

京剧形式特征

天津市中华民族文化促进会主编

刘 琦 著

目 录

引言	()
一 编合篇	()
从《龙凤呈祥》读起	()
“听戏”让位于“看戏”的历史	()
“派戏”的艺术	()
综合误区	()
京剧剧本是“一剧之本”吗?	()
从“质朴戏剧”理论看京剧	()
二 程式篇	()
瑰宝之瑰宝	()
评“要程式,不要程式化”	()
就《斩马谲》谈程式的属性	()
关于程式的可塑性	()
真实、独特、鲜活	()
程式化渊源探略	()
演戏要“半新半旧”	()
三 技巧篇	
“易者难之”	()

技巧、武技、绝技	()
“美不能离开目的性”	()
说不尽的妙技绝活	()
技与迹	()
整、溜、帅、狠、脆	()
四 虚拟篇	
以虚拟实是历史的选择	()
虚中有实,亦实亦虚	()
虚拟性的体现	()
虚拟的多层次性	()
“只要在某个地方代表一下就可以了”	()
京剧中的象征性因素	()
从陆登之死说开去	()
“果如真者,亦复何趣”	()
以表现“世界上最高的美”为转移	()
五 韵律篇	
怎样的韵律美	()
一个多“圆”的艺术世界	()
“处处皆圆,其实不圆”	()
圆,意味着祥和	()
圆,意味着适度	()
“一台戏就像一个灌满了气的皮球”	()
以动求圆	()
关于艺术创新	()
后 记	()
主要参考书目	()

引 言

京剧不同凡响的艺术魅力显然与京剧的艺术形态密不可分。要探寻京剧艺术的奥秘就必须对京剧艺术形式特征有一明晰的认识。俗话说：“看戏得会看”，“会看戏才会演戏”。所谓“会”看戏也就是要懂戏，要懂得京剧有哪些特点。而要做到懂京剧却并不是那么容易的事情。在长期耳濡目染京剧演出的过程中不断思考体会，是由不懂戏到懂戏的关键一环；而阅读有关的京剧书籍则能帮助人们缩短这一过程，加快和加深对京剧的认识。由于京剧艺术历史悠久，博大精深，笔者虽有几十年看戏和长期从事京剧研究的经历，也只能说是仍然处在由不懂戏到逐渐懂戏的过程之中。现在写这本书只能是自己略窥门径的长期积累的点滴体会集中起来，给青年读者提供一个参考而已。提到京剧艺术形式的特征，这其实是一个众说纷纭的课题。诸如在涉及京剧程式、强化武功技巧、综合性、唱念台词的读音、象征与京剧的关系、真实性与虚拟性的关系等一系列的问题上，人们便都提出过许多见仁见智各不相同的见解。笔者曾访问过袁世海先生，我说现在研究京剧的不少，但人们对京剧这种艺术形式的认识却常常不一致。袁先

生用他那双目力极足的大眼睛静静地看着我，略想了一下不无感慨地说道：“几十年来，一直存在着这个和这个的争论。”他在说第一个“这个”时，用一只手的手指在上嘴唇上左右一抹；他说第二个“这个”时则用双手分别从脸颊两旁沿着身躯两侧往下一理。我一看就明白了，他的第一个动作是在理八字胡，他的第二个动作是在理长及腹部的“髯口”。他用粘胡子代表写实化的艺术处理，用挂髯口代表写意化的演法。他说的当然不仅仅是一个胡须问题，而是形象地概括了京剧艺术领域两种不同的艺术思想。我当时心里想，如果在戏里给马武、李逵、廉颇、包拯的髯口都摘掉，而给他们粘上八字胡，那还谈得到京剧之美吗？看来把京剧艺术的特征整理出一个准确而完整的认识来，实在是很有必要的。只有这样才能给青年以正确的引导，也才能真正有益于弘扬民族艺术的精华。

有的观众看戏时喜欢借助观剧望远镜的帮助。不论他的座位离舞台多么远，只要举镜观之，那么，哪怕是演员的一个极细微的表情或动作也能尽呈目前。我希望这本书也能成为读者手中的一副望远镜，以有助于人们对于京剧的艺术形态能观察得更清晰一些。当然，至于这副望远镜的放大功能与清晰度究竟如何，那就要请广大读者朋友来加以检验了。下面就让我们言归正传，首先从京剧艺术的综合性谈起吧。

一 综合篇

从《龙凤呈祥》谈起

过去由老生演员领衔的京剧班社在新的一年开台演戏时，往往以《定军山》这出戏为首演剧目。这是因为戏里有这样两句词：“大将军八面威风，天荡山一战成功”，也就是借“一战成功”这四个字来预祝新的一年的演出业务大吉大利。《龙凤呈祥》也是一出吉祥戏，常常在喜庆的日子演出。在这本书的开头，我们就首先谈谈《龙凤呈祥》吧，借以祝愿古老而富于艺术魅力的京剧艺术在 21 世纪能够龙飞凤舞，展翅高翔。1990 年年底至 1991 年初在北京举行了“纪念徽班进京 200 周年振兴京剧观摩研讨大会”，在这一载于京剧史册的重大活动的开幕式上演出的剧目就是《龙凤呈祥》。那次演出由张君秋、李炳淑、杨淑蕊分饰孙尚香，袁世海饰张飞，王金璐饰赵云，马长礼饰鲁肃，张学津饰乔玄，叶少兰饰周瑜，另外还有孙岳、汪正华、吴钰璋、叶金援、王树芳、黄德华等参加演出，即排出了一个相当强的演出阵容。1955 年许多前辈京剧名家梅兰芳、马连良、裘盛戎、姜妙香、李多奎、马富禄、袁世海、李和曾等也曾联袂演出《龙凤呈祥》，可谓极一时之盛，并有录音传世。实际

上,在不同的年代里,当时京剧巨星们群英聚会般地演出《龙凤呈祥》的盛况是屡见不鲜的。这一现象表明,《龙凤呈祥》这出特别能“拴角”的群戏不仅适应吉庆的气氛,而且对于体现京剧艺术琳琅满目、五色斑斓的艺术特长及其赏玩价值具有较好的展示功能。

您喜欢听京剧的唱腔吗?在《龙凤呈祥》里不乏给人留下深刻印象的唱段。譬如乔玄唱的“劝千岁杀字休出口”的〔西皮原板〕转〔流水板〕就是一段声情并茂、流畅悦耳的唱段;其它的唱段像刘备唱的“太后打坐在佛殿”(〔西皮导板〕接〔西皮原板〕),孙权唱的“人马扎驻甘露寺”(〔西皮导板〕接〔西皮快板〕),孙尚香唱的“昔日梁鸿配孟光”(〔西皮慢板〕),张飞唱的几段〔西皮流水〕,以至鲁肃唱的几句〔散板〕,也都各有其妙,如果由优秀演员来唱是能让观众一饱耳福的。

您喜欢听京剧的念白吗?在《龙凤呈祥》里也有着念起来吃功夫、听起来形象鲜明、相当生动的“白口”。譬如在甘露寺相亲一场,当刘备唱那段自表家园的唱段时,乔玄与孙权一生一净就有 5 段颇富生活气息的对白,把人物的不同心态表现得自然而有风趣;鲁肃“闯帐”一场周瑜和鲁肃的念白在潇洒自如中各显锋芒,足可使观众凝神而听,欣然领略其中性格的撞击和音调抑扬顿挫的美感;甚至戏中丑角乔福、贾化的滑稽的科诨也总是收到使观众解颐的效果。

您热衷于欣赏京剧的舞蹈动作吗?在《龙凤呈祥》中除了每个角色一走一站、举手投足之间所显示的舞蹈美、雕塑美以外,在这出戏中也不乏非常具有可看性的集中体现舞蹈美的段落。如赵云进宫敦促刘备回转荆州前的“起霸”就是一段刚

健壮美的舞蹈；张飞沿江接驾时“走边”的舞蹈，则洋溢着张飞这一角色所特有的既矫健而又妩媚的美感；除了单人舞以外，在戏的高潮部分还有一段表现刘备一行纵马逃跑的多人舞，那就是在刘备唱了一句〔西皮导板〕“心急马慢途程远”以后，在孙尚香唱〔西皮流水板〕的同时，刘备、孙尚香及车夫、赵云依照“∞”的路线互相穿插地跑“三叉花”，也就是表演一段载歌载舞的被称为“编辫子”的舞蹈，这是一段华美灵动、满台生辉的舞蹈，既恰当地表现了特定的情节，又集中展现了京剧的视听之美。

您如果是一位舞台美术的爱好者，那么，《龙凤呈祥》中众多人物的服装、扮相、脸谱等也都会给您带来充分的美感享受，使您感到在舞台展现的是一个令人目不暇接、回味无穷的美不胜收的彩色世界。

至于生、旦、净、丑不同行当的演员在表演中通过一颦一笑、种种手势、眼神、身段、台步、亮相，以及不同角色间的相互配合、互相激发而体现出的准确而细腻地刻画人物形象的审美意味，在《龙凤呈祥》一剧中更是时时有所流露、处处有所展现。譬如孙权和乔玄通过对眼光而表现的人物之间的矛盾关系；孙尚香进宫辞别其母时所表现的感情的抒发与控制；刘备与孙尚香一行脱险登船的一刹那所显示的人物心理的微妙变化，就都是很生动的例子。

除上述许多方面以外，在《龙凤呈祥》一剧中所包含的文学性也是充分到位的。它的剧本实际就是以《三国演义》这部古典文学名著的第 54 回“吴国太佛寺看新郎 刘皇叔洞房续佳偶”和第 55 回“玄德智激孙夫人 孔明二气周公瑾”为基础

而改编成的。因而，其人物性格之鲜明、情节之曲折、细节之生动、语言之精炼均与《三国演义》衣钵相传，又根据舞台演出的需要而有所生发和改动，从而使戏剧性变得更加集中和完整。

显而易见，《龙凤呈祥》清楚地体现了京剧这一戏剧形式所具有的综合性。对于京剧的综合性艺术特征，人们早就认识到了。梅兰芳说：“中国戏曲是一种综合性的艺术，包含着剧本、音乐、化装、道具、布景等等因素。”（《梅兰芳文集》第48页）马连良也说过：“我国京剧的主要特征就是以‘唱、念、做、舞’的综合表演，刻画剧中的人物性格。”（《马连良艺术评论集》第271页）程砚秋认为：“中国戏曲的表现形式，基本上是一种歌舞形式，它是要通过综合性的‘唱’、‘做’、‘念’、‘打’的手段，在固定范围的舞台上反映历史的或近代的广阔生活，给观众一种美的感觉的艺术。”（《程砚秋文集》第63页）他们的论述代表了人们的共识。这也就是说京剧与以歌唱为主要艺术手段、基本上只歌不舞的歌剧，与以舞蹈为主要艺术手段、基本上只舞不歌的舞剧，与以生活化的文学语言写成的人物对话为主要艺术手段、基本上既不歌也不舞的话剧都有所不同，它作为一个艺术整体包含了文学的、音乐的、舞蹈的、美术的、杂技的、武术的、工艺的多种艺术因素，它从塑造戏剧人物形象的需要出发，既多元而综合地又灵活而有所侧重地调动和使用这些不同的艺术因素。即京剧的综合性艺术特征，主要包含了两个要点，一是对于不同艺术门类的多种艺术因素具有广泛的吸纳性；二是具体运用中又具有很大的灵活性，它从来不硬性规定必须以某种艺术手段为主，而是左右逢源，随机而变。譬如唱工戏以“唱”为主并综合某些其它艺术手段，武打戏以“舞”为主并综

合某些其它艺术手段,当然也有像《龙凤呈祥》那样的戏,很难说以什么为主,而是把相当多的艺术因素都加以吸收。有的论者认为京剧应当以“念功”和“做功”为主,又有的论者认为“唱”是四功之首,京剧应当以“唱”为主,这些看法都有一定片面性,不能从整体上概括京剧的实际状况。譬如《挑华车》、《闹天宫》、《艳阳楼》、《三岔口》这类武戏,虽然也可能包含唱的成分,但无论如何也说不上是以“唱”为主,而《二进宫》、《洪羊洞》、《乌盆记》、《祭塔》、《祭江》等唱工戏,虽然戏中也有念白、也有做工,但也无论如何说不上是以“念”和“做”为主。因此,还是梅兰芳说得对:“……这里面究竟哪一门是最重要的呢?我以为全部都重要。”(《梅兰芳文集》第48页)当然,我们不妨顺便说一句,梅兰芳所说的“全部都重要”,是在演员的表演这个范围内说的,京剧以演员表演为主体在他则是不言而喻的。

其实,“综合性”这个概念也是具有相对性的。在歌剧中除了要唱咏叹调、宣叙调以外,不是也会有些舞蹈的动作吗?在舞剧中除了舞蹈以外,也含有一定的音乐、美术成分。话剧中有时也有诗朗诵、插曲,而不是只有人物对话。因此说这些戏剧形式具有一定的综合性也是未为不可的。然而,一般来说这些剧种的综合性是极为有限的,并不能与京剧艺术的综合性相提并论。正如程砚秋所说:“中国戏曲和欧洲歌剧不同,中国戏曲是一种更具综合性的艺术,它有一套极为丰富多彩的体系。”(《程砚秋文集》第28页,着重点为本书作者所加)

京剧艺术是一种具有综合性的戏剧艺术,这一判断当然是正确的。然而,更确切地说由于中国的京剧艺术在继承中国戏曲传统的条件下,经长期艺术探索,已经建立了一种融文、

音、美、舞等多种艺术因素为一体的艺术形式体制,从而使整个京剧艺术取得了可容纳多种艺术营养的开放性和可持续发展的可能性,因而京剧不是一般的综合性戏剧艺术,而是具有高度广泛性的综合性戏剧艺术。

“听戏”让位于“看戏”的历史

京剧的综合性使它兼有视、听审美效应。不过京剧观众的审美习惯和审美需要却不是固定不变的。大约直到 20 世纪 40 年代中期,人们还是习惯于用“听戏”这个词语来表达欣赏京剧演出的意思。在 40 年代后期以来,人们才逐渐用“看戏”一语取代了原来所使用的“听戏”。由“听”而“看”,虽然只一字之差,但它却反映了京剧艺术发展史上的一个值得重视的普遍现象。

梅兰芳曾经这样描绘 20 世纪前期京剧舞台演出的实际情形:“那时观众上戏馆,都称听戏,如果说是看戏,就会有人讥笑他是外行了。有些观众,遇到台上大段唱工,索性闭上眼睛,手里拍着板眼,细细咀嚼演员的一腔一调,一字一音。听到高兴时候,提起了嗓子,用大声喝一个彩,来表示他的满意。戏剧圈里至今还流传有两句俚语:‘唱戏的是疯子,听戏的是傻子’。这两句话非常恰当地描写出当时戏院里的情形。”(《舞台生活四十年》第 1 集第 26 页)在今天,如果有人不称“看戏”,而称“听戏”,而且也在戏院闭着眼睛“听”起来,大概即使不受到大家的讥笑,至少也会使人感到他有些异样吧,用天津话说就叫作“各色”。不过在 40 年代中后期,当有的人们说“看戏”这两个字时,还颇有些“新潮”的味道呢,好像是在说一个新名词。

这个由“听戏”而“看戏”的变迁意味着什么呢？这实际上反映了京剧艺术走向成熟，京剧观众的欣赏水平也在提高的历史性演变。具体来说，这个从称“听戏”到称“看戏”的变化清楚地反映了京剧的综合性艺术特色的不断强化和日益成熟。它是当时的新一代观众的欣赏需求不断更新在舞台上的投影，而舞台上的变化又反过来促使观众的欣赏趣味发生新的变化。

在京剧剧目的发展过程中，即不难发现京剧艺术的综合性不断强化的趋势。譬如京剧《野猪林》是取材于古典文学名著《水浒》的一出名剧，这出戏在演出上的不断加工、丰富就是一个典型的例子。20年代末有武生宗师之誉的杨小楼曾编演了这出戏，而在40年代李少春重新改编上演《野猪林》时，在艺术上却综合进了许多新的东西。正如翁偶虹在一篇文章中所说的：“李少春《野猪林》的林冲，除完成了杨先生‘菜园舞剑’的遗志之外，在‘白虎堂’又增加了犀利的对白，麒派的〔导板〕；在‘长亭’又增加了唱段和做、表；在‘发配’一场，又增加了戴手铐翻‘吊毛’的技巧，并改唱北派京拨子，利用锣鼓，显示了甩发功夫……在‘山神庙’一场，他创造了甩衣夺枪、环战八奴的开打，也比杨先生的武打多。”（《翁偶虹戏曲论文集》第521页）后来李少春等主演的《野猪林》拍成电影时，在“山神庙”一场更增加了大段〔反二黄〕唱段。总之，《野猪林》之所以在今天仍然经常上演，仍然受到观众的热烈欢迎，成为一部中国京剧的经典性的代表作，与李少春在继承前辈艺术成果的基础上，大大强化了这出戏的综合性艺术特色，使这个武生戏成为繁重的唱、念、做、打、舞全面综合的一出戏的努力是分不开的。实

际上京剧在 20 世纪的发展史告诉我们,许多京剧的经典性剧目如《将相和》、《赵氏孤儿》、《九江口》、《白蛇传》、《周仁献嫂》等等,在其精益求精不断加工的历程中,大都对固有的综合性艺术特色做了不同程度的强化,从而使戏变得更加完美和更有魅力。

从京剧各个行当的角度来加以考察,同样可以看到强化综合性的趋势确是十分明显的。让我们看看京剧武生这个行当的情况吧。俞菊笙是俞派武生的创始人,是活跃于 19 世纪末 20 世纪初京剧舞台上的最著名的武生演员,杨小楼和尚和玉这两位著名武生演员就是他的弟子,俞菊笙在武生行的地位几乎相当于谭鑫培在老生行的地位,都属于“祖师爷”级的老前辈。然而,就是这样一位名家、大家却“不善唱工”,“唱时往往‘不搭调’”(《京剧流派》第 82 页)。杨小楼后来居上,有“武生宗师”的荣誉称号,创造了杨派武生艺术,把京剧武生艺术推向了一个相当辉煌的高度。不过,“他不善于唱西皮原板……在《霸王别姬》中虽然唱两句西皮原板‘今日里败阵归心神不定’,则直腔直调,无甚特色……他也不擅二黄调。……在《野猪林》一场,内唱二黄导板,上唱几句散板,他自己也认为唱得很乏味。在这一点上,他贵有自知之明,是善于藏拙取长的”(同上,第 86~87 页)。时至今日,在许多武生戏中不仅武技的难度有所提高,而且增添了繁重的唱工。譬如《野猪林》的主角林冲就要唱二黄腔的“原板”、“散板”、“碰板三眼”,西皮腔的“导板”、“散板”、“原板”,高拨子腔的“导板”、“回龙”、“原板”、“散板”,反二黄腔的“散板”、“原板”等多种腔调和板式。这是一出当代常见的武生戏,任何一位武生演员如果为了“藏拙取长”

而避开这些繁重的唱工已是不可能了。在许多以武生应工的现代戏中的角色也大多设计了相当繁重的唱工，如《智取威虎山》的杨子荣、《沙家浜》的郭建光、《奇袭白虎团》的严伟才就都要唱许多唱段，有的甚至还要唱“嘎调”。俞菊笙老先生如生在今日，我们请他来扮演严伟才，大约他是要婉言谢绝的。我们再来看看花脸这个行当。正如众所周知，“花脸”有“铜锤”与“架子”之别，近五十年来以演铜锤花脸而著名的裘盛戎和以演架子花脸而著名的袁世海分别站在他们自己的角度上发展了京剧花脸艺术。铜锤本以唱为主，重唱不重做，而裘盛戎的代表作《姚期》却是唱、做并重。现在有“十净九裘”的说法，但《姚期》这出戏却较为罕见。这出戏与其它有的裘派戏相比，在唱工的份量上并不更重，而在唱、念、做紧密综合、缺一不可这一点上却有更大的难度，也许这就是人们不敢轻易问津的缘故吧。袁世海虽是架子花脸，但他主演的《九江口》、《李逵探母》中也都有很重份量的唱工，打破了原有的架子花脸重做不重唱的习惯。从裘盛戎、袁世海这两位名净的艺术成就来看，他们的建树颇有异曲同工、殊途同归之妙。所谓“同归”就是不约而同地都是在强化花脸艺术的综合性这个题目下，作出了漂亮的文章，极大地丰富了原有花脸行的内涵。又如 20 世纪 60 年代出现了京剧现代戏《六号门》，其主人公胡二的扮演者是著名架子花脸演员李荣威，戏中的胡二不仅要唱二黄、西皮、反二黄等多个唱段，而且必须唱得声情并茂、回旋迭宕，其难度是很大的。这也是旧时的一般架子花脸演员所难以胜任的。至于青衣行由以往“抱肚子”傻唱向着唱、做并重的发展，丑行由以往的以念白为主向着唱、念兼收，甚至有的新戏中丑

行的角色被称为“丑生”等现象,也无不反映出强化京剧表演艺术的综合性已成为京剧各个行当在发展中的一个共同的趋势。

“听戏”让位于“看戏”的历史,也就是京剧舞台上对综合艺术特色的发扬光大。当然,“看戏”的“看”是与“听戏”的“听”相对而言,而实质上在“看戏”时期到来以后,并非轻视听觉的审美,而是强调视觉审美与听觉审美的同步发展,因而这个“看”的概念实即“欣赏”、“观赏”、“观照”之意,“看”的对象则包括了京剧舞台上的唱、念、做、打、舞、服饰、扮相、道具、伴奏等的全貌。

“派戏”的艺术

虽然京剧有着明显的综合性艺术特色,而且这种综合性随着时代的发展呈现出一种不断有所强化的趋势,但与此同时也必须看到,对于具体剧目来说在把哪些形式因素“综合”到艺术整体中来的问题上又必须坚持适度选择的原则,而不是千篇一律地为综合而综合。这也就是说所谓综合性的强化必须以尽可能完美地满足特定剧目特定的立意、格调、性格、情节的需要为转移,即对于某些形式因素和表现手段的吸纳要与这种需要相适应。如果把京剧剧目比作一个容器,那么能把哪些东西放进去和不能把哪些东西放进去就要由这个容器的大小、形状、深浅、质料等来决定了,诸如硕大的西瓜不能放到精巧的小盘子中去,液态的葡萄酒也不能倒进竹篮。譬如《三岔口》这出戏主要是以任堂惠、刘利华两个人物对打的舞蹈化动作来表现他们在室内摸黑厮斗的情景,《伐子都》则主

要以主人公公孙子都的做工、表情和翻跌武功来刻画人物精神崩溃的状态，形式与内容非常吻合。因此这类戏在演出时往往给人以精致妥贴的感觉。如果硬要来一番“创新”给任常惠或子都加上大段的唱工或其它不必要的艺术手段，则不仅不会使戏更完美，而恰恰会给戏增添了赘疣。

京剧在艺术表现上既有综合性又有多多样性，它们是一种辩证统一的关系。综合性导致多样性，多样性体现综合性。这使得京剧在世界剧坛上成为一种剧种内部的类型最为繁多、品味最为丰富的剧种之一。因而在京剧舞台上一向呈现出一种异彩纷呈的景象。譬如同样是表现战争题材的，既有《群英会》这样的文戏，也有《长坂坡》这样的武戏；同样是以老生为主角的剧目，既有《乌盆记》这样的唱工戏，也有《失印救火》这样的做工戏；在不同行当的戏中，既有《小放牛》、《林冲夜奔》、《徐策跑城》、《贵妃醉酒》那样的载歌载舞而少念白的剧目，也有《四进士》、《连升店》、《审头刺汤》等以念白为主、念重于唱的剧目；由于表现题材的不同，既有以某个单项艺术表现手段为主的剧目，也有唱、念、做、打、舞全面综合的剧目；而且，同属唱工戏的剧目又可因使用的腔调有二黄、西皮、吹腔、高拨子、山歌小调等等的不同而各有不同的风味，同属武打戏的剧目则有长靠武打戏、短打武打戏、箭衣武打戏、武旦的“打出手”戏的区别；同属以念白为主的剧目中则有念韵白（如《审潘洪》寇准的念白）、念京白（如《法门寺》刘瑾、贾桂的念白）、念方言白（如《李七长亭》李七的念白）之不同，如此等等，不胜列举。

在京剧舞台上一台戏的演出经常是由几出戏组成。而不同的剧目虽然是互相独立的，但当由不同的剧目组成一整台

戏时,却不能不根据每出戏对综合性的不同体现而加以适当的组合,以取得尽可能圆满的演出效果。旧时称剧目为“戏码”。而“码”字就有怎么摆放的意思。当把不同的戏“码”在一起的时候是需要费一番匠心的。这种对剧目的选择与适当安排就叫作“派戏”。通过对旧戏单的分析,我们即可看出许多京剧名家的演出在派戏上是颇有讲究的。我们不妨举几个例子来看一看。

例 1:“民国十年五月十六日”的一张旧戏单(《舞台生活四十年》第 3 集)告诉我们,这一台戏共安排了 4 出戏,第一出戏是王长林主演的《打瓜园》,第二出戏是陈德霖、龚云甫主演的《孝义节》,第三出戏是梅兰芳、余叔岩主演的《打鱼杀家》,第四出戏是杨小楼主演的《挑华车》。《打瓜园》是武丑戏,以武打和念风趣的方言白为特色,而《孝义节》则是青衣和老旦的纯唱工戏,二者一武一文,一动一静,反差明显,相继演出,正相映衬。《打鱼杀家》居于唱工戏《孝义节》和长靠武生戏《挑华车》中间也非常恰当,因为它虽有很好的唱工却与《孝义节》那样的纯唱工戏毫不雷同,而是包含更丰富的艺术表现手段,同时它虽然也有一点武打,又与《挑华车》那样的武戏不能相提并论,而是一出唱、念、做、舞俱全的、综合性较强的戏。这样安排的结果就是形成了在艺术特色上的互不重复,从而在每一出戏上演时都给观众以新鲜感。换言之,如果派戏者不是安排梅兰芳、余叔岩演出《打鱼杀家》,而是安排他们演《二进宫》、《桑园会》那种偏重唱工的戏,虽然他们也会演得很精彩,但从整台戏来看就会显得逊色。

例 2:1942 年 3 月 6 日在天津中国大戏院演出京剧的戏