

初唐格律發展史論

——以詩格、詩選、詩作交互探索

蔡 瑜 *

提 要

本文以發展史的視野，彙集初唐時期共時性的詩學事件，以詩格、詩選、詩作交互探索的研究方法，展開對於初唐格律的推衍。再經由初唐格律與近世平仄譜的細項比對，說明兩者之間的承繼關係與主要分歧。文分四個主要段落：一、齊梁至初唐的聲律理論，二、崔融《珠英學士集》與《唐朝新定詩格》，三、李嶠《雜詠百二十首》與《評詩格》，四、初唐與近世格律的比較。文末並附三個統計表：自然合格率及算式總表、初唐個別詩人格律總表。透過理論與作品的相互證成，本文嘗試建立初唐格律的發展史，藉以說明初唐的格律觀如何向上繼承永明詩學的精義，而能精益求精；如何向下開啟近世平仄譜的發展路徑，又具融通精神，而能通其變。期使格律研究更加細膩，格律發展的理路更加清晰。

關鍵詞：初唐、格律、詩格、詩選、拈二

本文於 106.09.04 收稿，106.11.15 審查通過。

* 國立臺灣大學中國文學系教授。

DOI:10.6281/NTUCL.2017.12.59.01

The Developmental History of Metrical Patterns in the Early Tang: A Cross-Examination of Poem Writing Rules, Poem Selections, and Poems

Tsai, Yu*

Abstract

This paper compiles synchronic poetic events in the early Tang dynasty from a perspective of developmental history. It explores the progressive development of the metrical patterns in the early Tang by cross-examining the poem writing rules, the poem selections, and the poems at that time. It compares the metrical patterns in the early Tang and the level and oblique tone manuals in the early modern period and explicates their successive relationship and major divergences. The article consists of four parts: (1) the metrical pattern theories from the Qi and the Liang dynasties to the early Tang, (2) Cui Rong's *Collection of Pearl-Essence Scholars* and *The Poem Writing Rules Newly Set in the Tang Dynasty*, (3) Li Jiao's *One Hundred and Twenty Miscellaneous Poems and Comments on the Poem Writing Rules*, and (4) a comparison between the metrical patterns in the early Tang and those in the early modern period. Three statistic tables are included in the appendix: a reference standard table, an overall table of equations, and an overall table of the metrical patterns developed by individual poets in the early Tang. This paper attempts to establish a developmental history of metrical patterns in the early Tang through the cross-examination of the theories and the poems. It explains how the metrical

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

patterns during this period have both succeeded and articulated the core ideas of Yongming poetics and opened up a new path for the development of metrical patterns in the early modern period. It also demonstrates how they have continued the spirit of metrical patterns in the early Tang when evolving variations of its own. It hopes to refine metrical pattern studies and make clearer the development of metrical patterns.

Keywords: early Tang, metrical pattern, poem writing rule,
poem selections, second-character rule

初唐格律發展史論

——以詩格、詩選、詩作交互探索*

蔡 瑜

一、前 言

在中國詩學史上初唐是格律理論相當蓬勃興盛也極富原創性的階段，它承繼在齊永明的語言自覺與詩體革新之後，持續試煉漢語漢字作為詩歌載體的多元途徑；初唐詩人對「永明體」的斟酌損益與變創發展，更直接促成了律體詩的成熟。初唐近百年¹的格律發展呈現出一條持續變動推進的軸線，其中重要的理論建構與聲律實驗，具有深刻的詩學意義，是歷史生成不可或缺的部分。然而，或因其處於摸索發展的階段，其作品的質量遠不及盛唐亮眼；或因資料散佚，後人對於其論述不易有完整的圖像，初唐因此往往只被賦予階段性的成就。從結果論來看這樣的評價未必過當，但若只重結果難免會錯過其中發展的軌跡與典律競爭的歷程，這對於詩學史的建構不能不說是一遺憾。因此本文以勾勒初唐格律發展的圖像為目的，期望能夠更貼近其歷史定位，並作為理解中國詩歌格律美學如何成立的重要環節。

即或從現存極有限的資料來看，由永明到初唐無疑是格律理論與格律樣式最為多元的階段，如果循結果論的思考進路，很自然地會以近世通行的格律標

* 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 的部分研究成果。

¹ 本文的初唐範圍係指唐朝開國至玄宗以前（618-712）將近百年的時間。在四唐分期中初唐跨越時間最長，但相對於盛唐、中唐、晚唐也是最晚被獨立討論的時期。相關論述參見蔡瑜：《高標詩學研究》（臺北：臺大出版中心，1990年，國立臺灣大學《文史叢刊》第85種），頁59-60。

準² 檢證此時有哪些詩人或有多少作品已合於格律。這樣的問題意識與研究方法實是一體的兩面，受限於只採用後世單一的格律規範做檢核，便只能探問初唐近百年來對此單一規範的實踐狀況。然而，若換個角度從發展史來看，初唐曾出現的多元格律條件及不同詩人對不同規範的實踐狀況，正有助於展現複雜紛陳的現象，凸顯此一時期典律競爭的歷程。使研究者能夠有更多的資訊在其中探究格律發展過程中，格律條件消長的現象與因由，以及此一發展與後世定型的平仄譜式有何異同？

格律的形成有賴於理論與作品實踐兩方面的同步到位，本文在格律理論梳理上以日僧空海（774-835）《文鏡秘府論》為主要依據，³ 進行格律條件的構擬。在作品實踐上則分從總集及別集兩個部分檢核，在總集上以現今所存的初唐詩選集《珠英學士集》為主，《翰林學士集》為輔，作為格律檢核的對象，再輔以初唐四傑、文章四友、沈佺期（？-ca.713）、宋之問（ca.656-ca.712）等初唐重要詩人的格律統計。其中崔融（653-706）是《珠英學士集》的編集者，同時也是《唐朝新定詩格》的作者；李嶠（646-715）則總領《三教珠英》的編修，同時又創作了深具規範作用的《雜詠百二十首》及《評詩格》，二人的著作尤其呈現出理論與實踐的交錯關係。本文嘗試展開理論分析→格律構擬→量化統計→理論與作品交叉分析的研究進程，在此進程中理論建構與作品實踐之間具有相互解釋與彼此修正的關係。透過考察這些密切相關的共時性詩學事件，希望進一步探討三個重要格律議題：一、初唐處於格律發展階段，其時古體與新體的界限該如何畫分？二、初唐所援用的新體格律為何？又經過怎樣的變動發展的歷程？三、初唐新體格律與近世格律有何異同？

這樣的研究視野在過去的研究環境下可能會因步驟繁複不易達成，但今日

² 學界一般皆以王力《漢語詩律學》的格律標準為依據，本文即以此作為近世格律的理論代表。王力：《漢語詩律學》（上海：上海教育出版社，2005年）。

³ 本文除了參考學界有關《文鏡秘府論》的校注及研究成果之外，也參考張伯偉：《全唐五代詩格彙考》（南京：江蘇古籍出版社，2002年），以更聚焦唐人詩格的發展脈絡。

借助數位科技之賜，許多研究步驟可以建立程式化的規範以獲得更多的有效數據作為推論判斷的依憑。以下先概述本文的研究方法：

其一，依據永明至初唐的文獻資料梳理出不同時期的聲律理論及相應的調聲規範，於數位系統中建立精確的檢核標準，作為相互比較的定點。具體而言，包括齊永明沈約（411-513）所開創的「八病」；初唐元兢《詩髓腦》基於調整「八病」而提出修正的「元兢四病」，以及其所開創的「調聲三術」。此外，在兩者之間還構擬梁劉滔「二四字不同」的規範以為參照。並在其間建立個別規範自身整體條件的檢核、不同規範間交錯配搭的對照機制。

其二，導入自然合格率及合格率的計算機制，所謂「自然合格率」意指詩人創作時隨機選擇用字的聲調（如以四聲為別選其一或以平仄為別選其一），其結果能自然合乎某項格律規範的機率。每項格律規範因其條件的性質、聲調選擇的數目、施作的次數，而有不同的「自然合格率」。⁴而每首詩於某項格律規範的合格次數，除以該項格律規範的施作總次數，則是該首詩於該項格律規範的「合格率」。經由「自然合格率」與「合格率」的比較，可以作為詩人是否自覺遵行某項格律規範以及嫺熟程度的客觀判準。

其三，以初唐最重要的格律發明「粘二」的自然合格率計算，作為區分古體與新體的判準。由於初唐時期是唐人格律的摸索期，嚴格的古體新體之別未見明文確立，即或可能已具有相應的概念，也並不容易從作品的形制立判所屬，若非經過嚴謹的格律檢核，實難定論。因此，研究者為了畫定研究範圍，往往自定標準以為權宜，如以句數四句、八句、押平聲韻等後世的律絕觀念為依據，先入為主地作為古律體的區分標準，而且每一位研究者所設定的標準也不盡相同，令人莫衷一是。這種作法無法避免未審先判的質疑，也不合乎唐代省試詩多為十二句的事實，更遑論唐代各時期皆存在長篇的合律之作。為免流於自由心證或以後律前，本文認為要解決這個難題，宜建立一個相對客觀的標準。初唐元兢「調聲三術」的「粘二」已具有「平仄二元化」及「黏對」的概念，

⁴ 請參閱文末所附「自然合格率算式總表」。

是律體建立的里程碑，實可作為新體的標的。故在方法上應先進行整體五言詩的通檢，再以「拈二」的「自然合格率」作為區分此期古體與新體的標準。因自永明以來，每聯上下句第二字相對的概念已相沿成習，第二字相黏則是唐人嶄新的發明，是唐代新體意識的代表觀念。故可用「拈二」的「自然合格率」為判準，未達自然合格率者屬古體，超過自然合格率者屬新體。藉此篩選出適合的研究對象，解決格律發展初期古體新體難以分判的難題。這樣的研究方法是為了符應初唐時期格律規範初起的實際情況，在古體與新體的區辨上必須以當時的格律規範為據，既不能以後律前，也不宜預先立下必須完全合律的嚴苛標準。因為草創之初，即或詩人心中存有新體的創作法則，仍難免力有未逮；更何況詩歌不僅是格律層面，還有語彙意境的層面，當兩者不可得兼時，必然有所取捨，這在格律完全成熟時也時有所見。

其四，經由詩作在各項格律條件的「自然合格率」與「合格率」的比較，進一步分析各項格律條件在初唐時期的施用，如何經歷過一段選擇、實驗、熟練、捨棄的過程。雖然每一個詩人的具體狀況可能存在差異，但可展現出一些基本的傾向。這些細膩的現象，提供給研究者詮解格律發展極有意義的訊息。

本文在數位方法的輔佐下進行格律項目與作品實踐的交叉分析，盡可能避免「以後律前」的研究方法，努力探究格律建構過程的重要細節，在格律條件的取捨之間掌握格律的動態發展。此外，由於此一階段的格律理論皆聚焦在五言詩，詩選或一般創作也以五言為多，本文的討論也限定在五言詩。

二、齊梁至初唐的聲律理論

依據張伯偉《全唐五代詩格彙考》的考訂，現今已無初唐詩格的完本存世，但仍能考知八種初唐詩格的重要佚文，內容以論聲韻、病犯、對偶、體勢為主。⁵

⁵ 參看張伯偉：〈詩格論〉，《全唐五代詩格彙考》，頁1-53；及其所考校出的上官儀《筆札華梁》、佚名《文筆式》、舊題魏文帝《詩格》、佚名《詩格》、元兢《詩髓腦》、佚名《詩式》、崔融《唐朝新定詩格》、舊題李嶠《評詩格》，頁54-144。

這些內容主要是從《文鏡秘府論》輯出，透過空海的徵引整理，《文鏡秘府論》還保留了初唐以前齊梁聲病論的重要內容，可以見出彼此間的承衍關係。故在這個階段涉及病犯與格律理論的內容難免有許多雷同之見，去其重覆大體可以理統出兩套清楚的格律規範，以作為反映時代特色的格律定點，此即齊永明聲律規範及初唐元兢調聲規範。此外，還有介於兩者之間的梁代劉滔的「二四字不同」可作為參照，茲分述如下。

（一）永明的聲律規範

漢詩走向格律化的發展可謂肇端於以沈約為首的永明詩學，永明詩人從梵漢對照建立聲韻分解的審音原理，從轉讀諷誦體察語言自身的音樂性。以「四聲八病」的名目，將對於漢語聲、韻、調的覺察施用於詩歌之中，並進一步將五言詩的句式聲境化，為中國詩歌聲律化開啟嶄新的扉頁。不過，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」，前四病以當時區分平上去入的四聲律，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。「前四病」中的「上尾」、「鶴膝」都是關於句尾非韻腳字的規範；「平頭」、「蜂腰」則是著眼於五言詩「上二下三」的句中節奏。茲圖示其具體規範如下：

圖例說明：

加底線者，為該格律規範所在位置。

●為押韻字。

◎為首句第五字，可入韻／不入韻。

△▽為四聲律，不可同聲。

無上尾：第十字不與第五字同聲，依此類推。

○○○○◎，○○○○●。○○○○△，○○○○●。

無鶴膝：第五字不與第十五字同聲，依此類推。

○○○○▽，○○○○●。○○○○△，○○○○●。

無蜂腰：以五言一句為單位，每句第二、五字不可同平、同上、同去、同

入聲。

○△○○▽，○△○○●。

無平頭第一字：兩句一聯，每聯上、下句第一字不可同平、同上、同去、同入聲。

△○○○○，▽○○○○●。

無平頭第二字：兩句一聯，每聯上、下句第二字不可同平、同上、同去、同入聲。

○△○○○，○▽○○○●。

綜言之，沈約四病的「上尾」、「鶴膝」連同原本的押韻字，使五言詩每句的句尾彼此之間呈現出四聲更迭、抑揚起伏的聲韻效果。「蜂腰」則如《文鏡秘府論》載錄沈約的說法：「五言之中，分為兩句，上二下三，凡至句末，並須要煞。」⁶可見主要的考量是將五言句頓斷為「上二下三」兩句，乃以第二字為應該收束的句末，故規定不得與第五字同聲，「平頭」重視「上二字」的調節，恐亦具有類似的精神。沈約四病的規範表示永明詩人不僅重視五言詩的句尾，也細膩地體察到五言句中的頓斷處，以四聲律為五言詩形塑出講究句尾字之間、上二與下三之間異音相從的「聲境」之美。這樣的聲律規範旨在應用語音的區辨以形塑詩句的節奏，用聲律規範凝定了五言詩「上二下三」的句式節奏。⁷

（二）元兢的調聲規範

1. 八病調整

四聲八病是永明詩學的重大發明，它立基於漢語聲、韻、調的根本性質，

⁶ 劉滔亦云：「為其同分句之末也」與沈約之意相同。參見〔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，2006年），頁956。

⁷ 以上論述的詳細分析及文獻引據請參見蔡瑜：〈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。

是初盛唐《詩格》的理論依據，故往往被全數援引並加以討論，或是商榷這些病犯在施用上的融通情況，或是在此基礎上尋索更進一步的調聲原則，體現出對於詩文聲律組合更加敏銳的覺知。在這些初唐著作中，尤以元兢《詩髓腦》所論最為完整並深具開創性。現今能夠考知的元兢生平資料相當稀少，⁸大多是有賴《文鏡秘府論》保存的詩學論述，其中除了《詩髓腦》之外，還有其所編《古今詩人秀句》的序文。

《古今詩人秀句》是元兢於龍朔元年（661），因與諸文士編纂類書《芳林要覽》而獲得遍覽諸集的機會，進而完成此編。此書雖佚但所存序文的內涵則極為豐富，序中所論有許多地方與《文心雕龍》、《詩品》、《文選》有對話的意圖及互文的關係。而「秀句」一詞作為書名，更是《詩品》對於謝朓（464-499）「奇章秀句，往往適警」⁹的評語，元兢亦從「秀句」的角度，高度稱揚謝朓，幾至於典範的地位。¹⁰此外，元兢同時也對褚亮（560-647）於唐太宗貞觀（627-649）年間所編《古文章巧言語》的得失反省批評，在在顯現出其總結六朝文學評論的成果，以開拓有唐新境界的企圖心。他提出論詩的旨要為「以情緒為先，直置為本」、「事理俱愜，詞調雙舉」，¹¹可謂將永明

⁸ 依周祖謨編：《中國文學家大辭典·唐五代卷》（北京：中華書局，1996年）所考，元兢主要活動於唐高宗至武則天時期，龍朔元年（661）為周王府參軍，總章中（668-670）為協律郎，預修《芳林要覽》，咸亨二年（671）前後，以十年之功編成《古今詩人秀句》，後坐事貶蓬州（頁64）。案《詩髓腦》中元兢曾引據己作〈於蓬州野望〉作為「換頭術」的詩例，略可推知《詩髓腦》不無可能即是晚年之作。此外，龔祖培〈元兢三論〉亦有一些進一步的考證，刊載於《長沙理工大學學報（社會科學版）》2012年第6期（2012年11月），頁59-64。

⁹ 梁·鍾嶸撰，曹旭集注：《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1994年），卷中，頁298。

¹⁰ 元兢在此序中論及謝朓詩之秀句時，特別標舉其「落日飛鳥還，憂來不可極」，嘆云：「美哉玄暉，何思之若是也。」可見其所謂的「秀句」非指綺錯美文，而是有深刻思致與情感之作。

¹¹ 〈序文〉云：「以情緒為先，直置為本；以物色留後，綺錯為末。助之以質氣，潤之以流華，窮之以形似，開之以振躍。或事理俱愜，詞調雙舉。」

詩學的精義熔於一爐，而更加發揚之。¹²

然而，元兢對永明詩學更加深拓而具有畫時代意義的貢獻，厥為其對聲律理論的推進，其中重要細節皆保留在今存《詩髓腦》的佚文中，他在「調聲」一節的開端首先引據沈約之論作為自己調聲理論的前驅。¹³ 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：缺

蜂腰：如第二字與第五字同去上入，皆是病，平聲非病也。此病輕於上尾、鶴膝，均於平頭，重於四病。

以下四病（案：指大韻、小韻、傍紐、正紐），但須知之，不必須避。¹⁴ 元兢對於八病的說明依實際施用情況做了調整，定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」則是規範句尾的「上尾」、「鶴膝」最為優先，「平頭」、「蜂腰」是為其次。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。元兢及其時人觀察到同平聲是應該被容許的，可能一方面是因為平聲字本身就比較多，不可同平聲，較難持守，另一方面則是從實際創作中，體驗到在這兩

¹² 以上〈序文〉參見《文鏡秘府論》，〈集論〉，盧盛江校考本，頁1539-1540、1555，關於此序與《詩品》的關係可參盧氏所引中澤希男《文鏡秘府論札記續記》之論，頁1564-1565。

¹³ 「聲有五聲，角徵宮商羽也。分於文字四聲，平上去入也。宮商為平聲，徵為上聲，羽為去聲，角為入聲。故沈隱侯論云：『欲使宮徵相變，低昂舛節，若前有浮聲，則後須切響。一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異。妙達此旨，始可言文。』固知調聲之義，其為用大矣。」張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁144。

¹⁴ 元兢《詩髓腦》「文病」，同前註，頁118-119。

個位置同平聲對於音韻效果的妨礙並不大；然而，最重要的原因可能是為了與其他新的規範並行，不得不做一定的調整。元兢經由對沈約八病的調整，建立了新的「元兢四病」。

2. 調聲三術

在八病調整之外，元兢還提出了全新的「調聲三術」是其最具有創發性的格律建構，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。¹⁵

茲將調聲三術的規範圖式如下：

圖例說明：

加底線者，為該格律規範所在位置。

●為押韻字。

◎為首句第五字，可入韻／不入韻。

△▽為四聲律，不同聲。

¹⁵ 同前註，頁 114-116。

□◇為平仄律，不同聲。

拈二：每兩句一聯中，上、下句第二字平仄相對；每兩聯四句中，第二、三句第二字平仄相同。依此類推。（平仄律）

○□○○◎，○△○○●。○△○○○，○□○○●。

換頭第一字：兩句一聯，每聯上、下句第一個字不可同仄（包括上、去、入聲），可同平聲。（平仄律）

□○○○○◎，△○○○○●。□○○○○○，△○○○○●。

護腰：兩句一聯，每聯上、下句第三字不可同上、同去、同入聲，可同平聲。（四聲律）

○○△○○◎，○○▽○○●。○○△○○○，○○▽○○●。

元兢新創的「調聲之術」有「換頭」、「護腰」、「相承」三個項目，其中「換頭」最為重要。從其命名可知，「換頭」是對「平頭」病的改造，兩者雖同樣是規範上下句的第一字與第二字，但其間卻存在兩個重大差異：其一、「平頭」病只有上下句的相對原則，「換頭」則是除此之外，還要加上第三句與第二句同聲的相黏原則，如此輪轉終篇，也就是沿用至今的律體黏對規範。其二、「換頭」使用的是以平聲與上去入相對的平仄律，¹⁶不同於「平頭」使用四聲律，以四聲互換為準則。此外，對應著「平頭」有第一字較鬆，第二字較嚴的觀念，「換頭」也有「雙換頭」、「拈二」的不同選擇。「雙換頭」指第一、二字皆依黏對規範輪轉終篇，「拈二」則指拈出第二字施用黏對規範。至於第一字雖不需依黏對輪轉，但要保持上下句平仄相對，或是同用平聲。這與元兢四病調整的「平頭第一字」開放可同平聲的走向是一致的，但不同的是「平頭第一字」用的是四聲律，「換頭第一字」與「拈二」一樣，用的是平仄律。由於後者更加嚴格，可取代前者。故「換頭術」一出，「平頭」病即形同虛設。

至於「護腰」，元兢定義「腰」為五言的第三字，所謂「護腰」即是上句

¹⁶ 其云：「『拈二』者，調平聲為一字，上去入為一字。」同前註，頁 115。

之腰不與下句之腰同去同上同入聲，若同平聲則無妨。「護腰」與「換頭」不同，使用的還是四聲律，而非平仄律。並且如「元兢四病」的走向一致，對於同平聲有放寬的趨向。從元兢的命名亦約略可知，它的概念取自「蜂腰」，但他具體定位了第三字為「腰」的位置，用的仍是四聲律，且將消極避忌改為積極護持。對於五言第三字的規範，在元兢以前的聲律理論中未曾得見，¹⁷然而，就位置而言，第三字應該更是名符其實的五言之「腰」。元兢雖然調整了「腰」的位置，但原先「蜂腰」為了照顧五言詩「上二下三」句中節奏的精神，並未因此放棄。因為，在元兢開發出「拈二」的黏對原理之後，第二字已被賦予更具關鍵意義的格律任務，亦即在第二字與第三字之間的這個節奏點上，元兢一方面以第二字的黏對製造迴環往復的效果，另一方面則加重上下句第三字的聲律效果。

「調聲三術」的最後一項「相承」術說明的是多用平聲的概念，上下句可以互相調諧，呈現出一種雖然有所規範，卻不失自由調節的精神。由於無關於定位性的規範，可暫不論。但值得注意的是這與初盛唐詩人常不避「下三平」的作法顯然有呼應的關係，而與近世通行格律認為應避忌「下三平」不同。¹⁸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

¹⁷ 《文鏡秘府論》西卷〈文二十八種病〉有記載以五行配置五言詩五字的病犯：一六同聲水渾病，二七同聲火滅病，三八同聲木枯病，四九同聲金缺病，五十同聲土崩病。盧盛江校考本，頁 931、1108、1112、1115。張伯偉將之歸於《文筆式》，頁 88-89。案：此五行配五字的病犯，其中水火病與沈約的平頭病相應，土崩病等同於上尾，木枯病則與元兢的護腰位置近似，但未開放同平聲。金缺病則未見相應的前後規範。案：這種將上下句字字規定不可同聲的規範看似嚴密，實無韻律節奏的概念，很難成為遵用的法則。

¹⁸ 王力分析五古平仄時特別提出下三字為平平平、平仄平、仄平仄、仄仄仄四種形式乃古體詩的常軌，而下三平尤為常見。氏著：《漢語詩律學》，頁 376-377。此論影響後來許多論近體詩格律的專著也都以「下三平」為律詩的避忌。案：本文認為元兢的調聲三術已提出關鍵的「拈二」屬於新體的調聲精神，實不宜將其所顯示的形式視作古體詩的規範，反而應該重新思考這些所謂的「古體詩的常軌」，是否真的足以作為古體與新體的界限？

二」兩條，結合「護腰」，仍可形成「調聲三術」的三項格律條件，故以下論及其具體規範時即指「換頭第一字」、「拈二」、「護腰」三者。

綜觀元兢「調聲三術」，其中最受矚目的發明即是揭示出「拈二」的規範，這也是律體成立最關鍵的黏對原理可以考見的最早出處。由於元兢格律的「拈二」已具有「平仄二元化」及「黏對」的概念，研究者多半認為其是律體的奠定者，但也多少注意到元兢所規範的格律與近世通行的平仄譜未能全同，而多有保留。兩者最大的差異即在於不論是「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。而後世通行格律的「黏對」法則乃是規範五言的第二字與第四字，以形成「二四回換」的韻律，對於其中無法全合者則以拗救加以解釋。¹⁹誠然，「二四回換」必須從「拈二」發展而來，「拈二」確為關鍵的一步，但元兢只論「拈二」，其後盛唐的王昌齡（ca.690-ca.756）《詩格》也有全然相同的說法，²⁰殷璠也在《河嶽英靈集》中言及「拈二」作為當代聲律論的代表，²¹這些在初盛唐時期的共時性的記錄，提醒研究者理應嚴守元兢對於「拈二」的定義，不與「二四回換」混淆，至於何時又怎樣發展到「二四回換」？從格律發展史的角度而言，無疑是後續應該釐清的重要事件。

「拈二」之外，「護腰」規範了上下句第三字的位置不可同去同上同入聲，這是前此的永明八病說完全沒有規範到的位置。這些新規範呈現出元兢透過第

¹⁹ 清紀昀曾比較永明聲律與後世格律，提出近世格律的精神為「二四回換」。然除此之外，近世平仄譜仍有其他的規範，故在王力理統的格律體系中還有許多拗救的說法。相關說明詳本文第五節。

²⁰ 王昌齡《詩格》記載「拈二」的理論在語言的表述方式上與元兢不同，但所顯示的格律規範則屬一致，同樣只規範第二字要「輪迴用之」。張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁149。王昌齡與元兢義同而語異的記錄，正好說明這不是層層相沿的抄襲，而是詩家以各自的語言表述出對於同一格律規範的認知。

²¹ 殷璠〈集論〉：「夫能文者匪謂四聲盡要流美，八病咸需避之，縱不拈二，未為深缺。」《河嶽英靈集》，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），頁157。

二字的黏對關係建立起全篇迴環往復的音律感，經由對於第三字的重視，呈現出他在「上二下三」的基本節奏中，又更關注於「二一二」的音節模式，相較於永明詩學著力於確立五言句式「上二下三」的頓斷節奏，元兢的「調聲三術」進入更細膩的韻律分節，並形塑出全篇迴環往復的韻律感。

3. 元兢四病與調聲三術的協調

元兢《詩髓腦》中分別有「四病」與「調聲三術」的規範，兩套規範具有怎樣的關係？又如何協調成一種元兢格律？是進一步要探討的課題。「調聲三術」包括：「換頭第一字」、「拈二」、「護腰」三個規範項目，但只有這三者並不能形成完整的格律體式，故仍須與「四病」中的項目並行，以形成一套完整的格律系統，以下分三點說明：

- (1)前文曾經說明，「元兢四病」中規範句尾的「上尾」、「鶴膝」是病犯中最須優先避免的，但在「調聲三術」並無這方面的論述，這應該不是不用規範，而是基於早已形成共識，毋須再作說明。故「上尾」、「鶴膝」是必須與「調聲三術」同時納入檢核的項目。
- (2)前文亦曾論及「換頭」是對於「平頭」的改造，雖然同樣規範第一、二字，但「換頭」術中的「拈二」及「換頭第一字」乃依平仄律規範，「拈二」更有黏對的要求，是較「平頭」更加精密嚴格的規範。換言之，合於「換頭」術必然能夠避免「平頭」病，故在「調聲三術」的架構下，「平頭」病已完全可以取消。
- (3)至於「蜂腰」，因為是規範第二字與第五字不可同聲，故與「拈二」有連動的關係。由於「韻腳」與「上尾」、「鶴膝」共同形成了嚴格的句尾結構，以平聲韻為例，每句第五字會以「仄平仄平……」的方式整齊而下；但是「拈二」所規範的第二字卻是以「平仄仄平……」的方式黏對而行，因此勢必會碰到第二字與第五字同平聲或同仄聲的情形。依據四聲律，同仄聲可依上去入為別，同平聲則無計可施。這應該也是為什麼「元兢四病」一定要開放「蜂腰」「可同平聲」的融通法則。由於元兢的「蜂腰」與「拈二」仍然可以相融，故還是可被遵行；只是「調聲三術」既然重新定位「腰」

的位置，而另有「護腰」術，「護腰」是否會因此逐漸取代「蜂腰」，則是值得考察的問題。然而，若細究之，「蜂腰」是否會被取代，可能更多的是來自另一項挑戰，因為「護腰」是「一聯之中的規範」，「蜂腰」則是「一句之中的規範」，且位置不同，故兩者其實並不相妨。而在格律史上曾出現過另一種「一句之中的規範」，這可能才是與「蜂腰」有競爭關係的格律條件，此即「劉滔二四字不同」。

（三）劉滔二四字不同的規範

《文鏡秘府論》西卷〈文二十八種病〉在「蜂腰」條目之下曾引述劉滔：「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。」²² 據今學者考證劉滔即南朝梁的劉縉，距永明中約四十餘年。²³ 從格律史的發展脈絡來看，劉滔對於「二四字不同聲」的規範，正好介於沈約的聲病說與元兢的調聲術之間，其參照的項目也正是沈約的「蜂腰」，因此在這個語境中兩者的「不可同聲」遵行的皆是四聲律。綜觀聲律理論從永明發展到元兢，絕大多數的規範皆是討論一聯之中上下句的音律關係，「鶴膝」、「拈二」則是更擴大到聯與聯的關係，只有「蜂腰」與「劉滔二四字不同」是規範一句之中的音律關係，學界受到王力（1900-1986）「律句」說的影響，對於「律句」的關注反而較多，常常以各種「律句」作為律體的判準。筆者基於對此期格律整體考量的立場，並不同意只以「律句」作為衡量的標的，因為這並不符合此期格律理論所呈現的思辨邏輯；但並不反對將「二五不同」或「二四不同」作為對於後世律句源頭的考查，以釐清發展的軌跡。²⁴ 本文站在格律發展史的視野，認為任何曾經

²² 盧盛江校考本，頁 956。

²³ 盧盛江引任學良的意見，以為劉滔即南朝梁的劉縉，距永明中約四十餘年。同前註，頁 217。

²⁴ 早期如施逢雨：〈單句律化：永明聲律運動走向律化的一個關鍵過程〉，《清華學報》新 29 卷第 3 期（1999 年 9 月），頁 301-320；近期如杜曉勤：〈大同句律形成過程及與五言詩單句韻律結構變化之關係〉，《嶺南學報》復刊第 5 輯（2016 年 3 月），頁 125-153。

出現的格律現象皆有探究的意義，尤其對於各項格律條件的彼此關係，不論是相互配合或是此消彼長，皆宜究心。故主張「劉滔二四字不同」的格律定位應該注意幾個前提：

其一，「劉滔二四字不同」就現存文獻來看，它與「二五字不同」的「蜂腰」病有很強的對照性，甚至具有競爭的關係，詩人是否同時施用兩者？是否皆有走向可以同平聲的趨向？還是具有此消彼長的替代關係？有待深究。

其二，不論是「蜂腰」還是「二四字不同」，都只是整體格律系統的一個項目，必須與其他規範並行，因而與其他規範具有連動的關係。如前所述「蜂腰」的牽涉廣泛而複雜，相對而言，由於八病中並未規範到第四字，因此「二四字不同」主要牽動的只有「拈二」，其與「拈二」的互動關係應為重要的觀察項目。

其三，以「劉滔二四字不同」為後世律句的先行者，是將其直接轉換成「平仄律」，在以「拈二」為前提之下，如果「二四字不同」是以「平仄律」運作，確實可以形成整齊的「二四回換」。然而，依文獻載記卻明白顯示：先有四聲律的「劉滔二四字不同」，才有平仄律的「拈二」出現，而由四病與調聲三術所形成的元兢格律，也一直是平仄律與四聲律並行。對此現象研究者可以問的第一個問題是：當「二四字不同」也納入元兢格律並觀時是採用平仄律還是四聲律？第二個問題是：當「拈二」成為新體的關鍵條件，「二四字不同」是否即從四聲律漸漸發展為平仄律？這兩個問題皆是銜接前後格律理論的合理假設，故本文對「二四字不同」的考查，兼採四聲律與平仄律兩種規範以做比較。

綜言之，若以初唐為聚焦，從詩格資料所顯示的聲律規範，大體可以歸納出以下幾個必要的格律條件：無上尾、無鶴膝、無蜂腰、二四字不同、拈二、換頭第一字、護腰。這些格律條件基本上依據《文鏡秘府論》，而以元兢的《詩髓腦》為主，它們在發展的過程中是怎樣進行組合及刪汰，則需透過作品的檢核才能進一步確定。

三、崔融《珠英學士集》與《唐朝新定詩格》

初唐詩格在元兢之後，還有崔融《唐朝新定詩格》、²⁵ 李嶠《評詩格》，²⁶ 他們有何進一步的格律主張本應是接續探討的課題，尤其《唐朝新定詩格》以「新定」所宣示的權威性，²⁷ 理當獲得關注。然而，令人遺憾的是，今存二書的佚文都找不到較元兢更進一步的格律理論，無法再做理論的推衍。但兩人皆參與了高宗時期類書《三教珠英》的編纂，崔融還藉此機緣編有《珠英學士集》；李嶠則歷仕四朝，官位顯赫，為文壇宿老，還曾創作具有範式意義的《雜詠百二十首》。透過此一關鍵群體的詩學活動與實際創作，應可從另一角度考察初唐的格律實況。

（一）《珠英學士集》的編撰

《珠英學士集》是初唐時期重要的唐詩選本，然其書在宋元之際已散佚失傳。今於敦煌遺書中存有兩個殘本，分別為巴黎（伯三七七一）和倫敦（斯二七一七）。《唐人選唐詩新編》在前人輯佚的基礎上重加整理，共得作者十三人，詩五十五首。²⁸《珠英學士集》的編者，史書與書志皆作崔融：

《珠英學士集》，五卷，崔融集武后時脩《三教珠英》學士李嶠、張說等詩而成。²⁹

²⁵ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 127-138。

²⁶ 分見宋·陳應行編：《吟窗雜錄》（北京：中華書局，1997 年），卷 6，頁 251-258。張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 139-144。

²⁷ 案：唐人詩格中有不止一部作品帶有「新定詩格」的觀念，可以窺知唐人的格律是處在一個有所變動的過程，在定型前與定型後皆有改變的可能。

²⁸ 參見徐俊：〈珠英集·前記〉，傅璇琮、陳尚君、徐俊編：《唐人選唐詩新編（增訂本）》，頁 47。

²⁹ 宋·歐陽脩、宋祁等撰：《新唐書》（北京：中華書局，1975 年），卷 60，〈藝文志〉，頁 1623。

《珠英學士集》五卷，右唐武后朝，嘗詔武三思等修《三教珠英》一千三百卷，預修書者四十七人。崔融編集其所賦詩，各題爵里，以官班為次，融為之序。³⁰

這些記錄同時說明了《珠英學士集》的選取對象就是預修《三教珠英》諸學士的詩作，二書的關係密切。因此，《珠英學士集》編集的時間也必須從修撰《三教珠英》的時間加以推定。依據《唐會要》所記《三教珠英》始編於武后聖曆元年（698），共有二十六人參與，成書於長安元年（701），歷時四年始成。³¹兩唐書³²皆言及總領《三教珠英》修撰之事者為張昌宗及李嶠，但實際應由李嶠總其事。《舊唐書》還記載主事者「廣引文詞之士，日夕談論，賦詩聚會」，³³而此「賦詩聚會」的活動，正是《珠英學士集》編纂的主要背景。

由於預修《三教珠英》的學士即是《珠英學士集》選錄的對象，瞭解《三教珠英》的編輯群，即能掌握《珠英學士集》的作者群。而《三教珠英》的編輯群歷來則有二十六人與四十七人的不同說法，³⁴但這應是編纂初期與後續累

³⁰ 宋·晁公武撰，孫猛校證：《郡齋讀書志》（上海：上海古籍出版社，1990年），卷20，頁1059。

³¹ 《唐會要》：「大足元年（701）十一月十二日（案：大足元年即長安元年），麟臺監張昌宗撰《三教珠英》一千三百卷成，上之。初，聖曆（698）中，上以《御覽》及《文思博要》等書，聚事多未周備，遂令張昌宗詔李嶠、……等二十六人同撰。」宋·王溥：《唐會要》（京都：中文出版社，1978年），卷36，〈修撰〉，頁657。據徐俊的考校，《唐會要》所記二十六人之名多有訛誤，故宜參照徐氏考校。〈珠英集·前記〉，《唐人選唐詩新編（增訂本）》，頁41-42。

³² 《新唐書》，卷199，〈儒學列傳〉，頁5662。後晉·劉昫：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981年），卷102，〈徐堅列傳〉，頁3175。

³³ 《舊唐書》，卷102，〈徐堅列傳〉，頁3175。

³⁴ 前引《唐會要》即臚列出二十六人姓氏，言諸人同撰；《新唐書》〈張昌宗列傳〉也有二十六人的說法，卷104，頁4014-4015。然而，前引《郡齋讀書志》所記則是四十七人，出入不小。

增的差異。³⁵這也可以解釋為何崔融是《珠英學士集》的編者向無疑議，但傳世文獻卻無崔融預修《三教珠英》的記載。實則崔融於高宗朝即曾有修書之議，作有〈代皇太子請修書表〉。³⁶武后編纂《三教珠英》不無可能即出於崔融之啟發。加以《珠英學士集》所搜錄的作品包括修書學士們的舊作，如非參與「日夕談論，賦詩聚會」的活動，實不易取得諸人諸作，崔融曾參與其間應是合理的推斷。³⁷

《三教珠英》確定成書於長安元年（701），《珠英學士集》的具體成書時間則無確切記載。《三教珠英》編成的時間可視為成書的上限，下限則不能晚於崔融的卒年（706）。筆者認為《珠英學士集》的編纂有其特殊的機緣與時空背景，極可能與《三教珠英》成書的時間相去不遠，或即為同時之作。由於《珠英學士集》所收詩歌包括諸人之舊作與新作，故所收詩作的時間範圍較長，上限無法確知，下限自不會晚於長安元年。³⁸此外，從《珠英學士集》選錄的對象並不限於眾學士在修書期間的作品，而是含括了諸人的舊作，可見崔

³⁵ 徐俊認為依《唐會要》語氣，所列二十六人似是聖曆中《三教珠英》編纂之初的預修者，在以後的三、四年的修纂過程中，當有陸續加入者，故四十七人當更準確。〈珠英集·前記〉，《唐人選唐詩新編（增訂本）》，頁42。此說不但足以解釋今存殘卷中便有胡皓一人並未列名在《唐會要》的二十六人之中；也可以作為考察崔融是否參與《三教珠英》編纂的參考。

³⁶ 崔融：〈代皇太子請修書表〉，清·董誥等編：《全唐文》（上海：上海古籍出版社，2002年），卷217，頁459b-460a。

³⁷ 石樹芳對此有所辨析，見氏著：《唐人選唐詩研究》（浙江：浙江大學中國古代文學博士論文，肖瑞峰先生指導，2013年），頁163。然而，亦有學者對此提出不同的看法，引《舊唐書·崔融傳》：「久視元年（700），坐忤張昌宗意，左授婺州長史。頃之，昌宗怒解，又請召為春官郎中，知制誥事。長安二年（702），再遷鳳閣舍人。三年（703），兼修國史。」（卷94，頁2996）認為崔融久視元年被趕出宮，直至長安二年方召回入宮，恢復原職。因此錯過了編纂《三教珠英》的機會。臧嶸：〈武則天的鐵杆忠臣——崔融〉，《文史知識》2014年第1期（2014年1月），頁66。案：臧嶸此說只能證明在《三教珠英》編纂期間，崔融曾短暫離宮，史載「頃之，昌宗怒解，又請召為春官郎中，知制誥事」，可知崔融不久之後即又返回中央。

³⁸ 石樹芳：《唐人選唐詩研究》，頁164-165。

融有意擴充選錄範圍，在題材與風格上頗為多元，並未局限於宮廷文人常見的應制詠物之作。至於詩體分佈，以現存殘卷觀之，乃以五言為主，共存 45 首。³⁹

（二）《唐朝新定詩格》的定位

保存於《珠英學士集》殘卷的有 45 首五言詩，是探究此時五言詩格律發展概況的重要資料。因崔融還撰有《唐朝新定詩格》一書，書名即已標誌著這是唐代格律發展的里程碑。日僧空海《文鏡秘府論》西卷〈論病〉云：「顓、約以降，兢、融以往，聲譜之論鬱起，病犯之名爭興；家制格式，人談疾累。」這裏提到四個人物，分別是齊永明聲律論的主將周顓、沈約，以及初唐的元兢、崔融；空海便是以此四人為聲病論的代表人物。此外，東卷「二十九種對」：「廿六曰切側對。廿七曰雙聲側對。廿八曰疊韻側對。右三種出崔氏《唐朝新定詩格》。」及地卷「十體」：「崔氏《新定詩體》開十種體，具例如後出右。」⁴⁰ 依學者考訂，空海在此所言及的崔氏即是崔融，《詩格》與《詩體》當同為一書。⁴¹

《唐朝新定詩格》與《珠英學士集》既同出於崔融，崔融是在何種情況下分別編撰了這兩本書？二書編撰的時間先後及具體關係為何？《唐五代文學編年史》將《唐朝新定詩格》的編撰時間繫於高宗永隆二年（681），此時崔融為皇太子侍讀。⁴² 龔祖培則進一步徵引《唐會要》高宗永隆二年敕：「進士試雜文兩首，識文律者，然後令試策。」⁴³ 及「開耀元年十月（案：開耀元年

³⁹ 案：殘卷各詩題下多標示五言、七言、雜言、四言為別，間有未標註者本文則依類從之，共得五言 47 首，2 首闕文；七言 4 首；雜言 1 首；四言 1 首；其他 2 首。

⁴⁰ 以上參見盧盛江校考本，西卷，〈論病〉，頁 887；東卷，〈二十九種對〉，頁 678；地卷，〈十體〉，頁 434。

⁴¹ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 127。

⁴² 陶敏、傅璇琮：《唐五代文學編年史·初盛唐卷》（瀋陽：遼海出版社，1998 年），頁 274。但二位對此一繫年語帶保留。

⁴³ 宋·王溥：《唐會要》，卷 75，頁 1375；相關記載尚有「調露二年（680）四月，劉思立除考功員外郎。先時，進士但試策而已。思立以其庸淺，奏請帖經，及試雜文，自後因以為常式。」卷 76，頁 1379。

即永隆二年），崇文館值學士崔融議選事。」⁴⁴認為崔融此時參與了國家考試條例的制定，此書即為代表。⁴⁵如依其所考，則《唐朝新定詩格》的撰作時間（681）足足比《珠英學士集》之編（701-706）早了二十年之久。

然而，王夢鷗則更早提出完全不同的意見，認為詩格與詩選可相互發明：「有關詩體之著作，無異於示人以作詩之訣竅；而選集之完成，則予學詩者以範例。」故以《詩格》應在《珠英學士集》編成之後，但王夢鷗並未提出有力的佐證。⁴⁶賈晉華則認為從書名「唐朝」推測《唐朝新定詩格》很可能不僅是崔融私撰，而是記錄了「當時通行的或珠英學士們積年討論的詩歌格式，甚至可能記錄了長安二年（702）沈佺期知貢舉時「『新定』的律詩格式。」⁴⁷若依賈氏所言，《唐朝新定詩格》與《珠英學士集》的編撰時間實極為相近，與王夢鷗的意見相類，故二書恐是同一詩學氛圍下的產物。龔氏和賈氏都將《唐朝新定詩格》的撰著與國家考試相聯繫，只是所繫時間有二十年的差距。筆者較同意賈氏的推定，其因在於現存唐代文獻及《新唐書》多處提及沈佺期、宋之問「回忌聲病，約句準篇」、「研練精切，穩順聲勢，謂之律詩」，⁴⁸過去研究者多從二人的作品考察，但二人主持選務之事或更有直接關係。長安二年沈佺期知貢舉時曾拔擢張九齡為第一，俟後還經過李嶠重試，仍維持原議；⁴⁹中宗景龍三年（709）宋之問亦曾知貢舉；⁵⁰宋·朱翌（1097-1167）《猗覺寮

⁴⁴ 同前註，卷 75，頁 1368。

⁴⁵ 以上參見龔祖培：〈崔融對唐詩的三大影響〉，《長沙理工大學學報（社會科學版）》第 25 卷第 1 期（2010 年 1 月），頁 81。

⁴⁶ 王夢鷗：《初唐詩學著述考》（臺北：臺灣商務印書館，1977 年），頁 87。

⁴⁷ 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 493-494。

⁴⁸ 分見宋·歐陽修、宋祁等撰：《新唐書》，卷 202，〈宋之問傳〉，頁 5751；唐·元稹：〈唐故工部員外郎杜君墓繫條銘〉，《全唐文》，卷 654，頁 617b。更多文獻資料可參賈晉華：《唐代集會總集與詩人群研究》，頁 490-491。

⁴⁹ 陶敏、傅璇琮：《唐五代文學編年史·初盛唐卷》（瀋陽：遼海出版社，1998 年），頁 392。

⁵⁰ 唐·沈佺期、宋之問撰，陶敏、易淑瓊校注：〈沈佺期宋之問簡譜〉，《沈佺期宋之問集校注》（北京：中華書局，2001 年），頁 803。

雜記》也記載「李嶠、沈、宋之流方為律詩，調之近體。」⁵¹ 而不論沈佺期、宋之問還是李嶠，都是珠英學士群的成員，珠英學士群的影響力更延伸到中宗朝的修文館、景龍文館，可謂直至盛唐前夕。故將《唐朝新定詩格》的撰著與《珠英學士集》的編集、珠英學士主持選務，以及後文將會談及的李嶠《雜詠百二十首》的創作，這一系列共時性的重要事件連結起來，或許更具說服力。

《唐朝新定詩格》今已不存，僅見於《文鏡秘府論》的轉錄，其內容計有「十體」、「九對」、「文病」、「調聲」幾個面向，其中「九對」於「對句」的擴充、「十體」於風格形成的著墨，頗有新見；然於攸關聲律理論的「文病」與「調聲」則未留下具有創發性的論述。換言之，在《唐朝新定詩格》中並未見到進一步推進元兢理論的聲律規範。當然，這固然可歸因於空海整理時未加選錄；然空海既將元兢與崔融相提並論，其若有較元兢更進一步的發展，實無理由不加引述，故頗疑《唐朝新定詩格》在聲律規範上基本承襲元兢之論，其真正具有創發者厥為「十體」，這也表現在此書一名《新定詩體》，以及《珠英學士集》的採選標準已超越宮廷詩風的範圍。

王夢鷗亦曾指出：「《新定詩體》雖莫見其全，但以其敢稱『定體』，再以當時沈佺期、宋之問之詩體竅之，實包括元兢所發明之原則，因疑崔氏嘗歸納八病三術以定唐代律詩之聲調形式。」⁵² 王夢鷗認為崔融為唐代所新定的詩體乃是歸納沈約八病及元兢調聲三術而成。此說甚合文獻資料反映的現實，唯具體情況如何？仍需進一步探究。

其一，崔融對沈約頗為仰慕，曾有〈登東陽沈隱侯八詠樓〉一詩，表達「粵余忝藩左，束髮事文場。恨不見夫子，神期遙相望。」⁵³ 之意，詩題中的沈隱侯即是沈約，地名「東陽」則是今浙江金華，也就是史載崔融「久視元年

⁵¹ 宋·朱翌：《猗覺寮雜記》，《叢書集成初編》（北京：中華書局，1985年），卷上，頁11。

⁵² 王夢鷗：《初唐詩學著述考》，頁9。

⁵³ 崔融：〈登東陽沈隱侯八詠樓〉，清·彭定求等編：《全唐詩》（北京：中華書局，1980年），卷68，頁765。

(700)，坐忤張昌宗意，左授婺州長史」的「婺州」治所。此詩內容確有以沈約為師，鑽研文場規範之志。此詩的寫作時間即是前述《三教珠英》編修期間崔融短暫離京之時，⁵⁴ 故與《珠英學士集》的編選屬同一時期，可證此時崔融對於建立文場規範的熱衷。

其二，崔融固然對沈約的聲韻知識鑽研頗深，但至元兢《詩髓腦》時已將八病調整為更為合用的元兢四病，以及表現唐人原創精神的調聲三術。其極有可能即是直接沿襲截至元兢所發展出的調聲法則，亦即本文前節所理統出來的聲律規範：無上尾、無鶴膝、無蜂腰、二四字不同、拈二、換頭第一字、護腰。這些格律條件都見於齊梁至初唐的典籍，可透過作品的檢核進一步確認初唐詩人在創作時對這些聲律規範是如何進行組合及刪汰。故欲探究《唐朝新定詩格》的格律取向，檢證《珠英學士集》及崔融的格律表現，當可提供具有意義的參照。

(三) 五言詩格律檢核

1. 《珠英學士集》

如前所述，「拈二」是詩體走向新體的標竿，可用「拈二」的自然合格率為基準區分古體與新體。由於完整的一組「拈二」共有兩聯，包括一聯之內上、下句第二字「平仄相對」，第二、三句「平仄相黏」，形成一組「四句黏對」。故對「拈二」的檢核可分為「平仄相對」、「平仄相黏」、「四句黏對」三個細項，其自然合格率分別為 50%、50% 與近於 25%，⁵⁵ 必須三者都超過自然合格率，方被視為作者有意遵行「拈二」的規範，而可歸於新體。《珠英學士集》共有五言詩 45 首，經由「拈二」自然合格率的篩選，析出作者無意以「拈二」進行調聲的作品共 11 首，將之視為古體，高於自然合格率的則有 34 首，可視為新體。本文以這樣的步驟進行一層一層的篩選，是為了符應初唐時期格

⁵⁴ 《舊唐書·崔融傳》，卷 94，頁 2996。

⁵⁵ 參見本文附表一「自然合格率算式總表」。

律規範初起的實際情況，古體與新體的區辨必須以當時的格律規範為據，並有一較客觀的數據以為基準，既不能以後律前，也不宜預先立下完全合律的嚴苛標準。因為草創之初，即或詩人心中存有新體的創作法則，也未必能完全達標，以自然合格率为分界，可幫助研究者判定詩人是否有創作新體的意圖。以下即再對這 34 首新體進行檢核：

《珠英學士集》新體詩作總表

詩人	首數	聯數	句數	元兢四病				劉滔二四字不同				元兢調聲術					
				無 平頭一	無 上尾	無 鶴膝	無 蜂腰	四聲律		平仄律		拈二			換頭一	護腰	
								不可 同平	可 同平	不可 同平	可 同平	相對	相黏	四句 黏對			
闕名 1	1	10	20	100%	80%	77.8%	100%	85%	100%	85%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	
沈佺期	4	29	58	100%	96.9%	96.4%	97.5%	76.1%	97.5%	62.9%	84.3%	76.7%	74.1%	50.3%	83.7%	89.9%	
李適	1	10	20	100%	100%	77.8%	95%	70%	100%	60%	90%	60%	55.6%	44.4%	70%	90%	
崔湜	7	50	100	100%	100%	97.6%	97.1%	87.8%	100%	82.3%	94.6%	93%	83.7%	79.5%	86.6%	98.8%	
劉知幾	1	11	22	90.9%	100%	100%	90.9%	59.1%	90.9%	59.1%	90.9%	90.9%	70%	70%	72.7%	100%	
王無競	5	37	74	97.5%	100%	95.6%	93.7%	83%	97.8%	77.3%	92.1%	67.3%	73.5%	44.3%	81.6%	86.1%	
馬吉甫	2	10	20	100%	100%	100%	100%	89.6%	100%	89.6%	100%	87.5%	100%	83.3%	100%	100%	
闕名 2	4	20	40	100%	100%	96.9%	97.2%	82.2%	96.9%	73.5%	88.1%	81%	79.2%	79.2%	88.8%	92.2%	
喬備	4	16	32	100%	100%	83.3%	96.9%	90.6%	100%	90.6%	100%	87.5%	83.3%	75%	100%	93.8%	
元希聲	1	5	10	100%	100%	100%	100%	90%	100%	90%	100%	80%	75%	75%	100%	100%	
楊齊愬	2	8	16	100%	100%	100%	100%	87.5%	100%	75%	87.5%	87.5%	83.3%	66.7%	100%	100%	
胡皓	2	8	16	100%	100%	100%	100%	93.8%	100%	93.8%	100%	87.5%	83.3%	66.7%	75%	100%	
統計	34	214	428	99.1%	98.2%	93.8%	97.4%	82.9%	98.6%	78.3%	94%	83.2%	80.1%	69.5%	88.2%	95.9%	

從此表可以對照出由於元兢四病前有所承，詩人的運用多半已臻純熟，除無鶴膝低於 94%，其他合格率平均可達 97%。至於「二四字不同」若遵循劉滔的定義，則合格率只有 82.9%，但若與「無蜂腰」一樣開放同平，則合格率還略高於「無蜂腰」，可見詩人對兩者皆有所究心。整體表現仍以「拈二」的合格比率較低，並且呈現相對—相黏—四句黏對合格率逐次遞減的現象；與「拈

二」共同操作同屬平仄律的「換頭一」的合格率未達 90%，也比四病為低，但若以四聲律的「無平頭一」來看，則可高達 99%。⁵⁶

《珠英學士集》新體拈二全合詩作

詩人／詩作	聯數	句數	元兢四病				劉滔二四字不同				元兢調聲術		
			無平頭一	無上尾	無鶴膝	無蜂腰	四聲律		平仄律		拈二	換頭一	護腰
							不可同平	可同平	不可同平	可同平			
闕名 1〈帝京篇〉	10	20	100%	80%	77.8%	100%	85%	100%	85%	100%	100%	100%	100%
沈佺期〈朝鏡〉	4	8	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
崔湜〈登總持寺浮屠〉	6	12	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
崔湜〈暮秋書懷〉	4	8	100%	100%	100%	100%	87.5%	100%	87.5%	100%	100%	50%	100%
崔湜〈斑（班）婕妤（好）〉	4	8	100%	100%	100%	100%	75%	100%	75%	100%	100%	100%	100%
馬吉甫〈秋晴過李三山池〉	6	12	100%	100%	100%	100%	91.7%	100%	91.7%	100%	100%	100%	100%
闕名 2〈渝州逢故人〉	2	4	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
喬備〈出塞〉	4	8	100%	100%	100%	100%	75%	100%	75%	100%	100%	100%	75%
喬備〈秋夜巫山〉	4	8	100%	100%	100%	100%	87.5%	100%	87.5%	100%	100%	100%	100%
楊齊愬〈秋夜識徐四山亭〉	4	8	100%	100%	100%	100%	75%	100%	62.5%	87.5%	100%	100%	100%
統計：10 首	48	96	100%	98%	97.8%	100%	87.7%	100%	86.4%	98.8%	100%	95%	97.5%

若再進一步檢視這 34 首新體，其「拈二」合格率高達 100% 的則有 10 首，佔全部新體比例近 30%。這 10 首「拈二」全數合格的作品中，在句數上面相當多元，有 1 首 20 句，2 首 12 句，6 首 8 句，1 首 4 句，且其他各項格律條件的合格率也同步提高，超越前述新體的平均值，其中「無平頭一」、「無蜂

⁵⁶ 這種情況在本文後續的分析中還會不時出現，可視為「換頭一」與「無平頭一」的取捨，是一個值得觀察的格律現象。

腰」、四聲律的「二四字不同可同平」也與「拈二」共同達到 100% 的合格率。

2. 《翰林學士集》

現再以另一本較早的初唐選本《翰林學士集》比較其與《珠英學士集》的差異。《翰林學士集》共收唐太宗時君臣唱和詩 51 首，分屬十三題，其中每題皆有許敬宗（592-672）的作品，間有許氏的詩序一篇。此卷編於何時無法確知，但所收詩作則大體作於貞觀八年（634）到貞觀二十三年（649）之間。⁵⁷ 可以作為初唐早期詩選的代表。《翰林學士集》共收 8 首四言詩、43 首五言詩，經由「拈二」自然合格率的篩選，析出 18 首古體、25 首新體。

《翰林學士集》新體詩作總表

詩人	首數	聯數	句數	元兢四病				劉涪二四字不同				元兢調聲術				
				無 平頭一	無 上尾	無 鶴膝	無 蜂腰	四聲律		平仄律		拈二			換頭一	護腰
								不可 同平	可 同平	不可 同平	可 同平	相對	相黏	四句 黏對		
太宗 文皇帝	6	40	80	95.8%	98.3%	83.2%	97.9%	97.6%	100%	97.6%	100%	92.8%	72.1%	66.9%	94.2%	95.8%
長孫 無忌	3	18	36	91.7%	100%	96.3%	100%	87.5%	98.3%	81.7%	92.5%	88.3%	63%	48.1%	88.3%	100%
楊師道	3	24	48	100%	100%	96.3%	98.3%	88.3%	100%	88.3%	100%	93.3%	88.9%	88.9%	93.3%	93.3%
許敬宗	5	21	42	95%	100%	100%	95%	90.5%	100%	85.5%	95%	100%	81.7%	81.7%	85%	95%
褚遂良	2	19	38	100%	100%	100%	100%	75.8%	100%	75.8%	100%	73.9%	58.3%	52.1%	100%	94.4%
上官儀	1	10	20	100%	100%	100%	95%	75%	90%	75%	90%	90%	77.8%	66.7%	100%	100%
劉涪	1	10	20	100%	100%	100%	95%	90%	95%	90%	95%	90%	55.6%	55.6%	100%	100%
鄭仁軌	1	10	20	100%	100%	100%	100%	85%	95%	85%	95%	100%	66.7%	66.7%	100%	100%
劉子翼	1	4	8	75%	100%	100%	100%	87.5%	100%	87.5%	100%	75%	66.7%	33.3%	25%	100%
闕名	2	8	16	87.5%	100%	83.3%	93.8%	100%	100%	100%	100%	87.5%	83.3%	83.3%	87.5%	100%
統計	25	164	328	94.5%	99.8%	95.9%	97.5%	87.7%	97.8%	86.6%	96.8%	89.1%	71.4%	64.3%	87.3%	97.9%

《翰林學士集》新體詩在四病上的格律表現並不遜於《珠英學士集》，在

⁵⁷ 〈翰林學士集·前記〉，《唐人選唐詩新編（增訂本）》，頁 3-4。

「無上尾」、「無鶴膝」、「無蜂腰」上的合格率或甚更優；但在「拈二」的表現上，則呈現出「相對」優於《珠英學士集》，「相黏」與「四句黏對」劣於《珠英學士集》的情形。整體情形似乎顯現出《翰林學士集》的作品對於前有所承的舊有規範具有更高的遵行意願，對於新起的「拈二」則明顯不如珠英學士純熟。

《翰林學士集》新體拈二全合詩作

詩人／詩作	聯數	句數	元兢四病				劉滔二四字不同				元兢調聲術		
			無 平頭一	無 上尾	無 鶴膝	無 蜂腰	四聲律		平仄律		拈二	換頭一	護腰
							不可 同平	可 同平	不可 同平	可 同平			
太宗文皇帝〈五言咏棋二〉	4	8	75%	100%	100%	87.5%	100%	100%	100%	100%	100%	75%	100%
楊師道〈五言早秋〔儀鸞殿〕侍宴應詔〉	4	8	100%	100%	100%	100%	75%	100%	75%	100%	100%	100%	100%
許敬宗〈五言早秋侍宴應詔〉	4	8	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	75%	100%
許敬宗〈五言奉和詠棋應詔二〉	4	8	100%	100%	100%	87.5%	87.5%	100%	87.5%	100%	100%	100%	75%
闕名〈五言奉和咏棋應詔一〉	4	8	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
統計：5 首	20	40	95%	100%	100%	95%	92.5%	100%	92.5%	100%	100%	90%	95%

在《翰林學士集》25 首新體中，能夠做到拈二全合者有 5 首，皆是五言八句詩，佔全部新體的 20%，低於《珠英學士集》的 30%。這 5 首詩的「無上尾」、「無鶴膝」以及「二四字不同可同平」等，皆與「拈二」同步達到 100%，相當整齊。整體而言《翰林學士集》除了與換頭術相關的調聲技巧明顯遜於《珠英學士集》之外，其他皆並不遜色，對於「無上尾」、「無鶴膝」的表現還更佳，確實顯現出早期避忌聲病的先後次序。

3. 崔融

崔融今存詩共 22 首，五言 19 首，經由「拈二」自然合格率的篩選，19 首皆屬新體。

崔融新體詩作總表

首數	聯數	句數	元兢四病				劉滔二四字不同				元兢調聲術				
			無 平頭一	無 上尾	無 鶴膝	無 蜂腰	四聲律		平仄律		拈二			換頭一	護腰
							不可 同平	可 同平	不可 同平	可 同平	相對	相黏	四句 黏對		
19	125	250	96.4%	99.5%	97.8%	97.3%	87.9%	98.2%	83.4%	93.8%	94.8%	91.5%	85.7%	85.5%	96.4%

崔融的 19 首新體詩在四病與「二四字不同」的表現上與《珠英學士集》相去不大，但在「拈二」的表現上（94.8%-91.5%-85.7%）明顯比珠英學士整體的表現（83.2%-80.1%-69.5%）高出許多；可以確定，崔融比珠英學士群體具有更強的調聲意識，也更能操作自如。但「換頭一」的合格率（85.5%）卻反而比珠英學士群體的平均值（88.2%）為低。若改以「無平頭一」來看，則合格率达 96.4%，或許可以推定，崔融對於第一字使用的是依四聲律的「平頭一」而非平仄律的「換頭一」。

崔融新體拈二全合詩作

崔融	聯數	句數	元兢四病				劉滔二四字不同				元兢調聲術		
			無 平頭一	無 上尾	無 鶴膝	無 蜂腰	四聲律		平仄律		拈二	換頭一	護腰
							不可 同平	可 同平	不可 同平	可 同平			
關山月	4	8	100%	100%	100%	100%	87.5%	100%	87.5%	100%	100%	75%	100%
留別杜審言并呈洛中舊遊	4	8	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
詠寶劍	4	8	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
吳中好風景 ⁵⁸	4	8	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
則天皇后挽歌二首二	4	8	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%

⁵⁸ 此詩又見於《全唐詩》卷九李乂詩，題作〈次蘇州〉。依學者所考當作李乂。過文英：〈崔融作品考辨〉，《文獻季刊》2006 年第 2 期（2006 年 4 月），頁 87-93。本文暫列於此共同觀察統計。

戶部尚書崔公挽歌	4	8	100%	100%	100%	100%	87.5%	100%	87.5%	100%	100%	75%	100%
韋長史挽詞	4	8	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
和梁王衆傳張光祿是王子晉後身	10	20	100%	100%	100%	100%	95%	100%	95%	100%	100%	100%	100%
哭蔣詹事儼	20	40	95%	100%	100%	97.5%	90%	97.5%	85%	92.5%	100%	80%	100%
塞上寄內	2	4	100%	100%	100%	75%	75%	100%	50%	75%	100%	100%	100%
題惠聚寺	2	4	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
太平興龍寺	10	20	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	90%	100%
統計	72	144	99.6%	100%	100%	97.7%	94.6%	99.8%	92.1%	97.3%	100%	93.3%	100%

若再進一步檢視這 19 首新體，其「拈二」合格率達 100% 的則有 12 首，佔全部新體的 63.16%，較之《珠英學士集》的 30.3% 明顯高出一倍以上。這 12 首詩中，有長達 40 句的 1 首，20 句的 2 首，8 句的 7 首，4 句的 2 首，而且這 12 首詩的「無上尾」、「無鶴膝」、「護腰」都與「拈二」同樣達到合格率 100%。其他項目則只呈現小疵，其中仍然是「換頭一」的合格率略低。

綜合本節的格律檢核，有幾個關乎格律發展的現象可以留心。首先，本文以「拈二」的自然合格率篩選出來的新體作品，在各個格律項目下的合格率都超越自然合格率甚多，可以說明詩人一旦有意識操作某一格律規範，都有盡力達成的意圖，不會只處在合格的邊界。其次，具有參照作用的「無蜂腰」和「二四字不同」就統計數據來看是同時被遵行的，而且當「二四字不同」也開放可同平聲時，其與「無蜂腰」的合格比極為相近。這應該足以說明初唐時期在詩人的心中「二四字不同」已與「無蜂腰」、「無平頭」、「護腰」具有開放可同平聲的一致傾向，此一現象對於解釋後來的格律發展具有重要的意義。

此外，選錄太宗時期君主唱和作品的《翰林學士集》與武后時期《珠英學士集》相較，雖然新體的總數所佔比率較低，但其對於舊有病犯的操作已相當純熟，同時也顯露出很自覺地運用包括「拈二」的元兢調聲術。然《翰林學士集》所收詩作的時代其實比元兢的活動時期還要早約二十年之久，這似乎顯示出「拈二」作為調聲技術應該早於元兢就已施用於詩人的創作中，元兢只是將

之記錄並確立下來，從此受到後續詩人的肯定與認同。不過，若就能做到「拈二」全部合格的作品佔比，《翰林學士集》還是明顯少於《珠英學士集》，足以呈現出不同階段詩人群體的落差。最後，則是崔融顯現出超越群體表現的個人企圖心，作為詩格與詩選的編撰者，誠然是具有代表性。

四、李嶠《雜詠百二十首》與《評詩格》

李嶠歷仕高宗、武后、中宗、睿宗四朝，從其歷任官職及文壇影響力來看，可謂太宗以後玄宗以前整個初唐時期政治與文壇的核心人物。他總領《三教珠英》編修工作時為成均祭酒，是參與文人中官位最高者，他對於珠英學士群應該具有一定的影響力。但因《珠英學士集》的實際編撰者為崔融，李嶠對於《珠英學士集》到底有多大的影響不易窺知。不過，李嶠的個人創作中有《雜詠百二十首》，這組詩全部為整齊的五言八句，並再細分為十二類，每類十首，其編排方式與類書頗多相近之處。這樣具有系統性的創作是否與《三教珠英》的編修有關？因《三教珠英》已佚，未可究析。但在稍後的唐玄宗朝又再敕纂《初學記》，同是珠英學士的徐堅（ca.659-729）與張說（667-731）皆參與其中，《初學記》與《三教珠英》當有一定的承襲關係。葛曉音曾將《雜詠百二十首》與《初學記》兩相比照，發現所詠物名同者達九十二之多，且詩中用典多類似，典故在詩中排列的順序也多相近。因而判定《雜詠百二十首》在類目、物名、典故的編排方面都帶有類書特色，為初學者提供律詩詠物用典的範式。並認為它是唐初以來探究對偶聲律之風的產物，可以說是一部以詩體寫的「作詩入門」，具有類書的工具性質。它用大型組詩的形式，將唐初以來人們最關心的詠物、用典、詞彙、對偶等常用技巧融於一體，便於初學者的仿效。⁵⁹

⁵⁹ 參見葛曉音：〈創作範式的提倡和初盛唐詩的普及——從〈李嶠百詠〉談起〉，《詩國高潮與盛唐文化》（北京：北京大學出版社，1998年），頁236-240。

（一）《雜詠百二十首》的性質

由於《雜詠百二十首》的上述性質，極早即有單行本問世，天寶六年（747）則有張庭芳作注，其序曰：「藻麗詞清，調諧律雅，宏溢逾于靈運，密致掩于延年。」⁶⁰此書在盛唐時期已東傳日本，與白居易（772-846）的《新樂府》、李翰《蒙求》，在日本同被列為平安時代由中國傳入的三大幼學啟蒙書。⁶¹此書在日本擁有非常複雜的白文及注本系統，再加上中土所傳各本及敦煌殘卷李嶠詩，共同形成《雜詠百二十首》版本眾多及異文層出的問題。⁶²胡志昂判斷其異文之所以如此複雜，除了抄本流傳難免脫落舛誤以及後人有意更改外，「有些可能出於作者後來有所推敲修改或其他同題的吟作。」故推測整組詩「並非一時之作，而是經過相當時期積累而成的，其間自然可能有所修改，少數篇章也可能重作。」⁶³循此思路可以再加推衍，正因為《雜詠百二十首》的範式意義及在當時可能有的影響力，才促使李嶠鄭重其事對之不斷修訂乃至重作，而後人可能也因其具有範式意義，而以自身認知的理想模式對之更改。這雖造成版本及異文考訂的重大困難，但從另一個角度來看，此一複雜現象若再比較李嶠的「非雜詠詩」，或可提供一些重要訊息，以供探究新體成立時期的格律發展。

（二）《評詩格》的定位

⁶⁰ 唐·李嶠撰，唐·張庭芳注，胡志昂編：《日藏古抄李嶠詠物詩注》（上海：上海古籍出版社，1998年），〈故中書令鄭國公李嶠雜詠百二十首序〉，頁1-2。

⁶¹ （日）川口久雄：《三訂平安朝日本漢文學史の研究》（東京：明治書院，1975年），第二十四章，第六節，頁985-994。

⁶² 可參考福田俊昭對於李嶠「雜詠詩」的版本及相關問題的研究成果。（日）福田俊昭：《李嶠と雜詠詩の研究》（東京：汲古書院，2012年）。

⁶³ 《日藏古抄李嶠詠物詩注》，〈前言〉，頁18-19。《雜詠百二十首》的影響則可參見胡志昂：〈《李嶠百詠》序說——その性格・評価と受容をめぐって〉，《和漢比較文學》第32號（2004年2月），頁1-13。

李嶠《評詩格》最早見收於宋·陳應行所編《吟窗雜錄》卷六，⁶⁴北宋以前未見著錄，空海《文鏡秘府論》也未徵引，而《吟窗雜錄》所錄「九對」、「十體」又與《文鏡秘府論》徵引的崔融《唐朝新定詩格》幾近重覆，又多所脫訛，因此學界對李嶠是否曾有《評詩格》的撰著多持保留的態度，認為應是雜抄崔氏殘本而假托李嶠之名。⁶⁵然而，近年胡志昂經由對《雜詠百二十首》、《三教珠英》、《唐朝新定詩格》與《評詩格》的交互比對研究，指出《雜詠百二十首》具有詩學的性格，並且認為李嶠《評詩格》正是針對崔融《唐朝新定詩格》而評，故而二書才會有相同的內容。⁶⁶

由於今存文獻過於殘缺，單獨來看不易理解《評詩格》的意義，但若衡諸李嶠在初唐的地位、他與崔融的關係，並將此時相互關涉的詩學事件聯繫起來，或可建立起有意義的關聯；更何況李嶠還是初唐時期在政壇與詩壇皆具實質影響力的高官。如前所述，崔融在格律的理論上可能並無超越元兢之處，李嶠的情況恐怕也差不多，但二人在確立元兢格律的範式意義、作品的具體實踐，以及提高格律的純熟度上，則可能發揮了相當的推動之功，而李嶠《雜詠百二十首》更可能使八句成為新體詩常用的體製。

格律的形成必須理論與實踐同步到位，缺一不可，故不太可能完成於一二人之手。雖然，崔融與李嶠的貢獻並不在開發格律的理論而在確立並實踐，這也讓他們對於新體的想像超越了格律層面，而向風格經營邁進。《唐朝新定詩格》一作《唐朝新定詩體》，「詩體」似乎呼應了其中最主要的理論內容「十體」，其「新定」的意涵自然應該包含這個面向，今存《評詩格》的佚文對此

⁶⁴ 宋·陳應行編：《吟窗雜錄》，卷6，頁251-257。

⁶⁵ 王夢鷗：《初唐詩學著述考》，頁87-88；張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁139。

⁶⁶ 胡志昂：〈李嶠百詠の詩学的性格をめぐる——「唐朝新定詩格」「評詩格」との関わりを中心に〉，收入（日）佐藤道生、高田信敬、中川博夫編：《これからの国文学研究のために——池田利夫追悼論集》（東京：笠間書院，2014年），頁288-294。

顯然也頗為究心。已有學者分析指出「十體」中的精華體、影帶體是需要運用文典知識的詩歌技巧，《雜詠百二十首》正是其實踐，⁶⁷此論說明李嶠在《雜詠百二十首》所實踐的創作法則實有不少值得探究的空間。新體的建立不止是格律面向，至少還包括對偶與用事，初唐詩格中討論對偶與討論調聲的篇幅可謂等量齊觀，共同被視為新體的兩大支柱。而用事雖一向是詩歌的重要技巧，在永明詩學中也有概略的提點，⁶⁸但在初唐詩格中則甚少相應的論述，原因當在於事典的運用既牽涉龐大的典籍，在實踐上也因必須將事典的內涵詞彙化而有很大的差異性，既不易概括描述，也不容易領會。李嶠創作《雜詠百二十首》似乎回應了這個需求，也藉以具體化了「十體」的理論，運用的事典不僅數量龐大且極為深細，以至於必須有注本以為輔佐。俟後唐玄宗（685-762）敕編的《初學記》，每個類目的體例是先「敘事」、次「事對」、後「詩文」，⁶⁹亦可見其時對於運用事典的重視。李嶠以這組詩展示了如何詠物點題、融化故實、靈活詞彙的創作方法，實具有試律詩的諸多特質，不排除在當時即為應試者的範本。⁷⁰如此看來，這一系列的詩學活動確實共同推進了唐朝新定詩體的成立。

（三）李嶠五言詩格律檢核

李嶠現存詩共 224 首，五言 196 首，其中雜詠組詩 120 首，非雜詠 76 首，以下表格將兩者分開檢核格律，對於《雜詠百二十首》，本文分別以日藏《百二十詠詩注》、⁷¹《佚存叢書》本⁷²及《全唐詩》三個版本進行三次的檢

⁶⁷ 同前註，頁 296-299。

⁶⁸ 參見蔡瑜：〈永明詩學的另一面向——「文」的形構〉，《漢學研究》第 33 卷第 2 期（2015 年 6 月），頁 244-248。

⁶⁹ 唐·徐堅等：《初學記》（北京：中華書局，2004 年）。

⁷⁰ 彭國忠：〈李嶠詠物詩與唐代試律詩〉，《新亞論叢》第 7 卷（2005 年 6 月），頁 158-165。

⁷¹ 唐·李嶠撰，唐·張庭芳注，胡志昂編：《日藏古抄李嶠詠物詩注》，原本今藏日本慶應大學。

核，以見其間版本更改與格律表現的關係。至於李嶠的非雜詠詩則以《全唐詩》本為檢核依據。

1. 雜詠 120 首

李嶠雜詠新體詩作總表

版本	首數	聯數	句數	元兢四病				劉涪二四字不同				元兢調聲術				
				無 平頭一	無 上尾	無 鶴膝	無 蜂腰	四聲律		平仄律		拈二			換頭一	護腰
								不可 同平	可 同平	不可 同平	可 同平	相對	相黏	四句 黏對		
日藏古抄本	118	472	944	98.1%	99.8%	96.6%	97.6%	95.3%	99.8%	94.8%	99.3%	96.8%	97.2%	94.4%	94.7%	96.8%
佚存叢書	118	472	944	98.3%	100%	96.6%	97.7%	95.2%	99.8%	94.8%	99.4%	98.3%	98%	97.2%	94.9%	96.8%
全唐詩	120	480	960	98.5%	100%	92.5%	97.2%	95.8%	99.6%	95.7%	99.5%	99.2%	99.2%	98.9%	95.4%	96%

上表顯示出《雜詠百二十首》的三個版本中，《日藏古抄本》、《佚存叢書》本各有兩首詩因未達「拈二」自然合格率而應視為古體，《全唐詩》本則 120 首全數為新體，已可見版本的差異。此外，不同版本的各項格律條件的合格率也不盡相同，但已共同呈現出「拈二」合格率極高的情況，這與前節所舉的初唐選集及崔融之作都大不相同。三個版本大體顯示出這組詩各項格律條件的合格率都非常高，越晚的版本「拈二」的合格比率越高，但是「無鶴膝」的合格比率則明顯是早期的版本較高。

⁷² 《佚存叢書》為江戶後期的儒學者林衡（1768-1841）於日本寬政十一年（1799）至文化七年（1810）所編輯，《李嶠雜詠》為第一帙，編於寬政十一年（1799）。《佚存叢書》編印時間雖晚於全唐詩本，但其所據版本依林衡之述則甚早：「予所覽數本，而唯此本最係古謄。其為唐時藍本不容疑焉。」《佚存叢書》本後傳回中土，有許多複印本及刊本。本文所據為「中國基本古籍庫」所收日本寬政十一年（1799）本。有關《佚存叢書》本的流傳狀況，參見（日）福田俊昭：《李嶠と雜詠詩の研究》，頁 288-290、306-316。

李嶠雜詠新體拈二全合詩作

版本	聯數	句數	元兢四病				劉滔二四字不同				元兢調聲術		
			無 平頭一	無 上尾	無 鶴膝	無 蜂腰	四聲律		平仄律		拈二	換頭一	護腰
							不可 同平	可 同平	不可 同平	可 同平			
日藏古抄本	404	808	98.5%	99.8%	97%	97.5%	96.4%	100%	96.2%	99.8%	100%	95.3%	96.5%
佚存叢書	436	872	98.6%	100%	96.6%	97.7%	96%	99.9%	95.5%	99.4%	100%	95.6%	96.8%
全唐詩	464	928	98.9%	100%	97.3%	93.1%	96.2%	99.8%	96.1%	99.7%	100%	95.7%	96.1%

《日藏古抄李嶠詠物詩注》的 118 首新體中 101 首拈二全合格；《佚存叢書》本的 118 首新體中 109 首拈二全合格；《全唐詩》的 120 首新體中 116 首拈二全合格。在「拈二」全部合格的表現上，三個版本也顯現出 101 首、109 首、116 首的差距，越晚的版本合格比率越高的現象。

2. 非雜詠詩

李嶠「非雜詠詩」共 76 首，以「拈二」的自然合格率篩選出 3 首古體詩，得新體詩 73 首。

李嶠「非雜詠詩」新體詩作總表

全唐詩	首數	聯數	句數	元兢四病				劉滔二四字不同				元兢調聲術				
				無 平頭一	無 上尾	無 鶴膝	無 蜂腰	四聲律		平仄律		拈二			換頭一	護腰
								不可 同平	可 同平	不可 同平	可 同平	相對	相黏	四句 黏對		
統計	73	447	894	99.4%	98%	96.5%	99.1%	93.8%	99.7%	92.5%	98.4%	95.2%	93.6%	89.4%	95.7%	97.7%

這 73 首非雜詠新體詩的格律表現較之雜詠組詩頗有差距，其中最凸出的即是在「拈二」的表現明顯不如。但若與崔融新體比較，則不但「拈二」較佳，且除了「無上尾」、「無鶴膝」略遜於崔融之外，其他也都合格率較高。

李嶠「非雜詠詩」新體拈二全合詩作

全唐詩	聯數	句數	元兢四病				劉滔二四字不同				元兢調聲術		
			無 平頭一	無 上尾	無 鶴膝	無 蜂腰	四聲律		平仄律		拈二	換頭一	護腰
							不可 同平	可 同平	不可 同平	可 同平			
統計	254	508	99.5%	99.8%	96.8%	98.9%	95.7%	99.9%	95.5%	99.7%	100%	96.7%	98.1%

進一步檢視這 73 首新體，其中有 52 首的拈二全合格，佔「非雜詠」新體詩的 71.23%，較崔融的 63.16%，有所提昇。但與《雜詠百二十首》「拈二」合格率達 100% 的詩作相比，則差距仍甚遠。綜合各種現象，可以觀察到即或是出於同一作者，李嶠的「非雜詠」與「雜詠」的格律表現有明顯的差距，「非雜詠」的「拈二」合格比介於崔融之作與《雜詠百二十首》之間，而《雜詠百二十首》的「拈二」合格比則大幅躍升，形成毫不遜於其他格律條件的平齊現象，誠然具有範式的意義。學者認為《雜詠百二十首》可能經過多次修改的推論，從格律的純熟度來看，應是合理的說法。

綜觀第一節所歸納出的初唐格律條件：無上尾、無鶴膝、無蜂腰、二四字不同、拈二、換頭第一字、護腰等，在兩本選集及兩位詩人的施用上，幾乎全部被沿用，其中具有對照關係的「無蜂腰」與「二四字不同可同平」也同被遵行；至於「無平頭一」到「換頭第一字」的參差則呈現出過渡時期的狀況。

五、初唐與近世格律的比較

從本文對於初唐格律理論的分析歸納及重要作品的格律檢核，應該已充分證明初唐時期的格律理論與作品實踐具有緊密的關係，然而，因初唐處於格律蓬勃發展的階段，概念不斷推陳出新，加以現今留存的資料不夠完整，後人較難從繁複的說明中辨認出一套簡明的格律規範，故而使得這些格律資料長久以來成為「僅供參考」的虛文，對於唐代格律研究所起的作用可謂微乎其微。

所以如此，歸根究柢主要還是受到近世格律框架的束縛，無法找到初唐理論與近世格律足夠的關聯，亦無法解釋其間的扞格，因此寧可相信初盛唐人採用的也是近世格律規範，只是格律未嚴罷了。本文的態度與此不同，在研究方法上一方面堅守以初唐論初唐的立場，另一方面則以多元格律條件並檢的方式，讓數據說明實踐的狀況，反過來檢視各條件的起伏消長，以彌補文獻不足的遺憾，⁷³更期望藉以說明演變的歷程。

為了使格律發展的脈絡更加清晰明朗，本文接續將以初唐格律與近世格律進行比較，進一步說明初唐格律體系的建立，如何幫助研究者解決以近世格律檢核唐代早期詩作所產生的困惑。

其一，初唐文獻資料沒有任何固定的調聲譜式，所有規範都是透過詳細的文字描述加上列舉詩例以說明，其格律精神重在上與下的調節關係，小至一句之中、一聯之中，大至聯與聯之間，因此各相對位置的聲調並非定著，而是採相互調節的方式。近世格律則是以簡易的聲調譜為基本的格律標準，再依譜式而行。由於採用的是平仄二元化的概念來呈現，故又通稱為平仄譜。以平仄譜展示格律規範的好處是簡單明瞭，便於記誦，缺點則是不能在譜式上同時顯現其可融通之處，在實行上會顯得較侷促；久而久之不但可能僵化，也漸會難以充分說明為何有不合譜式的情況，「一三五不論，二四六分明」及拗救之說便

⁷³ 平心而論，就文獻不足的角度來看，近世格律也未能擁有更好的優勢。平仄譜式見載於中土文獻的時間相當晚，聲調譜的理論則以清代為大宗，其理路瑣碎繁複的程度較之初唐格律理論實有過之無不及也。只因研究者選擇相信明清人的說法，而認為唐人所持也是同一規範。事實上，明清人並無緣得見唐人詩格，其理據不會比《文鏡秘府論》更可靠，清人所做的作品檢核也不會比現今利用數位科技的數據更廣泛細膩。王力即曾直言他在撰寫《漢語詩律學》時只參考了清·董文煥《聲調四譜圖說》。並指出董書大致是根據趙執信的《聲調譜》。俟後王力又擴大參考了趙執信《聲調譜》、王士禎《律詩定體》、王士禎《五代詩話》、何世璠《然鐙記聞》、嚴羽《滄浪詩話》、謝榛《四溟詩話》、王夫之《薑齋詩話》。這些詩話作者只有嚴羽屬宋代、謝榛屬明代，其他皆屬清人。參王力：〈詩律餘論〉，張谷編：《王力詩論》（南寧：廣西人民出版社，1988年），頁23-24。緣此，近世格律所根據的文獻與研究方法，實可重新反思。

是一種對此現象的解釋。兩相對照，初唐格律的說明雖在陳述上不免辭費，但在說明規範時即將融通之法同時並陳，譬如，有「雙換頭」與「拈二」兩種選擇，「蜂腰」是「二五字不可同聲，但可同平聲」。嚴格說來，這些融通之法本身就在規範之中，與拗救的概念並不相同。衡諸初唐作為格律初建時期，在邏輯上亦不應有拗救說產生的空間。

其二，初唐格律是四聲律、平仄律並行；近世聲調譜則是平仄律。此點乍看似乎不易令人接受，但卻既符合文獻的記載，也合於自永明以來聲律論的歷史發展。永明詩人發現四聲是聲韻學史與詩學史上具有重大意義的事件，因此唐人詩格仍接續討論如何分辨四聲特質的問題，並在創作上充分運用。此時平仄二分的觀念雖然已經形成，但行諸文字的討論卻相對稀少。即或平仄律已然成立，也是在四聲分辨的基礎上，四聲律並不因此就被消解。也就是說，依據文獻載記，初唐格律只有新創的、建立黏對關係的「換頭術」是平仄律，其他皆為四聲律。雖然，當「拈二」採用平仄律以後，確實可能導引整體規範朝平仄律發展，這也是近世格律會發展出平仄譜的背景，但格律完全平仄化的時間點還有待進一步確認，未必即與「拈二」的建立同步。反之，初唐文獻的格律理論皆證明其時是並行四聲律與平仄律。從自然合格率加以檢證，在相同的規範下，凡採四聲律的自然合格率皆比平仄律為高（如 75%：50%），可見採四聲律較容易合格，譬如說在平仄律不允許「同仄」的地方，四聲律可以是「一上一去」或「一入一上」等搭配形式；此外，初唐人還在四聲律的前提下開放若干規範「可同平聲」，自然合格率就更提高了（如 75%：81%）。這剛好符合一般人認為初唐人格律較寬的印象，但這種寬鬆具有清楚的規範，有其嚴密的理路。

其三，初唐格律與近世格律也存在完全相應的格律條件，而且這些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衍關係。此即「拈二」與「無上尾」兩項規範，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，兩者共同確立了五言詩最重要的節奏點。至於規定句末相鄰的非韻腳字要四聲迭代的「無鶴膝」，從初唐詩人的表現看來，

他們的遵行率很高，以後的詩人也常有類似的表現，但這一規範在平仄律的視野下是無法呈示的，可以說當平仄譜盛行後就等於漸次取消了。以歷史的發展觀之，「無鶴膝」是後世平仄譜無法譜式化的四聲律規範，卻仍被一些詩人所遵行，對於此一現象的解釋應是：詩人向前承襲了早期四聲律的精義，因此，做到「無上尾」可以說是基本型，做到「無鶴膝」則是進階型，不同的詩人可能會各有取捨。「無鶴膝」有其四聲律的背景，也是初唐格律唯一較近世格律嚴格的規範。

其四，「拈二」與「無上尾」既然確立了初唐格律與近世格律在五言詩的第二字與第五字完全一樣的規範，那麼兩套系統的不同就落在第一三四字的對應關係上，其間具體的差異可以從近世格律對五言詩有「一三不論，二四分明」的口訣切入。先談「一三不論」，若依初唐格律，五言詩的一三字是根據「換頭一」（或「無平頭一」）與「護腰」兩項格律條件所規範，並無所謂「一三不論」的概念，只是這兩項規範在唐代皆放寬可同平聲，基本上就只限定不可同仄聲（換頭一）或是不可同上同去同入聲（無平頭一、護腰），因此並不難遵行。若依近世平仄譜，則在依譜而行的原則下，一方面要談「一三不論」，另一方面則要再搭配拗救之說才能完整說明其格律規範。

「拗救」的概念完全是因平仄譜而起，指「上面該平的地方用了仄聲，所以在下面該仄的地方用平聲，以為抵償。」反之亦然，依其位置又可分為本句自救與對句相救。⁷⁴ 依照王力的分析，五言第一字的拗為甲種拗，五言第三字的拗為乙種拗。關於前者，王力說：「固然可以不救；但是許多詩人在有意無意之間，造成了拗救的局面。」在此王力舉了兩個五言詩例「遠山籠宿霧，高樹影朝暉」、「蝶翎朝粉盡，鴉背夕陽多」，作為「五言第一字相救」的例子。⁷⁵ 這兩例詩作皆屬中晚唐，但依初唐格律「換頭一」（或「無平頭一」）的規範來看，遠、高二字之間與蝶、鴉二字之間，無論從四聲律或平仄律來看，

⁷⁴ 王力：《漢語詩律學》，頁 92。

⁷⁵ 王力對甲種拗說明的詩例大半屬於七言，五言只舉了此 2 例。同前註，頁 92-93。

皆不同聲，這完全合於初唐格律規範。此一分歧顯現出對於同一格律表現，初唐與近世規範存在兩種不同的解釋取向。

至於五言第三字的乙種拗，王力認為「儘可能用救的」且「用的是對句相救」，⁷⁶王力在此共舉了 22 例五言、13 例七言的乙種拗詩例作為說明。如果從初唐格律來考察，五言詩第三字是為「護腰」所規範，若以此重新檢核王力所舉的這些詩例，⁷⁷顯示出全數都合於「護腰」的規範。換言之，用初唐格律來解釋這個格律現象相當簡單；若依平仄譜來說明，就必須以乙種拗的各種形式才能加以說明。

此外，王力還討論到五言的一三字彼此間有「本句自救」的丙種拗，他指出這是為了救「孤平」。⁷⁸由於初唐格律中沒有一三字關係的規範，不能做與此直接相應的檢核；但王力同時說明這項丙種拗常與乙種拗並用，這就形成上下句第三字的關係，因此可以用「護腰」來檢核，結果其所舉唐宋共 15 首詩例，⁷⁹皆合於「護腰」規範。如果再將王力所舉一三字本句自救的獨用例，還原其原詩的上下兩句，則可發現第三字依「護腰」規範檢核，7 例都是完全合格的；第一字依「換頭一」規範檢核有 3 例呈現同仄聲的現象，但都是不同上去入的形式，換言之，它們雖不合「換頭一」卻都合於「無平頭一」的規範，只要依四聲律來考查便不成問題。⁸⁰可見這些格律現象不依拗救繁複周折的概念，改依初唐格律都可全然貫通。

⁷⁶ 同前註，頁 95。

⁷⁷ 「護腰」本就五言的第三字而言，七言的相對位置是第五字，故於此一併做檢核。同前註，頁 95-96。

⁷⁸ 所謂的「犯孤平」，指將「平平仄仄平」改為「仄平仄仄平」，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。同前註，頁 85、97。

⁷⁹ 同前註，頁 98、99。

⁸⁰ 同前註，頁 97、98-99，其中共有五言詩句 7 例，包括唐宋詩人之作。本文依其所列單句查考出其原詩的上下兩句，再進行「護腰」、「換頭一」、「無平頭一」的檢核。

其五，再談「二四分明」，此口訣說明二四字在概念上是重要節奏點，故需分明。茲以近世平仄譜圖示如下：

五言仄起式：（首句入韻，則為：仄仄仄平平）

仄仄仄平平，平平仄仄平。平平仄仄仄，仄仄仄平平。

● ◎ ， ◎ ● 。 ◎ ● ， ● ◎

仄仄仄平平，平平仄仄平。平平仄仄仄，仄仄仄平平。

● ◎ ◎ ● ◎ ● ● ◎

平起式：（首句入韻，則為：平平仄仄平）

平平仄仄仄，仄仄仄平平。仄仄仄平平，平平仄仄平。

◎ ● ● ◎ ● ◎ ◎ ●

平平仄仄仄，仄仄仄平平。仄仄仄平平，平平仄仄平。⁸¹

◎ ● ● ◎ ● ◎ ◎ ●

從圖示中平◎仄●的符號，可以清楚見其二四字黏對的規律，即紀昀（1724-1805）所言：「律體以二四回換，字有定程」⁸²的二四字黏對輪轉的格律，也就是將「拈二」的法則再擴充至二四字皆回換以終。但這個由第二字擴充至第四字的法則似乎也有不合譜式的情況，王力乃以「平仄的特殊形式」稱之，並再分為子類與丑類兩種。子類是指本該「平平仄仄仄」改為「平平仄仄平」，即第四字不合譜式形成二四字同平的狀況。王力將之解釋為第三字與第四字平仄互換，但不稱之為拗，而只視為「特殊形式」，因為「這種形式常見到那樣的程度，連應試的排律也允許用它。」⁸³此種二四同平的情形若如此常見，實是值得特別關注的現象。從近世平仄譜的系統來看，固然可以如王力

⁸¹ 圖表取自王力：《漢語詩律學》，頁 72-73。

⁸² 清·紀昀在《沈氏四聲考》中以比較的視野指出「律體以二四回換，字有定程」，見其「《宋書·謝靈運傳》」條目後的按語。《沈氏四聲考》，卷下，《百部叢書集成》（臺北：藝文印書館，1966 年），頁 42b。

⁸³ 關於子類「平仄的特殊形式」，參見王力：《漢語詩律學》，頁 100-107。

所言是「第三字與第四字平仄互換」，但若在沒有平仄譜的時代，又該如何解釋此一現象？從初唐格律的角度檢核，這乃是劉滔「二四字不同」的規範，它原屬四聲律，並與二五字不同聲的「無蜂腰」參照。它的發展如與拈二同時往平仄律進行，便會發展成二四黏對回換，這是最合乎近世平仄譜的進路。但它的發展必然是先經四聲律再走向平仄律，如果在與「無蜂腰」參照時同樣往「可同平聲」發展，就會發生王力此處所謂的子類平仄特殊形式，因為「平平仄平仄」，即是二四字呈現同平的狀況。這顯然又是一種格律現象，兩種不同的解釋方向。

王力所謂的平仄特殊形式還有丑類形式，即是「仄仄平平仄」改為「仄仄平仄仄」，形成二四字同仄聲的情況，王力認為這種形式的下句常是「平平平仄平」或「仄平平仄平」以為拗救，這自然是從平仄譜的角度考量所做的解釋。若是以初唐格律加以考查，它仍是「二四字不同」的問題，只需檢核這裏二四字同仄聲時是否合於四聲律。經檢核王力所列唐代共 22 例，宋代共 10 例，⁸⁴ 只有「草木歲月晚，關河霜雪清」、「流水如有意，莫禽相與還」、「翳翳陂路靜，交交園屋深」三例中，木、月同入聲，水、有同上聲，翳、路同去聲，形成二四字同聲的情形，其他 29 例皆是雖然二四字同仄聲，但都四聲有別，合於「二四字不同」的四聲律規範。這些格律現象依平仄譜的邏輯探究，一定要涉及複雜的拗救；若從初唐格律的角度來看，其實很容易理解。

綜合而言，王力的子丑兩類平仄特殊形式都是關於「二四字」出現同平仄的情況，這對於講究「二四字黏對」的平仄譜而言，確實相當「特殊」，不好解釋。本文嘗試導入初唐格律觀加以分析，認為基於四聲律的「二四字不同」會有三種情況：二四字同仄聲但不同上去入聲；或是如前文所述，開放可同平聲後，便會產生極為常見的二四字同平聲的現象；然而，「二四字不同」與「拈二」具有連動關係，因而也會產生「二四字黏對」的標準形式。

為了與王力的近世格律體系對照，本文忠實地檢核了王力所舉詩例，其

⁸⁴ 同前註，頁 108-110。

所舉大部分是唐宋詩人的作品，唐代也以盛中晚時期為主，幾乎沒有初唐的作品，這與本文所探討的時期並不十分相應。這是因為王力的格律系統一向被認為具有時代通貫性，任何研究都不免要與之形成對話。本文已對初唐格律理論與作品實踐的密切關係詳析於前，文末附表也檢核了初唐重要詩人的作品以供更廣泛的參照。在此只是透過初唐與近世格律的比較進一步凸顯問題：如果初唐格律理論還可以向下解釋盛唐以後的格律現象，這難道不是一個值得關注的議題嗎？

總結初唐與近世格律的比較觀察，可以得到一個概括的印象：除了「鶴膝」無法在近世平仄譜中呈現出來以外，它的平仄規則可以完全合於初唐的格律條件。⁸⁵ 也就是說，當初唐格律的各項條件以最嚴格的取向往平仄律操作，就可以得出近世的平仄譜，可見它們是具有承續關係的。然而，換個角度觀察，如果詩人施用初唐格律，兼採各種融通的法則，保持平仄律與四聲律並行的方式操作，則會出現許多在初唐格律規範中完全有理有據，但在近世平仄譜則需以拗救概念加以解釋的現象。這一比較觀察放在漢詩格律發展史的視域下，無疑是饒富意義的。

六、結 論

本文以詩格、詩選、詩作交互探索的研究方法，彙集初唐共時性的詩學事件，展開初唐格律的推衍；再經由初唐格律與近世平仄譜的細項比對，說明研究者對於格律的認定與想像，決定了詮釋格律理路的取向。本文的觀察或許只能提供一隅之見，但深信格律發展史的逐步建立，有助於使格律研究更加細膩，格律發展的理路更加清晰。

建立系統性的初唐格律史，足以說明初唐如何向上繼承永明詩學的精義，

⁸⁵ 案：只有「仄仄平平仄」此一句式要注意其二五字的仄聲是否不同上去入聲，因平仄譜無法呈現此四聲律的規範。

而能精益求精；如何向下開啟平仄譜的發展路徑，又具融通精神，而能通其變。細究永明聲律論的諧調重點在於兩句之間，充分發揮了「相對」的原理，但這種只有「相對」概念的韻律，容易形成兩句一斷的節奏，缺乏全篇整體的連結之感，⁸⁶所以，永明詩人雖然摸索到「上二下三」句中節奏的重要性，卻並未意識到在此關鍵節奏點除了「相對」之美，還可以有「相黏」之美，「黏對互換」迴環往復可以產生更好的音律效果。⁸⁷初唐詩人便是在第二字這個關鍵的位置上以平仄律為規範，建立起輪轉終篇的結構特色。因為平仄律較四聲律更能突顯聲調間對反的差異性，用在關鍵位置，效果特著。此一突破確立了唐人新體在每句第二字這個關鍵節奏點以黏對相間成篇，其重要性應該僅次於選韻定篇的地位，但就古律之別而言，它的重要性更甚於用韻，再加上它的調諧方式比用韻更為靈活，同時還可以形成具有整體感的音律結構，可謂新體成熟的里程碑，故本文以「拈二」作為古體新體的判定依據。

紀昀曾綜括沈約的音韻理論為「高下低昂，音求相配。回環宛轉，字無定程」，他同時認為這是「後來律體之椎輪也」。然而，他也指出「律體以二四回換，字有定程」，而永明體「則隨字均配，法較後人為疎。」⁸⁸紀昀提出的是永明與近世格律的對照，初唐剛好介於其間，故其說無法準確對應初唐格律的實況，但相較於近世嚴密的平仄譜而言，初唐的格律精神更接近永明的「字無定程」、「隨字均配」，故其法較寬。但自「換頭術」確立以後，「黏對」關係便使第二字朝向「字有定程」推進，而漸次發展出平仄譜的「二四回換」。

永明與初唐格律規範較寬，相當程度取決於他們所運用的四聲律。永明是發現四聲的時代，他們將此落實在病犯的討論上，採行的規範完全是四聲律。

⁸⁶ 案：雖然「鶴膝」的規範跨越了聯，形成四句韻腳間的關係，但其精神在於四聲互換的美感，而不在聯貫成篇的韻律，故其焦點仍在四聲遞用而不在篇章結構。

⁸⁷ 案：永明體的格律理論重在一句、一聯之中，尚未有全篇的音律概念，這或許與永明時期部分詩作被認為「有句無篇」的風格有相互的關係。

⁸⁸ 紀昀「《宋書·謝靈運傳》」條目後的按語，參見《沈氏四聲考》，卷下，《百部叢書集成》，頁42b。

初唐人則明文確立了「換頭術」採行平仄律，對於其他位置的討論則沿襲齊梁使用四聲律。初唐人已有明晰的平仄概念卻並未放棄四聲之美，同時兼用二者不但自由靈活，全體的聲律結構也更有層次之別；「拈二」作為格律的主體位置，反而益加凸顯。綜言之，初唐承續永明從漢語特質出發的調聲理想、對於南朝病犯觀的轉進，使其調聲技術更趨圓熟與完整，終至開啟了格律史上也是詩學史上嶄新的扉頁。

附表一：自然合格率算式總表

格律名稱	規範項目	形式	自然 合格率	公 式
沈約四病	平頭第一字 (不可同平聲)	四聲律	75%	$1*3/4=75\%$
	平頭第二字	四聲律	75%	$1*3/4=75\%$
	上尾	四聲律	75%	$1*3/4=75\%$
	蜂腰 (不可同平聲)	四聲律	75%	$1*3/4=75\%$
	鶴膝	四聲律	38%	$1*3/4*2/4=38\%$
元兢四病	平頭第一字 (可同平聲)	四聲律	81%	$1/4*1+3/4*3/4=81\%$
	平頭第二字	四聲律	75%	$1*3/4=75\%$
	上尾	四聲律	75%	$1*3/4=75\%$
	蜂腰 (可同平聲)	四聲律	81%	$1/4*1+3/4*3/4=81\%$
	鶴膝	四聲律	38%	$1*3/4*2/4=38\%$
元兢 調聲三術	拈二 (平仄相對)	平仄律	50%	$1*1/2=50\%$
	拈二 (平仄相同)	平仄律	50%	$1*1/2=50\%$
	拈二 (四句黏對)	平仄律	<25%	$[(1/2)^3+1/2*1/2(n-2)]/(n-1)$

	換頭第一字	平仄律	75%	$1/2*1+1/2*1/2=75\%$
	護腰 (可同平聲)	四聲律	81%	$1/4*1+3/4*3/4=81\%$
劉涪 二四字不同	不可同平聲	四聲律	75%	$1*3/4=75\%$
	可同平聲	四聲律	81%	$1/4*1+1/4*3/4*3$
	不可同平聲	平仄律	50%	$1*1/2=50\%$
	可同平聲	平仄律	75%	$1/2*1+1/2*1/2$

附表二：初唐詩人格律總表

本文所選初唐詩詩人⁸⁹作品總數：1605 首；五言總數：1313 首。以拈二自然合格率篩選出 1100 首新體。

初唐詩人新體詩作總表

詩人	首數	聯數	句數	元兢四病				劉涪二四字不同				元兢調聲術				
				無 平頭一	無 上尾	無 鶴膝	無 蜂腰	四聲律		平仄律		拈二			換頭一	護腰
								不可 同平	可 同平	不可 同平	可 同平	相對	相黏	四句 黏對		
許敬宗	12	70	140	97.9%	100%	100%	98.7%	91.8%	99.6%	90.7%	98.5%	86%	73.9%	64.1%	93%	99.1%
上官儀	13	63	126	95.4%	96.2%	95.5%	95.3%	86.3%	98.1%	83.9%	95.8%	86.3%	78.5%	67.4%	91.8%	100%
盧照鄰	64	367	734	99.1%	99%	96.7%	97.2%	89.8%	97.9%	87.8%	95.8%	91.4%	73.2%	66.1%	95.3%	94.7%
楊炯	31	217	434	98.9%	98.1%	96.1%	96.6%	92.9%	99.6%	92.7%	99.5%	99.4%	96.1%	95.4%	93.7%	94.6%
王勃	54	180	360	99.5%	99.5%	92.2%	97.1%	94.4%	99.5%	93.7%	98.8%	96.1%	88.7%	86%	99.5%	99.5%
駱賓王	95	550	1100	97.8%	100%	96.4%	96.5%	95.9%	99.3%	94.9%	98.3%	91.9%	85.3%	78.6%	92.4%	97%
李嶠	193	927	1854	99%	99%	94.5%	98.2%	94.8%	99.7%	94.1%	99%	97.2%	96.4%	94.2%	95.6%	96.9%
杜審言	37	222	444	98.1%	100%	98.2%	99.7%	97.7%	100%	97.7%	100%	99.5%	98.5%	98%	92.3%	98.6%

⁸⁹ 此處所謂「初唐詩人」，限於本文所選具有指標性的代表詩人，包括許敬宗、上官儀、初唐四傑、文章四友、宋之問、沈佺期、陳子昂、張九齡、李乂等共十五人。詩作依據《全唐詩》。

蘇味道	13	71	142	97.8%	100%	96.3%	96.4%	92.9%	100%	89.4%	96.5%	98.5%	90.4%	88.5%	92.4%	94.9%
崔融	19	125	250	96.4%	99.5%	97.8%	97.3%	87.9%	98.2%	83.4%	93.8%	94.8%	91.5%	85.7%	85.5%	96.4%
宋之問	153	844	1688	98.2%	99.4%	95.1%	97.8%	92.7%	98.9%	90%	96.2%	95.8%	94.6%	91%	91.9%	96.9%
沈佺期	118	702	1404	98.9%	99.5%	97.9%	98.4%	95.4%	99.4%	93.3%	97.3%	96.9%	95.9%	92.9%	93.5%	96.7%
陳子昂	76	472	944	98.6%	99.1%	91.1%	96.4%	85.4%	98.4%	82.8%	95.8%	89.3%	78.1%	69%	94.2%	96.5%
張九齡	190	1188	2376	99.1%	99.4%	97.3%	97.3%	92.8%	99.4%	89.3%	96%	95.8%	91.9%	88.7%	93.9%	97.6%
李義	32	150	300	99.2%	99.2%	97.5%	100%	97.5%	99.4%	96.4%	98.4%	98.4%	98.3%	97.2%	98%	98.7%
統計	1100	6148	12296	98.3%	99.2%	96.2%	97.5%	92.5%	99.2%	90.7%	97.3%	94.5%	88.8%	84.2%	93.5%	97.2%

在 1100 首新體中拈二全部合格的作品共 737 首。

初唐詩人新體拈二全合詩作

詩人	首數	聯數	句數	元兢四病				劉涪二四字不同				元兢調聲術		
				無 平頭一	無 上尾	無 鶴膝	無 蜂腰	四聲律		平仄律		拈二	換頭一	護腰
								不可 同平	可 同平	不可 同平	可 同平			
許敬宗	2	6	12	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	87.5%	100%
上官儀	2	6	12	75%	100%	83.3%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	75%	100%
盧照鄰	14	45	90	100%	100%	100%	95.5%	89.9%	98.2%	89.9%	98.2%	100%	100%	93.5%
楊炯	24	139	278	99.3%	99%	96.2%	97.3%	92.9%	99.7%	92.9%	99.7%	100%	94.5%	93.9%
王勃	33	88	176	100%	100%	87.5%	96.6%	95.5%	100%	94.7%	99.2%	100%	100%	100%
駱賓王	44	227	454	97.3%	100%	97.6%	96.9%	96.9%	99.1%	96.3%	98.6%	100%	93.1%	97.8%
李嶠	168	718	1436	99.2%	99.9%	97.1%	96%	96%	99.9%	95.8%	99.7%	100%	96.2%	97.1%
杜審言	35	196	392	98.6%	100%	98.1%	99.6%	98.9%	100%	98.9%	100%	100%	93%	98.6%
蘇味道	9	54	108	96.8%	100%	94.7%	97.4%	96.4%	100%	95.5%	99.1%	100%	91.2%	98.1%
崔融	12	72	144	99.6%	100%	100%	97.7%	94.6%	99.8%	92.1%	97.3%	100%	93.3%	100%
宋之問	119	550	1100	98.7%	100%	95.7%	98.4%	96.3%	99.9%	95.6%	99.2%	100%	93.6%	96.9%
沈佺期	98	533	1066	99.1%	99.7%	98.2%	98.5%	97.5%	99.9%	97%	99.4%	100%	95.3%	97.4%
陳子昂	15	70	140	100%	100%	100%	97.3%	88%	99.4%	88%	99.4%	100%	99.3%	95.6%
張九齡	133	748	1496	99.5%	99.6%	97.1%	98%	96%	99.8%	95%	98.8%	100%	96.1%	98.1%

李义	29	132	264	99.1%	99.1%	97.2%	100%	98.5%	99.4%	98.1%	98.9%	100%	97.8%	98.6%
統計	737	3584	7168	97.5%	99.8%	96.2%	97.9%	95.8%	99.7%	95.3%	99.2%	100%	93.7%	97.7%

本文的統計數據主要依據科技部補助三年期數位人文研究計畫「漢詩音韻分析系統」（104-2420-H-002-047-MY3）所開發之分析系統。網址如下：

漢詩格律分析系統：<http://140.112.145.93/hanshi>

漢詩文獻系統：<http://140.112.145.92/poem>

（責任校對：邱琬淳）

引用書目

一、傳統文獻

梁·鍾嶸撰，曹旭集注：《詩品集注》，上海：上海古籍出版社，1994年。

唐·沈佺期、宋之問撰，陶敏、易淑瓊校注：《沈佺期宋之問集校注》，北京：中華書局，2001年。

唐·李嶠撰，張庭芳注，胡志昂編：《日藏古抄李嶠詠物詩注》，上海：上海古籍出版社，1998年。

唐·徐堅等：《初學記》，北京：中華書局，2004年。

*張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，南京：江蘇古籍出版社，2002年。

*（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，2006年。

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。

後晉·劉昫：《舊唐書》，臺北：鼎文書局，1981年。

宋·歐陽脩、宋祁等撰：《新唐書》，北京：中華書局，1975年。

- 宋・陳應行編：《吟窗雜錄》（北京：中華書局，1997年）
- 宋・晁公武撰，孫猛校證：《郡齋讀書志》，上海：上海古籍出版社，1990年。
- 宋・王溥：《唐會要》（京都：中文出版社，1978年）
- 宋・朱翌：《猗覺寮雜記》，《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985年。
- 清・王士禎：《律詩定體》，郭紹虞編：《清詩話》，臺北：西南書局，1979年。
- 清・董誥等編：《全唐文》，上海：上海古籍出版社，2002年。
- 清・彭定求等編：《全唐詩》，北京：中華書局，1980年。
- 清・紀昀：《沈氏四聲考》，《百部叢書集成》，臺北：藝文印書館，1966年。

二、近人論著

- *王 力：《漢語詩律學》，上海：上海教育出版社，2005年。
- *王夢鷗：《初唐詩學著述考》，臺北：臺灣商務印書館，1977年。
- 石樹芳：《唐人選唐詩研究》，浙江：浙江大學中國古代文學博士論文，尚瑞峰先生指導，2013年。
- 杜曉勤：〈大同句律形成過程及與五言詩單句韻律結構變化之關係〉，《嶺南學報》復刊第5輯（2016年3月）。
- 周祖謨：《中國文學家大辭典・唐五代卷》，北京：中華書局，1996年。
- 施逢雨：〈單句律化：永明聲律運動走向律化的一個關鍵過程〉，《清華學報》新29卷第3期（1999年9月）。
- *胡志昂：〈《李嶠百詠》序說——その性格・評価と受容をめぐる〉，《和漢比較文學》第32號（2004年2月）。
- 胡志昂：〈李嶠百詠の詩学的性格をめぐる——「唐朝新定詩格」「評詩格」との関わりを中心に〉，收入（日）佐藤道生、高田信敬、中川博夫編：《これからの国文学研究のために——池田利夫追悼論集》，東京：笠間書院，2014年。
- 張谷編：《王力詩論》，南寧：廣西人民出版社，1988年。
- 陶 敏、傅璇琮：《唐五代文學編年史・初盛唐卷》，瀋陽：遼海出版社，

1998 年。

彭國忠：〈李嶠詠物詩與唐代試律詩〉，《新亞論叢》第 7 卷（2005 年 6 月）。

* 葛曉音：《詩國高潮與盛唐文化》，北京：北京大學出版社，1998 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。

過文英，〈崔融作品考辨〉，《文獻季刊》2006 年第 2 期（2006 年 4 月）。

臧 嶸：〈武則天的鐵杆忠臣——崔融〉，《文史知識》2014 年第 1 期（2004 年 1 月）。

蔡 瑜：《高棅詩學研究》，臺北：臺大出版中心，1990 年，國立臺灣大學《文史叢刊》第 85 種。

* 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）。DOI:10.6503/THJCS.2015.45(1).02

* 蔡 瑜：〈永明詩學的另一面向——「文」的形構〉，《漢學研究》第 33 卷第 2 期（2015 年 6 月）。

聶永華：〈「珠英學士」詩歌活動考論〉，《鄭州大學學報（哲學社會科學版）》2004 年第 3 期（2004 年 6 月）。

龔祖培：〈崔融對唐詩的三大影響〉，《長沙理工大學學報（社會科學版）》第 25 卷第 1 期（2010 年 1 月）。

龔祖培：〈元兢三論〉，《長沙理工大學學報（社會科學版）》2012 年第 6 期（2012 年 11 月）。

（日）川口久雄：《三訂平安朝日本漢文學史の研究》，東京：明治書院，1975 年。

* （日）福田俊昭：《李嶠と雜詠詩の研究》，東京：汲古書院，2012 年。

（說明：書目前標示 * 者已列入 Selected Bibliography）

Selected Bibliography

- Chang, P.-W. (2002). *Quan Tang Wudai shige huikao* [A collection of poem writing rules in the Tang and the Five Dynasties]. Nanjing: Jiangsu Ancient Books.
- Fukuda, T. (2012). *Li Kyou to zatsueishi no kenkyu* [A study of Li Jiao and his miscellaneous poems]. Tokyo: Kyuko.
- Ge, X.-Y. (1998). *Shiguo gaochao yu sheng Tang wenhua* [The climax of the country of poetry and the culture of the high Tang dynasty]. Beijing: Peking University Press.
- Hu, Zh.-A. (2004). *Li Kyou hyakuei josetsu: Sono seikaku, hyoka to juyou o megutte* [An introduction to *A hundred of Li Jiao's poems*: Centered on its characters, appraisals, and receptions]. *The Wakan Comparative Literature*, 32, 1-13.
- Jia, J.-H. (2001). *Tangdai jihui zongji yu shirenqun yanjiu* [A study of collections of literary activities in gatherings and groups of poets in the Tang dynasty]. Beijing: Peking University Press.
- Lu, Sh.-J. (2006). *Wenjing mifu lunhui jiaohui kao: (Fu) Wenbi yanxin chao* [A verification of *The literary mirror and the secret hall*: (Attached) *A note of the eyes and mind of writing*]. Beijing: Zhonghua.
- Tsai, Y. (2015). Yongming poetics and the shaping of the sound-environment in five-character poetry. *Tsing Hua Journal of Chinese Studies*, 45(1), 36-72.
- Tsai, Y. (2015). The configuration of literariness: The other aspect of Yongming poetics. *Chinese Studies*, 33(2), 227-260.
- Wang, L. (2005). *Hanyu shilüxue* [A study of the metrical patterns of Chinese poetry]. Shanghai: Shanghai Educational.
- Wang, M.-O. (1977). *Chu Tang shixue zhushu kao* [A verification of poetics writings in early Tang dynasty]. Taipei: Commercial Press.