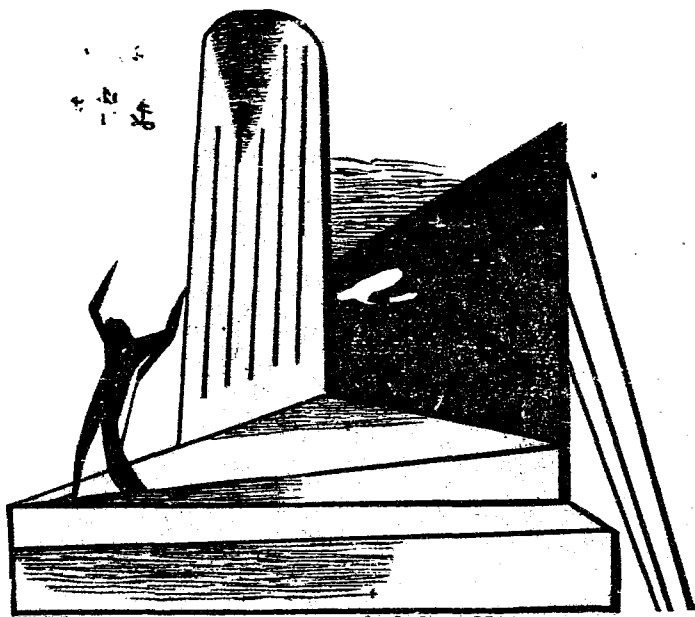


誦朗的詩與詞怨的戲

著 深 洪



DA WEI.

美 學 版

戲 的 吟 詞 與 詩 的 朗 誦

洪 深 著

美 學 出 版 社

序「戲的唸詞與詩的朗誦」

文學起源於口頭傳誦，故爾古代文學率爲詩歌，富於音樂性，在其本質上實近於動的時間的藝術，而遠於靜的空間的藝術。然自文字發明，文學由口頭傳誦而著諸竹帛，因文字的造型性，於是文學便自起分化，甚至生出文與語之乖離，所謂「文」者愈趨於靜的空間的美，漸與耳疏遠而新著目。近代文學的小說，是大規模的油畫，更幾乎把導源於口頭傳誦的音樂本質完全揚棄了。

然而藝術的進展，依照自然辯證法的方式是由兩種相對的動向在交流着的。動的藝術不斷的在追求靜的美，而靜的藝術也不斷的在追求動的美。例如繪畫是典型的造型美術，然而在我們中國，六朝時代的謝赫，已經把「氣韻生動」列爲六法的首位。近代的西洋畫家也將起了「破形運動」(Deformation)，也就是要在造型美術中追尋時間的音樂的美。

中國文學自五四運動以來與世界的潮流打成了一片，「形象化」的要求有意識地破

促進着。小說家在追求「典型」的創造，詩人也在高呼「形象」的表現。這是在走着動的藝術追求靜美的路。但在這兒須得有適度的辯證的綜合。詩歌過分的追求靜美，會完全流而為散文而宣告詩歌的壽終正寢，也就給造型美術過分的「破形」，會完全失掉它的美的作用一樣。文學在要求「形象化」的另一面，應該還有對於其音樂性的本質的開發與展揚。近年來詩歌朗誦的運動，我感覺着是應着這種要求而發生的。

戲劇是藝術的綜合，它已經不屬於單純的文學的範疇。但戲劇文學在文學部門中卻最能保持着口頭傳誦的本質。它主要還是耳的文學。詩劇歌劇須得配樂而唱，可無容贅言，即如近代的話劇亦須仗言語的音樂性以訴諸觀衆的感應而傳達意識。讀話劇的劇本與聽話劇的放送所得印象大有不同，同一台詞由有修養的演員吟出與隨便的朗讀復生懸異，也正道破着這個事實。

話劇運動在十年來的中國有驚人的發展，尤其是在最近兩年。因為抗戰的需要促進了話劇的演出，又因為話劇演出的頻度促進了戲劇文學的發展。一兩年前時常聽見的劇本荒的聲浪，現在似乎變換為戲場荒，演員荒了。戲劇文學的發展也促進了文學向音樂

性的回歸，詩歌朗誦的興起，一方面固由於受着音樂勃興的影響，但在另一方面又受着話劇勃興的影響，我看是毫無問題的。

中國舊時對於詩歌本來有朗吟的辦法，那是接近於唱，也可以說是無樂譜的自由唱。但那唱法也有一定的規律可尋，在專門的音樂家聽來，大約是可以譜得出若干種相當共通的調子出來的。這種朗吟法是被疏遠了，新詩的朗誦在大體上接近於舊戲的表白，雖然沒有那樣的誇張，究竟朗誦該得怎樣，是不是也有幾多規律可以尋繹出來，作為大家共循的軌轍，似乎大家都還在找尋的途中。我聽見過好些朋友的朗誦似乎都在全憑自己的天才，或全憑一時的感興，而在那兒伸縮自在，同一的詩由不同的人誦出，或由同一的人先後誦出，會是完全不同的情調。這應該是不甚合理的事。甚至於連話劇吟詞，我都感覺着有好些朋友也只是在摹着天才和感興。一句話說穿，目前的朗誦和吟詞還沒有十分達到科學化的程度。

朗誦和吟詞都需要有先天的資本——聲音的質和量，這是起碼條件，應該置諸論外。但在這些先天條件之外應該有後天的技巧或方法。尋求這種技巧和方法的活動便是

科學化。這些方法和技巧如被闡明了出來使大家可以遵行，先天條件充分的人可以增加他的光輝，倘使稍不充分也可以補償他的缺陷，詩歌與劇詞的效果便能夠保持着它們一定的準度。這種科學化的工作在我們目前正感覺着有迫切從事之必要。

洪深弟兄是中國話劇運動的領導者，話劇運動之有今日多半是仰仗他的功勞。但他對於話劇之外的一般文學和藝術都有廣泛的和深刻的了解。他費了兩年多的工夫寫出了這篇內容豐富而甚有價值的論文——歐的詩詞與詩的朗誦。這正是這一方面的科學化的第一步，而且是極堅實的一步。我曾經聽見過他的撮要的講演，或許更要算是讀他的原稿的第一個人，我聽了，讀了，深感覺着他用功的辛勤，運思的周密，他把他豐富的經驗和學殖，透澈地融匯了在這兒，由四聲以至於韻律，由發音以至於節奏，於腔與韻之中求其共通，復於共通之中求其變異，新舊兼融，中西共治，條分縷析，反復論證，差不多把應該討論的項目都逐一地予以了負責的解答。這無疑地是淺哉兄六七十種著述中的主要的一種。

言語是有生命的活動，中國的言語已經有了長遠的歷史在前，而在近年來，更不斷

她在和世界的潮流接觸，不斷地在吸收外來的影響而變化着，這變化是非常迅速的，因而用言語爲工具的藝術也不斷地在變化，朗誦與唸詞也應該時時都在變化。但這變化是循着一定的軌跡而前進，却是毫無可疑，軌跡已由淺哉兄替我們找出了一部份了，他是孜孜不息的人，繼此一定還有更多的發掘與更遠的檢探使我們得所遵循，而我們也正該努力追隨着他去作周密而精詳的實驗與檢討。我們知道了怎麼唸，怎麼誦，固然可以充分發揮既成的詩歌與戲劇之美或其效能，而同時更是促進詩歌與戲劇的進步。儘管是怎樣文雅的劇本，假使唸不成詞，終竟不是良好劇本。儘管是怎樣形體的詩，假使不能成誦，那根本不是好詩。話劇劇本須得經過舞台烘爐的煅鍊，詩也須得經過朗誦的煅鍊。就連小說，也不應該完全拋棄了文學的音樂本質。小說如全無詩趣或動的美，便絕對不是文學，我想這也可以斷言的。

淺哉兄要我寫篇序，謹就所見拉雜寫出，還以就正。

民國三十二年一月十五日郭沫若

THE
UNIVERSITY
OF
MICHIGAN

1964

1964

戲的唸詞與詩的朗誦

目錄

話底四種作用	一
作用與內容，與聲音表現	二
「說」，「唸」，「誦」應有分別	四
(一)	三
中國字音的困難：四聲陰陽	五
(一) 音高，音長，音勢，聲調	六
(二) 北音無入聲(?)	一一
(三) 「上」「去」「入」如何分別陰陽	一三

字音確準的重要.....一七

(一)(三).....一

氣聲與意聲.....一八

重讀與強調.....二〇

(一)輕聲與變聲.....二三

(二)語句的聲調.....二五

語言的「尺子」SPEECH-MEASURE.....二六

(四).....二六

自然感節奏.....四二

(一)節奏的界說.....四三

(二)以節奏「統一化」其餘.....四三

節奏的變化.....四四

(一)「轉化」RESOLUTION.....四六

(一) 韻律與意羣的衝突..... 六四

(二) 押韻與章節..... 六八

節奏與情感..... 七〇

詩，劇詞，說話..... 七一

一般的需要：(甲) 關於發音..... 七三

韻律..... 五九

(一) 韻律與意羣的衝突..... 六四

(二) 押韻與章節..... 六八

節奏與情感..... 七〇

詩，劇詞，說話..... 七一

一般的需要：(甲) 關於發音..... 七三

詩與散文..... 五一

(一) 詩的談文化..... 五一

(二) 散文的詩化..... 五四

(三) 自由詩..... 五六

韻律..... 五九

(一) 宜用與不宜用的肌筋.....	七三
(二) 放鬆的意義.....	七四
(三) 「共鳴」 RESONANCE.....	七五
(四) 吐字清楚的條件.....	七六
(五) 音色與情感.....	七七
(六) 響度與氣流.....	七八
(七) 音底「遠行力」 CARRYING POWER.....	七九
(乙) 關於喉音表現.....	八一
(一) 喉音與韻喉.....	八一
(二) 「聲語位」 PHRASING.....	八三
(三) 必要的聲聲.....	八四
(四) 共同的六件事.....	九一
(五) 強調的方法與程度.....	九五

(2) 聲調與心理活動……………九四

(3) 頓歇非休息……………九五

(4) 插註與正文……………九六

(5) 節奏的強調作用……………一〇〇

(6) 適宜的音高與速度……………一〇一

(七)

詩的朗誦……………一〇一

(1) 詩人的人格……………一〇二

(2) 節奏分明但不機械……………一〇二

(3) 兩種可能的變化……………一〇三

戲的唸詞……………一〇四

(1) 劇中人的性格……………一〇四

(2) 自然與錯誤的自然……………一〇五

(3) 做作色音.....一〇七

說話與一般的散文.....一〇七

(1) 朗誦者所覺察的情緒.....一〇七

(2) 聲音不悅耳.....一〇八

(3) 意識地控制呼吸.....一〇九

「說」「唸」「誦」比較表.....一一一

.....一〇一

.....一〇一

.....一〇〇

.....一〇〇

.....九六

.....九六

話底四種作用

說話——廣義的，不論為臨時觸發，隨口說出，或為修辭學已經寫成的各體文字或詩詞——必須同時顧到它底四種作用：

(一) 陳述一些事實，一種情況，喚起聽者的注意，促進聽者的思考，影響聽者的見解，這是說明事物；說話底最普通最基本的的作用；

(二) 表露發言人底感覺、趣味、主觀；他自己的對於所述事物的態度，甚至成見；這是表示情感，說話底第二種作用；

(三) 用不同的「聲氣」(Tone)，對於不同的聽者，暗示發言人與聽者間的情份友誼，使得聽者隱隱中覺察那說話人對他是友情的或非友情的，是在恭敬他，或在侮辱他；這是建立關係，說話的第三種作用；

(四) 大凡說話，不會全無緣由；即如閒話談天，或是為樂趣，或是為賣弄，亦都是「有所為而發」；一番說話背後的整個目的，規定了何以陳述的是某些事實，何以表

露的是某種情感，何以建立的是某種關係，這是說話的第四種作用：進行企圖，是一切說話的真正原因。

隨便舉一個正常說話的例子，有人向他的朋友講論物價問題。他說起物資如何缺乏，交通如何困難，價格如何不能不高漲，那些僅恃固定薪金以維持生活的人如何感受痛苦；這是「事物」。他言時「未免感慨係之」；因為他年事已高，無多獲取財物的心力了；這是「情感」。他說這話，希望友人增加對他的同情；無論他對物價問題如何憤慨，他無意得罪聽者；所用聲氣，決不會使聽者難堪；這是「關係」。而他的真正來意，乃向他的朋友借貸五百元；這是「企圖」。

作用，
內容，
與聲音
表現

（話底作用）即是話底內容，當然在選字造句時即經決定。所仰仗於聲音表現的，祇是傳達的不誤。而準確地傳達話句的內容，非有適當的聲音表現不可；否則必致損害內容，有時且可招致意外的反效果。請舉一實事

為例證。若干年前，英國有少女為男子誘惑，生一孩後被遺棄。她在貧困中亦曾哺育嬰孩一個時期。但不久此孩棄尸在街頭發現。警察根據房主人報告在孩死的翌晨他所聽

到那少女親口說出的三句話：

「我能把它怎麼辦！」

我必得弄掉它！

我已經害死它了！」

認少女爲受生活壓迫而忍心殺孩，乃以故意謀殺罪起訴。辯護律師霍而 M. HAY 相信那少女所作「眠時喂乳，不慎悶斃」的自白；又考查那少女前後的行爲與態度，除此三語而外，絕無事實足以證明她是厭惡已孩，有必欲置之死地之意；但這三句話，又確是那少女所親說，並曾數次在法庭承認，就字面而言，萬不能謂爲無意！霍而於是悉心研究那少女說這三句話時所用的聲調：（註：在 FOR THE DEFENSE 一書，譯人 MICHAEL JOHN 所寫的霍而底傳記中，有關於此案的詳細記載）第一句話所強調的究爲「能」還是「怎麼辦」？第二句話究與第一句相連，還是與第三句相連？他整辯證人的結果，勉能確定那少女底三句話是這樣說的——

「我能把它怎麼辦！」

戲的陰調與詩的迴響

我必得弄掉它！我已經害死它了！

強調「能」字；「我能把它怎麼辦」乃是她發覺孩子不意被悶死後一時心中無主，為難，恐怖的慌急語！第二句與第三句連接，乃是隨口說出她忽然想到的幼稚無識的善後辦法。經此解釋，這三句話，乃與少女所自白的事實符合，也正可以證明她並非有意殺孩。後來果然被判無罪。判決的根據，即是那說出這三句話的聲音表現——「強調」與「頓歇」！



勝任的聲音表現，乃是運用人音的一切可能的變化，以發揮所預期的每句話的每一作用，使得到達聽者的耳鼓時，能夠發生那應有的效果。種種作用中，「關係」與「企圖」是屬於戰略的；其處理往往隱晦含蓄。「事

物」與「情感」則屬於戰術。聲音表現的技術，大都應用在戰術上，而同時確在無形中滿足戰略的要求。凡特殊說話（如學術演講，政治宣傳等）和平常說話（生活工作所必需的說話）——文，自己說話（吃劇詞也算自己說話，因為演員應化身為劇中人）和朝

辨別人詩文——其分別第一在四種作用的不同處理；這是關於話底內容方面的。此外，話句的組織與形式，也各各不同；譬如同爲劇詞，並假定所發揮的正是同樣的四種作用，但一用散文寫成，一用詩句寫成，說唸時豈能毫無分別！作者爲什麼要用某一種形式？一定因爲這一種形式可以引起那別一種形式所不能引起的效果。所以在形式方面，也必然須要不同的處理。關於前者，從事聲音表現的人，應須留意「意羣」，「重讀」，「強調」，「聲調」，「音色」諸問題；關於後者，應須留意「習用的字音」，「輕聲與變聲」，「節奏」，「頓歇」，「音步」，「轉化」，「韻律的格式」，「押韻與章節」諸問題。總之，隨便說話，唸讀一般的散文，唸讀情感的散文，唸讀劇詞，朗誦一般的詩，自由詩，以及甚有規律的詩，應顯有分別，各見特長的。

(二)

中國字音
的困難：
四聲陰陽

中國字音的困難特多。中國語亦爲「聲調語言」 TONE LANGUAGE 之一；聲調卽「音高」的上升或下降，成爲字音的一部分。（註：此言單

字的聲調，與話句的聲調，截然為兩事。(相同的聲母韻母，如用不同的聲調說出，便另有一義，另為二字；如：

相同的聲母韻母		陰平		陽平		上		去		入	
仰	區	請	噲	抵	婆	頤	破	追			
	飲	棗	禮	抵	婆	頤	破	追			
	創	好	揚	抵	婆	頤	破	追			
		號	路	第							
		潤	鹿	的							

除非在特殊情形之下，為大衆習慣所許可，字音是不待稍微變改的。(一)聲音變化的因素，原不祇是聲調，尚有「比較音高」RELATIVE PITCH(註：在此文中，簡稱「音高」)與「音長」DURATION，與「音勢」STRESS。歷來理論者，以為中國字的四聲，是和這幾種因素都有關係的。特引數說

(一)音高，音長，聲勢，聲調

於左：

駢的陰詞與詩的韻圖

四聲 音高 Pitch	音長 Duration	音勢 Stress	聲調 Inflection
<p>入 去 上 平</p> <p>上聲高呼</p>	<p>元利粗論</p>	<p>平聲高 —— 上聲厲 —— 去聲清 ——</p>	<p>而安， —— 而舉， —— 而遠， —— 入聲直而促。</p>
<p>入 去 上 平</p> <p>（釋）</p>	<p>去聲分明高道遠， 入聲短促急激。 真空：玉鑰匙賦</p>	<p>極力強， —— （賦）</p>	<p>平聲平道其低昂，</p>
<p>入 去 上 平</p> <p>（韻）</p>	<p>與武：音論</p>	<p>其遲其輕則爲平， 其疾則爲上 —— 去 —— 入。</p>	

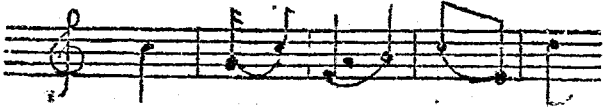
入 <small>卷</small>	去	上	平	入	去	上	平	入	去	上	平	
(社)	文	瀾	： 聲 屬 闕	(玉)	鳴	盛	： 十 七 皮 商	(同)	右)	入 即 續 然 而 止， 餘 音，	去 次 之，	上 平 聲 最 長，
			去聲激厲勁避，轉折狀 宕，全係乎此。				急氣言之則爲去， 閉氣言之則爲入。					
			(話)									

入 去 上 平	入 去 上 平	平
(王)	(戈)	(諸)
丁 一：紅 漸 入 鼻 習 國 歸 送	若 壓：華 新 考 原	平聲 命 含 寄， 上聲 徑 而 來 寄， 去聲 往 而 不 返， 入聲 返 而 一 元 推：塊 塊 塊 塊
去聲 先 高 漸 降， 為 低 調；	陰 平 前 後 皆 高， 陽 平 先 低 後 高； 上聲 單 陰， 字 尾 漸 高； 但 在 句 首 或 句 中， 純 為 低 調；	—— 而 調 維 自 轉。

戲的陰調裏詩的韻調

綜合諸家的意見：論「音長」，去聲最長，平，上，次之；入聲最短；論「音勢」，

五聲音程譜



中 (陰平) 華 (陽平) 好 (上) 大 (去) 國 (入)

亦以去聲爲最重，入，上，次之，平聲最輕弱；論「聲調」，元和韻譜與華語考原，似可代表一般的見解。准關於「比較音高」——例如「坡」「婆」「頗」「破」「迫」等字在五線譜上的位置，出音時是否相等？如有高低，差到幾個音程？——却大都未有詳說。時人後覺在所著國語發音學中，列有「五聲音程譜」。照譜中所記：出音時上聲最低，五陽平，再降平，再去聲與入聲。收音時，去聲因係降下調爲最低；上與陽平均爲昂上調，而陽平高於上聲；至於陰平與入聲，因本無低昂，收音時的音高，與出音時相等。這個假定，不知依何根據。或亦僅如其他選論者的專恃個人的耳音以判別一切，那便不能十

分可據！究竟音高音長音勢聲調四個因素如何錯綜配合而構成中國字的四聲，尙待有人
僱用科學工具如「波動自記器」 KYMOGRAPH 之類作精密的測量與試驗。（註——
但如祇爲實際應用，上所綜合的諸家意見，足可爲聲音表現時的一助；善守範圍即可，
初無須乎過份地誇張或頂真的。）

(二) 國音係以北平音爲根據。北平音系的聲調沒有入聲；各地的入聲
字，都分配在陰平，陽平，上，去之中。這是「習用」，近人編製字典韻
書，自是一致遵守的。不過，在實際的聲音表現上，有時應有例外。譬如
唱南曲不能不唱入聲。因爲在作者聽者的地區中，入聲本來是日常使用與流行的；倘改
唱平上去，即不免遺失若干效果。曲家李漁吳梅等，都堅持唱南曲須唱入聲。而吳梅在
他的顧曲塵談裏，更說明唱入聲的方法：

「入聲唱法，以斷爲最宜；所謂斷者，於字之第一腔即斷斷勿連……南曲唱入
聲無長腔，出字卽止。」

在引聲拖腔之中，纔夾整斷勿連之音，正是南曲的特長；廢棄入聲，不啻故毀南曲

的妙處，其實是可惜的。（註——甚至在道地的平劇中，入聲亦尚未完全廢棄；例如唸或唱「不」「北」等字，常是「出字即止」，以增加勁力與悅耳的程度。）又，唸誦古代的詩詞，其要求與唱南曲相仿。如果作者在寫詩時曾有意地使用入聲字，旁人朗誦時便不應無別地將入聲字母視抹殺。國音常用字彙「本音的說明」第六條云。

「入聲的讀法，還應該兼存。因為韻圖前代的韻文，尤其是律詩與詞，若將某某入聲字讀成陰平或陽平；或將一首詩中幾個押韻的入聲字讀成陰平，陽平，上，去，幾個不同的聲調，必至音律失體，美感消滅；所以這是應該依舊音讀爲入聲的。例如張祜詩：

故國三千里；深宮二十年。

一聲河滿子，雙淚落君前。

此中「國」與「十」二字，決不可讀陽平……必須讀入聲，音調方諧……又如柳宗元詩：

千山鳥飛絕；萬徑人蹤滅。孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪。

此詩押韵之「絕」「減」「雪」三字，決不可讀陽平……去聲……與上聲……

必須讀入聲。」

「北○香○無○入○聲。」之說，在唱唸與朗誦上，未○便○可○以○一○例○通○用○的。（三）陰平與陽平

「三」「上」
「去」「入」
如何分別
陰陽

的不同，一般是用聲調來分別的；如王了一所言，「陰平前後皆高，陽平先低後高。」可是「陰上」與「陽上」，「陰去」與「陽去」，「陰入」與「陽入」的如何不同，在舊日的韻書及現有的國語教本中，都苦無明澈詳

盡的解釋。顧曲塵談的「度曲」章會涉及唱時分別陰陽之法。關於「陰陽平」——

「大抵陰平之腔必連續而滑，歌時須一氣呵成。陽平之腔，其工譜必有二音；

其第一腔須略停，切不可連下第二腔；若既至第二腔，則又須一氣接下，直至

腔格交代清楚為止。」

關於「陰陽上」——

「唱上聲甚難，一吐即抹，抹後不復落下；雖其聲長唱，微近平聲，而口氣

總皆向上，不落平腔，乃為上聲之正法；此言陰上聲也，若陽上則出聲宜稍重

耳。」

關於「陰陽去。」——

「去聲唱法，總以有轉送爲主；何爲轉送，蓋出聲時不卽向高，漸漸泛上而轉轉本音，如橢圓之式是也……以南曲論，則凡屬去聲字，總皆於收音處略高一字，俗謂之豁。凡豁之一法必在去聲上用之……唱去聲須沉着，無論陰陽，總當以轉送爲主也。」

吳梅的分別陰陽平在「頓歇」，分別陰陽上在「音勢」，陰陽去未言分別，陰陽入則一無說明。似乎未有一貫的標準，一定的法則的。胡慈珠在學戲祕訣（註）——研究平劇唱做技巧的小冊子）中，有這樣的見解——

「在歌曲中陰陽聲頗爲重要……其實欲明其法頗爲簡易……就是樂音化與不樂音化的分別，前者是陽聲，後者是陰聲……今再以音樂爲喻；音樂上有聲調高低的分別；陰聲的聲調，便是自始至終平的……陽聲的聲調，則先低後高的……陰聲用那一個音，陽聲就用比它低一音，然後回到那個音（？）……京戲曲中，無

有人聲（？）去聲祇有陰聲（？）上聲不分陰陽（？）。」

問號是我加的。以清濁分別陰陽，本爲舊說。但如謂「去聲祇有陰聲」豈不是說北管中全無聲母濁而去聲字！何以日圓其說？「又謂「陽聲比陰聲低一音」，所謂一音不知是全一個音階？這也難免是臆斷之詞。張世祿在中國聲韻學概要中又另有說——

「我國上古無四聲，僅有平入之分……平聲韻自古分陰陽二類：陰類不附鼻音，陽類附有鼻音。入聲者，介乎陰陽兩類之間；以其音本出於陽類，當收有鼻音；顧入聲至短促，不能收鼻，故收以塞聲……陽聲韻語尾所附之鼻聲，本爲久聲，故其音有延長之傾向。入聲韻語尾所附之塞聲爲暫聲，故其後流祇存閉塞，音受其影響，變爲短促。陰聲折衷其間，既不如陽平有延長之傾向，亦不如入聲有短促之勢……平上去三音本有音長之不同，又以其韻各有陰陽入之分，故同是一平，「陽平」較「陰平」爲長，「陰平」又較「入平」爲長；同是一上，「陽上」較「陰上」爲長，「陰上」又較「入上」爲長；同是一去，「陽去」較「陰去」爲長，「陰去」又較「入去」爲長。」

他是以「音長」和「收鼻與否」來分別陰陽的，若干年前，我在電影戲劇表演齣里，說過一段話——當然，那邊是根據耳音所作的判別；各人既有不同的耳音，自不免作不同的結論——

「至於陰陽的說法，更加混亂了。有的說，聲母濁的是陽，清的是陰，但是「曹操」兩個字，「曹」是陽平，「操」是陰平，而兩個字的拼音，同爲ㄘㄠ，聲母同爲清音，這又怎麼說呢？有人說。韻母走鼻音的是陽，不收鼻音的是陰，但是「通同」兩個字，「同」是陽平，「通」是陰平，拼音同爲ㄊㄨㄥ，韻母同爲穿鼻的ㄨ，這又怎麼解說呢？……我曾經不斷請教過那研究平劇和崑曲的人，請他們把他們所會念的陰陽字讀給我聽。我現在得到一個結論——在我自己表演的時候，便暫時把它使用著——就是，陰陽祇是出口輕重的不同；凡是聲母須讀得重的爲陰，凡是韻母須讀得重的爲陽；陰字先重後輕，陽字先輕後重。」

一般說話習慣，凡是須要「重讀」或「強調」的字音，即使爲「上」「去」「入」；亦得分出陰陽，其他字音，似乎並不在精微地一一辨別的。

字音確
準的重

要

口頭說出的字，乃是人類喉舌所能發出的，一個或一種聲音，經過旁人
的共同勞動與生活，被規定爲有個別的固定的意義的。（註——某個或某
組聲音如何亦與某種圖形發生聯繫而成爲符號文字等視覺的語言，可不在此
討論。）這種爲衆人所規定所承認的音與義的聯繫，正是所謂「習用」USAGE。說
話人有尊重的必要，不可任意違反。這並不是說某音與某義一經聯繫即終古不變；事實
上，語言的習用是在繼續地展化着。熟字舊字與新的生活接觸，與新的事物結合，頓改
字義，竟如別添新字，往往有之。而字義仍舊，字音因鄉土習慣或其他原因而多少變
更，如英國字的有美國讀音；或字音仍舊，字義因有新的組連或新的上下文而增添了新
的意味與暗示；尤其是數見不鮮。至於中國字的四聲陰陽，當然也是習用。一時事物多而
單音少；有數的聲韻母相同的單音，非改變聲調去聲化增多，勢難分別指明那已有的多
數多樣的事物；因此乃有四聲陰陽的必要。但四聲陰陽的實際應用，在平常說話，連續
以個字音成爲詞句時，即並不如在吐發單獨字音時那樣嚴格分別，中間一部分的字，許
可有限度的改音（註——詳見下節），此其一。事物日益繁雜，孤立的單音，不足以應

付生活的需要，而不得不連串數音以成短詞；久而詞句的聲調，替代了單字的聲調；而四聲陰陽，自然漸會失去重要性，將來可有廢除的一日；此其二。不過，習用不因說話人的旨趣或性急而即可立刻變改。在目前，一般的吐發字音，縱許小異，不應超出衆人所能理解可能接受的範圍。發音雜準的所以必要——中國字的所以必須注意四聲陰陽，即是因音改改改；重要的字一有含糊錯誤，便不能保證聽者不生誤解的。

(三)

氣羣

與

意羣

無須換氣而一口可以清楚地舒適地吐發出的最大數的字音，精語名爲「氣羣」BREATH-GROUP。句長、氣羣祇及一句的一部分；較短，可以包括一全句。這是說話時透換氣息的正常方式。至於一句之外，將上句或下句截切一節，併入連唸或連唱，如唱平劇漁藏劍（註——換氣以豎直線表示，氣羣在字旁加點）

——責指望，——到吳國，——搬兵轉。——行至在昭關有阻攔。——單人匹

馬——當選擇在馬鞍山下過高貴。設計救出了哪關險，——馬到長江無渡船。

——多蒙漁夫——行方便。他為我投江實可憐……」

又如唱四郎探母——

「非是我——這幾日愁眉不展；——有一樁——心腹事，不敢明言；篇

天佐，——擺天門，兩國交戰，我的母——，押糧草，來到北番。我有心：」這種

非正常氣羣，爲了獲得特殊效果，在「說」「唸」「誦」時，也或偶一使用。但著

通說話，不僅不須如此，而一個正常的氣羣，亦非一氣噴出，直瀉無餘。稍長氣羣，

總是分裂爲數個更短的段落，在段落與段落之間，可作久暫不等的頓歇，但並不透換氣

息。這個，術語名爲「意羣」[SENSE-GROUP]，是每次可以構成意義的無可再行減少的

幾個字音，在文法及邏輯上組成一個整體。一個最小的完整單位，必須是完整地說出；

倘如連詞併接，或破碎割裂，儘管字音不失，絕不能爲聽者領會的。其實，意羣也是說

話構思的單位。平常說話，便是一個意羣跟隨一個意羣，潮浪似，追逐而來，積累爲一

氣羣——這是說話的第一個自然趨勢，在聲音表現的技術上，發生甚大的影響的。

重讀

與

強調

一個篇章之中，必有一個或數個字音，特別須要喚起聽者的注意。這

時候，適當地加重「音勢」——按，音勢加重，「音高」「音長」「音

響」SONORITY 皆會有比例的加重，再與其他「音勢」未加重的字音連

接，自然造成話句聲調的改變——使得事物間的關係分明，全句的意義清楚，術語名爲

「意義的重讀」SENSE-STRESS。重讀通常依據三個原則。第一，在某一時刻，事物

的要求聽者最大的注意的須重讀；如，

「這些都是無益的消耗。一晚消耗那樣多，真是何苦呢！」

「世皆稱孟嘗君能得士，士以故歸之……嗟乎，孟嘗君特鷄鳴狗盜之雄耳，豈

足以言得士！」

字旁加點的都是通常重讀的字，但第二個「消耗」，第二個「孟嘗君」，第二個「得士」，因爲在同一句中，那「要求聽者的最大的注意」的，另有所在，都無須像第一個那樣重讀。第二，同等重要的字，應給予同等的重讀；如，

「玫瑰紅」，

「鷄鳴狗盜」，

「鷄鳴狗盜之出其門，士之所以不至也！」

在最後一例句中，不僅「鷄鳴狗盜」與「士」相等，「出其門」與「不至」亦是相等的。第三，多重要相等的字連成一串，不妨讀成重輕相間；如，

「尋尋覓覓 冷冷清清 悽悽慘慘戚戚。」

「詞要平凡 不卑，不觸，不悖，驀然而來，悠然而逝，立意要新，設色貴雅，構局貴變，言情貴含蓄。」

「意義重讀」是為語句的本身所決定的。凡連字成句，決不能不在字音上分出輕重主從，以反映事物的同樣關係。但有時候，說話人在主觀上感覺有特殊的須要，亟欲喚起聽者超過正常的注意，或激引聽者強烈震盪的情感，他便可以揀擇一個或幾個字音，特別加重音勢——所加重的字音，可為本來重讀的字音，亦可為那本來並不重讀的字音——這種術語上名為「強調」EMPHASIS 如這樣一句話：

「抗戰期間，大家應當降低生活！」

講論物價問題時，重讀的當爲「降低生活」；但亦可依一時的主觀，或強調「大家」，或強調「應當」，或強調「抗戰期間」——每次不同的強調，雖然事物本身不改，而主從輕重，迥然不同，結果是將話句的意義突銳化了。又如在這些話中，

「賊老天殺的，怎麼得天爺有眼，死那老狄頭的！我要掉眼淚，滴了雙眼，從今以後，自你希望我替你做活，我拋你家的米，撒你家的麵，我要不當得你七零八落，我也不是龍家的丫頭！」（醒世姻緣第四十八回）

「鷄鳴狗盜之出其門，此士之所不至也！」

將字旁加圈而強調，結果是將話句的情感明朗化了。強調與重讀，有如下的分別：一，在一意羣中，必有比較的重讀的字音，因此在一句中重讀不止一處，而調大抵祇有少數幾個字音；二，重讀隨意義而生，每句話甚至每一意羣不能沒有；而強調必在情感的成分，話句中或有或無，需視說話人彼一刻的心情；三，在紙面上，應當重讀的字，一看文字即知，而須要強調的字，必須設法特別指出：或用粗筆、或用大字、或用另體，或在字旁加點加圈加角加線或其他記號，或在句尾加驚嘆號疑問號等等。（一）字

聲與變聲

音的重讀或強調。影響字音本身最顯質：一，如果別的條件相等，字音在重讀或強調時較之在不重讀或強調時為長久；二，字音的明前準確的程度，隨着重讀或強調的程度而增減；音勢愈重，字音愈明確；相反亦然；

三，凡不重讀或不強調的字音，不僅可以迅疾地不用勁力地不甚分明地吐發，有時為了容易出口或者為了悅耳，竟可將字音多少更改。這種因為無須重讀或無須強調而改變字音，術語喚作「變音」GRADATION。在中國話中亦分兩類：第一類是「輕聲」——

(1) 語尾——刀子，橘子，晚上，地下……等，

(2) 助詞——坐着，是的，好罷，他來了……等，

(3) 詞類第二字，意義與第一字相差不多的——葡萄，朋友，燒和，商量，嚮

午，看看……等；

(註：趙元任以為輕讀的字都喪失原有聲調；有時「音長」亦且縮短；至於「音高」則視環境而異；在陰平或陽平之後，為半低音，頗似弱的去聲；在上聲之後，為半高音，頗似弱的陽平；在去聲之後，為低音，似低而弱的去聲；如果

前一字亦爲輕聲，一切均照前一字——見所著中英語調初步研究，原作爲英文，所引由筆者節譯——此文爲研究聲音表現者應讀參考書之一，惜無中文本。）

第二類昇變聲調——

(1) 第一個字屬上聲，下一字陰像陰平而輕——晚上[△]，打扮[△]，婢媵……等；

(2) 第一個字屬去聲，下一字陰像上聲而輕——鑰匙[△]，願意[△]，妹妹……等；

(3) 兩個上聲字相連，第一字常改陽平——美女[△]，母女[△]，永遠[△]，往往……等；

(註：趙元任另有說：陰平在第一字，後隨不論何聲，一例不變；陽平亦然；上聲字如後隨亦爲一上聲字，第一字改陽平，如後隨爲別一聲，則改爲低的平聲；

去聲字如後隨亦爲一去聲字，第一字聲調下降不如第二字之低；後隨如爲任何別聲，概不改變。趙稱這種既非四聲本有而非達意表情的聲調爲「中閱聲的話句聲調」——見同上文)

這些所改變的，祇在韻母方面。如果因爲數個字音迅疾連出，舌唇齒口等部位，不及

調。發。換。則。致。不。能。不。改。變。聲。母。這。在。術。語。上。名。為。「同。化」。ASSIMILATION；中。國。語。中。

是。幾。乎。沒。有。的。(二)音。勢。加。強，音。高。亦。必。提。升。於。是。那。最。須。聽。者。注。意。而。

(二)
話。句。的

為。說。話。人。重。讀。或。強。調。之。點，即。成。為。諸。字。音。中。在。比。較。音。高。上。的。最。高。點，前。面。的。字。音。逐。漸。上。升，後。面。的。字。音。逐。漸。低。落，自。然。成。為。種。種。聲。調。了。扼。要。地。

聲。調

購，普通說話習慣，

一、對於那出不意，難解決，不確定，未終結的事件，都用「昂上調」；聲音

隨同心理在逐漸緊張中，最高點靠近意羣末尾，以前字音，逐漸上升；

二、對於那有把握，可自信，不遊移，不懷疑的事件，都用「降抑調」；聲音

隨同心理在逐漸弛弛中，最高點靠近意羣首端，以後字音，逐漸低下；

三、意在言外，聲後有馭，而是心非，故作反語，都用「彎曲調」聲音亦如心

運的有「兩面」，或最高點居中，前升後降；或兩高點分據首尾，先降後升；高下

映照，抑揚並用；

四、出世，神秘，嚴肅，虔誠，莊重，無情，都用「平直調」；心理上既不在

輕重事物，聲音遂亦始終維持一種音調，無復故作抑揚。

全句的聲調如此；一個意羣的聲調亦是如此！甚至一個字，如果成爲意羣，如「好！」「不！」「誰？」「唔！」之類，聲調也是如此！意羣之所以有聲調；是因為諸字音中有重讀或強調；而重讀或強調的必須存在，又是因爲話不儘須一節一點的說，更須一節一點的感！不論說者聽者，在同一時期，祇能集中注意力於一個對象——數個字音連綴成爲意羣，其中祇應有一個字體，餘者爲賓從——在說話的形式上，乃是一個強調或重讀點，跟隨前一個強調或重讀點，陸續吐發，以聲調副產物的。——這是說話的第二個自然趨勢，對於聲音表現的技術，也是有極大的影響的。

吐音

說話時除非用心故意，音的遲速長短，不會是太呆板太一律；但因脈膊呼吸的有節奏，又不會是太混亂太不規則。猶如走路，如果不是有人喊

呖寸

着「一二三四」，步子的快慢大小，決不會持久不變；平常是數大步數小

步數愈步數緩步，受那走路人的實際目的與一時情緒的支配，多樣的變化着；而走路人

精神疲倦病狂，也不會是一天一急一小一緩的雜亂無章的！我們此刻要問，

的？

(一) 中國人吐音底步子或「尺寸」 SPEECH MEASURE 是否是相當規則的？

(二) 說話用幾拍子？即，普通說話一句在習慣上分成幾節？

(三) 吐音用幾拍子？即，一節有若干數的字音，又分為幾拍子？

關於英國話，麥克柯爾 D. S. MACCALL 在他的 RHYTHM IN ENGLISH VERSE, PROSE AND SPEECH 一文里，主張為三拍子，其次為四拍子。他先究英國詩句底節奏——這是具體的有迹象可尋的——再追問英國詩句節奏底生活根據——詩句節奏不能違反英國人底說話習慣——最後，他才推斷那真難以捉摸的吐音尺寸。現在引他所作的關於「英國詩句的一節多數是二拍子」的說明：

「詩的節奏是音樂的節奏……詩句中的節奏單位，像音樂中的一樣，是那「小節」 BAR：一「小節」可包含一個或多個拍子；在某一定型的詩句內，諸「小節」底拍子，數目相同……一拍子的「小節」，吾人不妨置而不論，小兒拚字或外國人學語，庶幾近似。二拍子的「小節」，在英語如在古希臘語中，是這樣的單

調，祇偶用作三拍子的「轉化」(註：見後)而已。因此，在實際應用上，最低數的音底結合是「三拍子」(註：英文原詞為 *THREE-TIME*)。這在英語，如在古希臘語中，是最普遍的。但是四拍子也存在，在第三拍上表現一個次強音……此外可能的的是五拍子與七拍子……或三，四，五，或七拍子的倍數……在古希臘的講說或宣誦的詩句里，三拍子與四拍子，為它們底「尺寸」(或「樂節」) *MEASURE*。」

他又說：

「詩句將為一種荒謬的——假使不是不可能的——對於語言的欺詐，如果所排列的用來構成詩句的樂節，不是先已存在於習慣的說話之中。」

因此，他歸結到——

「因為英國詩句是由三拍子的樂節組成的，難得使用四拍子，我們當可期望那英國散文的習用樂節也是三拍子；詩句既為散文所用的「程序」 *Collocations and Sequences* 揀擇而成，原料應有同等的性質；四拍子過於有韻律，而且不易維持；四拍子遂祇在「轉化」 *Revolutions* 中出現，五拍子亦然……所謂原料，我意是我

們的話，可得辨出，在同長的時隔中有那再現的重音；我們說話，如同呼吸，是節奏的地；我們配入字音 Syllables，改變它的時值，使成爲三拍子的樂節。」

這種推理方法，也是亞理士多德用來決定古希臘語是三拍子的！（註——見 Gilbert Murray 所著 CLASSICAL TRADITION IN POETRY）。我們何妨也來大膽嘗試一番，從中國的詩文中，尋出中國話的吐音尺寸。（註：在下面所引詩文中，以豎直線隔開拍子）

(1) 馬——牛——羊，

(三拍子)

鷄——犬——豕，

(同)

此——六——畜，

(同)

人——所——飼。

(同)

(2) 趙——錢——孫——李，

(四拍子)

周——吳——鄭——王，

(同)

馮——陳——褚——衛，

(同)

燕——沈——韓——楊。

(同)

(3) 你說——你——公道，

(三拍子)

我說——我——公道，

(同)

公道——不——公道，

(同)

自有——天——知道！

(同)

(女起解上場詞)

(4) 強欲——登高——去，

(三拍子)

無人——送酒——來，

(同)

蓬憐——故園——菊，

(三拍子)

應傍——戰場——開。

(同)

(岑參詩)

(5) 換錢的——偷吃——老娘的——鷄，

(四拍子)

放下——紋銀——換——鉛的；

(同)

雜貨店——偷吃——老娘的——雞，

(同)

周年——四季——沒——生意；

(同)

當舖家——偷吃——老娘的——雞，

(同)

天火——燒的——淨淨——的；

(同)

鹽店家——偷吃——老娘的——雞，

(同)

扣下——篩子——變了個——團圓。

(同)

(王婆罵雞 陝西本)

(6) 風急——天高——猿嘯——哀，

(四拍子)

渚清——沙白——鳥飛——迴；

(同)

無邊——落木——蕭蕭——下，

(同)

不盡——長江——滾滾——來。

(四拍子)

(杜甫詩)

(7) 山歌——好唱——口難——開，

(四拍子)

戲的陰調與詩的關係

林青——好吃——樹難——栽，
(同)

白米——好吃——田難——種，
(同)

細魚——好吃——網難——拾。
(四拍子)



誰人——教你——山歌——好唱——口難——開，
(六拍子，兩個三拍子)

誰人——教你——林青——好吃——樹難——栽，
(同)

誰人——教你——白米——好吃——田難——種，
(同)

誰人——教你——細魚——好吃——網難——拾？
(同)



唱歌郎——教我——山歌——好唱——口難——開，
(六拍子)

栽花娘——教我——林青——好吃——樹難——栽，
(同)

莊稼老——教我——白米——好吃——田難——種，
(同)

打魚郎——教我——細魚——好吃——網難——拾。
(同)

你在——那里——遇着——唱歌——郎，

(五拍子)

你在——那里——遇着——栽花——娘，

(同)

你在——那里——遇着——莊稼——老，

(同)

你在——那里——遇着——打魚——郎？

(同)

我在——山坡——遇着——唱歌——郎，

(五拍子)

我在——花園——遇着——栽花——娘，

(同)

我在——田壩——遇着——莊稼——老，

(同)

我在——河邊——遇着——打魚——郎。

(同)

(貴州仲家苗歌謠)

(8) 一步步——轉迴廊。——(休止)

(三拍子)

庭院闊——清雅——異常。

(三拍子)

上欄干——盡是——梅花——放，

(四拍子)

亂紛紛——滿院——清香，

(三拍子)

有楊柳——垂下——池塘。

(三拍子)

撥琵琶——何處——高聲——唱？

(四拍子)

酒席兒——各處——高張，

(三拍子)

吃酒的——逐隊——成行，

(三拍子)

醉鄉人——漸有——風顛——樣；

(四拍子)

這里——瞧瞧——那里——張張。

(四拍子)

(聊齋俚曲)

(一) 枯藤——老樹——昏鴉，

(三拍子)

小橋——流水——人家，

(同)

古道——西風——瘦馬，

(同)

夕陽——西下，——(休止)

(同)

斷腸——長發——天涯。

(同)

(馬致遠小令)

(10) 更能消——幾番——風雨，

(三拍子)

慙慙——春又——歸去。

(三拍子)

惜春長——怕花——開早。

(三拍子)

何況——落紅——無數。

(三拍子)

春——且住，——(休止)

(三拍子)

見說道——天涯——芳草——無——歸路。

(五拍子)

(辛棄疾詞)

(11) 誰說——我們——不是——最光榮而——幸福的——一代呢——？

(六拍子)

(休止)——(休止)——(休止)

(三拍子)

我們——站在——深夜——和——黎明的——交叉點上，

(六拍子)

我們——站在——奴隸——和——主人的——分水嶺上。

(六拍子)

(休止)

要是我們——生得——早些，

那末，——我們的——骨頭，

也許已經——敲得——鼓響；

要是我們——生得——遲些，

那末，——我們就——根本還——沒有來到

今天的——世界上；

要是我們——生在——旁的地方，

我們的——遭遇，

顯然也會——完全——不一樣。

(任鈞我們是最光榮而幸福的一代啊)

(12) 我們這——來自——遠方的，

苦難的——一羣，——(休止)

(無定)

(三拍子)

(三拍子)

(三拍子)

(三拍子)

(四拍子)

(二拍子)

(三拍子)

(二拍子)

(三拍子)

(三拍子)

(三拍子)

爲了——祖國——我們也會——相聚——

(四拍子)

爲了——戰鬪——我們又將——別離——

(四拍子)

一樣的——明月——白雲，

(三拍子)

一樣的——春風——秋雨，

(三拍子)

在——祖國——廣大的——土地，

(四拍子)

那烽火——燃燒處，

(二拍子)

更有——戰鬪——號召着——你。

(四拍子)

(高蘭送別曲)

(13) 吾——年未——四十，

(三拍子)

而——視——茫茫，

(三拍子)

而——髮——蒼蒼，

(三拍子)

而——齒牙——動搖——

(三拍子)

念——諸父——與——諸兄，

(四拍子)

皆——康強——而——早世。

(四拍子)

(韓愈祭十二郎文)

(14) 世皆禱——孟嘗君——能——得士，

(四拍子)

士——以故——歸之；

(三拍子)

而——卒賴——其力，

(三拍子)

以——脫於——虎豹之——秦。

(四拍子)

嗟乎！——(休止)

(二拍子)

孟嘗君——特——鷄鳴——狗盜之——雄耳，

(五拍子)

豈足以——言——得士！

(三拍子)

不然，——(休止)

(二拍子)

檀——齊之——強，

(三拍子)

得——一士焉，——宜可以——南面而——制秦，

(五拍子)

尙取——鷄鳴狗盜之——力哉！

(三拍子)

鸚鵡偷盜之——出其門，

(二拍子)

此——士之——所以——不至也。

(四拍子)

(王安石讀孟嘗君列傳)

從這些例子里看——我個人的看法——中國話吐音的尺寸，最慣用的是三拍子；次為四拍子；六拍子可視為兩個三拍子；五拍子較少；二拍子更少。這些當然祇是那自然的說或讀時的拍子；唱時便待受曲譜的規定，譜內拍子的處理，由作曲者按照他個人計劃去決定。無所謂「說話的自然尺寸」的。整句說話的拍子是如此，再就一句的一小節來研究，每節也可分成若干拍子，而且不論一節內有三個或兩個或少至一個或多至四個字，大部分也都是三拍子。譬如——

- (1) 更能滑幾番風雨
- (2) 見說道天涯芳草無歸路
- (3) 世皆稱孟嘗君能得士
- (4) 此士之所以不至也
- (5) 你說你公道
- (6) 雜貨店偷吃老娘的鷄
- (7) 這裏那裏張張
- (8) 我們站在奴隸和主人的分水嶺上

這里，我們須記得，各節在時間上的久暫，是假定相等的——（我們假定每句有一定的尺寸或樂節）！因此，如果一節爲三拍子，其它當然也是三拍子。那用三個字音構成一節的，拍子容易看出；儘管各字的「時值」（即久暫）原來（按照字典的規定）並不相等，但是這些「時值」在我們說唸誦的時候，向來是（按照話句的尺寸）相當自由地調整的，如「孟嘗君」三個時值不等的字，吐音時竟可視爲相等，一字一拍子，三字三拍子。又，那兩個字音構成一小節的，例得多；這里的第一個字，不論是唸文言或作口語，在習慣上是重讀的；（註：有兩種例外：一是新創名詞如「中蘇文化月刊」「維他命餅」之類，各字同等重讀；二是口語上的疊字的形容詞及疏狀詞如「大大的」「好好的」之類，第二字須重讀；但唸文言如上引第十三例中的「茫茫」「蒼蒼」等詞，却不須如此，仍是第一字重讀——至於情感上的強調，那是另外一件事，已見前）重讀的字音，時值自然較長；於是兩個字便不止有兩拍子；在別節爲三拍子的時候，也成爲三拍子了，其他一個字音的小節會得拉長，與四個字音的小節會得擠緊，都是受了鄰節拍子的影響。當然，嚴格的講起來，在那同樣長久的小節中，各字的時值比例，頗多變化，

決非呆板地把重讀的字音，一律看作是兩倍於那不重讀的字音的時值；許韻待在一「轉化」Resolutions一段內再討論——總之，我們吐音慣用三拍子，間或四拍子，是相當規則的。這是說話的第三個趨勢，對於朗讀詩以及唸讀充滿情感的散文，有重大的關係與影響的。

(四)

自然
節奏

我們應當在這裏總結一下。構思的單位是意羣。每一個意羣中至少有一個重讀點或強調點；說話時是一個意羣亦可說是一個重讀點，跟隨前一個意羣或重讀點，潮湧似的追逐而來。吐音的單位是三或四拍子的小節。每一小節內，不論字數多寡，通常是三或四拍子；字數比此少，便有字須拉長；比此多；便有字須擠緊。這兩者都是我們「神經能力」NERVOUS ENERGY底有起有伏的結果，為我們脈膊與呼吸底一張一弛所影響；而人們底說話便不期而然的成為有節奏的了。所謂節奏，乃是相等的即同長的「時隔」TIME INTERVAL，為再現即迴覆的。

(1) 節奏的界說

「加強」STRESS 所刻劃，所記出。如果沒有若干梗柱等在一「時隔」(至少兩個)連接在一起，即不成其為節奏；而如果没有「加強的迴覆或再現，我們無法得知「時隔」的起訖。「加強」可由於種種不同的原因。或為口語

上習慣的重讀，或為意義上必要的重讀，或為主觀的情感的強調，或為吐音時不能自止的重拍。「加強」的方式亦有多樣：或為增加氣力即音勢，或為增加調門即音高，或為增加時值即音長，或為增加響亮即共鳴 RESONANCE，或為再現某一音質(屬韻母的為押韻，屬聲母的為雙聲)——這都可以刻劃出節奏的。從事聲音表現，不僅須能在內容方面適當地處理第一節所言的四種作用而給予某些字音以應有的加強，更須在形式方面適當地處理節奏。因為節奏實是一切「加強」的組織；聲音化」其餘的活動，除了音色 TONE-COLOR 在節奏變換時可以維持舊貫而外(註：關於音色，詳見後)，都得支配在節奏範圍之內；多樣多種，都是通過節奏而統一化了的。

節奏

變化

「沒有若干個相等的時隔接連在一起，即不成其爲節奏」！這豈不是說，「時隔」的久暫是不可變易的。如果一無通融，所有自成節奏的話句的音節，豈不極端單調，甚至完全相同？而何以我們的實際說話，並非爲那有韻律的詩；多數爲那「節奏若有若無」的散文？又，說話的十分隨便的，何以竟會十分不規則，幾乎真是沒有節奏，久聽令人難受？又，即在一般有韻律的詩，何以聽去並不單調；諸小節之間似乎亦非完全相同？總之，節奏是不是可能有變化？如果有的，「時隔」的久暫既不可更易，所可更易者究爲何物？在沒有答覆這些問題之先，應將隨便說話提開。作爲例外，這種近似「無倫次」的語，大約由於說話人底情緒混亂或心思不屬，確是不成節奏；但這是反常的現象，偶爾如此，人們大部說話的時候，儘管聽來若有若無，還是成節奏的。其所以「若有」，是因爲我們確能聽出，若干「加強」點在一些似乎相等的時隔後再現。其所以「若無」，是因爲我們不能用那規則的如詩中的韻律去套合——散文的節奏較難捉摸而已！其實詩與散文的節奏都可變化，可能在三方面。第一、不論是詩是散文，在十分規則時，每句中所包含的「時隔」，是有一定數目

的；尤其詩在分行排列的時候，一行是一個「詩句」VERSE。大多數的詩句中，一「詩句」或單位的數目應是相等。譬如十四行詩，每一詩句中祇許有五個「時隔」，不可多不可少；其他詩式，限制不如此之嚴，儘可插入若干個「時隔」有多有少的詩句，但「時隔」數目相同的詩句，究佔多數。至於一般散文，則絕無此種限制。這是第一種變化，由於一句中的「時隔」即小節的數目有增減而造成的。第二、一個詩句中的「時隔」即小節，在詩中稱「音步」FOOT或「音節」METER，一從英文字譯出，一從法文字——自頭至尾，常祇一型；有時全首亦祇一型。譬如十四行詩一句的一小節爲「抑揚步」IAMBIC（註：爲一輕音一重音或一短音一長音所組而成，在時間觀念上，通常假定那重音或長音，恰是等於那輕音或短音的兩倍），照理是不可改變的。其他詩式，限制不如此嚴，但一句或一首中雜用數種「音步」的，極爲罕見。散文則不然。在散文中，相等的「時隔」，有數個（至少兩個）相連即可，初無須從頭自尾限用一型。散文一句的若干小節中，可能是開始用三個甲種「音節」，繼之爲四個乙種「音節」，繼之又是一個甲種「音節」，再繼之爲四個丙種「音節」，以下類推。這裏的甲種乙種丙種「音

節」，在時間的久暫上自不相等，但因每種有數個相連，每種的節奏都可聽出。這就是散文節奏的一大特點。這個第二種節奏的變化，是由於一句中的「時隔」或小節可分為數羣，一羣之內，所有小節固須一型；而諸羣之間，小節的長短可許增減而造成的。第三，音樂中富有「轉化」方法——「時隔」即小節的久暫不變，而其中所包括的音底數目有增有減——詩句與散文句中都雖應用，但詩句中較少，散文中特多。「轉化」是避免節奏單調最普通的一法。這個第三種節奏的變化，是由於「時隔」的長短不改，字音的數目有增減而造成的。(一)「轉化」RESOLUTION的原則，是假定一個長的字音可以等於兩個短的字音，即兩個短的字音可以替代一個長的字音，同時那重音即加強點在「時隔」中的地位可以不移動，這樣我們可以增減字數而不改變「時隔」的長短。因為加強點在有節奏的一句中是指出「時隔」的起訖與數目的：除非句中欲作(上段所述的)第二種節奏變化，從任何一個加強點到次一個加強點，時間的久暫應是固定而且是相等的。倘使不是「轉化」而用單純的替代——即是，不堅持加強點地位的不移動——例如在原有四個「三拍子先重後輕」

的小節（如下式）的句子中：

重	輕	重	輕	重	輕	重	輕	重	輕	重	輕
短	短	短	短	短	短	短	短	短	短	短	短
音	音	音	音	音	音	音	音	音	音	音	音

將一個先輕後重的小節，替入第一節（改成此式），

輕	重	輕	重	輕	重	輕	重	輕	重	輕
短	短	短	短	短	短	短	短	短	短	短
音	音	音	音	音	音	音	音	音	音	音

結果：那從第一加強點到第二加強點的時間；較短於第二到第三或第三到第四的時間；節奏便被破壞了！祇有各節加強點的地位不移，那末無論一節中字音增多或減少而「時隔」未受影響，原來的節奏還被保存著。一節中字音增多而全節的時間未增，自然那字的速度。TEMPO非加快不可；但節奏却未加快。欲加快節奏，須將所有「時隔」作同等

的縮短——即將加重點間的距離縮短——與一節中的字數多少無干。這就是速度可以不與於節奏的原因；也就是散文的速度一般地快於詩句而散文的節奏並不快於詩句的原因。至於中國字有四聲，單立詩原有一定的音長；惟在有節奏的話句中，吾人底習慣，如英國人一樣，字的音長，可依照當前的需要，隨便伸縮；務使一個經過「轉化」的小節在時值上還是等於一個未經「轉化」的小節。這是變化節奏最常用的辦法。(二)聽聆有節奏的聲音，在首數次的加強點週復之後，往往可以預料那下一個加強點的地位。以自鳴鐘為例，三擊之後，下一擊應於何時來到，聽者都能預料；即或有一擊被別聲掩蓋，未曾聽得；而再下一擊，仍是為聽者所預期的。這個說明了「頓歇」為組成節奏的一個要素，應視為在節奏中與聲音有相同的作用的。「頓歇」PAUSE有時短於一個「時隔」；必是因為那個「時隔」未曾為聲音所充滿，用「頓歇」來補償所欠缺的時值的。頓歇有時等於一個或數個「時隔」；那必是說話人在當時有不可作聲的理由，用頓歇來替代那有聲音的「時隔」，藉便繼續那原來的節奏的。頓歇對於「轉化」尤多幫助。「轉化」時一方面得以增減字數，一方面又可利用頓歇，

可能的樣式自然就多了。我們常用的三拍子先重後輕的小節，就可有十二種「轉化」法，如左——

	(子拍三)
(一)	
(二)	
(三)	
(四)	
(五)	
(六)	
(七)	
(八)	
(九)	
(十)	

實爲應用在實際的說話上，便如——

范氏：	♪♪♪ 老太太，	♪ 怨	♪♪♪♪ 知道什麼！	♪ 掃	♪ 帚	♪♪♪ 戴帽子，
	♪♪♪ 都拿在	♪♪♪ 當好人。	♪♪ 7 這個	♪♪ 年頭，	♪♪♪ 可不像	
	♪♪♪ 先前啦！					
瑞氏：	♪♪♪ 你說的	7♪♪ 這話	♪ 7 我	♪♪♪♪ 又有點兒	♪♪♪ 不愛聽。	
	♪♪ 辛 虧	♪♪♪ 這孩子	♪ 老	♪ 實，	♪ 若 是	♪♪♪ 換個旁人，

(錄自「清末怨偶奇獄」第二回)

當然，這裏就是一個嘗試，未經使用科學儀器測驗過的。

(五)

詩與散文

詩與散文同樣是有節奏的——即是，在一句中接連有若干個同長的「時隔」即小節，爲一些迴覆著的加強的或特殊動聽的字音所刻劃出的。散文與詩的絕對不同，有兩事。第一，散文底節奏單位不是那有定型的——

即是字音有一定數目，輕重有一定部位的——「音步」(註：從英文字 FOOT 譯出，或稱音節)(註：此是術語從法文字 METRE 譯出非指音調或韻律)而是意羣。

詩中「音步」，常時爲了滿足節奏，將意羣割切橫斷。如「關關雎鳩，在河之洲；窈窕淑女，君子好逑」一詩，「河之洲」原爲意羣 SENSE GROUP，單獨「之洲」，不成意義；但全詩底節奏，要求在「河」與「之」兩字的中間分割，將「之洲」二字成立一小節。而散文底小節，則必須從意羣底第一字起，至意羣底末一字止；儘管意羣有時分割甚細，字數甚少，甚或祇得一字，而「之洲」之類是永不許可的。(註：

英詩底「音步」，祇顧「字音」SYLLABLE，不必顧字；「音步」橫斷一字，乃是常事。（第二、散文底節奏，可由數種「時值」DURATION不同的「時隔」即小節組織而成；某一種連用若干次之後，可改用另一種，再連用若干次之後可再改換。而一般較有規律的詩，「音步」大都限於一型；即使有「轉化」，而「音步」底時值與格式，都不得改變。因此，詩與散文雖都有節奏，詩多數是一種節奏到底，散文不妨有數種節奏輪用。這個給與散文甚大的便利。思潮因受詩底節奏的拘束，不得不集中凝練，且多少地規則化——當然，這正是詩的好處——而散文則大可任意所及，馳驟奔放；句子的

(一)
詩的散
文化

長短，與節奏的遲速，可以不斷地且多樣他變化着的。(一)詩句的太有規律而缺乏變化的，亦令人感覺單調呆板。變化的目的，按照英國學者艾邇吞 O. ELTON 的意見，是在詩底節奏中偶爾允許散文節奏的滲入。他在

ENGLISH PROSE NUMBERS 一文裏說，詩句中的一切「轉調」MODULATION，如重音的顛倒，重疊或省略；如兩個字音的轉化爲單個或三個字音，或三個字音轉化爲兩個字音等，其實是「詩的散文化」：“THE ATTRACTION OF PROSE RHYTHM”；當然這

有一定限度。這便不是詩而成爲散文了。這個限度是什麼呢？麥克柯維（註見前）補充艾氏的意見說，詩的所以始終爲詩，是由於那基本「音節」的「回歸」，即是那「未經轉的小節」的「回歸」，（THE RETURN OF THE UNRESOLVED BAR）。因爲詩句除了小節的時值問題而外，還有小節的格式問題；句中必有一基本「音節」，拍子若干，輕重如何，使得這一詩句有特色；尤其在英文詩中極爲明顯。散文與詩比較，散文不僅可以大量地使用「小節數目的增減」以及「小節時值的改易」兩種變化方法，卽單就「轉化」而論，散文亦享受較大的自由——散文可不堅持任何一個「音節」的「回歸」。英文本就没有一個基本格式或「音節」的。關於詩句中基本音節的「回歸」，麥克柯維又說，一句中節奏底基本格式，在句端與句終，最好不予擾亂；這有一個心理學原因：聽者對於韻律的知覺，隨著「音步」（卽「音節」）的累積而增加；發端的一個音步，鼓勵聽者作某種期待，而句尾的一個音步，應能滿足聽者這個期待；聽者都在注聽句尾的一個「音步」以求把握韻律的性質，在這裏如有變動，不免引起混亂，麥氏又以爲詩句寫時的分行排列，以及押韻，都是強制人們注意那句中末尾一個

「音節」的：散文正與此相反，因為本來沒有基本「音節」，自無句首句尾不得轉化的要求；而如果詩句竟然放棄基本「音節」，不再堅持「回歸」，那便很難保持詩底節奏的特色了。試看我國的舊體詩詞與散文，在看讀或朗誦的時候（註：固然，詩的最初都是歌；不論中西，最早都是供人唱的；但現已發展到有人寫作那不必唱而僅供人讀或誦的詩），無疑地散文中是極多轉化的；詞與散曲中亦有；舊體詩因作者多數遵守字數規定，難得增減字數而須要轉化；但新體詩中，轉化特多。麥氏的關於詩與散文在節奏上如何不同的理論，應可供我們的參考。（二）從另一方面看，在散文的節奏上面，是不是間或會覺得有詩底節奏的侵入或存在？這種情形，在讀誦「情感的散文」時是可能發生的，而且可能有兩種方式。一是硬將詩底「音步」加在散文之上，不問這個「音步」是否與散文底節奏單位相吻合；於是「之洲」之類的小節乃不可免。取陸贄文兩句，散文底節奏為

（二）
散文的詩化

節奏上如何不同的理論，應可供我們的參考。（二）從另一方面看，在散文的節奏上面，是不是間或會覺得有詩底節奏的侵入或存在？這種情形，在讀誦「情感的散文」時是可能發生的，而且可能有兩種方式。一是硬

「漢家之——傳——十世——宜——光武之——中興；

獻公之——子——九人——惟——重耳之——尚在」。

但在讀誦時，可能改爲

「漢家——之傳——十世——宜光——武之——中興；

獻公——之子——九人——惟重——耳之——尚在！」

像「光武」「重耳」這類人名，都會得把它們唸斷的！二是一般所謂「聲韻鏗鏘」：這裏並無「音步」的組織或冒出，全文始終保持其爲散文，但可以聽出其爲有規律。這類的「聲韻」，比較難以捉摸。艾蓮吞曾用 CURSDS 來解釋：這字尙無適當的翻譯；它底意義是：文句將近頓歇處——例如在「逗號」「支號」等之前；最普通的，當然是在一長句或一段將近終了時——連接有數個「時隔」，時值在漸次遞變中，或由短而長，如桃花源記中三句——

「未果，

(短)

尋病終；

(稍長)

後遂無問津者！」

(更長)

或由長而短，如樂毅論的三句——

戲的論調與詩的朗誦

「不然，天下將被其禍，

而吾獲知言之名；

悲夫！」

(長)
(稍短)
(更短)

艾氏以爲某類的 CURSUS 在散文的一篇或一段中，應有若干次之迴覆，但時間上的距離，無須固定；這裏雖沒有詩底節奏的形式——定型的「音步」——而確亦應用詩底節奏的法則——一種基本格式的回歸。這或者就是散文的所以「給人以詩化的印象」的理由。

(三)句內必有基本「音節」的迴覆，以引起並且滿足聽者的期待：這是自由的詩底特殊「節奏形式」。缺乏這種特殊形式，而僅有普通的節奏，那便是散文而不是詩。那末，「自由詩」VERS LIBRE 究竟應當算它是

詩，還是散文？它是不是還算保有詩底節奏形式。按諸西洋自由詩作者底自己的說法，自由詩的目的，正是爲要解除那些傳統詩體底形式上的束縛；因爲「音步」「限字」「押韻」等事，都會使作者們——甚或優秀的作者們——偶爾不免寫出一二勉強的，瑣碎的，機械的，不由衷的，矯揉造作的句子的。

（註：昔有人在靈官廟題壁，「五言」四句。第一二句爲——

「走進靈官廟，

看見靈官苦。」

「苦」字下原應有「薩」字才成話說。但如保留「薩」字，不僅不押韻，而且第二句有六個字，比「五言」多了一個字；因此割掉不要。第三四句爲——

「手拿一條鞭，

腳踏一隻乎！」

「乎」又是何物？他也曉得人家會不懂，在句下加了一行小註，「乎，虎聲也。」後有人過此，提筆添寫兩句——

「如此做詩人，

放他狗臭餽！」

下面也加小註，

「餽，屁聲也。」

這雖是一個笑話，但也是極好的文學批評。）

自由詩的作者們不願受傳統形式上的束縛，不甘「以意就格」，俾得暢所欲言，這是可以理解的。問題是在何必定要寫作詩的形式？解除束縛後的自由詩是否仍不失其為詩？換言之，自由詩有沒有基本「音節」？有沒有所謂回歸？它底節奏單位是什麼：是全句，是意羣，還是仍有一種「音步」？按譯者——史密士 EGERTON SMITH 在他的 THE PRINCIPLE OF ENGLISH METRE 一書裏，曾經回答這些問題；他說，

「即在自由詩中，有一個基本「音節」BASE METRE，確還是重要的。何必有詩的形式？就是欲將那「節奏的持續」RHYTHMICAL CONTINUUM 中的一個段落底抑揚，和鄰近諸段落底抑揚，相襯相衡……那作爲（自由詩的）節奏單位的，是強勁的動人的富於想像的「短語」PHRASE。」

換一個說法：自由詩所用的節奏單位是意羣，正是散文底節奏單位；但和散文根本不同——因爲自由詩須有一個基本「音節」，而散文無須！所以自由詩既非散文化的詩，（它底節奏單位不是定型的「音步」）；也不是詩化的散文，（它有基本的節奏單位，須時

有「一回歸」！而除了「一回歸」這一事外，它有散文在節奏上的一切自由：即，句中「時隔」的數目可以增減，「時隔」本身的久暫可以改變，以及各式各種的「轉化」。這樣，作者既得暢所欲言，而同時又可兼有詩底韻律美了。

韻
律

徒有韻律，不足爲詩。詩應有「詩底內容」，一種非用那韻律的語言即不能充分表達的優美偉大的情事。作詩如果祇講聲調，不擇內容，所寫出的節奏的句子，便可能如那倒九歸歌的「六歸還原」——

「逢六進一十！

六一下加四，

四下五除一，

逢六進一十。

六三三十二，

又，逢六進一十。

六三添作五，

六四六十四，

又，四下五除一，

逢六進一十！

六五八十二，

又，二下五除三，

逢六進一十！

也許能幫助記憶，但韻律底真正「存在理由」，却未免是被埋沒或忘却了。試問人們爲什麼一定要寫詩？詩能獲得一些什麼爲散文所不能獲得的效果？答復是自然明顯的：韻律服務於優美偉大的內容時，能在羣衆中求得共鳴！關於真正的詩人的不會不求共鳴，和他的不能用詩底節奏，佛郎西斯——古麥 FRANCIS B. GUMMERE 在他的 THE BEGINNINGS OF POETRY 一書裏說得頗爲透澈：

「詩人仍然主要地是情感的；而且他是多少地在呼喊人生底偉大的歡樂與偉大的痛苦，他就得多少地返本到「集團情緒」 COMMUNAL EMOTION，到「同類

之感」 THE SENSE OF KIND 到「社會生活的基礎」。呼喚這個事實就是社會性的；不管詩人底心念是如何孤獨，詩人底呼喊必須叫出這個「人與人之間的一致」 THIS CONSENT OF MAN WITH MAN，而他底情感必然促成節奏，節奏是一致的唯一的永恆的表現」。

古麥又申說詩底節奏的必然性：

「鳥底啼鳴與人底叫號誠然祇是情感的發洩；但如幾個人共同歌唱，就得有「一致」；而「一致」底意義，是他們必須留意與組集與排列聲調……在客觀上詩底節奏是人羣活動活的結果——一種社會的行為，作為「社會一致」 SOCIAL CONSENT 的表現的」。

韻律不是偶然的，不是外加的，有可歌可泣的內容，自會有——也才須要——或歌或泣的韻律！在朗誦那韻律的詩句的時候，聽者其實是在無形中共同歌唱，表示「集團情緒」，與「社會一致」；這是我們不預期散文也能同樣做到的。不過，詩必須有真善的內容，而後韻律才是一種幫助；韻律自身，無論被處理的如何美麗，不能獨立地有價

值的。美國文藝批評者約翰——拜雷 JOHN BAILLY 在他底 WALT WHITMAN 一書裏指出詩底內容與節奏形式的並重：

「詩人將被人永遠地，亦是正當地，按照那理智與精神的材料底質與量去估
值，不下於按照他底處理節奏形式」。

至於「韻律」 METRICAL PATTERN 這個名詞，當然不是狹義地僅指押韻與「音步」，而是廣義地包括詩的「建築」或結構。「建築」的英文原字為 ARCHITECTURE，最早為吉爾柏特——墨累 SILBERT MURRAY 所用，以說明詩的句法。他以為英文詩句雖有「音步」的重覆，而不如古希臘與拉丁詩的有「建築」，所以也缺少它們的韻律美，他又以為一般的有效的建築，可用下列的公式來代表（註：見所著 THE CLASSICAL TRADITION IN POETRY）——

2, 2, 2, 1;

2, 2, 1;

或

x, x, x, (x-y);

x, x, (x-y).

如果 X 是雙「音步」，Y 可能是一個小節，詩句便成此式。

「小節，小節——小節，小節——小節——小節」

英國民間的故事歌 *SALLAD*，通常分列四句——第一句四節，第二句三節，第三句四節，第四句三節——事實上祇是兩長句，適合於這個公式的；y 也可能是一個字音，句式便爲，

「小節，小節——小節，小節——小節——小節——小節少一字音」

墨氏從英文詩中舉出甚多的例，此處無須具引。如果 X 是單音步，Y 祇可能是一個字音，句式爲

「小節——小節——小節——小節少一字音」；或

「小節——小節——小節少一字音」；

墨氏所舉英文詩句例，姑置不譯，而我國的五言詩及七言詩，似恰合於這個公式的。（這也許就是五言一般地較之四言流行，又七言較之六言或十字句流行的原因；十字句宜於敘述，抒情則不能如七言的緊疾強烈；十字句宜於緩唱，朗誦則聲調稍嫌滯呆。）

凡是合於這種公式的詩句，墨氏以為自有一種特殊的韻律美，與節奏所引起的期待有關，有心理上的理由的。(一)在詩句中，意義不一定與「音節」吻合，那是當然的。在

(一)韻

運用得適當的時候，韻律底節奏，與意義底節奏，時而分行，時而合流，正可以增加變化。

律與意羣的衝突

韻律與意羣的衝突；是使得詩句不落於呆板單調的。

這不僅在英文詩（尤其戲劇的「無韻詩」BLANK VERSE）中為然；即在中國的律體中，亦有此例。按五言為三節，正常格式為（註：□代表一字；字旁加圈

者為重音或「次重音」SECONDARY STRESS）——

□□□□□

「綉戶——香風——煖，

紗窗——曠色——新」

七言為四節 正常格式為——

□□□□□□□

「留連——戲蝶——時時——舞，

自在——嬌鶯——恰恰——啼。

但是詩人是無須這樣執著的。五言就有，

(1) 青——惜。峯。巒。過，

黃——知。橘。柚。來；

(2) 晚涼——看。洗。馬，

森。木——亂。鳴。蟬；

(3) 夜。郎。溪——日。暖，

白。帝。峽——風。寒；

(4) 風。連。西。極——動，

月。過。北。庭——寒；

(5) 塵。中——老——盡。力，

歲。寒——病——傷。心；

(6) 興——困。樽。酒——洽，

戲的喻詞與詩的朗誦

愁——為故人——輕；

(7) 黃山——四千仞，

三十二——蓮峯。

七言的變化尤多，

(1) 盤餐——市遠——無——兼味，

樽酒——家貧——只——舊醅；

(2) 鳳凰樂——奏——飼夫曲，

烏鵲橋——通——織女河；

(3) 松——浮欲盡不盡雲，

江——動將奔未奔石；

(4) 嫩紅幾處花心——吐，

嫩綠誰家柳眼——開；

(5) 朝罷——香煙滿滿袖，

詩成——珠玉任揮毫；

(6) 五更鼓角聲——悲壯；

三峽星河聲——動搖；

(7) 漁人網——策寒潭下；

估客舟——隨反照來；

(8) 金烏朝回——閃似水；

碧鑪天——遠上——路如年；

(9) 花邊——馬嚼金銜——去；

樓上人——玉垂玉筋——看；

(10) 山僧——不解數甲子；

——葉落——知——天下秋；

(11) 鄭縣亭子澗之濱；

——一去三年——竟——不歸；

(12) 君王——城頭——豎降旗，

妾——在深宮——那得知；

十四萬人——齊——解甲，

更無一個——是男兒！

不論意義如何變動了正常格式，每句應有的加強點的數目，在讀誦時是不容增減的。

(註：誦詩時有兩種可能？一是祇取「音節」，一是兼顧意義；留待「詩底朗誦」段討

(二)

押韻與

章節

論(二)押韻是加強節奏的一種手段；韻愈繁，節奏愈急。那「音節」極爲分明的詩句，押韻與否，並非重要；但那「音節」不甚顯露的詩句，如果句尾無韻，聽者將不能知句子已到終了，甚至辨別不出其爲詩或散文。

的。沙士比亞劇本中，偶有這種隨便寫成的句子；往往同此一段，因爲編校者的見解各異，有些版本印作散文，有些版本印作詩句；其印作詩句的，分行亦不一致——既無韻脚劃分行句，祇要能自成一說，原無呆定的標準的。反之，凡是押韻的句子，「音節」倒不妨隨便一點，例如英國民間的故事歌及其他民歌，同一韻脚的若干詩句連續在一

起，在構造上自然將諸句緊密地集結，使得聽者在那些句子的內容（即所傳達的情感與思想）上，也去追尋同樣的和合。但那有韻的句子，可以甚宜於抒情，而一般地甚不適於表現故事！塞林庫爾 B. DE SELINCOURT 在他的 RHYME IN ENGLISH

POETRY 一文裏說：

「故事底特性是進行是發展，而押韻底特性是頓留是止歇。因此，押韻對於沉思的詩人，乃博施以最豐富的禮物；他在必要時亦容納「動進」，但他執持著我們底意念在一切巡遊在我們心目之前而對象上」。

這說明押韻的作用和它底限制。至於「章節」STANZA 乃是押韻的延長。將韻句組成「章節」，最簡單的方法，是加多兩個短的韻句底「音節」數目，（例如英國民間故事歌的一章四句，以及我國的五言或七言絕句，都可視作是兩個較短的韻句的擴充）。而如果在諸韻句中，插入其他句子，不復原句的韻，但諸插句自相押韻，同時又將某幾句子底「音節」數目與以增減，塞氏在他的專論中指出，實可組成無數式樣的「章節」，（英國詩人使用這個法則，隨時組成新的章節格式；而這也正是中國的一詞「篇」組成

法)。章奏是一個較大的單位。聲調的，也是構思的；外形與內涵之間，應當有諧和。

節奏

與情感

情感促成節奏；情感愈強烈，節奏便愈分明——人在有強烈情感時，脈膊與呼吸底節奏，格外容易意識，格外覺得強勁——兩者在人底生理心理活動上有密切聯繫的。因此，在一切話句中，詩的形式，最適宜於作情感。

感的語言；這在前面「韻律」一段內，已經研討過了。但是，詩的形式，也同時給予話句一種限制：就是，說明事物，效力不如散文。詩，因為韻律的原故，不能使句中某一「音節」較之其他「音節」更能促人注意！促人注意，在於強調；但在詩底節奏形式上，句中諸加強點都是相等的，且都勻均地排列，絕無理由去提高其一而抑壓其它——無疑地，讀誦時會得按照字底意義變換音勢，但詩人在形式本身實無辦法強制其如此。詩句，儘管是刻意變化，苦心經營而成，為求其不生硬，不裸赤，不悍直，但照艾適吞底見解，終究不能完全擺脫那種「唱贊」INCANTATION的特質；一種聲音上的單調，多少地罩掩著所說的事物。凡清楚的陳述，精微的說理，詳盡的辯難，都須要極度靈活地運用強調即加強點。這個祇有散文形式可以做到；其中韻律的馳驟，一般地是避免

的，至少是不使其顯露逼人的；而且「轉化」是大量地自由地應用的；甚至字音更可抽長或擠緊，更有伸縮的可能。所以詩句中理智的成分加多時，詩句底「韻律格式」，必有犧牲消滅，至少像那散文中的轉化，大為加多。而散文中一到情感增高時——如作哀誄或贊頌或譴責的言辭，莊嚴的演說，熱烈的爭論等——散文中亦立刻見出節奏起伏，甚或某種韻律格式底迹象。各體散文與各體的詩，我們正可按照其情感與節奏的強弱，排一序列。除了那最無節奏的隨便或混亂的說話，實是由於情緒不甯，心思不屬而然，本為無組織的情感，發為無條理的話句，聊備一格，可置而不論外，其它從一般的散文，進而至情感的散文，再進而至那近似散文的自由詩，再進而至一般有韻律的詩，最後至那嚴格有規律的詩，情感在逐漸強烈，節奏也在逐漸明朗化；節奏與情感的增長，是成為正比例的。我們平常有條理的談話，自是一般的散文。劇詞的界程頗廣；一端為一般的散文，另一端竟可為那一般的有韻律的詩（例如 DRYDEN 的劇作）茲將各體列成一表：

詩，劇，詞，話
說，話

詩		劇			話	說	
極自 的詩 規律	詞		散情 文的 感的		散一 文的 般的	無條 理的 話句	
	詩一 般的	自由 詩					
←——烈強漸逐感情——>		←——化朗明漸逐奏節——>			亂混	亂混	感情 奏節
步音	步音	羣意	羣意	羣意	羣意	單位	節奏
位同不 。時得 。值雜 。的用 單不	例，行 外，章 內，內 之，不 句，偶 句，雜 許用	但非不 許，用 行	少所用 種類減	。用一 句內可 種單輸	不 論	可單 否位 增時 減道	
全章 連用 一種	用一 行內 必須 連	一通常 ，一行 祇用	數較一 多，種 ，但運 仍用的 次	二每種 次以 上，必 須	不 論	必一 須種 連是 用否	
增幾 減乎 全無	外，變 化爲 例	更近 一致	句數漸 單用那 位的同	無 定	不 論	單句 位或 數行 目內	
章數同 節押右 。韻；且 ，分多	節一行 不宜 轉化	本奏同 格單右 。位；惟 。有基節	較少 ；	由大 量而 自	不 論	「轉 化」	
本惟嚴 少轉化 ，	後尤須 半其要 ，在	須要	問用 CURS US	無須	不 論	「回 歸」	

一般的需
要。關於
發音

優美的聲音——清楚的，字字可聽聞的，不引起不愉快的感覺的，受調節的，易於適應情緒的變化的，必要時能有威力的——無論是說話，是唸劇詞，是朗誦詩，都一般地有需要。

(一)宜
用與不宜
用的肌筋

(一)發音優美，在於善用那些應當用來發音的肌筋，同時並使那些不應用來發音的肌筋不起任何阻擾或抵消作用；這就是將「喉嚨放開」並使用「喉頭腔」[腔穴]「CAVITIES」為「共鳴」[RESONANCE]工具。發音

技術佳妙的，咽喉的外圍肌筋緊張，將喉張開，成某種形狀，適宜於所須要發出的音高，音勢，以及某一韻母的共鳴。不佳，則相反的內裏的收束的肌筋用力，形成一種「束縛」[CONSTRICION]，聲帶擠緊，不允許充份調節；「音量」[VOLUME]的最高限度降低，而喉部僅僅成爲音量的節約器。完全不曾用作共鳴工具。不過，「放開喉嚨」不是可以意識地做到；直接控制某一部分發音肌筋是不可能的。發音人經過訓練

之後所能做到的，也祇是間接控制，或解除若干障礙——使得身體上某些部分，足以引起那不應用來發音的肌筋底緊張的，不作活動而已。普通的訓練方法，一是養成在改變音高時隨同增減音勢的習慣，二是減少使用口腔去作韻母的共鳴。（註：韻母中除「i」以外，都可用喉腔共鳴，而「i」音亦可做到一半——詳見後）

(二) 放鬆的

意義

此間的構造關係而定。咽喉的外圍肌筋在發音時應是極度緊張的，而此時頸項外面的肌筋，為旁人所能看見的，恰倒是相當地放鬆。但如內裏的肌筋緊張，那頸項外面的肌筋，也便隨同緊張。所以在頸項的外面肌筋上，可以看出一個底發音技術是否合式。所謂放鬆，不是說週身肌筋全部放鬆——祇要人還活著，這是絕對不可能的——而是說，不使那不應用來發音的一些肌筋在收縮與用力之中，甚至起作越俎的活動。週身肌筋，經常有一種「反射的緊張」，REFLEX TENSION 稱為「肌調」，MUSCLE TONE。各人性格不同，「肌調」亦隨之而異：有些人「肌調」甚低，極度安靜，一貫放鬆，真是所謂「死呆的」；另有人「肌調」甚高，感覺敏銳，刻刻緊張，幾乎近似

「神經病」。肌調得太低的人，在作任何運動之前，必須有相當的「拉緊」；肌調太高的人，無數肌筋經常在收縮之中；其中一部分必須有適當的放鬆。理想的「肌調」，無太過無不及，無須離濶握井地拉緊或放鬆，意識的神經衝動，隨時可使其收縮而作運動。欲求發音優美，發音人底全身其實應該有這樣理想的「肌調」；除了那些維持他底坐立姿態的若干肌筋應較緊張，又那咽喉底內裏的收束的肌筋必須放鬆而外，其他無一處過份緊張，亦無一處過份放鬆。「精神抖擻而不矜持」？這是放鬆的真正意義。

(三) 大體上可能給予聲音以其鳴的腔穴，計有兩類七項——

其第一類可能改形或調整的腔穴：

一、口，

二、咽喉，

三、軟腭後的腔，

四、口後的腔——在(二)之上，(三)之下；

第二類，不能改形或調整的腔穴：

喉的腔與與時的副腔

五·鼻的諸穴，

六·喉下氣管，

七·頭部諸竅。

那些不能改形不能調整的腔穴，多少決定一個人底聲音的「音質」，而操縱變易，發音人實無能為力。那些可能改形可以調整的腔穴，自應全部用作表現底「共鳴」工具。但是有些入作發韻母，祇用口腔共鳴。這樣立刻使得後面諸腔穴不能參加表現的工作！因為口腔既是爲了「共鳴」某個韻母而擺作某樣形狀，凡「軟腭」「舌」「會厭軟骨」等作爲口腔的界壁的，本也是後面諸腔的界壁，至此都已有固定部位，自然再不能移動調整了。優美的聲音，全靠有適宜的共鳴。現在那可以用作共鳴的腔穴，竟棄置大半，所發出的聲音，如何還會不單薄！

(四)吐

字清楚的

條件

各個韻母，從聲音科學的觀點來看，實就是（廣義的）音質上的差別。音質的有差別，由於「基音」FUNDAMENTAL 之外的「聯音」

OVERTONES 底數目種類強度有差別；而韻母的不同，也是由於某些副音

的。愛。到。那。一。可。能。調。整。的。共。鳴。腔。一。底。特。殊。著。重。或。壓。抑。而。造。成（註：見 DOUGLAS STANLEY 與 P. J. MAXFIELD 所著 THE VOICE，第七十三頁）。聲母根本說不上共鳴；作發聲母，科學地講，聲帶分開而不振顫；聲母自己沒有「基音」，乃是阻擦一種已發之音而成的（註：見同前書，第七十九頁）。從事「吐字」，實際在做兩件事：一是發音，作發韻母；一是阻擦已發之音，造作聲母。所謂「口齒」或「字眼」清楚，這兩件事都得做好。如果說或唱的人，能夠儘量利用後面諸腔穴去作發韻母，留出口部唇舌等去作于淨有力的迅速準確的阻擦工作，字眼不僅可以清楚，而音質也更可以悅耳動人了。

運用特殊「音色」 TONE-COLOR 是聲音表達情感的一法。音色是喉部諸腔穴底微妙合作與相互調整的結果；全是「反射」 REFLEX，發音人不能強求。音色的變化，實就是音質的變化；甚多時候，採取「修改」韻

母的方式。因此，音色不限於某些音高；柔聲能有，剛聲亦能有；而若干人以為祇有低柔的聲音才能有音色，那是錯誤的。音色的多樣，第一，在於發音人有一副「聽用」的

——即是，無惡習，不縮緊，能隨同身體其他部分作任何情緒反應的——喉。第二，又在發音人具有那表演戲劇的——即是，習慣地將「語言」替代那真能引起「情緒反應」的實在「刺激」；說到某字或想到某字，週身情緒反應立刻就來的——基本能力。真實性的音色，既須發音人的身體真在情緒之中；又須他底喉部毫無毛病足以妨礙那有情緒時的微妙調整。倘如發音人不讓韻母去受其實情緒的「修改」MODIFICATION，而祇是意識地強事規定，這是無內容而求形式；儘管做作賣弄，他底音色，決不會表達他所預期表達的情緒，反祇說明他在愚蠢地企圖聽者相信他自己所不會相信的情事而已。

(六)

響度與氣流

正常的強度，中段的音高，最有效率，最省氣力。上行下行，氣流都得增加。下行而作輕弱的聲音時，聲帶未併合；肺內空氣與外面空氣，壓力相差微細，壓力加在聲帶上，所起「振幅」AMPLITUDE不廣，實際用在有效工作上的氣流，數量不大；但在聲帶中間透走的氣流則甚多——因此，最輕弱的聲音 PIANISSIMO 極費氣流。音勢增加，聲帶關合較密，從肺流出的空氣，壓力加高；振幅較廣；響度隨之俱增；但實際用在有效工作上的氣流，比例亦增，同時浪費減

而那由於聲帶振顫所造成的音波，通過喉口諸腔而入空氣，速度一秒鐘在仟尺以上，一分鐘十二英里；肺內緩出的氣流，何忽在離口時變成極速！此其二。其實，氣流祇管造成「振顫」，行。另屬音波，截然為兩事；就發音而論，肺內氣流，經過聲帶之後，即不復有。聲否，另有原因，並不為氣流大小所決定。因此，某些說法，如

「為求聲音行遠，在發音場中最後一排」，或「發音入底腔，須時時顧望三分之二的聽衆」之類，在幫助發音人授一概念；在某種場所，應當使用怎樣的音高音勢與其鳴，是頗為有益的，但如用意是令發音人將他底聲音「投射」 TO PROJECT 及遠，則流弊甚大。場所較廣，聲音自須較強，發音人所蓄氣力自須加多，但故意「投射」，太易成爲「尖叫」「呼喊」；破壞共鳴調整，即是毀滅自己的音質音色；任何聲音表現，都爲不可能了。低輕的，柔和的，悅耳的，但仍能行遠的聲音，大有助於表現；但這祇在發音入底咽 PHARYNX 喉 LARYNX 胸膈 THORAX 受過嚴格的訓練，有了適當的發育，能作靈活的調整與反應時，才會發生。聲音的行遠，最須靠彼共鳴調整。

聲音表現

：(一)說

與唱

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，說時却可從一個音高

「溜滑」GLIDE 至另一個音高——一路滑去，音音相連，不見間隔，如走斜

坡（註：見 JAMES BERNARD 所著 ELOCUTION）

第二，唱時每個音底高低長短，必須準確——「說誦是心靈指導的 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，唱時讀母常許持久，所謂「振音」VIBRATO 全在韻母上做工夫，說

時，韻母不得過份拉長，並常說話，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；且更多「略音」ELIDE常使數個字音，結成一片；

第六，唱時須多用力；說話的「正常調門」NORMAL PITCH一般地較唱爲低。

上面六項，是說與唱時在發音上的不同。但在表現方面，却有一二相同之處：

第一，不論唱與說，不應在每個字音上用同樣的氣力；而應連綴數音，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。

說與唱，使用同樣肌肉，說與唱的聲音優美，都在咽喉胸膈諸肌肉的發育與協調。這些肌肉，非經勤勞訓練，慣常使用，不能應付各種需要。唱時發音，較說時更須着力；所以從事說唸誦的人，練習歌唱，實有裨益。但說到底比唱容易；耳音不佳的人，斷不能學唱而有成就！說則雖亦必須理解強度，時值，音色，節奏等事，在不能拾到好處的時候，還不至於全無效果。

(二)
短語
化

是，孤立的字音不能沒有輕重長短高低的分別；而連綴數音在一起，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

說吟誦雖都無須像歌唱似的極音要眩，但話句不能沒有聲調——
即無所謂表現了。一般聲調的構成，是由於諸字音中有一重讀或強調之音；而話句聲調的構成，是由於一句底諸部分中，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，分為若干清楚的完整的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，傳達給聽者。在聽者自然更易把握與領會話句的意義，在說者自然便造成話句的聲調！聲調的必須條件，從內容上看，是分「意羣」 SENSE GROUP。從形式上看，是分「短語」 PHRASE。——意羣與短語，在聲音表現上，可視為一件事。這些本都是顯而易見的，但在實施時却有困難。所謂「短」，短至如何程度；一個字；或兩個字，或三個字……最多能至幾個字？所謂「意」，一字孤立豈無意；兩字三字或五字都可組成意羣，而兩個三個或五個意羣又可組成較大的意羣……是否有一定的標準？譬如威克家的長詩范樂先中間一節，

說的論與詩的辯論

「他曾以父母之心

愛過他們，

他曾立誓

以任何犧牲作代價，

去替他們

換幸福一份；

今天，大難臨頭了，

他自己先走開，

帶着他的官員，

他的兵，

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。」

這裏，一行可算是一個意羣，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」等句，在郎誦時何嘗不可再分。再如何其芳的黎明，

「山谷中有霧，草上有霧。」

黎明開放着像花朵。

工人們打石頭的聲音

戰的輪調與時的劇痛

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。

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。

我們像是在爲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，

獻給所有一醒來就離牀，

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，

我們的被雞聲叫到地裏去的農夫。」

單誦第一節，一種劃分的方法是如此——

一山谷中有霧——
——草上有露。

黎明開放着——
——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。

另一種是如此——

一山谷中——
——有霧——
——草上——
——有露。

黎明——
——開放着——
——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。的是次強調的；有。的是再次強調的；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稍頓而不換氣)；當然，別人還可有別人的分法！黎明第二節造句較長。變化的可能，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對的，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唸誦者所預期的效果。這也有兩方面：一是主觀的規定，譬如——

「我們像是在爲着同一的建築出力氣的弟兄，」

這一句決不能這樣的分——

「我們像——是在爲着——同一的建築——出力氣的弟兄」。

「是在爲着」不應分爲一個單位；「在爲着」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——在爲着同一的建築出力氣的——（加頓歇）弟兄」。

我偏要把句中的十二個字作爲一個時值較長的單位，甯可在「弟兄」之前加入適宜的頓歇以作補償，這事不可以麼！同一首詩給三個人朗誦，因爲三個人底生活經驗，趣味，人格，此一刻的情緒的不同，對於詩的着眼點可能有小異，因而朗誦的方法也可能有小異，本不必刻板地完全相同的——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，說唸誦的人，又受觀衆的限制；觀衆理解力較低，或人多不易聽到，自然迫使說話人增加斷頓，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：錯分短語的危險，祇有在唸誦別人底詩文時才會發生；自己說話，隨想隨說，本

是有意羣作構思的單位的。)

在有聲調的語句中，很多字底本音變掉。章氏新國際大字典的序文裏

(三) 必要的

說：

變聲

「同此一字，在它對於重讀，強調，以及情感的不同關係上，聲

音會起微妙的變化，無法記錄出。」

習慣上有許多變聲是字典所不會記錄的。如果說唸韻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)，

「我們常可聽到那按照拼音字典說話的人，他的話在一般人中間，聽來常覺是

做作的，浮誇的，不自然的」。

這類危險，在唸誦「文言」時較少，語文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韻後附「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(加註：這是指四聲的聲調，不是指上節所言因有重讀或

強調而構成的說話底聲調)；口語類也有調(加註：這是指詞類底習慣的聲調，

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」與「蓮子」，「瞎子」與「蝦子」，「舌頭」與「蛇頭」前一詞的後一音「子」「頭」二字都變輕聲。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，口語「子」字必變輕聲。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(加註：仍是指詞類底習慣的聲調)用標準的或鄉土的，輕聲變化不合規律就說不成話了！外國人學我國語往往顯出這種毛病。

為什麼「必變輕聲」？多數人的習慣決定一切。

聲音表現，乃是先有了「語」或「文」或「詩」，由說者運用聲音技術，去獲得那原存在內容與形式上應當在聽衆間發生的效果之謂。關於發聲技術的說法甚多，有些是屬於發揮內容的，有些是屬於應付觀衆的；這

共同的事：(一)發聲的程度

裏儘可能的簡單化，歸納爲容易把握容易記住容易實踐的六件事。(1)第一，強調不要限用「加強音勢」一個方法——這裏所謂強調，是指話句中主觀的或情感的強調。從心理學的觀點來看，強調是加強字音底刺激力，以加強聽者底反應；加強都是比較的相對的，即在原來所費心力之上，更有多費。因此，任何方法，凡是可以使得某些字音顯明凸出，有效地強制聽衆多費心力去聽聆，留意，與保持印象的，都可用來強調。通常有十種可用的方法——

一·增加「音勢」 STRESS 或音增加「強度」 INTENSITY ..

二·增加「音高」 PITCH ..

(註：音高與音勢，通常一同變化。音高不故而改變強度，固亦可能——例如戲劇中「情感的詞句」，最動人的唸讀，是整段使用低「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爲有效而方便。)

三·增加「音長」 DURATION ..

四·增加「響度」SONORITY.

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

五·運用「音色」TONE-COLOR.

六·誇張「吐咬」BITE——(見LANE GRAEFORD 所著 ACTING: ITS THEORY AND PRACTICE 第二十一頁)

(註：咬字清楚，即是字頭字尾底聲母，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，可使聽者留意這個字，連用可表達某些強烈的不愉快的情緒，如怨毒，癡惡，鄙視之類；多用則滑稽。)

七·阻截音流 STACCATO ——「音數頓，啞啞不能出口；

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」 EX-PILOSIVE 如「嚶音」 WHISPER 。

（註：「放炮」是突作高強音，唸劇詞有時使用；「嚶聲」的說與聽，都得多用力；這是增加響度的反用——因其反常，所以聽者也會加多注意。）

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，再次強點，再再次強點，在意思的關係上，常有四五等的差別，音勢便可按照須要的程度，分別強調，一一恰如其份；這就不是其他的如「吐咬」「頓歇」等方法所能做到的了。但如祇用這一種方法，效果極為單調，優美的聲音表現，乃是將諸種輪用與合用的。

(2) 聲調
與心理活
動

(2) 第二，聲調不要違反人情——一個人覺得某件事是這樣的，毋庸多費心力去確定去麻煩，他說話的聲調，自然由高而低；一個人不知某件事是怎樣的，正須打起精神去究問去解決，他說話的聲調，自然由低而

高；而高低差別的大小，調子拖拉的長短，與說話人在態度上從熱烈到冷淡成比例。聲音的昂上與降抑，是與心理活動息息相關的；其他「平直」「彎曲」等聲調，亦同此情理——聲調爲語句內容所要求，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，當尙有不同程度不同方法的強調，加在此基本聲調之上，就造成無數的聲調變化了。（3）第三，在頓歇時不要休息。

(3) 頓

歇非休息

息

——如果語句長而意義是複雜的，唸誦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，但都略作逗頓以明段落；頓歇像祇是把這類逗頓稍爲延長而已。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；爲時甚短，聲音連而不斷。表現時的頓歇，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，與所表達的情感；這時聲音是完全停止的——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。頓歇運用得適當的，常使聽者感覺說者正在努力掙扎，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)第四，插

(4)插

註應與正文有別——前節「必要的變聲」段中所引中華新韻「國音簡說」

註與正文

原文，那字旁有圈的爲正文，無圈的爲插註；如將插註刪去，所留便是——

「通常聲調屬於單字，口語詞類也有調；因有詞調，常把字調發

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，因爲「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，凡屬於說明與解釋的性質，雖經刪去而不損害原文底

主要意義的，都應視作插註。插註在各種說話中都有；而有時與正文的關係微妙，不單表現者，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。過她是說那太太對於春申君有點不太忠實的意思。（像這些地方可以不必過於追問，你讓我再講下去吧。）春申君就聽信了余姬的讒言，他便爲她把正妻廢掉了。正妻還有一個兒子，名字叫甲。」——（這一句話，書上拿它寫在前頭去了，應該要把它鉤到這兒來，文字才順。）「正妻有一個兒子，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。她便私自把自己的褻衣撕壞了，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嘍，甲公子並不是不知道。」他剛才竟膽敢向我作無理的要求，甚至於把我這襯衫都撕破了呵……」

「我得到你的寵愛已經是很久很久的事嘍，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」一樣，

應當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。又如徐遲的長詩一代一代又一代中一段——

「在承德那可愛的地方，

他娶了一個蒙古女郎，

（於是他開始新的生命，

他聽未來歡樂的聲音。）

把過去埋葬在過去了的過去，

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，歌唱，

因爲在熱河一個小地方，
一個嬰孩，（有漢人的祖父，
有滿洲祖母，讓我們歎呼，

這從漢滿民族的結合，
又加上了蒙古人的血，
而降生的這一個嬰孩，
他。太。使。他。的。雙。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，插註決非比之正文爲次要；插註如果不是和正文一樣重要，作者決不會寫入。假使把所引一節詩中括弧內的句子都刪掉，那主要的故事，仍還存在，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。不過爲了聲音表現更易獲得效果，說話人表現插註，應與表現正文有別，使得聽者聽出，一是正文，一是插註。（5）節奏必須注意處理——每篇詩文，自有節

（5）節
奏的強
調作用

奏，節奏實能強調全篇的作用與情調。表現時一切字音的變化，應均組織與統一於節奏之中，節奏規定了「加強」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，這是每次須做而且可能做到的。祇在兩種情形之下，表現者可以調整或修改原作的節奏。一是爲了使意義更加清楚，將那極有規律的詩句底韻律，在一二處「隱晦化」而使聽衆特別聽出意義；一是爲了使情感更加強烈，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」；處理節奏是聲音表現最重要的一件事。（6）第六，不要使用那不適

(6) 適宜。於表現場所的速度與音高——速度應視聽衆的一般的理解力與一時的「性」的音高與「氣」TEMPER 而異。整段表現的普通音高則爲場所的性質所決定；場廣人多，音高自得增加，（但這不須「極叫」，仍在善用「共鳴」，說已見前）。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，亦須迅速地在心理上作一調整，按照場所的須要發音——太高則聽去不自然，且欠誠懇；太低則根本聽不到，都可損害表現的效果的。

(七)

詩的朗誦

(1) 詩人的人格

各體的詩，雖然韻律格式紛繁多樣，終竟是一種話句，因此朗誦時應得處理首節所言那話句的「事物」「感情」「關係」「目的」四種作用。這裏最須注意的。目的應是一首詩的整個目的，不在一章一句；而關係也應是詩人與讀者或聽者的直接關係。朗誦時其實是詩人用自己的人格向羣衆說話；所誦如果爲自己的詩，毫無問題的是以本人的人格和聽者相對，如果爲別人的詩，便得以原作

者的人格和讀者相對。這是朗誦的特點，也是朗誦與演戲不同之點，即使所誦為故事詩或戲劇詩，亦無例外。故事或戲劇詩中，大都消人物對話；朗誦這些對話時，當然應將人物的性格情緒，刻劃表現；但朗誦者與故事中人物，應保持相當距離；朗誦者應始終不失去詩人的人格。他的朗誦這些對話，應像演說者的引用別人話句；雖是同情地忠實地發揮話句的內容，但到底是別人的話，不是他自己的話；他祇是引用者，他並不化身為那所引話句的發言人。這樣，朗誦莎士比亞的劇詩，與表演劇中的一角，也可以有顯明的分別。如果朗誦者放棄詩人自己的人格，而竟化身為故事中人物，完全使用故事人物的口氣與姿態，那便是「說書」「唱大鼓」而不是朗誦了。（2）朗誦詩不可如（2）節奏分明但一時必須明白分出。一般的表現節奏的方法，是將節奏中的「時隔」劃分，或在「時隔」起訖處作一極短的頓逗，或將「加強點」上的字音特別加重，而對於詩的韻律，更可作如下的誇張：

加高，而加強點上的字音，時值延長，而將加強點以外的字音，特別輕讀；

二，時值不延長，而多用「頓歇」作補償。

這都是使聽者更易發生時值的感覺的。另一方面，機械的節奏，可使朗誦成爲「嗶唱」SING SONG。這是由於將那格式規定的加強點上的字音，不問意義是否同樣重要，一例給予同等的強調，或者更呆板地將每字每音同等強調。在朗誦者，未始不爲求節奏分明，而遭於呆板單調反致節奏的效果，無形中喪失了。（3）在詩句中，意羣與節奏單位常不符合；這在第四節中已經說過了。朗誦時，這兩者之間應有一種調

3) 兩種可能的變化

整；有時韻律占勝，有意羣富先。一般的講來，韻律嚴格的，近似歌曲或音樂的詩句，誦時大都以韻律爲主；如「在河之洲」的分爲「在河」與

「之洲」亦所許可。反之，那近於普通說語的詩句，如莎士比亞劇本中的「無韻詩」BLANK VERSE，構句時本本十分改變那「字底自然連綴與次序」去湊合那預定的韻律格式，誦時便不應專顧韻律而破壞意羣。最理想的境界，是音節與意義諧和一致；但是那樣也可造成單調，如果朗誦時所分的短語或意羣，有些支持韻律，有些又與韻律衝突，大可使得聽者增加節奏變化的感覺。其次，正如那完全依照「節拍器」METR-

ONOME 所演奏的音樂的不堪一聽，那完全爲韻律所拘束的朗誦，也毫無表現可言。原作的韻律格式，當然不可由朗誦者隨便更改；而微妙的留連，些許的促速，或阻或催，或扳或搶（註：唱舊戲有板板與搶板），實可增美效果。這爲演奏音樂時常有的現象。我們不妨假想，節奏的「時隔」，係在一有彈性的繩上用珠界出；局部的拉伸與回縮，乃使珠珠間的距離，不復絕對相等；傳節奏的性質，全部時隔的關係，並未推翻。這種超節奏的 EXTRA-RHYTHMICAL 變化，凡是比較顯著的，在樂譜上往往有「漸次急速」ACCELERANDO 「漸次緩慢」RETARDANDO 等記號；而一般的則由演奏者照他所感到的需要，自行處理，不論演奏或朗誦，爲了充份發揮原作，極少完全拘守所寫的節奏，亦步亦趨，尺寸不移的。

戲的唸詞 唸劇詞的基本要領，是說話人與劇中人的合一。在一般的戲劇中，演員不中人的格 拿自己的人格，與觀衆相對；一切的話，是一個劇中人向其他劇中人所說。話句的目的，不是演員自己底而是劇中人底目的；關係是劇中人彼此間的，而不是演員與觀衆間的關係。除了一些有特殊「程式」CONVENTION 的戲劇，

如希臘喜劇中作者發表議論 *FARBASIS*，或中國舊戲中人物自白心事，劇中人應不知有觀衆的存在；他自向其他劇中人說話，而不意被台下人「旁聽」了去。OVERHEARD，對話不論爲詩句或爲散文，吟時應似日常談話，而不應如對衆演說。吟詞與朗誦的澈底不同之處，卽吟詞時說話人永遠須化身爲劇中人，而朗誦時說話人永須保存那(2)自然作詩者的人格！(2)吟詞既應似日常談話，對話如爲詩句，吟時便一方與錯誤的須將詩的節奏明白讀出，另一方面又須不使聽者感覺其爲不自然。英國的自然演技理論者路易司 GEORGE HENRY LEWIS 曾說：

「日常生活中的散文，如欲用之於舞台，自須有一種那舞台環境所要求的「風格的提高」ELEVATION OF STYLE……但無論如何，必須表現人生……在台上，散文的說話不應如在街上，而詩句的說話又不應如散文。吟台詞，不問爲詩爲散文，須給以應有的「風格的提高」，而同時絕對不使觀衆感覺其爲不自然。」

至於有人主張，吟詞須真和日常談話一樣，竟目那發音更標準更清楚更多共鳴更有聲調的吟詞爲違反與破壞自然，也是一種錯誤。司坦尼詩拉夫斯基在他的我底藝術生活中

說：

「舞台上最困難的事：是說話不比所須要的爲高，也不比所須要的爲低，而同時又能使人聽來，爲簡單與自然。但是，說得太低，不啻是將整個角色取消，因此我們被強迫着說得比較那所須要的爲高。」

唸詞自然，並非單純地將個人說話習慣搬上舞台，而是經過整理與適當地誇張的一種表現方法。柯爾伏 LOUIS COLVERT 在他的表演的諸問題一書裏說：

「初習表演者往往被人指點，勿在台上喊叫而須說話自然。及至他真求說話自然，旁人又說『聽不見』……事實上，自然說話在台上全無用處；當然喊叫亦無用處。演員應訓練自己，使聲音範圍寬闊，且足夠高響，同時並有控制的能力與技術，使旁人聽來，像是自然說話。」

唸詞能使字字爲人聽得，語調節奏不誤，而同時仍給人以日常說話的印象，有時比較朗誦詩句，更爲不易。(3) 朗誦時易犯的毛病爲節奏機械；唸詞時易犯的毛病爲做作音色。所謂做作，乃是唸詞者自己不會具有的情感希望旁人從他的聲音中聽出；當然是

(3) 做作音
色。

不可能的。吟詞者做作音色，便須時時聽他自己的聲音；因而常有一種並非原來話句應有的情感於無意中流露。譬如他對於自己的聲音不以爲然，聽者必可在聲音中聽出他有不滿；而如他對於自己的聲音滿意，聲音

也不能掩飾他的自負。真實的音色，須要發音人的身體裏在情緒之中（詳見前第五節「音色與情感」段）。而聲音表現者的有「佳喉」的，每喜賣弄，即聽他自己的聲音而大事做作，實是低級不可及之事。

說話與一般散文
(1) 朗誦者所覺察的情緒

雜亂的說話，無從深論。那普通有條理的說話，即是一般的散文。散文作爲自己的說話時，說者係用自己的人格與聽者相對；作爲劇詞吟出時，說者係用劇中的人格與其他劇中人相對，而作爲朗誦的材料時，說者須用那原作者的人格與聽衆相對；在說話者的人格分別上，散文與詩無異。

但是在節奏方面，散文不如詩句明顯。散文的節奏單位爲意羣，非如詩的言步有一定格式，句中加強點何在，可以一目了然。朗誦散文時意羣的劃分，乃爲朗誦者此時從原文覺察的情緒所規定。不同的朗誦者所覺察的情緒可能小異，於是所劃分的意羣亦有

小異；結果則同一文篇，在不同的朗誦者口中，節奏竟可不盡相同（註：參觀前第五節「短語化」段）。這並不是說，散文原有的節奏，朗誦者可憑主觀修改。事實是：一，散文不如詩句，在形式上可以強制朗誦者注意它的節奏；散文須使朗誦者先在內容方面覺察情緒，再從中辨出節奏；換言之，詩的朗誦者，在把握節奏這一事上，得有兩重指示，於內容情緒之外，更有音步；而散文的朗誦者，因本無固定格式可循，必須由情緒到達節奏；二，情緒對於散文的節奏，極有決定性；個別朗誦者之間，雖或有小異，但決不會有大體上的根本上的不同！一般的講來，朗誦者所覺察的情緒，愈是尊嚴熱烈，自然而然的，節奏便愈是整齊規律；那情緒不厚的散文，如報紙刊登的售物廣告，朗誦時決不會有整齊規律的節奏；勉強如此，聽來惟覺可笑而已。散文讀出節奏的方法，也是從一個強調的字音，跳躍至次一個強調的字音，而將中間諸字的音長音勢音高，稍微通融，以適合於主觀需要。

(2)

聲音不悅耳

感

通常有三類：

低劣的聲音，不僅不適宜於朗誦，即在平常談話，亦可引起不快之

一爲「噴鼻」NASALITY，這是喉膈過份緊張，大部音波須從鼻孔傳出的原故；

二爲「尖銳」SHRILL，這是下顎與頸項的肌筋過份緊張，拘束聲帶的「振顫」

MODULATION 的原故；

三爲單薄無韻味，這是由於咽喉收束，不復爲其鳴工具，而僅事節制氣流或音勢的

原故——此時聲帶擠塞，音量減低，聽音喉頭亦覺吃力，因又目此爲「喉聲」

THROATINES。

這固然是由於平時習慣不良，而朗誦者刻意求工，臨時精神過份緊張，常可使喉頭某些

肌筋發生那不應有的收束，形成發音的種種毛病。

在發音前，深深吸入一口氣，握住不放；以及在發音時故意地節省放
() 意識
地控制呼吸；這樣意識地控制呼吸，實有甚大的流弊。第一，在大量吸入空氣的時
候，呼吸的肌筋，都在緊張用力之中；但這裏所費的力，並未用來發音——

發音更須另外用力；那已經緊張的肌筋，還須增加緊張。結果，全部費力甚大，而實際用之於發音的，僅爲後來增加部分，在量的比例上甚小，這是浪費。第二，局部的發

音。肌。筋。；。意。識。控。制。實。不。可。能。；。勉。為。控。制。；。必。致。全。部。肌。筋。收。束。；。咽。喉。放。棄。其。鳴。；。成。為。「。氣。門。」；。所。謂。「。做。到。放。氣。能。由。自。己。作。主。」；。不。是。意。識。地。去。控。制。放。氣。；。而。是。平。時。造。成。習。慣。；。使。我。們。在。發。音。時。可。用。全。力。於。表。現。；。而。無。氣。流。錫。鐵。或。洩。氣。放。炮。的。危。險。第。三。；。凡。是。意。識。地。控。制。呼。吸。的。；。平。常。說。話。；。聽。來。已。極。不。自。然。；。而。朗。誦。的。節。奏。；。更。無。有。不。是。呆。板。機。械。的。；。這。是。大。忌。

「說」
「唸」
「說」
「比較」
「表」

戲的吟頌與詩的關係

			一・事物													
			二・情感													
			三・節奏													
			三・關係													
			四・目的													
		(1) 無理的句														
		(2) 一般的散文	原	作者	Y	Y	與	與	劇	化	(2) 一般的散	說	話			
	期	(3) 情感的文	作	者	逐	逐	觀	其	中	身	(3) 情感的文	(註)	唸			
		(4) 自由詩	者	與	漸	漸	衆	他	劇	為	(4) 自由詩		詞			
		(5) 一般的詩	自	聽	明	強	不	劇	中	劇	(5) 一般的詩					
		(6) 有極規律的詩	己	者	朗	烈	應	中	人	人	(6) 有極規律的詩					
	誦		的	的			有	入	；	；						
			目	直	與	請	直	的								
			的	接	散	參	接	關								
			。	。	文	觀	。	係								
					節	詩										

戲的繪詞與詩的朗誦

（註：說話人自己的目的；與聽者直接建立關係）

38/4/21
知識出版社

詞吟的戲
與
誦朗的詩
(定價：每本 元)

版權所有
翻印必究

中華民國卅二年
十二月初版

著 者 洪 深
發 行 人 俞 世 莖
發 行 者 美 學 出 版 社
重慶民國路特五五號
經 售 處 全 國 各 大 書 店
印 刷 廠 重 慶 印 刷 廠
重慶棗子嵐壩一號

重慶市圖書雜誌審查處
第七二號

992
3427

