

浅谈京剧青衣表演艺术

李佳（辽宁省沈阳师范大学戏剧艺术学院 110034）

摘要：青衣是京剧百花园中最灿烂夺目的一朵奇葩，以其委婉动人的唱腔和细腻婉转的表演深受观众的欢迎，在整个京剧占有重要地位。本文对京剧青衣的艺术特色和艺术家的成就进行了阐述和回顾。

关键词：京剧；青衣；表演；特色

一、京剧青衣的艺术特色

京剧有生、旦、净、丑四大行当，每个行当中又有细密的分支。扮演女性人物的称为“旦”，细分为正旦、花旦、贴旦、彩旦、刀马旦、武旦、老旦等。正旦，又叫青衣，因传统剧目中所扮人物大都穿青色或黑色衣裙而得名。

青衣表演上的特点是以唱工为主，动作幅度比较小，行动比较稳重。京剧青衣重唱功，韵味浓厚、风格鲜明、声情并茂、流派明显。青衣又名“正旦”，在京剧的“旦”行里，居于最重要的地位，因此才叫“正旦”（又有“大青衣”之称。）青衣扮演的都是贤妻良母、贞妇烈女等端庄正派、性格善良的人物，年龄一般是由青年到中年。如《白蛇传》最后的一折《祭塔》、《二进宫》里的李艳妃、《三娘教子》里的王春娥、《贺后骂殿》里的贺后、《红鬃烈马》里的王宝钏、《汾河湾》里的柳迎春、《六月雪》里的窦娥、《五龙祚》里的李三娘、《大保国》里的李艳妃、《铡美案》里的秦香莲、《宇宙锋》里的赵艳容、《别宫·祭江》里的孙尚香、《春秋配》里的姜秋莲、《法门寺》里的宋巧姣、《浣纱记》里的浣纱女等。与此同时，许多京剧表演艺术家，或以青衣为主，或兼演青衣，为我们留下了非常宝贵的青衣表演艺术经验与艺术财富。

二、京剧青衣的艺术成就

京剧最早的青衣演员，当推时小福（1846—1900），名

庆，字琴香，江苏吴县人。

“天下第一青衣”时小福12岁随父母来京，后入四喜班名旦郑秀兰之“馥堂”，从徐阿福习昆



图1-1《三娘教子》剧照

旦兼皮黄青衣。他的嗓音高亢嘹亮，略欠圆润。他的唱腔是私淑于胡喜禄，吐字发音真切，极富情韵，但仍不脱徽调味道，唱法属阳刚性质。《三娘教子》（如图1-1）《桑园会》《六月雪》等戏，均为青衣主唱剧目。有“天下第一青衣”之誉。时小福善演悲剧，也善于用水袖的功夫来表达剧中人物的性格和心情。他以演青衣唱工戏为主，很少演花旦

戏。晚年兼演小生。时小福的代表作有《阳关折柳》《小宴》《彩楼配》《三娘教子》《桑园会》《二进宫》《汾河湾》《武家坡》《探寒窑》《祭塔》《南天门》等。时小福并能兼演小生，反串小生戏有《孝感天》中的共叔段，《雁门关》中的杨八郎等。他与程长庚、张二奎、卢胜奎、杨月楼、谭鑫培、徐小香、梅巧玲、余紫云、郝兰田、朱莲芬、刘赶三、杨鸣玉等一起，并称“同（治）光（绪）十三绝”。时小福肯于传艺，弟子颇多，均以“仙”字排名，其中梅兰芳的开蒙老师吴菱仙，就是他的得意弟子。

将京剧旦行与整个京剧表演推向艺术高峰的，是世人皆知的“四大名旦”——梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生。

“四大名旦”皆善于演青衣戏。

梅兰芳（1894—1961），名澜，字婉华，生于北京，京剧大师，形成自己的艺术风格，世称“梅派”。梅兰芳出身于京剧世家，祖父梅巧玲为著名京剧花旦，伯父梅雨田为著名京剧琴师。他8岁学戏，11岁登台，拜陈德霖为师，擅演青衣、花旦、刀马旦各行，并同王瑶卿等一起，创出“花衫”一行。梅兰芳的表演以庄重深邃，气势非凡，简洁凝练而艺压群芳，塑造了《宇宙锋》的赵艳容；《霸王别姬》的虞姬；《贵妃醉酒》的杨玉环等一个个华美形象。最为可贵的是他不以奇特取巧，而在平淡中见神采，成为京剧旦角的楷模，被誉为一代宗师。梅兰芳不仅创造出京剧“梅派”艺术，而且以他为代表的“梅兰芳体系”成为与“斯坦尼斯拉夫斯基体系”“布莱希特体系”并称世界的“三大表演体系”，其艺术成就之高，举世瞩目。他擅演的青衣戏主要有《玉堂春》《生死恨》等。

尚小云（1900—1976），他的表演以神完气足、明快俏丽、美媚柔脆和文戏武唱为特点，他创造《汉明妃》的昭君、《福寿镜》的胡氏、《双阳公主》的公主、《摩登伽女》的钵吉帝等艺术形象，不但显示了他深厚的、文武全能的实力，而且都有标新立异之处，给人耳目清明之感。他擅演的青衣戏有《乾坤福寿镜》《二进宫》等。此外他还兼演刀马旦戏。

程砚秋（1904—1958），名艳秋，字玉霜，北京人。自幼学戏，演青衣，受师于梅兰芳。他在艺术上勇于革新创造，讲究音韵，注重四声，追求“声、情、美、水”的高度结合，并根据自己的嗓音特点，创造出一种幽咽婉转、起伏跌宕、若断若续、节奏多变的唱腔，形成独特的艺术风格，世称“程派”。程砚秋擅长演悲剧，编演过《鸳鸯冢》《荒山泪》《青霜剑》《英台抗婚》《窦娥冤》等戏，大多表演封建社会妇女的悲惨命运。他的青衣戏《武家坡》、花旦戏《闹学》、刀马旦戏《穆柯寨》、武旦戏《沈云英》、昆腔戏《思凡》和《费宫人》都给观众留下了深刻的印象。

戏曲武生表演的三境界

冉金钊 (河北省河北梆子剧院 050000)

戏曲是综合运用唱、念、做、打多种表现手段以创造舞台形象的艺术，是一种程式化的表演方式，戏曲的艺术语言多种多样。常言道“没有规矩不成方圆”，戏曲的表演也不例外。就拿戏曲武生行当来讲，从学习脚步、圆场、弓箭步、马步、山膀、起云手及手势运用的这些基本功训练，到开始学一出戏，最终进行舞台表演，这一系列过程，都必须按部就班踏踏实实一步步来，不能急于求成，这一过程是没捷径可通的。现在有一些演员的演出剧目，让观众看着总感觉不那么精彩，原因就是这些演员中基础没有砸瓷实，有的是刚学会一出戏，还没有将这出戏练熟，就忙于登台演出；再有一种就是从录像带中只学习到了前辈艺术家的“数”，自己理解不了这个人物的表演为什么要这样处理，一味跟“录”老师学习，急于求成的结果便是只有“数”没有戏，没能准确把握人物的形象特征以及相关的表演要求，表演不到位，这种演出也就经不起琢磨，不可能带给观众以更高的审美享受。

长靠武生舞台表演一般有三种境界：一是要演“准”；二是要演“美”；三是要演出“韵味”。这三种境界犹如三级跳，一跳比一跳难，最后一跳更是至关重要。这样就要求演员不仅有很好的武功，工架要优美、稳重、端庄，有气魄，而且要有一定的唱念功夫。

长靠武生舞台表演的第一种境界是要演“准”。长靠武生的圆场功要求也很高，跑起来，身上的四面靠旗必须纹丝不动，如同“水上漂”。因为要穿厚底靴，所以练圆场要下狠功夫。好演员整天都会把厚底靴穿在脚上，随时随地都要练“压腿”和“跑圆场”。厚底有一定的重量，它的底部是一层层的纸张轧制而成的，靴底有高有低，高的有3寸多，低的有2寸，一般武生采用的是2寸5左右。穿厚底靴在练腿和跑圆场的同时也在练脚下的硬功夫。因为在开打过程中，武生演员要用自己的双腿和双脚来表现马上动作，所以双脚必须能达到随心所欲，即“快而不乱”。无论是打靶子、还是做各种高难动作，都要求脚下生风、清晰可辨，这样才能充分表现出人物武艺高强的特点，才能让观众看清楚演员的“一招一式”。前辈时常说“成为一名好角儿，第一是上乘传授，第二才是个人艺术造诣”。所以教戏的老师开蒙戏是极为重要的。当年跟随张振荣老师学戏时我深有体会。他要求脸上戏与身上戏的配合，每一个动作中上身如何动、手如何缓，缓手时眼神看什么，手缓到什么地方，脚下动哪一

步，都非常讲究，非常明确。表面看来是一些程式动作，是一个技巧，当你在舞台上运用时就完全明白是为了表现人物及特定环境而设定的。老师教得清楚，学生自然就学得明白，为以后演好每一出戏打下了牢固的基础。

长靠武生舞台表演的第二种境界是要演“美”。一个武生演员，无论是长靠或短打，都要通过各种艺术手段，塑造出有血有肉的艺术形象。既是武生就不能不展示武功技巧，但所有的武功技巧，都要服从剧情和人物性格的需要，该用什么技巧就用什么技巧，要贴切自然，决不能在台上搞个人武技展示会。大家都知道著名武生表演艺术家厉慧良先生，从小练得一身过硬的基本功，技艺超群，把武功技巧安排得恰到好处。所以我们欣赏他的每一出戏，都觉得既有技、又有艺，而他的技巧完全是服从艺术需要而设计的。他演《长坂坡》表现出了赵云的“忠”与“勇”；他演《一箭仇》准确揭示出史文恭奸诈虚伪的人格；他演《艳阳楼》则把高登那横行千里、不可一世的酒色之徒，刻画得入木三分。现在我们只能在影像资料中欣赏他塑造的每一个栩栩如生的鲜活人物。

长靠武生舞台表演的最高境界是要演出“韵味”。张振荣老师时常教导我武生的表演要做的“意到技随、形开神现”。他在教我《挑滑车》中“挑车”一场戏时，强调高宠每挑一辆车时内心活动是不一样的，眼神也就不一样。见到头一辆车，高宠不知道是什么东西，这时有一个看大枪的“戏”，这样的细节表演是让观众读懂高宠内心的语言“有这杆枪我什么都不怕”。看到前辈艺术家演出《挑滑车》时“挑车”一场戏重点放在演戏上，眼神与身段配合完美至极。现在有的演员唱这出戏，不重视肢体语言、眼神运用对人物内心的表现，就想着拿“摔叉”等技巧讨好观众，这也就不是高宠了，只是在舞台上卖艺。所以演出就不会给观众留下深刻的印象。老艺术家们常说这些演员一句话“跟不会一样”，话糙理不糙。因为一个演员在舞台上表演塑造角色时观众是可以通过这出戏看出这个演员是否受到过老师精心指导以及演员自身的刻苦磨练的。

要想成为一名优秀的武生演员，塑造出生动形象的人物特征，还要注重文戏方面的积累，在“唱”“念”方面多下功夫，否则难以达到“武戏文唱”的境界。戏曲表演艺术是以高超的技术和灵活多变的方式来刻画不同类型人物的。这就需要演员在舞台下千锤百炼、反复琢磨体会、内外双修，生动地展现剧中人物，把艺术精品奉献给观众。

擅演闺门旦、花旦、刀马旦等，也擅演青衣戏，代表剧目有《玉堂春》《钗头凤》《杜十娘》等，荀派特色十分突出。

参考文献：

- [1]齐易.端庄俊美声悠扬——京剧中的青衣.当代人.2009.04.
- [2]韩婉琪.京剧青衣表演艺术浅论.戏剧文学.2004.10