

唐、宋詩歌格律對「下三字」規範的進程*

蔡瑜**

摘要

本文是漢詩格律發展系列研究的重要環節，在資料上，以漢字文化圈作為整體的視域，向域外尋求與中土平行的共時性詩學資料；在方法上，運用數位工具落實理論文獻與格律分析的交互證成；在觀念上，強調文獻的時代性與理念銜接的邏輯性，期以變動推進的史觀重構格律發展史。

本文經由研析一系列日本詩格，包括《文鏡秘府論》、《作文大躰》、《王泐不渴鈔》的格律論述，再與中土的詩選、詩格著作，如《唐人選唐詩》、《詩人玉屑》、《瀛奎律髓》進行相互論證。藉以說明自唐至宋，律詩從「拈二」發展至「二四黏對」確立了主導節律之後，對於五言詩第三字的規範，如何從「調聲三術」的「護腰」進展到「避下三連」再到「三五異聲」，並且，除了用於五言詩也運用於七言詩的相對位置。綜言之，「避下三連」的完成，律詩的每一個字皆被規範化，標示著唐詩格律已經走完建構階段的最後一里路；至於宋人後續再發展出「三五異聲」，則是規範更趨精微的進階考量。

關鍵詞：格律、護腰、避下三連、《王泐不渴鈔》、《詩人玉屑》、《瀛奎律髓》

* 本文為科技部補助專題研究計畫「從永明詩學到初盛唐詩學——以五言詩格律發展為核心」，計畫編號：NSC104-2410-H-002-156-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。

** 國立臺灣大學中國文學系特聘教授。

一、前言

格律詩是中國傳統詩體中，沿用時間最長、地域最廣、使用者最多的體式。從現存的唐代格律論述，如何發展到平仄譜乃至清人的聲調譜，無疑是古典詩學難以略過的歷史議題。在長達超過一千多年的發展過程，各個階段都可能因為不同的韻律考量而對規範有所推進或加以修正，體現出各個時代的施用者對於格律結構與調節法則不同的認知與相異的理解，甚至不乏時出新意的個人創發。由於傳世資料不夠完整，今人對於發展的細節所知有限，但仍可合理推論格律規範是朝向日趨周密與漸形嚴格的走勢而行。其過程相當複雜，歷時也相當久遠。

譬如說，現今除了有通行的平仄譜流傳之外，也有五言詩須「二四黏對」，七言詩須「二四六黏對」的口訣，但在唐代現存的詩格中，吾人只看到元兢（?-?）「調聲三術」有「拈二」的說法，其固然已具「黏對」的概念，¹ 但只規範了五言的第二字，那麼是在何時「黏對」格律從「第二字」發展到了「二四字」及「二四六字」？又譬如說，王力（1900-1986）承繼清人趙執信（1662-1744）之說，認為：「古體詩無論五言或七言，總以下三字為主。」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。² 如果「下三字」須避忌這些古體的標準形式可以視作律體的一種規範，這又是何時的格律觀？因為，這顯然與元兢「調聲三術」的「相承術」是相互矛盾的，其產生顯然必須經過一段發展時間。那麼，在發展的過程中「下三字」的規範是如何與主導節律「二四黏對」、

¹ 有關「黏對」的定義，可參王力，《漢語詩律學》（上海：上海教育出版社，2005年），第1章，頁73。至於元兢的「調聲三術」，將於下文詳論之。

² 參見王力，《漢語詩律學》，第2章，頁376-377、391；第1章，頁90。

「二四六黏對」結合起來，其韻律的考量何在？

若能逐步釐清格律發展的關鍵步驟與轉折，對其進程具有一個貫時性的把握與邏輯性的理解，對於吾人詮釋不同時代、不同詩人的詩作，應可提供更為貼近而有意義的參照標準，以作為韻律分析的依憑。但長久以來，此一目標一直難以企及。其因在於格律史的研究，必須具有不同時期的理論文獻再加上作品的格律分析，以兩重證據的交集來加以證成。但因中土有關格律論述的資料大量散佚，沒有足夠的文獻可以勾勒理論的進程，參照的基準便只能是傳世的「平仄譜」，以及清人為數眾多的「聲調譜」；研究方法則局限在以作品的格律分析為主。

從格律史的角度以觀，明、清是格律理論發展的重要階段，雖然他們分析討論的主要對象是唐詩，但吾人只要從清人撰述「聲調譜」屢有「不言所自」、「不肯盡言」、「詩壇秘本」之說，庶幾可知，其中充滿了個人的掘發與創造性的理解。³ 明、清文人的努力確有可能發掘到唐人隱而未發的格律洞見，但也不無可能「後出轉精」地創造出一個格律史的新紀元，其格律觀的代表性自宜先保守地設定在明、清。由於缺乏明、清以前的理論文獻作為發展的座標軸，若僅透過作品的格律分析，在標準單一的情況下，自然無法呈現動態的史觀。

面對以上的困境，實有必要在資料、方法、觀念上都尋求突破。在資料上，可用漢字文化圈作為整體的視域，向域外尋求與中土平行的共時性詩學資料，以相互發明；在方法上，運用數位工具落實理論文獻與作品分析的交互證成，缺一不可；在觀念上，強調文獻的時代性與理念銜接的邏輯性，以變動發展的史觀取代單一固定的史觀。本文在這樣的前提下，擬經由研析一系列日本詩格包括《文鏡秘府論》、

³ 清人透過唐人具體詩作推求古、近體詩的格律，而撰著一系列聲調譜著作的相關探討，可參考蔡振念，〈清代聲調說五律格式糾補〉，《中正漢學》第24期（2014年12月），頁161-162。

《作文大躰》、《王泐不渴鈔》的格律論述，再與中土的詩選、詩格著作如《唐人選唐詩》、《詩人玉屑》、《瀛奎律髓》進行相互論證。藉以說明自唐至宋，律詩從「拈二」發展至「二四黏對」確立了主導節律之後，對於第三字的規範，如何從「調聲三術」的「護腰」進展到「避下三連」再到「三五異聲」，並且通用於五言詩與七言詩。綜言之，「避下三連」的完成，律詩的每一個字皆被規範化，標示著唐詩格律已經走完建構階段的最後一里路；至於宋人後續再發展出「三五異聲」，則是規範更趨精微的進階考量。

二、從元兢《詩髓腦》到《作文大躰》的「第三字」規範

日本在平安朝（794-1192）初期即進入撰寫漢詩的興盛期，指導書寫漢詩文的書籍對於日本文人具有迫切的需求，日僧空海（774-835）編纂《文鏡秘府論》，一定程度反映了這個現象。從空海編撰的《文鏡秘府論》吾人得以窺見齊梁永明至初唐時期的格律發展。永明詩學所建立的聲律原則以沈約（441-513）「八病」為一整體，但其中具有定位規範性、足以發展成格律的實為「前四病」，分別為「上尾」：第十字與第五字同平、上、去、入聲；「鶴膝」：第五字與第十五字同平、上、去、入聲；「蜂腰」：每句第二、五字同平、上、去、入聲；「平頭」：上句第一、二字與下句第一、二字同平、上、去、入聲。「前四病」以四聲律將四聲分辨運用在五言詩的主要節奏點上，成功形塑了五言詩「上二下三」句式的聲境。⁴

初唐格律觀則表現在元兢將沈約八病調整為四病以及「調聲三術」的創構，元兢的聲律理論大體保留在由《文鏡秘府論》所輯出的《詩髓腦》的佚文中，包括「文病」與「調聲」。在「文病」一節中詳

⁴ 有關初唐格律的研究可參考蔡瑜，〈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35-72。

細討論了「八病」，並清楚說明從齊梁至初唐的變革，包括定出優先順序與融通法則。在優先順序上，「後四病」已明文「不必須避」；「前四病」的次第則是規範句尾的「上尾」、「鶴膝」最為優先，「平頭」、「蜂腰」居於其次。至於融通法則，主要落在「蜂腰」與「平頭第一字」上，亦即開放這兩處可同平聲。可謂元兢經由對沈約八病的調整，建立了新的「元兢四病」。⁵

至於元兢新創的「調聲三術」具體規範如下：

調聲之術，其例有三：一曰換頭，二曰護腰，三曰相承。

一、換頭者，……此篇第一句頭兩字平，次句頭兩字去上入；次句頭兩字去上入，次句頭兩字平；次句頭兩字又平，次句頭兩字去上入；次句頭兩字又去上入，次句頭兩字又平。如此輪轉，自初以終篇，名為雙換頭，是最善也。若不可得如此，即如篇首第二字是平，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。……

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：「誰言氣蓋代，晨起帳中歌。」……此為不調。……

三、相承者，若上句五字之內，去上入字則多，而平聲極少者，則下句用三平承之。用三平之術，向上向下二途，其歸道一也。⁶

⁵ 〔唐〕元兢，〈文病〉，《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年），頁118-119。

⁶ 〔唐〕元兢，〈文病〉，《詩髓腦》，頁114-116。

元兢新創的「調聲術」有「換頭」、「護腰」、「相承」三個項目，由於「相承術」不具規範性質，而「換頭術」又可衍為「換頭第一字」與「拈二」兩條，再結合「護腰」，仍可形成「調聲三術」的三項格律條件，以下簡述其具體規範：

拈二：第一、二句的第二字平仄相對；第二、三句的第二字平仄相同。依此類推。（平仄律）

換頭第一字：上、下句第一字不可同仄（包括上、去、入聲），可同平聲。（平仄律）

護腰：上、下句第三字不可同上、同去、同入聲，可同平聲。（四聲律）⁷

綜觀元兢「調聲三術」的三項規範，其中最受矚目的發明即是揭示出「拈二」的規範。這也是今日可以考見的，律體成立最為關鍵的黏對原理的最早出處。

結合元兢《詩髓腦》的「四病」與「調聲三術」，可以歸納出代表初唐格律理論的模型，大體包含以下幾個格律條件：無上尾、無鶴膝、無蜂腰、拈二、換頭第一字、護腰，且是平仄律與四聲律並行。這一套規範可作為初唐格律模型的最大值，以與後世格律作異同比較的基準點。⁸

《文鏡秘府論》之後，《作文大臚》延續撰著漢詩文創作指南的

⁷ 案：元兢在「護腰」項下舉了一個被視為聲律不調的例詩：庾信（513-581）「誰言氣蓋代，晨起帳中歌」，由於此詩上下句第三字「氣」、「帳」同為去聲，或可推論「護腰」規定的不可同聲是四聲律的概念。只是元兢的換頭術和相承術皆已有清楚的平聲與上去入的分別，實不能排除「護腰」也有可能是平仄律的概念。但衡諸同書「文病」所論的八病仍為四聲律，似亦不能否認元兢同時存在四聲律與平仄律的調聲組合。故本文於此先遵循詩例所示，暫定「護腰」為「四聲律」，後續的作品格律分析，將同時對四聲律與平仄律做檢核，以見確實施用的狀況。

⁸ 有關初唐格律的分析，筆者已有專文論述，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》第59期（2017年12月），頁1-54。

傳統，是最具代表性的詩格類書籍。同樣是創作指南書，《作文大躰》則比《文鏡秘府論》具有更強的實用性質，並隨應著時代推移不斷增修，以因時制宜。它的性質體例與唐代詩格頗為相近，但書中徵引的範例以日本漢詩為主，是針對日本人如何創作漢詩文而撰寫的詩格，相較於《文鏡秘府論》，日本化的色彩更加濃厚。由於《作文大躰》的內容隨著時代需求而不斷增刪改編，致使現今流傳的版本極為複雜，依據小沢正夫（1912-2005）的考證，只具有基幹部分、內容相對精簡的「觀智院本」曾經歷過兩次的編輯，其中「十則」的撰著時間大約為十世紀中，後面的部分則是十一世紀中。⁹ 本文以此為據，將特別關注時代最早的「十則」。而此「十則」一般題作「大江朝綱（885-958）撰」，其中的「詩病」、「調聲」、「俗說」具有非常具體的格律規範與圖式。¹⁰

《作文大躰》「詩病」所述的內容，就五言詩而言，已不再如元兢歷述完整的八病，只保留具有規範性質的四病。其具體規範與《詩髓腦》修訂過的「元兢四病」完全相同，可以說是「元兢四病」的簡要版。並以「七言詩之平頭、上尾、蜂腰、鶴膝等准五言而可知。」類推至七言詩。¹¹ 此外，《作文大躰》「十則」還具有「調聲」項目，卻不若《詩髓腦》用長篇的文字加以說明，而是採用相當簡約的方式表述。首先是綱要性的提示：「凡調聲者，能調（平）他聲之義。平聲

⁹ 〔日〕小沢正夫，〈作文大躰の基礎的研究〉，《愛知県立女子大学説林》第11號（愛知：愛知県立女子大学国文学会，1963年），頁1-63。觀智院本抄寫的年代為鎌倉中期（約十三世紀），以下本文所引據的觀智院本《作文大躰》，包括觀智院抄本收入於天理大學出版部編《平安詩文殘篇》及小沢正夫於〈作文大躰の基礎的研究〉文後所附的校訂本。〔日〕天理大學出版部編，《作文大躰》，《平安詩文殘篇》（東京：八木書店，1984年影印觀智院本）。

¹⁰ 有關《作文大躰》的版本比對及「十則」的年代推定，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223-230。

¹¹ 〔日〕天理大學出版部編，《作文大躰》，《平安詩文殘篇》，頁11。

之外，上去入三聲總謂之他聲。」¹²「他聲」乃指除了平聲以外其他的聲調，亦即上、去、入聲，中土稱之為側聲或仄聲，故「調聲」的精神即是能調諧平、仄二聲。在「十則」的「調聲」項下分別列出了五言及七言四句的兩個平仄譜，在「俗說」中則更加詳細地列出了五、七言八句的譜式，還提供了關鍵的「調聲口訣」：

五言略頌曰：(二四不同二九對)

平平他他平(連韻)，平他他平平。

平他平平他，他平他他平。

平平平他他，平他他平平。

他他平平他，平平他他平。

七言略頌曰：(二四不同二六對)

平平他他他平平(連韻)，他他平平他他平。

他他平平平他他，平平他他他平平。

平平他他平平他，他他平平他他平。

他他平平平他他，平平他他他平平。(捻二)¹³

「二四不同二九對」即指五言詩一方面第二字與第四字平仄必須不同，另一方面第二字又與第九字(即下句的第四字)成對，亦即平仄相同。可圖示為「○●○○◎○，○○○●○」。此口訣很巧妙地點出一聯之中的規範，但單看這一說明還不易想像完整的格律形式，尚須與「捻二」並行，「捻二」即是元兢的「拈二」。由此，第二字的黏對帶動第四字的黏對，形成二四迴換、輪轉終篇的形式。至於「二四不同二六對」則指七言詩的第二字與第四字平仄必須不同，第二字又與第六字成對，即平仄相同，形成具體的一句平仄為「○●○○◎○●○」。此一口訣完整呈現了一個律句的基本要求，再結合基礎的「捻

¹² [日]天理大學出版部編，《作文大躰》，頁13。

¹³ [日]天理大學出版部編，《作文大躰》，頁18。

二」，便能推進到七言詩「二四六黏對」。

從《作文大彙》「十則」，可以得見對於「元兢四病」的繼承，並進一步發展出將「調聲三術」中的「拈二」擴充為五言「二四不同二九對」、七言「二四不同二六對」的口訣，確立五言格律「二四黏對」、七言格律「二四六黏對」輪轉終篇的格律形式，完成了唐詩格律發展中最重要的主導規範。¹⁴

但「詩病」與「調聲」，在《作文大彙》中是分項並呈，兩套規範該如何整合在平仄二元化的框架之下？在《作文大彙》「十則」中說明得最為清楚的是「平頭」：「每句第一字，除平頭病之外，或平或他，任意用無妨。（七言准之）」¹⁵ 若以平仄律來思考這個與「二四黏對」並行的平頭病犯，其實正是元兢的「換頭第一字」的規範，除此之外，對於其他三病的說明則付之闕如。不過，由於「上尾」是規範上下句句末字必須平仄不同，因在「調聲」中並未言及句末字的規範，故「上尾」完全可以並且應該整合承用。

至於「鶴膝」雖然也是關於句末字的規範，要求「相鄰的非韻腳字必須要四聲遞換」，這是典型的四聲律規範，無法整合進平仄譜中。而「蜂腰」原以四聲律規定：「二五字不同聲，同平聲不為病。」但在《作文大彙》的平仄譜框架下，已發展成以「二四黏對」為主導節律。由於「二四黏對」遵行的是黏對法則，而「二五不同」因第五字受韻腳及「上尾」的規範，遵行的則是相對法則，在平仄律只可二選一的限制下，必然會生齟齬，難以同時滿足。因此，可以說在《作文大彙》的平仄譜框架下，當「拈二」與「二四不同二九對」共構成新的主導節律後，「蜂腰」病犯並不能轉換成平仄律而繼續在平仄譜中沿用。

綜言之，四病雖臚列於「詩病」中，但理論上只有「平頭」與「上

¹⁴ 有關《作文大彙》「十則」對於元兢的繼承及如何建立五七言格律的主導規範，參見蔡瑜，〈唐詩格律發展的關鍵進程——以日本詩格《作文大彙》為核心的探討〉，頁 230-237。

¹⁵ 〔日〕天理大學出版部編，《作文大彙》，頁 14。

尾」二病，能夠不受將四聲律轉換成平仄律的影響，而順利整合進「二四（六）黏對」的格律體系中。至此，整體的格律模式已具體而微。不過，還是留下了一個問題待解：五言第三字、七言第五字該如何在平仄譜中規範？如果要從承繼面來看，有關五言第三字的規範，在元兢格律體系是放在「調聲三術」，其中「護腰」術係以四聲律規範：「五言詩的上下句第三字不可同上同去同入聲，同平聲則可。」如要將第三字的規範整合進平仄譜，最直接便利的方法即是將四聲律的「護腰」轉為平仄律的「護腰」整合進《作文大彙》所提供的譜式中，亦即規範：「上下句第三字不可同仄聲，同平聲則可。」但在《作文大彙》中卻完全沒有提及「護腰」之名，也沒有對於第三字規範的說明，故必須檢核《作文大彙》所提供的平仄譜以為判斷。

在《十則·俗說》所列五言略頌的平仄譜，首聯出現五言上下句第三字同仄聲：「平平他他平，平他他平平」，在七言略頌也出現第五字同仄聲：「平平他他他平平，他他平平他他平」的情形，並不合於平仄律的「護腰」。這似乎意味著在《作文大彙》的平仄譜框架中，並未透過將元兢四聲律的「護腰」轉為平仄律以繼續沿用。但仍可以追問，此時若未重新規範，五言的第三字、七言詩的第五字是否仍依往例以四聲律的「護腰」繼續施用？

此一假設可透過檢核《唐人選唐詩》的格律表現進一步確認。如附表一統計 17 種¹⁶ 唐人選集的五言詩格律，在「護腰」項下，若依元

¹⁶ 這 17 種選集指《唐人選唐詩新編》（增訂本）所收的 16 種，但其中《瑤池新詠集》詩例甚少，部分只有殘句。另外再增加 1 種係由賈晉華所考輯的武平一編《景龍文館記》。此集收錄唐中宗景龍二年至四年（708-710）間，中宗與修文館學士及其他朝臣宴遊的唱和之作。此集雖非嚴格意義的「詩選」，但具有足夠的數量作為一定時代的表徵，故一併納入統計。此外，因《翰林學士集》和《篋中集》未選七言詩，故七言詩納入統計者只有 15 種。各集分見〔唐〕崔融等編，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）；賈晉華，《唐代集會總集與詩人群研究》（北京：北京大學出版社，2001 年），頁 181-278。

就原始的四聲律檢核，全體的平均合格率可達 97%，而且時代的先後差距不大，像是通貫唐代共遵的規範，應可證明詩人確依往例以四聲律的「護腰」繼續施用。至於平仄律「護腰」的情形，若沿用可同平聲的規範，平均合格率是 82.4%，較四聲律的「護腰」降了 15%左右，若嚴格遵行平仄律且不開放可同平聲，則平均合格率是 68.5%，再降近 14%。在七言部分，如附表二，則分別是 91%-72.8%-61.5%，降幅是從近 18%再到 11%左右，似乎顯示出「護腰」這個原為五言詩設計的規範，在七言詩的沿用比率又更低些。這些選集所反映的各種類型的「護腰」數據，與透過《作文大彙》的平仄譜所做的推論頗為相應。《作文大彙》雖完全沒有提及「護腰」，但詩人可能還依循前規，繼續施用四聲律的「護腰」。至於「護腰」是否轉為平仄律來施用，則既未獲平仄譜的支持，作品的表現也不太明顯。換言之，在此階段「二四黏對」、「二四六黏對」的主導格律雖已確立，但對於五言第三字、七言第五字的規範還有些模糊，不能完密地整合進平仄譜。¹⁷

三、《王泐不渴鈔》的「避下三連」

如果只關注於五言詩的第三字規範，在元兢的格律系統中，只有「護腰」與之相應；其後的《作文大彙》兼論五言、七言，卻對此未見明文規範。但吾人仍可進一步追問，在「二四（六）黏對」成為嚴整的主導節律，並與「平頭」、「上尾」結合為層次分明的格律模型之後，對於第三字的格律要求仍如此寬鬆，未能進一步發展以整合進平仄譜的框架下嗎？第三字可不可能以一種嶄新的方式來規範？即不同於「護腰」採上下句相對的模型，而是與其他位置產生連動關係的

¹⁷ 案：有關《作文大彙》的研究，筆者已有專文論析，本節撮其要作為引起下文的背景，俾使概念銜接順暢。詳見蔡瑜，〈唐詩格律發展的關鍵進程——以日本詩格《作文大彙》為核心的探討〉，頁 219-250。

方式加以規範。在《作文大躰》之後，日本詩格《王沢不渴鈔》（或云應作《王沢不竭鈔》）¹⁸ 出現了另一種與此相關的論述，非常值得注意。

從平安朝的《作文大躰》再往後推尋，保留格律論述最為豐富的當推進入五山時期（1192-1602）的《王沢不渴鈔》。日本學界一般推定《王沢不渴鈔》是由鎌倉中期的唱導家僧人良季（1251-?）於建治二年（1276）七月撰著完成，¹⁹ 其性質與《作文大躰》類似，同屬於作文指南書。其著成時間相當於南宋端宗景炎元年（1276），已近於南宋末年，距離觀智院本《作文大躰》所載錄的大江朝綱「十則」，約有三百年之久。

儘管《王沢不渴鈔》距大江「十則」的撰著已有三百年之遙，但仍能看出其對《文鏡秘府論》的繼承，²⁰ 並與《作文大躰》「十則」有明顯的銜接關係。此書以設問的方式展開作者的格律論，其中有這樣一段對話：

客云：古調、新調者如何？

予云：古調者，韻聲不直其名也，多是五言也。

新調者，韻聲直其名也，是七言也。凡雖有種種體，以七言四韻之詩為最初沙汰，略頌（并）有圖，先頌云：

¹⁸ 山崎誠指出《王沢不渴鈔》應作《王沢不竭鈔》，是一部繼《作文大躰》之後的作文指南書。參見〔日〕山崎誠，〈解題〉，見〔日〕国文學研究資料館編，《王沢不渴鈔》，《漢文學資料集》，《真福寺善本叢刊》第12卷（京都：臨川書店，2000年影印真如藏本，後附山崎誠翻刻本），頁704-708。

¹⁹ 參見〔日〕川口久雄，《平安朝日本漢文學史の研究》（東京：明治書院，1964年），冊下，頁884。但大石有克認為此書作者並非僧人良季，而是俗眾身分的清原良季。可備一說。〔日〕大石有克，〈王沢不渴鈔作者考——文鏡秘府論との關聯をめぐって〉，《語文研究》第90號（福岡：九州大学国語国文学会，2000年），頁16-27。

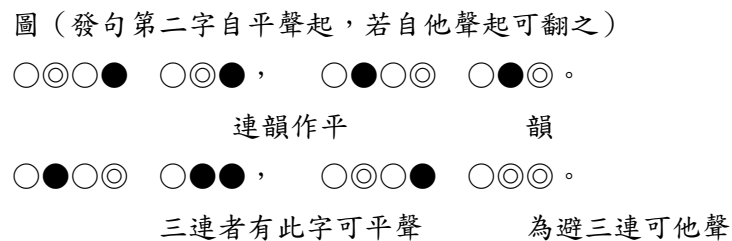
²⁰ 這從《王沢不渴鈔》大量引據《文鏡秘府論》的原文即可證明。亦可參見〔日〕大石有克，〈王沢不渴鈔作者考——文鏡秘府論との關聯をめぐって〉，頁16-27。

二四不同二六對，平他聲字避三連
 上句終字皆是他，下句終字皆是韻
 用連韻時題目句，上下終字用同韻
 不用連韻莫用平，每行上句終他聲²¹

不同於《作文大彙》處處五、七言詩並陳，《王泐不渴鈔》的論述乃以七言為主。推究本段的文意，作者大體係以古調對應古體，新調對應律體，並以前者多是五言，後者則是七言以作區別。這樣的判分固然過於簡化，而大有失真之嫌，但此處以七言四韻作為律體詩的代表，而提出的七言格律說明，則相當具體可參。

作者以八句的歌訣含攝七律的規範，其中第一聯就包含三個規範重點：「二四不同二六對」、「調節平他（仄）聲」、「避三連」；第二聯說明上句末字不用韻為仄聲、下句用韻為平聲；第三聯說明若首句入韻則上下句末字皆是平聲韻字；第四聯則再重申若首句不用韻，則上句末字皆需用仄聲。這首類似歌訣的「先頌」，基本上承繼了《作文大彙》韻腳、上尾、二四六黏對的規範，唯一未提及的是平頭病，但平頭病是較寬的次要規範，可暫不論。因此，這首七律歌訣特別值得關注的是增添了「避三連」一項。

何謂「避三連」？可從其接續的圖式索解：



²¹ 本文所引據的《王泐不渴鈔》為國文學研究資料館《漢文學資料集》所收「真如藏本」。
 〔日〕國文學研究資料館編，《王泐不渴鈔》真如藏本，頁 400-401；《王泐不渴鈔》山崎誠翻刻本，頁 648。

○◎○○● ○◎●， ○●○○◎ ○●◎。
 ○●○○◎ ○●●， ○◎○○● ○◎◎。²²

為避三連可平聲

為避三連可他聲

圖式的起始先說明第一句第二字由平聲起，意在以平起式作範例，仄起式便可類推之。在《王泐不渴鈔》原書中的圖式是作直式，符號則有三種，以◎標示下句的押韻字，以●標示上句末字及二四六字的位置，並於左側標明平他以示區別，其他未規範的位置則皆為○，故基本上乃以◎、●兩種符號反映歌訣中所提示的規範位置。但因原圖式平仄兩種符號未作區分，不易辨識，為求更加清晰，本文略做調整如上圖。²³

在以上的圖式中，非常值得關注的是：有四個句子的第五字旁邊標註有「三連者有此字可平聲」、「為避三連可他聲」、「為避三連可平聲」、「為避三連可他聲」，這些地方都因第六字、第七字已經固定形成兩平或兩仄，故圖式在第五字標註「可平聲」或「可他聲」，意在避免第五、六、七字形成「下三連」，包括下三平與下三仄。圖式特別標記這些位置，乃因韻腳、上尾加上「二四六黏對」所形成的規範結構，必然會造成有時六、七字同聲，有時六、七字異聲的情形，故第五字必須視情況調整，才能在六、七字是同聲時避免出現「下三連」的情況；若六、七字是異聲，即無「下三連」之虞，則第五字便毋需規範，故不用標記。由此可以確定歌訣中的「避三連」即是「避下三連」，此處雖以七律為例，五言律體當可一體適用，指五言的下三字即第三、四、五字。

²² [日] 国文學研究資料館編，《王泐不渴鈔》真如藏本，頁 401；《王泐不渴鈔》山崎誠翻刻本，頁 648。

²³ 案：原書圖式為直式，韻字作◎，二四六位置不論平仄皆標記為●，不易區分平仄，筆者依其文意將標記更改為平作◎仄作●，以突顯平仄的排列。雖更動了圖例，仍忠於原書圖譜的精神。

從《王泐不渴鈔》的圖式可清楚看出，「避下三連」是在一種既定的格律結構下才凸顯出來的格律理念。不過，「下三連」的現象應該早就存在，尤其初唐元兢的「調聲三術」中的「相承術」，已賦予「下三連」合法的地位，元兢如是定義：

相承者，若上句五字之內，去上入字則多，而平聲極少者，則下句用三平承之。用三平之術，向上向下二途，其歸道一也。三平向上承者，如謝康樂詩云：「溪壑斂暝色，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。」上句唯有一字是平，四去上入，故下句末「雙雙飛」三平承之，故云三平向下承也。²⁴

在此，元兢明文規定「相承術」是指當一聯之內其中一句的仄聲過多，另句可用三平承之，並且向上向下兩途皆可。元兢在此所舉詩例的「三平」位置有「上三平」也有「下三平」，可知其寬泛程度應該是隨處皆可，如此定然會為「連三平」大開方便之門。且因採用上下句彼此調節的方式，單句多仄聲的情況恐怕也不能避免，不能不說是一種有欠周密的構想。不過，「相承術」的精神畢竟是補救性的調節手法，用心的詩人當然可以透過細膩的調聲，既免於仄聲過多，也免於「連三平」。

對於元兢的「相承術」，在《王泐不渴鈔》中有這麼一段論述頗堪玩味：

²⁴ 〔唐〕元兢，〈文病〉，《詩髓腦》，頁116。案「雲霞」原作「云霞」，茲據〔日〕遍照金剛撰，盧盛江校考，《文鏡秘府論彙校彙考：（附）文筆眼心抄》（北京：中華書局，2006年），頁168。

又調聲雖有上承下承之曲，近來只如先唱二四不同二六對，避三連。²⁵

《王泐不渴鈔》所謂的「調聲」、「上承」、「下承」之語，和元兢之說有明顯的互文性，所述反映的顯然就是這個重要修正，並且在此重申「二四六黏對」與「避下三連」才是近來遵循的規範。

由於元兢格律系統的結構並不足以限制「連三平」或「連三仄」在任何位置出現，從後世的觀點看來，這自是未盡理想的狀況。然而，這在格律發展的早期，與之搭配的只有「拈二」規範，整體結構是相對寬鬆的。因此，「連三平」並不被認為是大問題。但當格律的發展進入《作文大彙》所記錄的階段，五言詩以「二四黏對」、七言詩以「二四六黏對」成為主導節律時，格律的調節已愈益精微並結構化，此時即或繼續施用四聲律的「護腰」，或是改成較嚴格的平仄律「護腰」，都不能絕對避免「下三連」的情況。因此，在「黏對」作為主要框架時，「下三連」的缺失很自然地在相關位置被察覺出來，故在考量格律的整體佈局下，漸次發展出「避下三連」的觀點。

正如《王泐不渴鈔》的圖式所呈現的格律結構，「避下三連」的理念是被既定結構所凸顯出來的。以五律為例，即是因為「二四黏對」是循黏對法則而行，韻腳、上尾則是循相對法則而行，三者共構出既定框架後，五言詩的第四、五字已被嚴格規範化，除非特意調整，不易更動。在平仄律的二元選擇下，第四、五字便有約一半的機率會是連著兩個同平聲或同仄聲，在此情況下，第三字如果不做調節，就很有可能形成「連下三平」或「連下三仄」。故《王泐不渴鈔》的圖式只在特殊的位置提點，亦即第三字可視情況調整。「避下三連」的理念即是避免在句尾形成連著三個同聲調字，若無「下三連」之虞，則第

²⁵ [日] 国文學研究資料館編，《王泐不渴鈔》真如藏本，頁 407；《王泐不渴鈔》山崎誠翻刻本，頁 649。

三字不用特別規範。

「避下三連」的規範雖然關乎五言第三字、七言第五字的調節，但此與元兢「護腰」規範第三字的精神卻大異其趣。「護腰」的調節精神是上下句相對位置的對應關係，「避下三連」的調節重點則是避免在一句的句尾形成連三個同聲調字。如要貫徹這樣的理念，即或是實行較嚴格的平仄律「護腰」也無法避免，故須再發展出「避下三連」加以規範。而且在既定的格律結構下，已可免除了約半數的「下三連」，只需在特殊情況時加以調整即可。因此，《王泂不渴鈔》所反覆申述的共遵規範即是「二四六黏對」與「避下三連」，和前行的《作文大躰》既有銜接關係，又有新的增益。而兩本著作都未提「護腰」的規範，其原因也漸可理解。

《王泂不渴鈔》將「避下三連」與「二四六黏對」並列為此時的主要格律規範，實非孤例。雖然在《作文大躰》早期的版本如「觀智院本」、「東山文庫本」等都沒有相應的記載，²⁶ 但有一系較晚出的「群書類從本」《作文大躰》卻出現了與《王泂不渴鈔》相呼應的條目。²⁷「類從本」在大江「十則」的「五言詩」與「七言詩」項下分別有如下的定義：

第二，五言詩：凡五言詩者，上句五字，下句五字，合十字成一章之名也。《天寶集》曰：「二四不同，二九對避之。」又「避下三連病」云云。「萬里人南去，三春雁北飛。不知何歲月，得與汝同歸。」

第三，七言詩：凡七言詩者，上句七字，下句七字，合十四字成一篇之名。《白氏文集》云：「二四不同，二六對避之。」又

²⁶ 有關各版本《作文大躰》詳細內容的比較及分析，參見蔡瑜，〈唐詩格律發展的關鍵進程——以日本詩格《作文大躰》為核心的探討〉，頁 219-250。

²⁷ 「類從本」《作文大躰》係指收錄在塙保己一（1746-1821）主編的《群書類從》中的版本。塙保己一於安永八年（1779）著手收集編纂《群書類從》，並於文政二年（1819）完成刊行。

「是避下三連病」云云。「柳無氣力條先動，池有波文冰盡開。
今日不知誰計會，春風春水一時來。」²⁸

「類從本」《作文大躰》是一個晚出且訛誤頗多的本子，與早期版本有許多相異之處，但作為前後期格律發展的比較，仍有一定的參考價值。首先，早期版本於五言詩、七言詩的定義皆只有字數說明與詩例，並沒有「二四不同，二九對避之。又避下三連病」之語；其次，「二四不同，二九對避之」、「二四不同，二六對避之」的「避之」二字，顯然是衍文，因為調聲口訣「二四不同二九對」、「二四不同二六對」屢見於日本詩格，多了「避之」反不可解。最後，「類從本」引據的《天寶集》是唐時傳入日本的總集，今已亡佚，無從考知。但所引《白氏文集》當即是《白居易文集》，然而，在現今留傳的白集中，都沒有這條格律定義，只有詩例可在今本考見。²⁹ 可見「類從本」《作文大躰》在傳抄時有所增益，也存在一些錯誤。但「類從本」在五、七言詩的定義之下將「避下三連病」與「二四不同二九對」、「二四不同二六對」並列共呈，形成一套格律規範，仍是一個值得注意的現象，它不同於早期的《作文大躰》版本，卻與《王泐不渴鈔》相呼應。

除此之外，「類從本」在「第五詩病」之下，雖然同樣臚列了平頭、上尾、蜂腰、鶴膝四病，但蜂腰、鶴膝的定義較之前人已完全改頭換面：

²⁸ 本文所據為〔日〕塙保己一編，《群書類從》（東京：經濟雜誌社，1905年翻刻本），卷137，頁1003。

²⁹ 案：所舉兩詩例前者為韋承慶（640-706）的〈南中詠雁詩〉，見〔清〕彭定求等奉敕編校，《全唐詩》（北京：中華書局，1960年），卷46，頁557。後者為白居易（772-846）的〈府西池〉，唯首聯作：「柳無氣力枝先動，池有波紋冰盡開。」見〔唐〕白居易撰，朱金城校箋，《白居易集箋校》（上海：上海古籍出版社，1988年），卷28，頁1971。

蜂腰病者，近來尤避之。五言七言共。每句第二字與第四字，同平上去入是也（謂之二四不同矣）。³⁰

鶴膝病者，五言上句第二字與下句第九字，不同平上去入是也（謂之二九對矣）。七言上句之中第二字與第六字，不同平上去入是也（謂之二六對矣）。³¹

前文曾論及以早期版本《作文大彙》為據，若要將「詩病」與「調聲」整合，只有「平頭」與「上尾」能夠整合進新的格律體系中，「蜂腰」與「鶴膝」已形同虛設。而「類從本」此處對這二病的解說，則用「二四不同」取代「蜂腰」，用「二九對」與「二六對」取代「鶴膝」。亦即「蜂腰」與「鶴膝」已被新的主導規範所替換，「蜂腰」指相對，「鶴膝」指相黏，顯示出「詩病」與「調聲」已進一步整合的跡象。

另外，在「詩病」最後還說明：「下三連病者，五言七言共，每句終三字連同聲是也。」故結合「詩病」前後所論，正和前引五言詩、七言詩的定義相呼應。換言之，「類從本」《作文大彙》與《王泐不渴鈔》兩書所反映的格律階段有相似性，顯示出平頭、上尾、二四（六）黏對、避下三連在此時共同形成一套足以規範每一個字的格律體系。而在《王泐不渴鈔》中對於詩例的討論便頗多集中於「二四不同」與「下三連」的問題，充分反映出此時的格律重點。³²

《王泐不渴鈔》、類從本《作文大彙》提供了格律發展過程非常

³⁰ 案：此文後續尚有一句「平聲不為病，但上句云云」，似乎意指上下句有不同規範。但在《作文大彙》的早期版本、《王泐不渴鈔》論及調聲口訣時，皆不曾有此說法，為免旁枝蔓衍，本文暫不討論。

³¹ [日] 塙保己一編，《群書類從》，卷 137，頁 1004。

³² 如《王泐不渴鈔》云：「雖然，近來只以先頌所唱二四不同、二六對、避三是也。予所口傳者，不作難字，不取難韻……。」予難云：此詩胸句初有二四同聲之病……。「又腰句有二四（同）聲之病……發句聞字兩音也，仍無三連失。」「林芳多，三字平聲……。」所以者，避聲事，二四不同，……。」[日] 国文學研究資料館編，《王泐不渴鈔》山崎誠翻刻本，頁 648、654、655、656、668。

可貴的文獻資料，讓吾人理解到「二四（六）黏對」成為主導節律之後，如何再進一步安頓「下三字」的格律規範。有了這個理論座標，本文接續將從作品加以核實。為了更接近唐人當代的觀念，筆者嘗試檢核今存《唐人選唐詩》17種中的五言及七言詩作品，首先，期望瞭解「避下三連」在唐代被施用的情形，以推定其作為規範可能的時間；其次，探討「避下三連」與其他字的調節關係。³³ 因為，《王泐不渴鈔》在其圖式中雖然提示了：若要「避下三連」詩人必需對七言詩的第五字做調節，這自然是一種最直接的方式。但除此之外，詩人是否有其他途徑以「避下三連」？這仍是值得進一步觀察的格律現象。故後續詩作的檢核項目包括「避下三連」及與之有連動關係的「二四（六）黏對」。

在各集所選五言詩方面，「避下三連」的總體平均合格率可達93.2%，似乎說明「避下三連」作為規範見於載記的時間雖晚，但詩人可能早已將之視為宜盡量避免的聲律現象，只是尚未明文規定。因為就整體趨勢而言，還是呈現出中、晚唐合格率普遍高於初、盛唐的現象，顯示出中、晚唐時期已將之視為規範的事實。在各選集中，《篋中集》平均合格率85.3%最低，與其選詩聚焦在古體有關。《元和三舍人集》99.1%最高，在《元和三舍人集》55首五言詩中，除了令狐楚（766-837）〈聖明樂〉的第3句「從此萬里外」犯了「下三仄」，其他詩作詩句均全數合格。若再與「二四黏對」做交叉比對，則發現其中12首詩的「二四黏對」未達100%，但其中有11首詩是因為出現了「二四同平」的現象：「○○●◎●」。而這11句詩的末三字皆是「仄

³³ 基於以上兩點研究目標，本文所作的各集統計只呈現總體的趨勢，不另作分體的區辨。其因在於本研究旨在建構唐詩格律的發展史，現階段的研究目標重在建立格律發展的各個關鍵節點，進行前後的參照關係，以見其發展之勢。在這樣的研究視野下，預設唐代的階段極有可能存在不同的律體標準，而不同的格律條件則經過一段漸進發展的過程，並非一步到位。故在方法論上，筆者不擬先行預設一個通貫唐代的律體標準，以免「以後律前」的矛盾；取而代之的是將各個格律分項的統計並呈，以俾在相互參照下逐步建立標準。

平仄」。³⁴ 換言之，詩人若不採用「二四同平」，這些詩句就無法避免出現「下三仄」。

在合格率次高的《竇氏連珠集》70首五言詩中，「避下三連」的平均合格率为98%，其中有10首詩存在「下三連」的句子，包括下三平與下三仄，且不乏下三仄與下三平相對的情形。³⁵ 若再與「二四黏對」做交叉比對，也會發現其中「二四黏對」未達100%的作品，多數出現了「二四同平」的現象，除1例之外，末三字也都是「仄平仄」，顯然都具有調節第四字以「避下三連」的意圖。在「二四黏對」未達100%的作品中也存在一些「二四同仄」的現象，但皆與「避下三連」沒有直接關係。雖然《竇氏連珠集》的體式並不那麼整齊，狀況也較多元，但大抵還是具有與《元和三舍人集》共同的趨勢。

在合格率第三高的《極玄集》97首五言詩中，「避下三連」的平均合格率为96.7%，不合格的情況包括下三平與下三仄，若與「二四黏對」做交叉比對，會發現其中「二四黏對」未達100%的38首作品中，只有3首非關「避下三連」。在35首中有1例是「二四同仄」為避「下三平」，其餘34例皆是「二四同平」為避「下三仄」。其情況與《元和三舍人集》、《竇氏連珠集》的趨勢基本上一致。

《御覽詩》167首五言詩中，「避下三連」的平均合格率为96.7%，與《極玄集》同居第三。不合格的情況包括下三平與下三仄，但以「下三仄」為多。若與「二四黏對」做交叉比對，會發現其中「二四黏對」未達100%的作品，除1例是因「二四同仄」外，其他全部是因為「二四同平」之故，第四字若不用平聲，便會形成「下三仄」。其情況與上述三本選集的趨勢也基本上一致。只是《御覽詩》還是同時存在不少「下三仄」的例子，其「避下三連」的嚴格度似略遜於前述三本選

³⁴ 在12首「二四黏對」未達100%的作品中，只有令狐楚〈春閨思〉1首不是這種情形，如果這11首詩都能算為黏對合格，則《元和三舍人集》的合格率可提升至98%。

³⁵ 這種情形是否可視為相承術的實踐，或是相互補救的關係，可再討論。

集。

在各集所選七言詩方面，「避下三連」的總體平均合格率可達 96.4%，比五言詩的 93.2% 更高些，似乎說明「避下三連」作為規範在七言詩更為普及。但各集的細微差異何在，還有待進一步分析。《元和三舍人集》、《極玄集》、《瑤池新詠集》、《丹陽集》皆達 100%，但後三本集子的七言詩數量過少，或不足為憑，可暫不論。而《御覽詩》、《竇氏連珠集》則是幾近於 100%，可納入討論，前者只有 1 句「下三平」，後者只出現 2 句詩「下三仄」。若將「避下三連」與「二四六黏對」做交叉比對，《元和三舍人集》有 8 首詩「二四六黏對」未達 100%，全部都是因為「四六同平」之故，第六字若不用平聲，便會形成「下三仄」。《御覽詩》有 17 首詩「二四六黏對」未達 100%，其中 13 首因「四六同平」之故，4 首則無關於「下三連」。《竇氏連珠集》有 9 首詩「二四六黏對」未達 100%，其中 3 首因「四六同平」之故，6 首無關。此外，再看「避下三連」合格率最低的《河岳英靈集》87.4%，這是一部古體比例較多的選集，「下三平」與「下三仄」出現的數量頗為接近；若與「二四六黏對」交叉比對，則並未如前述幾個中、晚唐選集呈現出與「四六同平」明顯的相關性。

經由以上對唐人選集的抽樣分析，大體可以看出一些趨勢：首先，詩人創作七言詩比五言更重視「避下三連」；其次，採行黏對規範的詩作比不採行的詩作更重視「避下三連」，可見「避下三連」與「黏對」有共構的關係；再次，詩人如須「避下三連」，在既定的格律框架下，句尾的末二字已成固定之式，自然最可能優先調整五言詩的第三字與七言詩的第五字。在唐人選集中「避下三連」的合格率極高，可以推知詩人必然相當究心於五言詩的第三字與七言詩的第五字，才可能達到「避下三連」的高合格率，此正合於《王泐不渴鈔》所提示的情況。最後，透過「避下三連」與「黏對」的交叉分析，以觀察「二四（六）黏對」不合格的現象，則發現絕大多數出現了「二四同平」

或「四六同平」的情形，造成這些詩句的末三字皆為「仄平仄」的聲律形式。這種情形說明詩人是用調節五言的第四字（七言的第六字）以「避下三連」；因此，即或造成黏對不整齊也採稍微放寬的態勢。由此可見，為了「避下三連」，詩人除了可以調節五言的第三字，也可以調節第四字以符規範；在此情況下，偶一不合「二四黏對」而作「二四同平」是可以通融的。換言之，「黏對」既為主導節律，一般而言，在調聲時具有優先性，但當與「避下三連」形成共構關係時，五言第四字或七言第六字的位置，因與兩者俱有關連，故其調節便因相互配合之需而具有融通性。

透過格律項目的交叉比對，可以得見相互之間的連動關係、融通現象，顯然有助於吾人更加細膩地掌握格律操作的具體情況。而經由檢核唐人選集的格律現象，更足以確認《王泐不渴鈔》雖是對應於南宋末的著作，但其所反映的格律觀，在中、晚唐時期實已相當成熟。可以確定中、晚唐詩人在創作律體時，基本上已嚴格遵行「二四（六）黏對」與「避下三連」。

若將前節所談的「護腰」與「避下三連」做比較，「四聲律護腰」雖仍維持高合格率，但「平仄律護腰」則無論哪個集子都下降很多，確實看不出來「護腰」轉換為平仄律後繼續沿用的跡象。雖然「護腰」與「黏對」、「避下三連」在結構上並不衝突，但因「黏對」已居於最重要的主導節律，「避下三連」又關乎「護腰」所在的位置，格律結構理應加以整合。由於詩人即或遵行平仄律「護腰」也不能完全達到「避下三連」的效果，因此，當調聲的重點轉為「黏對」及「避下三連」的結合關係時，「護腰」的作用自然會逐漸淡化而被取代。

綜言之，從《文鏡秘府論》、《作文大牀》到《王泐不渴鈔》載記的格律發展，唐詩格律每個字的規範已堪稱完備，五言的格律包括：上尾、平頭（第一字）、「二四不同二九對」、「避下三連」；七言的格律包括：上尾、平頭（第一、三字）、「二四不同二六對」、「避下三

連」。這套規範已關注到五言詩與七言詩的每一個字，形成一套聯與聯之間、句與句之間、每句之中各個位置之間，概念不同、寬嚴不等的格律結構。而為了清晰地表述其中複雜的概念，則嘗試以簡易的平仄譜作為輔助，說明其中的結構關係。

四、魏慶之《詩人玉屑》論「詩眼」的線索

從《文鏡秘府論》、《作文大駭》到《王泐不渴鈔》，提供吾人的是一種格律發展的常規，可以依據其中論述抽繹出幾個關鍵環節，得出不同規範建置的先後順序及各式常規的階段性發展。但這套常規是否就此定型或是繼續往下發展，在有限的資料中，實難推求。因為「常規」在習以為常的情況下，是最容易因為存而不論反被隱沒。在明、清以前中土缺乏論述常規的傳世文獻，其因大半在此。但在後世詩人追根究柢、求新求變的精神之下，中土反而留下許多有關「變例」的討論，在格律詩中的「變例」一般或稱之為「拗體」、或名之為「變體」。「變例」針對「常規」而起，「常規」有歷史發展，拗體、變體的認定自然也會隨時代而有不同。

本文旨在推求「常規」，不在析論拗體、變體。然而，「變例」的討論往往預設了背後存在一個共享的「常規」，透過研析「變例」或可對顯出「常規」的面貌。有關拗體、變體的具體討論，見諸載記的應是由宋人啟其端緒。南宋末年魏慶之（?-?）編纂的《詩人玉屑》，宋、元之際方回（1227-1303）選評的《瀛奎律髓》，都對拗體、變體有較具體的論述及範例，而這些著作的時代正與《王泐不渴鈔》的時代相當，可提供延伸探討的線索。故本文接續期能藉由這兩本著作，一方面驗證前文以日本詩格推導出的常規是否與中土一致，另一方面則觀察此套常規是否續有推展，並將重點放在「下三字」的規範上。

宋人喜論詩眼，主要集中在五言詩的第三字與七言詩的第五字，

有時專論字意，有時關涉聲律，「拗字」的討論便常與詩眼並行。這說明宋人強調詩眼的重要性，所重雖大多在文意的經營，但其中實潛藏了因為重視文意，可以考慮變更聲律常規以獲得更好效果的意識。宋人論詩眼的位置與前述「護腰」、「避下三連」存在一定的關係，這些規範都關涉到了五言詩第三字與七言詩第五字的配置。但究係何種相互牽動的關係？以下將逐步透過宋人所謂的拗體、變體，探究其背後所預設的常規。

魏慶之《詩人玉屑》的著成年代約在南宋淳祐四年（1244）左右，³⁶ 在此書卷三「唐人句法」中列有「眼用活字」、「眼用響字」、「眼用拗字」、「眼用實字」四個項目，每個項目皆列有 8 例五言詩句、2 例七言詩句，除了最前面注云「五言以第三字為眼，七言以第五字為眼」之外，沒有其他的解說，故只能從詩例分析著手。以下將先談「眼用活字」、「眼用響字」、「眼用實字」三個項目，最後再與「眼用拗字」作對照。

「眼用活字」：

- 1 孤燈燃客夢，寒杵搗鄉愁。(岑參〈客舍〉)
平平平入去 平上上平平
- 2 夜燈移宿鳥，秋雨禁行人。(張蠙〈經荒驛〉)
去平平去上 平上去平平
- 3 危峰入鳥道，深谷富猿聲。(鄭世翼〈巫山高〉)
平平入上上 平入去平平
- 4 白沙留月色，綠竹助秋聲。(李白〈題苑溪館〉)
入平平入入 入入去平平

³⁶ 著成年代依書前黃昇（?-?）序所署「淳祐甲辰」推定。〔宋〕魏慶之著，王仲聞點校，〈原序〉，《詩人玉屑》（北京：中華書局，2007年），頁2。

- 5 春陰妨柳絮，月黑見梨花。(鄭谷〈村舍〉)
平平平上去 入入去平平
- 6 風枝驚散鵲，露草覆寒蛩。(戴叔倫〈客舍〉)
平平平上入 去上入平平
- 7 草砌消寒翠，花缸斂夜紅。(駱賓王〈初秋〉)
上去平平去 平平去去平
- 8 反照開嵐翠，寒潮蕩浦沙。(趙嘏〈江行〉)
上去平平去 平平去上平
- 9 萬里山川分曉夢，四鄰歌管送春愁。(許渾〈贈何押衙〉)
去上平平平上去 去平平上去平平
- 10 鶯傳舊語嬌春日，花學嚴妝妒曉風。(章孝標〈古宮行〉)
平平去上平平入 平入平平去上平³⁷

檢核此 10 例詩聯，皆為「二四（六）黏對」不差的律聯；除第 3 例「入」、「富」僅能合於「四聲律護腰」，其餘皆合於「平仄律護腰」；同時也只有「入鳥道」一句犯「下三仄」，其餘均能「避下三連」。

「眼用實字」：

- 1 夜潮人到郭，春霧鳥啼山。(張凡〈贈薛鼎臣〉)
去平平去入 平去上平平
- 2 旅愁春入越，鄉夢夜歸秦。(白居易〈避地越地江樓望歸〉)
上平平入入 平去去平平
- 3 後峰秋有雪，遠澗夜鳴泉。(司空曙〈寄僧〉)
上平平上入 上去去平平
- 4 星河秋一雁，砧杵夜千家。(韓翃〈秋夜即事〉)
平平平入去 平上去平平

³⁷ [宋]魏慶之著，王仲聞點校，《詩人玉屑》，卷 3，頁 105-106。

- 5 野渡波搖月，寒城雨翳鐘。(方干〈從兄韋部〉)
上去平平入 平平上去平
- 6 古寺碑橫草，陰廊畫雜苔。(顧況〈廢寺〉)
上去平平上 平平入入平
- 7 殘暑蟬催盡，新秋雁帶來。(白居易〈宴散〉)
平上平平上 平平去去平
- 8 雪夜書千卷，花時酒一瓢。(許渾〈寄友人〉)
入去平平去 平平上入平
- 9 半夜臘因風卷去，五更春被角吹來。(曹松〈除夜〉)
去去入平平上去 上平平上入平平
- 10 朝登劍閣雲隨馬，夜渡巴江雨洗兵。(岑參〈奉和相公發荅昌〉)
平平去入平平上 去去平平上上平³⁸

檢核此 10 例詩聯，皆為「二四（六）黏對」不差的律聯，也皆合「平仄律護腰」、「避下三連」。

「眼用響字」

- 1 青山入官舍，黃鳥出宮牆。(岑參〈送鄭少府赴滏陽〉)
平平入平去 平上入平平
- 2 荷香銷晚夏，菊氣入新秋。(駱賓王〈晚泊〉)
平平平上上 入去入平平
- 3 靜窗尋客話，古寺覓僧基。(姚合〈寄王度〉)
上平平入去 上去入平平
- 4 片帆通雨露，積水隔華夷。(李益〈使新羅〉)
去平平上去 入上入平平

³⁸ [宋]魏慶之著，王仲聞點校，《詩人玉屑》，卷3，頁108。

- 5 遠帆春水闊，高寺夕陽多。(許渾)
上平平上入 平去入平平
- 6 春流無舊岸，夜色失諸峰。(曹松〈九松書事〉)
平平平去去 去入入平平
- 7 煙蕪斂暝色，霜菊發寒姿。(權德輿〈九日宴〉)
平平上平入 平入入平平
- 8 路轉青山合，峰回白日曛。(陳子昂〈入峽〉)
去上平平入 平平入入平
- 9 沙頭宿鷺聯拳靜，船尾跳魚撥刺鳴。(杜甫)
平平去去平平上 平上平平入入平
- 10 長承密旨歸家少，獨奏邊機出殿遲。(王建〈贈王守澄內侍〉)
平平入上平平上 入去平平入去平³⁹

檢核此 10 例詩聯，大體皆為「二四(六)黏對」不差的律聯，只有第 1、7 例出現「二四同平」的現象；但細究此 2 例，下三字為「仄平仄」第四字若不改用平聲，便會形成「下三仄」的情形，應為「避下三連」所致，與本文前節分析唐人選集的情況一樣。就「護腰」而言，除第 1 例為入入相對，第 7 例為上入相對之外，其餘 8 例皆為平入相對，能夠合於「平仄律護腰」；此外，10 例詩每句也皆合於「避下三連」。但「眼用響字」有一特殊的現象，即是：各聯下句的詩眼字無一例外皆為「入聲」，第 1 例更是上下句第三字皆是「入聲」，所謂「眼用響字」當即指運用「入聲」的效果。

以上三項有關詩眼的討論重點皆在用字用意上，大體皆是合格的律聯，偶因「避下三連」而有黏對不合，或是因用響字而不合「護腰」。各例共同呈現的重點在於詩眼字的變化運用。「實字」指使用名詞，

³⁹ [宋]魏慶之著，王仲聞點校，《詩人玉屑》，卷 3，頁 106-107。

「活字」指使用非名詞字，「響字」雖涉及聲韻的效果，但旨在突顯「入聲」的妙用，故各例都與聲律規範無直接關係。因此，這三個項目所示詩例，皆可視之為常規。至於「眼用拗字」的標示則顯然與前三者有別。

「眼用拗字」：

- 1 掬水月在手，弄花香滿衣。(于良史〈春山〉)
入上入上上 去平平上平
- 2 渡口月初上，人家漁未歸。(劉長卿〈餘干旅舍〉)
去上入平上 平平平去平
- 3 殘雪入林路，暮山歸寺僧。(皇甫曾〈送僧〉)
平入入平去 去平平去平
- 4 孤雁背秋色，遠帆開浦煙。(周賀〈送楊岳歸巴陵〉)
平去去平入 上平平上平
- 5 雁惜楚山晚，蟬知秦樹秋。(司空曙〈題江陵臨沙驛樓〉)
去入上平上 平平平上平
- 6 殘影郡樓月，一聲關樹雞。(劉滄〈早行〉)
平上去平入 入平平上平
- 7 雲卷四山雪，風凝千樹霜。(許渾〈早發路中次甘水〉)
平上去平入 平平平上平
- 8 樹密早蜂亂，江泥輕燕斜。(杜甫)
- 9 寒林葉落鳥巢出，古渡風高漁艇稀。(杜牧〈五湖館水亭懷別〉)
平平入入上平入 上去平平平上平

10 卷簾陰薄漏山色，欹枕韻寒宜雨聲。(秦韜〈玉竹〉)

上平平入去平入 平上去平平上平⁴⁰

推求「眼用拗字」標題的含意，當指以上各例在五言的第三字或七言的第五字有不合常規的格律，但具體指涉為何？尚待推尋。首先，10 例詩句大體皆為「二四（六）黏對」不差的律聯，只有第 1 例第 1 句出現「二四同仄」；其次，皆合「平仄律護腰」；再次，除第 1 例第 1 句出現「月在手」為「下三仄」，其他各句均能「避下三連」。從這些格律常規來看，除第 1 例第 1 句之外，都是謹遵規範之作，與實字、活字、響字所舉詩例相較，並沒有更多的出律情形，此處所謂的「拗字」，用上述習見的常規法則來檢核，完全無法索解。

既然魏慶之所謂的「眼」是指五言的第三字與七言的第五字，「眼用拗字」的線索仍須鎖定在這個位置，如前所述，10 例詩聯皆能「護腰」，即能平仄相對，可見「拗」不是指上下句平仄對應的問題，故有必要嘗試從一句中與第三字有相互關係的位置檢核。通檢這 10 例共 20 句詩句，都出現了五言詩「三五同聲」或七言詩「五七同聲」的現象。也因為上下句皆為「三五同聲」，因而形成「仄○仄」與「平○平」相對的形式，⁴¹ 自成另一種整齊的韻律形式。由於五言詩的第五字、七言詩的第七字受韻腳和上尾規範的限制，聲律結構已固定下來，不能輕易改變，故所謂「拗字」便只能落在五言的第三字、七言詩的第五字上。依此推尋魏氏之意當指：三、五字應該異聲，「三五同聲」即是「拗」；類推至七言詩，「五七同聲」即為「拗」。

以這樣的標準重新檢視「眼用活字」、「眼用響字」、「眼用實字」的詩例，可發現在 30 例詩中，除了「眼用活字」有 1 句為「下三仄」；

⁴⁰ [宋]魏慶之著，王仲聞點校，《詩人玉屑》，卷 3，頁 107。

⁴¹ 案：事實上，除了第一例因出現「下三仄」之外，其餘各例皆為「仄平仄」對「平仄平」，句式非常整齊。

「眼用響字」有 2 句為「仄平仄」並與「二四同平」搭配，因而不合「三五異聲」，其他 27 例詩都呈現出五言詩「三五異聲」、七言詩「五七異聲」的聲律模式，幾與「眼用拗字」形成全然相反之勢。⁴² 似可證成「異聲」是常規，「同聲」是「拗」的推論。

《詩人玉屑》除了在上述卷三論詩眼的地方給予吾人「拗字」的啟發，在卷二「詩體下」也列有「拗句」的項目，係輯錄《禁儻》所論的「魯直換字對句法」，並云：「其法于當下平字處，以仄字易之，欲其氣挺然不群；前此未有人作此體，獨魯直變之。」⁴³ 接續又記苕溪漁隱（胡仔，1110-1170）之說：「此體本出於老杜，……非獨魯直變之也，今俗謂之拗句者是也。」⁴⁴ 故其中共提供了黃庭堅（1045-1105）、杜甫（712-770）各 5 聯詩例，現一併作格律檢核：⁴⁵

黃庭堅

1 只今滿坐且尊酒，後夜此堂空月明。

平平上上上平上 上去上平平入平

2 清談落筆一萬字，白眼舉觴三百盃。

平平入入入去去 入上上平平入平

3 田中誰問不納履，坐上適來何處蠅。

平平平去入入上 上上入平平去平

4 鞦韆門巷火新改，桑柘田園春向分。

平平平去上平上 平去平平平去平

⁴² 案：「眼用拗字」全數為「三五同聲」或「五七同聲」是最重要的判斷標準，而「眼用活字」與「眼用響字」出現極為少數的「同聲」，但絕大多數皆屬「異聲」是最重要的參照。下文將接續以更多例子論證「同聲」是「拗」的推論。

⁴³ 以上引文及以下所引詩例，見〔宋〕魏慶之著，王仲聞點校，《詩人玉屑》，卷 2，頁 48。

⁴⁴ 案：《詩人玉屑》此條所引實出於《苕溪漁隱叢話》，參見〔宋〕胡仔，《苕溪漁隱叢話前後集》（臺北：長安出版社，1978 年），前集，卷 47，頁 319。

⁴⁵ 〔宋〕胡仔，《苕溪漁隱叢話前後集》，前集，卷 2，頁 42。

5 忽乘舟去值花雨，寄得書來應麥秋。

入平平上去平上 去入平平平入平

杜甫

6 寵光蕙葉與多碧，點注桃花舒小紅。

上平去入上平入 上去平平平上平

7 一雙白魚不受釣，三寸黃甘猶自青。

入平入平入去去 平去平平平去平

8 外江三峽且相接，斗酒新詩終日踈。

去平平入上平入 上上平平平入平

9 負鹽出井此溪女，打鼓發船何郡郎。

上平去上上平上 上上入平平去平

10 沙上草閣柳新暗，城邊野池蓮欲紅。

平上上入上平去 平平上平平入平

以上共 10 例詩聯，在「二四六黏對」方面，第 2、3 例上句各有一字，第 7、10 例則各有兩字不合平仄；在「平仄律護腰」方面，10 例全數合格；在「避下三連」方面，2、3、7 例出現「下三仄」的現象。從以上三項格律標準檢核，10 例詩雖略有犯處，但仍然有 6 聯詩句並無出律現象，故無法由這些常規尋繹出「拗句」之所指。然而，如果換用「五七異聲」來檢核，則發現 10 例詩上下句皆為「五七同聲」，並形成上下句「仄○仄」與「平○平」相對的模式，與「眼用拗字」的情形基本相應。

經由魏氏論「拗字」、「拗句」的線索，應可推定至少在魏氏的認知中，已存在五言詩必須「三五異聲」、七言詩必須「五七異聲」的聲律規範。由於五言詩「三五異聲」、七言詩「五七異聲」的聲律模式所關注的也是「下三字」，實可視之為對「避下三連」更進一步的推衍。因為，若能「三五異聲」、「五七異聲」，便不可能犯「下三連」，

反之則未必然。只是此一觀點未見前人載記，這究竟是唐人的格律觀還是宋人的格律觀？這究竟是魏氏的格律觀還是宋人普遍的格律觀？則尚待進一步推尋。

最後，還要附帶一提，《詩人玉屑》除了論「拗字」、「拗句」之外，在卷二還有「七言變體」、「絕句變體」兩個條目，且舉有詩例。「變體」所指為何？與「拗句」是否相關？可就詩例與說明再加推究。

七言變體：

杜甫

竹裏行廚洗玉盤，花邊立馬簇金鞍。

入上平平上入平 平平入上入平平

非關使者徵求急，自識將軍禮數寬。

平平上上平平入 去入平平上去平

百年地闢柴門迴，五月江深草閣寒。

入平去入平平上 上入平平上入平

看弄漁舟移白日，老農何有罄交歡。

平去平平平入入 上平上上去平平⁴⁶

絕句變體：

韋蘇州

南望青山滿禁闈，曉陪鴛鴦正差池。

平去平平上去平 上平平去去平平

共愛朝來何處雪，蓬萊宮裏拂松枝。

去去平平平去入 平平平上入平平

杜甫

山瓶乳酒下青雲，氣味濃香幸見分。

平平上上上平平 去去平平上去平

⁴⁶ [宋]魏慶之著，王仲聞點校，《詩人玉屑》，卷2，頁48。

鳴鞭走送憐漁父，洗盞開嘗對馬軍。

平平去去平平上 上上平平去上平⁴⁷

《詩人玉屑》在「七言變體」有云：「律詩之作，用字平側，世固有定體，眾共守之。然不若時用變體，如兵之出奇，變化無窮，以驚世駭目。」⁴⁸ 細檢所舉杜甫詩例，在「二四六黏對」方面，一、二聯與三、四聯各自成律章，但二、三聯不相黏。此外，皆合「避下三連」、「五七異聲」。至於「絕句變體」所舉韋應物（737-791）及杜甫各一首四句詩，也是一、二聯各自成律聯，但彼此不相黏，此外，亦皆合於「避下三連」、「五七異聲」。故結合「七言變體」與「絕句變體」可以推知，《詩人玉屑》所謂「變體」即是律聯或律章之間失黏，與前述七言詩「拗字」、「拗句」意指因第五字拗用而形成「五七同聲」，是兩個不同的概念。《詩人玉屑》雖是一本匯集眾說的著作，但就格律的常變觀而言，前後仍具有一致性。

五、方回《瀛奎律髓》論「拗字」的線索

《詩人玉屑》的體系中具有很清楚的「拗字」、「拗句」與「變體」的概念，兩者的共同點皆是就該平用側或該側用平的現象而言，但所指涉的位置則判然有別，「變體」是就「黏對」關係而言，是指律聯之間彼此平側失黏的情況；「拗字」則是就「第三字」而言。前文以「眼用活字」、「眼用響字」、「眼用實字」為參照，推尋出「眼用拗字」之說，預設了五言詩「三五異聲」、七言詩「五七異聲」的常規，故以「同聲」為拗，此概念也在論「拗句」處得到進一步證實。然而，《詩

⁴⁷ [宋]魏慶之著，王仲聞點校，《詩人玉屑》，卷2，頁49。

⁴⁸ [宋]魏慶之著，王仲聞點校，《詩人玉屑》，卷2，頁48。案：魏氏所引出於[宋]胡仔，《苕溪漁隱叢話前後集》，前集，卷2，頁42。

人玉屑》的格律理念是否具有普遍性，而為時人所共遵，則須再做擴充探討，故本節接續以時代略晚的方回《瀛奎律髓》做進一步的對照。

方回《瀛奎律髓》是專選唐、宋律體詩的選本，著成時間為元至元二十年（1282），時代雖進入元代，但方回主要活躍於南宋，其詩學見解基本上被視為江西詩派的繼承者，所反映的仍是宋人觀點。是選大致以題材為綱，其下再分五、七言詩，但其中特立了非關題材的「拗字類」，其下共收五言 10 首，七言 18 首，是吾人探討常格與拗體的重要線索。

不過，方回在「拗字類」項下所選五、七言詩的標準並不一致，其在〈序言〉開章明義即云：「拗字詩在老杜集七言律詩中謂之『吳體』，老杜七言律一百五十九首，而此體凡十九出。不止句中拗一字，往往神出鬼沒。雖拗字甚多，而骨骼愈峻峭。」並且聲明七言部分所選皆是所謂「吳體」。至於五言部分則說：「五言律亦有拗者，止為語句要渾成，氣勢要頓挫，則換易一兩字平仄，無害也，但不如七言『吳體』全拗爾。」⁴⁹ 由此可知，「拗字類」所選五言、七言雖皆是拗體，但兩者仍存在重要的不同：五言詩只「換易一兩字平仄」，七言則是「拗字甚多」、「全拗爾」。

檢視方回於「拗字類」所選的七言詩例，確實存在許多踰越常規的複雜現象，而且難以在其中尋得某種通貫各詩的共同法則。因此，方回所認定的吳體是否與杜甫相同，吳體是否即是拗體甚至律體，在學界都還存在許多爭議。故研析這些詩例對於本文意欲從「拗字」推求「常規」的目標，頗有治絲益棼之嫌。相反地，「拗字類」所選五言詩則明顯不同，可以析出其中拗折的理路。故以下將主要分析所選 10 首五言詩，從「換易一兩字平仄」的現象推求方回心目中的五律常格，

⁴⁹ 以上引文見〔元〕方回選評，李慶甲集評，《瀛奎律髓彙評》（上海：上海古籍出版社，1986年），卷 25，「拗字類」，頁 1107。

並試著由此類推至七言，最後，再將分析結果與前節《詩人玉屑》相互比對；至於七言部分則僅分析所選第 1 首詩，以見一斑。

以下依各詩格律情況的類別分析如下：

1. 杜甫〈已上人茅齋〉：

已公茅屋下，可以賦新詩。

上平平入上 上上去平平

枕簟入林僻，茶瓜留客遲。

上上入平入 平平平入平

江蓮搖白羽，天棘蔓青絲。

平平平入上 平入去平平

空忝許詢輩，難酬支遁辭。

平上上平去 平平平去平⁵⁰

方回分析此詩：「『入』字當平而仄，『留』字當仄而平，『許』、『支』二字亦然，間或出此，詩更峭健。」這首詩 4 聯詩句皆「二四黏對」不差，方回所論為第 2、4 聯的第三字，上句皆當平而仄，下句皆當仄而平，故都呈現「三五同聲」的現象。此外他再補充說明：「又『入』字、『留』字乃詩句之眼，與『搖』字、『蔓』字同。如必不可依平仄，則拗用之，尤佳耳。如：『雲散灌壇雨，春青彭澤田』，亦是。」所論「拗字」與《詩人玉屑》類似，都落在五言第三字「詩眼」上，但第 3 聯搖、蔓二字為依循平仄的詩眼，故「三五異聲」，入、留二字則是拗用而成「三五同聲」。至於另舉的「雲散灌壇雨，春青彭澤田」一聯，同樣是「二四黏對」不差，但兩句皆「三五同聲」，亦是拗用之。所舉各拗用之例，皆形成「仄平仄」與「平仄平」的相對形式。

⁵⁰ 〔元〕方回選評，李慶甲集評，《瀛奎律髓彙評》，卷 25，「拗字類」，頁 1108。

2. 賈島〈酬姚校書〉

因貧行遠道，得見舊交遊。
平平平上上 入去去平平
美酒易傾盡，好詩難卒酬。
上上入平上 上平平入平
公堂朝共到，私第夜相留。
平平平去去 平去去平平
不覺入關晚，別來林木秋。
入去入平上 入平平入平⁵¹

方回分析此詩：「『易』、『難』二字拗用，句意俱佳，尾句『入』、『林』字亦拗，詩人如此者多。」此詩全首「二四黏對」不差、「避下三連」。方回將討論的重點放在第2、4聯的第三字位置上。而第2、4聯與第1、3聯的差別便在於皆是「三五同聲」，形成「仄平仄」對「平仄平」的形式，此即為「拗」之所在。

3. 賈島〈早春題湖上友人新居其一〉

近得雲中路，門長侵早開。
去入平平去 平平平上平
到時猶有雪，行處已無苔。
去平平上入 平去上平平
勸酒客初醉，留茶僧未來。
去上入平去 平平平去平
每逢晴暖日，惟見乞花栽。
上平平上入 平去入平平⁵²

⁵¹ 〔元〕方回選評，李慶甲集評，《瀛奎律髓彙評》，卷25，「拗字類」，頁1110。

⁵² 〔元〕方回選評，李慶甲集評，《瀛奎律髓彙評》，卷25，「拗字類」，頁1110-1111。

方回同時討論了兩首賈島(779-843)〈早春題湖上友人新居〉,在此先論第一首。這首詩「二四黏對」不差、「避下三連」。方回評云:「前篇『客』字、『僧』字拗對,詩家甚多。」亦是集中討論第3聯的第三字,情況也是出現「三五同聲」形成「仄平仄」與「平仄平」相對的形式。⁵³

4. 陳師道〈別負山居士〉

田園相與老,此別意如何。⁵⁴

平平平上上 上入去平平

更病可無醉,猶寒已自和。

平去上平去 平平去去平

高名胡未廣,詩句尚能多。

平平平去上 平去去平平

沙草東山路,猶須一再過。

平上平平去 平平入去平⁵⁵

方回評此詩:「『更病可無醉』,所用『可』字不容不拗。」⁵⁶也是聚焦於此句的第三字。全詩「二四黏對」不差,「可」字用拗,因而造成全詩唯一的一句「三五同聲」。

5. 陳師道〈寄答李方叔〉

平生經世策,寄食不資身。

⁵³ 此詩首聯「門長侵早開」亦有「三五同聲」的情況,但方回未論及。

⁵⁴ 按:原作「何如」,「如」為魚韻,則出韻。宋刻本《後山居士文集》作「此別意如何」,「何」為歌韻,則通首合韻。故作「此別意如何」為是。宋刻本《後山居士文集》參見北京愛如生數字化技術研究中心研製,「中國基本古籍庫」(檢索日期:2019年6月5日)。

⁵⁵ 〔元〕方回選評,李慶甲集評,《瀛奎律髓彙評》,卷25,「拗字類」,頁1112-1113。

⁵⁶ 以下評云:「此詩全在虛字上着力,除『田園』、『沙草』、『山路』六字外,不曾黏帶景物,只於三、四箇閒字面上斡旋妙意,其苦心亦已甚矣。」所論為情景佈設,非關格律。

平平平去入 去入入平平
孰使文章著，能辭轍跡頻。
入上平平去 平平入入平
帝城分不入，書札詞何人。
去平去入入 平入上平平
子未知吾嬾，吾寧覺子貧。
上去平平上 平平入上平⁵⁷

方回評此詩：「『帝城分不入』，『分』字不可不拗。」同樣也聚焦討論此句的第三字。全詩「二四黏對」不差，「分」字用拗，因而造成全詩唯一的一句「三五同聲」且「下三仄」。

6. 杜甫〈暮雨題瀼西新賃草屋〉

欲陳濟世策，已老尚書郎。
入平上去入 上上平平平
不息豺虎鬪，空慚鵝鷺行。
入入平上去 平平平去平
時危人事急，風逆羽毛傷。
平平平去入 平入上平平
落日悲江漢，中宵淚滿床。
入入平平去 平平去上平⁵⁸

方回分析此詩：「『濟世策』三字皆仄，『尚書郎』三字皆平，乃更覺入律。『豺虎』、『鵝鷺』又是一樣拗體。」故其論拗字的重點放在此詩的第1、2聯。⁵⁹全詩「二四黏對」僅有一處（虎）犯第四字。第

⁵⁷ 〔元〕方回選評，李慶甲集評，《瀛奎律髓彙評》，卷25，「拗字類」，頁1113。

⁵⁸ 〔元〕方回選評，李慶甲集評，《瀛奎律髓彙評》，卷25，「拗字類」，頁1109。

⁵⁹ 方回接續尚有評第3聯「『時危』一聯亦變體也」。但此聯黏對、護腰、平頭、三五異聲皆分毫不差，為合格的律聯，故方回此處所謂「變體」與格律無關，乃指情景的佈置，實為卷26

1 聯既是「三五同聲」，同時也犯「下三連」，形成「下三仄」對「下三平」，方回反而認為「更覺入律」。至於第 2 聯焦點在豺虎、鷓鴣兩個專有詞彙上，由於專有語詞不易更換，致使「虎」字造成「二四同仄聲」，「鷓」字造成「三五同平聲」，並形成「仄平仄」與「平仄平」相對的形式。故此詩所論的「拗字」現象除了「三五同聲」，或許還可附帶有「二四同聲」。

7. 杜甫〈上兜率寺〉

兜率知名寺，真如會法堂。

平入平平去 平平去入平

江山有巴蜀，棟宇自齊梁。

平平上平入 去上去平平

庾信哀雖久，何顛好不忘。

上去平平上 平平上入平

白牛連遠近，且欲上慈航。

入平平上去 上入上平平⁶⁰

方回分析杜甫此詩：「此寺棟宇自齊梁至今，則所用『自』字決不可易，亦既工矣。江山有巴蜀，『有』字亦決不可易，則不應換平聲字，却將『巴』字作平聲一拗，如『詩應有神助』、『吾得及春遊』亦是。」此詩其他 3 聯皆屬「二四黏對」、「避下三連」、「三五異聲」的合律之作，故方回評論的重點只在第 2 聯。第 2 聯的格律形式為「○平仄平仄，○仄仄平平」，「有」與「自」被認為不可更換，但「自」用仄聲並不違反格律，「有」用仄聲則造成「三五同仄」，至於第四字選用平聲「巴」字，形成「二四同平」，方回似乎認為可以巧妙地補救了第三字的拗用，他還找到格律情況幾乎一致的「詩應有神助，吾得及春

「變體類」的一例。

⁶⁰ 〔元〕方回選評，李慶甲集評，《瀛奎律髓彙評》，卷 25，「拗字類」，頁 1109-1110。

遊」為證。故方回在此詩所論的「拗字」現象，可包括「二四同聲」、「三五同聲」。⁶¹

8. 賈島〈早春題湖上友人新居其二〉

門不當官道，行人到亦稀。
 平入平平上 平平去入平
 故從殮後出，多是夜深歸。
 去平平上入 平上去平平
 開篋收詩卷，掃牀移臥衣。
 平入平平去 上平平去平
 幾時同買宅，相近有柴扉。
 上平平上入 平去上平平⁶²

這首詩的「二四黏對」、「避下三連」皆合規範。方回則論此詩：「後篇收詩前句不拗，只『掃牀移臥衣』拗一字。『掃』字既仄，卽『移』字處合平，亦詩家通例也。」方回的討論集中在第3聯的第三字，但情況頗為複雜，可析理出幾個層次。首先，方回明言上句「不拗」，下句「拗一字」，觀其格律上句二四異聲、三五異聲俱合，確實「不拗」；但下句雖二四異聲，三五卻同聲，所謂「拗一字」當指「移」字當仄用平，造成「三五同平」。其次，方回對於「移」字當仄用平作了補充說明，指係因第一字「掃」用了仄聲，故第三字宜用平，稱此為「詩家通例」，透露出第三字不但與第五字，也與第一字有連動關係。

⁶¹ 案：方回認為第三字當平而仄的拗用觀念，與《詩人玉屑》略同，但方回又以為第四字當仄而平可補救第三字之拗，則似為其個人的見解。然而，如果以本文第三節的分析來看，「二四同平」是為了「避下三連」，恐非為了救第三字之拗；且「有巴蜀」、「有神助」，二句同用「有」字，「巴」和「神」則皆為不易替換的專有詞彙。至於他認定第三字為拗，實是基於以「三五異聲」為常規，本文後續將逐步論證這個觀念應產生於評論者的時代，而非作者杜甫的時代。

⁶² 〔元〕方回選評，李慶甲集評，《瀛奎律髓彙評》，卷25，「拗字類」，頁1111。

最後，「掃」與「移」、「移」與「衣」雖具有連動關係，但方回所指拗字仍放在第三字「移」。而且在此句式中「移」字若不用平聲會造成「仄平仄仄平」，方回的說明似乎透露出後世「避孤平」⁶³的概念。這或許是現存中土文獻中最早記錄到相關概念，唯尚無「孤平」此一專用語詞。不過，方回只在此例中有此討論，這種句式在賈島〈酬姚校書〉中也出現過，分別是「好詩難卒酬」、「別來林木秋」，但方回並未討論。因此，所謂「拗字」的概念，仍是以第三字的選音造成「三五同聲」最為核心。

9. 黃庭堅〈次韻楊明叔〉

全德備萬物，大方無四隅。

平入去去入 去平平去平

身隨腐草化，名與太山俱。

平平上上去 平上去平平

道學歸吾子，言詩起老夫。

上入平平上 平平上上平

無為蹈東海，留作濟川桴。

平平去平上 平去上平平⁶⁴

方回評此詩：「腐草之『腐』不容不拗，緣一定字不可易，如『備萬物』、『無四隅』亦然。所以選此詩者，不專為拗字而止。」⁶⁵方回之

⁶³ 在王力的系統中，所謂的「犯孤平」，指將「平平仄仄平」改為「仄平仄仄平」，造成一句之中除了韻字之外，只剩一個平聲字。故要將第三字改為平，成為「仄平平仄平」來救，此即本句自救。王力，《漢語詩律學》，第1章，頁85、97。但值得注意的是前文討論的《作文大軌》，在「俗說」的五言譜式中即出現了「仄平仄仄平」的句式，似乎並不以此為避忌。「避孤平」的概念究竟始於何時，可再探析。

⁶⁴ 〔元〕方回選評，李慶甲集評，《瀛奎律髓彙評》，卷25，「拗字類」，頁1111。

⁶⁵ 本段以下的文字：「『身隨腐草化』，所謂語小莫能破。『名與太山俱』，所謂語大莫能載。『身在菰蒲中，名滿天地間。』『九鼎安磐石，一身轉秋蓬。』皆是也，五首選一。」旨在討論

論集中在第 1、2 聯，其先論第 2 聯「腐草」為專詞，不可更易，「腐」字當平用仄造成上句「三五同聲」、「下三仄」，故為「拗字」。至於第 1 聯下三字「備萬物」與「無四隅」，當指「萬物」、「四隅」為專詞不可更易，「備」與「無」搭配此二詞，則語意恰當，也不可易，因而造成兩句皆「三五同聲」，且上句還有「下三仄」、「二四同仄」的情形。故此例的拗字現象仍在於「三五同聲」、「二四同聲」。⁶⁶

10. 黃庭堅〈次韻答高子勉〉

雪盡虛簷滴，春從細草回。

入上平平入 平平去上平

德人泉下夢，俗物眼中埃。

入平平上去 入入上平平

久立我有待，長吟君不來。

上入上上上 平平平入平

重玄鎖關鑰，要待玉匙開。

平平上平入 去上入平平⁶⁷

方回評此詩：「以『我』對『君』，雖非字之工者，亦見拗句之健。」⁶⁸也是將焦點放在第 3 聯的第三字，此聯上下句皆是「三五同聲」，上句同時是「二四同聲」，且為「下三仄」，所謂「拗字」現象與前例相類。⁶⁹

詩意，非關格律，可暫不論。〔元〕方回選評，李慶甲集評，《瀛奎律髓彙評》，卷 25，「拗字類」，頁 1112。

⁶⁶ 案：此詩的末聯也存在類似的情形：上句「三五同仄」、「二四同平」，唯「二四同平」避免了「下三仄」，但方回並未論及。

⁶⁷ 〔元〕方回選評，李慶甲集評，《瀛奎律髓彙評》，卷 25，「拗字類」，頁 1112。

⁶⁸ 以下方回評云：「起句十字言景，中四句皆言情，豈近世四體所得拘？黃、陳詩有四十字無一字帶景者，後學能參此者幾人矣？『德人』謂東坡。」乃論情景佈設，非關格律。

⁶⁹ 案：此詩的末聯也存在類似的情形：上句「三五同仄」、「二四同平」，唯「二四同平」避免

綜觀以上方回「拗字類」所舉 10 例五言詩，前 5 例相當單純，皆指「三五同聲」有時則合併有「下三連」的情況。後 5 例詩則不但皆具有「三五同聲」的現象，有時還連帶有「二四同聲」的情況。但正如本文第三節分析指出，第四字偶有不合黏對的現象，用以調節「下三字」的格律，在唐代時有所見。方回在論「拗字」時雖頗有觸及，但重點應該仍放在「三五同聲」，這不但是通貫 10 首例詩的共有現象，也與《詩人玉屑》所論具有一致性。

接續再看這樣的格律觀是否也能從五言詩推論到七言詩。有關方回七言「拗字」的概念有一個重要線索存在於「拗字類」的〈序言〉中：「今江湖學詩者，喜許渾詩……以為丁卯句法。殊不知始於老杜，……如趙嘏……亦是也。」⁷⁰ 方回在此舉了許渾 (ca.788-ca.860)、杜甫、趙嘏 (806-852) 三位詩人共 5 聯詩句，作為除了老杜吳體之外的七言詩「拗字」之例，是極具參考性的範例，茲列舉如下：

- 1 水聲東去市朝變，山勢北來宮殿高。(許渾)
上平平去上平去 平去入平平去平
- 2 湘潭雲盡暮山出，巴蜀雪消春水來。(許渾)
平平平上去平入 平入入平平上平
- 3 負鹽出井此溪女，打鼓發船何郡郎。(杜甫)
上平去上上平上 上上入平平去平
- 4 寵光蕙葉與多碧，點注桃花舒小紅。(杜甫)
上平去入去平入 上去平平平上平
- 5 殘星幾點雁橫塞，長笛一聲人倚樓。(趙嘏)
平平上上去平入 上入入平平上平⁷¹

了「下三仄」，但方回並未論及。

⁷⁰ [元]方回選評，李慶甲集評，《瀛奎律髓彙評》，卷 25，「拗字類」，頁 1107。

⁷¹ [元]方回選評，李慶甲集評，《瀛奎律髓彙評》，卷 25，「拗字類」，頁 1107。

方回並沒有說明這 5 聯詩句拗在何字，有待一一檢核。這 5 聯詩句在「二四六黏對」方面是完全合律的，且全部「避下三連」，可確定所謂「拗字」並不在這兩個規範上。在「五七異聲」方面，則 5 例皆是「五七同聲」，而且很整齊的皆為「仄平仄」對「平仄平」。故所謂「丁卯句法」即是這種既拗用又能上下相對的巧妙形式。事實上，前面論五言詩之例時也常見類似的「下三字」韻律形式，只是並不限於此，而存在多樣的聲律組合，「仄平仄」對「平仄平」只是「三五同聲」的一種表現。

方回在論「丁卯句法」之後有云：「唐詩多此類，獨老杜『吳體』之所謂拗，則才小者不能為之矣。」似乎對於「丁卯句法」的單一性不甚滿意，以下將舉其所選七律的第一首為例，進一步說明：

杜甫〈題省中院壁〉：

掖垣竹埤梧十尋，洞門對雪常陰陰。

入平入平平入平 去平去入平平平

落花遊絲白日靜，鳴鳩乳燕青春深。

入平平平入入上 平平上去平平平

腐儒衰晚謬通籍，退食遲回違寸心。

上平平上去平入 去入平平平去平

衰職曾無一字補，許身愧比雙南金。

上入平平入去上 上平去上平平平⁷²

方回評杜甫此詩：「此篇八句俱拗，而律呂鏗鏘，試以微吟，或以長歌，其實文從字順也。以下『吳體』皆然。」⁷³ 此詩在「二四六黏對」方面，只有第 3、4 聯單獨來看是黏對不差，但首聯「垣」字當仄用平，第 2 聯則黏對有多處不合。至於「下三字」方面，全詩八聯皆為「五七同聲」，且第 2、4 聯皆為「下三仄」對「下三平」，第 3 聯則

⁷² 〔元〕方回選評，李慶甲集評，《瀛奎律髓彙評》，卷 25，「拗字類」，頁 1114。

⁷³ 以下論「句法」、「句中對」，非關格律。

為「仄平仄」對「平仄平」，只有首聯因首句押韻不具有相對的模式。故所謂「八句俱拗」包含的出律現象相當多，「下三字」的形式也相當多元，不似「丁卯句法」單一；但在「五七同聲」方面，整首詩的格律現象則是全數一致的。因此，拗當指應「五七異聲」，卻作「同聲」，這與五言詩的「拗字」仍具有一脈相承的觀念。由於方回後續所舉詩例的格律現象更為複雜甚至混亂，對於吾人瞭解常規的助益不大，故不再分析。

綜觀《詩人玉屑》、《瀛奎律髓》所選五、七言詩例，除了吳體恐另有繁複的標準，暫不討論；兩本宋人著作有關「拗字」的最大公約數，即是五言詩「三五同聲」、七言詩「五七同聲」。方回的拗體概念固然比魏慶之範圍更大更廣，但就「下三字」的安頓仍具有共同的指向，他們預設了五言詩「三五異聲」、七言詩「五七異聲」乃是「常規」。這種共通性應該不是偶然，而是宋人格律觀的體現。

然而，這種格律觀是否能再向前推至唐代？在理論文獻不足的限制下，只能透過作品檢核加以考索，故同樣再以唐人選集為檢核對象。在五言詩方面，「避下三連」的平均合格率是 93.2%，「三五異聲」的平均合格率是 74%，降幅為 19.2%；在七言詩方面，「避下三連」的平均合格率是 96.4%，「五七異聲」的平均合格率是 79.9%，降幅為 16.5%，降幅皆相當明顯，可見唐代詩人對於「避下三連」與「三五異聲」、「五七異聲」的規範關注程度並不相類。

綜言之，中、晚唐詩人已普遍具有嚴格「避下三連」的意識，在與黏對做交叉比對時，更發現詩人為「避下三連」，甚至出現「二四同平」或「四六同平」這種違反黏對規範的句式，因而句尾呈現「仄平仄」的聲律形式，明顯表現出「避下三連」，而不避忌五言詩「三五同聲」、七言詩「五七同聲」的現象。因此，從理論文獻與數據分析的雙重證據，可以推論「避下三連」的概念確實先於「三五異聲」或「五七異聲」，前者通行於中、晚唐，後者作為規範的時代則可能已進入宋代。由於宋人採用了這個新規範，因而將唐人「三五同聲」

或「五七同聲」的詩句皆視為「拗」。由此可見，從唐至宋對於「下三字」的規範是有一段發展的進程。

六、結語：從「護腰」到「避下三連」再到「三五異聲」

本文依循格律發展的軌跡，依序說明唐詩格律從《文鏡秘府論》所記元兢《詩髓腦》的避忌四病、調聲三術，發展到《作文大躰》以二四（六）黏對為主導節律，格律的主要結構雖已基本確立，但在將四聲律轉換成平仄律時，尚未完成對於每一個字的格律布設，所缺乏的即是對於五言詩第三字、七言詩第五字的安置。為了解決此一疑義，本文在日本詩格《王泐不渴鈔》尋得「避下三連」的規範，「避下三連」不但與五言詩第三字、七言詩第五字的安置密切關聯，也是近世談論律體格律的常見規範之一，只是吾人雖習以為常，卻不明所以。《王泐不渴鈔》不但提供了最早的文獻依據，同時也揭示了格律理念的發展步驟。

在早期的傳世文獻中，有關五言詩第三字的規範只見於元兢的「護腰」之說，並且與「拈二」、「相承」並行。但當格律的主導節律由「拈二」向「二四黏對」推進時，「護腰」雖然仍被繼續沿用，甚至不無可能精進為「平仄律護腰」。然而，即或詩人做到了「平仄律護腰」，卻仍不能全然免於「下三連」。因此，當主導節律的結構使詩人意識到「避下三連」是更具整全性的格律規範時，便自然會逐漸放棄對「護腰」的關注，而以「避下三連」取而代之。理論上，格律發展至這個階段，上尾、平頭、二四（六）黏對，再加上「避下三連」的陸續到位，律詩的每一個字都有了相應的規範，成為共遵的法則，格律發展已經走完主要的建構期。

然而，這套整全規範完成於何時？仍是有待證成的課題。雖然《王泐不渴鈔》的著成年代已近南宋末年，但中土典籍傳播到域外必須考

量時間差，若要量度理論傳播的時間距離以定位格律遵行的時間，有必要藉助數位工具進行大量作品的格律分析，引為參證。本文乃以 17 種《唐人選唐詩》為範本，以數據說明「避下三連」的概念即或在元兢相承術產生的年代，仍有一定的遵行率，但在中、晚唐以後則顯著提昇。吾人可以合理推論：「避下三連」或許早已成為一種調聲理想，但作為規範，應自中、晚唐以後始嚴，此一趨勢與黏對成為主導節律的發展密切相關。

因此，《王泂不渴鈔》雖著成於南宋，反映的則是中、晚唐的格律理念；若將之與同屬南宋的中土典籍作比較，更可進一步見出其間的差距。本文從《詩人玉屑》論詩眼、《瀛奎律髓》論拗字的線索，揭示魏慶之與方回對於常規的認知，已從「避下三連」又再發展到「三五異聲」、「五七異聲」。本文同樣經由《唐人選唐詩》的格律檢核，說明「三五異聲」、「五七異聲」在唐代的遵行率，遠不能與「避下三連」相提並論，基本上應該是出自宋人的見解。然而，由於資料有限，現階段並不能確定此一概念始於宋代的哪個時期，只能從魏慶之與方回對此的共同認知，確認在南宋已然成型，⁷⁴ 故應具有一定的代表性，足以窺見由唐人宋格律觀的演變。

若將「避下三連」與「三五異聲」、「五七異聲」相互比較，後者顯然較前者更具積極的調聲精神。此一進展可視為格律觀日趨精微，調聲法則更形嚴整的結果。因為規範「三五異聲」更具有聲律結構上的優勢，首先，若能做到「三五異聲」，便不可能犯「下三連」，完全能夠以此代彼。其次，若能做到「三五異聲」，則基本上也能關注到「平仄律護腰」，因為第五字受到韻腳與上尾的規範，必須上下句平仄相對，如「○○○○●，○○○○◎。○○○○●，○○○○◎」，

⁷⁴ 案：從《詩人玉屑》論「拗句」引述胡仔《苕溪漁隱叢話》所記，可知至遲在南宋前期即已有此觀念。

當施用「三五異聲」時，第三字與第五字又必須連動，如「○○◎○●，○○●○○。○○◎○●，○○●○○」，故除了首句押韻之外，一般會自然形成上下句第三字平仄相對。因此，「三五異聲」實已包括了「平仄律護腰」與「避下三連」兩者，顯示出宋人經過整合，較之唐人更為積極嚴整的格律觀。因此，就「下三字」的規範而言，「避下三連」可視為基本要求，「三五異聲」則可視為進階規範。唐人走完了格律規範的最後一里路；宋人則精益求精，續有推進。唐、宋詩人對於「下三字」規範的探討，既相互銜接又有層次之別，充分說明格律形塑是一變動發展的歷程。

最後，筆者擬就數位人文工具給予格律研究的助益略作說明。本文為了重構格律發展的歷史圖像，必須從理論文獻及詩歌文本雙管齊下，再以數位技術結合兩者，以克服鉅量文本造成的人力負擔，並同步追求資料的精確度。由於漢詩的獨特風貌植基於單音獨體、音與義相互依附的質性上，而漢詩的音韻分析必須奠基在精準化的音韻資料，然而，漢語並非表音文字，字音無法一目了然，有賴於一一標注。數位技術的導入對此提供了嶄新的研究取徑，除了系統自動標音之外，研究者不需先人為主地預設整套格律規範，而是將文獻中各時代的格律論述以數位技術呈現在一個系統平臺上，使格律的標準多元並呈，格律的檢析異常便利，甚至可以根據不同的問題意識進行排列組合、交叉分析。亦即用數位平臺整合文獻資料與作品檢核所獲得的兩重證據，可以更準確地勾勒出格律發展的歷史脈絡，為不同時代的格律建立解釋的依據，以俾在此基礎上進一步研析音韻美學的原理。

綜言之，數位思維的介入不僅能夠幫助研究者將其研究步驟細膩化，同時也可經由大數據的分析，提供研究者從更廣域的角度提問，進行更多大膽假設與小心求證的探險，在部分與整體的詮釋循環中找尋最佳的詮釋位置。

（責任校對：林泓任）

附表一：唐人選唐詩五言詩表格⁷⁵

| 選集 | 首數 | 換頭一 | 二四黏對 ⁷⁶ | | 護腰 | | | 避下三連 | 三五異聲 | 無上尾 | |
|--------|------|-------|--------------------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| | | | | | 四聲 | 平仄 | | | | 平仄 | 四聲 |
| | | | 合格率 | 總平均 | | 可同平 | 不可同平 | | | | |
| 翰林學士集 | 43 | 89.4% | 36.7% | 40.6% | 95.3% | 73.1% | 65% | 92.2% | 77.7% | 99.1% | 100% |
| 珠英集 | 45 | 85.7% | 35.1% | 45.5% | 96.8% | 69.3% | 53.7% | 86.4% | 57.5% | 86.4% | 99.1% |
| 景龍文館記 | 231 | 94.6% | 77.9% | 81.5% | 98% | 84.3% | 77.3% | 95.5% | 86.9% | 97.1% | 99.5% |
| 搜玉小集 | 45 | 93.2% | 74.2% | 79% | 96.1% | 76.3% | 65.3% | 93.5% | 76.9% | 94% | 100% |
| 丹陽集 | 29 | 90.4% | 57.7% | 67.3% | 97.4% | 81.4% | 50% | 88.6% | 59.8% | 90.6% | 99.2% |
| 河岳英靈集 | 167 | 84.2% | 34.1% | 50.3% | 95.6% | 82.2% | 56.4% | 85.6% | 51.1% | 83.4% | 91.9% |
| 國秀集 | 174 | 92.2% | 69.4% | 77.5% | 97.3% | 82.2% | 68% | 93.8% | 74.8% | 93% | 98.5% |
| 篋中集 | 24 | 77.7% | 5% | 24.8% | 97% | 83.9% | 54.8% | 85.3% | 45.8% | 60.8% | 72.6% |
| 玉臺後集 | 72 | 90.2% | 37% | 43.3% | 96.5% | 80.8% | 62.5% | 90.3% | 73.2% | 95.3% | 98% |
| 中興間氣集 | 122 | 90.7% | 72.9% | 80.3% | 97.7% | 84.7% | 71.3% | 95.9% | 74.7% | 94.9% | 96.5% |
| 御覽詩 | 167 | 94.6% | 80.8% | 87% | 94.6% | 77% | 67.8% | 96.7% | 84.4% | 99.1% | 99.1% |
| 元和三舍人集 | 55 | 94.5% | 78.2% | 85.5% | 99.1% | 82.7% | 74.5% | 99.1% | 88.6% | 100% | 100% |
| 極玄集 | 97 | 90.5% | 81.2% | 86.5% | 96.1% | 85.4% | 70.9% | 96.7% | 79.4% | 98.5% | 100% |
| 寶氏連珠集 | 70 | 89.9% | 79.4% | 85.3% | 97.3% | 89.3% | 80.7% | 98% | 86.1% | 97% | 98.1% |
| 又玄集 | 149 | 89.4% | 77.5% | 83.2% | 96.8% | 86.1% | 72.5% | 95.7% | 77.7% | 95.9% | 98.2% |
| 瑤池新詠集 | 13 | 97.7% | 92.6% | 95.1% | 100% | 74.4% | 65.1% | 97.1% | 72.1% | 100% | 100% |
| 才調集 | 271 | 89.2% | 68.1% | 74.3% | 97.3% | 83.8% | 72.8% | 94.3% | 76.8% | 92.1% | 95.7% |
| 總計 | 1774 | 90.3% | 62.2% | 69.8% | 97% | 82.4% | 68.5% | 93.2% | 74% | 92.8% | 96.9% |

⁷⁵ 本文採用的統計方式為先計算出每首詩各病犯的合格比，再計算總體的平均值。本表統計數據悉依科技部補助「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」，<http://ppas.cl.ntu.edu.tw/hanshi>（檢索日期：2018年10月22日-2019年1月30日）；「漢詩文獻系統」，<http://140.112.145.92/poem>（檢索日期：2018年10月22日-2019年1月30日），以及國家科學委員會補助，國立臺灣大學中國文學系、中央研究院資訊科學研究所共同開發，「漢字古今音資料庫」，<http://140.112.145.93/ccr>（檢索日期：2018年10月22日-2019年4月27日）。

⁷⁶ 「二四黏對」分「合格率」與「總平均」兩項。前者是依系統判定第二字與第四字黏對完全正確才算合格（合格率为100%）；如其中有一處不合平仄，則屬不合格（合格率为0%）。如一首五言絕句，共有8個格律點，如僅有一處不合平仄，合格率即為0%，意味整首詩未符二四黏對的規範。相較於其他規範往往只有2個格律點，「二四黏對」合格率的計算方式自然嚴苛許多。故其合格率有普遍較低的情況。事實上這正凸顯出施用「二四黏對」的困難度，但並不能由此證明詩人無意於遵行「二四字黏對」。因此，本文又做了第二種「總平均」的計算方式，即分別計算第二字黏對（即拈二）的合格率、第四字合格率和二四黏對合格率，再將三項數值加總平均。如前舉情況，合格率可提升至33.3%。此數值仍足以呈現「二四黏對」的困難程度，但較可看出詩作遵行黏對精神、接近律體的程度。

附表二：唐人選唐詩七言詩表格⁷⁷

| 選集 | 首數 | 平頭一 | 換頭一 | 二四六黏對 ⁷⁸ | | 護腰 | | | 避下三連 | 五七異聲 | 無上尾 | |
|--------|------|-------|--------|---------------------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| | | | | 合格率 | 總平均 | 四聲 | 平仄 | | | | 平仄 | 四聲 |
| | | | | | | | 可同平 | 不可同平 | | | | |
| 翰林學士集 | 0 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| 珠英集 | 4 | 100% | 75% | 41.7% | 58.3% | 91.7% | 100% | 100% | 93.3% | 75% | 87.5% | 87.5% |
| 景龍文館記 | 131 | 96.8% | 89.4% | 67.5% | 72.2% | 92.6% | 70.8% | 63.6% | 97.1% | 88.2% | 96.7% | 96.7% |
| 搜玉小集 | 12 | 96.6% | 87.4% | 36.2% | 41.5% | 89.7% | 74.7% | 57.5% | 95.1% | 75.3% | 100% | 100% |
| 丹陽集 | 3 | 66.7% | 66.7% | 33.3% | 50% | 83.3% | 33.3% | 33.3% | 100% | 75% | 100% | 100% |
| 河岳英靈集 | 34 | 94.4% | 76.5% | 24.8% | 38.4% | 90.2% | 79.3% | 56.8% | 87.4% | 48.1% | 89% | 92.6% |
| 國秀集 | 40 | 96% | 84.8% | 55% | 64% | 92.9% | 70.7% | 58.6% | 97.8% | 74.7% | 97.9% | 100% |
| 篋中集 | 0 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| 玉臺後集 | 25 | 90.8% | 78% | 30% | 36.1% | 90.8% | 73.8% | 54.6% | 90.2% | 64.9% | 66.8% | 67.1% |
| 中興間氣集 | 16 | 96.5% | 82.5% | 71.7% | 74.9% | 94.7% | 78.9% | 64.9% | 97.7% | 77.9% | 100% | 100% |
| 御覽詩 | 118 | 95% | 81.2% | 85.9% | 91.2% | 86.9% | 63.1% | 53.5% | 98.8% | 84.2% | 99.4% | 99.4% |
| 元和三舍人集 | 64 | 97.7% | 85.9% | 89.1% | 94.5% | 85.2% | 56.3% | 50% | 100% | 87.1% | 96.1% | 96.1% |
| 極玄集 | 3 | 100% | 100% | 66.7% | 83.3% | 83.3% | 50% | 33.3% | 100% | 75% | 83.3% | 83.3% |
| 竇氏連珠集 | 48 | 91.9% | 152.7% | 84.8% | 90.3% | 93.9% | 75% | 62.2% | 99.3% | 86.8% | 98.4% | 98.4% |
| 又玄集 | 132 | 92.5% | 74% | 80.5% | 86.3% | 92.2% | 75.5% | 67.1% | 97.6% | 83% | 96.6% | 98.5% |
| 瑤池新詠集 | 6 | 94.7% | 89.5% | 66.7% | 72.2% | 89.5% | 57.9% | 42.1% | 100% | 78.9% | 94.5% | 94.5% |
| 才調集 | 666 | 93.5% | 76.4% | 76.9% | 83.4% | 91% | 74% | 62.4% | 96.6% | 79.7% | 95.8% | 96.5% |
| 總計 | 1302 | 94% | 81.2% | 60.7% | 69.1% | 91% | 72.8% | 61.5% | 96.4% | 79.9% | 93.5% | 94% |

⁷⁷ 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」，<http://ppas.cl.ntu.edu.tw/hanshi>（檢索日期：2018年10月30日-2019年4月27日）；「漢詩文獻系統」，<http://140.112.145.92/poem>（檢索日期：2018年10月30日-2019年4月27日）。

⁷⁸ 「二四六黏對」分「合格率」與「總平均」兩項。

引用書目

一、傳統文獻

- 〔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年。
- 〔唐〕白居易撰，朱金城校箋，《白居易集箋校》，上海：上海古籍出版社，1988年。
- 〔唐〕崔融等編，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。
- 〔宋〕胡子，《苕溪漁隱叢話前後集》，臺北：長安出版社，1978年。
- 〔宋〕魏慶之著，王仲聞點校，《詩人玉屑》，北京：中華書局，2007年。
- 〔元〕方回選評，李慶甲集評，《瀛奎律髓彙評》，上海：上海古籍出版社，1986年。
- 〔清〕彭定求等奉敕編校，《全唐詩》，北京：中華書局，1960年。
- 〔日〕天理大學出版部編，《作文大躰》，《平安詩文殘篇》，東京：八木書店，1984年影印觀智院本。
- 〔日〕國文學研究資料館編，《王沢不渴鈔》，《漢文學資料集》，《真福寺善本叢刊》，第12卷，京都：臨川書店，2000年影印真如藏本，後附山崎誠翻刻本。
- 〔日〕塙保己一編，《群書類從》，東京：經濟雜誌社，1905年翻刻本。
- 〔日〕遍照金剛撰，盧盛江校考，《文鏡秘府論彙校彙考：（附）文筆眼心抄》，北京：中華書局，2006年。

二、近人論著

- 王力，《漢語詩律學》，上海：上海教育出版社，2005年。
- 賈晉華，《唐代集會總集與詩人群研究》，北京：北京大學出版社，2001

年。

蔡振念，〈清代聲調說五律格式糾補〉，《中正漢學》第 24 期，2014 年 12 月，頁 159-184。

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 35-72。

_____，〈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》第 59 期，2017 年 12 月，頁 1-54。

_____，〈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 219-250。

〔日〕大石有克，〈王澤不渴鈔作者考——文鏡秘府論との關聯をめぐって〉，《語文研究》第 90 號，福岡：九州大学国語国文学会，2000 年，頁 16-27。

〔日〕小沢正夫，〈作文大体の基礎的研究〉，《愛知県立女子大学説林》第 11 號，愛知：愛知県立女子大学国文学会，1963 年，頁 1-63。

〔日〕川口久雄，《平安朝日本漢文学史の研究》，東京：明治書院，1964 年，冊下。

三、網路資料

北京愛如生數字化技術研究中心研製，「中國基本古籍庫」，檢索日期：2019 年 6 月 5 日。

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」，<http://140.112.145.92/poem>，檢索日期：2018 年 10 月 22 日-2019 年 4 月 27 日。

_____，「漢詩格律分析」，<http://ppas.cl.ntu.edu.tw/hanshi>，檢索日期：2018 年 10 月 22 日-2019 年 4 月 27 日。

國家科學委員會補助，國立臺灣大學中國文學系、中央研究院資訊科學研究所共同開發，「漢字古今音資料庫」，<http://140.112.145.93/ccr>，檢索日期：2018年10月22日-2019年4月27日。

The Development of Regulation on the “Last Three Characters” in Tang and Song Poetic Meter

Yu Tsai*

Abstract

This article examines the development of metrical patterns in Chinese poetry. With respect to source material, I have employed Sinosphere as an integral domain of vision, while also seeking out-of-domain poetic texts parallel to those in China. With regards to methodology, I have used digital tools to carry out the interactive corroboration between theoretical literature and metric analysis. And conceptually, I have emphasized the logic informing the literary era and connections between ideas, adopting a historical view regarding the change and development of metrical patterns.

In the article, I compare a series of Japanese composition rules for poetry, including those found in the *Bunkyō hifuron* 文鏡秘府論, *Sakumon daitai* 作文大躰, *Outaku fukatsushō* 王沢不渴鈔, against texts that contain writing rules for Chinese poetry, such as the *Tang ren xuan tangshi* 唐人選唐詩, the *Shiren yuxie* 詩人玉屑, and the *Yingkuai lüisui* 瀛奎律髓. On the basis of this analysis, I explain how metrical poems developed from “the second-character rule” 拈二 to “the second-and-fourth-character rule” 二四黏對 following the establishment of dominant rhyme patterns in the Tang and Song dynasties. The relevant issues

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

concerned: how to regulate the third character in five-character poems; how its regulation proceeded from “protecting the waist” 護腰 to “avoiding the same tone in the last three characters” 避下三連, and subsequently to “different tones in the third and fifth character” 三五異聲. The regulation applied not only to five-character poems, but also to seven-character poems.

In sum, after establishing the norm of “avoiding the same tone in the last three characters,” each character of the poem became standardized, indicating that Tang poetry had already completed the last stage in the construction of metrical patterns. As for the development of “different tones in the third and fifth character” by later Song poets, it should be seen as a more advanced consideration of the norm.

Key words: metrical patterns, protecting the waist 護腰, avoiding the same tones in the last three characters 避下三連, *Outaku fukatsushou* 王沢不渴鈔, *Shiren yuxie* 詩人玉屑, *Yingkui lüsui* 瀛奎律髓