

國立戲園專科學校

戲園輔導專小叢書第三種

聲音技術

洪深編

# 聲音技術

洪深

聲音表

現：(一)

說而

唱和說在運用聲音方面，有若干不同。

第一，唱時從一個音高到另一個音高，必須「跳躍」LEAP——

一音唱畢，再唱一音，越過間隔，如爬梯子，說明都可從一個音高

溜滑，GLIDE至另一個音高——路滑去，音々相連，不見間隔，

如走斜坡（註。見 JAMES BERNARD 所著 ELOCUTION）。

第二，唱時每箇音底高低長短，必須準確——說論是心靈指導的

MIND-DIRECTED 藝術，歌唱是耳音指導的 EAR-DIRECTED 藝術，這是

一般的見解。

第三，唱時韻母常許持久，所謂「振音」VIBRATO，全在韻母上做工夫，說

時韻母不得過份拉長，正常說後，不用「振音」。

第四，唱時一個韻母可用數個音高，說時此例甚少，祇在極度情感的

聲調中，偶爾一用。

第五，唱時聲母吐咬有力，字頭字尾分明，說時聲母較短較輕，頭尾與

腹相連，且更少「略音」ELIDE，常使數個字音，結成一片。

第六，唱時須多用力，說時的「正常調門」NORMAL PITCH 一般地較唱為低。

上面六項，是說而唱時在聲音上的不同。但在表現方面，却有一二相同之處。



第一、不論唱或說，不應在每個字音上用同樣的氣，而應連假數音成爲短語，PHRASE。在語中每一拍上給予適當的應有的加強。

第二、諸短語之間，應有音色上的以及，動力，DYNAMICS 上的對比。如果同樣短語重複兩次三次，每次音色應不相同。

說或唱，使用同樣肌肉，說或唱的聲音優美，都在咽喉胸廓諸肌肉的發育而協調。這些肌肉，非經勤勞訓練，慣常使用，不能應付各種需要。唱時聲音，較說時更須著力，所以從事說唸誦的人，練習歌唱，實有裨益。但唱到底比說容易，耳音不佳的人，斷不能學唱而有成就。說則亦必須理解，強度，時值，音色，節奏等事，在不能恰刻好處的時候，還不至於全無效果。

**(二) 短語**

說唸誦都無須像歌唱似的拖音要腔，但語句不能沒有聲調。短語——即是，孤立的字音不能沒有輕重長短高低的分別，而連假數音在一起，尤不能不計調子的升降遲速以及節奏的疾徐正變。聲調是說話的生命，無聲調即無所謂表現了。一般聲調的構成，是由於諸字音中有一重複或強調之音，而語句聲調的構成，是由於一句底諸字音中，有一部分較之其他部分須要強調。人們說話，不是說單字，而是說意義。將整句的意義，分爲若干清楚的完整而相差不大的部分或單位。一分明地而又接續不斷地，嚴別輕重地而又彼此連繫地傳達給听者，在听者自然是更易把握而領會語句的意義，在說者自然便造成語句。

的声调。声调的必须条件，从内容上看，是分「意群」，SENSE GROUP；从形式上看，是分「短语」，PHRASE。意群与短语，在声音表现上，可视为一件事。这些本都是显而易见的，但在实施却有困难。所谓「短」，短至如何程度，一个字，或两个字，或三个字……最多能至几个字。所谓「意」，一字孤立，豈無意，两字三字或五字都可组成意群，而两个三个或五个意群又可组成较大的意群……是否有一定的标准，譬如戚克家的长诗范集先中间一节，

他曾以父母之心

爱过他们，

他曾立誓

以任何犧牲作代價，

去替他们

操幸福一份，

今天，大難臨頭了，

他自己先走開，

帶着他的官員，

他的兵，

這裡一行可算是一個意群，原作本已分得甚細。但如「以任何犧牲作代價」，今天，大難臨頭了，在民心上建立的信仰，「心同心間的橋梁」等

他的家眷。

他叫自己的行動，

打碎了

用至誠

在民心上建立的信仰，

推翻了

昨日的誓言，

折斷了

不容易結造的

心同心間的橋梁。

或在朗誦時何嘗不可再分。再如何其芳的黎明，

山谷中有霧，草上有露。

黎明開教着像花草。

工人们打石頭的聲音

是如此打動了我的心，

我說，勞作的最好的象徵長建築。

我們在地上看見了房屋，

我們可以搬進去居住。

呵，你們打石頭的，砍樹的，築牆的，蓋屋頂的，

我的心和你們的心是如此密切的相通，

我們像是在為着同一的建築出力氣的弟兄。

我無聲的寫出這個短歌獻給你們，

獻給所有「醒來就離牀，

一起來就開始勞作的人，

獻給我們的被號聲叫出來早操的兵士，

我們的被鐘聲叫起來自習的學生，

我們的被鷄聲叫到地里去的農夫。」

單讀第一節，一種劃分的方法是如此——

山谷中有霧——草上有露。

黎明開著——像花朵。

工人們——打石頭時聲音，

是如此——打動了我的心。

我說——勞作的——最好的象徵——是建築。

我們——在地上——看見了房屋，

我們可以搬進去——居住。

另一種是如此——

山谷中——有霧——草上——有露。

黎明——開著——像花朵。

工人們——打石頭的——聲音。

是——如此——打動了——我的心。

我說——勞作的——最好的——象徵——是建築。

我們——在地上——看見了——房屋，

我們——可以——搬進去——居住。

(註：意羣旁有○的是我個人誦時所最強調的，有。的是只強調的，有。的是再強調的，但強調不必定是增加音高或音勢而是用我個人所知道的一切方法——至於每個意羣本身底聲調，此處無法再記。)

以上兩種分法，我個人都可以誦（註：在單位間僅作長短不同的預而不換氣）；當然，別人還可有別人的分法（傑明第二節造句較長變化對的可能，應是更多。那末，在許多可能之中，是不是祇有一個分羣方法是对的，其餘都是不對的，我個人的見解是，單在看着字句去分羣，這個問題是無從答復的，我以為一切當決之於吟誦者所預期的效果。這也有兩方面：一是主觀的規定，譬如——

「我們像是在為著同一的建築出力氣的弟兄，」

這一句決不能這樣的分——

「我們像——是在為著——同一的建築——出力氣的弟兄，」

「是在為著」不應分為一個單位，「在為著」與「同一的建築」應是相連的——這是原句意義的堅持。我個人把此句這樣來分——

「我們像是在為著同一的建築出力氣的——（加預設）弟兄，」

我偏要把句中的十二個字作為一個時值較長的單位，寧可在「弟兄」之前加入適宜的預設以作補償，這事不可以不為。同一首詩給三個人誦讀，因為三個人底生活經驗、趣味、人格，此一刻的情緒的不同，對於詩的著眼點可能有小異，因而誦讀的方法也可能有小異，本不必刻執地完全相同的——這是說者情緒的發揮，也在主觀地規定效果之列，而另一方面，說吟誦的人，又受觀察的限制，現象理解力較低，或人多不易听到，自然這

使短語又增加斷頓，而短句遂真有短的趨勢了。總之，這事不能機械的處理，而原則上，整句的意義，必須分意羣，即整句的字音，必須化短語，是毫無疑義的。

(註：猶分短語的危險，祇存在唸誦別人來詩文時才會發生，自己說話，隨想隨說，本是用意羣作構思的單位。)

(三)必 在有声調的標句中，很多字底本音變掉。韋氏新國際大字典的序要的文里說：

微妙的变化，無法記出。

習慣上有許多變聲是字典所不曾記錄的。如果說唸誦的人不尊重習慣而拘守字典，便將真如 THE VOICE 書中所說(註：見前)。

我們常常可听到那按照拼音字典說話的人，他的話在一般人中間，听來常覺是做作的，浮誇的，不自然的。

這類危險在唸誦「文言」時較少，誦「文言」通常都照各字的本音。變聲都在「口語」中。教育部頒定的中華新發後附「國音簡說」有關於口語的一條，特引錄於此：

「通常聲調屬於單字(如註：這是指四聲的聲調，不是指上聲所言因有重讀或強調而構成的說話底聲調)口語詞類也有調(如註：這是指詞類



察習慣的聲調，仍非指說語底聲調。因有詞調常把字調發生變化。國語（應說漢語，包括全中華民族中漢語方言）詞義的分別，輕聲是一個重要因素。詞類字形字音相同，靠輕聲別義，如「老子」一詞，有「人名」或「書名」和「父親」兩義。「父親」一義，「子」字必變輕聲。詞類字形不同，而字音全相同，口頭上必靠輕聲別義，如「簾子」和「蓮子」，「瞎子」和「蝦子」，「頭」和「蛇頭」，前「頭」的後一音「子」，頭「子」字都變輕聲。詞類是一個，因為「文」語的分別也靠輕聲表示，如「兒子」一詞，文言無輕聲，「語」字必變輕聲。文言和語林戲道，如「話劇」對詞，其不同實在於輕聲變化的有無。至於說國語變輕聲，如「話劇」對詞，其不同實在於輕聲變化的準的或抑止的輕聲變化。各規律就說不成話了。外國人學我國語，往往顯出這種毛病。

心肝底必變輕聲，多數人的習慣決定一切。

同的 聲音表現，不是先有了「話」或「文」或「詩」，由說者運用聲音技術去件事，獲得那原作的內容，而形式上應當在听众間發生的效果之謂。則強調於聲音技術的說法甚多，有些是屬於這種內容詩，有些是屬於程度應付觀衆的，這里儘可能簡單化。單詞考敘條容易

一、容易記憶容易實踐的六件事：(1)第一強詞不要限用。加音勢。一個方法——這里所謂強詞，是指語句中主詞的或情感

的強弱。從心理學的觀點來看，強弱是如強字音底刺激力，以如強听者底反應，如強都是比較的相對的，即在原來所賞心力之上，更有多賞。因此任何方法，凡是可以使得某些字音顯明，或出有效也強听者多賞心力去听，餘留意，而保持印象的，都可用來強調。通常有十種可用的方法——

一、增加音勢，STRESS，或言增加「強度」，INTENSITY。

二、增加音高，PITCH。

(註：音高与音勢通常一同變化，音高不改而改變強度，固亦可能——)

例如戲劇中，情感的詞句，最動人的念讀，是聲段使用依「調門」，

這時所有強調，係增音勢而不增音高——但一般運用，音勢音高同

增，較之不改音高僅增音勢為有效而方便。

三、增加音長，DURATION。

四、增加響度，SONORITY。

(註：響度与強度不同——譬如無線電廣播唱片，收音機開大，電流增多，響度自是增加，但歌聲的音勢者，高音長豈有改變——強度與氣流壓力有關係，所以強度增加，音高常亦隨同增加，其不增反是例外，響度与音波共鳴有關係，發音人可能利用共鳴工具去增加那振顫成為音波的空氣底「量積」，VOLUME，而無須增加肺內氣流壓力。)

去運用，音色，TONE + COLOR。

六

六、誇張，吐咬，BITE——(見LANE CRAUFORD 所著 ACTING: ITS

THEORY AND PRACTICE 第二十一頁)

(註：咬字清楚，即是字頭字尾底多母，作發正確，誇張，吐咬，乃是在這些聲母上停留稍久，此法用在一個字上，可使听者留意這個字，運用可表達某些強烈的不愉快的情緒，如怨毒，嫌惡，鄙視之類，多用則滑稽。)

七、阻截音流 STACCATO——一音數頓，切勿不能出口；

八、頓歇 PAUSE——分長頓短頓，字前字後（詳見後）；

九、聲調 INFLECTION——此指單字的聲調，或短語的聲調；

十、特殊辦法如，放炮，EXPLOSIVE，如，啞音，WHISPER；

(註：放炮，是要作高強音，唸劇詞有時使用，啞音的說与听，都得多用氣力，這是增加響度的反用，引其反常，所以听者也會加多注意。)

以上諸方法中，自以增加音勢（帶便或亦增加音高）為最便。因為一句或一組字音之中，最強點固祇有一，但次強點再改強點，再改強點，在意思的關係上，常有四五等的差別，音勢便可按照預定的程度，分別強調，一一恰如其份，這就不是其他的如，吐咬，頓歇，等方法所能做到。

的。但如祇用這一種方法，效果極為單調，優美的聲音表現，乃是將諸種輪用混合用的。

(2) 聲調

第二聲調不要違反人情——一個人覺得某件事是這樣的，毋庸

心理

如某件事是怎樣的，正煩打起精神去究問去解決，他說話的聲調

活動

自然由低而高，而高低差別的大小，調子拖拉的長短，而說話人在

態度上從熱烈到冷淡成比例，聲音的昂上與降抑，是其心理活動息息相關的；其他，平直，彎曲等聲調，亦同此情理——聲調為語句內容所

要求，絕對沒有例外的。惟一般聲調的所謂由低而高或由高而低，專指音高的升降，在長的複雜的語句中，其它字音，當尚有不同程度不同方法的強調，如在此基本聲調之上，就造成變數的聲調變化了。

(3) 歇非

第三，在頓歇時不要休息——如果語句長而意義是複雜的，唸讀

休息

時便得在原有標點之外，另加頓歇。粗淺地看，頓歇像是短語化的

一部分，在短語與短語之間，說時雖不換氣，但都略作延頓以明段落，頓歇像是把這類延頓稍為延長而已。而其實兩者作用根本不同。短語間的略頓作用，祇在分清單位，為時甚短，聲音連而不斷，表現時的頓歇作用，在強調那剛說過或將說的短語，強制聽者去特別注意這一短語所說明的事物，而所表達的情感這時，音是完

全停止的——可自半秒至三秒鐘，亦視其嚴重性而定——不過，聲音雖停止，而心理活動並不，休止，頓歇的是否有作用，全看說話人在頓歇時是否繼續工作，加緊活動，以引起聽者在此時期的增加緊張，擴大反應，頓歇運用得適宜的，常使聽者感覺恍若正在努力掙扎，有些話不易說出，因而聽者亦多用心力，參加合作。推而廣之，句與句，節與節，都應是相連的，一節中，標點所規定的，以及諸節間的停斷，都須要表現者作出過渡或轉折的交代，也不是可以用做休息時間的。頓歇時不作工作，必然放掉聽者的注意，效果比之無頓歇更糟。

(4) 插 (4) 第四，插註。應而正文有別。一前節必要的變聲，段中所引中華新語 綴，國音簡說，原文，那字旁有圓的為正文，無圓的為插註，如將插正文註刪去，所留便是——

通常聲調屬於單字，口語詞類也有調，因有詞調，常把字調叢生變化……國語詞義的分別，輕聲是一個重要因素。詞類字形字音相同，靠輕聲別義……詞類字形不同，而字音全相同，口頭上必靠輕聲別義……詞類是一個，因為「文」語」的分別，也靠輕聲表示……文言和語體，歌劇道白和話劇對詞，其不同實在於輕聲變化的有無。至於說國語，無論聲調用標準的或鄉土的，輕聲變化不合規律，就說不成話了……

原文意義並不消失。一切字句凡屬發說明與解釋的性質，雖經刪去而不損原文底主要意義的，都應視作插註。插註在各種說話中都有，而有時真正的關係微妙，不同的表現者或竟作不同的分別。例如郭沫若作史劇高漸離中一節對話——

趙高：「這個可以不必追問。皇子（你還年輕），你不大懂，不過她是說那太太對於春申君有點不大忠實的意思。（像這些地方可以不必過于追問，你讓我再講下去吧。）春申君就听信了余姬的讒言，他便為她把正妻廢掉了。正妻還有一個兒子，名字叫甲。」（這一句話書上那兒寫在前頭去了，應該要把它鉤到這兒來，文字才順。）正妻有一個兒子的名字叫甲。余姬又想害這個甲公子，那樣才好把自己的兒子拿來承繼春申君的地位。她便私自把自己的囊衣撕壞了，又拿去給春申君看。一面又傷心的哭。她說：「我得到你的寵愛，已經是很久很久的事，甲公子並不是不知道。」他剛才竟胆敢向我作經理的要求，甚至於把我這襪衫都撕破了呵……」

我得到你的寵愛已經是很久很久的事，甲公子並不是不知道。兩句也許別人不把它視作插註，而我個人的見解，這兩句是解釋說明的性質。和前面，你還年輕。樣樣用一種和正文不同的聲調口氣來說的。這節對話內，在括弧中的是我假定的插註，字旁有圈的是正文。又如徐遲的長清一代一代又一代中一段——

在。蘇。德。那。可。愛。的。地。方，  
他。娶。了。一。個。蒙。古。女。郎，

(若。是。他。開。始。新。的。生。命，  
他。听。未。未。做。樂。的。聲。音。)

把。過。去。埋。葬。在。過。去。的。過。去，  
對。懷。孕。的。大。肚。子。發。生。了。興。趣，

(啊，生。命！有。的。人。去。了，有。的。人。來。

這。就。是。生。命。的。神。祕，一。代。一。代

又。一。代，)讓。我。們。歡。呼，歡。唱，

因。為。在。熱。河。一。個。小。地。方，

一。個。嬰。孩，(有。漢。人。的。祖。父，

有。滿。洲。祖。母，讓。我。們。歡。呼，

這。從。漢。滿。兩。民。族。的。結。合，

又。加。上。了。蒙。古。人。的。血，

而。降。生。的。這。一。個。嬰。孩，)

他。太。使。他。的。双。親。喜。歡！

他們把他當珍珠，  
他們把他當瑪瑙，  
忘記了人生的苦，  
人生的不幸，煩惱！

他的點題的句子，啊，生命有的人去了，有的人來，這就是生命的神祕，一代又一代，何以竟視作插註，這裏有一點要指出，插註決非比之正意為次要，插註如果不是和正文一樣重要，作者決不會寫入，倘使把所引一節詩中括弧內的句子都刪掉，那主要的故事，仍还存在，但全詩所受的損失，實在太大了；一切詩文，一切話，都是如此的。不過為了聲音表現更易獲得效果，說話人表現插註，應而表現正文有別，使得所者听出，一是正文，一是插註。

(5) 節奏必須注意處理。每篇詩文，自有節奏，節奏實能強調全篇的作用，而稍調，表現時一切字音的變化，應均組織而統一於強調節奏之中，節奏現定了，如強調的距離，聲音表現者須將詩文內容所要求的強調，一一納入那節奏形式所規定的部位，這是全

次須做而且可能做到的。祇在兩程情形之下，表現者可以調整或修改原作的節奏：一是為了使意義更加清楚，將那種有規律的詩句底韻律，



在一二處「隱晦化」而使听眾特別听出意義，一是為了使情感更加強烈，將那「情感的散文」中節奏不明顯部分，根據全篇的需要，賦予「節奏化」處理節奏是声音表現最重要的一件事。

(6) 適宜的音高與速度

(6) 第六，不要使用那不適於表現場所的速度與音高。音高與速度的聽眾的一般的理解力與一時的「性靈」而異。整段表現的普通音高則為場所的性質所決定，場所人多，音高自得增加（但這不須「極」，仍在善用「共鳴」，既已見前）。從事表現的人如果環境許可的話，最好到表現的場所先有一次練習，否則在未開口前不須迅速地在心理上作一調整，按照場所的頭聲發音——太高則听去不自然，且又激怒，太低則根本听不到，都可損害表現的效果的。

30183

定價叁元（郵費在外）

1-100冊