

方洪友著

幕边絮语

幕边絮语



中国文联出版社

序

我从上海戏剧学院戏剧文学系毕业之后，当上了一名专业编剧，像我后来在一篇文章里说的，有了一样手艺活。然而当我真正迷上了戏剧，逐渐领悟戏剧艺术的真谛之后，它就绝不仅仅是谋生的手段了。戏剧，成了我生活中最重要的部分：诗化了的生活。习剧，写剧，论剧，后来又组织剧目创作，于是在剧本之外，又产生了一些零星的、无系统的题内或题外的议论，散见于报刊。我把它束扎起来，一是为了作个自我清点，二是为了便于和同行、读者交流。无甚学术价值，仅是某个社会阶段个人创作活动的雪泥鸿爪。因是唠叨话，权作自言自语。

现在，戏剧艺术本身正经受着社会现实的各种各样的挑战。但我信守艾·本特利的一句话：“戏剧艺术的捍卫者，如果忘记了一切戏剧艺术都是为了达到某个目的——正确地表现一首诗——的手段，那么他肯定会堕入商品化戏剧的泥淖。”（转引自〔美〕苏珊·朗格的《感情与形式》）

1998 年小暑 记于南京四条巷

目 录

序

一、偶拾

1. 大仲马的写戏“秘诀” 3
2. 普希金赠题材有感 5
3. 托尔斯泰“探监”的启示 7
4. “交待”的艺术 9
5. “删节”的技巧 11
6. 有感于奥氏在幕后看戏 13
7. 作为导演的曹禺 14
8. 斯坦尼与武大郎 16
9. “桥梁” 18
10. 小议“出一个戏,堵一条路” 20
11. “业余”的戏剧家 23
12. 作家要把时间用在写作上 25
13. 两败俱伤 27
14. 广播“锯” 29
15. “年饱” 31

——虎年春节晚会札记

二、随感

1. 我的手艺活 35
2. 不堪回首的“发表” 38
3. 剧作家的跛足现象 41
4. 第三次浪潮 45
5. 戏剧的“小气候” 49
6. 戏剧的地域性热点 54
7. 哦！没陪嫁的 58
8. 走出窘境 61
9. 起来，不愿做主人的人们 64
10. 活水之源 67
——连续剧《双桥故事》创作准备
11. 感受、激情与灵感 75
——灾区行
12. 剧之旅 81
——《方洪友剧作选》跋

三、对话

1. 寻找通往观众心灵的“桥梁” 87
附录一 《写出令人信服的“这一个”》
..... 凤子 89
附录二 《话剧作家的天职
——〈方洪友剧作选〉序》 凤子 93
2. 永远的烛光 97
——给陈白尘老师写一封信

附录 周维先的来信	103
4. 你的套色版画	106
——致《苏家的情人们》作者邢益勋	
5. 性格——戏剧的脊梁骨	111
——给《陆地上的风帆》作者的信	

四、剧人

1. 给我一片土地	121
——记剧作家丁汗稼	
2. 一戏二角 文武不挡	124
——记江苏省梆子剧团青年演员燕凌	
3. B角	128
——记青年京剧演员江燕	
4. 走向社会之后	133
——关于青年演员王芳的对话	
5. 长影“小白楼”	138
6. 吊戏剧家白文	141
——路莎行一首	
7. 看《红拂传》悼作者丁汗稼	142
(千秋岁一首)	
8. 魂归戏剧	143
——新风霞最后的日子	

五、剧议

1. 美丽的翅膀	149
2. 技术·手术·艺术	152
——淮剧《难咽的苦果》的演变	

3. 以小寓大 轻击重发 157
——谈淮剧《鸡毛蒜皮》的修改
4. 借传奇之鉴,抒离合之情 162
——析锡剧《天涯情仇》
5. 天上人间 悲壮情缘 166
——谈徐州梆子《华山情仇》
6. 笑声是一面镜子 169
——看滑稽戏《小城故事多》
7. 为小人物塑像 172
——观滑稽戏《快活的黄帽子》
8. 戏剧,多长一副翅膀吧 175
——由滑稽戏《小惊大怪》谈定向性戏剧
9. 情节是人物性格发展的历史 178
——谈京剧《夺要塞》的情节与人物
10. 对戏剧悬念的误解 182
11. 喜剧的痛苦 185
——读张宇清新作《老婆要往天上飞》
12. 东方不亮西方亮 187
——谈近期小戏创作
13. 艺术,是一种燃烧 191
——看淮剧电视艺术片《太阳花》
14. 洋妞还乡 193
——看川剧电视剧《四川好人》
15. 唤起了我多少回忆 196
——看新片《难忘中学时光》

16. 提高滑稽戏的品位 198
——谈儿童滑稽戏《一二三,起步走》的创作
17. 永远的“起跑线” 204
——儿童滑稽戏《一二三,起步走》的启示
18. 戏剧的当代性与永久魅力 210

偶 拾

大仲马的写戏“秘诀”^{*}

小仲马求教于他的父亲：写戏的秘诀。

大仲马告诉他：“第一幕要清楚，第三幕要简短，全剧都要有兴趣”（见贝克：《戏剧技巧》）。

当然这几句话概括不了写戏的全部章法，也不是什么“秘诀”，小仲马绝非因为有了这几条就写出了不朽名著《茶花女》。但大仲马这三条却是经验之谈，话虽少，目标很明确。第一幕一般是开始，故要清楚，让读者和观众明白；第二幕是发展部分，他省略没讲；第三幕，通常是高潮或接近结尾了，所以不能拖沓，即常说的“见好就收”；而全剧必须引人入胜，观众才能从头看到尾，即常说的“有戏”。

我国元代作家乔吉曾有“凤头、猪肚、豹尾”的精辟见解，提出“起要美丽，中要浩荡，结要响亮，尤贵在首尾贯穿，意思清新。”（见陶宗仪《辍耕录》）亦是殊途同归之理。可见中外剧作家都是非

* 注：原刊载于《戏剧通讯》第6期。

常重视“独先结构”(李笠翁语)的规律的。



普希金赠题材有感^{*}

前不久,报刊上载文谈到,有位作者将剧本送到电影厂,编辑、导演对剧本提些修改意见后,第二稿上就挂上他们的名字,名曰“合作”,并告诉作者,若同意就拍片,不同意则退稿,弄得那位作者哭笑不得。这不禁使我想起俄罗斯文学史上有过的一个美谈。

1853年,果戈理给普希金写信说:“请给我一个题材吧。不管它是可笑的,还是不可笑的,但是要地地道道的俄罗斯奇闻。我的手将颤抖着把它写成一个喜剧。”

普希金当时正在酝酿一部作品,是一个“地地道道的俄罗斯奇闻”。这个构思是他1832年为搜集有关普加乔夫起义的材料去乌拉尔斯克,在新城省长那儿作客时产生的。他打算写一个喜剧,讽刺当时的虚伪、腐朽、可笑的官员。可是普希金接到果戈理的信后,立即将自己的题材、构思统统

* 注:原刊于1982年2月5日《南京日报》。

提供给果戈理。他认为果戈理具有喜剧天才，无疑比自己更适合写这部喜剧作品。

于是，不朽的名著《钦差大臣》诞生了，而普希金也被人们誉为《钦差大臣》的“教父”。

从这则故事我想到了西方社会的“出卖故事”、“替身作家”和上面说的挂名“合作编剧”的现象，令人感慨万分。西方社会这种现象主要是为了金钱，而我们那些“合作编剧”者又是为了什么呢？希望“合作”者们从上面的故事中得到一点启发吧。



托尔斯泰“探监”的启示^{*}

近几年来,某些描写三十年代、四十年代生活的电影里,出现了五十年代、六十年代的道具,历史剧中的人物引用了某个现代人的“语录”。这些现象说明,作者对生活、历史不重视,不熟悉,因此常常闹出笑话。

在这方面,托尔斯泰为我们树立了榜样。为了写《复活》,托尔斯泰曾去图拉监狱请求“探监”。未获准,他便请监狱长向他详细介绍狱中情况及探望犯人的制度。后来,他又三次到布蒂尔监狱,请看守维诺格拉多夫给自己“上课”。他把看守请到家中,给看守看自己的作品的校样,要求指出不对头的地方。

托尔斯泰问:政治犯能不能与刑事犯碰面?维诺格拉多夫的回答是否定的。托尔斯泰说:您介绍的情况使我改变了小说的构思。

后来,他立刻把玛丝洛娃同政治犯相识的地

* 注:原刊于《戏剧通讯》1982年第6期。

方改在他们去西伯利亚的途中(见《同时代人回忆托尔斯泰》)。

于是,我们从《复活》中看到了当时俄国社会生活的真实画面。在托尔斯泰时代,还没有“体验生活”一说,更没有人为他提供任何条件,可是他却不顾高龄,不计较身份(他是贵族),为忠于历史,忠于生活而不厌其烦地向生活请教。

这在今天仍然对我们有很大的启示。



“交待”的艺术*

为了表现人物、揭示人物关系和介绍情节，剧本离不开“交待”，特别是开头的戏。

最早的交待办法，古希腊戏剧是用合唱队形式，中国传统戏曲常用自报家门、定场诗的手段；其他还有独白、旁白等。

后来，在西洋戏剧中多利用碎嘴的仆人、主人公的心腹朋友或是久别重逢的客人的对话来交待。电话、电影、录音机、电视机发明之后，也常常被利用在戏剧中作交待之用。

但是单纯用这些方法，是不高明的。常常会使观众乏味或思想开小差。所以戏剧理论家贝克说：“最有出息的剧作者一定把交待做得十分自然，毫无为了交待的痕迹；而且还能使观众感觉到这是正在发生的事件。”（贝克：《戏剧技巧》第六章）这就是常说的“在动作中交待人物关系、剧情”；而且这种交待不一定都塞在第一幕，可以分次进行补

* 注：原刊于《戏剧通讯》第11期。

叙。

例如,《奥赛罗》中的手帕事件,这个情节至关重要,决定着苔丝特梦娜的生死。所以莎士比亚前后在剧中提及五次,每次手帕问题都是“正在发生的事件”。

还如,《日出》中的安眠药一节,为了使观众知道陈白露有自杀用的安眠药,曹禺曾安排了顾八奶奶装腔作势说失眠和向白露讨药的小情节。这既是揭示顾八奶奶的内心世界,也是交待陈白露有安眠药,使观众有兴趣、有印象,而又丝毫不露出交待的人工痕迹。

