

淺探吟顯近體詩音樂美之內因與外緣

陳茂仁

國立嘉義大學中國文學系教授

摘 要

詩為最具音樂性之文學體裁，自來詩與音樂有其縝密之關係，而吟詩是體會詩作意境及美樂美的最佳方式。唯今人談詩、賞詩者多求其字面之意，而鮮吟詠品味其節奏韻律之音樂美，致使此心音所發之詩，其聽覺美感被擱而不論，甚且棄而不談。因之，本文即淺探詩作本具之內因音樂性，如：吟詩語言之選擇、複沓、變調後調符之抑揚，及吟者所致之外緣音樂性，如：基本吟法之展現、吟式變化之拿捏、頓挫處之選擇、吟法之運用。冀藉此二者，得以求致吟詠近體詩之最佳音樂美。

關鍵詞：內因、外緣、吟詩、近體詩、音樂美



一、前言

詩歌為最具音樂性之文學體裁，自其出現之始，即與音樂有著縝密之關係。詩歌文字為詩人內在情志之所發，而聲調節奏用韻等之安排，則為詩人內在心音之反映。¹是以含詠詩歌之美，除理析文字字面之辭情外，吟詠則為領受詩歌聲情之重要方式。

今難以求得古時吟譜，蓋以吟詩無定調之故，實即一首詩之文字即為該詩之吟譜，即民間詩社耆老之所謂「字譜」，因之除可由字面進行賞析詩歌之詩意外，於字句平仄安排及平仄數目多寡之別，以及節奏、用韻及韻律之複沓，加以吟者於詩歌吟詠時之辭情、聲情兩諧，凡此，在在具有其獨特之美感，而此發乎情性、動人心絃之美，不經吟詠實難以求致，故盧延讓〈苦吟詩〉謂「吟安一個字，捻斷數莖鬚」，凡此除求其詩作之辭情外，更有聲情之安排，一如杜甫所言「晚年漸於詩律細」，²而此詩歌之音樂美，即一一含蘊於其中矣。知詩歌不僅以其靜態之文字示之於人之視覺，更可透過唇吻適會之動態吟詠，抒發情志而示之於人之聽覺，從而產生詩樂視聽合一之美感。

今人多有興嗜於古典詩者，然於吟詩則鮮有深入之瞭解，此或與我只重文字理解，而忽略詩歌聲音感染人心之一面之近代教育有關。詩歌為詩人情志、心音

¹ 詩歌為詩人內在情志之所發，而音樂則為詩人內在情志外顯之心音。心有所感則形於外，是以《詩經·序》云：「詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩。情動於中而形於言，言之不足故嗟嘆之，嗟嘆之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。」（《詩經》（臺中：藍燈出版社，未載印年，十三經注疏本，文見卷1之1，頁5右半，總頁第13）。《禮記·樂記》亦云：「凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲。聲相應，故生變；變成方，謂之音；比音而樂之，及于戚羽旄，謂之樂。」（《禮記》，臺中：藍燈出版社，未載印年，十三經注疏本，文見卷37，頁1左半，總頁第662）又云：「詩言其志也，歌詠其聲也，舞動其容也。三者本於心，然後樂器從之。」（《禮記》，十三經注疏本，文見卷37，頁1左半，總頁第682）是知詩人內在之情志與詩歌、音樂彼此間緊密之關係。

² 〔清〕朱彝尊：《曝書亭全集》卷33〈寄查德尹編修書〉云：「蒙竊聞諸昔者吾友富平李天生之論矣：少陵自謂『晚節漸於詩律細』，曷言乎『細』？凡五七言近體，唐賢落韻共一紐者不連用，夫人而然。至於一三五七句用仄字上去入三聲，少陵必隔別用之，莫有疊出者，他人不爾也。蒙聞是言，尚未深信，退與李十九武曾共宿京師逆旅，挑燈擁被，互誦少陵七律，中惟八首與天生所言不符。」文見〔清〕朱彝尊：《曝書亭全集》（臺北：中華書局，1981年，四部備要本）卷33，頁8左半至頁9右半。



之所現，具有相當濃厚興發動人之作用，此為詩歌美感之主要特質，而此特質又多數藉由吟詠以生。因之，朱自清論及吟詩之重要時，云：

諺云：「熟讀唐詩三百首，不會吟詩也會吟」，……引諺語另一方面教人熟讀，學會吟詩。我們現在也勸高中學生熟讀，熟讀才真是吟味，才能欣賞到精微處。³

而朱光潛亦云：

寫在紙上的詩只是一種符號，要懂得這種符號，只是識字還不夠，要在字裡，見出意象來，聽出音樂來，領略出情味來。誦詩時就要把這種意象、音樂和情趣在聲調中傳出。⁴

由是知賞析詩歌純藉由文字之理解未為全得，非得透過吟詠，方得以體現詩歌精微之意韻，唯令人憾惜者，為此優良之吟詩傳統今已式微，只流存於青黃不接之地方詩社及少數學院之教育者，實已面臨滅絕之境。多數人已不再知吟詩為何？更無庸論及如何吟詩！因之賞析詩歌時已不再含詠其聲音情感，而只就字面賞析其可能之字面意，並藉此含蘊詩歌字面義可能之意境。此情景猶如賞析一首流行歌之字面義而不唱一般，如此拋開樂曲之歌詞，而能令人感動於心者實少，如此又何從論其令讀者陶醉，而身隨之不自覺地律動！此理甚明，而講究節奏韻律及抑揚頓挫美之詩歌何獨不然？是以詩歌不經發自內心，透過唇舌適會之吟詠，著實難以領受其興發動人之意蘊與詩歌聲情韻律節奏之美！

細忖歷來論及賞析詩歌之音樂美者，多由詩作本身言之，所重之點不一，而於吟詠者依詩作平仄、節奏及用韻之搭配所致吟腔及吟式變化所致之聲情展現，則鮮見及。即因此故，本文即探論近體詩本具內因靜態之音樂美，諸如：吟詩語言之選擇、複沓、變調後調符之抑揚，與吟者所致外緣動態之音樂美，諸如：基

³ 參見〔清〕蘅塘退士選輯：《唐詩三百首》（臺南：利大出版社，1981年），文見〈朱自清『唐詩三百首』指導大概〉，頁2。

⁴ 朱光潛：《詩論》（安徽：安徽教育出版社，1997年），頁231。



本吟法之展現、吟式變化之拿捏、頓挫處之選擇、吟法之運用等等。最末則將內因外緣合一，作依字傳音而顯義之字調吟法說明，期使達至內外相合、意音相諧之詩樂視聽合一之境。

二、內因靜態之音樂美

詩歌為詩人情志之所發，而編排聲調而具抑揚跌宕、長短舒徐之節奏韻律性，則為情感外顯之音樂美。因之唯有明瞭詩歌本具之音樂性，方能揭其感動人心之力量。今即析論詩歌本具之音樂性，以論其音音美，並為後文擬調吟詩之基。

（一）吟詩語言之選擇

今存世之語言多不勝數，而以不同之語言吟詠同一首詩，其聲情感受自亦因之而異。而欲求得最符詩歌聲情之表現，吟詠語言之選擇頗為重要，一如邱燮友教授所云：

提到文學的聲律與美讀，一般人往往忽略了節拍的長短，跟情感的表達有密切的關係。如杜甫的「春望」，開端為：國破山河在，城春草木深。今人用國語讀此兩句，「國」和「木」讀成「ㄍㄨㄛˋ」、「ㄇㄨˋ」，在音讀上便成平和的聲調，如同處太平盛世一樣。其實要將「國」和「木」讀為入聲，才有急促不安之感，也才能顯示出杜甫在安史之亂中，寫下春望詩的心情。⁵

是知欲能如實反映詩歌之音樂美，及其詩人賦予詩歌之情感，用以吟詩之語言，實為吟詩之首要考慮！

據研究，閩南語保留甚多上古音之詞彙，如現今國語之「地震」一詞，閩南語作「地動（te7 tang7）」，《史記·秦始皇本紀》卷六云：「十五年，大興兵，一

⁵ 邱燮友：《美讀與朗誦》（臺北：幼獅文化事業公司，1991年），頁45。



軍至鄴，一軍至太原，取狼孟，地動。」再如國語之「上車」一詞，閩南語作「就車 (tsiu7 tshia1)」，《史記·信陵君列傳》卷七十七云：「侯生視公子色終不變，乃謝客就車。」⁶非唯如此，閩南語為最接近唐代之語音，為中古音之活化石。據研究，閩南語之形成（尤以臺灣閩南語而言），為由居住於閩、粵兩省地區之人移入台灣時所帶來，尤以閩南地區為甚。而閩、粵閩語之形成，又與古代幾次大移民相關，除原住之「百越」一族外，於漢武帝時曾強行將閩越人移徙江淮一帶，而遭致反抗。於亂平後，漢人不斷入閩；其次為晉太康三年（AC282），由江南入閩之人數增多，使此地保有上古時期漢語之某些特點，特別為吳國與楚國之語言，由此批漢人帶來之上古漢語，已形成漢語方言之雛型。而中原漢人幾次大規模之南遷入閩，亦促使閩語之形成，第一次為五胡亂華時期（AC304-439）；第二次為唐初，「蠻獠嘯亂」，朝廷派兵入閩平亂；第三次為唐末，其時之河南中州固始縣人王潮、王審兄弟兩人，乘亂帶兵南下入閩，於西元 926 年於福州立閩國稱帝。由此可見隨王氏入閩之中原漢人所帶來之唐末中原漢語，對閩語（包含閩南語）必產生莫大影響。因此吟詠唐詩，以閩南語為媒介乃再恰適不過。⁷

又據研究，閩方言為一層次複雜之綜合體，其形成略可分三階段（時代過程）四層次（地域來源與類型特點），其中第三階段為「唐宋：長安文讀」。長安之文讀音之所以大力加入閩南語之中，主拜李唐國力與文教之賜。長安為當時政經文化重鎮，亦為漢字文化圈之中心，長安文讀音滲入閩南語中，勢所必然，「日本漢音傳自長安，閩南文讀的終極來源也是長安。漢音與閩南文讀的近似表明它們同出一源。」因而得出文讀於福建地區之發展過程，可概括為「唐代播種、紮根、宋元開花、結果，明末以前已廣被民間。」⁸由是知閩南語吟詠詩文之文讀音與唐時文人寫作之密切程度。

由上知，以閩南語吟詠唐詩，以其陰陽分明，平、上、去、入四聲皆備，因而平仄明悉、聲調和諧，以之組構編排，自得求致音韻生動、節奏明朗，極富於

⁶ 閩南語保留甚多上古音之詞彙，相關之例頗多，不一一贅舉，正文所引之例，分見於楊家駱主編：《新校本史記》（臺北：鼎文出版社，1978年），頁232、2378。筆者案：本文中所採記音符號系統，參照教育部：《臺灣閩南語羅馬字拼音方案使用手冊》（臺北：教育部，2007年）。下同。

⁷ 有關閩南語之形成及移民等相關資料，意引自周長楫、康啓明：《台灣閩南話教程》（上）（屏東：安可出版社，1999年），文見〈緒論〉，頁19-23。

⁸ 參見張光宇：《閩客方言史稿》（臺北：南天出版社，1996年），文見〈第四章論閩方言的形成〉，頁64。



音樂性之美，因之以其吟詠唐詩，自較能映顯詩歌感染人心之美。⁹

（二）複沓

複沓為映顯詩歌節奏之要件，而節奏則為詩歌具有內因音樂性之決定性因素。詩歌之節奏為一遞相出現，而大抵合乎於時間規律所呈現出之語音現象，¹⁰此種遞相出現而有規律之重複，能予人一種似曾相識之美感，進而使人心理產生愉悅與滿足之感。

詩歌之節奏，為音群有規律之複沓。而此節奏之複沓，主要立基於詩歌平仄、逗或頓之複沓及押韻韻母之複沓上。即因此故，即可藉以感受詩歌予人之音樂美。因此，讀者於賞析詩歌時，縱然未能完全明瞭詩意，但於反復讀誦或吟詠之際，便能感受詩歌之音樂美，此即建立於其複沓之特性上。今論之如下：

1. 逗頓所致句式之複沓

我國漢字，為單音節之方塊字，因此易於安排以形成所需之聲音節奏。而詩歌一般以兩字得以組構出一節奏，¹¹此節奏或稱之為「頓」。而「逗」為將詩句兩分之頓。因此不同體裁之詩歌，其各句可劃分之「頓」數即可能因之而異，然無論詩歌各句之字數為何，其「逗」只一處。簡言之，即將各詩句大別為上下兩部份之「頓」，即為「逗」。因此近體五言詩之逗，分詩為上二下三（上兩字與下三字）；七言詩之逗，則分詩為上四下三（上四字與下三字）。

我國文字（含詩歌）大多以雙音節（兩字）為一頓，若詩句為奇數字，則帶

⁹ 於此須說明者為，本文所言以閩南語「吟詠唐詩，自較能映顯詩歌感染人心之美」，此為比較之詞，吟唐詩非必以閩南語匪可。今以國語、客語或其它語言吟之亦可，唯相較之下，以閩南語吟唐詩，「較能」映顯詩人創作該詩之情感與意境。一如今以閩南語語音寫詩，若用國語讀之，則有拗口之處。唯若以閩南語讀之，則較能切近作者之情感與其所欲表現之詩情、詩意。

¹⁰ 此種「合乎於時間規律所呈現出之語音現象」，就近體詩言，不外為逗或頓句式之複沓，另一則為韻母之複沓等。逗頓為立基於我國文字組成完整意義單元之特色，以兩字為一節奏，形成平平或仄仄，使之遞用而形成長順與傾側之節奏變化；韻母之重複，則立基於韻腳韻母之重複，使相同韻母於固定之韻腳處重複，形成一零散語音之未接相同韻音之熟悉感，從而使詩歌凝聚為一體，而形成一時間規律上所呈現相似語音之現象，而使詩之縝密度益強。

¹¹ 我國文字每兩字可形成一節奏（頓），其成因可由吟音之音長、語義、修辭等論說，請參拙著《古典詩歌初階》（臺北：文津出版社，2003年），文見〈平仄調配〉，頁48-50。



有一單音節（一字）之頓。詩歌除重文字字義外，亦重其聲音之傳顯，因此歷來劃分詩句之頓，有按意義為分及按聲音為分兩者。¹²因詩歌之吟詠，為求其節奏之複沓，故以聲音之頓為主，¹³因此依聲音之劃分，則五言詩有三頓（二二一句式），七言詩則有四頓（二二二一句式）。¹⁴今舉例如次：

五言詩每句三頓，如孟浩然〈宿建德江〉：

移舟／泊煙／渚，日暮／客愁／新；
野曠／天低／樹，江清／月近／人。

此詩之逗，分各句為上二下三：

移舟／泊煙渚，日暮／客愁新；
野曠／天低樹，江清／月近人。

七言詩每句四頓，如王維〈芙蓉樓送辛漸〉：

寒雨／連江／夜入／吳，平明／送客／楚山／孤；
洛陽／親友／如相／問，一片／冰心／在玉／壺。

此詩之逗，分各句為上四下三：

¹² 詩歌之頓，一般分為聲音之頓與意義之頓。聲音之頓，只論其音節而不論其意義，不論各句字數為何，總以兩字為一頓，若詩句為奇數字，則最末必有一個單音節之頓；反之，若為意義之頓，即不按聲音之頓劃分，而以意義之完整為劃分詩句頓處之標準。如李白〈靜夜思〉：「牀前明月光，疑是地上霜，舉頭望明月，低頭思故鄉。」若以聲音之頓為分，則成「牀前／明月／光，疑是／地上／霜，舉頭／望明／月，低頭／思故／鄉。」若按意義之頓為分，則成「牀前／明月光，疑／是地上霜，舉頭／望／明月，低頭／思／故鄉。」由此可以清楚見出此詩各句聲音之頓與意義之頓不同，聲音之頓各句為二二一句式，而意義之頓，四句分別為二三、一四、二一二、二一二等句式。有關頓處之劃分，可參拙著《古典詩歌初階》，文見〈句法〉，頁118-128。

¹³ 亦即各詩句之頓，由各句首字按音節數（字數）以兩字為一頓。

¹⁴ 詩句字數之多寡不一，其頓之數亦因而不同（各句不論字數之多寡，最多僅一逗）。因本文以近體詩為主（五、七言），故正文僅以此舉例說明，餘其不同字數之詩作，可依而類推之。此不一枚舉。



寒雨連江／夜入吳，平明送客／楚山孤；
洛陽親友／如相問，一片冰心／在玉壺。

由上知詩句之逗、頓，各有其固定之處，而於吟詠之際，因近體詩講究平仄格律之編排，因之於頓（逗）處便各有不同時值之停歇，又於頓（逗）處若為平聲字則特意延音曼吟，因之用以吟詠詩歌，其各句頓、逗處相同，且其平仄之編排，正以單句節奏點平仄遞用，且全詩依黏對之概念為之，因而形成第一句及第四句句中之引聲延音處同，而第二句及第三句句中之引聲延音之處又同，如此則形成吟音長短複沓之美。五言如李端〈聽箏〉，其句中引聲曼吟之複沓為：

鳴箏一金粟柱，素手玉房一前一一；
欲得周郎一顧，時時一誤拂弦一一。

再如其七言之〈閨情〉，其句中引聲曼吟之複沓為：

月落星稀一天欲明一一，孤燈一未滅夢難一成一一；
披衣一更向門前一望，不忿朝來一鵲喜聲一一。

凡此一、四句之引聲處同，而二、三句之引聲處同，若為吟律詩則全重複一次，其複沓性益強。又吟詠五、七言詩，各句之前必為雙音節，其後則必有一單音節或三音節，¹⁵如此以偶數、奇數為序，及句尾音節數之差異，從而形成各句前後呈現平衡與不平衡之情形，因之吟詠近體詩（每句為奇數字），得於整齊中寓有變化，全詩如此一再複沓，使節奏益加明快而動人。故於吟詠之時，須留意逗頓所致之複重，如此方得顯其節奏之動人美感。

2. 韻母之複沓

¹⁵ 五、七言詩，若以聲音之頓為分，則五言之句式為二二一、七言之句式為二二二一。各句之前為雙音節，其末為一單音節；若以逗為分，則五言為二三、七言為四三，各句之前為二（五言）音節或四（七言）音節，其末則皆為三音節。



吟詠近體詩，於韻母之複沓，主指韻腳為言。¹⁶詩之押韻，旨在於形成韻母音之重複與和諧之感，藉之以形成音韻節奏之美。藉此可使零散之音調，因押韻句句末韻母之重複，從而使零散之詩句緊密地縮結為一體，益可使詩歌之音調更加和諧，進而增進美聽。

我國詩歌之押韻，大抵置於句末，句末為該句詩義之完結，同時亦為下句詩義之承繼或轉折處；除此，句末亦為停頓換氣以續起下句之所。因之，詩歌於此處安排相同之韻母，使之複重，便易形成聽覺上之強烈節奏，同時亦因詩歌韻母之重複出現並貫串全詩，從而形成穩定之聲音基礎。

詩歌韻腳，利用聽覺上相同韻母之重複，而將各詩句凝聚為一體，因之形成「平仄遞用之零散語音，再接一相同韻母」、「平仄遞用之零散語音，再接一相同韻母」……之複沓，形成一種交互遞用且錯落之音樂美感，如此於句末相同之位置，再行規律地出現相同之韻母，吟詠之際自能感其悅耳動人，如此得使詩作形成一圓融和諧且流暢之整體，亦從而形成詩歌韻律之美。

詩歌藉由韻腳韻母之去而復返，從而使未押韻句與押韻句形成疏、密、疏、密等迴環複沓與前後呼應之聲音美，亦由此體現詩歌聲音舒徐或縮疾，進而使零散之語音，因韻母之重複而凝為一體，使此音樂節奏益顯強烈而優美。於吟詠之際，無論韻腳之或疏或密，總能以韻母之複沓迴環，而求得詩歌迴旋複沓之韻律美。即因韻腳之重要如此，因此吟詠時，於韻腳字處，特須留意吟音之引聲、轉音或拖腔之運用，同時須留意吟音之輕重與疾徐，以映顯詩歌特有之韻律之美與其所表現之情感。¹⁷

¹⁶ 我國漢字語音之構成，分聲母、韻母及聲調。韻腳即押韻字，亦即將同聲調文字且韻母相同之兩個或兩個以上之字，安置於詩句末字，使韻母重複而形成複沓之美。

¹⁷ 不同之用韻，映顯出不同之情感。謝雲飛《文學與音律》云：「……我們欣賞或製作詩、詞、歌、賦等各類韻文中的韻語，也可歸納成如下類目，而這一些類目中的韻語，我們可以完全從字音中去揣摩全詩用韻的情感和思緒了。一、凡『佳、哈』韻的韻語都有悲哀的情感……，但因言兩韻的發音，開口較大，所以適用於含有發洩意味的作品……。二、凡『微、灰』韻的韻語，都含有氣餒抑鬱的情思……。三、凡『蕭、肴、豪』韻的韻語都含有輕佻、妖嬈之意……。四、凡『尤、侯』韻的韻語，都似乎含有著千般愁怨，無法申訴的意味似的，最適用於憂愁的詩……。五、凡『寒、桓』韻的韻語，都含有黯然神傷，偷彈雙淚的情愫，適用於獨自傷情的詩……。六、凡『真、文、魂』韻的韻語都含有苦悶、深沈、怨恨的情調……。七、凡『庚、青、蒸』韻的韻語都含有一種『淡淡的哀愁，似乎又有相當理智』的情愫……。八、凡『魚、虞、模』韻的韻語都含有日暮途窮，極端失意的情感……。以上所舉八類，大致都是依各韻字音的特質而定其含意的……尚未提出的各韻，讀日只消自加模擬推求，也就可以得其真意了。」（謝雲飛：《文學與音律》〔臺



(三) 變調後調符之抑揚

近體詩之平仄有其固定之編排以及變通之方式，¹⁸依近體詩歌之平仄安排，已具其抑揚跌宕之姿，雖言近體詩之音樂性，可由逗頓與押韻所形成之規律複重而得，唯詩人寫作之時，時有連音變調之情狀，而此變調後字音排列之抑揚性，亦為展現詩歌音樂美之重要元素。因之，詩歌之美，非僅由平仄安排即可推知，尚得求其變調後之聲調安排，如此方能依字傳音，藉音以顯義而進得詩情。

歷來吟詩，或套吟古調、時曲，或作曲家為求吟詩音樂性之美聽，而力求音樂旋律之婉轉多姿，凡此皆易致倒調。為求致最佳之因音以傳義，因此我國傳統之吟詩法為依字行腔，換言之，即按各詩歌文字之安排，依其聲調之起伏與長短而行吟詩旋律之配置。而此詩作文字之聲調，非其本字本調，而為其依字連詞後後之變調為主。一如今國語之「很好」一詞，讀時須讀其變調後之音為「ㄉㄞˇ ㄏㄞˇ ㄉㄞˇ ㄏㄞˇ」，若讀其本字本調為「ㄉㄞˊ ㄏㄞˊ ㄉㄞˊ ㄏㄞˊ」，則聽者則不知所以。吟詩亦然，因之須求其詩歌調變後之讀音方可，而詩人寫作之時亦依此為之，其時之書寫習慣，大抵為邊寫、邊吟、邊修改，直至詩歌文字之音義安排妥適為止。因之盧延讓有「吟安一個字，捻斷數莖鬚」、李白亦有「吟詩作賦北窗裡」及「吟誦有所得，眾神衛我形」、杜甫亦言「陶冶性靈存底物，新詩改罷自長吟」及「覓句新知律，攤書解滿床；試吟青玉案，莫羨紫羅囊」，凡此為創作期間或修改之後，詩人以吟詠求其詩歌音韻節奏之安否。至如姚合所云「山宜沖雪上，詩好帶風吟」，白居易更是「終日歌吟如狂叟」則為吟詩、品詩之方式。經由如此細膩之寫、吟、修詩，欲藉吟詩以傳達詩意及情感，因之吟詩旋律之抑揚起伏，勢必與詩歌文字之聲調合一，方能達致。因之能因循其音，便得知曉所傳之義，亦唯如此，辭情與聲情方能真正兩諧。而由變調後之調式，益可知其詩歌聲調之抑揚美，今舉再如司空

北：東大圖書有限公司，1978年]，頁61-63。)所言各韻所表之情，雖覺抽象，唯亦有其理。試想人之情感與聲音相應，一如突然受到驚嚇，概會發出喉韻的「ㄩ」音，亦唯有喉韻方能表現驚嚇程度之大。設若受到驚嚇之時，若當下發出展唇的「ㄨ」音，可想而知，這「ㄨ」音無法完全表現、發洩出受驚嚇之厚重情感。詩人寫詩於韻腳之選用，適正透顯其情感之情狀。

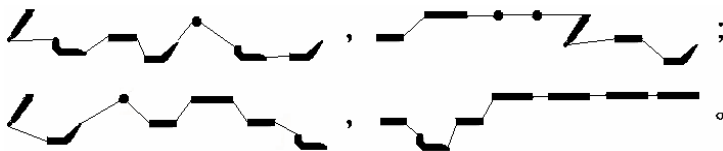
¹⁸ 近體詩之平仄安排有其固定性，然亦有其變通之原則，如「一三五不論、二四六分明」、「拗救」，凡此給予詩人莫大寫作之空間，亦唯如此，方能使詩人內在之情志，盡其可能地藉文字之辭意以表達外，更藉文字音韻傳顯其音情。其平仄之固定性與變通性，可參拙論《古典詩歌初階》頁74-104〈平仄譜的擬定〉，頁129-134〈拗救〉及頁137-144〈一三五不論、二四六分明〉。



曙〈江村即事〉：

釣罷歸來不繫船，江村月落正堪眠；
縱然一夜風吹去，祇在蘆花淺水邊。

今示此詩文讀音之本字本調，各句依序為「3315475」、「1188315」、「3547113」、「2751221」，唯連讀變調後之聲調，¹⁹此四句依序為「2375835」、「7188275」、「2587173」、「1371111」。今八音之基本調符，筆者依各聲調高低長短之抑揚起伏情狀，依一至八音之序，圖之陰平一聲作「——」、上聲作「／」、陰去三聲作「＼」、陰入四聲作「·」、陽平五聲作「——／」、陽去七聲作「—」、陽入八聲作「·」。²⁰據此圖示變調後各句之調符，可見此詩吟調旋律抑揚起伏之勢（各字聲調之起訖以細線彼此連結），今示如下：



此詩寫江村所見眼前事，詩人不著重於描寫江村之景色，而特別關注於釣者之動作與其內在之心理活動，反映出江邊村民之生活面相與其真切之情感。由所列調符，可見第一句及第三句聲調組構之抑揚起伏頗大，而第二及第四句之抑揚相對

¹⁹ 閩南語之變調規則多樣，唯於節奏點之字一般不變調則同，分析其變調之規則，大抵為 5→7→3→2→1→7（本文以嘉義偏漳州腔為論），亦即本調第五聲之字，變調後為第七聲；本調第七聲之字，變調後為第三聲，餘依而類推之。而於入聲部份，陰入四聲與陽入八聲之變調規則，概略可用 4 (p、t、k) →8, 4 (h) →2, 8 (h) →3, 8 (p、t、k) →0 表示，亦即本調為陰入四聲 p、t、k 系統之字，變調後為陽入八聲，而 h 系統之字，變調後則變為上聲二聲；又本調為陽入八聲 p、t、k 系統之字，變調後成低促調之入聲，今以第 0 聲為代表，調值作[10:]，而第八聲 h 系統之字，變調後則變為陰去三聲。

²⁰ 閩南語第六音閩南語之陽上聲，與許多方言同，多有「濁上歸去」之現象，多已并入陽去，因之沒有陽上調，請參何大安：〈「濁上歸去」與現代方言〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第 59 卷第 1 期，頁 61 至頁 86。因之閩南語第六音為空音，故此不予表示。又各聲調調符之圖示依據，請參下文〈三、外緣動態之音樂美·（一）基本吟法之展現〉，於此有較為詳實之說明。



較和緩。

前兩句調符，前句抑揚大而後句抑揚小，適與詩意「釣罷歸來不繫船，江村月落正堪眠」之意合。首句寫釣客夜釣回來，一反常理之「不繫船」，難道不在意船隻漂走？此為詩人心理可能之強烈納悶。第二句即承首句點名夜釣者回來之時地及其心理，即因人已倦，夜又深，適為「正堪眠」之時，因此第一句心理強烈之波動，於第二句稍得其所以不繫船之因，由是而得到緩解，因此調符稍顯舒緩。唯因夜深堪眠即可放任船隻任意東西？原來非此，詩人因而提出「縱然一夜風吹去，祇在蘆花淺水邊」兩句解人疑惑之答案！第三句之「縱然」一個強烈之轉折，因此詩人安排聲調之頗大抑揚，而未句「祇在」則承第三句之「縱然」而來，為此而求得全詩解答，心疑釋然，因之以抑揚小而舒緩之聲調安排之。

由此變調後之調符，即可速知詩人賦予此詩情緒之波動及詩情，因之吟詠此詩時，特須留意調符之抑揚起伏，依之而吟，即可切近吟出詩人所賦予詩作之情感。

三、外緣動態之音樂美

（一）基本吟法之展現

邇來吟詩常聽聞有所謂「平長仄短」或「平高仄低（平低仄高）」之說，此皆泛論，未可據以套用。不同語言，其聲調之數目及抑揚高低即不同，歸分平仄之情況亦異，如國語之上聲低升調式，屬仄聲調，唯於閩南語中，此調式卻為陽平五聲，屬平聲調。因之，吟詩未可生搬硬套「平長仄短」或「平高仄低（平低仄高）」之說，而須立基於所吟詩語言之聲調，如此方能依字傳音，因音以顯義。

又近來吟詩，多以譜曲而唱者，或以套調而吟者，或以時曲唱詩，凡此，一如國際知名之葉嘉瑩教授所言，那些「多是用唱歌的方式，並不屬於真正的吟誦傳統」²¹。傳統之吟詩不若歌唱有其固定不易之樂譜，非僅無固定之樂譜，且一

²¹ 參見葉嘉瑩：〈詩歌吟誦的古老傳統〉，《葉嘉瑩說詩講稿》（北京：中華書局，2008年），頁148。



人同時吟詠同詩兩次，其吟調亦難相同，此為吟詩之基本常識；非但不是用歌唱之方式以唱詩，同時亦非時下常聽聞之以一流傳古調套吟所有詩。蓋字有陰陽平仄之別，詩歌聲調之配置變化多元，今實難以求得兩首陰陽平仄聲調全同之詩作，因此以套調之方式吟詩，即易產生吟詩之節奏、旋律、詩情，與詩歌文字聲調衝突之現象，此即騷壇所謂之「倒字」或「倒調」，一如將「古典」(koo2 tian2) 吟成「顧電」(koo3 tian1)、「詩歌」(si1 ko1) 吟成「辭稿」(si5 ko2)，如此將「古典詩歌」吟成「顧電辭稿」，因聲調之誤，意義亦隨之而不同，連帶句意、詩意亦因之而異，果如此，亦無庸遑論吟音之美聽矣！

吟詩於聲調之掌握精準與否，及立基於此上而行吟式之變化，深深影響詩意之傳達與左右詩歌音樂性感染力之強弱。因此，如實依詩歌文字聲調之高低、長短，精確地按聲母發音、韻母延音及韻尾收音，並全程配合聲調之吟之，為吟詩良窳表現之分界。因此，於吟聲母、韻母無誤下，若將此聲調吟為彼聲調，聲調一誤，而詩歌之聲情意境亦隨之而失，如此便難領受詩歌辭情與聲情之美。因此認識用以吟詩之語言聲調，頗為重要！

吟詩講究平、上、去、入四聲，然此四聲於吟詩時究應如何吟之，歷來所論者鮮。以閩南語近於唐音，又以其四聲俱備、八音分明，故今即論閩南語各聲調之基本吟法於下：²²

1. 平聲

- (1) 陰平聲：今八音中之第一聲，調值作 55:，屬高平調。此聲調之走勢不升不降，調符作「——」，如「央 (iong1)」、「英 (ing1)」、「香 (hiong1)」等字之調。因其為高平調之故，所以吟此聲調時，其基本吟法宜以高平吟而無升降，此為其本色。

²² 於此須說明者：本文所謂「閩南語」，為指流行於「臺灣」之閩南語，而文中所舉之記音，又以流傳於嘉義地區偏漳州腔之閩南語為主。於臺灣之閩南語有漳、泉之異，兩者於不同地區或有調值與變調上之別，唯於吟詩原則性之概念則不變，是以本文所言依舊可運用於其它不同之語言區，除嘉義之偏漳州腔可用外，餘如泉州腔、客語、國語，或其它方言區，吟者只須自行轉化為該語言之文讀系統，依字以行腔即可（依字行腔，即按詩歌文字之安排，依其聲調之起伏與長短而行吟詩旋律之配置。如此，吟詩旋律之抑揚長短，與詩歌文字之聲調便得相應契合，因之循其所發之字音，即可依而得知所傳之字義，亦唯如此，辭情與聲情方能真正兩諧。簡言之，即依照文字聲調之抑揚起伏以吟詠之謂）。



- (2) 陽平聲：今八音中之第五聲，調值作 13:，屬低升調。此聲調之走勢為先低平後揚升，調符作「——」，如「油 (iu5)」、「如 (ju5)」、「陽 (iong5)」等字之調。因其為低升調之故，所以吟此聲調時，其基本吟法宜以相對時值較長之低平吟，而後再以相對時值較短之時值揚升，此為其本色。

2. 上聲

上聲為今八音中之第二聲，調值作 53:，屬高降調。此聲調之走勢為由高向下降，調符作「↘」，如「始 (su2)」、「淺 (tsian2)」、「恐 (khiong2)」等字之調。因此為高降調之故，故吟時宜先作極短時值之高平吟，然後迅即下降，而下降口氣之走勢始終向下，²³，以其為高降調，故吟時宜短不宜長，此為其本色。

3. 去聲

- (1) 陰去聲：今八音中之第三聲，調值作 21:，屬低降調。此聲調之走勢為呈圓弧之方式低降，調符作「↪」，如「送 (song3)」、「氣 (khi3)」、「到 (to3)」等字之調。因此為低降之故，故吟時，宜於音初出口之際，即採圓弧方式低降，因之而有轉送之態，此為其本色。
- (2) 陽去聲：今八音中之第七聲，調值作 33:，屬中平調。此聲調之走勢為不升不降，有似陰平，唯音高屬中，調符作「—」，其例如「用 (iong7)」、「電 (tian7)」、「動 (tong7)」等字之調。以其為中平調，故吟時宜中平吟，以其為去聲之故，故其中平吟之時值，相對短於高平調之陰平聲，此為其本色。

4. 入聲

- (1) 陰入聲：今八音中之第四聲，為塞音，調值作 30:，屬中促調。此聲調之走勢為音出即斷，音高屬中，調符作「·」，其例如「接 (tsiap4)」、「率 (sut4)」、「卜 (pok4)」、「焯 (tshuh4)」等字之調。以其為中促調，故吟時宜音出即斷，短促急收，無尾音。以此音為中促調之故，故吟時不宜高吟，如若高吟，易成高促調而混為陽入聲矣。
- (2) 陽入聲：今八音中之第八聲，亦為塞音，調值作 50:，屬高促調。此聲調之

²³ 此所謂「口氣」為指吟詩時，氣息之走勢而言。以上聲為高降調，因之其發音時之氣息，除初出口時有極其短暫之高平外，迅接及始終下降之氣息。



走勢為音出即斷，音高屬高，調符作「[•]」，其例如「集(tsip8)」、「突(tut8)」、「泐(lek8)」、「闡(tshah8)」等字之調。以其為高促調，故吟時音亦出口即斷，短促急收，亦無尾音。以此音為高促調之故，故吟時不宜吟低，如若低吟，則易成中促調而混為陰入聲矣。

綜言之，八音各有其特色，於吟詩時，得依據各聲調之本色而不使倒調，使吟平聲為平聲，吟上為上，吟去為去，吟入為入。此為其基本之要求。於如實吟出該字之字音與聲調後，方能行吟式之變化。又初學者多喜求過度吟式之多變，如此反害詩歌之純樸美感。如能吟致字音不誤，如是則字義得傳，句意亦得以顯現，推而廣之詩篇之意現，加以吟時情感之融入，則詩歌之辭情、聲情自能兩諧，其音樂性之美感亦自出矣！

(二) 吟式變化之拿捏

今於地方詩社之聚會聯吟，個人即興之吟詠，多以自度調以顯詩作辭情與聲情，於吟式之變化中，較多者，特以陰平一聲之高平調，與陽平五聲之低升調為多，而於其它（陰陽）上、去、入諸聲調，以其調式特性之故，不適用於做過度之吟式變化，因之於此諸聲調以行變化者鮮。今述如下：

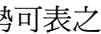
1. 「陰平聲」為高平調，於初出口時，不宜立即做可能之揚升或抑降之吟式變化，否則易與其它聲調相混。如不宜以中平音吟，否則易混為陽去七聲；亦不適以由低轉高之方式吟，否則易混為陽平五聲；亦不宜於初出口時，即作下降吟法，否則易混為上聲二聲。²⁴其餘如「音出即斷」及「收攝」之吟法，此二者為入聲之吟法，²⁵平聲字自是不宜。

²⁴ [清]徐大椿《樂府傳聲》論及唱上聲之法云：「上聲亦只在出字之時分別。方開口時，須略似平聲，字頭半吐，即向上一挑，方是上聲正位。蓋上聲本從平聲來，故上聲之字頭，必從平聲起。若竟從上起，則其聲一響已竭，不能引而長之，若聲竭而復拖下，則反似平聲字矣。故唱上聲極難，一吐即挑，挑後不復落下，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。雖數轉而聽者仍知為上聲，斯得唱上聲之法矣。」參見[清]徐大椿：《樂府傳聲》，收入中國戲曲研究院編《中國古典戲曲論著集成》（七）（北京：中國戲劇出版社，1980年），文見頁165至頁166。由是逆向推知，於吟平聲字時，亦不可於初出口時即從上（上聲之下降吟）起，否則易混為上聲（二聲）。

²⁵ 入聲字之吟法，就筆者分析騷壇前輩之吟音，略有「音出即斷」及「收攝」等二吟法，請參拙文〈古典詩歌入聲字之吟法〉，《臺北大學中文學報》第2期（2007年），頁187-207。



知陰平聲之特性如此，則其吟式自可盡當時之情感，而行可能之變化，唯於變化之時，以其聲調屬高平調，故須先出以高平音吟相當之時值後，²⁶再求下降、或揚升、或升降、或……等之變化。無論其變化是升或降，其長時值高平吟後之吟式變化，總以短促為宜，否則變化時值一長，又易混為它調。總之，以不產生倒調為吟法之基本原則。

2. 「陽平聲」為低升調，吟時須如實完整交代較長時值之低平吟，再接以較短時值之揚升吟，以顯陽平聲提音之特色。又因此聲調之低升特性，故於揚升吟後，不宜旋即作升降之吟式變化，否則易混為吟陽去聲之吟式變化。吟陽平聲，騷壇耆老多以閩南語本調行之，於吟揚升之處，多以延音為之而少行升降之變化。
3. 「上聲」為高降調，出口高降即收，若作吟式之抑揚變化，則失高降特色，是以就傳統吟詩而言，此聲調以其為高降且口氣始終向下，因之較不適作吟式之變化。一般以如實發其字音即可。
4. 「陰去聲」為低降調，低降後即平收，若作吟式之抑揚變化，揚升之則易混為陽平五聲；抑降之，其音則頗覺奇怪而失低降特色，故吟此聲調，如實發其字音即可，若欲行吟式之變化，亦不可於繁複，以保其低降圓轉之特色。
5. 「陽去聲」為中平調，故於行吟式變化之時，於起音音階不宜過高，否則易混入陰平一聲；亦不宜一出口即行短暫之揚升，否則又易混為陽平五聲。總之，如實以中平吟即可，少作吟式之變化，可免倒調之虞。
6. 「陰入聲」、「陽入聲」，一屬中促調，一為高促調，其吟法，如前所述為「音出即斷」。另有一變化之吟式，筆者名之為「收攝」，此吟式多見於傳統地方詩社耆老之用。以入聲具短促急收之特色，因之除出口即斷可顯入聲特色外，於吟詩時有此引聲促收之收攝吟法。此「收攝」運用得當，得使入聲峭絕之本色展露無遺。其法為先出口引長入聲吟音（唯此時尚未阻塞其氣息），待歸韻前先放弱（放輕）吟音，隨即以較強（較重）之吟音，向上提音並阻塞氣息而歸韻收音。若以圖示，其吟音之走勢可表之如「」。

由上舉諸聲調，於一般閒時吟詠，以不做吟式變化者多，²⁷概多以「讀」之方

²⁶ 時值，指吟詩時，吟某字音之時間長度而言。

²⁷ 此言「以不做吟式變化者多」，僅為比較之詞，非此諸仄聲調皆不做吟式變化之謂，此諸聲調之吟式變化，可參拙論〈臺灣閩南語上聲字之吟式研究〉，《屏東教育大學學報》第33期（2009年）；〈閩南語陽去聲字之吟式研究〉，《嘉大中文學報》第5期（2011年）；〈閩南語陰去聲



式帶過，唯於陰平一聲與陽平五聲處，方行吟式抑揚之變化，以求詩聲之跌宕與婉轉，如此概亦可求其平聲長遲婉轉多姿之態，與仄聲之短促峭絕或傾側做聲音之區隔。如是則於平仄之交錯、複沓下，以顯節奏與跌宕抑揚之美。

（三）頓挫處之選擇

「頓挫」為詩人賦予詩歌文字聲調抑降、揚升與長順、變化之所，亦為吟詩時於吟式變化之重要技法。《後漢書·孔融傳贊》「北海天逸，音情頓挫」條，李賢注云：「頓挫，猶抑揚也。」²⁸實則頓挫與詩歌抑揚之密切關係，²⁹由此可知。因之除詩歌文字平仄之配置外，頓挫亦擔負起抑揚美感之重責大任。其重要性，一如清徐大椿《樂府傳聲》所云：

唱曲之妙，全在頓挫，必一唱而形神畢出，隔垣聽之，其人之裝束形容，顏色氣象，及舉止瞻顧，宛然如見，方是曲之盡境。此其訣全在頓挫。頓挫得款，則其中之神理自出。如喜悅之處，一頓挫而和樂出；傷感之處，一頓挫而悲恨生；風月之場，一頓挫而艷情出；威武之人，一頓挫而英氣出。此曲情之所最重者也。³⁰

徐氏所言雖為唱曲，但凡以字傳義之語言活動皆然，因之吟詩亦如此也。頓挫得宜，則形神畢現，顏色氣象、舉止瞻顧，宛如目見，無論為何種情感（和樂、悲恨、艷情、英氣），一頓挫而具出！是知恰得其份之頓挫，得使詩情展現得宜。而頓挫之重要，又如王先需所云：

字之吟式》，《中國詩歌研究》（北京）第八輯（2011年）；〈古典詩歌入聲字之吟法〉，《臺北大學中文學報》第2期（2007年）。另相較於仄聲之平聲字吟式變化，可參拙論〈閩南語平聲字之吟式研究〉，《人文研究期刊》第5期（2008年）。

²⁸ 參見楊家駱主編：《新校本後漢書》（臺北：鼎文書局，1978年），文見卷70，頁2293。

²⁹ 所謂頓挫，簡言之即「頓」—「停頓」；「挫」—「反折」。而此「反折」處，即可產生「抑」或「揚」之吟音。簡言之，「頓」有助於吟音之斷續，而「挫」則有助於吟音之抑揚迂曲之轉折，由是，「頓挫」為使吟音具跌宕起伏與迂曲轉折美感之重要技巧。

³⁰ 參見〔清〕徐大椿《樂府傳聲》，收入中國戲曲研究院編《中國古典戲曲論著集成》（七）（北京：中國戲劇出版社，1980年），頁175-176。



頓挫是音樂作為時間藝術的必備要求，時間藝術非常注重連續性，只講連續、只講流暢，會造成平面化、單調，容易引起欣賞者的疲勞。故此特別拈出「頓」——停頓和「挫」——轉折，以提示變化的重要。樂曲不但要連續，還要有頓；不但要有順勢的增強或減弱，還要有逆勢的轉折。這些，統是純形式的問題。大幅度的頓挫，適宜於表達激烈、豪壯而非纖細、輕靡的感情。³¹

因之頓挫可使吟音具變化而有曲折感，可免於單調、平面之連續，進而使詩歌聲調本具之抑揚，得因頓挫之運用，而顯現吟音之抑揚美。

頓挫除可展現吟音之抑揚外，於節奏之複沓亦有其重任。因此頓挫非可一任吟者隨意為之，而有其當遵之原則，若未明此，則吟詩可能誤成唱長短句，如前舉司空曙〈江村即事〉，若將其頓挫之處隨意安排如下：

釣罷△，歸來不繫船△。江村月落△，正堪眠；
縱然△，一夜風吹△，去△，祇在蘆花淺水邊。

如此頓挫，絕句而成長短句矣。是知頓挫不可不慎。有關吟誦古詩詞文頓挫之類型，陳少松依作用之不同而分為六項，³²所分頗細，唯各項彼此間之相近性頗強。

³³今筆者依自身吟詠之經驗，於頓挫大抵分為「規律性頓挫」、「關鍵性頓挫」及

³¹ 參見王先霈：〈從音情頓挫到沉鬱頓挫和清壯頓挫——唐宋人對文學境界的開拓與對形式美的體認〉，《三峽大學學報》（人文社會科學版）第23卷1期（2001年），頁26。

³² 陳少松所分之六項頓挫為：「韻律性頓挫」、「區分性頓挫」、「變換性頓挫」、「強調性頓挫」、「提示性頓挫」、「玩味性頓挫」，請參陳少松：《古詩詞文吟誦》（北京：社會科學文獻出版社，2002年），頁266-274。

³³ 如「變換性頓挫」，陳氏云：「吟誦過程中，當作品中所記之事、所繪之景和所抒之情發生了變化，這時必須進行頓挫。」而對「強調性頓挫」則云：「為了突出作品中所描寫的某種情景、所抒發的某種情感、所表述的某種意思，吟誦時常在某些詞語後面作一頓挫。」於「提示性頓挫」則云：「有時吟誦到某個詞語或句子後面忽然作一頓挫，目的是以聲音的嘎然而止提醒聽眾，注意下面作出的判斷或出現的情景。」此三項分見於陳少松：《古詩詞文吟誦》，頁268、頁271、頁272。而此三項之關鍵均有「情景」出現變化處，其中又以前兩者「變換性頓挫」及「強調性頓挫」重複性最強，均為與「所記之事」（一為「所表述的某種意思」）、「所繪之景」（一為「所描寫的某種情景」）和「所抒之情」（一為「所抒發的某種情感」）發生了變化，實則此二者近似度甚高。



「情感性頓挫」三項。「規律性頓挫」即按聲音節奏，依每兩字為一節奏，末字則為單音節奏，如五言詩每句聲音之節奏為「二、二、一」之句式，如「輦路／江楓／暗，宮庭／野草／春」(司空曙〈金陵懷古〉)；七言詩每句之聲音節奏為「二、二、二、一」之句式，如「釣罷／歸來／不繫／船，江村／月落／正堪／眠」(司空曙〈江村即事〉)，凡此頓挫即屬固定之節奏，前此逗頓概念中之「頓」已述及，此不復贅述，餘二者述之於下：

(一) 關鍵性頓挫

一般吟者於吟詠時，於其欲強調之處行頓挫以突出詩之重點處，唯其檢擇，一以吟者「自認為」之字而行之，意即同一詩，不同之人吟之即有不同強調頓挫之重點處。然詩人作詩之時，是否有其看重之關鍵字？余意有之。近體詩具有嚴密之平仄格律，因之由平仄譜式與拗救兩相檢證，多可求得詩人寫詩當下所賦予此詩之關鍵字。此關鍵字縱非節奏點處，於吟詠時亦可以強調之方式，行頓挫以顯其重要性。如前舉司空曙〈江村即事〉，此詩之關鍵字何在？讀者所言恐未能盡同，唯作者是否有其看重處？據筆者研究，多數可藉如下三步驟求得：其一、列出此詩之標準平仄譜；其二、檢驗有否拗字而未救者；其三、拗而未救者，即可能為關鍵字。此法雖未可適行所有近體詩，唯拗而未救於兩字以下者，皆可由此求得。以作者寧可失律亦不圖救，知其字義為作者所重！依此而吟詠或賞析詩作，自較能得作者安排之關鍵處，今依此法尋〈江村即事〉之關鍵字如下：

其一、列出此詩之標準平仄譜〈江村即事〉為七絕仄起首句入韻詩，其標準平仄譜為：

仄仄平平仄仄平，平平仄仄仄平平；
平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平。³⁴

其二、檢驗有否拗字而未救者

將〈江村即事〉與標準平仄譜合置，一一檢視各字，尋其拗字。

³⁴ 近體詩標準平仄譜之擬法，請參拙著：〈平仄譜的擬定〉，《古典詩歌初階》，頁74-104。



釣罷歸來不繫船，江村月落正堪眠；
仄仄平平仄仄平，平平仄仄仄平平；
縱然一夜風吹去，祇在蘆花淺水邊。
平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平。

一一檢覈此詩，得知拗字如下（以圓圈圈住者）：

釣罷歸來不繫船，江村月落正堪眠；
仄仄平平仄仄平，平平仄仄仄平平；
㊦然一夜風吹去，祇在蘆花淺水邊。
平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平。

由上知「縱」字應「平」而用「仄」，與標準平仄譜拗且未救。³⁵

其三、拗而未救者，即可能為關鍵字第三句首字「縱」，拗而未救，知此字為此詩之關鍵字。

「縱」雖屬「一、三、五不論」之聲音非特重處，然作者寧使其出律亦不思補救，益顯作者看重此字之義。因之，此詩之關鍵字為「縱」字！

此「縱」字為此詩前兩句提供一強烈之轉折，非但「不繫船」而已，且更進一層寫「縱」然一夜風吹去，而使「不繫船」之可能損失更大，然亦透露釣客之不在意，因而此轉折使此詩更吊讀者之胃口，益使此詩之張力擴大。直至末句「祇在蘆花淺水邊」，方使讀者胸中大惑釋然。即因「縱」字有此功效，因之吟此詩時，可於此字特意頓挫停歇，並以剛強之力道吟之，以正向強調其不在意之懸疑。

因此於吟詩前，可先檢核有否拗而未救者，有之，縱非節奏點處，亦可行以頓挫，以顯作者之意！並顯其詩情。唯詩人抒發情志之詩，或多有拗而未救之處，則該詩之關鍵性頓挫，自因吟者本身詩學素養之異而有不同之抉擇，如其能對詩歌有更深入之理解，則於吟詠時之頓挫抑揚，當能有更精準之掌握與聲情之表露。

³⁵ 近體詩之拗救，請參拙著：〈拗救〉，《古典詩歌初階》，頁129-134。又可參同書〈詩歌賞析的方法·出律字〉，頁155-159。又寫詩雖有「一三五不論、二四六分明」之融通，然詩人於寫作之時，於一三五等非節奏點字處，亦可改為合格律之字，然其未改，顯見其頗看重該字之字義。



(二) 情感性頓挫

前述之「規律性頓挫」為按聲音之節奏為安排；而「關鍵性頓挫」為尋其拗而未救者，凡此皆有跡可循。唯此「情感性頓挫」，純任吟者對所吟詩之領會，而因吟詠當下情感之注入，於「規律性頓挫」與「關鍵性頓挫」之外所行之頓挫。而此頓挫處，因其情感注入程度之異，與對詩意領受之別，於吟詠時，其情感性頓挫之選擇亦因之而不同。如以古詩言之，其無明確之平仄格律可資依循，故其關鍵處概由讀者依對詩意之理解而各自為斷。³⁶而就近體詩言，如上引司空曙〈江村即事〉，即可先依「規律性頓挫」（以「△」表之）與「關鍵性頓挫」（以「▲」表之）為度，其引聲延音之頓挫處為：

釣罷歸來△不繫船△，江村△月落正堪眠△；
縱▲然△一夜風吹去△，祇在蘆花△淺水邊△。

此詩有此二頓挫法之運用，實已具相當之跌宕抑揚與吟音停歇之美。唯吟者亦可於此基礎上，再依情感之趨使而行情感性之頓挫。若以筆者吟此詩言之，筆者認為於「不」或「正」或「祇」或「淺」等字，皆為可行適度情感性頓挫之處，以使全詩之詩意及詩情益明。唯此四字非必同時行情感性頓挫，但看吟者情感之領受而定。

吟詩總以傳達辭情及聲情為上，因之無論行以何種頓挫，總冀得求聲情兩諧為依歸。而頓挫停音之時值，亦為影響聲情美感之要件。其頓挫停音時值之要求，一般而論，其原則有三：

其一、句末停頓之時值相對長於句中停頓之時值：以句末為該句聲音之最重處且

³⁶ 因詩無達詁，不同之人對同一詩所作之理解未必全同，對關鍵字處之看法亦可想見。如李白〈短歌行〉：「白日何短短，百年苦易滿。蒼穹浩茫茫，萬劫太極長。麻姑垂兩鬢，一半已成霜。天公見玉女，大笑億千場。吾欲攬六龍，迴車挂扶桑。北斗酌美酒，勸龍各一觴。富貴非所願，與人駐顏光。」筆者自忖詩中首句之「何」，詩人以反問語氣為之，呈現出詩人所賦予深沈、強烈之感情，傳達一天是如此之短暫。第三句之「浩」，則充滿感嘆天地廣大蒼茫之感。詩人藉蒼穹之廣漠無垠，與人壽命之如此短促，使兩者形成強烈對比，由前四句已充滿詩人對人生苦短之哀嘆，而其無奈、感嘆之關鍵，即在於「何」、「浩」兩字，因之於此二字，筆者認為詩人已賦予甚重之情感，宜特別強調之。唯就教於他人，理解不同，看法即可能相異。



為意義之完結點，故句末停頓之時值相對長於句中停頓之時值。³⁷

其二、吟平聲字後停頓之時值，相對長於吟仄聲字後停頓之時值：陰平聲為高平調，陽平聲為低升調，兩者皆適於引聲曼吟。而上聲為高降調、陰去聲為低降調、陽去聲為中平調、陰入聲為中促調、陽入聲為高促調，凡此上、去、入則（較）不適於引聲延音，否則處理不當便易於倒調，且易失該聲調之本色。以此之故，吟平聲字音後，其停頓之時值相對長於吟上、去、入等仄聲字之時值，由此亦可顯平聲長順而悠揚，仄聲變化而傾側之聲調特色。

其三、於頓挫處換氣，停頓之時值相對較長：於頓挫處行換氣時，其停頓之時值相對長於不換氣處。

至如「停頓」之原則，如李炳南先生所言「於句中雙平處長停」³⁸，即於吟「平平」節奏後須長停，³⁹又陳少松先生言「節奏點上的字音通常須作適當停頓」⁴⁰，則歸於凡節奏點處皆須作適度之停頓。細論騷壇耆老與筆者吟詠之經驗，「停頓」略有以下五原則：

其一、凡節奏點處皆須作適度之停頓。

其二、節奏點若為平聲，則其停頓之時值，一般長於節奏點為仄聲者，此就相對性比較而言，亦無一定比例之停頓時值。

其三、按五言各句三節奏，七言各句四節奏為定。各句中之節奏點，為仄聲者則小停頓，為平聲者則中停頓，⁴¹除腳字此節奏外，五言句中有兩停頓，七言句中則有三停頓。

其四、各句末吟音結束則作大停頓，停頓之後再蓄氣接續下句。

其五、依相對停頓時值之比較言，節奏點為仄聲者，其停頓時值最短，為平聲者

³⁷ 吟詩所言停頓之時值，為就相對性而言。吟詩以傳達辭情與詩情為歸，一以吟者當下之領略為之，因之停頓之時值非可明確言停幾拍，如言平聲停幾拍，仄聲停幾拍等等，一皆以相對性言。唯此相對性亦非絕對，原則性遵守則可，非必死守不變！一依吟者對詩意之理解與內在情感為準，以最得顯辭情與聲情兩諧者為度。下文所言時值之概念同之。

³⁸ 文見李炳南：《吟誦常則》（臺中：青蓮出版社，1985年），頁3。

³⁹ 此隱含與吟「仄仄」者比較而言，是知吟節奏為「仄仄」者亦須作停頓，為其停頓之時值較節奏為「平平」者為短耳。

⁴⁰ 參見陳少松：《古詩詞文吟誦》，頁58。

⁴¹ 此處所言之「小停頓」、「中停頓」為指相對時值而言，「小停頓」之停頓時值小於「中停頓」。



次之，句末之停頓則最長，凡此皆就相對性之時值為言，非可求其明確比例之停頓時值。

此為一般吟詩停頓之原則，唯於吟詩之際，可再視關鍵性或情感性之頓挫行之，並留意吟音之強弱、輕重、疾徐及適度之拖腔轉音，得如此，則詩歌之辭情、聲情之美當能顯現。

（四）吟法之運用

1. 析音法

吟詩以字傳音而顯義，因之於字之正音特為看重，非特正音爾，於引聲曼吟時之析音，更為傳達音樂美之重要鈐鍵，析音得法，美感出矣。清李漁對此曾言其見解，其云：

調平仄，別陰陽，學歌之首務也。然世上歌童，解此二事者，百不得一，不過口傳心授，依樣葫蘆，求其師不甚謬，則習而不察，亦可以混過一生。獨有必不可少之一事，較陰陽、平仄為稍難，又不得因其難而忽視者，則為出口、收音二訣竅。世間有一字，即有一字之頭，所謂『出口』者是也。有一字，即有一字之尾，所謂『收音』者是也。尾後又有餘音收煞此字，方能了局。譬如吹簫、姓蕭、諸『簫』字，本音為簫，其出口之字頭，與收音之字尾，並不是『簫』，若出口作『簫』，收音作『簫』，其中間一段正音者，並不是『簫』，而反為別一字音矣。且出口作『簫』，其音一洩而盡，曲之緩者，如何接得下板？故必有一字為之頭，以備出口之用；有一字為之尾，以備收音之用；又有一字為餘音，以備煞板之用。字頭為何？『西』字是也；字尾為何？『天』字是也；尾後餘音為何？『烏』字是也。字字皆然，不能枚紀。⁴²

李氏所言析音之頭尾及尾後餘音，雖為唱曲而發，然吟詩之法亦然，即吟「簫」

⁴² 見〔清〕李漁，《閒情偶寄》，收入《中國古典戲曲論著集成》（七）（北京：中國戲劇出版社，1980年），文見〈調熟字音〉，頁99。



字，非一次將聲韻調合出，乃是先出字頭（即聲母），次及字尾（含介音、韻母、韻尾），再及尾後（即韻尾）餘音，故其所言，先吟「西」音，次連吟「夭」音，再連吟「烏」音，使「西—夭—烏」三者連讀，則「簫」字之音出矣。⁴³

此析音之法於引聲曼吟及轉音之時特為重要，設若一出口即出全字之音，則音韻美感則稍失，今以司空曙〈江村即事〉首句「來」、「船」兩字為示，現即以一次性之自度調表之如下：

6	5	3	5	3	5 •	3	60	0	3	3	5 •	—
				la	a	i				sua	a	n
釣	罷	歸	來				不			繫	船	

「來」字之析音，為於簡譜「3」處，只短促輕吟「la（ㄌㄚˊ）」音，至簡譜「5 •」處方將前低吟之「la（ㄌㄚˊ）」省略「l（ㄌ）」而只出「a（ㄚˊ）」音以行引聲曼吟，及至引聲之末，嘴巴方漸縮，以氣稍弱之勢，歸「i（一）」韻收音。而此析音，由初出口之聲母始，其音階之變化，即與陽平五聲之低升調況結合，如此由聲母出音再至韻母引音再及韻尾歸韻收音，便能圓滑無滯地一腔而盡，而如此析音以吟方得能領受詩之聲情美，尤須言明者為，引聲處以韻母（主要元音）為之。於引聲處萬不可一出口即吟出全字之字音，否則即入李漁所云「其音一洩而盡，曲之緩者，如何接得下板」之失，音韻之美即失矣。唯吟時值較短之仄聲字，其音雖似一音即出，實則亦含析音在，知此，則吟音聲情之美方得顯現。「船」字之吟法同，不復贅述。

又此析音法，聲韻調畢具，各須拿捏其精準之咬音，除要求字正外，歸韻法則為展現吟音音樂美，令人留有餘韻之要件。其法為引聲延音之末，方精準歸韻收音。如上引「來」字之「i（一）」，於簡譜之末「3」處方歸韻收音；「船」字之

⁴³ 李漁分字音為「字頭」、「字尾」及「尾後」三者，除「字頭」清楚為今之聲母而獨立外，其所謂「字尾」概括今之介音、韻腹（主要元音）及韻尾（複合韻母之尾韻），而其「尾後」即今之韻尾（複合韻母之尾韻）。因此李漁之「字尾」及「尾後」有所重疊。以筆者吟詠之經驗言之，此重疊之「尾後」，純為複合韻母引聲拖腔時用以歸韻收音之用，如「簫」，記音為 siau，「u（ㄨ）」即為尾後。



「n(ㄣ)」，於簡譜引聲「5•—」之「—」快結束時，方歸韻收音。引聲曼吟之處皆得如是處理，吟詩之音樂美感自顯。

2. 橄欖腔法

吟詩之美，除傳其辭情外，聲情之傳遞尤為重要。而聲情之轉送，於吟詩時吟音之輕重變化，有其重要性。簡言之，吟音儘可能避免音強、輕重一致而無變化。欲求吟音音強之變化，橄欖腔為吟者所常用，而此吟法又多用於引聲曼吟之時。此法以其音強之變化，猶如橄欖之外型而稱之，概以吟音之音強，前弱（細）、中強（廣）而後又弱（細），今圖示如：



運用此法時，前半吟音由弱至強，為採漸進圓弧之波浪式上升，而非直線式；由此類推後半吟音之由強至弱，則採漸進圓弧之波浪式下降，亦非用直線式吟。而此法之中強處，通常為引聲曼吟時之韻母（主要元音）延音處。

此法可配合析音法為之，如上引「來」字初出口之「la(ㄌㄚˊ)」音宜弱，採圓弧波浪式漸強而至簡譜「5•」處之「a(ㄚˊ)」音時，於引聲「5•」之時值中間段為吟音最強處，而後再採漸進圓弧之波浪式漸弱，及至引聲之末歸「i(一)」韻收音為止。知得以此法吟引聲之字音，則聲情婉轉之美感易現，詩歌音樂之美亦益增矣。

3. 頓腔

頓腔為使吟音表現異於圓滑音之吟法，常用於引聲長吟之際，多用以表現詩歌吟音之變化。其吟法多先長吟，再接以連頓吟，形成「長吟、頓吟、頓吟、頓吟……」，此頓吟數不定，一依吟者對詩歌之領受而定。若以圖示為之，此吟法可示之如「 \longrightarrow 、 \rightarrow 、 \rightarrow 、 \rightarrow 、 \rightarrow 、 \rightarrow 」⁴⁴，今以司空曙〈江村即事〉首句「來」

⁴⁴ \longrightarrow 表長吟， \rightarrow 表頓腔（吟）。頓腔不宜過多，然無論其頓腔為多少，頓腔之過程僅出以韻母



字為示，今即以一次性之自度調表之如下：

<u>6</u>	5	3	5	<u>3</u>	5	<u>50</u>	<u>50</u>	<u>3</u>	6	0	3	<u>3</u>	5	•	—
l a a a a i															
釣 罷 歸 來								不 繫 船							

此吟法，若能用於詩意起變化之處更佳。如此之頓腔，可使平順之吟音中帶有極短時值之停歇頓吟，從而使吟音之抑揚起伏多變，致生變化之美感而不呆滯。

四、依字傳音而顯義之字調吟法

字調吟法常見於地方詩社之耆老，實即今人所謂之依字行腔。吟詩時唯有忠於文字之字音，如實按字音連讀變調後之音吟，方得以依字而傳音，亦方能藉此吟音之傳達而映顯字義。因此依字行腔為傳達詩歌字義而理解詩意之重要方式。⁴⁵吟詩於依字行腔引聲朗誦之際，即可依詩意及個人感情之驅使，將朗誦音漸次過渡至吟，亦即於引聲曼吟處，因情感之融入而加入吟式之變化。⁴⁶如此，得依變調後之字調作吟調旋律之安排，並於節奏點為平聲字與韻腳處，適度地引聲曼吟，並留意析音之法與吟法之運用，如此便能顯現平仄長順與傾側之抑揚變化，從而使所吟詩歌節奏與韻律之複沓迴環之美得以顯現。由是知吟詩聲情之展現，乃由

之主要元音，最末之頓腔則只出韻尾以便歸韻收音，得如此頓腔吟音之本色出矣。

⁴⁵ 古諺「熟讀唐詩三百首，不會吟詩也會吟」，申知只須多多熟讀唐詩，即可學會「吟」詩，由此可知由「讀」而「吟」之吟詩，除聲母、韻母無誤外，當得講究聲調無誤，方能傳達詩歌字義。傳統之吟詩，講究「依字行腔」，亦即吟調為依文字之聲調高低長短，而行旋律之抑揚、頓挫及長短之變化，再輔以吟詠之技巧，如是文字之聲調抑揚與音階旋律之起伏一致，即使未能見到詩歌文本，只聽吟音亦能聽出所吟之詩。一如聽人說話而不用看其文稿一般，只需對方說話聲、韻不失，且聲調準確而不誤，即可明瞭對方所言之意。傳統之吟詩亦如此，此種依字行腔之吟詩法，方為我優良之吟詩傳統！

⁴⁶ 吟詩時，吟者常於節奏點（偶數字）為平聲字與韻腳此二處引聲曼吟，於此即可依詩意及個人感情之驅使，加入吟式之抑揚變化，此為其大原則，唯於此亦可不行吟式之變化。唯若於此行吟式之變化，切須留意字調，萬勿做過份吟式之變化而致倒調；亦勿做過於花俏之變化而失卻其本具之詩情。



詩歌之作者創造出內因之音樂性後，吟者方藉之吟詠以產生，此聲情音樂美之為存在於所有詩中之普遍原則，而非少數作品所獨有。因之吟者皆可依此而吟之。

由〈江村即事〉連讀變調後調符跌宕起伏之情況觀之，適可知此詩詩意及詩情錯綜起伏之狀。此詩寫江村所見短暫之眼前事，詩人刻意撇開描寫全面之江景村色，而特別留意於細小釣者之動作與其心理活動，適正反映江邊村民之生活情狀與真切之情感。由所列調符，可見第一、第三句聲調組構之抑揚傾側之起伏較大，而第二及第四句之抑揚相對較平順和緩。從而形成全詩「抑揚大、抑揚小、抑揚大、抑揚小」之聲調走勢，全詩辭情之鋪陳亦與此（聲調走勢）縮結。

由此變調後之調符，即可速知詩人賦予此詩情緒之波動及詩情，因之吟詠此詩時，特須留意調符之抑揚起伏，依之而吟，即可切近吟出詩人所賦予詩作之情感。故除依調符之起伏而見其情感之變化外，亦須留意其複沓性、各項頓挫之選排與吟法之運用。至此，依對詩意之理解，即可如實按變調後之字音吟，再選用合適之呼吸與換氣方式、安排適度之斷連、輕重與疾徐，如此詩歌之音樂美當得映顯而感人。今即以司空曙〈江村即事〉為例，以傳統字調吟詩法，示此詩一次性之吟調如下：⁴⁷

<u>6</u> <u>5</u> <u>3</u> <u>5</u> <u>3</u> <u>5</u> • <u>3</u> <u>6</u> <u>0</u> <u>0</u> <u>3</u> <u>3</u> <u>5</u> • —
釣 罷 歸 來 不 繫 船
<u>3</u> <u>5</u> • <u>3</u> <u>6</u> <u>0</u> <u>6</u> <u>0</u> <u>6</u> <u>5</u> <u>5</u> <u>3</u> <u>5</u> • —
江 村 月 落 正 堪 眠
<u>5</u> <u>3</u> <u>1</u> <u>2</u> • <u>6</u> <u>0</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>5</u> • <u>3</u> —
縱 然 一 夜 風 吹 去

⁴⁷ 此吟調所列簡譜，為一次性之吟詠，亦即吟此詩非必以此吟譜吟。因吟詩除有其大原則外，吟者自可於此原則下進行可能之吟式變化。姑不論不同人吟同一首詩，其吟調即可能不同，縱使同一人連吟同一首詩兩次，其旋律亦難以全同，概其吟式之變化無定，只求其不倒調即可，因之吟者於吟詩之際，皆可依其情感之融入與對詩意之理解，盡抒胸臆。故除非以套調吟詩，否則難以吟調全同。



$\underline{6}$ $\underline{3}$ $\underline{5}$ $\overset{\frown}{6\ 5}$ $\underline{6}$ $\overset{\frown}{6\ \cdot\ 3}$ 5 — —
 祇 在 蘆 花 淺 水 邊

綜前所論，吟顯近體詩之音樂美有其內因與外緣，吟時須特為留意，不可或失。除須明辨之字音外，尤須依連讀變調後之聲調走勢，字字細讀，並按字調之抑揚以安排吟調之起伏，如是即可進而依詩歌節奏，按照所領略之詩意，配合本文所論諸因，如實依字行腔，並於平聲字引聲曼吟處，融入個人感情並適時加入吟式變化，而於仄聲字處，則可與下字連讀，如是即可造成聲調跌宕與句式複沓之美。按此以吟，即可生動地吟出具有聲情韻律美之吟音，除辭情外，聲情亦得以映現，如是內因外緣之音樂美具顯，十足得以展現詩歌感染人心與興發動人之力道。

五、結論

詩歌為最具音樂性之體裁，自其發生之初即與音樂有其不可分割之密切關係。因之無論其為經作者有意、無意之安排，各類型之詩歌總有其各自內蘊之音樂性。此音樂性涵蓋於吟詠之語言、逗頓、押韻韻母等節奏之複沓性，及音調之抑揚性，而彰顯於其外為吟者之所為，如吟式之變化、關鍵性及情感性頓挫之選用、吟法之運用、及輕重、疾徐……之配置等等。凡此除在在映顯詩歌本具之內因音樂美外，亦得突顯其外緣吟者所致之音樂美。藉由字音之抑揚跌宕、長短、逗頓、韻母，從而形成複重與聲音之諧美，並得與詩情相應契合，如此詩歌感染人心之力道，自得展現，而藉此詩歌之內因與外緣多方搭配運用，使詩歌興發動人之音樂美，得以盡其最大可能之發抒。

本文除理論之分析外，亦一一條舉實例說明，冀望由此理論與實務兩相應和，得使所論避浮於空言，而得印證吟詩音樂美之實質，除詩作本具之內因音樂美外，亦得吟者對詩作本身之理解及各式吟詠技巧之搭配，以得外緣之音樂美。如此內因外緣具備，當能切近地顯現詩歌聲情興發動人之音樂美來。



參考書目

一、書籍

- 〔清〕朱彝尊：《曝書亭全集》，臺北：中華書局，四部備要本，1981。
- 〔清〕李漁：《閒情偶寄》，收入《中國古典戲曲論著集成》（七），北京：中國戲劇出版社，1980。
- 朱光潛：《詩論》，安徽：安徽教育出版社，1997。
- 李炳南：《吟誦常則》，臺中：青蓮出版社，1985。
- 邱燮友：《美讀與朗誦》，臺北：幼獅文化事業公司，19915。
- 林鳳珠：《詩詞吟唱精選》（附 CD），臺南：東光書房，2004。
- 周長楫、康啟明：《台灣閩南話教程·緒論》（上）（下），屏東：安可出版社，1999。
- 〔清〕徐大椿：《樂府傳聲》，收入中國戲曲研究院編《中國古典戲曲論著集成》（七），北京：中國戲劇出版社，1980。
- 陳少松：《古詩詞文吟誦》，北京：社會科學文獻出版社，2002。
- 陳茂仁：《古典詩歌初階》，臺北：文津出版社，2003。
- 陳國權：《歌曲寫作教程》，北京：人民音樂出版社，1992。
- 張光宇：《閩客方言史稿》，臺北：南天出版社，1996。
- 張錦雲：《鍾情篇—古典詩詞吟唱教學》（附吟唱 CD），臺北：五南圖書出版股份有限公司，2003。
- 莫月娥：《大雅天籟—莫月娥古典詩吟唱專輯》（附 CD），臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2002。
- 教育部：《臺灣閩南語羅馬字拼音方案使用手冊》，臺北：教育部，2007。
- 黃冠人：《唐詩正韻【絕句】》（附 CD），臺北：萬卷樓圖書有限公司，2003。
- 葉嘉瑩：《葉嘉瑩說詩講稿》，北京：中華書局，2008。
- 楊家駱主編：《新校本史記》，臺北：鼎文出版社，1978。
- 楊家駱主編：《新校本後漢書》，臺北：鼎文書局，1978。
- 楊家駱主編：《新校本宋書》，臺北：鼎文書局，1978。
- 劉文典：《淮南鴻烈集解》，臺北：文史哲出版社，1992。



- 〔漢〕戴聖《禮記》，臺中：藍燈出版社，未載印年，十三經注疏本。
謝雲飛：《文學與音律》，臺北：東大圖書有限公司，1978。
〔清〕蘅塘退士選輯：《唐詩三百首》，臺南：利大出版社，1981。
〔周〕《詩經》，臺中：藍燈出版社，未載印年，十三經注疏本。

二、期刊論文

- 王先霈：〈從音情頓挫到沉鬱頓挫和清壯頓挫——唐宋人對文學境界的開拓與對形式美的體認〉，《三峽大學學報》（人文社會科學版）第 23 卷 1 期，2001。
何大安：〈「濁上歸去」與現代方言〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第 59 卷第 1 期。
張清泉，〈依字行腔的吟誦譜曲法〉，《彰化師大國文學誌》第 20 期，2010。
陳茂仁：〈古典詩歌入聲字之吟法〉，《臺北大學中文學報》第 2 期，2007。
陳茂仁：〈閩南語平聲字之吟式研究〉，《人文研究期刊》第 5 期，2008。
陳茂仁：〈臺灣閩南語上聲字之吟式研究〉，《屏東教育大學學報》（人文社會類）第 33 期，2009。

三、其它

- 林建呈吟唱 CD（交流用，未出版）。
高雄壽峰吟社吟唱 CD（交流用，未出版）。



A brief exploration of the internal and external factors of the beauty of music of Chin-Ti poetry by poem reciting

Chen, Mao-jen (陳茂仁)

Poetry is the literature genre with the beauty of music the most. There is a close relationship between poetry and music. Reciting is the best way to experience the spirits and the beauty of music in poems. Nowadays while talking about the poetry or appreciating the poems, most people just focus on the meaning of the phrases only. People seldom savor the beauty of the rhythm of the poetry by intoning and result in the neglect of such aesthetic feeling of the audio. Hence, the paper would briefly discuss the melody of the poetry itself as well as the melody of the chanters' intonation. This study expects that the best beauty of music of reciting Chin-Ti poetry could be found by exploring these two variables.

Keywords: internal cause, external factor, poem reciting, Chin-Ti poetry, the beauty of music

