

编者按：自2015年以来，中国艺术研究院戏曲研究所组织邀请了一批院内外专家学者、知名编剧开设讲座，在理论、实践两个面向接续传统，开拓视野，传授经验，受到戏剧戏曲学专业的研究生、戏曲研究所的研究人员以及对之感兴趣的 related 人士的欢迎。2017年3月17日，知名编剧罗周应邀以《戏曲创作：题旨的确立与实现》为题目，讲述了自己的创作心路，本刊刊发讲座整理稿，以供读者参详。

戏曲创作：题旨的 确立与实现^①

罗 周

从2007年我进入江苏省文化厅剧目工作室工作、担任省戏剧文

① 本文由中国艺术研究院研究生院戏剧戏曲学系2016级硕士研究生刘敏根据讲座录音整理，罗周修订。

学奖评委开始，我与全省剧作者一起成长了十年。我既是一名戏剧作者，从某种意义上说，也是一个戏剧评论者。随着时间的流逝，我开始思考写戏、评戏中的很多问题。首先，艺术创作中，评论者和写作者协同共进的。在公平、公正、公开的评比或点评活动中，能否发掘出最有价值、最有潜力的作品，往往取决于评论者的水平。没有好的评论者，就不会有好的创作者，因为这二者是互动的。创作者不可能天生成熟，在他的前行之路上，需要鼓舞、肯定，更需要正确的引导。交流上的隔膜、偏差很容易打击年轻编剧们的热情，令他们犹豫、彷徨、不知所措。当然，优秀的、开辟性的创作亦可丰富、补充既有的评论者思维。我们不仅要培养一批优秀的编剧人才，也要培养一批优秀的剧评人才。

其次，评论者应建立自己的评判标准，谨防“泛文学”与“观后感”式的剧评。以主题是否鲜明、人物是否独特、语言是否准确等标准去评判一部剧作，当然很必要，但光有这些还不够，还没能深入触及戏剧文学有别于小说、散文、影视剧的最有个性的部分。编剧行内有句顺口溜：“一稿二稿，基础很好；三稿四稿，毛病不少；五稿六稿，全部推倒；七稿八稿，回到一稿。”所揶揄的，正是纷纭的、缺乏理性支持的观后感式剧评对编剧、对文本的伤害。所谓“人评戏，戏亦评人”，评论者以“居高临下”的姿态去点评一部戏时，他们没有想到剧本作为一个客观存在，也在衡量着评论者。评论者在评论戏的高低深浅时，戏也在评判评论者的深浅高低。每一句评判，实际上都是评论者的自我评价。当我们提出不恰当的意见时，剧本本身也在否定着我们。每部作品都是作者的心血之作，所以我想，评价时不妨沿着作者的心路、思路、情感去思考，怀有更多的敬畏之心，慎重地提出意见建议。

接下来谈谈题旨。

如何实现个人创作的有效积累，是每个专业编剧都会碰到的问题。很多年轻的作者已掌握了一定的写作技巧，驾驭文字的能力也不

错，最终决定其作品高下的是什么呢？是“题旨”。在我看来，“题旨”和“主题思想”之间，有时是叠合的，有时也有差异。若说“主题思想”更侧重于道德评价，那么“题旨”首先基于审美的、情感的判断。

比如我入选国家艺术基金小戏资助项目的昆曲折子戏《哭秦》，说的是吴兵破楚，申包胥去至秦庭求援。其时秦门紧闭，申包胥为劝动秦伯，先说“仁”，救楚是仁爱之举，宫门毫无反应；接着他说“义”，为天下大义而救楚，秦国仍无动于衷；万般无奈，申包胥说了他羞于出口的那个字——“利”：秦不救楚，吴灭楚而强，便会成为秦国的劲敌，这层“利害关系”一说，宫门大开，秦兵浩浩荡荡，救楚而去！见状申包胥嚎啕大哭。小太监问：秦师已发，您还哭什么？申包胥说：我说“仁”，不能动人，我说“义”，不能成事，单单说到一个“利”字，十万秦军，顷刻便至。我为秦哭、为楚哭、为仁哭、为义哭、为天下哭！瞧，这便是该折的主题思想——对无视仁义、摇摆于利的人心之叩问。可这还未必是《哭秦》的最高价值。看石小梅老师的舞台演出时你会发现，该折最打动人的，不是“仁义利”，而是一个疲惫不堪、手无缚鸡之力的弱小生命与森严、巍峨的宫门间的对峙！是这个个体生命所蕴含的力量与他所绽放的光辉。当人类怀抱某种“决意”，竟能这么勇毅、这么坚韧、这么强大，这才是《哭秦》最可欣赏的部分。

再比如扬剧《衣冠风流》，写的是东晋后期，权臣桓温有心篡位，简文帝迫于其威，临终欲让皇位，为重臣谢安劝阻。太后为求安保，再度传命让国，谢安奉道守正，封还懿旨。桓温大怒，扬言“诛谢安，移晋鼎”，大举而来，陈兵新亭。谢安主动请缨，往迎桓温，一哭一祭，力挽狂澜……

在全剧第三折“劝觞”中，太后问谢安：“让位桓温，乃天子家事，何关百姓？”谢安回答：“天子者，当为天下表率。想桓温平蜀伐北，声威煊赫，他欲问鼎，虽为悖逆，亦是常情。陛下若慑于其威，

轻让社稷，则不异昭告四海：九五之尊，不以德居，而以力取！如此一来，凡精兵强将、封疆大吏，谁能不秉人之常情、生篡逆之心？兵不厌多，势不厌大，万般利欲，只嫌其少！满目周公摄政，遍地尧舜让国，臣恐天下，从此永无宁日！”这便是该剧的主题思想：天下当以德居、不以力取。然而，这还不是《衣冠风流》的题旨。魏晋是个崇尚真率、性情的时代，谢安则是魏晋风度的标杆。“风度”不只是清淡潇洒，更在于惊涛骇浪之中，勇于担当的大情怀与安详从容的处世姿态。该剧着力表达的，不仅是政治、军事之争，更是对人物、对生命的欣赏，它写的不仅是一个人、一群人参与了怎样一桩军国大事，更是他们、尤其是他，怎样以他独有的方式，参与了这件事：焚诏受命、赌棋却旨、识酒请缨、哭祭桓温……我们欣赏着谢安一次次面对生死时的宁静、淡泊、自在、挥洒，欣赏他为着、朝着他心中的光明，所可承担的份量，所可秉持的智慧与勇气。这才是我写作时心心念念的题旨所在。

今年的中国戏剧节上，将演出同样由李政成领衔主演的扬剧《不破之城》，这是我继《衣冠风流》后与扬州市扬剧研究所的再次合作。为纪念扬州建城 2500 周年，院团要新创作一个有关史可法的剧目。我犹豫过，因为史可法太难写了。“数点梅花亡国泪，二分明月故臣心”，清人张尔荃撰的这副名联，至今高悬史公祠内，以诗性与情感熨帖着先贤；今人谈及史可法，多赞颂他的忠贞、爱国、宁死不屈主题指向是这样的强烈、清晰，使我反倒担心写不出新意。记得是在去上海的火车上，我与张弘老师谈及该剧，说我阅读了大量史可法的材料后，记忆最深的却是方苞的《左忠毅公逸事》。说的是左光斗受诬入狱后，学生史可法潜入相见。左光斗见之，不喜反怒，说：“庸奴，此何地也？而汝来前！……老夫已矣，汝复轻身而昧大义，天下事谁可支拄者！不速去，无俟奸人构陷，吾今即扑杀汝！”他摸起地上刑械，作势要打，史可法“噤不敢发声，趋而出”。在这里，我看到了忠臣志士的家国担当，看到了老师对学生深切的爱护与期望，也

看到了“道”的传承——左光斗将他生命的、人格的重量交付给了他器重的年轻人，史可法呢，他接过了这个分量，以同样无私无畏、坦荡慷慨的姿态走下去，并在二十年后，以他的死回应了老师的嘱托。《左忠毅公逸事》是洞照文本写作的光芒，将风尘斑驳处史可法的内心照得雪亮，在它的光照下，忠诚爱国再不为空泛，再不是个简单的、概念化的“主题”，我触摸到它的温度、脉动、情感，触摸到悲壮与悲壮之外的快慰。左光斗冤死了，那“道”仍在，史可法殉难了，那“道”还在，黄钟大吕，激荡高歌，这是连死亡也无法侵灭的价值。火车渐近上海，我也定下了剧名，上海不是素有“不夜之城”的美名么，那么史可法之扬州，便是一座“不破之城”，古往今来，多少个“史可法”，谁人心中不怀抱着这样一座巍然屹立的“不破之城”？

我导师章培恒先生曾发问：“什么是文学？”又问：“为什么有的书表只是公文，而《出师表》《陈情表》等等便被纳入‘文学’范畴？”他的答案很简单：文学，就是能感动人的文字。“感动人”，说的便是“情感判断”。但光有情感还不够，你必须再用理性去掂量、裁断，从而发掘出某块入戏材料的“最高价值”。

我年初写了个中型锡剧《东坡买田》，原始材料来自《梁溪漫志》，说苏轼从海南流放归来，看阳羨风光甚好，就用尽储蓄，托人在此地买了处田宅。某日，他路遇一位哭得很伤心的老妇人，询问就里，老妇说，只为我儿不孝，把家里祖田卖了！苏东坡再一细问，这田正好是他新入手的那块。于是他将田契还给老人，也没再要回买田的钱。是年七月，苏轼在出租屋里去世了。这则笔记的真实性存疑，我们不把它当历史写，而当故事来写。它的题旨是什么？乍一看，很简单：苏东坡善良、富于同情心，先人后己。但我并不满足。我不想简单地写一件好人好事。想想看，命运给了苏东坡多少苦难，妻子早逝、儿子夭折，爱妾朝云亦先他而去。他天涯辗转，暮年时，到底是以怎样的心情“买田还契”的呢？隐隐约约我好像捕捉到了点什么：诗人买的是田、是房，但这绝不是“置业”，他是为自己觅了个归老之乡。我

想：到底哪里才是我们的“故乡”？哪里，才真能安置我们的身心？苏东坡早用词句做了回答：“此心安处是吾乡”（《定风波》）。找到了，这就是《东坡买田》的题旨！我设计了个细节，说老妇来到已然易手的祖宅，依依不舍，指着四方说：在这里，我与婆婆一道纺纱；在这里，我生下了孩子；在这里，我伺候卧病的丈夫；在这里，我教训过孩子后又舍不得，搂之而泣……老妇走后，小书童拿了把新椅子来，说老爷这椅子放这里吧？苏东坡说：不行，这儿有个妇人与婆婆正在纺纱。放那里？不行！那有个妇人在给丈夫熬药。那就放这里？不不不，更放不得！这有个母亲正抱着孩子痛哭！偌大屋子，一把椅子都放不下。因为这屋里满满当当是那女人的一生，她活在屋子的每个角落。苏东坡买田，花了500缗，可500缗哪能买下她毕生的记忆？站在宅中，苏东坡感觉他才是“入侵者”。换言之，他不只是为了老妇有地方住才归还田契，更因他自己，因他不可能在此心安理得地住下去。“此心安处是吾乡”，诗人住在破旧的出租屋时，内心的愉悦感远远大过他站在那连把椅子都无法安放的、高价买回的豪宅中。

不少人采访时问我，你觉得中国传统戏曲的局限性何在？我说我没觉得戏曲有什么短板，关键在于创作者的思想情感。你能抵达怎样的深度、高度，戏曲便能完成怎样的深度、高度。局限你的不是戏曲，而是你的思维、你的能力。我自认的三部代表作：《春江花月夜》直面“人与宇宙”之哲思，《一盅缘》关注“幽微的情感”，《衣冠风流》张扬“崇高的人格”，全都寄寓于戏曲程式来表达、完成。中国戏曲是无垠的，不必担心有了好想法却被“戏曲”拘束，就像练字时用的米字格，格子不是囚笼，反而能规范你、帮助你，使你更好地发挥才智和创造力。

记得盛和煜先生讲座时，谈到的第一点是“我有一个梦想”。意思是立意当高远。“取法乎上，仅得其中”，若“取法乎中”，那就只能“得其下”。我确认题旨时，更多关注的是对人性、人情开掘的深度、纯度与独特性，包括它蕴含的文化份量。去年在上海某创作活动

中，我做了简单发言，说写了那么多戏、编了那么多故事后，单纯的情节已不能满足我内心的渴望。我再写戏，最想发掘的，是我们民族文化个性的成因，追溯我们民族的童年和少年时代，并探究它的组成与流变。

另外，我们应时时警惕写“方案戏”。“方案戏”是个什么概念呢？举个简单的例子，某村要创业致富，村长说应该办化工厂，来钱快；书记说该做绿色养殖，利乡利民。他俩发生了冲突。然后呢，肯定先办了化工厂，村长很得意，书记忧心忡忡。再过一阵子，灾难发生了——化工厂爆炸了！经此一事，大家统一了思想，还是该养鱼、种树，就拆了化工厂，全剧结束在绿色养殖公司挂牌剪彩的热烈场面中。像这样的戏，屡见不鲜。尽管个中乡村片段可能写得很有生活气息，诙谐有趣，可若透过这些修饰、这些技巧，便会发现，戏的核心是甲乙两个方案之争，而不是对人类自身的关怀与拷问，正因为此，它也往往需要特别强烈、极端的外部事件来激化戏剧矛盾。我这么说并不是否认这类作品，只是觉得它们非常难写好。进入此类构思，怕是从一开始就将自己置于艰难境地。

寻觅题旨就像走在一条幽深的甬道里，专注凝望你会发现前面隐约有光。向着光，你慎重地、坚定地、敏锐地走下去，然后豁然开朗。接下来要面对的，是怎样实现你的题旨。

十年来我广泛接触了众多青年作者的戏剧作品，按说他们应该一直在积累、在进步，可事实上，其剧本水准却时好时坏、上下浮动得很厉害。可能碰到一块特别喜欢的材料、特别有灵感时，就写得很好，如果灵感没来造访，就写得差些。这是很自由随性的状态，但似乎不该是专业编剧的最好状态。业余与专业的区别，在于自发还是自觉。

所谓“自觉”，最重要的，是能够精准把握、有效使用“舞台资源”——“时空”。戏曲是“时空”的艺术，必须集中在130分钟内的舞台上完成。借助舞美设计与受众之想象力，“空间”可以得到适度拓展，更严苛的、难以逾越的，是“时间”。这意味着你要把舞台

上的每一分钟都用在刀刃上。曾经我完全凭感觉写戏，同样的内容，今天写与明天写，可能会呈现出两种完全不同的面貌，这样写出来的本子随意性太大，它的念白与念白间的衔接，甚至某些细节、情节，都可以被替换。如今呢，我要求自己，也希望专业编剧们能写出“无法被替换”的作品，句句相连、环环相扣，每句话都有用心、有意图，每一步都在为下一步做准备。“条条道路通罗马”，就好像我从南京去北京，有无数条到达目的地的路线，比如我可以从上海、广州绕一大圈再到北京，可最经济、有效、快捷的路，就只有一种或者非常少的几种。我们专业编剧要做的，就是找到那一种或几种。“北京”是什么？就是这个戏的“题旨”即最高价值。

有些评论者认为我写的戏情节相对简单，究其原因，一方面，是我当年在写网络小说时写腻了复杂情节。网络小说多靠情节取胜，读者追看的就是每天新鲜不同的故事。而且它有一种“交流性”，读者会留言猜测第二天更新的小说会发生点什么。作者当然最好不要被读者猜中你接下来的构思。曾有记者采访我，问我你想写什么样的故事？我说，我想写从来没人看过的好看的故事，可要编出这样的故事实在太难了。且不说舞台剧，时空相对自由的电视、电影亦往往故事贫瘠。另一方面，我认为戏曲区别于影视的重要特点是它的诗性、抒情性及表演艺术。导演、编剧都是幕后工作者，站在台上以其血肉之躯演绎剧目的人，是演员。编剧理当给演员充分的表演空间。但演出时间就只有2小时，怎么办？戏曲里一个核心唱段就需至少7、8分钟才能完成。若故事太过复杂，演员势必被情节推搡着向前，连安安静静好好唱一段都成了“奢侈”。情节应是助力而不是羁绊，若演员被情节束缚、在台上疲于奔命，那么编剧之创作，从某种意义上说，已脱离了戏曲本体。回顾古典戏曲，简单情节甚至是相对“停顿”的情节竟往往出好戏、出妙戏。比如《牡丹亭》里“惊梦”“寻梦”“写真”“拾画”“叫画”等最好的折子，剧情都极简，情感层次却极丰富细腻，演员藉此酣畅淋漓地展示才华，优秀的表演艺术亦藉此而生。

在复杂情节与表演艺术之间，由于时间限制，一定要做取舍的话，我倾向于将舞台更多地留给表演艺术。至于情节之连缀、过渡，则交给丑行、副末等次要人物的交代。我愿意相信当代受众的“思考”“脑补”能力，愿意将“情节”拆分为“情”与“节”：迅速进入某个“节点”，完成戏剧场景之布置、营造，再让演员充沛、丰满地表达情感，而不是把大部分笔墨、时间用在对故事内容的浅层叙述上。

需要特别强调的是：戏剧即结构。中国戏曲之结构和审美体系与西方话剧有很大差别。若单以西方理论为评判依据，不但很难准确评价中国古典戏曲，也会断了我们创作的源头。我有很多整体结构上承继元杂剧体例，具体每折则效法明清传奇折子戏写作方法的新创作品，如《一盅缘》《衣冠风流》《不破之城》《孔圣之母》等，被称为“新杂剧”。这不仅是向先贤致敬，也是一种让古典戏曲之传承在当下重焕生趣的方法。有人问我，你的戏仅四折一楔子，能讲清楚某个故事吗？我说存世的众多元杂剧，爱情戏有之、公案戏有之、伦理戏有之、战争戏有之……涉及社会生活方方面面。一部《唐明皇秋夜梧桐雨》，也不过4折，便上接《长恨歌》，下启《长生殿》，将李杨爱情写得哀凄缠绵。元杂剧的局限是分旦本末本、一人主唱，音乐表演不够丰富，到传奇盛行之时，一折之内，已可容纳各种行当的演唱，昆曲经典折子戏所取得的局部成就之高，至今仍可师法。我讲这些并不是说“新杂剧”是当下最好的戏曲创作方法，更不是唯一的方法，不同题材、不同思考会让我们对某戏之结构及具体写作有各异的要求。比如我的《万里茶道》便是6场戏，场次之间用七绝串联，不如此，便难以表现万里运茶、一路崎岖的线条感。然而，就我的创作与教学经验而言，“四折一楔子”确是一种可供参考、学习的戏曲结构方式，它能“简化”，一定程度上亦可“易化”初学者的创作，以明晰的“起承转合”来帮助他/她明确结构、进而帮助他/她“停下来”写，写“块状”的戏。“线状”的戏用来推进，“块状”的戏用来欣赏，我想，好的作品，大到全剧、小到每场乃至场中每段，都应是“块状”

与“线状”的精心交织、有机融合。

以锡剧《一盅缘》第三场为例，这几乎是个独角戏，女主角林六娘为祈愿爱人重病痊愈，一步一拜，叩遍吴山十庙。“叩庙”是该场的核心动作，从第一庙到第十庙一一叩过，这是“线性”的，然而，若是真就这么一座庙、一座庙，平均用力地行过、写过、演过，将戏分为十等份，未免支离破碎。在这里，“十”是个数字，而不是结构，我们要做的，就是将之“结构”起来，产生“块状”的、可欣赏的戏。所以，我将十座庙拆分成“三、三、三、一”四个层次。第一层次是风神庙、雨神庙、火神庙这一组，为自然神；第二层次是玄姑娘娘庙、紫阳真人庙、文昌帝君庙，为道教神；第三层次是周新庙、关公庙、伍员庙，为人间神；第四层次是象征爱情、婚姻、圆满的月老庙。前三个层次里，女主角叩庙时，唱出了三种内容：一、面对自然神，她回忆风、雨、火当初都曾撮合她与爱人的缘分，如今怎可袖手旁观；二、面对道教神，她将爱人赞得花团锦簇，说他英俊、高才、善良，以求神祇的恩慈、拯救；三、面对人间神，她说你们都曾领受、经历过人间的情感，该能体会、同情我的痴情……虽然内容不一，从“回忆”到“赞美”到“诉情”，亦有所推进，但这三层本质上说，都是“变着法儿”的“乞求”，如果“叩庙”仅止于此，仍不能令人满足。最重要的是最后一个层次，被单独剖分出来的最后一座庙。不是所有的爱都得团圆，不是世间万事都能如人所愿。当林六娘磕破了额头、磨平了膝盖，拜完前面九座庙，那第十座庙——月老庙，“望之分明在咫尺，行来却隔山千重”，她欣喜地奔向它，却永远无法抵达！从全剧的大结构来说，这为林六娘最终“忘情只为有情长”——爱的放手与重生，做了铺垫；从该场结构来说，前面三层九庙，都是反铺垫，是用拜到的九座庙来反衬、突出永远拜不到的第十庙，无限的哀告、愿望、祈求都是为了最后的无法实现！尽管如此，仍不放弃，于是有了该场之高潮、重点、落点，林六娘一路叩来，身心奄奄，继一段16句的唱段后，念白道：“赵郎、赵郎，我俏生生、笑嘻嘻、明晃晃、热腾腾

腾的冤家！奴累得紧，你将肩膀借奴罢；奴困得紧，你将膝头借奴罢；奴渴得紧，你你你……啐！你且捧盏，喂奴数盅山泉。待奴饮罢，自当再叩几个头、再行几步路！待奴叩不动、行不得之时，你当俏生生、笑嘻嘻、情切切、意浓浓，在奴耳畔，轻呼低唤：我嫡嫡亲亲的姐姐……我嫡嫡亲亲的赵郎呀！”至感人处，正在于此。

再如《不破之城》“宴敌”之“登楼四望”、《衣冠风流》“劝觞”之“三劝酒”、《孔圣之母》“自嫁”之“往复迎送”……都可做类似的层次析解，从而看到我们分布材料、组织材料的自觉意识，看到文字对作者意图之实现，看到与中国古典戏曲一脉相承的结构美学，囿于篇幅，这里就不一一详述了。

虽然我常说要将“戏剧文学”与“泛文学”区分开来，虽然“人物塑造”是“泛文学”评论中时常谈到的问题，但我仍然要说，在剧本写作中，用戏剧的方式去塑造独特人物，极为关键。仍举《东坡买田》的例子。作为一部中型作品，结构上我大致分为上下两折，上折《买田》，下折《还契》，《还契》重情，《买田》重趣。去年我想买个房子，朋友陪我去看房。我很笨拙，站在一旁，朋友为了替我争取到低点的价格，就对卖方指出这房子的种种不好，楼层啦、朝向啦、环境啦……尽挑毛病。虽说房子到底没买成，这事却启发了我写《买田》。我让苏东坡找了个极伶俐能干的小姑娘陪他去买田，这小姑娘充当了朋友的角色。当卖主极力吹嘘自家田宅背山面水、这好那好时，小姑娘“吹毛求疵”，说背山只怕山体滑坡、面水夏天蚊子太多……苏东坡呢？渐渐地他站到了卖主一方、站到小姑娘的对立面，说背山好啊，“四时浓淡观山色，不羨武陵人桃源”；又说面水好啊，夏天蚊虫之声听入耳内，“恰好似短歌长赋向人吟”。终于，卖家开价300，小姑娘还到200，苏东坡却高高兴兴地以500的高价买下田宅！气得小姑娘跺脚说，你这个“痴头伢”（傻瓜）。我为什么把苏东坡写得这么“傻”？为什么不写小姑娘对付不了刁滑的卖主，多亏苏东坡以智慧砍价成功，用200买了虚报400的田宅？因为我心中的苏东

坡，不是个能把 500 还到 200 的精明人——这样的人很多，而是个将 300 说到 500 的“傻瓜”——这样的人，只他一个。有时，看上去的“不合逻辑”才是戏剧性，它不符的是常规逻辑，符合的是情感的、个性的逻辑。苏东坡为什么这么说、这么做？因为他太爱这方山水了。为什么写他如此之爱？为了下折的《还契》。爱得真切、强烈却还了回去，这样的“还”才有力度。

再简要谈谈戏曲中的唱念，在题旨的实现过程中，唱、念都发挥了重要作用。谢朓常道“好诗圆美流转如弹丸”，这也是我对唱词写作的总体希冀：流畅、优美、诗性、准确，不晦涩。昆曲的音乐节奏较缓，受众可以从容欣赏字幕文字，唱词不妨典雅、精美、适度用典，地方戏唱腔节奏较快，唱词则应更疏朗些。我有过这样的经验：一部地方戏的文字雕琢得很漂亮、精致，演出却不及阅读效果，就是因为唱词密度太大，受众看戏时难以及时消化文意。后来我将过份“紧密”的唱词“打散”了些，将五字句扩展为七字句，七字句扩展为上下句，改去某些生僻字，演出效果就好了不少。另外，唱词、唱段本身也要注意结构层次，尤其地方戏的核心唱段，时常多达 26 到 46 句，我们至少要把唱词分成三到四个层次，至少每四到八句是一个层次，每个层次都是往前推进的，既保证文意不重复，又能形成唱词力度上的积累与最终的完成。以《衣冠风流》谢安“生祭”恒温、劝其罢兵的唱段为例：

我哭这血衣带难挽难系，系不住人世间风流云凄。系不住数十年君臣恩义，系不住扑喇喇金瓯崩离！想桓公天命不永撒手去，从今后谁为至尊守疆畦？我抚丝弦谁侧耳？我布棋枰谁执棋？哀公恸公泪如雨，哭公祭公发悲啼！倘若晋祚难为续，叹公声名堕污泥。不孝悖逆先父志，不仁还把孤寡欺。不义挥刀诛故旧，不忠负恩乱京师。似这等不忠不孝岂称智，不仁不义实为愚。青史有信当铭记，万古永为竹帛讥。手捧着泪淋淋冠带旧衣，耳闻着呼啦啦招魂幡旗。面朝

着静脉脉江流水逝，背对着寒凛凛刀密剑齐。思想起与桓公多年之交、故人之意、兄弟之情、金兰之契、也曾同醉壶浆、也曾同游把臂、同思故土、同怀弘毅，逸兴飞、凌云志、璧玉心、英雄气、只道是平生有幸、得遇知己、比邻天涯、投合声气、又谁知易始难终、中道捐弃、清名堕地、黄泉永寂、怎不令人哀思潮涌、痛入心脾、肝肠寸裂、悲恨交集，放泪眼向碧空长歌魂兮。

1到4句是第一层次：人事无常；5到10句是第二层次，以情义悼故旧之“死”；接下来2句，转折过渡到第三层次：以“忠孝仁义”斥责桓温的不臣之心，这个层次，结束于第20句“万古永为竹帛讥”；末6句，包括从“思想起”到“悲恨交集”这洋洋洒洒一气呵成的“堆字”，便是最后一个层次：情景交融，以情动人、以今追昔，完成他“劝友”的最强音。

念白同样要注重层次，有时它发挥的作用比唱段更大，所谓“千斤念白四两唱”。演员演唱时，情感波澜起伏，而剧情往往相对静止，人们很难在单人唱段中快速推进情节的变化发展，复杂情节的完成更多依靠的是念白。就写作技巧来说，念白宜短不宜长。短句更有力、层次更明晰、也更有节奏、更富音乐性。戏曲编剧心中应“自带锣鼓点”，过长的念白不但容易模糊层次，锣鼓点也很难插入，演员因之难以做到“朗朗上口”，这会妨碍到表演艺术。我的建议是，除非有心表现“贯口”等念白技巧，尽量将念白之长句拆分为短句，短到4个字、6个字便可用逗号分隔，成一小句，至多不要超过10个字。

正是在感性与理性的交织作用中、在体验与体现的有机结合中、在层层铺垫、推进的层次感中，戏曲创作实现了它不断走向题旨的历程，最终完成了我们所期许的它的最高价值。

（罗周 国家一级编剧、江苏省文化厅剧目工作室副主任）

导 语

戏曲批评（评论）是与戏曲创作演出同步出现的，在相当长的时期内，它远比不上创作演出那么发达，只是戏曲领域的点缀。晚近的历史进程中，戏曲批评（评论）家迅速崛起，并日益成为不可忽视的一个群体。戏曲批评（评论）的发展最初固然与戏曲创作演出的需求相关，但是当它发展到一定程度，有关它是否能够拥有独立的价值，是否有其自身的发展逻辑与写作规律等，就必然要成为批评（评论）界关注的话题。

本专题通过四篇文章，从不同角度体现了不同世代的戏曲批评（评论）家对这一问题的思考。我们在这里既可以看到理论的思考，也可以看到对戏曲批评（评论）发展历史脉络的勾勒；在现当代部分的回顾与反思中包括了大陆和台湾两个区块，还有对戏曲批评（评论）当代转型的描述，历史与现实、理论与实践相交织，提供了有关戏曲批评（评论）的复杂图景。希望这组文章有助于推动戏曲评论的繁荣与健康发展，并且吸引戏曲界同人，对戏曲批评（评论）有更多深入思考。

特邀主持：傅谨（南京大学文学院教授）

戏曲批评如何迎难而上

——文艺批评标准学习笔记

安 葵

现在戏曲评论已是群众性的活动，一个戏演出了，领导要讲话，评论家要发言，一般观众也要通过微博、微信发表意见。很多地方在剧本写出后就要开论证会，听取如何修改提高的意见。创作者在这个过程中要经受很多磨难。我听到过一位导演忿忿然地说：“对于戏剧，谁都懂，都能说三道四。”但是对于专业的戏曲批评来说，我觉得又确实很难。

戏曲批评难在哪？第一，文艺评论应该是评论家个人对作品的感受，但同时它又承担着社会舆论的责任。所以评论家不能完全凭个人的好恶来评论，还应该掌握文艺评论的科学的标准。但是这个标准不同于物理的、化学的标准，不能通过“量化”的方法来分析，而必须

与个人的感受相结合。艺术创作是最具个性化的劳动，评论家对作品评论也应该是有个性的，应该是把个人的理解与读者、观众交流。但是作为评论家，他的评论又应该具有“理性”的高度，应该有理论的分析。如何把感性与理性结合起来，把个人的感受与社会大众的理解统一起来，是难处之一。第二，各类艺术都有自己的特点，戏曲艺术具有不同于其他戏剧的特点，如何把普遍的艺术批评标准与戏曲艺术的特点和实际结合起来，是难处之二。

关于第一点，首先是批评家的态度问题，评论家应该有理论的自信，要有坚定的立场，不能随风倒，人云亦云；同时评论家又必须清醒地认识到，自己只是一个普通的读者和观众，不能认为自己比作者更高明。与第二点结合起来，戏曲艺术传统如此之深厚，艺术创作中的问题如此之复杂，要懂得它谈何容易！不能认为自己掌握了“理论”就可以评判和指导一切。因此评论家必须多学习，不仅要学习理论，还要向搞创作实践的人学习，向群众学习。

毛泽东在《中国革命战争的战略问题》一文中说：

战争的规律——这是任何指导战争的人不能不研究和不能不解决的问题。

革命战争的规律——这是任何指导革命战争的人不能不研究和不能不解决的问题。

中国革命战争的规律——这是任何指导中国革命战争的人不能不研究和不能不解决的问题。^①

这是马克思主义的方法论。遵循这一方法，我们做戏曲批评的人，首先必须研究文艺理论和文艺批评的一般原则，研究戏剧理论和戏剧批评的一般原则，同时还要下大力气去研究戏曲艺术和美学的特殊之处，这样才能搞好戏曲批评。

^① 毛泽东《中国革命战争的战略问题》，载《毛泽东选集》，人民出版社1966年版，第163页。

习近平总书记在文艺工作座谈会上的讲话中说，要用历史的、人民的、艺术的、美学的观点评判和鉴赏作品。这是对马克思主义文艺批评理论的继承和发展，我们在戏曲批评中必须遵循；同时又必须结合戏曲艺术的特点加以运用。这里谈一谈我在学习文艺批评标准中的一些初步体会。

现在舞台上演出的戏曲剧目包括整理改编的传统戏、新编的历史剧和现代戏，党的戏曲剧目政策叫“三并举”。实践证明，这一剧目政策是符合群众的需要和戏曲艺术发展的客观规律的。文艺批评的标准必须结合这三类剧目的具体情况而加以运用。

一 历史的观点

恩格斯在读了拉萨尔的历史剧《济金根》后写信给他说：“我是从美学的观点和历史的观点，以非常高的、即最高的标准来衡量您的作品的，而且必须这样才能提出一些反对意见，这对您来说正是我推崇这篇作品的最好证明。”^①

恩格斯的观点是对此前文艺理论的成就的继承和发展。黑格尔和别林斯基都对历史的观点和美学的观点有所论述。恩格斯赞赏黑格尔历史与美学相结合的思维方式，他说：“黑格尔的思维方式不同于所有其他哲学家的地方，就是他的思维方式有巨大的历史感作基础”，“在《现象学》《美学》《哲学史》中，到处贯穿着这种宏伟的历史观，到处是历史地、在同历史的一定的（虽然是抽象地歪曲了的）联系中来处理材料的。”^②

恩格斯为什么把美学的观点和历史的观点看成是最高的标准呢？

① [德] 恩格斯《致拉萨尔》，载《马恩列斯论文艺》，人民文学出版社1980年版，第101页。

② [德] 恩格斯《卡尔·马克思〈政治经济学批判〉》，载《马克思恩格斯选集》第二卷，人民出版社1972年版，第121页。