
舞台语言 外部技巧初探

WUTAI YUYAN
WAIBU JIQIAO
CHUTAN

周翰雯 冯明义 著

中国戏剧出版社

中央戏剧学院戏剧艺术丛书

舞台语言外部技巧初探

周翰雯 冯明义 著

中国戏剧出版社

内 容 提 要

这是一部论述话剧台词艺术的专著。内容分两部分：一部分是论述演员如何运用语言声音的变化技巧、哭与笑的技巧、气息变化的技巧，结合内心体验，创造出具有鲜明个性特征的人物语言；另一部分是为使演员掌握以上外部技巧而编写的各种练习和以训练为目的而改编的一部分戏剧片断。

责任编辑：郑光塞

舞台语言外部技巧初探

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

戏 剧 印 刷 厂 印 刷

字数112,000 开本 787×1092 毫米 1/32 印张 $5\frac{7}{8}$

1982年5月第1版

1982年5月第1次印刷

印数：1—7 300 册

书号：8089·199

定价：0.56 元

前 言

舞台语言是话剧艺术的主要表现手段之一。话剧演员对待台词技巧的训练,应当象歌唱演员对待声音的训练、舞蹈演员对待形体的训练一样,予以高度的重视。

我院(中央戏剧学院)已故欧阳予倩老院长在世时,极为重视台词教学。他亲自兼任台词教研组组长,指导教师进修,主持、组织编写教材,为学生讲授语言技巧。我院还聘请了许多语言学、语音学专家,戏曲说唱艺术家及兄弟院校的台词教师、剧院的著名演员来学院讲学。欧阳院长和这些前辈们为我们这门课程的建立付出了辛勤的劳动,培养了一批教师和演员,丰富了教学内容,传授了宝贵经验,为话剧演员的舞台语言技巧训练奠定了坚实的基础。

现在,我院台词教研组重新编写了《舞台语言技巧训练教材汇编》,这里印出的《舞台语言外部技巧初探》只是其中的一部分。为了讲授语言外部体现手段的一些基本技巧,大家进行了一些探索研究和初步尝试。在教学过程中力求引导学生做到体验与体现的有机结合,内容与形式的统一。

书中列举的某些剧本台词的技巧处理,仅供参考,不必作为固定的模式,完全照搬。其中必定有许多不够确切之处,望读者在教学与实践中,不断检验,并加以纠正。

目 录

前言	1
语言声音变化技巧	1
一 声音四要素与演员的声音技巧训练	1
二 音高与音量(声音的高低强弱)	4
三 音长(语言的速度节奏)	15
四 音色(声音化妆)	31
语言声音变化基本练习	45
语言声音变化小品练习	62
舞台上的哭与笑	67
一 舞台上的哭与笑要符合人物的个性特征	67
二 舞台上的哭与笑要遵循行动激发情感的原则	69
三 舞台上的哭与笑要给观众以美感	72
四 舞台上哭与笑的基本要领	73
哭与笑的基本练习	94

哭与笑的小品练习·····	100
---------------	-----

气息的运用与变化技巧·····	106
-----------------	-----

- | | |
|---------------------------------------|-----|
| 一 气息的运用是演员外部体现手段中的综合
贯串性技巧····· | 107 |
| 二 气息的活动变化是人之常态····· | 113 |
| 三 舞台上气息运用的原则····· | 115 |
| 四 气息运用的具体方法····· | 119 |

剧本人物台词练习·····	157
---------------	-----

语言声音变化技巧

在这里我们将研究如何依据声音四要素的变化规律，训练演员掌握舞台语言声音造型的一些基本技巧。

一 声音四要素与演员的声音技巧训练

在话剧舞台上，在剧本提供的各种不同的规定情境中，人物为了完成自己既定的任务，达到预想的目的，有时高声喊叫，或呼救于人；有时又低声传情，或缠绵细语；有时面对群众宣传演讲，慷慨陈词；有时又并肩谈心，悠闲自得；有时悲愤难抑，血泪倾诉；有时却又心情开阔，笑语轻盈。从创造角色的需要来讲，扮演天真烂漫的小姑娘，经常是需要声音清脆明快，好似银铃短笛；扮演成熟稳重的壮年人，有时需要声音宽厚响亮，有如洪钟；扮演老年人，往往需要声音苍劲；扮演正面或反面人物，还要善于运用不同的声音……总之，这一切都对演员的舞台语言训练提出了各种要求。为了使演员的声音和语言能够高低自如、刚柔相济，适应塑造不同性格、不同身份、不同年龄、不同经历的人物语言的需要，在各种不同的规定情境中，表达出人物丰富细致的思想情感，演员就必须进行扩展

音域、扩大音量、改变音色(声音的化妆)和变化音长、改变语言速度节奏等技巧训练。而这一切归结起来,都没有脱离音高、音量、音长、音色这四个声音要素的变化范围。

音高、音量、音长、音色这四者是构成舞台语言声音色彩千变万化的基本要素。可以说,舞台语言声音的全部技巧都脱离不开这四个基本要素的制约。简单说,舞台语言的基本功,首先对话剧演员的最基本、也是最起码的要求是学会标准语音的普通话,纠正方言。为此就必须掌握汉语拼音音素的发音,以保持每个音素特有的音色。其次,还要求准确生动地表达语意,不但要求读准每个字的声、韵、调,还必须掌握字音的各种变调和词句的轻重等变化规律,这些规律都离不开声音四要素的变化。

例如:领导^①、导演^②。“导”字在这两个词中,因所处的前后地位不同,发生了变调,这里就有音高、音量的变化。

又如:子弟、儿子^③。“子”字在第一个词中,音量与“弟”字大致相同,而在第二个词中,则读轻声。这反映了音长、音量的变化。

舞台语言要比生活语言适当夸张,要求吐字归音的过程相应放大、拖长,但又要使人感到亲切自然,就必须根据具体情况,研究如何使每个音节不论长短快慢,都能达到吐字清楚适度,字正腔圆的标准。

① “V”四声中上声的符号。

② “导”字在这里读上声的后半上。

③ “.”表示轻声。

还有,在基本功训练中,有时为了适应角色创造的需要,常常还要学习某种方言。这就需要了解方言与普通话的对应规律。而这些也无非是声、韵、调的差异以及词句的轻重读法不同等等,所以仍与声音的四个要素紧密相关。

从舞台语言强烈的艺术感染力方面来看,仍然靠声音的四个要素和它们之间的相互联系,彼此制约、共同配合、协调变化,使我们的语言有高低抑扬、强弱轻重、快慢急徐、顿挫断连、明暗虚实等各种色彩。也就是说舞台语言中的不同的重音配置,停顿的长短安排以及语调、语言速度节奏的各种变化,都是通过运用声音的四个要素的协调变化而体现出来的,从而表达出各种人物的不同的思想情感、精神面貌、性格气质、生活情趣。

但是必须说明,声音的四要素虽然彼此相关,紧密相联,可在语言的声音变化中,却常常不是四者同时并重的。有时往往表现在音高音量的变化上最为突出,有时表现在音长的变化上最为鲜明,有时则又表现为音色变化的丰富多彩。这样,从整体上便形成了语言声音的高低转降,波浪起伏,时而如波涛汹涌,时而又如细水潺潺……它使语言变化极为丰富,具有强烈的音乐旋律感和迷人的艺术魅力。

我们认为,要解决演员语言声音的技巧训练问题,就必须依据人在发声时的生理作用和物理作用的科学原理,结合舞台演出的实际要求来进行研究。任何舞台语言的声音形态的变化,都必须通过演员的各发音器官的活动而传达出来,因此,我们应当从发音器官的调节控制上进行探讨,从声音四要

素的变化规律去研究，以找到对演员舞台语言技巧训练行之有效的、系统的、科学的方法。

但是，我们要知道，舞台语言的声音变化，一定要以人物语言的行动目的、潜台词、内心独白等心理变化为内在的依
据。一切技巧都是为了恰如其分地、鲜明地、生动地体现人物丰富的情感所运用的手段和形式。否则，如果认为只要懂得了这四个要素变化的要求与要领，就可以不顾自己所扮演的人物在特定情境中的思想感情，而滥用技巧，那么它将成为毫无生命力的单纯的声音卖弄。这样，不但不会动听感人，反而会变成一种令人生厌的炫耀，从而破坏了整个戏的创作。另一方面，我们也不要因噎废食，不去钻研技巧，甚至否认演员在塑造人物语言时需要技巧，以致造成缺乏必要的艺术表现手段，而使人物语言暗淡无光，枯燥乏味。

二 音高与音量（声音的高低强弱）

（一）音高与音量变化的一般规律

音高，指声音的高低变化，即声调与语调的高低扬抑。从生理条件来看，由于声带的长短、厚薄不同，分出高低不同的声部。一个人能够发出高低不同的声音，主要取决于声带的张力，也就是声带松紧的程度。声带越紧，声音越高；反之，声音则低。这如同弦乐中的提琴、二胡定弦一样，弦轴拧得越紧，声调越高，放松以后，声调就降低。在舞台上要提高音

调，不仅要增加声带的紧张程度，还要注意气流的强弱要与声带张力的协调，同时运用口腔、头腔共鸣，提高声音位置，可以使声音明快、爽朗、清晰、响亮，不致发闷或发憋。

音量，指声音的强弱变化。声音的强弱变化取决于发音时发音器官肌肉紧张用力的程度、气流强弱的程度不同，和音波振幅的大小不同。肌肉紧张用力，气流增强，音波振幅大，声音就强；反之，肌肉松弛，气流虚弱，音波振幅小，声音就微弱。正如管乐中的圆号，号手气力越足，则号音越加清脆、嘹亮。我们还经常看到久病卧床或是生命垂危的人，想要大声说话，是相当困难而吃力的，原因就在于底气已十分虚弱。所以，掌握声音强弱的变化，关键在于对气息力度的控制。气息力度的加强，除扩展胸腔、膈肌下降，同时必须增强小腹肌肉收缩、顶气的力量。即传统的“气取丹田”的说法。我们明确了音高与音量的变化取决于声带的张力与气息的力度，也就懂得了那种单纯靠喉头肌肉的紧张去求得音高与音量变化的做法，为什么是有害而不可取的。

这里我们必须强调一点，音高变化与音量变化不能混为一谈。一般说音高与音量的变化关系是极为密切的，通常是提高音调与加大音量同时运用，因此，往往使人有一种错觉，仿佛音高与音量二者是不可分割的，甚至误以为是一回事。其实，音高不等于音量。加强音量不一定非要提高音调；反之，提高音调，也不一定都要加强音量。人物的语言因规定情境不同，感情不同，常有需用低音说话、而又必须加大音量给予强调的情况。比如，命令对方必须立即停止某种行动；或是

在激烈的争吵之后，命令对方立即出去。就会说：“你给我滚！”这里就可以采用加强音量的手段，然而却是用坚实而低沉的声音，来表达一种不可抗拒的意志和力量。（当然，也有时要用高而强的声音去说。这要依据剧中的规定情境、人物的个性以及人物关系等情况而具体研究处理。）相反，有时细声耳语，却要提高音调。比如：当一个人为了朋友买到一张精采的国际足球比赛的票时，因怕被别人抢去，于是偷偷地对朋友说：“哎，好消息，足球决赛的票买到了！”“真的？！快给我！”“别嚷！”此时因是偷偷地把这件令人兴奋的消息告诉自己的好友，所以音量必须微弱，以便使声音的响度有所控制。但又因为情绪激动，按捺不住内心的喜悦，因此在语调上必然要提高而不是低沉。于是就形成音量虽然弱，但声调却高扬的语态。以上两个例子说明，音高不等于音量，音量也不等于音高。音高与音量这是强调和渲染人物的思想情感时，可以单独运用的两种手段。懂得了这一点，使我们在处理舞台语言时，在音高与音量的变化上，可以有四种手法：高调、强音；低调、弱声；高调、弱声；低调、强音。

当然，音高与音量两者同时运用，还是最常见的。比如：群众场面上对大家做宣传鼓动；或在人群喧嚣声中，把人们的注意力集中起来，制止众人吵闹，则都会音高、音量同时并重（有时还伴有音长的变化）。不过，即使这时也不会一味大声疾呼，毫无变化。再比如：“你给我滚！”这句话如果是越说越生气，越说越急，连说数遍时，第一句用低沉有力的声音，而越往后音量越强，声调越高，这样就能表达出人物此时此地气愤

的心情。如果二人相距很远,说话时为使对方能听得清楚,也自然会加大音量,提高音调。

(二) 舞台上的高呼与低语

在舞台上,台词的声音变化除一般的高低起伏外,最强烈的高低强弱变化莫过于人物对远方(侧幕内)呼喊,远距离的搭腔,久别后热烈的相会,就义前高呼口号,在强烈刺激之后,呼天喊地;或是人物密谋策划、窃窃私语,谈情说爱、倾心耳语,甚至临终之前留下断断续续的遗言。总之,这一切可以归纳为高呼与低语的表现形式。为此演员必须能够操纵和控制自己的声音,在高呼或低语时,做到运用自如,得心应手。因为舞台上的高呼与低语,不能等同于生活中的自然状态,它是一种艺术创造。它既比现实生活夸张、鲜明,又要悦耳动听,耐人寻味。这是不容易做到的。因为,演员在舞台上创造人物时,高呼与低语必须适应剧场的条件,适应舞台的创作原则。这就要求演员必须掌握一定的技巧和要领。

剧场与舞台给演员的高呼与低语提出些什么要求呢?首先,演员在舞台上的一切创造,都是面对成百上千的观众进行的。因此,高呼与低语必须使观众听得清楚明白,而且声音还要优美动人。尤其是低声耳语,不仅要使观众感到真实,而且还要听得清楚,这就更加困难。在这方面,一些缺乏训练的演员容易出现的毛病是:高呼时往往声音上不去。一般在运用中声音域说话时还过得去,一到高音呼喊或说较长的句子时,则声音嘶哑,力不从心;女演员当中相当一部分人音量不足,

底气微弱,适应不了舞台上面对上千观众的需要;某些经验不足的演员不注意运用音量的变化来表达人物的思想情感,只会高声地一味吼叫。低语时,由于多用气音虚声说话,演员往往是发音器官肌肉松懈,缺乏控制,声音又虚又散,没有穿透力,完全陷入一种生活的自然状态之中。尽管演员自己感到很真实,但是由于声音不能很好地传送到观众中去,结果造成整段的台词含混不清,影响了演出的效果。

为了做到高呼与低语时让观众听得清楚明白,演员不仅要掌握坚实的舞台语言基本功,而且还要在这个基础上,进行大幅度的“扩展音域”和“增强音量”的技巧训练,才有可能适应面对上千观众的这个客观实际的需要。

其次,话剧舞台上拉开大幕,展现在观众面前的场景与环境,力求真实。但是这种真实仅限于展现在观众面前的有限的舞台空间。处于舞台空间之外的一切,则都是虚拟的。这部分虚拟的环境,完全靠剧中人介绍,靠观众的联想来补充和丰富它。舞台条件的这种虚拟性,对演员的创作不仅在表演上,而且在台词上也提出了许多技巧性的要求。

总的来说,舞台的虚拟性要求演员在语言和声音的运用上,掌握好环境感、分寸感、距离感。

在生活中说话时的环境感、分寸感、距离感,是根据习惯自然掌握的,不需要人们有意识地去琢磨。而在舞台上,由于各种环境的虚拟,就必然给演员的创作带来一系列不真实的因素。如果演员不将这些虚假的因素通过自己的想象,合理地进行处理,那就要破坏整个舞台演出的真实感。比如,剧中

要求你向对面山上的另一个人喊话，当你站在舞台上呼喊时，对方恰恰就躲在侧幕背后，等待上场，而对面远处的“山”也并不存在，它只存在于演员的想象之中。这时，呼喊的距离究竟有多远，就要靠演员自己掌握了。特别是当你呼喊的对象正从远处逐渐地向你走来时（事实上对方就要走出侧幕到舞台上来了），一定要使人从你与对方远距离的搭话中，感到二人距离在逐渐地缩短，要从你语言声音的距离、分寸、空间感的变化上，使观众在想象中清清楚楚地感觉到对方在向你走来。演员如果不能很好地调节自己的声音高低、强弱的变化，就不可能给观众造成这种真实感。

即使演员处在舞台的中心，也同样遇到许多不利于创作的虚假的因素。比如，人物面对成百上千的群众讲演。实际上，所谓“成百上千的群众”，在舞台上只不过用几个或十几个、至多是几十个人来代替，而这种波澜壮阔的群众场面和舞台气氛则全靠演员自己来创造。演员创造这种舞台气氛就是运用有分寸地加强音量、提高音调以及增加音长等渲染手段，从而造成一种群众场面的真实感。本来你只不过是面对舞台上的几十个人演讲，但你通过语言声音上的距离感、分寸感，却造成一种气氛，仿佛你面对的是成千上万的群众。演员只有掌握了富有魅力的声音技巧，才能取得令人信服的艺术效果。又如，舞台上时常有两个人物隔墙讲话。《北京人》第一幕中曾文清与陈奶妈，或是《雷雨》第三幕中周萍在窗外与室内四凤的对话，都是隔墙讲话的例子。事实上舞台上的墙，只不过是一块块用布钉成的景片，双方只要轻声讲话，都可以清楚

地听到。但为了造成隔墙讲话的真实感，演员就必须将语言与声音加以适度的夸张，掌握好分寸，造成相应的距离感和隔音感，观众才会觉得真实可信。再如，人物在舞台上打电话，其实通话的对方是根本不存在的，因此与对方的交流，完全靠演员所扮演的人物在语言声音的高低强弱、刚柔粗细变化上来体现。体现的分寸越准确，观众越能真实地感到通话对方的存在，以至包括对方的音容笑貌都浮现在观众的眼前。

总之，舞台的虚拟性就要求演员熟练地、自如地掌握舞台语言声音的环境感、距离感、分寸感。只有这方面的技巧运用得体，分寸适度，才会使舞台语言听起来真实，有感染力，使观众产生身临其境的感觉。

我们话剧舞台上有时出现一种所谓的“喊剧”，就是毫无控制地、一味地在舞台上大声喊叫。不论规定情境、人物关系、矛盾冲突如何，不论人物的行动与目的如何变化，只要一上台就声嘶力竭地大声吼叫。他们认为，有了音量与音高，就足以显出人物内在的激情。以为低调、弱声是没有表现力的，似乎只有高调与强音才最富于艺术的感染力。不仅在群众场面时喊叫，就是俩人在倾心交谈，甚至一对恋人在谈情说爱时，也高声吼叫。这样做的结果，不仅破坏了舞台的真实，艺术的真实，而且给观众听觉上以极大的刺激，把观众吵得精疲力尽，最后不得不提早离开剧场。我们还会看到另外一种现象，有些初学者，总是用气音低声说台词，以为这样才有感情，结果观众无法听清台词，也影响了演出效果。这是在音高与音量的变化技巧上，一种简单化的做法所造成的恶果。实际上任

何一种艺术效果的鲜明性和强烈的感染力,都是从对比、衬托之中显现出来的。舞台语言的艺术处理,同样是要从高低强弱、轻重缓急等变化对比之中,寻找出鲜明而动人的艺术手段和表现形式。

(三) 高呼、低语的要求

前面我们讲了为适应舞台上创造人物时高呼与低语的需要,演员有必要进行扩展音域和加强音量的训练。

扩展音域的训练,主要是加强声带的负荷量和适应能力,增强演员控制声带张力变化与声音实际效果的能力。只有对声带的松紧张弛能够控制自如,才能使声音高低变化随心所欲。同时,还必须掌握好与之相适应的气息的强弱力度和共鸣腔的开合程度。否则,如果忽略了气流强弱的配合,就势必出现用嗓子干喊的现象。只有使声带的张弛、气流的强弱、共鸣腔的开合三者进行协调的活动,才能做到声音高得上去,低得下来。使高声呼喊或对话时嗓音不破、不嘶哑;而低声耳语时,各发音器官同样服从演员意志的支配,字音能打得远,声音具有穿透力。

训练音量的变化,主要是加强对气息的控制与调节的能力,使声音产生不同程度的强弱变化。声音的强弱,绝不是靠喉头肌肉的局部紧张或松弛来控制的,而是靠气息的运用。加大音量关键是增强气息的力度,气要吸得深,两肋与腹肌控制有力,活动强度加大,同时共鸣腔的活动幅度相应加大,调动共鸣器官的各部分通力协作,共同发挥扩大音响的作用,这样