

寫戲常識

李宜山 著

中国戏剧出版社

4632

写 戏 常 識

李 宜 山 著

中 国 戏 剧 出 版 社

一 九 六 四 年 • 北 京

內 容 說 明

本書深入淺出地探討了戲劇創作中的人物形象、結構布局、文學語言，以及作家世界觀和創作方法等問題。作者在探討這些問題時，力求結合當前創作實際，有的放矢，對某些錯誤思想傾向，也作了批判。

《寫戲常識》曾在《小劇本》上分期刊載，受到讀者歡迎。它可供廣大工農劇作者和業余劇作者的參考。

寫 戲 常 識

中國戲劇出版社出版

(北京朝內大街320號)

北京東單印刷廠印刷

新華書店發行

書號497 字數57,000 印張 $3\frac{1}{4}$

開本 787×1092 毫米 $\frac{1}{32}$ 插頁2

1960年5月北京第1版

1964年2月北京第2次印刷

印數53001—63000冊 定價(4)0.29元

統一書號：10069 · 497

定 价：0 . 2 9 元

引 子

編輯部时常接到讀者来信，詢問怎样写剧本。这問題实在不容易答复，因为写剧本这件事，从来就没有一成不变的法子。

为了不使讀者完全失望，把写剧本的一般常識，簡單的談一談，引起大家的思索、討論，想也不是完全无益的事情。

从“一站一立”开始

盖叫天先生說，演員演戏，首先要作好一站一立。他說，舞台上千变万化的动作，都是从“一站一立”发展出来的。这話的确是經驗之談。

現在我們把这話借过来用一下，也可以說，作者写戏，也是从“一站一立”开始的。

演戏的“一站一立”自然是指演員的身体在舞台上的

站立；写戏的“一站一立”是指作者的思想感情站在什么地方。我們說：應該站立在無產階級的立場上。無產階級立場站正了，一切就有了根；立場站歪了，向資產階級那邊一倒，一切都是白費。

写戏又如同盖房，根基要先打好。作者的思想感情應該和人民一致起来，站在共产主义的真理上面。站的正，站的高，就能是非分明，爱憎强烈，并能看出事物的发展趋势。

戏剧是为了教育人感化人的，俗話說：“自己不正，焉能化人？”所以作者应从“一站一立”端正自己的立場开始，这是一个剧本写出之后，在人民之中站不站得住的一个根本問題。作者的立場要站的正，站的高，要以共产主义思想教育观众，感化观众。

巧媳妇难做无米的飯

做飯要有米，做菜要有菜，盖房要有砖瓦，炼鉄要有矿石，写戏也一样，要有材料。

写戏的材料是人和事，人和事是联在一起的，人不能光吃飯不做事，事都是人做出来的，人和事是永远分不开的。

作为写戏的材料的人和事是从哪儿来的呢？是从作

者的生活經驗中来的，也就是作者做到过、看見过、听說过的。作者和任何人一样，从小时候到現在生活經驗中的人和事，仔細想来真是多极了，如果願意写的話，写几年也写不完，拉拉杂杂也不会成个戏。就是写成戏，也不見得会有什么教育意义。怎样才能从生活經驗中提出写戏的材料呢？不是什么生活經驗都可以当作写戏的材料的，只有关于劳动人民生活前途的革命生活經驗，才是选择戏剧材料的基础。讀者同志大部分是工农业余戏剧工作者，你們每天都在党的领导下直接地参加着生产斗争和阶级斗争，从这斗争中选择那最感动自己的人，最感动自己的事，把这一点从自己經驗的大河里捞出来，用心称上一称，看它能說明一个什么观点，显示我們生活中一点什么意义。如果它所說明的观点是正确的，显示意义是重大的，那末这就是一个写戏的基本材料；如果它不足以說明一个正确的观点，也显示不了什么重大意义，那就不能成为写戏的材料，应该另选别的。

作者生活經驗中的人和事，往往不是一下子就看出它能說明什么观点显示什么意义。那末，就要做一下挖掘的工作。

向丰富的地方挖,向矛盾 尖锐的地方挖

向什么地方挖?自然是要向丰富的地方挖。什么地方最丰富?毛主席告诉我们:“人民生活中本来存在着文学艺术原料的矿藏,这是自然形态的东西,是粗糙的东西,但也是最生动、最丰富、最基本的东西;在这一点上說,它們使一切文学艺术相形見绌,它們是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一的源泉。”^①我們就要按照毛主席的指示,向这唯一的源泉去挖。有人說,“我很年輕,生活經驗不丰富。”其实,不一定。你如果生长在劳动人民当中,参加过劳动生产,参加过革命运动,你就比那些一辈子关在書斋里的老头子經驗丰富得多。因为你懂得在旧社会被剝削的痛苦,你懂得在新社会的快乐,你經歷过斗争,你懂得斗争。你如果是个知識分子,經过了改造,和劳动人民共过命运、同过呼吸,你也会漸漸有了上边所說的丰富經驗。群众的斗争生活是最丰富的,我們一刻也不應該脱离群众的斗争生活,一脱离,我們馬上会变得貧乏起来。

^① 見《毛泽东选集》第三卷,人民出版社,第882頁。

向什么地方挖？向矛盾尖锐的地方挖。什么最尖锐？新旧对比最尖锐，新事物战胜旧事物最尖锐，表现为各种形态的阶级斗争最尖锐。前几年有人说我们老是对比，有点不耐烦。其实，新社会比旧社会就是好，社会主义比资本主义就是好，新思想比旧思想就是好，共产主义比个人主义就是好，为什么不比？就是要比！没有平地不显高山，比是非常需要的。但光比还不行，还要挖出新事物新思想是怎样战胜旧事物旧思想的；无产阶级思想怎样战胜资产阶级思想的；要发现那些在党的领导下和群众有密切联系的英雄，他们是事物发展的推动力，他们是事物的主人。

有人说，我有很多稀奇古怪的经验，只是没有和工农群众共过命运。那末，请你先到群众中去参加斗争，改造思想，和群众有了共同语言之后，再在舞台上说话吧，不然你说出话来，人家听着也不是味儿，群众会把你从台上哄笑下来的。

以党的思想为头脑，以群众 的眼睛为观点

有人说，我有和群众共同斗争的经验，我要写其中的一段斗争，可是，不会分析，不会归纳，找不出个中心来，

不知从什么地方下手。这事好办，你先找党委的负责同志談談，請他們帮助；他們如果是亲自领导过你要写的那个斗争的，那就更好。

你的經驗再怎么丰富，也只是全部斗争經驗的一部分，并且是一小部分，所以你脑子里不可能全都清楚。党委是领导全面工作的，掌握着各个方面情况，能从高处看問題。你虛心地傾听他們的意見，是非常必要的。要使党的思想成为自己的头脑，要使自己的头脑和党的思想一致起来。

其次，你还要找群众談談，請他們帮助。他們参加过斗争，各人都有自己的經驗，把那些經驗集中起来，也就是用他們的眼睛看問題。我們常說群众的眼睛是雪亮的这个真理，就是以群众的眼睛为观点的。党的思想，群众的观点，都消化成自己的以后，对于斗争的認識就提高了，就深入了。（“消化”二字是很重要的，如果不消化，就变成所謂“党出思想，群众出生活，作者出技巧”，那就錯了。）这时候感动自己的同时也必然是感动別人的了，就是說，你自己不仅在参加实际斗争的时候是和群众共命运的，就在認識斗争的时候，也是和党和群众同喜怒、共爱憎、同呼吸、共理想的了。

党的思想帮助了自己看出斗争生活的意义，群众的眼睛帮助自己有了正确的观点（当然党的思想和群众的眼睛基本上是一致的），写戏的题材就被你挖了出来。

既要有意义,又要有“戏剧”

前边谈的是怎样选择有意义的题材,可是有些题材,虽然有意义,写成诗歌、小说,……也许是很好的,可是写成戏就有困难。

什么题材才是有“戏剧”的呢?

戏是要在舞台上演的,这是不同于民歌、小说的最大特点,根据这个特点,选择戏剧的题材必须注意:

(一) 要选那些有人物行动的

写戏的材料必须是有人物的,这不必多谈。可是,戏中人物,如果光在那里想,或者光在那里说,不在那里做,那末就不能写成戏。硬写成戏,演出来也很沉闷。所以,必须选择人物有行动的材料,人物在戏里要有所“做为”,一句话,就是人物要干事;而且这件事还不能是“洗脸”那么简单的事,还必须是对人民群众有利害关系的大事。他在戏里做了对党对人民群众有利的行动,他就是正面人物;他做了对党对人民群众有害的行为,他就是反面人物。他想什么说什么都必须是为了他做什么,并且在戏里真正想了说了,特别是做了。“想”、“说”、“做”构成他

全身心的行为，推动了事物的变化。

(二) 要选那行动过程有曲折的

不管是生产斗争或阶级斗争，一定会遇到一些困难，从困难到战胜困难，都要经过复杂的斗争，这就产生了曲折。也可以说重要的斗争没有不是曲折的，绝不可能一抬手就成功。生活斗争是一条长河，我们要选择河水遇到阻碍激起浪花的地方作为戏的题材。

(三) 要选择那行动不断有发展的

有人选了有曲折的题材，可是为了“加强戏剧性”故意地曲折来曲折去，使人感到重复，那是要不得的，小曲折自然不是一个，并且都要有发展，至于大曲折或根本曲折，一个戏里只能有一个。这个大曲折就是事物的大发展。

(四) 要选择那行动可以在舞台上表演的

一个人或几个人几百人完成一件大事，前边说了，要有一个过程。可是我们不能把全部过程都搬上舞台，必须丢掉一些不重要的，选那些重要的。可是如果人物的

行动的关键，都因为舞台限制，变成了幕后戏，不能直接表演给观众看，那末这题材还是写成小说好。只有那些关键性的“行动”（这里所用“行动”二字，包括“心动”（想）“口动”（说）和“身动”（做）三者紧密联系在一起的一系列活动，构成所谓戏剧行为，它突出人物性格，推进剧情发展。不是“抬手动脚”的表面动作），在舞台上可以直接表演的，才是可以写戏的题材。

选择题材，在写戏上是非常重要的——一件事，写戏的人，比写民歌写小说的人，在这方面更要多下一番心思，因为戏剧还有个舞台限制。

去“蕪”存“精”

前边谈到如何选择题材，现在接着谈如何加工。

从生活斗争中选出题材，就如同炊事员从大地拔下的萝卜、白菜，或木匠从森林里伐下的树木。炊事员要做菜，先要把萝卜、白菜洗一洗，择一择；木匠要做桌椅，先要把树木的叶子、茸枝砍去，也就是去掉那些没有用处的部分。写戏的人，把选好的材料，也要洗一洗，择一择，砍一砍，去蕪存精；不能就把原材料拖泥带水地搬上舞台。

但是，洗掉什么，择掉什么，砍掉什么，有时候作者处

理不当，常常显出杂乱，粗疏，这倒是一个值得注意的问题。

怎样才能达到“去蕪存精”呢？这首先要分清什么是“精”，什么是“蕪”。分别的标准是由作者写这个戏的目的而定。也就是说，那些能表明作者的观点、能显示作者要告诉观众那一点意义的材料，是“精”；能充分凸出人物思想、性格，有助于创造典型形象的也是“精”。这些“精”的东西，要留下来，反之，都要去掉。也就是以作者的立场、观点为指导，一句话，就是政治挂帅。

拆开来，合攏上

光“去蕪存精”还不行，还要把“精”的部分加以拆卸开来，就如同炊事员切菜，木匠开板一样；因为整萝卜不能炒菜，整木头不能做桌椅，要拆卸开来，重新结构，也就是按照作者的目的，重新把它合攏起来。这个合攏，已经不是原来的样子了。

光是“拆开来，合攏上”就行了吗？不行，这只是改编。

活材料要活用法

拆开来,有时是合攏不上。这里就牵扯到文艺創作和炊事員、木匠的工作的不同之点了。(这倒不是分什么劳动的高低)。

因为写戏的材料是活的,是活的人写活的人和活的事,这同炊事員炒菜、木匠做桌椅的对付死材料不一样,它的活动性变动性特别大;为了更突出地說明观点,显示意义,不能不把原材料加以很大的变动,甚至和原材料根本不一样了,如神話剧、童話剧、寓言剧。这里最大的一个加工关键,就是想象,幻想。

既要脚踏实地,又要 “天馬行空”

作者要参加群众的革命斗争,从斗争中选取題材,不能“閉門造車”。把选好的題材加以“去蕪存精”,“拆开来再合攏”,这就是脚踏实地,离开了这一点是不行的;但是,光这样也不行,这只是个基础。在这个基础上,作者为了鮮明的政治目的,以无产阶级的崇高理想展开想象;

也就是思想要长翅膀，象天馬一样騰空飞行。有人說，我不会想象；不对，其实人人都会想象，誰沒做过梦呢？做梦就是人的想象的盲目的活动。写戏的想象或幻想，当然不是盲目的，是清醒的有目的的精神活动。

作者不能做那沒有现实基础的盲目的胡思乱想。作者要动員自己全部的生活斗争經驗作基础，展开大胆的形象，以至于幻想；要把原材料按照作者的鮮明的政治目的，以无产阶级的理想，重新加以創造再創造。

有现实作基础，有革命的政治目的作統帥，大胆地展开想象，幻想，結果創造出生动活泼的人物和有开头有发展有冲突有結尾的故事，那末写戏的加工工作第一步才算完成。

人物和故事的关系

前边談到，要“創造出生动活泼的人物和有开头有发展有冲突有結尾的故事”。但是，人物和故事，在写戏上哪一方面是主要的呢？

有人認為人物是主要的。理由是作者是通过人物的精神面貌来表达自己的观点的。寓褒貶，別善惡，以无产阶级的思想感染观众。至于故事，那是不重要的，甚至認為故事如果有些“传奇性”反而会損害人物的真实，減少

观众对人物的信任。

也有人認為故事是主要的。理由是戏剧不同于抒情詩，它不能沒头沒尾地把一片生活、几个人物搬到舞台上給观众看。戏剧是扮演故事的艺术。有一个好的故事，即使人物差一些，观众还是乐于观看的。

上述两种意見，我們覺得都有些偏頗，都有些片面性。

在写戏上，人物和故事既不能机械的分开，也不該有所偏废。要在戏里写一个到几个人物，不通过人物对待事物的态度，不通过人物的行动，不通过人物对环境的交涉，不通过人事的冲突，試問怎能写出人物的精神面貌呢？所以，为了写出生动活泼的典型人物，有时不得不編撰帶有传奇性的故事。我們的优秀傳統作品都不是光注重人物而不注意故事的。比方《梁山伯与祝英台》、《白蛇传》、《穆桂英》、《野猪林》、《寶娥冤》，都是采用了传奇性的故事，把人物摆到那个情势之下来考驗，才能更集中更突出更鮮明更深入地表現人物的性格，展示出来人物的精神面貌。試問离开了那些故事，梁山伯、祝英台、白蛇、穆桂英、林冲、寶娥……等人物的精神面貌，能够在舞台上显露出来嗎？假如祝英台沒有女扮男装去讀書，沒有喜愛梁山伯，也沒有被父母許配給馬家，只是吃飯、談話、嫁人、生子、死去，（死后自然也不必化為蝴蝶了）平平常常的过了一生，我們把这一切写成个戏，还要想在其中展