

戏曲编剧概论

周传家 王安葵 胡世钧 吴 琮 奎 生编著

XIQU BIANJU GAILUN



浙江美术学院出版社

504544

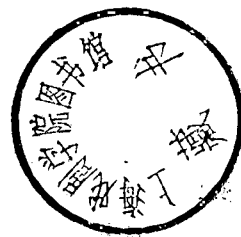
上海戏剧学院



B0032409

戏曲编剧概论

《戏曲编剧概论》编写组



浙江美术学院出版社

戏曲编剧概论

编 著 周传家 王安葵 胡世钧
吴 琼 奎 生
责任编辑 陈 芳
封面设计 韦小华
版式设计 陈 芳
开 本 16开787×1092(毫米)
印 张 15.5
字 数 325千
印 数 1—4,000

出 版 浙江美术学院出版社
地 址 杭州市南山路218号
经 销 浙江省新华书店
印 刷 杭州三墩印刷厂
版 次 1991年8月第1版
1991年8月第1次印刷
书 号 ISBN 7-81019-128-4/J·121
定 价 10.50元

绪 论

戏剧艺术的任务不是别的，就在于生产剧目，繁荣舞台，满足各层次人们的观赏需求。因此，剧目的多寡优劣便是戏剧艺术生产力发展水平的重要标志。当前，戏剧艺术正处于低潮，特别是戏曲艺术，显得颇不景气；剧目创作萧条，上演剧目贫乏，上座率锐减，票房价值低落。造成这种局面固然有着多方面的原因，但与编剧理论的薄弱、苍白关系甚大。如果说戏曲创作的现状显得沉寂；那么，编剧理论则更为凄清。

这种局面并不从当今始，可以说自古以来就是如此。在西方，早在公元前五、六世纪，古希腊悲喜剧兴盛之际，就产生了亚里士多德的《诗学》，对悲剧和喜剧进行了较为全面而系统的理论总结。罗马戏剧时代，产生了贺拉斯的戏剧理论，开了古典主义之先河。中世纪戏剧时期，出现了泰伦提乌斯和塞尼加的戏剧理论。文艺复兴时期，涌现出法国戏剧理论家群体，如查普兰、高乃依、拉辛、拉班、波瓦洛等。从十八世纪起，西方戏剧理论开始展现新的风格，狄德罗、绍塞、博马舍、莱辛、席勒、歌德、雨果均有建树。进入近现代，阿契尔、贝克、亚却、劳逊等则对编剧法进行了系统的研究。而在我国，尽管遗产丰厚，作品如林，有“即列之于世界大悲剧中亦无愧色”的佳作，有舞台生命力经久不衰的保留剧目，但戏剧理论特别是编剧理论却很不发达。对此，李渔曾感慨系之地说：“尝怪天地之间，有一种文字，即有一种文字之法脉准绳，载之于书者，不异耳提面命。独于填词制曲之事，非但略而未详，亦且置之不道。揣摩其故，殆有三焉：一则为此理甚难、非可言传，此堪意公。想入云霄之际，作者神魂飞越，如在梦中；不至终篇，不能返魂收魄。谈真则易，说梦为难，非不欲传，不能传也……一则为填词之理，变幻不常，言当如是，又有不当如是者……一则为从来名士以诗赋见重者十之九，以词曲相传者犹不及什一，盖千百人一见者也！凡有能此者，悉皆剖腹藏珠，务求自秘……”^①

唯其如此，古典戏剧理论多系曲目著录、曲话、剧话，或偏重于作者、版本的考证，或至于本事溯源，或热中于记录轶闻掌故，或考释方言熟语、讨论填词制曲的方法、歌唱声韵的技巧，或考证角色沿革、体制流派，或纯系兴之所至的即兴评点……系统的戏剧理论不多见，编剧方面的理论更是少得可怜。王骥德

^①李渔《闲情偶寄》“词典部·结构第一”。

《曲律》对编剧有所涉及，但比较抽象，不够系统。李渔《闲情偶寄》中“词典部”的结构、词采、音律、宾白、科诨、格局，“演习部”的选剧、变调、授曲、教白、脱套，“声客部”的习技等，可以说集古典编剧理论之大成。不过，它们是对明清传奇之前的古典戏剧的总结，对后世戏曲创作虽然有借鉴甚至示范作用，但毕竟难以指导当前的创作。

后来，又有一些编剧理论相继问世，并对繁荣戏曲创作发挥了一定作用，但它们远非尽善尽美：有的停留在具体经验的积累总结上，还没有上升到哲学和美学的理论高度；有的不过是一般文学创作论的演绎，缺少戏曲艺术鲜明的个性特色；有的如隔靴搔痒，不解决多少实际问题；有的则受极左思潮影响，恪守着陈旧的思维定势，留有“阶级斗争为纲”的深深烙印，铸成刻板的创作模式……试想，这样的理论怎能很好地指导创作实践呢？特别是新时期以来，伴随着戏剧观念的更新，出现了一些具有探索性质的新剧目，它们程度不同地突破了以往的创作模式，借鉴吸收了新的手法技巧。对此，戏剧理论界仅有零星的评价，缺乏及时总结和深入研究，更没有把它们当做戏剧文化现象来进行综合考察。戏曲编剧理论陈旧、苍白，远远落后于创作实践。从事戏剧创作实践的同志既表现出对“浅表理论”、“伪理论”、“空头理论”的厌倦和反感；同时又对能启发他们进行创造性思维的清新而科学的编剧理论，发出焦急的呼唤！因此，对编剧理论的反思、更新、完善、发展便成了一个急待解决的课题。新的编剧理论既要科学地继承、总结古典戏剧创作理论，又要实事求是地回顾辛亥革命以来的戏剧(曲)改革运动，吸收几十年的经验、教训，更要把目光投向当今戏剧舞台，追踪现状，关注并回答当前戏剧创作实践所提出的问题，使理论与实践结合起来，让理论的烛光照耀九曲迴肠的探索之路。

二

编剧理论是一个完整的理论体系，既有高层次的、宏观的观照，又有具体的、微观的描写，它是基础理论与应用理论的天衣无缝的结合。从宏观来看，戏曲编剧理论首先要研究戏曲艺术的本质及其审美特征。戏曲艺术具有浓郁的民族风格，独异的内在审美指向，它传神、写意、夸张、变形，时空流动，载歌载舞，既不象以模仿说为基石的西方写实戏剧那样要求制造幻觉；又不象西方现代派戏剧那样超现实的抽象、怪诞，它在自然生活形态与艺术表现之间，在活生生的具体的“生活人”与艺术化的、具有符号意义的“文学人”即人物形象之间，均保持着合理的张力，因而具有很强的适应性和极大的表现力。有人预言，戏曲的存在形式及其主观表现性美学特征将是世界范围内第三代戏剧的最佳参照坐标。美国戏剧博士魏丽莎则认为“中国戏曲是创造新戏剧的灵感和基本因素”。我们认为戏曲编剧理论应建立在这样的信念和理解之上。

从微观来看，编剧理论具有技巧性和应用性。编剧是一种创作行为，一种意化的物化、意化和物化相结合的信息传播行为。传播的基础是意化，而传播的手

段是物化。意化要遵循思维——具体说来主要是形象思维和灵感思维；其中也包含逻辑思维——的规律。物化则需要技能和技巧。就象裁缝要会剪、裁、缝、熨；厨师须能烹、炸、炒、焖、烤、煎、熘、烩；国画家则擅泼、皴、勾、染一样，剧作家需要掌握编剧技巧。编剧技巧是剧作家处理生活与艺术、内容与形式之间关系的本领。从积累生活、捕捉人物、结构故事、安排关目，到唱念的安排、舞台的控制，均有很强的技巧性。仅仅有了丰富的生活，深广的阅历，炽烈的感情，正确的观念还不能保证创作出完美的剧本来，还必须依赖技巧这位“艺术筛选师”和“艺术产婆”。为什么好多生活底子很厚的剧作家写不出成功的剧本？为什么宋元之前戏曲没有佳作出现？为什么题材、立意、内容相似的剧作有粗细、文野、高下之分？就因为技巧高低的缘故。可见，技巧决不是可有可无的。高超精湛的技巧和高质量是统一的。不能设想，一部艺术性很高的剧作，技巧却是十分拙劣的。因此，轻视技巧是愚蠢的，轻视技巧就是轻视人类创造美的智慧。编剧理论应该理直气壮地探讨编剧技巧，纠正过去一个时期以来只重思想内容，鄙夷技巧的偏见。

编剧理论是一个复杂的系统工程。从纵深方位来看，它包括三个层次，即剧作训练体系、剧作理论技巧体系和剧作基本原理。剧作训练即戏曲写作实践，剧作理论技巧侧重于对技巧的探讨，剧作原理则上升到思维模式和心理机制，侧重于哲学和美学的概括。三个层次形成一个宝塔形，不同层次具有不同的结构和功能。剧作原理如果离开了剧作训练，就成为纸上谈兵，说得头头是道，天花乱坠，下笔却成了泥人木马。反之，如果剧作训练脱离了剧作原理和剧作理论技巧的指导，就成为盲目的实践。可见，各层次处于相互联系、相互制约的关系之中，整个编剧理论系统呈现出整体性、结构性、层次有序性、动态性和相关性。从时间顺序来看，编剧理论面对创作全过程。当今，创作概念正在发生着变化，其外延不断扩展。创作并不仅仅是伏案疾书，写成剧本；还包括上演过程中的反复修改，需要不断调动剧作家的感知、记忆、思维、想象，进行反映、表现、交流、反馈，体现出创造过程的完整性。

编剧理论强调文学性与舞台性即平面与立体的统一。这是由戏剧文学的特征所决定的。戏剧文学具有双重性：既是戏剧的，又是文学的；既具有舞台性、又具有文学性。如果摆布不好二者的关系，便会造成失落和倾斜。从文学角度来看，剧本是可供阅读的。德国剧作家弗里德里希·赫勃尔曾经说过这样极端的话：“一个剧本的命运最后总归是一样的：仅供阅读。那么为什么不能在动手之初就按照它必然遭际的命运，把它写成仅供阅读的剧本呢？”这话似乎也有些道理。但是，如果把剧本都写成不宜演出的案头本，那么，剧本文学和其他书面文学之间还有什么区别呢？所谓戏剧文学，首先是戏剧的文学，而不是文学的戏剧。戏剧性、舞台性是主体，而文学被综合进来，转化为舞台形象之后，已经丧失了自己的独立性，不再起决定作用，只能提供基础。所以，戏剧文学应该十分强调舞台性，为导表演二度创作提供广阔的天地。不论怎么说，戏剧的生命力还是应该充分流泻在代表一定时空的舞台上。能不能经得起舞台检验，为观众所欢

迎，这才是衡量戏剧艺术生命力的最权威的标准。在戏剧发展史上占有重要位置的，总是那些案头、场上的兼擅双美之作。只有这样的剧作才可演可传，不愧为真正的艺术珍品，才能产生全面、综合、长久的美感效应。仅能阅读的剧本，哪怕书面文学性再强，也不是完整的戏剧文学。

那么，戏曲剧本就可以不讲究文学性吗？否！文学是基础，有没有这个基础，这个基础是雄厚还是薄弱，对戏曲影响甚大。可以说，没有雄厚的文学基础，就没有戏曲的繁荣。戏曲文学的文学性不单单是唱词、说白，还包括题材、主题、人物、情节、环境、结构等各种因素，是一个完整的系统。而且，戏曲文学的文学性和舞台性是紧密相联的，是随着时代的发展而不断发展变化的。

为了使剧本文学和舞台演出实践结合起来，获得完整的生命，剧作家必须懂得文学以外的其他艺术因素，如音乐、舞蹈、美术等。剧作家还必须熟悉导演和表演艺术。关汉卿“躬践排场，面敷粉墨，以为我家生活，偶倡优而不辞”。王实甫在“风月营”、“莺花寨”、“翠红乡”里放浪形骸。李渔身兼编、导、演，主张“填词之役，专为登场”，“手则握笔，口却登场”。他们不仅擅长舞文弄墨，还通晓音律，熟谙歌场，技艺随身。在西方，莎士比亚曾做过剧场杂役，当过演员，是舞台的方家里手。果戈理具有“伟大的演戏才能”，扮演过喜剧中的角色。卓别林集编、导、演于一身。莫里哀、布莱希特都是戏剧团体的组织和领导者。总之，古今中外许多成功的剧作家都是能够将文学与舞台统一起来的通才。相反，伟大的文学家鲁迅，却因为不懂舞台而没有写过戏。“作品比岁月还多”的巴尔扎克，能写出《人间喜剧》那样的煌煌巨著，却因不懂舞台规律而写出失败的剧本。这正如歌德所说：“为舞台上演而写作是一种特殊的工作……写在纸上使我们着迷的东西，搬上舞台就可能枯燥无味……一个人为舞台上演写剧本，既要懂行，又要有才能，这两点都是难能罕见的。如果不结合在一起，就很难收到好的效果。”^①

然而这并不是说，只有“一身而三任”的通才才能成为剧作家。事实上，剧作家和导演、演员的分工是很明确的。剧作家的职能主要是提供进行二度创作的文学底本。只要这个文学底本能为二度创作带来广阔的创造天地，能使导演和演员产生共鸣，达到某种契合，编剧的任务就算基本完成了，尔后只是为适应舞台演出而不断修改完善的问题。剧作家和导演、演员之间的共鸣、契合，不应是趋俗、媚俗的恶趣，必须排除自我欣赏的行帮习气，既要遵循文学规律，又要符合舞台艺术的章法。只要这样，剧作家就会和导演、演员结成一个有着共同艺术旨趣和共同艺术追求，充满无限创造力的创作实体，实现文学性和舞台性的和谐统一。梅兰芳和齐如山、程砚秋和罗瘿公、尚小云和溥绪（清逸居士）、荀慧生和陈墨香、宋德珠和翁偶虹，郭沫若、老舍和焦菊隐、于是之等就是生动的例证。

从文学艺术的发展史来看，戏剧产生于史诗和抒情诗之后，其形成也晚。它是一种不易掌握、最难运用的高级艺术形式，在选材、结构、情节、人物、语言

^① 爱克曼辑录《歌德谈话录》朱光潜译，人民文学出版社1982年版。

诸方面,比起其他叙事或抒情的文学艺术样式来都有更为严格的要求。它既要受文学艺术规律制约,又要受舞台条件限制,还要受观众情绪影响,因而有人把编剧比喻为戴着镣铐的跳舞。但是,也不能把编剧的理论技巧绝对化,更不能把它当成包医百病的万应灵药,到处生搬硬套。仅靠背诵编剧理论是成不了剧作家的。戏剧创作,归根结蒂是人类的精神活动,“属于创造,而非执行”^①。唯其如此,很多才华横溢,灵感飞扬的剧作家常常在带有规范性的理论面前感到某种压抑,因而发表了一些蔑视理论甚至否定理论的激愤之辞。如高尔基曾对著名理论家克拉克谈起自己的创作,说自己不懂编剧,剧本写得很糟,接着话头一转,说:“但是,我要是学了理论的话,它们就会更糟。”曾写过一千八百个剧本的西班牙著名戏剧家维加说,每逢编剧,他就把法则“重重封锁起来”。他承认他的四百八十三部喜剧中,有四百七十七部严重违反法则,他认为:“有时候不合规格的东西,正因为不合规格而得人喜爱”。德语作家迪伦马特执拗地说:“艺术家不能接受他尚未为自己所发现的规则。”英国著名哲学家、美学家科林伍德曾激烈地反对技艺。^②就连《剧作法》的作者威廉·阿契尔也说:“写剧本没有规则可循”。约翰·霍华德·劳逊在《戏剧与电影的剧作理论与技巧》一书序言中说得更为激烈:“任何一位剧作家,只要他严肃地钻研过他那一门技巧,就会知道,对待那些教科书上所罗列的规则,最好的办法就是‘反其道而行之’”。既然如此,他们为什么还要著书立说呢?可见,不能据此得出编剧理论无用的结论,更不能全盘否定编剧的规律和技巧。应该看到,上述观点多是在一定环境下,从一个角度出发,有所指斥的极而言之。它们的合理性及价值在于:揭示了单调、死板的理论与多样化的、丰富鲜活的创作实践之间的尖锐矛盾,说明了立足于创作实践,建构多样化剧作理论的必要性和迫切性。

戏剧艺术具有一次性、不可重复性的特点,不能用单一、刻板的编剧理论去禁锢剧作家的灵性,限制他们的自由创造。但是,剧作毕竟还是有规律可循的,这就叫:戏有规律,戏无定法。平庸的剧作家按照一定的范式刻板生硬地制作。而天才的剧作家则守法而不囿法,激发自己的才华、悟性,创造出奇诡瑰丽的戏剧景观。他们的创作行为法则是:“无目的的有目的,不自觉而又自觉,不依存而又依存”^③。当剧作家处于创作高潮之中时,他激情迸发,思绪深邃,似乎完全凭借着不自觉的感觉和朴素的本能所构成的天才性的全部力量,进行淋漓酣畅的渲泄,赤诚坦率的抒发,如同有人所比喻的那样:创作是生命的燃烧,灵魂的自救,凤凰涅槃般的升华。这时,一切思想、人物、故事都仿佛从笔端自然流泻,哪里还顾及到什么具体琐碎的条条框框、雕虫小技呢?戏剧发展史上,许多巨著佳作都是剧作家骋怀尽兴、出神入化之作。金圣叹在评点《水浒传》(十六回总评)时提出文章三境说:“心之所至,手亦至焉者,文章之圣境也。心之所不至,手亦至焉者,文章之神境也。心之所不至,手亦不至焉者,文章之化境也。”前二者

①《亚里士多德》《政治学》。

②见科林伍德《艺术原理》、《艺术哲学大纲》。

③别林斯基《对于因果戈理长诗〈死魂灵〉引起的解释的解释》。

皆有人工痕迹，化境则完全摒除之，心手两忘，物我两忘，纯任自然。然而，戏曲创作达到这种境界后，并非不讲规律技巧，而是象庖丁解牛一样，“官知止而神遇行”，编剧的规律和技巧已化作剧作家的灵魂血肉和内在本性了。

三

化工得来绝非易事。剧作家要想进入守法而不囿法、出神而入化的创作境界，必须进行长期不懈的修养和磨炼，不断地丰富、充实、强化、优化自我，兼备“内美”与“修能”（王国维语）。剧作不能排除“表现自我”，但这个“自我”不是平庸的、独立的自我，不是作茧自缚、不食人间烟火的“自我”，而是体现出“社会关系总和”，积淀着“类”的人性建构运动的“自我”。剧作要表现五彩缤纷的大千世界和各色人等，要求剧作家用超常的慧眼去观察人情世态，用崭新的文化精神去感悟时代，吸收、捕捉各种信息，积累千姿百态的艺术形象。诚然，剧作家（特别是戏曲作家）常常借助于其他文学作品进行改编，因而有人产生了一种错觉：似乎不必要去积累生活，熟悉人物，只要懂戏路子，有一套技巧，就能“编”出好戏来。这实在是一种肤浅的皮相之谈。须知：“吃人家嚼过的馒头，要出自己的味”（魏明伦语）。没有深切的人生体验，只能去重复别人，依葫芦画瓢地模仿别人，永远也进入不了创作的境地。

创作是一种行为，行为的动力是智能。智能是一种整体结构，它来自知识。苏格拉底自称“爱智者”，认为“美德即知识”。培根则说“知识就是力量”。知识能为剧作家提供认识生活和表现生活的能力，增强剧作家的理性思辨力、逻辑剖析力以及独特的审美感受能力和审美判断能力。对于剧作家来说，知识的储备和生活的积累是同样重要的。尤其是在今天，经历了“十年动乱”的“冰河期”，我们整个民族文化素质下降了。头几年，尊重知识的社会风气才刚刚形成，在商品经济大潮冲击下，“读书无用论”又重新抬头。在这种情况下，剧作家知识的积累比起生活的积累，似乎更加迫切而重要：剧作家要学者化。文学艺术发展史证明：大作家即大学者。毛泽东说：《红楼梦》是一部历史，贾、史、薛、王四大家族的兴衰史，封建社会的没落史，不读《红楼梦》就不知道什么是封建社会。《红楼梦》中包含了医药学、植物学、花卉学、诗词学、考古学、社会学、心理学、建筑学、园艺学知识，简直是一个知识的海洋。马克思、恩格斯则盛赞巴尔扎克《人间喜剧》用“编年史方式”描写了1816——1864年资产阶级对贵族的冲击。他们认为，《人间喜剧》在经济细节方面的价值，甚至不亚于历史学家、经济学家和统计学家。可见，非大学者成不了大作家。知识贫乏难成大家，总免不了小家子气，知识的广博与作品深度是成正比的。积累生活即是积累知识，读书更是积累知识的重要途径。不少剧作家不爱读书，甚至有人认为知识淹没灵感，读书扼杀创作天才，这些都是偏见。剧作家当然不能在书里讨生活，“述而不作”，光读不写；但“写多而读少，长此以往，必将空疏”。①

①鲁迅《致许寿裳书》。

剧作家还必须加强自己的艺术修养，完善创作结构。艺术修养并非玄虚空洞，从艺术观念、创作思想，到艺术方法、艺术语言、艺术形式；从艺术感觉、审美情趣、鉴赏能力，到艺术韵味、艺术风格，都显示、映照着作家的艺术修养程度。艺术修养愈是深厚、颖异、卓拔，就愈能充分地诱发、引爆出作家固有的艺术创造力，把人生、社会表现得愈加深刻、真切、精彩。艺术修养越深厚，创作结构也就越完善。

剧作家自我的丰富、充实、强化、优化，创作结构的完善，离不开剧作家主体意识的觉醒和主体精神的高扬。所谓主体意识或主体精神，指的是作家在整个创作过程中处于一种十分主动、积极、自觉、自由的精神状态之中。其创作不是出于某种先验的观念或远离审美的功利目的，也不是屈服于某种压力或追逐某种流俗，而是发自内心的真诚和不可遏止的激情。唯其如此，他才能忠实于自己对生活的独特的感知、体验、把握，才能坚持寻找属于自己的独特的表达方式。但是，在极“左”思潮肆虐时期，机械的反映论成为文学艺术创作的理论基础和指导思想。不少文艺作品成了对生活现实机械、被动、肤浅甚至歪曲的照搬或摹仿，不少作家成了写作“机器人”，程度不同地丢失了主体的自觉与自由。结果，视野被局限，心灵遭禁锢，艺术创造力受到破坏。马克思主义认为：社会要进步，就必须不断地解放人，使人得到自由而全面的发展。同样，戏剧创作要繁荣，就必须不断解放剧作家的艺术生产力。只要剧作家坚持用马克思主义科学世界观武装头脑，摆脱功利、陋习、恶趣等盲目异己力量的束缚，艺术创造力就会象喷泉一样汩汩而出。

主体意识的觉醒、主体精神的高扬，既要受客体世界和剧作家自身思想倾向、认知水平的制约和局限，还有赖于思维模式的更新。思维，相对于存在而言，是人类知识活动的总称，指精神意识。相对于感性认识而言，指理性认识及过程。思维以社会实践为基础，通过对感性材料由此及彼、由表及里、去粗取精、去伪存真的分析综合，从而获得感觉无法得到的、对于事物的本质及发展规律的认识。事实上，人类思维不可能是对客观世界镜子式的反映，那种纯客观的、中性的反映是不存在的。任何外来信息都要经过主观思维模式的同化，没有同化便不可能产生认识。人类最早的思维模式或思维科学是形式逻辑（同一律、排中律、矛盾律等）。它借助于概念，使人类从一个方位、一个侧面深入地认识事物的属性，其特点是保证概念的单向性、确定性和思路的单向一贯性。形式逻辑是人类思维的基础，曾在人类发展史上发挥过巨大的作用，我们没有理由去鄙夷它、否定它。但是，概念的单向性深入和事物属性的无限丰富是一对永恒的矛盾。特别是当今，改革开放打破了过去平衡，社会轴心的转移，人与人之间关系的调整，价值取向的变更，快速的节奏、万花筒式的瞬息万变，显示着社会发展的活力，现实生活现出了多样化的原形。而形式逻辑对于客体信息，对于大千世界和复杂的人的认识却是极为有限的，根本无法穷尽事物的一切属性，因而存在很大的局限性。尤其在艺术创造领域，这种单向思维常常使剧作家形成刻板化的思维定势和创作模式，缺少灵活性和多变性。在这种思维模式下，剧作家习惯

于按照一定环境中形成的思想意识惯性去思考生活和人生，只求用有限的艺术手段去印证和诠释既成观念，不敢大胆地质疑、探索，压抑了对真实人生和思想感情的追求与表达，戕害了艺术灵感，限制了作家的主体精神。“文学是人学”，是人类情感活动的结晶。为了更加真切、广泛地穷尽事物的属性，为了立足于人，立足于人类总体命运的思考，整体地把握人性建构运动，“从筋节窃髓，以探其七情生动之微”。^①必须更新旧的思维模式，大力提倡积极思维和创造思维，开拓思维空间，使之由单向向多维发展，以表现人类情趣品类的多样性和情感体验的丰富性。

“戏剧的本性机制，是一种社会性的全体体验”（德国戏剧家尤利乌斯·巴普）。具有社会性的人永远需要这种社会性的全体体验。随着时代发展，社会进步，人类分工越来越细，人与人之间容易造成相互隔绝。人类为寻求交流感情的场所和手段，不唯不会冷落、忘却戏剧，而且有可能刺激整体剧场艺术的发展。而戏剧，作为创作主体与接受主体直接交流并产生直接心理感应的艺术，本身也具有其他艺术形式不可比拟的生动性和直观性。它完全有条件保持自己的优势，独立于艺术之林。所以，戏剧（包括戏曲）的前途是光明的，剧作家大有用武之地，编剧理论也大有可为。然而，在不断发展的创作实践面前，过去的编剧理论显得何其划一刻板、苍白单薄！编剧理论必须不断更新、完善，实现由静态向动态、由封闭向开放、由客体研究向主体研究、由要素研究向系统研究、由经验知识型向科学知识型的转化！编剧理论和编剧教学都正在酝酿着一场深刻的变革。

正是基于这种思考，为了适应教学需要，我们突击编写了这样一部《戏曲编剧概论》。在编写过程中，我们参阅并吸收了耳目所及的已有成果，并力求有所超越。我们想“取法乎上”但由于水平所限，人力单薄、时间仓促，恐怕仅能得乎中或下。我们打算在今后的教学实践中，广泛听取专家、同行及学员们的意见，使它更完善。

周传家

^①王思任《批点玉茗堂〈牡丹亭〉叙》。

目 录

第一章 题材的选择与处理	1
第一节 题材、主题与生活	1
第二节 戏曲剧本题材选择和处理的特点	11
第三节 古代生活题材的选择和处理	17
第四节 现代生活题材的选择和处理	26
第二章 戏剧冲突	36
第一节 戏剧冲突在戏剧创作中的重要性	36
第二节 生活矛盾与戏剧冲突	37
第三节 戏剧冲突与戏剧动作	37
第四节 戏剧冲突的表现形式	41
第五节 戏剧冲突与戏剧情境	51
第六节 组织戏剧冲突的几种方式	57
第七节 戏曲表现冲突的特点	60
第三章 戏曲人物形象的塑造	66
第一节 人物形象塑造在戏曲艺术中的地位	66
第二节 戏曲人物塑造的美学追求	72
第三节 戏曲人物的捕追与选择	83
第四节 戏曲人物塑造的方法和手段	94
第五节 戏曲人物塑造的拓展和深化	109
第四章 戏曲情节与结构	119
第一节 情节与结构	119
第二节 戏曲情节结构的特点	122
第三节 戏曲结构的组成部分	130
第四节 戏曲剧本的结构形式	137
第五节 戏曲结构中的一些重要手法	144
第五章 戏曲语言	156
第一节 从生活语言说起	156
第二节 戏曲语言的性格化	157
第三节 戏曲语言的行动性	170
第四节 戏曲语言的三个特点	186
第六章 戏曲文学的风格	199
第一节 艺术风格的因素和形成	199
第二节 戏曲文学风格多样化的追求	205
第七章 戏曲剧本的整理改编	211
后 记	237

第一章 题材的选择和处理

一 题材、主题与生活

一 题材、主题与生活的关系

在解释题材、主题这些枯燥的概念之前，我想先从大家感兴趣的一些问题谈起。做为读者和观众，常常会问：作者的这一个剧本是怎样写出来的？他为什么选取了这一题材？通过这一题材他想表达什么思想？做为学习写作剧本的人，动笔之前，首先要解决选择题材的问题。那么，选取什么题材才有可能获得成功？

为了回答这些问题，可以举出一些古今剧作家的例子。

英国近代戏剧理论家威廉·阿契尔在他的《剧作法》一书中讲到，英国戏剧家亨利·亚瑟·琼斯曾写信对他说：

我有时候只从一场戏出发，有时候却有一个完整的题旨（idea）。有时候一个剧本分为两个，有时候两三个思旨合而为一个具体的思旨。时常最后写出来的剧本比起它最初的思旨来会变得完全出乎意料之外。^①

另一位剧作家写信对他说：

我的经验是，谁也不会深思熟虑地选择一个主题。你清醒地躺着，或者正在走路，突然脑子里闪过一个对比，一句脱俗的讽刺语，一件有某种普遍意义的旧事。你的头脑围绕着它酝酿着，这样就产生了你的剧本的萌芽。

一位剧作家必须如此清楚地感觉到或者看到某种事物，以致当这件事物在他头脑中渐趋成熟时，他觉得自己必须把它表现出来，而且一定要用戏剧的形式——如果不是这样，他就根本不宜去动笔。^②

阿契尔说：

如果抽象的主题并非恰当的出发点（关于这一点我们后边还要讲——引者），那么什么才是呢？一种情势？抑或一个故事？在这一点上要定下一条规则来是荒谬的；特别是因为在许多情况下，一位剧作者几乎很难说清，一个剧本的萌芽最初是以什么形式浮现在他脑海里的。启示也许来自报上的一条新闻，也许来自街上的一桩自然事件，来自一次动人的奇遇或者一件可笑的倒霉事，来自熟人口中一句随意的闲谈，或者来自从远古历史遗留下来的一鳞半爪的古话和传说。同时，原来的创作萌芽，不管它是什么样子，在剧

^①威廉·阿契尔《剧作法》，中国戏剧出版社，一九八三年版。

^②同上。

中最后写出来之前又常常变得面目全非。在剧作家的脑子里，荆棘会长出无花果，猪耳朵也往往会做出绿钱袋（甚至神话中的八宝袋）来。^①

阿契尔和他援引的剧作家的话都强调了创作的偶然性，似乎带有一点神秘的色彩；实际上，中国的剧作家的创作缘起也常常是偶然的触发，不过他们没有讲得那么神秘。福建的中年剧作家郑怀兴，讲到创作《新亭泪》的缘起：

去年夏天，与我县前编剧组组长张森之老师闲谈中，我偶然听到了“我虽不杀伯仁，伯仁由我而死”的故事。这个故事使我彻夜难眠。身为丞相的王导，为何竟计较酒后狂言而断送一位有多年交谊的大臣性命？带着这个谜，我去翻阅了《晋书》以及《世说新语》。谜解开了……^②

秦腔《千古一帝》的作者，讲到他们所以要写这个剧本，是因为参观秦始皇兵马俑，为这一世界奇迹所深深感动。这就是说，他们选取这些题材都有一定的偶然性。但是这颗偶然撒下的种子所以能萌发、开花、结果，则在于有厚实的生活土壤。郑怀兴所以被偶然听到的一句话所打动，是因为他对“文革”中的复杂的人际关系深有感触，一个历史故事象火花一样把生活感受点燃了起来。而《千古一帝》的作者是从一个具体的“奇迹”中更深刻地认识了我们民族的历史，然后又从这历史的长河中去把握这一“奇迹”产生的时代。对于这种创作的偶然性与生活的关系，福建的老作家陈仁鉴曾引用周恩来同志的话，叫“长期积累，偶然得之”。就是说创作灵感的偶然获得，来自长期的生活积累。从他自己的写作来看，他为什么要写《团圆之后》呢？他说：“我生长在聚族而居的乡间，有很厚重的公租和宗法关系，自小就看尽靠祖宗田地过活的封建子孙的靡烂生活”，看到妇女受封建贞节观念之苦，因此“早就想写一个戏，来挖挖封建社会的‘心脏’”^③。所以后来在剧团收集到的传统剧本中看到《施天文》这个本子，就觉得它提供了有用的素材，于是根据自己的观点进行了改编。

延安文艺座谈会之后，很多革命的文艺工作者有意识地去深入工农兵群众的生活，这些生活既给他们新鲜感，又在他们的头脑中不断地积累。他们的创作冲动的产生和加强，常常经过一个由量变到质变的过程。比如《梁秋燕》的作者黄俊耀讲到：

1951年秋天，我参加了中央和西北司法部所组织的贯彻婚姻法检查组，……当我们在华县高塘区住着的时候，短短十来天中，就接到了四十多件婚姻案子。而这些案子的原告，差不多百分之百是妇女。……

被压迫妇女为争取翻身的斗争，不时的在刺激着、教育着，也在鼓励着我。我痛恨压迫妇女的恶劣行为。……我决心要为她们撑腰、伸冤。我感情冲动得忍耐不住了，还没等回到西安总结工作，我便和史雷同志合作研究材料，起草这个剧本。^④

①威廉·阿契尔《剧作法》，中国戏剧出版社，一九八三年版。

②《写〈新亭泪〉时的一些想法》，《剧本》1982年第8期。

③《关于〈团圆之后〉的写作和修改问题》，《热风》1962年第4期。

④《我怎样创作〈梁秋燕〉的》，载《梁秋燕》通俗读物出版社1956年版。

了解了这些事实之后，我们就可以回过头来讨论本节开头提出的问题以及题材、主题等概念和它们与生活的关系了。

什么叫题材呢？从创作的角度说，戏剧题材是指作者从客观现实生活中或历史资料中选择出来的构成戏剧的原始材料，是剧作者构成剧本的具体素材。比如《新亭泪》所写的题材是东晋君臣的矛盾和周伯仁的悲剧。《千古一帝》所写的题材是秦始皇统一六国中所经历的内部、外部斗争。《团圆之后》所写的题材是一个寡妇的儿子中了状元之后，却因私情败露而家破人亡。《梁秋燕》所写的题材，是解放初期农村女青年争取婚姻自由的故事，等等。

在一般的叙述和评论中，又常把作品反映的内容归到不同的种类中，这不同的种类也叫不同的题材，如工业题材，农村题材，伦理道德题材，神话题材之类。比如说《新亭泪》写的是历史题材，《梁秋燕》写的是现代农村题材，等等。

选取某个题材写成的剧本，都有一个具体的题目，或者是提出一个主要的问题，这就叫主题。作者在揭示这一主题时必然要表现出（鲜明地或者隐蔽地）一定的态度和看法、主张、意向等等，这就叫做主题思想，也简称叫主题。作品的思想意义要通过作品的主题思想体现出来，而主题思想如何又主要由作者的思想观点所决定。

对什么题材感兴趣，选了以后怎样表现，都与作者的思想观点密切相关。没有正确的思想观点就不能鉴别、发掘甚至也不能敏锐地发现有意义的生活素材。但是成功的作品的产生，不论是偶然的触发，还是“长期积累，偶然得之”，却都必须是以生活出发的。从抽象的概念出发，是很难写出优秀的作品的。黑格尔说：“在艺术和诗里，从‘理想’开始总是很靠不住的，因为艺术创作所依靠的是生活的富裕，而不是抽象的普泛观念的富裕”^①这是符合艺术创作规律的。

当然，创作过程是一个主观和客观、感性和理性往复作用的复杂过程，因此也有这样一些情况：从生活感受中提炼出一个抽象的认识，这一认识推动他进一步去提炼生活素材，进行创作；或者某个偶然事件使他产生某种想法，带着这一想法去进一步观察生活，从而印证、补充和修正自己的认识，这都是可能的。但是无论早晚先后，生活这一环节是不可或缺的。另一方面，对于一个作家来说，正确的思想观点的确定，除了要学习马列主义书籍，还要靠参加群众生活实践，只有与广大群众的生活斗争实践结合起来，才能真正读懂马列主义。正是在这双重意义上，毛泽东同志才强调文艺工作者要到群众中去：

中国的革命的文学家艺术家，有出息的文学家艺术家，必须到群众中去，必须长期地无条件地全心全意地到群众中去，到火热的斗争中去，到唯一的最广大最丰富的源泉中去，观察、体验、研究、分析一切人、一切阶级、一切群众、一切生动的生活形式和斗争形式，一切文学和艺术的原始材料，然后才有可能进入创作过程。^②

毛泽东同志指出群众生活是文学艺术“唯一的最广大最丰富的源泉”，又指

^①《美学》第1卷357页，商务印书馆1979年版

^②《在延安文艺座谈会上的讲话》。

出只有和群众结合到一块，才能使自己的思想感情发生根本的变化，“由一个阶级变到另一个阶级”。

这里有一个经常引起讨论的问题：作家是否应该写自己熟悉的生活？这本来是不成为问题的，不熟悉的生活是难以写好的；但问题的另一方面是：对于那些有意义的生活，作家不熟悉怎么办？延安时期，有不少文艺工作者有为群众服务的愿望，但他们不熟悉工农兵群众的生活，正是针对这一情况，毛泽东同志召开了文艺座谈会，并发表了著名的《在延安文艺座谈会上的讲话》。讲话之后，许多文艺工作者照毛泽东同志的指示做了，因此写出了很多为广大群众欢迎的好作品。在讲话之后的几十年里，文艺工作者队伍起了很大变化，作家的思想水平有很大提高。但是，第一，社会生活是不断发展的，对生活的学习不能停止和间断；第二，即使过去有丰富生活阅历的作家，也必须继续了解和熟悉今天的现实生活；对于专业戏剧工作者来说，永远有一个熟悉工农兵群众和本专业以外的知识分子的任务，不熟悉他们就不可能很好地表现他们。

在社会急剧变革的时期，特别是在中国这样广袤的土地上，各个地区的发展是很不平衡的，如果只囿于一个地区的真实，并由此推导出关于整个历史进程的结论就可能是片面的或者是错误的。恩格斯在给《城市姑娘》的作者哈克纳斯的信里指出：你的“这篇小说还不是充分地现实主义的”。“你所描写的性格，在你所描写的范围之内，是充分地典型的，但是关于环绕他们，促使他们行动的环境，那就不能够这样说了。”为什么会出现这样的状况？恩格斯除了从理论上阐述之外，还指出，“伦敦东头的工人比任何地方的工人都更不积极反抗，更消极地服从命运，更意志消沉。”^①这就是说，作家在什么地方生活，对于作品能否充分地反映现实，关系很大。因此，剧作家要有投入沸腾的现实生活的热情，又要有去熟悉那本来不熟悉、却应该熟悉的生活的勇气。延安时期，“有的同志想：我还是为‘大后方’的读者写作吧，又熟悉，又有‘全国意义’。”毛泽东同志指出：“这个想法，是完全不正确的。‘大后方’也是要变的，‘大后方’的读者，不需要从革命根据地的作家听那些早已听厌了的老故事，他们希望革命根据地的作家告诉他们新的人物、新的世界。所以愈是为革命根据地的群众而写的作品，才愈有全国意义。”^②

十一届三中全会之后，邓小平同志《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞》中指出：“我们的文艺，应当在描写和培养社会主义新人方面付出更大的努力，取得更丰硕的成果。”“我们的社会主义文艺，要通过有血有肉、生动感人的艺术形象，真实地反映丰富的社会生活，反映人们在各种社会关系中的本质，表现时代前进的要求和历史发展的趋势，并且努力用社会主义思想教育人民，给他们以积极进取、奋发图强的精神。”因此，熟悉各条战线的先进人物，熟悉先进地区的生活对于文艺工作者有特殊重要意义。有些作品揭露了生活中的落后面，或者描写历史上屈辱、愚昧的部分，如果作者着眼于新旧、善恶、美丑

^①马克思、恩格斯、列宁、斯大林《论文艺》人民文学出版社1959年版。

^②毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》。

的对比，以激励人们改革图强的决心和信心，那么这些作品是有积极意义的，更不应不加分析地用“生活是这个样子吗？”的框框一概加以否定；但在写落后和黑暗一面的时候应该看到它的已被否定和将被否定的趋势，更不能认为只有表现落后和黑暗的东西才深刻。

剧作家与新闻记者、报告文学作家不同，除了要注意生活基地的选择外，更重要的是要“深入”。

深入生活不只是为了“捞材料”和记录语言。虽然，生动的素材和丰富多彩的语言都主要来自生活，积累这些材料，学习群众语言，都是重要的，而且是很艰苦的事情，但对于剧作家来说，深入生活更重要的是对真、善、美的发现，对新人的发现，对生活中的矛盾及本质的发现，这就需要下更艰苦的功夫，试尝辄止是不行的。

花鼓戏《六斤县长》的作者的体会是可以给人很多启发的。他们开始深入生活时，看到生活中存在的问题比较多，这些问题使他们着急、气愤。如果到这个阶段为止，按照感受写出作品，未尝没有真实性，但对生活的把握却是不全面的。另一种做法是，虽然在生活中未发现光明的东西，但可从概念出发，虚构一些理想化的人物，编出一个光明的结局，结果作品就可能是概念化的，缺乏真实感人的力量。《六斤县长》的作者没有采取这两种做法，而是继续深入到群众之中，关心和解决群众的疾苦。这时，他们发现，现实生活中确实存在着优秀的党员和干部，而有些曾被人们误解为调皮捣乱的群众，思想品质中有十分可爱的一面。剧中关心群众疾苦的牛县长和贫困户南有余一家，在生活中都有原型，所以是那样栩栩如生，深刻感人。

写历史题材怎样解决生活问题呢？许多剧作家的成功经验证明，第一，作者要有广泛的历史知识，积累丰富的古代生活素材，这是与现代戏创作不同的。比如浙江的剧作家顾锡东，很有广泛的历史知识，他常常同时酝酿几个题材，他把这叫做“长藤结瓜”。哪个成熟了，就把它写出来，如同“瓜熟蒂落”。第二，写历史剧的作家也仍然需要关心和熟悉现实生活，这样才能发现哪些古代题材能引起今天观众的共鸣。顾锡东作品成活率高，也在于他熟悉现实生活。关于历史剧创作的选材，将在第三节中详述。

二 题材的重要性和相对性

题材的重要性表现在两个方面：第一，题材是构成作品的材料，因此它对作品的内容、体裁以至风格都起着重要作用。比如史诗式的题材能展现某个特定时期的历史风貌，现代生活题材能够直接反映现代人的生活方式，某些题材为某个时期的人们所特别关注等等。第二，作者选择某个题材，除了要注重它有无社会意义之外，还要看这一题材是否适合某种艺术形式表现，自己对它是否有独到的认识和充分驾驭的能力，如果答复是肯定的，那么写起来得心应手，就容易获得成功。如果从以上这两方面来理解，所谓“题材选对了就成功一半”的说法是有

参看陈正庆、田井制：《创作〈六斤县长〉的体会》，《戏曲研究》第12辑。