

宋光祖

著

戲曲寫作教程

余秋雨題



戲曲寫作教程

蘇工業學院圖書館
藏書章

宋光祖 著

人民日報出版社

戏曲写作教程

宋光祖 著

*

人民日报出版社出版

湖北咸宁地区印刷厂印刷

新华书店湖北发行所发行

787×1092毫米 32开 印张5.375 插页2 字数116千字
1992年5月湖北第1版 1992年5月湖北第1次印刷

印数:5000册

ISBN7—80002—476—8/I·148

定价:3.10元

序

呈献在读者面前的这部《戏曲写作教程》，是光祖同志在上海戏剧学院戏剧文学系多年主讲、指导戏曲写作的心血结晶。

在这门课的教学中，我们经过反复实践探索而取得的基本共识之一，即是戏曲文学和话剧文学虽然都是戏剧文学的一个分支，有其共性，但又是各有其矛盾特殊性的两门平行学科。因而必须在教学中认真分清这一点，努力阐明不同于话剧的、戏曲所特有的写作规律。举个未必十分恰当但却便于说明问题的比喻，则犹如鱼类学之与鸟类学，尽管鱼和鸟都有心脏，都有血液循环，都需要呼吸等等，不乏动物的共性，但终究又是不同科学领域，不能混为一谈，以此易彼。

所以要将这样一个似是常识性的见解作为基本共识，既不是故弄玄虚，也并非无的放矢，而正是我们对五十年代以来上海戏剧学院戏曲文学教学、进而对更大范围内的戏曲写作理论研究和创作实际反思的结果。我们以为在相当长的一个时期内存在着的一种倾向，正在于无视话剧与戏曲的不同之处，而误将话剧的特性、话剧写作理论与技巧等当作“放之‘戏剧’而皆准”的法宝，甚或是以之来改造戏曲。其违犯科学之处，正有如以鱼类学来代替鸟类学。如此发展下去，

后果如何，自可不言而喻。

光祖同志从事戏曲文学工作已经三十年，创作过不少优秀的戏曲剧作，又有着丰富的理论修养和教学经验。因而在这部《教程》中能较好地体现了这种共识，不同流俗地讲授、探讨了真正属于“戏曲写作”的理论与技巧，深入浅出，既具真知灼见，又切合初学者的实际需要。他曾经在好几个在职编剧进修的班级和本科班使用过这部教材，都取得了很好的教学效果，不少学员在他的指导、帮助下写出的戏曲剧作或上演，或发表，得到社会好评。因而我可以合乎逻辑地预见到本书的出版，也将产生良好的社会效益，可能会有若干初习写作者从中吸取到滋养，从而提高了写作水平，创作出可观的戏曲剧作。

陈 多

1991年11月

致本书作者的一封信

光 祖同志：

大著《戏曲写作教程》，得先睹之快，十分感谢。全书条理清晰，内容充实，章节简要，例证丰富，给我印象很深。这是一本好书，一本好教材，我相信由于它的问世，将使许多有志于戏曲创作的青年，无论是专业的，业余的，都会从中获得有益的启迪。而对于在校的专门学习戏曲创作的同学们来说，以数年的时间，受循序的训练，收效之大，可以想见。因此，在这里，谨向此书的问世，表示祝贺，并预祝在不久的将来，将会看到你在这本书的基础上，写出更为重要的新著，例如你在本书中已经透露出的关于人物塑造等那些创作上更高一层的内容。希望那时候我仍是最早的一个读者。

这本书共四章十五节。第一章《戏曲剧作特点》，着重于戏曲表现的形态、意境、程式等方面的论述；第二、三、四章，具体讲述情节、结构、曲白的构成。第一章属于戏曲剧本的情性，二、三、四章属于形质。从情性到形质，也就是从虚到实，给初学戏曲创作的同学们比较完整地介绍了对戏曲剧本的基本认识。第一章还特别提出戏曲剧本的诗化问题，用以提高同学们自身的感情品位及文学素养，是至关重

要的。

作为初学者的教材来说，这本书的内容是尽够尽够的了。如果每一位同学真能把这些内容吃下去，消化吸收，知道如何在实践中运用，那么他们便已打定了作为一个戏曲编剧的良好基础。因为，在你这本书里，收罗的资料实在太丰富，并且对每一个问题都反复论证，务求同学们真正理解并在实践中运用起来。你是一位课堂上饱学的老师，同时又是一位躬行实践的剧作者，你积多年教学、创作经验于一身，所知者广，所历者深，中外古今专家的经验之谈，著名剧目的精采之笔，都被你所活用，使这份教材显示着理论和实用的双重价值。

对于全书的印象，我只能谈这么一个大概了。下面我就就你书中所提到的两个紧要之处，发表一些感想，也可以看作是一个老编剧的自身感受。

你在《结构》一章写了这样一句话：“掌握戏曲结构的唯一途径，便是多观摩，多实践，多研讨。”这句话，这个“三多”，它虽不属于戏曲剧本创作法本身，但它却是剧作法在创作实践中被运用得自然有效，从而产生实用的舞台剧本的决定因素。在我多年的经历中，看到过不少从事戏曲创作的同志，其中包括一些从学校分配来的青年，最终离开了剧团剧院，放弃了为之辛苦多年的专业。我不完全相信那些离去的同志都是为着当戏曲作家没出息，不受重视，有如通常人们谈论的作家协会排除戏曲作家那样；或者是为着经济效益不如小说家、影视家。尽管这些问题都实际存在，但谁又甘心轻易地把多少年寒窗之下的苦工夫，一甩手扔个干净呢？这其中有一个主观因素，就在没有很好地把握你在书中所郑重

提出的“多观摩，多实践，多研讨”这个忠告，因而所写剧本往往不合舞台排练要求。车子造出来，难于开上路。一次二次的扫兴，终于萌生退志并真地退去了。一般说来，同学们在课堂学习的时候，观摩、研讨可能有一些，但不会多，而实践则相对的更少，如果有，也只是结合教学做做小品，不会写一个完整的戏，即使写了戏，也得不到舞台排练机会。因此，当我读到你这个“三多”主张时，不禁发出由衷的感叹。这个主张提得好，触及了如何培养一个真正戏曲编剧的核心。特别是你把它强调为“掌握戏曲结构的唯一途径”，确实是“唯一”的。但“三多”不仅适用于结构。在提法上是否可以从结构扩展到整体，说成“掌握戏曲创作的唯一途径”，在篇首就予以强调并贯彻于教学全过程呢？这个“三多”主张使你这套剧作法骤然获得了活的生命。我想这也必定是你从亲身创作体验中总结出来的。这不是出自中外古今哪位剧作名家之口，而是你个人的甘苦之言。

戏曲剧本的创作，有它特殊的复杂性。特别是年龄较大的剧种如昆剧、京剧、川剧、梆子等，单是一个音乐领域，就够我们这些初出校门的同学为难了。比如说，一个主要人物在全剧共有十几次的上下场，这十几次的情感变化在音乐上如何处理？是唱上，还是念上？是大锣，是小锣，是牌子，还是其它等等？对其他人物的上下场，也要一一作出音乐上的设计。一个戏从开头到结尾必须在音乐的节制中进行，音乐贯串在每一个细小的环节上。如何运用它，或者说大体上知道如何运用它，对剧本的能否搬上舞台，有着重要关系。还有表演。戏曲表演与演员身上的技艺分不开，生、旦、净、丑，各有特点。一个演员只演一个行当，一个戏曲

作者却要写所有行当，如果作者对这些行当的特点缺乏大体上的了解，也难使人物在舞台上活动起来。这些都是实实在在的问题，无可回避。但很遗憾，多少年来，很少有人在这方面进行过认真的研究。这就使培养戏曲创作人员的课程未臻完备。今天你把它提了出来，是很有见地的。

你的书中还提到一个规则，也是深获我心的，那就是你所引证的阿契尔的告诫——“提纲必须可变”。这是一个重要而且非常有趣的问题，在这一点上阿契尔道出了创作的三昧。

提纲这个东西是很重要的。很难设想，一个剧作者在没有一个整体构思的情况下贸然下笔，开始一个剧本的创作。但对提纲的草拟要求到什么程度，却是可以研究的。我以为它可以详，可以略，甚至也可以不必形诸文字。这取决于创作经验的多寡。对于初学者来说，是需要有个提纲的，而且越详细越好；但对于一个有些经验的作者来说，就不一定那样。因为事实是，即使考虑得非常细致的提纲，包括那些经过逐场逐节讨论审定的提纲，在落笔写戏之后，总是不断有所改变。因为在剧本的创作中，一个事件的进行，一场冲突的开展，有时缓，有时急，有时飞跃，其间雨骤风狂，峰回路转，迷离扑朔，变化倏忽。形形色色的剧中人物生活在情感的奔腾激变中，他们互相影响，互相推动，可能由于某个人物的一句话，一个行动，激发了有关事件的突变，改变了预定的进程。这并不是原来理性思考时的那个提纲所能预见，所能控制。剧作者在思考提纲时，总是想着人物的活动应该怎样怎样，事件的发展应该怎样怎样，这时候主宰思想的，理性逻辑占主要成份。越是推敲细，讨论多，规定死，

这种理性逻辑的成份就越大。而落笔写戏的时候，占据主要地位的却是人物的感情逻辑，感情的变化与发展，常常是在事件进行中不断激荡和深化。当它突然激变的时候，作家本人也无法使它在原来规定的框框中进行。而且也只有在这种情况下，才能出现火花迸发、光芒四射的精采场面。人们不是常说文生情、情生文吗？由情产生了文，由文又产生出情，文情相生，层层深入，在草拟提纲的阶段，是不可能到达这种深度的。附带说一句，这里面有一个“文”的功力问题。当这种场面出现时，情感的流波是激荡的，急遽的，作家沉浸在情感的海洋中，愈潜愈深，愈深愈潜。此刻，必须有“文”来迅速地表达，即所谓文思汹涌时也。稍一停顿，即有断流的可能。断了之后，便不容易再续。因此贵在一气呵成。今古名篇，情文并茂，都是在这种情况下产生的。戏曲创作，要写具有韵律的唱词，昆剧还要按曲谱填词。这是相当困难的。但这也为戏曲作者提供了特殊的武器，就是你在第四章提到的最能表达情感的诗化的语言。以诗化的语言，表达此时此际的滚滚情流，这也是戏曲作者得天独厚的巨大感情享受。这种文情相生，层层深入，也是一种规律，是创作中的一种特殊规律。人间事物，有常有变，提纲也是一样。因此，在你提出阿契尔的这一告诫之余，是否可以深深挖掘一下“必须可变”的内核呢？我希望也将在你的新著中见到它。

由于大作给我带来的兴奋，竟使我一阵子说了这么多，这可以说是你的文生出了我的情。不过我的文是否也会生出你的情，那就不得而知了，因为我的这个所谓情，未必有多少参考价值。应该结束了，祝愿读到你这本教程的有志

于戏曲创作的青年，在接受理论的同时，不放过“三多”的谆谆嘱咐，从而使书中的每一个细节，都在脑子里跃动起来，跃上笔端，跃上舞台，为繁荣祖国的戏曲增添力量。

此 致
敬 礼！

陈西汀
1991年12月

前 言

戏曲剧本写作课的教学目的是使学生初步了解和掌握戏曲剧本的形式和写作技巧。课程内容包括讲授写作基本知识，进行写作基础训练。教学的基本方法是精讲多练。一切为了培养学生的写作能力。

本课的基本知识是面向基础训练的基本知识，所以在概述戏曲剧作特点之后，只选讲情节、结构、曲白三章。前些年我还讲过人物，讲过改编传统戏、新编历史剧和现代戏等章，后来发现给初学者灌输得过多可能束缚手脚，妨碍训练，就把这几章省略了。再说情节、结构和曲白各章原是处处联系到人物的，不专讲人物已是可以应付初学者之需了。所讲课文力求简明，不作广论深析。教材不是学术专著。当然教材必须具备学术性，它要吸收古今积极的研究成果，也要有一定的独立见解。为顾及大多数初学者读剧看戏较少的现状，我有意多举剧例，剧例尽可能集中在少数常见的优秀作品。

本课的基础训练是联系基本知识的基础训练，所以每节课文后都附有习题，借此把知识转化为技能技巧。读、写结合不仅适用于中小学语文课教学，也完全适用于艺术院校戏曲写作课教学。所列习题是最低限度的训练数量，有兴趣、

有时间进行更多训练的习剧者可以仿照所列习题自行命题。

四章的讲授和训练结束，即可进入整剧的综合训练。

本课主要教学对象是初学者，是戏剧创作专业本科低年级学生。但也基本适用于已有数年创作经历的戏曲作者，比如戏曲编剧进修班学员。

戏曲艺术博大精深，戏曲剧本写作是个复杂的艺术创造工程。我知之甚少而谬误甚多。殷切期待可敬的读者和专家们不吝指教。

目 录

序	陈 多
致本书作者的一封信	陈西汀
前 言	

第一章 戏曲剧作特点.....	(1)
第一节 叙述体戏剧.....	(2)
(一) 戏曲叙述成份的表现形态.....	(3)
(二) 叙述成份加强戏剧性.....	(7)
第二节 以诗写剧.....	(9)
(一) 戏曲的“言志”.....	(9)
(二) 戏曲的意境.....	(11)
第三节 受表演形式的制约.....	(15)
(一) 表演的程式性.....	(16)
(二) 为演员写戏.....	(18)

第四节	民间性传统.....	(20)
(一)	世俗的主题.....	(21)
(二)	人物情节的理想化.....	(26)
第二章	情 节.....	(30)
第一节	戏曲重情节.....	(32)
第二节	传奇说与境遇说.....	(36)
(一)	传奇说.....	(36)
(二)	境遇说.....	(40)
第三节	曲径通幽.....	(44)
(一)	偶然事件的导入.....	(45)
(二)	深入开掘矛盾.....	(49)
第四节	情节的歌舞化.....	(52)
第三章	结 构.....	(55)
第一节	戏曲结构与戏剧冲突.....	(56)
(一)	南戏传奇——故事型结构	
	包含冲突.....	(56)
(二)	北杂剧——冲突型结构	
	突出主唱.....	(61)
(三)	近现代戏曲——冲突型结构	
	兼重情节.....	(65)
第二节	整体布局.....	(72)

(一) 定中心.....	(72)
(二) 设高潮.....	(77)
(三) 截头尾.....	(80)
第三节 场子编排.....	(87)
(一) 一场一中心.....	(87)
(二) 重点场子和一般场子.....	(90)
(三) 程式配置.....	(97)
第四节 结构手法.....	(102)
(一) 戏 眼.....	(102)
(二) 戏 胆.....	(103)
(三) 悬 念.....	(104)
(四) 伏 线.....	(105)
(五) 蓄 势.....	(107)
(六) 渲 染.....	(108)
(七) 重 复.....	(109)
(八) 对 比.....	(110)
(九) 隔壁戏.....	(111)
第四章 曲 白.....	(112)
第一节 曲白的音乐性.....	(113)
(一) 曲词的句式、用韵、声调.....	(113)
(二) 念白的韵律.....	(117)
(三) 曲白的分类、功能、布局.....	(120)

第二节 曲白的舞台性.....	(131)
(一) 曲白的动作性.....	(131)
(二) 曲白的通俗性.....	(134)
第三节 曲白的文学性.....	(137)
(一) 诗 化.....	(138)
(二) 个性化.....	(141)
附、录 戏曲剧本写作课是一门训练课.....	(144)