

The background of the cover is a light cream color, overlaid with several thin, vertical black lines. Scattered across these lines are numerous small, solid red dots. Some dots are positioned near the top, while others are lower down, creating a sparse, rhythmic pattern. In the bottom left corner, there is a small, stylized graphic element consisting of a green rectangular shape with a white border and a red top section, resembling a book spine or a decorative label.

戏的念词与诗的朗诵

洪深 著

戏的念词与诗的朗诵

中国戏剧出版社

内 容 提 要

本书是著名戏剧家洪深的重要戏剧理论著作之一。它研究了古今中外文学语言音韵的有关论述，结合我国现代戏剧与诗歌发展状况，从语言的四声、发音、韵律和节奏等方面探索了戏剧念词与诗歌朗诵的艺术规律，对戏剧、诗歌工作者有参考价值。

这一著作，曾在抗日战争时期发表过。本书是根据我社一九六二年的版本再版的。

戏的念词与诗的朗诵

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

大厂印刷厂印刷

字数 55,000 开本 850×1168 毫米 2 $\frac{1}{4}$ 印非

1962年11月第1版 1981年10月第2次印刷

书号：8069·139 定价：0.32元

序

文学起源于口头傳誦，故尔古代文学率為詩歌，富于音乐性，在其本質上实近于动的時間的艺术，而远于靜的空間的艺术。然自文字发明，文学由口头傳誦而著諸竹帛，因文字的造型性，于是文学便自起分化，甚至生出文与語之乖离。所謂“文”者愈趋于靜的空間的美，漸与耳疏远而訴諸目。近代文学的小說，是大規模的油画，更几乎把导源于口头傳誦的音乐本質完全揚弃了。

然而艺术的进展，依照自然辯證法的方式是由两种相对的动向在交沉着的。动的艺术不断的在追求靜的美，而靜的艺术也不不断的在追求动的美。例如繪画是典型的造型美术，然而在我們中国，六朝时代的謝赫已经把“气韵生动”列为六法的首位。近代的西洋画家也蔚起了“破形运动”（Deformation），也就是要在造型美术中追踪時間的音乐的美。

中国文学自“五四”运动以来与世界的潮流打成了一片，“形象化”的要求有意識地被促进着。小說家在追求“典型”的創造，艺人也在高呼“形象”的表现。这是在沿走着动的艺术追求靜美的路，但在这儿須得有适度的辯證的綜合。詩歌过分的追求靜美，会完全流而为散文而宣告詩歌的寿終正

寢。这也就給造型美术过分的“破形”，会完全失掉它的美的作用一样。文学在要求“形象化”的另一面，应该还有对于其音乐性的本質的闡发与展揚。近年来詩歌朗誦的运动，我感覺着是应着这种要求而发生的。

戏剧是艺术的綜合，它已經不是單純的文学。但戏剧文学在文学部門中却最能保持着口头傳誦的本質，它主要还是耳的文学。詩剧、歌剧須得配乐而唱，可无容贅言，即如近代的話剧亦須仗言語的音乐性以訴諸观众的感应而傳達意識。讀话剧的剧本与听话剧的放送所得印象大有不同，同一台詞由有修养的演員念出与随便的朗讀复生悬異，也正道破着这个事实。

话剧运动在十年来的中国有惊人的发展，尤其是在最近两年。由于抗战的需要促进了话剧的演出，又由于话剧演出的頻度促进了戏剧文学的发展。一两年前时常听見的剧本荒的声浪，現在似乎变而为戏場荒，演員荒了。戏剧文学的发展也促进了文学向音乐性的回归，詩歌朗誦的兴起，一方面固由于受着音乐勃兴的影响，但在另一方面又受着话剧勃兴的影响，我看是毫无問題的。

中国旧时对于詩歌本来有朗吟的办法，那是接近于唱，也可以說是无乐譜的自由唱。但那唱法也有一定的規律可寻，在專門的音乐家听来，大約是可以譜得出若干种相当共通的調子出来的。这种朗吟法是被疏远了，新詩的朗誦在大体上接近于旧戏的表白，虽然沒有那样的誇張。究竟朗誦該得怎样，是不是也有几多規律可以寻繹出来，作为大家共循的軌范，似乎大家都还在找寻的途中。我听见过好些朋友的

朗誦，似乎都在全凭自己的天才，或全凭自己一时的感兴，而在那儿伸縮自在。同一的詩由不同的人誦出，或由同一的人先后誦出，会有完全不同的情調。这应该是不甚合理的事。甚至于連話剧念詞，我都感覺着有好些朋友也只是在靠着天才和感兴。一句話說穿，目前的朗誦和念詞还没有十分达到科学化的程度。

朗誦和念詞都需要有先天的資本——声音的質和量，这是起碼条件，应该置諸論外。但在这些先天条件之外应该有后天的技巧或方法。寻求这种技巧与方法的活動便是科学化。这些方法和技巧如被闡明了出来使大家可以遵行，先天条件充分的人可以增加他的光輝，即使稍不充分也可以补偿他的缺陷。詩歌与剧詞的效果便能够保持着它們一定的准度。这种科学化的工作在我们目前正感覺着迫切从事的必要。

洪淺哉（深）兄是中国話剧运动的领导者之一人，話剧运动之有今日一半要仰仗他的功劳。但他对于話剧之外的一般的文学和艺术都有广泛的和深刻的了解。他費了两年多的工夫写出了这篇内容丰富而有价值的論文——《戏的念詞与詩的朗誦》。这正是这一方面的科学化的第一步，而且是极坚实的一步。我曾經听见过他的撮要的講演，或許更要算是讀他的原稿的第一个人。我听了，讀了，深感覺着他用功的辛勤，运思的周密。他把他丰富的經驗和学殖，透彻地融汇了在这儿。由四声以至于韵律，由发音以至于节奏，于念与誦之中求其共通，复于共通之中求其变异。新旧兼融，中西共冶。条分縷析，反复論證。差不多把应该討究的項目都逐

一地予以了負責的解答。这无疑地是淺哉兄六七十种著述中的主要的一种。

言語是有生命的活动，中国的言語已經有了长远的历史在前，而在近年来更不断地在和世界的潮流接触，不断地在吸收外来的影响而变化着。这变化是非常迅速的，因而用言語为工具的艺术也不断地在变化，朗誦与念詞也应该时时都在变化。但这变化是循着一定的軌迹而前进，却是毫无可疑。軌迹已由淺哉兄替我們找出一部分，他是孜孜不息的人，繼此一定还有更多的发掘与更远的探險，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与檢討。我們知道了怎么念，怎么誦，固然可以充分發揮既成的詩歌与戏剧的美或其效能，而同时更是促进詩歌与戏剧的进步。尽管是怎样文雅的剧本，假使念不成詞，終竟不是良好剧本。尽管是怎样形态的詩，假使不能成誦，那根本不是好詩。話剧剧本須得經過舞台烘炉的鍛炼，詩也須得經過朗誦的鍛炼。就連小說，也不應該完全抛弃了文学的音乐本質。小說如全无詩趣或动的美，便絕對不是文学，我想这也是可以断言的。

郭沫若 一九四三年一月十五日

目 次

序.....	1
--------	---

一

話的四种作用.....	1
作用、內容与声音表現.....	2
說、念、誦应有分別.....	3

二

中国字音的困难：四声阴阳.....	4
(一) 音高、音长、音势、声調——(二) 北音无入声	
(?)——(三) “上” “去” “入” 如何分別阴阳	
字音准确的重要.....	11

三

气群与意群.....	13
重讀与強調.....	14
(一) 輕声与变声——(二) 話句的声調	
吐音的尺寸.....	19

四

自然成节奏.....	29
(一) 节奏的界說——(二) 以节奏“統一化” 其余	
节奏的变化.....	30
(一) 轉化——(二) 頓歇	

五

詩与散文.....	35
-----------	----

(一) 詩的散文化——(二) 散文的詩化——(三) 自由詩	
韻律·····	40
(一) 韻律與意群的衝突——(二) 押韻與章節	
節奏與情感·····	47
詩、劇詞、說話·····	50
六	
一般的需要·····	51
(一) 關於發音：	
(一) 宜用與不宜用的肌筋——(二) 放鬆的意義——(三) 共鳴——(四) 吐字清楚的條件——(五) 音色與情感——(六) 响度與氣流——(七) 音的“遠行力”	
(二) 關於聲音表現：	
(一) 說與唱——(二) 短語化——(三) 必要的變聲——(四) 共同的六件事：(1) 強調的方法與程度——(2) 聲調與心理活動——(3) 頓歇非休息——(4) 插注與正文——(5) 節奏的強調作用——(6) 適宜的音高與速度	
七	
詩的朗誦·····	71
(一) 詩人的人格——(二) 節奏分明但不機械——	
(三) 兩種可能的變化	
戲的念詞·····	73
(一) 劇中人的性格——(二) 自然與錯誤的自然——	
(三) 做作音色	
說話與一般的散文·····	75
(一) 朗誦者所覺察的情緒——(二) 聲音不悅耳——	
(三) 意識地控制呼吸	
“說”“念”“誦”比較表·····	79

話的四種作用

說話——廣義的，不論為臨時觸發，隨口說出；或為念誦都已經寫成的各體文字或詩詞——必須同時顧到它的四種作用。

(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，說話的最普通最基本的作用。

(二) 表露發言人的感覺、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，說話的第二種作用。

(三) 用不同的“聲氣”(Tone)，對於不同的聽者，暗示發言人与聽者的情分友誼，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；即如閑話談天，或是為樂趣，或是為耍弄，也都“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，何以建立的是某樣關係；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，那些仅恃固定薪給以維持生活的人如何感受痛苦，这是“事物”。他言时“未免感慨系之”，因为他年事已高，无多猎取財物的心力了，这是“情感”。他說这话，希望友人增加对他的同情，无论他对物价問題如何憤慨，他无意得罪听者；所用声气，决不会使听者难堪，这是“关系”。而他的真正来意，乃向他的朋友借貸五百元，这是“企图”。

作用、内容与声音表現

話的作用，即是話的内容，当然在选字造句时即經決定。所仰仗于声音表現的，只是傳達的不誤。而准确地傳達話句的内容，非有适当的聲音表現不可；否則必致損害内容，有时且可招致意外的反效果。且举一实事为例証：若干年前，英国有一少女为男子誘惑，生一孩后被遺弃。她在貧困中亦曾哺育嬰孩一个时期。但不久此孩弃尸在街头发现，警察根据房主人报告，在孩死的翌晨他所听到那少女亲口說出的三句話：

我能把它怎么办！

我必得弄掉它！

我已經害死它了！

因認少女为受生活压迫而忍心杀孩，乃以故意謀杀罪起訴。辯护律師霍而（M. Hall）相信那少女所作“眠时餵乳，不慎悶斃”的自白；又考查那少女前后的行为与态度，除此三語而外，絕无事实足以証明她是厌恶己孩，有必欲置之死地之意；但这三句話，又确是那少女所亲說，并曾数次在法

庭承認，就字面而言，萬不能謂為無意！霍而于是悉心研究那少女說這三句話時所用的聲調：第一句話所強調的究為“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？他盤詰証人的結果，勉能確定那少女的三句話是這樣說的——

我能把它怎麼辦！

.....

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、慌急語！第二句與第三句連接，乃是隨口說出她忽然想到為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”！

說、唸、誦應有分別

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。四種作用中，“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（生活工作所必須的說話）——又，自己說話（念劇詞也算自己說話，因為演員應化身為劇中人）

和朗誦別人的詩文——其分別第一在四種作用的不同處理；這是關於話的內容方面的。此外，話句的組織與形式，也各各不同。譬如同為劇詞，并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，說念時豈能毫無分別！作者為什麼要用某一種形式？一定因為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“意詳”、“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，念讀一般的散文，念讀情感的散文，念讀劇詞，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。中國語亦為“聲調語言”(Tone Language)之一：聲調即“音高”的上升或下降，成為字音的一部分[⊖]相同的聲母韻母，如用不同的聲調說出，便另有一義，另為一字，如：

⊖ 此言單字的聲調，與話句的聲調儼然為兩事。——原注。

相同的声母韻母	阴 平	阳 平	上	去	入
ㄋ ㄣ	坡	婆	頗	破	迫
ㄋ ㄨ	低	抵	底	第	的
ㄋ ㄨ	嚙	爐	據	路	鹿
ㄋ ㄨ	蒿	豪	好	号	濶
ㄋ ㄨ	居	菊	举	据	劇

除非在特殊情形之下，为大众习惯所许可，字音是不得稍微变改的。

(一) 音高、音长、音势、声调

声音变化的因素，原不只是声调，尚有“比較音高” (Relative Pitch) ^①。与“音长” (Duration) 与“音势” (Stress)。历来理论者，以为中国字的四声，是和这几种因素都有关系的。特引数说于下：

四 声	音高Pitch	音长Duration	音势Stress	声调Inflection
平 上 去 入	(唐《元和韻譜》)		平声哀—— 上声厉—— 去声清——	——而安， ——而举， ——而远， 入声直而促。
平 上 去 入	上声高呼——	去声分明哀道远， 入声短促急收藏。 (释真空：《玉鑰匙歌诀》)	——猛力强，	平声平道莫低昂，

① 在此文中，简称“音高”。——原注。

平 上 去 入			其迟其輕則为平， 其疾則为上—— ——去—— ——入。	
	(顧炎武：《音論》)			
平 上 去 入		平声最长， 上—— ——去次之， 入則絀然而止，无 余音。		
	(同上)			
平 上 去 入			急气言之則为去， 迟气言之則为入。	
	(王鳴盛：《十七史商榷》)			
平 上 去 入			去声激烈勁远， 轉折跌宕，全系 乎此。	
	(杜文瀾：《憩園詞話》)			
平 上 去 入		平声尚含蓄， 上声促而未舒， 去声往而不返， 入声戛則——		——而調難自轉。
	(謝元淮：《填詞淺說》)			
平 上 去 入			入声为短音。	
	(吳若彭：《華語考原》)			
平 上 去 入			阴平前后皆高， 阳平先低后高； 上声单念，字尾 漸高；但在句首 或句中，純为低 調； 去声先高漸降。	
	(叶一：《江浙人学习國語法》)			

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”，亦以去聲為最重；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。惟關於“比較音高”——例如“坡”、“婆”、“頗”、“破”、“迫”等字在五絃譜上的位置，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，再陽平，再陰平，再去聲與入聲。收音時，去聲因系降下調為最低；上與陽平均為昂上調，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，不知有何根據。或亦僅如其他理論者的專恃個人的耳音以判別一切，那便不能十分可靠。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國聲，尚待有人使用科學工具如“波動自記器”（Kymograph）之類作精密的測量與試驗。①

五 聲 音 程 譜



① 如只為實際應用，上面所綜合的諸家意見，足可為聲音表現時的一助，善守範圍即可，初無須乎過分地誇張或虛真的。——原注。

(二) 北音无入声 (?)

国音系以北平音为根据。北平音系的声调没有入声；各地的入声字，都分配在阴平、阳平、上、去之中。这是“习用”。近人编制字典韵书，自是一致遵守的。不过，在实际的声音表现上，有时应有例外。譬如唱南曲不能不唱入声。因为在作者听者的地区中，入声本来是日常使用与流行的；倘改唱平上去，即不免损失若干效果。曲家李渔、吴梅等，都坚持唱南曲须唱入声。而吴梅在他的《顾曲麈谈》里，更说明唱入声的方法：“入声唱法，以断为最宜；所谓断者，于字之第一腔即凿断勿连……南曲唱入声无长腔，出字即止”。

在引声拖腔之中，搀夹凿断勿连之音，正是南曲的特长；废弃入声，不啻故毁南曲的妙处，其实是可惜的。①又，念诵古代的诗词，其要求与唱南曲相仿。如果作者在写诗时曾是有意识地使用入声字，旁人朗诵时便不应无别地将入声字母视抹杀。《国音常用字汇》《本书的说明》第六条云：

入声的读法，还应该兼存。因为诵读前代的韵文，尤其是律诗与词，若将某某入声字读成阴平或阳平；或将一首诗中几个押韵的入声字读成阴平、阳平、上、去几个不同的声调，必至音律失谐，美感消灭；所以这是应该依旧音读为入声的。例如张祜诗：

故国三千里；深宫二十年。

一声河满子，双泪落君前。

① 甚至在道地的京剧中，入声亦尚未完全废弃，例如念或唱“不”、“北”等字，常是“出字即止”，以增加动力与悦耳的程度。——原注。