



2015 届硕士学位论文

晋剧丑角的艺术研究

作者姓名	杨斐冉
指导教师	谢玉辉研究员
学科专业	戏剧与影视学
研究方向	地方戏曲史研究
培养单位	文学院
学习年限	2012 年 9 月至 2015 年 6 月

二〇一五年六月

山西大学

2015 届硕士学位论文

晋剧丑角的艺术研究

作者姓名	杨斐冉
指导教师	谢玉辉研究员
学科专业	戏剧与影视学
研究方向	地方戏曲史研究
培养单位	文学院
学习年限	2012 年 9 月至 2015 年 6 月

二〇一五年六月

Thesis for Master's degree, Shanxi University, 2015

Study on Jinju clown's artistic

Student Name	Fei-ran Yang
Supervisor	Researcher.Yu-hui Xie
Major	Drama and Movie Studies
Specialty	the study of local opera history
Department	College of Liberal Arts
Research Duration	2012.09-2015.06

June, 2015

目 录

中文摘要.....	I
ABSTRACT.....	II
引 言.....	1
一、选题的目的与意义.....	1
二、目前的研究现状.....	2
第一章 晋剧丑角的历史渊源.....	4
1.1 俳优的出现.....	4
1.1.1 先秦倡优.....	4
1.1.2 唐代俳优.....	5
1.2 宋金杂剧——副净、副末.....	5
1.3 宋代南戏——丑角.....	6
1.4 晋剧丑角的形成.....	6
1.4.1 晋剧丑角的形成初期.....	6
1.4.2 晋剧丑角的发展成熟.....	8
第二章 晋剧丑角的类型及丑角人物形象.....	9
2.1 晋剧丑角种类.....	9
2.1.1 袍带丑.....	10
2.1.2 茶衣丑.....	11
2.1.3 巾子丑.....	12
2.1.4 武丑.....	12
2.1.5 老丑.....	12
2.1.6 丑婆.....	13
2.1.7 方巾丑.....	13
2.1.8 娃娃丑.....	13
2.2 晋剧丑角代表剧目概述.....	14
2.2.1 传统晋剧中主要的丑角人物形象.....	14
2.2.2 晋剧新编剧目及丑角形象.....	22
第三章 晋剧丑角的艺术特色.....	29
3.1 唱腔艺术.....	29

3.1.1 唱腔特点.....	29
3.1.2 经典表演唱段.....	30
3.2 念白语言特点.....	32
3.2.1 语言口语化、方言化.....	32
3.2.2 儿童式的语言.....	33
3.3 表演动作.....	35
3.3.1 特技动作.....	35
3.3.2 道具动作.....	35
第四章 关于晋剧丑角艺人的传承与演出概况.....	37
4.1 晋剧清朝、民国时期丑角.....	37
4.2 现代晋剧丑角.....	37
4.3 晋剧名丑——姬荣生.....	37
4.3.1 代表剧目及饰演人物.....	37
4.3.2 丑角艺术原则.....	45
结 语.....	49
参考文献.....	52
附 录.....	54
攻读学位期间取得的研究成果.....	71
致 谢.....	72
个人简况及联系方式.....	73
承 诺 书.....	74
学位论文使用授权声明.....	75

Contents

Chinese Abstract	I
ABSTRACT	II
Introduction	1
一、 The purpose and significance of topics.....	1
二、 The present situation of the research.....	3
Chapter 1 the historical origin of Jinju clown	4
1.1 Comedians appeared.....	4
1.1.1 The pre Qin's comedians.....	4
1.1.2 Comedians in the Tang Dynasty.....	5
1.2 Song Jin assisting deputy at the end.....	5
1.3 Drama -- the clown.....	6
1.4 Jinju clown.....	6
1.4.1 The formation of Jinju clown.....	6
1.4.2 The mature stage of Jinju clown.....	8
Chapter 2 The types of Jinju clown and figures	9
2.1 The types of Jinju clown.....	9
2.1.1 Official clown.....	10
2.1.2 Tea garment clown.....	11
2.1.3 Young towel clown.....	12
2.1.4 skill in acrobatics in Clown.....	12
2.1.5 The old clown.....	12
2.1.6 The ugly clown.....	13
2.1.7 Old towel clown.....	13
2.1.8 The children clown.....	13
2.2 The figures of clown.....	14
2.2.1 The traditional Jinju.....	15
2.2.2 The new Jinju plays.....	22
Chapter 3 The art characteristics	29
3.1 The singing of art.....	29

3.1.1 The features singing.....	29
3.1.2 The outstanding aria.....	30
3.2 The speaking of art.....	32
3.2.1 spoken dialect.....	32
3.2.2 take no offense at a child's babble.....	33
3.3 The acting.....	35
3.3.1 special effects.....	35
3.3.2 stage property of acting.....	35
Chapter 4 Inheritance and repertory of Jinju clowns.....	37
4.1 Qing Dynasty/ min period Jinju Harlequin old artist.....	37
4.2 summary of Jinju clown entertainer.....	37
4.3 The famous Jinju clown.....	37
4.3.1 The representative plays and feat.....	37
4.3.2 The art principle.....	45
Conclusion.....	48
References.....	51
Appendix.....	53
Research achievements.....	69
Appreciation.....	70
Personal profiles.....	71
Letter of commitment.....	72
Authorzation statement.....	73

中文摘要

晋剧作为山西省地方剧种之一，形成于山西省晋中一带，故被称之为“山西中路梆子”。晋剧与蒲州梆子、北路梆子、上党梆子合称为“山西四大梆子”。晋剧的形成虽然晚于蒲州梆子、北路梆子，但是从艺术上讲，晋剧既保留了蒲州梆子、北路梆子两路梆子慷慨激昂的艺术特色，又具备着自身的婉约细腻的风格。它既适合表现大气磅礴的场面，又适合表演幽默风趣的情景。晋剧的角色行当分为红、黑、生、旦、丑，晋剧丑角行当的表演艺术，有着深厚悠久的历史，体现着浓厚的山西当地的生活气息，有着广泛的群众基础。晋剧丑角艺术在传承与发展的过程中不断地汲取了其它行当的有效养分，随着无数代晋剧丑角文艺工作者对其表演艺术的革新、深化、提升，逐渐形成了今天功夫多样化等艺术特点的表演形式，这些对于今天晋剧丑角艺术有着特殊的贡献。

本文基于前人对于丑角的研究成果，结合自身多方面的考察，采用多种研究方法，如比较法，比较晋剧与秦腔、豫剧、京剧的一些剧目和丑角形象的异同点，如深入调查，采访了晋剧名丑姬荣生，如归纳法，对于晋剧丑角做了类型归纳法，等等诸如此类的方法，便于对晋剧丑角的类型、主要的人物形象、艺术特色进行了深入细致的研究。使得晋剧丑角的表现艺术特点更加鲜明清晰的呈现出来。笔者进行以上的研究的目的第一是为了让今天的人们尤其是山西省当地人们对于晋剧丑角有更加全面的认识，第二是为了从晋剧丑角身上找出晋剧未来发展的方向。

关键词：晋剧丑角；表演艺术；丑角类型；姬荣生

ABSTRACT

Jinju is one of local operas in Shanxi province, and it is also called "Shanxi Middle Road Bangzi ", which originated from Jinzhong area. Jinju, Puzhou Bangzi, North Bangzi and Shangdang Bangzi constitute "Shanxi four bangzi". Jinju retains the other operas' impassioned artistic features and maintains its own graceful style. It is suitable for the performance of the grand and magnificent scene, and also humorous scene. Jinju's role business is divided into Red, Black, Sheng, Female role, Clown. The performing arts of clownish role in Jinju have a long and profound history a broad mass base, which deeply reflect the local cultures and ways of life, having a wide range of mass base. in the process of inheritance and development, the clown art of Jinju learns continuously from the other roles' effective nutrient. Along with countless generations of Jinju clown art workers' effort on the performing arts, Jinju is gradually formed diversified artistic features in Kung Fu performance, which is a special contribution.

The paper, which based on the previous research on the clown and my own study in many aspects, use a variety of methods, such as the way of doing comparisons, to compare the similarities and differences of clown role in different operas; such as the interview investigation method, to interview famous Jinju clown actor Rongsheng Ji. Such as induction, To gather and categorize the Jinju clown. The methods are helpful to realize thorough study on the Jinju clown's types, characters and artistic features. My study will provide a vivid presentation for the art characteristic of Jinju clown. The main purpose of the research is to provide a comprehensive understanding of Jinju clown, and the second objective of the paper is to find a new direction for Jinju.

Key words: Jinju clown; The performing arts; clown types; Rongsheng Ji

引 言

一、选题的目的与意义

中国戏曲在其漫长的历史发展中起起伏伏，曾有过辉煌也有过暗淡。但毋庸置疑的是，戏曲舞台不仅仅是中国的社会剪影，而且浓缩了中国人民的悲欢离合。在历史相当长的时期中，她作为“第一娱乐”存在着，上至达官贵人，下至贫苦大众都以观戏为乐趣。

山西戏曲艺术，历史久远，在中国戏曲史上占据有不容忽视的位置，被誉为“中国戏曲的摇篮”。山西地区的剧种繁多，据统计全省有大小剧种五十三个。其中历史最古老的是晋南一带的“锣鼓杂戏”、晋北地区的“赛戏”以及晋东南地区的“对子戏”。除此之外，最重要的要数山西梆子剧种。山西的四大梆子——蒲州梆子、中路梆子、北路梆子、上党梆子的形成是山西戏曲史上的一次重大变革。这种板腔体声腔剧种深深植根于广大群众之中，受到群众的普遍喜爱。四大梆子的存在，对于其它戏曲剧种的形成与发展有着很大影响。

晋剧，作为一种中国古典的民族审美文化形态，既受着近百年来社会世事的震颤，又受着现代各种娱乐文化的冲击；既受着来自四面八方的各大优秀剧种的“前后夹击”，又不可避免地承受着以西方世界为参照的现代文化的检视。今天，它的发展变得艰涩难行，前面似乎有着一座座难以逾越的崇山峻岭在等着它。曾经的辉煌已经变成难以窥视的过去。随着大众传播的兴起，晋剧的受众已呈递减的趋势发展，特别是对于今天的大多数国人尤其是山西本地的青少年来说，晋剧仿佛已经恍如隔世，这样一个文化局势似乎有些不容乐观，对此，我们不能止于作一种情绪化的褒贬，而是着眼于现状作一种理性的审视。我们不能不对晋剧的历史与现状给出一个基本的判断，不能不对此思考与晋剧有关的许多问题：如何能够让这样一个文化遗产“起死回生”？如何能够使之成为青少年观众喜闻乐见的观听艺术？如何能够让人们在百忙之中以观看晋剧为休闲娱乐？如何能够让晋剧的文化渗透到我们日常生活中？如何能够在社会的发展与时代的进程中代代相承，口口相传？究竟什么才能成为晋剧的救赎？一方面是有识之士大力倡导，一方面是政府到民间的努力振兴，然而，晋剧却越来越受到冷落。诸如此类问题的回答不能不涉及到晋剧的内部原因，不能不涉及到对晋剧角色行当的审美文化功能的考察，不能不考虑晋剧的未来发展与今天观众喜好的联系。这涉及到易经的“持经达变”。保持晋剧的经典的东西，来改善其他部分来适应于现在观众的，适当地投其所好。

每个人都爱看喜剧，尤其是今天的人，喜欢它带来的轻松愉悦。对于今天的观戏人，一出戏最吸引他们的地方不在于生角的器宇轩昂，不在于旦角的婀娜多姿，而在于丑角的诙谐可爱。客观的讲，看完一出戏，带给观众的深刻印象就是丑角的插科打诨的表演。即使一个不爱戏曲的人，却很容易被丑角制造的笑料逗得前仰后合。所有丑角对于戏曲的未来发展何等重要。

晋剧中的丑角行当在晋剧的发展壮大过程中也充当着重要的角色，晋剧的丑角艺术是一个急待开发的“富矿”。相比生、旦等行当，丑角的能量很大，它既可以扮演反面人物，也可以充当正面角色，无论是王公大臣、富家子弟，还是贩夫走卒、三教九流都有丑角的表演空间。丑角是观众喜爱的戏曲行当，它的插科打诨、嬉笑怒骂，皆成文章，在供人一乐的同时，也对社会现实中不合理的现象能做到入木三分的鞭挞和批判，给人以启示。正所谓“无边笑哈哈，不觉泪纷纷”。这不仅仅是丑角表现生活现实的能力，也是它表现真、善、美的深刻之处。

晋剧丑角在发展的过程中呈现出多姿多彩的艺术风格，有许许多多的老一辈艺术家为晋剧丑角艺术做出了贡献，也从一定程度上促进了晋剧的发展。

本课题的主要内容主要包括以下四个方面：

- 1、 通过历史考证丑角的起源与发展，对晋剧丑角的渊源进行了全面的、深度的梳理与研究。
- 2、 对于晋剧丑角的分类和晋剧中出现的丑角人物形象做了细致分析和汇总。
- 3、 从丑角的唱、念、做等方面，对晋剧丑角进行艺术特色分析。
- 4、 对于从古至今的晋剧丑角艺人的名单做一个梳理汇总，然后对于晋剧名丑姬荣生的丑角艺术做一个详细研究。

鉴于前人对晋剧丑角基本未做深入研究，那么对于晋剧丑角尽可能全面的、多角度的、深入的进行梳理与研究，则可以有助于为晋剧的传承发展研究添砖加瓦。

二、目前的研究现状

国内对于生、旦等行当的艺术研究的文章和书籍较多，对于丑角的艺术研究有所忽略。有对某一地方戏曲中的丑角进行研究、有从丑角服饰方面进行阐述、有从古典戏曲丑角的文化内涵与喜剧精神联系当代喜剧的缺失与丑角的异化现象、亦有从美学方面来探究丑角。除此之外，有关丑角的片段研究性的文章有几十篇，有某一地方剧种丑角特色的论证，如《试谈越剧丑角的行当特色》、《赣南采茶戏丑角表

演艺术研究》等，有对丑角舞台表演特征进行论述的文章，如《戏曲丑角的舞台特征和舞台功能》、《论解戏曲文丑舞台笑法和笑功》等，有从服饰、脸谱身段来研究丑角，如《秦腔丑角身段之美》等，有从美学方面来论述丑角，如《中国戏曲丑角审美论》、《论戏曲丑角的美学精神》、《美从丑中生——浅谈饰演丑角对美的感受》、《浅析“丑”的艺术形象的审美价值》等。

从以上文献资料的搜集可以发现，对于丑角的多个角度都有涉及研究，但没有发现有关于晋剧丑角的研究性文章，所以有必要从多个角度对于晋剧丑角进行深入探究，从中找到晋剧传承与发展的新思路。

第一章 晋剧丑角的历史渊源

戏曲中的各类行当的出现都是经过一定的历史发展才逐渐形成的，晋剧丑角的诞生绝对不是偶然，它的出现有其历史的必然性，是伴随着中国五千年文明的历史不断地发展前进。今天晋剧丑角的很多程式化动作都是不断地吸收历史漫长时期中各种伎艺中的表演技巧，总之，它是在历史积淀的过程中诞生的。所以对于晋剧丑角艺术研究，需要疏通一条丑角历史的发展脉络，笔者通过收集书籍资料发现丑角的正式诞生是经历了秦汉倡优——唐参军——苍鹞——宋金副净、副末，到了南戏才正式出现。

1.1 俳优的出现

对于丑角的研究首先避免不了对于俳优的了解，俳优的出现有其深刻的成因条件。任何事物历史发展到一定阶段势必会发生质变，所以当奴隶制取代原始氏族公社以后，社会为了满足奴隶主日益膨胀的对于娱乐生活的欲望，逐渐地形成了歌舞奴隶和优戏奴隶的专门职业分工，这就是女乐与优人的出现。女乐是由女巫歌舞演化而来的，优人则是由专供帝王国君声色之娱、调笑戏弄的身体发育不足者——侏儒转变而来的。他们的出现为气氛严肃的宫廷带来了开心的种子。在宫廷中，很多大臣们对于国君的某些做法不敢苟同，可是即使想要进谏，可是因为进谏的形式无法律保障，随意进谏很有可能会带来生命之忧。于是在政治斗争中，优的出现很快地缓解了这一矛盾，他们其实起到一种沟通的作用，在大臣和国主之君架起了一座桥梁。俳优以滑稽调笑为主，说话少有禁忌，即使说错话也不会受到惩罚，由于优人大多出身微贱，身份低下，他们不会对于当权者构成政治上的威胁，所以他们会毫无约束地表述自己的见解想法。

1.1.1 先秦倡优

远古时期对于倡优有许多不同的称谓，如倡、俳、伶、侏儒、弄人等等。倡优是通过表演来供人调笑取乐，他们主要是用滑稽搞笑的语言去逗弄别人，还有不可或缺的歌舞表演。为什么这类人被称作倡优，除此之外为什么又被赋予这么多称谓，其实已经在许慎的《说文解字》中有所解释：“优——倡也。倡——乐也。乐——五声八音总名。俳——戏也。伶——弄也。弄——玩也”^②倡优拥有这样的称呼其实也算是名副其实。秦代以前的优戏表演戏剧化程度不强，主要是通过戏谑的语言，运用谐音、夸张、归谬等手段处理谈话素本。到了秦代时期，优戏的发展又高了一个

^② 汉·许慎，说文解字，九州出版社，2001年，第463页

阶段，这个时期的优不仅仅是作为喜剧演员介入到戏剧情境，也作为政治中的话语者与当权者进行对话，体现了重要的角色功能。

1.1.2 唐代俳优

优戏发展到唐代时在唐玄宗的大力提倡下已经发展到了一个新的水平，从宫廷到民间已经能经常看到优戏的演出。到了唐代，社会逐渐安定下来，生产力也繁荣起来，贵族们也更加趋于享乐主义，于是这些被大量集中起来的艺术在技巧上也就得到了提高。这个时期的俳优已从先秦时期简单的语言艺术转向了具有丰富表演的舞台艺术。这个时期优戏的表演内容已经趋向于社会类型化，俳优的种类是按其表现人物的社会阶层和职业进行区分的。如（唐）段安节《乐府杂录》中谈到俳优时将优分成“弄参军”、“弄假妇人”、“弄婆罗门”；另一种是按剧目所隶属乐部分类的，如（宋）陈旸《乐书》卷一八八“胡部·杂乐”引《乐府杂录》说：“唐胡部，乐有……戏有参军、婆罗门。”^③除此之外，还有一种分类法，是按照表现内容将唐代优戏集中归纳，可以分为“弄参军”、“弄假官”、“弄孔子”、“弄假妇人”、“弄婆罗门”、“弄神鬼”、“弄三教”、“弄痴大”。

1.2 宋金杂剧——副净、副末

唐、五代参军、苍鹞、弄痴大等发展到宋金时期就被副净、副末取代了。在宋杂剧中，副净、副末的重要性甚至大于净和末，王国维在《宋元戏曲史》里说过：“宋戏剧中净、末二色，反不如副净、副末之著也……副净、副末二色，为古剧中最重之脚色，无不可也。”^④可见副净和副末具有很高的地位。副净就相当于唐参军，副末相当于唐代的苍鹞，在《辍耕录》有记载：“副净古谓之参军，副末古谓之苍鹞，鹞能击禽鸟，末可打副净。”明初朱权《太和正音谱》称副净为“献笑供谄者”，意思是副净是供人调笑取乐的角色，而副末是与副净一样起到供人娱乐的作用，副净的特点是装疯卖傻，副末就对之进行语言上的调侃逗乐，副净与副末在宋金杂剧里构成一对滑稽角色，互相配合，共同营构滑稽场景，灌圃耐得翁在《都城纪胜》说：“副净色发乔，副末色打诨。”发乔的意思是，作愚谬之态，以供嘲讽；而打诨，则是“益发挥之以成一笑柄也”。副净的形象的滑稽怪异在一些文献里都有记载，例如汤舜民《新建勾栏教坊求赞》说：“副净色腆器庞、张怪脸、发乔科……立木形骸与世违。”^⑤这则记录是说副净在脸面上、形体上都表现出滑稽搞笑来。元代南戏剧本

^③（宋）陈旸.乐书，上海古籍出版社，1984年，第198页

^④王国维，宋元戏曲史，中华书局，2010年，第73页

^⑤全元散曲下册，中华书局，1964年，第1494页

《错立身》第十二出【调笑令】说副净的本事：“我这鬻体，不查梨，格样全学贾校尉。趋抢、嘴脸天生会，偏宜抹土搽灰。打一声哨子响半日，脸上则涂抹粉墨。”

总结所有历史文献资料，副净的装扮表演有如下特征：第一，用墨、粉涂抹颜面。《太和正音谱》所谓“傅粉墨者谓之靛”。第二，他们常常将拇指、食指放入口中打唿哨。第三，他们的动作大多都是故作不稳，如“趋抢”动作，“趋抢”一词原出自《诗经齐风猗嗟》：“巧趋抢兮。”原意为疾行走。宋元杂剧中引为奔走奉承、谄媚发嗲的意思。第四，副净常常摆“做嘴脸”的动作，指的是挤眉弄眼、龇牙咧嘴的面部表情动作。

副末和副净一样都是滑稽角色，在杂剧表演中主要的职责是“打诨”，其打诨的方式有两种，一是常常于副净装疯卖傻的时候在一旁用语言来对之进行调侃，一是在一段精心构设的表演之后，运用聪敏、幽默、机智伶俐的语言来点题收场。副末的表演以卖弄口舌为主，主要是以念说体现其滑稽特点。

1.3 宋代南戏——丑角

丑角的正式形成确切说应该在南戏时，根据文献记载，宋代南戏的角色分为七种行当，即生、旦、净、末、外、贴、丑。丑是一位与净一样的花面角色，在《张协状元》里关于丑的表演有很多，例如第二十七出丑扮宰相王德用，末扮堂后官：

（丑）叵耐我不把女孩儿嫁与它。（末）它也不要。（丑）才着绿衫，出东华门外，便是破荷叶。（末）只好裹着鸡头。（丑）我不把女孩儿嫁它。才裹幞头，出东华门外，多是多年阶级。（末）只难为上下。（丑）我弗把（末合）女孩儿嫁它。（丑）才系腰带，出东华门外，便是乌稍蛇。（末）说话好毒。

在第八出净与末作客商，丑扮作强盗来劫路：

（净）我怕谁？（丑走出唱）唯！不得要去！（末）尉迟间着单雄信。（净）来！你唤作劫贼！（末）莫要道着。（丑叫）林浪里五十个大汉，不得出来，我独自一个奈何它！（末）好一对儿！（净）你要对付谁？（丑）对付你！你来抵敌我。（净）你来劫我物事。（末）我也知得。这是一种比较有效的科诨表演程式，丑在戏中配合着净、末，有效地调剂冷热场子、改变舞台节奏、保持戏剧性。

1.4 晋剧丑角的形成

1.4.1 晋剧丑角的形成初期

在清嘉庆到咸丰年间，梆子戏在太原等地孕育出了一个新的剧种——山西中路梆子（晋剧）。在晋剧形成发展的初期，晋剧丑角艺术还没有形成自己的唱腔风格和

表演特色，尤其是在同治时期之前，班社的演员部分是来自南路的蒲剧演员，因为战争和交通不便，蒲剧演员很少能来到晋中，所以大部分是外来的京剧演员，他们亦被称为“黄腔”，而这些被称为“黄腔”的演员的唱腔和表演风格都不是很切合地适应晋中等地的风土民情，当地的老百姓对于他们的表演都感到陌生。直到清朝同治中后期，政治和经济发展的相对稳定和繁荣，晋剧在这个时期也相对发展起来了，出现了一些专门唱晋剧的戏班，最早的唱晋剧丑角的艺人是出自四喜班，这个班社是由榆次聂店王钺财主和王守信共同承办的，据《晋剧百年史话》记载，“管家王守信……修书平阳在南路搜罗名老艺人。平阳府庆云接信后自然不敢怠慢，当即请来当地的老艺人大嘴丑，马不停蹄在蒲州、绛州、永济按三大门（须生、正旦、花脸）、三小门（小生、小旦、三花脸）招兵买马……大嘴丑又从南路邀请来一些名角：八百黑、棒槌红、王彩生、秃红、秃丑、盖陕西、人参娃娃、一杆旗子、京二花脸、福喜喜、大碗肉、一条鱼。”由文献得知，丑角演员是从南路也就是蒲州请来，所以，这个时期丑角艺术还没有形成自己的唱腔风格和表演特色，仅仅是以“学蒲”为尚。但即使是从南路蒲地来的演员，这些演员在晋中、太原地区的长期演出、生活的过程中对于当地的熟悉程度也远远超出了他们的原籍。可以说他们为晋剧丑角的形成与发展作出了不容低估的贡献。

这个时期晋剧丑角艺术发展缓慢还有一个原因就是对于丑角艺人的轻视，这表现在丑角艺人的收入上，在《晋剧百年史话》中有记录每个行当艺人的收入表：

正红，满年铜钱一千吊。二套红，满年铜钱五百吊。

老生，满年铜钱三百吊。正生，满年铜钱六百吊。

二套生，满年铜钱三百吊。武生，满年铜钱四百吊。

小武生，满年铜钱二百吊。大花脸，满年铜钱八百吊。

二花脸，满年铜钱五百吊。零碎花脸，满年铜钱三百吊。

正旦，满年铜钱七百吊。小旦，满年铜钱七百吊。

二小旦，满年铜钱五百吊。老旦，满年铜钱二百吊。

武旦，满年铜钱四百吊。小武旦，满年铜钱二百吊。

上下手，满年铜钱二百吊。流成，满年铜钱一百吊。

小三花脸，满年铜钱一百吊。武三花脸，满年铜钱二百吊。

小武三花脸，满年铜钱一百吊。

可见，丑角（三花脸）的收入低于其他行当艺人，这样的情形不利于晋剧丑角艺人的发展壮大，更不利于晋剧丑角艺术的发展。这个时期上演的剧目大多是蒲剧

剧目，如《三搜府》、《梅绛裘》、《吉庆图》、《月明楼》、《天剑除》、《过年》、《吃盒子》等等。

到了光绪时期，本地优秀的晋剧丑角演员才初露头角，如清徐县水屯营村的福义丑，原名叫王福义；徐沟的元亨丑。到了民国时期，晋中地区的晋剧丑角演员才发展壮大，如榆次的假夜壶丑；太谷新村的大爱成，原名是尤来仓；祁县杜祖村的三夜壶等等。

1.4.2 晋剧丑角的发展成熟

新中国成立之后，在政治经济发展相对稳定的环境之下，很多晋剧剧团成立起来。到五十年代后期，太原的晋剧团几经改组后形成了分属省、市领导的两个晋剧演出团体。属于山西省管辖的有山西省晋剧一团、山西省晋剧二团；属于太原市管辖的有太原市晋剧一团、太原市晋剧二团、太原市晋剧三团、太原市清徐晋剧团。到六十年代初，除了将一、二、三晋剧团调整重组成太原市晋剧团外，太原市又组建了太原市实验晋剧团。在这样一个文化环境下，晋剧逐渐发展兴旺起来，演员们经常到北京等地演出，在演出的过程中，晋剧丑角艺人从各地也学习了很多经典的丑角戏，学成后将之移植到晋剧中，如《双下山》移植自昆曲、《喜荣归》移植自河北梆子。

第二章 晋剧丑角的类型及丑角人物形象

2.1 晋剧丑角种类

晋剧发展的初期，角色行当划分为红、黑、生、旦、丑。到了清末民初时期，晋剧已形成五大行和十五小行，五大行分为红胡子生、黑花脸、生、旦、丑。十五小行指的是正红、老生正红、大黑兼、大黑、二黑、小生、武生、娃娃生、正旦青衣、小旦、老旦、彩旦、武旦、刀马旦、文丑、武丑。这个时期对于丑角的类型划分为文丑和武丑，这只是从丑角的应工上、性质上来做的区分，据笔者研究考证，发现文丑和武丑这两个词出现时间有先后之分，文丑这个名词，在几百年前就已出现，如《樊梨花归唐》中的程咬金，各类戏中的丑相公都被称作文丑。武丑，这个名词出现时间晚于文丑，齐如山在《国剧艺术汇考》中写道：“武丑一脚，从前不但没有这个名词，且是没有这类的戏，因为从前没有现在这样的武戏。”但是因为晋剧诞生时间较晚，所以文丑和武丑这两个称谓的出现都在晋剧出现之前，晋剧形成之后就延用了这两个词来作为划分丑角的门类。在晋剧诞生之初，对于丑角门类的划分还不是很明确，常常以演员在每部戏中所担当角色的重要性和他在戏中的应工做工上来划分。比如，夜壶丑被称作大三花脸，可以得知他在戏中都扮演一些形象鲜明的丑角人物；老鼠丑就被称为二门三花脸，因为嗓音欠佳，一般扮演次要的人物形象，也有三门三花脸等一些划分。

到了今天，一般晋剧老艺人将丑角分为：袍带丑、茶衣丑、巾子丑。如果单单只有这三种类型，是无法概括晋剧中出现的所有丑角类型。对于晋剧丑角的门类划分，没有一些系统的书籍。笔者是参考川丑表演艺术家李笑非的著作《丑而不丑》一书，李笑非在书中对于川丑进行了颇为详尽的分门别类，他认为“社会在前进，川剧也在发展，川丑剧目仍然在不断增加。”随后他将丑角分为十三个门类，“襟襟丑、蟒袍丑、龙箭丑、官衣丑、褶子丑、方巾丑、烟子丑、生丑、老丑、娃娃丑、武丑、矮子丑、丑旦。”依照他的说法，笔者也认为晋剧在社会发展的大潮流中同样也在发展进步，很多新编晋剧都搬到了舞台上，丑角的种类也越来越多。笔者根据已有的影音资料研究发现，对于晋剧丑角的种类应该从人物的年龄、身份、职业、服装、装扮来划分。晋剧丑角应该分为：袍带丑、茶衣丑、巾子丑、方巾丑、武丑、丑婆、老丑、娃娃丑。其中老丑和娃娃丑是从年龄来划分，在一些地方剧种中没有将娃娃丑划分为一个单独门类，笔者在这里将之划分为单独的一类，是为了便于对晋剧丑角艺术做分析。

2.1.1 袍带丑

袍带丑，顾名思义，他们是身上穿着官袍，腰上围着玉带的丑角。“袍带”的词语含义很广，旧社会的衣冠世族都可列入其内。“袍带”是指锦袍腰带，是指古代君王和贵官的常服，泛指长袍衣带。在晋剧中。袍带丑也可称之为“官丑”，这一类型都是做官的，但其身份地位与一般的官员是有地位上的差别的，他们虽然为官，但是性格特点和一般意义上的官员是不一样的。此外，他们的服饰装扮比较特别，既不同于旦角的服装色彩淡雅，清丽脱俗，又不同于生角的服饰素雅大气，庄重严肃。他们的服装多以色彩浮艳为主，有很强的视觉冲击感，容易给人一种轻浮不庄重之感。但同时，这类型的官员多是具有喜剧性的、活泼跳脱，不拘一格的性格特征。他们的官员朝服一般比其他官员的官服都短一截，晋剧丑角老艺术家形容袍带丑的官袍说，尺寸短于一般男式官衣，专用于知县或幕宾。笔者从已有的音频影像资料研究发现，晋剧中的袍带丑的种类比较繁多，一般比较常见的袍带丑有知府县令、州府官、以及部分公卿大夫、文职官吏、太监等等，袍带丑在服饰装扮造型上的特点鲜明：穿官衣、挂玉带、穿黑靴子、带纱帽。

官衣一般有四种颜色，红色官衣在戏中是最长见的，大多数是七品左右官阶的知府县令穿戴这类的官衣，如《六月雪》中的知府、《三子争父》中的老县官，还有一部分是三品左右的朝廷大臣也穿戴红色的官衣，只不过比知府县令的袍子稍微长一些；黄色官衣在戏中也比较多见，一般是皇帝身边的太监身穿此官衣，如《汴梁图》中的太监；身穿绿色的官衣的丑角有程咬金，有些太监也会穿绿色官衣，如《大脚皇后》中的大太监；黑色官衣在晋剧中最少见，一般是品阶地位比较低的官员身着此颜色的官衣，如《血溅乌纱》中的贾仁。晋剧袍带丑的髯口都具有漫画的意味，主要有丑三髯、吊搭髯、五撮髯、一撮唇上髯、一撮搭髯。丑三髯，是晋剧丑角很常见的一种髯口，式样是三缕细长的黑须，戴这种髯口的丑角一般表示本身的胡须不多，只有为数不多的几根胡须而已，如《卖狗肉》中的皇门官刘瑜、《回龙传 八贤王坐牢》中的知府、《六月雪》中的知府、《审陈琳》中的狱官。五撮髯，分有白五撮髯和黑五撮髯，式样是三撮吊搭髯加上两腮的两撮胡须，表示胡须又粗又短，晋剧中有很多袍带丑都戴着这种胡须，如《范进中举》中的门官就戴着白五撮髯。一撮唇上髯，这种胡须的式样是在唇上长着一小撮胡须，如《火焰驹》中的苏州知府。一撮搭髯，即下颚挂着一撮长胡须。如《春草闯堂》中的胡进。

官帽基本分为三种：太监戴着太监冠，程咬金戴着侯帽，比较多见的就是乌纱帽，乌纱帽上的翅子也有区分，这些翅子的不同形状代表不同地位的官阶，知府县

令一般带圆翅纱帽、桃形翅纱帽，如《含嫣》中的胡从善。圆翅：顾名思义就是圆形的，花纹类似古代的钱币，代表着他们贪得无厌的品性。还有就是有四个翅子的官帽，这类型的官帽在晋剧中也比较常见，如《富贵图》中的藏昂，主要是为了加强喜剧效果，更是为了突出他们丑恶的嘴脸。

在长期的艺术实践中，晋剧的袍带丑在装扮上日渐精细化，在做工上也形成了相对完整的表演程式，注意舞台台步身段的表意性，在帽翅功、眉眼、膝步、晃步、甚至摔步上都日渐精进。

笔者在研究袍带丑的过程中，发现对于程咬金的丑角分类比较模糊不确切，有些人将之归于袍带丑，有些人将之划分为老丑一类，笔者认为程咬金这一形象既可以是袍带丑，亦可以是老丑，因为如果根据服装身份来说，程咬金就是袍带丑，如果根据年龄举止来说，程咬金也可以是老丑。在《薛丁山征西》的第二本“磨盘山”一戏中就是老丑的形象。

晋剧中有一类袍带丑，他们往往因为一些机缘巧合的事件一下子从平民一跃成为官员，如《斩皇袍》中的韩龙就是因为妹妹的关系而成为国舅；《卖狗肉》中的李尤儿因为党母的关系而成为皇上的并肩王；《麟骨床》中的牛二也是因为投靠了有权势的人家而成为小知府；《渭水河》中的武吉也是因为姜太公的关系成为官员。

2.1.2 茶衣丑

在晋剧中，茶衣丑是以服装来分类的一类丑角，用民间话说，“茶衣”就是用蓝布做的短衣，是普通老百姓的劳动服。在晋剧中，茶衣丑代表着社会底层的小人物，如店小二、商贩、农民、乞丐、盗贼、贩夫走卒等等。晋剧中的茶衣丑扮演的角色数量众多，他们有的好逸恶劳、贪图便宜的小人；有的是忠厚老实、热情善良的好人。他们都是生活在底层的小人物，不但形象个性鲜明，而且造型丰富多样，从角色类型来看，有衙役、公差、侍从，如《游龟山》中的侍从；也有手艺人、店家，如《烂柯山下》中的张屠夫和泥瓦匠、《卖狗肉》中的李尤儿。他们一般穿戴深蓝色短衣，腰上围着布裙，布裙一般是白色的，茶衣丑的帽子样式简单，有几种类型：一种是大檐草帽，如《渭水河》中的武吉；一种是和尚僧帽，如《双下山》的小和尚。从面部化妆上来讲，一般茶衣丑都在脸上涂有豆腐块，但有一种茶衣丑比较特别，就是脸上没有涂抹豆腐块，而仅仅在脸颊上涂抹一些红色胭脂，如《出水清莲》中的王安，《傅山进京》中的朱二，这类丑角一般是地痞无赖、品行不端的人，他们很少有唱，都是以念为主，重在插科打诨。另外，晋剧中有些和尚僧人的人物形象也是茶衣丑来表演，他们往往只在鼻梁上涂白，身着和尚僧袍，脖子上戴着一串佛

珠，应工繁重，如《双下山》中的本元和尚。

2.1.3 巾子丑

晋剧中的巾子丑相当于京剧中的“邪僻丑”和川剧中的“褶子丑”，这类型的丑角在晋剧中最为常见，主要扮演胸无点墨、不学无术、行为不端的纨绔子弟，角色数量繁多。他们的服装颜色以浓墨重彩为显著特点，服饰的纹样色彩花哨浮艳，和其它服装色彩相对比会带来一种强烈的视觉冲击之感。巾子丑的服饰颜色以红色、碧色、青色为主，我国古代民间将这些颜色定义为“贱色”。在戏曲中，巾子丑的衣服有一个特定的称谓——褶子，他们穿着这类型的服饰在一定程度上代表着他们的个性——轻浮、随便。齐如山在《国剧艺术汇考》中写道：“褶子在戏中，乃最随便之服……绿软褶子，亦为衬衣，丑公子亦常穿”^⑥。绿软褶子在晋剧中的很多剧目中都有，如《六月雪》中张驴儿。穿红软褶子的巾子丑在晋剧中也有很多，如《游龟山》中的卢世宽、《金麒麟》中的宦门公子。巾子丑的帽子类似小生的帽子，但不同的是他们的帽子上插有一对耳朵，颜色和衣服的颜色一样都炫目刺眼。巾子丑在演出实践中，加入并融合了其他行当的一些表演技巧，如水袖功，只是巾子丑将之借鉴过来进行了一些改革创新，《丑配》中的朱陶在一场中就使用了水袖功，一手扶着肚子，颤步倒退到椅子旁，然后踉跄倒地，臀部在地上停留一秒后身子再翻一下，袖子就甩到身后。丑角老艺术家姬荣生将帽翅功引入了丑角的表演中，然后运用到了巾子丑中。

2.1.4 武丑

武丑是以功法程式和服装穿戴来划分的一个丑角类型，其特点是身着打手衣服，脚上穿着打手的鞋子，地上翻滚、空中腾跃，动作都非常灵活，这类丑角，以念白清晰、声音响脆、铿锵有力见长，性格上机警灵动、足智多谋、又善戏谑，举止活泼跳脱。如《三岔口》中的刘利华、《双罗衫》中的陶大。

2.1.5 老丑

老丑是以角色年龄为标准来划分的一个晋剧丑角类别，是指年纪相对大的、性格比较滑稽的男性角色，从扮相上看，老丑的脸谱与其他丑角不太一样，他们的脸上一般不画豆腐块，而是画螃蟹脸或者菊花形，主要是表现脸上布满皱纹褶子。他们的服装可以是侍卫衣、可以是褶子服、可以是渔夫衣等等，他们的胡须多是白色吊搭髯，多戴毡帽，但他们的毡帽不同于茶衣丑的蓝、红毡帽。晋剧中的老丑扮演的人物形象很多，如《空城计》中的老军、《舍饭》中的老兵、《法门寺》中的刘公道、《大脚皇后》中的御医、《东宫扫雪》中的土地公公等等。在晋剧中，有些年纪

^⑥ 齐如山，国剧艺术汇考，辽宁教育出版社，1998年，第147页

老的袍带丑也被归类于老丑中，如《三子争父》中的老知府、《范进中举》中的门官。他们的姿态多是佝偻着背，走起路来颤颤巍巍，表现出来耳聋眼花的老态。这类丑角的性格大部分是好人，同情并帮助弱势群体，如帮助苏三的崇公道；也有老丑是势力眼、爱贪小便宜、倚老卖老的形象，如《喜荣归》中的老崔平；还有一类是喜好钱财但也同情弱者，如《范进中举》中的门官，他收取富家子弟的钱财，但却没收范进的钱，反过来还资助给他一些钱；至于迫害无辜人的只有《法门寺》的刘公道。

2.1.6 丑婆

丑婆，也可称作丑旦，年龄在五十岁上下的人，对于“婆”字，字典里的解释是，年老的妇女，老太婆。从这些解释看，都是指上了年纪的妇女。丑婆和彩旦往往被人混为一谈，其实二者有区别，彩旦年龄比较小，多是生于官宦之家。所以两者的差异显而易见。关于丑婆的形象一般是由男性丑角来扮演，也有女性来扮演的。笔者经过研究发现，晋剧中的这类角色比较不常见，只有《拾玉镯》中的刘媒婆和《牧羊圈》里的姑妈这两部戏。

2.1.7 方巾丑

方巾丑就是形容旧社会具有丑角性格的各类文人，在这里，笔者将之单独归为一类是有依据的，在晋剧中除了袍带丑、巾子丑、茶衣丑之外，有很大一类就是方巾丑，这类型的丑角扮演的主要是刑房书吏、私塾先生、随军参谋、教读老师等人物形象。他们扮演的角色年龄跨度比较大，既有青年，也有中老年，晋剧中多数是中年的方巾丑，他们的身段姿态多是佝偻着背，但表现出一种文人的迂腐气，站立时两只袖子要相互交叉在肚子前面，一般都挂着髯口，在说话时或者听别人讲话时往往故作姿态地捋胡须，一般他们的眼睛被画成三角眼，总是挤眉弄眼，表现出几分奸相，在鼻梁颧骨上涂三角形形状的豆腐块，头戴书吏巾，身穿褶子服，腰上系着丝绦。他们一般是旧社会中官宦门第中豢养的一些幕僚、谋士，这些人往往擅长察言观色、阿谀奉承，奸诈滑头，如《群英会》中的蒋干、《打渔杀家》中的郭先生、《骨肉冤家》中的张舅爷。

2.1.8 娃娃丑

这类丑角在戏中多扮演顽皮可爱、言行活泼的年轻年轻男孩，在晋剧中有专门的服装穿戴，有点类似娃娃生的装扮，但两者还是有很大的区别，娃娃丑有的头上梳两个小辫，有的在头后面扎一个朝天辫，或者在额头前吊着一撮头发，画白鼻梁。笔者将娃娃丑归于一个单独门类，是有充足的理由和依据做支撑，在晋剧中出现了

一些娃娃丑应工的剧目和饰演的鲜活灵动的形象，如《汉宫秋月》中的春喜、如《巴尔思御史》中的小小。这里面的小小的面部上并没有画白鼻梁，为什么要被归为娃娃丑一类，而没有将之划分为娃娃生，也是有依据的。在进行论文准备过程中，笔者曾采访过晋剧名丑姬荣生老师，姬老师说，《巴尔思御史》里的饰演小小和门官的演员都是他的学生，对于这出戏的排练，姬老师也不断地指导这两个学生，在戏中，小小的行为举动恰恰就是丑角的插科打诨，一举一动，笑料百出，此外，这个小小是有智障的娃娃，表现的非常愚笨但又不失可爱。所以将之归类为娃娃丑。

2.2 晋剧丑角代表剧目概述

据不完全统计，在民国时期以前，至少留存有 800 多个晋剧传统剧目，然而到了民国时期，在太原上演的主要剧目只剩下不到十分之一。晋剧中原有的功架戏、穷生戏、花脸应工戏以及丑角戏的剧目上演越来越少，总体处于被冷落趋势，而唱工戏、生旦戏、神怪戏和连台本戏则成了这一时期舞台上常演剧目类型。时至今日，晋剧中的很多优秀剧目遗失了不少，尤其是某些丑角戏，我们今天已经观赏不到了，现在我们看到的很大一部分丑角戏都是从其他剧种移植过来的。

自 2006 年 5 月 20 日，晋剧经国务院批准列入第一批国家级非物质文化遗产名录，晋剧在各级政府和文化部门的重视、扶持和保护下，许多晋剧传统剧目被留存下来，包括很多丑角戏的剧目也保存了下来，除此之外，还有许多新编剧目也呈现到了晋剧舞台上。丑角在晋剧表现元素里占据着重要的位置，是最有观众缘的行当之一。在晋剧中，丑角的戏份比重不大，上百部晋剧有一半以上都是以生、旦、净为主的戏，丑角在其中总是饰演一些小角色、小人物。虽然是小角色，但所反映的生活面广，人物多种多样，有高阶官员、有宫中太监、有知府县官、有纨绔子弟、有市井无赖、有纯朴百姓、有腐朽老儿等等人物形象。

经过对已有的影音音频资料的研究总结，笔者发现如今在晋剧舞台上仍然上演的剧目中有丑角的戏大约有一百二十七部，传统晋剧大约有一百一十七部，新编晋剧有十部左右。其中丑角担当主要职责的大约有六十多部，大多数是传统晋剧的折子戏，而且有许多都是移植的其他剧种，如《双下山》是移植的北方昆曲剧目《双下山》，《十五贯》也是 60 年前从昆曲移植过来的经典剧目。笔者统计了一下其中有两个以上的丑角人物形象的晋剧剧目大约有五十部；

2.2.1 传统晋剧中主要的丑角人物形象

随着晋剧的发展。晋剧中的一些人物形象也发生了一些改变，有些原来丑角扮

演的，现在改由其他行当扮演，或者原来其他行当的戏，现在由丑角扮演。笔者查阅了山西省地方志编纂的《山西戏曲概览》一书，发现《双罗衫》一戏中原本有一个丑角人物杨辣嘴，今天的版本却删了这个角色，陶大这个人物原本是须生扮演，今天的戏中是由丑角扮演。

晋剧丑角艺术家塑造了无数个生动活泼的丑角形象，传统晋剧中的丑角形象有：知府县令、纨绔子弟、平民百姓、家丁侍卫、老军小军、家院门官、太监等等。除了这几类，还有其他一些形象，只是这几种类型在晋剧中出现频率比较高。在晋剧中，塑造了一大批有代表性的丑角形象，有李尤儿、穆瓜、朱陶、淘气、老崔平、卜积德、丁郎、卢世宽、花儿等等。（见表格 2.1）

A 李尤儿

李尤儿是晋剧中比较经典的丑角人物形象，他是《卖狗肉》的丑角形象。现如今已经有很多新编现代戏、新编晋剧都是以他为原型改编，已经成了广为流传的经典故事。最近的一部新编晋剧《永寿图》就是以李尤儿为原型编创的。《卖狗肉》讲述的是李尤儿在去卖狗肉的途中遇到了遭受党道抛弃的党母，然后将之领回家中当做自己的母亲来赡养，最后因为党母的关系而成为了并肩王。

在《卖狗肉》中，李尤儿这个形象可以说是贯穿整个戏，应该说是个主要人物，笔者以晋剧丑角表演艺术家武树义饰演的李尤儿为代表做了细致分析，从服饰装扮上来说：头上戴着红色毡帽，穿着带有黑色绣花领子的蓝色布衣，腰上围着白色布裙，脸上揉红，在两眼之间到脸颊、鼻子上涂白粉，下嘴唇涂上白粉，看起来有些滑稽可笑，显得有些憨厚愚笨。从性格上来说，他是一个有些愚笨的人，不会算账，当买肉人问他要五斤狗肉时，他一下子犯了难，数着指头算“一斤是八十，二斤是二八一百六，三斤是三八二百四，五斤，五七六八二七六五二百五，我李尤儿卖了回肉，我就没有一下卖过五斤，我就算不了这五斤的帐，这，那边厢坐的我家妈妈，我妈还算不了这五斤肉多少钱吗？”动作表情非常滑稽可笑。他也胆小怕事，稀里糊涂中揭了榜文，官差带他到公堂上，向他索要宝物时，他以为是要砍他头，于是又是磕头又是哭爹喊娘，“妈妈呀，这可捅下大乱子了，还得见见包相爷见见包相爷，哎呀呀，我的妈妈呀大大呀，霎时间就要割去我这‘西瓜’呀，高兴的我说，揭了榜文做两天大官，碰上包相爷问我要宝贝，我哪里来的这宝贝。”他亦向往名利，于是在献宝之后即将成为官时，立即有模有样地摆起了官架子，把毡帽一扔，走起了官员的四方步。

B 穆瓜

穆瓜是《辕门斩子》中的形象，这个剧目在好多剧种中都有上演，但在穆瓜形象刻画上，至今还没有一个剧种能超越晋剧的。笔者在研究比较京剧、秦腔、豫剧中的穆瓜形象，发现京剧中的穆瓜是有些“老气”、秦腔中的穆瓜是“霸气”、豫剧中的穆瓜是“野气”。对于穆瓜的形象刻画最有特色的是晋剧，晋剧中的穆瓜是“鬼气”，从穆瓜的身份地位、所处的环境和年龄来分析，晋剧对于穆瓜的塑造是最恰到好处的。

可以说穆瓜是晋剧艺术的一大特色，当然穆瓜不仅仅在《辕门斩子》中的形象，在《三关点帅》、《点帅破阵》里都有穆瓜。他的装扮在晋剧中是独一无二的。他戴着一顶有着一根长长翎羽的黑色圆顶硬壳帽子，穿着半袖黄色箭衣，露着两只胳膊，青彩裤，白布袜，皂隶鞋，手里常常拿着一根马鞭。穆瓜比较活泼灵动，具有着跳脱的个性特征，笔者经过对比研究一些演员扮演的形象发现，一般是身材比较瘦小的、个子有些低的，脸型较小的演员比较适合饰演穆瓜这个形象。穆瓜的形象最深入人心的表演应该是《穆瓜辕门哭姑父》的一段：

穆瓜： 罢了姑父啊。（喂喂喂喂……）（拿下帽子做泼水状）

有穆瓜跪辕门哭声姑夫（呀嗨嗨嗨呀呀呀嗨嗨呀么呀么姑夫啊）。（拿下帽子做泼水状）

穆柯寨你招了我的姑姑（呀呀呀呀嗨）。

回营来你的（呀）父（哗啦啦）冲冲大怒（嗨嗨嗨……）。

推出了辕门外要斩姑父（呀么呀么呀嗨）。

你如今一死方才罢了。

留下了（嗨嗨嗨嗨）我姑姑她是个少年的寡妇（嘿嘿）没人照顾。

穆瓜唱的激昂高亢、抑扬顿挫、铿锵有力，唱出了穆瓜的“鬼里鬼气”。

C 花儿

花儿是晋剧《八件衣》（嫁衣案）中的丑角形象，秦腔也有这个戏。但这两个剧种的花儿形象有所不同，从服饰装扮上来说，秦腔中的花儿是个乞丐，身上穿着补丁衣服，腰上挂着讨饭的碗，手里拿着长棍子，肩上扛着自己的小布包。与秦腔不同的是，晋剧中花儿不是乞丐，平时还打点小工赚钱糊口，他的服饰是普通茶衣丑的装扮，腰上挂着葫芦形状的酒瓶。因为这两个剧种的地域差异，秦腔中花儿一出场是说的是快板，而晋剧花儿是唱了一段《花儿天生苦来就》：

花儿苦来天生就，

无家可归多自由。

一不盗 二不偷，

打个短工糊糊口。
人穷也爱交朋友，
热闹场合广应酬。
今日里周家庆大寿，
请一台大戏贺千秋，
头一折唱的空城计，
第二折唱的黄鹤楼，
第三折唱的桑园会，
第四折唱的反徐州，
看完戏，我喝寿酒，
喝的我浑身醉悠悠。
夜深沉，独自走，
晚风吹来冷飕飕。
星月交辉如白昼，
高兴了我唱两句自乐悠悠

D 卢世宽

卢世宽是晋剧《蝴蝶杯·游龟山》中的形象，秦腔中也有这个人物形象，两个剧种的卢公子形象非常相似，都是纨绔子弟，装扮也比较类似，使用的道具也一样，都是拿着一把扇子，一个椅子，身边几个侍卫，其中一个侍卫也是丑角扮演。

E 胡进

胡进是晋剧《春草闯堂》里的形象，京剧和秦腔中也有此形象。笔者研究比较这几个剧种的戏，发现如果从胡进的人物塑造上，秦腔和晋剧基本相似。但也有细微的差别，秦腔中胡知府是穿的蓝色袍带衣，晋剧中是红色袍带衣。在“跑轿”一场戏中，两个剧种基本一致，都是一场笑料百出的闹剧，胡知府让春草丫鬟坐上轿子，自己走着，边走边唱：“为保乌纱帽，一心往高攀，哪怕旁人论长短，不聋不哑难做官……”唱词是一样的，但程式化舞蹈动作不一样，秦腔是甩两只袖子，晋剧是甩一只袖子。在京剧中，对于这个形象没有做主要刻画，只是一笔带过。

F 丁郎

丁郎是《打渔杀家》里的形象，京剧和晋剧中比较有代表性的丑角形象。从形象来说，两个都是家丁的扮相，但也有细微的差别，京剧中丁郎穿的是一般家丁的服饰，黑帽子，黑白相间的衣服晋剧中的丁郎头上戴着假发圆顶帽，身上穿着红黑

相间的丝质衣服。

G 胡山

胡山晋剧《屠夫状元》中的形象，胡山这个形象和《卖狗肉》中李尤儿的形象相似，都是老实本分的底层人，都是因为帮助了一个孤寡老人而做了官。

胡山就代表着一类大孝大爱的底层小人物，他们有着自己的价值观、有着评判善恶是非的一套理论，有着高尚的情操，是值得现在的人们学习的道德楷模。

H 朱陶

朱陶是晋剧折子戏《丑配》里的形象，而这部戏是移植的京剧《凤还巢》。晋剧将之移植过来后改成了折子戏，成了晋剧中比较有代表性的丑角戏。

表 2.1 传统晋剧剧目的丑角人物形象

剧目	角色	角色	角色
《六月雪》	张驴儿	公堂知府	侍从
《屠夫状元》	老军	小军	店小二
《辕门斩子》	穆瓜		
《双罗衫》	陶大	杨辣嘴（原来版本中有这个角色）	
《春草闯堂》	胡进（知府）	吴独	
《四郎探母》	辽国武将肖天佐	辽国武将肖天佑	
《双官诰》	钱一善		
《斩皇袍》	国舅韩龙	王成太监	
《三子争父》	不孝子卜积德	老知府	
《哑女告状》	门官		
《三岔口》	刘利华（武丑）		
《四进士》	三品官员	刘二混	衙门捕差
《八珍汤》	官员常天保		
《群英会》	蒋干		
《汴梁图》	御前太监		
《金麒麟》	官宦公子		
《法门寺》	刘公道		

《三关点帅》	穆瓜		
《哑女告状》	老门官		
《打渔杀家》	丁郎	郭先生	
《丑配》	朱陶	小儿	宾相
《双下山》	本元小和尚		
《喜荣归》	老崔平		
《卖狗肉》	刘伯通	李尤儿	买肉人
《凤台关》	陆双成		
《凤仪亭》	李儒（官员）	陈大人	
《骨肉冤家》	张舅爷		
《含嫣》	胡从善		
《花烛恨》	沈松		
《空城计》	老军	小军	
《麟骨床》	牛二		
《拾玉镯》	刘媒婆		
《铡赵王》	谋吏		
《东宫扫雪》	张道凌土地公公	太监	
《朱元璋斩婿》	刘唐（官员）	县令	
《玉堂春》	崇公道	沈彦林	
《游龟山》	卢世宽	侍从	
《柜中缘》	淘气	公差甲	公差乙
《芦花》	李氏父亲		
《回龙传》	衙役	县令	
《卷席筒》	仓娃		
《清风亭》	地方		
《狸猫换太子·审陈琳》	范中华	牢官	
《狸猫换太子·审郭槐》	宁总管		
《狸猫换太子·审寇珠》	秦风	宁总管	
《算粮登殿》	太监		
《百岁挂帅》	王辉大臣		

《牧羊圈》	宋成	差役	宋成姑妈（丑婆）
《王莽篡位》	太监		
《御碑记》	杨潢		
《龙头拐》	太监	老相国	
《春江月》	柳二	门官	
《古井奇案》	太监		
《唐太宗嫁女》	老家院		
《状元打更》	小家奴	衙役	
《女忠孝》	师爷	小郎	
《游西湖》	小家奴		
《出水清莲》	王安		
《莲花庵》	王三		
《金沙滩》	哈喇达		
《卖油郎与花魁女》	钱公子	郭原	
《真假牡丹》	龟帅		
《打金枝》	万年红	太监	
《三审潘仁美》	兵吏		
《赵氏孤儿》（八义图）	晋灵公		
《范进中举》	门官	考生甲	考生乙
《富贵图》	李云	藏昂	
《火焰驹》	黄亮		
《胭脂河》	老院公		
《舍饭》	老军	小军	
《金水桥》	红衣太监	黄衣太监	老院公
《渭水河》	武吉		
《杨门女将》	王辉大臣		
《玉带传奇》	太监		
《三请樊梨花》	程咬金		
《三击掌》	老院公		
《杨八姐游春》	刘豹		

《走雪山》	兵丁		
《卧虎令》	路人甲		
《陈三两爬堂》	官府衙役		
《花打朝》	程咬金	苏龙	
《李三妹挂帅》	马三保（武丑）		
《五女拜寿》	大女婿	二女婿	
《血溅乌纱》	贾仁知府		
《血手印》	王县令	王安	
《宝莲灯》	长耳大仙		
《王曰飞》	老军	老相国	
《白沟河》	耶律吉		
《点帅破阵》	穆瓜		
《阴阳河》	土地公公		
《相府梦》	罗文开	老相爷	
《法门寺》	刘公道		
《画龙点睛》	新丰县县令	衙役	
《哭灵堂》	太监		
《卖画劈门》	胡林（公子）	胡正（侍从）	
《劈山救母》	土地公公	秦官宝公子	书童
《三救薛仁贵·血溅宫门》	程咬金	狄官	
《三救薛仁贵·汾河湾》	程咬金	刘能发	
《书生拜将》	老军	小军	
《忤逆坟》	赖二		
《祥麟镜》	魏典		
《天水关》	马遵		
《义仆忠魂》	崔御史	老相国	
《回荆州》	吕范		
《王魁负义》	金员外		
《八件衣》	马洪	花儿	
《汉宫秋月》	春喜		

《齐王拉马》	何仁老相国		
《潘杨讼》	武将		
《乌盆记》	赵掌柜	张三老汉	
《乾坤带》	程咬金	老院公	小家院
《薛丁山征西·困锁阳》	程咬金		
《薛丁山征西·磨盘山》	程咬金		
《薛丁山征西·大破锁阳》	程咬金	巫师	
《百花点将》	太监甲	太监乙	
《樊梨花归唐》	程咬金	老守关兵	
《三姑闹婚》	总督之子	知府	
《忠报国》	小军		
《土神庙》	道人		
《十五贯》	娄阿鼠		
《孟姜女》	官爷		

2.2.2 晋剧新编剧目及丑角形象

在晋剧发展到今天，出现了很多新编晋剧，这些新编晋剧中的丑角人物形象也非常多，这些丑角形象在剧中虽然不是主角，但非常重要，丑角在戏中担当的角色越来越重要、鲜明。笔者对于这些新编晋剧中比较有特色的丑角人物形象做分析。（见表格 2.6）

A 《巴尔思御史》之小小、门官丑角形象分析

《巴尔思御史》是一出反腐倡廉题材的原创晋剧，是由梁波编写的，石玉昆导演的一出戏。这出戏讲述了山西的历史名人巴尔斯御史姚天福的故事，在某种程度上也是在宣传山西的历史文化，借古喻今，是传播正能量的一出气势磅礴的大戏。《巴尔思御史》曾获得多项奖项，在第十三届中国戏曲节上荣获中国戏剧奖、优秀剧目奖，以及第九届全国戏剧文化奖、剧目金奖等。

戏中的丑角形象主要有姚天福的幼子小小和门官这两个人物形象，编剧除了对于剧中姚天福这个主要角色做了重点刻画之外，在这两个丑角人物身上也做了很多有意而为之的塑造刻画。在这出戏中，小小的形象非常典型，从他的装扮、行为动作、言语表情上都透着憨傻，他脸颊上敷有红色粉面，浓眉圆目，身上穿着红色孩

童装，蓝色领子，袖子是粉红色，腰上系着蓝色丝绦，淡粉色裤子，脚上穿着红色鞋，走起路来迈着内八字，边走路还边提裤子，这个人物的形象有点类似姬荣生老师在《柜中缘》中扮演的淘气的形象，同样地是边走边提裤子。这些细微的形体动作揭示出了小小的个性，显示出他与其他人物的差异所在。对于门官这一形象上也做了一些特别的设计，在与姚天福的首次见面中，他是开了一半门，先是打了一个哈欠，然后将头从门缝中伸出与姚天福他们说话，语言也十分诙谐：“我家韩大人有个习惯，就是他一进浴盆就打瞌睡，这一睡就得一两个时辰……好是好了，不过他又正在服药……是滋阴壮阳补肾的保健药，嘿嘿嘿。”在他帮韩大人去给姚天福送东西的时候，说：“道道就是处事法则，这年头只有下属去孝敬上司的，哪有上司给下属送礼的，这当然奇怪，我给韩大人看门看了这么多年了，他每次的处事法则十有八九，我都能心知肚明，这次是鸡要打蛇，又不让蛇咬。”“这是做官的又一门道道，我这个七品门官虽小，但大小也是个官嘛。”这些戏谑性的语言在戏中出现频率非常多，在这里就不做一一赘述了。

这两个丑角形象为整部戏增添了许多喜剧成分，为整出戏加大了外延的空间。

(见图 2.1 和 2.2)



图 2.1 门官正探出头与姚天福说话



图 2.2 小小正在给母亲背儿歌

B 《傅山进京》之朱二丑角形象分析

《傅山进京》晋剧院新编的大型晋剧，讲述了太原的历史名人傅山的故事。这部戏是为了纪念傅山先生诞辰四百周年而精心创作的一部新编晋剧。自这出戏在舞台上上演之时起，已受到境内外媒体的广泛关注，除此之外也曾多次获奖，2007年10月，荣获第一届中国少数民族戏剧会演金奖；2007年12月18日，荣获第十届中国戏剧节优秀剧目奖；2007年12月26日，荣获中国戏曲学会奖；2008年1月，荣获山西省杏花大奖。

《傅山进京》中唯一一个具有鲜明个性的丑角形象就是朱二，在这个丑角人物的塑造上，进行了一些精心的刻画。朱二是一个市井无赖，地痞流氓，唯利是图的

底层百姓，在造型装扮上：头后面梳了一个翘尾辫，身上的衣服衣衫褴褛，在面部装扮上：与传统晋剧中丑角形象有一些不同，脸上没有画豆腐块，只是涂了一层红粉，八字眉，在右眉毛的眉尾处贴了一小块涂有黑点的白纸，三角眼，这样的造型有点类似传统晋剧《出水清莲》里的王安的形象，这一类丑角形象就涉及到笔者在前文中提到茶衣丑中的一种类型，这种不画豆腐块的丑角一般是代表晋剧中的市井无赖，喜欢投机取巧或者好赌成性等等。在整出戏中，朱二的出场只有一次，而且只有几分钟，但在这短暂的出场中，编剧却给了这个人物形象浓墨重彩的一笔，通过人物的语言动作表情将人物的个性鲜活灵动地呈现在舞台上，在与官差对话的时候，朱二的表情多样且变化很快，前一秒还是卑躬屈膝的姿态，后一秒脸色就变了，在听到有赏赐，就表现出奴才相，在索取不到傅山字画时，当即做出不满意的表情。可以看出在刻画朱二这个形象时，表情元素起到了重要的作用，法国艺术家狄德罗说过：“表情就是情感的形象……一个人有时生气，有时专心，有时爱，有时恨，有时蔑视，有时高傲，他心灵的每一个活动都表现在他的脸上，既清楚又明显。”表情有着情感的印记，代表着丑角的内心世界的变化，他们心里所想所感都要表现在脸上。正是朱二生动的表情给整出戏增添了许多喜剧效果，有了浓厚的喜剧氛围。从某种程度上来讲，对于傅山的一些了解来自于朱二这个丑角人物的语言中，傅山回到家中，朱二从桌子下面钻出来，指着傅山说：“哎呀，傅青主，皇帝请你进京，你都不肯去，哎呀你真是个书呆子。”从中可以看出来，傅山具有渊博的学识，同时具有威武不屈的民族气节。对于傅山这样有威望的德高望重的老人来说，一般人都不敢也不会对他说出这样的话，唯独朱二敢直白地说出来，就是这个丑角的意义所在。（见图 2.3）



图 2.3 朱二正和官爷说话

C 《大脚皇后》之大太监、御医丑角形象分析

《大脚皇后》是梁波创造编写的一出新编历史剧目，讲述的是朱元璋登基以后，正月十五观灯，有一个书生写了一则灯谜，谜底是“大脚皇后”，朱元璋发现以后大怒，认为这是在戏谑皇后、嘲弄皇上，于是命令侍卫将数千名的书生压入死牢。

在整个故事中，有两个丑角人物——大太监和御医，大太监和御医在戏中不是充当主要角色，但却是两个让人过目不忘的艺术典型。在人物形象刻画上，大太监带着些痞气，御医带着些愚气，这两个人的对话非常有喜剧性，有点类似今天的相声：

老御医：脾胃不和。

大太监：不和。

老御医：胃里有火。

大太监：不说。

老御医：咽喉肿痛。

大太监：也不笑啊。

两个人一问一答、一唱一和，笑料百出。(见图 2.4)



图 2.4 (左)大太监和(右)御医

D 《烂柯山下》之李老板、张屠夫、泥瓦匠丑角形象分析

《烂柯山下》是太原市晋剧艺术研究院的经典剧目，在舞台上已有近十年之久的历史，这部是根据原来的传统戏《马前泼水》重新改编过的一出新编晋剧，讲述了一对住在烂柯山下的贫贱夫妻朱买臣与崔巧凤的故事。崔巧凤一开始在许多不成器的追求者之间对朱买臣一见钟情，但是过了几年的食不果腹的苦日子后，在欲望的驱使之下，和朱买臣办了和离，几年之后，朱买臣考中科举之后，成为当朝大官，在这样的条件之下，两个人再次相遇之后，崔巧凤想要和朱买臣再续前缘，但是已经不可能了，崔巧凤在绝望的情形下选择了自杀。这部戏诠释的是人性中的劣根性、人与人之间的关系还有现如今社会中婚姻价值观的问题等等。

整部戏中共塑造了三个丑角形象，李老板、张屠夫、泥瓦匠。对于这三个形象的塑造上，剧中做了一些特别的设计，首先在社会地位上，一个是杂货店的小老板，一个是卖狗肉的张屠夫，一个是做瓦匠工作的工人，他们都是社会中最常见的社会

群体，代表着社会中某一些行业的人们，李老板代表着现如今过着优渥生活的中产阶级，张屠夫和泥瓦匠代表着社会中一大部分的平民群体，他们都是过着相对丰衣足食的日子。这些人的性格中都有丑角的成分，有着普通人的欲望，爱慕女色，贪图小便宜，喜欢投机取巧等等，这些普通人的性格在这三个丑角中都或多或少有所体现；在装扮上，李老板是有钱人的打扮，头上戴着丝绸方巾，身上穿着丝绸长袍，腰上系着丝绦腰带，脚上蹬着靴子，脸上白块形状呈菱形，倒八字眉，小三角眼，挂着八字胡须；张屠夫头上戴着尖头圆帽檐的毡帽，腰上围着白布裙，系着红腰带，脚上穿着黑色布鞋，脸上的白块面比较大，几乎覆盖了整个面部，倒八字连眉；泥瓦匠头戴蓝色裹巾，身上是深蓝色布衣，系着黑色腰带，脚上是黑色布鞋，从眼睛之间到鼻子画成三角白块形状，眉毛连在一起。从表演上来说，这三个人出场是比较喜剧性的，排着队形伴着欢快的音乐齐齐出场。他们每个人左手举着生辰八字的证明信，右手背在身后，在舞台上来回走了两圈，然后面对观众，一手举着一张纸跳舞。他们三个人的表演各具特色，其中扮演泥瓦匠的丑角运用了丑角的矮子功，扮演李老板的丑角运用了膝步。在他们的动作表演中里加入了一些新的元素，如有一个动作就有点像秧歌的舞蹈，运用到这三个丑角的表演中，突显了他们滑稽的个性，也制造了一台喜剧感极强的戏剧。

这部戏将这三个丑角形象放置到这么一出悲剧中，却丝毫没见斧凿的痕迹，却浑然天成地交融到一起，他们三个形象以一种轻松幽默的表演，融合在这部戏中，再现了一出既让人发笑的闹剧，又闪着泪光的悲剧。试想，如果没有塑造这三个丑角形象，整个戏会给人一种无以言说的沉重情感，这三个丑角的存在让这出戏有了喜剧格调和更深层次的艺术价值。（见图 2.5）



图 2.5 （左）李老板、（中）泥瓦匠和（右）张屠夫

E 《香魂女》之墩子丑角形象分析

《香魂女》是一出关于农村题材的新编现代晋剧，故事讲述了香魂淀里香油坊

老板香二嫂是个精明泼辣并且很能干的女人，她经营的香油味道醇香，远近闻名。一天，在二嫂刚把客人送走，就听说自己的傻儿子墩子看了淀边孩子们玩“娶媳妇”的游戏后，便拽住村里的姑娘环环非要与其入洞房，二嫂赶来后平息了此次风波，后来转念一想应该为墩子娶个媳妇。媒婆老五奶先后领来两个姑娘，二嫂都没相中，思前想后，觉得还是环环最理想，于是二嫂来到环环家提亲。当然环环和其父母不乐意，他们提醒二嫂环环正和金海恋爱。精明的二嫂很快将金海打发到城里，并要求他两年内不许回农村找对象。后来二嫂在适当时机巧妙地暗示所长催环环家还欠款，没过几天环环同意嫁给墩子，条件是要一万五千元的彩礼钱。在嫁给墩子后，环环一再地受到墩子犯病之后无意识的伤害，终于受不了回了娘家。

与传统晋剧中丑角形象不同的是，这出戏塑造的丑角是一个傻子，在戏中却是个关键性的人物，贯穿全剧始终，起着铺垫的作用，所有故事的发生大多是因他而起，应该说这个丑角在戏中是一个引子，在形象塑造上，他是一头锅盖头，为了突出这个形象的傻，戴了一条红领巾，走起路是踉踉跄跄，很不稳当。他虽然是一个傻子，但是和普通人一样，该有的欲望他也有，想向一般人那样娶妻生子；他虽然是一傻子，但是普通的感知力还是有的，在二嫂让他喝药的时候，他喝了一口立即吐了，在这里傻子的一跺脚一皱眉都诠释了这个形象特征，这个丑角的外型以及舞台处理基本上采用了写实模仿话剧的表演方法，但在表演上却化用了传统戏曲中的矮子功，从整体来看却丝毫没有生硬突兀之感，将墩子的内在神韵与外在形态辩证地融合在一起。观众从墩子的身上看到了现实生活中一些无奈的东西，也依稀能领略到传统晋剧丑角的艺术精髓。

F 《七奶奶闹朝》之苏龙、老家院丑角形象分析

《七奶奶闹朝》是一出新编晋剧，讲述的是瓦岗英雄后代罗通平番得胜还朝，唐王传旨加封并肩王，奸臣国舅苏定方与其妹翠花后宫娘娘密谋陷害罗通，对罗通百般刁难阻拦，并令家丁苏龙砸碎下马牌，上殿诬告罗通，皇上一怒之下，将罗通问斩。七奶奶为了救罗通，上殿与皇上澄清事实，据理力争，但皇上不予理睬，心直口快的七奶奶当朝顶撞了皇上，引出了“闹朝”一出戏。

这出戏里有两个丑角形象，苏龙和老家院。苏龙在整出戏中出场的时间很短，但却给了观众一个鲜活的、灵动的形象，一招一式很讲究程式美，他在第一场《定计陷害》中是以“骑马”的动作出场，在舞台上又是翻跟头，又是摆出将罗通拉下马的姿势。老家院在全戏中也仅仅有几分钟的出场，但这个形象却深入人心。这个形象在晋剧中比较多见，与《喜荣归》中老崔平的形象大略相似，比较风趣幽默，有

时爱装聋作哑，有些势利眼，喜欢占便宜。在七奶奶在喊他的时候，他靠在椅背上假装没听见，这一处与《喜荣归》中老崔平在椅子上假寐的情态一样。

表 2.6 新编晋剧剧目的丑角人物形象

剧目	角色	角色	角色
《巴尔思御史》	小小	门官	
《傅山进京》	朱二		
《大脚皇后》	大太监	御医	
《烂柯山下》	李老板	张屠夫	泥瓦匠
《香魂女》	墩子		
《七奶奶闹朝》	苏龙	老家院	
《永寿图》	尤二		
《蒯彻装疯》	光头小子		
《龙兴晋阳》	吕不害		
《钟馗嫁妹》	常疯	知府	
《潘金莲》	武大郎		

第三章 晋剧丑角的艺术特色

在晋剧中，丑角是最能体现山西的地方性特色，并且带有浓郁的生活气息。有老一辈的晋剧丑角艺术家说过：“艺术的生命是在表达感情的过程中诞生的。”丑角的艺术生命就是通过向观众表达它自身的喜剧性而诞生的，艺术表演的精髓就是表现人物形象，抓住人物形象的特质。晋剧的丑角通过插科打诨的调笑戏谑来表现山西人的普遍特性，抓住山西人的幽默风趣，憨厚老实，乐观热情的特点。毋庸讳言，晋剧丑角艺术在形成和发展的过程中，曾借鉴过其他剧种的优秀方面，一些丑角剧目也是移植自其他剧种的，如《双下山》是移植自北方昆曲的《双下山》。但是在发展的过程中，这些被移植过来的剧目“入乡随俗”，逐渐演变成了独具晋剧丑角自身特质的表演艺术。

晋剧丑角艺术在一辈辈的艺人改进下，积累了丰富的表演手段，在学习、传承、完善本行的表演技能外，还要学习包括红、黑、生、旦的各门功夫，学到之后将其融会贯通到丑角行当功夫之中，而且没有生搬硬套的痕迹，给人行云流水，水到渠成的感觉。

3.1 唱腔艺术

3.1.1 唱腔特点

晋剧丑角在丰富着舞台人物个性的同时，唱腔技巧也在漫长的发展过程中臻于完善。在许多剧目中，丑角的唱腔呈现高亢或婉转等多元化，时高时低，时尖利时爽脆。在丑角唱腔的板式上：晋剧唱腔调式比较单一，在表现力上也不如京剧板式的丰富多样，所以晋剧丑角在唱腔上所用到的板式比较有限，一般沿用晋剧传统的七种板式中的三种，这些板式有平板、夹板、二性。平板：亦称四股眼，是一种慢板，属于一板三眼节奏，速度最慢，旋律性最严格，既可以叙事也可以抒情，通常用于人物感情不太激烈比较平静的场合。夹板：属于一板一眼或紧三眼节奏，节奏自由，通常用于人物感情比较平和的场合，有时也可在人物感情较激烈时使用。二性：有板无眼，是晋剧中最灵活机动、使用最方便的一种板式，长于叙事，也可抒情。晋剧丑角的唱腔可依据情节和舞蹈表演动作的需要和要求，做出适当的延长或缩短的一些变化。晋剧丑角演员根据自己的嗓音条件来选择相应的板式，声带稍好一些的演员可以选择夹板，稍微差一点的就选择二性。在很多晋剧剧目中，丑角在表现自己的悲伤甚至悲苦的生活情状时都是选择唱夹板，如在《穆瓜哭姑父》中穆瓜唱“罢了姑父啊……推出辕门外要斩姑父”就用到了夹板。在《屠夫状元》中胡山

唱“我胡山哭恹惶，叫一声我的老大娘……一家人逃荒到外乡”也用到了夹板。表现了他们不可名状的悲苦心境。

从唱法上说，晋剧丑角的专用唱腔一般很少，有一个是晋剧丑角专门唱腔，是来自《吃盒子》里的【刮地风】和【扫地腔】。除此之外丑角的唱一般没有固定的模式，很多晋剧丑角艺术家丑角演员在特殊情境下会在某些唱段上吸收其他行当的唱腔，他们可以灵活借鉴须生的唱法、小生的唱法和小旦的唱法。晋剧丑角在“笑”上面为了突出自己的滑稽可笑，不可一世的情状，借鉴并融合了毛毛旦的唱法，如在《丑配》中，朱陶在“遇娘子虽然是那只见一面，只见一面（嘿嘿嘿）”这一句中的“嘿嘿嘿”就用了毛毛旦的【儿音】，这种唱法用到这里就多了一层讽刺意味，将朱陶可笑的形象表现的淋漓尽致。在《屠夫状元》中的也用到了毛毛旦的【儿音】，在《金麒麟》中宦宦公子哥唱“咱宦门公子价千金（呀么嗨嗨嗨一么嗨嘿嘿嘿）也用到了【儿音】。除此之外，也有借鉴须生的唱法，如在《丑配》中朱陶唱“娘子说的在理”就用到了丁果仙独特的二性多板唱腔。在《游龟山》中有一段唱就借鉴并融合了须生三儿生的【小生腔】和【花腔】

晋剧丑角的唱讲究韵律，一般使用到韵脚（十三辙）包括：中东、人臣、江洋、发花、梭波、遥条、由求、怀来、乜斜、言前、衣欺、姑苏、灰堆。如在《穆瓜哭姑父》中唱“有穆瓜（哗啦啦哇）跪辕门哭姑父”，“哇”就是用到了【发花】辙口，还有在《屠夫状元》中胡山唱“小茅屋（呀嚯呀嚯哇啦啦哇）赛过那金銮殿”，在这一句同样也用了【发花】辙口。

在晋剧丑角的唱法中，为了配合身份地位的特点，在唱词中加了很多虚词和衬词。如这些有机组合形成的唱腔，增添了舞蹈的生活气息，加深了地方特色。如虚词：“嗨嗨”、“啊嗨嗨”、“呀么嗨”等，这些听起来“土里土气”的语言很有种地方的韵味。

3.1.2 经典表演唱段

晋剧丑角艺术家塑造了无数个生动活泼的丑角形象，也编排了很多优秀的剧目。晋剧丑角在漫长的发展过程中，不断地进行发展改进，逐渐形成了具有自身特点的艺术规律、表演和唱腔风格。晋剧丑角在内容上贴近现实生活，在艺术上经过一辈辈艺术家的千锤百炼，使得丑角的很多唱段成为脍炙人口的经典。

A 穆瓜辕门哭姑父

相比京剧和秦腔中穆瓜的形象，晋剧中所塑造的穆瓜的形象更为鲜活、更为灵动。经典的“穆瓜辕门哭姑父”的唱段是出自晋剧《辕门斩子》中的一折。这个“哭姑

父”的经典在于“哭”的时间很长但是唱段抑扬顿挫，声音有起有伏，不会令观者感到枯燥乏味。穆瓜随着姑姑穆桂英到辕门找姑父——看到带着法绳的姑父——开始哭姑父，这个过程中，穆瓜的表情变化的很快，从笑到哭短短几秒一气呵成，表现出穆瓜的精灵古怪的个性。

穆瓜：**【夹板】**罢了姑父啊。(喂喂喂喂……)(拿下帽子做泼水状)

有穆瓜**【发花辙】**跪辕门哭声姑夫(呀嗨嗨嗨呀呀呀嗨嗨嗨呀么呀么姑夫啊)。

(拿下帽子做泼水状)

穆柯寨你招了我的姑姑(呀呀呀呀嗨)。

回营来你的(呀)父(哗啦啦)冲冲大怒(嗨嗨嗨……)。

推出了辕门外要斩姑父(呀么呀么呀嗨)。

你如今一死方才罢了。

留下了(嗨嗨嗨嗨)我姑姑她是个少年的寡妇(嘿嘿)没人照顾。

这一段唱激昂高亢，铿锵有力，唱出了穆瓜的“鬼里鬼气”，穆瓜在哭姑父的时候声音很高亢，但是并没有忽略掉“字正腔圆，声情并茂”这样一种声乐艺术共同的审美要求，在此艺术要求的基础上，晋剧丑角的唱腔也有其独特规律及个性。

B 花儿苦来天生就

这个唱段是出自晋剧《八件衣》中的一折，是晋剧丑角的唱段。

花儿：花儿苦来天生就，
无家可归多自由。
一不盗 二不偷，
打个短工糊糊口。
人穷也爱交朋友，
热闹场合广应酬。
今日里周家庆大寿，
请一台大戏贺千秋，
头一折唱的空城计，
第二折唱的黄鹤楼，
第三折唱的桑园会，
第四折唱的反徐州，
看完戏，我喝寿酒，
喝的我浑身醉悠悠。

夜深沉，独自走，
晚风吹来冷飕飕。
星月交辉如白昼，
高兴了我唱两句自乐悠悠。

C 捡柴

这个唱段出自《春秋配》中的一折。故事内容是：少女姜秋莲因为受到继母的虐待，被打发和乳娘到郊外捡柴。此剧主要是由青衣、小生、老旦等合作的传统戏。在晋剧中丑角唱的是姜秋莲的角色。

唱词：大姐，乳娘，走动着，乳娘啊。

羞答答（呀呀呀）出门来将头低下，儿的乳娘啊。（做哭装）
止不住泪珠儿点点如麻。
劝大姐（呀 哎呀哎呀嘿哎呀哎呀嘿）莫痛苦且把泪擦，
且看那荒郊外百草生芽，
奴好比未开花风吹雨打（呀么呀嘿嘿），
风吹雨打，缺少个绿叶儿遮盖奴家。
观大姐金莲小绣鞋不大，
二八女荒郊外怎检芦柴。

3.2 念白语言特点

戏曲界常说：“千斤话白四两唱”，念白在戏曲中的分量显而易见，清代戏曲理论家李渔也说：“欲观者悉其颠末，洞其幽微，单靠宾白一着”，念白在推动剧情、刻画人物、揭示心理方面都有着十分重要的作用。晋剧行当在表演上也非常注重念白的运用，它的丑角念白语言显示出与其他行当的不同之处在于以幽默科诨性的语言为喜剧性基调，丑角在晋剧中，它的插科打诨起到了烘托氛围、塑造刻画人物的作用，它的念白特点主要有如下几个方面。

3.2.1 语言口语化、方言化

每一个地方剧种的语言都带有当地特色，这里的特色有生活习惯、民间习俗、地方方言，一般来说，剧种之间最直接显露的差异就是地方方言特色，晋剧起源于山西的中部等地，带着着这一代的语言特色，这种特色在晋剧丑角中表现的最多，他们的语言活泼且真实，往往都显露着太原等地的方言特色，他们的念白语言大多数

是从老百姓日常口语中提炼来的，如《卖狗肉》中的李尤儿说：“我心强命不强，终日闹饥荒，良田和大房，卖了个一扫光，肚子里饿……不如早死完他娘，死他娘来完他娘。”这些词在日常生活中也能经常听到。再如《打渔杀家》中丁郎催讨鱼税说：“把他娘的，喝了个然乎其美，啊，……待我站在那高坡上吆喝吆喝……”这些日常世俗化的语言恰到好处地运用到了丑角身上。晋剧丑角在发展传承过程中，一直保持着太原等晋中地方的语言特色，在很多丑角的唱词念白中加入了当地土话，着重表现当地人们的民俗日常生活，抓住了太原等地区人们的风趣幽默，乐观热情，老实憨厚的特点。如《卖狗肉》中李尤儿说：“你看看，你看看，我正要说上街卖趟狗肉，她说当家的你不要走回来，给我捎点东西，我问稍什么……针线葫芦芦，你就说那针线葫芦芦，我就精明了。”在这里将“精明”说出“机迷”，这样的口语在晋剧中的很多地方都有体现，如《丑配》中宾相说：“闹了半天你还精明着哩。”这里的“精明”也说成“机迷”。晋剧丑角念白中的话语很多是山西等地广为运用的方言，一般不了解山西地方土话的人一定对晋剧丑角的语言感到陌生。

3.2.2 儿童式的语言

所谓“孩童式”就是说话做事与儿童无差异，会“童言无忌”，不经过思考，常常信口开河，说错话，话语中也透漏着调皮的语气。从他们的语言中常常能感觉到他们还保留有童心。李贽认为：“夫童心者，真心也。……夫童心者，绝假纯真，最初一念之本心也。”“童心”即真心，即最初一念。何谓是“最初一念”^⑧？就是人还没有受到世间的“道理”浸染而自然流露出的思想感情。孩童式的语言是晋剧丑角表演喜剧性的一个特点，他们通过说错话来塑造人物形象。在《花儿苦来天生就》中花儿说：“人家常说，救人一命胜造‘七斤豆腐’”，如在《卖狗肉》中李尤儿被皇上封为并肩王，与包拯的一段对话：

包拯：恭喜千岁贺喜千岁。

李尤儿：大家发财，大家发财。包相，封我的这是什么官呀？

包拯：万岁封你一字甩手并肩王，又认你为玉儿干殿下。

李尤儿：哦，一字甩手并肩王，又认玉儿干殿下。那咱俩个人谁的官大谁的官小。

包拯：千岁的官大，老臣的官小。

李尤儿：哦，我的官大，你的官小。嘿嘿，我的官大他的官小。我得再问你，比如说咱俩个人谁能管住谁啊？

包拯：千岁能管住微臣，老臣可管不了千岁。

^⑧ 李泽厚. 美学三书. 安徽文艺出版社. 1999年, 第191页

李尤儿：哎哟我的妈妈呀你看看。我还能管住他。我说这两边穿马褂别刀刀的。

这是些干什么的呀？

包拯：他们是王朝、马汉、张龙、赵虎。

李尤儿：好，让他们给千岁我虎威虎威。怎么样啊

包拯：来，你们见过千岁。

王朝等：参见千岁。

李尤儿：哎哟，大家发财大家发财。包相你快来，你这两边摆的明晃晃的，那是个什么东西呀？

包拯：那是开封的龙虎铜铡。

李尤儿：那就是龙虎铜铡？

包拯：正是。

李尤儿：抬过来借给我使唤使唤怎么样啊？

包拯：与千岁抬了过来。

李尤儿：算了吧，不要动了不要动了。

包拯：老臣前来。

李尤儿：你老人家更不敢动了。你要动一动天气就要刮大风。不敢动了，你坐下你坐下。嘿嘿，哎呀呀，这宝贝倒是好东西，有了宝贝就能做大官。你看看那天没有宝贝，包相爷瞪得那么大的眼睛。把李尤儿推下去付了铜铡。我死了死了了了没有今天了。我今天的宝贝真宝贝做了官了。我说包相咱俩个人谁的官大谁的官小，他说我的官大他的官小，我又问他一句，咱俩个人比如说谁能管的住谁，他说我还能管住他。嘿，好，我能管住你就好。我能管住你了。我今天也把你付了铜铡。对，我给咱吓唬吓唬他，我看看他的胆大呀胆小。对，吓唬吓唬他，喂，把这个黑小子退下去给我付了铜铡，

包拯：千岁。

李尤儿：起来起来，你咋了吗？

包拯：千岁你不是要斩微臣么。

李尤儿：哎呀，我是跟你逗玩玩不开了吗，起来呀。哈哈，我说我的胆够小了，还有比我小胆子的人。我说王朝马汉把那个黑小子给我推下去付了铜铡，吓得那个老头，真乃是个小胆子哟。

……

这段对话中李尤儿的每一句话都带着无知单纯，时常调皮的对答，让人啼笑皆非。类似这样的语言在晋剧丑角中时常出现，在《大脚皇后》中，老御医和太监的一段对话：

大太监：你不是总想见见皇后娘娘吗？

老御医：没错，自打我进了太医院之后，就听人家说她老人家面慈心善，为人厚道，我总想见见她老人家，可就是没有那份福气。

大太监：唉，那是娘娘她凤体安康，用不着你伺候。

老御医：今天可好了，她老人家终算是病了。

大太监：什么！你！

老御医：我掌嘴。

这种透着单纯、无知、幼稚可笑的话语，在生活中一般存在于孩童身上，运用到丑角的身上，但又没有丝毫的生硬突兀之感，却又是“言出至情，自然流露，发于性情，出乎自然。”

3.3 表演动作

在晋剧的发展中，晋剧丑角的人物形象日益多样化，情感也丰富多样，为了更形象地刻画丑角的性格、深化主题，艺术家根据每部戏的人物的性格特征不断地探索实践，根据人物的年龄、身份地位、性格特征创造出无数个经典的舞台动作，营造出了晋剧的喜剧氛围，建构喜剧节奏，晋剧丑角的表现技巧多姿多彩，独具特色，既讲究形之于外又注重动之于中，形神兼具。晋剧丑角的动作非常丰富，基本动作有将近一百多种，笔者将丑角的表演动作分为如下两类：

3.3.1 特技动作

在一些特殊情形下，因为剧情发展的需要，为了更好地将内在情感外化，常常运用一些特技，如《香魂女》中的墩子和《潘金莲》中的武大郎，这两个角色都用到了矮子功；如《含嫣》中的胡从善和《丑配》中的朱陶，两个角色运用了帽翅功；《双下山》中的小和尚运用了很多特技动作，如“耍珠子”和“叼靴过河”等等。

3.3.2 道具动作

道具动作，就是运用道具表现的动作来塑造人物的喜剧形象。道具有大道具和小道具之分，大道具是指舞台布景、门匾、椅子等等。小道具包括扇子、大印等等手里拿的。这里说的道具动作是运用小道具来表现人物的动作，晋剧丑角一般使用到的道具有扇子、酒壶。扇子也有几种类型，丑角大多数用到的道具是折扇，少部

分用到羽扇，在戏曲里，羽扇一般是诸葛亮专用的扇子，用在诸葛亮的身上就有种行云流水般的潇洒之气，在晋剧丑角中也有用到，但意味就不同了，如《回龙传》中的知府就拿着羽扇，表现的是一种故作风雅的愚蠢之态。晋剧里的袍带丑和巾子丑一般都会用到折扇，如《春草闯堂》中的胡知府、《游龟山》中的卢世宽、《丑配》中的朱陶都用到折扇。酒壶这个道具在晋剧丑角的身上也有体现，如《花儿天生苦来就》中的花儿身上就绑着酒壶、《春草闯堂》中的胡知府手里拿着酒壶，这两个人都是以醉态踉跄着出场。除了这几个道具，还有放大镜，一般老丑会用到，如《三子争父》中的老知府就用到放大镜，当为了看清卜老贵，他从怀里拿出了放大镜对着卜老贵仔细端详。除此之外，晋剧丑角还用到一些道具，无论是什么道具，都是为了起到烘托的作用，为了突出丑角的丑态。笔者在这里就不一一枚举了。

第四章 关于晋剧丑角艺人的传承与演出概况

晋剧的形成发展有萌芽期也有成熟期，晋剧丑角艺人也如此，晋剧丑角艺人也有早期和当代之分。在晋剧的发展过程中，晋剧的艺术家做出了很重要的贡献。但随着丑角艺术家对晋剧丑角的唱、念、做、打的日益精进，逐渐发展成为具有当地特色的丑角艺术。

4.1 晋剧清朝、民国时期丑角

据历史文献考证，晋剧即中路梆子源于山陕梆子，直接受蒲州梆子的影响而成为大的剧种。早期的晋剧并不强大，出自当地的艺人基本上没有，演丑角的艺人大多数是从蒲州带过来的，带着蒲州梆子的特点。即使是从蒲州来的，但是在表演的过程中、生活的过程中，他们对于晋中、太原地区的风土人情和语言习俗等方面逐渐变得熟悉。（见附录1）

4.2 现代晋剧丑角

在北方的一些省市遍布着很多晋剧团，尤其是近二、三十年山西省内成立了很多晋剧团，如山西文华晋剧院、三晋晋剧院、山西美锦贯中艺术团等等晋剧团。它们培养了一批批晋剧艺术家，很多晋剧丑角新秀在这样的文化大环境中逐渐发展壮大。发现今天晋剧丑角艺术家大多数是来自于当地，也有很多分布在全国各地，如包头、河北等等。（见附录2）

4.3 晋剧名丑——姬荣生

作为晋剧丑角的杰出代表，姬荣生以其精美的艺术创造，既显示出其丰厚的大众文化的积淀，又超越了丑角的一些固有的模式，将晋剧丑角艺术引领到了一个空前的高度。姬荣生在戏曲界被誉为“山西晋剧舞台上的卓别林”，著名的戏剧评论家郭士星曾评价说：“姬荣生为晋剧第一丑”。他不仅受到戏曲界的高度赞誉，也得到观众的追捧认可，享誉晋剧界。在丑角艺术道路上，他从不停止地探知求索，以博采众长的艺术态度成功地借鉴吸收了别的艺术家的好的方面。

4.3.1 代表剧目及饰演人物

姬荣生在从艺五、六十年的舞台生涯中，演出了许许多多的传统戏和现代戏，也指导了许多新编晋剧。他在每一部剧中刻画的人物形象都是鲜活生动的，没有雷同之处。他扮演的角色都丑而不俗，美中见雅，小角色经他的演绎都变成了大人物。在丑角这一个领域，姬荣生恰如其分地展示着他的喜剧天份，他的身上似乎都长满

了“笑”的艺术细胞，喜怒哀乐，皆在人物，唱念做舞，各尽其妙。他的戏曲艺术以达到了一定的艺术高度，具有可借鉴的美学价值。他饰演过《丑配》的朱陶、《双下山》的本无、《屠夫状元》的胡山、《含嫣》的胡知府、《春草闯堂》的胡进、《柜中缘》的淘气、《卖画劈门》的胡林。除此之外，他在现代戏中也饰演过角色，在《韩奎》中扮演的是日本小队长藤田，在《红灯记》中扮演的是日本人鸠山，无论是正面角色还是反面角色都非常深入人心。笔者通过收集整理姬荣生的音频资料，对网上能找到的剧目做了分析。

A 《含嫣》中饰演胡从善

《含嫣》应该说是姬荣生进入太原市实验晋剧院的第一部代表作。《含嫣》是由《梵王宫》戏剧改编的一个剧目，故事的背景：元朝末年，耶律速生官职三级，提为治黄河的主管官，权势越来越大，淫乐之心大增，一日见到一位叫雪梅的美妇，妄想霸为己有，但是雪梅侥幸逃脱，耶律速不肯善罢甘休，令州官胡从善效力办理，当去捉拿雪梅时，扑了空。耶律速极为恼怒，怒气之下想要杀掉胡从善，在胡的极力求饶下才免于死。于是胡从善与耶律速合谋毒计。

在晋剧中，表演的特技也可以把人物的品格、气质外化为可视的形象。其中有一场戏，胡从善去看望升官进爵的耶律速，耶律速叫侍从拿出大印来，胡从善的阿谀奉承的本性一下子显露出来，姬荣生为了很生动表现这一个性，在这处运用了帽翅功，他的视线紧盯着大印，伴着音乐边走边耍帽翅，很生动地表现出胡从善唯利是图、贪的特征。这是姬荣生首次将帽翅功引进到了丑角戏中。

B 《丑配》中饰演朱陶

《丑配》是一出晋剧折子戏。明朝末年，侍郎程浦告老还乡，他有二女，一女程雪雁，貌丑。一女程雪娥，美貌聪明。程侍郎爱雪娥如掌上明珠，欲为其择良婿——穆居易。然而夫人却让自己的亲生女儿雪雁冒名顶替去见穆居易，穆居易见其丑，误以为骗婚，连夜逃走。而垂涎雪娥已久的朱陶得知穆居易逃走，就乘机冒穆之名义来程家迎娶新娘。等到了洞房中，两人才得知都是冒名顶替。

《丑配》是一出以丑、旦为主的对手戏，是姬荣生的代表剧目之一，在戏中，他凭借着自己夸张诙谐的舞台表现，有力地塑造了一个喜好女色、胆小怕事的富家公子哥的形象。首先在服饰装扮上，姬荣生根据情境变化的需要，做了一些改进。迎娶新娘前一套服饰，娶来新娘时又是一套，等到发现两个人都被骗婚后又是一套装扮。这三套不同的服饰丰满了人物形象，烘托了朱陶在不同情境下的不同心境。在晋剧中，往往有着大段的唱，它与表演相结合，更加传神地表现着人物当时的心

境。戏中，朱陶有四次唱。迎娶新娘前的一大段唱词：

（嗯哈哈哈哈）悬灯结彩心花放，
朱陶我今日要拜花堂。
程家女本许那穆居易，
我桃僵李代做新郎。
休看我，腹内无才那丑模样。
施巧计，骗取程府的美娇娘。
只要洞房成美事，
到那时，她纵是嫦娥也难回故乡。
（啊哈哈……）

这大段的唱腔唱出了朱陶洋洋得意的心情，即使貌丑、腹内无才，但丝毫也影响不了他的自负心理。

掀新娘盖头前又一大段唱词：

为娘子我日思又夜盼，
为娘子我重病缠身难愈痊，
遇娘子虽然是那只见一面，
只见一面。
时刻想你那美貌容颜，
嫦娥美，
嫦娥见你必掩面。
天仙美，
天仙见你不下凡。
西施美，
西施只有那你一半。
娘子美，
娘子是绝代佳人女淑贤。

掀开盖头后又是一段唱词：

你的父侍郎官身荣位显，
穆居易得功后要转回还，
到那时朱陶我有何脸面。
这件事到叫我越想越难，

幸喜的刚拜堂未曾过夜，
倒不如，
送娘子回贵府另配良缘
送娘子回贵府你自配鸳鸯。

两人的心结解开时又是一段唱：

娘子她一番话讲的在理，
朱陶我虽嘴硬心也是肉长的。
都怪我不自量恶语伤你，
要公道我也该看一看自己。
洞房中照一照着菱花镜。
比起她我丑的更加出奇，
对对眼，八字眉，
酒糟鼻子，还是红眼皮，
麻子满脸，还歪着个嘴。
论模样，她配我是足足有余。
想到此，
我就该上前与她赔个礼：
我不该太自信倒把你欺，
求娘子消消火压压气，
你是我贤惠的妻子，
从今后咱们永不分离。

姬荣生其中运用了毛毛旦的【儿音】。唱“娘子她一番话讲的在理”借鉴了丁果仙在《走雪山》里的唱腔并融合了【花腔】。（见图 4.1）



图 4.1 姬荣生饰演《丑配》中的朱陶

C 《双下山》中饰演小和尚

《双下山》是一出描绘思慕世俗生活的年轻和尚和小尼姑冲破佛门戒律，各自跑下山相遇而结合的喜剧。这出戏是于昆曲传统剧目。姬荣生在丁果仙老师的带领下去学习的这出昆曲，然后将之移植到晋剧里。这出戏分为试探、惊怕、了解、结合的四部分。姬荣生将之移植到晋剧中，不是照搬照抄昆曲，而是融合地方特色，在背尼姑过河的那一段里，他将介休的干调秧歌的元素加入到《双下山》中。

姬荣生在塑造这个角色时，先给这个人物做出了界定：首先是年龄，本元是个十七岁的男孩，其次是性格，不拘泥于生活对他的限制，在寺庙中长大，但本性却是个顽童，具有活泼跳脱的个性特征。综合这两点，姬荣生将唱念做舞技有机结合起来塑造本元的形象，姬荣生在表现本元的时候非常重视形体动作，一戳一站、一动一转、一走一看、一扭一翻、一招一闪、一坐一观，都要求动作的形式美。姬荣生对此说过：“《双下山》是唱念做舞技五功并重的一出戏，非常讲究程式美，表演起来非常累，一字一动，一句一舞。一般演员从头到尾表演下来，都会累倒。”在表现本元小和尚的个性时，首先姬荣生注重形神兼备的细节的刻画，在第一场，本元有两次回头，一开始他念经的速度平缓、不急不躁，当听到外面的喧闹声后，他第一次回了头之后，念经的速度加快，并且皱起了眉头，一些焦躁的情绪明显显露了出来，（见图 4.2）

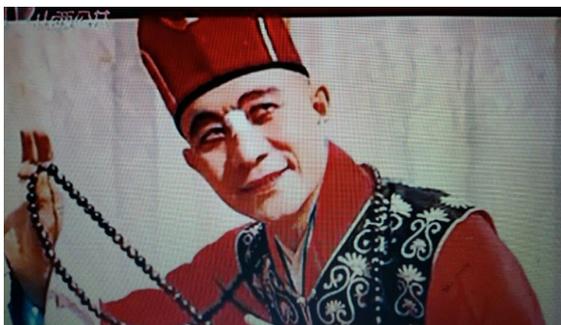


图 4.2 是姬荣生青年时期饰演《双下山》中的小和尚

D 《春草闯堂》中饰演胡进

《春草闯堂》这出戏讲的是相府千金李伴月与丫鬟春草上华山进香，遭到尚书公子吴独的纠缠，幸得义士薛玫庭解围。吴独继续行恶，侮辱并杀害民女张玉莲，薛玫庭仗义救援，误将吴独杀死。西安知府胡进为了讨好尚书夫人，欲给薛玫庭定死罪。春草为了救薛玫庭闯入公堂，情急之下就假装将薛玫庭认作相府贵婿，与尚书夫人抗衡。胡进转而投靠相府，先是亲谒相府求证，然后修书进京向李相国报喜，再是亲送相府贵婿进京晚婚。

在这出戏中，姬荣生的不凡之处在于对人物性格方面的深刻把握。在塑造形象上他以追求神似为先决条件——神贵于形，离形得似，他运用念白和动作，配合着整个舞台节奏和舞台韵律，完成了对胡进形象的神似的追求。他首先分析出胡进是一位愚蠢糊涂的知府，但又不失可爱之处，对此，姬荣生说：“对于胡进这个形象的把握得把握一个度，不似则欺世。太似则媚俗。”所以在胡进出场前到出现到公堂上给他做了一个形象定位，他在侍从通报了一声之后，才慢吞吞地唱了句“夜夜惊闻堂鼓响”，然后才醉眼迷离地踉踉跄跄地出场。在堂上有一段唱“天天百姓喊冤枉，桩桩都是血泪帐，控告吴独抢姑娘，本府怀揣一本帐，收人状纸就退堂。”胡进是一个糊涂且唯权势马首是瞻的小知府。除此之外，他在表现胡进的性格特征上也利用了道具的可舞性，通过帽翅、酒壶、扇子等来加强对胡进性格的外化力量。在出场时，他用酒壶来表现胡进是个整天沉醉于酒坛里的昏庸糊涂的官，姬荣生注重用眼神、身段来塑造环境特点。在跑轿一折中，他拿着扇子随着“轿子”左摇右晃，随着音乐节奏的加快，胡进也越晃越快了，脚步也成了小碎步。

E 《柜中缘》中饰演淘气

《柜中缘》是传统的晋剧折子戏，是出轻快活泼的生活喜剧。讲述的是宋代抗金英雄岳飞之子岳雷，为躲避官兵的追捕，阴差阳错误入刘玉莲家中，刘玉莲在情急之下将岳雷藏于自己的衣柜中，方免被捕。送母亲去舅舅家的淘气为取东西突然返回，玉莲为不被发现柜中藏有人，就千方百计地不让哥哥开柜子，兄妹之间发生了一场惹人啼笑皆非的误会。

姬荣生在剧中扮演的是淘气，初演这出戏时，他对于这个形象做了仔细的揣摩，把淘气的憨傻可爱、鬼灵精怪的表演基调拿捏的十分到位。他在表演上配合着人物形象和情节需要做了一些改进，在光头上绑着一长条丝带，手上拿着赶驴的鞭子，一边傻笑一边做擤鼻涕状、提裤子的动作。把淘气的傻气的性格特点活灵活现、鲜活生动地呈现了出来。此外，他根据人物的形象特点还加了许多词，如“你今天到了我舅舅家，可别忘了给儿我要上两颗鸡蛋”、“哟呵，闲心，我虽然操的是闲心，但我没有操白面书生的那份心呀”、“哎呀，我妹妹也大了，心里早就开花了”等等台词，在说的同时还不忘表现一些神态，如“摸肚子”、“眨眼睛”等等，实现了表演艺术上新的突破和跨越，使得他饰演的淘气深入人心。即使今天的姬荣生上了年纪，也依然能将十几岁顽童的形象活灵活现地表演出来。（见图 4.3）



图 4.3 姬荣生饰演的《柜中缘》中的淘气

F 《喜荣归》中饰演崔平

《喜荣归》讲述的是赵廷玉得中状元后，乔装成乞丐回来试探家人。岳母崔氏嫌贫爱富，逼迫他退婚，老家院崔平也是个势力的人，对赵廷玉不住地挖苦讽刺，最后真相大白后，崔平和崔氏都无地自容。

《喜荣归》是从天津河北梆子剧团移植过来的剧目，1961 年在北京演出的时候，山西省晋剧团向天津小百花剧团学习的一出戏，由姬荣生主演。姬荣生在戏中饰演的是崔平，在表演上，他没有照搬照抄剧本，而是对这个角色进行了全面具体的分析，对人物形象做了精心的塑造。首先他分析了崔平在崔府的身份，他和崔夫人、崔秀英的关系，他在全戏里面的任务，他对于此人物在戏中进行一系列假设，崔平是崔秀英爷爷时期的人物，经历了祖孙三代的时期，他和崔秀英既是主仆关系，又是爷孙关系。重新做了人物年龄的设定，将老崔平的年龄从六十岁虚长到了八十岁。姬荣生认为在塑造这个人物形象上有很大的空间，如耳聋、眼花。在重点表现崔平的势力时，姬荣生用到了两次“笑”，第一次听到赵廷玉说自己是姑爷并看到赵廷玉的一身破烂打扮后，是长长的一声冷笑，着意表达了对于赵廷玉的“落魄”的不屑、嗤之以鼻。第二次他说“我家赵姑老爷到府，不是骑马就是坐轿，岂是你这个讨吃要饭的样，笑话，笑话”，然后就是大笑到岔气。当赵廷玉说自己要做官去时，在这里加上一句台词“回来，你要干什么去，你要是能做官回来，刚才老夫人许下跪着见你，老汉我趴着见你”，姬荣生考虑到人物的老迈，所以为了契合人物形象，在这里的“趴”是慢悠悠、颤巍巍地跪下后，两手扶着地，身体一滑才趴在地上，同时也做出出阿谀奉承的姿态。成功地刻画了一位年老势力、愚昧可爱的生动、丰满、有血有肉的艺术形象。(见图 4.4)



图 4.4 姬荣生饰演《喜荣归》中的老崔平

G 《辕门斩子》中饰演穆瓜

姬荣生在《辕门斩子》中饰演的穆瓜，穆瓜整出戏的戏份主要集中在“穆瓜跪辕门哭姑父”这一场中，穆瓜随穆桂英来到辕门寻找杨六郎，在穆桂英先找到杨六郎并和他说话的时候，当穆瓜看到被捆绑住的杨六郎时，开始唱：

【介板】罢了姑父啊。(喂喂喂喂……)(拿下帽子做泼水状)

有穆瓜(呀么呀么嗨、哗啦啦嗨)跪辕门哭声姑夫(呀嗨嗨嗨呀呀呀嗨嗨
呀么呀么姑夫啊)。(拿下帽子做泼水状)

穆柯寨你招了我的姑姑(呀呀呀呀嗨)。

回营来你的(呀)父(哗啦啦)冲冲大怒(嗨嗨嗨……)。

推出了辕门外要斩姑父(呀么呀么呀嗨)。

你如今一死方才罢了。

留下了(嗨嗨嗨嗨)我姑姑她是个少年的寡妇(嘿嘿)没人照顾。

在表演方面，姬荣生也做了一些创新，在刻画塑造穆瓜的形象上实现了自我的跨越，为了更夸张、逼真地表现穆瓜的情绪，他在“哭”的过程中加上了一些动作，如哭一声抹一下眼泪，在哭到第二句时，他拿下帽子做“泼水状”。当唱到“没人照顾”时，两个法场军爷过来将他踢倒在地，他在表情了也做了细微的改动，前一秒还想骂人，但一看到两个比他厉害的人，一下子没有了脾气，变得又是卑躬屈膝，又是喊两个人大伯二伯。

姬荣生在运用唱腔来刻画人物内心的时候，在保留丑角的传统唱法的基础上，也适当的借鉴了须生和小旦的一些唱法，如在唱“罢了姑父”后面就用到了【须生走马枪二音】和【小旦走马枪二音】。将这两种行当的唱法进行了有机的融合，在唱的时候有高有低，有快有慢，在节奏中收缩自如，在韵律方面，姬荣生唱“有穆瓜跪辕门哭声姑夫”中运用了【发花】辙，让“哭”变得有了节奏。

在这短短几分钟的表演中，姬荣生在没有戏的地方也抠出了戏，在原来没有的

基础上加上自己的理解创造的动作表情，将穆瓜的心理变化表达的层次分明、细致入微。他运用他的好嗓子，在主要唱句中，发挥了自己的优势，成功的塑造了性格鲜明的穆瓜。

H 《卖画劈门》中饰演胡林

《卖画劈门》是《日月图》中的一折，讲述的是胡林公子看中了白茂林的女儿白凤鸾，为了将凤鸾骗到手，胡林趁着白茂林卖画，以强迫的方式让白茂林收下他的彩礼，声称几日之内成亲。白茂林父女对此感到既悲凉又惊恐，当听到敲门声，他们以为是胡公子强行招亲来了，打开门后才知道是自己的外甥来了，白茂林让外甥假扮白凤鸾混入到胡府，伺机报复。

姬荣生扮演的是胡林公子，他在塑造这个人物的时候进行了一些艺术处理，在念白上加入了一些快板元素，比如在一出场的自报家门说：“家父在朝官高，有钱有势富豪，我穿的绫罗绸缎，好不自在逍遥自在，逍遥。”语速快而平仄押韵，在“官高”和“富豪”两词上语调加重，突出了胡林倚仗权势的高傲态度。在动作表演方面做了一些艺术加工，胡林在带领众家丁去荒郊打猎时，他一手举着马鞭，一条腿抬着，昂首挺胸地做着骑马的动作，将胡林的公子哥的本性刻画地十分到位。（见图 4.5）



图 4.5 姬荣生饰演《卖画劈门》中的胡林

4.3.2 丑角艺术原则

姬荣生的表演是千人千面，正如艺术理论家布瓦洛所说：“每个人像画出时都要用鲜明的色彩，人性本光怪陆离，表现为各种容颜，每个灵魂里都有不同的特点。”^⑧姬荣生塑造的形象都是根据自己的感受、体验、理解、评价，对生活加以艺术体现的结果，每个形象的特点都各具特色，有贪图美色傻里傻气的朱陶、有迂腐势力但不失可爱的总管老崔平、有阿谀奉承的知府胡从善等等角色。

^⑧（法）布瓦洛著，诗的艺术，人民文学出版社，2010年，第20页

姬荣生在广泛的艺术实践中形成了他自己的丑角艺术原则，他认为演好丑角的第一要素是“生活气息浓，塑造人物真，表演内涵深”，在某种程度上，他等同于生活中的喜剧式小人物，所以塑造丑角一定要体现出生活气息，让观众倍感亲切感。关于如何塑造人物形象，姬荣生认为给人物配上一副相貌，但不要配上演员的相貌，应该让演员去适应他所扮演的角色，而不是让角色是适应演员。正是基于对丑角形象的塑造的客观认知，所以他塑造的丑角形象深入人心。除此之外，姬荣生对于自己的几十年的艺术生涯总结出几点经验，第一，丑角的表演一定要“看我非我，我看我也非是我，装谁像谁，谁装谁谁就是谁。”就是说，丑角的表演一定要融入到戏曲的此情此景中，在舞台上不带入个人的性格特点，而是要全身心去装扮人物形象，他作为丑角艺人要达到忘我之境，在舞台上的他只是一个空壳一个躯干，戏中的人物是这副躯体的血肉，他只需要全身心地将血肉也就是人物的特点呈现给观众。第二，丑角的表演一定要“宁可九十九，不要一百零一”，丑角在表演时一定要把握一个度，万万不能越过，正所谓过犹不及，宁可差一点不及，也不要超过。第三，丑角“不像不成戏，太像不成戏”。这也就是说丑角在人物形象装扮上、在表情上、在动作上都得注意分寸。姬荣生匠心独运，往往在没有戏的地方抠出戏来。他也能把极为不起眼的小角色演出不一般的特点。在对老崔平的形象塑造上，他为了更好地表现这个形象，将这个老人的年龄设定在了八十岁左右，然后他是从声音、神态、举止、语言方面来淋漓地表现了崔平的年老、他的风趣幽默。首先他的出场很有特色，听见赵廷玉的呼唤，他先来了一声“哎，嘿”，声音在急促中略显悠闲，随后他慢悠悠地蹒跚踱步、颤颤巍巍地出现在观众视野中，让人忍俊不止。他出场说的第一句话“府门深似海，不许外人来”，声音中带着些许骄傲但不失丑角特有的诙谐。在表现趴这个动作时，他先是颤巍巍地跪下在慢慢趴下去，这是符合人物年龄的。

从其舞台表演的技术及艺术表现来客观看待，无论是唱工、念白还是做工，姬荣生无疑都是在不断地精益求精，表演日益臻于完善。在唱腔方面，姬荣生可谓是有得天独厚的条件，他拥有一般丑角没有的好嗓音，他的唱工可伸可缩，能高能低。姬荣生的演唱总是具有特别的味道，平和中正，恰到好处，处处出自天然，全无人为斧凿痕迹，从这种不平凡中恰显出深沉含蓄的内在魅力。在板式方面，晋剧演员会根据自己的嗓音声带条件选择相应的板式。一些丑角演员因为嗓音条件的有限，他们往往选择夹板和二性，姬荣生却可以很好地将平板板式运用的驾轻就熟。

他设计的笑声也特别值得玩味，如在《丑配》中他“哈哈”的笑声就将人物的张扬的个性表现了出来。与他的唱腔相映衬，姬荣生的念白也极富于感染力。相对

于其他行当，丑角的念白占有很大的分量，他的许多著名的念白特别是《双下山》、《拾玉镯》等的经典对白深入人心，得到了观众最大程度上的认同和普及。特别是到了中年以后，他愈发得讲究念白的“字”、“气”、“劲”、“味”，就是吐字清晰，近听不刺耳，远听不含糊，他念出的任何一个字、一句话都含着戏谑的味道，他善于运用念白来调侃诙谐，他的念白是一种艺术化了的生活语言，恰到好处、适度自然，没有刻意加工的感觉且处处考虑人物身份和剧情需要，并且与身、手、步法、面部表情融为一体。

在做功方面，经过多年的精雕细琢，身段愈发得出神入化，甚至观其背影都觉得有“戏”。戏中的动作，他根据剧情和人物形象设计了不少生动活泼的动作，如在《丑配》中，姬荣生用丰富的肢体动作和活泼搞笑的表情来诠释了这一位具有丑角性格的袍带丑，他时而喜时而怒时而坐立不安时而迫不及待，这些表演在他身上出现的都那么恰如其分、无懈可击。尤其能将人物的内心情感通过面部表情和肢体动作的细微变化准确细致地体现出来。作为一位丑角艺人，他不是一味地繁琐累赘地施展表演技巧，而是在集中各种表演技巧塑造人物的同时又能“惜墨如金”，该表现的动作丝毫不吝于呈现，但此情境中不需要的动作时也不会滥用。如眼神，在表现得得意洋洋时的眼睛会突放精光，使人产生强烈的共鸣；他耍帽翅功夫极好，但是从不滥用，总是将这些功夫做得精干利落，丝毫不拖泥带水，如《丑配》中的朱陶耍帽翅功和甩袖都有力量地表现了他内心从满怀期待到期待落空的变化。

在艺术道路上，姬荣生的丑角艺术一直保持着“哀而不伤，乐而不淫，谑而不虐”的艺术品格。他的“乐而不淫”是指不是一味地迎合观众的口味，满足观众的低级趣味、感官刺激，而是靠着深厚的艺术修养去演绎每一个丑角形象。他扮演的丑角在娱乐观众的同时追求更加精致完美的艺术表现，并且从中体现出一些人生价值，在雅俗共赏之中益人心智、怡人心脾，使观众在悦耳悦目之中进一步悦心悦意、悦情悦智。从某种意义上讲，作为一代晋剧丑角大师的姬荣生得益于他兢兢业业地不断努力，

在从艺道路上，他的艺术一方面深深地根植于山西本土的民间文化中，一方面又离不开汲取中外戏剧文化的丰富“养料”，同时他也有高度的文化自觉的眼光，特别是对于其他戏曲行当的艺术特色的博采众长和对于世界文化的学习，从而对于自己的丑角艺术积极地加以扬长避短的改造。姬荣生的唱法基本上是在自己本身条件基础上，借鉴吸收了其他行当的一些唱法，然后融会贯通成自己的唱腔风格。在他的代表剧目《游龟山》中可以窥见他当时很成功地吸收了三儿生之长，他将三儿生

的唱法和自己的原初唱法融合在一起，丝毫无顿挫痕迹，却是自然大方。他将这出戏呈现到舞台上时，观众没有感觉到他的刻意而为之，反而两两相融合让姬荣生的唱腔臻于完善。他的这种吸收是有选择性的，他是结合表达人物感情和剧目内容的需要吸收有用的唱法，取其精华，去其糟粕，变为己用。(见图 4.6)



图 4.6 姬荣生在家中的照片

结 语

行当完整性是指生、旦、净、末、丑五大行当构成了完整的戏曲模式，缺一不可。正如印度古代戏剧理论著作《舞论》中说：“有苦有乐的人间本性，有了形体等表演，就称之为戏剧。”戏曲也一样，一出戏有严肃的气氛，也应该有喜悦的成份。所以，每一个行当都应该有自己的位置、存在价值，它们每一个都是戏曲得以传承与发展的充分条件。但戏曲发展到今天，却出现了顾此失彼的普遍现象，行当之间发展不均衡、丑角行当越发的没落的状况已经到了愈发不可收拾的地步，这样一个势态有些不容乐观。飞机零件虽然小，但却是起着重要的作用，试想如果起飞之前掉了一个零件，那还能安全飞行吗？答案是肯定不能。飞机是这样，戏曲同样也是这样，部分组成整体，一部分是构成整体的一个要素，一个要素腐朽了不能使用了，整体也会随之枯萎。国家政府一直大声疾呼：要保护和发展传统文化戏曲，对于戏曲如何发展是一个时代的话题，如果不从戏曲的根部找问题，怎么可能得到发展。苹果腐烂不是外界给予的，而是最先从内开始腐化。戏曲今天的没落，也不是人们最先开始喜新厌旧，而是戏曲先失去了自己的本体性，失去了自身之个性？陈幼韩先生在中国戏曲艺术国际学术讨论会中呼吁“中国戏曲个性之美”。何谓“个性之美”，戏曲诞生之前的优戏是以歌舞、诙谐等娱乐君王，到了南戏时戏曲真正诞生，也是净、末与民间的“丑”相结合充分发挥戏谑娱乐的功能。这就是它的个性之美，是它的本质所在。可以说，这种戏谑娱乐的重要角色理应归之于丑角身上。但发展到今天，戏曲的丑角行当愈发地没落，这样的局势表现在两方面，一方面是丑角没有大家名家，如在晋剧中，须生有丁派艺术、旦行有牛派艺术，而丑角却并没有出现像丁派、牛派这样的“派系”；另一方面，年轻的丑角演员对于丑角艺术并没有达到术业专攻的地步，而是略懂皮毛，很多年轻的演员仅仅只会演固定的几部丑角戏。

纵观现在的晋剧舞台上所上演的剧目不是宫廷剧就是抗战英雄剧等诸如此类的严肃剧，而反映社会底层小人物生活的题材很少能见到，这种情况在中国各大戏曲剧种中屡屡发生，已然见怪不怪了。当然戏曲中应该有生、旦表演的正剧和严肃剧，这本身是无可厚非的，但是不能仅仅都是正剧，也应该有丑角表演的社会底层人民的生活题材，否则如果一味地上演这种题材的戏，势必会让戏曲舞台的色彩单调乏味。现实生活中有喜怒哀乐等各种情绪，舞台上同样也应该表现出多种情状。但今天的晋剧编剧总是试图创造出一些高大上的戏，而不会去写那些表现普通大众的诙谐幽默的题材，这其中有两个原因：

首先是编剧们有个认知，是只要是严肃的、正剧的都是应该在舞台上表现，而不严肃的、戏谑的、调侃的都应该被遏制。纵观我国的历史，这种思想频频出现，大多数人们一直持有一种观点就是俗文艺、文学无登大雅之堂，这显然是一种历史的成见、阶级的偏见，这些偏见在每个时代都有体现，是一种民族的集体无意识。否则为什么元杂剧一直被视为“末伎”而在历史上埋没了数百年无人问津，直至王国维为之钩沉正名，否则为什么《红楼梦》问世近二百年，一直被人们视为“淫书”，直到现代思潮的兴起，出现了王国维、蔡元培、胡适、鲁迅等先进人物，它的伟大价值和意义才被发现和推崇。如果不是出现这些有识之士，那么这些好的作品将永远石沉大海，不得昭雪。这些自古以来的偏颇观在今天的编剧身上有种愈演愈烈的趋势，他们在戏曲剧本中往往对生、旦浓墨重彩，对于丑角而一笔带过，认为丑角的“鄙俗”、语言口语化、群众化与正统观念不相适应，而且认为它们的存在是可有可无的。如传统晋剧《双罗衫》在旧版本中有一个丑角角色杨辣嘴，今天的版本中却已经没有这个角色了，至于为什么去掉，历史无法查证。这样的不当认知应该被割除掉，因为不单单是表现严肃题材的生、旦能带给人们正能量，诙谐幽默的丑角同样能给予观众“无边笑哈哈，不觉泪纷纷”的理性思考。

其次是编剧对于戏曲的创作或改编往往忽视了一个重要群体——观众，没有关注大众文化的审美品位。现代的戏曲编剧往往自得其乐地创作剧本，以为会得到普遍观众的喜爱，然而到了上演的时候，并不受观众的欢迎，这就令编剧们感到烦恼，把这样不理想的局面归之于观众的文化素养不高，而他们只是哀叹一声，于是乎继续创作编写，他们从来没有想过观众喜欢什么题材的戏。其实大多数观众都是普通老百姓，他们看戏都是为了得到消遣娱乐，不都是为了高雅的文化修养。王国维将艺术的嗜好分为两种，一种是高雅的嗜好，一种是普通人的嗜好。观戏之人的喜好一般是属于普通人的嗜好。艺术理论研究员聂振斌在《王国维美学思想研究》一书中说，“普通的嗜好……和生活之欲的对象直接相联系，用于满足生活之欲……虽然不是高尚的审美趣味，但也可以作为一种精神消遣，也是一种嗜好，普通人普遍喜爱戏曲，也有如此情形，于此中得一种快乐。”所以对于观众来说，看戏就是为了愉悦身心，消除生活带来的情绪压力，抒发平素的愤懑，在现实中常常束缚人们敢怒而不敢言，想发而不敢发的情绪、苦痛，在戏曲形式中都可以毫无忌惮地发泄出来，快乐便也由此而生。一切艺术都要有观众的参与，艺术创作出来的时候仅仅是未完成的，只有当观众观看它、接受它、欣赏它的时候才会成为完成状态。一代戏剧导演艺术家、理论家焦菊隐说：“戏，是演给观众看的”、“最重要的是要让观众看懂”。

所以戏曲第一要义是动人心，讨人欢喜，否则即使它表现的是史诗性题材，也不会有观众捧场。所以编剧一定不要闭门造车，而是走进观众群体中去了解他们的审美喜好，去适应他们，“剧本、人物的最高任务，单靠表演是不能完成的，应当把观众的理解、联想估计在完成剧场效果的因素之内。”说到这里，观众的重要性不言而喻，编剧也应该有所体悟，年轻人是潜在的观众群体，戏曲未来的发展在很多程度上是与他们的喜好息息相关。对于今天的大多数青年人，相对于长篇大论的说教类节目，小品类喜剧节目似乎格外吸引他们，所以他们宁愿选择看像“跑男”这类型的深度不够的电视节目，不会选择去剧院看戏曲，原因是这些戏曲不是轻松而是沉闷，不是诙谐幽默的喜剧而是枯燥乏味的正剧，而“跑男”和小品多是诙谐、夸张的喜剧题材，带给人以轻松爽快的愉悦之感。所以编剧应该多为丑角编创一些剧本，而不是一味地仅仅写一些严肃题材的戏，这样晋剧未来的发展会越来越来好，受众群体会越来越广。

参考文献

1) 期刊

- [1] 秦勇.“丑角地形学”——巴赫金的一种独特的文学理论.常德师范学院学报, 2003, 1,39-41.
- [2] 陈志勇.论戏曲丑角的舞台特征和舞台功能.乐山师范学院学报, 2006,8,31-35.
- [3] 马山堂.浅析清末民初山西社会变迁对晋剧发展的影响.太原城市职业技术学院学报, 2010, 5,1-2.
- [4] 郭鸿宾.晋剧名丑赵吉祥.山西老年, 2010,6,25-26.
- [5] 韩平.中国戏曲丑角审美论——和当代大学生谈戏剧丑角的艺术美.中国成人教育, 2008,9,

2) 图书

- [1] 唐文标.中国古代戏剧史.北京, 中国戏剧出版社, 1985 年, 30-40.
- [2] 张庚 郭汉城.中国戏曲通史.北京, 中国戏剧出版社, 2007 年, 20-50.
- [3] 徐慕云.中国戏剧史.上海, 上海古籍出版社, 2001 年, 7-44.
- [4] 余秋雨.中国戏剧史.武汉, 长江文艺出版社, 2013 年, 22-39.
- [5] 廖奔 刘彦君.中国戏曲发展简史.山西, 山西教育出版社, 2011 年, 3-33.
- [6] 王永年 刘巨才 段树人.晋剧百年史话.山西, 三晋出版社, 2010 年, 13-253.
- [7] 鲁克义 郭士星 纪丁.山西戏曲概览.山西, 山西省地方志编纂委员会, 1983 年, 24-182.
- [8] 太原市艺术研究所.太原戏剧史.山西, 山西古籍出版社, 1999 年, 9-343.
- [9] 钮骠.中国戏曲史教程.北京, 文化艺术出版社, 2004 年, 5-13.
- [10] 陈维昭.中国古代文学研究史·戏曲卷.上海, 东方出版中心, 2006 年, 229-476.
- [11] 李强.中外剧诗比较通论.北京, 中国社会科学出版社, 2006 年, 301-404.
- [12] 李强 柯琳.民族戏剧学.北京, 民族出版社, 2003 年, 389-411.
- [13] 沈达人.戏曲意象论.北京, 文化艺术出版社, 1995 年, 160-208.
- [14] 潘道正.丑的象征从古典到现代.广西, 广西师范大学出版社, 2012 年, 18-265.
- [15] 汪晓芸.神·鬼·人: 戏曲形象探源.北京, 中国社会科学出版社, 2012 年, 112-121.
- [16] 【美】苏珊·朗格.情感与形式.北京, 中国社会科学出版社, 1986 年, 378-406.
- [17] 陈多.戏曲美学.四川, 四川人民出版社, 2001 年, 37-355.

- [18] 【俄】车尔尼雪夫斯基著 缪灵珠译.美学论文选.北京,人民文学出版社,1957年,1-125.
- [19] 聂振斌.王国维美学思想研究.北京,商务印书馆,2012年,102-131.
- [20] 董健 马俊山.戏剧艺术十五讲.北京,北京大学出版社,2006年,89-113.
- [21] 【法】柏格森著 徐继曾译.笑.北京,北京十月文艺出版社,2005年,1-89.
- [22] 【俄】普罗普.滑稽与笑的问题.沈阳,辽宁教育出版社,1998年,11-120.
- [23] 李笑非.川丑流派 李笑非舞台剧本十二种.四川,四川人民出版社,2011年,10-30.
- [24] 李德生.丑角.天津,百花文艺出版社,2008年,9-199.
- [25] 刘嗣.丑角.天津,百花文艺出版社,2013年,3-106.
- [26] 杨辛 甘霖.美学原理.北京,北京大学出版社,2003年,61-72.
- [27] 伍蠡甫 胡经之.西方文艺理论名著选编.北京,北京大学出版社,1986年,177-400.
- [28] 叶朗.美学原理.北京,北京大学出版社,2009年,358-373.
- [29] 施旭升.中国戏曲审美文化论.北京,北京广播学院出版社,2002年,1-373.
- [30] 李泽厚.中国思想史论.合肥,安徽文艺出版社,1999年,299-320.

附 录

附录 1

人名（艺名）	籍贯	班社	艺术成就
大嘴丑	山西省 蒲州人	四喜班 上下聚梨园 双梨园	个子不高，嘴却硕大如盆，他扮演丑的任何角色自有三分像，所有演绎丑的活他都能胜任，他演戏规矩，丑而不丑，不俗气。他扮演的形象风趣诙谐、活灵活现，他在舞台上能在不温不火的表演中画龙点睛、突出人物的个性。 代表剧目：《三搜府》、《梅绛裘》、《吉庆图》、《月明楼》《天剑除》、《过年》、《吃盒子》、《蝴蝶杯》
秃丑	山西省 蒲州人	四喜班 全胜和	大、小三花脸，是晋剧的老前辈。因秃发而得此艺名。他身材粗朴，圆脸稍显微黑，功底异常深厚，念白很有功底，咬字清楚，即使一大段念白也能念得抑扬顿挫，跌宕起伏。他所会的戏非常多，擅长扮演袍带丑，他所扮演的这些角色都是丑而不俗，分寸把握得很得当，能在精雕细刻中勾画出人物的个性特征。 代表剧目：《蝴蝶杯》、《春秋配》、《百花亭》、《牧羊卷》、《三搜府》、《梅绛裘》
盘门丑（公公师傅）	山西省 蒲州人	上下聚梨园 五义园	头比较小，身子干瘦。他演过的戏总是能红，他擅长在眉目转动、举手抬足间露出三花脸的“精灵鬼气”。“盘门丑”是因为在明朝戏《排王赞》“盘门”一折中表演出众而得此艺名，他在这一出戏中扮演的是位奸臣张仲英，在出谋献策时，他用十分逼

			<p>真的表演细致入微地突出了人物阴险狡诈凶残的个性。</p> <p>代表剧目：《蝴蝶杯》、《排王赞》</p>
猪嘴丑	不详	上下聚梨园 庆梨园	<p>其貌不扬，嘴长得像猪嘴，故得艺名“猪嘴丑”，常常在戏中扮演太监、衙役、解差等一些次要人物。他在戏中机灵聪颖，他的嘴皮巧、念白真，浑身是戏，所以即使扮演的是不关键的人物也能得到观众的热爱。他在《月明楼》中扮演的刘三，是与康熙演对手戏，剧中康熙正伏案夜读，忽闻空中骏马长嘶，问：“空中何人。”刘三答：“二弟云长。”康熙又问：“三弟、四弟呢？”刘三：“黑铁总兵镇守辽阳，四弟月明楼跑堂。”面对康熙的一次次的提问，猪嘴丑饰演的“刘三”灵活应对，插科打诨，妙语连珠。</p> <p>代表剧目：《月明楼》</p>
穆瓜丑	山西省蒲州人	五义园	<p>他扮演的穆瓜最绝，机灵可爱，笑料迭出，故得艺名穆瓜丑，他具有丑角的鬼气，即机灵、活泼、风趣、幽默。在很多戏中扮演的丑角都能捧逗得体，妙语连珠，使得戏显得有喜有悲，有滋有味。</p> <p>代表剧目：《穆柯寨》、《斩子》 《天门阵》、《芦花》</p>
赛毛毛	不详	五义园	<p>原来工演正旦，后来因为自身条件的限制和角色需要就改扮演老旦，同时也兼演丑角。</p> <p>代表剧目：《宁武关》、《烟鬼叹》、《下四川》</p>
八百丑（金大丑）	山西蒲州人	庆梨园 大会音班的掌班	<p>大三花脸，原名叫阎顺成，人称顺成师傅，中等个头，枣核形脑袋，面目清瘦，嗓音尖亮，他的做派大方得体，丝毫不显做作，</p>

		万福园（民国）的掌班	唱腔很有功力，表演不俗气不浮躁，分寸掌握得当。他在任何一个剧目中都能扮演出人物的个性，在舞台上也是一大景观，在当时也是享誉盛名。他不仅在府十县、晋中一带享有盛名，后来在张垣、包头等地也很受欢迎。他的弟子有十三红（张锦云）。 代表剧目：《三搜府》、《梅绛裘》、《月明楼》、《卖华山》 《金沙滩》
上吊三	不详	庆梨园 大会音班 全胜和 坤梨园	三花脸和武丑
小五儿	不详	庆梨园	武丑
夜壶丑	不详	锦霓园 坤梨园 大祝丰园 自成园（民国）	人称俊儿师傅。形象不好，头又光又圆，还扎着一根小辫子，脸上是深深浅浅的疤痕，故得之艺名。但是，长相不得体但不代表他的演技不好，恰恰相反，他的丑角艺术十分了得，堪称当时丑行之翘楚。他既能扮演丑但忠勇的大将，也可以扮演下层风趣人物。这些人物形象在他的扮演下变得活灵活现，妙趣横生，受到普遍观众的喜爱。他一开口，听者捧腹大笑，所以只要舞台上有了他，笑声不断。他在表演上的特点是不大在唱腔上下功夫，而是在念白和表演上独树一帜。 代表剧目：《百花亭》、《双玉镯》、《过大年》、《扯被子》
老鼠丑（双锁师傅）	不详	锦霓园 永盛园	人称周正师傅，二门三花脸。相貌不出奇，长脸、中等身材。因其嗓音沙哑，故不善

		全胜和 双福庆（民 国）	唱功。做派不够大气，动作不够连贯。 《吉庆图》《三搜府》《蝴蝶杯》《八址》
草上飞	不详	锦霓园	武丑演员，身材苗条，体轻如燕，在做工 上很有造诣，小翻儿和大趺（即出场）尽 管幅度很大但是不失稳当。他因在《九龙 杯》扮演杨香武跳在鼓上但毫无声响而得 此艺名。他在《天妃闸》中反串武旦，翻 起大提后，在空中双手拍击，四肢伸开， 如春燕展翅，俗称“开花提”。 代表剧目：《九龙杯》、《天妃闸》、《盗墓》、 《偷鸡》、《百草山》
东白丑	不详	保和班 （娃娃班） 鸿梨园	不详
麦王丑	不详	保和班 （娃娃班）	不详
爱成丑	不详		不详
白蛋丑	不详	众梨园	不详
小黑蛋丑	不详	众梨园	不详
元亨丑	山西徐 沟人	锦霓园 小祝丰园 （娃娃班）	工武丑，高个子，瓜子脸，体型很胖，这 些外在条件并不适合武丑，但是从小勤学 苦练，练就一身扎实功底，大趺小翻能做 到游刃有余，驾轻就熟，擅长一路腰子武 丑戏。 代表剧目：《四杰村》、《九龙杯》、《溪皇庄》、 《天妃闸》、《百草山》
亚子丑	不详	锦霓园	武丑
三道眉	不详	双梨园	三花脸，他长得很干瘦，脸型很长，他的

		锦霓园 喜盛园 (娃娃班) 双霓园 双福庆(民国)	个性精明乐观, 从外形到内在都是很适合当丑角。他本身没什么出彩的技艺, 但是奇怪的是他的存在会让整出戏特别出彩, 是少见的硬“底包”, 他是锦霓园里资历最老的艺人, 人称“吃塌锦霓园”。他有一个特点就是脸谱画得很怪, 笑眉笑眼, 风趣可爱。
三道眉的儿子	不详	坤梨园	他继承了父亲的衣钵, 他的演技不怎么出色, 却为坤梨园当了多年的无名艺人, 在当时被称作“吃塌坤梨园”。
三变化	不详	双梨园 再承坤梨园(民国)	不详
紫金壳	不详	双梨园 双霓园 昆梨园(民国)	不详
贵成	不详	双梨园 万福园(民国)	不详
夹猴丑	不详	喜盛园	大三花脸, 脸型和三道眉一样都很长, 皮肤白净, 他演的丑角都有所讲究。他常常扮演袍带丑, 他的表演能很好得刻画出人物的身份、性格、风韵。 代表剧目:《余塘关》《劈殿》
生生丑	不详	永盛园	不详
草上飞	不详	永盛园	不详
没骨头	河北人	坤梨园 大祝丰园	人称样子师傅, 工武丑, 高个头, 大脸盘, 腰很细也柔软得像面条, 故被称作没骨头,

		吉梨园（民国）	<p>他自幼勤学苦练，练就了深厚功底，武丑所必要的技能他全部具备，并且很扎实。他能在一块方砖上连翻十八个小翻儿，他能站在上场门，一直小翻到台口，还能稳稳着地，最主要地是他还能气不喘，面不改色。他在《研磨》饰演的侯山，与他嫂嫂推磨时小巧玲珑，妙语连珠，十分活泼可爱，他在推磨时运用丑角特有的矮子功，走得又低又矮，快如流星，除此之外，他演过的剧目还有《时迁偷鸡》、《盗墓》、《九龙杯》、《四杰村》，他在这些戏中表现地身轻似燕，灵活似猿猴，跟头翻得又高又稳，令同行的艺人都折服了，当时有一种说法“挣钱的大跤，红火的小翻”，他都占绝了。他专门给名角配演武戏，因技艺精湛，一举轰动晋中艺坛。</p>
假夜壶丑	山西省榆次人	坤梨园自诚园（民国）	<p>真名叫郑宝廷，乳名是宝亲，是侯殿元班的娃娃，个头高大，嘴也很大，长着一双灵动俏皮的眼睛，演戏时会时时透漏着机灵鬼气。他天生聪颖，能说会道，嗓子的条件很好，乱弹和念白都有很高的艺术水准，戏演得舒展大方，妙趣横生，他的身上到处都是演戏的材料，唱念做舞都难不住他，登台必有彩声，是一位很全面的丑角演员。他最擅长“耍耍戏”，如在《过大年》、《扯被子》等戏中演得具有浓郁的生活气息，在舞台上，信手拈来就是笑料，常常使得观众笑得前仰后合。除此，他还演过《春秋配》、《丑别窑》、《二娘写状》、《锋箭头》，在这些戏中，他用他娴熟的演</p>

			技刻画了活生生的人物形象，受到观众的喜爱，正因为此，当时有“真夜壶不如假夜壶”的说法。他在不少班子都待过，因为他的艺术精深，人缘很好，所以在任何班子中都担任掌班。
玉子丑	不详	坤梨园 再承坤梨园（民国）	不详
福义丑	清徐县 水屯营 村人	二锦霓园 （娃娃班） 万福园（民国） 十股班 新民剧园	<p>他的本名叫王福义，他先学青衣，后改学武丑。出科后长期为字号班头牌武丑，兼演文丑，戏路宽绰，艺术精绝。他的个子小，脑袋小，左眼有块疤痕，又时常面带微笑，给人机巧活泼风趣之印象，是一块天生的喜剧材料。为了更好地扮演武丑，他练出了一身超凡脱俗的身法和武功机巧，一招一式都非常讲究。他还身轻如燕，有“干蕉叶”之称。不论大趺还是小翻都能胜任，除此之外，他还拥有一副别人没有的娃娃嗓音，为他的丑角演出增添了更加活泼的喜剧性。他扮演的丑角从人物造型到人物性格的刻画上都无雷同之处，各具特色。他在《三盗九龙杯》扮演的杨香武有很好的绝活，可以翻转如飞，左右旋转。他和他的兄长狼叨黑合演《吃瓜》时，两人对打时拳来脚往，配合精彩，天衣无缝，充满了浓郁的喜剧色彩。一代名丑金大丑对他极为器重，在艺术上给予了他很多教益，使得他技艺日渐精进，成为当时最受观众欢迎的名丑之一。即使到了老年，他也宝刀未老，在舞台上依然能翻大趺。他不仅技艺高超，艺德也很高尚，所谓“德艺</p>

			双馨”。 代表剧目：《蝴蝶杯》《金沙滩》、《吃瓜》《佛手桔》《九龙杯》
九百丑	不详	二锦霓园 (娃娃班) 自诚园(民国) 双梨园	不详
小爱成	不详	乾梨园 (娃娃班)	不详
公公丑	蒲州人	双霓园 聚梨园(民国)	小名鸡娃，是兔儿红的兄长，个子很高，身形细长，原为武丑，后改文丑，他的功底很扎实，武功尤其精湛，“开档子”武打最为拿手，他在《九龙杯》、《时迁盗墓》、《时迁偷鸡》中表现出来的武打技艺非常精湛，他不仅扮演武丑很成功，他扮演的文丑也很有特色，他扮演过《三搜府》中的施不全，《蝴蝶杯》中的卢世宽，他将这两位人物形象演绎出了不同的身份性格特征，表现的各具特色，总之他是一位文武双全的丑角演员。
要要丑	不详	大祝丰园 永霓园	不详
三元丑	不详	大祝丰园 吉梨园 永霓园 万福园	不详
金柱丑	不详	鸿梨园 锦艺园	不详
白旦儿	不详	双胜园	不详

大爱成	山西省 晋中市 太谷新 村人	锦霓园 自诚园	<p>原名尤来仓。幼年时就在三黑班学习打戏，先工老旦，后改文丑。中等身材，三角眼，脑袋是枣核形。他演的丑角都很风趣幽默，活泼生动。他嗓音很好，唱起乱弹来尺寸工稳，颇有韵味。他有一张巧嘴，吐字清晰爽利，道白念得抑扬顿挫。他的做工也很逼真细腻，他能很好地抓住人物的本质特征，加以夸张修饰，然后呈现在舞台上的形象能留给观众鲜明的印象。他所演的角色风格迥异，绝少雷同，他既能演有身份的大三花脸，如袍带丑，也能演一些三教九流的人物，戏路宽绰。他是当时名丑之一。一生兢兢业业为艺术事业奋斗，不计功名。</p> <p>代表剧目：《三搜府》、《太君辞朝》、《三滴血》、《斩子》、《玉虎坠》、《双玉镯》、《芦花》、《女起解》</p>
玛瑙丑	不详	不详	原名叫韩学俭
角猴儿	不详	不详	不详
三夜壶	山西祁 县杜祖 村人	二锦霓园	<p>初学的是老生，后改为丑角。个子很高大，嘴巴很大，形象长得不甚出奇，但是在戏曲舞台上，他是个非常合格的演员，作为丑角演员，他曾得到过假夜壶丑的指点和教导。</p> <p>代表剧目：《梅绛裘》、《打渔杀家》、《蝴蝶杯》、《过大年》、《扯被子》。</p>
元恒	不详		不详
葫芦丑	不详	小荣梨园 (娃娃班)	真名叫侯七则
豁牙丑	不详	小荣梨园 (娃娃班)	不详

电光丑（恒恒）	不详	同梨园 新民剧园	不详
四锁	不详	十股班	不详
梁文仁	不详	新民剧园	不详
李海华	不详	新民剧园	不详
金全丑	不详	双梨园	不详
贺长林	河北人	坤梨园	工武丑。个头身材中等，生得精瘦，眼睛透露着精灵鬼气。他原先是学京剧，坐科黄腔班（即京剧），后改唱晋剧。他从小经过严格的训练，奠定了扎实的基本功，身段漂亮精干，一招一式讲究地道，武功也非常精湛。大跤小翻、跌扑翻打，没有一样不是驾轻就熟的，是一名出色的武打演员，他戏路很宽，武戏文戏都能应工。他在《乌玉带》中扮解差，在剧中插科打诨，妙趣横生，特别是头上梳一条长辫，贴身环绕，时缓时急，顺当流畅，令人眼花缭乱。在《溪皇庄》中，他扮演花驴贾亮，上蹿下跳，闪展腾挪，身轻如燕，动作干净利落，令观众拍手称绝。除此之外，他的代表剧目有《九龙杯》、《时迁偷鸡》、《盗银壶》等。他的性格风趣诙谐，极好相处，他在坤梨园住过多年，人称“坐塌坤梨园”。
山药旦	山西阳泉人	历任山西省阳泉市新华戏班、阳泉市晋剧团	原名是杨步云。一级演员 代表剧目：《梅绛雪》、《卖狗肉》、《月明楼》、《夺印》。

附录 2:

人名	籍贯	剧团	代表剧目
赵吉祥	山西省	太原市实验晋剧院实验剧团	现代戏《智取威虎山》的杨子荣、《沙家浜》的郭建光；《嫁衣案》的花儿，《三关点帅》的穆瓜、《阴阳河》的土地神、《群英会》的蒋干、《双罗衫》的陶大、《五女拜寿》的俞子云、《蝴蝶杯·游龟山》的董温、《卖画劈门》的胡林
姬荣生	山西省介休市	太原市实验晋剧院实验剧团	《柜中缘》的淘气、《双下山》的小和尚、《喜荣归》的老崔平、《卖画劈门》的胡林、《大脚皇后》的大太监、《屠夫状元》的胡山、《拾玉镯》的刘媒婆、《丑配》的朱陶、《含嫣》的知府、《武大郎之死》的武大郎、《卷席筒》的仓娃、《唐知县审诰命》的唐成、现代戏《红灯记》的鸠山、《韩奎》的李小队长、《智取威虎山》的栾平、《沙家浜》的刁德一、《一颗红心》的许老三、《汾水长流》的郭守成、《烽火中三代》的崔可山
赵存礼	山西省	太原市实验晋剧院实验剧团	《柜中缘》、《卖画劈门》的胡胜
乔福生	山西省	太原市实验晋剧院实验剧团	《卧虎令》的高密侯、《苏三起解》的崇公道、《八件衣》的花儿
栾德宝	河北井陉人	河北省井陉晋剧团	《双下山》、《血染金殿》、《小宴》
方俊	山西省	山西美锦贯中艺术团	《潘金莲》、《关公与貂蝉》、《三姐下凡》、《麻疯奇缘》、《金麒麟》

			的余兴、《出水清莲》的王安
王学彬	山西省	山西美锦贯中艺术团	《拾金》、《莲花庵》、《三上轿》、《含嫣》的胡从善
郭远威	山西省	山西晋中晋剧团	《三子争父》的卜积德
蔡生伟	山西省	山西省晋剧院华杏演出团	《八珍汤》(三进士)的常天保、《狸猫换太子·审陈琳》的天牢官、《杨门女将》的王辉
白金籽	山西省	山西省三晋晋剧团	《屠夫状元》的老军
乔健明	山西省	山西省三晋晋剧团	《屠夫状元》的小军
曹万林	山西省	山西省晋剧院	《辕门斩子》的穆瓜、《空城计》的老兵、《卖画劈门》的胡正、《失子惊疯》的魏典、《乾坤带》的小家院、《丑配》的小儿、《柜中缘》的公差
武娟林	山西省	太原市实验晋剧院青年剧团	《春草闯堂》的胡进、《空城计》的小兵、《朱元璋斩婿》的刘唐、《女忠孝》的师爷、《狸猫换太子·审郭槐》的宁总管、《卖油郎与花魁女》的钱公子、《范进中举》的考生甲、《舍饭》的老军、故事新编晋剧《烂柯山下》的李老板、《点帅破阵》的穆瓜、《相府梦》的罗文开、《樊梨花归唐》的程咬金、《蝴蝶杯·游龟山》的卢世宽、《柜中缘》的淘气
郭学富	山西省	山西省晋剧院第一青年团	《打渔杀家》的丁郎、《临江驿》、《大脚皇后》的大太监、《富贵图》的臧昂、《乾坤带》的老院公、《大

			脚皇后》的大太监、大型原创晋剧《巴尔斯御史》的门官
马跃文	山西省	太原市实验晋剧院青年团 山西省晋剧院第一青年团	《打渔杀家》的郭先生、《清风亭》的地方、《狸猫换太子·审寇珠》的宁总管、《富贵图》的李云、《渭水河》的武吉、《义仆忠魂》的崔御史
高应华	山西省	太原市实验晋剧院实验剧团	《凤台关》的陆双成、《莲花庵》的王三、《杨八姐游春》的刘豹、《八件衣》的乡绅
冯晋宏	山西省	太原市实验晋剧院实验剧团	《凤仪亭》的李儒
郑文彬	山西省	太原市实验晋剧院实验剧团	《凤仪亭》的家将
蔚建忠	山西省	汾阳子仪晋剧团	《骨肉冤家》的张舅爷
王学东	山西省	山西省晋剧团第一青年团	《大脚皇后》的御医
李永林	山西省	山西省晋中地区中路梆子剧团	《花烛恨》的沈松、《双官诰》的钱一善、《花打朝》的苏龙
杜跃宇	山西省	山西豫宏晋剧团	《麟骨床》的牛二
宋守忠	山西省	阳泉市平定县晋剧团	《铡赵王》的总管
刘建伟	山西省	太原市实验晋剧院实验剧团	《朱元璋斩婿》的县令、《苏三起解》的崇公道、《审陈琳》、《舍饭》的小军、《卖画劈门》的胡胜、《蝴蝶杯·游龟山》的家郎、《柜中缘》的解差
于树冬	山西省	山西省晋剧院	《东宫扫雪》的张道凌
牛小亮	山西省	山西省晋剧院	《东宫扫雪》的太监
马耀文	山西省	山西省晋剧院	《苏三起解》的崇公道、《陈三两

			爬堂》的魏朋
胡广达	山西省	大同市晋剧一团	《卷席筒》的仓娃
闫建民	山西省	大同市晋剧一团	《卷席筒》的县官
杨录光	山西省	山西省晋剧院	《芦花》的李氏父亲
杜瑞	山西省	山西省孙红丽晋剧团	《四郎探母》的肖天佑、《芦花》的李氏父亲、大型改编历史剧《隆兴晋阳》的吕不害
王进才	山西省	大同市晋剧团	《斩皇袍》的韩龙
马海园	山西省	阳泉市平定县晋剧团	《古井奇案》的侍卫王兴
吕天佑	山西省	山西省吕梁地区晋剧团	《金沙滩》的哈喇达
刘伟	山西省	太原市实验晋剧院实验剧团	《真假牡丹》的龟帅
王毅	山西省	山西省晋剧院	《赵氏孤儿》的晋灵公
牛建伟	山西省	太原市实验晋剧院实验剧团	《范进中举》的门官
王鹏	山西省	太原市实验晋剧院青年剧团	《范进中举》的考生乙、故事新编晋剧《烂柯山下》的泥瓦匠、《傅山进京》的朱二
白永昌	山西省	山西省吕梁中路梆子剧团	《火焰驹》的苏州知府
田国民	山西省	晋中青年晋剧团	《三请樊梨花》的程咬金
宋胜科	山西省	山西省晋剧院	《三击掌》的院公、《走雪山》的兵丁、《土神庙》的道人、《舍饭》的老军、《金水桥》的老院公
郭海	山西省	山西省晋中地区中路梆子剧团	《花打朝》的程咬金
郊履禄	山西省	山西省吕梁市中路梆子剧团	《血溅乌纱》的贾仁

王迎春	山西省	太原市实验晋剧院东风团	《血手印》的王安、《柜中缘》的淘气、《三关点帅》的穆瓜、《丑配》、《大脚皇后》的大太监
代尉军	山西省	太原市实验晋剧院实验剧团	《丑配》的朱陶
赵永圆	山西省	山西省晋中市晋剧团	改编传统晋剧《七奶奶闹朝》的苏龙
王钧	山西省	太原市实验晋剧院青年剧团	故事新编晋剧《烂柯山下》的张屠夫、《卖画劈门》的胡林、《相府梦》的李继宗
王学红	山西省	古交市晋剧团	改编古装剧《潘金莲》的武大郎
武树义	山西省	山西省小程玉英晋剧团	《白沟河》的耶律吉、《卖狗肉》的李尤儿
董长青	山西省	山西省小程玉英晋剧团	《卖狗肉》的刘伯通
雷新平	山西省	山西省晋剧院一团	《法门寺》的刘公道
王建平	山西省	榆次晋剧团	《三救薛仁贵·血溅宫门》的程咬金
段步强	山西省	榆次晋剧团	《三救薛仁贵·血溅宫门》的狱官、《三救薛仁贵·汾河湾》的刘能发、《百岁挂帅》的王辉、《三子争父》的陈清知府
梁建军	河北省	河北省井陘县晋剧团	《点帅破阵》、《忠烈图》、《双下山》；合作导演了《血战金沙滩》、《喋血两狼山》等剧目
曹开云	山西省	山西省小程玉英晋剧团	《祥麟镜》的魏典
孟逢平	山西省	山西省绵山晋剧团	《忤逆坟》的赖二

程平	河北省	河北省张家口市 青年晋剧团	《汉宫秋月》的春喜
王义	山西省	山西省晋剧院	《乾坤带》的程咬金
武振强	山西省	山西省汾阳市鼓 锋晋剧团	《薛丁山征西之磨盘山》的程咬金、《薛丁山征西之大破锁阳》的苏宝通、《薛丁山征西之困锁阳》的李道忠
杜耀宇	山西省	山西省汾阳市鼓 锋晋剧团	《薛丁山征西》的程咬金
武俊杰	山西省	太原市实验晋剧 院实验剧团	《三姑闹婚》的高平
白金旺	陕西绥德	太原市实验晋剧 院实验剧团	《喜荣归》的崔平
董怀忠	山西省	太原市实验晋剧 院实验剧团	《丑配》的宾相、《柜中缘》的公差
王永栋	山西省	山西小程玉英晋 剧团	《卖狗肉》的买肉人
肖立敏	山西省	大同市晋剧院	《斩皇袍》的太监
闫宏伟	山西省	山西省晋剧院	《三岔口》的刘丽华
张力	山西省	山西省晋剧院	《天水关》的马遵
梁忠威	山西省	太原市实验晋剧 院青年剧团	1999年拜姬荣生为师，曾荣获山西省第四届教学剧目汇演表演一等奖、太原市首届青年艺术新秀选拔赛特等奖、中国映山红优秀演员奖、中国首届少数民族戏曲汇演优秀表演奖。代表剧目：《春草闯堂》、《双下山》、《喜荣归》、《柜中缘》、《贬官计》、《宫变》、《画龙点睛》、《嫁衣案》、《三关点帅》、《芦花》、《杨门女将》、《傅

			山进京》、《八珍汤》、《审陈琳》、 《游龟山》、《富贵图》、现代戏《连 亲百万家》、《不能没有你》
吕利军	山西省	山西省唐城晋剧 院	《赵氏孤儿》的晋灵公
刘俊杰	山西省	山西省晋中地区 小鸣琴晋剧团	《十五贯》的娄阿鼠

攻读学位期间取得的研究成果

- [1] 杨斐冉 《浅析戏曲丑角的艺术地位》，名作欣赏，2015，2，154-155

致 谢

光阴似箭，三年的研究生学习已经接近尾声，经历了论文前的学术知识的积累、论文的开题、论文的写作框架的构思、最后完成了论文的过程，在这个过程中，我得到了锻炼，对此，我首先要感谢我应该要感谢这三年中的所有任课老师，有姚宝瑄老师、赵瑞锁老师、张明芳老师、燕筠老师、傅书华老师、杨矗老师、薛晋文老师，他们在学习上给了我很多指引和帮助。其次还要感谢晋剧名丑姬荣生老师，在论文过程中少不了向他请教问题，他也不遗余力的为我答疑解惑。最后要特别感谢我的导师谢玉辉老师，论文定题到论文定稿期间，深深受益于谢老师的关心和谆谆教导，他在我写作瓶颈期为我点拨迷津、拨开云雾，这篇论文的完成有着导师一半的心血。

个人简况及联系方式

姓名：杨斐冉

性别：女

籍贯：安徽省蚌埠市

教育背景：

2005年9月——2008年7月 太原市进山中学 高中

2008年9月——2012年7月 太原师范学院文学院戏剧影视文学专业 大学本科

2012年9月——2015年7月 山西大学文学院戏剧与影视学 硕士研究生

承 诺 书

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是在导师指导下独立完成的，学位论文的知识产权属于山西大学。如果今后以其他单位名义发表与在读期间学位论文相关的内容，将承担法律责任。除文中已经注明引用的文献资料外，本学位论文不包括任何其他个人或集体已经发表或撰写过的成果。

作者签名：

20 年 月 日

学位论文使用授权声明

本人完全了解山西大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留并向国家有关机关或机构送交论文的复印件和电子文档，允许论文被查阅和借阅，可以采用影印、缩印或扫描等手段保存、汇编学位论文。同意山西大学可以用不同方式在不同媒体上发表、传播论文的全部或部分内容。

保密的学位论文在解密后遵守此协议。

作者签名：

导师签名：

20 年 月 日