

詩吟新論（下）

＊洪惟仁

台中教育大學臺灣語文學系系主任

四、詩的基本格律

（一）辨認平仄

漢代的「古詩」其實是一種歌詞，因為是有節奏的「歌」，所以不講平仄，但是中古發展的「近體詩」平仄交替循環就是一種隱性的節奏，所以不必要再加上顯性的節奏。近體詩就是用嚴格的格律來表現隱性的節奏。因此學習吟詩首要認識平仄。

1. 四聲與八音

傳統「四聲」：平、上、去、入之中，平屬於「平」，其餘三聲屬於「仄」。本義「平」是平調，「仄」是屈折調的意思，大概古代平聲也是高調或升調，而仄聲是低調或降調，所以古人又把「平」叫做「浮」，「仄」叫做「沉」。平聲大概也比較長，仄聲比較短。

梁朝發揚「聲律說」的沈約說：「欲使宮羽相變，低昂舛節，若前有浮聲，即後須切響。一簡之內，音韻盡

殊，兩句之中輕重悉異，妙達此旨，始可為文。」（《宋書·謝靈運傳論》）這裏沈約把平聲描寫為「低昂」、「浮聲」，又把仄聲描寫為「舛節」、「切響」，由此可見平聲也是長和高，而仄聲是低而短的意思。

不過自古而今有聲母清化，而聲調分化的歷史變化。古音有濁音，今音變成清音了，但聲母的清濁分別卻變成聲調分為陰陽兩類，凡是古代的清聲母都演變成現代的陰聲調，古代的濁聲母都變成現代的陽聲調，也就是說古「四聲」分化為今「八音」。作表如下：

古今聲調變化與聲母清濁關係對照表

	平	仄		
	古平	古上	古去	古入
古清聲母	今陰平	今陰上	今陰去	今陰入
古濁聲母	今陽平	今陽上	今陽去	今陽入

雖然如此，平仄照樣可分，陰平、陽平仍屬於「平」，其餘屬於「仄」。不過並不是每一個漢語方言都正好有八個聲調。因為八個聲調實在太多了，不好

分，所以許多方言部分聲調不分陰陽，甚至發生聲調歸併，因而混亂了古代的「平仄」。華語因為入聲併入各聲，最難分陰陽，客語因為有部分次濁上聲併入平聲，這部分上聲可能被誤為平聲，最沒問題的是閩南語。

2. 閩南語分平仄

台灣閩南語因為「濁上歸去」的關係，缺陽上聲，所以雖然名為「八音」，其實只有七聲。現代閩南語的調序是按陰平、上、去、入的順序叫做第一聲、第二聲、第四聲，陽平、上、去、入的順序叫做第五聲、第六聲、第七聲、第八聲，雖然沒有陽上，也不遞補，閩南語今聲調與平仄的關係如下：

閩南語今聲調與古平仄四聲對照表

	平	仄		
	古平	古上	古去	古入
古清聲母	1 陰平	2 陰上	3 陰去	4 陰入
古濁聲母	5 陽平	全濁歸去，次濁歸陰上	7 陽去	8 陽入

上表中的第七聲陽去實際上隱含著古代的全濁上聲(陽上)，陰上隱含著次濁上聲。不過次濁上聲的變化有文白異途的現象，原則上文讀音歸陰上，而白話音歸陽去，如「老」、「雨」的文讀音是lo2, u2，歸陰上聲；但是白話音是lau7, hoo7，歸陽去，就是明顯的例子。不過文白異途的字數很少，絕大多數的字文白聲調是一樣的。無論如何，根據現代閩南語分別古代和平仄幾乎是

完全沒有困難的。

3. 客家話分平仄

客家話也有「濁上歸去」的現象，所以分不清陽上和陽去，海陸客語跟閩南語一樣有七聲，陽去隱涵著古陽上的全濁字；四縣客語更進一步混同了陰陽去，所以只剩六聲，所謂去聲隱涵著古陰去和古陽去、古陽上。茲將現代四縣話的六聲系統和平仄的關係作表如下：

四縣客語今聲調與古平仄四聲對照表

	平	仄		
	古平	古上	古去	古入
古清聲母	1 陰平	2 陰上	3 去聲	4 陰入
古濁聲母	5 陽平	全濁歸去，部分次濁歸陰平		8 陽入

根據上表，客家話大體上還可以分得清平仄。不過客家話有一個特殊的規則，就是有一些古代半濁聲母的上聲字變成陰平聲，所謂半濁聲母就是現代客語中的鼻音聲母如m-, n-, ng-和邊音l-或部分無聲母，所以碰到這些聲母如唸陰平的字，那可能是仄聲(古上聲)，不要誤認為平聲。如：買、馬、每、尾、語、兩、領、忍、軟、惹、瓦、懶、禮、裡、呂、冷、有、癢、以、野、偉等是古上聲的字(客語次濁上聲歸入陰平的情形並不是各地一致的，海陸客語和四縣客語也不完全相同，如果比較大略各地的客語差異性更大，詳參謝豐帆、洪惟仁〈古次濁上聲在現代客家話的演變〉，載於董忠司編《台灣語

言及其教學國際研討會論文集》新竹：全民書局，1998，頁83～100）。

4. 華語分平仄

華語又稱「國語」、「普通話」，其音韻系統基本上根據北京話。用華語來辨認古平仄最大的困難是沒有入聲，所以用華語分平仄，碰到入聲就困難了。先了解一些華語今聲調與古平仄四聲的關係：

華語今聲調與古平仄四聲對照表

	平	仄		
	古平	古上	古去	古入
古清聲母	1 陰平	3 陰上	4 去聲	散入今四聲
古濁聲母	2 陽平	全濁歸去 次濁歸陰上		全濁歸陽平 次濁歸去

由上表可見，由今華語辨認古四聲有兩個大困難，一個是「全濁歸去」，這些混同的字分不清上、去，不過分平仄沒有問題；最大的困難是「入聲消失」。古入聲字派入其他三聲，四聲只剩三聲。從前有人用「天子聖哲」四字做為平、上、去、入的例字，用閩南語或客語來唸，四聲分得很清楚，如用華語來唸，「哲」是平聲（陽平）。不過我們可以找到一些方法辨認入聲，降低分別平仄的困難。下面就表（4.4）詳細說明由古四聲變化成華語今聲調的一些規律：

（1）陰入分散到今四聲

上表中沒有入聲，入聲字跑到其他

的四聲去了，譬如郭、國、谷、各這些本來是陰入的字，華語卻分別唸成第1、2、3、4聲，完全沒有任何條件可尋。所以只根據華語今聲調，我們可能把派入陰平、陽平的入聲字誤認為「平」。

（2）陽入分全濁與次濁兩路變聲調

跟陽上的變化一樣，聲母的全濁或次濁會影響聲調的分化。中古音的濁音聲母分成兩種。第一種是「次濁音」，也就是鼻音或邊音，或無聲母（喻母），有這種聲母的入聲字在閩客語是變成陽入，但華語都變成去聲，如：目、木、六、陸、虐、逆、獄、育、翼等。這些字只根據今去聲是不能知道是古入聲的，必須要參考閩客語的知識，但是分辨「平」還是「仄」，沒有問題。

問題出在另一類，即濁的塞音、塞擦音、擦音等阻音，謂之「全濁音」，古音唸成b, d, g, dz, z……等，現代漢語除吳語、湘語，全濁音已經完全清化，沒有濁音了。古代濁的唇音變成ㄅ[p]、ㄆ[ph]，舌音變成ㄊ[t]、ㄊ[th]，齒音變成ㄗ[tʂ]、ㄗ[tʂh]、ㄟ[s]，牙音變成ㄎ[k]、ㄎ[kh]，喉音變成ㄏ[h]，如：薄、達、直、值、宅、擇、笛、極、及、貉等。

這些今音變成陽平的全濁字，我們怎麼知道是入聲字呢？下面提出一個可以根據華語分別陽入聲的方法，那就是「陽平不送氣的就是陽入聲」。

(3)聲母清化與送氣的關係

漢語自古清音分為送氣、不送氣兩套，但全濁音只有一套。客語所有全濁音清化之後全部送氣，但華語全濁音清化之後送氣不送氣和平仄有關。其關係列如下表：

華語全濁清化與平仄的關係對照表

	平	仄		
古聲調	濁平	濁上	濁去	濁入
今聲調	陽平	陽去		陽平
送氣	送氣	不送氣		

上表顯示，古濁音清化之後，北京話的送氣規則是「平聲送氣、仄聲不送氣」（注意：客家話所有的濁音都是送氣的），濁入雖然變成陽平，混亂了平仄的界線，但是因為濁入的聲調儘管變成陽平，因為是仄聲，所以聲母不送氣。我們根據這層關係，可以斷定華語「今陽平而不送氣的都是古仄聲」。

(4)不送氣的陽平就是入聲

根據上述，陽平而不送氣的來源都是入聲。如下表（4.6）所示，所有濁入聲的字都是不送氣的。其次，根據上述規律二，分派到四聲（當然包括陽平在內，如「國」、「革」等）的清入聲字，其聲母也有不送氣的，這些字混入陽平之後都仍然保存不送氣音。所以我們可以斷定只要是「陽平不送氣」的字，都是入聲字，也就是仄聲字。

如上表所示，送氣的陽平字都是古濁平字；不送氣的都是入聲字。不過也有少數例外，如突、僕等雖然是濁入

華語陽平不送氣音的來源與字例

	唇音	舌音	齒音	牙音
清入	伯、柏、博	得、卓、摘	即、則、職	結、擊、菊
濁入	薄、勃、拔	敵、直、軸	籍、族、賊	傑、極、局
濁平	婆、菩、爬	題、池、茶	齊、離、詞	茄、奇、渠

字，卻是送氣聲母。

儘管如此，以上的方法只能減少一點華語人辨認入聲的困難，但不能完全解決問題，要用現代漢語來辨認入聲，避免把入聲字當成平聲，華語是不可能的。保存古代平仄的分別，最好的是閩南語，其次是客語。

(二)韻律結構

1. 韻步與節律詞

漢語一個「字」等於一個音節。兩個字，即兩個音節可以組成一個「韻步」(foot)，就像走路一樣，左腳、右腳交叉反復前進構成自然的節奏，所以漢語的詞通常是兩個字，而近體詩也是以兩個字為最基本的韻律單位。

但近體詩都是五言或七言，詩句的字數都是單數，句末一個字自成一個韻步，這也合乎我們說話的習慣。我們說話，最後一個音節都比較長，大約相當於前字的兩倍，所以末字雖然只有一個字，實際的音長卻有兩個音節那麼長，所以句尾一個字，在韻律上也等於一個「韻步」，只有一個音節的韻步謂之「減韻步」。

兩個韻步可以合成一個「節律詞」

(prosodic word)，漢語的成語最常用的四個字，詩經的詩句大部分是四個字。但漢代以後流行五言詩、七言詩，這是由兩個節律詞組成的。由「韻步」組成「節律詞」，反復進行，也相當於人行進的步伐，是自然的節奏。近體詩就是採用這種自然的節奏做為格律的基本結構。

近體詩的「句」，簡單的說是由一個一個不同平仄的韻步所組成的。

先看看下面這首七言絕句，我們把平仄標示在每一個字上面，各字上頭的橫槓「—」表當字屬平聲，豎槓「|」表仄聲，韻步用（ ）括起來，讀者將可以看到，括號內多半是兩個字，但句末只有一個字。然後請注意每一個相鄰的韻步的平仄是否都相反，每一個韻步內的兩個字平仄是否都相同：

早發白帝城 李白
 (—)(—)(| |),(|—)(—).
 朝辭白帝彩雲間，
 (| |)(—)(—),(| |)(—).
 千里江陵一日還，
 (| |)(—)(—),(|—)(|).
 兩岸猿聲啼不住，
 (—)(—)(| |),(|—)(—).
 輕舟已過萬重山。

這是一首格律相當嚴謹的絕句。

2. 意義單位與停頓

每一個韻步或一個節律詞通常構成一個語義單位，一個語義單位可以等於一個詞、詞組，或一個短句。語義單位

的疆界通常和節律單位的韻步或節律詞合轍。極少破壞這個限制的詩句。上面的這首李白詩，第一句的第一個韻步，兩個字都是平聲，接著第二個韻步兩個字都是仄聲，這樣構成的是一個四字格的節律詞，通常上四字構成完整的詞組 (phrase)、一個意義單位 (sense unit)。如上詩第一、二、三句都可以在第四字停頓，但也有少數情形可以和下面三個字構成一個詞組，如末句「已過萬重山」構成一個謂語，不過「已過」是一個動詞，當述詞用，「萬重山」是補語，動補之間是有疆界 (boundary) 的，「已過」之後可以停頓。

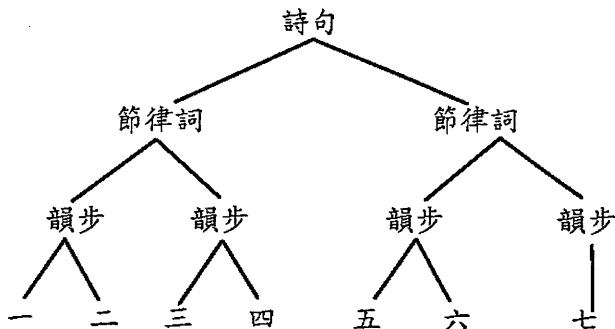
3. 七言與五言

近體詩的字數以五言、七言為主。以下分析七言詩和五言詩的韻律結構。

(1) 七言詩

一個節律詞後面再接一個節律詞，這樣就是兩個節律詞的重疊，七言詩第一個節律詞都是四個字（上四字），但第二個節律詞只有三個字（下三字），最後一個韻步只有一個字，所以一個詩句，只有七個字，謂之「七言詩」。七言詩句的韻律結構圖示如下：

七言詩的韻律結構



(2)五言詩

如果前面的節律詞是一個單韻步的減節律詞，這樣一個詩句就只有五個字，謂之「五言詩」。下面舉王維的五言詩〈相思〉為例來分析。請注意每一個相鄰的韻步的平仄是否都相反，每一個韻步內的兩個字平仄是否都相同，還有節律詞的疆界是在第二、三字之間或第四、五字之間：

相思 王維

(十 |), (— —) (|) .

紅 豆 生 南 國 ,

(— —) , (| |) (—) .

春 來 發 幾 枝 ,

(十 —) , (— |) (|) .

願 君 多 采 擷 ,

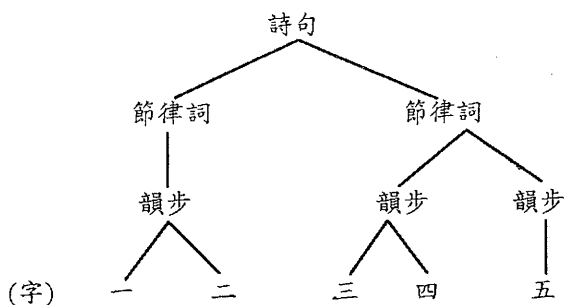
(十 |), (— —) (|) .

此 物 最 相 思 。

上面的五言詩，每句五個字，節律詞的疆界明顯的是在第二、三個字之間，因為首二字「紅豆」、「春來」、「願君」、「此物」都可以停頓，但第四、五個字之間都不能停頓，相反的卻可以構成一個詞，如「南國」、「相思」、「采擷」或量詞組「幾枝」，中間插不進任何停頓。由此可見這是一個「韻步」接一個三個字的「節律詞」的結構，圖示如下（見下欄）。

近體詩的字數不是五言就是七言。絕句都是四個詩句構成的，每句五個字的叫做「五言絕句」，每句七個字的叫做「七言絕句」。兩個絕句重疊，再加

五言詩的韻律結構



上詞句對仗的限制，就是律詩，有「五言律詩」和「七言律詩」兩種。

(三)平仄的配置與變化

作詩的平仄規則中有一條說「一三五不論，二四六分明」，意思是說一個詩句的第一、三、五個字不必管平仄，但第二、四、六個字的平仄一定要嚴格遵守平仄的規定。所以如果各個韻步第一個字不合平仄，不能說是違反格律。這句話只對了一半，因為詩律還有一條規則，就是不能一個節律詞單位裡所有的字都同屬平聲或同屬仄聲。

一個詩句中，平仄配置最基本的原則是：

R1 每一個相鄰的韻步末字平仄相異

上引「早發白帝城」是一個平起詩句，照規則R1，平仄的配置應該是：

a. (— —) (| |), (— —) (|) .

接下來的第二句必須改為仄起詩句，照規則R1，平仄的配置應該是：

b. (| |) (— —) , (| |) (—) .

接下來的第三句和第四句的平仄和第一、二句成鏡像（mirror image）關係。也就是第三句和第四句相同。參照上引李白詩及下引近體詩，不再贅舉。

不過這只是一個基本原則，細節上可能為了押韻上的需要而修正。

(四)押韻的規則

台灣的歌謠通常是四句一「葩」(pha1)，謂之「四句聯」，四句句句押韻，這是台灣四句聯的特色。近體詩也是一種四句聯，互相構成起、承、轉、合的篇章結構關係，因此第一至第四句也叫做起句、承句、轉句、合句。不過，不能句句押韻。

1.轉句不可押韻

通常承句(第二句)、合句(第四句)是一定押韻的，但轉句(第三句)一定不能押韻。這是基本規則。

R2 第三句不可押韻

如平起平收的七言詩，如果轉句押韻的話，其平仄配置應該是：

c. (| |)(— —),(| |)(—) .

現在依照R2的規定，轉句不可押韻，就必須把末字的平聲改成仄聲，如果末字改成仄聲，那就變成d的平仄：

d. (| |)(— —),(| |)(|) .

這樣就出現三個仄聲。詩律有一條限制，可以寫成R3：

R3 一個節律詞內部的平仄不可以完全相同

這就是說不論是上四字或下三字，平仄都不可以一樣。為了迴避這條限制，詩律的策略是改變末字前面那個韻步的平仄，把原本的平聲改為仄聲或把仄聲改為平聲。這個規則可以寫成R4：

R4 句末因押韻或不押韻的需要改變平仄時，末二或末三字也要同時改為相反的平仄

李白「早發白帝城」轉句就是根據R4改變末三字的平仄，變成e：

e. (| |)(— —),(— |)(|) .

不過也有改變末二字平仄的例子，如下面杜甫的〈江南逢李龜年〉就是(以下根據「一三五不論」的自由平仄原則，平仄不一致的，用「十」標示)：

江南逢李龜年 杜甫
(— —)(| |),(— —)(|) .
岐王宅里尋常見，
(+ |)(— —),(| |)(—) .
崔九堂前幾度聞，
(| |)(— —),(| —)(|) .
正是江南好風景，
(— —)(| |),(| —)(—) .
落花時節又逢君。

注意上引杜甫詩轉句第六字本來應該是仄聲字、末字是平聲，因為末字不可押韻，改為仄聲，然後為了迴避三個字都是仄聲，才根據R4把末二字的仄聲改為平聲的。總之R4的目的只是要避免一個節律詞(句末三個字)的平仄都一樣就可以了，不管修改末第三字或末二字的平仄都無妨。

2.首句押韻與否

詩律的另一個規則是有關首句末字是否押韻的問題。這個規則是：

R5 首句是否押韻是可以隨意

根據這條規則，首句是否押韻有兩種類型：首句押韻、首句不押韻。如果是「首句不押韻」類型，那麼首句的平仄就不必修改。假定是平起平收的絕句，a句型就可以直接做為首句的平仄配置，不必修改平仄。

下面舉的蘇軾作品〈和子由湓池懷舊〉是一首七言律詩，七律是兩個七絕的重疊，上下兩葩平仄的配置可以完全一樣（但首句是否押韻可以不一致）：

和子由湓池懷舊 蘇軾
 (一一)(丨丨)，(一一)(丨)。
 人生到處知何似，
 (十丨)(一一)，(丨丨)(一)。
 應似飛鴻踏雪泥，
 (十丨)(十丨)，(一丨)(丨)。
 泥上偶然留指爪，
 (一一)(丨丨)，(丨一)(一)。
 鴻飛那復計東西。
 (一一)(丨丨)，(一一)(丨)。
 老僧已死成新塔，
 (丨丨)(一一)，(丨丨)(一)。
 壞壁無由見舊題，
 (丨丨)(一一)，(一丨)(丨)。
 往日崎嶇還記否，
 (十一)(十丨)，(丨一)(一)。
 路長人困蹇驢嘶。

蘇軾這首律詩上下兩葩都是首句不韻的類型。這首七律押的是平聲韻，因為首句不押韻，所以首句末字用仄聲字。在這種情形下也就不必適用R4，改變平仄了。

其次是「首句押韻」的類型。上引李白「早發白帝城」就是一首首句押韻的詩。這是一首平起平收的詩，為了使首句押韻，首句末字的仄聲必須改成平聲。這樣平仄的配置就會變成f：

f. (一一)(丨丨)，(一一)(一)。

如此一來第二個節律詞就變成全部都是平聲，這樣兩個韻步的末字平仄相同，不但違反了R2，並且違反了R3。根據R4改成g：

g. (一一)(丨丨)，(丨一)(一)。

李白「早發白帝城」首句和末句就是根據這樣的程序而改變平仄配置的。在這種情形下第五個字並不屬於「一、三、五不論」的自由變化，而是有原因的、必要的變化。所以我說「一、三、五不論」只對了一半，應該改成「一、三不論」，第五字有時是要論的。

(五)格律的類型

格律有許多類型，總結以上所述，類型的劃分主要根據以下幾個參數來區分：

1. 五言或七言：每句五字，謂之「五言詩」；七字，謂之「七言詩」。

2. 絕句或律詩：每首四句，謂之「絕句」；重疊兩個絕句，共八句，其中兩句兩句對仗者，謂之「律詩」。

3. 平起或仄起：按第一個韻步末字的平仄分。首句第一個韻步末字，即第二個字是平聲字，謂之「平起」；仄聲字，謂之「仄起」。

4. 平收或仄收：全詩最後一個字是

平聲，謂之「平收」，仄聲，謂之「仄收」。

5.首句韻否：第二、三句必押韻，首句有的押韻，有的不押韻。

6.末二字或末三字變平仄：末字為了押韻或不押韻的動機改變平仄，改變了末二字或末三字的平仄。

這樣一來，近體詩的格律有多少類型呢？按排列組合可得64種。

五、吟詩的基本方法

(一)自然的節奏

如上所述，詩吟沒有節奏，意思是說沒有像歌唱一樣嚴格的節拍，每一個小節的時間都一樣。不過韻步單位雖然因為為了配合平仄而調整其長短，因為節奏不等，但每一個節律詞（上四字或下三字）的時間都差不多，這樣以節律詞為單位時，仍然感覺出一種自然的節奏。

因為近體詩有平仄格律，表現了自然的節奏，因此詩吟才不需要有節奏，如果有固定的節奏，那就反而會失去平仄的自然節奏。歌仔戲的吟詩調是有節奏的，這種吟詩調在正統的吟詩家聽來就覺得「格調」低。現在坊間出版的吟詩錄音帶、CD有一些是有節奏的，這也是不好的。

(二)詩吟的旋律

如前所述，詩吟是有旋律的。吟詩調和歌仔一樣，有一定的曲調格式，歌仔有所謂「都馬調」、「乞食調」……

之分，曲調繁多，「吟詩調」也有「鹿港調」、「天籟調」……之分，曲調格式簡單，但變化萬千，只是萬變不離其宗，吟詩時不能離開這個曲調的框架。

詩吟的旋律不是固定的，在一個大的曲調格式之下，音階的高低升降必須和實際語言的高低升降配合，謂之「詩樂協諧」。如果字音的聲調是高的，不能吟成低音，字音的聲調是升調，不能吟成降調。因此每一個吟詩者在吟詩之前必須充分體驗字音的高低升降，然後表現在吟詩的曲調上。

雖然近體詩的平仄格律有一定的格式，但是每一首詩的字音聲調都不一樣，所以吟詩的實際曲調，每一首都不同，如果把吟詩的曲調釘死了，就會產生「詩樂不諧」的後果，這是錯的吟詩法。

關於曲調和平仄表現的關係也有嚴格的規定，有兩個基本原則：

- 1.平聲長，仄聲短，入聲尤短
- 2.平聲高，仄聲低

最後，就是有關第三句，即所謂「轉句」的曲調不能和起句、承句完全一樣，必須有所變化，以免單調，原則是：

3.轉句由低轉高

總之，除了個別字音的「詩樂協諧」之外，有三個「平仄表現」的原則。吟詩者利用上述原則，遇到平聲韻步時吟得長一點、高一點，遇到仄聲韻步時，吟得短一點、低一點，這樣旋律

抑揚頓挫、聲調高低起伏交替出現，那種沒有固定節拍的旋律更加迷人。

吟詩不但節拍不固定，旋律也是即興的，同一種格律、甚至同一首詩，每一個人吟出來的旋律都不同，沒有兩個人是一樣的吟法；不但如此，同一個人今天這麼吟，明天可以那麼吟，沒有一個人兩次所吟的旋律都一樣。

吟詩本來沒有，也不應該有固定的格式、固定的曲調，但是坊間出現了許多標明「詩詞吟唱」的錄音帶、錄影帶或CD，要教導年輕人學吟詩。我認為這些吟詩是有問題的，第一、大部分的吟詩調有固定的節拍，這就變成「唱詩」，不是「吟詩」，近體詩是不應該唱的，所以「唱詩」一開始就不正確了；第二有些作者不但有吟詩示範，甚至有樂譜，好像一首詩只有這麼一種吟法，這一來把吟詩釘死了，本來是即興的、活潑的吟詩，變成只能詮釋唱詩老師譜的詩曲了。

「唱詩」絕不是在恢復傳統文化，而是在扭曲傳統文化。雖然我知道「唱詩」比「吟詩」容易教學，容易提唱，吟詩的難度顯然比較高，但我們也要讓後學者知道，真正的吟詩是怎麼一回事。

(三) 意境的表現

為什麼會這樣變化萬千呢？因為吟詩是即興的。第一，吟詩的旋律、節奏必須要能夠詮釋詩的意境，雖然格律類型相同，但是詩的意境有的雄渾、有的

豪放、有的悲壯、有的哀怨、有的婉約、有的柔情、有的淡泊……，吟詩調必須配合意境，適當發揮，如果婉約的詩境用豪放、雄渾的調子來表現，那就貽笑大方了。因此吟詩之前一定要先了解詩的意境，背下來，完全融入詩境，才能真正把詩吟出藝術的境界。

其次是吟詩者的心情也可以決定吟詩調的旋律，同一首詩，昨日心情好，吟得輕鬆一點，今天的心情不一樣，可能吟的低沉一點，雖然吟詩是在詮釋詩的意境，也是為了發抒吟詩者的心情而吟的。因此，吟詩不止是消極地按照一定的格式重現詩人的心境而已，吟詩是一種隨著時空變化即興表現的創作，吟詩者對於詩的詮釋與表現有絕對的主宰權。



名人書錄

宗白華書錄

無限的同情對於自然，無限的同情對於人生。

無限的同情對於星天雲月、鳥語泉鳴。

無限的同情對於死生離合，喜笑悲啼。

這就是藝術感覺的發生，這也是藝術創造的目的！（宗白華《藝術生活》）