

写作自学丛书

漫谈写戏

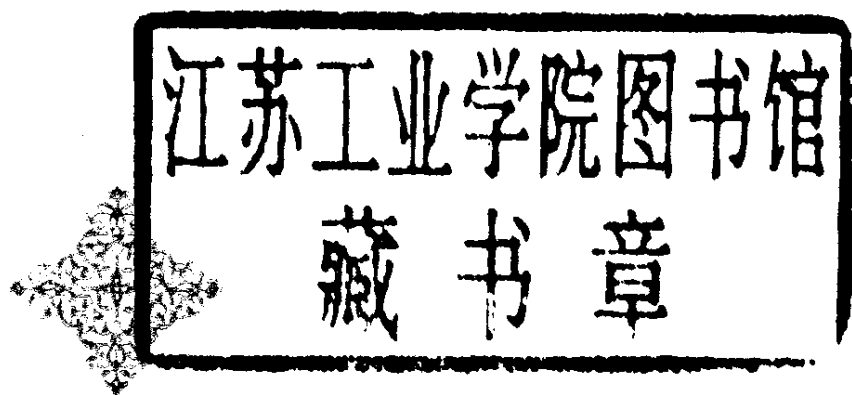
姚柱林

87
I053
48
2

写作自学丛书

漫谈写戏

姚桂林



花城出版社

漫 谈 写 戏

姚柱林

•

花 城 出 版 社 出 版

(广州市大沙头四马路)

广东省新华书店发行

广东新华印刷厂印刷

787×1092毫米 32开本 8印张 2插页 170,000字

1986年5月第1版 1986年5月第1次印刷

印数1—0,440册

书号 10261·790 半精装定价 1.75元

出版说明

写作，是一门实践性很强的学科。虽然“文无定法”，但也有其自身的特点和规律。我们出版这套《写作自学丛书》，目的在于从理论和实践的结合上，帮助文学青年通过自学的方法，从而掌握一些写作理论，提高阅读欣赏水平和写作表达能力。

这套丛书，从习作者在写作实践中提出的问题，就小说、散文、诗歌、报告文学、电影文学等文学品种在写作上的特点要求，进行阐述，力图做到简明扼要，通俗易懂。丛书的具体写法则不拘一格，文字尽可能生动活泼，适合广大文艺爱好者和社会青年阅读。

这套丛书的撰写工作，承蒙复旦大学、华东师范大学、上海大学文学院、苏州大学、江苏省社会科学院、河南师范大学、上海师范大学、贵州教育学院、南充师范学院、广州市文艺创作室等单位有关同志的积极支持，均此致谢！

花城出版社

一九八四年二月

目 录

一 不是任何题材都可以写成戏	1
(一) 选材要注意有无戏剧性	3
(二) 要敢于写个人的遭遇和命运	12
二 没有冲突就没有戏剧	17
(一) “冲突”说并没有过时	18
(二) 不能光靠人物关系来编造冲突	27
(三) 冲突并非都是正面交锋	35
(四) 冲突要有心理根据和社会意义	50
三 最重要的是情节结构	68
(一) 准备工作	76
(二) 注意事项	142
四 戏剧人物和对话	224
(一) 人物	224
(二) 对话	241

一 不是任何题材都可以写成戏

这个命题，在道理上即如音乐不能描绘具体生活图景，绘画和雕塑很难表现故事情节的发展一样，谁也知道不是什么生活内容都可以搬到戏剧舞台上去演出。可是，一些负责文艺工作领导的同志，每当宣传任务一来，就要求业余作者写戏的情况相当普遍。

我国古典戏曲有“高台教化”论，主张戏剧要有教育意义，这是对的。我们今天写戏还是要注重主题思想的积极意义。因此，在适当的场合，不妨选取适合的戏来配合宣传某项中心工作。比如庆祝建国三十五周年，我们就选取了大批戏剧和电影作品来宣传祖国的新成就、新面貌。在某种特殊情况下，甚至也必要写点纯粹的宣传戏。抗日战争时期出现

的街头宣传戏、活报剧等，就起到了很好的宣传作用。不过，对于戏剧这种较为复杂的艺术形式，要拿它来配合某一项具体的宣传任务，弄得不好就会降低戏剧创作的水平。建国以来，老舍满腔热情写了不少戏来紧跟各个时期的形势，结果只有一个《茶馆》至今还活在舞台上。象《槐树庄》、《夺印》这类名噪一时的戏，也因为带有很深的历史印记，而成了今天用来总结教训的材料。

可是，我们的作者也总是首先考虑题材是否符合当前形势要求，思想内容能不能得到有关领导的同意，这才敢着手去构思一出戏。有关领导也生怕在政治问题上出漏子。因此，“题材选对了，作品就成功了一半”的思想，现在还普遍存在着。

题材是有大小、轻重之分的。如果写得成功，表现重大题材的戏当然会显得更有分量，更有价值。苏联剧作家包戈廷歌颂列宁的三部曲：《带枪的人》、《克里姆林宫的钟声》和《悲壮的颂歌》，就成了经典性著作。可惜这样的例子在戏剧史上并不多。我国古典戏曲史上关汉卿的《窦娥冤》，王实甫的《西厢记》，高明的《琵琶记》，汤显祖的《牡丹亭》等，写的都不是重大题材。孔尚任的《桃花扇》写到了明末反对奸臣阉党的政治斗争，洪昇的《长生殿》涉及了唐代的安史之乱，题材本来是重大的，但戏在具体内容上，《桃花扇》把国家兴亡之感系于名妓李香君和侯方域的离合之情，《长生殿》着力表现的不过是唐明皇与杨贵妃那“此恨绵绵无绝期”的爱情。世界戏剧史上的莎士比亚和易卜生，他们的传世之作也并非因为题材重大。列夫·托尔斯泰和高尔基的小说，有题材非常重大的《战争与和平》、《母亲》等等，但他们的剧作，如托尔斯

泰的《黑暗的势力》、《教育果实》，高尔基的《底层》、《小市民》，写的都是平凡的日常生活。因此，我们没有任何理由认为剧作的质量高低取决于题材是否重大。

不过，如何选择好题材，这确是戏剧创作的首要任务。我们不一定写重大题材，但必须写有意义的题材。一个严肃的戏剧创作者，应该和人民同呼吸共命运，在剧作中表现出国家和人民所关注的问题，使作品具有深刻的时代精神。近年来，我们的戏剧创作大大落后于形势的发展，有分量的剧本不多，跟我们对剧本题材的思想意义注意得不够很有关系。

历史是一条无尽头的长河，生活浩如烟海，到底撷取生活中哪一段来写戏？一个成功的剧本它又是怎样从酝酿到最后完成？这都是比较复杂的问题。我们这里只能从戏剧艺术的独特要求来谈谈剧作的选材问题。

（一）选材要注意有无戏剧性

戏剧性，就是戏剧艺术的基本特性。我们看戏，通常都喜欢用“有戏”、“无戏”来评论，所谓有戏、无戏，其实就是指戏剧性强不强。可见戏剧性对一出戏的艺术生命关系极大。

戏剧性，当然要靠作者适当地运用各种写戏技巧去安排，但巧媳妇难为无米之炊，如果用来写戏的题材本身并无戏剧性，作者也是英雄无用武之地的。戏剧性，不外乎是现实生活中的矛盾冲突在戏里的反映，脱离生活，凭空编造所谓戏剧性，即使编得再奇特巧妙，也不会有任何思想和艺术价值。十九世纪中叶在欧洲一度盛行过的“佳构剧”，专在技巧上下功夫，却没有一个作品能流传下来。我们绝对不能离

开反映生活这个文艺创作的根本任务去谈什么戏剧性。

一个严肃的剧作家，他的写作必定要从生活出发。如果生活没有给他提供写戏的根据，就应顽强地向生活探索。有一个有趣的例子很能说明问题，那就是果戈里写他的名剧《钦差大臣》的经过。

果戈里一直想写一个戏来揭露俄国官场的腐败，这种创作冲动愈来愈强烈地困扰着他，但他寻找不到生活的“酵素”，无法动笔。他实在按捺不住他的冲动了，于是给大诗人普希金写信求援：“请您给我一个题材吧，不管它是可笑的，还是不可笑的，但是要地地道道的俄罗斯的奇闻。我的手将颤动着把它写成一个喜剧……请您就给我一个题材吧，这将是一个一气呵成的五幕剧，而且，我敢发誓，它将比魔鬼还可笑。”普希金应他的请求，把他于一八三二年到乌拉尔斯克，收集有关普加乔夫起义的材料时的经历和见闻，写信告诉了果戈里。在那次旅行中，普希金的确曾在一家小旅店里错被当成是钦差大臣，闹出了许多笑话。果戈里就是据此而创作出不朽之作《钦差大臣》的。他在谈及创作经验时，还曾说过：“我笔下的人物，如果不是用我们的材料去制造，让他们从我们的土地上长出来，使人人都感到这就是取诸他们自身，那就不会是有生命的。”

又如易卜生的名剧《玩偶之家》，也是他所熟悉的朋友的类似遭遇促使他写这出戏的。他那位朋友象剧中的娜拉似的，也是丈夫害了肺病要去南方疗养，她因此而偷偷向银行借钱，后来替她作保的亲戚破了产，弄得她差点想用假期票去还钱。但当她丈夫发现事情真相后，也是不肯原谅她，结果两人闹得离了婚。

当然，天下间不会有那样省力的事，可以把生活原型直接搬到舞台上去成为一出戏。果戈里和易卜生都付出了艰巨的创作劳动，才使生活素材变成为戏剧艺术。这两出戏的结构形式、思想内涵和情绪感染力，都比生活素材本身不知道要高出多少倍。不过归根到底它们又是来源于生活的，特别是其中的戏剧性。普希金在小客店的奇遇体现了腐败的俄国官僚制度和人民之间的矛盾；易卜生那位朋友的遭遇，揭示了妇女要求得独立就必须与不平等的夫权思想作斗争。没有这种戏剧性做基础，这些素材就很难写得成戏。果戈里对戏剧题材的特殊要求是很清楚的，因而当有人想把他的长篇小说《死魂灵》改编为戏剧时，他激烈地提出抗议。因为那样做的结果，必然会因舞台条件的限制而使原作蒙受到损失。在现实生活中，并不是所有题材都适宜于写戏，只有那种包含有必要的戏剧性因素的题材，才是戏剧创作的对象。还有一些题材，本身的戏剧性很强，正好拿来写戏，如果换上小说等其他文学形式，反而会写不好。正是因为这个道理，果戈里这位小说大师才没有把普希金给他的题材写成小说。

不过，戏剧性又并不简单地等同于一般生活矛盾，它有特定的含义。这个问题，已经争论了几百年，直到今天意见还无法统一。在这里只能把几种有启发性的说法，作简单的介绍，以便帮助我们选择好戏剧创作的题材。

1. “动作”说

早在公元前四世纪，亚里士多德在《诗学》中，就对当时最繁荣的悲剧下定义说：“悲剧是对于一桩严肃、完整、有一定长度的事件的摹仿；它的媒介是语言……摹仿的方式是

借人物的动作来表达，而不是采用叙述法。”他很明确地指出，戏剧排斥叙述，只用动作来表达。他还进一步解释人物与动作的关系：“悲剧是行动的摹仿，主要是为了摹仿行动，才去摹仿在行动中的人。”

这种“动作”说一直被视为正统，长期被欧洲戏剧理论界所推崇。

古代印度，公元二世纪也出现了一本戏剧理论的巨著：《舞论》，这是一本长时期内经过许多人不断补充、修订的积世之作。从戏剧起源及性质，以及化妆、表演、剧场、戏剧结构等等，都作了论述，可以称得上是一本“戏剧小百科全书”。当时欧亚洲的文化还没法交流，可是《舞论》中关于戏剧特性的论点，居然也和亚里士多德的说法很近似，它同样主张戏剧是摹仿：“我所创造的戏剧具有各种各样的感情，以各种各样的情况为内容，摹仿人间的生活。”并且断言：“有了形体等表演，就称为戏剧。”形体表演就是动作，其实也是“动作”说。

到本世纪初，美国的贝克教授就更明确地指出：“动作是戏剧的中心”，“感情是戏剧的要素”。他在《戏剧技巧》一书中写道：“如何赢得观众的同情呢？通过剧中所行所为；通过性格描写；通过剧中人物的语言；或者通过上述二者或三者的结合。”他肯定说，“戏剧历史表明，主要靠‘动作’。”他还进一步强调说：“偏重性格和对话的剧本是为少数人的，并且是暂时现象，而以动作为中心的戏剧却是贯串于全部戏剧发展过程之中，并且是雅俗共赏的。”

我国的古典戏曲理论虽然没有“动作”说，但从剧目内容可以看出，也是十分重视动作性的。戏曲表演重“唱、做、

念、打”，讲究扮相造型和身段动作美，从反映生活的角度看，重表现而不重再现，这就是动作性强的标志。

哑剧这种特殊的戏剧形式，于今还在世界上流行，这也是“动作”说的一种佐证。

但是，“动作”的内涵在戏剧中要比实际生活中丰富得多，它不仅只是指人的外部形体动作，还包括其他方面。贝克对戏剧动作有过较详细的分析，他把动作划分为：（1）纯粹外部动作，例如情节剧里的许多动作，是为动作而动作，虽然也可能引起观众的兴趣，但不一定能引起感情。

（2）性格化动作，即能说明人物性格的动作，能引起观众的兴趣，并激发观众对这个人物的爱憎感情。（3）帮助剧情发展和说明剧情的动作，例如《罗密欧与朱丽叶》开场时两家仆人和次要角色的相互殴斗，公爵出来阻止，就能使观众明了两家的世仇，预示剧情的发展，同时说明了部分人物的性格。（4）内心动作，这是动作中非常重要的一种，它能说明性格，推动剧情发展，并且使观众明了人物的内心活动，激起观众深厚的感情。例如《哈姆雷特》的著名独白“是活还是死”，就起到了这样的作用。（5）静止动作，或停顿动作，静止或停顿有时比很多动作更能说明问题，例如一个老人坐着一动也不动，房子起火了，火越烧越逼近这位老人，我们虽然不熟悉这位老人，但这种静止动作使我们看到了他心灵深处比正在蔓延的火灾更巨大的无法克服的创痛，因而深深地同情他，这种静止动作常常能引起观众极其强烈的感情反应。他进而强调：“‘戏剧性’的含义，应该把外部的动作和内心的活动都包括进去。”

贝克的这个分析是有启发意义的。我们一般都较多地注

意写人物的外部动作，即是说只写人物“做什么”，而不着重写人物的内心动作“怎样做”，这是造成我们许多戏内容肤浅、人物性格不够生动深刻的一个重要原因。这正如贝克所说的：“虽然外部动作在戏剧中无疑地是根本的，但是如果没有性格化来说明、解释动作，戏剧不能从粗糙的情节剧和闹剧发展成为更高级的形式。”

上述的几种动作中，比较难理解的是最后一种静止的动作或停顿的动作。停顿的动作有点近似音乐中的休止符号，看似停顿其实用意不在于停顿，是靠“停顿”这种形式来形成一种强烈的节奏感，更好地表现在行进中的音乐形象。戏剧动作中的停顿，同样是流动中的整个动作体系的一个有机组成部分，它是前一个动作的“果”，是后一个动作（常常是更猛烈的）的“因”，它不是孤立的，是一系列因果相承的动作中的一个环节。

英国的郝登（1881—1913）有一个很有名的独幕剧《故去的亲人》（又译《亲爱的死者》），其中有几处停顿就用得很好。

这个戏是揭露资产阶级家庭的虚伪和势利的。它写老父亲阿拜尔觉得头痛，没吃午饭就睡了，很久都没有醒过来。住在他楼下的大女儿以为他死了，就一边通知她妹妹来奔丧，一边忙着把父亲的书桌和挂钟等东西往楼下搬。她妹妹和妹夫来到后，认得父亲的东西已被姐姐占为己有，姐妹两人就吵开了。正在不可开交时，姐姐的女儿忽然来报告说外公起来了。而老父亲也果然就出现了。这时出现一个停顿，大家都惊呆了。老父亲见小女儿来了，大家又都穿着丧服，就问他们原因。姐姐没有忘了报复，就诡称说是妹夫的哥哥死

了。妹妹当然也不示弱，她干脆把底兜了出来，告诉老父亲说姐姐以为他死了。在这个地方剧本又在舞台提示中写明：“静止片刻。阿拜尔睁着大眼挨个看着他们。”然后咯咯地笑了起来，说：“这你们可想错了。”这个停顿是意味深长的，它表现了阿拜尔彻底明白女儿们的势利和虚伪，下决心不叫这些势利之徒占半点便宜。最后一个停顿是在戏结束前，阿拜尔突然宣布他要和一位当小酒馆老板的寡妇结婚，并且要更改遗嘱把财产全都转过去。于是出现了“全体愕然”的停顿。阿拜尔表示欢迎女儿们去参加他的婚礼，就扬长而去。戏也到此结束。

一个独幕剧就有三处停顿动作，长剧那就会更多了。甚至可以说没有一出戏没有停顿动作，只是安排得好不好罢了。应把停顿放在动作的链条中，使它显得强而有力，象音乐中的停顿那样，“此时无声胜有声”。

静止的动作是比较特殊的，不象停顿动作用得那样普遍，但如果用得好，艺术效果也是十分感人的。

比利时象征主义作家梅特林克（1862—1949），鼓吹“静态戏剧”，主张戏剧的平凡化、静止化、内心化、神秘化。他的理论是错误的，但他创作的剧本对阐明静止的动作却很有帮助。比如他的《群盲》（1890）写一群没有姓名的瞎子在黑夜里坐着，等待一位牧师来领他们去“观赏”太阳下的岛景。但怎么也等不来，直到来了一只大狗，才使他们发现原来牧师已死在他们身边。他们无所适从，内心充满恐惧，谁也不敢动一动。忽然狂风卷起落叶，大雪纷飞，他们只有哭着哀求苍天怜悯他们。这些盲人虽然没有什么动作，但情境却很动人。

可见，静止动作是有的，不过它不能孤立存在，需要特殊的戏剧情境作为条件，如盲人、黑夜、牧师死去等。离开特定情境，静止就不算是动作。在戏剧创作中，一个动作的含义一般总是具有多方面性质，外部动作要有心理内容，而且能帮助推动剧情发展，又能表现人物性格，这样的动作才是戏剧化动作。

2. “冲突”说

这是关于戏剧艺术特性的一种影响最大的理论。其中可分“意志冲突”说和“性格冲突”说两派。首先把“意志冲突”作为“戏剧规律”提出来的，是十九世纪末的法国戏剧批评家布轮退耳。他在一八九四年的《法国戏剧与音乐年鉴》的序言中写道：“戏剧是人的意志与限制和贬低我们的自然力或神秘力量之间的对比的表现：它所表现的是我们之中一个被推到舞台上去生活，去和命运作斗争，和社会戒律作斗争，和他同属人类的人作斗争，和自然作斗争，如果必要，还和他周围的人们的感情、兴趣、偏见、愚行、恶意作斗争。”他还以剧中主人公意志发挥的程度作为评价一出戏优劣的标准。他的观点是偏激了一点，引起了很多人的不同意见。后来，美国著名的剧作家和理论家劳逊在其《戏剧与电影的剧作理论与技巧》一书中，把布轮退耳的说法修正为：“戏剧的基本特征是社会性冲突——人与人之间、个人与集体之间、集体与集体之间、个人或集体与社会或自然力量之间的冲突；在冲突中自觉意志被运用来实现某些特定的、可以理解的目标，它所具有的强度应足以导使冲突到达危机的顶点。”

持“性格冲突”说的人也赞成戏剧主要是要表现冲突，但他们认为意志是促使人们为了实现某个既定目的而采取行动，不同的人也可以有相同的意志，比如大家都为了把生产搞上去等等。按照这种理论写戏，就很可能使人物只有动作而无性格，甚至产生雷同现象。而性格则是复杂的、有个性色彩的，用“性格冲突”来指导写戏，就会使冲突的内容和形式都具有独特性，不会与别人的剧本雷同。

了解上述种种理论之争，对我们剧作者是有好处的。总之戏剧创作的重要特征之一，就是要写冲突。我们可以拿这种观点去要求素材，不包含有冲突内容的生活题材，就不要拿来把它写戏。

3. “激变”说

这是阿契尔在《剧作法》里提出来的，他写道：“说戏剧的实质是‘激变’，也许是我们所能得到的一个最有用的定义。一个剧本，在或多或少的程度上总是命运或环境的一次急速发展的激变，而一个戏剧场面，又是明显地推进着整个根本事件向前发展的那个总的激变内部的一次激变。我们可以称戏剧是一种激变的艺术，就象小说是一种渐变的艺术一样。”他又解释说：“并非每一种激变都是富于戏剧性的。……戏剧性的激变总是通过——或者可以设法使它很自然地通过一连串较小的激变而发展，并且在发展过程中或多或少地含有能激动人的情绪的东西，如果可能的话，还含有生动的性格表现在内。”

戏剧是写人物命运发生急剧变化的艺术，在剧场演出的两三个小时内，剧中人物就会由盛而衰或逆转过来，甚至由

欢乐走向死亡。梁山伯与祝英台在戏开场时，两人高高兴兴地结拜金兰去读书，戏结束时却双双殉情而死了。在《雷雨》中，转眼间，周朴园那苦心经营多年的封建道德大厦，就哗啦啦地土崩瓦解，四凤、周冲、周萍几个年青人无辜惨死。戏剧就是通过这种激变来打动人心，激发观众对人生进行思考。我们选择戏剧题材也要从激变入手。

在这三种学说中，“冲突”说是最根本的，因为动作和激变都不会凭空发生，它们都是由冲突所引起。在选择戏剧题材时我们应首先考虑冲突因素。

（二）要敢于写个人的遭遇和命运

高尔基称文学为“人学”，戏剧也同样是以塑造人物形象为其中心任务。我国过去称戏曲作品为“传奇”，是有一定道理的。因为戏曲剧目的内容都是写人物比较离奇曲折的遭遇，悲、欢、离、合尽在其中，很富于传奇色彩。古希腊悲剧，就是命运悲剧。此后莎士比亚等人所写的悲剧和狄德罗等人所提倡的正剧，也是以个人的遭遇和命运为中心内容的。易卜生倡导的社会问题剧也照样是从个人的遭遇和命运的角度去反映社会问题。他的名著《玩偶之家》，就是通过娜拉离开虚伪的丈夫出走，来表达妇女平等和解放的主题的。喜剧不以个人命运来激动人心，却以个人的遭遇来逗人发笑。从戏剧史来看，戏剧毫无疑问地可以写个人的遭遇和命运。

可是，由于“四人帮”在戏剧创作和理论上拚命鼓吹那套荒谬绝伦的“三突出”理论，并在“样板戏”中，完全抹掉个人遭遇和命运的色彩，把个人行为的动机统统归结到政治斗争