

殷璠《河嶽英靈集》的音律觀

蔡 瑜^{*}

提 要

盛唐殷璠經由編選《河嶽英靈集》所闡明的詩學主張面向相當廣泛，其中所顯示的音律觀尤具樞紐的地位。本文分為四個主要部分展開論述，首先，以《河嶽英靈集》中的音律術語為核心，討論他的音律觀與南朝齊·沈約聲病說及初唐·元兢調聲術的對話關係，以確立音律在其詩學中的定位。其次，採用對應於唐宋時期的中、日詩格，析理出更貼近於唐人當代觀念的律體規範，通檢《河嶽英靈集》的所有選詩並為之分類，藉此確認殷璠取其多元的體類觀，並論證其所謂的「新聲」應包括律體與拈二體兩種體式。再次，以《搜玉小集》、《國秀集》、《篋中集》三本盛唐詩選的選詩體類為參照，尋究盛唐體類觀的共相，亦由此突顯殷璠的特殊取向。最後，分從新聲與古體兩種體類，析論殷璠所謂「詞與調合，首末相稱」的知音理論，並梳理其與王昌齡《詩格》的承衍關係。綜言之，本文期冀經由上述步驟逐步廓清唐代音律理論發展過程的重要環節。

關鍵詞：盛唐詩學、《河嶽英靈集》、音律觀、拈二體、《唐人選唐詩》。

本文於 112.02.21 收稿，112.09.25 審查通過。

^{*} 國立臺灣大學中國文學系特聘教授。

DOI:10.6281/NTUCL.202309_(82).0002

The Concept of Poetic Rhythm in Yin Fan's *Heyue Yinling Ji*

Tsai, Yu*

Abstract

In the high Tang, Yin Fan compiled *Heyue yingling ji*, a collection that proposes a wide range of arguments on Chinese poetics. The work takes on particular importance in the concept of poetic rhythm, which this article discusses by breaking it down into four aspects.

First, I focus on the terminology of poetic rhythm in *Heyue yingling ji* and discuss how Yin's concept of poetic rhythm speaks and relates to Shen Yue's proposed regulations of poetic rhythm in the Southern Qi and Yuan Jing's methods on the alteration of tonal prosody in the early Tang, which confirms the importance of poetic rhythm in the realm of Chinese poetics.

Secondly, in recourse to "Shi Ge" from China and Japan in the Tang and Song period, I examine and categorize all the selected poems in *Heyue yingling ji* to corroborate Yin's diverse perspectives on poetic forms, and argue that his so-called "new poetry form" should include two forms: *lǔti* (the form of *lǔshi*) and "the second-character rule."

Third, in reference to the poetic forms embodied in three selected poems in the high Tang – *Souyu xiaoji*, *Guo xiu ji*, and *Qie zhong ji* – I explore the common features among the poetic forms of the high Tang, through which I subsequently highlight Yin Fan's unique theoretical approach to the field.

Finally, I examine the new and the ancient poetry forms, respectively, to analyze

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

Yin Fan's proposed theory of "matching the lyrics with the tune, the beginning with the end" for the understanding of poetic rhythm. Through this analysis, I delineate the hereditary relationship between his theory and Wang Changling's *Shi ge*.

In sum, through the research steps outlined above, the article hopes to clarify the key links in the theoretical development of poetic rhythm in the Tang period.

Keywords: high Tang poetics, *Heyue yingling ji*,
the concept of poetic rhythm, second-character rule,
Tang Poems Selected in the Tang Dynasty

殷璠《河嶽英靈集》的音律觀^{*}

蔡 瑜

一、前 言

殷璠身居盛唐時期，經由選詩與評論並行的方法編選《河嶽英靈集》，所闡明的詩論精深而廣泛，所開啟的議題舉凡興象、風骨、音律等，皆成為後世唐詩學的顯題，允為理解盛唐詩學觀念的代表著作。在諸多重要的議題中，筆者認為關於「音律」的相關論述居於其詩論的樞紐地位，但也最為複雜，不易釐清。早期傅璇琮、李珍華所撰〈《河嶽英靈集》音律說探索〉一文，首揭殷璠音律說的重要性，在音律上的分析極為細密，堪稱扛鼎之作。唯此文在方法上大量採用王昌齡《詩格》中的聲律論述，以詮解證成殷璠有限的音律說，呈現出詳於王昌齡《詩格》而略於《河嶽英靈集》的現象，¹不免為《河嶽英靈集》的音律理論留下許多可再深究的空間。但該文對於王昌齡《詩格》的音律分析極具開創性，筆者受其啟發曾以唐代詩格為主，《河嶽英靈集》為輔探討唐詩律化的理論進程，對傅、李二位先主主張盛唐的調聲觀念，非僅局限於平側，實兼有輕重清濁的調節，深表認同。並將其放在詩律發展的脈絡下定位，認為王昌齡是在初唐平側二元化及黏對初立之後，主張應「回歸多元」的調聲訴求，

* 本文初稿曾宣讀於臺灣中國唐代學會、國立臺灣大學中文系、佛光大學歷史系主辦「第十五屆唐代文化國際學術研討會」（2022年11月18-19日）；為科技部專題研究計畫（學術性專書寫作計畫）「唐代詩律發展史論」的部分研究成果，計畫編號 MOST 110-2410-H-002-181-MY3。

¹ 傅璇琮、李珍華：〈《河嶽英靈集》音律說探索〉，《河嶽英靈集研究》（北京：中華書局，1992年），頁70-97。

實具聲律規範建構權的意識。²不過，筆者對於傅、李二先生之文也有兩點商榷的意見，該文以「四聲流美」、「八病咸避」對應於近體詩的規範，顯然是在時序上與規範上的錯置；此外，文中對於以「拈二」為首的元兢調聲三術，一方面視之為「新聲」或「過渡性詩篇」，另一方面又反覆論證其為古體的調聲方法，頗有立場不一的現象。對於此點，筆者認為應該回到文本脈絡，不宜忽略「拈二」一詞出現的語境皆屬唐代新起的調聲法則，其規範固不能等同於近體或律體，卻仍應歸為唐代「新聲」的脈絡，因而提出修正的意見。³至於本文的撰著正是在前行的基礎上，更加聚焦於《河嶽英靈集》本身的論述與選詩的交互論證，重新梳理殷璠的音律觀。期冀盡可能貫通《河嶽英靈集》整體的詩論、詩選、詩評，並彙通盛唐前後詩格的聲律論，以及其他盛唐詩選作品的音律表現作為參照；一方面嘗試勾勒殷璠較為完整的音律理論，另一方面則藉以呈現盛唐詩歌音律實踐的樣貌。

本文以殷璠的音律論述為其詩論的核心，由此探究盛唐的音律觀及實踐，具有幾個方面的考量，首先，就時代背景而言，音律的探索是初、盛唐承繼齊永明時期詩學發展的核心議題，調聲理論無疑是唐代詩體發展的重要關鍵；不論是主張風骨、興寄或是批判齊梁綺靡的論述，都與詩歌體製發展所形成的風格表現相互牽連，在主張某種風格的背後，很容易形成對於詩歌體製的優劣論述與取舍態度，如重古輕律或重律輕古。其次，就殷璠個人的表述而言，他在《河嶽英靈集》的〈序〉及〈集論〉中，不但貫穿著對於前行各種音律論述的

² 參見蔡瑜：〈唐詩律化的理論進程〉，《唐詩學探索》（臺北：里仁書局，1998年），頁57-80。

³ 參見傅璇琮、李珍華：〈《河嶽英靈集》音律說探索〉，頁82、88的論述，以及蔡瑜：〈唐詩律化的理論進程〉，頁66及註70的討論。此一分歧意見，筆者曾在近二十年前傅先生蒞臨臺大中文系演講時當面請教，獲得先生的認可。後續學界討論《河嶽英靈集》音律觀的文章很少，近年盧盛江在重新彙校《文鏡秘府論》的基礎上，於〈《河嶽英靈集》創作論研究〉設有專節討論「殷璠聲律與風骨說」，此文擴充了詩作的格律檢核，獲得一些新的推論。唯因此文所採用的詩律框架與本文不同，故結論亦異。收在《文鏡秘府論研究》（北京：人民文學出版社，2013年），第9章，頁656-689。

評論，同時也隱然以「音律」做為詩歌發展的階段性標誌，不難推知音律理念在其詩學體系中所具有的地位。再次，從唐代最主要的詩學形式詩格與詩選的脈絡來看，初、盛唐詩格從創作原理不斷探究日趨精緻的調聲理論，而《河嶽英靈集》則是從評論的角度，透過實際的作品賞鑑，檢討音律在詩歌中的實踐問題，由此思考詩體發展的方向，兩者實相得益彰。由於《河嶽英靈集》有具體的詩選，殷璠又常以音律語彙品藻詩人，有助於彼此參照以掌握音律實踐的具體樣貌，提供緝合詩格與詩選以相互印證的絕佳範例，使盛唐當代的音律觀與詩體觀更見明晰。

二、音律在殷璠詩學中的定位

殷璠對於詩歌音律的重視，在《河嶽英靈集·集論》中有開章明義的提示：

昔伶倫造律，蓋為文章之本也。是以氣因律而生，節假律而明，才得律而清焉。寧預於詞場，不可不知音律焉。⁴

據《呂氏春秋·古樂》記載：「昔黃帝令伶倫作為律」，而伶倫造律之法乃取於竹管，「以生空竅厚鈞者，斷兩節間，其長三寸九分而吹之，以為黃鐘之宮」，又「次制十二筩，以之阮隃之下，聽鳳皇之鳴，以別十二律」，⁵此段論述即為「吹管定律」的過程，「律」即是音高標準，先確立樂音音階的首音律高，即黃鐘之宮，再依竹管振動的長度定位其他的音高，由此制定十二律。此亦《國語·周語下》伶州鳩所謂「律所以立均出度」⁶之法，故殷璠在此有「是

⁴ 《河嶽英靈集·集論》，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。以下所引唐人詩選皆據此書，再次徵引僅標頁碼。

⁵ 《呂氏春秋·古樂》，漢·高誘注，清·畢沅校：《呂氏春秋新校正》（臺北：世界書局，1978年），卷5，頁51。

⁶ 上海師範大學古籍整理組校點：《國語》（上海：上海師範大學出版社，1978年），卷3，周語下，頁132。亦參見丹青藝叢編委會編：《中國音樂詞典》（臺北：丹青圖書，1986年），頁10。

以氣因律而生」之說。從古樂的概念來看，造律即是先確立標準音的音高，再依次建立其他各音在音階中的關係，在有序的音階結構下排比樂音。殷璠將音樂的音律與文章的音律類比而觀，音律透過標準音的確定再依高低排比音序，形成節奏曲調；文章的音律則由作者的聲氣、才性所生發，透過與個人情性結合的節律調協成語言音律，可使作者的材質獲得益加清明的彰顯效果。這在劉勰的說法即是「吹律胸臆，調鍾脣吻」。⁷殷璠此說確立了「音律」在文章表現上的根基地位。

殷璠接續在《集論》中很簡要地評論自漢魏以迄隋代，不同時代詩歌的音律表現及相應的理論背景：

自漢魏至於晉宋，高唱者十有餘人，然觀其樂府，猶有小失。齊、梁、陳、隋，下品實繁。專事拘忌，彌損厥道。夫能文者匪謂四聲盡要流美，八病咸須避之。縱不拈二，未為深缺。即「羅衣何飄飄，長裾隨風還」，雅調仍在，況其他句乎？（頁157）

殷璠從音律的角度評論作品，認為漢魏至於晉宋的樂府雖存有一些小的缺失，但其後歷經齊、梁、陳、隋，品第欠佳的作品卻不斷增加，究其原因即在於過於拘忌，有損為詩之道。而所謂拘忌，殷璠直指自齊以後漸次開展的各種聲律理論，他因而提出批評，「匪謂四聲盡要流美，八病咸須避之」，明顯是針對永明的聲病說而言，「縱不拈二，未為深缺」，則是針對初唐元兢的調聲術而言，可見殷璠之評皆具有明確的對象，這些音律說也是截至盛唐時期，最主要的前行理論，殷璠所論具有顯而易見的針對性。

首先看殷璠與以沈約為首的永明詩學如何對話。沈約的聲律主張見於他所編的《宋書·謝靈運傳》：

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。妙達此旨，始可言文。……自騷人以來，多歷年代，雖文體

⁷ 南朝梁·劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍註》（臺北：臺灣開明書局，1978年），卷7，〈聲律〉第三十三，頁11。

稍精，而此祕未覩。至於高言妙句，音韻天成，皆闇與理合，匪由思至。

張、蔡、曹、王，曾無先覺，潘、陸、謝、顏，去之彌遠。⁸

沈約在此也是以音樂做為類比，八音是八種樂器，律呂即是包括六律、六呂的十二律，經由律呂確立音高的標準，方能使樂器合奏時協合暢達。而詩歌語言文字的排列組合正與樂音之理相通。沈約不但揭示自己的音律主張，同時也做了歷史回顧，他在強調此原理的獨創性時，不免對前輩文人多有唐突，如言「此祕未覩」、「曾無先覺」、「去之彌遠」，這樣的態度在當時即受到一些質疑，其中最著名的即是陸厥與鍾嶸。⁹

沈約等人的聲律主張以平上去入四聲制韻，再以此為基礎建構起「八病」的聲律規範，在永明及其後形成相當的流行風潮，對於這一套四聲八病的理論，鍾嶸透過撰著《詩品》即曾表達反對的意見：

昔曹、劉殆文章之聖，陸、謝為體貳之才，銳精研思，千百年中而不聞宮商之辨、四聲之論。……故三祖之詞文或不工，而韻入歌唱，此重音韻之義也。與世之言宮商異矣。今既不被管弦，亦何取於聲律邪？

至平、上、去、入，則余病未能；蜂腰、鶴膝，閭里已具。¹⁰

鍾嶸將重視音韻的魏晉詩與重視聲律的永明體做了區隔，而永明體正是以「宮商之辨，四聲之論」為代表，蜂腰、鶴膝等「八病」便在於將「宮商之辨」具體規範化。鍾嶸反對的基本原因即在於：「故使文多拘忌，傷其真美」，但鍾嶸說：「余謂文製本須諷讀，不可蹇礙，但令清濁通流，口吻調利，斯為足矣。」¹¹其實與永明的理想並非不能相融，只是他不贊同加以規範，以免拘忌。

殷璠批評齊梁以後的詩作「專事拘忌」，顯然承自鍾嶸「文多拘忌，傷其

⁸ 南朝梁·沈約：《宋書》（北京：中華書局，1974年），卷67，〈謝靈運列傳〉第二十七，頁1779。

⁹ 完整的論辯可參考蔡瑜：〈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50-57的分析。

¹⁰ 王叔岷箋證：〈詩品總序〉，《鍾嶸詩品箋證稿》（北京：中華書局，2007年），頁106、112。

¹¹ 同前註，頁111-112。

真美」的評價。他不僅在前述〈集論〉中直接評論「四聲八病」，也在〈序〉與〈集論〉的段落中與沈約之論有明顯的互文性：

而沈生雖怪曹、王曾無先覺，隱侯去之更遠。（《河嶽英靈集·集論》，頁157）

至如曹、劉詩多直語，少切對，或五字並側，或十字俱平，而逸駕終存。然契瓶庸（膚）受之流，責古人不辨宮商徵羽，詞句質素，恥相師範。（《河嶽英靈集·序》，頁156）

殷璠文中所指涉的都是以沈約為首，用「四聲八病」做為詩體聲律規範的主張。四聲八病之說不但盛行於永明時期，截至初、盛唐都還有熱烈的討論。殷璠所言「五字並側，或十字俱平」如「羅衣何飄飄，長裾隨風還」的詩例，自然不符合「一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異」的要求，這也是為什麼殷璠會說「夫能文者匪調四聲盡要流美，八病咸須避之」，以表達商榷的意見。

殷璠對於沈約的評論乍看之下與鍾嶸頗為相似，實則立基點已然不同。在殷璠這些看似反對永明聲律說的批評中，其實有許多層次，首先，在短短的〈序〉及〈集論〉中他多處批評沈約及其相關論述，反映出永明的聲律說確實是詩歌發展史的重要轉捩點，這個轉捩點發展至唐代已經歷了一兩百年，唐人對其中的利弊得失自有一定的反省，與鍾嶸當時處於風口浪尖所表達的抗拒態度，實不可同日而語。其次，就聲韻學的發展而言，自隋·陸法言等人所撰《切韻》問世，唐人已置身於四聲制韻的體系之內，並日益嫻熟，與鍾嶸自述「至平、上、去、入，則余病未能」，已屬不同的聲韻學環境。再者，所謂八病的規範與精神，事實上仍被唐人或是改進或是直接沿用，並非全未取用。¹² 故殷璠說「匪調四聲盡要流美，八病咸須避之」，並不是對四聲八病的全盤否定，只是對於「盡要流美」、「咸須避之」的單一標準與嚴格規定，表達不同的意見。因為沈約當時標舉聲律說時的涵蓋面是全方位的，意圖以新起的聲律標準

¹² 其中避「上尾」即被直接沿用，避「平頭」則被修改後沿用，詳細分析可參見蔡瑜：〈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》第31期（2019年6月），頁238-244。

評價所有古今詩作，如此便一定程度否定了漢魏古詩出於自然的音韻美感，包括音韻上的乃至風格上的；這樣的舉措引發梁陳以後詩歌與漢魏詩歌的斷裂關係，實不利於詩歌整體的發展。

「四聲八病」作為中國詩歌走向「新聲」的早期指標，自有其不可抹滅之功，但就創建「新聲」而言，從唐人的視野來看，永明詩人所為仍屬未竟之功。唐人的聲律論一方面建立在對於四聲八病的斟酌修訂上，進而定出各病犯優先遵行的順序及可以融通的法則；另一方面則積極建立代表唐朝的「新聲」。這些發展在初、盛唐詩格皆有脈絡可尋，其中元兢《詩髓腦》的記載最為具體。因此，殷璠不贊成完全拘泥於「八病」，早已是唐人的共識。而真正做為唐代「新聲」的標誌，實質上，已從「八病」過渡到確立黏對規範的「拈二」法則。

殷璠顯然不僅參考了以元兢為代表的八病修訂意見，更對元兢所提拈二理論直接回應：「縱不拈二，未為深缺」。元兢是現今可稽的初唐文獻中最為重要的聲律論者，「拈二」一辭出於其「調聲三術」，在《詩髓腦》中即有「調聲」一節講述調聲的大用：

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。¹³

宮、商、角、徵、羽五聲，一般指音樂中五個高低不同的階名，在這段論述中元兢直接以宮、商、徵、羽、角的讀音對應平上去入四聲，以說明四聲的屬性，並非指音樂的五聲與文字的四聲有絕對音高的對應關係。但以音樂類比四聲仍有其理，因為決定聲調的條件雖然極為複雜而多元，但音高是其中最為重要的參數，¹⁴就音感而言，確實可與高低音階類比而觀。

¹³ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》（南京：江蘇古籍出版社，2002年），頁115。

¹⁴ 從新起的語音學框架來看，聲調系統具有四個維度：一個必要參數是音高，三個次要參數是聲域、長短、音段。參見朱曉農：〈聲調四維度〉，《音法演化：發聲活動》（北京：商務印書館，2012年），頁319-321；〈重塑語音學〉，同書，頁35。

元兢接續再引述沈約最重要的聲律理論，顯現出基本認同沈約主張聲律的取向。但自沈約之後歷經約兩百年的發展，元兢得以掌握更多詩歌實踐的結果，不僅對八病有所修訂，也提出了具有創發性的理論：「調聲之術，其例有三：一曰換頭，二曰護腰，三曰相承。」其中換頭術最為重要，可視為已初具律體詩的早期雛型，可供探尋律體演化發展的步驟。元兢所謂的「換頭」在操作上尚有「雙換頭」與「拈二」的不同選擇，依據元兢的解釋：

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。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。¹⁵

元兢所謂的「換頭術」是就五言詩而言，其操作方式即類似後世律體詩的黏對法則，但不同的是，此處只規範開首兩個字，未及第四字，且有「雙換頭」與「拈二」兩種操作方式的選擇，其差異在於前者規定五言詩的第一、二字皆須依黏對規範以輪轉終篇。「拈二」則是指拈出第二字施用黏對規範，第一字只要不是同上去入聲即可。對於黏對規範如此明文的規定，始見於此，故「拈二」可作為唐代新起聲律論的最重要標誌。

殷璠直接引述「拈二」此一專用術語，乃因相對於「四聲八病」作為永明聲律的印記，「拈二」則是最足以代表唐代新創的調聲法則，可分別作為音律不同發展階段的標誌。從實踐面來看，「拈二」規範作為唐代詩歌律化的標竿，

¹⁵ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁115。

要能恪守終篇有一定的難度，可作為辨識新聲與古體的邊界。如其接續所舉的詩例「羅衣何飄飄，長裾隨風還」是十字俱平的詩句，即是無取於拈二之法，他稱之「雅調仍在」，顯然具有維護古體採用自然音律的用心。

那麼，殷璠說「縱不拈二，未為深缺」，是否表示他反對詩歌律化的走向？實則，殷璠自述《河嶽英靈集》對詩體的選取標準是兼容並蓄：

璠今所集，頗異諸家。既閑新聲，復曉古體。文質半取，風騷兩挾。言氣骨則建安為傳，論宮商則太康不逮。（頁 157-158）

殷璠說明選錄標準時將新聲與古體同列，風骨與宮商並舉，可知他並未排斥講究宮商之辨的「新聲」。只是，殷璠雖然不反對詩歌律化的趨向，但他認為合理的發展進程，不宜以「新聲」定於一尊，古體仍應具有一席之地，故特舉五字並側或十字俱平之作，表彰其「逸駕終存」、「雅調仍在」。殷璠「既閑新聲，復曉古體」的選錄標準，正在於強調新與古兩種已具有明顯區別的詩體應該擁有各自發展的空間。

從永明到初、盛唐，詩體向律化的方向前進已是一個沛然莫之能禦的趨勢，然而，在走向律化之路的同時，有必要檢討律化之風為何會造成背離漢魏風骨而偏向梁陳矯飾的結果？¹⁶ 殷璠認為這不但與時代風氣有關，更基於不同詩體的體式特性。殷璠在另一本選集《丹陽集·序》曾言：

建安末，氣骨彌高，太康中體調尤峻，元嘉筋骨仍在，永明規矩已失，梁、陳、周、隋，厥道全喪。（頁 131）

在此，殷璠雖批評永明喪失規矩，但與梁、陳、周、隋的「厥道全喪」相比，仍有程度上的差別。此處殷璠所言的「永明規矩已失」當指詩歌走向律化之路，對於古體規程的背離。因為聲律條件的介入不僅影響了詩歌的音韻風貌，當詩句因為聲律規範而被細膩拆解之後，必然同時改變了詩歌詞彙、句構的組合關係，往往不再是一氣直下，而是委曲婉轉甚至斷續跳接。因此，單方面強調聲律的重要性，必然會貶低古體詩的自然音韻，以及由此形成的體調風格。

¹⁶ 《河嶽英靈集·序》：「自蕭氏以還，尤增矯飾。」（頁 156）。

殷璠在〈河嶽英靈集·序〉中回顧唐初以來超過百年的詩歌發展，指出初唐經歷「武德初，微波尚在。貞觀末，標格漸高。景雲中，頗通遠調」，至玄宗朝才因「主上惡華好朴，去偽從真，使海內詞場，翕然尊古」，因而臻至「開元十五年後，聲律風骨始備矣」（頁156）的境地。殷璠綜觀漢魏以迄盛唐的詩歌發展，似乎敏銳地覺察到自身處在大有可為的盛世氛圍中，當以宏觀的視野為唐代確立可長可久的詩歌發展方向。因為此一興盛的時代氣象不僅是政治的，同時也是詩人群體以具體的表現參贊聖朝之美。《河嶽英靈集》所選的二十四人當中，有六人分別於開元十四、十五年中進士第，包括集中選錄作品最多的前兩位詩人王昌齡、常建，以及被殷璠推崇備至的王昌齡、儲光義，¹⁷而在開元九年登第，早露鋒芒的王維，亦在序言被列為河嶽英靈之首。殷璠確實有意突顯出開元以來朝廷的選才取向有益於詩歌發展的走向，而開元十五年正是一個引領風氣的關鍵時刻。¹⁸而就《河嶽英靈集》選詩的起迄年代，其自述「起甲寅，終癸巳」，即為開元二年（714）至天寶十二年（753），所選錄的詩人詩作正是安史之亂以前，他所認知的盛唐之盛的代表階段。事實上，《河嶽英靈集》所選詩人最後多淪居下僚，故此編表面上雖在「參贊聖朝之美」，更重要的意圖乃在於以文學批評為公器，用不受政治利益干擾的在野力量，引領正確的詩風。故殷璠始終用新聲／古體、聲律／風骨並提對舉的方式，來闡明《河嶽英靈集》的選詩標準是新舊古今並重。

經由歷史回顧，殷璠在〈集論〉提出他的「知音」標準：

故詞有剛柔，調有高下；但令詞與調合，首末相稱，中間不敗，便是知音。（頁157）

所謂「知音」即是「知音律」，呼應其開篇所言「寧預於詞場，不可不知音律焉」。他認為通篇能夠臻至詞與調的諧合，便是深諳音律的表現，換言之，知

¹⁷ 參見戴偉華：〈儲光義與《河嶽英靈集》〉對開元年間及第詩人的分析，收於《唐代文學研究》第14輯（2012年7月），頁361-373。

¹⁸ 有關開元十五年的詩史意義，可參考趙昌平：〈開元十五年前後——論盛唐詩的形成與分期〉，《趙昌平自選集》（桂林：廣西師範大學出版社，1997年），頁63-85。

音並不繫於遵行某一種固定的規範，而是貫通古體與新聲的共同標準。殷璠前後呼應地使用「音律」一詞，不僅得以銜接來自音樂的原初涵義，同時能夠含括漢魏古詩自然音韻的風格，以及永明以後調節聲調的取向，無論哪一種「音律」皆以「詞與調合」為最高準則，在此原則之下，每一個時代的詩人皆能自由探索詩體的音律特質，多元地發展，既不必將任何體式定於一尊，更不宜以後世的標準範限前代詩人。

三、《河嶽英靈集》的詩體類型

從「既閑新聲，律曉古體」之語，不難推知殷璠觀念中最重要的詩體分類即是新聲與古體兩種類別。在整本《河嶽英靈集》中並未出現律體之名，甚至整個初、盛唐的文獻都沒有律體之名，在此殷璠既以「新聲」與「古體」對舉，略可推知這兩種詩體是他觀念中最主要的詩體之別。而「新聲」既然是相對於古體而言，又名之為「新聲」，自應放在前述與音律規範相關的對話脈絡中解讀，所謂「新聲」顯然是遵行一定的調聲法則而具有聲律規範性的體式。那麼殷璠意指的究竟是何種聲律體式，便可有兩個參照點，其一，即是遵行第二字黏對的「拈二」的體式，如前所述「拈二」的調聲方式與律體不盡相同，卻是律體的前驅，既見諸初、盛唐典籍的載記，且被殷璠引述作為時代的表徵，應是不容忽略的初、盛唐詩歌印記。其二，即是律體，對照於「拈二」，其體式特徵則為「二四黏對」，其名、其體在稍後的中唐趨於定型；¹⁹但是，早在初、盛唐時期已有為數不少合乎規範的作品。本節將以這兩種體式作為「新聲」的參照，對《河嶽英靈集》所選詩作進行音律的檢核。

體式分類必然牽涉到判定標準，就「拈二」體式而言，可直接引據最早的出典元兢《詩髓腦》，其中包括調整沈約八病後的元兢四病：平頭、上尾、鶴膝、蜂腰，再加上「調聲三術」。但兩者必須加以整合才能形成一組聲律規範，

¹⁹ 參見蔡瑜：〈中唐時期的律詩論〉，《南洋中華文學與文化學報》創刊號（2021年11月），頁56-78。

並應以新起的「調聲三術」為主軸，再以四病中的項目為輔。「調聲三術」原有「換頭」、「護腰」、「相承」三個項目，正如前述，「換頭」可再析為換頭第一字與拈二兩項，「相承術」則屬調節性質無具體法則，故加上護腰仍可形成三項規範。但調聲三術未列句尾字的規範，則可將四病中不犯「上尾」病的法則整合進來。其具體規範如下：

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

拈二：第二字依黏對規範終篇。即兩句一聯中，上、下句第二字平仄相對；兩聯四句中，第二、三句第二字平仄相同。依此類推。（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，同平聲則可。（四聲律）

無上尾：第五字不與第十字同聲，依此類推。即每句句尾不押韻字與押韻字不可同平、同上、同去、同入聲。唯連韻者不在此限。（四聲律）

以上四條規範皆由元兢《詩髓腦》繹出，²⁰已具體規範了五言詩的第一、二、三、五字，其中尤以拈二術為主導節律，可作為體式的識別準則，故本文名之為「拈二體」。

至於律體的體式規範，一般的判準主要是採用平仄譜，然平仄譜見諸文獻載記較晚，且以整體譜式呈現，對於解釋初、盛唐時期具有分歧現象的詩律表現，較難有充分的解釋力。有鑑於此，筆者多年來從詩律發展史的視域出發，以平仄譜為參照，對現今所傳中、日早期的詩格資料進行系統性的分析研究，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，論證早期文獻中的詩律模型，並以之作為論析唐詩的詩律規範。

²⁰ 依元兢《詩髓腦》的載記，各項規範既有平仄律也有四聲律，無法確定是否統一。殆因八病系統由沈約而來，唐人一向以四聲為論，只有元兢所創的換頭術才明文規定是平仄律。但同屬調聲三術的護腰，元兢所舉犯例是上下句第三字同去聲，而非廣義的同仄聲，故筆者仍保守的標記為四聲律。不過，本文做格律檢核時會將平仄律和四聲律皆納入統計，以作比較。相關文獻參見張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁115-116、118-119。

其規範如下：

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。
2. 一、三、五字：依「上下句同一位置不可同聲」²¹ 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。
3. 不犯下三連：句尾三四五字不可「連三平」或「連三仄」。

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。
2. 一、三、五、七字：依「上下句同一位置不可同聲」規範；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」。²²

此處所列五、七言律體的這三條基本規範皆有中、日詩格類論著作為根據，其中第1條即是律體與拈二體的具體差異，拈二法則見於初、盛唐，「二四六黏對」最早見於日本詩格《作文大躰》所記對應於中國五代時期的資料，但其成型應該遠早於載記之時。²³ 第2條則基本上是由元兢對於八病的調整而來，較沈約的原始八病寬鬆許多，其來源最早，但重要性已不如後起的黏對規範，且可能有採行四聲律與平仄律的差別。第3條的載記最晚，存世文獻始見於日本詩格《玉澤不渴抄》，對應於中國的南宋末年，其成型當亦遠早於

²¹ 案：所謂同聲，有四聲律與平仄律兩種選擇的可能，本文將同時進行檢核，以見遵行比率，七言情況亦同。

²² 如何從中日詩格文獻析出以上規範，參見蔡瑜：〈唐代《國秀集》詩律探微——以詩選、詩格交互印證〉，《成大中文學報》第74期（2021年9月），頁60-66的分析。

²³ 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〉，頁219-250。

此時，因為在初、盛唐時期已不乏遵行者，中唐以後則更趨嚴格。²⁴但在初、盛唐時期，由於避「連三平」的觀念與元兢「調聲三術」的「相承術」有所齟齬，²⁵初、盛唐時期的遵行意願如何，值得觀察。

由於上述五言、七言詩的 3 項規範各有寬嚴層次、成型早晚的不同，故進行檢核時，首先，將以第 1 項的主導節律「二四（六）黏對」規範，作為古體與律體的初篩標準。其次，則會以「拈二」為標準，再篩出明顯無法符合「二四（六）黏對」規範，卻能謹遵「第二字黏對」的作品，藉以觀察殷璠所選是否存在較之後世古、律之分更為多元的類型。至於其他第 2、3 項則作為參照指標，以見遵行比率。再次，進行檢核時也以詩律表現為憑，不預設句數多少、換韻與否的限制。

此外，必須特別說明的是，本文希望帶入「律化意向」的觀念作為融通考量的參照，而不採取僅一、二字之差即予黜落的絕對標準。此因筆者關心的是盛唐詩律實踐的具體樣貌，希望保留豐富多元的音律現象，故參照標準雖是必要的，卻須保留融通的空間。且以常情衡量，詩人創作當下固然有遵循的法則，但日常屬作自以表情達意為主要目的，若非因應考試未必會字字計較。本文帶入「律化意向」正是希望在檢核各別項目時能以全篇整體的音律表現為考量。事實上，自有「黏對」規範以來，合律之作已不太可能因巧合而隨機達成，必然出於有意為之，故一篇偶犯聲病之作，仍能清楚見出所具有的「律化意向」。²⁶如此不僅可以容納盛唐更多元的音律形式，或許也更貼近殷璠兼容並蓄的音律觀點。

²⁴ 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》第 22 期（2019 年 12 月），頁 117-172。

²⁵ 「相承術」見張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 116。元兢明文規定在詩句中可多用平聲補救上句或下句過多仄聲的情況，並特別舉例可以使用「下三平」的模式。

²⁶ 案：若以八句為一單元，「拈二」的自然合格率約在 20% 上下，「二四黏對」的自然合格率降至約 5% 左右，詩篇加長比例僅有略微差異，可見黏對不是隨機可以達成的。又本文的詩律分析採用數位工具「漢詩格律分析系統」（<http://ppas.cl.ntu.edu.tw/hanshi>）及「漢詩文獻系統」（<http://hanshi.cl.ntu.edu.tw>）的輔助，本系統的用韻標記為《廣韻》同用例。

現存《河嶽英靈集》總共入選 24 位詩人，230 首詩作，五言 167 首，七言 34 首，雜言 29 首。先看五言詩作，其中有 27 首作品無法形成一定的律化趨向，確定為古體。其他則可細分為律體（含律體、律體 2）、²⁷ 拈二體，故五言詩可分別為律體、拈二體、古體三大類。

（一）五言詩

體式	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		
						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	58	308	616	100%	69.3%	88.4%	97.1%	79.1%	60.2%	93.2%	97.5%	98%	88.7%
律體 2	14	94	188	72.6%	36.8%	77.3%	95.9%	81.7%	58.5%	92.2%	82.9%	86.4%	78.1%
拈二體	68	543	1086	77%	11.9%	77.4%	93.1%	87.6%	57.1%	96.7%	77.7%	91.3%	80.2%
古體	27	212	424	27.8%	4.4%	83.3%	94.2%	75.4%	51.5%	91.5%	63%	77.5%	80.7%
總計	167	1157	2314	76.7%	32.7%	82.1%	94.9%	82.2%	57.4%	94.3%	82.7%	91%	83.1%

表一 《河嶽英靈集》五言體式簡表

1. 律體

其中 58 首作品為典型律體，這些作品的拈二皆達 100%，其中 19 首「二四黏對」也達 100%，其他絕大多數的作品是第四字微犯 1 次，極少數是略犯 2-4 次，但犯至 3-4 次的多為長篇詩作，依比率原則仍可屬微犯。²⁸ 長詩中甚至還有王灣〈哭補闕亡友綦毋學士〉（頁 258-259）18 聯、盧象〈追涼歷下古城西

²⁷ 案：表格中律體與律體 2 皆屬律體，律體極為規整，律體 2 則或是犯處較前者略多，或是採用分段的方式黏對，但仍明顯有律化的表現，由於嚴整程度不同，故區以別之，以供識者查核。

²⁸ 犯四次的 4 首有崔顥〈贈王威古〉9 聯、劉昫虛〈送韓平兼寄郭微〉7 聯、〈越中問海客〉8 聯、祖詠〈古意二首之二〉8 聯。

北隅此地有清泉喬木歷下舜林〉（頁 266-267）10 聯，皆只犯 1 次第四字，故整體來說這 58 首作品可謂格律相當嚴謹。

其次有 14 首詩未如前述整齊嚴謹，但仍可見出朝向「二四黏對」的傾向，其中比較特別的是賀蘭進明〈古意二首之二〉、崔國輔〈雜詩〉（頁 236），這兩首皆為 4 聯，但其「二四黏對」是以四句為一單位整齊分段的方式表現，可視為一種律體的變化形式，其嚴謹程度仍可視為律體。茲舉一首為例：

賀蘭進明〈古意〉二首之二（頁 253）

崇蘭生澗底，香氣滿幽林
 平平平去上，平去上平平侵
 采采欲為贈，何人是同心
 上上入平去，平平上平平侵
 日暮徒盈抱，徘徊幽思深
 入去平平上，平平平去平侵
 慨然紉雜佩，重奏丘中琴
 去平平入去，平去平平平侵

此詩很整齊地分成兩段進行「二四黏對」，其中只有一處犯第四字。²⁹其餘的 12 首作品則是雖有相當的「二四黏對」表現，但或是首聯、或是末聯、或是中間有斷開無法完全相連的狀況，其中第四字也出現略犯的情形，但這些作品多半屬於 6、8、10 聯的長詩，雖有瑕疵，其「律化意向」仍極明顯。³⁰為了符應不同的判定標準，本文在表格中將這 14 首詩另列為律體 2，以與規整的律體區以別之，供論者參照。

²⁹ 崔國輔〈雜詩〉情況類似，但有兩處犯第四字，唯此二處都因此避免了「下三連」。

³⁰ 有 4 首（4、4、6、8 聯）為首聯斷開；2 首（6、10 聯）末聯斷開；1 首（8 聯）為首、末聯皆斷；1 首（8 聯）前面整齊分段黏對，末聯斷開；3 首（皆 10 聯）則為中間有詩聯斷開，這些作品雖然都有斷開不相連的情形，但多數集中在首聯或末聯，中間斷者多為長詩。只有 1 首為崔國輔〈魏宮詞〉犯了第二字，但此詩其他部分皆合律，此首若從嚴不歸於律體 2 亦可。

2. 拈二體

接續則有 68 首可與「第二字黏對」的拈二體產生關聯，其中 23 首的拈二達 100%，但第四字卻明顯無法與之形成「二四黏對」的規律，如陶翰〈贈房侍御時房公在新安〉（頁 199）共 15 聯、王灣〈晚夏馬升卿池亭即事寄京都一二知己〉共 11 聯，皆全篇拈二不差，但前者「二四黏對」僅 14.3%，後者則為 0%，此類作品可視為最典型的拈二體，茲舉一例：

王灣〈晚夏馬升卿池亭即事寄京都一二知己〉（頁 259）

忝職畿甸淹，濫陪時俊後
 去[入]平去平 上[平]平去上有
 才輕策疲劣，勢薄常驅走
 平[平]入平入 去[入]平平上有
 牽役勞風塵，秉心在巖藪
 平[入]平平平 上[平]上平上有
 宗賢開別業，形勝代希偶
 平[平]平入入 平[去]去平上有
 竹繞清渭湄，泉流白渠口
 入[上]平去平 平[平]入平上有
 逡巡期賞會，揮忽變星斗
 平[平]平上去 平[入]去平上有
 逮此乘務閑，因而訪幽叟
 去[上]平去平 平[平]去平上有
 入來殊景物，行復洗紛垢
 入[平]平上入 平[入]上平上有
 林靜秋色多，潭深月光厚
 平[上]平入平 平[平]入平上有
 盛香蓮近坼，新味瓜初剖
 去[平]平上入 平[去]平平上有

滯拙懷隱淪，書之寄良友

去^入平上平 平^平去平上有

此詩長達 11 聯，一韻到底，「第二字黏對」無差，卻無法形成任何一組兩聯「二四黏對」，可見詩人心中只有謹遵拈二規範的意圖。

另有 20 首則是以分段的方式進行「拈二」，而能做到全篇整齊分段，如盧象〈家叔徵君東溪草堂二首之二〉6 聯、陶翰〈早過臨淮〉（頁 201）7 聯、王昌齡〈江上聞笛〉（頁 248）4 聯，茲舉盧象詩為例：

盧象〈家叔徵君東溪草堂二首之二〉（頁 264）

今朝共遊者，得性閑未歸

平^平去平上 入^去平去平微

已到仙人家，莫驚鷗鳥飛

上^去平平平 入^平平上平微

水深巖子釣，松掛巢父衣

上^平平上去 平^去平上平微

雲氣轉幽寂，溪流無是非

平^去上平入 平^平平上平微

名理未足羨，腥臊詎所稀

平^上去入去 平^平上上平微

自惟負貞意，何歲當食薇

去^平上平去 平^去平入平微

此詩的拈二如上所示，以前 4 聯與後 2 聯各自形成整齊黏對，而陶翰〈早過臨淮〉則是前 2 聯後 5 聯，王昌齡〈江上聞笛〉則是以 4,2,2 各自形成整齊黏對，這些詩遵循拈二規範又加以變化的意圖相當明顯。

另外則有一些作品也是以分段的方式拈二，但偶有犯第二字處，如常建〈夢太白西峰〉（頁 166）8 聯（2,6）、王昌齡〈齋心〉（頁 247）5 聯（2,3）為二分法；張謂〈同孫構免官後登薊樓懷歸作〉12 聯（6,2,2,2）、崔顥〈贈懷一上人〉（頁 221）32 聯（2,7,9,14）為四分法；王昌齡〈東京府縣諸公與綦

毋潛李頎相送至白馬寺》（頁 248-249）7 聯（3,2,2）為三分段，茲舉一例：

張謂〈同孫構免官後登薊樓懷歸作〉（頁 192）

昔在五陵時，年少亦強壯
 入^去上平平 平去入平去漾
 嘗矜有奇骨，必是封侯相
 平^平上平入 入^上平平去漾
 東走到營州，投身事邊將
 平^去去平平 平^平去平去漾
 一朝去鄉國，十載履亭障
 入^平去平入 入^上上平去漾
 部曲皆武夫，功成不相讓
 上^入平上平 平^平入平去漾
 猶希虜塵動，更取林胡帳
 平^平上平上 去^上平平去漾
 去年大將軍，忽負樂生謗
 去^平去去平 入^上入平去漾
 比別傷士卒，南遷死炎瘴
 上^入平上入 平^平上平去漾
 濩落悲無成，行登薊丘上
 入^入平平平 平^平去平去漾
 長安三千里，日夕西南望
 平^平平平上 入^入平平去漾
 寒沙榆關沒，秋水樂河漲
 平平平平入 平^上平平去漾
 策馬從此辭，雲中保閑放
 入^上平上平 平平上平去漾

此詩以 6,2,2,2 整齊分段的方式進行拈二，僅第 1 聯犯 1 次第二字。這些作品

在相當長的篇幅中，以分段拈二的方式進行長短不一的結構變化，詩意間亦隨之轉折，不難見出詩人意欲採行拈二的傾向。

拈二體與律體類似，講究的是至少以二聯為單位，進行黏對輪轉終篇，由於詩格書論及「拈二」皆用四句為例加以說明，但四句之後的實際運作，理論上應可分為依勢連貫而下，或是反向連貫而下，以接續黏對，³¹ 順向或逆向操作在盛唐作品中皆有所見，只是大體上多以順向為常見，也就是後世所熟知的黏對形式。由於順向或逆向這兩種情形在拈二體與律體都共同存在，自然可視為一種依循規範以律化的表徵，應該予以關注。

拈二體在一體連貫，或是分段連貫的基礎上，固然有完全合律的典型之作，但也存在略有犯者，包括偶犯第二字 1-2 次，或是在首聯、末聯、中間有斷開不相連的情形，多數只有一個部分，少數有二三個部分，顯得不完全規整。如李頎〈謁張果老先生〉（頁 202）20 聯，王灣〈奉使登終南山〉（頁 259-260）17 聯，陶翰〈出蕭關懷古〉（頁 202）10 聯，二字皆犯 2 次；常建〈仙谷遇毛女意知是秦時宮人〉（頁 170-171）12 聯，則是中間第七聯與前後斷開；薛據〈出青門往南山下別業〉（頁 229）8 聯，是以二分段的方式拈二，犯 1 次二字，末聯斷開。這些詩多數為長篇，依比例原則，仍不妨視為具有律化的意圖。故這一組作品，雖略顯參差不齊，但仍一方面得以確認詩人意欲採行「拈二體」的調聲法則，另一方面也反映出殷璠「縱不拈二，未為深缺」的包容態度；其意可能不僅指向毋需以拈二術調聲的古體，也指向雖採拈二術卻有偶犯的情形，故將這些作品獨立出來，實有必要。

（二）七言詩

《河嶽英靈集》所選雖以五言詩為大宗，但在《河嶽英靈集》中仍選錄有

³¹ 拈二的調聲法則在元兢《詩髓腦》及王昌齡《詩格》皆有述及，所做說明俱以四句為例。見張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 115、149。至於反向連貫而下的黏對形式在晚唐王叡所撰《炙轂子詩格》中曾經論及，題為「背律體」，唯所舉詩例為七言詩。張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 389。

34 首七言詩，可略窺殷璠對於七言體類的觀點。

體式	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	8	16	32	100%	100%	75%	100%	75%	100%	93.8%	75%	68.8%	75%	100%	100%	96.9%
律體 2	3	12	24	77.8%	66.7%	55.6%	100%	83.3%	100%	91.7%	83.3%	83.3%	75%	88.9%	88.9%	91.7%
折腰體	1	2	4	0%	0%	0%	100%	100%	100%	100%	100%	50%	50%	100%	100%	100%
拈二體	4	20	40	82.9%	31.2%	11.9%	83.3%	74%	95.8%	87.5%	96.9%	86.5%	50%	100%	81.3%	76.1%
古體	18	93	185	18.3%	9.7%	4%	91.8%	78.3%	98.1%	81.7%	91.6%	80.1%	56.9%	88%	81%	86%
總計	34	143	285	49.9%	38.2%	26.1%	93.7%	78.1%	98.5%	86.6%	87.8%	77.6%	61.8%	92.6%	86.8%	88.3%

表二 《河嶽英靈集》七言體式簡表

在 34 首中有 18 首無法形成律化的規律，定為古體；另外的 16 首則明顯具有不同形式的律化表現，其中 8 首可歸為律體，皆為 2 聯，其中 6 首「二四六黏對」100%，2 首有一處微犯第六字，³² 可謂詩律嚴謹。另有 3 首皆為 4 聯，1 首犯了 1 次第二字，1 首犯了 2 次第四字，1 首犯了 2 次第六字，且最後這首是以分段方式進行「二四六黏對」。³³ 從這 3 首詩微犯比率及律化傾向來看，仍可視為有意做律體，但與前述詩律嚴整之作仍然有別，故標為律體 2。另外，有 1 首孟浩然〈過融上人蘭若〉（頁 233）共 2 聯，由兩個標準律聯組合，但上下聯失黏，類似後世所謂的折腰體，³⁴ 可視為一種變化形式。

最後還有 4 首可歸為拈二體一類，其中李白〈答俗人問〉（頁 179）

³² 其中一例王昌齡〈聽流人水調子〉（頁 250）係因「千重萬重」同字而犯，應有特殊的聲律考量。且這 2 首雖犯第六字，卻因此避免了下三連。

³³ 3 首分別是：崔顥〈鴈門胡人歌〉、〈黃鶴樓〉、王季友〈觀于舍人壁畫山水〉，最後這一首既分段又換韻，較為特別。以上分見頁 224、195。

³⁴ 魏慶之（？-？）《詩人玉屑·詩體》：「折腰體，調中失粘而意不斷。『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 年），卷 2，頁 34。此體在盛唐的選本中時有所見，詳下文比較分析。

（2聯）、高適〈九日酬顧少府〉（頁210）（4聯），這2首皆第二字黏對100%；李白〈古意〉（頁179）（6聯）、李頎〈送康洽入京進樂府歌〉（頁206）（8聯），這2首則是以分段的方式進行拈二，唯前者的末聯斷開，後者首聯略犯1次二字，未如前兩首整齊，但這兩首篇幅較長，有意採行拈二的傾向仍明顯可見，微犯或為可容受的範圍。

總計《河嶽英靈集》所選體式的分佈，合五七言並觀，二四（六）黏對的律體84首（五言72＋七言12），拈二體72首（五言68＋七言4），古體（五言27＋七言18＋雜言29）74首，84/72/74的比例，可謂平均。從前述的分體統計再連結唐代調聲法的記載，以及殷璠在〈集論〉中所做的揭示，推測他所謂的「新聲」，應該包括二四（六）黏對的律體和拈二體兩者，因為這兩者都是在唐代才發展成熟的調聲方式，是名副其實的唐代「新聲」。從殷璠選錄兩種體式的數量近乎旗鼓相當，不僅可以確定兩者在殷璠的觀念裡是不同的體式，而且依調聲原理而言，二四（六）黏對體皆同時是拈二體，反之，拈二體則未必能成為二四（六）黏對體，其間規範的寬嚴明顯不同。

「拈二」一詞或相應的調聲法則共見於元兢、王昌齡、殷璠三人的著作中，是當時關鍵的音律規範，可謂不折不扣足以驗證「新聲」的標準。拈二體的存在或許說明由拈二朝向二四（六）黏對發展，並非單一的方向，不但具有一定的自由調節性，詩人們也可能選擇停泊在拈二的音律美感中，不再向二四（六）黏對推進。換言之，初、盛唐詩人雖早已能夠完成全篇合乎律體標準的作品，卻也不能否認許多名篇佳作往往只能部分合律，詮解這種分歧現象可以有不同的理解方向，本文傾向將之解釋為盛唐時期音律規範的多元發展，詩人可依作品需要做各種適當的調節，因為《河嶽英靈集》的選詩不但證明拈二體的存在，也顯現出他身處盛唐，倡行取其多元的音律主張。

依文獻載記，殷璠曾編選過三部選集，除《河嶽英靈集》之外，尚有《丹陽集》及《荊陽挺秀集》，但後者已無可資探究的線索，而《丹陽集》則經由今人輯其殘編，故本文亦作檢核附於本節之末，以做為與《河嶽英靈集》的參照資料。現今可輯得的《丹陽集》詩作共有五言19首，七言1首。

體式	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		
						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	12	44	88	100%	82.8%	95.8%	100%	84%	68.8%	95.8%	100%	100%	91.3%
律體 2	1	6	12	60%	60%	66.7%	83.3%	66.7%	33.3%	100%	100%	100%	83.3%
拈二體	4	32	64	58.9%	14.3%	84.4%	88.6%	79.2%	53.1%	93.8%	65%	94.4%	93.3%
古體	2	10	20	26.7%	16.7%	79.2%	91.7%	79.2%	70.8%	100 %	33.4%	100%	72.9%
總計	19	92	184	81.5%	60.2%	90.1%	95.8%	81.6%	63.8%	96.1%	85.6%	98.8%	89.4%

表三 《丹陽集》五言體式簡表

在《丹陽集》現存的 19 首完整五言詩中，有 12 首可定為律體，這些作品皆僅少數微犯第四字 1-2 次，且多出現在首聯或末聯，有其規整性。另有 1 首是 6 聯，前 2 聯斷開，後 4 聯為規整的律體，略有瑕疵，可視為律體 2。拈二體則有 4 首，分別為余延壽〈折楊柳〉（頁 147）（8 聯）、包融〈送國子張主簿〉（頁 133）（4 聯）、張潮〈江風行〉（頁 140）（12 聯）、儲光羲〈田家雜興〉（頁 134）（8 聯）因偶有首、中、末出現拈二未連續的情況，不太齊整，但這幾首多半為長篇詩作，就比例言仍能看出拈二的意圖，但不如《河嶽英靈集》所選有非常典型完美的拈二體。最後，還有五言古體 2 首。至於七言詩僅存 1 首為 4 聯，前 3 聯二四六黏對無差，末聯則為平行律聯，略可視為不夠規整的律體 2。由於《丹陽集》所存詩作不全，實難窺其全豹，只能提供參考。

四、其他盛唐詩選的詩體類型

前節進行了殷璠所選《河嶽英靈集》與《丹陽集》的體式類型分析，本節將進一步探討編選於盛唐時期或以盛唐詩人為選錄對象，時代與殷璠相先後的唐人所選唐詩，期望經由相互對照，一方面尋究盛唐體式類型觀的共相，另一

方面也可在對照中突顯殷璠的特殊取向。

(一) 《搜玉小集》

《搜玉小集》一卷，約編成於開元後期至天寶前期。最早著錄於南宋·陳振孫《直齋書錄解題》。今本錄 34 人，存詩 61 首，所收為初唐至開元前期詩人。³⁵ 整體而言，所選作品以活躍於初唐的詩人為主，大約表現盛唐前期的觀念。入選詩作五言 45 首、七言 12 首、雜言 3 首。其五言分體如下：

體式	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		
						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	32	146	292	100%	89.4%	93.1%	97.9%	77%	73.4%	94.5%	100%	100%	96%
律體 2	3	13	26	69.5%	69.5%	100%	100%	61.7%	55 %	91.7%	100%	100%	92.5%
折腰體	2	8	16	33.3%	33.3%	100%	100%	62.5%	50%	75%	100%	100%	87.5%
拈二體	5	36	72	69.2%	7.3%	73.5%	90.5%	72.5%	43%	88.5%	58%	95%	87.8%
古體	3	33	66	25.8%	9.8%	78.7%	90.6%	57.3%	42.1%	81.4%	80.1%	100%	91.1%
總計	45	236	472	86.6%	71.1%	90.7%	96.8%	73.5%	65.7%	91.9%	94%	99.4%	94.1%

表四 《搜玉小集》五言體式簡表

在 45 首五言詩中，典型的律體有 32 首，其中 20 首二四黏對達 100%，³⁶ 另 12 首微犯 1 次第四字，但這些犯處都因二四同平或二四同仄，而避免了「下

³⁵ 〈搜玉小集前記〉，《唐人選唐詩新編（增訂本）》，頁 93。

³⁶ 其中沈佺期〈夜遊〉一首，有一聯「人擁行歌路，車攢鬪舞場」，「攢」字的位置應作平聲，但以《廣韻》、《集韻》檢核此字皆作仄聲，唯《增修互注禮部韻略》「攢」作平聲；由於此詩其他部分的格律非常嚴整，疑作者甚至同時之人對「攢」字有平聲之讀音，故仍歸於「二四黏對」全合之作。韻書資料依據學術網路「漢字古今音資料庫」（<http://xiaoxue.iis.sinica.edu.tw/ccr>）的「韻書集成」。

三連」的情況，可見是有音律調節的考量。另有 3 首雖大體合律但呈現出首聯與後面不相連的情況，歸為律體 2。另有 2 首暫歸為折腰體，一首是先兩聯失黏的折腰式接續為兩聯律章，一首為相反的組合先兩聯律章再兩聯折腰式，可視為折腰體的變化形式。³⁷ 這些作品採行二四黏對的意向皆很明顯，只是追求變化或略有瑕疵，仍可視為廣義的律體。

另外，有 5 首屬於拈二體，其中魏徵〈暮秋言懷〉（頁 112）（4 聯）最為典型齊整，喬知之〈長信宮樹〉（頁 111）（4 聯）則是首聯略不相連；其他 3 首拈二皆分段行之，崔融〈西征軍行遇風〉（頁 102）（10 聯）二分段，宋之問〈溫泉莊臥疾寄楊七炯〉（頁 112）（8 聯）、劉希夷〈將軍行〉（頁 103）（10 聯）皆三分段，各詩皆一韻到底。其中或有微犯 1-2 次第二字，或是略有不相連處，雖因篇幅長而偶有犯處，但詩人採行拈二的意向仍然明顯可見。最後，則有 3 首是無法形成規律的五言古體。

體式	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	3	10	20	100%	100%	100%	100%	91.7%	100%	100%	100%	75%	66.7%	100%	100%	95.8%
律體 2	1	10	20	66.7%	66.7%	44.4%	100%	100%	90%	90%	90%	80%	80%	100%	100%	95%
折腰體	3	9	18	0%	0%	33.3%	100%	100%	100%	100%	83.3%	83.3%	70%	100%	100%	100%
古體	5	58	116	28.3%	21%	17.7%	90.4%	83.9%	100%	96.2%	82.3%	64.9%	61.6%	100%	100%	94.3%
總計	12	87	174	42.3%	39.3%	44.4%	96%	91.2%	99.2%	97.6%	87.6%	73.3%	66.5%	100%	100%	96.2%

表五 《搜玉小集》七言體式簡表

《搜玉小集》所選七言詩共 12 首，有 3 首是嚴整的律體。1 首王泠然〈題河邊枯柳〉（頁 110）（10 聯）歸為律體 2，此詩五換韻，中間有第四、第七聯

³⁷ 分別是徐晶〈阮公體〉（頁 111）、盧照鄰〈王昭君〉（頁 105）。前者觀其詩意殆指阮籍以史詠懷之體。這兩首詩並非全首失黏而是一半失黏，考量其不宜視作典型律體，又有明顯的折腰式，為突顯其體式特性，暫歸為折腰體。

不相連，其他部分皆是非常嚴整的二四黏對形式，整體而言，仍可見出詩人努力朝向律化的努力。再有 3 首則為典型的失黏折腰體；³⁸ 此外，尚有 5 首古體。³⁹

就《搜玉小集》所選詩體的類型而言，和殷璠所選大體近似，同樣有拈二體與折腰體，但就比例而言，《搜玉小集》明顯偏於「新聲」，且在「新聲」之中又更偏於五言「二四黏對」的律體，顯示《搜玉小集》的編者更加重視具有聲律規範的體式。

（二）《國秀集》

《國秀集》由國子監修習進士業的生員芮挺章所編選，時間約在天寶十三載，其後由樓穎於乾元、上元年間為之撰序編目以成書。選詩範圍為「開元以來，維天寶三載」，故以開元及天寶前期的盛唐詩人為主體，但實際所選尚略有少數未及開元的初唐詩人。⁴⁰《國秀集》的編選時間與選錄作品的時代，在諸本《唐人選唐詩》中，與《河嶽英靈集》最為接近。今本《國秀集》共錄有 85 位詩人，218 首詩作，其中五言 174 首，七言 40 首，雜言 4 首。其五言詩分體如下：

³⁸ 分別為徐璧〈催粧〉（頁 115）全合律，王泠然〈夜光篇〉（頁 115）略犯第六字，王勃〈九日登高〉（頁 114）首句犯第二字，「九月九日望鄉臺，他席他鄉送客盃」，「月」應平作仄，但上下句的一三字為重覆字相對，形成另一種韻律，可視為詩人的一種變化形式。

³⁹ 其中一首屈同〈燕歌行〉（頁 104），《國秀集》也選入，但作者作屈同仙，且詩篇開首多「君不見」三字。

⁴⁰ 相關考證參見蔡瑜：〈唐代《國秀集》詩律探微——以詩選、詩格交互印證〉，頁 52-57 的分析。又本小節對《國秀集》的詩律統計，亦根據此文，唯增加與《河嶽英靈集》的比較。

體式	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		
						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	140	580	1160	100%	84.4%	92.6%	97.7%	81.7%	75.9%	96%	97.7%	99.2%	94.3%
律體 2	3	13	26	69.5%	27.8%	76.7%	91.7%	70%	48.3%	91.7%	63.3%	100%	95.8%
拈二體	11	55	110	89.3%	10.5%	78.4%	98.3%	87.4%	64.9%	96.9%	86.1%	100%	80.6%
古體	20	116	232	25.7%	8.4%	83.4%	93.7%	82.1%	56.6%	93.4%	70.7%	91.7%	88.8%
總計	174	764	1528	90.1%	70.1%	90.3%	97.2%	81.9%	72.3%	95.7%	92.8%	98.4%	92.9%

表六 《國秀集》五言體式簡表

在 174 首五言詩中，有多達 140 首為典型律體，3 首為略有瑕疵的律體 2，11 首為拈二體，包括 7 首拈二 100%，3 首有微犯，1 首是分三段拈二；20 首為不成黏對的古體。《國秀集》所選五言詩的體式類型基本上與《河嶽英靈集》相同，但比例差距甚大，呈現大量集中於二四黏對體的情況，且格律嚴謹的程度普遍高於《河嶽英靈集》，律體沒有分段黏對的形式，拈二體的分段黏對也只有 1 首。

體式	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%
折腰 2	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%

表七 《國秀集》七言體式簡表

在 40 首七言詩中，有 29 首為典型的律體；6 首是典型的折腰體；3 首近似一

半律章加上折腰式，但犯處略多，就犯處言，若從嚴亦可視為古體，從律化意向言，介於律體與折腰體之間，暫歸之為折腰體 2；最後則有 2 首古體。與《河嶽英靈集》比較時，《國秀集》所選七言的情況，就體類而言亦為律體、折腰體、古體三大類，但與五言情況相似，各體比例差距甚大，《國秀集》呈現大量集中二四黏對體的情況，且格律嚴謹的程度更高，《河嶽英靈集》則主要集中在古體；此外《河嶽英靈集》只有 1 首折腰體，《國秀集》則比例較高，可以見出兩人對此體的態度。

綜觀《國秀集》所選明顯以「二四（六）黏對」齊整的律體為主，此趨向比《搜玉小集》更為明顯。這應與《國秀集》是由秘書省和國子監的高層官吏指示國子監生編纂，因而與盛唐時期的教育制度及科考訓練連結緊密，這自然反映了受編選動機主導的取向。至於《搜玉小集》因缺乏直接的編者自述，其主觀的編輯態度不易定論，但就所選體式類型及五言詩偏好律體，則與《國秀集》的傾向相類。或可窺知，這兩本選集可能反映了當時較為新穎的主流聲律形式。雖然，殷璠未必有機會看到這兩本選集，但其所選的《河嶽英靈集》顯現出較《搜玉小集》、《國秀集》更加平衡的體類選擇，具體實踐其多元開放的主張，反映出他對逐漸固著且單一化的聲律範式採取的商榷態度。

（三）《篋中集》

元結（723-772）編選的《篋中集》是盛唐人編選盛唐詩成書最晚的選集。元結雖卒於大曆年間，但主要生活於盛唐時期，天寶十二年中進士，身經安史之亂，並參與政權重建的工程，一生見證唐王朝由盛轉衰的歷史發展。《篋中集》編於肅宗乾元三年（760），選錄 7 位詩人，詩作 24 首，俱為五言詩，且入選者皆為其友人。元結在〈篋中集序〉言道，基於天下兵興，道路阻絕，遺文散失，僅能就「篋中所有，總編次之」，但從〈篋中集序〉對時流的強烈批判，或可窺知其選錄簡約實為堅持嚴格標準的表現。

元結〈篋中集序〉曾對近世詩歌的走向，提出激烈的反對立場：

近世作者，更相沿襲，拘限聲病，喜尚形似，且以流易為詞，不知喪於雅正。然哉彼則指詠時物，會諧絲竹，與歌兒舞女，生污惑之聲於私室可矣。若今方直之士，大雅君子，聽而頌之，則未見其可矣。（頁362）

元結對近世作者的批評包括拘聲病、尚形似、流易為詞、失於雅正等弊病，而流風趨向所產生的社會效應，更令元結有風俗日趨敗壞的隱憂。元結的這段評論，落實在體式揀選上，很難不與律體連結，因為律詩在唐代常與歌曲結合，甚而被任半塘（1897-1991）名為「唐聲詩」。⁴¹ 由於元結指摘的針對性極為顯豁，故論者一致認為元結所選殆限於古體。

體式	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			
						換頭	無平頭	護腰		四聲	平仄	無上尾		四聲
								平仄						
								可同平	不可同平					
拈二體	11	72	144	64.2%	7.5%	86%	98.9%	85.9%	58.8%	99%	60.6%	79.3%	85.1%	
古體	13	96	192	22.3%	2.9%	70.7%	95.7%	84.2%	51.9%	95.3%	60.9%	66.9%	85.5%	
總計	24	168	336	41.5%	5%	77.7%	97.1%	85%	55.1%	97%	60.8%	72.6%	85.3%	

表八 《篋中集》五言體式簡表

本文檢核《篋中集》所選 24 首作品，可以確定《篋中集》中並無任何一首以「二四黏對」為主導節律的律體，證明元結對於此一體式的抗拒意識，顯示出元結的詩選與詩觀密合無間。不過，《篋中集》雖無「二四黏對」的律體，24 首作品仍能清楚區分出具有拈二體與古體兩種體式，各為 11 首與

⁴¹ 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。任氏且以《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。任半塘：《唐聲詩》（上海：上海古籍出版社，1982 年），頁 45-52。

13 首，近乎等量齊觀。而入選的 7 人當中，有五人都有拈二體，⁴² 分布相當普遍，其中孟雲卿、元季川更多達 3 首。在這 11 首作品中不乏典型之作，如趙微明〈挽歌詩〉（5 聯）拈二 100%；而孟雲卿〈古樂府挽歌〉（8 聯）、元季川〈山中曉興〉（頁 377）（5 聯）是以二分段的方式整齊拈二，茲舉二例：

趙微明〈挽歌詩〉（頁 375-376）

寒日蒿上明，淒淒郭東路
 平^入平上平 上^平入平去遇
 素車誰家子，丹旄引將去
 去^平平平上 平^上上平去御
 原下荆棘叢，叢邊有新墓
 平^上平入平 平^平上平去遇
 人間痛傷別，此是常別處
 平^平去平入 上^上平入去御
 曠野多蕭條，青松白楊樹
 去^上平平平 平^平入平上遇

孟雲卿〈古樂府挽歌〉（頁 370）

草草門巷喧，塗車儼成位
 上^上平去平 平^平上平去寘
 冥冥何得盡，戴我生人意
 平^平上入上 去^上平平去寘
 北邙路非遙，此別終天地
 入^平去平平 上^入平平去寘

⁴² 只有王季友、于逖沒有典型的拈二體，但于逖〈野外行〉（頁 369）共 8 聯，前 4 聯皆為拈二不差，已達到一半的篇幅，或許未嘗沒有拈二的傾向，唯其整體拈二未過半，仍列為古體，以免標準過寬。

臨穴頻撫棺，至哀反無淚
 平[入]平上平 去[平]上平去寘
 爾形未衰老，爾息猶童稚
 上[平]去平上 上[入]平平去寘
 骨肉安可離，皇天若容易
 入[入]平上去 平[平]上平去寘
 房帷即靈帳，庭宇爲哀次
 平[平]入平去 平[上]平平去寘
 薤露歌若斯，人生盡如寄
 去[去]平平平 平[平]上去去寘

有些詩因上下句出現重覆字而略犯第二字，如張彪〈古別離〉（4聯）、孟雲卿〈古別離〉⁴³（9聯），這些作品對於拈二體的運用可謂別具巧思，茲舉一例：

張彪〈古別離〉（頁375）

別離無遠近，事歡情亦悲
 入[去]平上上 去[平]平入平支
 不聞車輪聲，後會將何時
 平[平]平平平 上[去]去上平支
 去日忘寄書，來日乖前期
 上[入]去去平 平入平平平支
 縱知明當返，一息千萬思
 平[平]平平上 入[入]平去平支

此詩第三聯「去日忘寄書，來日乖前期」，因上下重覆「日」字而犯，實別有

⁴³ 孟雲卿〈古別離〉（頁372）因第二聯「如見萬里人，不見萬里道」上下句重覆達三字之多，而在拈二的位置造成與第一聯及第三聯同時斷裂的情況，但自第四聯之後的六聯，則是以三分段的方式整齊拈二，實別有不拘一格的特殊音韻效果。

變通之後的音韻之美。

至於其他具有拈二意向的詩作，有的一貫直下，有的分段為之，或是犯第二字 1-2 次，或偶有 1-2 聯（多數在首、末聯，少數在中間）未能相續，呈現參差不齊的微犯情況，但這些作品多屬長詩，詩人以拈二的方式調聲，仍是不容忽略的。經由細部的音律檢核，可以確定元結確實對「二四黏對」為主導節律的律體具有抗拒意識，但他並未反對同樣具有調聲意向的拈二體式，且能深體詩人以拈二方式表情達意的音韻之美。

本節以《河嶽英靈集》為主，其他現存盛唐詩選為參照系，可以見出盛唐時期，存在多元的體式觀念，並非只有古、律的二元對立思維，只是這一時期編選者基於不同的編選意圖而有取捨多寡的差異。《搜玉小集》與《國秀集》走在俗流的主要道路上，故以「二四（六）黏對」體為大宗；《篋中集》則完全拒持「二四黏對」體，但卻保留了拈二體；《河嶽英靈集》則是以「二四黏對」體、拈二體、古體各居三分之一的比例，實踐其「既閑新聲，復曉古體」的理念。

由於《河嶽英靈集》明白提出「拈二」加以討論，集中又有大量具體可辨識的拈二體，可見在殷璠的觀念中，「二四黏對」體、拈二體皆屬當時受詩人青睞的「新聲」，殷璠對之採取兼容並蓄的態度。然而，延至元結，他看到嚴於聲病的「二四黏對」體與歌曲結合所造成的流易俗媚，因而從序論到選詩都表達反對的態度。至於拈二體在他的感受中仍足以詠懷抒憤，不失雅正，故未見排斥，雖然態度較之殷璠轉趨保守，但也能見出在他觀念裡，聲律並非全不可取，端看詩人如何運用。綜言之，《搜玉小集》與《國秀集》是依循主流觀念的選集，並不存在意欲維護古體形式的意識；《河嶽英靈集》則期冀古體與新聲能夠平衡發展，而《篋中集》則具有抗拒主流聲律形式的意識。

綜觀這些盛唐詩選的選體差異，或可推知，盛唐時期具有典型的幾種調聲形式，「二四（六）黏對」體可能有漸趨主流之勢，由於此體是建立在已發展成熟的「拈二體」之上，詩人的日常抒詠，不免依違於兩體之間，有著自由

選用的空間，故拈二體在盛唐時期仍大量存在。⁴⁴這反映出盛唐時期詩人創作「新聲」的音律選擇，比後人想像的更加多元與自由，與中唐以後律體日趨凝定，古、律壁壘分明的情況，實屬體類觀念發展的不同階段。古體與新聲之辨，在不同時代觀念未必一致，因此所謂古、律的界線不免是與時推移的。

五、詞與調合的知音論

前文旨在以《河嶽英靈集》為主，其他盛唐的詩選、詩格為背景，確認殷璠所謂的「新聲」應包括「二四黏對」體及拈二體，而暫時擱置了不具聲律規範的古體。但事實上，如前所述，《河嶽英靈集》的古體總數亦佔三分之一強，其中更有高達 29 首的雜言詩，這是現存《唐人選唐詩》僅有的現象。故關注殷璠的音律觀有必要聚焦於他企圖涵攝古體與新聲的批評準則：

故詞有剛柔，調有高下；但令詞與調合，首末相稱，中間不敗，便是知音。

此論是殷璠在〈集論〉中回顧前行的音律說之後，所提出的知「音」論，他將重點放在詞與調的諧合上，並且要求這種諧合必須直貫全篇。據一般的理解所謂的「詞」往往指涉表達詩意的詞語組合，所謂的「調」則繫乎音律表現的整體風格，如歌曲有古調、新聲之別，樂理有調式、調性之異，殷璠的「音律」觀念既由樂律轉譯而來，「調」自然也有取於音樂。但殷璠在此談到詞的特性是以「剛柔」概括，傅、李二位先生因而主張「所謂剛柔可以包括平仄和聲母的輕重清濁」，⁴⁵著眼於語詞的整全音韻特質，誠為卓見。但詩作為一種以語文為載體的藝術，而漢字的表意功能，使音韻風格與承載意義的語詞關係特別密切。因此，本文認為「詞有剛柔」除了重視詞的語音特質，尚須連結詞的表

⁴⁴ 筆者已著手進行盛唐詩人別集的詩律檢核，初步發現盛唐詩人如王維、王昌齡等人皆有相當比例可辨識的拈二體。

⁴⁵ 傅璇琮、李珍華：《河嶽英靈集研究》，頁 82。

意功能並觀，所謂剛柔應該也有語意的層面，此意在王昌齡《詩格》有相當完整的開展。

王昌齡是在《河嶽英靈集》中最被推崇也是獲選詩作最多的詩人，可以窺知殷璠與其聲氣相投。王昌齡在《詩格》開卷即標「調聲」明示其重要性，但「調聲」的第一段卻全論「立文多用其意」、「須整理其道格」，接續才說「律調其言，言無相妨」，王昌齡將「調聲」放在整體的文脈經營之中，乃指以音律調和語言，使不相妨，故在「調聲」中進一步說明「格，意也。意高為之格高，意下為之下格」。⁴⁶而在「論文意」中更做了這樣的定義：

凡作詩之體，意是格，聲是律，意高則格高，聲辨則律清，格律全然後始有調。⁴⁷

王昌齡「聲辨則律清」之語，實可與殷璠所述「是以氣因律而生，節假律而明，才得律而清」相互發明。不論是王昌齡還是殷璠雖然重視音律，也深知論詩畢竟不同於論樂，詞語所形塑的文意亦居關鍵地位，故王昌齡將意與聲、格與律相提並論，並以「格律全」作為「調」的展現，因為「聲之不等，義各隨焉」，⁴⁸聲與義本即相互依倚，「調」顯然是意義與音律混融的有機體。至於殷璠則以「詞有剛柔，調有高下」、「詞與調合」加以概括，兩人都指出意格與聲律可以結合成為獨具特色的「調」。「調」可以落在個別體式來談形式所成就的調性，也可以就作品的體調來談，近乎所謂作品的風格，也可以聚焦於詩人的情性表現來談，近乎詩人獨具的體調風格。人有體，詩亦有體，兩者相互融攝。

這些含括意與聲的術語屢見於殷璠的品評中，如評初唐「貞觀末，標格漸高。景雲中，頗通遠調」，評儲光羲「格高調逸，趣遠情深」（頁 239），皆

⁴⁶ 以上引文見舊題唐·王昌齡：《詩格》，張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 148-149。

⁴⁷ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 160。

⁴⁸ 《文筆式》，張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 97。

是將格與調並舉；稱王維「詞秀調雅，意新理愜」（頁 181），稱孟浩然「文彩豐茸，經緯綿密，半遵雅調，全削凡體」（頁 232），則在推崇王、孟俱是雅調之選；此外，稱李頎「發調既清，修辭亦秀」（頁 202）也是詞與調並提。在殷璠的體系中，結合詞與調、格與調、詩意與音律，是通貫新聲與古體的共同標準；不同氣性的詩人如何在詩作中體現詞與調合的特殊風貌，允為殷璠品鑑詩歌的重要關懷。以下即分從新聲與古體舉例分析《河嶽英靈集》所選詩人如何實現詞與調合的「知音」境界。在新聲的部分將以拈二體的分析為主，在古體的部分則以非齊言的雜言體式為例。

（一）詞與調合的新聲

在殷璠對《河嶽英靈集》詩人的品藻中，有不少與音律相關的術語，其中評論劉昫虛之語，是吾人理解他所謂新聲的音律樣貌相當重要的切入點，殷璠云：

情幽興遠，思苦詞奇，忽有所得，便驚眾聽。頃東南高唱者十數人，然聲律婉態，無出其右，唯氣骨不逮諸公，自永明已還，可傑立江表。（頁 186）

殷璠推崇劉昫虛的詩情興幽遠，構思奇特，接續則用自永明以來的南方詩壇為參照，稱許其「聲律婉態，無出其右」。由於聲律說本即起於南方，殷璠以此為參照座標，有其歷史脈絡，這樣的評語可謂《河嶽英靈集》對於詩作表現的聲律之美至高的評價。透過劉昫虛入選詩作的聲律考察，應可具體掌握殷璠所持的準則。

在《河嶽英靈集》中共選劉昫虛 11 首五言詩，若以平仄譜視域加以檢核，其中沒有一首是完全合乎近體詩律。⁴⁹但以本文的詩律框架檢核，則其中十首的「拈二」是 100%，唯一未全合規範的是〈暮秋揚子江寄孟浩然（頁 189）〉，因為這首詩的末尾「寒笛對京口，故人在襄陽。詠思勞今夕，漢江遙

⁴⁹ 盧盛江曾做過考核，參見《文鏡秘府論研究》，頁 679

相望」，最後一句的「江」字當仄而用平。不過，這個犯例尚有討論的空間，一因地名往往有難以替換的困難，一般會從寬；二因此詩末句有異文可參，《全唐詩》所錄此詩的「漢江」作「江漢」，⁵⁰如考量這兩個因素，則本詩的「拈二」可能也是 100%。這十一首詩的篇幅，從 5 聯到 9 聯不等，一韻到底，拈二皆一氣呵成不分段，劉昫虛全體入選詩作皆恪遵拈二的聲律法則，並受到殷璠的關注，這是不容忽略的事實。

劉昫虛恪遵拈二法則既獲得證明，但其是否存在典型的律體，可能因為所立標準寬嚴不同，是一個較難達到共識的問題。在《河嶽英靈集》中，劉昫虛最接近二四黏對體的作品是〈寄江滔求孟六遺文〉（頁 189）：

南望襄陽路 思君情轉親
 平[去]平[平]去 平[平]平[上]平真
 偏知漢水廣 應與孟家鄰
 平[平]去[上]上 平[上]去[平]平真
 在日貪爲善 昨來聞更貧
 上[入]平[平]上 入[平]平[去]平真
 相如有遺草 爲一問家人
 平[平]上平上 去[入]去[平]平真

此詩就「二四黏對」而言，只有最後一聯「相如有遺草」犯了二四同平，但細究之，此處雖犯「二四黏對」，卻因此避免了「下三仄」，不能不說是有著音律的考量。而劉昫虛詩的律體與拈二體的界線之所以難分，也往往與此調節的作法相互關涉。如〈送韓平兼寄郭微〉（頁 188）：

上客夜相過 小童能酤酒
 上[入]去[平]平 上[平]平[去]上有
 卽爲臨水處 正值雁歸後

⁵⁰ 唐·劉昫虛：〈暮秋揚子江寄孟浩然〉，清·彭定求等編：《全唐詩》（北京：中華書局，1979年），卷 256，頁 2868。

入平平上去去去平上有
 前路望鄉山近家見門柳
 平去去平平去平去平上有
 到時春未暮風景自應有
 去平平去去平上去平上有
 余憶東州人經年別來久
 平入平平平平平入平上有
 慙慙爲傳語日夕念攜手
 平平去平上入入去平上有
 兼問前寄書書中復達否
 平去平去平平平入入上有

這首詩共七聯犯了四處「二四黏對」，3次二四同平，1次二四同仄，不可謂不多，但這四處都因此避免了「下三連」。另外，〈越中問海客〉（頁190）8聯，也是犯了四處，情況類似，有三處因此避免了「下三仄」。有鑑於這三首詩所犯「二四黏對」明顯可見是具有句中相互調節的用心，本文將之暫列於律體，一方面彰顯詩人的用心，另一方面也在與其他只重拈二，並不作如是考量的作品有所區隔。茲舉〈江南曲〉（頁191）為例：

美人何蕩漾湖上風日長
 上平平上去平上平入平陽
 玉手欲有贈徘徊雙明璫
 入上入上去平平平平陽
 歌聲隨綠水怨色起青陽
 平平平入上去入上平平陽
 日暮還家望雲波橫洞房
 入去平平去平平平去平陽

此詩全合拈二，第三、四聯甚至是二四黏對不差，但第二聯「玉手欲有贈，徘徊雙明璫」卻是五仄對五平，完全無意於「避下三連」，反而突出了反差極大

的音韻特色，詩人用五仄聲表達欲贈的熱切心意，用五平聲狀貌徘徊的不安，不但詞意與調性相合，詩人謹遵拈二規範，卻刻意打破二四黏對順勢而下的聲律，其取向昭晰可見。

再看〈潯陽陶氏別業〉（頁 189）：

陶家習先隱 種柳長江邊
 平 平 入 平 上 上 上 平 平 平 先
 朝夕尋陽縣 白衣來幾年
 平 入 平 平 去 入 平 平 上 平 先
 霽雲明孤嶺 秋水澄寒天
 去 平 平 平 上 平 上 平 平 平 先
 物象自清曠 野荷何綿聯
 入 上 去 平 去 上 平 平 平 平 先
 蕭蕭丘中賞 明宰非徒然
 平 平 平 去 上 平 上 平 平 平 先
 願守黍稷稅 歸耕東山田
 去 上 上 入 去 平 平 平 平 平 先

此詩也是全合拈二，但各句的第四字則無法進行黏對，犯處和避下三連亦無關涉，甚至此詩有多達五處下三平，一處下三仄，末句「願守黍稷稅，歸耕東山田」更為五仄聲對五平聲，與〈江南曲〉「玉手欲有贈，徘徊雙明璫」的音律效果相類。⁵¹

從這兩首拈二體的例子可以看出，一首詩如果只需遵守拈二規範，其音律形式將自由許多，詩人既可部分採用「二四黏對」，亦可依隨情意發展而自由調節，由於拈二只規範上下句第二字的平仄相對，聯間第二字平仄相黏，所以承自古詩的五字並側，五字皆平的音韻效果，在拈二體中仍然可以合理存在，並不會消失。雖然五平或五仄並不會常用，但用得其時，實更顯音韻對比之效。

⁵¹ 另外還有一例五平聲的例子「林端西江明」（〈登廬山峰頂寺〉，頁 190）。

體式	首數	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		四聲	無上尾		
									平仄	四聲		平仄	四聲	
							換頭	無平頭	可同平	不可同平				
律體	3	送韓平兼寄郭微	7	14	100%	16.7%	71.4%	85.7%	85.7%	85.7%	85.7%	57.1%	85.7%	78.6%
		寄江滔 求孟六遺文	4	8	100%	66.7%	75%	100%	50%	0%	75%	100%	100%	87.5%
		越中問海客	8	16	100%	42.9%	75%	87.5%	50%	25%	75%	100%	100%	100%
拈二體	8	海上詩送薛文學 歸海東	9	18	100%	12.5%	77.8%	100%	77.8%	44.4%	100%	100%	100%	77.8%
		送東林廉上人 歸廬山	5	10	100%	0%	60%	100%	100%	40%	100%	100%	100%	90%
		寄閩防防時在終 南豐德寺讀書	8	16	100%	28.6%	100%	100%	75%	37.5%	100%	100%	100%	87.5%
		暮秋揚子江 寄孟浩然	6	12	80%	0%	83.3%	83.3%	83.3%	33.3%	100%	100%	100%	83.3%
		潯陽陶氏別業	6	12	100%	20%	83.3%	100%	83.3%	33.3%	100%	100%	100%	50%
		登廬山峰頂寺	6	12	100%	20%	100%	100%	100%	50%	100%	100%	100%	75%
		尋東溪還湖中作	6	12	100%	0%	50%	100%	100%	66.7%	100%	100%	100%	83.3%
		江南曲	4	8	100%	33.3%	100%	100%	100%	50%	100%	100%	100%	62.5%
		總計	11 首	69	138	98.2%	21.9%	79.6%	96%	82.3%	42.4%	94.2%	96.1%	98.7%

表九 《河嶽英靈集》劉昫虛詩體式簡表

本文雖將 11 首詩分做律體與拈二體，但並不反對依更嚴格的律體規範將其全數歸為拈二體，甚至包括殷璠在評論中全首引據的〈關題〉（「道由白雲盡」頁 186），其實也同樣是百分百的拈二體，各種跡象似乎表明劉昫虛獨鍾此體。不過筆者仍嘗試在其拈二體中辨識「二四黏對」的部分，意在說明劉昫虛並非不諳「二四黏對」之道，但卻選擇徜徉於較不受拘執的拈二法則，藉以發揮婉轉隱曲之姿。由於拈二體只規範句與句之間，聯與聯之間的關係，而不限定單句中的聲律模式，因而既能拈出第二字進行音韻的黏綴起伏，框出一種抑揚的

聲境，又有足夠的餘裕調節詞情與音律之間的關係，自有其調式的優勢。在《河嶽英靈集》所選詩人中，以拈二體居多的詩人還有陶翰和常建，王維、王昌齡也入選不少，他們都不乏拈二 100% 的作品，但他們的拈二體形式較多，或是拈二分段，或是仍存微犯，皆不若劉昫虛一以貫之完美無疵，殷璠以其為「新聲」的典範，良有以也。

不過，殷璠在評論劉昫虛「聲律婉態，無出其右」之餘，同時指出他「氣骨不逮諸公」，略可窺知在一篇「聲律婉態」的作品中，可能不易同時呈現「氣骨」。詩篇是否具有氣骨，除了受體式的影響，也常取決於詩人的性情與遭遇，殷璠評崔顥「少年為詩，屬意浮艷，多陷輕薄，晚節忽變常體，風骨凜然，一窺塞垣，說盡戎旅。」（頁 219）從這段評述可以見出風骨的成因和體式、題材乃至於詩人際遇皆有關聯。那麼，風骨與聲律是否一定不能相容？若以同樣被選入多首拈二體的陶翰為觀察對象，殷璠稱其「既多興象，復備風骨，三百年以前，方可論其體裁也。」此處所謂的「體裁」應該如《文心·附會》所云：「彌綸一篇，使雜而不越者也。若築室之須基構，裁衣之待縫緝矣。」⁵² 指文章「總文理，統首尾」的組織結構問題。陶翰入選 3 首拈二 100% 的作品：〈贈鄭員外〉（10 聯）、〈望太華贈盧司倉〉（8 聯）、〈贈房侍御時房公在新安〉（15 聯）（頁 197-199），三篇皆屬酬贈之作，卻能各隨所贈對象的情性特質、職責操守，以及自身抒詠時所處的情境，恰如其分地舒展相應的風骨氣勢，雖以拈二黏綴終篇，卻毫無拘限之感。如：「風沙暗天起，虜陣森已行。儒服揖諸將，雄謀吞八荒。金門來見謁，朱紱生輝光。」「削成元氣中，傑出天河上。如有飛動色，不知青冥狀。」皆氣勢縱橫，含情得體。

（二）詞與調合的古體

具有聲律規範的體式在不同詩人的筆下，可以形塑出不同的體調風格，故聲律之作除了婉轉優美之外，也能氣勢縱橫、風骨凜然。不過，仍不能否認氣

⁵² 南朝梁·劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍註》，卷 9，第四十三〈附會〉，頁 9。

勢風骨在不受聲律拘限的古體更易於揮灑，如殷璠評：「建安末，氣骨彌高」，「元嘉以還，四百年內，曹、劉、陸、謝，風骨頓盡」，這自是就五言詩發展的趨勢而言。然而，初、盛唐的七言體頗開新局，在新聲與古體皆有進境，而七古的成就尤其顯著。在《河嶽英靈集》所選的七言詩中，屬於律體和折腰體的都是 2-4 聯的詩作，古體則長短皆有。在 24 位詩人中，大部分是以入選五言詩居多，其中有 9 位詩人是只選入五言詩，但也有少數詩人如李白、岑參、高適、賀蘭進明，是七言與雜言多於五言詩，其中李白共入選 13 首，只有 1 首五言，3 首七言，卻有 9 首雜言，高適共入選 13 首，五、七言詩各 4 首，雜言則有 5 首，賀蘭進明入選 7 首，只有 2 首五言，另 5 首也是雜言，這些都是入選雜言詩居多的詩人。這些雜言詩有些是以七言句為主，常被視為七古，有些則句式多元。由於雜言詩較之齊言詩具有更為自由獨特的體調，而《河嶽英靈集》又是現存盛唐選集中獨鍾此體的選評者，故以下將以雜言體為主，分析其所謂的「詞與調合，首末相稱，中間不敗」的表現。

先看高適入選的七古，殷璠稱其「適性拓落，不拘小節」，「多胸臆語，兼有氣骨」（頁 209）高適的胸臆語往往能在流動的氣勢中現其意脈，收放自如，又不失整飭的聲情。如入選的〈封丘作〉（頁 212）全詩 8 聯，抒寫自身由隱而仕，又因仕慕隱的心志。詩自「我本漁樵孟諸野，一生自是悠悠者」的閒散意趣開端，接續則是對官場之苦的痛述，如「拜迎長官心欲碎，鞭撻黎庶令人悲」乃以古風行之，以暢所欲言；然而關涉慕隱之情者，如「乍可狂歌草澤中，寧堪作吏風塵下」、「生事應須南畝田，世情付與東流水」，則各為標準的律聯，甚至結尾 2 聯「夢想舊山安在哉，為銜君命日遲迴。早知梅福徒為爾，轉憶陶潛歸去來。」更是完整的合律篇章，而此詩在音韻諧婉中，又多用文章的虛詞語法，體現出古調的自然質樸。全詩各種音韻風格的調度運用，皆可見出高適暢抒胸臆所展現的律動之姿。

再看入選的〈燕歌行〉（頁 213-214）：

漢家煙塵在東北 漢將辭家破殘賊
去平平平上平入 去去平平去平入職

男兒本自重橫行 天子非常賜顏色
 平 平 上 去 上 平 平 平 上 平 平 去 平 入 職
 縱金伐鼓下榆關 旌旆逶迤碣石間
 平 平 入 上 上 平 平 平 去 平 平 入 入 平 刪
 校尉羽書飛瀚海 單于獵火照狼山
 去 入 上 平 平 去 上 平 平 入 上 去 平 平 刪
 山川蕭條極邊土 胡騎憑陵雜風雨
 平平平平入平上 平去平平入去上 麌
 戰士軍前半死生 美人帳下猶歌舞
 去 上 平 平 去 上 平 上 平 去 上 平 平 上 麌
 大漠窮秋塞草腓 孤城落日鬬兵稀
 去 入 平 平 入 上 平 平 平 入 入 去 平 平 微
 身當恩遇常輕敵 力盡關山未解圍
 平 平 平 去 平 平 入 入 上 平 平 去 上 平 微
 鐵衣遠戍辛勤久 玉筋應啼別離後
 入 平 上 去 平 平 上 入 去 平 平 入 去 上 有
 少婦城南欲斷腸 征人薊北空迴首
 上 上 平 平 入 上 平 平 平 去 入 平 平 上 有
 邊庭飄飊那可度 絕域蒼茫無所有
 平平平平平上去 入入平平平上上有
 殺氣三時作陣雲 寒聲一夜傳刁斗
 去 去 平 平 去 去 平 平 平 入 去 平 平 上 有
 相看白刃血紛紛 死節從來豈顧勳
 平 平 入 去 入 平 平 上 入 平 平 上 去 平 文
 君不見沙場征戰苦 至今猶憶李將軍
 平 入 去 平 平 平 去 上 去 平 平 入 上 平 平 文

全詩共 14 聯，只有末聯上句「君不見沙場征戰苦」為八字句，其他皆為整齊

的七言句，同時全詩除了首尾兩聯之外，皆有明顯的聲韻經營。首先，3-4，7-8，9-10，12-13 皆配合詩意的鋪排描寫，採用了完整的律章，至於第2聯「男兒本自重橫行，天子非常賜顏色」、第6聯「戰士軍前半死生，美人帳下猶歌舞」作為批判語，在音律上與前後斷開，卻仍維持律聯的形式。另外，不入律的第5聯「山川蕭條極邊土，胡騎憑陵雜風雨」、第11聯「邊庭飄飄那可度，絕域蒼茫無所有」則在狀貌邊塞的蕭索空茫，雖不用律，卻分別有蕭條、憑陵、飄飄、蒼茫等雙聲疊韻詞上下呼應，且這些詞語皆屬平聲，以聲情為邊庭絕域的空間形塑出窮邊之感。從高適的這兩首作品不難見出其善用「新聲」抒寫懷抱，又不拘泥形式，能將聲韻之美融入胸臆之語中，可為詞與調合的一種獨特典型，也符應於殷璠總括其「性拓落，不拘小節」的性格特質。

如果高適被選入的古體仍多整飭之體與新聲之律，李白入選之作則是另一種類型。在殷璠所選詩人中最足以代表雜言詩體調風格者，厥非李白莫屬，李白被選入的雜言共有9首，居所有詩人之冠，包括膾炙人口傳頌不絕的〈戰城南〉、〈遠別離〉、〈蜀道難〉、〈行路難〉、〈夢遊天姥吟留別〉、〈將進酒〉等作，這些作品氣勢縱橫，迭宕生姿，極盡句式變化、聲勢起伏之能，殷璠評云：

白性嗜酒，志不拘檢，常林棲十數載，故其為文章，率皆縱逸。至如〈蜀道難〉等篇，可謂奇之又奇。然自騷人以還，鮮有此體調也。（頁120）

殷璠從李白性嗜酒、不拘檢的情性詮解其縱逸的文章風格，並用「然自騷人以還，鮮有此體調也」，禮讚李白翻新出奇的特殊風格。呈現在李白詩作的體調，自然包括了承自騷體、樂府傳統的體式調性，但這些體式與李白不拘之志、縱逸之氣結合，其驅馳文字的功力，使詞與調相得益彰，煥發出前所未有的奇詭風姿，進而成就了李白獨特的「體調」，因此，所謂「體調」是體式調性與詩人氣性的交融。

上述這些名作以騷體或樂府行之，與李白縱逸的氣性結合，固然別開生面相得益彰，但縱逸奔放之氣既是李白性分所在，即或不假傳統的體式，亦當

能夠驅駕聲勢，展現非凡奇特的個人氣韻。這可以從《河嶽英靈集》別具慧眼地選錄了李白兩首雜言體的酬贈之作：〈憶舊遊寄譙郡元參軍〉（頁176-177）、〈酬東都小吏以斗酒雙鱗見贈〉（頁178-179）見出。這兩首詩在體式上可謂一無依傍，全任詩人順其情意自如地揮灑。前詩是長篇巨幅的敘事言情之作，暢敘李白與友人元參軍四次歡會四次作別的舊遊情事，情意隨所述事跡層層遞進，瀟灑風流如在目前，情深意摯更溢於言表。全詩基本上以七言句為主，可視為七古之作，但仍間雜少數三言、五言、甚至九言句，交織出恰切的聲情效果。此詩開篇云：

憶昔洛陽董糟丘，爲余天津橋南造酒樓。黃金白璧買歌笑，一醉累月輕王侯。海內賢豪青雲客，就中與君心莫逆。迴山轉海不作難，傾情倒意無所惜。我向淮南攀桂枝，君留洛北愁夢思。不忍別，還相隨，相隨迢迢訪仙城，三十六曲水迴縈。……

詩篇起首本可以是連續齊整的十個七言句，但第二句便將之打散，插入一句九言句，使「為余」一語因為音韻延長而獲得聚焦，顯得特別突出，表現出李白不可一世的兀傲。接著展開傾情倒意的莫逆之會，也迎來了第一次的離別，在此李白轉用兩個三言句，「不忍別，還相隨」，承上啟下，並以頂針續言「相隨迢迢訪仙城」，使不忍驟別之情在仙城的空間中綿延迴盪。又如詩篇結尾：

……渭橋南頭一遇君，鄭臺之北又離羣。問余別恨今多少，落花春暮爭紛紛。言亦不可盡，情亦不可極。呼兒長跪緘此辭，寄君千里遙相憶。

李白以離合匆匆，歡會難期，收束全篇的「別恨」，既用暮春落花寫心思紛亂，又轉用兩個舒長的五言句，延展此刻難盡之言與無極之情，讓結尾沈浸在深刻的思憶氛圍中。

如果寄贈元參軍的詩是在敘事中抒情，〈酬東都小吏以斗酒雙鱗見贈〉便是以出人意表的生動描寫，酬謝友人深情厚意的饋贈：

魯酒琥珀色，汶魚紫錦鱗。山東豪吏有俊氣，手攜此物贈遠人。意氣相傾兩相顧，斗酒雙魚表情素。雙鯉呀呷鰭鬣張，跋刺銀盤欲飛去。呼兒拂机霜刀揮，紅肥花落白雪霏。爲君下筯一餐飽，醉著金鞍上馬歸。

此詩也以七言句為主體，僅篇首以兩個五言句開端，但這兩個音韻舒緩的五言句，卻是全篇最顯典雅優美的詩句，李白以這兩句詩特寫友人饋贈的珍貴禮物。接著四句續寫兩人的情意，旨在彰顯對方的盛情美意。再續的四句則白描宰魚烹飪的過程，形聲並具，生動傳神，詞彙語構與音韻形式相互加乘，更飾以紅花白雪相映的色彩，「呀呬」、「跋刺」雙聲疊韻的狀態效果，益顯庖廚內的緊張情狀。最後，戛然而止，以平靜愜意的語調寫飽餐的安適，與篇首的舒緩連成一氣。從這兩首詩可以看出，即或是日常的酬贈之作，李白的語調依舊縱情起伏，充滿縱逸之氣，形成其人其情與其詞其調無法分割的李白式體調。

再看殷璠對於賀蘭進明的評論：

員外好古博雅，經籍滿腹，其所著述一百餘家，頗究天人之際。又有古詩八十首，大體符于阮公，又〈行路難〉五首，並多新興。（頁189）

《河嶽英靈集》中所選賀蘭進明的雜言詩，即是被許為「多新興」的〈行路難〉五首。這五首詩皆以七言句為主，但起首間雜兩個六言句，續接五言或七言句以起興，再接著抒詠人生百態與相應之理。茲舉二例：

〈行路難〉五首之二（頁253-254）

君不見門前柳，榮耀暫時蕭索久。君不見陌上花，狂風吹去落誰家。隣家思婦見之歎，蓬首不梳心歷亂。盛年夫壻長別離，歲暮相逢色凋換。

〈行路難〉五首之五

君不見東流水，一去無窮已。君不見西郊雲，日夕空氛氲。羣鴈徘徊不能去，一鴈驚鳴復失羣。人生結交在終始，莫以升沉中路分。

賀蘭進明的五首〈行路難〉具有類似的結構，皆連續用兩個由「君不見」引導的六言句以呼喚的語調起興，前詩以花柳連結思婦處境及幽微的心事，後詩以雲水起興，用鴈鳥過渡，連結友情的真諦。賀蘭進明善用不同的句式發興起情，讓人於感傷中啟悟生命之理。

如果前述諸詩多以七言句為主調，間雜少數三、五言句，殷璠所選的岑參之作，則頗能體現出均衡調適五、七言句，使之各擅勝場的結構特色。茲舉二

例：

〈觀釣翁〉（頁 217）

扁舟滄浪叟，心與滄浪清。不自道鄉里，無人知姓名。朝從灘上飯，暮向蘆中宿。歌竟還復歌，手持一竿竹。竿頭釣絲長丈餘，鼓棹乘流無定居。世人那得解深意，此翁取適非取魚。

〈觀釣翁〉一詩係由 8 句五言結合 4 句七言而成。五言句部分純從旁觀的角度娓娓道出釣翁的日常行事，寫出一種反覆不已的平凡況味；然而，五言句的最後「歌竟還復歌，手持一竿竹」，不僅帶出閒適也引發反思。接續轉為七言句，並由此變換視角，向內探問此中深意，在此詩人善用七言句構在語意迴旋上的空間，精準表達出詩人對釣翁「取適非取魚」的共鳴。全詩成功地藉由五言與七言的調性差異，從無心的觀看轉為內在的體悟。

〈茱萸花歌〉（頁 217）

昨日一花開，今日一花開。今日花正好，昨日花已老。人生不得長少年，莫惜床頭沽酒錢，請君有錢向酒家。君不見茱萸花。

〈茱萸花歌〉以 4 個五言句開首，反覆以昨日、今日的時間限定詞與花開、花好、花老連結，用大量的重複字讓自然界的榮枯循環，被一再地提點而出。接續的七言句以迅急的語調表達出領悟後的決斷，大抵不出及時行樂之理，卻無瀟灑豪邁之氣直貫全篇，反於末尾突以六言句「君不見茱萸花」作結，三／三的音節平緩無波，留下無盡感喟的情調，與篇首的氛圍形成一種無盡的循環。殷璠評岑參：「語奇體俊，意亦奇造」（頁 215），岑參獨特的生命體會是其語奇、意奇之所出，而奇造之勢不僅在於詞語，也繫乎句式與結構所形成的調性。

在殷璠的詩評體系，無論是新聲或古體、齊言或雜言，「詞與調合，首末相稱」，皆是通貫的標準，「詞有剛柔」則關乎情性、境遇、題材，「調有高下」則繫乎體類、音律、句式與結構，但兩者相互依倚彼此浸潤，方能成其獨特的體調，正如王昌齡所言「格律全，然後始有調」，殷璠所謂「節假律而明，才得律而清」，調是整全的呈現，唯有詞與調相互諧合，方為「知音」。

六、結 語

唐人的詩格與詩選是後人理解唐人詩觀的重要依據，殷璠在《河嶽英靈集》的〈序〉及〈集論〉中，貫穿著對於前行各種音律理論的評述，可以見出「音律」是其思考詩歌發展的重要依據。音律規範既是區辨詩歌體式的關鍵，自然成為初、盛時期詩歌發展的核心議題。初、盛唐詩格在永明聲律說的基礎上，從創作原理探究更加精緻可行的調聲理論，摸索出關鍵的「拈二」術，而取得重要的進展，由此展開群體的實踐與試鍊。但具體的實驗經過如何？又怎樣走到二四（六）黏對的路途，在詩格書中無法看到清楚的脈絡。相較於此，殷璠《河嶽英靈集》則是從評論的視野，透過實際的作品評鑑，檢討音律在詩歌中的表現問題，由於有實際的詩作與具體的詩評，提供一個與詩格理論共時性的對照，有助於吾人勾勒盛唐時期體類觀的圖象。

然而，現今《唐人選唐詩》的編纂體例皆以詩人為別，並未做詩體的分類，研究伊始必須進行《河嶽英靈集》的分體工程。在分體的依據上，本文採用從中、日詩格析理出的格律規範進行檢核，並參考各規範產生的時間先後，以觀察詩人的遵行態度。在寬嚴的標準上，本文除了參照規範，也帶入「律化意向」的概念，盡可能析其異同，希望在古、律二元對立之外，探究《河嶽英靈集》是否存在較後世認知更為多元的音律類型。以俾更貼近殷璠兼容並蓄的音律觀，並由此窺知盛唐詩人在走向律化之路時，曾經有過的試鍊軌跡。

綜述本文的研究結果約有數端，首先，經由殷璠《河嶽英靈集》中對於音律的論述，以及幾本盛唐詩選的共同表現，應可確定盛唐時期存在較後世觀念中更為多元的音律體式，而古體與新聲也存在相互交織的實驗，界線尚屬游移不定。相較於中唐以後律詩的定名、定體，盛唐時期的分歧表現，或許可以說明曾經歷了一段有關音律形式的探索與典律競爭的階段。

其次，在盛唐可辨識的體式中，拈二體、折腰體、分段黏對法的析出皆頗具時代意義，其中，拈二體的確立尤為重要。因為「拈二」此一術語分別見於

唐代的元兢與殷璠，王昌齡雖未稱其名，仍詳細講述相同的調聲法則，而今，《河嶽英靈集》更證明其體大量存在的事實，是不折不扣具有典籍及作品雙向證明的初、盛唐觀念，可供循名責實。相形之下，所謂律體，在盛唐時期既未見其名，也未留下實際的操作守則，若以此對早期詩歌做全面的限定，難免造成以後律前，分歧層出的困擾。

再次，從盛唐詩作析出拈二體，說明從拈二發展到二四（六）黏對的律體並非一步到位，或者說，律體並非一開始就獲得獨尊的地位，可能很長的一段時間，兩種體式是並存共在的。由於所有律體都是拈二體，反之則不然，兩者在黏對法則上明顯存在寬嚴的差異，有助於吾人理解為何盛唐詩作常有後世看來二四黏對未全合的現象，且其犯處往往落在第四字；又因為拈二體只講求第二字的黏綴，既能擁有起伏抑揚的聲勢，又有相較於律體更大的餘裕進行音律調節，這會不會也是盛唐詩作音韻渾成，氣象雍容的原因之一？

最後，殷璠對於各種基於音律風格而形成的體式，採取兼容並蓄平衡發展的態度。因而，揭示「但令詞與調合，首末相稱，中間不敗，便是知音」此一通貫古體與新聲的準則。詞與調使詩人的情性、境遇和作品的題材、體式等複雜的元素，融匯成一個有機的整體，舉凡興象、風骨皆須安立其中，以一種最混融也最諧合的音律美感，體現在每一篇作品中。此一原則激勵著每一個時代的詩人，自由地探索生命情調與詩歌體調如何相得益彰、和諧共振的知音之路。

（責任校對：王誠御）

引用書目

一、傳統文獻

上海師範大學古籍整理組校點：《國語》，上海：上海師範大學出版社，1978年。

- 漢·高誘注，清·畢沅校：《呂氏春秋新校正》，臺北：世界書局，1978年。
- 南朝梁·沈約：《宋書》，北京：中華書局，1974年。
- 南朝梁·劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍註》，臺北：臺灣開明書局，1978年。
- 南朝梁·鍾嶸著，王叔岷箋證：《鍾嶸詩品箋證稿》，北京：中華書局，2007年。
- 宋·魏慶之：《詩人玉屑》，臺北：世界書局，1980年。
- 清·彭定求等編：《全唐詩》，北京：中華書局，1979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。
- * 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，南京：江蘇古籍出版社，2002年。

二、近人論著

- 丹青藝叢編委會編：《中國音樂詞典》，臺北：丹青圖書，1986年。
- 任半塘：《唐聲詩》，上海：上海古籍出版社，1982年。
- 朱曉農：《音法演化：發聲活動》，北京：商務印書館，2012年。
- * 傅璇琮、李珍華：《河嶽英靈集研究》，北京：中華書局，1992年。
- 趙昌平：《趙昌平自選集》，桂林：廣西師範大學出版社，1997年。
- * 蔡 瑜：《唐詩學探索》，臺北：里仁書局，1998年。
- * 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：〈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》第31期（2019年6月）。DOI :10.30407/BDCL.201906_(31).0006
- * 蔡 瑜：〈唐、宋詩歌格律對「下三字」規範的進程〉，《清華中文學報》第22期（2019年12月）。
- * 蔡 瑜：〈唐代《國秀集》詩律探微——以詩選、詩格交互印證〉，《成大中文學報》第74期（2021年9月）。

- * 蔡瑜：〈中唐時期的律詩論〉，《南洋中華文學與文化學報》創刊號（2021年11月）。
- * 盧盛江：《文鏡秘府論研究》，北京：人民文學出版社，2013年。
- 戴偉華：〈儲光義與《河嶽英靈集》〉，《唐代文學研究》第14輯（2012年7月）。

三、電子資源

漢詩格律分析系統，網址：<http://ppas.cl.ntu.edu.tw/hanshi>。

漢詩文獻系統，網址：<http://hanshi.cl.ntu.edu.tw>。

漢字古今音資料庫，網址：<https://xiaoxue.iis.sinica.edu.tw/ccr>。

（說明：書目前標示*者已列入 Selected Bibliography）

Selected Bibliography

- Fu, X.-C., and Li, Z.-H. (1992). *Heyue yingling ji yanjiu* [A study on *Heyue yingling ji*]. Beijing: Zhonghua Book Company.
- Fu, X.-C., Chen, Sh.-J., and Xu, J. (Eds.). (2014). *Tangren xuan Tangshi xinbian (zengding ben)* [The selection of Tang poetry in Tang dynasty new edition (revised edition)]. Beijing: Zhonghua Book Company.
- Lu, Sh.-J. (2013). *Wenjing mifu lun yanjiu* [A study on *Wenjing mifu lun*]. Beijing: People's Literature Publishing House.
- Tsai, Y. (1998). *Tangshixue tansuo* [The research on Tang poetics]. Taipei: Liren Books.
- Tsai, Y. (2015). Yongming shixue yu wuyan shi de sheng jing xingsu [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. (2019). Tang, song shige gelu dui “xiasanzi” guifan de jincheng [The development of regulation on the “Last three characters” in Tang and Song poetic meter]. *Tsing Hua Journal of Chinese Literature*, 22, 117-

172.

- Tsai, Y. (2019). Tangshi gelu fazhan de guanjian jincheng: yi riben shige Zuowen dati wei hexin de tantao [The key development of metric patterns in the Tang dynasty: A study on the writing rules of Japanese poetry in Zuowen dati]. *Bulletin of the Department of Chinese Literature National Chengchi University*, 31, 219-250.
- Tsai, Y. (2021). Tangdai Guoxiu ji shilu tanwei: Yi shixuan, shige jiaohu yinzheng [Analysis of the metrical pattern of *Guo xiu ji* in the high Tang through cross-references between poetry selection and *Shi ge*]. *Journal of Chinese Literature of National Cheng Kung University*, 74, 47-94.
- Tsai, Y. (2021). Zhong Tang shiqi de lushi lun [Regulated verses theory in the mid-Tang]. *Nanyang Journal of Chinese Literature and Culture*, 1, 56-78.
- Zhang, B.-W. (2002). *Quantang Wudai shige huikao* [Collection and investigation of poetry rules in Tang dynasty and Five dynasties]. Nanjing: Jiangsu Ancient Book.

