

# 閩南語擬調吟詩前之要項及擬調吟詩 步驟之研究

陳茂仁<sup>\*</sup>

## 摘 要

詩歌為最具音樂性之文學，除詩作本身有其特定之節奏外，一經吟詠，則音韻並顯而聲情畢現，聲律與情韻之美，足以感動人心。近來吟壇似有復甦，吟詠之人亦有所增，初入吟壇之學子多套吟流傳舊調，故以一調套吟眾詩，常見旋律與字調衝突之情況，如是便難以領會詩作之聲情美。有感於套吟古調之失，是以由前輩學者有關擬調吟詩之概念述起，再及吟詩前須注意之識字、轉調、各聲調之吟法、出口發音與收音歸韻、解明詩意及其它相關概念，再述論擬調吟詩之步驟，如查明文讀音、明平仄節奏、細讀、吟哦、加泛聲、因聲入境，最末試擬一吟調，欲使有志於此之學子得有所參酌。

**關鍵詞：**文讀音、四聲、白話音、平仄、吟詩、停頓、腔隨字轉、  
閩南語、擬調

---

\* 國立嘉義大學中文系助理教授

# 閩南語擬調吟詩前之要項及擬調吟詩 步驟之研究

陳茂仁

## 壹、前言

詩歌為詩、樂合一之音樂文學，為最具音樂性之文學載體。遠自春秋時代，孔子即極重視詩教，並藉此溫柔敦厚之作，以為涵養性情之用。於《史記·孔子世家》更載：「古者詩三千餘篇，及至孔子去其重，取可施於禮義，……三百五篇，孔子皆弦歌之，以求合韶、武、雅、頌之音；禮樂自此可得而述，以備王道、成六藝。」<sup>①</sup>由是知《詩經》非徒具教化之用，亦可配樂歌唱以感染人心。《論語·先進》載曾點語云：「莫春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，風乎舞雩，詠而歸。」<sup>②</sup>由是知詩亦可隨口吟唱。《詩經》而後之騷體、五七言詩、近體詩，亦皆可吟唱，只是吟譜難尋。目前發現最古老之詩譜，當推宋代朱熹《儀禮經傳通解》中之「唐開元風雅十二詩譜」。朱子云「此譜乃趙彥肅所傳，云即開元遺聲也」。<sup>③</sup>即此，吟詩之法亦難推知。

民國八年五四以後，提倡白話文運動，<sup>④</sup>致使古典詩之創作者漸少，其後之學詩者，亦但重四聲、平仄、用韻等寫作詩歌，於詩作之吟詠則日以淡忘。詩為具音樂性之載體，作品除可由字面進行賞析外，於字句節奏、韻律之迴環，以及字音吟詠之聲情，具有其獨特之美感，非其它文學載體之比。此發乎情性、動人心之聲情美，非吟詠難以求得。清汪鍾霖《九通分類總纂·樂類》卷一二二引《通志》云：「樂以詩為本，詩以聲為用，八音六律為之羽翼耳。……古之詩，今之辭曲也。若不能歌之，但能誦其文而說其義，可乎？」<sup>⑤</sup>亦知唯有吟詠方能呈顯詩歌音樂性之本色。周密載蘇軾評鑒一位訪者的朗誦中，亦拈出吟詠之可貴，其云：「昔有以詩投東坡者，朗誦之，而請曰：「此詩有分數否？」坡曰：「十分。」其人大喜。坡

徐曰：「三分詩，七分讀耳。」此雖一時戲語，然涪翁所謂南窗讀書吾伊聲，蓋善讀書者其聲正自可聽耳。」<sup>⑥</sup>朗誦詩作所得十分中，詩作本身才得三分，七分為朗誦所得，由是知朗誦或吟詠對理解詩作之重要。又錢謙益記載吳擴的故事云：「擴，字子充，崑山人。以布衣遊縉紳間，玄冠白帽，吐音如鐘，對客多自言游覽武夷、匡廬、台宕諸勝地，朗誦其詩歌，聽之者如在目中，故多樂與之游。」<sup>⑦</sup>因此吟詠得當，能使聽者領略詩中意境，如在目中；亦能由吟誦而感染人心，以體悟詩作之音韻美。

近來吟壇之哦詠勢有復甦，唯吟譜無著，學習者私尋學師，瑜中或見小疵，未全為得，尤於吟詩擬調方面為然。古語人或云「熟讀唐詩三百首，不會作詩也會吟」，然此非一般學子所可領略。自忖吟詩音樂性之映顯，首重其吟詠語言之取材，明王驥德《曲律·論腔調》云：「樂之筐格在曲，而色澤在唱。古四方之音不同，而為聲亦異。」<sup>⑧</sup>是知於詩文，若能得詩歌作者使用之語言以讀、誦、吟、唱之，自能映顯該詩文之本色！如吟唱唐詩，以臺灣閩南語最接近唐代語音，為中古音之活化石。故以之吟詠，以其四聲皆備，自然平仄分明、聲調和諧、音韻生動，故用來吟唱古典詩，頗能切近地傳達詩歌韻味。<sup>⑨</sup>古人吟詩必所多見，唯擬調吟詩之見則未能蒐得，或以吟詩無定調之故，純任心性所遣，故無專章專文存世，及至近代吟壇前賢，雖或提及，唯篇數甚鮮，且非專文論述，故可資取材者有限，以清徐大椿《樂府傳聲·序》云：「漢魏之樂府，唐不能歌而歌詩；唐之詩，宋不能歌而歌詞；宋之詞，元不能歌而歌曲。然歌曲之聲，固即歌詞歌詩歌樂府之聲也，……故以樂而論，則三百篇存，樂府存，詩存，詞存，……以聲而論，則歌南北曲者此聲，即進而歌詞歌詩歌樂府三百篇，要亦無非此聲，……夫聲出于口，非審口法，則開合發收混矣。聲本于字，非正字音，則陰陽平仄淆矣。」<sup>⑩</sup>所言確是，詩詞曲雖非全同，然其或誦或吟或唱，其法則大同，故擬調吟詩之法雖前代未傳，於此略蒐關乎曲之論述，以為吟詩之參酌，欲借他山之石，以攻錯也。以此之故，本文多所借鏡言曲之相關論調，以推擬吟詩者，即此也。因之筆者試論閩南語擬調吟詩之要項及其步驟，以為初學者之參考，亦祈吟壇前賢不吝教正。

## 貳、前輩學者有關擬調吟詩述評

有關擬調吟詩之說，前輩學者雖未有專論，然於述論唱曲、詩歌聲情或吟詩之種種觀念時，偶或提及。今即依出版先後彙錄於下：

### 一、明沈寵綏《度曲須知》

此書中之〈字母堪刪〉云：「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。曷言之？切者，以兩字貼切一字之音，而此兩字中，上邊一字，即可以字頭為之，下邊一字，即可以字腹、字尾為之。……守此唱法，便是切法，而精於切字，即妙於審音。」<sup>⑪</sup>文中所言「蓋切法，即唱法」是也。沈氏此文雖為言曲者，唯於詩，亦然也。所切之音即為唱法、吟法，蓋字調即曲調即吟調也，亦即今所謂「腔隨字轉也」！明王驥德《曲律·論平仄》云：「欲語曲者，先須識字，識字先須反切。」<sup>⑫</sup>亦此理也。

### 二、李漁《閒情偶寄》

此書中〈解明曲意〉云：「吾觀今世學曲者，始則誦讀，繼則歌詠，歌詠既成而事畢矣。」<sup>⑬</sup>所言始誦讀而繼歌詠，雖為言曲，唯於擬調吟詩則具指導作用。

### 三、李炳南《吟誦常則》

此書中列有〈吟法說明〉，總分吟法為四項，其云：「一、近體絕律類。按聲調譜吟；於句中雙平處長停<sup>⑭</sup>。七言有兩處雙平句者，則須兩長停。二、古調今局類。按長短三停吟：長短易知。三停者，句腳三字也。聲取高低互易，方有抑揚之勢。三、古體五七言類。按章句吟：讀間停，句後停，章後聲少歇。<sup>⑮</sup>聲分高低，互換為佳。四、古體雜言類。按言節吟：<sup>⑯</sup>無定法，隨其音節轉變，須取聯續，似詞曲之唱。」<sup>⑰</sup>此文分詩為四類，並言其不同之吟法，此諸說法雖感簡略，唯具有指導作用。

#### 四、洪澤南《大家來吟詩》

此書於〈說吟調(平仄歌)〉,記載吟唱之一般規則,其云:「平聲較長,仄聲較短。尤其是吟詩,平仄聲的長短要特別分明。一般來說,平聲字字音所佔的時間要比仄聲字長一倍。……平仄歌的吟調,每一位漢文老師不一定相同,但是『大體』上並無差別,都有共同的原則可循。吟詩的時候,除了以平仄歌為基本吟調,我們還要隨字音的『平、上、去、入』作高低起落的變化;另外『句讀處』,也就是『節奏點』,考慮文意、呼吸等因素,看情形也會有移動,加上個人體會,也往往造成吟調特殊的風格。」<sup>⑱</sup>文中所言雖非純為擬調吟詩而發,然所提吟詩之共通原則,於擬調吟詩確有指導作用。引文中提及一般情況下,「平聲字字音所佔的時間要比仄聲字長一倍」,就筆者觀察,一般情況下,平聲字字音長順而仄聲字字音短促或峭絕,兩相比較,平聲字之字音一般長於仄聲字之字音,故吟時亦如此,然非必平聲字之時值必較仄聲字之時值長一倍,其時值長短為就相對性之比較而言,並無一定不可變之比例。<sup>⑲</sup>

#### 五、陳少松《古詩詞文吟誦》

此書析論古詩詞文吟誦之方法、技巧、要求及腔調之傳衍等,所觸頗廣,惜未針對如何擬調吟詩作探討,唯書中提及「近體詩之吟誦方法」,卻可為擬調之參酌,今遂錄其標題,為:「(1)節奏點上的字音通常須作適當停頓……(2)節奏點上的平聲字音通常須適當拖長……(3)節奏單位的音高處理往往和聲調密切相關,或者『平低仄高』,或者『平高仄低』。」<sup>⑳</sup>文中提及節奏點上之平聲字須適度拖長及音高之處理往往和聲調密切相關,於擬調吟詩頗有助益,唯陳先生所言主以北京話為吟唱媒介作分析,其云「或者『平低仄高』,或者『平高仄低』」則稍感空泛,畢竟以不同之語言為吟唱媒介,各語言間之聲調多寡不一,調值或異,非必平、仄間即可有兩分之必然高低之差別,如閩南語八音中,陰平聲音高最高,次為陰上聲、陽上聲與陽入聲等仄聲,陽平聲為先低後高(先降後升),陰去聲則甚低。由是知平、仄聲間互有高低,非必即能二分為「平低仄高」或「平高仄低」。綜之,以字調為吟調即是也,非必籠統二分平仄之高低也。

#### 六、潘麗珠〈古典詩歌教學之課程設計—以聲情教學為主〉

潘教授於文中提出「詩歌吟詠之具體六大步驟為『細讀、淺誦、腔隨字轉、處理泛聲、調整音階、確定節奏』，前三者為基本功夫，後三者是增加美聽的功夫。」<sup>②①</sup>所言六大步驟於擬調吟詩具有莫大指導作用，尤以「腔隨字轉」一項，頗中吟詩真味！

## 參、閩南語擬調吟詩前之要項

明魏良輔《曲律》云：「初學，先從引發其聲響，次辨別其字面，又次理正其腔調，不可混雜強記，以亂規格。」<sup>②②</sup>吟詩亦此也，先明此字發音，次辨此音字義，再依字之聲調而吟，如此字字音明義實，字正而腔圓，依此吟去，詩歌之意顯矣。今依此說，略論以閩南語擬調吟詩前之要項如下：

### 一、需識字

(一) 由反切以知字音

明魏良輔《曲律》云：

五音以四聲為主，四聲不得其宜，則五音廢矣。平上去入，逐一考究，務得中正，如或苟且舛誤，聲調自乖，雖具繞梁，終不足取。其或上聲扭做平聲，去聲混作入聲，交付不明，皆做腔賣弄之故，知者辨之。<sup>②③</sup>

明王驥德《曲律·論平仄》亦云：

今之平仄，韻書所謂四聲也，而實本始反切。……欲語曲者，先須識字，識字先須反切。<sup>②④</sup>

是知字音為求字義之依據，聲調誤混，其義自渾，故辨字音為吟詩前之首要，不知音則無從吟起矣！而字音之依據為反切。現今之閩南語，平

均每兩字便有一字同時具有文讀音與白話音，<sup>②⑤</sup>吟詩須吟以文讀音。於兩音之中，如何辨別何者即為文讀音？或若完全不知此字之音為何，吾人將何而求之？其便捷法為依據《廣韻》所載反切以求之。如「人」，今閩南語有「jin5」、「lang5」兩音，何者為文讀音？今查《廣韻》載「人」為「如鄰切」，<sup>②⑥</sup>反切上字辨陰陽取聲母，「如」為陽聲，其音為「ju5」，今取其聲母「j」。反切下字辨平仄取韻母，「鄰」為平聲，其音為「lin5」，今取其韻母為「in」，二者合為陽平聲，即閩南語聲調第五聲，讀為「jin5」，是知此音為文讀音。循此以辨，字之文讀音概可得矣。

## (二) 由破音以明字義

明王驥德《曲律·論須識字》云：

識字之法，須先習反切……。至於字義，尤須考究，作曲者往往誤用，致為識者訕笑，如梁伯龍〈浣紗記·金井水紅花〉，曲「波冷濺芹芽，溼裙靴」，靴字法用平聲，然靴、箭袋也，若衣衩之衩屬去聲，唐李義山〈無題〉詩『八歲偷照鏡，長眉已能畫。十歲去踏青，芙蓉作裙衩』，足為明證。……近日湯海若〈還魂記懶畫眉〉『睡茶糜抓住裙衩線』，亦以衩字作平音，皆誤；……影響之誤如此，則作曲與唱曲者，可不以考文為首務耶？<sup>②⑦</sup>

是知一字兩音或以上者，音異則常義異，如「衣」、「妻」，皆可平可去，「雨」，可上可去，是音異而義亦異也，於吟詩詩，一字有異音時，當辨其字音以明字義，求其符合句義之音義，如是吟去，方應詩意而得詩情也。不然，音誤而義訛，詩意全失，縱吟之入神，而詩之聲情亦不顯也。明沈寵綏《度曲須知》（下卷）載〈異聲同字考〉云：

《中原韻》有一字幾音者，<sup>②⑧</sup>如兩聲並收，則妻之叶平又叶去，載之叶去又叶上是也；三聲並收，則跪字去字之叶平叶上又叶去是也。兩韻俱收，則復之叶甫、又房構切，車之叶居、又昌蛇切，那之叶娜、又奴嫁切是也；三韻並收，則涯之叶移、叶牙、又叶崖，大之叶情、叶帶、又堂那切是也。陰陽並收，則絆之叶扮、又叶辦，華之叶花、又胡瓜切，在之叶再、又叶才去聲是也。已

上諸字，但從平上去三聲中略略點出，不更詳載，惟在入聲尤為不少。今摘其概，分韻列左，唱者須審平仄陰陽，隨宜參用，庶諧聲律。<sup>⑲</sup>

沈氏所言確的。是知於吟唱前須明審各多音字於音義間之配置，就其於詩中之意義而明定該多音字之字音，於吟唱時方能如實地傳達字義而不致紊亂。而此一字多音於音義之配置又有如下兩種情況：

其一、音異而義異，如「教」。《廣韻》下平五肴，載「教」字云：「教，效也。又古孝切。」<sup>⑳</sup>檢其反切為「古肴切」，於閩南語為陰平一聲，讀作「kau1」。又去聲三十六效，載「教」字云：「教，教訓也，又法也、語也。……古孝切。」<sup>㉑</sup>檢其反切為「古孝切」，於閩南語為陰去三聲，讀作「kau3」。同為「教」字，一為一聲平聲，一為三聲仄聲，平仄不同，其義亦異，若於詩中出現「教」字，究應讀平聲或仄聲，其法為視該字所處位置之意義，以究其應為平聲或仄聲，並依詩意以為取捨之準的。如王昌齡〈出塞〉之一：

秦時明月漢時關，萬里長征人未還。  
但使龍城飛將在，不教胡馬度陰山。<sup>㉒</sup>

依近體詩各句於節奏點平仄遞用之原則觀之，「不教胡馬度陰山」句，其句中節奏點為「教」、「馬」、「陰」三字，「馬」、「陰」之平仄為「仄」、「平」，是知其上一節奏點之平仄應為「平」，是知「教」字於閩南語應讀作陰平一聲之「kiau1」，作「使」、「讓」解。又元稹〈哭子〉十首之五：

節量梨栗愁生疾，教示詩書望早成。  
鞭扑校多憐校少，又緣遺恨哭三聲。<sup>㉓</sup>

依平仄譜式準之，「教示詩書望早成」之標準平仄譜應為「仄仄平平仄仄平」，由是觀之，「教」應作仄聲，故此「教」字於閩南語應讀作陰去三聲之「kiau3」，作「教習」解。



由上所示，一字多音之字，其音異而義亦常異，因之，須以該詩之平仄譜式與詩意為度，以求正確之讀音，如此方能明確地傳達詩意。

其二：音異而義同，如「望」。《廣韻》下平十陽，載「望」字云：「望，看望。又音妄。」<sup>③④</sup>檢其反切為「武方切」，於閩南語為陽平五聲，讀作「bong5」。又去聲四十一漾，載「望」字云：「望，看望，……又音亡。」<sup>③⑤</sup>檢其反切為「巫放切」，於閩南語為陽去七聲，讀作「bong7」。一為五聲平聲，一為七聲仄聲，平仄不同，然音同義同，若於詩中出現「望」字，究應讀平聲或仄聲，其法為視該字所處位置，究應為平聲或仄聲，並依詩意以為取捨之準的。如王勃〈秋江送別〉二首之二：

歸舟歸騎儼成行，江南江北互相望。  
誰謂波瀾纔一水，已覺山川是兩鄉。<sup>③⑥</sup>

此詩為近體詩，第二句之韻腳為「望」字，必讀平聲。準此及依其詩意，則此字閩南語以讀作陽平五聲之「bong5」為是。又李益〈夜上受降城聞笛〉：

回樂峰前沙似雪，受降城下月如霜。  
不知何處吹蘆管，一夜征人盡望鄉。<sup>③⑦</sup>

依近體詩各句於節奏點平仄遞用之原則觀之，「一夜征人盡望鄉」句，其句中節奏點為「夜」、「人」、「望」三字，「夜」、「人」之平仄為「仄」、「平」，是知下一節奏點之平仄應為「仄」，是知「望」閩南語應讀作陽去七聲之「bong7」。故雖同為一字一義，然其所處位置不同，其音亦異也。

凡此一字多音之字，其音異而義異、音異而義同之例甚多，此不枚舉。吟詩前，務須明辨一字異音之音、義關係，再準之以平仄譜式及詩意，以明確地求出其讀音，唯字音字義明辨，方能無誤地吟出字音，如此亦方能如實地傳達詩意。故依反切求字音並明辨此音之字義，為擬調吟詩前之首務也。

## 二、明轉調

吟詩記音以本調為主，然吟詩時，除有本調者外，亦有連詞而轉調者，於吟時，若連詞而轉調，則需吟以詞句中宇之轉調，而不墨守該字之本調，如此吟者方能順口而聽者亦方能得意。歷來閩南語語音之轉調規則有「573217」之說。亦即本調陽平五聲之字，於連詞轉調時會轉為陽去七聲，而本調為陽去七聲之字，於連詞轉調時會轉為陰去三聲，依此以推而三聲轉二聲，二聲轉一聲，一聲轉七聲。而陰入四聲及陽入八聲，較多之情況為兩兩互轉。<sup>⑳</sup>吟唱前須明轉調，如是方能字音明而字義明，字義明而句意明而詩意明。如此吟者如實傳音，而聽者因所傳音而知音明義，兩者方能相悅以解。如張繼〈楓橋夜泊〉首句：

本調	guat8	lok8	ool	the5	song1	buan2	thian1
	月	落	烏	啼	霜	滿	天
轉調		lok8	oo7		song7	buan1	

若不以轉調吟而字字直以本調吟去，則音不明而義不實矣，欲由此賞鑒詩歌聲情以愉性，不可得也！故吟詩前須明各字之聲調，於轉調處當以轉調吟去，方顯吟詩本色！

## 三、各聲調之吟法

明魏良輔《曲律》云：「生曲貴虛心玩味，如長腔要圓活流動，不可太長；短腔要簡徑找絕，不可太短。」<sup>㉑</sup>吟詩亦然，於字音長吟處，若為開口韻儘可能不要一音長吟，或可加入泛聲以使吟腔有圓活流動之感；若為閉口韻，明王驥德《曲律·論閉口字》則述之甚詳，其云：「惟入聲之緝，若合、若葉、若洽等字，閉其口，則聲不可出……；若平聲則侵尋之與監咸、廉纖，自可轉關其聲，以還本韻。」<sup>㉒</sup>亦即入聲之閉口韻，於吟時音出即斷，若為平聲字，如「侵」字，則可適度拉長，於收音時，方歸本韻「m」閉口收結。長吟之字，勢須該字之頭腹尾音畢具，方得其正音。於

短吟處，亦須如實呈現其字之聲調，以簡潔吟出為尚，亦忌求短而致吟音不清。為免此失，今述各聲調吟音之法如下：

明王驥德《曲律·論平仄》云：「蓋平聲、聲尚含蓄，上聲促而未舒，去聲往而不返，入聲則逼側而調不得自轉矣。故均一仄也，上自為上，去自為去，獨入聲可出入互用。北音重濁，故北曲無入聲，轉派入平上去三聲；而南曲不然，詞隱謂入可代平，為獨洩造化之秘。」<sup>④1</sup>是知入聲作入聲吟外，亦可拉長作平聲吟，為於吟時，須有收攝，<sup>④2</sup>方顯入聲峭絕急收之效。平、上、去、入四聲，於吟詩時究應如何表現，歷來所論者鮮，唯清王德輝與徐沅澂同著之《顧誤錄·四聲紀略》則言之甚詳，其云：

蓋聞四聲之分，始於齊周彥倫《四聲切韻》，沈約因之作《四聲類譜》，而四聲始刊。……《元和韻譜》云：「平聲哀而安，上聲厲而舉，去聲清而遠，入聲直而促。……昔詞隱先生論曲，謂去聲當高唱，上聲當低唱，平聲當酌其高低，不可令混。其說良然。凡唱平聲，第一須辨陰陽，陰平必須平唱、直唱，若字端低出而轉聲唱高，便肖陽平字面矣。陽平由低而轉高，陰出陽收，字面方准；所謂平有提音者是也。上聲字固宜低唱，第前文遇揭字高腔，及曲情促急時，勢難過低，則初出口不妨稍高，轉腔即可低唱，平出上收。亦有上聲字面，所落低腔，宜短不宜長，與丟腔相倣，一出即頓住，所謂上有頓音者是也。去聲宜高唱，尤須辨陰陽。如翠、再、世、殿、到等字，屬陰聲者，則宜高出，其發音清越之處，有似陰平，而出口即歸去聲，方是陰腔。如被、敗、地、動、義等字，屬陽聲者，其音重濁下抑，直送不返，取其一去不回，是以名去。然初出口不妨稍平，轉腔乃始高唱，則平出去收，字面方能圓穩；所謂去有送音者是也。若出口便高揭，必將被涉貝音，敗涉拜音，地涉帝音，動涉凍音，義涉意音，陽去幾訛陰去矣。俗云：『逢去必滑』；是送足必有餘音上挑，方是去聲口氣，然宜小不宜大，一有痕跡，失之穿鑿矣。入聲唱法，毋長吟，毋連腔，出口即斷；至緊板之曲，更宜一出便收，要無絲毫粘滯，方是入聲字面。否則，唱長則似平，唱高則似去，唱低

則似上矣。」<sup>④3</sup>

此雖為唱曲之法，唯四聲之用，詩詞曲並同，其時值亦同。<sup>④4</sup>拙論〈閩南語吟詩發音初探〉嘗依上引文，論及各聲調之吟法，閩南語聲分四聲，字辨陰陽，因之各聲互有陰陽，合而便有八音，今即略錄於下：

(一) 平聲

1.陰平聲：閩南語八音中之第一聲，屬高平調，調類不升不降，如「天(thian1)」字之調。故吟時宜平吟、直吟，按其音吟而不宜升降。

2.陽平聲：閩南語八音中之第五聲，屬先低後高之調，調類先降拉平後升，如「來(lai5)」字之調。吟時故宜由低轉高，按其音吟則先降後升，故有提音之情況。

(二) 上聲

1.陰上聲：即今閩南語八音中之第二聲，屬高降調，調類是由上降下，如「虎(hoo2)」字之調。

2.陽上聲：即今閩南語八音中第六聲，屬次高降調，調類近同於第二聲，為由上降下，如「馬(ma2)」。

陰上、陽上均為下降調，其不同，僅音高些微之差異（第二聲稍高於第六聲），於字面辨別頗為不易，故現今學界已將此二聲調混同為一。以其均為下降調，故吟時宜低吟，且宜短不宜長。

(三) 去聲

1.陰去聲：即今閩南語八音中第三聲，屬降平調，調類是先降後平，如上引文中所舉之「翠(chui3)、再(cai3)、世(sie3)、到(to3)」等字之聲調，於吟時宜高出，而出口音值即下降，方顯去聲字面。

2.陽去聲：即今閩南語八音中第七聲，屬中平調，調類不升不降，有似陰平，唯音高屬中耳，其例如引文中之「敗(pai7)、地(te7)、動(tong7)、義(gi7)」等字之調，於吟時亦宜高出，以其調類不升不降，又屬中平調，故宜低吟、直吟。於初出口不妨稍平，轉腔後才高唱，如此方符陽去聲調。若初出口便高唱，則將如引文所言「被(七聲)涉貝(三聲)音，敗(七聲)涉拜(三聲)音，地(七聲)涉帝(三聲)音，動(七聲)涉凍(三聲)音，義(七聲)涉意(三聲)音，陽去幾訛陰去矣。」

#### (四) 入聲

入聲為塞音，㉔音初出口便收住，無尾音。

1.陰入聲：即今閩南語八音中第四聲，屬塞音，音出即斷，音高屬中。如「鴨 (ah4)」字之調。以其為塞音，音高屬中，故吟時音出即斷，短促急收，無尾音，故不宜長吟，宜音高不宜高，屬中，否則易混入陰平聲或陽去聲。

2.陽入聲：即今閩南語八音中第八聲，屬塞音，音出即斷，音高屬高。如「鹿 (lok8)」字之調。因為塞音，音高屬高，故吟時音一出口即斷，短促急收，亦無尾音，故亦不宜長吟，否則亦易混入陰平聲或陽去聲。㉕

入聲雖屬塞音，其音絕短，唯於吟詠時，亦可長吟之，明沈寵綏《度曲須知·四聲批竅》引沈伯時之語云：

按譜填詞，上去不宜相替，而入固可以代平，則以上去高低迥異，而入聲長吟，便肖平聲；讀則有入，唱即非入。如一字六字，讀之入聲也，唱之稍長，一即為衣，六即為羅矣。㉖

是入聲有音出即行唱斷之法外，亦有平出長吟而「肖平聲」者，唯此「肖平聲」非直如平聲也，於其收音歸韻之際，有收攝之法。除此亦有「出聲斷音再續」之方式。㉗

綜之，各聲調有其各自之特色，於吟詠時，依其字音之聲調特色吟去，不使聲調誤混，使平聲吟為平聲，推之上為上，去為去，入為入，則字字音明、準、確，字音不誤則字義明，字字義明則句意現，句句意現則篇意顯矣！

#### 四、出口發音與收音歸韻

出口發音與收音歸韻關乎聲、韻、調三者。對此三者拿捏準確與否，直接影響字音字義之傳達，故其事雖小而至關重大。清李漁《閒情偶寄·字忌模糊》云：

學唱之人，勿論巧拙，只看有口無口。聽曲之人，慢講精麗，先問有字無字。字從口出，有字即有口；如出口不分明，有字若無字，是說話有口，唱曲無口，與啞人何異哉？啞人亦能唱曲，聽其呼嘯之聲，即可見矣。常有唱完一曲，聽者止聞其聲，辨不出一字者，令人悶殺，此非唱曲之料，……然于開口學曲之初，先能淨其齒頰，使出口之際，字字分明，然後使工腔板，此回天大力……。(49)

若此，唱時有字若無字，自不能明其所唱，則其意之不知亦必矣，吟詩亦然也。吾國文字，每字均具聲、韻、調，同一發音部位之聲母，於吟唱時若發音不準，則聲母間極易互混，因此初出口之發聲，極其重要，出口一誤，此字變為彼字，一字誤則句誤，句誤則篇誤；同理，若收音時歸韻不確，則與聲母結合，便得出另一字來，如是則難領略詩意。如此欲藉吟唱以賞鑒詩歌之詩意及音樂美，自是不能。因此掌握所吟字文讀音之聲母至關重要，而後收音歸韻及合聲調亦然。而出口發音與收音歸韻，特於轉音或引聲曼吟處尤為重要，為吟詩時展現音樂美之重要法寶；於行腔快速或仄聲字（特別是入聲字）處，則只出正音。(50)吟唱時，於轉音、引聲曼吟，若按此先吟反切上字文讀音之聲母，再吟及反切下字之韻母，則切字之聲韻畢出，再合聲調以成音，依此以推，字字相連，則詩作之意境及感染人心之音樂美盡顯。如「城，是征切」，(51)欲吟「城」字則先出「是 (si7)」(陽聲)字之聲母「s」，再次及「征 (cing1)」(平聲)字之韻母「ing」，則成陽平聲「sing5」音。於吟唱時，若得依聲、韻一一展現再合聲調，則吟唱之美出矣。如「孤城遙望玉門關」一句中之「城」字，今以自度曲吟為：

3	<u>2</u> 1	1	<u>3</u> 0	3	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>3</u> 2 1—1—
	si		ing5				
	孤	<u>城</u>		遙	望	玉	門 關

簡譜「2 1」處，只輕吟「si」音，連音至簡譜「1」處方出「ing」韻並結

合聲調，但此處之韻，其音稍弱，至收結時，於簡譜「3」處才稍用力收音歸韻。切不可一出口即吟出字音來，否則一音而吟三拍，直如李漁所云「其音一洩而盡，曲之緩者，如何接得下板」之失。<sup>⑤2</sup>是知出口發音與收音歸韻勢須如實行之，切不可含渾也。<sup>⑤3</sup>

## 五、解明詩意

李漁《閒情偶寄·解明曲意》云：

唱曲宜有曲情。曲情者，曲中之情節也。解明情節，知其意之所在，則唱出口時，儼然此種神情，問者是問，答者是答，悲者黯然魂消而不致反有喜色，歡者怡然自得而不見稍有瘁容；且其聲音齒頰之間，各種俱有分別，此所謂曲情也。吾觀今世學曲者，始則誦讀，繼則歌詠，歌詠既成而事畢矣。至于講解二字，非特廢而不行，亦且從無此例。有終日唱此曲，終年唱此曲，甚至一生唱此曲，而不知此曲所言何事，所指何人，口唱而心不唱，口中有曲而面上身上無曲；此所謂無情之曲，與蒙童背書，同一勉強而非自然者也。雖腔板極正，喉舌齒牙極清，終是第二第三等詞曲，非登峰造極之技也。欲唱好曲者，必先求明師講明曲義，師或不解，不妨轉詢文人，得其義而後唱，唱時以精神貫串其中，務求酷肖。若是則同一唱也，同一曲也，其轉腔換字之間，別有一種聲口，舉目回頭之際，另是一副神情，較之時優，自然迥別。變死音為活曲，化歌者為文人，只在能解二字；解之時義大矣哉。<sup>⑤4</sup>

李氏所言是矣！今之學者亦多所倡之，如陳少松先生《古詩詞文吟誦》，提及吟誦要求時，提出「因聲入境」之說，其云：「所謂因聲入境，就是隨著吟誦時聲音的抑揚頓挫、語速的疾徐變化和腔調的婉轉曲折走進作品的意境之中。」<sup>⑤5</sup>如此必先解明詩意，方能得其意境，於吟唱時亦方能因聲入境！再如莫月娥女士〈古典詩吟唱經驗談〉，提出吟唱之步驟，其中有「要能掌握詩中的意

境與情感」，<sup>⑤⑥</sup>王更生先生〈古典詩詞吟唱的幾個觀念〉，提及「從讀者和作者的關係方面看」之觀念，其云：「所以一個成功的詩詞吟唱，必定包括聲調之美，形象之美，和投入作品後，散發的那種真摯感人的魅力。所以讀者在表達原作品的情感時，必須接受作者的指引，接近或完全融入作者感情的投注，甚而到了忘我的境界。」<sup>⑤⑦</sup>又〈古典詩詞吟唱前的準備工作〉，提列「體察作品的整體風格」<sup>⑤⑧</sup>，凡此皆為吟唱前須先解明詩意，以為吟唱時吟者感情注入之憑依也。

## 六、其它

除上所論外，吟詩前尚須留意之大原則尚有「平長仄短」、「吟音之斷與連」、「諧韻改音」、「平弱仄強」及「停頓」等項。因用以吟唱之媒介——語言之不同，故其平、仄時值之長短亦異，非必吟平聲之字即須長於仄聲者，如前所述，或以為平聲之時值為仄聲時值一倍之說，所論或有其理，然非必如此不可，平仄長短之分，應視實際吟唱語言之聲調調值而定方是也。<sup>⑤⑨</sup>

於吟音之「斷」與「連」方面，於詩作之疊字、同音字、音節之斷連及吟音之轉音上特須留意。若疊字「依依」，於吟時若未刻意斷音，則易使聽者誤以為吟一字之音，同音字亦同。於音節之斷連上，須清楚地做到出口發音與收音歸韻，明確地吟出各該字之字音，使字音與字音間之界限清楚而不相混。至如吟音之轉音，若吟一音而中斷，則易使人誤認為吟兩字，故一音不宜中斷也。<sup>⑥⑩</sup>

於「諧韻改音」上，因語音演變之故，少數古典詩作之韻腳，以今閩南語文讀音吟之，有些已現不諧，故吟壇或有為使韻腳益加諧和而適度改音，如張繼〈楓橋夜泊〉一詩之韻腳為「天」、「眠」、「船」，其文讀音分別為「thian1」、「bian5」、「suan5」，因「船」字之韻頭為合口洪音「u」，餘「天」、「眠」二字之韻頭並為開口細音之「i」，故吟此詩，於韻腳稍感不夠諧和，是以近來吟壇或有將「船」字韻頭，由「u」改為「i」者，如此韻腳「天」、「眠」、「船」之韻頭、韻腹、韻尾俱同，其讀、誦或吟，其韻更顯和諧。唯此為諧韻而改音之作法，恐破壞語音自然演變之規則，或不可取，自忖



應實依閩南語文讀音吟去方是。<sup>⑥1</sup>

至如「平弱仄強」之說，為一般吟詩之常態，唯此非可生搬硬套，當一以詩意、情節之緊湊與否為歸。大抵於急迫、興奮、感情濃厚處，吟音當強（重吟）；反之，舒緩、幽怨、感情淡薄處，其吟音當弱（輕吟）。以此準之，非必平聲字處即弱而仄聲即強也，吟詩無定調，自亦無一定之強弱，否則千百首同為平起入韻之五絕，豈非只成一強弱法？必不然也！至如「停頓」之原則，如李炳南先生所言「於句中雙平處長停」<sup>⑥2</sup>，即於吟「平平」節奏後須長停，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。又陳少松先生言「節奏點上的字音通常須作適當停頓」<sup>⑥3</sup>，則歸於凡節奏點處皆須作適度之停頓。細賞吟壇前輩及個人吟詠之經驗，其停頓之一般現象，大抵為：

其一、節奏點皆須作適度之停頓，唯其時值不定。

其二、節奏點若為平聲字，其停頓之時值一般大於節奏點為仄聲字者，此為相對性比較而言，亦無一定之停頓時值。

其三、每句按五言三節奏，七言四節奏為定，各句中之節奏點，其仄聲者為小停頓，其平聲者為中停頓，<sup>⑥4</sup>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，為平聲者次之，句末之停頓則最長。

此為一般停頓之原則，然亦非適用所有詩作，亦須視詩作情節之緊湊程度及感情為度，於一般原則上，再求符合詩意傳達之最佳編排。

## 肆、閩南語擬調吟詩之步驟

依上所述諸要項確以執行後，尚須按下述步驟，確以執行，自能擬出合符所吟詩之吟調。吟詩雖無定調，然非全無規限，各人吟詩雖有各人之風格，然亦非一見詩作即出口隨詠而毫無章法，畢竟詩為具音樂性之文學，

其間尤以近體詩為然，有其獨特之音樂性，其節奏甚為鮮明，非其它詩體可比。今就前載擬調吟詩述評，略歸前賢擬調吟詩之法，其最要者為「蓋切法，即唱法」、「按聲調譜吟」、「我們還要隨字音的『平、上、去、入』作高低起落的變化」，凡此皆主張「腔隨字轉」，亦即所謂字調即吟調。而「吾觀今世學曲者，始則誦讀，繼則歌詠，歌詠既成而事畢矣。」及「詩歌吟詠之具體六大步驟為『細讀、淺誦、腔隨字轉、處理泛聲、調整音階、確定節奏』」，則皆以吟唱前，就所欲吟之詩，先作誦讀，誦讀後再行潛吟、歌詠，其後略事美聽而增加泛聲。吟詩雖無定法，然吟詩確有其共通之大原則，擬調吟詩亦然，今即依前賢所示，輔以個人研擬吟調淺見，略述以閩南語擬調吟詩之步驟如下：

### 一、查明詩中各字之文讀音

明朱權《詞林須知》載古之善歌者，云：「秦青、薛譚、韓秦娥、沈古之、石存符，此五人歌聲，一過行雲不流，木葉皆墜，得其五音之正，故能感物化氣故也。」<sup>65</sup>故辨字音即為字調，字調即吟調，欲感物化氣，則各字音必正確，不可倒調，依此而出之吟調亦方合義悅人而動聽。是以各字之文讀音，其出口發音與收音歸韻須如實行之，唯吟音清晰方能傳達明確之聲情，此為因聲入境感染人心之首要條件，亦為擬調吟詩之首須辨明者。而文讀音之求得，前文言之，須明各字之反切，以求其文讀音。今知各字有各字之本調本音，唯於吟唱時，若涉連詞轉調之處，須以轉調後之音吟，不可直以本音吟去，否則字音連貫而拗口，詩意盡失矣，故須以轉調後之音吟，方能如實地傳達詩意。今試以張繼〈楓橋夜泊〉為例說明：

本調本音

guat8	lok8	oo1	the5	song1	buan2	thian1
月	落	烏	啼	霜	滿	天
kang1	hong1	hi5	honn2	tui3	chiu5	bian5
江	楓	漁	火	對	愁	眠
kool	sool	sing5	gue7	han5	san1	si7
姑	蘇	城	外	寒	山	寺
ia3	puan3	ciong1	sing1	to3	khek4	suan5
夜	半	鐘	聲	到	客	船

## 誦、吟轉調音

guat8	lok8	oo7	the5	song7	buan1	thian1
月	落	烏	啼	霜	滿	天
kang7	hong1	hi7	honn2	tui2	chiu7	bian5
江	楓	漁	火	對	愁	眠
koo7	soo1	sing7	gue7	han7	san7	si7
姑	蘇	城	外	寒	山	寺
ia3	puan3	ciong7	sing1	to3	khek4	suan5
夜	半	鐘	聲	到	客	船

由上所記，非必以吟唱方式展現，直以朗讀之方式為之，若以本音本調朗讀之，其拗口必矣，吟唱亦然。改以轉調之音朗讀、吟唱，以此為符合日常唸讀吟唱之習，故其順口流暢而不滯亦必矣。故吟唱時，於連詞轉調處，須以轉調音吟；無轉調處，自當吟以本音本調。如是方能傳達出詩意、詩情，此為擬調吟詩之首要步驟。

## 二、明平仄節奏

詩歌之音樂性，尤以近體詩為然，特重平仄節奏，詩歌之音樂性，大半起於此。熟習平仄之安排，則於節奏之掌控方能順遂。綜觀近體詩之平仄起式，不外四種：即平起、仄起，各有入韻、不入韻之別。無分絕句、律詩、排律，一皆如此。今試以上引張繼〈楓橋夜泊〉為例言之，此詩為仄起入韻之七絕，其平仄譜式應為：

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

由上之平仄譜，將節奏點為平聲之處以方框標出，適可得其聲音節奏為：四三，二四一，二四一，四三。<sup>66</sup>於節奏點為平聲之處須拉長聲音去吟，而腳字自成一節奏，若非韻腳，則亦長吟，唯其時值短於句中節奏點

為平聲者，若為韻腳，則須拉長聲音吟去，且其時值一般較句中之節奏點為平聲者為長。⑥則張繼此詩節奏點為平聲，其吟音須拉長之處，今以方框框之，示之於下：

guat8	lok8	oo7	the5	song7	buan1	thian1
月	落	烏	啼	霜	滿	天
kang7	hong1	hi7	honn2	tui2	chiu7	bian5
江	楓	漁	火	對	愁	眠
koo7	soo1	sing7	gue7	han7	san7	si7
姑	蘇	城	外	寒	山	寺
ia3	puan3	ciong7	sing1	to3	khek4	suan5
夜	半	鐘	聲	到	客	船

由此可知，一、四兩句之節奏同，而二、三兩句之節奏又近同，由此句法亦產生一簡單之迴環節奏來。明瞭所欲吟詩之節奏，方能安排各字之吟唱時值，此為擬調吟詩之第二步驟。餘如五、七言不同譜式之節奏歸納，一同此法，今不一一枚舉。

### 三、依平仄節奏並按各字轉調後之文讀音細讀

依詩句轉調後之文讀音一字一字地細讀，待了熟於心，則於稍後引聲曼吟時方能順口，再依情感注入之濃淡而有抑揚、急徐、輕重、剛柔之效，故於明辨文讀音及該詩之平仄節奏後，以句為基，一字一字地細讀，為擬調吟詩之第三步驟。

### 四、依平仄節奏細讀而吟哦

上文以文讀音細讀詩句，若能確時按轉調後之文讀音讀之，則字字本色，音音明確，便不會造成倒調之情況，唯於引聲曼吟時，因吟音拉長，則或因平長吟或上揚吟或下降吟，若未顧及字調，則易產生倒調，如此則音變而字變義變，句意亦因而變，詩意則無庸致疑，其變亦必矣。是以明沈寵綏《度曲須知·律曲前言》云：「五音以四聲為主，四聲不得其宜，則五音廢矣。平上去入，逐一考究，務得中正，如或苟且舛誤，雖具遠梁，

終不足取。其或上聲扭做平，去聲混作入，交付不明，皆做腔賣弄之故，知者辨之。」<sup>⑥8</sup>所言確的。是以依轉調後之文讀音吟詠時，切須顧及字調，切勿因做腔賣弄，反致倒調則非矣。如此字字得其音，字調即為吟調也。此須牢記，於前述節奏點為平聲處可適度延聲曼吟，以表現平仄長順與短側之節奏，亦使所吟全詩之節奏得以顯現，至此詩歌之音樂性方稍呈顯，此為擬調吟詩之第四步驟！如以——，—，-，分示吟音之長、次長、再次長，則張繼詩略可示其延音之處如下：

guat8	lok8	oo7	the5	song7	buan1	thian1
月	落	烏	啼—	霜	滿	天——
kang7	hong1	hi7	honn2	tui2	chiu7	bian5
江	楓—	漁	火	對	愁—	眠——
koo7	soo1	sing7	gue7	han7	san7	si7
姑	蘇—	城	外	寒	山—	寺—
ia3	puan3	ciong7	sing1	to3	khek4	suan5
夜	半	鐘	聲—	到	客	船——

## 五、依平仄節奏按各字字音吟哦並加入泛聲

於節奏點之仄聲及平聲，皆可加以延聲曼吟，唯平聲之時值於一般情況下應長於仄聲，<sup>⑥9</sup>按此吟詠，則該詩初步之節奏感便顯現而出，再將前述四聲之吟法帶入，如入聲或短促顯峭或收攝急收，陰平聲則輕高，陽平聲則稍慢長……，掌握各聲調之特色，各顯詩中各字之聲調，使字音清晰，則句義詳明，篇意並顯。至此再於節奏點處，以延聲之峰腔或谷腔，或峰谷並用之曼吟法，<sup>⑦0</sup>加入此泛聲之變化，則延聲悠揚之情出矣，此為擬調吟詩之第五步驟。如以～表示加入泛聲，～之長短，表其泛聲之長短，今就個人所感，略示張繼詩如下：

guat8	lok8	oo7	the5	song7	buan1	thian1
月	落	烏	啼~~~~	霜	滿	天——
kang7	hong1	hi7	honn2	tui2	chiu7	bian5
江	楓~~~~	漁	火~~~	對	愁——	眠——
koo7	sool	sing7	gue7	han7	san7	si7
姑	蘇——	城	外	寒	山~~~~	寺——
ia3	puan3	ciong7	sing1	to3	khek4	suan5
夜	半	鐘	聲~~~~	到	客~~~	船——

詩中各處節奏點，非必全加入泛聲，否則即失之呆板。其所加處，端視吟者之感受而發，節奏點為平聲者，以其吟音時值較長，故加入泛聲之情況較多；節奏點為仄聲之處，雖多不加入泛聲，但亦非必不能加，亦視吟者之需要而取捨。綜之，加入泛聲為使其更加美聽，使吟者之聲情得更自然地顯現，如此該詩之意境，便可藉由當下吟者之聲情傳出矣。

## 六、因聲入境

明朱權《詞林須知》云：「凡唱最要穩當，不可做作，如：啞唇，搖頭，彈指，頓足之態；高低，輕重，添減太過之音，皆是市井狂悖之徒，輕薄淫蕩之聲，聞者能亂人之耳目，切忌不可。優伶以之，唱若遊雲之飛太空，上下無礙，悠悠揚揚，出其自然，使人聽之，可以頓釋煩悶，和悅性情，得者以之，故曰：『一聲唱到融神處，毛骨蕭然六月寒。』」<sup>①</sup>所言雖為「唱詞」而發，吟詩何得不然？亦此也。因聲入境，肢體隨吟詠之節奏、音聲之高下、急徐、長短等而產生自然之律動，不造作而求其自然情感之注入，自能沈浸於吟詠之中，所擬調亦方能如實地呈顯出當下詩作之意境。誠如明魏良輔《曲律》所云：「至如面上發紅，喉間筋露，搖頭擺足，起立不常，此自關人器品，雖無與于曲之工拙，然能成此，方為盡善。」<sup>②</sup>其說確的也。吟詩如定調，是以吟調之急徐、輕重、長短、頓挫、斷續、強弱……等等，皆視吟者心境及對該詩之感受而定，唯因聲入境，達於忘我之界，使吟音與詩意融而為一，如此境界出矣，此亦吟詩之所尚也！要之，吟詠前須牢記諸多吟前事項，吟時之步驟亦須一一執行，按部就班，融入感情，

則感染人心之吟詠不遠矣！此為擬調吟詩之第六步驟。

## 七、吟調試擬

擬調吟詩之步驟，略述如上。今試以張繼〈楓橋夜泊〉為例，粗擬吟詩調於下。此吟調為一次性之吟調，亦即非固定如此不可，因各人理解感受此詩之差異，以及當下情感注入濃淡之不同，所吟詩之風貌亦所不同，即如筆者不依此擬調譜吟，而按擬調規則再次擬譜，亦必不同，俗傳吟詩無定調，蓋是也。今依上所述，試擬吟調如下：

<u>5</u>	<u>5</u>	4	24- <u>2</u> <u>4</u> <u>2</u> 1'	2-	4	<u>4</u> 2'-
kuat8	lok8	oo7	the5	song7	buan1	thian1
月	落	烏	啼	霜	滿	天
1	<u>2</u> 4- <u>5</u>	2	<u>2</u> 1 7 <sup>#</sup>	1	1 <sup>5</sup>	<sup>5</sup> 7 <sup>#</sup> - ⑦③
kang7	hong1	hi7	honn2	tui2	chiu7	bian5
江	楓	漁	火	對	愁	眠
<u>2</u>	<u>2</u> 1	4	<u>4</u> <u>2</u>	1	<u>1</u> 2' <u>1</u> 2' <u>1</u> 7 <sup>#</sup>	<sup>5</sup> -
koo7	soo1	sing7	gue7	han7	san7	si7
姑	蘇	城	外	寒	山	寺
<sup>5</sup>	<sup>5</sup> 7 <sup>#</sup>	7 <sup>#</sup> 1	2-1 7 <sup>#</sup> 5'	4	<sup>6</sup> 5 <sup>4</sup> 5	<sup>5</sup> 7 <sup>#</sup> -
ia3	puan3	ciong7	sing1	to3	khek4	suan5
夜	半	鐘	聲	到	客	船

如此依文讀音字字細讀，再引聲曼吟，於節奏點處適度長吟，而平聲稍長於仄聲。由是字得其音，則字調即吟調，吟調即字調，如是擬調，必達詩意而無有偏失。於吟時明辨詩意，並投注情感，則勢聲發情隨，詩歌吟唱之音樂美感，顯矣！感染人心之聲情美，亦出矣！

## 伍、結論

近來吟壇略有復甦之勢，吟詩錄音更如雨後春筍一般，有出版者、有寓音於網路者、有自錄者、有私下傳習者。今見之吟詩面貌頗多，唯所見以吟唱者，大多套用流傳之吟調。今見流傳之吟調不多，故常可見一調套吟眾詩之景，有同為平起詩同套一調而吟者，亦有起式不同而套用一調者，其倒字必矣。今之學子，或習其調而不辨所以，如是吟去，失其吟詩本色矣。古來吟詩無定調，同起式之詩作，其標準平仄自是固定，唯全符標準平仄格律之詩作者鮮，更多者為於「一三五不論，二四六分明」下所為之詩，其同起式之詩作，平仄之變亦多矣。加以各吟唱媒介之不同，其陰陽平上去入亦異，此異關乎各該聲調之音高、音長及其調值之變化，故不同語言之聲調各異，其平仄亦多所不同。<sup>⑦</sup>有鑒於此，視所吟詩語言之異，其吟詩之法亦因之而不同，前舉閩南語吟詩前之準備要項，即明閩南語吟詩時之個別性：如識字、轉調、各聲調之吟法……等等。文前述及前賢有關擬調吟詩之說，以為本文之參考，進以作閩南語擬調吟詩之步驟，由查明詩作之文讀音起，間及明平仄節奏，再依平仄節奏並按各字轉調後之文讀音細讀，再及依平仄節奏細讀而吟哦，再次依平仄節奏按各字字音吟哦並加入泛聲，其後則求人詩合一，以達因聲入境之界，最末依前所述試擬吟調，以為全文之結。吟調之擬，總為一次性之吟詠，異日再為同詩擬調，因心境之轉化，其調亦必不同，此宜吟譜之不傳，不若詞牌之固定，而聲可傳也。詩因人領略之異，所吟詠亦不同，一詩即有千百萬種吟法，今日存詩數萬，吟譜何由得傳之？今試擬吟調以傳，已犯吟詩大忌，唯為使學子得更求得吟詩真味，於吟詠詩作，抒發情性之前，得有所依，是以鄙者不揣仄陋，姑試為之，尚祈 吟壇大家，有以教之。

本文以擬近體詩之吟調為主，至如古體詩之擬調法，略如近體詩而稍別，他日當再專文論述。又記。



## 註釋

- ① (日) 瀧川龜太郎：《史記會注考證》(台北：宏業書局，1987年)，散見頁 742-743。
- ② 《論語》(台中：藍燈出版社，未載出版日期，嘉慶二十年江西南昌府學本)，頁 100。
- ③ 轉引自蘇友泉：《詩歌吟誦教學之研究》(南投：台灣省政府教育廳，1988年，台灣省政府教育廳印師專教師研究叢書)，頁 14。蘇先生並云：「朱子《儀禮經傳通解》世乏善本，古本流傳譌誤頗多。十二詩譜之目為：〈鹿鳴〉、〈四牡〉、〈皇皇者華〉、〈魚麗〉、〈南有嘉魚〉、〈南山有台〉(以上屬小雅)、〈關雎〉、〈葛藟〉、〈卷耳〉、〈鵲巢〉、〈采芣〉、〈采蘋〉(以上屬二南國風)等十二章。初見於開元新禮，但聲譜則闕，於朱著中始予著錄其譜，但對於十二詩譜使用清聲及唱法問題，仍持保留態度，意其未必就是開元遺聲，故後世論詩樂者，聚訟紛紜，莫衷一是。」
- ④ 五四運動為民國八年五月四日發生之學生愛國運動之簡稱。事件起因於巴黎和會中列強對中國山東問題之淡然漠視，消息傳回國內，導致北京學生激烈之抗議，此一運動，不久即傳衍於全國各界。其後轉化為對傳統舊習檢討之聲浪，形成一新文化運動，對其時我國之政治、經濟、社會、文學、文化、思想影響甚鉅，白話文運動亦因之而起。
- ⑤ (清) 汪鍾霖：《九通分類總纂》第五冊(台北：藝文印書館，1974年)，頁 4953。
- ⑥ (南宋) 周密：《齊東野語》(台北：藝文印書館，1969，據學津討源本影印)，文見〈讀書聲〉卷二十，頁 4 左半至頁 5 右半。
- ⑦ (清) 錢謙益：《列朝詩集小傳》(台北：明文書局，1991年)，文見〈吳山人擴〉(丁集上)，頁 011-493。
- ⑧ (明) 王驥德：《曲律》(北京：人民音樂出版社，1983，收入傅惜華：《古典戲曲聲樂論著叢編》第四種)，頁 44。
- ⑨ 閩南語之形成，尤其是臺灣閩南語，為由居住於閩、粵兩省地區之人移入台灣時所帶來，其中尤以閩南地區為然。而閩、粵閩語之形成又與古代幾次大移民有著偌大關係，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(282)，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，特別是吳國與楚國之語言，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(304-439)；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 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）必會產生影響。因閩南語最接近唐代語音，因此以閩南語吟唱唐詩，頗能切近地傳達唐詩之聲情韻味。如陳子昂〈登幽州臺歌〉：

前不見古人，後不見來者。

念天地之悠悠，獨愴然而涕下。

此詩若以國語來唸則不能押韻，但若以閩南語來唸，便可以很快速且清楚地找出押韻字「者 (cia<sup>2</sup>)」、「下 (ha<sup>2</sup>)」（同押「Y (a)」韻）。餘如柳宗元〈江雪〉、賈島〈尋隱者不遇〉、孟郊〈古離別〉等情況亦同。由上引詩歌之判別，知以閩南語吟誦唐詩最為恰適，此無它，只因現今之閩南語保留甚多中古音，故適於吟誦唐詩。本註有關閩南語之形成及移民等相關資料，意引自周長楫、康啟明：《台灣閩南話教程·緒論》上冊（屏東：安可出版社，1999 年），頁 19-23。本文記音符號系統，採教育部於民國 87 年 1 月 8 日公告之「台灣閩南語音標系統」（Taiwan Language Phonetic Alphabet，簡稱 TLPA）。

- ⑩（清）徐大椿：《樂府傳聲》（北京：人民音樂出版社，1983 年，收入傅惜華：《古典戲曲聲樂論著叢編》第八種），文散見頁 199 至頁 200。
- ⑪（明）沈寵綏：《度曲須知》（北京：人民音樂出版社，1983 年，收入傅惜華：《古典戲曲聲樂論著叢編》第五種），散見頁 86 至頁 87。
- ⑫（明）王驥德：《曲律》，頁 37。
- ⑬（清）李漁：《閒情偶寄》（北京：人民音樂出版社，1983 年，收入傅惜華：《古典戲曲聲樂論著叢編》第六種），頁 174。
- ⑭近體五言詩每句有三節奏，而七言詩每句有四節奏，文中所謂「雙平處長停」，其「雙平」，蓋指節奏為「平平」者。其「長停」，蓋指長吟之後，稍作停頓也。
- ⑮「讀間停」，蓋指以意義節奏吟詠，於各意義節奏收結處，作一停頓。「句後停」，為於每句收結處，作一停頓。「章後聲少歇」，為於每章之後，聲稍歇息，亦即作較長時間之停頓。此三者雖各有停頓，然「章後」之停頓時值大於「句後停」之時值，而「句後停」之時值又大於「讀間停」之時值。
- ⑯以其為雜言，故句法不一、平仄無定，是以據其「言節」吟。所謂「言節」，疑即該句之意義節奏也。

- ⑰李炳南：《吟誦常則》（臺中：青蓮出版社，1985年），頁3。
- ⑱洪澤南：《大家來吟詩》（台北：萬卷樓圖書有限公司，1999年），散見頁4至頁5。
- ⑲有關平聲字與仄聲字吟唱時時值長短之比較，可參拙論〈吟詩概念—談平長仄短〉，《國文天地》第22卷第3期（2006年8月），頁72-77。
- ⑳陳少松：《古詩詞文吟誦》（北京：社會科學文獻出版社，2002年），散見頁58-67。
- ㉑潘麗珠：〈古典詩歌教學之課程設計—以聲情教學為主〉，《中等教育》第54卷第6期（2003年12月），頁12。
- ㉒（明）魏良輔《曲律》（北京：人民音樂出版社，1983年，收入傅惜華：《古典戲曲聲樂論著叢編》第三六種），頁27。
- ㉓（明）魏良輔：《曲律》，頁27。
- ㉔（明）王驥德：《曲律》，頁37。
- ㉕文讀音，或稱讀書音、文言音、文音、書面音或孔子白，為早期塾師教學童吟書時之讀音。而白話音，或稱說話音、口語音、語音、方音或土音，為指日常生活中交談時所用之口語語音。換言之，白話音為日常之用音，文讀音為讀書時之用音。唯兩者於廣大群眾生活中融合，是以現今同時存在於日常會話之中，如「分錢」的「分」，可作「hun7」（文讀音），也可作「bun7」（白話音）。於詩文中出現「分」時，當讀以「hun7」音。
- ㉖（宋）陳彭年等：《廣韻》（台北：黎明文化事業股份有限公司，1990年），文見上平十七真，頁47左半，總頁第102。
- ㉗（明）王驥德：《曲律》，散見頁48-49。
- ㉘《中原韻》，「韻」上奪「音」字，當補。
- ㉙（明）沈寵綏：《度曲須知》，頁145。
- ㉚（宋）陳彭年等：《廣韻》，文見下平五肴，頁11左半，總頁第152。
- ㉛（宋）陳彭年等：《廣韻》，文見去聲三十六效，頁39右半，總頁第415。
- ㉜（清）清聖祖：《全唐詩》（台北：復興書局，1965年），文見第二函第十冊，〈王昌齡〉卷四，頁3，總頁第801。
- ㉝（清）清聖祖《全唐詩》，文見第六函第八冊，〈元稹〉卷9，頁8，總頁第2386。
- ㉞（宋）陳彭年等：《廣韻》，文見下平十陽，頁23左半，總頁第176。
- ㉟（宋）陳彭年等：《廣韻》，文見去聲四十一漾，頁44左半，總頁第426。
- ㊱（清）清聖祖：《全唐詩》，文見第二函第一冊，〈王勃〉卷2，頁8，總頁第405。

③7 (清)清聖祖《全唐詩》，文見第五函第三冊，〈李益〉卷2，頁14，總頁第1716。

③8 閩南語聲調轉調之規律，一般循著 573217 及 484 之規律進行，今舉例如下：

本調	5	7	3	2
轉調	tai7 uan5	ti3 li2	ciau2 koo3	tiam1 ting
5→7	台 灣	7→3	治 理	3→2 照 顧
2→1	點 燈			
本調	1	8	4	
轉調	cham7 ka1	hak4 hau7	cit8 bu7	
1→7	參 加	8→4	學 校	4→8 職 務

③9 (明)魏良輔：《曲律》，頁27。

④0 (明)王驥德：《曲律》，頁43。

④1 (明)王驥德：《曲律》，頁37。

④2 收攝為表現入聲字直促峭絕之吟法。其法為長吟入聲字時，吟其音（此時氣流尚未閉阻），於節拍快完結時，氣稍放弱、輕，音亦降低，於收音歸韻前再加力量，依該入聲字應閉阻氣流之部位予以閉阻，再行重收。如此即可顯出入聲訕然止、直促峭絕之特色。

④3 (清)王德輝、徐沅澂，《顧誤錄》（北京：人民音樂出版社，1983年，收入傅惜華：《古典戲曲聲樂論著叢編》第九種），頁240-241。

④4 時值，指聲音的長度。上引四聲之說法，與閩南語全同，

④5 所謂塞音，大抵是阻斷氣流衝出口腔所發出的音。其情況是先阻絕口腔通往鼻腔的通道，使口腔中的氣流不能進入鼻腔中，而阻絕之方式為把軟顎後之小舌（喉頭上顎下垂之小肉瘤）舉起，使它與上顎相連接，如此便阻絕口腔的氣流進入鼻腔。至此再由口腔中的某兩部位，這部位可能是雙唇、舌尖與上齒齦或舌根與軟顎等造成阻擋，使氣流不能衝出口外，而在口腔中被截斷，因口腔中之氣流無法衝出口腔外，所以此種發音方式幾乎沒有尾音，以此方式所發出來之音，即是塞音。塞音的特色，是尾音絕短，通常是音才出現便被截斷，所以幾乎是沒有尾音。

塞音按照氣流被阻絕部位的不同，又可以分為四種：

一、雙唇塞音 (p)：阻絕氣流之部位為上唇與下唇。如：習、入、立。

二、舌尖塞音 (t)：阻絕氣流之部位為舌尖與上齒齦。如：骨、實、一。

三、舌根塞音 (k)：阻絕氣流之部位為舌根與軟顎。如：屋、育、福。

四、喉塞音 (h)：阻絕氣流之部位為喉嚨。如：甲、薄、尺。

④6 文中八音之吟法，略錄自拙論〈閩南語吟詩發音初探〉，《台北市立教育大學學報》（人文藝術類）第37卷第1期（2006年5月），頁73-74。

- ④⑦ (明) 沈寵綏：《度曲須知》，頁 62。
- ④⑧ 出聲斷音再續腔，即該入聲字音一出，即行收音歸韻並斷音，斷音後隨即再續腔。字音先斷後續，此法多施於曲中，尤以崑曲常見，唯此法於以閩南語吟詠詩歌時，則尚未見及，蓋入聲字其音既塞收後，即告結束而難以再續音，若勉為再續，則一字即成二字，詩意盡失矣。昔時嘗論及入聲字之吟法，就載籍與吟壇前輩吟音采錄分析之，於入聲有「音出即斷」、「收攝」與「出聲斷音再續腔」等三種吟法，可參拙論〈古典詩歌入聲字之吟法〉，《臺北大學中文學報》第 2 期，頁 187-207。
- ④⑨ (清) 李漁：《閒情偶寄》，頁 176。
- ⑤⑩ 正音即反切切出後之文讀音。(明) 王驥德《曲律·論須識字》云：「識字之法，須先習反切。蓋四方土音不同，其呼字亦異，故須本之中州，而中州之音，復以土音呼之，字仍不正，惟反切能該天下正音，只以類韻中同音第一字，切得不差，其下類從諸字，自無一字不正矣。」文見(北京：人民音樂出版社，1983 年，收入傅惜華：《古典戲曲聲樂論著叢編》第四種)，頁 48。
- ⑤⑪ (宋) 陳彭年等：《廣韻》，下平十四清韻，頁 191。
- ⑤⑫ (清) 李漁《閒情偶寄·調熟字音》云：「調平仄，別陰陽，學者之首務也。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、姓簫、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？夭字是也；尾後餘音為何？鳥字是也。字字皆然，不能枚紀。」文見(清) 李漁：《閒情偶寄》，頁 174-175。
- ⑤⑬ 此部份「出口發音與收音歸韻」截錄自拙論〈閩南語吟詩發音初探〉，《台北市立教育大學學報》(人文藝術類) 第 37 卷第 1 期(2006 年 5 月)，頁 68-83。
- ⑤⑭ (清) 李漁：《閒情偶寄》，頁 174。
- ⑤⑮ 陳少松：《古詩詞文吟誦》(北京：社會科學文獻出版社，2002 年)，頁 223。

- ⑤6 莫月娥：〈古典詩吟唱經驗談〉（台北：萬卷樓圖書股份有限公司，2002年，《大雅天籟—莫月娥古典詩吟唱專輯》），頁1。
- ⑤7 王更生：〈古典詩詞吟唱的幾個觀念〉，《國文天地》第20卷第7期（2004年12月），頁94。
- ⑤8 王更生：〈古典詩詞吟唱前的準備工作〉，《國文天地》第20卷第8期（2005年1月），頁102。
- ⑤9 平長仄短之相關論說，可參拙論〈吟詩概念—談平長仄短〉，《國文天地》第22卷第3期（2006年8月），頁72-77。
- ⑥0 吟音之斷與連，可參拙論〈閩南語吟詩論析—談吟音之斷與連〉，《國文天地》第22卷第9期（2007年2月），頁108-112。
- ⑥1 為諧韻而改音，可參拙論〈閩南語吟詩論析—談諧韻改音〉，《中國語文》第99卷第1期（2006年7月）頁52-59。
- ⑥2 李炳南：《吟誦常則》，頁3。
- ⑥3 陳少松：《古詩詞文吟誦》，頁58。
- ⑥4 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」。
- ⑥5 （明）朱權：《詞林須知》（北京：人民音樂出版社，1983年，收入傅惜華：《古典戲曲聲樂論著叢編》第二六種），頁17。
- ⑥6 文中之「二四一」，民間塾師或視為「二五」，則七言平起入韻之節奏為「二五、四三、四三、二五」。今視節奏點為平聲者，及按前賢吟詩之普遍原則，於腳字之吟音通常適度拉長，若為韻腳字，其吟聲之時值則更長些，若為仄腳字，則其吟音亦拉長，唯短於句中節奏點為平聲者，就此言之，則七言平起入韻之節奏，以作「二四一、四三、四三、二四一」似較妥適也。
- ⑥7 吟詩時於節奏點、韻腳及非韻腳之腳字，其吟音時值無必然絕對之長短，此處所言為就相對性比較而言，於一般之情況下皆適用，然非放諸天下皆準，因各詩之詩意詩情不盡完全相同，皆各有其特性，加以因吟者之不同，領略詩之感受亦必有所異，故吟音長短非為絕對。此處吟音時值之長短，為就詩歌本身聲音之節奏為言也。
- ⑥8 （明）沈寵綏：《度曲須知》，頁166。
- ⑥9 一般情形下，平聲字之吟誦時值長於仄聲字，唯涉詩作情節緊湊與否及吟唱語言聲調調值差異而須作適度之編排，非可生搬硬套。
- ⑦0 峰腔，意指延聲曼吟處，如為平聲，則非直平吟而不升不降，亦可先平吟而後適當之時值音階轉高，是為峰腔；谷腔之理同之，唯平吟後音階轉低；峰谷腔，直如其字，峰腔、谷腔交替使用，其交替次數不拘，一

依吟者對該詩聲情之掌控與表現。

- ⑦① (明) 朱權：《詞林須知》，頁 20。
- ⑦② (明) 魏良輔：《曲律》，頁 28。
- ⑦③ 簡譜以框框圍住者，表低音，如  $\boxed{5}$  為低音 so，餘類推。 $\#$  表升記號， $\boxed{7\#}$  表升低音 si 音。餘簡譜之半拍、一拍、一拍半、兩拍、三拍及升記號之表示法，為眾所熟習，今不一一贅述。
- ⑦④ 如現今國語之四聲，其第三聲為上聲，調值為 214，而今之閩南語，其陽平聲為第五聲，其調值亦為 214，其聲調全同，然以國語而言，其為上聲為「仄聲」，以閩南語言之，則為陽平聲為「平聲」，故不同語言之聲調各異，其平仄亦多不同。

## 參考文獻

### 一、專書

- 清·王德輝、徐沅澂(1983)。顧誤錄。載於傅惜華，古典戲曲聲樂論著叢編(第九種)。北京：人民音樂出版社。
- 明·王驥德(1983)。曲律。載於傅惜華，古典戲曲聲樂論著叢編(第四種)。北京：人民音樂出版社。
- 清·毛先舒(1983)。南曲入聲客問。載於傅惜華，古典戲曲聲樂論著叢編(第七種)。北京：人民音樂出版社。
- 明·朱權(1983)。詞林須知。載於傅惜華，古典戲曲聲樂論著叢編(第二種)。北京：人民音樂出版社。
- 明·沈寵綏(1983)。度曲須知。載於傅惜華，古典戲曲聲樂論著叢編(第五種)。北京：人民音樂出版社。
- 清·汪鍾霖(1974)。九通分類纂(五)。台北：藝文印書館
- 清·李漁(1983)。閒情偶寄。載於傅惜華，古典戲曲聲樂論著叢編(第六種)。北京：人民音樂出版社。
- 李炳南(1985)。吟誦常則。臺中：青蓮出版社。
- 邱燮友(2001)。唐詩朗誦(含吟唱 CD)。台北：東大圖書。
- 林鳳珠(2004)。詩詞吟唱精選(含吟唱 CD)。台南：東光書房。
- 南宋·周密(1969)。齊東野語。台北：藝文印書館，據學津討源本影印。
- 周長楫、康啟明(1999)。台灣閩南話教程(上)。屏東：安可出版社。
- 洪澤南(1999)。大家來吟詩(含吟唱錄音帶)。台北：萬卷樓圖書有限公

司。

清·徐大椿(1983)。**樂府傳聲**。載於傅惜華，古典戲曲聲樂論著叢編(第八種)。北京：人民音樂出版社。

宋·陳彭年等(1990)。**廣韻**。台北：黎明文化事業股份有限公司。

陳少松(2002)。**古詩詞文吟誦**。北京：社會科學文獻出版社。

莫月娥(2002)。**大雅天籟—莫月娥古典詩吟唱專輯(含吟唱CD)**。台北：萬卷樓圖書有限公司。

清·清聖祖(1965)。**全唐詩**。台北：復興書局。

黃冠人(2003)。**唐詩正韻【絕句】(含吟唱CD)**。台北：萬卷樓圖書有限公司。

黃冠人(2003)。**唐詩正韻【律句】(含吟唱CD)**。台北：萬卷樓圖書有限公司。

楊明照(1982)。**文心雕龍校注拾遺**。上海：上海古籍出版社。

清·錢謙益(1991)。**列朝詩集小傳**，台北：明文書局。

明·魏良輔(1983)。**曲律**。載於傅惜華，古典戲曲聲樂論著叢編(第三種)。北京：人民音樂出版社。

日·瀧川龜太郎(1987)。**史記會注考證**。台北：宏業書局。

蘇友泉(1988)。**詩歌吟誦教學之研究**。南投：台灣省政府教育廳，台灣省政府教育廳印師專教師研究叢書。

(未載出版日期)**論語**。台中：藍燈出版社，十三經注疏本。

## 二、期刊論文

王更生(2004.12)。古典詩詞吟唱的幾個觀念。**國文天地**，20(7)，93-95。

王更生(2005.1)。古典詩詞吟唱前的準備工作。**國文天地**，20(8)，101-104。

王更生(2005.3)。古典詩詞吟唱的三點要素。**國文天地**，20(10)，106-109。

汪平(1992)。**蘇州吟詠詩文的樂調**。**方言**，1，9-16。

林正三(2004.7)。**詩詞吟唱要點補充**。**乾坤詩刊**，31，113-115。

秦德祥(1998.9)。**趙元任與吟誦音樂**。**中國文化月刊**，222，12-17。

張素連(1997.6)。**詩歌吟唱教學**。**國立新竹師範學院語文學報**，4，227-234。

陳茂仁(2006.5)。**閩南語吟詩發音初探**。**臺北市立教育大學學報(人文藝術類)**，37(1)，67-84。

陳茂仁(2006.7)。**閩南語吟詩論析**。**中國語文**，99(1)，52-59。

陳茂仁(2006.8)。**吟詩概念—談平長仄短**。**國文天地**，22(3)，72-77。

陳茂仁(2007.2)。**閩南語吟詩論析—談吟音之斷與連**。**國文天地**，22(9)，108-112。

陳茂仁(2007.3)。**古典詩歌入聲字之吟法**。**臺北大學中文學報**，2，187-207。



蔡玲婉(2002.11)。從旗亭畫壁談詩歌吟唱教學。國教之友，54(1)，27-31。

潘麗珠(2003.12)。古典詩歌教學之課程設計—以聲情教學為主。中等教育，54(6)，4-17。

薛良(1992)。論“框格在曲，色澤在唱”。中國音樂，3，1-5。

簡明勇(2001.6)。詩歌吟唱教學。國文天地，17(1)，51-56。

### 三、網路資源

「台灣閩南語音標系統」(Taiwan Language Phonetic Alphabet，簡稱 TLPA)  
。參見 <http://www.ntnu.edu.tw/tcsl/Teaching-Resources/pin-yin-contrast-tw.htm>

# The Elements and Steps of Reciting Poem in the Southern Min

Mao-Jen Chen<sup>\*</sup>

## Abstract

Poetry is one of the most musical forms in literature. Aside from their inherent tempos, poems can exhibit melodic rhythms and radiate affectionate sound while being recited. The beauty (of sound) wherein is profoundly touching. Lately, poem-reciting has been experiencing a renaissance, and the number of people reciting poems has been increasing. Novices of poem-reciting usually just apply circulating antique rhythms to recite. However, to recite a variety of poems by using the same rhythm often results in conflicts between the rhythm and the tones of characters. Therefore, the beauty (of sound) in poem-reciting cannot be properly appreciated. To correct such misuse and provide a practical reference for reciting beginners, here the author briefly describes the guidelines and steps of poem-reciting using self-composed rhythms and the Southern Min Language.

**Keywords:** the Literary Pronunciation system, four tones, the Spoken Pronunciation system, tonal patterns in classical Chinese poetry, poem-reciting, pause, tunes changed with tones, the Southern Min, producing rhythms by oneself

---

<sup>\*</sup> Assistant Professor, Department of Chinese Literature, National Chiayi University