

詩吟新論

洪惟仁

1. 作家文學與民間文學

「詩詞吟唱」這個課程所謂的「詩詞」指的是文人作家所創作的韻文作品，和一般的流行歌、戲曲或民間歌謠不同。

一般學者把文學創作分為二大類，一是作家文學，一是民間文學。這兩種文學有本質上的差異。主要以創作者的背景身份區分，作家文學通常是識字的知識階層，而民間文學主要是不識字的一般庶民。

由創作者的背景的不同衍生了兩大類不同性質的文學。因為作家多半是識字的文人，因此作家文學的作者通常只有一人，但民間文學則是社區集體的創作，作者是整個社區的參與者；作家是用文字作為創作媒體，一般庶民不識字，只能用口傳的方式創作。作家文學寫出來的作品是書面語，可以流傳久遠，影響的時間和空間可能很大，創作的作品通常都有具名，因此作家通常相當愛惜羽毛，創作比較嚴謹，不輕易發表作品，作品一發表就成定本，作家通常不希望自己的作品被人輕易修改，著作權意識較強；民間文學當然也有創作者，但民間文學的作品一出聲便消失，只能記憶在聽眾的心裡，好的作品可望繼續流傳，但是人的記憶力有限，沒有一個人能夠像錄音機一樣把聽到別人說過的、甚至自己說過的，一字不漏地重新播放出來，因此在流傳的過程中，原始作品被改編、重編是不可避免的，也因此民間文學作品幾乎沒有定本，篇章越長異文越多。民間文學的作者也不計較自己的創作被人輕易修改。

因為作家使用的創作媒體是文字，而通常有文字的語言都是一個國家的標準語或共通語，即使是方言文學也傾向於這個方言的共通形式；一般庶民只能用自己的方言說故事、唸謠、唱歌等，所以方言性很強，民間文學和方言學是分不開的。作家文學傳播的方式是單向的，有不定在的聽眾；民間文學是口語文學，傳播的方式是雙向的，展演的內容常受現場氣氛與聽眾反應的影響而變化。這也是作家文學多定本而民間文學多異文的緣故。

茲將上述兩種文學的性質列表比較如下：

(1.1) 作家文學與民間文學性質比較表

	作家文學	民間文學
創作者身份	知識階層	不定數的一般庶民
創作者人數	作家個人	社區集體
創作媒體	文字	口傳

著作權意識	有	無
創作量	少	大
傳播方式	單向傳播	雙向
版本	通常寫定即成定本	隨時空、個人變化而有異文
語言	通常是標準語或共通語	方言

由上述可見，詩詞是文人用標準語或共通語的文字所創作的一種作家文學，其作品代表作家個人的創作，有定本，不容隨意修改。

2. 詩詞是純文學

在作家文學和民間文學的兩個極端中間有一個廣大的灰色地帶，就是不純的民間文學或作家文學。我們可以按照上述的分類標準，把這個灰色地帶分為「俗文學」和「大眾文學」。所以有這兩種文學，最重要的原因是商業性的摻入。

純粹的民間文學只是自娛、娛人或為教育、禮儀的目的而流傳，純粹的作家文學或稱為「純文學」，原則上是作家為了實現自我、發抒心情或交際唱和而作，兩種文學創作的基本動機都沒有摻入商業的目的。

但無論是民間文學和作家文學的作品都可以達到自娛、娛人的目的，因而也容易被商品化。作家作品被商品化時，創作者不只要考慮作品的藝術性，更重要的是作品的銷路，為了銷路有時也不得不犧牲藝術性，這樣創作出來的作品就變成了「大眾文學」，如武俠小說、言情小說屬於這一類。

民間文學如果摻入商業目的就變成了「俗文學」，如說書、說唱、鼓詞、戲劇等。商品化的「俗文學」通常會加入音樂、戲劇的成分而成多媒體創作，並且篇幅比較長。

俗文學和大眾文學的差別是俗文學偏向民間文學的性質，而大眾文學偏向作家文學的性質。比如說唱與流行歌是台灣最重要的兩種商業性歌曲，但流行歌是有作者、有版權的，流行歌屬於大眾文學的一種，流行歌作者創作短短的一首歌曲，可以賺數千、數萬的版稅，流行歌有定本，不能隨便改動字句，每一個人唱的歌詞都一樣；說書、說唱屬於俗文學的一種，講古師傅或走唱的歌手許多是盲人或不識字的文盲，雖然有的是根據所謂「古冊」（講本）或「歌仔冊」（唱本），但是實際講古或演唱通常不會完全根據原本，時常會改動內容、字句，每一個人唱的都不一樣，每一次唱的也不一樣，異文很多，表現了民間文學的本質。

由民間文學而俗文學而大眾文學到純文學可以說是一個連續體，兩個極端比較容易分別，但是中間的小類之間有時界線相當模糊，不易區分。有些人分不清楚「民間歌謠」和「說唱」、「流行歌」的分別，往往把台語流行歌、台語說唱都當成是「台灣歌謠」，其實它們各自屬於不同類的文學。

文人通常喜歡自翊其作品最具藝術性，為了區隔其他的文學，他們往往把文

人創作的文學稱為「純文學」、把文人創作的歌曲稱為「藝術歌曲」、非票房取向的電影叫做「藝術電影」，好像只有文人創作的作品才是藝術，其他的都不是藝術。其實這是一種偏見，各種不同的文學都是藝術作品，都具有藝術性。藝術性當然也可以評比，創作的嚴肅性、創作的動機、技巧的難度……都可以作為評比的標準，但不是單一的標準。

不過無論如何，一般所謂「詩詞」通常定義為不摻入任何商業目的的一種「純文學」，不同於「流行歌」，更不同於「說唱」和「民間歌謠」。

3. 詩詞是添加音樂性的作家文學

純粹的語言或文字所創作的文學作品也可以加上其他的藝術成分。作家文學的散文是沒有摻入音樂成分的，加上音樂成分的是「詩詞」，「詩詞」展演出來就是所謂「詩詞吟唱」；民間文學散文體的故事如神話、傳說、故事等通常是沒有音樂成分的，但韻文體就添加了音樂性了，可以分為「民謠」和「民歌」兩種，合稱為「歌謠」。

所謂音樂的成分主要有兩種：節奏與旋律，添加的成分不同，構成不同的文學展演形式。作家文學的朗讀和民間文學中的散文體展演既沒有節奏也沒有旋律；「民歌」和「流行歌」等所有的「歌唱」都是兼有節奏和旋律的。這是兩個極端的形式，但中間還有兩類，即具有不完全音樂成分的「民謠」和「詩吟」。「民謠」只有節奏而沒有旋律，相反的，「詩吟」則只有旋律而沒有節奏；至於。如果以節奏和旋律作為添加材料來區分，其區別可以作成下表：

(1.2)

	講古/朗讀	詩吟	唸謠	歌唱
節奏	—	—	+	+
旋律	—	+	—	+

另外有一種小類，節奏或旋律都非常簡單的，叫做「吟誦」，如唸經或古文吟誦屬於這一類，可以視為歌唱下的一個小類。

由此可見，但「吟」和「唱」是不一樣的兩種形式。坊間出現了一些所謂「古詩吟唱」的商品，細聽其音樂，既有節奏，又有旋律，這是「唱」而不是「吟」，真正的「吟」是沒有節奏的；有人說「謠」沒有音樂性，而「歌」有旋律性，這個看法不完全正確。觀上表可知，只有講古及朗讀才完全不具音樂性，「謠」只是沒有旋律性，但還有節奏性，而「歌」則節奏與旋律兼具，所以我們說「唱歌」而不說「吟歌」，說「吟詩」而不說「唱詩」。

所謂「詩詞吟唱」這個課程應該包涵兩個部分，即「詩吟」和「唱詞」。中國傳統韻文中，「詞」、「曲」是要用唱的，「詩」除了本質上是「詞」的漢代樂府詩以外，絕句、律詩都是用吟的，唱就沒有味道了。

「唱詞」基本上和「唱歌」是一個東西，唱歌的定義非常明確，其類型及技巧也談論得很多，此處就不再贅述了，這裏只談「詩」及「吟詩」。

4. 詩的基本格律

4.1 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。

4.1.1 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：

(4.1) 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。

4.1.2 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：

(4.2) 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的平仄幾乎是完全沒有困難的。

4.1.3 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：

(4.3) 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，就是有一些古代的全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。^一

^一 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〉(1998)，載董忠司編《台灣語言及其教學國際研討會論文集》頁 83-100。新竹・全民書局。

4.1.4 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：

(4.4) 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。以下就表(4.4)詳細說明由古四聲變化成華語今聲調的一些規律：

一、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」。

二、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ㄘ[tʂ]、ㄘ[tʂʰ]、ㄙ[s]，牙音變成ㄍ[k]、ㄍ[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」。

三、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：

(4.5) 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」。

四、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。

(4.6) 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、雛、詞	茄、奇、渠

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。

4.2 韻律結構

4.2.1 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是四個字，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：

(4.7) 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。

4.2.2 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。

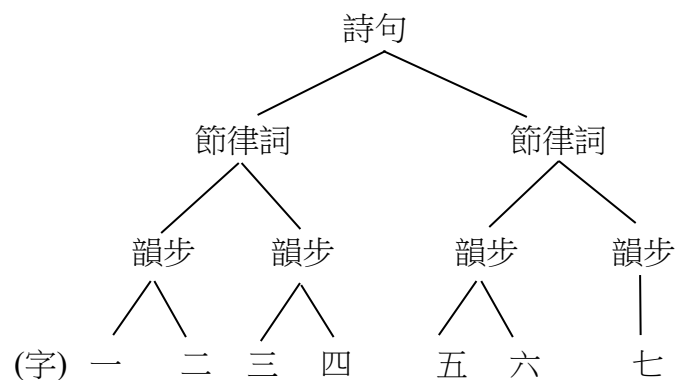
4.2.3 七言與五言

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。

4.2.3.1 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：

(4.8) 七言詩的韻律結構



請注意每一個相鄰的韻步末字的平仄都相反，每一個韻步末字平仄都相反，還有韻步的疆界是在第二、三字之間或第四、五字之間，其平仄比較嚴格，而其他的字平仄可以不管，即所謂「一三五不論、二四六分明」

4.2.3.1 五言詩

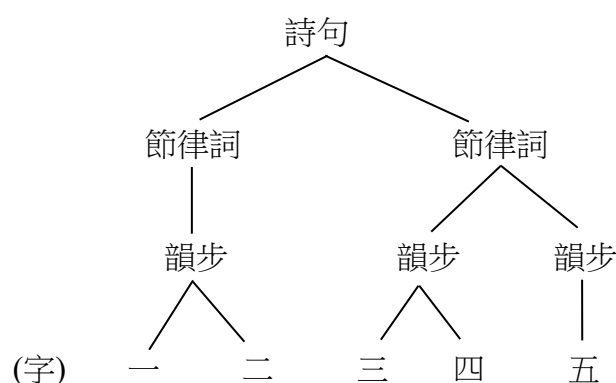
如果前面的節律詞祇有一個韻步，這樣一個詩句就只有五個字，謂之「五言詩」。下面舉王維的五言詩〈相思〉為例來分析。：

(4.9) 相思 王維

(+ |), (- -)(|).
紅 豆 生 南 國 ,
(- -), (| |)(-).
春 來 發 幾 枝 ,
(+ -), (- |)(|).
願 君 多 采 擷 ,
(+ |), (- -)(|).
此 物 最 相 思 。

上面的五言時，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：

(4.10) 五言詩的韻律結構



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，再加上詞句對仗的限制，就是律詩，有「五言律詩」和「七言律詩」兩種。

4.3 平仄的配置與變化

上面說作詩的平仄規則中有所謂「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。

4.4 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。

4.4.1 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，成為平仄不協句。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)：

(4.11) 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。

4.4.2 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，上下兩絕平仄的配置可以完全一樣(但首句是否押韻可以不一致)：

(4.12) 和子由湓池懷舊 蘇軾

(- -)(| |),(- -)(|).
 人生到處知何似，
 (十|)(- -),(| |)(-).
 應似飛鴻踏雪泥，
 (十|)(十-),(- |)(|).
 泥上偶然留指爪，
 (- -)(| |),(| -)(-).
 鴻飛那復計東西。
 (- -)(| |),(- -)(|).
 老僧已死成新塔，
 (| |)(- -),(| |)(-).
 壞壁無由見舊題，

(| |)(- -),(- |)(|).

往 日 崎 嶇 還 記 否 ,

(+ -)(+ |),(| -)(-).

路 長 人 困 蹇 驢 嘶 。

蘇軾這首律詩上下兩韻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. (- -)(| |),(- -)(-).

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. (- -)(| |),(| -)(-).

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」只說對了一半，應該改成「一、三不論」，第五字有時是要論的。

4.5 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？按排列組合可得六十四種。

5. 吟詩的基本方法

5.1 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。

5.2 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，每一首都不一樣，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。

5.3 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。