

山西师范大学

硕士学位论文

范钧宏研究

姓名：吉俊虎

申请学位级别：硕士

专业：戏剧戏曲学

指导教师：车文明

20120330

论文题目：范钧宏研究

专 业：戏剧戏曲学

硕 士 生：吉俊虎

签名：



指导老师：车文明

签名：



摘 要

在繁荣兴盛的中国当代戏曲史上，曾涌现出不少优秀的剧作家，范钧宏就是活跃在京剧创作领域的一位杰出作家，他对传统戏的推陈出新享誉剧坛。范钧宏在从事剧目创作之前，曾随须生陈秀华、张春彦、王喜秀、沈富贵等学艺，在建国前一度组班演戏，直至解放前夕因嗓音问题辍演。这段特殊的经历无疑对他理解舞台、理解戏曲艺术大有裨益。

细数范钧宏的三十多部作品，改编者占绝大比例，这的确符合学界将他与陈仁鉴先生并提时的定位：范钧宏是推陈出新的行家里手。客观地说，这种“锦上添花”式的剧目工作对中国传统戏剧犹为重要，在整个二十世纪现代化与民族化的戏剧纠结之路上，我们应该清醒地意识到，我们已将传统丢失太多了！范钧宏的每部力作，都浸透了深思熟虑的结构思想、琢磨语言、化用程式的心血。他写的戏不仅仅是京剧文学，更是为演员写的完整的戏。

范钧宏同时是一位出色的戏曲理论家，因为熟悉舞台，范钧宏对戏曲发展中遇到的各种问题，往往能发表较正确的理论见解，这与他坚持正确的戏曲观息息相关。这些理论思考之外，范钧宏将自己的实践进一步升华，孜孜不倦地，甚至略嫌“烦琐”地写出了自己不少剧作的改编手记，并以“纵横谈”、“浅探”、“漫谈”、“散笔”等方式，娓娓道出自己的创作体会，略去浮华，满篇真诚，系统而实用地论及了戏曲编剧工作的方方面面：戏曲结构、戏曲语言、戏曲程式、唱念安排、情节布局等等，许多创作理论直承同样懂舞台的李渔戏曲理论而来，而又比前代有所拓展，更切合所处时代戏曲的特点。

范钧宏亦是一位戏曲教育家，他与吴祖光、张庚、阿甲等在我国第一所高等戏曲艺术学府中国戏曲研究院（中国艺术研究院前身）、中国戏曲学院以及不少省市的戏曲编剧进修班开坛讲学，特别是中国戏曲学院五六十年代的讲习班，学员是全国范围的戏曲作家。至八十年代桃李盈门，当年许多年轻的学生至今已成为各剧种的中坚创作力量，如川剧的孙月霞等。吴祖光曾说：“他写的戏针线绵密，结构谨严，有气度，有文采，是大家手笔；主要是基于他在戏曲方面的知识基础的深厚，近年来他到各地讲学较多，对编剧方法和技巧方面的一生丰富的经验积累留下了甚为宝贵的财富，成为高水平的戏曲编剧教材。”

因此，他是当代中国剧坛不可多得的剧作家、理论家。

【关 键 词】 范钧宏 当代剧作 当代戏曲理论

【论文类型】 基础型

Title: Study of *Fan Junhong*

Major: Theater and Chinese traditional opera

Name: Ji Junhu

Signature:

Ji Junhu

Supervisor: Che Wenming

Signature:

Che Wenming

Abstract

There were many outstanding dramatists during the prosperous history in Chinese contemporary opera. Fan Junhong was one of them in the field of opera creation. He is famous for finding new ways of changing the traditional opera. Before Fan was engaged in creating drama, he had learned opera from Beijing Opera actors, such as Chen Xiuhua, Zhang Chunyan, Wang Xixiu as well as Shen Fugui, etc and had made up the organization to act Beijing Opera before the People's Republic of China was founded. Fan didn't stop until he had some problems in his voice. There is no doubt that this special experience is benefit for him to understand the art of opera.

There are more than 30 works in his life, most of which are adapted by himself. Fan Junhong is a connoisseur of finding new ways. That does conform to the evaluation of academia to Mr. Chen Renjian and Fan Junhong. Objectively speaking, this way of making perfection still more perfect is particularly important to the Chinese traditional opera. The tangle between modernization and nationalization makes us realize clearly that we have lost too much tradition. Fan put all his heart into every masterpiece, which is full of a well-thought-out structure of thought, pondered languages and his hard work. What he has written is not only the literature of Beijing Opera, but also a

complete play for the actors.

At the same time, Fan Junhong is an excellent critic. Because he is familiar with the stage, Fan can make some correct comments when he meets some different kinds of problems in the development of opera, which is closely linked to his insistence on right views of opera, Besides these theoretical thinking, he sublimates his practice and writes many adaptation notes about many of his own plays, using many various approaches to express his own creative experience and expound all aspects of opera adaptation: structure, language, pattern, singing arrangement and plot. A lot of his creative theories not only follow Li Yu's Dramatic Theory but also express more original views , which is in accord with the characteristics of drama of the times.

Fan Junhong is also an educator. He often made lectures in China's first Institution of higher drama art school, Chinese Opera Research Institute (the predecessor of the China Academy of Art),Chinese Opera Institute and many classes for advanced studies in some provinces, especially the study groups in the fifties and sixties. At present, most of his students are nationwide opera writers. In the 1980's, he had students everywhere, most of whom have become the backbone of the creative forces in the various operas. Sun Yuexia , the writer of Sichuan Opera, is the one. Wu Zunguang appraised Fan , saying that, “ The plays he has written are structured, grace and full of literary talent. What's more , his plays are of great ingenuity. This is mainly because his profound knowledge in the drama. In recent years, he is always making lectures on the editing methods and editing techniques in many colleges, which leaves a very valuable asset for us and becomes a high level dramaturgy material.”

As every knows, Fan Junhong is the excellent contemporary Chinese dramatist and theorist.

【Key Words】 Fan Junhong Contemporary Play Contemporary
Dramatic Theory

【Type of Thesis】 Foundation

1 绪论

1.1 选题原因

在繁荣兴盛的中国当代戏曲史上，曾涌现出不少优秀的剧作家，他们有的是京剧剧坛繁荣背后的“英雄”，有的则在地方剧种的发展历程中起到关键作用。范钧宏就是五、六十年代活跃在京剧创作领域的一位杰出作家，他对传统戏的推陈出新，与另一位“光照曲苑”，“在中国戏曲史上具有承前启后的地位”（郭汉城语）的剧作家陈仁鉴齐名，有“南陈北范”之誉。

回溯京剧的发展历程，建国前专业剧作家很少，建国后才在剧团建制中，增添了编剧名额，范钧宏即与田汉、马少波、翁偶虹三位并列于当代京剧“著名剧作家”之列。（金耀章等《中国京剧史图录》，河北教育出版社1994年，第203-205页。）而他独立创作或合作的剧本，被广泛演出，如张真所言：“全国几百个京剧团体，没有演过他们的剧本的，恐怕很少吧？”^①所以，齐致翔八十年代中期对他在当代剧坛上的定位是比较公允的——“从五十年代至八十年代，古老的中国戏曲发生了前所未有的巨大变革。随着变革，范钧宏成长为新中国才华出众、富于革新精神、贡献卓越的戏曲作家之一。”^②

范钧宏在从事剧目创作之前，曾随须生陈秀华、张春彦、王喜秀、沈富贵等学艺，在建国前京剧发展的“黄金时期”粉墨登台，一度组班演戏，前后搭过班的有程砚秋、白登云、名家侯喜瑞，及京剧演员著名科班富连成“盛”字辈的（陈）盛荪，（孙）盛武，“富”字辈（茹）富兰、富蕙，“连”字辈的（马）连昆、（苏）连汉，喜字辈的王喜秀等，直至解放前夕因嗓音问题辍演。

范钧宏同时是一位出色的戏曲理论家，他在晚年将自己的工作重心移向理论研究、著书立说。发表过数十万字的文章，有从丰富的创作实践中产生的具体的编剧构思、技巧、经验，也有结合实践升华而来的戏曲理论，先后出版了《戏曲编剧论集》、《戏曲编剧技巧浅论》等专著，对戏曲创作中某些带规律性的问题作了颇有理论深度的概括，不乏真知灼见。

范钧宏亦是一位戏曲教育家，他与吴祖光、张庚、阿甲等在我国第一所高等戏曲艺术学府中国戏曲研究院（中国艺术研究院前身）、中国戏曲学院以及不少省市的戏曲编剧进修班开坛讲学，特别是中国戏曲学院五六十年代的讲习班，学员是全国范围的戏曲作家。至八十年代桃李盈门，当年许多年轻的学生至今已成为各剧种的中坚创作力量，如川剧的孙月霞等。吴祖光曾说：“他写的戏针线绵密，结构谨严，有气度，有文采，是大家手笔；主要是基于他在戏曲方面的知识基础的深厚，近年来他到各地讲学较多，对编剧方法和技巧方面的一生丰富的经验积累留下了甚为宝贵的财富，成为高水平的戏曲编剧教材。”^③

综上，范钧宏的一生是值得研究的一生，他为戏曲事业献出生命的戏曲剧目工作，基于实践之上的自然理论生发，及诲人不倦的教育思想，都值得深入研究。

① 《范钧宏、吕瑞明戏曲选》张真序，中国戏剧出版社1990年。

② 齐致翔《生命诚可贵 求索价更高——读〈范钧宏戏曲选〉随想》，载《范钧宏戏曲选》，中国戏剧出版社1988年版，第334页。

③ 吴祖光《痛悼范钧宏》，《戏曲艺术》，1987.4。

1.2 研究现状

整理涉及范钧宏的研究成果,首先是剧评类。这类研究如马彦祥的《评京剧〈猎虎记〉的演出》(《戏剧报》1954.3);青《京剧舞台上的新尝试》(《戏剧报》1956.4);刘保绵《谈京剧〈鲁斋郎〉〈五侯宴〉的改编》(《戏剧报》1958.5);马彦祥《评京剧〈满江红〉对于赵构的处理》(《戏剧报》1961.4);高文澜《〈强项令〉的艺术构思》(《戏剧报》1962.4);黎江雨《〈锦车使节〉的成就与不足》(《人民戏剧》1982.5);田真《一曲讴歌——赞京剧〈锦车使节〉》(《中国民族》1982.11);晓城《〈调寇审潘〉一识录》(《戏曲艺术》1989.7)以上文章,均是就范钧宏特定剧作的某一方面或几方面展开论述。

其次,以往的研究中绝大多数为回忆、纪念兼研究性质的文章。这些文章从时间分布来看,有三个时间段的研究比较集中,一为范钧宏逝世后1986、1987年的一系列悼念性文章;其次则是范钧宏诞辰的十周年1996、二十周年2006发表的一些纪念性文章。如1996年范钧宏诞辰80周年,中国京剧院举行座谈会,胡世均发表《戏曲编剧理论讲坛上的烛光》(《中国京剧》1997.1);齐致翔《李杜文章在 光焰万丈长——纪念范钧宏先生诞辰90周年暨逝世20周年》(《中国戏剧》2006.10);邹忆青《缅怀范钧宏先生——〈春草闯堂〉的启迪》(《中国京剧》2006.11)《为京剧事业奋斗一生的范钧宏》(《大舞台》2007.4)等。

另外,个别研究者对范钧宏的系列性单篇研究有几组,如齐致翔写的系列文章:

《范钧宏评传——传统中走出的当代戏曲大家》

《时代、规律与范钧宏——写在逝者最后一部作品发表之际》

《求索者启示录——〈范钧宏戏曲选后记〉》

《行进中的哀思——与引路人最后一次谈话》

齐致翔《化冷为热 推陈出新——再评范钧宏〈调寇审潘〉》

以上全部收入作者的文集《欲望燃情——齐致翔戏剧文论集》(中国戏剧出版社2006年版)

王安魁的系列文章:

《范钧宏戏曲剧作的成就》收入《〈当代戏曲作家论〉中国戏剧出版社1989年版)

《学习范钧宏老师的戏曲编剧理论——纪念范老师诞辰八十周年暨逝世十周年》(《中国京剧》1996.11)

《缅怀范钧宏先生对传承传统戏剧的贡献》(《中国戏剧》2006.10)

陈培仲的系列文章:

《范钧宏的剧作与剧论》(上、下)(《戏曲艺术》1981.10与1981.12)

《范钧宏还活着——参加范钧宏诞辰80周年座谈会归来》(《戏曲艺术》1997.1)

《略论范钧宏对京剧的贡献——纪念范钧宏诞辰90周年》(《戏曲艺术》2006.11)

以上研究因为较持续,所以当中有不少剧目的深入分析,及理论的提升。对于本项研究的展开,具有一定借鉴意义。

此外,还有些零星研究,如朱文相、过士行《胸中有舞台 笔下写人物——试谈范钧宏戏曲创作的特点》(《朱文相戏曲文集》中国戏剧出版社2004);陈泽恺《艺苑凭栏:忆范钧宏先生》(《贵阳

文化》2004.3);一峰《“环境”、“境遇”、“规定情景”与境——范钧宏戏曲编剧论著学习札记》(《民族艺术》,1993.4);魏子晨《披枷戴锁 劲舞长歌——“剧诗”诗人范钧宏散论》(《艺术百家》1989.2)等。

综上所述,学术界已有的对范钧宏的研究都是有重点、有选择的,不是对范钧宏一生全面、系统的研究。本文相信基于范钧宏生平与交游了解基础上的剧作研究、戏曲理论研究及戏曲教育思想研究,能够在前期研究的“巨人肩膀”上有所创获。

1.3 研究意义

根据前期范钧宏先生创作剧目及戏曲理论相关资料的梳理工作,以前人研究为基础,本论文试图对范钧宏先生做全面整体研究,通过其人生经历,透彻理解其创作命意,结合其创作实践,贴切理解其编剧理论,进而解读其戏曲理论及戏曲观。当然,其戏曲教育行为是人生经历的完美充实,也是其戏曲创作理念的积极实践,是范钧宏研究不可或缺的有机部分。这项研究有以下几方面意义:

(1)他作为有舞台演出经验的编剧、作为有演出经验的戏曲理论家、作为有创作实践的理论家等多重身份为我们提供了难得的多维视角,透视当代剧坛的一斑。

(2)范钧宏的剧作,离不开新中国成立以来文艺环境的变迁影响,纵向研究其创作规律,能发现其当代戏曲史的意义。

(3)范钧宏在整理了上百本传统剧目基础上,开展的京剧为主外,涉及评剧、河北梆子、秦腔等剧种的创作,有较高研究的价值;他与当代诸位优秀的编创人员的合作,可以见出当代编剧的一个小群体,及其创作状况。建国以来戏曲界的剧本荒问题一直存在,所以此方面的研究还具有现实意义。

(4)著名戏剧作家范钧宏晚年将工作重心转移到总结创作经验,对戏曲编剧理论和技巧进行系统的探讨和研究,其戏曲理论对戏曲实践的指导性显然强于无创作经验之理论者,因此研究可以达到弘扬其编剧理论中的优秀内容的现实意义。

(5)他在创作的同时,还走进校园,登上讲坛,培育英才,曾在中国戏曲研究院数届编剧、导演进修班及中国戏曲学院本科班担任“戏曲编剧理论与技巧”课的主讲教授。总结其戏曲教育思想,对今天的戏曲教育实践亦有一定的意义。

2. 范钧宏生平交游

2.1 范钧宏生平

范钧宏，原名范学蠡，祖籍杭州，1916年3月7日出生于北京一个旧官僚家庭。1986年逝世。父亲曾任北洋政府外交官，驻巴拿马公使，回国后兼营商业，他喜欢京剧，这一爱好在幼年范钧宏那里产生了深远影响。早年，他家境富裕，“在前门外开了一家时髦的巴拿马草帽店，于是在他票戏之后，梨园便‘封赠’他为‘草帽老生’。”^①

范钧宏小对京剧就很喜爱，不到十岁成为小票友，在堂会中客串，他演的第一出戏是《空城计》。他学戏可以说是非常痴迷的。他的班底是“富连成”，并且从一开始便和“富连成”结下不解之缘，直接或间接投师学过戏的有须生陈秀华、鲍吉祥、王荣山、张春彦、王喜秀、沈富贵等；为了偷偷学艺，他在“诸连顺”、“钱富成”等旧戏班打过把子^②；此外，他看过杨小楼的《战宛城》之后，苦于没处学，“向杨小楼的外甥刘宗杨学了几手”。

范钧宏还有过六年的职业演员生涯：

汇文中学读书时，小时候，他一边上学，一边学戏，先从著名京剧教师陈秀华学唱老生，以后，陈秀华被李桂春（小达子）延聘去沪，为李少春“开蒙”，范钧宏遂又投入鲍吉祥、王荣山、沈富贵门下，最后拜著名京剧老生张春彦为师。戏愈学愈多，范钧宏对京剧艺术有了进一步的感受和理解，兴趣愈来愈浓。他开始立志做一个有文化的京剧演员，为了积累舞台经验，他曾组织过名噪一时的票房“平平社”。十八岁时，他抱定献身京剧事业的决心，毅然正式“下海”，开始了以演员为职业的舞台生活。^③

他组织的戏班，“承头人”是常少亭（原名常连坤），出身于富连成科班，为侯喜瑞的师弟，因此该班在1938年前后曾邀来侯喜瑞搭班，“二路角”中的佼佼者马连昆、苏连汉、蒋少奎等都曾入范钧宏戏班，其中富连成的师兄弟除“连”字辈的（马）连昆、（苏）连汉，尚有盛字辈的（陈）盛荪、（孙）盛武，“富”字的有（茹）富兰、富蕙，喜字辈的王喜秀。做过程砚秋鼓师的著名艺人白登云也在范钧宏班社任过鼓师。他的旧戏班社演员生活持续了六年之久，这使他全面熟悉了舞台，熟悉了京剧艺术的各个方面。但是范钧宏并没有“唱出来”。期间与创作有关的事是，1937年范钧宏因向高庆奎学戏并为之记戏而尝试剧本创作。

上学期间，范钧宏非常喜欢文学，他在学校里，最喜欢古典文学，总爱将古文里的人物、故事和京剧里的人物、故事进行对照和印证，以加深对剧情的理解。在刻苦学戏、练功的同时，他还注意从曲艺、电影、小说、话剧广泛吸收艺术的营养。由于文学基础较好，他在读初中时，便主编

① 徐城北《范钧宏之死》，《人物》1987.6。

② 范钧宏《花边文学忆侯老》，1986年1月20日，载张胤德《侯喜瑞艺术评论集（京剧）》，中国戏剧出版社1990年版。

③ 齐致翔《范钧宏传》，载李辉等主编《中国现代戏电影剧艺术家传》，江西人民出版社1981-1984年，第176页。

《戏剧周刊》。以后不断练笔,在京津两地的《晨报》、《民言报》、《商报》、《庸报》、《天风报》等报纸发表剧评和研究京剧的文章^①。

总之,建国前,范钧宏的经历比较复杂。他在旧的官僚家庭里生活过,后亲身经历了它的败落。他出入于戏场、官场和洋场,与各色人等都有所交往,抗战胜利后到解放前的几年间,他穷愁潦倒,寄居在亲戚家中。多种职业,多种经历,多种感受,使范钧宏积累了丰富的生活经验。

1949年范钧宏参加了大众文艺创作研究会。这使他有契机接受共产主义教育,读到《在延安文艺座谈会上的讲话》,初步接受“革命”、“新文艺”等时代思想。他还曾任天津《星报》驻京记者,配合解放初期的政治任务,创作过不少鼓词、相声等曲艺作品及小剧本,如《三骂媒婆》《二流子开荒生产》《王二姐换面》等。

1951年春,中国戏曲研究院成立。范钧宏调中国戏曲研究院任编辑处编辑,根据“推陈出新”的方针和戏改政策,从事传统剧目的整理工作,合作整理了一百多个剧目,汇编为《京剧丛刊》陆续出版。

1951年在范钧宏的人生中有一件大事发生。这就是《兵符记》的整理改编。由于对历史剧的古为今用和现实主义的创作方法还不太把握,这部戏犯了历史人物、历史事件直接对应现实的错误,以至把今人的思想加在古人的身上,使作品带有反历史主义和概念化的倾向。《兵符记》参加了1952年第一届全国戏曲观摩会演。会演结束时,受到了“批评”。这使他深刻思考:历史剧的教育作用和现实意义只能按历史唯物主义观点,通过符合于那个历史时代人物的思想和行动体现出来,而不能用形而上学的方法加以生硬、简单的类比:

这次会演,使他大开眼界。他目睹到全国二十多个剧种的交流演出,学到许多宝贵的经验。此后,文艺界又对相继出现的《新大名府》、《新天河配》等戏的反历史主义倾向进行了系统的有分析的有说服力的批判。范钧宏在学习中进一步提高了认识。在接受《兵符记》的教训之后,他与别人合作创作了一个从立意到表演与《新天河配》完全不同的新评剧《牛郎织女》,演出受到广泛的肯定和赞扬。^②

范钧宏1953年任中国戏曲研究院编辑处京剧组组长。1955年转入中国京剧院,从事剧本创作及创作组织工作。历任中国戏曲研究院京剧组组长,中国京剧院文学组组长、编剧。同年成为中国戏剧家协会会员,1962年成为戏剧界首位中国作家协会会员,1963年当选中国戏剧家协会常务理事。期间及其后陆续创作了京剧剧本《满江红》、《猎虎记》、《杨门女将》、《白毛女》、《九江口》、《强项令》、《望江亭》、《蝶恋花》、《捉水鬼》,及《范钧宏戏曲编剧论集》、《范钧宏戏曲评论选》、《戏曲编剧技巧浅谈》等。

袁世海曾与翁偶虹、范钧宏商定,希望将“郑子明打龙棚”、“楚霸王”、“张飞芒荡山”、“李逵

① 参齐致翔《范钧宏传》,《中国现代戏剧电影艺术家传》,第175-190页。

② 参齐致翔《范钧宏传》,《中国现代戏剧电影艺术家传》,第175-190页。

巧坐衙”、“常遇春巧夺石矶”、“鲁智深打郑屠”、“老牛皋扯旨气死金兀术”、“杨七郎”等内容编写成十出以架子花脸为主的三个小时的剧目。“文革”使这一计划搁浅，并一度成为他们的“罪”状。

文革后，范钧宏改编创作了《蝶恋花》《春草闯堂》《佘太君抗婚》《锦车使节》等。

此时期，范钧宏的大部分精力用来研究戏曲编剧理论，《戏曲编剧论集》中的不少重要文章在这个阶段完成。同时，受邀到各地研讨、讲学，如1986.7在长沙讲学；1986.9月中旬还在石家庄参加华北五省市戏曲创作研讨会。1986.9.24在承德逝世，当时，他正在作《紧跟时代步伐，符合戏曲规律》的演讲，却因为心脏病发作，倒在讲台上，为他的人生画上了完美的句号。

2.2 范钧宏交游举隅

《管子·权修》中有言：“审其所好恶，则其长短可知也；观其交游，则其贤不肖可察也。”^①范钧宏早年与许多京剧名角有过交往；建国后所在的中国京剧院整体艺术水平较高，许多剧作是所有编创人员的集体成果。当时剧院在编剧、导演、音乐、舞台美术各方面集纳了一大批全国一流的专家，例如剧作者有翁偶虹、范钧宏、景孤血、王颀竹、吕瑞明、陈延龄、祁野耘、吴少岳、任以双、苏俗、李宗白、何异旭等；导演有阿甲、李紫贵、郑亦秋、樊放、邹功甫、白家麟、林柏年等；京剧音乐工作者有刘吉典、傅雪漪、张复、关雅农等；舞台美术、灯光、服装设计工作者有张末元、安振山、赵金声、吴长海、郭人有等范钧宏与他们多有合作；此外，尚有许多范钧宏与学生交往的资料。考察他的交游往来有利于更好地理解范钧宏本人及其剧作，也可侧面见出当代剧团的真实一隅。

2.2.1 与高庆奎的交往

高庆奎(1890-1942)，原名镇山，字子君，号俊峰。祖籍山西省榆次县，幼从贾丽川习老生，12岁为谭鑫培的《汾河湾》等戏配演娃娃生。艺成后曾搭田际云的“翊立社”、谭鑫培的“同庆社”、刘鸿昇的“鸿庆社”、俞振庭的“双庆社”、姚佩秋“陶咏社”等班社演出。变声后，与贾丽川之侄贾洪林切磋技艺，并从李鑫甫练功习刀枪把子。其艺原宗谭(鑫培)派，嗓音复原后，更加甜脆宽亮，高亢激越。根据自身条件博采众长，兼容并蓄，吸取孙菊仙、汪桂芬、刘鸿昇等各家之特长，并借鉴老旦龚云甫、花脸裘桂仙之唱法，融会贯通，形成独特的艺术风格，世称“高派”。擅演《辕门斩子》《失空斩》《斩黄袍》《逍遥津》《李陵碑》《赠绨袍》《浔阳楼》《胭粉计》《哭秦廷》《七擒孟获》《信陵君》《煤山恨》《醉遣重耳》等，亦能关羽戏《华容道》《战长沙》，花脸戏《探阴山》《铡美案》，老旦戏《掘地见母》《钓金龟》及武生戏《连环套》等，曾被同仁讥讽为“高杂拌”，他却不以为然，常说：“只要观众爱看，我就这么唱，不能怕这怕那的。”1919年，随梅兰芳赴日本东京、大阪等地演出。

范钧宏与高庆奎有过一段很不平凡的交往：

(1937年)高先生因噪败辍演多时，生活发生困难，范钧宏事以师礼，请他搬到自己家中

①《二十二子》，上海古籍出版社1986年版，第94页。

长期居住。当时只是出于对同行前辈的关切和尊重，并无学戏的想法，可是接触以后，才知高先生不仅以高亢激越的唱工自成一派，而且几十年来，走南闯北，见闻极广，戏路极宽，在表演上更有独到之处。从此，范钧宏常常求教于他，得到许多舞台上学不到的东西。高庆奎有一出做工戏《生死板》，适合范钧宏的戏路，因没有剧本，只好采取口传的办法，但高庆奎只记得自己的台词，别人的记不清了，于是就由范钧宏连记带编，硬是把剧本“攢”下来。^①

就是这次偶然的尝试给范钧宏日后从事编剧事业以启发，因此这段交往也成为戏曲圈的佳话。

2.2.2 与马连良的交往

马连良(1901-1966)，字温如，9岁入北京“喜连成”科班，23岁自行组班，发展成为独树一帜的“马派”表演风格，自1920年代至1960年代盛行不衰。“四大须生”之首，他开创的马派艺术影响深远。与余叔岩、高庆奎、言菊朋并称“四大须生”；后余、高、言三人去世，又与谭富英、奚啸伯、杨宝森并称后“四大须生”。马连良兼蓄各派艺术之长，改革传统老生唱腔，30年代将月琴移到乐队前排，与京胡协奏，加强唱腔力度，逐步创立了柔润、潇洒的“马派”艺术。1949年后任北京京剧团团长等职。主演过《借东风》、《群英会》、《甘露寺》、《四进士》等。

范钧宏早年曾私淑马(连良)派，在马连良演戏，他几乎每场必到，偷师学艺。他与马连良的交往在范钧宏的记忆中成为一件趣事：

我那时虽处处学马，却从没在台下的任何场合见过马。而马先生不仅知道私淑他的人中有我这一“号”，而且晓得我的行头与他丝毫不差。1936年，马率班在汉口演出后只身飞回北平，临时被邀演堂会戏，于是辗转托人找我借《法门寺》中赵廉的蓝官衣。事后中间人只捎来一个“谢”字，马先生仍未露面。直到解放后的某日中午，我从中国戏曲研究院下班，忽然大门从外面被拉开——马先生与张君秋笑眯眯地站在那里，马先生首先招呼“钧宏！”我这才算是在台下第一次遇见先生……^②

范钧宏的私淑是认真的，马派艺术对他的影响也是深刻而悠远的，他的戏曲观与马派艺术的追求也是一脉相承的。容后文详述。

2.2.3 与吴祖光的交往

吴祖光(1917-2003)，北京人。6岁时即由父亲带到城南游艺园看京戏，中学时看过不少“富连成”的演出。19岁时创作反映抗日题材的剧本《凤凰城》。从1937年起，10年中写出《凤凰城》、《文天祥》、《牛郎织女》、《风雪夜归人》等四部剧作。新中国成立后，先后任北京电影制片厂编导、中国戏曲学校实验京剧团编剧、北京京剧团编剧、文化部艺术局专业编剧。1955年导演影片《梅兰芳舞台艺术》、《洛神》，1956年导演程砚秋主演的《荒山泪》。新时期进入又一个创作旺盛期，写了

① 齐致翔《范钧宏传》，《中国现代戏剧电影艺术家传》，第177页。

② 徐城北《范钧宏之死》，《人物》1987.6。

不少剧本和文章，大多结集出版，如《三关宴》、《踏遍青山》、《荒山泪》（电影剧本）、《武则天》、《凤求凰》、《三打陶三春》、《红娘子》等京剧剧本。有《吴祖光论剧》，收入他自1941年至1981年间所写有关戏剧方面的文章约70篇。

五六十年代的剧作界，翁偶虹、范钧宏等熟悉旧班社的剧作家被誉为“戏班派编剧班头”，而吴祖光、汪曾祺等则属于“文人、才子派”的编剧，范钧宏与吴祖光有几十年的友谊。范钧宏去世后，吴祖光在悼念文章中曾记了这么一个故事：

在六十年代中期，我们的住处相距不远，我出门回家常常从他住的北新胡同经过，有时就去看看他。但是有两次去他家时都赶上他在睡觉，范夫人是一位善良贤德的主妇，要去喊醒他，都被我摇手止住了。当时的政治形势是暴风雨尚未来临而又令人感觉百无聊赖的时刻。闲来无事我在家写字消遣，为钧宏写了一幅采自《三国演义》中刘备三顾茅庐，诸葛亮高卧隆中的信口吟诗：“大梦谁先觉，平生我自知；草堂春睡足，窗外日迟迟。”诗后我还记下去拜访他，不忍惊醒他好梦的经过。当然我绝对不是刘皇叔，而他倒像个诸葛亮。^①

他们编剧虽属不同风格，却经常在一起协商细节：“大约又过了两年，少春的嗓子“有缓”，可以担些稍微沉重的担子了。这时，吴祖光的一本《凤求凰》吸引了他，中国京剧院准备安排少春和杜近芳主演。故事是写司马相如和卓文君的恋爱，如吴祖光所言。他把该剧处理成一曲轻音乐，流畅起伏如诗，唱词优美似画。就在这一准备过程中，我曾在吴先生家中，亲眼目睹了李少春、范钧宏等协商的情形。”^②

2.2.4 与吕瑞明的交往

吕瑞明（1925-），山东青岛人，一级编剧。学生时期酷爱京剧，1949年在青岛组织人民京剧团，与吴素秋合作《节烈千秋》，开始编剧生涯。1952年入北京京剧四团任编剧，1953年入中国戏曲研究院任编剧，曾参加《京剧丛刊》传统剧目整理工作；1955年中国京剧院成立，任专职编剧、副院长、代院长，1985年至1993年任中国京剧院院长兼党委书记。1992年，创办了全国唯一的京剧专业刊物《中国京剧》杂志，兼任第一任主编。

吕瑞明是与范钧宏合作最多的一位剧作家，他们合作的剧目有《蝴蝶杯》《杨门女将》、《满江红》、《初出茅庐》、《龙女牧羊》《山村花正红》、《夏完淳》等。因此，可以从吕瑞明的视角了解范钧宏在创作中的协作精神：

（范钧宏）会同大家按照计划剧目组成相应的协作小组，力求个人的创作与群体的智慧相结合，提高剧本质量。他自己也参加协作，当与他熟悉的作者遇到某些写作困难，而他却独有心得时，他往往以诙谐幽默的口吻说：“我来干点黑活，勾点芡，怎么样？”然后亲自动笔，帮助修改，助人为乐。他刻苦写作的事例，在我是司空见惯的。《杨门女将》剧本就是在剧院急需

① 吴祖光《痛悼范钧宏同志》，《戏曲艺术》1987.1。

② 徐城北《梨园走马》，中国社会科学出版社2000年版，第193页。

排演、等米下锅时，我们商定在他改编现代戏《柯山红日》剧本的同时，我写《杨》剧头稿，他写二稿。在他就是《柯》剧与《杨》剧两个不同题材、不同构思的剧本同时交叉编写，其写作的紧张与辛苦是可想而知的。还有一事我至今铭记难忘。那是在我们编写《满江红》的后半部时，在我家连讨论带编写已经熬了一夜一天，分手后十分困乏，我便弛然入睡，在半夜两三点钟时，突然他来敲我家的后窗户。原来是他回家后对个别情节萌生了一个新想法，牵扯到我分工的部分要适当做些呼应。这本来是可以第二天沟通的事，但他为了赶时间又怕我已动笔，便连夜赶来商量。我望着在昏暗的路灯下他骑着车子渐去渐远的身影，思绪翻涌，久久不能平静。^①

2.2.5 与邹忆青的交往

邹忆青，（1938-），湖南省益阳县人，国家一级编剧。1961年自武汉大学中文系毕业后，入中国京剧院任编剧，后任创作组组长、创作中心副主任、影视中心主任。1963年与范钧宏合作改编京剧《春草闯堂》，1977年与戴英禄、范钧宏合作创作现代京剧《蝶恋花》。

范钧宏与邹忆青合作《春草闯堂》，后者尚年轻，因此邹忆青几乎是范钧宏“传、帮、带”的对象，但范钧宏却非常谦逊，如邹忆青所回忆的《春草闯堂》改编过程：“当我拿到范先生从头至尾审慎改编后的剧稿时，范先生也没多言语，只是叫我仔细看看，甚至谦虚地说道：“看了有什么想法，可以商量。”我一口气读完先生的改稿，这改稿对我来说胜过讲稿，千言万语尽在一词一句、一招一式以至每一个舞台提示中。从中我看到了先生非凡的功力，也看到了自身与先生之间的差距，从而更加明确了日后努力的目标。”^②

除合作剧目外，邹忆青其他的非合作剧目也多得到范钧宏的帮助：

记得在先生心脏病发作住院治疗脱离危险后，我到 he 北新桥的居所去探视，看到那坐南朝北的三间旧平房，看到房子里简陋的陈设……那时，我刚刚随翁偶虹先生改编完《迎春花》，又随祁野耘先生改编《海防线上》……范先生唯恐改编不利，既影响剧院声誉，又影响我的成长，便叫我每写一场就送交他提意见。他硬是在身体虚弱的情况下，为我所写的每一场提出修改方案，甚至亲自动手。^③

2.3 范钧宏一生剧作

范钧宏自建国后五十年代初期开始剧目整理、改编、创作，至“文革”暂时中断，新时期又渐入佳境，总其年份约二十余年的时间中，共改编、创作了三十余部作品。以下按时间顺序逐一列出，改编、创作完成时间无法考证者，以刊本时间为依据。

① 吕瑞明《生命不息 奋斗不止——纪念范钧宏同志诞辰九十周年》，《中国京剧》2006.12。

② 邹忆青《缅怀范钧宏先生——〈春草闯堂〉的启迪》，《中国戏剧》1997.5。

③ 邹忆青《缅怀范钧宏先生——〈春草闯堂〉的启迪》，《中国戏剧》1997.5。

- 1、京剧《兵符记》，范钧宏、黄雨秋 1951 年改编，有北京宝文堂书店 1953 年刊本。
- 2、(评剧)《牛郎织女》，范钧宏、何异旭、邱炘、任以双 1951 年改编，黄雨秋整理，《剧本》1952 年第 8 期公开发表。
- 3、京剧《婚姻自由》，范钧宏 1951 创作，有北京宝文堂书店 1952 年刊本。
- 4、京剧《猎虎记》，范钧宏 1953 年改编，有北京作家出版社 1954 年刊本。
- 5、(梆子评剧通用)《陈妙常》，樊放、范钧宏、杜颖陶等 1953 年改编。
- 6、京剧《除三害》，范钧宏、吴少岳改编，有北京宝文堂书店 1955、1958 年刊本。
- 7、京剧《岳母刺字》，范钧宏改编，有北京宝文堂书店 1955 年刊本。
- 8、京剧《三座山》，范钧宏 1956 年改编，有中国戏剧出版社 1957 年刊本。
- 9、京剧《玉簪记》，范钧宏改编，有北京宝文堂书店 1956 年刊本。
- 10、河北梆子《蝴蝶杯》，范钧宏、吕瑞明 1955 年改编，1957 年拍为戏曲片，有上海文艺出版社 1960 年刊本。
- 11、《望江亭》，范钧宏、何异旭、吴少岳改编，有北京宝文堂书店 1958 年刊本。
- 12、京剧《智斩鲁斋郎》，马少波、范钧宏改编，有中国戏剧出版社 1958 年刊本。
- 13、京剧《柯山红日》，范钧宏 1959 年改编。
- 14、京剧《杨门女将》范钧宏、吕瑞明改编，有北京宝文堂书店 1959 年刊本。
- 15、京剧《捉水鬼》，范钧宏创作，有北京宝文堂书店 1958 年刊本
- 16、京剧《英雄炮兵》，范钧宏、张春良创作，有北京宝文堂书店 1958 年刊本，中国戏剧出版社 1960 年刊本。
- 17、京剧《九江口》，范钧宏改编，有中国戏剧出版社 1959 年刊本。
- 18、京剧《白毛女》，马少波 范钧宏 1958 年改编。
- 19、京剧《林海雪原》，范钧宏 1958 年改编。
- 20、京剧《满江红》，范钧宏、吕瑞明改编，有上海文艺出版社 1961 年刊本。
- 21、京剧《初出茅庐》，范钧宏、吕瑞明改编，有北京出版社 1963 年刊本。
- 22、京剧《强项令》，范钧宏、吴少岳创作，有中国戏剧出版社 1963 年刊本。
- 23、京剧《龙女牧羊》，范钧宏、许源来、吴少岳、吕瑞明改编，有中国戏剧出版社 1963 年刊本。
- 24、京剧《洪湖赤卫队》，范钧宏、袁韵宜改编，有中国戏剧出版社 1964 年刊本。
- 25、京剧《山村花正红》范钧宏、吕瑞明 1965 年改编
- 26、京剧《蝶恋花》，戴英录、邹忆青、范钧宏创作，有人民文学出版社 1977 年刊本。
- 27、京剧《春草闯堂》，范钧宏、邹忆青 1977 年改编。
- 28、京剧《锦车使节》，范钧宏 1981 年创作。
- 29、京剧《调寇审潘》，范钧宏改编，《剧本》1986 年发表。
- 30、京剧《夏完淳》范钧宏、吕瑞明改编，时间不详。

31、京剧《战渭南》，六十年代改编，未能公演，却深受范钧宏喜爱，收入《范钧宏戏曲选》。

32、京剧《余太君抗婚》，范钧宏 80 年代改编。

33、京剧活报剧《一定要解放台湾》，阿甲、翁偶虹、范钧宏、陈竹心编剧，时间不详。

另外，尚有资料提及《芦花河》为范钧宏剧作，不知确否？又说京剧《野猪林》为范钧宏、李少春合作改编，误，为李少春独立改编。

3. 范钧宏的戏曲整理、改编、创作

3.1 范钧宏的戏曲整理

1951年范钧宏调中国戏曲研究院编辑处之后,开始整理传统剧目,这是他建国后戏曲剧目工作的主要内容之一。当时,全国戏曲工作的整体情况是,为了抢救戏曲遗产,各地掀起了“挖箱底”等传统剧目发掘工作,中央和各地为此成立了专门机构,如文化部和戏剧家协会等组成了“整理著名老艺人表演艺术经验筹备委员会”;四川有省级与成都、重庆市市级“川剧剧目鉴定委员会”;河北省则成立了戏曲审定委员会和省文化局下属剧目组。

另外,理论界也积极呼吁对传统剧目的挖掘,1956年文化部就丰富上演剧目问题向新华社发表讲话,指出“丰富戏曲上演剧目、改变剧目贫乏的情况,已经成为当前戏曲艺术事业中的首要问题”,《戏剧报》同年第七期《发掘整理遗产,丰富上演剧目》的社论。

正是各剧种普遍遭遇“剧本荒”的情况下,范钧宏与一大批京剧剧目工作者开始了发掘、整理工作,并陆续编辑出版为《京剧丛刊》。《京剧丛刊》共50辑,收剧本160种,多数为京剧舞台上比较流行的传统剧本,或者是在内容和表演艺术方面有价值的剧本,传统作品都以舞台演出本为据,并吸收有关演员参加整理,每部作品都有对剧情和故事来源的简介,重要改动之处亦有说明性文字。与范钧宏有过合作的吕瑞明、吴少岳、马少波、李少春、何异旭、张春华等都参加过《京剧丛刊》的整理工作。

传统剧目的整理工作无疑会使范钧宏接触、研究大量的传统剧目,对如何正确对待祖国的戏曲遗产,如何“推陈出新”,提供了可资借鉴的经验。考察《京剧丛刊》的整理原则及部分工作细节,可以推理范钧宏本人在创作思想和技巧方面得到不少启发,使他后期结合自身表演实践的剧本改编、创作思想更为系统。同时也更加珍惜传统剧目,珍视传统剧目的价值所在。

首先,《京剧丛刊》的文字整理原则是“可改可不改者不改”。“语言性格化、词藻的修饰等等,演员因为妨碍表演艺术而不同意修改时,则不予改动。”这样做就是考虑到舞台表演性,作为舞台表演艺术底本的京剧剧本,如果单纯考虑剧本的文学性,而不顾及表演性,就有破坏舞台艺术完整性的可能。这一点与范钧宏后期的剧目工作实践,及编剧理论是完全吻合的。容后详叙。

其次,《京剧丛刊》广泛地发动、发挥了戏曲演员的作用,这与注重剧本的舞台表演性思路是一致的,也充分体现了尊重戏曲遗产的审慎态度。“剧本的整理工作,曾经力求对某一剧目较具名望的老艺人或演员来参加。”“在整理工作中,干部们表现了尊重戏曲遗产的精神,他们思想上明确遗产就在艺人身上,向艺人虚心学习求教,虚心听取意见,因此演员们都发挥了主人翁的精神。这首先表现在许多知名演员,纷纷拿出他们珍贵的剧本。在旧社会中,演员们为保障自己的权益,往往不肯将自己真正的戏词——剧本全部轻易传给外人。”“务求出版的剧本能够忠实地反应舞台现状”

第三,《京剧丛刊》收入的剧本,都经过了认真的讨论与研究。“每个剧本都经过相当仔细的研究”。“像保留《穆柯寨》中的火葫芦、分火扇等‘法宝’问题,但是大组讨论会,就曾举行了四次。”

最后,《京剧丛刊》整理的剧本,有过重要改动的,都要经过剧团演出,吸收观众的意见,才最

后加以订正收入,做试验演出的剧团有中国京剧团或北京戏曲实验学校。^①

必然的,以上这些做法会影响至范钧宏的改编及新创剧目工作。

3.2 范钧宏的戏曲改编

建国后,范钧宏因有深厚的传统戏曲文化积淀,积极从事戏曲剧目工作,在“推陈出新”方针指导下,改编了一系列剧目,绝大部分成为京剧舞台的保留剧目。本节选择范钧宏的代表性改编剧目考量其戏曲改编特点。

3.2.1 京剧《兵符记》的“失败”

尽管范钧宏的剧目改编成功者颇多,但他建国后的剧目工作却是从“失败”开始的,这个开端是《兵符记》。

1951年参加京剧剧目整理工作的同时,范钧宏与黄雨秋合作整理改编了京剧《兵符记》,郭沫若1942年创作了五幕历史剧《虎符》。该剧本事见《史记·信陵君列传》,《东周列国志》第一百回。明代张凤翼有《窃符记》传奇。京剧有同题材传统剧目《窃兵符》,亦称《信陵君》、《窃符救赵》,高庆奎演出易名《信陵君》。川剧、滇剧有《铜符令》。除范钧宏、黄雨秋《兵符记》外,这一题材同时代曾有翁偶虹、李少春改编的《虎符救赵》,上杂出版社1952年刊本;王照慈、张履贤《抗秦援赵》,北新书局1951年刊本,名虽各异,但情节大体相同。

《兵符记》演秦昭王击败赵军,进围邯郸。赵国平原君夫人为魏王之妹,赵国因向魏王求援。魏王惧秦报复,命晋鄙暂屯兵汤阴。信陵君怒,即率三千门客救赵。信陵君用侯生计,窃取兵符。夺军为帅,自下令恤军,军心欢跃,齐向邯郸进发。五十年代初全国京剧“盛演”此剧,1950年9月16日,后来成为中央军委总政治部文工团越剧团的玉兰剧团在上海卡尔登戏院,演出越剧《信陵公子》,曾连演138天,共256场,观众达233962人。1951年1月31日,华东军政委员会文化部在抗美援朝戏曲创作给奖大会上,授予玉兰剧团锦旗一面,奖金400万元(旧人民币)。^②

受玉兰剧团演出的影响,各剧种纷纷效仿。赵景深1951年2月为王照慈、张履贤刊本写的序文中,辗转道明了当时的具体情况:“自从玉兰剧团的越剧《信陵公子》演出以后,就有很多戏剧工作者根据《史记·信陵君列传》编写为各种不同形式的剧本,特别是京剧。据我所知,就有李宝槐编写《窃符救赵》,将在天蟾舞台演出,参加1951年度的上海春节戏曲竞赛;华东京剧院也有集体创作,请周信芳、周玗璋等校订;赵清阁也写了个京剧本……”

这出戏的受欢迎是时代使然,当时正值中国人民解放军轰轰烈烈的抗美援朝时期,而《信陵公子》的主创们也直接宣言其主题:“使一般观众深切地认识我们光荣的传统和正义行动,发挥爱国精神,支援我们的志愿部队,来制止强暴的侵略,争取世界持久和平。”^③

《兵符记》是范钧宏从事创作以来写的第一个京剧。根据当时戏曲改革的方针政策“推陈出新”,他们配合、歌颂抗美援朝,但因经验不足,对历史剧的古为今用和现实主义的创作方法,还不甚了

① 以上均见戴不凡《介绍〈京剧丛刊〉》,《文艺报》1953年第23期。

② 钱宏《中国越剧大典》,中国戏剧出版社1997年版,第615-616页。

③ 赵景深序见王照慈、张履贤《抗秦援赵》,北新书局1951年刊本。

解，以至出现生搬硬套现象，把今人的思想加在古人的身上，使作品带有反历史主义和概念化的倾向。

另一方面，在表演方面，第一届全国戏曲观摩演出大会上，由中国戏曲研究院京剧二团演出的这部《兵符记》获得了演出三等奖，该届大会演出奖设4个一等奖、18个二等奖、6个三等奖。

1951年6月《人民戏剧》等报刊因历史剧《信陵公子》（玉兰剧团的越剧）和神话剧《新天河配》的演出展开了有关历史剧等的讨论，批判反历史主义倾向。这是建国后关于历史剧问题的第一次集中讨论。张真1961年1月曾就历史剧创作中的许多问题回复一位剧作者，多少也能侧面反映出《兵符记》的问题：

我以为写历史剧最好避免采取影射的手法，尽管这手法对作者有多么大的诱惑性。影射往往只是把作品的思想意义建筑在古今的表面相似上面，这样会有着剧场的戏剧效果，而经不得深入的推敲。例如把信陵君窃符救赵的故事说成‘抗秦援赵’，就使人于将今比古之后，不免发生迷惑。况且，事实上，一个故事，只能表现一个时代、一种社会，而不可能同时表现两个不同时代、不同的社会。世上哪会有两件相同的事情呢？时间不同了，地点、条件不同了，它们的矛盾解决过程和思想意义也就不同了。春秋战国时的国际关系与今天不同，信陵君的军队与当时人民的关系与今天不同，他的抗秦决不会有反对帝国主义的意义，他的援赵也不会有保卫社会主义的意义。历史既不会重复，影射也就没有逻辑上的根据。信陵救赵的故事完全可以有其历史经验本身的教育意义，并不靠它与“抗美援朝”表面上的相似而获得教育意义。影射实际上是不相信历史本身的真理，不依靠历史唯物主义的观点去起教育作用，而把教育作用寄托于形而上学。^①

今天我们已然没有还原历史的可能性，因此也无法知道这场风波的更深层原因，但这场风波对范钧宏剧目工作的影响应该是存在的。正如齐致翔所言：

八年前（1979）我在写一篇有关他的文章时，他特别谈到这件事。我对此事的印象，竟比后来对他获得的许多成就的印象还要深。这关系他一生的成败。^②

3.2.2 京剧《猎虎记》的“起家”

《猎虎记》，范钧宏1953改编，有1954年北京作家出版社刊本，中国戏剧出版社1960年刊本。取材于水浒第四十九回“解珍解宝双越狱，孙立孙新大劫牢”，京剧旧本有《八义反登州》，塑造了顾大嫂、解珍、解宝、乐和、孙立等人新的艺术形象，深刻地描写了官绅勾结，迫害人民的罪行；

① 张真《古为今用及其他》，中国戏剧出版社1963年，第5页。

② 齐致翔《生命诚可贵 求索价更高——读〈范钧宏戏曲选随想〉》，《范钧宏戏曲选》后附文章，中国戏剧出版社1988年版，第336页。

通过“公堂”、“乐和送信”、“说反孙立”、“探监”等场，又突出了患难相共，英勇反抗官府的行为，思想性、艺术性均有一定成就，成为优秀剧目之一。1954年4月，由中国京剧院二团首演，当时创下在北京连演百场的纪录。

范钧宏创作此戏的初衷，除了因为它的内容、情节适合以历史唯物主义观点统筹外，还因为从艺术上看，这是个“群戏”，适合当时中国京剧院二团主要演员的表演条件。剧本初稿在1953年夏天完成，改编时主要有以下三点修改内容：

(1) 剧本初稿中，解珍解宝在第七场《公堂逼供》后，第十三场《劫牢》才再出场，作为主要塑造的人物形象之一，可以加重戏份，并将乐和的戏份也同时添加进来。这样，人物性格的变化、成长过程也能自然表现给观众。

(2) 在《逼供》场，将知府和毛太公的形象丰富了起来，而这两个反面形象的丰满，更衬托出解珍解宝兄弟与他们斗争过程中所显示的机智勇敢。

(3) 在《逼反》场，减少初稿中孙立的大段唱，增加孙立与顾大嫂、乐和、孙新等几对人物的对白，整场戏情节就生动了起来。这一改动十分重要，因为在整部戏中，《劫牢》虽是矛盾的高潮部分，但“山雨欲来风满楼”，《逼反》场蕴蓄了更饱满的戏剧张力，在这种结构要求下，戏剧节奏无疑要加快才能与情节相吻合，唱段无益于加快节奏，此其一；其二，唱段也可表现孙立“反”的思想过程，但这样的过程由人物自我表白出来，显得静态而概念化，通过戏剧对白推进人物思想演化过程则真实、可信。

戏经这样的处理，顾大嫂的形象也立体化地活了，所以张庚先生谈到范钧宏的剧作时说：“他的剧本演起来效果好，这是因为他懂得舞台，熟悉舞台；但他的剧本同样也经得起读。比如《猎虎记》吧，其语言就是上乘的，难道读到顾大嫂的唱词、道白，不是觉得闻其声观其人吗？……就是坐在案头来读也令人感到津津有味。”^①

1956年，《猎虎记》荣获文化部颁发的一等剧本奖。其中“猎虎”一场，又作为哑剧在国外演出，参加世界青年联欢节获奖。全国许多剧团争相上演。

1959年底，中国戏曲研究院开始编辑“戏曲选”，其《凡例》有言：“是为了总结解放以来，在整理、改编和创作剧目方面的成绩，以此向各地提供优秀剧本，和交流整理、改编与创作的经验，从而促进我国戏曲艺术的发展与繁荣。”^②《猎虎记》是被各地各剧种普遍学习的范本之一。

《猎虎记》为他带来令人刮目相看的成绩。它是解放后最早获全国大奖的京剧剧本，也是解放后最早被外国戏剧界译制搬演的中国戏剧作品。

1961年6月10日到7月9日，该剧被日本前进座剧团译成日文，用歌舞伎形式搬上日本舞台，在东京读卖大厦公演，上演之前，编剧津上忠、导演高濑精一郎、美术设计熊野隆一、演员岚芳夫曾到中国京剧院进行过一个月的准备调研工作。在中日戏剧交流史上，写下新的一页。“日本观众对

① 张庚为《范钧宏戏曲选》所作序，中国戏剧出版社1988年版。

② 中国戏曲研究院编《戏曲选》凡例，1958-1963内部出版物。

扮虎形在剧中出现感到极大兴趣”，认为该剧“强烈表现了人民的正义感，并极大地鼓舞了他们的斗志。”^①

评论界也给予好评。马彦祥认为该剧在艺术改革上颇有收获，在《评京剧〈猎虎记〉的演出》中表示支持和赞扬^②。戏曲评论家张真深有所感的指出：“《猎虎记》的作者，用了现实主义的方法来描写人物和事件，就能够大致不差地表现了客观现实发展规律，使剧本有较高的真实性，使人能够信服。”^③

《猎虎记》被剧界很多学者定位为范钧宏的“起家戏”，因此在经历了《兵符记》风波之后时间不久，1953年底，范钧宏《猎虎记》的成功，对于范钧宏编剧生涯的意义不言而喻。可以说，《猎虎记》的创作，标志着勇于探索的范钧宏在现实主义道路上的起步，同时又是他在编剧方法上推陈出新的开端。

3.2.3 京剧《三座山》的尝试

《三座山》诞生的背景：1955年9月底，中国文化代表团访问蒙古人民共和国时，观摩了蒙古国家歌剧院演出的大型歌剧《三座山》，这是根据蒙古作家达·纳楚克道尔基1934年创作的蒙古现代文学名著改编的，剧本描写的是蒙古革命前，一对情人云登和南斯勒玛的爱情悲剧和蒙古贫苦牧民反抗封建领主王爷巴拉干的故事。中国代表团在访问结束前，和蒙方签订了中蒙文化交流协议，中国京剧院二团改编演出蒙古歌剧《三座山》，被列为中蒙文化交流活动的重要内容之一。

移植《三座山》是一个大胆的决定。在这次访问期间，时为文化部戏曲改进局副局长的马彦祥对蒙古国家歌剧院院长、导演和主要演员进行了多次访谈。剧本改编工作由范钧宏担任，马彦祥任导演。把外国大型歌剧搬到中国的京剧舞台上，这样“胆大妄为”的尝试，在中国戏曲史上尚属首次。

1956年5月，为了排好《三座山》，特别邀请内蒙古的老艺人巴杰做艺术顾问，特邀舞蹈家贾作光担任舞蹈设计，刘吉典担任音乐设计，张云溪担任武打设计，并从中央戏剧学院请来舞台美术设计。7月初，导演工作基本完成。由于剧本的改编与导演，与原剧相差很大，由张云溪、云燕铭、张春华、景荣庆、叶盛长等演出的实验剧目《三座山》，引起广泛争论，在京津两地演出效果不好，有时候只有五成上座率，与《猎虎记》的演出盛况形成强烈反差。^④

纵观全剧，革新挑战最大的方面就是音乐元素，因为蒙古戏剧的形态是歌剧。

从这个戏的剧本对音乐所提出的问题来看，简直和搞现代戏差不多。因此，我们在音乐创作中，除京剧唱、念的“语音”问题还没提出外，几乎其他所有搞现代戏需要的做法，在这里都预先提出来了。比如：唱腔创作中，如何解决新的唱词语言、新的句法格式的做法；如何解决唱腔口语化、性格化的做法；如何解决在京剧音乐中揉进蒙族音乐音调或其他音调的做法；

① 陈北鸥《日本上演〈续水浒传〉、〈枯木逢春〉》，《戏剧报》，1961.9。

② 马彦祥《评京剧〈猎虎记〉的演出》，《戏剧报》1954年第4期。

③ 《张真戏曲评论集》，中国戏剧出版社1992年版，第157页。

④ 马思聪《攥起历史的碎片》，北京图书馆出版社2007年，第212-218页。

如何解决在京剧形式中运用合唱的办法、运用仪式音乐、舞蹈音乐、气氛音乐、插曲音乐等的各种办法。另外,在乐队中要扩大乐器使用面,对传统乐队低音缺乏、音色单调等的不足加以弥补,又怎样把需要的民族乐器和某些西洋乐器(如低音弦乐器和某些木管乐器)引进到京剧乐队中来,组成一个以京剧乐器为主的中西混合乐队;还有在京剧的乐队中怎样来运用新的配器方法等等,这些搞现代戏需要解决的问题和做法,在《三座山》的音乐创作中,大体都已提出并且也都已做了初步的实验。^①

其次,从编剧的角度看,《三座山》采用的是分幕分场的编法,对原来京剧的上下场和情节的组织手法,都是较大的冲击;在幕前使用了“序歌”;人物的唱词也吸收了不少新诗的因素;还有不少地方插进了蒙古民歌以及很多群众的合唱场面、舞蹈场面等。可以说,这些都是京剧过去从来没有出现过的新东西。但,它又不是按原歌剧的形式硬套过来的,而是在京剧形式的规范下的相对“自由”。

总之,《三座山》给看惯了京剧的观众的印象是:“说不出到底是歌剧还是京剧。”有批评者说,这出戏是非驴非马,根本就不像京剧。周恩来则对于这种新的尝试给予鼓励,并将这出颇受争议的戏推荐给了毛泽东。1957年夏的一天,毛泽东在天桥剧场观看了《三座山》,风趣地说:“非驴非马,是个骡子不是也很好嘛……”^②

客观地说,《三座山》的改编比较成功,得益于中国京剧院的实力派演员,表演非常动人,曲折的故事情节与京剧艺术形式融合也较自然,又不失民族风味,作为解放后中国京剧舞台第一次上演的外国戏剧作品的尝试,它的改编为后来京剧演现代戏提供了宝贵的经验。但较重要的京剧研究成果似乎对《三座山》给予的评价稍嫌轻微,如学者王清辉曾言:“《三座山》一剧的创新业绩,在煌煌巨著《京剧剧目辞典》中,却找不到它适当的位置,竟成了“朝代不明”的存疑剧目,虚列其名而无只言片语考释。”^③

3.2.4 京剧《杨门女将》、《九江口》的成熟

3.2.4.1 《杨门女将》

1959年,范钧宏与吕瑞明合作了《杨门女将》,该剧被认为是范钧宏的代表作,由扬剧《百岁挂帅》改编而来。

《百岁挂帅》,江苏省扬剧团集体改编,白甸、银州、江风、仲飞执笔,以著名的杨家将故事中佘太君率领杨家四代老幼孤寡,抗击西夏侵略战争为主题,是扬剧团老艺人口述《十二寡妇征西》幕表戏的修订本。共分六场,其中《寿堂》《比武》两场非常成功,《寿堂》是戏的开场,在庆寿的喜庆气氛中侧面道出西夏入侵的矛盾,“以悲衬喜”,揭幕了戏剧矛盾的开端;《比武》一场则格调清新,充分体现了在国恨家仇面前杨家老幼妇女的“一代胜似一代”的精神面貌。

① 马思猛《撷起历史的碎片》,北京图书馆出版社2007年,第212-218页。

② 同上注。

③ 王清辉《试论刘吉典的戏曲音乐创作》,《戏曲艺术》1999.3。

当时的“推陈出新”首先是思想之新，所以京剧《杨门女将》改变了扬剧的主题，扬剧在杨家女将之间内部矛盾方面渲染较多，改编本则以对外斗争作为贯穿全剧的主线。这样，可以更突出余老太君、穆桂英为首的杨门女将，摒弃个人恩怨、慷慨请缨的爱国精神。

为了突出对敌斗争的主线，必须重新构思和结构情节。改编本从全局着眼，要将不少笔墨移至杨门女将对敌斗争，也就是说戏在吸取扬剧《寿堂》和《比武》两场戏的基础上，还要写《出征》《胜利》，这涉及重新安排前两场戏在全剧中的地位，以及战前、征战两大块内容如何衔接自然的问题。非常有匠心的是，编者设计了朝廷欲苟安而乞和的情节，这一消息传来，对于正在痛悼家人的女将来说，激起的悲愤自然浓郁至极点，必定会挺身而出，掀起征战。

第三，传统剧本中《请缨》的发生地肯定是金殿上，京剧《杨门女将》也改编了思路，把《请缨》放在灵堂去完成。宋王决意乞和，心中略有忐忑、犹豫，于是心情非常复杂的前来祭奠杨家烈士；白发苍苍的太君，在八门只剩一脉的悲惨境遇中，突闻屈辱消息而迸发请缨激情。这两方面都是非常能够被观众接受的人之常情。也使改编本在原剧两点之外，增添了更多“戏”。

第四，改编本用相当笔力描写出征以后的情节，几乎是新创作。另一方面，这些戏的基调是写得壮烈些还是明快些？也是一个关乎全剧的问题。最终，编者酝酿了这样一剧情节：正因为有了一脉单传的杨文广，才有王文的绝谷诱兵；有了王文的诡计，才有余太君等人的将计就计，险中制胜。绝谷诱兵摆在余太君面前的错综复杂的选择关系有制胜与蹈险，国家与宗祧，我们知道只有在这样进退维谷的境遇中，戏剧张力才是最饱满的。而在征战的基调方面，编者选择了明快笔调，这与《庆寿》《比武》格调一致而全场和谐，另外与故事本身的浪漫主义英雄传奇色彩也是吻合的。

京剧《杨门女将》由新成立的中国京剧院四团演出，郑亦秋任导演，演员恰好刚从中国戏校毕业，充满生气，使演出完满地实现了编导的追求，主演杨秋玲、王晶华等从此蜚声剧坛。成为“编写新剧目的典型‘标本’”，对当代剧坛创作产生了一定的潜在影响。

该剧很快拍成电影艺术片，在国内外上演，使不同国度、不同阶层、不同年龄的观众为之倾倒。1961年《北京晚报》举办电影“百花奖”评选活动，《杨门女将》被选为最佳戏曲片。1962年获得第一届《大众电影》百花奖唯一一个最佳戏曲片奖。

《杨门女将》的改编，标志着范钧宏在戏曲剧目改编方面的成熟，从此他在现实主义创作道路上越走越稳。《杨门女将》成功后，流传至今，除了“文革”中一度被禁。在新时期它的生命力依然强大，到现在，中国京剧院此剧已传至第三代邓敏、袁慧琴，仍是保留佳剧。

3.2.4.2 《九江口》

建国初期五、六十年代，在整理改编传统剧目中有一种特殊情况，就是把原本在戏曲舞台上较受观众欢迎的单出戏（折子戏），按照编创人员的构思加以联缀，成为一出新的整本戏。如由翁偶虹、王颉竹执笔的京剧《将相和》，即是《完璧归赵》、《渑池会》和《将相和》三个单出的联缀。范钧宏、吴少岳改编的京剧《除三害》，基本上保留中段，增首益尾；范钧宏改编的京剧《九江口》轮廓未动，逐场丰富。被奉为这种工作的典范作品。本文以《九江口》为例分析这种改编方法的特点。

传统剧目《九江口》又名《定边哭帅》，本事见《明英烈》第三十回。叙元末北汉王陈友谅与姑苏王张士诚结为姻好。陈遣大将胡兰往姑苏迎亲，并约分兵夹攻金陵朱元璋。胡兰携同张子仁于归途中，被朱军设伏擒获。刘伯温劝降胡兰，并命大将华云龙冒充张仁，同赴陈处诈亲。北汉元帅张定边识出破绽，苦谏陈友谅，反被罢职。陈率兵袭金陵，在玉山中伏，全军尽没。华云龙反戈追击，幸张定边假扮渔翁，在九江口驾舟接应，陈友谅方得脱险。此剧故事曲折，矛盾集中，有唱有做，有文有武，在表演方面非常有可发挥的空间，但是与建国后经过专业剧作家整理的剧本相比，也显得相对粗糙。

原本共有二十三场，改编本压缩为十五场，全剧新增创了第三场《渡江》和第六场《闯宫》。范钧宏在改编前，进行了深入的调查研究工作。对剧本涉及的历史真实性，表演的技术方面，以及整部戏的风格等进行了详细的“摸底”工作。他首先在组织矛盾和刻画人物方面，进行了加工。他认为原本从第八场华云龙诈亲被张定边识破开始，矛盾冲突相当尖锐，但是，在矛盾发展过程中，却缺乏起伏变化。从人物来讲，张定边在拷问胡兰以后的几场戏中，缺乏行动贯穿线，显示不出他为了捍卫北汉，穷追到底的刚烈性格。这样整本戏就显得相对平。

范钧宏加强了对张定边的刻画，也使人物性格随着剧情丰满的同时满场皆戏。比如“席前三盘”，华云龙带来一封假信，内容涉及军机，引来张的警觉，因而他一开始对米人虽保留狐疑，借一般性的询问发现破绽，再转为深入严厉的追查。当华云龙一时词穷，胡蓝为他掩饰时，张定边立即严辞斥责胡蓝，此时胡兰变颜变色，语言支吾，他这才确信“来人有诈”，也判断胡兰已投降敌人。这些改动，细腻入微，人物言行、思想发展有层次，也真实可信。

另外，范钧宏还加深了对华云龙和陈友谅性格的描写，这样侧面烘托了张定边的鲜明性格。如在《闯宫》中，华云龙辗转取得了公主和皇妃的欢心，这对张定边处死华云龙非常不利，虽有证据在手，却遭遇了对方的狡猾辩解，处于两者之间的陈友谅犹豫之际，传至提胡兰审问的关键时刻，更出现了胡兰碰死牢中的意外。这一连串的戏剧矛盾构成全剧的高潮，华云龙这一人物形象比原作得到了极大的丰富，陈友谅优柔寡断、偏听偏信的性格凸显了出来，在与他们的对手戏中，张定边的形象也“立”了起来。

全剧正是在如上的细腻挖掘中将曲折的故事情节展现给观众，并不失历史的真实性，及作品的倾向性。范钧宏准确地把握了原作的精髓：作者并没有过多地涉及抗元民族战争，也没有从战争双方的正义与否去倾泻同情笔触。改编剧只是从战争得失的角度提供了历史的经验教训，在歌颂为了国家利益不计个人安危的张定边，和为了完成任务几番临危应变的华云龙的同时，批判了主观麻痹、贪功拒谏的陈友谅。这种对历史剧倾向性的处理手法，在五六十年代国内文艺背景下诞生是难能可贵的。

《九江口》的改编初衷有挖掘继承传统表演艺术，丰富花脸上演剧目的意义，铸就了袁世海、叶盛兰两位京剧大家的艺术巅峰：

这对师兄弟，都40多岁，正处于艺术的高峰期，迫切期望充分发挥他们的艺术能量，演出

出色的、“咬人”的对手戏来，他们为此摩拳擦掌。这是一出发生在元末的历史故事剧，袁演陈友谅的元帅张定边，是主角，叶演假扮新郎来招亲当细作的朱元璋帐下大将华云龙，二人的对手戏很多，张定边怀疑华云龙的真实身份，不断试探盘查；华云龙软硬兼施，奋力抵挡，伺机反守为攻。“老海”（京剧界对袁的官称）使出全身解数，表演精彩之极；“叶四”（盛兰先生行四）抵挡有方，不时反击，咄咄逼人，有些地方几乎是叶“欺”住了袁，袁若稍微火候差点，硬配就会把主角的光芒给全压下去；“老海”只能抖擞精神全力应付，这样的戏能不好看吗？可以说，《九江口》是袁、叶两位大艺术家的巅峰之作。^①

3.2.5 新时期的《调寇审潘》

《调寇审潘》是根据传统剧目《清宫册》改编而成的，全剧主要描写杨令公死后，杨延昭回京状告潘仁美谋害杨家。但宋王受潘妃迷惑偏袒潘家，八贤王则力主为杨家伸冤。寇准奉旨审理此案，最终通过巧设阴曹，使潘洪中计供出实情。

该剧是范钧宏文革之后的主要力作。另一方面，因为见到有如下一种说法：

应该承认，范钧宏“文革”前剧作中的人物，基本上属于性格鲜明却不免单一的“传统”型，缺乏历史深邃感，这不能不影响它的艺术生命力。“文革”以后，接受了创新意识的洗礼，在人物塑造上，我们明显地看到范钧宏对性格的丰富性、复杂性做出了努力。^②

使得笔者认为《调寇审潘》更有仔细分析的必要与好奇了。尽管笔者并不认为有了新时期创新意识的“洗礼”，范钧宏剧作人物性格才丰满复杂的。

该剧的改编的过程中，范钧宏想尽可能保留原作中富于马派特色的“叹五更”、“审潘洪”等精彩唱、念以及“假设阴曹”等极富戏剧性的场面，这与他对马派的喜爱，马派艺术的魅力及范钧宏改编工作有很多是为了继承保存其表演艺术遗产等原因相吻合的。

同时，范钧宏还主要地对原作立意进行了升华，使之从一般的忠奸对立斗争的主题变为对封建王权和法制的揭露和审判，这种升华是基于原作的合理挖掘。

另外，在塑造该剧的主人公寇准时，按晓城《调寇审潘——识录》，范钧宏有可能是刻意让人物性格“复杂化”了的：

1986年，在改编《审潘洪》期间，一次他问我：“什么是信息量？”我答非所问：“您写的人物性格越复杂，剧作的信息量就越高，叫观众反馈的时间就越长，艺术生命力呢，也越久远了！”范钧宏不是没有注意到这点，但他不放心地反问：“总不能‘复杂’无度吧？中国戏曲人物性格的负载太大了，势必削弱舞台性，观众看戏，不希望它是繁重的精神劳动，太‘弯弯绕’

① 胡金兆《见闻北京七十年琐记》，学苑出版社2007年版，第253页。

② 晓城《调寇审潘——识录》，《戏曲艺术》1989.2。

了。我看《秋风辞》就很累。这说不定也算一条规律？”^①

范钧宏仔细梳理并理顺了原作“一审”中的诸关系，在第二场寇准上场后，通过“叹五更”的每段唱中插入张、李两个太监的对白，旁敲侧击，将寇准置于复杂的环境中，为更曲尽人物内心世界开了好头。这种改编显然就是创新意识，及人物的“艺术生命力”。

“二审”是范钧宏增写的，情节上，该场毒死了人证，并有潘妃行贿收买；“三审”皇帝要驾临，亲自结案。这层层递进的矛盾一步步自然而然地为作者升华了的主题做好了铺垫准备，观众早已随着剧情的进展将矛盾双方定位为潘妃宋王与寇准之间的矛盾了。在万般无奈，重重困难下，寇准被宋王、潘妃的“那荒唐”逼出个“这荒唐”，用“假设阴曹”之计诱使潘洪承认了罪行。三审之后，内心世界丰富，充满人情味，又具人格魅力的寇准也立在了观众心目中。如果说，这个人物较以往范钧宏笔下的其他人物内心世界更丰富的话，那也应该是时代文艺思想使然，范钧宏自身的创作规律使然。

《调寇审潘》1988年由马派弟子冯志孝主演，在文化部举行的京剧新剧目汇演中，一举夺得多项奖，范钧宏荣获优秀编剧奖，另一位获此殊荣的是《曹操与杨修》的编剧陈亚先。此剧也成为中国京剧院的保留剧目。《调寇审潘》是范钧宏一生剧作中现代意识最强、人物性格和思想感情最具特色的力作。

3.3 范钧宏的新编历史戏

研究范钧宏整理改编的代表性剧目发现，范钧宏是一位富于思考的剧作家，他的戏曲剧目改编创作，与他的人生经历、对生活的思考有关，更主要的与他强烈地热爱、懂得、珍惜舞台艺术有关。这批剧目得益于他的熟谙舞台表演，个个受到观众欢迎，成为思想性与艺术性“双美”的保留剧目。

范钧宏的新编剧目也保持了他一贯的风格，《强项令》就是代表。该剧创作时的文艺背景是：1960年9月19日，为落实邓小平提出的“编一点历史戏，使群众多长一点智慧”的意见，文化部邀请首都史学家和戏剧家在人们大会堂举行座谈会，决定由吴晗负责编一个“中国历史剧拟目”。创作界比较重视历史剧的古为今用。

《强项令》是范钧宏与吴少岳合作剧目，本事来源于《后汉书》卷七十七《董宣传》：

董宣字少平，陈留圉人也。初为司徒侯霸所辟，举高第，累迁北海相。到官，以大姓公孙丹为五官掾。丹新造居宅，而卜工以为当有死者，丹乃令其子杀道行人，置尸舍内，以塞其咎。宣知，即收丹父子杀之。丹宗族亲党三十余人，操兵诣府，称冤叫号。宣以丹前附王莽，虑交通海贼，乃悉收系剧狱，使门下书佐水丘岑尽杀之。青州以其多滥，奏宣考岑，宣坐征诣廷尉。在狱，晨夜讽诵，无忧色。及当出刑，官属具饌送之，宣乃厉色曰：“董宣生平未曾食人之食，况死乎！”升车而去。时同刑九人，次应及宣，光武驰使驺骑特原宣刑，且令还狱。遣使者诘宣

① 晓城《调寇审潘——识录》，《戏曲艺术》1989.2。

多杀无辜，宣具以状对，言水丘岑受臣旨意，罪不由之，愿杀臣活岑。使者以闻，有诏左转宣怀令，令青州勿案岑罪。岑官至司隶校尉。

后江夏有剧贼夏喜等寇乱郡境，以宣为江夏太守。到界，移书曰：“朝廷以太守能禽奸贼，故辱斯任。今勒兵界首，檄到，幸思自安之宜。”喜等闻，惧，即时降散。外戚阴氏为郡都尉，宣轻慢之，坐免。

后特征为洛阳令。时湖阳公主苍头白日杀人，因匿主家，吏不能得。及主出行，而以奴骖乘，宣于夏门亭候之，乃驻车叩马，以刀画地，大言数主之失，叱奴下车，因格杀之。主即还宫诉帝，帝大怒，召宣，欲箠杀之。宣叩头曰：“愿乞一言而死。”帝曰：“欲何言？”宣曰：“陛下圣德中兴，而纵奴杀良人，将何以理天下乎？臣不须箠，请得自杀。”即以头击楹，流血被面。帝令小黄门持之，使宣叩头谢主，宣不从，强使顿之，宣两手据地，终不肯俯。主曰：“文叔为白衣时，臧亡匿死，吏不敢至门。今为天子，威不能行一令乎？”帝笑曰：“天子不与白衣同。”因敕强项令出，赐钱三十万，宣悉以班诸吏。由是搏击豪强，莫不震栗。京师号为“卧虎”。歌之曰：“枹鼓不鸣董少平。”

在县五年。年七十四，卒于官。诏遣使者临视，唯见布被覆尸，妻子对哭，有大麦数斛，敝车一乘。帝伤之，曰：“董宣廉洁，死乃知之！”以宣尝为二千石，赐艾绶，葬以大夫礼。拜子并为郎中，后官至齐相。^①

董宣杀公主家奴，是传记的高潮部分，编者从这里开始做戏，于简短的叙述中，发掘出夏门亭拦驾缉凶和金殿上强项不屈两个细节，成功地塑造了董宣的人物形象，也丰富了该故事的深刻内涵。

六十年代，反映同一题材的川剧全本大戏《卧虎令》已经在北京演出成功，范钧宏创作时，主要在程式的组接上狠下功夫。主人公董宣是花脸，他在第三场中主要是跪着启奏，上边坐着皇上和湖阳公主，这使范钧宏想到了《三堂会审》的程式。

但是他并未就此停止思索，因为董宣是个耿直的人，从戏剧性角度考虑整场戏比较“正”，于此，范钧宏又借鉴了《龙凤呈祥》中“佛殿”一场的安排。“佛殿”中，场上人物位置格局也是国太、刘备、孙权几个人，但该戏却非常热闹，差别就在于丑角乔国老的安排。《强项令》中，皇上是唱工老生，湖阳公主是老旦，最后加上老太监上下穿插，剧场效果果然非常好。

《强项令》是一场较短的戏，作者安排程式的巧妙与纯熟则一再被业内专家称述。如王安魁曾说：“在具体的创作过程中，对程式的借助有不同的情况。有些剧作家、艺术家借鉴传统的程式予以发展变化，表现新的内容，创造出新的意境……如范钧宏在《强项令》中借鉴三堂会审的方式写出一场妙趣横生的董宣与皇帝的应对。”^②所以徐城北说：“这出戏的成功经验一再被后来者所品味，估计将来如果有人想写一部“京剧编剧史”时，它肯定会占有一席之地的。”^③

① 《后汉书》卷七十七《酷吏列传》第六十七，中华书局1997年版，第674页。

② 安葵《戏曲“拉奥孔”》，文化艺术出版社1993年版，第209页。

③ 徐城北《中国京剧》，广东旅游出版社2004年版，第49-50页。

3.4 范钧宏的京剧现代戏

范钧宏是京剧现代戏的倡导者和实践者。1958年,他与马少波合作将歌剧《白毛女》移植改编为京剧,范钧宏当时对京剧发展现代是持肯定态度的,认为创作现代戏是对传统的丰富与发展。范钧宏曾说:“如果我们所运用的传统编剧方法,既能结合京剧艺术形式的特点,又能表现一定的生活内容,并给导演、演员提供创作条件,那么这个‘继承’本身也未尝不是发展吧。”^①1958年,为了歌颂“大跃进”,全国掀起了编演现代戏的高潮,但他与马少波合作改编了《白毛女》,很显然,此时《白毛女》的主题与社会现实需要的联系并不紧密相关,因此这一选择可以说是他们政治与艺术统一考虑的结果。他们在改编演出中充分应用京剧元素,扬长避短,获得了成功,为京剧编演现代戏积累了宝贵的经验。

《白毛女》的改编与演出,扩大了京剧表现生活范围,从内容到形式,提出了全新的课题。在戏曲现代戏的发展历程中,《白毛女》被认为具有里程碑的意义。《戏剧报》就此展开了“关于民族艺术的集成和革新”的讨论。

《白毛女》由中国京剧院总导演阿甲和郑亦秋共同担任导演,一团杜近芳、李少春、袁世海、叶盛兰、雪艳琴、骆洪年等著名演员参加了演出。他们以极大的热情和丰富的创造力,保证了创作、演出的成功。这是解放后京剧第一次演现代戏。文艺界为之轰动,周恩来及时、热情地肯定这一举动,指出《白毛女》是一个“良好的开端”“一定要坚持下去,继续实验。”京剧现代戏之路,是从《白毛女》的成功铺就的。

从此,范钧宏开始了对京剧现代戏艺术水平的探索。他说要“不止于说明京剧能够表现现代生活,而且要求它更好地表现现代生活。这就是说,我们不能仅仅满足于京剧表现了这样那样的现代题材,而应当要求它在表现这样那样的现代题材的同时,提高它的艺术水平,使它能够具备着毫不逊色于表现历史题材甚而有凌驾其上的艺术魅力”^②。

《白毛女》之后,很快又改编出《林海雪原》,创作了《捉水鬼》、《英雄炮兵》,并与别人合作改编、创作了《洪湖赤卫队》、《柯山红日》、《山村花正红》,以及新时期的《蝶恋花》等现代戏。成为我国戏曲作家中写现代京剧最多的一个。

他与戴英禄、邹忆青合作的《蝶恋花》深受观众欢迎,“在京剧现代戏中占有重要地位。”^③1977年7月,中国京剧团公演《蝶恋花》,是文革后的第一部公演剧目。

① 范钧宏《改编〈白毛女〉散记》,《戏曲研究》1958.3,载范钧宏《戏曲编剧论集》,上海文艺出版社1982年版,第278页。

② 范钧宏《改编〈林海雪原〉的几点体会》,范钧宏《戏曲编剧论集》,第279页。

③ 安葵《缅怀范钧宏先生对传承传统戏剧的贡献》,《中国戏剧》2006.10。

4. 范钧宏的戏曲理论

4.1 范钧宏的“整体性”戏曲观

纵观范钧宏先生的生平及剧目工作实践,基本可以掌握他对戏曲的一些想法、定位,即他本人的戏曲观。他的戏曲观应该用“整体性”来概括,他的剧本改创常常注意全局结构,注意戏份安排,注意思想性与艺术性的统一,是追求整体性的结果;同时他还注重剧本与演出的高度整体性,是坚定的“非奏之场上不为功”“派”,因此他的绝大多数剧目与演员的二度创作融为一体,很难剥离;不少剧目首先是抱着继承优秀表演艺术家的“绝活”所做的选择,斗胆推测,这应该他剧目多改编,少新创的原因,他对京剧由热爱继而以之为职业的经历,决定了这份对传统的极大尊重。当然,这种尊重不是唯传统之命是听,也更谈不到他本人的创造性不足,只能做“锦上添花”的工作,因为他的改编中新增添场次关目,俯拾可见,他的“化腐朽为神奇”的功夫也为业内共识。

范钧宏的“整体性”戏曲观还包括场上人物脚色之间主次配合的整体性、演员与乐队的整体性、人物思想与表演乃至服装扮相的整体性等。他编了许多有关格言告诫学生,他认为“戏是一棵菜,合拢才可爱”;角色不分大小,都要入戏;“配戏不温不火,不搅不抢不拖,见机生情灵活,做到珠联璧合。”贯串着他的“整体性”的戏剧观。

在他所写的各类分析、评论文章中常常可以看到“整体性”戏剧理念。比如,他认为马连良的表演艺术就完美地实现了“整体性”:

马先生最重视整体性。大家都知道马先生很注意所谓“三白”——小袖、护领和靴底要白,尤其是他对龙套,宫女、丫环都有规格要求,这一点是很突出的。除此之外,马先生的整体性强还表现在从前台一直到后台,从演员一直到乐队的完整统一。他不怕别人“咬”他,他愿意众星捧月,他不愿意做光杆儿牡丹。正因为他重视舞台艺术的整体性,他才赢得了那么多的观众……马先生这“一棵菜”跟一般的“一棵菜”还不大一样。一般的“一棵菜”,就只说舞台上创作的“一棵菜”,而马先生的“一棵菜”,是前台、后台、演员、乐队作为一个整体是统一的。

①

因为“整体性”的戏曲观涉及诸多形式方面的要素,所以,范钧宏还特地提出了“不要把讲究形式美与形式主义等同起来”。仍以马连良的表演艺术为范型,范钧宏连续论证了关于服饰扮相、音乐配器与文武场、行当专攻的有机融合等等相关形式因素对整体表演艺术的作用与拓展。他认为:

马先生最讲究服装、扮相,注意扮相美,注意服装的革新。

① 范钧宏《马连良先生的八个“最”》,载吴晓铃、马崇仁《马连良艺术评论集》,中国文联出版社2001年版,第4-9页。

他最重视乐队,在乐队上有他的创造。比如铙钹,过去文场上没有(专职)铙钹,文场铙钹由月琴代。自从马先生开始把铙钹改为专职铙钹,专职的铙钹跟月琴代的铙钹劲头就不一样。

“仓——切切切切”这一下,舞台气氛便截然不同。又比如像弦子,月琴和胡琴的互相配合,刚、柔、阴、阳、软、硬这些地方,马先生都有讲究。马先生不仅重视文场,他还特别重视武场。

过去老生行当有分工:唱工、念白、做工,但是他把这几个分工结合在一起了,他创作的剧目,他排演的新戏,也都是唱工、做工、念白并重的戏……“唱中有做”……他的唱里带着表演,也就是说,他的唱能够唱出人物的神韵来,唱出人物的气质来,唱出人物的个性来,唱出人物的感情来。^①

以上诸多艺术形式要素的完美结合应该就通向范钧宏的“整体性”戏曲了。

4.2 范钧宏对当代戏曲若干问题的见解

范钧宏在自己的实践及相关理论探索中,零星地发表了不少对当代戏曲发展中遇到的问题的见解,这些问题中包括当时很难定论,甚至今天仍存质疑声者。植根于正确的戏曲观,他的见解自五六十年代发表以来,经过实践检验,基本显示了其正确性。这应该也能从侧面证明,建国以后直至新时期,范钧宏以剧目为主的京剧工作之路的审慎性、正确性,这是他本人的成就,也是中国京剧的幸事。

4.2.1 关于梅兰芳所代表的京剧精神

这是一块难“啃”的骨头,本文无意以浅疏的硕士学力解决该问题。只想就这个话题的一些论证整理出点“头绪”,因为研究论题决定,落脚点还在范钧宏研究,所以,本部分研究的目的在于将范钧宏对梅兰芳的评价置于一个较开阔的语境中,结论自请仁者见仁智者见智。

“梅兰芳所代表的京剧精神”被提起并成为“热议”的话题之一,是2006年3月份,在由中山大学主办的“中国传统戏曲国际学术研讨会”上被相关学者发起始,至2009年邹元江《梅兰芳的“表情”与京剧精神》^②;刘祯、李小菊《梅兰芳:20世纪中国京剧与戏曲的杰出代表——兼与邹元江教授商榷》;郭月亮《什么是“真正的中国戏曲艺术的审美精神”——对邹元江先生批评阿甲的思考》等。

邹元江说:“百年来的梅兰芳研究历程中,虽曾出现过两次批评之声,一是以鲁迅为代表的非审美非艺术的批评,一是1935年梅兰芳访苏时以田汉为代表的对京剧前景的争论,但自从二十世纪中

① 范钧宏《马连良先生的八个“最”》,载吴晓铃、马崇仁《马连良艺术评论集》,中国文联出版社2001年版,第4-9页。

② 邹元江《梅兰芳的“表情”与京剧精神》载《文艺研究》2009.2。刘祯、李小菊《梅兰芳:20世纪中国京剧与戏曲的杰出代表——兼与邹元江教授商榷》,2009.6.22,见于http://blog.sina.com.cn/s/blog_4a679e360100e1rb.html。郭月亮《什么是“真正的中国戏曲艺术的审美精神”——对邹元江先生批评阿甲的思考》载《中国戏剧》2009.9。

叶开始,学术界已是‘一边倒’的态势。‘以梅兰芳为代表的京剧精神’似乎成为百年凝聚的命题。”^①

这个话题至少包括两方面内容,首先是京剧精神的实质指向,其次是对梅兰芳艺术的评价、定位。蒋锡武在《京剧精神》一书中,对这个命题进行了阐释,他说:

京剧之“道”,亦即其精神实质究竟是什么呢?又如何去“原”呢?我们以为,第一,京剧作为一种精神产品,是离不开它的文化母体即中国文化的,故其“道”必涵融有中国文化之要义,中国艺术之精神;第二,然中国文化、精神是一个博大的包容,京剧之“道”只能得其一体、一部,因须透视京剧之现象而追其“根”溯其“源”,以见出其具体之体现;第三,京剧之现象亦纷繁复杂,如处处关涉,必不得要领,故须寻求能直抵于“道”的途径。这就是:一,看京剧在没有更多外来因素干扰情况下的本真、本然状态是什么;二,看京剧实践经历史淘洗后的留存是什么;三,看百年间在京剧审美活动的双向运动中造塑出的审美创造与审美欣赏的最精粹者是什么。^②

之后,他在该书中用一章的篇幅从“和”“玄”“游”的艺术三方面论证京剧的古典精神,京剧中体现着我们民族古典美的原则,包括礼乐传统,忧乐圆融的“和”;包括以无为为本,以人为本的“玄”;也包括“心斋”“坐忘”的审美状态,“乘物以游心”的审美胸怀,及“至人”“圣人”的审美鉴赏。

此书中以演员为例证论述部分,只提到杨小楼、余叔岩及梅兰芳三位,亦可见出作者的取向,且作者以具“中和之质”概括三位的艺术共性。三位中,又以梅兰芳可以走上“通向剧圣之路”,因为他具中和之资质的天赋,恰逢中和之时代的天时,因此赢得了“实至名归的历史地位”。这是一本十数万字的专著,作者有深厚的美学基础,因此本文只能挂一漏万地择取相关论点,不免有将问题“简单化”的缺憾,但似乎可以说京剧精神少不了“中和”之美。^③

季羨林曾讲过关于北大传统的话题,与我们追问的京剧精神有某些相类之处,对笔者很有启发。前些年,北大曾召开过几次座谈会,探讨的问题是:北大的传统到底是什么?参加者很踊跃,发言也非常热烈。可以推想,北大传统应该也是内涵丰富的,想事事关涉,又得其要领,必然会引起热烈的讨论。季羨林做如是回答:“我个人始终认为,北大的优良传统是根深蒂固的爱国主义。”

以此看来,蒋锡武对京剧精神的探求过程,及其提纲挈领的“中和”“中正”之美,是客观而中肯的。上世纪初期,新文化运动如火如荼地展开之时,齐如山曾批判过传统戏曲及其文化,彼时国门刚刚打开,在西方戏剧的对比、西方戏剧理论的影响下产生了一批这样的思潮。但可贵的是,齐如山若干年后,对这种鲁莽的批判充满悔意:

其实,我在书中(指齐如山在1913年写的《说戏》一书)所写的改良国剧的话,到如今看

① 邹元江《中西戏剧审美陌生化思维研究》,人民出版社2009年版,第313页。

② 蒋锡武《京剧精神》,湖北教育出版社1997年版,第12页。

③ 以上均参蒋锡武《京剧精神》。

来,都是毁坏国剧的……中国戏虽然处处有一准规定,倘若事事按着规矩去做,则不但駸板呆滞,且亦不能成为美术矣!那么要怎样的做法呢?一言以蔽之曰:不出规矩,而要美观,方为合格……梅君的艺术,确系如此。故其歌唱,表情,及种种动作,除中规矩,深合剧情之外,而又各有其极动听之腔调,极美观之姿式。至其生平创作虽多,但毫未出戏中规矩。其所以要创作者,是欲将戏中现存之矩范,发扬而光大之;将已失之旧规,从新提倡而保存之。^①

退一步讲,即使梅兰芳尚不能代表京剧精神,这个话题尽可以继续展开,却并不能影响至学界对梅兰芳艺术评价的共识之处。诸多共识中,范钧宏在梅兰芳逝世一周年,1962年发表的对梅兰芳及京剧审美的独到见解均已涉及。他在《谈梅兰芳同志的艺术特点》中说:

梅兰芳的表演,无论“文、武、昆、乱”,并没有什么奇突特殊的身段动作,也没有什么绝艰奇险的吐字行腔,一切,都像他的为人一样,是那么平易近人。所以就“易学”。可是,就在这种“平易近人”中,却无处不显出深厚的功力。梅兰芳的表演、动作,稳重、圆熟、精确、自然,无论身段、台步、眼神、指法、水袖、一举一动,不仅姿势美观,而且与剧中人物的思想感情,浑圆周密,融为一体。他的唱腔,悦耳动听,清丽舒畅,并不以花哨纤巧,变化奇特取胜,但无论是柔曼婉转之音抑或昂扬激越之曲,都无不出自心声,感人至深。这不仅不是按腔度曲者所能尽其神韵,即使在吐字行腔与体会人物两方面双管齐下,苦心探索,也并非一朝一夕所能见工。许多唱念做打的繁难功夫,一经梅兰芳演来就显得那么简易。“简”,不是简单而是简洁;“易”不是轻易,而是驾轻就熟,得心应手。因此,他的唱念表演从来不在一枝一节上显露锋芒棱角,而是自始至终都达到人物的灵魂深处;生动、准确、鲜明、含蓄而又蕴涵着深厚丰富的内容,处处闪烁着无限光芒。正由于此,梅兰芳所塑造的艺术形象成为深刻优美的思想与精深广博的技术的最高度最微妙的结合。平中显奇,易中见难,淡中有浓,熟中出新;处处与众不同,但又处处看不出什么特点。我以为这正是梅兰芳表演艺术最大的特点,或者说梅派艺术基本的精神与内容。^②

学界在论及“梅兰芳代表的京剧精神”这个话题时,连带着总会提到与布莱希特、斯坦尼斯拉夫斯基并列世界的体系等,巧合的是1986年5月8日范钧宏在给学生的信中,也提及了“体系”问题,不过他是持保留态度的:“寄去《浅论》(即小册子《戏曲编剧技巧浅论——结构篇》),想已收到……承慨允写文章,甚感。但,关于题目《梅兰芳体系的……》云云,我意似可考虑,斯坦尼、布莱希特都是体系创始人,梅先生则否,仅是代表性人物。且梅兰芳体系也尚未得到普遍承认。就戏曲编剧而言,梅先生的某些论点以及梅剧目的具体实践,我尚持保留意见。所以,作为标题,对行

① 齐如山《梅兰芳艺术一斑》,《齐如山回忆录》,辽宁教育出版社2009年版,第89页。

② 原载《工人日报》1962年8月8日,收入中国梅兰芳研究会、梅兰芳纪念馆《梅兰芳艺术评论集》,中国戏剧出版社1990年版。

文立意恐将有所局限也。”^①

六十年代至八十年代的二十年间，范钧宏一定对这个话题有过持续思考，否则，以他的性格特点，断然不会有这么鲜明而坚定的态度的。

4.2.2 范钧宏对样板戏的态度

上世纪八、九十年代，学界对样板戏已经形成客观的共识，即因为样板戏中积淀了广大艺术工作者的心血，不能彻底否定，其中有艺术精华。范钧宏改编的第一部京剧现代戏是《白毛女》，之后他改编了《林海雪原》，后者被改编为京剧样板戏《智取威虎山》。因此，说样板戏中积淀了众多艺术工作者的才华，并非只能做简单的横向思维，纵向地讲，各部样板戏的“前身”都会或隐或现地、或多或少地积淀在样板戏中。

《白毛女》是范钧宏的第一部现代京剧，作者的创作态度非常审慎，他仔细总结了其前京剧表现现代生活大致有两种编剧手法，一种是一成不变地按照京剧传统表现形式进行；另一种是基本上使用话剧革新歌剧的表现方法，前者不顾京剧程式表现现实内容的局限；后者则几乎完全抛弃了传统，必然招致“不像京剧”的质疑。所以范钧宏认为，关键问题是“如何继承传统、发展传统，尽可能地缩短形式与内容之间的距离^②”。

《林海雪原》改编时期，虽然有了《白毛女》的摸索，但范钧宏清醒地意识到，不能止步于京剧能够表现现代题材，而应当追求“它更好地表现现代生活……在表现这样那样现代题材的同时，提高它的艺术水平”。剧作完成后，他于1958年写了改编《林海雪原》的手记，可以使我们充分了解细节如能不能用虚拟动作表现马上行军、能不能再念白方面突破一律使用京白的局限等等，是怎样在编创们的斟酌中诞生的。

1962、1963年范钧宏就京剧反映现代生活的“选题”、“结构”等进行了仔细分析，1981年在中国戏曲学院编剧进修班上的讲课时，他针对京剧现代戏的看法更加成熟了，这时期范钧宏的思想中几乎看不到将“样板戏”特地与其他京剧现代戏区别的任何端倪，他只是就艺术谈艺术。

试看如下例证：

(1) 二十年后，范钧宏仍然认为《林海雪原》中虚拟的马上动作，成功地解决了虚拟动作表现骑马，由这个基础再到《智取威虎山》中杨子荣的“马舞”，正符合艺术程式诞生的规律。

(2) 关于京剧现代戏念白。范钧宏认为李少春在《白毛女》中杨白劳的“新韵白”是成功的。《林海雪原》中，少剑波依然念韵白，由于观众认可李少春的表演，所以范钧宏对韵白在京剧现代戏中的用法没有给予更多关注。1960年《柯山红日》中，李少春扮演的司令员杨帆完全改念京白，“演出效果比念韵白的少剑波效果要好得多”，时至八十年代，“应经不再有念韵白的了”。只是《杜鹃山》中却一度出现了念白韵律化现象，应当一分为二的看，就《杜鹃山》本身而论，“我认为‘得’大于‘失’”。^③

① 子晨《来函读到九十九——缅怀恩师范钧宏先生》，《中国戏剧》2006.11。

② 范钧宏《改编〈白毛女〉散记》，《戏曲编论集》第263页。

③ 以上参见范钧宏《京剧现代剧的念白及其他》，《戏曲编论集》，第283-291页。

综上,特别是关于第二点念白方面,丝毫看不出作者有任何将“样板戏”从京剧现代戏中单独讨论的痕迹。所以范钧宏坦然告诉学生:“样板戏是不能彻底否定的……象《红灯记》就是她改来改去不也没跳出李少春的手心吗?岂是谁一句话可以抹掉的呢!”^①

4.2.3 范钧宏的历史剧见解

本文认为有必要整理范钧宏对历史剧的见解,因为这是他创作的隐性背景、原因。另一方面,当代戏曲比较突出的几次论争中,历史剧的论争就是其中之一,范钧宏的编创工作必然会受到影响。

关于历史剧的探讨注定成为当代戏曲界的尖锐话题,因为其开端是1944年毛泽东在延安看了《逼上梁山》后写给杨绍萱、齐燕铭的信。该信全文如下:

历史是人民创造的,但在旧戏舞台上(在一切离开人民的旧文学旧艺术上)人民却成了渣滓,由老爷太太少爷小姐们统治着舞台,这种历史的颠倒,现在再由你们颠倒过来,;恢复了历史的面目,从此旧剧开了新生面,所以值得庆贺。郭沫若在历史话剧方面做了很好的工作,你们则在旧剧方面做了此种工作。你们这个开端将是旧剧革命的划时期的开端,我想到这一点就十分高兴,希望你们多编多演,蔚成风气,推向全国去!^②

建国后,1950年四月,由全国剧协编辑的《人民戏剧》的创刊号上,即在卷首影印了此信。所以,可以说这封信是历史剧整理、改编、创作的圭臬。

1951年6月《人民戏剧》等报刊因历史剧《信陵公子》和神话剧《新天河配》的演出展开了有关历史剧等的讨论,批判反历史主义倾向。范钧宏因为改编同题材的《兵符记》也受到了“批评”,本文前已述及。1961年10月戏剧界展开对历史剧创作问题的讨论,讨论中涉及的主要问题是:历史剧的古为今用;历史真实与艺术真实的关系;如何评价封建统治阶级中的英雄人物;如何表现人民群众在历史上的作用等。

范钧宏的历史剧观念中首先是关于历史真实与艺术虚构的关系,在《满江红》的创作经验基础上认为:“作为文学艺术作品,历史剧不仅允许想象、夸张和艺术虚构,而且必须给予作者以充分想象,夸张和虚构的自由。但想象并不等于空想,虚构更不是捏造,所以也必须有一个前提。所谓前提,我以为倒不在于虚构的情节距离历史记载的远近、大小、多少,而在于是否符合人物在特定历史条件下的性格真实。”^③

其次,范钧宏认为历史剧不能因为符合历史真实就不考虑其他,而应该是“历史基本真实与细节真实的统一体。”这个道理容易懂,在创作过程中却非常不好把握分寸,他结合《卧薪尝胆》的创作具体分析说:“我们走对了第一步,在走第二步的时候,过多地考虑都如何与今天的‘时代精神’合拍的问题,这一下子,就把步伐跨大了。有的是并不自觉;有的是有所觉而欲罢不能;有的则是

① 子晨《来函读到九十九——缅怀恩师范钧宏先生》,《中国戏剧》2006.11。

② 毛泽东看了《逼上梁山》后写给杨绍萱、齐燕铭的信,转引自《文学理论卷》,上海文艺出版社,第755页。

③ 范钧宏《艺术虚构与性格真实》,《戏曲编剧论集》,第341-342页。

一马当先有意为之。”^①这个“分寸”表述的就是历史的教育性和历史的真实性，在历史唯物主义观点下的结合。于此，我们可以看出特定文艺背景下，剧目改编工作的难度。

4.3 范钧宏的戏曲编剧理论

范钧宏是一位出色的戏曲编剧理论家，他发表过数十万字的文章，或总结具体剧作的构思、设计、改创细节，或就自己及其他剧作家的编剧经验综合论述。他根据自己丰富的创作实践，结合优秀的传统剧目和前辈名家的经验就戏曲编剧技巧形成了系统的理论探讨和总结，先后出版了《戏曲编剧论集》、《戏曲编剧技巧浅论》等专著，对戏曲创作中某些带规律性的问题作了颇有理论深度的概括，其中不乏真知灼见。

范钧宏的戏曲编剧理论就戏曲的情节结构、程式、语言、场面调度、唱念安排及现代戏的选题等诸多方面形成了系统见解，其中他又格外重视结构、程式、语言，他曾说，“戏曲剧本是根据戏曲情节结构，使用戏曲文学语言，运用戏曲艺术程式写出来的剧本。”^②那么在其编剧理论涉及的诸项要素中，情节结构、语言、程式可以称作剧本的“三要素”。美国戏剧理论家曼哈顿克莱顿则这样定义剧本：“剧本是一段特意作来在舞台上、观众前，用演员来表演的故事。”^③注重的是世界通行的戏剧四要素：剧场、观众、演员、故事。对比来看，范钧宏的剧本定义更符合我国传统戏剧的实际情况。

4.3.1 论结构

范钧宏将1980年在中国戏曲学院举办的第一次导演短训班上的发言材料《戏曲结构纵横谈》收为自己编剧论集的开篇之作，其中当有深意，一则他认为戏剧编剧诸要素中结构首当其冲；一则他经过二三十年的创作与理论探索，对自己的结构理论比较满意。该文与周恩来1956.4.19、5.17《关于昆曲〈十五贯〉的两次讲话》，陈毅1961.3.22中南海紫光阁《在戏曲编导工作座谈会上的讲话》，赵寻《当前戏曲剧目工作中的几个问题》等七篇同时收入戏曲业界的参考资料1980年的《业务学习》。亦证明学界对此文的认可。

范钧宏认为，完整的戏曲结构包括两个方面：一、分场（或分幕）的故事情节；二、与之相应的技术安排。所以他说戏曲结构是生活、思想、技巧三方面的产物。这三方面中，又以基于生活之上的思想为主导：

生活是情节结构的基础，主题思想指导着戏曲结构的构成……戏曲结构不仅体现主题思想，而且主题思想反过来还影响着戏曲结构的构成。^④

主题思想即是一部戏的“立意”，范钧宏的这一理论可以与李渔“立主脑”理论相对照：“古人作文

① 《关于〈卧薪尝胆〉——致张真同志》原载《剧本》1961年9月号。

② 《戏曲编剧论集》，第1页。

③ 转引自周培松《戏曲的倾斜与制衡》，华东师范大学出版社1990年版，第73页。

④ 《戏曲编剧论集》，第3页。

一篇，定有一篇之主脑，主脑非他，即作者立言之本意也。传奇亦然。”而此“主脑”如果不明确，那么戏中的情节就如散金碎玉，“以作零出则可，谓之全本，则为断线之珠，无梁之屋，作者茫然无绪，观者寂然无声”^①。主题思想的确是构成戏曲结构的主导因素。

范钧宏认为戏曲结构必须“交待清楚、情节连贯、一气呵成”，方能形成结构严谨的剧本。而要做到情节连贯，必须具备两个条件：

一是必然性：矛盾的进意应当合乎人物行动和事物发展逻辑，否则即或有“戏”，恐难取信于观众，至少也会给人以以人为之感。二是必要性：情节的取舍应当适应艺术上或思想上的需要，否则即或剧情连贯，也许反会背离集中的原则，造成舞台节奏的拖沓。

同时，戏曲结构的情节连贯并非指情节的层层铺叙，没有跳跃，他说：

情节连贯并不排斥情节跳跃，相反，必要的情节跳跃，往往有助于场子的集中和情节的连贯……完整的大戏结构，不能缺少必要的跳跃性的情节，结构不够严谨的剧本，则往往出现不应有的情节跳跃。^②

他的戏曲结构的情节连贯主张与李渔的“密针线”见地相同，李渔强调：“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。”^③但比李渔理论拓展的是，“密针线”主要是为了避免全局出现破绽，重点在于“密”，而范钧宏则还强调连贯为旨归的跳跃，这样安排的戏曲结构是疏密相间的。

范钧宏认为，成功的戏剧结构具备情节连贯的条件之外，必须以贯串线统纳之，贯串线有人物动作线、情节发展线、主题思想线，这三者的主次、虚实、隐现、曲直关系如下：

首先是人物动作线，其次是情节发展线……主题思想贯串线，就是蕴涵于两者之中的“暗线”。……因为只要我们相信主题思想是戏曲结构的灵魂，并且理解它对于分散的人物动作和零星的戏剧情节具有凝聚、集中的作用，而优秀的剧作又无不得力于思想清新，意境深邃，那么，我们就应该把这条“暗线”、甚至也是“虚线”，列入“主线”之中，并使之居于统帅地位……人物、情节、主题三者之间相互依赖而又彼此制约。既是三条线，又是一条线，“贯串到底”应该是齐头并进，而不是长短参差；衡量“直”或“不直”，也应该是思想、艺术尺度的统一，而不能有所偏废。^④

① 李渔《闲情偶寄》，《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1959年版，第14页。

② 范钧宏：《戏曲编剧技巧浅论》，中国戏剧出版社1984年版，第56—59页。

③ 《中国古典戏曲论著集成》（七），第16页。

④ 《戏曲编剧技巧浅论》，第72—76页。

4.3.2 论语言

语言是剧作家用以塑造人物形象、表现故事立意的工具，因此，语言问题是戏曲编剧领域的重要问题。范钧宏用了相当的精力论述语言问题，如他根据在中国艺术研究院研究生班上的讲课发言改写的《唱念安排八讲》，（刊发于《戏曲研究》1980年第二、三辑。）及1981年在中国戏曲学院编剧进修班的讲座整理的《戏曲语言特点浅探》，系统地阐述了戏曲剧本的语言问题。

范钧宏十分重视剧本创作语言的舞台性。他在《戏曲语言特点浅探》中开宗明义地说：“文学性与舞台性，是戏曲语言不可分割的组成体，两者之间，相辅相成，缺一不可。”而且特别强调，“从某种意义上讲，舞台性比起文学性来，似乎更为重要”^①，可以说这个强调是针对戏曲剧作界重视文学性而忽视舞台性的现状有感而发的。因此，范钧宏对戏曲语言的这种论述对戏曲创作现状是有积极的现实意义的。

这一论点与李渔“填词之设，专为登场”的倡导是一脉相承的。因此他的剧作同李渔剧作一样，在舞台上受到观众的极大欢迎。从这个角度评价剧作家，范钧宏在当代剧坛的地位应该再予以提高。胡云翼认为李渔是清代最负盛名的传奇作家，与孔尚任、洪昇、蒋世铨并称“四大家”，因为“实则是李渔的曲本是最适宜扮演的，最适合于观众的心理要求的。”^②

戏曲剧本的最终价值实现是能够在舞台上由演员完美地将之演绎出来，基于这样的立论出发点，范钧宏提出了一些具体的要求。他认为戏曲语言有音乐性、动作性、性格化、形象化四方面的特点，后三者是戏曲语言的三合一，它们有共同的追求，音乐性则是贯穿于三者之间的一条线：

动作性的语言是在各种规定情境中，描写人物的思想感情和人物之间的性格冲突，从而显示人物的意志、要求、倾向、态度、决心……以及足以推动剧情进展的行动。

人的性格既有个性，又有共性，而共性总是通过个性表现出来的……性格化的语言，一二是出自于剧中人物之口，在矛盾发展中表现人物性格特征的语言……性格化的语言，大都能够体现动作性的特点。

形象化语言是性格化语言的升华。它不是抽象的、概念的、呆板的、教条说理的、图解式的、干巴巴的语言，而是生动的、机趣的、有生活气息的、有感情色彩的、活生生的语言。

音乐性是戏曲语言最大的特点，因为它始终贯穿在动作性、性格化、形象化的语言之中，融合于剧本文学和舞台艺术之内……写唱词要受格律、韵脚、板式、曲牌的制约，当然就要注意语言的音乐性……（念白）不能离开形式的规范；即便是“散体”，也要在表现内容的同时，适应音乐的特点。

①《戏曲编剧论集》，第26-27页。

②《新著中国文学史》，上海北新书局1946年版，第218、276页。

....

对于戏曲语言音乐性的舞台效果,应作广义理解:不仅在听觉上给人以美的享受,而且通过载歌载舞,或唱念与表演相结合的艺术手段,满足观众视觉方面的欣赏要求。这样,就可以扩大剧作者的眼界,避免那种只从音乐性的角度,孤立地、静止地写唱词、写念白的缺点。^①

以上是范钧宏关于戏曲语言在动作性、性格化、形象化、音乐性四方面特点的主要见解,“没有动作不能构成戏剧”,因此动作性几乎是所有戏剧形态的基本要求。戏曲是代言体艺术,剧中绝大多数文字应该出于不同人物之口,而人物与人物必然不同,所以语言的性格化也是历代曲家的追求之一,如李渔就说,“生旦有生旦之体,净丑有净丑之腔”,“务使心曲隐微,随口唾出,说一人,肖一人,勿使雷同,弗使浮泛。”^②另外,李渔《闲情偶寄》“宾白第四”中“声务铿锵”对音乐、节奏也是非常强调:“宾白之事,首务铿锵。一句聱牙,俾听者耳中生棘;数言清亮,使观者倦处生神。世人但以音韵二字,用之曲中,不知宾白之文,更宜调声协律。”^③

显然,范钧宏所提出的关于戏曲语言方面的理论,既有继承前代理论的部分,又有自己的发展。基于这样的要求,他的剧作被认可了,演过范钧宏《杨门女将》、《强项令》、《锦车使节》、《余太君抗婚》等的演员王晶华说:“他写的词,编腔者在作曲时会很省力,给演员的二度创造留出很大的表演空间。”^④那么,这些理论对于指导当代剧作家的创作实践意义也不言而喻。

4.3.3 论程式

一般认为,程式性、综合性和虚拟性,是中国戏曲的三个基本特征。在范钧宏的编剧理论中,程式被看成是构成剧本的三个主要因素之一。正因为有了剧本形成时期的程式运用前提,相信才使中国戏曲呈现为具有程式性的特征。另外,范钧宏还把程式定位为戏曲编剧的“基本功”。

范钧宏说戏曲编剧是个特殊的“行当”,“虽然这种‘行当’并无‘生、旦、净、丑’之分,但是它要求你应当懂得‘生、旦、净、丑’多种行当的表演程式;虽然你是编剧而不是乐队,但是它要求你应当懂得各种(至少是本剧种)板式、曲牌、锣鼓点的性能以及运用戏曲音乐程式方面的一般知识”^⑤。创作准备阶段对程式的积淀及运用,被许多剧作家所肯定、重视,如阿甲说:“剧本创作的艺术构思,不能和戏曲舞台程式的形象思维分开。”^⑥

范钧宏从编剧角度将程式分为四种类型,首先是单项程式和综合程式:

所谓“单项”的,就表演来讲,指的是诸如“翎子”“甩发”“帽翅”“水袖”“圆场”“搓步”之类的各种行当基本动作;此外,也包括诸如“站门”“一字”“扎髯角”“斜胡同”“倒脱靴”

① 《戏曲编剧论集》,第26-64页。

② 《中国古典戏曲论著集成》(七),第54页。

③ 《中国古典戏曲论著集成》(七),第52页。

④ 王晶华口述,封杰记录《一出戏捧红了我们这批演员——忆〈杨门女将〉编剧范钧宏先生》,《中国京剧》2006.11。

⑤ 《戏曲编剧论集》,第65页。

⑥ 阿甲《戏曲表演艺术再探》,中国戏剧出版社1990年版,第143页。

“二龙出水”之类属于“龙套”或“上下手”行当的列队程式；就音乐来讲，指的是诸如“水底鱼”“急急风”“搜场”“二三锣”“扫头”“撕边”“乱捶”“搓捶”“冷捶”“哭头”之类的锣鼓点，“导板”、“回龙”“慢板”“原板”“二六”“快板”“南梆子”“四平调”之类的板式以及来自昆曲或地方戏的一些曲牌；此外，也包括具有配合表演身段、增强戏剧气氛或调节舞台节奏作用的诸如“花梆子”“哭皇天”“小拉子”“哭批”“泣颜回”“三枪”“风入松”之类的曲牌和衬乐（以上是就京剧而言，其他剧种可以类推）。孤立地看，这种单项的表演程式和音乐程式是简单的、刻板的，但是如果把它们连缀在一起，运用到戏的特定情景中，就会产生唱念做打的综合表演，成为刻画人物、发展剧情的艺术手段。^①

综合程式，便是对单项的形体动作等行当程式、板式锣鼓点等音乐程式的连缀，为了便于理解，范钧宏还举英文字母与单词、词汇的关系来打比方，非常生动。他说：“单项好比二十六个字母，每个字母看来并无意义，但是几个字母连缀起来，互相调配，综合运用，就会成为单词，无数单词的连贯，又会成为丰富多采的词汇。学英文要从学字母开始，才能谈到单词和词汇；运用戏曲程式，也该对‘单项’有所了解，然后才能善于‘综合’。”^②

其次，范钧宏还将程式分为一般程式和特殊程式：

所谓“一般的”，指的是那种诸如“打朝”“升帐”“排山”之类戏曲舞台惯用的程式。这种程式虽然也有一定的生活依据，同时又是服务于剧情需要而形成的，但陈陈相因，已经成为一种“套子”，所以尽管也属于综合程式出范畴，但对于编剧来讲，并无多大意义，我们只要粗知大略就可以了。至于那种“特殊的”，情况就大不相同，因为这是无数前辈为我们创造、积累的艺术财富，它可以使我们在运用程式时得到启发并有所借鉴，所以不但要熟悉它，而且也要在熟悉的过程中进行必要的钻研，这样才有可能熟中生巧，举一反三。^③

程式虽为基本功，却很难显现于剧本中。也即说，程式对编剧提出了很大的要求，却在编剧的“成品”中，又最能被“淹没”。因为程式大多数情况下只有通过舞台才能实现，比如许多精彩和繁重的做工、身段“往往只见于舞台，而不见于剧本。如果忽略了它，也许几个字的改动，就会抹掉很多表演，削弱戏的光彩”^④

程式的多样化，显示了戏曲艺术手段的丰富多彩，也让舞台变得节奏鲜明而富有趣味。很多老一代观众难以接受现代戏中程式偏少甚至缺乏，说明程式不是孤立的，它们是舞台人物表演节奏、感情节奏和相应的音乐节奏、舞台节奏的综合体。所以，“程式，不仅是技术或技巧问题，同时也

① 《戏曲编剧论集》，第66-68页。

② 同上注。

③ 《戏曲编剧论集》，第66-68页。

④ 范钧宏《〈九江口〉编剧散记》，《范钧宏戏曲选》第317-318页。

是一个戏曲美学的问题。”^①范钧宏的这样论断非常中肯。

^① 《戏曲编剧论集》，第 71-72 页。

5. 范钧宏的戏曲教育思想

范钧宏是当代剧坛的一位“全才”，他写戏、著书、讲学多项全能，是一位优秀的戏曲编剧教育家，他与吴祖光、张庚、阿甲等，建国初就开始在我国第一所高等戏曲艺术学府中国戏曲研究院（中国艺术研究院前身）、中国戏曲学院以及不少省市的戏曲编剧进修班开坛讲学。戏曲编剧的培养，当时主要是自学成才的，或经过短训班培训的，而且后者是很庞大的一个群体，他们在八十年代之后成长为各地戏剧工作部门的中流砥柱，范钧宏等一代戏曲教育家的思想无形中传播至各地。比如原烟台京剧团业务团长、73岁的何冠奇说：“上世纪80年代我写《牡丹魂》时，写出来的第一本就专门寄给老师过目，希望得到他的评点。范老非常认真又仔细地看了，并且多次给我写信，具体到哪一幕哪个场景，应该怎么改动。可以说，烟台京剧那年月的许多大戏里，都凝聚着范老师的心血！”^①因此，戏曲教育亦是范钧宏对当代剧坛的贡献。

1955年4月1日至6月27日，文化部艺术局和中国剧协在北京举办第一期戏曲编剧讲习会，1958、1959年刚刚成立的中国戏曲学院，根据“以短期为主，长短兼重”的办学方针，开办了戏曲表演艺术研究班、戏曲编剧讲习会等一系列班次，其中戏曲编剧讲习会筹建于1961年5月，1963年正式举办，开班前还对陕西、四川、湖北、湖南、上海、福建等省市的剧目上演情况，编剧队伍构成情况进行了详细调查。戏曲编剧讲习会的宗旨：“提高戏曲编剧干部的创作思想，艺术修养以及交流戏曲编剧的创造经验。”其中就有范钧宏，讲习会的成员45人，来自全国28个省市自治区，大都具备一定的理论修养和剧目编创经验，并有成功作品。他们是：宗华、尚之泗、江上青、天方、石米鸿、许在民、俞百巍、行乐贤、杨兰春、郭承斌、沈瑞令、陈仁鉴、林舒谦、徐文耀、刘谷、范钧宏、钱法成、毕华祺、完艺舟、冯育坤、胡仲实、杨子静、吴祖光、汪增祺等。^②

繁荣戏曲创作，需要培养创作人才。建国以来戏曲剧作一直存在“剧本荒”现象，创作队伍青黄不接。特别是经过文革“断代”后，范钧宏分析了当时的状况，“大多数介于中、青之间。其中很大一部分是六十年代初期的大学毕业生……他们都具有较好的文学基础，在理论上大都懂得戏曲艺术的一般规律。”从演员中选拔戏曲作者，人才并不易得；而大学分配的毕业生也很难快速进入状态，因为戏曲编剧专业性很强，需要一定的基本功。他发现社会上蕴蓄着相当雄厚的戏曲编剧力量，因此范钧宏大胆设想“从业余队伍和社会青年中招考戏曲编剧”^③。事实也证明，当时许多编剧人才就是通过这个途径走上专业编剧之路的。

对于培养戏曲编剧人才，范钧宏有一个模式：采用与培养演员类似的“传、帮、带”的方式。这是他在实践中摸索出来的比较切实有效的方法，与他同在中国京剧院任编剧的同事有不少受到过“传、帮、带”的益处：“咱们组里他人的本子，除了（翁）偶虹的我没动过，其他的我都帮助改过……”

因为去各地讲学的缘故，中国京剧院之外的不少中青年作者都接受过范钧宏的“传、帮、带”式的辅导、帮助：

① 《“京剧码头”的八十年代》，《烟台晚报》2011.1.31。

② 《当代中国戏曲》，当代中国出版社1994年版，第545-546页。

③ 《培养与充实》，《人民戏剧》1979.6。

范老讲,如果从广义理解,“写戏”也包括具体辅导在内。譬如贺敬之同志肯定的《大明魂》,就是范老具体指导三位青年作者经过六次修改之后才作为排演本拿出来的。前不久,中国京剧院演出的《尉迟恭》也是中年作者高文澜去年陪伴范老在贵阳、成都讲学时,范老在车厢、宾馆之中利用余暇与作者谈提纲,定方案,边写边改,经过几次“摔打”之后才定稿的。他说:

“与别人合搞,这里面有个带青年的问题:我和年轻人搞戏往往比我自己搞费的力气还大;但是我宁愿多与他们合作。”……据范老讲,30多年来,他一直在中国京剧院抓剧本创作,也就是说一直没有离开具体辅导。所谓具体辅导,不仅是提意见,谈修改方案而已,更多的时候他还亲自动手。^①

跨入新世纪之后,戏曲编剧界还继承着这种方式,也从侧面肯定了范钧宏的戏曲教育思想。比如新时期实力派剧作家郑怀兴就曾讲到自己的“传、帮、带”教育方式:“以师带徒是个好办法。办班是普及教育,而带徒是重点培养。在普及的基础上再挑选苗子,由富有编剧经验的导师进行重点栽培,或许是一种比较切实可行的培养戏曲编剧的途径。”^②

另外,范钧宏讲学总能结合自己的创作、表演、甚至看戏实践与心得,不是从理论到理论,而是理论与实践紧密结合;他的讲课因为熟悉舞台,也能做到非常全面、系统、鞭辟入里:既讲内容,又讲形式;既讲整体,又讲局部;既讲继承,又讲革新;既讲方法,又讲技巧:

范老说:“我讲的东西都不是从书本上来的:一方面来自我本人的实践、创作甘苦;另一方面来自学习、观摩,读人家写的好本子,看人家演的戏,好坏都看,比较鉴别,从中领悟一些诀窍。我力争我的讲法能成为‘独一份’。”正因为他讲的课题和内容有较大的实用价值,所以往往有的听讲者白天从讲授中得到启发,晚间就在宿舍内修改剧本。对于这种情况,作为讲授人的心情与其说是高兴,毋宁说是耽心。所以范老每次都要提醒大家,对于他这“一家之言”要结合自己的写作实践,进行独立思考,合则取,不合则舍。至于修改剧本,更要三思而行。我觉得这几句语重心长的提示,正足以说明这位老剧作家的严谨治学态度。^③

范钧宏讲课的精辟与“实用”为大家所公认,陈培仲也曾说他的课精彩之至,又对学生大有裨益,“个体例证的透辟分析和普通规律的精当概括,在他的讲课中水乳交融,浑然一体,学生们普遍反映非常‘解渴’,是‘难得的艺术享受’。视他为‘戏曲编剧讲坛上的烛光’,燃烧自己,照亮他人。”^④

范钧宏谦逊谨慎,待人真诚,因此在他的教育过程中,往往渗透着戏德教育。如本文在他的整

① 宁殿弼《写戏·讲学·著书——访著名戏曲剧作家范钧宏》,《黑龙江戏剧》1984.6。

② 郑怀兴《从“解惑”到“传道”——我对戏曲编剧教学的一些体会》《福建艺术》2004.3。

③ 宁殿弼《写戏·讲学·著书——访著名戏曲剧作家范钧宏》,《黑龙江戏剧》1984.6。

④ 陈培仲《杰出的京剧作家范钧宏》京剧与中国文化传统——第二届京剧学国际学术研讨会论文集,2007.5。

体性戏剧观论述中引述的他常用的格言：“戏是一棵菜，合拢才可爱”，就是戏剧界团结协作的朴素追求。秉持这样的戏剧观念，范钧宏的创作间接地达到了对中青年演员的戏德教育。比如他在《杨门女将》中将佘太君这个人物做了重点突出，贯穿全戏，如“寿堂”、“巡营”等场。“这出戏主题鲜明，行当齐全，体现了京剧界讲究的‘一棵菜’精神，一经上演立刻在社会上引起强烈反响，即使现在仍具有它深刻的现实意义。范先生不但把剧团的整体水平抬了起来，而且把我们老旦行也给捧了起来。”^①

范钧宏自己也真正践行了这种道德，他对学生的帮助是无私真诚的，京外求学者还每每在他家中留宿，“每当家中来了求教者，不论是本市还是外地，城市还是农村，只要他认为是可塑之才，都竭尽全力帮助指导，管吃管住，昼夜畅谈。”^④当然，这也赢得了学生们的极大尊敬与爱戴，因此怀念性文章中，这样的段落比比皆是，范钧宏的戏德不严自彰。此不赘述。

^① 王晶华口述，封杰记录《一出戏捧红了我们这批演员——忆〈杨门女将〉编剧范钧宏先生》，《中国京剧》2006.11。

^④ 范惠宝、范惠如、范惠苓、范惠双：《永远的爱——纪念父亲范钧宏诞辰九十周年》，《中国戏曲学院学报》2006.4。

结 语

总结范钧宏的一生，他的戏曲事业始于早年为了演戏搭上全部家产。他既熟悉舞台，懂舞台，更热爱舞台，其中，最珍贵的应该是对戏曲事业的满腔热忱，及基于这一腔热情基础上的责任担当。这样的剧作家对中国京剧来说是一大幸事。

细数范钧宏的三十多部作品，改编者占绝大比例，这的确符合学界将他与陈仁鉴先生并提时的定位：范钧宏是推陈出新的行家里手。“针对我们不屑于改编的现状，范钧宏取‘锦上添花’法，‘捏活了’死人，‘捏新了’旧形象，‘捏丰满了’人物性格，其所取得的经验是值得高度重视的。”^①学者晓城在将近九十年代时的这种提法切中肯綮。

范钧宏所选择的极易被掩盖个人成绩的整理改编之路，将自己置于传统的汪洋之中，在今天看来也许不能为大多数人所理解，但对热爱传统的范钧宏先生来说也许正乐此不疲。范钧宏与陈仁鉴两位都是优秀剧作家，本论文亦无意于尊贬，但是客观现实中的确有不少创作工作显著于改编工作的例子，范钧宏的一位学生魏子晨与他的书信往来中，有这么一种情绪：“我说这是不是意味着那种《团圆之后》‘轰炸’整个社会制度的‘陈仁鉴’式的胜利，那种《杨门女将》只做‘锦上添花’的‘范钧宏’式的失败？”^②此为私人书信往来中言语，但作者既已发表，本论文引述是想强调“锦上添花”式的工作对中国传统戏剧尤为重要，在整个二十世纪现代化与民族化的戏剧纠结之路上，我们应该清醒地意识到，我们已将传统丢失太多了！

范钧宏的每部力作，都浸透了深思熟虑的结构思想、琢磨语言、化用程式的心血。所以刘厚生先生说：“范钧宏不仅仅为演员写戏，他的戏是完整的戏，是真正的京剧文学。”这个评价，笔者更愿意倒置其前后递进关系解读：范钧宏写的戏不仅仅是京剧文学，更是为演员写的完整的戏。从戏曲史的角度看，有的学者曾将中国戏曲发展的阶段划分为编剧中心制、演员中心制及导演中心制，特别是近代以来的京剧发展，达到了艺术上的黄金时期，剧本文学相对黯淡，在此种背景下，剧作家往往更为追求剧本的“文学性”，文学性似乎一时成为时代呼唤更强的声音。在众多京剧名家被记住的时候，范钧宏仍然守在自己的斗室中奋笔疾书。

因为熟悉舞台，范钧宏对戏曲发展中遇到的各种问题，往往能发表较正确的理论见解，这与他坚持正确的戏曲观息息相关。这些理论思考之外，范钧宏将自己的实践进一步升华，孜孜不倦地，甚至略嫌“烦絮”地写出了自己不少剧作的改编手记，并以“纵横谈”、“浅探”、“漫谈”、“散笔”等方式，娓娓道出自己的创作体会，略去浮华，满篇真诚，系统而实用地论及了戏曲编剧工作的方方面面：戏曲结构、戏曲语言、戏曲程式、唱念安排、情节布局等等，许多创作理论直承同样懂舞台的李渔戏曲理论而来，而又比前代有所拓展，更切合所处时代戏曲的特点。

范钧宏晚年著书、讲学，学生遍布各地，为当代戏曲编剧人才的培养奉献了一生。他基于大半生编剧实践的理论，对于学生来讲应该更为实用；他孜孜以求，谦逊平和的为人精神，则从做人的角度教育着学生，直至倒在讲台，阖然辞世。

① 晓城《〈调寇申潘〉——识录》，《戏曲艺术》1989.2。

② 子晨《来函读到九十九——缅怀恩师范钧宏先生》，《中国戏剧》2006.11。

范钧宏一生由编剧而成就不少演员。提高青年演员成才率和知名度的最好办法就是给他们排新戏。1958年，新中国第一批自己培养的戏曲学生毕业，其中一部分优秀者分配到中国京剧院，组成新四团如文武双全的旦角杨秋玲，老生冯志孝、孙岳，武生俞大陆，花脸吴钰璋，老旦王晶华，小生夏永泉，武旦刘琪、丑角寇春华……其中不少人正是伴随着范钧宏的戏成长、成功、成名的。

因此，可以说，范钧宏秉持着“整体性”的戏曲观，将自己“整体性”地奉献给了中国当代戏曲，他的一生是值得尊敬、值得研究的。

致 谢

硕士三年的学习很快就要结束了，我参加工作后又有机会读书，是人生幸事。但失去时才知珍贵，毕业在即，竟想起这三年有那么多未完成的心愿：我本来应该多读几本书，本来想多下几次乡，本来有这样那样的“灵感”想向导师汇报……

感谢导师车文明教授，没有他的悉心指导、鼓励与信任，就没有这篇学位论文。他做学问的谦逊谨慎，耳濡目染着我们；他“大大咧咧”的待人与做学问的精细间的对比，让我们如此惊诧与叹服！

感谢所内所有老师：黄竹三、冯俊杰、延保全、王福才、王星荣、曹飞、吕文丽、郭文顺、范春义、杨飞、王志峰、孙俊士、闫春、曾德元、陈美青、杨慧诸位先生，戏研所真是一个温暖、团结的集体，三年来，我的任何些许进步都得益于他们的直接或间接教导。

感谢同届同学！

感谢家人！

参考文献

- 【1】中国戏曲研究院编.中国古典戏曲论著集成(十册).北京:中国戏剧出版社,1959年
- 【2】阿甲.戏曲表演论集.上海:上海文艺出版社,1962年
- 【3】《戏剧报》编辑部.历史剧论集.上海:上海文艺出版社,1962年
- 【4】论剧作.北京:人民文学出版社,1979年
- 【5】张庚.戏曲艺术论.北京:中国戏剧出版社,1980年
- 【6】范钧宏.戏曲编剧论集.上海:上海文艺出版社.1982年
- 【7】金永祁.我不同意范钧宏同志的意见.《戏剧报》.1983,4
- 【8】范钧宏.戏曲编剧技巧浅论.北京:中国戏剧出版社,1984年
- 【9】范钧宏.戏曲编剧技巧浅论.北京:中国戏剧出版社,1984年
- 【10】中国戏剧年鉴(1981-1984).北京:中国戏剧出版社
- 【11】翁偶虹戏曲论文集.上海:上海文艺出版社,1985年
- 【12】范钧宏戏曲选.北京:中国戏剧出版社,1988年
- 【13】安葵.当代戏曲作家论.北京:中国戏剧出版社,1989年
- 【14】苏移.京剧二百年概观.北京:北京燕山出版社,1989年
- 【15】范钧宏、吕瑞明戏曲选.北京:中国戏剧出版社,1990年
- 【16】中国梅兰芳研究会,梅兰芳纪念馆.梅兰芳艺术评论集.北京:中国戏剧出版社,1990年
- 【17】张胤德.侯喜瑞艺术评论集.北京:中国戏剧出版社,1990年
- 【18】李紫贵戏曲表导演艺术论集.北京:中国戏剧出版社,1992年
- 【19】张真戏曲评论集.北京:中国戏剧出版社,1992年
- 【20】浙江省政协文史资料委员会.浙江文史资料选辑(第48辑).杭州:浙江人民出版社,1992年
- 【21】朱颖辉.当代戏曲四十年.北京:文化艺术出版社,1993年
- 【22】陈中凡.陈中凡论文集.上海:上海古籍出版社,1993年
- 【23】陈抱成.中国的戏曲文化.北京:中国戏剧出版社,1995年
- 【24】宁殿弼.戏林拾薪.沈阳:辽宁人民出版社,1995年
- 【25】沈达人.戏曲的美学品格.北京:中国戏剧出版社,1996年
- 【26】政协北京市委员会文史资料委员会.京剧谈往录四编.北京:北京出版社,1997年
- 【27】北京市艺术研究所、上海艺术研究所组织编.中国京剧史(上、中、下).北京:中国戏剧出版社,1999年
- 【28】石磊.廿世纪中国戏曲改革启示录.北京:中国戏剧出版社,1999年
- 【29】吴晓铃、马崇仁.马连良艺术评论集.北京:中国文联出版社,2001年
- 【30】贯涌.戏曲剧作法教程.北京:文化艺术出版社,2002年
- 【31】朱文相.朱文相戏曲文集.北京:中国戏剧出版社,2004年

- 【32】余从、安葵.中国当代戏曲史.北京:学苑出版社,2005年
- 【33】胡芝风.戏曲舞台艺术创作规律.北京:文化艺术出版社,2005年
- 【34】齐致翔.欲望燃情 齐致翔戏剧论文集.北京:中国戏剧出版社,2006年
- 【35】谢柏梁.中国当代戏曲文学史.北京:高等教育出版社,2006年
- 【36】张庚、郭汉城.中国戏曲通史.北京:中国戏剧出版社,2006年
- 【37】薛若琳、王安葵.中国当代百种曲.南京:江苏美术出版社,2007年
- 【38】胡金兆.见闻北京七十年琐记.北京:学苑出版社,2007年
- 【39】郑传寅.古代戏曲与东方文化.武汉:武汉大学出版社,2007年
- 【40】傅谨.京剧学前沿.北京:文化艺术出版社,2007年
- 【41】郭汉城.当代戏曲发展轨迹.北京:文化艺术出版社,2008
- 【42】翁偶虹编剧生涯.北京:北京同心出版社,2008年
- 【43】戏曲表导演论集——朱文相自选.北京:中华书局,2008年
- 【44】颜长珂.戏曲文学论稿.北京:文化艺术出版社,2008年
- 【45】戏曲教育家史若虚.北京:文化艺术出版社,2008年
- 【46】郭汉城.当代戏曲发展轨迹.北京:文化艺术出版社,2008年
- 【47】刘佳、刘连群.戏曲艺术教育.北京:人民出版社,2008年
- 【48】颜长珂.戏曲文学论稿.北京:文化艺术出版社,2008年
- 【49】杜长胜.戏曲教育改革新论.北京:中国戏剧出版社,2009年
- 【50】李仲明.博美精新:李少春传略.北京:北京出版社,2009年