

学习戏剧

資料彙編

1

中央戏剧学院編輯室編

中央戏剧学院“戏剧学习资料汇编”稿约:

为了促进我院教学科学研究工作与艺术实践,供应全国各剧院、团戏剧工作者业务学习的参考资料,并提供和院外各单位展开经验交流的机会;我院特编印不定期的“戏剧学习资料汇编”(内部发行,每年约四期,每期约15万字)。必要时将根据专题性质,另行编印“戏剧学习丛书”的单行本出版。欢迎我院干部、同学及院外戏剧工作者根据本刊内容踊跃投稿。

一、本刊内容:

1. 本院所聘请的中、外专家的教学讲稿。
2. 本院各专业课程的教学大纲,讲义及教学方法的研究与介绍。
3. 优秀的导演计划及学生作业设计,可供教学参考用的小品、片断记录等。
4. 教学生产实习和附属实验话剧院演出剧目的经验总结,场记,演员札记等。
5. 舞台美术设计的学术论文,技术制作方法、经验、剧照、图片等。
6. 戏剧艺术理论及剧本分析的文章。
7. 有关戏剧艺术的译文等。

二、稿件采用后,一律按章酌付稿酬。

三、来稿请送中央戏剧学院编辑出版组。(院内办公地点:四楼403号)

“戏剧学习资料汇编”

——内部资料·请勿翻印——

第一期1957年6月出版

编辑者 中央戏剧学院编辑室
中国戏剧出版社出版

内部发行 中央戏剧学院资料室
(北京交道口棉花胡同)

“戏剧学习资料汇编”编辑委员会:

主任编委: 欧阳予倩

副主任编委: 沙可夫 李伯钊

编辑委员: 欧阳予倩 沙可夫 李伯钊
孙维世 孙家骅 周贻白
刘 露 严 正 洪 涛
马 琦 李 畅 王负图
熊塞声 张守慎 李 坚

戏剧理論譯文集

“戏剧理論譯文集”專門介紹外国戏剧艺术、特別是表演和导演方面的重要論著，供我国戏剧工作者参考。这个集子准备每兩三个月編印一册，每册約十五万字，而以其中一篇文章的題目作为書名。

“戏剧理論譯文集”今年出版計劃如下：

在动作中分析剧本和角色

(第一輯、已出版)

要目

- 关于苏联戏剧史的若干問題……〔苏〕《戏剧》杂志專論
在动作中分析剧本和角色……〔苏〕瑪·克尼別尔
談“體驗”和“表現”的演剧艺术〔苏〕魯班·西蒙諾夫
遭了殃的斯坦尼斯拉夫斯基……〔苏〕阿·艾弗洛斯基
談中国話剧演員的艺术創造……〔罗〕迪娜·郭查
記德国戏剧家布莱希特……〔印〕巴尔文·迦尔琪·
埃及戏剧史中各重要阶段
……〔埃〕阿里·阿赫美德·巴卡西尔
一个黑人演員的胜利……〔美〕安納尔·伯利

論导演構思 (第二輯七月初出版)

要目

- 論导演構思……〔苏〕吉 基
梅耶荷德文献遺產……〔苏〕基里連科等
哥尔多尼——世界著名喜剧家〔苏〕阿尔塔莫諾夫
什么是剧院的面貌……〔苏〕維 普 恩
再論剧院的面貌問題……〔苏〕勃魯契克
論角色的远景……〔苏〕斯坦尼斯拉夫斯基
《达尼亞》的导演意見……〔苏〕戈爾恰柯夫
日本戏剧艺术……日本进步剧团供給稿

論匠艺(第三輯)

舞台調度(第四輯)

論悲剧性和喜剧性(第五輯)

*

中国戏剧出版社出版·新华書店發行

戏剧学习

(資料汇编) 第一期

1957年6月出版

目 录

- 为出版“戏剧学习資料汇编”說几句话……………李伯釗 (1)
- 关于台詞教学与訓練的一些問題
- 在台詞教学研究會議上的发言摘录……………欧阳予倩 (3)
- “大雷雨”及杜勃罗留波夫的評論……………孙家琇 (14)
- 表演技巧課学习心得小結……………高 藍 (52)
- “同甘共苦”排演札記
- 中央戏剧学院实验話剧院演出……………左萊整理 (70)
- 解答有关导演工作的几个問題……………表演专家格·尼·古里耶夫 (88)
- 王 文、王爱民譯
- 我怎样設計高尔基的剧本……………舞台美术專家A·B·雷科夫 (115)
- 威恩聆譯 田 文校
- 导演专家普·烏·列斯里排演“普拉東·克列契特”片断記錄
- ……………中央戏剧学院导演干部訓練班整理 (128)
- 卡尔罗·哥尔多尼……………〔苏〕莫庫里斯基 (200)
- 堯登佛譯

为出版“戏剧学习資料汇编”

說几句话

李伯釗

当节约纸张的时候，为什么要发刊“戏剧学习資料汇编”呢？

一九五六年第一届全国話剧工作会议决定：中央戏剧学院应该负责供应全国話剧院、話剧团业务学习的資料。新歌剧和戏曲工作者也要求业务学习的資料。这是从社会需要上来说的。各剧种的剧院、剧团都展开了专业学习的活动，建立了学习制度。他們在紧张的艺术实践中，安排了业务进修，借以提高专业修养。那么，不用說，我們在学院从事教学工作的，一心一意以教学为毕生事业的人，要系统地培养話剧专业的人才，更加需要系統的学习資料，系統的钻研戏剧业务，不断地提高教学质量，有计划地展开科学研究。为了这两种需要，院外和院内的需要，我們才不畏艰难地担负起出版“戏剧学习資料汇编”的任务。

我們的理想是：通过它来沟通艺术实践和教学实践的关系，务使教学不脱离艺术实践，而艺术实践又不流于盲目。只有在不断的經驗交流中，丰富我們专业的知識，創造性地提高戏剧艺术水平。

它的内容不妨寬泛些：可以包括中外专家講課、教学檢查的記錄；各專業課的教学大綱、講義；优秀的导演計劃及学生作业設計；教学小品，創作片断，教学方法，教学、生产实习經驗；学院附屬实验話剧院演出剧目研究；舞台美术設計的論文、剧照、图片；戏剧艺术理論、剧作分析、譯文等。从内容上就可以看出它

不只是供应学院教学和科学研究的需要，也可供各話剧院、話剧团以及其它剧种专业团体参考。要办好它，并不那么容易，我們必定要兢兢业业，老老实实地为院外院內的教学服务。这就是我們应遵循的态度。

1957年 4 月 1 日

关于台詞教学与訓練的一些問題

(在台詞教学研究會議上的发言摘录)

欧阳予倩

我們中央戏剧学院開設台詞課以来已經三年了，得到語言研究所的帮助，也吸取了苏联專家的教学經驗，和剧院建立了密切的关系，同时我們学院也培养了台詞教員。

这几年来一般的說，我們和各剧院对台詞是重視了，学生也感觉到台詞的重要性。但严格的說，我們对台詞还没有給予足够的重視。所以在今天我想作再一度的呼吁，演員应当把台詞念得更好，戏剧学院应当进一步加强台詞課的教学。

話剧演員必須要会說話这是誰都知道的，但是应当怎样要求自己下决心把台詞念好，似乎还没有給予足够的注意。在民族的語言中，台詞应当是最标准的語言，苏联的台詞課教学大綱說：

“舞台語言——台詞——是語言的典范”。我們应当把台詞的地位提到这样的高度，然后才能逐步使我們的舞台語言成为健康、純洁、准确、优美的艺术語言。也必須这样，我們的演員才能真正把戏演好。

演戏的目的就是要把剧作的思想內容、充分地、完滿地、通过艺术的形象向观众傳達，以取得教育的效果。語言是傳達思想特別重要的工具。

中国有句古話，“工欲善其事，必先利其器”，話剧演員不把台詞念好，就好比用拙劣的工具，要想做出巧活来是不可能的。

中国語言是丰富多采富于表現力，富于音乐性的語言，演員应当充分發揮中国語言的表現力，和它的音乐性，用可称为典范的語言感动观众，达成戏剧的最高任务，不然就不能算是尽了一个演員应有的責任。

台詞必須讓观众听得見。对几百上千的人来说話，就不能象在家里那么輕言細語，就得提高些嗓門，使用适当的声量，但声音大并不一定能讓人把話听清楚，有时因为声音大反而听不清楚，这就必須要把字咬准，也就是說吐字要准确、清楚，所謂“吐字如珠”。在我們的傳統戏剧里头要求字正腔圓。要使每一个字都象珠子那么圓潤，清清楚楚傳到观众的耳朵里。照中国戏台上的述語說这就叫“咬字”，叫“噴口”，其中也包括发音。咬字就是要把字音念得准确，虫、尸、巾、ㄣ、ㄣ这些难分辨的音必須念得非常准确，中国的字音有許多是由两个或三个音綴組成的，有声母有韻母，因此我們就有出字归音的練習，还要把平、上、去、入，四声搞清楚，联詞变調等一套都弄清楚，然后咬字才能准。

字音发出来要清、要圓、还要有力量，才能送得远，这就需要“噴口”。練習噴口有各种方法，咬字和噴口的練習是台詞課的最基本的練習，必須下工夫，而且要下相当长的工夫才能練好。

第二要能听得懂：除掉字音准确、适当运用声音之外，必須注重語調。語調最重要的环节就是輕重音——邏輯重音和感情重音。要分清句讀与段落。要能掌握語气和人物的口吻。总的說：要明确語言的目的，要合乎邏輯，因此演員要会念台詞，必須懂得語法。

汉语詞的重音是相当复杂，不容易弄清，但必須弄清。举最简单的例子，桌子、椅子、扇子都是第一个字重讀。茶壺、花

瓶、書架是第二個字重讀。麻雀、鳳凰，都是第一個字重讀，黃鶯、鴻雁都是第二個字重讀。大人、小人，大小重讀。大蛇小狗第二字重讀，這些都是屬於詞的重音的。名詞上面加形容詞加動詞輕重音都有不同。

邏輯重音就是在一個句子當中把重音放在適當的地方才合乎邏輯，否則不合乎邏輯。邏輯重音必定和詞的重音密切接合。在台詞中邏輯重音往往由於規定情景、潛台詞而起變化——有的句子變化少，有的句子變化就可能多。

例如：

“我最愛吃炒飯”

重音在最字上，這樣的句子變化就少。

現在不妨把這個句子分析一下（在重讀的字旁加上一個黑點作為重讀的符號）：

吃飯

吃炒飯

我吃炒飯

我最愛吃炒飯

因為吃飯、吃炒飯這種重音是不能變的，最愛吃炒飯用最字加重語氣，所以最字必須重讀。愛、吃字只能輕讀，因此這樣的句子重音變化就少，至於“我吃”這個短語，一般說是吃字重。比如問：“你吃不吃？”“我吃”。吃字一定重；問：“這兒還有炒飯，誰吃？”。“我吃”。必然是我字重。又如：“我吃炒飯，他吃炒面”，我字跟他字可以強調一點，但“炒”字還是有一定的重量，不能輕讀。

必須注意：聲音的輕重是由比較而顯示出來的。因此重音有時只是把字音拉長一點就顯得重了，有時就必須着力重讀，這是要根據不同的語氣作不同的處理，應當分別清楚。

另外例如：“你為什麼不去？”這句話每個字都能重讀。下

面請看它的变化:

(人家都去了)你为什么不去?

(你必須去的)你为什么不去?

(你說說看)你为什么不去?

(都希望你去)你为什么不去?

(你叫他來)你为什么不去?

象这些变化,在台詞当中主要是根据規定情景,按照上下文,或者根据潛台詞而有各种的变化。我們一向就如以上的分法,最近語言研究所吳曉鈴先生認為語句中重音位置不变的应当叫“邏輯重音”,可变的应当叫“感情重音”。是不是应当分为詞的重音、邏輯重音、感情重音三种,或只分为前两种,語言研究所的同志还没有一致的意見。我認為这种学术上的問題,尽可再加討論研究,但是一个演員在念台詞的时候,必須准确地弄清重音的位置,却是非常重要的。

我們必須懂得中国的語法,把詞的重音、邏輯重音搞清楚,然后才能明确語言的目的,表达人物的思想感情。

念台詞要分清句讀,分清段落,因此就不能不注意标点符号的作用。但是中国話究竟和俄文不同,不能够搬用俄罗斯語言的規律,例如演員自我修养第二部中关于台詞所說的,“念到逗号的时候,最后一个音节就必須上揚,要讓这个高音在空中悬置一会。”中国話就不一定这样,因为四声的关系,还有語調的运用,不能够硬搬外国話的規律,即使念到問号的最后一个音节,中国話有时上揚,也可以平或“降”。句号所用結尾的一个音节在中国話里也不一定下降。其实斯坦尼斯拉夫斯基也談过法国話和俄文的不同点,为什么我們不能分清楚中国話和俄罗斯語言的不同点而有些人竟会生硬地搬用呢?

現在我想举以下几个例子試行說明这个問題,例如:

“我有匹花布，他有匹紅綢。”

布字和綢字比較，綢字要揚一些，也就是說句号的音比逗句上揚。如果說：

“他有匹紅綢，我有匹紅布。”

逗号又比句号上揚了。又如：

“我有一卷紅布，一卷藍布，一卷白布，藍布比紅布長得多，白布更長。”

几个布字的声音一样，多字比布字揚，长字比多字揚。

“你瞧，那顆星靠近銀河，那一顆星伴着月亮。”

河字比亮字要揚。

“這不能讓他去，他去可能弄得一事無成。”

成字比去字揚。

“想不到他会弄得功敗垂成，早知道还是不讓他去。”

成字比去字揚。

“這事危險得很，不能讓他去，一去必死。”

去字揚，死字降。又如：

“東方泛出一片紅霞，一会儿从地平綫上升起了太陽。（太陽，太字重）。

“天剛亮，還沒有出太陽，東方先泛出一片紅霞。”

同样是一个阳平声，因为詞的重音不同，所以紅霞的霞是上揚的，太陽的阳字下降。也有句号和逗号声音高低相同的如：

“也过阳历年，也过阴历年。”

“公說公有理，婆說婆有理。”

“长江后浪催前浪，世上新人送旧人。”

下面举几个問号的例子：

“看起来沒有出路。”

“你为甚么說沒有出路？”

第二句重音在為字上，這句話一聽就知道是反問的話，後面沒有呢字一類的語助詞，所以虽然是問句，最后一个音节并不上揚。又如：

“你真的不去？”

去字揚，

“你真的不去嗎（麻）？”

去字揚，

“你真的不去嗎？”

去字不揚。

照上面的例子看，沒有語助詞的地方可以揚，有語助詞的地方也可以揚也可以不揚。用法要看語氣，看說話時候的情境和感情而運用不同的聲調。

作家寫對話的時候，是根據作家的意圖使用標點符號的；演員念台詞的時候，應當根據作家所用的標點符號正確地念出來。更重要的是要根據中國語言的規律、習慣和特點把語調念得準確，這才能傳達中國人民的思想感情。紙上的對話是沒有聲音的，它的語氣、口吻、風格在讀者的思索和體會當中得到理解；演員把它在台上念出來，觀眾通過聽覺而得到理解和感受。台詞在台上念的時候，應當比紙上更生動、更活潑、更有力量、有更多的色彩，應該比讀的時候還更動人。所以單只拘於標點符號的法則還是不夠的。

集字而成句、集句而成段，分清句讀（標點符號），還要分清段落。段落是根據情節的發展，矛盾的展開、情感的变化而分的，要充分表達出來，才能夠引起觀眾的共鳴。這也就是說分清句讀分清段落就是掌握語言的邏輯性和準確性的重要關鍵。

根據語言不同的目的，和人物不同的感情，就有不同的語氣（例如溫和的、嚴厲的、柔軟的、果斷的語氣等，）演員應當善

于使用各种不同的声音語調語气来傳達各种人物复杂的感情。

各阶层、各种不同性格的人物，都有它不同的口吻，同样一句话换一个人說就有不同的味道。演員应当善于体会，善于刻画各类人物不同的口吻。讀水滸傳的李逵和宋江、紅樓夢里王熙鳳和林黛玉，每个人的口吻完全不同。台詞念得好的，一开口就使角色活在台上。不然就可能歪曲角色的形象。

台詞要使人听得舒服首先声音要美，字要清，語調要准确，节奏要鮮明，要与心理动作和形体动作相适应，而显示出多色多采的变化。每个作家各有其生活經歷和艺术修养的不同。有他所特別熟悉的人物、有他慣用的行文結構、語汇；有些作家还有他独创的技巧，这些总起来便形成一个作品的风格。演員尽管要尽力表达作家的意图，但是演員有演員的創造，同样一个人物經過不同的演員来演，必然显出不同的艺术风格，但是演員必須要能够掌握每一个作家所写對話的风格，給予不同的对待和处理。

中国的散文有各种不同的体会，韻文有詩、詞、歌、賦，詩有四言、五言、六言、七言和长短句，还有古詩和近体之分；还有新詩。这就有各种声、韻、調的不同，还有各种不同的句法，和极其丰富的語汇，經過几千年人民的詠、歎、歌、誦，形成了极富于音乐性的語言宝庫，因此在念誦方面也有我們用慣、听慣最适宜于傳達中国人民感情的声調。这不是突然产生的，也不是外来的东西所能代替。我們应当全部懂得而且熟悉它，那就不管在念散文、韻文或半韻文的时候，都不会感觉困难，不会有夹生的味道，就是人們听起来也不会有不自然的感觉。

在我們戏曲当中的“白”往往是韻文半韻文散文交織着的，有整齐的数字相等的对偶句；也有不整齐的口語式的句子；念起来声調总是和諧的，就是口語也要注重它的声調，写的时候字斟句酌，为的是念起来韻調鏗鏘，順暢而好听。

話劇的台詞要不要注重韻調呢？我想是要的。藝術語言之所以動人，不僅在它的內容，聲、韻、調和節奏都有很大的關係。所以我們要求念台詞要能掌握語言的目的性、邏輯性和音樂性。

人們無論說句什麼話都是有目的的，台詞所以稱為精練的藝術語言，正因為它根據規定情景，集中地傳達思想，所以目的性更強，因此動作性也強。無論是形體動作或語言動作都是根據心理動作的變化而變化的，動作在進展中有它自然的節奏，演員進入角色以後，根據規定情景，循着動作的貫串綫，把戲向前推進，直到終結，就好比一套交響樂，其中包含着各種不同的節奏變化，而整個是諧和的。至於語言的節奏跟內心的節奏要說根本是一致的，但從語言所表現的有的看起來是一致，有的看起來是不一致的。例如：有的時候一個人心里着急，他的話就說得很快，有時他惊慌失措連話也急得說不出來，這時內外的節奏是一致的。又例如一個革命者被捕了，審判官忽然拿出一張黨員的名單給他看說：“這些人都已經供了，你也說實話吧！”他一看名單是真的，他想：“難道機關被破獲了嗎？”他的內心激動的幾乎要跳起來，但是他再一想：“未必就是那樣。”他立刻控制自己，以極其鎮靜的態度，緩慢的語調，對審判官說：“我不認識他們。”這時內的節奏和外的節奏可以說是 inconsistent 的。又如一個人遇到他不喜歡做的事情，他分明是極力在拖延時間，可是他裝得很匆忙，他說話的語調也顯得很短促，這也可以說內外節奏不一致，但是根據規定情景觀眾完全能夠理解。正因為從外面所表現的東西看得出他內心的複雜性，這麼說起來內外還是一致的。

最重要的台詞的節奏變化是根據人物內心的節奏變化，又和形體動作的節奏相結合，那就必須把台詞運用得極其自如。必須能夠自由掌握，字音、語調和聲音的大小、輕重、長短、強弱、抑揚頓挫，不然就跟不上。要能把台詞運用自如，那是要下

工夫，經過比較長期的鍛煉才行的。能把聲音語調運用得圓轉自如，才能够真正准确地掌握節奏、傳達人物的思想感情、表現人物的性格，再進一步使台詞象音樂似的，讓觀眾听着得到藝術的、美的感動。

我們對演員念台詞有以上所談的一些要求，只要肯下工夫一定能做得到，也是應當做到的。台詞教員要幫助學生學會必要的基本東西，把學生領到正確的路上，那就是把字音念准，邏輯重音，感情重音要沒有錯誤，學會聲、韻、調的使用方法和技巧，至於進一步要念好台詞，真正能夠掌握台詞的技巧，那還需要每個人自己不斷地勤修苦練，從舞台的實踐當中去找。

現在我想提出幾個問題請大家研究——第一個，發聲的問題：話劇演員學聲樂我認為是有必要的，話劇當中有唱歌的部分，所以演員必須會唱歌，就是話劇導演也應當有一定的音樂知識。還有就是唱歌可以鍛煉聲音，使調門兒高低準確——這在話劇演員也是很重要的，在台上說話不僅是自己要把調門打准，還要和同台的演員取得諧和，忽高忽低過高過低都是不行的，要想掌握調門，學聲樂很有幫助。還有就是從學習聲樂當中，可以體會如何運用聲音來表達情感，這些都是很重要的。有人覺得聲樂對話劇演員沒有什麼關係，我認為這種看法是不對的。但是專就念台詞的發聲而言，是不是依靠西洋的練聲方法就可以解決問題呢？我以為那又不然。中國話的字音比較複雜，每個字音都要合乎西洋練聲方法的共鳴位置，很有困難，而且說話跟唱歌究竟有所不同，如果念台詞的時候，強調了練聲的共鳴位置，那就可能發出不大像中國人說話的聲音。而且一個能夠運用那種共鳴位置的演員和另一個不能運用共鳴位置的演員一塊說話，就會顯得不調和。在話劇會演時我聽了十幾個戲的台詞，明顯地感覺到演員念台詞有音色不調和的問題（當然這不能完全歸咎於強調共鳴位

置)。在这里使我想起另外一个問題:

第二如何向民族傳統学习的問題:

我認为說唱艺术,無論是大鼓、单弦、相声等的发声吐字是最适宜于話剧演員学习,也是必須学习的。其次就是戏曲的念白,無論是韻白、京白都能供我們参考,而且我認为必須加以研究。

下面还有两个关于教学方法的問題:

潛台詞、內心独白、間歇涉及到規定情景的部分,台詞教員应当讓学生懂得,但是这不是台詞課最主要的部分。当学生进入到舞台实习的阶段,这些部分主要应由导演来处理,台詞教員不能够代替导演,因为無論如何台詞教員的意图和导演的意图不会完全一致。还有就是:

台詞教員是不是可以用排戏的方式进行教学呢?

我想不是完全不可以,但是最好尽可能避免用排戏的方式,因为一排开了戏,对学生的要求就多,就不能集中力量对待台詞,而且少数人在排,多数人在旁边看着,也会有困难。

其次念台詞的时候要不要有动作,这个問題我是这样看,为着锻炼学生掌握語言的动作性,念詞的时候最好不动。我們要求从声音語調听出話的意思和話的目的,而且說話的时候能够不动,可以避免做許多习惯的手势和习惯的表情,但是为着使台詞和形体动作相結合,也可以讓学生在念詞的时候加上必要的而且是恰当的动作。这两者不要混为一談,但是可以相互为用。

关于教材,我們是散文、韻文、詩歌、独白、对白都选,困难的是按着每一学期学生的进度,由淺而深,由易到难,这样一套基本的教材我們还没有能够完全肯定下来,因此各种不同性質的教材,在分量上的比例,也沒有肯定。我想这当然也不能定得太死,但是逐漸选定一部基本教材,也还是有必要的。經過我們

这几年教学的积累并参考上海戏剧学院的台詞教学經驗，我想还是可以办到的。

我們各班的台詞教师多是各剧院的演員也还有广播电台的广播員，他們在教学当中所用教导学生、启发学生的方法各有不同，不是完全一致的，我以为不必強求一致，可以各尽所长，殊途同归，但是通过台詞教研組随时互相交換意見很有必要，这一点因为客观原因沒能办到，我們也抓得不紧，今后希望能正常进行。这样作对于进一步提高教学质量很有好处。

以上我所談的一些問題只是提一个头，希望批評指正。