的主要内容，是戏曲表演的基本成分。它具有独树一帜的特点、对比生辉的动律和情真意笃的神韵。它象油彩勾勒的精致画幅，刚、粗、幼、厚熔于一炉；又象吐怀寄慨的抒情诗篇，神、形、情、理化为一体。其表现生活的广度和深度，是举世无双的。

戏曲舞蹈与一般舞蹈的区别在于：戏曲舞蹈具有伴随性、行动性和传情叙意性，它是以手势与面部表情为中心的有限形体运动；一般舞蹈则是以抒情为主、以肢体运动为中心的独立审美对象。戏曲中也常把那些以舞姿为主的成套身段叫做舞蹈，但它已是具有身段属性的舞蹈，而不是那种区别于身段的纯舞蹈。戏曲身段对于演员来说，是创造角色不可缺少的特殊语汇；对于观众来讲，是喜闻乐见的艺术珍品。为了认识它，掌握它，乃至有效地发展它，应从理论上作些总结和研究。这里，仅谈谈自己的一些粗浅认识。

（一）戏曲舞蹈的特点

精巧俊秀的戏曲舞蹈，有着鲜明的特点和独特的风姿。具体说来，可分为程式性、虚拟性、节奏性三个方面。

1. 程式性

程式性是戏曲艺术在文学、音乐、舞美、表演等方面的规范和格律。它既是戏曲的特点，也是戏曲表演的特点。

程式，是戏曲表现形式的基本材料和套子。它由历代艺术家长期的舞台实践凝炼而成。戏曲在文学剧本、音乐唱腔、演员表演以及舞台美术等方面都有程式。如上场引子下场诗、自报家门、念白述事、唱段抒情等，是文学剧本的程式；成套的声腔板式、曲牌，以及击乐的锣鼓经，是戏曲音乐方面的程式；在生活基础上概括起来、具有规范性的各种舞蹈化身段，是表演方面的程式；一桌二椅等抽象的舞台装置和各种舞台“砌末”，以及服装的样式、色彩、头饰化妆、脸谱等，则属舞台美术方面的程式。这些东西带有一定的固定性，是抽象的或具有一定内容的技术单位，只有当它表现某个具体戏时，才具有思想性。*

戏曲表演程式是演员观察生活、体验生活的结果，是演员对生活进行提炼、美化、规范化的表演结晶。它是演员创造角色的基本手段和技法。戏曲表演中，什么内容走哪类身段，什么人走什么样的步伐，什么身段配什么击乐，都有一定的程式。常用的有上下场、行进、开打、调度、分行身段和手执道具等方面的程式。

人物的上下场有多种形式。不同身份、不同服饰、不同规定情境的上下场，都有不同的身段程式，但无论用哪种程式，一般都要“亮相”。上场要有“见面相”，下场要有“结尾相”。特别是主要人物的第一次出场亮相，更为重要。关于这一点，阿甲同志说得好：“这种‘上下场’的形体动作的表演，是戏曲舞台上十分讲究的东西。它渲染舞台气氛，表现角色行动的来往的趋向；这种趋向，体现着角色行为的意志力量、情感态度和风度的光彩。……如果说，中国的造型艺术最善于以线条取胜的话，那么，戏曲舞台上场下场的那些漂亮的动作情势，最能够给你以线条韵律的美感享受。”我们从《董家山》中的董金莲的“见面相”和“结尾相”，就可知道这种程式在刻画人物中的重要作用了。董金莲上场前，四兵卒在热烈而又庄严的曲牌中“起堂”上，为她上场作好了铺垫；在铿锵有韵的“四击头”中，董金莲走着轻盈稳的圆场步，背对观众走小弧线至“九龙口”，边走右手边掏翎；接着，敏捷迅速地晃手垫步、变身向2点，右手托掌式、左手掖披风叉腰、右踏步亮相；她晶亮的双眼灵光闪闪，挺秀的身姿英气勃勃。这个“见面相”，粗线条地勾画出董金莲英武凛然、丰采夺目的动人形象。虽刚

与观众见面，却给人留下了较深的印象。再看她的下场亮相：她紧勒马缰制服了狂奔的战马，便轻轻地缓气、松弛地勒马、舒心地微笑、慢慢地移步向右后走圆场，速度逐渐加快，待走至右台角2点方位，再猛一加鞭，左手勒马，眼盯马头，右手持鞭平伸身侧，右踏步亮相；随后，再走曲线下场。一段“趟马”身段和下马亮相，把她那轻盈敏捷、能征善战的性格特征，形象地表现出来。

表现行进的程式，有静悄夜行的“走边”，跨马奔驰的“趟马”，忽闪颤动的“坐轿”，飘游荡漾的水上“行舟”以及各种行进的步伐。表现现代生活的“登三轮”、“开汽车”、“空中飞行”、“乘火车”等新的程式，正在创造和形成之中。它们多属虚拟动作，均有利用有限空间表达行程万里的功能。

武戏程式多是用把子功、毯子功和筋斗功三种基本功组成，如出征迎敌用筋斗，双方接火用把子，打败了就滚毯子。表现殴打厮杀的有徒手对打、单刀对打、双刀对打、单枪对打、单刀枪对打、双刀枪对打、棍对打、大刀双刀对打，大刀枪对打、大刀对打、剑对打等。还有多人混打的各种“挡子”，如“二股挡”、“三股挡”、“四股挡”，直到整个戏人物都上场的“群挡”等。武戏结构上也有程式，如双方接火前先“会阵”，然后就兵对兵、将对将，级别逐步升高、人数逐渐增多地互相厮打，最后主将出场，武戏也就进入了高潮；高潮一到，戏也就即将结束。“挡子”之间往往用亮相的静止画面作承上启下的纽带。还有败阵式、追敌式、围困式、接应式、突围式、布阵式、被擒式等，都是完成武戏形象不可缺少的程式。

京剧的生、旦、净、丑四大行和汉剧沿用的一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九夫、十杂十大行，是演员扮演角色的大体分类。各行有各行的基本步伐和手式；各行中穿不同服装的又有不同的身段步伐，如“四旦”走“莲花步”，“八贴”走“花旦步”，老旦又有苍劲蹒跚的“老人步”。穿不同服装的丑角，其身段步伐也各有不同。

舞台调度上也有许多程式：行进性调度有二龙出水、倒脱靴、站门、挖门、走四门、龙摆尾、上下翻、冲场、两扯、一条龙等；抒情性调度有高低式、双过场、双推磨、内荷花、外荷花以及各种上场、

下场式等。武戏中的各种“趟子”以及败退、胜追、援兵、布阵等，都有不同的调度程式。

以道具为支点的身段程式，更是美不胜收。戏曲中凡是角色手中拿的、头上戴的、腰上系的，都创造了一套套优美动人的身段组合。如羽扇舞、团扇舞、纸扇舞、闭扇舞、双扇舞、方巾舞、马鞭舞、船桨舞、雨伞舞、水旗舞、翎子舞、水袖舞、刀舞、枪舞、剑舞、棍舞、火球舞等，还有舞帽翅、舞鸾带、舞索线、舞战发、舞红绸等身段程式。

舞台上用扇，不全是表示季节，大多数是用来表达感情、刻画个性、美化身段的。风流小生打开纸扇，悠闲地扇着胸怀，显得潇洒儒雅；合扇划掌，表现思考；垂扇划圈，表示高兴；用扇敲额，表示健忘；以扇击手，表示恍然大悟。倒扇摘花、举扇捕蝶、翻扇指林等，都是优美的造型艺术。长长洁白的水袖，延伸和强调了手的动作性和舞蹈美，它象书法家运用的长锋羊毫一样，起落转折，刚劲洒脱，纵横得势，飘逸如飞，折袖、翻袖、搭袖、甩、抛、绕、绞等花样翻新，舞姿横生。程砚秋同志在电影舞台片《荒山泪》中就连贯运用了二百多种水袖动作。马鞭的身段艺术也是多种多样的。晋南蒲剧演员张庆奎扮演秦琼时，运用马鞭创造了许多美妙的舞蹈身段，深刻地表现了人物的英雄气概。仅在“观阵”一折戏里，就有拉马、引马、上马、下马、坐马、催马、勒马、扬鞭，以及马的上山、下坡、涉水过桥和马立、马卧、马惊、马奔、马跳、马停等三十多种姿态，真是变化多端，引人入胜。任何一种生活用具，一经纳入戏剧冲突而成为道具时，它就会产生许多精采的舞姿。梨园戏《陈三五娘》中的夺伞舞就是突出一例。陈三在感到姻缘难成的失望中，忿然不辞而去，丫环益春追来苦苦相留，这样，就产生了生动热烈、激动人心的双人抢伞舞：踢伞、夺伞、收伞、荷伞、挽伞、拉伞、抬伞、踩伞、扶伞，二人相持不下，叉腰握伞绕圈、拍伞双转身、靠背扶伞推拒、手拉雨伞拉锯等，身段造型优美，生活气息浓厚，节奏强烈，意向鲜明，把全剧发展中的大转折，刻画得生动细致。戏曲中象这样运用道具的范例，可以说是举不胜举。

身段表演程式既是完成舞台形象的一种有特殊表现力的身段动作，又是戏曲形象创造的结果和形象再创造的手段。戏曲演员学习表演程式，同文学家积累语汇有着某些相同的意义。程式象语言中的单词一样具有一定内容和含意，只有在一篇完整的文章中，才能发挥其作用和显示它的生命力。表演程式也具有简单的内容和含意，它也只有运用到某个戏中，才能表达一定的人物性格和思想感情。

身段程式是戏曲表演的有力手段，但在运用中，要注意处理好形式与内容、外在与内在、程式与生活的关系。否则，“手段”也可能成为“负担”，有利条件也会成为不利因素。

《黄宾虹画语录》中写道：“应入乎规矩范围之中，又应出乎规矩范围之外。”这就是说既要遵循规矩，又不能死守规矩。运用程式也是如此。因为，身段程式是戏曲表演的一种特有形式，它为一定的内容服务，并受一定内容的制约而确定增删取舍的。有的导演，酷爱或偏爱某些程式动作，不管内容需要与否，硬往戏里塞，大有画蛇添足之感；有的演员生怕无“用武之地”，把所学的程式使劲地往戏里用，形成程式的堆砌；还有的演员，练就了几手“绝活”，为了露一手，也硬往戏里搬。这都是违背艺术规律的做法。殊不知，衣料再好，剪裁不合身还是难看；再好的身段，用的不是地方就显得多余。只有以内容为主导，恰到好处地运用程式，才能使它放射出应有的光采。所以，戏曲界有“程式不在多，一个顶十个”和“技巧不在高，关键在用得好”的说法。

身段程式是演员创造角色的有利条件，但决不能以此代替角色创造。舞台形象，是通过演员的内在体验和外在体现相结合而完成的。没有对角色洞幽烛微的体验，单靠程式动作的拼凑，是不能完成角色创造的。为程式而程式、以程式来代替角色的创造，就必然会走上形式主义的程式化斜路。只有用思想统帅程式，用程式表达思想，才能赋予程式以新的生命。一个优秀演员决不能满足于一招一式的技巧，而应赋予程式以艺术创造，为塑造生动鲜明的艺术形象服务。

程式动作来自生活，又反映生活。它是在生活基础上提炼出来的舞蹈化身段。阿甲同志曾这样论述：“生活总是有血有肉的，程式总是

比较定型的。生活总要冲破程式，程式总要规范生活。”因此，运用程式，既要反对从程式出发、用程式束缚生活的毛病，又要反对不受程式规范的照搬生活，而必须从生活出发，从人物的思想性格和规定情境出发，不断充实和修正程式。京剧《徐九经升官记》扮演徐九经的朱世慧同志，之所以演得成功，主要在于他处处从人物出发，化程式于生活。他的一招一式，一笑一怒，正如斯坦尼和丹钦柯把中国的戏曲表演艺术概括为“有规则的自由动作”那样，既有戏曲表演的动律和神韵，又有自然清新的生活气息；既不失古典人物的思想风貌，又适应着今人的审美情趣；既有准确细致的心理刻画，又有鲜明生动的外部造型。他的第一次上场，“倒板”后，充满活力地提袍握扇，驾着一股得意的春风，以轻快的步伐在“丝钵”中登场；行至台中停住，遥望前方挤一下眼睛；接着在“回龙头”中转身、开扇“亮相”。这身段，既不是“官衣丑”的表演程式，也不是生活步伐的自然摹拟，而是被人物心理节奏和戏曲身段节奏所规范了的生活动作。它流畅柔和、自然大方，贴切地表达了人物的意志、精神和风采，同时给观众以美的艺术享受。“挤眼”是丑角常用的表演程式，它是运用猛的将眉眼挤在一堆，接着又迅速放开，造成白鼻子一缩一张的滑稽之势，来刻画被讽刺对象的愚蠢痴傻或轻浮油滑的手段。朱世慧同志把它用来刻画徐九经的幽默，不仅没有油滑轻佻之感，反给人物增添了几分可爱的仪态。一个简单的程式动作，经演员稍加处理，便别有洞天。这是演员从人物性格出发，用程式而又不拘泥于程式的结果。

戏曲界有句话，叫“万物皆为我用”。戏曲艺术扎根于生活的土壤之中，顽强地吸收营养、求得生机。它厚积而薄发，使表演艺术精湛不已、游刃有余。戏曲身段摄取生活的面很宽，不仅直接用人类生活作范本（这本身就是取之不尽、用之不竭的源泉），还可借用自然界与生物界的某些东西进行造型。如飞禽走兽、花草树木、孔雀开屏、蜻蜓点水、喜鹊登枝、白鹤卧云、燕子掠水，和猫跳、狗闪、鸡行、蛇蠕、虎扑、龙游，以及鹰展翅、鸟过枝、风摆柳等，都可作为身段造型的素材。“锦鸡独立”是取其静态美，“鹞子翻身”是取其动态美。从蝙蝠的飞翔提炼出“旋子”，从猛虎的跳跃提炼出“虎跳”、“扑虎”、“倒

刺虎”，从想象的龙的动作中提炼出“二龙戏珠”、“乌龙绞柱”。还有“探海”、“射燕”、“卧鱼”、“抱月”、“探月”、“望月”、“拨云”、“蹀泥”、“风搅雪”、“双飞燕”和剑舞里的“二龙缠”、“蛇吐须”、“回梭绕”等。著名京剧表演艺术家盖叫天常常静观自然界，以丰富自己的艺术创造。他观察庙中的大鼎，借其形做了楚霸王的一顶“盔头”；他欣赏画龙，运用其动律和爪形创造了武松打店的许多舞蹈；他常看行云、流水、风吹树动，以琢磨身段的动律。还有器物造型也被有心的艺术家进行借用，如丑角用的“茶壶式”、“酒罐式”等身段。许多兽形也被用来塑造人物形象，如《金钱豹》的豹形、《十五贯》中娄阿鼠的鼠形等。真可谓“成大业者唯恐英雄豪杰不来”。

此外，它还最大限度地吸收姊妹艺术之长，融为已有。戏曲身段中溶化运用了民间舞，宫廷舞，乃至武术、杂技、绘画、雕塑等；在现代戏中，甚至还溶化运用了芭蕾和体操动作。但是，戏曲表演艺术对各种姊妹艺术的吸收和容纳，并不是无原则的兼收并蓄。它是从最完美地塑造舞台形象出发，通过戏曲表演程式，把各种艺术因素融汇成为风格统一的有机整体——成为戏曲艺术有机的组成部分。总之，戏曲艺术象泰山不厌土壤、江海不择细流一样，没有丝毫的保守气息。我们相信，随着时代的发展和不断的艺术实践，旧的程式动作会不断发展出新，反映现代生活的新程式动作也会相继产生和形成。

2. 虚拟性

在中国哲学史上，有的哲学家把虚与实看作矛盾的两个方面，认为虚与实的关系表现为“实不窒虚，知虚者皆实”；“虚必成实，实中有虚”。这种又矛盾又统一的哲学思想，在中国传统艺术中的广泛运用，就构成带有民族特色的一对美学范畴。

中国画讲究“神龙现首不现尾”的表现方法。它通过选取生活的一个断面，或从断面的投影、折光来显示事物的全貌。它激发和诱导观众倾注激情，驰骋想象，并通过对画面意境的再发掘、再创造、再经营，从一鳞一爪中想见整个神龙，或从鳞片的闪光和爪子缩张中想见

神龙飞动的雄姿。齐白石画荷花：实处枝叶交错，横斜逸出，空白处或画翠鸟、或点蜻蜓。虚实对照鲜明，呈现一种清新优美的意境。徐悲鸿画《猫》：画面正中有一山石，石上一猫反顾，画面下部仅露山石一角。实处错落有致，虚处则是笔虽未到，其意已到。这种无形之境，看是空白，实则是作者独具匠心的安排，故能形成无墨之墨、无笔之笔的境界。这种以实写虚、以小见大、以少胜多，即以局部空间反映更大空间的方法，是艺术中带普遍规律的美学原则。

这种虚实相生的艺术辩证法，在中国园林艺术与盆景艺术中也有突出表现。中国园林堪称人间仙境，清新、自然、幽静、开阔，山石草木充满着诗情画意，不象西方园林那样人工气十足。《中国古典造园艺术的基本原则》一文中说：“虚实相济是中国造园艺术的第一原则。”水陆搭配就是这一原则的主要体现，它于无景处求景，无声中求声，无色中求色，“园林之大镜，大池也，皆于无景中得之”。在盆景艺术家中，一株高不过五寸的小松树却盘根错节、苍劲有力，宛若千尺古松；一束小竹，却点缀得宜，恰似清幽深远的竹林。实处有限而虚处无穷，一个小小的盆景，却显出开阔、深远的意境，茂林修竹，松涛滚滚，这正是以实见虚的妙用。就是古典诗词和古典长篇小说也渗透着这一美学思想。古诗词中的“言有尽而意无穷”，《红楼梦》结构上的虚实相生、疏密相间等，都是这一美学思想所产生的艺术效果。

革命前辈谢觉哉曾说：“时空没有全然同的，也没有全然异的。”一个民族的艺术，尽管形式多种多样，然而，它的美学原则却是基本相通的。这种相通，反映了我国人民群众的审美理想和审美习惯。戏曲表演的虚拟性，就是虚实相生这一美学思想在舞台艺术中的集中表现。如果说戏曲身段中的神是更高阶段的形，那么，虚则是更带普遍性的实。戏曲身段总是避实就虚、以虚显实的。它是选取具有特征性的生活动作为人物剪影，和通过典型化的舞蹈身段为人物传神，从而达到从千、百、十集中到一，使观众通过联想和推理，观其一而知十、思百、感千万。戏曲虚拟身段，既是演员创造的结果，又是观众欣赏的起点；有能耐的演员，也总是以优美、生动的身段动作，去唤起观众丰富的想象力，以达到台上行走尺幅、台下视接千里的艺术效果。