

論何叔惠吟誦調對詞律的處理

蕭振豪*

一、引言

吟誦作為利用通用的曲調形式(tune type)，屬於帶有音樂性地演繹古典文學作品的即興手法，¹ 當中「吟誦」一詞實與古漢語的「吟」意義相當，與誦和唱存在差異。趙元任曾撰文分析聲調與旋律在不同類型的樂曲中的關係，列舉 singsong(如學童朗讀和小販叫賣調，介於一般說話與音樂旋律之間)、chanting(吟誦調，容許一定程度的樂音變化)、recitative(傳統戲劇中的念白部分)、tonal composition(依照特定方言的詞樂關係譜曲填詞，有固定旋律)及 atonal composition(創作時不考慮詞樂關係的樂曲)五類，² 其中 singsong 雖欠缺變化，但也不屬於不涉樂音的朗誦，性質較接近吟，而 tonal composition、atonal composition 兩類則完全具有固定旋律，屬於嚴格意義的唱。因此吟實際上對應趙元任說的幾種類型，誦、吟、唱也不是截然三分的概念，而是共同構成連續體(continuum)：



各種吟誦調雖在不同程度上或近於唱，或近於誦，但仍然屬於吟的範疇，與典型的誦和唱存在明顯的差異。³

通過傳統師承學習吟誦調的老人逐漸故去，吟誦調的調查與保育刻不容緩。諸如常州方言吟誦調已於 2008 年列入第二批國家級非物質文化遺產名錄，廣東吟誦亦於 2014

* 蕭振豪，香港中文大學中國語言及文學系，副教授

¹ 蕭振豪：《香港粵語吟誦手冊》(香港：商務印書館(香港)有限公司，2022 年)，頁 11。

² Chao Yuen-ren, "Tone, Intonation, Singsong, Chanting, Recitative, Tonal Composition, and Atonal Composition in Chinese," in Morris Halle, ed., *For Roman Jakobson, essays on the occasion of his sixtieth birthday, 11 October 1956* (The Hague: Mouton, 1956), pp. 52-59; 收入《趙元任全集》(北京：商務印書館，2005 年)，第 11 卷，頁 553-562。另參照卞趙如蘭對趙元任說的補充。Rulan Chao Pian, "Tone and tone: Applying Musical Elements to Chinese Words," *Journal of Chinese Linguistics*, Vol. 28, No. 2 (June 2000), pp. 181-200.

³ 有學者主張進一步分吟誦、吟唱乃至吟詠，乃至將誦讀、讀誦、吟讀等概念也視為廣義的吟誦：

	狹義	廣義
秦德祥	吟誦	吟誦、讀誦、唱誦
朱少俠	吟誦	吟誦、吟詠、吟諷
陳少松	吟(吟詠)、誦(誦讀)	吟讀、吟詠、吟唱

此種分類導致誦、吟和唱更難區分。《唐調吟誦研究》，頁 21。黃仲蘇更主張進一步分誦讀、吟讀、詠讀和講讀。秦德祥：〈釋「吟誦」〉，《「絕學」探微——吟誦文集》(上海：上海三聯書店，2010 年)，頁 54。朱立俠：《唐調吟誦研究》(北京：中國社會科學出版社，2015 年)，頁 22。陳少松：《古詩詞文吟誦導論》(北京：中華書局，2017 年)，頁 17-18。

年 6 月名列香港首份非物質遺產清單，⁴ 後者因黃修忻「粵講越有趣」網頁(2011)及 YouTube 頻道、招祥麒《粵語吟誦的理論與實踐》(2018)等而逐漸為人所知。然而以香港為中心的粵語吟誦，長期欠缺具系統性的研究，首先是僅介紹某一家的粵語吟誦調，沒有全面說明及比較各派吟誦調的特色與傳承；此外對於某一吟誦者在不同文體中的吟誦差異欠缺認識。再者，對於粵語吟誦調的詞樂關係 (tone-melody relationship，即字調與旋律的對應關係)在漢語吟誦調中的獨特地位，前人研究未曾關注，致使粵語吟誦的研究價值晦而不顯。

香港中文大學中國古典詩學研究中心於 2020 年獲衛奕信勳爵文物信託資助，開展「二十世紀香港粵語吟誦調流派及詞樂特徵」研究計畫。該計畫通過調查香港中文大學圖書館館藏、香港中央圖書館館藏、同仁收藏、訪談錄音及網上資源，製作「二十世紀香港粵語吟誦典藏」，收錄陳湛銓(1916-1986)、何叔惠(1919-2012)、蘇文擢(1921-1997)、黃兆顯(1934 年生)、常宗豪(1937-2010)、陳潔淮(1937-2004)、黃耀堃(1953 年生)、郭偉廷(1961 年生)、嚴志雄(1963 年生)等九家吟誦調，拍攝吟誦訪談影片「白雪高吟」，另刊行《香港粵語吟誦手冊》，附上譯譜及詞樂關係說明。該書的最大特色，即首次嘗試將吟誦調譯為五線譜及簡譜，並據吟誦者實際讀音標示國際音標。基於原錄音、器材、記譜處理等限制，不同人所譯的樂譜均有較大的差異，難以取得共識。該書基於吟誦音樂的旋律特性、吟誦調的即興性質及吟誦入門的用途，提出「擬譜」的概念，即在實際記音的基礎之上，按照記譜者對吟誦調的理解及吟誦調的邏輯，訂出便於初學者學習的樂譜。⁵ 在《香港粵語吟誦手冊》面世以前，如《粵語吟誦的理論與實踐》等書僅附吟誦錄音檔，並主要說明吟誦技巧、格律、讀音、吟誦教學及表演等，對詞樂關係著墨不多。⁶《香港粵語吟誦手冊》則以條列的方式，從音樂及詩律的角度說明每一吟誦調的特徵、同一吟誦調中不同體裁的吟法差異，乃至各吟誦調之間的具體差異。這些特徵包括：

1. 音高：使用的音高、音域、聲調與樂音的對應關係；
2. 腔型：平聲、仄聲或四聲特有的腔型，或特定聲調相連時所用的腔型；
3. 節奏：停頓或延長與特定聲調的關係；
4. 文體與旋律：韻文中樂音如何體現平仄對立；
5. 其他特徵：如叶音、特殊讀音、襯字等。

上述九家吟誦調中，以何叔惠吟誦調錄音數量最多，且各體較齊全，加上花腔較多、節奏多變等特性，不但是極為珍貴的民族音樂史料，更是吟誦調詞樂關係的重要案例。何叔惠名家慢，字叔惠，號薇龕，齋號三在堂、雙薇館，順德水藤人。大伯父何國澄登進士第，二伯父何國澧授翰林院編修，父國溥為秀才，並稱「何家三鳳」。幼從堂姊丈老伯淮、簡朝亮弟子任子貞讀書，後入讀廣雅書院。抗日戰爭爆發，避地香港，先後於珠海中學、崇文英文書院、堅道英文書院執教，任永亨銀行及何耀光(1907-2006)至樂樓中文秘書等職。曾於學海書樓講學，並設立鳳山藝文院。善書畫詩詞，作品收入《薇龕存稿》、《懷鄉詠》、《三在堂詩書畫冊》等。⁷「二十世紀香港粵語吟誦典藏」所收何叔惠吟誦調錄音的原出處為：

1. 香港中文大學圖書館所藏，由何叔惠後人所捐贈之「何叔惠先生講學錄音帶」兩批共 267 盒，為 1997 年至 2007 年期間之講課錄音，及 1974 年前後之吟誦錄音；

⁴ 一說廣東粵語吟誦最早可追溯至朱次琦(1807-1882)、陳澧(1810-1882)、康有為(1858-1927)及陳洵(1870-1942)等人，由朱庸齋(1920-1983)集其大成，即所謂分春館吟誦調，但由於缺乏原始史料及實際錄音，陳澧吟誦調與分春館吟誦調的關係仍未考明。呂君愷：《格律詩詞常識、欣賞和吟誦》(北京：中國人民大學出版社，2015 年)，頁 145。

⁵ 《香港粵語吟誦手冊》，頁 15-16。

⁶ 分析單一吟誦調者，可參董就雄：〈分春館詞人吟誦特色析論〉，《嶺南文史》總 131 期(2018 年)，頁 18-30；陳志清：〈蘇文擢教授吟誦風格初探〉，施仲謀、廖先主編：《朗誦與朗誦教學新探》(香港：商務印書館(香港)有限公司，2019 年)，頁 71-83。

⁷ 參〈薇龕先生事略〉，《薇龕先生紀念集》(香港：出版者不詳，2012 年)，頁 2。

2. YouTube 頻道 yueculture 所上載之錄音。
3. 國際經典文化學會網站「何叔惠老師選講歷代詩文」中鳳山藝文院之講課錄音。

以上三批材料互有重複，以 1 最為完整，當中 1974 年於大嶼山旅行時所錄之七言唐詩吟誦，一氣呵成，全長逾 45 分鐘，尤為珍貴。

何叔惠的韻文吟誦調中，以詞最為多變，其形式較諸近體詩更為自由。《香港粵語吟誦手冊》僅就詞的吟誦調，簡單提出三點特徵，即句末及平聲節奏點延長或停頓、多用襯字、句首多較急促，⁸ 仍未足以全面說明詩詞吟誦調的差異。職是之故，本文擬說明詞的吟誦調在音高和腔型的使用，兼及詞的特殊節奏與詞律的關係。本文的分析對象為「二十世紀香港粵語吟誦典藏」所收的十首詞作：⁹

	作者及詞牌	吟誦時間	簡稱
1	范仲淹〈蘇幕遮〉	2003	蘇
2	柳永〈八聲甘州〉	1997	柳八
3	柳永〈雨霖鈴〉	不詳	雨
4	蘇軾〈念奴嬌〉	1974	念
5	蘇軾〈水調歌頭〉	1978	水
6	辛棄疾〈祝英台近〉	不詳	祝
7	姜夔〈揚州慢〉	1974?	揚
8	納蘭性德〈金縷曲〉	2003	金
9	蔣春霖〈八聲甘州〉	1997	蔣八
10	黎季裴〈八聲甘州〉	1997	黎八

二、音高與詞律

粵語的詞樂關係在漢語方言中頗為獨特，即調尾值相同的聲調可以交替使用：¹⁰

調尾值	聲調		
5	55 (陰平)	35 (陰上)	5 (陰入)
3	33 (陰去)	13 (陽上)	3 (中入)
2	22 (陽去)		2 (陽入)
1	21 (陽平)		

如某一樂音可配陰平調 55，那麼該樂音也可以配陰入 5 和陰上 35。因此按調尾值區分，可分為 5、3、2、1 四層，當中陽平聲只能獨用，其餘聲調都有可以共用的聲調，張群顯

⁸ 《香港粵語吟誦手冊》，頁 45。詞中使用的常用襯字有「啦」、「啊」、「都」、「係」，較少出現者有「嘅」、「㗎」、「個」、「噢」、「真」、ε:⁵⁵ 等。

⁹ <https://dsprojects.lib.cuhk.edu.hk/en/projects/20th-cantonese-poetry-chanting/ho-shukwai/>。〈蘇幕遮〉及〈金縷曲〉採自「何叔惠先生講學錄音帶」編號 D2-86；〈祝英台近〉採自 1-139；「何叔惠先生講學錄音帶」編號三首〈八聲甘州〉及〈雨霖鈴〉採自國際經典文化學會網站；〈念奴嬌〉、〈水調歌頭〉及〈揚州慢〉採自 yueculture 頻道。1-139 錄音帶尚有蘇軾〈水調歌頭〉(另一版本)、秦觀〈滿庭芳〉、周邦彥〈六醜〉、賀鑄〈青玉案〉、辛棄疾〈摸魚兒〉、辛棄疾〈永遇樂〉、姜夔〈齊天樂〉等錄音，但因錄音殘缺或音質不佳等原因，暫未列入「二十世紀香港粵語吟誦典藏」採集範圍。

¹⁰ “Marjorie K. M. Chan, “Tone and melody Interaction in Cantonese and Mandarin Songs.” In Working Papers in Phonetics, Paper No. 68, 1987, pp. 132-169. 陰平調有上陰平(55)和下陰平(53)兩種變體，陽平調也有 21 和 11 兩種變體，張群顯分別標為 55 及 11。但由於吟誦調中並未發現陰平調與調尾值 3 合併為同一音高層的情況，而 21 與 11 並未影響音高層的分佈，本書一律根據陳潔雯的論文標為 55 及 21。張群顯：〈粵語字調與旋律的配合初探〉，《粵語研究》第 2 期(2007 年 12 月)，頁 8-16。

柳八10	不	忍	登	高	臨	遠
	ī	5	6	ī 6 ī 6 5 4	2	4
蔣八10	笑	指	江	邊	黃	鶴
	5	6	ī	ī 6 5 3	2	4
黎八10	已	是	江	湖	流	浪
	5	4	5	4 5 4 2	1	2

調尾值	柳八	蔣八	黎八
5	5 6 i	6 i	5
3	4	5	5
2	--	[#] 4	2 4
1	2	2	1 2

	已	是	江	湖	流	浪
樂音	5	4	5	2	1	2
調尾值	3	2	5	1	1	2

調尾値	高音層	低音層
5	6 1̣ 2̣ 3̣ 4̣	5 6
3	5 6 1̣	3 4 [#] 4 5
2	[#] 4 5 6	2 3 [#] 4
1	2 4 5	1 2 3

	偶	隨	寒	雁	若	有	雙	魚	寄
樂音	4	4 5 4 2	2	$\sharp 4$	$\sharp 4$	5	5 4	2	4
調尾值	3	1	1	2	2	3	5	1	3
	蔣八4				金12				

¹² 《香港粵語吟誦手冊》，頁39。

「偶」字調尾值為3，配[#]4音，重設音高後反而以[#]4配調尾值2的「雁」；後一例「若」、「寄」則次序相反。此外何叔惠吟詞，有少量調尾值2和1相混的例子：

	銷 盡 繁 華				剩 月 零 風 裏			
樂音	5	2	3	2	2	2	2	5 4
調尾值		2	1	1	2	2	1	
	黎八12				金18			

粵語吟誦調中的平仄對立，是平高或低、仄中央的「極端」與「非極端」對立。¹³因而近體詩吟誦調中，雙數音節平仄相反、黏對、出句與對句句末平仄相反等格律，均可通過「中央」與「高或低」的交錯得以體現。詞中的平仄對立，在律句中仍能得以保持：

	煙 柳 暗 南 浦				還 怕 兩 人 俱 薄 命			
樂音	5		2		5	2	[#] 4	
平仄	仄		平		仄	平	仄	
高低	中		低		中	低	中	
	祝3				金17			

然而詞調中存在大量與近體律句迥異的句子，長調中的五言和七言大幅減少，平仄對立構成的音響對立效果大幅減弱。至於句末的平仄對立則更為模糊，以下表〈蘇幕遮〉為例，在同一韻段中，平仄的高低對立有時還能體現(如「天」、「地」；「波」、「翠」；仄韻上標黑點)，但調尾值原則而造成的平仄崩潰(如「倚」)，以及句末調尾值2和1經常同用2(如「情」、「外」；「腸」、「淚」)，導致樂音的高低無法表現平仄的對立：

句末字	天	地	波	翠	水	情	外	魂	思	非	睡	倚	腸	淚
樂音	6	[#] 4	6	5	6	2	2	2	5	6	2	6	2	2
平仄	平	仄	平	仄	仄	平	仄	平	仄	平	仄	仄	平	仄
高低	高	中	高	中	高	低	*低	低	中	高	*低	*高	低	*低

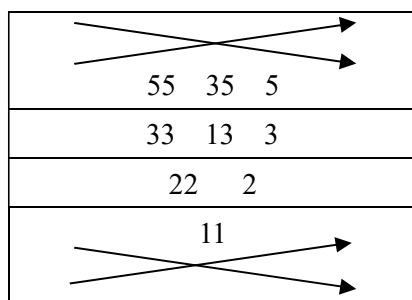
部分仄韻的詞牌，非押韻的句子同樣是仄尾，如〈金縷曲〉全首均為仄尾，沒有平尾的句子，¹⁴ 仄聲調尾值主要集中在中音，自然無法表現平仄對立。因此詞吟誦調的詞樂關係中，平仄對立與起近體詩和駢文相比，可謂十分薄弱。

三、腔型

何叔惠吟誦調中，多使用陰平及陽平單字腔型，在詞中亦有體現。陰平如 $\dot{1}$ 6 (蔣八7「春」、蘇5「天」、6 5 (柳八16「舟」、揚13「驚」)；陽平如 4 2 (水4「年」、黎八1「人」、念11「喬」、5 2 (金14「成」、4 5 4 2 (揚12「郎」、蔣八4「隨」)等。較長的拖腔則在主要音附近徘徊，陰平如 $\dot{1}$ 6 $\dot{1}$ 6 5 (蘇12「休」、 $\dot{1}$ 6 $\dot{1}$ 6 $\dot{1}$ 6 (蔣八3「空」、 $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ 6 $\dot{1}$ 6 5 (祝1「分」、 $\dot{1}$ 6 $\dot{1}$ 6 5 4 (柳八10「高」、1 6 $\dot{1}$ 6 5 4 3 2 (水5「風」、6 $\dot{1}$ 6 $\dot{1}$ 6 5 [#]4 (黎八6「聲」、4 5 6 5 6 5 3 5 3 2 (水18「生」)等；陽平如 4 5 4 5 4 2 (揚7「池」、蔣八11「頭」、4 5 6 5 4 2 (祝17「將」)。由於陰平和陽平的調尾值最高或最低，導致其所配樂音的音域較廣，因沒有比陰平更高的聲調，也沒有比陽平更低的聲調，只要樂音在與陰平和陽平相配的樂音範圍內，樂音無論向上抑或向下游走都不影響辨義。這也是何叔惠吟誦調的拖腔得以上下游走的原因：

¹³ 蕭振豪：〈南音新平仄律詞樂關係新探：以杜煥〈客途秋恨〉為例〉，《開篇》第33卷(2014年)，頁380-381。

¹⁴ 納蘭性德〈金縷曲〉句末為已；歇、氣；杳、矣；味；隔、地；約，棄；寄；樂、倚；側、理；已；命、裏；盡、起。



至於仄聲則較少使用腔型，僅見「覷」**5 6 5 3**一例(祝9)。近體詩吟誦調中常用的上、去聲腔型[#]**4 6 1**和**5 6 1**，以及去聲專用的[#]**4 5**腔型，在詞中並未發現，但詞的吟誦調中另有句末去聲專用的**2 4**腔型，如蘇7「外」、祝8「住」，有時後加「啊」字，如念14「滅(啊)」。**2 4**腔型有**1 4**或[#]**2 4**等變體，且與前字陽平聲相配，二字共同完成腔型，如祝15「何處」、16「愁去」；蔣八10「黃鶴」。

何叔惠吟誦調的另一特色為平聲相連腔型，陰平或陽平相連時除使用同音外，陰平相連時可使用上升腔型(即前字較低)或下降腔型(即前字較高)，當中以上升腔型較常見，陽平相連時則多使用下降腔型。後字可再配上述的陰平或陽平單字腔型。以〈念奴嬌〉和柳永〈八聲甘州〉為例：

平聲組合	同音	上升	下降	複合
陰-陰	1 1 江山 6 6 西邊 5 5 灰飛	6 1 瀟瀟	2 1 6 穿空	1 1 6 綸巾 6 6 5 清秋
陽-陽	2 2 神遊		3 2 凝眸	
陰-陽			1 6 5 風流 5 4 2 周郎 5 2 淹留 1 5 6 5 4 2 妝樓	
陽-陰		2 5 難收		2 4 5 6 5 6 5 3 5 3 2 人生

與近體詩吟誦調相比，詞吟誦調的平聲相連腔型常使用較窄的音程。

四、節奏

松浦友久將詩歌中的節奏分為六種，本文簡單歸納如下：¹⁵

語言節奏		樂曲節奏
韻律節奏		意義節奏
音節	拍節	

自中古漢語以來，一字基本上對應一音節，因此如「孤舟一繫故園心」即七個音節，進而形成四個拍節，即「孤舟|一繫|故園|心 X|」。拍節的概念與音步(foot)大致對應，即在七言句中以兩個音節為一個拍節的單位(「二音一拍」)，末字只佔半拍，剩下半拍在沒有字音相配的情況下結束，松浦友久稱此為休止(「休音」)，以 X 號標示。休止即「拍

¹⁵ 松浦友久：《リスムの美学一日中詩歌論一》(東京：明治書院，1991年)，頁8-42。

有流動，音無流動」，屬於「節奏的真空狀態」。¹⁶ 每一節拍或音步後的 | 號代表節奏點，其中末字的節奏點為句末停頓(end-stop)，五言第一節奏點(即第二字後)、七言第一和第二節奏點(即第二字、第四字後)為停頓(caesura)，其中七言第二節奏點(即第四字後)為主要停頓。至於詞中的逗(豆)句，如一四逗句、三四逗句及三、五逗句等，¹⁷ 均打破了句腰(即(主要)停頓)的正常節奏，¹⁸ 如「過春風十里」和「算而今、重到須驚」，其拍節並非「過春風|十里」和「算而|今重|到須驚 X」，而是「過 X|春風|十里」和「算而|今 X|重到|須驚|」。¹⁹ 音節和拍節都屬於韻律節奏的範疇，不受意義節奏管束，因此如「巫山巫峽氣蕭森」根據意義切分，後三字當為「氣|蕭森|」，但其韻律節奏仍為「巫山|巫峽|氣蕭|森 X|」。

以上所述均語言節奏，即按照語音、韻律或語法而形成的各種節奏。吟誦、朗誦、和歌唱則屬於樂曲節奏的範疇，其體現的人為節奏雖一定程度上反映語言節奏，但較諸語言節奏有更大的自由度。各家吟誦調的節奏差異，可視為從語言節奏實現(realise)為樂曲節奏的方法差異。語言節奏作為底層形式(underlying form)，實現為表層形式(surface form)，在何叔惠吟誦調中起碼有以下數種規律：

1. 音節均拍：一字一拍，反映音節層次的節奏。
2. 句末延長：即句末停頓以延長的方式體現，反映節拍層次的節奏。
3. 節奏點延長：五言停頓前，七言主要停頓前的節奏點停頓，均遵照平長仄短的原則，拖長平聲。因此五言第四字平聲，及七言第六字平聲，在何叔惠吟誦調中概不延長。

必須注意的是，節拍休止並不一定反映為樂音的終止，而可以延長代替。松浦友久提出句末休止的真空狀態，導致詩句末尾的節奏仍有向前流動的態勢，並進一步推論(筆者譯)：

休止經常以延長的形式來被認識或表現，正是由於這一點[引案：指節奏仍向前流動]。[……]確認了這一原理，[就能明白]因為有休止(休止、節奏的真空)，作為這種表現的變體才產生延長，而不是休止作為延長的變體得以產生。²⁰

松浦友久的說法可理解為語言節奏中的休止，在體現為樂曲節奏時，以延長的形式填補了原來的真空位置，因此休止為原始的形式，延長則屬於變體。不過這一說法僅就節拍的層次而言，如果只看樂曲節奏的話，延長和休止完全可以互換。²¹ 休止雖無樂音，但佔同等時值，因此可視為無聲的延長。揆諸粵語吟誦調的實際情況，延長和停頓可完全互相替換，因此下文對此不再區分。

以上述「孤舟一繫故園心」為例，樂曲節奏的實現過程如下(延長或停頓以+號表示)：

22

語言節奏	孤	舟	一	繫	故	園	心 X
音節均拍	X	X	X	X	X	X	X
句末延長							+
節奏點延長		+					

¹⁶ 《リスムの美学—日中詩歌論—》，頁 36。

¹⁷ 《全宋詞》並未以頓號標示一四逗句。

¹⁸ 七言句作上三下四句式，《苕溪漁隱叢話》稱為「折句」，《梅磭詩話》稱為「折腰句」，與詞中的三四逗句相似。《欽定詞譜》進一步以折腰指稱七言以外破壞句腰原節奏的句式。

¹⁹ 《リスムの美学—日中詩歌論—》，頁 205。

²⁰ 《リスムの美学—日中詩歌論—》，頁 37。

²¹ 松浦友久認為語言節奏中可改變的只有速度，節奏不可改變，即所謂「節奏的不變性」。樂曲節奏(尤其是歌曲)作為人為的節奏安排，理論上可同時改動節奏，包括延長和休止，但起碼就吟誦調而言，延長基於平長仄短的原則，似乎是樂曲節奏的基本原理，休止在此情況下反而可視為變體。這和節拍層次中休止為原始形式並不屬於同一層次，不可混為一談。《リスムの美学—日中詩歌論—》，頁 24。

²² 樂譜見《香港粵語吟誦手冊》，頁 50。

樂曲節奏 ²³	X	X	X	X	X	X	X
--------------------	---	---	---	---	---	---	---

必須注意的是，七言句中只有句末停頓必然延長或停頓，主要停頓並不一定得以實現。具體來說，仄起句的主要停頓屬平聲，因此得以延長；平起句的主要停頓屬仄聲，因此沒有延長的條件(以||號表示主要停頓)：

語言節奏	仄	仄	平	平	仄	仄	平X
停頓							
句末延長							+
節奏點延長				+			

仄起句

語言節奏	平	平	仄	仄	平	平	仄X
停頓							
句末延長							+
節奏點延長		+					

平起句

以下一例十分有趣，何叔惠在吟一般被視為豪放詞的〈念奴嬌〉時，首個韻段出現句末延長省略(deletion，以0號標示)的情況，具體顯現為韻段中句末無停頓及延長：

語言節奏	大	江	東	去 ，	浪	淘	盡X 、	千	古	風	流	人	物。
音節均拍	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
句末延長				0			0						+
節奏點延長		+									+		
樂曲節奏	X	X -	X	X	X	X	X	X	X	X	X - X	X	X - X

通過一氣呵成吟出韻段，營造氣勢磅礴的效果，當中只有平聲節奏點及韻端末繼續延長。

在何叔惠七律吟誦調中，節奏較為整齊者(以〈秋興八首〉其一為代表)還出現節拍縮短的情況，即仄起句首個節拍的時長縮短(以-號表示)：

語言節奏	玉	露	凋	傷	楓	樹	林X
音節均拍	X	X	X	X	X	X	X
句末延長							+
節奏點延長				+			
節拍縮短	-	-					
樂曲節奏	X	X	X	X	X	X	X

此一規律同時與節拍和平仄有關，很可能是因為仄起句中的節奏點平聲延長與主要停頓重疊，導致時長的重心向主要停頓傾斜，句首節拍的時長亦隨之縮短。然而何叔惠吟誦詞作時，並未發現此一現象，這可能與詞的句式多變，吟誦調並未著意限定特定句子的時長有關。

以下先歸納何叔惠吟誦調中四言至八言句的幾種節奏處理。由於句末延長是固定的規律，出現於所有句子當中，沒有特別可分析之處，故此這裏略去只有句末延長的句子(加圈者表示可平可仄)：

字數	格律及節拍	王力所用符號 ²⁴	例句及其延長
四言	⊖平 ⊖仄	4s	春歸+何處+ (祝 15)
五言	仄X ⊖平 ⊖仄	1+4s	況斜陽+如夢+

²³ 只表示總時長(停頓包含在內)，不逐一列出裝飾音及停頓的時長。

²⁴ 參閱王力：《漢語詩律學》(上海：新知識出版社，1958年)，頁665-667。

			(黎八 3)
六言	⊖平 ⊖仄 ⊖平	6S	斷腸+片片飛紅+ (祝 6)
	⊖仄 ⊖平 ⊖仄	6s	二十四橋+仍在+ (揚 17)
七言	⊖平 ⊖仄 平平 仄 X	7a	重泉+若有雙魚寄+ (金 11)
	⊖仄 ⊖平 平平 仄 X	7b	山映斜陽+天+接水+ (蘇 5) 不及夜臺+塵土隔+ (金 7)
	⊖平 仄 X 、⊖平 ⊖仄	[3x4s]	爭知我+、倚闌+干處+ (柳八 17)
	仄平 平 X 、⊖平 ⊖仄	[3A4s]	想佳人+、妝樓+長望+ (柳八 15)
	仄平 平 X 、⊖仄 ⊖平	[3A4S]	漸黃昏+、清角吹寒+ (揚 9)
八言	仄平 平 X 、⊖仄 仄平 平 X	[3A5A]	怪西風+、偏聚斷腸人+ (蔣八 1)
	⊖仄 平 X 、⊖仄 仄平 平 X	[3Y5A]	怕故山+、無地著煙霞+ (黎八 16)

從以上各例可以歸納出若干規律：

1. 句末無論是否帶有休止，均按句末延長原則延長。因此休止雖可體現為延長，但並非延長都由休止產生。
2. 四言的第一節拍，六言的第一、二節拍，結尾為平聲時，依照節奏點延長原則予以延長。
3. 三四逗句及三五逗句，逗句中休止實現為延長，逗後重新計算節奏點，如「想佳人、妝樓長望」後半依照四言句格式吟為「妝樓+長望+」，而非按一般七言句吟為「*想佳人妝+樓長|望 X+」。然而一四逗句則不在此限，逗句的休音並未實現，可能與其為仄聲一言句，只能緊密附著於後句有關。

按照上表，每句如不計算逗句，每句最多只有有兩處延長，其中一處位於平聲節拍末，另外一處位於句末。然而「⊖仄|⊖平|平平|仄仄」句式卻打破了這一定律，第五字平聲與第四字一樣延長，連同句末形成三處延長。這一現象並不尋常，首先是第五字位於主要停頓之後，按規律該節拍並不延長；其次是不含休止的節拍中，平聲延長位於尾部，第五字卻位於該節拍之首。

要解釋這一現象，必須先了解後七言句後三字的特殊地位。Downer and Graham 提出近體詩律存在 ABA 及 xy 兩大系統，前者指七言第二、四、六字平仄相反，後者指第五及第七字平仄相反，第五、六字正處於兩種系統的交界處：²⁵

七言	1	2	3	4	5	6	7
第 1 句		A		B	x	A	y
第 2 句		B		A	y	B	x
第 3 句		B		A	x	B	y
第 4 句		A		B	y	A	x

²⁵ G. B. Downer and A. C. Graham, "Tone Patterns In Chinese Poetry." In *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Vol. XXVI (Part I, 1963), pp.145-148.

第五字一方面受 ABA 系統影響，其預設格律與第六字相同；另一方面又受限於第七字，必須與第七字相反。因此第五字的聲調可視為兩種系統的角力的產物。以平起入韻句為例：

	1	2	3	4	5	6	7
ABA	平	平	仄	仄	平	平	
xy					仄		平
結果	平	平	仄	仄	仄	平	平

當兩種系統預設的第五字格律不一致時，以 xy 系統佔優。因此第五字雖與第六字合為一節拍，並處於 ABA 系統之內，但與第七字卻更為緊密，導致第五至七字成為獨立的單位。此一單位的首部(第五字)和尾部(第七字)平仄相反，Jakobson 即敏銳地指出這種互相排斥的聲調異化處理(dissimilative treatment)使得第五字(倒數第三字，antepenult)成為「一三五不論」及「二四六分明」之間的過渡性位置(transitional position)。²⁶

「仄仄平平仄仄」第五字延長同樣見於七律吟誦調中，而且還可觀察到以下幾條規律。首先以〈秋興八首〉吟誦調為例，第五字延長的句子計有「畫省香爐遶伏枕」、「同學少年多不賤」、「花萼夾城通御氣」、「迴首可憐歌舞地」、「織女機絲虛夜月」、「關塞極天唯鳥道」和「香稻啄餘鸚鵡粒」，這些句子全是第四、第五字為平，第七字為仄者。因此如「已映洲前蘆荻花」、「劉向傳經心事遶」等第四、五、七字均為平的例子，由於欠缺第五字和第七字的對比，無一例外均不延長，因此可知第五字延長反映的是末三字的獨特性，以及 xy 系統的平仄對立。又如「王侯第宅皆新主」和「雲移雉尾開宮扇」等「平平仄仄平平仄」句式，雖然第五、七字構成對比，但第四字卻非平聲，這些句子的第五字同樣不延長，因此可以猜測第四字的聲調也同樣扮演一定角色。從語法結構而言，上述第五字延長的例句除「香稻啄餘鸚鵡粒」外末三字為 2-1 結構外，其餘均為 1-2 結構，符合第五字延長所形成的 1-2 節奏。從「叢菊兩開他日淚」、「直北關山金鼓振」等 2-1 結構第五字不延長的情況看來，²⁷極少數在第五字延長的 2-1 結構應由 1-2 擴散而來，並非第五字延長出現的原來條件。此外，如「信宿漁人還泛泛」和「綵筆昔曾干氣象」等雖然同時符合了平仄和 1-2 結構兩個條件，但第五字卻不延長，可見第五字延長也並非鐵律。

總結以上所述，七言律句第五字延長雖然並非必須遵守的鐵律，但其出現時必須滿足以下條件：

1. 第五字為平，第七字為仄，二者構成對比，以凸顯末三字的特殊性質；
2. 第四字為平，與第五字均延長；
3. 末三字具 1-2 結構，少數擴散至 2-1 結構的句子。

詞吟誦調的情況與上述三大原則相符，如「山映斜陽天接水」(蘇 5)符合所有原則，第五字延長；「重泉若有雙魚寄」(金 11)不符合條件 2，第五字不延長；「三載悠悠魂夢杳」(金 4)延長，符合條件 3。²⁸ 第四字與 xy 系統無關，卻促成了屬於 xy 系統的平仄對立，這似乎牽涉到第五字的自由程度。如第四字為仄，主要停頓並未實現，主要停頓前後仍緊密的連在一起，末三字獨立性較低；如第四字為平，主要停頓據節奏點延長原則延長，導致第四與第五字距離較遠，加上 xy 系統對末三字的強調，最終促使節奏在第四字後重設，就如三四逗句中逗句後節奏重設一樣：

語言節奏	仄	仄	平	平	平	仄	仄 X
------	---	---	---	---	---	---	-----

²⁶ Roman Jakobson, "The Modular Design of Chinese Regulated Verse." In *Échanges et communications: mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss à l'occasion de son 60ème anniversaire* (The Hague: Mouton, 1970), p. 601.

²⁷ 「二十世紀香港粵語吟誦典藏」所首作品中，〈秋興八首〉以外的例子僅有「曉鏡但愁雲鬢改」和「遠路應悲春晝晚」兩例。

²⁸ 「不及夜臺塵土隔」(金 7)第五字不延長。

音節均拍	<u>X</u>	<u>X</u>	<u>X</u>	<u>X</u>	<u>X</u>	<u>X</u>	<u>X</u>
句末延長							+
節奏點延長				+	+		
樂曲節奏	<u>X</u>	<u>X</u>	<u>X</u>	X -	X -	<u>X</u>	X

語言節奏	⊕	平	⊖	仄	平	平	仄 X
音節均拍	<u>X</u>	<u>X</u>	<u>X</u>	<u>X</u>	<u>X</u>	<u>X</u>	<u>X</u>
句末延長							+
節奏點延長		+			+		
樂曲節奏	<u>X</u>	X -	<u>X</u>	X	<u>X</u>	<u>X</u>	X

值得注意的是，詞調中尤其是七言句的數量遠少於近體詩，但其出現時第五字的延長比率卻甚高於近體詩，可見詞吟誦調的節奏遠為自由。至於三言和五言等單數字的句子，多數以均拍形式吟出，句中並不延長，只有句末延長，如「轉朱閣，低綺戶，照無眠」(水 10-12)、「但願人長久，千里共嬋娟」(水 18-19)。²⁹ 是次研究中僅見 3 例三言句首字延長，即「波心蕩」(揚 19)、「追旅思」(蘇 9)及「同懷感」(蔣八 17)，這三例首字均為平聲，與七言的第五字相當。這一點可由三四逗句中的「爭知我+」(柳八 17)、「想佳人+」(柳八 15)、「怪西風+」(蔣八 1)加以印證，第二字雖是位於節拍尾的平聲，卻從不延長，與七言第六字平聲從不延長如出一轍。三言句前面已沒有其他主要停頓，因此不用像七言句般考慮第四字平仄的制約，可自由延長。

【本文為衛奕信勳爵文物信託資助「二十世紀香港粵語吟誦調流派及詞樂特徵」計畫之研究成果，謹此致謝！】

²⁹ 五言句第三字延長者僅有「唯有長江水」一例(柳八 8)，原因不明。