

戏剧创作漫谈

陈雷

戏剧创作漫谈

陈 雷

福建人民出版社

1982年·福州

戏剧创作漫谈

陈 雷著

*

福建人民出版社出版

(福州得贵巷27号)

福建省新华书店发行

福建新华印刷厂印刷

开本787×1092毫米 1/32 印张6.5 字数135千字

1982年12月第1版

1982年12月第1次印刷

印数: 1—6,200

书号: 10173·384 定价: 0.50元

序

沙 叶 新

写戏，是戴着镣铐跳舞，极不自由。戏剧在选材、结构、情节、语言等等方面，比起其他的叙事性的作品都有更为严格的要求：它要受戏剧规律的制约，受舞台条件的限制，受时间空间的束缚，在演出时还要受观众情绪的影响。没写过戏的人很难体会写戏的苦处；我学习写戏近二十年，越来越觉得高尔基所说的“戏剧是最困难运用的一种文学形式”这句话决非故作惊人之语，而是深切的经验之谈。

难，并非无法可依，无规律可循。写戏之难，难就难在有一定之法，一定之规；但辩证地来看，正因为有一定之法，一定之规，只要掌握了它们，入门也就不难了。鲁迅先生不太相信“小说作法”，可我以为“剧作法”不可不信，因为剧作确实有法。否则贝克就不会主持“47号实习工场”，讲授剧作法，培养了奥尼尔等剧作家；我国的戏剧学院和艺术学校也不会专门设立编剧班，培养编剧人材。解放以来，我国涌现了大量的小说作家，而剧作家则为数甚少，究其原因，当然和戏剧创作比小说创作更为困难有关，但和一些立志写戏的人不太重视剧作法，不去潜心钻研戏剧创作技巧也

有关系，以致功败垂成，难以成家。

陈雷同志是我的同窗，当年曾一同就学于华东师范大学中文系和上海戏剧学院的编剧研究班。毕业之后，陈雷同志长期从事戏剧创作和理论研究工作，《戏剧创作漫谈》一书便是他多年来的研究成果。这是一本阐述剧作法亦即戏剧创作技巧的小册子，它对立志写戏而又未得入门的人无疑是雪中送炭。虽然在此之前，也有过类似的参考书出版，但这本小册子自有它的特色。它通俗易懂，平易近人；理论部分简明扼要，所举实例又生动形象；它所追求的不是什么艰深的学术水平，而是希冀对初学写戏者切实有用。我虽学习写戏多年，常苦于略知其然而不知其所以然，读了这本小册子之后，也使我获益不浅。所以我愿意推荐这本书，我相信广大读者捧读之后，也会与我有相同的感受。

作者在这本小册子中说：“学习技巧的最好方法是自己去钻研剧本，‘解剖麻雀’，‘亲自尝尝梨子的味道’……只有在创作实践中学习艺术技巧，才是最重要、最可靠、最有效的方法。”这无疑是正确的。我只想根据自己肤浅的经验补充一点，即除了向名著学习并亲自实践外，我以为还需经常到剧场里去学习，多看戏，并注意观众的各种反应，从戏剧演出所引起的种种艺术效果中亦可悟到戏剧创作的技巧。

1982年6月10日于上海

目 录

序.....	沙叶新
学习技巧 努力创新.....	(1)
戏剧题材的选择和处理.....	(16)
戏剧主题的确立和深化.....	(35)
“没有冲突就没有戏剧”.....	(54)
人物是戏剧创造的中心.....	(78)
戏剧的“建筑学”.....	(103)
戏剧的语言艺术.....	(130)
戏剧手法的运用.....	(155)
附录 戏曲要努力表现现代生活.....	(186)
以舞台演出为中心的编剧学.....	(189)
后记	(199)

学习技巧 努力创新

做什么工作都有技巧。一个裁缝要制成式样美观的衣裳，必须首先熟悉布料的质量和尺寸，熟练地运用手中的工具，这样才能得心应手地裁制出各式各样漂亮适体的服装；一个厨师要做出清香可口的菜肴，就得根据各种菜品的特点，充分发挥他的手艺，才能拿出色香味俱佳的餐食。技巧还有一个高低、粗细、文野之别。比如给你一块木头，一把刀，如果你是个技巧熟练的雕刻家，你就能把它雕成一个细致传神、栩栩如生的人像；如果你是一个技巧不高的雕刻手，或许只能雕成一个粗陋平庸的模型；而如果你是一个对雕刻一窍不通的人，那么只能望木兴叹，或者干脆把它劈成小块以作生炉子引火之物。写戏如同缝纫、烹调 and 雕刻一样，没有能工巧匠的本领，是决然出不了好剧本的。正如鲁迅所说：“斧是木匠的工具，但也要它锋利，如果不锋利，则斧形虽存，即非工具，但有人仍称之为斧，看作工具，那是因为他自己并非木匠，不知作工之故。”高尔基也说：

“如果您明白，在工作中起着决定作用的常常不是材料，而常常是技巧，那么您就要好好努力吧。用白桦木头可以做出斧柄，而且可以艺术地雕刻人的美丽的肖像。”这两位世界艺术大师谈的意思，都要人们重视艺术技巧。作为精炼、集中、夸张、一气呵成的复杂而又综合的戏剧艺术来说，当然更

需要高度地注意和熟练地掌握运用创作技巧了。

所谓艺术技巧，是作者对生活素材、作品题材进行构思、加工并创作成为完整的艺术作品的一切手段、法则、方法、技术的总称。它是艺术家关于艺术的知识 and 创作经验所形成的结晶，是无数人长期摸索和实践的成果，也是一种创造性地把握和反映生活本质，特别是创造典型的艺术形象的特殊本领。编剧技巧最主要的就是要处理好生活与艺术的关系，作品的思想内容与戏剧形式的关系。因此，艺术对于现实的现象进行形象概括的深度和广度，是检验作家技巧高低的标志，而技巧的高低又是决定艺术作品优劣的重要因素。一部戏剧作品具有高度艺术技巧的标志，是构思的巧妙缜密，情节的引人入胜，形象的生动感人，语言的精彩洗炼等，这就要求剧作者在纷繁复杂的生活中，选择他所需要的、能表达主题思想的、最有特征、最完整、最有意义的事件，经过集中、概括和加工，设计剧中人物，选择主要情节，规划戏剧结构，确定戏剧冲突，安排危机悬念，布置分场分幕，处理详略虚实，提炼人物语言等。高明的编剧往往会以娴熟的戏剧手法，干练的笔力，美妙的语言，以及浓郁的戏剧气氛，深入地多方面地描写人物的精神生活和内心世界，从而与构成戏剧的各种因素相谐和，有力地触发观众的想象，震撼观众的心灵。一切真正的艺术，总是通过技巧表现出它的思想性和艺术性的，一旦离开了技巧或排斥了技巧，就会使艺术品流于低级粗糙和处于自然状态，甚至不成其为艺术。纵观古今中外一切雄伟的戏剧艺术的创造者们，他们无不都是特别注意艺术技巧的。关汉卿、王实甫、汤显祖、孔尚任和郭沫若、田汉、老舍、曹禺等剧作家，如果把自

己的剧本写得粗劣无力，怎能博得广大观众击节赞赏呢？莎士比亚、易卜生、莫里哀、果戈理等戏剧大师，如果不把他们的作品磨砺成艺术上完美的东西，怎么会长久流传并成为人们所公认的艺术珍品？那么我们的剧作者，如果要成为戏剧的行家里手，难道不应该掌握一定的概括生活的技巧，结构情节的技巧，组织矛盾冲突和处理戏剧手法的技巧，乃至运用语言的技巧，控制舞台效果的技巧吗？不如此，那是不可理喻的。

然而，对于艺术技巧，有些剧作者虽非谈之色变，但却并不是那么重视的。有人认为只要作品的政治思想性强，艺术技巧是无足轻重的。这当然是片面的，不正确的。艺术作为人的美学活动的最高形式，技巧必然成为艺术美的重要法则。先进的思想和对生活材料的熟悉固然是艺术创造的先决条件，但其本身并不等于艺术作品。真正的艺术作品应当是真实的、有趣的和富于感染力的，它能把思想性和生活知识体现在完美的艺术形象中，而这种思维的形象性正是艺术性的一个最重要的条件。艺术性因素还包括作品的形式和结构的严谨与完善、语言的优美，以及各种技巧的灵活运用等方面；思想性因素正是通过艺术化才给人以通俗易懂和信服的力量。我们绝不能把作者的思想艺术修养和艺术技巧的锻炼看成可有可无的事。剧作者在提高作品的思想性的前提下，应该理直气壮地加强艺术修养和锻炼，加强艺术技巧的学习和创造，使艺术内容和形式相适应，相统一，以便更好地反映丰富多彩的社会生活。

是不是理论家所总结出来的创作规律、法则、手法、技巧，会变成无形的“镣铐”和“框框”，束缚住初学写作者

的手脚呢？那就要看你如何对待和运用它了。我们学习技巧，绝不是主张机械地照搬硬套，片面地把它作为“金科玉律”来供奉。那种只讲形式精美、技巧新奇，一味耍弄技巧，追求人为的戏剧性的做法，常常会把自己的手脚捆绑起来；而正确的态度应当用历史唯物主义和辩证法，去分析研究和批判地学习、继承一切理论与技巧的遗产。同时，要着重从反映当前时代精神的创作实际出发，总结出新的更适合于我们需要的理论和技巧，这样才能真正做到既有继承又有革新创造。正如列宁在《唯物主义和经验批判主义》中所说：“一经我们认识了这种不依赖于我们的意志和我们的意识而起着作用的规律，我们就成为自然界的主人。”对待编剧技巧，道理也一样，如果我们能很好地掌握戏剧艺术的规律和法则，就能更好地发挥我们的创作才能和禀赋，在戏剧事业中作出更出色的贡献。如果否认客观规律和法则是艺术创造的前提，是取得创作自由的必要条件，那么任何人都可以不顾这些而信笔写戏了。事实并非如此。十九世纪法国伟大小说家巴尔扎克就因为不熟悉戏剧创作的特殊规律而写了失败的剧本。西方“荒诞派”的代表人物尤琴·约纳斯戈曾经标榜自己以“反戏剧”的手法写戏，但由于违背了戏剧的某些根本的规律和法则，最后不得不宣布失败。今天，如果有人不重视必要的戏剧技巧的学习和训练，不熟悉戏剧的规律和特点，一旦话剧《降龙伏虎》再演出，你就不一定知道其中抢红榜一场戏原来是用京剧程式动作套用过来的；至于舞台上经常出现的让人躲在桌子底下偷听别人讲话这一喜剧技巧，你也不会知道它是步了莫里哀《伪君子》的后尘。总之，技巧绝不单纯是技巧，而是作家的创造性劳动和智慧的

结晶，轻视技巧，就是轻视人类的劳动和智慧，其错误是显而易见的。当然，那种看得出斧凿痕迹的技巧是极不高明的，也是不足取的，我们所追求的是那种“天衣无缝”的、高超绝妙的技巧。剧作家必须充分掌握一切艺术技巧和手法，就象工程师应当熟谙高等数学一样。

强调艺术技巧，是不是就忽视或否定艺术创造中的思想性呢？回答也是否定的。艺术技巧确实有相对的独立性，但在革命作家的创作实践中，技巧与思想并不是矛盾的；正相反，技巧是体现作品思想性，加强作品思想深度的一种有力手段。真正的技巧并不会模糊思想，而是能鲜明地显现它，就象化学试剂使感光片显明一样。哪儿的技巧不为巨大的内容服务，哪儿的技巧就是一场骗局；技巧如不体现内在的思想而成为没有灵魂的躯壳，它就必然陷入形式主义的泥潭。为技巧而技巧，就象只有手段，不讲目的一样可笑，对一件艺术品来说，只求语言的巧妙和形式的新奇并不一定能产生强大的艺术魅力。还是车尔尼雪夫斯基说得好：“只有在作品中体现了真实的思想，而其形式又完全适合于思想时，才是有艺术性的。”确实，艺术技巧只有与思想内容相结合，才会获得意义。某个详情细节——场面、特征、插曲——本身无论多么奥妙或美丽，但如不用于最充分地表达作品的思想，那它就会削弱或损害作品的艺术性。任何一个艺术作品的艺术价值、认识作用和感染力量，都决定于内容的进步性和技巧的水平，决定于构思和艺术体现的有机统一，内容和形式的和谐结合。真正的艺术技巧是善于用优美的艺术形式来表现生活的真实性和思想的深刻内容的。如果一个剧作家缺少了主要的东西——对生活、对人物、对所描绘的事件的

思想意义的创造性的发现和激情，那末，即令他极巧妙地掌握了编剧技巧，同样是毫无补益的。

既然每一种艺术样式都有它的特殊的本质和规律，“如果不研究矛盾的特殊性，就无从确定一事物不同于他事物的特殊本质，就无从发现事物运动发展的特殊原因，或特殊的根据，就无从辨别事物，无从区分科学研究的领域。”（毛泽东：《矛盾论》）艺术的特征是真实感和美感的结合，艺术方法取决于真和美。那末，在戏剧创作中，作者在感受上的特殊点，和以生活经验为基础的创造性的想象，就显得特别重要。没有艺术的形象思维，没有空间和时间的限制，实际上也就取消了正确意义上的戏剧创作。自然主义地描绘和玩味现实的鄙陋和丑恶的方面，是与真正的艺术背道而驰的。文艺创作一定要用典型化的方法，否则，反映者和被反映的东西只能处在同一水平上，人民也就不需要出色的艺术家了。

当然，技巧并非孤立的东西，生活中各种事物是相互关联的，艺术中各种样式也是触类旁通的。以历代书法家为例，王羲之从鹅掌拨水、鹅颈转动之姿领悟出运笔转挽等诀窍；怀素观空中闪电复云、闻嘉陵江水声而草书愈佳；张旭从公主与担夫争道，体会到结构要分主次，讲避让，观公孙大娘舞剑而使笔势更俊；文与可自称观蛇斗而草书长；……这些都说明了一个道理：艺术家要善于触类旁通、融会贯通，把各种知识的网编织成有机的整体。拿戏剧来说，它作为一门综合性艺术，其演出活动是依靠多种艺术部门相互作用、相互映照而得以完成的。要想真正掌握编剧技巧，就必须涉猎多种艺术部类，增强各方面的艺术素养。象蜜蜂一

样，必须采过许多花，才能酿出蜜来。正如高尔基所说：艺术家所知道的应当比其他职业和技能的许多人按其工作性质所需要知道的多得多……。剧作者必须努力学习各种艺术样式的技巧，掌握各方面的知识，提高自己的艺术修养。戏剧艺术要有小说那样细致的描绘与刻画，要有诗歌一般的激情，要如绘画那样善于以外在的表情与动作表现内在的思想感情，要有电影的剪裁和动作性，更要有戏剧本身所要求的激烈的矛盾冲突、严格的结构、生动的情节、简练的语言等等。一个剧作家只有具备丰富的生活知识和深广的思想视野，才能写出真正反映时代精神的剧作来。试看我国著名剧作家郭沫若、田汉、曹禺、老舍等，那个不是博学多才，知古通今，既能为文作剧，又擅诗词歌赋的巨匠呢？因此，我们必须把视野放宽些，要有在广阔的文艺堂奥中遨游的雄心，切不可把自己的眼光只局限于某种技巧的狭窄圈子里，那所得就非常有限，且无异于作茧自缚。

怎样学习编剧技巧呢？技巧是实践经验的总结，它带有概括生活和指导实践的意义。因此，要学习技巧，首先就得请教具有卓著成就的剧作家。鲁迅曾公开反对过“小说作法”之类的东西，但他却主张向成功的作家学习创作技巧。他在《不应该那么写》一文中说：

“凡是已有定评的大作家，他的作品，全部就说明着‘应该怎样写’。只是读者很不容易看出，也就不能领悟。因为在学习者一方面，是必须知道了‘不应该那么写’，这才会明白原来‘应该这么写’的。

这‘不应该那么写’如何知道呢？惠列赛耶夫的《果戈理研究》第六章里，答复着这问题——‘应该这么写’必须

从大作家的完成了的作品去领会。那么，不应该那么写这一面，恐怕最好是从那同一作品的未定稿本去学习了。在这里，简直好象艺术家在对我们用实物教授。恰如他指着每一行，直接对我们这样说——‘你看——哪，这是应该删去的。这要缩短，这要改作，因为不自然了。在这里，还得加些渲染，使形象更加显豁些。’”

因此，我们初学写戏的作者必须把学习古今中外一切优秀剧作家的创作经验作为一门重要基本课程。可以全面地学习他们在情节、结构、语言、布局和塑造人物形象过程中的技巧和表现方法，也可以着重学习某一个作家的某一些成功的剧本的技巧和手法，如从关汉卿的《窦娥冤》学习积极浪漫主义的手法；从《西厢记》、《梁山伯与祝英台》等戏曲中学习将抒情诗和戏剧艺术高度结合的技巧；从希腊悲剧学习戏剧动作的一致和戏剧情节的高度集中；从莎士比亚的剧本学习把丰富的生活、形形色色的人物、曲折的情节，深刻的内心揭露，紧密地组成丰富多采的戏剧场面；从莫里哀、果戈理的剧本学习喜剧人物的刻画和喜剧情节的安排；从易卜生的戏剧学习紧凑的剧情发展和从语言行动刻画人物性格的技巧；从高尔基的剧本学习如何批判地继承旧的艺术技巧来表达新的社会主义思想内容。在我国现代成功的戏剧作品中，更可以学习到直接对我们有用的艺术技巧，郭沫若、田汉、老舍、曹禺等人民艺术家的创作实践，已为我们提供了良好的学习范例；至于一些新整理和改编的优秀传统剧目，如昆剧《十五贯》、越剧《胭脂》、川剧《蝴蝶杯》、闽剧《炼印》、莆仙戏《团圆之后》、《春草闯堂》、吕剧《姐妹易嫁》、京剧《杨门女将》、《血溅美人图》、《红灯

记》、豫剧《唐知县审诰命》等，在推陈出新、古为今用方面，也有许多成功的经验和高超的技巧值得我们学习和借鉴；近两年来我国戏曲作家创作的新的历史剧，如越剧《汉宫怨》、莆仙戏《新亭泪》、京剧《正气歌》、川剧《点状元》等，在体现作家对生活的深刻独到的认识和新颖独特的艺术构思上，在探索人物的命运和内心世界及借鉴传统戏曲表现手法上，也有不少新的追求和探索，值得我们加以注意和重视。

学习别人剧作的技巧，既不能抄袭和摹仿，也不要生搬硬套，因为“依傍和模仿，决不能产生真艺术。”（鲁迅语）只有突破和创新，才能取得前进。任何事物都不是一成不变的，文艺创作的技巧也不例外，它总是随着作品的内容和形式的变化发展而相应地变化发展的，因此在学习技巧的同时，就有一个革新创造的任务。历来的真正的艺术总是有创造性的、新颖独特的，一切有成就的文艺家的创作必然是别具一格、自成一家、独辟蹊径的，没有勇气探索，不敢革新创造，就成不了真正的艺术家。这就要求我们要有“冲破一切传统和手法”的勇气，要敢于标新立异，善于继承革新，“言前人之未言，发前人之未发”，力求做到“一声唱到融神处，毛骨悚然六月寒。”这里有几个例子很可说明这个问题。

古时候，有个诗人应约参加庆贺友人老太太八十寿辰的宴会，在场的人都重复题了“寿比南山”、“长命百岁”、“万寿无疆”之类的词句表示祝贺，唯独这位诗人别出心裁，写了四句令人惊讶但却为之叹服的好诗：“这个婆娘不是人，九天仙女下凡尘；儿孙个个都成贼，偷得蟠桃奉至亲。”

如果单看一、三句，那这个诗人是要挨打受骂的，其妙就在二、四句上。一反一正，前后对称，全诗写成，举座无不拍案叫绝！这就是创新。传说唐代大诗人李白，有一次到黄鹤楼去赏景，顿时游兴大作，想赋诗述怀，可是当他看到黄鹤楼上已有崔颢的题诗，就再也不敢动笔了，有人问他何不试笔？他感慨地说：“眼前有景道不得，崔颢题诗在上头。”这位诗仙才华横溢，聪敏过人，这是尽人皆知的，他完全可以出口成章，落笔生花，但是他最忌“文章随人后”，既然崔颢有诗在题，他就不想步之后尘了，故而发出了“有景道不得”的感慨。这正说明革新创造对艺术创作何等重要！还有一个例子是，十九世纪意大利著名作曲家罗西尼的故事。有一天，罗西尼在听他的学生安东尼弹奏新谱的音乐手稿时，不住地脱帽，安东尼以为他太热之故，罗西尼却说：

“我有一见熟人就脱帽的习惯，在阁下的曲子里，我碰到了那么多熟人，不得不频频脱帽了。”这则轶话，不仅对“千腔一调”的音乐是个嘲笑，对那种“千篇一律”的文章和作品也是个极大的讽刺。任何艺术，如果墨守成规，因循守旧，那么只能“年年将旧帽拈出”，永远是翻版、重版、再版，这样艺术就凝滞不前了；假如写戏老让观众脱帽，当然也就大为不妙了。

周恩来同志说：“文艺总要有独创精神。”“同一个剧目，到处学着上演，路子很窄。同一个题材，各地都写，大同小异。用同样的语言歌颂同一事物，把质量降低了。”为着适应生活的多样性和新颖的创造意图，必须大胆探求新的技巧，避免受任何现成的程式的拘束。艺术贵在创新，技巧重于改进。这是毫无疑义的。当然，要革新创造，并不是说

一切都得重起炉灶；只有批判地继承前人的经验，并在此基础上有所突破，才能把艺术不断推向前进。正如清代诗人袁枚所说：“不学古人，法无一可；意似古人，何处著我？字字古有，言言古无，吐故吸新，其庶几乎？”艺术中无“我”，缺乏独创性，不新不奇，是成不了艺术珍品的。古往今来，差不多任何艺术部门的大师，在谈到创作经验时都讲到广泛师承与独特创造的可贵。齐白石有两句话说得很风趣：“学我者生，似我者死。”实际上表达的也是这个意思。独创和革新是历来的文艺家所追求的，许多人也在这样实践着。宋人苏轼有首歌唱西湖美色的有名的绝句：“水光潋滟晴方好，山色空蒙雨亦奇。欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜。”早已为人们所传诵。但是清朝有个贵州诗人周起渭游了西湖，却偏要重新吟咏一首：“天边明月光难开，人世西湖景不同，若把西湖比明月，湖心亭似广寒宫。”此诗显然是由苏轼那首脱胎而来，然却颇富新意，故有人大赞其“较东坡别是一格”。清代画家郑板桥的书法能自成一体，除了他立下“熔铸古今”的大愿外，与他博采众长、临写各家书法，并注重革新创造也大有关系。他平时勤学苦练，甚至在晚间登床时，也用手画被练字，有一次无意画到他妻子身上，其妻骂道：“人有人一体，你体还你体，你这何干？”板桥听了，猛然醒悟，觉得艺术也应自成一体。于是他几经磨练，创造了板桥体。这些都是在继承前人基础上有所突破的著例。在戏剧上类似的例子也不少。西方话剧从“三一律”到多幕制，在编剧技巧上就有不少变化和创新。我国元杂剧的结构规律原是“四折一楔子”，每一折中规定一个角色唱，并绝对唱北曲，明代剧作家贾仲明却勇于对元剧旧有规律加