

JINGJU LIUPAI DE
CHUANCHENG YU CHUANGXIN

傅谨◎主编

京剧流派的 传承与创新 (下)

第七届京剧学国际学术研讨会论文集

中国戏剧出版社
CHINA THEATRE PRESS

京剧流派的传承与创新

第七届京剧学国际学术研讨会论文集（下）

傅谨 主编

中国戏剧出版社
CHINA THEATRE PRESS

目 录

三、京剧在海外

《活人大戏》谈编剧的窍门初步梳理 陆大伟 / 003

夏威夷大学英语京剧的梅派艺术特点 魏莉莎 马 妍 / 022

4月14日(周日)苏联对外文化交流协会座谈会:

发言者与发言内容的种种谜团 李 湛 / 030

滨文库和滨一卫的京剧研究 李莉薇 / 071

虽是路过 不可忽略

——梅兰芳1930年访日考论 李小红 / 088

《赵氏孤儿》的流播和影响 周传家 / 102

二十世纪中国戏曲外译与传播 董 单 / 117

2015年中国戏曲艺术海外传播的回顾与思考 董新颖 / 132

四、其他

为上海京剧先贤伍月华先生立传

——兼谈上海伶界联合会历史及其珍档的文献价值 邱国明 / 143

略论中国戏曲的传神体系 张伯昭 / 157

吴小如先生的京剧老唱片收藏与研究

——兼论戏曲唱片文献学的构建和范畴 谷曙光 / 167

围绕着“京剧学的学术基础”进行探问

——评《梨园文献与优伶演剧——京剧昆曲
文献史料考证》 李元皓 / 182

齐如山京剧史料学研究评议 吴新苗 / 195

百舍斋藏书与齐如山的剧学思想 杨秋红 / 211

黄裳先生笔下的京剧名伶 张一帆 / 239

皮黄合流——论安庆弹腔声腔的形成与发展 陈继华 / 246

论汉调在京剧初始阶段的特殊贡献 黄李娜 / 264

“乱弹”时期丑行艺术的发展对京剧形成的促进作用 赵兴红 / 277

丑角表演的综合性奠定戏曲体制成熟的基础 焦敬阁 / 297

海派布景公司考略

——兼论民国时期现代化布景制作机构衍变 贤骥清 / 310

赴台上海京班商业演出的剧目策略(1908—1937) 简贵灯 / 326

“劈纺”、女演员的兴起与京剧性别表演 刘思远 / 341

从《大公报》看清末京津地区的戏曲改良活动 李菁 / 352

新中国头十七年戏曲实践与政策探索(1949—1966) 阙艳华 / 372

论汪曾祺京剧创作的艺术特质 王征 李青 / 391

传统戏曲衣箱规制在数码技术时代如何传承 曹林 / 403

体育和京剧的互文叙事:身体书写、修辞关系和文化生成 陈志生 / 409

新程式化

——基于《知青》《智取威虎山》《赵氏孤儿》
三个文本的考察 郭丰涛 / 418

京剧音乐的传承性与结构模式(一) 熊露霞 / 434

清宫武戏与中华武戏

——徐建国《清宫武戏》序 周华斌 / 442

清传奇《钓鱼船》考论 张净秋 / 449

京剧，从昆曲走来 朱栋霖 / 464

京剧电影《赵氏孤儿》屠岸贾的角色塑造 舒 桐 / 472

中华戏曲专科学校戏曲教育研究 董 昕 / 481

由典范到范例

——近代剧评之体例与手法发微 王昊东 / 493

三、京剧在海外



《活人大戏》谈编剧的窍门初步梳理

陆大伟

陈墨香(1884—1942)是北京长大的湖南人。父亲陈学棻(1836—1901; 1862年进士)当了清代高官(去世后,因为八国联军占北京时,跟随皇帝、皇太后逃难有功,被提升为工部部长)。陈墨香自己,因为父亲的关系,当了小官,可是因为兴趣都在看戏、演戏上,很快不做官了。他偌大的戏瘾子是从小经常看堂会戏和商业戏园子的戏养成的,也同时认识了很多梨园界的人。据他自己很多不同体裁的回忆性文章记载,他一开始看戏就对旦角戏极反感,但是自从那一天头一次看到王瑶卿(1881—1954)的戏,他对旦角戏的态度全变了,而且开始想当票友自己演旦角(他专门演的角色都是王瑶卿不大愿意演得相当有色情内容的刺杀旦、花旦的戏)。因为他看戏看多了,梨园界掌故研究得广而深入,经典和通俗文学读得也是很全面的,渐渐有人找他加润或改编剧本,甚至到后来先给票房编写新剧,后给著名京剧演员编新剧。他是因为四大名旦之一荀慧生(1900—1968)编戏而成名的,也有人说,如果陈墨香没有给荀慧生编新剧,荀慧生就成不了四大名旦之一。^①陈墨香和比他编写剧本还多的翁偶虹(1908—1994),在京剧剧本编写历史上都在两方面有突

^① 持有此观点的学者之中,可以以饶嵩乔《京剧名编陈墨香》(《湖北档案》2008年第4期,第41—42页)为例。李伶伶《荀慧生全传》(中国青年出版社2010年版,第427—448页),花了相当长的篇幅讨论两个人之中,谁最依赖谁的问题。

破性的成果:第一,有人认为此两人都编过超过一百个剧本^①;第二,两位是最早分别以编剧者的身份在戏单上出现的人,当时戏票票价增加,就是包含了专门酬劳编剧家的钱。^②

陈墨香一生写过很多关于京剧的文章,至于与本篇有关系的,最值得注意的是他给《剧学月刊》和其他戏剧方面的刊物写的,特别是他陆续发表的《观剧生活素描》^③;一部和潘镜芙(1876—1928)合作写的章回小说《梨园外史》^④;还有他单人写的一部章回小说《活人大戏》。^⑤《活人大戏》是在陈墨香

① 参见苏移《京剧二百年概观》(北京燕山出版社1989年版,第398、401页)。因为各种原因(下面会提到几种),要算出陈墨香一生编过多少剧本的数目很困难。刘适崇《记京剧作家陈墨香》(《戏剧论丛》1958年第1期,第233—244页、第234—235页),列出50出陈墨香编的剧名的单子;陈墨香的儿子陈嗣香写的《记先父陈墨香》(《文史资料选编》1986年第31期,第129—137页、第131页)补出了刘适崇没有收的5出。据饶嵩乔《京剧名编陈墨香》第42页,55出中,有多到45出都是给荀慧生编的。李浩洋《翁偶虹剧作研究》(中国艺术研究院2015年硕士毕业论文,第52—55页)“翁偶虹创作表”列出了91出,其中44出是民国时期编写的。民国初,比较早而有相当大影响的替名角编新剧的齐如山(1875—1962年),据梁燕《寒窗三叠:第一位中国戏曲学女博士梁燕学位论文集》(厦门大学出版社,2000年版),《齐如山剧学初探》(中国艺术研究院1996年博士毕业论文,第292—293页),齐如山一生编过41出戏(一部分在民国以前编的,另一部分在搬到台湾以后编的)。齐如山《五十年来的国剧》第87页(收在《齐如山全集》10册,台北联经出版社1979年版,第5册,第2759页),把陈墨香说成自己的朋友“余之老友”,也说陈所知道的“戏界零碎事情”比自己还多,也说荀慧生“请墨香替他编戏”之后,陈“没有编过戏,总是胆怯,他来谈此事,我也很鼓励他,慧生之戏,多出其手。”

② 至于陈墨香头一次在戏单上被写成为本戏的编剧,参见下面会有介绍陈墨香的《活人大戏》第71页。翁偶虹《翁偶虹编剧生涯》(中国戏剧出版社1986年版),第217页、第260页,两次提到40年代他编的剧演出的时候,为了酬劳他编剧和导演的贡献,每张戏票的价值增加了归属于他的一角钱。同书第301页他还说过:“戏曲界原有一个先天性的——从来不提剧本作者的名字。”翁偶虹有幸,收他编过的八出戏的《翁偶虹剧作选》(中国戏剧出版社,1994年版)出版过,也收在《翁偶虹文集》(百花文艺出版社,2013年版),可是没有人把陈墨香编的戏编成选集。虽然当年陈墨香编的《钗头凤》选段发表在《戏剧月刊》(1928年第1卷第6期,第149—152页)和他的《孔雀东南飞》发表在《剧学月刊》(1932年第1卷第2期,第1—21页)的时候,陈被写成两出戏的作者,可是到了他的一些戏在《荀慧生演出剧本选集》(上海文艺出版社1962年版)和《荀慧生演出剧本选》(上海文艺出版社1982年版)被出版的时候,只有荀慧生1962年写的序提到他,也不说陈是编剧,只说他关于某些戏的“协助”。在荀慧生1928年写的1959年改写的《半生之事》,连陈墨香的“协助”都没有提。

③ 《观剧生活素描》一共分成十部,分别在《剧学月刊》1933年出版的第2卷,第3—6、10—11期和1934年出版的第3卷,第1—3、8期,前九部从前在1989年宝文堂出版社版《梨园外史》第371—520页发表。在第五部(《梨园外史》第433页),陈墨香有一句描写《观剧生活素描》:“传记不算传记,小说不像小说。”虽然同页陈墨香把《梨园外史》说成是写“人家”而把《观剧生活素描》说成写“自己”的书,只有后者的头一部真的能算作自传性的文章。

④ 分别在1925年出版的20回的版本和1930年出版的30回的版本。写的是京剧早期(从米喜子[1780—1832年]到谭鑫培[1847—1917年])的历史。至于这本小说,可以参考师予《关于〈梨园外史〉和陈墨香》,收在潘镜芙和陈墨香《梨园外史》(宝文堂出版社1989年版,第521—527页)。下面引到《梨园外史》,均以此本为准,也分别指出回数 and 页码。

⑤ 虽然有叫活人大戏的木偶戏,在平常生活和陈墨香自己的著作中,“活人大戏”指的不过是与木偶戏有分别的活人演的戏。当然不能排除陈墨香用这四个字当作小说的书名,多多少少有说人和木偶差别不大的意思,可是不是十分明显。

发表不少文章而当过特约编辑的《三六九画报》开始连载发表。从1941年1月3日开始到陈墨香去世后五天的1942年5月6日，一共发表了44回就突然不连续发表。^① 经过《新天津画报》编辑潘侠凤（1914—1993）^② 亲自到陈家打听《活人大戏》未发表的稿子的下落和争取继续发表的许可之后，还没有发表的《活人大戏》第45回到第71回在1942年6月25日在《新天津画报》开始发表。虽然有研究京剧的学者提到连载在《三六九画报》的《活人大戏》的一些片段，我没有发现有提到在《新天津画报》连载的片段的文章。就是经过李世强收集两个刊物发表过的全部章回一共71回编辑成单行书之后，^③ 介绍和利用《活人大戏》内的资料的文章不多，^④ 至少远不如引用《梨园外史》那么多。^⑤

说起用小说当京剧历史资料，听起来相当怪，可是民国时期比较新的现象之一就是京剧很有研究的学者就开始专门写京剧的或把京剧当作焦点之一的长篇小说。前者有陈墨香参加编写的那两种〔据李释戡（1876—1961）写给《梨园外史》的序，至于《梨园外史》的写作，其中有百分之七十由陈墨

① 本报停下发表的原因不明。

② 至于此人，参见周恒《京剧“活字典”潘侠凤》，《中国京剧》1998年第3期，第46—48页。

③ 李世强编，《活人大戏》（中国戏剧出版社，2015年）。下面引到《活人大戏》，均以此本为准，也分别指出回数 and 页码。本书结尾时候，第71、488—489页，自称“墨香”的叙述者提到了他打算把他很多描写“嫂子我”一类的人物（就是他当票友时候专门演的而别的票友忌讳演的一类人物〔第20、210页〕）编成“平话小说”（这是陈从前用来指名《梨园外史》和《活人大戏》的体裁的词语），准备在天津出版。至于这部小说后来真的出版了否，我还没有发现线索。Andrea Goldman（郭安瑞），Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing, 1770—1900年（史丹佛大学出版社，2012年），第五章的题目就是嫂子我的戏。

④ 2017年2月19日检索“中国期刊全文数据库”的结果，只有两篇文章提到此部小说，其中饶嵩乔《京剧名编陈墨香》不过把它列在陈墨香著作中而已，另外一篇，刘乃崇和蒋健兰《王瑶卿改戏》（《中国京剧》2007年第7期，第33—35页）第34页引到了《三六九画报》连载本的几句关于陈墨香一个学生的话。同日检索同一家公司提供的博士论文和硕士论文电子数据库的结果，只有两篇硕士论文提到《活人大戏》，两篇都不过把它列在陈墨香著作中。同日检索“读秀”结果虽然有83件，可是最有意思不过有几篇把它当作小说（评价都不高）。曾白融编《剧目辞典》（中国戏剧出版社1989年版），有一次引用它当参考资料（第1265页），可是本书没有把它列在参考书目中（《梨园外史》反而收了）。

⑤ 很多中外京剧学者把《梨园外史》当作有历史价值的书而没有把它当作小说看；玄书《晚清戏曲的变革》（人民文学出版社2006年版，第245、262和267页）；王政尧《刘赶三》（《北京社会科学》2003年第3期，第121页）；Ye Xiaoping, “The Legal and Social Status of Theatrical Performers in Beijing during the Qing,” East Asian History 25—26（2003）：第69—84页，第79—80页都是例子。

香负责的^①],后者有给《剧学月刊》大量提供稿子的徐凌霄(1886—1961)1928—1931年在《时报》连载发表的《古城返照记》。^②至于利用《活人大戏》理解陈墨香编剧的经过和习惯,我们当然对他说自己的部分特别感兴趣。读自传性的文章时候,读者难免要想到文章中有没有为了让主人翁留下好印象而故意不说的应该说的话,可是《活人大戏》中,陈墨香至少一次把对他无利的故事写进去,而且公开解释了为什么要那样做(第20、124页),还有衡量《活人大戏》的人说陈在此书所用的写法是“赤裸裸地现身说法。”^③

陈墨香的《活人大戏》是一部自传性的小说(其中一部分内容可以拿来与他别的写他自己的文章做比较),主人翁就是陈墨香自己,可是不是第一人称的小说。内容都是陈墨香看的戏,陈墨香演的戏,陈墨香写戏的文章,陈墨香编的戏,很少有写和梨园无关的事。小说前部写的是从开始看各种戏(主要是京剧、昆曲、高腔)到懂戏的阶段。引导他看戏、懂戏的首先是他父亲^④和亲戚,还有他的老师,就是父亲的弟子高熙哲。看到王瑶卿表演之后^⑤,他下了决心,要寻找教戏的,自己学演旦角戏。他为了专门学戏,终于放弃了

① 请参见《梨园外史》卷首,第10页。

② 有包括原著四分之三强的徐泽昱等编《古城返照记》(北京同心出版社2002年版)和在《中华戏曲》第22—27期(1998—2002年)连载的专门选取与戏曲有关系的片段。本刊也有介绍徐凌霄的沈达人《徐凌霄生平述略》(《中华戏曲》第22期(1999年):第3—10页)。徐也是张一帆《“剧学”本位的确立——20世纪二三十年代中国戏剧研究范式之转型》(中国人民大学出版社2015年版)写得比较多,比较重要的人物。

③ 请参见《四树堂谈戏:由陈墨香之死说起》,《三六九画报》1942年第15卷第6期,第20页。

④ 因为陈墨香的父亲是高官,他有机会看宫廷演出,有一次告诉儿子宫廷演剧会有不如宫廷外的戏好的地方(第8、43页)。据父亲在小说中说的话(第6、31页),过去陈家养了两个家班(一个昆班,一个乱弹班)。按照小说所说的,陈墨香的父亲对《双钉记》一类的一般人认为是淫戏的看法比较开放,他以为此类戏(就是后来陈墨香专门演的一类)持有惩恶劝善的教育作用;他也对花部戏没有偏见,觉得“乱弹淫戏,淫在面貌,昆曲淫戏,淫在骨髓”(第9、47页)。

⑤ 回忆他头二十年的《观剧生活素描》的第一部,也有写他头一次看王瑶卿登台的描述(第382页)。现代的读者说不定会怀疑,陈墨香和王瑶卿的来往,陈墨香和荀慧生的来往是否有色情成分。齐如山有一次比较过陈墨香和罗瘿公(1872—1924),说两个透过相公堂子认识演员,可是陈与梨园界的来往比罗还要“直接”(《五十年来之国剧》,第87页[《齐如山全集》第5册,第2759页])。《活人大戏》反而说,就是见到台上的王瑶卿以后的陈墨香有一段很长的阶段,不愿意到后台找王见面谈话,有几分像齐如山自己说有相当长一阵子不愿意亲自和梅兰芳(1894—1961年)见面交谈。无论如何,陈墨香在《观剧生活素描》(第一部,第387页)和《活人大戏》(第21、132—33页)都有声称他开始对旦角感兴趣的确与色情无关,而且表明他自己对相公堂子毫无兴趣的文字。《活人大戏》中有很多提到陈森(约1797—约1870)的《品花宝鉴》的地方(例如第8、39—41页,第9、46页,28、186页,和小说最末一页,第71、491页),可是都把它当作反面教材。

继续做官的机会，到了有一些年纪时，觉得票房花的钱太多，有几次决定不演戏了，最后真的不再演戏了，专门给演员编戏和给报刊写文章，后来（1930年）他接受了南京中华戏曲音乐院北京分院戏曲音乐研究所当研究员的聘请。^① 小说最后一部分描述的最大、最有意义的事是庆祝王瑶卿五十大寿的活动。虽然小说中把陈墨香初次见到王瑶卿到两人开始真的有来往的时候拉得很开，可是到最后他们两个人已经有十几年天天都见面，成为邻居、知己、同事和合作者。《活人大戏》的结构很散，因此陈墨香只要是和小说的三大题目（观剧、演剧、研究剧）有关，爱写什么都行。特别到了最后十回，没故事性的，甚至对话性成分不多的专门讲某种题目的或展示陈墨香个别体裁的写作能耐的成分越来越多。虽然小说中有几次显出陈墨香的戏曲知识有不足的片段，可是大半都在小说上半部出现，^② 而基本上，陈墨香对戏曲的看法是小说肯定的，可是他早期愿意与持有不同意见的人争论的胃口越来越淡。^③

小说中学者好像还没有注意到的现象之一就是整个第69回的内容都是陈墨香给戏曲音乐研究所的同事讲怎样编剧的非正式的演讲，内容既细又实在。这个演讲没有多少理论性的成分，^④ 可它比较直接地反映了民国时期文人给名角编新剧的情况，称得上相当独特。梅兰芳（1894—1961），齐如山（1875—1962），翁偶虹都有谈谈他们民国时期参加编写新剧的回忆性的文字，可是基本上都是隔了多少年以后才成书的。^⑤ 写陈墨香编剧的生涯而不知道《活人大戏》有这么一回书的学者之一从前因为陈墨香“没有对自己的创作情况做

① 1929年创立的时候，名字为中华戏曲音乐院，第二年搬到北京而改名为南京中华戏曲音乐院，北京分院戏曲音乐研究院，后来又改名为中国戏曲音乐院研究所。研究所之外，还有附属的培养京剧演员的新式戏校，简称中华戏校和编辑《剧学月刊》的部门。

② 第65回有陈墨香与余玉琴（1867—1939）分别欠之后再一次见面而余批评陈说“外行”话的情节。刘迺崇《记京剧作家陈墨香》第237页，夸奖过陈墨香“简直与戏曲界的内行没有什么分别了”，可是翁偶虹也会导演戏，的确比陈墨香高一层。

③ 《观剧生活素描》第十部（《剧学月刊》第3卷第8期，第6页），有一段说陈20岁左右，自己因为觉得对于戏曲该知道的都知道而十分骄傲，可是经过一人把他问住了，他再也没“说大话”。《活人大戏》中没有类似的情节。

④ 陈墨香在给中华戏校讲的题目为《说旦》的讲演中的开端说过：“要说戏的原则理论，我梦都梦不到。”至于这个演讲，下面会有更详细的介绍。

⑤ 唯一例外的是齐如山1917年出版的《编剧浅说》，内容比较笼统，很不如他搬到台湾后写的那些文章。

一梳理总结”表示遗憾。”^①

陈墨香这篇关于编剧的演讲，在前一回，“翻阅旧文字，推敲新剧名”末端有叙述者的“开场白”：一日墨香^②来在戏曲院，众人谈起戏中穿插并词句的雅俗，墨香不觉滔滔不绝，发了许多议论，^③且待下回说出便分晓。

光从第69回的回目：“登场显令人，执笔仗文士”看，很难猜出该回的内容。几个人合作编戏的时候，执笔把大家同意的唱词录下的人就叫“执笔”。这是陈墨香在文章中少用的词。无论如何，至于很少有人注意到该回的内容，这不太明了的回目好像要负一点责任的。

陈墨香不是与演讲毫无缘分的人。有人以为他是中华戏校的文化科教师，^④是否如此，《剧学月刊》（1932年第1卷第4期）正式发表过他以研究院研究员的身份给中华戏校的学生和老师1932年1月29日做的演讲。演讲的题目简单：《说旦》，由中华戏校校长焦菊隐“笔记”（说不定，陈墨香的演讲本来没有演讲稿）。虽然小说没有把墨香在第69回说的话叫成“演讲”，更没有给他的话加上标题，可是该回墨香从一开始讲话，一直到结束的时候，没有第二人插话。就是演讲讲完了，小说还没多写听它的人具体的反映，不过写了八个字的一句：“众人听了，一齐点头。”刚刚讲完话的墨香，马上就讲了跟演讲关系不太密切的可是还是跟编剧有关系的别人编剧的一个错误，同样有描写听者的反应的简单一句：“众人也道极是”（第69、477页）。最后还有

① 颜全毅《陈墨香京剧创作叙论》（《戏曲艺术》2015年第3期，第23—31、第24—25页）：“由于陈墨香本人后来兴趣转向研究和发掘细节典故，与荀慧生有合作破裂，不愿多谈合作情况，加上其去世早，没有对自己的创作情况做一梳理总结，甚至连一个详细编目都未存于时[世?]。”按照陈嗣香《记先父陈墨香》第132页，陈墨香“剧本一旦最后完成，就全部交给演出者，本人向不保存底稿。”

② 小说惯把陈墨香简称“墨香”，下面提出陈墨香的时候，指的是历史上的陈墨香，提出墨香的时候，指的是小说中的陈墨香。

③ 当时翁偶虹主要是中华戏校的教授，可是他和陈墨香不但都是属于戏校的戏曲改良委员会的委员，也是前后会长/主任（陈在先，翁在后）。在纪念陈墨香的文章《哭陈墨香先生》（《三六九画报》第15卷，第3—4期），前一半（第15卷第3期，第22页），有一段描写陈墨香早期当会长的样子：“初则发言甚多。”《中国京剧百科全书》（中国大百科全书出版社，2011年版），第597页，重印了1931年的该委员会的照片，右边有离别人站的远一点（会是因为他是该会的会长？）有陈墨香。他之外还有一些如梅兰芳的名人，不一定每次都来开会。照片没有翁偶虹，据他在《翁偶虹编剧生涯》写的话（第22页），翁是1936年才成为该委员会的会员。陈墨香反而在《活人大戏》没有提到戏曲改良委员会，对于他在研究所的任务，只说他“担了改编戏本的责任”（第439页）。

④ 请参见“梨园百年琐记”，xikao.com website, <http://history.xikao.com/person/> 陈墨香。

一段提起读者对下一回内容的兴趣的几句话(第69、477页)。

《活人大戏》不缺少身份相当平等的人交换意见的对话,可是第69回全没有。与别的章回更不同的是,演讲几乎^①每一章以“正是”两字介绍的对联总结的。别的章回会有“正是”介绍对联或短诗的例子,可是都是偶然出现的。

演讲以“戏都是人编的”一句开头,虽然演讲没有再提到这个道理,这一句有提起读者兴趣的作用。最末一章,虽然客气话很多,还是有总结这次演讲的作用:

我今天讲的编戏法,想起甚么来就说甚么,仍是我那编戏不立提纲^②的老法子,检直是无法^③罢了,不过也有一知半解,可以备诸大编戏家作个考证。我说的是处,请诸君留点意,我说的不是处,诸君只可付之一笑。诸君若真要找编戏门径,慢说我说的不算数,就是李笠翁《一家言》,也不能拘泥。诸君还得从多看戏,多读书下手,待得真摸着头脑,连看戏读书也不用了。

此后有总结的对联:“渡河须用筏,到岸不须船”(第69、477页)。

演讲的头一章^④在上面所提到的“戏都是人编的”一句以后,也有提到李笠翁[李渔(1611—1680)]的《一家言》,想的当然是20世纪初从李渔的《闲情偶寄》选出来的而1925年编成《李笠翁曲话》的一书的专门写怎样编戏、

① 连载本是不分章的。单行本的编辑对演讲的章法没有加足够的注意,因此有分章的错误(下面有例子)。

② 说不定这里说墨香老不先写提纲的话就是客气话而已。陈嗣香《记先父陈墨香》第131页说了:陈墨香编戏时,“大致”都是先选题材,再“定下提纲”。刘适崇《记京剧作家陈墨香》第237页,荀慧生《编剧琐谈》(《剧本》1959年第7期,第92—94页),第92页在描写陈墨香和荀慧生合作编戏的时候,内容很相似,都有提到陈墨香先写提纲的事。

③ 很多介绍学生学传统艺术的过程的文字,有首先强调要先把传统的“法”学到家了,以后还要提升到“无法之法”的境界,不知道这里墨香所说的“无法”有此含义没有(大概不过是客气话而已吧)。

④ 单行本演讲的头两章应该合为一章才对。大概编辑看到了中间引了蒋士铨的一首诗而没有注意到此首诗没有总结的作用,更不是与总结别的章节的对联一个体裁的,也没有注意到他分出来的两章的题目都是“立意”(蒋士铨的那首诗以后的部分却有不一统一的毛病:前半是继续讲“立意”,后半反而谈了选素材的问题。)

怎样演戏的章节。^①这本书可以说是中国20世纪以前写的最有用的编戏指南。演讲中虽然有说《李笠翁曲话》已经过时了(“戏场风气久变,如今早不是笠翁讲的那一套”^②)的话,它还说此书是编戏人非读不可的书(“却是子不离母,水必有源,笠翁的话,不尽没用,凡编戏人还得去看一看才好”)。演讲头一章讲的“戏最要紧的是立意”就是根源于《李笠翁曲话》中“立主脑”的一篇。

李渔是中国写编戏的头一个把结构放到首要位置的人,墨香反而把李渔所说的“立意”放到第一位。^③演讲的第一章先把高明(1359年去世)的《琵琶记》当作“立意甚高”的例子^④;墨香没有多说此戏“立意”到底如何,只说看看第一出【水调歌头】这支曲牌,大概想的是本段如“乐人易,动人难”“只看子孝共妻贤”一类的有名的话。《琵琶记》讲完之后,墨香引了蒋士铨(1725—1785)的一首诗,也说蒋虽然写了旦角戏,可是里面的情都是正情,^⑤也再一次提到了李渔,这一次为的是要读者注意李渔自己写的传奇的“意旨”。

头一章的后半部(就是编辑分出来的第二章)虽然开端还是讲“立意”,

① 请参见陈多编注《李笠翁曲话》(湖南人民出版社,1980年版)。《观剧生活素描》第一部,有写陈墨香刚刚接触到《闲情偶寄》的反应:“墨香爱不释手,日夜揣摩”(第384页)。

② 李渔“过时”的原因之一大概就是他生活的时代,全本传奇还是舞台上最吃香的演出方式。他知道此种演出方式,因为一般的传奇需要两天才能演完,有致死的毛病;因此他劝了传奇剧作家要以短为善,可是没有起过效用,以后,全本的演出越来越少,折子戏的演出越来越多。大概因为李渔写的是传奇,演讲头一章,因为受李渔的影响比别的章节强,第一章所提到的例子都是传奇本子。按照《观剧生活素描》第一部的记载,陈墨香头一次看到王瑶卿演戏之后,就把父亲所藏的传奇剧本统统读了一遍,还说他是经过此经历之后才知道剧中穿插的好坏,也有后来帮助看京剧演出时让他“也晓得编撰的是非了”(第384—385页)。

③ 陈多编注《李笠翁曲话》,“立主脑”第19页,解释“立主脑”时有此句:“立主脑非他,即作者立言之本意”;墨香的“立意”就是李渔所说的“立言之本意”。

④ 演讲说《琵琶记》“事迹不免荒唐,还有许多没法补正的漏洞”大概也是受李渔《李笠翁曲话》“密针线”一篇批评《琵琶记》的影响(请参见本书第27页和第121—129页)。

⑤ 至于蒋士铨的“正情”和汤显祖(1550—1616)在《牡丹亭》有何分别,请参见 Qiancheng Li, *Dream, Drama, Metadrama: Tang Xianzu and/in Jiang Shiquan's Linchuan meng* (*Dreams of Linchuan*), CHINOPERL: Journal of Chinese Oral and Performing Literature 34.1 (July 2015): 1-21。

可是后半讲的是编戏取材的问题。墨香说：“能由自己幻想一个故事最好，^①如办不到，只能从小说里找料子，或是写一件实事。”^②所举的例子都是传奇：第一个选择（由自己幻想一个故事）就用汤显祖（1550—1616）的《牡丹亭》为例，^③第二个选择（从小说里找料子）就用汤显祖《临川四梦》中三部以唐传奇为素材的戏为例，第三个选择（写一件实事）就用孔尚任（1648—1718）的《桃花扇》等五出戏为例。就在这个时候，墨香终于把话题转到京剧（演讲以“乱弹”指京剧）而说京剧剧本的素材只有 $\frac{1}{10}$ 是从幻想或实事来的，剩下 $\frac{9}{10}$ 都是从小说来的。墨香特别强调《三国演义》是“戏曲的好材料”，可是同时说“编戏却是搬的《演义》，要紧关目快搬完了。”总结的对联不是总结整个这一章的内容，反而只讲《三国演义》给京剧提供素材的重要性：“唱尽《三国》，总须十年。”这一章不但有前后稍微矛盾的地方，它的内容和陈墨香编戏的惯用方法的关系不密切。陈墨香编的戏之中，以小说为素材所占的比例不大，以《三国演义》为素材所占的比例更小，占的比例最大就是老戏改编，地方戏移植。可是“立意”（写剧本的目的）和怎样选素材的确就是编剧家编剧之前一定要想好的，演讲从这两件事开头是很有道理的。

演讲第二章（编辑的第三章）头两字就是本章的题目：“穿插”，这一章好像应该是探讨剧本的结构，可是主要讲的是要忌讳抄袭别的剧本，要避免你的剧本和别的剧本有雷同的地方。墨香说：“不能不守旧例，不可直钞旧文”，也谈了很多京剧剧本间雷同或重复的地方。但是随后墨香的意思不是说绝对

^① 墨香没有说这种选择为什么最好，大概因为不受限制吧。李渔很可能就是中国编剧中最喜欢说他写的故事是他自己幻想中想出来的，可是陈墨香和李渔很不同，读书特别多的陈墨香的专长之一就是向古代文学、历史记载中挖出别人没有用过的素材。他也写过一些介绍他怎样找到，怎样用过这种素材的文章，譬如他在《墨香剧话》专栏中有一篇写他给荀慧生编的一部戏《钗头凤》的素材的来源和处理（《剧学月刊》1932年第1卷第9期，第3—5页）。陈嗣香《记先父陈墨香》第132页，说陈墨香晚年把自己编的戏分成三类：1）“自编剧”，2）“初稿由友人写，最后由他修订”，3）“对老折子戏增加头尾，使之成为整本戏”（他头一出给荀慧生编的戏《玉堂春》，就属于此类的）。陈嗣香也引过他父亲的话说第三类“比较容易编写”，可是“我认为自编剧适合自己的性格，因为不受限制，从剧情和剧种人的性格出发，只要不出大问题即可，唱词、场次也均无约束。”

^② 陈墨香的《活人大戏》和合作写的《梨园外史》常常被人说成“实事小说”。

^③ 近来有人证明此出戏的素材不是明代传奇小说“杜丽娘记”就是明代话本小说“杜丽娘暮色还魂”。

不要抄袭别的剧本，最重要是怎样抄袭。如果抄袭不生硬，可以达到“钞旧而翻新”的效果。总结的对联说：“只要有新意，无妨借旧文”，从现代的眼光看，这种目标显得不够高，可是当时大概是有作用的。

演讲第三章（编辑的第四章）的题目也是与结构有关系，开头是“戏忌出头多”，“出头”所指就是新人物出场自报家门，文中也把它叫“单场登台”。章中讲了两个不应该模仿的京剧剧目中的例子，第一个是“近人编的”因为连着有六个出头而因此结构松懈的《信陵君》，^①第二个是原来出头处理得很好的，^②“后人改坏”的《荡寇志》一出戏。总结对联单指第二个例子：“过出后世，罪非前人。”

演讲第四章（编辑的第五章）讨论的是原来以悲剧结尾的戏或故事，可否改成大团圆结尾。头一个例子就是关汉卿（约1245—1322）的《窦娥冤》的“翻改”，《斩窦娥》^③：“本是苦戏，写作窦娥法场遇救，反觉没劲。”墨香接着就有演讲中头一次提到陈墨香自己编剧的经验：“我编《钗头凤》时，曾想演作陆放翁夫妻重圆，荀慧生不以为然，才改作将要团聚，唐女病故，反成了一折有精神的玩艺，慧生不算没见解。”墨香就把“撇开原来事实，另造关目”的《钗头凤》比于忠于原著原来以悲剧结尾而编写的他编的《焦仲卿妻》，提到当年王瑶卿帮忙出主意，借用荀“慧生《杜十娘》^④‘夜间自叹’路子，便用了二黄强调。”总结对联“伶人善戏，儒者知文”，强调了编剧的文人和唱戏的演员的互相依赖。

演讲第五章（编辑的第六章）讲的是从前有效的办法现在用不一定有同然的效果。头一个例子是“一出伶人完全唱好了的，编戏人不能居功”的《[二]进宫》，意思好像在说，文人不用想编出这样的“‘人保戏’，不是‘戏保人’”

^① 1928年首演，高庆奎（1890—1942）主演。编剧是谁不明。陈墨香最早编的剧本中有一个给高庆奎编的。墨香解决这种问题（出头多）的办法很简单：把出头错开，不要一个连着一个写。

^② 墨香把处理此戏女主人翁陈丽卿的出头的功劳归功于他的朋友，《活人大戏》前半截常常出现的老生演员迟韵卿（1857—？）。

^③ 明代已经有让窦娥不但不死，还与丈夫团圆的传奇剧本《金锁记》。京剧演窦娥没死的戏的剧名很多，《斩窦娥》是程砚秋（1904—1958）用过的。

^④ 荀慧生的《杜十娘》也是陈墨香编的。