戲劇研究　第7期
Journal of Theater Studies
2011年1月　　頁1-36

歌之為言長言之也
——曲唱發聲理論初探

古兆申
香港大學中文學院榮譽講師

前言

西方歌唱藝術或所謂「聲樂」很重視發聲方法的研究，形成不同的理論和學派。西方發聲理論借助人體生理學加強其科學性的理解和論述，這是值得我們學習和借鑑的。但歌唱藝術或聲樂，以人聲爲載體，以人體爲樂器，許多原理或規律，並不能完全用客觀的科學方法來加以解剖、分析和說明。其中唱者本人肉身實踐的體會，是非常重要的部份。因此，即使以科學性見稱的西方發聲理論，對同一問題仍會因體會不同而解說有別，可以繼續探討的領域依然不少。[1]作者是西方聲樂的外行，並無條件對西方聲樂與中國曲唱各自的發聲理論進行比較。本文的目的，在從中國古代文獻的有關資料及當代曲唱藝術的傳承中，研究曲唱特有的一套發聲方法，並嘗試整理其理論體系。

[1] 著名聲樂家趙梅伯在其《唱歌的藝術》（上海：上海音樂出版社，2006年），頁2〈引言〉說：「我強調聲樂教法不能硬性規定……許多歌唱家採用他們不同的方法，亦有美滿的結果。但我們不能說，我這個方法施之於任何學生都能收到同樣效果。同樣，一種方法也許對一個歌者有利，但對另一個歌者卻有弊。我們的原則是聲樂與一切技術無論如何必須出於自然與合乎科學。」這段話是經驗之談，也說明了歌唱方法包括發聲方法，肉身體會的部分是非常重要的。

臺灣博碩學術期刊資料庫

一、漢語歌唱發聲理論：從詩樂、嘯歌、詞唱到曲唱

（一）漢語歌唱對歌聲的審美要求

研究歌唱發聲的方法，其目的自然就是爲了獲得優美的歌聲。但對於美聲的要求，由於語言和文化背景的差異，不同民族的歌唱便有不同的審美觀。有數千年發展的漢語歌唱，對歌聲的審美無疑會形成不同於其他民族歌唱的特點，這些特點必然會影響到其發聲的方法和技術。所以我們的探討便從審美要求開始。

讓我們先回顧歷史上一些關於優美歌聲的描述。《列子》中有下面的故事：

> 薛譚學謳於秦青，未窮青之技，自謂盡之，遂辭歸。秦青弗止，餞於郊衢，撫節悲歌，聲振林木，響遏行雲……昔韓娥東之齊，匱糧，過雍門，鬻歌假食。既去而餘音繞梁欐，三日不絕，左右以其人弗去。[2]

秦青歌聲從三方面展現其優美：其一，這是帶有深情的「悲歌」；其二，音量極豐沛，力度甚大，因而能「聲振林木」；其三，響度奇佳而音域特廣，故可「響遏行雲」。韓娥歌聲則以「餘音」見長。下文說韓娥「曼聲長歌」，她把聲音延長（大概是今曲唱所謂「拖腔」、「拉腔」或「做腔」），產生婉轉曲折的效果，這就是「餘音」之美。如果說秦青所展示的三方面是所有歌唱共通的審美要求，韓娥的「餘音」則是漢語歌唱特別強調的美感。這與漢語語音的特點有很大關係，後面將有詳論。

韓娥這種「餘音」之美成了歷代唱者與聽者所追求的境界。下面再看一段三國時魏國的文獻：

> 都尉薛訪車子，年始十四，能囀喉引聲……潛氣內轉，哀音外激；大不抗越，細不幽散。聲悲奮笳，曲美常均。及與黃門鼓吹溫胡迭唱迭和，喉所發音，無不響應，遺聲抑揚，不可勝窮。[3]

這裡所謂「轉喉引聲」，就是不斷轉動口腔，把聲音延長。爲了使聲音產生強弱、高低、收放等不同效果的變化，唱者還非常技巧地控制著氣息（潛氣內轉）。這不但把韓娥「曼聲歌唱」之法描述得更爲詳細，而對於「餘音」之美的要求也描述得更爲具體。「大不抗越，細不幽散。」音量或響度較大，音域較高

[2] 楊伯峻：《列子集釋．湯問篇》（北京：北京中華書局，2007年），頁177-178。

[3] 見中央音樂學院編：《中國古代音樂史料輯要》第一輯（北京：北京中華書局，1962年），《藝文類聚》卷43〈魏繁欽與太子箋〉，頁64。

臺灣華語學術期刊資料庫

的聲音，不會有僵硬爆裂的感覺；音量或響度較小，音域較低的聲音，也不會變得喑啞虛浮。「遺聲抑揚，不可勝窮。」餘音部份呈現出長短、輕重、虛實的節奏和聲音效果，而且有綿綿不絕之感。

到了晉代，「餘音」之美更發展爲「嘯歌」之美。何謂「嘯」？《雜字解詁》說：「吹聲也。」[4]就是以氣吹聲，運用氣息把人聲延長、擴大，送到更遠之處。晉代文學家阮籍（210-263）善長嘯，但同代人孫登的長嘯之術比阮籍更高：「有聲若鸞鳳之音，響乎巖谷，乃登之嘯也。」[5]嘯並非只是單一音節的延長，而是與歌結合的吟唱，叫作「嘯歌」。西晉成公綏（231-273）的《嘯賦》講得很清楚：「動唇有曲，發口成音，觸類感物，因歌隨吟。」[6]「嘯歌」強調的是不假器物的「肉聲」之美：

> 發妙聲於丹唇，激哀音於皓齒。響抑揚而潛轉，氣衝鬱而熛起。協黃宮於清角，雜商羽於流徵……曲既終而響絕，遺餘玩而未已。良自然之至音，非絲竹之所擬。[7]

這就是所謂「絲不如竹，竹不如肉。」東晉孟嘉（296-349）指出的「漸近自然」之美。[8]其原因《嘯賦》進一步說明：

> 聲不假器，用不借物。近取諸身，役心御氣……大而不洿，細而不沉……唱引萬變，曲用無方，和樂怡懌，悲傷摧藏……乃吟詠而發散，聲駱驛而響連。舒蓄思之悱憤，奮久結之纏綿。心滌蕩而無累，志離俗而飄然……隨口吻而發揚，假芳氣而遠逝。音要妙而流響，聲激曜而清厲……乃知長嘯之奇妙，蓋亦音聲之至極。[9]

「嘯歌」的聲音，完全沒有借助外物，由唱者的意識指揮肉體，控制氣息（「近取諸身，役心御氣」），直接發出。這種聲音，與唱者的情思血脈相連，故而對唱者的心靈產生奇妙的洗滌和淨化作用。〈毛詩大序〉有云：「在心爲志，發言爲詩；情動於中，而形於言；言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故詠歌

---

4 同前註，卷5，頁48。

5 參見〔唐〕房玄齡等撰：《晉書．阮籍傳》（北京：中華書局，1974年），頁1362。

6 參見周啓成等譯注：《新譯昭明文選》（臺北：海嘯出版事業有限公司，1997年），卷18，頁752。

7 同前註，頁751。

8 《晉書．孟嘉傳》：「桓溫問：『聽伎，絲不如竹，竹不如肉，何也？』孟嘉答：『漸近自然。』」見房玄齡等撰：《晉書．孟嘉傳》，頁661。

9 周啓成等譯注：《新譯昭明文選》，卷18，頁752-756。

臺灣大學學術期刊資料庫

之。」[10]人的情思，以語言爲載體，但人情的複雜、深刻，有時語言也難以表達，只好化爲嗟嘆。「嘯歌」其實就是把語音與嘆息延長後和音樂結合起來（「協黃宮於清角，雜商羽於流徵」）的一種唱法，能產生一種人聲獨有、意念豐厚、有餘不盡的美感。魏晉南北朝時流行所謂「絲竹更相和」的「相和歌」，是用多種樂器來伴奏的歌唱方式[11]，但文人卻提倡無伴奏的「嘯歌」，欣賞純粹的「肉聲」。這種審美觀，影響到元曲以至明、清崑曲「水磨腔」的演唱美學及相關的發聲理論。例如元燕南芝庵《唱論》云：「續雅樂之後，絲不如竹，竹不如肉，以其近之也。又云：取來歌裡唱，勝向笛中吹。」[12]明清之際曲家李漁（1610-1680）《閒情偶記．吹合宜低》（演習部）則云：「絲、竹、肉三音，向皆孤行獨立，未有合用之者。合之自近年始。三籟齊鳴，天人合一，亦金聲玉振之遺意也，未嘗不佳。但須以肉爲主，而絲竹副之，是不出自然者亦漸近自然，始有主行客隨之妙。」[13]

在曲唱中，無伴奏的純肉聲演唱，仍是最受推崇的。下面是明代文人張岱（1597-1679）對中秋虎丘曲會曲唱高手演唱的描述與評價：

> 三鼓，月孤氣肅，人皆寂闃，不雜蚊虻。一夫登場，高坐石上，不簫不拍，聲出如絲，裂石穿雲，串度抑揚，一字一刻。聽者尋入針芥，心血爲枯，不敢擊節，惟有點頭。然此時雁比而坐者，猶存百十人焉。使非蘇州，焉討識者。[14]

在崑曲全盛期的蘇州，又是一年一度曲唱盛事的虎丘曲會，能欣賞這種無伴奏（「不簫不拍」）歌唱的聽者，也不過是萬千人中的百多人罷了。但張岱卻以爲他們是眞正的「識者」，因爲他們能欣賞漢語歌唱中的最高境界——「肉聲」之美。「水磨腔」是文人改造的崑腔，堅持了欣賞「肉聲」的文人審美傳統。

欣賞「肉聲」，自然對語音的美聽效果非常重視。六朝齊、梁文人沈約（441-513）、周顒等以「以宮商爲文章」，製「四聲譜」，用「以四聲協五

---

10 參見〔清〕阮元校刻：《十三經注疏．毛詩正義》（北京：中華書局，1980年），卷1，頁269-270。

11 參見楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》（北京：人民音樂出版社，1981年），頁143-144。

12 參見〔元〕燕南芝庵：《唱論》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），第1冊，頁159。

13 參見〔清〕李漁：《閒情偶記》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第7冊，頁102-103。

14 參見〔明〕張岱著、屠友祥校注：《陶庵夢憶．虎丘中秋夜》（上海：上海遠東出版社，1996年），卷5，頁152。

臺灣博碩學術期刊資料庫

音」的方法，使詩歌入樂後達到《尚書》所謂「律和聲」的要求。除了「聲」（字音——人聲）與「律」（樂音——律呂）的協和外，他們更意識到文字聲韻可能產生的聲音美感，遠遠超過樂音[15]：

> 宮商之聲有五，文字之別累萬；以累萬之繁，配五音之約，高昂低下，非思力所舉。[16]

樂音只有五個（七聲音階也不過七個），其聲音的變化無法和數以萬計的字音相比；如果把千變萬化的字音和樂音配合起來，則可創造的美聽效果，並不是人類的思維能力所能窮盡的。在這種自覺中，文字聲韻之美，便慢慢成爲漢語歌唱審美觀非常重要的部份。故而在詞唱全盛期的宋代，大學問家沈括（1031-1095）就清楚而具體地提出這個要求：

> 古之善歌者有語，謂「當使聲中無字，字中有聲。」凡曲……當使字字舉本皆輕圓，悉融入聲中，令轉換處無磊塊，此謂「聲中無字」……如「宮」聲字而曲合用「商」聲，則能轉「宮」爲「商」歌之，此「字中有聲」也……[17]

歌唱中文字聲韻之美的最高境界是：唱者能把字音各種聲音元素（四聲、清濁、陰陽等等），都消溶於樂音中，而字音的每一元素都轉換成或飽含了樂音，達到字音與樂音融成一片的美聽效果。

到了明清水磨崑腔流行的年代，對字腔聲韻之美的重視更超越了音色、音量：

> 聽曲不可喧嘩，聽其吐字、板眼、過腔得宜，方可辨其工拙。不可以喉音清亮，便爲擊節稱賞。[18]

這段話來自崑腔主要改良者魏良輔（1489-1566）的《曲律》，可說是漢語歌唱審美觀中最具特色的要求。魏氏把聲韻之美視爲曲唱審美的核心價值：

> 五音以四聲爲主，四聲不得其宜，則五音廢矣。平上去入，逐一考究，務

---

15 參看古兆申：《長言雅音論崑曲．自序》（香港：天地圖書公司，2009年），頁12-13。

16 引文見〔南朝梁〕蕭子顯：《南齊書．陸厥傳》（北京：北京中華書局，1987年），頁900。

17 〔宋〕沈括：《夢溪筆談．樂律一》，收入胡道靜：《新校正夢溪筆談》（香港：中華書局，1975年），頁61。

18 見〔明〕魏良輔：《曲律》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第5冊，頁7。

臺灣大學學術期刊資料庫

得正中，如或苟且舛誤，聲調自乖，雖具繞樑，終不足取。[19]

魏氏所以那麼強調「四聲」，那是由於漢字的「四聲」不但標示了字音的高低長短，也反映了字義所含蘊的情緒起伏，[20]那是樂音（「五音」）所必須跟從的，否則便無法達到「律和聲」的要求。

從上面的回顧可知：漢語歌唱對歌聲的審美要求，除了和其他民族歌唱一致的感情、音量、音色外，特別重視人聲本身的美聽效果，包括把語音與嘆息延長的「餘音」之美和變化萬千的文字聲韻之美。對於這些特殊的審美要求，歷代歌唱家和理論家都致力於實踐和思考。他們的實踐和思考不但推進了漢語歌唱藝術，同時也形成了漢語歌唱自成體系的發聲理論。

（二）段安節：遏雲響谷之術

唐代音樂家段安節在《樂府雜錄．歌》一篇說：

> 善歌者必先調其氣，氤氳自臍間出，至喉乃噫其詞，卽分抗墜之音，既得其術，卽可致遏雲響谷之妙也。[21]

現居香港的聲樂家王韋民先生稱上引一段話爲歌唱的「四十字眞言」[22]，堪稱行家高見。這段話的確是歌唱發聲原理一個非常簡約的概括，可以成爲歌唱發聲理論的綱領。如果我們把綱領中和漢語歌唱審美觀相關的部份加以突出，作深入探討，便可以建構一套具有民族特點的歌唱發聲理論。

這段話可以分成以下三個方面來理解：

1. 用氣：優秀的唱者第一個條件就是會調節氣息，而調節氣息的一個關鍵就是用腹部丹田（按：臍下三寸之處的腹內空間，道家稱爲「丹田」）位置來發動及控制氣息（「氤氳自臍間出」）。
2. 出聲：把氣息推送到喉頭及口腔（古代「喉」字的概念有時會涵蓋這兩部份），衝擊發聲器官使發出語音或字音（「至喉乃噫其詞」[23]）。這時便

---

19 同前註，頁5。

20 參看古兆申：《長言雅音論崑曲．自序》，頁6。

21 見〔唐〕段安節：《樂府雜錄》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第1冊，頁46。

22 參見王韋民：《「異口同聲」各自歌》（香港：香港中華書局，2010年），頁83。王先生在書中對這段話有詳細分析，可以參考。

23 「噫」按《辭源》有兩解相關：一解作嘆息之聲；一解作以口出氣。此處可理解如「嘯歌」般的以氣吹聲。「噫其詞」可理解爲用氣發出字音或語音。

臺灣大學學術期刊資料庫

（因用氣力度與位置的不同）會分出高音或低音的不同（「卽分抗墜之音」[24]）。

3. 如果懂得上述兩方面的技術（「既得其術」），唱者的歌聲，便達到高可遏雲，低可響谷的美妙境界（「卽可得遏雲響谷之妙也」）。也就是說，能取得很好的共鳴，產生優美的音色和巨大、有穿透力且能傳至遠處的音量。

（三）用氣與呼吸

西方歌唱的發聲理論，往往會把呼吸和發聲兩個部份分開來談。漢語歌唱所說的「用氣」，靠近西方歌唱所謂「呼吸」。西方歌唱家和理論家對呼吸方法有許多探討和爭論。爭論的重點是：胸式呼吸、腹式呼吸或胸腹結合式呼吸等方法那一種最正確。他們除了在實踐上的體會外還借助了生理學和解剖學等科學知識來加強科學性和豐富論述觀點。這些爭論，因爲沒有全面的科學依據，而且不能排除主觀體驗的部份，故此也不可能有絕對的結論。現當代歌唱家比較接受胸腹結合式的講法。這在實踐上也靠近段安節的丹田調氣法。

但「用氣」和「呼吸」並不是兩個完全等同的概念。概念不同在實踐的體會上和理解上就會有差別。當我們說「呼吸」，第一個想法就是呼氣和吸氣這兩個動作；說「用氣」時馬上想到的，卻是以氣作爲一種能量或動力去推動甚麼東西。在歌唱來說，當然就是「以氣吹聲」。這樣，目的性就非常清楚，而且跟「出聲」（「噫其詞」）連接起來。這在藝術實踐上是非常重要的。再者，「用氣」一詞也涵蓋了「調氣」之意，也就是對氣息的運用與控制，這就不單單關乎胸腹的問題，而必須連結到口腔及其內各個發聲器官的活動。

漢語歌唱發聲理論非常重視「調氣」與「出聲」的關係，對呼吸方法卻沒有太多論述。所以西方歌唱的呼吸理論，我們還是應該參考，吸收一些有用的東西。另一方面，漢語歌唱的用氣，其方法肯定和道家或佛家的氣功及六朝文人「嘯歌」一脈相承。所以我們對於道曲、佛曲的演唱，道教、佛教的念咒、念

24 「抗墜之音」語出《禮記．樂記》：「故歌者，上如抗，下如隊（墜）……」〔唐〕孔穎達疏曰：「上如抗者言歌聲上響……下如隊者言音聲下響。」指聲音之高低。但王韋民先生對此有一聲樂概念的解讀，參看王韋民：《「異口同聲」各自歌》，頁83。王氏的解讀與傳統經學有別，卻不妨參考。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

經，文人的吟誦，都可以研究，以豐富漢語歌唱發聲理論。

「調氣」與「出聲」有密切關係，故往往與語音問題一起討論。這方面的論述，在漢語歌唱理論中，卻相當豐富，也是漢語歌唱發聲理論科學性之所在。下面我們就要談到。

（四）調氣與出聲

前引魏繁欽《與太子箋》曰：

> 都尉薛訪車子，年始十四，能囀喉引聲……潛氣內轉，哀音外激；大不抗越，細不幽散。

值得注意的是「潛氣內轉」這句話。它的意思是說：歌者在發聲歌唱的時候，把氣息深壓體內（「潛氣」），在體內控制其運行（「內轉」）。袁山松（？-401）《歌賦》說的「清氣獨轉，研弄潛移」[25]，也是指在體內控制氣息。具體位置當然就是指腹部丹田。同樣要注意的另一句是「囀喉引聲」。那就是轉動口腔來發聲，用口腔中喉牙舌齒唇等的活動發出字音，控制聲音的大小、高低、明暗。這是「調其氣」與「噫其詞」相結合的過程。歌唱時是口腹配合，用氣與出聲互相協調的。在漢語歌唱中，古人很早就注意到「用氣」與「出聲」的互動關係。

《禮記．樂記》：「歌之爲言也，長言之也。」[26]古人發現：歌聲不過是語音的延長。所以歌唱的發聲原理和語言的發聲原理應該是一致的。漢語歌唱一直有「字正腔純」或「字正腔圓」的說法。古代的歌唱家或理論家認爲：如果想有清純或圓潤的歌聲，便先要有發聲正確的字音。字音如何能正確發聲，並不是一個簡單的問題。其中也牽涉到氣息和發聲器官活動的配合與調協。現代國學家姜亮夫曾在其《中國聲韻學》一書中從物理學和生理學的觀點解釋這個問題：

> 氣自肺出，過喉頭，聲帶遂爲適宜之收 以阻氣流；氣流衝擊之，遂振動成聲。氣流緩，則聲帶之振動緩，振動之次數亦少，音節便低；氣流急，聲帶之振動速，而次數多，音節便高……然氣流之緩急，聲之振動數雖同，而音節亦有高下之分者，口、鼻腔爲之節制也……其作用又不僅放大所出之音，且能幻化成種種不同之音也……氣自肺出，經口之上壁、齒

[25] 中央音樂學院編：《中國古代音樂史料輯要》第一輯，卷43，頁64。
[26] 阮元校刻：《十三經注疏．毛詩正義》，頁1545。

臺灣大學學術期刊資料庫

齦、硬顎、軟顎、懸舌等處，下礙於舌，遂摩盪而成音。視其上下兩壁接近之鬆緊，發爲個別之音。[27]

從這段描述中，我們可以看到：無論是聲帶，或是口腔、鼻腔中的發聲器官，都需要氣息作爲動力加以衝擊才能產生不同音高或同一音高的不同字音，而鼻腔和口腔本身則爲放大這些聲音的共鳴空間。其次，字音的發聲並不能單靠聲帶振動，而必須有口腔和鼻腔中各個發聲器官的「摩盪」（或「磨盪」）活動，對來自肺部的氣息造成障礙或使其暢通，才能發出不同的字音來。各種發聲器官的磨盪活動，猶如畫家之筆，賦字音以輪廓造型及輕重、濃淡、明暗的色彩；而口腔與鼻腔的共鳴，則予字音以聲音的厚度、強度、響度與亮度。這些效果，都需要來自肺部的氣息作爲動力。

（五）從發聲原理看「字正腔圓」

字音是語音最小的發聲單位。其發聲原理和歌唱發聲原理幾乎是完全一致的。所不同者，歌唱是語言的延長，所謂「引聲而歌」，「腔」就是組成語言的字音的延長部份。在歌唱時，語言中的每個字音都要加以延長，所需要的氣息能量自然比平常說話增加很多倍。氣息必須源源不絕地供應，並與發聲器官互相協調。這一點非常重要。如果氣息的供應無以爲繼，聲音缺乏承托力和推動力，便會變得虛浮、喑啞，不但沒有美感，甚至聽不清楚。所以段安節認爲「必先調其氣」。不但要調「臍間」之氣，也要調「喉」（口腔）中之氣。段氏云「（氣）至喉而噫其詞」，就是以氣吹聲，口腔、鼻腔內的發聲器官諸如喉、牙、舌、齒、唇及顎等，在不同的位置，或結合，或分離，進行磨盪活動，控制氣息的通、塞、收、放、噴、破，以便準確地發出不同的字音，使其清楚玲瓏地送達共鳴腔體。唱者能準確地發出字音，便能得到良好的音色和共鳴。這就是「字正腔純」或「字正腔圓」的原理。

唐宋之際，聲韻學家著力於探討如何用適當的發聲器官，在適當的位置，以適當的口腔開合度來發出準確的字音。唐宋人以三十六字母，規範聲母的讀法；以「五音」或「七音」、「四呼」爲核心的等韻理論，製作「韻圖」分列出三十六字母用不同器官發聲的聲音分類——諸如「五音」（喉牙舌齒唇等音）或「七音」（五音加半舌音及半齒音）、不同韻部的「四呼」（因口腔開合度不同

[27] 姜亮夫：《中國聲韻學．音之物理基礎》（臺北：文史哲出版社，1986年），頁10-13。

臺灣大學學術期刊資料庫

而分四韻等：開、齊、合、撮）及《切韻》等傳統韻書原有的「四聲」、「清濁」等。[28]等韻理論之興，與歌唱有極大關係。唐宋之際，詞唱盛行。詞樂曲調許多來自西域音樂，漢人爲提高演唱水平而把西域民族的聲韻理論也引入中土。鄭樵（1104-1162）《七音略》之〈七音序〉云：

> 七音之韻，起自西域，流入諸夏……華僧從而定之，以三十六爲之母，重輕清濁，不失其倫，天地萬物之音，備於此矣……臣初得《七音韻鑑》，一唱而三嘆，胡僧有此妙義，而儒者未之聞……非心樂洞融天籟，通乎造化者，不能造其閫。[29]

在宋人的詞唱理論中，的確也吸收了等韻理論。如沈括《夢溪筆談．樂律一》云：

> 凡曲，止是一聲清濁高下如縈縷耳，字則有喉唇齒舌等音不同。[30]

又如陳元靚《事林廣記．遏雲要訣》云：

> 腔必眞，字必正……字有唇喉齒舌之異，抑分輕清重濁之聲，必別合口半合口之字。[31]

等韻理論的核心——五音、四呼、清濁都用上了。

美籍華裔音韻學家薛鳳生說：「中國聲韻學家的目標，是研究『聖人與詩人的語言』……古韻學家的目的是通過古韻更正確地詮釋先秦典籍；今韻學家的目的是訂正詩詞韻律的用字，所謂『正語作詞』。」[32]這是符合史實的看法。古代詩、歌相連，「作詞」之所以求「語正」，正因爲「語正」（即「字正」）則「腔眞」、「腔圓」、「腔純」。隋陸法言〈切韻序〉曰：「欲廣文路，自可清濁皆通；若賞知音，即須輕重有異。」唐李涪〈切韻．刊誤〉曰：「能遵古韻，足以詠歌。」[33]可見中國聲韻學從最初開始，已以服務歌唱爲其研究重要目的之

---

28 相傳唐代僧人守溫創造了三十六字母（指漢語三十六個聲母）。至於等韻理論、韻圖的製作則興於唐宋之間，而宋人對此貢獻殊多。當代近期研究可參看陳廣忠：《韻鏡通釋》（上海：上海辭書出版社，2003年）。

29 〔宋〕鄭樵：《七音略．七音序》，《通志二十略》（北京：中華書局，1995年），頁353。

30 引自胡道靜：《新校正夢溪筆談》（香港：中華書局，1975年），頁61。

31 見中央音樂學院編：《中國古代音樂史料輯要》第一輯，頁718。

32 見薛鳳生：《漢語音韻史十講》（北京：華語教育出版社，1999年），頁12。

33 見汪壽明選注：《中國歷代音韻學文選》（上海：華東師範大學出版社，2003年），頁13、24。

臺灣大學學術期刊資料庫

一。到了元、明、清，這種目的就更明顯。

二、聲韻學與曲唱發聲理論——沈寵綏：切法即唱法

歌唱發聲原理本於字音發聲，唐宋人已有所悟，故把聲韻學對字音發聲的研究成果，納入歌唱技術之中，並提升爲理論的一部份。元、明、清三代，曲唱代詞唱而興，聲韻學與曲唱理論結合得更爲緊密。尤其是曲家的研究，更非常自覺地去探討二者的關係。明代曲家沈寵綏就是一位傑出的代表。他說：

> 今人盡攻舉子業，而字學（按：此處指聲韻學）一脈，幾乎息矣。彼其音關唇、舌、齒、喉，理寓陰、陽、清、濁，儒紳土苴弗講，猶賴度曲者僅餘留一緒於聲歌之中……予嘗考字於頭、腹、尾音，乃恍然知與切字之理相通也。蓋切法，即唱法也。[34]

沈氏發現：字音的反切（漢字傳統拼音法）原理和歌唱原理是相通的。反切也正是把字音延長爲腔，與樂音結合，使其千迴百轉，成爲動聽歌聲的好方法。他認爲：「**精於切字，即妙於審音，勿謂曲理不與字學相關也**。」[35]

沈氏針對歌唱的需要，更把傳統的反切法推進一步。傳統反切，以二字拼切第三字音（取第一字的聲母與第二字的韻母相拼即生第三字音），沈氏則建議用三字相拼，使尾音清晰可聞：

> 切者，以兩字貼切一字之音。而此兩字中，上邊一字，即可以字頭爲之；下邊一字，即可以字腹、字尾爲之。如東字之頭爲多音，腹爲翁音，多翁兩字，非卽東字之切乎？……翁本收鼻……則舉一腹音，尾音自寓，然恐淺人猶有未察，不若以頭、腹、尾三音共切一字，更爲圓穩找捷。[36]

「東」字字音由「多」「翁」二字反切而成，即以多〔duo〕字的聲母〔d〕與翁字的韻母〔uong〕（曲音標法）切拼爲東〔duong〕（曲音）字。東字尾音爲「鼻音」（即今所謂「後鼻音」）〔ng〕，本包含在翁字的韻母之內，怕粗心的唱者不注意，故將此字分爲頭（多）、腹（翁）、尾（鼻音）三個音段，使唱者在歸韻時，有清楚的尾音概念，不會漏掉。因爲有許多漢字，字頭、字腹相同，

34 〔明〕沈寵綏：《度曲須知．字母堪刪》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第5冊，頁223。

35 同前註，頁225。

36 同前註，頁223-224。

臺灣大學學術期刊資料庫

只靠尾音識別其異。特別在歌唱時，延長的部分通常是字腹，歸韻時如聽不到尾音，許多字都可能變成同音字了。

但沈氏建議把一個字音劃分頭、腹、尾三個音段而唱，並非僅爲歸韻，而是要達到曲唱對文字聲韻之美的追求。他讚美魏良輔說：

> 嘉隆間有豫章魏良輔者……生而審音……調用水磨，拍捱冷板，聲則平上去入之婉協，字則頭腹尾音之畢勻……啓口輕圓，收音純細。[37]

字則「頭腹尾之畢勻」即魏良輔所謂「吐字」、「過腔」是否得宜的審美要求。把字音分成頭、腹、尾三音段而唱，是達到這種要求的具體方法。事實上這種方法也是把人聲之美推向更高境界，到達沈括所謂「聲中無字，字中有聲」那種效果的手段。著名美學家宗白華就是這樣看的：

> 甚麼叫「聲中無字」呢？是不是說，在歌唱中要把「字」取消呢？是的，正是說要把「字」取消。但又非完全取消，而是把它融化了，把「字」解剖爲頭、腹、尾三個部份，化成爲「腔」。「字」被否定了，但字的內容（按：「內容」在這裡應指字音的各種音素）在歌唱中反而得到了充份的表達。取消了「字」，卻把它提高和充實了，這就叫「揚棄」。「棄」是取消，「揚」是提高。這是辯證的過程。[38]

把字音分爲三個音段來唱，是爲了便於與樂音結合。沈括所謂「宮」聲字轉「商」而歌之，進而使「聲中有字」，即把字音融於樂音中。這同樣是一次「揚棄」，一個辯證過程。字音把樂音提高了豐富了。字音與樂音相互揚棄的結果，使字音的每個部份都分解於樂音中，而每個樂音也滲透了字音，達到沈括「聲中無字，字中有聲」的要求。

宗老所論，是把沈寵綏的三音段唱法提升到美學層面。但對唱者來說，沈氏對三音段唱法技術層面的原理探索有更實際的意義。字音延長而爲「腔」，在三音段中究竟延長那一段才最動聽呢？沈氏原認爲應是字尾：

> 予嘗刻算磨腔時候，尾音十居五六，腹音十有二三，若字頭之音，則十不能及一。蓋以腔之悠揚轉折，全用尾音，故其爲候較多；顯出字面，僅用腹音，故其爲時少促；至字端一點鋒芒，見乎隱，顯乎微，爲時曾不容

37　同前註，頁198。

38　參見宗白華：《宗白華全集．中國古代的音樂美學思想》（合肥：安徽教育出版社，1994年），卷3，頁473。

臺灣大學學術期刊資料庫

瞬……則字頭者……[39]

但他在另一地方卻說：

聲調明爽，全係腹音。且如「蕭豪」二字，何等高華！若不用字腹，出口便收「嗚」音，則幽晦不揚，而字欠圓整。故尾音收早，亦是病痛。[40]

他對字尾在聲音效果上的觀點，一說「悠揚」，一說「幽晦」，未免前後矛盾。從聲韻學言之，字腹是韻母的主要元音或介音加主要元音這個部份。如「豪」〔hao〕字的主要元音〔a〕，蕭〔siao〕（曲音標法）字的介音〔i〕加主要元音〔a〕即〔ia〕。這個音段是最明亮最能發揮共鳴效果的「樂音」（語音學概念），只有用這個部份來延長「做腔」，才能使歌聲委婉動聽，餘音裊裊。不可能用頭音即聲母來延長，因爲聲母只是賦元音以輪廓的磨擦之聲，是一種出口即收的「噪音」（語音學概念）。一般也很少用尾音來延長，因爲尾音（尤其是帶輔音者）通常傾向於閉合，「幽晦不揚」，除非那是直出無收，腹尾合一之音（如「家麻」韻諸字）。清末曲家王季烈（1873-1952）主張以字腹延長，我認爲更符合聲韻學原理：

度曲者於字頭、字尾固應分晰清楚，然其最著力而唱得飽滿處，卻在字腹，使人動聽處亦在字腹。蓋字頭惟露於一字出口之初，瞬息即過；字尾既出，則此字之音立即完畢，不能再爲延長。[41]

王氏的說法無疑是對沈氏觀點的修正，故現、當代曲家多依王氏唱法。

但沈寵綏提出「切法即唱法」和以三音段切法歌唱是非常重要的，這是漢語歌唱「依字行腔」方法的基礎，使清代曲家徐大椿進一步形成「口法」論，解決了許多具體的技術問題。漢字立意之妙，可從「反切」之「切」字見出。「切」既是「剖切」之「切」，也是「貼切」之「切」；三音段切法歌唱先把字音剖切爲頭、腹、尾三個部份，以不同的口法唱之，卻又同時要求相互貼切，氣脈相連：

凡字音始出，各有幾微之端……乃字頭也。緜字頭輕輕吐出，漸轉字腹，徐歸字尾，其間從微達著……眞如明珠走盤，晶瑩圓轉……[42]

---

39 沈寵綏：《度曲須知》，頁228。

40 同前註，頁222。

41 王季烈：《螾廬曲談・論度曲》，《集成曲譜》金集（上海：上海商務印書館，1925年），卷1，頁37。

42 沈寵綏：《度曲須知》，頁222。

臺灣大學學術期刊資料庫

三音段切法歌唱如閃亮的聲點，積而成線，千迴百轉。這就是所謂「轉音」之美，恍若中國書畫的線條，明暗有度，輕重、虛實有致。達乎此，除了氣息的配合與協調外，磨盪的口法亦極重要。其中牽涉到發聲口形，出聲用力位置，做腔、高音低音和過度音的發聲，四聲腔格，吞吐、斷續、快慢的節奏問題等等，這都有待徐大椿的口法論來解決。

三、曲唱發聲理論體系的完成——徐大椿：聲音之道在口法

「口法」一詞雖由沈寵綏首先提出，[43]卻由徐大椿（1693-1771）建立起以此爲核心的理論體系。

> 何謂口法？每唱一字，則必有出聲、轉聲、收聲，及承上接下諸法是也……口法則字句各別，長唱有長唱之法，短唱有短唱之法；在此調爲一法，在彼調又爲一法；接此字爲一法，接彼字又一法，千變萬殊……[44]

在這裡，沈寵綏的頭、腹、尾三音段切法，更清晰地轉爲**出聲**、**轉聲**、**收聲**的歌法，這是最主要的綱領部份，由此而發展出種種具體口法，形成整套口法理論。

（一）出聲：頭腹相拼，聲各有形，著力有位

「出聲」是以字頭（聲母）與字腹（主要元音或介音加主要元音）拼合，構成字音主體部份的過程。

徐大椿在發聲方法上最重要的體會和發現是「聲各有形」和「著力有位」。先談「聲各有形」。徐氏說：

> 天下有有形之聲，有無形之聲。無形之聲，風雷之類是也；其聲不可爲而無定。有形之聲，絲竹金鼓之類是也；其聲可爲而有定。其形何等，其聲亦從而變矣。欲改其聲，先改其形；形改而聲無弗改也。惟人聲亦然……其形亦皆有定。[45]

徐氏發現：人聲（這裡指字音）跟樂器的聲音一樣，因造形不同而有別。故此他又說：

---

43 沈寵綏：《度曲須知．曲運隆衰》，頁198中載：「……字則宗洪武而兼祖中州，腔則有海鹽、義烏……太平之殊派，雖口法不等，而北氣總已消亡矣。」。

44 參見〔清〕徐大椿：《樂府傳聲》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第7冊，頁152。

45 同前註，頁159。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 凡物有氣必有形，惟聲無形。然聲亦必有氣以出之，故聲亦有聲之形。其形惟何？大、小、闊、狹、長、短、尖、鈍、粗、細、圓、扁、斜、正之類也。[46]

他認爲，不同形狀的聲音，是由不同的口腔造形與不同的口腔活動（口法）來營造的。所謂：「呼字十分眞，則其形自從；其形十分眞，則其字自協。」[47]口形、口法與字音造形是互爲因果的。即使是同一韻類，如徐氏所舉的「東鍾韻」，亦會因聲母與介音的不同而造形有別：「東字之聲長，終字之聲短，風字之聲扁，宮字之聲圓，蹤字之聲尖。」[48]東〔duong〕字因聲母舌尖音〔d〕和介母滿口音〔u〕把主要元音〔o〕拉長了而覺其長，終〔zhong〕字因聲母穿牙音〔zh〕把主要元音〔o〕縮短了而覺其短；其餘各字亦均因聲母與介母而影響造形。對字音形狀的判斷雖是主觀的，理解卻從聲韻學來，仍有原理性的依據。下面就談到「著力有位」。

字音的造形，從出聲的位置、口形和口法來。徐氏說：

> 審其字聲從口中何處著力，則知此字必如何念法方確，即知其形於長短闊狹之內居於何等矣。[49]

所謂「著力有位」指的每個字音的出聲，都有其口腔中用力的位置。徐氏吸收了前述聲韻學的等韻理論，以五音、四呼作爲出字審音的基本規範。「喉、舌、齒、牙、唇，謂之五音。此審字之法也。聲出於喉爲喉，出於舌爲舌，出於齒爲齒，出於牙爲牙，出於唇爲唇」[50]，五音是以不同器官發聲的聲母分類（其實也是以不同器官發聲的韻母分類，後面會談到），也是它在口腔中用力發出聲音的位置；「開、齊、撮、合，謂之四呼。此讀字之口法也。開口謂之開，其用力在喉；齊齒謂之齊，其用力在齒；撮口謂之撮，其用力在唇；合口謂之合，其用力在滿口。」[51]四呼則爲聲母與韻母結合出字時口腔的張合度、用力位置和用力方法。所以四呼五音在歌唱上的概念又比在聲韻學中複雜一些，但強調的重點都在發聲出字的用力（也就是用氣）位置：

---

46 同前註，頁160。
47 同前註，頁159。
48 同前註，頁152。
49 同前註，頁152。
50 同前註，頁161。
51 同前註，頁161。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 蓋喉舌齒牙唇者，字之所從生；開齊撮合者，字之所從出。喉舌齒牙唇，各有開齊撮合，故五音爲經，四呼爲緯。[52]

前面所引說，五音是「審字之法」，而四呼則爲「讀字之口法」；如何理解「審字」與「讀字」呢？審字就是辨別一個字的發聲器官所在，其位置可從五音分類找到，找到了，便能準確發聲。讀字則是用氣把字音音量擴大、延長，並保持準確。因此必須注意「口法」。口法就是口腔運用之法。徐氏說「五音」各有「四呼」，這樣便規範了每個字音用力的器官或口腔位置，也規定了口腔張合的程度，是讀字的基本口法。要唱好一個字，光注意五音是不夠的，必須同時留心四呼，以「五音爲經，四呼爲緯」。故徐氏批評說：「今人雖能知音之正，而呼之不清者，皆開齊撮合之法不習故也。」[53]四呼所關照的，是聲音的延長部份，是歌聲最動聽處，不可不講究。

在進一步介紹徐大椿「著力有位」理論之前，必須再探討一下如何從歌唱發聲的角度去理解「五音」。聲韻學家對五音的了解一般都認爲是聲母的發聲器官或發聲位置的分類。但徐氏則以五音爲「審字之法」其四呼論又云：「喉舌齒牙唇，各有開齊撮合」，有聲而無韻不能構成字音，而四呼之法是針對韻母的，如五音不包含韻母，則四呼是無所用其力的，徐氏又何必強調五音各有四呼呢？可見徐氏對五音的理解與一般聲韻學家不同。這就使我覺得有必要重新細讀關於五音（亦稱「七音」，詳見前文）的文獻資料。

關於五音較早的文獻見於唐代僧人智廣的《悉曇字記》：

> 聲之所發，則牙、齒、舌、唇、喉等，合於宮商，其文各五。[54]

如果五音僅和聲母有關，那是不會合於宮商（音樂）的，因爲發出來的都只是噪音。再來看經典文獻〈七音序〉：

> 江左競風騷，始爲韻書，以通聲音之學。然漢儒識文字而不識子母，則失制字之旨；江左之儒識四聲而不識七音，則失立韻之源……四聲爲經，七音爲緯；江左之儒，知縱有平、上、去、入爲四聲，而不知衡有宮、商、角、徵、羽、半徵、半商爲七音。縱成經，衡成緯，經緯不交，所以失立韻之源。[55]

52　同前註，頁161。
53　同前註，頁161。
54　轉引自陳廣忠：《韻鏡通釋》，頁35。
55　鄭樵：《通志二十略》，頁353。

臺灣大學學術期刊資料庫

樂音原是字音的衍化，樂之七音本來自字之七音。鄭樵既認爲四聲、七音，一經一緯，乃「立韻之源」，七音便不可能與韻母無關。往下看：

> 夫旋宮以七聲爲「均」（按：指調高），「均」言「韻」也，古無「韻」字，猶言一韻聲（某一調高）也，宮商角徵羽爲五聲，加少宮少徵爲七聲。琴者，樂之宗也；韻者，聲之本也。皆主於七，名之曰「韻」者，蓋取「均聲」也。臣初得《七音韻鑑》，一唱而三嘆，胡僧有此妙義，而儒者未之聞。[56]

鄭氏研究制字，考證諧聲，認爲古人制字已有「七音」概念，大大發揮《禮記》所謂「器寫人聲」和《文心雕龍》所謂「字含宮商」之說。字音既與樂音相關，則不可能與韻母無關，故鄭氏的「七聲」或「七音」主要指韻母。再看下去：

> 字書主於母，必母權子而行，然後能別形中之聲。韻書主於子，必子權母而行，然後能別聲中之形。所以臣更作字書，以母爲主；亦更作韻書，以子爲主。[57]

鄭樵《六書略．論子母》云：「母主形，子主聲。」[58]把形聲字的象形部份稱爲「母」，諧聲部份稱爲「子」。母寫義之形（意義的圖象），子寫聲之形（意義的聲象）。所以鄭氏作韻書，「以子爲主」，他又說：「七音一呼而聚，四聲不召自來。」四聲是同一韻母的字不同的音高走勢，四聲含於七音中，故七音不能不涵蓋韻母。鄭氏《七音略》「內外轉圖，用以別音、聲」；〈諧聲制字六圖〉（見〈七音序〉後）說明則云：「所謂聲者，四聲也；音者，七音也。制字之本，或取聲成字，或取音成字。」檢視〈諧聲制字六圖〉中的「音」，亦全指韻母。可見七音必含韻母無疑。

徐大椿在歌唱發聲原理上最重要的發現之一是「聲各有形」，這個字音（聲）之形，是由聲母與韻母所合成的。從語音發聲的口腔活動來說，聲母的發聲必須找到氣息在口腔中的用力位置，而韻母則除用力之位外還要形成主要元音的口腔形狀。宋人所作《切韻指掌圖》[59]口訣，其目的並不在求樂之五音如何與

---

56 同前註，頁353。

57 同前註，頁353。

58 同前註，頁344。

59 收入《四庫全書》中，一般認爲是司馬光所作，清代陳澧疑爲僞託。《唐五代韻書集存》守溫韻學殘卷中收有〈辨宮商角徵羽例〉口訣文字完全一樣（見陳廣忠《韻鏡通釋》頁34），陳澧的懷疑有道理。聲韻學多以宮商角徵羽爲五組不同聲母，曲家俞振飛也這樣

臺灣學術期刊資料庫

字之五音相應，而在辨識字之五音出聲位置及口形，而且主要指此字之五音的韻母部份：

> 欲知宮，舌居中；欲知商，口開張；欲知角，舌縮卻；欲知徵，舌柱齒；欲知羽，撮口聚。

依此口訣所描述的，正是五個主要元音的用力位置和口腔造形。漢字五個主要元音含於五音的韻母之中：宮〔gong〕含〔o〕，商〔shang〕含〔a〕，角〔jue〕含〔e〕，徵〔zhi〕含〔i〕，羽〔yü〕含〔ü〕。我們再來讀喉〔hou〕、牙〔ya〕、舌〔she〕、齒〔chi〕、唇〔chun〕，也含有〔o〕、〔a〕、〔e〕、〔i〕、〔u〕五個主要元音。[60]換言之，無論讀前五字或後五字都可找到五個主要元音的發聲位置和帶出其口腔造形，而前一組字的羽音所含的，更是漢字第六個主要元音〔ü〕。找到含漢字六主要元音的發聲位置和口形非常重要。因爲那是韻母的主體部份，在歌唱時一個字音能取得共鳴並能加以延長，使其動聽的，就是這個部份；主要元音的發聲口形、用力位置和口法運用不正確，是無法得到優美的聲音的。等韻理論中的五音之妙，是它能同時辨識不同聲母和韻母的發聲口形、位置和口法。聲母勾勒出字音的輪廓，韻母賦字音以形體，要發出完整明亮的字音，缺一不可。所以徐大椿對五音的理解，是包含韻母的。弄清了這一點，我們再往下介紹他的「著力有位」理論。

徐氏對字音出聲位置的體驗是非常細緻的：

> 喉舌齒牙唇爲五音者，從內至外言之也。其位實有五層……用力之地則層層個別……至五音中，又各有五音……天下之理，有縱必有橫：喉舌齒牙唇縱也，喉音中之五音橫也。何謂？音高而清之字，則從喉之上而用力；低而濁之字，則從喉之下而用力；欹而扁之字，則從喉之兩旁用力；正而圓之字，則從喉之中間用力。[61]

「喉」字在這裡的概念有二：其一指在口腔中靠近喉嚨位置所發的「喉音」

看，詳見上海崑劇團編：《振飛曲譜》，（上海：上海文藝出版社，1982年），頁5。

60 這兩組字的讀音若用余迺永：《新校互注本廣韻》（上海：上海辭書出版社，2000年）擬宋音標注，則角音所含主要元音與宮音所含的〔o〕或舌音所含的主要元音與牙音所含的〔a〕重覆，使六個主要元音缺〔e〕音及〔ü〕。若用韓家鰲：《崑曲字音》（香港：香港中華文化促進中心，2001年）的明清曲音標注，則唇音的介音爲〔ü〕主要元音爲〔e〕，羽音的主要元音亦爲〔ü〕，六個主要元音只缺〔u〕。用當代普通話音標注，則六音俱全，更便於說明歌唱的發聲問題。

61 徐大椿：《樂府傳聲》，頁162。

臺灣大學學術期刊資料庫

（〔hou〕包含聲母〔h〕和韻母〔ou〕），其二則指整個口腔。「喉音中之五音橫也」句的「喉」字，應理解作口腔，這裡的「喉音」指的在口腔中五個不同方位所發的聲音。徐氏發現：在口腔的發聲位置中，有縱橫兩個大方位，各有五個發聲的著力點。縱向由內到外，是喉、牙、舌、齒、唇五音的五個點，[62]這是管字音的聲母和韻母的；橫向則是口腔的中間、兩旁和上下五個點，管聲音的高低清濁，欹扁正圓。這兩組五音是相互連繫的，故說：「五音中，又各有五音」。其理如下：

> ……出聲之時，欲其字清而高，則將氣提而向喉之上；欲濁而低，則將氣按而著喉之下；欲欹而扁，則將氣從兩旁逼出；欲正而圓，則將氣從正中透出，自然各得其眞，不煩用力而自響且亮矣。此非特喉音之字如此，凡舌齒牙唇之字呼法皆然。但舌齒牙唇，雖著力之地各殊，而總不能離乎喉（按：指口腔）也。故喉舌齒牙唇爲經，上下兩旁正中爲緯；經緯相生，五五二十有五，而出聲之道備矣。此千古之所習而不察者也。[63]

縱五音管字音，橫五音管用氣。段安節所謂「（氣）至喉而噫其詞」，具體做起來牽涉到各個發聲器官的活動與氣息的運用和協調。在這個環節，徐氏掌握了最關鍵的一點：喉牙舌齒唇**出字**的**縱五音**，都各有**用氣**的**橫五音**上下兩旁正中。就是說，縱五音的任何一類字音，在出字後如要達到任何一類聲音效果或造形（高、低、欹、扁、圓）都得找到橫五音的用氣位置。許多唱者只注意縱五音，並不留心橫五音，即沒有兼顧每一字音具體聲音要求的具體用氣口法，這樣便不能營造出優美的歌聲。徐氏認爲，如果能兼顧用氣的橫五音，則聲音「不煩用力而響且亮矣。」

西方聲樂理論較少談到出字與用氣的關係，徐大椿在這方面的體會和思考卻是細緻而深刻的。他提出縱五音與橫五音的互動是一個很重要的發現。因爲唱者如果懂得其中道理，不但可以清楚玲瓏地發出每一類字音，還可以用氣息有效地把它推到準確的共鳴位置，使要發聲的字音「不煩用力而響且亮」。理論地說，就是以「用氣」這個概念，把「聲各有形」與「著力有位」兩個概念連繫起來。從實踐上說，就是**口形、口法與氣息的具體協調之法**，這也是**徐氏所謂「出聲之**

---

62 此處五音由口腔內至外地排列次序與徐氏略不同，原因詳見拙著：《崑曲演唱理論叢書．徐大椿樂府傳聲》（香港：牛津大學出版社，2006年），頁40。

63 徐大椿：《樂府傳聲》，頁162。

臺灣大學學術期刊資料庫

道」的基本觀點。

在主用氣的橫五音中，唱高低音的用氣方法是最常遇到的。因此，徐大椿對高音與低音唱法的探討也更深入詳盡，另撰〈陰調陽調〉、〈高腔輕過〉和〈低腔重煞〉三篇加以申論。

高低音唱法往往易跟眞假聲唱法相混，故徐氏要特別談到這個問題。此外，所謂眞假聲唱法在曲唱中會經常實踐到，究竟應如何理解及運用，也必須講清楚。徐氏所謂「陰調陽調」，不是指字聲（四聲）中的陰陽，而是指人聲中的陰陽：

> 至人聲中之陰陽，則逼緊其喉而作雌聲者，謂之陰調；放開其喉而作雄聲者，謂之陽調。[64]

把口腔收窄，模仿女性聲音，類似戲行所謂「假嗓」或「小嗓」的唱法，叫做「陰調」。把口腔放開，模仿男性聲音，類似戲行所謂「眞嗓」或「大嗓」的唱法，叫做「陽調」。陰調陽調在徐氏看來，並非像一般西方聲樂論者論眞假聲所說的直接由假聲帶或眞聲帶發聲的差別。在他的觀點中，那仍然與口法有關，也就是口腔的張合、收放、緊鬆的程度問題，故此在兩種大的口法類別中，仍有不同的層次：

> 然即陰調之中，亦有陰陽之別，非一味逼緊也。若陽調中之陰陽，放開直出者爲陽之陽；將喉收細揭高，世之所謂小堂調者，爲陽之陰。[65]

把口腔合攏、收窄、收緊，唱出來的聲音便會較細、較清、較銳，這便是陰調唱法；把口腔張開、放寬、放鬆，唱出來的聲音便會較粗、較濁、較鈍，這便是陽調唱法。那是陰調陽調的兩個大範疇。其中又分爲模仿女聲的純陰調[66]和以陽調爲主的男聲唱法。但在純陰調範疇中，也仍有口腔相對寬鬆的「陰之陽」唱法。倒過來，在陽調範疇中，也有口腔相對緊窄的「陽之陰」唱法。故此，兩類唱法所發聲音的差別，並非涇渭分明的。尤其是漢語曲唱的傳統，男女聲都在同一調門同一音區的音域中歌唱，男聲並不比女聲低唱八度，聲音的質感和造形，主要靠口法的調整來顯出各自的特點而不是由音高來區別。

西方聲樂理論新近的研究已不主張眞假聲絕然兩分而提出「合音」的概念：

64　同前註，頁172。

65　同前註，頁172。

66　上註同篇云：「欲效女聲，則不得不逼緊其喉，此則純用陰調者。」

臺灣大學學術期刊資料庫

> 歌唱發音不是單一種發音形式，它是由幾個共鳴部位的聯合共鳴而形成一種合音。
>
> 聲帶是歌唱發音的主要器官，它是發音的音源，它包括眞聲帶和假聲帶。在發音的過程中，雖然是以眞聲帶振動發出的基音爲主，但總是同假聲帶密切地聯繫著，在發音的過程中是互相影響的。在氣息的作用下，作爲歌唱發音的任何形式，沒有絕對的眞聲和絕對的假聲。這就決定了歌唱發音在基音的階段已不是單一性的……
>
> 從共鳴的角度來分析合音概念更爲明顯……在發音的過程中，各共鳴腔體之間不是孤立地發生作用，而是彼此互相關連和互相影響。由於語言本身就已經帶有不同的共鳴部位，而這些不同的共鳴部位在歌唱發音的過程中，不可避免地造成各個共鳴腔體之間發生傳遞性的作用。由於這種傳遞性作用，使得各部位的共鳴形成了一種合音。[67]

徐大椿陰調陽調對聲音組成的理解也是一種「合音」概念。但原理上，徐氏則是從口法的角度去分析，而不是從共鳴的傳遞與聯繫去說明「合音」現象。徐氏的說法無疑更有助於實際演唱。特別是曲唱男聲並不比女聲低唱八度，辨別男女聲不在音高而在聲音的質感與造形，口法的運用是關鍵性的。在曲唱中，男女聲分別既不決定於音高，也不決定於生理上的喉結問題[68]，而決定於用嗓位置和演唱口法。如果用嗓位置和口法運用得當，則男性可以模仿女聲的陰調，而不像十七至十八世紀西方的「閹歌手」（castrato）需要進行生理改造。倒過來，女性也可以模仿男聲的陽調，只要她知道用嗓位置和懂得口法，儘管她並沒有粗厚的喉結。中國戲曲的演唱，不同類型人物（生、旦、淨、末等行當），其聲音都有不同的造形要求，解決的辦法仍然是用嗓位置和口法。當然，用嗓位置會影響口腔的張合程度，也會影響對不同共鳴腔體的側重。一般而言，若依徐氏所謂口腔由內至外的「五層」（喉、牙、舌、齒、唇）來定各行當用嗓位置，則淨、末約在喉牙之位，生約在牙舌之位，而旦則約在齒唇之位；口腔的張合程度，則淨、末最大，生略大，旦最小。因用嗓位置與口腔張合程度不同，淨、末偏重胸腔及頭腔共鳴，生旦則偏重口腔及鼻腔共鳴。不同共鳴腔體所發出的聲音，有不同的質

---

67 陳勵政：〈聲樂發聲漫談〉，收入《歌唱與聲音訓練》（北京：人民音樂出版社，1982年），頁34。

68 男性成年後一般喉結會長厚，說話的聲音變得粗糙低沉。

臺灣大學學術期刊資料庫

感和造形，對某個共鳴腔體的偏重也就形成了某一行當聲音的基調。

基於上述對陰調陽調的看法，徐氏認爲許多男聲唱者（不一定是男性）用女聲的陰調（陰之陰）來唱高音或是女聲唱者（不一定是女性）用陽調（陽之陽）來唱低音都是錯誤的：「遇高字則唱陰，遇低字則唱陽，此大謬也。」不但聲音不符合人物形象，口法也不對頭，出字不可能準確清楚：「夫堂堂男子，唱正大雄豪之曲，而逼緊其喉，不但與其人不相稱，即字面斷不能眞。」他指出之所以會有這樣的錯誤，「一則喉本不佳，一則不善用喉之故。」[69]歸根到底主要是口法問題。唱陰調陽調的口法跟唱高音低音的口法是不一樣的。

高音應該怎麼唱，低音又應該怎麼唱呢？他認爲是「喉中之氣向上向下之別」。其〈喉有中旁上下〉篇云：「音高而清之字，則從喉之上面用力；低而濁之字，則從喉之下面用力」，用氣的著力位置是很關鍵的。但口法也很重要：

> 凡高音之響，必狹、必細、必銳、必深；低音之響，必闊、必粗、必鈍、必淺。如此字要高唱，不必用力儘呼，惟將此字做狹做細做銳做深，則音自高矣。[70]

徐氏對高低音唱法的體會和理解，也許還是直覺多於科學性的分析，但卻不違背西方現代聲樂發聲原理。

先看高音唱法：

> 高位音是由眞音、口咽音和鼻咽音組合而成的：以眞音爲基礎，以口咽音爲過渡音，以鼻咽音爲主體。鼻咽音在高位音中居於重要的地位……[71]

徐氏主張唱高音時，把用氣的著力點放在口腔上方，這是取得鼻咽音的好方法。此外，徐氏又主張「高腔輕過」，認爲「字要高唱，不必用力儘呼」。鼻咽音的起音在現代聲樂理論中正是如此：

> 用鼻咽音起音叫做軟起音。這種起音的特點是由弱漸強，柔和自然。[72]

所以徐氏建議把聲音「做狹、做細、做銳」，就是用柔和的口法起音。但也要有深厚的底氣承托，才能往口腔的高處用力，故又要「做深」。這樣做實際即是一種軟起音的唱法。

徐氏的低音唱法是把聲音做闊、做粗、做鈍、做淺，風格則「宜重、宜緩、

69 所引各段均出自徐大椿：《樂府傳聲》，頁162。
70 同前註，頁178。
71 陳勵政：〈聲樂發聲漫談〉，頁38。
72 同前註，頁39。

臺灣大學學術期刊資料庫

宜沈、宜頓，與輕腔絕不相同。」[73]這也不與西方現代聲樂理論相違。西聲樂理論認爲低音以胸音爲主體，其風格是「豐滿、圓潤、寬厚而低沉」，聲音是這樣產生的：

> 低位音是低聲部位的合音，它也是以眞音爲基礎，由眞音、喉咽音和胸音組合而成。其中胸音是低位音的主體……胸音的產生是在眞音的基礎上通過喉壁向後擴展，擴大喉咽腔下部，並向下傳遞而產生的。[74]

徐大椿說唱「低而濁之字，則從喉之下而用力」，則其發聲位置與上面的描述相近。

在男聲演唱中（特別是男性唱者），有一個很重要的問題是高、中、低音聲區之間的過度音怎麼唱。此即西方聲樂理論所謂「換聲區」的問題。徐大椿提出的「小堂調」唱法，可以解決這個問題：「將喉收細揭高」，慢慢地從陽調轉到陰調（陽之陰）。這種唱法，就是當代崑曲大師俞振飛所說的「小陽調」唱法。俞老講得較清楚：

> 唱崑曲小生曲子，必須交替使用大小嗓……這個大小嗓的轉變，怎樣能處理得好？照我的體會，這裡有認識理解的問題，也有技巧鍛鍊的問題。所謂認識理解的問題是大小嗓的轉變，並不是一刀切的……所謂技巧鍛鍊的問題是：（1）大小嗓轉變必須有個過渡，才能不著痕跡；（2）這個過渡的特點是「小陽調」，它是陰、陽調互相滲透的，以此爲過渡……[75]

陰、陽調互相滲透究竟是怎樣一種聲音？俞老說既不是旦角的尖嗓，也不是老生的闊嗓，而是小生特有的大小嗓過度音。按我的了解，那是一種細緻而不失剛勁的聲音。[76]

俞老對過渡音唱法的觀點，和西方聲樂理論中的「混聲」（mixed voice）唱法是很靠近的。趙梅伯先生對混聲唱法有很簡明的介紹：

> 爲使各個聲區在連接時變得和諧，我們可將上述的換聲區，即兩組邊端聲音，採用「混聲」（Mixed Voice）唱法。這方法就是將聲區邊端的聲

[73] 徐大椿：《樂府傳聲》，頁179。

[74] 陳勵政：〈聲樂發聲漫談〉，頁43-44。

[75] 上海崑劇團編：《振飛曲譜》，頁12。

[76] 吳新雷先生在〈論崑曲藝術中的「俞派唱法」〉「俞派唱法的嗓音訓練及其聲樂藝術」一節有詳論。此文見吳新雷：《中國戲曲史論》（南京：江蘇教育出版社，1996年），頁340。

臺灣學術期刊資料庫

> 音，加上一些與其所連接的音區的音色，例如，將胸聲區（按：指低音聲區）的最高音，加上一些中聲區的音色和唱法……兩聲區可以自然融洽連接。[77]

混聲唱法和陰陽調滲透唱法一樣都是用音色處理的技巧來使不同聲區的過渡更爲自然，不著痕跡，不過前者從共鳴的概念去理解，後者則從口法的概念去理解。對於唱者來說，口法概念無疑更易於掌握。

出聲，是曲唱中演唱一個字的第一個程序，具體來說即把字音中的字頭（聲母）和字腹（韻母中的主要元音或介音加主要元音）一口氣唱出，確立字音的造形和用力位置，以便下一步轉聲時引長成腔。在這個程序中，除了字的聲韻要素（諸如陰陽、四聲、清濁）均已具備，其因應曲情的音色、音量、節奏與力度的基調亦已形成，字音的形象的主體部分應清晰地浮現，故曲界有「出字[78]重」之說。但這個「重」字往往引起誤解，有些唱者以爲唱「重」就是唱「響」。徐大椿說「輕重又非響不響之謂也」，「重者……吐字平實沉著之謂。」[79]出字的聲音要求是準確、踏實而有勁（有時是虛勁），這才是「出字重」的意思。

在出聲過程中，對字音造形和用力位置起重要作用的器官除了喉牙舌齒唇外，**上顎的運用也是關鍵性的**。字音造形，產生於口腔造形，口腔造形主要靠上顎的運用，上顎的運用則靠牙關，此其一。其二出聲時，用力位置雖因元音之不同而分佈於喉牙舌齒唇五個不同部位，但實際的著力點都落在上顎相應的部位。故用力於喉，實際是用力於喉上之顎；用力於牙，是用力於牙上之顎……。找到五音在上顎的著力點是非常重要的，許多唱者因爲沒有這種認識，往往在喉頭的肌肉上用力，以強烈的氣息衝擊聲帶，結果聲帶受損，聲音沙啞。這種唱法，費力而不響亮，不能持久。只有在顎上用力，才不會傷及聲帶。當代曲家傅雪漪說：「是用口腔（不同部位）來唱念，而不是用喉嚨來唱念。」[80]他的提醒是值得注意的。

---

77 趙梅伯：《唱歌的藝術》，頁43。

78 這個程序有時也稱爲「出字」，但這個講法會引起誤會，因爲在此階段整個字音有時尚未完成。對頭腹尾俱全的字音來說，還缺尾音；對腹尾合一的字則完成了。

79 徐大椿：《樂府傳聲》，頁176。

80 傅雪漪：《戲曲傳統聲樂藝術》（北京：人民音樂出版社，1985年），頁52。

臺灣大學學術期刊資料庫

（二）轉聲：引長字腹，出音必純，一線到底

一個字在出聲之後，即引長成腔。漢語歌唱，特別欣賞「餘音」之美，故往往一字之長，延至數息，使聲音有千迴百轉之妙。「出聲」帶出了字腹，「轉聲」就是把字腹引長，配樂成腔。徐大椿在〈出音必純〉一篇談到其中的要求：

> 凡出字之後，必始終一音，則腔雖數轉，聽者仍知爲即此一字。不但五音四呼，不可互易，並不可忽陰忽陽，忽重忽輕，忽清忽濁，忽高忽低，方爲純粹。[81]

這段話的要點，是強調唱者要守住出字後的口腔造形、用力位置（五音四呼）。至於說「不可忽陰忽陽，忽重忽輕，忽清忽濁，忽高忽低」，則有待進一步了解和斟酌。

先說「陰陽」，這裡不應指字聲的陰陽，因爲字聲陰陽在出聲階段已唱定了。那麼這應指人聲的陰陽，也就是陰調陽調的用嗓問題。次說「輕重」，徐氏《樂府傳聲》〈輕重〉篇說：「輕者，鬆放其喉，聲在喉之上一面，吐字清圓飄逸之謂。重者，按捺其喉，聲在喉之下一面，吐字平實沉著之謂。」[82]指的是口法運用的虛實問題。三說「清濁」，這無疑應指字音的清濁即送氣不送氣問題。最後說「高低」，這不應該指音階的高低，而是指調門的高低。因爲前面既說「腔雖數轉」，即說明轉聲過程中所作之腔必有音階的高低變化，音階的變換不是問題，調門的變換才是問題。弄懂了徐氏這些用語之後，我們可以對他的看法予以斟酌取捨。

陰陽是用嗓問題，在轉腔過程中自應始終貫徹；輕重是口法的虛實運用，則在轉聲中應是美聽的要素之一，不但不應成爲「曲禁」，且應提倡。字音的清濁則在出聲階段已定，在轉聲過程中不會有所變化，故而也沒有可否問題；調門的無意中變換（所謂「走調」，往往因爲口法錯誤或氣息控制不佳造成），忽高忽低卻是必須避免的。

在轉聲過程中，徐氏強調的是要「一線到底」：[83]

> 自出聲之後，其口法一定，則過腔、轉腔，音雖數折，而口之形與聲所從

[81] 徐大椿：《樂府傳聲》，頁180。
[82] 同前註，頁176。
[83] 同前註，頁180。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 出之氣，俱不可分毫移動。蓋聲雖同出於喉，而所著力之處，在口中各有地位，字字不同。[84]

爲了使字音清晰，強調口形及用氣位置是對的。但曲界又有「行腔輕」的說法，這個「輕」是「輕靈」之「輕」，即徐氏所謂「清圓飄逸」，故口法則不必強調「一定」，可以有虛有實，有輕有重。仍然是一線到底，但有如書法，有濃有淡，有潤有枯。因此，徐氏所說的「不可分毫移動」，只能針對出字的口形和用氣位置，口腔的其他部份，還得按需要而作協調性的活動。其中牙關所控制的上顎和下頦（即下巴）的活動是非常重要的。

俞老俞振飛十分重視這三個互相連繫的器官的運用：

> 以我多年體會來說，唱曲發音，首先必須打開上顎和打開牙箝（牙關）。打開上顎，是把上顎向上抬高，使發音部位高，口腔共鳴大，聲音就圓而宏。這在崑曲傳統中有一個名稱，叫做「音堂相會」，「堂」就是「上膛」（上顎）。打開牙箝，是指行腔時靈活地運用牙關的上下開闔，下頦隨之活動，使聲音便於變化。[85]

俞老這裡所說，上顎的抬高，主要是爲了共鳴效果；下頦（下巴）的活動則爲了聲音的變化；而控制上顎和下頦活動的，則是牙關。一般而言，上顎的功能是爲出字進行口腔造形，並確定用力（用氣）位置，故動作相對較少，狀態也相對固定。但卻並非分毫不動。隨著行腔音階的上行，上顎也要相應抬高，令氣息便於沖向鼻腔；這樣，不但可使聲音有足夠的頻度維持原調的音高，更可加強鼻腔共鳴，使聲音飽滿明亮，就是俞老早年借用戲行「拎得空」的講法。[86]許多唱者因爲不懂得這個道理，沒有按需要抬高上顎的意識，結果聲音不但會陷於僵硬，甚至會荒腔走調，像徐大椿所批評的「忽高忽低」。其實下頦的動作也和共鳴有關。如行腔的音階下行，下頦便應向下拉，令氣息便於進入胸腔，加強胸腔共鳴，使聲音更爲厚實雄渾。

但下頦活動更重要的功能卻是聲音的變化，所謂「轉音之美」全在於此。每轉一音（樂音），其長短、輕重、快慢、虛實，明暗、收放，幾全由下頦經營。故牙關對下頦的運用，要做到非常熟練、輕巧，既鬆弛又有控制。各種潤腔的腔

84　同前註，頁170。
85　上海崑劇團編：《振飛曲譜》，頁12。
86　參見吳新雷：〈論崑曲藝術中的「俞派唱法」〉，頁348。

臺灣大學學術期刊資料庫

格，都由這種「落腮」唱法來達成。俞老說：

> 這在崑曲傳統中也有一個名稱，叫做「落腮腔」。其實這是一種發音方法，而不是一種音階變化的腔格。這種「落腮腔」多數用在「撇腔」上；但打開牙箝的作用不僅限於「撇腔」。可以說，打開牙箝是總的要求，只有打開牙箝才能唱好各種腔格……[87]

腔格是按四聲音勢而規範的潤腔（將唱腔加以潤飾、變化）方式。如平聲平唱，多用一板三眼的「橄欖腔」；上聲上唱，多用挑高的「哭腔」；去聲下唱，往往用先挑高後落下的「豁腔」；入聲斷唱，則常用出口即停的「斷腔」。腔格在演唱上呈現的不只是音階的變化，也有聲音的虛實、輕重、音色和節奏的變化。這些聲音的變化因爲與語音結合，便不只是物理性的變化，而同時是心靈上情感或情緒的變化。平聲字多表現平和與安定；上聲字可把情緒推高；去聲字能描繪情感的轉折或情緒的波動；入聲字則往往點出情感的焦點所在。魏良輔說：「五音（按：指樂音）以四聲爲主，四聲不得其宜，則五音廢矣。」[88]原因即徐大椿所說：「字眞則義理切實，所談何事，所說何人，悲歡喜怒，神情畢出；若字不清，則音調雖和，而動人不易。」[89]歌聲的情感，落實於構成曲文的最小單位——字音——之中，而字音四聲音勢的變化能點出情感或情緒的變化。曲唱的聲音是爲曲情服務的，曲唱的審美是一種心物合一的審美：字是物，情是心。轉聲過程是以情帶聲最重要的過程。其中四聲唱法（腔格）是唱者的功夫所在，有許多講究，詳見《粟廬曲譜》或《振飛曲譜》的〈習曲要解〉。

漢語歌唱，欣賞餘音之美。曲唱的餘音之美，主要體現在轉聲的過程中。崑曲唱法可說是這種「曼聲而歌」的極致。若一息即是一拍，則一字之長，往往有多至八拍、十拍的。如《桃花扇．訪翠》【錦纏道】「一帶板橋長」句中的「長」字，其腔卽延至十拍（見《粟廬曲譜》外篇卷下）。把這十拍唱得宛然多姿，色彩斑斕，跌宕有致，氣息的控制與口法的協調是很關鍵的。近代唱譜多有「氣口」（換氣之處）符號，對唱者有一定的幫助。但氣息與口法的協調是很複雜的問題。一段長至十拍的唱腔，口法變化多端，快慢、輕重、虛實、長短、斷續，還有腔格規範，都需要氣息配合，而且有不同的用氣方法。這並非只是吸一

87 「腔格」共16種，詳見上海崑劇團編：《振飛曲譜》，頁14-23。
88 魏良輔：《曲律》，頁7。
89 徐大椿：《樂府傳聲》，頁168-169。

臺灣大學學術期刊資料庫

口氣，用完了再換一口那麼簡單。六朝人描述歌唱或嘯歌所說的「潛氣內轉」是對當時善歌者用氣一個獨到的觀察。歌唱最好的用氣方法並不是吸一大口氣用完再吸。這種方法的缺點，除了往往會使唱者忙亂緊張之外，還常常令口腹分離，使氣息與口法失去聯繫，得氣無所用。「潛氣內轉」可以這樣理解：讓氣息按演唱需要在體內不斷運轉。實際操作的辦法是使腹部丹田位置有控制的收放，配合口法的變化，將由體外引入的氣息推送至口腔準確的發聲部位。這種口腹相連的用氣方法，經過練習，應該是最有效而從容的方法。其中有許多技巧細節，諸如燕南芝庵《唱論》所說的「偷氣、取氣、換氣、歇氣、就氣」[90]或各種腔格特殊的用氣方法等等，這裡不及詳論了。

（三）收聲：腹尾相連，一當重頓，一當輕勒

「收聲」是一個字唱腔的收結，是「歸韻」（完成韻母之音）的過程。從字音來說，字頭和字腹相同的字很多；分別此字與他字之不同，主要在字尾。曲唱在轉聲過程中，往往把字腹延宕甚長，到收聲時如果不夠準確、清晰，不但易與他字相混，也同時會影響下一字的出聲效果。所以徐大椿特別重視收聲：

> ……出字之後，引長其聲，卽屬公共之響（按：指共同的字腹）……而不知歸韻之法，則引長之字面，仍同簫管，故以歸韻爲第一。[91]

簫管之音是單一的，沒有頭腹尾各種音素的變化，不能吹出字面。如只顧延長字腹，不用心於字尾，則其聲與簫管無別。這不光是減少了聲音的變化，更由於字音沒有完成，無法充份的表達聲音所含蘊的思想感情，在審美上便大打折扣。

因此，徐大椿非常強調收聲的功夫。收聲從字音的角度來理解，就是「歸韻」過程。不同的字音有不同的字尾，把所唱字音的字尾唱出，完成韻母之音謂之「歸韻」：

> 歸韻之法如何？如「東鐘」字，則使其聲出喉中，氣從上腭鼻竅中過，令其聲半入鼻中，半出口外，則「東鐘」歸韻矣。「江陽」，則聲從兩頤中出，舌根用力，漸開其口，使其聲朗朗如扣金器，則「江陽」歸韻矣。「支思」，則聲從齒縫中出，而收細其喉，徐放其氣，切勿令上下齒牙相

[90] 燕南芝庵：《唱論》，頁160。
[91] 徐大椿：《樂府傳聲》，頁170。

臺灣大學學術期刊資料庫

遠，則「支思」歸韻矣。[92]

「東鐘」〔uong〕、「江陽」〔iang〕、「支思」〔-i〕均爲曲音韻類（見周德清《中原音韻》）。其中前二韻字尾均爲後鼻音〔ng〕，但因字腹不同，歸韻之法亦有別；最後一韻，是尾音是完全不同的齒音〔-i〕，口法的差異就更大了。從前二韻唱法可見，字尾的唱不能和字腹割裂，必須連起來唱，這種過度非常重要。其次，歸韻時口腔造形的變化，用氣位置的準確，發聲器官的運作方法都要有所認識、了解和體會。

至於字尾的收結，也有講究：

> 惟收聲之法，不但當審之極清，尤必守之有力……有二等焉：一當重頓，一當輕勒。重頓者，煞字煞句，到此嶄然劃斷，此易曉也；輕勒者，過文連句，到此委宛脫卸，此難曉也。蓋重者其聲濁而方，輕者其聲清而圓，其界限之分明則一。能知此，則收聲之法，思過半矣。[93]

通常收結之音若爲句逗所在（煞字煞句），便用「重頓」；若是連字成詞，或連詞成句（過文連句），則用「輕勒」。這是按句逗行文而唱的一般規律。有時因曲情需要，也可作特殊的處理。最重要的是把字音乾淨地劃斷，清晰地分出此字與下一字的界限。如劃斷得不夠乾淨，便會影響到下一字口法和氣息的運用：

> 若一字之音未盡，或已盡而未收足，或收足而於交界處未能劃斷，或劃斷而下字之頭未能矯然，皆爲交代不清……必尾音盡而後起下字，而下字之頭尤須用力，方能字字清澈……[94]

因此，劃斷是收聲的要點所在，不但結束本字，也要爲下一字的出聲作準備。收聲過程也如出聲及轉聲過程一樣，操作都落在口法與氣息的運用和二者的協調上，其中許多細緻的技巧，也是需要通過實際演唱的練習來體會的。

結語：長言之旨，本於聲韻

《禮記．樂記》云：「歌之爲言也，長言之也。」[95]遠自兩漢以至先秦，儒家學者已認識到：歌聲其實是由語音發展而成的，方法就是語音的延長。但把這

92 同前註，頁170。
93 同前註，頁170。
94 同前註，頁171。
95 阮元校刻：《十三經注疏．禮記．樂記》，頁1544。

臺灣大學學術期刊資料庫

個原理發展爲一套歌唱藝術的發聲理論，卻經歷了二千多年。這套理論的發展，緊隨著漢語聲韻學的發展：從六朝隋唐的反切、四聲、清濁的切韻之學，到唐宋《七音略》、《韻鏡》三十六字母、五音、四呼的等韻之學，乃至於元、明、清的曲音詞韻之學，歌唱發聲理論亦步亦趨地吸收聲韻學的研究成果來豐富自身的論述。因爲語音的發聲原理，就是歌唱的發聲原理。

漢語語音的發聲原理是從語音的最小單位「字音」來進行研究探討的。要發出一個字音，我們要用氣息來配合口腔中各個發聲器官的磨盪活動，使氣息能藉著通、塞、收、放、噴、破，形成不同的字音。漢字字音數以萬計，這些口腔活動是複雜的。聲韻學努力探討有關的規律，化繁爲簡，就聲母與韻母兩大範疇，按發聲器官分類。這樣，每一類字音，都各得其應有的用氣出聲的位置和口形；不但能發出準確的字音，而且能使字音清晰、明亮，因爲找對了用氣出聲的部位，也相連地能把字音傳到相應的共鳴腔體。

漢語歌唱依循漢字的發聲原理尋找出相關的發聲方法。歌唱是語言的延伸，與說話最大的不同卽爲延伸這個部份。說話在日常生活中有許多實踐的機會，人們對語音的發聲能力雖然也是從學習得來，因爲習以爲常便變成一種類似本能似的自動反應。說話者並不注意字音的發聲問題，也不需要刻意去了解其原理。歌唱者則不然。唱者不但要準確發出語音，而且還要加以延長、擴大、美化。漢語歌唱的理論家由於很早就有了「長言」的觀念，便順理成章地沿著語音的發聲原理去尋求方法。

歌唱也以一個字爲探討的最小單位。在歌唱中，爲了延長、擴大一個字所發的聲音，必須用更多的氣息爲能量。那麼，平時說話的淺呼吸所提供的氣息是遠遠不夠的。必須用深呼吸的方法才能提供更多的氣息。於是有「氳氤自臍間出」的氣沉丹田呼吸法。爲了使氣息源源不絕，又發展出「潛氣內轉」的調息法，以腹部的不斷收放控制氣息，配合口腔的用氣出聲活動。

但光有氣息的提供，卻無法把氣息推送至字音發聲的共鳴腔體，聲音便不能產生響度和亮度。從聲韻學的研究，古代歌唱理論家發現了「字正腔圓」的原理。原來每個字音都有引向共鳴腔體的特殊通道。等韻學中的「五音」、「四呼」啓發了「聲各有形」和「著力有位」的歌唱發聲理念。正確的口腔造形和準確的氣息著力位置，可以幫助字音找到那條引向共鳴腔體的通道。這就使氣息用在刀口上，唱出的字音既響且亮，又不費力。

漢語歌唱的審美，強調人聲（字音）與樂音（律呂）的和諧，從《尙書》的

臺灣大學學術期刊資料庫

「律和聲」到沈括更具體的要求「聲中無字，字中有聲」，究竟如何才能達到，其法也是從聲韻學中尋。

聲韻學家發現：字含宮商，漢字的發聲，本來就呈現出音階的高低走勢。切韻學把它歸納爲四類，卽所謂「四聲」，各自的音勢爲平聲平行，上聲上行，去聲下行，入聲停頓。要做到「律和聲」，則唱任一字，必依四聲音勢規範。切韻學，爲漢語歌唱提供了「以四聲協五音」的辦法。歌唱的審美不唯聲音之美，亦重意念之美。一字之四聲，標出聲調的不同，是爲了標出字義的不同。明清以來，唱者探討四聲具體唱法，形成相關「腔格」，使歌聲能充份表情達意。

沈括的「聲中無字，字中有聲」要求字音與樂音融成一片，使字音的每一部份都溶於樂音之中，而每個樂音都滲透了字音。切韻學的反切拼音法可以使唱者達到這個審美要求。在說話中的字音，將反切二字急讀卽可得第三字之音，因爲沒有延長配樂的問題。歌唱不能完全照搬此法。明清曲家想到把字音分切爲「頭、腹、尾」三音段來配樂行腔，不但解決了字音延長的問題，也同時可以達到字樂相融的效果。頭、腹、尾三音段切法，轉化爲「出聲、轉聲、收聲」歌法；使分切了的字音音素——字頭（聲母）、字腹（韻母的主體部份，卽主要元音或介音加主要元音）、尾音（韻母之末，或爲元音或爲輔音），依次配樂成腔，轉腔引長，腔盡收結，腔雖百轉，字音仍清晰可聞。其中種種細致的口法諸如音之高低、陰陽、長短、輕重、虛實，亦莫不由字音發聲方法及原理發展出來。

歌唱發聲基本是段安節所提出的兩個問題：一爲「調其氣」，一爲「噫其詞」。二者能互相配合、協調，卽可發出音量充沛，音色優美的歌聲。二者各有其法，但不可分而用之，必須互相配合。詞是載體，氣爲動力；口法乃運作的關節，方法從語音發聲擴展而成。每個民族歌唱發聲的共通性與特殊性，都從其語音中來。漢語歌唱的發聲體系的共通性部份，亦可供其他民族歌唱參考，正如我們也可以參考西方聲樂發聲理論的相通部份一樣。但認識自己的特殊性是非常重要的，因爲失去了特殊性，也就是失去了本民族歌唱的特色，便無法爲多元的世界歌唱藝術，貢獻其中一元了。

元明清以來，曲家對漢語歌唱發聲有深入探討，已形成周備的理論體系，但了解者稀，應用者更少。現當代專業唱者，除了西式聲樂唱者有西式發聲訓練外，傳統戲曲或曲藝唱者，主要還是用老藝人傳承的「喊嗓」方法來練習發聲。京崑演員方法多一些，有「溜彎」（到野外步行吐納）練氣，「打引子」（念或

臺灣大學學術期刊資料庫

吟唱一套曲開始時所用曲牌的曲文）練念。「喊嗓」、「打引子」本亦基於語音發聲原理，但許多藝人並不懂「聲各有形」，「著力有位」，拼命用喉嚨肌肉亂喊，結果十條嗓子九條報廢。用氣是歌唱很重要的部份，「溜彎」練氣卻不一定獲得正確的調息方法，往往可能得氣而無所用。因爲不了解氣息運用必須與口法協調的道理，唱念時不斷用強烈的氣息沖激聲門以求響亮，結果便會使聲帶因疲勞而受傷。

曲唱發聲理論，是漢語歌唱一項極爲重要而且非常豐富的遺產，直至今日仍不受重視，至爲可惜。作者有感於此，乃不自量力，就有限的理論認識與實踐體會，梳理其文獻，整理其體系，並嘗試建立其框架，希能爲世所用，望有識者加以指正、補充。

臺灣大學學術期刊資料庫

歌之為言長言之也
——曲唱發聲理論初探

古兆申

香港大學中文學院榮譽講師

每個民族歌唱藝術的發聲方法，都會跟該民族語言的語音特點有很大關係。語音特點影響了對歌聲的審美要求，因而也影響了發聲的方法。中國漢族歌唱藝術的發展，從文獻所見也有數千年的歷史，自然也有自己一套發聲方法。這套方法，隨著漢語歌唱藝術的發展而推進，從隋唐之前的詩樂，隋唐宋金的詞唱，到元明清的曲唱，逐漸建立成一個完備的體系。

漢語歌唱論者，早在《尚書》和《詩經》的時代，就發現歌唱與語言在發聲上的關係。他們在四、五千年前，已指出歌唱是語言的延長這個基本原理。歷代的歌唱理論家都對這個原理進行探索。聲韻學的研究主要是爲這種探索而產生的。可以說，漢語聲韻學研究的主要目的之一就是爲歌唱發聲服務。從宋代的詞唱開始，歌唱理論家自覺地把聲韻學的研究成果運用於歌唱發聲理論之中。切韻學的反切之法，等韻學的四呼五音之分，開合清濁之辨，都成爲漢語歌唱發聲理論地中要內容。本文嘗試對此作一次梳理，以見出漢語歌唱發聲理論的特點。

關鍵詞：用氣　口法　出聲　轉聲　收聲

臺灣大學學術期刊資料庫

To Sing is to Prolong the Sound of Words in Verse ——An Exploration of Chinese Vocalization

Siu-sun KOO
Honorary Lecturer, School of Chinese, The University of Hong Kong

The vocalization of each nation's vocal music is closely connected with the phonetic characteristics of its language. Phonetic characteristics influence the aesthetics of vocal music and thus also influence the method of vocalization. Chinese vocal music (here refers mainly to Han language music) has a long recorded heritage of at least five thousand years. It is natural that Chinese vocal music has its own method of vocalization. The method has been developed gradually along with the practice of Chinese vocal art (Poetry Singing, *Ci* singing, *Qu* singing, etc.) and has constructed a quite sophisticated system.

Early in the time of *The Book of History* and *The Book of Songs*, four or five thousand years ago, the Chinese theorists had already discovered how the pronunciation of words (*zi*, Chinese characters) is related to vocalization. They found that to sing is but to prolong the sound of words in verse. From then on, theorists of all dynasties successively explored the "Principle of Word Prolonging" (*chang yan zhi zhi*) which they took as the basic theory of Chinese vocalization. The study of Classical Chinese phonology—*sheng yun xue*, the learning of tones and phonetics—is mainly orientated towards vocalization. Important theories of *qie yun* (a traditional method of pronouncing a Chinese character (*zi*) by showing it through two other characters, one with the same initial consonant and the other with the same vowel(s) and final consonant) and *deng yun* (pronouncing *zi* by adjusting the mouth and lips in four degrees of opening and closing) had already become theories of Chinese vocalization.

This thesis presents the whole heritage in retrospect.

Key Words: *yong qi* (breath control)
kou fa (articulation methods
singing technique adapting the pronounciation of a *zi*)
chu sheng (singing the initial consonant plus the vowel part of a *zi*)
zhuan sheng (singing the vowel part of a *zi* with grace notes)
shou sheng (singing the final consonant of a *zi*)

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

上海崑劇團編：《振飛曲譜》，上海：上海音樂出版社，2002年。

中央音樂學院編：《中國古代音樂史料輯要》第一輯，北京：北京中華書局，1962年。

王季烈：《集成曲譜》，上海：上海商務印書館，1925年。

王韋民：《「異口同聲」各自歌》，香港：香港中華書局，2010年。

王正來輯校：《粟廬曲譜》外編，顧鐵華，2002年。

古兆申：《長言雅音論崑曲》，香港：天地圖書公司，2009年。

_____、余丹：《崑曲演唱理論叢書》，香港：牛津大學出版社，2006年。

李漁：《閒情偶記》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第7冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

余迺永：《新校互注本廣韻》，上海：上海辭書出版社，2000年。

吳新雷：《中國戲曲史論》，南京：江蘇教育出版社，1996年。

阮元校刻：《十三經注疏》，北京：北京中華書局影印本，1980年。

汪壽明選注：《中國歷代音韻學文選》，上海：華東師範大學出版社，2003年。

周啓成等譯注：《新譯昭明文選》，臺北：海嘯出版事業有限公司，1997年。

宗白華：《宗白華全集》，合肥：安徽教育出版社，1994年。

房玄齡等撰：《晉書》，北京：中華書局，1974年。

段安節：《樂府雜錄》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第1冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

姜亮夫：《中國聲韻學》，臺北：文史哲出版社，1986年。

陳勵政：〈聲樂發聲漫談〉，收入《歌唱與聲音訓練》，北京：人民音樂出版社，1982年。

陳廣忠：《韻鏡通釋》，上海：上海辭書出版社，2003年。

徐大椿：《樂府傳聲》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第7冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

張岱著、屠友祥校注：《陶庵夢憶》，上海：上海遠東出版社，1995年。

傅雪漪：《戲曲傳統聲樂藝術》，北京：人民音樂出版社，1985年。

楊伯峻：《列子集釋》，北京：北京中華書局，2007年。

趙梅伯：《歌唱的藝術》，上海：上海音樂出版社，2006年。

鄭樵：《通志二十略》，北京：北京中華書局，1995年。

蕭子顯：《南齊書》，北京：北京中華書局，1987年。

燕南芝菴：《唱論》，收入《中國古典戲曲論著集成》第1冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

薛鳳生：《漢語音韻史十講》，北京：華語教育出版社，1999年。

韓家鰲：《崑曲字音》，香港：香港中華文化促進中心，2001年。

魏良輔：《曲律》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第5冊，北京：中國戲劇出版社，1959

臺灣大學學術期刊資料庫

年。

臺灣大學學術期刊資料庫