

基下, 1

钱剑学

資料彙編

7

中央戏剧学院編解

中央戏剧学院“戏剧学习资料彙編”稿約：

为了促进我院教学科学研究工作与艺术实践，供应全国各剧院、团戏剧工作者业务学习的参考资料，并提供和院外各单位展开經驗交流的机会；我院特編印不定期的“戏剧学习资料彙編”（内部發行，每年約四期，每期約15万字）。必要时将根据專題性質，另行編印“戏剧学习丛书”的單行本出版。欢迎我院干部、同学及院外戏剧工作者根据本刊內容踊跃投稿。

一、本刊內容：

1. 本院所聘請的中、外專家的教学講稿。
2. 本院各專業課程的教学大綱，講義及教学方法的研究与介紹。
3. 优秀的导演計劃及学生作业設計，可供教学参考用的小品、片断記錄等。
4. 教学生产实习和附屬实验話剧院演出剧目的經驗总结，場記，演員札記等。
5. 舞台美术設計的学术論文，技术制作方法、經驗、剧照、圖片等。
6. 戏剧艺术理論及剧本分析的文章。
7. 有关戏剧艺术的譯文等。

二、稿件采用后，一律按章酌付稿酬。

三、来稿請送中央戏剧学院編輯出版組。（院內办公地点：四樓409

号）

“戏剧学习资料彙編”

“戏剧学习资料彙編”編輯委员会，

——内部資料·請勿翻印——

主任編委：欧阳予倩

第七期1959年10月出版

副主任編委：沙可夫 李伯釗

編輯者 中央戏剧学院編輯室

編輯委員：欧阳予倩 沙可夫 李伯釗

中国戏剧出版社出版

孙維世 周貽白 刘 露

内部發行 中央戏剧学院編輯室

严 正 洪 濤 王負圖

（北京交道口棉花胡同）

熊塞声 張守慎 李 堅

戏剧学习

(资料汇编)第七期

1959年10月出版

目 录

艺术教育的大跃进..... 李伯钊

——在北京市文联学习党中央八届八中全会的公报和八届
八中全会关于增产节约运动的决议座谈会上的发言

话剧向传统学习的问题(续)..... 欧阳予倩

——在中央戏剧学院讲课的纪录

《远方》,《女店主》演出总结(续)..... 张守慎等翻译整理

——格·尼·古里也夫专家在中央戏剧学院教员进修班讲课纪录

从演员——角色的“舞台适应”说起..... 严正

——教学杂记——

果戈里剧作《婚事》设计实习讨论..... 舞台美术师进修班整理

指导教师: A·B·雷可夫专家

设计者: 邢大綸

认识与表现..... 邢大綸

——《婚事》舞台设计感受杂谈——

关于上演莫里哀喜剧的几个问题..... 廖可凡

表演工作中的困难和问题.....

1957年毕业生陕西省话剧团演员 铭 复

舞台美术系学生到剧院投师学艺..... 舞美系供稿

艺术教育的大跃进

李伯剑

——八月二十八日在北京市文联学习党中央八届八中全会的公报和八届八中全会关于增产节约运动的决议座谈会上的发言——

北京文艺界召集的座谈会很及时，很必要。

我们坚决拥护党中央八届八中全会的公报和八届八中全会关于增产节约运动的决议，因为这两个具有伟大历史意义的文件向全国人民、向全党宣布了在一九五八年我国空前大跃进的基础上，一九五九年上半年的国民经济又获得了新的巨大胜利，向全国工人、农民和革命的知识分子为继续貫徹鼓足干劲、力争上游、多快好省的建設社会主义总路綫，为继续大跃进指示了明确的奋斗目标，发出了战斗的号召。正如中共中央八届八中全会关于开展增产节约运动决议中所指出的那样：目前全党和全国各族人民的中心任务，就是要深入展开轰轰烈烈的厉行节约的群众运动，为完成和超额完成一九五九年的生产和建设计划而斗争。特别要抓紧今后一个多月的宝贵时光，掀起新的大高潮，使工业、农业、运输业在第三季度取得决定性的胜利，用这个胜利来迎接伟大的中华人民共和国成立的十周年。

我们亲爱的毛主席、党中央每时每刻总在密切地注意关于总路綫执行情况，一九五八年空前大跃进情况的落实和一九五九年

上半年指标执行情况等等，每时每刻都在注意总结經驗，肯定那些做得对的，糾正那些做得不完全妥当或不妥当的，真是兢兢业业，克勤克儉，引导我們胜利前进，不断跃进，一經發現我們一九五九年的国民經济建設指标，按照实际情况，有所偏高，立即建議調整指标，又是那么光明磊落，英明的决断，这正是說明我們党是馬克思主义的党，說真話，講真理。只有我們的党才敢于这样。同时我們党中央按照全国一九五九年上半年全面大跃进的情况提出了提前和超額完成第二个五年計劃的主要指标的战斗号召，两年完成五年指标是多么雄偉的气魄，十年在主要生产产品方面超过英国又是多么豪迈的計劃。

我們艺术教育界在总路綫的光輝照耀下，在毛主席党中央的亲切关怀下，我們坚决貫徹了教育为无产阶级政治服务、教育与劳动生产相結合的方針，徹底地进行了教学改革，批判了資产阶级的办学思想，和經济战綫、文教战綫的同志們肩并肩地前进。糾正了脫离政治、脫离实际、脫离群众、脫离傳統的傾向。确立了党的領導，实行政治挂帅，改造了师资队伍，打开了学院大門，面向工农兵，面向群众，开始把理論与实际連系起来，参加了劳动鍛煉和全民大煉鋼鐵、人民公社运动，丰富了生产斗争知識、社会生活知識，政治觉悟大大提高，精神面貌煥然一新。教學質量提高了，教学增添了新內容，周密地修訂了教學計劃、教學大綱，更加适合于培养高等專業人材的需要。这些成績更集中地表现在师生創作思想的提高，和艺术修养，基本技巧鍛煉的加强，对我国民族民間傳統艺术有进一步的發掘，學習，鑽研。师生的关系空前的团結，在民主团結教学相長的气氛下树立了优良的学風，一反过去那种資产阶级学風的积習，真正做到了互助、友爱、团結、互相切磋鑽研，發展了艺术科学研究工作；向着不断提高教學質量的目标而努力。在音乐、美术、工艺美术、电影、

戏曲、话剧、舞蹈的创作上获得了很大的成就。不少作品真正地反映了全国人民的革命干劲，不少作品成功地描写了革命的历史事件，无论质量和数量都有着可贵的收获；如音乐学院在半个学年中创作了上千件的作品，其中包括大管弦乐曲；美术学院在一九五八年跃进年中，师生作品大小七千件；戏剧学院跃进剧目三十九个；舞蹈学校演出了世界芭蕾舞名著“天鹅湖”等。在一九五八年空前大跃进的基础上，一九五九年又获得了巨大的成就，各艺术院校在继续貫徹教育与劳动生产相结合的方針上已形成制度。逐步提高教学质量并建立了正常的教学制度和秩序，开展了科学研究工作，加强了艺术实践，为迎接国庆十周年献礼，發揮了各艺术院校的师生員工冲天干劲。美术学院、工艺美术学院投入了国庆建筑的设计，创作了巨幅的油画，如“百万雄师下江南”“血衣”等，创作了七米至九米的巨型雕塑——“前仆后继”。音乐学院创作了“人民公社大合唱”“钢琴协奏曲”等。电影学院创作了六部优秀的纪录影片，如反映运输业的“快装快卸”等，并定期出版反映北京人民在经济建設各个方面的活动的“北京新聞”影片。在学校教学实习演出水平无论是古典的、现代的、外国古典的演剧水平都大大提高了，如中央戏剧学院毕业班演出的“伪君子”，中国戏曲学校演出的許多优秀傳統剧目并且超额排演了二十个大、中、小型教学剧目。舞蹈学校演出的芭蕾舞剧“海侠”成績也是优异的。这些只不过举的个别一二事例，我们相信在百花齐放的方針指导下，国庆献礼的美术、工艺美术、音乐、戏剧、电影、戏曲、舞蹈作品，一定更加花团錦簇放出奇光异彩。

中共中央八中全会的決議更加鼓舞了我們的冲天干劲，像決議案中所提示的：工业、农业、运输业都要努力增产，开展社会主义劳动竞赛，这是全国工人农民和革命的知識分子当前的无上

光荣的使命。我們坚决响应这个号召，将以百倍努力来完成这个无上光荣的使命，我們高等艺术院校要进一步地鼓足干劲，力争上游，完成科学研究工作，提高教学质量。我們相信在毛主席和党中央的英明领导下，六亿五千万人民繼續發揮革命的冲天干劲，第二个五年计划的指标一定能够提前超额完成！

話劇向傳統學習的問題(續)

——在中央戲劇學院講課的記錄

歐陽予倩

第四講

(1959年4月16日)

四、關於戲曲中的心理描寫

有許多人認為中國戲的劇本簡單，只注重外形，不注意表達心，這個看法是不對的。中國戲里所描寫的人物，總是善惡分明，所以形象也鮮明。中國觀眾不喜歡看晦澀難解的人物形象。因此，在中國戲曲里，像歐洲近代劇里某些戲那樣專為挖掘一個人物複雜的心理狀態的戲，可以說是沒有。但這不等於說中國戲曲不注重心理描寫，它的長處就在能用簡單的線條勾勒出人物的形象，並使他的內心活動自然流露。一個演員能不能把戲演好，也就看他能不能掌握這一點。而且有各種不同性質的戲，就有不同的表演方法，還有即使同樣性質的戲，卻有不同的着重點：有的重唱，有的重舞，有的重念白，有的重做工，而這四者又永遠是緊密結合不能分離的。像關羽《單刀赴會》那樣，有歌有舞有白有做，綜合起來表現出來一個英雄人物的忠誠、勇敢、機智和氣魄。像這種戲沒有什麼曲折複雜的心理描寫，可是像《坐樓殺惜》，

《西廂記》的《賴婚》，《柳蔭記》的《樓台會》等就大不相同，每个人的心思那么深刻，交織得那么細密，而情感那样的激动，都从节奏鮮明的外部动作表現出来。

以下我想举几个例子：

《打漁杀家》这个戏，主要的戏有五場（前面还有一場倪荣、李俊的过場經常不演，討漁稅之后，教師爷回到丁府也有一場过場戏）：一、打魚，二、面話，三、討漁稅，四、販訴，五、杀家。这出戏阶级意識鮮明。据說萧恩就是梁山泊的好汉阮小七。梁山聚义解体之后，他改名萧恩，带着女兒桂英打漁为生。

这个戏，萧恩和桂英一上場，听他們三言五語，看他們的动作，就知道他們是父女二人，家道貧寒，打漁为生。父亲年迈，对他的职业有些厭倦，而为生活所迫不能不干。我們只看見萧恩撒了一網，沒有得漁，他却吩咐女兒把刚才打的几条魚烹了下酒，看他的行动和他的气派，不是一个普通漁夫，这样的人物介紹，頗为簡潔。（当桂英說“爹爹年迈，这河下生意不做也罢。”萧恩說：“……怎奈囊中无鈔，你我父女怎生度日呀！”桂英听了深深叹气就够了，有的演員在这里放声一哭就不合适。）及至倪荣、李俊两个人来訪問他，就更看出他是江湖上的英雄好汉。萧恩和倪李二人刚刚在船头上坐下喝酒，一个坏蛋上場，意欲調戏桂英。萧恩問他干什么的，他說是問路的，問他：“問的是那一家？”他假說問的是丁府。原来丁太师是那里最有势力的大地主，他想借丁家的旗号唬萧恩。萧恩未尝不知那坏蛋的来意，可是他还是老老实实指給他到丁家的路，不料那个家伙还在賊头賊脑，他才把他哄走。倪荣問萧恩那人是来干什么的，萧恩說：“問路的。”倪荣說：“哪里是問路的，分明是……”萧恩馬上止住他說：“量他也不敢。”从这里看出萧恩的处境——年老、有了家、生活困难，要顧全在江湖上的面子，又不想像过去那样

隨便闖禍。接着丁郎又來討漁稅，蕭恩說改日有錢送上府去，丁郎說：“一趟趟的跑來催，跑壞了鞋還得自個兒掏錢買。”蕭恩只有忍着。這氣壞了李俊，非要問他幾句不可：“我來問你，這漁稅銀子，可有聖上旨意？”答“沒有，”問：“戶部公文？”答：“也沒有。”“憑着何來？”答：“乃是本縣的太爺當堂所斷。”這一段對話很有意思，我猜想這可能是為了能通過上演加進去的。有了這一段對話，就說明催逼漁稅和皇帝、戶部無關，只是土豪劣紳的非法行為，這樣才便於演。

倪榮、李俊把丁郎趕走后，倪榮對蕭恩說：“蕭兄為何這等懦弱？”蕭恩說：“他們人多。”倪榮說：“我們兄弟人也不少。”蕭恩說：“他們勢力大。”倪榮說：“欺壓俺弟兄不成！”蕭恩說：“這就難說話了！”在這簡短的對話里，看出蕭恩痛苦的心情，隱忍的態度，一方面也為下面的戲留好余地——丁家一逼再逼；蕭恩忍無可忍，這才把丁府討漁稅的教師爺痛打一頓，將他趕走。當教師爺拿出刑具要想動武的時候，蕭恩把衣服一脫，唱道：“見此情氣得我七竅冒火，不由得一陣陣咬碎牙角。江湖上叫蕭恩，不才是我。大戰場小戰場見過許多。我本是出山虎獨自一個，那怕你看家犬一群一窩。你本是奴下奴敢來欺我！……”這樣就把丁家的一群奴才打得落花流水。闖了禍，他還沒想到去殺人，他先到縣衙去告了一狀，幻想着法律還能有些保障。不想縣官非但不准狀，還打他四十板子，把他趕下堂來。他這才下決心棄了家，帶女兒一道去殺了丁太師。離家的时候，桂英還想把門关上，蕭恩說：“這門么，關也吧，不關也吧。”桂英說：“家中還有許多動用的家俱呢。”蕭恩說：“家都不要了，還要什麼家俱！咳，不省事的冤家呀！”這都描寫得很細致。（桂英听了父親的話，“哎呀”一聲哭了，這裡可以哭出聲來。）

这个戏只看头一場就顯得那么簡潔，只寥寥几笔，就把当时的社会情形，劳动人民的处境，豪紳地主的橫暴，蕭恩这个人物的心理状态，点染出来。而整个戏一氣貫注，精力飽滿。在表演方面，蕭恩、桂英的人物造型，長年累月以來吸引着千千万万观众的同情。就在編劇方面的确也是高手。

《坐樓杀惜》，写的是一对貌合神离的男女——宋江和閻惜姣。女的已經爱上別人，当宋江走向烏龍院，听到街上有人在說：“前面走的是張文远，后面跟着宋公明，师徒二人同走一条道路，”引起了他的猜疑，但他还認為只是些閑言閑語，不足深信。（所謂宁願信其无，不願信其有。）他便自我解嘲的說：“是非朝朝有，不听自然无。”这场戏上場的只宋江一人，用極為簡潔的方法就把人物的关系和宋江当时的心理动态都介紹出来，值得學習。

宋江到了烏龍院，叫門进去，見閻惜姣神色有些倉皇，可是他不好說甚么，他只得搭訕着說：“好热的天气啊！”這話也帶着双关，从这里一直下去，彼此唇槍舌劍各显鋒芒。沒有一句話不帶着刺，沒有一句話不帶有双重意思。有些對話是拐着弯抹着角的，可是字字針鋒相对，互相点着对方的穴道。这个戏經過艺人們長期加工，有些俏皮話用得頗有意思，對話和动作也結合得很好。例如，閻惜姣綉着花鞋，宋江要看，她不給看；宋江一定要看，她嫌宋江手髒；宋江擦了手，她把鞋扔在地下，故意溫宋江，宋江生气了，問她道：“适才嫌我手髒，鞋兒扔在地下就不髒么？”閻惜姣說：“常言道：洗手淨指甲，做鞋泥里踏，始終它是要坏的。”这分明是狡辯，宋江也就見風轉舵，把鞋从地上撿起来，一面看，一面贊美，說花兒好，样兒也好。閻惜姣問：“就沒甚么褒貶嗎？”宋江回答說：“只是顏色有些不对。”閻惜姣說：“既知顏色不对你就不該来。”（這話相当尖銳，但念的

时候語調不宜过强，不妨以半玩笑的态度出之；因为还没有到决裂的程度，过强下面的戏就不好接。）宋江已經看出閻惜姣的态度不正常，他还沉住了气去猜她的心事。猜得这也不对那也不对，他故意說：“莫不是思想我宋公明？”閻惜姣馬上說：“这可猜着了！”宋江說：“你是怎样的想法？”閻惜姣說：“我清早起来，头也顧不得梳，脚也顧不得裹，前厅跑到后院，后院走进厨房，左手舀碗凉水，右手拿起个蒜瓣兒，喝口凉水，咬口蒜瓣，就那么想你呢。”宋江說：“这是怎样的想法？”閻惜姣說：“这叫淡想淡想，想断了肝腸。”宋江說：“只怕不是想我吧？”这是多么生动活潑的艺术語言！听他們的話，看他們的动作，二人心情如画。女的一个勁兒鬧别扭，逼着宋江提出离婚！宋江成心跟她要骨头，偏不松口，一步一步走向破裂，当时宋江决心和她断絕，可是在他心里还是藕断絲連，过了几天，被閻惜姣的母亲一拉，他又去了，以致遺失了梁山泊給他的密信，被迫杀死了閻惜姣。这个戏層次整然，針綫細密，描写人物的内心活动能給观众以深刻的印象。

这戏不是真能表現性格的演員就很难演好，这是属于做工戏的。从这里可以学习如何念台詞，如何传达人物的内心状态，从这里可以看出高度的表演技巧。

《焚香記》演的是王魁負桂英的事。歌女歟桂英資助落魄的秀才王魁上京赶考，临行时节，王魁想起他飢寒交迫倒臥長街，多亏桂英救他，感恩戴德无以为报，他說要把她当作自己的母亲、自己的先生一样看待。他拉桂英同到海神庙去發誓，表示永不負心。这场戏里的王魁真是情意纏綿，恩感深厚，歟桂英十分为之感动。

王魁进京得中状元之后，相府提亲时，他内心是有矛盾的：不答应，惹不起丞相；答应了又无以对桂英。经过一番激烈的内心

斗争之后，認為桂英不过是一个卑贱的歌女，丢了也无所谓，便派人送一封信、二百两銀子给她，就此一刀两断。这一場着重描写王魁的内心活动：最初他未尝不想起敦桂英对他深厚的恩情，还覺得因为她的帮助才有今天，飲水应当思源。可是他一轉念头，顧到状元穿的、戴的、住的和所处的地位，他想他應該依靠韓丞相往上爬，他也可以官居一品，拜相封侯；又听說韓小姐生就溫柔，玉貌花羞——看着眼前的享受，想起将来远大的前程，越想越美，覺得大丈夫要拿得起放得下，就把同敦桂英的海誓山盟，一骨碌拋向九霄云外。他忽而皺眉，忽而吸气，忽而微笑，忽而昂头，忽起忽坐，又在房里走来走去，最后找着了为自己辯护的理由，便咬紧牙关把心一橫，就去写信。当他的家人对他說要写封家書，他便斬釘截鉄地說，不是写家書，是要写封休書。他恶劣的品質就完全暴露出来了。这不能說是沒有心理描写吧？

这个戏里《打神告庙》一折，原来是根据昆曲《阳告》改成高腔的，这是一折一个人演的独脚戏。杂剧是从头到尾一个人唱，配角只有說白不唱，在傳奇里头也有許多独脚戏，像《尼姑思凡》《林冲夜奔》，川剧的《刁窗》之类都是的。独脚戏單靠一个人在台上表演，短的約十五分鐘，長的也有到半小时以上的，这要抓住观众頗不容易，完全依靠演員的唱工和做工。独脚戏的唱工和做工主要不是叙述故事，而是表达人物的内心活动——思想和感情。像《打神告庙》就是要表达敦桂英在接到王魁的休書之后，那种慘痛、幽怨、激憤的感情。她深爱王魁，从他瀕死的絕境中救了他，帮助他念書，湊了盘纏送他上京赶考，不料他得中状元馬上就变了心，一封書信把她休了，她明知道官官相护，沒有公道可講，只得到当初王魁和她盟誓的海神庙，向菩薩去申訴，可是泥塑木雕的神祇不会有絲毫反映，絕望之余，她便在庙里自縊而

死。这种戏要演得有層次，由失望到絕望，由絕望到死，不能沒有阶段，因此就必须演出由于感情的变化而引起的节奏变化。这种戏如果不从内心方面去研究是沒法演的，唱、做、念都很重要，在做工当中就必须精选形体动作。由此可见，中国戏曲无论是編剧表演从来也不曾忽略过人物心理描写。

《彩楼記》說的是一个貴家小姐刘翠屏，爱上了貧而多才的青年呂蒙正，翠屏的父亲嫌貧爱富把他夫妻赶出門去。他們一同住在破窑里，受尽飢寒之苦，貧而不改其乐。呂蒙正终于点了状元回来，刘翠屏的父亲想接他們回家，他們拒絕了，刘翠屏不認他的父亲。这种諷刺嫌貧爱富的戏很多，这个戏特別富于幽默，而沒有一点火气。整个戏似乎很平淡，有一場是呂蒙正带着妻子回破窑；下一場是一无所有过穷年的光景；再下一場呂蒙正到和尚庙里去赶斋，扑了个空；回窑来看見里面煮着一鍋粥，而窑門外在雪上留有男子和女子的脚印。他疑心他妻子刘翠屏接受了人家的周济而有外遇，吵了一架，刘翠屏故意閃爍其詞气他，然后才告訴他，米是她媽媽派人送給她的，解释了誤会，这才勉强度过了殘年。这里几場戏要写得有趣味，演得能吸引人是很不容易的，可是这几場戏就那么富于詩意，富于幽默感，在台上演出来無論动作、表情、念白无不生动自然，处处引人入胜，表现了高度的表演技巧。而这个剧本写一对青年夫妻在穷困当中还是那样風流瀟洒，一边安貧乐道，另一方面也看出世态炎凉，写呂蒙正、刘翠屏二人当时的心情，看上去异常亲切可喜，每句對話都能引起人会心的微笑，这是值得我們深切地去体会的。

第五講

(1959年5月12日)

五、戏曲剧本的结构

今天我想談一談戏曲剧本的结构。

戏剧是在有剧本以前早已形成的，原始的剧本只是把舞台上所表演的记录下来，最初并不完整，过后才逐渐产生了编写剧本的作家。唐代教坊表演的是歌舞，戏剧在唐代尚未形成。杂剧的名称起于宋朝，北宋时宫廷宴享已把杂剧作为一项节目，但那时的杂剧是类似唐朝参军戏的滑稽表演，后来才逐渐形成了完整的戏剧。元杂剧具备了戏剧的本质和完整的形式。但元代以前在宋、金的舞台上，戏剧早已具备规模却也是不容怀疑的。

元杂剧每剧四折，有的有“楔子”，有的没有楔子，楔子等于序幕。每个戏由一人独唱，整个戏都集中在一个主角身上，好处是以一人为主线，一贯到底，所以特别集中。《汉宫秋》就是以汉元帝为主，王昭君、毛延寿为次；《竇娥冤》，竇娥为主；《三勘蝴蝶梦》以三个儿子的母亲为主；《救風塵》，赵盼兒为主，主角之外，其他角色就只說白不唱，戏也不多。傳奇就不同了，什么人物都能唱，有独唱，有对唱，有合唱。生旦淨末丑等十行角色，每人都有正戏，比如《牡丹亭》：貼的正戏有《学堂》，淨的正戏有《冥判》，老生的正戏有《劝农》，这些都和正文不甚相干。傳奇的結構和杂剧是两个極端，到了乱彈就把这两者的限制都打破了，有了新的創造。

現在每一样拿个把戏略加分析，也作些比較，这样可能更容易把問題談得清楚一些，如果你們不嫌麻煩我就这样做。

关于杂剧我想談談<汉宫秋>，这个戏分四折带一个楔子，这个戏的楔子說明三件事情：一，番王呼韓邪單于射猎，有侵汉之意；二，毛延寿上場介紹自己，說他如何得到皇帝的宠幸；三，汉元帝上，毛延寿建議皇帝选妃。在这里可以看出楔子分三个小場，每一小場介紹一个人物，总的为着說明昭君和番的起因。第一折分两个小場，第一小場毛延寿因为王昭君的父亲不給他賄賂，他便点破美人圖，使王昭君得不到宠幸；第二小場，汉元帝无意之中見到了昭君，看她十分美丽，就爱上了她。第二折分三場，說的是一、單于遣使請求汉室公主下嫁，遭到拒絕；二、毛延寿逃到匈奴把美人圖獻給單于，單于指名强求昭君，元帝无法拒絕，只好答应了；三、送別和昭君投江。第四折，汉元帝夢見昭君，番邦綁透毛延寿，元帝斬毛延寿祭昭君。这个戏是生角的正戏，从头到尾始終由汉元帝一个人唱，唱多極了，看得出做工也很多。王昭君是戏里唯一的女主角，一句唱也沒有，看得出做工也不很多，別的角色当然只有簡短的說白。唱是为着抒情，那些道白主要的是为說明故事。

至于元杂剧的演法，有人曾經說是所有角色扮好一同站在台上，主角把他們一一介紹給观众，然后大家下場，独留主角在台上引吭高歌，这似乎没有什么根据。照元曲的剧本看，显然是和現在一样，用角色的上下場来分場次的。照<汉宫秋>的楔子一看就很明白，單于射猎之后下場，毛延寿上場，毛延寿下場之后，汉元帝引着宫女上場。照戏曲上下場的法則，一个角色下場之后不能接着就上，必定要離開場子，这一点在元曲里也就是这样，因为没有幕沒有布景，如果人物的上下場不隔開場子，观众就不容易看得明白。从現在留存着的元曲剧本看，有的角色注明了上場沒注明下場，但是我們可以看得出来他什么时候下場。可見中国戏曲的場次安排有它傳統的法則，从元曲一直到乱彈，一脉相承

的。

整出戏一个人唱到底的做法，唱的人容易累，看的人容易闷，这种做法必然要变，傳奇就打破了这种限制。就在元曲里像《三勘蝴蝶梦·探监》一場，母亲下场了，后头两支曲子只好讓第三个兒子来唱，虽然可以說这是一种变格，也可以看得出必須一人唱到底那样的束縛是非打破不可的。而且过份把戏集中在主角身上，而其他的角色不能發揮作用，这也是不适当的。

傳奇直接繼承了来自民間的南戏，打破了杂剧的一些清規戒律，每人都能唱，有独唱、对唱、合唱，生旦淨末丑等十行角色都有正戏，主角也有休息的时间，还有就是男主角与女主角的戏总是并重，在一出戏里可以充分看到男主角的表演，也可以充分看到女主角的表演，这样一来戏的变化多了，色采丰富了，人物的关系更复杂了，这是一种进步。但是戏的篇幅增長了，元曲每个戏只有四折，而傳奇有的長到四五十出。照元曲那样两个小时一定演完了，可是傳奇一出戏总要十几个小时才能演完，一个戏多到几十場，而每行角色都有正戏，这就不可能沒有与正文不大相干的廢場子，因此看上去情节不集中，故事不够貫串，旁枝突出而主綫不强，这些地方不如杂剧来得集中貫串，可以說傳奇打破了一种清規戒律，同时又造出一种清規戒律把自己綁住。傳奇一开始好像比杂剧来得自由奔放，但是一流于冗長，便成了致命的缺点。

《琵琶記》是很有名的作品，我們不妨从它的分場来看一看，在这里不可能把整本戏四十多出——拿来分析，除掉副末开场不說，我只就想前面九場戏来談一談：第二場《庆寿》，第三場《牛氏規奴》，第四場《蔡公逼試》，第五場《南浦囑別》，第六場《丞相教女》，第七場《才俊登程》，第八場《文場选士》，第九場《临妝感叹》，第十場《杏园春宴》。《庆寿》这一場沒有什么意思，《逼試》和《南