

澳門大學論文集

# 濠江論集



**C**OLLECTION OF PAPERS

**ON MACAO**

**UNIVERSITY OF MACAU**

# 濠江論集

《濠江論集》編輯小組 編



---

---

書名	濠江論集 Collection of Papers on Macao
編輯	《濠江論集》編輯小組（按中文姓氏排列）： 周寒梅 楊秀玲 曹日新 劉伯龍 陳頌聲 鄭德華 黃偉文 Bill Guthrie
製作	余萬琛
出版	澳門大學出版中心
印刷	大一印刷
出版年份	2001年10月
數量	500
國際書號	ISBN99937-26-14-1

© University of Macau

## 目錄

### 中文部分

格律的形成與變革	程祥徽	5
魯迅筆下的歐化被字句	老志鈞	17
讀《詩》筆記（六則）	李觀鼎	25
目連戲對中國古典悲劇的貢獻	牛國鈴	33
新技術革命與新聞傳媒變遷	尹德剛	47
從 Avo-gong 說起——對澳門語話劇中澳門語的透視	汪春	61
〈壬癸之際胎觀〉初探——葉自珍的歷史哲學體現	孫靜	75
澳門大學生廣東話語音誤讀的研究： 母語教學中語音規範化的問題	崔惠城	89
在素質教育軟件中應用人工智能技術的例	韋輝樑	101
從《小取》看“白馬非馬”等命題的邏輯	譚世寶	111

### 英文部分

A New Bureaucracy in the Making: Administrative Reforms in China's SEZs	Liu Bolong	119
Surplus Agricultural Labour in Rural China: Concepts, Measures and Size	Fung Kwan	131
The Labor Market and Female Labor Supply in Macau	Venus Viana	149
Macau Words in English	William Bruce Guthrie	161
The Cultural Memory of Macau: Translation in a Trilingual Microcosmos	Sylvia S. L. Ieong	169
Bilingualism and Language Transfer - Some Lexical and Semantic Changes in Guangzhou Cantonese in the Past Decades	Huang Wei Wen	185
Language Teaching Research - In the Literature, but Not Always in the Classroom	Steve Schackne	207
Does the Microcomputer-Based Laboratory Encourage Student-Student Communications in Learning Physics Concepts? - A Case Study of the PSL	Shezhang Wu	221



## 格律的形成與變革

程祥徽\*

語言是音與義的結合物。人們選擇語言材料表達思想感情的時候不僅在詞語和句式上著力，而且也會考慮語音的表情達意的作用。一般看來，這兩種選擇——詞語句式的選擇和語音的選擇似乎有先後之分、層次之別。首要的是詞語句式的選擇，然後才是高層次的語音形式的選擇。然而這樣說並不等於語音的選擇不重要。在人類的語言生活中，語音的選擇稍一疏忽，往往會削弱語言的音樂美，嚴重時甚至影響思想感情的表達。語言巨匠老舍先生特別講究語音的追求。他說他在寫發言稿的時候如果上句結尾是個仄聲，下句例必用平聲收尾；尤其是段落的結尾。平仄是不能不講究的。中國西部有部描寫地質勘探隊生活的話劇，名字叫《高山尖兵》。高山尖兵四字全是平聲，而且還都是陰平，念起來沒有起伏，是語音選擇的失敗。八十年代香港電視臺有位新聞播音員叫林美香，因與粵方言的「臨尾香」同音，全城的聽眾都取笑她，搞得她「臨尾」不敢出鏡了。（有說一語成真，英年早逝了。）語言使用因不注意語音的選擇而鬧出事端的例子數不勝數，很多人從自身的經歷中都能舉出一些例證來。到今天還沒有了結的一個例子是我給我的孫女兒取名：孫女的父母說她缺水，名字要有水而不要出現水字或水字旁，而且最好是單名。我說「舟」字吧，舟永遠要在水裏行走。但配上程字就不行了。上海話、武漢話「程」「沉」同音，「程舟」豈不成了「沉舟側畔千帆過」的「沉舟」了嗎？那麼「蘭舟」如何？「蘭舟」又和甘肅的「蘭州」同音。友人開玩笑地說，就叫「魚」字吧，不是有句著名的歌詞「魚兒離不開水」嗎！而且「沉魚落雁」向來都是用來形容女孩子的，程魚正好諧沉魚的音。但是可惜的是女孩的父親不是孔子，孔子給他的兒子取名「鯉」，字「伯魚」，好像現代還沒有人以單個的魚字為名字的。許多飛禽走獸都可以入人的名字，例如虎豹鯤鵬燕鶯等等，唯獨不見魚。語言的使用一旦與語音扯上關係，那話題就說不完了。

語言使用中考慮語音因素最多的藝術形式是詩歌。詩歌語言有一整套顧及、利用、調整語音要素的格式或規律，人們稱之為「格律」。人們創造格律和運用格律的目的是盡量顯現語言的音樂美。構成詩歌音樂美的元素有三：

一、聲律之美。漢語是有聲調的語言。發掘聲調的潛能是為了顯示抑揚

---

\*澳門大學社會及人文科學學院中文系教授。

美、變換美。在詩經時代，漢語詩歌的聲律美已經有了明確的定式，押韻規律已經相當嚴格。

二、韻律之美。漢語音節的結構形式有自身的特點，凡音節必有韻母。雖然音節數量不少，但韻母卻很有限，而且有限的韻母還可以進一步歸納，合併成為數更少的韻或韻部。詩歌創作便能運用十分有規則的韻母系統安排各種不同的韻式，創造出作品的諧和美和呼應美。

三、對仗之美。對仗有語意的對仗、詞類的對仗、字形的對仗、句式的對仗等等；在語音方面，主要是指聲調的對仗。這種對仗造成語音的對應美和循環美，並且與語意、句型配合，造成詩歌作品的襯托美。

格律的領域大體指上述三方面，當然詩歌的音樂美還會在其他方面表現出來，例如一個詩句內部的停頓所構成的節奏美。中國詩的最早形態是以四言為主的詩經，其後是漢代的五言詩、魏晉以後的七言詩。四是雙數，五、七都是單數。自五言起，中國詩好像按單數的軌跡發展：六言詩、八言詩雖然也有，但形成不了主流。原因可能是上古漢語單音節詞多，四言詩適應單音節詞居多的上古漢語；五、七言則方便於單音節詞與雙音節詞的交互運用。《詩經·鄭風·狡童》全由單音節詞組成：

彼狡童兮，不與我言兮！維子之故，使我不能餐兮！  
彼狡童兮，不與我食兮！維子之故，使我不能息兮！

後來的五、七言詩則易於運用與調配單音節與雙音節的詞語，安排句中的停頓。五、七言詩的最重要一頓是結尾的三個音節，所謂「三字尾」是也。三字尾之前如果是兩個音節，那就是五言詩；三字尾之前如果有兩個雙音節，那就是七言詩。「三字尾」的三個音節有三種配搭方式：

- 一、2+1： 秦時／明月／漢時、關 但使／龍城／飛將、在
- 二、1+1+1： 萬里／長征／人、未、還
- 三、1+2： 不教／胡馬／度、陰山

## 詩經的韻律

韻律現象在《詩經》中十分豐富，可稱得上「不拘一格」「多姿多彩」。業師王力先生將韻在詩經中的位置分為「韻在句中的位置」、「韻在章中的位置」

和「韻在篇中的位置」三類，非常全面而精確地剖析了詩經用韻的情況。有王先生的研究成果在前，很難再有新的發現於後。本文僅列舉幾個例子看一看詩經用韻的豐富程度。例一《魏風·碩鼠》：（全部採用王力先生在《詩經韻讀》《楚辭韻讀》的注音，個別音標因技術原因作寬式處理，如倒e作正e、有小三角的o不用小三角。這種情形不多，不會影響論點的表述。）

碩鼠 (sɿia) ！  
 碩鼠 (sɿia) ！  
 無食我黍 (sɿia) ！  
 三歲貫女 (nɿia) ，  
 莫我肯顧 (ka) 。  
 逝將去女 (nɿia) ，  
 適彼樂土 (tha) 。  
 樂土 (tha) ！  
 樂土 (tha) ！  
 爰得我所 (shia) 。 (魚部)

碩鼠 (sɿia) ！  
 碩鼠 (sɿia) ！ (與「女」協)  
 無食我麥 (muck) ！  
 三歲貫女 (nɿia) ，  
 莫我肯德 (tek) 。  
 逝將去女 (nɿia) ， (魚部)  
 適彼樂國 (kuek) 。  
 樂國 (kuek) ！  
 樂國 (kuek) ！  
 爰得我直 (diek) ！ (職部)

碩鼠 (sɿia) ！  
 碩鼠 (sɿia) ！ (與「女」協)  
 無食我苗 (mio) ！  
 三歲貫女 (nɿia) ， (魚部)  
 莫我肯勞 (lo) 。  
 逝將去女 (nɿia) ，



適彼樂郊 (keo) 。  
樂郊 (keo) ！  
樂郊 (keo) ！  
誰之永號 (ho) ？ (宵部)

這首詩第一節句句用韻，押的是魚部韻；第二節用的是主從韻：主韻是「麥、德、國、國、直」，從韻是「鼠、女、女」；第三節也是主從韻：主韻「苗、勞、郊、郊、號」，從韻「鼠、女、女」。如此多變的用韻形式不是出於偶然，而是出於詩人們（極有可能是些大字不識的勞動者）的藝術創造。再如《秦風·無衣》：

豈曰無衣 (ici) ？ (與「師」協)  
與子同袍 (bu) 。  
王于興師 (shici) ， (微脂合韻)  
修我戈矛 (miu) 。  
與子同仇 (giu) 。 (幽部)

豈曰無衣 (ici) ？ (與「師」協)  
與子同澤 (deak) 。  
王于興師 (shici) ， (微脂合韻)  
修我矛戟 (kyak) 。  
與子偕作 (tzak) 。 (鐸部)

豈曰無衣 (ici) ？ (與「師」協)  
與子同裳 (zjiang) 。  
王于興師 (shici) ， (微脂合韻)  
修我甲兵 (pyang) 。  
與子同行 (heang) 。 (陽部)

這種五行詩如何安排韻腳？詩經的做法是：第一、三兩句相押，微脂合韻，「衣師」相協；第二、四、五句相押：「袍矛仇」押幽部韻，「澤戟作」押收-k的鐸部韻，「裳兵行」押陽部韻。這種押韻法稱作交叉韻或交韻。《大雅·公劉》共有六節，其中第五節：

篤公劉，既溥既長（diang），  
 既景迺岡（kang），  
 相其陰陽（jiang）。（陽部）  
 觀其流泉（dziuan），  
 其軍三單（tan），  
 度其隰原（ngiuan）。（元部）  
 徹田為糧（liang），  
 度其夕陽（jiang），  
 爾居允荒（xuang）。（陽部）

這首詩中，「泉單原」這三個屬於「元」部的韻被前前後後的「陽」部韻（「長岡陽」和「糧陽荒」）包圍，叫做包圍韻或抱韻。這些用韻方式充分表現了詩經用韻的豐富多彩。

### 楚辭的韻律

《楚辭》承繼《詩經》的韻律傳統，並向簡約的方向邁步。《楚辭》以隔句押韻為主要韻式，間中穿插交叉韻式，且非一韻到底。例如：

眾皆競進以貪婪兮，憑不厭乎求索（sak）。  
 羌內怨己以量人兮，各興心而嫉妒（tak）。

忽馳騫以追逐兮，非余心之所急（kiep）。  
 老冉冉其將至兮，恐修名之不立（licp）。

這兩節詩用的是隔句韻：「索、妒」屬鐸部，「急、立」屬緝部。

為余駕飛龍（liong）兮，  
 雜瑤象以為車（kia）。  
 何離心之可同（dong）兮？  
 吾將遠逝以自疏（shia）。

這一節用的是交叉韻：「龍同」屬東部，「車疏」屬魚部。《九歌》之十《國

殤》共六節，每一節的韻部都不同，而且前五節取句句用韻的韻式：

- 第一節：操吳戈兮被犀甲（kcap），  
車錯轂兮短兵接（tziap）。
- 第二節：旌蔽日兮敵若雲（hiuen），  
矢交墜兮士爭先（syen）。
- 第三節：凌余陣兮躐余行（heang），  
左驂殪兮右刃傷（sjang）。
- 第四節：霾兩輪兮繫四馬（mea），  
援玉枹兮擊鳴鼓（ka），  
天時懟兮威靈怒（na），  
嚴殺盡兮棄原野（jya）。
- 第五節：出不入兮往不反（piuan），  
平原忽兮路超遠（hiuan）。
- 第六節：帶長劍兮挾秦弓（kueng），  
首身離兮心不懲（dicng），  
誠既勇兮又以武，  
終剛強兮不可凌（licng），  
身既死兮神以靈，  
魂魄毅兮為鬼雄（hiucng）。

以上六節韻的韻部分別為：盍、文、陽、魚、元、蒸。

### 聲律的範圍

聲律在詩經時代主要用於押韻的字音，例如前文引用的《詩經》、《楚辭》的作品，押韻的字都是平聲押平聲、仄聲押仄聲、入聲押入聲。也就是說，《詩經》、《楚辭》的韻腳字已經能夠分辨平仄了。然而中國詩學上的聲律除了指韻腳字的平仄之外，主要是指一個詩句之內的平仄搭配以及兩個詩句之間的平仄呼應：一句之中，是「平平仄仄」或「仄仄平平」的問題；兩句之間，是「平」對「仄」或「仄」對「平」的問題。在這個意義上的聲律的自覺運用可能是在東漢以後了。這一結論所持的理由是：中國在魏晉時代發現了漢語的四聲。四聲的發

現給詩歌創作帶來了一個偉大的飛躍，使詩人們得以解開平仄之謎，懂得如何自覺運用四聲去造就詩歌的聲律美。

這裏插幾句閑話：語言以及嚴密的語言規律是由那些沒有什麼語言學理論的老百姓創造的，平聲押平聲、仄聲押仄聲也是老百姓在歌詠中創造出來的。後世的語言學家歸納了現象，總結了規律，然後加以運用。因此我們只能說魏晉時代「發現」了漢語的四聲，而不能說那時「發明」了四聲。

魏晉時代，詩的五言格局開始形成，正是因為一個句子有五個音節，所以具備了字與字之間搭配平仄的可能。詩人們既然懂得隔句用韻可以造成詩歌的起伏之美，也就有可能將這種句末與句末之間的調節聲調的觀念轉移到一句之中的字與字之間，結果開始了一個五言句中第二個字與第四個字平仄相異的格式。正是這二、四相異的現象，孕育著格律詩的胚胎。五言詩的第一句二、四字平仄相異，第二句二、四字平仄與之相對，格律詩就這樣初具規模了，例如《史記正義》引《楚漢春秋》載虞姬為項羽唱和的詩云：「漢兵已略地，四面楚歌聲。大王意氣盡，賤妾何聊生。」這首詩兩處合近體詩格律：第一是押隔句韻式；第二是孤立看每一句，句中二、四字平仄相異。這兩點正是近體詩格律的生命細胞。其實，依近體詩格律標準，這首詩只有第二句全合格律（「仄仄仄平平」）；第三句是三仄尾，第四句是三平尾，第三句應與第二句相粘而失粘——這些都是不合格律的。於是我們得出結論：在聲律方面，上古時期的詩歌開始了格律化的過程，韻式與用韻首先成熟，繼而自覺地安排一句之中二、四字平仄相異，接著才是句與句之間的平仄相對；近體詩格律的最後完成，應是「對」「粘」觀念的興起以及其他規則的建立。格律形成的軌跡大體可以歸納為：

用韻 → 韻式 → 句中平仄相間 → 句間平仄相對 → 句間平仄相粘

這是「大體」而言，大的軌跡裏面還有許多細小的規定，例如「句中平仄相間」還有三平尾的問題、犯孤平的問題；「句間平仄相對」還有詞義相對與平仄對稱孰先孰後的問題等等。

## 對仗的定型

對仗是很早就已經存在的言語現象。《詩經》不乏句中對仗、句間對仗、段落對仗的例證；《楚辭》更加自覺地運用對仗的藝術手法。《國殤》十八句，至少有十二句運用了句中對仗，例如「被犀甲」對「操吳戈」，「右刃傷」對「左

驂羶」，「繫四馬」對「蠶兩輪」，「往不反」對「出不入」，「挾秦弓」對「帶長劍」等等。

對仗是近體詩格律的第三個不可缺少的元素，但對仗有語意的對仗與平仄的對仗。當這兩種對仗完美地統一起來之後，即語意的對仗與平仄的對仗同時照顧到了，近體詩規則才算真正形成。

如同許多藝術規則的形成一樣，對仗規則的形成也經歷了一個不短時期的過程。在漢代的作品中，工整的對仗偶爾出現過，但它們還很難說是創作者的刻意創造，例如辛延年的《羽林郎》有對仗句「男兒愛後婦，女子重前夫」；蘇武則有「征夫懷遠路，遊子戀故鄉」等等。

對仗規則的最後形成應該在南北朝。西晉末年，中原士族南逃，偷安於江南一隅，生活糜爛，精神空虛，反映在文學創作上駢體文盛興，文學的形式十分華麗而文學的內容異常貧乏。恰巧在這時，佛教和音韻之學傳入中國，中國的詩人們掌握了分析字音的本領，格律的形成也就成了水到渠成之勢。齊梁詩律的重要內容是所謂「聲病說」或「八病說」。聲病說的內容集中在一點上，就是在字音與字音之間找差異，將「一句之中平仄相間，兩句之間平仄相對」作為公式固定下來。八病之首是「平頭」，所指的是五言詩第一字與第六字平仄相同，也就是指兩個詩行開頭的那個字同聲；八病之二是「上尾」，指的是五言詩的第五字與第十字同聲，就是兩個詩行結尾的字聲調相同。其餘六病（蜂腰、鶴膝、大韻、小韻、傍紐、正紐）也都病在一個「同」字上，例如「大韻」指的是一聯之中有與韻腳同韻的字；「小韻」指的是韻腳之外的九個字有同韻的字；「傍紐」指一句之中有隔字雙聲；「正紐」指一句之中有同音字。所謂避八病，就是要把相同的部分改為不同，就是要從不同之處建立「對應」「對照」「對仗」的格局。齊梁詩的對仗已趨成熟，例如江總《哭魯廣達》：

黃泉雖抱恨，白日自留名。  
悲君感義死，不作負恩生。

又如王融《登高臺》：

遊人欲騁望，積步上高臺。  
井蓮當夏吐，窗桂逐秋開。  
花飛低不入，鳥散遠時來。  
還看雲陣影，含月共徘徊。

這裏引用的兩首詩作，每一聯的兩句之間平仄對仗都很工整，有些聯除了平仄的對仗還有語意的對仗，例如「黃泉雖抱恨，白日自留名」；「井蓮當夏吐，窗桂逐秋開」、「花飛低不入，鳥散遠時來」。齊梁詩缺的只是「粘」。

## 格律的成熟

格律的成熟在隋唐，一般人說是在唐初，甚至指名道姓說是沈佺期、宋之問創造了近體格律詩。其實每一種藝術品種都有其漫長的醞釀期，近體詩的格律也不例外。從上述齊梁詩的韻律、聲律、對仗的情況看，齊梁詩只要向「粘」的方向跨前一步，近體詩的格律就完備了。這一步是在什麼時候跨出的呢？早於沈、宋六十餘年的王績有《野望》一首，詩曰：

東皋薄霧望，徙倚欲何依。  
樹樹皆秋色，山山唯落暉。  
牧人驅犢返，獵馬帶禽歸。  
相顧不相識，長歌懷采薇。

這首詩在內容上描寫了由舊朝代（隋）進入新朝代（唐）的遺民心理，在形式上何嘗不也是從舊有的詩歌形式飛躍到一種嶄新的形式？——這是一首用來教現代人認識律詩和寫作律詩的最好的入門教材：四聯的平仄對仗都很工整，第三、五、七句分別與二、四、六句相粘，全詩中間兩聯「樹樹皆秋色，山山唯落暉。牧人驅犢返，獵馬帶禽歸。」用來教學童學對粘，一點即明。這首詩還妙在頷聯與頸聯只有幼稚的機械的呼應，沒有任何畫面的變動與意境的發展。這正好是律詩幼兒期的形態。

近體詩格律全面、正式產生超過了一千年。一千年間，歷代詩人運用這種格式創作了無數優秀作品，同時也不斷完善了格律本身。僅以傳統詩詞中的對粘為例，一個「對」字可以形成一門學問，王力先生曾經作過權威性的研究。各種詞類可以形成對仗，僅以名詞對仗為例：名詞對名詞，名詞中的人名對人名，地名對地名，書名對書名，動植物名對動植物名，政治術語對政治術語，時令詞對時令詞，方位詞對方位詞，……其他代詞、動詞、形容詞、數量詞等等，在對仗上都有自身特點。在對仗的技巧上，有所謂正對與反對、工對與寬對、借對與流水對，流水對有因果對、讓步對、條件對、選擇對、遞進對，還有連珠對與當句對或句中對等等。在對仗的位置上，一首律詩在聲律上是四副

對仗，在語意上則至少有一副，兩副最常見，三副也有，全首由四副對仗組成常常成為詩歌創作中的美談。最著名的有杜甫的《登高》：

風急天高猿嘯哀，渚清沙白鳥飛回。  
無邊落木蕭蕭下，不盡長江滾滾來。  
萬里悲秋常作客，百年多病獨登台。  
艱難苦恨繁霜鬢，潦倒新停濁酒杯。

### 格律的改革

一九九三年十月，全球漢詩詩友聯盟在澳門召開年會，筆者寫過一首帶序的七律參與其盛。詩曰：

詩家最忌十三元，戒律無端鎖藝魂。  
未死挺齋錄鬼語，狂生季立論人言。  
地分南北調常異，時隔古今音不渾。  
濠畔群英修禊後，中原聲韻出籠樊。

詩有兩個注，一個注挺齋，一個注季立。挺齋是元朝周德清的字。周德清生於一二七七年歿於一三六五年。他依照當時口語寫成《中原音韻》，主張曲韻「必宗中原之音」。他又是元曲作家，所以最有資格談元曲的用韻。他的事跡收入鍾嗣成的《錄鬼簿》，鍾氏稱元曲作家為「未死之鬼」。季立就是明代的陳第，他生於一五四一年，死於一六一七年，有「狂生」之名。陳第在《毛詩古音考序》中提出一個著名論點：「時有古今，地有南北，字有更革，音有轉移，亦勢所必至。」他認為語音處於發展變化中，不應以今音妄測古音。這首七律的序代表筆者改革詩韻的主張，引在下面作為本文的結束：

十三元為詩韻中最複雜之韻部。「崙論」屬十三元，「倫輪淪」卻歸十一真；「渾」歸十三元，「軍葷」則在十二文；「番蕃翻藩」在十三元，「蟠礪」卻在十四寒；「樊」為十三元，「攀」卻是十五刪。……宋元以來，十三元、十四寒、十五刪，甚至加入十二文、十一真，以至下平聲一先，此六韻部糾纏已久，習詩者務必逐字記憶，以防「出韻」。於是，舊詩作者無不賦筆頭上「協韻」而口頭（聽感）上並不「和諧」之詩，做對得起死人而對不起活人之事。事

實上至遲於七百年前漢語音系已發生重大變化，語言學大師王力先生認為：「元曲用韻與《中原音韻》完全一致。」（《漢語語音史》）詞之用韻亦比詩韻寬鬆得多，唯獨詩韻須依足反映唐宋時代語音面貌之語音系統。詩韻隨實際語音變化而變化乃不言而喻之理，且早有先例可援。一字在先秦與在唐宋分屬不同韻部之現象俯拾皆是，仍以「元」部為例，《詩經·魏風·伐檀》：

坎坎伐檀（dan）兮，  
 寘之河之干（kan）兮。  
 河水清且漣（lian）漪。  
 不稼不穡，胡取禾三百廩（dian）兮！  
 不狩不獵，胡瞻爾庭有縣貍（xiuan）兮！  
 彼君子兮，不素餐（tsan）兮！

詩中「檀、干、漣、廩、貍、餐」在詩經時代屬「元」部，在唐宋時代卻分屬十三元（貍），十四寒（檀、干、餐）與下平聲一先（漣、廩）等三部。詩韻既可因語音系統之改變而改變，唐宋時之詩韻發展至今日難道不能依現實語音系統而作調整？中國舊詩之音樂美依附於聲律與韻律。聲律美由聲調之抑揚與變換獲得，韻律美則由韻母之和諧與呼應達致。此二者皆可於韻腳體現。倘實際音值已變而且聽感上已不覺其和諧，理所當然應依現實音值加以檢討，甚至重建詩韻系統。……今日沿用之詩韻體系的確去時太遠，與現實語音相距太大，簡直可稱為詩詞作者之樊籠枷鎖，實有改革之必要。試想一東與二冬之分有何意義？十灰與八齊之間相仿於十三元與其鄰韻之關係，亦應調整。……然而詩韻乃一結構系統，韻部之間相互箝制，各以對方為生存條件，故牽一髮可動全身。改革者須以結構觀念看待詩韻，始終莫忘體系二字。改革需要時間，尤其需要全民族之認同；一蹴而就、一步登天乃屬幻想，欲速而不達。竊以為，詩韻倘能寬如詞韻，即是改革之一大飛躍；倘能寬如曲韻，當在普通話（國語、華語、祖語）通行全球華人社會之時。有感於此，謹以十三元為韻聊表支持詩韻改革之忱。



### 參考書目

王力《詩經韻讀》

王力《詩經韻讀》

徐青《古典詩律史》