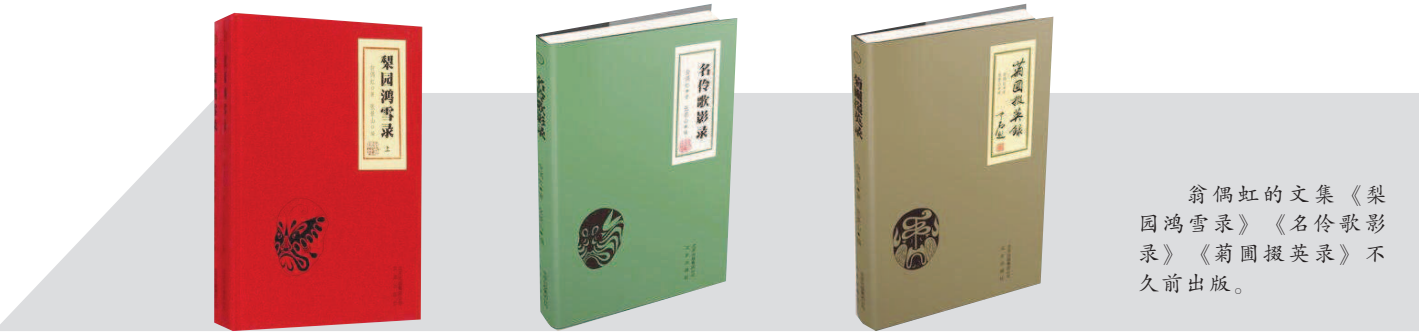




翁偶虹的文集《梨园鸿雪录》《名伶歌影录》《菊圃掇英录》不久前出版。



翁偶虹留影。

今年是剧作家、戏剧评论家翁偶虹诞辰 110 周年。在他的《自志铭》中有这样的字句：“也是读书种子，也是江湖伶伦；也曾粉墨敷面，也曾朱墨为文”，可以说道出了他一生的丰富和复杂——

他留下的遗产 远不止一部《锁麟囊》

张之薇

在他所生活的时代，同样面临着为京剧寻找出路的使命。因此，检视他的创作生涯，对于今天而言仍然是重要的，有意义的。

翁偶虹这个名字，很多人都感到陌生；而他为程砚秋量身打造的《锁麟囊》，则代代传唱，成为程派经典。事实上，翁偶虹的编剧生涯历时 50 年，作品百余部之多，搬上舞台的十分之六，在这十分之六的作品中成为经典保留剧目的作品并不算少。

在他的《自志铭》中，曾留下这样的字句：“也是读书种子，也是江湖伶伦；也曾粉墨敷面，也曾朱墨为文”，可以说道出了他一生的丰富和复杂，而这种丰富性和复杂性或许也是当今大多数编剧所不具备的。从自发到自觉，50 年里，翁偶虹越来越清晰地知道自己应该如何达到为登场而写，为演员而做，为观众而为；场上、演员、观众，成为他全方位考虑的目标。

翁偶虹也自称是“一代今之古人”。从晚年回望，古旧、传统是他定格自己的最主要标签，而之于编剧创作，传统京剧的艺术规律是他从没有抛弃也无法抛弃的。作为一名出生于晚清的文人，翁偶虹并不像胡适、傅斯年、钱玄同、刘半农等那样反叛，认为京剧与中国文化的现代进化相抵牾，京剧对他来说是深入骨髓的，他很明白京剧这个宝藏的魅力所在。但是“今之古人”的自我界定又透露出他的灵活性和兼容性，他从来不是京剧的保守主义者，拿来、借鉴、触犯、翻新的创作观念始终追随着他。受中西通识的好友焦菊隐影响，他遍读莎士比亚、莫里哀等外国戏剧大师的经典，在中西戏剧间相互比较，发现各自优长，认识到了中国京剧方方面面蕴含着我们中国人自己的审美特质。正如他在自己的回忆录中所言：“从剧本上看，这些世界名著，彪炳千古，京剧是难以比拟的。然而，用客观的艺术价值来衡量，京剧却有我们中华民族很多很多的特点和长处。我想，只要从编写剧本，到舞台演出，去芜存菁，经过一番整理功夫，使这些特长发扬光大，祖国的京剧未尝不能立身于世界戏剧之林。”所以，在他的创作观念里，传统与创新交相互补，不可割裂。

他的大部分戏曲剧作的取材都有本原，往往就是中国广博的传统文化。最著名的程派经典《锁麟囊》亦是如此

翁偶虹成长的时代，接受中国传统文化背景的文人介入到京剧编演中，越来越成为当时社会的一个重要现象。比如梅兰芳身边的齐如山、李释戡、樊樊山等；程砚秋身边的罗瘿公、金仲荪；荀慧生身边的陈墨香；尚小云身边的清逸居士等。

生于 1908 年的翁偶虹，在那批文人编剧中自然算是晚辈，但也正是因为年轻，并没有晚清文人身上的捧角心态，加之他不仅对中国古典文学了然于心，而且也遍读当时进入中国的世界名著经典，这使得翁偶虹有一种与当时社会上很多文人编剧不太一样的宽容自然的创作心态，海纳百川、吸收拿来自然成为翁偶虹创作的根本。

翁偶虹一生的剧作大致分为改编创作和完全原创两类，而前者其实才是他的主体。他的大部分戏曲剧作的取材都有本原，就是中国广博的传统文化。翁偶虹的第一个剧本是感于“九·一八”事变的爆发，寄托爱国抗敌热情的《爱华山》，取材自岳飞故事。之后第二个剧本是取材自文天祥故事的《孤忠传》。而在此之后，由于他的玩笑话而不得不编写的《火烧红莲寺》（一、二本），尽管票房火大，但却被他自己认为是“平生之玷”，决定“誓不再写《火烧红莲寺》那样内容低俗的戏了”。

而他创作的最著名的程派经典《锁麟囊》实际上也是在选取素材的基础上，对他其他剧本进行借鉴创作而成的。在丁秉铤回忆《锁麟囊》一剧在北平首演情

形时曾写道：“翁偶虹（麟声）根据《只愿谭》笔记和韩补庵《绣囊记》剧本，参考些韩君原著词句，除了最后赵守贞听薛湘灵诉说身世时，命丫鬟三次搬椅子的场子，是套自《三进士》里，周子卿夫人听孙淑林诉说身世时的搬椅子以外；其余都是出自机杼的创作了，穿插安排，颇具匠心。”

并不拘泥于绝对的原创，而是从传统中生长出来，按照艺术规律进行创造，这样的经典是无所谓什么标签的。当然戏曲是表演的艺术，或许会有人说《锁麟囊》的成功更大因素来自于一个演员对自己的创作，但是我们无法否认翁偶虹在该剧中从人物情感逻辑上、从编剧技法上、从舞台效果的呈现上的匠心。这也就是文人编剧和伶人的相生相长。

他写戏时，脑子里先搭起一座小舞台，对于人物怎样活动事先描摹一番，从而在剧本阶段就为演员表演留出了足够的空间

翁偶虹和同时代其他编剧最大的不同，在于他的职业性。通俗地说，翁偶虹是以编剧为谋生的，而非仅仅出于对京剧的个人爱好，或者是出于对某一个角儿的爱好。这使得他能够在与每一位演员合作时，在满足角儿的需求上有更好的创造。

一个职业编剧一定是在揣摩清对象的表演特点之后的创造。仍然以《锁麟囊》为例，这是翁偶虹专为程砚秋创作的剧本，当时程砚秋的表演风格初定，所塑造的形象多以悲剧示人，而程砚秋为了突破，希望翁偶虹为他创造一部喜剧作品。喜剧有很多种，一个已然成名的演员一定有自己的追求，“程先生所需要的‘喜剧’，并不是单纯的‘团圆’‘欢喜’而已，他需要的是‘狂飙暴雨都经过，次第春风到吾庐’的喜剧境界。在喜剧进行的过程里，还需要不属于闹剧性质的喜剧性，以发人深省。”翁偶虹对程砚秋喜剧诉求准确地领悟，最终使得《锁麟囊》顺利出炉。

除了蕴含着喜剧的“大团圆”结局外，在人物塑造上，翁偶虹也考虑不因喜剧而赋予其在生活中以外的不健康的描写，让主人公无论贫富双方都具有善良的本质，体现了人与人之间真与善的基本美德。而在写作技巧上，他也精心编排，用了“对比托法”“烘云托月法”“背面敷粉法”“帷灯匣剑法”“草蛇灰线法”等，这一切都是为了让舞台效果呈现更好。另外，依着程砚秋修改意见，翁偶虹很多唱词采用了长短句的形式，据此程砚秋创出了“抑扬错落、徐疾有致、婉转动人的新腔”。剧本的创造加之程砚秋的新腔创造，使得《锁麟囊》成为奠定程派的重要剧目。

《女儿心》则是程砚秋对自己进行的另一个突破，程砚秋希望通过对《百花公主》这一题材的再造，排一部“武舞兼备、服饰华丽、结局美满、文武并重风格”的代表作”，翁偶虹在编剧前对梆子剧目《百花亭》进行了吸收学习，理顺了一些人物线索、情感线索，为演员人物情感和演员技艺留有了空间。成熟的名角与编剧的关系总是互为合力的，最终《女儿心》“场面绚丽，文武并重……由于程腔和舞台调度的成功，把剧本里所强要表现的内在含义，通过表演艺术而强有力地感染了观众。”

为演员表演留有足够的空间，来自于翁偶虹对京剧舞台的熟谙，也来自于翁偶虹对演员创造力的清晰认知。在翁偶虹看来，“编者只是写成剧本的文字，还不能说是一个成熟的作品，起码要在编剧的同时，脑子里要先搭起一座小舞台，对于剧本中的人物怎样活动，必须要有个轮廓。”并且他也清醒地认识到，“戏曲是以表演为中心的艺术，没有优秀演员的精心创造，剧本再好也很难在舞台上立得住、传下去。”如今

像翁偶虹这样六场通透，又能以演员创造为主体的编剧恐怕是少之又少了。

翁偶虹经常站在后台为自己所编写的剧目把场，观察观众对舞台上的反应，并因此领悟到，“京剧欣赏者，‘戏’与‘技’是一礼全收的”，而且缺一不可

职业编剧的职业性必然是不能以自己的审美癖好为左右的，而是要在演员表现和观众接受两个层面上取得平衡。在翁偶虹的回忆录中，曾多次提到过他站在后台为自己所编写的剧目把场，观察观众对舞台上的反应，何处有掌声，何处大家兴趣寥寥。对观众接受层面的重视也说明翁偶虹绝非一般意义上的文人编剧，在他的编剧生涯中，他心中始终有观众。

在上海，他发现上海观众喜欢在“骨子老戏”中能看到新颖的情节和传统的技巧，于是他会在宋德珠的代表作《杨排风》中增加头尾，定名为《杨排风小扫北带花猫戏翠屏》，还会在《金山寺》的尾部加一个余波“花断桥”。在给小生挑班的叶盛兰创作《龙姑庙》时，叶盛兰临时决定把他的代表作《临江会》加在最后演出，以便全面展现他扇子生、武小生、翎子生的风貌。在翁偶虹看来，《龙姑庙》中的周瑜和《临江会》中的周瑜在时空上相距太远，作为一个文人编剧，他是不能允许自己的剧本只顾炫耀热闹而不顾历史逻辑的。但最终还是难却叶盛兰之意，做了一点情节和人物上的增补。没想到这样一个“周瑜”被观众追捧，这让他再次反思京剧观众的接受究竟是怎样的。原来，“京剧欣赏者，‘戏’与‘技’是一礼全收的”，而且缺一不可。

不可否认，在文人编剧介入京剧之前，京剧就有了它的两个繁盛期，但是行当和流派的发展让京剧的表演进入佳境时，却无法否认其文词和故事编排上的粗鄙。否则，不会有 1910 年前后，充斥在各大报纸的对京剧的批评和对改良的迫切的言论。最有代表性的当然是 1918 年前后的胡适，他的《文学进化观念与戏曲改良》早已成为一篇改良戏曲的檄文。而关于戏曲宜大力改良的言论更是甚嚣尘上。1910 年的《长春公报》发表过一系列署名名酒的《品戏》文章，在最后一篇就曾有一段话作为《品戏》的尾声：“中国凡有关戏界的事，着实说来，没有一处不宜改良，今试逐条开列于后，以作本报《品戏》的尾声”，之后列了从“宗旨”到“精神”再到京剧舞台方方面面的十三条。在如此的大环境下，同属于文人的翁偶虹却深知京剧的精华所在，他既不保守也不偏激，而是“出于偏爱京剧的心理，遍诊艺的盟友古人、洋人的脉息，再与京剧的脉息互为印证，一边为它治病，为它健身，为它壮气，为它争光。”其中，对“戏”的重新理解就是他不问寻常之处。

或许是因为对“西籍”的阅览，让他对一个完整的故事、情节、人物的重视度超出了前人。每每在编写一个剧目时，翁偶虹都是从主题到人物，从人物到结构，从结构到表演的全面构架。这一点显然和之前“打本子”的演员编剧是完全不同的，也和“梅党”分工负责提纲、唱词、排场的一些文人编剧不同。翁偶虹在上海天蟾舞台谈《百战兴唐》时曾阐述过自己的编剧观念：“我从写戏以写人物为中心谈起，谈到成功的传统剧目，都是以塑造人物为一剧之本，戏的情节是由有血有肉的人物支配的，也就是说情节是由人物与人物之间的关系、矛盾以及矛盾的发展、矛盾激化、矛盾解决，表现于生活中的一切姿态而决定的，而不是情节支配人物——先有情节，再写人物。更不是像彩头连台本戏那样先定了几场‘彩头’，为了运用这些‘彩头’而编剧情，再由剧情而想人物。”

这样的编剧观念其实已经很接近今天的编剧意识，其对人物和情节的关系的理解恐怕对今天的很多编剧都有启发意义，所以，他的编剧思维在当时是相当超前的。注重把戏情、戏理编进去，

尝试用人物形象和舞台上的行动线来讲述故事，而不是只顾及表演而对一部戏掐头去尾让戏支离破碎。其实，在当时的京剧界，除了文词、内容、精神的浅薄粗鄙之外，更重要的是对“戏”讲述的漠视，翁偶虹意识到了这一点，并且常常调动种种编剧技巧，表现出故事中的复杂情况，使观众回味无穷。他善于挖掘人物，而且还善于用艺术的规律将人物的血肉情感展示在观众面前。他曾说：“刻画人物，要做到尽态极‘妍’。‘妍’并不是狭义的‘美’，而是尽量地渲染所要刻画的人物的‘美’或‘丑’。这样，更能增强舞台效果，加深观众印象。”

然而，如果说翁偶虹注重戏情，而顾此失彼忽视表演效果就大错特错了。对武戏的重视，对剧场性的重视，让他的作品总是大受欢迎，让舞台上的演员动起来也始终是他写戏时的准则。当然这也和他对场上极其通透有关。翁偶虹钟爱杨小楼，自封“杨迷”，自然对武生表演、武戏有颇多偏爱。杨小楼曾经在台前说过一句话：“我的戏，不论唱、念、做以至于打，都演的是一个‘情’字。书情理嘛！演不出情理，还成什么唱戏的？”想来，这都会渗透在他编戏的过程中。对武戏的理解让他对舞台效果的把握胜人一筹。他曾经说：“武戏



《锁麟囊》是久演不衰的经典京剧剧目。图为张火丁出演《锁麟囊》的剧照。

和文戏一样，需要一个精雕细绣的刻画人物的过程。这个过程，必须通过武戏中的若干文场子。如此文武结合，武戏的真正精华，就不是单纯地表现在剧中的沙场宿将、江湖豪侠的形象上，而是深刻地表现出这些人物的灵魂。武戏从“武”字上讲，当然是形体上的舞蹈性强，而形体上的舞蹈，又不能孤立地脱离人物的灵魂。高明的表演艺术家，能够把人物的灵魂，千姿百态地舞蹈出来，岂不是锦上添花，更如火炽！”

武戏与文戏是分不开，同理文戏也与武戏分不开，所以，我们能够发现翁偶虹在编剧时非常注重开发文戏中的武场子，也注重戏中绝技的运用，不仅仅是让舞台的效果更为火炽，也是为了凸显演员唱念做打全面的表演才能，当然这些“技”都是服从于人物塑造的。在翁偶虹《话绝技》一文中，他提到了 1939 年在给陆金鹏排《鸳鸯泪》（《周仁献嫂》）时，吸收晋剧《忠义侠》里“踢鞋变脸”的技巧。这个绝技是在王四公打周仁时，周仁脚痛难忍，甩出鞋来，转身之间，抹灰变脸。主要是表现周仁的精神极端端乱而形似呆痴。绝技体现了戏曲表演艺术的极致性，在灿然精绝的绝技背后体现的是演员刻苦的磨练和对艺术的不断追求。

观众需要什么？真正的京剧应该是什么样的？翁偶虹在他的编剧生涯中一直在思考。以表演为中心的戏曲艺术，无论多么好的剧本最终都需要演员落脚到表演上，落脚到演员的自我创造上，这是关乎唱、念、做、打、技艺等的不断继承和出新。而观众对京剧的观赏性是方方面面的，只有满足了观众全方位的审美，作品才真正称得上成功。从这两个层面，翁偶虹是有所领悟的。

（作者为中国艺术研究院戏曲研究所副研究员）

旧文新读

为程砚秋先生写《锁麟囊》

翁偶虹

1939 年，我已在中华戏校工作，他看过我写的《美人鱼》《鸳鸯泪》等剧，便请我给他编剧。我给他编写的第一个剧本便是《瓮头春》。……一个盛夏的星期天，我带着剧本到他家共同商议。程先生用冰啤酒待客，环境清幽，心脾清凉。程先生很有信心地想排此剧，约定再细读剧本后，可能还有些修改的地方。过了一周左右，程先生又约我到 he 家里。他拿着《瓮头春》剧本，含笑相迎，劈头就说：“《瓮头春》写得很好。希望能多加几段抒情的唱，我可以多创几段新的唱腔。”我才要问何处加唱，程先生把剧本合在桌上，先请我喝冰啤酒。我已逐渐了解了他的性格，考虑不成熟的问题他是不会轻易出口的。我们缄默地对坐约十余分钟，他仿佛是颇为遗憾而又有点兴奋地说：“我有几位朋友也看了《瓮头春》的本子，他们一致说好，适合我演。但是他们又善意地建议，说我演出的悲剧太多了（当时程砚秋的代表作是《金锁记》《鸳鸯冢》《青霜剑》《文姬归汉》《荒

薛湘灵的第一次出场，看到“春秋亭避雨赠囊”，他眉毛总是一挑一挑的，时露笑容，嘴里似乎在咀嚼什么，夹杂着声音很低的一个“好”字。继续看到了“寻球认亲”那一场，他更是全神贯注地挑着眉毛，一只手又微微地摆动或翻转着，似乎在做身段。及至看到“回忆往事”的唱段，他忽然皱了皱眉，反复地看了又看，最后合上剧本，闭起眼睛。我们相对默坐约二十分钟，他倏地站起身来，给我斟了一杯热茶，兴奋而又谨慎地说：“您看这一场的〔西皮原板〕是不是把它掐段几分做三节，在每一节中穿插着赵守贞三让座的动作，表示薛湘灵的回忆证实了赵守贞的想象，先由旁座移到上座，再由上座移到客位，最后由客位移到正位。这样，场上的人物就会动起来了。”程先生的建议，不仅生动地说明了场上的表演，更大可升华剧本，深化人物，我欣然接受，遵意照办。程先生又接着说：“几段唱词，您也再费点笔墨，多写些长短句，我也好因字行腔。”我正想着如何写法，不觉皱了皱眉。程先生却说：“您不必顾虑，您随便怎样写，我都能唱。越是长短句，越能显出新腔来。”我正想就这个问题向他请教请教旦角唱腔的规律，程先生又似乎心照不宣地说：“您写的唱词，都合于旦角的唱法，而且合于我的唱法。从唱词上，我看出您是懂得旦角唱法的，您就按这个路子，在句子上加上一些似不规则而有规则的长短句，有纵有收，有聚有散，看似参差不齐，其实还是统一在旦角唱词的句法规律上。我不会没有办法唱的！”我急忙说：“是不是就像曲子里的垫字衬句一样？不悖于曲牌的规格而活跃了曲牌的姿态！”程先生轻轻地拍着手说：“对了！您既会填词制曲，写戏词还有什么问题！”程先生说：“末一场，亏您想出个‘关子’，安排了薛湘灵先换衣服，赵守贞后表事件，一举两得，很有道理。尤其是收场的一段〔流水〕，我可以随唱随做身段，场上的人物也可以随着我动起来，就在动的场面中，落幕结束，始终控制着观众的看戏情绪。只是薛湘灵换装上场后唱的那段〔南梆子〕，我打算改唱〔二六〕，不用换词，照样能唱。”我说：“我安排这段〔南梆子〕本来是为表现薛湘灵喜悦和伤感的复杂情绪。”程先生说：“我明白。这个板式，就是像《春秋配》里姜秋莲唱的似的。不过我认为薛湘灵此时的心情，应该是沉重过于轻松，唱〔二六〕更显庄重。”我说：“〔南梆子〕里可以加〔哭头〕啊！”程先生说：“〔二六〕里照样可以加〔哭头〕。等我编出这段腔儿来，唱给您听听。”

这是我与程砚秋先生第一次在京剧艺术上的结缘。我深深地佩服他那深厚的艺术素养和见解。同时也第一次听到他说出一句戏班里的俚语——他说：“您这个剧本，确实写出了喜剧味道，许多喜剧效果一定兑现，而又没有一句‘傻帽’！”

在兴奋的心情驱使下，尽管戏校的编剧事务繁忙，我还是熬了两个深夜，把程先生要求修改的地方尽量改好。仍由道兄转交。在一个薄暮黄昏，程先生来到我家，他提出《锁麟囊》唱词里有几个字需要换一换。他随口哼着唱腔，哼到了那个唱着不合适的字，停而视我。我便选字相商。从这天以后，他不时也向戏校办公室通电话，我们即在电话里商讨着改字换字的问题。后来我才知道，程先生那时已在天天琢磨唱腔。常到什刹海、积水潭一带无人的地方，斟字定词。在理词换字之中，听到程先生哼唱一句两句的唱腔，不禁使我神驰意往，一心希望着早日得见演出。

直到 1940 年 4 月 29 日，《锁麟囊》终于在上海黄金戏院上演了。

——摘自《翁偶虹编剧生涯》，标题为编者所加