

XIJUSHOUFALIHUA

戏剧手法例话

谢成功 梁志勇 著

上海文艺出版社

戏剧手法例话

谢成功 梁志勇 著

首都师范大学图书馆



21150865

上海文艺出版社

1150865



责任编辑：朱大容

封面设计：乐秀镛

戏剧手法例话

谢成功 梁志勇

上海文艺出版社出版、发行

(上海绍兴路74号)

新华书店经销 上海翔文印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 9.25 插页 2 字数 211,000

1987年8月第1版 1987年8月第1次印刷

印数：1—4,100册

书号：8078·3646 定价：2.05元

序

谢成功、梁志勇两位同志送来他们的书稿《戏剧手法例话》，要我看一下并且写点什么。这个书名定得很实际，读者特别是爱好戏剧的青年们是会喜欢这本书的。我又想：关于戏剧作法之类的书不是没有，如英国威廉·阿契尔的《剧作法》和他们的老师顾仲彝先生的《编剧理论与技巧》等书，就是对戏剧技巧的一些基本问题和基本规律进行探索和阐述的，它们对戏剧创作实践和研究中外古今剧作理论具有一定的参考价值。这些书对剧作者很有好处，如果希图凭着这个法宝就能成为一个优秀剧作家，在现实生活里却是不可能的。读了《戏剧手法例话》，觉得它和上述的书不同，和李渔论结构的七大项（立主脑、减头绪等）也不同，它是一本通俗的书，不作编剧大道理的分析，又没谈结构ABC之类，而是从作者自己看过的剧本和演出，提撮出其中某些表现手法，娓娓道来，确能引起读者的兴趣和增加他们的知识。它采取的是引导、启发的方式，而不是硬把所谓戏剧手法灌输给他们。我以为这本书的写法是聪明的、别有意义的。

《戏剧手法例话》共有七十六个条目，巧用各种成语和俗语为题，比喻得好，也很有形象性。每一条目又列出好些古今中外著名话剧、戏曲的艺术表现包括细节描写作为例子，具有相当诱人的说服力。这本书不是什么惊人的理论瑰宝，却应该说是作者费了不少精力去广征博引，触类旁通，才能拿出这些散珠碎

玉的。

俞平伯先生说过：“文无定法，文成法立。”这话很有道理。换句话说，编剧贵乎创造，而作品毕竟是有一定法则的，所谓“无规矩不能成方圆”。应该承认，剧作法是一个客观存在。但是，“能使人规矩，不能使人巧”，这更是千真万确的道理。人们可以掌握法则和规矩，而运用之妙，存乎一心。在这里，能够突破成规、巧于创造，无疑是尤其重要的。从《戏剧手法例话》证明，即使同一条目的手法，具体运用上也是互不相同，各有新意。作者写书时是很注意这一点的。他们多次申明，手法的运用，要符合人物性格和剧情的发展，它要经得起生活逻辑的推敲。毛泽东同志指出过，生活是一切文学艺术的源泉。剧作者进行创作，必须从生活出发。手法决不是先验的，它是从生活进展构思出来的艺术妙着，这个妙着反过来又促进剧情向更高一层演变。这样波澜起伏，形成人物和剧情发展的大观。《戏剧手法例话》深入而浅出的叙述，引用的都是现实主义作品，其中还涉及意识流手法，我以为是很有趣味的、雅俗共赏的，对青年作者从事写作具有一定的参考价值。

在七十六条条目中，各有精到的论述，读者详细对照剧本，将能更有所得。现在提倡多读点书，从《戏剧手法例话》中“按图索骥”，进而独立思考，正不失为自我提高的很好的途径。如“隔墙有耳”举了《群英会》中蒋干窃听而中了周瑜之计一例，是阐述得很细致的。“美人计”有成功有失败之例，《西施》是成功的，而《甘露寺》则是失败的，但两者都饶有戏剧性。同一“苦肉计”，由于人物、情节的不同，基调也就不同：《打黄盖》是热烈的，《王佐断臂》则是冷峻的，两者各有千秋。“事不过三”是老百姓对事物发展逻辑的概括性语言，在书中由此而撰写了“一而再再而三”和“三顾茅庐”两个条目，后者又是前者中常用的一类，它们都属

于“重复”手法。在这两条中提及了《三打祝家庄》《三顾茅庐》《三打白骨精》等等，又列举了话剧《家》的鸣凤于投湖前三找觉慧告别，川剧《四姑娘》的三叩门，话剧《陈毅市长》妙趣横生地以三个步骤说服化学家齐仰之等例子，这些都不是数字游戏，而是情境推进所必然，每次都无重复之处，是很有变化和很有层次的。例子我无须多举，读者看了就明。对于表现手法，作者又不厌其详地说明不要生搬硬套，不要歪曲生活；笔端贵在创新，倘能于借鉴前人经验中别出心裁，写出新篇，我想那是作者所殷切期望的。

没有形式的艺术是不可思议的，模式也是存在的。问题不在于拒绝模式，但无创造的模式是死模式，我们既要借鉴模式，也要打破模式以求新；作家不能对形式加以轻视，必须为自己的作品找到恰当的形式，做到形式与内容和谐一致。基于上述观点，我愿意推荐《戏剧手法例话》，也感谢作者的精神劳动和他们对青年戏剧爱好者所作的贡献。

李 门

一九八六年八月

前 言

通常把写戏叫做编剧，也许有人不看重这个“编”字，以为编者织也，似乎有点匠艺气。其实，这个“编”字道出了剧作的真谛。写戏跟编织毛衣一样，得依据一定之法，一定之规，运用自己熟练的技巧，去编织出形形色色的作品来。所谓戏剧的法规，即舞台规律，就是在有限的时间空间里去表现生活、反映人生；而且得具有戏剧性、娱乐性，赏心悦目，寓教于乐。因此，这个“编”字，是创作上的一种局限，一种约束，一种比之其他文学形式更具体、更困难的要求。这个“编”字，也说明剧作者不仅需要重视思想修养、生活积累，而且还得去努力掌握愈多愈好的编剧技巧和手法。

当然，熟读剧作法的人，不一定能写出好戏，但能写出好戏的人，一定懂得剧作法，而且还能创造性地去运用它。也许他这种学识不一定得自戏剧家们所编撰的“剧作法”之类的书籍，但可以肯定地说，也决不会是“无师自通”。这个“师”，可以是模仿和借鉴中外优秀戏剧作品的成功经验；也可以是经常步入剧场观摩，耳濡目染，自己所悟得的个中奥妙。当然，我们也不能排除某一种具体的技巧和手法，是作者直接从生活感受中进行艺术创造的。总之，不用规矩，不能成方圆，不识舞台法规，不能写出好戏，这是不言而喻的。因而，对于编剧的学问，不论来自哪一种渠道，都应该兼收并蓄，丰富自己，特别是对初学戏剧创作

的青年,更应该学习和借鉴。可以说,大凡剧作中动人心魄和生动有趣的地方,都有这样那样的手法在运用,而且越是精彩有戏,手法也就越为高明、独特。所以,多学习研究中外优秀的剧作,对丰富自己的技巧无疑是有裨益的。诚如阿·托尔斯泰说的:“我相信现代作家如果不研究古典作品的规律,他们获得的成就只可能是偶然的。”当然,东西方的传统戏剧观都在随着时代的演变而有所发展,戏剧的表现手段也随之不断丰富和扩大。但这并不妨碍我们学习借鉴前人的经验,恰好相反,它有助于我们去创造革新。

本书试图从一些中外剧作中,总结归纳出若干戏剧表现手法,作些粗浅的介绍,供初学写戏的青年了解在剧作中已经有哪些常见的手法。自然是挂一漏万,不能尽述。

戏剧创作中一些基本的艺术手法,诸如对比与对照、悬念与吃惊、突转与发现、误会与巧合、夸张与讽刺、重复与突出、烘托与渲染、铺垫与呼应,还有以喜写悲、以悲写喜、先抑后扬、先扬后抑等等,在有关编剧技巧的论著中早有详尽的介绍,这里不再重复。本书所归纳的只是一些具体的戏剧手法,而且有些则是上述基本手法的具体运用、或其引伸、派生的手法。所以,这里所谈的手法在剧中作用不一,有的作为“桥段”、“戏胆”,以结构剧情、构成冲突;有的作为手段、方法,以制造戏剧情势、刻画人物等等。因而有些可以说是戏剧创作中的套子、点子、模式,为了叙述方便,便笼而统之称为手法。命名不尽确切,只是为了方便称呼而已。但不管怎样,这些手法都在所列举的剧作中被巧妙地运用着。应该强调的是,戏剧技巧和手法,同样源出于生活,它是生活本身所提供的,是人物性格所决定的,是经剧作家提炼概括后的一种创作劳动和智慧结晶。所以,它应该被剧作家们不断创造、不断丰富,而绝不能生搬硬套,依样画葫芦,即

使沿用已有的手法，也应该用出新意来。艺术贵在创新，表达内容的形式和技巧手法何尝不是如此。当代的戏剧批评家布鲁克斯·阿特金森说过：“法则不过是创造的副产品，而创造本身才是艺术的唯一职守。”这话值得我们体味。

目 录

序.....李 门	(1)
前言.....	(4)
画龙点睛.....	(1)
众口一曲.....	(5)
左右两难.....	(9)
歪打正着.....	(12)
千呼万唤始出来.....	(16)
千呼万唤不出来.....	(19)
棋逢对手.....	(23)
旧地重游.....	(28)
以小引大.....	(31)
戏中戏.....	(34)
错中错.....	(37)
死而复生.....	(41)
南柯一梦.....	(45)
雪上加霜.....	(50)
断肠人安慰断肠人.....	(54)
三顾茅庐.....	(57)
一而再再而三.....	(61)

隔墙有耳·····	(64)
讲者无心 听者有意·····	(67)
讲者有心 听者无意·····	(71)
金蝉脱壳·····	(74)
弦外之音·····	(77)
空谷传声·····	(81)
乔装打扮·····	(83)
李代桃僵·····	(86)
偷龙转凤·····	(90)
应答如流·····	(93)
先发制人·····	(98)
以假作真·····	(103)
冒名顶替·····	(107)
装疯卖傻·····	(111)
指桑骂槐·····	(114)
负荆请罪·····	(117)
逼上梁山·····	(120)
四面楚歌·····	(122)
毛遂自荐·····	(124)
舌战群儒·····	(127)
东施效颦·····	(130)
苦肉计·····	(133)
美人计·····	(136)
连环计·····	(139)
英雄所见略同·····	(143)
阴错阳差·····	(145)
真人面前说假话·····	(148)

急惊风偏遇慢郎中·····	(152)
弄假成真·····	(157)
移花接木·····	(159)
男儿有膝不轻跪·····	(162)
相见不相认·····	(166)
招贤揭榜·····	(170)
点将不如激将·····	(172)
有眼不识泰山·····	(177)
迟来一步·····	(181)
借刀杀人·····	(185)
栽赃构陷·····	(189)
反客为主·····	(191)
还治其身·····	(196)
互揭老底·····	(200)
以子之矛 攻子之盾·····	(203)
请君入瓮·····	(207)
自讨苦吃·····	(212)
自封其口·····	(215)
过河拆桥·····	(219)
暗渡陈仓·····	(224)
观画说史·····	(228)
同名同姓·····	(233)
说东道西·····	(237)
鸚鵡学舌·····	(241)
十十足足·····	(245)
绝处逢生·····	(249)
并驾齐驱·····	(253)

对影成三人.....	(257)
插科打诨.....	(262)
说曹操曹操到.....	(267)
一字之差.....	(272)
此地无银三百两.....	(277)
 后记.....	 (281)

画龙点睛

绘画有画龙点睛和画蛇添足之褒贬。它从正反两个方面告诉我们：画画要生动传神，必须懂得在关键之处苦心用笔，达到“点睛即飞去”的境界；如果点的不是“睛”，而是鼻和其他部位，那即使点得再多，也是活不起来的。至于违反生活真实，画蛇而添足，那更是贻笑大方了，写戏亦然。可以说，大凡有深邃的思想内涵、生动传神的艺术形象和含蓄而富于哲理的好戏，我们都可找到剧作家的画龙点睛之笔。

在剧中，画龙点睛这一笔，既可以是富于哲理、振聋发聩的警句，也可以是浅显通俗的大白话；既可以是剧中主要人物一个强烈的戏剧动作，也可以是非主要人物无关宏旨的插科打诨；既可以作为情节内容来安排，也可以用作结构布局来设置，等等。总之，画龙点睛比起其他戏剧手法来，更是出神入化，妙用无穷。我们在这里也只能挂一漏万地举例分析。

关汉卿的《窦娥冤》，女主人公窦娥唱的“为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延”，“这都是官吏每无心正法，使百姓有口难言”。这些警句，深刻地道出了整部大悲剧《窦娥冤》的题旨，它把窦娥个人的悲剧和整个被压迫被统治阶级命运联系起来，使主题得到深化。伟大剧作家关汉卿具有惊人的胆识，他在元代统治阶级的高压政策下，让剧中人物大声说出善恶、贫富的尖锐对立，这些匕首般的警句，是对封建社会的强烈控诉，成为千古绝唱。

又如莎士比亚《哈姆雷特》的第五幕，那两个为奥菲莉霞掘

地造坟的小丑登场了。莎士比亚时代，小丑在舞台上是不可缺的角色，莎翁继承了这一传统，让小丑以掘墓人的身份上场。他们在插科打诨的对话中提出了这样的问题：“谁造出东西来比泥水匠、船匠或是木匠更坚固？”莎翁让两个掘墓人作了一番谐趣的问答之后，挥毫一点，作了直截了当地回答：“掘墓的人”，“因为他造的房子（比较架和教堂还坚固）是可以一直住到世界末日的”。而后又通过哈姆雷特之口，一面精辟地道出，“这三年来”，包括掘墓人在内的“人人都越变越精明，庄稼汉的脚趾头已经挨近朝廷贵人的脚后跟，可以磨破那上面的冻疮了”！这不以人们意志为转移的社会在变化的现实，说得何等生动形象；一面捧着骷髅大发宏论，说盖世英雄亚历山大和凯撒等辈，到头来都变成一抔黄土。这种“粪土当年万户侯”的人生哲理的表白，不仅表现了主人公苦闷、矛盾、彷徨而又颓唐的心境，而且体现了莎翁及其理想人物的人文主义思想。关汉卿和莎士比亚的作品之所以成为不朽的名篇，是因为他们在剧作中画龙不忘点睛，时时运用愤世、警世之言，道出了人生和社会的真谛。

在易卜生的《玩偶之家》中，我们可以看到“画龙点睛”手法的另一种运用形式。这个戏大家都熟悉，有人把最后一幕娜拉跟她丈夫海尔茂的谈话比作一篇“妇女独立宣言”。在这篇“宣言”里，娜拉表现了不妥协的精神，由于“奇迹”她原以为丈夫会挺身而出承担责任没有发生，她不愿再跟结婚已有八年的丈夫生活在一起了，而且连丈夫央求她明天再走也不予应允，表示“不能在生人家里过夜”，毅然出走离去。戏最后在“楼下砰的一响传来关大门的声音”中结束！娜拉是一个热爱生活、家庭，热爱并崇拜丈夫，和有勇气牺牲自己的女人；而海尔茂，用当时的社会道德观点来看，则是一个无可指摘的真正模范公民、标准丈夫，可娜拉偏偏离他而去，这无疑是给外表繁荣幸福内里虚伪丑

恶的资产阶级营垒以强烈的震动，引起广大妇女的共鸣和思索。所以，人们对娜拉出走时“砰”的一响关门声评价极高，劳逊说它是“历史性的碰门声”；萧伯纳认为“在她身后发出的碰门声比滑铁卢或色当的炮声还更有力量”。

画龙点睛，“点”在戏的最后结束上，或是一个动作，或是一句话，上述的《玩偶之家》固然是个范例，但在今人的剧作中也有这类值得称道的例子，比如福建省创作演出的《颠倒乾坤》和《四季恋》就是。

高甲戏《颠倒乾坤》，是新编古代传奇剧，写唐文宗的母后思念失散多年的兄弟，降旨天下寻找国舅，当朝宰相和宦党首领都想乘机捞一把，争相送来表外甥和江湖术士假冒国舅，在以假辨假过程中，先是宰相受诛，后是宦党首领被戮，而诡诈的术士则以国舅身份掌握兵权。不久，忠心耿耿的泉州王知府历尽艰辛找到了真国舅，他不听夫人劝阻，执意陪送上京。谁料，唐文宗权衡政治上的得失，弃人情天理于不顾，宁愿认假作真，把真国舅囚于深宫，并以欺君罪置王知府于死地，杀人灭口。临刑时，王知府想起上京前和夫人打过赌，要求头足倒置“拿大顶”赴刑场，王被倒立时突然悟得什么似的喊道：“这下我倒看清楚了！”唐文宗问他看到什么，王知府叹道：“哎，不说也罢！”戏到此刹住而终，给观众留下一个问号，自去思索。可怜的王知府，如果不是倒看天地，他也不会有所悟的；而至死持“不说也罢”的态度，不仅收艺术含蓄之效，更把他愚忠性格的描绘涂上色彩鲜明的一笔。“颠倒乾坤”一语，全剧自始至终没有道出；有了对王知府“拿大顶”这一点睛之笔，确是也可以来个“不说也罢”了的。事实上，不说比说给观众留下的印象更为深刻。

《四季恋》是个越剧小戏。一个对恋爱极不严肃的青年，凭他潇洒的外表和动听的语言，在一年四季中先后与四个姑娘谈

恋爱，他送给姑娘们的爱情信物都是一块彩绸小手帕，最后自然以骗局败露而告终。重复的情节，象征的手法，格调清新，富于艺术魅力。更巧妙的是，这个戏对男青年的揭露批判不完全靠姑娘们来担负，而是增添一个旁观者——爱玩魔术的男孩，由他最后通过一个动作和一句台词来完成。戏一开始，先由他在场上玩一套手帕以一变四的小戏法，一块块变出来、接起来，都是“真功夫”；在戏剧进行中，他穿插上场，几次与男青年和姑娘相遇，他识相地躲开了；到最后骗局揭穿，四个姑娘一齐亮出由男青年分送给各人的手帕时，这位小魔术师便不失时机地从男青年的裤袋里拽出一长串的备用手帕来，越拉越长，把个男青年弄得惊慌失措，竟然被这串手帕缠住了手脚，绊倒在地。至此，小魔术师说了他在全剧中唯一的一句台词：“啊，又是你，青年人，谈恋爱可不能象变魔术！”言下之意，观众自然明白，男青年此刻在台上的丑态不正是形象地表明他“作茧自缚”吗？小魔术师在这里起到了画龙点睛的作用，言简意赅，含蓄隽永。

“浅、直、露”是当今戏剧创作中的通病，要克服它自然可有各种途径和方法，但我们也不要小看某一技巧和手法的作用，比如“画龙点睛”，运用得法，那对克服上述的弊端是有裨益的。