

老舍论剧

丁巳年秋月

I207.3/14



老舍论剧

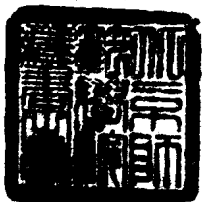
王行之编

中国戏剧出版社

首都师范大学图书馆



20860579



860579

责任编辑：李宝云

老舍论剧

中国戏剧出版社出版
(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

纺织出版社印刷厂印刷

字数211,000 开本850×1168毫米1/32 印张93/4 插页1

1981年12月第1版

1981年12月第1次印刷

书号：8069·135

定价：1.10元

内 容 提 要

老舍（1899—1966）是我国文坛享有盛誉的剧作家之一。他一生所写有关戏剧艺术的理论文字，基本上都收在这本书里了；依据内容侧重点的不同，分为三辑：总论戏剧创作，回顾自己的剧作历程和戏剧评论等。这位语言艺术大师笔下的论剧文章，写得深入浅出，亲切动人，处处都洋溢着大作家的实话实说的真知灼见。

老舍留给我们的这一笔宝贵遗产，有助于提高当前创作的艺术质量，值得我们去细细地品味。



老 舍 像

(一九六〇年摄)

牙

一第 前

(我)大債揚 打竹板儿

一茶来到大茶館儿

大茶館 老福春

生意兴隆真不赖 茶座才重庭園

有的说 有的喝 也有若来也有少

穿幫打扮一人一个样

有提籠 有架寫

烟、烟、也都养的好的

有的吃 有的喝

没有钱的 白雞看

受下棋 (您)来两盘儿

贈一索乾炸丸子外酒胡椒鹽儿

海排坊 海碗

咳嗽一声都大咳

有一样 能我託

莫使國才認得老託着

老舍手迹

(话剧《茶馆》手稿之一页)

目 录

戏剧语言·····	(1)
对话浅论·····	(16)
话剧的语言·····	(23)
喜剧的语言·····	(27)
儿童剧的语言·····	(30)
语言、人物、戏剧·····	(32)
学一点诗词歌赋·····	(39)
人物、生活和语言 ·····	(42)
本固枝荣·····	(48)
文学创作和语言·····	(58)
谈现代题材·····	(71)
题材与生活·····	(75)
论悲剧·····	(78)
喜剧点滴·····	(82)
习写喜剧增本领·····	(85)
略谈提高·····	(87)
风格与局限·····	(91)
我的几句话·····	(94)
深入生活, 大胆创作·····	(100)
多写些小戏·····	(104)

新文艺工作者对戏曲改进的一些意见·····	(107)
谈“粗暴”和“保守”·····	(124)

* * *

记写《残雾》·····	(128)
写给《张自忠》的导演者·····	(132)
《大地龙蛇》序·····	(137)
闲话我的七个话剧·····	(142)
暑中习剧记·····	(151)
谈《方珍珠》剧本·····	(157)
《方珍珠》的弱点·····	(161)
《龙须沟》写作经过·····	(163)
《龙须沟》的人物·····	(166)
剧本习作的一些经验·····	(171)
我怎么写的《春华秋实》剧本·····	(179)
有关《西望长安》的两封信·····	(195)
谈《茶馆》·····	(199)
答复有关《茶馆》的几个问题·····	(201)
看《茶馆》排演·····	(204)
我为什么写《全家福》·····	(206)
十年笔墨·····	(208)
《老舍剧作选》自序·····	(212)
我的经验·····	(215)
一点小经验·····	(220)
最值得歌颂的事·····	(222)
《神拳》后记·····	(227)
《荷珠配》序言·····	(232)

话剧中的表情.....	(237)
看戏短评.....	(239)
谈《将相和》.....	(241)
观戏简记.....	(245)
简评演技.....	(247)
我爱川剧.....	(249)
好戏真多.....	(251)
梅兰芳同志千古.....	(253)
《郝寿臣脸谱集》序.....	(256)
敬悼郝寿臣老先生.....	(257)
舞台花甲.....	(260)
从盖老的《打店》说起.....	(262)
敬悼我们的导师.....	(267)
祝话剧丰收.....	(269)
《马连良演出剧本选集》序.....	(271)
戏剧漫谈.....	(272)
北京的“曲剧”.....	(279)
对曲剧的发展说几句话.....	(283)
新“王宝钏”.....	(285)

附:

老舍传略.....	舒 济 (289)
老舍剧作著译目录.....	舒 济 王行之 (294)

编者附言	王行之 (299)
------------	-----------

戏剧语言

——在话剧、歌剧创作座谈会上的发言

这次我来参加会议，实在是为向青年剧作家们学习。这并不是说，我不愿意向老剧作家们学习。事实是这样：对老剧作家和他们的作品，我已略知一二，得到过教益与启发；今后还应当继续向他们学习。对青年剧作家呢，或相识较晚，或清贫乏缘，理应乘此机会取经学艺。是呀，近几年来剧坛上主要是仗着他们的努力而活跃，深入工农兵生活的多半是他们，接触创作问题较多的也是他们。不向他们学习，便不易摸清问题所在，也就难以学到解决问题的办法。是的，我是抱着这种学习热情而来的。那么，叫我也作个报告，我就不能不感到惶恐！不过，礼尚往来，不容推却。好吧，既来取经，理应献曝，就谈一谈戏剧语言上的一知半解吧。

我没有入过大学，文化水平不高，对经典文学没有作过有系统的钻研。因此，执笔为文，我无从作到出经入史，典雅富丽。可是，我也有一个长处：我的爱好是多方面的。因为我知道自己学疏才浅，所以我要学习旧体诗歌，也要学习鼓词。我没有什么成见，不偏重这个，轻视那个。这与其说是学习方法问题，还不如说是学习态度问题。心中若先有成见，只要这个，不要那个，便把学习的范围缩小，也许是一种损失。

我没有诗才，既没有写成惊人的诗歌，也没有生产过出色的鼓词。可是，诗歌的格律限制叫我懂了一些造句遣词应如何严谨。这就大有助于我在写散文的时候也试求精简，不厌推敲。我没有写出好的诗歌，可是学会一点把写诗的方法运用到写散文中来。我不是为学诗而学诗，我把学诗看成文字练习的一种基本功夫。习写散文，文字须在我脑中转一个圈儿或几个圈儿；习写诗歌，每个字都须转十个圈儿或几十个圈儿。并不因为多转圈儿就生产绝妙好诗，但是学会多转圈儿的确有好处。一位文人起码应当学会脑子多转圈儿。习惯了脑子多转圈儿，笔下便会精致一些。

习写鼓词，也给我不少好处。鼓词既有韵语的形式限制，在文字上又须雅俗共赏，文俚结合。白话的散文并不排斥文言中的用语，但必须巧为运用，善于结合，天衣无缝。习写鼓词，会教给我们这种善于结合的方法。习写戏曲的唱词，也有同样的益处。

我也习写相声。一段出色的相声须至少写两三个月。我没有那么多的时间。因此，我没有写出过一段反复加工，值得保留下来的相声。但是，作为语言运用的练习，这给了我不少好处。相声的语言非极精炼、极生动不可。它的每一句都须起承前启后的作用，以便发生前后呼应的效果。不这样，便会前言不搭后语，枝冗罗唆，不能成为相声。写别的文章，可以从容不迫地叙述，到适当的地方拿出一二警句，振动全段，画龙点睛。相声不满足于此。它是遍体长满了大大小小眼睛的龙，要求每一句都有些风趣。这样，尽管我没写出过完美的相声段子，我可是得到一个写文章的好方法：句句要打埋伏。这就是说：我要求自己用字造句都眼观六路，耳听八方，不单纯地、

孤立地去用一字、造一句，而是力求前呼后应，血脉流通，字与字，句与句全挂上钩，如下棋之布子。这样，我就能够写得较比简练。意思贯串，前后呼应，就能说的少，而包括的多。这样，前面所说的，是为后面打埋伏，到时候就必有效果，使人发笑。是的，写相声的时候，往往是先想好一个包袱，而用一些话把它引出来，这就是好比先有了第五句，而后去想前四句，巧妙地把第五句逗出来。这样写，前后便必定联贯，叫人家到什么时候发笑，就得发笑。写相声，说笑话，以至写喜剧，都用得着这个办法。先想好包袱，而后设法用几句话把它引逗出来，便能有效果。反之，先把底亮了出来，而后再解释：您听明白没有？这句非常可笑啊！怎么？您不笑？好吧，我再给您细讲讲！恐怕呀，越讲越不会招笑了！喜剧不就是相声，但在语言的运用上不无相通之处。

明白了作文要前呼后应，脉络相通，才不厌修改，不怕删减。狠心地修改、删减，正是为叫部分服从全体。假若有那么一句，单独地看起来非常精美，而对全段并没有什么好处，我们就该删掉它，切莫心疼。我自己是有这个狠心的。倒是有时候因朋友的劝阻，而耳软起来，把删去的又添上，费不少的事叫上下贯串，结果还是不大妥当。与其这样，还不如干脆删去！

我并非在这里推销旧体诗、鼓词，或相声。我是想说明一个问题：语言练习不专仗着写剧本或某一种文体，而是需要全面学习。在写戏写小说之外，还须练基本功，诗词歌赋都拿得起来。郭老、田汉老的散文好，诗歌好，所以戏剧台词也好。他们的基本功结实，所以在语言文字上无往不利。相反的，某剧作家或小说家，既富生活经验，又有创作天才，可是缺乏语言的基本功，他的作品便只能在内容上充实，而在表达上缺少

文艺性，不能情文并茂，使人爱不释手。优秀的文学作品必须是内容既充实，语言又精美，缺一不可。缺乏基本功的，理应设法补课。

说到这里，我必须郑重声明：我不提倡专考究语言，而允许言之无物。

我们须从两方面来看问题：一方面是，近几年来，我们似乎有些不大重视文学语言的偏向，力求思想正确，而默认语言可以差不多就行。这不大妥当。高深的思想与精辟的语言应当是互为表里，相得益彰的。假若我们把关汉卿与曹雪芹的语言都扔掉，我们还怎么去了解他们呢？在文学作品里，思想内容与语言是血之与肉，分割不开的。没有高度的语言艺术，表达不出高深的思想。

在另一方面，过于偏重语言，以至专以语言支持作品，也是不对的。我自己就往往犯这个毛病，特别是在写喜剧的时候。这是因为我的生活经验贫乏，不能不求救于语言，而作品势必轻飘飘的，有时候不过是游戏文章而已。不错，写写游戏文章，乃至编写灯谜与诗钟，也是一种语言练习；不过，把喜剧的分量减轻到只有笔墨，全无内容，便是个很大的偏差。我应当在新的生活方面去补课。轻视语言，正如轻视思想内容，都是不对的。

这样交代清楚，我才敢往下说，而不至于心中老藏着个小鬼了。

我没有写出过出色的小说，但是我写过小说。这对于我创造（请原谅我的言过其实！）戏剧中的人物大有帮助。从写小说的经验中，我得到两条有用的办法：第一是作者的眼睛要老盯住书中人物，不因事而忘了人；事无大小，都是为人物服务

的。第二是到了适当的地方必须叫人物开口说话；对话是人物性格最有力的说明书。

我把这两条办法运用到剧本写作中来。当然，小说与剧本有不同之处：在小说中，介绍人物较比方便，可以从服装、面貌、职业、阶级各方面描写。戏剧无此方便。假若小说中人物可以逐渐渲染烘托，戏剧中的人物就一出来已经打扮停妥，五官俱全，用不着再介绍。我们的任务是要看住他。这一点却与写小说相同，从始至终，不许人物离开我们的眼睛，包括着他不在台上的时候。能够紧紧地盯住人物，我们便不会受情节的引诱，而忘了主持情节的人。故事重情节，小说与戏剧既要故事，更重人物。

前面提到，在小说中，应在适当的时机利用对话，揭示人物性格。这时作者一边叙述，一边加上人物的对话，双管齐下，容易叫好。剧本通体是对话，没有作者插口的地方。这就比写小说多些困难了。假若小说家须老盯住人物，使人物的性格越来越鲜明，剧作者则须在人物头一次开口，便显出他的性格来。这很不容易。剧作者必须知道他的人物的全部生活，才能三言五语便使人物站立起来，闻其声，知其人。不错，小说家在动笔之前也顶好是已知人物的全貌，但是，既是小说，作者总可以从容叙述，前面没写足，后面可再补充。戏剧的篇幅既较短，而且要在短短的表演时间内看出人物的发展，故不能不在人物一露面便性格鲜明，以便给他留有发展的余地。假若一个人物出现了好大半天还没有确定不移的性格，他可怎么发展、变化呢？有的人物须隐藏起真面貌，说假话。这很不易写。我们似乎应当适时地给他机会，叫他说出庐山真面目来，否则很容易始终被情节所驱使，而看不清他是何许人也。在以

情节见胜的剧本里，往往有此毛病。

我们几乎无从避免借着对话说明问题或交代情节。可是，正是这种地方，我们才应想尽方法写好对话，使说明与交代具有足以表现人物性格的能力。这个人物必须有这个独特的说明问题与交代情节的办法与说法。这样，尽管他说的是“今天天气，哈哈哈”，也能开口就响，说明他的性格。根据剧情，他说的虽是一时一地的话，我们可是从他的生活全貌考虑这点话的。在《茶馆》的第一幕里，我一下子介绍出二十几个人，这一幕并不长，不许每个人说很多的话。可是据说在上演时，这一幕的效果相当好。相反地，在我的最失败的戏《青年突击队》里，我叫男女工人都说了不少的话，可是似乎一共没有几句足以感动听众的。人物都说了不少话，听众可是没见到一个工人。原因所在，就是我的确认识《茶馆》里的那些人，好象我给他们都批过“八字儿”与婚书，还知道他们的家谱。因此，他们在《茶馆》里那几十分钟里所说的那几句话都是从生命与生活的根源流出来的。反之，在《青年突击队》里，人物所说的差不多都是我临时在工地上借来的，我并没给他们批过“八字儿”。那些话只是话，没有生命的话，没有性格的话。以这种话拼凑成的话剧大概是“话锯”——话是由干木头上锯下来的，而后用以锯听众的耳朵！听众是聪明而和善的，在听到我由工地上借来的话语便轻声地说：老舍有两下子，准到工地去过两三次！是的，正因为是借来的语言，我们才越爱卖弄它们，结果呢，我们的作品就肉少而香菜、胡椒等等很多。孤立地去搜集语言分明是不大妥当的。这样得到的语言里，不可避免地包含着一些杂质，若不加以提炼，一定有害于语言的纯洁。文字的口语化不等于怎么听来的就怎么使，用不着再加工。

对话不能性格化，人物便变成剧作者的广播员。萧伯纳就是突出的一例。

那么，萧伯纳为什么还成为一代名家呢？这使我们更看清楚语言的重要性。以我个人来说，我是喜爱有人物、有性格化语言的剧作的。虽然如此，我可也无法否认萧伯纳的语言的魅力。不错，他的人物似乎是他的化身，都替他传播他的见解。可是，每个人物口中都是那么喜笑怒骂皆成文章，就使我无法不因佩服萧伯纳而也承认他的化身的存在了。不管我们赞成他的意见与否，我们几乎无法否认他的才华。我们不一定看重他的哲理，但是不能不佩服他的说法。一般地说来，我们的戏剧中的语言似乎有些平庸，仿佛不敢露出我们的才华。我们的语言往往既少含蓄，又无锋芒。

为什么少含蓄呢？据我看，也许有两个原因吧：第一，我们不用写诗的态度来写剧本的对话。莎士比亚是善于塑造人物的。可是，他写的是诗。他的确使人物按照自己的性格去说话，可是那些诗的对话总是莎士比亚写出来的。在日常生活中，那些人物并不出口成章，一天到晚老吟诗。莎士比亚是依据人物的性格，使他们说出提炼过的语言，呕尽心血的诗句。直到今天，英国人写文章、说话，还常常引用莎士比亚的名言妙语。我们写出不少的相当好的剧本，可惜没有留下多少足以传诵的名句。我们不必勉强去写诗剧（当然，试一试也没有什么坏处），可是应以写诗的态度去写对话。我们的剧本往往是结结实实，而看起来缺少些空灵之感，叫人觉得好象是逛了北海公园，而没有看见那矗立晴空的白塔。这与剧情、导演、演员都有关系，可是语言缺乏诗意恐怕也是原因之一。带有诗意的语言能够给听众以弦外之音，好象给舞台上留出一些空隙，

耐人寻味。戏曲中的开打，若始终打的风雨不透，而没有美妙的亮相儿，便见不出武松或穆桂英的气概与风度。亮相儿时演员立定不动。这个静止给舞台上一些空隙，使听众更深刻地看到英雄形象。我想，话剧对话在一定的時候能够提出惊人的词句，也会发生亮相儿的效果，使听众深思默虑，想到些舞台以外的东西。我管这个叫“空灵”，不知妥当与否。

缺少含蓄的第二个原因，恐怕是我们以为人民的语言必是直言无隐，一泻无余的。不错，人民的语言若是和学生腔比一比，的确是干脆嘹亮，不别别扭扭。可是，我们还没忘记在五八年大跃进中，人民写的那些民歌吧？那也是人民的语言，可并不只是干脆直爽。那些语言里有很高的想象与诗情画意。那些民歌使我们的一些诗人吓了一跳，而且愿意向它们学习。可惜，戏剧语言却似乎没有受到多少影响；即使受了些影响，也只在干脆痛快这一方面，而没有充分注意到人民的想象力与诗才如何丰富，从而使戏剧语言提高一步，不只记录人民的语言，而且要创造性地运用。

所谓锋芒，即是显露才华。在我们的剧本中，我们似乎只求平平妥妥，不敢出奇制胜。我们只求说的对，而不要求说的既正确又精采。这若是因为我们的本领不够，我们就应该下苦功夫，使自己得心应手，能够以精辟的语言道出深湛的思想和真挚深厚的感情。若是因为有什么顾虑呢，我们便该去多读毛主席的诗词与散文。看，毛主席的文笔何等光彩，何等豪迈，真是光芒万丈，横扫千军！我们为什么不向毛主席学呢？怕有人说我们锋芒太外露吗？我们应当告诉他：剧本是文学作品，它的语言应当铿锵作金石声。写剧本不是打报告。毛主席说：“数风流人物，还看今朝。”风流人物怎可以语言乏味，不见