

劇作教程

舒 井 著

東北人民出版社

劇 作 教 程

舒 非 著

東北人民出版社出版

劇作教程

著 者： 舒 非

出版者： 東北人民出版社
(瀋陽市馬路灣)

發行者： 新華書店東北總分店
(瀋陽市馬路灣)

印刷者： 新 華 印 刷 廠

4,001—7,000 [長] 一九五〇年十月初版

一九五一年十一月再版

序

這本小冊子是根據我在『魯藝』作教學工作時候的劇作講義提綱寫成的。當時的提綱，主要是依據同學們所急於要瞭解的幾個基本問題來編擬的。前後幾次講這門課的時候，同學們都會提出同樣的要求，希望寫成完整的講義，油印出來發給他們，以便當作材料帶到工作中去參考。但是當時因為工作忙亂，抽不出時間來編寫，而且也由於自己缺乏信心，總怕不成熟的東西拿出去會造成不好的影響。直到去年九月，最後一次在『魯藝』講完這門課的時候，同學們又提出同樣的要求，而自己當時也已被決定要調換工作，於是才於交代了行政事務工作之後，倉促地寫了出來，但當時仍只擬供同學們參考，並無出版之意。

最近，接得晏甬同志從東北『魯藝』來信，以新華書店擬出版此書之議來徵詢我的意見。我當時不免有點惶惑，其原因，仍不外是怕自己的作品不成熟。經再三考慮的結果，覺得出版當局的建議，當有其客觀需要的根據，同時爲了檢查自己對劇作問題的認識到底有無錯誤，或錯誤究竟在那裏，也只有發表出來才能有更多的機會得到糾正，因此便毅然將原稿略加整理之後交去付印了。同時爲了強調說明學習馬克思列寧主義和學習政策在創作工作上的重要性，又把我去年發表的另一篇

短文『我們劇作上的幾個問題』也附錄在後面，以作參考。

但我在這裏必須告訴讀者，要想獲得編劇技術，主要的還是要多讀別人的劇本，一般的『劇作法』之類的書籍，除了使你知道幾條基本的原則和它的相互關係之外，實際的效用是不大的。也許這是我個人的狹隘經驗吧，但至少我這本小書的作用會是如此，我這樣想。

但無論如何，我願在讀者面前得到糾正。

舒 非 於北京

一九五〇年五月

目 錄

第一章

總 論

——勝劇文學的特性

一、爲觀衆的

二、鬭爭的

三、對話的

四、動作嚴謹的

第二章

題材和主題

一、題材和主題的關係

二、怎樣觀察生活

三、怎樣選擇和處理

第三章

人物、性格

一、人物的研究

一五

九

二、人物的使用

三、性格的創造

第四章 情節……………二〇

一、情節和它的作用

二、編置情節的幾個要點

第五章 戲劇的構造……………二五

一、端倪

二、發展

三、高潮

四、下降

五、結局

第六章 對話……………三〇

一、對話在劇作中的重要性

二、如何寫對話

三、如何豐富自己的語言

第七章 秧歌劇……………三七

一、秧歌劇的特點

二、歌詞

第八章 提綱、手冊和書目……………五

一、腹稿的具體化

二、備忘

三、豐富語言和積蓄事件

四、吸取別人的經驗

附錄 我們劇作上的幾個問題……………六

第一章 總論

——戲劇文學的特性

各種藝術都有其特殊的藝術機能，因此，各種藝術也各有其不同的表現形式。戲劇文學（劇本）是基於戲劇藝術的特殊機能及其表現形式而形成的一種特殊的文學形式。

從文學的範疇來說，劇本是文學的一種形式，但從戲劇的範疇來說，劇本又是戲劇的一部分，因此，劇本（戲劇文學）有它的兩重性：一種是文學性，一種是演劇性，即它一方面是用優美的、形象的、和準確的語言所表現的可以供人閱讀的作品，一方面是適合於演員表演的一切條件的舞台脚本。不過，劇本創作的主要目的是在演劇性方面，不在文學性方面，作為文學作品來閱讀是次要的。所以常常有許多在舞台上有名的劇本，若從單純的文學的觀點上來考察的時候，却不一定是很精緻的。但像莎士比亞那一類的劇本是不論從那一方面來看都是很完美的。

也曾經有過一部分人反對寫作上演用的劇本，主張寫專為閱讀的劇本。他們以為若以上演為

目的而寫作的時候，會因舞台的限制而把語言局限於粗雜的範圍或內容上，或因劇本的一經上演而失掉它的文學上的想像的美等等，因此而說：企圖爲上演而寫出來的劇本是語言藝術中最低級的東西。這是一種資產階級的錯誤的見解，是由於作者和觀衆之間的階級立場的分裂而來的，輕視羣衆的觀點，他們不願意使自己的作品羣衆化，不願意自己的藝術爲一般人民欣賞，而願意『孤芳自賞』。抱有這種觀點的人在現在是很少了，在我們新的文藝工作者中間則更少了。自然，如果不是存心輕視劇本的上演，而只擬藉劇本的形式來寫他的文學作品是可以的，但這究竟不是劇作的主要目的。

不錯，舞台和觀衆的確給了我們在劇本寫作上種種條件的限制，但我們也應該知道，演劇的獨特的長處和魅力，却正是由於這些條件產生出來的。一個有才能的劇作者是能够巧妙地順應着這些條件而造成一種獨特的長處的。

現在，我們就從劇本這種文學形式和其他文學形式的比較上來分析它的各種特徵。

一、為觀衆的

戲劇文學之不同於其他文學的最大特徵之一是爲觀衆的，不是爲讀者的，也就是說：爲上演的，不是爲閱讀的。縱然它可以當作文學作品來閱讀，但不是它的主要目的。因此，在寫作上，一般

的文學作品如詩歌、小說和報告等等，可以依着事件發生的時間、地點，根據作者的企圖，自由而無拘束地描寫，不論天空、海底或高山、平原，也不論人類之出生或死亡，都可以隨作者的心願，作直接而細膩的描寫或間接的敘述與說明。不受時間和空間的限制，因此也不受題材的限制，讀者讀過之後，可以通過自己的想像去體會各種各樣的情景和各種各樣的事物，或賦予同情，或產生憎恨。而在劇作方面却大有不同，劇作者選擇題材必須考慮到舞台條件，處理題材必須照顧觀眾，時時刻刻必須如同演員在觀眾面前直接地表現一樣來構成自己的作品。在劇本裏所寫的，不是關於什麼行動的說明，而是那種行動底直接的表現。

因此，劇作不但在表現的範圍有着一定的限制，不能天涯海角地任意的直接描寫，他必須考慮到舞台表現上的各種條件，而且包括的事件也有一定的限度，不能像長篇小說那樣可以寫上幾十萬或甚至幾百萬字，任憑讀者花上幾天或幾十天的時間斷斷續續的去閱讀，或一氣讀完；也不能像一首短詩似的用不到幾分鐘就看完了。他必須照顧到觀眾看戲的時間，不能一次拉上六、七個鐘頭，也不能只有幾分鐘就完了。

所以，一個劇作者爲着舞台的關係，必須把自己所有的事件作最大限度的集中，同時爲着時間的關係，又必須把自己所有的素材作最大限度的壓縮。但不論是集中或壓縮都不是生硬的、機械的亂湊，而必須使其成爲合理的、有機的結合。

正由於它把故事的行動作最大限度的集中和壓縮，而在觀眾面前通過活生生的演員給予直接的表現，所以它能產生出一種爲其他形式的文學所不及的特別強烈的刺激性、煽動性和明確性。這就是前面說過的，劇本的寫作比之其他形式的文學雖有限制，但在演出時却有其特殊的魅力的道理。

二、鬭爭的

戲劇藝術的最大特徵之一是用演員在觀眾面前直接地表現，因而它本身就必須具備一種能够緊緊地抓住觀眾的心理的因素，才能達成它的目的。根據我們從戲劇原理的分析和羣衆心理的研究的結果，這種能够緊緊地抓住觀眾心理的主要因素是鬭爭（或說衝突）。也就是說：構成戲劇的最主要的因素是鬭爭，所謂『沒有鬭爭就沒有戲劇』這句話是有它的真理的。因爲人類都普遍的具有一種好奇心，而每一種事件的糾葛，當它表現得愈激烈的時候，也就愈能吸引人們的注意力。不但是一個人之間的辯論、爭吵、競賽或打架，或是運動場上的體育比賽或跑馬場中的賽馬等等能够引起人們的注意，就是個人的強烈的內心矛盾也能够抓住人心。

而在觀眾面前，戲劇爲了達成它的藝術目的——比競技有着更嚴肅的思想內容，也就不能不選擇在生活中特別具有鬭爭性質的要素來構成自己的作品。

關於戲劇的要素或說本質，過去曾經有過種種的說法，威廉·亞奇爾(William Archer)認爲

『一種戲劇是命運或環境中的一種多少有點迅速發展的危機，一種戲劇的場面是一種危機中的危機，明白地促進着那根本的事件……』。而所謂戲劇的危機，是『它發展——或能使其自然發展於一連串細小的危機中，多少包含有情緒的激發，要是可能的話還包含有性格的生動的顯示……』。這是說，戲劇的要素是危機，因此也就說『沒有危機就沒有戲劇』。

而布縷特爾 (Ferdinand Brunetiere) 則說：『戲劇是人類的意志與那限制並削弱我們的那種神秘的威力或自然的勢力相鬭爭的一種再現，到舞台上活動的就是我們之中的一個，他在那裏反抗着那不幸，反抗着那社會法律，反抗着他的同類們，要是必要的話，還反抗着他自己，反抗着他周圍的那些人的興趣、偏見、愚昧、惡意……』。因此說，戲劇的要素是鬭爭。

另外，爵尼斯 (H.A. Jones) 則認為：『當一個劇中的任何一人或多數人自覺地或不自覺地「對抗着」某種敵對的人或環境、或命運時，戲劇就發生出來了——……』。

『在最多數的例子中，那同樣成功的劇本動作的一般梗概，都很可以歸為懸念和危機的一種連續，或鬭爭迫近與鬭爭爆發的一種連續，繼續上漲，從一個有聯繫的計劃的開頭到末尾都加近了那些高潮。』這是以上兩種意見的綜合。

以上所說的兩種意見，過去的確曾經有過熱烈的爭論，但是從我們今天的觀點來說，却用不着花過多的精力去鑽研，因為危機和鬭爭常常是一種事件的兩面，即一種危機的發生與發展，必然要

引起人們一種應付或克服這危機的行動，而這種應付或克服危機的行動也就是一種鬭爭的性質，反過來，人們爲着達到自己的某種目的而去進行鬭爭的時候也必然包含着某種危機的性質的。

總之，戲劇是人類思想、意志的鬭爭——即一個人爲着達到自己的某種目的而和阻礙着他的人或環境鬭爭的再現。因此，戲劇文學就必須選擇和描寫那極度緊張的一個行動的契機，也就是所謂戲劇性的東西。每個上場人物都必須活生生地明確地表白自己的態度：擁護什麼或反對什麼，各人爲着自己的目的而進行鬭爭。

三、對話的

一般的文學作者都是依靠語言來進行工作的，劇作者雖然也是依靠語言來工作，但他却只能使用語言中的一種對話的形式來寫作，不論是情節的發展或人物性格的描寫，都只能通過台詞——即對話來傳達，因此他就受着一個很大的限制。他不能像一般的文學作者那樣可以自由地用各種形式的語言來敘述和介紹：可以以第一人稱的方式來抒發主觀的情緒，或可以以第三人稱的方式來作客觀描寫，他只能以人物與人物之間的對話來表現，雖然也可以寫出一定的舞台指示，但那不是他所賴以表現的主要方式。

劇作者之所以只能主要的使用對話來寫作，是由於戲劇必須以演員直接地對着觀眾來表現一個

行動，而不是敘述一個故事的緣故，這在前面已經說過了。一個說相聲或評詞的人，雖然他的技藝也是直接地對着觀眾表現，但他是站在第三者的身份來講述一個故事，而不是他所講述的人物行動之直接表現。所以劇作者不但和詩歌、小說的作者不同，和評詞、相聲的作者也不同。

但是，雖然如此，只要劇作者能按照戲劇表現的要求，寫好了自己作品中的對話，即它是文學的形式而同時又是動人、緊湊和精鍊的普通的談話，他是一定能够獲得比一般的文學作品更廣泛而深刻的效果的。關於對話在戲劇中的重要性以及如何寫對話的問題，下面再作討論。

四、動作嚴謹的

動作是構成戲劇底衝突（鬭爭）的一種行動，也叫主線。它是作者在作品中所描寫的生活現象（思想、情感和動作）之發展的主流，也就是貫串着整個戲劇從開場到結局的那種力量的內在的線索。從形式上看，它又是場景的發展和轉換。在這場景的發展和轉換中，我們可以看出端倪、焦點和結局來。這也是戲劇作品中非常重要的一個因素。如果戲劇動作（主線）的發展不統一或常常中斷，就會破壞了觀眾從戲劇中得到的完整的印象，就會使得觀眾看過之後不但得不到作者所預期的結果，甚至等不到把戲看完，就會感到沒有興趣而走開了。若是戲劇中沒有動作，那觀眾就更看不下去了，因為動作是戲劇的靈魂，所以也說：『沒有動作就沒有戲劇』。

戲劇的動作除了必須始終一貫之外，還必須明顯而使人有強烈的印象。因為戲劇的觀眾是幾百幾千甚至幾萬人聚集在一道的大集體，大家都等待着要在幾個鐘頭的時間之內看完戲就回去，他不若個體的文學作品的讀者，分散在自己的書房或宿舍裏可以從容不迫的來仔細玩味。他是集體的，而且是複雜的，所以必須有一個一貫而強烈的戲劇的動作才能集中觀眾的注意力和抓住觀眾的情緒，以使其能全部地接受戲劇作品中的意圖。

一個在技術上成熟的劇作，它的動作的發展是有着緊密的連鎖性的，一個事件包含着另一個事件，能使觀眾緊張地注意着戲劇動作的進行，並迫切地等待着事件發展的結果。

我們可以舉出『白毛女』中的第一場戲來看看：當楊白勞正以為可以躲過黃世仁的追逼而過一個平安年的時候，穆仁智進來了。穆仁智把楊白勞叫到黃世仁面前，由債務談到喜兒，因喜兒而強迫着楊白勞立約、按手印等等，這一連串的動作的發展都是很緊湊的，因此觀眾也很緊張而注意，但等到楊白勞從黃家出來走到路上遇到趙大叔，兩人進到楊家敘述起家常來的時候，觀眾便感到煩悶了，其原因是由於戲劇的動作到此突然停滯了。根據多少次演出的經驗都證明，這一小場戲的沉悶的空氣是直到喜兒和王大爺一家上場之後才被打開的。也就是說，戲劇的動作直到他們上場之後才又重新往前展開。

第二章 題材和主題

一、題材和主題的關係

題材是作者表現主題的材料，人類的一切生活現象都可以供給作者採擇爲寫作的題材，這是不着多說的。不過戲劇的題材却因舞台表現的關係而受到一定的限制，即可以寫成小說或詩歌的題材，不一定能寫成劇本，但能寫劇本的題材却可以寫成小說或詩歌。

作者根據自己的觀點所選擇和所描寫的某種生活中的主要意念叫作品的主题。即作者通過一定的生活現象而表現給觀衆的一定的思想。通常是說作者在作品中所表現的主要的意旨。

按照一般的情況，是作者必須先有了豐富的生活經驗，而這些經驗中之某一部分又特別沖擊着作者，使他覺得這種生活的內容對目前的政治生活或政策能起某種作用，於是依據作者的企圖，確定主題，然後順應主題表現的需要而選擇題材，而進行描寫。高爾基也曾再三的說過：『創作，必須經過長期的生活現象的觀察，事實的積累，語言的研究爲先決條件。』這在另一方面的意思，