

唐詩格律發展的關鍵進程 ——以日本詩格《作文大躰》為核心的探討

蔡瑜

摘要

現今流傳的平仄譜與日僧空海《文鏡秘府論》所記錄的唐代格律資料，在理論思維及表陳方式上皆存在明顯的差距，其間歷經了怎樣的轉折過渡，是吾人理解唐詩格律發展的重要課題。本文透過對於日本詩格《作文大躰》「十則」的研析，尋索出從初唐元兢「拈二」發展到「二四黏對」及近世平仄譜的關鍵進程。文中首先將具體說明《作文大躰》「十則」對於元兢四病的繼承、調聲術的擴充，指出其間的承續關係。其次，藉由其中的口訣「二四不同二九對」、「二四不同二六對」，析論五言「二四黏對」、七言「二四六黏對」的發展過程。再次，論析為了因應平仄二元化的架構，「避病」與「調聲」必須經過協調整合，因而可能朝向減化的趨勢而行。最後，

2018/8/16 收稿，2018/12/13 審查通過，2019/4/29 修訂稿收件。

* 本文為科技部補助專題研究計畫「從永明詩學到初盛唐詩學——以五言詩格律發展為核心」，計畫編號：NSC104-2410-H-002-156-MY3，及數位人文計畫「漢詩音韻分析系統」，計畫編號：NSC104-2420-H-002-047-MY3 的共同研究成果。論文初稿曾宣讀於香港中文大學主辦「韻律與文體工作坊」，2018年4月20-22日。本文的撰著要特別感謝國立成功大學中文系教授王三慶先生惠賜珍稀資料。2014年12月5-6日，筆者受邀參加科技部人文司與國立政治大學中文系共同主辦的「從人文到數位人文」學術研習營，於會中探討「唐詩的數位人文研究」，筆者因而提出格律研究的願景。承蒙王三慶先生對筆者所提議題的關注，進而將過去赴日搜集到的日本詩格資料相贈。筆者如獲至寶，遂戮力以赴，庶不負前輩所託。謹此向王先生致上最高的敬意與謝忱。

** 蔡瑜現職為國立臺灣大學中國文學系特聘教授。

探析平仄譜初立的樣貌及意義，以與近世平仄譜進行對照，並反思格律規範簡化為平仄譜所衍生的問題。

關鍵詞：詩格、格律、拈二、《作文大躰》、平仄譜

The Key Development of Metric Patterns in the Tang Dynasty: A Study on the Writing Rules of Japanese Poetry in *Zuowen Dati*

Tsai Yu

Abstract

There are many obvious distinctions, in terms of theoretical thinking and ways of expression, between the prevalent level and oblique tones at the present time and the metrical patterns in the *Bunkyouhifulon* (文鏡秘府論) by Japanese monk Kuukai (空海) in the Tang dynasty. Therefore, the transition from the latter to the former constitutes a crucial issue in the development of metrical patterns in Tang poetry.

This paper explores the critical transition by examining the writing rules of Japanese poetry of “the ten clauses” of *Zuowen Dati* (作文大躰). During this transition, Yuan Jing’s (元兢) second-character rule in the early Tang developed into the second- and fourth-character rules as well as the level and oblique tone manuals in the early modern period. From the outset, we explicate how “the ten clauses” in *Zuowen Dati* inherited from Yuan Jing’s “four regulations” and expanded on his methods of “the alteration of tonal prosody,” which explains the hereditary relationship between the two. We also analyze the developmental process of “the Nian Dui between the second and the fourth places” in five-character verses and of “the Nian Dui among the second, the fourth and the

* Distinguished Professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan University.

sixth places” in seven-character verses through the mnemonic phrases - “the second and the fourth places differ while the second and the ninth places complement each other” and “the second and the fourth places differ while the second and the sixth places complement each other.” In addition, the poets must strike a balance between “the avoidance of mistakes” and “the alteration of tonal prosody” in order to fit into the framework of the binary division of pronunciation into the level and the oblique, possibly resulting in the tendency towards simplification. At last, we discuss the forms and significance of the level and oblique tone manuals in their early development so as to compare them with their early modern counterpart, and to reflect on the issues derived from the transition from the metrical patterns to the level and oblique tones.

Keywords: writing rules of poetry, metrical patterns, second-character rule,
Zuowen Dati, the level and oblique tone manuals

一、前言

書缺有間一直是格律學難以推展的客觀限制，現今所見明代典籍中的平仄譜和清代盛行的聲調譜，與空海（774-835）《文鏡秘府論》所記錄的唐代格律資料，在思維模式及表陳方式上皆存在明顯的差距，其中的轉折過渡無疑是格律發展史的重要環節。然而，對於此一課題的探究，始終因為中土資料散佚不全，而成為難以突破的理論困境。《文鏡秘府論》能夠為中國保存了從六朝至初、盛唐的珍貴資料，相當程度基因於日本自平安朝即擁有書寫漢詩的傳統，那麼接續其後的日本詩格是否也存在可供深掘的格律資料，能夠為格律發展的關鍵歷程提供解碼的線索？本文嘗試以漢字文化圈為整體的視域，以《文鏡秘府論》所存初唐格律觀為比較的基點，深入剖析時代接續其後的日本詩格《作文大躰》，尋究其間格律變動推進的軌跡，以逐步釐清唐詩格律發展的進程。

本文嘗試透過研析日本詩格《作文大躰》「十則」的格律規範，逐步論證「十則」對於元兢四病的繼承、調聲術的擴充，乃至其中所論如何與近世平仄譜接軌。首先，將具體說明《作文大躰》出現的五言口訣「二四不同二九對」、七言口訣「二四不同二六對」，是五言格律「二四黏對」、七言格律「二四六黏對」的具體實踐。其次，明顯承自元兢的「避病」與「調聲」，在《作文大躰》中為了因應平仄二元化的框架，必須有所簡化以獲致協調，因而形成一套主導規範與次要規範的層次區分。最後，由於《作文大躰》「十則」呈示了現存時代最早的平仄譜，文末亦將探討此譜與近世通行的平仄譜有何異同關係，以及此異同關係在格律發展史的意義。

二、《作文大躰》概貌及「十則」

日本自平安朝即有撰寫漢詩文的傳統，指導書寫漢詩文的書籍對於文人具有迫切的需求，日僧空海編纂《文鏡秘府論》，一定程度反映了這個現象，盛唐以前中土失傳的格律資料，幸賴此書得以保存。¹此後日本一直延續著撰著漢詩文創作指南的傳統，《作文大躰》即是接續在《文鏡秘府論》

¹ 有關《文鏡秘府論》的性質及其與中、日漢詩的關係及影響，可參見張伯偉：〈《文鏡秘府論》與中、日漢詩學〉，收於張伯偉：《東亞漢籍研究論集》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2007年），頁137-162。

之後，最具代表性的此類書籍。川口久雄曾指出，在平安中期以前日本文人具有較高的漢文學實力，可以直接吸收唐代的參考文獻，《文鏡秘府論》之類的著作便是此時的作文參考書；但平安後期漢文學實力減退，日本文人便需要簡易通俗的作文指南書，這也是《作文大躰》一類的書籍會不斷增補續出的背景。此類作文指南書的出現使得庶民社會的民眾素質得以提升，因應著庶民文學的發展，這種帶有啟蒙性質的通俗教科書籍乃大量出現。換言之，王朝漢文勢力衰弱，促使作文啟蒙書得以通俗化與普及化。²無庸諱言，日本文人對於此類書籍的需求自比中土文人來得迫切，留下的記錄有時更加詳細。

基於《作文大躰》通俗啟蒙的性質，此書不像《文鏡秘府論》常會稱引述者或照錄漢典原文，而是對於日本讀者逕論作文法則。其中記錄的漢詩創作規範，理應本於中國典籍，卻不太容易從此書尋索出漢籍原典，此誠為一憾。但作為作文指南書，《作文大躰》比《文鏡秘府論》具有更強的實用性質，勢必隨應著時代趨向不斷增修，以因時制宜。它的性質體例與唐代詩格頗為相近，書中徵引的範例則以日本漢詩為主，是日本針對如何創作漢詩文而作的詩格；然因其所論皆為漢詩文的作法，又幾乎可與中國的詩格等量齊觀。³此類作文啟蒙書中的格律論述往往具體而簡明，即或不易確認出典與作者，仍可以經由版本梳理及理論比對，推尋出相應的時代脈絡，因而具有重要的參照價值。

由於《作文大躰》的內容隨著時代需求而不斷增刪改編，致使現今流傳的版本極為複雜，一般認為是經過平安（794-1191）、鎌倉（1192-1333）、室町（1393-1573）各時代不斷地增補而成，從西元 10 世紀至 17 世紀產生了許多異本。⁴對於《作文大躰》的傳本整理，日本國文學者山岸德平、川

² 參見〔日〕川口久雄：《平安朝日本漢文學史の研究》下冊（東京：明治書院，1964年），第22章，第5節「作文大躰と童蒙韻頌・続千字文」，頁895、884-887。

³ 空海編撰《文鏡秘府論》彙集唐人重要詩學著作於一編，本即有指導初學者習作漢詩文的目的，故而自然承襲了唐人詩格著作的種種體例與內容。爾後，因《文鏡秘府論》對後續日本詩話的重大影響，以及日本學習漢詩的傳統始終不曾間斷，致使日本詩話一直存在明顯的「詩格化」的特色。對此張伯偉論之甚詳，參見張伯偉：〈《文鏡秘府論》與中、日漢詩學〉、〈論日本詩話的特色〉，收於張伯偉：《東亞漢籍研究論集》，頁137-162、375-412。

⁴ 參見〔日〕小沢正夫：〈作文大躰の基礎的研究〉，《愛知県立女子大学説林》第11號（1963年9月），頁1-63。此前〔日〕川口久雄：《平安朝日本漢文學史の研究》下冊，第22章，第5節，頁864-884，曾專節討論《作文大躰》的諸版本，並列有「諸本系統圖」。小沢正

口久雄、小沢正夫、山崎誠等人接續做出重大貢獻，大致可以確定《作文大躰》最早可能成立於 10 世紀中，早期的編撰者，或題為大江朝綱（885-958），或題為源順（911-983），而作為代表性的增補者，則有中御門藤原宗忠（1062-1141）與土御門通親（1148-1202）等人。⁵由於本書經過不斷增補，日益龐雜，再加上傳本體系來源不一，要一一細究各段內容的時代與編者，仍有一定的難度與不確定性。由於本文旨在梳理格律發展的早期過程，故將聚焦於有關格律的早期論述，以取得與《文鏡秘府論》所記初、盛唐格律的連結。

據小沢正夫考證，在今所傳《作文大躰》諸本中，「觀智院本」只具有基幹部分，內容相對精簡，推論應是較原初的樣貌。⁶「觀智院本」的內容結構是由六個部分所組成，包括〈序〉、「十個條目」、「筆大躰」、「詩本躰」、「雜躰詩」、「詩雜例」。〈序〉之後所列的「十個條目」，後世通稱「十則」，是教導律體詩寫作的法則。但「觀智院本」直接列出「十個條目」，並無「十則」的總目，與本書後面的體例形成前後不一的狀況，這個現象或許剛好透露出「十個條目」與後續部分極有可能是出於不同時代與不同編撰者。

小沢正夫對此即提出詳細的論證，他指出以下幾個重點：（一）「十則」將作詩方法分成十個項目來加以解說，但卻並無總括這十個項目的標目；相對於後面各部分皆有像「筆大躰」、「詩本躰」等總體的標目，且其下並無第一、第二的細目，前後體例頗不一致。（二）「十則」旨在說明作詩規則，而少有詩例，「筆大躰」以後的各部分則常會列舉實際例詩例句來作說明，頗具辭書的性質，形成前後講解方式不統一的情形。（三）後面各單元如「詩本躰」、「詩雜例」皆出現與「十則」部分重複的內容，似可說明前後應非出於一次的編輯。（四）「十則」裡只引用兩首例詩，作者皆是中國詩人：其中一首取自《天寶集》，另一首取自《白氏文集》；但後面部分所引用的詩句則全是日人的作品，而且其作者大多可見於《本朝文粹》。基於

夫在川口久雄的基礎上重新繪製了「諸本系統圖」，並新增「作文大體內容一覽表」、「作文大體組織一覽表」，分見〔日〕小沢正夫：〈作文大體の基礎的研究〉，頁 54、40、41。

⁵ 〔日〕川口久雄：《平安朝日本漢文學史の研究》下冊，第 22 章，第 5 節，頁 865-897。

⁶ 參見〔日〕小沢正夫：〈作文大體の基礎的研究〉，頁 1-63。觀智院本抄寫的年代為鎌倉中期（約 13 世紀），以下本文所引據的觀智院本《作文大躰》，包括觀智院抄本，收入〔日〕天理大學出版部編：《平安詩文殘篇》（東京：八木書店，1984 年），及〔日〕小沢正夫：〈作文大體の基礎的研究〉，頁 1-63，文後所附的校訂本。

以上的觀察，小沢氏因而判斷「觀智院本」並非「一體成型」，並從「十則」帶有啟蒙性質與記誦樣式的形態來看，認為應作於天曆（947-956）時期前後；又從「筆大躰」以後所引詩文的作者分布判斷，認為後面部分應該完成於《本朝文粹》開始流傳於世的西元 11 世紀中葉以後。⁷

依據小沢正夫的上述考證，只具有基幹部分、內容相對精簡的「觀智院本」曾經歷過兩次的編輯，「十則」的撰著時間大約為 10 世紀中，後面的部分則是 11 世紀中。⁸本文以此為據，將特別關注時代最早的「十則」。「觀智院本」《作文大躰》開篇即題：「作文大躰并序大江朝綱述」（觀智院抄本，頁 6），其〈序〉云：

夫學問之道，作文為先，若只誦經書，不習詩賦，則可謂書廚子，而如無益矣。辨四聲詳其義，嘲風月味其理，莫不起自此焉。備絕句聯平聲，總廿八韻，名曰《倭注切韻》。于時天慶二年仲春五日也。（觀智院抄本，頁 6-7）

依此〈序〉所言，這同時即是大江朝綱《倭注切韻》的〈序〉，⁹所識撰著時間為「天慶二年（939）仲春五日」，此年相當於中國五代後晉天福 4 年，與小沢氏推論「十則」作於 10 世紀中是相應的。〈序〉之後則依次列舉漢詩創作上必須注意的「十個條目」。此處以《倭注切韻》之〈序〉為《作文大躰》之〈序〉是否即是大江朝綱本人所為？難免啟人疑竇，以致論者多不敢斷定早期的《作文大躰》或言「十則」，即為大江朝綱所撰。

然而，筆者認為從以下幾個現象可做進一步的推定。首先，就現今各傳本看來，各本大多有〈序〉與「十則」這兩個部分，而且兩者常是緊密相連，兩者具有一體性大約是可以成立的。¹⁰其次，根據山岸德平的解釋，此處最先載述了《倭注切韻》的〈序〉，是為了說明作文之前，須先瞭解「韻」，所謂「備絕句聯平聲，總廿八韻」；川口久雄因而進一步推測《倭注切韻》應該僅收集了上平聲十四韻與下平聲十四韻，而此書是為了創作絕句，依

⁷ 〔日〕小沢正夫：〈作文大體の基礎的研究〉，頁 56-57。

⁸ 同上註，頁 63。

⁹ 大江朝綱所著《倭注切韻》已佚，論者因本序述及「備絕句聯平聲，總廿八韻，名曰《倭注切韻》」，而認為此序同時即為《倭注切韻》之序。

¹⁰ 參見〔日〕小沢正夫：〈作文大體の基礎的研究〉，所附「作文大體組織一覽表」，頁 41。其中只有成實堂本有「十則」而無「序」。

據韻字編製了作詩可用的成語，再配以倭訓。¹¹衡諸常理，早期韻書本即為了創作詩文而產製，兩者具有密切的關係。《倭注切韻》與「十則」結合在一起是很自然的現象，如「東山文庫本」的《作文大躰》，於篇首就記錄了上、下平聲韻字，可為證明。¹²再次，有些版本如「類從本」一系，¹³在篇首的〈序〉雖沒有署名，卻在「十則」之後有「以上朝綱撰（曰後江相公也）」之語，¹⁴雖然這一系的版本較晚出，編輯體例與內容和早期傳本多有不同，但此一記載仍值得參考。綜觀這些現象似乎表示後世雖不斷增補《作文大躰》，但這個「十則」部分，或是與大江朝綱《倭注切韻》〈序〉連結，而註明「大江朝綱述」，或即直接認定是大江朝綱所撰。因此，結合小沢氏根據「觀智院本」所作的時代推論，以大江朝綱「十則」作為一個整體，與後面部分進行切割，有助於吾人掌握晚唐、五代流傳於日本的漢詩格律樣貌。為了方便討論，以下簡稱為大江「十則」。

「觀智院本」所載記的大江「十則」，其組成為：按題、五言詩、七言詩、句名、詩病、字對、調聲、翻音、用韻、俗說十個項目，內容大體如下：

第一按題：凡作詩之道，先安題目，然後染翰焉。詩有長短，題有虛實。……

第二五言詩：凡五言詩者，上句五字，下句五字，合十字成一章之名也。……

第三七言詩：凡七言詩者，上句七字，下句七字，合十四字成篇之名也。……

第四句名：凡句名者，不論七言五言，其首謂發句，其次謂之胸

¹¹ 〔日〕山岸德平：〈作文大躰に就いて〉，收於山岸德平：《日本漢文学研究》（東京：有精堂，1976年），頁255；〔日〕川口久雄：《平安朝日本漢文学史の研究》下冊，第22章，第5節，頁867。

¹² 「東山文庫本」書名作《文筆大躰》，參見東山御文庫古抄本（日本宮內廳書陵部藏）及〔日〕山崎誠：〈作文大躰の原初形態について——附録東山文庫本『文筆大躰』翻刻〉，收於国文学研究資料館編：《調査研究報告》第23號（東京：国文学研究資料館文献資料部，2002年），頁331-374。本文此處所據校訂本為〔日〕山崎誠：〈作文大躰の原初形態について——附録東山文庫本『文筆大躰』翻刻〉，頁342。

¹³ 「群書類從本」《作文大躰》，收入〔日〕塙保己一編：《群書類從》第6輯（東京：經濟雜誌社，1905年），卷137，頁1003-1024。

¹⁴ 同上註，卷137，頁1007。

句，其次謂之腰句，其次尾謂之落句。首尾胸腰，謂之四韻，或謂之長句。只有首尾兩句者，謂之一絕，或謂之絕句。

第五詩病：凡詩有八病，其尤可避者，平頭、上尾、蜂腰、鶴膝此四病也。……

第六字對：凡詩有八對，其常可用者，色對、數對、聲對是也。……

第七調聲：凡調聲者，能調（平）¹⁵他聲之義。平聲之外，上去入三聲總謂之他聲。……

第八翻音：凡文字必有反音（反音義與翻同）。反音必有二字，故略頌曰：平上去入者依下，輕重清濁者依上。……

第九用韻：凡詩之韻者，多用平聲，不論五言七言，其下句之末句必用同韻是也。若謬用其隣相似之韻，即云越韻，俗以為嘲。……

第十俗說：凡俗說者，世俗所傳之說也。其說言：作詩之時，非唯按題避病，兼可勞其故（按：一作破）文調聲。……（觀智院抄本，頁 7-17；小沢氏校訂本，頁 66-67）

這「十則」具體呈示了創作律體詩需要注意的重要事項，是頗為完整而簡要的一套規範，現今《作文大躰》的諸多傳本多半具有與此相仿的「十則」，¹⁶但似乎也存在另一個題名不同、內容也頗有差異的「十則」。茲以「觀智院本」、「東山文庫本」、「大須文庫本」相互比較說明。¹⁷「觀智院本」只列有大江「十則」，較為單純；「東山文庫本」則同時存在兩個系統的「十則」，先列出題作「源順撰」的「十則」，可稱為源順「十則」，接續再列出與「觀智院本」相仿的〈序〉與「十則」，題為「大江朝綱作」。兩者條目基本相同，但順序不同，且「東山本」的源順「十則」殘缺了用韻、字對、詩病、俗說四個部分。現就共同存有的條目看來，「東山文庫本」的源順「十則」較「觀智院本」的大江「十則」有較多的解釋內容，主要在「調聲」項下

¹⁵ 此處衍一「平」字，依小沢氏所校。見〔日〕小沢正夫：〈作文大體の基礎的研究〉，頁 67。

¹⁶ 同上註，所附「作文大體組織一覽表」，頁 41。

¹⁷ 「大須文庫本」依據〔日〕国文学研究資料館編：《漢文学資料集》，收於〔日〕国文学研究資料館編：《真福寺善本叢刊》第 1 期第 12 卷（京都：臨川書店，2000 年）。

的說明，以及在「翻音」項下引據了悉曇的資料。至於「東山文庫本」的大江「十則」與「觀智院本」的大江「十則」，條目的順序相同，但是在「翻音」也引據了悉曇的資料加以說明，具有增補的痕跡。不過，除了「翻音」之外，其他各項的敘述相對簡約，近似「觀智院本」。¹⁸

至於「大須文庫本」《作文大躰》則是一個殘本，目錄中列有十則及另外六個部分，唯後面六個部分已全佚失。所幸「十則」部分，除了「俗說」已佚之外，其他項目皆得保存，¹⁹不過，此本並未題署撰者之名。與「觀智院本」比對，同樣是在「翻音」項下引據了悉曇的資料，增加許多解釋性的說明；另外，在「調聲」及「詩病」項下，也多增加了一些解釋性與延伸性的內容；若再就「大須文庫本」「十則」的排序來看，應是屬於源順「十則」的體系。²⁰

經由以上的版本比對，可知存在兩個題名不同的「十則」系統，茲以大江「十則」與源順「十則」加以區分。大江朝綱與源順俱為生活於10世紀的日本文人，大江對應於中國的五代，源順則已進入北宋，但二人相去只有二十幾年。兩套「十則」的架構與主要內容多有雷同，但仍可看出後者對前者加以詮解的意味，因而往往有更加詳細的解釋。不僅如此，即或同屬大江「十則」，也存在不同版本所作的詮解詳略不一的現象。因此，筆者認同小沢氏的推定，以「觀智院本」的大江「十則」為最原初的形態，其撰作時間在10世紀中葉，本文的探析即以時代最早的大江「十則」為主，間或參考源順「十則」與不同版本的增補內容。

「十則」作為《作文大躰》最早的組成部分，還有一個顯著的特徵，即是在五言詩及七言詩的項目之下，分別舉了《天寶集》：「萬里人南去，三春雁北飛。不知何歲月，得與汝同歸。」與《白氏文集》云：「柳無氣力條先動，池有波文冰盡開。今日不知誰計會，春風春水一時來。」兩篇作品為詩例，前者為唐詩人韋承慶（640-706）的〈南中詠雁詩〉，²¹後者是白

¹⁸ 參見〔日〕山崎誠：〈作文大體の原初形態について——附録東山文庫本『文筆大躰』翻刻〉，頁342-349。

¹⁹ 案依其目錄及內容實包含了十一個項目，多出「雜體第五」，但這個部分在「觀智院本」是放在「雜體詩」中，並不屬於「十則」。

²⁰ 依據〔日〕小沢正夫：〈作文大體の基礎的研究〉，所附「作文大體組織一覽表」，頁41，便是將「大須文庫本」歸為源順「十則」。

²¹ 〔清〕彭定求等奉敕編校：《全唐詩》（北京：中華書局，1960年），卷46，頁557。

居易（772-846）的〈府西池〉，²²「十則」中只出現這兩個詩例，並且都是中國詩人的作品，說明編者很可能是直接參考流傳於日本的中國典籍；此一現象與《作文大彙》其他部分皆引述日本漢詩為例，差異明顯，應可證明「十則」的時代確實較早。因此，接下來本文將聚焦探討「十則」中的格律理念與《文鏡秘府論》的初唐格律觀，兩者之間的銜接關係。

三、「十則」對元兢格律的繼承

初唐格律觀具體表現在從沈約八病到元兢調聲規範的建立。永明詩學所建立的聲律原則雖以「八病」為一整體，但其中具有定位規範性、足以發展成格律的實為「前四病」，分別為「上尾」：第十字與第五字同平、上、去、入聲；「鶴膝」：第五字與第十五字同平、上、去、入聲；「蜂腰」：每句第二、五字同平、上、去、入聲；「平頭」：上句第一、二字與下句第一、二字同平、上、去、入聲。前四病以四聲律將四聲分辨運用在五言詩的主要節奏點上，成功形塑了五言詩「上二下三」句式的聲境。²³

初唐時期的元兢則對永明詩學更加深拓並對聲律理論續有推進，其中重要細節大體保留在今存《詩髓腦》的佚文中，包括「文病」與「調聲」。《詩髓腦》在「調聲」一節的開端首先引據沈約（441-513）之論作為自己調聲理論的前驅，在「文病」一節中則詳細討論了「八病」，並清楚說明從齊、梁至初唐的變革與當代的融通精神：

平頭：上句第一字與下句第一字，同平聲不為病，同上去入聲，一字即病。若上句第二字與下句第二字同聲，無問平上去入，皆是巨病。

上尾：齊梁已前，時有犯者。齊梁已來，無有犯者。……唯連韻者非病也。

鶴膝：（按：缺）。

蜂腰：如第二字與第五字同去上入，皆是病，平聲非病也。此病

²² [唐]白居易撰，朱金城箋校：《白居易集箋校》（上海：上海古籍出版社，1988年），頁1971。首聯作：「柳無氣力枝先動，池有波紋冰盡開。」

²³ 更詳細的論述請參見蔡瑜：〈永明詩學與五言詩的聲境形塑〉，《清華學報》第45卷第1期（2015年3月），頁35-72。

輕於上尾、鶴膝，均於平頭，重於四病。

以下四病（按：指大韻、小韻、傍紐、正紐），但須知之，不必須避。²⁴

元兢對於八病的說明依實際施用情況做了調整，訂出一些優先的順序及融通的法則。在優先順序上，「後四病」已明文「不必須避」；「前四病」的次第則是規範句尾的「上尾」、「鶴膝」最為優先，「平頭」、「蜂腰」居於其次。至於融通法則，主要落在「蜂腰」與「平頭第一字」上，亦即開放這兩處可同平聲。可謂元兢經由對沈約八病的調整，建立了新的「元兢四病」。

而在《作文大躰》「十則」中的「詩病」則是這樣記述：

凡詩有八病，其尤可避者，平頭、上尾、蜂腰、鶴膝此四病也。平頭者，上句第一二字與下句第一二字，同平上去入是也（第一字同平聲不為病）。上尾者，第五字與第十字同平上去入是也（發句連韻不為病）。蜂腰者，每句第二字與第五字同平上去入是也（平聲不為病）。鶴膝者，第五字與第十五字同平上去入是也（用他聲韻時可避平）²⁵。七言詩之平頭、上尾、蜂腰、鶴膝等，准五言而可知。（觀智院抄本，頁 10-11）

「詩病」所述的內容，就五言詩而言，已不再如元兢歷述完整的八病，只保留具有規範性質的四病。其具體規範與《詩髓腦》修訂過的「元兢四病」完全相同，可以說是元兢四病的簡要版。在此不但沈約八病已完全被取代，也顯示出精簡說明的取向。且從沈約、元兢發展到《作文大躰》，所論「詩病」都是採用四聲律，這仍是一脈相承的。

「十則」的「詩病」完整繼承了「元兢四病」，可見「十則」是以具有規範作用的「元兢四病」為檢證依據。那麼，元兢更具創發意味的「調聲三術」，「十則」與之是否也具有繼承關係？由於「調聲」之說及其標目首見於元兢《詩髓腦》，而「十則」中同樣具有「調聲」的項目，可以推斷「十

²⁴ 〔唐〕元兢：《詩髓腦·文病》，收於張伯偉：《全唐五代詩格彙考》（南京：江蘇古籍出版社，2002年），頁 118-119。

²⁵ 案此句「東山文庫本」作：「用他聲韻時可避乎？」（山崎誠翻刻本，〔日〕山崎誠：〈作文大體的原初形態について——附錄東山文庫本『文筆大躰』翻刻〉，頁 347）語意較通，表示其以平、仄二元觀念補充說明：若押仄聲韻，則非韻腳字必為平聲，便無法四聲遞換。

則」沿用同樣的標題自有一定的承衍關係，但具體細節如何？仍有待進一步研析。

以下宜先瞭解元兢「調聲三術」，其具體規範如下：

調聲之術，其例有三：一曰換頭，二曰護腰，三曰相承。

一，換頭者，……此篇第一句頭兩字平，次句頭兩字去上入；次句頭兩字去上入，次句頭兩字平；次句頭兩字又平，次句頭兩字去上入；次句頭兩字又去上入，次句頭兩字又平；如此輪轉，自初以終篇，名為雙換頭，是最善也。若不可得如此，則如篇首第二字是平，下句第二字是用去上入；次句第二字又用去上入，次句第二字又用平；如此輪轉終篇，唯換第二字，其第一字與下句第一字用平不妨，此亦名為換頭，然不及雙換。又不得句頭第一字是去上入，次句頭用去上入，則聲不調也。可不慎歟！此換頭，或名拈二。……

二，護腰者，腰，謂五字之中第三字也；護者，上句之腰不宜與下句之腰同聲。然同去上入則不可用，平聲無妨也。……

三，相承者，若上句五字之內，去上入字則多，而平聲極少者，則下句用三平承之。用三平之術，向上向下二途，其歸道一也。²⁶

元兢新創的「調聲術」有「換頭」、「護腰」、「相承」三個項目，由於「相承」術不具規範性質，而「換頭術」又可衍為「換頭第一字」與「拈二」兩條，再結合「護腰」，仍可形成「調聲三術」的三項格律條件，以下簡述其具體規範：

- (一) 拈二：第一、二句的第二字平仄相對；第二、三句的第二字平仄相同。依此類推。(平仄律)
- (二) 換頭第一字：上、下句第一字不可同仄(包括上、去、入聲)，可同平聲。(平仄律)
- (三) 護腰：上、下句第三字不可同上、同去、同入聲，可同平聲。(四聲律)

²⁶ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁114-116。

結合元兢《詩髓腦》的「四病」與「調聲三術」，可以歸納出代表初唐格律理論的模型，大體包含以下幾個格律條件：無上尾、無鶴膝、無蜂腰、拈二、換頭第一字、護腰，且是平仄律與四聲律並行。這一套規範可作為初唐格律模型的最大值，以與後世格律作異同比較的基準點。此一初唐格律模型雖略顯複雜，卻至少存在與近世平仄譜部分相應的格律條件，此即「拈二」與「無上尾」兩項規範，它們分別確立了第二字的平仄黏對關係與句末韻腳字與非韻腳字不可同聲，兩者共同形成五言詩最重要的節奏點。²⁷由於這兩項格律條件在兩套系統中皆是最為核心的，這個公約數可以確定兩者之間的承續關係，並充分證明《文鏡秘府論》所記並非鄉壁虛造。但無可諱言，兩套系統也存在許多的歧異點，其間到底經歷了怎樣的發展歷程？有待於對《作文大躰》「十則」做進一步的研析。

《作文大躰》「十則」同樣具有「調聲」項目，卻不若《詩髓腦》用長篇的文字加以說明，而是採用相當簡約的方式表述，首先是綱要性的提示：

凡調聲者，能調（平）他聲之義。平聲之外，上去入三聲總謂之他聲。（觀智院抄本，頁13）

「他聲」乃指除了平聲以外其他的聲調，亦即上、去、入聲，中土稱之為側聲或仄聲，故「調聲」的精神即是能調諧平、仄二聲。此與「詩病」所規範的調諧四聲，立基並不相同，這種區別與元兢的格律系統是相呼應的。綜觀元兢「調聲三術」：「換頭第一字」、「拈二」、「護腰」三項規範，其中最受矚目的發明即是揭示出「拈二」的規範，這也是今日可以考見的，律體成立最為關鍵的黏對原理的最早出處。由於元兢格律的「拈二」已具有「平仄二元化」的規範，「十則」的「調聲」意指「能調平他聲」，與元兢所論屬於同一趨向，已無庸置疑。不過，具體細節如何還有待釐清。

由於「十則」的「調聲」在這段綱要性的論述之後，《作文大躰》就少有文字說明，而是用譜式化的方式來呈現，分別列出了五言及七言四句的兩個平仄譜。如須理解《作文大躰》「十則」的調聲規範與元兢「調聲三術」有何繼承關係，勢必要對譜式做進一步分析，這將是本文後續分析的主軸。

²⁷ 有關初唐格律更詳細的論述，參見蔡瑜：〈初唐格律發展史論——以詩格、詩選、詩作交互探索〉，《臺大中文學報》第59期（2017年12月），頁1-54。

四、從「拈二」到「二四不同二九對」

元兢開創了「拈二」，為律體的黏對原理奠定了最重要的基石，然而，以元兢為代表的初唐格律模型與近世平仄譜仍存在明顯的歧異，亦即不論是「雙換頭」或是「拈二」，元兢的「黏對」法則都只規範五言的首二字，甚至是以第二字為主。而後世平仄譜的「黏對」法則乃是規範五言的第二字與第四字，以形成「二四黏對」的韻律以至終篇。今日吾人對於這套規範早已習以為常，但這是如何發展而來，卻無法在中土文獻找到相關的論述。《作文大彙》的譜式及口訣，則給予了具體的提示。在「十則」的「調聲」項下分別列出了五言及七言四句的兩個平仄譜，七言容後再論，先談五言：

五言略頌曰：

他他平平他，平平他他平。(以上發句)

平平平他他，他他他平平。(以上落句)(觀智院抄本，頁13)

這個極簡單的四句譜式，在形式上與近世通行的平仄譜基本相同，但只有這個譜式還是無法見出從元兢調聲理論過渡而來的痕跡，尚須與「十則」的「俗說」參看方能了然。因為在「俗說」中進一步列出了五、七言八句的譜式，還提供了關鍵的「調聲口訣」：

五言略頌曰：(二四不同二九對)

平平他他平(連韻)，平他他平平。平他平平他，他平他他平。

平平平他他，平他他平平。他他平平他，平平他他平。

七言略頌曰……。(捻二)(觀智院抄本，頁18)

「俗說」在此提供了「五言詩」的關鍵口訣「二四不同二九對」，並且在譜式最後還有非常重要的「捻二」兩字，其與元兢理論的血脈關係，便由此透露。《作文大彙》所示的「捻二」顯然即是元兢的「拈二」。元兢在「調聲三術」創造了第二字平仄「黏對」的規範，開啟後世黏對互換的基本法則，在格律發展進程中具有重大的意義。但元兢的「拈二」只規範第二字黏對輪轉終篇，後世格律則擴充成「二四黏對」，其間的進程正可從《作文大彙》「俗說」所提供的口訣獲得解答。「二四不同二九對」即指五言詩一

方面第二字與第四字平仄必須不同，另一方面第二字又與第九字（即下句的第四字）成對，亦即平仄相同。可圖示為「○●○○○，○○○●○」。此口訣很巧妙地點出一聯之中的規範，但單看這一說明還不易想像完整的格律形式，尚須與「捻二」並行，才能周全。第二字的黏對帶動第四字的黏對，形成二四迴換、輪轉終篇的形式，現以圖式表列如下：²⁸

○●○○○，○○○●○。○○○●○，○●○○○。仄起式

○●○○○，○○○●○。○○○●○，○●○○○。

或

○○○●○，○●○○○。○●○○○，○○○●○。平起式

○○○●○，○●○○○。○●○○○，○○○●○。

結合「捻二」與「二四不同二九對」，確實極精簡地揭示出五言律體二四黏對、輪轉終篇的格律形式。這樣複雜的概念如果要依照元兢對「拈二」所作文字描述的方式再加以擴充，將會極繚繞辭費；《作文大躰》的表述方式顯然更為簡要，易於理解記誦。但其前提是元兢的「拈二」已成為基本的格律常識，深入創作者的理解之中，故完全不用再多加解釋。

先前在「十則」的版本比對中，曾言及源順「十則」在「調聲」項下有增補的說明，其中最重要的即是對於「捻二」的解釋：

五言者二四不同二九對，始從初句第二字橫讀之，起自平聲之詩，平他他平平他（他）平，次第如之。起從仄聲之詩，准之可知也，謂之「捻二」。²⁹

源順「十則」對於「捻二」的解釋至為清楚，已有後世平起式、仄起式的概念，其關鍵皆在第二字，形成「平他他平平他他平」的黏對法則。總言之，五言詩的調聲口訣「二四不同二九對」必須立基於「捻二」的基礎，由此推進至「二四黏對」，以輪轉終篇。因此，如果缺少了元兢的「拈二」作為核心精神，口訣「二四不同二九對」所反映的格律樣貌便無法完整傳達，故其與元兢格律一脈相承的關係清晰可見。

²⁸ 符號說明：◎表平聲，●表側聲，未加底線者為拈二的原規範，加底線者為「二四不同二九對」的新規範。

²⁹ 「東山文庫本」，參見〔日〕山崎誠：〈作文大體の原初形態について——附録東山文庫本『文筆大躰』翻刻〉，頁344-345。值得注意的是源順「十則」是將譜式和解說放在「調聲」而非「俗說」項下。

不過，在聚焦於調聲口訣「二四不同二九對」與元兢「拈二」的關係時，也應同時注意「二四不同」此一規範，實似曾相識。《文鏡秘府論》曾徵引梁劉滔的論述：「又第二字與第四字同聲，亦不能善。此雖世無的目，而甚於蜂腰。」³⁰已提出「二四不同」和「二五不同」的蜂腰作對照。不過，劉滔的「二四不同」原是四聲律，且在現存的初唐詩格書中未見明顯的繼承。而此處的「二四不同」與「二九對」連成一氣，又與「拈二」一起運作，從而統一在平仄律之下，形成整齊的「二四黏對」，與原始的劉滔「二四不同」已不可同日而語了。因此，可以說「二四不同」與「二五不同」的競爭關係，必須待「拈二」成熟，第二字與第四字取得連動的局面，才真正勝出。《作文大駢》「十則」忠實記錄了此一格律發展的軌跡，解決了格律發展史上的一個懸案。

五、從五言到七言：「二四不同二六對」

《文鏡秘府論》雖然保存了許多六朝至中唐以前的格律論述，卻鮮有言及七言格律的規範，中土文獻也同樣極度欠缺七言格律的記載。然而，在《作文大駢》「十則」的「詩病」、「調聲」、「俗說」中，論及「五言詩」時，都同時有「七言詩」的說明，自是極為可貴的資料。

首先，在「十則」的「調聲」項目下，除了「五言略頌」的譜式之外，還列有「七言略頌」四句的譜式：

七言略頌曰：

平平他他平平他（若用連韻之時，第五字用他聲，第七字用韻），
他他平平他他平。（以上發句）

他他平平平他他，平平他他他平平。（以上落句）（觀智院抄本，
頁14）

另外，在「俗說」中則記有七言八句的「調聲口訣」及譜式：

七言略頌曰：（二四不同二六對）

平平他他他平平（連韻），他他平平他他平。

³⁰ 《文鏡秘府論》，西卷〈文二十八種病〉在「蜂腰」條目之下的引述，據盧盛江考證劉滔即南朝梁的劉滔。〔日〕遍照金剛撰，盧盛江校考：《文鏡秘府論彙校彙考：（附）文筆眼心抄》（北京：中華書局，2015年），頁956。

他他平平平他他，平平他他他平平。

平平他他平平他，他他平平他他平。

他他平平平他他，平平他他他平平。(捨二)(觀智院抄本，頁18)

「調聲」所列譜式過於簡略，並觀「俗說」的調聲口訣及譜式，七言詩的規範便能清晰呈現。《作文大躰》提供的七言詩調聲口訣，是「二四不同二六對」，即指七言詩的第二字與第四字平仄必須不同，第二字又與第六字成對，即平仄相同，形成具體的一句平仄為「○●○○◎○●○」。此一口訣完整呈現了一個律句的基本要求，再結合基礎的「捨二」，便能推進到七言詩「二四六黏對」，以輪轉終篇的形式。現以圖式表列如下：³¹

○●○○◎○●○，○○○●○○◎○。○○○●○○◎○，○●○○◎○●○。
○●○○◎○●○，○○○●○○◎○。○○○●○○◎○，○●○○◎○●○。
或

○○○●○○◎○，○●○○◎○●○。○●○○◎○●○，○○○●○○◎○。
○○○●○○◎○，○●○○◎○●○。○●○○◎○●○，○○○●○○◎○。

與五言詩的情況相同，七言詩的格律規範也必須以元兢的「拈二」作為韻律核心，再結合「二四不同二六對」的調聲口訣以形成全篇的格律形式。綜言之，《作文大躰》忠實記錄了七言律句「二四不同二六對」的口訣與「捨二」共構出迴換輪轉的格律，簡明扼要地表陳出五言如何擴充為七言格律的主要發展軌跡，彌補了長久以來欠缺七言格律文獻的缺憾。

不論是五言或是七言，「十則」最重要的貢獻即在於明示了元兢「拈二」如何擴充至「二四不同二九對」與「二四不同二六對」。換言之，「捨二」與「二四不同二九對」或「二四不同二六對」共構出了此時格律的主旋律，此一主旋律的重要性自然超過舊有的「調聲三術」，乃至於「詩病」。不過，這似乎提醒吾人必須進一步探究「調聲」所示的主導節律，是如何與「詩病」的規範結合，以形成完整的格律體系？

³¹ 符號說明：◎表平聲，●表側聲，未加底線者為拈二的原規範，加底線者為「二四不同二六對」的規範。

六、「詩病」與「調聲」的整合

在《作文大彙》的「調聲」與「俗說」中提供的調聲口訣與譜式，清楚呈示出五言的「二四黏對」與七言的「二四六黏對」已發展成為這一階段格律模型的主導節奏律，這自然是對元兢格律的進一步推展。但「俗說」開章明義也提到：

作詩之時，非唯按題避病，兼可勞其故（按：一作破）文調聲。
（觀智院抄本，頁 16-17；小沢氏校訂本，頁 67）

在此「避病」與「調聲」並提，可見必須兼顧兩者。亦即這一套「二四黏對」或「二四六黏對」輪轉終篇的主導節奏律，必須與「詩病」的規範協調，或云「元兢四病」的避忌在此新系統中是否仍能並行不悖？有必要逐一考察。

「詩病」該如何與「調聲」結合，在《作文大彙》「十則」中說明得最為清楚的是「平頭」，因為在「調聲」中，一方面以口訣與譜式確立了二四或二四六黏對終篇，另一方面則於「五言略頌」的譜式之後，明示第一字要依據平頭病的規範：

每句第一字，除平頭病之外，或平或他，任意用無妨。（七言准之）（觀智院抄本，頁 14）

這裡所謂平頭病的實際規範為何？實有必要詳加探討。以五言詩為準，平頭病在「詩病」中的解釋是：「上句第一二字與下句第一二字，同平上去入是也（第一字同平聲不為病）。」這是沿用元兢四病的說法。但在《作文大彙》的「調聲」及「俗說」的體系中，它必須與「二四不同二九對」並行，由於第二字已被「捻二」術限定，而且擴充至與第四字連動，遠較平頭病對於第二字的規範要嚴整許多，因此，在這個脈絡下的平頭病已無關於第二字，故在「調聲」的說明只限定是「每句第一字」，意指：「上、下句第一字不可同平、去、入聲，同平聲則可。」顯然已經過整合。

不過，從沈約八病一路發展到初唐的元兢，不論是八病或改良的四病，所根據的都是四聲律，《作文大彙》的「詩病」解釋也是一脈相承。但是，如果要放在「調聲」下的平仄譜脈絡，「平頭病」似須因地制宜轉換成平仄律，因為平仄譜無法呈示更細膩的四聲不同。故在平仄譜中必須避忌的「平頭病」，五言詩就會是「上、下句的第一字不可同仄聲，同平聲則可」。

若再進一步比對，這個與「二四黏對」並行的平頭病犯，其實正是元兢的「換頭第一字」的規範，元兢如此說明「拈二」：

其第一字與下句第一字用平不妨，此亦名為換頭，然不及雙換。
又不得句頭第一字是去上入，次句頭用去上入，則聲不調也。可不慎歟！此換頭，或名拈二。³²

元兢的換頭術用的也是平仄律，故《作文大躰》在此實共同承繼了元兢的「拈二」術及「換頭第一字」的規定，實則就是「拈二」的整全規範。簡言之，在「五言略頌」的平仄譜框架下，平頭病所規範的是第一字，也就是「換頭第一字」。在《作文大躰》中被譜式化的這套規範，具體實踐了元兢所示的換頭法則，包括第一字與第二字。

接續再談「詩病」如何從五言的情況轉換到七言，因為，《作文大躰》的「詩病」在說明五言必須避忌的四病之後，有以下這段提示：

七言詩之平頭、上尾、蜂腰、鶴膝等，准五言而可知。（觀智院抄本，頁11）

《作文大躰》所論的五言四病，完全等同於元兢，可視為元兢「詩病」說的精簡版。若七言詩的四病「准五言而可知」，初步看來，「上尾」、「鶴膝」旨在規範句末字，位置清楚，應可直接援用；「平頭」規範首字，似亦可沿用；但「蜂腰」規範五言詩的「每句第二字與第五字不可同聲」，若是轉換到七言詩的相對位置，從節奏點來看，比較合理的推衍應是七言詩的「第四字與第七字不可同聲」。如此，便可初步將五言四病的規範全部轉換成七言的四病。

不過，細究之，在《作文大躰》中五言的平頭病既指第一字，「七言准之」最簡單的對應方式雖可為七言的第一字，但若從七言與五言的相對位置來看，五言的第一字，則是七言的第三字。因此，七言詩的平頭病似應推論是七言的第一、三字皆依平頭病來規範，亦即「上句第一、三字與下句第一、三字不可同上、去、入聲，同平聲則可」。但在平仄譜的框架下，則是「上句第一、三字與下句第一、三字不可同仄聲，同平聲則可」。若從《作文大躰》所提供的譜式進行檢核，「五言略頌」譜式中各句的第一字，「七言略頌」譜式中各句的第一、三字皆可以滿足這個要求，沒有出現上、下句「他他」的情形，與此規範相符。

³² 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁115。

綜觀這些記載，《作文大彙》將調聲口訣與「捻二」術結合，以建立調聲最主要的架構時，確實沒有遺忘此一主導節律仍必須與平頭病犯的避忌並行。突顯出「調聲」與「詩病」必須經過整合方能成為一套完整的格律，但《作文大彙》只論及了「平頭」病如何整合進新系統，對於其他三病：上尾、鶴膝、蜂腰則未明文敘及，有待進一步推尋。

「上尾」、「鶴膝」是關於句末字的規範，由於在「調聲」中沒有言及關於句末字的規範，理應加以沿用。但兩者情況並不相同，「上尾」病犯係指「第五字與第十字同平上去入是也（發句連韻不為病）」，亦即規定「非韻腳字與韻腳字不可同聲」，在《作文大彙》諸平仄譜式中，皆具體滿足了上、下句句末字平仄不同的要求，故「上尾」完全可以並且應該繼續承用。

「鶴膝」病犯係指「第五字與第十五字同平上去入是也」，亦即規定「相鄰的非韻腳字必須要四聲遞換」，這是典型的四聲律規範。由於平仄譜將仄聲統歸一類，非韻腳字須四聲遞換的情形無法被平仄譜化，既然平仄譜無法呈示「鶴膝」病犯，格律規範就應該朝放寬此一病犯的方向調整。

至於「蜂腰」病犯係指「每句第二字與第五字同平上去入是也（平聲不為病）」，亦即規定「五言的第二字與第五字不可同聲，但同平聲不為病」，在元兢系統中，「蜂腰」病犯採行四聲律並開放可同平聲，只要詩人願意遵行，並不難達成。³³但在《作文大彙》的平仄譜框架下，由於已發展成以「二四黏對」為主導節律，避忌「蜂腰」若要納入平仄譜而改為平仄律，便會出現難以同時做到平仄律的「二四黏對」與「二五不同」。其因在於「二四不同」遵行的是黏對法則，而「二五不同」的第五字受韻腳及「上尾」的規範，遵行的則是相對法則，在平仄律只可二選一的限制下，必然會生齟齬，難以同時滿足。故在「五言略頌」的八句譜式中，就出現兩例第二、五字「他他」的情形；在「七言略頌」的八句譜式中，則出現一例第四、七字「他他」的情形。因此，可以說在《作文大彙》的平仄譜框架下，當「捻二」與「二四不同二九對」共構成新的主導節律後，「蜂腰」病犯並不能轉換成平仄律而繼續在平仄譜中沿用。

³³ 元兢四病的「蜂腰」其自然合格率為 81%，即指詩人在不刻意調聲的狀況下仍能有八成左右自然合乎規範的比率。參見蔡瑜：〈初唐格律發展史論——以詩格、詩選、詩作交互探索〉，所附「自然合格率算式總表」，頁 48。

除了上述四病之外，還有一個重要問題需要探討，亦即《作文大彙》在「避病」與「調聲」的說明中，並未言及五言的第三字和七言的第五字該如何規範？如欲尋索這個位置的規範，應該關注的是，在元兢的「調聲三術」中，除了「拈二」與「換頭第一字」之外，其實還有「護腰」術的存在，係以四聲律規範「五言詩的上、下句第三字不可同上、同去、同入聲，同平聲則可」。然而，在《作文大彙》中卻完全沒有提及「護腰」之名，也沒有對於第三字規範的提點，對此不得不另覓檢證的途徑。

「護腰」若要整合進《作文大彙》所提供的譜式中，必須轉為平仄律，亦即規範「上、下句第三字不可同仄聲，同平聲則可」。但檢核「五言略頌」譜式中的上、下句第三字有一例是「他他」，有三例是「平他」，「七言略頌」譜式中上、下句的第五字也有同樣的情況，這似乎意味著在《作文大彙》的平仄譜框架中，並未透過將「護腰」轉為平仄律以繼續沿用，否則就不會出現「他他」的情形。這難道意味著在平仄譜的框架中「護腰」已被全然放棄了？

綜上所述，「蜂腰」、「鶴膝」，這兩個病犯如果要整合進《作文大彙》的平仄譜框架中是有困難的。因此，四病雖臚列於「詩病」中，似乎只有「平頭」與「上尾」二病，能夠不受將四聲律轉換成平仄律的影響，而順利整合進新的體系中。至於同樣出於元兢的「護腰」，在《作文大彙》有限的譜式中，還看不出來被整合的跡象。然而，這些分析主要是從平仄譜所能含攝的格律框架來看，故須將各病轉為平仄律，以符平仄譜的表述原則；並從《作文大彙》提供的譜式檢核各病是否能夠成功整合進新的體系。然而，事實是否如此？因《作文大彙》說明簡要，譜式單一，且缺乏作品以為參證；為求推論更為精確，實有必要從實證作品再加以核實。為了更接近唐人當代的觀念，筆者嘗試檢核今存《唐人選唐詩》十七種中的五言詩作品，³⁴將其中四病及護腰的合格率，製成本文「表1」，由此交錯比對，做進一步的說明。

先看可以整合進平仄譜框架的「換頭第一字」和「上尾」。避忌平仄律的「換頭一」在十七種唐人選集的平均合格率達 90%以上；而避忌平仄律

³⁴ 這十七種選集指《唐人選唐詩新編（增訂本）》所收的十六種，另外再增加一種係由賈晉華所考輯的武平一編《景龍文館記》。此集收錄唐中宗景龍 2 年至 4 年（708-710）間，中宗與修文館學士及其他朝臣宴遊的唱和之作。此集雖非嚴格意義的「詩選」，但具有足夠的數量作為一定時代的表徵，故一併納入統計。傅璇琮、陳尚君、徐俊編：《唐人選唐詩新編（增訂本）》（北京：中華書局，2014 年）。賈晉華：《唐代集會總集與詩人群研究》（北京：北京大學出版社，2001 年），頁 181-278。

的「上尾」，平均合格率更近於 93%，可見詩人對此二者普遍遵行的傾向。但值得注意的是，若以原始的四聲律來檢核此二病，則避「平頭第一字」的平均合格率可躍升至近 98%，似乎說明詩人遇到第一字有時必須同仄聲時，仍會以只要「不同上、同去、同入聲」為調節，因為四聲律相對於平仄律更具調節的融通性。至於避四聲律的「上尾」的平均合格率亦可提升至近 97%，此一差別主要是表現在押仄聲韻時，四聲律的「上尾」可以容許非韻腳字採用與韻腳不同聲調的仄聲字，不須完全局限為平聲。因此，從各集在「平頭」與「上尾」的情形看來，兩者雖然可成功轉換成平仄律納入新的體系，但用四聲律做必要的調節仍是存在的。

接續再看無法整合進平仄譜的「蜂腰」，如前所述，「蜂腰」規範「二五不同聲」，遵行的是相對法則，但「二四黏對」遵行的是黏對法則，如都採用平仄律必然會生齟齬，如：「○●○○●，○○○●○。○○○●●，○●○○○」在先滿足「上尾」及「二四黏對」的前提下，第二、五字必然會出現如第一句的同仄聲，或如第二句的同平聲狀況。但「蜂腰」本即允許「可同平聲」，問題只出現在「同仄聲」。如果「蜂腰」保持採行四聲律，便可由上、去、入聲的遞換，免除「同聲」的問題。檢核十七種唐人選集，避忌四聲律「蜂腰」的平均合格率，超過 96%，或可說明唐人遵行的意願。故「蜂腰」只能以原始的四聲律面貌被保留在新的體系中。

至於「護腰」，前文談到《作文大彙》並未言及「護腰」之名，所提供的譜式也出現上、下句第三字「他他」的情形，似乎並未將「護腰」轉為平仄律以繼續沿用。但四聲律的「護腰」情況又如何呢？檢核十七種唐人選集，其平均合格率达 97%，遵行的意願也極高。其原因可能在於一方面四聲律調節性本即較高，另一方面則在於此時的格律模型第三字沒有與其他格律條件的連動關係，比較不受牽制。故平仄律的「護腰」雖不被整合進《作文大彙》的平仄譜中，但四聲律的「護腰」恐已成為潛規則，並未被放棄。

最後談規範「相鄰的非韻腳字必須要四聲遞換」的「鶴膝」，這是典型的四聲律規範，平仄譜無法呈示。但檢核十七種唐人選集，避忌「鶴膝」的平均合格率仍超過 85%。由於「鶴膝」病犯設定的精神在於對句末字積極施行四聲遞換，並不容易隨機做到，³⁵因此，避忌「鶴膝」雖依時代先後

³⁵ 「鶴膝」的自然合格率为 38%，其算式参见蔡瑜：〈初唐格律发展史论——以诗格、诗选、

大體有合格率遞降的趨勢，顯示平仄律逐漸普及化的影響，但詩人行有餘力，似乎仍會朝著更高階的調聲技巧邁進。

本節為了探討《作文大躰》「十則」中的「詩病」與「調聲」如何整合的問題，分從理論推導及作品檢核雙管齊下。在交叉比對之後，確認「十則」雖然透過「調聲」、「俗說」的譜式及口訣確立了律詩「二四黏對」的主導節律，卻並未偏廢承自元兢的四病乃至於護腰。只要這些規範保持其原有的四聲律原則，都可以順利整合進新的系統，不與新規範產生衝突，毋怪乎「十則」作者會同時列有四聲律的「詩病」與平仄律的「調聲」，而不覺相互矛盾。

然而，「詩病」與「調聲」若要徹底平仄化以形成固定的譜式，便有相互齟齬的可能，此時「詩病」就必須朝簡化之道而行，形成只有「平頭」與「上尾」整合進新體系的局面。此一向平仄譜發展的趨勢似乎可以得到晚出版本的印證，「類從本」《作文大躰》有如下的記載：

蜂腰病者，近來尤避之。五言七言共。每句第二字與第四字，同平上去入是也（謂之二四不同矣）。

鶴膝病者，五言上句第二字與下句第九字，不同平上去入是也（謂之二九對矣）。七言上句之中第二字與第六字，不同平上去入是也（謂之二六對矣）。³⁶

「類從本」的解說已完全用「二四不同」取代「蜂腰」，用「二九對」與「二六對」取代「鶴膝」，將「蜂腰」與「鶴膝」病犯的定義完全改頭換面。亦即兩者從沈約至元兢相沿的說法，已不再出現於「類從本」，元兢四病已被簡化成只有「平頭」與「上尾」。由於《群書類從》編纂於 18 至 19 世紀之間，所收《作文大躰》的版本時代不明，其之所記似乎提供了格律全然平仄化的發展路徑，值得後續深究。³⁷

詩作交互探索》，頁 48。

³⁶ 「群書類從本」《作文大躰》，收入〔日〕塙保己一編：《群書類從》第 6 輯，卷 137，頁 1004。

³⁷ 案「類從本」所記的格律還有許多問題待解，由於此本晚出，筆者將納入後續的格律發展並觀，為免旁枝蔓衍，本文暫不處理。

七、平仄譜初立的意義及問題

面對日趨嚴密並漸次以「二四黏對」為主導節奏的格律模型，論者將格律規範逐步譜式化以方便說明，乃成主要的趨勢。現今可見最早的平仄譜即見載於《作文大彙》的「十則」中，分別在「調聲」項目記錄了五言四句、七言四句的平仄譜；在「俗說」項目記錄了五言八句、七言八句的平仄譜，並分別稱之為「五言略頌」及「七言略頌」，為平仄譜提供了早期的基本樣貌。

「十則」在「調聲」所列的五、七言四句詩的簡要譜式與現存近世平仄譜大體相同，問題不大；但在「俗說」所列的八句詩，是首句入韻的連韻形式，在此所列的平仄譜式便與近世平仄譜略有出入：

五言略頌曰：

平平他他平（連韻），平他他平平。平他平平他，他平他他平。

平平平他他，平他他平平。他他平平他，平平他他平。（觀智院抄本，頁18）

「俗說」所示的平仄譜與近世所傳的差異主要落在首字（筆者以粗體表之），也因而出現了後世視為大忌的「孤平」句。³⁸這樣的譜式對於後人可能感覺突兀而費解，然而，在《作文大彙》的體系中，實有理路可循，關鍵即在「第一字」的規範。「俗說」所示的這個譜式一方面完全合於「二四不同二九對」與「捻二」的共構規範，另一方面也同時合於「換頭第一字」規定的上、下句第一字可同平聲、不可同仄聲。因此，譜式用這樣的呈現方式應該是有意不讓所有句式的前二字皆呈現同平仄，如「平平」或「仄仄」，因為如果這樣呈現就成為元兢的「雙換頭」，顯示不出「拈二」與「換頭第一字」的層次，從而無法凸顯「每句第一字，除平頭病之外，或平或他，任意用無妨」的意義。

由此我們便能理解，為何「俗說」中「五言略頌」的譜式與近世平仄譜的出入皆落在首字，如「**平**他他平平」、「**平**他平平他」、「**他**平他他平」、

³⁸ 在王力的系統中，所謂的「犯孤平」，指將「平平仄仄平」改為「仄仄仄仄平」，造成一句之中除了韻字之外，只剩一個平聲字。故要將第三字改為平，成為「仄平平仄平」來救，此即本句自救。王力：《漢語詩律學》（上海：上海教育出版社，2005年），頁85、97。

「平他他平平」，故而也會形成「他平他他平」，這種後世所謂的「孤平」句。綜言之，「十則」中的譜式是依照相應時代的調聲規範而設，譜式化的目的是便於理解，易於記誦，它無法窮舉所有情況，故而必須與調聲口訣及補充說明並觀，才能了然全幅的格律結構。從而，也可瞭解《作文大躰》在此使用平仄譜式實為便於說明「拈二」術擴充之後的基本圖式，並無將每一個字都固定化的意圖。

我們將「詩病」與「調聲」、「俗說」交錯互參，並以詩作檢核比對，可以更精確地得知當「二四黏對」居於主導節律，並向平仄律行進時，「詩病」仍可以其原始的四聲律與「調聲」相協。然而，若須徹底平仄譜化，「詩病」就要做相應的調整，以共同形成一套整全而不相互矛盾的體系，最後可能即會走向簡化為只整合進「平頭」與「上尾」的情況。

本文經由對於《文鏡秘府論》至《作文大躰》的系列探討，儘可能並觀可見的格律文獻，串連起格律發展的關鍵進程。其格律理念與現行平仄譜實不相違，卻更能顯現出清晰的思辨理路及發展軌跡。因此，經由理解格律變動的歷程，吾人對於一些格律議題，或許可以有不同以往的視野，以下是幾點可供參考的觀察：

- (一) 格律在《作文大躰》中雖然被譜式化了，但譜式中每一個字的重要性並不相同，可以將整套格律區分出主導規範與次要規範，若能配合格律發展的軌跡並觀，我們對於其中的層次可有較為準確的掌握。如：最能體現律體精神的「拈二」是最首要的層次，它反映在唐人詩格中所謂的平頭、側頭，後世所謂的平起式、仄起式，這些皆在呼應「拈二」的法則，顯示這是最具代表性的規範。「拈二」再加上規範句末的「上尾」，由此確立了第二字與第五字的格律形式。
- (二) 《作文大躰》的調聲口訣係由「拈二」擴展而來，同樣是著眼於第一層級的規範。其主導格律即是「拈二術」加上擴充的五言「二四不同二九對」、七言「二四不同二六對」，形成二四（六）的黏對法則。而規範句末此一重要節奏點的「上尾」，作為第一層級的地位自會延續。
- (三) 在《作文大躰》五言詩中，與二、四、五字相比，一、三字顯然居於不同層級的規範；在七言詩中，則是一、三、五字與二、四、六、七字居於不同層級的規範。五言的第一字，七言的第一、三字是依「平頭病」亦即「換頭第一字」的規範。至於五言的第三字與七言

的第五字，未在《作文大彙》中敘及，若從作品的實踐看來，也可能繼續施用「護腰」，而是與「平頭病」居於類似的層級中。³⁹

- (四) 若要將上述有層次之分的格律規範加以譜式化，必然會產生一些困難。首先，能夠譜式化的必須是平仄律，因為四聲律的音調搭配選項較多，不可能一一呈現。其次，譜式是扁平而單一的，除非用文字說明，否則無法呈現一、三字與二、四字不同的層次；若不加以說明，久而久之或恐呈現齊一化的誤解，亦或產生不同取向的詮釋，紛歧的解讀在所難免。
- (五) 由於平仄譜只能呈現二元化的格律架構，在平仄化的主導節奏占絕對優勢時，即或有些規範仍被詩人遵行，卻難以在譜式中凸顯。最明顯的例子即是「蜂腰」、「鶴膝」、「護腰」，這些仍被繼續持守的早期規範，並未因平、仄二元化而被完全摒棄。因此，梳理格律發展的進程與流變，有助於更細膩地將詩人的格律表現脈絡化。
- (六) 走向整齊化的平仄譜，是為了便於記誦，以收普及之效，如《作文大彙》處處有「略頌」之辭。但早期的譜式是為了表陳不易說明的概念，如「二四不同二九對」、「二四不同二六對」的輪轉形式，使之一目了然。而相對寬鬆的五言第一字，七言第一、三字，即或以平仄標記，在譜式中也只能顯示某種情形，無法全列。換言之，若在五言譜式的一、三字、七言譜式的一、三、五字，放入單一的平仄字，都難免有「以偏概全」、「難以窮舉」的問題。由此而論，近世流傳的平仄譜只能說是朝向排列整齊、最便於記誦的趨勢而行，對於瞭解格律結構的層次與細節，或許未必是便捷之路。

八、結語

本文從《文鏡秘府論》至《作文大彙》，具體勾勒出漢詩格律發展的關鍵進程。這樣的軌跡過去未見載記於中土典籍，也造成吾人推究其產生時代的困難。除元兢的格律體系因空海《文鏡秘府論》的載錄，而能獲得時間定位，其他日本詩格多因實用性質而略去出處，不易尋求對應的中土典籍與時代。《作文大彙》的大江「十則」，其著作時間相當於中國的五代，

³⁹ 但這只是就《作文大彙》有限的資料推論，在時代較晚的日本詩格中，間有論及與第三字相關的格律規範，可作為下一階段格律發展史的議題，有待日後另文逐步釐清。

但考慮中日交流典籍傳播可能具有的時間差，這套格律概念形成的時間自然更早。但因為這套規範並不見於《文鏡秘府論》中，除非假定空海漏收了如此重要的格律資料，否則，此套論述流行的時期不應早於空海停留在中土的時間（804-806）。因此，保守推估《作文大躰》「十則」的格律規範至少已可反應出中、晚唐的觀念。

本文嘗試運用有限的資源，儘可能地勾勒出漢詩格律發展的關鍵歷程，使其脈絡漸趨明朗。筆者深信不同的格律條件經過了一段漸進發展的過程，既非一次到位，也有此起彼伏之勢。只可惜今日不易從現存資料確定各階段的時間落點，其原因蓋有數端：首先，格律理論不易憑空虛造，在理論之前往往已有成功的作品以為參考的基礎；其次，理論的發展是漸進的，並不容易畫定前後階段絕對的界限；再次，格律一旦成為共遵的程式，往往陳陳相因，載記的時間未必是創始的時間；最後，如果援用域外漢籍，還要兼顧概念傳播到其他漢字文化圈的時間差。故相關問題極其複雜，尚待掘發更多文獻的佐證，並輔以作品的格律分析，以逐步釐清。不過，無論如何，一條格律發展的曲線已經漸次成形。

表 1：「唐人選唐詩」五言詩病合格率總表⁴⁰

選集	首數	換頭一	無平頭一	無蜂腰	護腰	無上尾		無鶴膝
						平仄	四聲	
《翰林學士集》	43	89.4%	95.6%	98%	95.3%	99.1%	100%	93.6%
《珠英集》	45	85.7%	98.6%	97.2%	96.8%	86.4%	99.1%	89.2%
《景龍文館記》	231	94.6%	99%	98.8%	98%	97.1%	99.5%	94.9%
《搜玉小集》	45	93.2%	98.4%	98.8%	96.1%	94%	100%	97.5%
《丹陽集》	29	90.4%	98.7%	96.8%	97.4%	90.6%	99.2%	82.4%
《河嶽英靈集》	167	84.2%	95.5%	94.8%	95.6%	83.4%	91.9%	87.2%
《國秀集》	174	92.2%	98.2%	97%	97.3%	93%	98.5%	94.6%
《篋中集》	24	77.7%	97.1%	94.7%	97%	60.8%	72.6%	78.6%
《玉臺後集》	72	90.2%	96.9%	98.1%	96.5%	95.3%	98%	100%
《中興間氣集》	122	90.7%	97.8%	95.1%	97.7%	94.9%	96.5%	82.3%
《御覽詩》	167	94.6%	98.7%	95.4%	94.5%	99.1%	99.1%	82.4%
《元和三舍人集》	55	94.5%	100%	96.8%	99.1%	100%	100%	83.6%
《極玄集》	97	90.5%	98.7%	96%	96.1%	98.5%	100%	83.3%
《竇氏聯珠集》	70	89.9%	95.7%	95.2%	97.3%	97%	98.1%	77.3%
《又玄集》	149	89.4%	97.5%	95%	96.8%	95.9%	98.2%	80.4%
《瑤池新詠集》	13	97.7%	100%	92.7%	100%	100%	100%	70.4%
《才調集》	271	89.2%	96.9%	94.8%	97.3%	92.1%	95.7%	74.8%
總計	1774	90.3%	97.8%	96.2%	97%	92.8%	96.9%	85.4%

【責任編校：林哲緯、郭千綾】

⁴⁰ 本文採用的統計方式為先計算出每首詩各病犯的合格比，再計算總體的平均值。本表統計數據悉依科技部補助「數位人文計畫」的成果，由國立臺灣大學中國文學系開發：《漢詩格律分析》，參見：<http://ppas.cl.ntu.edu.tw/hanshi>，瀏覽日期：2018年10月22日至2019年1月30日；《漢詩文獻系統》，參見：<http://140.112.145.92/poem>，瀏覽日期：2018年10月22日至2019年1月30日。

徵引文獻

專著

- 〔唐〕白居易 Bai Juyi 撰，朱金城 Zhu Jincheng 箋校：《白居易集箋校》*Bai Juyi ji jianjiao*，上海 Shanghai：上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe，1988 年。
- 〔清〕彭定求 Peng Dingqiu 等奉敕編校：《全唐詩》*Quan tangshi*，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，1960 年。
- 王力 Wang Li：《漢語詩律學》*Hanyu shilixue*，上海 Shanghai：上海教育出版社 Shanghai jiaoyu chubanshe，2005 年。
- 張伯偉 Zhang Bowei：《全唐五代詩格彙考》*Quantang wudai shige huikao*，南京 Nanjing：江蘇古籍出版社 Jiangsu guji chubanshe，2002 年。
- ：《東亞漢籍研究論集》*Dongya hanji yanjiu lunji*，臺北 Taipei：國立臺灣大學出版中心 Guoli taiwan daxue chuban zhongxin，2007 年。
- 傅璇琮 Fu Xuancong、陳尚君 Chen Shangjun、徐俊 Xu Jun 編：《唐人選唐詩新編（增訂本）》*Tangren xuan tangshi xinbian (zengdingben)*，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，2014 年。
- 賈晉華 Jia Jinhua：《唐代集會總集與詩人群研究》*Tangdai jihui zongji yu shirenqun yanjiu*，北京 Beijing：北京大學出版社 Beijing daxue chubanshe，2001 年。
- 〔日〕山岸德平 Yamagishi Tokuhei：《日本漢文學研究》*Nihon kan bungaku kenkyu*，東京 Tokyo：有精堂 Yuseido，1976 年。
- 〔日〕川口久雄 Kawaguchi Hisao：《平安朝日本漢文學史の研究》*Heianchou nihon kan bungakushi no kenkyu* 下冊，東京 Tokyo：明治書院 Meiji shoin，1964 年。
- 〔日〕天理大學出版部 Tenri daigaku shuppanbu 編：《平安詩文殘篇》*Heian shibun zanhen*，東京 Tokyo：八木書店 Yagi shoten，1984 年。
- 〔日〕國文學研究資料館 Kokubungaku kenkyu shiryokan 編：《漢文學資料集》*Kanbungaku shiryoshu*，收入〔日〕國文學研究資料館 Kokubungaku kenkyu shiryokan 編：《真福寺善本叢刊》*Shinpukuji zenpon kusamurakan* 第 1 期第 12 卷，京都 Kyoto：臨川書店 Rinsen shoten，2000 年。

〔日〕塙保己一 Hanawa Hokiichi 編：《群書類從》*Gunsho ruiju* 第 6 輯，東京 Tokyo：經濟雜誌社 Keizai zatsushisha，1905 年。

〔日〕遍照金剛 Henjyou Kongou 撰，盧盛江 Lu Shengjiang 校考：《文鏡秘府論彙校彙考：（附）文筆眼心抄》*Wenjing mifu lun huijiao huikao: (fu) wenbi yanxin chao*，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，2015 年。

期刊與專書論文

蔡瑜 Cai Yu：〈永明詩學與五言詩的聲境形塑〉“Yongming shixue yu wuyanshi de shengjing xingsu”，《清華學報》*Qinghua xuebao* 第 45 卷第 1 期，2015 年 3 月。

——：〈初唐格律發展史論——以詩格、詩選、詩作交互探索〉“Chutang gelü fazhan shilun: yi shige, shixuan, shizuo jiaohu tansuo”，《臺大中文學報》*Taida zhongwen xuebao* 第 59 期，2017 年 12 月。

〔日〕山崎誠 Yamazaki Makoto：〈作文大体の原初形態について——附録東山文庫本『文筆大躰』翻刻〉“Sakubun daitai no gensho keitai nitsuite: furoku higashiyama bunkobon *Bunpitsu daitai honkoku*”，收入国文学研究資料館 *Kokubungaku kenkyu shiryokan* 編：《調查研究報告》*Cyosa kenkyu hokoku* 第 23 號，東京 Tokyo：国文学研究資料館文献資料部 *Kokubungaku kenkyu shiryokan bunken shiryobu*，2002 年。

〔日〕小沢正夫 Ozawa Masao：〈作文大体の基礎的研究〉“Sakubun daitai no kisoteki kenkyu”，《愛知県立女子大学説林》*Aichi kenritsu joshi daigaku zeirin* 第 11 號，1963 年 9 月。

網站資料

國立臺灣大學中國文學系 Guoli taiwan daxue zhongguo wenxue xi 開發：《漢詩文獻系統》*Hanshi wenxian xitong*，參見：<http://140.112.145.92/poem>，瀏覽日期：2018 年 10 月 22 日至 2019 年 1 月 30 日。

——：《漢詩格律分析》*Hanshi gelü fenxi*，參見：<http://ppas.cl.ntu.edu.tw/hanshi>，瀏覽日期：2018 年 10 月 22 日至 2019 年 1 月 30 日。