



# 戏曲剧作思维

刘艳卉 著

上海人民出版社



# 戏曲剧作思维

刘艳卉 著

**图书在版编目(CIP)数据**

戏曲剧作思维/刘艳卉著. —上海:上海人民出版社,2016

ISBN 978-7-208-13724-0

I. ①戏… II. ①刘… III. ①戏剧创作-创作方法-研究 IV. ①J804

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 069736 号

责任编辑 陈博成

封面装帧 张志全

**戏曲剧作思维**

刘艳卉 著

世纪出版集团

上海人民出版社出版

(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.co)

世纪出版集团发行中心发行 上海商务联西印刷有限公司印刷

开本 890×1240 1/32 印张 9.25 插页 4 字数 217,000

2016 年 4 月第 1 版 2016 年 4 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-208-13724-0/J·441

定价 38.00 元

本书受上海市教委、教育基金会“曙光计划”项目资助，  
受上海高峰高原学科建设计划专项资金资助。

## 目 录

- 第一章 论时空 …… 001
- 第一节 戏曲时空与话剧时空的区别 …… 002
- 第二节 时空散漫的补救 …… 008
- 第三节 有效时空与无效时空 …… 032
- 结语 …… 037
- 第二章 论场面 …… 044
- 第一节 戏曲的结构单元 …… 044
- 第二节 划分“场”的依据 …… 056
- 第三节 结构单元的内部构成——“一场一中心” …… 060
- 结语 …… 072
- 第三章 论结构 …… 074
- 第一节 按场与场的外部联结来分 …… 074
- 第二节 按场的内容类型来分 …… 090
- 第三节 戏曲结构的突破 …… 109
- 结语 …… 118
- 第四章 论行动 …… 120
- 第一节 戏曲行动的特殊性 …… 120
- 第二节 戏曲行动与叙事 …… 127
- 第三节 戏曲行动与抒情 …… 131
- 第四节 戏曲行动与程式 …… 138
- 结语 …… 142

第五章	论冲突	…… 146
	第一节	戏曲的内心冲突 …… 149
	第二节	内心冲突的外化 …… 170
	第三节	内心冲突与情境 …… 186
	结语	内心冲突的新发展 …… 198
第六章	论双线	…… 206
	第一节	结构的双线 …… 206
	第二节	叙事的双线 …… 215
	结语	双线与单线 …… 229
第七章	论情节	…… 235
	第一节	人物的上场和下场 …… 235
	第二节	人物的自报家门 …… 249
	第三节	情节的重复与对比 …… 255
	第四节	行路情节 …… 265
	结语	…… 268
结语	戏曲的未来	…… 275
后 记		…… 291

## 第一章 论时空

在艺术创造上，中国的艺术想象论十分注重打破时空、超越时空。“这种打破超越时空与严格遵守时空之自然律，不但是中西艺术想象论的差别，也是中西文学艺术的本质区别。”<sup>①</sup>这种思维模式也体现在演剧艺术上。从剧作的构思来看，中国戏曲作者并不受时间和空间束缚，不惮于描绘变幻、流动的时空，从而完成故事的讲述。如川剧《白蛇传》中的《水斗》一场戏中，许仙被法海强留金山寺，白娘子与小青前来论理。叙事空间经历了金山寺、江上、金山寺门前、金山寺内的几度变化。在戏曲舞台呈现上，同样可以毫无障碍地上天入地、遍历今古，其奥妙不是依赖过多的布景，而是充分利用舞台的假定性，通过演员的动作或台词，将舞台空间指定为剧情中的叙事空间。

其实，这与其说是戏曲时空的本质，不如说是相对于话剧而言的戏曲时空特征。就时空的假定性而言，演出时空指代的剧情时空，即便是在话剧中，也需要观众与表演者达成一定的“假定”共识。与时空相对固定的话剧相比，戏曲时空的转换相对灵活自由许多，但不能否认话剧

<sup>①</sup> 曹顺庆：《中西比较诗学》，中国人民大学出版社2010年版，第127—128页。

中也存在时空的转换。因此，在时空自由与假定性上，戏曲与话剧应该说没有本质差别，只是程度的深浅问题。

那么，戏曲时空和话剧时空的区别在哪里呢？我们不妨这样来定义：戏曲长于在时间的流逝中涵盖多个空间的情节，而话剧则追求在固定空间中表述随时间流逝的情节。造成这种区别的原因，既有不同艺术种类自身特性的因素，也有民族叙事传统的因素。

### 第一节 戏曲时空与话剧时空的区别

无论戏曲的时空还是话剧的时空，其本质来讲是一种叙事的时空。

从叙事学意义上讲，戏剧时空具有双重意义：一是故事时空，指剧中故事涉及自然的时间与空间；二是叙事时空，指剧作家对故事时空的处理而表现出来的舞台时间与空间。一般来讲，戏曲的叙事时空和故事时空吻合程度较高，而话剧则不然。这通常由三方面来体现：一，叙事的时序；二，叙事的时间；三，叙事的空间。

首先来看叙事的时序。

与故事时间和叙事时间相对应，叙事作品中有两种时序。一是故事时序，即讲述故事本身的自然时间顺序；二是叙事时序，即在文本或者作品中，这一故事被讲述的先后次序。叙事时序可以分为五种：顺叙、倒叙、预叙、插叙和补叙。

中国戏曲的叙事时序通常等于故事时序，即按照某一事件发展的先后顺序，以时间的推移为叙事线索。不止一个论者提到过中国古代戏曲的这种特征，如郭英德指出：“以单向性、直线式顺叙的叙事时间为主，



这是中国古代小说戏曲叙事性的普遍特征。”<sup>①</sup>尤其值得注意的是，中国古代戏曲在顺叙这一特征的具体操作中，首要考虑的是时间上的先后、承接，而非行动、情节上的因果关系。

话剧的叙事时序则较为复杂，除了顺叙外，倒叙、插叙也常见。典型的如话剧《狗儿爷涅槃》中，全剧十六段戏，从老态龙钟、疯疯癫癫的狗儿爷划火柴要烧门楼开始，以门楼被大火吞噬，狗儿爷出走告终。采用倒叙的手法，整个戏不断插入狗儿爷的回忆，以狗儿爷为主体，把整个故事镶嵌在了一头一尾之中。

其次来看叙事的时间。

戏曲的叙事时间与故事时间呈现高度吻合的状态，也即戏曲通常有头有尾地讲述一个故事，故事发生延续的时间与叙事的起止时间基本对等。当然，这并不意味着叙事这一活动延续的时间和故事时间相等，因为创作中必定要对素材加以取舍和提炼。在戏曲中，对于剧情有关键作用的情节常常在现在时态中呈现而非借第三人之口说出。

话剧的叙事时间多短于故事时间，在叙事时间之前发生的事也即所谓“前史”则常通过人物之口转述。

最后来看叙事的空间。

戏曲的叙事空间多随叙事时间的推移而改变，可以描述在多个空间中发生的情节，而不必将其整合到一处。

话剧则追求叙事空间的集中，要将原本发生在不同地点的事整合到同一地点来，那些在此地点以外的空间发生、但又对情节发展至关重要

<sup>①</sup> 郭英德：《叙事性：古代小说与戏曲的双向渗透》，《文学遗产》1995年第4期。

的部分，则通过暗场以及人物转述来交代。<sup>①</sup>

下面以元杂剧《赵氏孤儿》、京剧《赵氏孤儿》和伏尔泰的话剧《中国孤儿》为例来作进一步说明。

在叙事时序上，三者虽选取了不同的情节，但叙事的次序基本上是按照故事发生的先后进行的。戏曲按照屠赵两家结仇、害孤、救孤、复仇的顺序讲述，话剧按照叶端美之夫受命、换子、叶端美法场哭子吐露真情、成吉思汗被感动的先后次序来讲述。

在叙事时间上，戏曲的吻合程度要高于话剧。在元杂剧《赵氏孤儿》的楔子中，交代了屠、赵两家结怨之事，通过屠岸贾之口道出：

（净扮屠岸贾领卒子上，诗云）人无害虎心，虎有伤人意；当时不尽情，过后空淘气。某乃晋国大将屠岸贾是也。俺主灵公在位，文武千员，其信任的只有一文一武：文者是赵盾，武者即某矣。俺二人文武不和，常有伤害赵盾之心，争奈不能入手。……

---

① 这里所提到的话剧系指遵守“三一律”、追求时空整一的类型。在话剧中，自然也有以多个时空来连缀故事的一种，如结构上追求时空交错的剧本即是一例。但这种情况下的时空流动仍与戏曲不同。一则时空流动在西方戏剧中系后起的特点，不似中国戏曲自古以来就推重时空的流动；二则时空交错也有两种不同形式。一种分为现实时空和回忆、幻觉的时空，回忆和幻觉的时空系穿插于现实时空之间，两者的时空并不在同一条时间轴上，与戏曲按照同一事件次序的先后交代情节的处理有所不同。另一种同一时间轴上展开情节时，也有按照时间顺序和打乱次序两种方式。按照时间顺序交代情节的方式与戏曲的时空流动相似。需要提及的是，时空流动在西方戏剧中的应用历史和广泛性远不及时空固定。此外，正如谭霈生所说：“话剧舞台动作比戏曲更接近于生活，而剧作家在学习、吸收传统戏曲场景设计中的假定性和虚拟性时，必须考虑这个前提，否则，舞台场景和人物活动的不协调，是很难避免的。因为，话剧终究不同于戏曲。”（参见谭霈生《论戏剧性》，北京大学出版社1981年版，第256页。）

这看上去似乎故事时间延伸到屠、赵结怨之始，讲了屠岸贾迫害赵氏的“三部曲”，而叙事时间却停留在“当下”也即屠即将去杀孤儿的时候，故事时间大于了叙事时间。其实不然，因为“楔子”属于元杂剧中具备特殊功能的部分，特别是当其位于剧首时。徐扶明先生认为：“安排在戏前头的楔子，起着‘序幕’的作用，对剧情开端，作了必要的简练交代；安排在戏中间的楔子，起着‘过场’的作用。”<sup>①</sup>可见，元杂剧中“楔子”居于剧首，类似于今日戏剧中之“序幕”。如关汉卿的《感天动地窦娥冤》，剧首的“楔子”也是用于交代故事背景，叙说十三年前窦娥之父窦天章将女抵债蔡婆之事。因此，位于剧首的“楔子”承担的是介绍故事背景和人物关系的作用，并非真正的情节主体。

自“楔子”以下的其他几折的情节中，其故事时间与叙事时间是吻合的。从故事时间来看，元杂剧中赵氏孤儿从长大到复仇有二十年之久；从叙事时间来看，从头至尾写了孤儿全家被杀、获救、长大、复仇的整个过程（当然作者对情节有所删节，一笔带过程要辛苦抚育孤儿的过程，直接写婴儿长大成人）。

京剧《赵氏孤儿》的篇幅较元杂剧《赵氏孤儿》更长，其叙事时间和故事时间的吻合程度更高。如在第一场至第三场中加写了屠、赵结怨经过，写灵公昏庸草菅人命，屠岸贾助纣为虐，接连迫害赵盾并迫使其逃亡，将元杂剧中通过楔子和屠岸贾追述的内容用现在时态演了出来，做到叙事时间和故事时间的同步延伸。

取材于同一故事的伏尔泰的《中国孤儿》，在叙事时间和故事时间

<sup>①</sup> 徐扶明：《元代杂剧艺术》，上海文艺出版社1981年版，第81页。

上则是不同的，情节上没有搜孤也没有孤儿复仇，只撷取了孤儿被救的一段情节。“搜孤”和成吉思汗与叶端美的结识，通过在场人物的追述予以交代，其叙事时间远小于故事时间。典型的如第一场第一幕中，叶端美与夏赛丽谈论时说到成吉思汗的出身和求婚的往事：

**叶端美** 你可知道这个杀人不眨眼睛的暴虐皇帝是怎样的出身！他原来是行伍出身的一个赤脚小兵，他是沙漠中的一个流浪汉，是荒野里的一个土匪。他现在居然变成了个有权有势作威作福的人，胆敢来抢我们皇上的宝座。他从前到大宋天朝来朝见的时候，他是躲在皇宫的门角落里像叫化儿那样的家伙，他的乳名叫作铁木真，我只消告诉你像这样一些事情便够了。

**夏赛丽** 什么？原来就是那个老着脸皮向你求亲的坏蛋吗？

叶端美不是没想过感化成吉思汗，但还是“拒绝他无厌足的要求”，因为中华民族“高尚的艺术”、“威严的法律”、“清静的宗教”，是“立国之本”，它们不允许“我们和外国订立不合法的婚姻盟约”。叶端美对成吉思汗的反感，是包括情感、道义、民族自尊上的全面反感，纵然对方权倾一时，仍然对其充满厌恶。这就使得成吉思汗迫使叶端美向自己屈服的行为充满了不确定性和戏剧张力，叶端美是否屈服充满了悬念，其反抗也显得格外难得的珍贵——正因道有所不同，叶端美后来才宁可死也不愿嫁给成吉思汗。

第二场中又借叶端美之夫盛悌之口，道出元兵肆虐京城的惨相，他“穿了破衣裳乔装成一个陌生人，闯进到皇宫里”，看到皇帝正在被毒打：

叶端美 天呀！这个世界变得真不像样了，可怜的皇上和皇后娘娘！他们的命多么苦呀！

盛 悌 我们不幸的圣上，旋过头来望着我，他用着鞑子们所听不懂的语言对我下训谕：“你至少要把我儿子的生命保全！”

所以他才“靠了老天暗中保佑，在他们的眼睛上好像蒙上了一层云雾，没有发觉一点破绽”，终于把圣上托给他的太子救了出来。

在这些情节中，成吉思汗求婚一事发生得更早，要远远超出本剧叙事的开始时间，盛悌受命救孤一事，虽然较“求婚”一事为近，但也早于本次叙事的开始时间，显然本剧的叙事时间要远远小于故事时间。

在空间上，元杂剧《赵氏孤儿》和京剧《赵氏孤儿》的叙事空间与故事空间也是大体吻合的。

试以元杂剧《赵氏孤儿》的楔子和第一折为例。在楔子中，交代屠岸贾杀孤由来，空间先是在屠岸贾府上、后是在公主府中。第一折是双方斗争的第一回合，主要写程婴受命和韩厥义放程婴一事，作者也是按照时间的顺序依次写来：先写屠岸贾命人守宫门搜孤，再写公主托孤与程婴，最后写程婴宫门遇险、韩厥放孤，叙事的空间也随之进行变化，有屠府、公主府、公主府门之分。

京剧《赵氏孤儿》更是如此。第一场发生在绛霄楼，第二场发生在赵盾府上，第三场发生在朝堂，几乎每场戏都有一个较为固定的空间，只不过在这个空间中又划分出具体的小的人物活动空间。如第一场灵公和屠岸贾位于绛霄楼上，而前来劝谏的魏绛、公孙杵臼等则先位于楼

下，后到楼上。

伏尔泰《中国孤儿》的叙事空间则与此有别。第一幕事件在叶端美府上发生，凡是属于第一幕时间进程中的事件，而又不能在此空间发生的情节，均通过人物的转述来交代。如孤儿的由来，叶端美与成吉思汗的过去等。在其他各幕中亦是如此。如第二幕中，虽然叶端美法场救子的举动极具动作性和戏剧性，但因为空间的关系，只能放置在幕后，借第六场卫兵之口向成吉思汗侧面讲述出来。而在中国戏曲中，类似的能掀起巨大情感狂澜、但又极需压抑的情节，则安排在明场来表现。如京剧《赵氏孤儿》中程婴假出首、拷打公孙、舍弃亲生的情节均正面表现，而且放在两个时空。

中国戏曲的这一叙事特点，也常被概括为“时空自由”。“时空自由”的确给戏曲带来了强大的叙事能量：由于叙事时空与故事时空基本相类，是以无论多么复杂的故事，均能从容不迫地加以叙述。然而，“时空自由”也容易产生冗余、散漫的弊病。

## 第二节 时空散漫的补救

必须承认，时空的集中有助于情节的集中，便于冲突的上升。戏曲开放式的结构、时空不固定的特色，在叙事上固然有许多便利，但为了避免时空分散造成的情节分散的问题，戏曲中也采取了以下补救措施。

### 一、时空的整一

所谓“时空的整一”，是将在不同时空中的情节放到同一时空中加

以表现。在戏曲中，可以考虑将时间延续、空间相异、情节连贯且情节又与同一人相关的情节整合到同一时空，以增加情节的密度，增强戏剧的张力。对于时空自由、动辄安排人物上下场的戏曲来讲，这点更为重要。

以元杂剧《赵氏孤儿》和京剧《赵氏孤儿》<sup>①</sup>中程婴告密和屠岸贾拷打公孙杵臼的情节为例，就时间和因果关系而言，二者是紧密相连的，其时空可以选择同一处，也可以分两处。如元杂剧《赵氏孤儿》中，这两个情节放在两个时空中，而京剧中则放到了同一时空，就表达效果上看，二者是有差别的。

在元杂剧中，写了程婴告密后，又写公孙杵臼在家中等待屠岸贾前来，因此多了一段他的上场并自报家门，把与程婴商议、屠岸贾要来的事一一交代出来。而在京剧中，是程婴在告密时，屠岸贾问“公孙老儿到此，你可敢与他质对”后，命人捉拿公孙杵臼前来。

两相比较，虽然元杂剧中“屠岸贾听闻告密，亲临现场搜查孤儿”更符合生活真实，但为公孙杵臼专门安排的上场，属于程式化、不能增强叙事效果的出场，使得情节在“程婴告密、屠岸贾捉拿公孙杵臼”的线索上有了缝隙——单单从情节上看，这个缝隙并不算大，因为公孙杵臼关心的毕竟是赵家孤儿的事情，然而，若考虑到完成这一唱段所需要的舞台时间，那么情节裂缝就不算小，“搜孤”行动线的中断也颇为严重了。<sup>②</sup>京剧中把公孙杵臼和孤儿如何被搜查放在幕后，把告密和拷

① 剧本为马连良演出本。

② 当然，公孙杵臼这段唱在制造悬念、引起期待上有一定作用，然而，与其所造成的行动中断相比，可谓过大于功、得不偿失。更何况如前所述，在屠岸贾在场情况下，这段唱仍然可以存在，且悬念、期待都不会减弱。因此，京剧版本应该是一种更优的选择。

打情节放在同一地点，增加了情节的密度，戏剧冲突和行动的衔接更加紧密。

时空的整一对戏曲的情节集中意义甚大，戏曲在此方面尚可有更大作为。如京剧《四郎探母》“见弟”、“见娘”、“见妻”这几场戏中，时间延续而地点在变化，六郎、母亲、四夫人刚上场的唱段均在描述自己当下的生活状态，之后才得知四郎归家的消息，三段戏流水账似地展开，彼此之间缺乏呼应和交集，戏剧情境的压迫是单一的，也造成了行动线的中断。即便考虑到如此匆匆“走马灯”似的“过场”，用以表现时间紧迫、亲人相见的不易，但这种表达也太写实了，对该情节的利用太过简陋，缺乏雕琢和深化。如果我们考虑到“将时间延续、空间相异、情节连贯且情节又与同一人相关的整合到同一时空”，将这三段戏放至一个空间，让四郎在六郎营帐内依次见弟、见母、见妻：四郎在六郎处正兄弟叙话时，慈母和贤妻闻讯赶来……戏剧情境则多重交织，人物“言不由衷”、“话里有话”的内心更丰富，彼此的感情互相渲染，唱词也可以设计得更有力量。如果一定要坚持时空的变化，在不同空间“见弟”、“见娘”、“见妻”，那么必须赋予这样的时空自由以更多的意义，比如说表现四郎一路走一路心事重重等，充分发挥戏曲时空自由的特性，而不是浅尝辄止。

## 二、时空的拼接

戏剧叙事无论有多少情节，也无论这些情节在真实故事中的排列顺序如何，以及是否同时发生，在叙事时，必须得讲完一件才能讲另外一件，仍然有叙事时间上的次序原则。对于话剧，通常选取更重要或更适合场上表现的情节，而将另一情节以暗场的方式加以交代；但对于追求



明场的戏曲来讲，重要情节一一在场上表现，势必会延长叙事的时间，占用更多的舞台空间。在戏曲中，通过时空的拼接，可以同时展示同时异地的时空，集中空间，节约时间。这可以说是戏曲中一种特殊的时空集中。

如元杂剧《桃花女》中就有这样的场景。舞台上一边是石婆婆按桃花女传授的方法在家中连续呼唤出外经商的儿子石留住的名字，一边是石留住睡梦中听见有人呼叫自己而走出破土窑，摆脱了破窑崩塌、埋于三尺黄土之下的噩运。在这出戏中，同时异地时空的处理，直观形象地描述了作法成功这一事件，渲染了事件的神秘感。

再如徐棻的《秀才外传》中，倪俊请宋万代向尹家小姐诉明冤情时，舞台上拼接了两个空间，一为倪俊所处的牢里，一为李么妹和宋万所在的空间即李的家里。在李家所处的空间里，李么妹与宋万在对话；在倪的空间里，倪俊在自言自语。按照逻辑，倪俊的空间和李家绝不相连，即便在自己的空间里大喊大叫，对方也听不到，否则就不需要宋万去传话了。然而在此剧中，作者作了巧妙的安排：李么妹的问话、评述，均要和处在另一空间的倪俊形成“对话”：

李么妹（惊诧）啊，竟有这种事？

宋万（低声手语）

倪俊（数白）谁料我坐起牢来了。

李么妹（向宋）是可怜啊，也只有让姐姐前去辩冤了。

宋万（低声手语）

倪俊（独白）只怕她不肯抛头露面啊。

李么妹（向宋）不要紧，包在我身上。