

顾仲彝著 曹树钧编

顾仲彝戏剧论文集

戏剧戏曲学丛书 上海市重点学科项目



中国戏剧出版社

顾仲彝著 曹树钧编

顾仲彝戏剧论文集

戏剧戏曲学丛书 上海市重点学科项目



中国戏剧出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

顾仲彝戏剧论文集/顾仲彝著;曹树钧编. -北京:
中国戏剧出版社, 2004.9
(上海戏剧学院戏剧戏曲学丛书)
ISBN 7-104-01990-1

I. 顾… II. ①顾… ②曹… III. 戏剧-艺术理论-
文集 IV. J80-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 098845 号

上海戏剧学院戏剧戏曲学丛书·第一辑
顾 仲 彝 戏 剧 论 文 集

顾仲彝 著
曹树钧 编

中 国 戏 剧 出 版 社 出 版

(北京市海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码: 100086)

新华书店总店北京发行所 经销

北京未来科学技术研究所有限责任公司印刷厂 印刷

2000 千字 880 × 1230 毫米 1/32 开本 95.25 印张

2004 年 9 月第 1 版 2004 年 9 月第 1 次印刷

印数: 1-1 000 册

ISBN 7-104-01990-1/J·853 全八册总定价: 195.00 元

顾仲彝戏剧论文集

顾仲彝 著
曹树钧 编

中国戏剧出版社

前 言

一位不应忘却的戏剧理论家——顾仲彝

曹树钧

中国话剧的发展，走过了曲折、坎坷的百年路程，积累了丰富的经验教训，也显示了一些艺术发展规律的东西。然而，对中国话剧史的研究，改革开放以来，尽管有了长足的进步，但仍然还存在不少空缺。例如，迄今为止，我们还没有一部《中国话剧表演史》、《中国话剧导演史》、《中国话剧舞美史》，也还没有一部《中国话剧理论发展史》。也正因为这样，一些在中国话剧理论发展史上作出过突出贡献的前辈，往往会被遗漏、忘却，顾仲彝先生就是其中的一位。笔者在一些研究话剧理论的学术研讨会，听到一些学者历数洪深、陈瘦竹、宋春舫等的名字，就是漏掉了顾仲彝；在有的研究话剧史专著中，也没有提到顾仲彝的贡献。甚至在有的艺术院校发给学生的阅读书目中，戏剧理论部分有亚里斯多德、狄德罗、劳逊、贝克、亚却等外国戏剧理论家的名字，而偏偏遗漏了我们中国的顾仲彝。应该说，这是不公正的，也是不符合中国现代戏剧理论发展的客观历史事实的。

顾仲彝，在中国话剧发展史上，不仅是一位著名的戏剧教育家、剧作家，而且也是一位影响深远的戏剧理论家。

从20世纪30年代至60年代，在长达半个世纪的戏剧生涯中，顾仲彝不仅参加了许多戏剧演出、创作活动，而且写了大量的剧评、影评、戏剧理论文章。其中集其大成者是20世纪60年代完稿的《编剧理论与技巧》。

顾仲彝的这部《编剧理论与技巧》是在长期的艺术实践和教学实践的基础上诞生的。在这部书稿诞生之前，他从事多年的戏剧创作实践，同时又写过大量戏剧、电影评论文章。早在20世纪30年代初，顾仲彝就在复旦大学讲授《戏剧概论》。1960年写成较为完备的《编剧简论》讲义。从1961年起，多次在我国戏剧教育的最高学府——中央戏剧学院、上海戏剧学院讲授《编剧概论》。终于在1963年完成了近四十万字的《编剧理论与技巧》这部著作。此书1981年由中国戏剧出版社出版后，广受欢迎，各地的内部翻印本不计其数。1984年又由中国戏剧出版社第二次印刷。这本书为何如此受读者欢迎？笔者认为主要有以下三个原因：

第一，系统性综合性强，融中外戏剧理论于一炉。这部理论著作，将人类戏剧史上的重要理论代表作如亚里斯多德的《诗学》、狄德罗的《论戏剧艺术》、布轮退尔的《戏剧规律》、威廉·阿契尔的《剧作法》，以及贝克、劳逊、俄国霍罗多夫的戏剧理论都作了扼要的阐述，吸收他们合理的部分，扬

弃他们的不足之处，同时融入一些中国戏剧理论家，如李渔《闲情偶寄》中论戏曲的一些观点，进行比照研究。论述的内容涉及剧本创作的立意、选材、人物塑造，以及结构、语言艺术等戏剧创作的几个主要问题。尽管在顾仲彝之前，也有一些中国人自己写的编剧理论方面的论著，但就容量、系统性以及社会影响之大而言，这部理论著作可以毫无疑问地应列为中国现代编剧理论中的第一部。

第二，实践性强。编剧理论的撰写要以戏剧批评与戏剧史的知识为基础，还要有较丰富的戏剧实践经验，这样编写出的理论才不至于空泛和抽象。经常听到一些从事戏剧实践的工作者反映，他们对一些满篇新名词、玄而又玄的戏剧理论文章往往敬而远之，因为这些文章谈及戏剧创作问题不是隔靴抓痒，就是读后让人如堕入五里雾里，不知所云。我们至今仍可在一些戏剧刊物或某些戏剧学术著作中看到这种情况。编剧理论著作或文章，让从事实践的戏剧工作者敬而远之，这不能不说是理论的悲哀。然而，顾仲彝的编剧理论则与这类编剧文章或著作相反。由于他有渊博的戏剧史知识和丰富的戏剧批评实践经验，他的编剧理论十分注重具体的艺术分析，将戏剧理论与戏剧实践紧密地结合起来。列宁说得好：“马克思主义的最本质的东西，马克思主义的活的灵魂：具体地分析具体的情况。”^① 只有

^① 见《列宁全集》第25卷《共产主义》一文。

生动具体的戏剧作品的艺术分析，才能让读者真切地理解戏剧理论的深奥原理。读者从本书选载顾仲彝编剧理论中的《戏剧结构》中的一节，就可以明显地感受到顾仲彝编剧理论的这一特征。正是这一实践性的品格，使顾仲彝的编剧理论拥有空前广大的读者：既包括剧作家，更包括广大的戏剧爱好者。

第三，鲜明的民族特色。这包括两个层面：一是内容的层面，二是传达的层面。就内容的层面而言，顾先生的编剧理论用以阐述的实例，中国的话剧、中国的戏曲占有近一半的篇幅。他所分析的剧作，除了读者耳熟能详的希腊悲剧，莎士比亚四大悲剧以及莫里哀、易卜生、奥尼尔、契可夫等最富代表性的剧作外，大量的是中国的优秀剧作。如中国戏曲史上，关汉卿的《窦娥冤》、《救风尘》、王实甫的《西厢记》、昆曲《十五贯》、京剧《四进士》、《乌龙院》、《将相和》以及各地地方戏的精品如川剧《乔老爷奇遇》、评剧《秦香莲》、越剧《梁祝》，还有歌剧《白毛女》等。在中国话剧史方面，则分析的都是诸如曹禺的《雷雨》、《日出》、《北京人》，田汉的《关汉卿》、夏衍的《上海屋檐下》、老舍的《茶馆》等一批传世之作。这些剧作都是中国读者熟悉的，因此读顾仲彝的编剧理论，有一种特有的民族自豪感和亲切感。因为它是中国学者撰写的具有鲜明中国特色的编剧理论专著。

笔者从事戏剧教育四十余年，在与学生接触中，经常听到学生反映：读贝克、劳逊等的国外戏剧理

论著作往往有些地方很费解，原因之一是这些书中举的不少实例，他们不仅没有看过演出，连剧名也从未听说过，许多剧本在国内图书馆根本借不到（因为没有翻译过来）。而读顾先生的编剧理论就没有这些障碍。在语言表述上，顾先生用的是朴实的叙述方法，有实事求是之心，无哗众取宠之意，晓畅明白，深入浅出，更加易读易懂。因此，完全可以说，顾先生的编剧理论是一本具有鲜明民族特色的著作。我们在历数外国戏剧理论著作佳作的同时不宜妄自菲薄，不应忘却、遗漏在我国产生过广泛影响的、我们民族自己的戏剧理论著作。

更难能可贵的是，顾仲彝的编剧理论是在一个“左”倾思想空前泛滥的背景下诞生的。1959年下半年在反“右”倾的政治空气下，20世纪60年代在各文科大学普遍掀起批判“修正主义”、批判教师讲稿的恶浪。顾仲彝的某一讲稿就遭遇过几次很激烈的批判，给他带来很大的精神压力。他大学时同班同学陈汝衡回忆说：“他对我这一老同学还是肯说几句知心话，他曾经拉我一个僻静的屋里对我说：‘不瞒你老同学，我好多天整夜不能睡眠，两眼一直睁着，不知道何时批判才完结？’”^①正是在这样具体的历史条件下，顾仲彝排除万难，百折不挠地将《编剧理论与技巧》这部专著写完，显示了他高度的敬业精神和追求真理的勇气。

^① 陈汝衡：回忆顾仲彝先生，《上海戏剧》1980年第一期。

实践性的品格和鲜明的民族特色，这两个特点在顾仲彝先生的其他戏剧理论文章和剧评、影评中同样都获得了生动的体现。

就顾仲彝对中国话剧发展史的贡献来说，他的著作完全可以出一套《顾仲彝文集》。限于经费和时间的紧迫，我们现在权且编一本《顾仲彝戏剧论文集》，一来是对即将来临的上海戏剧学院 60 周年校庆的一个纪念（顾仲彝先生是该院前身上海实验戏剧学校的创办人，第一任校长），同时，作为我们在新的历史条件下，重新认识、评价顾仲彝历史贡献的第一步。

目 录

前 言	曹树钧(1)
——一位不应忘却的戏剧理论家——顾仲彝	

第一编 剧论纵横

论剧本的情节结构	(3)
漫谈喜剧的矛盾冲突	(39)
再谈喜剧的矛盾冲突问题	(45)
论滑稽戏	(55)
——从滑稽戏谈到社会主义喜剧	
漫谈话剧中新英雄人物的塑造问题	(84)
舞台行动详论	(91)
舞台动作	(100)
舞台动作计划	(108)

第二编 剧评天地

周信芳杰作《乌龙院》的特色	(115)
《双玉婵》中芳儿的形象问题	(123)

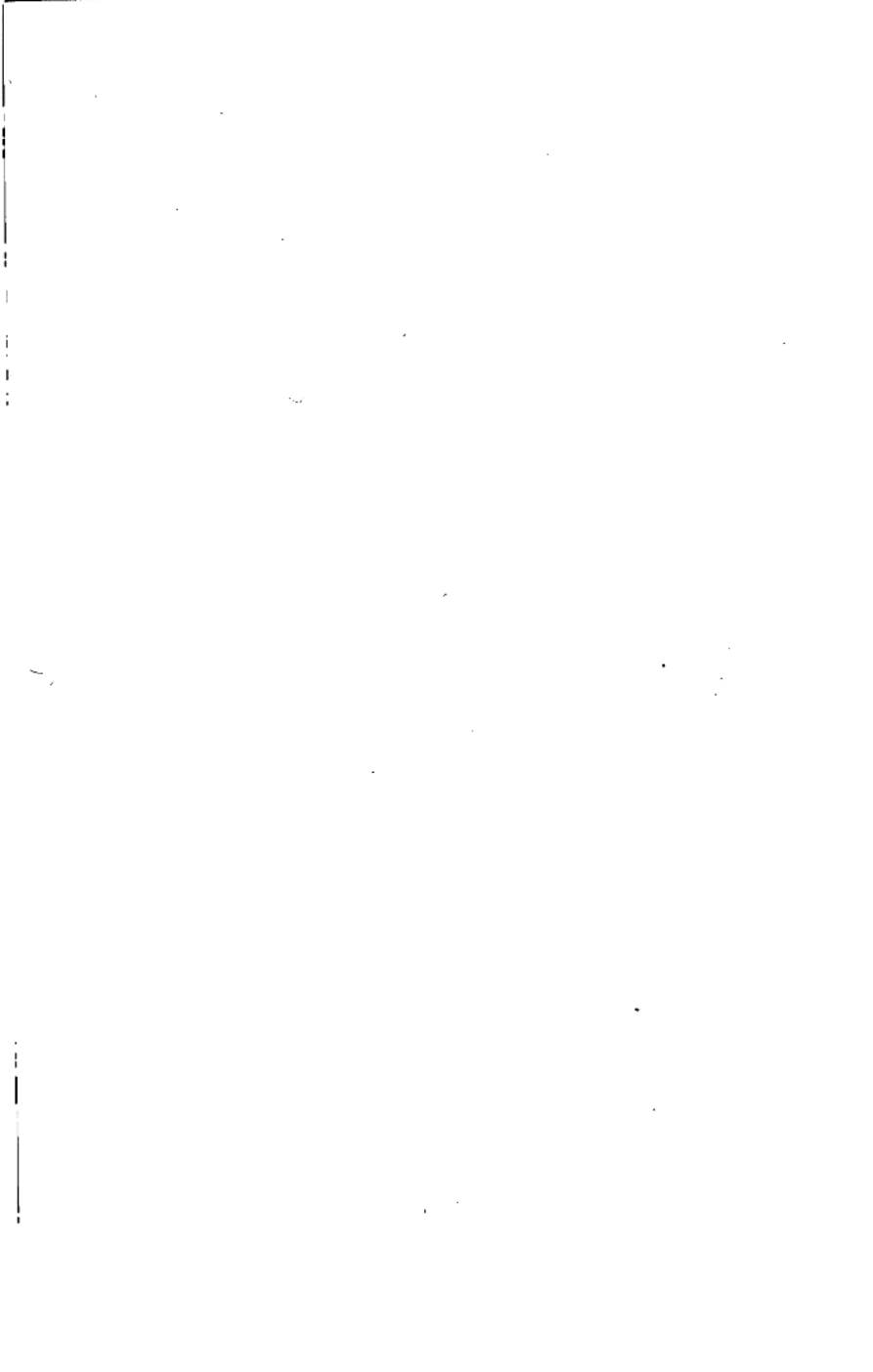
第三条道路是没有的!	(128)
——谈《决裂》剧中人物的思想	
评《比翼齐飞》	(133)
他走上了正道	(138)
——评苏联新片《儿子》	
伟大的母爱 黑暗的社会	(142)
——评墨西哥影片《被遗弃的人》艺术特色	
评影片《李时珍》	(145)

第三编 剧运回眸

《威尼斯商人》序	(151)
《相鼠有皮》序	(161)
《梅萝香》再版时的几句话	(170)
《人之初》序	(172)
《三千金》序	(174)
《重见光明》自序	(175)
十年来的上海话剧运动	(176)
(附) 致曹树钧教授的一封信	胡 导(211)
纪念宋春舫先生	(214)
纪念他, 学习他!	(215)
——悼念欧阳予倩同志	
附 顾仲彝生平纪事	曹树钧(220)
编后记	曹树钧(225)

剧
论
纵
横

第
一
编



论剧本的情节结构

一部戏的结构可以从两个方面来分析：纵的分析和横的分析。结构从纵的方面来分析，就是一部戏有几条情节线；从横的方面来分析，一部戏有多少发展阶段，根据阶段分成几幕几场。

我们先从纵的方面来分析。

一部戏里有时只有一条线索，有时有一条主线一条副线，有时有一条主线两三条副线。中国戏曲剧本一般线索较少，往往只有一条，贯串到底，如越剧《梁山伯与祝英台》，是梁山伯与祝英台从同窗好友、十八相送到楼台诀别，逼嫁跳坟，一线到底。这样的简单结构在古典剧本里占绝大多数，尤其是折子戏，几乎全是单线的。其次，一条主线一条副线的也不少，如京剧《将相和》，蔺相如和廉颇从不睦到和好是主线，蔺相如和秦王的斗争是副线；又如京剧《黑旋风李逵》，李逵对宋江的误会、大闹忠义堂到负荆请罪是主线，曹登龙强抢满堂娇到李逵杀死曹登龙救出满堂娇是副线。再其次，一条主线，二或二条以上副线的也有。如川剧《乔老爷奇遇》，乔溪和恶霸蓝木斯的斗争是主线，乔溪和蓝心会小姐的巧合姻缘是副线，蓝木斯强抢黄丽娟是另一副线。

话剧在结构上一般都比戏曲复杂，线索多而曲折。例如《妇女代表》一剧，其主线是张桂容和丈夫王江与婆婆王老太太之间的矛盾冲突，其副线有两条：一条是张桂容与牛大嫂之间的冲突与和解，一条是张桂容与翠兰（互助组与学习小组代表农村中的进步力量）的关系。线与线之间是相互牵连，相互影响，相互制约，相互纠缠在一起，成为不可分割的整体，造成戏剧冲突的复杂化，深刻化和多样

化，造成戏剧情节的丰富多彩。《妇女代表》的三条线，有机地结合在一起，张桂容如果没有翠兰所代表的互助组、学习小组和农村群众的支持，不可能那么坚强、理直气壮，并且在情节发展上张桂容和丈夫与婆婆的冲突，在前半部因牛大嫂的挑拨而加剧，但到后来又由牛大嫂的转变而缓和下来。线与线之间决不可以各自发展，互不相关，它们既不是硬凑在一起，也不是揉和在一起，而是有机整体的各个部分，牵一发而动全身，抽一筋而全身瘫痪。所以在一部戏里有时看来线索复杂，头绪纷繁，但只要结构得好，自然主次分明，脉络清楚；线索虽多，实则是一个头绪；枝叶虽繁，终究是一本之木，复杂中有简单，纷乱中有条理。这样才能反映出错综变化、丰富多彩的生活真实。

从横的方面来分析结构，一般都根据亚里士多德的“头，身，尾”三段的说法来研究戏剧情节发展的过程。在大戏（或称多幕剧）里一般分成几幕几场，在小戏（或称短剧，独幕剧，折子戏）里一般不分幕（有的分场），但其中也有头、身、尾的发展阶段和过程。有人认为戏要分幕分场是由于观众的生理和心理的限制，集中注意的时间不能过长，因此在戏的中间不能不下幕让观众休息。这种看法是片面的，也是错误的。戏的分幕分场是生活中事物发展阶段性的反映和艺术形式完美的必然结果。生活里一切事物的发展都有一定的节奏，有开端、进展、高峰、结束四个步骤和阶段，不过我们在日常生活中不大注意就是了。生活里的大危机也是由许多小危机发展而成，所以戏剧分幕分场是表现生活节奏的自然产物。希腊戏剧是不用幕布的，但它用歌唱队的穿插来代替分幕分场。例如埃斯库罗斯的《普罗米修斯》一共分九场：一、开场，二、进场歌，三、第一场，四、第一合唱歌，五、第二场，六、第二合唱歌，七、第三场，八、第三合唱歌，九、退场。除进场歌和三次合唱歌外，开场等于现代剧的序幕，退场等于尾声；如果把它们也除去，那么等于三幕剧。索福克勒斯的《俄狄浦斯王》就有十一场戏，除去进场歌和四次合唱歌，再除去开场和退场，实际上是四场戏，等于四幕剧。莎士比亚的剧本一般是五

幕剧，由于不用布景，一幕里一般又分成若干场，例如《哈姆雷特》分五幕二十场，《李尔王》五幕二十五场，《无事生非》五幕十六场，《暴风雨》五幕九场。莫里哀的喜剧也大都是五幕。从19世纪中叶以来近代剧作家，如易卜生、王尔德、肖伯纳等的剧本，则以三幕为最流行；也有写四幕的，如彼内罗、琼斯、费契等的剧本，至多不超出五幕。若以头、身、尾三段，或起、承、转、合四段为分幕根据，则三幕或四幕的分法是最为理想。在近代剧里往往一幕一景，有时一幕分两场，但景不换，只是场与场之间，时间上有间隔罢了。

中国元明杂剧一般分四折，有的在头上和中间加一至二个楔子，剧情比较集中，首尾连贯，一次演完。明清传奇冗长拖沓，一般都在三十多出到四十多出，有多至五十多出的，非连演几个白天或晚上才能演完，一般选择几出来上演。这些冗长的传奇大都出于文人之手，供案头阅读赏玩，若欲粉墨登场，又须经过各地梨园或戏班重新编排。因此有许多全国流传的剧目，在各地剧种上演时，都各具地方特色，曲调、风格都大不相同，甚至内容都大有出入。解放后在党的“百花齐放，推陈出新”的方针指引下，各地剧院剧团都大力进行了整理传统剧目的工作。经过整理的传统剧目一般都分若干场，不分幕（也有少数分幕的），演出时间约二小时半至三小时，适合现代剧场和观众的需要。例如，越剧的《西厢记》分十四场，昆剧《十五贯》分八场，川剧《柳荫记》分十场，越剧《梁山伯与祝英台》分十三场（以上两剧是同一梁祝传统题材），梨园戏《陈三五娘》分十场，评剧《秦香莲》分八场，京剧《将相和》分二十四场，芗剧《三家福》分六场；川剧《谭记儿》，豫剧《穆桂英挂帅》，晋剧《打金枝》都只分五场……总之，场数少则五场，多则二、三十场。凡过场戏较多的，场数也较多，过场戏少而正戏比较集中的，那么场数也少。这些传统剧目经过整理后，分场比较精炼，剧情比较集中。每一场，根据传统习惯，都有一简短纲目，说明剧情。例如越剧《西厢记》，第一场“惊艳”，第二场“借厢”，第三场“酬韵”，第四场“闹斋，寺警”，第五场“请宴”，第六场“赖婚”，第七场“琴心”，第八场“传书”，