

中国戏曲理论丛书

戏曲编剧理论与技巧

田雨澍 著

海南省琼山县文化馆编
主编 陈亮 吴清英

南海出版公司

1990·海口

序

陈 多

我一向有个浅尝辄止的看法。浅尝所得，就是以为虽然从演员扮演角色、表演故事角度而言，戏曲与话剧同属于戏剧门类，有着若干共同性；但由于戏曲受制约于它所使用的与话剧不同的艺术工具——歌（声乐与器乐）、舞、诗，并且是在自己的民族土壤，美学、文艺思想哺育下形成、发展的，因而其本质特征、内部的矛盾特殊性等，都与话剧迥然不同。而“科学研究的区分，就是根据科学对象所具有的特殊矛盾性”；所以戏曲和话剧的研究，事实上应是两门科学领域。为了继承、发展以至振兴戏曲，真正把戏曲艺术当作一门独立于话剧之外的科学来进行研究，是绝对必要的。相反，如若不此之图，而误将话剧理论与技巧当成是“放之‘戏剧’而皆准”的普遍戏剧原理，照搬於戏曲，那对戏曲必然是有害而无益。

这点浅尝所得，原也只是常识范围的见解，真也浅得可以；但它又既非无的放矢，也不是杞人忧天。

尽管我国传统戏曲艺术有着丰富的创造经验和理论遗产，散金碎玉，美不胜收。但系统总结的理论著作，则除王骥德的《曲律》、李渔《闲情偶寄》中的有关章节、清黄幡绰等的《梨园原》几部以外，实不多睹。（就是《梨园原》，也还是以抄本形式流传百余年后，才于“五四”运动前夕的1917年出版；而受到世界剧坛瞩目的《李笠翁曲话》这一书名，更是曹聚仁氏于1925年代拟的。）及至历史跨入近、现代，理当是有可能用较现代的研究方法整理这些遗产时，戏曲理论却又运逢阳九。首先是在“五四”前后就遭到了一些“并没有认真研究过戏曲，甚至很少看戏或干脆从不看戏曲演出”，偏又“很有名气、很有地位”，“说的话在社会上是很有影响的人”的痛斥，倡言对戏曲必须“全数扫除，尽情推翻”，“一扫而空”。于是就出现了正如《中国戏曲概论前言》中所准确描述的情况：“这就使得相当长的一个时期中间，戏曲在文艺界，或者准确些说，在新文艺界没有地位，干脆被摒弃在文艺界的视野之外，对它除了贬斥之外，是绝对不屑加以认真研究的。”而恰当此际，新引进的话剧则有着成套的源自西方的理论，似是一切有规可循，粗具体系。一方面是“绝对不屑加认真研究”，另一方面是理论成套，头头是道，于是此销彼长，视话剧理论为“放之‘戏剧’而皆准”的唯一科学理论的认识，有意无意地用话剧原理来征服戏曲、改造戏曲的现象，在实际上也就占优势，甚或是到了“习惯成自然”的地步。

即以对戏剧作法的研究而言，情况亦正复如此。有不少

这方面的著作，由头到尾谈的只是话剧作法，却不顾所研究事物的矛盾特殊性，而处处示人以此系“戏剧作法”——其实这种剧作法，何止不能用之于戏曲，对诸如歌剧（opera）、舞剧（ballet）、哑剧、皮影戏、木偶戏等等，又何尝适用。也还有一些著作，字里行间也引进若干古典戏曲理论和戏曲作品以为例证，似是戏曲、话剧二者兼及；但由于它所研究的只是话剧的特殊矛盾，因而实质上仍是在把戏曲作剧纳入话剧规范之中。只举一个例子吧。戏曲念白明明采用的是和生活语言保有一定的距离的韵律化、节奏化、诗化的语言，且以“没有固定音高的散板”的形式来演诵。但在一部颇有影响、曾作为高等戏剧学府教材的长达数十万言的编剧理论专著中，对“话剧语言和戏曲语言在形式上到底有什么不同的地方”这一问题，竟仅用了千把字就算论述完了；而且论述的重点还在于说明二者“在戏剧语言的重要原则上是完全一致的。”如此这般，岂不是在由理论上改造戏曲、征服戏曲。

应当承认，近几年来戏曲理论研究已出现了一些好势头，但销长形势似仍未能有大的改变；诸如戏曲是封建社会的产物，在当代只应消亡；必须由话剧来代替戏曲等等重弹“五四”时期某些老调的议论，也还屡见不鲜。这也说明戏曲理论研究虽已各有进展，但成果尚不够丰硕，系统的戏曲科学还没有真正建立起来，还没能以充分的理论根据来维护自己的生命价值。

“不识庐山真面目，只缘身在此山中。”对于西方戏剧

理论之不可施之于戏曲，对于掌握戏曲理论的重要性，一位旁观则明的外国戏剧家倒是有着十分清醒的认识，不妨引进一下。它对西方的戏剧观众讲：

要理解这种戏剧（指中国戏曲——引者），要打开它的这扇丰富多彩的艺术之门，你就不能依仗那把一贯用于开启一般欧洲剧院之门的老钥匙。你要将那把老钥匙放在一边，暂时把它忘记。那时，你的手里就会很快出现一把新的钥匙，而这古老的、同时又是生气勃勃的中国戏剧艺术的大门就会在你的面前宽阔而殷勤地敞开了。（〔苏〕谢·奥布拉兹卓夫：《中国人民的戏剧》）

我的“浅尝”，大体也就是从上述戏曲理论研究不发达等实际情况出发，认为有必要认清如只依仗从西方借来的老钥匙是无法打开中国戏曲艺术宫殿的大门的，必须赶快设计、铸造出属于自己的“一把新的钥匙”。而所谓“辄止”呢？可能是“看人挑担不吃力”吧，从外国学者的猜测而言，以为尤其是中国人，只要有此愿望，那“一把新的钥匙”自然可以“很快出现”。但科学无捷径，我虽有此愿望，或者也可以敲敲边鼓，说两句这把钥匙应当或圆或扁、或长或短之类的零星意见，让我完整系统地绘出它的草图，却就限于功力，愧有未能而止步不前了。当然，也应当看到，这把钥匙的铸造，也非一人之力所能胜任，当需有待于若干有志之士各自绘出草图，然后取长补短、相互参酌，才有可能成功，这是需要几年、十几年、甚或是几十年的时间的。

但是，千里之行，始于足下，总得要走，才有可能前进，以至达到终点。所以当我读到田雨澍同志《戏曲编剧理论与技巧》书稿时，不禁油然而生空谷足音之感，趫然而喜矣。

雨澍同志是我的老同事，自六十年代初在上海戏剧学院任教至今，长期从事戏曲写作的教学。在积累有丰富教学经验和系统进行探讨的基础上，它写出了这部书。我以为本书的特点和价值首先就在于它的出发点明确，立足于戏曲艺术是“在世界各种戏剧样式中独具一格”的、“形成了独自の演剧和编剧体系”这样一种认识。从此出发，自然也就要“偏重于戏曲编剧的特殊规律的探讨”。因而如仅由章节目录上看，似乎所谈也不外乎同类著作中都要探讨到的人物塑造、主题、戏剧情节、冲突、高潮、场景安排、语言等等问题。但细按其内容，却对每个问题都是从戏曲的矛盾特殊性这一点来进行探讨的，并构成了统一、系统的整体。虽然由宏观上讲，这还只是为铸造打开戏曲编剧大门的钥匙绘制了一种草图，但在我看来，其中如论述戏曲体现主题的特色是“寓义理于人物感情性格之中”；戏曲中戏剧冲突的表现，以人物内心冲突为主；戏曲情节的各个组成因素中，以情节的提炼和重点场子的构成为核心；以及他命名为“纽带事件”在戏曲情节结构中的特殊地位、作用等等，都是抓住了戏曲矛盾特殊的关键，剖析得颇中肯綮。因而相信这本书不论是对有

志于学习戏曲创作的读者，还是对进一步研究戏曲作剧的独特规律，以便最终铸成那把“新的钥匙”，都将是会有所启发和助益的，特别感到高兴。

1990. 9. 2

目 录

序	陈 多 (1)
前 言	(1)
第一章 戏曲艺术的特征	(3)
一、艺术形式的特点	(3)
二、戏曲艺术的美学本质	(9)
三、虚实结合的原则	(15)
四、结论	(23)
第二章 人物塑造	(31)
一、人物与主题的关系	(31)
二、寓义理于感情性格中	(37)
三、充分揭示人物感情	(43)
四、强化人物性格特征	(48)
五、细腻的心理描写	(54)
第三章 戏剧冲突	(61)
一、冲突的普遍性	(62)
二、揭示人物感情性格的基础	(64)

- 三、以人物内心冲突为主…………… (69)
- 四、关于高潮…………… (74)
- 五、冲突的尖锐程度…………… (78)
- 六、情节与冲突的关系…………… (80)

第四章 情节…………… (84)

- 一、情节的构成…………… (84)
- 二、情节发展的线索…………… (91)
- 三、情节的提炼…………… (99)
- 四、几种常用的表现手法…………… (113)

第五章 场景安排…………… (122)

- 一、从折到场的演进…………… (122)
- 二、重点场子和一般场子…………… (129)
- 三、重点场子的构成…………… (134)
- 四、场景与情节的关系…………… (143)
- 五、结构的本质…………… (145)

第六章 戏曲语言…………… (148)

- 一、个性化、行动性和韵律美…………… (148)
- 二、本色与文彩的结合…………… (157)
- 三、如何撰写揭示人物感情的唱词…………… (163)
- 四、唱词与念白的关系…………… (172)

前 言

戏曲艺术是我们伟大民族文化宝库中的一份重要遗产，它以特有的艺术风貌，独立于世界艺术之林，在世界各种戏剧式样中独具一格，为我国广大群众所喜爱，也赢得了世界上许多国家众多观赏者的热情赞扬，在国内外享有崇高的声誉。

千百年来，戏曲艺术在漫长的实践中积累了极为丰富的艺术经验，形成了独自の演剧和编剧体系。但是，在我国戏曲史上，戏曲理论的研究却一直是个薄弱环节，远不象欧洲那样把编演剧的经验及时加以总结，上升为理论，反过来又指导实践。然而，这么讲并不等于说在我国戏剧史上对戏曲理论的研究是个空白，当然不是这样。事实上，几百年来也出现了一些很有价值的理论专著，广泛地涉及到编剧和演剧的许多问题；至于散见于各种著作、序跋、批注等方面的有关戏曲论述，还是相当丰富的，而且，流传在艺人当中的戏曲诀谚，是艺人长期艺术实践经验的总结，往往有真知灼见，是我国戏曲理论中极为珍贵的财富。

我们对戏曲编剧理论的研究，就是建立在前辈们研究成果的基础上，同时也吸取了今人的研究精华，并借鉴了外国编剧理论，主要是话剧编剧理论某些论述，写成了这本小册子。这里要讨论的问题共有六个，偏重于戏曲艺术在编剧理论与技巧方面的探讨，更偏重于戏曲编剧的特殊规律的探讨，凡是影视、话剧等创作中所涉及到的共同问题，一般不予讨论。

第一章 戏曲艺术的特征

什么是戏曲艺术的特征？这是戏曲理论研究的重要课题，正确地理解这个问题，能够促进戏曲艺术的发展，也有助于戏曲改革的顺利进行。反之，如果对戏曲特征的理解出了偏差，就会直接影响戏曲创作质量的提高，必然给戏曲事业的发展带来巨大损失。正因为这个问题的重要，引起了戏剧理论界的普遍重视，把特征问题的研究推进了一大步，取得了可喜的成绩，然而，这又是一个复杂的问题，众说纷云，至今尚难得出统一的结论。这里论述的，只是一家之言。

戏曲特征是个复杂的问题，三言两语说不清楚，为了方便，需把一个问题分解为几个方面论述。

一 艺术形式的特点

戏曲艺术的形式特点，由于研究者的角度不同，看法也不一致，主要有下面几种。

第一，极大的综合性。戏剧是综合性的艺术，这个观点是正确的，也是戏剧界的传统看法。戏曲和话剧相比，综合性更强，包括文学、歌唱、舞蹈、音乐、杂技、魔术、美术等多方面的技艺，为了说明它的综合程度比话剧更高、更复杂，在综合性前面加上“极大的”修饰词，也是正确的，无可非议的。但是，“极大的综合性”这个概念，并不能说明

戏曲在艺术形式上所独具的特点。综合性艺术种类很多，除了话剧之外，舞剧、木偶、舞蹈、电影等许多艺术种类都属于这个范畴。在“综合性”前面冠以“极大”之类的修饰词，也只能说明综合程度的不同，并没有阐明戏曲艺术在形式上的特殊性。因此，这个概念既不能把戏剧范畴内的戏曲、话剧、舞剧、歌剧等区别开来，也不能把不属于戏剧范畴的舞蹈、电影、电视剧等加以区别，显明的缺点是没有突出戏曲艺术在形式上的独特之处。

第二，程式化。戏曲是有程式的，认为戏曲艺术的特征是程式化，这种观点影响颇大，代表著作是《中国大百科全书·戏曲卷》。戏曲艺术的表演、角色的行当，南北曲联套，甚至舞台美术，都有一定的规范，或称为套子，人们常说的戏曲程式，就是指这些规范或套子而言。“程式”一词古代就有，但在古典戏曲论著中，尚未见到应用这个词的著作。据说，我国早期戏剧理论家余上源先生，为了把话剧和戏曲的表演区别开来，在三十年代提出过戏曲表演是程式化的这样的观点。这个观点是否正确，尚可讨论。但把这个观点扩大为戏曲艺术的基本特征是程式化的，却是缺乏说服力的，对戏曲艺术的创作也是有害的，理由有三。其一，程式并非戏曲所独有。电影镜头有远景、中景、近景、特写，又有推拉、化入、化出、淡入、淡出等等，这些都是程式。舞剧的程式更为明显，就连非常贴近生活的话剧也有程式。戏曲与其他影剧艺术在作剧和表演等方面都有自己的规范，即程式，这是相同的，所不同的只是程式的繁简差异而已。可见，程式并不能把戏曲和其他影剧艺术区别开来，更不能说明戏曲艺术所独具的特征。其二，抹杀了戏曲舞蹈语汇与舞

蹈的区别。戏曲动作大体由两部分组成，一部分是舞蹈语汇，如踏步、吊毛、旋子、磋步、跪步、顺风旗、兰花指等等，即五功四法的“五功”，或曰“功法”。这些舞汇是戏曲动作的最小单位，可以单独使用，其性质近似语言中的词。另一部分是由舞汇构成的舞蹈，如上下场、上下楼、上下船、开关门、走边、趟马、起霸、升帐等，这些舞蹈都是有数量不同的舞蹈语汇构成的。一是戏曲舞汇，一是有舞汇构成的舞蹈，这是两种性质不同的戏曲动作，把这两种戏曲动作统称为程式，抹杀了舞汇与舞蹈的区别，显然是不科学的。其三，不利于舞台艺术的创作。戏曲舞蹈是演员塑造人物的基本手段之一，舞蹈是根据剧情和人物性格的需要设计的，是表导演艺术家创造性劳动的结晶。戏曲舞汇，即功法，是演员从事戏曲表演的基本功，不掌握这套功法，就登不上戏曲舞台。演员运用众多的舞汇，构成各式各样的舞蹈，从而完成人物的塑造，这是戏曲演员创造角色的重要过程，也是演员从事创造性劳动的重要方面。戏曲演员的职能之一，就是以戏曲舞汇为原料，创造出适应剧情和人物性格需要的舞蹈。戏曲演员的这种职能是明确的，但是，由于戏曲演员的培养，长期停留在心传口授阶段，掩盖或忽略了戏曲演员这一极为重要的职能，极大地束缚了戏曲演员的创造性。而程式化理论的提出，只能引导演员墨守已有的动作规范，不可能启发他们从事创造性的劳动，这对戏曲艺术的提高和发展是极为不利的。

第三种，歌舞剧相结合。持这种观点者，是站在舞台演出和戏曲剧本两个角度上来考察问题的。从舞台表演角度上看，戏曲载歌载舞，指出它的歌舞特点是非常重要的。然而

论证者大概觉得表演离不开剧本，只谈舞台表演还不全面，故尔加了个“剧”字，命为“歌舞剧”相结合。这个结论似乎更完整了，实际上却弄巧成拙，问题反而说不清楚。其一，戏曲作为舞台艺术，艺术形式上的特点主要体现在表演上，“歌舞”两字大体上能够说明问题，加上个“剧”字，不仅使读者难以理解，冲淡歌舞特性，而且也不能说明戏曲文学剧本方面有什么特点，有画蛇添足之嫌。其二，这个定义并不能说明戏曲在艺术形式上的独特性。戏曲的表演离不开剧本，因此写成“歌舞剧”。话剧表演也离不开剧本，按照这个逻辑，话剧的形式特点应当是对话、动作和剧本，缩写一下就成为“话动剧”，同样使人难以理解。表演离不开剧本，这是戏剧的共性，“歌舞剧”这个结论并不能突出戏曲在艺术形式上的个性。

第四，中国戏曲史学科的开创者王国维指出，中国戏曲艺术是“合歌舞以演一事”（见《宋元戏曲考》）。这个结论指出了戏曲的“歌舞”性质，基本上概括了戏曲艺术在形式上的特点，见解是精辟的。但是，这个结论也不是尽善尽美，戏曲除了歌舞以外，还有念白，未能概括进去，不能不说是美中不足。

第五，还有一种较为流行的说法，认为戏曲的形式特点是“唱做念打”相结合。持这种观点的人为数颇多，影响甚大，我本人原来也是这种看法。这个结论的优点是把“念”概括进来。缺点有两个：一，没有突出戏曲的舞蹈性质；二，有些新兴剧种只有“做”，而无“打”，概括力不那么强。

博采众家之优点，集各家之精华，我觉得把戏曲的艺

术形式特点归纳为“唱念舞”的有机结合，似乎恰当一些。理由有四：其一，戏曲的做和打，都是舞蹈化的动作，可以视为广义的舞蹈；其二，戏曲发端于舞蹈，实际上是歌舞剧，这个结论突出了戏曲的歌舞性质；其三，戏曲本身含有舞蹈的成份，诸如京剧《霸王别姬》中的“剑舞”等；其四，有些新兴地方剧种，虽然没有武打，但总是有做，用“舞”来概括，解决了这些剧种没有武打的矛盾。看来，用“唱念舞”这个概念是比较恰当的。不过这里还有一个如何理解这个概念的问题。我认为，首先，“唱念舞”三者是统一体，是化合物，不是混合体，三者都是戏曲艺术的有机组成部分。其次，说“唱念舞”是有机的结合，这是就戏曲的总体而言的，并不是在任何情况下三者都要等量齐观，平分秋色，具体到某一出戏，或一出戏的某一场，则往往有所偏重；有的偏重唱，有的偏重念，有的偏重舞（即做或打）唱念舞同时并重的戏是不太多的。另外，我国有三四百个剧种，“唱念舞”概括了这些剧种的共性，而每个剧种又有它自己的个性，有的善唱，有的善舞，有的歌舞结合而少有念白，情况不尽相同。因此，我们对“唱念舞”这个特点不能做机械的理解，弄清楚戏曲在艺术形式上的特点，对我们从事戏曲创作或研究都有非常重要的意义。第一，唱念舞这个概念突出了戏曲在艺术形式上的特殊性。话剧的形式主要是对话和动作，西洋歌剧从头唱到尾，很少有对白。舞剧既没有对白，也没有歌唱，一切都是舞蹈来表现。戏曲“唱念舞”相结合的这种艺术形式在各戏剧艺术式样中是独一无二的，表现了戏曲艺术的特殊的民族风格和艺术风貌，把戏曲同话剧、歌剧、舞剧等戏剧式样从艺术形式上比较恰当地区

别开来。第二，我们从事戏曲创作，不论编剧还是导演，都应当充分注意发挥唱念舞这个特点，一个戏曲的编剧，如果写出来的剧本臃肿不堪，不能发挥戏曲唱念舞的特长，这个剧本就难以演出，即使生硬地搬上舞台，也不会得到成功。这样的剧本就是失败的剧本。这就要求我们戏曲创作者，一定要非常熟悉戏曲艺术的形式，以便写出适合戏曲演出的剧本。明人何良俊曾说：“王溪陂（王九思，作《杜子美沽酒游春》杂剧）欲填北词，求善歌者至家，闭门学唱三年，然后操笔。”（见《曲论》）这话有一定的道理。《红灯记》“痛说革命家史”一个片断，李铁梅高举号志灯跑圆场，剧作者不谙戏曲舞台艺术，就写不出这个精彩场面。第三，明确了戏曲艺术的形式特点，有助于我们搞戏曲改革。戏曲一定要改革，要推陈出新，不改革，不前进，老是那么一套，艺术生命力就要枯竭，是没有出路的。但是，也应当强调戏曲艺术不管怎么改革，唱念舞的特点决不能改掉。改掉了，就不再是戏曲，这一点必须充分注意，不注意就是乱改。乱改无助于戏曲的发展。当然，戏曲改革不仅包括形式的改革，更重要的是内容上要推陈出新，这里不是专门讨论戏曲改革问题，不多赘。

戏曲艺术虽然是唱念舞的有机结合，而占主导地位的却是歌与舞。前面已经谈到戏曲艺术实质上是一种歌舞剧。唱在戏曲中的重要作用，一直为人们所重视，论述者较多，不必多费唇舌，这里着重谈谈舞蹈在戏曲中的意义。戏曲的舞蹈大体上可以分为表现情绪和叙述事情的两大类。表现情绪的如走边、趟马、《贵妃醉酒》中的嗅花卧鱼、《三叉口》的武打等等。这类舞蹈，以表现规定情境中的人物某种情绪为