

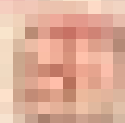
殿堂匾額錄

苏位东戏曲理论与实践

苏位东
编著



東坡詩集



蘇軾詩集卷之四

殿堂回归录

——苏位东戏曲理论与实践

苏位东 编著

中国戏剧出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

殿堂回归录：苏位东戏曲理论与实践 / 苏位东编著.
—北京：中国戏剧出版社，2012.9
ISBN 978-7-104-03793-4

I. ①殿… II. ①苏… III. ①戏曲—艺术—中国—文集
IV. ①J82-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 186930 号

殿堂回归录——苏位东戏曲理论与实践

责任编辑：吴淑苓 吴 嫔

美术编辑：刘光路

责任印制：冯志强

出版发行：中国戏剧出版社

出 版 人：樊国宾

社 址：北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层

网 址：www.theatrebook.cn

电 话：010-58930221 58930237 58930238

58930239 58930240 58930241（发行部）

传 真：010-58930242（发行部）

读者服务：010-58930221

邮购地址：北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层
(100097)

印 刷：北京长阳汇文印刷厂

开 本：787mm×1092mm 1/16

印 张：22

字 数：250 千

版 次：2012 年 10 月 北京第 1 版第 1 次印刷

书 号：ISBN 978-7-104-03793-4

定 价：46.00 元

版权所有，违者必究；如有质量问题，请与出版社联系调换。

江苏省文联晚霞文库编委会

主 任

王慧芬

副主任

杨企鹏 叶飏荣 郑泽云

编 委

(按姓氏笔画为序)

尹 石	毛贵民	包信源	吉龙生
李 啸	芦 明	陈国富	杨丽娟
张 丹	胡春田	曹志龙	黄霞芬
魏云辉			

前 言

岁月如歌，晚霞似火。江苏籍或长年在江苏生活、工作，已年逾花甲的老文艺家，曾经为反帝、反封建点燃光明的火炬，为浴血抗日吹响悲壮的号角，为解放全中国敲响进军的战鼓，为建设社会主义唱出优美的赞歌。他们有着光荣辉煌过去，也有着欢乐充实的今天。在改革开放的大潮里，在他们壮心未已的暮年情怀中，仍然涌动着时代的激情。编辑《江苏省文联晚霞文库》，有计划、分步骤地资助老一代文艺家出版饱含他们晶莹汗水的文艺专著，是江苏省文联学习落实邓小平理论、三个代表重要思想和科学发展观，贯彻党的文艺方针，推动江苏文艺繁荣的具体行动，也是抢救、整理、积累老一辈艺术家创造的精神财富，满足他们甘愿皓首穷经用笔墨将其告诉未来的夙愿的一件实事。

莫道桑榆晚，为霞尚满天。我们编辑《江苏省文联晚霞文库》这套丛书，旨在使广大读者从中看到一代人的沧桑经历，一代人的不懈追求，一代人的无私奉献，一代人创造的艺术硕果。

岁月可以随同长江浪花越漂越远，而记忆却如钟山巍峨，永不磨灭。愿我们这套丛书能够起到薪火相传的作用，教育、激励后人见贤思齐，继承和发扬老一代光荣传统；能够产生促进文艺繁荣的效果，团结新老文艺家，努力创作优秀作品，不断创造和丰富人类先进文化，推动江苏文化强省和谐社会的建设。

江苏省文联晚霞文库编委会

2012年9月



目 录

回归说缘起

让戏曲剧本回归文学殿堂	苏位东 (3)
习剧断想	苏位东 (9)
以诗人之笔写作现代戏	苏位东 (15)
——习剧断想之二	
不甘居于诗人之下	苏位东 (20)
——习剧断想之三	
曲词地位说	苏位东 (25)
——习剧断想之四	
曲词优劣论	苏位东 (35)
——习剧断想之五	
曲词实践谈	苏位东 (44)
——习剧断想之六	
点铁成金 信是妙手	苏位东 (52)
——徐渭“本色论”浅说	
曲贵口语 化俗为雅	苏位东 (61)
——戏曲语言文学性漫谈	
生活的短诗	
——戏剧小品漫谈	苏位东 (72)
精巧的“捕鼠器”	
——喜剧小品漫谈	苏位东 (82)
笨人写戏心得谈	苏位东 (88)
才情·文采·文学性	苏位东 (96)
——《皮九辣子》漫谈	

回归说实践

新婚礼葬(现代抒情悲剧)	苏位东(合作者 阮义华 火焰)(105)
--------------------	----------------------



祥林嫂(现代戏曲)	苏位东(144)
喜娟(现代小戏)	苏位东(174)
请客(现代小戏)	苏位东(191)
修匾记(现代小戏)	苏位东(210)

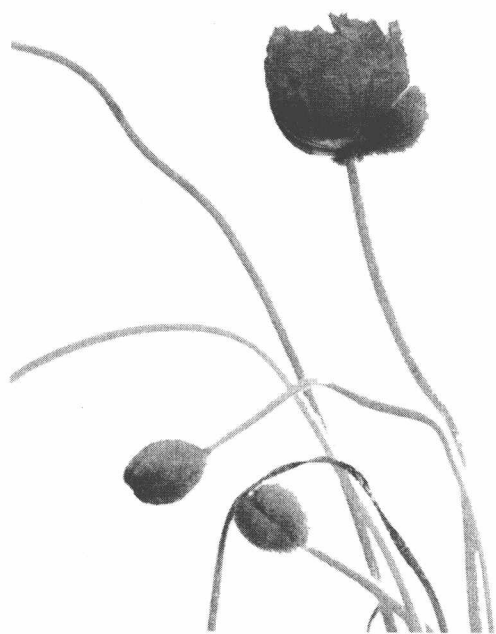
回归说评议

《喜娟序》	郭汉城(229)
称名也小 取类也大	苏国荣(231)
——评苏位东的通俗喜剧	
忙处抛人闲处住	董健(244)
——说苏位东的情趣与才情	
苏位东戏曲理论与实践的文学意义	李惊涛(249)
戏剧剧本的三重属性	金芝(257)
——读《苏位东剧作选》	
循理求道 落华收实	汪人元(263)
——读《苏位东剧作选》	
再接鞭	刘鹏春(269)
——读《苏位东剧作选》	
诗意闲情	赵天为(274)
孤怀乐道 春华秋实	吴绳武(277)
——写于《苏位东剧作选》出版之时	
雅俗共赏 文采斐然	王鸿(280)
——读苏位东的戏曲唱词	
试说苏位东剧作语言特色	张介(296)
你们写的是戏,其实是诗	苏国荣(307)
关于《新婚礼葬》的信	胡伟民(309)
从苏位东改编的《看钱奴》谈起	张介(311)
昆曲走向观众的有益尝试	于质彬(315)
——新编昆剧《看钱奴》漫评	
生活诗意的苦苦寻觅	陆建华(321)
以雅唱俗 寓雅于俗	戈晓毅(324)
——昆剧《看钱奴》观后	
让戏曲剧本回归文学殿堂	黄显宇(328)
——评《新婚礼葬》的文学性	



可笑·可悲·可恨·可敬	孔 见(330)
——看《请客》有感	
活灵活现	夏荫祖(332)
——评小戏《老篾匠与油炸鬼》	
两个《看钱奴》 今古不一样	俞润生(334)

回
归
镜
缘
起





让戏曲剧本回归文学殿堂

苏位东

一

本文的标题像个口号。这是1989年10月号《剧本》月刊“剧作家近影”栏目里，我在自己的照片上题写的一句话。这种口号式的语言，出自我等无名小辈之口，的确是有点儿大言不惭的味道。因为编辑要求只写“一句话”，加之本人不擅为文，没有把自己的想法写成文章说说清楚，故而引起误解，自是必然的事了。

起初是我的朋友、《皮九辣子》的作者刘鹏春同志，在他的文章《把钟撞得响一些》（《剧影月报》1989年8月号）里，提到我和阮义华、火焰合作的《新婚礼葬》（见《剧本》1988年4月号）时说：“苏位东先生有一句名言，‘戏曲应该回归文学殿堂’。我的领会，回归的路不应该只有一条。苏、阮、火三公舍俗求雅，我能否反其道而行之，俗中求雅呢？也许，俗到极处，反倒颇为不俗。”这里，鹏春把我的那句原话弄错了，可见此言并不“名”；同时，他把“文学殿堂”的“回归”理解为“舍俗求雅”，更使我有点儿哭笑不得了。

继之，金芝同志在他的论文《论戏曲的文学品格》（《剧本》月刊1990年5月号）中，又引用了刘鹏春同志的话，并做了发挥：“他对有人提出‘戏曲应该回归文学殿堂’而舍俗求雅，发表了自己的见解，‘我能否反其道而行之，俗中求雅呢？……是的，只要作者无媚俗之心，就不会有低俗之戏。”于是，我的“名言”也就完全成了“俗中求雅”的对立面了。

其实，鹏春的成名作《皮九》，我算是接触最早的人之一，我不仅衷心地赞扬它，并且表示非常敬佩，认为这是一个难得的、俗中见雅的好作品；我也认真地研读了金芝同志的论文，他所阐述的观点，基本上都是我



心里想说、而又没能力说得那样全面、系统、精辟、透彻的话。我和阮、火的《新婚礼葬》以及个人写的《卖笏帚》（《剧本》月刊1983年9月号）、《小喜剧六种》（江苏人民出版社1986年版）等拙作，都是企图摆脱粗俗，力求雅俗共赏的实验品，只是写得不算成功罢了。

我提出“让戏曲剧本回归文学殿堂”，实际上是对自己的习作树立的奋斗目标，当然，对戏曲文学创作的过去和现状，也有一些看法和想法，我想占用贵刊一点儿篇幅，索性讲出来，也好就教于金芝等同志及专家、同行。说错了，欢迎批评，我可以从中受到教益，得到提高。

二

文学是一座神圣而迷人的殿堂。且一代有一代之殿堂，可以说不仅仅是一座，而是一个庞大的建筑群。每个建筑群，都有其主体建筑，如孔庙之大成殿、平山堂之大雄宝殿是也。故文学史家方有楚之辞、汉之赋、唐之诗、宋之词、元之曲……之说。

元曲是中国戏曲成熟和繁荣的标志。杂剧剧本，以其辉煌灿烂的成果及不可磨灭的文学价值，不仅大踏步地跨入了文学殿堂，且领一代风骚，雄踞于这组建筑群的中心高地。遗憾的是，到洪昇的《长生殿》、孔尚任的《桃花扇》为止，文学殿堂中戏曲文学这座建筑物却变成颓垣残壁，且渐渐消失了。谓予不信，请翻翻您所能见到的任何一部《中国文学史》，即使您能查到几节有关戏曲文学的文字，那也不过是殿堂构建中的廊廊廡廡而已；到了近、当代，连这点儿歪歪斜斜的廊廊廡廡也给拆除殆尽了。谓予不信，请翻翻当代众多的大、中型文学刊物，看看能否找到戏曲文学的踪影？幸亏话剧作品在大型文学杂志里尚有一锥之地，否则，戏剧文学就全被扫地出门、打入另册了。

这绝不能责怪文学史研究的专家学者和文学杂志的编辑们，原因还应当从戏曲界内部来寻找。

我曾在拙文《习剧断想》（见《剧影月报》1989年1月号）里，就此发表过这样的拙见：自公元17世纪60年代开始，清代地方戏勃兴时起，戏曲表演艺术得以迅猛发展，几代表演艺术家与历史上的剧作家一样，接踵奋进，将戏曲表演艺术一次次推向高峰，直到以梅兰芳为代表的京剧艺术的成熟为止，戏曲表演艺术已经达到了一个新的峰巅。这样的历史功勋是谁也无法磨灭的。但是，除了统治者扼杀文士剧作等因素之外，以发展



表演艺术为轴心的戏曲车轮，却有意无意地折损了可能同时开放得异常绚丽的戏曲文学之花。由于过分地、不适当地强调了剧作者对表演艺术的从属性，冷漠乃至忽视了剧本的文学性；限制了剧作者才华的展示，泯灭了他们的创作个性，以丧失剧本的文学价值为代价，使剧本仅仅以适应演员的技艺为最高目标，因而戏曲文学一步步走向没落，变得贫乏而苍白，完全失去了它在历史上显赫的地位。剧作者们的创造才能，被奔腾呼啸的表演艺术大潮淹没了，吞噬了，他们的智慧和心血几乎全部消耗在修补缝缀的所谓剧作上，最后，自然而然地消溶在以名演员而命名的“演出剧本选”里了。我们不能把这样的状况，视为有才华的剧作者们个人的悲剧，而应当看作是中国戏曲文学的不幸和中国戏曲艺术发展的流程中一个难以弥补的缺憾！

在迄今为限的一段漫长的历史时期里，戏曲作者实际上沦为专门替“角儿”打本子的附庸，因而，剧本的舞台性的确是强了，而文学性却谈不上；角儿的技艺是可以淋漓尽致地发挥了，但剧作家的创作个性却被抹煞了。戏曲剧本一旦失去了它的文学价值与光彩，就等于自动退出了神圣的文学殿堂。这便是我大言不惭地提出“回归”的动机之一。

三

不知从何时开始，戏曲剧本的文学性与舞台性被人为地分割成两个截然不同的概念了。其实，戏曲的文学性之所以区别于其他形式的文学性，根本在于它蕴涵着舞台性，二者应当是融为一体的，否则，就不叫戏曲文学了。将二者强行拆开，并要求前者服从后者，这在理论上造成了戏曲剧本文学性的失落。而缺乏文学性的剧本，其艺术生命力也是不会长久的。

我认为凡是优秀的戏曲剧本，都具有双重的生命力：一种是剧本自身的文学生命力；一种是蕴藏在文学之中的艺术生命力。剧本作为“案头书”则是文学；一旦搬演于舞台，则成为艺术了。作为文学，要让读者爱读，变为表演艺术，要让观众爱看。作为文学，刊印之后，其生命可以无限延续；作为艺术，其舞台生命可能时明时灭。只要戏曲文学的生命力是强的，是传世的，那么，它所蕴藏的艺术生命绝不会死去，隔些时间，哪怕是隔很长时间，还会有表演艺术家将它唤醒，重新活跃在舞台上。大家都承认元杂剧是中国戏剧史上的黄金时代。它之所以取得了这样高的地位，应当说靠的是它的文学性。它当年的音乐与表演虽然早已消失了，但



它所潜藏的艺术生命却没有泯灭，后人还可以用新的乐曲、新的表演让它复活。

写出具有强大的文学生命力的好剧本，才是剧作家们真正的使命！

有了这样的好剧本，就不愁表、导演艺术家们看不中。这个艺术家看不中，也许那个能看中；这个团演不好，也许那个团能演好。契诃夫的名作《海鸥》，在彼得堡初演惨败，气得他赌咒发誓，说是即使活到七百岁，也不再写戏了。两年之后，在莫斯科演出却大获成功，于是，世界戏剧文学的宝库里，又增添了他的《万尼亚舅舅》、《樱桃园》和《三姊妹》这三部不朽之作。丹钦柯作为导演的高明之处，是不是他善于在剧本文学性的深处挖掘出其潜在的表演艺术因素呢？我看是的。

我们自从有了所谓“案头书”、“场上曲”之说以后，经过不断地发挥，似乎演变为“案头剧=文学性”了，因而，看到文学性较强的剧作，往往判之为案头剧，不宜付排，而轻易地抛弃了。前些时北京人艺来南京演出赫尔曼·沃克的名剧《哗变》，简直轰动了南京城，冒着大雨等退票者比比皆是，剧场里掌声不断。英若诚同志翻译的剧本在《剧本》月刊发表后，我即拜读了，当时觉得这个戏很奇特，没有女角，没有“动作性”，全靠语言展示人物和故事，其思想内涵和文学性自然是没话可说，但是，能搬上舞台吗？这不是标标准准的案头剧吗？看了演出，我算折服了。我更加坚信，像《海鸥》、《哗变》这样的文学性极高的剧作，自有同样高的表、导演艺术家，慧眼独具，从中发现它蕴涵的舞台性，而且充分而完美地将它呈现给观众。

我想，当今从事编剧职业的知识分子，真正对舞台一窍不通的人恐怕极少；真正想借戏曲文学这种最难的形式来写“案头书”以抒发感情的人也不多，甚至没有这号傻瓜；而为了剧本上演，忘记了或放弃了对剧本的文学追求的，倒是不乏其人。这便是我大言不惭地呼唤“回归”的缘由之二。

四

在所有的文艺门类中，戏曲似乎显得特别谦逊，连连申明自己属于通俗文艺，生怕人家说它是“名门旺族”；剧本创作或演出，稍稍作了点儿“探索”，又连忙检点自己的所谓“贵族化”倾向。其实，众所周知，戏曲文学是诗、词、曲、赋、散文、小说、音乐、美术等无所不包的一种高难



度的文学样式，在前几年十分畅销的“层次说”里，有人却把它归纳入“低层次”的“通俗文艺”那一类去了（其实，通俗文艺里也有层次很高、很雅的作品，《水浒》、《西游记》不是经典吗）。我以为把文学艺术的门类和技巧分为高层次、低层次，这种理论本身就没有多大道理：把“雅文学”说成是高层次的作品，把“俗文学”说成是低层次的作品，也没有多少依据。无论是从作品的思想哲理、人物塑造、结构谋篇、语言文字等哪一方面来划分层次，都未见得科学。比如就语言而论，现、当代被公认的优秀小说，被誉为高层次的雅文学（或称“严肃文学”），哪一部哪一篇不是用极通俗又易懂的白话文写出来的？与其同样优秀的戏曲剧本，为何偏要被说成是低层次的俗文学呢？我看只能在同一品类中分高下，不好横向评比。

就戏曲文学创作来看，建国以来，的确是出了一批题材新、人物活、语言美、品位高的好作品，像《团圆之后》、《十五贯》、《春草闯堂》、《杨门女将》、《巴山秀才》、《四姑娘》、《红楼惊梦》、《新亭泪》、《奇婚记》、《皮九辣子》等剧本，可以当之无愧地称为剧诗，其文学价值，完全可以同小说、散文、诗歌媲美而进入文学作品之林。但是，正如金芝同志所指出的那样：“戏曲文学传统中平庸的、惰性的、不良的因素也并未消失……不追求提高文学性的现象是存在的，这尤其是在不少演出剧目和平庸作品中有着泛滥的趋势……”甚至有的获奖作品，文学性也很不考究。这里是否存在着几重误解：一是认为戏曲是通俗文艺，通俗就要避雅；二是认为雅就是文采派，俗就是本色派，本色才是正统；三是认为本色就是街巷俚语。这种误解表现在戏曲语言处理上的最大、最突出的毛病莫过于“就事论事”四字。凡就事论事的唱词也好，念白也好，都缺乏艺术的提炼，味同嚼蜡，把大白话写得连白开水都不如。

所谓语求本色，绝不是家常话、生活语的照搬。吕天成《曲品》里说：“本色不在摹勒家常语言，此中别有神机情趣。”古人就要求戏曲语言要蕴藉含蓄，浅近而不浅薄，不要“即其词出口便俗，一过后便不耐再咀”（徐复祚《三家村老委谈》）；应当是“常谈口语而不涉粗俗”（冯梦龙《太霞新奏》）；“组织藻绘，不见雕镂之痕”（祁彪佳《远山堂曲品》）。王骥德认为本色、文词，各有所弊，应兼其所长，他在《曲品》中分析道：“大抵纯用本色，易觉寂寥；纯用文词，复伤雕镂……本色之弊，易流俚腐；文词之病，每苦太文。雅俗浅深之辨，介在微茫，又在善用才者酌之而已。”怎样才算得上“善用才者”呢？李渔讲得非常之好：“于浅处见才，方是文章高手！”可见，要做到化俗为雅，俗中见雅，雅俗共赏，是



很需要才情和艺术功力的，这要比堆砌绮词丽语、搬用陈词滥调、拼凑“措大书袋”难得多了。雅，并非一味典雅，而是须出高妙之笔；俗，亦非一味俚俗，而是须含隽永之旨。本色绝不意味着排斥文采！

如果我们认真地学习群众语言，多读、精读一些古今中外名著，有了扎扎实实的文学功底和端正的写作态度，我想，戏曲剧本的文学性一定会提高到一个新的水平。向这个目标努力奋进的剧作家多了，优秀的戏曲剧本多了，形成了一个像元杂剧时代那样的繁荣昌盛、光辉灿烂的局面，就有希望、有可能了。推动戏曲改革，促使戏曲走出低谷，也就有了基础和指望了！

我依然大言不惭地叫喊：

“让戏曲剧本回归文学殿堂。”

（原载《剧本》月刊1991年9月）