

掇英集

——陈泽恺戏剧作品评论集

贵阳市文化局 编

蚕出于卵，变为蛹，再变为蛾。而戏剧观念及创作方法的变化，远不像昆虫的变化那么简单，因为它不可能向人们提供一条明晰的发展途径，也不可能确立一种可供摹拟的范式。但无论怎样，任何一种艺术都必须在变化中求发展。



擷英集

—— 陳年曉鴻集附錄件抄選 ——

臺灣省立圖書館 編

一、陳年曉鴻集附錄件抄選
二、陳年曉鴻集附錄件抄選
三、陳年曉鴻集附錄件抄選
四、陳年曉鴻集附錄件抄選
五、陳年曉鴻集附錄件抄選
六、陳年曉鴻集附錄件抄選
七、陳年曉鴻集附錄件抄選
八、陳年曉鴻集附錄件抄選
九、陳年曉鴻集附錄件抄選
十、陳年曉鴻集附錄件抄選



掇英集

——陈泽恺戏剧作品评论集

贵阳市文化局

贵州省地质志

序

地质部

地质部地质研究所

地质部地质研究所

地质部地质研究所

地质部地质研究所

地质部

地质部地质研究所

地质部地质研究所

地质部地质研究所

准印证号：黔新出〔图书〕2003年一次性内资准字第331号

印 刷：贵州地图印刷厂

印 数：500册

日 期：2003年12月

目 录

掇英成集（代前言）	陈泽恺（1）
《陈泽恺戏剧选》序	苏国荣（3）
走出高原	
——陈泽恺其人其剧	朱 名 邢 果（7）
《陈泽恺剧作选》浅评	王颖泰（11）
京剧《范仲淹》观后漫笔	沈达人（33）
不朽的形象 崇高的精神	
——京剧《范仲淹》礼赞	周传家（37）
先天下之忧而忧 后天下之乐而乐	
——京剧《范仲淹》观后	李庆成（42）
他为范仲淹树碑立像	
——记剧作家陈泽恺	任 静（44）
难以割舍的精神家园	
——京剧《范仲淹》的意蕴	刘彦君（46）
文如其人 人如其文	
——观京剧《范仲淹》	谭志湘（48）
从《岳阳楼记》到京剧《范仲淹》	万 素（50）
《范仲淹》美论	刘斯奇（52）
知识分子的赞美诗	
——京剧《范仲淹》观后	袁家浚（58）
历史与人生	
——京剧《范仲淹》观后	张玉龙（60）
《范仲淹》的乐与忧	汉 金（64）
深沉的忧患意识 高度的责任心	
——浅谈新编京剧《范仲淹》	李宗繁（68）

目 录

锤出佳作昭后人

——观京剧《范仲淹》 段丽娜 (70)

筑苑京韵度新曲

——京剧《范仲淹》参加第四届中国戏剧节演出手记
..... 草 莽 (72)

京剧《范仲淹》晋京献礼演出综述 朱占新 (77)

《乡魂·旅思》众人谈 (81)

京剧《范仲淹》北京座谈录 (84)

京剧《范仲淹》北京专家座谈 (95)

京剧《范仲淹》上海专家座谈录 (110)

再现巾帼女杰风采

——记我省优秀剧作家陈泽恺 段丽娜 (119)

请君红白外 别眼看天工 朱文相 (122)

观陈泽恺新作《巾帼红玉》 胡芝风 (126)

《巾帼红玉》扬名全国 黔 客 (131)

重塑巾帼女杰英姿 弘扬爱国主义精神

——评京剧《巾帼红玉》 家 浚 (134)

一出雅俗共赏的好戏

——观京剧《巾帼红玉》 玉 龙 (139)

情理交融 趣技相生

——观新编历史京剧《巾帼红玉》 王颖泰 (143)

寓刚于柔

——新编历史剧《巾帼红玉》观后 丁 亥 (147)

巾帼英雄气 美女绕指柔

——看新编历史剧《巾帼红玉》 秦怡然 (149)

目 录

《巾幗红玉》光彩照人

——《巾幗红玉》研讨会综述…………… 陈维楹 段丽娜 (151)

艺海星光

——《巾幗红玉》剧组南京演出见闻…………… 段丽娜 (153)

《巾幗红玉》参加第三届中国京剧艺术节侧记……………

…………… 丁 涛 秦怡然 (157)

莫让好戏存案头

——陈泽恺改写《娇红记》的创新…………… 胡天成 (160)

优美动人 诗情画意

——谈谈《娇红记》改编本的唱词…………… 蔡运长 (169)

是改写也是创造

——读陈泽恺《娇红记》…………… 黄祖康 (181)

淡泊寓诗境 典雅露清新

——部分学者谈《娇红记》改写本…………… (187)

京腔和黔艺共美 哲理与形象交辉

——喜看哲理京剧《龙冈悟道》…………… 刘宗棠 (190)

平凡与神圣

——观京剧《龙冈悟道》…………… 张玉龙 (197)

观《龙冈悟道》致陈泽恺先生…………… 陈敬平 (200)

贵州有灵 吾道成矣

——编剧陈泽恺谈《龙冈悟道》……………

…………… 《贵州都市报》记者 (203)

剧作家陈泽恺又一部好戏

《龙冈悟道》赢得满堂彩…………… 丁 涛 (205)

目 录

不拘一格降人才·····	张 真 (207)
举贤任能展雄才·····	王为相 (209)
难得的川剧新作《陆逊拜将》·····	谢振东 (211)
浅议《陆逊拜将》的人物塑造·····	王蔚桦 (215)
一出不可多得的好戏	
——看川剧《陆逊拜将》·····	汪文科 (217)
川剧《陆逊拜将》两题议·····	刘斯奇 (219)
《苏武》人物琐谈·····	刘斯奇 (222)
不熄的烽火 崇高的礼赞	
——读话剧《烽火不熄》有感·····	桂松林 (225)
生命之火的赞歌	
——看评剧《向命运挑战》·····	柳江月 (229)
一场好戏·····	刘斯奇 (231)
戏剧人生	
——访剧作家陈泽恺·····	段丽娜 (232)
说马·属马·还肖马	
——记戏剧家陈泽恺·····	石佳昱 (234)
观京剧《范仲淹》·····	戴明贤 (236)
次韵喜读京剧《范仲淹》(酬泽恺先生)·····	
····· 湖南岳阳 李 欣 (237)	
观川剧《陆逊拜将》·····	李 雨 (238)
《陆逊拜将》感赋二题·····	任 岷 (239)

掇英成集

(代前言)

我入道较晚，至1980年才辞谢舞台，由演员转为戏剧创作。在这之前虽然也写过几个剧本，如《倩女离魂》、《吕四娘刺雍正》等，但当时既不知编剧法为何物，又未遇良师启蒙，野狐参禅，终属旁门左道。从1980年至今，戏写多了，又经过舞台与观众的不不断检验，使我在戏剧的创作观念上经历了三次转变。

1980年我到中国戏曲学院编剧进修班进行了为期一年的学习，渐渐步入了编剧之门。在此之后我受翁偶虹、范钧宏两位老师的影响，在写作过程中努力做到处处“从规矩入”，写了《陆逊拜将》、《苏武》《虞姬》三个作品，无论是在故事结构、立意布局、矛盾冲突，还是人物塑造等方面都在一定程度上具备了规范性，作品上演后也受到社会的好评。从无法到有法，这是我的初变。

1985年我再度进入中国艺术研究院深造，在认真听取了张庚先生关于“剧诗”的学说之后，使我深受启迪，于是在作品中渐渐挣脱了技法的羁绊，转向了对作品的整体诗化提炼。这一时期的作品《娇红记》、《范仲淹》、《龙冈悟道》等，均有意注重了人物的精神风貌的描摹，和对心路历程的开掘，力图在总体上达到诗化的美学境界。在经历了“从规矩入”之后再“从规矩中出”，这是我的第二次转变。

严格地说，戏曲是以演员表演艺术为中心的演剧艺术，而我无论是前者的“师师”或后者的“师法”，其作品终究都属于一

种“有我之境”，作者的思想情致无处在不，而演员不过是完成作品的工具，这就极大地限制了演员表演艺术的发挥。有感于此，我又萌生了向戏曲本体回归的意愿，将以往对技法、诗境的追求转向了对演员表演艺术的关注，主动为演员写戏，创作了《巾帼红玉》。在这个作品中我力图将作者隐蔽起来，充分发挥戏曲本色特征，全面展示演员的技艺，达到一种“归于朴”的“无我之境”。这也是我戏剧观念和创作方法的第三次转变。

蚕出于卵，变为蛹，再变为蛾。而戏剧观念及创作方法的变化，远不像昆虫的蜕变那么简单，因为它不可能向人们提供一条明晰的发展途径，也不可能确立一种可供摹拟的范式。但无论怎样，任何一种艺术都必须在变化中求发展。“审堂下之荫而知日月之行，阴阳之变。”变是永恒的，不变是短暂的。变则新、则奇、则兴；不变则旧、则常、则衰。老子曰：“反者道之动”正此谓也。艺无止境，当因时而变，不懈探索；而文无定评，臧否由人，誉之不足喜，毁之奚足虑？

衷心感谢老师、同行、专家学者、新闻界的朋友们对我的戏剧作品所给予的关注和评介。因此掇英成集，以志不忘。

在此，我要对孙凤岐先生，以及贵阳市文化局对我一以贯之的支持表示诚挚的谢意。

陈泽恺

2004年2月5日

《陈泽恺戏剧选》序

苏国荣

80年代中叶，我和泽恺相识于中国艺术研究院，当时他在研究生部学习。与他同时进修的学生有四五十人，他是其中比较出众的一位。我给他们上过几次戏曲文学的课，课余常和同学们一起聊聊，觉得他出言吐词，总有自己的见解，时有一种英慧之气在他身上透露出来。以后时间长了，我知道他一些身世。50年代，他的家境甚是窘迫，小学二年半就辍学，以肩担叫卖赡养母亲和妹妹。15岁考入了贵阳评剧团，由演员到编剧、导演。一个十岁就辍学的孩子，二十多年后居然在戏曲事业上取得了不凡的成绩，写出了一些具有全国影响的作品，这是很富有传奇色彩的。这有天赋和家教的因素，然而更重要的是他走了一条极其艰辛、非常人所能坚持下来的道路。他自己谈到，幼年辍学后，犹如一个过早断奶的婴儿，嗷嗷待哺地逢书便读。词典是他随身携带之物，有空就翻，一页页地读了个遍。他从小就喜欢莎士比亚的作品，易卜生、莫里哀、高尔基、萧伯纳，以及曹禺、老舍、郭沫若的戏剧作品都读过。连斯坦尼拉夫斯基、丹钦柯、古里也夫的理论著作都涉猎。其他如古典诗词、小说、二十四史等，更是他的案头读物。他的学习方法很独特，由国外而国内，由现代而古代。也许是出于他仰慕名家的天真心理，书尽挑有名的读，实际上是采用了一种“得法其上”的学习方法。因而他写的剧本有大家子气，并有较高的文学修养。

这次收入陈泽恺戏剧选的共有九个剧本，其代表作有四个：

《陆逊拜将》、《娇红记》、《范仲淹》、《龙冈悟道》。这四个剧本，代表了他两个历史时期的创作风格。

《陆逊拜将》写于1983年。这时，他刚从贵阳评剧团调入贵阳市文化局从事专业创作不久。这一作品，标志着他创作道路中艺术上的初步成熟，凝结了他在剧团二十余年来从事演员、编导的艺术积累和心血。作品具有很强的舞台性，场面宏大，情节丰富，冲突激烈，讲究悬念。鲜明的人物性格，更多地情节、对话和外部冲突中完成。戏剧意蕴富有改革开放后的时代色彩。这是当时晋京演出中的一部不多见的好作品。

1985年后，他到中国艺术研究院进修两年，系统地学习了戏曲的史论知识。理论的提高，使他的创作风格有了明显变化，由以往的戏剧化，转向了剧诗化。这明显地反映在他课余的精心之作《娇红记》上。《娇红记》原作为明末人孟称舜作，是万历年间启蒙思潮和汤显祖创作思想影响下的产物。王季思先生主编的《中国十大古典悲剧》收进了这一作品，可见它在中国戏曲史上具有举足轻重的地位。然而三百余年从未在舞台上演出过。泽恺有感于此，将它改编为昆曲。改编本是成功的，它进一步发扬了原作“委曲尽情”的剧诗风格，把更多的戏剧场面腾给内心冲突，着重刻画人物丰富的内心世界；化原作枝繁叶茂为简洁空灵；人物关系更趋合理（尤其是对飞红的塑造）；文采飞扬，从头至尾几乎都是诗的语言，有意境，有回味；且有音乐性，长短句迭出，这为唱腔的曲折变化，提供了很好的文本。剧本的登台，将使这部古典名著不再受到冷落，而能在现实中展示其历史的风采。

如果说，80年代中叶的《娇红记》主要着重于艺术形式的诗性冶炼，那么，90年代中叶的《范仲淹》和《龙冈悟道》，则已升华为整体意蕴的诗化风格了。他的创作历程又跨进了一个新的历史台阶。

中华民族的民族精神，就其整体而言是一种乐天精神，然而

任何一种民族精神都不是单一的，都是二律背反的对立统一。在民间大量存在着乐天精神的同时，在文人中也大量存在着浓重的忧患意识。《范》剧描写的范仲淹，他那“不以物喜，不以己悲”、“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的精神，是中华民族优秀知识分子的人格缩影；他那“进亦忧，退亦忧”的人生重负，非常典型地代表了三千余年大批正直文人的忧患意识。范仲淹的悲剧在于将积极入世的经济致用“售于帝王家”。作者明确认识到这一点，并用艺术形象很好地体现了这一点。从这一意义上看，范仲淹具有较为广阔的历史意义。作者运用了“运取诸物，近取诸身”的诗化手法，给人以“曲终人不见，江上数峰青”的艺术意境和人生回味。

泽恺在题材处理上很大胆，敢于选择那些有争议的矛盾人物作为剧中的主人公。《龙冈悟道》就是这样的一部作品。王守仁（号阳明）是明代中叶的哲学家，他继承和发展了宋代陆九渊的哲学思想，吸收了禅宗“明心见性”的观念，建立了以“致良知”为理论框架的心学思想体系。对他的哲学思想，历来是有争议的，然而随着时代的推移，人们愈来愈清楚地看到他的历史功绩，他把儒学发展到一个新的历史阶段。他自觉地发展了理学，可他又不自觉地解体了理学。阳明心学不像程朱理学那样突出“理”的超感性的先验规范，而是更多地依赖于与感性血肉相连的“身心”；王学宣扬不靠圣人，而是靠“良知”完成自我，人人可以明性成佛，这已具有近代的平等思想。王学左派正是发展了王阳明以上两种思想，用“人欲”代替“天理”，把理学引向解体的。理学的解体，迎来了万历年间的思想解放运动。王守仁正是在矛盾的不自觉中体现其历史功绩的。我在这儿之所以要在王守仁的哲学思想上多说几句，主要由于以往多以人论戏，人站不住了，戏也就被否定了。其实，人不等于戏，哲学也不等于艺术。作者并不想通过《龙冈悟道》的戏剧形式，对王守仁的哲学思想作出评价，他只想通过人物的命运，揭示生活中蕴藏着的普

遍意蕴。诚如作者所云：王阳明被贬人黔，既是他一生中命运的最低点，又是他生命复苏的最高点。沉寂与困顿，拨动了通向另一片天地的机杼；政治的流放，获得了灵性的回归。生活的本来面目就是矛盾的二元统一，既有正面，也有负面。他在贵阳潦倒中的辉煌，犹如他自觉地发展了理学、又不自觉地解体了理学是一个道理。从这一意义上说，这部戏剧又是一种不是哲学的哲学。它那富有剧诗意蕴的象外之旨，给人们提供了意味深长的哲理思考。可它不是哲理的说教，而是通过人物的命运和鲜明的性格展示出来的。

总的来看，泽恺近期的诗化风格，已从以往的局部提炼上升到整体把握，由形式的雕刻转化为内容的化合，由现实的思考升华为哲理的开掘。这是一种文化戏剧。这样的戏剧，在当今剧坛并不多见。

假如他能将现在的诗性和以往的戏性进一步结合起来，将能开拓出另一个雅俗共赏的艺术天地，其创作道路也将进入到一个新的境界。

是为序。

1998年11月9日于北京新源里得一斋

走出高原

——陈泽恺其人其剧

未 名 邢 果

黔人陈泽恺，对自己曾有这样一段描述：“少年失怙，误涉氍毹，演员、导演浅尝之。作剧撰文，初因怡情遣兴而戏为之，不期终以此为业，愧抱南郭之竽。”尽管他有些自谦，但当我们看到陈氏的三个剧本《陆逊拜将》、《娇红记》和《乡魂旅思》时，却感到他并没有将笔触在相对封闭的云贵高原打转转，而是走出高原，尽力溶入到整个时代戏曲创作的洪流中去。

陈泽恺早期的剧作《陆逊拜将》创作于1983年，在改革初起的年代，人们渴望人才，对举才荐才特别重视，因此在这个大的背景下，创作出了《陆逊拜将》这出戏。从这部剧作中，我们可以看出陈泽恺戏剧技巧的娴熟以及情节安排得紧凑，故事推进也是丝丝如扣，观众欣赏起来饶有趣味。重视技巧的运用是陈泽恺早期剧作的一大特点。在《陆逊拜将》中，吕蒙看见荆州关羽设置的烽火台，心如刀绞，突然捧心倒地不起，观众在这里可能一下看不明白。然而这是作者埋下的一个伏笔。从而引出了阵前易将，陆逊探病，献出破荆州的良策，使老将军吕蒙不治而愈，去掉一块心病这一连串的故事。还有陆逊与如玉之间的冲突，一个是官职卑微的书生，一个是金枝玉叶的王亲，但却通过一鞭子的击打而相识，由相识而结为夫妇，但是洞房中的误会又使二者之间的冲突加剧，直到最后吕蒙说破其中缘由，矛盾才焕然冰释。

可以说，陈泽恺将剧中的戏剧冲突写得扣人心弦。他删去繁枝细节，不是静止地、平面地去描述人物和人物性格，使整个戏的高低起伏在戏剧冲突的不断变化之下显现出来。演出时具有浓郁的剧场效果。

然而，从1985年到1987年，陈泽恺到中国艺术研究院戏曲理论研究生班进修。在此期间与这之后，他的创作风格有了改变，淡化了刻意追求技巧的倾向，而更加注意诗化意象的营造了。通过诗、歌、舞等诸种手段，将人物的神情、意态加以外化，加强了剧作的情感力量。《娇红记》的改编就是一次有益的尝试。孟称舜的传奇《娇红记》原剧有五十多出，十多万字。怎样删繁就简，将这部蒙尘几百年的案头剧搬上舞台，对改编者来讲是一个不小的难题。如何保持原作的艺术风格，是改编时首先要正视的问题。陈泽恺抓住申纯与娇娘这条爱情主线，整个故事围绕着这条主线发展，这样观众欣赏起来就轻松多了，不致于象原作那样过于冗长。

全剧分三个部分：初春、仲春、暮春，象征着二人的爱情发展的几个阶段。从初恋的欢愉到被强行拆散的痛苦那种细腻的情感进展都被作者把握到了。此外，改编后的《娇红记》极象一部诗剧，全剧的道白不多，故事的推进以及感情的宣泄都是靠演唱来完成的。通过作者的改编加工，原作中的那些已显陈旧的唱词又重焕发了青春。

另外，陈泽恺还特别注重剧作的谋篇布局。戏曲的结构是一种时间自由的线状格局。要安排好剧本的头、腹、尾，才会有戏。陶宗仪对此解释为：“大概起要美丽，中要浩荡，结要响亮。尤贵在首尾贯穿，意思清新。”《南村辍耕录》。《陆逊拜将》以东吴欲收回荆州为开场，本身就把全剧要解决的矛盾告诉给了观众，中间插上陆逊陈述收复方略，以及张昭、孙彪二人如何作梗，陆逊与如玉的爱情纠葛，还有孙权的反复与犹豫，直至最后登台拜将，情节首尾呼应、虚实相生、浓淡相宜。剧中反复提到

对手关羽，然而并没有从正面去实写，而是通过别人之口来描述这位老英雄从警惕到松懈的过程。这样写会使观众感到繁减运用得当，有话则长，无话则短，有的地方看得很过瘾，有的地方则一笔带过，可以讲，陈泽恺在把握结构方面还是比较成熟的。

作为戏剧体诗，陈泽恺剧作的语言也有很强烈的诗化色彩。他那些即景生情、情景交融的唱词，以此抒发人物的内心世界和点明人物所处的环境，真正到了“凡胸中情不可说，眼前景不能见者，则借词曲以咏之。”（李渔：《闲情偶寄·词曲部》）《乡魂旅思》反映了作者把握语言的较高水平。在其戏剧语言中，追求语言贴切人物的身份是一大特征。戏剧语言讲究“语求肖似”，言为心声，就是说语言要达到个性化，必须使每个人物的语言都能反映出人物的地位、教养、心境等。《陆逊拜将》中的陆逊是一个足智多谋的青年才子，他既有满腹才学，又能随机应变。作者在刻画陆逊的时候，就注意到了这一点。《乡魂旅思》写的是宋代大文学家范仲淹的故事，为了准确地描绘范仲淹文武兼备、忧国忧民的性格。作者将古典文学化进自己的笔端，显得极其流畅典雅，使全剧充满了书卷气。其次，着重抒情，是陈泽恺语言中的一个重要侧面。他通过演员的唱，将人物复杂的心理活动表现得淋漓尽致。既渲染了周围的场景、气氛，又使人物内心深处的火花迸发出来。如《陆逊拜将》中陆逊新婚之夜前往荆州探营，在江上的一段抒情，就颇为精彩：

袖里飞龙吟，胸中长策装。雪浪吞舟，敞襟倚舱，扣舷长啸，豪兴飞扬！对故垒忆周郎望风怀想，鏖兵赤壁矶，谈笑焚敌橹，以少敌众，以弱胜强，堪雄才千古流芳。

这段唱词借景抒情，在气象万千的长江波涛上，显出陆逊的潇洒风采。可以明显看出作者借鉴关汉卿杂剧《单刀会》中关羽那一段著名的曲子，但化用得非常妥贴自然。在《乡魂旅思》中，作者用剧中人物范仲淹自己所作的词来演唱，无需再作加工，更能准确反映出人物的心情：“塞下秋来风景异，衡阳雁去