



工农兵文艺学习小丛书

簡論剧本創作問題

JIANLUNJUBENCHUANGZUOWENTI



百花文艺出版社



工农兵文艺学习小丛书

10

簡論劇本創作問題

JIANLUNJUBENCHUANGZUOWENTI

本社編

百花文艺出版社

工农兵文艺学习小丛书

簡論剧本創作問題

百花文艺出版社編輯、出版 (天津市郵字通6号) 天津市書刊出版業營業許可證出字第006号

天津市第一印刷厂印刷 河北省新华书店發行

开本787×1092 1/32 印张2 1/8 字数38,000

1959年10月第1版 1959年10月第1次印刷 印数1—15,200

前 言

这套“工农兵文艺学习小丛书”，内容主要是通俗地讲述馬克思列宁主义文艺理論基础知識和写作常識，包括文学基础知識、作品分析、作家和群众自己的創作經驗以及有关写作技巧的专题論述等。我們編輯这套丛书是希望对群众文艺創作能起到一些輔導作用，对群众文艺創作的进一步开展和提高有一些帮助。

这一集以怎样写剧本为中心，談到剧本的主题思想、戏剧的基本規律、戏剧的結構、戏剧人物的創造、戏剧的語言、类似題材的不同处理以及如何提高戏剧創作水平等問題。文章的特点：联系实际，分析具体，文字通俗。对初学写作者有一定指导作用。

由于能力和水平所限，編輯工作中可能还存有不少缺点，希望能得到讀者的批評和指正。

編 者

目 录

怎样写剧本·····	顧仲彝 (1)
說“戏”·····	荒 煤 (15)
談剧本的开头·····	陈瘦竹 沈蔚德 (22)
类似題材的不同处理·····	刘厚生 (34)
提高戏剧創作的水平·····	欧阳予倩 (51)
談話剧創作中的几个問題·····	陈恭敏 王 煉 (56)

怎样写剧本

顧仲彝

写剧本要具备三个条件：第一，要有丰富的斗争生活，要熟悉工农兵的生活和他们的思想感情；第二，要有坚定的工人阶级的立场和正确的人生观；第三，要掌握戏剧创作的一些基本的艺术技巧。在这三个条件中，第一个和第二个最重要，因为没有这两个条件，作品根本无法写出来，即便写出来，也不能写好。在这里，为了帮助准备写剧本的同志了解戏剧创作的基本艺术技巧，我就专门谈谈第三个条件。在谈之前，我也必须说明：艺术技巧是为思想、题材服务的，它必须根据新的内容来创造，世界上沒有一套死板的什么内容都可以套上的艺术技巧。所以，我只能讲一个大概，供作参考。

一 剧本的主题思想

剧作者在生活中有深刻的感受，才想写一个剧本，而写这剧本一定有他的目的和要求。他写这么一段情节，选择这样一个人物，一定有他的意图：对某一问题提出他的

看法或主张，給观众什么教育；剧作者有他的爱憎，有他的創作意图——这就是主题思想。

主题思想是一个剧本的灵魂。剧作者写剧本是要把他感受到的思想传达給观众，对观众起教育作用，因此，主题思想必须是先进的，在群众中能起指导和鼓舞作用的，决不应该是落后的，不正确的，甚至是有害的。作品的主题思想还必须是从生活实践中直接深切体会到的，必须是作者在先进的思想指导下所得到的見解和深刻体会，这样，剧作者的意图和作品的主题思想才会在作品中体现出来，才能感动人。

有了主题思想，才能使戏有了中心，使戏有清楚的线索可寻，使戏成为一个完整的艺术品。剧作者按照主题思想的要求来挑选、剪裁他所收集的材料，安排人物和情节，使主题思想貫徹到底。在长篇小说里主题思想可以有几个，在剧本里最好只有一个，但有时也可以有二个：正主题和副主题；而副主题往往是为了更好地輔助或襯托正主题而存在的。

一个戏至多只能演三、四小时，而戏里所写的往往是好几个月、好几年甚至于几十年的事情，内容比較复杂。这里就接触到一个問題：有了丰富的生活素材，怎样加以选择和剪裁的問題。許多初学写作的人对于写作的材料总不大肯割爱，想把很多东西都写进去，这样就不免写得龐杂、冗长、松散。这是写戏最忌的毛病。戏必須写得集中、单纯、一贯到底，要这样，最好办法就是严格根据主

題思想的需要而加以挑選和剪裁。

有人問：一本戲是先有主題思想再找人物和情節呢？還是先有人物和情節再找主題思想呢？我認為，我們應該先有豐富的生活，在生活的體驗和深刻理解中確定主題思想，然後根據主題思想把生活中感受到的人物和情節有選擇地安排到劇本里去。不從生活出發，寫出來的作品是不容易感動人的。

二 戲劇的基本規律

戲劇的基本規律就是矛盾衝突。這叫作戲劇律。戲劇的矛盾衝突主要表現在人與人之間的衝突上，而在階級社會里，人是有階級性的，所以，戲劇主要是表現階級之間的矛盾衝突，或階級思想的矛盾衝突，其次是先進與落後，進步與保守的矛盾衝突。戲劇的特性可以說就是表現社會的衝突。

戲劇的基礎既然是矛盾衝突，那麼矛盾的对立面就必然成為兩個敵對的陣營：正面力量和反面力量。戲劇里的兩種社會力量衝突的結果，不是正面力量戰勝反面力量，就是反面力量戰勝正面力量。反面力量戰勝正面力量，那就造成“悲劇”；如果兩方面的力量勢均力敵，或者正面力量超過、戰勝反面力量，那就造成“正劇”或“喜劇”。

我們必須在廣泛複雜的生活中挑選戲劇的題材，選擇那些富有矛盾衝突的敵我矛盾或人民內部矛盾的生活素材來寫戲。有人認為在新社會里矛盾衝突越來越少，劇本取

材的范围越来越小，这是完全错误的。矛盾是永远存在的，在帝国主义和资本主义还存在时，敌我矛盾仍然是存在的，并且是复杂的；人民内部矛盾也是存在的，两条道路的斗争在我们的生活中就常常表现为人民内部矛盾。所以，戏剧的素材是永远取之不尽用之不竭的，尤其在目前工农业生产大跃进时，英雄人物和惊人奇迹到处都是，他们的成就都是从艰苦的斗争中冲破困难得来的，都是极好的戏剧材料。

写剧本，矛盾必须写得深刻和全面，必须从生动而复杂的人物性格的冲突中来写矛盾。好的剧本的矛盾冲突都是非常曲折而复杂的，同时又是富有典型意义的，并且又必须是符合客观生活的真实的。这与剧作者对生活的观察、分析能力是分不开的；这与剧作者了解人物内心活动与性格变化分不开的。如果剧作者不能根据时代环境、社会发展的特点正确地刻划人物内心活动和性格特征，不能掌握矛盾发展的复杂性与多样性，那么势必会把人物简单化。

矛盾冲突不仅是指表面的矛盾冲突，如打架、吵嘴等，更主要的是指思想和感情的冲突。戏剧的矛盾冲突还表现在一个人自己内心的冲突，自己的感情和理智的冲突，自己的脑子里集体主义和个人主义思想的冲突，社会主义思想和资本主义思想的冲突等等。剧作者必须善于在各种的冲突中刻划人物的性格，反映生活里的重大斗争。戏剧里除了正面力量和反面力量外还有一些人物动摇于冲突的两方面之间，有时站在正面，有时站在反面，使戏剧

的冲突复杂化、尖锐化，剧作者也要善于处理这些人物，以便加强戏剧的冲突，使剧本情节的发展合乎生活的逻辑，从而更好地表现剧本的主题思想。

三 戏剧的结构

根据主题思想和人物性格的矛盾来安排戏剧情节的艺术方法叫做戏剧的结构。小说需要结构，戏剧更需要结构。小说不受时间空间的限制，作者可以用第三者的口气来描写人物的性格，甚至可以由作家发表议论。戏剧则不然，它受到时间和空间的限制，作者不能上场作一些说明和描写，除了灯光布景外，一切都要靠人物（演员）用语言和形体来表达。所以，戏剧的结构是编剧技巧的主要部分。

戏剧的基本是人物，戏剧必须按照主题思想的需要和人物性格的发展来安排戏剧情节。主题思想和人物性格是戏剧结构的两个缺一不可的先决条件。剧作者所计划的戏剧结构必须紧密而自然，达到“天衣无缝”，成为一个完整的艺术创作。

一本戏的结构可以从两个方面来分析：纵的方面和横的方面。

先谈纵的方面。一本戏里可以有几条线索，但必须有一条主线；有时有一条主线，一条副线；有时有一条主线，二、三条副线。也许有人以为独幕剧里只有一条线，其实，独幕剧里有时也可以是二、三条线索组成的。

从横的方面来分析，一般剧本可以分为这样的五个阶段：剧情的介绍或叙述，戏剧矛盾的开始（或称戏的上升，或称系结），戏剧的高潮（或称高峰），矛盾的解开（或称戏的下降，或称解结），戏的结束（或称结局）。自然，这样分是根据一般剧本来讲的。有的剧本一开始矛盾就展开了，把介绍和叙述分散在许多场里；也有一些剧本剧情发展到高潮戏就结束了，没有矛盾的解开和结局。所以，我们必须根据各种不同的剧情来安排各种不同的分段方法。下面我就根据以上大体划分的几个阶段作一些说明。

（1）剧情的介绍或叙述。这里有三个目的：第一是追述往事，在剧本开始以前的一些事件的介绍；第二是说明剧情今后发展的方向；第三是引起观众的兴趣。要达到这些目的，剧作者就必须妥为安排。叙述旧事最忌冗长乏味，唠叨不休；说明剧情今后发展方向，必须交待清楚，点明主题，不能使观众迷失方向。开场最好把时代背景和气氛、主要人物、剧情概要，直接间接交待清楚，以吸引观众的注意，激起他们的兴趣。叙述必须生动有趣，并富于行动性，使观众有一种错觉，好象戏已开始了，实际上戏还在准备阶段。

（2）矛盾的开始（或戏的上升，或系结），就是戏的两个敌对阵营之间失去了平衡，从相安无事到对立冲突的展开。

从矛盾开始到戏的高潮是一条迂回曲折的道路。如何

把戏逐步引向高潮在編剧中是很值得注意的。戏的矛盾冲突越来越紧张，但中間也应有緩和和喘息的时候。戏的發展綫索基本上是上升的，不过决不是直綫，而是有时前进，有时后退，但后退是为了使戏更猛烈的前进，使戏的高潮更紧张更丰富。

一般多幕剧里矛盾冲突开始在第一幕，矛盾冲突的进展在第二幕。在編剧时，必須使剧情的发展合乎人物性格發展的邏輯，合乎事物發展的規律。它最忌人为的虚伪和故弄玄虛的安排。如果一个剧作者真正深入了解到剧中人物性格發展的邏輯和事物發展的規律，他一定能把戏剧的矛盾冲突安排得合情合理，令人信服。从矛盾的开始到矛盾的解开（在戏剧上，叫做“最短的間隔”）如果用簡單的話說起来，一兩句話就講完了，但剧作者必須按照生活的邏輯使戏不断地向前推动着，并且动得越快越有分量；中途的停頓必須是有意識的安排，不要产生表面上看来是前进但實質上却是停頓的現象。

为了使戏不断地向前行动，不断地引起观众的兴趣，剧作者常常采用“悬念”和“吃惊”兩種編剧手法。

所謂“悬念”是使戏紧张、使观众感觉兴趣的一种重要的艺术手法；它可以使观众带着热切的期待和好奇的心情把戏看下去。举一个简单的例子：甲乙兩人相互仇恨，約好在某处会面；甲来时乙剛好出去，甲在乙房里等乙回来；在等的时候就是悬念，乙一定馬上回来，他們会面时一定会發生冲突，但結果怎样，观众热切地等待着下文。

掌握这个技巧，能够更好地安排戏剧的矛盾冲突，安排人物性格的矛盾冲突，使情节深入發展下去，同时又能引人入胜，把观众吸引住。

“吃惊”的用法是和“悬念”分不开的。悬念之后發生出乎观众意外的事情，就会使观众吃惊。有人主张剧情的发展要对观众保守秘密，使观众不断的吃惊。也有人主张剧作者应该讓观众分享秘密。我們認為：保守秘密到最后一次揭曉是一般偵探小說、剧本的写法，观众第一次看还能發生兴趣，第二次看就索然无味。依靠保守秘密来引起观众的兴趣是廉价的手法，但合情合理的使观众吃惊在編剧技巧上还是不可缺少的。換句話說，戏的情节不能要观众都吃惊，也不应该都保守秘密；有的应该使观众和剧作者同享秘密，有的应该早有暗示，但有的应该使观众吃惊。

应该着重指出的是：悬念和吃惊都应该根据人物的性格和剧情的发展来妥善安排，切不可为悬念而悬念，为吃惊而吃惊。形式主义的表现方法，我們必須加以反对。

(3) 高潮与結局。戏剧冲突一次又一次的交鋒，最后达到最紧张的轉机性的冲突，这就是高潮。它是戏剧动作达到最高峰的一場戏。高潮不一定是叫嚷得最凶的一場戏，而是兩方面力量决定勝負的一場戏。高潮之后，戏就松弛下来，戏結就解开了。当然，高潮之后，根据事物發展的規律，必然还会有新的冲突产生，但它已不在主题范围之内，所以戏就在矛盾冲突解决之后的平靜状态中結

束，这暂时的平衡状态就是戏的結局。戏的高潮一般只有一个，但有不止一个小高潮，每一幕或每一場戏里都有小高潮，許多小高潮造成一个大高潮。

在高潮的写作中常用一种艺术手法，叫作“諷刺法”，或叫“相反法”。这諷刺法包括兩点：一是戏剧行动的反面，一是人物性格的新認識。戏的情节的發展是指向某一个結局，或在表面上使观众觉得戏是引向某一个方向發展着，但結果恰好相反；譬如說，戏中人物的矛盾冲突越来越尖銳，看样子他們会决裂，但結果却和好了。这不免使观众吃惊，但由于相反的結局使观众对戏中人物的性格有了新的認識。“諷刺法”是一种很老的方法，在我国和外国古典戏剧里常用到它。

高潮之后最忌拖沓；从戏的矛盾冲突开始到高潮必須一步步地發展，但戏在高潮之后必須很快地加以結束。如果必須把結局交代得一清二楚，必須占相当時間的話，那么，必須使观众保持兴趣，必要时，可以在最后一幕或一場里来个假高潮，来个新的紧张气氛，然后迅速地結束全剧。

四 戏剧的人物創造

人物創造是編剧艺术中最主要的部分。許多剧本的失敗多数也是由于人物創造的失敗——不鮮明，不真实，沒有血肉。由于各人有各人不同的生活經驗和所熟悉的不同人物，因此，人物創造不象情节結構那样有一套共同方法

可以介紹。

要写好戏剧人物，首先必須懂得怎样在典型环境中創造典型人物。所謂“典型人物”就是写出来的人物比一般日常生活中所看到的真人更高，更强烈，更有集中性的人物，也就是带着普遍性的人物。譬如說，我們要写一个先进生产者，不是把最熟悉的某一个先进生产者一模一样的照抄下来，而是把所認識的几个，几十个，甚至几百个先进生产者，集中起来，把先进生产者們的性格特征結合起来，突出起来，使他比那位先进生产者更高，更强烈，更理想。这样才是典型的人物。

創造出来的人物还必須具有“共性”和“个性”；兩者是不可缺少的。共性是人物的階級代表性，是人物所代表的階級所共有的性格特征。个性是他个人的性格特征。单有共性沒有个性，那就很容易写成性格概念化的人物，而单有个性沒有共性，那他就失去了階級的代表性。既有共性，又有个性，那人物才能写得既典型又生动，既有階級代表性，又有鮮明的个性。

舞台人物刻划和小说人物描写有很大的不同。小说里描写人物的方法是多种多样的，可以用概括的抽象的說明或介紹，可以用直接或間接的描繪方法，可以用心理分析。但在舞台上只能用人物行动和語言来表达性格，限制比較严，剧作者不能站出来作一些說明或解釋。舞台动作是戏剧人物刻划的最主要的方法。

戏剧以人物为主，情节是人物性格的历史，是人物行

动的結果。初学写戏的人必須記住，我們先有了人物，然后再根据人物性格和主题思想来安排情节。如果先有情节，再安排人物，那是本末倒置，往往不容易写出鮮明生动的人物。

还有一点應該注意：反面人物比較容易写，正面人物很难写好。在写作时我們应当把極大精力放在正面人物的描写上。为什么写不好正面的英雄人物呢？茅盾曾在“新的现实和新的任务”中写道：

我們的作家虽然也还是訪問了，观察了现实生活中的
一些英雄人物，搜集了許許多多他們英雄事迹的資料，但是
是由于我們並沒有真正从內在生活去理解他們，从斗争
中認識他們發展的过程，甚至于对于他們还缺乏一种衷心
热爱的真情，因而在描写他們的时候，仍然不免用自己主
觀的概念去代替，或者用一种东补西貼的方法去描写，結
果英雄人物丧失了生活的光彩，成为毫无生命的形象。

茅盾这一段話正好說中了戏剧正面人物創造上的弱点。他虽然是針對专业作家們講的，但对工农作家來說也極有参考价值。工农作家对他所描写的正面人物有热爱的感情，那是不成問題的，但是否“真正从內在生活去理解他們，从斗争中認識他們發展的过程”，是值得我們思考和检查的。我們不仅要熟悉他們的外部形象和他們的事迹，并且要理解他們的內在生活，他們的精神活动，他們的思想和感情的深处。在剧本人物行动和語言里要表达出他們

的內在生活和精神活动，才能刻划出他們的真正性格。还有，对人物性格了解不透挖掘不深的話，作者必然会用主观概念来代替有血有肉的人物性格。

五 戏剧的語言

戏剧的語言往往被人們看作是不重要的，極容易写的东西，因为它好象并不講究过多的修飾，只是人們日常說話的記錄罢了。其实不然。戏剧的語言不是戏剧的一种“輔助的”因素，而是主要的因素。小說里人物的性格可以由作者加以分析說明，剧本不能这样。戏剧的矛盾冲突，人物性格，內心活动，在演出时，只依靠动作和語言来表达。因此，戏剧的語言必須是性格化的，具有戏剧的动作性的，同时还必須具有詩的精煉性和含蓄性。

戏剧的語言必須性格化——什么人講什么話。工人必須說工人的話，农民必須說农民的話，兵士必須說兵士的話。同样是工人，老年工人和青年工人的語言也有不同，他們有不同的語彙。即使同样是老年工人，由于思想感情、文化程度和性格的不同，也有不同的語言。同样一个人在不同情况下也会說不同的話。但在許多剧本里，我們看到許多工农兵都說小資产階級知識分子的話，有許多兒童剧本里小孩子說大人的話。这就是人物的語言沒有性格化。有人喜欢用俚語土語来增加人物的性格化，这也未尝不可，但不宜于过多，否則不但損害了剧情的發展，并且俚語土語对于人物的性格只是一种表面的形式而已。要使