

川剧表演艺术法



张松琴 编

《中国戏曲志·四川卷》编辑部印

川剧表演艺术志

张松琴
席明真
于一

编 纂
编 审

《中国戏曲志·四川卷》编辑部编印

目 录

一、川剧表演艺术家谈《川剧表演艺术志》	
——代序言 (1)
二、角色行当体制与沿革 (6)
三、表演选例 (12)
四、特技选例 (72)
五、基本功训练与表演程式 (82)
六、表演艺术家传 (163)
后记 (228)

一、川剧表演艺术家谈

《川剧表演艺术志》——代序言

本书编汇过程中，曾请了袁玉堃、陈书舫、许倩云、张崇德等几位川剧表演艺术家为顾问，定稿后，又分别请他们审阅。几位艺术家在认真审阅书稿后，分别写下了他们对《川剧表演艺术志》一书的看法。我们认为，讲川剧表演艺术，请川剧表演艺术家作顾问，并请他们审定颇为重要。为此，我们把几位艺术家的文章，刊在前面，代作序言，以飨读者。

——编者

袁玉堃 承《中国戏曲志·四川卷》编辑部的抬爱，邀请我担任《川剧表演艺术志》的顾问。我认真地观看了全书的构架，每部的内容，尤其是仔细地对角色行当，小生戏的表演选例作了研究，总的讲，全书忠实地记述了川剧表演历史上曾经发生过和建国后又在实践中丰富了的东西。如角色行当。川剧的生、旦、净、末、丑，每行的角色，以生行讲，不但有老生，小生，小生中还有小生、武小生、二小生、三小生、娃娃生等之分。这是因为川剧传统剧目很多，有高腔四大本：《黄金印》、《琵琶记》、《红梅记》、《投笔记》（《班超》）。弹戏有四大本：《春秋配》、《梅降亵》、《花田错》、《苦节传》。有五袍、四柱，江湖十八本和无数的“楼”和“配”等戏。在这些戏中，有各色各样的角色，才能充分表演人物的性格，于是分出了很多的角色行当。

川剧小生应有书卷气，他在表演上，应是斯文、儒雅、风流潇洒。但是斯文儒雅，不是呆如木鸡。应该是落落大方。风流潇洒，不是轻浮下流，这就是要准确掌握小生表演的书卷气。把小生的书卷气在舞台上体现出来。川戏，应该向四川的人多问、多学、多思考、多体会、多下功夫。舞台上文生大多数是读书人，就应该多读书，知书就识礼，演戏就在情理之中，也才能体现出书卷气。书卷气不是脂粉气。

作为一个演员要演好戏，必须要有过硬的基本功。如“手、眼、身、步。褶子、扇子、帽发、翎子。唱、做、念、打、翻。没有这些基本功。川剧表演就成无米之炊了。表演艺术志把川剧基本功、程式记述下来，是很有必要的，也是很重要的。当然，在我看书稿时，也提出了不少修改意见，他们很虚心地修改了，为祝贺《川剧表演艺术志》的付印面世，我念个四言八句作结束语：

继承前人艺教，
培育一代新人。
弘扬民族文化，
巴蜀川剧振兴。

陈书舫 川剧表演艺术志，我着重看了表演选例部份。选例选的是我们川剧表演的精彩片断，同时还简要地记述了戏的演出情况，记述得具体、生动，无论从观赏的角度，还是研究、学习的角度都有十分重要的参考价值。尤其是党中央提出弘扬民族优秀文化，省委号召振兴川剧，使川剧能在新时期里更好地为社会主义服务，为人民服务。把我们川剧的优秀表演记述下来，出版，发行，无疑对中外专家、兄弟剧种、青年演员是个很好的介绍。因此，我衷心地祝愿它早日面世，希望它在振兴川剧事业中发挥应有的作用。

许倩云 我非常高兴担任《川剧表演艺术志》一书的顾问。川剧表演，技艺精湛，传统深厚，为国内观众、国际友人极力推崇。对这样一门学科，把其基本特点、创作规律，系统地整理与研究，自然十分必要，这也是弘扬我们民族优秀文化传统的重要工作之一。但是，解放以来，尽管有不少前辈、同仁发表了不少表演艺术经验谈，出版了个人的表演专著，我个人也发表过总结自己角色创作的经验文章，以及出版了介绍自己舞台艺术的著述，可是，如何从根根底底上理清川剧的表演艺术，系统地加以整理、记述下来，从而使人们加深对川剧表演艺术的认识与理解，尚缺乏专著问世。这不能不说这是川剧理论研究与实践不相适应的一个现象。在我认真阅读了松琴同志编辑的这份书稿后，使我强烈地感觉到，中国戏曲志四川卷编辑部的领导与编辑同志们，这几年，精心搜集，细心研究的巨

大成果。他们在完成中国戏曲志四川卷这部反映四川戏曲历史与现状的文献后，又编辑了专门总结川剧表演艺术的专著。在这本专著中，把川剧的角色行当，精彩的表演片断，表演特技以及基本功训练和表演程式，作了客观和详情的记述。看完书稿，结合了自己五十多年来的表演经验，我感到格外亲切。回忆自己走过的表演道路，我是在老师、前辈和同仁的教育，帮助下，遵循着川剧的表演基本功要求运用传统的表演技巧，还从老师的口传心授，到舞台实践，不断加以经验总结。因而能在舞台上塑造了如陈妙常、刘翠屏、阿盖公主、江姐等角色形象。如果没有基本功没有多少年来的艺术实践，是不可能创造出这些人物形象的。为此，我认为，川剧表演艺术志，既是客观地对川剧表演艺术的记述，又是自成体系的川剧表演专著。对老演员可以帮助总结经验，对年轻演员有学习、借鉴，对广大川剧爱好者，能够加深对川剧表演的系统了解，增加川剧表演艺术的知识。从这个意义上讲，川剧表演艺术志的面世，是弥补了川剧理论在表演研究方面一项空白。

最后，我要感谢《中国戏曲志·四川卷》编辑部同志们的辛勤劳动，并预祝《川剧表演艺术志》早日面世。

张崇德 《中国戏曲志·四川卷》编辑部编辑的《川剧表演艺术志》已经编成了。我认真阅读、仔细研究，觉得编撰得很好，尤其是基本功程式部分把我们多年来教育学生的基本功训练和表演程式套子系统整理，详情地记述。这是弥补了我们川剧基本功、表演程式基础研究的空白。我从事川剧表演、教学工作近75年，先是学习花脸（净），但在科班里老师首先要进行腰、腿、指、抓、跟斗、和表演程式等基本功训练。老师说：“没得规矩，不成方圆”。不经过严格训练，二天张牙舞爪，不成

体统。解放后，由于工作需要，1953年我调到西南川剧院附属川剧学校（四川省川剧学校前身）作教学工作，主要业务是教对学生基本功的训练。现在四川省川剧院的任庭芳、何伯杰、胡素蓉、王竹慧、邱明瑞、张继泽等都是我的学生。以我教学和学生的艺术实践来看，川剧基本功和表演程式是非常实用的，它是川剧演员创造角色，进行表演的基础。大家都说川剧表演有独到之处，这与基本程式是分不开的。现在，戏曲志编辑部把这套基本程式系统地记述出来，这是川剧领域的一件大事，对进一步推动表演、基本功教学和训练，提高川剧表演艺术，将会起到良好作用。

最后，我还想说几句，《中国戏曲志·四川卷》编辑部的编辑非常虚心，还在修撰戏曲志的过程中，张松琴同志将基本功训练和表演程式部份送给我看，征求我的意见，客气地说请我鉴定，我认为他们工作态度是认真的，严肃的，学术上是民主的，谦虚客观的。现在，这本书即将付印，我感到高兴之外，对戏曲志编辑部同志们的辛勤劳动表示衷心感谢。

二、角色行当体制与沿革

川剧的生、旦、净、末、丑角色行当，是在艺术发展过程中逐渐完善的。早期，川剧班社团体大都在农村演出俗称“草台班”。当时的角色行当，一般分为生角、旦角、花脸（净），每行一人。生角扮演男性人物，不开脸，不饰粉采。扮演老者时加戴口条（髯口）。旦角是包头，扮演各式女性，俗称“一把抓的包头”。花脸戴面具，或在脸上画花纹图案，同场角色最多只有三个，先后兼演各种人物。花脸包括“丑”，也兼演旦角。如《花鼓闹庙》中旦角扮演花鼓婆，二花脸扮演二娘娘。又如《王婆骂鸡》中旦角扮演奚家二，王婆由小花脸扮演。清代中叶至建国前，川剧由农村逐渐进入城市，到城镇、会馆、寺庙、官衙、俱乐部演出。由于演出场所日趋固定，演出剧目不断增加，而原来的“草台班”也逐渐发展成为较大的戏班，为适应城市观众的需要，适应剧团的要求，角色行当也随之丰富，川剧角色行当由过去的丑、旦、花脸逐渐完善为生、旦、净、末、丑。又由于生存与竞争，戏班中各种帮、会也应运而生。同时，戏班中生、旦、净、末、丑，加上衣箱与乐队，习称七会半人，计有：（1）文昌会，包括生角、老末角、文武小生、二小生、帕帕生等。（2）、娘娘会：包括老旦、正旦、小旦、花旦、青衣旦、武旦等。（3）、财神会；包括大花脸、二花脸等。（4）、土地会：小花脸（丑）又称“三花脸”。

(5)、集贤会:(也称吉祥会),有打鼓匠、堂鼓匠、大锣匠、大钹匠、吹哥(吹奏乐器)、下手等。(6)如意会:管箱、分大衣箱,二衣箱、四杂头、打杂师(杂箱)等。(7)、得胜会:龙套吼班。(半);观音会:系指催角人,只算半个会。建国以后,川剧角色行当,仍继承传统旧制,分为生、旦、净、丑行。

生行

正生 正生扮演帝王将相,文人学士等正面人物,以挂黑髯为主要标志,唱做并重。如《庆云宫》中的梁武帝、《长生殿》中的唐明皇、《和氏璧》中的蔺相如、《反徐州》的徐达等。

红生 红生是画红脸的生角,如《临江宴》的关羽,《斩黄袍》的赵匡胤等。

靠甲生角 大都扮演武将一类人物,如《访白袍》的薛仁贵、《盘肠战》的罗通、《南阳关》的伍云昭、《三尽忠》的张士杰等。

老生 大都扮演衰老人物,注重唱做功夫,如《曹甫走雪》的曹甫、《卖画劈门》的白茂林、《龙凤剑》的比干、《哭桃园》的刘备等。

末行(角)

川剧末行,传统说法包括“老末(戴二满满,扮演老年人),“中末”(戴黑满,扮演中年人),均属配角人物。所谓“正生、副末”。是指末行多扮演挂髯的老年配角,其中奴仆、管家,下层人物居多,如《尚书向婿》中的王文、《二堂释放》中的吴吉、《红袍记·窦老送子》中的窦老、《北邙山》的周襄王等。

大小生 大小生即当家小生。扮演角色非常广泛,上至帝王将相,下至书生秀才。如《黄袍记》中的西达太子、《黄金印》中的苏秦、《琵琶记》中蔡伯喈、《红梅记》中的裴禹、《焚香记》

的王魁、《绣襦记》中的郑元和等。

二小生 二小生一般在戏中承担角色的份量稍次于大小生，如《珍珠衫》中的陈商、《血卉村》中的孙德富等。

武小生 武小生分长靠小生，扎长靠，穿靴，注重功架如《红袍记》中的刘高、《盘河桥》中的赵云、《禹门关》中的杨八郎等。龙箭小生，穿龙箭、插翎子，一般扮演文武双全人物，注重身段，如《帝王珠》中的铁木耳、《八阵图》中的陆逊。短打小生，着紧身短装，穿薄底快靴，以翻打见长，如《盗冠袍》中白菊花、《八腊庙》中的黄天霸等。

娃娃生 娃娃生也称帕帕生，举止动作有孩童的稚气，童音。天真烂漫，活泼可爱，如《安安送米》中的安安、《香莲闯宫》中的冬哥、《三娘教子》中的倚儿等。

旦行

闺门旦 闺门旦一般有名门闺秀与小家碧玉之分，都是青春少女。名门闺秀是知书识理，举止风度端庄、文雅，一般是手执折扇。小家碧玉则是外形质朴，气度大方，活泼可爱。大家闺秀的戏如《幽闺记》中的王瑞兰、《御河桥》中的柯宝珠、《菱角配》中的菱角等。小家碧玉的戏如《金碗钗》中的姚小春、《琴房送灯》中的曾桂娟、《拾玉镯》中的孙玉姣等。

水墨旦 水墨旦能诗会画，有修养、有风度，别具一格，有大家闺秀之称，如《三击掌》中的玉宝钏、《彩楼配》中的刘翠屏、《赏夏》中的牛小姐、《画梅花》中的杨云友等。

青衣旦 青衣旦性格一般是端庄淑静，老成凝重，举止大方，能吃苦耐劳。在表演上一般多用水袖，如《琵琶记》中的赵五娘、《三孝记》中的庞氏、《红袍记》中的李三春等。

花旦 花旦的性格直爽、大方、热情，步态轻盈、穿戴鲜

艳,如《御河桥》中的二奶奶、《蜀宫欢庆》中的郗氏、《杀惜姣》中的阎惜姣等。

正旦 正旦一般扮演有身份之妇女,稳重、端庄、大方、含蓄,举止素雅得体,如《风筝误》中的柳氏、《龙凤剑》中的贾氏、《秦仲别家》中的朱秀英等。

奴旦 奴旦的性格是聪明伶俐、天真活泼乖巧、机灵勇敢,一般扮演丫头、使女,如《拷红》中的红娘、《摘红梅》中的昭霞、《花田错》中的春莺、《燕燕》中的燕燕等。

摇旦:摇旦的性格诙谐风趣、心直口快,如《御河桥》中的宣母、《香罗帕》中的夫人《绣襦记》中的妈娘等。

丑旦 丑旦的性格诙谐幽默、刁酸尖刻,惯于哗众取宠,一般由男丑角扮演,如从《蜀宫欢庆》中的黑女子、《强婚配》中的三个公主、《迎贤店》中的店婆、《王婆骂鸡》中的王婆等。

鬼狐旦 鬼狐旦感情外露,性格娇、艳、媚、身段轻盈飘逸,有仙气,有的也具妖气、鬼气,如《封三娘》中的封三娘、《幽会放裴》中的李惠娘、《芙蓉花仙》中的花仙等。

武旦 武旦多扮演性格刚强,有感情而又勇敢的女人,如《八仙飘海》中的鲤鱼仙子、《十字坡》的孙二娘、《金山寺》中的白素贞等。

刀马旦 刀马旦能文善舞,性格刚强、豪爽。一般头戴帅盔,身扎大靠,脚穿女靴如《采桑封宫》中的钟无颜、《穆桂英挂帅》中的穆桂英、《杨八姐盗刀》中的银花公主、《樊江关》中的樊梨花等。

老旦 老旦多扮演性格善良的老年妇女,如《岳母刺字》中的岳母、《吊金龟》中的妈妈康氏、《春花走雪》中的乳娘等。

烟花旦 烟花旦一般多扮演青楼女子,性格优柔贤淑、多

愁善感,如《绣襦记》中的李亚仙、《杜十娘》中的杜十娘、《梁红玉》中的梁红玉等。

净行(习称花脸)

袍带花脸 袍带花脸或称大花脸,主要扮演地位显赫的帝王将相,或阴险狡诈的上层人物,一般穿官衣或莽袍,挂玉带,如《青袍记》中的汉钟离、《大小宴》中的董卓、《射白鹿》中的曹操、《铡美案》中的包拯等。

靠甲花脸 多属武将之类,扎靠或穿龙箭,讲究靠甲功,如《别姬》中的霸王、《三闯挡夏》中的张飞、《收黑氏》中的胡敬德等。

草鞋花脸 多属身具武功的英武义士人物,性格开朗或鲁莽暴躁,如《帝王珠》中的牛乃成、《大闹忠义堂》中的李逵、《木马驿》中的冲霄子等。

猫儿花脸 一般多演飞扬跋扈、奸刁狡滑的小人。其脸谱特点是:不钩满整个脸,只在鼻子画一圆饼,即称“二饼饼花脸”。如《放裴》中的廖进忠、《把宫搜诏》中的华歆、《三伐宋》中的宋康王等。

丑行

褶子丑 褶子丑扮演的角色,多属风流好色的公子哥儿,纨绔子弟之类的人物,如《胡琏闹钗》中的胡琏、《活捉三郎》中的张文远、《大佛寺》中的王文、《做文章》的徐子元等。

襟襟丑 襟襟丑扮演的角色,多为下流社会的人物,如差人、衙役、乞丐等,《归正楼》中的邱元顺、《花子骂相》中的孙小二、《黄沙渡》中的万安、《告贤》中的邱羽等。这类人物并不完全是反面人物,有的有一定的正义感,他们也通过幽默风趣、嘻笑怒骂揭露一些社会上的不良现象。

袍带丑 包括穿蟒、靠、箭衣的人物,如《杨广逼宫》中的杨广,演法是《问病》时穿褶子,《逼宫》时才穿蟒袍。表演上,除用丑角手法,还加上一些花脸动作,如《百寿图》中的程咬金等。

官衣丑 一般穿黑色或红色官衣,属封建士大夫之类人物,如《议剑·献剑》中的曹操、《赠绨袍》中的须贾、《坠马》中的罗德喜、《西川图》中的张松等。

方巾丑 多扮演寄人篱下、仰人鼻息、吹牛拍马、心怀诡计、想方打条谋害他人的谋士、书史、刀笔、方士等类人物。涂白鼻梁,挂“丑三”(口条),头戴方巾,身穿褶子,腰系丝绦,如《战船图》中的蒋干、《玉支矶》中的师爷、《文武打》中的陈仲子、《请医》中的温得栋等。

烟子丑 一般扮演差役、平民,因过去常用铁锅底的“锅烟子”画黑眼圈,故称“烟子丑”,如《金台将》中的候三、《林丁犯夜》中的林丁、《拿虎》中的伍三等。

老丑 也称“老丑丑”,一般扮演年龄较大、性格耿直、诙谐风趣的人物,各个阶层都有,如《秋江》中的艄翁、《仙鹤配》中的姜居正、《狼中义》中的医生等。他们的脸谱与一般画“猪腰子”,“豆腐块”不同,老丑要浓画老年人的皱纹。

武丑 川剧传统武戏较多,如《盗银壶》中的邱小乙、《顺天时》中的土行孙、《拦马》中的焦光普等。川剧武丑,一般由武小生应工,不但要有武生的武功,还要有丑角的幽默风趣。

三、表演选例

捉蝶 俗称《逮蝴蝶》是传统川剧《宫人井》、《别洞观景》又称“耍水”中的一段舞蹈性很强的表演。

剧中白鳝仙姑以花旦应工。主要通过舞蹈身段表现情节和刻画人物的各种复杂感情。白鳝同哥哥夔龙久居深潭古洞，感到寂寞无聊，于是辞别兄长，到人间观赏风光乐而忘返。其中的扑蝶舞蹈，既表现了天真烂漫的少女情态，又展示了鳝鱼的特性。表演动作是：白鳝仙姑见蝴蝶，惊喜；退走二、三步；拍手（不出声）赞美（“蝴蝶多美哟！”）比手势（“我要捉住蝴蝶！”）；复向前走二、三步，准备捉蝶；弓腰；提左脚，伸右手（左手向后伸直），用大指和食指（余三指卷里）做捉状，前跨一步；再提右脚，伸左手（右手向后伸直），做捉状（怕被蝴蝶发现，又怕捉不到，心头又喜又急），再跨前一步；跳两手分开，扑向前去；然后双手一抱，向胸前一收（双手合起）。喜（表示已捉住了蝴蝶），微微喘气（看看在不在），未留意，手开蝶飞；注视飞舞的蝴蝶，看它逐渐飞远了，撒娇（“捉都捉到了，它又飞了，真可惜”）这段表演富有浓郁的生活气息，活泼欢快，优美。琼莲芳演此戏曾借鉴“芭蕾舞”，但不穿芭蕾舞鞋，只穿普通彩鞋跳“脚尖舞”。在全国戏剧界被誉为“中国的芭蕾”。此剧常作为青少年旦角演员学练基本功的剧目之一。

放裴 传统川剧《红梅记》中一折。太学生裴禹不屈于贾似道的淫威，被囚贾府。贾暗中派遣家将廖尽忠欲将其杀害。

此事，被无辜遭贾似道杀死的歌姬李慧娘得知。于是她匆匆前往书斋去救裴生。这是一出由生、旦应工的犯工戏”。剧中运用了大量表演特技，以表达人物的思想感情和戏剧情节。

慧娘来到裴禹书斋，裴生十分惊诧。心想，这样一位如花似玉的美貌女子，深更半夜前来作啥？当慧娘告诉他，自己是一个屈死于贾似道手下的冤鬼时，裴生大惊失色，慌忙后退，以“后掸褶”转身纵上椅背，用金鸡独立之势，观看慧娘。但见慧娘婷婷玉立，丝毫没有张牙舞爪欲噬人的情态，裴在似信非信中，以“旋飞褶”跳下椅子。并以惊怕的眼神审视慧娘。在来回观察时用了“左、右反踢褶”、“赶步提衫后飞褶”等褶子功，作仔细的打量。而慧娘则双脚脚尖踮地，两只手水袖上抛盖头就地转身，作挺立之势，把腊烛台放置在上翘的脚底上，用“看之不明”又“转腿踢灯卷褶”把脚底上的腊台踢起，不偏不依地落入裴生手中。

通过灯光，月下的辨认，裴生见悲娘丰姿绰约并不狰狞，何况她此行又是来救自己的，于是无限感慨地说：“纵然泉下客，兰麝土中埋”。为展示“生和你人间天上真情永在”，与“得知已慰我怀”的和谐情境，两人翩翩起舞。裴禹用前后腿踢飞褶，表现得相知的愉悦。以“腾空直踢褶”飞身纵起，在腾空的瞬间，前脚直踢褶，踢得褶衫飞起，飘飘逸逸，似一朵祥云缓缓降落。

慧娘告诉裴禹：“可恨平章老贼，一计未了，二计又生，今夜三更时分派人杀你来了”。裴禹听后，用“后踢褶”将褶子踢起，身随势后倾，让冉冉飘起的褶子，轻轻落在头上，身体瘫倒在地，同时以“拭暴眼”（变脸）展示其惊恐情绪。慧娘急去扶他，但裴因魂丧魄散，浑身无力，扶起后，他又摇摇晃晃地瘫

倒。慧娘再次将他提起，紧抓衣领不放，以免他再倒。此时运用了“提耙人”的特技：只见裴禹上身弯缩，脚不着地，随着慧娘之手的动作，全身飘飘摇摇，一副丧魂落魄之态。

裴禹被廖尽忠追杀，慌忙中把靴子又跑掉，寻找时，用“寻物后飞褶”、“斜身踢腿后飞褶”等动作，以示寻物状，裴因找不着靴子，急得团团转，用“寻物飞燕褶”，使前后褶衫同时飞起，原地旋转，似飞燕凌空展翅盘旋俯视。慧娘见她掉靴，不能行走，便代他寻找，她用连串旋转跪步，在地上摸找裴禹的靴子。

《放裴》一剧，小生的褶子功、旦角的綾帕、跪步、脚尖功，是展现人物思想情绪的主要手段。小生曹俊臣、姜尚峰，旦角周慕莲、琼莲芳、阳友鹤，以及王世泽（小生）田卉文（旦角）扮演裴禹与李慧娘均有较高造诣。

五台会兄 川剧胡琴戏《五台会兄》是唱、做并重的单折戏。以花脸、生角应工。

五郎杨延德在内场唱（二簧倒板）“五台山削了发为和尚”后，佛门弟子和尚装扮项带佛珠，手持拂尘，走醉身法即“醉步”出场亮相，念：“愤恨奸臣才出家，五台庙内削去发，不愿在朝陪王驾，脱去莽袍换袈裟”念毕以“醺醺大醉”神态，自言自语，边走“圆场”边唱一段“扣扣板”。追述他杨家父子八人，大战金沙滩。被奸臣潘仁美陷害的情景抒发他单人独骑，闯出重围，愤怒出家的思想感情。

延德酒醉归山，老师父开门，见他如此大醉，劝他“酒要少饮，事要正为”然而延德却自恃出身武将，本领高强，不以为然。突然听到，后院有马叫之声，心想，这五台山乃是清静禅院，怎么听到有马叫之声？”师父向他解释，京城来了一位军爷，在此借宿一宵，明日便走，经师父一说，引起他的警觉，很