

JOURNAL OF NATIONAL ACADEMY OF CHINESE THEATRE ARTS

戏曲艺术

中国戏曲学院学报 2013年第1期 总第134期

戏曲艺术

〔季刊〕

2013年第1期 目次
总第134期

- 1 李世英 论清代初期尚情崇雅的戏曲艺术思想
- 7 徐宏图 “昆山腔”源流新证
- 13 杜海军 论《元曲选目》的知见录性质与意义
- 17 项阳 雍、乾禁乐籍与女伶：中国戏曲发展的分水岭
- 27 厉震林 论伶人家族的生存功能及其文化分析
- 33 谷曙光 京剧老生伶人专集的珍贵文献
——石印本《余叔岩》研究
- 38 黄虎 腰戏：民间小戏表演的变化机制
——以环县道情皮影戏为例
- 45 田中娟 二都戏的班社组织与经济供养模式研究
- 50 王省民 京剧演出中的班园一体制及其历史作用
——对近代上海剧场的运作模式的考察
- 56 施王伟 论戏曲教学的特殊性
- 60 李尧坤 姚卫星 应丹 论越剧城市市场的培育
- 67 侯少奎 胡明明 张蕾 北方昆曲经典剧目演变传承论
——以《单刀会》、《林冲夜奔》和《千里送京娘》为例
- 74 杨非 谈戏曲导、表演艺术创造中的“潜美学”思维
- 80 刘志梅 京剧表演中的“传神”
- 84 冯海荣 由京剧《十三妹》看王（瑶卿）派表演特色及理念

主管：北京市教育委员会
主办：中国戏曲学院

- 88 郭金玲 “2012 中国戏曲学院首届戏曲音乐学术论坛”综述
- 91 宋立功 晋剧打击乐的核心材料与梆子系统各剧种的打击乐
- 95 熊露霞 戏曲音乐“三才”及“瓜瓞绵绵”
- 98 曹 林 戏曲舞台美术创作现状与发展概述
- 105 彭丁煌 现代戏服装设计创作之思考
- 110 史 河 探讨戏曲动画人物之美
- 114 深切缅怀曹慕髡先生
——我院召开曹慕髡先生追思会
- 122 马小懿 《长生殿》中爱情的美丽与哀愁
- 125 王艺陶 吴炳《粲花斋五种曲》创作技巧初探
- 6 《玉簪记》：明清中国的爱情及诱惑的文化 / 戏剧表演
——由中国戏曲学院和密西根大学孔子学院合办的跨学科系列
国际学术研讨会

二都戏的班社组织与经济 供养模式研究

■ 田中娟

摘要:二都戏是产生于浙西南菇民区庆元县境内的地方戏曲,它的产生与发展与菇民的生产劳动和祭祀活动息息相关。本文将二都戏的班社组织及其独特的经济供养模式,置身于人类文化学的语境中进行认识,并从民族音乐学的角度来分析其产生、发展和传承的空间,对这一传统事项进行多角度、多方位的思考,利用传统音乐文化研究的整体性研究模式进行分析,从班社组织和经济供养角度对二都戏进行阐释,以及分析这些发展模式在各个时期对戏曲艺术发展的影响。

关键词:二都戏 班社组织 经济供养 模式研究

在传统民间音乐研究与戏曲音乐研究中,学者们关注的焦点大多集中在音乐的本体,而较少涉及民间乐社和戏班的经济供养模式及相关问题。^①而民间乐社和戏班作为传统民间音乐和戏曲得以兴盛发展的主要载体,也应成为音乐与戏曲领域研究的重要组成部分^②。展开其班社组织形式和经济供养模式的深入研究,对于传统民间音乐与戏曲的传承和发展具有重要的历史和现实意义。

笔者通过对二都戏的深入调查和研究现状的梳理发现,目前学界对二都戏的研究重点也多集中在对其戏曲音乐的本体研究,以及对其非遗保护的对策和意义上。二都戏作为一种民俗文化从产生开始即一面为宗族祠堂祭祀活动所用,另一面为菇民在菇神庙会期间娱人娱神所用。其功用本身具有很强的社会学和宗教学意义。如若将其孤立地置身于社会学、人类学、民俗学、宗教学之外,单独从音乐本体、演出程式和传承角度予以考虑,那么,班社的供养一旦发生中断,必然影响班社的稳定性和传承的不可靠性,势必影响该剧种保护和传承的可持续性。

一、二都戏班社组织和经济供养的初期模式 ——多元共存阶段

二都戏产生于浙西南菇民区庆元县境内,菇民区自古以来交通不便,山势险峻,经济文化相对

落后,但这里至今仍较为完好地保存了古老而原始的闽越文化。根据有关文献记载,中唐后期的一些中原望族及贤人志士为躲避战乱,归隐山林而迁徙到这里,特别是唐代由于董昌之乱由绍兴迁往庆元上仓的吴氏家族对当地经济文化的影响尤为显著(吴炜为吴氏庆元肇祖)。又因南宋时期政治中心的南移,使山区的农耕文化和经济文化都得到前所未有的发展,文学艺术同期也达到了鼎盛的局面。二都戏的产生年代从历史文献中看虽然无明确记载,但通过笔者历时多年的调查研究,采访老艺人等从中得知,二都戏是一个具有浓郁地方特色的稀有地方剧种。“其产生年代无明确记载,发源地为庆元左溪镇黄冈村。由于庆元左溪、荷地、合湖一带古称‘二都’,因此得名。”^③二都戏形成初期演唱形式仅限于寺庙和祭神仪式。后来逐渐加入民间歌谣、曲艺唱腔,展开民间故事情节,于元末经黄冈村处州府贡生陈祖言的改进使它具备了戏曲形式,又于清朝乾隆年间经杭州铁板桥头艺人田功伟师父发展和丰富,形成了较为成熟且具有独特地方色彩的戏曲形式。在其漫长的传承衍变过程中,还曾派生出坐唱班、傀儡戏、平和戏等多种灵活多变的表演形式。经长期的调研了解到二都戏的班社组织和经济供养模式在发展初期主要有如下几种:

基金项目:教育部人文社会科学研究项目“浙江菇民区音乐文化及其民俗特质研究”阶段性成果(编号:11YJC760073);浙江省教育规划课题《地方高校艺术教育与当地民间艺术资源开发的互动机制研究》研究成果(编号:SCJ228)。

作者简介:田中娟,丽水学院副教授;主要研究方向:中国传统音乐理论。

(一) 由宗族祠堂组织和供养的“子弟班”

二都戏最初是由宗祠组织挑选族内青少年组成的“子弟班”,由本族祠堂出资拜师傅学艺,教师的酬金由宗祠开支,教师的一日三餐由参加学戏的弟子轮流供应,由宗祠补贴一定的伙食费用。这样的形式一者可增进师生感情,二者可免去为师傅请厨师之繁琐。教师执教期间,弟子得轮流值班,为教师打扫房间和整理床铺等日常起居事宜,学戏时间一般为一百日,一百日满即“开红台”。通过师傅百日传授,基本能登台亮相后,由宗祠出资购买戏服、道具、乐器等,然后子弟班第一次登台演出,称“开红台”。开台前由主事者召集全族男女老少,备办祭礼请神并侍奉祖宗,请他们也临场看戏,全族人马聚集一起摆酒看戏,一为供神供祖宗保佑全族子孙纳福安康,二为摆酒酬谢师傅和赏赐社下弟子。自“开红台”之日始,“子弟班”正式为本族祠堂祭祖和祭神活动服务,同时也为本村有望望士族办喜事、祝寿礼等活动演出服务。经笔者对二都戏的发源地,庆元二都一带的左溪、何地、合湖逐个走访得知,二都戏形成初期由本祠堂供养的二都戏班子较多,如庆元县合湖乡的刘姓宗祠子弟班,张村乡的张姓宗祠子弟班,何地的吴姓宗祠子弟班,景宁的柳八际村等都供养子弟班。子弟班身负重任,在过年期间还要排演喜庆剧目演出,为全族人过节增添热闹气氛。关于过年过节和庙会的大宗开支主要由地主、富户提供赞助,本族祠堂则掌管班社的日常开销,平常时间“子弟班”人员则在家务农或外出种植香菇为生,无需为他们的生活提供经济供养。但是,由于中国族姓制度的戒备森严,对二都戏的传播和发展设置了种种障碍。庆元县合湖乡于民国33年,还组建了一个“子弟班”。当时有一位财主子弟叫刘启现,从复旦大学毕业后回到故乡,看到偏僻的家乡一片萧条景象,不禁触目惊心。回想起儿时本乡与邻近乡村一带都有二都戏班经常演出,且过年必请戏班进行为期十五天的“神戏”之演出习俗。于是他亲自召集各房房长开会议事,挑选了当时热爱二都戏的刘启武、刘庚熙、刘昌远等二十几人组成新的刘姓宗祠“子弟班”,又聘请当地最有名的师傅执教,通过一百天学戏排演了《满门福》、《杨六郎》、《马冯换妻》、《教子》等剧目。开红台后,宗祠内拿出资金派人到外地购置服装道具,一共购买了二十多箱,各色行头一概齐全,且质量也是一流,据称有两个丑角和一名花旦曾名噪一时。但由于宗祠有严格规定,戏服道具一律不准外借,本班人马不许到其他戏班客串演戏,仅限于为本族宗祠服务,戏班也不外出演出交流,故时间长

了由于人员变更等问题,技艺得不到交流便处于自生自灭状态。

(二) 由地主和富户组织并供养的戏班

由宗祠组织的“子弟班”大多为本族、本村庙会和祭祖活动服务。但是在江南地区凡是有农耕文化的地方,民间信仰都非常丰富,而有些小村庄,由于人口较少,经济力量薄弱,本村本族无力购买戏服、乐器和供养子弟班等原因,而他们也要举办菇神庙会或游神活动。于是一些喜欢看戏的财主和富户看到一种新的经营方式有利可图,即可盈利又可自己参与演戏,平时戏班还可以为自己娱乐服务,纷纷兴起一股组织戏班的热潮。如合湖乡财主刘朝刚专从黄冈村请来“教戏先生”,组织戏班学戏,在庆元、龙泉、景宁的菇民区活跃多年,后期因管理不善,戏班跃然兴起较多,竞争激烈等原因而解散。后来,刘朝刚又邀请原戏班乐队组成二都戏傀儡班,他亲自担任班主兼提线主演,一直传至第五代曾孙刘昌铭。他的傀儡戏班不仅在庆元、龙泉、景宁的菇民区演出,还活跃在临近的云和、遂昌、松阳一带,影响着浙西南地区众多乡村。这令笔者想做一个比较,二都戏的经济供养方式与张振涛先生专著《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐——音乐会》中所述的经济供养方式很不一样,冀中音乐会作为普及于各个乡村中的单一品种民间乐社,它活动于各乡村之间的红白喜事,经济供养模式基本上是由乡民出资养会(音乐会),会社为乡民的婚丧礼仪服务,是一种互惠互利的哺育与反哺的形式,冀中民间音乐会的这种形式似乎更趋向于一种全民参与的自娱自乐形式,这种形式显然与地主富户供养的模式有着地域与文化的差别。至于哪种形式更有利于戏班的生存,情况是复杂的,这与当地的经济文化状况、民俗文化、宗教信仰等都密切相关。

(三) 由当红名角组织并供养的戏班

笔者在调查中得知,当一些演员在戏班中的演技和人缘关系影响较大时,他们往往希望另立门户,招收弟子组成戏班。如吴宏静、吴远岩在合湖组成“黄冈班”,吴德轰、吴德厚组织了“荷地班”,黄因妹、黄先坚组成了“新锦班”。而影响最大的是著名艺人吴宏渠,他是一位技艺高超且戏路非常广的艺人。民间盛传他是位“前台生、花、丑、旦无所不能,后台吹、打、弹、拉样样上手”,班中还称他为“十八把铰椅”师傅,据说他曾组班到福建浦城、三明一带演出,至今福建省三明市还有一个叫“宏渠班”的剧团在演出,所唱曲调和演出程式,甚至很多剧目均与二都戏如出一辙。这些造诣颇深的艺人组班后,主要是承包各地庙会戏和为地方乡绅、富豪商

贾的包场戏,往往在农闲时召集各地艺人组班,农忙时回家务农,或上菇山种香菇。这样的班社组织由于受经济条件所限制,没有固定的行头服饰,只有向寺庙或别的戏班租借。为了顾及行头服装的起运方便,往往将全部艺人集中起来到服装租借地启班开演,边演边进发到庙会所在地,庙会日期一到,戏班随即到达,待各地寺庙包场戏上演完毕,如果时间充裕一班人马便开进县城出演一段时间,待秋收将至,各方艺人都得回家忙于秋收。这样的戏班组班形式往往云集了多数优秀演员,且戏班剧目非常丰富,据传,可以连续演出一个多月而不重复剧目。班主和演员的积极性也较高,地方乡绅和富豪商贾也都愿意大笔出资,来一睹名角荟萃的风采,因此,戏班因有这些头面人物的支持而生意格外红火。一套齐全的戏班大约有二十余人,戏班组成人员及股份分配方式列举如下:一、承头。负责组班,安排剧目,分配角色,对演员进行技艺辅导,经济分配24股。二、外牵头。负责对外联系业务,包括谈戏金,联系场地,租赁戏服,组织运营等,经济分配18股。三、后台乐队。鼓堂——演奏堂鼓、班鼓、拍板。相当于乐队指挥,经济分配12股。龙头——演奏大锣、铙钹、毛胡、月琴等,经济分配12股。正吹——演奏京胡、笛子、大小唢呐等,经济分配12股。副吹——二胡、大唢呐,经济分配10股。小锣——演奏小锣,兼摆设舞台道具,经济分配7股。四、前台。生(正生、小生、武生)、花(大花、二花、三花、四花)、旦(老旦、青衣旦、小旦、三花旦、刀马旦)、百脚头等艺人能完成自身任务的均给12股。管箱笼道具等的艺人分12股。呼班龙套只管吃饭而没有股份。另外,还设立了24股,称为游股用来补贴给技艺高超的艺人。基于以上种种,由于经济供养处于自负盈亏状态,戏班演员往往连日通宵达旦演出,有些艺人就开始吞食鸦片来提神,久而久之便上瘾成疾,另外,班主和名角往往与地方商贾聚众抽赌,还有一些纷争无法及时解决,结果这样的组班形式往往时间不长就难以维持。说明持续稳定的经济供养方式是戏班赖以生存的经济基础。

二、二都戏班社组织及其供养模式的特殊时期 ——寺庙供养

寺庙供养阶段是二都戏成熟、发展和繁荣的重要时期,这一时期由于香菇经济的兴盛,菇行老板及菇民自身对寺庙的捐赠数额之大、涉及面之广达到了空前。维系二都戏的生命之源——庙会活动和二都戏两者之间发生了牢固的经济供养关系,由

于庙会活动的神圣性,使寺庙的收入趋于稳定,二都戏班社的经济基础丰厚,此时二都戏技艺的发展高度、流传的广泛性、持续时间的长久性都处于史无前例。

明末清初时期,菇民区的香菇生产状况达到前所未有的发展,从史料上记载菇民外出做香菇的行踪可知,“我国香菇在明代(1368—1644年)的276年间,得到了较大的发展,其菇场包括南方10余省区,而在清朝康熙至乾隆前后100多年康乾盛世这段时间,成为高潮期。”^④在菇民区有一种独特的信奉就是崇拜菇神,由于菇民用木头砍花培育香菇,把香菇的繁衍解释为是神灵的恩赐。当风调雨顺时,菇民用砍花法栽培的香菇长得密如鱼鳞,而且竟连那些无意识栽培的死树也长出了香菇,所以菇民对菇神的崇敬之情可想而知。菇民区内的菇神庙可分为菇山神坛、村落神殿和大型神庙,大型菇神庙有多处,包括龙泉凤阳山神庙、庆元西洋殿、景宁英川菇神庙、龙泉下田菇神庙等,每个菇神庙都有一个精致的戏台,在菇神庙会期间大多要上演十天左右时间。就在元末明初的菇业鼎盛时期,也是菇民区庆元、龙泉、景宁三县的经济、文化、交通发展最快的时期。在这期间,三县菇民区的重要道路、桥梁、神庙、学校、村落等无一不是菇民利用菇业经济兴建。特别是大型菇神庙的建立,以及“三合堂”和“菇帮共厅”这些菇业行会行政机构的设立,使菇民区有别于其他行政区的特点日渐鲜明。菇神庙会既是菇民演戏娱乐和欢庆丰收的场所,又是菇民们练拳习武交流技艺的场所,还是菇民总结生产经验交流菇业信息的场所。在这一时期菇神庙会的兴旺的确是空前盛世,每个村庄都建有大大小小的菇神庙,村落神庙每月的初一、十五进行祭祀,大型菇神庙每年举行秋祭和冬祭大型祭祀庙会,菇山神坛则日日祭拜。大批在广东、福建、江西、安徽等外地的香菇行老板纷纷捐款建立菇神庙,在这样的形势驱使之下,各地大型菇神庙都有一个精致的戏台供菇民看戏,庙内都有一整套戏服、道具、乐器等专供戏班演出之用。在清朝末年,在庆元西洋殿和龙泉下田菇神庙内,还各有一面专从上海购回的3.5×5.5米的镜子供演戏之用。戏班艺人一年的生活费用主要从香菇老板的捐资供养,另外一部分则由神庙中的香火钱中开支。由此可知,这一时期的戏班组织和供养方式较前期发生了很大的变化,供养模式发生了质的转型,可以认为是神庙供养着戏班艺人。由于神庙为戏班和艺人提供了演出和生活上的保障,使这一时期二都戏的技艺水平发展到了空前盛世。又由于菇民远

离家乡奔赴闽、粤、赣、皖、桂、湘、鄂、川、黔、陕,浪迹半个中国种菇,与当地的戏曲艺人进行交流,带回了西皮、二黄、滩簧等唱腔,更是极大地丰富了二都戏的唱腔,同时也吸收了大量的昆剧、京剧、婺剧等其他剧种的剧目,通过老艺人的回忆,现今能说出名称的剧目就有一百六十几部。于是,香菇经济的发展与二都戏的发展形成了循环联动的关系,香菇生产和经济的发展使庙会活动趋于频繁,而频繁有序的庙会活动又极大地推动了二都戏的繁荣和发展,艺人的流动现象也得到了控制,庙会不仅使二都戏产生了广泛的群众基础,而且使整个菇民区处于全民同乐,娱神娱人的狂欢。这样的班社组织和供养关系维持了近三百多年的时间。

三、二都戏班社组织及其供养模式的转型期 ——业余剧团

新中国建立后,党中央提出了“百花齐放,推陈出新”的文艺方针,各县纷纷建立剧团。一者为促进戏曲艺术的发展。二者为宣传党的方针政策。庆元由于当时属于龙泉县管辖,尚无能力建立县级正规剧团,于是各区纷纷在政府部门的帮助下成立业余剧团。各地业余剧团成立后虽然持续时间不长,但它丰富了当时农村的文化生活,在当时老艺人与新艺人青黄不接时期,业余剧团对二都戏的传承和保护起着不可替代的作用。

在二十世纪五十年代至八十年代之间,最有代表性的二都戏业余剧团为“庆元区业余文工团”、“荷地业余文工团”、“斋郎乡二都戏业余剧团”。一般都是在政府部门组织下成立的业余剧团,每个剧团一般招收二十人左右,聘请原来的二都戏老艺人执教,还排演了大量短小精悍,群众喜闻乐见的小戏。当时提出的办团宗旨为“坚持以生产劳动为主,演出为辅,农忙少演,农闲多演”。^⑤业余剧团分配有自己的耕地,生活实行自给自足。团内管理纪律严明,分工有序,其工作和生活方式模拟部队的军营生活。每年规定到庆元区所管辖的各个乡村至少巡回演出二次,且一边演出,一边创作,进行灵活多样的宣传形式,不仅上演二都戏,还有说唱、相声、说故事等曲艺形式。演员学习二都戏由原来的“口传心授”转为“定谱定曲”使全团的艺术水平迅速提高。这一时期上演的二都戏曲目有《张飞审西瓜》、《窦娥冤》、《僧尼会》、《梁祝》、《断桥》、《镇塔》、《武松打店》、《拾玉镯》、《穆桂英挂帅》、《打渔杀家》、《长寿寺》、《鸳鸯带》、《九件衣》、《双贵图》、《窦娥冤》、《五台山》、《合耳环》、《状元与乞丐》、

《双女封皇》、《翠花亭》、《张四姐下凡》、《拜寿》、《对课》、《卖草灯》、《小放牛》、《教子》等剧目和十几个折子戏。

这一时期文工团的供养模式属于自负盈亏状态。服装、道具、布景等由公社购置,剧团的日常开支和演员工资由剧团在演出收入中支付。演员分为一、二、三个等级,青衣、花旦、小生、武生为第一级,老旦、挂须为第二级,其他为第三级,演员的工资按等级评定发放。剧团的演出在本县范围为主,特别在荷地、新村偏僻乡村都留下了他们的足迹。同时,业余剧团也到邻近的福建省、江西省境内进行交流演出活动。

“斋郎乡业余剧团”是在改革开放后,农村实行联产承包制,农田落实到户,且大多菇民都外出种植香菇,生产有了较大的发展,人民生活有了逐步提高,对丰富文化生活的诉求有了近一步的需求的情况下创办的。剧团的演出宗旨为“立足本土,服务地方”,依然是农闲时演出,农忙时务农的季节性演出团体。该剧团依靠乡政府的管理和支持,一直持续到20世纪90年代末,由于大批的年轻人进城务工,乡里只留下些老人小孩,业余剧团才终止了演出。这些剧团虽然存活时间一般只有五、六年,然而,这些以乡村为支点的小剧团是凝聚和构建民间力量的极为重要的方式。它在特殊历史时期以这种特殊的方式存在,为二都戏的传承和延续起到了重要作用。

结 语

通过对二都戏产生后的班社组织及其经济供养模式的纵向梳理后,我们不难看出,它经历了从宗祠供养—地主富户组班供养—当红名角组班供养—寺庙供养—政府兼管的业余剧团等过程,虽然不同时期的经济供养模式对二都戏的生存、正常运行和传承都起到了不同程度的作用。但是,二都戏的飞跃发展时期和鼎盛时期却是在宗祠供养和寺庙供养时期,也可以说二都戏技艺发展状态在某种程度上取决于班社组织的生存状态。我们在研究和传统戏曲、音乐的时候不要将艺术和艺人们的文化、生活剥离开来研究,特别是民间艺术,它本身就和生活、生产方式、历史、文化联系在一起。我们要将其置入民间文化的空间中予以研究。鉴于此,从传承和发展传统文化的角度和研究传统戏曲音乐的问题上,也给我们提出了两个新的方向。其一,是民众对一种艺术的“情结”问题。在宗祠供养和寺庙供养期间,二都戏的发展和传承是民众祭祀祭神的需要,是民俗文化的一个组

成部分,民众对它是有感情的,只要有了感情就不愁传承和发展,它就会形成一种文化自觉。其二,“文化的发展一定要在自己的河道里流淌,要在自己的传统上发展”。^⑥二都戏的产生从一开始就为祭祀祭神服务,离开了民俗活动的环境,却一味地去追求表演技艺、演出程式等戏曲本体的范畴,必将会走向死胡同。

综上所述,笔者认为,班社组织及其经济供养模式应该成为民族音乐学研究者 and 戏曲理论研究者的重要关注方向,在戏曲和音乐领域的学术研究中,必须将其置身于文化人类学的语境中,更加专注于研究人和文化的实质问题、关心人和人生活的各种方式,以及这些方式在各个历史时代对戏曲和音乐艺术发展的影响。

注释:

- ①李莘《冀中民间花会经济供养模式的特殊范例——河北霸州胜芳镇花会》,人民音乐,2012(02)55-56页。
- ②朱恒夫《清代戏曲班社概论》,江苏教育学院学报(社会科学版),1997(3):64-66页。
- ③田中娟《二都戏的历史文化记忆》,光明日报,2012年10月27日第9版。
- ④张寿橙、赖敏男《中国香菇栽培历史与文化》,上海科学技术出版社,1993年第1版120页。
- ⑤姚德安、胡培华《二都戏》,香港国际炎黄文化出版社,2005年第1版170页。
- ⑥田青《捡起金叶》,文化艺术出版社,2010年第1版65页。

(责任编辑 曲谨春)

(上接第128页)《情邮记》中的伏笔更加巧妙且照应更让人慨叹,在第10出《卑冗》、第14出《见和》等多出都多次强调由于堤坝被冲毁,水路不通,枢密家眷不得不改走陆路。这与后面紫箫走在王家前,但速度却落后,形成照应。也与紫箫能在驿亭看到刘乾初的题诗以及王慧娘的半首合诗相照应。如果不是剧中多次强调紫箫虽然走得早,但没有慧娘走得快,那么在驿站中,慧娘就会比紫箫后题诗,那么可能根据墨迹未干的线索,刘乾初找到的就是慧娘,而慧娘一直跟随父母,相比较而言远远没有先找到紫箫再找慧娘有戏剧性。

这些看似很微小的细节,在剧中也就是一句念白或者一句唱词交代完毕,但是没有这句交代,后面的好多事件即使成立也不精密,经不起后人推敲。吴炳显然很注意细节严密,在做到严丝合缝的同时又能让整个剧作显得精巧紧凑。

四、结语

本文以剧本为依据,着重论述了吴炳的《梨花斋五种曲》在使情节紧凑方面经常使用的三种技巧。要想使情节紧凑,首先要明确作品的主题所在,要让剧中主次人物的行动均围绕这个主题展

开,为了确保这一目标的实现就要将无关的内容尽量删除,突出作品的中心;其次故事情节表现在舞台上是由一个个场面连缀而成的,运用好场面的转换和递进能减少叙述或者介绍的笔墨;而伏笔和照应的技巧是剧中无处不在的,十分见作者功力,伏笔和照应如果设置得巧妙,就一定会减少情节铺设。吴炳的戏剧创作技巧还有许多值得我们进一步探索,他的创作技巧对于我们今天的舞台实践仍有诸多启发。

注释:

- ①吴梅《中国戏曲概论》第160页,上海古籍出版社2000年版。
- ②吴梅著,王卫民编《吴梅戏曲论文集》第443页,中国戏剧出版社1983年版。
- ③吴梅《中国戏曲概论》第179页,中国人民大学出版社2004版。
- ④(明)吴炳《情邮记》序,《暖红室汇刻梨花斋五种》,江苏广陵古籍刻印社影印1982年版。
- ⑤转引自马琦《戏剧概论》第120页,陕西人民出版社1981年版。
- ⑥(明)王骥德《曲律》,见《中国戏曲古典论著集成》(卷四)第137页,中国戏剧出版社1959年版。

(责任编辑 李 锋)



《樊江关》，梅兰芳饰薛金莲

ISSN 1002-8927



9 771002 892009

01>