

编剧理论与技巧

下 册

顾仲彝 著

编剧理论与技巧

(初稿)

顾仲彝

(下册)

中央戏剧学院印
福建省宁德地区文化局翻印

一九七九年五月

(册 下)

目 录

(上 册)

第一章	绪论	1
第二章	戏剧题材与主题思想	54
第一节	戏剧题材的选择和处理	54
第二节	什么是剧本的主题思想	60
第三节	主题思想在剧本创作中的作用	79
第四节	主题思想在剧本中的体现	93
第三章	戏剧冲突	106
第一节	戏剧创作基本特征的几种说法	107
第二节	戏剧冲突是戏剧创作的基本特征	123
第三节	生活矛盾与戏剧冲突的关系和区别	143
第四节	戏剧冲突的发展	172
第四章	戏剧结构	203
第一节	什么是戏剧结构	203
第二节	戏剧结构的类型	226

(下 册)

- 第三节 戏剧结构的分析 249
第四节 戏剧结构的一些重要手法 319

第五章 戏剧人物 374

- 第一节 人物塑造在戏剧创作中的重要性 375
第二节 戏剧人物的分析 387
第三节 如何创造戏剧的典型人物 402
第四节 如何在剧本中表现人物 427
第五节 在现代剧中塑造新英雄人物问题 454

第六章 戏剧语言 466

- 第一节 戏剧语言的作用 467
第二节 戏剧语言的特性 481
第三节 戏剧语言的要求和方法 504

第三节 戏剧结构的分析

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，就是一部戏有多少发展阶段，根据发展阶段分成几幕几场。

我们先谈谈从纵的方面来分析。

一部戏里有时只有一条线索，有时有一条主线一条付线，有时有一条主线两三条付线。中国戏曲剧本一般线索较少，往往只有一条，贯串到底，如沪剧《庵堂相会》，只有金秀英和陈宰廷为了争取婚姻自由而与金学文斗争到底一个情节；又如越剧《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；又如扬剧《秋江曲》，是潘必正和陈妙常的恋爱经过，从舟遇、琴挑、探病、偷诗一直到逼侄、追舟，一根情节线发展到底。这样的简单结构在古典戏曲剧本里占绝大多数，尤其是折子戏，几乎全是单线的。其次，一条主线一条付线的也不少，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付线；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付线。再次，一条主线，两条或两条以上付线的也有，如京剧《四进士》，宋士杰为素贞平反冤狱是主线，四进士相约不贪赃舞弊到田伦

认罪是付线，素贞和杨春的纠葛是另一条付线；又如川剧《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付线，蓝木斯强抢黄丽娟是另一条付线。

话剧在结构上一般都比戏曲复杂，线索多而曲折。例如《烈火红心》里有一主线，一付线。主线是许国清和其他复员军人创办耐火材料厂，同思想上技术上的种种困难作斗争，而最后取得胜利；付线是许国清和杨明才的婚姻问题；许国清和赵彩云的关系成为推动剧情向前发展的力量，而杨明才和许国珍的婚姻问题成为剧情发展的阻力。在独幕剧里也往往有两三条线组成的。例如《妇女代表》一剧，其主线是张桂容和丈夫王江、婆婆王老太太之间的矛盾冲突，其付线有两条：一条是张桂容与牛大婶之间的冲突与和解；一条是张桂容与翠兰（代表互助组与学习小组，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》的三条线就是这样有机地结合在一起：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，就不可能那么坚强、理直气壮；并且在情节发展上张桂容和丈夫、婆婆的冲突，在前半部因牛大婶的挑拨而加剧，但到后来又由牛大婶的转变而缓和下来。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，一般都是根据亚里士多德的“头、身、尾”三段的说法，来研究戏剧情节的发展过程。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），但它们都有头、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，注意力集中的时间不能过长，因此在戏的中间不能不闭幕让观众休息。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规律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。可是，我们在生活中却常常借用戏剧名词来形容生活，例如说：“这戏剧性事件已发展到高潮了！”“这是悲剧性的结局”，“这是喜剧性的收场”，等等。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；如果把他们除去，那么就等于三幕剧。索福克勒斯的《俄狄浦斯王》有十一场戏，除去进场歌和四次合唱歌，再除去开场和退场，实际上只有四场戏，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；《无是生非》五幕十六场；《暴

风雨》五幕九场。莫里哀的喜剧也大都是五幕。从十九世纪中叶以来近代剧作家，如易卜生、王尔德、肖伯纳等人的剧本，则以三幕为最流行；也有写四幕的，如彼内罗、琼斯、费契等人的剧本，但至多不超出五幕。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的。在近代剧里往往一幕一景；但有时一幕分两场，而景不换，只是场与场之间时间上有所间隔罢了。

中国元、明杂剧一般分四折，有的在开头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，也有多至五十多出的，非连演几个白天或晚上才能演完，一般都只选几出来上演。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，在各个剧种的演出中，都各具地方特色，曲调、风格都大不相同，甚至于内容都大有出入。解放后在党的“百花齐放，推陈出新”的方针指导下，各地剧院剧团都大力进行了整理传统剧目的工作，一方面去芜存菁重编场次，使剧本符合当代观众的要求，一次演完；另一方面尽量保存原有传统的风貌和特点，使旧剧目又以崭新的面貌出现于戏曲舞台上。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，原来三四个晚上才能演完，现在都能一个晚上演完，有的不到一个晚上时间，前面还可加演一小戏。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”，第九场“酬简”，第十场“赖简”，第十一场“寄方”，第十二场“佳期”，第十三场“拷红”，第十四场“长亭”。又如评剧《秦香莲》，第一场“宿店”，第二场“闯宫”，第三场“遇王丞相”，第四场“琵琶词”，第五场“杀庙”，第六场“遇包公告状”，第七场“大堂”，第八场“见皇姑”，第九场“见国太，铡美”。若以剧情发展的节奏来看，则《西厢记》的第一至第四场是首，第五至十二场是身，第十三、十四场是尾；《秦香莲》第一至四场是首，第五至第八场是身，第九场是尾。若以事件发生、发展、高潮、结尾四段来分，那么《西厢记》的第一、二场是发生，第三至第十一场是发展（发展又可分为前后两段，第三至第四场是前段，第五至第十一场是后段），第十二场是高潮，第十三至十四场是结尾；《秦香莲》第一、二两场是发生，第三至第七场是发展，第八场是高潮，第九场是结尾。

由此可见，不论分幕或分场都是根据生活中事物发展的节奏而来的，就象看潮水汹涌而来，一个浪头跟着一个浪头滚滚而来，一个比一个高，然后汇成一个大浪，冲向海岸，

浪花四溅，气象万千，然后消失无踪；接着另一个浪头，自远而来，再汇成另一个大浪，这样反复无穷。所以每一幕戏（或每几场戏一个段落）都有自己的小危机（或称转机），发展为小高潮，到这一幕终时得一暂时的解决，然后在另一幕（或另几场戏一个段落）里掀起另一个小危机，小高潮，直到全剧的大高潮，才总解决而结束。戏不可能在二三小时内一直向上不断的上升，不断的紧张下去，不让观众有喘息和松一口气的机会；而应当让观众喘一口气歇一歇的时候，回顾一下已经发生的事，并猜测一下剧情将如何发展，不然观众会过于紧张而感到吃不消的。观众感情的激动也需要间歇才能不断往上升，每一幕必须在感情上得到一定的满足，兴趣才能持续下去。所以戏剧情节必须有曲折变化，有高有低，有紧张有松弛，一直紧张下去而毫无松懈的间歇机会，那我们的神经会感到疲劳而失去兴趣，会受不了，会使我们感觉麻木。我们喝茶也需要分成许多小杯，一口口喝下去，才能品出茶的滋味，我们反对作“牛饮”。中国的戏曲分场时，每一场都有简单扼要的纲目，说明这一场戏的主要情节是什么，目的要求是什么，情调是什么，一方面和前后两场是连贯的，而另一方面又有它自己的特点和独立性，这对于初学写作的人来说，在掌握结构的节奏上，是有很大的帮助的。外国剧作虽然不用每幕标明纲目的方法，但稍加分析就可以看出在剧作家的心目中是清楚地有规定纲目的。例如，莎士比亚的《麦克佩斯》，我们不妨在每幕后面加如下的纲目：第一幕，女巫诱惑；第二幕，弑君篡位；第三幕，内疚悔恨；第四幕，敌势增强；第五幕，自取灭亡。再如易卜生的五幕剧《人民公敌》也可以找到以下的纲目：第一幕，医生发现病菌，除害信心百倍；第二幕，“多数”支持斗争，

医生斗志昂扬；第三幕，忽然形势转变，“多数”反对医生；第四幕，少数操纵“多数”，展开激烈战斗；第五幕，医生惨败受挫，决心继续斗争。从这些纲目里，就可以看出剧情发展的节奏，一起一伏，一高一低。大仲马对小仲马传授编剧“秘诀”时说道：“第一幕要清楚，最后一幕要短，全部要有兴趣”。这几句话也含有戏剧结构的节奏感在内。

有关戏剧结构的节奏问题，总括起来，要注意以下三个方面：第一、要注意戏剧结构各部分的匀称。一个人的身体如果头大身小，就不匀称，不美，戏的结构也是如此。如果开头说明部分占的篇幅太大，譬如占全剧三分之一或更多一些，那么剧情发展部分就不得不匆忙局促，草率了事，显出头重脚轻的毛病。有些戏二三场过去了，观众还摸不着头脑，到底主要矛盾冲突在那里，剧作者的意图是什么，也不知道他要带我们往那儿去，那就糟了，观众不久就会对剧本失去兴趣。还有一种情况，剧作者集中精力写好第一二幕，剧情中重要事件在开头都交代出来了，的确引起了观众浓厚的兴趣，但作者写到第三四幕时就觉得无以为继，枯竭了，精疲力尽了。这都是失却匀称的结果。第二、要注意人物和情节的恰当处理。人物众多、情节复杂并不一定会造成头绪纷繁。有些戏需要很多的人物和复杂的情节，问题在于剧作者对于众多的人物和复杂的情节处理、安排得好不好。处理得好，在众多的人物和复杂的情节中可以理出一个简单的头绪来，写成一个节奏分明的好戏。人物之多不能不推《在底层》和《日出》了罢，情节之复杂不能不推莎士比亚的《威尼斯商人》和曹禺的《雷雨》了罢，但由于他们对人物和情节安排得好，有条有理，有主有次，有前有后，枝叶虽繁但枝干分明，交代清楚，方向明确。《雷雨》中的人物关系可

以说复杂之至，但作者层层交代，逐步澄清，一丝不乱。《在底层》里的人物可谓多矣，但作者用回顾、对比、行动、语言、细节、气氛、内心活动、心理变化，使结构在主题思想的统一下有节奏地表现出来，把观众吸引住了。初学者结构不好，往往是枝节横生，喧宾夺主，意图含混，方向不明，使观众如堕五里雾中。好戏剧情虽然复杂，但讲起来却很简单。亚却说过：“好戏只用十行字就可以把故事讲清楚；而坏戏用一版的篇幅也说不清它混乱的意念。因此，对一个初学写作的人，可以介绍他用以下的预测性的试验，来断定他未来的剧作是好还是坏：他能不能把剧本的梗概用一百字左右写出来，就象薄伽丘（1）的小说的大纲一样？”

（2）但也并不是说剧中故事越简单越好，因为过于简单，又嫌内容空虚了。空虚和填满都是剧作要避免的两个极端的毛病。第三、要注意观众的兴趣。剧本要从头到尾引起观众的兴趣，不断提高的兴趣。当然我们这里所谓兴趣，绝不是低级趣味，更不是廉价的浅薄的噱头主义的兴趣，而是真正的有思想意义的兴趣。在第一幕或第一场里要引起观众的兴趣，然后以下许多幕和场要不断提高观众兴趣。大仲马说过“全剧要有兴趣”的话。韦尔特在他的《独幕剧的艺术技巧》一书里，以兴趣作为结构技巧的贯串线，他说道：“一部好的独幕剧的动作可以用以下简单的话概括起来：戏的开场是抓住兴趣；戏的发展是增加兴趣；转机或高潮是提高兴趣；戏的结束是满足兴趣。”（3）他接着说：“兴趣就是真理，有用的普遍的真理，不仅今天如此，一千年以后也是一样。这条真理就是：戏，不论头、尾和全部，必须要有兴趣！”（4）兴趣的发生，发展，高潮和结束是戏剧结构节奏的依据。

剧本分幕分场的原则，也就是戏剧结构发展阶段的原

理，掌握了以后，我们就可以进一步作分阶段的讨论和研究。戏剧结构，根据我们以上所说，可以分成头、身、尾三个部分，也可以分成起（开端）、承（发展）、转（高潮）和合（结束）四个阶段。但为了便于较仔细地分析和研究起见，我把结构分成六个部分来分别讲述：

- | | | |
|------------------|---|----|
| (一) 开场和说明 | } | 系结 |
| (二) 戏的开端，上升动作 | | |
| (三) 戏的进展 | | |
| (四) 高潮 | | |
| (五) 戏剧冲突的解开，戏的下降 | } | 解结 |
| (六) 结局 | | |

以上六个部分，纯粹是为了便于讲解才这样分的，其实不是每一剧本都包含这六个部分。有的戏一开始就进入冲突；有的戏发展到高潮就结束了，那么事实上这一类剧本的结构只包含(二)(三)(四)三个部分，但仍不失为完整的好戏。(一)、(五)、(六)三个部分，可长可短，可有可无；而(二)、(三)、(四)三个部分却是每个剧本所不可缺少的。

一、开场和说明：

开场与说明并不是一回事。虽然开场一般以说明性的动作和对话为主，但说明并不仅仅限于开场的一段戏。就其广义来说，整出戏都是说明，说明人物和事件。但就其狭义来说，在剧本里凡是追述往事，描绘性格，解释情况，阐述关系的动作和对话，才是说明。所以，说明遍布在全剧里，决不仅仅限于第一幕的开场。有的戏不从说明开始，而一开场就展开戏剧冲突，说明放在后面。有的戏，在戏剧冲突展开中带出说明来，说明和戏剧冲突分不开来。有的戏以往事的

回顾（即说明）来推动戏剧冲突的发展（如前一节所举的例子《群鬼》）。有的戏说明是逐幕一点一点透露出来，不是一下子都交代清楚。所以开场和说明必须分开来谈。但对一般戏来说，说明部分主要是在开场第一幕里。现在我们先谈开场。

中国古典戏曲的开场都“有一定而不可移”（5）的陈规：传奇的开场，第一出总是“家门”，由付末上来先唱一段上场小曲。如《琵琶记》开场唱“水调歌头”（“此曲向来不切本题，止是劝人对酒忘忧、逢场作戏诸套语”），然后向后台问道：“且问后房子弟，今日敷演谁家故事，那本传奇？”内应道：“三不从琵琶记。”末接道：“原来是这本传奇。待小子略道几句家门，便见戏文大意。”于是他把手故事大意，“括尽无遗”。第二出戏才正式开始。如果是生旦戏，由生登场，先唱一段引子，引子唱完，继以诗词及四六俳语，谓之“定场白”。这一出就叫做“冲场”。元曲的开场，比传奇简单一些，“止有冒头数语，演之‘正名’，又曰‘楔子’，多则四句，少则二句”，于是自报家门，戏就开始。这个传统到京戏时，最初改变不大，一般有引子，上场诗，然后自报家门，接着戏就开始。例如《空城计》一戏的开场：赵云、马岱、王平、马谡四将上场，各念一句上场诗，诗中点明他们是谁。接着主角诸葛亮上场，念引子：“羽扇纶巾，四轮车，快似风云”（说明他的打扮、装备、风度、气派）。接着念：“阴阳反掌定乾坤”（说明他的才学和本领），“保汉家，两代贤臣”（说明他的历史和身份）。诸葛亮升帐后念定场诗：“忆昔当年在卧龙，万里乾坤掌握中”（说明他的出身和博学多能），“扫灭狼烟归汉统，方显男儿大英雄”（说明他宏伟的雄心和远大的志向）。接着他自报家门：“老夫复姓诸葛，名亮，字孔明，道号卧

龙”。接着他说明时代背景：“先帝爷托孤以来，扫荡中原，扭转汉室”。又接着他说明当前的任务和剧情的发展方向：“闻得司马懿兵出祁山，定然夺取街亭。我想街亭乃汉中咽喉之地，必须派一能将前去防守。”到这儿，戏的说明介绍完毕，他一声“众将官！”戏就正式开始。这种开场用赋了，有的剧作家和演员就突破这种陈规，不用这一套引子、定场诗、自报家门等老套子，而一开场戏就开始。例如《打渔杀家》，一开场肖恩就在台内喊：“开船呐”，然后父女二人划着鱼船上场，一面表演打鱼的动作，一面在唱词里说明肖恩为了生活，虽然年迈还得出来打鱼等等。其他如《四进士》、《武家坡》等，也有了不同的改进，简化了引子、定场诗、自报家门这一套，而用唱或动作来说明身世和剧情。

希腊悲剧和喜剧的开场和中国古典戏曲的开场有极其相象的地方，例如欧里庇得斯的《美狄亚》，一开场由保姆出来向观众介绍剧情，保傅也进来和她对话，然后由歌队出场唱进场歌，歌队长又和保姆谈话叙述剧情，到第三场戏才正式开始，主角登场。到罗马时，歌唱队取消了，代之以序幕，而这序幕的演出就象传奇的“家门”，不由戏中人物来担任，而由另一演员来扮演，他的职责就是向观众预先说明扼要的剧情。例如普鲁塔斯的《一罐金子》的序幕是由一个演员扮演家神来向观众叙述这一家三代履历、目前情况和剧情梗概，说完下场，戏就开始。这种用序幕说明剧情的传统，一直沿用到十七世纪。如莎士比亚的早期作品还都冠以序幕，直到写作悲剧时，才把序幕废除。例如他的《罗密欧与朱丽叶》的开场是由付末登场说一段“开场诗”。

[付末上念]：

“故事发生在维洛那名城，

有两家门第相当的巨族，
累世的宿怨激起了新争，
鲜血把市民的白手污蔑。
是命运注定这两家仇敌，
生下了一双不幸的恋人，
他们的悲惨凄凉的殒灭，
和解了他们交恶的尊亲。
这一段生生死死的恋爱，
还有那两家父母的嫌隙，
把一对多情的儿女杀害，
演成了今天这一本戏剧。
交代过这几句挈领提纲，
请诸位耐着心细听端详。”（下）

十七、十八世纪还有不少剧作家采用序幕或进场歌这类形式，但到十九世纪就绝迹了，而把开场的说明与叙述组织到戏里去，作为戏的一部分，不再单独向观众讲述了。

这种专为观众说明全面剧情的“家门”、“开场”、“序幕”或“进场歌”，在近代现实主义作家看来，它破坏了戏剧的客观现实表现；就象“独白”、“旁白”一样，是建立起演员和观众的直接联系，而破坏了舞台表演的客观真实感。所以到十九世纪中叶，不但取消了序幕，并且还取消了“独白”和“旁白”，从此在观众与演员之间筑起了一堵无形的墙。这堵墙直到现在在西洋话剧里还认为是不可侵犯的“戒律”。但也有人反对这堵墙，认为“序幕”或“家门”有它独特的作用。韦尔特关于“序幕”有这么一段话，他说：“序幕或歌唱队都不会毁坏剧作家所渴望的客观性，它们是戏和观众之间的锁链。人物有时‘进戏’有时‘出戏’，

也是戏和观众之间的锁链。如果我们用得巧妙，是既有趣，又有价值。……这是那根锁链在讲话，不是剧作家在讲话，使戏渲染得更丰富多彩。……序幕和歌唱队所传达给观众的情况，是演员们不必知道的，也是不能知道的；如果这种情况必须由演员来传达，那必然会产生不良的效果。说明书可能带上几句这些情况的解释。但它们太重要了，不能依靠说明书来起这个作用。在演员们的行话里，就是向观众‘交流’，并且作为特别重要的‘交流’。序幕完成了‘交流’，激起了兴趣，产生了悬念，负起了说明书和戏本身不能胜任的负担。”（6）的确，“序幕”和“家门”，如果用得对，可以起到说明书和戏本身所无法胜任的作用。

不过，我得声明，我并不是在这里提倡在现代剧里“复辟”序幕和家门的使用，我们不能否认它们是中外戏剧中比较古老的一种传统形式，在许多方面都不适合于现代戏剧、剧场和观众的需要。在中国传统的广场式的庙宇祠堂剧场里演出，在古代希腊罗马露天剧场、中世纪教堂外空地和文艺复兴后旅馆庭院剧场里演出，开场的时候，秩序总是比较乱，进进出出，嘈杂吵闹，〔在戏曲里有所谓“定场白”，李渔解释道：“言其未说之先，人不知所演何剧，耳目摇摇，得此数语，方知下落，始未定而今方定也。”（7）〕所以戏一开场，进展不能太快，而用家门序幕，冲场念引子，说定场白等办法，让观众安静下来，然后正戏开场。现代剧场视听的条件好（均有固定的座位，而中外古老剧场里有许多人是站着看戏的），就无需有让观众安静下来的必要的准备时间。其次，这种用第三者口气的序幕和家门是从说唱艺术中遗留、沿用下来的，随着戏剧艺术本身的发展，而逐渐把这些古老的程式加以改进和淘汰，是合乎发展规律的。有人认为戏曲开场一定要用