



戏曲

XIQU

Xie Zuo Lun

xiqu

写作论

宋光祖 著

百家出版社

责任编辑：王 刚

封面设计：张 宁

戏曲写作论

宋光祖 著

百家出版社出版发行

(上海天钥桥路180弄2号)

(邮政编码 200030)

上海港东印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 9.75 字数 245,000

2000年12月第1版 2000年12月第1次印刷

印数：1—1,000 册

ISBN7-80656-221-4/J·108 定价：20.00 元

序

上海戏剧学院戏剧文学系的戏曲写作教学,始于20世纪60年代初期。其时笔者忝列戏曲创作研究班,幸受其惠。然而当初的课程很不完备,师资多为临时外聘,没有教材,没有完整的教学计划。过了近20年,已是20世纪70年代后期恢复高考的年月,我回校任教,领导指派我主讲戏曲写作。我原非梨园出身,又缺乏创作实践,且在“文革”中荒废了专业,却要担任这门课程,难矣哉。好在陈多教授等前辈和同仁给了我许多帮助,大家齐心协力,共建这门课程。就这样,不断摸索,不断改进,又过了20年,我们的戏曲写作教学终于渐入佳境。值此世纪之交,回顾那一段漫长艰辛的历程,感慨系之。

积20年之经验,本人对于戏曲写作教学,形成以下三项基本认识。

其一,戏曲写作的理论是一门独立的课程,它不应当依附在话剧编剧理论课之中,这是戏曲作为我们民族独特的艺术所决定了的。但是当时在我校,戏曲写作理论的确是依附于话剧的。顾仲彝先生的大著《编剧理论与技巧》是一种很好的教材,它的主体是话剧而兼论了戏曲。我们不妨把它兼论戏曲的部分看作比较研究,是为充分论述话剧而设的,如果把它当作指导戏曲写作的理论便错了。我们决心改变现状。先是合著戏曲写作理论教材,逐渐过渡到独著。拙著《戏曲写作教程》就初步论述了戏曲写作不同于话剧写作的特殊规律。陈多教授在序言中评价拙著“不同流俗地讲授、探讨了真正属于戏曲写作的理论与技巧”。这正是我所要追

求而尚未完全达到的目标。

在述作过程中,我确定了教材编写的原则。我们的戏曲写作理论必须是从现当代戏曲创作实践中总结出来的,因而具有鲜明的时代性。但是它要继承古典戏曲理论的精华,吸收古典剧作至今仍有生命力的形式和技巧。它在美学思想上、在总体上要与话剧“划清界限”,却要在局部上学习借鉴话剧的理论和作品。比如话剧的情境说是与戏曲相通的,甚至可以认为话剧情境说在某种程度上也反映了戏曲写作实际。莆仙戏《春草闯堂》正是包容了多个情境的转换,才使戏剧性大为增强。拒绝借鉴话剧是大可不必的。

由于京剧乃是地方戏曲的代表剧种,它的形式和技巧最完备、最成熟,我的述作基本上依据京剧,使学生得以了解戏曲的主流。收在本书上编中的《戏曲人物》、《戏曲改编》、《戏曲新编》和《小型戏曲》四章(它们是《戏曲写作教程》的续篇)依据的就是京剧,其他文章如《剧本简洁的范例》等也大致如此。但是自20世纪40年代以来以越剧为代表的一批新兴剧种纷纷崛起,它们的程式化程度不及京剧高,形式比较自由灵活,易于贴近生活,它们的剧作法则也有异于京剧。我们固然不可用话剧理论代替戏曲理论,我们也不可用来京剧法则加于某些新兴剧种。有鉴于此,我补写了《越剧剧作特点》一文。越剧等新兴剧种的写作与京剧的比较研究有待继续开发。

其二,戏曲写作理论是从戏曲作品中抽象出来的,没有作品便没有理论,所以学习戏曲写作理论要伴之以读剧看戏,使理论和作品互相印证。指望离开读剧看戏,单靠写作理论便能学会写剧是不可能的,相反的,极而言之,离开写作理论而直接从作品中揣摩领会写作技巧倒是并非不可能。清代李渔主张写戏的造詣“非可言传,只宜多购元曲,寝食其中,自能为其所化”,是有道理的。总之,读剧看戏与习作是直接相关的。本书中编就是通过褒贬剧例

来学习写作的。

在中编十余个剧例中,除少量杂剧、传奇外,多是当代作家改编或新编的名剧。对于这些当代名剧,不但褒其优长,也贬其瑕疵。用意主要不在评价名剧本身,而在借此研究剧作法。名剧影响广泛,其优长有说服力,适合于选作剧例。同时,名剧的瑕疵易被掩盖,甚至被妄加肯定,以致误导初学者,不可不予以辩明。一个剧作者不但须学习别人成功的经验,也须了解别人失败的教训,懂得应当如何写和不应当如何写,才能锻炼成熟。中编某些剧例曾被编入拙著《中国戏曲名著选读》并加以评析,但是简短的评析未能尽意,才有此补评。

其三,戏曲写作理论是应用理论,有很强的实践性,用于指导写作训练。写作训练是戏曲写作教学的基本内容。确定正确的训练原则和途径,运用良好的训练方法,是做好写作教学的关键。近年我们的戏曲写作教学取得明显成效,就因为实现了训练的有序和规范。有关论述见于下编。写作训练的实例将编入另一种教材《戏曲写作训练》。

尽管本书的体例不是分章分节的,然而本书所收文章多是先讲授于课堂,后发表于报刊的,又是围绕戏曲写作一个中心编成的,所以它仍然是一本完整的教材。如今把它出版是为了接受广大读者的检验,以利进一步改进这项教学工作,也为了满足戏曲作者们之需。笔者根底浅薄,谬误必多,敬请高明不吝赐教。

宋 光 祖

2000年11月于上海戏剧学院红楼

目 录

巴索 上编 戏曲写作的理论与技巧研究

戏曲人物	3
戏曲改编	32
戏曲新编	50
小型戏曲	63
当代戏曲的写实倾向	73
史剧创作“意识”种种	77
剧本简洁的范例——读“梅”偶得	83
越剧剧作特点	89

中编 戏曲写作的剧例研究

巴索	《诈妮子调风月》臆解	133
巴索	南有《拜月》	146
巴索	重读《十五贯》	150
	梅兰芳代表作学习札记	155
	梅剧揽胜(之一~十)	164
巴索	莆仙戏《珍珠衫》印象——兼与作者论剧	194
巴索	也说《八品官》	200
巴索	《百岁挂帅》与《杨门女将》比较	204

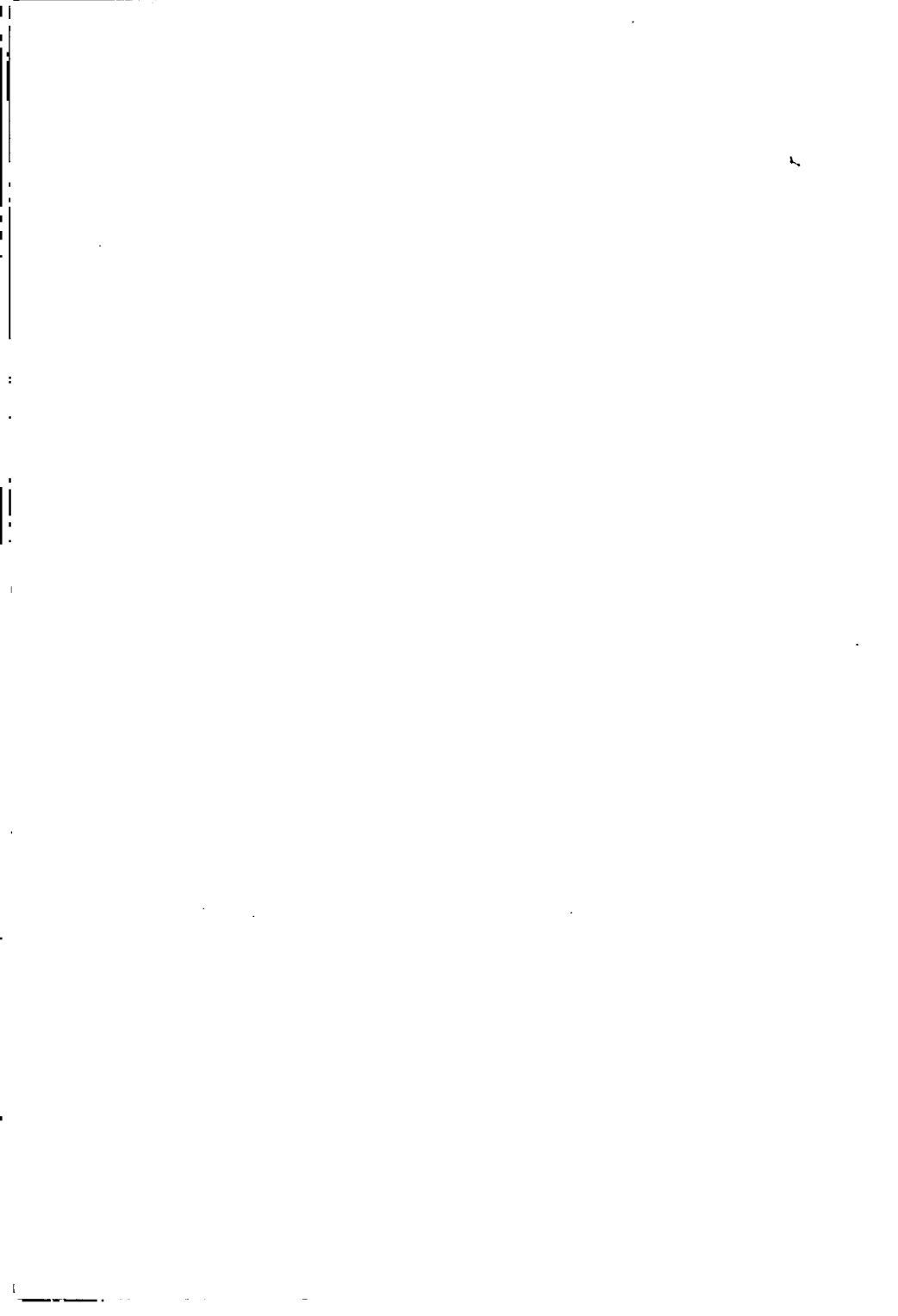
巴索	答客问——续议京剧《杨门女将》·····	214
巴索	开不败的芦花——《芦荡火种》与《沙家浜》对读·····	220
巴索	京剧《红灯记》的改编·····	231
巴索	成也孟公，败也孟公——试评川剧《巴山秀才》得失·····	238
巴索	杨修为何被杀？——我读京剧《曹操与杨修》·····	243
巴索	何必“智审”——关于《徐九经升官记》结局·····	250
巴索	故隐其爱 弄巧成拙——《春草闯堂》悬案析·····	254
巴索	“喧宾”与“夺主”——《西厢记》的改编思路与浙版《西厢》·····	259
巴索	也谈新编越剧《孔乙己》·····	263
巴索	京剧《乌龙院》新议·····	269

下编 戏曲写作的教学研究

多读名剧·····	277
戏曲剧本写作课是一门训练课·····	280
教改偶得·····	292
“觑见”和“捉住”·····	299
我怎样教戏曲艺术课·····	301

上
编

戏曲写作的理论与技巧研究



戏曲人物

戏剧与其他叙事性文艺作品一样都是写人的,都是主要通过人物塑造反映生活、表达思想的。“在戏剧里,艺术的唯一对象是人。”^①戏曲也重视写人。戏曲不仅让人物自己在舞台上行动着,还让人物担负交代和描写环境的任务,担负代替编导向观众作“提示”^②的任务。

为了写人,便要处理好写人与写事的关系,摆正人物与情节的位置。写人与写事,人物与情节,两者是主从的关系。人为主,事为从,人物为主,情节为从。威廉·阿契尔说:“有生命的剧本和没有生命的剧本的差别,就在于前者是人物支配着情节,而后者是情节支配着人物。”^③情节支配人物的一个原因是情节过于复杂。所以狄德罗不重视交织着错综复杂情节的剧本。在戏曲中,也应当由人物支配情节。说戏曲重情节,是与话剧比较而言的,不是要情节重于人物。戏曲要避免情节过于复杂而支配了人物。情节复杂表现为头绪繁多,李渔视为传奇之大病。戏曲情节要曲折而不要复杂。

如何才能做到人物支配情节?一般地说,要在构思过程中先有人物,后有情节,从人物着手敷衍出情节来。约·埃·斯雷格尔曾说:“在性格戏剧里,我首先选择的是我企图塑造的性格,然后我想到的是一些使这种性格更为明朗化的事件。”^④乔治·贝克告诫剧作者,如果在一场戏中写不下去的时候,要研究那场情境中的人物性格,有时还需要研究人物历史,从而明白人物能不能进入这一场戏剧情境中去以及怎么才能进入。这个方法是行之有效的。莆仙

戏《状元与乞丐》正是这样改编成功的。在《状元与乞丐》旧本中情节芜杂,人物模糊。如何改编才好?众说纷纭,莫衷一是。作者便在专家指点下深入细致地分析人物,得以形成改编方案并付诸实施。

倘使剧本题材不是先有一个人物,却是源于一个事件,那么作者就要确立适合这个事件的人物并在以后的构思中使人物发挥主导作用,还是回到人物支配情节的要求。莆仙戏《春草闯堂》正是这样创作出来的。作者先从传统剧本《邹雷霆》中撷取相府管家李用闯公堂冒认姑爷的事件,然后把管家李用改为丫环春草,重新把春草放进闯公堂的情境中去,接着敷衍出由春草促使小姐证婿、改书等情节。对一些传统戏的大改编,大都经历了这个过程,即利用原剧中某些有价值的事件创造出新的人物来。

历史剧创作也是如此。历史剧中人与事的关系有真人真事、真人假事、假人真事等多种状况。其中真人假事就是根据史籍记载的人物生发出情节来;假人真事就是根据史籍记载的事件创造出适合这个事件的人物来。真人真事的人和事都是现成的,但在改动和虚构时,也要注意人和事的主从关系。

为了写人,还要处理好人物、情节与主题思想的关系。文艺作品的主题思想是贯串整部作品的中心思想,它统率全篇,统率人物和情节并通过人物和情节体现出来。为避免剧本简单化概念化地表达主题,必须避免人物的简单化概念化,创造真实生动的人物形象来。

如何才能创造出真实生动的人物形象呢?掌握戏曲剧本的形式和技巧是重要的,了解人则是更重要的。作者在平时就要熟悉生活熟悉人,在酝酿题材、构思作品时要琢磨人,在下笔时还是要不断熟悉人、琢磨人,甚至在修改作品时也离不开对人的熟悉和琢磨。易卜生曾说:“我的剧本通常写三遍,每遍都不一样,不同之处不在动作,而在性格。”他写头一遍的时候,对剧中人物熟悉的程度

好比火车上萍水相逢的人；写第二遍的时候，看得更清楚了，如同在什么疗养的地方结识了好几个礼拜；最后一遍，其熟悉程度，像有过长期密切的交往，剧中人成了作者的知心朋友，不会叫作者的希望落空^⑤。

第一节 性格描写

一般意义上的性格是指人类在对人、对事的态度和行为方式上所表现出来的心理特点，如勇敢、懦弱、温柔、粗暴等。戏剧理论中的性格一词有时是广义的，它还包括思想、品质、习惯、情感等，故也称思想性格。它决定着人物做什么，怎么做以及为什么做。它受时代、阶级、地域和文化的影响，即特定的社会环境和自然环境的影响，此外，还受个人经历的影响。

西方戏剧理论极其重视性格描写。黑格尔说：“性格就是理想艺术表现的真正中心。”^⑥史雷格尔以为性格描写关系到剧作的真实性。他说：“一出没有性格的戏，就是一出没有一切真实性的戏，因为人之所以这样或那样行动的动机，都归结于他的性格。”^⑦不但人的行为动机归结于他的性格，而且人的行为方式也归结于他的性格，甚至人的命运的主观造因也在性格。所以戏剧的人物塑造首先就是性格描写。

（一）性格描写的特点

戏曲中的性格描写有它的特点。

其一是类型性典型。

一般认为，艺术典型可以粗略地区分为两种形态，一种是资本主义以前的类型性典型，一种是资本主义以来的性格性典型。中国古代戏曲中的艺术典型是属于类型性的。他们在儒家思想的统治下，在民众情绪的影响下，积淀着明晰的是非善恶的伦理道德观念，人物个性直接体现共性，以至消融了人物个性。戏曲艺术家是

在类型性典型的范围内,尽力提高个性化程度。其努力愈有成效,则人物塑造的艺术成就就愈高。王实甫《西厢记》就是如此。《西厢记》的成功当然还由于它重塑了张生形象,改变《莺莺传》中张生始乱终弃、文过饰非的描写,而赋予他志诚忠贞的性格。极端失败的例子是明邱浚《伍伦全备忠孝记》。此剧叙伍典礼生子伦全、伦备,收克和为义子,一家固守封建忠孝节义、三纲五常伦理道德,生极显贵,而且成仙。这是迂腐说教的概念化作品。

造成典型的类型性的原因除了剧本创作上的,还有表演上的。

戏曲人物是分脚色行当的,如生、旦、净、丑四大行当及其分支。脚色行当是有艺术规范的性格类型,人物归属于何种行当,其依据是人物的性别、年龄、身份、地位、性格、气质等属性,还有编演者对人物美丑、庄谐的处理。人物的美丑庄谐取决于对他的道德评价。因此,人物的外部造型即能给予观众一个大概的印象。脚色行当又是带有性格色彩的表演程式分类系统,各具一套表演技术专长,演员把它作为创造人物的造型基础。

作者编写剧本,先要根据人物的属性以及对人物的美丑庄谐处理将其归类,及至作者落笔纸上,曲白之雅俗也要因行而异。即使富有性格特征的文学形象,经过特定脚色扮演而成舞台形象,必然是以类型为基础的,因为演员运用了脚色的程式。我们所能达到的仅仅是同中求异,于类型中求个性。假如撇开类型,就是废除程式,势必丧失戏曲的艺术特征。

如何于类型中求个性?戏曲表演讲究“演人不演行”。好的演员能够做到既要行当又突破行当,活用程式,演出人物个性来。潘必正和裴舜卿都属小生行当,川剧演员晓艇的表演把两人区分得清清楚楚。同是走步,潘萧洒飘逸;裴刚健沉着。同是挥扇,潘小开小合,斯文秀雅;裴有义愤,动作的幅度大些。同是用眼,潘温柔眷恋;裴则灵活坚毅,表现出审时度势,颇有阅历。不过,表演的个性区分毕竟是有限的,做不到千人千面。然而,如果演员“演行不

演人”，千篇一律地搬用行当程式，即使颇有个性化的文学形象也会蜕化为千人一面的类型人物。

其二是性格的鲜明性。

恩格斯在给拉萨尔的信里要求把戏剧人物描绘得鲜明突出，也说中了戏曲人物的一个特点。

戏曲人物性格异常鲜明。人的性格本来是丰富复杂的，有的鲜明，有的不太鲜明。作者在塑造人物时根据创作意图对丰富复杂的性格作了取舍，突出其一两种特征，形成简单性格。“在戏曲中，作家从来都是只写历史人物的某一面、某一部分的。如曹操的戏很多，但每出戏只写曹操的某一面，而不去给曹操下全面的鉴定。”^⑧简单性格好不好呢？从亚里士多德“摹仿说”来看是不好的，摹仿不到位。但是戏曲是写意的，它不须刻意摹仿生活。再者戏曲容量不大，描写性格宜求质不求量，以性格的鲜明取胜。简单性格经过反复描写，“攻其一点，不及其余”，必然会鲜明起来。

关汉卿《救风尘》中赵盼儿机智老练的性格特征正是由于反复描写才变得鲜明的。先是从她对宋引章不幸遭遇的预料初见端倪，进一步的描写是在她为救助宋引章进行巧妙的策划，最充分的表现则是在她制服周舍的时候。越剧《碧玉簪》的王玉林是主观粗暴，李秀英是贤惠容忍，这些特征从头场洞房就已显露。后两场洞房，大男子的粗暴变本加厉，陪衬弱女子委屈之深和容忍之难，遂有三盖衣之委曲求全。末场李秀英初时拒收凤冠，并非她背离了性格，而是为了反衬她终于复归于容忍，收下凤冠。观众看完两剧，无不对赵盼儿的机智老练和李秀英的贤惠容忍留下深刻印象。

戏曲作品并不都是描写简单性格，也有性格丰富的人物。丰富的性格与生活接近，为现代观众所乐意接受。在西方也是这样。普希金推崇莎士比亚，把他与莫里哀相比较，说莫里哀的吝啬人只是吝啬而已，莎士比亚的夏洛克却是吝啬、机灵、复仇性重、热爱子女，而且锐敏多智。莫剧人物“是某一种热情或某一种恶行的典

型”，莎剧人物则“是活生生的、具有多种热情、多种恶行”^⑨。

描写多面性格乃是丰富人物性格的重要方法。“多面”不是多多益善，要严格选择。莎剧是如此，戏曲也是如此。不过戏曲作品的容量小于话剧，其多面性格要比莎剧有限。京剧《群英会》也许是一个例证。剧中诸葛亮是智而能，周瑜是智而妒，鲁肃是智而迂，曹操则是智而疑。从《横槊赋诗》还看出曹操的才气、骄矜、残忍。他们都是智慧人物，由于品性各异，在一番智斗中分出了高低。描写多面性格时，要注意在诸多侧面中，应当有一个主导的侧面，就是黑格尔所谓“某种特殊的情致作为基本的突出的性格特征”，以使整个性格达到统一和鲜明，“显出更大的明确性。”^⑩《群英会》四个人物的智就分别寓于主要特征能、妒、迂、疑之中。他们的性格是统一的、鲜明的。窦娥的性格是刚柔相济，对蔡婆柔，对张氏父子及官府是刚。对蔡婆也有刚的一面，她坚决抵制蔡婆招婿。刚柔之间以刚为主，性格也统一而鲜明。

描绘性格的发展变化是使人物性格丰富而鲜明的又一重要方法。发展变化的性格前后形成反差，因此也是鲜明的。一个发展变化的性格要比静止凝固的性格来得丰富些、鲜明些。如莺莺之于张生，林冲之于鲁智深。要写出促使性格发展变化的环境。《将相和》中廉颇认识自己居功自傲的错误而负荆请罪是有感于蔺相如的高风亮节和虞卿的解劝。

西方戏剧理论不承认戏剧中有变化的性格。阿契尔认为“人物性格的‘发展’是意味着揭穿、揭示，而不是意味着改变”^⑪。比如说娜拉性格的改变事实上需要成年累月的时间，而易卜生把它压缩在一个星期之内完成了，这就不够真实。约翰·霍华德·劳逊则认为娜拉性格没有改变，“是趋向于了解自己，而不是改变自己”^⑫。

可以同意劳逊对娜拉性格的分析。但应当承认人的性格既有渐变，也有突变。戏曲中确有改变型性格，称为“转变人物”。《巴

山秀才》孟登科从拒写状子、明哲保身到为民请命、弃仕取义,其间性格发生了巨大的转变。

写多面是对性格的横向把握,写发展变化是对性格的纵向把握。集两种写法于一剧或一人,必然获得人物塑造的极大成功。前者如《将相和》蔺相如性格有谋略、胆量、宽宏、忍让等侧面而以忍让为主,其多面性格与廉颇的转变性格相配合,使此剧满台生辉。后者如崔莺莺,她既是聪明机警、含蓄深沉的多面性格,又是叛逆封建礼教的成长性格,故为丰满而鲜明的形象。

(二) 性格描写的途径

性格描写的途径主要是行动、曲白、境遇和细节等。

(1) 从行动中树立形象

认识一个人要“听其言”,更要“观其行”。塑造一个人物也是如此。要着重在行动中把形象树立起来。“自古以来,在行动中呈现性格就是戏剧公认的职责”。^⑩“最好的性格描写方法是通过动作”。^⑪这种技巧尤其反映了戏曲创作的实际。

通常话剧是在情节的发展中逐渐揭示人物性格的。戏曲一开始就使人物行动起来,定下性格的基调。好像在绘画中先用几笔勾勒出人物的轮廓。越剧《祥林嫂》第一场祥林嫂害怕再醮,夤夜出逃,初显其倔强反抗的性格。人物在高潮中的行动和趋向高潮的行动是性格描写的主体部分,要写得充分、饱满。《李逵负荆》的高潮行动是李逵负荆请罪。李逵为了梁山大义,可以跟宋江和鲁智深闹翻,也可以低头请罪。这是李逵性格的闪光之处。趋向高潮的行动是到王林酒店对质。对质消除了误会,李逵悔之不及,遂有负荆之举。结局中人物的行动也须重视。人物性格的完整描写迄于结局,有时其中还有点题之笔。

人物行动包括带戏上场和带戏下场。所谓“带戏”是指带着冲突、带着情绪等等。性格就从“带戏”中显露出来。京剧《杜鹃山》乌豆首次上场,他是越狱而来,正被敌人追捕。曲文是“黑夜间冲

出了天罗地网，雄鹰展翅又飞翔”。演员李鸣盛边唱边上，收住上句，随着幕后的枪声，匍匐前进，接唱下句。以后挣断铁镣，跳上崖头，攀住野藤，大叫一声“毒蛇胆，你来吧！”飞身跃下悬崖而去。这是人物在尖锐的冲突中上场，显露了乌豆强悍不驯的骁勇性格。

戏曲分场的结构形式便于在舞台上连续地呈现人物行动，这就有利于描写性格。易卜生式的写实戏剧采用分幕结构，严格限制舞台时空，不得不把某些重要的行动推到幕后。张庚就此评说，《玩偶之家》娜拉知道圣诞节化装舞会结束之后，丈夫海尔茂要开信箱，她签假字据的往事就会暴露，因为柯洛克斯泰已经把揭发信投入海尔茂的信箱。娜拉准备独自承担签假字据的责任，一死了之，可是她舍不得丈夫、孩子、家庭，深感痛苦，就在舞会上发疯似地跳舞，想方设法延长舞会时间。这一段以行动表现人物的好戏被留在暗场，殊为可惜。如果写成戏曲，编导不会放弃这个舞会场面的。

(2) 从曲白中绘声绘色

尽管“观其行”很重要，但“听其言”也不可少，言为心声嘛。两个人可能以同一种方式做同一件事，但不大可能用相同的语言表达同一个思想。人的语言差别是很大的。老舍说：“最足以帮忙揭示个性的恐怕是对话了。”^⑤这里说的是小说创作。戏剧是代言体，对话更加重要。戏曲人物语言包括曲和白。曲白足以为人物绘声绘色。作者要善于传达人物说话所特有的语气、词汇、思维逻辑和表述方式，以显示千差万别的性格。

沪剧《芦荡火种·茶坊智斗》中阿庆嫂与刁德一的对唱就是一个近例。刁德一唱：“我佩服你真是有胆量，竟敢在日本人面前耍花枪，要没有抗日救国的好思想，你怎肯舍身救队长。”阿庆嫂唱：“胡司令平日对我肯帮忙，我阿庆嫂背后大树有靠傍，这是他行得春风有夏雨，开茶馆是江湖义气第一桩。”刁德一唱：“新四军在此日脚长，一定是茶馆店里常来往，既然是行得春风有夏雨，我要问