

剧本选编

第三集

內蒙巴盟戏剧电影工作者协会

一九八二年

巴盟戏剧创作会

剪 影



盟委副书记郭儒同志讲话
右为宣传部长杨泽同志



盟委宣传部副部长
包金海同志讲话
右为文联主席刘炳池同志
(摄影：叶祖训)



我盟专业、业余剧作者在听报告

PDG



一九八一年剧协在乌梁素海召开剧本讨论会，图为《剧本》月刊编辑部主任李钦同志、剧作家木生同志在会上发言。



作者到杭锦后旗体验生活，图为剧作者正在讨论新作。

（摄影：叶祖训）

剧本选编 第三集 目录

巴盟文联戏剧电影工作者协会编印

前言

在巴盟剧本座谈会上的讲话

李钦木生

三

电影文

雾中的牧歌

冯苓植

三一

学剧本

森吉德玛

鲁子荣

一一五

小苏和的一家

超克图纳仁 满达 鲁子荣

一九一

电视剧

二孔明赔情

西贝广文

二四七

阿尔斯朗

叶祖训 石传明

二九七

接指

张善林

三四三



剧本选编

第三集 目录

巴盟文联戏剧电影工作者协会编印

广播剧	图 木 勒	刘正华	三五九
话剧	漫 瀚 调	薛焰 陆阳	三八一
	闪光的镢头	叶祖训	四三五
	雪 莲	王枝梅	四八九
小歌剧	哨卡迎亲	邹兰英 马驰	五二三
我盟剧作者一九八一年在全国、自治区、巴盟获奖剧本			三五八
封面设计	周凤森	封面题字	高华中
题图题字	郝文贵	张乐群	张正杰

前 言

《剧本选编》资料集，已经编印过两集了。为了更审慎地继续做好这项工作，从第三集起，凡辑入《剧本选编》的作品，一律于次年编印。这样做，既便于广泛地征求意见，又有利于进一步提高作品的质量。

根据广大读者的要求，从这一集开始，我们适当地发表一些关于戏剧创作方面的辅导性的文章。这集里我们整理发表了李钦和木生同志在全盟剧本创作座谈会上的讲话，供大家学习。

写电影剧本，电视剧本，广播剧本的作者在我盟日趋增多，为我盟剧本创作园地填补了一项空白。为了使这一束初绽的新蕾开得更加艳丽，我们在这一集里选编了电影剧本《雾中的牧歌》、《森吉德玛》、《小苏和的一家》；电视剧本《二孔明赔情》、《阿尔斯朗》、《接指》；广播剧本《图木勒》。其中《雾中的牧歌》、《二孔明赔情》已分别由内蒙古电影制片厂和电视台投入拍摄。《森吉德玛》列入了内蒙古电影制片厂的拍摄计划。

电影剧本《小苏和的一家》，话剧《漫瀚调》，小歌剧《哨卡迎亲》，是自治区的剧作家、剧作者和我盟剧作者合作的作品。我们感谢他们对我盟作者的传、帮、带。

改编是一项艰苦的再创作的劳动。为了把更多的文学艺术作品搬上舞台，以及探索这方面的经验，我们将《闪光的镢头》、《雪莲》编入本辑，以供借鉴。

《剧本选编》创办三年了。三年来，在党的十一届三中全会精神的鼓舞和各级领导的重视以及广大作者、读者的

支持下,她已成为我盟戏剧电影作者的一块不可缺少的园地。我们一定要坚持两分法,更上一层楼,再接再厉地把《剧本选编》办好。使我盟基础较好的各类剧本汇集成册,以利于保留资料和进一步修改提高。

编 者

编者按：

《剧本选编》创办以来，广大读者来信要求，发表一些戏剧创作方面的辅导性文章。根据同志们的要求，这一集里，我们整理发表了《剧本》月刊编辑部主任李钦同志和剧作家木生同志，在我盟一九八一年全盟剧本创作座谈会上的讲话。整理时，因时间关系，未来得及经本人审阅，如有错、漏之处，由整理者负责。

李钦同志在剧本创作座谈会上的讲话

最近和同志们在一起生活，一起学习，一起讨论剧本，我个人获益非浅。巴盟地区的领导和内蒙剧协的领导，对于戏剧创作这样重视；参加座谈会的同志又这样努力学习，白天晚上探讨一些问题，对我来讲受到很好的教育，学到了不少的东西。

大家让我来谈一谈，谈什么呢？就谈一谈看了同志们的剧本后几点印象吧。

这次一共看了十七个剧本。三个大戏，十四个小戏。这些剧本的基础都很不错。热情地歌颂了人民群众的社会主义觉悟，歌颂了少数民族的爱国主义感情和他们的高尚情操。歌颂了党的三中全会以后我国农村和城镇发生的深刻变化。歌颂了一些新人物、新思想，新风尚。从题材上来看，也是丰富多彩的。是很多人所关心的一些问题。如落实政策的问

题，对待失足青年、待业青年、儿童教育，还有买卖婚姻、计划生育等问题。这些问题，在同志们的剧本里都提到了，反映了，并对那些旧的思想、旧的习惯势力、旧的风俗陋习进行了深刻的揭露和批判。同时歌颂了新的人物，新的思想，鼓舞人民更好地搞好四化建设。所以说这些剧本的现实性是很强的。是从生活出发的，从写人物出发的，走的是一条正确的创作道路。不象我们接触到的某些剧本，为了“向钱看”，为了“票房价值”，追求一些曲折离奇的情节，写一些不健康的东西，搞一些异国情调。希望大家要坚持走这条正确的创作道路，一直走下去。

下面结合同志们的剧本谈几个问题。

谈 谈 戏

什么是戏，这个问题已经争论了好几百年，或者上千年。自从有戏以来就有人在总结什么是戏。一直到现在还在争论不休。一般说来，戏总是有点悬念，于是就产生了“悬念论”；有时候带有危机，就变成了“危机论”。有的时候戏就是三个 S，一个 S 就是单纯，一个 S 就是紧张，另一个 S 就是悬念、跌宕、惊奇，说得最多的是矛盾、冲突。没有矛盾冲突就没有戏。总而言之，戏，需要有紧张，需要有悬念，需要有危机，需要有冲突矛盾，需要巧合、误会、意外。还有一种逆转、陡转。大概这些就是戏吧。

看了同志们的剧本后，有些本子写得很有戏，有矛盾，有人物，有冲突，有悬念，也顺乎情理，不是瞎编。所以看了后很受感动。但有些本子就差劲了。平铺直叙，人物苍白无力，矛盾冲突不起来。这是什么原因呢？为什么前者和后者都是在写戏，但一个写出来有戏，而另一个写出来就没有

戏呢？我看主要的问题还是作者懂戏不懂戏。所以说，写戏，必须要懂戏。

谈 谈 误 会

误会，在戏剧里是不可缺少的。利用误会来发展戏剧情节，可以增强戏剧性。过去有人批评我们的戏是所谓“误会法”。当然，我们有一些戏它那个误会是建立在不真实的基础上，使人不可相信的。一些矛盾靠误会解决不了的，他也用误会来解决。这种手法不一定可取，也可以说是“误会法”。但有些戏不排斥误会，误会是一种巧合。正好碰上了，误会了，这种误会和巧合有一些关系。我们在生活中常常发生误会，我们把这个人当成那个人了，那个人当成这个人了。在生活中，由于误会产生一些笑话，有些误会也是有根据的。只要误会是建立在比较可信的基础上，那么误会在我们的戏剧里边并不排斥，这种手法可以使用。《钦差大臣》就是个大误会，没有那个误会根本就没有这个戏。在莎士比亚的戏里边误会也不少。偶然性，误会就带有很大的偶然性。这种误会、偶然性在许多经典剧作里都有的。《罗密欧与朱丽叶》的悲剧也产生在送信人怎么在路上被强盗抓住，晚来几步，朱丽叶就死了。它完全是误会、巧合、偶然性。但它这种悲剧的必然性却不是偶然的。尽管这里出现了一种误会的情况，偶然的情况，但并不能改变这个悲剧的必然性。《奥赛罗》也是这样，他妻子奥斯德伦娜那块手绢掉在地下，有另一个坏人要破坏，就把这块手绢送给另外一个男人，七搞八搞就误会了，这个戏就发展下去了。就同志们写的剧本来说，也有不少的剧本是采取了误会法。如西贝、广文同志的《婶子、姐姐、妈》，用的是误会的手法。妈妈

要替女儿去作节育手术。这个大夫恰好是二女儿的男朋友，他不认识妈妈，从名字上误以为是自己女朋友的姐姐，于是妈妈就冒充姐姐，大夫也把她当成姐姐要给他作手术，等二女儿来了才认出是妈，这就是个误会。如果大夫认得她是女朋友的妈妈，这段戏就发生不了，就发展不下去。因此，误会只要用的恰如其分，合情合理，是增强戏剧性的一个因素。误会得好就有戏。但是，如果作出结论，什么是戏，戏就是误会，那就麻烦了。误会只能是产生戏剧性的一个因素。

谈危机与悬念

刚才讲到，产生戏剧性的因素还有危机与悬念。叶祖训、石传明同志的《阿尔斯朗》里是有悬念、有危机的。还有鲁子荣同志的《森吉德玛》也运用了这个手法。让人物活动在危险的境遇中间，即所谓危机四伏，看你怎么行动，怎么走。以此造成观众对人物命运的关心，耽心。阿尔斯朗究竟是不是个叛徒，这是个悬念。一开始，他就在霹雳闪电中、骑着一匹马跑到国境线上来。他是不是个叛徒啊，这是个大悬念。在他是不是叛离祖国上，阿尔斯朗的父亲巴特尔，妻子萨茹娜都上当受骗了。都相信阿尔斯朗已经叛国了。白马从那边跑回来，身上打上了新的火印，新郎的喜花和那个字条也从国境线上拣回来了。还有坏人布了疑阵，诱供。这一切，对阿尔斯朗的叛逃，巴特尔和萨茹娜都深信不疑。就在这个节骨眼儿上，阿尔斯朗回来了，这就产生很大的危机，大家都担心人物的命运了。这样回来，不就会一枪把他打死吗？特别是一见面，巴特尔就让萨茹娜赶紧开枪，萨茹娜“乒”地一枪就打出去了。这样就使这段戏充满了危机、悬念。在《森吉德玛》这个戏里面，写了王爷逼婚的一

场戏，王爷耍了个阴谋，让海力布带着重伤去摔跤，摔跤胜了，就可以和森吉德玛结婚。摔败了，就一切全完。这样就产生了悬念。他能不能摔胜啊？能不能够在胜利了以后和森吉德玛结婚啊？使观众的心不由地悬了起来，为人物的命运关心起来。

刚才讲的这种写法，《阿尔斯朗》也好，《森吉德玛》也好，还有同志们的一些戏里类似这样的例子也好，这就叫做戏里的危机与悬念。

谈戏的冲突与矛盾

模拟生活的问题，就是戏剧里边要写矛盾冲突。因为戏剧是反映生活的，而生活本身就充满了矛盾冲突，要不反映矛盾，怎么叫做反映生活呢？没有矛盾就没有生活，没有矛盾就没有戏剧。所以，戏剧应该反映矛盾冲突。有人把矛盾冲突单纯地理解为阶级斗争，或者是把矛盾冲突解释成两种观点的争论。这是把矛盾冲突简单化了的一种现象。矛盾、冲突是人物性格的冲突，是人物和人物之间性格的交锋。人物的思想是通过他的性格表现出来的，性格又是多种多样的。要写出性格来。单是写了思想，那是某种观点的道白，那还不对。在戏剧里面谈戏剧冲突，首先要讲的是性格的冲突。他的思想是通过性格体现出来的。不同的性格，他的思想有不同的表现方式。象叶祖训同志的《金钥匙》里面的黄玲玲和老知识分子梁涤生，县委书记的儿子韩大鹏的戏。黄玲玲劝说韩大鹏，你还是应该回去。可是韩大鹏留恋这个地方。不仅是他在这个地方进行着一番严肃的事业，而且这里还有他青梅竹马，真心相爱的女孩子葵花。所以，他不离开这块地方。他和老知识分子进行写作、试验、

从事着治穷的伟大试验。可是那一边，他的爸爸已经复职，又很快提升。黄玲玲使劲地劝他回去。这样把个韩大鹏弄得动摇啊，矛盾啊，后来简直有点神经错乱了。这就写出了性格的冲突。写出了思想上的矛盾。写出了感情上的纠葛。不是说这两场戏写得就很好了，而是说这场戏看起来是有戏的。它为什么有戏？就是因为它写出了性格的冲突，写出了感情复杂的纠葛，写出了人物的性格。它并不象我们有些戏里那么简单地说一番道理，而是以情感人。名剧《茶花女》，阿芒的爸爸和茶花女的一场戏就是以情感人。那个少爷阿芒，爱上了这个茶花女——当了妓女的玛格丽特。两个人到乡下去度蜜月，生活得非常幸福。可是阿芒的爸爸来了，他全是以情去感动这个玛格丽特。劝他放弃跟他儿子的爱情，他的目的也在于此。但他完全象一个合情合理的父亲，站在他的立场，他那个地位，说的话也是完全合情合理的，而且也是完全为玛格丽特着想的。象父亲那样慈爱地来对待玛格丽特，使玛格丽特不得不接受他的意见，尽管她十分痛苦，但最后，还是给阿芒留了个纸条离去。这是一场很出名的戏，有不少戏都在模仿它。埃及的电影《忠诚》里就类似有这样的镜头。《枯木逢春》里的苦妹子也有这个场面。

《雷雨》里边，繁漪吃药的这场戏写得就很出色。把人物完全放在矛盾冲突之中去写。周朴园逼着自己的儿子周萍跪下去劝她作为情妇的继母喝下这杯苦药！性格鲜明，冲突尖锐。还有第三幕在鲁贵家里，繁漪打开了窗子，周萍和四风在里边，这三个人就在这暴风雨之夜，纠葛起来。周萍要跳出去，而繁漪把窗子关住了，那一边鲁大海也进来了，这就造成了紧张的局面。这个场面既有人物性格的矛盾冲突，也有巨大的危机、悬念，又有情节上的紧张性。

谈写人物要写在矛盾之中

人物要写在矛盾之中，是产生戏剧性的一个重要因素。譬如米志强同志的《送药》这个小戏，这个老头过去就给人糊一些纸人呀，纸马呀，纸房子呀，宣传封建迷信的东西。在文化革命中遭到批判就不敢搞了。可偏巧这次队里丰收，队长要开庆祝会，让这个老头再糊大头宝宝。这个偶然的，外来的事件，促使这个人物产生了矛盾。过去糊这些玩艺挨斗，现在队里又让糊这些玩艺，会不会再去挨斗呢？于是就产生了心理上的矛盾，人物处在这样一个心理矛盾中间。这就有戏。可惜这个戏后来没有抓住这一点，去写别的去了，也就没有戏了。还有一些小戏也有这种情况。

人物处在矛盾的环境中间，处在一个矛盾的心理中间，他和别人发生的关系是一种戏剧性的关系。这个戏剧性就是一种性格矛盾的关系，性格冲突的关系。譬如吴琼花和南霸天这两个人物在山路上狭路相逢。吴琼花一心想着报仇，一看见南霸天坐着轿子来了， she 就把纪律忘纪了，“当”地就是一枪。把这两个性格不同的人物结构在一个场面中，让他们狭路相逢，使两个人性格上的特点得到了充分的表现，这也是戏剧性的场面。咱们剧本里这样的例子也很多。总之，这些戏里都有一些好的场面，富有戏剧性的场面，运用了戏剧的手法，写了一些富有戏剧性的情节，使人物在这些戏剧性的场面里使他的性格能够得到比较鲜明的表现。

谈怎样避免没戏

我们的剧本有不少地方没有戏，或者本来有戏，写着写着就没有戏了。没有戏，是我们创作中间存在着的一个带有共同性的问题。在写戏中，我们怎样能够避免没有戏呢？从没

有戏的角度来谈，就是你这个戏的主题，思想等等，在艺术表现上没得到一个客观效果。没戏，当然就没有人物，当然就没有办法去体现一个主题。写人物，不是叫他说一番道理，喊几句口号。而是人物的思想必须是通过形象来体现的。你这个人物形象表现不出来，就说明你没有选择好好的戏剧场面，没有写出戏来。这个问题在我们的剧本里面相当明显，归纳起来，就是我们的戏里没有写好人物。

谈写事与写人

写戏，必须要写人。如果写事不写人，就等于在这个事件中的人物不过是一个没有思想，没有性格的道具。他有观点，或者是正确的，或者是错误的，但是没有性格，人物是概念化的。他只能表示某种概念，某种思想观点，不是活生生的性格。他的思想是作者加予的，不是这个人物自己的，是概念化的。我们有些剧本，写一个坏人，就把一切错误都集中到他身上去，什么问题都是他搞的，什么鬼主意都是他在使坏。高尔基讲过，好象坏人在我们的笔下，完全变成了罪恶的仓库。原话我记不准了。反正是什么罪恶都集中在他身上，他变成了罪恶的仓库或者是贮藏室。好人呢，所有一切好的东西都往他身上堆。不考虑这个人物性格发展的历史。象我们谈过的周朴园，如果把他写的简单化了，他就根本不能怀念三十年前那个被他遗弃的侍萍啦，更不可能客厅里的一切还是以前那个老样子。

写事不写人还表现在人物的行为、动作和他在这个戏里的一切行动，就是你描写的那个故事的演绎。你那个故事牵着人物的鼻子走，人物的形象是图解你的戏剧故事的，是为事件服务的，为情节服务的，这是情节戏。人物和情节的关系应该是性格产生情节。首先是一定的性格，产生着一定人物

的行为。人物的性格决定着人物的行动，人物的行动产生出性格，不是让情节牵着人物的鼻子走。马克白斯就是要篡夺王位，他就是这个性格。就产生了要把国王杀死的这一个必然的行动。通过人物性格间的种种联系，几个不同性格的人物碰到一块，僵持起来，你要这样干，他要那样干，发生了意志的冲突，这就产生了另外一种情节。这一情节，又推动了这些人物的性格发展。在戏里，应当是性格推动情节的发展，情节又推动性格的发展，这样一个相辅相成的关系。而我们有些剧的构思，往往是先考虑事件哪，情节呀，安排好一个故事，让人物在故事里转。譬如批判买卖婚姻。这个故事就是谁花多少钱去买一个姑娘，然后，人物是跟着你这个故事去跑。什么是正确的，什么是错误的，反正从不同的角度去写吧。人物变成了这个故事的附庸呀，工具呀，传声筒呀等等。

写事不写人，就是不写人物的性格，不写人物性格自身的矛盾。而是让作者硬加给人物的行动。有个很有趣的故事，一个伟大的作家，他在写他的人物时，事先想好了这个人物要和什么人结婚的。结果写到那儿根本不可能。而这个人物本来没有想和另外一个人结婚，但这两个人却非得结婚不可。这就成了人物牵着作家鼻子走，不是作家牵着人物鼻子走。有很多这样的故事嘛！所以我们要尊重自己笔下的人物，尊重人哪！要尊重人物自己的思想，性格发展的逻辑，你不要强迫他。当你写出一个活生生的人物之后，你就得顺着这个人物的性格去发展。你不能改变他要走的自己的道路。有血有肉的人物在作者笔下按照自己的性格活生生地行动起来了，作者不过是把他的行动记录下来了。当然，我们现在有些同志还没有达到这个程度。也没有进入这个境界。往往是这个人物还是模模糊糊的时候就动笔在写。譬如，要写一个张三，这个张三究竟是什么性格？他小时候是什么

样子？他爸爸妈妈怎么样？他后来这些年是怎么过来的？文化大革命中又是怎么一回事？恐怕还没有搞清楚就在那写他这样做，那样做。所以这个人物在我们脑子里并不活。好象易卜生讲过这样一段话，他第一遍写这个人物的时候，这个人物只有一点模模糊糊的影子。第二遍写这个人物的时候，开始有了鼻子、眼睛，说话的声音，走路的模样，开始具体化了。第三遍写这个人物简直是完全活起来了，完全是他自己的行动。我只能用我自己全部的知认，全部的才能，怎么让这个人物的性格能够按照他自己的愿望去表现得更加鲜明而已。我们现在写作恐怕还在第一遍那个阶段，还没有听出人物的声音，还没有看清人物脸上的眼睛、鼻子长的是什么样儿，没有掌握住人物的性格、语言，就在那里写人了。那就是写事不写人。

谈图解主题与图解政策

跟写事不写人相关联的一个问题，即是图解主题和图解政策。看了同志们的作品，有些剧本也存在这个问题。把故事和人物加在一起，去图解一个什么具体的政策。这一点我们过去有很深刻的经验教训，不仅是文化大革命中间这一段，就说那十七年，我们走的路子也存在这个问题。贯彻婚姻法，为了宣传婚姻法，作者就写几个戏去图解婚姻法。要办合作社？作者就编个故事，放几个人物，去图解合作化的政策等等。这是个失败的经验教训。这个问题不仅发生在我们业余作者身上，一般的专业作者身上，而且发生在一些老作家的身上。《剧本》月刊十七年来刊登了五百多个剧本，现在能留下来的也没有几个，这是怎么回事呢？就是因为我们往往把当时提出的“文艺为政治服务”理解得很狭隘，把政