

戲劇生活雜金錄

胡 丹 沸 著

1951

中華書局出版

戲劇生活雜錄

目錄

✓ 試論劇本的結構和對話	三
✓ 略談劇本的情節	一九
在老解放區農村中建立創作組的問題	二三
✓ 讀了新創作的京劇——『河伯娶婦』	三一
★	★
★	★
★	★
★	★
✓ 導演藝術上的幾個問題	三三
——研究提要——	
✓ 演員藝術	三七
——業務簡結之一	

戲劇生活雜錄

我怎樣下鄉體驗生活……

二

四四

戲劇生活雜錄

試論劇本的結構和對話

一 關於結構

必須集中

認為概括好了的題材，已經能够十分恰當的表達自己所選擇的主題思想了，一般的說來，便進入具體結構的階段。就在這個時候，出現了一系列的問題，首先就是：登場人物有的是浪費的；場景使用過多；故事不能在統一的時間內發展變化。

通常有些人物的出現，只是因為臨時有需要了，便立刻拉出台來說幾句話，辦一點小事就叫他（她）下台去。這些來無影去無踪的人物，在劇本中的主要矛盾，主要鬥爭的

發展過程中並沒有作用，即使是在次要矛盾，次要鬥爭的發展過程中也沒有作用。舞台上出現一個人物，雖然戲很少，也應當有一定的作用，否則，都是浪費的。有些作者有時爲了排斥人物上下場的偶然性——交代這種人物的來龍去脈，製造了一些生硬的情節，這就大大的影響到作品結構的嚴謹。

因爲在結構中，按照許多不同人物的多種多樣的，但是並不發生在同一場合的行動，安排了很多場戲，所以不得不設置許多不同的景。如果演出這樣的劇本，也就必然發生物質上的浪費，裝置時間上的浪費，更重要的是觀眾對這種片斷、繁瑣的分場感到厭煩。這種劇本，即使讀起來，也是很難抓住人的。

場景過多，故事的發展變化過程，便被細碎分割了，故事也就很難連續的發生在統一的時間內了。又有這樣的情形，故事雖然發展變化在統一的時間內了，但是又很難發展變化在一個場合裏。

綜合起來說：登場人物有的是浪費的，場景使用過多，故事不能在統一的時間內發展變化，都是從一個問題上發生的，從不集中上發生的。

一切文學形式，都要求集中的表現，特別是戲劇文學，更高度要求着集中的表現。

為什麼必須高度集中呢？已在提出問題的當中說明了一點，但是更有重要的原因。偉大的導師——高爾基，曾經這樣說過：劇作是文學中最困難的形式。

為什麼是最困難的呢？因為戲是要在舞台上演出的，必須受舞台的限制。這種限制是從觀眾的要求出發的。觀眾去劇場裏看戲（在街頭、廣場也是一樣），不能從早一直坐到晚，或是從晚上一直坐到天明。因此，演出的戲，不能太長，一般的說，在三個鐘頭內最爲適合。在這樣的嚴格限制下，如果不是高度集中的表現，怎麼行呢？要一個戲從頭至尾吸引住觀眾，使觀眾處處感到興趣，戲就必須高度的精練，就是說要做到人，景，時的高度集中。不然，觀眾就要自動走出劇場。

所謂人，景，時必須高度的集中，指的是每一個登場人物都是有作用的，而且這些人物的行動，最好集中在同一地點（景），同一時間內。也就是說故事的發展變化最好統一在一定的時、空裏。

怎樣才能高度集中呢？

一個劇本用以恰當表現主題思想所範圍的題材，它包含的主要或次要矛盾和鬥爭，必須是通過活生生的人物顯示出來的。因此，場景和時間的集中，必須從屬於人物行動

的需要。那麼，首先，人物的行動就必須高度集中。

爲此，必須充分研究劇本的主要次要矛盾、鬥爭的發展規律，和主要或次要的矛盾、鬥爭的內在的有機關聯；與此同時，也就要充分研究登場的主要人物、次要人物性格的發展規律。當然，主要或次要人物間的關係，也就在這個研究過程中精確的規定

了。
非常熟練的掌握了這個發展規律，登場人物的行動——許多不同的舞台形象，就在眼前清晰可見了。這仍舊不夠，還必須進一步的研究怎樣才能有重點的描寫這個發展規律，就是說，要高度集中的，更突出的描寫主要或次要人物的性格發展，而不是流水賬式的羅列。爲了這個目的，必須不多不少的組合若干場戲。這樣，也就解決了分幕和幕內分場的問題。

因此，場景和時間的矛盾，也在研究高度集中的突出的描寫主要和次要人物的性格發展中，自然而然的統一起來了。

因此，場景和時間的集中問題，必須從屬於人物的行動來考慮，只有這樣來考慮，才能求得統一。

而反轉過來，場景、時間的集中，又可以使得許多人物的行動更加集中。比方蘇聯劇作家達連柯改編的三幕九景話劇「保爾·柯察金」的第二景場就是一個好的例子：夜。柯察金家前的大街上溢滿了月光。屋裏點着燈。沒有面向觀眾的牆，所以能看到柯察金的屋裏。母親在補襯衫，保爾坐在燈前讀着一本書。

由於把一個舞台切成了兩個空間：一面是柯察金家前的大街上；一面是柯察金屋裏。所以就把表現保爾母子的愛的一場戲，表現保爾和費多爾的關係的一場戲；表現保爾爲了掩護費多爾，英勇的空手奪彼得留拉士兵的步槍的一場戲，集中在一起了——三場戲有機的集中成爲一場戲了。否則，就要用兩個場景來表現。

場景的集中，不但把許多人物的行動，更加集中起來，同時，故事也能够在統一的時間內發展變化了。

分清故事和情節

這裏所講的故事，不是指那些已經有機的組合起來了的，許多登場人物的行動，而

是指那些聽來的故事親身經歷的事情等，把這類「故事」改編成劇本，往往是不能照原樣搬上舞台的。就是說，不能按照原來的故事的發展順序搬上舞台。

如果把這類故事，根據舞台條件，把握住原來故事的精神，並且緊緊的抓住其中人物的個性，重新佈局，安排過；也就是說，按照舞台上發生最大效果的需要，有所增刪，（重新佈局、安排過適合在舞台上扮演的「故事」）就叫情節。

情節和故事的分別，就在於事情發生的順序，這個順序的重新安排，是爲了適合舞台的要求。

不能分清故事和情節，致使劇本的結構鬆散而不能在舞台上發生預期的效果。

究竟怎樣把一個故事搬到舞台上？怎樣把故事重新佈局，安排而成爲情節呢？這裏舉一個例子來說明。

京劇裏有一齣短劇——投軍別窩。是一齣舞台效果很好的戲，原來的故事是這樣的：

王寶川是丞相王允的第三個女兒，從前在彩樓拋球招親，獨獨打中了叫化子薛平貴。王允嫌貧愛富，想毀了約，多把些銀錢打發他走。但是王寶川因有言在先，不能因爲人家貧窮就失信於

人，堅執不允，於是父女二人大起衝突。寶川賭氣衝出相府，誓不再回，情願和平貴在寒窗中受苦。平貴有一天揭下黃榜，在楚江河下降服了紅鬃烈馬，唐皇大悅，就封他爲後軍督府。不料樂極生悲，王允因有舊恨在心，非常忌恨他，恰好西涼國打來戰表，要奪唐室江山。王允就藉此奏上一本，將平貴改爲馬前先行官，立刻就要出征，唐皇允奏。平貴無法推辭，只好趕回家來和寶川話別，夫妻二人依依不捨，並憤罵王允之無情。正在這當兒，中軍前來催促，平貴只好趕緊起身，寶川定要相送一程，一路上悲悲切切難捨難分。忽聽得三聲礮響，平貴知難久戀，只好忍疼摔脫寶川，跨馬而去。

投軍別審的劇作者是怎樣的重新佈局，安排了這個故事，使它在舞台上發生了最大效果的呢？

他是把故事的後半段作爲劇的全部內容，就是從平貴趕回家去和寶川話別，夫妻依依不捨起直到中軍前來催促，接着三聲礮響，平貴只得忍疼摔脫寶川跨馬而去，最動人的一段，作爲全劇情節的原料的。故事的前半段却一概捨去，但是通過第一、二場的開頭描寫男女主角的內心十分悲憤的時候，加以補敘。和在寶川見平貴做了官回來，不由的滿心歡喜，平貴勸他慢謝天地以後的夾敘，間接介紹出來的。

從這裏面，就可以看出，故事的前半段是間接在舞台上表現出來的，後半段是直接表現的。戲從故事的中間開始，是爲了適應能在舞台上發生最大效果的需要。因爲故事裏的男女主角的生離死別的行動，最適合在舞台上表現。更重要的原因是，只有這樣才能更恰當的，更集中更形象性的傳達主題思想。

這個戲的結構特點之一，更科學一點來說，是只用了獨幕兩場的形式，就把內容很形象的傳達給觀衆了。第一場和第二場的開頭，是戲的介紹部分，這種介紹是必須的，它不但爲故事的前半段作了間接的說明，而且這種間接說明，也是直接表現男女主角的悲憤情感的思想內容。這一間接表現的部份，與當時人物的內心是有機的，緊密的關聯着的。不是兩張皮的，也不是兩層樓的。而且寫的很精練，真正做到了「無話卽短」。

從第二場的平貴勸寶川慢謝天地以後，一直到高潮爲止——平貴摔脫三姐，是戲的發展部份，也是戲的主要部份，因此，也是戲中人物行動最複雜最集中的部份。但是，這部份的人物行動的發展，絕不是一根腸子通到底的。這樣，它既是尖銳的傳達了一定的思想內容，同時又最人情的感動了觀衆。所以每次演出，觀衆總對它很有興趣。

其實，原來的故事是很簡單的，看起來也很平淡，爲什麼經過重新佈局、安排以後

就會發生這麼大的效果呢？

從結構上來說，從頭到尾是一個有機的整體，這表現在它是一線到底的發展着變化着，沒有與此無關的傍見側出的情節。所連及的情節，都和主線有着有機的關聯。並且絲毫沒有擾亂主線的發展。戲，這樣結構，觀眾自然就能被吸引住。

這個戲的場景是從屬於人物的行動的，故事發展變化的過程，也就是人物性格發展的過程。人物的行動是在統一的場景，時間內高度集中的發展着的。

所以從事劇作必須熟練的掌握戲劇的三種工具，就是：人物的行動姿態；人物的語言；背景、服裝、效果和一切能在舞台上應用的物件。只有藉着它們才能創造舞台形象。並且，還要善於在嚴格的時空限制下，儘量做到自然、明白、經濟、緊張、有興趣。只有這樣，才能藝術的傳達一定的思想感情。

反對單純的追求戲劇性

爲了劇本的演出，能發生最大的效果，有的劇作者往往儘量製造引起觀眾「興趣」的情節。這種人爲的，臆造的一連串情節，好像「加強」了「故事性」，看起來，的確

很熱鬧烘火，但是沒有能够更深刻的說明問題。這是硬逼人物跟着事跑的結果，這是一種偏向。

另一種，就是某個人物的片斷，寫的也很生動，但是這些生動的片斷，究竟和劇本的主次要矛盾、鬥爭有什麼關係呢？沒有。因此，也沒有能够更深的說明問題。這是片面的孤立的在創造形象，這是爲寫人物而寫人物的結果，也是另一種偏向。這兩種結果，都是從一個問題上產生的，從單純的追求戲劇性上產生的。

爲什麼要這樣單純的追求戲劇性呢？這是因爲對戲劇性並不了解的原故。

戲劇性強，是根據劇本的主要和次要矛盾和鬥爭的發展線索布局的結果。戲劇性不是單純爲了引起興趣，它是從表達一定的思想內容出發的。最有戲劇性的情節，是最能深刻表現人物性格的情節，也是最有思想深度的情節。

由於對戲劇性的誤解，而採用單純追求的錯誤方法，是應該反對的。

爲了糾正這兩種偏向，首先必須研究各種鬥爭的發展規律，同時觀察，比較，研究各種活生生的人物，並且努力去形象。只有這樣實事求是的埋頭研究，才能真正的掌握住戲劇結構的技術，才能懂得什麼是戲劇性。至於怎樣結構，在分清故事和情節裏已經

初步的有所說明，這裏就不再重複了。

二 關於對話

劇作者是直接掌握着文字（語言）這一工具，把思想明確的傳達給觀眾和讀者的。因此，對話的任務，除了形象的說明事實，使得情節循着所要傳達的思想路線，有關的進展而外，更重要的，必須在這進展的過程中，充分的突出的表現人物的個性。有了這樣的對話，劇的思想才能明確的劇本的傳達給觀眾和讀者。

這裏先從說明事實開始研究。

既是要說明事實，就有一個不得不說明的理由，不管是補敘或夾敘，都應該是劇的一個不可缺少的有機部份，它不能是側見旁出的（這與結構有關）。但是，凡是必須的補敘和夾敘——說明，還應該是明白的，凝鍊的；能表現一種情緒；能表明人物的態度、個性和人物的關係；甚至還能說明當時的環境、情調、氣氛的。

請看下面的一段對話：

祥兒：再說，眞要是同志們找上門來了，該多不帶勁哪！娘！你說說到底爲什麼要我多待兩

天？娘！你說說，爲什麼？

祥母：小子！娘不能還白無故留你多待兩天，你要娘說，娘就說說心裏的話，也省了我一個人着急。呵！是前日晌午？是晚上？娘聽你說該回隊伍了，唉，甭提多難受了，躺在炕上，就迷迷糊糊的了，誰知道是睜着眼呢，還是闔着眼呢，唉！記不清了，只記得裏裏外外，沒一點響聲，說也奇怪，就聽見啞的一聲，像有兩隻黃鸝竄到南牆根雞窩裏去了，吓的咱那大公雞咯咯略略……的直叫喚，急的我忙着拿那大棍子，唉！叫喚呀！怎麼也拿不起來，越使勁，越拿不起來，眼看咱那大公雞快叫破嗓子，正氣的沒法辦，正急的我滿身是汗，你們猜猜怎麼哪？身上一哆嗦醒過來了，唉！是一個夢。

祥父：哼！我當是天塌下來的大事情呢！（跑到一邊去了）

祥兒：說這些個，光耽誤我的時間。

祥母：嗯！可不能這麼說。娘醒過來了，心還在突突的跳呢，我就真起來到南牆根一看，雞窩半點沒動，這才鬆了口氣。上你們屋的窗戶底下聽了聽，你倆睡的正香甜呢，等回我屋裏剛爬上炕去，誰知你這個有用的爹，一個勁的呼嚕，呼嚕，攪的我怎麼也安穩不下來，要不看你（指祥父），快白了頭髮，花了鬍子，早兩把掌打上去了。

祥父：我又怎麼了你哪？！哼！看你白天胡思亂想，晚上做的這個落後夢。

祥母：你敢瞎罵？！祥兒！你不是二十五歲了，屬雞的，我看這夢是應該在你頭上，這可不是個好夢，必定有大災大難降到你頭上。對誰我也不願意說破，你老是吵鬧着要走，才逼着我說出來了。

這雖然不是一段很好的對話，但它却是一段明白的說明。它明白的說明了，為什麼祥母要祥兒多待兩天。

人物的關係，也在說明祥母內心變化裏，自然的說明了。

又由於這一段敘述，是形象的說明，同時，層次又是分明的，因此，就有了自己的情調，也造起了氣氛。當然總的說來，這段對話成爲一種比較算是完滿的說明，是由於恰當的顯示了祥母的內心。

只是做到了能明白的說明，還是不夠的。對話，主要的應該恰當的突出的表現人物的個性。這樣，就嚴格的要求對話必須寫的凝鍊。

在「紅樓夢」的九十四回裏，作者表現林黛玉對賈寶玉的情思，是用對話的形式表現的，而且用的是短短的幾句。

……黛玉一人獨自坐在炕上……

黛玉：（抬頭見紫鵲進來，便問）你到那裏去了？

紫鵲：我今兒瞧瞧姐妹們去。

黛玉：敢是我襲人姐姐去麼？

紫鵲：我找他做什麼？

黛玉：（一想這話怎麼順嘴說了出來，反覺不好意思便啐道）你找誰與我什麼相干？倒茶去吧！

紫鵲：（心裏暗笑）

看完了九十四回，再琢磨一下這幾句短短對話的滋味，實在令人拍案叫絕。

我們不但讚嘆它的含蓄，正合乎封建時代的貴族女孩子——林黛玉的身份，而且，更重要的是它還恰當的突出的表現了林黛玉的個性——一向好勝要強，不願意在人前暴露自己的心情，特別是對寶玉的情意。但是她又抑制不住自己的情思，便這樣的順嘴說出來了。等到馬上醒悟過來，話已出口，只好耍了點小脾氣——轉怒於紫鵲。這樣的描寫是多麼突出呵！多麼恰當呵！但多麼使我們增加了對林黛玉的同情。又因為是恰