

上海市群众文艺创作辅导讲座

談談戏剧、电影剧本的写作

袁文殊 顧仲彝著



上海文艺出版社

(2)

上海市羣眾文藝創作輔導講座

談談戲劇、電影劇本的寫作

袁文殊 顧仲彝著

上海文藝出版社

· 1959 ·

上海市群众文艺创作辅导讲座
谈谈戏剧、电影剧本的写作
袁文殊 顾仲彝著

上海文艺出版社出版

(上海康平路155号)

上海市书刊出版业营业登记证出094号

中和印刷厂印刷 新华书店上海发行所总经售

书号 0461

开本 787×1092 1/32 印张 1 字数 18,000

1959年1月第1版

1959年3月第2次印刷

印数 3,001—44,000 定价 (六) 0.09 元

目 次

怎样寫剧本.....	顧仲彝 (1)
把电影剧本寫得更好一些.....	袁文殊 (16)

怎样寫剧本

顧仲彝

寫剧本要具备三个条件：第一，要有丰富的斗争生活，要熟悉工農兵的生活和他們的思想感情；第二，要有坚定的工人階級的立場和正确的人生观；第三，要掌握戲劇創作的一些基本的藝術技巧。在这三个条件中，第一个和第二个最重要，因为沒有这两个条件，作品根本无法寫出來，即便寫出來，也不能寫好。在这里，为了帮助准备寫剧本的同志了解戲劇創作的基本藝術技巧，我就專門談談第三个条件。在談之前，我也必須說明：藝術技巧是为思想、題材服务的，它必須根据新的內容來創造，世界上沒有一套死板的什么內容都可以套上的藝術技巧。所以，我只能講一个大概，供作參考。

一 剧本的主題思想

剧作者在生活中有深刻的感受，才想寫一个剧本，而寫这剧本一定有他的目的和要求。他寫这么一段情節，選擇这样一些人物，一定有他的意圖：对某一問題提出他的看法或主張，給观众什么教育；剧作者有他的愛憎，有他的創作意圖——这就是主題思想。

主題思想是一個劇本的靈魂。劇作者寫劇本是要把他感受到的思想傳達給觀眾，對觀眾起教育作用，因此，主題思想必須是先進的，在羣眾中能起指導和鼓舞作用的，決不應該是落後的，不正確的，甚至是有害的。作品的主題思想還必須是作家從生活實踐中直接深切體會到的，必須是作者在先進的思想指導下所得到的見解和深刻體會，這樣，劇作者的意圖和作品的主題思想才會在作品中體現出來，才能感動人。

有了主題思想才能使戲有了中心，使戲有清楚的綫索可尋，使戲成為一個完整的藝術品。劇作者按照主題思想的要求來挑選、剪裁他所收集的材料，安排人物和情節，使主題思想貫徹到底。在長篇小說里主題思想可以有幾個，在劇本里最好只有一個，但有時也可以有兩個：正主題和副主題，而副主題往往是為了更好地輔助或襯托正主題而存在的。

一個戲至多只能演三、四小時，而戲里所寫的往往是好幾個月、好幾年甚至於幾十年的事情，內容比較複雜。這裡就接觸到一個問題：有了豐富的生活素材，怎樣加以選擇和剪裁的問題。許多初學寫作的人對於寫作的材料總不大肯割愛，想把很多東西都寫進去，這樣就不免寫得龐雜、冗長、松散。這是寫戲最忌的毛病。戲必須寫得集中、單純、一貫到底，要這樣，最好的辦法就是嚴格根據主題思想的需要而加以挑選和剪裁。

有人問：一本戲是先有主題思想再找人物和情節呢，還是先有人物和情節再找主題思想？我認為，我們應該先有豐富的生活，在生活的體驗和深刻理解中確定主題思想，然後根據主題思想把生活中感受到的人物和情節有選擇地安排到劇本里去。不從生活出發，寫出來的作品是不容易感動人的。

二 戲劇的基本規律

戲劇的基本規律就是矛盾衝突。這叫作戲劇律。戲劇的矛盾衝突主要表現在人與人之間的衝突上，而在階級社會里，人是有階級性的，所以，戲劇主要是表現階級之間的矛盾衝突，或階級思想的矛盾衝突，其次是先進與落后，進步與保守的矛盾衝突。戲劇的特性可以說就是表現社會的衝突。

戲劇的基礎既然是矛盾衝突，那麼矛盾的對立面就必然成為兩個敵對的陣營：正面力量和反面力量。戲劇里的兩種社會力量衝突的結果，不是正面力量戰勝反面力量，就是反面力量戰勝正面力量。反面力量戰勝正面力量，那就造成“悲劇”；如果兩方面的力量勢均力敵，或者正面力量超過、戰勝反面力量，那就造成“正劇”或“喜劇”。

我們必須在廣泛複雜的生活中挑選戲劇的題材，選擇那些富有矛盾衝突的敵我矛盾或人民內部矛盾的生活

素材來寫戲。有人認為在新社會里矛盾衝突越來越少，劇本取材的範圍越來越小，這是完全錯誤的。矛盾是永遠存在的，在帝國主義和資本主義還存在時，敵我矛盾仍然是存在的，並且是複雜的；人民內部矛盾也是存在的，兩條道路的鬥爭在我們的生活中就常常表現為人民內部矛盾。所以，戲劇的素材是永遠取之不尽用之不竭的，尤其在目前工農業生產大躍進時，英雄人物和驚人奇跡到處都是，他們的成就都是從艱苦的鬥爭中冲破困難得來的，都是極好的戲劇材料。

寫劇本，矛盾必須寫得深刻和全面，必須從生動而複雜的人物性格的衝突中來寫矛盾。好的劇本的矛盾衝突都是非常曲折而複雜的，同時又是富有典型意義的，並且又須是符合客觀生活的真實的。這與劇作者對生活的觀察、分析能力是分不開的；這與劇作者了解人物內心活動與性格變化是分不開的。如果劇作者不能根據時代環境、社會發展的特點正確地刻劃人物內心活動和性格特徵，不能掌握矛盾發展的複雜性與多樣性，那麼勢必會把人物簡單化。

矛盾衝突不僅是指表面的矛盾衝突，如打架、吵嘴等，更主要的是指思想和感情的衝突。戲劇的矛盾衝突還表現在一個人自己內心的衝突，自己的感情和理智的衝突，自己腦子裡集體主義和個人主義思想的衝突，社會主義思想和資本主義思想的衝突等等。劇作者必須善于

在各種的衝突中刻劃人物的性格，反映生活里的重大鬥爭。戲劇里除了正面力量和反面力量外還有一些人物動搖於衝突的兩方面之間，有時站在正面，有時站在反面，使戲劇的衝突複雜化、尖銳化，劇作者也要善於處理這些人物，以便加強戲劇的衝突，使劇本情節的發展合乎生活的邏輯，從而更好地表現劇本的主題思想。

三 戲劇的結構

根據主題思想和人物性格的矛盾來安排戲劇情節的藝術方法叫做戲劇的結構。小說需要結構，戲劇更需要結構。小說不受時間空間的限制，作者可以用第三者的口氣來描寫人物的性格，甚至可以由作者發議論。戲劇則不然，它受到時間和空間的限制，作者不能上場作一些說明和描寫，除了燈光布景外，一切都要靠人物（演員）用語言和形体動作來表達。所以，戲劇的結構是編劇技巧的主要部分。

戲劇的基本是人物，戲劇必須按照主題思想的需要和人物性格的發展來安排戲劇情節。主題思想和人物性格是戲劇結構的兩個缺一不可的先決條件。劇作者所計劃的戲劇結構必須緊密而自然，達到“天衣無縫”，成為一個完整的藝術創作。

一本戲的結構可以從兩個方面來分析：縱的方面和橫的方面。

先談縱的方面。一本戲里可以有幾條綫索，但必須有一條主綫；有時有一條主綫，一條副綫；有時有一條主綫，二、三條副綫。也許有人以為獨幕劇里只有一條綫，其實，獨幕劇里有時也可以是二、三條綫索組成的。

從橫的方面來分析，一般劇本可以分為這樣的五個階段：劇情的介紹或敘述，戲劇矛盾的開始（或稱戲的上升，或稱系結），戲劇的高潮（或稱高峯），矛盾的解開（或稱戲的下降，或稱解結），戲的結束（或稱結局）。自然，這樣分是根據一般劇本來講的。有的劇本一開始矛盾就展開了，把介紹和敘述分散在許多場里；也有一些劇本劇情發展到高潮戲就結束了，沒有矛盾的解開和結局。所以，我們必須根據各種不同的劇情來安排各種不同的分段方法。下面我就根據以上大體劃分的幾個階段作一些說明。

（1）劇情的介紹或敘述。這裡有三個目的：第一是追述往事，在劇本開始以前的一些事件的介紹；第二是說明劇情今後發展的方向；第三是引起觀眾的興趣。要達到這些目的，劇作者就必須妥為安排。敘述舊事最忌冗長乏味，嘮叨不休；說明劇情今後發展方向，必須交代清楚，點明主題，不能使觀眾迷失方向。開場最好把時代背景和氣氛、主要人物、劇情概要，直接間接交代清楚，以吸引觀眾的注意，激起他們的興趣。敘述必須生動有趣，並富有行動性，使觀眾有一種錯覺，好像戲已開始了，實際上戲還在準備階段。

(2) 矛盾的開始，就是戲的两个敌对陣營之間失去了平衡，从相安无事到对立冲突的展开。

从矛盾开始到戲的高潮是一条迂回曲折的道路。如何把戲逐步引向高潮在編劇中是很值得注意的。戲的矛盾冲突越来越緊張，但中間也应有緩和喘息的时候。戲的發展綫索基本上是上升的，不过决不是直綫，而是有时前進，有时后退，但后退是为了使戲更猛烈的前進，使戲的高潮更緊張更丰富。

一般多幕劇里矛盾冲突开始在第一幕，矛盾冲突的進展在第二幕。在編劇时，必須使劇情的發展合乎人物性格發展的邏輯，合乎事物發展的規律。它最忌人为的虛伪和故弄玄虛的安排。如果一个劇作者真正深入了解到劇中人物性格發展的邏輯和事物發展的規律，他一定能把戲劇的矛盾冲突安排得合情合理，令人信服。从矛盾的開始到矛盾的解开（在戲劇上，这叫做“最短的間隔”），如果用簡單的話說起來，一两句話就講完了，但劇作者必須按照生活的邏輯使戲不断地向前推动着，并且动得越快越有分量；中途的停頓必須是有意識的安排，不要產生表面上看來是前進但實質上却是停頓的現象。

为了使戲不断地向前行动，不断地引起观众的興趣，劇作者常常采用“懸念”和“吃驚”两种編劇手法。

所謂“懸念”是使戲緊張、使观众感覺興趣的一種重要的藝術手法，它可以使观众帶着熱切的期待和好奇的

心情把戲看下去。举一个簡單的例子。甲乙兩人相互仇恨，約好在某处会面；甲來时乙剛好出去，甲在乙房里等乙回來；在等的时候就是懸念，乙一定馬上回來，他們会面时一定会發生冲突，但結果怎样，观众热切地等待着下文。掌握这个技巧，能够更好地安排戲劇的矛盾冲突，安排人物性格的矛盾冲突，使情節深入發展下去，同时又能引人入勝，把观众吸引住。

“吃驚”的用法是和“懸念”分不开的。懸念之后發生出乎观众意外的事情，就会使观众吃驚。有人主張劇情的发展要对观众保守秘密，使观众不断的吃驚。也有人主張剧作者应讓观众分享秘密。我們認為：保守秘密到最后一次揭曉是一般偵探小說、剧本的寫法，观众第一次看还能發生兴趣，第二次看就索然无味。依靠保守秘密來引起观众的兴趣是廉价的手法，但合情合理的使观众吃驚在編剧技巧上还是不可缺少的。換句話說，戲的情節不能要观众都吃驚，也不應該都保守秘密；有的應該使观众和剧作者同享秘密，有的應該早有暗示，但有的應該使观众吃驚。

◎ 應該着重指出的是：懸念和吃驚都應該根据人物的性格和剧情的发展來妥善安排，切不可为懸念而懸念，为吃驚而吃驚。形式主义的表現方法，我們必須加以反对。

(3) 高潮与結局。戲劇冲突一次又一次的交鋒，最后达到最緊張的轉机性的冲突。这就是高潮。它是戲劇

動作達到最高峯的一場戲。高潮不一定是叫嚷得最凶的一場戲，而是兩方面力量決定勝負的一場戲。高潮之後，戲就鬆弛下來，戲結就解開了。當然，高潮之後，根據事物發展的規律，必然還會有新的衝突產生，但它已不在主題範圍之內，所以戲就在矛盾衝突解決之後的平衡狀態中結束，這暫時的平衡狀態就是戲的結局。戲的高潮一般只有一個，但有不只一個的小高潮，每一幕或每一場戲里都有小高潮，許多小高潮造成一個大高潮。

在高潮的寫作中常用一種藝術手法，叫作“諷刺法”，或叫“相反法”。這諷刺法包括兩點：一是戲劇行動的反面，一是人物性格的新認識。戲的情節的發展是指向某一個結局，或在表面上使觀眾覺得戲是引向某一個方向發展着，但結果恰好相反；譬如說，戲中人物的矛盾衝突越來越尖銳，看樣子他們會決裂，但結果却和好了。這不免使觀眾吃驚，但由於相反的結局使觀眾對戲中人物的性格有了新的認識。“諷刺法”是一種很老的方法，在我國和外國的古典戲劇里常用到它。

高潮之後最忌拖沓；從戲的矛盾衝突開始到高潮必須一步步地發展，但戲在高潮之後必須很快地加以結束。如果必須把結局交代得一清二楚，必須占相當時間的話，那麼，必須使觀眾保持興趣，必要時，可以在最後一幕或一場里來個假高潮，來個新的緊張氣氛，然後迅速地結束全劇。

四 戲劇的人物創造

人物創造是編劇藝術中最主要的部分。許多劇本的失敗多數也是由于人物創造的失敗——不鮮明，不真實，沒有血肉。由于各人有各人不同的生活經驗和所熟悉的不同人物，因此，人物創造不象情節結構那樣有一套共同方法可以介紹。

要寫好戲劇人物，首先必須懂得怎樣在典型環境中創造典型人物。所謂“典型人物”就是寫出來的人物比一般日常生活中所看到的真人更高，更強烈，更有集中性的人物，也就是更帶着普遍性的人物。譬如說，我們要寫一個先進生產者，不是把最熟悉的某一個先進生產者一模一樣的照抄下來，而是把所認識的幾個，幾十個，甚至幾百個先進生產者，集中起來，把先進生產者們的性格特征結合起來，突出起來，使他比那位先進生產者更高，更強烈，更理想。這樣才是典型的人物。

創造出來的人物還必須具有“共性”和“個性”；兩者是不可缺的。共性是人物的階級代表性，是人物所代表的階級所共有的性格特征。個性是他個人的性格特征。單有共性沒有個性，那就很容易寫成性格概念化的人物，而單有個性沒有共性，那他就失去了階級的代表性。既有共性，又有個性，那人物才能寫得既典型又生動，既有階級代表性，又有鮮明的個性。

舞台人物刻划和小說人物描寫有很大的不同。小說里描寫人物的方法是多种多样的，可以用概括的抽象的說明或介紹，可以用直接或間接的描繪方法，可以用心理分析。但在舞台上只能用人物行動和語言來表達性格，限制比較嚴，劇作者不能站出來作一些說明或解釋。舞台動作是戲劇人物刻划的最主要的方法。

戲劇以人物為主，情節是人物性格的歷史，是人物行動的結果。初學寫戲的人必須記住，我們先有了人物，然後再根據人物性格和主題思想來安排情節。如果先有情節，再安排人物，那是本末倒置，往往不容易寫出鮮明生動的人物。

還有一點應注意：反面人物比較容易寫，正面人物很難寫好。在寫作時我們應當把極大精力放在正面人物的描寫上。為什麼寫不好正面的英雄人物呢？茅盾曾在“新的現實和新的任務”中寫道：

我們的作家雖然也還是訪問了，觀察了現實生活中的一些英雄人物，搜集了許許多多他們英雄事迹的資料，但是由於我們並沒有真正從內在生活中去理解他們，從鬥爭中認識他們發展的过程，甚至對於他們還缺乏一種衷心熱愛的真情，因而在描寫他們的時候，仍然不免用自己主觀的概念去代替，或者用一種東補西貼的方法去描寫，結果英雄人物喪

失了生活的光彩，成为毫无生命的形象。

茅盾这一段話正好說中了戲劇正面人物創造上的弱点。他虽然是針對專業作家們講的，但对工農作家來說也極有参考价值。工農作家对他所描寫的正面人物有热爱的感情，那是不成問題的，但是否“真正从內在生活中去理解他們，从斗争中認識他們發展的过程”，是值得我們思考和檢查的。我們不僅要熟悉他們的外部形象和他們的事迹，并且要理解他們的內在生活，他們的精神活动，他們的思想和感情的深处。在剧本的人物行动和語言里要表达出他們的內在生活和精神活动，才能刻划出他們的真正性格。还有，对人物性格了解不透挖掘不深的話，作者必然会用主觀概念來代替有血有肉的人物性格。

五 戲劇的語言

戲劇的語言往往被人們看作是不重要的，極容易寫的东西，因为它好象并不講究过多的修飾，只是人們日常說話的記錄罢了。其实不然。戲劇的語言不是戲劇的一种“輔助的”因素，而是主要的因素。小說里人物的性格可以由作者加以分析說明，剧本不能这样。戲劇的矛盾冲突，人物性格，內心活动，在演出时，只依靠动作和語言來表达，因此，戲劇的語言必須是性格化的，具有戲劇的動作性的，同时还必須具有詩的精煉性和含蓄性。

戲劇的語言必須性格化——什麼人講什麼話。工人必須說工人的話，農民必須說農民的話，兵士必須說兵士的話。同樣是工人，老年工人和青年工人的語言也有不同，他們有不同的語彙。即使同樣是老年工人，由於思想感情、文化程度和性格的不同，也有不同的語言。同樣一個人在不同情況下也會說不同的話。但在許多劇本里，我們看到許多工農兵都說小資產階級知識分子的話，有許多兒童劇本里小孩子說大人的話。這就是人物的語言沒有性格化。有人喜歡用俚語土語來增加人物的性格化，這也未嘗不可，但不宜於過多，否則不但損害了劇情的發展，並且俚語土語對於人物的性格只是一種表面的形式而已。要使戲劇的語言性格化，主要要靠劇作者平時對生活的觀察，對人物的熟悉，並且多在語言上下功夫。

戲劇語言是戲劇的組成部分，是行動着的人物的語言，必須是能夠表達人物內心世界的語言，這樣的語言才是鮮明的，有表現力的。所以說，戲劇的語言必須動作化。這是戲劇語言獨有的屬性。有人把戲劇的語言稱為“語言動作”，這是十分正確的。平鋪直敘的語言不是戲劇的語言，因為戲劇的語言必須和行動聯繫在一起，成為推動戲劇矛盾發展的一個動力。這也就是說，戲劇的語言必須和舞台上的動作保持着深刻的、內在的聯繫，它必須確切地表現人物的意向，雖然這種意向有時是用直接的方法表現出來的，有時是用間接的方法表現出來的。大家常