

江戶漢詩壇中的唐音論和李攀龍詩律論

蕭振豪*

傳為李攀龍(1514–1570)所編的《唐詩選》在江戶時代廣泛流傳，與《三體詩》、《古文真寶》同為日本人學習漢詩的重要選本，直到明治年間森槐南(1863–1911)出版《唐詩選評釋》一書，仍廣受讀者歡迎。槐南在篇首已提到，荻生徂徠(1666–1728)為主的古文辭學派(護園學派)奉此書不啻拱璧，家絃戶誦，即使後來反古文辭勢力抬頭，諸如六如上人(1734–1801)、大窪詩佛(1767–1837)、菊池五山(1769–1852?)、賴山陽(1780–1832)等極力排斥，初事詩學的人無不首先熟習《唐詩選》。¹《唐詩選》的真偽問題至今仍未有最終定論，²《四庫全書總目提要》曰「舊本題明李攀龍編、唐汝詢註、蔣一葵直解」，認為乃坊賈摘取李攀龍《古今詩刪》所選唐詩，並割取唐汝詢《唐詩解》註釋而成。³然而不少江戶學人對提要的說法一無所知，又或仍然視《唐詩選》為李攀龍所編。⁴

本文獲香港大學教育資助委員會研究資助局「傑出青年學者計劃」(24608116 “Chinese Versification Studies in 17th–19th Century Japanese Corpus”)資助，撰寫期間蒙李俊彤先生及永山將寬先生提點，三位匿名審查人惠賜修改意見，謹此致謝！本文部分內容曾於2018年10月香港恒生大學主辦之「中國傳統的創造性轉化：中國文學國際研討會」宣讀。

* 蕭振豪，香港中文大學中國語言及文學系助理教授

¹ 森槐南：《唐詩選評釋》(東京：新進堂，1907年)，上卷，頁首三：「我が國護園の一派はの書を奉ずること拱璧も啻ならず、殆んど家絃戸誦に近く、傳へて近世に至り、六如、詩佛、五山、山陽等が力を極めて之を排斥したるに拘はらず、猶ほ初めて詩學に従事するものは先づ是の書を誦熟せざるは無し。」

² 重新檢討偽書說的新近研究，可參閱有木大輔：《唐詩選版本研究》(東京：好文出版，2013年)，頁2–24。

³ 《武英殿刻本四庫全書總目提要》(臺北：臺灣商務印書館，1983年)，卷一九二，頁三三上至三三下：「《唐詩選》七卷(內府藏本)，舊本題明李攀龍編、唐汝詢註、蔣一葵直解。攀龍有《詩學事類》，汝詢有《編蓬集》，一葵有《堯山堂外紀》，皆已著錄。攀龍所選歷代之詩，本名《詩刪》，此乃摘其所選唐詩；汝詢亦自有《唐詩解》，此乃割取其註，皆坊賈所為。疑蔣一葵之直解，亦託名矣。然至今盛行鄉塾間，亦可異也。」

⁴ 山本北山(1752–1812)首次看到《四庫提要》的說法時，難掩震驚之情，發出「雖我邦之老師宿儒不知為偽物，奉為詩作之規模，於今不絕(我邦ノ老師宿儒ト雖、偽物ナルヲ知ラズ、

早在四庫提要面世以前，《唐詩選》已傳入日本，如那波活所（1595–1648）在寬永七年（1630）已提及《唐詩選》一書。早期在日本流通的《唐詩選》系著作主要是《唐詩訓解》（全稱《新刻李袁二先生精選唐詩訓解》），號為袁宏道所校。服部南郭（1683–1759）早已指出「中郎於滄溟不啻仇視，則為不知中郎者所為」，此書屬偽託無疑。然而貝原益軒（1630–1714）便讚賞《唐詩訓解》為諸詩集及詩解之冠，鳥山芝軒（1655–1715）也以之為教科書講授唐詩。⁵ 自荻生徂徠「近來漸覺其非〔指《三體詩》及《古文真寶》〕，而以《唐詩訓解》代之」，⁶ 並力主「唐詩苦少，當補以明李于鱗、王元美等七才子詩，此自唐詩正脈」，⁷ 李攀龍及《唐詩選》系列的著作益受古文辭學派重視。《唐詩訓解》後來因版權糾紛而被禁出版，以嵩山房刊本為首的一系列《唐詩選》著作取而代之。⁸ 服部南郭於享保九年（1724）校刊《唐詩選》之後，⁹ 千葉玄之（1727–1792）《唐詩選掌故》（1764）及《唐詩選講釋》（1790）、大典顯常（1719–1801）《唐詩選集注》（1774）及《唐詩選解頤》（1776）、平賀中南（1722–1793）《唐詩選夷考》（1781）、服部南郭《唐詩選國字解》（1782）等，與古文辭學派有關的《唐詩選》注本不斷湧現，¹⁰ 李攀龍及《唐詩選》在江戶可謂風靡一時。

〔上接頁87〕

奉ジテ詩作ノ規模トスルモノ、今ニ絶エズ」的感嘆。山本北山：《孝經樓詩話》，收入池田四郎次郎（編）、國分高胤（校閱）：《日本詩話叢書》（東京：文會堂書店，1920–1922年），第2冊，卷上，頁63。

⁵ 有關江戶時期《唐詩選》流傳情況的中文論著，可參閱蔣寅：〈舊題李攀龍《唐詩選》在日本的流傳和影響——日本接受中國文學的一個側面〉，《國學研究》第12卷（2003年12月），頁363–86；劉芳亮：《日本江戶漢詩對明代詩歌的接受研究》（濟南：山東大學出版社，2013年），頁110–29。

⁶ 然而徂徠亦稱「于鱗豈有《訓解》哉」。荻生徂徠：〈與平子和〉，載荻生徂徠：《徂徠集》，收入平石直昭（編）：《近世儒家文集集成》影印元文五年（1740）谷村本（東京：ペリカン社，1985年），第三卷，頁233下。

⁷ 荻生徂徠：《譯文筌蹄》，收入今中寬司、奈良本辰也（編）：《荻生徂徠全集》（東京：河出書房新社，1977年），第五卷，頁22。

⁸ 服部南郭《唐詩選國字解》附言甚至反指《唐詩訓解》剽竊《唐詩選》。有木大輔：《唐詩選版本研究》，頁99–111。

⁹ 享保九年本已不可見，然小林新兵衛所刻諸本，間有「原本享保九年甲辰正月日」一類字樣。

¹⁰ 江戶時代刊行的《唐詩選》版本，可參閱山岸共：《江戶時代刊行唐詩選關係書提要：江戶時代と唐詩選補訂稿》（出版地不詳：私家版，1986年）。日本各學術機構現藏《唐詩選》版本的總表，可參閱松浦章：〈江戶時代唐船齋來の『唐詩選』とその再版本〉，《或問》第31號（2017年），頁3–7。但該表所收並不齊全，如早稻田大學附屬圖書館藏天明二年（1782）及慶應元年（1865）本即未包含在內。

作為江戶時期最普及的唐詩選本，即使古文辭學派自十代將軍德川家治（1760–1786在位）時期勢力消退，反古文辭的聲音日益壯大，《唐詩選》以至李攀龍仍然是重要的參照對象。江戶詩人研究詩律，往往也引述《唐詩選》及李攀龍詩集中所收的作品為例。早如新井白石（1657–1725）在給室鳩巢（1658–1734）的書信中，已提及明七子以來於聲律異常用心，其說見於《唐詩訓解》論拗體處。¹¹考《唐詩訓解》卷五王維〈酌酒與裴迪〉引王世貞《藝苑卮言》說，認為此首與〈出塞作〉俱「四聯皆用反法」，¹²意即每聯失黏，四聯平仄全同，而眉批即指為拗體，江戶學者關注明人聲律說足見一斑。然則江戶詩律研究的文獻，如何援引《唐詩選》以及李攀龍詩，對李攀龍的詩律有何評價？對李攀龍詩律的評價，與古文辭學派的興衰有何關係？徂徠主張學習唐音，唐音知識及其聲音效果，是否對江戶的詩律研究及詩歌創作帶來影響？這些問題不但與江戶的詩律研究息息相關，更牽涉到日本人如何學習及創作非母語的詩歌，如何理解外語文學韻律所帶來的美感等深層問題。本文即根據江戶時代的詩話與隨筆，嘗試予以解答。

一、從詩律角度思考唐音直讀論

在徂徠以前，已有黃檗、曹洞宗的僧人及長崎唐通事所傳入的各種唐音材料；¹³朱舜水（1600–1682）東渡日本後，亦以唐音教授今井弘濟（1652–1689）、安積澹泊（1656–1738）等水戶學人，¹⁴但以唐音誦讀並未因而成為風潮。岡嶋冠山（1674–1728）、徂徠等研讀唐音的學者興起，結合古文辭學派、李攀龍的興起以及德川綱吉（1646–1709）、柳澤吉保（1659–1714）等政治勢力的推動，儒書以漢音直讀的做法在中古後期被廢棄後，儒學界首次迎來擴大使用唐音直讀的思潮。¹⁵

¹¹ 新井白石：《室新詩評》，收入新泉定介（編）：《新井白石全集》（東京：吉川半七，1907年），第6冊，頁673：「明の七子より以來は殊の外聲律にも心を用候と相見候、唐詩訓解の中拗體此事を論し申候處に相見へ候へき。」

¹² 傳李攀龍（編）、袁宏道（校）：《新刻李袁二先生精選唐詩訓解》，哈佛燕京圖書館藏明萬曆四十六年（1618）居仁堂刻本，卷五，頁十七上至十八上。

¹³ 參閱石崎又造：《近世における支那俗語文学史》（東京：清水弘文堂書房，1967年），頁11–48；有坂秀世：〈江戶時代中頃に於けるハの頭音について〉，《国語音韻史の研究》（東京：三省堂，1969年增補新版），頁221–27。

¹⁴ 有關朱舜水教授唐音的情形，可參閱林俊宏：《朱舜水在日本的活動及其貢獻研究》（臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2004年），頁236；朱全安：〈江戶前期における生きた漢語の摂取に対する林家の姿勢：寛文期を中心に〉，《千葉商大論叢》第49卷第1號（2011年9月），頁83–96。

¹⁵ 湯沢質幸：《近世儒学韻学と唐音——訓読の中の唐音直読の軌跡》（東京：勉誠出版，2014年），頁403。有關綱吉、吉保與徂徠的關係，參閱今中寛司：《徂徠学の史的研究》（京都：思文閣，1992年），頁39–67、117–33。

唐音的明代官話屬性，雖有北京音、中州音、南京音(包括杭州音)三種說法，但現時仍以南京音說為主流。日本江戶文獻中大量提及南京音、杭州音以至其正統性，無疑是南京音說的極大佐證；即使退一步而言，在江戶人的認知裏，中國的標準音必然與南京音息息相關。明代的南京並不單指現在的南京市，同時泛指南直隸，涵蓋今安徽省、江蘇省、上海市一帶。¹⁶ 如西川如見(1648–1724)《(增補)華夷通商考》(1695刊，1709增補)指出全國的語音以南京為上，其地位有如日本以山城國(今日本京都府南部)語言為最上，而且中國讀詩也以南京省音為準，¹⁷ 足以說明日本人的普遍認知。至於明清官話的調值，高田時雄發現梵蒂岡教廷圖書館所藏的漢拉(丁文)字典，附有紀錄明代官話聲調的五線譜，並據以構擬調值，即清平33、濁平11、上聲42、去聲24、入聲23，¹⁸ 可謂最具說服力的說法。¹⁹ 如果依照高田時雄的擬測，江戶人以唐音朗讀詩歌，理應可以感受到平仄二分的音聲效果，即平為平調，仄為非平調(上升或下降)的對比。

日人以傳統漢音讀詩，對平仄格律的實際效果並不清楚，天產靈苗(1676–1743)《聲音對》(1720刊)記錄了江戶學界對平仄實際發音不甚了了的窘態：

¹⁶ 情況有如現在日本東京往往兼指神奈川縣、千葉縣、埼玉縣等一都三縣，甚至可兼指一都七縣。西川如見《(增補)華夷通商考》中的南京省，相當於明代的南直隸或清代的江南省(後分為安徽、江蘇二省)。考明清均未設南京省，此書刊刻時已是清康熙年間，其時清廷鴻臚寺仍沿用明代的「中原雅音」為正音，北方方言尚未完全抬頭。

¹⁷ 西川如見：《(增補)華夷通商考》，頁四上至四下：「詞十五省共此國ノ詞ヲ以テ上トス。日本ニテ山城ノ詞ヲ上トスルカ如シ。……唐土ニテ詩ヲ謠フニモ此國ノ音律ヲ以テ本トス。」

¹⁸ 高田時雄：〈明末官話調值小考〉，《語言學論叢》第29輯(2004年)，頁145–50。

¹⁹ 諸家擬測十六至十七世紀官話調值如下：

		清平	濁平	上	去	入
《翻譯老乞大、朴通事》 (16世紀初)	遠藤光曉	45	214	11	55	<u>5</u> ， <u>24</u>
	梅祖麟	35	13	22	55	<u>2</u>
《西儒耳目資》 (1626)	魯國堯	33	131 / 121	31	45	<u>535</u> / <u>424</u>
	楊福綿	33	21	42	45	<u>45</u>
	曾曉淪	33	21	42	35	<u>34</u>
	王松木	33 / 44	21	31 / 42. 41	35	<u>24</u> / <u>35</u>
漢拉字典	高田時雄	33	11	42	24	<u>23</u>

其中魯國堯據金尼閣所訂的聲調符號，將濁平及入聲擬為曲折調，已被各家駁正；濁平即使擬為21，在聽覺上往往與平調相似。有關諸家對《西儒耳目資》調值擬測的述評，可參閱王松木：《《西儒耳目資》所反映的明末官話音系》(新北市：花木蘭文化出版社，2011年)，頁137–39。對《翻譯老乞大》聲調的總述，可參閱遠藤光曉：〈《翻譯老乞大、朴通事》裏的漢語聲調〉，載遠藤光曉：《中國音韻學論集》(東京：白帝社，2001年)，頁253–66。

予少問平仄於長者，長者曰：「平者平也，其音平平。仄者，側陋卑賤之謂也。」予曰：「請呼之。」長者莫對。及質之大方，但聽彷彿，數叩數慙。²⁰

因此，徂徠唐音直讀的倡議如果在漢詩界徹底執行，日人以異域之眼觀察中國平仄詩律的聲響效果，探索如何利用唐音四聲來營造抑揚頓挫，或許能成為超越中國詩律研究的契機。徂徠受長崎唐通事「崎陽之學」影響，熟習唐音，主張必須「誦以華音，譯以此方俚語，絕不作和訓迴環之讀」以掌握「中華言語」，從而正確理解漢文，「崎陽之學既成，乃使得為中華人，而後稍稍讀經子史集〔原文如此〕四部書，勢如破竹」，最終能「與歷代古人交臂晤言」。²¹ 徂徠又認為日人不識華音，導致長慶、蘇黃之風汎濫江湖，當代日人雖然「稍稍識操華音，然和訓讀字，其弊自若」，結果就是「唯識意義，而不諳格調體勢為何物」。²² 從此看來，徂徠認為要閱讀、創作漢詩及漢文，似乎應通過唐音來體味詩文的聲調效果以至「格調體勢」。

然而徂徠的主張最終並未促成全面的唐音創作，唐音在其譯學體系中，仍然不是徂徠的最終依歸。首先，崎陽之學主要針對俗語、日常語言及話本小說，單靠唐音仍然未能通讀文言。其次，徂徠也不得不承認崎陽之學「世未甚流布」，²³ 未能完全取代和訓，而徂徠也沒有完全放棄和訓的想法，承認和訓作為他山之玉，有助日人從另一角度理解漢語的語法特點。更重要的是徂徠主張默讀，認為「讀書不如看書。此緣中華此方語音不同，故此方耳口二者，皆不得力。唯一雙眼，合三千世界人，總莫有殊」，²⁴ 默讀不獨可以取消語音問題，「中國之言，吾將聽之以目」（《學則》第一則），²⁵ 以「心目」更可感受無法完全被翻譯的「辭」：

如詩話文評類，說某文高華，某篇偉麗，或清雅，或間〔間？〕曠，或雄深，或雅健，又如杜詩有聲有色，有味有力之類，如非目熟文字之久，義趣之外，別覺有一種氣象，來接吾心者，則由何識別也？²⁶

²⁰ 天產靈苗：《聲音對》，哈佛燕京圖書館藏享保五年（1720）本，頁二四下。

²¹ 荻生徂徠：《譯文筌蹄》，頁18-20。藍弘岳提出新說，認為徂徠的譯文之學、崎陽之學、看書論並非傳統觀點所示，有優劣之分且各自分立，而是互為結合的一整套「譯學」方法論，可謂通達之論。藍弘岳：〈荻生徂徠的漢文學習方法論——訓讀與「譯學」〉，載彭小妍（主編）：《翻譯與跨文化流動——知識建構、文本與文體的傳播》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2015年），頁129。有關荻生徂徠讀書法同時蘊含支持和反對唐音的觀點，可參閱湯沢質幸：《近世儒學韻學と唐音》，頁18-58。

²² 荻生徂徠：〈題唐後詩總論後〉，載《徂徠集》，頁200上。

²³ 荻生徂徠：《譯文筌蹄》，頁20。

²⁴ 同上注，頁21。

²⁵ 荻生徂徠：《學則·一》，收入《徂徠集》，頁178下。

²⁶ 荻生徂徠：《譯文筌蹄》，頁21。類似的說法見於岡白駒（1692-1767）注音《唐音三體詩譯讀·序》，慶應義塾圖書館藏享保十一年（1726）本，頁碼不詳：「興象風神，格律音調，詩家之妙境，蓋在所謂聲響明暢，音律清亮者，於是乎或可見焉。」

然而氣象中的「色」尚可從字面上得以體會，忽略實際的語音，詩文中的「聲」又如何得以體現？因此木津祐子清晰地指出，崎陽之學對徂徠的影響並非活用唐音，反而是默讀有效論，²⁷ 徂徠沒有以唐音進一步探索詩歌的聲響特質，背後與其譯學觀念關係密切。

徂徠作《絕句解》，當中包含「滄溟七絕三百首解」，並未標示唐音。當時除冠山一系列的唐話教科書，以及《唐音孝經》、《唐音千字文》一類童蒙書籍，與《唐詩選》有關的著作包括劉道（標音）《唐詩選唐音》（1777）、冠山《華音唐詩選》（未見）、石川金谷（1737–1779）《唐詩選唐音》及《唐詩選正聲唐音》（均未見）。此外又有冠山《華音三體詩譯讀》（1726）、《詩經正文唐音》（未見）等唐音詩集。²⁸ 除標注唐音的選本，當時又盛行唐音唱詩。²⁹ 不少琴歌譜及明清樂譜，均在歌詞旁標註唐音，如明亡歸化日本的東阜心越（1639–1695）《東皋琴譜》（1710杉浦琴川編）及歸化人後代魏皓（1728？–1774）《魏氏樂譜》（1768刊）。³⁰ 然而關南瀨（1718–1783）和宮崎筠圃（1717–1775）也不得不在《魏氏樂譜》的序跋中承認「唱以華音，則不唯予難於闡解，而其拊髀能歌者，亦皆未免舌本頗強」、「今所歌既非國音，自非習其樂者，則茫然不可知其所唱何事」。³¹ 唐音並未從根基上改變日人讀詩和寫詩的習慣，自然無法進一步以唐音討論詩律。

二、唐音學習正反意見中的李攀龍詩律論

徂徠主張古文辭，其關懷本不在文學而在經學，即如何以古文辭領會並表現先王之道，而古文辭學派雖然講求擬古，但徂徠並不關心「擬議變化」所牽涉的時代和地域差異。因此明人的漢語自然不是徂徠的終極追求，更遑論關注中古音與近代官話語音及音響效果的差異，或據以討論詩律。³² 徂徠門下真正著力於文學並關注文學中的模擬問題的，當數服部南郭，然而學習唐音的圈子卻對南郭的唐音水平不以為

²⁷ 木津祐子：〈「崎陽の學」と荻生徂徠——異言語理解の方法を巡って——〉，《日本中國學會報》第六十八集（2018年），頁143。

²⁸ 參考石崎又造《近世における支那俗語文学史》（頁414–43）「近世俗語俗文學書目年表」。

²⁹ 日本傳統唱詩可分為訓讀唱詩、字音唱詩（吳音或漢音）及唐音唱詩。有關這些分類及唐音唱詩的簡史，可參閱加藤徹：〈漢詩賞玩と中国伝来音楽：日本人は漢詩をどう歌ってきたか〉，《明治大学教養論集》525號（2017年9月），頁81–101；加藤徹：〈近世日本における唐音唱詩の興隆と衰退：中国芸能の域外伝播の一例として〉，《明治大学人文科学研究紀要》第75冊（2014年），頁97–109。

³⁰ 有關《魏氏樂譜》及相關明清樂，可參中尾友香梨：《江戸文人と明清樂》（東京：汲古書院，2010年），頁6。

³¹ 魏皓：《魏氏樂譜》，京都大學藏明和五年（1768）本，序頁九上、十一下。

³² 關於徂徠一門對模擬的態度，可參閱揖斐高：〈擬古論——徂徠・春台・南郭における模擬と変化——〉，《日本漢文学研究》4號（2009年），頁5–29。

然，唐音創作及詩律音聲效果等問題在南郭身上仍未開展。³³ 徂徠的弟子太宰春臺(1680–1747)沿襲徂徠著重唐音的觀點，批評和訓之毒已入學者骨髓，必須以唐音去除。³⁴ 春臺曾為文雄(1700–1763)《磨光韻鏡》(1744)撰序，序文同樣強調華音的重要性，認為「欲治《韻鏡》者，先須學華音」。³⁵ 文雄師承春臺和心越，³⁶《磨光韻鏡》在韻圖中每字標出吳、漢、華三音，當中華音尊崇杭州音，對日本韻學影響重大。春臺不但主張將華音帶進韻學，更認為有志於文學作者必須放棄和訓，以華音誦讀。³⁷ 然而春臺最終仍然不得不在現實層面上承認和訓的作用，同樣未能以唐音開展詩律研究。³⁸

春臺晚年嚴詞批判古文辭和明詩，甚至認為徂徠「若假之以年，不久必覺古文辭之非，絕不終好之」，³⁹ 對李攀龍也有所批評。李攀龍〈早夏示殿卿〉末句「黃鳥一聲酒一杯」犯孤平，春臺在《詩論》(1748刊)附錄中評為「蔡蒙齋《聯珠詩格》所載宋人之詩，多似此體，唐詩希有。末句聲字獨平，亦為聲病。」⁴⁰《斥非》(1744)又謂：「七言句犯所云法者，……在明人則如李滄溟『黃鳥一聲酒一杯』是已。」⁴¹ 雖然並非對李攀龍詩律的全面檢討，但可視為最早注意到李攀龍詩律問題的材料，下文還會提到江戶諸家對此詩格律的看法。

³³ 如平賀中南指出南郭不知唐音，並記載了大潮(1676–1768)的說法，認為徂徠在詩中曾利用唐音營造諧音雙關(「口合」)的效果，如「南州嘉樹后嘗栽，生子欲如屈子才」，「屈子」與「橘子」諧音(ケツウ)，而南郭校改《徂徠集》據己意改為「屈原才」，被評為大殺風景。中南對南郭的漢詩也不以為然，直斥其「鶴脊關西天目山」以唐音讀來並不諧協。句中運用了三個入聲字，其餘四個平聲字中，「關」、「天」、「山」字韻近。平賀中南：《學問捷徑》，收入長澤規矩也(編)：《江戶時代支那學入門書解題集成》影印安永八年(1779)刊本(東京：汲古書院，1975年)，第三集，頁165、168。

³⁴ 太宰春臺：《倭讀要領》，收入吉川幸次郎、小島憲之、戶川芳郎(編)：《漢語文典叢書》(東京：汲古書院，1979年)，第三卷，卷上，頁十四上至十四下：「然レバ吉備公ノ國字ヲ造リ、倭語顛倒ノ讀ヲ創ケルハ、後ノ學者ニ甘キ毒ヲ啗シメタルニアラズヤ、此毒人ノ骨髓ニ淪テ除キガタシ、若コレヲ除ントオモハバ、華語ヲ習フニシクハナシ、華語トハ中華ノ俗語ナリ、今ノ唐話ナリ。」

³⁵ 太宰春臺：〈磨光韻鏡序〉，載文雄：《磨光韻鏡》，延享元年(1744)刻本，頁二下至三上。

³⁶ 文雄：《磨光韻鏡餘論》(東京：勉誠社，1981年影印日本國立國會圖書館藏文化四年〔1807〕本)，頁47：「嘗就春臺太宰翁學華音，翁曰承華音於水戶心越師〔東皋心越〕侍者默堂者，又聞之肥之大潮師。」

³⁷ 太宰春臺：《倭讀要領》，卷上，頁十四下：「サレバ文學ニ志アラン者ハ、必唐話ヲ學ブベキナリ。」又卷下，頁一下：「然レバ今日ノ學者、文學ニ志アラバ、只無點ノ本ヲ看ルベキナリ。」

³⁸ 湯沢質幸：《近世儒學韻學と唐音》，頁64–94。

³⁹ 參看松下忠：《江戶時代の詩風詩論——明・清の詩論とその摂取》(東京：明治書院，1982年)，頁424–30。

⁴⁰ 太宰春臺：《詩論》，收入《日本詩話叢書》，第4冊，頁310。

⁴¹ 太宰春臺：《斥非》，收入《日本詩話叢書》，第3冊，頁162。

當時仍有其他學人贊成學習唐音，且往往論及《唐詩選》及李攀龍。原雙桂(1718–1767)曾投身伊藤東涯(1670–1736)門下，其《過庭紀談》(1768序，1834刊)支持以唐音學習詩賦，認為詩賦即聲韻之學。⁴²原雙桂熟參《韻鏡》、《切韻指掌圖》等韻書，明顯受文雄韻學的影響。然而當時的唐音包含南京、漳州、福建等地的方音差異，加上古今語音的變化，口頭語言中的平仄系統已告崩潰。⁴³因此只從長崎所見的各地唐人，難以求取用於詩歌創作的標準唐音及聲調系統。如雙桂引述王世貞「中原之音，多以平入仄」的說法，「若獻吉〔李夢陽〕、于鱗、茂秦〔謝榛〕，則無此累矣。其他名家，少有能避者」一語，⁴⁴即李攀龍等人的詩中並無平仄崩潰的問題，因此可以效法。雙桂又統計《唐詩選》和李攀龍的詩歌，證明仄起正格方為主流，並指責日本詩人不注重平起、仄起之別並不正確。⁴⁵

至於平賀中南則曾在長崎學習唐音，隨大潮學習詩文，並向大潮的弟子玄翹學習以唐音唱誦《詩經》。中南主張以唐音反覆「素讀」並背誦《唐詩選》才足以作詩，⁴⁶《學問捷徑》(一稱《日新堂學範》，1779)對唐音在文藝創作上的效用更是推崇備至，認為初學作詩可平仄不拘，但進階則不得不注意格律。⁴⁷有趣的是，中南對格律的看法與當時頗為不同，即只肯定傳統的格律規則，而否定日本學者的詩律研究成果，⁴⁸認為日本新近的格律分析忌諱五七同聲、仄間平、七言中五字四仄一平等，並沒有參考中國的實際語音，不免紙上談兵；只有通過「口ザハリ(口觸り，指嘴巴讀出字音而得到的感覺)」才能得知格律的實際效果，其判斷標準自然就是唐音。不只詩歌，連文章也應以唐音唱誦，以考察其音響效果(尤其是當中的虛詞)。⁴⁹中南一連舉出數例，說明如何以唐音驗證詩歌格律的優劣，原文篇幅頗長，茲節錄要點如下：

⁴² 原雙桂：《過庭紀談》，新潟大学附屬圖書館佐野文庫藏天保五年(1834)刊本，卷一，頁一下：「詩賦ハ聲韻ノ學ナリ。詩ヲ作ル者聲韻ノ學ハ講セズシテハカナヲヌメナリニ、本邦近時ノ詩人白石、南郭、蛻巖ノ諸大家ヲ初トシテ、皆聲韻ノ學ニウトキ故ニ、其詩聲律ヲオカセル作多シ。……聲韻ノ學ヲセント思ハハ、先ツ一番ニ唐音ヲ學ブベシ。」

⁴³ 有關「平仄的崩潰」的概念，可參平田昌司：〈平仄或説〉，《聲韻論叢》第11期(2001年10月)，頁185–201。

⁴⁴ 原雙桂：《過庭紀談》，卷一，頁二下。

⁴⁵ 同上注，頁十上至十一上。

⁴⁶ 平賀中南：《學問捷徑》，頁82：「唐詩選熟讀シテ詩ヲ作ルベシ。」又頁138–39：「唐詩選ヲ音訓ヲ正シテ素讀シ、數百返習讀シテ大方暗ニ覺ルホドナルベシ。」

⁴⁷ 平賀中南：《學問捷徑》，頁139–40：「又平仄ニモ拘ハラズ、韻バカリ蹈ミ……少シク手ノ廻ルヤウニナリナバ、平仄ヲ正シテ作ルベシ。」

⁴⁸ 平賀中南：《學問捷徑》，頁140：「此方古來ヨリ傳來ノ教ヘニ、二四不同、二六對、下三連トアリ。コレ唐ヨリ傳來ノ法ト見ヘタリ、コノ通りニテ宜シ。コノ上ノハ唐音ヲ知ラザレバユカヌナリ。」

⁴⁹ 平賀中南：《學問捷徑》，頁141。

1. 長崎人高彝詩「東方曼倩漢廷賢」平仄及漢音均無問題，但以唐音閱讀則七字全為撥音「ン」(トシ ハシ マシ セシ ハシ テシ ヘシ)，聲律不協；
2. 中南詩「曉鐘遙傍枕邊響，驚浪遠從天外回」，大潮認為「遙」(唐音ヤヲ)應改為入聲字「忽」(唐音ホ)方協；
3. 杜審言詩「遲日園林悲昔遊，今春花鳥作邊愁」，以漢音誦讀則出句五平聲、二入聲，對句前三字平聲，音律不佳；但以唐音誦讀則入聲「昔」(シ)與「遊」相連，「今春花」三字平聲後接「鳥」(ニヤヲ)、「作」(ツヨウ)，讀為去聲，聲律甚佳；
4. 同詩「不似湘江水北流」，「水」(シユイ)字處用去聲亦佳，但不如上聲響亮；
5. 王勃「九月九日望鄉臺」，前四字皆仄不合律，但「九」上聲，「月」、「日」入聲，配搭大佳；李攀龍「五月五日榴花杯」亦然。然而輕率使用此法，如「三月三日」用平聲「三」，杜甫「七月七日苦炎熱」用入聲「七」均不佳。⁵⁰

以上數例「口ザハリ」都與韻尾或聲調搭配的實際效果有關，甚至為了「口ザハリ」，可以接受「九月九日望鄉臺」一類不合平仄規範的句子。因此中南認為如果不通唐音，不能理解這些效果的妙處所在，倒不如只遵守古來二四不同、二六對、避免下三連等法。雖然如此，中南還是按照學習唐音的經驗，提出以下禁忌：(1)一句之內入聲太多；(2)全篇無入聲；(3)兩入聲夾一他聲字；(4)前句末及後句開首均為入聲(此為大潮所戒示)；(5)一句之內無鼻音韻尾，如李攀龍「五月五日榴花杯」；(6)一句之內鼻音韻尾太多；(7)下三連(三字同聲為病，三仄不同聲調不為病)。⁵¹ 然而這些原則對於不懂唐音的人來說仍然難以實踐，中南在書中也只好提出折衷的說法，認為只要和音(即傳統的吳音或漢音)的「口ザハリ」悅耳，唐音的「口ザハリ」也大抵不俗，⁵² 可見以唐音檢視音律的倡議無法通行日本。

另一方面，不少學者對以唐音讀書或創作抱有懷疑。如雨森芳洲(1668–1755)曾在對馬藩仕官，並於長崎隨國思靖(即上野玄貞，1661–1713)學習唐話，⁵³ 主張「書莫善於直讀」，⁵⁴ 對以唐音創作理應較為正面。然而芳洲在〈答藤官師書〉中力勸傾慕古文辭的藤氏不要以唐音創作：

⁵⁰ 同上注，頁157–59。

⁵¹ 書中舉杜詩「月皎皎」、「風淒淒」三仄對三平，中南據大潮說「月」、「皎」不同聲，「風」讀為「諷」，故非聲病。案此說不確，三仄對三平為唐詩常見之拗救形式。

⁵² 平賀中南：《學問捷徑》，頁140：「又大抵和音ニテ口ザハリノヨキハ唐音ニテモヨシ。」

⁵³ 有關芳洲的唐話師承問題，可參閱石崎又造：《近世における支那俗語文学史》，頁71–72。

⁵⁴ 雨森芳洲：《橘臆茶話》，國文學研究資料館藏天明六年(1786)刊本，卷下，頁四上。

來書又云，能通唐音，詩文不難作，余亦竊以為不可。夫作文之道，才學為首，唐音餘事耳，中原人豈必人人能文乎？所為學唐音者，書莫善於音讀，我國字音本無平仄，誦讀之間，不可以節奏，故不得已而假音於唐，以求宮商之相諧耳。……當今文人墨客，具英敏之才，而有淵博之學者，誠亦不乏其人。彼既不肯音讀文字，時或欠雅，然其內超軼絕塵，卓爾有不可及者。……足下喜為文章，又學唐音，竊恐其誤蹈庸人之轍，故唐突至此，幸恕諒焉。⁵⁵

表面的原因固然是唐音不及才學重要，江戶詩人雖不通音讀而「時或欠雅」，仍然不掩其可讀性；然而更深層的原因，在於唐音只是日人誦讀典籍的工具。芳洲曾提出「讀書元要慢讀，字音不差，意義明白，皆於讀慢中得矣」，⁵⁶以唐音慢讀不過是了解字義的手段，芳洲似乎並不相信唐音在創作有其功效。芳洲對「唐音爛熟」的標準，不過是「使人直讀一一聽得出」，⁵⁷完全不出直讀的範疇，恐怕也無暇顧及以唐音創作。

芳洲雖然稱讚「李于鱗之有《唐詩選》也，其猶歌家之有正風體〔指傳統和歌中正雅的歌體〕乎」，⁵⁸但芳洲身為木下順庵（1621–1699）門下的朱子學家，與古文辭學派意見相左，與徂徠更是「論詩誠冰炭矣」。⁵⁹芳洲在《橘窓茶話》中指出古文辭學派最重視的摹擬「雖云巧妙，終久厭倦」，又謂「學明詩者，務於聲律竭力，非不鏗鏘，卻無膏粱之滋味」。⁶⁰這些說法不單指向徂徠等人，更說明反唐音創作與反古文辭的關係。

市河寬齋（一作市川寬齋，1749–1820）早年信奉古文辭，其後成為反古文辭的主力人物。然而寬齋對李攀龍及古文辭並非一味批判，而是抱著是其所是、非其所非的客觀態度。⁶¹在批判李攀龍之餘，寬齋也肯定李攀龍為高尚自持之人（高尚自カラ持セル人ナリ），其遺集「有絕佳者」，⁶²更特別提到《談唐詩選》中力辯《唐詩選》為偽托，

⁵⁵ 雨森芳洲：〈答藤官師書〉，載丘思純（編纂）：《橘窓文集》，國文學研究資料館藏寬政六年（1794）刊本，卷二，頁九下至十一上。

⁵⁶ 雨森芳洲：《橘窓茶話》，卷下，頁三下。

⁵⁷ 同上注，頁四下。

⁵⁸ 同上注，頁三十上。

⁵⁹ 江村北海（撰），清水茂、揖斐高、大谷雅夫（校注）：《日本詩史》（東京：岩波書店，1991年影印明和八年〔1771〕刊本；與《五山堂詩話》同本），頁五零四上。芳洲對徂徠晚年轉向古文辭頗致不滿，但對其此前作學問與文才亦有稱許之處。康盛國：〈雨森芳洲の漢詩觀：『橘窓茶話』を中心に〉，《近世文藝》96號（2012年7月），頁1–12。

⁶⁰ 雨森芳洲：《橘窓茶話》，卷中，頁二九下至三十上。

⁶¹ 松下忠：《江戸時代の詩風詩論》，頁584–87。

⁶² 市河寬齋：《談唐詩選》，收入《日本詩話叢書》，第2冊，頁131；市河寬齋：《詩燼》，收入市河三陽（編）：《寬齋先生餘稿》（東京：遊徳園，1926年），第4冊，頁247。

既非要為李攀龍雪冤，也不是為了主張廢除《唐詩選》，⁶³ 其公允可見一斑。寬齋在早期著作《詩燼》（約作於明和七年〔1770〕，32歲）不乏對李攀龍詩律尤其是用韻的討論，⁶⁴ 當中更涉及李攀龍是否不協詩律的問題：

余嘗閱《滄溟集》，中有一二不協者，因疑此公獨以法稱，猶且有所犯，於是徧檢唐詩，推極其體裁，其變至六而盡。⁶⁵

所謂「六變」指起結俱拗、起句拗、結句拗、八句俱拗、前聯拗、平起仄起相半（即第三聯失黏）六種。其後寬齋認為中井竹山《詩律兆》的說法「實獲我心」，據之補上「後聯拗」一體。這裏的「變」專指拗體，同時包括失黏的形式。而李攀龍詩中所謂平仄不協之處，均與此六種對應，可見其詩律有學習唐人之處。關於李攀龍的拗體，《談唐詩選》中討論下三平的問題，認為近體詩中用下三平必定搭配拗體（指失黏）使用，而不能單獨使用。寬齋舉例即引及王維〈酌酒與裴迪〉及李攀龍〈元美以吳紗見惠作此謝之〉為證，⁶⁶ 〈酌酒與裴迪〉已見於上文對《唐詩訓解》的討論，〈元美以吳紗見惠作此謝之〉亦全篇用拗，足見寬齋對《唐詩選》系列與李攀龍詩的關注。

值得注意的是，寬齋對李攀龍詩律的評價，與其反古文辭的立場相為表裏，頗有以子之矛攻子之盾的意味。如寬齋認為六朝歌行轉韻多有連用平聲的情況，至盛唐卻多用平仄韻相間，古文辭學派則誤從李攀龍押韻法：

獨恠近時護園諸子，似曾不省者，南郭集有平聲六七並押者，如平子和〔平野子和，1688–1732〕未嘗顧四家之禁，何居？試尋其所由，豈據《滄溟集》二三有其體耶？殊不知滄溟所用六朝法，非唐也。⁶⁷

又如五絕格律「至于鱗氏大定，其法平韻者聲必諧，仄韻者不必拘也」，但「護園諸子遵守此格，金科玉條，何其固也」。⁶⁸ 上文提及寬齋舉六變之說以明失黏亦為拗體之

⁶³ 市河寬齋：《談唐詩選》，頁158。

⁶⁴ 如岑參七古喜用短韻（即每兩句轉韻），「換韻轉聲，種種變化，可稱絕妙」，李攀龍〈賦得狼居胥山送李侍御〉「亦祖岑法，而前後插四聲〔指轉韻兼用四聲〕，精上加精者已」；李攀龍〈和殿卿春日梁園即事〉三句一轉韻，亦出自岑參〈走馬川行奉送封大夫出師西征〉。寬齋又有《短歌矩》一書，今已不存，為教授短歌之法的入門書。其題言引及胡應麟《詩藪》對短歌「平仄相半，軌轍一定，毫不可踰，殆近似歌行中律體矣」的說法，指出古詩中的短歌亦有格律，且「明諸家猶多用力於短歌，唯滄溟集中不多載焉」，要求讀者「考之盛唐諸家，參之李〔夢陽〕、何〔景明〕、王〔世貞〕、李〔攀龍〕，自有餘師已」。詳見市河寬齋：《詩燼》，頁229。

⁶⁵ 市河寬齋：《詩燼》，頁232–33。

⁶⁶ 市河寬齋：《談唐詩選》，頁147。

⁶⁷ 市河寬齋：《詩燼》，頁225。

⁶⁸ 同上注，頁236。

法，其實也有針對太宰春臺的成分：春臺嚴分拗體、失黏體兩種，並認為「遇佳境而得佳句，……再雖見失黏，不復改作」，但寬齋則據《唐詩選》加以駁斥，「于鱗選稱過刻，猶且六變俱收，是豈舍格而取句者哉」。⁶⁹李攀龍成為寬齋批駁古文辭學派詩律的根據，同時卻又儼然成為江戶詩人取法的標準。

更直接的批評則來自於中井竹山（1730–1804，朱子學派），反對唐音與其排抵徂徠之學的立場相符。竹山《詩律兆》（1776）也從詩律及音韻的角度反對以華音論詩，認為華音之學「似是實非，近真反偽，華音之學，可以已矣」。⁷⁰其理據具體可歸納為以下數點：

- (1) 近體有「一定之規」，不應索諸「偏方之說」，而明詩猶「守唐氏成規而弗失」；
- (2) 明清之際詩詞已廢其聲，「故明清但以供吟誦，……乃明清而或歌唐詩，出於假設強為爾，豈唐聲之真也與哉」；
- (3) 音韻改變，《洪武正韻》與《唐韻》韻部分合不同，「則其誦唐詩必多逆耳者矣」；
- (4) 時人挾華音之學，「藉以為銜名躲拙之資，……浪言某字不入律，某句不成調」，而其詩律則「依然陋習，略無與唐聲合者」。⁷¹

竹山認為明代的語音及音樂都無法重現唐詩的實際語音效果，而明人實際上也遵循唐人格律，並未據華音另立新說，可見以華音創作並無正當性。《詩律兆》一書統計包括李攀龍在內的唐、宋、明諸家格律，並注出這些格律形式在物（徂徠）、服（南郭）、「諸家」等江戶詩集中的出現頻率。竹山認為「明詩嚴整，唯程希武善為變態，孫一元、王世貞、王立道亞之，不知多變之餘，或遂致橫逸邪華。察李攀龍、唐順之、王維禎、穆文熙，亦偶墮此套耳，是則為不及宋氏之粹矣」，⁷²可見李攀龍的詩律也尚在整體嚴整之列。然而《詩律兆》數處嚴厲批評李攀龍格律犯調，如〈送謝中丞還蜀〉其一「直擬賊平答明詔」、〈和許右史初度村興之作〉「我亦穎（穎）陽飲牛客」兩句均用「仄仄仄平仄平仄」格，前者被指為「四唐所忌」，後者更與其下三平句「胡姬十五堪當壚」（〈少年行〉其一）列為「非無所受，而難為可繼」。另一句下三平句「請君聽我秋風辭」（〈送子相歸廣陵七首〉其四）則得到「蓋為無稽」的酷評，七絕末句「黃鳥一聲酒一杯」犯孤平，更是「唯有所厭棄白氏〔白居易〕一證而已矣，不亦左乎」？⁷³可視為李攀龍詩律「偶墮此套」的梗概。

⁶⁹ 同上注，頁231、234。

⁷⁰ 中井竹山：《詩律兆》，收入《日本詩話叢書》，第10冊，卷11，頁317。

⁷¹ 同上注，頁318。

⁷² 同上注，卷1，頁77。

⁷³ 同上注，卷4，頁162–64；卷7，頁241；卷8，頁253–54。

部分詩人對唐音的態度則較為曖昧。如三浦梅園(1723–1789)的《詩轍》(1786)對唐音並沒有太大好感，⁷⁴一方面承認詩中不少聲韻問題及語音雙關，不通唐音實在無法理解；另一方面並不認同學習唐音者所侈言的細辨四聲、禁止過多鼻音韻尾(「跳字」，即中南的「撥音」)等說，認為只屬欺人之說。⁷⁵梅園雖以李攀龍為明代格律的典範：

於是夢陽ノ嚴トスル所、于鱗以テ放(ホシイママ)也トス、故ニ傍韻セズ、落韻セズ、拗法ヲ用ヒズ、整齊ヲ以テ唐ヲ睥睨ス、此モ亦一時也。⁷⁶
(於是夢陽嚴整的地方，于鱗則從心所欲，所以不傍韻，不落韻，不用拗法，以整齊來睥睨唐代，這也〔獨稱〕一時。)

但梅園也認為根本不必以唐音為判別聲調優劣的依歸，以和語吟詠聲調良好的，大抵在西音(即唐音)中也聲律良好；和語讀來喉舌不順的，西音也同樣如此(和語ニ咏シテ調ヨキハ、西音ニテモ善シ、和讀ニ棘喉澁舌ナルハ西音モ然ナリ)。⁷⁷由此再次證明，無論是正反意見，均沒有亦未能放棄以和音創作。

三、林東溟《諸體詩則》論李攀龍詩律

梅園《詩轍》和竹山《詩律兆》都不是全面考索李攀龍詩律的著作，而且不無瑣碎之弊。梅園自言懶於統計李攀龍的詩律句式，他根據林東溟(1708–1780)《諸體詩則》(森明叔元文六年〔1741〕序)，得出從明律觀之，唐律甚寬的結論。⁷⁸東溟師從徠徠的弟子山縣周南(1687–1752)，為山縣門下三傑之一，雖受弟子偽造徠徠及南郭著作一事牽連，為南郭等人排擠，但東溟發揚古文辭學派之說不遺餘力，「凡京畿之間，操觚周旋藝苑者，稍稍知脩護園之業者，實公之嚆矢也」。⁷⁹〈諸體詩則凡例〉自言「護園之詩教興，而世無詩式者尚矣」，「亦猶欲使他方異鄉未得與聞徠家詩教者有所賴

⁷⁴ 沒有證據顯示梅園曾學習唐音。《詩轍》「支那音」一節出現了唐音的注音，但其中-m韻尾的漢字標為-ム，與當時標為-ン的一貫做法並不相同，應由《磨光韻鏡》中抄出。梅園更反對「華音」的稱呼，認為自貶身價，應改稱支那音或西音。

⁷⁵ 梅園謂王安石明辨四聲，並非詩律只辨平仄的通例；《唐詩選》「正聲」中亦有不少連用五個或以上鼻音韻尾音節的字，可見禁止過多鼻音韻尾並非唐人的成說。三浦梅園：《詩轍》，收入《日本詩話叢書》，第6冊，卷2，頁109–10。

⁷⁶ 三浦梅園：《詩轍》，頁142。

⁷⁷ 梅園更引用了伊藤東涯《盍簪錄》的說法，以為蘇軾詩詞雖不入律，而不掩其工，一方面證明「日本人不操華音，故詩不成律」的說法沒有道理，「聲律之妙，自在巧拙之外」，另一方面證明詩詞不一定要入樂歌唱，更沒有定用唐音合律的必要。三浦梅園：《詩轍》，頁111。

⁷⁸ 中井竹山：《詩律兆》，頁142。

⁷⁹ 森明叔：〈詩則序〉，載林東溟：《諸體詩則》，收入《日本詩話叢書》，第9冊，頁163–64。

焉」。⁸⁰ 此書尊崇李攀龍，以為「于鱗名家中大家，千載唯一人」，⁸¹ 「于鱗七言律絕，高華傑起，一代宗風」；⁸² 在格律方面更堪稱楷模，「聲律格體一守其〔指唐人〕正，而不倣其變」，「以唐名家所難，為己定格」。⁸³ 李攀龍成為了明代聲律代表，書中「凡於唐體全取法於于鱗」，「學者從事於斯，則體裁明密，聲律諧順，且得一唱三歎之音矣」。⁸⁴

《日本詩話叢刊》的解題指《諸體詩則》抄撮古人成說，並非別有創見。⁸⁵ 誠然書中關於詩法的章節大量引用中國詩論，但在格律方面並不盡然：書中設于鱗五言律格、于鱗七言律格、于鱗五言排律格、于鱗七言排律格、于鱗五言絕句格、于鱗七言絕句格等節，詳細說明李攀龍詩律的特點及簡單統計，並一一與唐人比較，頗有創獲（請參閱附錄）。從東溟的比較可見，如多用平韻、五言首句多不用韻、七言首句多入韻、二四字平仄相反、忌下三平等基本格律，李攀龍與唐人大致相同，甚至有比唐人更為嚴格的地方，當中七律「其法最嚴」，二四六字平仄遠較唐人嚴密；⁸⁶ 又如五言三五同聲（七言五七同聲），⁸⁷ 唐人認為「不必忌」，而李攀龍則往往忌之，甚至在七律第三、五、七句「最深忌之」，七絕第三句亦「尤深忌之」。⁸⁸

特別的是，東溟匯集了日本獨創的各種詩律規條，並據中國詩歌的實際情況說明其正當與否。如平聲夾在仄聲之間的各種情況，除上文提到的三五（五七）同聲外，東溟又列舉挾聲、一平、仄間平、一三同聲等四類，這些術語對應貝原益軒《初學詩法》中提到挾聲、四仄一平和一三聲等「國俗之詩式」。益軒已指出「其中有與唐詩法合者，有不合者，不合者不要用之」。⁸⁹

挾聲（梅園引作夾聲）指（仄仄）（平平）平仄平仄拗句，⁹⁰ 益軒提及「挾聲考之中國論詩法書中未見之，然而中華古人絕句律詩竝用之者甚多。蓋謂當仄聲轉為平，挾之兩

⁸⁰ 林東溟：《諸體詩則》，〈諸體詩則凡例〉，頁165。

⁸¹ 同上注，卷上，頁183。

⁸² 同上注，頁186。

⁸³ 同上注，卷下，頁283。

⁸⁴ 同上注，頁284。同書卷上，頁224又提及音韻之散緩迫切，「通華音後始知之」，但並未詳細說明。

⁸⁵ 林東溟：《詩體詩則》，〈解題〉，頁161。

⁸⁶ 同上注，卷下，頁289。

⁸⁷ 即宋代以來所指的拗句，據Downer and Graham的系統，可定義為x=y。G. B. Downer and A. C. Graham, "Tone Patterns In Chinese Poetry," *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 26.1 (1963), pp. 145-48.

⁸⁸ 林東溟：《諸體詩則》，卷下，頁289、306。

⁸⁹ 貝原益軒：《初學詩法》，收入《日本詩話叢書》，第3冊，頁214。

⁹⁰ 出句倒數第二、第三字平仄互換，即王力的子類特殊形式。王力：《漢語詩律學》（北京：新知識出版社，1958年），頁100。

仄之間，而每用句末」；⁹¹ 東溟謂唐人不忌挾聲，更在書中舉例說明唐人挾聲在律、絕各聯出句均有用例。⁹² 然而李攀龍則於七律忌挾聲，七排、五絕不用挾聲，五律、五排、七絕則不忌挾聲。

東溟定義仄間平為七言仄平仄仄仄平平（見於李攀龍七律）或仄平仄仄平平仄（見於李攀龍七律及七絕），且自注「其兩仄之間之一字平，皆在第二位。若在他位者，屬於一平或挾聲中之一格，或五七同聲等」，⁹³ 專指第二字平聲為仄聲所夾的情況。東溟清楚指出「此唐人所不太拘，而于鱗嚴之」，當中五律完全沒有犯仄間平，七律卻有八十五例「不得已而犯之者」。⁹⁴

所謂一平，益軒謂五言「唐詩四仄一平、四平一仄者太多，不可拘」，⁹⁵ 應泛指任何句中只有一個平聲的形式，而東溟謂「不三五同聲則自無斯病」，⁹⁶ 似乎即指仄仄仄平仄的四仄一平形式，與益軒所言一致；東溟謂李攀龍七律「不得已而犯之者僅六句，其五句即仄間平格耳」，⁹⁷ 這裏的一平似泛指二仄夾一平的形式，因而包括仄間平。⁹⁸ 這些規條均為東溟以前的成說，來源各異，出現定義的重疊或紛歧不足為奇；同時可見東溟似乎在兩種不同的一平定義中擺盪，並沒有明確的界定。無論如何，東溟說一平為「古今所忌」，李攀龍只在五律及七律中「有數例不得已而犯之」，⁹⁹ 基本上不犯一平。

最後是一三同聲。七言中第一字、第三字平仄可以不論，固然不必避忌一三同聲（即王力的甲種拗）；¹⁰⁰ 五言中如仄仄平平仄改為平仄平平仄，同樣沒有問題，唯獨平平仄仄平第一字改為仄聲即犯孤平。因此，東溟謂不避忌一三同聲時，特別指五言「惟第二字之平聲，在仄間則忌之耳」。¹⁰¹ 《初學詩法》則謂「一三聲，謂仄平仄

⁹¹ 貝原益軒：《初學詩法》，頁215。

⁹² 林東溟：《諸體詩則》，卷上，頁226-27。

⁹³ 同上注，卷下，頁284-85、309。這裏的一平「他位」專指七言第四字，五言的一平仍在第二字。

⁹⁴ 東溟稱「五律能避三五同聲，或二三同聲，則自無斯病」，前者如「仄平仄仄仄」，第三字作平聲，與第五字不同聲，即與第二字同聲，即不犯仄間平。因此《日本詩話叢書》的和譯讀為「五律能避三五同聲或二三同聲」，將二三同聲視為當避之對象，並不正確。又五言的相應形式為仄平仄平平及仄平仄仄仄，前者即孤平，似乎與一平有重疊之處。林東溟：《諸體詩則》，卷下，頁285。

⁹⁵ 貝原益軒：《初學詩法》，頁214-15。

⁹⁶ 林東溟：《諸體詩則》，卷下，頁284。

⁹⁷ 同上注，頁289-90。

⁹⁸ 如依據第二種定義，則似乎包括孤平，這與東溟「古今所忌」的說法相符。

⁹⁹ 林東溟：《諸體詩則》，卷下，頁284。

¹⁰⁰ 王力：《漢語詩律學》，頁90。

¹⁰¹ 林東溟：《諸體詩則》，卷下，頁285。

仄平者」，¹⁰²專指孤平句，這裏再次看到各家的定義並不一致，而一三同聲也與仄間平有重疊之處。無論如何，按東溟的說法，這幾種日本漢詩界特有的詩律規條中，只有仄間平和一平必須避忌，挾聲和一三同聲則不必遵守。

東溟對於李攀龍破格之處，多謂「不易避」、「不得已而犯之」、「寬法詩」、「平仄布置之定格」，然而除了最後一項，東溟均未仔細說明定義。在七絕格律一節，東溟特別標示于鱗挾聲格、于鱗下三連格、于鱗仄間平格及于鱗五七同聲格等，認為所謂「不得已而用之」亦有「平仄布置之定格」，如七絕一般不用挾聲，李攀龍如用挾聲則一定在第三句出現，「若此則聲穩順無礙」。又如仄間平在李攀龍七律中必不見於第六句及第八句，七絕中則必見於第三，足見林東溟已注意到某些聲律效果與特定位置之間的關係；另外遇到地名、人名、物名等專有名詞，古言、連辭等固有說法，乃至古體、樂府等特例，可以破格使用下三連。¹⁰³

梅園據林東溟對李攀龍詩律的統計，認為明律較唐律嚴謹。¹⁰⁴唐律和明律的具體差異，已超出本文的範圍，有待另文探討；但東溟的說法衍生出另一個問題：明律與唐律，應以何者為標準？梅園謂兩者「唯寬嚴之間」，在本質上並無不同，但在學習上卻有先後之分：

今于鱗ノ詩ヲ好ム人、唐律ニ倣フヲ以テ、聲律ヲ知ラズトスルハ非也。唐律ヲ好ム人、佳境ヲ得ズシテ、失粘ヲ以テ唐人ニ擬スル者ハ、殊更ニ非也。故ニ初學于鱗ノ法ニ從フベシ、得意ノ境アラバ、事ニ唐律ニ從ハンモ何カ苦シカルベキ。¹⁰⁵

（現在喜歡于鱗詩的人，以模仿唐律為不知聲律，這是不正確的。喜歡唐律的人，以不得佳境而失粘為模擬唐人，更是不正確的。因此初學者應當跟從于鱗之法，如果有得意之境，再進一步跟從唐律，何苦之有？）

梅園認為唐律雖非一無可取，但一味追求格律似唐而未臻佳境，甚而故意出律，還不如以更為規範的明律為基礎。這種以明律為規範的說法，與中國詩律史的說法可謂大相逕庭。

四、《滄溟近體聲律考》對李攀龍詩律的評價

東溟雖然已注意到李攀龍詩律中常體和拗體、唐律和明律的區別，但並未詳細說明，這個問題在瀧川南谷（生卒年不詳）的《滄溟近體聲律考》進一步得到闡發。此書

¹⁰² 貝原益軒：《初學詩法》，頁215。

¹⁰³ 林東溟：《諸體詩則》，卷下，頁308-12。

¹⁰⁴ 梅園認為到了晚唐，以李商隱為代表的詩律基本大定，而李攀龍則固守李商隱格律的故轍，同時學習杜甫自出機軸之處，逐漸失去盛唐以前的面目。

¹⁰⁵ 三浦梅園：《詩轍》，卷2，頁143。

刊於文政三年庚辰(1820)，前有文政二年(1819)賴杏坪(賴惟柔，1756–1834)序。南谷生平及所屬學派無考，但杏坪稱其為「閔閔大夫，乃能有洞見藝場數百年習弊」，¹⁰⁶可知南谷亦出身世家。序中以行舟比喻日本漢詩人無法處理變調和拗體，謂江民「過平瀾穩波」，「無少欹側，唯常法是守」，而「及遭山東石出」之時則「左折右旋，首低尾昂，如掀如沈」，山民無法仿效：¹⁰⁷

我東人之賦西雅，有類此者，如句心單平〔即孤平〕，西人所忌，而我以為小疵，置諸正格間，以累一篇，猶平瀾穩波，不禁欹側，而苟且以傾其舟也。如變調、拗體，西人有時用之，而我以為大擾，猶山東石出，不知大變常法，以隨其波瀾，而畏憚以沈其舟也。此豈非習之不熟，察之不精也哉？¹⁰⁸

無法區分常法和變調、拗體，自然也無法準確並自由地調遣格律。南谷撰寫此書，亦有以李攀龍詩律辨明常調與變調、拗體之意：書中自言少時專讀《滄溟集》，有人以李攀龍格律極嚴，勸他細味當中的深意。南谷在李攀龍詩旁一一標註平仄，發現聲律不穩貼的作品，似乎都別有用意。二、三十年後，南谷閱讀唐代以後的詩歌，發現與日人格律有相異之處，因此重檢李攀龍詩而著此書。此外，針對當時以為李攀龍格律過嚴的指控，南谷則反駁指自己並非專門崇尚李攀龍，而是以此書代替自己尚未脫稿的《唐宋近體聲律考》，向初學開示聲律的法則。此書以肯定李攀龍詩律為基調，前半為總論，後半引李攀龍五律、七律、五排、七絕共四十八首，逐一分析格律得失。南谷的格律說多參考《諸體詩則》、《詩律兆》、《詩轍》、《唐詩平仄考》等日人著作，但亦批評《詩轍》沒有注意李攀龍的拗體，《諸體詩則》對李攀龍詩律的評論鹵莽不足為法。¹⁰⁹

南谷認為李攀龍詩律的嚴整之處，在於沒有「家法」或「一家之流儀」。所謂「一家之流儀」，指各詩家獨有的特殊格律習慣。如白居易多犯履側(七言首句不入韻)，楊萬里多二位孤平，謝榛詩有全首雙拗，袁宏道不但在常調中以下三仄和下三平相對，且在七言詩中出現四位孤平；李攀龍則較少此等現象。¹¹⁰南谷指初唐變拗較多，盛唐較少，中晚唐更為稀見，聲律嚴正。宋元格律愈見規矩，直到明末袁宏道等人聲律鹵莽而多病句，其「蔽風」不可取，倒不如學習唐代以來乃至康熙以來「聲律嚴整」的詩家。¹¹¹李攀龍詩律嚴整，自然成為學習的模範：

¹⁰⁶ 瀧川南谷：《滄溟近體聲律考》，收入《日本詩話叢書》，第6冊，頁231。

¹⁰⁷ 同上注，頁233。

¹⁰⁸ 同上注。

¹⁰⁹ 同上注，頁239。

¹¹⁰ 同上注，頁236、242。

¹¹¹ 同上注，頁239、275。

常調ノ詩、聲律嚴正論スルマテモナシ。サレトモ全首及ヒ一聯一句ノ變拗僅々コレアリ、元來精密家ナレハ、鹵莽ノ失ハアルマジク皆心得アリテ作りタルナルヘシ。¹¹²

(常調的詩歌聲律嚴正自不待言。雖然如此，全首及一聯、一句的變拗極少，因為〔李攀龍〕本來就是精密的詩家，這些應該都不是魯莽之失，而是心有所會而作的。)

南谷分析李攀龍的詩律，有些明顯犯律，如(七言四位)孤平、失黏等，但犯律者只屬極少數；有些則超出了一般對詩律的要求。前文提到東溟將二仄夾一平的情況細分為數類，南谷則再進一步加以分析。如孤平分為二位孤平和四位孤平兩種，當中又可以細分為三類：

- (1) 七言二位孤平(仄平仄仄⊙平平)，與東溟的仄間平對應，沒有相應的五言形式。南谷以為這一類孤平在初盛唐除變調和拗體外並不多見，李攀龍七律只有四例(書中誤標作三例)。
- (2) 五言二位孤平和七言四位孤平(又稱四位獨平；(⊙仄)仄平仄仄平)，即一般定義的孤平。李攀龍只有七絕〈早夏示殿卿〉一首，但南谷對此另有迴護之說(詳見下文)。
- (3) 五言四位孤平(⊙仄仄平仄)即拗句，詳見下文。

南谷又據仄聲出現的位置，分析各種特殊的格律形式：

- (1) (五言)一位仄聲和七言三位仄聲之說，南谷稱之為病句。具體來說又可分為兩種：
 - a. (仄仄)仄平仄平仄。南谷提出五言中第四字夾平並非問題，但夾平不應與一位仄聲同時存在。南谷對於李攀龍使用一位仄聲亦多迴護之辭，以為五律中只有五例，且多非常調，在常調中也只屬一句之變。¹¹³
 - b. 仄仄仄平平仄平，見南谷論〈立春日示子相〉「昨日罷官今日貧」。仄仄平平仄仄平第三字如作仄聲即犯孤平，因此必須同時將第五字改為平聲(仄仄仄平平仄平)以救病。如此看來，南谷似乎並不承認所謂孤平拗救，而堅持七言第三字必平，以避免第五字及末字同聲的拗句情況。¹¹⁴

¹¹² 同上注，頁235-36。

¹¹³ 此類即先由(仄仄)平平平仄仄轉為拗句(仄仄)平平仄平仄後，再因一三五不論轉為(仄仄)仄平仄平仄而成。同上注，頁258。

¹¹⁴ 南谷評〈即事〉詩「奪歸平虜章」句也表達了類似的觀點，以為首字必用平聲，今人視用仄聲為「法式」並不正確，隱隱批評李攀龍此句犯病。從三位仄聲的兩種定義來看，南谷所用的術語只描述聲病的現象，即仄聲出現在五言第一字或七言第三字，沒有注意到這些現象的成因各不相同，定義不免含混。

- (2) 五言的三位仄聲、七言的五位仄聲均與倒數第三字即拗句有密切的關係，如〈送孟得之〉「十載薊門家」、「來雁授衣後」兩句三位仄聲(㊦仄仄平仄)，即一三五不論而造成的拗句(王力乙種拗)，¹¹⁵ 同時亦即前文提到的五言四位孤平。南谷稱此為「偏用病句」，問題似乎並不在於拗而在於「偏用」，即沒有對句雙拗(南谷稱為拗換)：

平法仄脚ノ句五位仄聲●○○●●○●次句ト拗換ハヨシ、偏拗ハ聲病ナリ。(平起仄腳的句子五位仄聲，即仄平平仄仄平仄，宜與次句拗換〔㊦仄平平平仄平〕，偏拗則是聲病。)¹¹⁶

此外尚有四平一仄和四仄一平句，這些都是一三五不論造成的拗句，已見於益軒《初學詩法》。前者如「聊停塵外驂」(平平平仄平)，南谷認為諸家偶見，李攀龍則罕見，¹¹⁷ 並未引為深病。四平一仄的七言變體即五平二仄(平仄平平平仄平)，南谷同樣認為李攀龍並不常用。¹¹⁸ 但相反的四仄一平句仄仄仄平仄在平韻詩中由於只出現在上句，理應拗換，南谷便批評李攀龍在五排〈送李太守之東昌〉並未拗換，屬於病句。¹¹⁹

對於下三仄和下三平(下三連)，南谷認為下三仄可視為常用，但李攀龍使用得不多。¹²⁰ 然而南谷對下三平則較為嚴厲，如〈送孟得之〉詩有下三平句「共醉黎陽川」，南谷批評為極度的聲病(下三平極テ聲病トス)。¹²¹ 即使南谷對李攀龍下三平有若干迴護之語(詳見下文)，也不得不承認這種做法犯聲病之尤，尤其是唐代雖然容許以下三仄與下三平對用，南谷卻甚有保留，並不視為常調之法，謂之「變之極也」(變ノ極ナリ，評李攀龍〈登省中樓〉)，乃至豈可隨意拗換的「大聲病」(大聲病ヲモヤハリ拗換シテ可ナランヤ)。¹²²

李攀龍詩雖有犯律之處，但南谷仍然以各種理由將之視為特殊情況。首先是常調、變調和拗體之別，所謂常調指不帶一字聲病的作品(一字ノ聲病アラズ)，¹²³ 變調指使用了若干聲病形式，拗體則涉及失黏。如李攀龍〈送楊子正還濟南〉：

我家白雲渚，落日掩孤城。讀書草堂上，濯纓湖水清。古來失意事，不獨名未成。北風蔽裘雪，誰見棄繻情。¹²⁴

¹¹⁵ 王力：《漢語詩律學》，頁90。

¹¹⁶ 瀧川南谷：《滄溟近體聲律考》，頁248。

¹¹⁷ 同上注，頁259：「諸家間々コレアリト雖任、滄溟ニハ稀ナル。」

¹¹⁸ 瀧川南谷：《滄溟近體聲律考》，頁263：「滄溟多ク用ヒヌ律法ナリ。」

¹¹⁹ 瀧川南谷：《滄溟近體聲律考》，頁268。

¹²⁰ 同上注，頁257。

¹²¹ 同上注，頁255。此外，又如頁265、273：

妄リニ常調下三平ノ例トナスハ甚不可ナリ。(〈送包大中長蘆知事〉)

起句、下三平、最聲病トス。(〈少年行〉)

¹²² 瀧川南谷：《滄溟近體聲律考》，頁240、255。

¹²³ 同上注，頁252。

¹²⁴ 李攀龍(著)、包敬第(標校)：《滄溟先生集》(上海：上海古籍出版社，1992年)，頁131。

此詩只有第二句和第八句完全符合近體格律，第一、三、六、七句屬拗句（仄平仄平仄和仄仄平仄平的子類特殊形式，前者南谷又視為一位仄聲），第三、七句失黏，第四句失對，第四、五句是一三五不論造成的乙種拗（第五句下三仄），但南谷認為這是變調之一法，極具深意，如果據李攀龍此詩而不深思熟慮，在常調中不拘聲病，恐怕不符合李攀龍的意思。¹²⁵ 又如〈元美以吳紗見惠作此謝之〉一首，同時出現失黏、二四平仄相同、下三平、四平一仄、五仄等形式，南谷以為此詩變調、拗體兼用。¹²⁶ 此外又有一聯一句之變，如〈秋日村居〉「白雲不搖落，湖上長悠悠」上句一位仄聲，下句下三平，南谷即謂兩者雖不宜在常調使用，連用即成為一聯之變，不屬於病句。¹²⁷ 因此，南谷並不完全反對變調和拗體，反而認為這是權衡之變。¹²⁸ 南谷又十分重視用字及熟語等，這些地方尤其是首句格律多變。如〈夏日東村臥病〉其十「何物子虛賦」一句，犯五言三位仄聲，南谷認為「子虛賦」屬熟語，是起句之變；¹²⁹ 〈宋子相歸廣陵〉「請君聽我秋風辭」中的「秋風辭」雖屬下三平，同樣因熟語得到豁免。¹³⁰

書中最特別的迴護理由莫過於入聲作平。南谷在書中除據《康熙字典》所援引《老學庵筆記》證「十」字可讀為平聲，又引《帶經堂詩話》「發」、「肉」等字可作平用等說。¹³¹ 《帶經堂詩話·音訓類》原文如此：

蕪湖蕭尺木（雲從）以畫擅名江左，常作《杜律細》一卷，以為杜律無拗體，穿鑿可笑，而援據甚博，聊記一二條於此，以資拊掌。……「獨樹花發自分明」，發音飛，《左傳》「建而不旆」，音霏。《荀子·議兵篇》引作載發，注：「發，旆也。」……若杜〈社日〉詩「陳平亦分肉」，當作平，然不合律，亦作仄聲，蓋此字元有二聲。¹³²

¹²⁵ 瀧川南谷：《滄溟近體聲律考》，頁256-57：「偕又變調ニモ法則一種アリ、妄ニ平仄ニカマハス作ルコトニ非ス。……極テ深意アルコト、覺ユ。然ルヲ滄溟ニ例アリトテ、數箇ノ病句ヲ憚ラス、漫ニ常調ニ用ルハ深ク思サルノ至ニテ、滄溟ノ意ニ甚愜フマシ。」

¹²⁶ 瀧川南谷：《滄溟近體聲律考》，頁266。

¹²⁷ 同上注，頁262：「首聯最變調ナリ、下三平常調ニハ甚忌ヘケレト、是ハ病句トセズ、一聯ノ變ニ屬ス。」

¹²⁸ 如瀧川南谷：《滄溟近體聲律考》（頁250）謂杜甫〈去蜀〉句句出律，則第四句用下三平也因「全篇之變」而不再是問題。

¹²⁹ 瀧川南谷：《滄溟近體聲律考》，頁262。

¹³⁰ 同上注，頁270。

¹³¹ 同上注，頁271、273-74。關於「十」字讀為平聲，中南的態度較為保守，認為杜牧〈江南春〉「南朝四百八十寺」中「十」讀平聲「津」為世俗訛音所形成的連讀音變，不能擴充到所有帶有「十」字的詞語上。平賀中南：《學問捷徑》，頁161-62。

¹³² 王士禛（著）、張宗柟（纂集）、戴鴻森（校點）：《帶經堂詩話》（北京：人民文學出版社，1982年），下冊，頁419。

《帶經堂詩話》清楚評論蕭雲從的說法「穿鑿可笑」，南谷竟引以成說，可見南谷對此說不甚了了。南谷受《帶經堂詩話》啟發，在書中各處提到「奪」、「不」、「一」、「綠」、「著」、「白」等字，如果視為平聲即不犯律。如上文提及太宰春臺批判李攀龍〈早夏示殿卿〉「黃鳥一聲酒一杯」一句犯（四位）孤平，南谷即以入聲與上去不同，犯孤平也不至於構成聲病為由反駁。¹³³ 這些入聲字中，有不少在入派三聲以後，逐漸轉入平聲。¹³⁴ 明清官話中入聲字的變化，會否改變近體詩創作的聲響效果，以至使用傳統的四聲平仄體系及格律規條是否仍有合理性，本應是南谷可以進一步開拓的議題。可惜南谷並沒有循唐音的角度加以分析，反而仍然沿用傳統四聲為說，不能不說是江戶漢語學習的局限所在。

五、結語：惟目以守

隨著徂徠提倡崎陽之學及古文辭，唐音直讀本來是改變日人閱讀和創作漢詩，乃至感知漢語詩律的契機。然而徂徠譯學理論框架，決定了唐音並非最上乘，詩文的聲色不如由「心目」來感知。徂徠承認唐音無法全面推廣，觀乎本文提到的其他江戶學人，如芳州屢次指出日人學習漢語，不啻「適越而北轅」，比起韓人來說「其為雜也又甚矣」；芳州更慨嘆即使是親炙朱舜水，深通唐音的今井弘濟，「固用唐音，訓讀亦不廢」，而自己雖學習唐話五十餘年，也只學了「氈上之毛」，可見唐音之難。¹³⁵ 又如中南指唐音之業，學習五年、七年仍難有所成，自己雖通唐音，但仍只能以和音作詩，以唐音諷誦修正而已。¹³⁶ 因此支持唐音學習者，仍然無法忽視江戶漢學界和語言學習的實際情況，即使如中南指出若干唐音創作的規條，這些規條仍不免零碎，未能從理論層面具體解說明清格律的聲響效果。

無論支持抑或反對唐音學習，諸家皆以李攀龍及《唐詩選》為統計、評論的對象，如寬齋、竹山對唐音和李攀龍詩律的抨擊，又與反古文辭的風潮相關。竹山、梅園、東溟、南谷認為李攀龍為明代詩律的典範，分別提到李攀龍無家法、嚴於唐、師法晚唐聲律等特點，對李攀龍出格之處，或批評，或迴護，或視為別有深意

¹³³ 瀧川南谷：《滄溟近體聲律考》，頁273：「一字入聲ニテ、上去ト違ヘリ、四位孤平ハ、聲病論スル迄モナク。」

¹³⁴ 如「白」、「著」、「奪」等字在《中原音韻》已屬「入聲作平聲」；「不」字屬「入聲作上聲」，但《正字通》提到「今北方讀如幫鋪切，雖入聲轉平，其義一也」。「一」、「不」二字在金元時期已有平聲讀法，見黎新第：〈北京話「一、不」平、去二讀皆已見於金、元時期考〉，《政大中文學報》第12期（2009年12月），頁19-42。

¹³⁵ 雨森芳洲：〈答藤官師書〉，頁八下；雨森芳洲：《橘窓茶話》，卷下，頁五上、二二上。

¹³⁶ 平賀中南：《學問捷徑》，頁164、179：「予唐音ニテ詩文ヲ作ルコトハ能ハザレト、和語ニテ作り、唐音ニテ諷誦シテ必ズ正ス。」

的變調。《諸體詩則》及《滄溟近體聲律考》更結合了日本的詩律成說，尤其對二仄夾一平的各種形式加以分析，謹嚴之處不讓清儒，在漢語詩律史上應予重視。

《滄溟近體聲律考》出版的文政三年，小野泉藏(1767–1832，學詩於菅茶山及賴山陽)向賴山陽(1781–1832，朱子學派)請教詩律，以為「詩之嚴聲律，益覺無謂」。¹³⁷山陽在答覆後，又介紹梅辻春樵(?–1832，學於皆川淇園)、畑橘洲(?–1832，學於皆川淇園)、貫名海屋(1778–1863，朱子學派，學於中井竹山)、篠崎小竹(1781–1851，由古文辭轉為朱子學派)等人回答泉藏的疑問。這些書信於1883年以《社友詩律論》的名義出版。泉藏似乎不熟悉唐音，因而並未主動論及唐音的優劣，但所舉反對詩律的理由，如唐詩不入歌謠故不必合律、上古無詩律但仍有佳製、歌謠與詩相異等，實際上都指向傳統詩律在現今是否仍然適用的問題，改用唐音理應是解決方案之一。

值得注意的是，這些詩人的儒學背景，反映了古文辭學派勢力的急速消退。因此，他們並未推揚李攀龍的詩律，春樵甚至說「明人嚴守法律，數倍于唐人，其作詩模擬剽竊，千篇一律，……是歷下詩風之所以須臾而燄息響絕也」。¹³⁸唐音及「崎陽之學」也成為被鄙棄的對象，山陽更與泉藏「論近體聲律，因語在長崎所見聞，以謂華音不足學，八病不足拘，以其在彼已廢歌唱也。而強說之者，舌官〔指譯官〕驕人之具耳」，認為學唐音者在聲律上「設險艱」，並不足信。¹³⁹雖然如此，山陽及諸家並未完全否定傳統格律的合理性，但驗諸眾人的答覆均逃避問題，只提及詩律即音律、法律，乃至詩律為何出現，並未透達問題的本質：如何直接從實際的聲音效果來說明詩律的合理性？相反，他們所相信的，是「聲音之道，和漢無大異」(山陽)、「我之便者，即彼之為便者；彼之為澀者，即我亦澀者」(海屋)，¹⁴⁰即聲音效果不必有客觀的標準，而可以跨越語言，則當今的唐音自然沒有學習的必要。這種觀念推衍到極致，即直接否定耳聞的聲律，如山陽勸泉藏「舍其耳而用其目」以追求不變之律；¹⁴¹春樵更謂「我邦之人，口不諧，耳不律，惟目以守圈續分局，亦倣彼土之世守而不失也」，「我手作我詩，我詩謀我目，我目問我心，我心得我意，是我自正之而我自安之也」。¹⁴²在日本漢詩人鄙棄唐音的自信底下，同時混雜了非母語者的不安及自信不足，因此只能以目代耳，從傳統詩律的形式確立日本漢詩及詩律的合法性。回想竹山反對華音，其中一個理由即在於《洪武正韻》與《唐韻》大異，明人語音雖與

¹³⁷ 小野泉藏：《社友詩律論》，收入《日本詩話叢書》，第10冊，頁424。

¹³⁸ 同上注，頁433。

¹³⁹ 同上注，頁425–26、430。

¹⁴⁰ 同上注，頁443、453。

¹⁴¹ 同上注，頁420。

¹⁴² 同上注，頁434、437。

《洪武正韻》較近，但明人仍然「寧舍順耳之新韻，勉勉乎依逆耳之舊韻」，¹⁴³ 明人成為了日本詩人以目代耳的擋箭牌。自徂徠、竹山至山陽，對古文辭的態度雖有轉變，但從詩律的角度而言，以「心目」代替口耳之學的漢學主流卻從未改變。

¹⁴³ 中井竹山：《詩律兆》，卷11，頁316。

附錄：《諸體詩則》李攀龍詩律分析一覽表

		五律	七律	五排	七排	五絕	七絕
押韻	1. 平韻	平韻為本色；于鱗無一仄韻；仄韻雖唐人亦太少	平韻為本色；于鱗無一仄韻；仄韻雖唐人亦不太多	于鱗無仄韻，不換韻；唐人同	于鱗無仄韻，不換韻；唐人同	于鱗用平韻者三十，仄韻者十三；唐人亦平韻多，仄韻少	平韻為本色；于鱗詩平韻者三百三十七首，仄韻僅一；唐人仄韻詩太多矣
	2. 首句入韻	不以韻起；于鱗五律比七律尤寬，然韻起僅十一首；唐人韻起不太多	以韻起；于鱗無一詩不以韻起；唐人不韻起者太少	不以仄起；于鱗以韻起者僅一詩	以韻起；于鱗俱韻起	不宜韻起；于鱗韻起者僅六詩，蓋皆平韻；唐人韻起亦平韻多；有起句用他韻二詩，蓋俱仄韻，唐人亦率仄韻	以韻起；于鱗仄起僅一詩；如唐人韻字起太多矣；于鱗無起句用他韻
ABA系統	3. 二四反聲、二六同聲	古今所同守；于鱗無一詩不守	古今所同守；于鱗無一詩不守；唐人往往有之	于鱗無一句不守	于鱗無一句犯之者	雖二四反聲不必拘，況其餘乎，于鱗、唐人俱然	古今所同守；于鱗除古體、拗體無一詩不守；唐人則往往犯之
xy系統	4. 三五同聲(五言)、五七同聲(七言)	唐人所不必忌；于鱗忌之，犯之者僅十七句	唐人所不必忌；于鱗忌之，犯之者僅二十四句，第三五七句絕無，最深忌之	于鱗犯之者僅六句	于鱗犯之者僅一句	(見上)	唐人不必要忌；于鱗忌之，犯之者僅七句，第三句所絕無，尤深忌之
	5. 下三連	古今所忌；于鱗犯之者九句，皆出其不可已者	古今所同忌；于鱗僅二句，俱在寬法詩中；唐人往往犯之	于鱗犯之者僅三句	同上	(見上)	古今所忌；唐人往往犯之；于鱗犯之者僅一句；地名等不可改者，及古體、樂府不忌

		五律	七律	五排	七排	五絕	七絕
xy系統	6. 挾聲	不必忌；唐人不忌之；于鱗亦十六句	忌挾聲；唐人不太忌之；于鱗深忌之，僅三句，一句在寬法詩中，蓋于鱗挾聲平仄布置之法	不必忌；于鱗挾聲者七句，而无忌上有仄間平	于鱗無一句用挾聲者	(見上)	不忌挾聲；唐人俱不忌；于鱗用挾聲者五句，俱在第三句，蓋有平仄布置之定格
其他 二仄 夾一平	7. 一平	古今所忌；于鱗不得已而犯之者六句；唐人亦不太多	古今所忌；于鱗不得已而犯之者僅六句，其五句即仄間平格；唐人亦不太多	于鱗犯之者僅二句	于鱗無一句犯之者	(見上)	古今所忌；唐人間犯之；于鱗無一句犯之者；古體、仄韻素不忌之
	8. 仄間平	唐人所不太拘；于鱗嚴之，無一犯之者	于鱗不得已而犯之者八十五句，第三五七句所多，第六八句所絕無	于鱗無一句犯之者	于鱗犯之者僅二句	(見上)	于鱗不得已犯之者三十四句，咸在第三句，古體雖在何句不拘矣
	9. 一三同聲	不必忌；惟第二字之平聲，在仄間則忌之耳	(同五律)	—	—	(見上)	(同五律)
其他	10. 拗體	于鱗僅三詩	于鱗僅一詩	有從篇間變平仄者， ¹⁴⁴ 僅一詩；雖唐人亦此格甚少	于鱗無從篇間變平仄者	(見上)	于鱗僅二詩
	11. 古體	—	—	—	—	—	于鱗僅三詩
	12. 不忌犯大韻、小韻、正紐、旁紐						

¹⁴⁴ 指四句之間失黏。

江戶漢詩壇中的唐音論和李攀龍詩律論

(提要)

蕭振豪

傳為李攀龍所編的《唐詩選》在江戶時代廣泛流傳，成為日本人學習漢詩的重要選本，即使古文辭學派其後勢力消退，反古文辭的聲音日益壯大，《唐詩選》以至李攀龍仍然是重要的參照對象。江戶詩人研究詩律，往往也引述《唐詩選》及李攀龍詩集中的作品為例，他們對李攀龍的詩律有何評價，以及其評價與古文辭學派的興衰有何關係，值得進一步探討。

荻生徂徠推揚「崎陽之學」，主張學習唐音，理應成為江戶詩人探索詩律語音效果的契機。雨森芳洲、太宰春臺、原雙桂、平賀中南等人雖然主張學習唐音，然而唐音並未取代和訓，加上徂徠主張以「心目」默讀，以唐音創作漢詩的倡議無法真正通行日本。另一方面，中井竹山、三浦梅園則從詩律及音韻的角度反對以唐音論詩，市河寬齋甚至借李攀龍詩律攻擊古文辭學派。林東溟《諸體詩則》及瀧川南谷《滄溟近體聲律考》專門討論李攀龍的詩律，東溟指出以李攀龍為首的明代詩律比唐人更為嚴格之處，南谷則引證李攀龍詩律並未有特殊的「家法」。兩書引述了不少日本獨特的詩律規條，並對李攀龍出律之處多有迴護之語，南谷甚至因而主張入聲在詩中可作平聲使用，反映了江戶唐音學習和創作的局限。

關鍵詞： 詩律 李攀龍 江戶詩學 日本漢學 古文辭學派

The Criticism of *Tō'on* and Li Panlong's Versification in Edo *Kanshi* Circle

(Abstract)

Siu Chun Ho

The *Tangshi xuan* (*Selected anthology of Tang poems*) attributed to Li Panlong was well-received in Edo Japan and was an important anthology for Japanese learners of *Kanshi* (Chinese poem) at that time. Despite the waning influence of the Kobunji (Old-style verse) school and the growing anti-Kobunji sentiments, *Tangshi xuan* and Li Panlong's writings were still held in high regard as seminal references. Edo poets studying versification would always quote *Tangshi xuan* and use Li's poems as examples. Given such background, Edo scholars' commentaries on Li's versification and how these commentaries in turn contributed to the rise and fall of the Kobunji school deserve a closer scrutiny.

Ogyū Sorai's strong support of *Kiyō no gaku* (*Studies from Nagasaki*) and the learning of *tō'on* (Mandarin pronunciation) could have been a contributing factor to Edo poets' exploration of the acoustic effects of versification. Nevertheless, even with the promotion of other Edo scholars, such as Amenomori Hōshū, Dazai Shundai, Hara Sōkei and Hiraga Chūnan, *tō'on* never truly replaced *wakun* (Japanese glossing). Furthermore, together with Sorai's idea of silent reading with "one's heart and mind," the notion of composing *Kanshi* with *tō'on* was never taken up throughout Japan. On the other hand, Nakai Chikuzan and Miura Baien further argued against the use of *tō'on* in analysing poems from the perspectives of versification and phonology; Ichikawa Kansai even used Li Panlong's versification to attack the Kobunji school. Hayashi Tōmei's *Shotai Shisoku* (*Examples of poems of different formats*) and Takigawa Nankoku's *Shōmei Kintai Seiritsukō* (*A study of the versification of Li Panlong's recent-style poetry*) are two works dedicated to Li's versification written in the Edo period. Tōmei had remarked on how the Ming's versification championed by Li was stricter than those used in the Tang dynasty, while Nankoku had argued that there were no special "house rules" in Li's theory. Both works point to special verification rules only found in Japan and were defensive of places that defied versification rules found in Li's poems; Nankoku even argued that checked syllables could be used as level-toned ones based on this. These illustrate the limitations of *tō'on* learning and composition of *Kanshi* with *tō'on* in the Edo period.

Keywords: versification Li Panlong Edo poetics *Kangaku* in Japan
Kobunji school