

戏曲浅说篇

从戏剧小品走红想到的

在基层做文化宣传工作 应该是“杂家”各种体裁的写作 都可学一点，十八般武艺的知识样样知道点，这样，可以适应文化宣传业务面广、要求工作人员知识面广的特点。

这几年，在戏剧舞台和电视屏幕上，有一个很有意思的现象，就是戏剧小品走红，一些话剧小品、方言小品、地方戏曲小品 常演不衰，越演越火爆。许多基层剧团，用地方戏曲形式编演小品，也常常产生轰动效应，出现了一台好小品救活一个剧种、剧团的现象，正因为如此，不少初学写作的同志，眼光盯上了戏剧小品。目的不一样，有的写些小戏，为了丰富本地区剧团的节目；有的则为了从戏剧小品入手，摸索戏剧创作的规律，总之，戏剧小品受观众欢迎，带来了基层戏剧（特别是小戏）创作的繁荣。这是一件弘扬民族文化、繁荣民族戏剧事业的大好事。最近，文化部举办的全国戏剧小品比赛，从基层选拔出来的 100多个戏剧小品，精彩纷呈，可谓百花齐放 争奇斗艳 让人耳目一新。

但是 也有一个不容回避的事实 在基层出现的大量戏剧小品中 让人过目不忘的精品少 屏幕上 舞台上 大量的戏剧小品 或是内容一般化 或是没有戏 在众多的戏剧小品里 出类拔萃的 如凤毛麟角。

什么原因呢？我因为工作的关系，看戏的机会多。看戏多就

便于分析其中带规律性的问题，我感觉，我们不少基层作者创作的戏剧小品，有思想，有生活，但往往只凭着一股子热情在写，对戏剧创作的基本规律缺乏了解，结果常常出力不讨好。

由此，我产生了一个想法，想写一写戏剧小品创作的基本知识，供初学写作的朋友们参考。研究了一番，觉得这个题目难写，因为戏剧小品是一个内容很广的概念，话剧、戏曲，各种各样的地方戏，都有自己的小品。单说话剧和戏曲，就属于两个完全不同的创作、导演、表演体系，话剧算是写实的表导演体系，戏曲则是虚拟的，写意的表导演体系。话剧和戏曲小品，放在一个锅里煮，会越弄创作思想越混乱。

于是，我又作调查，感到话剧创作的基本理论和规律由于研究的人多，又有国外的戏剧理论可以借鉴，普及得比较好，而民族戏曲创作的基本理论和规律，由于研究的人少，又是民族的东西，没有外来的理论可以借鉴，不少人不甚熟悉。应该认真地作一番介绍。

这样，我就选定了《民族戏曲创作欣赏漫谈》这个题目，想在这个题目下，谈谈民族戏曲的创作规律和欣赏特点。因为初学写作者多从学写戏曲小品入门，所以，我分析问题、举例证的时候，偏重一点戏曲小品的创作与欣赏，努力适应初学者的需求。

如果我这个题目能帮助初学写作的同志摸到点写戏和欣赏戏的门儿，为做基层文化宣传工作的同志提供一点民族戏曲基本知识，为他们做好工作添一样本领，就心满意足了。自然，如果能看到他们自己创作的戏曲小品或大戏，那就大喜过望了！

戏曲艺术是 民族文化的常青树

中国的地方戏曲到底有多少种？据统计，在 300 种以上。而且不少剧种还在民族民间文化的摇篮里继续诞生、发展。譬如吉林的民间小戏“二人转”转来转去转出了新剧种“吉剧”，京东大鼓丰富发展诞生了“曲剧”。现在各地的新剧种还在不断涌现，不少的少数民族地区，民族歌曲舞蹈演变成了戏曲，成为受到本民族群众喜爱的戏剧。

中国戏曲已经有了 800 多年的历史。它经久不衰，枝盛叶茂，到底是什么原因呢？我看，就是因为它具有强烈的民间性，深深扎根于本民族本地区人民的心灵深处。

一个地方剧种，它与其它剧种和其它艺术形式区别开，首先是它的地方特点，反映的是本民族、本地区人民群众的喜怒哀乐、人情世故，再就是它的语言特点，一般都用民族语言、地方方言演唱，本民族、本地区的群众听着亲切，乡音乡调乡情，迷恋着一方乡亲。这就铸成了它最具生命力的特征：人民群众喜闻乐见，雅俗共赏。

有人看到，电视剧、电影等新兴起的艺术形式发展势头甚猛，就断言说，民族地方戏曲会自然而然地走向消亡，属于夕阳艺术。

其实 各种新兴起的艺术形式 都替代不了戏曲的地位。

以普及性最强的电视剧为例，电视剧可以通过先进的电视手段普及到千家万户 但是 电视剧不可能把每一个民族、每一个地区的特点都照顾到、表现出来。你不能用藏民族的语言 演藏民族的故事吧 但民族戏曲藏戏却能 你不能用闽南地方语言 演福建的故事吧，但闽南地方戏曲梨园戏却能！这就是民族地方戏曲的生命力所在。

再者，电视剧可以真实地表现社会生活，好的电视剧可以乱真 让群众感到剧里的人物就是生活中的人。但是 电视剧不可能替代地方戏曲那么丰富的虚拟、写意的表现手段。在电视剧里演行船 只能让演员上真船 替代不了川剧《秋江》里的以舞蹈代船的惟妙惟肖的表演。在电视剧里演搏斗 只能真刀真枪拼搏 替代不了戏曲的武戏里美不胜收的武打艺术程式。人民群众喜欢千百年来形成的载歌载舞，以歌舞演故事的表现形式。这就是民族戏曲的生命力所在。

同时 不仅许多新兴的艺术形式 不会替代地方戏曲 就是各种地方戏曲 也不可能替代。如 梆子腔原是一种流传于山西的大剧种 它流传到河北 没有替代河北众多的地方戏 连其自身也演化为河北梆子，成为新的地方剧种。它流传到陕西，演化为秦腔，流传到山东 演化为山东梆子 流传到河南 演化为河南梆子 现在形成了驰名全国的豫剧。就是在山西本省 也因为地区、方言、习俗的不同 发展出中路梆子、上党梆子、蒲州梆子许多剧种 各自拥有自己的观众 各显神通 各领风骚。这种变化 原因很明白 就是各地有不同的地区特点 不同的风俗人情 不同的方言土语，一个剧种要想扎根于本地区人民群众之中，就要反映本地区的世俗伦理 语言风情 让本地区群众喜闻乐见 久而久之 从内容到形式，形成自己的地方特色 就会出现不可替代的新特点 形成新的地方剧种。这就是民族戏曲的生命力所在。

我们的民族地方戏曲，正因为它深深地植根于人民群众之中，

有着深厚的土壤滋养它，所以它历经沧桑，始终根深叶茂。当前，在各种新兴艺术形式的冲击下，可能有些剧种，一时之间，出现一些不景气的现象，但这是暂时的，地方戏曲的生命力极强，它会根据本地区观众的审美需求，迅速吸取各种新兴艺术形式的精华，滋养自己，发展自己，使本剧种更加适应时代，适应本地区人民群众的需要 不断茁壮成长 逐渐繁荣昌盛。

最近，参加全国戏剧小品比赛，到甘肃河西走廊走了一趟，在安西沙漠与良田的边沿上，看到一片片枝繁叶茂的老柳树，它们傲然屹立，抵挡着沙漠侵袭，护卫着万顷良田。我问当地老农，为什么这些树面对风沙，长得如此茁壮，老农带我去看一棵挖出来的老柳树的根 那根 像老柳树的树干一样长 而且 比树干更粗壮。老农说：它的根深，所以千年不衰！我想：民族戏曲不正像这一片片柳树吗？它的根子深深地扎在人民群众的土壤里，才成为永葆青春的常青树！

独树一帜的戏曲艺术

有位同志向我提了一个问题 看了《聊斋》里的“骂鸭”印象不深 而吉林民间艺术团把这篇小说移植到戏曲舞台上 改编成拉场戏《骂鸭》 变得有声有色 让人看后怎么也忘不了 这是什么道理？

这就是戏曲艺术表现特点的魅力所在。

《骂鸭》的故事很简单 鸭二爷偷了刁三娘一只鸭 吃了鸭 屁股上长出了鸭尾巴 只有挨鸭主人的一顿骂 那尾巴才能脱掉。于是，鸭二爷就寻方设法让刁三娘骂他，甚至当三娘的驴去拉磨讨骂 才脱掉那丢人的鸭尾巴。

这个故事 用小说表现 很简单。蒲松龄写的《骂鸭》 几行字而已。

用话剧、电影、电视剧这样的写实的艺术形式表现 戏也不多。无非是偷鸭、吃鸭、找挨骂这么几个情节。表现偷鸭 好办些 表现抱着鸭啃嚼 没有多少好戏看 表现长出鸭尾巴 更难办些 这是个极端夸张的情节 放到写实的艺术表现形式中 要表现得真实 难度不小 再就是表现挨骂 用写实的生活语言骂人 实在难于写出花样来 难怪农村的泼妇骂人都是唱着骂呢 说着骂声、色、味差远啦)大约就是难度太大的缘故 没听说有把《骂鸭》改编成话剧、电影的。

用民族戏曲表现这个故事，可就有声有色了。用虚拟的艺术

手法表现偷鸭、吃鸭是一场好戏。在戏曲里，吃鸭不必把真鸭抱上台，用虚拟的动作可以表现得惟妙惟肖。用歌和舞结合的艺术手段表现鸭二爷找挨骂、当驴拉磨讨骂和刁三娘骂偷鸭贼，可以载歌载舞，舞得痛快，骂得舒心。只两个演员在台上歌之舞之，把一个劝人不要偷鸡摸狗的故事活龙活现地展现在观众面前了。

从戏曲小品《骂鸭》可以觅见戏曲艺术的几个最基本的艺术表现特点。

一是以歌和舞演故事，不是按生活中的本来面貌演故事。这个特点决定了戏曲比话剧、电影、电视剧等艺术形式有其特殊的表现力。

如，有利于把戏编演得生动活泼，让人喜闻乐见。歌之舞之，可以把死的场面演活，把静的场面演动。偷鸭和吃鸭是极静的场面，但用上引人发笑的吃鸭虚拟表演，把静的场面演动了。骂人是个死场面，但载歌载舞地骂，把死场面变成了活场面。

再如，有利于把戏编演得有节奏性、有抒情性。音乐和舞蹈的节奏性是强烈的，戏曲是音乐和舞蹈的综合，这就产生了强烈的节奏美。歌唱是最便于抒情的，戏演到高潮处，一曲高歌可以淋漓尽致地表达出主人公的心境。刁三娘的大段骂鸭唱腔，把对偷鸭的冷嘲热讽、讥笑痛骂，全盘端出，让人听了拍案叫绝。这种抒情特色增强了戏曲的表现力。在话剧、电影、电视剧里，要写人物的心境、想象，是比较困难的，只能用旁白。在戏曲里，演员可以把心境、回忆、展望、思想斗争等，全通过唱段歌唱出来。不少戏曲的核心唱段，是写主人公内心矛盾冲突最尖锐的时刻的心境，像《四郎探母》中最驰名的唱段“坐宫”，《窦娥冤》中感天动地的“问天”都如此。

这种以歌和舞演故事的特点，决定了创作戏曲与创作话剧、电影、电视剧不同的选材、立意、结构形式，需要作者在写作时选择适于以歌和舞展示情节的题材。不了解这个特点，往往把戏曲弄成话剧加唱，失去戏曲的表现优势。

由这个以歌舞演故事演化下来，铸成了戏曲另一个新奇的特点 就是以虚拟表演和程式动作表现生活。经过几百年的发展 形成了一个独特的戏剧表导演体系，在世界戏剧舞台上独树一帜。

戏曲以虚拟表演和程式动作表现生活，而不是按生活本来面貌再现生活的特点 把戏曲与话剧、电影、电视剧分别开来 分成了完全不同的两种表导演体系。话剧和由它演化发展出来的电影、电视剧 属于写实的表导演体系 它们的表演各有其不同特点 但有一点是相同的，就是追求真实地再现生活。其表演，离生活越近 越能感动观众。近期引起社会轰动效应的电视剧《渴望》、电影《秋菊打官司》 都是以不同的形式 努力贴近生活见长 赢得观众的。

民族戏曲则不一样，戏曲表现生活的形式是间离的、假定性的 用专业术语说 是虚拟性表演 用我国古典艺术使用的概念 可谓“写意性表演”。这种与西方传统的写实表导演体系完全不同的表导演体系，使中国民族戏曲成为世界戏剧舞台上独树一帜的特殊表导演体系。这种表导演体系在我国流传数百年，因为梅兰芳先生用他的超凡绝伦的表演 较早地把它介绍到了世界各地 人们往往称这种虚拟性表演体系，为梅兰芳表导演体系。

戏曲的表演 要求演员通过非生活直观式的虚拟表演 达到情感的真实和生活的真实。

写实的话剧、电影、电视剧，一般需要在布景和实景下表演 每场戏的时间和地点是具体的，演员在规定的地点时间演戏。写意的戏曲不同 戏曲舞台上 地点是可变的 时间也是可变的 都具有假定性。舞台上加把椅子是室内 去掉椅子是室外，一点道具也不变，一句唱腔交待之，也可以改变时间和地点。还以上面谈到的《骂鸭》为例 用话剧、电影、电视剧表现《骂鸭》这个故事 至少要有四个场景：一是偷鸭 应该在塘边 二是烧鸭吃鸭 应该在室内 三是推磨讨骂，自然在磨房，四是挨骂，最好在大庭广众的场合里。也就是说 要在四个时间和四个地点 才能表演出这个故事来。而

在拉场戏《骂鸭》里 时间和地点都是虚拟的。只有一个场景 道具是一条板凳。鸭二爷烧鸭、吃鸭 这算是灶房 板凳算是桌椅 鸭二爷长出鸭尾巴 这算是卧室 板凳成了床铺 鸭二爷当驴拉磨 舞台上并不备磨 鸭二爷转着圈舞蹈就是推磨。这样，一个虚拟的时间和空间，完成了四个时间和空间里的表演动作。用一句哲学用语，就是戏曲舞台压缩或延伸时间和空间，把不同时间空间里发生的故事 压缩在一个舞台空间里演出。用通俗的话说 就是戏曲舞台的容量大 可以不受时间空间的局限。你想 唱一句“苏三离了洪洞县”就走出不知多少里路了 再唱“将身来在大街前”就到了新的地点 大街上的客店门前。舞台上的时间和地点 完全随着演员的歌唱和动作表演转换。这种超越时间和空间的特殊表现手法，是中国民族戏曲表演体系的绝妙之处。

写实的话剧、电影、电视剧 需要具有真实感的道具 表演的动作要像生活中一样真实。特别是在电影、电视剧里，坐车要上车，骑马要跨马。写意的戏曲不同，戏曲里的道具有的把生活中的实物简化为辅助性的“砌末”如 以桨代船 以鞭代马 以旗代车 将生活中的实物虚拟成为一种象征物 有的则干脆把实物虚拟掉 如舞台上的门 可以什么实物也没有 演员做一个开门的动作 就示意门的所在了。就说《骂鸭》吧 鸭二爷吃鸭 手里并没有鸭 通过演员的表演 让观众感觉他在吃鸭。虚拟成象征物也好 完全虚拟掉也好 必须依靠演员的表演 让观众感觉到 台上没有船 却真真着着地在行船 台上没有鸭 却实实在在地在吃鸭。通过演员活生生的表演，达到艺术的真实。

这种虚拟的表演 演员的动作要被观众承认其真实可信 就出现了程式，即表现一种戏剧内容的规范化动作。如，戏曲里的武打 逐渐形成了武打程式 戏曲里的化装 逐渐形成了面谱、服式的程式。再如，戏曲里的开门关门，形成了演员拉栓开门的动作程式 戏曲里的行船 形成了演员以舞蹈拟船摇水荡的舞步程式。优秀的演员善于继承老艺人创造的程式，又在不断地创造独具特色

的新程式。戏曲在程式的发展中发展，演员在学习和创造程式中成熟。程式成了戏曲继承与发展的一种依托物，也成了虚拟性表导演体系一个重要内涵。现在，有人说戏曲中的程式阻碍了戏曲表现现代生活，是戏曲发展的阻力，有人则认为，戏曲的程式丰富了戏曲的表导演内涵，戏曲在表现现代生活的过程中，会不断创造出表现新生活内容的新程式，丰富虚拟性表导演体系。其实，新的程式在戏曲创作实践中不断地诞生、发展。譬如，过去的戏曲里没有骑自行车的程式，现在评剧《黑头 and 四大名‘蛋’》等许多地方戏曲里，创造了很美的骑自行车程式，而且已经被广大观众接受。可以肯定，大量的表现新生活的新程式的出现，会推动虚拟表导演体系进一步发展、完善，开辟戏曲表演艺术的新天地。

总之，这种虚拟、写意的表导演特点，也决定了创作戏曲与创作话剧、电影、电视剧在选材、立意、结构形式上的不同。举一个大家最熟悉的例子，尽人皆知的《梁山伯与祝英台》写成话剧时，无法直接表现“十八里送英台”的内容，写成电影时，需设计独木桥、小溪流、鹅池塘、村井台等场景，一一组织成镜头。写成戏曲就完全不同了。越剧等不少地方戏曲有《梁山伯与祝英台》这出戏，“十八里送英台”的十八里路程，全在一个场景里表现，用双人舞蹈表现越桥过河，用抒情唱段表现鹅塘情话，用传神的表演表现水井倒影。虽然把十八里路程中的景致虚掉了，把桥、船、井、塘也虚掉了，但那景致，那环境气氛，在演员的舞蹈、唱段和细致入微的传情表演中，真实地展现了，让观众感到，演员处在真实的生活环境里。这是演员的虚拟、写意的表演，通过特殊戏剧情境，创造出来的艺术真实。

学习创作戏曲，要了解戏曲这种特殊的表现特点。不了解这个特点，写出来的戏，不是无法搬上舞台，就是话剧化电影化，发挥不出戏曲超时空、大写意的优势，弄得作品一般化。

牢记戏曲与人民的精神联系

最近，戏曲舞台受影视艺术和各种外来艺术的冲击，不太景气。但是小百花越剧团带着《红丝错》、《陆游与唐琬》、《西厢记》和几个小戏进京演出，轰动了北京城，场场客满，台台叫好，被一些报刊称之为“小百花现象”。

这“小百花”现象的产生，是什么原因呢？

有人说，是小百花剧团演员的阵营强，唱功作功吸引了观众；有人说是越剧唱腔美，让人越听越爱听；有人说，是越剧表演有特色，全台都是女演员，女扮男，人们怀着好奇心看戏。我觉得，这些都可能是引起轰动的具体因素，但是，最基本的原因则是：小百花越剧团的创作人员没有忘记戏曲与人民的精神联系，创作时心里有群众，写出的戏让人“喜闻乐见”，能做到“雅俗共赏”，所以广大的群众愿意看。

《红丝错》就是新创作的一出“雅俗共赏”的好戏，可谓人人爱看。据说，不论在城里还是在乡下演出，观众总是爆满。它的情节就极为通俗：章家请塾师张秋人教其二女一子，长女榴月爱上了老师，章父却把她许给了薛春林，薛来定亲时榴月之妹榴花闯入薛室，欲说明姐姐已有意中人，薛误以为是榴月来访，叙谈甚欢，情投意合，不觉酒醉同宿，致榴花怀孕。事发后，章母责问榴花怕伤害薛的名誉，影响他赶考，有苦难言。章母疑是塾师秋人所为，张秋人

有口难辩，为救榴花，他蒙冤代人受过，领榴花回农村生下孩子。薛春林考中升官 受章父之托 问张秋人拐带妇女之罪 榴花上堂说明真相 章父只好同意两个女儿成婚 但却硬让榴月配薛 榴花配张 乱点鸳鸯谱。经过小弟为姐巧换红丝 阴差阳错之后 有情人终成眷属。

这是个普普通通的爱情故事 但你若仔细品味 它有让观众爱看的许多基本因素。如 故事性强 情节曲折 人物有个性 矛盾冲突尖锐 引人入胜。再如 倾向性强 爱憎分明。让人同情榴花的遭遇和秋人的处境，赞美秋人的道德人品和两对恋人对爱情的忠贞。另如，充满乐观主义精神和喜剧色彩。榴花和秋人都吃尽苦，受尽难 但最终有情人终成眷属 符合人们的期盼 自然引人爱看。

就戏曲创作讲 这个戏受群众欢迎 是运用通俗易懂 让人喜闻乐见的表现形式 鲜明地体现了群众的思想、感情、愿望、要求，获得了“雅俗共赏”的效果。

《陆游与唐琬》不仅注意通俗易懂 让人喜闻乐见 在“雅”字上 它比《红丝错》作了更进一步的探索。这个戏写的是南宋诗人陆游与唐琬的爱情故事，也触及了南宋宫廷的忠奸斗争。陆母讨好秦桧 想为陆游谋官 陆游和唐琬厌恶秦桧 不愿做奸贼卵翼下的官 想远逃福州 陆母以为是唐琬教唆坏了儿子 将唐琬打入了冷宫 陆游对唐琬的爱情仍忠贞不渝 陆母则用离间计 致使唐琬改嫁 陆游得知 作《钗头凤》词 唐琬答词后悲痛而逝。

这个戏很通俗 不论什么文化层次的观众 都会为陆游和唐琬忠贞不渝的爱情感动 被陆母这个毁灭儿辈幸福的母亲震撼 得到启迪和审美满足。这个戏的可贵在于：那些文化层次比较高的观众 还可以通过这个戏 得到更多的东西 引起深一层的思考。如，思考在南宋这样的社会环境里，像陆游这样的知识分子的民族气概和高风亮节。再如 思索陆游千古不朽之作《钗头凤》的真情实感和深刻含义。

就是说 老妇孩童看了戏 可以明白故事情节 悟出些为人处

世的道理。文人学者看了戏，也不觉得俗气，可以品出典雅的、深一层的哲理寓意、诗情文采来。这应该说是戏曲“雅俗共赏”的高层次、高境界。

回顾前一个时期的戏曲创作 作者往往犯两个毛病：一个毛病是追求戏曲内容和形式的新，把新兴起的外来艺术硬往戏曲里掺，弄得不伦不类，失去了戏曲的本色；一个毛病是追求戏曲内容和寓意的深沉，想把戏曲写得像内涵深刻的话剧那样主旨多义，高雅超凡，弄得一般观众看不懂，丢失了戏曲的基本观众群。有的新戏，花许多钱排出来，只参加一下调演、汇演，就收摊子散戏。问题往往出在作者不甚注意追求作品的“雅俗共赏”这个症结上。

想想中国的戏曲史，传世的杰作都是具有鲜明的“雅俗共赏”的特色的戏。关汉卿的《窦娥冤》、王实甫的《西厢记》、汤显祖的《牡丹亭》哪一出戏都是用当时的最通俗的群众语言 写出了人民群众的喜怒哀乐，得到了世代观众的承认。高则诚《琵琶记》写出了人们期盼的全忠全孝的蔡伯喈这样的人物，轰动一时，但随着时代的前进，人们逐渐感觉出蔡伯喈这样的人物的虚假性，演变成更能反映群众思想感情的《秦香莲》，出现了刀铡杀妻灭子的陈世美的情节，使戏的内容更加接近群众，为广大老百姓喜闻乐见。

细想想 民族戏曲是扎根于民间的戏剧 它最能够鲜明地表现人民群众的思想、感情、意愿、要求 评论家们把这个特点概括为民族戏曲的人民性倾向。认识了这个特点，就要求作者在创作戏曲节目时，不能忘了戏曲与人民的精神联系，不能忘了自己写出的戏是给人民群众看的，特别是给本地区、本民族群众看的，应该写得让他们爱看，看得懂，应该反映他们的思想情操、爱憎喜怒。归根结底 就是做到“雅俗共赏”。

在没有讲怎样写戏以前 我反复讲作者要追求作品的“雅俗共赏”其目的 是希望初学戏曲的同志心里有群众。创作 是应该追求思想高度、反映生活深度的 这没有错 我以后要专门讲 但是，忘记了群众的高和深，是没有基础的空中楼阁；戏，是写给群众看

的 如果写得群众看不懂 没有人进剧场 这戏再高深 也是没有生命力的！

所以 动笔以前 要牢记戏曲与人民的精神联系。

剧本创作要与舞台创作协调

剧本，剧本，一剧之本。要创作出一台好戏，首先要有一个好剧本。但是，就戏曲创作的全过程来说，有一个好的剧本，仅仅是创作一台好戏的第一步。行话叫做“一度创作”。要完成这个戏，还需要进行艰辛的二度创作，即由戏曲导演统筹策划，进行唱腔、舞美、表演等一系列舞台艺术创造，才能把一个戏立在舞台上。

这就要求，一度创作（写剧本）要为二度创作（把剧本搬上舞台）着想，统筹考虑，协调一致，使立在舞台上的戏，成为一个完整和谐的整体。

我想强调几点意思：

第一，戏曲作为综合艺术，首先要重视剧本创作这第一个创作环节。有人认为，戏曲主要靠唱来立戏，剧本的地位不那么重要。这种看法不对。从创作实践看，一台戏要立住，首先需要剧本能立住，剧本立不住，唱腔、舞美、表演再出色，戏也立不住，白白浪费了人力物力财力。所以，有眼光的人抓戏曲创作，首先抓剧本，下狠工夫把剧本改得思想、艺术上都有坚实的基础，再投入二度创作。现在，几个出好戏多的省市像福建、黑龙江，都组织力量帮助基层的创作人员一遍又一遍地修改剧本，结果，投入二度创作后成功率极高。有的院团不甚注意剧本创作，就吃大亏。有的团花十几万元把戏排出来了，唱腔、舞美、表演都是一流的，但就是本子立不