

比较研究:古剧结构原理

· 李 晓 著

· 中国戏剧出版社



07.3

比较研究：古剧结构原理

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

北京彩虹印刷厂印刷

字数101,000 开本850×1168毫米 $\frac{1}{32}$ 印张4.875 插页2

1989年1月北京第1版 1989年1月北京第1次印刷

印数1—900册

ISBN7-104-00059-3/J·32 定价(压膜)3.00元

中国戏曲和绘画一样,在世界文艺宝库里有其独特的地位。它和希腊戏剧、印度梵剧,鼎足并立,各有千秋。它的产生虽然晚于希腊戏剧和印度梵剧,但自宋元以来,继续发展着直到今天,不象希腊戏剧和印度梵剧曾经中断过。中国戏曲最初产生于民间,从剧本到表演都具备有非常显著的民族特色,和西方戏剧迥然不同,为我国广大群众所喜闻乐见,也为西方戏剧专家所称赞重视。遗憾的是,我国古代虽有“词山曲海”,但研究古典编剧理论的著作却寥寥无几,有的则是如乔吉“凤头、猪肚、豹尾”之类的片言只字,不象希腊在悲剧、喜剧盛行的同时,即有亚里斯多德的专著《诗学》的出现,具备着完整的美学体系,建立了西方戏剧的理论基础。而我国,直到明末王骥德的《曲律》的出现,才有“论章法”、“论剧戏”等谈到戏曲的结构理论。而后清初曲家李渔在《闲情偶寄》的“词曲部”有专论结构的七款和辞采的四款,成为系统的理论。虽然王、李“要言不凡”,但和西方对照,我国对于古典戏曲原理的研究,显然是不足的。

李晓同志对于古典戏曲攻研多年，知识面宽，且有一定的综合研究的能力。我在教学中发现他的这个特点，就鼓励他对古典戏曲原理进行总体性的研究，以此作为一种专门的事业。他的研究从结构原理开始，《比较研究：古剧结构原理》便是他获得硕士学位的长篇论文。该论文先经戏曲专家陶雄书面评审，又经陈白尘、程千帆、吴调公、赵瑞蕻、吴新雷五位教授审阅质疑，诸家一致认为这篇论文具有很强的理论意义。

其一，论文对于前人的论点，能够进行重新的研究，汲取前人论点中合理的内核，结合具体作品的分析，而在理论上有所发展，使现代人能够理解和接受。例如分析王骥德所说的编剧“当自炼格始”为两条原则：第一条原则是剧作者的主观意图——“意”——在结构中起主导作用。但这个“意”却很难用“主题思想”来代替它，于是论文提出“基础观念”，并论述其对整体结构的作用，很具有说服力。第二条原则是整体结构由“起”、“接”、“中段敷衍”、“后段收煞”构成。论文在论述结构构成原理中对于“转折”与“高潮”的理论问题作了精辟而独到的阐述，归纳出中国古典戏曲结构四段论的结论。这个结论，不仅对于古典戏曲结构的研究而且对于现代戏曲的创作，都有一定的理论指导意义。又如对李渔“主脑”之说，论文也在理论上提出自己的新观点。论文就《西厢记》的“白马解围”和《琵琶记》的“重婚牛府”两例，说明“主脑”应包括剧作者的主观意图、中心兴趣和整体构思。中心兴趣只有一个，才能在整体构思中，使戏剧动作完全遵循因果律发展。李晓同志对“主脑”的理解，是基本符合戏剧原则的。至于他在第四章里分析一般结构的类型时，采用了数值分析的方法，建立“结构坐标”动作体系，分析了南戏《荆钗记》、

杂剧《西厢记》、传奇《牡丹亭》的结构规律，使悲欢离合的情节发展和人物动作情绪的变化一目了然。尽管这种分析方法对于特殊结构无能为力，但对于一般结构的分析是有其理论依据和独创意义的。

其二，论文虽然广泛使用了西方戏剧术语，也大量引用了西方戏剧专著的论点，但是总的精神是不套用西方理论，只是借鉴，采用了比较研究（comparative）的方法，洋为中用而以中为主，通过分析指出了哪些是适合的，哪些是不适合的。举其要者而言：1.中国古典戏曲结构是点线结合的形态，西方戏剧结构则是团块运动的形态。2.中国古典戏曲和国画一样，用散点透视方法，表现剧情的发展，因而没有压缩性的冲突场面；西方戏剧和西画一样，用焦点透视方法，以压缩性的冲突场面为焦点。3.关于结构类型，西方有锁闭式的（来源于三一律）和开放式的两种。中国古典戏曲则从来没有锁闭式的，只有开放式的一种，而它却又跟西方开放式结构很有差异。这在论文的第三章里，有非常细密的比较，不一一赘述。这样的研究态度是讲科学的、客观的、具备独创性的，而对于孰优孰劣未下断语，正显示出论文的谨慎。

其三，论文对于中国古典戏曲结构的研究能照顾全面，在理论上有总体性。中国古典戏曲题材内容是多种多样的。尽管从最早的南戏起，描写爱情、婚姻和家庭故事的剧本占大多数，因而以生旦对位的全开放脉络式结构成为一般的传统形式，但是随着题材内容的不断扩大，有许多历史剧和英雄故事剧的结构便不能不突破生旦对位的一般形式，而产生了特殊的新结构方法。李晓同志能照顾全面进行总体研究，在分析了一般结构的类型之后，又对特殊的类型也作了专题分析。标举出五

种类型：1.定位式，2.串珠式，3.对比式，4.回顾式，5.缀合式。每个标目都是创设的，然而从它所辟析的具体剧本结构来看，是很确切的。综观全文，取材广泛而扼要，分析细微而深刻，观点鲜明，言之成理。论文能从整体上把握住思辩的统一性，对古典戏曲结构这个特定的专题，既能全面掌握古代作家谋篇布局的类型和方法，持之有故，又能借鉴西方理论，融会贯通，取舍得当，在理论上自成系统。

这是一篇难得的学术论文。

一九八六年三月三十日于南京

导 言

在明清两代古典戏曲理论遗产中,较完整的理论著作,要数明王骥德的《曲律》和清李渔的《闲情偶寄》的部分,另外也有不少零星片段的议论,皆散见于序、跋、眉批、笔记之中,这些也是珍贵的古典剧论。但是,它们大多是偏重于曲律、曲辞和文法、技巧的剧论,而能够从理论上自成系统的,除王、李二说之外,几乎没有。清姚燮的蔚蔚巨著《今乐考证》,也不过是汇编性质的辑录。因此,王、李二说的专著能够引起戏曲研究者的重视。

吴梅先生在《顾曲麈谈》第二章第一节“论作剧法”中,对古典戏曲编剧紧要之点条分为:1.结构宜谨严(包括戒讽刺、立主脑、脱窠臼、密针线、减头绪、均劳逸、酌事实),2.词采宜超妙,3.宾白宜优美等三款,也是根据王、李二说阐述的^①。王季烈先生的《螭庐曲谈》,则局限于昆曲排场和作曲要解。在现代的古典戏曲研究中,对于古典戏曲的结构章法和描写技巧,基本上是从一般叙事文学的角度进行研究的,这就不能把作为“戏剧”的古典戏曲的立体艺术的特征揭示出来。在海外学者的研究中,我读了一些论文,了解到他们研究的范

围，也仍然是在资料考证和作家、作品的分析研究之中，但运用了比较文学的研究方法，开拓了视野。布莱希特的两篇重要的研究中国戏曲的文章^②，详尽地阐述了他对中国戏曲表演艺术的完整的看法，而没有从编剧法的角度提出他的见解。近来讲戏曲编剧法的文章，也有对古典戏曲名著的编剧技巧进行了探讨，但是，他们研究的倾向，则在于现代舞台体制的戏曲编剧法的研究上，即研究“传统戏曲剧本”的编剧技巧。

因此，在古典戏曲研究领域中，为了全面继承古典戏曲艺术遗产和丰富中国戏剧理论，我在导师吴白匋教授的指导下提出了古典戏曲编剧原理的研究这一新的课题，开始了对于古典戏曲编剧原理的总体研究。

从编剧原理的角度研究古典戏曲，首先遇到的是剧本构成的问题。古典戏曲的综合性很大，诸艺术因素在剧本构成中都有所体现，在我的艺术思考中都是不能忽视的。但是，先要解决总体研究中的基础理论问题，这个问题就是古典戏曲的结构原理。在结构研究中，本论文明显少了两个内容，即音乐结构和结构技巧。因为我坚持古典戏曲结构的最大特征，也是一个整一的动作体系，强调了动作和情绪的运动规律，因而把音乐结构和结构技巧的研究暂且分离出来，以便我把运动形态的结构规律阐述清楚。

为什么在我的理论中要强调“情绪”因素呢？现在就让我简略地说一下这个问题。

贝克强调戏剧的要素是“动作与感情”^③，认为动作（Action）是剧本的中心，“感情交流是一切好剧本的公式”。这话没错，余上沅将贝克的Emotion译成“感情”^④，一般也是可以的。但是从作为戏剧（Drama）的要素来研究，贝克

的Emotion还是译为“情绪”为好，这样也就能明了贝克为什么用 Emotion 而不用 feeling 的道理，参照杜国清先生译艾略特的 Emotion and feeling 为“情绪和感受”，就有一个恰当的例证^⑤。Emotion是指喜怒哀乐之情或说是较高尚的情感活动，在生理学和心理学上，“情绪”和“感情”是有区别的。

根据生理学家坎农（Cannon）的“间脑学说”^⑥，情绪（Emotion）的产生必有对象，或是现存的，或是假想的，或是回忆的东西。它的生理过程就是对象刺激“下丘脑”，转换到大脑皮层，就会产生情绪反应。情绪反应包括两个方面：情绪动作和情绪感觉。这两个方面反映了内在感情必须以情绪的形式传递为外在的动作。从生理解剖说，情绪的发生有这样一个传递的层次，但从詹姆士的“情绪说”，从心理分析的角度来研究，情绪的“感觉”和“动作”是下意识地直接伴随发生的。詹姆士说：

我们对于忧愁、恐惧、愤怒和爱等等这些较粗糙的情绪的自然思想方法是，某种事实的心理知觉激起心理的感动，叫做情绪，而心的后面由这种状况引起了身体上的表现。反之，我的学说是，身体的变化直接伴随着这种激动的事实的知识，而我们的同一变化——当它们出现时——的感情是情绪。^⑦

詹姆士对于“情绪”的研究的基础是作为社会的人的情感活动，因此他能从心理反应上把“感情”和“情绪”区分开来。罗素在《心的分析》中也基本同意詹姆士的“情绪说”^⑧。在

古典戏曲中人物的种种情态表现，都伴随着强烈或细微的感情的动作，在戏剧情势中，情绪反应既有内在的感情，即情绪感觉，又有外在的动作，即情绪动作。这两者的结合，便是我们在戏剧中研究的“情绪”。因此，我在研究古典戏曲结构的动作体系时，动作和情绪就成了两个主要的戏剧要素。

对于古典戏曲结构基本原理的研究，古典剧论是我的另一依据，古典剧论有很强的民族性和传统性，尤其是李渔的剧作经验，但我不能满足于此。我要汲取近代、现代的戏剧理论的合理的内核，对古典戏曲编剧原理作一番探索，因此也借鉴了西方戏剧理论技巧。我不套用，而是用了比较文学的研究方法，即使用了新术语，目的也在于探索古典戏曲结构规律。同时，我又采用数值分析的方法，建立“结体坐标”动作体系，用曲线显示古典戏曲结构的规律与特征。这是一种分析的方法，也是一种构思的方法，注意简捷和非形式化。动作曲线的分解、组合的依据，则是剧作者基础观念的主导作用。

我的研究对象是宋元明清传存的戏曲作品，时代长，作品多，我只能选择具有一定代表性的作品，在个体解剖式研究的基础上，然后进行鸟瞰式的纵横方向的总体研究。本论文不涉及清乾嘉之时兴盛的花部戏，那是因为同作为雅部的古典戏曲有不同的风格和格局，可以作为另一课题来研究的。然而，我的研究，希望对于中国现代的戏剧，包括话剧和戏曲，在剧本与舞台的新结构的探索上，能起到某种艺术启迪的作用，或提供了人们所需要的理论依据，那我是十分引以为慰的。

我的论文采用的是结合作品的分析式的文体，因为古典戏曲许多作品，人们不易读到，又是初次作这样探索性的研究，我只能在具体作品分析中总结出一些规律性的东西来。

由于本人学识水平有限，从事这样巨大的研究工程，深感力不从心，论文虽经反复修改，片面性和不当之处肯定不少，祈望学者、专家不吝赐教。

注 释

- ① 见《顾曲麈谈》第100页，商务印书馆，1934年版。
- ② 布莱希特研究中国戏曲的两篇文章是：《中国戏曲表演艺术中的间离方法》，见《戏剧学习》1979年第二期；《论中国人的戏剧》，见《戏剧学习》1982年第一期。
- ③ 见余上沅节译初稿，贝克的《戏剧技巧》第二章，上海戏剧学院戏剧文学系教材。
- ④ 贝克原著第16页为：“Action and Emotion”，见G.P. Baker《Dramatic Technique》，Houghton Mifflin company, USA, 1919。
- ⑤ 见《艾略特文学评论选集》第9页，艾略特《传统与个人的才能》：“你将注意到，这些经验，这些参加触媒变化的元素有两种：即情绪和感受。”杜国清译注，台北田园出版有限公司，1969年版。
- ⑥ 参见朱鹤年《关于情绪问题的研究》一文，发表于中国心理学会生理心理学专业委员会1981年10月《生理心理学》年会论文专辑。
- ⑦⑧ 见罗素《心的分析》第210—211页，商务印书馆，1963年版，李季译。

目 录

序.....吴白匋

导 言..... (1)

第一章 基础观念与整体结构..... (1)

王骥德关于剧本构思的两条原则——基础观念对整体结构的作用——基础观念的变化必然导致结构的相应变化——基础观念在整体构思中的单一性原则——基础观念与李渔的主脑说

第二章 整体结构的构成规律..... (18)

从戏剧动作的统一性来研究结构的构成——桃花扇余韵式的收煞法——古典戏曲结构四段论式——古典戏曲难以构成全剧性结构高潮的辨析——中西戏剧动作在运动形式上的区别

第三章 中西开放式结构的比较研究..... (36)

从结构三因素的结合形式来研究戏剧结构类型——中西开放式结构中主动作与次动作的错综关系——威尼斯商人与荆钗记的时空变换比照——中西开放式结构中舞台时空的结构法则

目 录

第四章 一般结构的类型与分析…………… (63)

古典戏曲结构中情节和人物动作的特点——南戏荆钗记的动作体系（提出结构坐标系的解析法）——杂剧西厢记的动作体系（解析法的规律是分解→组合）——传奇牡丹亭的动作体系（归纳解析的程序）——全开放脉络式结构的特征与规律

第五章 特殊结构的类型与分析…………… (93)

古典戏曲特殊结构的缘由——定位式结构分析（次动作在结构中的特殊作用）——串珠式结构分析（多单元结构的因果联系与冲突焦点）——对比式结构分析（对比技巧转化为结构构成的因素）——回顾式结构分析（主体情节的回顾与情绪动作的结合）——缀合式结构分析（穿插情节附属于结构松弛的主体情节）

结 论…………… (134)

引用剧目索引…………… (137)

剧论术语索引…………… (140)

第一章 基础观念与整体结构

古典戏曲作品同传统叙事文学一样，是表现一段完整的故事和刻画性格人物的。从古典戏曲形成时期的一些早期作品考察，无论是题材内容或表现形式，戏曲受说唱文学的影响远远超过歌舞、百戏。唐有变文，宋有鼓子词和诸宫调等，唱曲中夹以叙事性的说白和故事情节的自身完整，都是为了适应广大群众的欣赏水平和习惯，也直接影响到古典戏曲的表现形式。因此，戏曲表现故事往往从起因原原本本演起，来龙去脉交代清楚，人物在接踵而来的“事件”中写出性格，尤其注重心理刻画的抒情场面。所以，古典戏曲的整体结构包括两大结构因素：情节结构和性格结构。^①情节结构和性格结构，既是整体性的，又是运动性的，两者辩证统一于剧作者的基础观念之中，又依赖于最活跃的统一的戏剧动作，才能构成剧本的整体结构。

明代戏曲理论家王骥德在《曲律》中已经提出结构章法问题，以“工师作室”譬喻，论述编剧如同营造“必先定规式”一样，“亦必先分段数，以何意起，何意接，何意作中段敷衍，何意作后段收煞，整整在目，而后可施结撰。”^②又将

结构称之为“格局”，将剧本构思的过程称之为“炼格”，认为编剧“当自炼格始。”在这里，我们可以发现王骥德关于剧本整体构思的两条原则：

(1) 剧作者的主观意图——“意”——在结构中的主导作用。

(2) 古典戏曲的整体结构由“起”、“接”、“中段敷衍”、“后段收煞”构成。

本章讨论第一条原则。剧作者的“意”贯串全剧，主导全剧结构的构成，它是古典戏曲剧本的“灵魂”，具有很强的主观性和主导性。从创作的实践分析，剧作者的“意”就很难用“主题思想”一词来代替它，因为“主题思想”一词的内涵中带有客观性，主题思想并不是剧作者在作品中直接体现出来的，而是建立在读者或观众对作品中情节的社会意义和人物的社会性的评价的基础上的。不同的读者或观众的评价能力和思想倾向性会对作品的主题思想得出不同的理解，就是剧作者本人对作品的社会意义也会认识片面，尤其是这种认识处于模糊或矛盾的情况下创作的作品。因此，作品的“主题思想”常常会出现与剧作者的主观意图不一致的含义，这就不利于我们从剧作者原始思想和创作意志来研究剧本的构成。在现代戏剧术语中，劳逊的“基础观念”（Root idea）一词包含着剧作者最原始、最根本的主观意图，可以用它来阐发王骥德提出的“意”，因为二者都强调了主观性和主导性。基础观念对整体结构的作用力是巨大的，劳逊说：

隐藏在创作过程中的思维规律要求剧作家以一个基础观念作出发点。他可能没有意识到这个观念；他

可能以为创作冲动来自随便的或无目的的思想，但是无组织的思想不可能导致有组织的活动；无论他的社会观点是如何模糊，它也足以导使他去有意识和有目的地通过意志来表现动作。^③

剧作者在编写剧本的开始，没有意识到自己的基础观念的情况可能会有，但一进入剧本的整体构思，基础观念应该明晰起来，如果基础观念还处在模糊的状态下，那么结构出来的作品就一定会有不统一的动作，必然破坏整体结构。

关汉卿是杰出的戏剧大师，他善于从历史故事和社会现实中提炼作品的题材，他对英雄和平民寄托着自己的社会思想和人民的理想，流传下来的十几部作品，基本上是元代社会的正确反映，具有高度的艺术技巧和积极意义。唯有《玉镜台》却是瑜中之瑕，艺术上没有光采，且思想意义很低，它是以喜剧的形式美化了文人雅士的风流韵事。《玉镜台》的情节基本上依据《世说新语》中“假谲”的记载，关汉卿对老温峤骗娶少女的题材缺少一番在正确思想指导下的加工改造的功夫，对温峤和刘倩英的性格也没有结合当时的社会生活作定向的研究，基础观念是模糊的，由温峤和刘倩英的矛盾构成的基础动作走向结局的动因就不能准确，因此出现了不统一的动作。梁廷杞说：“温峤上场，自〔点绛唇〕接下七曲，只将古今得志不得志两种人辅叙繁衍，与本事没半点关照，徒觉满纸浮词，令人生厌耳。”^④第一折上场七曲，是关汉卿借题对现实的批判文章，离题太远，与温峤的主动作毫不相关，且这样的文章让一个功名运通、富贵乡里的老学士唱出来，很不协调。直到第八曲〔么篇〕才显露出温峤的疏旷之情。又如第三折有两曲是关汉卿批判

现实生活中富豪恶少对妻妾的虚情假意，写出了青年少妇的内心怨忿。其一〔四煞〕：“论长安富贵家，怕青春子弟稀，有多少千金娇艳为妻室。那厮们黄昏鸾凤成双宿，清晓鸳鸯各自飞。那里有半点儿真实意？把你似粪堆般看待，泥土般抛掷。”其二〔三煞〕：“你攒着眉熬夜阑，侧着耳听马嘶，闷心欲睡何曾睡。灯昏锦帐郎何在？香烬金炉人未归，渐渐的成憔悴。还不到一年半载，他可早两妇三妻。”选择的曲子本是很动人的，可是当你联想起书房中温峤调戏少女刘倩英的轻佻行径和自媒自聘的骗局，就会觉得让一个寻看少女脚踪香尘的老学士作这番怜香惜玉之情，不是太滑稽了么？人物的内部动作与外部动作大相径庭。这里非常清楚地暴露了剧作者的思想与人物的性格之间的矛盾，剧作者并没有清醒地把握住自己要在剧本中究竟要表达一种什么思想。是对官场现实的批判？抑或是对妇女命运的同情？是以喜剧格局写悲剧的曲笔？抑或是对畸型婚姻的嘲谑？从剧本的格调和结构分析，都不是。剧作者的基础观念是模糊的，就结构不出好作品来。最突出的问题，就是人物性格的残缺和结构的非逻辑性。刘倩英不在剧本中当主角，她的动作从一开始就处在被动的情势下，她有反抗，但从结局看她的反抗反而不真实，她最后屈从，但中间又缺少一个真实可信的环节。刘倩英是反抗者还是屈从者，很难把握，原因就在于性格结构的不统一。因此，她的遽转，缺少统一的因素。她是关汉卿剧作中唯一的失败的妇女形象。剧本中一个很有戏剧活力的人物丫头梅香被忽视了。她最早看穿温峤的心计，她说：“从来男女不亲授，也不是我把引贼过门胡乱猜。”可惜，她没有被组织进人物关系之中。因为我们探讨的是剧本的构思问题，不妨作一个假定：如果剧作者的基础观念是批判