

## 唐初詩歌聲律問題探討

許清雲\*

### 壹、前言

檢視唐初詩歌聲律問題，可從兩方面來關注，一是現存唐人詩格理論，一是唐初時期詩歌作品。唐人詩格理論中有關唐初詩歌聲律問題，現存的文獻資料可見於日僧空海《文鏡秘府論》及宋陳應行《吟窗雜錄》二書中。《文鏡秘府論》天卷編錄有〈調四聲譜〉、〈調聲〉、〈詩章中用聲法式〉、〈八種韻〉、〈四聲論〉及西卷〈文二十八種病〉、〈文筆十病得失〉等資料，論及四聲、用韻、調聲、病犯，均與唐初詩歌聲律問題有關。《吟窗雜錄》卷一收錄題魏文帝《詩格》者，有「八病」一則，及卷六收錄題王昌齡《詩中密旨》者，載「詩有六病例」，皆與《文鏡秘府論》所錄「病犯」資料雷同，兩者互證之後，可知這方面的課題曾為唐初詩人所熱烈討論。

四聲、用韻問題單純，調聲、病犯稍微複雜，故本文擬就調聲、病犯與唐初時期詩歌作觀察探討。調聲是積極聲律，病犯是消極聲律，兩者於唐代律詩演進過程中，皆起了重要作用。

### 貳、犯病問題

在眾多犯病問題中，唐初詩人曾熱烈談論到所謂「八病」，正如空海《文鏡秘府論·論病》中的記載：「(周)顥、(沈)約以降，(元)兢、(崔)融以往，聲譜之論鬱起，病犯之名爭興。家製格式，人談疾累。」今考「四聲八病」之說，實起於南朝齊梁對於聲律的關注，永明年間，眾多文人在完善了字面之後，繼而於音律上推敲斟酌。《南史·陸厥傳》云：

時盛為文章，吳興沈約、陳郡謝朓、琅邪王融以氣類相推轂，汝南周顥善識聲韻。約等文皆用宮商，將平上去入四聲，以此制韻，有

---

\* 東吳大學中國文學系教授。

平頭、上尾、蜂腰、鶴膝。五字之中，音韻悉異，兩句之內，角徵不同，不可增減。世呼為「永明體」。

是永明年間，文人在如此風氣的影響下，紛紛闡述一己的聲律理論，將其撰寫成書，即如《南史》中的記載：

顓始著《四聲切韻》，行於時。

約撰《四聲譜》，以為在昔詞人，累千載而不悟，而獨得胸襟，窮其妙旨，自謂入神之作。

可見當日對於聲律之探討已經發展到了一定的程度，否則不會產生四聲譜等論著。其中影響甚大的，還有沈約「八病」之說。沈約「八病」之說，主要保存在日僧·空海《文鏡秘府論》與宋·魏慶之《詩人玉屑》兩書中。沈氏「八病」非本文討論重點，真實與否暫不贅述。而唐初詩人關切「八病」問題，推波助瀾，眾家熱烈論述，頗值得探究。余有《現存唐人詩格著述初探》碩士論文，提及上官儀《筆札華梁》、舊題魏文帝《詩格》、佚名《文筆式》與元兢《詩髓腦》等初唐詩格著作，對於「八病」之說，均有或多或少記載。茲摘錄諸家論「八病」資料如下：

#### 一、上官儀《筆札華梁》

第一平頭。

第二上尾。

第三蜂腰。

第四鶴膝。

如班姬詩云：「新裂齊紈素，皎潔如霜雪。裁為合歡扇，團團似明月。」

「素」與「扇」同去聲是也。此云第三句者，舉其大法耳。但從首至末，皆須以次避之，若第三句不得與第五句相犯，第五句不得與第七句相犯，犯法準前也。

第五大韻。

第六小韻。

第七旁紐。

第八正紐。

上官儀得罪武后被殺，其書曾遭禁毀，《文鏡秘府論》中雖有輯錄，惜已不全，但存「鶴膝」一病有舉例與說明。根據此病的說明，上官儀對「鶴膝」的認識是，「詩中第五字不得與第十五字同聲」，並且類推，「從首至末皆須以次避之」。如此的論點，與後人對於「鶴膝」問題的討論，實無太大落差。《筆札華梁》內容雖殘缺不全，但從與《筆札華梁》關係密切的《詩格》與《文筆式》來看，唐

初詩人對於「八病」之說，實具有普遍的認識。

## 二、舊題魏文帝《詩格》

一曰平頭。二曰上尾。三曰蜂腰。四曰鶴膝。五曰大韻。六曰小韻。七曰正紐。八曰旁紐。

平頭一。謂句首二字並是平聲是犯。如古詩：「朝雲晦初景，丹池晚飛雪。飄披聚還散，吹揚凝且滅。」

上尾二。謂第五字與第十字同聲是犯。古詩：「蕩子到倡家，秋庭夜月華。桂華侵雲長，輕光逐漢斜。」內「家」字與「華」字同聲，是韻即不妨。若側聲，是同上去入，即是犯也。

蜂腰三。謂第二字與第五字同聲是犯也。古詩：「徐步金門旦，言尋上苑春。」

鶴膝四。謂第五字與第十五字同聲是犯。古詩：「陟冶看陽春，登樓望初柳。綠池始沾裳，弱葉未映綬。」言「春」與「裳」字同是平聲，故曰犯，上去入亦然。

大韻五。謂二句中字與第十字同聲，是犯。古詩：「端坐苦愁思，覽衣起四遊。」又古詩：「胡姬年十五，春日正當壚。」「愁」與「遊」、「胡」與「壚」是犯也。

小韻六。謂九字中有「明」字，又用「清」字是犯。古詩：「薄帷鑒明月，清風吹我襟。」

正紐七。謂十字中有「元」字，又用「阮」、「願」、「月」字是犯。古詩：「我本良家子，來嫁單于庭。」「家」與「嫁」字，乃是犯也。

旁紐八。謂十字中有「田」字，又用「寅」、「延」字是犯。古詩：「田夫亦知禮，寅賓延上坐。」

舊題魏文帝《詩格》對於「平頭」的解釋，屬於比較早期的解釋。以兩句首字同為平聲為犯，若與後來的「詩格」對於「平頭」文病的闡述，則可以見其演進痕跡。對於「上尾」的解釋，也是與傳統的說法相同，而當中的「側聲」語彙，應是現在所謂的「仄聲」，詩論家此處將同「平聲」與同「上去入」的「側聲」相提並論，已經有平仄二分法的思維。對於「蜂腰」的闡述，雖相當簡略，但卻很明確。對於「鶴膝」的解釋，主要仍以第五字不可與第十五字同聲，與《筆札華梁》中對「鶴膝」的論述，二者並無不同。

舊題魏文帝《詩格》對於「大韻」的敘述，則有點語焉不詳，「謂二句中字與第十字同聲是犯。」其以「同聲」言之，將使人誤解其意，以為與四聲有關，不過據其所舉之例推敲，「同聲」意即「同韻」。對於「小韻」的解釋相當簡略，主要是強調「大韻」問題之外，兩句剩下的九個字，彼此也不能同韻，若出現同韻部的字，就是犯了「小韻」病。這兩種犯病皆類似《文心雕龍》所謂「疊韻離句而必睽」，唯所言不夠周延。對於「正紐」的解釋，主要在處理十字之內聲紐

相同的問題。不僅不能重複出現，連同聲紐中所包括的四聲字，都不能使用，可見此病之嚴格了。對於「旁紐」的解釋，則是處理十字之內聲紐相同的問題，這兩種犯病皆類似《文心雕龍》所謂「雙聲隔字而每舛」，唯所言不夠周全。

### 三、佚名《文筆式》

第一平頭。平頭詩者，五言詩第一字不得與第六字同聲。同聲者，不得同平上去入四聲。犯者名犯平頭。平頭詩曰：「芳時淑氣清，提壺臺上傾。」如此之類，是其病也。又詩曰：「山方翻類矩，波圓更若規，樹表看猿掛，林側望熊馳。」又詩曰：「朝雲晦初景，丹池晚飛雪。飄枝聚還散，吹楊凝且滅。」

第二，上尾或名上崩病上尾詩者，五言詩中，第五字不得與第十字同聲，名為上尾。詩曰「西北有高樓，上與浮雲齊。」如此之類，是其病也。又曰：「可憐雙飛鳥，俱來下建章。一箇今依是，拂翮獨先翔。」又曰：「蕩子到娼樓，秋庭夜月華。桂葉侵雲長，輕光逐漢斜。」若以「家」代「樓」，此則無妨。

第三，蜂腰。蜂腰詩者，五言詩一句之中，第二字不得與第五字同聲。言兩頭粗，中央細，似蜂腰也。詩曰：「青軒明月時，紫殿秋風日，曈曈引夕照，曖曖映容質。」又曰：「聞君愛我甘，竊獨自彫飾。」又曰：「徐步金門出，言尋上苑春。」

第四，鶴膝。鶴膝詩者，五言詩第五字不得與第十五字同聲。言兩頭細，中央粗，似鶴膝也。其詩中央有病。詩曰：「撥棹金陵渚，遵流背城闕。浪蹙飛船影，山掛垂輪月。」又云：「陟野看陽春，登樓望初節。綠池始沾裳，弱蘭未央結。」

第五，大韻。大韻詩者，五言詩若以「新」為韻，上九字中，更不得安「人」、「津」、「鄰」、「身」、「陳」等字。既同其類，名犯大韻。詩曰：「紫翮拂花樹，黃鸝閑綠枝。思君一歎息，啼淚應言垂。」又曰：「遊魚牽細藻，鳴禽啜好音。誰知遲暮節，悲吟傷寸心。」

第六，小韻。小韻詩，除韻以外，而有迭相犯者，名為犯小韻病也。詩曰：「褰簾出戶望，霜花朝漾日。晨鶯傍杼飛，早燕排軒出。」又曰：「夜中無與語，獨寤撫躬歎。唯慙一片月，流彩照南端。」凡小韻，居五字內急，九字內少緩。然此病雖非巨害，避為佳。

第七，傍紐。傍紐詩者，五言詩一句之中有「月」字，更不得安「魚」、「元」、「阮」、「願」等之字。此即雙聲，雙聲即犯傍紐。亦曰，五字之中犯最急，十字之中犯稍寬。如此之類，是其病。詩曰：「魚遊見風月，獸走畏傷蹄。」如此之類，是又犯傍紐病。又曰：「元生愛皓月，阮氏願清風。取樂無情已，賞翫未能同。」又曰：「雲生遮麗月，波動亂遊魚。涼風便入體，寒氣漸鑽膚。」

傍紐者，據傍聲而來與相忤也。然字從連韻，而紐聲相參。若「金」、

「錦」、「禁」、「急」、「陰」、「飲」、「蔭」、「邑」，是連韻紐之。若「金」之與「飲」，「陰」之與「禁」，從傍而會，是與相參之也。如云：「丈人且安坐，梁塵將欲飛。」「丈」與「梁」，亦「金」、「飲」之類，是犯也。

第八，正紐。正紐者，五言詩「壬」、「衽」、「任」、「入」四字為一組。一句之中，已有「壬」字，更不得安「衽」、「任」、「入」等字。如此之類，名為犯正紐之病也。詩曰：「撫琴起和曲，疊管泛鳴驅。停軒未忍去，白日小踟躕。」又曰：「心中肝如割，腹裡氣便焦。逢風迴無信，早雁轉成遙。」「肝」、「割」同紐，深為不便。

正紐者，謂正雙聲相犯。其雙聲雖一，傍正有殊。從一字紐之得四聲，是正也。若「元」、「阮」、「願」、「月」是。若從他字來會成雙聲，是傍也。若「元」、「阮」、「願」、「月」是正，而有「牛」、「魚」、「妍」、「硯」等字，來會「元」、「月」等字成雙聲是也。如云：「我本漢家子，來嫁單于庭。」「家」、「嫁」是一紐之內，名正雙聲，名犯正紐者也。傍紐者，如：「貽我青銅鏡，結我羅裙裾。」「結」、「裾」是雙聲之傍，名犯傍紐者也。又一法，凡入雙聲者，皆名正紐。

《文筆式》的「平頭」，是規定五言詩第一字不得與第六字同平上去入四聲。而在「文筆十病得失」中，敘述云：「平頭，第一句上字、第二句上字，第一句第二字、第二句第二字，不得同聲。」可見其將「平頭」範圍擴大，從原本的第一字與第六字不得同聲，擴大到連第二字與第七字都不得同聲。但又認為這並非很嚴重的文病，如其所云：「但是疥癬微疾，非是巨害。」

「上尾」是規定五言詩第五字不得與第十字同平上去入四聲。於「文筆十病得失」中云：「第一句末字，第二句末字，不得同聲。」意思仍然相同。而又說「上尾」中，有三種新的發展。第一種「隔句上尾」，就是「第二句末字，第四句末字，不得同聲。」第二種是「踏發聲」，就是「第四句末字，第八句末字，不得同聲。」第三種則是說「第二句末與第三句末同聲，雖是常式，然止可同聲，不應同韻。」

「蜂腰」是規定五言詩一句之中，第二字不得與第五字同聲。於「文筆十病得失」中，說法與之相同，顯示「蜂腰」的定義，在《文筆式》書中並無明顯的擴充。

「鶴膝」是五言詩中第五字與第十五字不得同聲。在「文筆十病得失」中，也持相同的看法，並無不同的解釋。

「大韻」是如果押任何韻腳，則上九字不得再用與韻腳同韻部的字，如果又用同韻部的字，就是犯「大韻」。而在「文筆十種得失」中則云：「一韻以上，不得同於韻字。」與上述說法基本上沒有什麼差異。

「小韻」是除了避免犯「大韻」的問題之外，剩下的九個字，彼此不能使用相同韻部的字，倘若有兩字同一韻部，雖然已避開犯「大韻」的問題，但亦犯了

「小韻」的毛病。「文筆十病得失」對於「小韻」的問題，已替使用「疊韻詞」做了合理的解釋，認為「若故疊韻，兩字一處，於理得通。」這是採納了《文心雕龍·聲律篇》的意見。

「傍紐」是一句之中不可出現任何兩字產生「雙聲」的情形，而在十字之內則勉強能夠被接受。

「正紐」比「傍紐」更加嚴格，除了不能犯「雙聲」之外，連同平上去入的雙聲字也都不能使用。而「文筆十病得失」對於其中一種，特別給予寬容，就是使用同字的情形。如「大東小東」之句，便不算「正紐」之病。

#### 四、元兢《詩髓腦》

一、平頭。(平頭詩者，五言詩第一字不得與第六字同聲，第二字不得與第七字同聲。同聲者，不得同平上去入四聲，犯者名為犯平頭)此平頭如是，近代成例，然未精也。欲知之者，上句第一字與下句第一字，同平聲不為病，同上去入聲，一字即病。若上句第二字與下句第二字同聲，無問平上去入，皆是巨病。此而或犯，未曰知音。今代文人李安平、上官儀，皆所不能免也。

二、上尾。(上尾詩者，五言詩中，第五字不得與第十字同聲，名為上尾。)如陸機詩曰：「衰草蔓長河，寒木入雲煙。」此上尾，齊、梁以前，時有犯者。齊、梁以來，無有犯者。此為巨病。若犯者，文人以為未涉文途者也。唯連韻者，非病也。如「青青河畔草，綿綿思遠道」是也。

三、鶴膝。

四、蜂腰。(蜂腰詩者，五言詩一句之中，第二字不得與第五字同聲。言兩頭粗，中央細，似蜂腰也。詩曰：「聞君愛我甘，竊獨自彫飾」。)「君」與「甘」非為病；「獨」與「飾」是病。所以然者，如第二字與第五字同去上入，皆是病，平聲非病也。此病輕於上尾、鶴膝，均於平頭，重於四病。清都師皆避之。已下四病，但須知之，不必須避。

五、大韻。(大韻詩者，五言詩若以「新」為韻，上九字中，更不得安「人」、「津」、「鄰」、「身」、「陳」等字，既同其類，名犯大韻。)此病不足累文、如能避者彌佳。若立字要切，於文調暢，不可移者，不須避之。

六小韻。(小韻詩，除韻以外，而有迭相犯者，名為犯小韻病也。)此病輕於大韻，近代咸不以為累文。

七傍紐。傍紐者，一韻之內，有隔字雙聲也。此病更輕於小韻，文人無以為意者。又若不隔字而是雙聲，非病也。如「清切」、「從就」之類是也。

八正紐。正紐者，一韻之內，有一字四聲分為兩處是也。如梁簡文

帝詩云：「輕霞落暮錦，流火散秋金。」此病輕重，與傍紐相類，近代咸不以為累，但知之而已。

「平頭」的解釋與《文筆式》的說法，可以說是相同的。但又於「平頭」說法中，更細分出兩種犯病的狀況。一種，第一字與第六字如果同為平聲，是可以不算犯病的，如果同上去入三聲，就馬上犯了「平頭」病。另一種，第二字與第七字如果同聲，不論同平或同上去入，都是犯了嚴重的「平頭」病。這種觀念的出現，顯示了文病說在發展過程中逐漸成熟了；其內容可與「調聲理論」相互發明。

「上尾」說與《文筆式》相同，也是「文筆十病得失」的說法，可見「上尾」病當時已具共識，如其云：「齊梁以來，無有犯者。」

「鶴膝」之病無說明，應有殘缺。

「蜂腰」病與《文筆式》中所言亦大致相同，主要在第二字與第五字同聲之中，如果同平聲是沒有犯病的，必須要同上去入才有犯病。而此病在八病中，只輕於「上尾」與「鶴膝」，可見犯「蜂腰」病也是一種相當嚴重的文病。

「大韻」、「小韻」之說亦同於《文筆式》，但「大韻」、「小韻」與下文「傍紐」、「正紐」等四犯病，是輕於「平頭」、「上尾」、「蜂腰」、「鶴膝」的。「小韻」屬於「八病」中更輕微者，甚至在唐代已經是「咸不以為累文」。

「傍紐」說亦與《文筆式》相同，唯解釋「傍紐者，一韻之內，有隔字雙聲也。」更簡單明瞭。但犯「傍紐」是「八病」之中最為輕微的文病，甚至當時文人也不以為意。

「正紐」說亦不出《文筆式》的範疇，但解釋「正紐者，一韻之內，有一字四聲分為兩處是也。」是此類文病不免吹毛求疵，要能夠完全避開，實在不容易，因而元兢認為此說在初唐時期，已經如同傍紐一般，「咸不以為累，但知之而已」。

總結前述四家意見。平頭詩者，五言詩上句第一字與下句第一字，同平聲不為病，同上去入聲一字即病。若上句第二字與下句第二字同聲，無問平上去入，皆是巨病。上尾詩者，五言詩中，除連韻者外，第五字不得與第十字同聲，犯者為巨病。蜂腰詩者，五言詩一句之中，第二字不得與第五字同聲；同去上入皆是病，平聲非病。鶴膝詩者，五言詩第五字不得與第十五字同聲。大韻詩者，五言詩若以「新」為韻，上九字中，更不得安「人」、「津」、「鄰」等字，既同其類，名犯大韻。小韻詩者，除韻以外，而有迭相犯者，名犯小韻。傍紐詩者，一韻之內，有隔字雙聲。正紐詩者，一韻之內，有一字四聲分為兩處。依唐人論點，「平頭」、「上尾」、「蜂腰」、「鶴膝」等四病應該避免，「大韻」、「小韻」、「傍紐」、「正紐」等四病，能避免固佳，不避亦無妨。因此本文僅以「平頭」、「上尾」、「蜂腰」、「鶴膝」四病來檢驗唐初五言八句詩歌。其情形列表如下：

詩人姓名	生卒年代	採樣數	平頭	上尾	蜂腰	鶴膝
虞世南	558-638	8首	8首	0首	8首	2首

李百藥	565-648	11 首	5 首	0 首	4 首	7 首
陳子良	575-632	6 首	3 首	0 首	6 首	2 首
王績	585-644	7 首	0 首	0 首	7 首	0 首
許敬宗	590-672	7 首	4 首	0 首	0 首	4 首
李世民	599-649	37 首	20 首	0 首	8 首	8 首
張文琮	高宗時人	5 首	2 首	0 首	2 首	1 首
董思恭	高宗時人	12 首	5 首	0 首	5 首	5 首
上官儀	608-664	6 首	3 首	0 首	2 首	1 首
盧照鄰	637-689	33 首	9 首	0 首	16 首	13 首
駱賓王	640-684	63 首	20 首	0 首	18 首	22 首
杜審言	645-708	28 首	1 首	0 首	11 首	9 首
李嶠	646-715	160 首	6 首	0 首	74 首	64 首
蘇味道	648-705	9 首	2 首	0 首	3 首	3 首
王勃	649-676	30 首	4 首	0 首	6 首	11 首
楊炯	650-695	14 首	0 首	0 首	6 首	3 首
劉希夷	651-678	5 首	0 首	0 首	1 首	2 首
崔融	653-706	8 首	2 首	0 首	4 首	4 首
宋之問	656-713	89 首	12 首	0 首	30 首	35 首
沈佺期	656-715	69 首	3 首	0 首	26 首	28 首
陳子昂	659-700	31 首	7 首	0 首	13 首	16 首
李適	663-711	7 首	0 首	0 首	4 首	5 首
上官婉兒	664-710	9 首	3 首	0 首	4 首	5 首
鄭愔	?-710	15 首	2 首	0 首	3 首	3 首
崔湜	671-713	16 首	0 首	0 首	6 首	9 首
劉憲	?-711	10 首	1 首	0 首	3 首	6 首
徐彥伯	?-714	9 首	2 首	0 首	2 首	2 首
張九齡	678-740	84 首	3 首	0 首	29 首	35 首

從上表清楚可知，「平頭」詩病唐初詩人猶不能免，如精工聲律之宋之問，採樣 89 首仍有 12 首犯平頭；但此現象至盛唐張九齡就減少許多。「上尾」詩病唐初詩人完全能避免；「此上尾，齊、梁以前，時有犯者。齊、梁以來，無有犯者。此為巨病。若犯者，文人以為未涉文途者也。」足證元兢之言不誣。「蜂腰」、「鶴膝」兩病總體看來犯者不少，可知當時詩人未能完全能避免。

### 參、調聲理論

日僧空海《文鏡秘府論》天卷中載錄不少詩歌調聲的資料，其中有一段標名為「元氏曰」的「調聲三術」，與唐初近體詩聲律之形成極為有關，是現存論及

五律聲律最早、最有系統且最簡易的重要詩格資料。「元氏曰」云云，即是元兢《詩髓腦》中的調聲三術。元兢「調聲三術」及《詩髓腦》一書，在我國現存古代文獻均未有記載，已知中國歷代書目也未有著錄。由於《文鏡秘府論》一書在楊守敬訪書回國之前，只盛行於東土日本，故民初之前學者都不知元兢其人其事。但此事關係唐詩演進史相當重要。由於唐初元兢所定型的近體詩格律簡易可行，故能自宮廷而民間，復藉科舉造勢，遂使唐朝「今體詩」風行天下。茲先照錄原文，再分項逐一解說。

元氏曰：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，其為大矣！

調聲之術，其例有三：一曰換頭，二曰護腰，三曰相承。

一、換頭者，若競於〈蓬州野望〉詩曰：「飄飄宕渠域，曠望蜀門隈。水共三巴遠，山隨八陣開。橋形疑漢接，石勢似煙迴。欲下他鄉淚，猿聲幾處催。」

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，謂平聲反一字去上入為一（此處疑有脫誤）安。第一句第二字若是上去入聲，則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，第六第七句安平聲，以次避之。如庾信詩云：「今日小園中，桃華數樹紅；欣開一壺酒，細酌對春風。」（按、此疑缺「華」字）與（按、此疑缺「開同平聲」四字），日與酌同入聲。只如此體，詞合宮商，又復流美，惟此為佳妙。

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。庾信詩曰：「誰言氣蓋世，晨起帳中歌。」氣是第三字，上句之腰也；帳亦第三字，是下句之腰。此為不調。宜護其腰，慎勿如此。

三、相承者，若上句五字之內，去上入字則（疑作甚）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。

三平向上承者，如謝康樂詩云：「溪壑歛暝色，雲霞收夕霏。」上句唯有「溪」一字是平，四字是去上入，故下句之上用「雲霞收」三平承之，故曰上承也。

三平向下承者，如王中書詩曰：「待君竟不至，秋雁雙雙飛。」上句唯有（按、此疑缺「君」字）一字是平，四（按、此疑缺「字是」二字）去上入，故下句末「雙雙飛」三平承之，故曰三平向下承也。

上文論述重點在「調聲三術」理論的提出，可知元兢不只首先將「四聲二元化」確定，還解決了「黏式律」問題，更成功定型了五言「當時體」的基本律句與基本定式，規範「不論」和「拗救」原則，一舉擺脫「四聲八病」的束縛；此關係唐朝五言律詩聲律格式至為重要。茲為更清楚明白，容再贅述於後。

## 一、換頭術

據前引元兢「換頭術」資料，可知元兢主要論點及卓越貢獻有四大項：

甲、換頭依據是平聲與上去入三聲對舉。此論即後人所謂的「平仄二元化」，元兢已首先將它確定了。

乙、通篇八句換頭關鍵在每句第二字，須遵守平聲與上去入三聲互換輪轉，此即後人所謂的「黏對」法則，元兢已首先將它規範了。

丙、一聯兩句拈二即可，首字可以不論；但能不同聲（指平與上去入任何一聲）最善，同是平聲亦無妨，同是上去入則不可。當中所謂「同是上去入則不可」，是指某關鍵處則不能同用兩上、兩去、或兩入聲。元兢又規範首字不論原則。

丁、成功定型了五言詩的基本律句與基本定式。

甲乙丙三項論點，在前引資料中明白可知。至於「基本律句與基本定式」，前述資料中雖未清楚言明，唯元兢若無基本律句的構思，則「雙換頭」之輪換，單有每句前兩字的改變，亦無助於整體調聲的和諧。且舉一例說明，首句安置「平平仄仄」，設若無基本律句的構思，次句可能是「仄仄仄平平」，也可能是「仄仄平仄仄」、「仄仄仄仄仄」或是「仄仄平平平」。若屬後三者，聲律皆不合「浮聲切響」原則。故余大膽假設，元兢自作〈蓬州野望〉一詩的調聲情形，就是明白標示出五言詩的基本律句與基本定式。現將此詩聲律（平聲以○表示，上去入三聲以x表示；因元兢當日未以「平仄」二字表示，故不直接用「平」與「仄」。）分析如下：

○○x○x，xxx○○；xx○○x，○○xx○。

○○○xx，xxx○○；xx○○x，○○xx○。

上圖除首句外，應只有「○○○xx」、「xxx○○」、「xx○○x」、「○○xx○」四種句型。此四種句型在「換頭術」輪轉時，最能達成通篇聲律諧協的要求，最符

合沈約「浮聲切響」原則，故納為五言詩基本律句。而元兢〈蓬州野望〉詩第一句頭兩字平，次句頭兩字去上入，以此輪換形成的八句詩，正與今人所謂「平起格五律基本定式」相同。

推敲元氏此「換頭術」法則，其論「此換頭或名拈二」一小段，復將八句作另一組輪換，第一句先用去上入，次句用平，應可再構成今人所謂的「仄起格五律基本定式」。

若再進一步理解，元兢所謂「換頭術」有兩種。一是「雙換頭」，一是「拈二」；拈二可視為「單換頭」。在實際創作中，元兢發現「雙換頭」束縛過多，故又設計出「拈二」作補救。揆其用意，主要是規範兩句間首字可不論的原則。

## 二、護腰術

「護腰術」旨在規範兩句間第三字可不論情形。原資料雖僅舉庾信詩的病犯，但推敲其用意，護腰應不限於此二句。元兢認為四種基本律句應可配成兩聯，兩聯中首字可不論，第三字也可不論，唯「宜護其腰」。護腰之法應是一聯兩句相互配合，兩句第三字能不同聲（指平與上去入任何一聲）最善，同用平聲也無妨，同用兩上、兩去、兩入則不可。余忖度元氏此意，「護腰術」實兼有後人所謂的「可不論」與「拗救」情形。所以元兢所謂一聯兩句中已護其腰應有四類情形：一是基本式句型。二是第三字更動後仍能不同聲（指平與上去入任何一聲）；此種應屬拗救式。三是第三字皆用平聲；此種之對句應是可不論。四是第三字更動後能同仄不同聲（不同用兩上、兩去、兩入）；此種可視為允許之拗律。茲為更清楚起見，特將「護腰術」第三字的變化情形演示如下：

仄起聯：「xx○○x，○○xx○。」一聯兩句的變化情形。

- 1、xx○○x，○○xx○。第三字已護其腰，最善。此乃基本式。
- 2、xxx○x，○○○x○。第三字能護其腰，亦善。應屬拗救式。
- 3、xx○○x，○○○x○。第三字皆用平無妨。對句應是可不論。
- 4、xxx○x，○○xx○。第三字未護其腰，律不調。但也可能是拗律。

平起聯：「○○○xx，xxx○○。」一聯兩句的變化情形。

- 1、○○○xx，xxx○○。第三字已護其腰，最善。此乃基本式。
- 2、○○xxx，xx○○○。第三字能護其腰，亦善。應屬拗救式。
- 3、○○○xx，xx○○○。第三字皆用平無妨。對句應是可不論。
- 4、○○xxx，xxx○○。第三字未護其腰，律不調。但也可能是拗律。

由於元兢「護腰術」的規範，第三字同仄兩句，若非同上、同去、同入情形，理論上皆可接受，因而前述兩聯中屬於「4」的變化情形，猶不能一律視之為「律不調」。故初唐五言律詩常出現「○○xxx」、「xxx○x」二種句型。此二種可視為特殊律句，或是「第三字不論」，亦可視為允許之「拗律」。此為元兢「護腰術」重要論點，必須闡發。

### 三、相承術

「相承術」旨在說明十字之內，上下兩句浮聲切響互補的情形。因此可視為兩種「拗聯」類型。茲分別說明如下：

甲：「xx○○x，○○xx○。」仄起聯兩句的拗救情形。

上句三、四字若有所改變，造成去上入太多，則下句第三字換成平聲字救之。此曰「三平向上承」。上句拗律情形，有可能是第三字或第四字，亦有可能是三、四字同時出現，但下句救之情形都是三平向上承之。茲為更清楚起見，特演示如下：

1、xxx○x，○○○x○。上句單拗第三字，下句救以三平向上承之。

2、xx○xx，○○○x○。上句單拗第四字，下句救以三平向上承之。

3、xxxxx，○○○x○。上句同時拗三、四兩字，下句救以三平向上承之。

乙：「○○○xx，xxx○○。」平起聯兩句的拗救情形。

上句一、三字若同時改變，造成去上入太多，則下句第三字換成平聲字救之。此曰「三平向下承」。演示如下：

x○xxx，xx○○○。上句同時拗一、三兩字，下句救以三平向下承之。

余統計初唐時期五律作品，發現甲類相承術，在元兢同時或稍後已有詩人採用。此法沿用至今已成為公認的「拗救」方式。而乙類相承術，當時運用情形已罕見，今人更目為「失律」。

### 肆、調聲三術與初唐五律聲律的關係

如前所述，元兢「調聲三術」既與今日所見唐代五言律詩聲律格式關係密切，唯印證彼時實際情形如何？是先有大量合律之五律作品，元氏再提出一己的主張；抑或元氏提出其詩學理論後，始有大量合律的五律作品產生。若屬前者，元氏之理論僅是記載事實；若屬後者，元氏之理論則是造成風氣。兩者間的微妙關係必須釐清，此關乎能否計入影響唐詩興盛原因。欲廓清此中關係，在未發現有直接史料記載之前，余以為統計初唐詩人現存五言八句四韻詩的聲律現象，應是可行方法。一九九八年余曾撰〈元兢調聲術與初唐五律聲律之關係〉一文，發表於國立彰化師範大學中國詩學會議論文集中，彼文有統計資料及詳細解說，今特轉引統計表格如下：

#### 一、換頭術與初唐五律聲律的關係

詩人姓名	生卒年代	採樣數	合 換 頭 數	合律%
虞世南	558-638	8首	0首	0
李百藥	565-648	11首	2首	18%

陳子良	575-632	6首	0首	0
王績	585-644	7首	3首	43%
許敬宗	590-672	7首	1首	14%
李世民	599-649	37首	8首	22%
張文琮	高宗時人	5首	2首	40%
董思恭	高宗時人	12首	4首	33%
上官儀	608-664	6首	0首	0
盧照鄰	637-689	33首	6首	18%
駱賓王	640-684	63首	22首 含1首雙換頭	35%
杜審言	645-708	28首	27首	96%
李嶠	646-715	160首	150首 含6首雙換頭	94%
蘇味道	648-705	9首	4首	44%
王勃	649-676	30首	8首	27%
楊炯	650-695	14首	14首 含1首雙換頭	100%
劉希夷	651-678	5首	5首	100%
崔融	653-706	8首	6首	75%
宋之問	656-713	89首	77首	87%
沈佺期	656-715	69首	63首	91%
陳子昂	659-700	31首	9首	29%
李適	663-711	7首	7首 含1首雙換頭	100%
上官婉兒	664-710	9首	3首	33%
鄭愔	?-710	15首	11首 含2首雙換頭	73%
崔湜	671-713	16首	14首	88%
劉憲	?-711	10首	5首	50%
徐彥伯	?-714	9首	6首	67%
張九齡	678-740	84首	75首 含4首雙換頭	89%

## 二、護腰術與初唐五律聲律的關係

詩人姓名	律句聯	不論聯	第三字不論情形說明	同 仄 情 形 說 明	不調%	失律%
李百藥	8聯	4聯	同平 1 同仄 3	同仄不同聲三聯	0	0
王績	12聯	4聯	同平 2 同仄 2	同入二聯	50%	17%
許敬宗	4聯	0聯	同平 0 同仄 0	無	0	0
李世民	32聯	10聯	同平 5 同仄 5	同入二聯 同仄不同聲三聯	20%	6%
張文琮	8聯	4聯	不同 1 同仄 3	同仄不同聲三聯	0	0
董思恭	16聯	5聯	同平 1 同仄 4	同入一聯 同仄不同聲三聯	20%	6%

盧照鄰	24聯	5聯	不同1 同仄4	同入一聯 同仄不同聲三聯	20%	4%
駱賓王	88聯	13聯	同平7 同仄6	同上一聯 同去一聯 同仄不同聲四聯	15%	2%
杜審言	108聯	13聯	同平1 同仄12	同去一聯 同入一聯 同仄不同聲十聯	15%	2%
李嶠	600聯	156聯	同平23 不同12 同仄121	同上一聯 同去九聯 同入八聯 同仄不同聲九十聯	20%	5%
蘇味道	16聯	6聯	同平1 同仄5	同入一聯 同仄不同聲四聯	17%	6%
王勃	32聯	4聯	同平1 不同1 同仄2	同去二聯	50%	6%
楊炯	56聯	20聯	同平3 不同1 同仄16	同上一聯 同去三聯 同入三聯 同仄不同聲九聯	35%	13%
劉希夷	20聯	7聯	同平1 不同1 同仄5	同仄不同聲五聯	0	0
崔融	24聯	6聯	同平2 同仄4	同入一聯 同仄不同聲三聯	17%	4%
宋之問	308聯	89聯	同平12 不同13 同仄64	同上二聯 同去七聯 同入五聯 同仄不同聲五十聯	16%	5%
沈佺期	252聯	49聯	同平8 不同8 同仄33	同上四聯 同去五聯 同入四聯 同仄不同聲二十聯	27%	5%
陳子昂	36聯	12聯	同平2 同仄10	同去一聯 同入二聯 同仄不同聲七聯	25%	8%
李適	28聯	3聯	同平0 同仄3	同仄不同聲三聯	0	0
上官婉兒	12聯	0聯	無	無	0	0
鄭愔	44聯	12聯	同平2 同仄10	同去一聯 同仄不同聲九聯	8%	2%
崔湜	56聯	12聯	同平2 不同2 同仄8	上一聯 同去一聯 同入一聯 同仄不同聲五聯	25%	5%
劉憲	20聯	2聯	同平0 同仄2	同上一聯 同仄不同聲一聯	50%	5%
徐彥伯	24聯	4聯	同平1 不同1 同仄2	同仄不同聲二聯	0	0
張九齡	300聯	100聯	同平25 不同11 同仄64	同上三聯 同去五聯 同入三聯 同仄不同聲五十三聯	11%	4%

### 三、相承術與初唐五律聲律的關係

詩人姓名	律句聯	三平向上承	三平向下承	未相承	失律%
李百藥	8聯	0	0	0	0
王績	12聯	0	0	0	0
許敬宗	4聯	0	0	0	0
李世民	32聯	0	0	0	0
張文琮	8聯	1	0	0	0
董思恭	16聯	0	0	0	0
盧照鄰	24聯	0	0	0	0
駱賓王	88聯	0	0	0	0
杜審言	108聯	0	0	0	0
李嶠	600聯	1	0	1	0.1%
蘇味道	16聯	0	0	0	0

王 勃	32 聯	0	0	0	0
楊 炯	56 聯	0	0	0	0
劉 希 夷	20 聯	0	0	1	5%
崔 融	24 聯	0	0	0	0
宋 之 問	308 聯	3	0	0	0
沈 佺 期	252 聯	0	1	0	0
陳 子 昂	36 聯	0	0	0	0
李 適	28 聯	0	0	0	0
上官婉兒	12 聯	0	0	0	0
鄭 悛	44 聯	0	0	0	0
崔 湜	56 聯	0	0	0	0
劉 憲	20 聯	0	0	0	0
徐 彥 伯	24 聯	1	0	0	0
張 九 齡	300 聯	3	0	1	0.3%

表一詩人的生卒可考知爲：虞世南（558~638）、李百藥（565~648）、陳子良（575~632）、王績（585~644）、許敬宗（590~672）、李世民（599~649）、張文琮（高宗時人）、董思恭（高宗時人）、上官儀（608~664）、盧照鄰（637？~689？）、駱賓王（640？~684？）、杜審言（645？~708）、李嶠（646~715？）、蘇味道（648~705）、王勃（649~676）、楊炯（650~695？）、劉希夷（651~678？）、崔融（653~706）、宋之問（656~713）、沈佺期（656~715）、陳子昂（659~700）、李適（663~711）、上官婉兒（664~710）、鄭悛（？~710）、崔湜（671~713）、劉憲（？~711）、徐彥伯（？~714）、張九齡（678~740）。據王夢鷗〈元兢之詩學著述〉考證，元兢大約生於唐太宗貞觀十五年（641）。若將其置於表中比較，虞世南、李百藥、陳子良、王績、許敬宗、張文琮、董思恭、上官儀等爲第一期，是元兢前輩詩人，在現存作品中近似五律創作較少，且合律（指「換頭術」，下同）百分比低。盧照鄰、駱賓王、王勃、楊炯、杜審言、李嶠、蘇味道、崔融、劉希夷等爲第二期，輩分與元兢相當，在現存作品中近似五律創作較多，且合律百分比亦較高；尤其李嶠、杜審言兩人，作品數量多，合律百分比高；頗值得研究。楊炯、劉希夷二人作品存世數量雖不多，但百分之百合律，其代表意義不容忽視。宋之問、沈佺期、陳子昂、李適、上官婉兒、鄭悛、崔湜、劉憲、徐彥伯等爲第三期，輩分小於元兢，在現存作品中近似五律創作數量雖有懸殊，但合律百分比仍是相當高；尤其是宋之問、沈佺期二人。李適合律雖僅七首，但百分之百合律，且有一首「雙換頭」。張九齡爲盛唐詩人，作品數量多，合律百分比高，且有四首「雙換頭」，特列入參照。

經此簡單分析後，余大膽假設。第一期詩人合律作品少，乃彼時尚無定型的聲律格式，如元兢「換頭術」理論來規範。但合律作品雖少，總是有換頭調聲現象，可證元兢「換頭術」亦是有前人詩作可啓發。如本文未列入採樣之元兢前輩

詩人中，在陳叔達現存二首近似五律作品中，即有一首是「雙換頭術」，在李義府現存二首近似五律作品中，亦有一首差一字即是「雙換頭術」。而採樣中前輩詩人李百藥、張文琮亦各有一首差一字即是「雙換頭術」。元兢極用心于「近體詩」的調聲研究，且曾預修《芳林要覽》，又編成《古今詩人秀句》二卷，故當其發現陳叔達等人此種詩篇的聲律正是最佳輪換技巧後，遂納入其詩學著述《詩髓腦》書中大力宣揚。易言之，元兢前輩詩人有合律作品，是偶然的巧合，而元兢的「換頭術」是有意宣示推廣。此尚可從上官儀得一佐證。上官儀亦極用心于「近體詩」經營，有「上官體」的美稱。但從其個人詩作無合律作品，詩學巨著《筆札華梁》書中，未能突破「齊梁調」。以此觀之，元兢在五律聲律上的貢獻，委實相當重要。

第二期詩人現存作品中近似五律創作較多，合律百分比比較高。尤其李嶠、杜審言兩人，作品數量多，合律百分比又高。李嶠更是傾全力于五律創作，非但合律作品有一百五十首之多，為初唐詩人冠軍，當中尚有六首元兢所稱之「雙換頭」。惜殘存于陳應行《吟窗雜錄》卷之六李嶠《評詩格》一書，經王夢鷗考證為崔融《唐朝新定詩體》的偽托。且《評詩格》殘存內容僅有「九對」、「十體」二節，也無「調聲」章節，故無從證明李嶠或崔融在「聲律」理論上有此種主張。唯李嶠從實際創作上來肯定此種調聲方式，除在當日五言律發展過程中起到推動作用，也從而佐證了彼時已流行此種通篇諧協的聲律，自不必等待年齡稍後十年的宋之問、沈佺期二人來倡導「回忌聲病，約句準篇」。

第三期詩人中，宋之問、沈佺期二人最值得注意。其餘詩人除復古主張陳子昂與女詩人上官婉兒外，現存詩篇雖少但合律百分比卻不低。可見元兢「換頭術」輪轉規範已被此一時期多數詩人所採用。橫跨至玄宗朝詩人張九齡，合律詩篇與百分比相當高，可再次證明此一事實。其實不單是張九齡，未採計的盛唐詩人如蘇頌、張說等亦然。都能證明定型的五律聲律規範已通行於初、盛唐之際了。

又五律首字能否不論？從表一「雙換頭」比率不高，可知彼時詩人多遵循寬鬆的「拈二」規範，也就是說五律首字可以不論。

表二，「律句聯」是換頭術詩中的統計數，「不論聯」是換頭術詩中第三字有不合律情形的統計數，「不調%」是「不論聯」與同仄又同聲的百分比，「失律%」是「律句聯」與同仄又同聲的百分比。「第三字不論情形說明」欄中標注「不同」者，為「護其腰」而作調整，非基本式兩聯原有之不同。

前論元兢護腰術，謂實兼有今人所知「不論」與「拗救」情形。從表二前兩欄的對照，比例不及三分之一，可知初唐五律第三字運用「不論」是比首字運用「不論」情形少許多。至於不論之法，從上表右四欄統計數字看，可知彼時詩人也是遵守元兢「護腰術」的規範，所以「不調」、「失律」的百分比都不高。

表三，「相承術」旨在說明十字之內，上下兩句浮聲切響互補情形。可視為兩種「拗聯」類型。從統計數字看，初唐詩人五律中運用「相承術」情形很少。「三平向下承」更少。因有了前述兩項調聲術，五律聲律回旋空間已多，故毋須利用此大幅度的拗救。雖然，由於少數詩人試作「相承術」，尤其是「三平向上

承」一途，竟沿用至今，且被公認為一種「拗救」方法。元兢也是功不唐捐了。

## 伍、結論

1. 檢視現存唐初詩格理論與詩歌作品之後，發現二者關係極為密切，尤其是元兢「調聲三術」與唐初五律聲律之關係。此「調聲三術」理論之所以如此重要，是因為其提出以遵守換頭及浮聲切響規則的聲律格式作為五言律詩定型，確實聲律和諧且簡單易行，故在唐代近體詩演進過程中具有關鍵性意義。此法由消極聲病導入積極聲律，非僅完成了由永明體四聲律到唐詩平仄律之過渡，更有易於識記與掌握運用之便，且具推演、連類而及的作用，是一種可推而廣之的聲律法則。影響唐代「近體詩」興盛，因素至為重大。

2. 唐五律聲律雖從齊梁聲律變來，期間亦經無數詩人研發試驗，但研發成功，且使唐五律正式脫離齊梁調者，應推首功于元兢。元兢《詩髓腦》除提出「調聲三術」理論外，其所論述「八病」，皆能展現出進步觀點，故對「當時體」的普及有助長之功。

3. 五律的定型，文學史學者多數歸功宋之問、沈佺期。揆諸詩學理論及詩歌作品，都有可商。詩學理論，宋之問、沈佺期今未見有詩學專著。五律作品，先沈、宋而生的杜審言、李嶠已有大量合律詩篇。稍早之「初唐四傑」，雖鼓吹變革文風，反對纖巧綺靡，提倡剛健骨氣。但創作五言律，尤其王勃、楊炯之五律，詩風亦屬「當時體」，講究對偶、聲律，追求詞采工麗及韻調流轉，並未完全擺脫當時流行宮廷詩風的影響。楊炯現存十四首五言律，都完全符合元兢「換頭術」理論，不能不說是一種有意的遵行。