

論唐代詩格中的「八病」對律詩聲律節奏之意義

劉若緹*

〔摘要〕

在律詩聲律規範中「八病」是一個常被討論的課題。「八病」內容為「平頭」、「上尾」、「蜂腰」、「鶴膝」、「大韻」、「小韻」、「傍紐」、「正紐」，其中關於聲調的是「平頭」、「上尾」、「蜂腰」、「鶴膝」四種，是同時牽涉到漢語節奏的四種規範。「大韻」、「小韻」、「傍紐」、「正紐」等後四種病犯，則是關係於五言詩中用字聲母、韻母的問題。早在鍾嶸《詩品》序就提到「蜂腰、鶴膝」之名，在唐代詩格中「八病」也被重覆的紀錄，唐人的說法如此頻繁，當可視為一種作詩的通用法則，「八病」的意義在於對近體詩格律的完成有相當的貢獻外，對於漢語聲調節奏的認知也有總合的探索。本文即就唐代詩格中關於「八病」的記述做對比研究，探求異同，以體現近體詩格律在語言節奏上認知的過程與意義。

關鍵字：律詩、八病、詩格、語言節奏

* 國立聯合大學華語文學系講師

一、前言

律詩是中國文學最精緻的文字創作，在單音獨體的文字意義構成之外，講求獨特的文字聲律排列，這種井然有序的韻律與節奏，成就了律詩的形式美感，也使律詩成爲中國文學作品中之精髓，所謂「文之精者爲詩，詩之精者爲律」¹這種幽微精妙，除了表現在詩歌的內在意涵外，同時表現在詩歌的外在語言形式上。

宋人王直方嘗云：「以聲律作詩，其末流也，而唐至今謹守之。」²在詩歌的發展過程中，從永明體提倡聲律並運用在詩歌的創作以來，講究聲律的寫作技巧常被視爲「末技」、「蔽法」³。事實上律詩的聲律形式在唐代完成定型後，不僅是宋，此後乃至明清，凡爲近體詩者均「謹守之」。經歷時間的洗禮，這種看似機械性的繁瑣限制與規則，使律詩在吟詠諷誦之間發揮漢語節奏特性，以達口吻調利的感知效果。這種聲律審美的追求千年不墜，除了是詩歌聲律格律完備的展現外，就另一層面來說，也是從詩歌作品實踐中印證漢語本身的內在節奏哲學。

這種效果其實不僅展現律詩的聲律特徵，在某些程度上甚至影響詩歌內容的結構安排，〔清〕冒春榮很清楚指出：「唐人多以句法就聲律，不以聲律就句法，故語意多曲，耐人尋味。」⁴所謂「以句法就聲律」是依聲律變化而安排句式，所以創造出耐人尋味的曲折語意。因爲受限於聲律的要求，詩人無法以自然語言「順筆寫去」——順筆寫去的句式安排和一般語言一樣，一目了然，就無法達到詩的「意味」。詩句中有許多句式，常是在聲律消極的限制與要求下，轉化成積極的造語法則，這種由聲律法則演繹而創造無限可能的詩歌句法，甚至左右詩歌的內涵。杜甫「晚節漸於詩律細」就這一點而言，聲律之於律詩就不僅是一種限制，也是

¹ 〔元〕方回著，李慶甲集評校點：《瀛奎律髓彙評》上冊（上海：上海古籍出版社，2005年），頁1。

² 〔宋〕王直方：《王直方詩話》，收入郭紹虞：《宋詩話輯佚》（台北：華正書局，1981年），頁101。

³ 鍾嶸《詩品序》謂：「故使文多拘忌，傷其真美」見〔梁〕鍾嶸著，王叔岷箋證：《鍾嶸詩品箋證稿》（台北：中央研究院文哲所，1992年），頁111。皎然《詩式》：「後之才子，天機不高，爲沈生蔽法所媚，懵然隨流，溺而不返。」見〔唐〕皎然著：《詩格》，收入張伯偉：《全唐五代詩格彙考》（南京：鳳凰出版社，2005年），頁223。

⁴ 〔清〕冒春榮：《葑原詩說》，卷1（台北：新文豐，1996年），《叢書集成三編》，頁176。

一種積極的創造動力。

詩歌形式從語言的自然性吟詠，到自覺性創作⁵，這種自覺是來自於對文學作品中語音的客觀對待，將語音視為獨立於語意之外的認知與追求，其中必經過漫長的時間發展。以律詩這種聲律格式而言，是通過怎樣的歷程？經過怎樣的變遷？是藉由怎樣的方式？才逐漸找到控制漢語的節奏關鍵？得以完成這種形式的審美原則？

沈約作為四聲的提倡者，對於音律的安排有一番見解：

夫五色相宜，八音協暢，由乎玄黃律呂，各適物宜，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，妙達此旨，始可言文。……自靈均以來，多歷年代，雖文體稍精，而此祕未睹，至於高言妙句，音韻天成，皆暗與理合，匪由思至。⁶

「宮羽相變，低昂互節」沈約提出聲律應有的變化原則，當是聲調呈現對應式的交錯安排，而對應的位置在前後、在「一簡之內」、「兩句之中」；對應的關係有「低昂」、「輕重」、「浮聲」、「切響」，雖然我們無法確定這些用語所指的實際語音，就字面而言當是一種強調對比的聲音效果；這種原則之下的「高言妙句」似乎極其神秘，此音韻的協調性乃契合天機自然而成，並非由思慮至。

劉勰《文心雕龍》聲律篇對詩歌的聲律節奏提出一原則性的看法：

⁵ 此處所謂自覺性，沿襲魯迅以來所稱六朝時代為「文學自覺的時代」之概念而來。2003年袁行霈先生的《中國文學史》引申說：「所謂文學的自覺有三個標誌：第一、文學從廣義的學術中分化出來，成為獨立的一個門類……第二，對文學的各種體裁有了比較細緻的區分，更重要的是對各種體裁和風格特點有了比較明確的認識……第三、對文學的審美特徵有了自覺的追求。」

⁶ 《宋書·謝靈運傳論》見《宋書·列傳》新校本，卷67，列傳第27。中央研究院漢籍電子文獻瀚典全文檢索系統2.0版（<http://hanji.sinica.edu.tw/index.html>），所據紙本為楊家駱主編：《新校本二十五史》（台北：鼎文書局，1986年），以下引《二十五史》均據此資料庫。

聲畫妍蚩，寄在吟詠，滋味流於字句，風力窮於和韻。異音相從謂之和，同聲相應謂之韻。韻氣一定，則餘聲易遣；和體抑揚，故遺響難契。⁷

又說：

凡聲有飛沈，響有雙疊，雙聲隔字而每舛，疊韻雜句而必睽；沈則響發而斷，飛則聲颺不還，並轆轤交往，逆鱗相比，迂其際會，則往蹇來連其為疾病，亦文家之吃也。⁸

劉勰認為聲音的美醜表現吟詠之中，所謂文章中的「滋味」、「風力」等內在的本質也都藉由字句吟誦中流露表現出來。而「異音相從謂之和，同聲相應謂之韻」也揭櫫「和」與「韻」是文學聲律中所致力追求的完美表現。對於聲調的美與節奏的和諧要錯綜搭配，以避免重複單調，要像轆轤交往運轉無礙，像逆鱗相比安穩妥善。其中「雙聲隔字而每舛，疊韻雜句而必睽」是最具體的明確指示：「雙聲」有連用規則若非為雙聲詞連用，而雙聲中間隔他字分開使用是有損音律之美的；「疊韻」在句中雜亂安置也違背語調的流轉和暢。但劉勰並未說明究竟如何才能做到「轆轤交往，逆鱗相比」，這大概正是因為語音聲律乃屬「神明樞機」不易掌握，這與沈約「音韻天成，皆暗與理合，匪由思至」看法一致。

然而當明白了原則是什麼，知道了原因為什麼，接下來當要追問應當如何做，才能避免「往蹇來連其為疾病」的「文家之吃」。這一點在唐人詩格中有大量關於聲律病犯的限制，從上官儀《筆札華梁》到鄭谷等人的《新定詩格》⁹，張伯偉以「規範詩學」為唐代的詩學核心，詩格成為指導人們如何作詩，如何將語言材料通過特殊的安排方式而能成為文學作品的工具書。在這些聲律規範中，明確而具體條例化的就是「八病」，而「八病」中的前四病，即「平頭」、「上尾」、「蜂腰」、「鶴膝」，是同時牽涉到詩中前後字句調聲的位置，換言之實際影響律詩格律節奏的就是八病中的前四種。

早在鍾嶸《詩品》序有：「至平、上、去、入，則余病未能；蜂腰、鶴膝，閻

⁷ [梁]劉勰著，范文瀾：《文心雕龍注》（北京：人民文學出版社，1958年），頁552-553。

⁸ 同前註。

⁹ 見張伯偉：《全唐五代詩格彙考》所收。

里已具。」提到「蜂腰」、「鶴膝」是在當時已有的情形，但卻未見詳細的敘述。在唐代詩格中「八病」被重覆的紀錄，唐人的說法過如此頻繁，當可視為一種作詩的通用法則，以至獨孤及批評當時人「以「八病」、「四聲」為楷拳，拳拳守之，如奉法令」¹⁰，可見「八病」在唐代的影響。站在詩學發展的歷程而言，「八病」的「平頭」、「上尾」、「蜂腰」、「鶴膝」、「大韻」、「小韻」、「旁紐」、「正紐」對於近體詩格律的完成有相當的貢獻。本文即就唐代詩格中「八病」的記述做對比研究，以漢語言的韻律特性為基礎，探究重出說法之異同，重現近體詩格律完成的過程。

二、關於八病之前人研究

齊梁間有周顥、沈約等人著書論作，提倡四聲理論與寫作實踐之間的配合，應當是無疑的，然至於「八病」的討論則分歧而複雜。究竟而言「八病」問題大致有幾項討論的重點，其一：「八病」由何人所提出？是否由沈約提出？其二：「八病」的內容為何？「八病」內容是否有歷時性的演化過程？其中「八病」是否由沈約提出，雖非本文直接處理的問題，但確是引起本文動機的關鍵。

「八病」是由沈約所提出大約是沿襲唐人之舊說，目前所見「八病」與沈約連結而說皆起於唐人的文獻資料如：

盧照鄰《南陽公集序》：「八病爰起，沈隱侯永作拘囚」¹¹

皎然《詩式》明四聲：「沈休文酷裁八病，碎用四聲，故風雅殆盡。」¹²

封演《封氏聞見記》：「永明中，沈約文詞精拔，盛解音律，遂撰《四聲譜》。文章八病，有平頭、上尾、蜂腰、鶴膝」¹³

¹⁰ [唐]獨孤及：〈檢校尚書吏部員外郎趙郡李公中集序〉，《毘陵集》，卷13（台北：台灣商務印書館，1965年），《四部叢刊初編》，集部148，縮印宋刊本，頁82。

¹¹ [唐]盧照鄰著，祝尚書箋注：《盧照鄰集箋注》（上海：古籍出版社，1994年），頁323。

¹² 見張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁223。

¹³ [唐]封演：《封氏聞見記》（台北：新文豐《叢書選集》，1984年），頁15。

近代學者也依據唐人舊說以「八病」為沈約所創，如：郭紹虞、劉大白、張伯偉等¹⁴；日人清水凱夫〈沈約八病真偽考〉文中經過細密的考察更確定以為「八病為沈約所始創」¹⁵。

然而「八病」是否由沈約提出，在唐之前未有文獻直接證明。鍾嶸《詩品》序有：「至平、上、去、入，則余病未能；蜂腰、鶴膝，閭里已具。」僅提到「蜂腰」、「鶴膝」二名，「閭里已具」說明「蜂腰」、「鶴膝」在當時十分普遍。〔隋〕王通《中說·天地》：「上陳應劉，下述沈謝。分四聲八病，剛柔清濁，各有端序」始見沈約與八病於前後文同時出現，但依據文意這並不指沈約即創立八病¹⁶，宋代阮逸注即指出：「四聲韻起自沈約，而八病未詳」。的確據《梁書·沈約傳》、《南史·周顒傳》等記載，沈約著有《四聲譜》、周顒著有《四聲切韻》，這說明他們發現了四聲，但是，在現存的著述中，卻未見提及他們與八病的關係，故清代紀昀以為「八病」為沈約所創之說乃唐時人之說法，紀氏在《沈氏四聲考》說：

按齊梁諸史，休文但言四聲五音，不言八病，言八病自唐人始。所列名目，惟《詩品》載蜂腰、鶴膝二名；《南史》載平頭、上尾、蜂腰、鶴膝四名，

¹⁴ 郭紹虞〈聲律說考辨〉：「可見唐人舊說都認為八病是沈約所定的。用四聲來訂韻，才能做到更精密的『同聲相應』；用『八病』來求『和』，也勉強可以做到所謂『異音相從』，由於定韻提出了積極的標準，沈約又編了《四聲譜》……至於求和呢？沈約就只從消極方面提出了一些條件」見郭紹虞：《照隅室古典文學論學》（台北：丹青出版社，1985年），頁561。又劉大白〈關於「八病」的諸說〉：「南齊永明年間，沈約、王融、謝朓諸人，創了所謂八病的禁忌」見劉大白：《白屋說詩》，收入《舊詩新話》（台北：莊嚴出版社，1977年），頁207。張伯偉〈詩格論〉：「……八病說實為沈約所提出，這是無可懷疑的」（見《全唐五代詩格彙考》，頁8）。

¹⁵ 〔日〕清水凱夫：〈沈約八病真偽考〉，見清水凱夫著，韓基國譯：《六朝文學論文集》（重慶：重慶出版社，1989年），頁194-211。

¹⁶ 原文為李百藥與文中子論詩，自謂已達作詩之法，文中子不以為然：「伯藥見子而論詩，子不答。伯藥退謂薛收曰：「吾上陳應劉，下述沈謝，分四聲八病，剛柔清濁，各有端序，音若墳麓，而夫子不應，我其未達歟？」見〔隋〕王通著，〔宋〕阮逸注：《中說》（台北：中華書局《四部備要》35冊，聚珍仿宋版排印本，1966年），頁2。

其大韻、小韻、正紐、旁紐之說王伯厚但據李淑《詩苑類格》¹⁷，不知淑又何本？似乎輾轉附益者，相傳已久，無從究詰，姑仍舊說存之。¹⁸

清水凱夫在〈沈約八病真偽考〉而後另著〈沈約聲律論考——探討平頭、上尾、蜂腰、鶴膝〉、〈沈約韻紐四病考——考察大韻、小韻、傍紐、正紐〉¹⁹兩文，其中將沈約作品逐一檢視其聲律，結果發現沈約雖自詡精通音律²⁰，然其作品中卻出現大量犯「八病」的情形²¹。這個結果導致往後研究兩種可能的推論：一是：「八病」並非沈約所創；其二：沈約時代的病犯規則並非等同於目前所知「八病」。劉躍進以為在唐代，近體詩初興，官府以詩賦取士，人們談詩論藝風氣興盛，詩歌的聲律問題的考究日趨細密。「八病之說很可能就是在這樣的文化背景下提出來的。因為有齊梁聲病理論作為基始，所以很難把它視為隋唐人的獨創，於是人們上溯齊梁，自然而然地攀附到了創立聲律說而聞名於世的沈約。」²²至於「八病」的實質內容從永明（483-493）到唐代（618-907）近四百年中是否是全為齊梁舊說，十分可疑，或許是歷經多年在創作實踐中逐步增衍而成的。對於此蔡瑜在〈唐詩律化的理論進程〉中認為「聲律說本來就經過一段相當的發展階段」因此若以討論唐人所認可的聲律標準而言，八病的原創者為何人並非重點，凡在唐人詩格中具體討論的都視為唐人觀念²³。本文亦在此原則下以唐人詩格中有明確「八病」理論闡述為依據²⁴。

¹⁷ 《詩苑類格》原書已佚，八病之語見王應麟《困學紀聞》引。

¹⁸ 紀昀：《沈氏四聲考》二卷（台北：新文豐，1985年），《叢書集成新編》，第40冊，畿輔叢書本，頁419。

¹⁹ [日]清水凱夫著，韓基國譯：《六朝文學論文集》，頁212-270。

²⁰ 《宋書·謝靈運傳論》：「自騷人以來，此秘未睹」。《梁書》卷13：「以為在昔詞人，累千載而不寤，而獨得胸襟，窮其妙旨，自謂入神之作」。

²¹ 以第一字與第六字同聲病犯為例：沈約的一百零三首五言詩中有六十九首不符合規則，共一百七十二個犯則，符合規則的詩不過三十四首。見清水凱夫著，韓基國譯：《六朝文學論文集》，頁224。

²² 劉躍進：〈四聲八病二題〉，見劉躍進：《永明文學研究》（台北：文津出版社，1992年），頁349。

²³ 蔡瑜：〈唐詩律化的理論進程〉，見蔡瑜：《唐詩學探索》（台北：里仁書局，1998年），頁25。

²⁴ 版本內容以張伯偉：《全唐五代詩格彙考》；[日]遍照金剛著，盧盛江校考：《文鏡秘府

三、詩格中關於八病之名稱及次序

隨著聲律論的提出與發展，齊梁間興起了「病犯」之說，這是站在對聲律知識有客觀了解的基礎上，運用聲調、聲部、韻部等條件構成一種限制性的規範。《文鏡秘府論》中以「病犯」稱為文之病，《天卷·序》：「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。」類似的說法見於該書《西卷·論病》：「顯、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。」「病累」與「病犯」仍有所差別，「病累」為泛說，如《顏氏家訓·文章》：「江南文制，欲人彈射，知有病累，隨即改之」鍾嶸《詩品》上〈張協〉評：「文體華淨，少病累」。「累」者同「纍」字《說文》謂：「一曰大索也」引伸為拘系、捆綁，如：《孟子·梁惠王下》：「係累其弟子」²⁵所謂文之病累，即泛指文章中有瑕疵或累贅的缺失。「病犯」一詞則有專門用法，特別指定齊梁因聲律論而起的種種規格限制。「病」《說文》：「疾加也」《儀禮·既夕禮》：「疾病外內皆埽。」注：「疾甚曰病。」²⁶本意是指重症。「犯」《說文》謂：「侵也」犯字本言犬犯人，引伸為干陵違逆之稱。《周禮·大司馬》：「犯令陵政則杜之」注：「犯令者，違命也」有侵害損害之意。「病犯」兩字連用做為一種合義複詞，在意義上前一字被後一字所描述，像句子中主語和謂語的關係，所以「病犯」是特指違反了某些約定，侵害了某些規則的文病。至於有那幾種病？違反的規訂為何？在中唐以前相關的文獻記載並不多見。重新檢視從齊梁到唐關於聲律病犯討論有以下數種：

1. 鍾嶸《詩品》序有：「至平、上、去、入，則余病未能；蜂腰、鶴膝，閭里已具。」
2. 隋王通《中說·天地》：「上陳應劉，下述沈謝。分四聲八病，剛柔清濁，各有端序。」
3. 初唐李延壽《南史》卷48《陸厥傳》：「時盛為文章，吳興沈約、陳郡謝朓、

論彙校彙考》（北京：中華書局，2003年）為準。

²⁵ 見《十三經注》（1815年阮元刻本），孟子注疏，卷第2下，梁惠王章句下。中央研究院漢籍電子文獻瀚典全文檢索系統2.0版（<http://hanji.sinica.edu.tw/index.html>）。以下引十三經注均據此資料庫。

²⁶ 見《十三經注》（1815年阮元刻本），儀禮注疏，既夕禮第十三，卷40。同上註。

琅邪王融以氣類相推轂，汝南周顥善識聲韻。約等文皆用宮商，將平上去入四聲，以此制韻，有平頭、上尾、蜂腰、鶴膝。」

4. 唐劉知幾《史通》外篇卷 18〈雜說下〉：「自梁室之季，雕蟲道長。平頭上尾，尤忌于時；對語儷辭，盛行於俗。」

5. 盧照鄰《南陽公集序》：「八病爰起，沈隱侯永作拘囚。」

6. 殷璠《河嶽英靈集敘》說：「夫能文者，匪謂四聲盡要流美，八病咸須避之。」²⁷

7. 封演《封氏聞見記》：「永明中，沈約文詞精拔，盛解音律，遂撰《四聲譜》。文章八病，有平頭、上尾、蜂腰、鶴膝，以為自靈均以來此秘未睹。」²⁸

由以上所載可歸納出幾個結論：一、聲律「病犯」最早出現的記錄是鍾嶸所提出「蜂腰」、「鶴膝」，而「平頭」、「上尾」的名稱到唐才出現。二、雖然王通《中說》最早提到「八病」，是「病犯」有八種，但最初只見「平頭」、「上尾」、「蜂腰」、「鶴膝」四種名稱，其他並未得見。三、「平頭」、「上尾」、「蜂腰」、「鶴膝」四種名稱依身體位置先後為序。然而在唐代詩格中論及「大韻」、「小韻」、「傍紐」和「正紐」等四病在早期的記載卻不得見。這似乎暗示著八病的前四項：「平頭」、「上尾」、「蜂腰」、「鶴膝」更重於單獨討論聲紐或韻母的後四項。以下就唐代詩格中有關聲律「八病」的名稱或異名及次序做一整理：

《筆札華梁》稱〈文病〉，僅「鶴膝」有內容敘述，其餘僅存次第、名目²⁹。

《文筆式》稱〈文病〉，有具體內容。在「第八，正紐」之後，尚有「第九，水渾病」、「第十，火滅病」、「第十一，木枯病」、「第十二，金缺病」、「第十三，闕偶病」、「第十四，繁說病」多這六病，其中「第十三，闕偶病」、「第十四，繁說病」與文意安排有關的弊病外；其餘皆為前後句位置相應之字聲律相犯之病。《文筆式》在文病之後又列有〈文筆十病得失〉，在「上尾」之後另加「隔句上尾」、「踏發聲」兩種³⁰。

《詩格》（舊題魏文帝）直接稱〈八病〉，有簡略內容。其中次序略異；「正紐」

²⁷ 殷璠：《河嶽英靈集》，見傅璇琮：《唐人選唐詩新編》（西安：陝西人民教育出版社，1996年），頁 108。

²⁸ 封演：《封氏聞見記》，頁 15。

²⁹ 見張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 64。

³⁰ 同前註。頁 88-91。

在前，「旁紐」在後³¹。

《詩髓腦》稱〈文病〉，有具體內容。在〈文病〉之「八病」之後又另列八病：「八者何？一曰齟齬，二曰叢聚，三曰忌諱，四曰形迹，五曰傍突，六曰翻語，七曰長擷腰，八曰長解鐙。」其中「齟齬」病是與聲律有關；「長擷腰」、「長解鐙」是句法問題，其他是文意、字形等問題³²。

《金鍼詩格》曰：「詩有八病」其後僅存八病名目並無內容³³。

《續金鍼詩格》曰：「詩有八病」³⁴，有簡略內容。

《文鏡秘府論》有〈文二十八種病〉、又有〈文筆十病得失〉是目前所見在唐代文獻中對八病描述最詳盡的資料³⁵。所以擴大為二十八病是因為記錄的不限於聲律上的病犯，而是廣泛蒐羅所有作詩當必免的問題，舉凡文意、句法、字形等種種。例如其中納入了《詩中密旨》的六種非關聲律的文病：「詩有六病例：一曰齟齬病，二曰長擷腰病，三曰長解鐙病，四曰叢雜病，五曰形跡病，六曰反語病。」和另外八種病格：「犯病八格：一曰支離病，二曰缺偶病，三曰落節病，四曰叢木病，五曰相反病，六曰相重病，七曰側對病，八曰聲業病。」³⁶因其他和本文無直接關係暫且存而不論，本文僅討論與聲律相關的前十病：「一曰平頭，或一六之犯名水渾病，二七之犯名火滅病。二曰二上尾，或名上土崩病。三曰蜂腰，四曰鶴膝，五曰大韻，或名觸絕病。六曰小韻，或名傷音病。七曰傍紐，亦名大紐，或名爽絕病。八曰正紐，亦名小紐，或名爽切病。九曰水渾，十曰火滅九曰木枯，十曰金缺。」³⁷

³¹ 同前註。頁 107。

³² 同前註。頁 120-123。

³³ 同前註。頁 353。

³⁴ 同前註。頁 524-526。

³⁵ 其文曰「洎八體、十病、六犯、三疾，或文異義同，或名通理隔，卷軸滿機，乍閱難辨，遂使披卷者懷疑，搜寫者多倦。予今載刀之繁，載筆之簡，總有二十八種病，列之如左。其名異意同者，各注目下後之覽者，一披總達。」見盧盛江校考：《文鏡秘府論彙校彙考》，第 2 冊，頁 907-908。

³⁶ 見張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 191-194。

³⁷ 其於文病為：十一曰闕偶，十二曰繁說，或名疣贅，十三曰齟齬，或名不調。十四曰叢聚，或名叢木。十五曰忌諱，十六曰形跡，十七曰傍突，十八曰翻語，十九曰長擷腰，或名束。二十曰長解鐙，或名散。二十一曰支離，二十二曰相濫，二十三曰落節，二十四曰雜亂，二十五曰文贅，或名涉俗。二十六曰相反，二十七曰相重，二十八駢拇。見

以下另以唐代詩格中有關八病的名稱或異名及次序以表列之：

次序	名稱	筆札華梁 (僅鶴膝 有說明)	文筆式	詩格(魏)	詩髓腦 (鶴膝下 無說明)	金鍼詩格 (僅存名 目無說明)	續金 鍼詩 格	文鏡秘府 論
一	平頭							(水渾病) (火滅病)
二	上尾							土崩病
三	蜂腰				鶴膝			
四	鶴膝				蜂腰			
五	大韻							觸絕病
六	小韻							傷音病
七	傍紐			正紐				大紐， 爽切病
八	正紐			旁紐				小紐， 爽切病

目前所見唐代詩格關於「八病」的記載中「大韻」、「小韻」、「傍紐」、「正紐」等四種病犯是都列於八病中的後四項；而在早期有關八病的文獻，這普遍存在唐代詩格中的後四病均不見記載。例如在鍾嶸《詩品》序、初唐李延壽《南史·陸厥傳》或封演《封氏聞見記》³⁸只提及「平頭」、「上尾」、「蜂腰」、「鶴膝」前四病。

因為早期文獻中並未有記載「大韻」、「小韻」、「傍紐」、「正紐」之名，諸多詩格中也都將這四病在列於後段，因此就詩作病犯的重要性或嚴重度的意義上似乎沒有前四項那般的重要。

盧盛江校考：《文鏡秘府論彙校彙考》，第2冊，頁907-908。

³⁸ 鍾嶸《詩品》序：「至平、上、去、入，則余病未能；蜂腰、鶴膝，閭里已具。」見王叔岷箋證：《鍾嶸詩品箋證稿》，頁112；《南史》卷48，《陸厥傳》：「約等文皆用宮商，將平上去入四聲，以此制韻，有平頭、上尾、蜂腰、鶴膝。」見《二十五史》，中央研究院漢籍電子文獻瀚典全文檢索系統；封演《封氏聞見記》：「文章八病，有平頭、上尾、蜂腰、鶴膝」，頁15。

這一點推測在詩格對八病的解釋中也可得到印證。《詩髓腦》中稱「上尾」爲「巨病」，並說「齊、梁以來，無有犯者」、「若犯者，文人以爲未涉文途者也」³⁹；《文鏡秘府論》論二十八病中亦稱上尾「此爲詩之疣，急避。」⁴⁰。《文鏡秘府論》在論「蜂腰」時有「凡一句五言之中而論蜂腰，則初腰事須急避之」⁴¹語，尤其特別值得注意的《詩髓腦》論「蜂腰」有謂：「此病輕於上尾、鶴膝，均於平頭，重於四病。清都師皆避之。已下四病，但須知之，不必須避。」《文鏡秘府論》也有相同的記載。這說明「蜂腰」此病犯之嚴重性和平頭一樣，比上尾、鶴膝輕；「重於四病」是說重於其他尙未提及的四病。其後明白指出其他四病，是指「已下四病」也就是排序在前四病之後的「大韻」、「小韻」、「傍紐」、「正紐」。這後四病「但須知之，不必須避」。可見八病之中以上尾、鶴膝爲重，平頭、蜂腰次之；而大韻、小韻、傍紐、正紐是最輕微的。

就詩格中的記載來看後四病的確沒有前四病那麼嚴重，雖然都不是非避不可的病犯，仍然輕重有別，其構成病犯的嚴重程度，正是依大韻、小韻、傍紐、正紐順序而排列的。例如《文鏡秘府論》論大韻，引元氏語：「此病不足累文，如能避者彌佳。若立字要切，於文調暢，不可移者，不須避之。」⁴²這裡說明大韻能避免就避免，若在選字用意上有特殊處而不可更動，則不須要迴避大韻的問題。另《文筆式》謂小韻：「然此病雖非巨害，避爲美」⁴³；《詩髓腦》認爲小韻的嚴重性不及大韻，而且唐代都不以小韻的問題爲病句累文：「此病輕於大韻，近代咸不以爲累文」⁴⁴；而傍紐更輕於小韻：「此病更輕於小韻，文人無以爲意者」⁴⁵甚至文人都不在意傍紐所出現的狀況了。至於正紐列爲八病的最後，據《詩髓腦》所載，當時大家只是知道有此一說聊備一格，並沒有認真去迴避：「正紐：此病輕重，與

³⁹ 《詩髓腦》：「齊、梁以前，時有犯者。齊、梁以來，無有犯者。此爲巨病。若犯者，文人以爲未涉文途者也。」見張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 119。

⁴⁰ 盧盛江校考：《文鏡秘府論彙校彙考》，第 2 冊，頁 932。

⁴¹ 同前註。頁 951。

⁴² 同前註。頁 1005。此元氏概指元兢，其考釋謂：「元氏曰：此以下至「不須避之」，元兢說。」

⁴³ 《文筆式》，見張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 87。

⁴⁴ 《詩髓腦》，見張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 120。

⁴⁵ 同前註。

傍紐相類，近代咸不以爲累，但知之而已」⁴⁶，《文鏡秘府論》對後四病總括而論：「韻紐四病，皆五字內之痕疵，兩句中則非巨疾，但勿令相對也。」八病的前四種，即「平頭」、「上尾」、「蜂腰」、「鶴膝」是關於五言詩句中聲調位置的安排，後四病都是關係於五言詩中用字聲母、韻母的問題；在一句五個字之中出現聲母、韻母相同或相近的字，總是會有字音過度重覆的問題，若在兩句十個字中間出現，因爲兩語音相似字的相間距離加大，所以音近重覆的問題就不嚴重。這也具體呼應《文心雕龍·聲律》篇所說的「雙聲隔字而每舛，疊韻離句其必睽」的規則。

照理論而言，任何一個聲母都可以跟任何一個韻母互相組合，再配合四聲以形成不同的音節，以現代漢語語音學來說，漢語有二十一個聲母⁴⁷十六個韻母，四種聲調，以音節的單位來說，總共可發出一千三百四十四個音節；以教育部公布的國語辭典中所收一萬一千個九百中文字計算⁴⁸，約平均每三十五個字會對應到一個不帶聲調的相同音節；而每九個字會對應到一個帶聲調的相同音節。但漢語語音事實並非如此，有些音節在現代漢語中並不存在⁴⁹，漢語目前實際上有辨義性的音節只有約四百個左右，所以在真實語音現象中，平均約每三十個字會對應到一個帶聲調的相同音節。若僅以二十一個聲母而論，平均約有五百六十六個字會對應到相同的聲母；以十六個韻母而論，約會有七百四十四字會對應到相同的韻母，所以就單音節的特質而言，漢字語音無論在聲、韻、調上，重複的情況十分普遍。而聲、韻重複出現的機率是明顯高於聲調的。

若以漢語言單音獨體的基本構成來推測，在中古時期聲、韻、調上的重複現象應也存在。此處以周祖謨《唐五代韻書集存》⁵⁰中的所提供的數據來看：

⁴⁶ 同前註。

⁴⁷ 關於聲母韻母的數量，此處採用國立台灣師範大學國音教材編輯委員會：《國音學》（台北：正中書局，2008年）以注音符號字母標音法討論之。

⁴⁸ 據《教育部重編國語辭典修訂本》收入單字筆數為11930筆。見《教育部重編國語辭典修訂本》台灣學術網路第4版 ver. 2，2007年12月。<http://dict.revised.moe.edu.tw/>

⁴⁹ 《國音學》第六章第三節，〈拼音條例〉：「由於某些聲母或某些韻母在發音部位方面的不協調，很難拼成一個音節。例如：舌面前音ㄌ、ㄍ、ㄒ這組聲母，就很難直接跟合口的ㄨ音合併」同前註，頁230。

⁵⁰ 據周祖謨：〈考釋〉，《唐五代韻書集存》，下編（台北：台灣學生書局，1994年）。

書名	分卷	分韻	收字	成書年代
切韻	5	193 韻	12158 字	隋文帝仁壽元年（西元 601）
刊謬補缺切韻	5	195 韻	16955 字	唐中宗神龍二年（西元 706）
唐韻	5	204 韻	15000 字	唐玄宗天寶十年（西元 751） （天寶本）
廣韻	5	206 韻	26194 字	宋真宗大中祥符元年（西元 1008）

若以《唐韻》15000 字分入 204 韻計，每韻約有七十四字；若以《廣韻》26194 字分入 206 韻，每韻約有一百二十七字。再以漢語聲母所訂的最早的「三十字母」聲母或宋人等韻圖所通行的「三十六母」⁵¹以《唐韻》15000 字分入三十字母計，平均每字母下約五百字；《廣韻》26194 字分入三十六字母，平均每字母下約字七百二十八字。雖然這並無法證明唐代當時實際語音情形，但可推測中古時期漢字語音在聲、韻上，重複的可能性極大。

由於有以上考慮，所以唐詩格八病中關於聲、韻重複出現的「大韻」、「小韻」、「傍紐」、「正紐」就沒有前四病那麼嚴重，不是非避不可的病犯，因為動輒近數百字的同聲或同韻，可能想迴避也不容易。再以「三十字母」（或「三十六字母」）對 204 韻（或 206 韻）來推論，一句中同聲的機率又大於同韻；兩句之中因句子空間較大可能稍為舒緩些，但必也是同聲機率大於同韻，因此我們或可以據此解釋有關韻的病犯嚴於聲的並犯，所以「大韻」、「小韻」、「傍紐」、「正紐」是依病犯的嚴重度而排序的。

若說八病的排序是依照病犯的輕重而論的，那麼顯然前四病應當是上尾為第一，鶴膝次之、平頭或蜂腰再次之，然而前四病並未以此為序，其先後為「平頭」、「上尾」、「蜂腰」、「鶴膝」，此前四病的名稱是比照身體部位而命名的，因此其順

⁵¹ 呂介儒《同文鐸》：「大唐舍利初字母三十，後溫首座益以孃、床、幫、滂、微、奉六母，是為三十六母。」見林尹：《中國聲韻學通論》（台北：黎明書局，1982 年），頁 52。目前對從敦煌石室發現的「三十字母」一般看法是其資料來源有二，一是另一唐代殘卷「歸三十字母例」（編號：斯 0512），一是「守溫韻學殘卷」（編號：伯 2012）。「守溫韻學殘卷」標頭署「南梁漢比丘守溫述」八字。羅常培認為「此三十字母乃守溫所訂。今所傳三十六字母，則為宋人所增改，而仍託諸守溫者。」周祖謨《唐五代韻書集存》認為「歸三十字母例」為唐人所作，但確切年代不可知。由此可見三十字母在唐代出現已有成說。

序也是依照身體結構而言：先頭、尾、次言腰、膝，這恐怕是一個比較合理的臆斷。

如前述八病中的後四病，在詩格中的次序大都為「大韻」、「小韻」、「傍紐」、「正紐」；其中只有舊題魏文帝撰的《詩格》第七為「正紐」、第八為「傍紐」。檢視文字內容，發現列於《詩格》「正紐」的內容及例證混雜為其他詩格中「傍紐」、「正紐」的例證。《詩格》「正紐」的內容為：

謂十字中有「元」字，又用「阮」、「願」、「月」字是犯。古詩：「我本良家子，來嫁單于庭。」「家」與「嫁」字，乃是犯也。

他家詩格中若以「十字中有「元」字，又用「阮」、「願」、「月」字是犯」之例者多名為「傍紐」，如《文鏡秘府論》：「五言詩一句之中有『月』字，更不得安『魚』、『元』、『阮』、『願』等之字，此即雙聲，雙聲即犯傍紐。」《文筆式》、《續金鍼詩格》類同。若以後句「古詩：『我本良家子，來嫁單于庭。』『家』與『嫁』字，乃是犯也。」之例者，多名為「正紐」，如《文鏡秘府論》：「『家』、『嫁』是一紐之內，名正雙聲，名犯正紐者也。」《文筆式》、《續金鍼詩格》亦同。舊題魏文帝撰的《詩格》之排序第七的「正紐」，內容有其他家列為「傍紐」者，也有其他家列為「正紐」者；因其內容的不同，其次序也與其他不同。「傍」字本義《說文》為「近也」，《康熙字典》引《廣韻》：「側也」，無論「側」或「近」都是與「正」相對而言的；換言之「傍紐」相對於「正紐」都是聲母相近的旁系聲紐，關於其內容的異同將在下一節討論。

在《文鏡秘府論》「大韻」又名「觸絕病」；「小韻」又名「傷音病」；「傍紐」又名「大紐」；「正紐」又名「小紐」，「正紐」、「傍紐」又同為「爽切病」。

「大韻」又名「觸絕病」，除《文鏡秘府論》外，《文筆眼心抄》在「大韻」之後有論「觸絕」：「謂趣有餘文觸絕正韻，是。此即大韻同」⁵²「餘文」當指一句中除韻字之外的九字，「正韻」是指當押韻處的韻字，這是說其他九字中若有抵觸韻字，就算是犯了「大韻」。這與他家詩格對大韻的解釋是一致的，如《文筆式》：「大韻詩者，五言詩若以『新』為韻，上九字中，更不得安『人』、『津』、『隣』、

⁵² 《文筆眼心抄》，見盧盛江校考：《文鏡秘府論彙校彙考》，第4冊，頁2035。

『身』、『陳』等字。既同其類，名犯大韻。」⁵³

「觸」字在《說文》解釋為「牴也。」為以角撞物；又可引申解釋為冒犯，《漢書》〈元帝紀〉：「去禮義，觸刑法」⁵⁴。「絕」字，《說文》解為「斷絲。从糸从刀从卩，象不連體絕二絲。」《康熙字典》引《博雅》：「斷也」；又引《玉篇》：「滅也」。所謂「觸絕病」當指觸犯正韻，而使原本的語言節奏為之斷絕的弊病。

《文心雕龍》〈聲律篇〉曰：「同聲相應謂之韻」說明詩中的用韻主要功能在以同樣的韻尾聲音形成前後呼應以達成一種語言節奏的形式美感，朱光潛的具體說法是：「韻的最大功用是把渙散的聲音聯絡貫串起來，成為一個完整的曲調，它好比貫珠的串子，在中國詩裡這串子尤不可少。」⁵⁵五言詩句押韻以十字為一串，除形式之外還有一種預期的心理感知作用，若其他九字不在預期的節奏位置上出現與韻字相同的聲音，勢必干預原本的節奏，而形成一種斷絕。

此外「觸絕」的名目可能據《淮南子·天文訓》：「共工與顓頊爭為帝，怒而觸不周之山，天柱折，地維絕」簡化其字面語意而來，有謂「把本韻作為『天柱、地維』，而把除本韻外九字中和本韻同韻之字看作『共工』」也有「不把本韻作為『天柱』『地維』，而認為『把句子看作天柱地維，而中間斷絕』」的說法⁵⁶。若以觸不周之山比喻觸犯，「地維絕」指稱韻腳遭破壞而原本賴以維繫聲音關係斷絕。韻腳為詩的基礎，第十字在一句之末，就像土地基石。又「上尾病」又別稱「土崩病」，上尾是指五言詩第五字不得與第十韻字同聲。《書·洪範》曰：「五行，一曰水，二曰火，三曰木，四曰金，五曰土。」「土」的順序在五行之末，因此這病犯又稱為土崩。同理第十字韻腳為詩的基礎而第十字在下如土地，若其他九字又

⁵³ 《文筆式》，見張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 86。

⁵⁴ 《漢書·元帝紀》元年三月詔：「去禮義，觸刑法，豈不哀哉。」，頁 278。中研院漢籍電子文獻瀚典全文檢索系統 2.0 版。

⁵⁵ 朱光潛：〈韻與詩句構造〉，見朱光潛：《詩論》（台北：正中書局，2002 年，台二版），頁 204。

⁵⁶ 盧盛江校考《文鏡秘府論彙校彙考》「大韻」引《札記續記》：「觸絕的名目可能據《淮南子·天文訓》『共工與顓頊爭為帝，怒而觸不周之山，天柱折，地維絕』，此病和大韻同，因此，可能是把本韻作為『天柱、地維』，而把除本韻外九字中和本韻同韻之字看作『共工』。」又引《譯注》：「『觸絕』之名，可能用《淮南子·天文訓》『昔者共工與顓頊爭為帝，怒而觸不周之山，天柱折，地維絕，天傾西北』，但不認為把本韻作為『天柱』『地維』，而認為『把句子看作天柱地維，而中間斷絕』。《文鏡秘府論彙校彙考》，第 2 冊，頁 1002。

多一個與韻腳相同的韻，原本賴以維繫的地基遭到觸犯破壞，以致斷絕。這或許是「觸絕」命名可能。

小韻」又名「傷音病」。「傷音」較容易理解，即謂有傷音律。據《文筆眼心抄》「小韻」後有「傷音」其下有注云：「謂不當是日中間自犯，是。此即小韻同。」⁵⁷「謂不當是日中間自犯」應與「除韻以外，而有迭相犯者」意思相同，是說除本韻外九字中，不得有兩字同韻互相自犯而傷害音律，故名傷音也。

「傍紐」又名「大紐」；「正紐」又名「小紐」，「正紐」、「傍紐」又同為「爽切病」。「傍」字，《說文》謂：「近也」此處可解釋為相近的、臨近的的聲紐；又舊題魏文帝《詩格》作「旁紐」，「旁」字說文作「溥也」有廣大之意；所以「傍紐」似可試為相臨近的聲紐互犯，若此則範圍是較「正紐」廣泛的。「正紐」則謂聲母依平上去入四聲為一紐，自然相犯的範圍較小，所以「傍紐」「正紐」也又名「大紐」、「小紐」應是指其可以互相為犯的範圍之大小。

若以「大韻」「小韻」之前例來看，大小亦可謂犯病的輕重，較為嚴重者為大，排序在前；較輕微者為小，排序於後，大小意義如此當無誤。另外「傍紐」「正紐」同又名為「爽切病」。《文筆眼心抄》在「正紐」後有「爽切」下注：「謂從平至入，同氣轉聲為一紐，是。此即正紐傍紐同」此處說正紐、傍紐都是討論聲母同紐的問題，所以也同稱為「爽切」。「切」當指四聲發明之後的反切之法。「爽」若為動詞義為敗傷、敗壞。康熙字典引《廣雅·釋詁》三：「爽，敗也。」又《楚辭·招魂》：「厲而不爽些。」王注：「楚人名羹敗曰爽。」又可引申為違反，如《國語·周語》有：「昔昭王娶于房，曰房後，實有爽德。」《新唐書蔣乂傳》：「安有釋縗服，衣冕裳，去堊室，行親迎，以凶瀆嘉，為朝廷爽法？」⁵⁸所以「爽切」即為違反反切之法。既然正紐、傍紐都是討論聲母同紐的問題，何以要分為兩組病犯討論？而又有相同的別名？關於「傍紐」、「正紐」其內容異同的辨正，將在下一節討論。

⁵⁷ 《文筆眼心抄》，見盧盛江校考：《文鏡秘府論彙校彙考》，第4冊，頁2036。

⁵⁸ 《新唐書，列傳》，新校本，卷132，列傳第57，蔣乂。見中研院漢籍電子文獻瀚典全文檢索系統2.0版。

四、詩格中八病之具體內容

本節將唐代詩格中「平頭」、「上尾」、「蜂腰」、「鶴膝」、「大韻」、「小韻」、「旁紐」、「正紐」的敘述做對比性的討論，其中或繁簡有別，或例證殊異，可見聲律論在唐代所呈現出的樣貌，在這些理論異同之處也透露五言詩聲律格式化的形成架構。以下將一一討論上述各家病犯內容⁵⁹。

平頭

列為八病之首的是「平頭」，綜合各家之論，原則上「平頭」指「五言詩第一字不得與第六字同聲。第二字不得與第七字同聲」在《文筆式》、《詩髓腦》、《文鏡秘府論》其定義之後都有「同聲者，不得同平上去入四聲，犯者名為犯平頭。」這句話中的「同聲者」是指除四聲聲調之外，單就聲母韻母發音相同的狀況之下，是要避免平上去入四聲又相同的，簡言之應當避免同音字在相對位置的重複出現。

平頭既言第一字與第六字及第二字與第七字的問題，因此可看出是平頭以十個字為考慮基準，此上承於沈約：「一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異。」的具體表現，可以說平頭的聲調考量，除了前後時間性之外，還開展一聯兩句是律詩聲律上下「聯」空間性的概念。

《文鏡秘府論》除了基本說明外，另有：「或曰：沈氏曰：『第一、第二字不宜與第六、第七同聲。若能參差用之，則可矣。』謂第一與第七、第二與第六同聲，如「秋月」、「白雲」之類」並舉〈高宴〉詩：「秋月照綠波，白雲隱星漢。」⁶⁰說明這樣前兩字為「平入」與「入平」「於理無嫌也」是可以被接受。此處「第一、第二字與第六、第七字同聲」的說法和「第一字與第六字及第二字與第七字」的著眼點是有所不同的，後者是將句首兩字分別考慮，而前者「第一、第二字與第六、第七字」則是將前後兩句句首兩字各視為一組，這理除了單音字規律性節奏的原則外，還呼應了漢語雙音詞的結構現象，所以「秋月」、「白雲」這樣的雙音詞「平入」與「入平」參差改變順序，其實並無犯平頭之病的。

《詩髓腦》和《文鏡秘府論》另提出較寬鬆的原則：「上句第一字與下句第一字，同平聲不為病，同上去入聲，一字即病。若上句第二字與下句第二字同聲，

⁵⁹ 為行文便捷，本節僅保留討論部份，詩格原文不再轉抄，以省篇幅。

⁶⁰ 見盧盛江校考：《文鏡秘府論彙校彙考》，第2冊，頁923。

無問平上去入，皆是巨病。」這裡有兩個關鍵重點：一是將原先前述「五言詩第一字、第六字」擴大範圍成「上句第一字與下句第一字」；二是平頭病有輕重幾個不同的層級：最輕的是上下兩句第一字同是平聲，根本已不稱為病了所謂「疥癬微疾，不為巨害」；較重的是上下兩句第一字同為上去入三聲，「一字即病」；最嚴重的是上句第二字與下句第二字同聲，無問平上去入，皆是巨病。三是由第二點發展看來，表示兩句第一字同為平聲時可接受；第二字則無論如何是不可鬆動，換言之對第二字的要求是嚴於第一字的。平頭之「頭」照理講應為第一字，這裡所謂的「頭」已明顯的轉為第二字，每句第二字才是判斷病犯的關鍵，這也是符合漢語音步節奏的⁶¹，這樣的語音節奏也使得五言詩上二下三句式成為最普遍的結構。

再回頭看把原本關於第一句、第二句（五言詩第一字、第六字）的論點擴大成上下句（上句第一字與下句第一字）的問題；若配合元兢《詩髓腦》「調聲之術」的「換頭」觀之，則其道理是一致的，所謂換頭者：

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，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。可不慎與歟！此換頭，或名拈二。拈二者，謂平聲為一字，上去入為一字。第一句第二字若安上去入聲，第二第三句第二字皆須平聲。第四第五句第二字還須上去入聲，第六第七句第二字安平聲，以次避之。

⁶¹ 漢語音步：漢語是以雙音節為一音步，一個音步就是一個韻律詞。參考馮勝利：《漢語韻律句法學》（上海：上海教育出版社，2000年），頁44、頁89。

由此可看出同聲相犯不限於第一句第二句，凡上下相聯之出句對句，均以第二字為遞換聲調的基準，此即創造出律詩聲律「黏對」之具體觀念，這是律詩格律奠基的基礎理論⁶²。

此外《舊題魏文帝詩格》謂：「句首二字並是平聲是犯」此處以一句內的起首二字同平聲為病，與諸家說法產生根本原則上的不同，故暫略而不論。

上尾

八病中列序第二的上尾，是指五言詩第五字與第十字不得同聲；換言之即是第一句的末字，與第二句的末字不得同聲。上尾與平頭一樣，也是以十個字為考慮基準。犯上尾有一種現象是例外而可以被允許的；《文筆式》以「蕩子到倡樓，秋庭夜月華。桂葉侵雲長，輕光逐漢斜。」為例，說若以「家」代「樓」，此則無妨。《詩格舊題魏文帝》所引證的詩例就直接更改了：「蕩子到娼家，秋庭夜月華。桂華侵雲長，輕光逐漢斜。」並說明「家」字與「華」字同聲，是韻即不妨。但是其後又說「若側聲，是同上去入，即是犯也」這句話有些語意不明，此處緊接平聲連韻而說，以平聲「是韻即不妨」的例外而言，側聲連韻是否也不為犯？若側聲同上去入均為犯是否指兩句尾側聲而不連韻而言？關於這個疑問在《詩髓腦》《文鏡秘府論》中提供了解答：兩書均以「青青河畔草，綿綿思遠道」為例，說明第五字與第十字若是連韻而聲相同者，就不算是病。「草」、「道」正是側聲而連韻。五言詩第十字往往是韻腳，此處上尾的規定是要求第一句末字和韻腳不能同聲，但是首句入韻則不在此限，這也是律詩格律中的要項。

《詩髓腦》謂：「齊、梁以前，時有犯者。齊、梁以來，無有犯者。此為巨病。若犯者，文人以為未涉文途者也。」《文鏡秘府論》亦稱上尾「此為詩之疣，急避。」可見是嚴重之病犯。參考日人清水凱夫〈沈約聲律論考——探討平頭、上尾、蜂腰、鶴膝〉統計沈約的五言作品，犯上尾者僅三例，是可以吻合以上的說法的⁶³。

而在《文鏡秘府論》中又言「上句第五字是平聲，則下句第十字不得復用平聲，如此病，比來無有免者。」如上所述「上尾」是嚴重之病犯，又何以「無有免者」？造成結論如此不同的差別在於對上尾出現的位置判斷不同，明顯的《詩

⁶² 許清雲：〈中國文學史遺漏之唐近體詩興盛因素〉，《東吳中文學報》第11期（2005年），頁65-85。

⁶³ 見清水凱夫，韓基國譯：《六朝文學論文集》，頁229、附表3〈沈約五言詩犯則表〉。

髓腦》以爲上尾所謂第五字與第十字是指第一句與第二句的句末，而《文鏡秘府論》則以五言詩中上下聯的「上句與下句」末字，那後者犯上尾的可能就大增了。《文鏡秘府論》引一段沈氏說法：

沈氏亦云：「上尾者，文章之尤疾。自開闢迄今，多慎不免，悲夫。」若第五與第十故為同韻者，不拘此限。即古詩云：「四座且莫諠，願聽歌一言。」此其常也，不為病累。其手筆，第一句末犯第二句末，最須避之。⁶⁴

此處前稱「第五與第十同韻者，不拘此限」，後云「第一句末犯第二句末，最須避之。」兩者所指似乎不同，所謂巨病當指首兩句同聲相犯爲是，若是發生在詩文之中就不免一時失查以致造成於「無有免者」了。

王力《漢語詩律學》中，認爲近體詩出句限用仄腳，對句限用平腳，除首句入韻的情形外，本來沒有雷同的可能，所以「自然要認『第五字與第十五字同聲』爲上尾了。」⁶⁵以唐詩格來看諸家上尾之說法病無太大出入，隨著律化的成熟，首句第五字與第十字同聲的上尾「齊、梁以來，無有犯者」且「第五字與第十五字同聲」在詩格中另有「鶴膝」一名，故王力於此之說似乎以後代律詩的觀念去檢驗詩格中上尾之定義，似乎有誤。

蜂腰

蜂腰詩是指五言詩一句之中，第二字不得與第五字同聲。蜂腰是以一句爲考察單位，不同於平頭、上尾是以兩句十字爲考量。

《文鏡秘府論》提到蜂腰中有「初腰」是更重要的病犯：「凡一句五言之中而論蜂腰，則初腰事須急避之。復是劇病。若安聲體，尋常詩中，無有免者。」所謂「初腰」可能是第一句二五字相犯的情形，是一種嚴重的大病。察《文筆式》有〈文筆十病得失〉中的「蜂腰」即特別指第一句中，第二字、第五字不得同聲。換言之除第一句外其他句較爲寬鬆。《文鏡秘府論》謂此病犯之嚴重性和平頭一樣，比上尾、鶴膝輕；但重於另外四病。在此可見八病之中以上尾、鶴膝爲重，平頭、蜂腰次之；而旁紐正紐大韻小韻最輕。

⁶⁴ 見盧盛江校考：《文鏡秘府論彙校彙考》，第2冊，頁923。

⁶⁵ 王力：《漢語詩律學》（又名《詩詞曲作法》）（台北：宏業書局，1985年），頁130。

蜂腰的問題可被視為句中的上尾位置，《文鏡秘府論》：「此是一句中之上尾。沈氏云：『五言之中，分為兩句，上二下三。凡至句末，並須要煞。』即其義也。」蜂腰之名因「兩頭粗，中央細，似蜂腰也」就字面而言若二、五字同聲為粗，則中央第三字因異聲顯得單薄纖細；兩個節奏點之間的字為「腰」，兩個節奏點的字同聲，是謂「兩頭粗」，而兩個節奏點之間的字為「中間細」。再者五言句若再分兩句，是為上二下三，上二字為一段落，下三字為一段落，第二、五字分別是上、下兩段落的結尾，居關鍵位置，第二字與第五字若同聲，其聲調效果就如同小型上尾。《文鏡秘府論》引沈氏之語「並須要煞」「煞」就是指結尾，一直到曲都保有「煞尾」這種說法。

蜂腰二、五字相犯與後來律句的實際是二、四字不同聲的現象並不一致，《文鏡秘府論》另引劉滔論賦頌時謂：「第二字與第四字同聲，亦不能善。此雖世無的目，而甚於蜂腰。」此處由蜂腰的二五字而注意到二四字的問題，若以語言節奏而言，第四字也是雙音詞的節奏點，理當受到重視，劉滔甚至認為其重要性是甚於蜂腰的，可惜二四字不得同聲相犯的情行，卻不像其他八病的聲病問題有一個明確的稱謂，劉滔之言大概是近體詩第二字第四字不同聲最早的契機了⁶⁶。

《詩髓腦》提出如第二字與第五字同去上入，皆是病，平聲非病也。此處可看出五言詩中是獨厚平聲字的，從之前的平頭有：「上句第一字與下句第一字，同平聲不為病，同上去入聲，一字即病。」上尾有：「若側聲，是同上去入，即是犯也」《文鏡秘府論》曾引劉滔語說明平聲在使用上的一些現象：

平聲賒緩，有用處最多，參彼三聲，殆為太半。且五言之內，非兩則三，如班婕妤詩云：『常恐秋節至，涼風奪炎熱。』此其常也。亦得用一用四。若四，平聲無居第四。如古詩云『連城高且長』是也。用一，多在第二。如古詩云『九州不足步』，此謂居其要也。然用全句平，止可為上句，取固無全用。如古詩云『迢迢牽牛星』，亦並不用。若古詩云『脈脈不得語』，此則不相廢也。⁶⁷

⁶⁶ 施逢雨：〈單句律化：永明聲律運動走向律化的一個關鍵過程〉（《清華學報》新 29 卷 3 期，1999 年，頁 301-320）曾以齊梁詩人作品為考察，認為對劉滔二四句不同聲是五言詩走向律化的關鍵。

⁶⁷ 見盧盛江校考：《文鏡秘府論彙校彙考》，第 2 冊，頁 956。

劉滔在此指出平聲字在音韻上具有「賒緩」的特色⁶⁸。平聲字因為有此音韻特色，在詩中用得特別多，數量上和其餘三聲字的總合差不多；五言詩中用兩個到三個平聲字，是普遍的常態。也有一些例子是一句中用一個平聲字；用一個平聲字時，該平聲字多居於第二個字，因第二字是重要的節奏點；有時也有一句中用四個平聲字，此時平字最好不要安排在第四字，換言之有四個平聲字的詩句中第四字一定是令一個異聲字。最後若全句五字都為平聲，最好是上句，不要在下句。這裡說明了平聲廣泛運用的情形，或許也正是近體詩普遍為平韻的原因。同時平聲每每與上去入對舉，隱含平仄二元的論點。

鶴膝

鶴膝詩指五言詩中第五字不得與第十五字同聲。以「兩頭細，中央粗，似鶴膝也。以其詩中央有病。」而得名。鶴膝的五字與十五字，就是指第一句末字、第三句末字，這是聲律跨度最大的考量，是以四句二聯作為討論基礎的。這裡「兩頭」指第五字和第十五字，「中央」指第十字。是第五字與第十五字的兩頭同聲，等於把押韻的第十字夾住，兩端的聲調單調一致，突顯第十字的押韻特別強，第十字為「膝」，因上下兩句尾字同聲，第十字夾於其間，是為「中間粗」，因其粗，看似「鶴膝」，這種現象被認為是不協律的。

《筆札華梁》說以第三句為例只是舉其綱要準則是「舉其大法耳」，除第一三句外「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」換言之相鄰近兩聯的出句末字，均不得同聲。《文鏡秘府論》也說：「皆次第相避，不得以四句為斷。」此云第三句者，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，以此類推，不以四句為限。

上述蜂腰言第二字第五字同聲為「兩頭粗，中央細」；此鶴膝第五字第十五同聲卻為「兩頭細，中央粗」同聲與粗細之間的定義關係看來並不是絕對的，而是取決於相對關係。蜂腰同聲為「粗」，因在同一句中距離相近之故；鶴膝以中央為押韻字為粗，同聲兩頭又為細，同聲與粗細之間關係前後並不一致，容易混淆。《文

⁶⁸ 郭紹虞在《聲律說考辨》中根據目前平上去入四聲讀法擬測四聲的大概：就調值講，當時的所謂四聲，是把每個字的讀音，分為平上去入四種：昔人有分四聲法的歌訣，即所謂「平聲平道莫低昂」，謂此類讀音一直可以延長下去，所以稱「平」。（見郭紹虞：《照隅室古典文學論學》，頁 542。）

鏡祕府論》就提到：「蜂腰、鶴膝，體有兩宗，各互不同。王斌五字制鶴膝，十五字制蜂腰，並隨執用。」可見原有同名異質的混用，但基本觀點應是不外前述二種。

鶴膝論句末尾字的關係，因此若與上尾互相參看可以知一、二、三句的句末關係是韻腳字（第二句）與非韻腳（第一句）不能相犯；非韻腳（第一句）與非韻腳（第三句）也不能相犯，是要求句末的聲調變化。

大韻

所謂「大韻」是指五言詩兩句十字之中，其他九字中不得與韻字同韻。各家詩格都做此說，惟《續金鍼詩格》謂：「重疊相犯也」重疊是指重疊押韻。以廣韻查之詩例，也都符合定義。如《文筆式》之說明，例以「新」為韻，上九字中，更不得安「人」、「津」、「隣」、「身」、「陳」等字；以廣韻查之，均在上平聲十七真韻；舉例詩曰：「紫翮拂花樹，黃鸝閑綠枝。思君一歎息，啼淚應言垂。」其「枝」、「垂」為韻字，屬上平五支韻，而第七字「鸝」也屬於五支韻，是犯了「大韻」。又如：「遊魚牽細藻，鳴禽啜好音。誰知遲莫節，悲吟傷寸心。」「音」、「心」是韻字，屬下平聲二十一侵韻；第七字「禽」、第十七字「吟」也屬下平聲二十一侵韻。

另外舊題魏文帝《詩格》之例為古詩：「端坐苦愁思，覽衣起四遊。」和古詩：「胡姬年十五，春日正當壚。」「愁」與「遊」、「胡」與「壚」是犯也。「愁」與「遊」為下平聲十八尤韻；「胡」與「壚」為上平聲十虞韻。其他諸家大致類同。

《文筆眼心抄》在「大韻」之後有注：「謂本韻之外九字內用同韻字，是。或名觸絕病」，此處對大韻的定義並無疑義，「觸絕病」在前節已討論，也可成說。惟在〈校注〉中有：「此注是對《論》（指《文鏡祕府論》）「蜂腰」條首段說明的概括。」⁶⁹似乎「大韻」與「蜂腰」有混淆處。如前所論「蜂腰」之病應指五言詩中二、五字之犯；今查《文筆式》「大韻」所舉之詩例，其他九字中與韻字相犯者多在第七字，如：

黃鸝閑綠枝

啼淚應言垂

⁶⁹ 《文筆眼心抄》，見盧盛江校考：《文鏡祕府論彙校彙考》，第4冊，頁2035。

鳴禽哢好音

悲吟傷寸心

《文鏡秘府論》並說：「若前韻第十字是「枝」字，則上第七字不得用「鸞」字」，此處特別指出「第七字」，若以一句五字論，第七字即為第二句的第二字，正吻合二、五字相犯的「蜂腰」病。但若如此，何須另立「大韻」之病？查《文筆式》所舉之詩句恰巧均為韻句的二、五之犯，《文鏡秘府論》的說法只是點出例證中犯病字居於「第七字」位置，而非限定「第七字」不得與韻字同聲，否則「大韻」似可改為：「十字之中『第七字』不得與韻字同韻，而其他八字則不在此限。」再者制舊題魏文帝《詩格》中之詩例「端坐苦愁思，覽衣起四遊」、「胡姬年十五，春日正當壚」分別為第四字、第一字與韻字相犯，並不僅限「第七字」，《文鏡秘府論》另舉「十字內犯者，古詩云：『良無槃石固，虛名復何益。』即『石』、『益』是也」也是第四字犯本韻，由是可說明「大韻」和「蜂腰」並不同，亦不容混淆。

《文鏡秘府論》論「紫翻拂花樹，黃鸞閑綠枝」句，有「今就十字內論大韻」語，又謂：「通二十字中，並不得安『籠』、『羈』、『雌』、『池』、『知』等類。除非故作疊韻，此即不論。」另引劉氏語：「若一句內犯者，曹植詩云：『涇渭揚濁清。』即『涇』、『清』是也。」⁷⁰由此看來「大韻」似乎有以五字論之，有十字論之，有二十字論之三種說法。以曹植詩而言，出於《又贈丁儀王粲》詩前四句：「從軍度函谷，驅馬過西京。山岑高無極，涇渭揚濁清。」⁷¹「涇渭揚濁清」為第四句本屬韻句，因此「涇」、「清」相犯也合於「十字之內」原則⁷²；若以五言詩，雙句押韻而言，第十字與第二十字均為韻字，故以二十字論之也不相悖。

《文鏡秘府論》又有「除非故作疊韻，此即不論」，是說若同韻字為疊韻字則

⁷⁰ 據盧盛江校考此劉氏當為劉善經。見《文鏡秘府論彙校彙考》，第2冊，頁1006。

⁷¹ 曹植詩《又贈丁儀王粲》：「從軍度函谷，驅馬過西京。山岑高無極，涇渭揚濁清。壯哉帝王居，佳麗殊百城。員闕出浮雲，承露概泰清。皇佐揚天惠，四海無交兵。權家雖愛勝，全國為令名。君子在末位，不能歌德聲。丁生怨在朝，王子歡自營。歡怨非貞則，中和誠可經。」同前註。

⁷² 據《廣韻》的韻目「清」屬下平聲十四清韻，「涇」屬下平聲十五青韻，在《廣韻》清韻和青韻並不通用，屬相鄰之韻，此處依句意判斷乃將「涇」、「清」視為同韻。若以平水韻言《又贈丁儀王粲》詩，「京」、「清」、「城」、「兵」、「名」、「聲」、「營」、「經」同為八庚韻。〔宋〕陳彭年、林尹校訂：《新校宋本廣韻》（台北：黎明文化，1982年）。

不在此「大韻」病犯的限制。疊韻有語意上的既定意義，自然不可拆解，劉勰說也「疊韻離句其必睽」。若疊韻字與「大韻」衝突時，是以疊韻為優先考慮的，更精確的說，若「大韻」要包容疊韻字，其疊韻字的犯韻必在十字中的第九個字，也就是第九第十字形成疊韻，這樣是不算病犯的。另從「大韻」的嚴重性來說其實不算巨病，《文鏡秘府論》有謂：「若立字要切，於文調暢，不可移者，不須避之」疊韻既以語意為重，也可視為「立字要切」、「不可移者」的具體表現。

小韻

「小韻」和「大韻」一樣，都是關於同韻的病。不同處是「大韻」是與韻字同韻相犯，「小韻」是五言詩除韻字之外的二句九個字中，使用了同韻的字而相犯。《文筆式》舉兩首詩說明，一為：「攀簾出戶望，霜花朝養日。晨鶯傍杼飛，早燕排軒出。」另一為：「夜中無與語，獨寤撫躬歎。唯慙一片月，流彩照南端。」⁷³詩例中「望」「養」同屬去聲四十一漾部，「與」「語」同屬上聲第八語部。「中」與「躬」同平聲東韻，「慙」屬下平聲二十三談韻，「南」屬二十二覃韻，兩韻或其時可通用，故曰犯小韻。舊題魏文帝《詩格》以「薄帷鑒明月，清風吹我襟。」為例，說「九字中有『明』字，又用『清』字是犯」《廣韻》「明」屬下平聲十二庚部，「清」屬下平聲十四韻清部，兩字在廣韻之前可能是被認為是同部之韻。

如果是疊韻字則不算是犯「小韻」，如「悵望」「徙倚」是可以通融的。《文鏡秘府論》：「若故為疊韻，兩字一處，於理得通，如『飄飄』、『窈窕』、『徘徊』、『周流』之等，不是病眼。若相隔越，即不得耳。」其理由也與上述之「大韻」相同，也是以疊韻語意為主要考量；但是如果非疊韻語，而且中間隔有他字就不被允許，劉勰所謂「雙聲隔字而每舛」之理用於「小韻」亦可相通。

《文筆式》「小韻」中又有「居五字內急，九字內少緩」之說，《文鏡秘府論》例舉五字內犯者與十字內犯者，前者為曹植詩：「皇佐揚天惠」即「皇」、「揚」是也；後者為陸士衡《擬古歌》云：「嘉樹生朝陽，凝霜封其條。」即「陽」、「霜」是也。「皇」下平聲十一唐韻，「揚」下平聲十陽韻，此處當以兩韻通用；「陽」、「霜」均屬下平聲陽韻，故言犯小韻。雖然此處五字內犯者和十字內犯者之例子分開，

⁷³ 此詩見《文筆式》〈文病〉之第六小韻，據張伯偉：《全唐五代詩格彙考》第一句為「夜中無與語」（見《全唐五代詩格彙考》，頁87）。；另見盧盛江校考：《文鏡秘府論彙校彙考》〈文二十八種病〉第六小韻所引詩第一句為「夜中無與悟」（見《文鏡秘府論彙校彙考》，第2冊，頁1009）。

但沒有說明五字內和十字內的差別。以《文筆式》的解釋，是指五字之中有小韻情形是比較緊危急的，九字之中的小韻，因文字空間距離較大，所以小韻所帶來的聲音重疊的現象比較緩和。所謂緩急是就相對性而言，在小韻的五字十字之中討論的緩急，若是與「大韻」相較則是「此病輕於大韻」；若放到八病之中就並不算是嚴重的問題。所以《文筆式》謂「此病雖非巨害，避為美」《詩髓腦》亦謂「近代咸不以為累文」故諸家並不以小韻為大病。

傍紐

「傍紐」的名稱與內容定義，多有混淆。如：《文筆式》中以為五言詩句中「雙聲即犯傍紐」，而後又說「據傍聲而來與相忤也，然字從連韻，而紐聲相參」，如此解釋，所引起的問題是「傍紐」只討論聲母還是也必須顧及韻母？而詩格中各家所舉例證又有不同，以致「傍紐」的解釋多義，並不一致。

首先先設定此處所謂「紐」和聲母有關，其因為一、紐原為聲母的別稱，二、前兩病分別為「大韻」、「小韻」接下來是應論及聲紐的問題是合理的，三、而且從詩格各家所舉例證來看是和「聲」有關。但此處「紐」還有另一意義，和聲母字母稱為「聲紐」不一樣，在傳統聲韻學裡聲母相同就是同聲紐，在病犯論中數個字同「一紐」並不僅是聲母相同而已，而是當某種條件相同的狀況下，有些同聲母的字才可被視為一紐，是怎樣的一組字可成一紐？據《文鏡秘府》天卷「調四聲譜」載：

諸家調四聲譜，具例如左。平上去入配四方：

東方平聲平倂病別 南方上聲常上尚杓

西方去聲祛麤去刻 北方入聲壬衽任入

凡四字一紐。

或六字總歸一紐。紐《玉篇》：「女九切，結也，束也。」

皇晃璜 鑊 禾禍和

滂旁傍 薄 婆潑絞

光廣琬 郭 戈果過

荒恍恍 霍 和火貨

上三字，下三字，紐屬中央一字，是故名為總歸一入。⁷⁴

此處「紐」字之意取《玉篇》解釋為收束之意，此處指聲母和韻母同樣平上去入順序連接四字一組的文字。而「調四聲譜」所載「一紐」有兩種情形：一為「四字一紐」，一為「六字總歸一紐」。「四字一紐」以所列舉之例證判斷「平倂病別」、「常上尙杓」、「祛麩去刻」、「壬衽任入」是聲母韻母發音相同的字但是聲調不同，聲調分別為平上去，再配一相對應的入聲字，以成四字一組。「六字總歸一紐」則把「紐」視為六字之中間樞紐，中間字亦為入聲，前三字與後三字聲母韻母也相同，所不同的是前三字韻尾收音都有聲隨韻母「~ng」，也就是帶有鼻音的「陽聲」，而同一紐的下三字則是不帶有鼻音聲隨韻母的「陰聲」⁷⁵。由以上「調四聲譜」可知，「傍紐」之所以意義混淆原因之一是因為「四字一紐」或「六字總歸一紐」兩種定義就有所不同，原因之二是無論「四字一紐」或「六字總歸一紐」都和連韻有關，不僅是單純的聲母雙聲的關係，因此使「傍紐」的說法更形複雜。

分析諸家對「傍紐」的說法大致原則上可分以下兩種情形：

1. 雙聲

如《文筆式》、《詩髓腦》、《續金鍼詩格》、《文鏡秘府論》等：

五言詩一句之中有「月」字，更不得安「魚」、「元」、「阮」、「願」等之字。此即雙聲，雙聲即犯傍紐。（文筆式）

「魚」、「月」是雙聲，「獸」、「傷」並雙聲，此即犯大紐。所以即是，「元」、「阮」、「願」、「月」為一紐。（文鏡秘府論）

⁷⁴ 「調四聲譜」，見盧盛江校考：《文鏡秘府論彙校彙考》，第1冊，頁41-53。

⁷⁵ 此處以「陽聲」指帶收鼻音，「陰聲」為不帶鼻音，有陰陽同入之說，見林尹：《中國聲韻學通論》（台北：黎明文化，1982年）有謂「陰聲陽聲及入聲之支配」，頁119-124。又周祖庠《新著音韻學》：「古代哲學理念是上為陽，下為陰。鼻在上，故為陽；口在下，故為陰。而入聲韻塞音韻尾只有持阻階段，沒有除阻階段，元音發出後立即成阻，聽上去似乎有急促收回之感，故古人稱之為入聲。入者，內也，使之入內也，納也。」見周祖庠：《新著音韻學》（上海：辭書出版社，2003年），頁45。

一句中已有「月」字，不得着「魚」、「元」、「阮」、「願」字，此是雙聲，即為傍紐也。詩曰：「丈人且安坐，梁塵將欲起。」「丈」「梁」之類，即謂犯也。（續金鍼詩格）

傍紐者，一韻之內，有隔字雙聲也。又若不隔字而是雙聲，非病也。如「清切」、「從就」之類是也。（詩髓腦）

劉氏⁷⁶曰：傍紐者，即雙聲是也。譬如一韻中已有「任」字，即不得復用「忍」、「辱」、「柔」、「蠕」、「仁」、「讓」、「爾」、「日」之類。（文鏡秘府論）

如曹植詩云：「壯哉帝王居，佳麗殊百城。」即「居」、「佳」、「殊」、「城」，是雙聲之病也。（文鏡秘府論）

由以上例證來看，聲母相同即為雙聲，在五言詩中兩個字聲母相同即為犯「傍紐」之病。《詩髓腦》說得更周全：「傍紐者，一韻之內，有隔字雙聲也。又若不隔字而是雙聲，非病也。」這裡特別強調的是「隔字雙聲」才算是病犯，若一個詞的本身詞意是不可分的雙聲連綿詞就可排除在病犯之外。這種進一步的說法補足了原本雙聲即為「傍紐」的漏疏，因為那樣可能會把漢語自詩經以來常見的雙聲連綿詞如：「踟躕」、「躑躅」、「蕭瑟」、「流連」視為一種病犯。《文鏡秘府論》謂：「兩字一處，於理即通，不在病限。」

這一類雙聲犯「傍紐」不一定與韻有關，連韻與否並非其必要條件，例如以下幾組字都不同韻如：「獸」、「傷」；「居」、「佳」；「殊」、「城」；「忍」、「辱」、「柔」、「蠕」、「仁」、「讓」、「爾」、「日」等。但是在《文筆式》例証中「元」、「阮」、「願」、「月」是符合平上去入「四字一紐」的連韻⁷⁷，「魚」字不得與其相犯，「魚」與「元」、「阮」、「願」、「月」就今音聲母同為撮口呼/ɥ/，查《廣韻聲系》⁷⁸均屬「疑」母，

⁷⁶ 據盧盛江校考此劉氏指劉善經。見《文鏡秘府論彙校彙考》，第2冊，頁1034。

⁷⁷ 「元」、「阮」、「願」、「月」四字居《韻鏡》外轉第二十二合，「魚」字屬（《韻鏡》內轉第十一開的「魚語御○」）。《韻鏡》收入《等韻名著五種》（台北：泰順書局，1973年），頁59、37。

⁷⁸ 沈兼士編：《廣韻聲系》（台北：大化書局，1984年）。

所以屬於雙聲，又「魚」屬陰聲，「元」、「阮」、「願」、「月」屬韻尾帶「~an」的陽聲韻，符合上述「六字總歸一紐」的情形，所以此處極容易與「正紐」所謂正雙聲相提並論，這也是「傍紐」「正紐」解釋有重疊處。

《文鏡秘府論》「傍紐」中另引王斌云：「若能迴轉，即應言『奇琴』、『精酒』、『風表』、『月外』，此即可得免紐之病也。」後又引沈氏有類同之說。所謂「若能迴轉」或指用雙聲字作連綿詞，而奇琴、精酒、風表、月外四組雙聲語確為何意，尚待詳考。唯在崔融《唐朝新訂詩格》「調聲」一節中有：

傍紐者：「風小」、「月賸」、「奇今」、「精酉」、「表豐」、⁷⁹

《唐朝新訂詩格》此處所指的「傍紐」之例為八個詞語共十六字，而《文鏡秘府論》只取其前一字，又以第一第四交錯，比照《唐朝新訂詩格》「傍紐」之後介紹「紐聲雙聲」之例：

土 煙
天 隴

右以前四字，縱讀為反語，橫讀是雙聲。錯讀為疊韻。何者？「土煙」、「天隴」是反語。「天土」、「煙隴」是雙聲。「天煙」、「土隴」是疊韻。乃一「天」字而得雙聲、疊韻。略舉一隅而示，餘皆放此。⁸⁰

由此例或可推論奇琴、精酒、風表、月外四組雙聲語，或可能由崔融《唐朝新訂詩格》簡省而來，《文鏡秘府論》「調四聲譜」也有如《唐朝新訂詩格》中「紐聲雙聲」四聲豎讀為紐橫讀為韻之例：

綺琴 良首 書林
欽伎 柳觴 深盧

⁷⁹ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁137。

⁸⁰ 同前註，頁138。因本文為橫式排版，原書為直式，所以所謂「縱讀」是指「土煙」、「天隴」，「橫讀」是指「天土」、「煙隴」，錯讀是指「天煙」、「土隴」。

釋曰：豎讀二字互反也，傍讀轉氣為雙聲，結角讀之為疊韻。曰綺琴、云欽伎，互反也。綺欽、琴伎兩雙聲，欽琴、綺伎二疊韻。⁸¹

而其後所引崔氏曰：傍紐者：

風小	月膾	奇今	精酉
表豐	外厥	琴羈	酒盈

雖王斌時代早於崔融，但就《唐朝新訂詩格》「紐聲雙聲」其他例子而言，《文鏡秘府論》中所引王斌之語是無法看出「迴轉」之用意的。「奇琴」、「精酒」、「風表」、「月外」確切之意為何，尚待另文考證。

2. 同韻

這種情形是《文筆式》所提到：「傍紐者，據傍聲而來與相忤也。然字從連韻，而紐聲相參。」這是說同韻母四聲相連的字，當其韻母配置零聲母與韻母配置有聲母時，兩組字的發音差別僅在於有無聲母之別，而這兩組字是要必免同時出現在同一句中的。在各家詩格中有以下例證：

若「金」、「錦」、「禁」、「急」、「陰」、「飲」、「蔭」、「邑」，是連韻紐之。若「金」之與「飲」，「陰」之與「禁」，從傍而會，是與相參之也。（文筆式）

謂十字中有「田」字，又用「寅」、「延」字是犯。古詩：「田夫亦知禮，寅賓延上坐。」（詩格舊題魏文帝）

其傍紐者，若五字中已有「任」字，其四字不得復用「錦」、「禁」、「急」、「飲」、「蔭」、「邑」等字，以其一紐之中，有「金」、「音」、「任」同韻故也。（文鏡秘府論）

⁸¹ 盧盛江校考：《文鏡秘府論彙校彙考》，第1冊，頁79。

如王彪之《登冶城樓》詩云：「俯觀陋室，宇宙六合，譬如四壁。」即「譬」與「壁」是也。沈氏亦云以此條謂之大紐。（文鏡秘府論）

以上「金」、「錦」、「禁」、「急」此四字，分別為平上去入四聲一紐，「陰」、「飲」、「蔭」、「邑」也同為四聲一紐⁸²，就其韻部來看「金」屬侵韻、「錦」屬寢韻、「禁」屬沁韻、「急」為入聲輯韻；「陰」、「飲」、「蔭」、「邑」也分屬侵、寢、沁、輯四韻，其韻母主要元音及韻尾均收/~in/，又「金」、「錦」、「禁」、「急」聲母同屬「見」母；「陰」、「飲」、「蔭」、「邑」同屬「影」母⁸³，「影」母字就今日來看多為零聲母，換言之「金」、「錦」、「禁」、「急」與「陰」、「飲」、「蔭」、「邑」的關係是韻母相同，前者有「見」母字為聲母，而後者為零聲母，這種兩組若互相出現在同一詩句中，這種情形被視為「傍紐」。

舊題魏文帝《詩格》舉「田」字與「寅」、「延」字理亦相同。王夢鷗《初唐詩學著述考》有云：

……而《詩格》所言田與寅延不得同在十字之中，寅延二字，固屬雙聲，然與「田」字何關？宜乎《秘府論》未引為例。惟其又引「或云」，其言曰：「傍紐者，據傍聲來而相忤也……亦金飲之類，是犯也。」以是觀之，然則田寅延之例，係據此而作乎？⁸⁴

查「田」為定母先韻，「寅」「延」為喻母，「寅」為真韻，「延」為仙韻，先真仙三韻主要元音及韻尾均為/~ian/韻，而喻母也多為零聲母字，王氏的質疑，若以「寅」「延」為「田」的同韻母零聲母字因而以犯「傍紐」視之，則疑惑可除。

以上「譬」與「壁」之例，「譬」與「壁」韻母收尾音/~i/相同，「譬」屬滂紐，「壁」屬幫紐⁸⁵，前者為送氣，後者不送氣，所以在此「傍紐」另有「字從連韻」，

⁸² 金、錦、禁、急，見於《韻鏡》內轉第三十八合牙音清第三等，陰（作「音」）、飲、蔭、邑見於《韻鏡》內轉第三十八合喉音清第三等。見《等韻名著五種》，頁91-92。）。

⁸³ 沈兼士編：《廣韻聲系》（台北：大化書局，1984年）。

⁸⁴ 見王夢鷗：《初唐詩學著述考》（台北：台灣商務，人人文庫，1977年），頁60。

⁸⁵ 據《廣韻》「譬」屬寘韻、「壁」屬錫韻，雖不同韻部，但韻尾同收/~i/故屬同韻。據《廣韻聲系》「譬」與「壁」聲母同為「非」母，雙唇音。《漢字古今音表》「譬」屬滂紐，「壁」屬幫紐，前者不送氣，後者送氣。見李珍華、周長楫：《漢字古今音表》（北京：中華書

而紐聲相參」的可能，就是指韻母相同，聲母的發音部位相近、類似也稱為「傍紐」。如此在同韻母的條件下，「傍紐」有兩種情形：一是有聲母與零聲母的相犯，另一為臨近聲母相犯。有別於「四字一紐」或「六字一紐」如此正統的系統，而另從旁支系統而來相犯，所以稱為「傍紐」。

《文鏡秘府論》中論「傍紐」所引前人之言易使人陷入迷亂。如：

劉氏曰：傍紐者，即雙聲是也。譬如一韻中已有「任」字，即不得復用「忍」、「辱」、「柔」、「孺」、「仁」、「讓」、「爾」、「日」之類。……。沈氏謂此為小紐。劉滔以雙聲亦為正紐。其傍紐者，若五字中已有「任」字，其四字不得復用「錦」、「禁」、「急」、「飲」、「蔭」、「邑」等字，……。沈氏亦云以此條謂之大紐。⁸⁶

據盧盛江校考此劉氏指劉善經，所以劉善經以為雙聲不論韻母即為「傍紐」，另有沈約⁸⁷認同此種說法，但沈約稱為「小紐」。而上文中劉滔又以雙聲亦為「正紐」，在《文鏡秘府論》文二十八病中「正紐」下有「亦名小紐」，所以有可能雙聲不論韻母的「傍紐」也可被視為「正紐」。另外據上段文意而言，沈約認為同韻母而臨近聲母相犯謂之「大紐」，這是符合《文鏡秘府論》「傍紐」下有云「亦名大紐」。

綜合以上各種說法，「傍紐」除雙聲的條件外，還有在同韻的條件下，「傍紐」有零聲母與相臨近聲母的兩種情形，再加上有另稱「大紐」、「小紐」、「正紐」，無怪八病中「傍紐」與「正紐」多所混淆。沈約為齊梁時人，據盧盛江校考劉滔亦為齊梁間人⁸⁸，劉善經為隋人，故劉善經引劉滔、沈約語當屬合理，而齊梁間剛發現四聲，聲紐字母未成規範，「傍紐」與「正紐」定義與範圍多所混淆亦是可理解的。

《文筆式》謂「傍紐」有：「五字中犯最急，十字中犯稍寬」諸家各有以五字十字之討論，是「傍紐」病犯的標準寬嚴。只有《文鏡秘府論》以雙聲不共紐言

局，1999年），頁68、386。

⁸⁶ 見盧盛江校考：《文鏡秘府論彙校彙考》，第2冊，頁1030。

⁸⁷ 《文鏡秘府論》天卷四聲論中嘗謂「沈氏《宋書·謝靈運傳》」故以此處以沈氏為沈約。

⁸⁸ 羅根澤《中國文學批評史》：「劉滔不知何許人也。劉善經《四聲指歸》曾引其說，當在劉善經前。梁有劉縉……不知是否一人。」王利器《文鏡秘府論校注》引任學良注以為劉滔與劉縉為同一人。見盧盛江校考：《文鏡秘府論彙校彙考》，第1冊，頁217。

「傍紐」有謂：「就十字中論小紐，五字中論大紐」與各家不同，僅備有一說。此病或無關緊要，《文筆式》有云：「此于詩章，不為過病。但言語不淨潔，讀時有妨也。」《詩髓腦》亦有：「此病更輕於小韻，文人無以為意者。」《文鏡秘府論》對後四病總括而論：「韻紐四病，皆五字內之痼疵，兩句中則非巨疾，但勿令相對也。」可見當時大家知道有「傍紐」之說但若迴避不過，也不算重大缺失。

正紐

相較於「傍紐」各家詩格敘述的複雜與多樣，「正紐」顯得較為單純，以《文筆式》為例：

正紐者，五言詩「壬」、「衽」、「任」、「入」四字為一紐。一句之中，已有「壬」字，更不得安「衽」、「任」、「入」等字。如此之類，名為犯正紐之病也。……正紐者，謂正雙聲相犯。其雙聲雖一，傍正有殊。從一字紐之得四聲，是正也。若「元」、「阮」、「願」、「月」是。若從他字來會成雙聲，是傍也。若「元」、「阮」、「願」、「月」是正，而有「牛」、「魚」、「妍」、「硯」等字，來會「元」、「月」等字成雙聲是也。⁸⁹

這裡說明「正紐」是四字為同聲同韻而四聲聲調不同的「四字一紐」相犯情形，依寬嚴不同在一句內較嚴重在兩句內較輕微，在同一紐中叫正雙聲相犯，如「壬」、「衽」、「任」、「入」四字為一紐，「元」、「阮」、「願」、「月」四字為一紐，這些是犯「正紐」者也；若從其他紐字來會成雙聲，是「傍紐」。以上述文字之例，如「牛」、「魚」、「妍」、「硯」數字與「元」、「月」是不同一紐的字，據《廣韻聲系》「牛」、「魚」、「妍」、「硯」與「元」、「月」除「妍」屬「見」母之外，其餘都屬「疑」母，所以可謂雙聲，但「牛」為尤韻、「魚」為魚韻、「妍」為先韻、「硯」為霰韻與「元」元韻、「月」月韻並沒有相同的主要韻母，所以未具備「四聲一紐」的條件，是為「傍紐」。元競《詩髓腦》：「正紐者，一韻之內，有一字四聲分為兩處是也。」⁹⁰並舉「金」、「錦」、「禁」、「急」是一字之四聲之例，也是以「四聲一紐」為原則。

但在《文筆式》論「正紐」詩例中的舉例，引起一些矛盾處。

⁸⁹ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 88。

⁹⁰ 同前註，頁 120。

詩曰：「撫琴起和曲，疊管泛鳴驅。停軒未忍去，白日小踟蹰。」又曰：「心中肝如割，腹裏氣便焦。逢風迴無信，早雁轉成遙。」「肝」、「割」同紐，深為不便。⁹¹

《文鏡秘府論彙校彙考》引〈「文二十八種病」考〉：「踟蹰為平聲支韻，蹰為蹰韻，不是正雙聲，因此不成為正紐。是原作者引用有誤呢，還是在古音韻中為正雙聲呢？」⁹²此處以為「踟蹰」二字為「正紐」之犯例，可能是誤會。在《文鏡秘府論》對此句之下有一段解釋文字：

釋曰：此即犯小紐之病也。今就五字中論，即是下句第九、十雙聲兩字是也。除非故作雙聲，下句復雙聲對，方得免小紐之病也。若為聯綿賦體類，皆如此也。⁹³

這裡「犯小紐之病」應指前首詩「撫琴起和曲」中的「曲」、「驅」、「去」屬「四聲一紐」字，第二首詩「逢風迴無信」的「逢」、「風」亦同，而釋曰的「下句第九、十雙聲兩字是也」是為說明「踟蹰」乃是雙聲連綿詞，不在「小紐」之列，並非認為「踟蹰」為「正紐」之病。

「肝」、「割」同為見母，「肝」上平聲第二十五寒韻，「割」入聲十二曷韻，屬《韻鏡》外轉第二十三開牙音清見母第一等「干笏肝葛」之紐⁹⁴，所以為犯「正紐」當無疑義。另外尚有：

如云：「我本漢家子，來嫁單于庭。」「家」、「嫁」是一紐之內，名正雙聲，名犯正紐者也。傍紐者，如：「貽我青銅鏡，結我羅裙裾。」「結」、「裾」是雙聲之傍，名犯傍紐者也。⁹⁵

⁹¹ 同前註，頁 88。

⁹² 見盧盛江校考：《文鏡秘府論彙校彙考》，第 2 冊，頁 1042。

⁹³ 同前註，頁 1039。

⁹⁴ 《韻鏡》見《等韻名著五種》，頁 61。

⁹⁵ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 88。

「我本漢家子，來嫁單于庭」句中「家」、「嫁」同爲見母，「家」屬下平第九麻韻、「嫁」屬去聲四十禡韻，《韻鏡》屬內轉第二十九開牙音清第三等「嘉賈駕○」⁹⁶可知是在四聲一紐之內。「貽我青銅鏡，結我羅裙裾」句《文筆式》謂「『結』、『裾』是雙聲之傍」而在《文鏡秘府論》中爲「結」、「裾」是雙聲之傍」或因「裾」、「裾」因字形相近而傳抄有誤。今分別檢視三字，「結」、「裾」同爲見母，「裾」爲幫母，又「結」屬屑韻、「裾」屬文韻、「裾」屬魚韻，韻母不同故不屬於「正紐」。若以「結」、「裾」則是完全雙聲犯「傍紐」，若以「結」、「裾」論，以近代語音推測則是見母與幫母的發音部爲相同，但發音方法有擦音/ɣ/與塞擦音/κ/之別，可算是聲母相近的廣義雙聲，就此論「傍紐」於理可通。

此外在《文筆式》、《文鏡秘府論》論「正紐」有謂：「又一法，凡入雙聲者，皆名正紐。」是說有入聲字與其他字有雙聲關係者也可稱爲「正紐」各家詩格並未對入聲字的雙聲有特別探討，或因當論及「傍紐」或「正紐」的共同一紐時，若「四字一紐」則入聲爲第四字，「六字一紐」則入聲居六字中間樞紐，所以舉例時多有入聲字，或以此之故，而有「凡入雙聲者，皆名正紐」之說。

「傍紐」、「正紐」定義分歧甚多，也有互相重疊之處，以致解讀法亦多，《文鏡秘府論》中兩者又都名「爽切病」，或許兩者可歸屬同一種病犯。總體而言大約不出上所討論的幾種，在此可爲「傍紐」、「正紐」做一總結：

- 一、同爲五言詩中關於聲母雙聲的病犯。
- 二、傍紐是禁用廣義的雙聲。
- 三、正紐是禁用狹義的雙聲（屬同一紐的字）。
- 四、傍紐正紐的別稱各自爲大紐小紐，也是就雙聲範疇取義廣還是取義狹而言。

其他

在《文鏡秘府論》第一平頭，題目下有謂「或一六之犯名水渾病，二七之犯名火滅病」第二，上尾。「或名土崩病」在八病之後列有「九曰水渾，十曰火滅九曰木枯，十曰金缺。」《文筆式》在八病之後也另有「第九，水渾病」、「第十，火滅病」、「第十一，木枯病」、「第十二，金缺病」其內容與詩例是相同的，唯《文鏡秘府論》在說明與舉例之後，另提供改正之法以救病犯。

從水渾到金缺，是關於聲調的病，和「八病」可以一併討論的。摘《文鏡秘

⁹⁶ 《韻鏡》見《等韻名著五種》，頁73。

府論》所論於下：

水渾病。

謂第一與第六之犯也。假作《春詩》曰：「沼萍遍水顯，榆莢滿枝錢。」

又曰：「斜雲朝陳列，回娥夜抱弦。」

「沼」文處一，宜用平聲；池好⁹⁷。「回」字在六，特須宮語。

一為上言之首，六是下句之初，同建水渾，以彰第一。

火滅病。

謂第二與第七之犯也。即假作《閨怨詩》曰：「塵暗離後鏡，帶永別前腰。」

又曰：「怨心千過絕，啼眼百迴垂。」

「暗」文處二，宜用「埋」、「生」之言；「眼」字居七，特貴「眸」、「行」之語。「離」當陰位，命於南方，用字致尤，故云離位火滅，因以名焉。

木枯病。

謂第三與第八之犯也。即假作《秋詩》曰：「金風晨泛菊，玉露宵沾蘭。」

一本「宵懸珠」。又曰：「玉輪夜進轍，金車晝滅途。」

釋曰：「宵」為第八，言「夜」已精；「夜」處第三，論「宵」乃妙。

金缺病。

謂第四與第九之犯也。夫金生兌位，應命秋律於西方。上句向終，下句欲

末，因數命之，故生斯號。即假作《寒詩》曰：「獸炭陵晨送，魚燈徹宵燃。」又曰：「狐裘朝除冷，褰褥夜排寒。」

「宵」文處九，言「夜」更佳；「除」字在四，云「卻」為妙。自餘致病，例此成規。告往知來自然多悟。

這四種病犯之名是基於五行順序而來的，《書·洪範》：「五行：一曰水，二曰火，三曰木，四曰金，五曰土。」水在五行的第一位所以五言詩第一字之病犯稱為水

⁹⁷ 或為衍文，或謂「沼」為「池」尚有疑義，暫存而不論。據盧盛江校考：《文鏡秘府論彙校彙考》，第2冊，頁1105。

渾病，接著幾條所舉的「火滅」、「木枯」、「金缺」據此類推；「火滅」指第二字和第七字同聲，「木枯」指第三字和第八字同聲，「金缺」指第四字和第九字同聲。其中「土崩病」為「上尾」別稱，應在金缺病之後，自然就是指第五個字了。

由命名來看「水渾」、「火滅」、「木枯」、「金缺」、「土崩」與八病不同，八病僅是客觀名稱的描述，而此處直言水之渾濁、火之熄止、木之枯槁、土之崩解，是加上了判斷與評析。

以上詩例總括而言是為必免同聲相犯，例火滅病用「埋」或「生」（平聲）代替「暗」，為「塵埋」「塵生」與「帶永」則不相犯。木枯病詩例中第三字「晨」第八字「霄」均為平聲之字，若以「夜」（去聲）代替「霄」就能避免病犯；下一句「玉輪夜進轍，金車晝滅途。」，「夜」和「晝」都為去聲，是犯木枯病，如以「霄」（平聲）代（夜），就可避免此病。然或因傳抄之誤，或古音聲調難以推斷，未必能全妥貼合理，如水渾病「沼」為第一字，若用平聲，則反與「榆」字相犯；火滅病「怨心千過絕，啼眼百迴垂」謂：「『眼』字居七，特貴『眸』、『行』」不明所指為何？第二字「心」為平聲，第七字「眼」字為上聲，若用「眸」或「行」（平聲）代替「眼」字，反而變為二七同聲，犯火滅病。

這四種病犯中的「水渾」、「火滅」與「平頭」所討論的是五言詩的第一、二；「土崩」是指「上尾」、也就是第五個字，由於這幾個字被重覆的討論，可知在五言詩句中這幾個字的聲律效果是比較重要的。

五、「平頭」、「上尾」、「蜂腰」、「鶴膝」的總合推演

以上所分別論析的聲調四病，即平頭、上尾、蜂腰、鶴膝，是同時牽涉到詩歌格律上調聲的位置，也就是說在作詩時字句安排上要同時考慮上面這些因素，要能做到「異音相從」「同聲相應」以避免同聲相犯的情形，在有限的單元內的變化原則是「五字之中音韻悉異，兩句之內角徵不同」其目的是追求聲調上和諧。以下總結這四病在組合上的聲調節奏性質。雖然在詩格中所論及八病的次序多為平頭、上尾、蜂腰、鶴膝⁹⁸，但從上述的討論中可發現「八病」之中以上尾、鶴膝為重，平頭、蜂腰次之；而旁紐、正紐、大韻、小韻最輕。因此我們也以重要度為序重新安排這四病的組合。

⁹⁸ 僅《詩髓腦》列鶴膝在蜂腰之前。

上尾要求的是五言詩第一句末字（第五字）與第二句末字（第十字）不得同聲；上尾的重要性排第一是十分合理的，以五言詩的構成條件來說，上尾所要求的調聲位置是擔當押韻重任的第一韻字，與其相對的上句末字（第五字）當然是不得與其爭鋒。所以上尾這兩個位置應當是作詩第一考慮的問題。上尾另有一但書，就是如果前句是連韻則可同聲，所以在往後討論平仄譜時自然將首句押韻和首句不押韻分為韻譜的兩類了。試以近體詩的平仄譜表示上尾的譜式應可以是：

首句不押韻

第一（1）

○○○○平

○○○○仄

或是第二（2）

○○○○仄

○○○○平

首句押韻

第三（3）

○○○○平

○○○○平

若以近體詩多為平韻而言，那麼第一種譜式就不存在，僅存第二、第三。

鶴膝要求的是五言詩第一句（第五字）、第三句末字（第十五字）不得同聲，和上尾參照來看，五言詩聲調的限制是特別重視句末，原因應該句末是押韻之處，是串連整首詩的樞機關鍵。所以若廣義來看就可發現上尾是相鄰的指押韻句與非押韻句末字不能同聲（如一、二句或三、四句）；鶴膝是相隔的非押韻的兩個奇數句末字不得同聲（如一、三句或三、五句）；以平仄二元化的近體詩而言⁹⁹，如果採取了上尾，則鶴膝的要求就不可能維持。因為此時偶數句末字（韻字）是平或是仄，而奇數句末字則一定是仄或是平，若一、二句不同聲，那麼則一、三句必

⁹⁹ 五言詩的聲調由平上去入四聲演化為平仄二元是格律上的另一問題，此處以現象言，暫不論所以。

定是同聲的，如此兩條件互有矛盾。唯有在首句押韻也就是在上尾連韻可同聲的但書下才會符合鶴膝的條件。

王力在《漢語詩律學》中曾引朱彝尊言：「老杜律詩單句句腳必上去入俱全」來說明不押韻句「四聲遞用」的法則，文中列舉杜甫十七首和十首其他初盛唐詩人的律詩，其一、三、五、七句末字都是平（若首句押韻）、上、去、入參差使用，若以「四聲」平上去入的四元觀點而論，此處就沒有同聲現象，這正符合鶴膝要求¹⁰⁰。王氏認為此一情況，尤其是杜詩的表現，應該不能以偶合來解釋¹⁰¹。這種做法或許是由於受到鶴膝此種規範而來。接續上述上尾的近體詩的平仄譜再加上鶴膝的條件譜式應可以：

第二之一 (2-1)

○○○○仄
○○○○平
○○○○仄 / 上、去、入

第二之二 (2-2)

○○○○仄
○○○○平
○○○○平

這種安排在前三句似乎合了上尾鶴膝規律，但實際上是不可行的，因為第四句定是韻句，末字一定是平聲，就又違反廣義上尾（一聯中上下句末不得同聲）的規範。所以這種情形是不允許出現的。

第三 (3-1)

○○○○平
○○○○平
○○○○仄

¹⁰⁰ 王力定義為「上尾」。見王力：《漢語詩律學》（《詩詞曲作法》），頁 127。

¹⁰¹ 同前註，頁 121。

其次是平頭，平頭的要求是五言詩第一句第一字、第二字與第二句的第一字、第二字不得同聲。平頭也可說是與上尾相對的「病」。上尾講求的是兩句中上下句結尾字的聲調對比，平頭所講求的則是兩句中上下句開頭部分的聲調對比，第二字不同聲的要求是嚴於第一字的。既然上尾所論末字是尾，自然推論平頭所論首字就是頭，但顯然平頭是更重第二字的，這和上述蜂腰的情形一樣，也是與漢語雙音節為音步有關，在五言詩的句法中多是上二下三，所以前兩字等同於一個小句，第二字是小句的句末尾字，所以就成為了關鍵的音節點了，其實和上尾、鶴膝的觀點理路是一致的。接續上述上尾、鶴膝的近體詩的平仄譜再加上平頭的條件譜式可以為：

第二之一之1 (2-1-1)

○平○○仄
○仄○○平
○○○○仄 / 上、去、入

第二之一之2 (2-1-2)

○仄○○仄
○平○○平
○○○○仄 / 上、去、入

第三之一之1 (3-1-1)

○平○○平
○仄○○平
○○○○仄

第三之一之2 (3-1-2)

○仄○○平
○平○○平
○○○○仄

八病中論及單句內部調聲位置的只有蜂腰。蜂腰要求一句中第二字不與第五字同

聲。平頭、上尾兩病也是講究調聲的位置，但其關注點的範圍都在兩句中上下句兩兩聲調相對應的字，而不是於單句內部調聲的問題。蜂腰的觀點是：五言句可視為上二下三兩句、五言詩句上二字為一停頓，下三字為一停頓，由於第二、五字是上、下兩段落的結尾，居於重要關鍵位置，所以要特別講究不得同聲犯調。我們也將蜂腰的規則加入上述四種模型之中考慮，發現四種模型都犯蜂腰，沒有一種完全合乎四病限制，以單句而論十二句中有六句都不合病犯的規定，佔全數之半，實在不可謂不多，難怪《文鏡秘府論》要說「尋常詩中，無有免者」¹⁰²。

第二之一之 1 (2-1-1)

- 平○○仄
- 仄○○平
- 仄○○仄 / 上、去、入 (犯蜂腰)

第二之一之 2 (2-1-2)

- 仄○○仄 (犯蜂腰)
- 平○○平 (犯蜂腰)
- 平○○仄 / 上、去、入

第三之一之 1 (3-1-1)

- 平○○平 (犯蜂腰)
- 仄○○平
- 仄○○仄 (犯蜂腰)

第三之一之 2 (3-1-2)

- 仄○○平
- 平○○平 (犯蜂腰)
- 平○○仄

在蜂腰的限制與上尾、鶴膝、平頭總合在一起後，逐句的對比，發現這樣的要求

¹⁰² 盧盛江校考：《文鏡秘府論彙校彙考》，第 2 冊，頁 950。

算是十分嚴格的了，因此我們可以斷言蜂腰這樣的理論並不利於律詩的推動，也有違唐代律詩的普及化現象。若退一步而採用蜂腰的寬鬆定義，也就是蜂腰的二、五字爲平聲是不算病犯，那麼病犯的現象會改善許多。只剩下 2-1-1、2-1-2、3-1-1 中的三句犯蜂腰。如果再若從四聲分辨平、上、去、入的四元法判斷，也就是上去入同聲才是被禁止的，那麼可能會釋出更大的空間。

若把前述劉涪提出二、四字不同聲的問題一併考慮，四種模型會形成以下的排列：

第二之一之 1 (2-1-1)

- 平○仄仄
- 仄○平平
- 仄○平仄

第二之一之 2 (2-1-2)

- 仄○平仄
- 平○仄平
- 平○仄仄

第三之一之 1 (3-1-1)

- 平○仄平
- 仄○平平
- 仄○平仄

第三之一之 2 (3-1-2)

- 仄○平平
- 平○仄平
- 平○仄仄

到此只剩下第一字與第三字尙未討論，第一字比較好解決，援用平頭第一句第一字、第二字與第二句的第一字、第二字不得同聲的觀點，可將一二字視爲一組以平平或仄仄填入，依元競《詩髓腦》「調聲之術」的「換頭」說法，主要掌握第二

字，第一字也可略而不論。至於第三字在聲律病犯中並無特別的討論，但在《詩髓腦》「調聲之術」有「護腰」之說：

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。¹⁰³

這裡明確指出五言詩第三字的安排法是上下句不得同聲，附則是同平聲可通融，同去上入則不可。依上述平頭及護腰的方法再填入第一字及第三字的聲調，由於第三字可平可仄，所以前四種模型就發展出八種：

第二之一之 1-1 (2-1-1-1)

平平平仄仄

仄仄仄平平

仄仄平平仄

第二之一之 1-2 (2-1-1-2)

平平仄仄仄

仄仄平平平

仄仄仄平仄

第二之一之 2-1 (2-1-2-1)

仄仄平平仄

平平仄仄平

平平平仄仄

第二之一之 2-2 (2-1-2-2)

仄仄仄平仄

平平平仄平

平平仄仄仄

¹⁰³ 見張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 115。

第三之一之 1-1 (3-1-1-1)

平平平仄平

仄仄仄平平

仄仄平平仄

第三之一之 1-2 (3-1-1-2)

平平仄仄平

仄仄平平平

仄仄仄平仄

第三之一之 2-1 (3-1-2-1)

仄仄平平平

平平仄仄平

平平平仄仄

第三之一之 2-2 (3-1-2-2)

仄仄仄平平

平平平仄平

平平仄仄仄

最後以上尾、鶴膝、平頭、蜂腰、二四字相異、護腰的原則，補入第四句可能的模型。依照上述，上尾、鶴膝同時存在是可能有衝突的，因第四句為韻句，所以當以廣義上尾（一聯中押韻句末字不與非韻句末字同聲）為主要考慮。因此模擬第四句五個字的平仄時，依次的順序是：第五字、第二字（第一字）、第四字、第三字。

第二之一之 1-1 (2-1-1-1)

平平平仄仄

仄仄仄平平

仄仄平平仄

平平仄仄平

第二之一之 1-2 (2-1-1-2)

平平仄仄仄※

仄仄平平平※

仄仄仄平平※

平平平仄平※

第二之一之 2-1 (2-1-2-1)

仄仄平平仄

平平仄仄平

平平平仄仄

仄仄仄平平

第二之一之 2-2 (2-1-2-2)

仄仄仄平仄※

平平平仄平※

平平仄仄仄※

仄仄平平平※

第三之一之 1-1 (3-1-1-1)

平平平仄平※

仄仄仄平平

仄仄平平仄

平平仄仄平

第三之一之 1-2 (3-1-1-2)

平平仄仄平

仄仄平平平※

仄仄仄平仄※

平平平仄平※

第三之一之 2-1 (3-1-2-1)

仄仄平平平※

平平仄仄平

平平平仄仄

仄仄仄平平

第三之一之 2-2 (3-1-2-2)

仄仄仄平平

平平平仄平※

平平仄仄平※

仄仄平平平※

以上八種平仄模型是依照病犯限制所推論而得出的結論，應是五言律詩最原始的理論基礎，然而在作品的實踐上的表現並非如此，依王力《漢語詩律學》指出五言古體詩下三字的常軌是：

(甲) 平腳

1. 平平平

2. 平仄平

(乙) 仄腳

1. 仄平仄

2. 仄仄仄¹⁰⁴

若以這四種古詩體詩常用下三字的平仄檢視上述的八種模型，發現(2-1-1-1)、(2-1-2-1)是完全不雜以古詩體詩常用的下三句平仄法；其(2-1-1-2)、(2-1-2-2)是四句都古詩體詩下三句平仄法；(3-1-1-2)、(3-1-2-2)有三句是詩體詩下三句平仄法；而(3-1-1-1)、(3-1-2-1)則是四句中只有一句是古詩體詩常用的下三句平仄法。

因此可以推論(2-1-1-1)、(2-1-2-1)是律詩的標準平仄模型：

¹⁰⁴ 見王力：《漢語詩律學》(《詩詞曲作法》)，頁 382。

第二之一之 1-1 (2-1-1-1)

平平平仄仄

仄仄仄平平

仄仄平平仄

平平仄仄平

第二之一之 2-1 (2-1-2-1)

仄仄平平仄

平平仄仄平

平平平仄仄

仄仄仄平平

另外(3-1-1-1)·(3-1-2-1)是四句中只有第一句是古詩體句，(3-1-1-2)·(3-1-2-2)剛好相反，只有第一句是符合律詩聲律原則的，若將(3-1-1-2)·(3-1-2-2)的第一句取代(3-1-1-1)·(3-1-2-1)的第一句，新的組合是恰恰符合後代的律詩平仄譜式。

第四之一 (4-1)

平平仄仄平 (3-1-1-2)

仄仄仄平平 (3-1-1-1)

仄仄平平仄

平平仄仄平

第四之二 (4-2)

仄仄仄平平 (3-0-2-2)

平平仄仄平 (3-0-2-1)

平平平仄仄

仄仄仄平平

於是(2-1-1-1)·(2-1-2-1)和(4-1)·(4-2)就是目前所最常見論的五言詩的平

仄譜式了¹⁰⁵。

六、結論

當齊梁時代對文字語音的審音有長足的進展，沈約諸人之所謂提出的四聲論使文學作品的創作得以利用這些成果，造成同聲相應異音相隨，以達諷詠流靡唇吻流利的聲律效果。八病就是在這樣的條件之下所產生的聲律限制，八病中以平頭、上尾、蜂腰、鶴膝四病，牽涉到詩歌格律上調聲的問題，雖然病犯是人為的聲律而不是自然的音調，但這些外形的律聲塑造也正反應漢語內在的律聲原則。本文逐一分析詩格中平頭、上尾、蜂腰、鶴膝的內容，並依照其重要性重新擬定順序為：上尾、鶴膝、平頭、蜂腰，並參考劉滔二四字相異、元兢《詩髓腦》「調聲之術」的護腰之法，推演律詩平仄譜式，以證明所謂八病不僅是消極的片段式的規範，其在五言詩律化的歷程上仍有積極的建設。

因中古音系的語音擬音是一種推論，所以實際語音運用方面的一些具體問題尚待釐清。但是以大原則而言，「大韻」、「小韻」、「正紐」、「傍紐」之病都是盡量避免在一句五個字或兩句十字之中出現類似音。這種觀念當出自於對語言字音有相當自覺才得以發展的理論，在齊梁間的永明聲病說時期，聲紐字母未定，對於「大韻」、「小韻」、「正紐」、「傍紐」後四病可能僅限於語音感知上的理解，所以對於「正紐」、「傍紐」等解釋多有出入。關於字母聲紐似乎尚有待唐的三十六字母確定以後，才有釐清的可能。但也正因為起於對於聲韻調更進一步的認知，才發現理論上「大韻」、「小韻」、「正紐」、「傍紐」後四病，在漢語實際特質上這是很難避免的，所以在唐代詩格中都言明「近代咸不以爲累」，這應當算是對漢語詩歌語言的具體認識。

¹⁰⁵ 見王力：《漢語詩律學》（《詩詞曲作法》），頁 72。

引用文獻

- 元兢：《詩髓腦》，收入張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，南京：鳳凰出版社，2005年。
- 方回著，李慶甲集評校點：《瀛奎律髓彙評》，上海：上海古籍出版社，2005年。
- 王力：《漢語詩律學》（又名《詩詞曲作法》），台北：宏業書局，1985年。
- 王直方：《王直方詩話》，收入郭紹虞：《宋詩話輯佚》，台北：華正書局，1981年。
- 王通著，阮逸注：《中說》，《四部備要》35冊，聚珍仿宋版排印本，台北：中華書局，1966年。
- 王夢鷗：《初唐詩學著述考》，台北：台灣商務，人人文庫，1977年。
- 朱光潛：《詩論》，台北：正中書局，台二版，2002年。
- 佚名：《文筆式》，收入張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，南京：鳳凰出版社，2005年。
- 佚名：《韻鏡》，收入《等韻名著五種》，台北：泰順書局，1973年。
- 李延壽：《新校本南史》，中央研究院漢籍電子文獻瀚典全文檢索系統 2.0 版（<http://hanji.sinica.edu.tw/index.html?>），所據紙本為楊家駱主編：《新校本二十五史》，台北：鼎文書局，1986年。
- 李珍華、周長楫：《漢字古今音表》，北京：中華書局，1999年。
- 沈約：《新校本宋書》，中央研究院漢籍電子文獻瀚典全文檢索系統 2.0 版（<http://hanji.sinica.edu.tw/index.html?>），所據紙本為楊家駱主編：《新校本二十五史》，台北：鼎文書局，1986年。
- 沈兼士：《廣韻聲系》，台北：大化書局，1984年。
- 周祖庠：《新著音韻學》，上海：辭書出版社，2003年。
- 周祖謨：《唐五代韻書集存》，台北：台灣學生書局，1994年。
- 林尹：《中國聲韻學通論》，台北：黎明書局，1982年。
- 冒春榮：《菴原詩說》，收入《叢書集成三編》，台北：新文豐，1996年。
- 封演：《封氏聞見記》，收入《叢書選集》，台北：新文豐，1984年。
- 施逢雨：〈單句律化：永明聲律運動走向律化的一個關鍵過程〉，《清華學報》新 29 卷 3 期，1999 年 9 月，頁 301-320。
- 紀昀：《沈氏四聲考》，收入《叢書集成新編》，第 40 冊，畿輔叢書本，台北：新文豐，1985年。

- 殷璠：《河嶽英靈集》，收入傅璇琮：《唐人選唐詩新編》，西安：陝西人民教育出版社，1996年。
- 班固：《新校本漢書》，中研院漢籍電子文獻瀚典全文檢索系統 2.0 版（<http://hanji.sinica.edu.tw/index.html?>），所據紙本為楊家駱主編：《新校本二十五史》，台北：鼎文書局，1986年。
- 國立台灣師範大學國音教材編輯委員會：《國音學》，台北：正中書局，2008年。《教育部重編國語辭典修訂本》，台灣學術網路第 4 版 ver.2，2007年 12 月。（<http://dict.revised.moe.edu.tw/>）。
- 清水凱夫著，韓基國譯：《六朝文學論文集》，重慶：重慶出版社，1989年。
- 皎然著：《詩格》，收入張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，南京：鳳凰出版社，2005年。
- 許清雲：〈中國文學史遺漏之唐近體詩興盛因素〉，《東吳中文學報》第 11 期，2005年 5 月，頁 65-85。
- 郭紹虞：《照隅室古典文學論學》，台北：丹青出版社，1985年。
- 陳彭年、林尹校訂：《新校宋本廣韻》，台北：黎明文化，1982年。
- 馮勝利：《漢語韻律句法學》，上海：上海教育出版社，2000年。
- 遍照金剛著，盧盛江校考：《文筆眼心抄》，見盧盛江校考：《文鏡秘府論彙校彙考》，北京：中華書局，2003年。
- _____：《文鏡秘府論彙校彙考》，北京：中華書局，2003年。
- 趙岐注，孫奭疏：《儀禮注疏》，《十三經注疏》，1815年阮元刻本中研院漢籍電子文獻瀚典全文檢索系統 2.0 版：<http://hanji.sinica.edu.tw/index.html?>
- 劉大白：《舊詩新話》，台北：莊嚴出版社，1977年。
- 劉勰著，范文瀾：《文心雕龍注》，北京：人民文學出版社，1958年。
- 劉躍進：《永明文學研究》，台北：文津出版社，1992年。
- 歐陽修：《新校本新唐書》，中研院漢籍電子文獻瀚典全文檢索系統 2.0 版：<http://hanji.sinica.edu.tw/index.html?>，所據紙本為楊家駱主編：《新校本二十五史》，台北：鼎文書局，1986年。
- 蔡瑜：《唐詩學探索》，台北：里仁書局，1998年。
- 鄭玄注，賈公彥疏：《孟子注疏》，《十三經注疏》，1815年阮元刻本，中央研究院漢籍電子文獻瀚典全文檢索系統 2.0 版：<http://hanji.sinica.edu.tw/index.html?>
- 獨孤及：《昆陵集》，收入《四部叢刊初編》，集部 148，縮印宋刊本，台北：台灣

商務印書館，1965年。

盧照鄰著，祝尙書箋注：《盧照鄰集箋注》，上海：古籍出版社，1994年。

鍾嶸著，王叔岷箋證：《鍾嶸詩品箋證稿》，台北：中央研究院文哲所，1992年。

On the Significance of “Eight Faults” of the Rhythm of Regulated Poetry in Tang Dynasty

Liu, Jo-ti*

[Abstract]

“Eight Faults” is a frequently discussed topic in the regulation of Chinese classical regulated poetry. Among the “Eight Faults,” the former four, i. e. “Ping-tou”, “Shang-wei”, “Feng-yao” and “He-xi”, are involved with Chinese rhythm, while the latter four, i.e. “Da-yun”, “Xiao-yun”, “Pang-niu” and “Zheng-niu” have to do with the initials and vowels of words in Five-word Poetry. Early in the works of Jung-rung in Liang Dynasty, “Feng-yao” and “He-xi” were mentioned, and the term “Eight Faults” were recorded several times in the literature about regulation of Tang Poetry. The term is so often referred to that it can be regarded as a general guide of rhythm in composing a poem. Based on the comparative study of different views of “Shi-ge” in Tang Dynasty, this study aims to show the cognition process and significance of language rhythm in Chinese classical regulated poetry.

Keywords: Tang poetry, Eight Faults, poetry regulation, language rhythm

* Lecturer, Department of Chinese Language and Literature, National United University.

