

從永明體到沈宋體

——五言律體形成過程之考察

杜曉勤

齊梁至盛唐期間，五言詩基本上完成了從永明體到近體律詩的轉變。但是，永明體是如何一步步演變為律體的呢？其中促使五言詩律化的因素又有哪些？則是學界尚未完全解決的問題。據我所知，最早對永明體與律體之關係進行研究的是郭紹虞先生。郭先生所著的《永明聲病說》、《從永明體到律體》、《再論永明聲病說》、《聲律說考辯》等文章，主要是從五言詩音步的角度，說明“古”、“律”之間的聲律問題，而對五言詩通篇聲律和諧（也即“黏對”法則）及律體形成的具體環節，則有所忽視^[1]。從七十年代開始，徐青先生對永明體與律體之關係予以較多關注，他在《古典詩律史》^[2]發表後，又陸續著文深入探討古典詩律體系的發展。由於徐青先生討論的是齊梁詩歌與唐代近體律詩整個格律體系之間的關係，故於其間演變過程的具體步驟和諸多因素語焉不詳。近年來，學術界對永明體到近體發展過程的研究漸趨深入。香港學者鄭健行的《初唐五言律體律調完成過程之考察》一文^[3]通過對初唐五律逐首逐句的格律分析和統計，運用一些數據和表格初步勾畫了初唐五言律體的形成過程。應該說，鄭文的研究方法是十分可取的，但是由於其考察範圍祇限於初唐五言四韻之五律，將與五律同屬於五言律體的五絕、三韻之小律、五韻以上之長律摒除不論，就不可能對永明體到律體之演變過程作出準確的考察，因為永明體本是無長短限制的，沈宋律體亦不祇是指五律一種體式。與此同時，何偉棠先生的專著《永明體到律體》也運用定量分析方法，歸納出各種類型的聲律格式及其出現率，文中得出的一些結論如“永明體二五字異聲、四聲分用”的觀點較之“二四異聲”的傳統說法更符合永

明體的聲病理論和創作實際^[4]。然而，何文考察的重點是永明體的聲律模式，而且他對五言詩句、聯聲律格式的關注多於對聯間組合格式的分析，於律體形成的關鍵問題——聯間黏綴法則的研究則未有大的突破。我認爲，永明體到律體的演變，不祇是四聲二元化的過程，也不祇是句、聯由聲律不調到完全律化的過程，更是一個聯間組合也趨於格律化的過程。而五言詩律化過程中的這一關鍵問題，恰恰又是學術界所忽視了的。有鑑於此，本文將對齊永明以後直至初唐景龍年間五言新體詩聯間組合形式的演變作一次全面量化分析^[5]，試圖較清晰地勾畫出五言律體的形成過程，並緊密聯繫當時的詩歌創作風尚，盡可能對影響律化進程的諸因素進行深入探討。

一 永明體聲律體系新探

自古以來，人們對永明體具體特徵的理解見仁見智，然而有一點是比較一致的，都認爲永明聲病說基本上是針對五言詩一句、一聯中的聲律而言的，也即沈約所云：“欲使宮羽相變，低昂互節，若前有浮聲，則後須切響。一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異。”^[6]因此，從理論上說，永明聲病說對五言新體詩聯間組合關係並無明確規定和具體要求。但是，後世許多學者都認爲永明體也有一個相對明確的聲律形式，尤其是聯間組合也有一定的法則。清人趙執信《聲調譜·後譜》中列有“齊梁體”一目，他認爲齊梁體與律體的區別，即在不黏與黏之間^[7]。今人王利器在注《文鏡秘府論》天卷“調聲”一節中的“齊梁調詩”時，也認爲“趙氏言‘上聯與下聯不黏’，即第三句與第二句意不相黏，第五句與第四句不相黏，則非律詩，而爲齊梁調，與此文所引詩例相合”^[8]。如果我們將聯間“不黏”的現象換成“對”的說法，那麼趙執信、王利器等學者眼中的“齊梁體”、“齊梁調”（均是從聲律意義上說的，與“永明體”同義）詩的聲律形式，則可稱之爲“黏對律”^[9]。

然而，永明體的聲律形式，是否全爲“黏對律”呢？

我們先來全面考察一下現存永明體詩歌的聯間組合方式。郭紹虞先生認爲，永明時期的詩歌實有新體與舊體兩種，沈約等人所撰，有時爲新體，有時爲舊體，所以他建議“我們必得如王闡運《八代詩選》之分別古詩與新體

詩纔能瞭解永明體的聲律”^[10]。根據郭先生的這一觀點，我對王闡運《八代詩選》卷十二至卷十四所選“齊以後新體詩”全部作了聲律分析，發現：（1）永明體的三位代表作家——王融、沈約、謝朓新體詩的聯間組合方式有三種：黏對律、黏式律和對式律，其中黏式律和對式律的數量雖少於黏對律，但確實存在着。（2）如果將考察範圍由齊永明延伸至梁朝末年，就會發現入梁之後的新體詩中，對式律和黏式律的作品越來越多。此一時期寫有對式律的詩人有王儉、王融、徐孝嗣、謝朓、江淹、虞羲、虞騫、沈約、柳惲、何遜、吳均、王僧孺、紀少瑜、蕭琛、蕭子顯、劉孝綽、蕭綱、庾肩吾、鮑泉、蕭繹、蕭正德、劉孝先、江洪、費昶、朱超、王孝禮、劉氏（王淑英妻）、劉令嫺等 28 人，共 76 首，佔總篇數的 22.96%；寫有黏式律的詩人則有王儉、謝朓、范雲、丘遲、沈約、王訓、吳均、何思澄、陶弘景、劉孝綽、蕭子暉、蕭綱、庾肩吾、蕭繹、江洪、朱超、戴暠、劉令嫺等 18 人，共 41 首，約佔總篇數的 12.38%。

其次，從永明體的聲律實踐來分析，永明體也不應祇有一種格律形式，而應多種形式并存。

王力先生認為，五言近體詩的常用句式主要有 a 式（仄仄平平仄）、A 式（仄仄仄平平）、b 式（平平平仄仄）、B 式（平平仄仄平）四種^[11]，啓功先生則認為“平仄仄平平”、“仄平平仄仄”、“平仄平平仄”也應歸於嚴格的律句^[12]。如此看來，五言律詩的常用句式基本不出這七種。而永明體則不然。由於永明體強調四聲分用，而不是像後世近體律詩要求平仄相對，所以永明體詩中的句式就比近體詩多得多。據劉躍進分析，永明體的常用句式還包括三平式、三仄式、五平式、一平四仄式、一仄四平式、四仄一平式、平仄相間式等近體詩不認為是律句而永明體卻視之為當然合律的句式^[13]。另外，永明體的律聯格式亦多於近體。王力先生認為，近體詩的律聯基本不出 bA 聯、aB 聯、AB 聯、BA 聯四種^[14]。而永明體的律聯格式複雜多樣，其中平韻五言詩的律聯有四大類十六式，仄韻五言詩的律聯格式則達八大類三十二式之多^[15]。因為有如此多樣的句式、聯式，聯間又沒有明確的搭配原則，就使得永明體詩歌的聯間組合出現多種聲律格式并存，而非一種格式獨霸天下的局面。特別是在永明體的二韻小詩中，聯間搭配方式不是“黏”便是“對”，其

格律形式也就或爲黏式律、或爲對式律了。

爲了充分說明問題，我們再來分析一下唐人詩集中“齊梁格詩”和《文鏡秘府論》中所舉“齊梁調詩”的聯間搭配方式。中晚唐詩人如白居易、李商隱、溫庭筠、陸龜蒙等集中都有“齊梁格詩”、“齊梁體詩”。李瑛《詩法易簡錄》和郭紹虞《滄浪詩話校釋》都認爲唐人的這些“齊梁格詩”、“齊梁體詩”與永明體格律相近，“爲唐律所自出”。然而，我分析完這些詩作後發現，其格律形式並不都是黏對律，也有黏式律和對式律。《文鏡秘府論》中所舉“齊梁調”詩有唐人張謂的《題故人別業》一首、梁詩人何遜《傷徐主簿》三首。從聯間組合形式看，張謂《題故人別業》是標準的黏式律（聯內平仄亦合，實爲合格之五律），何遜《傷徐主簿》其一、其二均爲黏式律，其三爲對式律。按理說，這四首“齊梁調詩”的格律與趙執信《聲調譜·後譜》中所標“齊梁體”格律形式無一吻合，而王利器先生竟認爲趙氏之說與《文鏡秘府論》所引詩例相合，殊使人難解。

綜上可見，無論是就齊梁時期的永明體詩分析，還是就唐人所謂的“齊梁調詩”、“齊梁體詩”分析，永明體詩的格律形式都不像趙執信、王利器所說，祇限於黏對律一種，而是黏對律、黏式律、對式律三種格律形式並存。

二 梁大同詩人對永明體格律形式的新發展

弄清楚了永明體的聲律體系，我們也就對五言律體發展的起點有了準確的認識，也就知道後來近體律詩唯一的聯間組合格式——黏式律已經包孕在永明體這一母體中了。儘管黏式律在永明體聲律體系中祇佔很小的比例，而且在王融、沈約、謝朓等人的作品中，黏式律似乎是在不經意中形成的，只佔 7.24%。因爲在永明體詩歌中，用得較多的聯式是 bA 聯（平平平仄仄，仄仄仄平平）、b'A（bA 聯的變式：平平平仄仄，仄仄仄平平）、aA 聯（仄仄平平仄，仄仄仄平平）、bB 聯（平平平仄仄，平平仄仄平），而在後來近體詩中與 bA 聯一同成爲基本格的 aB 聯（仄仄平平仄，平平仄仄平）在永明體中祇佔極小的比例（在沈約詩中佔 4.33%，王融詩中佔有 7.58%，謝朓詩中佔 9.94%）。這四種常用格如果不與 aB 聯組合，無論怎樣兩兩搭配，也不可能

形成黏對合律的黏式律來。所以，黏式律在永明體中是極偶然的。

然而，當永明體發展到梁大同中，庾肩吾、庾信、徐陵等人登上詩壇的時候，黏式律的比重就出現了明顯的上昇趨勢。庾肩吾新體詩中黏對律佔22.72%，比沈約等人的比率翻了一倍多。而且此時偏好黏式律的不止庾肩吾一人，尚有范雲、丘遲、何思澄、劉孝綽、蕭子暉、江洪、朱超、戴暠等人，此時黏式律的平均比率也昇至15.54%。這說明黏式律比例的明顯上昇在大同詩人中是較為普遍的。

對於大同中新體詩格律形式發生的這一顯著變化，學界向未予注意，更未有人深究其因。我認為，黏式律比例的明顯上昇，與此時詩壇“轉拘聲韻”，“復踰於往時”的創作風尚有直接關係。《梁書》卷四九《庾肩吾傳》云：

初，太宗在藩，雅好文章士，時庾吾與東海徐摛，吳郡陸杲，彭城劉遵、劉孝儀，儀弟孝威，同被賞接。及居東宮，又開文德省，置學士，肩吾子信、摛子陵、吳郡張長公、北地傅弘、東海鮑至等充其選。齊永明中，文士王融、謝朓、沈約文章始用四聲，以為新變^[16]。至是（指梁大同中。——曉勤按）轉拘聲韻，彌尚麗靡，復踰於往時。

從唐初史臣開始，人們在述及梁大同中詩壇新變之風時，多注目於“宮體”、“徐庾體”的綺羅香澤，忽視了大同詩人對五言詩聲律的窮力追新。現代學者在援引此段史料時，也多注意其中“彌尚麗靡”一語，常將之與《周書·庾信傳》評價“宮體”、“徐庾體”的“淫放”、“輕險”、“綺艷”等詞聯繫起來。如果不是像魏徵等人對“徐庾體”抱有偏見，也不是斷章取義地理解這段文字，就會發現，姚氏父子告訴我們的正是這樣一個史實：以徐庾父子為代表的大同詩人們對新體詩聲韻的講究，比之永明聲律說有過之而無不及。

雖然史書再未提供更多的材料，但《文鏡秘府論》天卷《四聲論》及西卷《文二十八種病》中所引劉涓之聲律理論，仍能使我們窺見大同聲律發展的一鱗半爪。王利器先生認為，此之劉涓即梁之劉綽^[17]。據《梁書》卷四九《劉昭傳》，知劉綽大同中曾為尚書祠部郎，其父劉昭善屬文，其外伯父為大詩人江淹，其弟劉綽亦曾為湘東王記室，且居湘東王西府文學之首，則劉綽作聲律說，良有以也。

《文鏡秘府論》西卷《文二十八種病》：

劉氏曰：“蜂腰者，五言詩第二字不得與第五字同聲。古詩曰：‘聞君愛我甘，竊獨自雕飾’是也。此是一句中之上尾。沈氏云：‘五言之中，分爲兩句，上二下三。凡至句末，並須要殺。’即其義也。劉滔亦云：‘爲其同分句之末也。……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：‘冬節食南稻，春日復北翔。’是也。’……”

由上文可以看出，劉滔在闡述“蜂腰”病時不但肯定了沈約的說法，也即一句之中的第二字不能與第五字同聲；且在沈約舊說的基礎上又有所發展，認爲“第二字與第四字同聲，亦不能善”，堪稱《梁書·庾肩吾傳》所云“轉拘聲韻，彌尚麗靡，復踰於往時”的絕好注腳。

劉滔的新聲律說與大同時期黏式律比例的顯著上升究竟有何關係呢？

首先，我認爲由於劉滔強調二四異聲，就使原來雖符合二五異聲、但二四同聲的b'式句（平平平平仄）和A'式句（仄仄仄仄平）也不合律了，尤其是b'式句本來在王融、沈約、謝朓等人的新體詩中就佔很大的比例。而b'式句所佔比例的大幅度降低恰好是從劉綏、庾肩吾、蕭綱等人開始的。A'式句本來在沈約、王融、謝朓乃至吳均、何遜、蕭統等人詩中還佔有一定比例，但到劉綏、庾肩吾、蕭繹等人詩中竟消失得無影無蹤。由於b'式句的遭冷落，就使得原先出現頻率僅次於bA聯的b'A聯（平平平平仄，仄仄仄平平）在大同中也逐漸減少。b'A聯在沈約詩中佔19.3%，在王融詩中佔16.58%，在謝朓詩中佔14.39%，但是到劉綏詩中只佔12.76%，蕭綱詩中佔12.93%，庾肩吾詩中更少，只佔8.4%。由於A'式句的消失，就使得沈約等人詩中尚佔有一定比例的aA'聯、a'A'聯、bA'聯、b'A'聯、BA'聯、B'A'聯、A'B'聯、A'B'聯、A'A'聯、AA'聯、A'A'聯等在大同詩中也消失了。

其次，由於此時新聲律理論認爲“二四同聲”其弊更甚於“二五同聲”，就使得詩人對原本很少使用的二五同聲但二四異聲的a式句（仄仄平平仄）、B式句（平平仄仄平）的興趣有所增加。如a式句，在沈約詩中佔10.41%，在王融詩中佔10.66%，到劉綏詩中已佔13.8%，庾肩吾詩中佔14%；B式句，在沈約詩中佔10.73%，王融詩中佔9.71%，到劉綏詩中佔19.14%，蕭

綱詩中佔 18.58%，庾肩吾詩中佔 24.64%。由於 a 式句和 B 式句的增加，也帶來 aB 聯比例的增長，aB 聯在沈約詩中只佔 4.33%，在王融詩中佔 7.58%，在謝朓詩中佔 9.94%，而到劉綏詩中已佔 12.76%，蕭綱詩中佔 15.94%，在庾肩吾詩中則達 26.05% 之多。

而我們知道，在當時所有的律聯中，祇有 aB 聯與 bA 聯、AB 聯與 BA 聯兩兩搭配，且循環終篇，方能構成黏對合律的黏式篇來。現在 b'A 聯的逐漸減少、諸種含 A' 式句的律聯的消失、aB 聯的增加，無疑大大增加了 aB 聯與 bA 聯的組合機率，自然也就增加了黏式律出現的機會。儘管庾肩吾等人不一定是受了劉滔新聲律說的影響（劉滔的新聲律理論很可能是對庾肩吾等人創作中出現的新的聲律傾向的總結），但是，大同詩壇黏式律比例的普遍增加，是可以從此時“轉拘聲韻，彌尚麗靡，復踰於往時”的時代風尚中，尤其是從劉滔的新聲律理論中得到部分解釋的。

三 庾信、徐陵對周、陳、隋新體詩聲律發展之影響

在梁大同詩壇創作新體詩的潮流中，庾肩吾無疑是開風氣之先者。而在他之後，促使新體詩聲律繼續向前發展的，則是庾信、徐陵。

庾信入北之前，南北交流雖然也不少，但入北的南人多是學者，而且永明體尚未興起，故對北朝詩歌聲律影響不大。^[18] 庾信不但對沈約等人的永明聲律說造詣頗深，還是大同詩壇新聲律創作活動中的主要作家。庾信的詩學著作在《隋書·經籍志》、《新唐書·藝文志》及《舊唐書·經籍志》裏雖未著錄，然據皎然《詩式序》引李洪之言：“早歲曾見沈約《品藻》、惠休《翰林》、庾信《詩箴》”^[19]，知初盛唐人尚見庾信詩學著作。《新唐書·宋之問傳》云：“魏建安後，迄江左，詩律屢變，至沈約、庾信，以音韻相婉附，屬對精密。”宋祁等人將庾信與沈約相提並論，也看到了庾信對詩律發展的貢獻。相比之下，與庾信一起仕北的王褒雖然也是文壇宗伯，但在詩歌聲律上的造詣和創作成就似乎就遜色一些。現存史料無王褒善作新體詩的記載，其為眾人所賞之詩——《燕歌行》為七言歌行，并非永明新體詩，而且在其現存新體詩中，亦無一首是黏式律。因此，庾信之使北，對北朝詩歌聲律發展之意義就更重

大了。

《周書》卷四一《庾信傳》記庾信入北所受禮遇：“世宗、高祖並雅好文學，信特蒙恩禮。至於趙、滕諸王，周旋款至，有若布衣之交。”同傳又述庾信給西魏、北周詩壇帶來的新變化：“由是朝廷之人、閭閻之士，莫不忘味於遺韻，眩精於末光。”從西魏、北周現存作品看，寫作新體詩的祇有周明帝宇文毓和李昶二人。周明帝宇文毓即《周書·庾信傳》所云之“世宗”，其新體詩《貽韋居士詩》、《過舊宮詩》，均作於庾信入北之後，無疑受了庾信新體詩的影響。李昶《陪駕幸終南山詩》與庾信《陪駕幸終南山和宇文內史》係唱和之作，遣辭、用韻、聲律皆與庾詩仿佛，以至徐陵見後不由稱嘆道：“獲殷公所借《陪駕終南》、《入重陽閣》詩及《荊州大乘寺》、《宜陽石像碑》四首，鏗鏘並奏，能驚趙鞅之魂；輝煥相華，時瞬安豐之眼。”^[20]另外，滕、趙二王亦多效庾信體。《周書》卷一三《趙王招傳》：“學庾信體，詞多輕艷。”滕王迥更是經常與庾信詩文唱和，且為《庾子山集》作序，對庾信推崇備至。

從聲律角度看，“庾信體”是“大同體”的進一步發展，其所用句式以b式句、B式句、A式句、a式句四大律句為主；聯式則以bA聯、aB聯為主，其他聯式加起來還不到20%；就篇式看，黏式律已佔16.66%，且以四韻以下的短篇為主。如此鮮明的格律特徵和如此高的聲律水平，就使“庾信體”為北方詩人所普遍推崇和學習。由於魏、周詩作存留甚少，使我們無法進一步瞭解當時詩壇創作狀況，但是，我們從“庾信體”在北周的風行和北方詩人新體詩格律水平的提高，可以初步推斷出，當時的北朝詩人大多是在庾信體的影響下，逐步提高其詩歌聲律水平的。而且，在隋及初唐的北人心目中，“庾信體”幾乎代替了“永明體”和“徐庾體”，他們在新體詩創作中一直以效“庾信體”為時尚。可見庾信對北朝詩歌聲律發展影響之深遠。

和庾信一樣，徐陵對北方詩歌聲律發展也起過推動作用，如李昶《答徐陵書》說徐陵“調移齊右之音，韻改河西之俗”^[21]。但梁亡後不久，徐陵即歸南，其後來的文學活動主要在陳朝進行的。與庾信相比，徐陵現存新體詩的律化程度更高。其新體詩中黏式律佔57.14%，不但比庾信的16.66%多得多，且是北朝及陳隋平均百分比19.54%的二倍多。另外，庾信詩中聯間組合格式中“黏”的出現比率為57.29%，徐陵詩中則為75%。總之，無論從哪一項指

數看，徐陵新體的律化程度都比庾信要高。

歸陳之後，由於陳朝文藝政策一仍梁朝之舊，宮廷詩風較之梁末更是變本加厲，就使得徐陵的律化經驗迅速得到推廣。《陳書》卷二六《徐陵傳》云：“自有陳創業，文檄軍書及禪授詔策，皆陵所製，而《九錫》尤美，爲一代文宗。……其於後進之徒，接引無倦。世祖、高宗之世，國家有大手筆，皆陵草之。其文頗變舊體，緝裁巧密，多有新意。每一文出手，好事者已傳寫成誦，遂被之華夷，家藏其本。”雖然此處主要是就徐陵之“文”（即駢文）而言的，但在當時“詩”與“文”的聲律是相通的，如劉善經就曾指出：“吳人徐陵，東南之秀，所作文筆未嘗犯聲。”^[22]所以，陳朝人在學習徐陵“文”的同時，無形中也提高了其新體詩的聲律水平。在徐陵的影響下，有陳一代，新體詩中黏式律的平均百分比爲 25.67%，比梁末高出 10 個百分點。

因此，南北朝後期新體詩聲律之發展，在很大程度上，應歸功於徐陵、庾信在南、北兩地的影響。尤其是，如果沒有徐陵出使北齊、庾信入仕北周，北方詩歌聲律之發展無疑要緩慢得多。所以，當楊隋統一南北時，兩地詩人齊聚京師、宮廷，各自詩歌的聲律水平並無高下之分。

盧思道、薛道衡、李德林、辛德源等人均是由北齊入北周，再由周入隋的。他們的五言新體詩基本以南朝永明體、徐庾體爲楷則，亦深得南詩之藝術真味。如盧思道，《隋書》卷五七《盧思道傳》云：“周武帝平齊，授儀同三司，追赴長安，與同輩陽休之等數人作《聽蟬鳴篇》。思道所爲，詞意清切，爲時人所重。新野庾信遍覽諸同作者，而深嘆美之。”再如薛道衡，《隋書》卷五七《薛道衡傳》云：“江東雅好篇什，陳主尤愛雕蟲，道衡每有所作，南人無不吟誦焉。”李德林亦曾被陳使江總許爲“河朔之英靈”^[23]。從他們現存作品看，入律程度不亞於南人，盧思道詩中黏式律佔 25%，薛道衡爲 50%，李德林雖然祇有一首黏對律的新體詩，然而此詩聯間相黏處也多於不黏之處。

由梁、陳入隋的南方詩人們不僅從小就熟諳永明以來的聲律說，而且多曾得到徐陵、江總等人的親口嘉許。許善心之父許亨，大同中與徐陵、庾信同爲簡文帝東宮學士。許善心從小就受到徐庾體的熏陶，“十五解屬文，牋上父友徐陵，陵大奇之，謂之曰：‘才調極高，此神童也’”^[24]。虞世基自小便有高才，徐陵“一見而奇之”，謂之爲“當今潘、陸也”，並“以弟女妻焉”^[25]。

其他如王胄、庾自直、孔德紹、尹式、虞茂等皆因擅作五言新體詩，而得到隋煬帝的寵幸，也都有新體詩傳世。

隋煬帝楊廣推廣新體詩最力。他詩學庾信體，聲律亦類庾信體。南北詩人得聚一處，互相唱和，切磋詩藝，多賴其力。《隋書》記載，他學習新體詩非常虛心，一首詩寫成後，必先令柳奭、庾自直等潤色、詆訶，“自直所難，帝輒改之，或至於再三，俟其稱善，然後方出”^[26]。他的新體詩入律程度也較高，黏式律佔 28.57%，在隋代僅次於薛道衡（50%）、王胄（33.33%）。

綜觀周、隋詩壇，五言新體詩的創作基本上是沿着徐庾體的聲律方向發展的，但是，此一階段祇有徐陵詩中黏式律的比率超過了 50%，這就意味着聯間不黏的現象仍十分普遍。而且，陳、隋詩壇還存在着這種狀況；四韻以下的新體詩多是黏式律，四韻以上的則多為黏對律。如陰鏗集中，黏對律均為四韻以上之作，其中四韻 1 首，五韻 5 首，五韻以上 3 首；而黏式律則為 1 首四韻詩。張正見新體詩中黏對律共 8 首，四韻 3 首，五韻以上 5 首；黏式律一首，為四韻之作。陳後主新體詩中三韻以上均為黏對律，共 9 首；黏式律則為三韻或三韻以下之短製。江總黏對律中祇有 1 首是四韻以下之作，其餘 10 首均為四韻或四韻以上之作，而其中五韻以上之長篇又達 5 首；黏式律中祇有 1 首超過四韻。盧思道黏對律 3 首，四韻 1 首，五韻以上 2 首；黏式律係 1 首四韻詩。孫萬壽新體詩均為五韻以上之長篇，也都是黏對律。楊廣四韻以上均為黏對律，四韻及四韻以下之作則多為黏式律（有一首對式五絕）。王胄僅有 1 首五韻以上的新體詩，亦為黏對律。因此，在周、陳、隋詩壇，除了庾信、徐陵、江總各有 1 首黏式律係四韻以上之長篇，其餘諸人均為四韻或四韻以下之短製。這說明，到隋末人們仍未能找到一條保證新體詩通篇聯間相黏的調聲之法。黏式律的出現，多是因聯間不多，易暗合於律法的緣故，所以在四韻以下的短篇中最早成熟，應用也最多。五言律體在永明體走向近體的過程中，首先在句數上固定下來，亦當與此有關。

四 艱於創變的唐初宮廷詩壇及王績對

庾信聲律技巧的繼承發展

唐武德、貞觀初，宮廷新體詩的聲律基本沿陳、隋之舊，艱於創變。這

主要表現為：(1) 有隋一代黏式律的平均百分比為 18.51%，唐初宮廷詩，則為 20%，這意味着入唐以後的二十年間，只增長了 1 個百分點；(2) 唐初對式律佔 14.09%，與隋代的 3.7% 相比，不但沒有減少，反而增加了 10 個百分點，這顯然是與永明以來新體詩發展方向背道而馳的。

與唐初宮廷詩壇恰成鮮明對比的，是隱逸詩人王績不但大寫新體詩，而且入律程度也遙遙領先於其同時代的宮廷詩人們。據新發現的《王無功文集》（五卷本）統計，王績現存詩作 124 首，其中五言新體詩就有 76 首，而在這 76 首新體詩中，合律的黏式律則有 43 首，佔 56.57%，這麼高的比率，此前祇有徐陵達到過。然而，再從黏式律長短篇幅的分佈上看，徐陵的四首黏式律祇有 1 首超過四韻（《走筆戲書應令》六韻）；而王績黏式律中四韻以上的作品就有 8 首，因此，王績完全可以稱得上是唐初律化意識最強烈的詩人。

但是，很久以來，學術界在評價王績詩歌藝術成就時，都祇注重他在詩歌內容上的拓展，多稱嘆其對古詩風骨之復振所作的貢獻，很少提及他在新體詩聲律方面所取得的驚人成就，更未有人探尋其詩歌律化的藝術淵源。

我認為，王績之所以能在新體詩聲律方面取得如此巨大的成就，主要得益於他對庾信新體詩聲律技巧的繼承和發展。人們在分析王績詩歌時，多傾向於認為王詩淵源於陶詩，這大致不錯。但是，葛曉音師在經過細緻、周密的考察之後，獨具慧眼地指出：“因為王績的田園詩與陶詩在精神實質上存在着極大的差距，所以王績在藝術方面也並未得陶淵明的真傳，而是從風格到藝術表現都直接繼承了庾信的田園詩。”^[27] 葛師此論較之舊說更切合王詩藝術精神。在葛師啟發下，通過對庾、王新體詩聲律的分析，我發現王績新體詩不僅“從風格到藝術表現都直接繼承了庾信的田園詩”，而且在詩歌聲律方面也直接繼承並發展了庾信後期詩歌的律化技巧。

這首先是由王績當時的詩歌創作風尚所決定的。前文已述，自西魏、北周到隋唐之際，庾信一直是人們公認的新體詩創作的典範，庾信及“庾信體”一直是北方詩人景仰、仿效的對象。王績生長在這種文學氣氛中，自然也就對庾詩推崇至極，並加以模仿。據王績好友呂才《王無功文集序》云：“河東薛道衡曾見其（即王績）《登龍門憶禹賦》，曰：‘今之庾信也。’”^[28] 要理解薛氏稱譽的真正涵義，我們首先必須明白，“庾信體”在當時不僅指詩，而且指

文。王瑤先生認為，庾信在聲律史上的一個重要貢獻，就是將永明體的聲律技巧，運用到“文”的創作中了^[29]。因此，薛道衡誇贊青年王績為“今之庾信”，當不祇是指王績之賦具有很高的藝術水平，可與庾信相媲美，還應該隱含着一個前提：即王績之作的聲律水平也不減庾賦。既然王績弱冠之前就已獲“今之庾信”的美譽，其在創作新體詩時借鑒庾詩之聲律技巧，也就不是甚麼困難的事了。何況，詩、賦之聲律在當時本是相通的。

其次，由於王績後來的田園生活與庾信頗為近似，就使得王績在創作其山水、田園乃至言志、述懷詩時，均直接取法於庾詩。而王績在酷愛、模仿庾詩的同時，也將庾詩的聲律技巧移植到自己的詩中了。雖然當時其他人也學習庾詩、仿效庾詩，但像王績這樣以庾信後期詩作為主要學習對象的卻不多。如前文所說，隋煬帝楊廣，早年亦效“庾信體”，然而他所學乃庾信在南朝的諸多遊賞宴樂之作。楊廣的新體詩《宴東堂》、《賜守宮女》^[30]、《春江花月夜》等，意境、手法、聲律都極類庾信在南之作《奉和示內人》、《夢入堂內》、《奉和山池》、《奉和泛江》等。而庾信在南的這些作品雖然亦為新體詩，但聲律未精，無一首係黏式律。相反地，庾信新體詩中的黏式律多作於入北之後，且以山水田園、言志述懷等題材為主，如《詠懷二十七首》其十六、其二十一、其二十三，《詠畫屏風詩二十五首》其五、其六、其十二、其十六、其二十三，《奉和永豐殿下言志十首》其三、其六、其十，《別周尚書弘正》，《和旻法師遊昆明池》二首，《重別周尚書》二首等。與庾信極為類似，王績詩中的黏式律也幾乎全是山水田園和言志詠懷之作，如《山中叙志》、《過酒家五首》、《山中別李處士》、《醉後》、《詠懷》、《戲題卜鋪壁》、《讀真隱傳見披裘公及漢濱老父因題四韻》、《性不好治產興後言懷》、《山莊中獨坐自贈》、《春夜過翟處士正師飲酒醉後自問答二首》、《建德破後入長安詠秋蓬示辛學士》、《秋園夜坐》、《遊山寺》、《九月九日》、《新園旦坐》、《詠隱》、《山莊夏日九首》其五、其九、《山中採藥》、《題畫障背》、《看釀酒》、《山夜調琴》、《秋夜喜遇王處士》、《初春》、《夜還東溪》、《游仙四首》其二、其四、《九月九日贈崔使君善為》、《野望》等。因此，可以說，王績在學習、模仿庾詩的同時，將庾詩聲律技巧也一並借鑒過來，成功地運用到自己的創作中了。

為了更好說明庾、王二人在新體詩聲律方面的關係，現列表如下：

		庾 信	王 績
句 式	總句數	976	1058
	a (含 a')	164 (16.80%)	189 (17.67%)
	b (含 b')	286 (29.30%)	296 (27.97%)
	A (含 A')	234 (23.97%)	304 (28.73%)
	B (含 B')	240 (24.59%)	237 (22.40%)
	其 他	52 (5.32%)	34 (3.21%)
聯 式	總聯數	488	529
	bA (含變式)	211 (43.23%)	246 (46.5%)
	aB (含變式)	150 (30.73%)	159 (30.05%)
	bB (含變式)	64 (13.11%)	33 (6.23%)
	AB	11 (2.25%)	13 (2.83%)
	BA (含變式)	4 (0.81%)	24 (4.53%)
	其 他	48 (9.83%)	54 (10.2%)
黏 式 律 結 構 模 式	aB.bA 式	5 (31.25%)	26 (60.46%)
	bA.aB 式	8 (50%)	14 (32.55%)
	其 他	3 (18.25%)	3 (6.97%)
	總篇數	16	43

綜合上表，我們可以看出，王績對庾信新體詩聲律技巧的繼承和發展，主要體現在如下幾個方面：

第一，庾、王詩中運用得最多的句式都是 a、b、A、B 這四種。此四種句式在永明詩人的新體詩中本無如此高的比例，它們在沈約、王融、謝朓三人的詩中所佔的平均比例分別為 a 式句 11.66%、b 式句 20.16%、A 式句 32.82%、B 式句 12.16%，共佔 77.25%；在庾信詩中則分別為 a 式句 14.34%、b 式句 27.15%、A 式句 22.95%、B 式句 23.87%，共佔 88.31%，增加了 11 個百分點。庾信詩中句式的這個顯著變化，當然是大同時期人們提倡“二四異聲”、“四聲二元化”的結果，也說明新體詩發展到庾信手中律化程度已相當高。王績在庾詩的基礎上又加以發展了。王績詩中這四種句式所佔比例更大，其中 a 式句佔 26.74%，b 式句佔 17.1%，A 式句佔 28.26%，B

式句佔 22.21%，共佔總句數的 94.31%，非律句在王績詩中已寥寥無幾了。

第二，庾、王詩中運用聯式亦相同，皆以 bA 聯和 aB 聯為主。這兩種聯式在庾信詩中分別佔 38.11%、25.40%，共計 63.51%，在王績詩中則分別佔 44.04%、28.92%，共計 72.96%。但在大同以後直至唐初詩人新體詩中 bA 聯和 aB 聯所佔總百分超過王績的祇有徐陵、張正見和褚亮三人。而 bA 聯只要與 aB 聯組合在一起，自然會形成“黏”的關係。所以 bA 聯、aB 聯在詩中比例的增大，無形之中也增加了聯間相黏的機會。

然而，庾、王詩中律句、律聯所佔比例都比較大，還祇意味着聯間相黏機會的增加，真正決定黏式律比例增加的關鍵則在於他們對聯間結構模式的選擇和肯定。庾信黏式律中結構模式主要有兩種：一是 bA.aB 式（以 bA 聯開頭，bA 聯與 aB 聯相間組合循環終篇），佔 50%；二是 aB.bA 式（以 aB 聯開頭，aB 聯與 bA 聯相間組合循環終篇），佔 31.25%。兩式共佔黏式律總量的 81.25%。如此相近的結構模式被如此頻繁地重複使用，完全有可能是作者有意為之的結果。又由於庾信這些結構的黏式律多以山水田園和言志述懷為主，所以，王績在學習此類詩作時，也幾乎照搬了這兩種結構模式。在王績黏式律中，完全由 bA 聯與 aB 聯相間組合循環終篇的作品就有 18 首，佔 41.86%，再加上在首句或末句稍有變動，並未造成失對、失黏現象的其他 22 首詩作，則佔其黏式律總量的 93.02%，比之庾信的 81.25% 又多出 10 個百分點。不僅如此，在庾信詩中，黏式律以 bA.aB 式為主，aB.bA 式為次；到王績詩中則以 aB.bA 式為主，bA.aB 式為次了。這一結構模式所佔比例的變化，又標誌着王績黏式律的結構更接近律體的格律模式。另外，庾信黏式律中還祇是以 aB 聯與 bA 聯為主，聯式、結構都比較單調，而王績則在不改變其結構主幹（即以 aB 聯與 bA 聯結合為主）的前提下，作了一些調整，豐富了黏式律的聲律模式。他或者以 AB 聯開頭，代替 aB.bA 式，這種形式多用在首句入韻的詩中；或者以 bB 聯開頭，雖然首聯有失對現象，但對整首詩的聲律和諧並未造成多大影響；或以 bB 聯結尾，代替 aB.bA 式結尾，也祇是造成了尾聯的失對；或以 b'A 聯結尾，祇造成了尾聯出句第四字的出律，更是無關緊要；或是把 AB 聯嵌入詩中，代替 aB 聯一次，也祇造成了一次上尾現象，而上尾在當時也並不是非避不可；或是以 BA 聯開頭，代替 bA 聯與 aB 聯的組合，此式

多用於首句入韻的黏式律，雖屬上尾，但因係平聲尾，故并非病犯，反而增加了出句句式的種類，活潑多變，所以王績詩中用得較多，有6次。

至此，我們完全可以認為，王績是唐初律化成就最為卓著的一位新體詩人。或許，正是因為王績詩歌的高度律化，纔使得王、楊、沈、宋有更多、更直接的律化經驗可以依憑。

五 貞觀中後期新體詩聲律的長足發展

唐初宮廷新體詩的聲律在緩慢發展了近二十年後，到貞觀中後期才有了長足進步。武德、貞觀初，黏式律的比率祇增加了1個百分點，貞觀中後期十五年内卻增加了11個百分點。與此同時，黏對律的比率也下降了11個百分點。那麼，到底是哪些因素促使新體詩的聲律水平顯著提高呢？

我認為，這首先和唐太宗詩歌創作觀在貞觀中的轉變有關。《舊唐書》云：“太宗以武功定海內，櫛風沐雨，不暇於詩書。暨於嗣業，引進忠良，銳精思政。數年之後，道致隆平，遂於聽覽之暇，留情文史。”^[31]太宗此時的詩作基本上還保持着雅正、淹約的風格。然而在貞觀十年（636）之後，唐太宗就流露出驕矜奢靡的苗頭。為此，魏徵曾再三上疏，要唐太宗善始善終，而唐太宗“雖憂人之言不絕於口，而樂身之事實切於心”^[32]，依然大開宴賞遊樂之風。相應地，唐太宗的詩風也由以前的雅正、淹約轉向綺艷、麗縵。在唐太宗現存詩作中，感時應令、吟詠風月之作多達50多首，多作於貞觀中後期。蘇軾《書潭州石刻》云：“唐太宗作詩至多，亦有徐庾風氣，世不傳，獨於《初學記》時時見之。”^[33]蘇氏所云，即指《初學記》所載唐太宗諸多怜花草、狎池苑、吟風月的作品。這些作品不僅在意境、辭藻、表現手法上摹自徐庾之作，而且聲律技巧上也沾溉不少，故律化程度較武德、貞觀初作品有所發展。與此同時，太宗後期還提倡君臣宴飲唱酬之風。他的許多黏式律新體詩，都曾要求臣下酬和，如其《秋日》詩，曾命陳叔達和作，陳詩亦為黏式律；其《詠弓》詩，曾命董思恭和作，董作亦為黏式律；其《守歲》詩，現存許敬宗和作，許詩亦為黏式律。因此，正如胡震亨所云：“有唐吟業之盛，導源有自。文皇英姿間出，表麗縵於先程。……是用古體再變，律調一新；

朝野景從，謠習寢廣。”^[34]唐太宗對貞觀中後期新體詩聲律之發展，實有不可忽視之影響。

其次，貞觀中後期新體詩聲律的長足發展，還與在貞觀中走上詩壇的一批新宮廷詩人對聲律的探索分不開。前文已述，活躍在武德、貞觀初的宮廷詩人雖然多由陳、隋入唐，深受齊、梁詩風之熏染，但是由於唐初文藝政策之制約，皆未能在聲律上有所突破。貞觀中走上詩壇的新一代宮廷詩人們就不同了，像許敬宗、上官儀、楊師道、薛元超、李義府等，本來就以詩擅長，又逢唐太宗對新體詩創作的推波助瀾，遂又開始探索新體詩的藝術形式，而對聲律的研討更是趨之若鶩。許敬宗為陳、隋宮廷著名詩人許善心之子，幼善屬文。武德初，太宗聞其名，召補秦府學士。其漸為太宗賞識，是在貞觀中後期。在以文章為唐太宗賞拔後，許敬宗更是大作新體詩。而且他所作的新體詩大多聲律精工，律化程度遠過唐初諸人。在許敬宗現存的27首詩作中，新體詩有25首；而新體詩中，黏式律有7首，佔28%。如果再從其詩作年分析，許敬宗的黏式律無一首作於貞觀初期。其中《奉和七夕宴懸圃應制》為和唐高宗之作，當作於顯慶、龍朔中；在貞觀中前期朝士們舉行的大型詩會“安德山池宴集”現存的所有作品中，祇有許詩為黏式律，其餘諸作均為黏對律；在貞觀後期，朝士們舉行了另一次詩會“冬日宴於庶子宅各賦一字”中，也祇有許敬宗和劉孝孫二人之作為黏式律，其餘五首悉為黏對律。

與此同時，上官儀、楊師道、薛元超、李義府等詩壇宗伯，也都在新體詩聲律探索方面作出了較大貢獻。如楊師道，史稱其“雅善篇什”，“太宗每見師道所製，必吟諷嗟賞之”，而且楊師道於“退朝後，必引當時英俊；宴集園池，而文會之盛，當時莫比”^[35]。在其現存20首詩中，新體詩就有17首；而在這17首新體詩中，黏式律又有6首，佔35.29%。再如李義府，也是因能文為太宗賞拔，並於貞觀中進入宮廷。其人品雖為人所非議，然其對新體詩聲律發展所作之努力不容忽視。日本三寶院本《文鏡秘府論》西卷論“齟齬病”前舊批注云：“元氏曰：兢於八病，自昔及今，無能盡知之者，近上官儀，謝其三，河間李義府，思於其事矣。”^[36]據此可知李義府當時對新體詩的聲病理論也曾有過較為深入的研究。就其現存詩作看，入律程度亦冠絕當時：其詩現存8首，新體詩7首；7首新體詩中，黏式律又有4首，佔57.14%。

在這些宗伯的影響和倡導下，當時的一些中小詩人的新體詩聲律水平也普遍有所提高，如張文琮新體詩中黏式律佔 33.33%，張文恭達 50%，陸敬爲 33.33%，就連深處後宮的徐賢妃也作了一些新體詩，而且黏式律也佔 25%。

總之，貞觀中後期新體詩聲律的長足發展，是由唐太宗的私心喜好、提倡，與當時一大批宮廷詩人積極探索共同促成的。

六 上官儀、元兢的詩律學及其

對新體詩聲律發展之影響

在貞觀中後期尤其是高宗前期，對新體詩聲律發展影響最大的，當是上官儀。上官儀的新體詩不但稍脫徐、庾體式，自成一體——“上官體”，而且還形成了較為完整的詩學理論體系，對永明體以來的聲律理論有所拓展。

從《舊唐書·上官儀傳》中，我們可以看出，其之所以爲唐太宗賞識，正是因爲善屬文、工於五言詩。入朝之後，上官儀幾乎成了唐太宗創作新體詩時必不可少的顧問，“太宗雅好屬文，每遣儀視草，又多令繼和，凡有宴集，儀嘗預焉”。而我們從上官儀的崇拜者——元兢動輒在《詩髓腦》中說“此種病犯近代詞人上官儀尤如何如何”等語，也可以反推出，上官儀新體詩的聲律水平應該是相當高的。史稱上官體乃因其顯貴而流行於一時，意即上官體之流行主要是由政治因素決定的，我認爲，上官體之流行，可能還因爲上官儀總結了一些簡明扼要的作詩法則，使新體詩的初學者有法可循，易於仿效。其詩體之藝術特徵“綺錯婉媚”，當亦包括聲律上的工巧、細密。

在初唐新體詩律化進程中，上官體的出現固然重要，但上官儀詩律學理論的意義更爲重大。首先，上官儀對沈約以來的聲病說加以總結、發展，凝定爲“八病”說。以前人們一直認爲，“四聲八病”之說均爲沈約首倡。但是，自清代學者紀曉嵐以來，人們越來越發現，沈約只明確提到了“四聲”理論，並未論及“八病”^[37]。王夢鷗先生經過考證後認爲，齊梁頂多祇言及四病，也即《南史·陸厥傳》所載平頭、上尾、蜂腰、鶴膝四病^[38]。而八病之說則是陳、隋時人在前人四病之說基礎上發展而成的。日僧遍照金剛在《文鏡秘府論序》中說：“沈侯、劉善之後，王、皎、崔、元之前，盛談四聲，爭吐

病犯，黃卷溢篋，緗帙滿車。”又該書西卷《論病》云：“顛、約已降，兢、融以往，聲譜之論鬱起，病犯之名爭興，家製格式，人談病累。”在現存材料中，最早提及“八病”的人是隋唐之際的李百藥，然其名稱即始見於上官儀之詩學著述《筆札華梁》，而且在貞觀中後期及高宗前期，又數上官儀的“八病”說最爲時人首肯和接受，故元兢之《詩髓腦》及中唐時日僧所編之《文鏡秘府論》每每引之爲據。

其次，上官儀“六對”、“八對”理論的提出，也是新體詩律化進程中必不可少的一環。永明體本來就以音律屬對爲特徵，然而齊梁人對“對”的認識很有限。劉勰《文心雕龍·麗辭篇》中祇提到了“正對”、“反對”、“事對”、“言對”四種。而上官儀《筆札華梁》則衍爲“六對”、“八對”。如果說病犯理論還祇是讓詩人不要這樣、不要那樣，以消極的調聲方法求得新體詩聲律的和諧，那麼對屬之說則已經開始由消極走向積極了。因爲各種“對”不僅在詞義上兩兩相對，在聲調上也多清濁相對、緩急相異，如果在五言新體詩中恰當使用這些“對”，不但能使一句之中音韻盡殊，一聯之內也會平仄相對，聲律和諧。所以，上官儀“六對”、“八對”理論的提出，對推廣、普及新體詩聲律、提高當時新體詩聲律水平影響較大。

然而，上官儀詩律學理論對初唐五言律體形成更爲深遠的影響，卻在於它直接導致了元兢詩律學尤其是調聲術的產生。

據《文鏡秘府論》南卷《集論》所載元兢《古今詩人秀句序》，知元兢龍朔元年（661）爲周王府參軍，（按，此時上官儀之子上官庭芝亦爲周王府屬。）曾與文學劉禕之、典簽范履冰等青年學士編選《古今詩人秀句》，其中藉以評價古今詩人得失的詩學標準即沿上官儀詩學理論而來，同時或稍後，元兢在詩學著作《詩髓腦》中也祖述上官儀之說，並加以發展。

與上官儀詩律學理論相比，元兢詩律學對新體詩律化進程之影響更爲直接。首先，元兢在上官儀“六對”、“八對”的基礎上，又提出了“八種切對”之說，標誌着人們對新體詩“二二一”的音步有了較明確的認識。郭紹虞先生認爲，在永明體向近體發展過程中，音步的發現至爲重要，因爲，永明體之所謂八病，往往祇重在某一字與某一字的相對，而並不是某一音步與某一音步的相叶，而待到發現音步的關係，然後纔可能進一步有黏綴的方法^[39]。

但是新體詩音步的關係是何時發現的呢？郭紹虞先生語焉不詳。我認爲，新體詩“二二一”音步的發現最遲應在高宗朝中前期，而且很可能就是元兢發現的。元兢之前論對偶者都未能定於雙音節詞，如劉勰《文心雕龍》“四種對”所舉對例悉爲單句，上官儀《筆札華梁》中所言“六對”、“八對”多爲單音節詞，這說明上官儀還只注重“某一字與某一字的相對”。但是，元兢則把上官儀的單音節對例衍爲雙音節詞了。如上官儀論“正名對”，所舉例詞皆是“天、地”、“日、月”、“好、惡”、“去、來”等單音節詞；而元兢《詩髓腦》“正對”目下，則衍爲雙音節詞“堯年、舜日”，“聖君、賢臣”等。再如上官儀論“異類對”時說：“上句安天，下句安山。上句安鳥，下句安花。”而元兢《詩髓腦》“異對”中，則將上官儀的單音節詞易爲雙音節詞“來禽、去獸”了。另外，上官儀所謂“連綿對”、“雙擬對”着眼點也在單音節詞，其“六對”、“八對”中祇有“雙聲對”、“疊韻對”的例詞爲復音詞，然這兩種“對”在齊梁時就已爲人熟知，而且本屬當時語彙中的特殊種類，在新體詩中用得也並不十分普遍，所以它們雖然可能對新體詩音步關係的發現有所幫助，卻不可能太大。然而，元兢所論諸“對”中除了“奇對”一例“馬頰河”、“熊耳山”爲三音節詞，“正名對”中“鳳、鸞”一例爲單音節詞，其餘“對”例均爲雙音節詞。另外，諸“對”在當時新體詩中之使用位置，也多在每句的一二、三四字這兩個音步上，而且由於雙音節詞在屬對中的運用，也自然形成了一聯之中出句與對句音步的兩兩相對。因此，雖然尚不能肯定就是元兢發現了新體詩“二二一”的音步，但是至少可以說明元兢對音步的認識已相當明確。這就爲“黏綴”方法的發現創造了必不可少的聲律條件。事實上，“黏綴”方法的發現者也正是元兢（詳見下文）。

其次，元兢在永明以來一直沿用的消極病犯理論之外，第一個提出了積極的調聲術——“換頭”（或稱“拈二”），使人們一直在暗中摸索的使五言新體詩通篇黏綴和諧的聲律技巧明確化、規範化了。永明時期，詩人們注意的還祇是一句、一聯聲律的和諧，所使用的調聲方法也是消極的“病犯”。然而，就在“病犯”說的發展過程中，人們也漸漸注意到新體詩聯與聯之間聲律的和諧。比如，陳、隋以來，人們對“鶴膝病”的理解就與齊梁人大不相同。據郭紹虞先生考證，齊梁人所說的“鶴膝”，應指一句之中，五字以內，

首尾皆清，中間一字濁的病犯現象^[40]。然陳隋人則認為“鶴膝”病是指第五字不得與第十五字同聲，這就涉及到兩聯之間的聲律和諧問題了。其後，上官儀又將兩聯之間的病犯擴充到全篇了。其《筆札華梁》論“鶴膝”云：“如班姬詩云：‘新裂齊紈素，皎潔如霜雪，裁爲合歡扇，團團似明月。’‘素’與‘扇’同去聲是也。此曰第三句者，舉其大法耳。但從首至末，皆須以次避之，若第三句不得與第五句相犯，第五句不得與第七句相犯。犯法準前也。”^[41]從“鶴膝”病的發展過程中，我們可以看出，齊梁以來人們一直在探索由句到聯、由聯到篇的聲律和諧方法。然而從現有史料看，到上官儀爲止，人們也祇是在迴忌“鶴膝”病時纔注意到了通篇聲律之諧和，而且其調聲方法依然是消極的。另外，郭紹虞先生通過對齊、梁、陳、隋以及唐初新體詩的分析，發現“黏法”出現之前，人們實際創作中已經嘗試運用了種種謀求新體詩整體和諧的格律形式^[42]。在前人和時人聲律經驗的基礎上，元兢首次明確提出了使新體詩通篇黏綴和諧的調聲三術：“換頭”、“相承”、“護腰”。而在其調聲三術中，最具意義的則是“換頭”。《文鏡秘府論》天卷《調聲》引元兢《詩髓腦》遺文曰：

換頭者，若兢於《蓬州野望》詩曰：（略）
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，次句用去上入，則聲不調也。可不慎歟！^[43]

元兢此術，實際上就是後來律體之所以形成的黏對之“律”。如托名爲王昌齡所著的《詩格》云：“詩上句第二字重中輕，不與下句第二字同聲爲一管。上去入聲一聲一管。上句平聲，下句去上入；上句上去入，下句平聲。以次平聲，以次又上去入；以次上去入，以次又平聲。如此轉面用之，直至於尾。兩頭管上去入相近，是詩律也。”^[44]此“詩律”即近體詩不可更移之“律”，與元兢“換頭”術名異而實同。有的學者甚至還認為，後來近體詩“黏對”法

則中的“黏”，也是元兢“換頭”的又一名稱“拈二”之“拈”的移用^[45]。

我們在認識到元兢“換頭”術對律體形成的重大意義的同時，也應看到元兢此術並不是憑空產生的。它的出現既是永明以來聲病說尤其是劉滔新聲律理論的進一步發展，同時是齊梁以來人們在創作新體詩過程中運用“黏式律”的經驗增長到一定時候發生質變的結果。因此，元兢在論其“拈二”（實即“換頭”）術時，就以庾信的一首黏式律《答王司空餉酒》詩為例，並說：“只如此體，詞合宮商，又復流美，惟此為佳妙。”^[46]這說明了元兢此術正是對庾信、徐陵、王績乃至上官儀等前賢律化經驗、技巧的理論總結。

從理論淵源看，元兢詩律學是從上官體詩學理論這一母體中產生出來的；然從其理論實質上看，又已經跨入了律體聲律論的大門，在新體詩律化進程中具有劃時代的意義。令人遺憾的是，元兢雖然在高宗朝前期就已經提出了“換頭”術，卻並沒有馬上被時人所認可、採用，對當時新體詩的聲律也沒有立即發生影響。直到近三十年後，上官昭容重振祖風，“換頭”術纔得以和“上官體”一起大行於時，遂導致武周後期黏式律數量的激增，同時也促使五言律體最後定型。

七 初唐四傑對新體詩的態度及其新體詩律化程度

初唐四傑登上詩壇前夕，“上官體”正盛極一時。高宗朝前期，宮廷詩壇正活躍着一批深受“上官體”影響，熱衷於創作新體詩的青年學士，如元萬頃、郭正一、董思恭、杜易簡、胡元範、裴守真等人，而且他們新體詩的律化程度也不低，黏式律平均佔 33.92%，比貞觀中後期又增加了 5 個百分點。這個增長幅度雖然不是很大，但也說明“上官體”及其詩律學理論對當時新體詩聲律的影響是較顯著的。

在這種創作環境中成長起來的初唐四傑，自然也在不同程度上受到了“上官體”的熏染。雖然他們中的大部分人都曾反對過“上官體”，但是由於詩歌聲律發展趨勢的製約，使他們在創作中並沒有完全採取復古守舊的態度；相反地，律化程度比高宗朝前期的宮廷詩人們又有所提高。然而，四傑內部各人之間的律化程度又很不一致。如果按照律化程度高低排列，四傑的順序

依次爲楊炯、王勃、駱賓王、盧照鄰。我認爲，造成四傑新體詩律化程度不一的原因很多，且因人而異，下面試分述之：

駱賓王 很多年來，學術界一直認爲駱賓王的詩歌成就主要體現在古體詩尤其是歌行體的創作中，對其新體詩律化方面的成就則很少提及。然而，就駱賓王現存作品分析，其新體詩的數量爲四傑之冠，佔其作品總數79.54%，可見其對新體詩創作之重視；而且在其新體詩中，黏式律佔46.72%，比高宗朝前期宮廷詩人黏式律的平均百分比高近13個百分點。

駱賓王新體詩聲律方面取得的成就，可以從以下幾個方面得到解釋：

首先，在駱賓王學詩過程中，新體詩正風行朝野，駱賓王从小就受到影響。據王增斌《駱賓王繫年考》^[47]，駱賓王生於貞觀二年。相傳其七歲（貞觀八年）即能詩，作《詠鵝詩》。這首詩除首句爲三言，其餘三句均爲嚴格的律句，且三、四兩句還是合格的律聯。當他十七歲漫遊兩京時，朝野正大開宴飲唱酬之風，朝中文士更是以創作聲律精工的新體詩爲時尚。駱賓王集中的一首新體詩《和王記室以趙王春日遊陀山寺》即作於此時，反映了京中遊賞宴飲、詩文唱酬之風對駱詩的影響。此後他又曾在永徽二年左右入京任奉禮郎，並於龍朔三年前後上書李安期，求其薦拔。李安期係隋宮廷新體詩大手筆李德林之孫，唐初著名新體詩作家李百藥之子，亦以詩名，且喜擢拔寒俊之士^[48]。又此時吏部選人“皆以詩賦爲先”^[49]、“禮部取士，專用文章爲甲乙”^[50]，駱賓王此時求其薦拔，新體詩想必也已寫得不錯。另外，駱賓王後來也未參加盧、王、楊三人反對“上官體”的活動，反而與精於聲律、熱衷於創作新體詩的李嶠、宋之問等人，一直保持着密切的關係，經常往來唱和。在駱賓王與他們的唱和詩中，除了《在江南贈宋五之問》爲五言歌行體，其餘的詩作，如《別李嶠得勝字》、《在兗州餞宋五之問》還是黏式律。所以，駱賓王在新體詩聲律方面想必也受到過李嶠、宋之問等人的影響。

其次，駱賓王在創作新體詩過程中，還有意識地向庾信、王績等人學習，聲律方面得益頗多。駱賓王五言新體詩中，山水行役題材的作品就有33首，佔31.42%。而他的這些詩作又多以庾信後期山水田園詩及王績的山水詩爲學習對象。如《晚泊江鎮》詩中景句“荷香銷晚夏，菊氣入新秋”，明顯襲自庾信《詠畫屏風詩》其十二：“荷香熏水殿，閣影入池蓮。”《晚憩田家》詩不但

詩中的數字巧對：“山形如九折，水急似三巴”學自庾信，且詩中“懸梁接斷岸，澀路擁崩查”等景句，造語、意境均類庾詩。另外像《宿山莊》、《秋日餞尹大往京》、《春夜韋明府宅宴》等，也着意模仿庾信後期山水詩，寫景細密，風格峭拔、奇兀。再如，駱賓王《同辛簿簡仰酬思玄上人林泉四首》、《夏日遊山家同夏少府》、《夏日遊目聊作》等詩又顯然以庾信、王績田園隱逸詩為楷則，在疏野、古樸的意境中傳達出客子、隱者的幽思。由於庾信、王績原詩入律程度就已相當高，駱賓王在學習其造語、寫法的同時，也將其聲律模式移入己作中，因而駱賓王這些模仿庾王的作品也具有較高的聲律水平。

再次，駱賓王對齊梁陳隋的一些詠物小詩、樂府小詩也頗感興趣。如其新體詩中諸多以“賦得”為題的寫景小詩就學自徐陵、張正見、孔範、蔡凝等人。由於此類詩作的入律程度在南朝就已相當高，所以駱集中類似風格的詩作也多為黏對合律的黏式律。另外，樂府詩在南朝已經有由樂府入律的傾向，所以駱賓王的一些樂府小詩，如《從軍行》、《王昭君》等，雖沿用漢樂府舊題，卻已是新體詩的聲律格式，入律程度較之南朝詩作又有所提高。

總之，駱賓王之所以能在新體詩聲律方面達到較高水平，主要是因為他善於多方面吸取前人和時人新體詩創作中的藝術經驗，在拓展新體詩表現領域的同時，也提高了聲律水平。

盧照鄰 盧照鄰的新體詩佔其作品總數的 55.33%，比其他三人都少得多，而且其新體詩中黏式律祇佔 26.31%，不僅低於王、楊、駱三人，比高宗朝前期宮廷詩人的平均百分比 33.92% 還要低 7 個百分點，甚至比貞觀中後期宮廷詩人的平均百分比 28.43% 也要低 2 個百分點。

盧照鄰詩歌律化程度甚低的第一個原因，是他對永明以來聲律說持反對態度。龍朔年間，他曾積極支持王勃反對“上官體”的行動。在《南陽公集序》中，他又對齊梁聲病理論不以為然：“八病爰起，沈隱侯永作拘囚；四聲未分，梁武帝長作聾俗。”永明聲病說及上官儀的“六對”、“八對”說雖然較繁瑣，但是在人們尚未找到積極調聲術的前提下，未嘗不是一條十分有效的調聲方法。而且齊梁以來的詩人們也正是通過對這些瑣碎聲病規則的遵守，纔使得新體詩的聲律模式一步步朝着律體靠攏的。所以，在當時如果拋開聲病說，棄對屬法不用，無異於捨卻了一條重要的律化途徑。盧照鄰既然對之

不滿，創作新體詩、研究聲律的熱情自然不可能很高，其新體詩律化程度甚低也就不奇怪了。然而，我們也應看到，盧照鄰雖然在理論上反對聲病說和上官儀的詩律學，但他對齊梁以來新體詩的聲律成就又未徹底否定，他對南北朝後期詩風的評價是：“北方重濁，獨盧黃門往往高飛；南國輕清，惟庾中丞時時不墜。”他追求一種“妙諧鐘律”、“音韻天成”的自然聲律美。而且，由自然聲律美出發，他又批評了那些不解音律的詩人：“後生莫曉，更恨文律煩苛；知音者稀，常恐詞林交喪。”他希望詩歌之聲律應達到“含今古之製，扣宮徵之聲。細則出入無間，粗則彌綸區宇。逶迤綽約，如玉女之千嬌；突兀崢嶸，似靈龜之孤樸”的理想境界^[51]。在這種聲律觀的影響下，他雖然對繁瑣、細碎的聲病說有所不滿，偏愛古體詩的自然聲律、節奏，卻也未廢新體詩。在其新體詩中，樂府小詩佔絕大多數。這是因為南朝樂府小詩本來就具備珠圓玉潤、清新流美的音律特點，且由於篇製短小，易於暗合律法，所以與其聲律觀點並不矛盾。值得一提的是，盧照鄰的這些樂府小詩雖然總體上未脫南朝輕艷、流轉之韻致，但其中有些作品，如《巫山高》已類庾信後期之作，稍帶勁健、峭拔之氣；再如《隴頭水》、《雨雪曲》、《昭君怨》、《折楊柳》等，更是兼有南北聲律之美，深得庾信、盧思道新體詩的藝術真味，初步實現了其詩歌理想。

其次，由於其一生仕宦不遇、病痛折磨，精神上極度苦悶，心中淤積着無限的憤懣，而這些情感在前此的新體詩中幾乎沒有表現過，而且在當時的聲病制約下，這些情感也很難表現得酣暢淋漓，所以，盧照鄰多棄新體詩不用，而是採用古體詩尤其是騷體和歌行體表現此類情感。歌行體篇幅甚巨，且可隨情換韻，跌宕起伏，開闔有致，很適合盧照鄰的創作心理：“《騷》文之興，非懷沙之痛乎？吾非斯人之徒歟？安可默而無述？”所以，盧照鄰在其大半生不遇、染疾的心態下創作的詩歌多為古體詩，更少有新體詩。盧照鄰集中新體詩比例甚微，黏式律甚少，且多集中於其早年的現象，也可以從其創作心境方面得到一些解釋了。

王勃 四傑之中，王勃反對“上官體”最力，而他新體詩律化程度卻很高，僅次於楊炯。對此，我們該如何解釋呢？

首先，我認為，王勃雖然反對“上官體”，但他主要是針對上官體辭藻、

寫法和內容而發的，並沒有一筆抹殺齊梁以來新體詩的聲律成就，更沒有否定詩歌的聲律之美。楊炯《王勃集序》說王勃“嘗以龍朔初載，文場變體，爭構纖微，競爲雕刻。糅之以金玉龍鳳，亂之以朱紫青黃，影帶以徇其功，假對以稱其美，骨氣都盡，剛健不聞”。雖然將上官體講究對屬的聲律特點也一併批評了，但他祇是抨擊了時人祇顧在形式（包括聲律）上精雕細琢，而忽視內容、情感的充分表現的創作風氣，並沒有否定形式本身，也沒有否定聲律。反之，據楊炯此序“動搖文律，宮商有奔命之勞”等語推測，王勃在對“上官體”糾偏過程中，仍然充分注意到聲律，以求宮商協調之美，祇不過他是主張聲隨情轉、律與意恆的。

		王 績	王 勃
篇式分佈情況	總 數	76	72
	黏對律	31 (40.78%)	19 (26.31%)
	黏式律	43 (56.57%)	42 (58.32%)
	對式律	2 (2.63%)	11 (15.27%)
句式分佈情況	總 數	1058	450
	a (含 a')	189 (17.67%)	82 (18.22%)
	b (含 b')	296 (27.97%)	137 (30.44%)
	A	304 (28.73%)	144 (32.00%)
	B	237 (23.40%)	83 (18.44%)
聯式分佈情況	總數	529	225
	aB	159 (30.05%)	75 (33.33%)
	bA (含 b'A)	246 (46.50%)	130 (57.77%)
黏式律結構	aB•bA	26 (60.46%)	26 (61.90%)
	bA•aB	14 (32.55%)	10 (23.80%)
	其他	3 (6.97%)	6 (14.28%)

其次，王勃新體詩律化程度甚高，還得益於其家學淵源。學術界已經發

現，王勃在山水田園詩尤其是行役詩中，繼承並發展了王績詩歌的許多創作藝術，拓展了新體詩的表現領域。而我認為，王勃在新體詩聲律技巧方面，也從王績詩中獲益頗多（見上表）。從下表中，我們可以看出，王績、王勃的新體詩不但基本句式相近，而且各種句式所佔比例亦相差無幾，另外律聯形式、甚至黏式律聲律模式亦基本相同，其間因承關係極其明顯。但是，我們也發現，王勃對王績的聲律模式又並無多少發展。這可能是由於王勃死得太早，以至於他尚未完全擺脫王績新體詩聲律對他的影響，尚未來得及推陳出新、更進一步。

楊炯 楊炯的新體詩在四傑中律化程度最高，其黏式律佔新體詩的比率，竟超過王勃近 24 個百分點，接近於李嶠、杜審言、沈佺期、宋之問等人的聲律水平。

四傑中，楊炯入朝時間最早，在宮廷時間又最長，是他律化程度最高的主要原因。顯慶四年（659）前後，楊炯應神童舉，且於顯慶五年待制弘文館。此時上官體正風行朝野，他和王勃一樣都看到了“上官體”的藝術缺陷，並積極支持了王勃反對“上官體”的行動。但是，他也和王勃一樣，並未否定詩歌聲律本身，而是批評了那些徒事聲律、辭藻之美，忽視內容表達、情感卑弱的創作風尚。而且，他在新體詩創作中受上官體影響也不少，聲律水平也相當高。楊炯在《王勃集序》中所說“託末契而推一變”、推薦自己入宮任職的“薛令公”——薛元超，本身也是“上官體”的支持者。《舊唐書》卷七三《薛元超傳》云，當上官儀被誅時，薛元超曾“坐與（上官儀）文章款密，配流嶺州”。而且薛元超永徽、顯慶中所薦青年學士任希古、郭正一、王義方、孟利貞等也都受上官體熏染不小，皆精於聲律；其永淳元年（682）薦拔楊炯的同時，也援引了崔融、鄧玄挺、鄭祖玄等，也無不是以詩文之道為選拔標準的。所以，楊炯能得薛元超賞識，新體詩的聲律水平自然也不會低了。另外，由於楊炯在朝時間長，不但在入朝之初，受到上官體影響，而且在高宗朝後期和武周朝又得以與沈、宋、李等人共識，詩酒文會屢屢參與，新體詩的律化水平也就與沈宋諸人相差無幾了。再加上楊炯詩作佚失甚多，存者多為其中晚年所作。所以，他雖然早年與王、盧、駱三人齊名，但所存詩作卻與三人不同時，律化水平自然也非三人可比。

早在本世紀三十年代，聞一多先生就曾指出：“詩中的四傑，並非一個單純的、統一的宗派，而是一個大宗中包孕着兩個小宗派，而小宗之間，同點恐怕還不如異點多。”^[52]我們在分析完初唐四傑新體詩的律化程度後，更能體會到聞先生此論的精辟之處。然而，也正由於四傑在對新體詩的態度及其作品的律化程度等方面存在着種種差異，纔使得我們對新體詩律化進程中固有的曲折性、複雜性有了更深入的了解。

八 高宗朝後期的兩股詩體復古潮流

麟德元年（664），上官儀被誅殺，對當時和後來一段時期新體詩聲律發展的影響很大。前文所述元兢詩律學長時期湮沒不聞，王、楊、盧反對“上官體”的抨擊都是其具體表現，本文下面所要論述的產生於高宗朝後期的兩股詩體復古思潮則是其又一表現。

自貞觀中後期遊賞、宴飲之風興起之後，朝野詩文酒會上所賦詩甚多是新體詩，且隨着時間的推移，聲律越發精工，律化程度越來越高。據現存資料統計，武德、貞觀初，宮廷詩會共有5次，其中所用詩體除“正日臨朝”1次為轉韻古體詩，其餘4次均為新體詩，然這4次詩會中無1首黏式律詩作；在貞觀十年以後舉行的19次詩會中，與會者全用古體詩的1次，古、新參用的2次，其餘16次悉為新體詩，而在16次詩會中有黏式律傳世的又有7次，且黏式律佔現存新體詩總數的22.22%。在貞觀中朝士們舉行的兩次較大的私人詩會中，所用詩體則悉為新體詩，且都有黏式律傳世，黏式律佔現存作品總數21.42%。

然而，在上官儀被誅後的6次宮廷詩會中，雖然所用詩體都是新體詩，但有黏式律作品傳世的卻祇有1次，也就是永隆二年（681）高宗為太子納妃、太平公主出降舉行的大型詩會。在有姓名可考的七名與會者中，郭正一、元萬頃、任希古、劉禕之等四人都是“上官體”的熱心作者，且此時又得到武后之重用，故都敢於在此次詩會上講求聲律，留下了這一時期極為難得的3首黏式律作品。而當時的一些中下層文士，則一因受“上官體”影響本來就較小，二因攝於武后之威，遂都有意棄“上官體”不用，在私人宴集中多用

律化程度較“上官體”為低的齊梁體、庾信體來應酬。

調露二年（680），一些中下層朝士在高正臣私宅舉行的三次詩會上所賦詩作就集中體現了創作風氣的這種變化。據《高氏三宴詩集》^[53]、《唐詩紀事》，參加高氏三宴的詩人多係咸亨中及第的新進士以及像陳子昂這樣入京應試的青年文士，他們在三次宴集中使用的雖然都是新體詩，但是，“這些詩的語言較樸素，典故用得較少，而且十分精巧”^[54]，顯然不是“綺錯婉媚”的“上官體”，而是律化程度低於“上官體”，然亦適合宴集場合的“齊梁體”、“小庾體”。在齊、梁、陳、隋時，它尚是一種新起的詩體，代表了當時詩歌聲律的最高水平，也指示着新體詩格律發展的方向，然而到高宗朝，它和貞觀末產生的“上官體”相比，律化程度就相形見绌，成為舊的詩體了。王績、駱賓王之所以在學“庾信體”過程中，能提高自己新體詩的聲律水平，一是因為他們學的主要是庾信後期聲律精嚴之作；二是因為他們把庾信“黏式律”作品中的聲律技巧又加以發展了。然而，參加高氏三宴的詩人們仿效的是庾信早期作品，而庾信早期詩作聲律未精，在現存作品中，幾無標準的黏式律，多為黏對律和對式律。所以，在高氏三宴存留的作品中，亦以黏對律和對式律居多，其中黏對律佔61.11%，對式律佔22.22%；而在“上元夜效小庾體同用華字”這次詩會上，對式律又多達66.66%。這種格律狀況比起貞觀中後期，高宗前期的公私宴集中的新體詩聲律水平，實在是一種倒退。

與高氏三宴性質類似、表現不一的另一股詩體復古潮流，是陳子昂、盧藏用等人在詩歌理論和創作中對“上官體”的批判，對漢魏文人古詩的提倡。對於這股詩體復古潮流，學界向以詩歌革新稱譽之。如果從初唐詩歌情感質素的發展來說，稱之為“革新”未為不可；如果從新體詩聲律發展方向來說，則又是“復古”。

陳子昂在《與東方左史虬修竹篇序》中所云“齊梁間詩，彩麗競繁，而興寄都絕”，主要是從詩歌內容和表現手法等方面說的，矛頭並未指向齊梁以來新體詩的聲律。然而，從他對古體詩的提倡、贊譽，和盧藏用後來所寫《右拾遺陳子昂文集序》，都可以看出，他對徐、庾直至上官儀講究聲律確實暗含批評之意。而且，正是在這種意識的支配下，陳子昂及其同道掀起了一個聲勢不小的創作古體詩的高潮。^[55]陳子昂的《修竹篇》、《觀荆玉篇》、《詠主

人壁上畫鶴寄喬主簿崔著作》、《薊丘覽古遇盧居士藏用七首》、《魏氏園林人賦一物得秋亭萱草》等，東方虬的《詠孤桐篇》（佚）、《昭君怨三首》，喬知之的《長信宮中樹》、《棄妾篇》、《擬古贈陳子昂》、《定情篇》、《綠珠篇》、《羸駿篇》等，盧藏用的《宋主簿鳴皋夢趙六予未及報而陳子云亡今追爲此詩答宋兼貽平昔舊遊》，王無競的《銅雀臺》等，都是陳子昂等人詩體復古傾向在創作上的體現。

再就上述諸人現存作品分析，古體詩共有 88 首，佔 56.05%；新體詩共有 69 首，佔 43.94%。齊梁以來各個時期，新體詩所佔比例還從來沒有如此低過，這不能不說是他們有意提倡古體的結果。

然而，從上也可以看出，他們也並未棄新體詩不用。這首先由於他們在提倡古體詩的同時，並未忽視詩歌的聲律美，陳子昂《與東方左史虬修竹篇序》所謂“音情頓挫，光英朗練，有金石聲”，即顯示了他對詩歌音韻、節奏等聲律因素的重視。其次，他們並不是從一進入詩壇時起就提倡古體詩的。他們無一例外都是在“上官體”的創作氛圍中成長起來的，所以他們的早期詩作以新體詩居多。如陳子昂青年時期十分熱衷於新體詩創作，且有意學“庾信體”。^[56]另外，陳子昂在創作古體詩的同時，也創作了一些新體詩。而且，他的一些新體詩還被後人譽爲“近體之祖”、“唐人律詩之祖”。^[57]同樣，東方虬、王無競、盧藏用也都有五言新體詩傳世，且其中黏式律所佔比例也不低。而且他們的古體詩，也未能回復漢魏古樸之風，而是不可避免地烙上了時代的印記。如陳子昂的《感遇詩三十八首》，律句、律聯也不少，明人許學夷就認爲：“其詩尚雜用律句，平韻者尤忌上尾。至如《鴛鴦篇》、《修竹篇》等，亦皆古律混淆，自是六朝餘弊，正猶叔孫通之興禮樂耳。”^[58]再次，從陳子昂、盧藏用等人與楊炯、崔融、杜審言、沈佺期、宋之問等詩人的密切交往和篤深友情可以看出，陳子昂在當時提倡古體，並不意味着就反對新體詩。他在《送吉州杜司戶審言序》中說：“杜司戶炳靈翰林，研機策府，有重名於天下，而獨秀於朝端。徐、陳、應、劉，不得剿其壘；何、王、沈、謝，適足靡其旗。”對杜審言的宮廷詩作頗多稱賞。以前學術界總認爲陳子昂的詩歌革新就是針對沈宋等人新體詩和宮廷詩風的，現在看來，陳子昂既未批評所有的宮廷詩風，更未針對沈、宋、李、杜等人新體詩創作活動^[59]。而且，在

當時並不存在着一提倡古體、一提倡新體這樣兩個壁壘森嚴、針鋒相對的詩人羣體，也不存在一提倡古體詩就反對新體詩、忽視聲律的創作現象。

因此，我們在看到陳子昂詩體復古的同時，也應看到他對新體詩發展所作的貢獻。如，清人宋肇在《漫堂說詩》中就認為：“律詩盛於唐，而五言律為尤盛。神龍以後，陳子昂、杜審言、沈、宋開其先。”^[60]姚鼐《古今詩選·五七言今體詩鈔序目》也認為，“聲病之學，肇於齊梁，以是相沿遂成律體。南北朝迄隋，諸詩人警句率以儷偶調諧，正可謂之律耳！……唐人陳拾遺、杜修文、沈、宋、曲江，此為開元以前之傑。”祇不過是到了近代及當代，學界在肯定陳子昂恢復“漢魏風骨”功績的同時，纔忽視了陳子昂對新體詩聲律發展所作的貢獻。

至此，我們初步得出一個結論：由於新體詩聲律在當時已經發展到了相當高的水平，加上齊梁以來人們對新體詩聲律的探討完全符合詩歌藝術自身發展規律，所以，不管誰從甚麼角度、在甚麼程度上對新體詩的聲病理論提出批評、有意回避，總是難以完全擺脫新體詩聲律的影響，更不可能從根本上改變新體詩的律化進程。因此，新體詩的聲律雖然在高宗朝後期因人們對上官體的批評和回避，曾經一度遲滯，但是總趨勢仍是朝着律體發展的。

九 “上官體”的復振及武周宮廷

詩人對律體建立之作用

武后誅殺上官儀，貶逐與之交通者甚眾，主要是因為上官儀直接影響到其政治利益。《舊唐書》卷五《高宗本紀》下：“自誅上官儀後，武后垂簾，時稱之‘二聖’。”然而，當武后秉國之勢大定、革命之態漸成後，便開始起用那些曾坐與上官儀文章款密的朝士們。隨着這些朝士陸續回到宮廷，一度因政治、文學雙重因素而遭冷落乃至抨擊的“上官體”，又漸漸在宮廷中瀰漫開來了。比如薛元超，麟德元年，坐與上官儀文章款密，配流雋州。上元初（674），遇赦還，拜正諫大夫。三年，遷中書侍郎，尋同中書門下三品^[61]。薛元超之遇赦還，固屬情理中事，然還朝又委以重任，如果没有武后同意，恐怕也不可能。因為高宗此時患風疾，朝政大事皆由武后參決、處理。同時，

武后又“多引文學之士著作郎元萬頃，左史劉禕之等；使之撰《列女傳》、《臣軌》、《百僚新戒》、《樂書》，凡千餘卷。朝廷奏議及百司表疏，時密令參決，以分宰相之權，時人謂之‘北門學士’”^[62]。據《舊唐書·劉禕之傳》及《舊唐書·元萬頃傳》，此次同時被召入禁中的文學之士尚有范履冰、苗神客、周思茂、韓楚賓等人。如前文所述，這些青年學士龍朔中多曾為周王府屬，且與元兢一起編選過《古今詩人秀句》，詩歌理論和創作都深受“上官體”影響。武后大膽起用上官儀的故交和崇拜者，是看中了他們的“文學政理之才”，然而隨着他們的復出，又使“上官體”復振於高宗朝晚期及武周朝了。

薛元超在還朝後不久，就援引了一批擅作新體詩的青年文士。《舊唐書》卷七三云：“元超表薦鄭祖玄、鄧玄挺、崔融等十人為學士。”而崔融等人入宮後對新體詩聲律之探討也正是對上官儀、元兢詩律學的進一步發展。《文鏡秘府論》所引初唐詩學著作中，有《崔氏新定詩體》。據王夢鷗先生考證，此書即世傳之《李嶠詩格》，實為崔融所作《唐朝新定詩體》^[63]。雖然此書已非全帙，然從《文鏡秘府論》所引內容看，其“九對”、“十體”、聲病說皆祖述上官儀《筆札華梁》、元兢《詩髓腦》，而踵事增華。且此書名為《唐朝新定詩體》，亦可見此時人們已經對從“上官體”發展而來、以元兢“換頭”術為主要調聲方法的新詩體，有了比較統一、明確的認識，祇不過還未稱為“律詩”。

其次，武后重用上官婉兒，也使得“上官體”及其詩學標準又重新成為衡量朝野新體詩創作水平的準繩。《舊唐書》卷五一《上官昭容傳》云，上官儀及上官庭芝伏誅時，“婉兒時在襁褓，隨母配入掖庭。及長，有文詞，明習吏事。則天時，婉兒忤旨當誅，則天惜其才不殺，但黥其面而已”。《資治通鑑》亦云：“（上官婉兒）辯慧善屬文，明習吏事。則天愛之，自聖曆以後，百司表奏多令參決。”^[64]武后不計前嫌，重用上官婉兒，除了表明她具有政治家的過人膽識和闊大胸襟，還表明她對文學的酷愛，對文學之士的真心賞識。《舊唐書》卷六《則天皇后本紀》云：“后素多智計，兼涉文史。”《全唐詩》卷五載武后詩46首，除了38首四言頌體詩外，還有8首詩作；在這8首詩作中，五言新體詩就有5首；5首新體詩中，黏式律1首，佔20%，顯示了較高的詩律水平。《唐詩紀事》卷三“武后”條云：“大凡后之詩文，皆元萬頃、崔

融輩爲之。”即使武后之詩文，確如計有功所云，頂多祇說明武后並非能文之士，卻不能否定其爲好文之主。

再次，武周朝後期，《三教珠英》的編撰，爲近體律詩聲律模式的定型，提供了一個契機。《舊唐書》卷七八《張行成傳》附《張易之·張昌宗傳》云：“聖曆二年（698），置控鶴府官員，以易之爲控鶴監內供奉，餘官如故。久視元年（700），改控鶴府爲奉宸府，又以易之爲奉宸令，引辭人間朝隱、薛稷、員半千並爲奉宸供奉。每因宴集，則令嘲戲公卿以爲笑樂。……時諛佞者奏云，昌宗是王子晉後身。……辭人皆賦詩以美之，崔融爲其絕唱，其句有‘昔遇浮丘伯，今同丁令威。中郎才貌是，藏史姓名非’。”據此可知：（1）控鶴府、奉宸府實爲當時文士、辭人聚集之所；（2）會中宴飲、賦詩之風極盛，且賦詩均帶有競賽性質；（3）從崔融詩作^[65]看，不但文辭流暢，用典貼切，且偶對工巧，聲律謹嚴，是一首標準的黏式律，實際上也是完全合格的五言律詩，難怪時人以爲“絕唱”了。

雖然控鶴府、奉宸府中辭人所作新體詩的律化程度已相當高，但是“三教珠英學士”對新體詩律化技巧之精研卻更勝一籌。《舊唐書》卷七八又說：“（則天）以昌宗醜聲聞於外，欲以美事掩其跡，乃詔昌宗撰《三教珠英》於內。乃引文學之士李嶠、閻朝隱、徐彥伯、張說、宋之問、崔湜、富嘉謨等二十六人，分門撰集，成一千三百卷。上之。”《舊唐書》卷一九〇中《閻朝隱傳》又說：“朝隱修《三教珠英》時，成均祭酒李嶠與張昌宗爲修書使，盡收天下文詞之士爲學士，預其列者，有王無競、李適、尹元凱，並知名於時。”雖說《三教珠英》名爲張昌宗所撰，實爲李嶠率諸學士修成，其中又以李嶠之功最著。而李嶠所以能領袖羣倫、招徠天下文士，又因其善詩能文之故也。《唐詩紀事》卷一〇“李嶠”條云：“爲兒時，夢人遺雙筆，自是有文詞。十五通五經，二十擢進士第，與駱賓王、劉光業齊名，相中宗。其仕也，初與王勃、楊盈川接，中與崔融、蘇味道齊名，晚諸人沒，獨爲文章宿老，一時學者取法焉。”《舊唐書》卷九四《李嶠傳》亦云：“則天深加接待，朝廷每有大手筆，皆特令嶠爲之。”而在朝廷宴會上，李嶠之詩往往爲其冠首。如《大唐新語》卷八載，長壽三年（694），則天鑄“大周萬國述德天樞”成，“武三思爲其文，朝士獻詩者不可勝紀。唯嶠詩冠絕當時，其詩曰：‘轍蹟光

西嶠，勛名紀北燕。何如萬國會，諷德九門前。灼灼臨黃道，迢迢入紫煙。仙盤正下露，高柱欲承天。山類叢雲起，珠疑大火懸。聲流塵作劫，業固海成田。聖澤傾堯酒，熏風入舜弦。欣逢下生日，還偶上皇年。’”李嶠此詩^[66]辭藻富麗、氣象宏大，且聲律精工。全詩8韻16句，無一處出律，全合近體律法。再就李嶠現存新體詩分析，他的新體詩不但數量最多（185首），且其律化程度（黏式律佔93.51%）亦超過了與之齊名的諸詩人，遑論一般文士了。因此，由李嶠精選來的文士，對新體詩的聲律亦應有相當的造詣，加上眾多的善詩之人會聚一處，日日切磋、交流，律化水平自會提高不少。《唐會要》卷三六《修撰》載：“初，聖曆中，上以《御覽》及《文思博要》等書，聚事多未周備，遂令張昌宗召李嶠、閻朝隱、徐彥伯、薛曜、員半千、魏知古、于季子、王無競、沈佺期、王適、徐堅、尹元凱、張說、馬吉甫、元希聲、李處正、高（當為‘喬’）備、劉知幾、房元陽、宋之問、崔湜、常（當為‘韋’）元旦、楊齊哲、富嘉謨（謨）、蔣鳳等二十六人同撰。”然而，據宋人晁公武《郡齋讀書志》卷二十《總集類》“珠英學士集”條：“右唐武后朝嘗詔武三思等修《三教珠英》一千三百卷，預修書者凡四十七人，崔融編集其所賦詩，各題爵里，以官班為次，融為之序。”^[67]修書者則為四十七人。再考之《舊唐書·文苑傳》，傳中云“預修《三教珠英》”而不在《唐會要》所舉二十六人之列的，則有李適；^[68]參之以崔融編《珠英學士集》殘卷，又溢出胡皓。可能修書之始，選定了二十六人，修書之中又陸續增加了二十一人，實際“預修書者”當為四十七人。如此多的善詩能文之士聚集內殿，朝夕相處，詩酒唱和，切磋詩藝，精研聲律，就使得宮中新體詩律化水平普遍得到大幅度地提高。而且，也由於武周朝末期有這麼一次長時間的大型文學集結活動，遂使新體詩的最佳調聲之法——“換頭”術迅速得到推廣、普及，新體詩的“律”法深入人心，為近體律詩聲律形式的定型作了很好的鋪墊。據《全唐詩》及王重民先生發現的《珠英學士集》殘卷，有姓名可考的二十八名珠英學士留下了大量的新體詩，而他們新體詩中黏式律又佔91.73%。這些修書者中，既有李嶠等文章宿老，又有“滿州安邑令宋國喬備”、“恭陵丞安定胡皓”等中下層文士，然而他們新體詩律化水平卻並無太大差距，黏式律的百分比都在90%以上，這無疑與三年修書過程中互相砥礪、彼此影響的文學氛圍有

密切的關係。所以，《三教珠英》的編撰，客觀上為近體律詩的定型作了最後的、也最充分的準備。

十 沈、宋與五言律體定型之關係

早在武周朝，宋之問、沈佺期就已詩名大噪，聖曆中，他們也參加了《三教珠英》的編撰，但他們真正成為詩壇宗師，是在中宗神龍、景龍中，而新體詩聲律形式的定型和“律體”之號的出現，也正是在此時。故自古以來，人們都認為“律詩”成於沈、宋之手。然而，鄭健行最近對學界公認的“把沈、宋看成確立律調的人”的看法提出了商榷，其論據是：（1）元兢早在上元、儀鳳之間，總之在高宗朝後期，就已提出了換頭，也就標誌着黏綴找到了正確的法則，也等於說律調自此完成；（2）根據當時作家現存作品合律程度分析，認為“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”^[69]。而我認為，鄭健行這一新說從論據到論點都有可商之處。

首先，元兢提出了“換頭”術，雖然標誌着初唐詩人對新體詩調聲法則的探討已接近後來近體詩的黏對法則，卻並不“等於說律調自此完成”。鄭健行先生忽視了一個文學史實：即元兢雖然發現了“換頭”術，卻沒有馬上被人們接受，更沒有立即被人們運用到新體詩創作實踐中去。“換頭”術存在着一個被人們逐漸認可、肯定的過程，這個過程是在武周朝後期纔完成的，並非在元兢之手。元兢“換頭”術之所以很長時間湮沒不聞，除了本文前所揭示的，有上官儀被誅而導致的上官體詩學一度遭冷遇乃至批判這樣的外因，恐怕還與元兢本人的秘而不宣有關。《文鏡秘府論》東卷所引元兢《詩髓腦》八種“切對”之說後還有一段按語：“以前六種切對，時人把筆綴文者多矣，而莫能識其徑路。于公義藏之於篋笥，不可垂示於非才，深秘之！深秘之！”王夢鷗先生認為：“此八種屬對法，似為元氏傳授于公義者，甚自重其發明，視之為莫傳之秘訣。或其文亦編入《詩髓腦》，得為空海所鈔錄。”^[70]我認為，王夢鷗先生的推測很有道理。按，元兢“調聲三術”之一“換頭”術中所舉

詩例爲己作《蓬州野望》。據此詩詩意推之，似爲兢坐上官儀黨，貶至蓬州所作，則《詩髓腦》當作於遭貶之後。元兢既緣上官儀而遭貶，所撰詩學著作又多祖述上官儀舊說而推弘之，加上武后餘怒未消，元兢不敢將其詩學公諸於世，唯私授於人，亦是情理中事。退一步說，即使元兢並未將“換頭”術秘而不宣，憑其在當時詩壇地位及創作成就，也不可能使天下文士皆仿效之。因爲自永明以來，每一種新的詩體和詩學理論的流行，幾乎無不與這種詩體或理論的倡導者在詩壇佔有崇高的地位有關，“永明聲病說”、“永明體”、“徐庾體”、“宮體”、“上官體”等都說明了這一道理。元兢龍朔中在周王府供職，官位極低，麟德後又遭貶至蓬州，因此他雖然在上元、儀鳳中發現了“換頭”術，但當時及此後一段時期詩壇聲律水平并未得到大幅度的提高。所以，如果說律體律調在元兢手中就已完成了，與當時詩壇的聲律水平也不符。

其次，沈、宋二人不但將元兢“換頭”術付諸實踐，奉之爲“律”，且通過自己在詩壇上的感召力，使得朝野之士紛紛仿效，嚴遵此“律”，乃至於在中宗神龍、景龍中蔚然成風，形成了一個有別於“永明體”、“庾信體”、“上官體”的新詩體——“沈宋體”或“律體”。雖然李嶠、杜審言、崔融等人尤其是“三教珠英學士”們已經開始運用“換頭”術，大大提高了新體詩的律化水平，但是將之真正肯定下來，并奉之爲創作新體詩時不可變易之“律”法的，則是沈、宋。前此諸人，雖知運用，可能還是無可無不可，並未完全認定，祇有沈、宋纔稱之爲“律”的。蘇頌在《授沈佺期太子詹事等制》中稱贊沈氏道：“早昇多士之行，獨擅詞人之律。”^[71]蘇頌之語雖然並未明說沈佺期因何而“獨擅詞人之律”，但是我認爲沈宋“獨擅詞人之律”的秘訣，很可能是因爲他們將“換頭”術運用得最爲成功。托名爲王昌齡所著的《詩格》將“換頭”術稱之爲“詩律”，很可能是對沈、宋之說的祖述。杜甫《承沈八丈東美除膳部員外郎阻雨未遂馳賀奉寄此詩》中云：“詩律羣公問”，實際上也暗指沈佺期乃當時最精“詩律”之人。而“羣公”之所以問“詩律”於沈氏，不也是因爲沈氏對近體詩之“詩律”實即“換頭”術最爲精通嗎？李商隱《漫成章》亦云：“沈宋裁辭矜變律”。因爲沈宋之前，雖有人運用此術，卻無人稱之爲“律”。元稹《唐故工部員外郎杜君墓係銘并序》及宋祁《新唐書·杜甫傳贊》都十分明確地指出，“律詩”之號就是沈宋提出的。但是沈宋不僅

僅將“換頭”術肯定下來，而且憑着他們在當時詩壇的宗師地位，使得時人爭相效仿，嚴遵此“律”。《隋唐嘉話》卷下云：“沈佺期以工詩著名，燕公張說嘗謂之曰：‘沈三兄詩，直須還他第一。’”《舊唐書》卷一九〇中《宋之問傳》亦云：“則天幸洛陽龍門，令從官賦詩，左史東方虬詩先成，則天以錦袍賜之。及之問詩成，則天稱其詞愈高，奪虬錦袍以賞之。”《唐詩紀事》卷三上官昭容條又載：“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，命昭容爲新翻御製曲。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，沈詩落句云：‘微臣彫朽質，羞覩豫章材’，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。”杜甫《秋日夔府詠懷》：“沈宋欵聯翩”，李商隱《漫成章》：“當時自謂宗師妙”，都是對沈宋在當時詩壇宗師地位的肯定。《新唐書》卷二〇二《宋之問傳》云：“及之問、沈佺期，又加靡麗，回忌聲病，約句準篇，如錦綉成文。學者宗之，號爲‘沈宋’。”也明確指出了律詩正是在人們對沈宋的推崇、仿效中，纔最後定型的。另外，武后、中宗朝，沈佺期曾三任考功員外郎，主持選舉，這種地位更促使當時後進詩人對“沈宋體”進行仿效，也是“學者宗之”的重要原因。

再次，鄭健行對沈、宋詩歌合律程度分析的可信性亦值得懷疑。鄭文考察的對象只限於五言八句的律體或近乎五律的詩作，將少於八句和多於八句的新體詩皆摒除不計。而我們知道，自齊梁以來到沈宋手裏，新體詩一直都未限定句數，而且在沈宋手裏，五言八句之五律也祇是“律體”之一種篇製。王利器先生說得好：“這種律詩，又與唐、宋以後之五言、七言律詩有別，唐、宋律詩限於八句，沈、宋律詩則多寡不拘。”⁽⁷²⁾所謂“約句準篇”學術界通常都解釋爲沈宋把律詩篇幅凝定爲四韻八句。其實，四韻八句祇是盛唐以後五律的基本格式，沈宋的“約句準篇”是將律詩的篇幅凝定爲二韻四句、四韻八句、六韻十二句等幾種偶數韻腳的篇製，而三韻六句、五韻十句、七韻十四句等奇數韻腳的篇製，在沈、宋體中則很少使用或基本不用了，但並未凝定爲四韻八句這一種篇製。而且，後世狹義之“五律”（五言八句）正是從句數不定的狀態中脫穎而出的。所以我們要衡量當時衆人詩作的合律程度就不

能祇分析五言八句之五律，而應該將與“五律”同屬於五言律體的其他篇製的詩作也統計進去。按照鄭文的統計結果，“初唐第三階段作家今存的作品，據合律程度大小依次排列，前面幾個人是李適、杜審言、崔湜、沈佺期、楊炯、李嶠、宋之問。”^[73]而根據我的統計，鄭文所涉諸人詩作合律程度的大小順序則為：李適、李嶠、宋之問、沈佺期、崔湜、杜審言、楊炯。我與鄭文統計結果的顯著區別是：

(1) 李嶠詩作的入律程度在鄭文中屈居第六位，比杜審言、楊炯還低，而在我的統計結果中則名列第二。我認為，鄭文的統計結果是靠不住的，因為他統計的只是李嶠的部分新體詩，而且祇是依《全唐詩》所載次序，選出前面的90首作品。李嶠雖然進入詩壇較早，但到中宗景龍年間也還活躍在詩壇，與沈、宋齊名，而且既然是將李嶠與沈宋等人比較，就更不應該拿李嶠的部分詩作與其他人的全部詩作比。而我的統計則是以李嶠現存所有新體詩為分析對象的，故結論較鄭文更可信些。

(2) 對於沈佺期、宋之問作品的統計，鄭文祇限於五言八句的五律詩作，而我則將沈、宋二人所有的五言新體詩都作了分析。這除了因為“律體”在當時本就無長短之分，而且因為當時人們五言八句新體詩的律化水平已無太大差別，合律程度之大小在長篇律詩中往往體現得更明顯。如宋之問現存詩作中四韻以上五言新體詩共33首，黏式律就有31首，佔93.93%；沈佺期超過四韻的新體詩共37首，黏式律有31首，佔83.78%。而其他詩人，楊炯四韻以上新體詩中黏式律只佔61.53%，杜審言佔44.44%，李嶠也只佔有80%，李適無四韻以上之作，崔湜佔87.5%。如果按照四韻以上黏式律入律程度的大小排列，則為：宋之問、崔湜、沈佺期、李嶠、楊炯、杜審言、李適。其中崔湜因所存詩作甚少，並不能充分說明問題。所以，沈、宋詩歌的合律程度明顯高於其他人。他們不但在五言四句的“五律”中充分運用了“換頭”術，而且在四韻以上的五言律體中也嚴守“律”法，沈佺期甚至將五言詩之“律”法，移植到七言新體詩中，促進了七律的產生，而李嶠、杜審言等人的律化多局限於五言四句之“五律”，長篇律詩合律程度都遠不如沈、宋。所以，沈、宋被人們公認為詩律大師、律體的定型者，也是很自然的事。

當然，傳統說法也有一些含混之處。如元稹《唐故工部員外郎杜君墓係

銘并序》、宋祁《新唐書·宋之問傳》和《新唐書·杜甫傳贊》等，都有掠他人之美歸於沈、宋的嫌疑。他們認為“穩順聲勢”、“研揣聲音”、“回忌聲病”等工作都是沈、宋完成的。實際上這些工作在齊梁以後一直有人在做，像劉滔、“徐庾”、王績、上官儀、元兢等人對新體詩聲律發展都有實質性的突破，完全是“穩順聲勢”、“研揣聲音”、“回忌聲病”的身體力行者，沈、宋二人在這幾個方面並無進一步發展，他們只是在前人律化經驗的基礎上，將元兢發現的“換頭”術肯定下來，奉之為“律”，並加以推廣，使得“律體”的聲律模式基本定型了。總之，我們既要充分認識到沈、宋對律體定型所做的重大貢獻，又要看到前人所做的大量準備工作，避免或是片面誇大沈、宋作用，或是否定沈、宋功績，這樣纔能較歷史地、辯證地認識沈、宋與律體定型之關係。

十一 小 結

五言律體的形成，歷時二百二十多年，經過永明體、庾信體、上官體、沈宋體四個階段，而且時常出現停滯、緩慢發展乃至倒退的勢態，但仍能看出一些規律。

首先，在五言詩的律化進程中，每一種新的聲律理論的出現和詩體的產生，都是以聲律更和諧、流美為宗旨的。眾所周知，漢魏古詩注重的是全篇的聲調之美，但在一句、兩句之中聲律卻極不和諧。永明體之所以被認為是“新變”詩體，就在於它比古詩更注意一句、兩句聲調的和諧。褚斌傑先生曾提出，東漢以前的詩歌多半是合樂的，但東漢以後的文人詩卻是脫離音樂的。而漢魏之交的詩樂分道揚鑣又是促使詩歌人為聲律之學產生的一個重要契機。因此，永明體的聲律說就必須探討詩歌語言本身的和諧美，以詩歌本身的聲律美，彌補文人詩脫離音樂後難以做到韻律和諧的缺陷，而沈約在《宋書·謝靈運傳論》中所說的“八音協暢”，和《答甄公論》中所云“五聲者，宮商角徵羽，上下相應，則樂聲和矣”，都反映出沈約從體會樂律到創製詩律的軌跡^[74]。雖然永明聲病說常被後人譏為繁縟、瑣碎，如皎然《詩式·明四聲》云：“沈休文酷裁八病，碎用四聲”，然而在倡導者和時人眼中，卻能使新體詩聲

律更和諧、流美，沈約認為，“作五言詩者，善用四聲，則諷詠而流靡；能達八體，則陸離而華潔”^[75]。顏之推《顏氏家訓·文章篇》中所謂“近世音律諧靡，章句偶對”，也認為永明體的聲律較古體詩更和諧、流美。但是，永明體畢竟祇是人為聲律美的濫觴，到梁大同年間，人們越來越發現其聲律上的不諧調，並加以改革，提出使新體詩聲律更為和諧、流美的聲律理論，這就是劉涓的新聲律理論。比如永明體祇注重二五異聲、四聲遞用，但劉涓發現五言詩二四同聲“亦不善”，而且其弊更甚於二五異聲；四聲遞用也不如將平聲與“彼三聲”（即上、去、入）分用，“相參而和”。而體現這種新聲律理論的新詩體——“徐庾體”（或“庾信體”）比永明體也就更能體現出詩律的和諧、流美。因而唐初史臣在斥“徐庾體”輕艷、麗靡的同時，也不能否認其“宜於詠歌”的聲律特點。其後，高宗龍朔中風行詩壇的“上官體”及其聲律技巧，雖然也曾被人詆為“爭構纖微，競為雕刻”，有瑣碎之嫌，但它們在當時大多數人眼中卻具有“綺錯婉媚”的藝術特點，以聲律婉轉、媚美為極致。元兢在庾信、上官儀等人律化經驗的基礎上，提出了“換頭”、“護腰”、“相承”等調聲三術，目的也是為了求得新體詩聯間黏綴、通篇和諧的聲律效果：“祇如此體，詞合宮商，又復流美，惟此為佳妙。”而在元兢之後將之肯定下來並奉之為“律”的“沈宋體”，則更體現了新體詩“研練精切”、“穩順聲勢”、“浮切不差”的聲律特點，使新體詩由句到聯、由聯到篇都成為一個聲律和諧、統一的藝術整體。因此，五言新體詩的律化進程，實際上就是人們對和諧、流美的聲律不懈追求的過程。而五言新體詩的律化進程之所以能以任何人、任何因素都不可阻礙的趨勢發展着，也正是因為它體現了人對詩歌藝術的審美追求，符合詩歌藝術自身的發展規律。

其次，在五言新體詩律化進程中，格律形式發生的每一次革新，聲律水平的每一次大幅度提高，都無不和以下一些非文學因素緊密相關：

第一，當朝君主、宗室的好文養士，為詩體革新創造了良好的氛圍。永明體和永明聲律說的產生，與永明作家皆為竟陵王蕭子良所延攬、競湊竟陵王西邸密切相關。梁大同中，“徐庾體”、“庾信體”的出現和劉涓新聲律說的產生，也是“始自儲宮”^[76]，自然和簡文帝在東宮時對徐、庾父子“恩遇莫與隆比”^[77]，庾信入北後“特蒙恩禮”^[78]分不開。入唐以後，上官體之所以產生

和流行，也和唐太宗晚年的偃武修文，高宗朝前期的附庸風雅、重用詞人不無關係。再後，“上官體”的復振和近體“律詩”的定型，更是在武則天大膽起用上官婉兒、李嶠等人，編撰《三教珠英》，造成天下文士齊聚內殿、朝夕賦詩比美的藝術氛圍中完成的。反之，新體詩的聲律每當發展緩慢、乃至停滯，也無不與君主對新體詩的干預和抑製有關。唐武德、貞觀初，詩律發展緩慢，是由於貞觀君臣對齊梁詩風的批判造成的。高宗朝中後期詩律發展停滯乃至回落，又顯然與武后誅殺上官儀，連帶貶逐一批“上官體”詩人有關。因此，在五言新體詩律化進程中，君主對新體詩喜好與否雖然不是十分關鍵的因素，但仍具有舉足輕重的影響。

第二，詩壇宗師對新的聲律技巧的肯定、提倡和推廣，是新體詩聲律水平得以不斷提高的重要因素。從沈約、謝朓，到徐、庾父子，到上官儀、上官昭容、李嶠，再到沈、宋，他們既是新聲律理論的身體力行者，又是當時的詩壇宗師。他們能大膽地提出（肯定）、運用新的聲律技巧，是他們新體詩藝術成就高於時人、成為詩壇宗師的一個重要原因。然而，也正因為他們在當時詩壇佔有崇高地位，具有廣泛影響力，纔使得朝野之士靡然向風，爭相運用新的聲律技巧，無形之中迅速提高了時人的聲律水平。反之，如果不是詩壇宗師，即使發現了新的聲律理論、掌握了新的聲律技巧，也不能使之迅速為人知曉、被時人接受，更不可能使當時詩壇的聲律水平為之一變。如劉滔雖然提出了新的聲律理論，但人們在述及大同詩風新變時卻很少歸功於他。再如王績新體詩的聲律水平雖然冠絕貞觀詩壇，卻因其僻居山野，並非詩壇中心人物，對時人也無多少影響。又如，元兢雖然在高宗朝中期就已發現了“換頭”術，但律體定型卻不是在他手上完成的，原因之一也是他在官場、詩壇地位俱微。所以，我認為，發現一種新的聲律技巧，提出一種新的聲律理論固然重要，但更為重要的卻在於有人肯定它、推廣它，而能大膽肯定之、普遍推廣之的，又往往非當時的詩壇宗師莫屬。

再次，由於以上兩個非文學因素的影響，每個時期新體詩的聲律水平的分佈又呈現出內廷高而外朝低的特點。無論是永明體、徐庾體，還是上官體、沈宋體，基本上都是起自宮廷，再流佈朝野，為中下層詩人們所仿效的。綜觀齊梁以來新體詩聲律發展情況就可看出，聲律水平較高的詩人基本都身處

宮廷，為新詩體和新聲律理論的倡導者和實踐者；而在朝時間不長、或擔任地方官職的詩人的聲律水平則明顯滯後，這是因為他們對新的聲律技巧的接受，因時、空的阻礙，遠沒有朝中詩人及時。

另外，我們還應看到，在五言新體詩的律化進程中，雖然時而出現反對新聲律理論、新詩體的思潮，對當時新體詩聲律的發展也帶來了一些負面影響，但最終都未能改變新體詩的律化方向。一方面，這是因為反對者多是在批評新體詩內容表達的同時旁涉到聲律因素的，就其本心來說，主要矛頭並未指向聲律，而且他們理論上也未否定詩歌的聲律美，創作上也没有能完全擺脫新聲律理論的影響。所以，他們雖然有意摒棄新聲律技巧不用，但在很大程度上仍未離開新體詩聲律發展的軌道。另一方面，反對者與新體詩、新聲律的倡導者之間也不是針鋒相對、森嚴壁壘的集團，他們在現實生活、詩歌創作中都一直存在着千絲萬縷的聯繫。因此，反對新詩體、不滿於新聲律的詩人事實上也創作了一些聲律水平不算太低的新體詩，對新體詩律化進程的阻礙也就不太大了。

總之，五言律體的形成雖然幾經波折，但每一次發展都離不開宮廷詩人。如果沒有他們對詩歌聲律美的不懈追求，沒有他們對原有詩歌聲律模式的突破和創新，五言新體詩的律化進程無疑會更漫長。然而，許多年來，學術界並未充分認識到宮廷詩人在詩歌藝術發展過程中所起的巨大作用，甚至對其詩歌聲律方面所取得的成就也給以政治道德性的貶低。事實上，無論是齊梁陳隋的宮廷詩人，還是初唐的宮廷詩人，都具有勇於拓展、積極創新的藝術精神，真正體現了“若無新變，不能代雄”的藝術法則。

注 釋：

[1] 郭紹虞先生諸文均載《照隅室古典文學論集》，上海古籍出版社，1983年。

[2] 徐青《古典詩律史》，青海人民出版社，1980年。據作者自序，書稿寫於1973年。

[3] 刊《唐代文學研究》第3輯，廣西師範大學出版社，1992年。

[4] 《永明體到律體》，廣東高等教育出版社，1994年。

[5] 本文所用“新體詩”一詞，採自清人王闡運《八代詩選》，意指齊永明時興起的、直至唐代律體完成之前講究人為聲律的五言詩。

- [6] 《宋書》卷六七《謝靈運傳論》。
- [7] 清人趙執信在白居易《宿東亭曉興》詩後云：“若上句末字平及下聯與上聯相黏，便是仄韻律詩也。”參《聲調譜·後譜·齊梁體》，《清詩話》上，上海古籍出版社，1978年，339頁。
- [8] 《文鏡秘府論校注》，弘法大師撰，王利器校注，中國社會科學出版社，1983年，49頁。
- [9] 本文所用格律術語“黏對律”、“黏式律”、“對式律”，借鑑了徐青先生的說法。黏式律，指全詩各聯之間均以“黏”的形式組合而成的格律形式；對式律，指全詩各聯之間均以“不黏”（也稱之為“對”）的方式組合而成的格律形式；黏對律，指全詩聯間既有“黏”又有“不黏”的格律形式。
- [10] 參其《永明聲病說》，載《照隅室古典文學論集》上册，229頁。
- [11] 參王力《漢語詩律學》，上海教育出版社，1979年，74頁。
- [12] 參啓功《詩文聲律論稿》，中華書局，1977年，27—29頁。
- [13] 參劉躍進《永明文學研究》，臺北文津出版社，1992年，134—142頁。
- [14] 同上注[11]，74—75頁。
- [15] 同上注[4]，21—24頁，72—76頁。
- [16] 此處標點，中華書局本原作逗號，曉勤以為不妥。此從劉永濟《十四朝文學要略》引文之標點，參該書第165頁，黑龍江人民出版社，1984年。
- [17] 同上注[8]，81—82頁，小注[3]所考。
- [18] 參吳先寧《北朝文學研究》，臺北文津出版社，1993年，49—65頁。
- [19] 《詩式校注》，皎然著，李壯鷹校注，齊魯書社，1986年，2頁。
- [20] 徐陵《與李那（昶）書》，載《全上古三代秦漢三國六朝文》，中華書局，1958年，3453頁。
- [21] 《全後周文》卷六，《全上古三代秦漢三國六朝文》，3913頁。
- [22] 轉引自《文鏡秘府論校注》地卷《文二十八種病》，418頁。
- [23] 《隋書》卷四二《李德林傳》。
- [24] 《隋書》卷五八《許善心傳》。
- [25] 《隋書》卷六七《虞世基傳》。
- [26] 《隋書》卷七六《庾自直傳》。
- [27] 葛曉音《山水田園詩派研究》，遼寧大學出版社，1993年，94頁。
- [28] 韓理洲認為，《全唐文》所載呂才《東臯子集序》，係陸淳所刪，非呂氏原序。此據韓理洲點校《王無功文集》（五卷本），上海古籍出版社，1987年，2頁。
- [29] 參王瑤《中古文學史論》，北京大學出版社，1986年，287頁。

- [30] 此詩見王闡運《八代詩選》卷十四，《隋全卷》；遂欽立《全隋詩》失載。
- [31] 《舊唐書》卷七三《令狐德棻傳》附《鄧世隆傳》。
- [32] 《貞觀政要》卷十《慎終》第四十，上海古籍出版社，1978年，297頁。
- [33] 蘇軾此文現存《東坡集》失載，此據王應麟《困學紀聞》卷十四所引。
- [34] 參胡震亨《唐音癸籤》卷二七，“談叢”第三。
- [35] 《舊唐書》卷六二《楊恭仁傳》附《楊師道傳》。
- [36] 此舊批注，人民文學出版社版《文鏡秘府論》、王利器校注本《文鏡秘府論》均未收錄，此轉引自日人小西甚一《文鏡秘府論考·研究篇》，日本大八洲出版會社，1948年，143頁。
- [37] 參紀昀《沈氏四聲考》卷下，鏡煙堂十種本；劉躍進《永明文學研究》附《四聲八病二題》。
- [38] 參王夢鷗《初唐詩學著述考》，臺灣商務印書館，1974年，7頁。
- [39] 參郭紹虞《從永明體到律體》，《照隅室古典文學論集》上編，331頁。
- [40] 參郭紹虞《永明聲病說》、《再論永明聲病說》、《蜂腰鶴膝辯》諸文；徐青在《古典詩律史》中也為郭說補充了論據。
- [41] 同上注〔8〕，417頁。
- [42] 參《照隅室古典文學論集》上編，333—334頁。
- [43] 同上注〔8〕，55—56頁。
- [44] 同上，36頁。
- [45] 同上注〔4〕，109頁。
- [46] 同上注〔8〕，57—58頁，小注〔26〕所引。
- [47] 刊《唐代文學研究》第2輯，廣西師範大學出版社，1990年。
- [48] 《舊唐書》卷七二《李百藥傳》附《李安期傳》。
- [49] 王勃《上吏部裴侍郎啓》，《王子安集》卷八，《四部叢刊》影明張紹和本。
- [50] 《資治通鑑》卷二〇二，《唐紀》十八，高宗上元元年十二月條。
- [51] 《盧照鄰集》卷六，《南陽公集序》。
- [52] 聞一多《唐詩雜論·四傑》，古籍出版社，1956年，23頁。
- [53] 《高氏三宴詩集》，唐·高正臣輯，《欽定四庫全書》集部八·總集類。
- [54] 《初唐詩》，〔美〕斯蒂芬·歐文著，賈晉華譯，廣西人民出版社，1987年163頁。
- [55] 據韓理洲考證，陳子昂《修竹篇序》作於684年到686年陳子昂北征之前，而本文下面所舉作品多為此時或此後所作，作年也較集中。參其《陳子昂研究》，上海古籍出版社，1988年，78—79頁。
- [56] 《陳子昂集》中有《上元夜效小庾詩》。

[57] 參《瀛奎律髓彙評》卷一，“登覽類”，《度荆門望楚》評語；同書卷三，“懷古類”《白帝懷古》詩評語，上海古籍出版社，1986年，1頁，79頁。

[58] 《詩源辯體》卷一三，人民文學出版社，1987年，144頁。

[59] 葛師曉音先生也認為：“陳子昂所批判的齊梁文風，顯然也不是文章四友和沈宋在媚附張易之兄弟時集合而成的那股淫靡之風。”參其《論宮廷文人在初唐詩歌藝術發展中的作用》，《遼寧大學學報》，1990年第4期，71—72頁。

[60] 《漫堂說詩》，載《清詩話》上冊，上海古籍出版社，1978年，418頁。

[61] 《舊唐書》卷七三《薛元超傳》。

[62] 《資治通鑑》卷二〇二，《唐紀》十八繫此事於上元二年。

[63] 同上注 [38]，80—102頁。

[64] 《資治通鑑》卷二〇八，《唐紀》二十四中宗神龍元年二月條。

[65] 全詩載《全唐詩》卷六八，題為《和梁王叡傳張光祿是王子晉後身》。

[66] 《全唐詩》卷六一，題為《奉和天樞成宴夷夏羣僚應制》。

[67] 《郡齋讀書志校證》，上海古籍出版社，1990年版，1059頁。

[68] 參《舊唐書》卷一九〇中《閻朝隱傳》。

[69] 鄭健行《初唐五言律體律調完成過程之考察》，《唐代文學研究》第3輯，廣西師範大學出版社，1992年，515—516頁。

[70] 同上注 [38]，75頁。

[71] 《全唐文》卷二五二。

[72] 同上注 [8] 序，13頁。

[73] 同上注 [69]，516頁。

[74] 褚斌傑《中國古代文體概論》，北京大學出版社，1990年，182—188頁。

[75] 同上注 [8] 天卷，《四聲論》引沈約《答甄公論》，102頁。

[76] 《北齊書》卷四五《文苑傳序》。

[77] 《北史》卷八三《庾信傳》。

[78] 《周書》卷四一《庾信傳》。