

單句律化： 永明聲律運動走向律化的一個關鍵過程*

施逢雨

清華大學中文系

摘 要

本文首先完成梁陳隋時期五言詩律化情況的量化研究，列表顯示出：當時五言詩單句律化及聯內成對的比例基本上日漸上升到很高的程度，只有聯間成黏的現象還比較少見。其次，我進而研究，永明聲律運動之主流理論中與律化方向相矛盾的兩個點是如何解決的。這兩個點是：(1)講究四聲相對與講究平仄相對之別；(2)在句內其他位置從事調聲與固定在二、四字從事調聲之別。關於第一點，答案在於當時人已覺得平聲字「賒緩」，與其他三聲字之急促或陡峭有較明顯的差別，因而理論上雖談四聲，實際創作時卻自然傾向於拿平聲字與其他三聲字相對，而隱合平仄二分的律化原則。關於第二點，答案在於當時主流理論所提的注重一句首字、二字、五字等紛雜說法，尤其是二、五字不得同聲的說法，產生的音韻效果不佳；而較不出名但已被留心到的二、四字不同聲的要求反而有利於聲調變化，因而詩人逐漸接受此一調聲規則。

關鍵詞：永明聲律運動，律化，四聲，八病，平仄

南齊武帝永明六年，也就是西元四八八年，沈約（441-513）《宋書》問世。在其中的〈謝靈運傳論〉裡，沈氏借用了表示音階的音樂術語「宮」、「羽」等，指出了語音中聲調不同的現象，並極力主張在文學作品（尤其是五言詩）中講求聲調之對比。這就是影響後世韻文格律既深且鉅的永明聲律運動的開端。^(註1)沈說發表之後，很快就引起當時一些著名文士的反響。史載陸厥（472-499）就曾針對其內容細節特別修書與沈約相論辯；^(註2)而王融（467-493）、謝朓（464-499）

* 本文係國科會專題研究計畫 NSC-87-2411-H007-153 之成果，謹在此向國科會致謝。另並謹在此向兩位評審先生致謝。

1. 見施逢雨，《李白詩的藝術成就》，頁 199-207。

2. 見《南齊書·陸厥傳》52/898-99；《南史》48 陸厥傳說法大致相同。

更是與沈約「氣類相推轂」，熱心共同推行此一聲律運動。(註3)

稍後，大概在南齊末年或入梁之後（齊、梁異代在西元502年），沈約又撰《四聲譜》行於世。(註4)此書原書已佚，但日僧空海（774-835）《文鏡秘府論》及日僧安然《悉曇藏》（著於西元880年左右）中有近似的引錄。今人依《文鏡秘府論》所引詳細考察，發現沈約在此譜中所做的主要是：標出聲調有平、上、去、入四種（按：平上去入四字不只發音恰合四聲，而且字義又合四聲聲調特性，以之作爲四聲之名目，實爲極具巧思之發明，這點我們不應忽略過去），並透過一些聲韻學的方法闡明此一四聲有別的現象。這些方法中有些可能純是新創的。這包括：第一，把發音相同而聲調恰爲平上去入（純依沈約的認定；是否符合後代聲韻學者的觀點，此地可不論列）的「四字一紐」羅列出來，總共四紐（即四組）。第二，把發音相同而聲調爲平上去的三個陽聲韻字（即以鼻音收尾的字）放在上面，再把發音相同而聲調爲平上去的三個陰聲韻字（即以元音收尾的字）放在下面，中間放一個發音相同的入聲韻字（以塞音-p、-t、-k 收尾的字），形成「六字總歸一入」、「紐屬中央一字」的一組字，總共羅列了四組。例如：「光廣珣 郭 戈果過」（按：此文字原爲直行排列；又，「珣」或當作「桃」）。另外的方法則是新發現與舊知識相結合的。其一是把「四聲紐字」與「反切」之法連繫起來。沈約列出了

「郎朗浪落 黎禮麗掖
剛啁鋼各 笄併計結
羊養恙藥 夷以異逸」

等六組編排方式相同的字。這六組字排在一起豎讀都雙聲，橫讀都疊韻（按：這些文字原亦爲直行排列），而同行上下又都是四聲紐字。如是，舉例而言，若把「浪」「剛」反切，就可得「郎」，因爲「浪」與「郎」雙聲，「剛」與「郎」疊韻，而「剛」與「郎」聲調又同爲平。四聲紐字的發現與反切之理可以互相彰顯。其二是把四聲觀念與「反語」（或稱「體語」）之法連繫起來。反語是六朝頗爲流行的一種文字遊戲，其法是用一個兩字的詞語先正切一次，再倒切一次，以得出另一個兩字

3. 見施逢雨，頁201-2。

4. 關於《四聲譜》著作年代之推定，見施逢雨，頁204-05。

的詞語，這兩個詞語之間有特殊的意義關係在。例如：有記載說，任昉曾對何僧智說：「卿詩可謂高厚！」何大怒說：「遂以我為狗號！」因「高厚」切得「狗」，「厚高」切得「號」。沈約編排了

「綺琴 良首 書林
欽伎 柳觴 深廬」

六組詞語，並以「綺琴」、「欽伎」二組為例說「豎讀二字互相反也」（按：此處引文原亦為直行排列），指「綺」「琴」切為「欽」、「琴」「綺」切為「伎」，而在另一面則「欽」「伎」切為「綺」、「伎」「欽」切為「琴」。又說「傍讀轉氣為雙聲，結角讀之為疊韻」，指「綺」「欽」、「琴」「伎」兩雙聲，「欽」「琴」、「綺」「伎」兩疊韻。最後又說「上諧則氣類均調，下正則宮商韻切」，指雙聲的要件是聲類相同，疊韻的要件是韻部（包含聲調）相同。此中除了兩字正倒反切兩次這一點之外，道理與上面所說四聲與反切之關係大致相通。而這也就顯示：四聲之理與反語之理同樣有互相發明之處。（註5）

《四聲譜》裡這套理論，不管是否純粹沈約自創，都標識者：永明聲律運動發展到了這個階段，已明確地提倡四聲之安排，並著手向廣大士林講解四聲現象究竟是怎麼一回事。（註6）這套理論提出後，就和〈謝靈運傳論〉發表後一樣，正反兩方反應頗算熱烈。晚年曾任北魏定州刺史的甄琛（字思伯）特地著論對沈約大加詰難，導致沈約鄭重地為文予以反駁。（註7）還有，鍾嶸（約468-518）在《詩品·序》裏曾說自己辦不到在詩中分辨平上去入的要求，而史載梁武帝蕭衍（464-549）雖知四聲之說，也「竟不遵用」。（註8）這些是負面反應。在另一方面，則依隋代聲律學家劉善經引錄，梁朝時就有王斌、劉滔（或當作「紹」）二人撰有關於

5. 以上關於《四聲譜》內容一段，是根據林哲庸《永明聲律說研究》頁48-60的詳細討論寫成的。為了配合本文的個別需要，我曾在立論與文字上做了一些增刪與修改。
6. 有些重要資料顯示，四聲的發現也許源自沈約同時人周顒。（見林哲庸，頁31-32，引隋劉善經《四聲指歸》語，唐封演《聞見記》語，及唐皎然《詩式》語。）不過，周顒係聲韻學家，即使先發現四聲，可能也只是在學理上有了新見而已，對文學理論和創作未必就會產生重大影響。四聲說之所以會對文壇產生重大影響，主要仍應歸功於沈約之闡發與提倡。
7. 此事載於劉善經《四聲指歸》。《祕府論》天卷引。見王利器，《文鏡祕府論校注》，頁97，101-02；又見施逢雨，頁205，註109關於甄琛任定州刺史年代一段。
8. 見施逢雨，頁211。

四聲說的專著。(註⁹)而下文又將指出，齊梁詩人在詩歌創作上顯然廣受四聲說影響。這表示，沈約的理論應該引起不少識者共鳴，並參與討論。

但是，在一首五言詩裡，要講究四聲的調配，即使有〈謝靈運傳論〉裡所提到的「一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異」（也就是在一句之中、一聯之中都要從事聲調安排）(註¹⁰)的原則做指引，其方式也是棼如治絲的。要順利地在創作中落實講究四聲的要求，顯然非有具體可行的調聲模式不可。沈約有沒有提出這樣的模式呢？要解答這個疑問，得來看看與四聲說同為後人所熟知的聲病說。所謂聲病，就是調聲病犯。從名義上看，它們好像只是一些調聲時要迴忌的毛病。從實質上看，則它們其實正是一些調聲時要遵行的具體模式。齊梁以來最出名的聲病共有八種，習稱「八病」。這八病大致上是日漸附益而來的，其全部出現的年代可以斷定是在隋代以前。後人常說八病係沈約所制，這顯然不合事實；不過沈約生前曾提過聲病，甚至是提過八病全部，則倒是非常可能的。(註¹¹)八病中的前四病，即平頭、上尾、蜂腰、鶴膝，是關於聲調的；後四病，即大韻、小韻、傍紐、正紐，則是關於雙聲、疊韻的。由此可見，沈約等聲律理論家在摸索具體調聲模式的時候，不僅承續了自〈謝靈運傳論〉以來關心聲調問題的一貫方向，還可能由於受到《四聲譜》中相關內容的影響，進一步把著力點延伸到雙聲疊韻的問題上，用功不可謂不深。但是，儘管如此，他們努力的成果似乎並不豐碩。因為據今人考察，八病之中曾經廣被遵用的，可能只有關於聲調的病，而且是只有上尾、鶴膝二病（上尾要求一聯之內上句末字與下句末字不同聲調；鶴膝要求相鄰兩個奇數句，如一、三句或三、五句，末字不同聲調）。(註¹²)而單憑這兩條規定，一首詩在聲調安排上的完美度莫說絕對無法和後來的五言律詩相比擬，即使和上述〈謝靈運傳論〉中所揭示的「一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異」的基本目標也還相去甚遠。我們可以說，永明聲律運動在理論上至此是遇到瓶頸了。

令人訝異的是，這時期詩歌創作中的調聲努力並未隨著理論上的挫折而徬徨

9. 見王利器，頁 97-98，正文與註 1；以及頁 408，413，432 與 81-82 註 3。

10. 關於〈謝靈運傳論〉這兩句話的意思，見施逢雨，頁 208-10。

11. 關於八病的名目和內容，見王利器，頁 402-37。其中鶴膝與蜂腰的內容，王斌的說法似與一般說法恰好相反（見頁 416）。然王說歷來未被聲律家採用，故下文論鶴膝與蜂腰時，將置王說不論。關於八病日漸附益的跡象及八病與沈約的關係，見施逢雨，頁 212-16 以及王利器，頁 404，407，412，419，431 引劉善經所錄沈約（「沈氏」）文。

12. 關於八病被遵用的情況，見施逢雨，頁 216-17，以及林哲庸，頁 88-93。

遲滯，而是轉往與主流理論大異其趣的一個方向——即「律化」——堅實地演變下去。為何會產生這種謎樣的現象呢？下面就詳細來討論這個問題。先談何謂「律化」。顧名思義，律化就是（五言）律詩化。五言律詩的標準句式有(A)仄仄平平仄，(B)平平仄仄平，(C)平平平仄仄，(D)仄仄仄平平四種，其中各句一、三字一般可有彈性。^(註 13)要做為一個律化句，句內的聲調安排就必須符合這四個標準句式之一。而這四個標準句式的共通特點就是：二、四字必須平仄相對。從一句進一步往一聯看，律詩的安排是上句與下句之間二、四、五字必須平仄相對，惟全詩首句第五字若押韻時則不在此限。這種安排通稱為「對」。(按：律詩的各聯理應在下句末字押平韻，但下文考察梁朝以來詩作「對」的比例時，將暫不要求其韻腳之必為平。)再從一聯更進一步往相鄰兩聯看，律詩的安排是前一聯下句與後一聯上句的二、四字平仄必須相同。這種安排通稱為「黏」。只要一首詩的聲調往上述這些安排發展，就稱為律化。

釐清了律化的要件之後，我們就可以接著全面考察一下梁朝以來詩歌律化的程度。我請清大中文系的林宏安先生幫我做了這個工作。考察的主要步驟有二。其一先依據遼欽立編《先秦漢魏晉南北朝詩》，取梁、陳、隋三代及梁陳時期之北方之詩人，其五言詩存詩在十首以上者共三十七人，以《廣韻》為據決定各人詩中文字平仄，然後統計各人詩中「句」、「對」、「黏」現象出現的情形。其次再將這些詩人之表現按卒年先後及地域南北之因素排列為四組，^(註 14)以清楚顯示梁朝以來各重要文學階段和地域五言詩律化的演進概況。這四組詩人分別屬於(一)梁武帝前、中期（至西元 530 年為止；梁武帝蕭衍在位期間為西元 502 至 549 年）。此期詩人時代只比逝世於 513 年的沈約稍晚，是聲律運動各種主張大概全部提出之後的最早的創作群。(二)梁武帝晚期及梁簡文帝蕭綱、梁元帝蕭繹時期。（始於 531

13. 一、三字可有彈性的說法是根據學者所熟知的「一三五不論，二四六分明」的口訣而來的。王力《漢語詩律學》頁 83-87 指出說，這個口訣見於《切韻指南》後面，不知出自何人，雖然流行，卻不符合事實。因為在「平平仄仄平」式的句子裡，第一個「平」字絕不能改用「仄」字。改用了就犯「孤平」（全句除末字平聲韻腳外，只剩一個平聲字），而孤平是詩家大忌。唐人作詩多不犯此忌。王氏學證甚夥，其說大致不虛。因此我在這裡特別標出只是「一般」可有彈性。王氏所稱《切韻指南》，依濮之珍《中國語言學史》（頁 345），係指元代劉鑑所著《經史正音切韻指南》。此書《文淵閣四庫全書》經部小學類三（冊 238）有收錄，但書後無王氏所稱之口訣。不知王氏所據版本為何。

14. 各詩人生卒年以錢仲聯等主編《中國文學大辭典》為依據，此書未載者則依馬良春、李福田主編《中國文學大辭典》記載補入或推測。

年蕭綱立為太子、終於 554 年蕭繹遇害之時)。這大致也就是以蕭綱、徐摛為首的，內容上趨於輕豔，形式上則刻意講求辭藻與聲律之美的所謂「宮體」詩開始流行的時期。(註 15)(三)陳代(由南入北而活躍於此時期的王褒與庾信權繫於此)。這是「宮體」之風繼續流行的時期。(四)北方及隋代。考察結果，上述三十七位詩人個人詩作的律化情況，以及四個階段或地域的綜合律化情況，就如表一至表四所示。

表一：梁武帝前、中期

姓 名	年 代	律句比(%)	對比(%)	黏比(%)	附 注
柳 惲	465-517	73.5	37.9	26.4	
何 遜	?-約 518	81.1	45.7	38.2	
吳 均	469-520	77.8	36.7	31.2	
王僧孺	465-522	73.1	38.9	29.1	
張 率	475-527	74.1	26.7	17.3	
蕭 衍	464-549	59.3	30.1	24.4	
江 洪	?-?	76.6	30.6	29.5	武帝初人

全時期 律句比：75.2%

對 比：38.4%

黏 比：31.2%

15. 依據周振甫，《詩文淺釋》，〈什麼是「宮體詩」〉條，頁 138-45，「宮體」一語有三個來源。這三個來源對「宮體」詩的特色、帶頭人物、及影響範圍諸點，說法略有參差。其一是《梁書·簡文帝紀》(4/109)，稱「宮體」係由簡文帝詩作而得名(宮指東宮，即太子宮)，其特點是內容、風格上的「輕豔」。其二是《梁書·徐摛傳》(30/446-47)，稱「宮體」係由蕭綱東宮屬官徐摛詩風而得名，特點是形式上的「新變」(指聲律的講究)，太子宮中盡學之。其三是《隋書·經籍志·集部總論》(35/1090)，稱「宮體」係由蕭綱在東宮時詩作而得名，特點是形式上的「清」、「巧」及內容上的荒淫鄙穢，朝野競相仿習，直至國亡。這三個說法雖然依史家記載時著眼點的不同而各自有所偏重，互相之間其實並沒有不可解決的矛盾。(例如：在《簡文帝紀》說源自蕭綱，在《徐摛傳》說源自徐摛，而事實即可能是二人互相模仿、互相影響，共同引導時尚。)因此，這裡就以三說相互參酌，歸結出正文裡這個梗概來。

表二：梁武帝晚期及梁簡文帝、元帝時期

姓名	年代	律句比(%)	對比(%)	黏比(%)	附注
蕭統	501-531	72.1	36.8	28.9	
劉孝綽	481-539	81.3	43.5	31.9	
劉緩	?-540?	83.3	45.6	35.5	武帝大同年間尙在世
劉孝威	約 496-549	90.0	50.0	46.2	
王筠	481-549	74.8	33.8	33.5	
劉孝儀	484-550	89.4	51.9	45.0	
蕭綱	503-551	84.9	50.9	33.2	
庾肩吾	487-約 552	90.2	64.5	53.6	
蕭繹	508-554	88.9	52.5	35.9	
費昶	?-?	83.5	47.3	32.1	簡文帝時人
朱超	?-?	86.5	50.7	45.4	全上
王臺卿	?-?	80.8	41.1	46.0	全上

全時期 律句比：84.7%

對 比：49.5%

黏 比：37.5%

表三：陳代

姓 名	年 代	律句比(%)	對比(%)	黏比(%)	附 注
沈 炯	約 502- 約 560	91.2	55.2	47.4	
蕭 譽	519-562	89.7	47.0	25.0	
陰 鏗	?-562?	93.9	66.4	48.3	陳文帝天嘉 末去世
周弘正	496-574	81.9	46.8	26.4	
王 褒	?-575	89.7	49.3	39.2	梁入北周
張正見	527?-575?	91.8	73.2	43.2	
庾 信	513-581	91.9	65.8	46.0	梁入北周
徐 陵	507-583	90.0	72.8	62.0	
江 總	519-594	88.9	67.8	44.9	
陳叔寶	553-604	88.5	51.9	42.0	

全時期 律句比：90.8%

對 比：64.0%

黏 比：45.1%

表四：北方及隋代

姓名	年代	律句比(%)	對比(%)	黏比(%)	附注
魏收	506-572	89.9	46.2	41.4	北齊人
蕭愨	?-?	91.0	64.2	42.6	梁宗室， 入北齊、隋
盧思道	535-586	81.5	48.9	32.2	北齊入隋
薛道衡	540-609	90.1	63.8	40.7	北齊入隋
王胄	558-613	86.9	59.6	37.8	仕陳入隋
楊廣	569-618	80.3	40.8	31.5	
虞世基	?-618	84.2	52.2	32.2	仕陳入隋
孔德紹	?-621	90.3	63.1	36.9	隋入唐

全時期 律句比：85.8%

對 比：54.2%

黏 比：36.0%

至於上列數據所依據的詳細資料，則附於文後，以供需要者參考。

從這四個附表來看，梁以來詩律化句在總詩句中的比例，在南朝的梁陳二代三階段裡，由 75.2% 上升到 84.7%，再上升到 90.8%；在受南朝風氣影響較間接的隋代與北方（北方係由自南入北的詩人徐陵、庾信、王褒等人接受南朝風氣影響）也達到 85.8% 的程度。而律化句比例高達 90% 以上的個別詩人共有十人，佔了總人數的四分之一強。誠然，詩人寫詩時即使只憑其追求音韻合諧的本能調和聲調，或者甚至全然不顧聲調之調和，也有可能寫出與律化句偶合的詩句來。但是，像上述這種高比例，再加上比例大致順著時代攀升的現象，絕對不是偶合所能解釋的。很明顯的，梁以來的詩的確是隨著聲律講究的日趨普及，快速地往單句律化的方向前進的。至於「對」的現象，在那些不知繼單句律化之後，又進一步把一聯裡的上下兩句合為一體尋求律化的人之間，幾乎是無從產生的，因此偶合的機率很小。在這種情況下，「對」的比例在梁陳時期仍然高到 38.4%，49.5%，以至於 64.0%；在隋及北方也高到 54.2%。這表示梁以來詩人也相當講究「對」的。「黏」的比例在四個表裡都算相當低。而且，這裡所列的「黏」比還沒有把因失「對」而誤成「黏」的情形扣除在外。所謂因失「對」而誤成「黏」，是指詩中的某一聯中沒有做到「對」的要求，導致其下句與次一聯的上句誤有了「黏」。例如：第一、二句的第二字都是平，失「對」，而第三句第二字又是平，結果表面上成「黏」。這種「黏」不是真正的「黏」。在「對」的比例還只到五、六成的時候，這種假「黏」的比例按理不會很低。而如果把這種假「黏」再扣除掉，則此時期「黏」的比例顯然就還不能與「句」和「對」相提並論了。在五言詩律化的事業上，「黏」的成型算是此時期詩人無緣參與的一項工程吧。

上述幾種律化跡象中，有些是可以比較容易在齊梁聲律說中找到源頭的。首先，如前所述，一句中乃至一聯中講求聲調和諧的基本構想是沈約在〈謝靈運傳論〉中就已提出來的。其次，特別就一聯中上句末字不得與下句末字同聲這一規定而言，這與上文所說的「上尾」有共通之處（所差只在一講平仄、一講四聲），也是沈約起就強調的。^{（註 16）}但是，這些律化跡象中有非常關鍵性的兩點卻是與沈約以來的主流聲律主張找不到連繫點的。其一是由調四聲轉為調平仄。其二是句中的聲調講求點，除了末字之外，由各種紛雜不一的位置轉為一致的二、四兩個

16. 沈約生前確定強調過上尾，見王利器，頁 407；沈約創作也多符合上尾，見林哲庸，頁 88-93。

位置。

在理論面上，從聲律運動興起以來，究竟有沒有提倡調平仄而非調四聲的呢？在本文撰寫的同時，清大中文系的林哲庸先生也正在從事永明聲律說的綜合研究。我特別請他協助找尋有關這一問題的材料。經過一番努力，他在《文鏡祕府論》西卷找到了劉善經論「蜂腰」時引錄劉滔的這麼一段話：

四聲之中，入聲最少。餘聲有兩，總歸一入，如征整政隻、遮者柘隻是也。平聲賒緩，有用處最多，參彼三聲，殆為大半。且五言之內，非兩則三，如班婕妤詩曰：「常恐秋節至，涼風奪炎熱。」此其常也。亦得用一用四：若四，平聲無居第四，如古詩云：「連城高且長」是也。用一，多在第二，如古詩曰：「九州不足步」，此謂居其要也。(註17)

這段話先引了沈約「六字總歸一入」的說法，指出在四聲紐字中，其他聲調（「餘聲」，即平上去）的字陽聲韻的（如征整政）與陰聲韻的（如遮者柘）兩組（「有兩」）共配同一入聲韻字（如隻），並由此導出「入聲最少」的結論。單從字面上看，這「入聲最少」也許可理解為是指入聲字數最少。但從沈約說法的邏輯看，這幾個字只能是指入聲韻部最少，而非入聲字數最少。而在今傳王仁昫《刊謬補缺切韻》（這是現傳最接近劉滔時期的韻書）中，平聲字有 6689 字，上聲字有 3244 字，去聲字有 3648 字，入聲字有 3473 字；入聲字也並未特別偏少。(註18) 只是，再進一步看，劉滔的本意也不能就依此理路去掌握。因為，配合下面關於平聲字情況的引文來看，則他所重的似乎雖不是字數的多少，也不是韻部的多少，而是在詩中使用次數的多少。對於「入聲最少」等語，我們所應該而且能夠在此立即確定的也許只是：劉滔以之來映襯下面的「平聲」「最多」。幸運的是，劉滔論平聲最多的文字意思相當明瞭，而這段文字才是本文關注的焦點。劉滔在此指出：(一)平聲字在音韻上具有「賒緩」的特色。(二)平聲字因為有此音韻特色，在詩中用得特別多，幾乎和其餘三聲字的總和平分秋色；以「常」態而言，每句五言詩中若不是用了兩個平聲字，就是用了三個。下面我們就來檢視這兩點。

17. 見王利器，頁 413。

18. 參看林哲庸，頁 53 及頁 62 註 16。這些數據是林氏依龍宇純《唐寫全本王仁昫刊謬補缺切韻校箋》逐字點算而得的。

所謂「賒」者，《漢語大詞典》引《文選·謝朓〈和王主簿怨情〉》「徒使春帶賒，坐惜紅粧變」二句李善注云：「賒，緩也。」而帶緩之緩《漢語大字典》解為「舒也。」另《漢語大詞典》又引梁王僧孺〈鼓瑟曲有所思〉「光陰復何極，望促反成賒」二句，而解「賒」為「遲緩」、「緩慢」。據此，凡空間上的舒緩或時間上的遲緩俱可稱為「賒」。而語音無空間性可言，故所謂平聲賒緩應指平聲字唸起來比較長、比較寬舒而言。至於其餘三聲，則依今人研究，上聲是高升調、去聲大約是中降調、入聲是短促的調，^(註 19)三調或升或降或短促收束，都不像平聲那樣子讀起來平緩舒長。劉滔認定平聲獨有「賒緩」的特色，這是有道理的。而我們似可由此再推一步說，劉滔雖未明言，至少也暗示了：聲調雖有四，當人們特別從「賒緩」與否這個角度來看待它們時，它們倒是本來就具有二元化的傾向的。那又為何要從「賒緩」與否的角度看待四聲呢？劉滔的論點是：賒緩的字在詩中「有用處最多」。這等於是說，賒緩的平聲字成為詩家調聲時（不管自覺與否）用得最多的字；「賒緩」與否的差別是調聲的關鍵。這種詩人好用平聲字的說法大致也可以得到佐證。林哲庸曾抽樣統計謝靈運五言詩八十韻、鮑照五言詩九十韻、謝朓五言詩一百五十韻、沈約五言詩九十六韻，共計四千一百六十字，其中平聲字有二千零八十九字，佔百分之五十點二。當時平聲字總數可能還不及四聲字總數的百分之四十。在此情況下，詩中平聲字比例高達百分之五十點二，詩人較好平聲字，應該不假。^(註 20)這是梁以前情形之一斑。至於梁初至劉滔時（劉氏曾於梁武帝大同年間（535-545）任尚書祠部郎）^(註 21)，大概相當於前文附表一至二所屬的時期，詩歌律化的程度已非常高，而五律的四個基本句式本來就都是如劉滔所說那樣，一句之中平聲字「非兩則三」的。據此，這個時期詩人之好用平聲字也是實情。總而言之，在今天看來，劉滔這段理論是相當具有說服力的。而根據這段理論，分辨四聲的永明聲律運動何以會很快走上分辨平仄的路，也就比較容易解釋了。

只是，劉滔的貢獻主要也許就只在於幫我們這些千餘載之下的人解開四聲轉平仄之謎。他的話在梁朝以來的聲律運動中有沒有發生重大影響乃是一個疑問。

19. 全上，頁 50 引丁邦新〈平仄新考〉，頁 1-14。

20. 全上，頁 73。

21. 見王利器頁 81-82 註 3 引任學良引《梁書》49/692〈劉昭傳〉及《南史》72/1777〈劉昭傳〉。

劉善經在論四聲八病時曾多次引述劉滔的觀點，可見對他而言，劉滔是很重要的聲律理論家。^(註 22)但從梁朝到劉善經本人，都未見有理論家呼應或甚至僅僅留心到劉滔這些話中隱含的平仄二元的論點。與劉滔相通的主張直到初唐元兢（唐高宗至武則天時人；「兢」或作「競」）的《詩髓腦》及盛唐王昌齡（?-756?）的《詩格》才出現。元兢稱詩中平要與「去上入」相對，王昌齡則稱平要與「上去入」相對。^(註 23)這已是離劉滔將近兩百年而五言律詩完全成形的時代了。元、王二人究竟是跳過了一兩百年的空白去從劉滔處獲得靈感，還是由於創作實踐的高度成熟而順利歸納出平仄相對的原則，實在是值得推敲的。劉滔之所以似乎未對聲律理論界發生重大影響，主因可能在於他本人原本就沒有特別突顯，甚至還沒有明確自覺，他的理論與平仄二元化的關係。我們仔細揣摩上面的整個引文，應可同意這點。另外，劉滔政治地位不如沈約高，人微言輕，可能也是個原因。至於劉滔對創作界的影響，現無資料可以估量。不過，我們可以想像得到，他本人不是詩人，接觸創作界的機會本來就較少。假如他真的又未曾特意突顯過他的理論，則我們可以想見，他多半也被詩人們忽略過去了。不過，劉滔的理論有一個重大特點，使得它之是否在聲律運動中發生影響，對我們而言變得比較不是那麼重要。它提出的是一個詩人創作中的實際現象，而不是一個希望詩人遵循的原則。因此，有沒有它的影響，五言詩調聲平仄二元化的趨勢都將存在。劉滔之前的詩人柳惲、何遜等（如附表一所示）詩句律化比例已高達 75.2%。依今人考察，甚至沈約詩句的律化比也達 67.8%。^(註 24)其道理也是一樣的。

關於調聲位置定於句中二、四句字的問題，杜曉勤在《文鏡祕府論》同一個地方發現了劉滔另一段有意義的話：

……又第二字與第四字同聲，亦不能善。此雖世無的目，而甚於蜂腰。如魏武帝樂府歌云：「冬節南食稻，春日復北翔」是也。^(註 25)

22. 見王利器，頁 80，408，413，432。

23. 見王利器，頁 56，36-37 及張伯偉，《全唐五代詩格校考》，頁 91-93，124-27。

24. 見林哲庸，頁 73。

25. 見杜氏《齊梁詩歌向盛唐詩歌的嬗變》，頁 11。引文出自王利器，頁 412。我曾對標點稍作更動。文中「冬節南食稻」句杜氏作「冬節食南稻」。按此處《祕府論》所引曹操樂府詩依王利器校注知為〈卻東西門行〉。其「冬節」句王氏亦作「冬節食南稻」，或即為杜氏所本。然「節」、「食」二字皆入聲，「南」則為平聲。劉滔所示者既為二、四字同聲之例，則其所據曹詩本文應以作「冬節南食稻」為是。《祕府論》文字並無訛誤。

在討論這段話之前，我們有必要先考察一下沈約以來整個主流聲律理論中關於調聲位置的一般主張。在前文所述的「八病」中，關於聲調的四個病，即平頭、上尾、蜂腰、鶴膝，都同時牽涉到調聲的位置。其中，如前所述，上尾要求的是一聯之內上句末字與下句末字不得同聲，鶴膝要求的是相鄰兩個奇數句（如一、三句或三、五句）末字不得同聲；二病都曾廣被遵用。上尾尤其是沈約、劉善經、元兢等重要理論家所一路鄭重強調的最高律則。^(註 26)上尾之易被接受是顯而易見的。因為它所要求的調聲位置是擔當押韻重任的下句末字及與其相對的上句末字。這兩個位置不講究，其餘位置就不用談了。在平仄二元化之後，如果採取了上尾，則鶴膝的要求本來就自然不可能維持。因為此時偶數句末字（韻字）一律為平或一律為仄，而奇數句末字則一律為仄或一律為平。（此以不換韻詩言之，換韻詩可類推。）但是，直到初、盛唐時期的一些五、七言律詩中（鶴膝可適用於七言詩），仍有明顯講求一、三，三、五，五、七句末字不同「四聲」的跡象在。^(註 27)這種懷舊做法應該也是由於特別重視句末而來的吧。

與上尾相對的「病」是平頭。上尾講求一聯中上下句結尾部分的聲調對比，平頭則講求一聯中上下句開頭部分的聲調對比，一重尾、一重頭，都是句中重要部位，因此理路有共通之處。但是，誠如前文所已提及，平頭並未像上尾那樣廣為詩人所遵循。其詳如下。平頭病要求，五言詩一聯內上下句第一字、第二字都不得同聲。從齊梁以來詩歌高度律化的事實看，第二字不同聲的要求顯然是受到肯定的。但是，第一字不同聲的要求即使在格律很齊整的作品中也常被違反。^(註 28)我以為，其中原因主要可能在於，人們對何處為「頭」這一點看法互有歧異。最機械化的觀點可以是：既然末字是尾，自然首字就是頭。這樣的看法提倡平頭的人顯然是不接受的。在平頭的原則下，一、二字合在一起才是頭。但是，稍後討論蜂腰時，我將會指出，當時五言詩句的唸法是第二字一頓、第五字一頓的。因此，如果講究結尾時關鍵只在第五字一字，則講究開頭時關鍵就應該只在第二字一字。第一字能同時講究到固然很好，不能講究到也就算了。這大概也是跳脫出

26. 見王利器，頁 405-8。

27. 王力，頁 121-27，引了十七首杜甫和十首其他初盛唐詩人的五、七言律詩，其一、三、五、七句末字俱無「四聲」同聲現象，正合鶴膝（王力誤稱之為上尾）要求。王氏認為此一情況，尤其是杜詩的表現，應該不能以偶合來解釋。

28. 見施逢雨，頁 216，218-22。

理論家籠罩而一路往律化發展的詩人們所摸索出的結論吧。

平頭、上尾二病雖然牽涉到調聲的位置，其關注點卻都只在聯中上下句調聲（「對」）的位置，而不及於單句內部調聲的位置。八病中論及單句內部調聲位置的只有蜂腰。蜂腰要求一句中第二字不與第五字同聲。其理由《文鏡秘府論》引劉善經引錄沈約云：「五言之中，分爲兩句，上二下三。凡至句末，并須要殺。」又引錄劉滔云：「爲其同分句之末也。」又劉善經本人云：「此是一句中之上尾。」（註 29）三說意思相同，而以沈說較爲詳明。其觀點是：五言詩句上二字爲一段落，下三字爲一段落，第二、五字由於是上、下兩段落的結尾，居關鍵位置，所以要特別講究聲調。關於五言句分上二下三兩句一點，《文鏡秘府論》天卷〈詩章中用聲法式〉一節中也提到。（註 30）此節不知出自何處，但文中所論及於七言句，且舉例甚夥，當係唐代七言詩流行以後之作。（註 31）由此可見上二下三之說直到唐代都沒改變。而所謂分上二下三兩句，我認爲指的就是朗誦時上二字一頓、下三字一頓。今人或以爲五言句朗誦時係二、二、一爲頓，（註 32）這顯然是受到律詩格律影響而作的臆測，是缺乏根據的。既然五言句朗誦時的關鍵位置是二、五字，則聲律家主張蜂腰自然有其邏輯。但是，上文說過，蜂腰自齊梁以來並未廣被遵循。犯此病的詩作甚至「可說俯拾即是，多得無法枚舉。」（註 33）這究竟爲什麼呢？答案可能是：蜂腰所產生的聲律效果負面的要比正面的多得多。以下且舉三個例子加以說明。如果單句內部講求且只講求蜂腰（剛剛說過，八病中只有此病牽涉到單句內部之調聲位置），則第一，全句之聲調安排就只有二、五字之平、仄或仄、平兩種。而如此一來，在第五字必須遵守上尾規定的情形下，一首詩的聲調安排便只成爲各句二、五字平仄、仄平、平仄、仄平……輪替出現（以平韻詩爲例）的單調格局。這實在不是理想的調整模式。第二，諸如「平平平平仄」、「仄仄仄仄平」這樣音韻不佳的單句和「平平平平仄，平仄平平平」這樣音韻不佳的聯都可能產生。第三，由於二、五字不得同聲，律詩中的「仄仄平平仄」句和「平平仄

29. 見王利器，頁 412。

30. 全上，頁 62。

31. 王利器，頁 64-66，註 29，32 引任學良說，認爲此節「河畔青青唯見草」句出自宋之問〈明河篇〉，因此當爲武后時或其後的著作。然經查《全唐詩》51/627 宋之問詩，則並無此句，不知任說何據。

32. 見高木正一，〈六朝律詩之形成（下）〉，頁 72。

33. 全上。

仄平」句全部無法產生。即使把蜂腰和劉滔所提出的二、四字不同聲的規定合起來講求，也不能完全解決問題。因為在此作法下，雖然聲調的安排較多樣化了，「仄仄平平仄」與「平平仄仄平」句無法產生的困擾卻依舊存在。所以，既然詩人們創作時所選擇走的方向是律化，他們自然得拒斥僅是貌似合理而已的蜂腰，而改採完全別出心裁的二、四不同聲的規定。用了這條規定，再把「對」的要求依照和上尾、平頭（僅指第二字的講究）一樣的邏輯擴大到第四字，則單句律句化和聯內成「對」的格局便完成了。

劉滔在提出二、四字不得同聲的理論時，主張明確而突出，遠非他提平仄二元理論時的情形所可比擬。但是，從梁朝以來，除了劉善經外，主流聲律理論家同樣都沒有注意到他的觀點。詩人們是否曾特別受到這個理論影響，恐怕也是個疑問。因為，詩句律化本就意味著二、四字不同聲，沈約以降詩句律化的比例既然極度偏高，而且又逐漸上升到南朝覆亡為止，這就顯示在二、四字不同聲這點上，劉滔既未有首創之功，也未曾引動一時風潮。可以說，劉滔實際上和當時的主流聲律理論家一樣，是落後於詩人們的創作實踐的。關於這一點，另外還有重要跡象可以證明。依據《文鏡秘府論》的引文，劉滔在主張二、四字不同聲的時候，是同時強調蜂腰的（其用語前文已引述）由此可見，他尚未留心到蜂腰會阻礙「仄仄平平仄」與「平平仄仄平」句的形成。而我曾在另文中抽樣提出二十三首由何遜到陰鏗（約略至劉滔時期）期間的講究聲律的詩，現考察發現其中共有十九首是用到此等句式的（多數為兩種句式成聯，少數為僅有單句）。³⁴這就表示，很多詩人早就知道要跳脫劉滔所仍然篤守的蜂腰病了。劉滔在二、四字不同聲問題上的貢獻和在平仄二元化問題上類似，那就是他指出了一個當時五言詩創作中的實際現象。他所說的「世無的目」（世人尚未給予明確的名目）一語告訴我們：這個「病」已是大家所熟知的，只是不像上尾、蜂腰等著名病犯那樣有固定名目而已。有了他這段話，我們就比較能擺脫四聲八病這些主流理論的束縛，理解到齊梁以來詩歌往單句律化發展的現象並不是那麼突兀難解的。

34. 見施逢雨，頁 218-22。其中唯一沒有使用到此等句式的四首詩是何遜〈敬酬王明府僧儒〉，蕭繹〈詠螢火〉、〈詠細雨〉，和庾信〈七夕〉。

附 錄

說明：各詩人名下的兩行數字指

(1)五言詩作總數 (2)詩句總數 (3)聯數 (4)可成黏數(上行)
(5)律化句數 (6)聯內成對數 (7)實際成黏數(下行)。

(1)柳惲	19	174	87	68	(12)王筠	40	390	195	155
		128	33	18			292	66	52
(2)何遜	94	1234	617	523	(13)劉孝儀	12	104	52	40
		1002	282	200			93	27	18
(3)吳均	134	1120	560	426	(14)蕭綱	246	2208	1104	858
		872	206	133			1875	562	285
(4)王僧孺	39	380	190	151	(15)庾肩吾	82	772	386	304
		278	74	44			697	249	162
(5)張率	10	112	56	46	(16)蕭繹	106	880	440	334
		83	15	8			783	231	128
(6)蕭衍	66	598	299	233	(17)費昶	14	152	76	62
		355	90	57			127	36	20
(7)江洪	18	124	62	44	(18)朱超	16	142	71	55
		95	19	13			123	36	25
(8)蕭統	25	402	201	176	(19)王臺卿	18	136	68	50
		290	74	51			110	28	23
(9)劉孝綽	63	808	404	341	(20)沈炯	17	228	114	97
		657	176	109			208	63	46
(10)劉綏	12	114	57	45	(21)蕭督	10	68	34	24
		95	26	16			61	16	6
(11)劉孝威	53	616	308	225	(22)陰鏗	34	316	158	124
		555	154	104			297	105	60

(23)周弘正	13	94	47	34	(31)蕭愨	16	168	84	68
		77	22	9			153	54	29
(24)王褒	44	470	235	191	(32)盧思道	23	282	141	118
		422	116	75			230	69	38
(25)張正見	86	912	456	370	(33)薛道衡	20	304	152	132
		838	334	160			274	97	53
(26)庾信	236	2390	1195	959	(34)王胄	16	238	119	103
		2198	787	442			207	71	39
(27)徐陵	37	332	166	129	(35)楊廣	35	362	181	146
		299	120	80			291	74	46
(28)江總	81	816	408	327	(36)虞世基	15	222	111	96
		726	277	147			187	58	31
(29)陳叔寶	77	654	327	250	(37)孔德紹	11	114	57	46
		579	170	105			103	36	17
(30)魏收	13	108	54	41					
		97	28	17					

引用書目

- 丁邦新。〈平仄新考〉。《中研院史語所集刊》第四十七本（1975）：頁 1-14。
- 杜曉勤。《齊梁詩歌向盛唐詩歌的嬗變》。台北：商鼎文化出版社，1996。
- 高木正一著，鄭清茂譯。〈六朝律詩之形成（下）〉。《大陸雜誌語文叢書》一輯五冊，頁 68-76；原載《大陸雜誌》十三卷九期（1956）。
- 《校正宋本廣韻》。宋陳彭年等修。台北：藝文印書館，1970。
- 《經史正音切韻指南》。元劉鑿撰。《景印文淵閣四庫全書》冊 238。
- 林哲庸。《永明聲律說研究》。新竹：清華大學碩士論文，1998。
- 《梁書》。唐魏徵、姚思廉撰。北京：中華書局，1973。
- 龍宇純。《唐寫全本王仁昫刊謬補缺切韻校箋》。香港：中文大學，1968。
- 遼欽立編。《先秦漢魏晉南北朝詩》。北京：中華書局，1983。
- 馬良春、李福田主編。《中國文學大辭典》。天津：天津人民出版社，1991。
- 《南齊書》。梁蕭子顯撰。北京：中華書局，1972。
- 《南史》。唐李延壽撰。北京：中華書局，1975。
- 濮之珍。《中國語言學史》。台北：書林出版公司，1990。
- 錢仲聯等編。《中國文學大辭典》。上海：辭書出版社，1997。
- 《全唐詩》。清彭定求等撰。北京：中華書局，1960。
- 施逢雨。《李白詩的藝術成就》。台北：大安出版社，1992。
- 《隋書》。唐魏徵等撰。北京：中華書局，1973。
- 王力。《漢語詩律學》。上海：新知識出版社，1958。
- 王利器。《文鏡秘府論校注》。北京：中國社會科學出版社，1983。
- 張伯偉。《全唐五代詩格校考》。西安：陝西人民教育出版社，1996。
- 周振甫。《詩文淺釋》。台北：木鐸出版社，1987 重排本。

（編輯部按：本文實際出版日期為 2000 年 1 月）

Why the Yong-ming Movement of Tonal Euphony Developed toward Regulatedness within a Poetical Line?

Feng-yu Shih

Department of Chinese literature
National Tsing Hua University

ABSTRACT

Based upon a thorough, quantitative investigation into the five-character poetry of the Liang 梁, Chen 陳, and Sui 隋 dynasties, this study first comes to the conclusion that, in the period in question, the tendency of “regulatedness” (*lü hua* 律化) basically rose day by day. With the establishment of this conclusion, two complicated problems stand out to be solved. The first is how the stress on the arrangement of the “four tones” (*si sheng* 四聲), which the Yong-ming 永明 movement of tonal euphony originally advocated, shifted into the arrangement of the “level and oblique tones” (*ping ze* 平仄), which the regulated verse required. The second is how the places of tonal arrangement gradually came to be regularized as the second and the fourth characters of a line. The rest of this study provides my answer to these two problems.

Key words: Yong-ming movement of tonal euphony, Regulatedness, Four tones, Eight maladies, Level and oblique tones