

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ 唐代七言格律擬議

Remarks on Tone Patterns of Tang Dynasty's Hepta-Syllabic Regulated Poetry

doi:10.6258/bcla.1999.51.02

國立臺灣大學文史哲學報, (51), 1999

Bulletin of the College of Arts, National Taiwan University, (51), 1999

作者/Author：蔡瑜(Yu Tsai)

頁數/Page：31-53

出版日期/Publication Date：1999/12

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

<http://dx.doi.org/10.6258/bcla.1999.51.02>



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



唐代七言格律擬議

蔡 瑜*

摘 要

本文旨在經由對於「唐人詩格」與「唐人選唐詩」的分析，探索唐代七言格律的相關問題。第一部分分析論五律的規範與精神，作為擬議七言格律的基礎。第二部分則從五言格律理論推衍出七言的格律規範，包括：「雙拈二」、「上下句第一、三字不可同上去入聲」、「護腰」、「無上尾」等基本規範。除了承自五律的五項格律精神：1、集中於聲調的調節；2、平側律與四聲律並行；3、關鍵位置的析出；4、多平聲優於多側聲；5、全篇音律結構整體性的建立之外，因為七律字數的擴充而形成了「雙拈二」，較之五律更重一句中音律結構的凝聚性與變化性，因此「雙拈二」可謂七律最關鍵的調聲規範。規範既獲初步的擬定，接續便進行《唐人選唐詩新編》中七言格律的分析，檢證上述規範與精神的施用情形，在《又玄集》、《才調集》以及《御覽詩》三本選集中，獲致七成至九成不等的合格比例。

最後，在第三部分則經由唐人創作七律之出格與變例情形的剖析，突顯格律規範在歷史中的「常」與「變」，說明格律的特質是在多元變化中化約出規範，又在規範中尋求變化，不同時代的人對於格律的認知便有著漸次遞轉的情

*國立臺灣大學中國文學系教授。

形。

關鍵字：唐詩、七律、格律、詩格、詩選、拈二。

Remarks on Tone Patterns of Tang Dynasty's Hepta-Syllabic Regulated Poetry

Tsai Yu

Abstract

This essay explores the patterns of Tang's Hepta-syllabic Regulated poetry and their related issues by analyzing two books "Tang-ren-shi-ge" (唐人詩格) and Tang-ren-xuan-Tang-shi (唐人選唐詩). The first part discusses the rules and principles of Five-syllabic Regulated poetry as a backdrop for understanding the patterns of hepta-syllabic poetry. The second part examines some of Five-syllabic Regulated poetry's rules as the origins of Hepta-syllabic Regulated poetry's patterns. These rules include "Shuang-nian-rh"(highlighting the second and the fourth words in each line of a Hepta-syllabic Regulated poetry), the rule that the first and the third words in the upper line and the lower line should not share the same "shang" "chu" and "ru" tones, "Hu-iao" (the third word of the upper line and the lower line should not use the same "shang", "chu" and "ru"), and "Wu-shang-wei" (the rhyming end-word and the non-rhyming end-word should not use the same tones),etc.

Hepta-syllabic Regulated poetry shares five principles of the Five-syllabic Regulated poetry from which it originates: first, a focus on tone modulations; second, the "ping-zhe" law and the four-tone law co-exist; third, crucial position are analyzed; fourth, better to have more "ping" tones than more "zhe" tones; and the coherence of musical structure of the whole poetry is established. But beyond these, since Hepta-syllabic Regulated poetry has two more words which helps forming the rule of "shuang-nian-rh", Hepta-syllabic Regulated poetry puts more focus than Five-syllabic Regulated poetry on the unity and change of musical structure within each single line. Therefore, "shuang-nian-rh" can be seen as the most fundamental tonal rule for Hepta-syllabic Regulated poetry. Having established these rules and principles, we further test them by analyzing the Hepta-syllabic Regulated patterns found in "Tang-ren-xuan-Tang-shi, new edition" to see how they were implemented. Our results show a 70 to 90 % accuracy in three anthologies "lao-xuan-ji", "qai-diao-ji", and "yu-lan-shi".

The final section points out the regularity and change in the patterned poetry's history by analyzing the deviations and variations of the Tang Dynasty's Hepta-syllabic Regulated poetry: we further argues that the nature of the patterned poetry lies in gathering rules from diverse changes and pursuing changes while following the rules, and that the understanding of these patterns has evolved over time.

Key words: Hepta-Syllabic Regulated Poetry, Tone Patterns, Tang Poetry.

唐代七言格律擬議

蔡 瑜

一、前 言

唐代在中國詩體發展上最重要的成就無疑是新體詩的試鍊完成，為中國的詩歌樹立了一個新的里程碑，反映在詩學理論上的核心議題之一自然是唐詩如何因應詩體求新求變的趨勢，經由古體與新體彼此的對話參照，一方面，正式走上律化之路，建立新的體裁，開拓詩學更寬廣的可能性；另一方面則化解原本存在於詩體中彼此消滅的內在矛盾，使古體新體獲致同步的深化。因此，儘管格律只是詩歌形式規範的一元，但是從古體的自然聲律走向律體的人為聲律，這一步無疑是新體詩建立的關鍵，同時也有著極為艱難複雜的過程。唐人是如何經由眾人的不斷試鍊積蓄、討論修正而趨於完成，實是對於古今詩學都具有啟發性的議題。

對於此一問題的解決有待於重新以唐人自身的論述與實踐為核心，並以發展的觀念重新檢視詩體觀念的嬗變與唐詩格律的建構過程。就資料而言，「詩格」無疑是最切要的理論依據，而在觀念與理論的實際施用上，「唐人選唐詩」則是最直接的檢證之材。兩相參照可以獲得最接近唐人的律體觀念並了解施用：情形的輪廓。

基於這樣的理念，筆者曾經對現今留存的唐人詩格作通盤的檢視，推尋唐

人的律化理論，完成〈唐詩律化的理論進程〉一文，其中對於唐代新體詩的對偶及聲律理論的展演有詳細的析辨，尤其在五言格律的推定上有初步的理論突破。唯受限於詩格資料中關於七言格律的討論與範例微乎其微，形成推論擬測上的困難。因而，本文將以前文所獲的五言格律理論為基礎，進一步落實其具體規範及格律精神，再結合唐人詩格中的七律論述與「唐人選唐詩」中七言詩的格律分析，歸納檢證唐代七言格律的可能實況，一方面以大量的作品實踐為論據析理七言格律理論，另一方面則就歧出的格律現象，探討古律體的區辨問題以及格律之常與變的界限推移與拉鋸。本文的撰作，期望提供一個格律發展史的斷面，以與後世律體格式的衍變作對照，突顯詩歌律化歷史的複雜過程，進而作為建立當代詩歌音律理論的參考。

二、五言格律的規範與精神

在現存的唐人詩格作品中，論述聲律理論最具突破性與創發性的厥屬元兢的《詩髓腦》，書中一方面斟酌損益舊有的八病之說，另一方面以積極的態度將聲病說轉為調聲法則，而提出「調聲三術」，因此，以「調聲三術」為基礎，再參酌其在八病說中的寬嚴之論，便能推尋出元兢的五言格律規範，並由此掌握唐人的格律精神，作為唐代聲律理論發展的基準。

元兢《詩髓腦》中的「調聲三術」包含如下的內容：

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！

此換頭或名拈二^①。拈二者，謂平聲為一字，上去入為一字。第一句第二字若安上去入聲，第二第三句第二字皆須平聲。第四第五句第二字還須上去入聲，第六第七句第二字安平聲，以次避之。…只如此體，詞合宮商，又復流美，此為佳妙。

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。《全唐五代詩格校考》^② 頁 93-94

在「調聲三術」的規範中可以析出以下諸項的格律規定：

1. 「拈二」：

旨在規範各句的第二字，指首句第二字平聲，下句第二字上去入聲、再次句第二字上去入聲，又次句第二字平聲，依此輪轉終篇；亦即各句的第二字依平側律形成一二句相對，二三句相黏，三四句又相對，四五句相黏，五六句相對…依此輪轉終篇的定式。「拈二」屬「調聲三術」中「換頭」的一種，另有「雙換頭」指句首二字同步依上述平側輪轉之法調節。由於「拈二」是最下限的規範，「雙換頭」則是更為精妙的調節。所以，作為格律，應以「拈二」為基準，但在「雙換頭」與「拈二」間的差距，又有下面的一個補充條件。

2. 「上下句第一字不可同上去入聲」：

旨在規範各句的首字，指各聯上句第一字不可與下句第一字有同上、同去、或同入聲的情形，至於同平聲則是許可的。這即是只作到「拈二」而未能「雙

① 案《唐五代詩格校考》原作「拈二」，乃據興膳宏譯注本《文筆眼心抄》本所補。然李珍華、傅璇琮二位先生則引作「拈二」，見〈《河嶽英靈集》音律說探究〉，《河嶽英靈集研究》頁79，（北京·中華書局）。而「拈二」一詞又見於《文鏡秘府論》〈集論〉所引《河嶽英靈集》集論（頁162），（今各本《河嶽英靈集》則作「拈綴」）。尋其語意，「拈二」指拈出第二字，義頗通暢，「拈二」則於意未通，二字恐因形近而誤，故校改之。

② 案以下所引詩格資料若未特別註明出處者，皆引自張伯偉編撰《全唐五代詩格校考》（陝西：陝西人民教育出版社，1996年）。

換頭」時的附帶規定^③。

3. 「護腰」：

旨在規範各句的第三字，指上下句第三字不可同上、同去、或同入，若同平聲則無妨。

4. 「相承」：

旨在調節上下句平側的數量，指若上句的側聲太多則下句當以連三平聲承之加以補救，故並無固定使用的位置，可用於句首亦可用於句末，基本上是為了調和側聲過多的現象。此調聲法的精神與前二項最大的不同，在於它不是定著於特定位置的規範，而是一種非常寬泛的原則，上句並無固定的平側格式，下句也只是調其總體的平側數量，自由度相當大，故是一種具有相當彈性的變通之法，而非定著的規律。

從「調聲三術」的本文我們大體可以歸結出以上的格律規範，其中包含了第一字、第二字、第三字，亦即有「頭」有「腰」，卻未論及句末的「尾」，作為詩的完整格律顯然是有所欠缺的，因此我們認為應該再結合元兢對於八病說的斟酌損益，而加上第五則規範。

5. 「無上尾」或「無鶴膝」：

「上尾」及「鶴膝」是八病中關於句末字的禁忌，前者指句末「非韻腳字」不可與「韻腳字」同聲；後者指相連的兩個「非韻腳字」亦不可同聲，即各「非韻腳字」尚須講究四聲迭代，元兢認為這是「近代」仍遵行的八病說^④。但就

③ 案元兢「調聲三術」規定「換頭」的第二字較嚴第一字較寬的說法，與其在〈文病〉中論「平頭」時的說法，頗為類似，可以參看，見《詩髓腦》頁97。

④ 元兢論八病說時提出上尾、鶴膝、平頭、蜂腰是近代仍避忌的病犯，而且前二者又比後二者重要，因此，我們認為除調聲三術外應再加上規定句末的二病才較完整，至於為何調聲三術未言及此，恐正因這並非元兢獨獲之創見，時人已經習知。元兢之說參見《詩髓腦》頁97-99，分析則參見〈唐詩律化的理論進程〉《唐詩學探索》頁40-41（臺北：里仁書局，1998年）。若再論到平頭、蜂腰二病，一方面元兢已直承其重要性不如前二者，另一方面因為平頭病犯的精神已經完全納入更為周延的「換頭」術中；蜂腰病犯則是規定「第二字不得與第五字同聲」這顯然牽涉到「拈二」的問題，並連帶影響句末字，此一病犯必然很難在「調聲三術」中兼顧，更何況「腰」的問題已有「護腰」取而代之，此外當我們檢驗王昌齡《詩格》中的五律標準詩例時也發現不避忌蜂腰病已是普遍的現象。故於此處我們認為「調聲三術」只須再加上「上尾」或「鶴膝」的考量即可。

實際的施用情形，二者應是作到其中一項即可，「無上尾」是基本，「無鶴膝」則是更進一層，且二者指涉的都是四聲律下的不可同聲^⑤。

綜合元兢的調聲三術及八病取捨，已為律體建立了幾項積極的調聲原則，與早期八病說重在免於病犯的態度，在精神上實大相逕庭，其格律理論實包含以下的重要特質：

(一)簡化格律為聲調的調節：

元兢從八病寬嚴的取捨到調聲三術，已完全以調四聲為格律基礎，非關四聲的病犯皆予以排除^⑥。雖然在後人的觀念中，似乎所謂詩歌格律就是調聲調，甚至是調平側，但是，就詩歌律化的歷史進程來看，詩歌聲律美的調節原是與聲韻系統同樣複雜的，細瑣的八病說即是明證。而在元兢之後也有重視輕重清濁的不同聲浪^⑦，然而元兢將詩的格律形式簡化成四聲調節，顯然更便於領會與運用，因而獲得主導的地位，當然，這也是時勢所趨。

(二)四聲律與平側律並行：

在前面的規範分析中已經明顯見出，元兢的調聲系統只有「拈二」是採用嚴格的「平側律」，即平聲與上去入聲的二元對立所形成的輪轉關係，其他的「不得同聲」指的是「四聲律」下的同聲，所謂「同去上入則不可用」的說法，指的是同上、同去、同入的情形。因為在元兢的論述中並沒有「平」「側」對立的標示，後人的「側聲」觀念，故在此仍是以「上去入」來提舉，可以見出三者的區分仍是重要的，雖然其「拈二」之法已是明顯的平側對立，又屢有「用

⑤ 因為，以押平聲韻為例，「無上尾」是各非韻腳字必須是上去入聲，這是基本的句末要求，「無鶴膝」則還要講究上去入四聲迭代，考以唐人之作常有不合者。若是押側聲韻如入聲韻，則非韻腳字便可能是平聲，也可能是去聲、上聲，有時形成四聲迭代反而有更自由的調節空間。

⑥ 元兢論八病說分成兩組，一組是大韻、小韻、正紐、傍紐四項關於聲韻母禁忌者，一組是上尾、鶴膝、平頭、蜂腰關於四聲調節者，並提出前一組近代已不避忌，後一組仍須避忌的說法。元兢之說參見《詩髓腦》頁97-99，分析則參見〈唐詩律化的理論進程〉《唐詩學探索》頁40-41。由此可見，元兢已將所有非四聲考量的調聲法摒棄了。

⑦ 相關論述請參見〈唐詩律化的理論進程〉《唐詩學探索》頁57-66。

平不妨」，「同去上入則不可用」的說法，也明顯區分平聲與上去入聲的不同質性，但是，落實在具體規範時，並沒有立即泯滅上去入聲彼此的差異^⑧。由此可以見出唐人在諸多的聲韻質素中漸以四聲的特質為主軸，又再進一步意識到平側的二元關係，並在關鍵的「拈二」上採用二元化的調聲法，化繁為簡實增加了格律的可行性，至於後世的格律又再進一步完全以「平側」二元的觀念來調聲，當又屬另一個階段的格律理論。

(三)關鍵位置的析出：

依前述的規範，元兢的調聲實分別規範了第一字、第二字、第三字與第五字。但顯然在第二字與第三字的規定上最具創見，由於五言詩的韻律節奏點，除了韻腳、句末之外，即屬第二字的頓斷處是最為重要的，故在此一關鍵位置建立起全篇既能相對又能相黏的聲律結構，以彌補韻腳總是兩句一斷的單調^⑨。至於第三字的以上下相對為「護腰」，則是八病說從未論及的調聲觀念，元兢重新定義五言之中的第三字為腰，在位置上極為恰切，就聲律結構言，「上二下三」的五言句式中，第三字正是下一音節的音韻起始，換言之，第二字與第三字正是分居五言音節頓斷處的上下位置，元兢的「拈二」與「護腰」正是掌握五言詩音律特質的這一關鍵。至於第五字居於句末當然也極為重要，只是它的重要早被提出已是常識了。而第一字的規範基本上是承襲「平頭」病犯的觀念，位置的重要性應不如前述各項。

⑧ 案依元兢論述的原文，確實可以有不同的解讀方法，尤其當我們習於平側的格律觀，更容易認定其所言是採「平側律」，但是考以元兢在「平頭」病犯時有云：「同聲者，不得同平上去入四聲。」並再加申說：「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。」（頁97）就其相連的語脈來看，實應指四聲律。此外在未「護腰」所舉的詩例是同用去聲；王昌齡《詩格》所舉五律標準詩也是必須以四聲律來看才能合格，故可以推知「同去上入則不可用」指的是四聲律。詩例參見《全唐五代詩格校考》頁94及127-128。

⑨ 案後世區分「平起式」「側起式」時以首句的第二字為憑，便是充分認同此一關鍵位置的重要性。

(四)全篇音律結構整體性的建立：

「拈二」的黏對之法是律體音律結構的關鍵要素，包含黏與對的兩種組合關係，「對」是指一聯中兩句間第二字的相對關係，此觀念很早就已成熟，但是句句相對聯結成篇的結果容易形成各聯獨立的分散感，故早期的理論與創作容易予人有句有聯，卻無篇的感覺。「黏」則是在聯與聯間以同聲相應，「這平衡了封閉詩聯的獨立感，也增強了詩的凝合性。」^⑩，因此提出「黏」之作用與「對」輪轉，便大大提高了律體的整體性。不過「黏對」這個術語是後起的，在元兢的聲律論中雖有具體陳述卻無專用語彙，而是包含在「拈二」的概念中。因第二字是五言詩句的節奏點，是句尾以外最重要的停頓處，自然也就成為上下應和的關鍵，選擇在這個位置作出全篇的起伏呼應之勢，頗有穩定全篇的效果。

(五)相對位置而非絕對位置的規範：

元兢調聲理論的精神都是建立在相對關係上，全是句與句間的考量，並不另行規定一句中各字彼此的平側調節，此一方面在於重視聲律的呼應感，另一方面也在於依「調聲三術」來調節詩律，很自然的會形成彼此間的關係，本身即有著相互制約的作用，便可在不失自由調整的餘裕中達到調聲的效果。

(六)多用平聲優於多用側聲：

在元兢的規範中，無論是第三字的「護腰」或是對第一字的規範，都有同平聲則無妨，同上去入則不可的規範；此外，如「相承」法更是有意用「連三平」來緩和側聲過多的情形。不但體察到平聲與上去入聲的音律效果有二元對立的質性，同時也明白主張多用平聲優於多用側聲。

當然，格律說的成熟有賴於元兢的整理、歸納、突顯重點，但這顯然也是聲律理論水到渠成的結果，在元兢之後還有內容豐富的王昌齡《詩格》與皎然

^⑩ 見高友工先生〈律詩的美典上〉《中外文學》十八卷第二期，頁19。

《詩議》、《詩式》等書的撰作，但調聲規範的論述都不再那樣完整，並對元兢之說有著明顯的承襲，儘管相異的論述仍然存在^⑪，但當我們就元兢歸結的格律規範來檢證王昌齡《詩格》「調聲」一節所列的標準詩例^⑫，以見其施用情形時，發現在所舉各詩例中，皆完全合乎「拈二」、「護腰」、以及「無上尾」或「無鶴膝」^⑬的調聲規範^⑭，而「上下句第一字不可同上去入聲」則除一首的一聯未遵行外，都能相合，合格律已近乎完美。並且，各例已全部沒有「雙換頭」的情形，可見其已被較簡要的「拈二」所取代。綜合而言，「拈二」、「護腰」、「無上尾」乃至「上下句第一字不可同上去入聲」已近於通則，唯第一字在全句中的位置並不那麼重要，重要性當不如前述各項。

三、由五言格律到七言格律的推衍

如前所述，五言格律的擬議擁有詩格論著的理論依據及相當吻合的作品實踐；然而，七言格律的推尋卻面臨相當棘手的困境，主要的原因便在於理論陳述的闕如，儘管七律作品的普遍成熟較五律更晚許多，但是，中晚唐的詩格著作相當活躍，卻也見不到關於七言格律的完整說明，使我們在觀念與方法上都傾向於相信：雖然具體成熟的七律創作還須相當時日的試鍊，但是，七言格律的形成卻可以因為五律規範的完成而有了前例可循。因此，一方面遵循五言所發展出的格律規範與精神，另一方面掌握五言與七言的基本差異，兩相調諧當可推衍出七言的格律規範。

緣此，我們首先檢視五言與七言基本的句式差異，一句五言詩要發展成七

⑪ 案王昌齡論調聲時，另有輕重清濁之分及與「拈二」精神相同的「輪迴用之，直至於尾」的說法，關於王昌齡《詩格》輕重清濁的理論及其在唐詩律化過程中的意義，請參見〈唐詩律化的理論進程〉頁57-80。

⑫ 在王昌齡《詩格》中所列有關五律的體名有「五言平頭正律勢尖頭」、「五言側頭正律勢尖頭」及「五言絕句」，「平頭」當是指詩作的句首第二字是平聲，即後世所謂平起式；「側頭」則指句首第二字是側聲，即後世所謂側起式。而所謂「尖頭」則指首句不入韻且用側聲字。詩例及體名請參閱《全唐五代詩格校考》頁127-128。

⑬ 案五例中有一例未遵守鶴膝的禁忌，只達到「無上尾」的標準，餘皆相合。

⑭ 案「相承」的原則本非必然出現的情形，而是供參考補救之用，故可不列入檢證的項目。

言，最能不改變原來五言的句式節奏的方法就是在五言的前面增添二個字，如「漠漠水田飛白鷺，陰陰夏木囀黃鸝」與「水田飛白鷺，夏木囀黃鸝」的差別，五言的語言節奏是「上二下三」，七言的是「上四下三」或再分解為「二二三」的節奏，那麼就格律來說，七言詩的下五字實可與五言的格律完全相同，問題只在於前加的二字該如何與下五字調諧。細究七言的句式節奏，第四字與五言的第二字是相對重要的節奏關鍵位置，故而當依例採行「拈二」的輪轉，但是，在句首所加的兩字中的第二字也自然形成了一個前後呼應左右全篇韻律起伏的節奏點，因此可以依五言的格律精神，推定七言所加的兩字的第二字亦當遵循「拈二」之法，形成七言中名副其實的「拈二」。由此自五言進展成七言可以歸納出七言格律的規範應包含以下幾個重點：

1. 「雙拈二」^⑮：

指七言的第二字與第四字各依「拈二」的平側黏對之法輪轉終篇。由於「拈二」只規範句與句間的黏對關係，在七言一句中並現的兩組「拈二」該如何調節，雖不是「雙拈二」本身所能規範，卻是實際創作時必須面對的問題，因為，兩組「拈二」並現於一句之中，在理論上當有「彼此相對」與「彼此相同」兩種選擇。「彼此相對」的情形乃指第二字與第四字一方面必須分別依「平側側平平側側平…」整齊的輪轉終篇，另一方面，同一句中的第二字與第四字還須平側相對，其平側圖示如下：（●表側、○表平）

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

至於「彼此相同」的情形則是指第二字與第四字平側相同的依黏對之法輪轉終篇，其平側圖示如下：

○○○●○○○，○●○○○●○○○。○●○○○●○○○，○○○●○○○。

⑮ 案「雙拈二」之詞是筆者比照五律的格律精神並斟酌七律的格律特質所自定，以方便領會，詩格書中雖未見此詞，但是卻有可堪對照者，如皎然《詩議》即有：「『八病』、『雙拈』，載發文蠶，遂有古律之別。」頁180。然而，由於無論是在《詩議》或《詩式》中皎然的論述與詩例都是以五言為主，此處的「雙拈」是否即是筆者推定七律的「雙拈二」，因為缺乏其他的佐證，尚不敢定論。此外，採用「雙」字而不用「兩」或「二」亦因詩格中「雙」字皆是指在一句之中的情形，如前述的「雙換頭」。

○○○◎○○○，○●○○●○○○。○●○○●○○○，○○○◎○○○。

不論是那一種形式，句中的兩組「拈二」都與五律一樣遵循的是嚴格的平側黏對律。「拈二」是唐人之所以別於八病說的創見，也是五言格律完成的最重要關鍵，由此發展出的「雙拈二」亦可謂七言格律的關鍵要素。只是「雙拈二」究係「彼此相對」或是「彼此相同」，還是二者皆可，已超出五律的規範精神，無法從五律的理論推衍，故於此先行闕疑，下文將透過實例再作進一步的分析。

2. 「上下句第一、三字不可同上去入聲」：

指七言律詩一聯中每句的第一字與下句的第一字、每句的第三字與下句的第三字，不可同上、同去、或同入聲，至於同平聲則是許可的。此一規範是參照前面五律只作到「拈二」而未能「雙換頭」時的附帶規定，所不同的是，由於七律形成「雙拈二」，便自然存在兩個如此情形的落點，七言的第三字是相應於五言的第一字，七言的第一字則是新增「拈二」所形成的。這是我們從理論上獲得的推論，至於實踐上是否因為形成兩組「拈二」就一定保留兩組規範，或許會有不同的選擇與認定，但是在理論上我們沒有其他的佐證，故仍以最嚴格的可能設定，容後再透過作品的檢證作進一步的確認。

3. 「護腰」：

指七言每聯的上句第五字與下句的第五字不可同上、同去、或同入聲，這是依例遵循原本五言第三字的「護腰」規定。就名稱而言，五言的「護腰」正居於中間的第三字，衍成七言的「腰」則落在第五字上，似乎不是平均的中間位置，是否仍適於以「護腰」名之？實則，五言的「腰」既是字數的中間位置，亦是「上二下三」的節奏位置，七言的「腰」雖非字數的中間位置卻仍落在「上四下三」的節奏位置，格律規範上所謂的「腰」，自當以節奏旋律的位置為憑，故稱之為「護腰」仍是相當適切的。

4. 「無上尾」：

指句末非韻腳字不得與韻腳字同聲。若更嚴格要求，則可再循「無鶴膝」的標準，在非韻腳字間又再形成四聲迭代。此項規範與五言完全相同，也是以四聲律為標準。

綜合而言，七言的格律規範只是將五言的「拈二」增衍成「雙拈二」來符應字數擴充的需要，基本規範與精神都與五言大體相同，因此，如前所述：集全力於聲調的調節、平側律與四聲律並行、關鍵位置的掌握、多平聲優於多側聲、以及全篇音律結構整體性的建立等原則也是一脈相承的。只是，因應字數擴充在第二字處所增加的一組「拈二」與原先存在於第四字的「拈二」形成了一句中彼此間的相互關係，由於「拈二」是全篇最重要的音韻結構落點，因此，這一對存在於一句中的「雙拈二」該如何調節，顯然是五言格律與七言格律最重要的差異，此一問題雖然在理論上不易推尋，卻是完整的七言格律必須碰觸的問題，有待於一步步解決。

接續是對於上述有關七律的理論推衍進行實例的檢證，首先檢證王昌齡《詩格》中的標準詩例：

七言尖頭律

皇甫冉詩曰：「閒看秋水心無染，高臥寒林手自栽。廬阜高僧留偈別，茅山道士寄書來。燕知社日辭巢去，菊為重陽冒雨開。殘薄何時稱獻納，臨歧終日自遲迴。」頁128

又曰：「自哂鄙夫多野性，貧居數畝半臨瀟。谿雲帶雨來茅洞，山鵲將雛上藥欄。仙籙滿床閑不厭，陰符在篋老差看。更憐童子宜春服，花裡尋師到杏壇。」頁128(案此為錢起〈幽居春暮書懷〉詩，全唐詩卷239)

經過聲律的檢證，這兩首「七言尖頭律」完全合於上述「雙拈二」、「護腰」、「無上尾」以及「上下句第一、三字不可同上去入聲」的各項規範，而「鶴膝」的禁忌，兩例皆未遵守。並且，與五律相同的是，兩例皆沒有「雙換頭」的情形，似乎再一次證明較簡易的「拈二」已將「雙換頭」取而代之、格律由繁趨簡的走勢。至於「雙拈二」則是二首皆採「彼此相對」的形式。

透過理論的推尋與王昌齡《詩格》中標準詩例的格律檢證，已可相當程度肯定唐代的七言格律是遵循著「雙拈二」、「護腰」、「無上尾」，再加上「上下句第一、三字不可同上去入聲」的規範進行調諧。只是詩格中的七言詩例畢竟太少，很難由此作出定論，因此我們接續將再以「唐人選唐詩」中的七言詩選作進一步的檢視。不過此項工作最大的問題是現存的「唐人選唐詩」各選本

的編例無一是依體裁排列的，我們並不能簡易的確認那些七言在唐人的觀念裡是屬於律體、那些是古體，換言之，我們的檢證難以避免地必須先就我們的理論作出假設，再透過總體的格律現象，斟酌判讀。因此我們的檢證將以前述「雙拈二」、「無上尾」、「護腰」、「上下句第一、三字不可同上去入」為根本，而其重要性也因所居位置不同而依次遞減，故「雙拈二」可視為最起碼的七律基準。凡是無法形成「雙拈二」或是在第二、第四字上完全難以形成某種規律的，我們都傾向視之為古體，至於在四項規範中只略有一、二處未合者則仍歸之於律體，另有少數作品在各項規定上皆遵行無誤，唯獨在「雙拈二」上與前述的規律不合，但是，卻又能在若即若離間自成規律，這些作品究屬古體或仍可視之為律體，則是可供進一步討論的課題。

在現存的十三種「唐人選唐詩」當中，有助於我們對於七言格律檢證的厥屬《御覽詩》《又玄集》《才調集》三種^{①⑥}，如果我們以全合於所設規範者、略有出律者、在變化中不失規律者共同視為七言律體的總和，則三書中所選七律的合格率在《又玄集》、《才調集》可達七成，在《御覽詩》則甚至可達九成^{①⑦}，就數量而言，《御覽詩》有近百首、《又玄集》有近九十首、《才調集》則有近四百首是全合格者，這樣的合格率及詩作分量，或許足以證明以元兢的理論為核心所化約出來的七言格律作為一種常規，已相當接近唐人自選當代作品的實況。然而化約旨在「異中求同」，方便於在一定範圍內的討論，我們有理由相信以「雙拈二」為核心的這套理論規範已建構出一個詮釋唐人格律理念

①⑥ 各選本選錄七律的情形約略如下：《翰林學士集》全無七言詩；《珠英集》僅存殘卷，其中三首七言詩即有兩首是完全合律的，其中一首則是失黏；《丹陽集》只有一首七言，格律仍有多處不合；《河嶽英靈集》所選亦以五言為主，在三十幾首的七言中，仍以古體居多，完全合格者只有五首，另有六七首是略有小疵或屬變例之作；到了《國秀集》七言合於格律之作增加，可達二十首之多，但另外也有約十首是屬於略有小疵或屬變例之作。至於《篋中集》不選七言；《中興間氣集》、《極玄集》的七言也甚少；而《玉臺後集》則旨在選樂府之作；《搜玉小集》亦以五言及古體為主。因此只有《御覽詩》《又玄集》《才調集》三種具有為數眾多的七言律體可資檢證。各集根據《唐人選唐詩新編》傅璇琮編（陝西：陝西人民教育出版社，1996年）

①⑦ 各本的合格率不一實基於編選者不同的編選目的與詩學見解，令狐楚的《御覽詩》七律合格的比例偏高與此書專力於律體之作，並可能以此選進呈皇上有關，這從其書又名《唐新詩》、《選進詩》、《元和御覽》可以窺見一斑。參見「《御覽詩》前記」《唐人選唐詩新編》頁363-366。

的場域，使我們得以貼近於唐人的聲律美學，只是，在此過程中是否也化約掉了一些「同中之異」，讓我們昧於其中存在的融通與創變？格律既是詩歌創作的一元，格律就會隨著創作時空而衍變，格律探討的目的從來不是為了「定於一尊」，因此，接下來我們將再繼續探討「雙拈二」的變化及偶有的出律現象，以見其融通，更企圖推尋一些有跡可循的變調，追索可能的創變意涵。

四、「常」與「變」的界限推移與拉鋸

當我們以本文所推尋的七律理論檢證唐人選本中的規範時，偶或出現的出律現象，較常發生在「上下句第一字不可同上去入聲」或「護腰」上，且多是同入聲字或同去聲字的情形。極少數是在「雙拈二」上略有一、二字失黏或失對，至於在「上下句第三字不可同上去入聲」及「無上尾」上出律的可以說是微乎其微。這或許可以說明因「雙拈二」而形成的兩處限制，仍以承自「五言第一字」相當於「七言第三字」者較為重要。至於前文曾留下的「雙拈二」的組合問題，則幾乎全是「彼此相對」的形式，即或有時不是通首皆「彼此相對」，也沒有通首「彼此相同」的情形，此一現象雖不足以判定「雙拈二」必須是「彼此相對」的，卻足以說明儘管在理論上「雙拈二」只規範句與句間的黏對關係，但從五言格律發展到七言格律時，多數創作者已意識到新增二字與原五言的協調關係是重要的，故紛紛以「彼此相對」來呈顯變化。畢竟七言的字數增多，若能同時兼顧一句之中音律結構的凝聚性與變化性，當可更添韻律之美。

凡是有格律就一定有出律，文學以語言為媒介，格律則基於語言現象，在偌大的時空下，期待每個人的語言都會相同是不可思議的，而文學創作不含有一點融通與任性也同樣是無法想像的；更何況，由初唐至晚唐歷經三百年，文人對於格律的認定也不可能一成不變，這些歧異自然會同樣反映在創作者、詮釋者乃至於編選者身上。

變者，正所以見其創獲之功，在檢證的過程中，一些細微的歧出現象令人難以深究，反而是一些在「雙拈二」上顯現出歧異，卻又自成規律的作品，更易引起關注的興趣。雖然，我們也可將此類作品歸之於出律，甚至以之為古體，

但是，歸類似乎並非唯一的目的，這些作品到底依循怎樣的韻律，才是最耐人尋味的。畢竟，常規與變例實是一體的兩面，文學創作中的格律規範乃是一項在變化中求規律，又在規律中求變化的持續拉鋸，關於這個問題詩格書中的提示或許可以形成一些有意義的對照，以下將分別討論幾種情形。

我們討論的第一種情形可用杜牧〈柳〉^⑮詩為例：

日 落 水 流 西 復 東，春 光 不 盡 柳 何 窮。巫 娥 廟 裡 低 含 雨，宋 玉 宅 前 斜 帶 風。
莫 將 榆 莢 共 爭 翠，深 與 桃 花 相 映 紅。灞 上 漢 南 千 萬 樹，幾 人 遊 宦 別 離 中。
此詩見錄於《又玄集》（頁618）、《才調集》（頁789），它的「雙拈二」情形是：

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

而最普遍的「雙拈二」情形則是：

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

兩者最大的不同之處就在於第五句承接第四句本應「相黏」，卻形成「相對」，但卻又不失規律的繼續對黏以終。兩相比較，常規的「雙拈二」非常整齊，甚至是四句以後便形成重複，杜牧的這首〈柳〉詩，則在四句之後略作變化，但卻又能不失黏對以終的格律精神，兩者所對照出的差異最堪玩味的是：當四句一個段落完成了一組黏對之後，再接續的四句究應以「黏」開始還是以「對」開始較佳？以「黏」接續則全篇齊整，以「對」接續則較富變化，如何選擇不免是見仁見智的事。

這首詩也見於《炙轂子詩格》的討論：

〈詠柳詩〉：「日 落 水 流 西 復 東，春 光 不 盡 柳 何 窮。巫 娥 廟 裡 低 含 雨，宋 玉 宅 前 斜 帶 風。」此後第五句第二字合用側聲帶起，卻用平聲，是背律也。「不 將 榆 莢 共 爭 翠，深 與 桃 花 相 映 紅。」此是大才，不拘常格之體。《全唐

⑮ 案此詩亦見錄於《全唐詩》，題作〈詠柳詩〉，「莫將」作「不嫌（莫將）」，卷五百二十二，頁5972。《才調集》作「不將」。

《五代詩格校考》頁364。

作者王叡稱這種情形為「背律體」，自然承認它是「背反」格律的，但是又盛讚這種作法不拘常格，是大才的表現。由此或可推知四句為一組黏對完成的單位，四句以後以繼續相黏為常例（如元兢所示），改為相對則為變例，但變化後仍須再繼以規律的輪轉，且「雙拈二」必須同時調整，在仍然維持基本格律精神的前提下，形成另一種變化而不失齊整的韻律。

如果以四句作為一個融通變化的單位，那麼容許變通的範圍又有多大呢？

《炙轂子詩格》中又有「玄律體」的討論：

詩云：「八月九月蘆花飛」上四字全用側聲。「南谿老人垂釣歸」上四字全用平聲。「秋山入簾翠滴滴」律全用平。「野艇倚檻雲依依」律全用側。

《全唐五代詩格校考》頁364。

王叡在此所舉的詩例是張志和的〈漁父〉，全詩及其「雙拈二」的格律圖式如下：

八月九月蘆花飛，南谿老人垂釣歸。秋山入簾翠滴滴，野艇倚檻雲依依。

○●○●○○○，○◎○◎○○○。○◎○◎○○○，○●○●○○○。

卻把漁竿尋小徑，閑梳鶴髮對斜暉。翻嫌四皓曾多事，出為儲皇定是非。

○●○◎○○○，○◎○●○○○。○◎○●○○○，○●○◎○○○。

《全唐詩》卷三百八，頁3492。

就這首詩的「雙拈二」情形來看，上半首的「雙拈二」是「彼此相同」的，下半首的「雙拈二」是「彼此相對」的，王叡所謂的「律全用平」、「律全用側」當即指上半首該用律的第二字與第四字處全用平或全用側^{①⑨}。同樣的一篇作品在舊題宋·梅堯臣所撰的《續金鍼詩格》^{②⑩}中便稱之為「雙側雙平格」，標示

①⑨ 案王叡稱「秋山入簾翠滴滴」律全用平，但全句只有三字是平聲，而稱「野艇倚檻雲依依」律全用側，全句也只有前四字是側聲，故推其當指「雙拈二」當用律的位置。此外，前云：「八月九月蘆花飛」上四字全用側聲，「南谿老人垂釣歸」上四字全用平聲，亦疑有小誤，因為「老」字並非平聲，其欲強調的或許也是在「雙拈二」的位置上。

②⑩ 案此書當非梅堯臣所撰，但成書時間亦不會晚於北宋末期，說見《續金鍼詩格》「解題」《唐人選唐詩新編》頁495。在《續金鍼詩格》中本詩題作〈釣翁〉，引用的是相同的四句詩，頁508。本文雖以唐人之論為主，但此書意在詮解《金鍼詩格》，而此處又剛好可以對照出不同時代對於詩律認定的差異，故併論於此。

較為清楚明晰。這種格律形式似乎是為了兼顧詩意的權變之法，但張志和並未全首採用「雙側雙平格」，而是在下半首便回到最普遍的「雙拈二」形式，當是為了避免通首「雙側雙平格」所形成的單調重複。王觀名之為「玄律體」頗有讚其玄妙之意，也說明此種變化是極為少見的；但《續金鍼詩格》則將之與「四平頭格」、「兩平頭格」並列為「齊梁格」^①，歸屬顯有不同。由此可見，作為七律關鍵的「雙拈二」在唐代可以容許比較多元的變化搭配，到了宋代，便不免將一些變化情形歸於「非律體」的範疇。

論到「四平頭格」與「兩平頭格」便碰觸到「雙拈二」變例最棘手的問題，如羅隱的〈曲江春感〉：

江頭日暖花又開，江東行客心悠哉。高陽酒徒半彫落，終南山色空崔嵬。聖代也知無棄物，侯門未必用非才。一船明月一竿竹，家住五湖歸去來。

此詩見錄於《才調集》（頁 886）^②，它的「雙拈二」格律圖式是：

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

此詩下半首的「雙拈二」是整齊的「彼此相對」，但前半首「四句皆用平字入」^③故《續金鍼詩格》舉為「四平頭格」（頁 508）的詩例，究其與常格的主要差異在於第二字的「拈二」都有「失對」的問題，而在第四字的「拈二」則又分別有一處失對，一處失黏；其實這首詩例較為特別，在《唐人選唐詩新編》中比較常見的「四平頭格」是非常整齊的：

○○○●○○○，○◎○●○○○。○◎○●○○○，○◎○●○○○。

亦即「雙拈二」都是出在「失對」問題，但每句中的第二字與第四字卻是整齊相對的；至於全篇的組合，有時僅此四句，有時有八句，分成四平頭與四

① 案《續金鍼詩格》基本是對《金鍼詩格》作舉例或補充說明，但是，《金鍼詩格》所列的「齊梁格」只有「四平頭」與「兩平頭」頁330，此一「雙側雙平格」顯然又是後加的。

② 亦見於《全唐詩》卷六百五十五，頁7531。

③ 案此為《金鍼詩格》對「四平頭」所作的說解。見頁330。

合律，或是四平頭加上四側頭^{②④} 搭配變化；如果前述「背律體」、「玄律體」都是以四句為一單位作變通的調整，在八句以上又包含「四平頭」的作品，所呈現出的規律到底算不算「律體」呢？

與此情況相對的則是「兩平頭格」，即「謂第一句第三句用平字入」^{②⑤}，在《續金鉞詩格》中乃以李白的〈登金陵鳳凰臺〉的前半首為例（頁 508），全詩及「雙拈二」的格律圖式如下：

鳳凰臺上鳳凰遊，鳳去臺空江自流。吳宮花草埋幽徑，晉代衣冠成古丘。

○○○●○○○，○●○○○○○。○○○●○○○，○●○○○○○。

三山半落青天外，二水中分白鷺洲。總為浮雲能蔽日，長安不見使人愁。

○○○●○○○，○●○○○○○。○●○○○○○，○○○●○○○。

《全唐詩》卷一百八十，頁 1836。

同樣的，此詩下半首的「雙拈二」是整齊的「彼此相對」，而上半首則是兩組「拈二」都有失黏的問題，故而形成第一與第三句都是以平聲開始，因而稱之「兩平頭」，但每句中的第二字與第四字卻又是整齊相對的，可見「雙拈二」的調整常是同步的。類似這種在全篇作品中包含一組「兩平頭」，以與其它合律的部分、或甚「四平頭」組合成篇的；以及逕以一組或一組以上「兩平頭格」成篇的，都存在於《唐人選唐詩新編》，如韋應物著名的《西澗》^{②⑥}：

獨憐幽草澗邊生，上有黃鸝深樹鳴。春潮帶雨晚來急，野渡無人舟自橫。

○○○●○○○，○●○○○○○。○○○●○○○，○●○○○○○。

這首詩就是標準的「兩平頭」，這些含有「兩平頭格」的作品又該如何歸類？從唐人「背律體」、「玄律體」的詩例中提示我們在「雙拈二」的黏對基礎上，以四句為單位作格律的變化；顯然是一種展現才華的變創。但「四平頭格」與「兩平頭格」則是分別在對或黏上作了改變，這似乎已然違背了基本的格律精神，但是由於這些改變總是「雙拈二」同時調整，故能自成一種整齊的節律，

②④ 案「四側頭」之名乃仿「四平頭」的立意，指「四句的第二字皆用側字入」，故與「四平頭」的格律適正相反。

②⑤ 案此為《金鉞詩格》對「兩平頭」所作的說解。見頁330。

②⑥ 此詩見錄於《又玄集》頁633。

這種情形畢竟與無規律可尋者不可同日而語。這是否為格律之內的融通，與「背律體」、「玄律體」的情形又屬不同層次的問題。

自白居易《金鍼詩格》以降，便傾向以「兩平頭」、「四平頭」作為「齊梁格」的標準，《續金鍼詩格》對於《金鍼詩格》的繼承便是明證，但就格律而言問題並不如此單純，姑不論《續金鍼詩格》又再增衍出「雙側雙平格」將唐人視之為律體的作品歸於「齊梁格」，已與唐人觀念不同，即或是唐人自身對於「齊梁格」或「齊梁體」的說法也幾乎無法作出單一的歸納。「齊梁體」的討論曾見於王昌齡《詩格》、皎然《詩式》、白居易《金鍼詩格》、梅堯臣《續金鍼詩格》，也見「標錄」於《才調集》（頁 745）中，但是綜考其中的格律，固然有「兩平頭」與「四平頭」，但是也有全無規律可循者，甚至更存在完全合於本文所擬之律體規範者，至於皎然《詩式》則根本是從風格而非格律來談「齊梁詩」。

我們無法由唐人「詩格」與「詩選」中歸結出「統一」的「齊梁格」的格式，適正說明了「齊梁格」的認定也是具有發展性的。唐人透過與齊梁體的對話，尋索齊梁體異於傳統的變創之處，從中汲取詩體律化的滋養，早期以之較古體更具有某種調聲規範而視之為新體的先聲，後期則以之未盡合於律體規範而傾向與律體區別，齊梁體的界限推移實與律體寬嚴為一體兩面的問題，此一問題雖可以從時代發展來看，但也有不能盡以時代先後來看之處。唐人早期的「兩平頭」、「四平頭」或許是在律化之路上對於齊梁詩的學習，但律體常規確立之後，復古也可能正是所以求變，出律與創變僅有一線之隔，古與新，常與變總是交滲推衍。任何看似凝定的規律都是後人為了某些需要，基於某些理念所歸納出來的，不同時代的人對於格律的認知便有著層層遞轉的情形。

唐人歸納「齊梁格」的多重轉折，實與宋人或甚明清以降推尋唐人律體一樣，突顯的是詮釋者當代的視域與創作的生態。這提示我們常格的認定既會與時推移，常格與變例的界限自然也是隨著時代不斷地遊移著。格律的本質是在多元變化中化約出規範，又在規範中處處尋求變化，對於文學創作而言，格律的凝定永遠只會是一時的，它無法滿足詩人求新求變的欲望，在創作的路上，常與變總是進行著永恆的拉鋸。

詩的格律既是不斷與時俱變的，那麼作為現代人要擬作古人的格律詩時，是否可以有因時因地制宜的不同選擇？甚至，可以汲取前人的理論精神斟酌當代的語言特色，在今古視域的融合下，推尋出當代語言所能創造出的詩歌聲律之美？這當是今日格律研究無法迴避的問題。