

## 初唐五言律體律調完成過程之觀察 及其相關問題之討論

鄺健行

香港中文大學中文系

題目中的初唐，根據一般的畫分法，指由高祖武德初年至睿宗景雲二年的一段期間，中歷太宗、高宗、武后、中宗，共六帝九十四年。<sup>1</sup>所謂五言律體，指後世習稱的五律。律者法也，<sup>2</sup>五律當據一定之法而作，這包括了句數、對仗、平仄、用韻幾方面。本文集中在討論平仄聲音由不和諧到和諧的安排過程以及與此相關的問題。

律體單句平仄的安排方式有六種：仄仄平平仄、仄仄仄平平、平平平仄仄、平平仄仄平、平平仄仄仄、平平仄仄仄。前四種是標準句式，第五種清人趙執信以為「律詩常用」，<sup>3</sup>第六種近人王力認為「常見到那樣的程度」，「實在不很應該認為變例」。<sup>4</sup>茲把末兩種視同律句。律詩就是運用以上的六種和諧句調在每聯之中相對和各聯之間相黏，從而達到整體聲勢穩順的效果。句調、對、黏恰當安排的出現，標誌着律調的完成。從歷史觀察，律調由萌芽到完成，經歷過一條為時很長的探索和發展路途。

南齊永明體的始創者沈約、陸厥等人注重的是一句兩句之間的聲律，所謂「五字之中，音韻悉異，兩句之內，角徵不同」。<sup>5</sup>所謂「十字之文，顛倒相配」。<sup>6</sup>有的學者指出沈、陸等人還無餘暇顧及通篇聲音的諧協，<sup>7</sup>這是對的。其實即使十字兩句之中，沈、陸等人仍然掌握不到最大的和諧規律。就是說，怎樣的句調才算標準，一聯之內怎樣的平仄相對才算完美，看來他們還未了然，因而要作多方嘗試，並且有「字不過十，巧歷已不能

1 初唐諸帝年號和在位年數，見文後附表。

2 董文煥《聲調四譜》卷十一，台北：廣文書局影印本，1974年3月，頁416。

3 《聲調前譜》，載《清詩話》，上海：上海古籍出版社，1963年9月，頁328。

4 《漢語詩律學》，上海：新知識出版社，1958年1月，頁108。

5 《南史》卷四十八《陸厥傳》，北京：中華書局，1975年6月，頁1195。

6 沈約《答陸厥書》，載《全梁文》卷二十八，見嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》，北京：中華書局，1985年11月，頁3116。

7 郭紹虞《永明聲病說》第八節「永明體與律體」，載《語文通論續編》，香港：太平書局，1963年2月，頁100。

盡」之歎。<sup>8</sup>雖然其間可能還涉及到四聲的關係，不全在平仄問題上；<sup>9</sup>不過即使回到平仄的層面，也不能算得至簡至易。兩句十字內存在多種不同的平仄組合，這對掌握不到聲音規律的古人來說依然感到難於處理。我們如果純從平仄的角度去檢察沈約一些略具後世律體形式的作品，<sup>10</sup>會發現無論在五字單句之內，或者十字兩句之中，符合「律」的要求者不多；至於整體的黏合，更是罕有。具體的情況是：沈約這類的作品有十九首，<sup>11</sup>共一百五十二句、七十六聯。其中不合律調的句子<sup>12</sup>出現五十四次，佔總句數的百分之三十五；失對的聯語出現二十九次，佔總聯語的百分之三十八；相對於後世的作品，失誤比例偏大。而失黏的作品則達十七首之多。總的來說，由於句調不合、失對或失黏，十九首沒有一首在聲音上全合律體的要求。

所以我們最多只能說：律調在沈約時開始萌芽，卻還說不上是雛型，失誤較少的律調雛型要等到梁陳之間才出現。這些雛型作品在聲音的處理上比沈約有所改善，主要表現在單句和一聯內符合後世律調要求的比例增加。我們可以拿被胡應麟稱為「洞合唐規」的庾肩吾的作品和被沈德潛稱為開五律之體的陰鏗的作品為例說明。<sup>13</sup>庾肩吾接近五律的作品二十一首，共一百六十八句、八十四聯。其中不合律調的句子出現十次，佔總句數百分之六；失對的聯語出現十次，佔總聯語百分之十二。陰鏗接近五律的作品十六首，共一百二十八句、六十四聯。其中不合律調的句子出現八次，佔總句數百分之六；失對的聯語出現十八次，佔總聯語百分之二十八。可以看出：失誤的次數遠比沈約的為小，尤以五字單句為明顯。

不過在黏合的問題上，庾、陰兩人仍舊沒有改善。庾詩失黏者十六首，陰詩失黏者十四首，比例和沈約作品接近。從絕對數字言，陰鏗失黏程度達百分之八十七，比沈約的百分之八十五還大。也就是說：一簡兩句<sup>14</sup>之內的聲音規律，南朝後期作者在探索工作上已

8 同注6。

9 同注7，頁106。

10 略具後世律體形式的作品，指五言八句、用平聲韻、中間時有對偶的篇章。

11 此據逄欽立《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局，1983年9月。十九首中，不包括《登北固樓》。此詩丁福保的《全漢三國晉南北朝詩》不收，逄氏謂出於《輿地紀勝》。此詩聲調和後世的作品聲調接近，而跟沈約其他作品聲調大不相同。

12 不合律調的句子指上文六種句調以外的各種句式。此外上文六種句式的一、三、五位置變換平仄以後，如果脫離了「一三五不論」的「不論」範圍，也作不合律的句子看待。譬如仄仄平仄改為平仄平仄是律句，但改作仄仄仄平就不算律句了。（有關一三五不論的問題，可參考王力《漢語詩律學》「一三五不論」節。）

13 胡應麟《詩藪》外編卷二，台北：廣文書局，1973年9月，頁450；沈德潛《說詩晬語》卷上，載《清詩話》，頁538。

14 沈約《宋書·謝靈運傳論》云：「一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異。」（北京：中華書局，1974年10月，頁1779）簡即一句五言句子，說見郭紹虞主編的《中國歷代文論選》中《宋書·謝靈運傳論》的註釋。（香港：中華書局，1979年3月，頁176）

很有進步；但全詩穩順聲勢的法則，理解並未超越前人。初唐諸家正是在這個基礎上繼續探研，經過了大半個世紀的努力，最後解決了黏合問題，同時進一步明確定出單句和聯語的聲音方式，從而完成了五言律體律調標準化的工作。

爲了方便說明，以下選出初唐作者二十二家，就其作品製成一表。表中列出六項：(一)作家生卒年份；<sup>15</sup>(二)接近五律的作品總數(其中李嶠作品過多，依《全唐詩》所載次序，選出前面的九十首)；(三)單句句調不合的數目和所佔總句數的百分比；(四)聯語失對數目和所佔總聯數的百分比；(五)作品失黏首數和所佔作品總數的百分比(有一處失黏即算)；(六)由於句調不合、失對、失黏而造成不合律調的作品數目和所佔作品總數的百分比。這二十二個人，有些在當時或後世享有詩名，有些保存下來的作品較多；總之他們的作品能代表初唐詩壇，應無疑問。另附錄高宗、武后、中宗三人，以備參考。太宗本來最喜吟詠，傳世作品也最多，但因為時代過早，他的作品對說明律調的發展幫助不大，所以不統計分析。睿宗無五言之作留下，表中不錄。

作家姓名	生卒年份	作品總數	單句句調不合及百分比	失對聯數及百分比	失黏首數及百分比	不合律首數及百分比	備注
虞世南	557—638	6	1(2%)	6(25%)	4(66.7%)	6(100%)	
李百藥	564—648	10	9(11.3%)	9(22.5%)	8(80%)	8(80%)	
王績	590—644	4	0(0)	0(0)	2(50%)	2(50%)	
許敬宗	591—672	7	4(7%)	7(25%)	6(85.7%)	6(85.7%)	
楊師道	?—647	4	1(3.6%)	1(6.3%)	2(50%)	3(75%)	
上官儀	608?—664	6	2(4.2%)	3(12.5%)	5(83%)	6(100%)	
駱賓王	619—680	69	13(2.4%)	36(13%)	41(59.4%)	48(69.6%)	
盧照鄰	634—686?	30	5(2.1%)	9(7.5%)	23(76.7%)	24(80%)	
董思恭	高宗時人	11	9(10.2%)	2(4.5%)	8(72.7%)	8(72.7%)	
李嶠	645/6—714/5	90	15(2.1%)	5(1.4%)	9(10%)	21(23.3%)	部分作品

15 作家生卒年份根據以下資料定出：

1. 《新唐書》，北京：中華書局，1975年2月。
2. 《舊唐書》，北京：中華書局，1975年5月。
3. 聞一多《唐詩大系》，載《聞一多全集》，北京：三聯書店，1982年8月。
4. 傅璇琮主編《唐才子傳校箋》，北京：中華書局，第一冊，1987年5月。

作家姓名	生卒年份	作品總數	單句句調不合及百分比	失對聯數及百分比	失黏首數及百分比	不合律首數及百分比	備注
蘇味道	648—705	9	2(2.8%)	1(2.8%)	5(55.6%)	6(66.7%)	
杜審言	648前後—708	28	1(0.45%)	1(0.89%)	1(3.6%)	2(7.1%)	
王勃	650—676	30	4(1.7%)	3(2.5%)	20(66.7%)	22(73.3%)	
楊炯	650—693稍後	14	2(1.8%)	1(1.8%)	0(0)	2(14.3%)	
劉憲	650/55—711	10	0(0)	4(10%)	5(50%)	5(50%)	
崔融	653—706	8	2(3.1%)	3(9.4%)	1(12.5%)	2(25%)	
宋之問	656—711/2	71	27(4.8%)	7(2.5%)	5(7%)	17(25.4%)	
沈佺期	656—713/4	54	13(3%)	1(0.5%)	1(1.9%)	7(13%)	
陳子昂	661—702	29	23(9.9%)	6(5.2%)	18(62.1%)	21(72.4%)	
李適	663?—712?	7	0(0)	0(0)	0(0)	0(0)	
上官婉兒	664—710	8	0(0)	3(9.4%)	5(62.5%)	5(62.5%)	
崔湜	670—713	14	1(0.9%)	0(0)	1(7.1%)	1(7.1%)	
高宗		3	2(8.3%)	4(33.3%)	3(100%)	3(100%)	
武后		5	1(2.5%)	4(20%)	4(80%)	5(100%)	
中宗		3	1(4.2%)	1(8.3%)	2(66.7%)	3(100%)	
沈約		19	54(35.5%)	29(38.2%)	17(89.4%)	19(100%)	
庾肩吾		21	10(5.9%)	10(11.9%)	16(76.2%)	18(85.7%)	
陰鏗		16	8(6.3%)	18(28.1%)	14(87.5%)	16(100%)	

就律調的發展過程看，初唐一百年間大致可分作三個階段。第一個階段以上官儀的死年(664)左右結束；第二個階段以駱賓王的死年(687)左右結束；第三個階段迄初唐之末(712)。第一階段的代表作家包括虞世南、李百藥、王績、許敬宗、楊師道、上官儀等，他們都是由隋入唐的人，在唐代的文學活動主要在太宗一朝和高宗的前期。從上表看，諸家對聲調的失誤程度儘管有高低的不同，但是除了王績以外，總的來說和庾肩吾、陰鏗二人差別不大。不妨說，直到太宗末高宗初上官體流行之時，<sup>16</sup>五言詩律仍舊沿襲陳隋，不

16 《舊唐書》卷八十《上官儀傳》：「儀既貴顯，故當時多有效其體者，時人謂為上官體。」(頁2743)按儀之顯貴，在太宗貞觀十九年以後；說見王夢鷗《初唐詩學著述考》，台北：台灣商務印書館，1977年1月，頁22—23。

見有所進展。王績合律的情況誠然較顯著，但他不是詩壇活躍分子，影響風氣不大。郭紹虞提出永明以來種種謀求整體和諧的平仄配合方式，<sup>17</sup>既見於南朝人的作品，也見於本階段作家的作品。郭氏也舉了一些屬於本階段的篇章，只是不够齊備，茲特為補足，以見本階段和南朝後期律調發展的水平差別不大。郭氏有例子的用郭氏的例子，並加標明：

前後絕分列式：褚亮《詠花燭》(原例)

奇偶聯分應式：李百藥《火鳳詞二首》之一

首尾呼應式：李百藥《文德皇后挽歌》

首尾變化式：首聯承尾聯對者：上官儀《奉和山夜臨秋》(原例)；首聯對尾聯承者：

朱子奢《文德皇后挽歌》

首聯特異式：李百藥《戲贈新婦》

尾聯特異式：虞世南《侍宴歸雁堂》(原例)

腹前聯特異式：王績《獨坐》(原例)

腹後聯特異式：楊師道《賦終南山用風字韻應詔》

四聯同調式：上官儀《故北平公挽歌》(原例)

單句同調式：上官儀《高密公挽歌》

雙句同調式：許敬宗《送劉散員》(原例)

作家嘗試作各種各樣的聲音配合，正好表明他們還未能找到一條眾所公認的康莊大道。

第二階段的作家，以駱賓王、盧照鄰、王勃為代表。他們在高祖和太宗年間出生，文學活動主要在高宗一朝，包括前期和後期。正由於從文學活動期作考慮，王勃雖生於高宗即位之年，仍屬本階段作者；也正由於同樣的原因，楊炯雖跟王勃同年出生，但文學活動在高宗朝前期之後開始，可以移往後一階段。

從上表看，駱、盧、王三家不合律調的單句不超過總數的百分之二點五，那是極低的比例，比後來沈佺期、宋之間的作品還要低。在創作過程中，一些專有名詞或特定詞語的平仄不一定能跟詩句應下的平仄配合，有時卻又不能不用，這便造成不合句調的現象；這在任何作家、包括律體成立以後的作家都是無法避免的。百分之二點五的失誤，已可看成作者對單句律調的徹底掌握。本階段作品失對的情況也比前階段的作品減少。前階段高低的界限是百分之二十八到百分之十二點五，本階段的高低界限是百分之十三到百分之二點五；就是低了十個百分點左右。尤其值得注意的：全合律調的作品已漸次出現，佔作者全部受檢查的作品兩成到三成；這跟第一階段中詩人往往寫不出甚至一首合律調的作品的情況有所不同。

17 《從永明體到律體》，《語文通論續編》頁110以下。

第三階段的代表作家有李嶠、蘇味道、杜審言、楊炯、崔融、宋之問、沈佺期、陳子昂等，他們大抵在高宗前期出生，主要在高宗後期和武后、中宗、睿宗三朝從事文學活動。諸家聲調失誤的程度有大有小，但多數比第二階段的作家減輕；這便可看作基本的趨勢。其中有作者全無失誤（如李適），或者失誤很微（如杜審言）。這不能看成爲偶然的現象，而不妨看成他們能够徹底掌握了黏對法則和五言律體已在他們手上全部完成的證明。單句平仄的安排在第二階段已基本解決了，本階段諸家進一步解決了聯語的對黏方式，於是整體律調便告確立。

我們注意到陳子昂和上官婉兒作品的聲律和當時大多數作家作品的聲律有所距離，就是說兩人作品對黏失誤的程度較大。情況也許可以這樣解釋：陳子昂是個復古傾向很重的詩人，對南朝詩歌評價不高。儘管他不反對聲律，但由於對南朝詩歌不抱積極的態度，恐怕也不會認真講究聲律。上官婉兒是上官儀的孫女，<sup>18</sup>她心中有祖父作品的影子，並以之作爲學習對象，亦屬常情。可是上官儀作品的聲律，拿本階段的標準去量度，已見保守了。以上的推測，雖無佐證，不可作爲定論，卻也不能說全不近理。

## 二

《文鏡秘府論》天卷「調聲」一節載「換頭」云：

換頭者，若兢於《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，名爲雙換頭，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，此亦名爲換頭，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！

「換頭」的法則，正是律詩對黏的正確方式。《蓬州野望》因爲緊守「換頭」之法，也就整篇合律。據學者意見，《文鏡秘府論》這段文字原出元兢《詩腦髓》。<sup>19</sup>《詩腦髓》作於何時，由於資料不足，無法絕對確定，只能從兩方面作間接推論。第一，這是一本討論作詩方法和詩歌體式的書，作者似乎要經過相當時間的創作實踐和對詩歌創作有深刻了解之後，才能撰

18 《新唐書》卷七十六本傳，頁3488。

19 王夢鷗《初唐詩學著述考》，頁72。王利器《文鏡秘府論校注》，北京：中國社會科學出版社，1983年7月，頁55—56。日本學者或先已提出這樣的看法，茲舉二王之作，以日中所見者作據。

寫。元兢在高宗咸亨二年左右編成《古今詩人秀句》二卷，並作序言；序言即《文鏡秘府論》南卷《集論》「或曰：晚代詮文者多矣。……若斯而已矣」一段。<sup>20</sup>序中元兢自述曾與諸學士論小謝詩，意見不同，但最後諸學士「咸服」，可見他那時對詩歌深具識見。第二，論「換頭」時元兢引自己的《蓬州野望》為例。此詩自述飄泊身世，可能寫於遭貶逐之後；<sup>21</sup>但從《古今詩人秀句序》看，由龍朔元年到咸亨二年間，元兢在周王府和中央政府做官，不見得有貶逐飄泊之事。他也不大可能在龍朔元年以前被貶逐，因為龍朔元年他才是一名王府參軍，而且極可能屬於參軍中品秩最低的正八品下的參軍事或從八品下的行參軍事；<sup>22</sup>那就是說，他當時似乎才起步入仕，做最起碼的小官，要貶也無從貶起。所以《蓬州野望》一詩，以寫於咸亨以後的可能性最高。這麼推論，《詩腦髓》一書也就成於咸亨以後了。不過也不會在咸亨以後很久，因為他在書中稱上官儀為「今代文人」。<sup>23</sup>上官儀死於麟德元年，既稱「今代」，總不致下距麟德元年太久，要說寫於上元、儀鳳之間，大抵恰當。

換頭的提出，標誌着黏綴找到了正確的法則，也等於說律調自此完成，時間很可能在上元、儀鳳之間，總之在高宗後期。換頭也不見得一定是元兢的獨得之祕，也許當時若干作者對這種法則已有初步的掌握，元兢再作綜理補充，筆之於書。不管怎樣，這表示黏綴方式的探索這時已有了肯定的結果。隨着換頭法則的流傳，愈來愈多作者了解律調，自屬必然。

然而律調的完成，人們向來推功沈佺期、宋之間，意思是前此的律調未盡和諧，要等到沈、宋二人出來才製定理想的格式。大家都引《新唐書》卷二零二《宋之間傳》的文字作根據：

魏建安後汜江左，詩律屢變，至沈約、庾信，以音韻相婉附，屬對精密。及之間、沈佺期，又加靡麗，回忌聲病，約句準篇，如錦繡成文。學者宗之，號為「沈、宋」，語曰「蘇、李居前，沈、宋比肩」。

文中「回忌聲病，約句準篇」八字就是證明。

不過我們要考慮的是：元兢寫《詩腦髓》提出「換頭」時，沈、宋大概是三十歲左右，剛剛出仕或出仕未久，<sup>24</sup>詩法不一定已成熟，要在元兢提出「換頭」之前已製定標準律調，可

20 王夢鷗同上書，頁67。王利器同上書頁355。

21 王夢鷗同上書，頁68—69。

22 王夢鷗同上書，頁67。

23 《文鏡秘府論》西卷《文二十八種病》論平頭：「或曰：『此平頭如是，近代成例，然未精也。……今代文人李安平、上官儀，皆所不能免也。』」此段為元兢文字，說見王利器《文鏡秘府論校注》頁403—404注2。

24 《新、舊唐書·沈佺期傳》都未明言沈氏哪一年登第，《宋之間傳》甚至未載宋氏登第事。元代辛文房《唐才子傳》二人傳中則明言沈、宋兩人在上元二年中進士。

能性應該不高。其次，細審《新唐書》文字，只說二人注重聲病，倒沒有說二人對律調有創始之功。沈、宋為人所宗，那是因為二人作品在對仗、聲音和詞采三方面都有過人的表現；從「錦繡成文」四字看，藻飾尤為突出。後人只就聲音一點強調，並作文意之外的引伸，說成創定律調，恐怕未是。再者初唐第三階段作家今存的作品，據合律程度的大小依次排列，前面幾個人是：李適、杜審言、崔湜、沈佺期、楊炯、李嶠、宋之問。沈佺期還好，宋之問的位置偏低；因為宋氏的作品，句聯對黏不合格的地方還比較多。如果說製定律調的人合格的程度比同時其他人還要差，那是說不過去的。我看把沈、宋看成確立律調的人的看法，值得商榷。

那麼後人為甚麼有這種看法？而《新唐書》似乎也有這種看法的傾向？這可以從以下兩點作說明：（一）沈、宋畢竟是了解新聲律的人，起碼沈佺期如此。蘇頲《授沈佺期太子少詹事等制》說沈氏「獨擅詞人之律」。<sup>25</sup>杜甫《承沈八丈東美除膳部員外郎阻雨未遂馳賀奉寄此詩》有「詩律羣公問」之句，<sup>26</sup>意謂羣公向沈東美問詩律。沈東美是沈佺期的兒子，大家請教沈東美，顯然是由於其父深於詩律的緣故。（二）沈、宋二人後來奉承權佞，官位轉高，交遊愈廣。他們的詩一方面能「回忌聲病」，另一方面又特別「靡麗」，於是風靡一時，名聲大著。宋之問晚年貶越州，所作詩篇「流布京師，人人傳諷」；<sup>27</sup>沈佺期「與宋之問齊名」，<sup>28</sup>據說張說稱其詩「第一」。<sup>29</sup>正因這樣，學者爭相宗尚，「號為沈、宋」。後人不察，復因初唐論詩資料散佚，便把二人看成初唐新詩體的代表人物，讚美之餘，很容易連律調完成之功也附加上去了。

一些文學史家有這樣的看法：律調受到重視和探討，跟初唐君主愛好詩歌有關。換句話說，君主喜愛詩歌，於是重視聲律。文人為了迎合帝皇心意，以求有助於個人的遷進，賦詩應制，必得在詞藻之外還講求聲音之美；這便無形中對聲律的發展起推動作用。<sup>30</sup>

初唐君主愛好詩歌是事實，朝臣由於詩寫得好而獲嘉賞提升，也不乏例子；然而進一步探究，聲律的因素似乎不起作用。也就是說，臣下應制稱頌，不見得在聲律上有特別表現才獲好處。

武后、中宗兩朝，廷臣賦詩，誠然以五律及其基本體式<sup>31</sup>為多，但綜合《唐詩紀事》卷

25 《全唐文》卷二五二，台南：經緯書局，1965年6月，頁3223。

26 仇兆鰲《杜詩詳注》卷三，北京：中華書局，1979年10月，頁212。

27 《新唐書》卷二百二本傳，頁5750。

28 《舊唐書》卷一百九十中本傳，頁5017。

29 唐劉餗《隋唐嘉話》卷下：「沈佺期以詩著名，燕公張說嘗謂之曰：『沈三兄詩，直須還他第一。』」（程毅中點校本，北京：中華書局，1979年10月，頁39）按此事之真實性，有些學者表示懷疑。

30 譬如復旦大學中文系古典文學教研組編的《中國文學批評史》就是這樣看的。（上海：上海古籍出版社，1979年10月，頁235）

31 所謂「基本體式」，指基本上已具備五律樣子的篇章。



九「李適」節所載中宗歷次行幸賦詩的記錄和《全唐詩》所錄諸家應制之作觀察，還包括以下各種體裁(或其基本形式)：

五言絕句：如閻朝隱《奉和登驪山應制》

五言長律：如李嶠《奉和幸韋嗣立山莊侍宴應制》

七言古體：如宋之問《龍門應制》

七言絕句：如上官婉兒《駕幸新豐溫泉宮獻詩三首》

七言律詩：如李乂《侍宴安樂公主山莊應制》

柏梁體：如景龍二年十一月十五日中宗誕辰，帝與羣臣內殿聯句為柏梁體，今《全唐詩》中宗下有《十月誕辰內殿宴羣臣效柏梁體聯句》詩

六言俗曲：如沈佺期《迴波詞》

不論甚麼體裁都有取悅君主的可能，不一定非要使用特別重視聲調的五言律體不可。譬如宋之問的《龍門應制》，因為「文理兼美」而為武后所喜，得到賞賜錦袍。<sup>32</sup>又譬如中宗神龍三年人日，清暉閣登高遇雪，宗楚客作五言體，但李嶠等作七言體，然而中宗「是日甚權」。<sup>33</sup>至於崔日用竟以六言俗曲得官；《唐詩紀事》卷十「崔日用」節記道：

上宴日，日用起舞，自歌云：「東館總是鸞鸞，南臺自多杞梓。日用讀書萬卷，何忍不蒙學士？墨制簾下出來，微臣眼看喜死。」其日以日用兼修文館學士。

可見單憑文采弄辭，也能發揮作用。《新唐書·李適傳》說當時上下「皆狎猥佻佻，忘君臣禮法，惟以文華取幸」，當是事實。所謂「文華」，固然可以包括聲律，但以偏於辭采的含義為多。

另一方面，初唐後期宮廷中操持文柄的是上官婉兒。她幼長掖庭，自武后萬歲通天以後，內掌詔命。中宗即位，大被信任，進拜昭容，經常代帝、后和公主執筆。<sup>34</sup>據上所述，上官婉兒論詩的見解為君主所認同，應是情理中事。事實上君主的評詩，往往就是通過她而進行的。《新唐書》本傳稱她「差第羣臣所賦，賜金爵，故朝廷靡然成風。」《唐詩紀事》卷三「上官昭容」節載她評沈、宋二人詩，便是明顯的例子：

中宗正月晦日幸昆明池賦詩，羣臣應制百餘篇。帳殿前結綵樓，命昭容選一首為新翻御製曲。從臣悉集其下，須臾紙落如飛，各認其名而懷之。既進，唯沈、宋二詩不下。又移時，一紙飛墜，競取而觀，乃沈詩也。及聞其評曰：「二詩工力悉敵，

32 《唐詩紀事》卷十一「宋之問」節載其事及詩。(北京：中華書局，1965年11月，頁163-166)

33 《唐詩紀事》卷九「李適」節，頁114。

34 《新唐書》七十六本傳，頁3488-3489。

沈詩落句云：『微臣彫朽質，羞視豫章材。』蓋詞氣已竭。宋詩云：『不愁明月盡，自有夜珠來。』猶陟健舉。」沈乃伏，不敢復爭。

不妨這麼說，廷臣如果想以詩篇取悅帝主，首先便要投上官婉兒之所好，走上官婉兒詩風的路子。然則上官婉兒的喜好和詩風怎樣？她的詩「采麗益新」，<sup>35</sup>但合律的程度大大不如同時作者；而可能實際是她代筆而名屬武后和中宗的幾首詩，更是全不合律。總括來說，從運用律調的角度看，宮廷作品大大落後於外廷作品，這便顯示了內廷操持文柄的人對聲律採取比較消極的態度，諸臣似乎不必嘔嘔以聲調的新巧作為巴結的手段。上官婉兒論詩大抵仍以作意詞華為主，這可以從她在昆明池評沈、宋及羣臣應制詩略窺一二。事實上君主好文，不表示一定愛好聲律，梁武帝就是一個例子。梁武帝無疑是愛好文學的君主，但他不好四聲，也不遵用沈約所定的四聲運用規則。<sup>36</sup>所以好文和聲調之間，不存在必然的關係。

也可以這麼看，追求聲調和諧如果有利祿的目的，而主要對象是時君的話，那麼像「換頭」一類有助聲調暢順的說法，便不應該由元兢提出。元兢是個卑官，沒有接近帝王應制賦詩的機會；用取悅帝主以求遷進的理由去說明元兢提出「換頭」的事實，未免窒礙難解。律調的漸次完成，我看主要是作者順應文體本身的發展、從事探索的結果，跟君主的好文無關。初唐作者沿着沈約等人開出的路向前進，披荆斬棘，最後到了終點，如此而已。沈約倡議四聲，可以不跟梁武帝拉上關係；那麼說初唐諸人獨立探索律調，也不見得全不可能。

初唐詩歌主要繼承南朝而來，但唐代的客觀環境始終和南朝不同：政治上大一統局面，社會發展富足，人心積極奮發。另外唐人還有北朝影響的一面；北朝時代已有人對南方詩風表示不滿，<sup>37</sup>唐人不會注意不到。再則南朝是亡國之邦，南朝的文化也不能不使唐人引為殷鑒，有所警惕。所以唐人儘管在文學上繼承南朝，卻也不乏批判的言論。魏徵指責自梁代中葉以後的南朝文字，「其意淺而繁，其文匿而彩，詞尚輕險，情多哀思」；<sup>38</sup>姚思廉批評陳後主「不崇教義之本，偏尚淫麗之文，徒長澆偽之風，無救亂亡之禍」；<sup>39</sup>而虞世南拒絕廢和太宗的宮體之作，以為「體非雅正」；<sup>40</sup>都是例子。

不過初唐人對南朝文學(包括詩歌)的批評，主要集中在文詞過分妍麗，感情不健康積

35 同上注，頁3488。

36 《梁書》卷十三《沈約傳》：「[約]又撰《四聲譜》，……高祖雅不好焉。帝問周捨曰：『何謂四聲？』捨曰：『天子聖哲]是也，然帝竟不遵用。」(北京：中華書局，1973年5月，頁243)

37 拙著《論北朝詩》有所論述，文載《中國詩歌論稿》，香港：新亞研究所，1984年10月，頁107。

38 《隋書·文學傳序》，北京：中華書局，1973年8月，頁1730。

39 《陳書·後主本紀》，北京：中華書局，1972年3月，頁119—120。

40 《新唐書》卷一百二《虞世南傳》，頁3972。

極，以至內容淺薄，骨格卑靡。至於對沈約以來的聲病言論，倒無非議之意，從上引三項批評言論可知。稍後王勃也反對龍朔初年流行的上官體。上官體是南朝詩風在初唐延續的一種形式。上官儀在江都長大，「工詩，其詞綺錯婉媚」，<sup>41</sup>很受喜歡寫南朝詩的太宗賞識，<sup>42</sup>可作證明。而盧藏用在《右拾遺陳子昂文集序》中論詩風的發展，由宋、齊之末至徐、庾，一體非議，接下去說：「後進之士若上官儀者，繼踵而至」。<sup>43</sup>可見即使在初唐，人們已認為上官儀是南朝詩風的承繼者。王勃反對上官儀及其追隨者的，是「爭構纖微，競為雕刻，糅之金玉龍鳳，亂之朱紫青黃，影帶以徇其功，假對以稱其美，氣骨都盡，剛健不聞」。<sup>44</sup>細察這幾句，主要論文詞氣骨，沒有提到聲音。「剛健不聞」，那是由於文辭的綺媚和對偶及其他修辭技法的過分賣弄，而不是由於聲音的過分流靡。

同樣的情況也出現在陳子昂「復古」的言論中。人所習知的陳子昂《與東方左史虬修竹篇序》提到齊梁詩的缺點是「彩麗競繁，而興寄都絕」。顯然陳子昂的目光也集中於麗藻內涵而不是聲律。正因這樣，他除了寫有漢魏風骨的《感遇》詩外，也頗跟當時風氣，寫接近律體的詩，雖則聲調還不很諧協。

這裏想要指出的是：初唐作者不反對聲律，應該也是律調順利完成的一項因素。事情很明顯，如果有了外在的阻力，律調能否一如事實那樣順利製定，還很難說。所以初唐作者對聲律的態度與律調成立的关系，我們還是要注意到的。

附表：初唐諸帝年號及在位年數

廟號	年 號	年數
高祖	武德(618—626)	9
太宗	貞觀(627—649)	23
高宗	永徽(650—655)	6
	顯慶(656—660)	5
	龍朔(661—663)	3
	麟德(664—665)	2
	乾封(666—667)	2

41 《新唐書》卷一零五《上官儀傳》，頁4035。

42 胡震亨《唐音癸籤》卷五：「太宗文武間出，首闢吟源。宸藻概主豐麗，觀集中有『詩毀庾信體』，宗嚮微旨可窺。」(上海：古典文學出版社，1957年5月，頁36)又太宗寫宮體詩要虞世南酬和，也有助說明他的宗嚮。

43 《全唐文》卷二三八，頁3042。

44 楊炯《王勃集序》，載《全唐文》卷一九一，頁2240。

廟號	年 號	年數
中宗 睿宗 武后	總章(668—669)	2
	咸亨(670—673)	4
	上元(674—675)	2
	儀鳳(676—678)	3
	調露(679)	1
	永隆(680)	1
	開耀(681)	1
	永淳(682)	1
	弘道(683)	1
	嗣聖(684)	1
	文明(684)	1
	光宅(684)	1
	垂拱(685—688)	4
	永昌(不計年)	
	載初(689)	1
	天授(690—691)	2
	如意(不計年)	
	長壽(692—693)	2
	延載(694)	1
	證聖(不計年)	
天冊萬歲(695)	1	
萬歲登封(不計年)		
萬歲通天(696)	1	
神功(697)	1	
聖曆(698—699)	2	
久視(700)	1	
大足(不計年)		
長安(701—704)	4	
中宗	神龍(705—706)	2
	景龍(707—710)	4
睿宗	景雲(710—711)	2
	太極(不計年)	
	延和(不計年)	

高宗在位共三十四年，武后在位共二十一年，中宗和睿宗復位後總年數分別為五年和兩年。

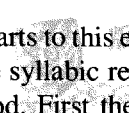


版權為香港中文大學中國文化研究所  
所有 未經批准 不得翻印

# Some Observations on the Development of the Five Syllabic Regulated Verse and Related Problems in Early T'ang Period

(A Summary)

Kwong Kin Hung



版權為香港中文大學中國文化研究所  
所有 未經批准 不得翻印

There are two parts to this essay. In the first part, the author, based on statistics, attempts to show how the five syllabic regulated verse developed, step by step, into its final form in the early T'ang period. First there was agreement on the tone patterns of single lines and couplets among writers. This led to patterns for combination of such lines and couplets. The pattern for an entire poem was finally established in the later part of Empress Wu's reign.

In the second part, the author argues, contrary to the popular views that:

- a. Shen Ch'üan-ch'i and Sung Chih-wen were not responsible for the advent of the five syllabic regulated verse.
- b. The formation of the regulated verse had nothing to do with the predilection for poetry of the early T'ang emperors, nor with the advancement of court officials.