

國劇的定義

菊人

已有二百多年歷史的國劇藝術，到目前為止，不僅沒有一套完整的理論體系，甚至連一些名稱術語，也是各說各話。尤其什麼是國劇的定義，在所有的國劇書籍中都找不到。這是西方任何一種藝術，所沒有的事例。

國劇是否真的沒有理論體系？有的，祇是散亂在各種理論中，而無人加以整理而已。筆者斗胆擬了一個國劇定義，是否有當，尚祈專家指正。

那末什麼是國劇？那就是：演員以「四功五法」的虛擬意象表演，在一無所有而無所不有的舞台上，突破時空限制，將情感劇情作存神遇化的處理的舞台劇。

■國劇表演需用特殊技巧，即就是四功五法：

什麼是四功？——唱唸做表（打）。什麼是五法？——口眼身手步。

什麼是虛擬意象表演？這套高超寫意的表演，毋需繁瑣的佈景和切末，演員用想像力表演，引發觀眾的聯想力看戲，双方能充分交流，而且能使觀眾感到應有的「真實」感受。也就是產生戲劇效果。如「蘇三起解」，由崇公道與獄官的對白，蘇三的唱唸，觀眾都了解那裡是監獄，那裡是大街、二人在舞台上轉了幾圈，一下子就離開了洪洞縣到了太原府。觀眾不但認同這種時空轉換，也能接受。

這種以虛代實，突破時空界限的藝術處理手法，可以節省不必要的寫實佈景的交代，而且能更集中，更簡潔的產生特殊的戲劇效果。

所謂存神遇化，乃國劇獨有的處理手法。如「梁祝」乃人間大悲劇，却化作蝴蝶飛去；「南天門」凍死之僕人曹福，因其忠義，升天封為南天門的都土地。一個問斬的人頭示人、甚是殘忍，但却以紅布包的「彩頭」代替，此種揚善的處理，實非其他劇種所能及者。這也是除娛樂觀眾，更能提升觀眾向上向善情操藝術境界的原因。

國劇的形成

菊人

咸豐初年，洪秀全、楊秀清於金田村起義，號稱太平天國，使南方不少省份陷於戰火，百姓紛紛逃難。徽戲班的程長庚、漢戲班的余三勝（余叔岩的祖父），為了生活，雙雙北上鬻藝，參加北京當時的三慶班、春台班。隨後不久，四大徽班以及一些漢戲班，也相繼到了北京。兩個劇種合作演出了廿多年，彼此相互借鏡，不斷革新，同時又受到北京語言的影響，慢慢的聲腔也發生變化。當時的觀眾把這種變化後的唱唸腔調，稱之為「京調」。

無論徽班還是漢戲的格調，都沒有崑曲嚴謹，詞藻也不如崑曲典雅。但因它的聲腔激昂動聽，台詞通俗易懂，且又改為京調，因此受到廣大觀眾的歡迎，也在北京奠定了深厚的群眾基礎。當然，也促使他們二人要創造新局面的決心。

於是，他們在京調的基礎上，融會貫通，並吸取崑曲的靜穆、身段，去掉它的晦澀，保留徽、漢戲的激昂，消除它的粗俗；同時又吸取了亂彈的繁茂，去掉它的陳腐。尤其把各種地方戲——弋陽腔、秦腔和地方小調的精彩的唱，做和表演方法鎔於一爐，逐漸形成了相當完備的藝術風格和表演體系。終於在先後經歷六十年左右，完成了以「西皮」、「二黃」為主的新劇種——就是京戲，也就是現在的國劇。

因此，國劇不是北京的地方戲，但卻是在北京發祥的。

不過，真正現在的國劇，與清朝時候又大不相同——以前是抱著肚子死唱，做表也過於死板。經過王瑤卿，譚鑫培、余叔岩以及四大名旦的改良，才有今日的更為完善的表演藝術，和唱唸更動聽，穿戴更合理的妝扮。

國劇形成今日完美的四功五法的表演體系，不僅不易，而且是一段艱辛的路程。雖然如此，國劇仍應適度的改革，不可食古不化，但，改革絕不可遠離傳統，否則，將成為文明戲與話劇。非驢非馬，遺憾無窮。大陸文革時的樣板戲即為一例。

國劇的正名

菊人

由各種地方戲精華，在北平遮幃和發祥的國劇藝術，南方人管它叫「京朝大戲」；在北平享有盛名的演員，則叫「京朝大角」。

國劇，最早的名稱叫京戲，那是因為明朝永樂皇帝在位，下令將北平改為北京的緣故。

北伐成功以後，民國統一，政府將北京復稱為北平。因此，又將京戲改稱為平劇。

無論京戲還是平劇，都不是北平人叫出來的，而是上海等南方人給命名的。因為清末民初的北平名角，紛紛被邀至南方大都會演出。清末時期來自北京演出的戲，南方人都管叫「京戲」；民國統一後來自北平演出的戲，則稱之為「平劇」。

民國二十一年，余叔岩、梅蘭芳、齊如山等成立平劇表演藝術研究機構，命名為「國劇學會」，附設國劇傳習所，出版圖文並茂的國劇畫報。從此，皮黃國粹藝術，始正名為「國劇」，以便與各類地方戲有所區別。

當時國劇學會係由余叔岩擔任會長，梅蘭芳任副會長。他們創辦的國劇傳習所，於同年五月十三日開學，招考學員八十餘人，分為老生、武生、小生；青衣

、花旦、武旦；銅錘、架子、武二花臉；崑曲、音樂、基本功等科。教學方法採理論與表演相結合，全由當時的名家任教。培育的學員以老生劉仲秋、旦角郭建英，小生高維廉、花臉姜濤等最為出色，享有盛名。現居台灣的梅派青衣名票王靜芝先生，也是當時的學員之一。

因為國劇汲取了各種地方戲的精華，因此有「智慧結晶」、「精緻藝術」、「國粹」以及「魔力藝術」的美譽！

為什麼是魔力藝術？因為國劇確有一種魔力！任何人不接觸則已，一旦接觸就會入迷。凡國劇愛好者，全都是如此。

國劇的特質

菊人

歌劇重歌、舞劇重舞、話劇重話。而國劇的表演藝術，除了載歌載舞，同時也與唸做表打融為一體，以塑造人物，表現劇情。

國劇舞台不算大，也無佈景，祇是一些簡單的切末，因不受時空限制，反而顯得靈活。無論登天入海，上山下地，不但十分方便，還可省却許多不必要的交代，同時尤可更集中，更簡潔的展現特殊的戲劇效果，而觀眾也沒有看不懂的。

無論電影還是話劇，觀眾看到畫面或布景，便已經知道時間和空間。可是國劇，演員不出場，觀眾就無法知道何時何地？必須由劇中人的唱或唸，把觀眾引進戲裡；由他們的做表，才知道是何時何地，這是國劇的奧妙所在。

以「打漁殺家」為例，從蕭桂英、蕭恩的唱：「板槓搖櫓順流下」，「父女打漁在河下」。觀眾才知道他們是在河中打漁。然後他們唸：「眼看西山紅日下，一輪明月照蘆花」。觀眾才知道天快要黑了。

「將相和」也是如此。蔭相如赴宴，在大街上遭到老將廉頗的擋道，相如退讓到小巷。由廉頗唱：「蔭相如本是英雄膽，今日為何退讓咱。再到小巷把路斷」。唸：「小巷去者」。雙方在舞台上走一個圓場，就表示由大街到了小巷，觀眾沒有看不懂的，故有說書的嘴，唱戲的腿之說。

以上兩個例子，全是突破時間和空間的表演。試問世界各國的戲劇，有什麼劇種如此高明，可以相提並論？

國劇有專門重唱的戲，如龍鳳閣、三堂會審、文昭關；有唸做並重的戲，如群英會、四進士、審頭刺湯、青風亭、問樵鬧府；有打唱並重的戲，如打漁殺家、陸文龍、戰太平等不一而足。

這些戲演了多年，不但演員愛演，觀眾也愛看。在世界各國的戲劇中，有什麼戲劇有此特質？

國劇藝術的誇張

菊人

國劇的扮戲與表演藝術，不能脫離生活，且必須高於生活，將生活藝術化。國劇演員的扮戲，是將本來面目，扮成角色藝術造型的方法。如生、旦的描眉、畫眼圈、吊眉，是為了強化臉部表情。將眉毛吊起來，不但顯得俊美，而且使之更為有神，有利於刻畫內心的活動。

淨、丑的勾臉，除了為人物形象的誇張，也是強化性格的刻畫。關公、包拯、曹操的臉譜，全是依據小說的描寫而設計的，它不但是藝術，且能「寓褒貶、別善惡」而起作用。

演員的髯口（鬚鬚），也是藝術誇張。不論是三綵鬚子，滿口鬚鬚，還是露嘴的髯鬚鬚，都有一尺多長，也是為了便於美的表演而設計的。如生行的捋髯、甩髯、抖髯；淨行的捧髯、撕髯；捧髯、甩髯；丑角的蹺髯、噴髯，都必須長長的鬚鬚，配合做表才會有氣勢而美觀。

馳騁沙場的武將，穿着平金細繡，五光十色的鎧甲與靠旗，也是誇張的妝扮，因為真正的戰士，不可能那樣漂亮。

或許讀者要問，「起解會審」的蘇三是個女犯人，「武家坡」的王寶釧，是個挖野菜維生的貧婦，她們怎會扮得那麼美麗？此話不錯。不過，若把蘇三扮成

蓬頭垢面，穿上囚衣；將王寶釧扮作面帶菜色，鶉衣百結，觀眾會愛看嗎？

國劇的唱唸做表（打），也是藝術的誇張。因為生活中的語言，能那樣合轍押韻，有腔有調，上韻說話嗎？生活中的動作，能那樣指手劃腳，蹦蹦跳跳嗎？演員的喂呀代表哭，和呵呵大笑，也是經過美化的。如果真如生活中的哭笑，觀眾受得了嗎？會愛看嗎？

國劇的喜怒哀樂，以「嗯哼」代表咳嗽，以「哇呀呀」代表盛怒等，也是經過設計的，目的在求美化，求自然，因為自然就是美。

以虛代實的表演

菊人

國劇表演藝術，以豐富多采形容，實不為過。

具有兩百多年的歷史的國劇藝術，後人除繼承前輩的傳統表演藝術，並不斷革新發展，創造了完整而具有獨特風格的虛擬意象表演藝術。

演員在不用佈景，和少許切末的舞台上，以虛擬想像的表演、帶動觀眾的聯想力，欣賞劇藝，使舞台上台下充分交流，致觀眾反而有真實的感覺，此乃高超智慧的設計，使西洋戲劇家激賞之餘，還擬模仿我們的表演方法。

舞台上根本無門，然經演員開、關門的表演，觀眾就好像看到了門。上下樓亦復如此。一支划船的槳，既是小舟，也可代表戰艦；一根馬鞭，既可代替坐騎，也可表現奔馳的戰馬；幾個龍套，代表千軍萬馬；一場開打，就是幾十個回合；主將一聲「轉堂」，龍套一圈兩圈，即由大帳轉到二堂；圓場一繞，一聲追，早已千百里程。同是一個舞台，環境能瞬息萬變，祇有以虛代實，以少代多，以無代有的國劇，始具有這種優越的功能。

「打漁殺家」的舞台，原是素幕空場，但演來却景象萬千。蕭恩父女原在河中打漁，一會兒却上岸在柳蔭乘涼；李俊、倪榮原在岸上散步，一會兒又登舟訪友；蕭恩與友人船頭飲酒，丁郎兒却在河岸催討魚稅銀子。此種環境變化，若非

以虛代實，能夠如此嗎？

國劇的表演藝術，由外在的技藝與內在的感情相結合，有規則的自由展現，雖不受時空限制，但也不能漫無邊際，為所欲為。任何表演都有準地位，準尺寸。如開門、關門；上下樓；進出窰，都不可隨便挪換地位。此乃藝術真實與生活真實的統一，既要美又要像，可又不能真像。故有「不像不成戲，真像不算藝，悟得情和理，是戲亦是藝」，這就是國劇表演的真諦。」



聲腔與流派

菊人

國劇流派，以聲腔而言有韻味派、氣勢派之分；以做表而論有優美派、壯美派之別。余叔岩、程硯秋屬韻味派；梅蘭芳、周信芳乃係氣勢派。

優美派着重美妙、形式、華麗、和諧、表現、寫意。譚余即屬此派。壯美派着重崇高、內容、樸實、再現、寫實。馬連良、周信芳乃係此派。

國劇為什麼會有流派？除了「不取亦取，雖師勿師」外，就是彼此相互競爭創新所形成，四大名旦即如此產生者。

不取亦取，不論學什麼戲，應取其精華，去其糟粕。換言之，有的可以取，有的不能取。

雖師勿師，無論跟誰學戲，應學其長，避免其短。也就是說，有的要學，有的不一定學。學戲要鑽得進去，跳得出來。學不是模仿，更不能生搬硬套，而是為了創新。同時新的流派，要由舊的流派裡蛻化出來；任何流派都不可能無藍的青，無水的冰。

專與精，也是形成流派的原因。因學藝一方面要精，一方面要通。精要在博的基礎上建立，通要從專的基礎上獲得。可是博不能雜，專也不能偏於窄，應以自己的條件，融滙各家之長，化為己有。從精到通，從通到變，達到創新境地。

但却談何容易？張君秋即擬融會梅、程之長，化為己有，終因譜腔能力所限，難臻脫穎而出，獨樹一幟之目的。

流派貴於流。一個流派能否長久存在，要看它流的程度，能否影響一時及於後代。四大名旦中流傳到現在，梅、程還在大流，荀派也在小流，而尚派似乎已少見了。

誠然，四小名旦的張派也在流，甚至暢流。惟因限於嗓音條件，有幾人將張腔唱好了？

國劇的戲類

菊人

一般觀眾祇知看戲，從不過問有那些戲。當然，通稱的開鑼、壓軸和大軸還是知道的。

國劇究竟有那些戲？可以性質、內容、風格、形式四大類予以區分，共有數十種之多。首先談談以性質區分的戲：

開鑼戲——又名帽兒戲，乃第一齣戲也。因演戲之前大事敲打鑼鼓，以吸引觀眾而命名。

墊戲——以前的大派演員常誤場，因此臨時演出「拾黃金」、「瞎子遊燈籠」、「老黃請醫」，不僅扮戲容易，而且人少又可自由發揮，等主角到了隨時可以結果，故命名為墊戲。

送客戲——達官貴人，紳商富賈觀眾，多半晚來早走，故大軸戲如果不精彩，被譏稱為送客戲。

王帽戲——以老生演皇帝為主的戲，如「打金枝」、「金水橋」、「上天台」、「沙橋餞別」全屬王帽戲。

袍帶戲——穿蟒袍玉帶帝王將相所演的戲，如「完璧歸趙」、「黃鶴樓」、「宮門帶」就是袍帶戲。

靠把戲——即武老生戲，如「定軍山」、「伐東吳」、「戰太平」。

三小戲——小生、小旦、小丑會演的戲，如「金玉奴」、「拾玉鐲」。

堂會戲——豪門富戶娶親、壽誕於家中演戲，由正午唱到黎明，全由名家演出。

搭桌戲——庵觀寺院為修廟宇籌款，為臨時到來的客人，大喊搭桌子而得名。

義務戲——賑災，或梨園例行年終救助窮困同業，演戲者皆第一流名角，均

不拿錢故曰義務。演畢將所得分送同業，以救助衣食，故又俗稱窩窩頭戲。

合作戲——由武生、花臉、丑角大會串演出，所以叫合作戲。

另外還有上海的「牛郎織女」、「天河配」、「龍燈」等燈彩戲；穿古裝、梳古裝頭的古裝戲；穿時裝的時裝戲；各行各業祖師爺誕辰時，演戲慶祝故稱為行戲。

■國劇以內容區分共有八種：

甲、文戲，包括唱工戲，做工戲兩類：

一、唱工戲——例如大保國、二進宮、文昭關、釣金龜、打龍袍、空城計、武家坡、三堂會審。

乙、做工戲——例如四進士、青風亭、九更天、烏龍院、十三妹、武戲分長靠、箭衣、短打、翻打戲四類：

一、長靠戲——例如長坂坡、挑滑車、鐵籠山、雁蕩山。

二、箭衣戲——例如一箭仇、狀元印、艷陽樓。

三、短打戲——例如惡虎村、蚩蠟廟。

四、翻打戲——例如伐子都、三岔口、嘉興府、武松打店。

丙、一、對兒戲——例如由生旦合演的武家坡、汾河灣、桑園會。

二、群戲——群英會、龍鳳呈祥、四郎探母、雁門關、安天會等，生旦淨丑

幾乎全有。

■以風格區分，有喜劇、悲劇、笑劇、諷刺劇等四種：

喜劇——例如：御碑亭、蘇小妹。

悲劇——例如：孔雀東南飛、梁山伯與祝英台、清風亭。

笑劇——例如：打灶王、一匹布、老黃請醫。

諷刺劇——例如：連陞店、三不願意、陳三兩。

■以形式區分，有下列四種：

連台本戲——例如封神榜、水滸傳、西遊記、三國演義、狸貓換太子、兒女

英雄傳、濟公傳、七俠五義等，多連演卅天以上。

本戲——例如太真外傳、生死恨、乾坤福壽鏡、漢明妃、寧國府、紅拂傳、勘玉釧。

單齣戲——例如小上坟、打刀、打砂鍋、小放牛、活捉三郎。

折子戲——例如蘇三起解、拾玉鐲、鎖五龍、坐宮、武家坡、大登殿、寫狀、遇太后、探皇陵。

國劇劇目種類非常豐富，以上祇是概略分類，酌供讀者參考。



國劇的劇本

蔣人

國劇劇本，是最難寫作的一種文學。

有人說，國劇根本算不得文學。可是國學大師錢穆先生演講「中國國劇之文學意味」時指出，一般文人不把它放在文學範圍內，實在有些不公平。

錢穆強調，中國文學分為寫作與說唱文學兩種。前者為詩詞和文章，流行於上層社會；後者為戲劇與小說，普遍流傳於民間社會。

也有人說，國劇有些地方是不合科學，教人迷信。如「清風亭」的張繼保，由義父母撫養成人。得中後途經家鄉，不認窮苦年邁的義父母張元秀夫婦，結果遭天雷殛斃；「問樵鬧府」、「紅梅閣」的神鬼，亦屬迷信。

錢穆指出，其實它祇是把太刺激的真實人生而加以戲劇化，沖淡一些現實意味。它雖暫時作了沖淡，却產生了更深刻的刺激，這也是中國文學最富涵蓄之處，它與科學無關。試問：世界上那裏有科學的文學呢？

國劇的特色：妝扮意象化、舞台經濟化、語言詩歌化、做表舞蹈化、技藝功夫化、切末圖案化。六者相互配合，乃人生藝術，人生即戲劇也。一位國劇劇本作者，若不了解國劇的特色，國劇的形式，將無法下筆。即使勉強將劇本寫妥，也不能搬上舞台，祇能欣賞而已。

國劇劇本的引子、詩、詞、對聯、各種板式的詞句與字數，既非文言也非白話，它是一種很特別的文體——戲劇語言，而且還得合轍押韻。否則，演員會無法唱唸。

以白口而言，韻白與京白則截然不同。韻白稍近文言，京白較接近口語化。文戲、武戲、唱工戲、做工戲，均各有不同風格。劇作者必須了解其特性，熟諳場子的安排、曲牌、鑼鼓、武術套子與蕩子。同時懂得將劇情集中、洗鍊、生動的要領，始能將戲編妥。不然，祇能成為案頭戲，而無法排練演出。

國劇的演員

菊人

國劇演員的培育，比任何戲劇的演員都長久與艱難。

以前的國劇，是由科班培養。直到民國廿年焦菊隱創辦「北平戲曲專科學校」開始，部分演員才改由劇校培育。

無論是科班還是劇校，一個學戲的幼童入班（校）後，必須從基本功、毯子功、把子功苦練開始。多年將功夫練紮實後，登台演戲時技巧才會純熟，身段才會優美。否則，就會像張君秋、梅葆玖之身段與動作無異。

基本功又叫幼工，其要求為準確性、穩定性與靈活性。如以身體運動，以及技巧形式劃分，基本功應稱為腰腿功才對。練就優異的腰腿功，將來在舞台上起霸、走邊、跑圓場時才會乾淨俐落，美觀大方。

在地毯上翻撲跌摔的動作，都叫毯子功。

而把子功又分為手把子與槍把子兩種，同時又有小五套和大五套之別。

各種功夫練會後，平日還得不斷練習。不然，將如文丑之王蕭長華的名言：「功夫一天不練就回去了，兩天不練就生了，三天不練就沒了。」

功夫練就後即開始學戲。學會一齣戲很容易，但要把腔唱圓，白口唸來有味，做工做來有致，表情演來有韻，甚至達到精妙的地步，那就不太容易了。

由此可知，一個國劇演員的培育何其不易？那像電影、電視、話劇、歌唱演員，被探子發現後，有人一夜成名，甚至成為紅人，遂被廣大觀眾稱之為「明星」。

可是一個國劇演員，乃至當家的頭牌演員，即使觀眾十分欣賞，大眾傳播界也多半不甚重視，此乃不夠了解的原因所造成。

這也是國劇式微的原因之一。企盼大眾傳播媒體，今後能對國劇演員有所認識，而改觀報導方式，乃菊壇之幸也。

演員的妝扮

菊人

國劇演員的妝扮，包括修飾容貌與打扮。

修飾容貌，即一般戲劇演員的化粧，而國劇却稱之為扮戲。因此，國劇演員的妝扮，則包括了扮戲與服裝穿戴。

國劇演員的妝扮意象化，也是一種智慧的表現。如演員的扮戲，是將本來面目，扮成角色藝術造型的方法。生、旦的描眉、畫眼圈，目的在幫助臉部表情；老生將眉毛吊起來，不但顯得俊美，而且更為有神，有利於刻畫內心的活動。

淨、丑的勾臉，除了人物形象的誇張，也是性格的刻畫。它不但是一種藝術，且能起「寓褒貶，別善惡」的作用。

演員的髯口（鬚鬚），也是為了便於表演與美觀。

國劇演員的服裝，不屬任何朝代，地域、季節，祇顯示劇中人的身分。有某教授講述「歷史與歷史劇」時，批評國劇的服裝不講朝代。但這正是國劇的特色，國劇不要寫實，所以不必按朝代變服裝，能以服裝表現其身分即可。

無論生旦淨丑的妝扮，全是為了方便做表而穿戴。如文武有別，生旦有分，淨丑不一，都是精心設計的。長靠有長靠的鎧甲，短打有打的服裝，翻滾有翻滾的衣褲，就是最好的例證。

演員的盔頭多達數十種，全以身分、時地而設計。分為帽、冠、盔、貂、巾、鐙、額、頂等。自皇帽至棒槌巾，祇要是常看戲的觀眾，不必知道劇中人是誰，光看盔頭便知其身分，且能分辨是忠是奸。

不過上朝的盔頭，家居與微服的便帽，告老的員外巾，番人的鞞帽，設計都有分別。

國劇的妝扮，不僅種類繁多，也十分複雜。光是衣箱就有大衣箱（上首與下首箱）、二衣箱（上首與下首箱）、三衣箱、盔頭箱、旗包箱、靴箱、把箱等。



(一) 上彩與包紮



(二) 繫靠



(三) 勾臉

國劇的舞台

蔣人

國劇的舞台，是各劇種中最經濟的設計。因為不用佈景，祇用最簡單的切末，故有「一無所有，無所不有」的美譽。

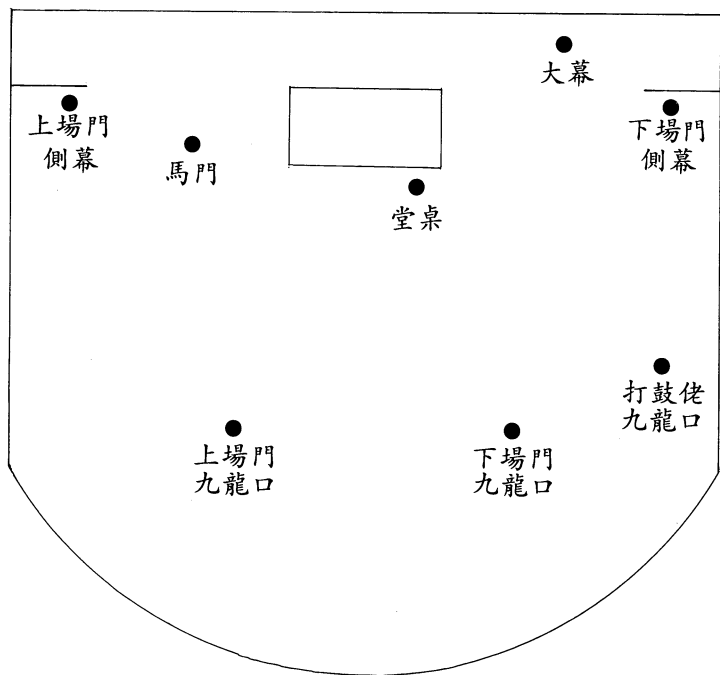
何謂一無所有，無所不有？因為國劇舞台，通常在演員未出場前，是素幕空場，一無所有；當演員出場後，因一切的表演係突破時空限制，以象徵寫意引發觀眾的具體聯想。因此，演員要登天入地，上山下海均可隨心所欲——幾個雲片代表騰雲駕霧，幾面水旗表示身在海底；一個開門動作代替門已開啟，一個上樓身段顯示已登樓閣，此乃無所不有也。

國劇舞台區分為八個位置（見圖）。演員上場、入座、追打下場等，雖可突破時空限制，但却必須在一定的位罝，進行唱唸做表（打），即所謂準地位也。

演員上場，常例是自上場門出來，在馬門亮相，至上場門九龍口開口，行至正中間後入座。

入座分為堂桌前的小座，與堂桌後的大座兩種。入小座向左轉身，入大座向右轉身走S形。

下場時先向下場門側幕走去，停住轉身至下場門九龍口唱唸完最後一句，始可下場。至於打鼓佬九龍口，係唐明皇教梨園弟子唱戲，因他當過鼓師而特設者。



國劇舞台平面圖

事實上，國劇舞台因切末不同，它可以是金鑾寶殿，一品官邸；私家住宅，荒郊野外；也可以是點閱校場，戰爭沙場；會審公堂，人犯監獄等，全由演員以唱念做交代，觀眾沒有看不懂的。

小小的舞台無所不包，瞬息萬變，這就是國劇舞台的特質。

國劇的語言

菊人

國劇的語言音樂化，詩歌化。

演員唸的韻白、京白或唱腔，使人聽來都富有音樂和詩歌韻味。有所謂「無聲不歌」，就是這個意思。

■演員的語言，分唱腔、唸白兩種。

唱腔有西皮、二黃、吹腔、崑曲。及鄉村地方戲曲等等，一般人弄不清楚，什麼是西皮，什麼是二黃？有一個辦法可以區分：西皮、二黃從胡琴定弦分，西皮是3、6、二黃是2、5，又西皮的起唱，慢板原板從眼上起，多半在板上落，二、六、流水都是從板上起；二黃是從板上起。

什麼是板眼，何謂唱得有板有眼？

板眼，就是國劇的音樂節拍。打鼓佬左手檀板敲一下，就是一板；右手鼓鍵子打一下單皮鼓，就是一眼。如慢三眼唱腔，就是敲一下檀板，再均勻的連打三下單皮鼓，構成四拍子的緩慢節奏，就是四分之四拍子。叫作一板三眼慢板是一板三眼、原板是一板一眼、二六一板一眼、流水有板無眼。（純熟時，鼓鍵子就不一定單純敲眼了）

唸白分為唸詩、唸對、唸引子、唸狀、表白、自白、對白、夾白、咳嗽、啐

人、哭笑、叫頭、叫板等，或以胡琴、鼓聲伴奏。

■唸白，有下列三類：

一、韻白——老生、小生、武生、青衣、花臉、小丑等，所念的上韻白口。

二、京白——花旦、花衫、花臉、丑角、太監等，所念的是近似北平話，而是一種朗誦，韻感很強的白口。

三、方言白——有下列六種：

(一)楊州白——丑角、「打花鼓」、「天雨花」所唸。

(二)蘇白——「活捉三郎」、「金山寺」小和尚所唸。

(三)紹興白——「鐵公雞」、「四進士」師爺所唸。

(四)山西白——武丑「徐良」、「玉堂春」沈延林所唸。

(五)湖廣白——「鐵公雞」向榮，「荷珠配」來旺所唸。

(六)濟寧白——「李七長亭」李七所唸。

國劇的語言，無論唱腔還是白口，都必須苦練，有所謂，「曲唱千回腔自轉」。否則，不僅不會字正腔圓，圓潤悅耳，也會毫無韻味可言。

國劇的做表

菊人

國劇的做表舞蹈化，意象化。

做表，就是演員在舞台上的表演。國劇的表演形式，是動作程式化，程式舞蹈化。一舉手一投足都以美妙為主，因它不是生活的模擬，而是生活中的感受，以誇張的藝術手法，用虛代實的表達人物的思想，刻畫劇中人的性格，展現全劇的劇情。

做表，須要經過訓練，從易到難，自簡入繁循序漸進的練習。經過指法、步法、山膀、雲手、圓場、走邊、起霸等各種訓練，達到腰腿柔軟，手脚靈活，行止顧盼均達優美境地，其表演才會有感染力。

做表中的喜怒哀樂，騎馬、乘車、上下船、摘花、聞花、撲蝶，都是舞蹈化的生動藝術的表演。

關羽的忠義，包公的無私，周瑜的機智，孔明的多謀，陳世美的狠毒，王延齡的正直，全由做表刻畫人物的性格。

舞蹈化，意象化的做表，能使小小的舞台成為廣闊的天地，而且景象萬千，使觀眾歷歷在目。其實，舞台上何嘗實有真物？全賴演員精到和暗示性的表演，將觀眾帶入忘我境界，猶如身歷其境。

舞蹈化的表演，雖有其靈活性，但也該有準確性，有尺寸的準地方。如「打漁殺家」父女，「秋江」梢翁與陳妙常的行船，二人間距離絕不可忽長忽短，因為船身是不會伸縮的。

表情亦復如此，就以眼神而言，即有廿一種之多，不僅須知其要領，還得勤加練習，始能臻於妙境。

花旦之王筱翠花，他飾潘金蓮勸小叔武松飲酒，展示挑逗之能事被拒時，將一杯酒潑地，兩眼凝視達二分鐘之久，觀眾不但不會厭煩，而且擊節欣賞！此無他，因他會做戲也。

一個優秀的國劇演員，唱念固然要緊，做表尤為重要。有些演員的唱唸受到廣大觀眾的激賞，但他的身段僵硬，便成為顧曲家引為遺憾的話題。

國劇的技藝

菊人

國劇的技藝功夫化，藝術化。

演員的表演，功夫中有藝術，藝術中有功夫。兩者溶為一體，相輔相成。

國劇演員的技藝，最講求的就是幼功。劇校學生幼年練習功夫時，除一早一晚規定練習時間外，用功上進者還會苦練私功。

一個演員如想技藝臻於爐火純青，必須三伏大暑，數九寒天，分外嚴格要求自己苦練不輟。到了台上功夫才會紮實，身段才會美觀。故有「台上一分鐘，台下幾年功」的說法。

有人說我將來是唱文戲、唱青衣的，幼功較差有何關係？殊不知一個幼功底子差的演員，他的技藝和做表，一定會僵硬笨拙，他的身段定會扛肩挺腹，難看至極！

開打，是唱唸做打的四功之一。

國劇的武打，旨在表現歷史上的各種戰爭。它分為單打獨鬥，亂軍混戰，兵對兵將對將，徒手戰鬥，兵器交鋒，乃至空中鬥法等，不一而足。

開打，有一手持戟一手驅車的車戰，趙子龍於長坂坡獨闖重圍救阿斗的馬戰，阮小二與阮小五水擒史文恭的水戰，白水灘十一郎大戰青面虎的陸戰，任棠惠

和劉利華摸黑的夜戰，全以複雜的技巧，美觀的武打套子表現。在這些打鬥的戰鬥中，有小快槍、大快槍、單刀槍、大刀槍、雙刀槍、十八棍、單手奪刀、札脖槍等招式。群戰則有蕩與攢之分。

無論單打還是群戰，決不可為打而打。應以劇中人性、劇情的需要而開打。切忌不顧劇情戲理，故意賣弄技巧，一味追求舞台效果，為討好觀眾而瞎打。

無論腰腿功、毯子功、把子功、翎子功、甩髮功、髯口功、水袖功、扇子功、手絹功、帽翅功、躡功，練習時屬於技術，但功夫純熟後，配合劇情不斷磨練，達到美妙的境界便成為藝術了。

國劇的切末

菊人

國劇的切末，比任何戲劇的道具都有特色，因它具有圖案化、繪畫化、刺繡化、意象化，觀眾可從各種切末中看清楚。

什麼是切末，就是國劇舞台上的大小用具。有人說切末就是一般戲劇中的道具，那是錯誤的。因為一般戲劇所用的物品，是常用的實物。而國劇所用的物品則是舞器。

也有人說馬鞭就是馬，那也是錯的。因演員手持馬鞭，乃是騎馬的舞具。國劇的行李，也是一面紅門旗的包裹，設計的目的在不妨碍身段與美觀。假如真的揹一大包行李，不但難看，也甚是不便。

切末二字，是由印度文翻譯的。較早的寫法有砌抹、沕抹、砌末、切末等。切末的種類多種多樣。常用的有：桌圍、椅帷、大小帳子、布城、山石片、船槳、馬鞭、魚竿、魚網、令旗、令箭、印信、文房四寶、金牌、招牌、腰牌、虎頭牌、串鈴、燈籠、火把、彩球、竹籃、水桶、柴擔、斧子、紙刀、碗筷、筲、簾箕、椰子、信封、聖旨、香爐、蠟台、酒壺、酒罇、酒杯、牙笏、雨傘、托盤、元寶、雷公鎚、電母鏡、石鎖、石擔，以及虎豹形等。

這些切末中，有真實的雨傘、椰子、筲、簾箕等；有象徵的馬鞭、船槳、

布城等；有代用的二至三張桌子疊起來的牆、高台、高樓；中間一張桌子，一邊一把椅子的橋、山坡；一張桌子躺一個人的床；一把背朝觀眾的椅子的窄門、窰門；椅子橫擺的石塊、木墩；椅子背朝外搭上腰裙的織布機。

無論是真實、象徵還是代用的切末，觀眾沒有看不懂的。

切末除了是舞台上的用具，當年也曾是招攬廣告，觀眾看見擺門的物件，便知道當天演什麼戲。如油挑子和西瓜的「打瓜園」，木製紅漆小車與大槍的「挑滑車」；石鎖、石擔、樓形的「艷陽樓」，都是戲院門前的廣告，以吸引觀眾的做法。

■國劇舞台的桌椅功能

國劇舞台上，常擺幾張用木頭製作，漆硃紅色的桌椅。桌椅上還有綉花的桌圍椅帔，其目的是與生活用具有所區別。

桌椅使用時可多可少，也可分可合，視演出需要而定。用途之廣泛，全依劇情而變化。它可以是山、樓；也可以是門、床，不一而足。除直接幫助演員完成表演，也可以不同的擺法，以及桌圍椅帔不同色彩與圖樣，再結合其他切末，對地點和人物關係，具有一定的展現或暗示。

通常桌椅的擺列式樣，有下列各種：

一、大座——桌子擺在舞台靠近大幕中央，椅子擺在桌子後面，又稱正場桌或內場

桌。除一般用途外，皇帝臨朝，用黃色綉龍桌圍椅帔，桌上擺金色香爐。官員升堂，用紅色桌圍椅帔，桌上擺印盒、簽筒。

二、雙大座——桌子擺列與大座相同，桌後擺設雙椅，又稱內場雙椅。多用於年老夫婦，接受兒女拜賀的宴慶場面。

三、大座跨椅——以大座為基礎，在桌子兩旁再各加一椅。如在大座一旁加椅，則稱大座單跨椅。

四、斜場大座——大座斜設於舞台一側，另一側設其他的切末。

五、八字桌——舞台兩側各設一大座，多用於賓主宴會。

六、三堂桌——舞台中央和兩側各設一大座，多用於宴會、會審。

七、騎馬桌——舞台中央豎設一桌，兩側各一椅。店房、書齋、臥室、船艙等均可運用。一般用來表現夫妻、兄弟、朋友等之間的親近關係。

八、斜場騎馬桌——騎馬桌斜設於舞台一側，另一側擺設其他切末。

九、小座——桌子擺在舞台中央，椅子擺在桌子前面，又稱正場椅、外場椅。一人獨坐不需桌子時多用小座。

十、八字跨椅——桌子擺在舞台中央，兩側各設一椅，多用於內廳議事，接待賓朋，家庭閒敘。

十一、八字椅——又稱外八字跨椅。遇有大段唱做，需演員較靠近觀眾時，即用此擺

法，如「劍美棠」包拯規勸陳世美的場面。

十二、旁椅——在小座或八字跨椅的基礎上，一側或兩側所加的椅子，多為輩分、職位低一等的人所坐。

十三、門椅——椅子擺在門口，表示在門外或帳外，如「轅門斬子」楊宗保綁在帳外的坐椅，就是門椅。

十四、站椅——劇中人物登高瞭望，或表示神怪騰雲駕霧時，所站的椅子即站椅也。

十五、倒椅——將椅子放倒，多用於非正常的臨時坐處，如「硃痕記」老夫人所坐者。

十六、大高台——兩桌相疊，上面設小帳，兩桌後面又設一豎桌，桌上有椅子，桌旁再設一椅，供演員上下之用，將台多為大高台，賀后罵殿就是。

十七、小高台——兩桌前後併列，上設一椅，桌旁再設一椅，供演員上下之用。樓、船、將台、山坡多為小高台。

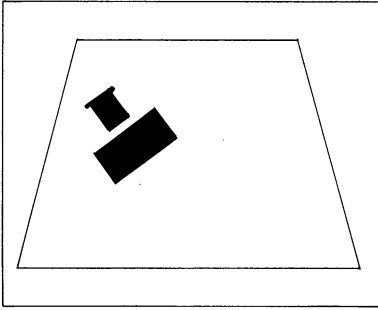
十八、帥帳——舞台中央設大座、大座後設兩把椅背朝外的椅子，椅上架設大帳，多為元帥升帳之用。帥帳的大椅，多為紅緞金花，也有在帳額上綉三軍司令字樣者。

十九、樓帳——舞台中央架設大帳，內設椅子，帳後設桌椅，演員登台表示是彩樓或綉樓。

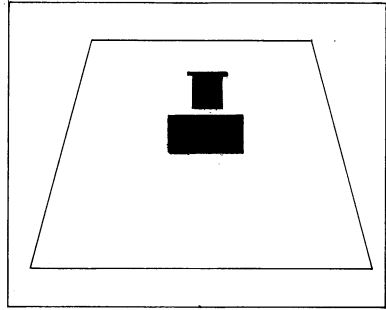
二、床樓——舞台中央架設大帳，內設椅子，多用作閨房、洞房。樓帳、床帳用的大帳，色彩很多，一般綉翎毛與花卉。

桌椅的擺法，非一成不變。清末演「群英會」，周瑜、蔣幹飲宴一場，擺的是雙大座，現改為八字桌。桌椅位置的尺寸，也該靈活運用。如八字跨椅，如由武生、花臉表演，因其身段幅度較大，椅子離桌子應該遠些。桌椅擺列的原則，全為配合演員便利歌舞表演為宜。

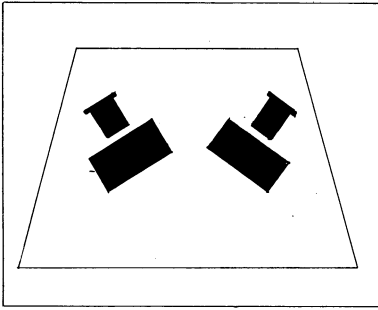




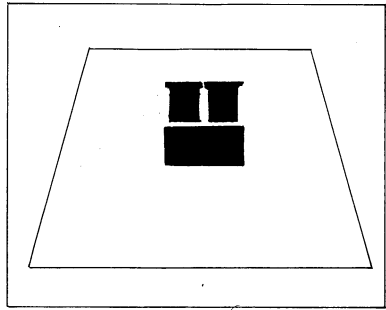
斜場大座



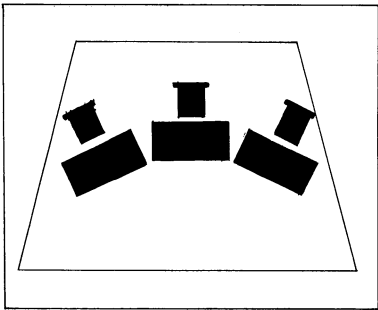
大座



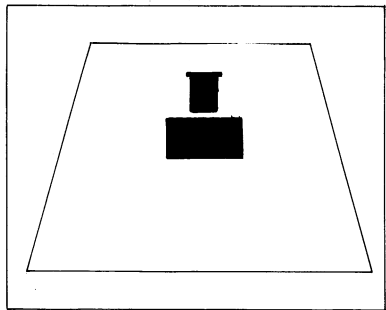
八字桌



雙大座

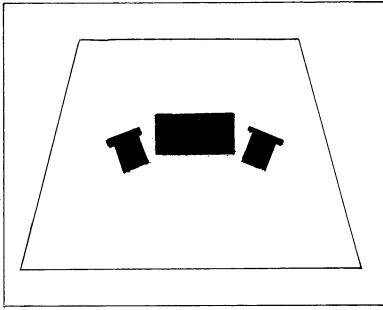


三堂桌

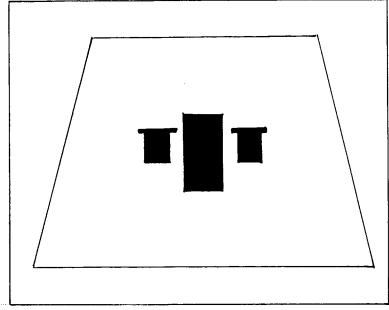


大座跨椅

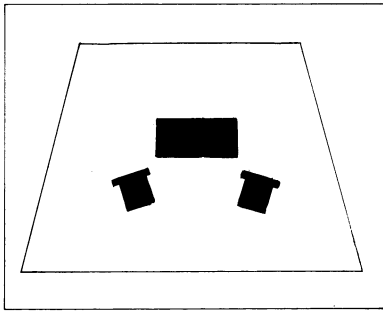
一桌二椅常用排列樣式平面示意圖



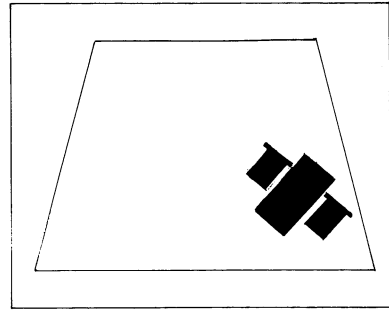
八字跨椅



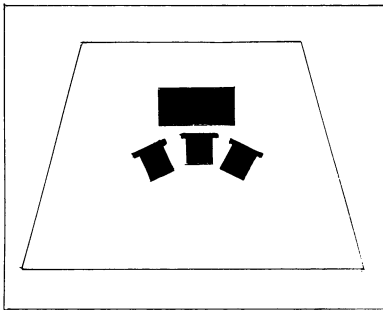
騎馬桌



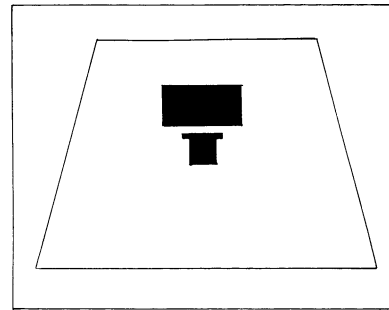
八字椅



斜場騎馬桌

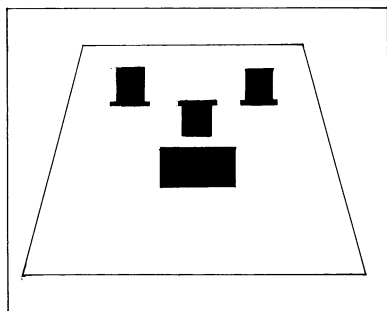


旁椅 (之一)

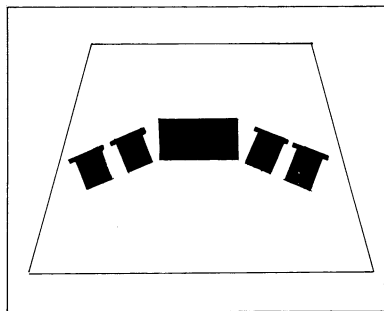


小座

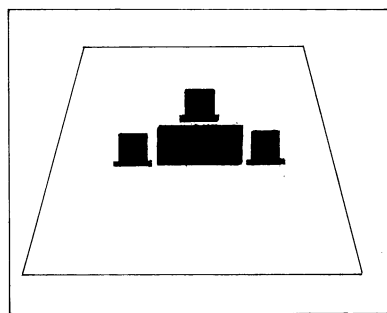
一桌二椅常用排列樣式平面示意圖



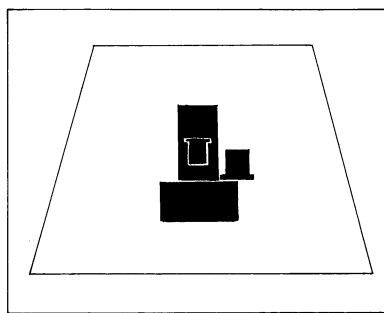
帥帳



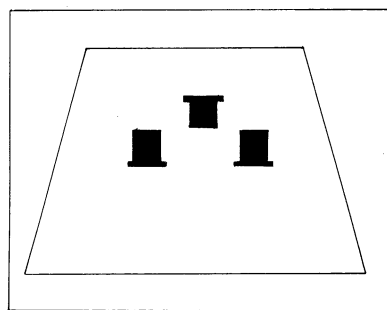
旁椅 (之二)



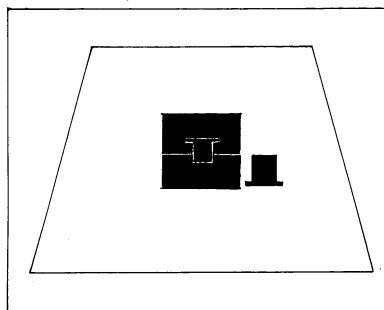
樓帳



大高台



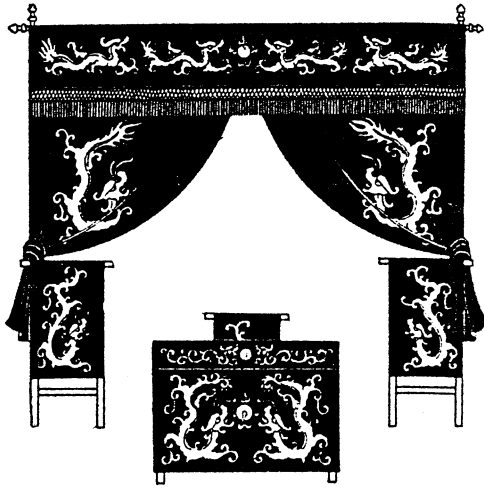
床帳



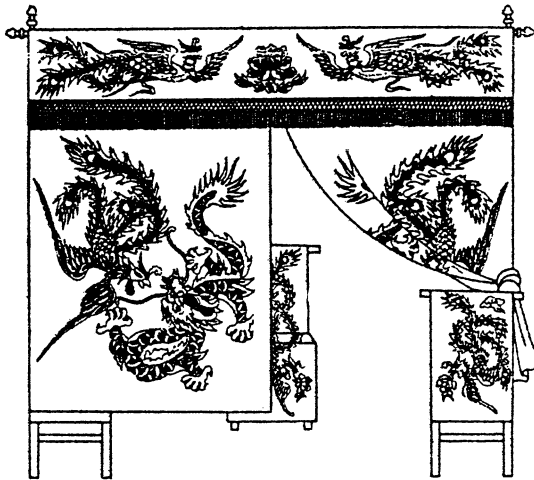
小高台

一桌二椅常用排列樣式平面示意圖

認識國劇

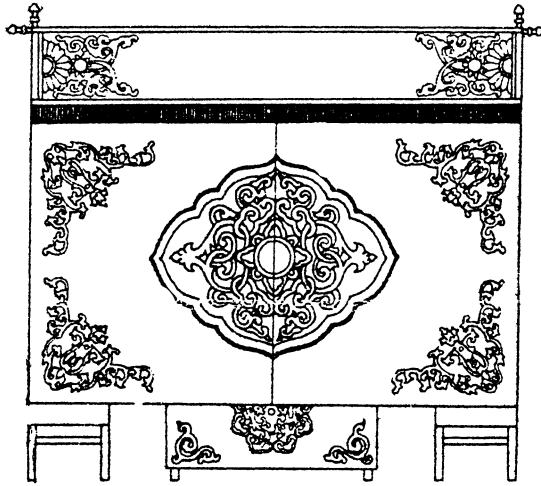


帥帳

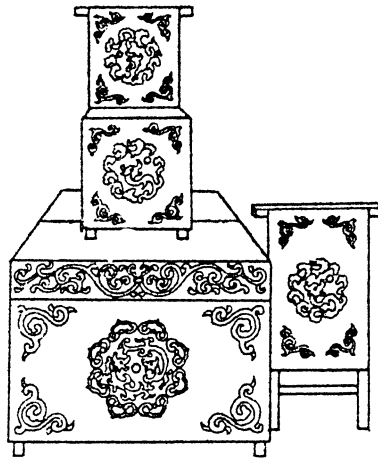


床帳

一桌二椅常用排列樣式立面示意圖

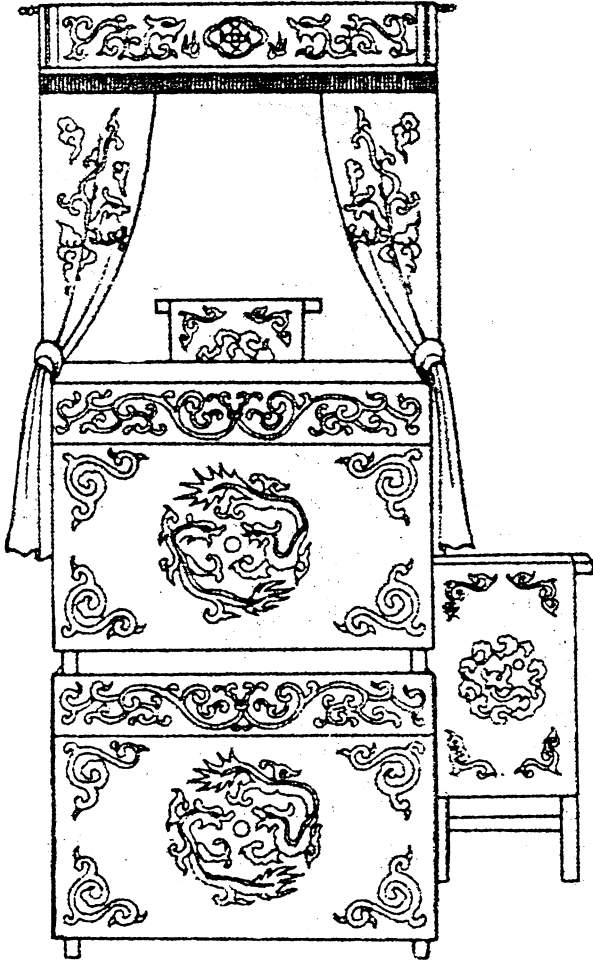


樓帳



小高台

一桌二椅常用排列樣式立面示意圖



大高台

一桌二椅常用排列樣式立面示意圖

國劇的唱功（四功之一）

菊人

什麼是國劇的「四功」，就是唱、唸、做、表（打）。

可是，一般書籍都寫作唱唸做打，這是值得商榷的。因為無論文戲還是武戲，都少不了表情。

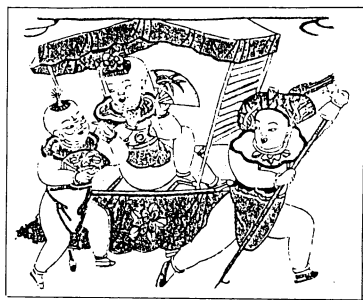
程派創始人程硯秋說：「戲劇表演藝術基礎的四功五法，包括了全部基本功在內，是無盡無窮的。現在一般青年演員，四功具備的人確不多見。一個演員具備了四功，再把五法配合得好，即可稱得上是全才了，因四功五法中，每個細節都有不少學問。」

四功五法配合得好，就能塑造人物，刻畫性格，表達複雜劇情和人物關係的藝術任務。

唱，就是唱功。在唱功中居首位，以顯示其重要性。一個有功夫有研究的演員，能唱得既好聽又感人。如「珠簾寨」原是開鑼戲，經譚鑫培唱活後，驟然成為大軸了。故唱功除了字正腔圓外，也得唱出道理來。

國劇的唱腔、吐字雖然重要，四聲的陰陽，字的清濁；避免竭蹶笨濁，善於換氣同樣不可忽略。唱功，必須為劇情而唱，切忌某句唱腔獲采，同樣也搬到其他劇中獻唱。尤其該注意輕重徐疾，抑揚頓挫而唱出韻味。

程硯秋指出：輕可幫助聲音往上挑，重可幫助聲音往下收。怎樣吸足氣再吐出來放音，怎樣又歸丹田發音。為什麼要用嘴唇收放，為什麼又需要舌音。何字用腦後音，何字用牙音等咬字發音問題，應一面學習一面演出，不斷練習與琢磨，有耐心的鑽研，自會獲得要領與功效。



國劇的唱腔(板眼)與音樂(文武場)

蔣人

國劇的四功，為唱唸做表(打)，把唱排在最前面，可見它佔着極重要的地位。

國劇的唱，儘管南北派別不同，唱腔千變萬化，豐富多采；但基本上都是西皮，二黃為主要聲腔，故稱國劇為皮黃戲。其實它分為西皮、二黃、四平調、高撥子、吹腔、崑曲，以及一些選自地方戲的雜腔小調。

事實上，四平調、高撥子、吹腔和二黃有血緣關係；南梆子、娃娃調與西皮是分不開的。西皮，是從陝西與甘肅一帶的曲調轉變而來，腔調高亢明快，爽朗流暢，旋律起伏較大，適宜表現慷慨激昂的情緒，而且喜悅多於傷感。

二黃，由陝南漢中的小調形成。當地人管它叫二黃，以漢陰與石泉縣較發達。因發源於漢南，又名漢調。皮黃於乾嘉年間由陝南傳到四川，由四川再傳到湖北；另一方面由襄河傳到湖北，再傳到安徽，故又名徽調。因腔調平和穩重、深沉渾厚，適宜表現憤慨憂傷的情緒，而且悲哀多於歡樂。

無論是西皮、二黃，都有不同的板式(見圖)。所謂板式，是節拍、節奏、速度變化組合而成。故有板、眼之分，也就是國劇音樂特有的節拍。

打鼓佬就是國劇演出現場的三軍總司令，左手拿一副檀板，右手持鼓鍵子，

指揮全程演出，可以左右整齣戲的成敗。

西皮、二黃如何區分呢？西皮的唱從眼上起，板上落；二黃的唱是板上起板上落。無論唱西皮二黃與胡琴的過門，都要唱得夠板，當然更不可以掉板，茲將一般常用板眼分述如後：

慢三眼——其節奏為一板三眼，四分之四拍子。是唱腔中尺寸緩慢，旋律較

複雜的板式，適宜表現內心感情，既可敘事又可抒情。「空城計」孔明唱：「我本是臥龍崗散淡的人」，即為西皮慢三眼。「捉放商店」陳宮唱：「一輪明月照窗下」，是二黃慢三眼。「碰碑」楊繼業唱：「嘆楊家秉忠心大宋扶保」，係反二黃慢三眼。

快三眼——介乎慢三眼與原板之間。「打漁殺家」蕭恩唱：「昨夜晚吃酒醉和衣而臥」，為西皮快三眼。「賀后罵殿」趙光義唱：「自盤古立帝邦天子為重」，乃二黃快三眼。「碰碑」楊繼業唱：「恨北國蕭銀宗打來戰表」，是反二黃快三眼。

原板——為各種板式的基础。它是一板一眼，四分之一拍子。旋律明快，適宜敘述事物，表達心情。「打鼓罵曹」彌衡唱：「平生志氣運未通」，是西皮原板。「御果園」尉遲恭唱：「提起了當年投太原」，為二黃原板。

二六板——是一種字多腔少的板式，過門較短，節拍輕重很明顯，適宜說理

或對話。傳統祇有西皮二六，但大陸新編劇本已有二黃二六。如

「李清照」「愁雲慘霧黯建康；不料想金鉦羯鼓驚天地」，都是

二黃快二六。「定軍山」黃忠唱：「師爺說話言太差」，為西皮

二六。「哭靈牌」劉備唱：「點點珠淚往下拋」，乃反西皮二六

。以適宜表現蒼涼淒楚，生離死別的情感。「二六」多為「哆囉

、La Ri」即起唱，但也有起唱前有一段長過門的板式，如「玉堂

春」蘇三唱：這堂官司未動刑，「罵曹」彌衡唱：列勸公大人齊

來勸我，都有長達十二板的過門，因此有人認為稱「十二板」不

雅。「二六一十二」稱為「二六」也不無理由。

流水板——為四分之一節拍，唱句之間停歇不明顯，敘述性較強，宜表現輕

鬆愉快、或慷慨激昂的情緒。

搖板——搖板有板、打鼓老要打板與流水尺寸接近，胡琴拉如流水，而唱

慢、尺寸由唱的人運用，胡琴隨腔並不能再快拉、每句唱過，胡

琴仍快拉過門，此即所謂快拉慢唱也。西皮二黃都有此板式，以

表現激動悲憤，快愉喜悅的情緒，既可敘事又可抒情。

散板——節奏自由，乍聽與搖板近似，實却不同。胡琴慢拉演員慢唱，旋

律以人物情緒自由發揮，唱句之間要打一擊鑼。

導板——節奏自由，形式類似散板。無論西皮二黃祇唱一個上句，而且總

在一個唱段的開始，起引導作用。二黃導板常接迴龍，轉原板或

三眼。西皮導板多轉原板。

迴龍腔屬二黃，有快慢之分。快唱有帶土句的；慢唱有帶哭頭的。屬西皮的迴龍腔，「四郎探母」見娘一場：「老娘親請上受兒拜」的「拜」字，乃西皮迴龍腔。

垛板，為二黃原板的附屬板式。碰板，小鼓哆囉之后起唱，通常用得較少。

南梆子——由河北梆子衍變而來，由梅蘭芳首先創用，祇有旦角和小生用此

板式，且祇有導板、原板兩種唱腔。

四平調屬二黃腔，板式有原板、慢板、反四平等。

高撥子——屬二黃聲腔板式，有導板、迴龍、原板、搖板、垛板等。

國劇唱腔甚多，要一一了解，必須多聽多看，慢慢自然就懂了。（唱腔一覽如附圖）

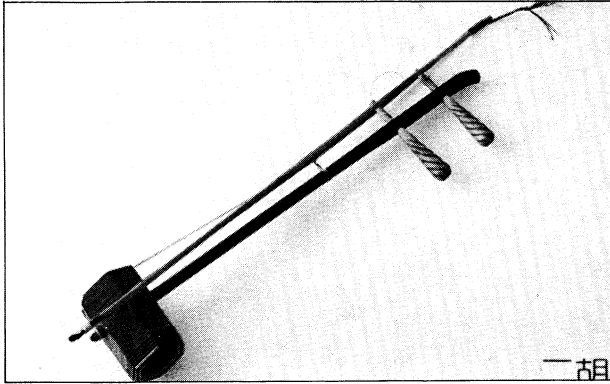
提到國劇的音樂，是以鑼鼓為主體的打擊樂，但是亦有伴唱的管弦樂器，它不但熱鬧非凡，更足以烘托表演的情節與氣氛，依照梨園行話，這種音樂就叫做「文武場面」。

文場（管弦樂）有京胡、二胡、三弦、月琴、笛子、嗩吶，近來也視情況需要而加上幾樣國樂的器材（如琵琶、唢子等）但若以整個國樂團搬上舞台，或以鋼琴、小提琴伴奏，那就逾越規矩，非驢非馬了。

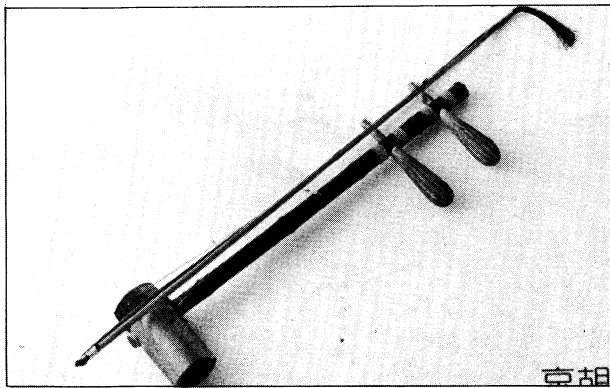
武場（打擊樂）是由單皮鼓（小鼓）、板、大鑼、小鑼、鏡鈸等五件基本樂器組成，必要時再加上大鼓、堂鼓、梆子、碰鈴、小鈸（一稱鐮鍋）等，以應劇情需要。

總之，文武場面的功能是表達情緒、營造氣氛、顯示角色的性格、背景和身份、分場分段、轉換時空、結合演唱等。看去雖然樣式簡單，但操持却很繁複，許多地方戲劇大都模仿沿用，可見文武場面甚有欣賞研究價值，並非如不識國劇者所稱，只是「鑼鼓喧天」而已。（文武場樂器介紹如附圖）

認識國劇

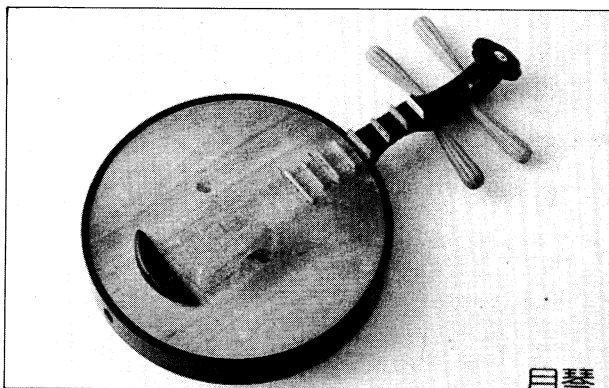


二胡

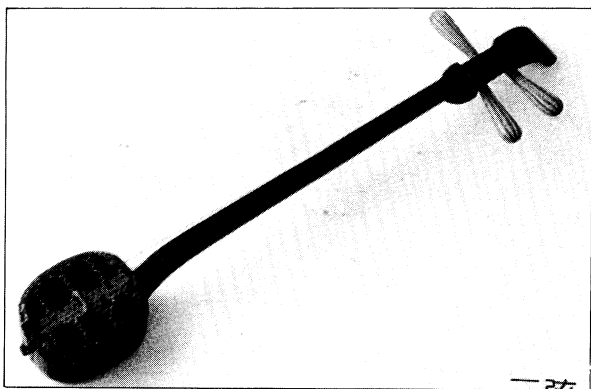


京胡

國劇的音樂(文場)樂器圖示



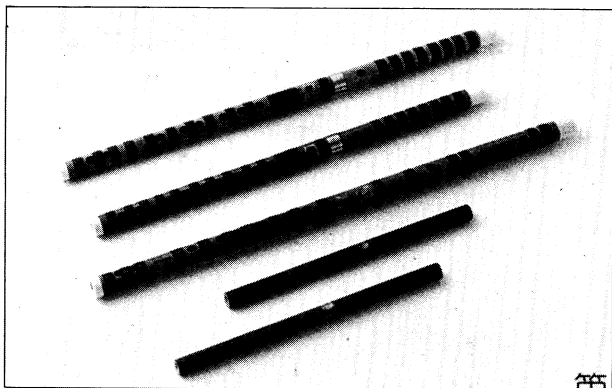
月琴



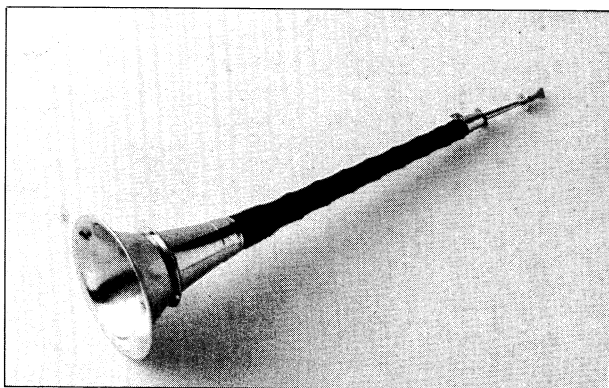
三弦

國劇的音樂(文場)樂器圖示

認識國劇



笛



唢呐

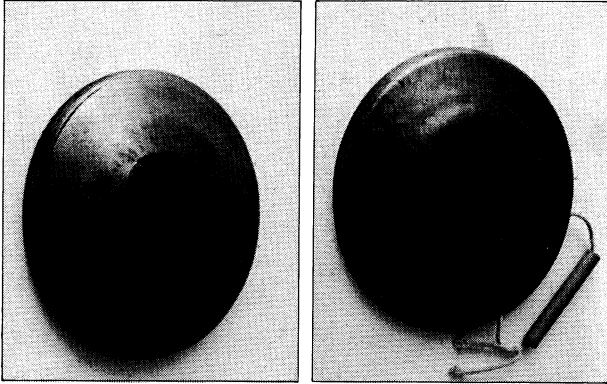
國劇的音樂(文場)樂器圖示



單皮鼓(小鼓)

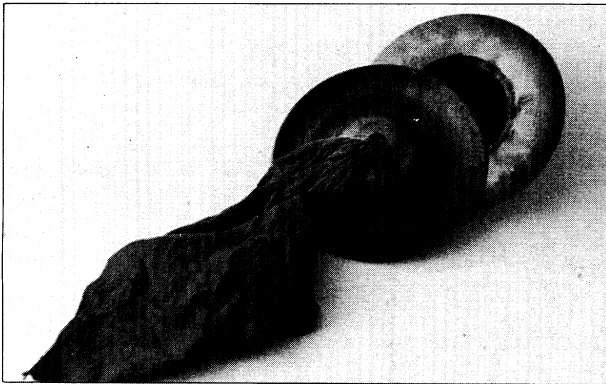


國劇的音樂(武場)樂器圖示



小鑼

大鑼



鑼鈸

國劇的音樂(武場)樂器圖示



國劇演出的總司令（文武場的總指揮）

司 鼓——右手敲鼓、左手押板



練習二胡



練習月琴

國劇的唸功（四功之二）

菊人

唸功、又叫唸白、說白、白口。

一個演員的白口不佳，將無法把劇中人的情緒轉達觀衆。

白口，要唸出語氣和韻味。何處應急唸、慢唸；何者該氣憤的唸，憂鬱的唸；那段應抒情的唸，悲哀的唸，均應從劇情出發，結合劇中人感情，以輕重緩急，抑揚頓挫的唸出神韻。

唸白，要使觀衆聽清楚，必須把每個字音唸正確，才能圓潤悅耳。為使尖團字、上口字，能唸得清晰可辨，應注意氣口、噴口、咬字的歸韻，並刻苦練習，方見功效。

千斤白口四兩唱，由此可知唸功之不易。老伶工蕭長華的賈桂唸狀，為經典之作，乃是他每日清晨，苦練十遍八遍的結果。

國劇的做功（四功之三）

蔣人

國劇的做功，就是做派，與唱功同樣重要。

可是，一個擅唱的演員，往往做功不佳；擅做的演員，往往唱功不靈。唱做俱佳的伶人，實不多見。

做功，也要經過基礎訓練。如正步、丁字步、八字步、弓箭步的站法；騎馬步、盤坐式的姿勢，都須苦練才會美觀。另外手、掌、拳、指的方法；山膀、雲手、走邊、趟馬、圓場的練習，也須練習而不可忽略的。

不論生旦淨丑，一個擅做戲的演員，便能掌握劇中人的身分、性格、情緒，而推動劇情的發展。否則，觀眾定會感到無味，拒看你的演出。

「三岔口」的激鬥，舞台上原是燈火明亮，但因演員的槓拳相打與做表，觀眾便能感到黑夜緊張的對打而過癮，甚至忘了燈光的存在。「薛八齣」自彩樓配、三擊掌、別窰、探窰、武家坡、算糧、銀空山、大登殿的薛平貴、王寶釧，每一折戲的做表都不可一樣。應以身分、年齡、環境、遭遇、心情的不同而表現，並掌握分寸。

國劇表演藝術，雖為虛擬與誇張，但並不等於過火。因此，青衣的任何身段，做到七成真實已夠。否則，將會過頭。花旦亦復如此，稍有過火則成彩旦。

國劇的表演，不可稜角畢露，應該含而不露，動中有靜、靜中有動才屬上乘。國劇的做功講求美，早已是公認的要領，但却不可單純從美的觀點表現，而置劇情於不顧，那就大錯特錯。因為無論唱唸做表（打），脫離劇情戲理便不是藝術，而是技術的表演。

演員的表演均應依據劇情，體會劇中人的情感和思想，塑造獨立性格。由表演程式體現情感，情感指揮表演、如此內在與外在相互影響，始能展現生動的人物形象。唱功戲是否不需要做功？否！還是要以手勢、台步、身段、撩袍、捋髯等輔助唱功，使整個演出才會生動有味。

國劇的表功（四功之四）

菊人

國劇的表功，就是表情。

表情，分為外表、外貌；表白、表明；表現、表演等六項。

無論是那一種表情，有的是以身體的動作表示情感，有的則是以臉部表情表示感情，兩者是有不同的。情感，是情緒的感覺，係先有情而再有感；而感情，是受外界刺激而發生的情緒，乃先有感而後有情。

國劇，不但應注重外在的表情，更應注重內在的表情。外在的則為表面化的情感，內在的就是深刻的感情。

一個會表演的演員，能將內心所想、所欲、意見、真相表露無遺。同時也能將心、聲、技、綿密配合，演出劇中人的喜怒哀樂，使觀眾感動不已！

國劇的唱唸，使觀眾聽覺上滿足，表功，使觀眾視覺上滿足。唱唸表情交替表演，可免除觀眾感官和精神的疲勞。假如唱唸表功達到精湛境地，更可使觀眾感官興奮、刺激而又慰藉，這就是國劇表演藝術的特性。

有台灣花旦之王美譽的戴綺霞，她的「馬寡婦開店」，因善於表情，能使觀眾百看不厭，甚至入迷；她演「蝴蝶夢」，總能天天滿座。前曾提過，筱翠花扮演潘金蓮，挑逗小叔武松喝酒被拒，將一杯酒潑在地上，兩眼凝視良久，觀眾不

但不會厭煩，而且十分激賞。以上所舉實例，都全賴他們的表情優異的結果。由此可知，表功的重要性。

一個名角的表演，觀眾能深切體會其內在的感情。如譚鑫培「失空斬」的三探，孔明觀地圖後立顯緊張，唸「再探」時聲調頗高而憤急，以示對馬謖失望而動怒；復唸「再探」聲調反低，因料定街亭既失，司馬懿必取西城；三唸「再探」更低而慢，因算就司馬將兵臨城下，急躁無益，思慮退敵之策最為要緊。如此層次分明，失望的感情表露無遺。余叔岩的「戰太平」，令人有大將臨陣前的悲涼激越，忠毅無前的凜然正氣；看他的「打棍出箱」，有一股酸腐的書卷氣。梅蘭芳的演藝，儀態萬千，花團錦簇，嬌柔嫵媚，給人有一種十足的女性美。程硯秋的表演，使觀眾具有絕代佳人，日暮倚修竹，清夜聞玉笛的淒清美。

國劇的表情，與唱唸做打同等重要。一個演員假如唱唸做打均屬上乘，唯表功不佳將會顯得呆板、遲鈍。

國劇的武打

菊人

國劇的武打是一種技術性較強的表演，也是武術的藝術化。

開打，應手裡有準，脚下有根。要快疾中見沉穩，達到快而不亂的地步。尤應有緊有慢，講究黏、綿、隨，並打出氣口來。

武打套子很多，無非是表現各種不同的戰鬥場面而已，全賴演員的技術表現。無論是陸地戰鬥，馬上交鋒，翻江倒海，還是空中打鬥，均應淋漓盡致、驚心動魄，使觀眾有親臨戰場之感。

「身段譜口訣論」中指出：打把子手裡要快不要忙，脚下要清楚不要亂，過來過去或轉身，脚步始終保持三拍子，且不走廢步。

打，也要打出道理來。雖然武打套子中有許多程式，如二人交戰的么二三、扎、兜、磕，一個過合漫頭、鼻子、削頭，相互亮相，敗者退下，勝者耍個大刀或槍花而追下場。但要讓人看明白誰勝誰負，此乃武打的道理。

長靠，短打也是一個道理。儘管武戲中要運用許多特別技術，如搶背、倒插虎、台蠻、鷄子翻身、烏龍絞柱等跌撲翻跳身段，但一定要結合物理的身分、劇本的情景，才能使這些本領脗合劇情。若隨便使武，看着雖然火爆，但與劇情毫不相干，難免令人看去祇是在賣藝，畫蛇添足而已。刀馬旦耍下場，不論刀槍，

都不應掏腿。武旦演鬧妖戲，才可用掏腿下場，即此道理也。

衆所熟悉的武戲中的起霸、趟馬、走邊、追過場等，也是結合不同的人物，不同的情景而表現。如起霸係運用劇中主帥尚未出場前，衆將陸續上場，作出征前各樣準備，和檢查自己鎧甲紮繫緊結。然不同的劇情中，就該有不同的分寸。「長板坡」曹營人馬、「失街亭」西蜀大將，「鐵籠山」姜維個人等的起霸，因環境的不同，遭遇的各異，同是起霸，必須表現出不同的氣度。趟馬、走邊，追過場亦復如此。

武戲的開打，徒手戰叫手把子，器械戰叫槍把子。

打功，也和其他功夫同一道理、應以人物出發，表現人物性格，絕不可脫離劇情，脫離主題。

國劇的口法（五法之一）

菊人

什麼是五法，就是口、眼、身、手、步。

目前各種書籍，以及一些報章雜誌的作者為文的寫法，却有四種之多：

(一) 手、眼、身、法、步。然而法是什麼，始終無人說得清楚。

(二) 身、手、眼、步、法。將步法解說為台步，豈不是祇有四法。

(三) 手、眼、腳、步、身。腳與步如何區分？

(四) 口、眼、身、手、步。這應該是比较正確的「五法」，因為無論文戲還是武戲的演出，都離不了口，沒有口如何唱戲？

口法，究竟是什麼？

程硯秋先生把口法解說為唱唸的口訣。他說口法是唱與口法同是研究如何唱得清楚好聽，其中包括應當注意研究的發聲、氣口、噴口、尖團字、四聲五音等專門學問。

筆者以為口法，應該是指演員口形。

我國古代的婦女，是笑不露齒的。而演員扮演的角色，多是古代人。為了保持傳統婦女的美德，因此唱、唸、笑的時候，不管牙齒多潔白，有多整齊，也不許張口露齒。

我國民間有兩句俚語：「人怕笑，字怕吊」。意思就是說，笑起來漂亮的人實在太少。因此，演員非笑不可的時候，亦應以微笑為宜。尤其是旦角笑的時候，最好用手絹或扇子遮住嘴巴。唱唸時也該注意口形，切忌齜牙咧嘴。所以扮演旦角者，即使生氣噘嘴，也要講求口形美觀。



國劇的眼法（五法之二）

菊人

國劇演員的眼法，也就是眼神。

一個不會用眼神，表達內心喜怒哀樂情感的演員，是很難成為一個好角色的

。以花旦出台來說，首先要給觀眾一個活潑、伶俐的感覺。唯眼睛不許向上看天花板，向下看地毯，眼睛的視線要平看。

旦角與老生、小花臉對演談情說愛戲的時候，要看對方的鼻子，不可看對方的眼睛。因為一旦看出了神，是會忘記戲詞，甚至忘記做戲的。

無論生、旦、淨、丑角色，「上台全憑眼，用法心中生」。這是梨園行前輩們，對眼法要領的註解。任何好的表演，如果沒有眼神，是無法把情感傳給觀眾，而引起共鳴的。

花旦之王筱翠花說：花旦雖該講求眉眼目語，但也絕不可五官移位，滿臉跑眉毛。有的演員眉毛上下亂動，還以為是在演戲；其實那是很難看的，那也不叫做演藝。

眼神與身法、手法、步法是不可分的。坐在椅子上使眼神，假如身、手、步不一致配合，觀眾是會不知你在做什麼？也吸引不了觀眾的注意力。凡喜怒哀樂

的神態，如不以眼神傳達，即使你內心無論如何喜怒哀樂，觀眾也無法了解。

一個演員假如眼睛沒有戲，臉上也就沒有戲，即使以再複雜的動作表演，同樣也吸引不了觀眾。

眼法，也是要經過嚴格訓練，才會有神而美觀。而訓練的方法，却非常特殊。

一個學生，每天練完工學完戲，到晚上睡覺以前的最後一門功課，就是練習眼神。一整天辛苦的學習下來，到了睡覺的時候，已經是很疲乏困倦了。一雙眼睛早已想闔起來的感覺。但老師却偏偏選擇這個時間來訓練眼睛，是有它的道理的。

老師拿一柱點燃的香，由學生用兩隻眼睛盯着香頭，香左右移動，眼睛跟着來回轉動；再就是左右繞圈子，眼睛也隨着轉圓圈，由慢到快，而且一天比一天快。

眼睛轉的時候，眼皮不能眨，眉毛不可皺，頭也不可動。動的祇有黑眼珠子。

開始練的時候，眼眶痠極了，而且常流眼淚，十分難受！這種訓練，最少要三、四個月，才能初步掌握運用的技巧。但更重要的是，以後還得繼續練，直到眼睛會演戲為止。

國劇的身法（五法之三）

蔣人

國劇演員的身法，也就是身段。

身法，是五法中的樞紐。身法掌握不正確，口、眼、手、步四法，便無法銜接起來。因此，身段有承上啟下的功用。

身法的要訣為：起、落、進、退、側、反、收、縱。身段的基本法則就是橫起順落，進要矮、退要高，側要左、反要右，才能符合對稱調和，達到「圓順」的境地。

無論要訣還是法則，應以個人的條件靈活善用。如蓋叫天因身材矮小，他的身段全使用高架子，反而成了他美妙獨特風格，就是最好的實例。

以山膀而言，它的要訣是：生角要弓、旦角要鬆、淨角要撐，武生取當中。這也是一個原則而已。

演員的身段最要不得的，就是僵硬，死板、扛肩、挺腹。尤其是旦角的身段，要全身放鬆，要靈活，要有一種巧勁，看起來既有精神，又很美觀。

演員的身段，要與劇情相符合。絕不能因某個身段討好觀眾，無論什麼戲都來上一段。而且要眼神、手勢、步法相結合。也就是手到、身到、神到。要動全都動，絕不可各做各的。

有四句話值得好好琢磨：「氣沉丹田，頭頂虛空，全憑腰轉，兩肩輕鬆。」如能照着這個要領去做，一個演員的身段，姿勢就會美觀好看。

還有一個身段要領，是時下演員所忽略的，那就是：「頭隨腰轉，眼隨腰走，不離三條線。」這是「身段譜口訣論」書中所列述的，引為參考。

一個演員的身法掌握得好與否，要看他腰部的基本功如何？因為任何動作都要用腰帶動，即使亮相也不例外。



國劇的手法（五法之四）

菊人

國劇演員的手法，也就是指法。

生旦淨丑的指法，原理都是一樣的，祇是運用時誇張的程度不同而已。

一般人談到旦角的手法，祇知道蘭花指，而蘭花指也有十二種之多，且因人物、年齡的不同，指法的姿勢就不能一樣。

飾演一個十二、三歲的丫嬛，自然是天真活潑，她的指法應如花薈朵，拳頭應該緊握一些，以食指表現年齡的大小。廿歲左右的少女，花朵略開了一些，指法就該表現含苞待放的姿勢。中年婦女如花朵全都開放了，指法即該莊嚴嫻美。老旦的手法雖採用青衣的指法，唯花朵已敗壞了，不僅手指指出必須僵硬一些，而身段與步法，也該表現老態龍鍾。

老旦多半手拄拐杖。而持拐杖時必須扣着腕子，板着腰，以顯示身子僵硬、同時拐杖不可探出身子外。因往外一探、整個上身就會往外伸出，甚是不宜。

老生、旦角演員，切忌五個指頭全都伸開，因為那樣是很難看的。旦角手指動作要細巧、靈活。伸出去要有俏皮勁，而不是笨拙的勁，也就是應力求好看，講究美觀。

高興與生氣的時候，手指指向對方，即有斜着和胸前的分別——調笑時斜着

指出，生氣時自胸前指向對方。不過，手伸出時手臂要直，指尖也要有力。

武生、花臉可以五指伸直，以顯出豪邁、道勁氣勢。

手法應與眼神相配合。手為勢時切忌肘起。指左指右，應先由眼神領導手勢，而且虛者祇指不看，實在應先看後指。

老生雲手右手齊眉、武生齊腦門，旦角夠於鼻，花臉舉過頂。既然雲手如此，其他手法亦應循此規範。否則，不僅不美，且會難看。

手法也不可單獨行動，應與口眼身步法相配合，成為五法的完美表演藝術。

國劇的步法（五法之五）

菊人

國劇演員的步法，就是台步。

步法良窳，與一個演員的台風有密切關係。一個沒有台風の演員，無論嗓子多好，唸白多清晰有致，一出台便不能給觀眾好感，那麼再好的唱做，都會受很大影響的！

「先看一步走，再看一張口」。腰不管腿，腿不管腰，不能算是會演戲的，此乃對步法的嚴格要求。

正面旦角出場的規矩為：精神立起的提頂，肌肉放鬆的鬆肩，以及氣沉丹田，腰脊懸轉，即可現出台風，使觀眾看出來，開口前身上已有戲。

步法，也該以年齡、身分有所不同。十幾步的丫嬛應走活潑的小脚步；廿歲左右的少女應不慌不忙，脚跟起落在脚尖前的緩步；出嫁後的中年婦女多為青衣，兩腳距離可過半步；劇中人若是頭戴鳳冠者，起腳時應將腳撇一些，莊嚴儀態即自然流露了。

下場的步法，也該有身分、年齡、性格區分。如夫人、小姐、丫嬛三人同時下場，絕不可走同樣姿勢與步法。

舞台上二人對話對唱時，問話時應向前進一步，然後再回到原位；如此對方

始能上前一步答話。這種對稱的步法，目的在鮮明彼此的交流。

劇藝表演講求美觀。故每個動作除應符合劇情，還須講究姿勢。姿與勢是分別的，姿就是姿態，勢就是架勢。如亮住的身段是架勢，有勢無姿不會美觀；有姿無勢，則華而不實。兩者應嚴密配合，才會美觀好看。

台步共有五十餘種。不過踩躑有踩躑的步法，大脚片有大脚片的步法。無論那種步法，上身都不許亂晃，肩膀要平，踩在台上不可有聲音。兩手擺動時要小巧，切忌大搖大擺，大模大樣。

國劇的大五法

蔣人

一個國劇演員的四功五法，若練成熟以後，應該再研究整個劇藝的方法。此項研究工作，包括觀摩、檢查、吸收、磨練等，俾使劇藝更上層樓。

劇作家翁偶虹說，大五法就是：薰、默、篩、搭、旋也。

一、薰——就是薰陶。一個人學戲後必須經常觀摩，於耳濡目染中薰陶自己劇藝。

有所謂「千聞不如一見，千學不如一觀」，已說明觀摩之重要性。

二、默——就是默習。一個人學戲後，必須對演藝不時咀嚼，默習於心。俗語云：「模勒模勒」，就是默記於心之意也。

三、篩——就是篩選。一個演員劇藝既成後，必須從觀摩中獲得的要領，根據自己的條件。像白米過篩無異，篩選自己所能所需，採揚長棄短，發揮自己劇藝，始可引發觀衆共鳴。

四、搭——就是搭配。一個演員將劇藝趨於風格化的過程中，轉益多師，旁收博採。無論誰的演藝優點，那一行檔的一技之長，應盡量擷取掇拾，搭配於自己行檔的劇藝中，以豐富藝術內容。

五、旋——就是旋削。亦指劇藝的刻苦磨練，應精益求精，要像切削金屬、木頭一樣旋去稜角，無懈可擊。俗語云：「砍的沒有旋的圓」。旋的功夫，是

一個演員畢生中，永無止境的功夫。

由此可知。薰默二法乃指學習；篩法係指檢查；搭為吸收；旋乃磨練。自有國劇以來，凡優秀的國劇藝術家，自王瑤卿、譚鑫培、余叔岩、楊小樓以及四大名旦、四大鬚生、三大名淨等名流千古者，莫不得力於大五法，而成為一代宗師。

運用大五法，必須有深厚的劇藝修養，才能得其真諦。否則，將會成為笑柄。現舉例說明之。

丑角小壽山演「審頭刺湯」湯勤，陸炳問：「湯老爺可曾帶得家眷否」？小壽山答：「小官未曾帶得家眷否」？有人告知不可多唸一個否字。他却指出某前輩名丑如此唸為據，始終不改。此為祇知薰默、不諳篩搭之惡果。

國劇的角色分類

菊人

國劇的角色，以前叫行檔。

什麼是行檔？就是傳統戲劇演員，專業分工的類別。也就是什麼樣的人物，應該由那一行的演員來扮演。

行檔這個名詞，從唐朝以來由簡到繁，從繁到簡，經過無數次的改革。

國劇行檔的劃分，最初為十行角色——生、旦、淨、末、丑、副、外、雜、武、流。

生、末、外：所扮角色，多戴髯口的男性。生戴黑髯；末戴矮髯（淺青黑色）；外戴白髯。

旦：扮演女性人物。

淨：扮性格爽朗，舉止粗獷的男性，特徵須勾臉譜。

丑：扮幽默、滑稽、機智、活潑的男性。有時也扮陰險、狡猾的角色。特徵是鼻梁上勾畫不同形式的白粉。

副：乃二路角色，各行都有。

雜：扮旗牌、鑼夫、報子、車夫、傘夫、船夫之類角色。

武：扮上手、下手。英雄人物正面人物的士兵叫上手，反面人物的士兵叫下

手。

流：俗稱流行，扮舉標子的龍套，徒手的兵丁、侍從等角色。

十行角色以後，又有生旦淨末丑，劬斗上下手。

還有一種玩笑的說法：生旦淨末丑，神仙老虎狗，龍套上下手，樣樣我都有

後來又分七行七科。

七行——老生、小生、旦角、淨行、丑行、武行、流行。

七科——音樂（文武場）、戲裝、容妝、容帽（盔箱）、劇通（檢場）、交通（催戲）、經勵（連絡劇場）等。

現在更為簡化，祇有生、旦、淨、丑、雜、武、流；文武場、箱管和容妝了。表面上是簡化了，實際分類更細，更為合理，更具特點，試看：

「生行——分老生（鬚生）、紅生、小生、武生、髮冠生、娃娃生等。

一、老生——文老生、武老生。

（一）文老生——唱工、做工、唸工老生三種。

1. 唱工老生——又分王帽老生（簡稱扮皇帝的老生），「上天台」的

劉秀，「金水橋」的唐王，「逍遙津」的漢獻帝等；

安工老生：「空城計」的孔明，「烏盆記」的劉世昌

。「捉放曹」的陳宮等。

2. 做工老生——「雪擁藍關」的韓愈，「醉軒撈月」的李白，「偽金牌」的孫安，「天雷報」的張元秀，「問樵關府」的范仲淹，「四進士」的宋士杰等。

3. 唸工老生——「審頭刺湯」的陸炳，「夜審潘洪」的寇準，「十道本」的褚遂良等。

(二) 武老生——分靠把、武老生兩種。

1. 靠把老生——「戰太平」的華雲，「定軍山」的黃忠等。唱打並重，紮靠手持把子，故叫靠把老生。

2. 武老生——「三河縣」的李七侯，「秦瓊表功」的秦瓊，「一箭仇」的史文恭，「劍峯山」的邱成，「臥蠟廟」的褚彪等。

靠把老生以靠分類，分紅靠、黃靠、綠靠、白靠、紫靠、黑靠，以區分其身分和性格。

(三) 紅生——以往稱老爺戲，僅指關公而已。以王鴻壽為始祖。王鴻壽藝名三麻子，因創造紅生戲，人稱三老闖、三老爺。現在稱紅生戲，除關老爺外，「斬黃袍」的趙匡胤，「串龍珠」的徐

達，「鐵龍山」的姜維，「狀元印」的常遇春亦是。

二、小生——文小生、武小生、雉尾生。

(一)文小生——分官生、儒生、窮生、扇子生。

1. 官生——又稱紗帽生，做官的青年文人，「三堂會審」的王金龍，「奇雙會」的趙寵等。

2. 儒生——「十三妹」的安驥，「寶玉出家」的賈寶玉等。

3. 窮生——「金玉奴」的莫稽，「連陞店」的王明芳，「打姪上坟」的陳大官，「評雪辨踪」的呂蒙正等。

4. 扇子生——「梁祝」的梁山伯，「紅娘」的張君瑞，「拾玉鐲」的傅朋等。步履應力求飄逸。

(二)武小生——以唱、做、打區分。

1. 唱工小生——「轅門射戟」、「白門樓」的呂布，「羅成叫關」的羅成。

2. 做工小生——「群英會」、「黃鶴樓」、「臨江會」的周瑜，「玉門關」的班超等。

3. 打工小生——「戰濮陽」的呂布，「柴桑關」的周瑜，「九龍山」的楊再興，「八大鎚」的陸文龍（武生亦扮演）等，

以上亦稱雉尾生。

4. 髮冠生——「岳家莊」的岳雲，「舉鼎觀畫」的薛蛟等。

三、武生——分長靠、短打、翻打、勾臉。

(一)長靠武生——「長坂坡」的趙雲，「戰馬超」的馬超，「挑滑車」的
高寵等。

(二)短打武生——「三岔口」的任棠惠，「十字坡」的武松，「四杰村」
的余千，「連環套」的黃天霸，「大鬧乾坤」的孫悟空
，「金錢豹」的豹子等。

(三)翻打武生——也稱撇子武生，「花蝴蝶」的姜永志，「四杰村」的余
千等。

(四)勾臉武生——「艷陽樓」的高登，「鐵籠山」的姜維等。(均勻有臉
譜)。

四、娃娃生——「三娘教子」的薛倚哥，「汾河灣」的薛丁山，「桑園寄
子」的鄧元、鄧方等。

五、旦角——青衣、花旦、花衫、刀馬旦、武旦、老旦。

(一)青衣——區分正旦、青衣。

1. 正旦——「二進宮」的李艷妃，「賀后罵殿」的賀后，「金水橋」

的銀屏公主，「祭江」的孫尚香，「彩樓配」的王寶釧等。

2. 青衣——「玉堂春」的蘇三，「武家坡」的王寶釧，「汾河灣」的柳迎春，「六月雪」的竇娥，「鋼美案」的秦香蓮等。

(二) 花旦——區分閨門旦、玩笑旦、潑辣旦。

1. 閨門旦——「金玉奴」的金玉奴，「拾玉鐲」的孫玉姣等。

2. 玩笑旦——「打灶王」的李三春，「打刀」的吳妻，「小上坟」的蕭素貞等。

3. 潑辣旦——「殺子報」的王徐氏，「雙釘記」的趙月等。

(三) 花衫——「梁祝」的祝英台，「得意緣」的狄英鸞，「紅樓二尤」的尤三姐，「貴妃醉酒」的楊玉環等。

(四) 刀馬旦——「穆柯寨」、「破洪州」的穆桂英，「棋盤山」的竇仙童，「樊江關」的樊梨花，「余塘關」的余賽花等。

(五) 武旦——「青石山」的九尾狐，「武松打虎」的孫二娘，「泗州城」的水母等。

(六) 老旦——「釣金龜」的康氏，「打龍袍」的李后，「四郎探母」的佘太君，「別宮祭江」的吳國太等。

六、淨行——銅錘、架子花、武二花、摔打花臉。

(一)銅錘——「大保國」的徐延昭，「劍美棠」、「赤桑鎮」、「打龍袍」的包拯，「白良關」的尉遲恭等。

(二)架子花——「蘆花蕩」的張飛，「穆柯寨」的焦贊，「連環套」的竇爾墩等。

(三)武二花——「打瓜園」的鄭子明，「打焦贊」的焦贊，「武家園」的武文華，「九龍杯」的周應龍等。

(四)摔打花臉——「白水灘」的青面虎，「挑滑車」的黑風利，「洗浮山」的于七等。

七、丑行——文丑、武丑、丑婆子。

(一)文丑——又分方巾丑、袍帶丑、茶衣腰裙丑。

1. 方巾丑——「群英會」的蔣幹，「烏龍院」的張文遠等。

2. 袍帶丑——「審頭刺湯」的湯勤，「昭君出塞」的王龍。

3. 茶衣腰裙丑——「女起解」的崇公道，「一匹布」的張古董。

(二)武丑——又名開口跳。「時遷偷雞」、「盜甲」的時遷；「三岔口」的劉利華；「智化盜冠」、「銅網陣」的智化；「三盜九龍杯」的楊香武；「連環套」的朱光祖都屬武丑。

(三) 丑婆子——「探親家」的親家母；「拾玉鐲」的劉媒婆；「鐵弓緣」

的陳母；「梅玉配」的黃婆；「鳳還巢」的程雪雁；「孔雀東南飛」的焦母等。

(丑婆子又名彩旦，有丑婆子、丑丫頭之分。)

八、雜行——旗纛傘報之類的角色。

九、武行——四人、八人為一堂，扮軍士、天兵、小猴、小鬼、小妖等，以武打、翻撲展現技藝。又名勛斗行。

十、流行——龍套也。八人分為兩堂，一堂四人。四人中又分為頭、二、

三、四家，代表千軍萬馬。)

國劇演員的培育

菊人

清朝同治與光緒年間，為國劇鼎盛時期，當時的梨園行培育了不少傑出的人才。這些演員是怎樣培植的？主要來源有三條道路——科班學生、手把徒弟、以及票友下海。

科班，是培養國劇藝術人才的大本營。進入科班學藝的學生，一般都是八九歲開始，坐科七年出科，還得另行拜師學藝，俾演藝更上層樓。當時科班的教學方法，是採普遍施教與重點培養兩種。

入科的學生，從基本的腰腿功開始練習，然後再練毯子功和把子功。而這些功夫的練習，著重數九寒天，三伏大暑的苦練，方能根底紮實。喊噪與調噪，是為學戲打基礎。實習演出時，主角與龍套上下手全得扮演，同時也得學會許多曲牌，俾演武戲等戲時毋須現學。

坐科學生不分文武，全都得學；不分行檔都有學習機會。如此做法，有利以後的分行與改行時，減少學生的適應困難。

手把徒弟，就是個人在家收徒授藝。老師重視幼功，將會自基本功嚴格要求。否則，幼功不佳，將來到了台上定會身段僵硬，姿式笨拙。

四大名旦之一的程硯秋，就是榮蝶仙的手把徒弟；尚小雲也曾是李春福（李

洪春之父)的手把徒弟。四小名旦之一的張君秋，是李凌楓的手把徒弟。由於各個老師的要求和教學方法不一，因此每個人的徒弟幼功、劇藝都大不相同。前二人的幼功和藝術性極佳，劇藝造詣亦高；而張君秋呆板的身段，拙笨的手法，乃幼功不佳的後果，始終招致梨園行與觀眾的批評。

票友，就是非職業性的國劇演員。他們若因演藝甚佳，參加營業性戲班以演戲為業，名曰「下海」。

清末民初，北平有個著名的大票房「春陽友會」，票友中有不少人擁有功名，較普通的也是小康之家，才有能力聘請優良教師，俾學得優異劇藝。因此，春陽友會英才濟濟，人才輩出，計有文武崑亂不擋的小生包丹庭、老生顧贊臣、趙子儀、小生兼演武生的鐵連甫與德珺如等。下海的有老生郭仲衡、言菊朋、奚嘯伯、管紹華；小生金仲仁、王又荃；青衣花旦朱琴心；武旦麻德子。其中鐵連甫是清室貴胄鐵王爺的哲嗣，金仲仁棄世襲將軍，德珺如棄世襲公爺而唱戲。

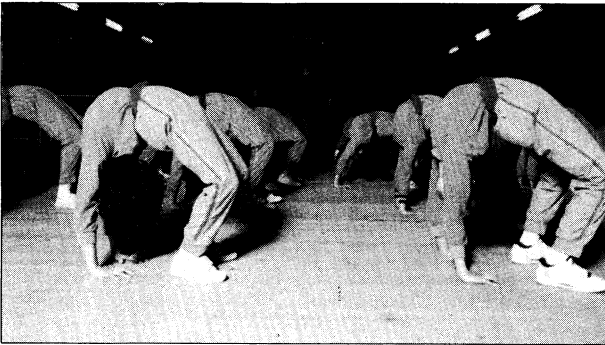
不過，票友下海還得另拜帶道老師。不然，是會受到排擠的。



基本功



把子功



毯子功

幼功示範圖式

國劇的三鼎甲

菊人

三鼎甲，是科舉制度中，殿試及第的前三名榮銜。榜首為狀元，第二名為榜眼，第三名為探花。

國劇三鼎甲，是指第一代國劇演員中三位傑出藝人。他們是三慶班的程長庚、春台班的余三勝、四喜班的張二奎。他們鼎足而立，爭勝舞台，難分軒輊。余三勝成名最早，其次為張二奎，程長庚殿後。當時有人作詩：「時尚黃腔喊似雷，當年崑弋話無媒，而今持重余三勝，年少爭傳張二奎。」詩中雖未提到程長庚，但在同行中程老生威望最大，故名列三鼎甲之首。

程長庚為人正直，品格高尚。接辦三慶班後，係以德服衆的班主。他對國劇的最大貢獻，就是博採各種地方戲的聲、腔、表演，融匯貫通的化於皮黃中，奠定了國劇的基礎。

科班出身的程長庚，文武崑亂不擋，能戲甚多，劇中所有角色都能扮演。嗓音好，中氣足，唱法直腔直調，古樸沈穩，講究字正腔圓，不尚花腔。唸用徽韻，講求吞吐抑揚，字音正確。做表以人物性格出發，以符合角色身分地位，可謂聲情並茂。

三慶班應堂會戲，若配演人員不夠時，無論缺什麼角色他就扮什麼。有人問

他如此做法，不怕有損盛名嗎？他回答說：凡搭三慶班者，都是捧我而來，派他們演什麼從不推辭，我為什麼不能演零碎活兒？主角是唱戲，配角也是唱戲。同樣是唱戲，有何高低貴賤之分？

程長庚另一貢獻，就是大膽革除梨園舊習，將有辱演員，流行的「站台」陋習全予廢除，使舞台風貌為之一新。整肅班紀，使演員專心致力劇藝，大大的提高了自尊心。

對於接捧人的培育，程長庚有先見之明。他創辦「四箴堂」科班，招生六十餘人，除培養了著名青衣陳德霖、武生張淇林、武淨錢金福外，當時的三傑也受過他的培育——孫菊仙是其高足，譚鑫培是義子，汪桂芬是他的琴師。因此，程大老闆的令譽，並非偶然。

春台班的頭牌老生余三勝，原唱漢戲後改皮黃。嗓音圓潤，唱腔流利富韻味。唱唸字音以湖廣韻為主，揉入北平音清晰動聽。

余老生唱工巧妙，花腔疊出，搖曳生姿。在聲腔曲調上，他注重旋律的抑揚婉轉，流暢多變，以豐富音樂性，加強表現力，是位極富創造性的大改革家。

對於西皮二黃的融合，余三勝作了很大的貢獻。如將徽調二黃改譜反二黃新腔，「托兆碰碑」就是他的傑作，也是二黃反調劇目的實驗品。

這位譚鑫培的老師，遇事鎮靜，隨機應變能力甚強。一次演「四郎探母」，

扮演鐵鏡公主的胡喜祿誤場，於是他將坐宮的四句我好比，一面編詞一面唱，增唱了幾十句，而且佳腔疊出，可見其才華之超群。尤其台下觀眾聽了那麼多西皮慢三眼，不但不覺冗長，反而津津有味，確非易事。劇終卸裝，也未責備胡喜祿，可謂修養到家。

張二奎原在工部供職，但常於和春班客串演出，失業後始正式加入四喜班，成為該班的老生主角。

英姿煥發，氣度不凡，舉止莊重，嚴肅大方的張二奎，最宜扮演帝王類角色。因嗓音寬亮，演上天台、金水橋、打金枝等戲，滿宮滿調，氣滿神足，樸實自然，不事雕琢，平穩中見功夫。尤挺拔激越的高腔，最為觀眾激賞，故有奎派令譽。

以北平語音唱唸吐字，獨樹一幟。當時流傳一首打油詩：「四喜來個張二奎，三慶長庚皺了眉，和春段二不上座，急得三勝唱兩回」，可見其受歡迎的程度。

九三高齡的李洪春，在「京劇長談」中指出，張二奎編寫「四郎探母」時，誤把韓昌之妻鐵鏡公主錯嫁楊延輝，才會有「雁門關」楊四郎之妻為青蓮公主，使觀眾觀後一頭霧水的結果，竟是他的傑作。

國劇老生三傑

菊人

國劇老生三傑，又稱小三鼎甲。他們是譚鑫培、汪桂芬、孫菊仙，演藝各有特色故形成三大派。

湖北籍的譚鑫培，出身梨園世家。父親譚志道工老旦，唱來高腔拔地，響遏行雲，故有「叫天子」令譽。（叫天子為湖北飛得高，叫得響的一種鳥）。

受家庭薰陶的譚老生，深愛國劇，於小金奎科班坐科。出科後搭永勝班，跑過帘外——水陸碼頭演出。廿歲到北平，參加三慶班演武生。中年後嗓音反而甘甜圓潤，剛柔相濟，且柔而不綿，亮而不噪，乃改演老生。唱腔博取程長庚、余三勝、張二奎三大流派特長，同時吸取其他行檔和地方戲優點，兼收並蓄，精益求精，創造旋律豐富的唱腔。他掌握用氣、發音的方法，使嗓音可收可放，能寬能窄，無論西皮、二黃均能唱得抑揚頓挫、婉轉自如，清朗動聽，博得「譚叫天」美譽！

譚鑫培不僅精唱，而且擅做。尤對最難表演的哭、笑（空城計城樓的笑，無人出其右），均能達到真與美的境地。因他具有武生底子，對於開打更是勝人一等。演定軍山、陽平關、南陽關、戰太平等武老生戲，手裡乾淨，腳下俐落。

譚老生是國劇史上博大精深，才華出眾的藝術家。文武兼備自成一家，唱唸

做表各具特色。因獲余三勝真傳，並經多年舞台經驗，逐漸形成獨特風格，對老生演藝具深遠影響，故獲得伶王殊榮！

汪桂芬，安徽人，初學老生，於北平演出。後入三慶班為程長庚操琴，對其唱唸表演，體會極深頗有心得。

程老生去世後，江桂芬棄琴改唱，工老生與老旦，唱腔樸實無華，剛勁激越，善於表達悲憤慷慨情感。歌唱韻味與表演風格，頗得徽派精髓，有程長庚再世之稱。因風格獨特，形成汪派。

孫菊仙原名學年，號寶臣，天津人，是位武舉，任三品官。因愛好國劇，為上海名票，經常參加各票房演出。赴北平後拜在程長庚門下，成為正式的職業演員。

孫老生嗓音宏亮，中氣充沛。唱能聲震屋瓦，嗓音高低賅備，可粗可細，運用自如，表演風格獨特，形成孫派。

譚汪孫三派的藝術風格，迥然不同。譚派唱腔巧，韻味濃，以腔取勝；汪派剛勁，味醇厚，以韻享名；孫派調高聲宏，粗獷豪邁，以氣獲采，惟以譚派流傳最廣。

國劇的革命家

蔣人

國劇表演藝術形成後，在一百多年的歷史中，經過藝術家們的努力、鑽研、創造、不斷革新的結果，逐漸成為一套完整的表演體系。

在許多國劇表演家中，以清末民初的二位藝術革命家——譚鑫培與王瑤卿，值得大書特書。因他們突破了國劇傳統唱腔，宮調格律的限制，使曲調旋律逐漸趨於委婉，多樣而豐富，致國劇唱腔發生很大的變化。從此，國劇演員始不受非有正宮調嗓子，不能登台演唱的束縛。許多嗓音條件不盡相同的演員，也可施展自己的藝術才華，以自己演唱風格，展現絢麗劇藝。

有「伶王」令譽的譚鑫培，因博採各類角色特點，刻苦鑽研，大膽革新，對國劇藝術的提升與發展，尤唱唸的改革貢獻良多。

當時的老生唱法，講究嗓大聲宏，唱腔平直，音樂性較弱。譚老生在繼承余三勝花腔的基礎上，精心揣摩，把唱腔改為旋律豐富，剔透玲瓏，既能在高音區馳騁，也能在低音區迂迴，講究音色優美，抑揚動聽，豐富藝術的感染力，增強藝術的表現功能，風靡一時，當時的老生莫不爭相效法，致有「無生不譚」之趨勢。

譚老生對白口發音吐字經悉心研究，除吸收湖廣韻與中州韻，也摻入北京語

言，唸來韻律性強，悅耳動聽。同時也改變重唱輕做的傳統，主張應將生活的真，和藝術的美相結合，於唱唸中給觀眾美的享受，同時也使觀眾觀賞到塑造得有血有肉的人物形象。

「通天教主」王瑤卿，是旦角中出類拔萃的演員，也是國劇表演藝術的革命家，是國劇旦角發展史中，繼往開來的藝術大師。

在三慶班先學青衣，後學武旦的王瑤卿，因腰部受傷乃棄武習文，出科後搭班工青衣。中年嗓音躡中失潤，無法以唱取勝，即在表演上另闢蹊徑，創造花衫行檔。

■國劇的革命家

當時的青衣，重唱不重唸，不講究身段，不顧劇情的抱著肚子死唱。王瑤卿認為戲要適合時宜，時代不同戲就得改。因此，他打破青衣不可露手規矩，倡導既重唱唸也重做表，雖得到識者讚許，但也受到保守派的反對，批評他離經叛道！

青衣花旦雖同是旦行，但卻不可兼唱，且扮相表演恪守分工，不可混淆。青衣穿戴樸素，穿著青衫，多扮堅貞、端莊、善良、賢淑人物，以唱為主以唸為輔，且全唸韻白，身段注重穩重大方。而花旦扮相秀麗，多扮性格爽朗、潑辣、風流人物，以念為主以唱為輔，且全唸京白，身段則伶俐活潑。

因這種嚴格的分工，演員在塑造人物時，難免受到局限，無法突破舞台表演的需要。於是，王瑤卿以超凡的才華，在藝術上進行大膽開拓，把青衣花旦和刀馬旦熔於一爐，揉在一起，創造了花衫行檔，在唱唸做表（打）舞的各方面，不但豐富了人物的思想感情，豐富了國劇劇目，更大幅度的豐富了國劇表演藝術，為旦行開闢了嶄新的天地。

何謂花衫？王瑤卿將青衣（衫子）的衫，花旦的花予以連合，名曰「花衫」，正好與青衣相對稱。

在四大名旦競排新戲時，他編寫了「嫦娥奔月」、「木蘭從軍」、「漢明妃」、「沈雲英」、「紅拂傳」、「荀灌娘」。如演花木蘭與荀灌娘的女主角，唱唸做打都很吃重。

勇於革新、敢於突破的王瑤卿，為國劇藝術開拓了廣闊的道路，同時也改變了以生行為主的局面，形成生旦並重乃至旦角掛頭牌的新境地，這也是他的另一大貢獻！

余派宗師余叔岩

菊人

余叔岩原籍湖北羅田，出生於梨園世家，原名第祺，是國劇三鼎甲余三勝之孫，名旦角余紫雲之子。自幼天資穎慧，由姚增祿啟蒙學武生，十一歲又向吳聯奎學老生，致經常飾演「三娘教子」的娃娃生薛倚哥，深受歡迎，譽為天才。

十五歲以小小余三勝藝名，於天津演出，觀衆萬人空巷，受到熱烈歡迎，欲罷不能，一時聲名大噪。於是又拜薛鳳池為師，學「落馬湖」、「連環套」、「劍峰山」等黃派武生戲，同時也隨即演出，展現文武全才的少年才華。

惟因太過年輕俊美，涉世未深，白晝學戲，夜間公演和堂會，還得應付「女士」們的糾纏，因而過度疲勞咯血傷身，祇得中止舞台表演。當然，也因此造成他中年英逝！否則他的藝術成就，絕不止此。

余叔岩輟演後，曾在政界工作了一個時期。為了不荒廢自己最愛而又下過苦功研習的國劇，不管風雨，每天清晨一定踮彎喊嗓，不論寒暑從未間斷練功。為了不致脫離國劇界，他參加了由樊棣生主辦的「春陽友會」票房，且經常彩串演出，以磨練劇藝。

在此期間，認識了侗厚齋（紅豆館主）、陳彥衡等，對研習譚派唱腔、劇藝和音韻裨益良多。

余叔岩嗓音好轉後，經岳父陳德霖奔走，拜伶界大王譚鑫培為師，但卻未得到太多的授藝。於是對於凡陪譚老先生配過戲的藝人，如錢金福與王長林等，莫不虛心求教，以了解譚派藝術的精華。經多年悉心的學、看、鑽、練的努力，表演藝術有了驚人的長足進步。

民國六年重登舞台，他獨特的藝術風格，立即獲得廣大觀眾的讚許。翌年與梅蘭芳於吉祥戲院，合作演出生旦對手的「打漁殺家」等戲，一時轟動北平。從此南北演出，譽滿全國，余派的盛名不脛而走的傳揚開來。

余叔岩是最傑出的譚派繼承人。但他深諳「雖師勿師」要訣而不死學，根據自己的條件發揮一己之長，無論唱唸做表（打），都有革命性的創新，成為最受歡迎的余派，進而譽為菊壇曠代宗師！

余老生的唱功造詣極深，較譚腔更為細膩有味。尤講究的三才韻，受到觀眾擊節欣賞。如「八大鎚」的「岳大哥他待我手足一樣」的「待」字，三才韻用得最佳。他將待字切成「特害噫」，「特」為頭，「害」係腹，「噫」是尾，以口勁十足準陽去聲的清音歌來，韻味奇佳。

余叔岩講究吐音咬字，尖團分明，四聲準確，逢上必滑，逢高必拔。他除了常讀李汝珍的「音鑑」，逛街時念遍一家家的市招咀嚼字音，可見其對音韻研究的認真。如「王佐斷臂」與乳娘見面的大段白口，唸來口勁十足，層次分明，可

以神奇妙趣形容。

余派的武功，也是空前絕後。他在「斷臂」一場唱第四句二黃搖板：「願不得生和死……」，場面一聲大鑼，將左袖捲起露出臂膀，手扶在台桌左首，右手舉起寶劍，接唱「天作主張」時，似閃電一般快速，把劍向桌子上一拍，再往左臂上砍，隨砍的姿勢起「搶背」，妙在彩臂不假手於檢場，而由袖內丟出，真手掖藏，與變戲法無異。那麼多動作全在一擊鑼聲中完成，敏捷乾淨。每演出此絕活，觀眾莫不大吃一驚。穎悟過人的馬連良，學余此項絕活，自以為學到了家。惟因武功底子差，曾在北平天津演出此劇，兩次全都失手，幾乎自盡以謝觀眾。

余叔岩的做功，亦無人出其右。在「審頭刺湯」要監斬人頭時，出桌披斗篷行至下場門台口，轉身由上場門下，一般演員都是兩手緊握斗篷，把身體裹成像一根棍似的，台步呆板，毫無搖曳生姿身段，甚是難看。而余老生卻兩手端玉帶，全憑靴底落地輕重的勁頭，斗篷隨風飄動，台步不徐不疾恰到好處，斗篷下擺微微飄起，如一口鐘的邊緣，瀟灑大方美觀至極，顯出高視濶步，飄飄欲仙姿式，充分彰顯了背上有戲的演藝。

「打棍出箱」與二丑角相逗時，盤一腿伸一腿坐在箱上，兩手夾髻口，眼隨丑角棍子右轉，腳尖卻向左轉，劇藝已臻超群絕倫境地，令人稱奇不已！

余叔岩的打功，有一件事可資證明。一日，他與友人進殮時，送來一把大刀

，余老生隨手拿來，在坐椅與大玻璃櫃之間，地方非常狹窄，他迴旋的耍了幾個大刀花，既不費力也不碍事。當他朋友也想要刀時，始發覺地方窄小，根本無法週轉自如，立刻佩服余叔岩武藝之精湛！已達「打臥牛地」之境地。

一代宗師何其不易！若非劇藝卓絕，焉能得此封號！?



葉派創始人葉盛蘭

蔣人

在小生行中，程繼仙、姜妙香、俞振飛、葉盛蘭都是了不起的前輩，但葉盛蘭承先啟後，好學求進，堪為楷模，因而我們特別談一談葉盛蘭。

葉盛蘭原籍安徽，出生北平，是富連成科班創辦人葉春善的四子。幼年入福清社科班學旦角。該班散班後，才轉入富連成四科改學武旦。後經總教頭蕭長華的建議，旋改學小生。

葉春善教子甚嚴，尤對學藝要求更高。他對教師們宣佈，對於盛章與盛蘭的學戲，一切應按班規，絕不許有特殊待遇！

他先向蕭長華、蕭連芳學文武小生，後向茹富蘭學武小生，致文武精通。出科後再拜名小生程繼仙為師，繼續深造精湛演藝，成為靠把、雉尾、扇子、官生、窮生的全能演員。

嗓音極好的葉盛蘭，寬音奔放，立音挺拔，剛中有柔，柔中見剛，講求因戲設曲，因人物譜腔。他演「孝感天」的大段反二黃慢板，高低起伏，收放自然，旋律跌宕，婉轉縈迴，不僅氣口勻，聲不嘶，而且力充沛，揮洒自如。扮「白門樓」的呂布，被擒後的大段西皮原板轉二六，突破節節高的唱法，抑揚頓挫，快慢疾徐，每句均有特色。

葉小生不但唱得精采，白口也出色，字字清楚，四聲準確，尖團分明，不濁不澀。大嗓亮，小嗓圓，念來輕重徐疾，韻味有致，音樂性強，富節奏感。

謙恭好學，虛懷若谷，不驕不慢的葉盛蘭，他將程繼仙、金仲仁、姜妙香等藝術精華，在「化」字上痛下功夫，獨創龍、虎、鳳音唱唸法，終於創造了深具特色的葉派，並組班挑大樑，在小生行中創下了空前的紀錄。

以後的小生行檔，無不以葉派為主臬，猶如「無淨不裘」，同出一轍。



武生行的流派

菊人

武生，跟其他行檔一樣，以自己本身的條件，創造獨特的風格，使之流傳不已。

武生人才薈萃，競爭劇烈，是在清朝同治與光緒年間，計有楊月樓、俞菊笙、黃月山、李春來四大名家。繼之而起的有楊小樓、尚和玉、蓋叫天三個流派。安徽籍的楊月樓，原在北平天橋賣藝，被四喜班班主張二奎發現，收為弟子。經過培育，嗓子嘹亮，武功精湛。而他卻未留在四喜班，經人推薦進入三慶班，由程長庚安排演出首齣「取成都」的馬超。一般演法祇有四句唱詞，而楊月樓卻將為何歸順劉備，劉璋如何昏庸，劉備怎樣仁義，洋洋洒洒唱了數十句。歌來韻味醇厚，悅耳動聽，除了觀眾喝采，程長庚也暗自稱讚！

第二天飾演「泗州城」的孫悟空，三張桌子的雲裡翻加棍，起得美落得穩。程長庚看了暗伸拇指。第三天演出「長坂坡」的紮靠戲，展現深厚的武功基礎，獲得程大老闆的賞識，成為三慶班重要的一員。

藝兼文武的楊月樓，無論老生戲「打金枝」、「四郎探母」；短打武生戲「惡虎村」、「連環套」；長靠武生戲「賈家樓」、「戰馬超」、「長坂坡」，猴戲「芭蕉扇」、「無底洞」，不僅擁有活趙雲美名，而且博得楊猴子的令譽。

後來他接長三慶班，除傳承程長庚精神，也創造了楊派武生的藝術。

蘇州籍的俞菊笙，綽號俞毛包。他以武功堅實，勇猛彪悍著稱。飾「長坂坡」的趙雲，「挑滑車」的高寵，表演特色與楊月樓迥然不同，以重唸不重唱為其風格，尤其做功的氣勢，以及武打的穩健，以矯健見長為表演特點。並將「艷陽樓」、「鐵籠山」、「狀元印」等，原由武淨應工的改由武生扮演，係自俞毛包開始；同時將戴棒錘中的高登，認為不夠氣派改為紮巾，並將表演與開打全予創新，成為武生行表演藝術的奠基者。

事實並非如此。老爺戲權威李洪春說，高登原由武二花應工，勾油白臉。武生花逢春是主角，高登是配角。一天，俞菊笙等演「艷陽樓」，快開戲了，扮高登的范福泰還沒來，就讓遲月亭替他演花逢春，他勾上臉演高登，並把原來的棒錘中改成紮巾，不用甩髮，紮巾到底。經他這麼一演，這個高登就變成了武二花、武生兩門抱了。

這是俞菊笙錯誤的傑作。詎料，一錯就錯到現在。

黃月山，天津人，自幼學戲。雖體形較瘦，唯武功甚佳，長靠短打戲皆精。嗓音寬亮，中氣十足，韻味亦濃。他的傑作有：「獨木關」、「刺巴杰」、「銅網陣」、「劍鋒山」、「百涼樓」、「鳳凰山」。他雖多演武戲，但唱腔的韻味，白口的脆亮，開打的穩健，髯口的技巧，皆有精到之處，逐漸形成了獨特

的風格，創造了黃派。

出生河北的李春來，幼年於春喜台梆子科班學戲，先學武丑旋改武生，出科後改唱國劇。因未受到觀眾的歡迎，廿一歲轉往上海，引起觀眾注意，以短打戲號召，終於紅極一時。

基本功紮實，根柢深厚，腿功極佳，筋斗很衝，翻得高落得穩，開打乾淨俐落，快捷處有如急風驟雨，勇猛處猶如活虎下山。演「惡虎村」黃天霸的走邊，無論飛天十響，掃堂與旋子，絕不拖泥帶水；「界牌關」羅通的甩髮，竄小翻；「伐子都」飾公孫閱的神經失常，紮靠的虎跳前撲，倒扎虎，穿蟒的竄撲虎，過桌子，全是他的絕活。「花蝴蝶」翻三張桌子的台漫，自起翻至落地時，隨翻隨用手拔出身後的單刀，乃空前的絕技，終於在江南創造了李派劇藝。

武戲文唱的楊小樓

菊人

楊小樓，北平人，出身梨園世家，文武老生楊月樓之子。幼年入小榮椿科班學藝，排名楊春甫習武生，得到班主楊隆壽的器重與培養。出科後多演配角，並被主演者譏諷為「長胳膊細腿不像樣兒」，甚不得志。

後拜俞菊笙為師，深得真傳。成為俞派的得意門生。復認伶界大王譚鑫培為義父，受益匪淺，致戲路寬廣，經刻苦用功，四功五法無不精進。

楊小樓接受天津天下仙劇場邀請，行前熟慮，以楊春甫、楊嘉訓（義父命名）、「還是以父親外號楊猴子為藝名呢？最後決定以「小楊猴子」為名。在天津演出「挑滑車」、「金錢豹」，並以「艷陽樓」紅極一時。飯館跑堂上菜，都學他的口吻：「閃開了」！由此可見這位小楊猴子的受觀眾歡迎。

回到北平搭寶勝和班演出。此時黃月山病故，俞菊笙年邁輟演，黃派傳人馬德成赴外地演出。北平舞台看不到像樣的武生，以楊小樓的個頭、扮相，開打都像俞菊笙，始獲得觀眾擁護。這也是時勢造英雄，小楊猴子頓時紅遍北平。

楊小樓開始成名，譚鑫培興奮不已！一日老譚觀賞他的「惡虎村」，散戲後要楊小樓到他家中，告知：唱戲的一個人一個樣，你死學老俞包學會死板。要學你父親武戲文唱，有韻味又好聽。隨又告知，不能光注意打，唱唸做表都得痛下

功夫，達到扮誰像誰境地，那才叫唱戲。

聰明過人的楊小樓，頓時領悟應走的道路。於是，根據自己的條件，博採衆長，不斷的鑽研與創新，發揮一己之長，經相當時日的刻苦奮鬥，終於形成了武戲唱的特點和風格，流傳大江南北，成為一大流派。

楊小樓終於成為全能演員，長靠與短打無不精湛，唱唸做表樣樣精通。尤嗓音脆亮，白口清晰，峭拔有力，使觀衆最愛。

楊小樓長靠戲重工架、身段，結合唱唸做表，表現不同人物的身分與感情；如「長坂坡」的趙雲，展現威武雄壯之大將風度；「挑滑車」的高寵，叱咤風雲，英氣奪人氣度。短打戲「惡虎村」等，亦多自行加工，突破前人規範，成為自己獨特風格，演來特色凸顯。

他除了自組永勝社，自挑大樑外，也與梅蘭芳、尚小雲、余叔岩等名家合作演出，成為一代宗師。

穩準狠的尚和玉

菊人

尚和玉，河北省人，係俞菊笙的弟子，與楊小樓是師兄弟。他雖是俞派弟子，但卻是跟俞菊笙的內兄張虎山學的戲。並以自身條件，自尋發展與創新，形成自己的表演風格。

重視基本功的尚和玉，表演尚纖巧，着力彪悍，立足紮實，不油滑不偷巧。一般演員鷄子翻身，係兩腳着地，由三個小動作完成。然尚和玉是以一條腿，一個轉身完成。其難度大乃至吃功夫，若基本功不紮實，是無法以竟全力的。

尚和玉以武打見長，打把子手裡乾淨，腳下俐落；穩中見快，快而有準；脆中帶狠，狠而不野。手把子講究不扭腰，搶把子不閃胳膊時，打一條線；舞大刀上下翻飛，刀刃刀背清楚不亂；蹀泥穩，大刀削頭的狠，打把子的準，一招一式下下着，打到家，是尚派的最大特色。

尚和玉說，演員武打時應有心板，與文戲的唱腔無異，何處是板，那裡是眼。不但不能掉板，有時還得要板、搶板、閃板，並與劇情和人物結合，使文與武和動與靜相融會，做到一絲不苟，不粗糙，不賣弄，應將技術化為藝術。

尚和玉對劇情的體會，與別的武生迥然不同，演來也較合情理。如「鐵籠山」姜維兵敗之後的白口：「且住，想俺姜維奉了幼主之命，帶領四十五萬鐵甲雄

兵奪取中原，今日一戰，只剩下七人五騎……」，一般演員念到「五」字，多是低頭唔唔唔，再往外咯血。他認為不該咯血，乃是喝醉了往外吐酒。他念到「五」字時，先覺得內心不好受，右手往胸口一捂，昂首正視，噗地往外一噴，不應是咯乃是吐。

「長坂坡」掩井一場，也不抓帔。他以為靡夫人的帔被趙雲抓着，就跳不了井。因趙雲是武將力氣大，糜夫人怎能掙脫？充其量也祇能扯撕了。再說君臣應有禮節，趙雲不可能那樣魯莽。

尚和玉的表演事業並非是平坦的！年輕時多在外碼頭演出，中年進到北平又受到排擠，甚至梨園公會的人名匾上，也把他列入武淨行列，只許他演武淨，不准他唱武生戲。

尚多玉之能成為派，是經過忍氣吞聲，不斷努力而成功的。

真假難分的蓋叫天

菊人

蓋叫天，出生河北省農民家庭，本名張英杰。八歲到天津入隆慶利科班學藝，先學老生繼學老旦，還演過花旦，最後才演武生。十歲登台，藝名叫緊斗子，後來才改名蓋叫天，旨在藝術上超越譚氏父子「叫天兒與小叫天」。

多在南方演出的蓋叫天，他的武生戲，是由李春來親授的。雖精於短打戲，唯箭衣與長靠戲，也有獨到之處。武功根柢深厚，技巧熟練，故勇猛不失於穩，起打火熾，快速而有條不紊，尤擅耍雙鞭與舞雙錘。

蓋叫天認為一個演員，應自生活中觀察，從自然風光，動物神態，藝術作品中得到啟發，以優美形體和動作，塑造人物。故其動靜身段，無一不美。尤假中有真，真中有假，乃至真假難分。

他以為假是藝術，真是生活。他說藝術是難繪難描的，有假無真，成了無源的水，失卻基礎；有真無假，即談不到美，乃是自然主義。一個演員，要是不能掌握生活和藝術的關鍵，絕無法成為表演藝術家。

有活武松令譽的蓋叫天，他演「武松打店」的出場，不用四擊頭與長撕邊，而是從下場悄悄出場，以顧盼的眼神，穩重的姿態，觀衆能看出他是個囚犯。宿店時依然穩重安詳；搜店時的神情係懷疑，不是驚慌；踢桌圍時，動作準確俐落。

孫二娘撥開房門，悄悄走近武松身旁時，他立刻雙眉豎起，二目圓睜，兩腿分開左右迴旋。孫二娘假裝貓叫，武松故意：「噢！貓兒撲鼠。」但兩眼卻向暗處觀察來人動向。即語氣和眼神表現不同目的，演來有聲有色，情景逼真極了。尤奪七首用七首，迅若閃電，間不容髮，做到了真假難分，也是學、練、想的結果。

蓋叫天說，讀書要講，種地要耨，搞藝術要想。任何一門藝術，光學不練不行，光練不想同樣不行，此乃蓋派表演藝術的精髓。

蓋叫天因身材較矮小，故其身段多向高處展示，以彌補自身的缺陷，這也是蓋派表演的特色。

紅生創始人王鴻壽

菊人

紅生戲，又叫老爺戲。

當初演關公者，受了「關聖帝君」的神化影響，演員在演出前，先要燒香磕頭，頭頂碼子，進到後台不可說話。

什麼叫頂碼子？演員或管事的，用黃表紙寫上關聖帝君的名諱，折成上邊三角形的牌位，燒香磕頭以後，把它放在頭盔內——南方放在箭衣裡。演完後用來擦掉臉上的紅彩，再把它燒了，演員方可以開始說話閒談，以表示對關公的崇敬。

當時的表演也是偶像式的，表情呆板、雙眉微縱，兩眼不輕易睜開，看東西時候的捋髯，僅用一個食指，反腕子輕輕捋下，不許滿把去捋。拿刀像打執式子、雙手直掌着大刀；開打時，也只一兩個回合；如要殺人，只許橫刀反刃一抬，就算把敵人殺死；會陣時，敵人也從不直呼關羽姓名，而說來的敢是關公麼？這似乎有些尊敬得過分。

清末同治年間，有個叫米喜子的演員，擅演關公。他演關公，帶一大壺酒。穿妥行頭，手捏腦門，上場前一口氣喝完一壺酒，戴上髯口。出場時，左手水袖遮面，右手揪住袖角，到台口落水袖亮相——觀眾多數跪下：以為是關老爺顯聖。

！因他演得太過逼真！

一次新春團拜，特請米喜子演關公。演完後，有人加油添醋，說看見關老爺騎馬拿刀站在米喜子身後。

神話越傳越走樣，說米喜子每次演關公，關老爺就顯聖……：宮廷認為事態嚴重，下令禁演。

幾年後，廣德樓由三麻子演關公，剛出場因報子紙（介紹戲碼和演員表者）引燃失火，於是關老爺顯聖又傳開了，而且越傳越真切，結果，又遭到禁演。

以前因關公戲很少，不是由老生扮演，就是花臉兼演，故有紅生、紅淨之稱。到了王鴻壽，藝名三麻子，尊稱三老闆，三老爺。他稱得上是紅生的創始者，紅生鼻祖！

他除了把三國關公的故事，都編成了戲，還將臉譜、服裝、唱腔、造型、身段、唸白字等各方面，作了革新和創造，除美化大方，還加了一個馬童。

以往的臉譜都是揉臉，用花漢冲（碗胭脂、紫色蠟油）揉在臉上，雖然也勾眼窩，但顯不出威嚴來。三麻子改用銀珠勾臉，將顏色加深，顯出了“面如重棗”的特點，再畫臥蠶眉、丹鳳眼、腦門上兩道弧形紋，鼻窩兩邊各一道紋，把七顆痣改為兩顆（左眼角下邊一顆，右顴骨下邊一顆）。這種既莊重又威嚴的臉形

一出現，立刻獲得同行和觀眾讚許。以前的服裝為小矮紮巾、小額子、小后兜、兩鬢邊兩條白帶（忠孝帶）、綠蟒、綠軟靠、紅彩褲、紅色素斗篷、登雲履（前有雲頭的花朝方）。

三麻子改為夫子巾，高大美觀，絨球的顫動、泡子的響聲，增添了形像美。

掩心甲——綉龍的箭衣，肩頭和袖口加了虎頭裝飾，而且是活的，以按扣相連。腰間圍繞兜包，外繫軟帶。下着戰裙，前有前扇相擋，後有彎子相遮，使兩腿間不顯空空蕩蕩。彩褲改為杏黃色，上綉雲彩。厚底綉雲頭，腰綉拉雲的綠靴子。

以前的髯口為黑滿，三麻子改為黑三（水淹七軍，走麥城為騾三），且用頭髮製作，不但方便捋髯，且比馬尾美觀。他又發明了捋髯、托髯、撩髯、推髯等身段，以展現關公的儒雅、剛毅、勇猛的形象。更襯托了“美髯公”的雅號。

以往的唱腔多用胡琴伴奏，十分單調。三麻子以情節、人物心情，設計了噴吶二黃、梅花板、高撥子、徽調平調等，同時西皮、二黃交錯使用，改用胡琴、笛子、噴吶相互伴奏，豐富了唱腔。

以往的唸白多以武老生唸法，十分平淡，唸不出感情。三麻子以劇情、環境、人物性格，將崑曲、徽調、楚劇、漢劇、秦腔、國劇的唸白，兼收並蓄，融滙貫通，講究沈穩字音、四聲、尖團、歸韻，無倒字與錯字。並講究文老生的氣質

，武老生、架子花、武生的氣派。

以往的身段多是靠把老生的身段，雲手、山膀、捋髯、坐立，全與靠把老生無異。三麻子以「四不像」的創造，設計了關公獨特的身段，既有架子花，長靠武生、武老生的身段，也有文老生的儒雅的表演。如山膀而言，有時以淨齊肩、生齊胸、旦齊乳、丑齊臍等靈活運用。不生硬、不做作，以剛、猛、勇，展現關公形像為主。不過火、不無力為要領。

三麻子增加的馬童，是專門伺候戰馬的，使趟馬的表演複雜多了，也美觀了。以關公的造型，與馬童的翻撲，展現了特殊藝術形象，突出了赤兔馬的烈性，一火、一溫，畫面柔美極了。

以往的青龍刀，除刀面上多了一條青龍，與普通大刀無甚差別。三麻子創造用木板鋸成，中間是空的，兩邊以膠與白粉擠出一條青龍，使龍與水面形象更美，且具有立體感。

龍頭上方有一紅色圓珠鑲在刀面上，能夠轉動，意思為青龍偃月。刀內藏有小鈴，刀桿顫動，會發出清脆的聲音，以增強氣氛，烘托人物。刀桿由黑色改為金色，並加大刀攔的尺寸。此刀與新臉譜、新服裝相映之下，生色不少！

以往的關公，多以廟中神像為主。三麻子認為這樣既不威武，又不美觀。結果他獲得四十八張不同形態、不同時期的關公圖像，以及一些對聯，創造了多種

不同的造型，如騎馬、端坐、捋髯、執刀；單人、與馬童、與周倉和關平、具有群像。在不同劇情、環境、心情下，造型都不一樣。

關公的身段是否好看，主要在腰功。腰掌握得好，不論是主腰、長腰、撐腰、左右彎腰，都能隨心所欲，威嚴自然就出來了。

演員表演，不能渾身上下一根筋！不管怎麼使勁，切忌僵，不能硬得像個木頭人。



國劇的四大名旦

菊人

四大名旦是誰？他們是梅蘭芳、尚小雲、程硯秋、荀慧生，是以他們成名先後排名的。可是後來擁梅愛程者，各說各話，均說應以梅、程排列首位，因為他們的藝術屬於高層次。此乃見仁見智，難分軒輊的事。

四大名旦除了本身條件優越，更重要的是各自從幼年刻苦用功，基本功磁實，結合一己特點，雖是繼承卻不死學。根據自己嗓音所長發揮，各創蹊徑。跟上時代步伐，適應觀眾欣賞要求，無論傳統還是創新劇目，均作多方面革新，獨樹一幟，各自形成自己的表演風格，乃至藝術流派。

由於他們豐富了旦角的表演藝術，改變了往日以生角為主局面，均各自挑班掛頭牌唱大軸，使整個菊壇面目一新。

四大名旦是那年選舉的？那是民國十六年，北平的「順天時報」舉辦首屆國劇旦角名伶評選。結果，以梅蘭芳的「太真外傳」，尚小雲的「摩登伽女」，程硯秋的「紅拂傳」，荀慧生的「丹青引」榮獲前四名，當選為四大名旦。

民國廿九年又選舉四小名旦，但祇限富連成科班與中華戲曲專科學校，故將其他科班與手把徒弟剔除。因此，當時紅得發紫的張君秋也未入選。選舉結果，李世芳得票最多，戴上「童伶主席」榮銜。有人提議把得票較多的宋德珠、毛世

來、侯玉蘭、白玉薇為四小名旦，但未得到公衆的認可。

當時的社會輿論，群眾呼聲一倡百合，咸認李世芳、張君秋、毛世來、宋德珠堪稱四小名旦。

民國卅五年李世芳墜機身亡，宋德珠也息影舞台，卅六年北平紀事報倡議再選一次新的四小名旦。在廿多萬張選票中，由張君秋、毛世來、陳永齡、許翰英當選。



梅派創始人梅蘭芳

菊人

梅蘭芳，字畹華，梨園世家子弟。祖父梅巧玲，父親梅竹芬，都是有名的旦角演員，伯父梅雨田是譚鑫培的名琴師。

六歲時聘啟蒙老師學戲，惟因天資遲鈍，四句唱詞學了十幾遍，依然無法開口，氣得老師聲言不再教他。臨走時還說「祖師爺不賞給你飯吃，甬再學戲啦，去幹點兒別的吧」！

當時的梨園世家子弟，不學戲又能做甚麼呢？於是又請來名青衣時小福的弟子吳菱仙，重新教他學戲。一般人受了前位老師的譏諷和痛罵，應該已不敢再學戲了。可是梅蘭芳不但不灰心，反而奮發圖強，立志把戲學好不可。老師認真的教，學生專心地學，並勤練紮實的基本功。

勤奮，是成功之母。他以滴水穿石的精神，遲鈍竟自動地退卻了。兩年時日進步甚速，十歲時在「天河配」中扮演織女，績效不差。吳菱仙很是歡心，更加強他授藝的信心。

十四歲加入喜連成科班搭班學藝，邊學邊演。在這個時期，梅蘭芳總是開戲之前就到後台，散戲以後才離開劇場。祇要自己沒戲，即站在下場門看戲，不論文武，不問行檔，他都聚精會神用心細看，當作是學藝方法的途徑。時日一久，

不知不覺中吸取了不少他人特長，大大的提升了自己的演藝。

很是不幸，祖父梅巧玲逝世後，家道中落，家計重担落在梅蘭芳身上，無奈祇得離開喜連成，吳菱仙即安排他一面搭班一面學戲。為求演藝更為精進，乃向王瑤卿、陳德霖、路三寶、茹萊卿、喬蕙蘭等學習，博採衆長，獲益良多。

少年時期的梅蘭芳，扮相雍容華貴，儀態典雅，嗓音清亮甜潤，行腔自然，表演沉穩大方。經多年不斷的努力，終於形成了「易學難精」的梅派藝術。

梅蘭芳誠摯的說：一個演員在學藝之初，除了基本功必須紮實外，招式唱唸也得認真學習，絕不可稍有馬虎，才能獲得觀衆的認可。

梅蘭芳對國劇容妝、服裝以及表演藝術的改革，功不可沒。這些革新，幾乎都是他於民國二年秋天赴上海演出，眼見南方在這方面比北方進步而作的決定。

國劇演員出國演出，他也開菊壇之先河。民國八年四月、十三年十月兩度赴日本演出。十一年赴香港公演。十九年春天到美國演出十分成功，因此波摩那學院、南加州大學均頒授名譽博士學位。廿四年赴蘇聯公演，莫不獲得最佳的評價。

國劇原本祇重視生角，自梅蘭芳開始革新四功五法，編排優雅的舞蹈，才有「霸王別姬」的劍舞，「黛玉葬花」的鋤舞，「天女散花」的綬舞（又名彩帶舞）、「西施」的羽舞、「太真外傳」的霓裳羽衣舞、出浴紗舞、翠盤舞等十大舞

劇，極盡視聽之娛，從此，旦角開始一躍而居國劇最重要的地位，開始掛頭牌唱大軸。

大陸北平和江蘇，都建有梅蘭芳紀念館，這是其他藝人所沒有的殊榮！



程派創始人程硯秋

菊人

程硯秋原名艷秋，字玉霜，改硯秋後改字禦霜。滿族人。幼年父母雙亡家境清貧，六歲賣給榮蝶仙為手把徒弟，學花旦與刀馬旦。

初學戲時艱苦非常！每日天未亮起床，綁躑躅功。隨即蹂躪操持燒飯哄小孩等家務。師傅稍不如意，便施毒打，過著非人生活！

十一歲登台演唱。為替師傅賺錢，邊學邊唱，疲於奔命。十三歲那年，榮蝶仙接了上海某戲院一月包銀。而此時正值程硯秋變聲期，若勉強演唱使嗓子過累，很可能毀於一旦。

事被賞識他的名士羅癭公獲悉，萬分著急！乃仗義籌款贖身。隨請喬蕙蘭教崑曲，閻嵐秋教武功，陳德霖教青衣。後來還曾拜梅蘭芳為師。

程硯秋倒嗓後，嗓子變得音域狹窄，音量很悶。當時許多梨園行人士都說他完了，沒戲飯可吃啦！

當他拜王瑤卿為師後，一日焦急地問：「我唱的時候，嗓子越唱越發扭，順不過勁來，到底是底麼一回事？」

通天教主回答：「現在祇是不得勁，假如再學梅腔，連嗓子都會毀了！原因是他是亮嗓，你是悶嗓。蘭芳學我，如果完全像我，就出不了梅蘭芳了。你也可以

以學他，但不要像他。」

在老師的啟發和教導下，根據自己條件另闢蹊徑，創造低迴婉轉，若斷若續富淒清之美的新腔，突破天賦限制，形成深受歡迎的程派藝術。

程腔的特色，吐字真，行腔穩，歸韻準。唱法講究勁頭，而且二黃棱角畢露，西皮外柔內鋒，剛柔互濟、圓潤悅耳。歌來幽抑委婉如抽絲剝繭，奮揚激越似鶴唳晴空，迅捷驟急像珍珠脫線落玉盤。他最大的卓越不羣，就是腔從字來，以字發音，用字達意，運腔傳情，唱出人物內心的感情，既有生活語言感，又有歌唱音樂性。

民國廿六年「七七」蘆溝橋事變後，日軍侵佔北平，即找梨園公會由國劇界名伶，聯合演出「獻機」義務戲。程硯秋一口回絕，並說：「我絕不為日本人籌錢買飛機，叫他們反過來炸我們中國人！就是把我槍斃了，也絕不從命！」

一日，程硯秋從外地回到北平，在前門火車站下車，遭到日本特務的圍攻。而自幼習武與學太極拳的他，力敵八人毫無懼色，並趁隙脫險。回家細想，敵人勢必不會罷休。乃在頤和園後青龍橋荷鋤務農而隱居。

民國廿九年經許伯明介紹，破天荒收了一個徒弟，他就是醉心程派藝術，多年私淑程藝的趙榮琛。他是山東省立劇院國劇系學生，出科後自組劇團巡迴演出至重慶。師在北平徒在四川如何授藝？乃以函授方法相互通信，整整長達五年之

久，致書信成堆。

卅四年日寇投降，程硯秋始恢復國劇演藝生涯。卅五年赴上海演出，趙榮琛趕到上海，師徒才首次見面。

程硯秋該次於上海演出，轟動九城，觀眾們咸認不亞梅蘭芳，此項殊榮實屬難能可貴！

對水袖極具研究的程硯秋，匠心獨運的創造了水袖十法，對演藝裨益匪淺。

一、勾：要將水袖疊起來露手，須伸出大姆指，對準水袖的折縫往上勾，兩三下就把它疊起來了。

二、挑：以食指用勁，將水袖向上面扔出，多用於要水袖向上飛舞的時候。

三、撐：如「鎖麟囊」找球一戲，身段為起雲手，轉身，翻水袖，兩臂伸開，蹲下亮相。這時就要用撐，主要以中指用勁，同時將兩臂撐出去。

四、冲：兩手托住水袖，兩臂一先一後往上伸。這個身段多用於表現感情激動的出場時，如不用冲，就成為無規律的亂耍袖子了。

五、撥：揚袖後要將水袖放下還原時，便要用撥。主要以小指用勁，好像撥東西一樣。

六、揚：翻袖、抬臂，多用於叫頭、哭頭的時候。

七、揮：揚袖後還原動作。不過動作比撥要大一些，好像要揮去身上的灰塵一樣。

八、甩：先翻袖再甩出去，動作比揮又要大一些，多用於生氣的時候。

九、打：略同於甩，不過要更直來直往一些，用勁也更猛一些。

十、抖：一般常用的抖袖，動作比揮、撥都要小，只用腕子稍動一下就可以了。

程硯秋說，水袖十法不是孤立分割開來的，每個水袖動作之間的聯繫要自然、要順。如叫頭時用揚，但用揚就必須要用撥或揮，否則就不會順。

尚派創始人尚小雲

菊人

尚小雲，字綺霞，河北人，出身沒落的封建家庭。九歲隨父母至北平謀生，經人介紹投入老生李春福（李洪春之父）為手把徒弟，學習國劇。

宣統元年，李際良在北平創辦梆子、二黃兩下鍋的「三樂社」科班，師傅徵得其父母同意，送入該科班學戲，排名為尚三錫，初學武生復改學老生，最後向著名的孫怡雲學青衣和刀馬旦，民國一年公演時，獲最佳童伶榮譽。

十六歲出科改名尚小雲，邊演邊學戲，曾問藝於戴韻芳、陳德霖、路三寶、王瑤卿等名師，致演藝進步神速。民國六年三小一白（楊小樓、譚小培、尚小雲、白牡丹—荀慧生）到上海演出，一時大紅大紫，名噪一時。

尚小雲自己挑班時，為加強陣容，增加實力，擬請龔雲甫陪唱「六月雪」。然而龔老旦卻說：「要我傍他，我的調門他知道嗎？」從此，不論寒暑，不管風雨，每日黎明喊嗓，回家調嗓，一天幾遍功苦練不已，終於練就了一條「鋼嗓」。

尚小雲宏亮高亢的嗓音，不僅鏗鏘有力，節奏鮮明，而且大段唱腔都能滿宮滿調，一氣呵成。不過，他的唱腔剛過於柔，陽剛之氣太強。

他有兩句名言：「繼承傳統是為了發展，吸收別人演藝是為了創新。」

因為尚小雲學過武生，又與楊小樓合作多年，吸收不少特長豐富自己，因此他的「昭君出塞」持馬鞭起雲手的優美身段，就是把楊小樓的劇藝化為己有，這也是他的過人之處。

尚小雲也創作了許多私房的新劇目。無論他演新戲還是老戲，莫不注重演藝的創新，並以各種手法刻畫人物、營造氣氛。他強調文戲也不能演成溫，要文戲武唱把它演活，演火爆，才不會讓觀眾看不下去而打瞌睡，這就是他能掌握劇情戲理的原因，因為他心裡有觀眾，對觀眾負責。無論唱唸做表，都得讓觀眾看明白聽清楚。否則，就等於白演了。

梅蘭芳排演「霸王別姬」之前，尚小雲與楊小樓合演過「楚漢爭」。當他看了梅楊的演出後，除熱情讚揚梅蘭芳優異的劇藝，還說英雄烈士都好揣摩，惟有美人的心態難表達。而你扮演的虞姬，卻刻畫入微，無論神情風韻，我自嘆弗如，從此就不再演出該劇了。

荀派創始人荀慧生

菊人

荀慧生號留香，河北省人，出生貧苦的農家。八歲送入梆子與皮黃兩下鍋的「義順和」科班，學梆子花旦，後隨師龐啟華進入「三樂社」學戲。十三歲以白牡丹藝名登台演出，活躍北平與天津一帶。

出科後拜吳菱仙學皮黃青衣、路三寶學花旦，最後拜王瑤卿為師，參加楊小樓、梅蘭芳戲班演花旦角色。十四年搭余叔岩戲班時改名荀慧生，名噪一時。後來自己組「留香社」挑班，與梅蘭芳、程硯秋、尚小雲三大名旦打對台。

荀慧生的嗓音，調門不高，但卻嬌而甜潤，柔媚中聽。唸白吐字清楚準確，節奏感強，突破一般唱法，別具風格。

通天教主王瑤卿根據他的條件，特譜製適合他的荀腔。如「香羅帶」、「還珠吟」的五字句唱腔；「釵頭鳳」以劇中人原詞的長短句，譜製三字句新腔，使人物更為性格化、生活化乃至藝術化。

荀派的表演藝術，在傳統的基礎上發揮一己之長而創新，無論飾演任何角色，都以人物性格出發，重生活化中尤具藝術，既求自然而洒脫，形成他的獨特風格，如「紅娘」、「紅樓二尤」就是他的代表作。

荀慧生喜愛讀書與繪畫，個人具有文學的修養，做事甚具恆心。以他寫日記

而言，四十幾年從未間斷就是明證。他喜愛「紅樓夢」，認為該書中各式各樣女子的性格與形像，太值得旦角演員模仿與借鏡。「紅樓二尤」就是依據她們悲慘的命運，由陳墨香編寫而成的好戲，以抨擊封建社會舊禮教的黑暗。他一人扮演花旦、青衣兩個性格截然不同的角色，獲得觀眾的激賞，廿一年首次演出即轟動一時。

授徒絕不藏私的荀慧生，教學態度嚴肅認真，一絲不苟，如童芷苓、李玉茹、孫毓敏等名家，都曾向他學藝，而他的傳藝絕不因人而異，一視同仁，傾囊相授。

國劇的四小名旦

菊人

繼四大名旦之後，有不少的年輕旦角演員脫穎而出，以他們卓越的劇藝，活躍在北平的舞台。於是一些酷愛國劇的廣大觀眾提議，為何不選舉四小名旦呢？一家專門刊登戲劇評論，梨園軼事的「立言報」，依據民意進行童齡主席的選舉，於民國廿九年選舉結果，以李世芳得票最多，膺選為「童齡主席」的榮銜。其他得票較多的宋德珠、毛世來、侯玉蘭、白玉薇為四小名旦，雖經該報將事實刊載，但卻未能得到大眾的贊同。咸認祇有李世芳、毛世來、宋德珠、張君秋夠資格為四小名旦。於是，由他們在新新大戲院，演出兩場「白蛇傳」，宋德珠演水漫金山寺，毛世來演斷橋，李世芳演產子合鉢，張君秋演祭塔。此時，廣大觀眾均確認他們為四小名旦。

茲將他們逐一簡介：

李世芳，民國九年生，是著名梆子演員李子健之子，十一歲入富連成科班學藝。尚未出科即拜梅蘭芳為師，而且是梅師主動要收他為徒，成為獲梅藝最多者。因貌似梅蘭芳，且扮相艷麗大方，做工細膩傳神，故博得「小梅蘭芳」令譽。不幸於卅五年自上海搭機返回北平時，因飛機失事遇難身亡！當時年僅廿六歲，使菊壇痛失一位上駟之才。

張君秋原籍江蘇，民國九年出生於北平，為著名河北梆子青衣張秀琴之子，十四歲拜李凌楓為師學青衣。嗓音嬌脆甜亮，高中低音賅備，且能運用自如，尤其水音，是所有乾旦中罕見的好嗓音。

學戲兩年，即與雷喜福共台演出，因扮相艷美，嗓音寬亮，很受觀眾歡迎。隨後又與孟小冬、王又宸、馬連良、譚富英等於南北各地演出，譽滿遐邇。

為使唱腔與四大名旦有別，乃以梅程唱腔為基礎，擬創造屬於一己的張腔。惟因無有如王瑤卿那樣善於譜腔的人才為之譜腔，故有些腔還十分中聽，有些則失卻體統甚至嫌怪！張腔輕飄浮掠，柔若無骨，且常把高音聚在一起的唱腔；學者因嗓音不如他，假若還一味保留，比張本人唱來還輕，自然更不受聽了；唱高音的嗓子氣力都夠不上，聲嘶力竭，那就成為女高音獨「喊」，極易把嗓子唱壞了！

由於張君秋師傅李凌楓，授徒時未曾嚴格要求幼功，苦練毯子功與把子功；因此他的身段僵硬，姿式呆板，始終為喜愛張腔者所評論的焦點！

毛世來，山東人，民國十年出生於北平，父親於警界工作。他大哥毛慶來於斌慶社坐科學武生；三哥毛盛榮於富連成坐科學武淨，但都不如毛世來享名。

他九歲入富連成坐科學花旦，藝宗筱派，演來入木三分，形似神隨，有「小筱翠花」之令譽！

十九歲出科，曾拜梅蘭芳、尚小雲、荀慧生、趙桐珊（芙蓉草）為師，演藝進步神速。

扮相玲瓏嬌巧，口齒伶俐，白口感情豐富、做工優美。因基本功紮實，故武功極佳，擅長撲跌，戲路甚寬。他演「挑帘裁衣」、「翠屏山」、「小上坟」、「戰宛城」等劇目，別具風格，深得觀眾歡迎。他曾與麒麟童、蓋叫天、李萬春、李少春、葉盛章等合作，展露他優異的演藝，風靡不少觀眾！

毛世來後來自己組團挑班，赴各地演出，聲譽日盛。年長後曾任吉林省戲曲學校校長，培育甚多英才。

宋德珠，天津人，民國七年出生。十二歲考入中華戲曲專科學校，向朱桂芳、九陣風（閻嵐秋）學刀馬旦與武旦，向余玉琴、郭際湘、王瑤卿學青衣花旦。該校首次對外公演時，他演大軸「青石山」中的九尾狐，因扮相嫵媚，功底深厚，把子功紮實，與關平（傅德成飾）對刀一場，打來火熾，快而不亂，動中有靜，雖武不野，獲得觀眾一致好評。

廿七年畢業後，即自組「穎光社」挑班，開武旦掛頭牌的先河，在北平、天津、上海各地演出，名噪南北。

宋德珠為精進劇藝，從觀摩學習練習中狠下苦功，以朱桂芳、閻嵐秋兩大家之長為基礎，再經過化的功夫，發展自己的風格。故他的「扈家莊」，以冲、快

、脆展現特點，不僅步法穩，手裡準，婀娜矯健並重，穩練迅猛互見，甚是出色。長靠戲「戰金山」、「穆柯寨」、「馬上緣」，氣勢極佳；短打戲「楊排風」、「百草山」、「蔡家莊」，身手矯健；出手戲「泗州城」、「蟠桃會」、「取金陵」、「奪太倉」，準穩有致，莫不各有特色，成為刀馬旦與武旦的佼佼者，亦為後人模仿的典範。

卅五年新四小名旦李世芳墜機身亡，宋德珠也相繼息影舞台，四小名旦成為四缺二了。

卅六年北平紀事報倡議，舉行一次新四小名旦遴選。從八月一日開始投票，到九月十四日止收到二十多萬張選票。九月十五日公布選舉結果，張君秋得票最多，毛世來、陳永玲、許翰英名列第二、三、四名。

花旦之王筱翠花

菊人

當四大名旦正爭妍鬥艷時，北平國劇舞台上卻異軍突起，出現了一個專演花旦的筱翠花，賣座鼎盛，聲名大噪！

筱翠花本名于桂森，九歲入「鳴盛和」科班學藝，學名于盛琴，藝名小牡丹花。入科後勤奮好學，刻苦用功，深得師長器重。於是路三寶、田桂鳳、侯俊山、余玉琴等老師，莫不傾囊相授；甚至班主郭際湘也親授「鐵弓緣」劇藝。因此，于盛琴在科班時間雖不長，但學會的戲的確不少。

民國元年「鳴盛和」科班解散，學生們藝業中輟，各奔前程。于盛琴父親于海泉，四處託人說情，希望愛子能進入富連成完成學業，得到的回答是等機會。於是，于盛琴在家閒了一年多。但他每天照常練功習戲，從未間斷。

一天，到廣和樓後台找同學劉連湘。當天正巧演出「三疑計」，扮丫嬛翠花的學生李連貞因病無法上台，其他學生又不會這個角色，便由熟悉該戲的于盛琴代替。

富連成社長葉春善照例巡園子，看見正演到精采處。可是扮相漂亮、唸白俐落、表演自然大方的小丫嬛不認識，心中難免納悶。經向蕭長華問明，就把他留了下來，編入連字班學名于連泉，藝名筱翠花——因他那天演的小丫嬛叫翠花之

故。

進到富連成後，更知用功學藝，加上演出機會又多，致演藝大進，早已藝冠羣倫。出科後又與楊小樓、余叔岩、高慶奎等同台，身價不同凡響！乃自己組班挑樑，紅極一時，聲譽如日中天！祇要演出，沒有那天不是爆滿的。

筱翠花兩眼秀麗，眼神靈活，身材苗條，扮相漂亮。嗓音雖有些沙中帶啞，但白口功夫能夠响堂。武功底子厚，蹻功夫深，作工細膩，加上表演的大膽，深得觀眾喜愛。

善於領悟的筱翠花，任何角色由他演來都有特色，真做到一人千面。他認為舞台上展現的一切，全是現實生活的反映。因此一個演員，必須熟悉生活舞台，注意各式各樣人的行動，表演時才能將不同身分的婦女的姿態，手上持物怎麼走步，空手如何行路，演來恰如其分，並以美態呈現觀眾。

清末民初，著名花旦甚多，但都未能成為流派。惟筱翠花能獨樹一幟，創造出眾的筱派，並譽為花旦之王，實非偶然！

老旦行的流派

菊人

老旦，是個比較特殊的行檔。

國劇歌唱的規律，表現男性全用本嗓，表現女性全用小嗓。但為凸顯人物年齡的差距，有時又踰越規律，如小生和老旦的發音，就是最明顯的例證。

老旦，是演老年的婦女。今天的老旦多穿女老斗衣或是穿蟒。用高亢的唱腔，沉實的念白，其性格慈愛善良，深明大義，循規蹈矩。扮演的角色有貧寒的老婦，富貴的國太以及武打的女老英雄。唯自羅福山、龔雲甫、李多奎等因武功不佳，就以唱功取勝，刀槍不入，而觀眾也就看不到老旦的武打戲了。

事實上，老旦的紮靠武打戲不少，如「戰黃花」、「太君辭朝」、「乳娘教槍」、「師母教刀」等；短衣武打的「遊宮射雕」、「葉含媽」等。

老旦唱腔與身段創新始自龔雲甫。他雖然嗓音不夠厚實，但唱來甜中帶澀、脆中帶柔。他領悟老旦必須有雌音與衰音，才能表現老婦人的特質。於是自人物性格、感情鑽研，以不同程度的用衰音結合雌音，並以嬌脆澀柔四種音色表現，形成龔派的獨特風格。

嬌澀脆柔四種音色，原是相互矛盾的。欲嬌則難澀，欲脆則難柔。龔老旦能使之統一，此乃他高明之處。如「釣金龜」的二黃原板：「叫張義我的兒聽娘教

訓」，「張義」二字唱得嬌凌，充分展現了雌音；「我的」二字仍以雌音為基礎，卻在澀音上求發展；而澀音又是把嗓子壓著唱出來的顫音為手段，聽來就有老婦人說話時，上氣不接下氣的味道。

他在做功方面的創新，如表現華貴的仙鶴步，表現貧苦衰頹的鶴鶩步，以及左手棍，更能展現人物形態、思想、個性與感情。

龔雲甫逝世後，李多奎將他的琴師陸五請到家中，名曰調嗓實乃學藝。因待遇豐厚，陸五將龔派唱腔的奧秘，傾囊相授。然李多奎又以潤音沖淡澀音，使觀眾聽後如吃橄欖，澀而後甘，回味無窮。

李多奎成為多派後，大紅特紅，深受觀眾歡迎。以後唱老旦的，無不以他為主臬。

淨角行的流派

菊人

錢派花臉創始人錢金福，出生北平的滿族人。八歲入余福崑腔科班學藝，與陳金翠（陳德霖）同班。散班後轉入程長庚主持的「四箴堂」科班，先學架子花臉，後又學武花臉，練就一手脚下清楚、手裡準頭準的好把子，開打不慌不忙，穩中見快。

一年，程長庚從南方請來一位文武全能，崑亂不擋的教師朱洪福。他很愛才，見錢金福勤學苦練，悉心鑽研，尤對老師伺候週到。因此把一己的技藝——秘而不傳的「身段譜口訣」絕藝，傾囊相授。

出科後不時觀摩穆鳳山、錢寶峰演出，並將兩家精華兼收並蓄，將架子花的表演，揉和到武花臉裡，創造凝重大方的表演風格，獨樹一幟的錢派藝術。

錢金福對身段特別講究，一舉一動以圓求美，以神活形，無論拉山膀起雲手，全不見稜角，以太極拳的軟中有硬，柔中有剛的勁頭用到身段，故甚具特色。錢金福對於臉譜，也作了革新與創造，不論是三塊瓦、十字門、老臉、花三塊，勾畫得既有寫意筆法，又有工筆勁頭。從臉譜的臉紋和線條，突出劇中人的善惡喜怒，獲得一致的稱讚。

對臉譜的改革，是以劇中人的身分、性格為依據。如「祥梅寺」的黃巢，原

為眉橫一字，面帶金錢，顯得凶惡醜陋！他改為紅三塊瓦。「定軍山」的夏侯淵原為歪臉，不符元帥身分，他改為黑色十字門，既美觀又有威。

腹笥淵博，文武精通，會戲特多的錢金福，國劇界梅蘭芳、余叔岩、楊小樓三大賢，全都向他請教，且戲中花臉角色，也莫不倚重。如余叔岩演「問樵鬧府」，一定請他扮煞神；演「定軍山」，請他扮夏侯淵。楊小樓演「趙家樓」，為了華雲龍和王通的對刀起打，一定請他助演；演「落馬湖」非他扮李佩不可。水擒一場，李佩身穿箭衣，足蹬厚底，舞動兩根雉尾，神似水中搏鬥，其舞蹈動作，觀衆能感覺是一幕水戰，煞是美觀。

錢金福獨會的「身段譜口訣」，原來授給入室弟子，都是在深夜，絕對不許外人偷覷。現在已公開出版為書，書名為「身段譜口訣論」。但演員的身段，是否會一日千里，更為美觀，有待證實。

金霸王金少山

菊人

錢派花臉形成後，又有金少山、郝壽臣、侯喜瑞三大流派，且各具特色。

金少山出生北平，滿族人，是著名銅錘花臉金秀山之子。家學淵源，能戲很多，凡金門本派的銅錘戲，都是他父親親授，並向韓二刁學架子花臉與武把子，有時也向師爺何桂山請益。

清末民初，金少山在北平祇是充當班底。後來到外碼頭跑帘外，輾轉至上海始演藝大進。一年，梅蘭芳在上海演出「霸王別姬」，楊小樓因故未能赴滬，乃請金少山扮演項羽，演出時聲容俱佳，氣勢磅礴，一唱而紅，博得金霸王美譽，由此聲價倍增。

廿五年冬金少山回到北平，翌年春與貫大元、陶默庵、周瑞安、李多奎等合作，組「松竹社」自挑大樑，開花臉掛頭牌先河。首日於華樂園演出二本「連環套」，受到觀眾歡迎，轟動北平劇壇。原因是金少山有個頭兒，有扮相，有一條响亮的好嗓子，善自掌握橫豎音，龍音立而奔放，虎音寬而深厚，行腔掛味不雕琢、不造作，自然協調，唱來悅耳動聽。

金少山的嗓音高而亮，不論念點絳唇，打引子，調面翻高能蓋著海笛。性豪爽，重義氣，喜濟困扶危，為人耿直的金少山，天賦好，是個唱唸做表

(打)的全能演員，惜後繼無人。



郝派創始人郝壽臣

菊人

郝壽臣，山西人，出生於河北省。幼年拜呂福善為師，學銅錘花臉。十五歲以小奎祿藝名搭汪桂芬班，跟汪大頭配演過「取帥印」。

為了生活，演遍哈爾濱等地。在外碼頭遇見花臉演員唐永常，跟他學了不少架子花臉戲。回北平後為了學習金秀山與黃潤甫的表演藝術，甘願充當二三路配角。

年長月久，受了兩派藝術的薰陶，再經自己鑽研，創造不斷發展，將銅錘花臉唱法，化在架子花臉裡，吐字行腔採圓音不走沙音，故他的唱法渾厚圓潤，卓然不羣，形成自己的表演風格，創造了郝派。

郝壽臣先後與梅蘭芳、楊小樓、馬連良等合作，一時聲名大噪，名震南北。他在舞台上嚴肅認真，富創造性。扮演張飛、周處、牛皋、李逵，都能以每個人物的性格與感情，塑造出不同的鮮明藝術形象。扮演魯智深，唸「撲燈蛾」跑小圓場，步法為鴨蹠鵝行，他那胖乎乎的身體，沉甸甸的脚步，將心急似火，匆忙趕路的形象，表現真實。郝派的圓場為意速形遲，於不快中顯出快來。

郝壽臣扮演曹操，也有突出的創造。他在十幾齣戲中，均各具特色，被觀眾譽為活孟德。並有「黑金白郝」（指金少山擅演包拯，郝壽臣擅演曹操）令譽。

郝壽臣對曹操臉譜的勾繪也有創造。他勾時臉形部位比老派勾法較高，描眉用乾鍋煙子，使眉毛顏色顯得重，看起來毛絨絨的很是好看；眼窩兒勾得細，魚尾紋描得秀，顯示曹操是個有才華、有大志的風雲人物。

郝壽臣曾任中國戲曲學校教授、北京戲曲學校首任校長，對培育人才貢獻良多。



發內形外的侯喜瑞

菊人

侯喜瑞，回族人，出身農家。幼年喪母，家境清寒。九歲入喜連成科班學藝，初學老生後學小花臉，旋經韓樂卿學架子花與武二花，身段與工架受過羅春友的指點。出科後又拜黃潤甫為師，得到老師的親授真傳。

侯喜瑞坐科時原有一條好嗓子，因勞累過度致嗓音失調。但他並不灰心，以本身的條件另闢蹊徑，練成蒼勁挺拔，沙梭有味的唱和唸，而且具性格化，感情化和意境化的特點。

基本功紮實，工架大方美觀，表演灑脫靈俏，善於對人物分析，無論扮演什麼角色，都能突出人物個性，形象生動，演來恰如其分，光彩奪目。

侯喜瑞年輕時，就能領會台上一分鐘，台下幾年功的意義。故立下「寧可筋長一寸，不許肉厚一分」誓言，每天勤學苦練。每日天不亮喊嗓子練白口，拉山膀耗大頂，打趟拳練套劍，遇到雨後地滑，雪後結冰的日子，即擰旋子翻筋斗。如此鏗而不捨十幾年，練出一身過人的本領。

黃潤甫是票友下海，侯喜瑞乃科班出身，基本功根柢深厚，他學黃派自然青出於藍而勝於藍。經過多年不斷鑽研創造，逐漸形成了自己的藝術風格。創造出與金少山、郝壽臣兩派鼎足而立的侯派。

發於內形於外的做工，為侯派表演藝術最突出的特色。他從人物性格、思想、感情出發，運用藝術身段，以表現人物神態，供觀眾觀賞另一種美的享受。

功底磁實，武把子好，不但能演架子花，還能演武花臉。他的大刀片能舞得風雨不透，開打也是手裡準、腳下穩。

侯喜瑞曾在中國戲曲學校、北京戲曲學校任教，對作育英才貢獻匪淺。



裘派創始人裘盛戎

菊人

裘盛戎，是清末民初著名銅錘花臉裘桂仙的次子。童年時向父親學戲，後送入富連成科班坐科。社長葉春善見他是塊好材料，決作重點培養，專禮聘裘桂仙任教師特予教導。

裘桂仙授藝採高標準，要求嚴格，一絲不苟。因此，裘盛戎的文武根柢，十分深厚紮實。

出科後，正是倒嗓時期。但他並不在意，每天喊嗓調嗓，練習唱唸，鑽研表演。同時，不斷觀摩別人演出。

廿八年嗓音逐漸恢復，搭班「永春社」與李萬春合演「落馬湖」扮李佩。水擒一場，穿箭衣繫鸞帶，頭戴扎巾額子插雉尾，足蹬厚底，翻一張桌子的台漫，履險如夷，獲觀眾滿堂采！

卅七年金少山逝世，經各方慫恿，毅然組班挑樑，聯合孫毓堃、李多奎、陳永玲、貫盛習等人赴天津演出。他的「連環套」、「劍美案」、「姚期」、「遇后龍袍」，大受歡迎，轟動天津！雖是出乎意料的收穫，也激發了他對表演藝術，更上層樓的決心，認為花臉的唱腔非改不可。

北平的五大頭牌，馬連良、譚富英、張君秋、裘盛戎、趙燕俠等，組成「北

京京劇團」。此時，裘盛戎的表演有了新的發展，越演越精，越演越突出。在不斷改革與創新的情形下，竟成為風靡全國，羣淨仿效的裘派藝術。

裘盛戎恪遵乃父：「慢板要緊，快板要穩，散板要準」的教導，在裘門本派深厚的基礎上，多方吸收藝術流派，將生旦與漢調的唱腔融會貫通；體會演戲演的是人物，故唱應結合情感，以情帶腔，以腔傳情，唯有如此始能創造新的境界。

勇於改革，善於創新，尤其新腔更具研究的裘盛戎，他廣採博收，以蜂釀蜜的辦法，為花臉創造了許多腔調。如「除三害」、「將相和」的唱法，比老的唱腔新穎別致；「趙氏孤兒」打嬰一場魏絳的唱腔，吸收入了漢調聲腔，歌來不僅腔新，而且韻味濃厚，尤適合劇中人悔恨交加的情感。

裘盛戎善用氣口，唱大段的流水、快板均能一氣呵成，彰顯無比的功力。

他在上海搭班時，曾與麒麟童合作，受到甚大影響。故在表演方面，善於表達人物的感情，注重人物的刻畫。表演雖比較誇張，但卻不脫離生活依據，不踰越藝術範疇。

裘派唱腔的新穎，韻味十足，白口字音的講究，做表的符合劇中人身分，終於創造了「無淨不裘」的空前紀錄。

丑角的文武行

菊人

丑角，又叫小花臉。為什麼叫小花臉？因為這個角色要勾臉，但又非勾大臉，只在鼻子間用白粉勾豆腐塊、棗核以及蝙蝠等，故叫做小花臉。

丑角，分文丑與武丑。文丑，以文丑之王蕭長華為代表，乃衆所週知的事。武丑的代表人物，就以葉盛章最為出色。

葉盛章是葉盛蘭的三哥。自幼送到「福清社」科班學藝，唯該班中途解散，才轉入富連成四科繼續習藝。

葉盛章的武丑老師是王福山，文丑老師為蕭長華、郭春山；武戲學王長林、張占福。他的嗓音雖不响亮，且有點沙，但口齒俐落，白口爽朗乾脆，一字一板。尤腰腿功底子好，武打衝，翻得美，是個不可多得的人材。

葉盛章的劬斗起得高，翻得穩，不論長短劬斗，翻來地毯不起土，落在台上輕巧無聲，以絕字形容實不為過！

他的劬斗下過功夫苦練。為了翻得高，跨度大，每天五更到亂葬崗翻墳頭。墳頭翻過去了，又在墳頭上插一把打開的雨傘，要求一天比一天高。如此練就的劬斗，運用在舞台上，觀衆能不叫絕！

矮子功，是武丑的必修課。葉盛章根柢深厚，不論是「武松殺嫂」武大郎的

整矮子，還是「巧連環」時遷的半矮子，由他走來都和平常走路無異。

偶而也演文丑。他演「連升店」的店家，就像勢利小人；扮「打漁殺家」的大教師，看去就是市僧。語出幽默，不庸俗討厭，插科打諢妙造自然。

對於劇目的改革，葉盛章也有貢獻。他將一些折子戲增添首尾，成為完整的一齣戲。如「時遷盜甲」，加上鈎簾槍大破連環馬，改為「雁翎甲」；將「盜銀壺」情節擴大，改為「佛手桔」；把「五人義」豐富內容，改為「十三太保鬧蘇州」，都是他的傑作。另外還編了「藏珍樓」、「歐陽德」、「智化盜冠」、「徐良出世」、「酒丐」、「白泰官」等。

他除了演文武丑外，他的「水簾洞」、「安天會」猴戲，也是一絕。

卅二年他自組金聲社，以小花臉挑大樑唱大軸，開國劇有史以來的先河，也是一項創舉！

髦兒戲與女科班

菊人

唐明皇李隆基創辦「梨園弟子」，倡導戲劇以來，宋元明三個朝代的戲班，都有女性演員登台演出。可是，到了清朝的乾隆皇帝，這個封建的統治者，以維護社會風化為由，降旨不許女性登台演戲。

巧合的是，兩個皇帝都有一個隆字。很可惜一個是隆盛，一個是隆冬——不僅蔑視女性，也剝奪了女人從事藝術工作的權利。到了清朝末葉，連女子學校都可以興辦的時候，才恢復女性重上舞台表演國劇藝術。但真正上台的女演員為數不多，而且多在北平以外的天津、上海、武漢、哈爾濱等城市演出。到了光緒年間，上海出現了一個全由女演員，演出國劇和崑曲的髦兒戲。

什麼是「髦兒戲」？因為創辦這個戲劇的班主叫李毛兒，好事者就管叫髦兒戲。事實上「辭彙」中註解：純以女子表演的戲劇，舊稱「髦兒戲」。

李毛兒是徽班的三路小花臉，覺得自己不可能有多大發展，於是就買了一些貧苦家庭的女孩子，集中教她們學國劇與崑曲。等每人都會若干齣戲後，即帶到十里洋場的上海闖天下。開始不敢到戲院演出，祇專門應唱堂會，很受歡迎，班主也賺了不少銀子。

於是，有不少人相繼跟進，因而一個個張家班、李家班紛紛出現，活躍於江

浙一帶。後來有個林家班，覺得祇應堂會的收入嫌少，故在六馬路租了一家茶園，公開對外演出，使髦兒戲越形發達。

著名的河北梆子演員田際雲，開戲劇歷史先河，於民國五年辦了一個「崇雅社」女科班，培育了不少人才。

原籍河北省的田際雲，專演花旦，而且文武兼備，當時與老十三旦齊名。在上海演出「天上斗牛宮」、「海潮珠」、「夢遊上海」，因扮相美觀，嗓音嘹亮，榮獲「響九霄」的令譽。後來到北平演出成功，即傳為內廷供奉，獲慈禧太后的賞識。

崇雅社首期招生五十餘人，培育了生旦淨丑各類人才，殊為難能可貴！

清末民初，國劇女演員大量湧現，以演旦角者最多，生淨較少，演丑的更是罕見。當時以梁花儂、宋鳳雲、一斗丑最為有名。到底誰是最早的女丑角？要算從河北梆子改演國劇的宋鳳雲。

原藝名金翠鳳的宋鳳雲，原演旦角，民國二年嗓子壞了以後改演小花臉，為不少戲班爭相禮聘。而梁花儂與一斗丑等，到民國九年才在舞台上出現。

國劇的基本功

菊人

無論是科班還是劇校，學戲的學生都得勤練基本功。基本功又叫幼功，一個幼功不紮實的演員，到了舞台上不但身段會僵硬，而且也不會美觀。

基本功的訓練，必須要求準確性、穩定性和靈活性。並在一定的時間內，完成學習的階段和份量。基本功分為：腰腿功、毯子功、把子功和桌子功。

腰腿功，是訓練演員掌握形體動作，翻打技巧的一種功夫。如彎腰、甩腰、扛腰、涮腰、下腰、吊腰，耗腿、踢腿、踹腿、蹁腿、壓腿、扳腿、劈腿、撕腿、吊腿、走矮子、鐵門檻等。

不論是腰功還是腿功，目的使腰部柔軟，以為舞蹈的基礎。腿功練好了，有利於起霸、走邊、趟馬、跑圓場打基礎。此乃無論學文習武的演員，不可或缺的基本功。

毯子功，是訓練翻撲跌摔的基礎課。如前橋、后橋、小毛兒、吊毛、搶背、虎跳、旋子、躡毛兒、撲虎等。凡在地上滾的、毯子上翻的，因為都在毯子上鍛練，所以叫做毯子功。

毯子功分為軟毯子功，硬毯子功。計有單觔斗、長觔斗、側面觔斗與空翻觔斗等。兩者並非硬毯子功練好後，再練軟毯子功，而該交替進行訓練。

把子功，就是各種兵器的功夫。如刀、槍、劍、戟、斧、鉞、鉤、叉、鏢、棍、槊、棒、拐子、流星、鞭、錘、抓等十八般武器，統稱刀槍把子，它是訓練使用兵器開打的一門基礎課。

舞台上的開打，有徒手戰、器械戰之分。徒手交戰叫手把子，器械交戰叫槍把子。先學手把子的小五套、小六擊、接鼻子、猴摘帽、雙拍腿、魁星踢斗；後學大五套、大雙拍腿、五錘兒、車、轆拳、豆腐車和大六擊。

槍把子也是先學小五套、燈籠套、二龍頭、甩槍、十六槍、急救槍，再學大五套、夾槍、搓刀、折蝎子、卅二刀、哪咤槍。另外還有打單對兒、打蕩子、接攢等套數。

桌子功，分為下高、過高、上高等功夫。

無論是腰腿功、毯子功、把子功還是桌子功，都必須練得熟練與紮實。否則，到了舞台上不是出錯，就是不雅觀。

大陸出版了一本孫興作編著，費時十六年修改了四次，厚達四四四頁的「戲曲武功教程」，除繪有各種基本功練習程序的圖案，還有老師抄功的要領。欲要了解項目太多的各種功夫名稱，買一本來閱讀，便可一目了然。

上述的各種功夫，並非學生時代練就了就行了。當了演員以後，還得每日不斷練習。不然，以前苦學的功夫就等於白練了。

文丑王蕭長華說過幾句名言：「功夫一天不練就回去了，兩天不練就生了，三天不練就沒了」！由此可知，平日勤練的重要性。



國劇的起霸

菊人

起霸，是國劇的一種表演程式。

為什麼叫起霸，起霸的名稱是怎麼來的？據說是由崑曲「千金記」而來的。

「千金記」項梁升帳之前，項羽先紮靠登場，表演一套裝飾性的舞蹈動作，表示大將出征前整盔束甲，做好戰鬥前的準備。在這折戲中就叫做「起霸」。「起霸」，指的就是霸王項羽。起霸的意思，就是項羽領着八千子弟兵，過江滅秦的開始行動。

起霸的舞蹈程式，追根溯源，是古代武將出征前，頂盔勒甲的動作衍化而來。這套動作在國劇舞台上運用以來，經過歷代藝人的提煉、美化與改進，逐漸形成一套有系統而完整的表演藝術。在主帥升帳之前，一員或幾員大將的起霸，襯托鑼鼓的渲染，確是威風凜凜！加上唢吶的吹奏，龍套的喝威，更顯出千軍萬馬，殺氣騰騰的氣概，對增強舞台氣氛，確能起烘托作用。

起霸的種類，有單、雙、正、反之分。

一人起霸叫單霸，如回荊州的趙雲。

兩個人分別由上、下場門同時登場的起霸，叫雙霸。這種起霸，照例是正反兩種舞蹈動作，講究動作的襯托美。兩個人的步法、動作要同起同落，同時踩在

鑼鼓點上。表演的難度較大，如「戰宛城」典韋的起正霸，許褚的起反霸。

起霸的舞蹈動作，有簡繁難易之區別。不同人物要表現不同的身分，不同的風格，要表現舞蹈動作的性格化。

陽平關的徐晃，失街亭的馬謖，挑滑車的高寵，鐵籠山的姜維，雖都是紮綠靠的武將，但該表現各自不同的性格。

徐晃是曹操帳下勇猛絕倫的大將，起霸要有威武的氣魄。馬謖也是衝鋒陷陣，領兵對敵的將領，但他在孔明帳下還兼參謀職務，是個文武兼備者，他的起霸，應該武中帶文。高寵是個出身貴族的武將，本領高強，年輕氣盛，他的起霸，要表現狂傲的神態。姜維與以上三人不同，他不但有力敵萬人之勇，且有運籌帷幄之智慧，他的起霸，要在威武中含有穩的態勢，應快而不亂，慢而不斷，不失儒將風度和統帥氣派。

起霸，不但武戲有此表演，文戲中也常見。如「珠簾寨」的李克用，「別窰」的薛平貴，「戰太平」的華雲，「回荊州」的趙雲，全有起霸的演藝。

起霸有一人、二人、四人、六人和八人的區分。

一人起霸完了，一般是念四句詩。如別窰薛平貴起單霸時念「頭戴金盔鳳翅飄，身穿鎧甲放光毫，紅沙澗內降烈馬，扶保唐王立功勞」。單霸也有不念詩，另走一種路子。如「戰太平」的華雲，他在幕內唱完二黃導板：「頭戴著紫金盔

齊眉蓋頂」，四擊頭出場，起霸後拉開，再接唱二黃散板：「為大將臨陣時那願得殘生。」

「九龍山」的楊再興，雖也是單霸，但又是另一種演法；起霸後念大引子：「十萬貔貅鎮九龍……」隨着台詞配合舞蹈，引子念完再念四句定場詩。

「戰長沙」是兩將起霸，魏延由上場門上，黃忠由下場門上，雙起霸後兩人一對一句的花插着，分別念四句詩。

四將、六將、八將的起霸，都得配合着定場詩、點絳脣、粉蝶兒的節奏分段上場。失街亭的四將是單起霸，每人起霸後各念一句詩。挑滑車的六將是雙起霸，起霸部分唱粉蝶兒。戰宛城的曹八將也是雙起霸，起霸後唱點絳脣。

從形式上區分起霸的類別，也相當複雜。一般的起霸有兩種舞蹈動作：一種是踢腿出去，起雲手回來；另一種是三穿手出去，三倒手回來；另外還有帶特點與眾不同的起霸；如「群英會」黃蓋的起霸，是三穿手出去，三倒手回來，不同的是不邁高步耍腿，這是為了表現「不覺兩鬢白如霜」的老邁神態。「九龍山」楊再興的起霸是正反霸，他在上場門起完正霸，再於下場門起反霸。「鐵籠山」司馬師的起霸是倒霸，他在四擊頭中出場，轉身面向大幕，背對觀眾亮住，倒退步到台口，隨前後巴嗑倉，雙手掏翎子左右兩望，繼之來個射雁兒，再轉過身來面向觀眾，拉回到上場門再起單霸，使三穿手出去，三倒手回來。

「鐵籠山」姜維的起霸更與衆不同，他起大霸帶觀星；戴黑滿，腰間掛寶劍，都該用在舞蹈中，如三捋髯，拉山膀，起雲手，重柔圓，忌僵硬，動作應細膩，以神活形，以圓求美。兩次觀星，應表現兩種不同的思想與感情。觀北魏的星座要先狠後恨；觀西蜀的星座，應先嘆息後埋怨！

由此可知，起霸的確不易，更應以人物為出發點。



國劇的走邊

菊人

短打戲裡的走邊，和長靠戲裡的起霸，同樣是演員必須學習，必須苦練的演藝。

走邊，是一種重要的表演程式。這種象徵趕路的舞蹈動作，為觀眾欣賞的主要部分之一。它包括山膀、雲手、跨腿、箭步、蹦子、飛腳、旋子、鷄子翻身等。演員依據劇情，人物的內心情緒，以一己之長靈活運用上述的各種演藝。

什麼叫做走邊？就是扮演的角色不是夜間行竊，就是捕盜拿賊；不是偷襲，就是暗探。他們的所做所為，都是怕遇見人，怕被人看見，不得不沿着牆邊、道邊，動作急促，神色緊張，匆匆忙忙的行走，故以「走邊」命名。

走邊，不是為賣弄技巧，而是有一定的目的。箭步、蹦子表示竄蹤跳越；打飛腳表示上山、過溝；擰旋子表示陸地飛騰；跨虎、射雁兒表示俯身看路。這些動作，都是夜行生活的誇張表現。

走邊，有單邊、群邊；響邊、啞邊之分別。

探莊的石秀，夜奔的林沖，都是個人單獨的走邊，叫做單邊。盜仙草鶴童、鹿童的走邊；豔陽樓花逢春和徐世英；呼延豹和秦仁四人的走邊；丁甲山梁山八將的走邊，全都叫做群邊。

載歌載舞唱曲子的走邊，叫響邊；祇舞不歌，不唱曲子的走邊，叫啞邊，又叫鼓邊。因這種走邊在人物出場之前，武場先起鼓聲，表示夜靜更深，以烘托黑夜潛行的氣氛。但也有白晝趕路的走邊，也採用上述形式。如三岔口任崇惠的走邊，就屬此類。

從人物的服裝、語言和動作，也可區分走邊的晝夜。有拍掌為號者，就是夜間；反之，就是白晝。

走邊的舞蹈動作，因扮演人物的不同，表演有繁簡難易之分。林沖夜奔的走邊，比石秀探莊的走邊，難度要大。因為一個腰間掛着劍穗很長的寶劍，一個祇是手持扁担的緣故。

既然是走邊，除着重在走，更應動作要快、要敏捷、乾淨、俐落，顯出腿腳功夫，同時還要彰顯高超的武功。

當然，繫戒刀和腰刀更不可同樣無異，因戒刀必須刀把朝前，腰刀的刀把向後；同時穿厚底與薄底靴也不可一樣，這是應該了解的。

國劇的趟馬

菊人

演員手持馬鞭，表演各種舞蹈程式，以顯示騎馬的神態。既可形容策馬疾馳，也可表示信馬由繯；同時也可表演催馬、勒馬、撥轉馬頭、馬失前蹄、戰馬疲憊等姿式。這種舞蹈就叫做趟馬，也叫馬趟子。

馬鞭，是國劇切末的一種。以鞭代馬，是常見的虛擬表演。馬鞭的把柄有兩種：一為金漆的木把；一為用馬尾纏的把。而馬鞭的穗子，有紅、白、黑、黃、粉色的區分。馬鞭可以代表坐騎，也是打馬的鞭子，一般人物多用它代替馬。但小放牛的牧童，就把它當作牛；十三妹中牠又是騾子；可是在趙氏孤兒劇中，它又是毒打程嬰的皮鞭。一物多用，此乃國劇切末的另一特色。

什麼身分，用什麼顏色的馬鞭，大致有其規定：一般人物多用白色和黃色。曹營十二年後「賜袍贈馬」，關羽也該用紅色馬鞭（因曹操把赤兔馬送給了關羽）。虎牢關呂布騎的是赤兔馬，亦應用紅色；霸王別姬的項羽騎的是烏騾馬，應用黑色馬鞭。當賣馬秦瓊賣的是黃騾馬，應用黃色馬鞭；穆柯寨穆桂英騎的是桃花馬，就該用粉紅色馬鞭。

趟馬的舞蹈動作有不少講究。以追韓信為例：蕭何、韓信、夏侯嬰三人在戲裡都有趟馬的表演。因三個人當時的心理狀態不一樣，趟馬的舞蹈也就不盡相同。

第一個趟馬的是韓信。他留言逃走，目的在試探蕭何對他的態度，所以逃的心情並不太急。而他的趟馬，不僅不用三加鞭催馬，且應表現悠閒神態。

第二個趟馬的是蕭何，他的心情與韓信大不相同。韓信留言逃走，蕭何如失至寶，內心萬分焦急！他的趟馬不僅要三加鞭，且應從舞蹈中表現心急如焚，快馬如飛的情景。

第三個趟馬的是夏侯嬰，因他有保護相國的責任，不得不去追蕭何，心情自然比較平靜，故他的趟馬為一般的表演。

挑滑車的金兀朮和鐵籠山的司馬師，同屬武二花應工，但趟馬卻不相同。

金兀朮的戰馬，經過牛頭山一場大戲，累得疲憊不堪，戰馬踟躕不前，故他的打馬是催牠快跑。

司馬師剛要出戰，馬不前進不是累了，係不聽話。他三加鞭時，應打一鞭子看馬一眼，打三鞭看三次。他內心的思想為：「此馬為何不走」？

盜御馬竇爾墩的趟馬，唱完「洋洋得意回轉山崗」時也有趟馬。如仍以三加鞭表演，乃畫蛇添足也。

演員演戲須顧情理。國劇雖為藝術誇張，但切忌誇張得脫離生活規範，祇管表演，而忘卻戲情劇理。

整矮子與半矮子

菊人

矮子，就是蹲下身子走路的一種台步，也是武丑（開口跳）應具備的一種功夫。

走矮子，有整矮子與半矮子的分別。凡是扮演身材矮小的角色，自始至終通場都走矮子步，無論行動坐臥，身子都不能直起來，便叫做整矮子。

有時蹲下走，有時立身行，即叫做半矮子。如「巧連環」、「雁翎甲」的時遷，走的就是半矮子。時遷不是身量矮小，他在偷雞、盜甲時怕被人看見，才蹲下身子走路；「連環套」「盜鈎」的朱光祖，夜入連環套窺探敵情，跟在手托食物的廚師身後潛行，也得蹲下身子走路，以免被人看見。時遷和朱光祖都是根據劇情需要，走的矮子功。因為不是通場都走矮子，所以叫做半矮子。

扈家莊的矮脚虎王英，手持棒錘，走整矮子。他與扈三娘會陣，也是走矮子開打，吃敗仗被扈三娘打了一個搶背，翻的時候也得身形不變，難度也是很大的。

梨園行有句話語：「台上一分鐘，台下幾年功」。矮子功也不例外。

軸子與雲手

菊人

軸子，是梨園行的術語。它分為小軸、中軸、壓軸、大軸以及武軸等五種。事實上，軸應念妯，但梨園行却習慣念為咒。

為什麼叫軸子？

清末民初，戲班排戲打本子（編劇），把劇本的戲詞，用毛筆寫在紙上，捲起來像一軸畫似的。戲大紙長，捲起來較粗；戲小紙短，捲起來較細，此乃大軸與小軸的由來。

以前演戲時間很長，一場戲要演五、六個小時。假如演折子戲，常有五至八齣之多。每場戲最後一齣叫大軸；倒數第二齣叫壓軸；武打戲叫武軸；中間演的戲叫中軸；開鑼戲叫小軸，故共有五種軸之多。

四大名旦時期，各自競相排演新戲。排演新戲就得先打本子（編劇），然後依照劇本遴選演員，並發給單頭（又叫單片）。就是演張三者，祇發給張三的唱唸戲詞；演李四者發給李四的戲詞，從不發給總講（全本劇本），祇有負責排戲者才有整本的劇本。

劇本除了總講，還有一種串貫本子。這種劇本除了註有唱唸做表打外，連唱詞的工尺譜、尖圍字、上口字、身段、開打、板式、曲牌、鑼鼓經，都有詳細記

載。

清朝演員於內廷供奉時，慈禧太后，王公大臣們，每人手中都有一本「串貫」，演員若有錯誤被發現，是會受到嚴厲處罰的！

國劇的演出，有「兩下鍋」與「風攪雪」的術語，現在似乎很少人談論了。什麼叫「兩下鍋」？就是在一台戲裡，梆子與皮黃夾雜着演，就叫做兩下鍋。如「翠屏山」一劇，前半齣演皮黃，到了殺山一折，石秀改唱梆子。劇中許多鑼鼓點，到現在為止，還是使用梆子戲的鑼鼓。

什麼是「風攪雪」？就是在一台戲裡，有崑曲與皮黃花插着演。如「艷陽樓」高登赴會場唱的是皮黃，而花逢春、徐世英、呼延豹和秦仁走響邊時，即唱崑曲。挑滑車也是如此，牛皋下書是皮黃，高寵開帳時改唱崑曲。

這都是梨園行的術語，凡喜愛與研究國劇者，都是該知道的。

國劇的雲手，是從太極拳引用過來的，包括名稱在內。

國劇的老生、武生、小生、旦角、花臉都有雲手。初練基本功時叫整雲手，與舞台表演的晃雲手、點雲手是不同的。而且各個行檔的雲手樺兒都不一樣。

整雲手的動作，身體微向前傾，分出前後手，底（左）手中指對肚臍，上（右）手舉到眉毛上邊，這是雲手樺兒；右手劈下來拉開，朝右前方抬頭一望，斜身亮肩膀，左手落下來攥拳，好像要往臉上砸的樣子，裏肘穿腕子，拉開，朝前

亮山膀。

雲手，是個難以理解的名稱。雲在天上，手在人的身上，兩者風馬牛不相及，怎麼合在一起，成為國劇術語？

所謂雲手，就是身段動盪的形態，像國畫裡勾雲的線條。也就是說，雲手的動作要圓不宜方，不能見稜角。



所謂「梨園行」

菊人

唐明皇李隆基，自幼喜愛歌舞和戲劇。六歲時他祖母武則天盛宴群臣時，即席表演歌舞節目，博得全體人員的激賞！

唐明皇繼位後，大力提倡歌舞和戲劇，並選定皇宮附近的梨園為排演場所。當時的梨園，是離宮別殿的一個廣植梨樹的果園，專供帝后、皇親、貴胄們，飲宴與遊戲的地方。

李隆基在梨園成立歌舞戲曲班子，可以說是歷史上第一所有規模的戲曲學校，不能不說是創舉。此乃後來的戲曲界、戲劇演員，統稱梨園行，梨園弟子以及梨園世家等的緣故。

清朝的北平，流行着崑曲、秦腔、徽劇、漢調等戲班競相演出。當時的封建統治者，為了把他們喜愛的崑曲，和其他地方戲有所區別，就把各劇種分成為「雅部」和「花部」。崑曲為雅部，其他的各類劇種全劃歸為花部。

雅，就是高尚高雅的意思，花，即雜亂、粗俗之意，統稱亂彈。

崑曲進入宮廷後，為了迎合慈禧太后與大臣們的喜愛，乃不斷修改，致逐漸失去了原有的民間色彩，也等於與廣大群眾脫節。因此在民間，就不如京腔大戲廣受歡迎。這也就是崑曲步入沒落的原因。

把場是什麼意思

菊人

傳統國劇是分場演出的。演員上上下下，出出入入，全由上場門與下場門先後表演。

一場戲有大小之別，長短之分。有過場戲，也有如「陳三兩」不分場的戲。「群英會」頭一場戲就長達五十分鐘。凡演員都下場了，舞台空無一人就算一場。

「把場」的把字，就是把住的意思；場字，就是這一場的意思。把場，就是把住這場戲不亂不錯。公演一齣戲每場都不亂不錯，自然就會圓滿無缺也。

把場，有下列五種之多。有的確有必要，有的則是噱頭或廣告。

「長坂坡」、「鐵籠山」一類的大武戲，人物多場子雜，尤開打時誰該準備，誰該上場絕不能亂，更不能錯。要是出了半點錯誤，就會使一場戲鬧得一塌糊塗，很難理清頭緒，一定會嚴重影響演出。因此必須由一位成竹在胸，了解與熟悉全劇的人來負責把場，才可保證演出成效。

科班或劇校老師為學生把場，因學生初上舞台，或登台的機會不多，技藝既不熟悉，經驗又不豐富，難免慌亂而臨時出錯。有老師把場，不但可壯學生的膽子，也可提醒出場人員，甚至檢查穿戴。這種把場除了為戲負責，也有關懷學生

之意。

老師出面為徒弟把場，一方面為徒弟初次登台，與科班和劇校學生無異，老師必須為之把場，以防出錯。

當年，孟小冬、李少春是帶藝拜師的。儘管他們都有豐富的舞台經驗，演出時老師余叔岩還是親臨把場，從旁督勵。在表演方面有無走樣，企盼老師予以指正，這也是對藝術精益求精的表現。

當年有個著名女演員，應邀到上海演出。公演前在報紙廣告，劇場海報上，大登特請王瑤卿先生把場。這種把場是另有目的的，因她演的劇目既非新戲，也非新學，完全是為了宣傳，提高自己身價而已。

國劇臉譜簡介

王鼎定

扮戲，乃演員完成角色藝術造型的手段，係為了將演員本來面目扮作角色容貌。故生、旦應描眉、吊眼；淨、丑須勾繪具特色的臉譜。

什麼是臉譜？就是淨、丑在面部依一定譜式，勾繪五顏六色的圖案。

臉譜，始自南北朝北齊蘭陵王戴凶惡誇張面具作戰，以增強克敵制勝氣勢。後表演「蘭陵王入陣圖」，即戴前述面具。唐朝樂舞「代面」面具。深受其影響。唐代以還的傀儡戲，於托偶臉上勾繪的五官，亦以誇張手法描繪各類角色的形貌。

元朝戲劇已具規模，角色臉譜已為扮戲主要手法。惟正面人物不勾臉、勾臉者多為陰險、奸詐、狡猾、凶惡的反面角色。但臉譜粗糙，簡單。至明代也僅於腦門、面頰塗以皮膚色，於眉眼鼻繪重色。清朝國劇興起，臉譜亦為之改革並富創意，以人體面部骨骼、肌肉紋理，以人物年齡、性格、特徵，採勾、揉、抹之生動手法，塑造各式典型人物。角色出場觀衆可辨係忠義之關羽，冒失之張飛，奸詐之曹操，抑神怪妖魔。

臉譜雖屬誇張手法，亦有小說生活依據，並具寓褒貶，別善惡之扮戲藝術。

■ 臉譜色彩的表徵

淨角臉譜在勾繪的手法上，有勾、揉、抹之分。因此，臉譜藝術成為美學的一大創造。它那精細傳神的構圖，色彩的表徵，旨在使觀眾通過賞心悅目的觀賞，得到美的享受與辨別。

臉譜的色彩有主色、副色、界色、襯色四種。各種顏色不但代表忠奸善惡，還有個性的特質。

紅色臉——象徵忠正、耿直、有血性。如「古城會」的關羽，「鐵籠山」的姜維。

紫色臉——表現肅穆、穩重、富正義感。如「大保國」的徐延昭，「刺王僚」的專諸。

黑色臉——既表現性格嚴肅，不苟言笑，又象徵孔武有力，粗魯莽撞。如「黃一刀」的姚剛，「丁甲山」的李逵。

黃色臉——文角象徵工於心計，如「刺王僚」的姬僚；武角表現勇猛善戰，如「戰宛城」的典韋，「南陽關」的宇文成都。

藍色臉——表現性格剛直，桀傲不馴。如「取洛陽」的馬武，「盜御馬」的竇爾墩。

油白臉——象徵凶惡、專橫。如「豔陽樓」的高登。

水白臉——表現奸詐、多疑。如「捉放曹」的曹操，「空城計」的司馬懿。

綠色臉——象徵驍勇、暴躁。如「白水灘」的青面虎，「打漁殺家」的倪榮。

粉紅臉——又名老紅臉，表現年邁氣衰，血氣不旺。如「三盜九龍杯」的黃

三太，「巴駱和」的花振芳。

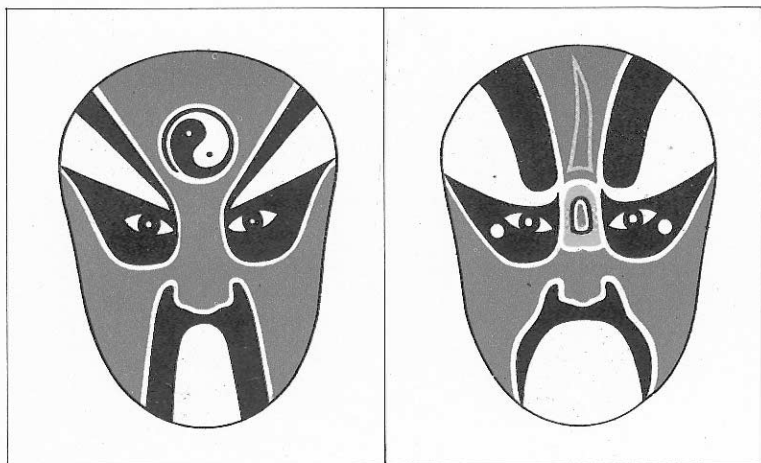
金色臉——象徵威武、莊嚴。如「大回朝」的聞仲，「九更天」的聞朗，「晉陽宮」的李元霸。金色臉神明用得較多，如十八羅漢門孫悟空的如來佛，天河配的金牛星等。

銀色臉——與金色臉相似，神、妖用得較多。如鋸大缸的白鸚鵡，一般演員多用油白臉代替。

■國劇臉譜的譜式

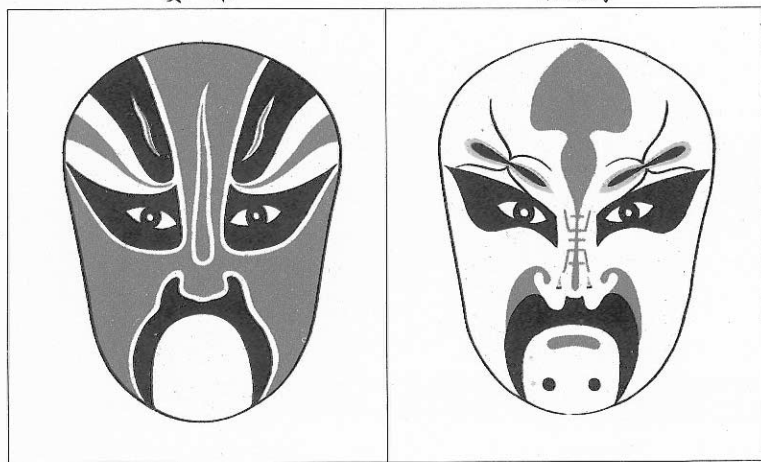
國劇臉譜的譜式，十分細緻。大致的分類如后：

整臉、三塊瓦、花三塊、十字門、元寶臉、白粉臉、碎臉、歪臉、捺臉、僧道臉、太監臉、神怪臉、小妖臉、小花臉等。因為種類太多而且複雜，特遴選三十二種臉譜的譜式，並簡介其人物，供讀者參考。（註：本館將繼續出版國劇臉譜專集）



姜維

赤福壽

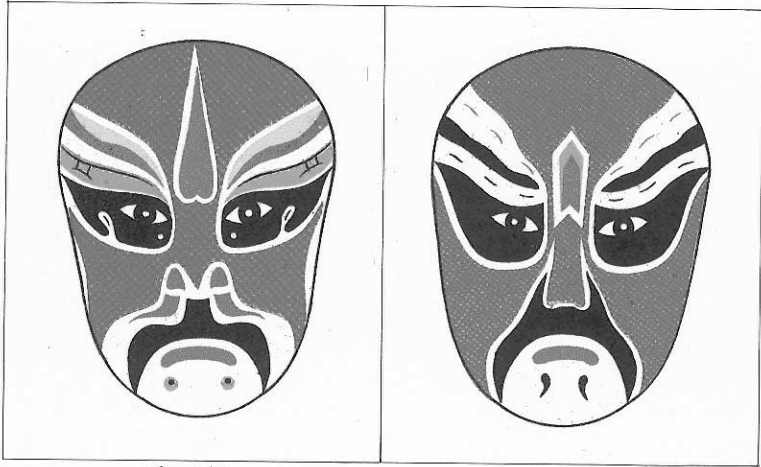


雷緒

孟良

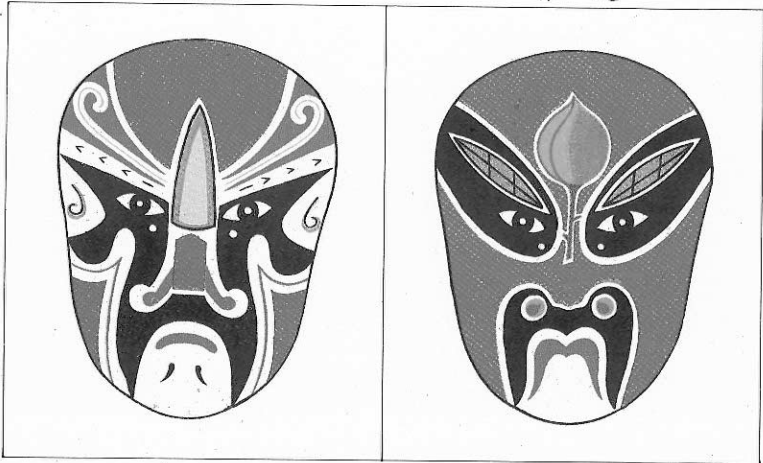
紅色臉

紅色是表示血性意思。戲中凡勾紅臉者，多是勇敢耿直之人。



賈爾墩

索超

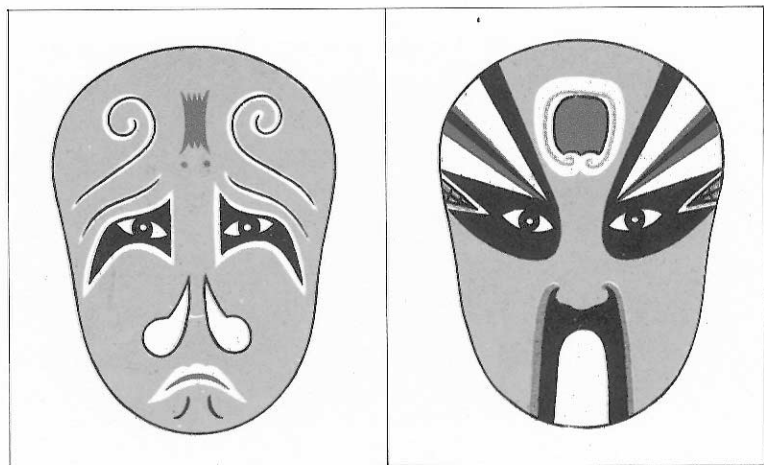


朱溫

謝虎

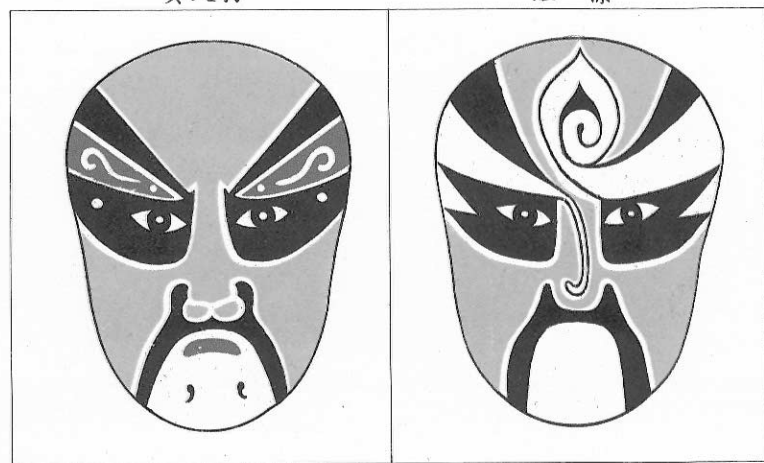
藍色臉

藍色表示其人之性情較黑臉尤為粗莽猛烈。在粗黑之臉中如浮現藍彩者則其人兇猛且有心計。



賀天豹

姬僚

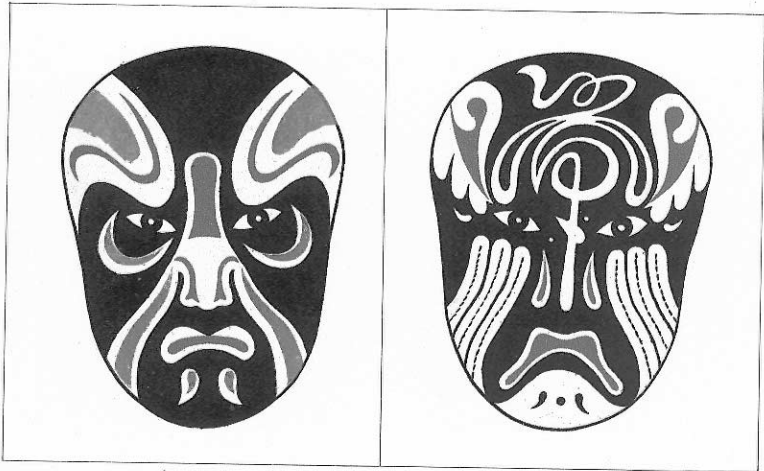


典韋

宇文成都

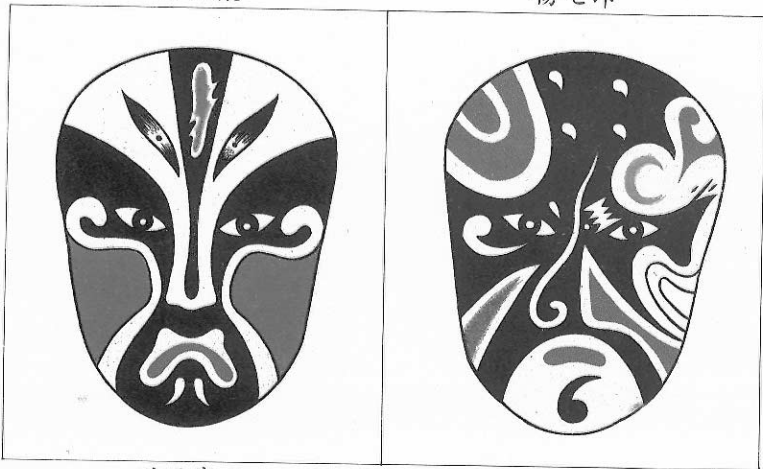
黃色臉

黃色臉是表示內有心計而不外露，帶點陰險意思。極端勇猛之人亦用之。



金兀朮

楊七郎

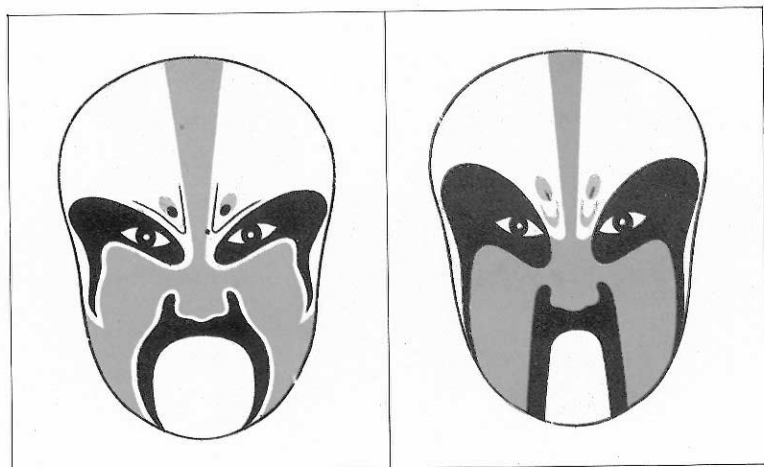


尉遲寶琳

文醜

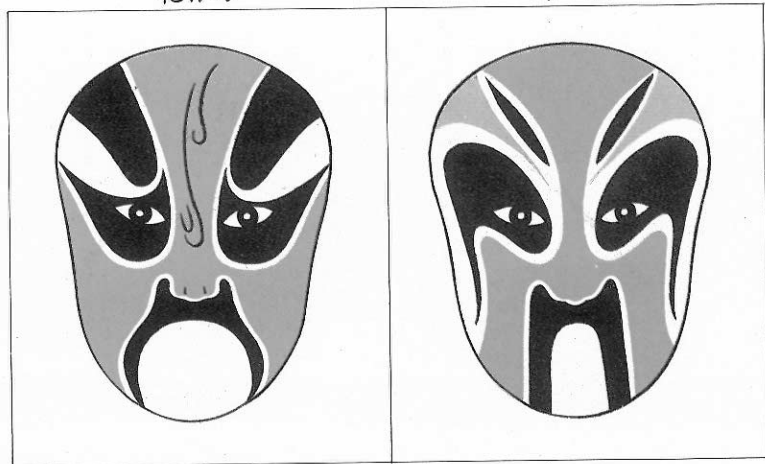
黑色臉

黑臉是表示人之性情憨直、孔武有力。故戲中勾黑臉者多是粗獷但心地善良之人。



花振芳

蘇獻

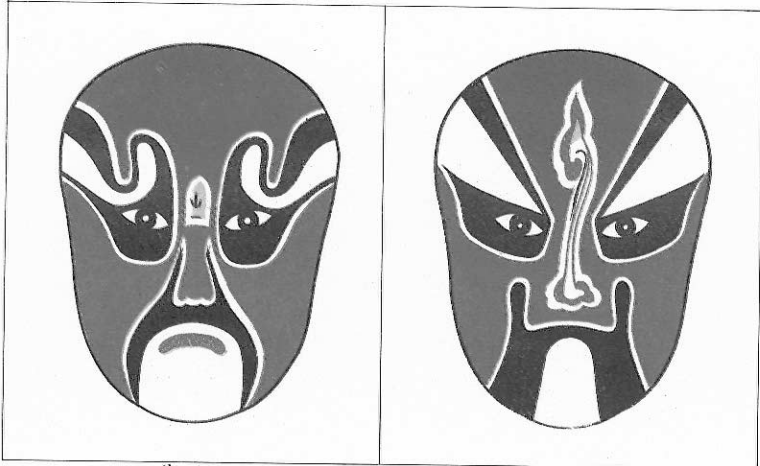


文聘

袁紹

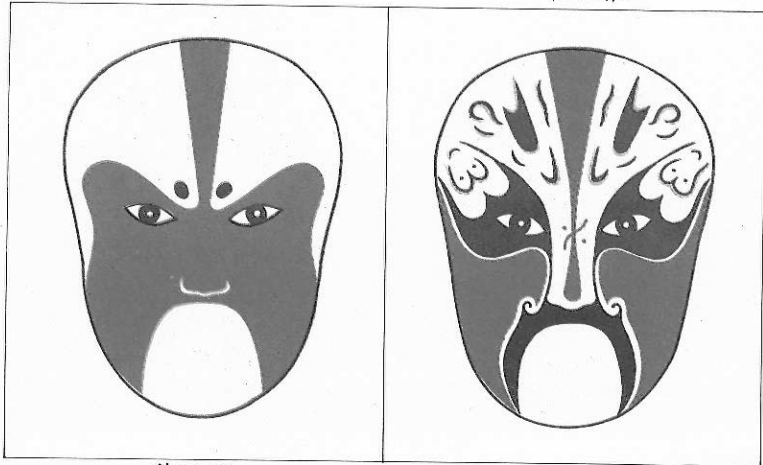
粉紅色臉

粉紅，亦為有血性意思，戲中勾這種臉者，多是年老之人。意思是表示其年已老，血氣稍衰，不如盛年。



費德恭

常遇春



徐延昭

魏延

紫色臉

紫色是次於紅色意思，凡勾紫色臉者有時亦可勾紅臉。戲中一般
有血性而比較靜穆之角色，多勾紫臉。



張飛

牛皋



銚剛

焦贊

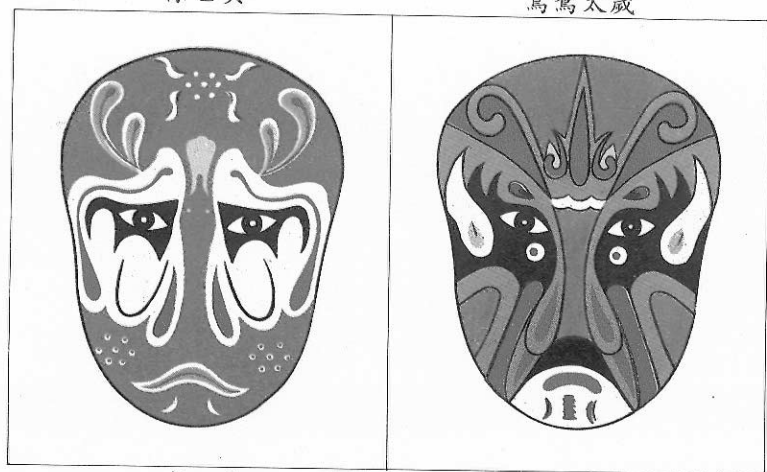
油白色臉

白色臉表示蘊有心計之人，武人而有心計者多勾油白色彩。其眉與眼窩愈細者，則奸險甚，粗眉大眼者表示剛愎自用而已。



徐世英

鴛鴦太歲

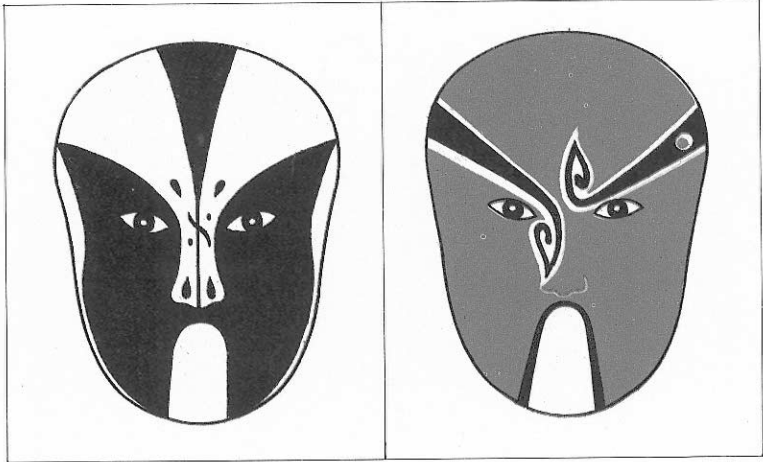


鹿童

程咬金

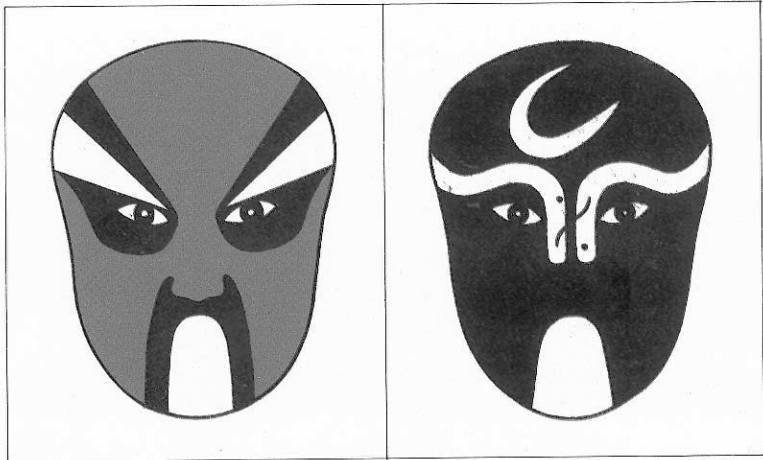
綠色臉

綠色是次於藍色意思，戲中勾綠色臉者，必性情暴躁且多桀傲不羣之人。



尉遲恭

趙匡胤

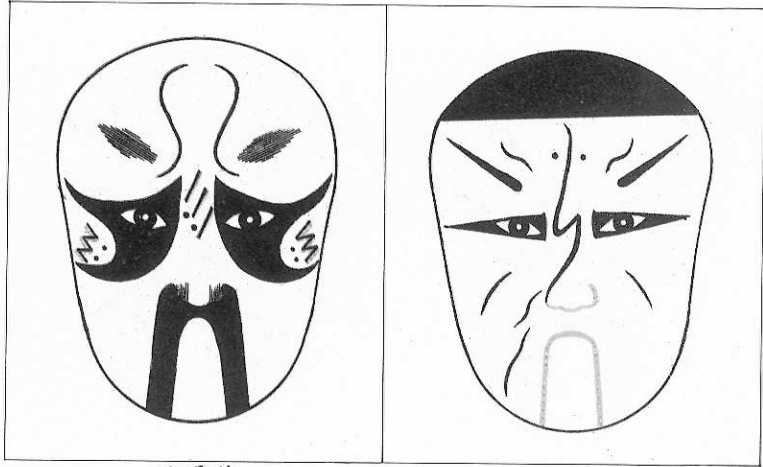


關勝

包拯

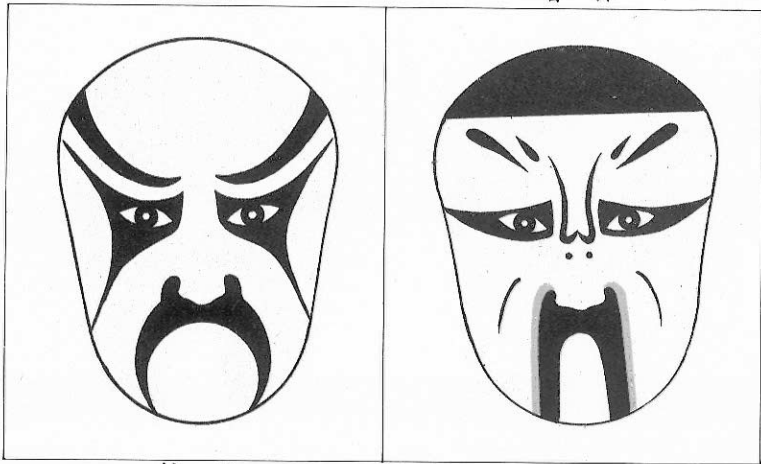
整臉

整臉是全臉祇有一色，惟畫兩道直眉。多是正人所用。



歐陽芳

曹操

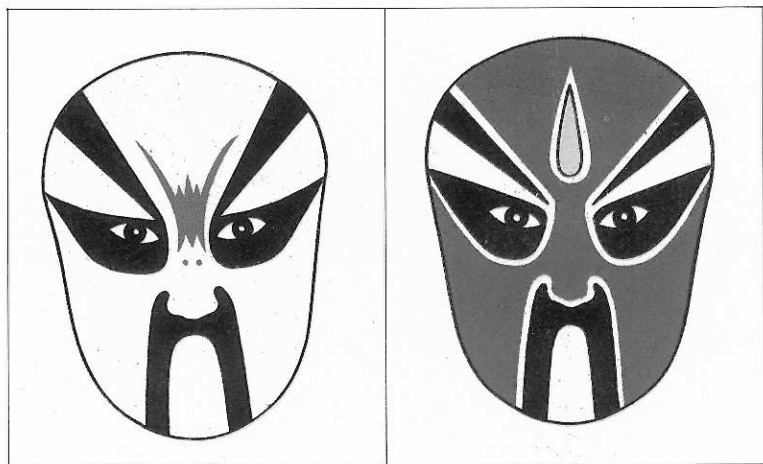


紂王

嚴世藩

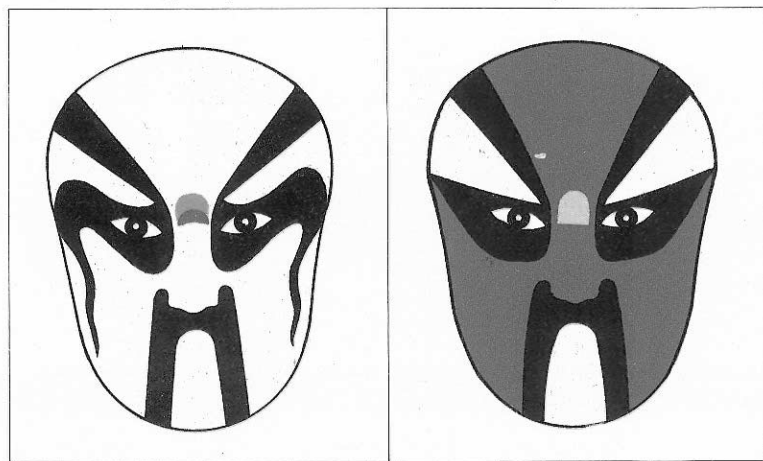
奸臉

奸臉多以白為主色，奸臣而無武氣者則白色不上油彩，凡白愈多眼窩愈細則愈奸詐。



楊 阜

鄭 文

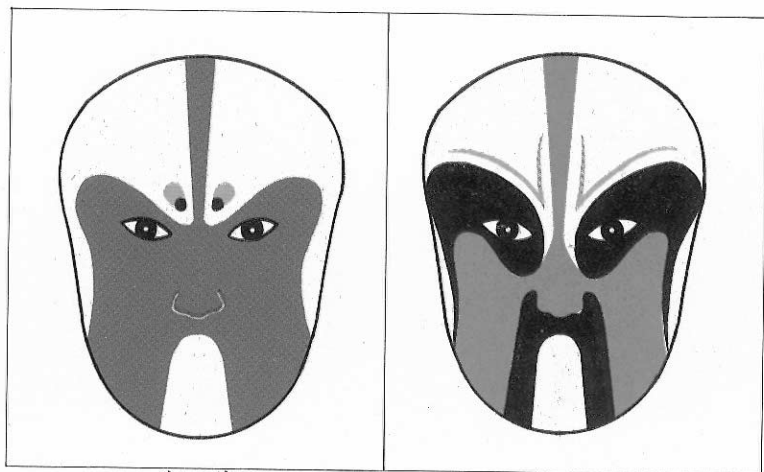


鮑賜安

關 太

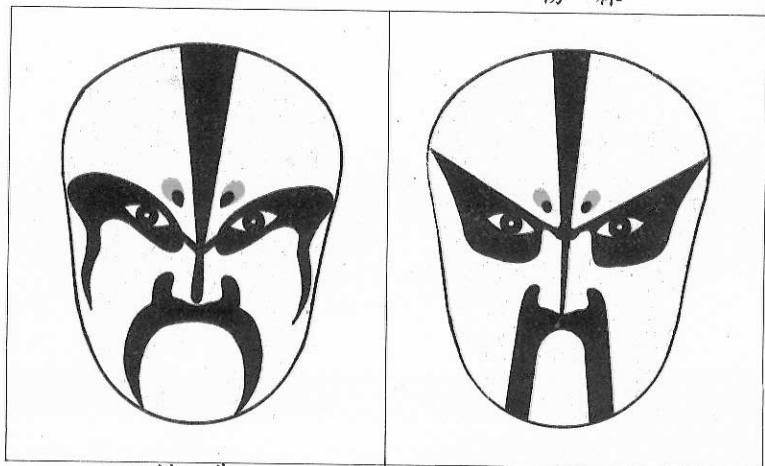
三塊瓦臉

三塊瓦臉是因其所描之眉，所勾之眼窩把全臉之兩腮及額，界為三塊故名。戲中扮此種臉者，多屬比較良善之人。



黃蓋

楊林

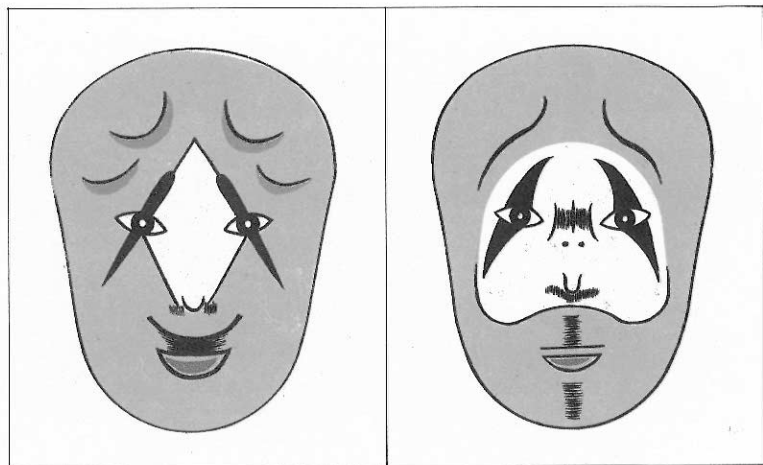


姚期

高旺

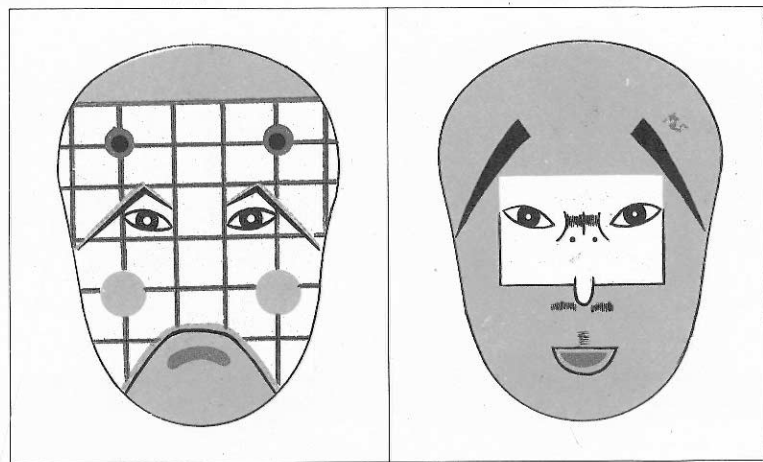
老臉

老臉是扮演年老式將所用，其特徵在兩眉梢皆往下勾至耳垂之際。



楊香五

伯 嚳

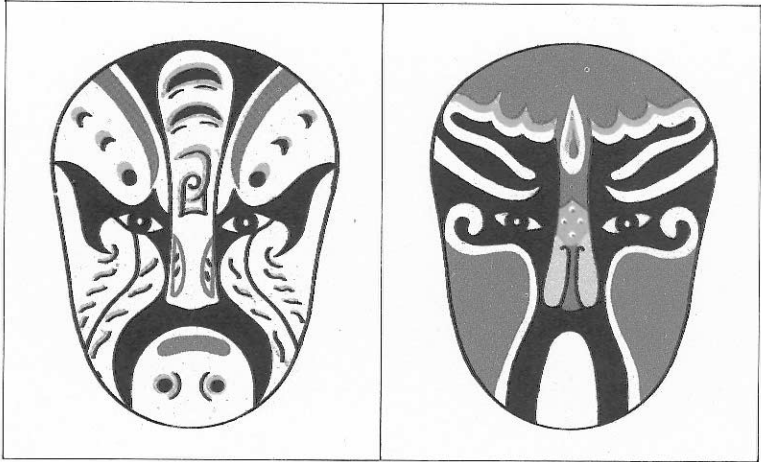


煙 袋

湯 勤

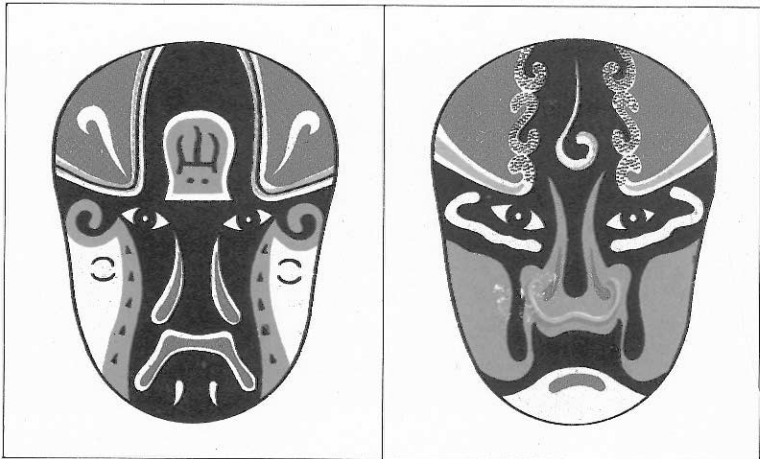
丑臉

丑臉多在肉色之鼻至顴骨間，抹以白色圖案。腰子臉，表示其人不正。豆腐臉，表示其人輕浮刁滑。棗核臉，多用於武丑，表示其人玩世不恭但有英雄氣概。



許 褚

曹 洪



狄 雷

烏成黑

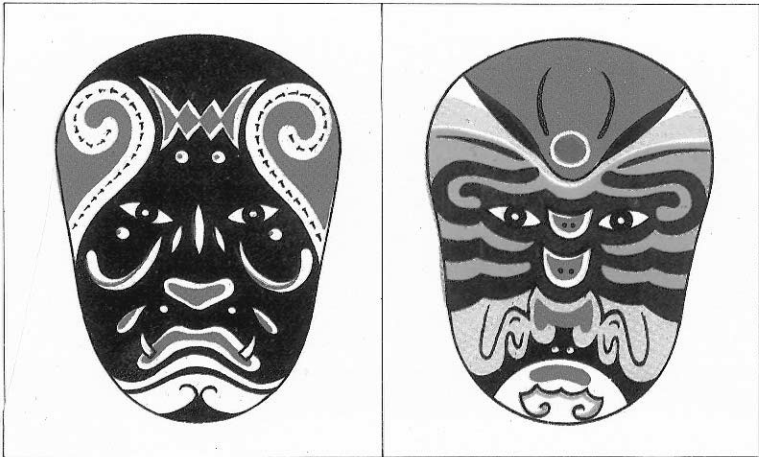
花 臉

花臉是表示其人性情極為暴躁與殘忍。細而分之有花三塊瓦、碎三塊瓦、大花臉等，視其臉上花紋而定。



神 煞

忠 蔣



霸 無 巨

馮 鍾

碎 臉

碎臉是臉上之花紋呈星星點點不相連結，表示其人更為暴躁。總之臉上花紋愈碎，性情愈不平和。



于七

東海盜

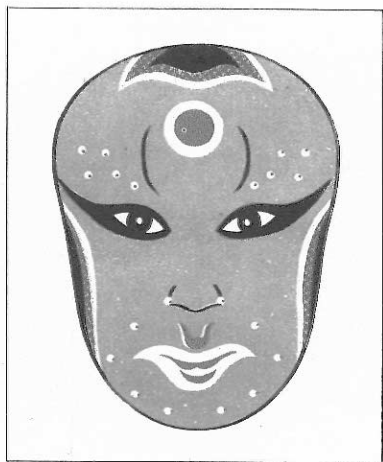


鄭子明

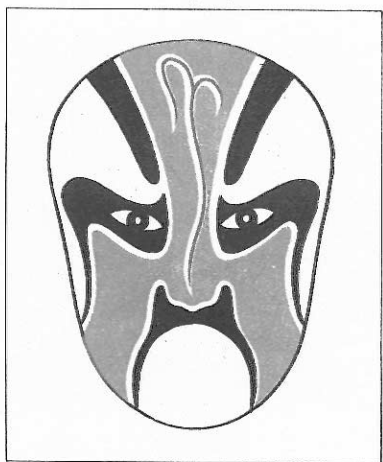
劉彪

歪臉

歪臉是臉上五官勾作不正狀，臉膛圖案亦不對稱，表示其人心地不正或因傷害所致。



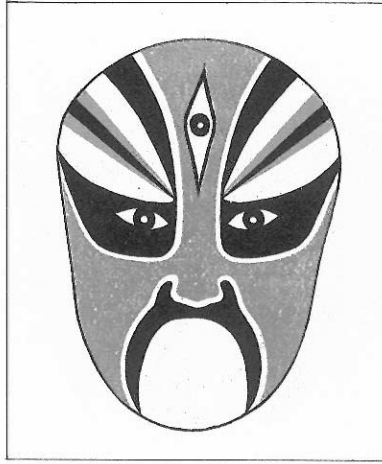
如來佛



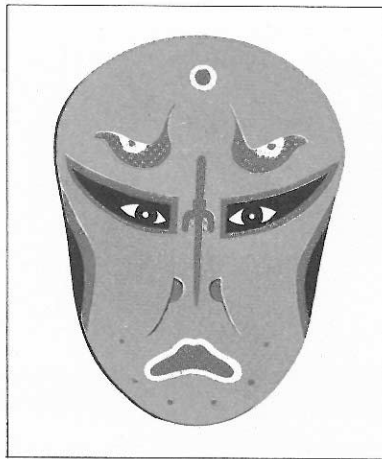
廣

金色臉

金色，是莊嚴意思，戲中扮演神佛用之。



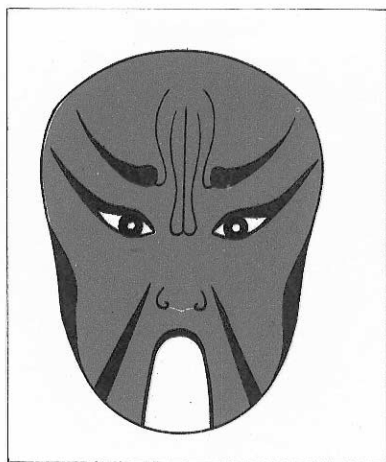
聞仲



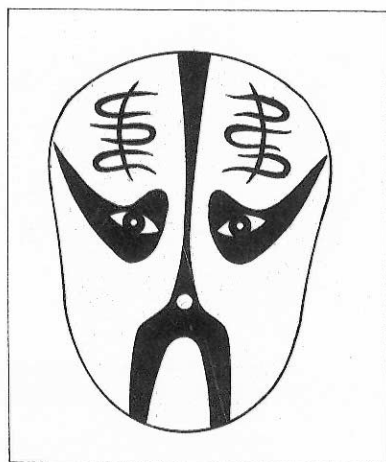
木吒

銀色臉

銀色是次於金色之義，亦扮演仙佛所用。



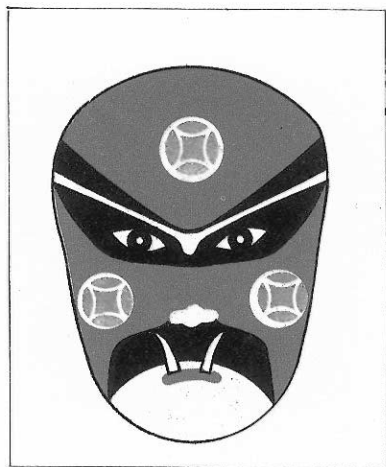
關羽



項羽

無雙臉

無雙臉是所有戲中之角色臉譜，無一與其慮相同者之謂。其特徵多在眉與眼窩間。如關羽之臥蠶眉及丹鳳眼，項羽之銅叉眉，黃巢之一字眉。



黃巢



李元霸

像形臉

像形臉是在其臉上某部位，勾出代表其來歷或身分名稱之圖案，使人易於辨識。

國劇行頭簡介

王鼎定

國劇為中華國粹之一，歷史悠久，可上溯自漢朝之百戲，唐朝之梨園，下歷宋、元、明、清，凡千五百年，是故國劇之資料甚為豐富，「行頭」即其中重要一環。

國劇的服裝，叫做行頭，本來就是舞衣，它不分朝代，不分地域，不分時季。既是舞衣，就覺得配合舞式，配合故事，到了明朝，故事情節越繁，演員穿戴越多，變化也就越多了，所以以後各戲班都有了永備的戲箱，其中衣服（行頭）就都有了一準的規定。

現在舉出主要行頭圖式36種，提供愛好國劇人士參閱，有機會時實際穿戴之，粉墨登場一樂。



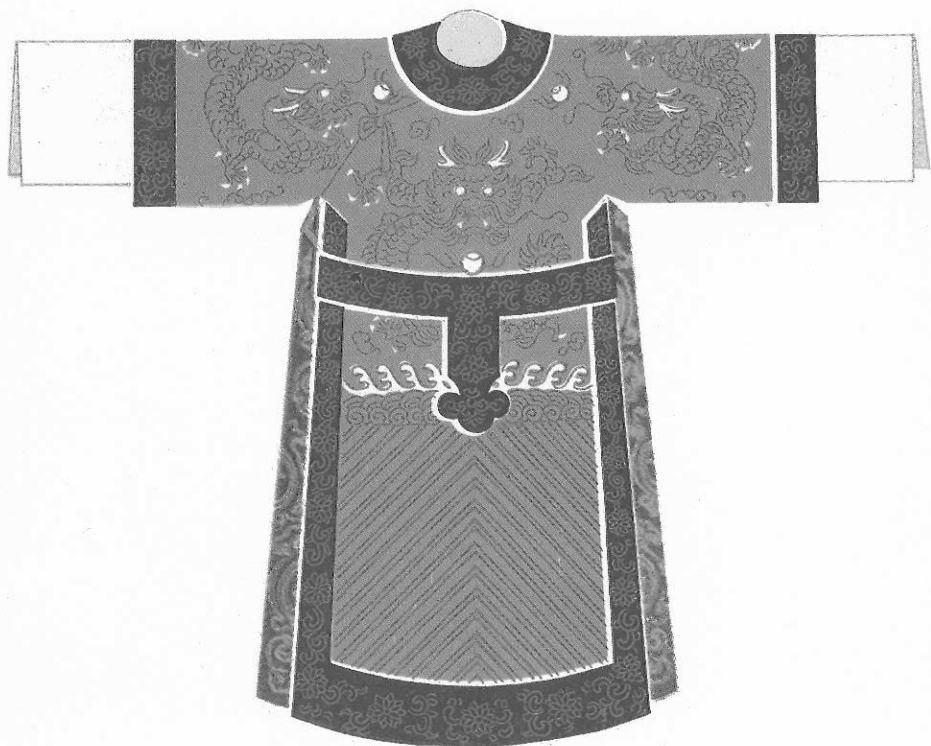
蟒一位份最高者之公服
(此黃色為帝王所穿)



官貴衣
(狀元譜之陳大官)



太監蟒
(法門壽之劉瑾)



加官蟒
(打金枝之郭子儀)



官衣
(中等以下官員穿)

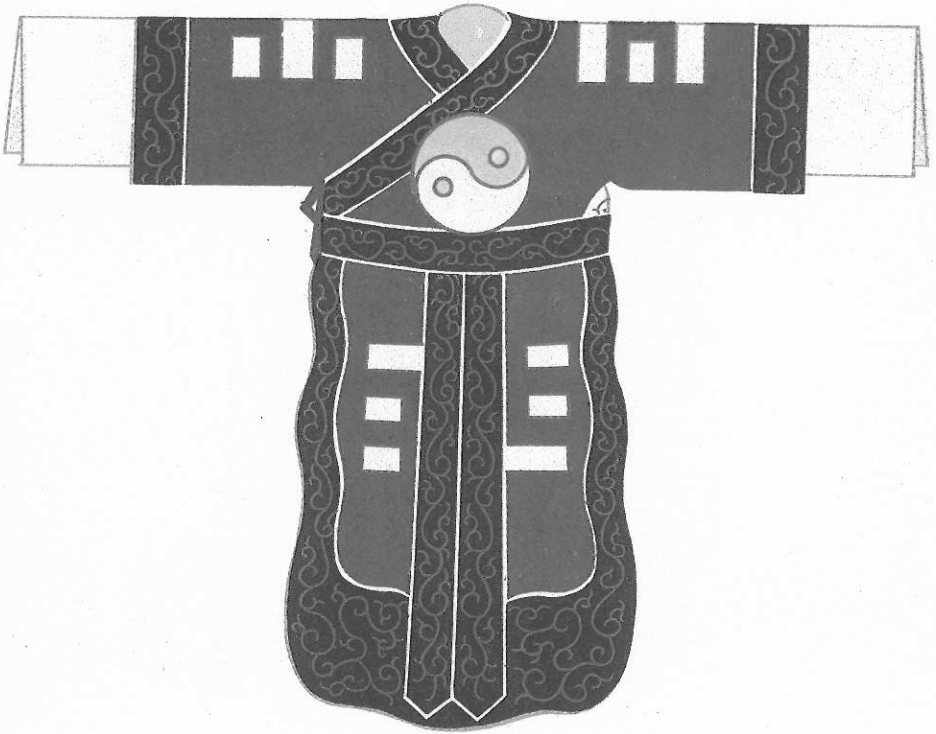


黑官衣
(戰宛城張繡)



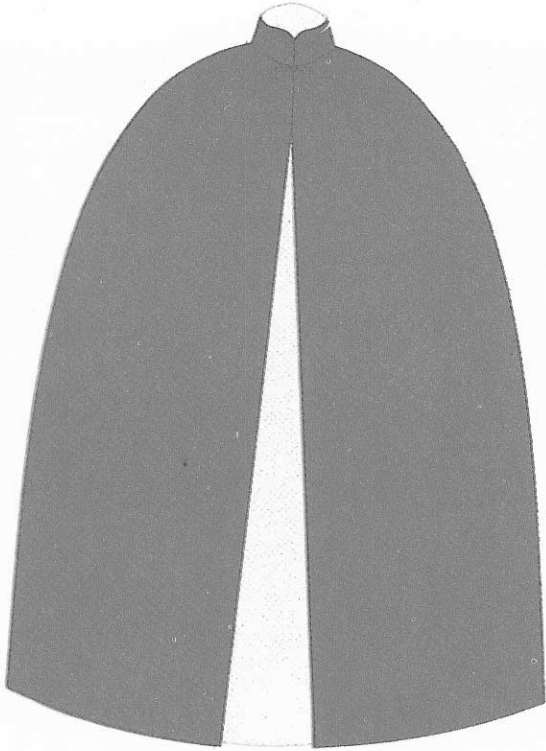
花披

(狀元譜之陳伯愚、寶蓮燈之劉彥昌)



八卦衣

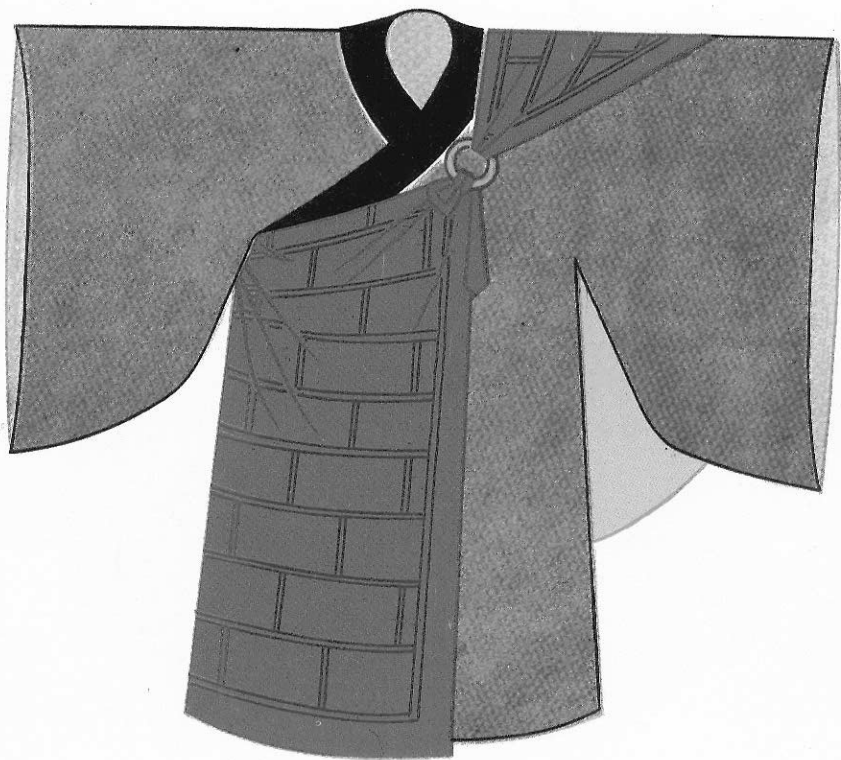
(諸葛亮、劉伯溫、徐茂功)



斗蓬(亦名一口鐘)
(黃鶴樓之劉備)



茶衣
(樵夫、酒保、書童)



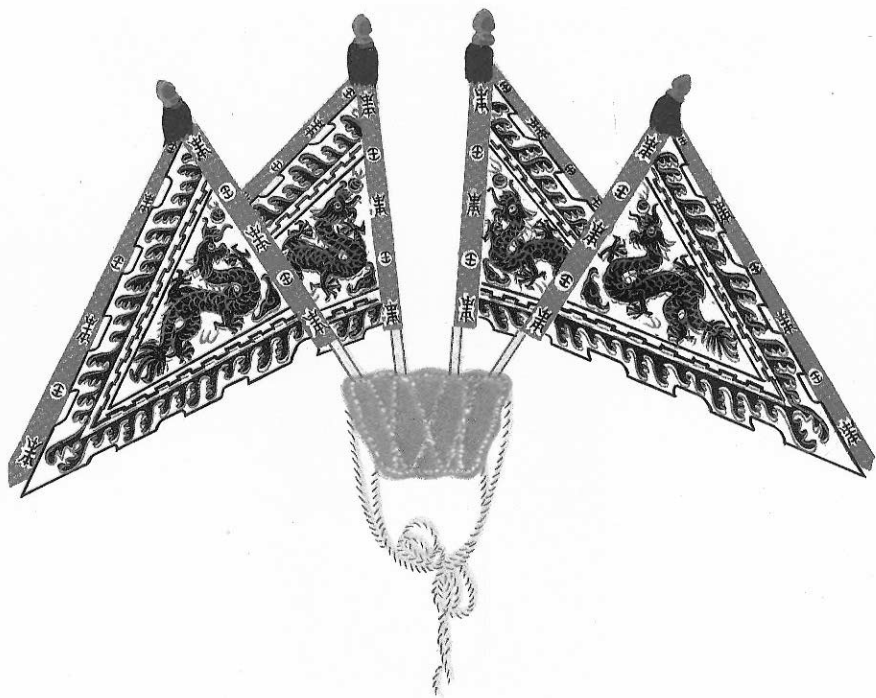
袈裟
(金山寺之法海)



法衣
(青石山之王道士)



靠—最莊重之戎服
(武將趙雲、羅成)



靠旗



鎧

(羽林軍、站堂軍)



開氅
(鎖王龍之羅成)



花英雄衣
(花蝴蝶之白菊花)



龍套衣

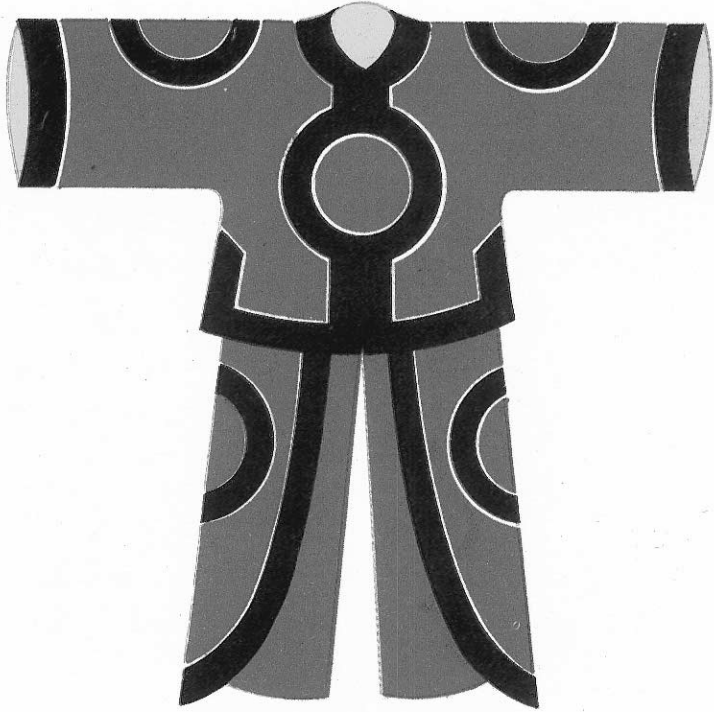


龍箭衣

(鳳凰山唐太宗，戰太平花雲)



快衣 (倚衣)
(十字坡之武松，盜鈎朱光祖)

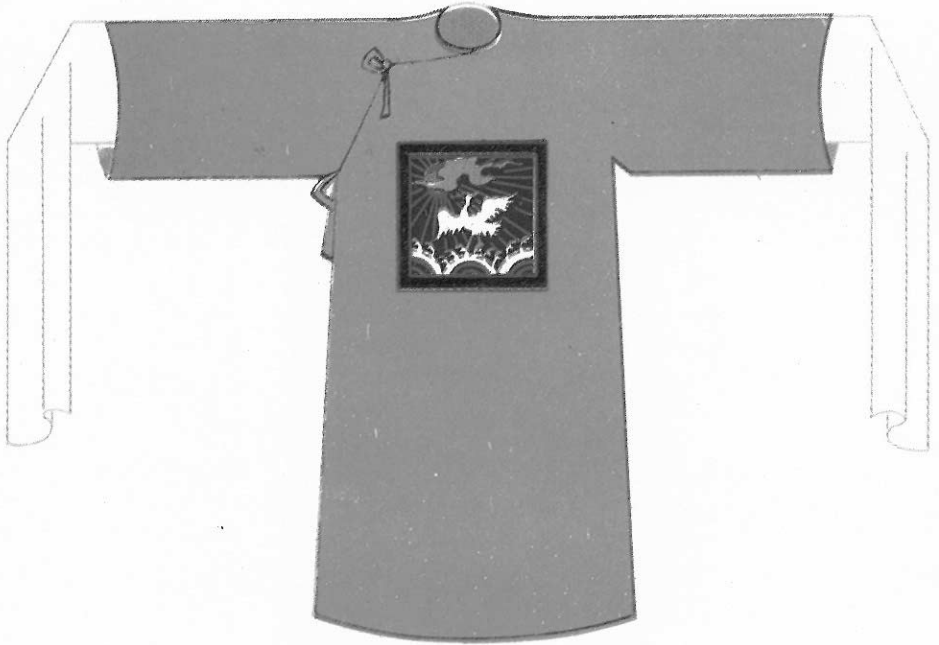


劊子手衣



女蟒

(大登殿王寶釧、龍鳳呈祥吳國太)



女官衣
(四郎探母之余太君)



官衣
(醉酒之楊貴妃)



花女幘
(寶蓮燈之王桂英)



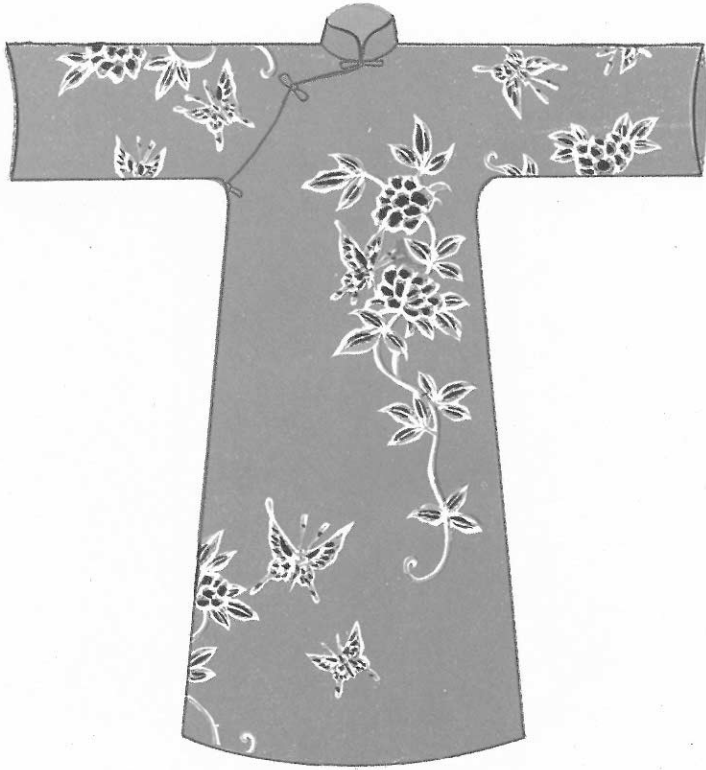
閩門帔



女素帔



女斗篷



旗衣



古裝
(元明以前仕女者)



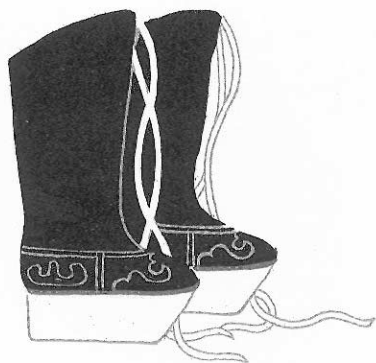
女靠



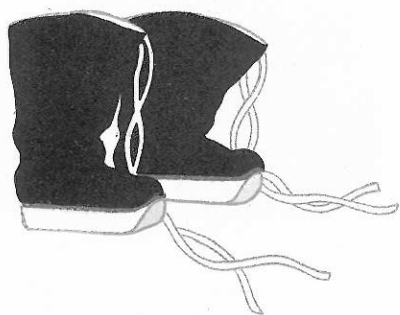
女軟靠



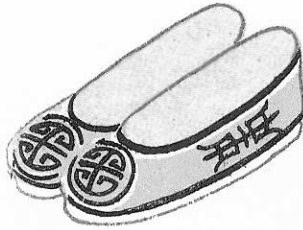
女英雄衣



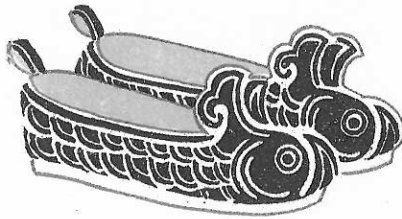
高底靴



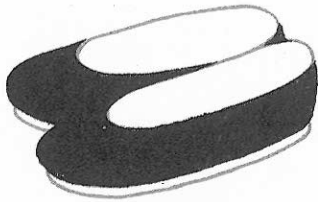
朝方靴



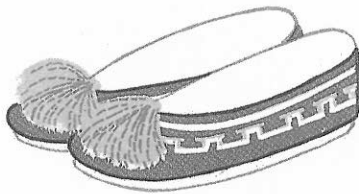
夫子履



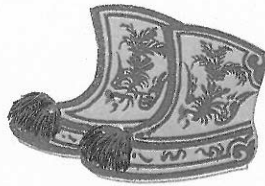
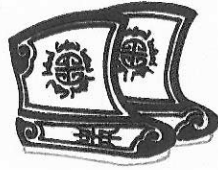
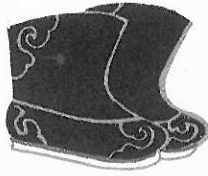
酒鞋



布履



彩鞋



薄底靴

國劇聲韻與轍口

王鼎定

(一) 警韻簡釋

作為一位最優秀的國劇演員，在唱腔方面必須唱得「字正腔圓」，方為精品，但如何才能唱得「字正腔圓」？觀眾們又如何能聽懂「字」是否正？「腔」是否圓？問題可不簡單。由於這是一項專門學問，所謂「字正腔圓」，必須能嚴別陽陰平仄，分清五音四聲，辨明尖團清濁，講究出字吐音，對於「十三轍」與「上口字」不容有絲毫含混。依據以上的定律行腔吐字，才有資格稱得上「字正腔圓」。今日的伶人、票友，別說唱得「字正腔圓」者猶似鳳毛麟角，能瞭解上述各項原理者，亦寥寥若晨星。

也有人說，皮黃能唱得「字正腔圓」，只有北方人能勝任愉快。由於皮黃在北平成，一名曰平劇，寧非得天獨厚？實際，此說大謬而不然。須知皮黃是以徽調為基礎，吸收江蘇的崑曲，湖北的漢調，陝西山西等地梆子腔，以及用雙笛或噴吶為輔的吹腔，亂彈腔等。日益壯大，而逐漸形成為多姿多彩，普及全國的一種劇種。來源如此複雜，早年被推為皮黃鼻祖的程長庚，以及余三勝、楊鳴玉、梅巧玲、汪桂芬、譚鑫培等的前輩名伶，又都來自蘇、皖、鄂等不同省份。因之，他們的行腔吐字，不但基本上一無北平方音，還或多或少夾雜着鄉音，土字

。當時所謂四大徽班，演員籍貫不同，方言各異，自程長庚兼掌三班，出任廟首（梨園公會首領），各班演員常相來往，方言也有了交流機會。其後，四喜班樂師王曉昭首創廢除雙笛以胡琴托腔，促進了皮黃調向纖麗細緻上發展，尤其對於唱唸中的某些單字，為了欲使其發音清晰達遠，能表現舞台語言的特質，乃在中原音韻的基礎上結合了中州韻與湖廣音，形成了一種獨特的韻白風格，也就是今日我們在國劇中聽到的唱唸聲腔。

任何人一談皮黃（國劇）的音韻，終離不開湖廣與中州，儘管知其然不知其所以然，甚或有人把湖廣的廣字牽引到廣東廣西。但皮黃唱念用的湖廣音、中州韻，可說盡人皆知的。至於湖廣音怎樣會被皮黃採用？中州韻怎會能成為皮黃的韻白？知道的人卻不會太多。

湖廣乃是明、清兩代設置的湖廣省——湖南、湖北。湖廣音與皮黃發生關係，算起源該自余三勝、譚鑫培二人說起。余、譚都是湖北人，自從加入徽班唱皮黃戲後，為了適合自己所創造的唱腔旋律，又要達到字正腔圓的理想，乃把他們的湖北口音（其實只是武漢口音）帶進了皮黃中。他們既不稱它是湖北音，也不稱它為武漢音，而誇大其辭，沿用明、清建制的湖廣省，稱它為湖廣音。不過，於此要聲明的，這種湖廣音，並非完全指武漢的字而言。主要的乃是指武漢字音的四聲「調值」。所以也有人稱之為「湖廣調」，這裏所指的「調」，不是指腔

調之調，而是指四聲「調值」之調，皮黃就是用這種「湖廣調」組成了那種最出色的唱唸。

上面說的是音，現在讓我們談韻。國劇的唱唸用的是中州韻，那是盡人皆知的。但有些人也會纏夾不清，以為皮黃的中州韻即係元代卓從之著的「中州樂府音韻類篇」或明代王文璧著的「中州音韻」和范善溱著的「中州全韻」，及至發現了皮黃將「庚青」「真文」「侵尋」三個韻目合併為一個「人辰」轍時，才知道皮黃用的並不是那個「中州韻」，他的「中州韻」乃係別有所指的，原來皮黃的字韻係由「中原音韻」的基礎上發展出來的。因此皮黃中的中州韻，乃非指那些韻書上的押韻之「韻」，而是指河南的「尖團字音」而言的。我們該知道，河南大部份地區，尤其開封，南陽一帶的語言，對於尖團字都分別得很清楚。皮黃咬字方面即採取此一地區的方法。中州就是河南省地域，古為豫州，地處九州之中，故有中州之稱。河南、湖北兩省毗鄰，皮黃的唱唸以湖廣（武漢）音，中州韻為準繩。

〔轍〕

轍口：乃戲詞所押之韻也，猶如作詩之韻。轍有十三種轍。

- (一)中東轍：如洪羊洞之原板，為國家那何曾半日閒空，即是中東轍。
- (二)人辰轍：如烏龍院之西皮導板，一言怒惱宋公明，那段乃人辰轍。

(三) 江陽轍：如桑園會秋胡所唱之秋胡打馬奔家鄉，行人路上馬蹄忙，即是江陽轍。

(四) 發花轍：如賣馬之慢板，店主東帶過了黃驃馬，即是發花。

(五) 梭波轍：擊鼓罵曹後面一段二六之唱詞，列公大人齊勸我，一段乃是梭波轍。

(六) 衣齊轍：魚藏劍之原板，姜子牙無事垂釣溪，運敗時衰鬼神欺，乃衣齊轍。

(七) 懷來轍：如烏盆計之反調，未曾開言淚滿腮，尊一聲老丈細聽開懷，即是懷來轍。

(八) 灰堆轍：逍遙津導板，父子們在宮中傷心落淚，思想起叫孤王好不傷悲那段唱即是灰堆轍。

(九) 苗條轍：碰碑之反調，即是苗條轍。

(十) 由求轍：珠簾寨之導板，太保傳令把隊收，即是由求轍。

(十一) 言前轍：如坐宮之西皮慢板，楊延輝坐宮院，即是言前轍。

(十二) 姑蘇轍：此轍用處甚少，如受禪台寫詔書一段是，及落馬湖之多蒙老丈指明路，日夜投奔落馬湖一段，乃姑蘇轍。

(十三) 乜邪轍：此轍用處極少，如一捧雪，嚴世藩過府搜杯前，所唱之「搖板」湯勤說話有才學，舌尖殺人那見血，人來與爺把轎順，過府去搜一捧雪。

此乃也邪轍也。

按戲詞無論何劇、何調，均不能離開此十三種轍格，詞之合轍以每句末字為標準，總而言之，唱詞之第一句字屬於何轍，以下無論若干詞句，必始終歸於一轍，除非一段唱完，決不得轉入他轍。除第一句而外，逢單句尚可通融，此所謂蹺三不蹺四也。



國劇「鑼鼓經」

王鼎定

國劇中的鑼鼓伴奏，是劇中表演的一環，它有著一定的曲牌與意義，它的用途是用來預先製造舞台上的氣氛；一錘一鑼，點無虛發，對於劇中的表演，都暗示其情緒，演奏不同的動作，由不同的曲牌來配合。劇情的發展或結果，由鑼鼓點子的啟示，亦能聯想所及，譬如「四擊頭」上場，必然是亮相，「沖頭」表示急遽，「陰鑼」表示慌忙，「收鑼」表示迂緩，此種鑼鼓點子，在國劇中有一定的典型與套數，稱之為「鑼鼓經」。以下所列只是其中較熟用者，至於如何打法，如何發音，容待有機會時專輯敘述。

大鑼一鑼 加強語氣唱腔，烘托動作用。

小鑼一鑼 用法與大鑼同，人物性格，僅地位較弱，情境平靜時用。

撕邊一鑼 增強氣氛時用。

冷 錘 語氣激昂時用。

崩登倉 上下場，亮相或加重語氣時用。

哆羅倉 亦叫報名一鑼，下接住頭。

兩 鑼 唸白加重語氣時用。

住 頭 唱唸告段落時用。

- 收頭 大段唱腔或曲牌告終時用。
- 二三鑼 唸引，詩，曲牌小節間用。
- 三鑼 配合動作與唸白時用。
- 四擊頭 配合動作及上下場亮相等用。
- 切頭 適用於急促語氣。
- 四擊 配合動作用。
- 五擊頭 上下場用處較多。
- 歸位 於演員上場唸引前用。
- 導板頭 西皮、二黃導板胡琴未拉過門前用。
- 帽子頭 唸大引分節時用。
- 哭頭 夾在唱腔唸白中用。
- 上板哭頭 接連唱腔用。
- 望門哭頭 臨死時用。
- 乾起哭頭 夾在唱腔中或唸白後用。
- 四鑼哭頭 這是最普通的哭頭，用處最多。
- 叫頭 忿怒，煩燥時用。
- 雙叫頭 用法與上同。

- 三叫頭 用法與上同，情緒更急躁。
- 奪頭 用於原板，二六開唱前。
- 鳳點頭 用於流水，搖板，開唱前。
- 沖頭 上下場及加強語氣用。
- 長尖 與沖頭同。
- 一封書 配合武打動作用。
- 一錘鑼 圓場、掩門等動作用。
- 兔行鑼 丑角跛脚行路時用。
- 長錘 原板、慢板、二六唱上時用。
- 快長錘 上下場及流水、快板、搖板開唱前用。
- 走馬鑼鼓 動作及戰爭場面用。
- 閃錘 上下場、圓場、快板、流水、搖板開唱前用。
- 紐絲 上下場及散板開唱前用。
- 抽頭 上下場及搖板開唱前用。
- 急急風 急躁，烈性人物上下場用。
- 搓錘 焦急情緒時用。
- 亂錘 表現紛擾，失敗情緒時用。

掃頭
唱詞沒有下句時用之。
水底魚
行路匆忙。急促時用。



後台的規矩

王鼎定

伶工化妝之處，謂之後台。

後台之佈置甚繁雜，但有一定之規則，不能混亂。

- 一 後台不准跨坐箱口，按兩箱之間名曰龍口。伶工以龍口之龍字，與喉嚨之嚨字音同，恐坐嚨口，而致喉嚨失潤故禁之。
- 二 大衣箱上不准睡覺。
- 三 箱案上不得坐人（尤以大衣箱案為最）。
- 四 不准兩腳尅箱。
- 五 玉帶不得反上，按若反上玉帶，即謂之白虎帶，故禁之。
- 六 後台不准執旗搖幌。
- 七 韋陀杵不准朝天拿。
- 八 後台不准撐傘，並不准直呼為傘，蓋「傘」與「散」同音也。
- 九 加官、財神、喜神、諸臉、禁止仰放、戴時並不准照鏡說話。
- 十 戴唐帽與戴草王盔者，不得同箱並坐，因唐帽為正式帝王所戴，草王盔多為賊寇首腦冒充帝王者所戴之帽。
- 十一 扮關公、神佛之角色，必須淨身、敬香，在後台不得勞作。

- 十二 生行忌落髻口。
- 十三 旦行最忌忝頭，掉蹻，落禱。
- 十四 旦行扮戲，不得赤背。按旦行扮戲時雖在盛夏，亦不准赤背。
- 十五 淨行不得忝彩條子。
- 十六 扮戲時不得丟頭去尾，也不准吸煙。
- 十七 角色未抹彩前，不准試戴網巾，髻口及一切盔帽。
- 十八 官工（公休）日期，不得私自彩唱。
- 十九 未開戲前，所有響器一概不准敲打。
- 二十 未開戲前九龍口（即台上打鼓者坐位）不准他人擅坐。
- 二十一 角色演戲時，不准回視場面中人，按角色於演戲時，如回顧場面，則必有不滿意之意，倘不明其中細理，而隨意往後張望，雙方必起誤會，致生惡感。
- 二十二 後台起坐，不准抱膝。按「抱膝」與「報息」二字同音，故忌之。
- 二十三 後台不准弈棋，按弈棋一事有你先走，我先走之聲，故忌之。恐班中同人先後走散也。
- 二十四 後台刀槍，不准向地亂搗。
- 二十五 前台不准言更，後台不准言夢。
- 二十六 後台不准拉弓，亦不准扔彩頭。按後台最忌拉空弓，與扔彩頭，拉空弓恐

於演戲精疲力盡勢難終場，謂之拉矢。扔彩頭則更以為不吉利也。

ㄓ

後台不准以口呼哨，亦不准拍掌喝彩。按北方言語，凡謀事不成，名之曰吹，以口呼哨，亦謂之吹，故戲班忌之。拍掌喝彩，恐擾亂後台秩序也。

ㄔ

未開戲前不准上台，開戲後不准掀台簾私窺。

ㄕ

凡青龍刀白虎鞭、火髯、魁星臉及一切大式刀槍，斧戟、鑿金鏢，監龍棍，大小槩，降魔杵，靈官鞭、鬼頭刀，雷公錘，彩匣，硃筆等件不得亂動。

ㄖ

如有告假等事，須於未開戲前通知管事人，否則作誤場論罰。

ㄗ

後台諸事，均須以和平相待，一概不准野蠻。

演唱的行話

王鼎定

一 衝頭：戲園有開鑼至終場所演皆文戲，謂之一衝頭。

一 順邊：唱戲時所落之腔，不分上下句，故名一順邊。

一 棵菜：全戲絲毫不亂，而極為整齊，謂之一棵菜。

一 把死唱：毫無韻味表情，謂之一把死唱。

九龍口：戲臺上打鼓之座位謂之九龍口，相傳唐明皇善司鼓，用此名稱表示乃尊重之意。昔司鼓者，坐於臺上正中間，其他場面等兩邊坐立，前面再擺一長桌，而桌之右邊也謂九龍口，往往唱戲時尚未走至臺口，而即唱一句或唱碰板時所站地位即是九龍口也。

入 調：唱與所定之調門相同，謂之入調。

不搭調：唱腔與調門不合，謂之不搭調。此指唱時低於琴聲也。

調 底：唱低音與不搭調不同，非過錯。唱低八度，即低七個音（指從Do到Ti）

冒 調：唱音比胡琴高，謂之冒調，犯此過者，大部份是耳音不佳。

調 面：唱時在原定調門以上唱，與冒調不同。小生常用。即高七個音。

三見面：劇中兩人同戰一人，謂之三見面。

三條腿：唱時少唱一句謂之三條腿。唱詞皆雙句而無單句。如遇有單句時，定有他角接下句，或場面打一「掃頭」（鑼鼓名稱）補足。如非以上之兩種，如少唱一句乃大疵也。

上場白：劇中人出臺時，所唸之詞，謂之上場白。

下場白：劇中人入場時，所唸之詞，謂之下場白。

上場詩：出臺時所唸之詩，謂之上場詩。

下場詩：下時場，所唸之對。如（正是）下面所唸兩句。

上口字：如普通所唸之某字音，與劇中所唸時另一音，謂之上口字。舉例如劇中所唸丞相之丞字，而上口時則讀為沉字之音，哥哥之哥字，上口時讀為鍋字之音。

上館子：乃伶工到戲園演戲時謂之上館子。

上下手：乃武行之一種，其藝不過須出場翻跌，股蕩，連環，之武打而已，唱唸均非所能，故伶界也稱為翻筋斗的。

下啦：角色被班主辭退，謂之下啦。

上場門：以臺本身而言右邊為上場門。

下場門：以臺本身而言，左邊為下場門。

大邊：下場門為大邊。

小 邊：上場門為小邊。

口 面：角色所戴之鬚子，名曰口面，又名髯口。

大 字：曲牌之詞句，謂之大字。

大 梨膏：凡伶工自誇其能者，俯視一切，諸事馬糊，謂之大梨膏。

大 拿：後臺老闆也名曰大拿。

小 錢：付極少之錢，或收極少之錢，謂之小錢。

小 老斗：譏笑同伶，或甫登臺者之語也。

小 吹打：短段之音樂，謂之小吹打。

不 擋：能戲極多，文武崑亂，皆其所能，謂之不擋。

不 清頭：不明白也。

元 場：在臺上繞走一圈，謂之元場，元場有大小之別，如發兵時，龍套等走

一大圈謂之大元場，如起霸時勒繚子畢，自走一週，謂之小元場。（

亦稱圓場）

大 座：以桌為限，桌內所坐之椅，謂之大座。

小 座：桌外所坐之椅，謂之小座。

六場通透：各種場面之樂器，無所不能，謂之六場通透。

吊嗓子：伶工溫習唱詞，以胡琴和之，謂之吊嗓子。

喊嗓子：清晨天將亮時，伶工至河邊，或城根，或樹林內，大聲喊唸練習，旦角常喊「一」字之聲，老生喝「啊」字之音，以上兩音拉長練習，花臉練習「打哇呀」，最好每天唸大段話白必見功效。

水詞：各戲皆通用之曲詞，謂之水詞。

臺風：伶工扮演劇中人，儼如當時之氣象，謂之臺風。

臺口：戲臺之前，謂之臺口。

代份兒：代他人領薪水，謂之代份兒。如伶工演戲畢，如欲他往，不候至拿份時，必須託友人於開戲份時代領，謂之代份兒。

代一個：名角除應演之戲外，再演一齣，謂之代一個，如戲中需要重要角色時，他伶皆不能代替欲以名角扮演，而名角已有本工戲演唱，不得已乃乞其再演，即謂之代一個，如一齣戲而前飾某某，後飾某某，亦謂代一個。

出牙笏：戲班遇有重要之事，寫於牙笏之上，告知同仁，謂之出牙笏。後臺之出牙笏與官廳出公告相同，遇有重要之事或排演新戲，或某日有堂會戲，老闆必寫牙笏立於賬桌示諸同仁。屆時趨往。

左嗓子：嗓音不正，謂之左嗓子。

包銀：定期之薪水，謂之包銀。

外場：以桌為限，桌外為外場。

外串：堂會戲除原定某班之全體角色外，特約他角串演，謂之外串。

四執交場：乃指後臺各箱口，及檢場者而言，如大衣箱，二衣箱，盔箱，旗把箱等之謂也，主其事者，名曰箱官，又名管箱的，如彩匣子，水鍋，（管沖茶水者）打臺簾，催戲，扛切末等人，此皆後臺重要人員，缺一不可。

紅人：遇有堂會戲時如點戲，及跳加官，所得之賞賜，須扮一紅人，穿紅褶子戴紅羅帽，由管事人手拿牙笏及大紅帖子，同上至臺口，由管事唸，紅人謝賞。

樓葉子：如某名伶在臺上演唱時，而某人在臺下偷學名角之佳作，謂之樓葉子。肚子寬：能戲甚多，謂之肚子寬。

打朝：飾朝官者：參見帝王時，謂之打朝。

打炮：初演戲謂之打炮，如某角初到，或再至某地，前三日所演之戲，謂之打炮戲。

打：上：以鑼鼓引角出場，謂之打上，打分幾種，分大鑼打上，小鑼打上，水底魚上，五錘打上等等。

打：下：以鑼鼓送下。

打把子：以刀槍試演，謂之打把子。

打住啦：戲演畢：謂之打住啦。

打補子：主角未到，臨時以他角代替，謂之打補子。

打連環：戲中交戰，互相打上打下，謂之打連環。

打通堂：科班全體學生受體罰時，謂之打通堂。

打英雄的：武戲中之零碎花臉，謂之打英雄的，其扮演角色，如拿高登之教師，

蚩蜡廟之米龍，竇虎，早年規則打英雄的，不能專演武戲，尚須兼演

文戲中角色，其應演者，為戰樊城之武成黑，慶陽圖之李虎，南陽關

之伍保，清河橋之竇鳳，開府之煞神等等。

打出手：如劇中彼此傳遞武器，並做出種種炫妙姿式，謂之打出手。

知天命：乃知足也，伶工如某戲有獨到之處，而其他角色不肯動者，此所謂之

天命也。

官 中：公共所用之物品，謂之官中。

官 工：所謂官工者即放假也。梨園界以三月十八日為祭神之日，這一天無論

何班者不演唱，而不扣包銀（薪水）。

定 板：開戲時所擊之第一板也。

底 包：與班底同。

怯場：怕同名角同臺配戲，謂之怯場。

怯口：唸白時不脫土音，謂之怯口。

使腔：歌聲延長，抑揚可聽，謂之使腔。

拿翹：自高身價，臨時與人為難，謂之拿翹。

本子：手抄本之戲詞也。

反串：所學非所用，謂之反串。

本錢：嗓子謂之本錢，唱戲向以嗓音為資本，嗓音出於天賦，不能勉強而為

，且嗓音宏亮，尚可婉轉自如，然所演之戲非一人能唱，尚須顧及配角之嗓音，須雙方顧及，勿使觀眾笑話為佳也。

正工戲：以戲中角色最重要者而言。

白口：戲中人所唸者，謂之白口，亦名話白，內行中人常云，千斤白話四兩唱，此乃重視話白之意也。

作工戲：動作甚多，謂之作工戲。

唱工戲：唱多唸少，謂之唱工戲。

唸工戲：唸多唱少，謂之唸工戲。

拆掌子：約他班角色扮演，謂之拆掌子，早年梨園界皆有互助精神，如某一戲中缺乏角色，他班角色，可應徵來班扮演，名曰拆掌子。

抱牙笏：演堂會戲，有點戲時管事者照例將戲名寫於牙笏之上，持之上臺俾告觀衆，謂之抱牙笏。

拉矢：筋疲力盡，勢難終場，謂之拉矢。

放水：忘卻原詞，以他戲之詞代之，謂之放水。

明場：表演於外者，謂之明場。

服謁：服人指導，謂之服謁。

杵：錢之稱謂。

武行頭：武行之首領也。

真帥：唱作並佳謂之真帥。

笑場：伶工演戲時於戲中情節不應笑而笑，謂之笑場。

站門：劇中角色於出場時，所帶領之龍套，或文官武將分左右侍立，謂之站門。

趕包：於此處演完即往他處再演，謂之趕包。

趕場：急急上場謂之趕場。

起堂：大軸尚未演完而觀衆相繼散去，謂之起堂。

起打：戲中初交戰時，謂之起打。

起霸：戲中主帥未上場之前，而衆將陸續上場，作各種整裝姿勢，謂之起霸。

。起霸分數種，有大霸，普通霸，半霸之分，人數也不同，有一人起霸並不上主帥，也有二人或四人，八人不等。

起範兒：未起搶背或吊毛等之前，以做準備之時，謂之起範兒。

追過場：腳色戰勝時，命其下手或龍套等追趕敵人，謂之追過場。

開鑼：開始演戲，謂之開鑼。

開鬧：劇未終場，而觀眾紛紛散去，謂之開鬧。

開份兒：發給伶工薪資，謂之開份兒。

雲童：劇中手持雲片之童兒，謂之雲童，如神仙上場時多以龍套扮四雲童，手持雲片在前引路，以雲片表示仙人等行動之雲霧也。

雲遮月：稱嗓音佳音，謂之雲遮月，此喉所發之音，似月初升而被雲遮，初則光暗淡，繼而雲散，則暗光皎皎，此種嗓音，初唱時似不甚佳，聲或若裂或若有痰，越唱越亮，聲音俱美，謂之雲遮月。

塌鐘：伶工倒倉以後嗓音，不能復振，謂之塌鐘（衷）、（中）。

黑場子：不明戲中場子之真像，謂之黑場子。

馬前：將劇幅減短，或將戲詞減少，謂之馬前。馬前者乃提前之意也，如某戲尚有數場未演，因時間關係，或減詞或減場，謂之馬前。如某角色應將出場而未化好裝，欲催其快扮，也可告其曰馬前、馬前。

馬後：馬後者與馬前成一反比例，如應上場之角色未扮好，或時間太早即授

意在場上之角色使之延長可告其曰馬後，而臺上之角色已知其應遵守

規則每步慢三分在範圍內處處慢，不致使應上之角色誤場而出醜。

馬趟子：演騎馬時做出奔跑中的各種姿勢，謂馬趟子。

砸 啦：演戲時或唱唸或身段錯誤，謂砸啦。

啃台欄杆：極力要好，而與主角相抗，謂之啃台欄杆。

彩 錢：如扮演劇中不吉祥之角色者，除應得之包銀須另加若干，謂之彩銀。

按戲班規則無論大小角色，凡演不吉祥之戲者，如一棒雪之莫成，穿罪衣背插招子，虹霓關之老軍身穿孝服，手拿哭喪棒等等之類，皆須另加彩錢，此錢大都名角，也有自己不要而轉賞給跟包的（佣人）。

耍 陰：對人不誠實，奸刁狡猾，謂之耍陰。

耍下場：劇中角色戰勝時，以所持之兵器舞弄盤旋，謂之耍下場。

韭菜：演戲之藝術不佳，謂之韭菜。

倒 倉：按倒倉乃童伶由十七、八歲至廿二歲左右數年，因生理發育關係經常嗓音失潤，謂之倒倉（噪）。在倒倉期內須不斷練習，萬不可墮落，否則嗓音一生不恢復者也有，運氣好者也有倒倉數月或數日即好轉，甚致較未倒倉前更為悅耳。

倒

糞：戲中詞句屢述不已，謂之倒糞。

倒

堂：如元旦日演大回朝（得勝回期）除該戲應上之角色而外，餘者皆扮龍

套謂之倒堂。

卸

臉：戲演畢時將面上彩色洗掉，謂之卸臉，淨角勾臉時所用之顏色，內須

加桐油，故卸臉時，須用草紙，加少許麻油往面上擦之始能擦淨，擦時須由上往下擦，若反擦顏色必入毛孔內，其痛難忍。

前後眼：

（又名前顧言）簡稱前啦，伶人多好戲言，詼諧借此聯合感情，如對方不喜詼諧，即回答你前啦，而玩笑即告終止。

肩膀兒：按肩膀兒乃演戲者，對於同台角色及文武場面，皆須有互相協助之義務。

務。

走

邊：劇中角色，演深夜探窺時，所作之種種身段，謂之走邊，凡劇中人或

數人在場上，而武場只用單皮，鉞隨之，名曰走邊。

走

矮子：矮身以足尖行走著，謂之走矮子。

殺

黃：演戲時，如唱偶然忘詞，不得隨意編造，得用殺黃二字代之。

看場子：

台上演戲，而管事者在後台指揮，謂之看場子，凡伶工於初演戲時，恐所習場子不甚純熟，教師必在場上監視，隨時暗中指導，或排演新戲恐詞句亦不甚熟，管事人須在後台指揮，此所謂看場子（把場）也。

抖漏子：搗穿隱情，謂之抖漏子。

蚩字調：胡琴最低之調門，胡琴調門有數種，分凡字，上字，乙字，正工，六字，爬字等調，通常所用者，正工，六半，六字，蚩字等調時多。

走板：與沒板，丟板相同。

交代：以身段暗示謂之交代。

吃戲醋：與外行吃醋同，凡組一班，必須約請生旦淨丑四樑四柱諸角色，始能演戲，其後又在外約請同樣角色來班演戲，而原有之角色必互起猜忌，謂之吃戲醋。

吃栗子：按吃栗子乃唸白時口齒之誤，謂之吃栗子與笨瓜同。

吃螺螄：唸唱時重複或一二字之差謂之吃螺螄，與吃栗子相差無幾。

回啦：停演謂之回啦，戲團中每遇大風雨時，或其他之事而不能演唱，即演唱亦無人往觀，故必須停演，須派催戲人往諸伶工家中報告，稱某某老闖，今日戲回啦，此語乃通知無須再去之意也。

羊毛：譏笑外行之語也。

走浪：花旦另一種動作由緩漸速，走成波浪腳步，謂之走浪。

把子頭：魁星手持之筆，謂之把子頭。

抓傢伙：散漫無規，遇傷腦筋之事，謂之抓傢伙。

坐 包：如遇角色不敷支配時，須指定數人擔任零碎，行包辦戲完始可卸責，謂之坐包。

折 腰：開口太遲或鑼鼓太慢，謂之折腰。

串 戲：按串戲，亦曰票戲，拜師搭班有報酬者，謂之內行，無報酬者，謂之票友，按票友在戲班中串戲向無報酬，且須化費若干串戲錢，用之酬謝四執交場，各箱口，文武場等諸人，也有另外酬謝配角者，早年甚少自備行頭，所需之物皆須箱口預備，票友串戲此項開銷無法避免，此不過耗財買臉之事，落得皆大歡喜，並非強制詎人也。

刨 啦：甲伶打諢乙伶，先道破乙伶欲言之事，謂之刨啦，按刨字用處甚多，加刨戲，刨場子，刨扮像等，按刨戲者乃劇情相似，扮像相同之戲，如在同日演出謂之刨戲也。如取金陵，與虹霓關，其扮像皆素衣銀槍，此兩戲最忌同日在一戲院演出，且無敢違者。總而言之劇情相似者，勿同日演。

搨 頭：不應落之盔頭而落下，謂之搨頭。

海 報 子：大街小巷及戲院門前所張貼之戲目，謂之海報子。

班 底：（與底包同）除主角與配角人員及四樑四柱重要角色而外，其餘統名班底。

票友須知

王鼎定

已故國劇前輩李獻廷先生曾說：「各國劇社集合同好於一堂，行賞心悅目之消遣，誠樂事也，但人之相聚，由於性情見解之不同，立場有異，純靠感情聯繫，與共同愛好之結合，且票房並非行政組織，並無約束力量，日久天長，難免產生問題」。為此特撰票友須知一文，不僅提供同好重要參考，對於待人處世，相信亦會有所裨益：

(一) 凡是在票房登記的正式票友，務必遵守票房所訂的章程，不得單獨行動。並應按照檔期到場。遇有要事，在可能內，預先聲明，否則影響全體票友的情緒，甚至文武場也不高興。

(二) 文武場及教師等於學校的老師，大家應該有禮貌，表示互相尊重，技藝方有進步。

(三) 資深票友應該提携新進票友，以補不足，新進票友亦應尊敬老票友，隨時研究請教。

(四) 票友不可只練習唱，同時也應該練習場面，懂得場面，將來登台，有不少方便。

(五) 應練習整齣戲，加上白口、身段，幾位合排一戲，備而不用，一旦需要，立刻

出籠。

(六) 除在票房練習外，應多觀摩演出的唱做，聽唱片，閱讀有關戲劇的報紙書籍，以增見聞。

(七) 在練戲時，應不分主配角，一體全收，將來登台時，都能來，才算全材，內行科班都是從跑龍套做起，主配角也都來過，然後看其能力如何，再予以定型，擔任那一種角色。

(八) 票房是以藝會友的地方，應由票友進為朋友，故應互相了解地址、家庭情況，漸有來往，方是提倡文化者所應為之要事。

(九) 各票房來賓，被提調人邀唱時，非不得已，不可拒絕，即幾句亦不嫌少，否則很易啟人誤解，以為輕視文武場人，難以配合，此亦失禮之處，未可忽視。

(十) 邀唱時，可將戲名，預告提調人，但應慎選普通戲之一段，亦不得與他人已唱過者重複，免得有表演及比粗之嫌。在唱時，也要告知場面上，自己的調門，及某戲的某一段，裨能配合無間。事前事後，均應有禮貌之表示，以示風度。

(十一) 票房未指定提調人，以致因人多無人應邀唱時，即可靜聽，不可爭唱。會打場面者亦同。在清唱時，無論何人，均以不超過十分或一刻鐘為主，並不可表演身段，以示萬能。

(十二) 遇有內行人來參加時，票友應有禮貌，務必請唱一段。他願唱配角時，經謙讓

後，由票友相陪，亦無不可，此係人家謙虛，值得讚揚。如他拒唱，是他失禮，不必相強矣。

(三) 在每一位高歌完畢時，應向文武場致謝意，向衆人拱手，表示獻醜。衆人也應鼓掌，表示讚譽。

(四) 告辭時，本票社人應向外賓寒暄一番。外賓也應向負責人告退致謝，以表禮貌。但本票房人除非不得已，切勿早退，以便協助招待客人。

(五) 票房與票房之間，平時應有聯繫。以便彼此幫助，團結力量。如逢友房演出，應盡可能全體社員羣往觀摩、捧場、互相提高熱鬧場面。

(六) 演出之前，在籌備期間，負責人應集會討論，博採衆議，可行者行之，難行者保留之，演出時作票友的主配都來，前後不拘，衣箱、場面，過得去就行。票友總是花鈔票的，分文不花，名實不符，成了半內行，不算票友了。票友雖然應該花錢，但是也不可過於浪費。

(七) 票友應該找票友演戲，除非不得已，才找內行人支援。因為票友可以有機會多排練，了解彼此的情形，台上不致出錯。內行人沒有排練時間，私下裡對對就台上見，萬一出錯，大家懷疑的是票友，而不是內行人，再說觀衆的看法，內行終比票友強，明是衆星捧月，心理上，卻是綠葉壓倒紅花，結果是適得其反，非玩票之道也。

(六)後台的化粧，扮裝，檢場等人之小費，都是辛苦錢，不可省掉，該花的就要花，這都是票戲的經驗。何況他們是舞台上的支持者，偶有失誤，就影響演出，是非常的重要啊！

(七)經常票戲的票友，第一應自備常用的東西，如水砂網子，髯口，靴子，裙子，彩褲等等，可以在家經常練習，台上就不致僵硬。第二要自備彩匣，練習對鏡化粧，老生，小生，老旦等素臉，比較簡單，可以自己動手，淨、旦角、則頗複雜，可以借重內行人了。

(八)票友在扮戲時，應在清淨房間。扮好後，不可接待來賓談話，既保噪音，也免勞神。事前可向親友道明此意，不到後台，不為失禮。演後可到前邊，略致謝意即可。

(九)各票房之間，應互記地址及負責人姓名，以便演出時送票，此事重要切勿忽略。

(十)在演出時，應準備攝製彩色及黑白劇照留念。

(十一)戲演完後，應開檢討會，研究改進，並定下次戲碼，定期排練。

(十二)青年票友，可練習小武套，遇機演些武打的戲，並可鍛鍊。

(十三)票友與內行人之間，應有往來，摒棄金錢觀念，而結成真友。

(十四)既愛好國劇，就參加固定組織，照章繳費，按時出席，儘量避免遲到早退，影

響他人。

(七)非經其他票房主持人專誠邀請，決不涉足別人票房。

(八)盡力保持票房的安靜氣氛，有人演唱時，暫勿出入走動，進入票房後，決不高聲談話，以君子自重的心情尊重社友演唱。

■附：保護喉嚨要訣：

戲劇界稱嗓音為本錢，嚨佳叫做「本錢足」，嚨壞就是「本錢缺」，這個比喻甚為貼切；是常有極雄厚之本錢，反致失敗；亦常有極細微之本錢而能成功者，究其原因則在能否知所珍惜與保養其「本錢」，現將保護喉嚨要點公諸同好：

一、戒色：音發於喉膜，發音之機在氣，氣之壯弱在精，精足發音亮，精衰發音低。

二、戒酒：酒能敗音，且易鎖喉，酒性刺激呼吸，必促喉膜不潤，音無不敗。

三、戒食酸冷：大凡人身各部，遇冷則縮，遇酸則斂，縮斂則嚨不發音，不

僅唱前須忌酸冷，唱後亦然，唱時飲茶亦須滾熱，方不變音。

四、修養精神：精神足則衰氣旺，衰氣旺則發音洪，凡唱前唱後宜閉目靜坐，少談話，免耗精神，並可靜養嗓子。

七二國劇專文轉載

(一)現代娛樂

吳廷環

在一個談論戲劇場合，一友謂像國劇這樣的落伍娛樂，最好是任其自生自滅，用不着再違反潮流，大力提倡！

當時我講：對國劇的任何批評，站在一個中國人立場，都該虛心接受，惟若硬給它戴上一頂落伍帽子，則大有研討餘地。

我認為國劇這一種娛樂，不僅不落伍，而且很現代。因為現代是一個工業社會，對任何事物，都希望以最少花費，得最大效果；而國劇恰能符合其要求。

美國韋伯斯特大辭典把藝術分為建築、雕塑、繪畫、音樂、詩歌、舞蹈、戲劇七種。可知一般戲劇，只是藝術的一種；但設把國劇分析起來，則是藝術的結合。

國劇中的淨角，為了增加威武氣氛，大多內穿「胖襖」，外套「蟒靠」；扮演起來，自生雕塑效果。

行頭的刺繡，淨角的臉譜，色彩鮮艷，線條優美，台下望去，自生繪畫效果。

文揚的管弦，武場的鑼鼓，吹、打、彈、拉，配合演奏，當然可稱中式交響。

樂。

腔調鏗鏘的道白，各種腳色的唱調，合轍押韻，有板有眼，豈非優美的詩歌？

舉手投足，皆隨音樂節拍；一切動作，無不表演情感；此是很好的舞蹈。

除上述各種因素外，任何人也不能否認國劇本身就是戲劇。如果再加上美侖美奐的舞台建築，則治七種藝術於一爐。今我稱之為綜合藝術，想或無人反對。

花一張票價，用同等時間，用來欣賞一般藝術，只能得一種感受，收一種效果。假如用來欣賞國劇，則可同時得七種感受，收七種效果。恰好符合工商業社會「以最少花費，得最大效果」的原則。此種完全符合現代原則的事物，當然可稱「現代娛樂」而無愧。又怎能硬說它落伍？

當此人人忙得不可開交時代，如能把這種現代娛樂——國劇，隨時改良，大力提倡，定可在這個枯燥的機器社會中，增加若干優美的藝術氣氛也。

——轉載自國劇月刊第一期

急風」、「鳳點頭」、「長鎚」、「垛頭」、「四擊頭」、「哭頭」、「鈕絲」……等多種「鑼鼓經」始可，否則，舉手投足即無準據，也因而盡失美感了。

(四) 角色的區分，名目雖多，但可大別為生、旦、淨、末、丑等五行（厂、弓），再由此五行細分，例如生行又有老生、小生、武生之別。此五行中以丑行最尊，在舞臺上有「特權」，因為相傳唐明皇曾演過丑角之故。

(五) 國劇舞臺的規矩很多，所謂：「上場門」、「下場門」、「九龍口」、「大邊」、「小邊」等名詞不能混淆，位置也不可錯誤；而國劇角兒的裝扮如：「勒扣水紗」、「上粉」、「貼片子」、「描眉」、「上彩」、「勾臉」、「塗脂抹粉」、「掛髻口」、「包頭」、「紮靠」、「着靴」……等必須中規中矩，不能馬虎，要做到恰如其分，恰如其人，忠臣、奸賊、貴族、平民，一目可以了然。

(六) 國劇演員唱做俱佳者不可多得，因為唱戲並不是直着嗓子吼就行，而應具有「運用嗓音」（發自丹田），「熟記十三轍」，「辨別尖團音」，「通曉胡琴、板眼」等修養，做的方面更不容易，一舉手一投足，除了切合鑼鼓節奏外，尤須有「美」的身段，無論「亮相」、「整冠」、「捋髻口」、「走臺步」以及種種細膩的動作，都應該使人望之有美感，而且能夠使人領會，所以一般學習

國劇的朋友，開始的身段，大都是從「起霸」、「趟馬」練起，就是因為「起霸」的過程中包含了許多的「身段」，學會了這些以後，對於任何一齣戲的上演，就會有左右逢源舉一反三之效。

關於「唱」的學問很大，剛才前面已提過，就以「借東風」的一句搖板來說：「為什麼有一道殺氣紅光」的「光」字，若直接吐字唱成「ㄍㄨㄥ」音，必不好聽，若以「ㄍ—ㄨ—ㄥ」三音漸次吐出就好聽；同樣的，「慶頂珠」劇中的那句：「他本江湖二豪俠」（搖板）的「俠」字，如果也能以「ㄒ—ㄩ—ㄚ」的順序唱出，就會悅耳多了，例如把「講」「詳」諸字讀成「江陽」的拼音就是懂得了十三轍的道理。國劇發音全是陰平與陽平，能多加注意就成。

(七)唱國劇最難的是控制板眼，所謂「板眼」，就是音樂中的節拍，是急是緩全靠板眼的指揮，急快的唱腔是一板一眼，緩慢的唱腔是一板三眼，前者比照音樂節拍中的二拍音符，前一拍為「眼」，後一拍為「板」；後者比照為四拍音符，前三拍是「眼」，後一拍就是「板」了，例如「空城計」中的「二六」板；「我正在城樓觀山景……」就是一板一眼，但「斬黃袍」中的「二六」板：「孤王酒醉桃花宮」一段又不同，因為它唱得緩慢，就要用一板三眼來節制之。由此我們就應當用心的練習「板眼」，熟記「板眼」，外加胡琴過門和鑼鼓點子，那麼粉墨登場之後，便不致倉皇失措，顧此失彼啦。

國劇中的道白尤難（並非完全是北平話），圈內常有「三分唱工七分唸白」之語，有些字有其特定的唸法，像「臉」讀「簡」音，「出」讀「區」音，「更」讀「京」音，「如」讀「餘」音，「祝」「主」均讀「舉」音，「處」讀「去」音，「和」讀「活」音，「住」讀「局」音……等等，不勝枚舉，道白如果犯上了「倒」（術語——將句中之字音念錯，尖團音倒置）、「飄」（術語——咬字不準，陰陽清濁不分）、「切」（術語——念白有土音方言也）、「嚼」（術語——字音含糊）等四大毛病，就會令人有刺耳的感覺。

(八) 欲知劇中人的身份，從唸唱「引子」即可想見，凡是出場先唸唱「引子」者，類多主角（重要身分）。引子有三種，就是「全引」「單引」和「小引」，例如：「失街亭」諸葛亮念：「羽扇綸巾，四輪車，快似風雲，陰陽反掌定乾坤，保漢家，兩代賢臣」是全引；「南陽關」伍雲召念：「威風飄蕩，領雄兵，鎮守南陽」是單引；而「桑園會」秋胡念的：「歸心似箭，辭皇家，轉回家園」就是小引子。

(九) 國劇故事都有歷史背景，無不是褒忠貶奸之作，而劇中人之身份，可以從其一「臉譜」上鑑別；忠、奸、賢、佞、聰、愚、正、邪者均可望之瞭然。

此外，對國劇唱詞的瞭解也相當重要，我們常聽有些觀眾在說：「不知道他們在唱什麼？」所以我們可以認定「唱調」乃是引導國劇欣賞者的橋樑，近年來

於國劇演出同時配以「唱詞」的幻燈字幕，是非常好的措施，今後如能再在說明書上加些工夫，當更能「引人入勝」。

已故國劇大師齊如山老先生，一直認定國劇是集我國古典歌唱、舞蹈精華之大成；國劇專家張大夏先生，再三讚美國劇身段之美妙絕倫；國劇欣賞會主委吳延環先生，尤其稱道國劇在文學上的不朽價值！是的，國劇之手舞足蹈，引吭高歌，是不能等閒視之的，例如：「天女散花」、「霸王別姬」、「麻姑獻壽」、「貴妃醉酒」、「三叉口」、「白水灘」、「金錢豹」等劇，都是舞蹈（做工）的上乘，而「失街亭」、「空城計」、「斬馬謖」、「洪羊洞」、「鎖麟囊」、「四進士」、「玉堂春」、「轅門斬子」等劇，如非具有較佳的嗓子與「唱的修養」就難以勝任。

國劇除了藝術造詣之「美」，故事情節之「善」外，也貴在意象之「真」！例如以鞭代馬，以桌代橋（山），以椅代阜（丘），以兩輪旗代車，以小帷幔代轎……無不令人意會神傳！如果要以佈景實物上臺，那不僅舞臺不足容納，其表演就顯得庸俗不堪了；譬如「拾玉鐲」中的旦角孫玉姣，其綉花、趕雞的動作，僅憑虛無的表演，可說維妙維肖，國劇的珍貴處也就在這些地方。

再談「扮相」，自應恰如其分為是，如果美醜不當，就會使觀眾倒盡胃口！試看一個高大臃腫的「西施」，或一個瘦小輕浮的關雲長，將會獲得何項效果！

往年梅派青衣祖師梅蘭芳博士，其劇藝之所以能風靡中外朝野，固然是唱做已達爐火純青，但其扮相的秀麗脫俗也是主因；目前在港的青衣花衫名角梅硯生，藝術造詣甚深，但票房記錄卻每下愈沉者，就是扮相等退步的緣故。

現在，再來讓我們欣賞國劇的唱詞，一定會使你讚賞，請看：

「水殿風來秋氣緊，月照宮門第幾層，十二欄杆俱憑盡，獨步虛廊夜深沉；紅顏空有亡國恨，何年再會意中人……」（西施）

「我這裏拾翠羽且簪雲鬢，我這裏採明珠且綴衣襟。桂旗且將芳體蔭，免他旭日射衣紋，齊舞翩躚成雁陣，輕移蓮步踏波行；翩若驚鴻來照影，宛似神龍戲海濱，倚徙徬徨心無定，看神光離合乍陽陰……」（洛神）

「羽扇綸巾，四輪車，快以風雲；陰陽反掌定乾坤，保漢家，兩代賢臣。」
（失街亭諸葛亮唸）

「萬里巡行路途窮，看雲山，亂愁交迸，長空孤雁添悲鳴，無邊落木響秋聲，嘆淒涼，萬種離情。」（馬薨坡唐明皇唸）

「弟兄分別十五春，鐵石人兒也淚淋，聞聽得老娘來到北郡，因此上，巧改扮，黑夜裏探望娘親。」

（四郎探母）

「……………」

以上所舉，不過百分之一，由此我們今可以窺見，國劇的唱詞和白口不僅如詩如畫，而且聲韻鏗鏘，自然勾勒出該劇中人的地位與學養，近來本省的歌仔戲也逐漸注意到唱詞唸白的改善，應該是受國劇的影響很大。

對於國劇的品評，有人喜歡聽，有人喜歡看，前者閉目押板，細品細評，真是如啜美酒，如飲香茗，這些人大都是中年以上的「老戲迷」。後者睜大眼睛，全神貫注，舞臺上的火爆動作一點也不願放過，這些人可以說是屬於初入道的「少年」，因此我們可以說先有領會才有品評，品評以「細嚼緩嚥」為佳，也才會「回味无穷」。

——選自王鼎定文集，歐陽子為其筆名

編輯後語

王鼎定

由於本館擴大推行國劇藝術活動，舉辦定時（每週六）定點（本館）的國劇欣賞，而致國劇的熱度在本館昇高，在社會發光；因此有許多觀眾便希望本館借此機會，進一步為國劇人口加強服務，盼能透過文字、圖片，介紹一些國劇的基本知識。這當然是一個極為我們「認同」的建議。於是張館長俊傑先生責成本人繼藝術教育叢書之一：「成長的喜悅」（話劇類）問世之後，編輯現在這本藝術教育叢書之二：「認識國劇」的小冊。也許這本小冊很膚淺，但至少可以充作一般國劇同好，步上國劇旅途時的良伴和導遊。這本冊子不是皇皇巨著，亦不是學術專著，而是國劇方面的一般知識的介紹；雖然有些資料是耳熟能詳，有些是一知半解，有些是未窺堂奧，但我們還是作週到的顧慮，儘量使它能夠深入淺出，雅俗共賞，在認識國劇的層面上，要求做到「認識」的功效。

非常感謝菊人先生的主稿，自第三頁至第一七七頁作品他不計稿酬，但求服務國劇人口的胸懷，令人欽敬感佩，本書的內容，當然不可能完全是創作，而有一小部份圖文乃是選輯自其它零星國劇刊物的傳統流傳資料，如果對於這一小部份提供流傳的推廣傳統資料，本書有取選不週之處，還請有關編者原宥。好在本書為純教育推廣之用，應是值得鼓勵的。

謹此，對於所有成全本書出版的朋友，申致最虔誠的謝忱。





淨 習稱「大花臉」，在國劇中，凡是勾花臉的角色都稱「淨」。無論忠奸善惡，都是性格強烈超乎常人，並以外形誇張的臉譜和誇大的動作來表現象徵意義，烘托人物形象，使觀眾一接觸立即有強烈感受。約可區分數種：正淨、副淨、武淨三類。



丑 一般人對丑角不重視，實際上，在國劇中丑行的地位都很高，按表演型態而言，滑稽詼諧逗趣，是貫串全劇的靈魂人物。身份、年齡都不拘。大致區分為：文丑、方巾丑、武丑、彩旦、丑婆子等五類。丑又稱「小花臉」、「三花臉」。



生 在國劇中只要不勾臉的男性角色，都算是「生」角。依據人物的身份、年齡、性格區分為老生、小生、武生、紅生四類。



旦 在國劇中女角都稱之為「旦」角。依據年齡、性格、身份大致區分為：青衣、花旦、花衫、武旦、刀馬旦、老旦等六類。西施為「青衣」戲。青衣多半扮演端莊善良的青年或中年女子，「唱」是最專精的技藝，只要是以唱為主的正派女子皆可歸入青衣這一行。

認識國劇

				
李光玉	邵珮瑜	徐 露	崔富芝	楊傳英
				
翁中芹	楊蓮英	古愛蓮	唐文華	朱陸豪
				
劉海苑	王復容	張安平	高惠蘭	齊復強
				
汪勝光	吳陸君	廖苑芬	李寶春	李金棠
				
吳劍虹	趙復芬	嚴蘭靜	馬玉琪	謝景莘



藝術教育叢書之一
認識國劇

發行人·張俊傑

總編輯·王鼎定

助理編輯·吳兆琦、楊淑惠、曾宗浩

主稿者·孫奕材

審閱者·王靜芝、徐文光

總務·薛衍信

會計·劉金定

發行所·國立台灣藝術教育館

地址·台北市南海路四十七號

電話·(〇二)三一七五五〇

承印廠商·輝聯印刷事業有限公司

中華民國八十一年元月出版