
张继年 著

古典戏曲编剧六论

· 中央戏剧学院戏剧艺术丛书 ·

古典戏曲编剧六论

祝肇年 著

中国戏剧出版社

内 容 说 明

作者从戏曲艺术特征和音韵等六个方面，细致而深入地探索古典戏曲编剧的规律与技巧，总结前人的创作经验与教训，给今天的戏曲作者以借鉴。

全书分为六论，前三论侧重介绍戏曲基础知识，后三论侧重写作技巧，都是戏曲编剧必备的基础知识和必须掌握的基本功。论在于古调，意在于继承，旨在于出新。

在论述古典戏曲编剧的同时，也阐发古人论剧的真知灼见。以中国的戏曲理论阐释中国戏曲的编剧规律，这在戏曲研究中还是一个新的领域。

责任编辑：范 溶

古典戏曲编剧六论

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 市 彩 虹 印 刷 厂 印 刷

字数240,000 开本850×1168毫米 $\frac{1}{32}$ 印张11 $\frac{1}{2}$ 插页2

1986年2月北京第1版 1986年2月北京第1次印刷
印数 1—2,800 册

书号8069·806

定价 2.50 元

序

我不是戏曲作者，对编剧是外行。前几年因为我们戏剧文学系的学生要求听戏曲编剧课，没有老师，就把我给推了上去。外行充“内行”，总觉着心虚、脸红。怕讲完了落一个“嗤”！

为应付讲课，就要从编剧角度来阅读和分析一些剧本。找找其中的编剧“道理”。我原来是“中国戏剧史”教员，所以我的阅读范围就自然地侧重于古典戏曲剧作。经过一番探索、琢磨，从“古董”中品尝到一点滋味。觉得它们的写作经验，有许多值得我们今天的戏曲作者借鉴。那些令人一唱三叹的名剧，它们的艺术魅力惊人，这决不是偶然的，在编剧方面都有其独到之处。可是没有引起我们的足够重视。有些编剧技巧，简直拿来就能用。而我们的作者还在不断地摸索。还有些古人的失败经验、教训，我们又不不断重复着。这使我认识到继承前人创作的成功经验，提高我们当前的剧作水平是非常必要的。尤其是讲到编剧，经常是由现代名家用自己的成功经验现身说法。重视自己的经验是主要的，但若忽视前人的经验，也会事倍而功半。为此我的讲授题目就确定为“古典戏曲编剧”。这一方面因为我自己既不会编剧，没有成功“经验”可谈；另外也由于古典戏曲编剧是一个新的领域，值得探索。总结前人的经验，古为今用，也是必不可少的。

我还感到许多青年作者，对古典戏曲缺乏必要的基础知识，甚至连平仄字也不知道，他们对戏曲要讲究“音韵”感到很惊讶，认为只要押韵就行了。怎么还有那么多“学问”呢？讲到结构，他们以为戏曲和话剧的结构不是一样吗？讲到曲牌，他们认为限制太严，废除算了。这就让我明白了一个道理：原来我们戏曲剧作水平长期提不高，确是存在着一些实际障碍，不真正克服这些障碍，光对着他们喊提高，那是徒劳的。于是就产生一种古怪现象，戏曲剧本越写越简单，越写越容易，什么格律也不要，什么技巧也没有。古人为一个字的平仄而焦思苦虑，那就成了“傻子”了。明代徐文长说：“南易制，罕妙曲；北难制，乃有佳者”（《南词叙录》），先不说他对南戏和北杂剧的评价是否正确，至少他说明艺术创作是不能走轻便之途的，北曲有那么严密的格律限制，却产生雄视一代的佳作，又是为什么呢？的确，生活变了，古律不适于今，但废古律必有今律代之。无律之戏是没有的，有律即有限制，即多一重写作的困难。然而，难中寓巧，无难也就无巧。因为某种格律的限制，它本身也是一种表现手段，例如曲牌的格式是一种限制，七、十字句的格式也同样是限制。但作者正是借助这种规范化的唱词格式来施展语言之巧，描画人物的。无此限制，即无戏曲特有的表现手段。您的确是“自由”了，一点限制也没有了，但您的生花之笔大约也就报废了。可见戏曲作者必须具有戏曲编剧的基础知识和基本功。说得明白点，没有，就不能从事编剧，正如不会戏曲表演的程式动作，就不能上台演戏一样。您要硬演，观众就硬给您喊“倒好”，那没办法。基于此，我选出六个题目，都是戏曲编剧必备的基础知识和必须掌握的基本功。当然不是全

部。

过去一谈基础知识，一谈技巧，斥责之声就会哄然而起：你不要思想性！你不要生活！你在搞艺术至上！你复古！你……。我敢发誓，我写这书可绝对没这个意思。我只是纳闷儿，关汉卿光有思想和生活，他能写出《窦娥冤》来吗？为什么非要把知识、技巧和思想、生活对立起来呢？为什么卫星一上天，红旗非要落地不可呢？我们让卫星和红旗都上天不行吗？为此之故，我才侧重于知识和技巧写了“六论”，目的是让思想和生活鼓起艺术的双翅，翱翔起飞。论偏于古调：意重于继承；旨则在于出新。

既然是论古典戏曲编剧，剧例就以古典剧作为主，兼及近代地方戏曲剧作。不能太生僻，否则我说得天花乱坠，别人没看过，知道是真是假？所以我尽量选择熟戏，而且还要选择典范性的名剧，这样才有代表性。同时，为读者检看原剧方便，选例尽量注意容易在书店或图书馆找到的剧作。为此，所选主要剧例是如下几部古典名剧：《西厢记》、《窦娥冤》、《琵琶记》、《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》。兼及其它元代杂剧和明清传奇。除有单行本外，可参看顾肇仓选注的《元人杂剧选》。明代戏剧参看《六十种曲》。所举一部分地方戏曲剧例，参看第一届全国戏曲观摩演出大会的上演剧本（有人民文学出版社出版的《戏曲剧本选集》。可资查找）。我的设想如此，但也很难尽如人意。还是有少量“冷戏”的。

中国古典戏曲理论有许多精辟之见，是宝贵的戏曲遗产。我想在谈古典戏曲编剧的同时，也阐发一下古人论剧的真知灼见。以中国的戏曲理论来阐释中国戏曲的编剧规律，可以对症

下药，更切实际。这方面，我是以明代王骥德的《曲律》和清代李渔的《闲情偶寄》为主要依据的。兼及其它曲论、眉批、诗论等。我意是在继承古典戏曲编剧经验的同时，也借鉴一下古典戏曲理论遗产，这对我们认识中国戏曲艺术特点是有必要的。我不拒绝吃洋药，但这里着重介绍的是中药，意思不是说只有中药才能治病。关于曲论，所举各例，可参看《中国古典戏曲论著集成》一书。

这六论的篇幅是不一样的，前三论：戏曲形式特点、声韵、体式，是侧重介绍有关戏曲基础知识的，篇幅较短。后三论，宾白、结构、唱词，是侧重写作技巧的，因它和戏曲编剧的关系更为直接，所以篇幅较长。六论中把形式特点和声韵放在前面，是因为只有先明其特点，才能知道为什么戏曲在文学上有那么多“格律”，这些“格律”是和它演出形式的“程式性”相适应的。把声韵作为第二论，是因为以下四论经常涉及声韵问题，不首先“明声韵”，下面就比较难读。这是我对篇章安排的一个设想。

戏曲正在面临一个新的时代检验，它必须改革、出新，否则就会被时代所弃。但出新要有条件、要有根基。离开传统的出新，是生造，不是出新。生造易；出新难。出新是从旧的躯体中蜕变而出，不是凭空而降。孙悟空是从石头里蹦出来的，石头就是它的母体。没有生身之母的东西是没有的，离开生身之母是长不大的。要出新就要了解传统是什么？知道哪些已然僵死；哪些还有生命力？在这个基础上才能谈到变革。正因戏曲的变革已是大势所趋，才愈显出了解传统的重要意义。它不应该是变革的绊脚石，而是腾跃的基地。这是我写“六论”的初

衷。这里涉及许多复杂的理论问题，不是我的水平所能驾驭的，必有错误，聊为引玉之砖，恳祈专家指正。

作 者

1984. 8

目 录

序	(1)
---------	-------

一 论 戏曲艺术特征	(1)
------------------	-------

一 写 意	(1)
-------------	-------

二 程 式	(5)
-------------	-------

三 程式的形成	(11)
---------------	--------

四 程式与写意的关系	(15)
------------------	--------

五 余 论	(20)
-------------	--------

二 论 音韵	(24)
--------------	--------

一 戏曲要讲究音韵	(24)
-----------------	--------

(一) 音韵美	(24)
---------------	--------

(二) 明音韵、辨四声、分平仄	(26)
-----------------------	--------

二 音韵学的发展概貌	(28)
------------------	--------

(一) 概 貌	(29)
---------------	--------

(二) 周德清的《中原音韵》	(31)
----------------------	--------

(三) 十三道辙	(37)
----------------	--------

三 发挥音韵的艺术表现力	(40)
--------------------	--------

(一) 声响嘹亮	(40)
----------------	--------

(二) 韵响谐和	(42)
----------------	--------

(三) 字调铿锵	(52)
----------------	--------

四 结 语	(58)
三 论 唱词体式	(59)
一 小 议	(59)
二 从散曲到戏曲	(61)
(一) 曲 牌	(61)
(二) 词曲之别	(64)
1 名同实异	(65)
2 押韵方式	(66)
3 有无衬字	(68)
4 雅俗之别	(69)
5 风格之别	(71)
(三) 曲的規制	(73)
1 定 调	(73)
2 定 曲	(75)
3 定 句	(76)
4 定 字	(77)
5 定 声	(77)
(四) 散 曲	(80)
1 小 令	(80)
2 套 曲	(81)
(五) 戏 曲	(83)
(六) 曲体探新	(85)
1 不要废除曲牌	(85)
2 继承牌调谐情的优良传统	(88)

3 注意形式的丰富多样	(93)
4 发挥衬字之妙	(98)
5 利弊相依	(103)
三 七、十字句	(104)
(一) 来 源	(104)
(二) 七、十字句的规制	(106)
1 七字句	(106)
2 十字句	(110)
3 其 它	(111)
(三) 七、十字句探新	(113)
1 继承自由活泼的传统	(113)
2 板腔体也要讲究衬字	(115)
3 吸收曲牌之长	(117)
4 突破方框框	(118)
(四) 各取其长, 各保其性	(120)
四 论 结 构	(122)
一 戏曲结构的特点	(122)
二 情节的编排	(126)
三 着眼全局	(136)
四 全局和局部的关系	(139)
五 高 潮	(143)
(一) 布置高潮	(144)
(二) 突现高潮	(145)
(三) 蓄 势	(149)

六 完整性——有机的整体·····	(162)
七 按戏曲结构特点写戏·····	(170)
(一) 撷取情节·····	(171)
(二) 故事性·····	(174)
(三) 戏剧性·····	(177)
(四) 推进矛盾·····	(180)
(五) 塑造人物·····	(185)
八 余 话·····	(190)
 五 论 宾白·····	(192)
一 不要重曲轻白·····	(192)
二 宾白的功能·····	(194)
(一) 宾白是叙事的手段和联接 曲文的纽带·····	(195)
(二) 宾白是刻画性格的手段·····	(200)
三 科 诨·····	(210)
四 曲白相生·····	(224)
五 宾白的韵响·····	(232)
六 宾白的类别·····	(246)
(一) 独 白·····	(257)
(二) 对 白·····	(257)
(三) 旁 白·····	(258)
(四) 分 白·····	(258)
(五) 重 白·····	(258)
(六) 同 白·····	(259)

(七) 内 白	(261)
(八) 夹 白	(261)
六 论 曲 词	(268)
一 小 议	(268)
二 风 格	(270)
三 情 境	(274)
(一) 情景交融	(274)
(二) 以乐景写哀	(281)
(三) 以哀景写乐	(286)
(四) 诗情画意	(291)
四 逼 肖	(295)
五 情 词	(300)
(一) 真	(301)
(二) 深	(307)
(三) 透	(311)
六 动作性	(314)
七 口语化	(320)
八 巧 体	(326)
(一) 双 声	(327)
(二) 叠 韵	(328)
(三) 叠 字	(330)
(四) 顶 针	(335)
(五) 回 文	(338)
(六) 其 它	(343)

九 曲 病	(346)
(一) 书生语	(346)
(二) 方 语	(346)
(三) 双声叠韵语	(347)
(四) 蹈 袭	(347)
(五) 重 字	(350)

一 论 戏 曲 艺 术 特 征

戏曲是一种通过舞台形象的美感力量，发挥教育和陶冶性情作用的艺术“工具”。戏曲编剧首先要认清这个“工具”的特性是什么？运用起来才能得心应手。古人说：“工欲善其事，必先利其器”，连“器”是什么还没认清，就谈不上“利”，更无“善”可言。有些戏曲剧本，抹去唱词就成了话剧，抹去对白又成了快板；还有的剧本，虽象戏曲，但只能躺在桌子上，不能立在舞台上；还有，虽能立在舞台上，却不能发挥演唱特长，缺乏舞台光彩。这些都和作者未能认清戏曲这个“工具”的特性有关。不能“利其器”，也就不能“善其事”了。所以戏曲编剧，首先应该了解戏曲艺术特征。

一 写 意

前时，偶然看到一幅写意梅花，笔势纵横，墨色淋漓，令人神往。可是仔细一想，梅花的干没有黑色的，更没有黑花，为什么能给人真实感呢？这大约就是写意之妙吧。

固然，梅无黑花，但其苍劲之势，跃跃生气，却是我们从生活的真梅中可以感受到的，一经画家的笔墨强调和提炼，就

显得龙盘凤舞，气势盎然，较之生活中的真梅，令人见之愈真，感之愈切。人们在获得真实感的同时，也就取其神而遗其色了。曾见题画诗：“写得真来便不真，不如约略写风神”，颇能揭示出写意的神髓。

画理和戏理可以相通。不过“写意”这个词儿在绘画中是与“工笔”相对待的，用于戏曲则通常与“写实”相对待。在这个意义上，可以说中国戏曲是一种“写意”的舞台艺术，它不是“写实”的，甚至它排斥物象的实貌。对此争议甚多，我讲我的看法。

戏曲把无限丰富的生活内容凝炼成为极其有限的舞台形象，使它远离了生活的实貌，却成为生活特征的结晶。它给人比生活更为鲜明的真实感。一叶知秋，这是中国戏曲内在的美学规律。

按照戏曲的要求，“实象”不真，真在“意象”之中，戏曲是借意显实的。举凡剧作、音乐、表演、舞美，无不如此，无不是在写意中间蕴含着生活的真实。仅从面部化妆看，如花脸中的“碎脸”，象个花鸡蛋；马武的胡子是红的；窦尔墩的脸是蓝的；青面虎的脸勾“绿云鬓”，插“红耳毛”，穿绿花褶子、红彩裤。红绿相映，漂亮极了，可是在生活现实中谁也没见过那副面容。因为它能象征性格特征，于是就成为戏曲造型特有的一种“意象”，也就是写意的形象，而非“实象”，观众决不会说“他不象人”。由于“意象”是从“实象”来的。它是“实象”的高度提炼与夸张，所以戏曲的真实和美感是在“意象”之中的。若用写实的观点要求戏曲，那就不得了：《探母》中的公主怎么抱个假娃娃？是游戏吗？其实观众明知是假，但它象征夫妻和美之

“意”却是真的，真在意中。非要弄个呱呱叫的真娃娃上场，可谓真实之极，但却有真无意，无意也就无真。

还不仅如此，许多生活内容，戏曲并不赋与舞台形象，它们是在观众对“意象”的联想中展露出来的。“目见”极少，“想见”极多。戏曲就是在这种虚与实的统一中显现出一幅幅的生活图画，以自己的特殊面貌，令人击节叹赏。

戏曲是综合艺术，它是通过演员的表演将各种艺术因素综合成为戏剧整体的，所以表演的写意性，决定戏曲的各个组成部分都必须在不同程度上具有相应的写意色彩，否则艺术上就不统一。那么认识戏曲表演的写意性，对了解整个戏曲艺术的写意特征，就具有关键意义。下面就着重从这方面试为探讨。

所谓写意之“意”，不是单指抽象的精神，它是一种高于生活的形神兼备的形象，而生活真实却寓意其中。它和话剧的写实形象相比，都是植根于生活的，只不过它离生活更远而已。如以桨代船，为什么可以代呢？因为桨和船是有必然联系的；船和水又有必然联系，人们见桨思船，由船及水，所以桨就成为船和水的寓意之物，而真船真水就成为观众联想中的虚拟形象。同样道理，演员的划桨动作，可以使人联想船行水上的景况，那么划桨就成为行船的写意动作，因为在划桨动作中寓有行船之意，戏曲谓之“虚拟动作”。想象比目视往往还要显得丰富真实。凡以鞭代马、上楼下楼、开门关门、入室入室等，皆属虚拟。这是戏曲写意的一种手法。

如果认为戏曲表演只限于虚拟动作才是写意，那是很大的误解。实际上戏曲的一切动作都带有不同程度的虚拟性，正因如此，才构成戏曲整体的写意特征。《长坂坡》中曹八将围困赵