



怎样写评剧

北京出版社

怎样写评剧

北京市文学艺术工作者联合会编

北京出版社出版(北京东单海镜胡同3号)北京市书刊出版业营业登记证出字第095号

北京印刷厂印刷 新华书店北京发行所发行

开本: 787×1092 1/32 • 印张: 1 3/16 • 字数: 23,000

1959年6月第1版 1959年6月第1次印刷 印数: 1—13,000册

统一书号: 10071·405 定价: (7) 0.13元

前 言

在社会主义建設的大躍进时期中，工农群众和广大干部学生创作了很多曲艺、戏剧作品，其中有不少是优秀的。但大多数业余写作爱好者，虽然有丰富的生产斗争的知識，对新事物有鮮明的感受；也了解生活中的許多各种不同性格的人物，有許多具有戏剧性的情节，一句話，业余写作者有丰富的生活素材，但是却苦于不能掌握曲艺、戏剧的形式和写作方法。

针对上述情况，我們邀請了一部分專業作者，撰写了有关怎样編写曲艺、京剧、評剧、話剧四个小册子，分別出版。

这些小册子，只能說說写这些作品的基本知識和写作入門方法。由于編輯得倉促，內容不够完善。以后我們还拟在帮助业余作者写作上，再編輯一些小册子。希望同志們对这个工作給予批評和提出要求。

編 者

目 录

談剧本的主题、选材和处理材料問題.....	江 风 (1)
关于写人物的体会	高 琛 (4)
剧本結構的初步知識	安 西 (11)
語言和唱詞問題	何孝充 (16)
杂談編戏	胡 涉 (21)
有关編写評剧唱詞的一些問題	齐 东 (27)

談劇本的主題、选材和 处理材料問題

江 风

主题就是一个剧本里所要反映的主要的东西。比如評劇《小女婿》里主要是描写争取婚姻自主，反对包办婚姻的斗争，《三里湾》是写农村社会主义道路和资本主义道路的斗争，《秦香蓮》是写反对封建迫害。每个剧本里的主题总是宣扬一种思想，反对一种思想，而剧本中人物也就在这种矛盾冲突中来表现他的思想倾向和性格特征。

一般地说，一个剧本里总是有一个主题的；有的在一个主要的主题之外，还有几个副主题。如《三里湾》主要是反映两条道路的斗争，但也结合了恋爱上两种不同观点的斗争，这就是副主题。这个斗争是和主要主题有关系的，是在前一斗争的影响下产生的，反过来它也会促进前一斗争。总起来说，是互相影响的，有助于反映主要主题。

，现在，我们正处在大跃进时代，这是中国人民的英雄时代，惊心动魄的斗争和英雄人物层出不穷，可以写的太多了。一年来出现了许多好作品，如《关不住的姑娘》、《风雪摆渡》、《四女夸夫》等，在反映大跃进中的新人物思想感情、批评落后现象方面都起了很大作用。但不可否认，在戏剧创作上，还远远落后于时代的要求。在工厂、农村的创作中应该多反映

新人新事，通过这个来写先进和落后的斗争，来反映共产主义人物的成长，以共产主义思想教育人民。因为戏剧是宣传工具之一，它是通过形象来教育人的。而具有共产主义思想品格的人物是时代的火车头，他们站在时代的最前列，天天在向阻碍社会前进的事物做不屈不挠的斗争；他们使高山低头，河水让路，他们有移山填海的气概；他们创造了无数丰功伟绩；在他们身上我们不仅能够看到我们人民英雄时代的今天，而且也可展望更美好的明天。他们能给人们以无限的鼓舞和力量，推动人们前进。因此，在剧本创作上，我们应该多反映和歌颂他们，同时，也只有如此，才能从我们的剧作里反映出我们时代的主要面貌和特征。

在谈到写作的时候，也听到许多同志说：新人新事我倒是知道得很多，也觉得真感动人，应该写，也愿意写；可是一提笔要写，又觉得很不行，不够一个戏的材料，因而也不得不搁起笔来。这是什么原因呢？

我想，原因很多，而且各人也有各人的具体原因，不过，往往有这么一些共同情况（也可以说是共同原因）：一是对许多新人新事只知一点，不知头尾，因而也不知故事从哪里开始，怎么发展的，怎么解决的，这样自然没法写。针对这一点，鲁迅先生谈他的创作经验时曾说过：留心各样的事情，多看看，不看到一点就写……。这话虽然很简单，但对我们创作来讲，很有意义。他的主要意义就是教导我们要多调查研究，多观察。在工厂、农村中的工农同志都有自己的岗位，整天忙于自己岗位的工作，虽然都有丰富的生活经验（这是基础），但是所见所闻也有一定的局限性，因此，要想写在别人身上发生的一些事情，就必须全面地了解他；要想全面了解他，就必须作一些必要的访问和观察，以丰富自己对人物的理解。其次，拘于

真人真事，不敢根据戏的需要加以增删、想象和虚构，这也大大影响我们的创作。产生这个问题的主要原因，首先是不了解戏剧是从生活中来的而又不同于生活，是经过艺术加工、艺术概括的。比如《小女婿》中的楊香草，在生活中并没有一个真叫楊香草的人，而是作者根据许多类似人物概括了她们的特征创作出来的。但是她又非常真实，因为在当时尽管实无其人，但是楊香草身上许多特征如争取婚姻自主、热爱劳动以及对更美好未来的向往等，在许多妇女身上都是不同程度存在的。因此，大家也就更同情她、热爱她，以至向她的优点学习。

再如《刘巧儿》一剧，基本上是根据真人实事写成的，但它并没有局限于真人实事，也有很多想象和虚构的东西，比如“采桑叶”那一段，刘巧儿边劳动边抒发自己的心事，它虽然是虚构的，看起来却非常感动人。因为这合乎人物的性格、出身以及当时的心情，合情合理，因此谁也不会去怀疑这是虚构的。

这样事例在艺术创作中很多，如《白毛女》、《小二黑结婚》都有类似的情形，都值得我們学习。

其实，这样作也并非从以上这些作者才开始的，中国很古就有这个传统，如《崔护调浆》一剧就是根据崔护的四句诗演绎而成；《西厢记》就是根据《鶯鶯传》演绎而成；至于完全不凭借真人真事而是在生活基础上虚构的作品更多，这里就不一一例举了。总之，从戏剧甚至整个文艺创作来看，都不外这两种方法：一是在生活真实基础上虚构；一是根据真人真事给以艺术加工，演绎而成。苏联伟大作家高尔基很早就说过“想象是创作形象的文学艺术的最本质的一个方法”，“真的艺术有夸张的权利”，我想也就是这个道理。

关于写人物的体会

高 琛

凡是一个受观众欢迎的好剧目，除去它有着积极的主题以外，都有着生动、鲜明的人物形象。也可以说剧本创作中塑造人物是一个很重要、很艰巨的任务。人物塑造不好，即使故事曲折，看完以后也留不下较深的印象。人物塑造得好，演员也爱演，观众也爱看，甚至看了还要看，不厌，不忘，这个剧目也可以站得住，当然它也就起到应有的教育、鼓舞的作用。

但是，写人物的道理好说，实际做起来必须花费一番功夫。在生活中，我们随时随地见到各种各样不同性格的人，几乎根本没有两个完全相同的性格。可是在创作中却又常常出现一些概念化的人物，性格模糊，没血没肉。这常常是剧作者引为苦恼的事。怎样才能写好人物呢？下面谈谈个人的体会。

一 要写具体的人

“人”，由于阶级不同，职业不同，经历不同，习惯不同……，就分成各种类型，如工人、农民、知识分子……，都各有着他们的共性，而具体到每一个人，又有每个人的个性。我们在写作中如果光写出共性，把所有的英雄人物都写成一个样子，把所有的中农都写成一个样子，就成了概念化人物。但如果光写个性，按照某一个具体的人去写，忽略了他的共性，就

会失掉典型的意义，也不能起到教育、鼓舞的作用。比如在旧社会里，有没有雇农出身的，背叛了自己的阶级，为地主忠心耿耿效忠的这种入呢？我們說是有的。但是这是极个别的，他不能代表千百万受地主阶级压迫剥削而强烈地反抗的雇农的形象。我們如果在戏剧里写这样一个人物，就没有典型意义，也可以說是歪曲了雇农的阶级本质。

共性与个性是辩证而又统一的。写人物既要写出他所属的阶级的本质的东西，又要写出他与每一个人不相同的个性。这样就不会使所有的中农都是一个样子，所有的工人都是一个面貌，就不会概念化了。

比如楊香草、刘巧兒、艾艾、燕燕，这几个女孩子都是解放后农村中的劳动妇女形象。她们的行动又都是为了反对封建包办婚姻、争取婚姻自主而进行斗争，这是她们的共同点，但是这几个女孩子之间却不能画个等号相等起来。她们并不是同一个模样，同一个性格，而是各人有各人的性格。比如，楊香草的性格就比较软弱些，旧礼教的束缚在她身上还有很清楚的痕迹。她爱着青年农民田喜，願意和他結婚，当她父亲硬逼着她嫁给罗家的时候，她就“真叫人左右为难”，再三地犹豫不决，想到“兒行千里母把心担”，又怕逃跑出去沒脸見人等等。直到后来才下了决心，可是又没有走脱，結果却被鑽进花轿抬到罗家拜天地入洞房，一直忍耐到三天回門，見了田喜，在被田喜奚落时也只有哭泣，直到最后才向村长、妇女主任哭訴了心里的話，在他們的帮助下得以和田喜成姻。从这里看，就与“这一回我可要自己找婆家”的刘巧兒性格大不相同。刘巧兒对于自己的婚姻問題是有主見的，性格比較爽朗些，反对包办婚姻，坚决要退；爱上赵振华，坚决要嫁；在小桥上遇到王財东，敢怒敢罵；当馬专员到桑园了解情况的时候，她敢于侃侃

而談直陳自己的心願。這樣的女孩子如果按照對待香草的，法硬把她填進花轎，恐怕就不大好辦。艾艾和燕燕的性格又不同了，燕燕在區里登記時向助理員說道理，艾艾敢於向封建思想很濃厚的老村長正面鬥爭，更不可能填進花轎抬走了。抽象地說，都是些反對封建包辦婚姻的女孩子；具體地說，又各有各的個性，各有各的鬥爭方式。所以，我們寫人物要寫具體的人，不能寫一個抽象的人。

二 切忌貼標籤、簡單化

既然每一個人物都有他不同的個性，我們寫人物就必須防止簡單化，切忌在人物腦門上貼標籤。

我們在生活中見到的人，都不是幾個字的標籤所能概括得了的。“性情急躁”的人決不可能時時刻刻無論對誰都急躁；“性情溫和”的人就不會因為一件什麼事犯起急躁來了嗎？“愛開玩笑”的人每句話都開玩笑嗎？人決不是這樣簡單。性格特徵是有的，但它只能是比較的、相對的，而不是孤立的、絕對的。例如《三里灣》中的王玉生，這個人物一般地說是個性情沉穩的人，他埋頭苦幹，整天在搞農具改革，不懈不怠地在發明創造。然而他的愛人小俊對他所從事的勞動的意義一點也不理解，整天就是無事生非地找他吵鬧，但無論小俊怎樣折騰他，刁難他，他都忍耐着。可是當小俊把他自制的工具——尺子給掰折了，他竟勃然大怒，打了小俊一掌，喊着：“這個日子不能過了！”跑到旗杆院去打離婚。這個人物是既真實又生動的。象這樣的性格應該用哪四個字來概括呢？所以說人物性格並不能簡單地用幾個字來概括。

同時，對人物性格，也不能看成是一成不變的、靜止的。戲劇不過短短的三個小時（甚至更短），可是戲中的人物通過

事件的矛盾冲突和进展，随之不断变化着、发展着。标签适合前一段，就不一定适合后一段；适合这一段，不一定适合另一段。比如评剧《袁天成革命》（根据赵树理同志小说《三里湾》中之一部分改编），几个人物都有很鲜明的发展变化，“能不够”的“能”主要是降丈夫，教唆女儿，又饒又懶。可是后来天成老汉一鬧“革命”，她懾服了，第三場还撒泼，第四場却变成一个老实人的样子，第五場就参加了劳动。袁天成本来是个怕老婆的，是个“悶”脾气，不要說不爱道的老农民，对“能不够”简直是束手无策，可是在打谷子那場戏里，他因为在整党会上檢討，小俊婚姻出了問題，“能不够”不帮他劳动，反和他唠叨不休，他火了，終于和“能不够”翻了臉，一跃而起地“革命”了，跑到旗杆院去打离婚，回到家来講条件，“能不够”理屈詞穷，只好投降了，这一下“革命”真成功了，老天成成了个胜利者。这个人物有着多么大的变化啊！

再例如《苦菜花》中的母亲的性格发展变化就更大了。母亲本来是旧中国广大农村妇女中一个平凡的苦难的多子女的母亲，她对地主王唯一家有着刻骨的仇恨，她对生活，特别是对兒女們寄托着深切的期望。但当共产党领导敌占区的人民进行武装起义斗争时，她的态度是：

老天爷你果然能睁开眼，
共产党当真领导穷人把身翻，
教我受苦也情願，
教我舍命也心甘，
就怕的是太阳照不亮这万丈的井，
怕的是兒女們担凶險叫娘把心担。

暴动成功了，事实教育了母亲，母亲認識了共产党，在抗日民主根据地的政策下，母亲一步步地与八路军結成了血肉

般的亲密关系，这时母亲不仅对地主王唯一家有仇恨，进而成了觉悟的阶级仇恨。母亲对子女的爱扩大了，她不但爱自己的子女，也成了许许多多八路军战士、革命干部的慈爱的母亲。小李牺牲，星梅就义，这两段情节虽然不是正面刻划母亲的性格，但通过这两件事，我们可以看到母亲在党的教育培养下，在对敌斗争的锻炼中，迅速地成长起来，所以在面临敌人酷刑审讯时，母亲能坚强不屈，经得起严重的考验；即使残暴的敌人用她的小女儿的生命来威胁她时，母亲也能更坚强地屹立着，对党忠诚，毫无动摇。母亲崇高的共产主义英雄性格，在这个时候是全部形成了。

母亲的性格，从前到后是有很大的发展的，而又是统一的，一钱贯穿的，我们也不可能用几个字来概括她的性格。

三 通过矛盾冲突事件来写人物

刻划人物不是凭空来刻划，必须通过一定的事件，一定的矛盾冲突来刻划人物。我们有句俗话：“遇事见出人来。”意思是说不平常无事，对某一个人不了解，一旦碰到一件事，才了解这个人是个什么样的人。比如《红楼梦》里，通过搜查大观园这一事件，将二十多个人的性格都刻划出来。晴雯“啪的一声，将箱子掀开，两手捉着底子，往地下一倒”。探春一听说搜查就“秉烛开门而待”，就说出：“我们的丫头自然都是些贼，我就是头一个窝主。既如此，先来搜我的箱柜，她们所偷了来的，都交给我藏着呢！”她还打了王善保家的一个嘴巴，大骂了一顿。而惜春就“吓得不知当有什么事故”……。通过搜大观园，刻划出多少不同的性格来。这种写法就比作者为刻划而刻划地直写性格如何如何生动多了。

再例如赵树理同志的小说《三里湾》，写到中农马多寿家

庭在合作化运动中起了分化，其中写馬有翼立場不堅，性情軟弱，是寫得很微妙而生動的，通過馬家給菊英的一盆湯面，里面有沒有面条，馬有翼不敢作証，活生生地把馬有翼和周圍的一些人的性格都刻划出來了。

改編的評劇《三里灣》劇本中有這樣的對話（與小說原著基本相同）：

副村長 有翼呀，你三嫂菊英吃湯面，这里面有面沒有面？

常有理 看見就說看見，沒看見就說沒看見，不要有的也說，沒有的也道。

馬有翼 （看了看常有理，畏怯地）我……我沒看見……。

王滿喜 你沒看見？

馬有翼 我……我沒理會。

范灵芝 我的先生，拿出你那青年團員的精神來說句公道話吧！有沒有面？

馬有翼 面……不多了……。

王滿喜 到底有沒有？

馬有翼 沒——（常有理扯他一把）

王滿喜 有沒有啊？

范灵芝 有翼，你可說呀！

馬有翼 反正沒几根兒了……

通過這幾句對話，將馬有翼的性格活生生地刻划出來了，這就比作者介紹多少話語都更有說服力，令人可信。假如讓馬有翼自己說，自己唱“我如何怕我媽，我不敢和她們作斗爭，我軟弱”，或者別人再說“你立場不堅定”等等，就是寫一大篇，也不容易刻划出生動的性格來。

四 正面人物

最后談談写英雄人物、正面人物的問題。

一般說消极人物、落后人物比較好写，也容易写得活灵活現，正面人物不好写，也容易概念化。这种說法本身是不够全面的。无论怎样說，創造正面人物形象是每一个剧作者的首要任务，必須努力写好。当然，写好人物是以作者对人物的理解的深度来決定的，假使我們对英雄人物的崇高的品質、思想感情理解得不够，写出来就不可能真实生动，因此作者的政治修养和生活积累是必不可缺的重要基础。

塑造英雄人物同样要通过具体事件、矛盾冲突来写。写具体的英雄行为及其成长，才会給人留下深刻的印象。例如歌剧《刘胡兰》最令人难忘的是掩护王本固、大庙里和母亲决別和最后慷慨就义等具体行动和事件的描写，刘胡兰的英雄形象就屹立在人們的面前，印在人們的心里。

写英雄人物的具体行动事件，也是要慎重加以选择的。歌剧《紅霞》，确是塑造出紅霞生动的形象，但昆剧改編本将劝白匪白五德酒的“十进酒”一段描写删掉，就使得这一人物更为完整，这是塑造英雄人物形象的很好的例証。

总之，写人物要忠实于生活真实，力求概括集中，不要臃肿，不要弄巧，將人物的思想感情准确地描繪出来，即使我們会遇到困难，但只要道路走得对，就不难于刻划出鮮明生动的人物形象来。

剧本结构的初步知識

安 西

一个剧本必須有人物、故事和主题思想。有人物，才有故事，有了人物故事，才能把主题思想表现出来。主题思想好比一个剧本的灵魂，沒有它，剧本就沒有一点意思，不能教育人，也不能吸引人。可是光有灵魂，沒有躯壳，人們在剧本里看不到人物的思想、感情和行动，也就是說看不到一个生动的故事，那么灵魂也就变成抽象空洞的东西了。如此看来，人物、故事和主题思想，这三者有着不可分割的关系。

我們从生活里找到的素材，不管是大事小事，都有人物、有故事、也有思想内容。但是，生活里的真人真事，只能做为写剧本的素材，并不能原封不动地搬上舞台，当做一出戏来演。沒有面，蒸不出馒头来，可是面并不等于馒头。这是个比喻，意思是說要把面变成馒头，要经过加工的过程。把生活素材变成剧本，也要根据戏剧艺术的要求，进行加工。不这样做是不行的。后者的加工，首先遇到的就是剧本的结构問題。

什么叫结构呢？就是把生活里面发生的事，经过选择取舍和加工，編成一出有头有尾的戏。写剧本又好比盖房子，沒有砖瓦木料，房就盖不成。可是把砖瓦木料胡乱堆在一起，并不能頂个房子用。要盖房子，就要有一个通盘的計劃，盖什么样式的？盖多大的？地基打在哪里？門窗設在哪里？怎样使

用这些砖瓦木料？哪些木头做梁？哪些木头做門坎兒？……计划得好，房子就盖得好，否則就会浪费材料，劳而无功。写剧本也是如此。

一个完整的故事，不論大小长短，都是有头有尾的。因为生活中的任何事件，都有一个相对的发生、发展和結束的过程。如果剧本写得沒头沒尾，就会把看戏的人鬧糊塗，看不出个所以然来，就不爱看这种戏。大房子、小房子，都要門窗俱备，大鯨魚、小麻雀，都得五脏俱全。一出戏，不論长短，至少要給人一个完整的印象，或者交代清楚一个问题，使观众看了能了解作者对这件事的鮮明的态度。这与剧本的结构有密切的关系。

剧本里的故事怎样开头，怎样发展到高潮頂点，如何結束，作者可以根据具体的題材和写作的意图来設計。同样的人物、故事和主题思想，每一个作者可以有自己不同的处理方法。但是有一点不能不注意，故事的发生发展，必須合情合理，合乎生活邏輯，合乎剧中人物思想性格发展的邏輯。作者不能只憑自己的願望，要它怎么样就怎么样。这样做，观众就会說：“这一点不合理！”“这地方太牵强！”“这是人工的东西！”“这一段看着别扭！”剧本就会受到損失甚至失敗了。

剧本的主题思想要通过中心人物和中心事件表达出来。这个中心事件是剧本的核心，一切情节都要圍繞它来发展。受观众欢迎的剧本，总是一条主綫貫串到底，而不是节外生枝，主次不分，把观众領到跟剧本中心内容无关或者关系不大的地方去。这也就是說，剧本要有主流。好比一条河，故事总是沿着那条主流向前发展，才能波瀾万状，引人入胜。如果寫来写去，把故事引入支流，迷了路，回不到主流上来，弄得以支流代替主流，把次要人物、事件代替了主要人物、事件，剧本就

會沒有說服力，人物的形象也不可能鮮明，就找不出什麼是突出的，什麼是不突出的，甚至劇本的思想內容也將是混亂的了。

例如評劇《小女婿》的中心人物是楊香草，中心事件是楊香草被迫嫁給羅家，而不是其他別的人物或別的事件。為什麼說楊香草是中心人物呢？因為在這個戲里，婚姻自主的要求與封建婚姻制度之間的矛盾衝突，集中地表現在楊香草這個人物的身上。她對封建婚姻所造成的痛苦感受最深，在這一問題上得到解放的要求也比誰都迫切。為此，她所進行的一系列的鬥爭，就構成了全戲的主要情節。觀眾看到她痛苦，想到封建買賣婚姻要不得；看到她勝利，感到婚姻法就是好。從而《小女婿》的主題思想就通過這個中心人物得到了體現。為什麼說楊香草被迫出嫁是中心事件呢？因為全劇矛盾衝突的發生發展和最後得到解決，主要是圍繞着這個事件進行的。如果不是楊香草被迫出嫁，就不可能發生前前後後的許多情節，楊香草的鬥爭也會失掉了依據，成為沒有必要了。從《小女婿》這個戲看來，中心人物和中心事件都是不能用別的來替代的。要是把陳快腿、楊發甚至出喜做為中心人物，把愛情、生產或者誤會等等做為中心事件，都會把這個戲搞壞，使得宣傳婚姻法的主題思想模糊起來。

劇本結構問題，具體表現在分場的工作上。一出戲到底要用多少場來表現，這要根據具體題材的故事情節大小繁簡而定。但是一定要掌握簡練集中的原則。場子愈少愈好，能用一場的不用兩場，能用八場的不用十場。總而言之，既要滿足故事的需要，又要體現簡練集中的精神，不寫可有可無的廢場子。每一場要有每一場明確的任務，每一場的任務必須服從全劇總的任務，成為全劇不可缺少的有機的組成部分。場