

唐代《國秀集》詩律探微——以詩選、 詩格交互印證

蔡瑜*

摘 要

《國秀集》是由唐代國子生芮挺章所編選的唐詩選本，此編由秘書省和國子監的長官指示編集，再由國子監生員完成，說明此選與盛唐時期的教育制度及進士科考具有直接的關係。據書前樓穎序言，此書所錄詩作「自開元以來，維天寶三載」，是一部以盛唐詩作為主的選集，並聲稱「可被管弦者都為一集」，顯示出此選對於詩歌聲律的高度要求，故是探討盛唐詩律形式極為珍貴的當代佐證。本文立基於重構唐代詩律發展的問題意識，嘗試以早期詩格文獻所理統出的詩律規範，對《國秀集》所收兩百多首詩作進行全盤的類型分析。所得結果充分證明，盛唐詩作所採行的調聲法則與早期文獻所記高度吻合；此時「二四（六）黏對」雖已成為主導規範，詩人仍保有相當程度的調節空間與多元化的選擇；因此，在古體與律體之外，五言還存在一種呼應元兢調聲術，可名之為「拈二體」的聲律形式；七言則有聯間失黏的「折腰體」。《國秀集》作為盛唐著重於聲律的選本，充分反映出盛唐時期嚴整卻不失自由與創意的詩律觀。

關鍵詞：國秀集、盛唐、詩選、詩律、詩格

* 國立臺灣大學中國文學系特聘教授。

Analysis of the Metrical Pattern of *Guo Xiu Ji* in the High Tang through Cross-References between Poetry Selection and *Shi Ge*

Tsai, Yu

Distinguished Professor, Department of Chinese Literature,
National Taiwan University

Abstract

Imperial college student Rui Ting Zhang compiled *Guo Xiu Ji* by order of the palace library and the imperial college's officials and subsequently completed by students. It explains the correlation between the selection and the educational and imperial examination system of High Tang. According to Lo Ying's preface, this poetry selection focused primarily on the opening of Kaiyuan (713 AD) to the third year of Tianbao (744 AD). Moreover, it also claims to compile into a collection works that the play of music can accompany. It indicates the highly selective selection criteria in terms of poetic rhythm, which constitutes a precious collection for the contemporary analysis of the form of metrical patterns from the High Tang. This paper draws upon the regulation of metrical patterns compiled in early "Shi Ge" literature to conduct a typological analysis of the over two hundred poems in *Guo Xiu Ji*. The results obtained fully demonstrate that rules regulating the Nian Dui between the second and the fourth (and the sixth) characters had already become the guiding principle; poets still retained, to some degree, the optional flexibility for poetic adjustment and diversity. As a selection with an emphasis on poetic rhythm, *Guo Xiu Ji* embodied the concept of metrical patterns in High Tang, which was rigorous but not without freedom of expression and creativity.

Keywords: *Guo Xiu Ji*, High Tang, Selected Poetry, Poetic Rhythm, Shi Ge

唐代《國秀集》詩律探微——以詩選、詩格交互印證*

蔡瑜

一、前言

律詩或稱近體詩是在唐代發展成型，於歷史長河中使用者最眾，留傳作品最多的一種古典詩體裁。相對於其他傳統詩體，它最重要的體製特徵即是具有嚴謹的聲律規範，自唐迄清乃至平行時空的漢字文化圈，不但文人創作不斷，累積了為數眾多的作品，詩論家對於其聲律形式的拘限與變化亦津津樂道、討論不輟，而清代論述無疑是高峰之所在。清代留存了相當豐富的聲調譜與相關論述，幾乎主導了今人詩律學的研究方向，而王力（1900-1986）《漢語詩律學》立基於語言學的科學方法，建立起一套以清人論述為參照體系的規範，更成為沿用至今的詩律準則。

王力《漢語詩律學》有關「近體詩」聲律規範所建立的準則，形成一套邏輯緊密，不易拆解的體系。¹其中所展陳的方法論，是以簡易的平仄譜作為基本的格律標準，就中析理出各種「律句」形式，再經由這些律句的排列組合，形成各種的律詩模型，無論進行創作或檢核詩律都依這些模型而行，而這套方法的基本依據即是明清流傳的「平仄譜」。由於平仄譜所展示的格律規範簡單明瞭，便於記誦，故極易於普及推廣。然而，在實際操作上則未必如此單純，因為許多作品並不一定能一一對應標準的平仄譜，故而必須再配合種種說明，指出哪個字可以通融，甚至運用相當

* 本文為科技部補助學術性專書寫作計畫「唐代詩律發展史論」，計畫編號：NSC110-2410-H-002-181-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。

¹ 王力：《漢語詩律學》（上海：上海教育出版社，2005），「第1章」，頁18-302。

複雜的「拗救法」，才能充分解釋詩作如何違背了譜式，又怎樣做了補救。「拗救」的概念乃是因應固定的平仄譜而生，兩者相互依倚。故支撐《漢語詩律學》詩歌聲律的理論核心，即是由「平仄譜」、「拗救法」所共構而成的嚴密詮釋系統。這樣的研究方法配合著大量作品的格律檢核，具有相當的實證性，因而具有一定的說服力。

王力在《漢語詩律學》一書中並未說明他所建立的這套詩律規範所據為何？而是大幅地展開後設性的說明，這或許因為此書具有高度的實用性質，以說明操作法則為主，未暇申明所據。但從詩律史研究的角度探問：這樣體大思精的詩律學從何而來？實是必須釐清的首要議題。王力完成《漢語詩律學》之後，曾在〈詩律餘論〉提到：

當年我寫《漢語詩律學》的時候，只參考了董文渙《聲調四譜圖說》，近來逐漸參考了其他的書。董文渙的書大致是根據趙執信的《聲調譜》寫的。現在董文渙的書不在手邊，我就不去談它，而專談近來看到的書了。本文所談到的書大致有下列幾種：1.趙執信《聲調譜》、2.王士禎《律詩定體》、3.王士禎《五代詩話》、4.何世璫《然鐙記聞》、5.嚴羽《滄浪詩話》、6.謝榛《四溟詩話》、7.王夫之《薑齋詩話》。²

從這段自述可以確定《漢語詩律學》的根據只有清·董文渙（1833-1877）《聲調四譜圖說》，最多可再上溯到清·趙執信（1662-1744）的《聲調譜》。數年後，王力再寫〈詩律餘論〉的動機是「不敢掠美」，在此文中王力雖略微擴充了參考範圍，但這些內容並未納入《漢語詩律學》中，故不足以改變此書的基本依據。且王力後來參考的書目，其中只有嚴羽（?-?）屬宋代、謝榛（1495-1575）屬明代，二書固然享有盛名，但這兩部詩話直接論述詩律規範者微乎其微，並不是宋明討論詩律的主要著作，在詩律研究上的重要性遠不如詩格、詩法類的書籍直接切要；至於他所參考的其他詩話則仍屬清人之作。而在〈詩律餘論〉中，王力主要討論的是「一三五不論」及「拗救法」，旨在用更多的清人資料證明已說的根據。故從「詩律發展史」的角度觀之，王力先生的這部鉅作實可視為清代詩律學的集大成之作。

² 參王力：〈詩律餘論〉，收入張谷編：《王力詩論》（南寧：廣西人民出版社，1988），頁 23-24。原載《光明日報·東風副刊》，1962 年 8 月 6 日。

這樣的研究取徑在早期是完全可以理解的選擇，由於清代距今較近，保有較多傳世文獻，豐富而具體系的「聲調譜」論著，尤其引人入勝，實為格律史創造出了一個新紀元。故早期在研究資料的選擇上很自然地會以清人論述為依據，理統出若干規範，從而以「平仄譜」加上「拗救法」所建立的詮釋體系，作為衡量唐詩以至於通貫各時代作品的基準。然而，如果我們在理解了清人的詮釋系統之後，更想知道唐人是如何逐步發展成型這種沿用千年的聲律規範？其間是否經歷了不同調聲法則的試煉競爭？唐人在不同時期是否曾經擁有未盡相同的規範認知？甚至，今日看似平面的平仄譜在唐代是否具有層次之分？換言之，本文的研究視域更聚焦在唐代本身，問題意識則從凝定的規範轉移至變動發展的過程。

事實上，王力經由作品的實證檢核，對於唐代不同時期可能存在不同的詩律標準，並不是毫無意識的。《漢語詩律學》在「近體詩」談到「平仄格式」時他首先對於關鍵的「對」與「黏」作了說明：

出句如係仄頭，對句必須是平頭；出句如係平頭，對句必須是仄頭。這叫做「對」。上一聯的對句如係平頭，下一聯的出句必須是平頭；上一聯的對句如係仄頭，下一聯的出句必須也是仄頭。這叫做「黏」。

他並綜述近體詩的「平仄原則」即是平聲仄聲遞換、一聯之中平仄必須相對、下一聯的出句必須與上一聯的對句平仄相黏。³然而，對於這個最基本的規範，王力也觀察到：

「對」和「黏」的格律在盛唐以前並不十分講究；二者比較起來，「黏」更居於不甚重要的地位。直至中唐以後，還偶然有不對不黏的例子。「失對」和「失黏」的「失」字是後代的詩人說出來的，「失」是「不合格」的意思，而唐人並不把不對不黏的情形認為這樣嚴重。

大約「黏」的形式，在律詩形成的時候雖已有這種傾向，卻還未成為必須遵守的規律。中唐以後，「黏」的規律漸嚴。⁴

³ 以上參見王力：《漢語詩律學》，「第1章」，頁72-83。

⁴ 王力：《漢語詩律學》，「第1章」，頁114、119。

王力的詩律研究法具有一定的實證性，他觀察到「黏」的規律在中唐以後才漸趨嚴格，盛唐以前多有不合「黏」的作品。此說確實反映了作品的實際情況，但為何會有如此的差異？在以平仄譜為模型的觀念裡，大約只能用寬嚴不同作解釋。然而，這種時代差異卻是聚焦於唐代詩律發展史最感興趣的議題。為了能夠獲得解答，合理的研究進路應該是復返唐代現場，讓唐人自己現身說法。因此，早期文獻所呈現的詩律觀念無疑是重中之重。其中，唐人所撰詩格與唐人所選唐詩，更是最為珍貴的第一手材料。

基於對唐代詩律發展歷程的關懷，筆者近年展開一系列唐人詩格與詩選相互證成也彼此調整的研究。本文的階段性目標放在探討盛唐詩人的詩律觀念及具體實踐，故以盛唐人自行編選，而在體裁上以律詩為主的《國秀集》為研究對象，對其中兩百多首詩作進行全盤的詩律分析。基於《國秀集》的編選時間及所選詩人詩作範圍，它所反映的時間段落更切合於盛唐前期，容或並不足以反映盛唐整體的狀況，卻能更聚焦於安史之亂以前不包含杜甫的詩律表現。因此，《國秀集》對於探究唐代詩律觀的發展，提供了更貼近特殊時間段落的細膩訊息。同時，為了以唐人論唐詩，本文所採用的格律規範也以唐人詩格所述準則為主要依據，並輔以日本留傳的詩格類著作，重構出早期的詩律模型，以此一一檢核《國秀集》所選詩作，進行分類及詮解。這套詩律模型與近代通行的格律具有相當程度的交集，卻也彰顯出不同的認知原理與思辨邏輯，在與《國秀集》呈現的詩律交互證成下，可增益吾人對於盛唐詩律實況的理解。

二、《國秀集》的編選動機與選詩性質

（一）編選背景與動機

關於《國秀集》的編纂訊息，主要來自於該書的序跋與歷代書錄。今存各本《國秀集》後有北宋曾彥和（？-？）於哲宗元祐3年（1088）所寫的跋，提供了此書編

者、序者最早的資料：

《國秀集》三卷，唐人詩總二百二十篇，天寶三載國子生芮挺章撰，樓穎序之。⁵

此跋確認《國秀集》為芮挺章（？-？）所編，各傳本之前未署名的〈序〉為樓穎（？-？）所撰。然而，芮挺章、樓穎生平事蹟多不可考，曾跋稱「國子生芮挺章」，《國秀集》目錄則有「進士芮挺章」、「進士樓穎」。而南宋陳振孫（1179-？）《直齋書錄解題》則稱：「唐國子進士芮挺章撰。……國子進士樓穎為之序。」⁶為何國子生與進士身分可以連結，依傅璇琮（1933-2016）所考：「國子生即是在國子監所屬如太學、國子學、四門學等就讀以備應試的士子，因此也可稱進士。」⁷據唐代科舉習稱，這是已被貢舉但尚未登第的舉子（已登進士第的稱『前進士』）。⁸孫桂平則提出進一步的考證，認為是指「國子監中修進士業者，即廣文館的生員」。他指出國子生所習主業為通經，和以詩賦取才並循鄉貢為主要途徑的進士科，原不相關；並據《登科記》引《唐摭言》：「天寶九年七月，詔于國子監別置廣文館，以舉常修進士業者。」⁹判斷國子監因此爭取到參加進士科考試的權利，藉以挽救國子監長期缺乏競爭壓力的怠惰之弊。故芮、樓二人應同在國子監修進士業，與一般鄉貢進士不同。⁹二人當有同窗之誼，然皆終其一生未能中第。¹⁰

釐清芮、樓二人的身分，對於理解《國秀集》的編纂始末，具有相當關鍵的意義。樓穎〈國秀集序〉：

近秘書監陳公、國子司業蘇公，嘗從容謂芮侯曰：「風雅之後，數千載間，詩人才子，禮樂大壞。諷者溺於所譽，志者乖其所之，務以聲折為宏壯，勢奔

⁵ 宋·曾彥和：〈跋〉，見傅璇琮、陳尚君、徐俊編：《唐人選唐詩新編（增訂本）》（北京：中華書局，2014），頁353-354。以下所引《國秀集》皆據此書，再次徵引僅標頁碼。

⁶ 宋·陳振孫：《直齋書錄解題》（上海：上海古籍出版社，1987），卷15，「總集類」，頁440。

⁷ 傅璇琮：〈《國秀集》前記〉，《唐人選唐詩新編（增訂本）》，頁273。

⁸ 清·徐松：《登科記考》上冊（北京：中華書局，1984），卷9，頁320。

⁹ 以上參見孫桂平：〈《國秀集》三論〉，《唐人選唐詩研究》（北京：中國社會科學出版社，2012），頁221-222。

¹⁰ 呂光華：《今存十種唐人選唐詩考》（新北：花木蘭文化工作坊，2005），頁65-67。

為清逸。此蒿視者之目，聒聽者之耳，可為長太息也。……自開元以來，維天寶三載，謫謫蕪穢，登納菁英，可被管絃者都為一集。（頁 280）

〈樓序〉說明指示芮挺章選編此集的是秘書監陳公與國子司業蘇公兩位長官，日本學者中沢希男（1907-1983）最早考證出這兩位長官為蘇源明（？-ca.764）與陳希烈（？-757）。¹¹學界對於蘇公係蘇源明已有共識¹²，蘇源明於天寶 12 年（753）7 月前為東平太守，7 月後徵調為國子司業。¹³〈樓序〉所言「國子司業蘇公」即是這個時間點。《新唐書》載蘇源明「工文辭，有名天寶間。及進士第，更試集賢院。」¹⁴其及第時間殆於天寶元年。¹⁵至於陳公係陳希烈，學界也多有認同者¹⁶，中沢希男據《新唐書·宰相表》所記天寶 6 載：「三月甲辰，希烈為左相，兼兵部尚書。」12 載：「十二月戊子，希烈為秘書省圖書使。」13 載：「八月丙戌，希烈罷為太子太師。」¹⁷因而判定陳希烈在天寶 12 年末至 13 年 8 月任職秘書監。¹⁸對比蘇源明為國子司業、陳希烈任職秘書省的共同時間，就只有天寶 12 載（753）末至 13 載（754）9 月以前，在這不到一年的時間裡，應該就是二公指示芮挺章著手編撰《國秀集》的時間。

〈樓序〉除了交待芮氏編選此集乃出於二公指示，同時也說明了從芮氏始編至樓穎為之撰序、編次，又再經歷時日：

芮侯即探書禹穴，求珠赤水，取太沖之清詞，無嫌近溷；得興公之佳句，寧

¹¹ 〔日〕中沢希男：〈國秀集攷〉，《日本中國學會報》3（1951），頁 86-87。

¹² 中沢希男、呂光華、傅璇琮、孫桂平俱同。

¹³ 傅璇琮據《全唐詩》卷 255 所收蘇源明：〈小洞庭洄源亭宴四郡太守〉、〈秋夜小洞庭離宴〉二詩序言判定。見傅璇琮：〈《國秀集》前記〉，頁 274。中沢希男則只提出前一首詩，見〔日〕中沢希男：〈國秀集攷〉，頁 86。茲據傳說。

¹⁴ 宋·歐陽修、宋祁：〈文藝列傳第一百二十七〉，《新唐書》（北京：中華書局，1975），卷 202，頁 5771-5772。

¹⁵ 孫桂平：〈《國秀集》三論〉，《唐人選唐詩研究》，頁 251-252。

¹⁶ 中沢希男、呂光華、傅璇琮俱同。

¹⁷ 宋·歐陽修、宋祁：〈宰相表第二〉，《新唐書》，卷 62，頁 1691-1692。《舊唐書》言其：「累遷至祕書少監，代張九齡專判集賢院事。」後晉·劉昫等撰：〈劉幽求鍾紹京郭元振張說列傳第四十七〉，《舊唐書》（北京：中華書局，1975），卷 97，頁 3059。《新唐書》謂「（天寶）五載，進同中書門下平章事，遷左丞相兼兵部尚書，許國公，又兼祕書省圖書使。」所記略有不同。宋·歐陽修、宋祁：〈姦臣列傳第一百四十八〉，《新唐書》，卷 223，頁 6350。

¹⁸ 〔日〕中沢希男：〈國秀集攷〉，頁 86、頁 90 註 12。

止擲金。道苟可得，不棄於廝養；事非適理，何貴於膏粱。……尚欲巡采風謠，旁求側陋，而陳公已化為異物，堆案颯然，無與樂成，遂因絕筆。今略編次，見在者凡九十人，詩二百二十首，為之小集，成一家之言。（頁 280）

序中樓穎歷敘芮氏搜集選編的艱辛，以及自己原想續補的用心，卻因「陳公已化為異物」而意興索然，因而略加編次即成此編。故此編雖主要由芮氏彙錄，但最後則成於樓穎之手，而其完成的時間必在陳希烈辭世之後。史載安祿山（703-757）攻陷京師，陳希烈受偽職；肅宗復兩京，賜死家中。其時為肅宗至德 2 載（757）¹⁹，可知此序必作於此年之後。而蘇源明於安祿山之亂時，則以病不受偽署；肅宗復兩京，擢考功郎中、知制誥。²⁰兩位促成此編的高官在安史亂後有著天壤之別的運命，樓穎為序時的感慨不難想見。但陳公卒年只是〈樓序〉的上限，更具體的時間還可參考另一線索。《國秀集》體例有目錄一編，詩人名姓之上皆冠有官職或載明身分，傅璇琮乃以目錄所記王維官職為「尚書右丞」，推論此序約作於乾元、上元間（759-760）²¹，此亦即樓穎為《國秀集》完成編次的時間。若此，芮氏始編於天寶 13 年（754）左右，樓穎完編於乾元、上元間，前後相距有六、七年之久，其間還經歷了安史之亂人事全非的動盪，頗為艱辛。²²

至於《國秀集》所收詩人詩作的時間範圍，樓序引二公之語：「自開元以來，維天寶三載，譴謫蕪穢，登納菁英」，可略得一個梗概。然核對所選詩人可考的生平經歷，學者已經指出其中有少數在開元以前即已卒歿的詩人，序言所述略嫌不夠精確²³，然

¹⁹ 後晉·劉昫等撰：〈劉幽求鍾紹京郭元振張說列傳第四十七〉，《舊唐書》，卷 97，頁 3059；傅璇琮：〈《國秀集》前記〉，頁 274-275。

²⁰ 宋·歐陽修、宋祁：〈文藝列傳第一百二十七〉，《新唐書》，卷 202，頁 5772。傅璇琮：〈《國秀集》前記〉，頁 274。

²¹ 傅璇琮：《國秀集·前記》，頁 275。中沢希男僅言當在乾元以後，見〔日〕中沢希男：〈國秀集攷〉，頁 87。呂光華則不採信目錄所記官職，疑為後人所改，故定為肅宗至德 2 載（757）。見呂光華：《今存十種唐人選唐詩考》，頁 68-69。茲採前二人之論。

²² 曾跋、陳振孫《解題》皆以樓序所言收詩時間的下限「天寶三載」（744）為據，定芮編的時間為天寶 3 載；傅璇琮也定為天寶 3、4 載，見傅璇琮：〈《國秀集》前記〉，頁 275。案：此說似有未安，芮編時間應以前述蘇陳二公官職的交集為度，當為天寶 13 載。「天寶三載」則是二公指示的收詩下限，兩者不宜混淆。

²³ 傅璇琮已舉例說明，見傅璇琮：〈《國秀集》前記〉，頁 275；孫桂平則有進一步的補充，參見孫桂平：

而，雖初盛之間不易斷然界畫，本編以開元時期詩人為主的編選意圖仍相當清楚。至於所選下限在「天寶三載」這個時間點，在沒有其他資料可供質疑的情況下，自當從其所記。只是必須對此書目錄所記詩人官名有出於天寶 3 載之後者，提出解釋。筆者認為，樓穎既云「今略編次」，可證詩人目錄的編次當出於樓氏，故所記官名可至於乾元年間樓氏完編之時。

綜言之，此編實有三個重要時間點，一為所收詩作時間的上下限，一為二公指示芮氏編纂的時間，三為樓序編成的時間。對於收詩下限定在「天寶三載」²⁴，孫桂平曾進一步分析「天寶三載」以前可作為唐代盛世指標的意義，此年之後唐代便略顯由盛入衰的態勢，因而認為此編或有對盛唐前期盛世的緬懷之意，可備一說。²⁵

《國秀集》由秘書省和國子監的長官共同指示編纂，以及入選詩人所具有的官銜或身分，有助於更深入理解《國秀集》的性質。據孫桂平所考，不僅國子監為唐代高等教育機構，秘書省也分擔了宗室子孫與功臣子弟的基礎教育。秘書省藏書豐富，校書郎又多由新近及第進士擔任，而鄉貢進士入京也往往以秘書省為活動中心，秘書省因而成為舉子經營進士科場的大本營。兩個單位聯手指示國子監修進士業生員編選詩集，以熟悉科場規範，自然合於情理。²⁶再者，《國秀集》所選詩人中，署明身分為「進士」的有 15 人；署明官職而確定為進士出身者有 26 人；曾經試貢舉的有 7 人，孫桂平因而斷言：「《國秀集》的編選帶著向進士科試舉的明顯印記」。²⁷可以說，《國秀集》即是一本最為貼近盛唐時期進士科考文化的選集。

綜言之，《國秀集》主要由芮挺章所編選，時間約在天寶 13 載；其後樓穎原擬續補而未果，乃於乾元、上元間為之撰序、編寫目錄。至於所選詩作的時間範圍，

〈「唐人選唐詩」的時代感〉，《唐人選唐詩研究》，頁 79。

²⁴ 如前所述，中沢希男論證陳希烈任秘書監與蘇源明任國子司業的交會時間在天寶 13 載，故主張「天寶三載」為「天寶十三載」之誤。〔日〕中沢希男：〈國秀集攷〉，頁 87。案：此說無版本之據，似不宜輕從。事實上，只要將蘇、陳二公指示芮氏從事選編的時間與指示的選詩時間範圍，加以區分，問題即不至於糾結在一起。

²⁵ 參見孫桂平：〈《國秀集》三論〉，頁 250-251。

²⁶ 孫桂平：〈《國秀集》三論〉，頁 223-224。

²⁷ 以上據孫桂平所考，孫氏於文中一一列舉詩人姓名。見孫桂平：〈《國秀集》三論〉，頁 224-226。

則以開元及天寶前期為主體，略及少數開元前夕的詩人。雖然《國秀集》的實際編選者為國子監修習進士業的生員，地位身分不高，但指示編輯者則為秘書省和國子監的高級長官，與盛唐時期的教育制度及科考訓練具有緊密的連結。所選詩作相當程度反映盛唐前期對於詩歌體製的主要取向，以及士子躋身宦途所需具備的社交能力。

（二）選詩性質

《國秀集》的選詩性質最引人注目的採選標準，即是蘇、陳二公所指示的「可被管絃者都為一集」。所謂「可被管絃者」常被認定為所選皆是可配樂而歌的作品，持此觀點者，尤以任半塘（1897-1991）所著《唐聲詩》為代表。任氏所定義的「唐聲詩」有幾個重點：斷在唐代、斷在雅樂舞歌辭之外、斷以近體詩為主。²⁸他以《舊唐書》、《隋書》的〈音樂志〉為據，論析聲詩的發展以盛唐時期為極盛，並以《國秀集》為其說的重要佐證。他解釋〈樓序〉所言「蕪穢」、「菁英」乃辭之分判；「可被管絃」與否，乃聲之分判。²⁹又因《國秀集》所選雖以近體為主，亦不乏古體，任氏因謂「唐詩之合樂者，範圍甚寬，雖謂《國秀集》所載二百餘首全部皆聲詩，可也。」³⁰他認為《國秀集》所選皆可合樂演唱，頗以此編證成其「唐聲詩」的體系。惜任氏未能就此編所選作品做進一步合樂的推求。但其說對於後續《國秀集》的研究影響頗大，承其說並加以推衍者不在少數，陸續有研究者提出部分詩作曾有配樂歌唱的文獻證明，或是指出部分詩作本身所具有的歌詩性質，所論皆有一定的理據。³¹然而，傳唱事蹟不一定皆能見諸載籍，樂譜更不易流傳，故可以論證的終究只能是部分而非全體。筆者並不否定此書部分作品有「可被管絃」的事實，但仍然認為「可被管絃」

²⁸ 任半塘：《唐聲詩》（上海：上海古籍出版社，1982），頁 45-52。

²⁹ 任半塘：《唐聲詩》，頁 36-37。

³⁰ 任半塘：《唐聲詩》，頁 101。

³¹ 如呂玉華認為「可被管絃」是指「凡入選的詩歌都可以合樂演唱」。呂玉華：《唐人選唐詩述論》（臺北：文津出版社，2004），頁 171。張羽：《〈國秀集〉研究》（蘭州：西北師範大學中國古典文獻學科專業碩士論文，2005），頁 23-34；張之為：〈「可被管絃者都為一集」——《國秀集》的編選動機、策略與詩歌入樂問題探論〉，《樂府學》15（2017.5），頁 57-66。

之意當不限定在配樂或歌詩的性質，而是更廣義的指涉詩歌的聲韻之美。而具有聲韻之美的詩歌本就更宜於歌唱，兩者可謂相得益彰。而就詩選而言，詩歌本身的聲韻之美自然更居本質性的意義。

蘇、陳二公在指示芮氏編選此集時，曾批評近世詩作「諷者溺於所譽，志者乖其所之，務以聲折為宏壯，勢奔為清逸。」可以見出二公所關注的仍在於詩歌的內容與形式，宏壯與清逸都是詩作的風格表現，「聲折」之語尤在提示若用不和諧的聲韻以表現宏壯，是一種錯誤的取向。二公指示選取「可被管弦」之作，實具有糾偏的意味。但將編選標準說明得最為具體的，還是樓穎的序文：

昔陸平原之論文，曰「詩緣情而綺靡」。是彩色相宣，烟霞交映，風流婉麗之謂也。仲尼定禮樂，正雅頌，采古詩三千餘什，得三百五篇，皆舞而蹈之，弦而歌之，亦取其順澤者也。（頁 280）

樓穎開篇即引用陸機（261-303）〈文賦〉之語，並用「彩色相宣，烟霞交映，風流婉麗」，解釋他對「詩緣情而綺靡」的理解。「綺靡」二字本即包括辭采與音聲之美兩個面向，〈文賦〉接續有云：「其會意也尚巧，其遣言也貴妍，暨音聲之迭代，若五色之相宣」，從意巧、詞妍，談到音聲迭代之美，李善（630-689）注：「言音聲迭代而成文章，若五色相宣而為繡」。³²樓穎的「彩色相宣」與陸機的「五色相宣」具有互文性，所指都是音聲迭代之美。樓穎更將此一表現上溯至孔子（孔丘，551 B.C.E.-479 B.C.E）刪詩，強調詩三百弦歌舞蹈、順應德澤的性質。樓穎論詩強調音聲之美至為明顯，只是在論《詩經》時是實指真正的樂歌，他所繼承的〈文賦〉已屬文章的音聲迭代之美。

在詩歌聲律理論發展時期，以五色比喻音聲，再進而比配音韻聲律，一直存在一條清晰的脈絡，如永明聲律論的主將沈約（441-513）：

夫五色相宣，八音協暢，由乎玄黃律呂，各適物宜。欲使宮羽相變，低昂互節。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。

³² 晉·陸機：〈文賦〉，唐·李善等注：《六臣注文選》（北京：中華書局，1987），卷 17，頁 309-316。

妙達此旨，始可言文。³³

沈約這段文章談的完全是音聲，開首的「五色相宣」也是用以類比「八音協暢」，同樣與陸機〈文賦〉有互文性，但沈約所論的音聲迭代，又更進一步落實在具體的聲韻調節，開展出四聲八病之說，成為近體聲律的前導。³⁴

而至中唐獨孤及（725-777）談到沈佺期（ca.656-713）、宋之問（656-712）開創律詩之功，用的也是類似的語彙脈絡：

至沈詹事、宋考功，始裁成六律，彰施五色，使言之而中倫，歌之而成聲，緣情綺靡之功，至是乃備。³⁵

獨孤及此文作於大曆7年（772），距〈樓序〉撰寫的時間約十二年，同樣以陸機「緣情綺靡」為詩學準則，所謂五色、六律雖然對言，但中倫、成聲說的都是聲律，並將之用在被認為是律詩之祖的沈佺期、宋之問身上，已不僅是一種類比形容之語，而是具體指涉已形成規範的聲律形式。綜合以上的發展脈絡，《國秀集》所謂「可被管絃者都為一集」，雖然可以包括實際合樂的情況，但更應從詩歌的聲律形式加以判別。

事實上，自古以來的詩樂關係皆不能脫離詞與調的配合，雖然就理論言，可依發展過程區分成互有偏重的若干階段³⁶，但皆很難將音與義做截然的區隔，只能約略表現出不同時期兩者的主從或輕重關係。永明時期做為中國詩歌走向律化之路的開端，其基本精神是為因應詩樂分離，尋求建立語言自身的音樂性。劉勰（ca.465-?）強調語言的音樂性時，首揭「夫音律所始，本於人聲者也。聲合宮商，肇自血氣」，並以「古之教歌，先揆以法，使疾呼中宮，徐呼中徵」³⁷，說明各種發聲之法如何合

³³ 南朝梁·沈約：〈謝靈運傳第二十七〉，《宋書》（北京：中華書局，1974），卷67，頁1779。

³⁴ 參見蔡瑜：〈永明詩學與五言詩的聲境形塑〉，《清華學報》45：1（2015.3），頁35-72。

³⁵ 唐·獨孤及：〈唐故左補闕安定皇甫公集序〉，清·董誥等編：《全唐文》（北京：中華書局，1983），卷388，頁3940。

³⁶ 朱光潛：〈中國詩何以走上律的路（下）——聲律的研究何以特盛於齊梁以後〉，《詩論》（臺北：正中書局，1979），頁207-213。

³⁷ 南朝梁·劉勰著，范文瀾註：〈聲律第三十三〉，《文心雕龍註》（北京：人民文學出版社，1962），卷7，頁552。

於宮商之音，乃將語言的音聲與音樂結合而論。而鍾嶸（ca.468-ca.518）反對永明聲律，認為古歌因配樂之故才需重音韻：「古曰詩頌，皆被之金竹，故非調五音，無以諧會。」然而：「今既不被管弦，亦何取於聲律邪？」³⁸看似將詩樂的關係做了截然的區隔，卻正說明了詩之聲律講究是備於管絃不可或缺的因素。因此，詩樂分離、語言自覺，固然有助於建立語言自身的音樂性，但當詩歌語言的音樂性因聲律調協而更趨流美之後，反而又更適於配樂而歌。

無論是任半塘將研究著眼於唐代的「聲詩」，或是吳相洲（1962-2021）以更寬廣的定義討論唐代的「歌詩」³⁹，在論及唐代詩樂關係時，都特別指向近體詩作，無疑正反映了詩歌聲律的流美更適於配樂而歌。雖然近體詩律如何與音樂配合一直是一個研究的難題，但從傳世文獻確實可見終唐之世都有著唐人近體詩歌在當代傳唱的記載，甚至歌者截取、改編近體詩以便歌唱的情事；這與近體詩流利的聲勢、明晰的段落，頗適於歌詠，自有一定的關係。由此重新看待《國秀集》「可被管絃者」的意義，或許不必執著於配樂的事實，而應視為指涉詩歌所具的聲律之美，而且是合乎當時新興調聲規範的作品。《國秀集》作為一本因應當代科考訓練之需，集中選錄初盛唐時期聲律之美的作品，對於吾人探討這一階段的聲律規範，自具重要的代表性。

三、早期文獻所記錄的調聲準則

復返唐代現場的詩律研究，旨在以唐人所撰詩格與唐人所選唐詩交互印證，因此本文將依據詩格所呈現的調聲準則，作為檢核《國秀集》的標準。採用順時推衍法探討調聲規範的發展軌跡，以別於以清人為據的逆時回溯法。期望能夠勾勒出更為具體清晰的唐代詩律的圖像。

³⁸ 王叔岷箋證：〈詩品總序〉，《鐘嶸詩品箋證稿》（北京：中華書局，2007），頁106。

³⁹ 吳相洲：《唐代歌詩與詩歌》（北京：北京大學出版社，2000），頁37-72。

有關漢語詩律的早期文獻，清人基本上是無緣得見的。現今有關六朝至中唐前期的詩律論述，主要保存在日僧空海（774-835）所編的《文鏡秘府論》之中，這本著作編成於中唐，但其書直到清光緒年間才由楊守敬（1839-1915）攜回中土。楊守敬《日本訪書志》中關於《文鏡秘府論》的題解云：

首題「金剛峰寺禪念沙門遍照金剛撰」。遍照金剛即空海也。空海為日本高僧，嘗入唐求法，能書能文，著有《性靈集》。今日本所用假字，即空海創造。此書蓋為詩文聲病而作，彙集沈隱侯、劉善、劉滔、僧皎然、元兢及王氏、崔氏之說，今傳世唯皎然之書，餘皆泯滅。按：《宋書》雖有「平頭」、「上尾」、「蜂腰」、「鶴膝」諸說，近代已不得其詳。此篇中所列二十八種病，皆一一引詩，證佐分明。……雖其中或涉膚淺，然指陳利病，不可謂非操觚之準繩。⁴⁰

由楊守敬甫見《文鏡秘府論》時的綜述可知，其書彙集的文獻資料許多在中土久已失傳，所保存的詩文聲病材料尤為珍貴。其後經中日學者的精心考校，更進一步確知此書收錄的許多中土典籍，即或是宋代的書錄已不見載記；相關聲病論述，後世自難參考，不免留下唐人與後人之間的認知落差。《文鏡秘府論》在文獻材料上的珍稀性已為今人所熟知，迄今對於此書的整理校釋已累積了相當豐富的研究成果；但對於勾勒出唐代詩律發展的整體面貌，仍有慊然。畢竟，《文鏡秘府論》經過空海的選編，所涉文獻又止於中唐初期，其中所保留的資料雖極珍貴卻可能不夠完備，無法具體詮解出一套完整的詩律，難以彌縫與清人論述間的差距。王力先生理論上有機會參考卻未援用，自有其原因。

然而，現今的研究視域及條件已經不同於往昔，站在前人的研究成果之上，實可將詩律學往前再推進一步，既可為清人的詩律觀找到與唐代的連接點，也不妨在兩者的對話中提出商榷的意見，使漢語詩律發展的圖像更為清晰。首先，在文獻依據上可再尋求突破，空海編撰《文鏡秘府論》，彙集唐人重要詩學著作於一編，本即有指導學習者創作漢詩文的目的；又因日本學習漢詩的傳統始終不曾間斷，此編對

⁴⁰ 楊守敬光緒6年至10年（1880-1884）應駐日公使何如璋之召，以使館隨員的身份東渡日本，並於期間四處訪書。楊守敬：《日本訪書志》（北京：北京圖書館，2003），卷13，頁135-137。

後續日本詩話的重大影響，致使日本詩話一直存在明顯的「詩格化」的特色。⁴¹既然中土詩律著作因得魚忘筌而鮮少留傳，有賴《文鏡秘府論》保存，那麼在空海之後的日本詩格類著作，理當可以提供後續的線索。換言之，可擴大搜尋資料的視域，以漢字文化圈作為範圍，向域外尋求與中土平行的共時性詩學資料，以為參考。

論及日本相關的詩格材料，大正（1912-1925）年間日本文會堂所編《日本詩話叢書》⁴²無疑是最為豐富的彙編型叢書。此編雖也收錄了平安時期的《文鏡秘府論》，但主要以江戶時期（1603-1867）的著作為大宗，可為研究明清詩律學在域外發展的珍貴資料。然而，限於所收資料的範圍，對於理解日本自平安（794-1191）到江戶之間的詩律發展無法提供直接的助益，就更難彌縫中土自唐至明清之間的發展缺陷。這是一直以來困惑筆者的巨大難題，久久未獲解決。直到民國 103 年底，在科技部主辦的「從人文到數位人文」學術研習營的會議上，有幸結識國立成功大學中文系教授王三慶先生，承蒙王先生對詩律議題的關注，慷慨惠賜過去赴日搜集到的珍稀詩格資料⁴³；筆者因而得識歷經平安、鎌倉（1192-1333）、室町（1393-1573）各時代不斷增補而成的《作文大躰》；以及鎌倉時代撰著的《王沢不渴鈔》。在這兩部書中筆者梳理出在《文鏡秘府論》以後的詩律發展軌跡，得以勾勒出相對完整的詩律模型。謹此向王三慶先生致上最高的敬意與謝忱。

《作文大躰》與《王沢不渴鈔》兩部書皆屬彙編性質，版本複雜，有賴日本學者長期以來所做的整理考校，使今人在援引研究上獲得許多便利。《作文大躰》為了符應不同時代的需求，在流傳的過程經過不斷增修，其中所記最早的格律資料〈十則〉，其著作時間約相當於五代⁴⁴；《王沢不渴鈔》則是對應於南宋之時，基於文獻東

⁴¹ 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〉、〈論日本詩話的特色〉，《東亞漢籍研究論集》（臺北：臺大出版中心，2007），頁 137-162、375-412。

⁴² 〔日〕池田四郎次郎：《日本詩話叢書》（東京：鳳出版，1972）。

⁴³ 科技部人文司與國立政治大學中文系共同主辦「從人文到數位人文」學術研習營，2014.12.5-6，筆者參與的是「唐詩的數位人文研究」。

⁴⁴ 〔日〕天理大學出版部編：《作文大躰》，收入《平安詩文殘篇》（東京：八木書店，1984）。相關研究參見蔡瑜：〈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〉，《政大中文學報》31（2019.6），頁 219-250。

傳的時間差，它們所反映的格律觀自然更早。⁴⁵經由筆者近年的研析，二書所記的詩律既能與《文鏡秘府論》保留的初盛唐論述密切銜接，二書之間的格律規範也表現出彼此接續的漸進軌跡；顯現出日本詩格傳承有序與清晰的發展邏輯，大大彌補了中土文獻的匱乏，甚為可貴。

經由對《文鏡秘府論》、《作文大略》、《王沢不渴鈔》一系列日本留傳詩格的研析，筆者從中析理出具體的詩律規範，再以此規範初步檢核《唐人選唐詩》中的部分選集，以理論與作品進行相互間的參照修正，目前已具體勾勒出唐代詩律發展的幾個重要關鍵步驟。以五言律詩為基準：首先，以元兢（?-?）為代表的初唐詩人，一方面從齊梁的沈約八病承襲其中的聲調四病，再經調整放寬形成新的「元兢四病」使更利於施用；另一方面則新創出包含換頭、護腰、相承的調聲三術，開啟了「平仄二元化」及「第二字黏對」（拈二）的詩律理念，樹立了唐代特有的詩律美感。其次，由換頭術的「拈二」發展到「二四不同二九對」，進一步確立了以「二四黏對」作為主導節律的典型；並與元兢四病中的「平頭」（第一字）、「上尾」（第五字）結合，至此，可供辨識的律詩規範已清晰可見。再次，則在「二四黏對」成為主導節律下，為免句尾出現過於單一的聲調，又再確立了「避下三連」的規範；從而在二四字之外，強化了第三字的調節。如此，唐代五言律詩便完成了每一個字的規範，走完其詩律建構的最後一里路。至於七言律詩也是依循類似的節律理念推導而成，由「拈二」發展到「二四不同二六對」，形成「二四六黏對」的主導節律；並依五言詩與七言詩的對應位置，將平頭擴充到包含第一、三字，再結合「上尾」及「避下三連」，形成整體規範。⁴⁶

這一套依據中日典籍所勾勒出的發展脈絡，在文獻的時代性與觀念的邏輯性相互銜接，因而具有一定的合理性。但考量到中土典籍傳播到日本的時間差，《作文大

⁴⁵ 〔日〕國文學研究資料館編：《王沢不渴鈔》，《漢文學資料集》，收入《真福寺善本叢刊》第12卷（京都：臨川書店，2000）。相關研究參見蔡瑜：〈唐、宋詩歌格律對「下三字」規範的進程〉，《清華中文學報》22（2019.12），頁117-172。

⁴⁶ 以上論析，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》59（2017.12），頁1-54、〈唐詩格律發展的關鍵進程——以日本詩格《作文大略》為核心的探討〉、〈唐、宋詩歌格律對「下三字」規範的進程〉三篇論文。

軀》與《王泐不渴鈔》所述格律規範的每一個步驟對應於中土的時間，仍需再作研析確認。因此同一時代詩歌文本的檢核成為必經的驗證之途，這也是本文特別重視唐人所選唐詩的原因。

為了證明經由早期文獻所推求的詩律規範皆有所本，筆者的前行研究都直接援用詩格中的術語，這樣的做法是為了保證學術的精準論證，但對於現代讀者難免會有繁複之感而產生隔閡。為求簡明，本文進一步將各種術語轉換成較易理解的規範位置，直接定義每個字的準則，使理解更為直觀。為了建立一個簡明的論述框架，本文認為明代以後中土流傳的詩律口訣「一三五不論，二四六分明」⁴⁷，頗具參照性質。做為一個詩律框架，它所提示的應該是：偶數字與奇數字並不在同一層次，七言的一三五字（五言的一三字），與七言的二四六字（五言的二四字）是屬於嚴格程度不同的規範。必須「分明」的二四（六）字，即是主導節律「二四（六）黏對」；「不論」則是相對於「分明」而言，指不須採行黏對法則，而是施用較為簡易的準則。藉此反映出這是一個以黏對為主軸，並區分主次的格律架構。

以下便將五、七言詩句區分為偶數字二、四、（六）字及奇數字一、三、五、（七）字兩個層次，說明早期文獻的詩律模型。五言詩有三個主要規範：

1. 二、四字：依「二四黏對」規範，其中「第二字黏對」更嚴於第四字。⁴⁸
2. 一、三、五字：依「上下句同一位置不可同聲」規範；唯第一三字的上下句可同平聲，居於句尾的第五字則不能放寬，但首句押韻則不在此限。⁴⁹
3. 不犯下三連：句尾三四五字不可「連三平」或「連三仄」。⁵⁰

⁴⁷ 就現存中土文獻而言，「一三五不論，二四六分明」口訣及平仄譜，最早約見載於明代中期，俟後亦續有載記。如明·釋真空：《新編篇韻貫珠集》，收入《四庫全書存目叢書》第213冊（臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997），頁535；明·王樞：《詩法指南》，收入周維德集校：《全明詩話》（濟南：齊魯書社，2005），頁2415；清·費經虞撰，費密補：《雅倫》，收入《四庫全書存目叢書》第420冊，頁182；清·游藝：《詩法入門》（上海：掃葉山房，1927），頁7-9，各書皆有簡要的徵引。

⁴⁸ 「第二字黏對」對應元兢調聲三術的「拈二」；「二四字黏對」對應《作文大略》「二四不同二九對」。分析參見蔡瑜：〈唐詩格律發展的關鍵進程——以日本詩格《作文大略》為核心的探討〉，頁230-236。

⁴⁹ 第一字對應「平頭」（或「換頭第一字」）、第三字對應「護腰」、第五字對應「上尾」。分析參見蔡瑜：〈唐詩格律發展的關鍵進程——以日本詩格《作文大略》為核心的探討〉，頁238-243。

⁵⁰ 本項對應《王泐不渴鈔》的「避三連」。分析參見蔡瑜：〈唐、宋詩歌格律對「下三字」規範的進程〉，

七言詩也有相應的三個主要規範：

1. 二、四、六字：依「二四六黏對」規範，其中「二四黏對」更嚴於第六字。⁵¹
2. 一、三、五、七字：依「上下句同一位置不可同聲」規範⁵²；唯第一三五字的上下句可同平聲，居於句尾的第七字則不能放寬，但首句押韻則不在此限。
3. 不犯下三連：句尾五六七字不可「連三平」或「連三仄」。

以上五七言詩各有的三條規範，皆由詩格書直接轉譯出來，作為一套詩律準則相當簡明。然而，因採用的詩格書在時間上縱貫唐、宋，在空間上橫互中、日，有許多發展的細節仍須進一步的確認。說明如下：

1. 第 1 項的偶數字規範，黏對法則從一開始的「拈二」就是遵循平仄律；第 3 項「避下三連」的精神也是依循平仄律，這與近代格律觀幾無差別。唯須留意「拈二」與「二四黏對」在成為規範的時間是否具有時間差。
2. 第 2 項的奇數字規範，是從沈約發展到初唐的元兢，文獻記載原都是遵循四聲律，其內涵也有一些變動；但其後既與平仄二元化的黏對法則結合，理當也應被轉換為平仄律，如五言第一字元兢即有用平仄律的「換頭第一字」，可為證明；但是元兢又還有依循四聲律的「平頭」說明，頗令人疑惑。至於五言第三字元兢有四聲律的「護腰」規範⁵³，然而，後續文獻卻鮮見言及，故此規範是否沿用又是否轉為平仄律？⁵⁴可為觀察確認的重點。至於句末的規範牽涉押韻，如押平聲韻則自然依循平仄律，如押仄聲韻則有四聲律的選

頁 127-135。

⁵¹ 「二四六字黏對」對應《作文大略》「二四不同二六對」。分析參見蔡瑜：〈唐詩格律發展的關鍵進程——以日本詩格《作文大略》為核心的探討〉，頁 236-237。

⁵² 就五、七言的相對位置而言，一三字對應五言之第一字，《作文大略》：「七言詩之平頭……准五言而可知」，第五字對應「護腰」，第七字對應「上尾」。分析參見蔡瑜：〈唐詩格律發展的關鍵進程——以日本詩格《作文大略》為核心的探討〉，頁 238-240。

⁵³ 以上參見唐·元兢：《詩髓腦》，收入張伯偉：《全唐五代詩格彙考》（南京：江蘇古籍出版社，2002），頁 114-119。

⁵⁴ 筆者曾對此問題做過討論，分析參見蔡瑜：〈唐詩格律發展的關鍵進程——以日本詩格《作文大略》為核心的探討〉，頁 241-243。本文將做進一步確認。

擇⁵⁵，這也是可再細步觀察之處。

3. 在 3 項規範中，第 1、2 項分奇數、偶數字，位置可各自獨立。但第 3 項規範跨越了句末三個字，所以會與前 2 項規範產生牽動的關係，上述五言的第三字和七言的第五字之所以較難定論，也與此有關。故詩人如何在句尾三字進行調節，後續可由數據進行觀察。

四、國秀集詩律類型分析

今存《國秀集》的編纂體例分為上、中、下三卷，各卷依詩人排列，共錄有 85 人，218 首作品⁵⁶，除 4 首為雜言詩⁵⁷，共選五言 174 首、七言 40 首。每位詩人所錄詩作並無詩體的分類，排序大體先五言後七言，但也有極少數例外者。因此，雖然研究者共同指出《國秀集》所選以律體（近體）為主，但其所反映的詩律類型及詩體觀念，仍有待深入詩律分析才能確定。而詩律分析首先必須建立各項標準，本節即嘗試運用早期文獻所析理出來的各項規範做全盤的檢核，再就結果闡釋《國秀集》所反映的詩律概念。

本文對於《國秀集》詩律的檢核，有賴於數位工具的輔助，將早期文獻的規範分項設定於分析系統中⁵⁸，再就結果進行量化分析。其中第 1、3 項皆以平仄律為依據，第 2 項則兼採平仄律與四聲律，以觀察詩人施用的選擇與發展的方向。由於第 1 項黏對規範居於詩律的主導地位，且為早期文獻與近世通行格律的最大公約數，故以黏對施用的合格率做為律體的篩選標準，以區分古、律體。此外，在篩選時也

⁵⁵ 如押去聲韻，依四聲律，則上句句尾可以有平、上、入三種選擇。

⁵⁶ 案：今本所存現狀與樓序云：「見在者凡九十人，詩二百二十首」數目略有出入。各流傳本亦有小異，詳呂光華：《今存十種唐人選唐詩考》，頁 71-72。

⁵⁷ 4 首雜言分別為盧僊〈十月梅花書贈〉（卷上，頁 301）、王喬〈過故人舊宅〉（卷下，頁 311）、程彌綸〈懷魯〉（卷中，頁 329）、屈同仙〈燕歌行〉（卷下，頁 333）。

⁵⁸ 《漢詩格律分析系統》網站，網址：<http://ppas.cl.ntu.edu.tw/hanshi>；《漢詩文獻系統》網站，網址：<http://140.112.145.92/poem>。資料檢索日期為 2019 年 10 月 30 日至 2021 年 6 月 27 日。

以詩律的表現為憑，不預設句數、押韻的限制。⁵⁹至於奇數字及避下三連的遵行情形，則在分體之後再做統一的討論。以下依五、七言分別論述。

（一）五言詩

在 174 首五言詩中，共有 140 首可判定為典型的律體，這些作品的第二字黏對的合格率皆達 100%，二四字黏對的平均值則為 84.4%，表示部分詩作的第四字有微犯的情形，但並不影響它們可視為律體。其句數從八句到二十句皆有，而以八句 100 首最多，四句 17 首居次。

另外有 3 首詩，1 首是十句，2 首是八句，皆有一聯不合律，或是首聯或是末聯，故第二字黏對的合格率僅達 69.5%，合律之聯有時略犯二四同平，若從寬認定，這 3 首仍可視為有意為律體卻不夠嚴整，可名之為律體 2。如是，則五言律體共 143 首。此外，有 20 首作品皆無法完成一組「二四黏對」的律章，合律句數亦未過半，無法滿足律體的基本要求，自當判為古體。

但是，除了上述明顯可歸為律體或古體的作品之外，還有 11 首作品不太適合歸於上述兩類，它們共同的現象是「第二字黏對」的合格率頗高（平均 89.3%），「二四字黏對」則甚低（平均 10.5%），顯現出明顯的落差。且其中有 7 首是第二字黏對達 100%，這絕非偶然的機率可以成就的，就其格律特色及唐人用語，可名之為「拈二體」。

茲將五言詩各體詩律統計列表如下：

⁵⁹ 研究者對於《國秀集》所選詩歌體裁的統計各人略有不同，如呂光華的分體：「五律最多，共 115 首，占全集選詩一半以上。其次五古 41 首，七絕 30 首，五絕 19 首，七律 9 首，雜言古詩 3 首，七古 1 首。」並未明示區別標準，但相當程度是根據句數為別。見呂光華：《今存十種唐人選唐詩考》，頁 77。

表 1 五言詩分體總表

體裁	首數	聯數	句數	二四字		一三五字							避下三連
				拈二	二四黏對	第一字		第三字			第五字		
						無平頭	換頭	護腰		無上尾			
								四聲	平仄		四聲	平仄	
可同平	不可同平												
律體	140	580	1160	100%	84.4%	97.7%	92.6%	96%	81.7%	75.9%	99.2%	97.6%	94.3%
律體 2	3	13	26	69.5%	27.8%	91.7%	76.7%	91.7%	70%	48.3%	100%	63.3%	95.8%
拈二體	11	55	110	89.3%	10.5%	98.3%	78.4%	96.9%	87.4%	64.9%	100%	86.1%	80.6%
古體	20	116	232	25.7%	8.4%	93.7%	83.4%	93.4%	82.1%	56.6%	91.7%	70.7%	88.8%
總計	174	764	1528	90.1%	70.1%	97.2%	90.3%	95.7%	81.9%	72.3%	98.4%	92.8%	92.9%

接續則對形式特別的「拈二體」，舉例分析其詩律如下：

王維〈初至山中〉（卷中，頁 319-320）

- 中歲頗好道 晚家南山陲
平[去]平去上 上[平]平平平支
- 興來每獨往 勝事祇自知
平[平]上入上 平[去]平去平支
- 行到水窮處 坐看雲起時
平[去]上平去 上[平]平上平支
- 偶然見林叟 談笑滯還期
上[平]去平上 平[去]去平平支

此詩為王維（701-761）的名作⁶⁰，第二字黏對完全合格，二四黏對則顯得沒有規律。

萬楚〈題江潮莊壁〉（卷下，頁 351）

- 田家喜秋熟 歲晏林葉稀
平[平]上平入 去[去]平入平微
- 禾黍積場圃 植梨垂戶扉
平[上]入平去 平[平]平上平微
- 野閑犬時吠 日暮牛自歸
上[平]上平去 入[去]平去平微

⁶⁰ 今本文字略異，《全唐詩》詩題作〈終南別業〉，雋作陲，見作值，滯作無。清·彭定求：《全唐詩》（北京：中華書局，2003），卷 126，頁 1276。以下所引《全唐詩》皆據此書，再次徵引僅標頁碼。

- 4 時復落花酒 茅齋堪解衣
平 入 平 上 平 平 平 上 平 微

這首也是第二字黏對完全合格，二四黏對則沒能形成規律。第二、四聯是律聯，但第一、三聯卻是二四同聲。

閻寬〈曉入宜都渚〉（卷中，頁317）

- 1 問俗周楚甸 川行眇江潯
去 入 平 上 去 平 上 平 平 侵
2 興隨曉光發 道會春言深
平 上 平 入 上 平 平 平 侵
3 回眺佳氣象 遠懷得山林
平 平 去 上 上 入 平 平 侵
4 佇應舟楫用 曷務歸閑心
上 平 平 入 去 入 平 平 平 侵

這首同樣是第二字黏對完全合格，二四黏對則沒能形成規律。類似上述的情形有 7 首之多。此外，尚有 3 首是第二字黏對略有微犯，但全體仍相當整齊。如丘為（703-798）〈題農廬舍〉共八句，張良璞（?-?）〈覽史〉共十六句，皆只有末句微犯。而崔顥〈結定襄獄效陶體〉長達二十二句，也只有第二句、第六句兩處犯。這些作品都一定程度表現出他們有意進行第二字黏對。

另外還有 1 首表現出另外一種韻律感：

薛奇章（?-?）〈擬古〉（卷中，頁313）

- 1 沙塵朝蔽日 失道還相遇
平 平 平 去 入 入 平 平 去 遇
2 寒影波上雲 秋聲月前樹
平 上 平 上 平 平 入 平 去 遇
3 川氣生曉夕 野陰乍烟霧
平 去 平 上 入 上 平 去 平 去 遇
4 沉沉瀟池水 人馬不敢度
平 平 平 平 上 平 上 平 上 去 遇

- 5 吮癰世所薄 挾續恩難顧
 上 平 去 上 入 入 去 平 平 去 遇
- 6 不見古時人 中宵淚橫注
 平 去 上 平 平 平 平 去 去 去 遇

此詩共十二句，押仄聲韻。其拈二的形式很整齊的分成三段，每四句做一個轉換，相當巧妙。最後一段的五六聯甚至已是一個完整的律章；三四兩聯則是以二四同聲的方式進行黏對；首兩聯的情況則是第一聯為律聯，第二聯卻是二四同平對二四同仄，因而皆犯第四字，但細究之，這兩句又因此避免了下三仄與下三平。作者不但明顯具有採用拈二的意圖，還有刻意經營的痕跡，且視拈二的優先性高於二四黏對。

這 11 首既不同於無意於聲律規範的古體，又未達一定程度的二四黏對，但在「拈二」的表現上卻極亮眼。這令人連結到初唐元兢《詩髓腦》中所闡述的調聲規範，便只提到拈二，而無二四黏對；故可用元兢四病及調聲三術檢核。⁶¹茲將這 11 首作品列表如下：

表 2 五言拈二體詩作表

作者	詩題	聯數	句數	元兢調聲術			元兢四病			
				換頭一	拈二	護腰	無平頭一	無上尾	無蜂腰	無鶴膝
王維	初至山中	4	8	100%	100%	75%	100%	100%	87.5%	66.7%
嚴維	遊瀟陵山	4	8	75%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
楊諫	長孫十一東山 春夜見贈	4	8	100%	100%	100%	100%	100%	100%	66.7%
薛奇章	吳聲子夜歌	2	4	50%	100%	100%	100%	100%	100%	0%
萬楚	題江潮莊壁	4	8	75%	100%	100%	100%	100%	100%	66.7%
王維	河上送趙仙舟	4	8	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
閻寬	曉入宜都渚	4	8	75%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
張良璞	覽史	8	16	50%	85.7%	100%	100%	100%	93.8%	85.7%
崔顥	結定襄獄效陶 體	11	22	54.5%	70%	90.9%	81.8%	100%	90.9%	80%
丘為	題農廬舍	4	8	100%	66.7%	100%	100%	100%	100%	100%
薛奇章	擬古	6	12	83.3%	60%	100%	100%	100%	91.7%	100%
統計	11 首	55	110	78.4%	89.3%	96.9%	98.3%	100%	96.7%	78.7%

這 11 首詩顯現出與元兢四病及調聲三術高度的相合⁶²，這應該反映出從初唐發展到

⁶¹ 各病犯見諸元兢《詩髓腦》所記，《全唐五代詩格彙考》，頁 114-119。

⁶² 換頭一與無平頭一分別為第一字的平仄律與四聲律。

盛唐存在的一種詩律類型，為了與古體、律體相區隔，本文名之為「拈二體」。

綜觀《國秀集》所選的五言之作，就二四字來看，有二四字黏對、第二字黏對、不黏對的情形，因而可分為律體、拈二體、古體。由於古體一般不受固定詩律的限制，接續將把分析重點放在律體與拈二體上。

在二四黏對方面，律體顯現出相當整齊的規律，但還是出現部分微犯「二四同聲」的情形，其中又有二四同平聲與二四同仄聲的不同（詳表 3）。總犯句數為 63 佔總句數 1160 的 5.43%，比例不高，堪稱嚴謹。在這 63 句中近八成的比例是犯二四同平，二成的比例是犯二四同仄。而犯二四同平的詩句，又有八成的比例是處於「○平仄平仄」的形式，因此能夠免於「下三仄」。⁶³而犯二四同仄的詩句只有二成的比例處於「○仄平仄平」的形式，因此能免於「下三平」，只是比例並不算高；但是在 14 例二四同仄的詩句中，有近八成的比例是用不同四聲如上去、去入的搭配。至於律體犯下三連的比例是 5.51%，犯率也甚低。其中「下三平」約三成多，「下三仄」則近七成（詳表 4）。整體而言，《國秀集》所選律體之作，在遵行「二四黏對」與「避下三連」都有極高的合格率，而兩者之間因為位置有相互關係，詩人在其中似乎做了一定的權衡，彼此之間存在調節的彈性，而「拈二」始終具有優先性。

表 3 五言律體「二四同聲」表

二四同聲													
律體 總句數	總犯句數	同平				同仄							
		總數	比例	避下三仄		總數	比例	避下三平		四聲			
				總數	比例			總數	比例	相同	比例	不同	比例
1160	63	49	77.8%	39	79.6%	14	22.2%	3	21.4%	3	21.4%	11	78.6%

表 4 五言律體「下三連」表

下三連					
律體 總句數	總犯 句數	下三平		下三仄	
		總數	比例	總數	比例
1160	64	21	32.8%	43	67.2%

接續看律體在一、三、五字方面的表現。首先觀察第五字的句尾，句尾牽涉韻

⁶³ 本文歸於律體 2 的作品中有 2 首共 3 句也有「二四同平」的情形，皆與避下三仄有關。

腳，上句末尾須與韻腳不同聲，是一直以來的常規，在押平聲韻時句尾的平仄之別最為清晰。但律體也偶有押仄聲韻，若依平仄律則非韻腳字只有一種平聲的選擇，若依四聲律則非韻腳字仍有另三種選擇，實更顯出非韻腳字之間的變化，故在「表 1」中分別呈現兩者數據，無論是律體還是拈二體，四聲律都高於平仄律，且近乎完美，即是反映上述押仄韻的情形。或可窺知盛唐詩人還一定程度保留四聲調節的空間，並未全數平仄二元化。

在第一、三字的規範上，也有平仄律與四聲律的差別。第一字的規範是「不可同聲，但可同平」，「換頭」是平仄律，「無平頭」是四聲律，皆見載於元兢《詩髓腦》。兩種標準在各體上皆有大小不等的差距，可見詩人仍更傾向採用四聲律的調節方法。至於第三字的規範，只見載於元兢的「護腰」，依據的是四聲律，規範是「不可同聲，但可同平」，由於此一規範在後續的詩格中未見載記，其是否轉成平仄律繼續施用？是一個有待觀察的點。現從數據顯示，延續四聲律的護腰仍保持相當的遵行率，但平仄律的護腰則立刻拉開超過 10% 以上的差距⁶⁴，在律體上的差異尤為明顯，這似乎說明第三字並未以平仄律形成獨立的規範，這應該基於第三字同時受「避下三連」的限制，「避下三連」在律體上的高合格率，顯示它的優位性，它甚至足以改動「二四黏對」的第四字。由於第四字與第五字受主要詩律架構框限，第三字能夠保留調節的空間便更形重要了。由此可順帶觀察拈二體，拈二體在「避下三連」的合格率只有 80.6%，較律體遜色許多；如前舉拈二體之作，王維〈初至山中〉，便有「南山倅」、「每獨往」兩處下三連。這不無可能與元兢開放可連三平的「相承術」有關。故可再一次證明當時存在與元兢調聲理念極度相合的「拈二體」，此體主要關注在拈二，避下三連或可不甚嚴格，顯示出與典型律體的差別。

（二）七言詩

《國秀集》所選七言共 40 首，以「二四六黏對」的合格率作為判準，篩選出 29

⁶⁴ 「護腰」四聲律的「自然合格率」為 81%，平仄律的「自然合格率」為 75%，要超過這些比例才能推測詩人有意為之。有關「自然合格率」的意義，參見蔡瑜：〈初唐格律發展史論——以詩格、詩選、詩作交互探索〉，頁 7。

首為典型律體。相對於典型的律體，有 6 首作品形成另外一種有規律的形態，基本的情況是，除少數有微犯⁶⁵，律聯完整，但律聯之間是完全失黏的，後世對此體有一專名「折腰體」⁶⁶，如王維的名作〈渭城曲〉即屬此類，故可沿用之以與典型律體相區隔。上述兩種體式皆有明顯而整齊的規律，可與律體相參照，比較容易歸類，但還有 3 首詩的詩律有別於前述兩種，卻也存在潛在的規則，不好歸併於前述兩類，先暫名之為「新體」。最後，還有 2 首作品，其中 1 首全詩四句，是由四個律句所組成，上下句失對，上下聯失黏。另 1 首也是全詩四句，前一聯無規律，後一聯為整齊的律聯。⁶⁷這 2 首的情形相對於前述各體的規整，應該只能歸於用律句的古體了。

茲將七言詩各體詩律統計列表如下：

表 5 七言詩分體總表

體裁	首數	聯數	句數	拈二	二四黏對	二四六黏對	第一字		第三字		第五字			無上尾		避下三連
							四聲	平仄	四聲	平仄	四聲	平仄		四聲	平仄	
												可同平	不可同平			
律體	29	70	140	97.7%	96.6%	81.6%	97.4%	88.8%	98.3%	98.3%	94%	71.6%	62.1%	100%	100%	97.8%
折腰體	6	13	26	0%	0%	0%	91.7%	58.3%	100%	100%	83.3%	50%	25%	100%	100%	100%
新體	3	12	24	44.4%	44.4%	11.1%	91.7%	83.3%	100%	91.7%	100%	91.7%	75%	100%	72.2%	100%
古體	2	4	8	0%	0%	0%	75%	75%	100%	100%	75%	75%	50%	100%	100%	87.5%
總計	40	99	198	74.2%	73.3%	61.7%	95%	83.1%	98.8%	98.1%	91.9%	70%	56.9%	100%	97.9%	96.9%

先分析律體，這 29 首詩在句數上頗為單純，6 首為八句，23 首為四句。黏對的表現也相當整齊，只有 1 首略犯第二字，1 首略犯第四字；5 首詩各出現一句「四六同平」，其中 1 首在首聯下句，4 首在末聯上句，5 例中有 4 例皆與「避下三仄」有關，亦即這些句子的第六字若不是做了該仄用平的轉換，就會出現句尾連三仄的情形。

七言略犯第六字與五言略犯第四字皆有較為寬鬆的認定，七言犯第二字與第四

⁶⁵ 其中王之渙〈涼州詞〉二首之一（頁 350）犯一次第六字，張萬頃〈東溪待蘇戶曹不至〉犯一次第二字，其他 4 首都非常整齊。

⁶⁶ 魏慶之（?-?）《詩人玉屑·詩體》：「折腰體，謂中失粘而意不斷。『渭城朝雨裊輕塵，客舍青青柳色新。勸君更盡一杯酒，西出陽關無故人。』」（王維〈贈別〉）宋·魏慶之：《詩人玉屑》（臺北：世界書局，1980），卷 2，頁 34。

⁶⁷ 分別是常建〈戲題湖上〉（卷中，頁 327）、李頎〈白花原〉（卷下，頁 337），此詩《全唐詩》作王昌齡〈旅望〉，詩句略異。《全唐詩》，卷 143，頁 1451。

字的情形則比較特別，分析 2 首詩作如下：

宋之問〈端州驛見杜審言王無競沈佺期閻朝隱避有提慨然成詠〉（卷上，頁 289）

- 1 逐臣北地承嚴譴 謂到南中每相見
入[平]入[去]平[平]去[去] 去[去]平[平]上[去]去[去]
- 2 豈意南中岐路多 千里萬里分鄉縣
上[去]平[平]平[去]平 平上去[上]平[平]去[去]
- 3 雲搖雨散各分飛 海闊天長音信稀
平[平]上[上]入[平]平[微] 上[入]平[平]平[去]平[微]
- 4 處處山川同瘴癘 自憐能得幾人歸
上[上]平[平]平[去]去 去[平]平[入]上[平]平[微]

此詩在「二四六黏對」的規範上相當嚴謹，只有第四句的第二字「里」當平用仄。但細究之，原因在於「千里」、「萬里」連用⁶⁸，在句中實有強化語意的作用，詩人選擇不做更改，故犯「拈二」。此外，這首詩的押韻也很別緻，一二聯用霰韻，三四聯換微韻，俱首句押韻，由仄韻轉平韻也與詩情相互呼應。

略犯第四字的則是崔顥（?-754）的名作〈黃鶴樓〉（卷中，頁 315）：

- 1 昔人已乘⁶⁹白雲去 茲地空餘黃鶴樓
入[平]上[平]入[平]去 平[去]平[平]平[入]平[尤]
- 2 黃鶴一去不復返 白雲千里空悠悠
平[入]入[上]平[入]上 入[平]平[上]平[平]平[尤]
- 3 晴川歷歷漢陽樹 春草青青鸚鵡洲
平[平]入[入]去[平]去 平[上]平[平]平[上]平[尤]
- 4 日暮鄉關何處是 煙波江上使人愁
入[去]平[平]平[上]上 平[平]平[上]上[平]平[尤]

⁶⁸ 此詩《全唐詩》詩題、文字略異，「千里萬里」作「千山萬水」；如此，則不犯第二字。《全唐詩》，卷 51，頁 626。

⁶⁹ 乘有平、去兩讀，分屬蒸、證二韻，依語意應作平聲。此詩在《全唐詩》中文字略異，「里」作「載」，「青青」作「萋萋」。《全唐詩》，卷 143，頁 1329。

此詩有兩處不合第四字黏對規範，第一句的「乘」當仄用平，第三句的「去」當平用仄，其他皆相當整齊。這種情形或許只能說詩人不願以詩意牽就詩律，因而成就了這一千古名作。

次看折腰體，此體特色是聯間失黏，這 6 首在句數上有 5 首是四句，1 首是六句，各詩詩律表現列於下表：

表 6 七言折腰體詩作表

詩題	聯數	句數	拈二	二四黏對	二四六黏對	第一字		第三字		第五字			無上尾		避下三連
						四聲	平仄	四聲	平仄	四聲	平仄		四聲	平仄	
											可同平	不可同平			
涼州詞二首之二	2	4	0%	0%	0%	100%	100%	100%	100%	100%	0%	0%	100%	100%	100%
邊詞	2	4	0%	0%	0%	100%	0%	100%	100%	50%	50%	0%	100%	100%	100%
涼州詞二首之三	2	4	0%	0%	0%	100%	50%	100%	100%	100%	50%	0%	100%	100%	100%
春旦歌	2	4	0%	0%	0%	50%	50%	100%	100%	100%	50%	50%	100%	100%	100%
東溪待蘇戶曹不至	3	6	0%	0%	0%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
武陽送別	2	4	0%	0%	0%	100%	50%	100%	100%	50%	50%	0%	100%	100%	100%

茲舉詩例分析如下：

張敬忠〈邊詞〉（卷上，頁 295）

- 五原春色舊來遲 二月垂楊未掛絲
上平平入去平平支 去入平平去去平支
- 即今河畔冰開日 正是長安花落時
入平平去平平入 去上平平平入平支

此詩共四句，上下聯各為標準的律聯，但彼此失黏。

王之渙〈涼州詞〉二首之一（卷下，頁 350）⁷⁰

⁷⁰ 此詩《全唐詩》所收文字略異，首二句次序互換，又「直」作「遠」，《全唐詩》，卷 253，王之渙〈涼

- 1 一片孤城萬仞山 黃河直上白雲間
入 去 平 平 去 去 平 刪 平 平 入 上 入 平 平 刪
- 2 羌笛何須怨楊柳 春光不度玉門關
平 入 平 平 去 平 上 平 平 平 去 入 平 平 刪

此首情況類似，唯第三句「楊」字該仄用平，應是「楊柳」連詞，不易更改，且雖犯第六字卻因此免於形成「下三仄」。王之渙入選的另一首〈涼州詞〉二首之二，也同樣是律聯完整卻失黏的形式，但並無犯字。可見他有意遵照同一種聲律形式創作兩首作品。

張萬頃〈東溪待蘇戶曹不至〉（卷下，頁346）

- 1 洛陽城東伊水西 千花萬竹使人迷
入 平 平 平 平 上 平 齊 平 平 去 入 上 平 平 齊
- 2 臺上柳枝臨岸低 門前荷葉與橋齊
平 上 上 平 平 去 平 齊 平 平 平 入 上 平 平 齊
- 3 日暮待君君不見 長風吹雨過青溪
入 去 上 平 平 入 去 平 平 平 上 去 平 平 齊

此首共六句，第一句第二字「陽」字該仄用平，應是「洛陽」為地名，不易更改。此詩用韻也很奇特，六句用了五個韻腳。《國秀集》所錄的這6首詩皆為律聯卻呈現出整齊失黏的情況，故歸為一類，至於其所顯示的意義，容後再作討論。

再看新體，歸於新體的這3首詩，其詩律表現有別於典型的律體及折腰體皆各具一致的規則，卻也存在一定的律化傾向，暫名之為新體，以其體式尚未趨於一種穩定性，有綜合性的特色。以下先以表格呈現詩律情況，再分析詩作。

州詞二首之一〉，頁2849。若依《全唐詩》的版本，則此首為典型的律體。然因《國秀集》版本較早，且所選〈涼州詞二首之一〉，《全唐詩》版本與之相同，皆為折腰體，故以《國秀集》為據。

表 7 七言詩新體詩作表

詩題	聯數	句數	拈二	二四黏對	二四六黏對	第一字		第三字		第五字			無上尾		避下三連
						四聲	平仄	四聲	平仄	四聲	平仄		四聲	平仄	
											可同平	不可同平			
春日留別	4	8	66.7%	0%	0%	100%	75%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	66.7%	100%
長樂宮	4	8	33.3%	33.3%	0%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	50%	100%	50%	100%
夜坐看擲筆	4	8	33.3%	33.3%	33.3%	75%	75%	100%	75%	100%	75%	75%	100%	100%	75%

孫逖〈春日留別〉（卷上，頁 307）

- 春路逶迤花柳前 孤舟晚泊就人烟
平 去 平 平 平 上 平先 平 平 上 入 去 平 平先
- 東山白雲不可見 西陵江月夜涓涓
平平入平平上去 平 平 平 入 去 平 平先
- 春江夜盡潮聲度 征帆遙從此中去
平 平 去 上 平 平 入 平平平平上平去御
- 越國山川看漸無 可憐愁思江南樹
入 入 平 平 去 上 平 上 平 平 去 平 平 去遇

此詩共八句，其聲律形式分成二段，每四句做一個轉換，用韻從平聲韻轉為去聲韻（御遇鄰韻），前段首句押韻。此詩前二聯寫春日的情景，後二聯寫留別的感傷，由平韻轉仄韻頗能應和詩情。第一聯為律聯，第二聯則只有一個律句；第三聯也只有一個律句，第四聯則為律聯，若略從寬，三四聯可視為律章。⁷¹但與律體及折腰體相較，明顯不夠齊整。然而，這種情形卻不止一例。

孟浩然〈長樂宮〉（卷中，頁 329）

- 秦城舊來稱窈窕 漢家更衣應不少
平平去 平 平 上 上篠 去 平 平 去 平 平 上篠
- 紅粉邀君在何處 青樓苦夜長難曉
平 上 平 平 上 平 去 平 平 上 去 平 平 上篠

⁷¹ 帆有平、去兩讀，分屬凡韻（船上幔）與梵韻（船使風），此處似宜為平聲。但若詩人是用作去聲，則三四聯可形成律章。

- 3 長樂宮中鐘暗來 可憐歌舞慣相催
 平 仄 平 平 平 去 平 灰 上 平 平 上 去 平 平 灰
- 4 歡娛此事今寂寞 惟有年年陵樹哀
 平 平 上 去 平 入 入 平 上 平 平 平 上 平 灰

此詩共八句，聲律形式也是分成二段，每四句做一個轉換，用韻從仄聲韻轉為平聲韻，兩段皆首句押韻。第一聯若視為律聯，則犯第二字，或因「秦城」、「漢家」對言之故。第二聯是為律聯，只微犯一處第六字，乃「避下三仄」；但這二聯不成律章，而是相互平行的折腰體。後二聯則是一個完整的律章，只微犯一處第六字，乃因「寂寞」成辭之故。⁷²故此詩有似折腰與律體的混合。

王諱〈夜坐看搗箏〉（頁343-344）

- 1 調箏夜坐燈光裏 却掛羅帷露纖指
 平 平 去 上 平 平 上 紙 入 去 平 平 去 平 上 紙
- 2 朱弦一一聲不同 玉柱連連影相似
 平 平 入 入 平 入 平 入 上 平 平 上 平 上 紙
- 3 不知何處學新聲 曲曲彈來未覩名
 入 平 平 上 入 平 平 庚 入 入 平 平 去 上 平 庚
- 4 應是石家金谷裏 流傳未滿洛陽城
 平 上 入 平 平 入 上 平 平 去 上 入 平 平 庚

此詩共八句，聲律形式與前首作品極為類似，同樣分為兩段，由仄聲韻轉為平聲韻。三四聯也是齊整的律章；一二聯則同樣是相互平行的折腰體，只是第六字犯了三處，犯處略多；然細究之，皆因此避免了「下三連」。綜觀這3首作品皆有整齊的換韻與一半的律章，並非無意於調聲，但相對於前述兩種規整的律體與折腰體，很難歸於同類，然以之為古體又似乎忽略了詩人調聲的用意，姑視之為七言的「新體」，以其居於古、律之間。在此，「新體」其實是一個不穩定的概念，它強調的是游移「之間」的概念，當分體意識嚴格時它可能會被歸之為古體，在相對寬鬆時則可能歸之為律

⁷² 「二四六黏對」只犯一「寂」字，當平用仄。案：「寂寞」成辭，有不易更換的問題，故詩人寧取微犯第六字。

體，端看論者期待提供怎樣的視野。

總論《國秀集》所選七言作品，絕大多數是嚴整的律體，在「第六字黏對」上，總犯句數是 7 句，佔總句數 140 的 5%，其中 6 句犯「四六同平」，有 5 句是「○仄○平仄平仄」的形式，因而避免了「下三仄」，1 句犯「四六同仄」，但四六字分屬不同四聲字（見表 8）。在句尾和避下三連上也趨於完美（見表 5）。至於在一三五字方面，第一字趨於採用較寬鬆的四聲律，第三字趨於嚴格的平仄律，第五字則與五言詩的第三字一樣，必須與「避下三連」相互調節，獨立性受到一定的影響。（見表 5）

表 8 七言詩四六同聲表

四六同聲												
律體句數	總犯句數	同平				同仄						
		總數	比例	避下三連		總數	比例	避下三連		四聲		
				總數	比例			總數	比例	相同	不同	
140	7	6	85.7%	5	83.3%	1	14.3%	0	0%	0	0%	1 100%

《國秀集》在七言詩的分體上，相較於五言詩更為嚴謹，並未出現像五言詩那樣的「拈二體」，反而出現聯間整齊失黏的「折腰體」，此種聲律形式的通行，可能與七言律句的格律點較多，一聯即可形成迴旋的韻律感，在詩律試驗的階段也成為一種流行之體。

五、《國秀集》反映的盛唐詩律觀

以早期文獻的詩律準則檢核《國秀集》的詩律類型之後，本節將進一步統整其所反映的盛唐詩律觀。以下先分就句數、用韻、聲律三個基本項目加以說明，後續再討論其顯示的多元體式。

（一）句數

在句數上，以兩個表格呈現五七言詩所使用的句數情形。五言詩方面，典型律體的句數主要集中在八句，有百首之多；其次為四句、十二句，但也不乏其他句數，

可多至二十句，這些作品不論句數多寡都是很嚴整的律體；「拈二體」也多半集中在八句，但也不乏其他句數，可多至二十二句。至於古體則顯得較為參差不齊。（見表 9）

表 9 五言詩句數統計表

國秀集五言各體類句數統計											
句數	4	6	8	10	12	14	16	20	22	24	48
律體	17	2	100	1	13	1	5	1	-	-	-
律體 2	-	-	2	1	-	-	-	-	-	-	-
拈二體	1	-	7	-	1	-	1	-	1	-	-
古體	3	1	5	4	4	1	1	-	-	-	1

七言詩方面，則相對單純，只集中在四句、六句、八句三類，其中尤以四句佔最大多數，在典型的律體或是折腰體皆是如此。其次則以八句體為主。此外還可附帶一談《國秀集》所選的 4 首雜言詩：盧僎（？-？）〈十月梅花書贈〉（卷上，頁 301），共二十句，除首句的「君不見」三字，實為七言詩；屈同仙（？-？）〈燕歌行〉（卷下，頁 333）⁷³，共二十四句，也是除首句「君不見」三字，實為七言詩；王喬〈過故人舊宅〉（卷下，頁 311）共四句，基本上是七言，但第三句為五言⁷⁴；最後還有一首程彌綸（？-？）〈懷魯〉（卷下，頁 329-330），共九句，為三四五六七八言相雜，頗具實驗性質。總體而言，相對於所選五言詩高度集中於八句體，《國秀集》所選七言詩的句數則有集中於四句體的情形。（見表 10）

表 10 七言詩句數統計表

國秀集七言各體類句數統計			
句數	4	6	8
律體	23	-	6
折腰體	5	1	0
新體	0	0	3
古體	-	-	2

⁷³ 此詩又見《搜玉小集》，名屈同，詩略有異文。傅璇琮、陳尚君、徐俊編：《唐人選唐詩新編（增訂本）》，頁 104。

⁷⁴ 此詩有不同版本，《全唐詩》所收第三句作「唯餘挾瑟樓中婦」，多「樓中」二字，為通首七言。若依《全唐詩》版本，則整首為折腰體。本文據《國秀集》作分析。《全唐詩》，卷 203，頁 2119。

(二) 用韻

在用韻上，同樣用兩個表格呈現五、七言詩的押韻情形。五言詩方面，以用平聲韻一韻到底為最大宗，但仍存在押仄聲韻⁷⁵乃至換韻⁷⁶的情形。至於拈二體也是平仄韻皆有。由於這些仄韻詩與換韻詩遵守聲律規範的情形並不遜於押平聲韻的詩作，故不宜以押平聲韻為限。（見表 11）

表 11 五言詩用韻表

五言	一韻到底			換韻
	平韻	仄韻	首句押韻	
律體	131 ⁷⁷	5	22	1
律體 2	1	0	0	1 ⁷⁸
拈二體	5	2	0	0

在七言詩方面，與五言詩相類，律體和折腰體皆以用平聲韻一韻到底為最大宗，但仍存在押仄聲韻⁷⁹乃至換韻⁸⁰的情形。至於只存在一半律章較不齊整的新體，則皆有換韻的現象。⁸¹（見表 12）

⁷⁵ 分別是劉庭琦（?-?）〈從軍〉（卷中，頁 310）、徐九皋（?-?）〈關山月〉（卷中，頁 316）、張說（667-731）〈李趙公嶠〉（卷上，頁 293）、盧僊〈臨川送別〉（卷上，頁 305）、李頎（690-751）〈塞下曲〉（卷下，頁 336）其中有過半是樂府題。

⁷⁶ 此例為閻寬（?-?）〈秋懷〉（卷中，頁 318）共四聯，平聲庚韻換平聲微韻，換韻後首句押韻。此詩用韻在律體中較反常，但在二四黏對上尚稱合律，一處犯二四同仄（上去），一處犯下三平，同時完全合於元兢規範。

⁷⁷ 其中一首孟浩然（689-740）〈江上思歸〉第四聯「漫」字由寒韻轉換韻。「漫」字《廣韻》只有去聲一讀，但《集韻》「漫」有平去兩讀，平聲屬桓韻，故可通押。

⁷⁸ 此例為蔣冽（?-?）〈古意〉（卷中，頁 309），共四聯，首聯不合律。由去聲漾韻換平聲先韻（皆首句押韻）。後三聯有一處犯「二四同平」但因此避免「下三仄」。此首本即非嚴整之作，若從嚴歸於古體亦可。

⁷⁹ 此例為崔曙〈嵩山尋馮鍊師不遇〉（卷下，頁 339）。

⁸⁰ 此例為宋之問〈端州驛見杜審言王無競沈佺期閻朝隱避有提慨然成詠〉已見前文分析。

⁸¹ 此即前文舉例分析的孫逖（696-761）〈春日留別〉、孟浩然〈長樂宮〉、王諲（?-?）〈夜坐看搗箏〉，其中 2 首換韻前後皆首句押韻。

表 12 七言詩用韻表

七言	一韻到底			換韻
	平韻	仄韻	首句押韻	
律體	27	1	25	1
折腰體	6	0	6	0
新體	0	0	0	3

綜觀《國秀集》詩作的用韻，無論五、七言詩皆有押平聲韻、一韻到底的取向，雖然仄韻、換韻皆屬極少數，但在宣稱重視聲律的選集中能夠存在這些詩例，本身即表現出一種多元化及實驗試探的精神。

（三）聲律形式

經由早期文獻梳理及《國秀集》的驗證，唐人詩律展現出來的是一套具有主從層次的詩律框架，雖已形成主導節律，但字與字之間仍然存在相互調節的空間。盛唐時期已一定程度確立了主流的調聲準則，卻不失多元的性格，即或是像《國秀集》這樣服膺於國家教育機構科考文化的選集，仍然呈現出諸如拈二體、折腰體種種不同樣貌的詩律結構，可見其時對於不同聲律形式的探索。茲撮要說明如下：

1. 整體而言，詩律的重要節奏位置皆遵行平仄律，呈現出二四（六）字黏對律、句尾字相對律、以及避下三連的平仄均衡律。原則上前兩者最為關鍵，但由於位置之間相互關涉，五言第四字、七言第六字時與「下三字」相互調節，因而形成五言第四字、七言第六字的黏對未必全然整齊的情形。又因為「拈二」居於最高層次，且不受其他規範制約，成為最不易撼動的聲律準則。
2. 一三（五）字的規範相對寬鬆許多，主要規範上下句同一位置不要出現同一種仄聲即可，如去去，入入、上上。而五言第三字和七言第五字因與「避下三連」連動，又顯出更大的調節彈性。由於五言的第一、三字，七言的第一、三字在元兢、日本詩格中皆以遵循四聲律為主要論述，筆者曾經推想若與黏對律結合時應當也同時轉為平仄律；然而，經本文的檢核，一三（五）字依平仄律的合格率，處於較低或不穩定的情形，依四聲律則始終有高合格率。由此反思詩格書為何皆以四聲律為論，洵非偶然。以四聲律與平仄律並行，

乍看似似乎不可思議，事實上，四聲律與平仄律是同一套聲律系統，聲律體系本由四聲發展至平仄，分辨四聲是分辨平仄的基礎，一三（五）字依四聲律只是讓同仄聲的情況能有更多彈性選擇，退一步想，如果不能細辨仄聲之別，便會採行不可同仄的作法；換言之，依四聲律是放寬了平仄律的嚴格規範，又不至於有失音律之美。因此，當五言的第一三字，七言的第一三字只以四聲律規範不可同一種仄聲，實屬相當簡易的調聲目標，「二四六分明」與「一三五不論」並提，說明的正是一種差異極大的層次之別。

3. 奉試詩的參照。《國秀集》是一部反映科考訓練的選集，在此書中選錄了四首題為「奉試」的作品，在此將四首作品集中討論作為參照，茲先列其格律表如下：

表 13 五言奉試詩表

體裁	作者	詩題	聯數	句數	二四字		一三五字							避下三連
					拈二	二四黏對	第一字		第三字			第五字		
							換頭	無平頭	護腰			無上尾		
									平仄		四聲	平仄	四聲	
									可同平	不可同平				
律體 1	孫欣	奉試冷井詩	4	8	100%	66.7%	100%	100%	50%	50%	100%	100%	100%	87.5%
律體 1	崔曙	奉試明堂火珠	4	8	100%	66.7%	75%	75%	75%	75%	100%	100%	100%	100%
律體 1	董思恭	奉試昭君	4	8	100%	100%	100%	100%	50%	50%	100%	100%	100%	100%
律體 1	荊冬倩	奉試詠青	4	8	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%

崔曙〈奉試明堂火珠〉⁸²（卷下，頁 338）

- 1 正位開重屋 凌空出火珠
去[去]平[平]入 平[平]入[上]平虞
- 2 夜來雙月滿 曙後一星孤

⁸² 依傅璇琮所考，開元 26 年（738）試詩、賦各一道，詩之試題為〈明堂火珠詩〉，參傅璇琮：《唐代科舉與文學》（西安：陝西人民出版社，1986），頁 170。據宋·計有功：《唐詩紀事》（上海：上海古籍出版社，1987），崔曙於開元 26 年登進士第。

- 去平平入上 去去入平平虞
 3 天淨光難減 雲生望欲無
 平去平平入 平平去入平虞
 4 遙知太平代 國寶在名都
 平平去平去 入上上平平虞

董思恭〈奉試昭君〉⁸³（卷上，頁 297）

- 1 琵琶馬上彈 行路曲中難
 平平上上平寒 平去入平平寒
 2 漢月正南遠 燕山極北寒
 去入去平上 平平入入平寒
 3 髻鬟風拂亂 眉黛雪霑殘
 去平平入去 平去入平平寒
 4 斟酌紅顏趣 何勞握鏡看
 平入平平去 平平入去平寒

荊冬倩〈奉試詠青〉（卷下，頁 335）

- 1 路闢天光遠 春還月道臨
 去入平平上 平平入上平侵
 2 草濃河畔色 槐結路邊陰
 上平平去入 平入去平平侵
 3 未映君王史 先標胄子襟
 去上平平上 平平去上平侵
 4 經明如可拾 自有致雲心
 平平平上入 去上去平平侵

孫欣〈奉試冷井〉（卷下，頁 349）

- 1 仙闌井初鑿 靈液沁成泉
 平平上平入 平入去平平先

⁸³ 此詩《全唐詩》，卷 63，頁 742，題作〈昭君怨〉二首其二，並於〈昭君怨〉二首其一之下，標注「一作董初」。或疑此詩非奉試之作，然《國秀集》版本較早，不能排除其原即為奉試詩。

- | | | |
|---|---------------|----------------|
| 2 | 色湛青苔裏 | 寒凝紫綆邊 |
| | 入 [上] 平 [平] 上 | 平 [平] 上 [上] 平先 |
| 3 | 銅瓶向影落 | 玉甃抱虛圓 |
| | 平 [平] 去 [上] 入 | 入 [去] 上 [平] 平先 |
| 4 | 永願調神鼎 | 堯時泰萬年 |
| | 上 [去] 平 [平] 上 | 平 [平] 去 [去] 平先 |

綜觀這四首「奉試」之作，詩律堪稱規整，第二字、第五字皆 100%合格，第四字有兩首出現「二四同平」，但都因此避免了「下三仄」，且皆出現於首聯或未聯。在下三字方面，只有孫欣（?-?）〈奉試冷井〉一句「銅瓶向影落」犯「下三仄」。至於第三字依四聲律皆 100%；第一字只有崔曙（?-739）〈奉試明堂火珠〉第二聯「夜來雙月滿，曙後一星孤」首字犯同去聲。整體而言，對於各規範的寬嚴和調節，與《國秀集》其他作品類似。

（四）多元體式

檢核《國秀集》不僅得以確立上述聲律形式所居的主流地位，也能夠觀察到同時並行的不同體式，其中五言拈二體、七言折腰律體最值得關注，此外，黏對的分段方式也值得留意。

1、五言拈二體

五言拈二體即是主要依循元兢第二字黏對的體式，此體在《國秀集》選有 11 首之多，具有一定的代表性。就規範言，「二四黏對」的律體一定能滿足「拈二體」，反之則無法成立，故「拈二體」一定是有意為之。而更重要的是，見存於今的初盛唐詩格皆明文載記拈二體的調聲法則，最早見於初唐元兢《詩髓腦》：

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。⁸⁴

換頭術為元兢調聲三術之一，又分雙換與拈二兩種，差別就在於要首二字皆黏對，或只有第二字黏對。

「拈二」法其後在盛唐的王昌齡（ca.690-ca.756）《詩格》中也作為主要的調聲法則被提出來：

律調其言，言無相妨。以字輕重清濁間之須穩，……詩上句第二字重中輕，不與下句第二字同聲為一管。上去入聲一管。上句平聲，下句上去入；上句上去入，下句平聲。以次平聲，以次又上去入；以次上去入，以次又平聲。如此輪迴用之，直至於尾。兩頭管上去入相近，是詩律也。⁸⁵

王昌齡在「調聲」所揭示的這套法則，雖未使用「拈二」之語，但所顯示的格律規範則屬一致，同樣只規範第二字要以黏對「輪迴用之」。

甚至與王昌齡同時的殷璠（?-?）也在《河嶽英靈集》中言及「拈二」做為當代聲律論的代表，〈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。⁸⁶

如果說元兢與王昌齡相繼提出拈二法做為調聲的準則，那麼殷璠在此所提出的乃是商榷的意見，強調詩作即或沒有做到拈二也不能視為有缺憾的作品；殷璠與元、王二人形成一種明顯的對話關係，甚至頗有典律之爭的意味。這些論述共同顯示出只進行第二字黏對的作法在盛唐時期不但存在，同時是具有話題性的議題。

黏對規範以四句為一單位，在元兢、王昌齡討論拈二時皆只舉四句，後續以「輪迴用之」延伸推衍；理論上後續實可正向依勢連貫也可分段反向重覆，故可有兩種運作方式。《國秀集》所選大多是依勢連貫，這也是一般認知的常體，但屬於「拈二體」的薛奇章（?-?）〈擬古〉，它的黏對形式卻是以四句為一單位，形成三個段落。

⁸⁴ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁114-116。

⁸⁵ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁149。

⁸⁶ 唐·殷璠：〈集論〉，《河嶽英靈集》，收入傅璇琮、陳尚君、徐俊編：《唐人選唐詩新編（增訂本）》，頁157。

可見黏對的循環組合也可以有不同方式的組合。

2、七言折腰體

《國秀集》共選 6 首聯與聯之間皆彼此失黏的作品，此體初盛唐詩格沒有特別言及，卻存在於創作之中，宋人名之為「折腰體」。從節律來看，由於七言律聯有六個主要格律點，已能形成一定的迴旋效果，此體乃成為一種特殊的聲律形式。再進一步看，《國秀集》所選的 6 首之中，王之渙（688-742）〈涼州詞〉二首、沈頌（？-？）〈春旦歌〉、張敬忠（？-？）〈邊詞〉，有 4 首從詩題看皆有作為歌詞的性質，而《詩人玉屑》所舉例的王維〈渭城曲〉亦具同樣性質。因此，或可推論這種體式原先是為了便於截取裁切以搭配樂曲，然而在漸次成為一種體式後，又可施用於不同的題材，便不再受樂曲的限制了。

六、結語

最後，就早期詩格文獻與《國秀集》交互印證所得的盛唐詩律，再與近世通行詩律作一比較。

首先，「二四（六）黏對」可為詩格文獻與近世詩律的最大公約數。只是，對於七言第六字或五言第四字不合黏對的情形，兩個時代具有不同的詮釋架構，王力以「平仄的特殊形式」做詮釋，又分為出現二四（七言為四六）同平的子類，二四（七言為四六）同仄的丑類。⁸⁷然而，早期文獻則顯示出五言從「拈二」到確立「二四黏對」經過一段發展的時間，「拈二」與「二四黏對」處於不同層次；此外，「二四（六）黏對」又與避下三連具有連動關係，在相互調節下，自然形成一些未必全合黏對的情形。

其次，除了「二四（六）黏對」之外，規定上下句句尾不可同聲的規範也是兩

⁸⁷ 王力：《漢語詩律學》，「第 1 章」，頁 100-113。

個時代詩律的公約數，其一致的程度更甚於「黏對」。因為句尾是詩句最重要的停頓點，早在沈約八病中即有「上尾」、「鶴膝」做出規範，唐人詩格續有著錄相關說明。只是沈約八病是以四聲律做規範，唐人則漸次發展成平仄律，但遇到押仄韻時，非韻腳字只要與韻腳字不同四聲即可，不一定限為平聲。但在近世詩律的規範下，若押仄聲韻，上句便應用平聲，別無選擇。⁸⁸

再次，兩個時期的詩律最不同的地方主要落在五言的一三字、七言的一三五字，也就是對於「一三五不論」的解釋問題。依據早期文獻所記，第一字自沈約開始即有「平頭」規範上下句不可同聲，直至唐代都續有載記，但是在初唐元兢又開放可同平聲，並進一步轉換成平仄律的「換頭第一字」。若是七言，則從位置上可將平頭推論至第一三字。至於五言的第三字，齊梁時未見言及，元兢則開始有「護腰」規範上下句不可同聲，但同平聲則無妨；其規範精神與第一字相仿。七言相對位置的第五字應可依此類推。近世的標準平仄譜則是上下句皆平仄相對，如不合譜式即視為拗，只是不同位置寬嚴不同。王力指出七言第一字可不受規範，五言第一字及七言第三字則要注意不可犯孤平⁸⁹，又再分為可以不救的甲種拗，和為避孤平而必須補救的丙種拗。至於五言的第三字、七言的第五字，則受乙種拗規範，儘可能進行補救。⁹⁰兩相比較，唐人對於一三五字的規範，相對於黏對寬鬆許多，但仍有相當簡單具體的說明。近世的規範則因受平仄譜與拗救法的框架限制，顯得複雜而不確定。

除了將一三五字與二四六字分別為論，以突顯兩個時代詩律邏輯的異同之外，最後還要談的是兩者具有一定重合度的「避下三連」。⁹¹此一準則跨越奇字與偶字是

⁸⁸ 王力在討論仄韻律詩時認為盛唐詩人仄韻詩的出句是以平仄相間為法，至中唐出句才皆用平腳。這恐是對盛唐人用四聲律的一種誤解。見王力：《漢語詩律學》，「第1章」，頁80-81。

⁸⁹ 王力指出七言第一字可不論，五言第一字、七言第三字則注意不可形成「仄仄仄仄平」、「仄仄仄平仄仄平」，即所謂孤平句，見王力：《漢語詩律學》，「第1章」，頁83-85。但《國秀集》在本文歸為律體的作品中，已出現四例五言的孤平句，可見孤平句的限制未必形成於此時。

⁹⁰ 王力：《漢語詩律學》，「第1章」，頁90。乙種拗又見頁94，丙種拗又見頁96-100。

⁹¹ 王力承繼清人趙執信之說，認為：「古體詩無論五言或七言，總以每句下三字為主。」並指出「下三平」或「下三仄」，甚至「平仄平」或「仄平仄」都是古體詩的常軌，其中三平調更是古風的基本常識。因此，律體詩應該極力避免這些古體的標準形式。王力此說可謂從反向說明了律詩下三字應該避免的聲律形式，但現今詩律書籍多半只強調律詩應「避下三平」。參見王力：《漢語詩律學》，「第

對詩句最後三字的整體規範。依據文獻，此說最早出現在《王泐不渴鈔》，是與「二四六黏對」共構的規範⁹²，包括避下三平與下三仄，說明得極為清楚。然而，在元兢「調聲三術」的「相承術」⁹³，卻明文規定可多用平聲補救上句或下句過多仄聲的情況，並特別提出可以使用下三平的模式，元兢的說法應可視為一種補救性的調節⁹⁴，「避下三連」何時成為嚴格規範的時間，仍須透過詩作檢核做進一步的確認。從《國秀集》的詩律表現，大致可推定「避下三連」應該已在盛唐詩人的調聲意識中，是會儘量避免但仍具有調節空間的規範。兩相對照，早期文獻對於下三字的說明更為明晰而具體。

以「一三五不論，二四六分明」為框架比較兩個時期的詩律觀，可以發現有關句尾及二四（六）字的規範高度一致，差別只在於如何解釋黏對的微犯之處。而兩個詮釋系統的主要歧異則是落在一三（五）字的部分。王力立基於平仄譜，把二四六字不合譜式的情形列為子、丑兩種「平仄的特殊形式」，一三五字不合譜式的情形列為甲、乙、丙三種拗；並有對句互救與本句自救之法，當進行拗救之時又有互涉的情形。然而，早期文獻自始至終皆只是以上下句互調的精神，規範一三（五）字的上下句不宜同一種仄聲，必要時也可與其他規範相互協調。

體製的歸類與詮釋是詩學批評的重要課題，它具有強烈的後設性與當代性，因此，任何詮釋都應對時代的局限有所察覺，而保持一定的開放態度。本文自然也不能免於自身時空的限制，但仍希望透過唐人論詩格、唐人選唐詩的理論與實踐，彰顯其中細膩多元、不拘一格的調聲形式，讓吾人有機會更貼近唐人當代的思維及聲律美學。

2 章」，頁 376-377、391；「第 1 章」，頁 90。許清雲：《近體詩創作理論》（臺北：洪葉文化事業有限公司，1999），頁 150-151。本文的分析可對此一規範提供切近於盛唐的認知。

⁹² 參見蔡瑜〈唐、宋詩歌格律對「下三字」規範的進程〉的詳細分析，頁 117-172。

⁹³ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 116。

⁹⁴ 許清雲已見出避下三平與元兢說法相違，認為元兢的說法是一種補救性。見許清雲：《近體詩創作理論》，頁 150-151。

徵引文獻

一、原典文獻

南朝梁·沈約：《宋書》，北京：中華書局，1974。

南朝梁·劉勰著，范文瀾註：《文心雕龍註》，北京：人民文學出版社，1962。

南朝梁·鐘嶸著，王叔岷箋證：《鐘嶸詩品箋證稿》，北京：中華書局，2007。

唐·李善等注：《六臣注文選》，北京：中華書局，1987。

後晉·劉昫等撰：《舊唐書》，北京：中華書局，1975。

宋·計有功：《唐詩紀事》，上海：上海古籍出版社，1987。

宋·陳振孫：《直齋書錄解題》，上海：上海古籍出版社，1987。

宋·歐陽修、宋祁：《新唐書》，北京：中華書局，1975。

宋·魏慶之：《詩人玉屑》，臺北：世界書局，1980。

明·王禕：《詩法指南》，收入周維德集校：《全明詩話》，濟南：齊魯書社，2005。

明·釋真空：《新編篇韻貫珠集》，收入《四庫全書存目叢書》第213冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997。

清·徐松：《登科記考》，北京：中華書局，1984。

清·彭定求：《全唐詩》，北京：中華書局，2003。

清·游藝：《詩法入門》，上海：掃葉山房，1927。

清·費經虞撰，費密補：《雅倫》，收入《四庫全書存目叢書》第420冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997。

清·董誥等編：《全唐文》，北京：中華書局，1983。

*張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，南京：江蘇古籍出版社，2002。

*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。

〔日〕天理大學出版部編：《作文大躰》，收入《平安詩文殘篇》，東京：八木書店，1984。

〔日〕池田四郎次郎：《日本詩話叢書》，東京：鳳出版，1972。

〔日〕国文學研究資料館編：《王沢不渴鈔》，收入《漢文學資料集》，收入《真福

寺善本叢刊》，京都：臨川書店，2000。

二、近人論著

（一）專書、論文

- * 王力：《漢語詩律學》，上海：上海教育出版社，2005。
- 任半塘：《唐聲詩》，上海：上海古籍出版社，1982。
- 朱光潛：《詩論》，臺北：正中書局，1979。
- 吳相洲：《唐代歌詩與詩歌》，北京：北京大學出版社，2000。
- 呂玉華：《唐人選唐詩述論》，臺北：文津出版社，2004。
- 呂光華：《今存十種唐人選唐詩考》，新北：花木蘭文化工作坊，2005。
- 孫桂平：《唐人選唐詩研究》，北京：中國社會科學出版社，2012。
- 張之為：〈「可被管弦者都為一集」——《國秀集》的編選動機、策略與詩歌入樂問題探論〉，《樂府學》15（2017.5），頁 57-66。
- 張羽：《〈國秀集〉研究》，蘭州：西北師範大學中國古典文獻學科專業碩士論文，2005。
- 張伯偉：《東亞漢籍研究論集》，臺北：臺大出版中心，2007。
- 張谷編：《王力詩論》，南寧：廣西人民出版社，1988。
- 許清雲：《近體詩創作理論》，臺北：洪葉文化事業有限公司，1999。
- * 傅璇琮：《唐代科舉與文學》，西安：陝西人民出版社，1986。
- * 楊守敬：《日本訪書誌》，北京：北京圖書館，2003。
- * 蔡瑜：〈永明詩學與五言詩的聲境形塑〉，《清華學報》45：1（2015.3），頁 35-72。
- * 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》59（2017.12），頁 1-54。
- * 蔡瑜：〈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〉，《政大中文學報》31（2019.6），頁 219-250。
- * 蔡瑜：〈唐、宋詩歌格律對「下三字」規範的進程〉，《清華中文學報》22（2019.12），頁 117-172。

*〔日〕中沢希男：〈国秀集攷〉，《日本中國學會報》3（1951），頁 85-91。

（二）資料庫

科技部補助「數位人文計畫」，國立臺灣大學中國文學系開發：《漢詩文獻系統》

網站，網址：<http://140.112.145.92/poem>。

科技部補助「數位人文計畫」，國立臺灣大學中國文學系開發：《漢詩格律分析系

統》網站，網址：<http://ppas.cl.ntu.edu.tw/hanshi>。

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

Selected Bibliography

- Fu Xuan Cong, Chen Shang Jun & Xu Jun, *Tang Ren Xuan Tang Shi Xin Bian (Zeng Ding Ben)* [The Selection of Tang Poetry in Tang Dynasty New Edition (revised edition)] (Beijing: Zhonghua Book Company, 2014).
- Fu Xuan Cong, *Tang Dai Ke Ju Yu Wen Xue* [The Imperial Examination and the Literature in the Tang Dynasty] (Xi'an: Shanxi People's Press, 1986).
- Nakazawa Mareo, Gokusyusyukou [The Research of *Guo Xiu Ji*] in *Bulletin of the Sinological Society of Japan* 3 (1951), pp. 85-91.
- Tsai Yu, "The Development of Regulation on the 'Last Three Characters' in Tang and Song Poetic Meter" in *Tsing Hua Journal of Chinese Literature* 22 (Dec. 2019), pp. 117-172.
- Tsai Yu, "The Developmental History of Metrical Patterns in the Early Tang: A Cross-Examination of Poem Writing Rules, Poem Selections, and Poems" in *Bulletin of The Department of Chinese Literature, National Taiwan University* 59 (Dec. 2017), pp. 1-54.
- Tsai Yu, "The Key Development of Metric Patterns in the Tang Dynasty: A Study on the Writing Rules of Japanese Poetry in 'Zuowen Dati'" in *Bulletin of The Department of Chinese Literature, National Chengchi University* 31 (Jun. 2019), pp. 219-250.
- Tsai Yu, "Yongming Poetics and the Shaping of the Sound-environment in Five Character Poetry" in *Tsing Hua Journal of Chinese Studies* 45.1 (Mar. 2015), pp. 35-72.
- Wang Li, *Han Yu Shi Lv Xue* [A Study of the Metrical Patterns of Chinese Poetry] (Shanghai: Shanghai Educational Publishing House, 2005).
- Yang Shou Jing, *Ri Ben Fang Shu Zhi* [Journal of Selected Books in Japan] (Beijing: Beijing Library Press, 2003).
- Zhang Bo Wei, *Quan Tang Wu Dai Shi Ge Hui Kao* [A Collection of Poem Writing Rules in the Tang and the Five Dynasties] (Nanjing: Jiangsu Ancient Books Press, 2002).