



话剧台词艺术教程

郭溥澜 著

中国戏剧出版社

话剧台词艺术教程

郭溥澜 著

中国戏剧出版社

图书在版编目(CIP)数据

话剧台词艺术教程/郭溥澜著. - 北京:中国戏剧出版社,
1996.8重印

ISBN 7-104-00728-8

I. 话… II. 郭… III. 话剧-台词-语言艺术-中国-教材
IV. J824

中国版本图书馆CIP数据核字(96)第14114号

责任编辑:郑光塞

话剧台词艺术教程

郭溥澜 著

中国戏剧出版社出版

(北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲81号)

(邮政编码:100086)

新华书店总店北京发行所经销

文字六〇三厂印刷

125千字 787×1092毫米 1/32开本 6.75印张 2插图

1982年4月第1版 1996年8月第3次印刷

印数:7,201—8,200册

ISBN 7-104-00728-8/J·329

定价:8.20元

内 容 提 要

这是一部论述话剧台词艺术的专著，内容可概括为两部分：一部分是关于话剧演员的台词基本功训练和台词的内外部技术；另一部分是论述演员从分析台词入手，经过怎样的途径和训练，最后以多种多样的体现手段和技巧创造出具有鲜明性格特征的人物语言。

前 言

还是在中央戏剧学院学习时，我就对话剧台词有了一些兴趣。学院生活结束了，总觉得有点不满足，就是有关台词方面的材料实在太少了。对于我这个离开了老师的指导刚刚迈上话剧舞台的人，这简直是一种苦恼。经过一段舞台实践后，由于工作的需要，我开始从事话剧表演和台词的教学工作。在教学过程中，我的困难就越来越多了：一是苦于多年来的话剧台词教学没有一本较系统、较完整的教材；二是苦于自己对台词未曾进行过深入研究；三是虽然外国专家对话剧台词有过论述，但我们总不能生搬硬套。台词究竟如何教？如何用？

在苦恼中，我曾多次去各地寻访我的老师和同学，千方百计向他们索取有关台词方面的教材。然而每次相聚，他们也是爱莫能助，没法满足我的要求。于是我决心试搞一本台词教材。后来用了一些时间，写成一个初稿，粗糙得很，漏洞也多，以致有时自己读着都不免觉得脸上发烧。但出乎意外的是，这个不象样的所谓“教材”竟传出去了，各地不断来信索取。其中有省、市、自治区的专业团体，有地、县文工团，也还有不少业余话剧爱好者。从信中了

解，我的这个材料，对于青年演员、初学演剧者还有些帮助。于是，在朋友的热情鼓励下，才写了这部书稿。

书中内容共分六章，前两章是谈念台词的基本要求和基本功，其他几章是谈台词的创作过程，即从演员接到剧本，应该从哪里入手，需做哪些准备，掌握哪些内外部技术，最后，怎样去刻画人物性格，才能把一个鲜明、生动的艺术形象完整地树立在舞台上。

本来，这部尚不成熟的东西我是不敢端出来的，之所以最终还是端出来，只是因为一直在想着舞台上那些不相识的年青朋友和热情的初学者。如果这本书对于他们还有些参考价值和启发的话，我就感到很大的安慰了。

目 次

一 话剧艺术对台词的要求	(1)
(一) 要使观众听清楚听明白	(1)
(二) 台词要感人	(4)
(三) 台词要性格化	(6)
二 台词的基本功	(9)
(一) 音节及其组成	(9)
(二) 声韵及发音	(11)
(三) 声调	(24)
(四) 音变	(35)
(五) 吐字归音	(42)
三 台词入手	(45)
(一) 你对全剧如何理解	(45)
(二) 你扮演的是怎样一个人	(46)
(三) 你在什么规定情境里说话	(48)
(四) 你为什么要说这些话	(49)
(五) 你都说了些什么	(50)

- (六) 你在跟怎样的一个人说话(51)
- (七) 你用什么方式说(52)
- (八) 用什么感情说(53)
- (九) 怎么说更好(56)

四 台词内外部技术的运用(59)

- (一) 内心视象(59)
- (二) 内心独白(68)
- (三) 言语行动(74)
- (四) 潜台词(87)
- (五) 语气(98)
- (六) 重音(107)
- (七) 停顿(120)
- (八) 高低起伏(128)
- (九) 速度与节奏(135)
- (十) 气息(145)

五 向人物语言的过渡(159)

- (一) 短文(160)
- (二) 寓言(161)
- (三) 散文(164)
- (四) 诗歌(166)
- (五) 小说与故事(170)
- (六) 评词(176)

(七) 对白	(179)
(八) 独白	(184)
六 台词性格化的完成	(189)
(一) 台词艺术的最终任务	(189)
(二) 性格的探索	(190)
(三) 性格的体现	(195)
结束语	(207)

一 话剧艺术对台词的要求

(一) 要使观众听清楚听明白

这是对一个话剧演员台词的最基本的要求，即属于台词的基本功。要达到这个要求，需首先研究一下观众听不清楚，听不明白的原因在哪里。概括起来，大体有如下四种情况：

第一种情况，是演员说台词时音量过小，气息太弱。其中有的是因为缺乏训练，习惯于按自己生活中说话所用的气力大小来说台词；有的是因为演员不会根据剧场的具体条件、观众的多少及距离观众的远近来调节、控制自己的音量，使之在任何情况下都能叫观众听起来不费劲。

第二种情况，属于语音不规范，不纯正，口齿不清楚，不利索，缺乏吐字归音的训练。因而说出的词传到观众的耳朵里，往往会发生音变，或者变成另外的词，或者变成模糊不清难以理解的词。例如：

字头念得不准

“前进”就可能变成“贤印”或“言印”。

“没有”就可能变成“唯有”或“唉哟”。

字腹过渡不清

“简章”就可能变成“几章”或“紧征”。

“慢来”就可能变成“莫来”或“闷雷”。

字尾归音不正

“有力”就可能变成“咬裂”或“咬练”。

“群众”就可能变成“渠住”或“瘸着”。

声调混乱

“胜利”就可能变成“生离”或“省里”。

“见到”就可能变成“捡到”或“剪刀”。

总之，演员掌握不住标准语音的声、韵、调的规律，说出话来就可能使其中的词义发生变化，以致观众左猜右猜也很难猜中。

第三种情况，是属于音包字，或称声包字。尤其是声音条件较好的演员，常常会犯这类毛病，他们觉得自己的嗓子比较好听，于是就把每个字的声音都发得很响，根本不重视咬字读词的功夫，不管那个字重要不重要，不管该是轻读还是重读，也不管是元音还是辅音，一律往响亮喊，以为只要响亮就是好的。这里有的是因为不懂方法不自觉产生的，有的却是在欣赏和炫耀自己的声音。其实，这种声音观众并不欣赏，因为它淹没了具有明确思想的词和字，在观众耳朵里只留下一些失去了正确音节的混浊的音响，而未能留下可以叫人欣赏的内容。

第四种情况，是演员对人物的台词未能真正理解。有些年轻演员分析台词往往浅尝辄止，或者曲解原意，因此

尽管上台很卖力气，还是无法使人明白。

要想使人明白，首先要自己弄懂。要准确地找到台词的思想含义，抓住每段话的主要思想，弄清语句的轻重主次，把握住台词内在的思想逻辑，摸透其中的来龙去脉。这样，在表达人物思想时才不致把话说得支离破碎，叫人难以琢磨。初学者容易犯这类毛病，本来是完整的一句话，却偏要把它分割成几截去说，没有层次，没有变化，每个字每个词都想强调，生怕别人听不懂，结果越是这样，观众听起来反而越糊涂。

在弄清台词内容的基础上，还要进一步掌握说话的目的性、行动性与潜台词。

在人物的相互冲突中，每个人说出来的话都会带有明确的动机和目的，没有目的性的言语是不存在的，只不过这种目的性有时显露在表面，有时隐藏在背后而已。演员只有抓住台词所要表达的真正思想意图，知道每句话是为什么而说的，才能把话说正确。

言语，既然它是人们进行思想感情交流的手段，那么它就应该具有这样的作用：既能传达自己的心理活动，又能影响和改变别人的思想与行为。这就是说言语在一定意义上也是一种行动。比如你说出某句台词，可能是在试探对方或者表示怀疑对方，也可能是在讽刺对方或者吹捧对方——这些都是通过言语活动进行的。那么你试探、怀疑、讽刺、吹捧等等，其中的目的、内容和形式——就构成了你的言语行动。演员说台词时，应该准确地把其中的

行动性体现出来，这样，话才能说得生动、感人。缺乏行动性的言语，说得再华丽，也会显得干瘪、苍白。

说台词，不能仅仅表达其表面意思。如果话说得直来直去，淡而无味，无须观众去思索，那就没人要听了。要把话说得深刻有味道，还必须把潜台词说出来，也就是要把台词的背后潜伏着的更深一层的含义说出来。往往正是这深一层的含义才是人的真实思想，才是演员说台词时应表达的本意。因此可以这样说，演员说台词的功夫如何，关键看他挖掘的潜台词深刻与否。

综上所述，演员必须把握住“为什么说”、“说什么”、“怎么说”，把握住言语的行动逻辑线索，才能把台词说明白，说深刻，说生动，才能在观众面前完整地而不是支离破碎地展现人物的思想面貌。

（二）台词要感人

台词要动听、感人，耐人寻味，叫观众爱听，愿意听，要具有诗意和音乐性，给人以美的享受。

这里首先要求演员对自己的声音进行多方面的训练，掌握科学的发声方法，使发出的声音具有共鸣和力度，响亮而又传得远，圆润通畅而又有光泽，运用自如富于色彩变化。训练时，应着重克服尖、扁、白、散等吐字发音的毛病，念大段激情台词时，这些毛病尤显突出，听起来刺耳得很。

演员应具有高度控制自己声音的能力，使声音强，强得起；弱，弱得下。强时，无论怎样高喊，无论表达怎样强烈的情感，声音都不会破裂嘶哑；弱时，无论怎样悄声耳语，无论怎样低微细柔，都能让观众听得清清楚楚。声音的训练要达到刚柔兼备，强弱皆能，色彩丰富，娓娓动听，高低上下，抑扬顿挫，疾徐快慢，起伏转降都能随意变化，运用自如。

此外，还应不断进行声带负荷能力和持久能力的训练。在实际工作中，演员常常不能适应大量台词和长时间演出的要求，一场戏下来，声破音哑，咽喉肿痛，音色再美再好听，第二场观众已经享受不到，岂不可惜！

声与情，是台词艺术的两大支柱。要使台词具有强烈的艺术感染力，达到动听感人的目的，就要解决好声与情的结合问题。声，是台词的手段和形式，离开了它，一切生动感人的内容将无从体现；情，是台词的内容和生命。所谓有情，就是要求演员无论说什么台词，都是用真情实感说出来，无论发什么声音，都要从心灵中发出来，也就是说话要动心，要真诚，要言必由衷。因此要想体现一个“情”字，关键是要做到一个“真”字：真的相信舞台上发生的一切，真的感受这一切，真的生活在特定的环境中，真的体验人物的思想感情。总之，要把舞台上假的和虚设的一切，都视为真实的。真，就能动心，心有所动，情才有所出。台词有了情，才能激动人心，感人至深；有了情，才能使人物形象具有活的生命；有了情，才能创造完美的

意境,给人以艺术的享受,有了情,才能引人入胜,发人深省。离开了情,台词就等于失去了血肉,成为干瘪的躯壳。因此,要想在舞台上塑造出具有强烈艺术感染力的人物形象,处处都应声情结合,做到以情带声,声情并茂。

怎样使台词富有音乐性与诗意,给人以美感呢?这是个比较困难的课题。在音乐中,可根据节拍、强弱、快慢、音符、旋律等等标记的变化,对演员提出切实的要求。在戏曲中,演员的唱腔除有这些标记外,还可根据调类、调性、板式等等变化帮助体现,甚至道白的速度节奏都可帮助敲打出来。话剧台词的表现,则完全没有这类手段可借助,台词中没有也不可能做出任何标记和符号。那么靠什么去体现呢?靠台词中加些诗的韵脚,或者配上些音乐与歌唱吗?不是的,有音乐和诗不等于有音乐性和诗意,二者不是一回事。台词中的音乐性与诗意,是靠声情结合而构成的,是内在的优美的旋律,起伏鲜明的节奏,声音色彩的变幻,声音的布局,以及开合收放,轻重层次等等手段来体现的。观众听了这样的台词,宛如欣赏一部优美和谐的交响乐,感人悦耳,沁人心肺,意境深远,余味不绝。

(三) 台词要性格化

演员说台词,不同于吟诗,不同于读报,不能用本人对待事物的感情和态度去说话,也不能千人一面,万人同腔,用公式化、概念化的言语腔调去说话。应该根据剧本

提供的一切条件，进行人物的再创造，讲出具有个性化的言语。所谓“闻其声如见其人”，这就是对台词性格化的要求。如《雷雨》第三幕^①中的人物：

鲁 贵 够？哼，我一肚子的冤屈，一肚子的火，我没个够！当初你爸爸也不是没叫人伺候过，吃喝玩乐，我哪一样没讲究过！自从娶了你的妈，我是家败人亡，一天不如一天。一天不如一天……我受人家的气，受你们的。气现在好，连想受人家的气也不成了，我……待萍，把那凳子拿过来。我放放大腿。

剧本为演员提供了一个十足的下贱的奴才形象。演员要把这一形象生动地展现在观众面前，就必须用台词的种种手段刻画出他的鲜明、生动、独特的人物个性。首先应找到鲁贵这个人的思想与行动逻辑，然后在演员身上建立起鲁贵对待事物的感情和态度，并根据他的性格特点，找到他特有的言语表达方式，通过声音、语调、口气等手段，以及说话时特有的速度、节奏、神态等等变化，把他那奴才的灵魂与外壳活龙活现地展示在舞台上。

演员在舞台上要经常扮演不同的人物，表现不同的人物性格，所以演员决不能用自己习惯的或固定的言语表达方式去代替各种人物的言语特点。当然，必须承认每个演员都有自己的创作局限性，在他扮演的各种不同的人物里，不可能没有任何相类似的、反映演员个人特点的地方。特别是演员的声音——它有一定的局限性，音色的变

^① 见人民文学出版社1962年9月第2版第79页。

化有其相对的稳定性，所以它的可塑性是有限的。但是演员应该尽一切可能丢掉那些用惯了的语气、腔调，尤其是那些空洞的概念化的腔调，如：演工人农民就粗声粗气；演知识分子就文质彬彬；演干部就拿腔拿调……这样完成不了台词的性格化。要性格化，就要以完全不同于任何人的独特的性格表现手段去塑造人物。要性格化，就不能以我为主，叫人物向自己靠拢，而应该脱开自己，努力向人物靠拢，努力把握住人物思想性格的各个方面，深刻挖掘、鲜明地体现人物的所思所想、所作所为。这样才能逐步完成台词的性格化，创造出完美的人物形象。这也就是要求演员在台词的性格化方面应达到的最高标准。