

0013

著 譯 買

編 劇 知 識

行 印 局

編 劇 知 識

賈 霽 著

夏毓階

8.5.49 北平新华

250元



東 北 京 書 店

編劇知識 1949.3. 初版

作者 賈 霽
出版者 東北書店
印刷者 東北書店印刷廠

總店 瀋陽馬路
分店 瀋陽 哈爾濱 長春 齊齊哈爾 吉林 牡丹江
佳木斯 安東 四平 錦州 承德 北安 瓦房店

哈.10000.

目 錄

戲劇是甚麼·····	一
群眾劇團怎樣編劇本·····	四
談談「變工組」的創作問題·····	一〇
要有豐富的材料·····	一六
編劇本要編故事·····	二四
從「轉變」說到劇本的故事·····	三一
結構·····	三五
寫劇本要寫人物·····	四四
怎樣寫轉變？·····	五二
對話·····	五七
戲劇的語言·····	六一
當你構思和寫作的時候·····	七二
後記·····	七八

戲劇是甚麼？

戲劇是一種藝術。藝術是反映現實生活的，戲劇也同樣。藝術反映現實生活，同時又是生活的一部份，和政治經濟現象相同，是作為社會鬥爭武器而存在的，所以它反映鬥爭，也推動鬥爭，指導鬥爭。單就戲劇來說，也就是這樣：在八年抗戰當中，它反映了對敵鬥爭，同時也推動了人民抗戰熱情，指導了人民武裝上戰場打敵八保家鄉；在減租減息、群眾翻身的運動裏邊，在民主選舉裏邊，在開展組織大生產裏邊……也是統通一樣。在今天，進行人民解放戰爭，一切為前線，也就是戲劇主要要反映的現實生活鬥爭了。

一、戲劇是一種綜合藝術

戲劇和其它的藝術也有分別，這分別主要的是甚麼呢？是要有演員來扮角色，有舞台來演出，有觀眾來看戲。演員、舞台、觀眾，這三個條件，就是戲劇活動的三大要素。這就看出來，戲劇和音樂、小說、詩、畫、建築……等等藝術都不一樣了。而戲劇要活動，就免不了要劇本，要對話和唱歌，要搭舞台，要化妝，要樂器演奏，要燈光照着……所以，戲劇本身很複雜，不簡簡單單要個劇本

就算完，它還要其它藝術部門來配合來參加；人們因此說：戲劇是一種綜合藝術。

二、動作是戲劇最主要部份

戲劇是要在舞台上拿演員演給觀眾看、演給觀眾聽的。甚麼是最主要的東西呢？是動作。動作可以離開對話獨立，對話却不能離開動作，爲甚麼？因爲戲劇要給觀眾看的和聽的是一個故事，故事就是人底生活，人底活動，在生活裏邊，活動裏邊，思想可以隱蔽，行爲却是顯而易見，所以，動作最主要。而這些生活、活動離開不了人，人物性格典型怎樣表現呢？怎樣叫觀眾看了戲得到教育，表示對戲劇中人物同情或者反對？喜或者怒？這就得通過動作。動作一方面表現人物外部的行動，另一方面表現人物內心的情緒。所以，人們說：要有感動觀眾的好戲劇，就要有真實的生活和活動，明顯的行爲和情緒，——動作。

三、戲劇與劇本

戲劇活動爲甚麼要有劇本呢？一句話：是有劇本才有根據。要不，演員就不能向同一目標去活動，活動的結果也得出同一效果來；而且批評一個戲劇，也不是專指演員的演技、化裝、佈景，主要的是指內容，這就得根據劇本。正因爲戲劇離不開劇本，我們就要談談編劇本的方法。

在說明方法之前，我們得先知道編劇本受到一些限制，也就是戲劇活動受到的限制。這些限制也

就是編劇本的條件。第一個條件是演員，第二個是觀眾，第三個是舞台。我們這裏談的是工農兵戲劇活動的劇本，那麼，在編這樣劇本的時候，就要顧及這三個條件，使得工農兵演員能夠演，喜歡演；工農兵觀眾能夠看，喜歡看；而且在舞台（搭的台子或者廣場）上自如自在地演出。

那麼，劇本本身應該怎麼樣呢？

第一、是要自然。這意思就是戲劇所表現的生活鬥爭，入情入理，頭頭是道。從頭到尾，沒有節外生枝，也不能缺腿少胳膊；要人物性格，故事情節，有統一性，完整性。從頭到尾，也沒有牽強附會，來個「書不夠，神仙湊」，而是有甚麼種子出甚麼苗，有甚麼原因得甚麼結果，這就是必然性。有完整性，必然性，就是自然。

第二、是要明白。觀眾看不明白的戲，看了不相信的戲，都是不好的。好，就要求明白。例如每一個角色上場，要把他介紹清楚他是誰，幹甚麼的，更重要的角色，過去的歷史等等也要想法子叫觀眾明瞭。又例如這戲劇故事以前的事情但是和現在有關係的，也要介紹。要介紹這戲劇裏邊的鬥爭問題的因，和發生鬥爭的雙方關係。要介紹鬥爭的關鍵，和解決鬥爭的前前後後的關鍵。

第三、是要經濟。在人物方面，是不要濫用，不要一個很少內容的劇本，却工農青婦都上場。一個蘿蔔抵一個窩，要頂用才行。寫劇本特別要注意人物越少越好。在故事方面，時間選擇的要短，地點最好就在一處。在對話方面，不要說廢話，句子短而精采才好。動作方面，要前後一致，——這就是要一個中心，一切入底活動、情緒，都圍繞這中心轉。

第四、是要緊張。不經濟的東西，絕不會緊張；但是單單經濟了，不一定就緊張。一個戲劇從開幕到閉幕，總不能鬆懈，總要求步步緊，一步緊似一步，一直達到最後的緊張——那叫最高潮。平鋪

直叙，不行；滑湯寡水，不行。戲劇表現鬥爭，既然要鬥爭，就有成功和失敗，每一個成功和失敗的關頭，都造成緊張。

第五、是要生動。生動才能够有興趣，有興趣才能够抓住觀衆的注意力。怎樣才能有興趣呢？就是要情節好。戲劇反映生活，但是把生活原原本本照個相，搬上舞台却不一定好。所以必須要有戲劇性的東西才能編進劇本去。

群衆劇團怎樣編劇本？

由於群衆的戲劇活動開展得快，劇本供給不上；同時，農村劇團要配合村政作宣傳動員工作，供給上的劇本也不見得完全適合；由於群衆生活的獲得自由解放。政治的覺悟，文化程度的提高，藝術創造的慾望和興趣生長起來，所以，農村劇團的自編劇本，早已自發的發生，這二年出現的更多。如：爲了配合參軍工作，就編了不少參軍的秧歌雜耍；爲了配合生產工作，就編幾個大生產和勞武結合的劇本。在濱海，在沂蒙，農村劇團最活躍的地區，差不多每一個中心任務傳達到村，都有一批新的劇本編出來的。農村劇團都認識到演戲是一個工作，不是單純娛樂。爲了響應號召，完成任務，他們常是熱情而勇敢的下手編劇本。

農村劇團自己編的劇本，有些是很好的，可是普遍的都有不少缺點，這原也是難免的，可是我們

要我們的戲演得更好，要編出好劇本來，就要懂得我們的缺點，知道怎樣改正缺點，怎樣才能編好劇本。

一、有些甚麼重要的缺點呢？

有的人常拿自己一點也不懂得的事情來編劇本，像××莊編的「打泗水城」，問他們泗水城在那裏，他們就不知道，泗水城怎樣打的，更不知道。這個劇本自然就沒有內容了。凡是我們不知道的事情，我們講都講不出來。怎麼能編好劇本呢？

又如××莊的「大參軍」，××莊的「大生產」，內容除了幾個口號就沒有甚麼東西了。這些莊子參軍和生產的工作其實都很熱烈，要是能把那為甚麼熱烈、誰熱烈、熱烈的怎麼樣，這一些實際情形編進劇本就好了。所以凡是只拿口號編劇本，就一定編不好。

但是也有的人雖然把實際情形編進劇本，也還編不好。比如過去××鎮農村劇團編的「保家鄉」就是，這劇本裏邊把老百姓做的所有的抗日的的工作都編進去了，結果是沒有頭緒，不知道那家鄉究竟怎麼保法。這是吃的沒有中心的虧。凡是沒有中心或者中心不明顯，問題就說不清楚，那這個劇本就失掉了宣傳教育的意義。

最不好的也是最嚴重的問題是有的人編劇本失掉正確立場。像××村編的平劇「新起解」，套的「蘇三起解」舊形式，却說一個被敵人俘虜去的女同志，被偽軍押解到半路上，她發現了那偽軍是她表哥，於是她在面前跪下啜啜呀呀唱一段，算是「動員」偽軍反正，於是那偽軍就反正了；這個編劇

本的可以說無意之中失掉了立場，違反了爭取偽軍的政策。又像××村編的一個「查滅」的劇本，裏邊把誰養活誰的問題還是說的是「窮靠富靠天」，而且把群眾寫得很粗暴；這個編劇本的可以說有意站在反對群眾的立場，歪曲了減租政策。我們編劇本，不是隨隨便便要的，政治上一定要適合抗戰利益和群眾利益。所以，凡是立場不正確或者立場不穩，編出來的劇本不僅不好，而且有害。

二、要搜集選擇材料

要克服缺點，才能編好劇本，那就是要有正確的立場，要會搜集和選擇材料。

空想的東西不是材料。口號也不是材料。農村劇團編劇本的材料，應該是當莊的事情。有人也許感到當莊的事情誰都天天做天天見，沒有趣味沒有戲，其實是不對的。當莊的各種生活各種鬥爭，不管是參軍、生產、減租減息，也不管是反掃蕩、反貪污、反迷信……這些事情仔細研究起來都很有「趣味」很有「戲」的，比空想的東西，比口號，又生動，又豐富，又有意義。

比如說參軍，那就有扯腿的；也就有反扯腿的。這些情形就能編劇本，大家看見過的「過關」就是個例子，那材料是真實的事情，編成劇本不也很有趣味很有戲嗎？

曾經有一個農村劇團和我們說過莊中沒有材料，有的也沒法子編。事實上並不是這樣。那個莊子正在開展生產運動。問題怎麼會沒有呢？有問題就有編劇本的材料。他們說耕田種地在舞台上表演，誰也不屑看。是的，如果光是耕田種地的事情是不會討好的。但是變工隊裏邊是不是只有耕田種地的事情呢？

我們就拿變工隊的事情來研究研究。那莊上人都參加了變工隊，但是却有一個貧窮的中農不肯參加，爲甚麼呢？完全是他自私落後嗎？還是變工隊有問題呢？原來是兩方面都有問題。一個是他本人自私落後，怕自己的工夫就誤了，但是耕種鋤割自己工夫不夠及時，同時農具耕牛也借不到，所以活被就誤了，這是一個問題；一個是變工隊記工算賬有些偏差，常常窮人吃虧，出力多，這也引起他不願意參加變工隊，而且引起變工小組某些不滿，有的還因此垮台，這也是一個問題；變工變的不好，變工隊就不能鞏固擴大。這兩個問題，不是編劇本的材料嗎？是的。

再有，好像夥養牛的問題，開水井的問題，如果我們光把幾條牛牽上舞台，或者在舞台挖水井，那當然不算是劇本。但是如果把怎樣才能夥養牛的原因，窮人個人養不起，或者幾年的戰爭使得牲口缺乏；以及在夥養牛當中發生的爭執，喂牛的困難，和夥養牛以後的大家得到的種種好處，用故事編成劇本，那爲甚麼不好呢？開水井也同樣，有人還是老思想，靠天吃飯，早了就一直瞪眼，但是開了水井有了水，不怕天旱，增加收成，這些故事編成劇本，又爲甚麼不好呢？

所以會搜集選擇材料的人，總不空想，總不把口號當作材料。寫大生產的內容，他總是在當莊大生產運動裏邊，去找實際做過的見到的聽到的事情。這些事情，第一是真實的，第二是有問題的，第三是這些問題是具體的，越具體才越有中心，中心越清楚明瞭才越有頭緒，順着這一個頭緒編成故事，那這個劇本就差不多了。

三、怎樣編？

戲法人人會做，各有巧妙不同，編劇本也一樣，不能依照一個格式來做。當然劇本有劇本自己的格式，不是新聞通訊，也不是詩歌小說，也不能夠空喊標語口號，也不能夠說一件事物就說個上下五千年。劇本是要避免乾燥無味的，它必須有趣味有戲。這趣味，這戲，那裏來的呢？要從材料本身裏邊找出來；材料本身有故事，有造成這故事的人物，他們的動作、對話、鬥爭，就造成趣味造成戲，問題就看我們怎麼編法，才顯出那些趣味和那些戲來罷了。

怎麼編呢？農村劇團編劇本，大多是大家在一起，集體編，大家想，大家討論，大家出主意，大家說辭兒，就這樣編出來的。這種集體創作的方法是很好的。

集體創作也要好生組織，有頭緒，有步驟，如果光是大家在一起說，也不見得能編出好劇本來。

四、怎樣組織集體創作呢？

有一個農村劇團做得很好：當他們選定了莊裏頭發生的一個問題或一個故事的時候，他們首先就把個人自己知道的事情，一個一個說出來，於是這一個問題各方面都完全了解了。了解一個問題的各方面，這材料才够用，這是編劇本的第一步。

第二步，還是大家發表意見，討論那些事情能編，那些事情不能編，最後決定一個非常具體的中

心。編一個識字班動員未婚夫參軍的劇本，那這個識字班學員平時紡線啦，學習啦，站崗放哨啦，這些材料雖然也很好，但是因為和她動員未婚夫參軍的事情沒有甚麼關係，也就不一定編進去，更不能把那些當成劇本的中心。

第三步，大家說是要像個戲，就不能光照原來的事情寫；原來的事情常常經過五六天，從這家到那家，從這莊到那莊裏，所以就把它編成一個時間一個地方的事情。這樣一來，故事就很緊湊了。原來的事情要許多人說許多話，這些人這些話，有不少是和中心問題沒關係的，大家所以又商量了一下，只把重要的人重要的話編起來，其餘的都不要。

第四步，就是那個編進劇本的人物和對話，也經過大家提意見決定。比如人物裏邊，有的脾氣好，有的不好，有的進步，有的落後；好又好在那些，壞又壞在那裏，進步的怎麼進步，落後的怎麼落後，都不是空空洞洞地說說就算完；大家都找他們的特點，他們的故事，他們的生活習慣等等來形容。對話也同樣，大家你一句我一句，照着自己日常說的莊戶呱說出來的，不是光說新名詞，而是說故事，說的話都適合劇本裏邊的人物身份地位和習慣，不適合的他們就你改我的，我改你的，總之要把他弄對；首先是不隨便照自己個人的意思編，才不致於落後的啦進步呱，進步的啦落後呱，地主說個戶話，土包子說洋包子話；其次是不跟賣鹽的說買醋，做甚麼說甚麼，這樣一來，就不會寫錯了，更不會八股一套了。

經過這四步，一個劇本編起來了，還得來個第五步，那就是修改。只要有人覺得這劇本裏邊那一件事情不對，就再討論一下，把它改對了。因為大家都參加了編劇本的工作，所以編的又快又好，而且克服了不少困難，減少不少缺點。

農村劇團需要自編劇本也能自編劇本。材料隨時隨地都發生在他們自己當中；他們的生活和鬥爭，他們知道得最清楚，都值得編成劇本。問題就因為缺乏指導，所以有不會編的，有會編的也還存在一些缺點。這些缺點，一方面，也只有不斷的編劇本，不斷的克服掉。另一方面，需要認真對農村劇團的工作指導。

談談『變工組』的創作問題

東良店農村劇團集體創作過不少個劇本，其中之一就是本刊本期發表的『變工組』；這個劇本，他們在本莊外莊，先後演過不少回了；每一回觀眾看了以後，都很滿意。的確，『變工組』這個劇本，無論在內容、形式、故事、人物、對話等方面來說，都是相當好的；拿已經有的農村劇團創作的東西比較來說，也可以認為它是頂好的一個吧。

究竟『變工組』為甚麼編的好？好又好在那些？現在我們就來談談。

一、怎樣寫成的？

當時，莒南一帶有些莊子裏的變工組，鬧垮台的很不少，東良店也有這樣情形。農村劇團團員也

就是各個變工組組員，他們自己所在的變工組也多多少少發生了這種情形。這些情形，例如劇本裏邊所提出來的：動員和組織變工的辦法，變工的組織分工和記工算賬等等不够民主不够深入實際等等，以及各人自私自利，搶毛驢等等問題，如果他們不是親身在內，也是他們親眼見到的；他們把這些問題搜集了起來，就商量着編個戲了。

編的時候，由小學老師在旁邊做寫的人，大家說。在每個人說的當兒，他心裏總有個底：戲裏人就是某某，那些事兒，那些話兒，就是某某做的、說的。你說一陣，他說一陣，我又說一陣，湊起來，就很多很多了。以後，大家又提意見，甚麼地方還不够，就補充；甚麼地方不必要，就取消；甚麼地方錯了，就改正。同時，大家又商量着應該從那裏起頭，那裏結尾，那裏着重些，那裏不着重，這就是一個場面一個場面的根據。

李老師把劇本寫成了，他們就排，排的當中，他們又提意見改了些不適合的地方，譬如說的話不像啦等等。不幾天，他們就在本莊演出了。那第一次的劇本，人物和場面都沒有十分確定，還有些亂，可是當莊人已經叫好了，說這是「真事兒，實演」，是好戲，不過內容還不大清朗，還得添些。聽了群眾的這種反映，劇團就接受了，要求每個演員自己添，添了些甚麼呢？要知道添的甚麼，先得說缺的甚麼，原來的劇本缺的是「戲」，譬如陳流怎樣偷懶，三家爭着牽驢怎樣爭……光靠說一二句，而不用動作，就是必須添的戲。

在這時候，他們又演出了兩次，剛好有文工團的一位同志在他們莊上住，他自動地跑去幫助了他們，於是，這就成功了現在印出來的劇本。文工團同志怎樣幫助的呢？可以說完全沒有依照他自己意見去修改，而是啓發劇團團員們提意見，把人物，場面，對話一條條都弄正確，妥切，最後確定了場

的劃分和固定了對話。他做的是幫助整理的工作，這種辦法是完全對的。

二、這種寫法有那些好處呢？

第一、參加寫這個劇本的人，也就是參加變工組生產勞動的人，變工組裏邊的生活，他們熟悉，因為那就是他們自己的生活。做甚麼的人，寫甚麼樣的劇本，就有這個好處；他寫的時候有材料，不要去空挖肚腸子想，那是想不好的；同時他的材料一定是叫人看了相信的，因為材料本身是真事兒。你再會空想，可是空想常常就會假，假的就不容易寫的好了。這一點，在初學寫劇本的人說起來，格外要緊：做甚麼寫甚麼，可以避免空想，可以容易寫成。

第二、這個劇本從頭到尾的創作過程，又是走的群眾路線。一方面，材料是從群眾中來的，又聽取了群眾的反映，修改了幾回，最後才寫成的，這樣的劇本再拿到群眾中去演出，群眾當然接受；另一方面，這個劇本雖然最初有李老師執筆，最後有文工團同志整理，但是他們做的是記錄和整理的工作；主要的創作的力量是劇團，尤其是演這個戲的演員，差不多全部對話，都是他們自己說的，自己生活裏邊的語言。群眾路線這一點，是使得這個劇本從故事到語言獲得成績的根本原因。每一個學寫劇本的人，都必須虛心，耐心，尊重群眾意見，以至發揮群眾的才能，參加劇本的創作。

第三、這個劇本是寫着，排着；排着，改着；演了又改，改了又演，這反反覆覆多少次的創作才完成的，最後，它才比較地沒有毛病。這種創作的辦法與精神，就是一個編劇本編得很好的人，也應該採用和具有的；我們，從脫離生產的劇團一直到不脫離生產的劇團，就更應該這樣辦。要知道，不

用改的東西是很難有，改了的總比不改的強；排的時候，演員有意見，演的時候，觀眾有意見，這些意見對劇本的修改上，常常是最有實際用處，幫助劇本精采的。要不是「變工組」經過這麼麻煩的修改，大概是不會有現在這麼好的劇本的。寫劇本的人，要是怕麻煩，或者根本上思想沒打通，以為寫了就不能改，那編劇本就編不好，就是會編了，進步也一定很慢。

三、這個劇本有那些特點？

這裏說的是劇本本身的問題。

首先這劇本是內容實際，人物，故事，對話都有最真實的根據。它說的是變工的問題，問題很明顯，中心很突出；沒有不必要的人與事。那幾個人像李二，王五，陳流……等等，在那個莊子裏，我們總可以看到的。那幾件事像王老頭和王五生氣，王老頭他們為毛驢爭吵……等等，我們也總可以碰到的。那許多話更是解放區中心地帶普通流行的話語，也許有許多新名詞如：「勞動力」、「集體」、「自願」、「對象」、「自私自利」……乍看起來很文氣，但是却是我們今天常常可聽到的群眾的語言。

正由於內容實際，真實，所以這劇本提出的問題中心，具體明瞭，為群眾所接受，因而達到了教育群眾的目的。

13

其次這劇本的「寫法」單純樸素，而且也有頭有尾，活潑生動。它的形式也許有些舊形式的味道，不能夠像正規的話劇那樣緊湊，那樣完整，而且顯得有些笨，譬如第一場那個「後台會議」就

是。然而以今天的農村劇團創作水準，和群眾欣賞話劇能力來說，它這種寫法，這種開門見山，單刀直入的笨法子，却是比故意繞彎子繞得莫明其妙的法子好幾十倍；與其繞彎子繞不好，不如老老實實走直線。再說，它這個「直線」，倒不是口號連篇，乾燥無味；在各個場面裏，它是有動作的，有戲做的，而且還看得出那些動作那些戲，是一步緊張似一步，發展起來的——一直達到第七場的高潮，這適合於變工組問題本身的發展形式，也適合於戲劇動作的發展形式，這種寫法還是很正確的哩。

正由於這種寫法，「變工組」為群眾容易懂，因為它單純樸素；也容易習慣這形式，因為它有大眾已經習慣了的有頭有尾的形式，也看得很起勁，因為它多多少少還有些動作，有些戲，農民們自己演起來就格外活潑生動。

最後是這劇本的形式，值得我們研究。已經說過，它這形式有些舊形式味道，有些笨，但是就整個劇本說來，它却又不能說是舊形式，而且也不笨。說它是新的話劇形式吧，它又不受時間地點的限制，有些自由鬆散的地方；說它是活報吧，但是它的內容和形式，又比活報完整的多。從它根據故事的分場來看，從它根據人物的上場下場來看，它的每一場都是有中心的，這中心在這一場裏都給它說明的很清楚，看起來一目了然，印象很深；上一場與下一場又都是有聯繫的，這聯繫也是很清楚；總之這種分場形式，乾淨利索，沒有節外生枝，而為群眾所熟悉所喜歡，它實在可以說是在今天的一種很好的報導劇的形式；這形式，基本上也可以說是新的話劇形式。說它很好，便不是說它沒有缺點，而是說它能夠適合目前的要求；工農兵群眾生活鬥爭是複雜而豐富了，舊形式編不了那些內容，必須用新形式，但是正規的話劇搞不好，活報又嫌太簡單太不具體，所以像「變工組」這種形式就最適合；又能表現複雜豐富的內容，又不能受形式的限制，又最容易為群眾自己創作時候所運用，我以為這是

值得提倡的、能够發展的一種很好的過渡的形式。

總之，「變工組」這個劇本在今天農村劇團創作水準上是相當成功的，應該受到鼓勵。

但是「變工組」本身還是有些缺點的。最大的比如解決變工組問題矛盾鬥爭的簡單化，是不適合一般的實際情形的，所以給群眾教育的力量就會比較小；在人物上，我們固然不能要求太高，但是却應當指出今後對於人物性格的描寫，要求更深刻些，更實在些，更活些，而「變工組」裏邊的人物就不大够這些條件，像李二就很表面，很模糊，不像真正的領導變工組的村幹部；另外，就是對話雖然已經避免了囉嗦，但是還不算精采生動，用的語言比較簡單，尤其是群眾的語言用的不够，似乎也不大肯用，以為那是土包子話，所以對話裏邊有些地方就嫌有些口號，缺乏動作，這是需要克服，也是容易克服的，只要寫作的人多用自己生活裏邊的語言就可以了。

雖然「變工組」有缺點，但是優點還是主要的，而且演出的效果，觀眾的反映，都很滿意；同時，不僅僅因為它是農村劇團自己的創作，而且因為它實在有研究的價值，所以，我們來作一個比較仔細的介紹，這就是以上提出來的三大問題。我們希望工農兵群眾劇團和為工農兵編戲的同志，研究它的特點，學習它的方法，做甚麼寫甚麼，走群眾路線，好好寫耐心地虛心地改好劇本。

要有豐富的材料

「巧媳婦做不出無米飯」，沒有材料，寫作的再巧，也寫作不出甚麼東西來。主觀空想不行，口說教條不行，東湊西湊人家的東西，也糟糕得很。要編劇本，先要有材料。材料越有價值，內容越有教育意義；材料越豐富，戲越多越精采。

一、材料從那裏來

第一、應該從生活裏來。像東良店農村劇團所寫的「變工組」就是。編劇本的人就是變工組的人，那些材料就是他們自己碰到的事情，一部份是他們自己親自做的，一部份是他們街坊鄰舍做的；是他們的生活，他們了解，他們熟悉，對材料（變工問題）他們有一定的看法，有一定對付的態度和方法，所以也就能够寫出動作、感情情緒來。群眾劇團寫的許多劇本，差不多都是從生活中來的，這是很好的辦法。

其次，是寫真人真事，也有從生活裏來的。例如金溝官莊農村劇團寫的「臭豆腐」，反映莊上一個苛刻婆婆欺負兒媳婦，全家吃肉餛飩子，單叫兒媳婦吃臭了的豆腐餛飩子的。這個真人真事，雖然不

是編劇本的入自己做的事情，不是他們自己過的生活，但是他們能夠看到和聽到那苛刻婆婆怎麼苛刻法，那小媳婦怎麼受氣，和他們生活得很接近，所以也很了解，很熟悉，材料也就逼真可靠了。

第二、從搜集採訪得來。爲甚麼要搜集採訪呢？因爲一個人生活有限得很，他不能夠甚麼事情都作，也不能夠都看到。所以光憑生活經驗的材料太少太少。如果去搜集採訪，那麼，作文教工作的也可以寫「變工組」，女學生出身的也可以寫「吳豆腐」了。事實上，絕大多數劇本的材料，是從搜集採訪來的。

第三、從想像而來。想像在一般文藝創作中間都免不了，不過有的多，有的少，有的正確，有的不正確罷了。爲甚麼要想像？因爲材料不完整，也問不出來。小點的例子，像喜怒哀樂的心情；大點的例子，像小偷偷東西、自殺、做秘密事情；以及像「桐柏山民變」「蔣美談判」等等國家天下大事，光憑聽到的一點，是寫不成的。這就依靠想像來補充了。

光憑想像是很不保險的，有許多劇本寫不好，就因爲吃了這個虧，因爲他把想像當成主觀空想，幻想了，如在「群眾劇團怎樣編劇本」那篇文章裏提到的「打泗水城」和「新起解」就是空想和幻想出來的，結果是不好的。想像也必須有客觀根據的來源，一是從自己生活中碰到過的印象聯想起來的，如喜怒哀樂心情就可以「將己心比人心」，又如由張三聯想到李四，由大肚子聯想到蔣介石，由日本鬼子聯想到美國鬼子，都還可以；二是接受別人生活經驗而比較、分析、想像起來的，如從文藝作品中，從戲劇中，從老年人談古往故事中，從遠方人談海外奇談中……都可以得到材料，因此寫小偷、自殺、秘密等等也就可能了。

第四、是改編。如「打泗水城」、「新起解」都是。「轉變」是「變工」連環畫的改編。在「地

震」中第四景一部份場面和對話也是根據小說「晴天」裏香豔瓜的那一段的改編。改編是可以的，但是首先也必須對那樣材料了解，並且根據自己主觀正確分析，才改編得好，否則把人家的東西改編壞了，那就糟了。

不管材料從那裏來的，主要條件還是了解熟悉，才能够掌握運用，才能够編成劇本。

二、怎樣搜集材料

第一、深入實際，深入生活，在生活中觀察體驗。現實生活是創作的源泉。從生活中搜集材料也是最實際、具體，用不着空想的。所以做甚麼工作就寫甚麼內容是最好的辦法。

當然，這裏也不限制你非做那一種工作才寫那種內容。只要你對生活環境裏的人物事件，不斷注意，零零星星的材料，也就是最實際具體的材料，一定很多，你最好人前人後聽聽，這裏那裏看看，精采的記下來，不懂的問一問；聽要聽幾方面，看要看好幾回，記要記得真實，問要問個明白。

平時從生活裏注意，能搜集些甚麼材料呢？大大小小都可以。譬如現在的解放戰爭，那是所有的人參加了的，但是每個人的看法、態度、行動都不同。這一切，不一定是整套的故事，但是是小材料，要得。又，你可以經常研究一個人，他是地主的話，那麼，地主生活情形怎麼樣，以前怎樣，現在怎樣，他的像貌、習慣、說話怎樣，這都是材料。又，你可經常研究一件事，好比土地回家這事，那麼這件事發生以前怎樣，現在怎樣，各階層反映怎樣，對大生產運動的影響、對支援前線的影響怎樣，這都是材料。生活範圍越廣，碰到的材料越多。

在生活裏，碰到材料就搜集，就記下。因此，要準備幾個小本子，分門別類的記入，記事、記語言。語言是寫劇本的根本工具，必須搜集生活的語言，如生動的輿論、各階層的有特點的語句、各種群眾語彙、成語、民謠、歇後語、農諺、俏皮話、特殊人物的口頭語、流行的新名詞等都是。

第二、深入實際，進行採訪，在採訪中了解生活。採訪的辦法很多，這裏只說兩種：

一、一般的調查研究。編劇本的人不一定要編甚麼戲，所以，他對一般的生活都要求了解了解的。生活越豐富越好，一般的調查研究，就可以豐富它。而且，要懂得現實生活的全面情況，也必須有一般的調查研究。這辦法也可以有幾種，如召開調查會、座談會、參加大會（如戰鬥英雄大會、展覽會、工作會議……）、聽彙報，一直到報紙刊物和工作報告書。這個辦法，主要的是為了幫助自己的認識和掌握情況，其次是從一般情況看出問題，找到線索，以便進一步搜集材料；它本身很少具體的生動的材料，不能專門依靠它來寫劇本。

二、深入的採訪。這一般是已經選了一個問題，有了一個線索以後進行的。譬如「過關」的作者們對莒南縣參軍工作情況一般了解了以後，根據發現的反映問題的線索，去進行專門採訪。這辦法也可以有幾種，一種是以人為中心的，如表現一個勞動英雄，一個戰鬥英雄；一種是以事為中心的，如表現土地回家的運動、參軍運動、生產變工、興辦學校；又一種是以思想問題為中心的，如表現變天思想及反變天思想的訴苦運動，對時局的一般思想危機的糾正，以及對當前工作主要思想傾向等等，都各有各有中心意思，各各可以成爲深入採訪的對象，把它的頭頭尾尾，曲曲折折，枝枝節節都了解的具體，熟悉到家。

如果是寫真人真事，那就是對劇中人物和事件的採訪，其它同樣的材料就不在數。如果是寫典

型，那就是集中許多真人真事在一個典型裏邊，採訪的範圍就擴大多了，同樣的材料就都收攏在一起了；多少個英雄模範的材料集中到一個人身上去，多少個變工組的材料集中到一個組去，多少種想法集中到一個主要思想問題上去；因此，這種採訪辦法，可以先以某一個人、某一個組、某一種想法為主，去採訪其餘的人、其餘的組、其餘的想法，這樣子採訪，中心就明確，就不至於落空或者紊亂了。

第三，搜集的方式要多面。光聽一面之言，常不可靠；最好三面對證，才有憑有據。怎麼多面法呢？正面的，那就是向預定採訪的對象正面訪問，如寫「鄉信開荒」就訪問鄉信，寫「過關」就訪問劉紀湘家等。側面的，那就是向旁邊的人訪問，如村幹部、鄰舍家，他們本身對鄉信，對劉紀湘家，沒有成見，但是有意見，這些意見都是材料。反面的，那就是向反對者訪問，他們也許說鄉信沒開荒，劉紀湘家沒扯腿，或者荒開的不好，腿扯的不徹底；反面材料並不是不好的意思，也不是不真實的意思，譬如「賣瓜的總不說瓜苦」，你不會從賣瓜的搜集到苦瓜的材料，同樣，你訪問大肚子，他也不會向你承認他是壞蛋，你倒要反面訪問，才能够搜集到壞蛋破壞活動等等材料。

總之，無論用甚麼辦法搜集的材料，都是要取自多方面的，材料才更有真實性，更豐富，更精采。而最好的是生活經驗，其次是親自採訪，再其次是參加會議、聽別人講，最後才是看書看報，而主觀幻想空想就要不得了。

三、怎樣記錄和整理

一般的調查研究，重要的和新鮮的事件，或者有意義有趣味的小東西，不妨有聞必錄。但是專門性的採訪，就不要這樣，而要選擇那有關的必要的材料，才記錄下來。是用腦子記呢，還是怎麼着？單憑腦子，記不確實，不牢靠。要寫下來。採訪的時候看對象，能當面寫就當面寫，不，就過後寫。參加大會，看報告，那就可以當時記，當時抄。

記錄和整理的工作，是可以同時進行的，如果你預備了好幾種材料簿子的話；如果只有一個本子，那就得以後整理，就多費手續了。要省些手續，要一目了然，那就要講究講究記的辦法：

第一、分門別類：一種以各種人物來分，如貧農、中農、富農、地主，如戰士、指揮員、工人、廠長、工程師，英雄、模範，這裏邊又可分成若干條，來記他們的性格各方面，從年齡、性別、職業一直到思想行為，記他們的生活情形、習慣、語言，記他們一家子，記他們和旁人的關係，對人對事的態度……；另一種以各種事件來分，如支援前線、大生產、土地改革、文化翻身、軍民關係……；這裏邊是記故事，當然故事也離不開人，也可以分成若干條，來記好的壞的，各種各樣的小故事，同樣反映一個事件；另一種是專門記語彙的，已經提過了，現在要說的就是也要分成若干條，分別記民謠、農諺、成語、歇後語、新的語言等等。

第二、對同樣問題的材料，有關係的問題的材料，加上標題，加上記號。如土地改革問題，那地主、富農、中農、貧民都要被動和主動來參加的，而文化翻身問題，他們或多或少也有關係的，這些材料要合併起來用，為着用起来方便，就都安上一樣的標題，一樣的記號。記號隨便定，圈、點、打叉子、畫線都可以，這在研究人物的性格方面，大有幫助，譬如搜集地主人物，有好幾十個，性格中的特點都是相同的記號，那麼，這特點就可以說是很典型了，因為它代表着好多好多個地主哩。做記

號，對故事也同樣大有幫助，譬如在搜集的猷棉猷糧猷金的故事當中，就有好幾十個是相同的記號，那麼，這用作寫後方群眾支援前線的劇本故事，也就很典型了。思想問題也一樣，譬如怕變天的想法奇奇怪怪的很多，內中也有幾種想法，都是同樣的記號，這也就是很典型的想法了。當然，語言也同樣，甚麼人說甚麼話，甚麼人說甚麼話最多，也是可以用記號統計出來的。

四、甚麼材料好

論理說，甚麼材料都可以寫劇本，那就是說甚麼材料都好了。不過戲劇到底是戲劇，它受到很多條件的限制，今天群眾戲劇活動，要受到今天的演員、舞臺、觀眾的條件的限制，為這活動而寫劇本，當然要照顧這些條件。所以，第一，材料應該是工農兵的生活鬥爭，以及工農兵能够了解接受的東西；第二，有些材料是編不成戲劇的故事的，或者很難很難搬上舞臺的，如真耕地，如真衝鋒，特別是爬城爆炸、肉搏戰，或者微妙的內心思鬥爭等等，都不算是好戲劇材料。

那麼，甚麼是好材料呢？

第一、反映工農兵實際生活鬥爭，新鮮生動具體，有教育意義的，都是好材料。解放區是過的新光景新的生活，工農兵裏邊新生長着許多英雄模範，新的人物有着新的思想新的性格。所以，首先我們應該站穩工農兵群眾立場上，來表現這些新的生活、新的人物。那麼，材料越新鮮就是越好，越有教育意義的。

第二、問題明顯，矛盾深刻，鬥爭尖銳的，都是好材料。為甚麼？因為它有中心，有動作；有中

心，觀眾看的明白，有動作，觀眾看的愛看。這就要材料具體生動。譬如生產問題，只是在劇本上分段講演那生產的好處，開會大家發言要這樣生產那樣生產，反對這樣反對那樣，問題、矛盾、鬥爭似乎都有，但是一點不具體不生動，這實在不算是好材料，單純依靠搜集開會的材料，多半會犯這個毛病。要具體生動，那就選擇一件小事情，比方一家小媳婦去扶犁種地，老婆婆看不慣，生了氣，阻擋着，發生糾紛，但是結果，她擔心的地沒有荒（或者依賴人家幫助不成功），而且得到了表揚（或者有了收成），糾紛就解決了。這就比較具體，也可能生動些。只有具體生動的材料，才能編成劇本的故事。

第三、人物要有性格，性格越明顯越逼真越典型，才是好材料。生活底主人公是人，戲劇底主人公也是人。但是一般戲劇裏邊很少注重寫人物，人物性格寫成功的更不多。這原因是在於搜集材料的時候，專門去聽故事去了。所以，劇本上的人物時常會是千篇一律喊口號、搬教條，弄得故事也失去了真實性。要知道，人物典型的性格，就是對觀眾的示範教育，好的學習，壞的改正，同情和反對，愛和憎，都從那些劇中人物性格身上教給觀眾的。所以，在以後搜集材料的時候，要特別強調搜集人物典型性的材料。

材料越豐富越好，那就是要生活越豐富越好，讓我們面向工農兵，深入到他們生活中間去！

編劇本要編故事

演戲是宣傳工作的一個方法，它不能是單純娛樂，要要算了；所以編劇本的必須要叫劇本裏邊有宣傳教育意義，例如一個「民主」的戲，就應該叫觀眾看了以後，感到不民主是不對的，或者民主是對的，以至叫觀眾知道了怎樣才能够實行和實現民主，如果這戲有這樣內容，那它就起了宣傳教育作用，這戲演的就有價值了。

但是怎麼把這種宣傳教育的作用表現出來呢？是不是就把宣傳口號編成劇本就行了呢？好像我們反對太平麻痺，是不是把國際形勢有利於我因而太平麻痺，碰到山東形勢緊張又因此受損失，因而失望動搖……這些大道理編成劇本就行了嗎？如果只是口號，觀眾是不愛聽的；觀眾是要看戲的，沒有戲看，宣傳也宣傳不成功。

戲劇不是單純娛樂，也不是宣傳口號，那麼怎麼編呢？現在來談談編劇本必須編故事。

一、戲劇都有故事，都有動作

拿「過關」來說，它是宣傳參軍的戲，但是它不僅宣傳就算了，它是通過具體的故事：劉紀湘要

參軍，而他的父親、丈母娘、老婆要扯腿；在這故事裏邊，反對扯腿也不是用的口號，而是有像劉紀湘和他老婆在那一夜談話……等等具體的動作而表現出來的。正由於「過關」有比較完整的故事，所以看了這戲以後，人們就不會只記得好青年應該參軍或者扯腿的不應該這一句口號，而是像真事似的記得了劉紀湘怎麼樣用辦法感動了他老婆而通過了參軍的難關，這裏面是戲，大家喜歡看，看了以後印象深，因而宣傳教育意義也就大。

有的劇本沒有完整的大故事，例如「減租」，但是它之所以能夠受到歡迎，也還是由於它有些小故事，如地主張大胖如何欺壓王老五，以及張大胖夫妻和王老五夫妻怎樣在減租問題上表現兩種不同的生活態度……如果沒有這些具體的小故事，那就只剩下宣傳口號式的唱詞，沒有生動的動作，沒有戲了，因而也不能夠收到宣傳教育的效果。

不錯，有些雜耍，有些秧歌，是很少故事的，即使有一點兒故事也多半在唱詞裏邊說，而不是在動作裏邊做，因此這些形式不算是正式的戲劇，但是這些東西也是應該努力編造故事的，如果只是一大套口號，那就不受歡迎，因而更失去宣傳教育的功用。

二、故事不是說說算完，要通過具體動作

如果編個表揚戰鬥英雄的劇本，只是在對話裏邊說這戰鬥英雄打過多少次仗，殺傷過多少敵人，繳獲過多少勝利品，以及他真英勇……等等就行了呢？不行的，人家不相信，因為沒有看到。表揚勞動模範也一樣，光說他開了幾畝荒，種了幾畝地，組織了多少變工組……人家沒看到，也是不相信。

編故事必須編的叫人家相信，那就必須叫人家親眼看見動作，那就是說：戰鬥英雄怎麼樣打仗的，殺敵人的，繳勝利品的；勞動模範怎麼開荒、種地、組織勞動的。

戲劇裏邊有一種形式，是沒有一個人說話的「啞劇」，却沒有光是說話毫無動作的「說話劇」，這一個原因，就因為「啞劇」裏邊的動作已經能夠把戲裏邊的故事給觀眾看懂了看清了。而光說話的「說話劇」囉囉索索大半天，只能夠算是演講或者辯論，而始終沒有拿事實給人家看。好像剛才舉的例子，如果只說說戰鬥英雄或者勞動模範幹了多少事情，而不真正把怎麼幹的具體的故事做出來，那就不是戲，那至多只是一條新聞一篇通訊罷了，英雄和模範是表現不出來的。

戲是給人家看的，戲的故事必須是通過動作做出來的；沒有動作，就沒有戲劇。俗語說：「事實勝於雄辯」，又說：「百聞不如一見」，可見得光說說不動作是不行了，是不能表現出故事來的了。

三、故事要包含着問題

動作是甚麼呢？是不是翻翻筋斗打打滾就算個戲呢？或者，老大娘一天到晚烙煎餅，一張一張烙；識字班一天到晚紡線，一根一根地紡，這些動作也就算是戲了？這都不能算。

用動作表現的故事，並不是無意義的隨便的；那些動作必須能夠表現出道理來。這個道理，就是「問題」。「過關」的故事講的參軍的問題，「減租」的故事講的減租的問題。

仔細研究起來，沒有一個故事不包含一個中心問題以至很多附帶的問題的，「過關」裏邊反扯腿

是中心問題，李二牛歸隊就是附帶的問題。如果不包含着問題，那麼那個故事在劇本裏邊就沒有用處，所以一天到晚烙煎餅、紡線、開荒、打仗……都沒有講出問題來的話，那故事是不好的，是不能够感動人的，因而也達不到宣傳教育的目的。

一個故事，都應該有一種思想，就為着這個，我們宣傳教育觀眾，叫觀眾看了相信，跟着這思想走，所以，故事要提出這種思想，說明這種思想，解決這種思想裏邊的問題。譬如，我們要宣傳大生產，教育群眾組織起來，這種思想具體表現的故事可以很多，但是總不外乎這三個步驟，例如提出組織變工隊是好的，接着就要用故事說明變工隊組織起來怎樣好，同時解決變工隊裏邊所發生的記工算賬、夥養牛、自私落後因而垮台……等等的問題。

問題有大有小，有多有少，但是要注意：一經提出，必須解決。例如提出由於莊子裏鬥爭果實沒分配或者分配不公因而莊子裏工作垮台，那就必須解決這個鬥爭果實的分配問題，以至莊子裏工作又活躍起來；如果不這樣，只是說明或者甚至不說明為甚麼工作垮台，只表面上說說這莊子的工作垮台的故事，那就沒有宣傳教育的價值了。有價值的戲，就是由於故事精采，由於故事裏邊不是單純的熱鬧，而是包含着問題。

四、沒有鬥爭就沒有戲劇

每一個戲劇的故事都包含着至少一個問題，有問題就是說有着矛盾，例如「過關」，劉紀湘要參軍，他父親、丈母娘、老婆就不要他參軍，這就是矛盾了，兩方面因此有了鬥爭。例如「減租」，佃

戶要減租，地主要不減；王老五受張大胖欺壓以致明減暗不減，張老三領導着查減……這裏邊有許多方面的矛盾；地主與佃戶的，張老三那些佃戶與王老五的，王老五與他老婆的，以及王老五與張大胖的等等矛盾，這一些都形成了減租的鬥爭。正由於有這些利害矛盾感情矛盾等等鬥爭，才有戲做。

如果只說幾句政治口號，參軍的就沒有人扯腿，減租的就沒有人明減暗不減，這就不容易看到參軍的與扯腿的或者地主與佃戶兩方面之間利害矛盾和感情矛盾，因此也就無需鬥爭，那麼參軍或者減租這些問題也就不是問題了；事實上並不如此，戲劇也不能如此，如此就把事實抹煞了，至少也是輕描淡寫了，結果給觀眾宣傳教育的意義太少。

更進一步研究，那就知道，不僅利害不同的人物之間有矛盾有鬥爭，如同參軍的與扯腿的，地主與佃戶；而且就在利害相同如動員參軍的與參軍的，佃戶與佃戶之間如王老五和他老婆以及其他佃戶之間也有矛盾有鬥爭；同時各個人物本身內心感情也有矛盾的鬥爭的，如劉紀湘老婆那一晚上的動搖等等都是。這些有鬥爭的戲劇故事，不僅僅在技術上可以使得戲劇緊張生動精采，避免平舖直敘，乾燥無味；而且在政治上，要表現真理，要表明事實，也一定要表現鬥爭。

鬥爭的意義是很寬深的，抗日戰爭固然是鬥爭，反對國民黨一黨專政以建立民主的聯合政府也是鬥爭，民族的階級的利害不同是鬥爭；但是，不要誤會鬥爭，只限於這些。所以在歌頌表揚革命光明勝利等等裏邊，要編成精采的有戲做的故事，也是脫離不開鬥爭的，譬如說要表揚勞動模範，光說這人一天到晚開荒是不夠的，必須把他開荒前後和人和土地和自己的吃苦耐勞……等等鬥爭表現出來；表揚戰鬥英雄，光說這人一次殺傷了許多敵人也是不夠的，必須把他怎樣和炮火和障礙和敵人以及和自己的不怕犧牲……等等鬥爭表現出來。

鬥爭的情況，鬥爭的方式方法，鬥爭的外部對旁人與內心對自己的激烈緊張的關鍵，這一些，組成了戲劇故事，要編劇本，就要搜集了解這些鬥爭，好好處理這些鬥爭，把它編成故事。一切離開這些鬥爭遠的，沒有關係的，不重要的故事，都不要編進劇本。

五、對編故事的要求

如果以為鬥爭複雜，問題廣大，因此動作多，戲就好，其實事實上不一定，相反，因為鬥爭複雜，問題廣大，把戲編的不好，曾經在上次舉過「保家鄉」的例子就是如此。「保家鄉」打算把抗戰故事都編進去，但是一段也沒有成功。今天在農村劇團戰士劇團編劇本的能力修養上來說，也是不求寫大劇本的，所以編故事更不要求那樣廣大複雜。

今天要求編的劇本，要編真實的故事，不管是自己做過的，見到的，聽說的都可以。但是一切空想的，不了解的，或者只在新聞消息裏邊看上眼的，都不要編，那一編，很容易編出一條條口號，却編不出真實的故事來的。故事要真實，就是材料要真實，這真實從那裏來呢？從我們生活鬥爭中來。所以做甚麼寫甚麼是最好的。農村劇團寫生產、減租……等莊子裏的事；戰士劇團寫戰鬥，練兵……等等部隊裏的事。

29
生產也好，戰鬥也好，除了真實，還要注意：鬥爭越明顯，問題越具體，這戲才越好。譬如說生產吧，範圍太大，就縮小成變工，範圍還是大，那就縮小成記工算賬；記工算賬裏邊可以有這樣的故事，那就是或者領導的不好，記工算賬不公平，或者有自私自利的人想討便宜，不主張記工算賬……

這都可以使得變工變垮台，這裏邊就有問題矛盾鬥爭。就寫這個小問題，寫這個具體的鬥爭，這戲就容易編成功。又譬如戰鬥劇本「神兵」，裏邊的問題也是小的，鬥爭也是很明顯的，因而容易表現曹同志英勇的故事；「吃地雷」裏邊沒有把爆炸問題完全提到，只提出看地雷的老人如何看這一點，鬥爭也圍繞着因為看地雷而表現的氣節這一點，故事範圍不廣大不複雜，然而那戲却寫的比較能夠給觀眾以深刻印象。

編劇本，並不是要編大問題，複雜的鬥爭，宣傳教育意義才大；不是的，宣傳教育自然要通過戲的表演，那就得這個劇本身動作顯著，問題明朗，鬥爭尖銳，這就需要有一個中心故事非常具體真實，要具體真實，就不要空洞空想。

最後，編故事還要注意它的現實性和典型性。甚麼是現實性典型性呢？用通俗的話來說，就是在今天我們這裏最一般的最有教育意義的，才合乎我們的要求。那些落後於政治形勢和群眾生活鬥爭的東西，雖然事實上它還會在某些角落裏存在，但是這樣的故事就不用或者少用了。譬如在根據地中心區還是「老太婆覺悟」還是「大脚好」……等等就顯太過時了，甚至於在今年，參軍中的扯腿故事，生產中的二流子故事，部隊中的張大疤等等故事都已過時。有一個劇本描寫三個婦女扯腿，另一個劇本描寫幾個二流子不轉變，這在政治意義上說是暴露黑暗方面太多太重，在事實上說也是個別特殊現象，是沒有現實性和典型性的宣傳教育價值的。

今天有現實典型意義的，在參軍問題是送子送郎送未婚夫參軍，在生產問題是組織起來變工互助，這樣的戲一方面合乎真實的進步的情況，一方面也起着推動現實前進的作用，這價值是更大的更積極的。

時勢在變化，劇本內容的要求也跟着變化。如果說過去，我們克服了表現對敵鬥爭和以敵偽生活爲主的老一套的缺點，今年又還應該克服老一套表現單純的根據地工農生活的偏向，我們要加强表現羣衆生活與反內戰鬥爭的聯繫，事實上這個聯繫更密切更尖銳了，爲着宣傳教育而編劇本，它的內容應該着重的直接間接地從各個現實問題上，各個鬥爭上搜集真實的材料，編成真實的戲劇的故事。

從『轉變』說到劇本的故事

『轉變』這個劇本的故事，是說的一個變工組怎樣要垮台，又怎樣整理以後大家轉變的經過。原稿內容大致如此，這裏發表的是經過合編修改而成。根據這個劇本裏邊所說的故事，這故事怎麼編出來的寫作方法，我們想提出以下幾個問題來研究研究：

一、沒有中心

31 原來劇稿是根據連環畫『變工』而寫的，因此受到『變工』的影響很大，有一份原稿甚至就是照『變工』的場面而分戲劇的場面的。所以『轉變』裏邊沒有突出的中心（現在的改作是俯就原稿，所以仍然沒有改的好）。

沒有中心，或者中心不明顯，這個劇本的故事性就一定差。但是劇本裏邊沒有故事，能說明甚麼問題，甚麼鬥爭呢？它只給觀眾一些零亂的印象，而不能夠得到有頭有尾的完整的印象；看完了戲，就抓不住中心，不明白這戲究竟說的甚麼了。

二、沒有動作

原來連環畫「變工」是靜止的畫面，用文字來解釋才知道那裏邊畫的甚麼故事（有些畫當然最好不用文字就看得懂）；戲劇卻是要表演的，沒有動作還表演甚麼呢？原來的劇稿吃這個虧可不少，如第一場就不是現在這樣，而是如同畫上的一樣：老夫妻倆坐在床兩頭蓋着被單對話，那對話這正是畫上解釋的詞句。

沒有動作，或者動作不明顯，如只講大道理，只噉家常呱，鬥爭是表現不出來的，人物性格、思想、感情等等都是表現不出來的。戲劇裏邊沒有鬥爭，那至多是化裝講演；沒有人物性格、思想、感情等等行動表現，劇中人物就不會活的像真人，演的事也就不像真事了。劇本的故事也就看不出來了。

三、一般化

一個是內容一般化。本來「變工」連環畫只是反映的去年一般變工組一般的現象，今天拿它原封

不動編成劇本，意義就不怎麼大了，這是一；二，因為是一般現象，所以和去年東良店農村劇團所編的「變工組」也就大致相同，除了另一原劇稿上提到副業生產的問題。

另一個是表現方法一般化。譬如表現要轉變，要開檢討會（原稿上開會的次數、場面，佔全劇二分之一還多）；表現轉變了，就一起唱個歌等等。其它如為借東西爭吵，快垮台的時候各個人的態度等等也一般化。

一般化的內容（故事），一般化的表現方法（表現故事的各個場面、鬥爭、人物性格……等等方法），是今天編劇本的最嚴重的問題，如果不克服掉，是不能反映今天工農兵實際生活鬥爭的，因此對群眾教育的作用也就要降低不少。

四、今天的要求

首先打破一般化。千篇一律的公式，不能說明甚麼東西，尤其是劇本不是雜耍也不是簡單的活報，它就必須要有更具體的材料。一般化常常就因為沒有深入實際真正地去調查研究材料，所以只能根據表面現象。今天的群眾生活鬥爭一般現象，那當然總是差不多的，因為群眾運動的規律是共通的類似的：如必須經過減租鬥爭，群眾才能翻身；也必須有共產黨解放軍來了以後，才能有減租鬥爭；也必須是在沒有減租以前，群眾受苦受難，被大肚子吃肉喝血，飢寒交迫……；其他的問題也是同樣可以類推的。

33

一般的規律雖然適合於甲，也適合於乙，但是（仍然拿翻身鬥爭來說）甲在減租鬥爭所碰到的問

題，和甲怎樣對付、解決這問題的具體情形，和乙是不會完全一樣的，有差別。避免一般，要抓住這差別，根據這差別所發生的具體情形，來編劇本的故事。劇本的中心，劇本的動作，因為有了這個差別的具體情形，當然會明顯起來，那就使得甲的故事的中心和動作和乙的也有了明顯的不同。

例如參軍問題裏邊的扯腿問題，在「過關」這劇本裏邊就有着很好的處理，它不一般化，它把劉紀湘家（扯腿的主角）和其餘扯腿的婦女等的差別處特別加強表現，這和一般的扯腿的現象就有不同的地方，因而使人看了戲以後，記得住「過關」的故事。

其次，中心要單純，鬥爭要尖銳。主要的故事就是一段時間所發生的一個故事，它好比一條線，其它的小故事，小穿插，只是繞着它，而不能平起平坐。但是今天我們却很容易犯這個毛病：寫整個過程，把前前後後所有的問題都讀到了，如一個人的翻身，必須用一幕表現他過去的出身，受苦的情形，下一幕就是八路軍來，再一幕才進行減租。這樣規律是對的，也可以這樣寫，可是要注意，一方面克服一般化，另一方面不要把所有的故事都用相等的力量相等的場面來寫。如翻身鬥爭，那表現以前的出身，表現八路軍來，總是因為要對減租這個中心有最密切的關係才行，否則是用不着的；實際上，也不是每個劇本都這樣寫而是只選擇一段時間以內所發生一個故事，如「過關」就是寫的一段時間以內的一個扯腿故事，並沒有把整個參軍故事的前前後後（如參軍的劉紀湘的出身，經過翻身，經過教育……）都寫上去。這樣一來，中心就單純了，鬥爭也尖銳了。

最後，就是編的故事，無論在場面裏，在對話裏，在人物的性格裏，都要求有動作。場面和對話力求不呆板、重複、拖拉。這些毛病常常因為故事本身不具體不實際，憑主觀想出來的；或者只看到表面，沒看到內情而來，所以許多用開會、講道理……。人物性格常常缺乏特點，那就是因為他不過

是編戲的人來替作者自己說道理，而不是真的人；必須了解研究各種不同的人，他們每個人怎樣動作怎樣說話的？各個人的動作語言有那些不同？爲甚麼不同？這樣一研究，當然也會逐漸的寫得好了。

結 構

編劇本的方法，叫做結構。

我們中國老方法，是「起、承、轉、合」。一般流行的說法，是分三部份或者三段，那就是：頭、中、尾，也就是：開場、頂點、結局。第一段開場等於「起」，第二段頂點等於「轉」，第三段結局等於「合」。

一、開 場

劇本的開場是劇情開始的地方，所以它必須一開始就抓住觀衆注意，注意這戲將要演出些甚麼中心問題來；所以一開始就要介紹戲裏邊的情況，劇中人的關係，有甚麼矛盾，有甚麼鬥爭。

選擇開場的辦法關係着整個戲的發展，和這戲編得好不好有重大作用。一般的劇本，特別是獨幕劇，應該選擇接近於頂點的地方開場。開場也不一定是主要人物先上場，也不一定是主要事件先發

生，通常是次要人物先上場，次要事件先發生。

有許多編劇的人，在開場的時候用一種舉動吸引觀眾注意，這是很好的。這舉動或者是後台的聲音效果，或者是一個特別的動作；通常，拉開幕，是需要一個靜場的，可以台上無人，可以有人也不馬上就對話。

要讓觀眾看出這戲的時間和地點來才行，開場的靜場就也爲了這個原故。

二、發展

開場到主要人物事件介紹出來以後，劇情就發展了。如果像畫畫般來說明，那麼，這發展的過程，就是一條向上昇的線，這個意思是甚麼呢？是說人物之間的矛盾糾紛展開了，鬥爭一步步緊張了，深刻了。如「瑪關」第二幕一二場，都說明了參軍和扯腿的矛盾糾紛的展開，反扯腿的鬥爭一步步緊張深刻尖銳。如「地震」第二幕，第三幕五六景，都說明了群眾翻身鬥爭向上昇，越過越緊張起來。

發展是鬥爭的發展，是動作的發展。沒有鬥爭，沒有動作，就沒有發展。

三、頂點——最高潮

最最緊張的一點，叫做頂點，或者最高潮。這是戲劇裏邊最主要的一個部份。它佔的時間不大，

可是全劇中心思想、中心問題，都在這裏得到決定的說明的。這是鬥爭中急轉的一點，突變的一點，主角的活動、情緒轉變的一點。它是關鍵的關鍵，中心的中心。

通常，頂點是擱在全劇三分之二的地方。我們現在常常把頂點擱在最後一場，這也是可以的。例如「地震」的頂點在第六景地主跪下，群眾完全勝利的時候，以後却還有整整一個第七景；而「壞蛋」就在最後三花嫂去看到李三花的時候，這時候已經要閉幕了。

除了頂點以外，每一個戲，每一幕，每一場，都應該有高潮的；沒有高潮就不緊張，就沒有戲，給觀眾的印象就不深刻。好像流水一樣，前浪推後浪，一步一步向上湧才好。但是，兩個相同的高潮不能擱在一塊，如「地震」中人牛吃草和出應殞都是同樣刺激人的高潮，所以把人牛耕地擱到後台去；下一場高潮要比上一場的更高才強有力，所以人牛吃草在後台，最後拿打死應而人被抓走來表現。

沒有高潮，不是好戲，沒有頂點，更不是好戲。目前一般劇本的缺點却恰在這裏，有，也不够明顯，不够尖銳，如「一切為前線」就是。

小型歌舞劇、秧歌劇，如「兄妹開荒」、「夫妻識字」、「土地回家」、「好線織好布」、「送郎參軍」等等，同樣也有高潮，也有頂點，只不過因為它們表現的鬥爭性質不同（「一切為前線」也相類似），所以表現高潮和頂點（最高潮）的方法也不同吧了。

四、解決

解決和發展剛剛相對，它的過程是一條向下降的線，這個意思是甚麼呢？是說人物之間的矛盾糾紛解開了，鬥爭一步步和緩了，沖淡了。如「過關」第三幕，「地震」第七景，這些景、幕中前邊幾場都是；一個是種種對參軍的擁護來解開扯腿的矛盾糾紛，對扯腿的鬥爭是在光榮與友愛之中和緩了沖淡了；一個是一方面表現新的農民翻身以後的生活上昇，一方面則在佈置會場造成最後的鬥爭。

這解決的過程要快要乾脆，最怕拖泥帶水，節外生枝，如寫一個變工組反對自私自利的鬥爭，在頂點以後，又插上一個新富農方向教育的場面，那就不好了。又，解決雖然是下降的線，但是劇情同樣要緊張，要有些小高潮，不能夠平平淡淡，敷衍過去。

五、結局

結局的意思很明白，就是鬥爭完結，中心問題得到答案了。如劉紀湘在「過關」裏參軍了。如農民群眾在「地震」裏終於叫八閻王祭了冤魂，而平了應墳，澈底翻身。

結局就是戲裏邊表現的一個中心意思到底是甚麼的說明。如果結局沒有說明甚麼東西，那就不對了；這跟編戲的八底思想有重要關係：思想正確，結局會結的對；思想不正確，結局會結的不對。假如寫「過關」結局是不參軍，寫「地震」結局是查騷瓜馬走仙戶算完，那就是完完全全的錯誤。

獨幕劇從開場到結局是在一個時間，一個地點。多幕劇，多場劇當然不一定。利用舊形式的戲也不管這一個規定。

結局就閉幕。閉幕很重要，因為它給觀衆的最後一個印象是很深刻的，要有戲，有味兒。小型劇「夫妻謔字」和「好線織好布」閉幕時候的動作和對話都不差。一般表現工農群眾翻身鬥爭勝利的戲劇，都是喜劇的結局，用歡樂的場面來閉幕，是很對的。

有些鬥爭激烈的如「利尖齒」則綁起壞蛋來閉幕。這都是常用的形式。悲劇閉幕的時候常用主角的死、失敗、逃亡等等場面，戲劇第九期中的「人間地獄」是一個最明顯的例子。

多幕劇每一幕閉幕的場面，也應該很考究。它可以承上啓下，給觀衆一個深刻的印象和想像揣測下一幕的根據。同時，多幕劇每一幕閉幕，都是鬥爭的一個段落，不成段落，是不能閉幕的，也不成共爲一幕的，「變工組」就好，每一場都成一段落的。

六、副結構

在主要中心之外，有次要中心，也就是主要故事之外，有次要故事。這次要故事本身同樣有結構，這叫副結構。如「過關」中李二牛歸隊就是，它同樣有開場、頂點、結局。

副結構在整個結構之中是次要地位，是客人，不是主人。它不能喧賓奪主，要不，中心就不明顯，甚至於沒有中心，至少中心也會轉移了。

「人間地獄」結構的缺點，就在於把兩個中心，同樣看待成半斤八兩，因此結構硬分成上下兩

截，兩個問題都沒有很好發展和解決。如果戲裏邊事件更多，結構仍然沒有主要的一條線，那就像無頭亂麻一團糟了。有許多戲刪掉幾個場面並不要緊，就像在一團亂麻裏抽掉幾根麻似的，這都是結構不好。

結構是一條主要的線，所有的副結構是搓在這條麻線上的小麻批，要服從主要的線，要有分不開的關係，否則最好不要。

七、序幕和尾聲

序幕一般是介紹以前的情況，也就是這戲裏邊發生的生活鬥爭的遠因，如「地震」第一幕實際上起着序幕的作用。

尾聲一般是表示以後的情況，如「地震」結局以後那一場秧歌隊的歡舞群衆的歡舞就是。

序幕和尾聲本來和全劇沒有直接的銜接的必要。因此，「地震」第一幕只起序幕的作用，還不是序幕，而尾聲則仍然是尾聲。

八、伏線

伏線也就是伏筆。爲了全劇前後呼應連貫，爲了最後的結局顯得自然，而且有必然性，爲了那必然性爆發的時候格外有力量，在結構時候就要隨時隨地爲下文作伏筆。伏線多用暗示的方法，如「雷

雨」中兩次暗示電線要修，所以後來人被電死就不突然了；「日出」中幾次暗示有安眠藥片，所以後來那主角自殺也就不勉強了。「伸冤」中第一場大寶的病伏下了第三場他的死的根；「地震」中第一景平兒進菜園吆喝磨和永佃拿鏟從地裏回來都伏下後來打死應的根。大概一個劇本裏邊常常強調的東西，那怕只是一句話、一個小動作、一件道具，也常常構成伏線。

九、穿 插

對主要故事來說，次要故事都是穿插。穿插的作用，一是幫助劇情發展，加強戲劇情調，如「地震」中八牛吃草幫助出應殞的劇情發展，加強了悲慘的情調，而香騷瓜在第四景所表現的，就幫助加強群眾翻身的鬥爭艱苦複雜的情況；二是增添劇本的生動，提高觀眾的情緒，如八闖王在第四景中喊頭痛要藥，或者如李成到狀元府碰到春香等等場面，都是這種穿插。穿插對於主要故事都是有密切關係的，否則就不能要它。有一種單純技術觀點的穿插，比方平劇形式打武把子似的場面就是，實在是必要的。

十、明 暗 場

在舞台上演出來的是明場，不演出來的是暗場。結構複雜故事多的戲，應當善於用暗場。暗場可以使得劇本編的又經濟又緊湊。第一個閉幕到第二個開幕之間，其實就是暗場，在這幕間，一個故事

已經經過若干時間而發展了：好「地震」第一景李二在第二景已經死了不少天，第一景打死應，第二景已經經過不少鬥爭而出應殞了。

甚麼戲放在暗場呢？次要的故事，如「地震」中八牛耕地；沒有或者缺少戲劇性的，如開會，如「轉變」中區幹部說服王五。暗場可以用後台效果，如打槍的聲音、織布機的聲音、勞動的歌聲或者打場揚場的遠景；也可以用間接表演的辦法，如台上演員指劃說明或者學樣子做出來，如「地震」中看八牛耕地、看打應，如「過關」中學劉三叔酒言酒語。

十一、補叙

戲演的只是故事中一個小片段，它沒法子上下五千年地古今談。實際上，故事在開幕之前早就發生了，如「地震」中八牛耕地的原因是小李家打了一下狀元府的牛，這在開幕之前就已經發生；而狀元府壞蛋地主壓榨虐待貧苦農民的罪惡則已經存在了二百年；這一些也得叫觀眾知道，用甚麼辦法呢？用補叙。就是在開場以後，在旁的劇情中間，自然地叙說出來，如雞鍋嫂由水井說到狀元公，就是一個例子。另外，在前後幕中間（閉幕的幕間）的暗場，如「地震」第二幕開始，已經過去了十年，這也就得把「十年」交代清楚，也就得補叙補叙，情節才能呼應連貫起來。

小型劇常用劇中人的獨白，如「夫妻識字」「兄妹開荒」等等開場的快板，來補叙他是甚麼人，以前怎樣，現在怎樣。這辦法倒很經濟，不過都這樣用，就未免俗氣了。而且，補叙也應該有戲，有動作才對，乾巴巴一個人獨白，或者家長裏短地叙述，都不好。

十二、蛇足

畫蛇添足，是多餘的找麻煩。編劇本同樣不要蛇足；這蛇足又叫做反頂點，那就是在頂點之後又來了「頂點」，是不穩當的。頂點是表現一個中心思想的，再來個「頂點」是甚麼中心思想呢？是另一個。如中心思想在表現怎樣組織整理變工，到達頂點是表現要「怎樣」了，可是却又拖上一個教育新富農方向的尾巴，不錯，這也是一個中心思想，也是爲了糾正對於生產運動的錯誤認識的，可是在整個劇本所包括的問題上，它是轉移目標了，是蛇足，必須割掉它。

十三、幕·景·場

爲甚麼要分幕呢？一、結構方便。二、表演和觀衆休息的需要；三、藉分幕把不關重要的故事刪除和隔開。

分幕看故事本身情形來決定。這可以是地點需要移動，時間需要變更，故事自成一段。每一幕是一整個組織，動作是統一的。

景是一幕當中的一部份，主要的是爲的情節發展碰着了時間地點的變動，所以把一幕劃成幾個景。

不管幕或者景，它當中總有不少劇情，也就是不少場面，這主要是以主要人物上下場或者新角色

上場來劃分的，這叫做場。目前分場的辦法不一定，有的就是以一段故事一段故事來決定的，也可以。不管幕或者景，有時候，原來的故事常常發生在四五個不同的地點，那就要把各不相同的東西合併在一起，時間也同樣。所以編劇本的人對於一幕一景的時間地點，總必須考慮得十分合適才動筆寫；在獨幕劇裏，在每一景裏，時間地點是不能再隨意改動的。

十四、寫大綱

結構是一個思想的過程。要結構好一個劇本，總先寫大綱。第一步，把搜集來整個好的材料編成的故事，先先後後順敘着記下來；第二步，把發生這故事的人物按主要次要的排列出來，記下他們的關係，各個人年齡性別、出身、個性、特點；第三步，分幕分場，把動作的段落做基礎，以各個人上下場做根據，每一幕中心問題，每一場重要動作，都要詳細寫出；第四步，決定每幕每景的時間地點，決定舞台面——佈景；第五步，決定開場和結局的動作，特別是頂點，要詳細敘述。而這大綱，仍然經過不斷思考，不斷修正才更完善。

寫劇本要寫人物

戲的情節好，觀眾才愛看。情節怎樣產生的呢？由於人底動作、外部的行為活動，內心的感情情緒，這些表現而產生的。人底動作怎麼是這樣而不是那樣的呢？各個人底動作爲甚麼又各各不同呢？這是由於人底性格和人底性格各不相同的原故。

生活是人底生活。生活裏邊的故事，也是人創造出來的。故事編情節、編戲，那麼，戲也是人創造出來的了。

所以，寫劇本要寫人物。

一、典型的意義

現在無論誰都會說：「創造典型」，「學習典型」。這典型，就是寫人物刻劃人物最高的標準。典型越成功，教育意義越大。因爲凡是典型，他都是代表着一種社會階級，一種現實生活，或者一種思想的；他是那種社會階級最普遍的最集中最明顯的性格，生活，和思想。從一個典型，我們可以看見一個社會，一個階級，一種生活，思想。

劇中人都要求刻劃典型。英雄，要成爲英雄的典型；奸賊，要成爲奸賊的典型。這典型的創造是不容易的。不過，我們要學着寫，劇本才寫得好，要不，寫英雄不成其爲英雄，寫奸賊不成其爲奸賊，就像一些劇本裏把英雄寫成光叫口號的傻瓜，把奸賊寫成光鬼頭鬼腦的小流氓，就不能叫觀眾愛英雄，也不能叫觀眾憎奸賊了，那就失去宣傳教育的意義了。

二、性格的根據

那麼，典型性格怎麼刻劃？根據甚麼寫？

我們知道人除了普遍地有口乾了要喝水，肚子餓了要吃飯，疲勞了要休息，等等本能以外，那就不簡單。人是要生活在社會裏邊的，人也是自覺不自覺地要過一種政治生活的，譬如同生活在解放區民主前會裏邊，有的人却自覺不自覺地有一種變天思想。這是爲甚麼呢？這是因爲老根子不同，就表現了這人的性格不同；這不同，表現了階級利害關係不同。翻身覺悟的工農兵就沒有變天思想，地主壞蛋就巴望變天，思想落後的就怕變天而表現悲觀動搖。

所以，在性格裏邊，首先要把握的是階級的性格。不同階級有不同的性格。地主有地主性格。資本家有資本家性格。農民有農民性格，其中富農、中農、貧農各階層又各不相同。工人有工人性格，但是城市工人和農村僱工不一樣，碼頭工人和汽車夫又不一樣。

同屬於一個階級的人，性格基本上是一樣的。我們對出身成份不同的人，我們說：「你有剝削階級思想」，「你有小商人習氣」，「你有農民意識」……這是因爲他們出身成份是剝削階級、小商人、農民，所以他們有這些思想意識和習氣。一個階級（階層相同）是一類，這一類性格，叫類型。

每個人職業不同，類型也有差別，譬如戰士雖然出身是工農，但是和工農有些差別。環境不同，類型也有差別，譬如反動派的兵和我們解放軍，就不同；所謂洋包子和土包子也不同，雖然他們可以是同樣的出身成份。不過，類型，基本上仍然是階級的特徵。

其次，必須弄清楚，階級性格一般化，空舞台上分不出你我他的那種情形就糟了。所以，要分你我他，就要寫每個個人有個性；每個個人都有個性，那麼，在地主裏邊分出你我他，在農民裏邊分出你我他，在戰士裏邊分出你我他來，就不成問題了。

個性要求寫些甚麼？

一、明顯的外貌。如年齡、身體、面貌、姿態神情，一直到他穿著樣式，特殊的嗜好等等。

二、概括的性格。如個性強、弱、熱情、冷淡、積極進取、消極保守、開明、頑固、勤勞、節儉、懶惰、貪污、直爽、不痛快、大方、吝嗇……這種種特點；寫的時候要表現在各人不同的生活裏邊，習慣裏邊。

三、心理。人家說：「知人知面不知心」，內心生活要把握得住才好。如一個小氣鬼在人面前有時候也表現大方，頑固蛋有時候也偽裝進步；有些人在人面前說人話，在鬼面時說鬼話；有些人像蔣介石這一類大壞蛋又是一臉天官賜福，滿肚子男盜女娼。這都要求把握心理。把握了心理了，那麼，寫那笑的比哭的更苦，寫大膽比耗子還小，等等矛盾鬥爭，也就自然生動，入情入理了。

四、語言。人物要真實，故事要真實，都必須語言真實，劇本又是對話的體裁（或者叫樣式），那麼，語言更重要了。今人不說古人話，中國人不說外國話，這是一般的要求；更進一步，要求人說人話，鬼說鬼話，工農兵說工農兵的話，地主資本家說地主資本家的話。可是，怪的是有些劇本對話，却千篇一律照抄書，因此大家（不管工農兵，也不管地主資本家）都說八股教條書呆子話。這還能表現甚麼人物，表現甚麼思想感情情緒呢？要表現這些，唯有用生活的語言；各種人的生活的語言，寫各種人的對話，才有個性，才有戲。

三、同與異·統一與對照

性格寫的好，是叫觀眾看出這人和那人不同，各個個人都有特性。所以在基本上相同的兩個人物身上，也必須寫出相異的特性來。譬如甲乙兩個大肚子壞蛋，類型都是：狡猾、陰險、老子天下第一看不起工農，他們都想剝削壓迫群眾；但是，他們個性不同，甲會裝模作樣，充好人，說好話，乙却是死頭固，死肉頭；因此在群眾鬥爭發動起來以後，他們就用不同的辦法來對抗，甲想拉攏群眾，乙就想硬壓迫群眾，這拉攏，這壓迫，都為的是破壞群眾運動，結果影響却不同。這不同，就是戲的材料。每一個戲，所有的人性格都應該不同的。

在同一個人身上，同一個動作（人的行為、活動、情緒）中，他的性格應該保持着統一性，前後不能夠自相矛盾，除非他是發神經病。這基本的表現是甚麼呢？是表現在人和人的關係，是人對事件所採取的基本態度上。譬如在群眾鬥爭中經過挫折一直到勝利，甲乙所用的手段時時可以變化，但是對群眾關係始終是矛盾的，對群眾鬥爭所採取的態度始終是對抗的。這就好像蔣介石這大壞蛋，不管在各個時期用甚麼手段，他的賣國求榮、獨裁反共的性格始終是統一的一樣。

由於注重技巧，如故事的巧合有趣等等，像「拾黃金」似的，性格會失去統一性，這是不好的；又像「書不夠，神仙湊」那種結構辦法，也破壞性格的統一性，也是不好的。

但是，在同一個人身上，在同一個動作中，性格就永遠不許變化了嗎？不，可以變化。這類劇本，我們很多很多，如寫二流子變化到參加大生產，頑固老太婆變化到熱烈擁軍，苛婆婆變化到讓媳

子參加識字班……這些變化，叫做「轉變」，以後再談。

一個劇本表現的鬥爭，總是雙方面的故事。除了個人內心思想鬥爭，感情矛盾，情緒衝突以外；劇本裏總寫兩種以上不同的人，因此，性格才有兩種以上的性格。性格越不同，越好。好人和壞人，個性強的和個性弱……這樣一對照，性格才明顯。

劇中人很多的時候，那麼，就至少分成兩個以上的集團，譬如「地震」中八閻王、香騷瓜、毛老道、長耳朵等等是一個集團，劉永仙、李二、劉進、李成、羅鍋嫂、麻三……等等又是一個集團。集團和集團，性格要對照。每一個集團內部也有對照，如劉進李成對照着劉永仙和李二，羅鍋嫂對照着老明白；又有補充，次要人物性格補充主要人物性格，李成和其他青年都補充着劉進，毛老道等都補充着八閻王。

因為在寫次要人物的時候，要避免喧賓奪主，「壞蛋」裏邊三花嫂就寫的太重，把主要人物李三花蓋過去了，這是不好的。因此，在場面上，次要人物也應該少一些戲；他應該有特性，但是不應該比主要人物還豐富。

四、說明性格的方法

正面的說明，一種是用動作，譬如一個歌頌戰鬥英雄的劇本，那他的英勇接受爆炸任務，滿起炸藥，頭也不回地充滿高漲的戰鬥熱情而奔向槍林彈雨之中，這種種動作，比他說一千句「不怕犧牲」，當然好得太多了；如果把那些細節的動作，如交出文件財物給指戰員等等，以表現犧牲決心，

那麼，英雄的性格就能够更明確，更感動人，更真實。

另一種是用對話。譬如甲和乙說丙：「這傢伙真執拗！」或者丙自己說：「嚇，我就這個牛脾氣！」這些對話，就是性格介紹，劇本來是免不了要用到這樣的介紹的。但是，光說不算，必須有事實證明；如果能這樣，能有動作表現出來，那就好。

從正面的對話來說明，時常不容易討好，而且有編劇本的人自拉自唱的嫌疑，從正面的動作來說明，好是好，可是也有困難，必須有對比，有襯托，才更真實，更好。

寫人物，所以要多方面的寫。除了正面，有反面，如表現鬥門英雄，光寫他自己，不寫敵人，實在是顯不出怎樣英勇的，如果寫他英勇，同時又寫敵人厲害，就好一些；寫他一下子就殺死了敵人，也是顯不出怎樣英勇的，如果寫他頑強，敵人也頑強，他傷了敵人，敵人也傷了他，而他最後終於堅持着打下去，流着血，拚着命，把敵人打死，這就好得多了。

用黑暗來襯出光明，光明的才格外耀眼；用冷來襯出熱，那熱才格外可愛；用敵人的兇狠來對比戰士的勇敢，勇敢就更鮮明強烈；用地主的荒淫無恥來對比佃戶的窮苦悲慘，那翻身鬥爭才更能夠充滿力量。

總之，光從單方面說明是絕對不及多方面寫的好。如寫一個群眾鬥爭，單純鬥爭會是不行的，必須多多從各個側面來寫：如寫群眾生活，群眾中間某幾個人，這幾個人的家庭，外莊的反映……等等來寫，那麼，內容就豐富，人物性格也得到深刻和生動的表現了。

五、集中和概括

劇中人大多數並不是真有其人，而是編劇本的人假定他叫張三李四王二麻子的。當然，寫真人真事的劇本，劇中人是照那個真人寫的，這辦法是很好，因為它有根有據，觀眾容易相信；寫起來也應該比較容易些。不過，一般的劇中人不能是真人，或者不能是完完全全的真人。

真人寫起來的困難，是他的性格或者是不完全適合劇本的要求，又不好改變；或者是這裏缺一點，那裏差一點，又不能加添；一句話，不一定是典型。劇中人却要求典型化，怎麼化法呢？

那種化法，有個名詞，叫集中，叫概括。譬如把地主裏邊的張三李四王二麻子，他們各人的特性都抽出來，從張三抽出個「狡猾」，從李四抽出個「陰險」，從王二麻子抽出個「老子天下第一」等等特點，把這三個特點集中起來，概括成一個地主，這個地主可以叫趙大，也可以叫周五，這不管他；反正他已經不是張三李四王二麻子了，可是他倒是又有點像張三，有點像李四，有點像王二麻子，所以他就可以代表他們三個人，成爲地主的典型。

典型性越深刻，就要求越典型化。越典型化，這意思就是性格要更集中，更概括。寫一個真張三，真李四，真王二麻子，是談不到甚麼集中的，也概括不了甚麼的，除非這真張三李四王二麻子本身，性格有典型性。如勞動英雄模範，武鬥英雄模範，他們本身性格有典型性，典型意義。

要從二十個，五十個，幾百個地主、佃戶、戰士、敵人、商人、工人……裏邊去看他們每個人，抽出他們的最一般的特性——階級的思想感情情緒、生活習慣、信仰、動作表情、議論言談、嗜

好……而把它們集中起來，概括在一個地主、佃戶、戰士、敵人、商人、工人……身上去。而這些集中起特性、有概括特性的每一個人，又具體的有他的外貌等等個性，那麼，就可以創造典型。

這是很困難很艱苦的工作。我們却不要給它吓唬住。理論需要實踐，創造典型同樣需要不斷地寫人物，寫性格，不斷的學習集中性格、概括性格的方法。

這方法，基本根據是現實生活。多了解熟悉真人真事，多寫並且認真地寫真人真事，是應該的，必要的。

這方法，基本根據是現實生活。怎麼去了解熟悉生活呢？主要的是參加實際生活去體驗，其次是觀察，再其次才是採訪。材料的來源，不應該單憑採訪，更不應該單憑看書看報。

生活豐富了，從群眾中來的材料就豐富了，就有的集中概括，就能够典型化了。到群眾中去把真人真事反覆寫無數次，修、無數次，那麼，以後創造典型，就有了堅固的基礎和坦平的道路了。

怎樣寫轉變？

人物性格是可以轉變的，譬如由消極變成積極，由壞變好，由二流子變成勞動模範，由老油條變成戰鬥英雄等等都是。今天，我們處在一個由舊到新，由被壓迫到自由解放的激烈鬥爭的偉大時代，我們的思想、行爲、生活都在不息地變化。編劇本正要編這些材料。

但是，一般的劇本的毛病，是寫二流子沒變就成了勞動模範，老油條沒變就成了飛門英雄了，使得看戲的人不信服，因此並沒有甚麼好效果。有時候情形是這樣：觀眾對二流子老油條的動作、話語，印象特別深，甚至於有興趣地學他們的動作和話語，這不是反叫人學壞了麼？這就叫反效果。

有了反效果的原因，主要是在劇本身上找，那就是因為它沒有強調寫「轉變」，沒有把「轉變」寫成功。

一、簡單化，不真實

爲甚麼寫不成功？因爲不知道強調「轉變」，而簡單化了。二流子經老婆一哭、鄰居一勸，或者加上個小伙子一刺激，村幹部一批評，馬上就「懶漢回頭金不換」了。老油條呢，差不多同樣只要班長教育教育，同志們批評批評，或者加上個小鬼刺激刺激，指導員指導指導，於是也就「衝鋒在前，退却在後」了。其它如動員參軍，動員獻棉，動員辦民校……也都對那些還沒打通思想的人物，一宣傳，一號召，一教條地說服，就參軍了，獻棉了，辦民校了。這算是甚麼轉變呢？實在說，是沒有轉變；要說它是轉變，那可是「不轉而變」了。這是不真實的。

實際上，一個人物的轉變，不簡單。

53 從舊的時代到新的時代，從舊的生活到新的生活，都是驚天動地的大轉變，不簡單。人在這個時代裏邊生活着轉變，是要經過無數複雜艱苦、內內外外、大大小小的矛盾鬥爭的。這樣的矛盾鬥爭，寫起來很吃力，所以就把它簡單化了。所以，只要八路軍一來，群眾就翻身了，翻身鬥爭反而不用寫；

同樣，游擊隊一上場，八嘎亞路的鬼子就放開花姑娘而被打死了，真正的劉敵鬥爭反而沒有。這種「絕路逢生」的情形，很像劍仙俠客的故事。實在是「書不夠，神仙湊」的舊辦法，寫不了新內容的。人物底轉變簡單化，也實在是「書不夠，神仙湊」，是談不到甚麼典型的，也談不到甚麼性格的。

性格當然會變化的，人家說「女大十八變」，其實誰都要變的。這變，可不是變魔術，變來變去還是假的。要真變，就要從他的階級出身、生活環境、過去的歷史、現在的情況來條條研究，分析清楚，找出他要變、非變不可的道理來。這一來，就會真實了。

二、特別要寫轉變的過程

不生產就要挨餓，二流子不得不勞動了。不進步就要落伍，老油條不得不學好了。這可以是轉變的動機，轉變的原因。

但是，寫人物轉變的劇本，應該更寫那轉變的過程。上山要一步一步往上爬，走路要一步一步向前走，前邊也許有彎路，有岔道，有不少絆腳石；轉變也是同樣，要走一段艱難困苦的過程。那裏能像變戲法的手巾，說變就變，說變甚麼就變甚麼呢？

必須有過程，才符合實際。這過程有一步步的步驟，有外部的變化和內心的變化。譬如「過關」，經過識字班、各部門，以及一些其他參軍者的刺激、教育、爭論，經過說服了劉三叔，教育了丈母娘，劉三叔又從旁給了好影響，丈母娘也不再在當中阻撓了，再經過那一夜丈夫的有情有理的有階級意義的啓發與感動，於是那年青的媳婦就一步一步走向轉變；最後，更通過識字班對她的勞動

的幫助，村幹請吃酒，送光榮匾，並且又開了家庭會，解決了她的感情上和生活上的問題，……她於是才走完轉變過程，達到完全的轉變。

轉變的過程是個痛苦的過程，是個鬥爭的過程。必須有兩方面，才有鬥爭。所以，第一，不要忘記這兩方面，單寫一面是寫不出鬥爭來的，因此也就寫不出轉變來。如果光寫一個人內心的鬥爭，那就要寫兩種矛盾的思想來。爲甚麼有些寫轉變的劇本得到反效果？就因爲片面的原故。一種是轉變以前寫的精采，因此當二流子的時候有戲，給人印象深；當勞動模範的時候，因爲沒寫轉變過來的過程，本來人家就不大相信，現在又沒有戲，給人印象就淺極了。一種是轉變過程當中，促進他轉變的力量不夠，例如空口說教條，而應該轉變的人也沒有具體的動作表現，思想的覺悟也只是空口說教條。這一些，都不行的。

要鬥爭雙方都有力量，而正面的要越過越佔優勢。譬如「過關」，一開始有扯腿的戲，那同時也就有反扯腿的戲，這鬥爭越過越展開，正面的越過越佔優勢；在人物的配備上，正面的也更多，反面的（「過關」的扯腿的）本來就少，而且力量漸漸削弱，最後就剩了一個主要人物；在劇情的配備上，也預先有伏線，造成轉變動機不是突如其來（「過關」的扯腿的主角出身是一個因素，她並不會說過八路軍不好，也是一個因素）。

第二，鬥爭的焦點，轉變過程的關鍵，是決定的東西。這一點，要更加重更加詳細地寫出來。譬如「過關」那一夜夫妻談話就是。另外，要注意寫出轉變的人物內心的鬥爭來，那轉變那更真實，更叫人信服和同情。又，從開始，千萬不要把那應該轉變的人物性格寫成非常特殊，以至於無法使得他有轉變的可能。

三、結果要交代清楚

真的轉變，絕不是空口說教條，必須拿出事實來證明。所以轉變以後的結果也要交代清楚。這就是要二流子真轉變的話，他必須真勞動起來，老油條，也必須真成爲個好戰士。光說不做，嘴把戲，不算，要讓他們有戲做，有動作表現才行。一般的劇本就寫的不太好了，多半就馬馬虎虎來個公式化了。

用獨幕劇寫轉變，就更難。也就是因爲那時間不夠又寫轉變動機、過程、和結果。可是要用些辦法來做才好，因爲沒有結果總不好，教育意義總不大。

今天，我們是爲工農兵服務。寫群衆生活的轉變，以及個人性格的轉變，都必須有好的結果。這一方面是以中心目的有積極的意思，另一方面也却確是實際情形。拿個人說，二流子變成勞動者，老油條變成好戰士，是完完全全真實的。拿整個群衆運動來說，翻身鬥爭是勝利了，土地改革是勝利了；解放區正向着各方面生活都美好的光明道路走，這也完完全全是真實的。這種偉大的轉變，結果都是勝利，都是光明，都是喜劇。「地震」最後一景，砌新房子，最後一場，還熱熱鬧鬧歌舞狂歡，這正是爲了表現鬥爭的結果，舊的生活到新的生活轉變的結果，這不是尾巴，是應該有的喜劇。但是，這不是公式，一切轉變都不應該是公式。

對 話

寫劇本就是寫對話。不管話劇或者歌劇，對話總是編成劇本的主要工具；話劇對話形式是無韻的或者正確的說是普通口語，歌劇對話形式是有韻語的唱詞，另外又有一種有韻的是說快板。

一切動作情緒，應該包含在對話裏邊；用括弧來說明來註釋的只是附帶的，不是寫劇本的主要的部份。而一些獨白，旁白，都不算是對話。

一、對話的責任

對話是幹什麼的呢？

第一、說明事實，這就是通過對話，我們知道這戲的內容，發生這戲的環境、情況，中心思想是什麼，鬥爭是什麼，怎麼解決問題解決鬥爭的。

第二、說明人物。說明人物的方面很多。一是出身，這是甚麼人，甚麼階級成分；二是個性特點，對人對事的態度；三是內心思感情情緒的暴露；四，因此表現了人和人的關係；五，也同樣可以表現出這人的年齡、性別、以及生活習慣來。

第三、全劇的一定的情調，也可以由對話來促進。每一個戲都有一定的情調，如悲劇的悲哀，喜劇的喜悅，烈士犧牲時候壯烈的場面，群眾翻身激烈鬥爭的場面，都應該用適合這些情調的對話；如果對話適合這些情況，就能促進和強調這些情調，如英勇犧牲時候壯烈的對話，群眾鬥爭時候激烈的對話都是。

二、對話的要點

要劇本好，就要對話好。對話怎麼寫才好呢？囉裏囉索，不好；乾燥無味，不好；文氣沖天說外國話，不對；又臭又長地噉家常，也不對。怎樣才對才好呢？

第一要明白自然。這就是要每一句話的意思都很明確，叫觀眾一聽就懂就了解；又要很入情入理，叫觀眾一聽就相信，而不疑惑。意思不完全的句子，意義模糊，叫觀眾莫明其妙的對話，都不宜於用。

第二要經濟。要經濟也就要精采。要在很短的句子和很少的字中，說明一個完整的意思；這些字句的意思都是具體、生動、有力的。去掉那些不必要的字，那些意思重複的沒有趣味的句子，切忌長篇大套地做講演、做文章。

第三要流利，適合口語。適合甚麼口語呢？工農兵群眾的戲要適合工農兵的口語。那些適合知識份子的學生調調兒，和文縷縷的書呆子話都不能用。那些長句子，含義複雜的句子，讀不上口的整扭句子，都不流利，都不用。

第四，最重要的是適合劇中人的性格。每個階級思想不同，因此語言不同；在同一時間同一地

方，對同一個問題，可以有幾種人說幾種話的；而在不同的場合，不同的情緒之中，同一個人對同一個問題，也可以說幾種話的。最簡單的譬如說，地主認為「窮靠富，富靠天」，農民群眾就認為「富靠窮，窮靠幹」。這階級的語言成爲人物對話必須有的特色。這特色是從日常生活裏邊養成成功的。不是從書本上抄下來的。年齡、職業、個性不同，也是同樣，所以：老少語談不全相同，工農說法也有差別；個性強的、弱的、執拗的、溫厚的、滑頭的、老實人、開明的、頑固的……：說法、口吻、字眼兒，都不相同。有的人小膽說大話，有的人說大話用小錢，有的人冷言冷語，有的人口直心快，有的絮叨，有的沉默寡言。當他高興的時候，他說一種話，不高興，又說一種話。有一句話叫人笑，又一句話又叫人跳。總而言之，對話在戲劇中原本是具體說明動作的，說明人物思想感情情緒等等生活鬥爭的，只有能表現了人物的性格的那種對話，才是戲劇的對話。

三、一般的缺點

有人說我們的戲劇叫「教條劇」，又有人說叫「勸人方」，這除了材料、故事、結構等等的原因以外，那就是我們寫的對話，缺點太多，可以說完全違反戲劇對話的要求的，內容空洞，形式公式，口號多過口語……總之，不能表現動作、性格、不自然，也不明白，冗長、蕪亂，唸起來又拮据拗牙得很。爲甚麼有這些缺點的呢？

第一，編劇本的人以爲戲劇是爲的宣傳教育，主觀上就把編劇本當成寫政治論文、教課書、或者工作經驗教訓的報告了。劇本當然要而且一定要政治內容，但是這種政治內容必須通過戲劇動作。譬

如一個政治內容是反對變天思想，那麼，那種變天思想必然在一個具體人物的動作（比方對支援前線的態度、行爲、活動、情緒等等）來表現，而不是光自己嘴裏說；而那種反對變天思想的動作（比方訴苦運動），也不是光由幾個人說說算完；最後那個人轉變了，也要通過動作（比方他獻金獻棉或者參軍），也不是光檢討檢討就行。

如果拿人比做思想，那語言就是衣服。語言表現思想，要學習才行；寫劇本最困難的也就是用語言，寫對話。對話要性格化，動作化，一般的編劇本的人做不到，却又要表現政治思想，所以作者自己就把自己的思想，湊一湊，分一分，硬塞在劇中人的嘴巴裏當着對話了。

第二、正由於編劇本的沒把戲劇藝術的特點和政治分開，所以，他搜集材料的時候，出了嚴重的毛病。那就是不知道搜集生活裏邊的材料，而是聽報告、看報紙去取得材料。當然也有深入實際去採訪材料的，可是多半又是參加些會場，至多訪問一兩個故事。人物性格，生活細節，是不大注意的。搜集語言的也有，但是只注意到一些成語、諺語、歇後語、罵人的話，更多的是一些語彙；要注意搜集研究整理那些日常生活語言，精采的，性格化動作化的完整的句子，語法、口氣，和在種種情況下的種種變化種種感情情緒才行。

第三、在結構形式上，多用開大會、檢討會、鬥爭會的場面，或者也是用個別談話、說服教育等等場面，因此對話中充滿「先生講，學生聽」的講演、上課、辯論，以及勸導、批評、解釋等等缺乏性格和動作的語言；這些對話，是缺乏戲劇性，這些場合，也是很容易缺乏戲劇性的。因此，把這種形式的場面應該儘量擱在暗場；這些對話應該儘量避免不用。要表現生活，表現鬥爭，必須有人物的動作和性格，這，一方面要通過結構，一方面要通過對話，才能表現出來。

戲劇的語言

編劇本，要把劇中人的聲音笑貌、言行舉動、這個劇中人和那個劇中人鬥爭利害等等關係等等情節編出來，是用甚麼辦法的呢？是不是如同說故事的說明的呢？不是的。主要的辦法是用語言（文字）來表現的。除了啞劇以外，話劇的對話，歌劇的唱詞，都依靠語言；劇本能不能編的好，基本上也依靠語言能不能用的好。

一、有沒有缺點？

我們就來看看我們劇本裏的語言用的怎麼樣，我們不得不說還有些缺點，有一些還是很嚴重的缺點。現在說幾個例子在下邊：

61
第一可以說是牛唇不對馬嘴。這個毛病完全是由於編劇的人對他所編的戲劇材料不熟悉，人物不熟悉，生活不熟悉等等而來。譬如有一個描寫「五卅慘案」的劇本裏邊有一個買辦資產階級姨太太去勾引工人，她却說出如同農村女二流子的話：「俺跟你睡覺呢，你不來，你就摟一輩子簍衣睡光炕啦？」其實資本家的姨太太是有她另一套下流話的，而都市工人也沒有簍衣，也沒有光炕。又譬如一

個描寫「如此中央大軍」的劇本，裏邊的蔣軍士兵也張口「完成上級任務」，閉口「保衛勝利果實」，其實這些話，他們也許都沒聽見說過哩。

小資產階級知識份子出身的編工農兵的劇本，更常常流露小資產階級的情調，因此工農兵的人物却動不動說出小資產階級知識份子的話來。譬如有一個劇本描寫一個被糟蹋的姑娘，她在敵人走了以後看見了一朵花，她把那朵花摘下揉碎，捧在手裏自言自嘆：「唉！花呀！我的命運……」；又一個劇本描寫一個村長率領村民離家殺敵去的時候說：「看，東方的啟明星已經升起來了，天，天也快亮了。」這兩個例子，編劇的人自己認為很有象徵意味，很有戲做，可是實實在在這些話和工農兵毫無關係。

這樣的例子很多很多，在農村劇團編的劇本裏邊，也同樣存在。這毛病的結果是不真實，不典型，雖然可以編些故事情節來，却看不出人物性格來；人物性格都被編劇的人自己的語言所冒充所代替了。

第二個缺點是公式八股。大家都知道抗戰最初幾年游擊隊打鬼子的劇本，日本鬼子總是「八嘎嘍路」，「花姑娘大大地有」，花姑娘又總是罵一通「萬惡的日本鬼子」；而這樣公式在今天仍然沒有完全克服，反動份子的人物還總是「你要造反了，殺死你！」革命份子也總是「死，我們為民主為和平是不怕死的！」

有的劇本，如果說所謂反動派還寫得像話的話，那所謂正派就寫得不像話了。不像甚麼話呢？不像生活裏邊的話，而像講演，而像背書。譬如一個「減租」劇本，佃戶向地主說：「不錯，我是你的佃戶，但是我吃我自己勞動出來的糧食，我不是剝削人家的血汗來吃沒良心的飯！」又譬如一個

「參軍」劇本，參軍者臨別時候說：「爲了保衛國家民族的存亡，爲了爭取和平民主的實現，我們自然要支援前線，踴躍參軍。同志們！蔣介石法西斯的豬嘴已經伸到我們幸福的解放區來了，我們要緊急動員起來，武裝自衛呀！」這兩個例子，編劇的人自己認爲很有政治意味，很有力量，可是實實在在不是戲劇的語言，而且也真正不是工農兵日常的語言。

這樣的例子很多很多，只要是碰到正派的地方就容易發生。如指導演說服調皮的戰士，群眾鬥爭地主，農會改造二流子……，那麼，這些指導演，群眾領袖等等人物就總只有乾燥無味的陳詞濫調了。這毛病的結果不僅寫不出人物性格來，而且也寫不出故事情節來，這不是戲劇的語言。

第三平板、囉嗦，也是缺點。如果說注意了克服公式八股，今天已經有些成績，那麼，不知道選擇語言和加強語言的表現力量，還是大多數編劇的人的通病。正由於如此，有不少劇本就不太精彩。寫一個老太婆，就照她嚕嚕嚕嚕一大套；寫一個變工組，就照它開會算賬一大通。

不錯，大家注意到寫群眾生活的劇本了，而且搜集真正發生的材料來寫了，可是却把搜集來的材料照抄一遍，因此特別容易犯這個毛病。如一個「紡線組」的劇本，有好幾個場面，是幾個婦女對話，她們東家長西家短地吱吱喳喳：「那隻雞呀，三天兩蛋哪。」「噢，那雞不是在筵賓集上買的吗？」「那裏？是在大店。哎喲，你看大店是個大城市啦，電燈錚明！」「比點洋油燈還亮嗎？」「扯扯了半天，沒提出問題，沒解決問題。這是一種。另外一種，在開會的場面裏邊的，如一個「打譜」的劇本，全家訂生產計劃，男女老少各來一下，算個賬，種幾畝秋田，幾畝春田，幾分棉花，幾分芋艿，又是拾糞餵雞放牛織布……一直到學習和擁軍的事兒，都各八分工，各有數目。這也同樣沒提出問題，沒解決問題。這兩個例子，編劇的人自己認爲很有真實意味，很像生活，可是實實在在是

啦家常啦呱，會議記錄以及討論辯論罷了。

這樣的例子也不少，而且漸漸地多起來了。這一方面是因為不會搜集材料處理材料；另一方面也是不知道戲劇的語言的特點的原故。這毛病的結果也同樣編不出好戲，也反映不出真實生活來。

二、有甚麼特點？

戲劇的語言的特點除了充分能說出能聽進以外，是必須有表現力量的。表現些甚麼呢？表現劇中人的性格、思想、感情、情緒以及一切生活習慣。一個劇中人的台詞的写好，決定這個劇中人的性格表現的写好。好的語言，聽起來就閉着眼睛也感覺到如同見了活的人。所以，基本上要求，是講人話，講活人講的話，講日常生活中通用的話。這些語言是具體的，明朗的，生動的，能够說服人感動人的，這些特點使得演員好演，觀眾愛聽，充分地幫助了戲劇的動作。下面我們舉一些好例子來說說看：

「老太婆覺悟」這個劇本裏邊的老太婆說的話都是非常精彩的，其中這幾句唱詞：「卜吊找不到油炸槍，投井找不到螞蟻窩，碰頭找不到棉花擦，拿起鞭子來把頭割！」是多麼富有趣味，它活生生地形容出那老太婆的頑固、自私、狡猾的性格，這性格而且是道地的封建農村家庭婦女的性格。在「過關」中，那落後的丈母娘是用這些話來扯腿的：「俺閨女甚麼地方丟了人，對不起你？你要丟了她去當兵？」又說：「我的閨女給他了，該打該罵都由着他，可是他要出壞心眼，把我閨女擦下不管，我可不答應他！」這也活生生地形容出這丈母娘是舊腦筋，政治落後，眼光短淺，但是本身並不是破壞參軍的壞人；有許多劇本却空想了一些嚴重的話，以致落後者變成破壞者，是極不正當的。

在群眾翻身鬥爭的戲劇裏邊，有許多群眾訴苦的場面，語言也有了不勝是千篇一律的，好的劇本絕不是那樣。在「新舊年景」裏邊有個別的唱詞是很好的，如：「編席子的兒女睡光炕，賣鹽的老婆喝淡湯，地裏滾來地裏爬，爲誰辛苦爲誰忙？」而那出名的「白毛女」一劇中，前三幕的唱詞可以說都極精彩，這裏抄兩段看看：楊白勞在除夕被地主勒逼賣掉女兒，回來看到大家越喜歡，他越痛恨，他躲避着人，自怨自憤，「楊白勞，昏沉沉如醉酒，這麼大的風雪往那裏走？懷揣着文書殺人刀，殺了自己的親骨肉。哎！老趙的話講出口，好比那鋼刀刺心頭，我在那文書上按了手印，對不起女兒好朋友；老趙兄弟出門去，這話怎能告訴你，石頭沉在大海裏，風大浪險我撈不起。喜兒在大嬸家包餃子，等爹過年心喜歡，那知平地裏起風波，那知道晴天打霹靂。」喜兒在被逼進入地主家，驚慌自嘆：「唉，爹……耳聽一片人鬧聲，又是怕來又是驚，栓上有栓門外有門，我叫爹爹爹不應，誰給爹爹把孝戴，誰給爹爹捧老盆？……」這兩段並不是字句美，而是這些人物沒有像流行的劇本碰到這些事件就空洞地咒罵或者悲嘆幾句，却恰是通過當時他們的具體的生活的語言。

同樣，像「鐵牛與病鴨」的語言，入情入理地表現了各個人物的身份和個性，例如其中一段：

病：對了，她就是這種人，生怕別人背後搗她的脊樑骨。喂！你不知道，昨天晚上，我才窩火呢。

鐵：咱是得忍就忍了。別看我生成這麼個壞脾氣，今天早上，我覺得事過去了，就算完了。餓了

一早上地，心裏滿想今天是八月十五，一年才熬這麼一個節，誰知……

病：他媽的，提起來我就火，我生氣就沒喝她的小米湯。（向後院）呸！甚麼玩意兒！

鐵：喂，小聲點，別讓她聽去了。

病：（反而勁上來了）操他娘，還怕她聽了去？這種天生的吝嗇鬼，不罵她不成！

鐵：噴，你想怎麼？常言說：路邊上說話草頭裏有人，叫她聽去那就壞了。

病：聽見才好呢。直接了當的告訴她吧，是我病鴨子說的：「天生的眼子雄，吝嗇鬼！」

范：（突然的上來，她正找不着岔子呢！）這是誰說的眼子雄吝嗇鬼呀！噢！是病鴨啊！這回可

又輪着我搬弄口舌了，你真有限力，怪不得罵我是尖嘴頭子！（說着轉身就要走了）

病：（慌了，把她一把扯住）哎哎哎……范媽媽，不是我……

這裏邊把病鴨子的性格可刻劃出來了。病鴨子不同一般軟弱落後的貧農的描寫，他沒有單方面地說幾句可恰話，而是多方面的表現特點，於是才是真的活的人。

普通，寫所謂反派，寫舊性格，還有一些生動的成語，諺語，和生活的語言。寫正派，寫新性格，口號和講演就代替了生活的語言。新的語言產生了，但是還沒成形，還不够用。這裏只能舉幾個比較還算活的例子。「神兵」中英雄曹世範在和兩個連偽軍打的非常激烈的時候，他的助手張同志以爲他危險了，喊他，他爬到張同志那裏的一段對話是：

張：（驚喜地抱着曹肩）哦！你活着！

曹：（坐好了，自慰慰人）活着。

張：（真誠地）那你趕快留着個活的走吧。

曹：（親切地）不要這樣說，老張。我不是跟你說了嗎？我管怎麼着，也不離開你。（感情地）往常在班裏，我們在一塊生活，一起耍，一起樂，也一起吃辛受苦，我們老講階級友愛。（握着張的手，肯定的）同志，我們不是用嘴巴講空話的人！現在，正是發揚階級友愛的時候，能在一塊歡樂，也能在一塊熬過困難，要死，也都在一塊兒。

這英雄也有苦思的時候，而不是一直在狂喊狂叫革命大道理，他曾經拿鏡子照自己的臉，後來說過：「我常常聽老迷信講，人要是該死，就活不了。」「……臉色就變樣啦；就跟黃表紙一樣小臉焦黃，死灰一樣的難看。」這說出了他心理變化，使得人能夠瞭解這英雄人物的普通性格，而不是空想的口號的英雄。「過關」裏邊第二幕第三場參軍英雄劉紀湘更是充滿了新的農民青年的性格，他的語言絕不生硬，而是入情入理，活潑生動有情趣。

所以，戲劇的語言是活生生的生活的語言才對，才能够表現人物性格，而這，是基本的應該具有的特點。

三、特點那裏來的？

既然說是戲劇的語言要適合人物性格，那麼，首先，它的特點就應該是從劇中人各人性格所產生的。基本的性格是甚麼？是階級性。一般地只要是階級成份相同，那性格就相同，語言就相同，因為他們的生活相同。如地主階級同樣過着封建統治剝削農民的生活，那他們不管年齡性別，也不管古今中外，他們的思想意識，思想方法，總是封建的剝削階級意識的反映。相反，農民有着封建意識腦筋，但是是受剝削是受壓迫的人，他們的語言表現了封建落後，又表現了反抗鬥爭。而富農和貧農又截然不同，中農則又夾在兩者之間，思想感情各有特色，語言也就各各相異。其他的階級也同樣是個道理而完全兩樣。

跟着階級成份的特點，還有個職業性。越是社會分工複雜，社會生活若是形形色色，因而性格也

就分的更多。在農村裏也許這特點還比較單純，那麼在城市，在資本主義經濟發展的地方就不同了。這裏不多說。

這階級性職業性等等特點，叫做類型。這類型的語言，還有着歷史性和地方性。我們只要記住，今天的生活的語言是今天的戲劇的語言；去年的黃曆不管用了，過去的歷史的語言也不管用了，除非是寫歷史劇。因此在新的語言已經在工農兵群眾中間形成的時候，還只用舊的陳詞濫調就很不合適了。同樣，中國人說中國話，各個地方人說各個地方話，那些洋話洋腔必須完全停止，那些所謂正統的統一的「國語」「舞台語」「學生腔」也必須好好休息了。

其次，是每個個人的個性，決定語言相當的分歧。即是是同一類型的人，如兩個同是地主，對待同一事件，一個可以是惡狠狠地怒叫狂罵，另一個却可以是慢條斯理地假冒偽善的講道理。鐵牛與病鴨同是僱工，可是他們的語言剛好相反，而范媽媽又是和他們倆有分別。人的確有差別的地方，有的人沉默寡言，有的人嘮嘮叨叨，有的人語言無味，有的人滑稽得很，一說就引人發笑，有的人心口不一，說反話說諷刺話。這一切都和各個個人不同的生活教養、生活習慣有關係，表現他們的思想、感情、情緒、意志的辦法不同，語言就不同。再研究下去，那我們就知道同是一個人也不能老是說一種話的，劉甚麼人說甚麼話，甚麼時候說甚麼話，原來是千變萬化，不可以千篇一律的。

個性和年齡性別等等也有關係。還只要我們記住：不要叫兒童團也如同老農會一樣說法，不要叫識字班也如同老婦女一樣說法就是了；但是有個別的老青年，小老頭，就又不同，就又要說的看出老而又年青，而有節巴，嘔巴，病人……等等不同，也得注意他的特別的說法。

再一個特點，就是戲劇的語言和其他文學的語言重要分別，在於戲劇性。它當然要適合故事情

節，它同樣要加強和擴大戲劇的效果。觀眾對於戲劇的關係是看；看戲，不是聽故事，不是讀小說，因此有許多句子能用於故事和小說的却不一定能用於戲劇，因為它做不出戲來。動作是戲劇的特點，台詞就是說明解釋動作的手段；有沒台詞的光動作的啞劇，卻沒有光說話不動作的說話劇。編劇的人在這裏要多多想一下，是不是今天我們有不少沒動作的說話劇呢？有。為甚麼有的呢？原因很多，其中之一就是語言本身缺乏動作性。

能夠動作的幫助動作的語言才有戲劇性。動作包括的範圍並不單純是外部的搖頭晃腦，手舞足蹈，紡線種地放槍等等動作，而是包括人的內心的思想感情情緒意志鬥爭等等內在動作，今天的缺點甚至於是說明不了幫助不了外部動作，所以沒有戲做，上演困難。譬如有一個寫「變工」的劇本，它用各人報告開荒的數目字來表示生產變工好，其實是不如用各人對變工組織思想鬥爭變化的好，也不如具體的一個開荒場面好；又譬如紡線，有不少劇本就老叫人在那裏紡線，這是不如幾個人來比比線穗子的，同樣是外部動作，有笨有巧，因而語言也有精彩和不精彩的分歧了。

當然，戲劇的語言要通過演員說或者唱的，因此不管那一種劇中人的台詞，都必須叫人聽得像話，聽得清楚，聽得發生興趣。這也是戲劇性的特點之一。

四、群眾語言怎樣用得更好？

特別是以以前，知識份子們一寫到群眾的語言就毫無把握，而且發生誤解，以為群眾語言極端簡單，沒有戲劇性，因此他們抱住所謂國語不放，硬叫工農兵說呆板板的官腔洋調，只是在官腔洋調中

間加上一些「他媽的」，其實工農兵並不大習慣說「他媽的」，於是就有人把這改爲「血他娘」「婊子兒」「狗日的」，換湯不換藥，仍然是粗野的罵人的口語吧了。和這誤解同樣，以爲群眾語言根本俗氣，所以用了些毫無意義的和不合情理的成語、諺語、比喻，如「武大郎的鞋子，提不得。」「屎蟻下山，滾！」兩個人鬧糾紛，竟然會互相說：「俺倆是一頭槽拴兩個叫驢。」

這兩年由於逐漸深入群眾，群眾語言是開始能夠領會能夠運用了。然而連農村劇團的編劇的人在內，在運用群眾的語言中間，多少還存在着不知道選擇的毛病。平凡呆板，拖泥帶水，乾燥無味，滿滿皆是。選擇適當的語言，是第一部的要緊事情，怎麼才算適當呢？標準至少有這樣三種：

第一、要廢止不用那些已經失去時代意義和革命意義的東西，即使這些東西實在是群眾語言中很流行的話語，如：「善有善報，惡有惡報」「命裏不該有，有了也是丟」「寧拆十座廟，不拆一門婚」「狼走遍天下吃肉，狗走遍天下吃屎」「嫁雞隨雞，嫁狗隨狗，嫁個扁擔挑着走。」節節隱喻，成語，雙關語，都是封建迷信對統治階級有利的，一般的都不能夠用，因爲它們有毒。那些陳腐的敘述舊生活的語言，不管是單詞，句子，民謠，在今天敘述新生活的時候，多數是不能用了，少數也必須修改以後才能用。

第二、要避免那些小地區最生僻和意思含混的詞句，事實上它和同義語在那小地區也一樣懂得一樣能說的。如魯中一帶所說的「坨兒」的意思是「地方」「地點」，膠東一帶所說的「腔」就是「莊子」「村子」，說「坨兒」，說「腔」，旁的地方不懂，但是說「地方」「村莊」，那些地方都懂。有些人誤解以爲照群眾語音記錄最好，所以分明是「現今」寫成「眼今」，「互古」寫成「根古」，「一大角落」寫成「一大克啦」……這一些都反把原意弄模糊了，都必須注意避免。

第三、要有政治分析，適合各個劇中人身份性格。以前有一種描寫窮人受難的如「拾黃金」，總有這幾句濫調：「家大業大，驢馬成群」；還有的因為要形容敵人來了以後的困難，就說：「早頭年俺人牛太平，有吃有穿……」令人看起來這些人物都不是基本群眾，而且對以前國民黨黑暗統治發生錯覺。批評落後常常只有「頑固」甚至「忘本」的字樣。暴露黑暗又常常不分對象一鍋煮地責罵。這一些都是不適當的。

選擇適當的語言之後，接着第二步是要運用精彩的語言。精彩的語言是甚麼呢？是群眾生活中間生動的具體的有趣味的語言，它並不是平凡呆板，囉嗦累贅的東西；也不是滿口成語，一套俗氣的東西。前邊已經引證過一些，在這裏勿需再多引證了。其實就是在群眾最平常的語言中間，也有比我們寫過的精彩的，如我們說：「麻煩你啦。」我們劇本中常常答一句：「不麻煩。」可是群眾有這樣回答的：「有得麻煩可好啦。」我們寫：「這人好不好？」常常答：「壞透了！」可是群眾有這樣回答的：「好不好說不上，光聽人家說他嘴裏叫哥哥，腰裏摸傢伙！」這一類語言隨時隨地可以發現，並不希奇，而這一些語言有着思想內容，有着同情的親切的或者諷刺的冷淡的各種不同的情調。

在這裏，還要注意群眾語言的語法習慣，那些「因為，但是，所以」那些歐化的外國句子，那些公式八股，都是非群眾的東西。但是，生活在變動，新的群眾時代的生活需要新的語言語法，舊的農民的東西有部分是够用了。所以，第三步，還要改造發展群眾語言語法。這第一，是逐漸把普通話代替那些過於不適用的土語方音，如「今天晚上」代替「今日後晌」，「煎餅」代替一切「煎餅」的訛錯的方音，「很」代替那種同義的甚麼「奇」「喬」等等。另外，把「另」補足為「另外」，「易」補足為「容易」，也是可以的；至於那些因為不大瞭解新的語言的意思所發生的錯誤，就必須修

改，如「站在革命上（或者：「站在立場上」），你說，你接不接受？」「你完成了上級任務就提高你。」等等。

第四、要用新的群眾語言表現新的群眾生活。有許多新的群眾語言在創造之中，有許多術語名詞外來語已經被群眾接受吸收了，這種語言越增多越豐富，才越能表現新的工農兵的性格，但是編劇的人不能把自己的說法代替他們的；要運用他們已經用通了的，要幫助提高他們已經用了却還用的不夠的。不用說，「民主」「和平」「變工」「勞動力」「法西斯」……已經流行，而且已經有了成套的很精彩的新的說法，這在報紙上刊物上有很多記載，在和工農兵幹部，模範、活躍的青年男女，以及一般人談話中間，我們總可以收獲到很多的。

創造語言是一個作家一輩子都必須努力的工作。戲劇的語言的搜集研究和創造，同樣是一個編劇的人最基本的工作之一，要能深入到工農兵的生活，和他們一同在新的時代裏鬥爭生活，艱苦努力才能够達到。

當你構思和寫作的時候

箴同志：

你的來信使我想起不少往事，生活的確是頂重要的；因此，我惶恐而且慚愧得很，我想我一定不

能够滿足你所希望得到的東西。我的生活經驗太過貧乏，寫作呢，只是像一個找尋道路的人，還沒摸索出門路來，不過，既然有人從這裏走過，又有不少人正在走着，跟着他們的腳跡，總不會迷失方向的。既然你經歷過豐富的生活，又那麼謙虛地學習着旁人的寫作經驗。那末，編劇本的這條路，又有甚麼走不通呢？

當你從生活的材料中間，發現一種可以寫出一個劇本題目來的當兒，我想，同時你就會決定你寫作的目的了。請再三地考慮考慮那個目的，對旁人，對生活，有多少意義，有多少興趣。既然有意義，有興趣，那末，堅持下去吧。最怕的是沒目的，或者不清楚，如果不正當，那更要不得，——當然，你是不會這樣的，一切忠實於生活，服務於群眾的，都不會這樣的。

至於形式，我以為那也看你的興趣怎麼樣；這興趣是在生活的土壤上，學習的栽培中生長起來的。但是，我想你不會因為單純的興趣，強迫你的那些有意義的新材料填入老一套舊形式吧。和尙穿袈裟，洋鬼子穿西裝，那是他們的喜歡，並不適合於我們。形式跟着時間向前走，誰說我們是老喜歡紅纓槍的呢？卡賓式美國造，我們更喜歡，為的是它更能殺傷敵人。

主要的是：內容決定形式，這是一句老話，可這老話却像金子一樣，永遠閃着有價值的光芒。新的生活改變了人和人的關係，因此也改變了人和人的關係之間結合、分離、交往的形式。忠實於生活所創造的吧！誠然，群眾所喜歡的應該成爲一個作家所喜歡的，但是，聰明的作家會在生活中發現更新的，這將給群眾以更大的喜歡。

至於長短大小的問題，我想應該量體裁衣，看菜吃飯；而戲劇更應該壓縮得緊，緊成一個水晶球似的，透澈顯明那目的，那中心。

根據那目的，那中心，於是，你底人物首先就在你腦子裏活動開來了，逐漸地他們有了形象，他們的聲音笑貌，喜怒哀樂，被你看到、聽到、感覺到的時候，他們就活了，就真實了，具體了。如果沒把他們想活了的時候，你怎麼能把他們寫活了？我想，你不至於在還沒有選擇你底人物和決定他們性格的時候，就動手寫吧？也不至於把那些還沒活的人物，就搬上舞台吧？更願你底人物性格是集中許許多多人的，那是概括的，也是獨特的。不必要的人物，讓他走；既然要他留下，你就得給他有戲做呀。

於是，以後，你就叫你底人物在腦子裏發生關係；他們會鬥爭的。讓他們鬥爭發展，多方面地深刻地發展吧！那鬥爭一定要堅持到底，而且一定要叫你底一種人物得到勝利，另一種，失敗；這原是你寫作的目的呀。這個鬥爭發展，也就是情節——戲劇的故事。好戲劇總是好情節，但是不能因為情節鬧整扭，就給它歪曲了中心目的。

希望你多多歌頌光明，歌頌革命，歌頌勞動，歌頌英雄，把我們自由幸福的解放區這新的土地上新的生活新的故事，實際生動具體地表現出來。當然，你也要暴露蔣介石這千古最大的一個賣國賊的，他造成了我們中國民族人民多少黑暗、悲慘、死亡的故事啊！那末，你就暴露得更深刻些，並且指出黑暗後邊的光明，悲慘後邊的歡樂，死亡中的生路——戲劇要告訴這生路怎麼開闢，怎麼走。

有了人物、故事，又有了處理那些人物、故事的態度，以後，你腦子裏就搭起舞台來吧，讓你底人物在舞台上演出他們底故事吧。這想像中的舞台有佈景，有燈光，你是不妨當着一個觀眾來看戲的。一幕一幕，一場一場，一個動作一個動作過去了，你看着有甚麼效果沒有？那裏你喜歡？那裏你厭倦？那裏多餘了？那裏又缺少了？你得把多餘的剪掉，把缺少的補充；把不够深的挖深，不够高的

加高；叫色彩更鮮，叫味道更濃。這就是結構。

構思是一個艱苦的過程。我不得不承認，構思曾經使得我苦痛過，睡不着，吃不下，而且使得我遭受挫折，因為寫不好，寫不出。但是，它也是一種生活鬥爭現象，我必須鼓起勇氣，堅定信心，忍耐而且頑強，於是會戰勝它，而我也獲得了莫大的喜悅之感。不必怕艱苦，同志，你忍耐地頑強地多想想，想得越仔細，越完整，結構得才越精采，越有戲劇性；你可以拒絕動筆，如果你還要構思得成熟的話。

一旦，你構思得成熟了，那末，我將能夠了解你的心情非常愉快，充滿了興奮和靈感，這時候，你一動筆，就沒法不一直急急地寫下去。你已經有了腹稿了。你底故事不住地在演，你底人物搶着要說話，要動作，要哭要笑，要打要鬥爭……你不能阻擋，一阻擋，也許你反而寫不下去；一停筆，就好像斷了線的風箏，思想就飛走了，很可能永遠遺落在尋覓不到的地方，那又是多麼苦惱的事兒！

別光依賴腹稿吧。構思的過程原就是創作的過程；一邊構思，一邊就寫下寫作的綱要來吧。重複着構思，就重複修改你的綱要。字兒是不會飛走的，它幫助你的記憶，它也將幫助你在寫作當中繼續構思的活動。這綱要，按照它主人自己的習慣和興趣，可以有各種樣式出現，有人只畫個舞台面，那上面有許多符號代表着人物和他們一場一場的活動；有人只寫個分場提綱，每一場寫幾個代表中心的字；有人就不厭煩地作人物表，詳細記述他們的身世和活動，同時又作各場的情節細目，特別注重開場、閉幕、各個關鍵、高潮，和頂點，並且把重要的對話，精采的語言和口語，寫在一邊，準備寫作時候的隨時應用。

詳細的寫作綱要，給寫作的便利會更大些。當我們遏止不住寫作熱情的時候，我們很可能沒沉到

忘我的境地的，那時候，由於作者的偏愛，會把某一個人物寫得有戲，而另外的會失去做戲的機會，也會把原來的目的給予另外的中心，穿插反而壓倒了頂點。那末，讓綱要提醒我們吧。如果不是我們的錯，那末，寫作過程也就是檢驗和修正綱要的過程了。

你也許有過這樣的經驗，在你寫下去的時候，你會逐漸有了更深的了解，對你的人物發生新的興趣，於是，你會提出新的問題來充實劇本內容，不要怕，你把它添進去，刪去那失去興趣的舊的材料吧。總要讓你寫的東西按照它自身發展的規律充分展開它。總要有新的氣息。總要刈除野草，讓苗兒生長，然後才有好花開，好果子成熟哩。

你也許又有這樣的經驗，寫作當中給旁的事情拉扯過去的時候，特別是思想上感受不如意而波動了的時候，你會寫不下去的，甚至於再也寫不下去的。那末，養成寫作的良好的習慣吧。堅持持續的寫作的精神吧。不要分神，要聚精會神；不要精神空虛，要情緒飽滿。當然，工作是很緊張很辛勞的，有甚麼辦法呢？寫作原是一個艱苦的過程啊。

只有當寫作完了的時候，你才有作品來鼓舞你。但是，讓我們讀讀我們的劇本，讓我們當一個最好的也最嚴格的觀眾，拿一柄客觀的尺度來衡量劇本。同時，我們也當演員，也當導演，來共同在想像中的舞台上進行排練。那一個人物錯了，那一個情節錯了，那一個場面、地位、動作錯了，那一種感情錯了，那一句對話錯了，那立刻就有觀眾、演員、導演的提意見；就照這些意見修改初稿吧。絲毫不偏愛，不私心地修改下去，一直到它頭頭是道，入情入理，能夠上演，能夠感動觀眾。劇本原是為着上演用的啊。

最後，希望你有一種好機會，能夠看到你的劇本最初上演。這當兒，一個戲劇的創作過程，要近

過它最後的一步。這當兒，有了真正的舞台，真正的觀眾，將給劇作者最有益處的教訓。請看那舞台條件，那觀眾當時的情緒，過後的反映，是不是會校正和評價我們的作品？一定會的。那末，最後的修改將一定會有豐美的收穫。於是，一個劇本創作的整個過程，才算是走完了它應該走的道路。

毛主席的文藝政策之輝煌的光芒，在照耀着這條道路，讓我們忠誠地堅實地向前走去！

祝福你！

××

四六，十月。

後記

這一個小冊子並不是甚麼編劇法之類。由於工作上的關係，自己偶然就不得不寫寫這一類東西吧了，談不上經驗，更談不上從經驗提煉到理論。其中大部份都會發表在「山東文化」、「戲劇」以及「歌劇」上。去年冬季在濱海專署文藝短訓班試用着教材，因此之故，臨時寫了「戲劇是甚麼」、「結構」和「人物」這幾篇。於是湊合起來，就似乎又有點甚麼像編劇法之類的形式了，這實在是未免令人汗顏的事。

正因為自己沒學習過戲劇，尤其沒學習過編劇法之類的學問，因此這小冊子裏的東西，能夠敘述點點關於編劇理論與技術的地方太少太少了。又因為工作範圍和見聞所局限，文字裏邊舉的例子不僅局限得很，而且不免有所偏差，有所謬誤。這一些缺憾，作者願以至誠的心，接受讀者同志特別是戲劇工作同志們的指正；如果將其指正，或者對於需要了解群眾劇團怎樣編劇本這一問題者，這小冊子還可作一最不好的參考材料吧，這也就是作者的最大的企圖了。

作者 四七、一月在莒南洙邊



知 刺 編

1949.4.10 編 刺 知

基 本 編 刺 知