

前年岁末，在上海三山会馆举办的第四届中国京剧节京剧文化艺术收藏展上，有一件展品引起了众人的兴趣。它就是尘封已久、不为人识的“京剧旦角足跷”。这件物品的藏主杨韶荣，并非京剧文物的收藏家，而是专事收藏、研究“三寸金莲”之类绣花小鞋的专家。由此可见，京剧“跷功”艺术与中国封建社会的缠足民俗之间有千丝万缕的联系。

缠足之俗，通常认为自南唐始。据元代陶宗仪《辍耕录·缠足》中引《道山新闻》所述，李后主令宫嫔娘以帛绕脚，使纤小作新月状，舞于六尺金莲花之上，有“凌波翩然”之姿，后人皆以为美，于是纷纷效之。

众所周知，艺术是以现实生活为蓝本构建的，戏曲当不例外。缠足之习也通过摹仿保留于戏中，渐渐发展成“跷功”绝技。由于“跷功”来源于女子缠足之风，而缠足之风又鲜见于其他国家，因此“跷功”堪称世界唯一，是绝无仅有的了。另外，“跷功”被誉为“天下独绝”的另一原因，还在于它是一门高难度的旦角表演特技。

“跷功”亦称“跷工”、“踩跷”，它使用的特殊表演工具名“足跷”，也叫“跷板”，分“硬跷”和“软跷”两种。“硬跷”多为硬木制成，仿照莲足形状，下端前尖后圆，中间脚心处呈弓形，有的在木足跟部用一铜箍紧紧箍住，起加固作用。上段有一木柄，称为“托足板”，长度一般视演员脚的大小定，宽约二寸，两、三分厚薄，向上斜行呈牛舌状，样子略似鞋拔。此外用于系缚的附件是白布跷带，有五、六尺长。

根据使用对象的不同，“足跷”又分为“文跷”和“武跷”两种。“文跷”用于花旦文戏，鞋底长度约10厘米，“托足板”与“跷”的下部并不是垂直的，而是与水平面呈约75度的夹角。典型的花旦跷功戏有《铁弓

缘》、《战宛城》、《乌龙院》、《大劈棺》、《小放牛》、《小上坟》、《双合印》、《辛安驿》、《花田错》、《阴阳河》、《卖胭脂》、《十二红》、《拾玉镯》、《翠屏山》、《遗翠花》、《游龙戏凤》、《挑帘裁衣》等。

“武跷”则用于武旦、刀马旦的武戏，大小略小于“文跷”，坡度也较“文跷”小，主要是为了武打表演的方便。绑跷完成后，通常还要在外绑一道约7米长、3厘米宽的夹带以确保牢固。“武跷”代表剧目有《儿女英雄传》、《盗仙草》、《无底洞》、《金山寺》、《青石山》、《泗州城》、《王大娘补缸》等。

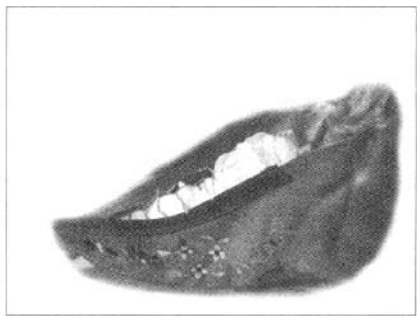
“软跷”的出现较“硬跷”晚，大约在二十世纪三四十年代。据齐如山《国剧艺术汇考》认为，“实始自



■ 荀慧生饰演的侠女十三妹

跷功漫说(上)

□吴峰嵘 包晓蓉



■ 软跷实物图(杨韶荣提供)

北平某票友，因他不能踩跷，创出此法，几等于高跟鞋。”基本形制是由四五层布缀纳，内置软木鞋垫，后跟可达10厘米，钉在鞋底之上，斜度约30度。鞋帮上有双排鞋眼，将鞋带穿过系紧，后跟有两根约1米长、3厘米宽的白布跷带。踩跷方法犹如踩高跟鞋。“改良跷”是“软跷”的改良品，鞋底小于“软跷”，但大于“硬跷”，鞋跟高于“软跷”。

“足跷”的穿戴方法很特别。“踩硬跷”时，演员的脚掌前部踩在“跷足”之上，而剩下的脚掌中后部全放在“托足板”之上，用白布跷带缠紧扎牢。“托足板”应略短于脚掌，这样可以扣紧，不会松散。“绑跷”定型之后，演员趾端顶住“跷足”，足面与腿胫骨的正面垂直，脚后跟不外露。最后，在“跷”外穿上特制的袜和绣花缎面的“弓鞋”，套好裤腿儿。演出时，演员穿着肥大的灯笼彩裤遮盖真脚，露出跷鞋，宛若“三寸金莲”无异。

“跷功”的起源已难确考。据清代蕊珠旧史（杨懋建）的《梦华琐簿》记载，“闻老辈言，歌楼梳水头，踮高跷二三事，皆魏三作俑，前此无之。故一登场，观者叹为得未曾有，倾倒一时。”

魏三即魏长生，系乾隆年间秦腔花旦，1779年至1780年曾进京演出。据安乐山樵（吴长元）在《燕兰小谱》中描述，魏长生“昔在双庆部，以《滚楼》一出奔走……一时歌楼观客如堵”。他可能是最早将“跷功”传入京城的艺人。安乐山樵言：“友人云，京旦之装小脚者，昔时不过数出……自魏三擅名之后，无不以小脚登场。”这说明，京剧“跷功”的出现与魏长生的作用密不可分。“跷功”迅速盛行开来，除昆腔不许用以外，由梆子班到皮黄班，一时呈现出“蹈跷竞胜，坠髻争妍，如火如荼，目不暇给，风气一新”的景象。（见于小铁笛道人《日下看花记》）

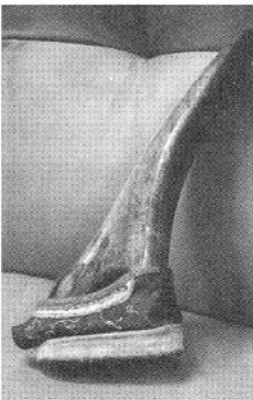
在京剧“跷功”成形之前，已有徽剧、梆子等花部戏曲使用“跷功”演戏了。蒲剧艺人王存才曾有一件珍贵的“足跷”遗物存世，世称“存才跷”。据杨焕育《珍贵的戏曲文物“存才跷”》一文所述，“存才跷”为红绣

花鞋，内裹槐木芯，长95毫米，正好是“三寸金莲”。其鞋尖5毫米，跷高178毫米，槐木芯呈梯形，宽38毫米，长46毫米。下部旋成小脚状，直径27毫米，圆柱穿过鞋底，上扣铁环，坚固耐磨，芯内垫棉花，外有白花布裹脚，长200毫米，裹脚带上系绑带两条，连在芯内，各长170毫米。这副“足跷”是由永济虹光蒲剧团箱馆王进才的母亲制作，由王进才保存，现藏于河东博物馆戏曲文物展厅内，被认为是京剧“足跷”的前身。

民间缠足习俗对于大众的文艺审美观念产生了巨大的影响，以至于演艺界也刮起了“小脚”风暴。《清代声色志》载有一个极端的例子：乾隆末年，有一个名叫胡么四的男伶为扮女角，自小学艺起便自缠其足。流风所向，旧时科班的师傅在教戏课徒时无不教授“跷功”。

不过，要练就一身了得“跷功”，非吃大苦不成。“四大名旦”之一荀慧生就擅长“跷功”。他七岁开始练幼功，初时着跷倚墙而立，后练习扶墙行走，腿、腰、背部渐渐由胀到酸，由酸到痛，慢慢失去知觉，涕泪俱下。直到快要晕倒，才被准许下跷。练站立不仅在平地，还要站在砖上，从砖的平面，到大侧面，再到小侧面循序渐进，时间长度也从点一寸香逐渐增加到一炷香，这，被称作“耗跷”。到后来训练更为艰难，要练高台“耗跷”，桌凳相叠，上立青砖，好似杂技表演一般。“耗跷”初期，腿常会由于疲乏酸痛而弯曲，师傅便将一段两端带有芒刺的苕帚断柄，绑在荀的腿腕处，稍一弯曲便被刺得皮破血流。久而久之，练出来的身段自然就挺拔袅娜了。“耗跷”完毕，并不能立即休息，还需搓腿，并由两人架着跑“圆场”，直到双脚恢复知觉方止。这是因为若不将经络活动畅通，血瘀于双腿可能导致残废。

“耗跷”阶段过后，便要练习“走跷”、“跑跷”以及走“花梆子”等更为复杂的综合动作。“跷步”也不



■ 硬跷实物图(杨韶荣提供)

仅仅是“常步”和“跑步”了，还包括“侧步”、“碾步”、“碎步”、“倒步”、“围步”（龙摆步）等等。由于荀慧生冬练三九，夏练三伏，千锤百炼才造就了踩跷表演翩若惊鸿、宛若游龙、飘飘欲仙、婀娜动人的舞台身段。