

# 李炳南先生近體詩固定調吟唱法述介

張清泉

國立彰化師範大學國文學系副教授

## 摘 要

近體詩的吟唱法目前在台灣所流傳者，多為民間詩社或各地所傳唱的吟腔，至於用「固定調」方式來吟唱近體詩的卻很少見。本文特別介紹李炳南先生所傳唱的近體詩「固定調」吟唱法，分析其唱譜與近體詩格律之間的關係，並引證大陸地區相關學者的研究論點，進行考察比對，歸納出其特點有三：一、「平長仄短—吟誦的節拍長短隨詩句的平仄和音節而變化」，二、「平低仄高、平直仄曲—吟誦的音符旋律隨詩句的平仄而高低升降」，三、「運用轉調以增加音域變化」。這種「固定調」的吟唱法有其保存與傳揚的價值，值得進一步推廣宏揚。

關鍵詞：詩歌、近體詩、固定調、吟唱、李炳南

## 一、前言

詩歌吟唱在台灣已推行了三十餘年，各類唱譜的整理考訂，也在許多有心人士的努力之下，累積了不少的成果。早在 1976 年開始，由台灣師大邱燮友教授所領導的「專題研究小組」，進行有關詩歌吟唱曲譜的蒐集與考訂工作，其成果並由東大圖書公司先後出版了教材及錄音帶三套，成為當時各界推廣吟唱教學的重要參考資料。其中近體詩方面的唱譜，大部分是以民間詩社、地方傳唱調以及戲曲調等類別為主，<sup>1</sup>諸如天籟調、貂山吟調、江西調、河南調、福建流水調、閩南調、鹿港調、宜蘭酒令、黃梅調、歌仔調等。至於本文所要介紹的「固定調」吟唱法，<sup>2</sup>並未在其收錄之列，基於保存及發揚文化資產的立場，特撰此文為作分析探討與評介。

本固定調吟誦法係採錄自李炳南先生(1890~1986)之所傳唱錄音，<sup>3</sup>炳南先生號雪廬，山東濟南人，著有《雪廬詩集》、《詩階述唐》等書。<sup>4</sup>先生曾於台中中興大學、靜宜大學等校教授「詩選」、「李杜詩」等詩學相關課程並傳授該吟唱調，而且該吟唱調也曾在台中蓮社「國文補習班」、「論語講習班」、「社教科」、「國學啟蒙班」等課堂傳唱。先生於講授詩選課程時，每授完一首詩必將該詩吟誦一過，並且教導學生逐字逐句練習吟誦，因此受教過的學生都能朗朗上口，咿哦吟詠陶陶然自得其樂。除了口頭吟誦之外，更有配合鐘、鼓、鉢、木魚等樂器擊節，使得現代學生對於傳統所謂的「擊鉢催詩」具有身歷其境之感。遇有特別節慶活動需要上場表演時，更有詩竹管絃諸樂器之搭配伴奏，呈現出文學與音樂結合的美妙情境，在當時各界提倡復興傳統文化的風氣中，也曾發揮過很重要的影響與示範作用。目前這一套吟誦調仍然在台中蓮社的國學啟蒙班、社教科以及全國各地

<sup>1</sup> 參見張清泉〈詩歌吟唱教學的理論與實務〉，《彰化師大國文學誌》第十一期。2005年12月。

<sup>2</sup> 所謂「固定調」吟唱法，非指一般樂理所言與「首調唱法」相對者，乃係指此種吟唱法是以固定的旋律套入相關格律的近體詩作而吟唱之。

<sup>3</sup> 筆者於 1997 年 5 月在山東濟南大學發表〈雪廬老人「山東古調」唐詩吟誦研究〉一文，之後刊載於《明倫》月刊 271、272、273 期。

<sup>4</sup> 見張清泉：〈雪廬老人《詩階述唐》研究〉，中興大學中文系《紀念李炳南教授往生二十週年學術研討會論文集》頁.29~頁.67，台中：青蓮出版社，2006年10月。

受過炳南先生教化薰陶的弟子們口中傳唱著。此外亦有錄音帶及CD發行流傳，<sup>5</sup>尤其其中的「近體詩固定調吟唱法」是目前在台灣所罕見較有規律、有系統的近體詩吟唱法，確實值得推廣流傳。

炳南先生所傳授的這套吟誦調，相關文獻見於《聲調舉隅·附吟誦常則》，<sup>6</sup>內容概分為四大類，依序為「近體絕律類」、「古調今局類」、「古體五七言類」、「古體雜言類」等，另外又附了一駢一散的兩篇古文。其中「近體絕律類」應可說是其主體，總計有十六種格式，八種吟唱調，變化多樣，色彩豐富，取材比較廣泛，而且也可以應用無窮。本文即採其中的「近體絕律類」之吟誦調進行分析探討，並引證大陸地區的學者所研究之論點進行考察比對，最後歸結出其特色所在，述介如下。

## 二、近體詩固定調的八種基本吟唱法

炳南先生所傳唱的這種近體詩固定調吟唱法，完全是依據詩的平仄格律來決定吟誦唱腔的旋律高低與節拍長短。「近體絕律類」基本上有十六種不同的格律，理論上唱譜也應有十六種，而實際上卻只有八種唱譜，原因說明如下。

首先是依照詩的首句第二字之平仄來分，有平起和仄起兩式；其次再配合「五言」「七言」及「絕句」「律詩」等不同格式變化，便形成了以下八種格律，分別是「五絕仄起式」「五絕平起式」「七絕仄起式」「七絕平起式」「五律仄起式」「五律平起式」「七律仄起式」「七律平起式」等八種；而其中每一種又可分為「首句入韻式」和「首句不入韻式」，因此便形成了十六種不同的格律。格律雖有十六種之多，但是吟唱譜卻只有八種之分，原因是「首句入韻式」與「首句不入韻式」只有該句韻腳字拍子長短之別外，整體的唱譜大致是相同的。因此，「近體絕律類」的吟唱法，基本上便只有八種格式與唱譜，能熟悉這八個唱譜並加以應用，則對於近體詩的吟唱法便可以應用無窮了。

<sup>5</sup> 《李炳南老居士往生十週年紀念詩樂演唱專輯》，台中蓮社，1996年發行錄音帶，2001年發行CD。

<sup>6</sup> 李炳南：《李炳南老居士全集·詩階述唐》，《聲調舉隅·附吟誦常則》。台中：青蓮出版社，1989年。

這種「固定調」的吟唱法，在江蘇常州也有類似之吟法，秦德祥先生將其命名為「格律吟腔」，秦氏指出：

在吟者說來，是一一分明的八種格律吟腔，但從音樂分析的角度上看來，也完全可以把這八種吟腔視為若干「基本樂句」及其變化形態的不同組合。不過，這種組合並非隨意的，而是接近體詩的八種格式固定化了的。<sup>7</sup>

秦氏所揭示的這種常州「格律吟腔」，和炳南先生所傳受的這套「固定調」吟法，大體上說來是相吻合的，而且它的基本結構原理與變化形態也都大致相同。因此，我們進一步來探討這八種吟唱譜，即可發現彼此之間推演的規律，究其源頭，乃是由「五絕仄起式」作為基調，一步一步發展演變而擴充形成其它各種格律的吟法，下面就將其中的推演規則作一分析。

#### (一)五絕仄起式(首句不入韻)

此式的聲調譜為：

仄仄平平仄。平平仄仄平。平平平仄仄。仄仄仄平平。

▲                       ◎     ▲                     ▲                     ◎

平仄字底下之「▲」為平仄可通之符號，「◎」為韻腳之符號。<sup>8</sup>此「聲調譜」只可為作詩之參考用，另外，筆者依據炳南先生所灌錄的原音，記寫出其吟唱譜如下：

<sup>7</sup> 見秦德祥〈常州吟誦音樂的採錄與初步研究〉，北京《中央音樂學院學報》，2001年第2期。

<sup>8</sup> 見《聲調舉隅·附吟誦常則》，頁.241。

C 調 \ 1 5 5 3 / / 3 2 \ 5<sup>9</sup>e ① ① / 1 2 3 5 t ② 2 / 9 8

仄仄平平 仄。 平平 仄 仄 平。

● △ △ ●

\ 6 8 8 / 2 2 2 / \ 3 5 2<sup>9</sup>e ① ① / / / 1 / / / ?

平平 平仄仄。 仄仄仄 平 平。

△ ● △

炳南先生的《吟誦常則》上附有說明：●為「短停」，即短拍之意，△為「長停」，即長拍之意。又說：「停應守，聲可變。」<sup>9</sup>意為平聲長停的地方，拍子要拉長，仄聲短停之處，其拍子不可拉長，此一原則必須嚴守。至於音符旋律的高低則隨著詩的字句可以有彈性變化，因此第四句的吟法有時可作：

[3 5 5<sup>9</sup>e ① ① / / / 1 / / / ]

或是轉調為：

[4 6 5<sup>A</sup>y ① ① 4 / / / 4 / / / ]

轉調後，旋律以上揚作結束，可以配合詩境需要，適當運用之。以下便將「五絕仄起首句不入韻式」之吟唱譜，套入王之渙〈登鶴雀樓〉詩，舉例說明如下：

	登鶴雀樓	王之渙	吟誦：李炳南
			記譜：張清泉
C 調(散版) <sup>10</sup>			
	\ 1 5 5 3 / / 3 2 \ 5 <sup>9</sup> e ① ① / 1 2 3 5 t ② 2 / 9 8		
	白日依山 盡， 黃河 入 海 流。		
	\ 6 8 8 / 2 2 2 / \ 3 5 2 <sup>9</sup> e ① ① / / / 1 / / / ?		
	欲窮 千里目， 更上一層 樓。		

<sup>9</sup> 見《聲調舉隅·附吟誦常則》，頁.331。

<sup>10</sup> 以下吟誦記譜由於節拍較自由，故以「散版」處理之，依詩句或五言或七言為單位，每句劃分為一小節。

最後一句亦可配合「更上一層樓」之詩境，轉調作：

[4 6 5<sup>^</sup> y ㊲ ㊳ 4 / / / 4 / / / ]  
 更上一層樓

## (二)五絕平起式(首句不入韻)

此式的聲調譜為：

平平平仄仄。仄仄仄平平。仄仄平平仄。平平仄仄平。  
 ▲ ▲ ◎ ▲ ◎

它是由五絕仄起式的三、四句和一、二句互換而成，因此吟唱譜也是以前式的型態為基礎，將前式第三、四句的節奏保留，只在音符旋律上略加變化作為此式開始的一、二句，然後再原封不動的把五絕仄起式的一、二句接上，作為此式的三、四句，差別之處就在於旋律已經由 C 調轉為 F 調，音域較前式高了四度，同時它只是把最後一個音符 7 8 去掉，而成為以 5 8 開始，以 2 結束的商調式樂曲。其吟唱譜為：

F 調 \ 5 5 8 / 6 9 8 5 8 8 \ 6 8 2 <sup>9</sup>e ㊲ ㊳ / / / 1 / / / \  
 平平 平 仄 仄。 仄仄仄 平 平。  
 △ ● △

\ 1 5 5 3 / / 3 2 \ 5 <sup>9</sup>e ㊲ ㊳ / 1 2 3 5 t ㊲ 2 / / ?  
 仄仄平平 仄。 平平 仄 仄 平。  
 ● △ △ ●

以下便將「五絕平起首句不入韻式」之吟唱譜套入王維〈山中送別〉詩，舉例如下：

山中送別

王維

吟誦：李炳南

F 調(散版)

記譜：張清泉

\ 5 5 8 / 6 0 8 5 3 8 \ 6 8 2 <sup>9</sup>e 0 0 1 / / / 1 / / / \  
 山 中 相 送 罷， 日 暮 掩 柴 扉。  
 \ 1 5 5 3 / / 3 2 \ 5 <sup>9</sup>e 0 0 1 / 1 2 3 5 t 2 / / ?  
 春 草 明 年 綠， 王 孫 歸 不 歸。

(三)七絕仄起式(首句不入韻)

此式的聲調譜為：

仄仄平平平仄仄。平平仄仄仄平平。  
 ▲ ▲ ▲ ▲ ◎  
 平平仄仄平平仄。仄仄平平仄仄平。  
 ▲ ▲ ▲ ▲ ◎

它是由「五絕平起式」的第一、四句前面加上「仄仄」二字，第二、三兩句前面加上「平平」二字而成，因此吟唱譜的變化也是仿照這個模式來擴充，吟唱譜如下：

C 調 \ 1 5 5 3 / / 3 5 <sup>9</sup>e 0 0 1 / \ w 2 / 4 6 5 <sup>A</sup>y 0 0 4 / / 4 / / / \  
 仄 仄 平 平 平 仄 仄。 平 平 仄 仄 仄 平 平。  
 △ ● ▲ ● △  
 \ 4 4 / / 4 ! ! 6 / / 6 5 \ ! 5 ! <sup>A</sup>y 0 0 4 / / 4 5 6 0 0 9 5 / / ?  
 平 平 仄 仄 平 平 仄。 仄 仄 平 平 仄 仄 平。  
 △ ● △ ▲ ●

此處的聲調譜首句比「五絕平起式」首句多了「仄仄」兩字，而吟唱譜也多了[1 5]兩音，其餘部分在節奏和弦律音型上則都相類似；第二句的聲調譜則多了「平平」

兩字，而吟唱譜也多了 [21 2] 三個音，其餘都和第一句情況一樣；此外，第二句自 [21 2] 之後便開始轉調，第三句和第四句也都轉為 F 調。我們也可以發現除了所加上的 [4 4 - -] 和 [1 5] 之外，其餘的部分和「五絕平起式」的第三、四句是完全相同的。以下便將「七絕仄起首句不入韻式」之吟唱譜，套入王維〈九月九日憶山東兄弟〉詩舉例如下：

九月九日憶山東兄弟 王維 吟誦：李炳南  
C 調(散版) 記譜：張清泉

\ 1 5 5 3 / / 3 5<sup>g</sup> e 0 0 1 / \ w 0 2 / 4 6 5<sup>A</sup> y 0 0 4 / / 4 / / / \

獨在異鄉 為異客， 每 逢 佳節倍思 親。

\ 4 4 / / 4 ! ! 6 / / 6 5 \ ! 5 ! <sup>A</sup> y 0 0 4 / / 4 5 6 0 0 9 5 / / ?

遙知 兄弟登高 處， 遍插茱萸 少 一 人。

#### (四)七絕平起式(首句不入韻)

此式的聲調譜為：

平平仄仄平平仄。仄仄平平仄仄平。

▲ ▲ ▲ ▲ ◎

仄仄平平平仄仄。平平仄仄仄平平。

▲ ▲ ▲ ▲ ◎

和前面的情形一樣，此式乃由「五絕仄起式」的第一、四兩句前面各增加「平平」二字，第二、三兩句前面各增加「仄仄」二字，這樣便形成了「七絕平起式」。吟唱譜也是由「五絕仄起式」擴充而來：



C 調 \ 1 1 / / 1 5 5 3 / / 3 2 \ 5 2 5<sup>9</sup> e 0 0 1 / 1 2 3 5 t 0 2 9 0 8  
 平平 仄仄平平 仄。 仄仄平平 仄 仄 平。  
 △ ● △ △ ●

\ 6 8 8 8 8 / 2 2 2 / \ w 0 2 / 3 5 2<sup>9</sup> e 0 0 1 / / / 1 / / / ?  
 仄仄平平 平仄仄。 平平 仄仄仄 平 平。  
 △ ● △ ● △

「七絕平起式」比「五絕仄起式」多出的部分為：第一句的 [1 1 - -]、第二句的 [5 2]、第三句的 [6 8 8 8 8] 和第四句的 [2 1 2 -] 等節拍。其中第四句也和「五絕平起式」一樣，可以轉調成為 [w q 2 / 4 6 5<sup>A</sup> y 0 0 4 / / 4 / / / ]。以下便將「七絕平起首句不入韻式」之吟唱譜，套入杜甫〈江南逢李龜年〉詩，舉例如下：

江南逢李龜年 杜甫 吟誦：李炳南  
 C 調(散版) 記譜：張清泉

\ 1 1 / / 1 5 5 3 / / 3 2 \ 5 2 5<sup>9</sup> e 0 0 1 / 1 2 3 5 t 0 2 9 0 8  
 岐王 宅裡尋常 見， 崔九堂 前 幾 度 聞。  
 \ 6 8 8 8 8 / 2 2 2 / \ w 0 2 / 4 6 5<sup>A</sup> y 0 0 4 / / 4 / / / ?  
 正是江南 好風景， 落 花 時節又逢 君。

(五)五律仄起式(首句不入韻式)

此式的聲調譜為：

仄仄平平仄。平平仄仄平。平平平仄仄。仄仄仄平平。  
 ▲ ◎ ▲ ▲ ◎

仄仄平平仄。平平仄仄平。平平平仄仄。仄仄仄平平。  
 ▲ ◎ ▲ ▲ ◎

《聲調舉隅》說：「此即五絕之譜依之重疊一次也。至其守定通融之際，亦與絕式無別。」<sup>11</sup>因此它的吟唱譜也就是把「五絕仄起式」重疊一次而成，唱譜為：

C 調 \ 1 5 5 3 / / 3 2 \ 5<sup>9</sup>e 0 0 1 / 1 2 3 5 t 0 2 9 0 8

(首聯) 仄仄平平 仄。 平平 仄 仄 平。

● △ △ ●

\ 6 6 8 / 2 2 2 / \ 3 5 2<sup>9</sup>e 0 0 1 / / / 1 / / / \

(頷聯) 平平 平仄仄。 仄仄仄 平 平。

△ ● △

\ 1 5 5 3 / / 3 2 \ 5<sup>9</sup>e 0 0 1 / 1 2 3 5 t 0 2 9 0 8

(脛聯) 仄仄平平 仄。 平平 仄 仄 平。

● △ △ ●

\ 6 6 8 / 2 2 2 / \ 3 5 2<sup>9</sup>e 0 0 1 / / / 1 / / / ?

(結聯) 平平 平仄仄。 仄仄仄 平 平。

△ ● △

以上為一般吟法，此外也可以從第四句起轉為[4 6 5<sup>A</sup>y 0 0 4 / / 4 / / / ]，如果依此唱法，那麼脛聯與結聯也就是第五句以後便全部由 C 調轉為 F 調，形成前四句為 C 調，後四句為 F 調，前低後高，適合於表現結尾有進取、開展意境之律詩，使其前後變化有緻，不失於呆板。以下便將「五律仄起首句不入韻式」的唱譜，套入李白〈度荊門送別〉詩舉例說明如下：

<sup>11</sup> 見《聲調舉隅·附吟誦常則》，頁.248。

渡荊門送別 李白 吟誦：李炳南  
C-F 調(散版) 記譜：張清泉

(C 調)\ 1 5 5 3 / / 3 2 \ 5<sup>g</sup>e 0 0 1 / 1 2 3 5 t 0 2 9 7 8

渡遠荊門 外， 來從 楚 國 遊。

\ 6 8 8 / 2 2 2 / \ 4 6 5<sup>A</sup>y 0 0 4 / / 4 / / / \

山隨 平野盡， 江入大荒 流。

(F 調)\ 1 5 5 3 / / 3 2 \ 5<sup>g</sup>e 0 0 1 / 1 2 3 5 t 0 2 9 7 8

月下飛天 鏡， 雲生 結 海 樓。

\ 6 8 8 / 3 5 8 8 \ 1 3 2<sup>g</sup>e 0 0 1 / / / 1 / / / ?

仍憐 故鄉水， 萬里送 行 舟。

此首詩自第四句「江入大荒流」開始由C調轉為F調，整個音域提高了四度，一方面符合「江入大荒流」的意境，使空間視野提高擴大，一方面也開啟後四句的轉折，將「月下飛天鏡，雲生結海樓」的意境，透過吟唱的旋律音調變化，也產生了更加宏偉遼闊的推波助瀾效果。結聯首句「故鄉水」原為[2 2 2-]，此處作了因應調整，變成[3 5 8 8]，以免因為轉調後使得此句旋律變得太高，造成吟唱時的困擾。

#### (六)五律平起式(首句不入韻)

此式的聲調譜為：

平平平仄仄。仄仄仄平平。仄仄平平仄。平平仄仄平。

▲ ▲ ◎ ▲ ◎

平平平仄仄。仄仄仄平平。仄仄平平仄。平平仄仄平。

▲ ▲ ◎ ▲ ◎

此法和前式相同，乃由「五絕平起式」重疊而成，吟唱譜也是由「五絕平起式」重疊並稍作變化而成：

F 調 \ 5 5 8 / 6 8 8 8 8 \ 6 8 2 <sup>9</sup>e 8 8 1 / / / 1 / / / \

平平 平 仄 仄。 仄仄仄 平 平。

△ ● △

\ 1 5 5 3 / / 3 2 \ 5 <sup>9</sup>e 8 8 1 / 1 2 3 5 t 8 2 9 7 8

仄仄平平 仄。 平平 仄 仄 平。

● △ △ ●

\ 6 8 8 / 2 2 2 \ 3 5 2 <sup>9</sup>e 8 8 1 / / / 1 / / / \

平平 平仄仄。 仄仄仄 平 平。

△ ● △

\ 1 5 5 3 / / 3 2 \ 5 <sup>9</sup>e 8 8 1 / 1 2 3 5 t 8 2 / / ?

仄仄平平 仄。 平平 仄 仄 平。

● △ △ ●

若從絕句重疊的角度來看，所變化的部分是：

1. 第四句最後一拍改作[7 8]以為過渡音，承啟第五句的[6 8]音。
2. 第五句改為[6 8 8 / 2 2 2]，與前句銜接。
3. 第六句前兩字改為 [3 5]。

除此之外其餘都無差別，但是若把各聯單獨分開觀察，我們卻可以發現，首聯和結聯合起來，仍然是「五絕平起式」的吟法，而頷聯和脛聯合起來便又成了「五絕仄起式」的吟法了，同中有變，萬變又不離其宗，其中的妙趣橫生，殊堪玩味。而此式的變化猶不止於此，有時隨著詩句文義之旨趣不同，脛聯首句可以多所變化，歸納之，除了[6 8 8 / 2 2 2]之外，尚有以下三種：

1. [6 8 8 / 6 8 8 8]，如「竹喧歸浣女」（王維〈山居秋暝〉）。
2. [6 8 8 / 3 8 i q 5 8]，如「人煙寒橘柚」（李白〈秋登宣城謝朓北樓〉）。
3. [6 8 8 / 3 5 8 8]，如「斷橋荒蘚合」（張祜〈孤山寺〉）。

因此，綜合起來「平平平仄仄」一類的詩句，便有以上四種吟法，以供變化之用，俾使詩味生動有趣。以下便將「五律仄起首句不入韻式」的唱譜套入王維〈山居秋暝〉詩，舉例如下：

山居秋暝                      王維                      吟誦：李炳南  
F 調(散版)    記譜：張清泉

\ 5 5 8 / 6 9 8 5 3 8 \ 6 3 2 <sup>9</sup>e 0 0 1 // / 1 // / \  
 空 山    新 雨    後，    天 氣 晚 來                      秋。  
 \ 1 5 5 3 / / 3 2 \ 5 <sup>9</sup>e 0 0 1 / 1 2 3 5 t 0 2 9 7 8  
 明 月 松 間        照，    清 泉                石 上 流。  
 \ 6 8 8 / 6 8 8 8 \ 1 3 2 <sup>9</sup>e 0 0 1 // / 1 // / \  
 竹 喧    歸 浣 女，    蓮 動 下 漁                      舟。  
 \ 1 5 5 3 / / 3 2 \ 5 <sup>9</sup>e 0 0 1 / 1 2 3 5 t 0 2 // ?  
 隨 意 春 芳        歇，    王 孫                      自 可 留。

### (七)七律仄起式(首句不入韻式)

此式的聲調譜為：仄仄平平平仄仄。平平仄仄仄平平。

▲ ▲                      ▲ ▲                      ◎

平平仄仄平平仄。仄仄平平仄仄平。

▲ ▲                      ▲ ▲                      ◎

仄仄平平平仄仄。平平仄仄仄平平。

▲ ▲                      ▲ ▲                      ◎

平平仄仄平平仄。仄仄平平仄仄平。

▲ ▲                      ▲ ▲                      ◎

同樣的，這也是由「七絕仄起式」重疊而來，故吟唱譜亦由「七絕仄起式」推演而來：

C 調 \ 1 5 5 3 / / 3 5<sup>g</sup>e 0 0 1 / \ w 2 / 4 6 5<sup>A</sup>y 0 0 4 / / 4 / / / \

仄仄平平 平仄仄。 平 平 仄仄仄 平 平。

△ ● △ ● △

\ 4 4 / / 4 ! ! 6 / / 6 5 \ ! 5 ! <sup>A</sup>y 0 0 4 / / 4 5 6 0 0 9 5 9 3 \

平平 仄仄平平 仄。 仄仄平平 仄 仄 平。

△ ● △ △ ●

\ 2 2 2 2 / / 2 6 2 / \ w 2 / 4 6 5<sup>A</sup>y 0 0 4 / / 4 / / / \

仄仄平平 平仄仄。 平 平 仄仄仄 平。

△ ● △ ● △

\ 4 4 / / 4 ! ! 6 / / 6 5 \ ! 5 ! <sup>A</sup>y 0 0 4 / / 4 5 6 0 0 9 5 / / ?

平平 仄仄平平 仄。 仄仄平平 仄 仄 平。

△ ● △ △ ●

稍有變化者，頷聯末句最後一拍改為 [ 3 ]，以接脛聯首句的 [ 2 2 2 2 / / 2 6 2 / ]，其餘部分都不變。前面說過，「七絕仄起式」係由「五絕平起式」擴充而成，因之七律也和五律一樣，其脛聯的首句可以有四種不同的旋律變化。以下便將「七律仄起首句不入韻式」的唱譜套入杜甫〈聞官軍收河南河北〉詩舉例如下：

聞官軍收河南河北 杜甫 吟誦：李炳南

C 調(散版)

記

譜：張清泉

\ 1 5 5 3 / / 3 5<sup>g</sup>e 0 0 1 / \ w 2 / 4 6 5<sup>A</sup>y 0 0 4 / / 4 / / / \

劍外忽傳 收薊北， 初聞 涕淚滿衣 裳。

\ 44//4!! 6//65\! 5! <sup>A</sup>y 0 04// 4560 09 59 3\

卻看 妻子愁何 在? 漫卷詩書 喜 欲 狂。

\ 2222//268w 0 \ w0 2/ 465<sup>A</sup>y 0 04// 4///\

白日放歌 須縱酒, 青 春 作伴好 還 鄉。

\ 44//4!! 6//65\! 5! <sup>A</sup>y 0 04// 4560 09 5//?

即從 巴峽穿巫 峽, 便下襄陽 向 洛 陽。

(八)七律平起式(首句不入韻式)

此式的聲調譜為：

平平仄仄平平仄。仄仄平平仄仄平。

▲ ▲ ▲ ▲ ◎

仄仄平平平仄仄。平平仄仄仄平平。

▲ ▲ ▲ ▲ ◎

平平仄仄平平仄。仄仄平平仄仄平。

▲ ▲ ▲ ▲ ◎

仄仄平平平仄仄。平平仄仄仄平平。

▲ ▲ ▲ ▲ ◎

它是由「七絕平起式」重疊而來，吟唱譜也不例外：

C 調\ 1 1//1 553// 32\ 525<sup>9</sup>e 0 s0 / 1 2 3 5 t 0 2 9 7 8

平平 仄仄平平 仄。 仄仄平平 仄 仄 平。

△ ● △ △ ●

\ 68888 / 222\ w0 2/ 352 <sup>9</sup>e 0 s0 // / 1 // // \

仄仄平平 平仄仄。平 平 仄仄仄 平 平。

△ ● △ ● △

\ 1 1 / / 1 5 5 3 / / 3 2 \ 5 2 5<sup>9</sup>e 0 s 0 / 1 2 3 5 t 0 2 9 0 8  
 平平 仄仄平平 仄。 仄仄平平 仄 仄 平。  
 △ ● △ △ ●

\ 6 8 8 8 8 / 2 2 2 \ w 2 / 3 5 2<sup>9</sup>e 0 s 0 / / / 1 / / / ?  
 仄仄平平 平仄仄。平 平 仄仄仄 平 平。  
 △ ● △ ● △

上面舉的是一般吟法，此外也和「五律仄起式」一樣，可以在第四句第三字以後開始轉調，成為[wq 2 / 4 6 5<sup>A</sup>y 0 g 0 / / 4 / / / ]，而第五句(脛聯)之後，全部轉為 F 調；如果第四句轉調，那麼第八句就不能再轉調上揚，否則音域將會太高，不適合一般人吟唱。因此，大致上律詩的吟唱既是由絕句重疊而成，為使其增加變化，便可採用轉調的方法讓它前後四句有所不同，有時是在第四句便開始轉，有時是到了最後一句才轉，當然，兩次都不轉調也是可以的。以下便將「七律平起首句不入韻式」的唱譜套入杜甫〈客至〉詩，舉例如下：

客至 杜甫

吟誦：李炳南

C-F 調(散版)

記譜：張清泉

(C 調)\ 1 1 / / 1 5 5 3 / / 3 2 \ 5 2 5<sup>9</sup>e 0 s 0 / 1 2 3 5 t 0 2 9 0 8  
 舍南 舍北皆春 水， 但見群 鷗 日 日 來。

\ 6 8 8 8 8 / 2 2 2 \ w 2 / 4 6 5<sup>A</sup>y 0 g 0 / / 4 / / / \  
 花徑不曾 緣客掃， 蓬 門 今始為 君 開。

(F 調)\ 1 1 / / 1 5 5 3 / / 3 2 \ 5 2 5<sup>9</sup>e 0 s 0 / 1 2 3 5 t 0 2 9 0 8  
 盤飧 市遠無兼 味， 樽酒家 貧 祇 舊 醅。

\ 6 8 8 8 8 / 3 5 8 8 \ y 0 8 8 1 3 2<sup>9</sup>e 0 s 0 / / 1 / / / ?  
 肯與鄰翁 相對飲？ 隔 離 呼取盡 餘 杯。



以上八種唱譜即是本固定調吟唱法的基本唱譜，皆是以「首句不入韻式」為例，至於「首句入韻式」的唱譜，只在首句的韻腳處，將其拍子延長而已，以下便以「五絕仄起」、「七絕平起」、「五律平起」、「七律仄起」等首句入韻式之詩例唱譜套入，說明如下：

塞下曲(五絕仄起首句入韻式) 盧綸 吟誦：李炳南  
C 調(散版) 記譜：張清泉

\ 1 5 5 3 / / 3 9 2 / \ 5<sup>9</sup>e 0 0 1 / 1 2 3 5 t 2 / 7 8  
月黑雁飛 高， 單于 夜 遁 逃。  
\ 6 8 8 / 2 2 2 / \ 3 5 2<sup>9</sup>e 0 0 1 / / / 1 / / / ?  
欲將 輕騎逐， 大雪滿 弓 刀。

早發白帝城(七絕平起首句入韻式) 李白 吟誦：李炳南  
C 調(散版) 記譜：張清泉

\ 1 1 / / 1 5 5 3 / / 3 9 2 / \ 5 2 5<sup>9</sup>e 0 0 1 / 1 2 3 5 t 2 9 7 8  
朝辭 白帝彩雲 間， 千里江陵 一 日 還。  
\ 6 8 8 8 8 / 2 2 2 / \ w 0 2 / 4 6 5<sup>A</sup>y 0 0 4 / / 4 / / / ?  
兩岸猿聲 啼不住， 輕 舟 已過萬重 山。

題玄武禪師屋壁(五律平起首句入韻式) 吟誦：李炳南  
F 調(散版) 記譜：張清泉

\ 5 5 8 / 6 9 8 5 8 8 / \ 6 8 2<sup>9</sup>e 0 0 1 / / / 1 / / / \  
何年 顧 虎 頭， 滿壁畫 滄 洲。  
\ 1 5 5 3 / / 3 2 \ 5<sup>9</sup>e 0 0 1 / 1 2 3 5 t 2 9 7 8  
赤日石林 氣， 青 天 江 海 流。  
\ 6 8 8 / 2 2 2 / \ 3 5 2<sup>9</sup>e 0 0 1 / / / 1 / / / \  
錫飛 常近鶴， 杯渡不 驚 鷗。

\ 1 5 5 3 / / 3 2 \ 5<sup>9</sup> e 0 0 1 / 1 2 3 5 t 0 2 / / ?  
 似得廬山 路， 真隨 惠 遠 遊。

行經華陰(七律仄起首句入韻式) 崔顥

吟誦：李炳南

C-F 調(散版)

記譜：張清泉

(C 調)\ 1 1 / / 1 5 5 3 / / 3 2 \ 5 2 5<sup>9</sup> e 0 s 0 / 1 2 3 5 t 0 2 9 7 8  
 峒嶢 太華俯咸 京， 天外三峰 削不成

\ 6 8 8 8 8 / 2 2 2 \ w 0 2 / 4 6 5<sup>A</sup> y 0 g 0 / / 4 / / / \  
 武帝祠前 雲欲散， 仙人掌上雨 初 晴。

(F 調)\ 1 1 / / 1 5 5 3 / / 3 2 \ 5 2 5<sup>9</sup> e 0 s 0 / 1 2 3 5 t 0 2 9 7 8  
 河山 北枕秦關 險， 驛路西連 漢 時 平。

\ 6 8 8 8 8 / 3 5 8 8 \ y 0 8 8 1 3 2<sup>9</sup> e 0 s 0 / / 1 / / / ?  
 借問路旁 名利客， 何如此處學 長 生。

以上四例已足以包括其他四例(五絕平起式、七絕仄起式、五律仄起式、七律平起式)入韻式的唱譜，亦即五七言律詩部分由絕句重疊之，五七言絕句部分，由律詩截取之，此處就不再一一贅述。

### 三、本吟唱調的特點

以上為「近體絕律類」的吟誦法，根據上面所作的格律與唱譜關係之分析，我們可以發現彼此之間存在著幾個明顯的規律，而這些規律也正好與秦德祥所言相吻合，秦氏指出：

吟誦音調無論在節奏、音高、旋律形態方面都以詩文的讀誦為基礎，並與平仄聲調有著密切的關係。由此吟誦音調與所吟詩文的平仄聲調之間形成了三條基本規律，即「平長仄短」、「平低仄高」和「平直仄曲」。<sup>12</sup>

<sup>12</sup> 見秦德祥〈吟誦音調與平仄聲調〉，《西安音樂學院學報》，2004年9月，第23卷第3期。頁.38。

這三條規律也都出現在炳南先生的「固定調」吟唱法上面，不過，除了這三條基本規律之外，炳南先生的吟唱法還有另一特點，即「轉調」的運用，這是秦德祥所未提及的。以下便將本吟唱法的特色作一總結歸納分述之：

### (一)平長仄短

「平長仄短」的規則，意即吟誦的節拍長短乃隨詩句的平仄和音節而變化。此點在炳南先生的《聲調舉隅·吟誦常則》上業已清楚說明：「●為「短停」（即短拍之意），△為「長停」（即長拍之意）。」又說：「停應守，聲可變。」<sup>13</sup>意為平聲長停的地方必須嚴守，拍子要拉長，仄聲短停之處，其拍子不可拉長。除此之外，又配合其句讀音節而吟誦之。五言絕律的音節句讀大抵為[二／三]，亦有[二／二／一]或[四／一]者，吟誦的旋律也是配合其句讀而將每句畫分為二音節。以「五絕仄起式」為例：

C 調	\ 1 5 5 3 / /	3 2 \	5 <sup>9</sup> e	● 0 1 /	1 2 3 5 t	● 2 /	7 8
	仄 仄 平 平	仄。	平 平		仄 仄 平。		
	●	△		△		●	
	\ 6 8 8 /	2 2 2 /	\ 3 5 2	9e	● 0 1 / / /	1 / / / ?	
	平 平	平 仄 仄。	仄 仄 仄	平		平。	
	△		●	△			

第一句「仄仄平平」四字連讀成一音節，唱譜旋律亦承之而為：[1 5 5 3 ——]，最後「仄」一字單獨成一音節：[3 2]。第二句「平平」二字連成一音節：[5<sup>9</sup>e ● 0 1 ——]，其下「仄仄平」三字連成一音節：[1 2 3 5 t e 2 / 7 8]。第三句「平平」二字連成一音節：[6 8 8 /]，其下「平仄仄」連成一音節：[2 2 2—]。第四句「仄仄仄平」四字連成一音節：[3 5 2<sup>9</sup>e 0 1 / / /]，最後「平」一字單獨成一音節：[1 ——]。七言絕律的吟誦也是依此原則類推，這便是《吟

<sup>13</sup> 見《聲調舉隅·附吟誦常則》，頁.331。

誦常則》所稱的「雙平處長停」以及「停應守」的規則，亦即每一音節的最後一字若是平聲就要引聲長吟，若是仄聲就要頓挫帶過，惟每句最後一音節都只有單獨一字，因此不論其平仄，都要引聲長吟，以為咨嗟詠嘆。<sup>14</sup>

## (二)平低仄高、平直仄曲

此兩條規律須合併一起說明，因為其所涉及的音高與旋律是密不可分的。所謂「平低仄高、平直仄曲」是指平聲字所配之音符旋律為高而下降的，仄聲字則為低而上升。關於「平低仄高」方面，<sup>15</sup>本吟誦調的音符旋律，凡仄起式都是[15]起音，凡平起式都是[11]起音，其餘的「平低仄高」情形皆是顯而易見，不須多作說明。至於「平直仄曲」(平降仄升)的進一步說明，秦德祥說：

「直」，除指平直之音外，還包括尾部音高的下滑。……凡一字以下行的旋律形態吟之的，接歸屬於「直」。……吟誦音調中的「曲」，包括音高的上滑和先降後升地滑進兩種情形。

陳少松也指出了近體詩吟誦的這種現象，他說：

有些地區的腔調吟誦時，由平聲字組成的節奏單位，通常用較低的音，或其所配的旋律是下降的；由仄聲字組成的節奏單位通常用較高的音，或其所配的旋律是上升的。<sup>16</sup>

此外，楊蔭瀏也說：

<sup>14</sup> 尤信雄：〈中國古典詩的音樂功能及其吟唱方式〉，《詩詞曲教學論文集》，台北：臺灣師範大學中等教育輔導委員會，1992年，頁.343～頁.346。

<sup>15</sup> 有些地區的吟誦調則出現「平高仄低」正好相反的現象，此系方言調值差異所形成，詳見秦德祥〈吟誦音調與平仄聲調〉，頁.39。

<sup>16</sup> 見陳少松《古詩詞文吟誦》第二章第一節「近體詩的吟誦」，北京社會科學文獻出版社，1999年10月，頁.68。

在南方的吟誦調中，仄聲逗（包括上去入）有上升或用較高音的傾向，平聲（包括陰陽平）逗有下降或用較低音的傾向。就是說，仄聲有偏高的傾向，平聲有偏低的傾向。<sup>17</sup>

由以上三位學者的研究都得到共同的結論，即是「平高仄低、平直(降)仄曲(升)」，以這兩個特徵來檢視炳南先生所傳唱的吟誦調，結果發現也是仄聲偏高而上升，平聲偏低而下降，例如聲調為「仄仄」者，所配旋律出現情形有：[1 5]、[3 5]、[6 8]、[1 2 3 5]等，都具有音符偏高而且旋律上升之現象。聲調為「平平」者，所配旋律有：[1 1]、[6 8 8]、[5 3]、[<sup>9</sup>e 0 s 0]、[t e 2]等，也都具有音符偏低、旋律下降的現象，其餘例證甚多，不一一列舉。不過，也有少數仄聲卻有旋律下降者，這種情形只有在單數句的末字，此處既不入韻卻又位在句尾，或許受到韻腳平聲下降延長的影響，所以也出現下降趨勢。

除了上述特徵之外，本吟誦調在平聲下降的旋律中，凡屬於句中平聲者，皆會出現共同的下降旋律：

[<sup>9</sup>e 0 s 0] (F 調者為 [<sup>A</sup>y 0 0 4])；

凡屬於句尾韻腳平聲者，也都會出現下降旋律：

[t e 2 /] (結束時) 或者 [t 0 2 9 0 8] (過門時)；

至於仄聲上升的共同旋律，則只有[1 2 3 5]一句為其共同的旋律，這些旋律也成為本吟唱調較為明顯的特徵。

### (三)運用轉調以增加音域變化

轉調的變化與運用，在這八種唱譜中隨處可見，如「五絕仄起式」的最後一句，既可以為：

17 楊蔭瀏：《語言與音樂》，台北：丹青圖書公司，1983年，頁.37～頁.61。

[352 <sup>9</sup>e 0 01 / / / ],

也可以轉調為：

[465<sup>A</sup>y 0 04 / / / ]作結束。

「五絕平起式」的前兩句為 C 調，後兩句則轉為 F 調。「七絕仄起式」除了首句為 C 調之外，更在第二句第三字便開始轉為 F 調，三、四句亦以 F 調結束。至於律詩部分更是充分運用轉調來增加其變化與韻味，如「五律仄起式」由於係將「五絕仄起式」重疊，為了不使前後旋律重複單調，因此便透過轉調，將後四句全部升高為 F 調，使得音調音域全部升高，有助於對詩境的詮釋產生推波助瀾之效果，這種前四句和後四句採用不同調性的方式，在「七律平起式」中也有完全相同的情形。至於「五律平起式」以及「七律仄起式」的吟誦旋律中，也都充滿了轉調的痕跡，充分增加吟唱旋律的變化性，藉此以適應詩句的多種情感變化，表現出韻味的多樣性。

#### 四、結 語

本文所探討的近體詩「固定調」吟唱法，采錄自李炳南先生之所傳唱，炳南先生原籍山東濟南，由於這套吟唱法已甚少見，可供參佐比對的資料不足，僅能依目前所見文獻進行比對考察，因此採取秦德祥、陳少松等人之研究論點以為參考，又因兩位學者研究取材大多以江蘇一帶為主，<sup>18</sup>江蘇與山東正好相鄰，對於炳南先生的吟唱調或者有些許地緣關係，目前尚無具體證據，有待來日進一步考察。不過經過本文初步的分析比對，發覺彼此的關係是頗密切的。

綜合言之，炳南先生所傳的這種近體詩「固定調」吟唱法的特色，無論是吟誦的旋律高低升降或是節拍長短，都是按照平仄聲調譜來進行的，這種方式即所謂「依律行腔」，或稱「依字行腔」。因此本吟唱調最大的特點即在於，只要將八種吟誦調熟練了，就可以廣泛的應用在所有近體絕律詩的吟誦，不失為方便之法。但是否會造成千篇一律沒有變化呢？事實不然，只要把握住「停應守，聲可變」

<sup>18</sup> 秦德祥為江蘇省常州第一中學退休教師，陳少松任職於南京師大中文系。

的原則以及上述規律，再加上轉調的方法，使得前後有高低抑揚的變化。而這些變化如何取捨，關鍵在於吟誦時要先瞭解全詩的義旨以及作者所要表現的情感，然後將自己的感情也融注其中，放懷高吟，在字正腔圓中，隨其詩情之舒婉或豪邁，適度予以轉調變化，自然能夠把詩的聲情韻味充分吟詠表現出來，因此它可以適用於表現各類型詩風，無論是溫婉柔和者，或是陽剛豪邁者，皆可以適用之，不像某些特殊旋律、特定風格的吟唱調，就只限於吟唱單一風格之詩作，無法一體適用。這也正是此種近體詩固定調吟唱法(格律唱腔)值得推廣的價值所在。值此詩詞吟唱日漸式微的台灣，雖經有心人士的努力維護發揚，但仍舊不敵流行樂調之衝擊，難免令人有每況愈下之歎。不過，關於吟唱曲譜的整理與發揚，這是聚沙成塔、集腋成裘的工作，唯有一點一滴，前仆後繼，不拒細流，不斷累積，期盼將來或有發揚光大，重見風華的一天。

## *The introduction of the uniform melody promoted by Sir Li, Bing-Nan in latest Tang poems*

Chang, Ching-chuan (張清泉)

The melodies used to chant the latest poems in Tang dynasty vary among local poem societies in Taiwan. However, it is relatively rare to use ‘uniform melodies’ to sing latest poems. This article introduces the ‘uniform melodies’ promoted by Sir Bing-nan Li as well as analyzing the coordination between melodies and tone schemes (tone rules) of latest poems. Also it compares the points argued by scholars from mainland China with the one promoted by Li. There are three points induced here. First, more beats for even tones and less beats for oblique tones, i.e. the number of beats of each word varies according to syllables of words and tone schemes in sentences. Second, lower pitch for even tones and higher for oblique tones, i.e. the melody raises or lowers according to the tone scheme in a sentence. Third, the use of modulation to increase the pitch range of the melody. The way to use ‘Constant melodies’ to chant poems is worth preserving and promoting in the forthcoming future.

**Keywords:** poems, latest Tang poems, uniform melody, chant and sing, Li, Bing-Nan