

XI QU YAN JIU

戲曲研究

文化藝術出版社

42

戲曲研究

XIQU YANJIU

中華書局出版



戏 曲 研 究

第四十二辑

中国艺术研究院戏曲研究所
《戏曲研究》编辑部 编

文化艺术出版社

(京)新登字140号

主 编	颜长珂
副 主 编	安 葵
责任编辑	毛小雨

戏 曲 研 究

第四十二辑

*

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所经销

北京顺义兴华印刷厂印刷

*

开本850×1168毫米1/32 印张 7 字数163,000

1992年9月北京第1版 1992年9月北京第1次印刷

ISBN 7-5039-1093-3/J·179

定 价: 3.35元

目 录

山东戏曲文选

- 古代戏曲结构学综论谭源材 (1)
- 现代戏曲创作的一种走向王殿基 (15)
- 论张彭、王其德创作道路
- 谈〔山东姑娘腔〕纪根垠 (27)
- 刍论评剧聊斋戏的改编王富聪 (40)
- 粉墨青红 纵横于面朱 剑 (53)
- 山东地方戏曲部分脸谱浅析
- 谈山东地方小戏何 丽 (57)
- 柳子戏表演艺术谈马建中 (67)
- 京剧声韵改革商榷李善昌 (76)

戏曲文学

- 元杂剧《薛仁贵衣锦还乡》校读记邓绍基 (84)
- 兼谈作者为“喜时营教坊勾管”和
作品的写作年代问题
- 戏曲剧作的诗歌类结构浅探一 峰 (104)
- 情爱与性爱邓家琪 (122)
- 评《西厢记》和《牡丹亭》
- 追求高尚的戏剧品格王长安 (134)
- 祁彪佳的戏剧观

表演艺术

- 留得梨园一代名谢彬筹 (151)
- 纪念马师曾先生

角色的动机把握 康永啸 (162)

傩文化研究

从云南傩戏谈两类傩戏 金 重 (180)

从“打夜胡”的被误解看傩文化的起源 康保成 (188)

戏曲文献

1912年：上海剧坛的改良新戏 李玉坤整理 (200)

——摘自《丽丽所剧评》

新著评介

为一代文学立传 未 名 (218)

——读《元代文学史》

古代戏曲结构学综论

谭 源 材

—

从文字记载中，古代戏曲结构学的出现较晚。它的形成和发展大致可分为三个阶段：

第一是宋、元时期，为初成阶段。

戏曲发展至宋、元，结构已相当规整。但今存有关结构的学术资料，多属体制、曲调、声韵方面的。如据《东京梦华录》、《都城纪胜》、《梦粱录》等记述，可略知宋杂剧的演出体制：在北宋为“一场两段”，至南宋，“每四或五人为一场”，依次演“艳段”、“正杂剧”（通名两段）和“散段”。涉及元杂剧，有《唱论》概述了十七宫调及其调性色彩；还有《中原音韵》，附《正语作词起例》和《作词十法》。这两本书，对元杂剧结构在曲调和音韵上具有规范作用，对于南戏的创作和发展也有影响。

这时期与戏曲情节结构联系较直接的，是关于“乐府”（散曲）结构的论述。如《中原音韵·作词十法》“造语”中说：“长篇要腰腹饱满，首尾相救。”还有《辍耕录》引述乔吉的见解：“作乐府亦有法，曰‘凤头、猪肚、豹尾’六字是也。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。”

①此说后被引伸到戏曲结构学当中，且不断注入新的解释，成为传统的重要论题。

第二是明代，为发展阶段。

这时期，戏曲经历了一次重大转折：杂剧由盛转衰，南戏由弱而盛。元杂剧一本四折，一人主唱，而南戏、传奇篇幅长，人物事件多，且由多角演唱，在创作上更难把握。于是，结构学应需而发展。其表现为：

一、在音韵研究方面，重点转向南曲曲律和南戏声韵，主要著作有魏良辅的《曲律》、《南词引正》，沈璟的《南九宫谱》、《南词韵选》，王骥德的《曲律》等。

二、在戏曲批评中，涉及结构问题愈来愈多。例如，李贽评《拜月亭》“此记关目极好，……首似散漫，终至奇绝”；批评《琵琶记》某些地方“烦冗可厌”，并提出了“烦简合宜”的要求。吕天成在《曲品》中说《明珠记》“布局运思，是词坛一大将”；《祝发记》“布置安插，段段恰当”；《昙花记》“漫衍乏节奏”等等。他还引述了孙矿的南戏《十要》，其中“要关目好”，“要善敷衍——淡处作得浓，闲处作得热闹”，“要脚色分得匀妥”等都是结构问题。再如玉茗堂批评《焚香记·收兵》总评说：“结构串插，可称传奇家从来第一。”又，《会合》出总评说：“一线索到底，宛转变化，妙不可言。”柳浪馆刊本《紫钗记》总评中说：“元之大家，必胸中先是一大结构，玲珑珑，变变化化，然后下笔，方得一出变幻一出，令观者不可端倪”。这些，其意义都超越了对某戏、某出或某处的批评，已具

① 陶宗仪《南村辍耕录》卷八《作今乐府法》。

有一定的普遍性和理论性。

三、出现了有一定理论高度的成套结构学说。这就是王骥德《曲律》中的结构学说：

1.强调了结构在创作中的重要性。以“造宫室者”，“必先定规式”作比喻，指出“作曲（戏曲）者，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”。（《论章法》）

2.提出了结构的总体要求和基本程序。说：“以全帙为大间架，以每折为折落，以曲白为粉垚，为丹腹。”（《论剧戏》）又说：“有起有止，有开有阖。须先定下间架，立下主意，排下曲调，然后遣句，然后成章；切忌凑插，切忌将就。务如常山之蛇，首尾相应；又如鲛人之锦，不着一丝纛纛。”（《论套数》）

3.对剧本情节结构提出了七点具体要求：（1）“勿落套”；（2）“勿不经”；（3）“勿太蔓，蔓则局懈而优人多删削”；（4）“勿太促，促则气迫而节奏不畅达”；（5）“毋令一人无着落”；（6）“毋令一折不照应”；（7）“审轻重”，即“传中紧要处，须重著精神，极力发挥使透……若无紧要处只管敷衍，又多惹人厌憎”。所谓“传中紧要处”，即他举例所说的不宜“草草放过”的“大头脑”。（《论剧戏》）

第三是清代，为成熟阶段。

一方面由于上阶段积聚了飞跃的势头；另一方面由于明末戏曲一度出现颓势，内容多陈腐，形式也落俗套，清初有识之士为矫时弊，重振剧坛雄风，结合创作加强了理论研究，于是，古代戏曲结构学便日趋成熟。

当时在结构学上有创见者甚多，如金圣叹、丁耀亢、洪昇及评论《长生殿》的吴人、孔尚任等。而成就最大的是李渔。他的

结构学说主要集中在《闲情偶寄·词曲部》的《结构第一》和《格局第六》两章，包括每章一引子和《戒讽刺》、《立主脑》、《脱窠臼》、《密针线》、《减头绪》、《戒荒唐》、《审虚实》、《家门》、《冲场》、《出脚色》、《小收煞》、《大收煞》共12款。此外，还散见于他的其他著述。李渔的戏曲学是他实践经验的结晶，也溶合了前人和同时代人的许多成果，所以自成体系。而在这体系中，结构学占据首要位置。

二

以李渔的结构学说为重点，联系前后学者的见解，概括成熟阶段的古代戏曲结构学的基本内容，大致可归纳为以下几个方面：

一、结构的重要性。

这方面，李渔承袭前人特别是王骥德的见解，作了深刻的、重点的阐述。首先，他在《闲情偶寄·词曲部》中，声明自己论戏曲，不同别人那样“首重音律”，而是“独先结构”。把结构列为第一章，放在词采、音律、宾白、科诨之前，最后还以格局作结。实际上把结构之外的艺术因素都囊括到广义的结构范畴当中，把结构因素提到了统领全局的位置。

其次，论及戏曲创作，他指出：“至于‘结构’二字，则在引商刻羽之先，拈韵抽毫之始。如造物之赋形，当其精血初凝，胞胎未就，先为制定全形，使点血而具五官百骸之势。倘先无成局，而由顶及踵，逐段滋生，则一人之身，当有无数断续之痕，而血气为之中阻矣。”他还针对时弊谈到：“尝读时髦所撰，惜其惨淡经营，用心良苦，而不得被管弦、副优孟者，非审音协律之难，而结构全部规模之未善也。”

二、情节选择与提炼。

这是结构中之先行。这方面，主要要求有两点：尚奇和虚构。

尚奇。这一美学观点，在李渔和孔尚任的论著中特别鲜明。李渔在《脱窠臼》中提出了“非奇不传”之说，指出：新奇，是“天下事物之美称”，“古人呼剧本为传奇者，因其事甚奇特，未经人见而传之，是以得名”。他认为，“有奇事方有奇文”，“欲为此剧，先问古今院本中曾有此等情节与否”，特别是作为“主脑”的“一人一事”，必须“果然奇特”。

孔尚任不仅说“事不奇则不传”，而且认为事物的新奇，不能只看表面，而应看其意蕴。如“桃花扇”，不过是妓女之物，似乎“不足道”；但它系着“南朝兴亡”，所以是“不奇而奇”、“新奇可传”。^①

李渔还在《戒荒唐》中把新奇与荒唐怪诞划清界限，主张写“人情物理”。他认为，“人情物理”和对事物的认识都是发展变化的，不仅前人未见之事可写，即使是前人已见之事，“若能设身处地，伐隐攻微”，也可写出新奇的作品。主张通过对题材的深入观察分析和加工提炼，使之成为适合戏剧需要的新奇情节。

虚构。李渔认为，“传奇无实，大半皆寓言”，写人物的事件，“不必尽有”，凡属“应有”之事，皆可“悉取而加之”。这观点，符合艺术的特征和规律。至于说写古人往事“必本于载籍，班班可考”，话虽有些偏颇，但从接受者考虑，有慎重的一面。这一点，孔尚任说得比较科学。他在《桃花扇·凡例》中说：“朝政得失，文人聚散，皆确考时地，全无假借。至于儿女

^① 孔尚任《桃花扇》的《小识》及《本末》。

钟情，宾客解嘲，虽稍有点染，亦非乌有子虚之比。”其实，《桃花扇》对侯李爱情的铺排和描写，决非“稍有点染”，而是大胆虚构，大笔重抹。所以，对他这段话，联系作品思考，可以这样理解：涉及社会、政治的大关节要可考，至于爱情及其他细节则可虚构，但不能凭空捏造，而应有一定的生活依据。

三、结构的统一性。

这方面，基本要求有三点：确立主脑，繁简合宜，一线到底。

立主脑。这是李渔发展王骥德“审轻重”之说而创立的。他说的“主脑”，比王骥德说的“大头脑”更具体、更明确，是指中心事件，即能体现“立言本意”、对剧情的联结和发展起决定性作用的“一人一事”。如《琵琶记》之“重婚牛府”，《西厢记》之“白马解围”；“其余枝节，皆从此一事而生”。一本戏，若比作一串珠，它是串珠之线；若比作一座屋，它便是架屋之梁。立主脑的作用是使全剧血脉贯通，骨架结实，不零散，不塌架，成为有机的统一体。

繁简合宜。自李贽提出后，许多作家、学者都很重视。清初丁耀亢在《啸台偶著词例》中说作剧有“三难”，第一就是“布局，繁简合宜难”。李渔更作了深入的阐发，在倡导“立主脑”的同时，提出“减头猪”，以求突出重点，“文情专一”。

一线到底。这是结构统一的主要标志。李渔说：“头绪繁多，传奇之大病也。《荆》、《刘》、《拜》、《杀》之得传于后，止为一线到底，并无旁见侧出之情。”这也是为接受者的需要，使“三尺童子观演此剧，皆能了了于心，便便于口”。所以要求作剧者“以‘头绪忌繁’四字刻刻关心”，做到“思路不分，文情专一”，写出戏来“如孤桐劲竹，直上无枝”。这里说的“一线”，

正如余秋雨说的,“是指主线”^①。“一线到底”包括两层意思:一是要明确主线,“其余枝节”、“无限情由”,都要围绕主线展开;二是主线与其他线索(副线,次副线)不同,必须贯串到底。

四、结构的严密性。

这是情节内部连接的原则。李渔在《密针线》中指出:“编戏有如缝衣,其初则以完全者剪碎,其后又以剪碎者凑成。剪碎易,凑成难。凑成之工,全在针线紧密;一节偶疏,全篇之破绽出矣。每编一折,必须前顾数折,后顾数折。顾前者,欲其照映;顾后者,便于埋伏。照映、埋伏,不止照映一人,埋伏一事,凡是剧中有名之人,关涉之事,与前此、后此所说之话,节节俱要想到。”从密针线的必要性到使之紧密的方法,讲得十分具体。

更可贵的是,李渔通过对《琵琶记》的分析,说明了人物性格、人物的思想感情,是情节内在连接的依据。他说:“如《中秋赏月》一折,同一月也,出于牛氏之口者,言言欢悦;出于伯喈之口者,字字凄凉。一座两情,两情一事,此其针线之最密者。”

同时,李渔还注意到全剧精神的贯串,提出剧情发展不能“有断续痕”。说:“所谓无断续痕者,非止一出接一出,一人顶一人,务使承上接下,血脉相连,即于情事截然不相关之处,亦有连环细笋伏于其中,看到后来方知其妙,如藕于未切之时,先长暗丝以待;丝于络成之后,才知作茧之精。”

结构之精密,往往表现在内容与形式的巧妙结合当中,所以选择和提炼贯串的事物和动作情节,有着至关重要的作用。洪昇写《长生殿》,三易其稿,最后确定表现“帝王家罕有”的“钟

^① 余秋雨《戏剧理论史稿》第316页。

情”，采用“专写钗合（盒）情缘”的情节结构，因而取得了成功（《长生殿·例言》）。吴人在评该剧《重圆》出时说：“钗盒自定情后凡八见：翠阁交收，固宠也；马嵬殉葬，志恨也；墓门夜玩，写怨也；仙山携带，守情也；璇宫呈示，求缘也；道士寄将，征信也；至此重圆结案。大抵此剧以钗盒为经，盟言为纬，而借织女之机以织成之。呜呼，巧矣！”的确如此，通过贯串道具，巧妙组织情节，使得天衣无缝，结构严谨，是一种可行的艺术方法。

五、情节的曲折性。

冯梦龙说，“传奇情节恶其直遂”（《永团圆》眉批）；丁耀亢说，“要曲折：有全部中之曲，有一出中之曲，有一曲中之曲，有一句中之曲”（《啸台偶著词例》“七要”）；孔尚任说得更精彩：“排场有起伏转折，俱独辟境界，突如而来，倏然而去，令观者不能预拟其局面。”（《桃花扇凡例》）

李渔不仅说明了曲折性是增强戏剧效果的必要，而且指出了把握它的原则，要求“既出寻常视听之外，又在人情物理之中”（《香草亭序》）。

六、结构手法的多样性。

从大的范围上说，结构的各项要求都包含着手法。如统一性，其中要有统一之法；曲折性，其中要有曲折之法。但一般讲结构手法，是指一些具体处理办法。在古代戏曲结构学中，这些手法可分两类：一是法则性的，如虚实相生、冷热相剂、浓淡相调、疏密相间、首尾相应、前后照映等等。它们是处理对应情节或对立因素的原则，受到民族审美习惯的制约，是结构美的要求。二是技巧性的，如金圣叹评《西厢记》时说的“狮子滚球”法——擒住一处，将笔四面盘旋的写法；“烘云托月”法——用衬托写

人物之法；孔尚任自评《桃花扇》时说的“对峙法”——人物、场景、情节等两处对应使用之法，等等，不胜枚举。这些手法，属于艺术个性创造，要根据人物情节的需要灵活运用，不宜生搬硬套。李渔是最注重手法研究的，但他也反对“泥古拘方”和“执死法为文”。

七、结构的完整性。

戏曲结构的完整性有其传统的、丰富的内涵，按李渔的说法，是“结构全部规模”之完善。因此，除了上述统一性、严密性等内容外，古人论述到的至少还有两个重要问题，即头腹尾问题和大团圆结局问题。

戏要有头有尾有身子才算完整，这是戏曲传统的美学观念。至于头腹尾的要求。上文曾说过，元代乔吉论“乐府”有“凤头、猪肚、豹尾”之说，后被引伸到戏曲结构当中。在这方面，李渔也是一个有创造性的继承者。他在《闲情偶寄·词曲部》的《结构第一》中论述的主要是戏腹的问题，而在《格局第六》中重点谈的则是头和尾的问题。他认为戏的开头（《家门》、《冲场》）要“机锋锐利，一往而前”，“寥寥数语……蕴酿全部精神”；“传中有名脚色不宜出之太迟”；戏的“上半部之末出”（小收煞），“宜紧忌宽，宜热忌冷”，要“令人揣摩下文，不知此事如何结果”；戏的结尾（大收煞）要“无包括之痕，而有团圆之趣”。他以作文为比喻：“开卷之初，当以奇句夺目，使之一见而惊，不敢弃去，此一法也；终篇之际，当以媚语摄魂，使之执卷留连，若难遽别，此一法也。收场一出，即勾魂摄魄之具，使人看过数日，而犹觉声音在耳，情形在目者，全亏此出撒娇，作临去秋波那一转也。”这些见解，既与“起要美丽，中要浩荡，结要响亮”精神一致，又结合戏曲特点作了深入的阐发。

大团圆结局，是戏曲结尾的传统程式。到了清初，对它的认识有了新的飞跃。首先是李渔有两点新的发展：一是认为终场时“生旦合为夫妇，外与老旦非充父母即作翁姑”，这虽是“常格”，“然遇情事变更，势难仍旧，不得不通融兑换而用之，诸如此类，皆其可仍可改，听人为政者也。”二是不管是仍是改，都要“到底不懈”，不能只求“欢笑一场”，而必须“突起波澜”，使之“七情俱备”，“有团圆之趣”。

其次，孔尚任对结局的认识和处理都有了突破性进展。他让候朝宗与李香君会合后各自入道，把《桃花扇》写成悲剧结局。他认为这是合情合理的。他说：“离合之情，兴亡之感，融合一处，细细归结。最散最整，最幻最实，最曲迂最直截。此灵山一会，是人天大道场。而观者必使生旦同堂拜舞乃为团圆，何其小家子样也？”（《入道》出总评）他对顾彩所改的《南桃花扇》“令生旦当场团圆”很不满意（《桃花扇本末》）。还在末出《余韵》的评语中说：“桃花扇曲尽矣，桃花扇意不尽也”；“乾坤寂然矣，而秋波再转，余韵铿锵”。其意义不在《桃花扇》结局是否尽然妥善，而在于认识上冲破了“必使生旦同堂拜舞乃为团圆”的“小家子样”观念，对戏曲结构的完整性在理论上充实了新的内容。

三

从前面的概述中可以看出，初期的戏曲结构学以音律、声韵为主要研究对象，直至明中叶的王骥德还把“排下曲调”摆在“遣句”、“成章”之前的结构过程当中。而另一方面，自元末开始，对剧情结构的研究愈来愈突出。王骥德的结构学说，重点

也在剧情结构方面。到了清初，特别是李渔，结构的观念已明确地规定为对人物情节的安排处理过程，音律问题已作为独立的艺术因素放在结构问题之外进行研究。戏曲结构学的这种发展情况，对于戏曲发展客观规律的反映有其正确的一方面，也有其偏颇的一方面。

先说其正确的一方面。戏曲虽以音乐为中心综合其他艺术发展而成，但这种综合的源头非常久远。从原始社会开始即与诗歌、舞蹈相混合，后来在综合发展的长河中，逐渐出现了以诗歌为主体、能用之表演故事的形式。只有到这个时候，才能形成真正意义上的戏曲。正如《中国戏曲通论》所指出的：“从诗歌、音乐、舞蹈与戏曲形态的关系来看，戏曲实际上是一种有规范的歌舞型戏剧体诗。”（第147页）就是说，当音乐与诗歌、舞蹈等综合而发展成为真正的戏曲之时，他们各自都起了质的变化，都失去了原来的独立品格，而变成了戏剧的从属。因此，在戏曲的总体结构中，戏剧结构处于主导地位、音乐结构处于从属和辅助的地位。以此观点来看古代戏曲结构学的发展轨迹，它是逐步向本体深入，最后抓住了主导方面，阐发出系统的戏剧结构方面的学说。所以，综合看来，古代戏曲结构学的基本精神是科学的、正确的。

再说其偏颇的一方面。戏曲的总体结构实际上是戏剧结构与音乐结构的矛盾统一体。而在戏曲形成之初，音乐结构的制约力还是相当大的。如元杂剧一本四折，每折一宫调，一韵到底，一角主唱，剧情再丰富、再曲折，都得在这个比较固定的框架内表现。所以，在结构过程中，寻宫数调、选声布韵是必不可少的程序。南戏和明清传奇，虽是出数不限，多角轮唱，结构比较自由，但它仍属套曲分出体制，排曲布韵依然是重要工程。所以，