

## 永明詩學與五言詩的聲境形塑\*

蔡 瑜\*\*

國立臺灣大學中國文學系

### 摘 要

本文以南齊永明體的生成為核心，結合文化背景，重新探究「永明」的詩學史意義。永明體結合聲律理論與創作實踐，在當世即已立體成名，成為詩界革命的先聲。它的理論植基於深刻的語音自覺，跨越了語言與文學範疇，並主導了音韻知識體系的建構與發展。永明詩人從梵漢對照建立聲韻分解的審音原理，從轉讀諷誦體察語言自身的音樂性；進而由音韻的可分解性，領悟詩歌聲律的可操作性。他們定位「人聲」為音律之始，強調語言的根本地位；透過「內聽」使語音形式與情意心聲相連通，理想的聲律即是心聲的外顯，提倡由內在語音形式出發的聲律美學。在五言詩的實踐上，永明詩學形塑出講究句尾字之間、上二與下三之間，異音相從的「聲境」，從而開啟了後世詩歌的體式革新運動。

**關鍵詞：**永明體，詩學，五言詩，聲境，聲律，四聲

---

\* 本文初稿曾宣讀於香港中文大學主辦，「今古齊觀：中國文學中的古典與現代國際學術研討會」（香港：2014年5月26-28日），感謝與會學者對於此一議題的關注；論文投稿後，更承蒙兩位匿名審查人惠賜寶貴意見，謹此致謝。

\*\* 作者電子郵件信箱：yutsaitw@ntu.edu.tw

## 一、前言

永明 (483-493) 是南朝齊武帝蕭蹟 (440-493) 的年號，所歷時間不過短短的十一年，如果沒有「永明體」的出現，它可能只是一段在政治上引不起後人興趣的塵封歷史。然而，在此期間卻產生了文學上的「永明體」，「永明體」在當世即已立體成名，它與文學史上許多體類之名出於後設的歸類，頗不相同。因此它也可能是中國文學史上第一個在當時即因具有鮮明特色，而得以成立的文學體式。它的產生出於一種深刻的語言自覺，並由此反省前行的文學形式，在理論與創作上緊密結合同步實踐，展開一場文學的革新運動。回顧中國文學史乃至批評史，這種現象似乎也是開風氣之先。

永明做為政治年號為期甚短，而所謂的「永明體」，依據史載：「永明末，盛為文章。吳興沈約、陳郡謝朓、琅邪王融以氣類相推轂，汝南周顒善識聲韻。約等文皆用宮商，以平上去入為四聲，以此制韻，不可增減，世呼為永明體。」<sup>1</sup> 乃主要興於「永明末」。但它在理論與創作幾乎同步並進的群體實踐中，卻能於很短的時間內蔚為風潮，產生相當可觀的效應。然而，「永明體」的聲律理論涉及的範疇跨越了語言與文學，「永明體」雖因緣際會成立於「永明」時期，其前承與後繼似不宜局限於「永明」，自魏晉以來漸漸興起的聲韻知識，不但是永明士人重要的背景，更是永明士人力求深化的知識體系，前後血脈依存。

「永明體」的領導人物沈約 (441-513) 本即跨越南朝的宋齊梁三代，他的學養及思想自有前後的連貫性，他也極有自覺地運用其史家身分，在《宋書》〈謝靈運傳論〉中暢敘他的文學史觀，宣揚他的聲律理論，顯現出「永明體」不僅前承了先行的聲韻知識，更是對漢魏以來文學的總體反省。沈約於永明五年 (487) 奉敕撰《宋書》，永明六年畢功表上。<sup>2</sup> 而南齊重要的文人集團竟陵八友正成於此前，《梁書》〈武帝紀〉：「竟陵王子良開西邸，招文學，高祖〔蕭衍〕與沈約、謝朓、王融、蕭琛、范雲、任昉、陸倕等並遊焉，號曰八友。」<sup>3</sup> 竟陵八友的形成不

<sup>1</sup> 蕭子顯，《南齊書》（北京：中華書局，1972），卷 52，〈陸厥傳〉，頁 897-900。又《南史》略同。

<sup>2</sup> 沈約自敘：「五年春，又被敕撰《宋書》。六年二月畢功，表上之。」沈約，《宋書》（北京：中華書局，1974），卷 100，〈沈仲玉傳〉，頁 2466。

<sup>3</sup> 姚思廉，《梁書》（北京：中華書局，1973），卷 1，〈武帝紀〉，頁 2。

會晚於永明五年，<sup>4</sup> 三位「永明體」的主將皆名列八友之中，顯然是具前後聯貫性的匯聚。八友的集結居於南齊文化事業繁榮、著述編纂鼎盛的時期，而從各人的籍貫與門蔭來看，又具有促進南北士族融合的意義，<sup>5</sup> 這一連串以永明為核心向前後輻射的活動，使南齊做為南朝文化承先啟後的樞紐地位，益顯鮮明。

而中國兩部最早的文學批評專著《文心雕龍》與《詩品》銜接於「永明」之後，鍾嶸 (467?-519?) 在《詩品》中多處敘及與王融 (467-493)、謝朓 (464-499) 的對話，且大篇幅地批評沈約等人所倡行的聲律理論，並以沈約為入評的最後一位詩人；鍾嶸雖被視為是永明聲律的反對者，卻正足以證明鍾嶸身在風潮之中，不得不辯的立場。至於劉勰 (466?-537?)，則不但以〈聲律〉篇處處呼應「永明體」的主將沈約的聲律主張，且更具系統地深化相關理論，毋怪乎成書後得到沈約大力褒揚。至於蕭統 (501-531) 所編《文選》也有論者指出主要收錄梁天監十二年 (513)，亦即沈約卒年以前去世的作家，<sup>6</sup> 可見沈約其人作為一個歷史段落的重要性。

「永明體」的風行與《文心雕龍》、《詩品》的對話關係，與蕭統《文選》的參照關係，提示我們它們醞釀於同一時代氛圍中，甚至是一個相互連屬的文學自覺運動。當我們高度重視《文心雕龍》、《詩品》、《昭明文選》的重要性時，不宜忽略作為它們先聲的「永明體」。此外，永明體的影響不僅盛於齊梁，還刺激北朝的聲韻研究及文學表現，並且向後延展至統一南北的隋唐帝國，唐人對「永明體」斟酌損益，直接促成近體詩的成熟，而近體詩的成立則重塑了漢語詩歌的韻律結構，開啟中國詩歌嶄新的里程碑。

正因為詩歌的創作實踐特別能夠回應永明的理論精神，並落實成具體的範式，它的理論對於詩歌的影響也最為深遠，成為歷來學界的主要聚焦。然而，正如上述，「永明體」的產生有深刻而長遠的「語言」及「詩學」的意義，它的重要性不能只用一種「詩歌體式」來涵括；更不宜只從理解唐詩律化的源頭出發，以唐詩的

<sup>4</sup> 依劉躍進所考，竟陵八友文人集團的正式形成應當是在齊武帝永明二年竟陵王蕭子良為護軍兼司徒至永明五年任正位司徒、並移居雞籠山之間。此外，劉躍進也指出，竟陵八友的部分成員如沈約、范雲、任昉結交甚早，如果從宋泰始三年部分士人結交開始算起，到齊永明五年正式形成，其間整整經歷了二十多年，時間可謂長久。劉躍進，《永明文學研究》（臺北：文津出版社，1992），頁 31-35。

<sup>5</sup> 同前引，頁 56-68。

<sup>6</sup> 曹道衡、沈玉成二位先生曾指出，《文選》雖仍收錄了天監十二年以後三位作家的五篇作品，但所選作家作品頗有缺漏，斷限也略感不倫，二位先生推測此與劉孝綽的好惡有關。由此可見，《文選》所選沈約卒年以前的作家比較有完整性。曹道衡、沈玉成，〈有關《文選》編纂中幾個問題的擬測〉，收入俞紹初、許逸民主編，《中外學者文選學論集》（北京：中華書局，1998），頁 343-347。

律句為基準，將「永明體」的研究放在有多少種類的律句形式、有多少合格的律句數量，這樣「以後律前」的視野。因為，這樣的研究是以唐代為核心，而非立基於「永明」本身的探討，在相互對照下，往往予人「永明體」律句形式繁複瑣碎不夠成熟的印象。我們不禁要問，這樣的表現會是中國第一個詩學革新運動的精神所在嗎？如果我們不能正本清源較為準確地認知「永明」的詩學意義，又如何能夠對中國詩歌律化的歷史進程正確掌握？

本文有意結合永明前後的文化背景，擴大問題的視野，從「語言自覺」的角度掌握永明聲律理論的精神，以此重新探討「永明詩學」的意義。本文仍沿襲傳統聚焦於「永明」，再由此向前後輻射，一方面是為了突顯「永明」在關鍵時刻所做的重大跨越，另一方面在於永明詩人以理論與創作相互應和亦步亦趨的模式，堪稱一種「詩學」生成的典範，在中國詩學史上的意義相當值得深究。因此，本文雖標舉「永明」，卻不限於「永明體」，而是將其意義擴展為「永明詩學」，嘗試從更根源的「語言自覺」，尤其是漢語語音特質的覺知為出發點，說明「永明詩學」如何透過對於五言詩「聲境」的形塑，重構了文人對於詩歌音樂性的認知。亦即，詩人如何帶著清晰的語言尤其是語音的意識，思考詩歌的表現問題，由此探討「永明詩學」在整個詩學發展上劃時代的意義。

## 二、語音自覺

詩歌是語言文字的藝術，它的文體特性，首在韻律，韻律的形成則立基於語言文字的特質。早期由於詩樂不分，詩歌的韻律合樂而出，在感受上似乎是來自於樂曲的音階高低、節拍的緩急快慢，但「凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲。聲成文，謂之音」、「樂者，音之所由生也；其本在人心之感於物也。」<sup>7</sup> 音樂本身是情動言形的韻律形式，故「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲」，五聲是依附於歌詠的長言而生。<sup>8</sup> 因此，詩歌的韻律即或是在詩與歌合體的時期，仍主要根植於內在情感所生成的語言音律；待詩樂分離，彼此雖仍相互關涉，但如何深化

<sup>7</sup> 鄭玄注，孔穎達等正義，《禮記正義》（臺北：藝文印書館，1965，重刊宋本十三經注疏附校勘記），卷37，〈樂記〉，頁663a。

<sup>8</sup> 語出《尚書·舜典》，孔穎達疏：「『聲依永』者，謂五聲依附長言而為之。」孔安國傳，孔穎達等正義，《尚書正義》（臺北：藝文印書館，1965，重刊宋本十三經注疏附校勘記），卷3，頁47a。

各自的本質特性實為重要課題。從詩的角度言，韻律感的精緻化，便有賴於敏銳的語言自覺，尤其是對於語音的細膩審辨。

廣義的語言文字學在中國起源甚早，先秦至兩漢，主要以文字、訓詁，字義、詞源學為主；直至漢末，對於漢語音韻分析性的領悟，才初露光芒，顏之推稱：「是漢末人獨知反語。至於魏世，此事大行……自茲厥後，音韻蜂出。」<sup>9</sup> 顏之推所強調的即是「反切法」的發明。單音獨體是漢語的特性，「反切法」的基礎是雙聲疊韻，它體現出聲韻的可分解性，但雙聲疊韻的施用，早見於《詩經》、《楚辭》、樂府、古詩等文學作品，與重言、疊字、聯綿，同是先秦兩漢詩歌重要的語言韻律形式；聲韻的可分解性，早就為敏銳的詩人所覺察，並巧妙施用。然而，「反切法」的原理本即內在於漢語的結構是一回事，要運用此原理，透過上字取聲母，下字取韻母的方式，建立起拼注所有讀音的音韻體系，則顯然必須具有另一番著眼於音韻分析的視野與企圖。中國音韻學的蔚興，不得不自「反切法」的發明起算，魏晉南北朝「音韻蜂出」，不僅接續這個風潮，更有著許多刺激審音知識發展的文化因素。

只是，隋代以前的韻書基本上皆已亡佚，很難完整掌握其實質內涵與發展脈絡，但值得慶幸的是日僧空海 (774-835) 的《文鏡秘府論》保留了這個時期許多的珍貴資料，其中所收永明時期的音韻理論及時人相互間的辯論，不僅可由此獲得永明聲韻理論的梗概，更足以見出周顒、沈約等人，在建構中國音韻學知識體系的重大突破與關鍵地位。其中以四聲紐法、四聲制韻的確立尤居樞紐地位，再結合對於發音部位的細膩區辨，形成一個能夠以簡馭繁、觸類旁通的體系。

永明時期對於語音自覺的反省是全方位的，中國音韻理論之所以在此時有所突破，受到佛教盛行與文學發展的交互影響。佛教要深根中土，必得克服語文翻譯的問題，而佛經諷讀、梵唄吟詠更牽涉到轉讀的語音對應問題，實際需要的衝擊，不斷激盪出梵漢語言的對照關係，而梵文極為成熟完密的拼音原理，自然成為中土之人重新認知自我語言特質、並建構音韻系統的重要啟迪。<sup>10</sup> 梁·僧祐即曾指出：

<sup>9</sup> 顏之推著，王利器注，《顏氏家訓集解》（臺北：明文書局，1982），卷7，〈音辭〉，頁473。  
案：顏之推將反切的發明推始於孫炎，學界略有不同的意見，或有認為始於服虔。但重要的應是反切是否成為一種體系性的表音之法，如此，則系統化的時間不得不推遲於魏晉以後。

<sup>10</sup> 案：必須說明的是本文以「梵漢」總攝此時佛經翻譯的語言，只是一種便宜的說法，係採用當時比較通用的概稱（可見以下本文的引述）。嚴格為論，當時的佛經原文可能包括中亞及周邊的民族語言，不止於印度文，而所謂梵文則包括印度不同時期、地域及佛教部派的語言，相當複雜。關於這個問題，論者的爭議頗多，可參考平田昌司，〈略論唐以前的佛經對音〉，收入朱慶之編，《佛教漢語研究》（北京：商務印書館，2009），頁211-222。唯本文旨在強調此一時期異邦

「梵音為語，單複無恆，或一字以攝眾理，或數言而成一義。尋《大涅槃經》列字五十，總釋眾義十有四音，名為字本。觀其發語裁音，宛轉相資，或舌根唇末，以長短為異。且胡字一音，不得成語，必餘言足句，然後義成。」<sup>11</sup>《隋書》〈經籍志〉則云：「自後漢佛法行於中國，又得西域胡書，能以十四字貫一切音，文省而義廣。」<sup>12</sup>所謂「以十四字貫一切音」即是指梵文的十四個元音，劉宋謝靈運(385-433)著有《十四音訓敘》，<sup>13</sup>曾對十四音加以梳理：「條列梵漢，昭然可了，使文字有據焉。」<sup>14</sup>約相當於唐代的日僧安然(ca. 841-915)《悉曇藏》也曾引謝靈運之說：「《大涅槃經》中有五十字以為一切字本，牽彼就此，反語成字。」<sup>15</sup>「五十字」是總元音與輔音而言，以此說明反音之法。由此大體可見謝靈運如何從梵文的拼音之法，建立漢語音韻與其對照原則，進行梵漢的條列。依饒宗頤先生之考，悉曇為印度學童學習字母拼音的法門，晉時道安已傳其書。<sup>16</sup>而謝靈運當是從慧叡法師(373-439)習得此法，<sup>17</sup>是現今可知，將此拼音法門運用於梵漢對照以建立原則的重要文人，堪稱永明聲韻理論的先行者。沈約會將他的文學聲律論載記於《宋書》〈謝靈運傳論〉中，除了文學的理由，應該也有聲韻的因緣。悉曇學做為譯經的第一線基礎知識，隨佛教傳入東土，強化了中土之人審音的能力，此時文人對於聲紐、韻切的分析都較前精進，遠非漢末初起的反切所能比擬。

前引梁·蕭子顯(487-535)《南齊書》：「永明末，盛為文章。……世呼為永明體」之語，是我們認知永明體極重要的依據。然而，這段文字時代雖早，所記卻多有語焉不詳之處。參照《文鏡秘府論》〈四聲論〉的記載，可以獲得更具體的理

語文對中土語文的衝擊，自以天竺國的語文為主，故當時所謂的梵文可做廣義的指涉。

<sup>11</sup> 僧祐著，蘇晉仁、蕭鍊子點校，《出三藏記集》（北京：中華書局，1995），卷1，〈胡漢譯經文字音義同異記第四〉，頁13。

<sup>12</sup> 魏徵，《隋書》（北京：中華書局，1973），卷32，〈經籍志〉，頁947。

<sup>13</sup> 詳細內容分析可參考平田昌司，〈謝靈運『十四音訓敘』の系譜〉，收入高田時雄編，《中国語史の資料と方法》（京都：京都大学人文科学研究所，1994），頁33-80；王邦維，〈謝靈運《十四音訓敘》輯考〉，收入北京大學中國傳統文化研究中心編，《北京大學百年國學文粹·語言文獻卷》（北京：北京大學出版社，1998），頁631-646。

<sup>14</sup> 釋慧皎著，湯用彤校注，《高僧傳》（北京：中華書局，1997），卷7，〈慧叡傳〉，頁260。

<sup>15</sup> 安然，《悉曇藏》，《大正新脩大藏經》第84冊（臺北：新文豐出版，1983），卷5，頁409。對此段引文的注解可參考平田昌司，〈謝靈運『十四音訓敘』の系譜〉，頁33-80；王邦維，〈謝靈運《十四音訓敘》輯考〉，頁631-646。

<sup>16</sup> 饒宗頤，《梵學集》（上海：上海古籍出版社，1993），〈文心雕龍聲律篇與鳩摩羅什通韻——論四聲說與悉曇之關係兼談王斌、劉善經、沈約有關諸問題〉，頁95-96。

<sup>17</sup> 「元嘉中，陳郡謝靈運語叡以經中諸字並眾音異旨，著十四音訓，條列梵漢，昭然可了，使文字有據焉。」釋慧皎著，湯用彤校注，《高僧傳》，卷7，〈慧叡傳〉，頁260。

解，〈四聲論〉云：「宋末以來，始有四聲之目。沈約乃著其譜、論，云起自周顒。」並簡括《齊書》所記云：「沈約、謝朓、王融，以氣類相推，文用宮商，平上去入為四聲，世呼為永明體」，<sup>18</sup> 此處明確論斷，宋末以來，始有四聲之目。周顒、沈約皆是跨越宋、齊的文人，此語說明四聲為論在永明前已有一段醞釀的時期，與前述謝靈運的「反語法」應為一脈相承的審音意識。<sup>19</sup> 此外，這段記載還明確定位周、沈二人在四聲論上原創與推衍的關係。

然而周、沈二人的聲韻譜系在與梵語的對照下，包含的面向實相當廣泛，唐代《封氏聞見記》「聲韻」篇記載：「周顒好為體語，因此切字皆有紐，紐有平上去入之異。永明中，沈約文詞精拔，盛解音律，遂撰《四聲譜》。」<sup>20</sup> 「體語」即「體文」，指梵語子音，約可對應漢語的聲紐，周顒深明梵音紐字，故能切字為紐。<sup>21</sup> 此意謝靈運已啟其端，他在分析三十四個子音時說：「其三十四字中，二十五字聲從內出轉至唇外，九字聲從外還內」，並有對各字發聲部位的說明，如舌根聲、轉唇聲等，<sup>22</sup> 即為對梵文發聲方式的細部分析。但周顒的創發與沈約的造譜，不僅在於揭示聲母，更在於「切字皆有紐」，因為他們的「紐字之圖」中的「紐」字具有紐結的意思，兼指聲和韻的拼切與分解。<sup>23</sup> 因此遼欽立便強調「一字紐四聲」，其要在於「轉」，<sup>24</sup> 能夠「一字紐四聲」才能轉出「四聲紐法」的譜系。<sup>25</sup>

《文鏡秘府論》天卷曾羅列「諸家調四聲譜」，其中部分文字內容與安然《悉

<sup>18</sup> 遍照金剛撰，盧盛江校考，《文鏡秘府論彙校彙考》（北京：中華書局，2006），頁 214。此段〈四聲論〉的文字，學者多半認為典出隋·劉善經《四聲指歸》，參考盧盛江所做的彙考，同前引，頁 204-205。

<sup>19</sup> 遼欽立指出：「紐與體語之起，皆本象教，在當時乃一嶄新之審音技術，與傳統的反切不相侔。四聲不起於漢魏而起於劉宋者，謝氏《十四音訓敘》實有以啟之。周顒四聲紐法，則又承前代之梵學施之於中土文字也。」遼欽立，《遼欽立文存》（北京：中華書局，2010），〈四聲考〉，頁 476。

<sup>20</sup> 封演著，趙貞信校注，《封氏聞見記校注》（北京：中華書局，2005），卷 2，〈聲韻〉，頁 13。

<sup>21</sup> 饒宗頤，《梵學集》，〈文心雕龍聲律篇與鳩摩羅什通韻——論四聲說與悉曇之關係兼談王斌、劉善經、沈約有關諸問題〉，頁 95。

<sup>22</sup> 安然，《悉曇藏》，卷 5，頁 409，引「宋國謝靈運」語。

<sup>23</sup> 參見李新魁，《漢語等韻學》（北京：中華書局，1983），頁 34。

<sup>24</sup> 遼欽立，《遼欽立文存》，〈四聲考〉，頁 474。

<sup>25</sup> 遼欽立特別說明：「紐」之為物，別具新義：譜以一紐轉四聲，持四聲賅眾音，即周顒整理文字之新方案，沈約承之。紐法可令少數之入聲系聯其餘多數之三聲，此發明甚可貴。同前引，頁 469-470。

曇藏》所引《四聲譜》略同，兩相參照，可得沈約《四聲譜》的部分樣貌，<sup>26</sup> 如云「凡四聲字為紐」、<sup>27</sup>「或六字總歸一入」、「四聲紐字，配為雙聲疊韻」、「凡四聲，豎讀為紐，橫讀為韻。亦當行下四字配上四字，即為雙聲。若解此法，即解反音法。」「反音法有二種，一紐聲反音，二雙聲反音，一切反音有此法。」<sup>28</sup> 在《文鏡秘府論》保留了上述說明的相關文字圖譜，足供審辨，如「郎朗浪落」、「黎禮麗振」兩組字，它們本身即是平上去入四字一組的「紐聲反音」，聲韻俱關係密切。但兩組之間，如「郎」與「黎」，則是「雙聲反音」，不具韻的關係。至於「郎朗浪落」與「羊養恙藥」，兩組之間，如「郎」與「羊」則是疊韻字，不具聲的關係。因而，《文鏡秘府論》所列的「諸家調四聲譜」又有對應「紐聲反音」的正雙聲、正紐與對應「雙聲反音」的雙聲、旁紐的分法。<sup>29</sup> 由此不難窺知，沈約的《四聲譜》雖言雙聲疊韻，卻與修辭學上簡單的雙聲疊韻不盡相同，因為「紐聲反音」不僅是雙聲，也是一組只有四聲不同的聲韻字，可謂一聲高低之轉。其聲韻之近，比單純的雙聲或疊韻都更緊密。因此，以周顒、沈約為首的永明聲韻理論，係以四聲為綱領，部勒出複雜的韻紐圖，開展的是一套聲、韻、調俱全的體系。

透過悉曇學的拼音原理，我們不難理解謝靈運如何經由梵漢對照審辨漢語的音韻，將漢語字符轉成具有拼音功能的音符，用「聲體借字，以傳胡音」<sup>30</sup> 之法，條列梵漢。爾後，周顒、沈約等人又進一步成就了韻紐圖譜，而此聲韻系統之所以建立，「四聲制韻」允為關鍵。然而，這個「四聲制韻」的審音關鍵是如何突破的？仍然費解。因為，聲調為漢語的重要特質，梵文並非聲調語言，要從梵漢對照中直接獲得聲調的覺知，並不如聲母韻母的分解來得單純，甚至可以說，四聲的發現與分類，可能超越了梵文拼音原理所能提供的直接參照。為何會在此時析分出聲調元素？這就得進一步深入到佛教傳布的方式與過程。漢語聲調的發現可能受到佛

<sup>26</sup> 依盧盛江考證，「諸家調四聲譜」可分三部分，第一部分自開首至「一切反音有此法」屬沈約之說。遍照金剛撰，盧盛江校考，《文鏡秘府論彙校彙考》，頁 43-47。

<sup>27</sup> 案：此據《悉曇藏》所引，《文鏡秘府論》作「凡四字一紐」，未若《悉曇藏》語意明晰。見安然，《悉曇藏》，卷 2，頁 381-382。

<sup>28</sup> 遍照金剛撰，盧盛江校考，《文鏡秘府論彙校彙考》，頁 41、53、63、64。俱屬沈約之論。

<sup>29</sup> 遼欽立整理前後論述歸結為：正紐即正四聲、正雙聲；旁紐即非紐之雙聲、一般雙聲。爾後兩者又相混，指一般之聲紐。遼欽立，《遼欽立文存》，〈四聲考〉，頁 470。

<sup>30</sup> 謝靈運之說，見安然，《悉曇藏》，卷 5，頁 409。遼欽立解釋聲、體二字即唐以後所謂的聲勢、體文，即慧琳《一切經音義》、智廣《悉曇字紀》所云：「梵文阿等十二字為聲勢，迦等三十五字為體文。」遼欽立，《遼欽立文存》，〈四聲考〉，頁 471-472。

教重視諷誦歌詠佛典的傳統直接啟引。佛家有所謂「以微妙音歌歎佛德」、<sup>31</sup>「諷誦之利大矣」、「獨處閑房，吟誦經典，音吐適亮，文字分明。足使幽靈忻踊，精神暢悅。」<sup>32</sup>因此，佛經翻譯不僅是文字義解的問題，更有聲曲抑揚的講究，鳩摩羅什(344-413)即曾與僧叡論西方辭體：「天竺國俗甚重文藻，其宮商體韻，以入弦為善。凡觀國王，必有讚德；見佛之儀，以歌歎為尊。經中偈頌，皆其式也。但改梵為秦，失其藻蔚，雖得大意，殊隔文體。」<sup>33</sup>經中偈頌的宮商體韻，正是體察佛典辭體極重要的關鍵。俟後梁釋慧皎(497-554)更詳細說明梵唄的音樂性與漢樂歌詠的對應關係：「雖復歌讚為殊，而並以協諧鍾律，符靡宮商，方乃奧妙。故奏歌於金石，則謂之為樂；設讚於管絃，則稱之為唄。」但梵漢語言性質歧異：「梵音重複，漢語單奇」，制為歌讚的韻文形式也不同：「東國之歌也，則結韻以成詠；西方之贊也，則作偈以和聲」，在對譯中「若用梵音以詠漢語，則聲繁而偈迫；若用漢曲以詠梵文，則韻短而辭長。」<sup>34</sup>難免衍生許多不易符應的問題。欲傳梵響，誠乎其難。

故慧皎即曾指出「自大教東流，乃譯文者眾，而傳聲蓋寡」、「是故金言有譯，而梵響無授」，<sup>35</sup>並且提到，就是在「宋齊之間」經由一些僧人的「殷勤嗟詠，曲意音律，撰集異同，斟酌科例」，才使許多聲響獲得訂正。不過他也感嘆「自茲厥後，聲多散落」。<sup>36</sup>從他的論述中可以確知，「宋齊之間」正是轉讀最為興盛之時，但或因聲法有賴口授，不易流傳，至梁時已多散失。在當時「詠經稱為轉讀，歌讚稱為梵唄」，<sup>37</sup>「轉讀」自以諷誦經文為主，讚唄也因「以韻入絃結」，依循的仍是讚詠的語音韻勢，兩者皆具音樂性，但這種音樂性是基於「法身既遠，所寄者辭。沈吟反復，惠利難思」，<sup>38</sup>以成其吟詠聲辭之妙，「所謂歌誦法言，以此為音樂者也」。<sup>39</sup>它們的音樂性都是由語言的音樂性所延展，或長言之，或抑揚之，「隨時讚詠，亦在處成音」、「欲使言味流靡，辭韻相屬」，<sup>40</sup>

<sup>31</sup> 釋慧皎著，湯用彤校注，《高僧傳》，卷13，〈經師傳論〉，頁508。

<sup>32</sup> 同前引，頁475。

<sup>33</sup> 僧祐著，蘇晉仁、蕭鍊子點校，《出三藏記集》，卷14，〈鳩摩羅什傳第一〉，頁534。

<sup>34</sup> 釋慧皎著，湯用彤校注，《高僧傳》，卷13，〈經師傳論〉，頁507。

<sup>35</sup> 同前引。

<sup>36</sup> 同前引，頁507-508。

<sup>37</sup> 慧皎云：「天竺方俗，凡是歌詠法言，皆稱為唄。至於此土，詠經則稱為轉讀，歌讚則稱為梵唄。昔諸天讚唄，皆以韻入絃結。五眾既與俗違，故宜以聲曲為妙。」同前引，頁508。

<sup>38</sup> 同前引，頁475。

<sup>39</sup> 同前引。

<sup>40</sup> 同前引，頁507。

是由衷的禮讚佛德之音，成此美樂。

經文是神聖的語言，「轉讀之為懿，貴在聲文兩得。若唯聲而不文，則道心無以得生；若唯文而不聲，則俗情無以得入。」能令道俗傾心的轉讀，必須既能精達經旨，又復洞曉音律，使梵漢聲文次而無亂、契而莫爽。切不可有「破句以合聲」、「分文以足韻」<sup>41</sup>的差誤。從《高僧傳》對於經師轉讀的記載可歸結幾個重點，其一，善於轉讀者有一定天賦的條件，且人各異稟，經師往往是「特稟妙聲」、「特稟自然之聲」、「既有高亮之聲」、「甚豐聲而高調」。其二，轉讀有一定的聲法，既由師承，又待自悟與習練。其三，轉讀的聲法容許開新創奇，「雖依擬前宗，而獨拔新異」、「斟酌舊聲，詮品新異」、「梵製新奇，特拔終古」。其四，轉讀甚具個人的聲韻風格，或是「捉調小緩」或是「喜騁飛聲」，有的「哀婉細妙」、有的「高調清徹」。<sup>42</sup> 高低、長短、急緩的交織共同形成轉讀的音樂性。

轉讀不依樂譜而依經文，它的音樂性不依恃固定音高的音階，而是由諷誦歌詠而生，「巧於轉讀，有無窮聲韻」、「響韻清雅，運轉無方」、「響調優游，和雅哀亮」，都說明了這種可以運轉無窮的聲韻效果。「四飛卻轉，反折還喉疊啣」，描寫出從輕揚向外的飛聲內轉為喉頭疊啣的技巧。而「發響含奇，製無定准，條章折句，綺麗分明」，<sup>43</sup> 更道出分章析句，頓逗得宜，聲文兩得之美。至此，不得不謂，轉讀使漢語的諷誦之美推到極致，這不僅基於虔敬的宗教情感，也在於對語音體察的精進，故能「以字音之轉寫歌聲之轉」，<sup>44</sup> 當經師必須以字音之轉體現歌詠的聲境時，以「音高」為必要參數的「聲調」，<sup>45</sup> 自然易於被體察到，並充分運用發揮。慧皎曾形容美善的轉讀是：「其間起擲盪舉，平折放殺，游飛卻轉，反疊嬌弄」，這不僅要有準確分明的吐字，還得起伏高下運轉自如。<sup>46</sup> 而「動韻

<sup>41</sup> 同前引，頁 508。

<sup>42</sup> 同前引，頁 498、500-502、505。

<sup>43</sup> 同前引，頁 498-500。

<sup>44</sup> 遼欽立，《遼欽立文存》，〈四聲考〉，頁 478。此處借用遼欽立之語，詳下文分析。

<sup>45</sup> 朱曉農，《音法演化：發聲活動》（北京：商務印書館，2012），〈聲調四維度〉，頁 319-320。

<sup>46</sup> 案：本段引文之前慧皎還有「三位七聲，次而無亂；五言四句，契而莫爽」之語，故論者多有從「三位七聲」以解本段的語意，但何謂「三位七聲」論者的意見便頗為紛歧，王小盾、盧盛江各有不同的論述，但基本上都同意這是指轉讀的聲法，具有高低抑揚的特色。相關論述見王小盾，《中國早期藝術與宗教》（北京：東方出版社，1998），〈佛教唄贊音樂與敦煌講唱辭中「平」、「側」、「斷」諸音符號〉，頁 404；盧盛江，《文鏡秘府論研究》（北京：人民文學出版社，2013），〈《文鏡秘府論》聲病淵源研究〉，頁 575-580。筆者認為，本段引文之前慧皎論及「轉讀之為懿，貴在聲文兩得」，之後又有「聽聲可以娛耳，聆語可以開襟」皆是聲文、聲語並提，故知這樣的聲法不僅重視高低抑揚的音樂性，也同時要求「音吐適亮，文字分明」，兼顧

則流靡弗窮，張喉則變態無盡」，<sup>47</sup> 更牽涉到如何依隨一定的聲字韻語延長音時的變化。為了使一個字音依內在情感呈現高低起伏的抑揚聲情時，前述周、沈的「四聲紐法」，所提供的雙聲疊韻的緊密關係，正可發揮卻轉、反疊的效果。

遼欽立先生曾以東晉道曲〈步虛吟〉的記譜之法，具體說明時人如何「以字音之轉寫歌聲之轉」。漢晉時期傳統的記譜法如《漢書》〈藝文志〉稱樂譜為「聲曲折」，<sup>48</sup> 晉人稱「韻逗曲折」、「音韻曲折」。<sup>49</sup> 「曲折」即譜之曲折線，韻逗、音韻則是譜之聲字，「音」者，自其為歌曲之聲類者言，「逗」者，自其為曲折中之住節作用言，二者皆狀寫聲節，各成音組。至於「韻」則指如歌辭「虛」字下用「于御汚於」，「無」字下用「烏悞悟」，由於此類字因辭變換，必須與本辭疊韻，故謂之「韻」。遼欽立先生指出這種聲字因辭變換並須與本辭疊韻的方法，與「四聲之紐轉」極相類。<sup>50</sup> 正因為其間的聲韻關係常常極相近，又有四聲抑揚之別，再加上曲折之線，確實有助於標示聲轉吟詠之術。

至於中國梵唄之祖，自屬〈魚山梵唄〉，只是曹植 (192-232) 制唄之說起於佛道交涉的複雜關係，<sup>51</sup> 其本原已不易追究。今留傳於日本的《魚山聲明集》還保有可能傳自唐代的梵唄譜式，<sup>52</sup> 其「聲曲折」的記譜方式，與六朝道曲頗為類似，或屬同一時代的表記法。而沈約在研讀古樂錄時曾言：「樂人以音相傳，訓詁不可復解。凡古樂錄，皆大字是辭，細字是聲，聲辭合寫，故致然爾。」<sup>53</sup> 可見他對於「以字寫聲」之記譜法的熟稔；而在他的聲律理論中也提到「曲折聲韻之巧」。從這些跡象合理推論，周、沈的「四聲紐法」可能從唄讚、轉讀時的曲折、韻逗獲得啟發，而建立起系統性的字音譜系。

語言吐字的清晰。

<sup>47</sup> 釋慧皎著，湯用彤校注，《高僧傳》，卷 13，〈經師傳論〉，頁 508。

<sup>48</sup> 班固著，顏師古注，《漢書》（北京：中華書局，1962），卷 30，〈藝文志〉，頁 1755。參其中所記「歌詩」名稱。

<sup>49</sup> 沈約，《宋書》，卷 19，〈樂志〉，頁 539、540。其中載有張華樂表、賀循答太常祭祀語。

<sup>50</sup> 遼欽立，《遼欽立文存》，〈四聲考〉，頁 478；又〈漢詩別錄〉亦有類似的說明，參遼欽立，《遼欽立文存》，〈漢詩別錄〉，頁 93。

<sup>51</sup> 詳細考察參見王小盾、金溪，〈魚山梵唄傳說的道教背景〉，《中國文化》，36（北京：2012），頁 134-157。

<sup>52</sup> 《魚山聲明集》的譜式見《魚山聲明集》，《大正新脩大藏經》第 84 冊，頁 813-824。相關研究參見賴信川，《魚山聲明集研究：中國佛教梵唄發展的考察》（臺北：花木蘭文化出版社，2010），頁 13-28；永悟禪師，《魚山梵唄聲明集》（上海：華東師範大學出版社，2012），頁 9-24。

<sup>53</sup> 郭茂倩引《古今樂錄》語，見郭茂倩，《樂府詩集》（臺北：里仁書局，1984），卷 19，「鼓吹曲辭四」，頁 285。

轉讀發揮的是語言的音樂性，但此音樂性並不同於一般基於固定音階的樂曲，而是內在於語言之中，將漢語聲、韻、調的多元特質做全面性的發揮。宋齊之時佛經轉讀蓬勃興盛，經由力求精準的梵漢語音對照，確乎最有可能領悟到漢語聲調所具有的獨特音樂性。就當時的社會文化背景及僧眾與文人的交往風氣來看，文士即或未必能直接從事轉讀及製作梵唄新聲的工作，但絕對是參與法會具有高度修養的信眾，且能獲得向經師請益求教的機會，周顒與沈約皆與佛教有很深的因緣，他們從重視諷誦吟詠的轉讀活動，產生對於漢語音樂性的體悟，可謂合情合理。<sup>54</sup>

現今學界多半相信漢語的聲調音素古已有之，未必待永明而後「發明」，只是在永明四聲提出之前，究竟有幾個聲調？又是哪幾個聲調？學者對於聲調的發展原理及調值調型的認知仍有不同的意見，<sup>55</sup> 本文無需對此旁涉廣引，只是要凸顯聲調在永明時期被「發現」的意義，以及此一發現對於文學的影響。由於語言現象是尋常日用習以性成的活動，若非有相當的刺激提供差異的對照，常令人習焉而不察。漢晉以來異邦語言的衝擊及佛教文化的浸潤，顯然為中土士人提供了語言差異的豐富參照。但周、沈「發現」聲調的意義並不單純在於籠統覺知到有聲調的差別，如果是在這個意義的「發現」，實不必待周、沈而後有；他們的意義是將聲調定為四類，並由此建立聲韻體系。南朝時的語音面貌我們現在已難充分掌握，但從現今留傳的方言來看，聲調的種類並非皆能整齊地以「四」總括，紛歧現象所在多有；但不可否認的是，四聲切韻卻是此後相沿成習的主要分類方式，將聲調定分為四，當有基於語音分辨的內在理由，<sup>56</sup> 只是用當時的語彙未必能夠描繪清楚。

即使是現在語言學高度發展的時代，聲調研究與其它語音現象相比仍屬後起之秀。從新起的語音學框架來看，聲調系統具有四個維度：一個必要參數是音高，三個次要參數是聲域、長短、音段。音高是向來定義聲調的主要參數，長短、音段也是描寫聲調會用到的概念，至於聲域用於描繪聲調則是比較新的概念。聲域是由發

<sup>54</sup> 從佛經轉讀探討四聲起源的問題始於陳寅恪〈四聲三問〉，其後論其是非的學者頗多。本文的推論已偏離陳氏所提出的結論，但仍認為陳氏首揭轉讀與四聲關係的重要性，對學界深具啟發性。陳寅恪，〈四聲三問〉，《清華學報》，9.2（新竹：1934），頁 275-287。

<sup>55</sup> 梅祖麟曾對中古漢語四個聲調的語音特徵，及劃分平仄的依據有所分析，可參梅祖麟著，鄭偉譯，〈中古漢語的聲調與上聲的來源〉，收入潘悟云編，《境外漢語音韻學論文選》（上海：上海教育出版社，2010），頁 41-60。關於各派說法的綜論，可參考潘悟云，《漢語歷史音韻學》（上海：上海教育出版社，2000），頁 91-99；潘悟云，《音韻論集》（上海：中西書局，2012），〈關於漢語聲調發展的幾個問題〉，頁 1-22。

<sup>56</sup> 潘悟云曾分析從沈約《四聲譜》到陸法言《切譜》分為四聲而不是其他聲類的音韻原理，可供參考。潘悟云，《音韻論集》，〈關於漢語聲調發展的幾個問題〉，頁 10-12。

聲態來定義，發聲態指的是說話時喉部活動的各種狀態。現今的研究指出，聲域與音高共同承載聲調信息，發聲態與聲調系統之間有共時關係。因為音高也是一種喉頭發聲活動，它附著於發聲態。元音會跟聲調、發聲態互動，以產生複雜的元音系統；輔音也會跟喉頭發聲活動互動，產生某些形態的塞音。因此聲調的共時類型與發聲態的複雜性相關，而它的起因則在於與發聲態相關的聲門活動的音法化與範疇化。<sup>57</sup> 由這些現代語音學分析，不難領會聲調並非獨立的音高現象，而與喉頭發聲活動的各種狀態相關，由此產生的聽感，其音高現象實有多種聲態。如此，我們對於前述描繪轉讀所提到的「張喉則變態無盡」、「反折還喉疊喞」，就可以有更貼切的理會。音高與聲域互涉，與長短、音段結合並現，更清楚地說明了由聲調主導的語言音樂性具有相當多元的基礎。

周顛、沈約將聲調定為四類，必有其內在於語音現象的理路，使他們相當堅持，然而，其說畢竟係屬首創，在當時有不少反駁者，如北魏甄思伯（琛）(452?-524) 著有《磔四聲》，以為沈約《四聲譜》「不依古典，妄自穿鑿」，從這項批評就可得知「四聲」在當時確實是一種前所未有的「發明」。甄氏認為「若計四聲為紐，則天下眾聲無不入紐。萬聲萬紐，不可止為四也。」<sup>58</sup> 他的批評主要針對「四聲紐法」為何建立在「四」？沈約的答辯將規格提得很高，乃以《周易》「四象」，比擬「四聲」：「昔神農重八卦，無不純，立四象，象無不象。但能作詩，無四聲之患，則同諸四象。四象既立，萬象生焉，四聲既周，群聲類焉。」又再以「四聲」比配「四季」：「昔周、孔所以不論四聲者，正以春為陽中，德澤不偏，即平聲之象；夏草木茂盛，炎熾如火，即上聲之象；秋霜凝木落，去根離本，即去聲之象；冬天地閉藏，萬物盡收，即入聲之象。以其四時之中，合有其義，故不標出之耳。」<sup>59</sup> 沈約的重點是重啟「四」這個類別數字在經典之中的意義。如果再加上他的《四聲譜》以平上去入配東南西北「四方」，<sup>60</sup> 俱可見出他為四聲建立宇宙論基礎的企圖。因為傳統經史典籍中對於聲的分類，向來唯有五聲或五音，而無四聲之說，他必須為四聲這個逸出於傳統知識體系的論述找到合法性的地位，這是他回應時論的重要面向。

雖然，以永明為核心的音韻理論對於語音的反省是多元且全面的，但最具有開創性的，仍不得不歸於四聲的理論發明與文學運用，在沈約等人的努力宣揚與實踐

<sup>57</sup> 朱曉農，《音法演化：發聲活動》，〈聲調四維度〉，頁 319-321；〈重塑語音學〉，頁 35。

<sup>58</sup> 遍照金剛撰，盧盛江校考，《文鏡秘府論彙校彙考》，頁 285。

<sup>59</sup> 沈約，〈答甄公論〉，收入遍照金剛撰，盧盛江校考，《文鏡秘府論彙校彙考》，頁 303。

<sup>60</sup> 遍照金剛撰，盧盛江校考，《文鏡秘府論彙校彙考》，頁 41。

下，四聲在士人的觀念中也漸漸成為語言的代表。隋代的劉善經可以說是對於永明聲律運動隔代的支持者，也是四聲理論的集成者，他在〈四聲指歸〉<sup>61</sup> 中如此定義：「夫四聲者，無響不到，無言不攝，總括三才，苞籠萬象。」他用四聲總攝所有聲響、語言的本質，他還引劉滔所說：「雖復雷霆疾響，蟲鳥殊鳴，萬籟爭吹，八音遞奏，出口入耳，觸身動物，固無能越也」為支持，劉滔之語正在說明不論是自然的音響或是人文的樂音都在四聲的範圍之內，即所謂凡有言語聲響之處，必然帶有四聲。而「總括三才，苞籠萬象」，表面上看來仍然是指四聲的統攝萬有，但從人居三才之中，而「四聲者，譬之軌轍，誰能行不由軌乎？」四聲做為語言的標誌，此語更在從人類獨具語言能力的角度，說明語言是人類感知與思維之所以能夠展開的過程。「故聲者逐物以立名，紐者因聲以轉注」不僅說明聲物對應的命名活動，以及經過四聲紐法產生無窮的聲與名的關係；也透露出感官活動與內在聯結時語言參與了表象的轉化；語音不僅指稱事物，而且復現了事物所引起的感覺，使人得以強化認知，構成思維與概念，由此把世界和人統一起來。<sup>62</sup> 在此劉善經無異是用語言活動定位人作為存有者的本質。而劉滔「出口入耳，觸身動物」之語，也在說明言語不僅是一個向外言說的活動，也是向內聽取的活動，語音不僅滲透著說話者的精神，也震動著聽話者，同時還反作用在言說者身上。從人類的語言性格來看，語言正處在人與自然之間，人用語音的世界把自己包圍起來，以便接受和應對事物的世界。<sup>63</sup>

據現今的語言調查，世界上的聲調語言不在少數，但是像漢語這樣每個音節都有固定聲調，不但有高低之分，還有升降曲折之別的，卻並不多見。<sup>64</sup> 因此聲調允為漢語有別於印歐語系最為顯著的特色，周、沈等人透過佛經轉讀與梵漢對音的啟發，重新認知到漢語本即存在的聲調之別，將之範疇化定為四類，並施用於文學之中，成為後世習以為常的知識，確乎是一大創發。從宋齊以後音韻學發展的軌跡來看，永明詩學並非單方面受惠於音韻研究的成果，而是憑著詩人敏銳的語音感

<sup>61</sup> 現今見存於《文鏡秘府論》天卷的〈四聲論〉，據考即是典出劉善經〈四聲指歸〉，相關考釋見同前引，頁 204-205。本段以下引文見同前引，頁 213、285、286。

<sup>62</sup> 本段相關語言理論參見洪堡特 (Wilhelm von Humboldt) 著，姚小平譯，《論人類語言結構的差異及其對人類精神發展的影響》（北京：商務印書館，1999），第 8 章，〈語言的一般性質和特點〉，頁 66-67。

<sup>63</sup> 同前引，頁 72。

<sup>64</sup> 王士元、彭剛，《語言語音與技術》（香港：香港城市大學出版社，2007），甲部，〈語言與語音篇〉，第 6 章，〈幾個論題〉，頁 137-138；王士元，《王士元語言學論文集》（北京：商務印書館，2002），〈聲調的音系特徵〉，頁 146-147。

受，直接參與並促成了音韻知識體系的建構。音韻學家張世祿說：「文學上的研究和發明，正是和音韻學上的創獲互為因果。漢後一般文人受了梵文拼音學理的影響，因之由反切的注音和四聲的分別，進而為韻書的編制；所以過去中國的韻書，總是兼具有審音和作文的兩種目的。」<sup>65</sup> 王力更直接論斷：「韻書產生的原因是為了適應詩賦的需要。」<sup>66</sup> 永明詩學可以說正是這樣一個歷史的交匯點，它不僅植根於此時頗具突破性的審音知識，由此建立起參照標準，更重要的是它將語音自覺的衝擊所帶來的能量導向文學，因此，永明體的意義絕不僅是一二詩歌聲律格式的形成，而是在建立語言特質的參照系數時，從音韻的可分解性覺知到聲律的可操作性，由此開展出多元的聲律美學向度。

### 三、人聲與內聽

永明詩學的音韻背景極為複雜而長遠，「永明體」的成立，則不過是永明末年之事，但若追溯永明詩學的理论先導，自當推沈約永明六年在《宋書》〈謝靈運傳論〉中，所寄寓的文學變遷史觀及調節聲律的理論，這是一篇在史傳論贊中抒寫文學史觀的開先之例，但沈約不僅在此論「文學史」，還在其中寄寓自己嶄新的創作理論。<sup>67</sup> 這篇論贊無疑是永明詩學的宣言，沈約帶有深刻文學反省的史識，藉史書宏揚其理念的用心，至為明顯。這是他最扼要的聲律理論，因此，不至於像他的《四聲譜》落得失傳的命運。他的這套理論，不但藉史流傳，也因收錄於《文選》「史論」中而更增能見度。他的理論宣言簡潔而有力：「夫五色相宣，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。」<sup>68</sup> 在此他運用色彩之間、樂器之間的宣暢調協，說明交錯變化的美感原理，取律呂中最高與最低的宮羽二音，狀貌高低互節的音理。再由此類比語音上浮聲與切響的前後錯

<sup>65</sup> 張世祿，《中國音韻學史》（臺北：臺灣商務印書館，1986），頁173。

<sup>66</sup> 王力，《中國語言學史》（上海：復旦大學出版社，2006），頁52。此外，何九盈也認為佛教的盛行、韻文的發達、文學批評的繁榮，都對中國語言學的發展有積極的影響。參見何九盈，《中國古代語言學史》（北京：北京大學出版社，2006），頁86。可見文學的發展促進並推動音韻研究，幾乎是中國音韻學家的共識。

<sup>67</sup> 興膳宏，〈《宋書·謝靈運傳論》綜說〉，收入《中國文藝思想史論叢》編委會編，《中國文藝思想史論叢》第1輯（北京：北京大學出版社，1984），頁116-135。

<sup>68</sup> 沈約，《宋書》，卷67，〈謝靈運傳〉，頁1779。

綜，並進一步說明文章中一句之內、兩句之間音韻輕重的調節。在此沈約揭示的是為文必須留意聲韻交錯的原則，所謂浮聲、切響、音韻、輕重應以前文所述廣泛的音韻條件為背景，包括聲紐、韻切、四聲等的變化，以調節出可以類比於「宮羽相變，低昂互節」的語言音樂性。

儘管這些語音特質可能早先已具備於語言之中，但人們習以為常能夠言說是一回事，文人能夠清晰地分辨並施用，又是另一回事。可以想像，這在當時是極具挑戰性的審音知識，如果沒有足夠的導引以進入整個分類系統，即或語言具備，也未必能夠體察，即或能夠籠統掌握，也與施用於文章時細密分辨、一絲不苟，情況有別。以四聲而言，鍾嶸的「至如平上去入，則余病未能」，<sup>69</sup> 梁武帝的「竟不能辨之」，<sup>70</sup> 多少道出其中可能存在的落差；更何況美感的體會也存在個人的差異。那麼，沈約要將如此新穎的審音知識與美感原理充分運用在詩文之中，自然會產生許多不同的意見。

陸厥 (472-499) 的〈與沈約書〉即是完全針對沈約〈謝靈運傳論〉而發，沈約與他論辯的書信，提供我們對於此事更深的理解。陸厥質疑的重點有二，其一是，沈約自詡的「自騷人以來，此祕未覩」是否言過其實？他認為「前英已早識宮徵，但未屈曲指的，若今論所申。」對沈約過於自負不能苟同。其二是，他將講求音韻之美視為章句之學，主張應「急於情物，而緩於章句」。<sup>71</sup> 綜言之，他認為詩文的音韻之美非本質性的東西，對於沈約將之顯題化，並意欲建立規範不以為然。

沈約的回覆則在強調古人並非不知聲律之美，而是未盡其術，他說：「自古辭人豈不知宮羽之殊、商徵之別。雖知五音之異，而其中參差變動，所味實多。」他又用聲文相配的原理，說明在五言十字之內就可以產生無盡的變化：「宮商之聲有五，文字之別累萬。以累萬之繁，配五聲之約，高下低昂，非思力所學，又非止若斯而已。十字之文，顛倒相配，字不過十，巧歷已不能盡，何況復過於此者乎？」<sup>72</sup> 沈約的這段答辯可以視為對〈謝靈運傳論〉：「一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異」的補充說明，他先點出高下低昂的五聲與數以萬計的文字間，以簡馭繁的原理，又進一步以五言十字為例，說明將文字之音「顛倒相配」，可以產生「巧

<sup>69</sup> 鍾嶸撰，曹旭注，《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1994），頁 340。

<sup>70</sup> 引文及梁武帝相關軼聞的考辨，參見遍照金剛撰，盧盛江校考，《文鏡秘府論彙校彙考》，頁 298-301。然鍾嶸、梁武帝應該並非不知音律，而可能是對沈約的這套聲韻乃至創作理論有所保留。

<sup>71</sup> 以上見李延壽，《南史》（北京：中華書局，1975），卷 48，〈陸厥傳〉，「與沈約書」，頁 1196。

<sup>72</sup> 同前引，「答陸厥書」，頁 1196-1197。

歷不盡」的無窮變化。

沈約雖大力提倡帶著敏銳細緻的語音覺知調節文章的聲律，但他也同樣能夠欣賞此前出於自然的佳篇，他在〈謝靈運傳論〉稱美魏晉一些作品「至於高言妙句，音韻天成，皆闇與理合，匪由思至」、「並直舉胸情，非傍詩史，正以音律調韻，取高前式。」<sup>73</sup> 他一方面承認這些作品只是「闇與理合，匪由思至」，但他也強調這些作品勝出的主要原因在於音韻諧美，他深信其中仍然潛存著可以理求的聲律之術。沈約並不否認有成於自然的音律之美，然而，宋齊正是對於審音具有突破性發展的時代，當語言的各個音素被充分自覺的時候，詩人自然會對音韻美感的體驗日趨敏銳而益求精美，以展現無盡的「曲折聲韻之巧」，<sup>74</sup> 對此沈約站在時代的前端，態度始終是積極的。

雖然沈約認為調聲有術，他的態度也極為積極，但他所談的聲律卻並非如陸厥所定位的章句修辭之學，他關注的其實是音律與情氣的關係，他對聲律的定位總是連著氣、順著情來談，他不但指出自生民以來，皆「稟氣懷靈，理無或異」，歌詠所興是與體氣精神並生，他一方面批評漢代若干作品「雖清辭麗句，時發乎篇，而蕪音累氣，固亦多矣」，提出蕪音正所以累氣的原理；另一方面他讚美「子建、仲宣以氣質為體，並標能擅美」。在他的論述中「直舉胸情」與「音律調韻」<sup>75</sup> 是相互呼應的。因此，他雖呼籲可透過調諧使文章音律更趨精美，但聲韻基於語言，語言本乎胸臆，音韻之美並非外加於文章的形式技巧，而是以詩人的氣性情志為根柢，再結合創作當下的整體心氣狀態，所展現出來的節律音韻。他說「故知天機啟，則律呂自調；六情滯，則音律頓舛也。」<sup>76</sup> 音律是否諧合，反映作者天機通塞與整體的心氣狀態。這樣的論述實將曹丕《典論》〈論文〉：「文以氣為主，氣之清濁有體，不可力強而致」、「至於引氣不齊，巧拙有素」，<sup>77</sup> 所言較為抽象的「氣」，具體化為詩文的語音形式。與陸厥相較，陸厥所理解的語音形式是外在的，沈約所理解的則是內在的，因此，沈約對於音律美感的定位，實有一套聲氣詞情合一的理論，<sup>78</sup> 它不是外加的聲律技巧，而是透過對語言的重新發現，首次結

<sup>73</sup> 沈約，《宋書》，卷 67，〈謝靈運傳論〉，頁 1779。

<sup>74</sup> 李延壽，《南史》，卷 48，〈陸厥傳〉，「答陸厥書」，頁 1197。

<sup>75</sup> 沈約，《宋書》，卷 67，〈謝靈運傳論〉，頁 1779。

<sup>76</sup> 李延壽，《南史》，卷 48，〈陸厥傳〉，「答陸厥書」，頁 1196-1197。

<sup>77</sup> 曹丕，《典論·論文》，收入嚴可均校輯，《全三國文》（北京：中華書局，1991），卷 8，頁 1098a。

<sup>78</sup> 若從充滿宗教虔敬情感的佛經轉讀來看，聲情合一更是根本的預設情境，沈約所強調的諷誦也有這樣的參照背景。

合敏銳的審音意識，思考詩樂分離以後，詩歌語言該如何發揮自身的音韻之美。換言之，沈約關切的不是五聲的樂律，而是基於「人聲」的「聲律」，以及「聲律」如何施用於文學之中。

在沈約的相關論述中，論及調諧聲律時，往往使用樂律的術語宮商角徵羽五聲，即或是陸厥也不例外，在他們的論述中，傳統的五聲與新起的四聲究竟是什麼關係？從「若以文章之音韻，同絃管之聲曲，美惡妍蚩，不得頓相乖反」<sup>79</sup> 來看，文章音韻與絃管聲曲應是一種類比參照的關係，沈約的論述往往從音樂層過渡到文章的語音層，藉以說明文章宛若聲曲的音樂性，由於宮商、徵羽是人們所習知的聲曲的音樂性，透過這種參照，有助於理解對於時人還較為陌生的語言的音樂性。但四聲與五聲畢竟是兩個範疇的概念，沈約〈答甄公論〉說到：「經典史籍，唯有五聲，而無四聲，然則四聲之用，何傷五聲也？五聲者。宮商角徵羽，上下相應，則樂聲和矣。君臣民事物，五者相得，則國家治矣。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。明各有所施，不相妨廢。」<sup>80</sup> 沈約的回辯再次說明四聲是新起的概念，它和傳統的五聲各有不同的施行範圍與作用，彼此並不相妨，而兩者上下相應，低昂互節的音樂性，又適可相互參照，五聲與四聲兩個系統可以並存。<sup>81</sup> 沈約在此所說的善用四聲則「諷詠」而「流靡」，與前述佛經轉讀所強調的效果也若合符節。而這裡所謂的「八體」一般多認為即是後世總括永明聲律技術的「八病」，它使聲律理論具有可操作性而能具體實踐。

沈約的這套聲律理論，在中古時期最重要的兩本文學批評專著中皆有非常具體的回應。劉勰與沈約同具深厚的佛學背景，《文心雕龍》成書之後，劉勰將之呈獻給沈約，獲得沈約盛讚。劉勰在《文心雕龍》〈聲律〉中將聲律的源起及聲律與文章的關係作出更具體系的闡述，應是深化沈約理論最具體的支持者。<sup>82</sup> 劉勰首先定位音律與生命根源的關係：「夫音律所始，本于人聲者也。聲合宮商，肇自血

<sup>79</sup> 李延壽，《南史》，卷 48，〈陸厥傳〉，頁 1197。

<sup>80</sup> 沈約，〈答甄公論〉，收入遍照金剛撰，盧盛江校考，《文鏡秘府論彙校彙考》，頁 303。

<sup>81</sup> 案：五聲與四聲的關係，亦可參考《悉曇藏》：「天地交合，各有五行，由五行故乃有五音，五音之氣，內發四聲四音之響，外生六律六呂之曲。」文中所言五音即宮商角徵羽五聲。安然，《悉曇藏》，卷 2，頁 381。

<sup>82</sup> 劉勰對於聲律的重視還包括在〈情采〉中論立文之道，將聲文與形文、情文並列；在〈知音〉的六觀中列有「觀宮商」；在〈神思〉有「尋聲律而定墨」、「刻鏤聲律」之語；〈練字〉有「諷誦則績在宮商」之說。以上整理參見饒宗頤，《梵學集》，〈文心雕龍聲律篇與鳩摩羅什通韻——論四聲說與悉曇之關係兼談王斌、劉善經、沈約有關諸問題〉，頁 92。

氣。」<sup>83</sup> 他認為先王制歌即或使用器樂，其目的仍在仿寫人聲，準此，所有的樂音原都是以「人聲」為本。<sup>84</sup> 這個以「人聲」為本的觀念極為關鍵，由此才能將音律從一般的樂歌轉到人的「語言」層面。「人聲」除了音樂性之外，還在於它是有意義的聲音，從語言學的角度來看，「人聲」獨異於一般自然之音或動物之聲者，便在於它的分節音特性，這是形成語言的要件。<sup>85</sup> 「人聲」就是「語言」，「故言語者，文章關鍵，神明樞機」，語言構成文章，展現精神，它最基原的標準即是「吐納律呂，唇吻而已」，在口吻流利清晰的基礎上，經由語音的聲韻呈現精神的面貌。

為了說明「吐納律呂，唇吻而已」，劉勰描述了一段古人教歌之法：「古之教歌，先揆以法，使疾呼中宮，徐呼中徵。夫商徵響高，宮羽聲下；抗喉矯舌之差，攢唇激齒之異，廉肉相准，皎然可分。」他認為引氣吐納的疾徐高下之分、發聲部位的喉舌唇齒之別，發聲方式的抗矯攢激之異，都是語音分辨的基準，口吻流利的依據。這樣的分辨與謝靈運論梵音五十字時，對發音部位的分析頗能呼應，而這也正是諷誦歌詠可以充分掌握的語音技巧。

「人聲」自然必須與萌發此聲的心氣相諧，劉勰也注意到心與聲有時無法相應的問題，他指出「響在彼弦，乃得克諧，聲萌我心，更失和律」，當人向外聆聽器樂，亦即音律外在於我時，常能很精準地掌握是否諧調的問題，然而當聲由己發時，卻常失律而不自知。只因「外聽易為察，內聽難為聰也」，外在於我的音律有客觀的標準可以檢證調節，「故外聽之易，弦以手定」；內在於己的音聲，因缺乏距離而失卻審辨的能力，故「內聽之難，聲與心紛」。在此劉勰與沈約同樣強調聲律與心氣的關係，肇自血氣的語言聲律，正是心氣的體現，故心聲相應是聲律諧調的最高準則。

劉勰提出「外聽」與「內聽」的對照極有意義，「外聽」是人向外聽取音律的過程，人必須調整自我以與音律相應；「內聽」則是人向內聽取自己內在的「心

<sup>83</sup> 劉勰撰，范文瀾注，《文心雕龍注》（臺北：臺灣開明書局，1978），卷7，〈聲律〉，頁10a-11a。以下劉勰說法皆引自本篇。

<sup>84</sup> 類似的解釋也見於唐·孔穎達的〈詩大序疏〉：「原夫作樂之始，樂寫人音，人音有小大高下之殊，樂器有宮徵商羽之異，依人音而制樂，託樂器以寫人，是樂本效人，非人效樂。」所言與劉勰如出一轍。但他又說：「若據樂初之時，則人能成文始入於樂，若據制樂之後，則人之作詩先須成樂之文，乃成為音。」則還是認為有兩種情況的存在。毛公傳，鄭玄箋，孔穎達等正義，《毛詩正義》（臺北：藝文印書館，1965，重刊宋本十三經注疏附校勘記），卷1，〈周南關雎詁訓傳〉，頁13b。

<sup>85</sup> 洪堡特著，姚小平譯，《論人類語言結構的差異及其對人類精神發展的影響》，頁79-85。

聲」，具體而言即是內在的語言形式，因此，「內聽」正是情志思想滲透到語音形式，達到和諧的過程。「內聽」雖難，卻並非不可捉摸，所謂「可以數求，難以辭逐」，劉勰認為文人正須體察語音的多元特質，掌握聲律的原理法則，便能以悅耳諧和的聲音回饋給精神思想，彼此產生相互震盪的效果。諧和的語音形式，自然對聽者有益，受到震盪的首先是作者自身。

劉勰所提的調聲原則可以說處處呼應沈約的理論，包括〈謝靈運傳論〉、〈與陸厥書〉所揭示的錯綜調諧之理，以及四聲八病之說。<sup>86</sup> 他所說的「聲有飛沉，響有雙疊」、「沉則響發而斷，飛則聲颺不還」指涉的是四聲的特質，對應八病中平頭、蜂腰、上尾、鶴膝，四聲迭代的精神。「雙聲隔字而每舛，疊韻雜句而必睽」<sup>87</sup> 根據的是「四聲紐法」的原理，指出除了雙聲疊韻相連而出的特殊效果之外，具有同聲母或同韻母之字，不應在一句之中重覆出現，以免言語齟齬，它對應的是八病中正紐、傍紐、大韻、小韻，講求聲韻協暢的精神。故「輾轆交往，逆鱗相比」是基本的錯綜原理，「左礙而尋右，未滯而討前」則是參照調節的功夫，文人有此基本的聲韻素養，便可「聲轉于吻」、「辭靡于耳」，避免「喉唇糾紛」的吃文之病。

調諧聲韻雖有客觀的準則，卻是透過吟詠以實踐「內聽」的過程，將心與聲連結一氣，從而決定文章的滋味風力。「是以聲畫妍蚩，寄在吟詠，滋味流于下句，風力窮于和韻」。言語滋味流洩在詩人吟詠字句的落筆瞬間，而選韻和聲，更是文章風力的整體表現；「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。」<sup>88</sup> 劉勰分別定義了「和」與「韻」，經由吟詠選擇韻字，便決定了一篇的韻氣，再透過異音的參差調諧，達到抑揚起伏之美，「和」與「韻」共同體現了「音以律文」的大旨、滋味風力的關鍵。<sup>89</sup> 總之，「標情務遠，比音則近。吹律胸臆，調鐘唇吻」，胸臆一唇吻一音律，是心氣流動

<sup>86</sup> 「八病」的考證及說明，詳下節分析。

<sup>87</sup> 「雜」字《文鏡秘府論》引作「離」，范文瀾注以作「離」為是，指疊韻字在句中隔越成病也。劉勰撰，范文瀾注，《文心雕龍注》，卷7，〈聲律〉，頁14a。

<sup>88</sup> 同前引。

<sup>89</sup> 案：關於聲韻與文章風格的關係，《文鏡秘府論》「文筆十病得失」所錄初唐《文筆式》有更詳細的分析：「然聲之不等，義各隨焉。平聲哀而安，上聲厲而舉，去聲清而遠，入聲直而促。詞人參用，體固不恆。請試論之，筆以四句為科，其內兩句末並用平聲，則言音流利，得靡麗矣；兼用上去入者，則文體動發，成宏壯矣。」「又名之曰文，皆附之於韻。韻之字類，事甚區分。緝句成章，不可違越。……故作者先在定聲，務諧於韻，文之病累，庶可免矣。」遍照金剛撰，盧盛江校考，《文鏡秘府論彙校彙考》，頁1252-1253。又《文筆式》的考校，見同前引，頁1200-1201。

的具體圖象，調聲即是調氣，亦是調心。至此，沈約所謂「六情滯，則音律頓舛」的理路，已被劉勰發揮得淋漓盡致。

沈約大張旗幟地主張為文應帶著調諧音韻的意識，使詩文的聲律之美更加完善，內在的情志表現益形暢達。這種調諧的功夫，在劉勰看來就是一種內聽的能力，亦即透過吟詠，以內在語音形式實現情志聲律化的過程，俾使胸臆的脈息、心靈的律動獲致最精美的外顯。這一切正基於此時文人的語音自覺，這樣的聲律美感多少已為當時的文人所共見，彼此的差異主要在於該不該刻意為之？要不要有所規範？或者說，美妙的聲律真的可以被規範出來嗎？這樣的商榷意見在陸厥〈與沈約書〉中已有表明，而與劉勰同時的鍾嶸，他的反對意見經由詩評專著便更為鮮明。

鍾嶸在其專著《詩品》中多處提及他與永明體的重要人物如王融、謝朓等人有過直接的接觸，對於當時文人追風效尤的情形，透過論述與品鑑多有批評。而在《詩品》中他更集中說明自己的觀點，並直接表明反對永明聲律論。他認為今古詩歌有別：「古曰詩頌，皆被之金竹，故非調五音，無以諧會。」古歌因配樂之需，韻入歌唱，而有重音韻之需；然而「今既不備於管絃，亦何取於聲律邪？」因此，他認為永明文人所創的聲律說「故使文多拘忌，傷其真美」，他還自承「至如平上去入，則余病未能，蜂腰、鶴膝，閭里已具」，其論的針對性相當明顯。只是，這並不代表他無法體察聲律之美，他的主張是：「余謂文製，本須諷讀，不可蹇礙。但令清濁通流，口吻調利，斯為足矣。」<sup>90</sup> 他同樣是從諷讀出發，認為語音不可蹇滯，必須口吻流利，此說其實與沈約、劉勰的主張基準相同，雙方的差異只在「任其自然」與「有所規範」之別。

永明文人對於詩文聲律美感的發現，建基於對漢語語音特質的自覺，因此是相當全面性的，包括聲、韻、調等基本質素，並用輕重、浮切、清濁、低昂、高下、疾徐、長短、急緩等語彙狀貌各種音質聲韻的聽感，以二元化的對照，強調調諧的重要，這些聲韻特質，建基在與宮商角徵羽五聲的比擬上，其音樂性極為豐富，雖以四聲的調諧為核心，卻同時關涉許多其他音韻質素，<sup>91</sup> 更非後世平仄概念所能

<sup>90</sup> 鍾嶸撰，曹旭注，《詩品集注》，頁 332-340。

<sup>91</sup> 王士元指出：聲調特徵有時與開頭的輔音有關，有時與主要元音有關，有時與韻尾輔音有關。從語音學角度講，聲調的範圍是覆蓋音節中全部聲帶音部分的。王士元，《王士元語言學論文集》，〈聲調的音系特徵〉，頁 149。潘悟云則指出：「在六朝唐宋時，輕清、重濁主要還是聲調概念，不過那時候的聲調概念並不全像現在僅指基頻的性質，而是兼及到聲母帶音與否這個音段特徵。」「古人的輕清、重濁實際上是聲學和感知方面的概念，跟聲音基頻的高低，或者共振峰頻率的高低，或者能量集中的區域頻率的高低聯繫在一起。」潘悟云，《音韻論集》，〈輕清、重濁釋〉，頁 25、29。總結而言，古人的聽覺直感告訴他們輕清音的頻率較高，具有清越的聽

包攝。<sup>92</sup> 由於從魏晉以迄宋齊正是中國語音知識體系化的時代，對於許多語音現象該如何命名？如何形容？是建立一個知識結構的重要課題，無論是五聲還是四聲都是訴諸於聽感的音樂性，文人在始創初期借助相關的音律語彙，誠屬自然之事。他們也認為語音的形式與情意心聲相連通，詩篇的聲律之美即是情意心聲的韻律化，並非獨立其外的修辭學。故而，他們總是結合著人的血氣、聲情、詞情來談詩的聲律之美。而理想的「人聲」即是「心聲」的外顯，必須透過「內聽」來實現。

鍾嶸雖知諷讀的重要性，卻從「不備於管絃」來反對聲律的必要性；劉勰則恰恰是要確立「人聲」、「語言」的主體地位，由此來談聲律的關鍵性。劉勰將一切回歸到「人聲」，以此為樞機，並命篇為〈聲律〉，提倡一種由人聲語音出發的聲律美。因此，齊梁文人雖然援引樂律的辭彙，但所要開展的恰恰不是音樂美學，而是「聲律」美學，所究心的是，詩樂分離後，純然依恃於「人聲」以獲得音樂性的詩文，該如何建立起語音自身的聲律之美。因為，悅耳和諧的聲律是內聽與外聽的共振，它不斷重新形成感性與精神的力量，不但震盪著聽者，也回饋給詩人自身。鍾嶸於《詩品》中曾如此記載與謝朓的因緣：「朓極與余論詩，感激頓挫過其文」，<sup>93</sup>「感激頓挫」顯然是一種迴盪於詩人身心中，又表之於言辭上的動人音聲。

永明文人在時代風潮的推動下，在語音區辨愈趨精微的條件中；共同為過往處於自由心證、密而不宣的聲律之美，探尋出可以操作、可以檢證的法則。儘管過程中不乏阻力，但助力似乎更大，甚至成為一個沛然莫之能禦的詩律運動。清代紀昀即曾如此論斷：「古人歌咏純用自然天籟，隅於自成律呂，一經鉤棘，淳朴遂亡，約之所作正如鑿混沌之儻忽。而唐人近體自此發源，千百年來其法不變，則約之所作亦如絛絕之叔孫也。」<sup>94</sup> 紀昀即高度肯定沈約之論，推崇其「究閱今千載不能易」。<sup>95</sup> 我們從後來律體躍居中國詩歌最重要的體類此一事實來看，必須承認調節聲律是中國詩歌發展的自然趨勢，它植根於漢語本身的特質，即或不發生在永明，也會發生在某一個歷史時刻。永明詩學的貢獻之所以不能移易，便在於這是出於語言的自覺，在此前提下重新賦予詩歌語言的聲律之美。詩的節律就是情感的節

---

感，重濁音頻率較低，給人以低沉感。透過潘氏的研究，可以幫助我們對於這個時期出現的輕重、清濁的語彙概念，有一較準確的掌握。

<sup>92</sup> 後世多喜將永明這些審音技術，實指為平仄的區分，盧盛江已辨析其誤，見遍照金剛撰，盧盛江校考，《文鏡秘府論彙校彙考》，頁 238。衡諸永明的聲韻背景，筆者亦認為不應局限於平仄概念。

<sup>93</sup> 鍾嶸撰，曹旭注，《詩品集注》，頁 298。

<sup>94</sup> 紀昀，《沈氏四聲考》（北京：中華書局，1985，叢書集成初編），卷下，頁 163。

<sup>95</sup> 同前引，頁 152。

律、心聲的外顯。規範的設定或許可以斟酌，乃至與時推移，但總的趨向則是很難逆轉。更何況所有的「人文」活動都不可能沒有「人為」、「創造」的因素滲入，「純任自然」或許只能是一種懷古的理想。

#### 四、五言句式的聲境化

韻律是詩歌的靈魂，中國詩歌的節律發展，簡言之，約可分為三個不同階段，首先是詩經、楚騷從散文句式提煉出節奏音組，作為主導節律，其中語助詞的調節、詩行結構的呼應扮演重要的角色。其次是從漢代到永明以前，先是樂府以配樂的形式發展其與音樂緊密結合的韻律，俟後五言詩蓬勃興盛，詩歌走向齊言的節律。再次即是永明以後到律體的發展。當漢語詩歌走向齊言化以後，它的孤立語特質很容易形成整齊的節律，並具有相當大的穩定性。齊言詩要怎樣開拓出具有變化的韻律，實為一大考驗。因此，如何在這個穩定的結構中尋求獨特的韻律感，允為詩歌齊言化以後，詩人努力探尋的奧秘。長久以來，詩人透過重言、雙聲、疊韻、聯綿的詞組，對偶、句式、排比複沓的章句結構，以種種變化及配置調節詩歌的節律，不斷促使中國詩歌體式推陳出新，也呈現出詩人、時代的不同風格。<sup>96</sup>

在永明聲律因素介入之前，齊言詩的節律除了押韻之外，主要受到排比複沓、詩行結構的調節。太康、元嘉時期詩歌雅化，對偶高度發展，對偶與散句的組合關係成為詩文章句結構的主軸，元嘉時期更發展出幾乎全篇對偶的體式，此時詞組大量擴充，章法多變，詩篇節律常表現在駢散交替與章法變換。永明以後，在駢散的組合上則有意識地以破偶為散的方式改變元嘉以來俳偶過多，板滯凝重的節律，章法的層次亦相對簡化。<sup>97</sup> 永明詩人身處音韻知識具有突破性發展的歷史階段，深刻的語音自覺，自不易滿足於既有的詩律美感，其中聲律條件的融入，為五言詩提供了一個前所未有的結構性改變。<sup>98</sup> 四聲迭代的精神所形成的語音形式，使五言

<sup>96</sup> 以上論述參考葛曉音的研究成果，並在本文的架構下加上筆者的組織整理。葛曉音，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》（北京：北京大學出版社，2012）。

<sup>97</sup> 同前引，〈從江鮑與沈謝看宋齊五言詩的沿革〉，頁 393-409；〈南朝五言詩體調的古近之變〉，頁 410-433。

<sup>98</sup> 梅祖麟和梅維恒二位先生曾分析梵文詩學中詩律、詩病觀念對於齊梁聲律乃至近體詩形成的影響，並特別提出 *śloka*（首盧迦，頌）此一梵文詩律與中土詩律的關係。Victor H. Mair and Tsu-Lin Mei, "The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody," *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 51.2, 1991, pp. 375-470. 這樣的研究取徑將梵學對於中土的影響從語言聲韻層面再向前推進到文學詩律層面，是一個極具發展性的進路。然而，這樣的取徑仍需確認梵文詩律與中國詩律各自的面貌，才能進行

詩具有一種「聲境」的美感框架，更因為它深入原先整齊而穩定的節奏中調度語音的順序，由此打開更為積極的調節幅度。因此，發現四聲並積極調節，牽動的不僅是聲律美感，更是整體詞組句構的變化，從根本改變了詩歌的風貌。永明的語言自覺不可能不帶來詩語革新，它是對漢語特質與潛力的進一步發揮。

文學是不斷尋求開創性的活動，此一內在動能在永明時期與審音的意識結合，直接表現為對於五言詩聲境的形塑，此一聲境的形塑實有賴於具體的聲律規範以及實踐。一直以來，「四聲八病」已成為後世認知永明體的重要標誌，但永明以四聲制韻的事實，雖無可疑，八病之總名卻因未見載於唐代以前的典籍，故時被質疑是否出於沈約。然依《文鏡秘府論》所記沈約〈答甄公論〉云：「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。」<sup>99</sup> 在此沈約四聲八體並提，學者多數認為此處所說的「八體」，應即是唐人所稱述的「八病」。又依《文鏡秘府論》的體例，「文二十八種病」中最前面的八項病犯是一個整體，並清楚對應後世所謂的八病，而其所載錄的內容應不止出於唐人也包括唐前即有的論述。<sup>100</sup> 此外，在關於八病的解釋，《文鏡秘府論》雖採用集合眾說的方式，但其中反覆出現「沈氏曰」之語，已足證明沈約確有相關論述，<sup>101</sup> 因此本文仍以「四聲八病」說明永明詩學如何將五言詩的句式聲境化。

就八病所反映的聲律精神而言，八病應分為兩組，一組是平頭、上尾、蜂腰、鶴膝，一組是大韻、小韻、正紐、旁紐，可以分別稱為前四病與後四病。《南史》在描述永明體時曾提到：「有平頭、上尾、蜂腰、鶴膝。五字之中，音韻悉異，兩句之內，角徵不同，不可增減。世呼為永明體。」<sup>102</sup> 所記的四病，其中蜂腰、鶴

---

比較。本文的企圖即在勾勒永明詩學的格律精神及具體面貌。換言之，筆者可以接受永明詩人有關「病」(doṣa) 的概念可能受到梵學的啟發，並進一步構想出「詩律」的形製，但中文與梵文差距太大，必須正視永明的四聲律與梵文詩律的輕重二元律之間，存在顯而易見的差別。因此，本文更想緊扣永明時期的論述與創作，論證出永明詩學如何運用新發現的四聲開展出合乎漢語特質的五言詩律及其美學內涵，以作為中國格律發展史的開端。因為，永明的四聲律與近體的平仄律各自的格律範式與精神仍存在一定的差距，宜分別為論，才足以釐清格律發展的軌跡。

<sup>99</sup> 遍照金剛撰，盧盛江校考，《文鏡秘府論彙校彙考》，頁 303。

<sup>100</sup> 詳細考證，參見清水凱夫著，韓基國譯，《六朝文學論文集》（重慶：重慶出版社，1991），〈沈約八病「真偽」考〉，頁 203-207。又相關考證爭議可參同前引，西卷，頁 907-1101，「文二十八種病」的校注考釋。

<sup>101</sup> 關於沈約與八病的關係，論者頗多，其中以盧盛江的論述最詳，依其所考，沈約的病犯說雖已不能窺其全貌，但從保留在《文鏡秘府論》中的論述以及《謝靈運傳論》中的聲律理論，實已包含八病的相關內容。盧盛江，《文鏡秘府論研究》，〈《文鏡秘府論》病累說研究〉，頁 417-436。

<sup>102</sup> 李延壽，《南史》，卷 48，〈陸厥傳〉，頁 1195。

膝二病也早已出現於鍾嶸《詩品》，由於四者共同立基於四聲的分判與調節，具有相互連貫的調聲精神，鍾嶸此處或許只是偏舉一二，極有可能在齊梁時期四者是相提並論的。而《南史》只記四病，當是因為這四病最後成為可以具體施用的聲律範式（詳下文），後世的討論也多聚焦在這四病，因此這四病為永明產物，殆無可議。

至於後四病，從《文鏡秘府論》所匯整的眾說看來，各病的解釋皆不斷以雙聲疊韻、四聲紐字為理解的參照，與前述《四聲譜》之韻紐圖的原理如出一轍。<sup>103</sup>這一組病犯大體是規定「同聲紐、同韻母或四聲相承的一組聲韻字，不宜在一句之中重覆出現」。<sup>104</sup>很顯然這四病都會造成口吻不流利、音韻不順暢的結果。《文心雕龍》〈聲律〉中雖沒有名目，卻有類似的提點：「雙聲隔字而每舛，疊韻離句而必睽」，二者的原理一脈相承。論者指出六朝人喜言雙聲疊韻，實是一種取法於梵文的韻紐圖譜，<sup>105</sup>以此形成「持綱舉目，庶類同然」的系統。與修辭學上的雙聲疊韻格局不同，它藉助四聲紐字的原理，提供的是對雙聲疊韻正反兩面的討論。由此，我們不僅得以確認後四病與此韻紐系統的細密呼應，也相信從當時對音韻理論的突破，完全可以產生「四聲八病」如此落實於語音調節的韻律理想，「四聲八病」堪稱是對當時新起的聲韻知識在文學表現上的整體反映。

雖然，後四病在後來的律體格律中並未起積極作用，在唐代時已漸趨式微。<sup>106</sup>

<sup>103</sup> 《文鏡秘府論》西卷「文二十八種病」對於後四病的主要載記如下：「大韻詩者，五言詩若以『新』為韻，上九字中，更不得安人、津、鄰、身、陳等字，既同其類，名犯大韻。」「小韻詩者，除韻以外，而有迭相犯者。」「傍紐詩者，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。」「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。」然在「傍紐」之後，所列劉善經的說明中又有「沈氏謂此為小紐」、「沈氏亦云以此條謂之大紐」可知沈約原先所用的可能是大紐、小紐之名，後人則發展成用正紐、傍紐之名，但各家對各病的解說及如何對應，頗有一些歧異，論者針對此事已多有考證，唯意見仍不能統一。然筆者認為從大體而言，《文鏡秘府論》的整理已能具現出四病的精神，且能與沈約的「紐聲反音」、「雙聲反音」的原理密切呼應，各家差別只是名稱不同或內容小異，故本文仍沿用《文鏡秘府論》整理後所做的標目與定義。遍照金剛撰，盧盛江校考，《文鏡秘府論彙校彙考》，頁1000、1008、1015、1030-1031、1038-1039。

<sup>104</sup> 對於大韻、小韻、正紐、旁紐的詳細解說與綜述，可參見蔡瑜，《唐詩學探索》（臺北：里仁書局，1998），〈唐詩律化的理論進程〉，頁29-33。

<sup>105</sup> 詳細分析參見饒宗頤，《梵學集》，〈文心雕龍聲律篇與鳩摩羅什通韻——論四聲說與悉曇之關係兼談王斌、劉善經、沈約有關諸問題〉，頁93-120。

<sup>106</sup> 如唐·元兢《詩髓腦》在解說完平頭、蜂腰、上尾、鶴膝之後云：「已下四病，但須知之，不必須避。」張伯偉，《全唐五代詩格彙考》（南京：江蘇古籍出版社，2002），頁119。所謂以下四病即指大韻、小韻、正紐、旁紐。

但四病的提示對於詩文的聲律美感極為重要，意在避免產生喉唇糾紛、齟齬滯礙的情況。它們原是從雙聲、疊韻的體察而生，因此，即或有此原則，如遇雙聲、疊韻、聯綿、雙擬的特殊效果，就不在犯限之中。因此，它們的避忌範圍可能無所不在，是極根源的用字原則，卻又不易在詩作中固定位置以作規範，再加上還存在一些例外的情況，故只能作為重視語言流利的基本背景，而不能成為積極形塑聲境的條件。

故本文的重點將聚焦於規範四聲諧調的前四病，四病共同體現出具有齊梁特色的四聲律，並主要針對五言詩而論。四病將四聲律運用在五言的主要節奏點上，從形構句式節奏的角度將其規範精神統整起來，著眼點極為切要，並不繁瑣。大體而言，永明詩學所完成的是五言詩「上二下三句式」的聲律化，它第一個關注點是所有的句尾字相互之間的關係，以別於前此只規範押韻韻腳的詩作。它的第二個關注點是以聲律確立五言詩上二下三的節奏，這也是五言句式節奏的關鍵所在。永明詩學透過這兩個關注點，為五言詩建立一種獨具的「聲境」，完成其時代的使命。

如眾所知，永明以前的五言詩作極為自由，大約只有押韻的限定，除首句押韻外，韻腳大體落在雙數句尾，而韻腳即為最重要的節奏點。永明詩學第一個關注點就是將非韻腳字亦納入規範。在永明詩學的這四目中，「上尾」和「鶴膝」都是關於句尾非韻腳字的規範，「上尾」病的規範是指「五言詩中，第五字不得與第十字同聲」，<sup>107</sup> 亦即「單數句末的非韻腳字不得與雙數句末的韻腳字同聲」，<sup>108</sup> 「鶴膝」病的規範是指「五言詩第五字不得與第十五字同聲」，<sup>109</sup> 即是在「上尾」病的基礎上，進一步規定「句尾非韻腳字彼此之間不得同聲，亦即第一句的句尾不與第三句的句尾同聲，再依此類推」。<sup>110</sup> 「上尾」和「鶴膝」這兩個規範連同原本的押韻字，使五言詩每句的句尾彼此之間呈現出四聲迭代，抑揚起伏的聲韻效果。換言之，永明詩學第一個聲律精神即是突破過往詩作只限定韻腳的規範，將之擴充為對每一個句尾字皆以「異音相從」規範，完成了五言詩句尾節奏點整體的規畫。

永明詩學第二個聲律關注點即是以聲律規範確立五言詩「上二下三」的節奏。

<sup>107</sup> 遍照金剛撰，盧盛江校考，《文鏡秘府論彙校彙考》，頁 931。

<sup>108</sup> 唐·元兢《詩髓腦》在「上尾」條下說「此上尾，齊、梁已前，時有犯者。齊、梁已來，無有犯者。此為巨病。若犯者，文人以為未涉文途者也。唯連韻者，非病也。」張伯偉，《全唐五代詩格彙考》，頁 119。由此可見「上尾」病是齊梁以後都會避免的病犯。

<sup>109</sup> 遍照金剛撰，盧盛江校考，《文鏡秘府論彙校彙考》，頁 973。

<sup>110</sup> 關於上尾、鶴膝的詳細分析，還可參見蔡瑜，《唐詩學探索》，〈唐詩律化的理論進程〉，頁 28。

這主要體現在「蜂腰」病的規範上，「蜂腰」病的規範是指「五言詩一句之中，第二字不得與第五字同聲」，<sup>111</sup> 關於這個病犯的精神，《文鏡秘府論》保留了相當可貴的沈約說法：「五言之中，分為兩句，上二下三，凡至句末，並須要煞。」可知「蜂腰」病的考量是將五言句頓斷為「上二下三」兩句，故以第二字為應該收束的句末，故不得與第五字同聲；劉善經即指出這是「一句中之上尾」，<sup>112</sup> 因此，它的精神與「上尾」規定句末相同，表示沈約等人不僅重視五言的句尾，也更細膩地體察到一句中的頓斷處。

至於「平頭」病的規範是指「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，同聲者不得同平上去入四聲」，<sup>113</sup> 也就是說一聯詩的上下兩句，上句第一、二字不得與下句第一、二字同聲。它同時規範前兩個字，是對句首的考量，也是對「上二」聲律的斟酌，因此極可能也是著眼於「上二下三」的頓斷節奏。但因為同時規範兩個字，自然較嚴，可能有的搭配形式也相對複雜許多。《文鏡秘府論》接續又引到沈約說：「第一、第二字不宜與第六、第七同聲。若能參差用之，則可矣。」<sup>114</sup> 此處「參差用之」的具體意涵不易掌握，論者或有單字同聲與複合詞同聲的區分，<sup>115</sup> 本文透過通檢作品的各種情形，認為「第一、第二字不宜與第六、第七同聲」是基本規範，但如果能做到第一、二字彼此之間或第六、七字彼此之間不同聲，便能彌補上下句的同聲問題，此之謂「參差用之」。這可以視為一種理論上的融通法則，但這樣的標準仍不易達成。不過無論如何，沈約對於每句前二字雖有個別規範，但又能將二字視為一整體做考量，因此，仍是對「上二」聲律的斟酌。

附帶一提的是，「平頭」病在唐人詩格中的討論已有第一字較寬、第二字較嚴的傾向，<sup>116</sup> 將重點主要放在上下句的第二字不能同聲，其重視「上二下三」句式節奏的精神，更趨明顯。與「蜂腰」病並觀，「平頭」只是將第二字這個句中頓斷處的要求，又再從「一句之中」擴充為「一聯之間」的關係。雖然不能確定永明詩

<sup>111</sup> 遍照金剛撰，盧盛江校考，《文鏡秘府論彙校彙考》，頁 949。

<sup>112</sup> 同前引，西卷，「文二十八種病」，頁 956。

<sup>113</sup> 同前引，頁 913。

<sup>114</sup> 同前引，頁 922-923。此語為劉善經《四聲指歸》引沈氏之語，筆者認為引文應至「則可矣」為止。因在此語之後所提供的詩例解釋與此定義不盡相合，應是劉善經自己的解說，已失沈約原旨。

<sup>115</sup> 參見盧盛江對各家研究所得的徵引及總說，同前引，頁 926-931。

<sup>116</sup> 《文鏡秘府論》接續引唐·元兢《詩髓腦》：「此平頭如是，近代成例，然未精也。欲知之者，上句第一字與下句第一字同平聲不為病，同平上去入聲一字即病。若上句第二字與下句第二字同聲，無問平上去入，皆是巨病。」同前引，頁 920。

人是否與初唐詩人有共同的趨向，但從其承變關係，已可確定著眼的仍是「上二下三」的頓斷節奏。

經由八病中前四病的具體規範，永明詩學確實完成了為五言詩形塑聲境的工程，「上尾」和「鶴膝」規範了五言詩除了韻腳之外的句尾字，使其彼此「異音相從」；「蜂腰」和「平頭」確立了五言詩「上二下三」的句中節奏，並從「一句之中」向「一聯之間」擴充。永明詩學對「上二下三」節律的重視即是對於五言第二字頓斷點的關注，後來唐人以第二字為基準發展出粘對規範，便是對此進一步的韻律化。從這個關注點可以見出，永明詩人如何將音韻知識轉化成可以操作的聲律規範，將理論與實踐結合，為五言詩建立起合乎自然語言節律的「聲境」。

接續本文便以前四病的規範，通檢永明詩學的三位代表人物沈約、王融、謝朓全部的五言詩作，包括長篇及樂府詩，以進行分析。筆者不先預設古體與新體的界限，以免陷入循環論證。結果顯示規範的施行是全面性的，即或是長篇也能達到極高的合格率，樂府也與一般五言詩沒有太大差距。這反映出三位詩人就是依據此一「聲境」理想創作五言詩，並沒有古體新體的明確分別。詳細統計資料參見本節最後所附表格。

在四種聲病中，「無上尾」的合格比率約達 99%，「無鶴膝」的合格比率也平均在 87%，這兩個病犯主要規範五言詩的句尾字，「無上尾」的規範後來直接為唐代律體所承接，在三位永明詩人的合格率幾近於完美；「無鶴膝」的合格比率較「無上尾」低，主要因為它同時受到兩個條件的限制，即韻腳字與上聯的非韻腳字，因此，可以選用的聲調只剩兩種，與「無上尾」只受韻腳字的限制，而有三種聲調選擇不同，故「無鶴膝」的難度本身就較高，三位詩人的合格率已接近九成仍相當不容易。或因「無鶴膝」是典型的四聲律，難度也較高，在唐代已未必遵用，<sup>117</sup>永明詩人的細膩就更顯難得。

至於「無蜂腰」的合格比率則平均近 88%，表示五言詩「上二下三」的句中節律基本上已經確立。若再細究那些沒有遵行二五異聲規範的詩句，幾乎全是因為二五同平聲，同上同去同入的現象相當罕見，這是否表示二五同平聲是被允許的？因為，在《文鏡秘府論》中同時錄有唐·元兢說：「如第二字與第五字同去上入，皆是病，平聲非病也。」<sup>118</sup>雖不知元兢此說表示的是唐人觀念，還是綜述他對六

<sup>117</sup> 但在初盛唐詩人仍不乏遵循者，如初唐詩人杜審言、盛唐詩人杜甫的近體皆多數能夠不犯「鶴膝」。

<sup>118</sup> 遍照金剛撰，盧盛江校考，《文鏡秘府論彙校彙考》，頁 954。

朝詩的觀察，此說正與三位永明詩人的表現相合。若果如元兢所言，「無蜂腰」的合格比率可提高至 99%。

最後看「無平頭」，如前所述，「平頭」同時牽涉上句的首二字與下句的首二字，若要兩個字皆合乎上下不可同聲的規定，「無平頭」勢必較難達成。若單看第一字或第二字，三位詩人單字的合格率大約在 70% 到 80% 之間不等，若二字同看，有一同聲即屬病犯的話，則合格率將降至 65% 不到 70%。這個情形當與它同時規範兩個字，又和「蜂腰」同樣規範了第二字，不易同時操作應有一定的關係。但值得注意的是，三位詩人犯「平頭」與犯「蜂腰」有類似的情形，多半是因為同平聲，同上同去同入的現象極少，若將這個情形考量進去，三位詩人單字的合格率可躍昇到超過 95%，兩字並觀的合格率也超過 94%。這種如有相犯多是犯同平聲的現象值得注意。若將「蜂腰」與「平頭」並觀，可以確定，永明詩人對於一句之中「上二下三」的節奏已很能遵行，但對於擴大為聯於聯的對應，則仍有時不易兼顧。它的犯率較高，也正表示規範未斟圓熟，後來唐人對於「八病」的承變，最大的突破便在於將消極的「無平頭」改為積極的「換頭」，並有「雙換頭」與「拈二」的選擇，完成粘對的規範。<sup>119</sup> 不過，雖然如此，永明詩人還是完成了五言詩「上二下三」的聲境規範。

因此，從理論精神與作品實踐來看，永明詩學所完成的聲律工程即是將五言詩發展以來最重要的節奏點都做了聲律的規範，包括韻腳之外所有的句尾字及「上二下三」的頓斷點必須「異音相從」。其中「上二下三」節奏點的確立最具有開創性，對此已有學者指出永明聲律體現的即是一種重在二五字異聲的調聲法，<sup>120</sup> 頗能切中肯綮，但仍應結合第一個關注點並觀，才能得其全貌。雖然「上二下三」早已是五言詩成熟以來誦讀的主導節奏，但一向以來並沒有被任何聲律形式所強化，當語言節奏與意義節奏不盡相合時，它的節律感就可能會弱化，永明詩人以聲律為五言詩「上二下三」的節奏定調，實是一種依順自然語勢，極有見地的聲律法則。

四聲結合四病，永明詩學所定調的五言句式，完全合乎自然的語言節奏，並不會特別繁瑣，也不至於特別嚴苛。由於永明詩學遵行的是典型的「四聲律」，在此我們必須略論「四聲律」與「平仄律」孰寬孰嚴的問題。所謂「四聲律」即是以平上去入四元的聲律概念，在詩句的重要位置進行四聲迭代的調聲規範；而所謂「平

<sup>119</sup> 主要論述參元兢《詩髓腦》，見張伯偉，《全唐五代詩格彙考》，頁 115。詳細分析參見蔡瑜，《唐詩學探索》，〈唐詩律化的理論進程〉，頁 39-56。

<sup>120</sup> 何偉棠，《從永明體到近體》（廣州：廣東高等教育出版社，1994），頁 4-12。

仄律」則是以二元化的聲律概念，在詩句的重要位置進行平仄互換的調聲規範。由於四元比二元複雜，一般人的直接印象常會以為「四聲律」較「平仄律」繁複而嚴苛；實則，深入具體的審音過程後，會發現「四聲律」其實比「平仄律」更寬。因為，除了像「無鶴膝」特別規定非韻腳的句尾要彼此四聲迭代，「四聲律」會較顯嚴格外，其他「無上尾」、「無蜂腰」、「無平頭」，若採用「四聲律」反而會比「平仄律」更寬鬆自由，因為同仄聲是可行的，只要不是同上同去同入即可。不但更寬鬆自由，聲律的變化也更多元。

為了擴大檢證範圍，本節最後所提供的兩個聲律統計表，包括竟陵八友的全部五言詩作，並將之分為兩組呈現，一組是永明體主將沈約、謝朓、王融三位詩人，前面所做的分析也以此為準。第二組則是八友中的其他五位詩人：范雲、任昉、蕭衍、蕭琛、陸倕，這樣的區別旨在考量主從之別，提供更有層次的對照。五人之間的合格率雖有參差，仍基本能夠體現永明詩學共同的格律精神，讀者可自行參考。至於本文之所以採用通檢八位詩人所有五言詩作而不做分體的原因，在方法上意在盡可能擴大採樣範圍；在觀念上則認為，永明詩人所設想的聲律規範在當時恐怕是做為一種五言詩的通則，而一體適用，還沒有清晰的分體施用的觀念，更何況分體的基準何在？我們自不宜以後世的律體觀念為判準。其實比較合理的分界點或許是聲律規範形成前與形成後，但這個時間點誠不易把捉，更何況還牽涉作品創作時間的斷限問題；如果七折八扣使作品採樣過少，統計數據便會失去意義。本文以八友今存所有五言詩為檢證對象，反而可以呈現出最低限度的合格率，容許在此基礎上再做更細膩的分期區辨。至於四病不盡相同的合格比率或許可呈現出聲律規範的實驗性與發展性，合格率最高的「上尾」肯定是最早成熟的，「蜂腰」確定是比照「上尾」而來，「鶴膝」亦可視為「上尾」的擴充，「平頭」在所述規範已定的狀況下，是否就註定特別不易達成？

最後要說明的是，本節對於永明聲律規範的分析並不在於提供一個「永明體」或是「齊梁體」的固定聲律格式，而是意在彰顯永明詩學在語音自覺下的聲律精神，他們所究心的是如何將五言句式自然的語言節奏落實在詩的聲律規範上，為五言詩形塑出一種流美的「聲境」。經由這樣的「聲境」形塑，詩的韻律已不太可能再像散文，這未嘗不是一種體制觀念的進展。對照現今留存的唐人《詩格》，處處可見唐人在建構新體格律時對於四聲八病斟酌損益的討論，即或是唐人獨具創意的第二字粘對規範，也仍然是以「上二下三」的頓斷節奏為根柢進行推衍。永明詩學深契漢語語音節律的認知，建構出五言詩聲律的基本格局，其孤明先發的開創性不

容低估。詩歌的語言永遠面對著如何創新的考驗，自漢末五言詩成熟以來，文人詩歌漸次朝向「不備於管絃」的方向發展，順此趨勢，詩歌亟需建構的是基於語言本身的節律。詩歌語言該如何突破與創新，與語音形式的變創密不可分，永明時期的語言自覺與詩歌創新的潛在意向結合，自然形成一股發自內在的改變力量。如果我們願意將格律討論的視野放大，將會肯定永明詩學以語音自覺為背景，以語言聲律為基準的詩界革命，正是重新認知漢語特質，開啟漢語詩歌無限可能的契機。

附表一：沈約、謝朓、王融全部五言詩聲律統計表<sup>121</sup>

		無上尾 (聯)	無鶴膝 (聯)	無蜂腰 (句)	無平頭(聯)			
					第一字	第二字	兩字 合計	參差 則可
沈約 154首 774聯 1548句	小計	762/774	690/774	1387/1548 1523/1548 (可同平)	629/774 743/774 (可同平)	591/774 750/774 (可同平)	494/774 724/774 (可同平)	503/774
	比率	98.4%	89.1%	89.6% 98.4% (可同平)	81.3% 96% (可同平)	76.4% 96.9% (可同平)	63.8% 93.5% (可同平)	65%
謝朓 133首 764聯 1528句	小計	763/764	638/764	1396/1528 1515/1528 (可同平)	634/764 737/764 (可同平)	557/764 745/764 (可同平)	481/764 72/764 (可同平)	495/764
	比率	99.9%	83.5%	91.4% 99.1% (可同平)	83% 96.5% (可同平)	72.9% 97.5% (可同平)	63% 94.5% (可同平)	64.8%
王融 36首 177聯 354句	小計	175/177	154/177	318/354 351/354 (可同平)	147/177 170/177 (可同平)	143/177 173/177 (可同平)	122/177 167/177 (可同平)	123/177
	比率	98.9%	87%	89.8% 99.2% (可同平)	83.1% 96% (可同平)	80.8% 97.7% (可同平)	68.9% 94.4% (可同平)	69.5%

<sup>121</sup> 以下二表詩作統計依據逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983）；四聲檢索主要根據楊秀芳教授主持，由國立臺灣大學中國文學系與中央研究院合作開發的「漢字古今音資料庫」。

附表二：竟陵八友其他詩人：范雲、任昉、蕭衍、蕭琛、陸倕全部五言詩聲律統計表

		無上尾 (聯)	無鶴膝 (聯)	無蜂腰 (句)	無平頭(聯)			
					第一字	第二字	兩字 合計	參差 則可
范雲 41 首 167 聯 334 句	小計	165/167	145/167	274/334 323/334 (可同平)	134/167 53/167 (可同平)	137/167 158/167 (可同平)	111/167 145/167 (可同平)	112/167
	比率	98.8%	86.8%	82% 96.7% (可同平)	80.2% 91.6% (可同平)	82% 94.6% (可同平)	66.5% 86.8% (可同平)	67.1%
任昉 17 首 109 聯 218 句	小計	106/109	86/109	191/218 211/218 (可同平)	85/109 102/109 (可同平)	95/109 104/109 (可同平)	74/109 97/109 (可同平)	74/109
	比率	97.2%	78.9%	87.6% 96.8% (可同平)	78% 93.6% (可同平)	87.2% 95.4% (可同平)	67.9% 89% (可同平)	67.9%
蕭衍 63 首 294 聯 588 句	小計	252/294	249/294	469/588 551/588 (可同平)	229/294 269/294 (可同平)	243/294 281/294 (可同平)	188/294 258/294 (可同平)	189/294
	比率	85.7%	84.7%	79.8% 93.7% (可同平)	77.9% 91.5% (可同平)	82.7% 95.6% (可同平)	63.9% 87.8% (可同平)	64.3%
蕭琛 4 首 19 聯 38 句	小計	18/19	18/19	34/38 38/38 (可同平)	13/19 15/19 (可同平)	11/19 16/19 (可同平)	8/19 14/19 (可同平)	9/19
	比率	94.7%	94.7%	89.5% 100% (可同平)	68.4% 78.9% (可同平)	57.9% 84.2% (可同平)	42.1% 73.7% (可同平)	47.4%
陸倕 3 首 58 聯 116 句	小計	54/58	58/58	92/116 110/116 (可同平)	50/58 56/58 (可同平)	44/58 53/58 (可同平)	39/58 53/58 (可同平)	41/58
	比率	93.1%	100%	79.3% 94.8% (可同平)	86.2% 96.6% (可同平)	75.9% 91.4% (可同平)	67.2% 91.4% (可同平)	70.7%

## 五、結語

本文以南齊「永明體」的生成為核心，以中國音韻發展史與梵漢交流史為背景，重新定位「永明」在詩學史上的意義。自東漢末年以來，長達兩三百年的社會動亂迫使人民大範圍的遷徙，是促成中土各地語言交流的重要時期，晉室南渡以後更屬南北融合的關鍵期；而佛教東傳對中土的影響也在此時日漸加深。異國文化的遭逢，語言所帶來的衝擊，無疑是第一線的，中土士人在體察借鑑、摸索推敲的過程中，無不深化著對於自身語言特質的理解，也不斷激起建立語音知識體系的需求。這種根於文化本質的自覺反省，積蓄著巨大的動能，影響層面至為深廣，而永明詩人透過群策群力，將這股能量因勢利導地引向文學，「永明體」的形成自是一個風雲際會的歷史高潮。

永明詩學的理论植基於深刻的語音自覺，涉及的範疇跨越語言與文學。他們的聲律理論與中國音韻學同步發展，周顒、沈約不僅參與甚至主導了音韻知識體系的建構。永明詩人從梵漢對照建立聲韻分解的審音原理，從轉讀諷誦體察語言自身的音樂性；進而由音韻的可分解性，領悟詩歌聲律的可操作性，建立起可供檢證的聲律法則。永明詩學重新定位「人聲」為音律之始，強調語言是文學的根本；透過「內聽」使語音形式與情意心聲相連通。他們認為理想的聲律即是心聲的外顯，提倡一種由內在語音形式出發的聲律美學。永明詩人對於詩歌聲律的規範，正回應了詩樂分離、詩歌走向齊言化以後，該如何形塑詩歌自身節律的課題。他們在整齊的漢語節奏中充分發揮「分節音」的辨識能力，建立起五言句末及句中的聲律秩序，以形成合乎語言節奏的「聲境」。

永明詩人憑藉著發現真理的熱忱，以《史書》為宣傳工具，利用版面發表他們的文學改革芻議，讓嶄新的文學理念行之久遠永垂後世；他們接受來自南北的挑戰，勇於回應，讓真理有愈辯愈明的機會；他們結集盟友，相互揄揚、彼此提攜，讓理論與實踐的加乘效果迅速傳播。種種策略聯盟使永明體在很短的時間內即能立體成名、打響名號，向世人展示新的詩學典範，為當代掀起前所未有的詩界革命，並為後世詩歌開啟難以抵擋的體式革新運動。我們從後來律體躍居中國詩歌最重要的體類看來，必須承認調節聲律是中國詩歌發展的自然趨勢。綜觀自《詩經》以後的中國詩學史，在民初的白話文運動以前，我們還不容易找到像「永明詩學」這樣因為異文化的接觸引發全面性的語言反省，並蘊蓄著巨大翻轉力道的詩歌革新運動。

（責任校對：林佩儒）

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- 《魚山聲明集》，《大正新脩大藏經》第 84 冊，臺北：新文豐出版，1983，頁 813-824。
- 毛 公傳，鄭玄箋，孔穎達等正義，《毛詩正義》，臺北：藝文印書館，1965，重刊宋本十三經注疏附校勘記。
- 孔安國傳，孔穎達等正義，《尚書正義》，臺北：藝文印書館，1965，重刊宋本十三經注疏附校勘記。
- 安 然，《悉曇藏》，《大正新脩大藏經》第 84 冊，臺北：新文豐出版，1983，頁 365-462。
- 沈 約，《宋書》，北京：中華書局，1974。
- 李延壽，《南史》，北京：中華書局，1975。
- 紀 昀，《沈氏四聲考》，北京：中華書局，1985，叢書集成初編。
- 姚思廉，《梁書》，北京：中華書局，1973。
- 封 演著，趙貞信校注，《封氏聞見記校注》，北京：中華書局，2005。
- 班 固著，顏師古注，《漢書》，北京：中華書局，1962。
- 郭茂倩，《樂府詩集》，臺北：里仁書局，1984。
- 遍照金剛撰，盧盛江校考，《文鏡秘府論彙校彙考》，北京：中華書局，2006。
- 僧 祐著，蘇晉仁、蕭鍊子點校，《出三藏記集》，北京：中華書局，1995。
- 鄭 玄注，孔穎達等正義，《禮記正義》，臺北：藝文印書館，1965，重刊宋本十三經注疏附校勘記。
- 劉 勰撰，范文瀾注，《文心雕龍注》，臺北：臺灣開明書局，1978。
- 鍾 嶸撰，曹旭注，《詩品集注》，上海：上海古籍出版社，1994。
- 魏 徵，《隋書》，北京：中華書局，1973。
- 顏之推著，王利器注，《顏氏家訓集解》，臺北：明文書局，1982。
- 蕭子顯，《南齊書》，北京：中華書局，1972。
- 嚴可均校輯，《全三國文》，北京：中華書局，1991。
- 釋慧皎著，湯用彤校注，《高僧傳》，北京：中華書局，1997。

### 二、近人論著

- \* 王 力，《中國語言學史》，上海：復旦大學出版社，2006。
- 王士元，《王士元語言學論文集》，北京：商務印書館，2002。

- \* 王士元、彭剛，《語言語音與技術》，香港：香港城市大學出版社，2007。  
王小盾，《中國早期藝術與宗教》，北京：東方出版社，1998。  
王小盾、金溪，〈魚山梵唄傳說的道教背景〉，《中國文化》，36，北京：2012，頁 134-157。  
王邦維，〈謝靈運《十四音訓敘》輯考〉，收入北京大學中國傳統文化研究中心編，《北京大學百年國學文粹·語言文獻卷》，北京：北京大學出版社，1998，頁 631-646。  
平田昌司，〈略論唐以前的佛經對音〉，收入朱慶之編，《佛教漢語研究》，北京：商務印書館，2009，頁 211-222。  
永悟禪師，《魚山梵唄聲明集》，上海：華東師範大學出版社，2012。  
朱曉農，《音法演化：發聲活動》，北京：商務印書館，2012。  
何九盈，《中國古代語言學史》，北京：北京大學出版社，2006。  
何偉棠，《從永明體到近體》，廣州：廣東高等教育出版社，1994。  
李新魁，《漢語等韻學》，北京：中華書局，1983。
- \* 洪堡特 (Wilhelm von Humboldt) 著，姚小平譯，《論人類語言結構的差異及其對人類精神發展的影響》，北京：商務印書館，1999。
- \* 張世祿，《中國音韻學史》，臺北：臺灣商務印書館，1986。
- \* 張伯偉，《全唐五代詩格彙考》，南京：江蘇古籍出版社，2002。  
曹道衡、沈玉成，〈有關《文選》編纂中幾個問題的擬測〉，收入俞紹初、許逸民主編，《中外學者文選學論集》，北京：中華書局，1998，頁 338-353。  
清水凱夫著，韓基國譯，《六朝文學論文集》，重慶：重慶出版社，1991。  
陳寅恪，〈四聲三問〉，《清華學報》，9.2，新竹：1934，頁 275-287。  
梅祖麟著，鄭偉譯，〈中古漢語的聲調與上聲的來源〉，收入潘悟云編，《境外漢語音韻學論文選》，上海：上海教育出版社，2010，頁 41-60。  
逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局，1983。  
\_\_\_\_，〈逯欽立文存〉，北京：中華書局，2010。
- \* 葛曉音，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》，北京：北京大學出版社，2012。
- \* 劉躍進，《永明文學研究》，臺北：文津出版社，1992。  
潘悟云，《漢語歷史音韻學》，上海：上海教育出版社，2000。  
\_\_\_\_，〈音韻論集〉，上海：中西書局，2012。
- \* 蔡瑜，《唐詩學探索》，臺北：里仁書局，1998。  
興膳宏，〈《宋書·謝靈運傳論》綜說〉，收入《中國文藝思想史論叢》編委會編，《中國文藝思想史論叢》第 1 輯，北京：北京大學出版社，1984，頁 116-135。
- \* 盧盛江，《文鏡秘府論研究》，北京：人民文學出版社，2013。

賴信川，《魚山聲明集研究：中國佛教梵唄發展的考察》，臺北：花木蘭文化出版社，2010。

饒宗頤，《梵學集》，上海：上海古籍出版社，1993。

平田昌司，〈謝靈運『十四音訓叙』の系譜〉，收入高田時雄編，《中国語史の資料と方法》，京都：京都大学人文科学研究所，1994，頁 33-80。

- \* Mair, Victor H. and Tsu-lin Mei. "The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody," *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 51.2, 1991, pp. 375-470. doi: 10.2307/2719286

（說明：書目前標示\*號者已列入 selected bibliography）

## Selected Bibliography

- Ge, Xiaoyin. *Xianqin Hanwei Liuchao Shige Tishi Yanjiu (A Study of the Forms of Poetry in Pre-Qin, Han, Wei and Six Dynasties)*. Beijing: Beijing University Press, 2012.
- Humboldt, Wilhelm von. *Lun Renlei Yuyan Jiegou de Chayi ji Qi Dui Renlei Jingshen Fazhan de Yingxiang (The Diversity of Human Language-Structure and Its Influence on the Mental Development of Mankind)*, trans. Xiaoping Yao. Beijing: Commercial Press, 1999.
- Liu, Yue-jin. *Yongming Wenxue Yanjiu (The Literature of Yong-ming Period)*. Taipei: Wen-chin Press, 1992.
- Lu, Chengjiang. *Wenjing Mifu Lun Yanjiu (A Study on Wenjing Mifu Lun)*. Beijing: People's Literature, 2013.
- Mair, Victor H. and Tsu-lin Mei. "The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody," *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 51.2, 1991, pp. 375-470. doi: 10.2307/2719286
- Tsai, Yu. *Tangshixue Tansuo (The Research on Tang Poetics)*. Taipei: Liren Books, 1998.
- Wang, Li. *Zhongguo Yuyanxue Shi (The History of Chinese Linguistics)*. Shanghai: Fudan University Press, 2006.
- Wang, Shi-yuan & Gang Peng. *Yuyan Yuyin yu Jishu (Language, Phonetics, and Speech Technology)*. Hong Kong: City University of Hong Kong Press, 2007.
- Zhang, BOWEI. *Quantang Wudai Shige Huikao (Collection and Investigation of Poetry Rules in Tang Dynasty and Five Dynasties)*. Nanjing: Jiangsu Ancient Book, 2002.
- Zhang, Shi-lu. *Zhongguo Yinyunxue Shi (A History of Chinese Phonology)*. Taipei: Commercial Press, 1986.

## Yongming Poetics and the Shaping of the Sound-Environment in Five-Character Poetry

**Tsai, Yu**

Department of Chinese Literature  
National Taiwan University  
yutsaitw@ntu.edu.tw

### ABSTRACT

This paper focuses on the birth of Yongming 永明 Style poetry in the Southern Qi 南齊 Dynasty, drawing on cultural background to re-examine its significance in the history of Chinese poetry. The Yongming Style heralded a revolution in poetry circles and is a model example of the birth of a new poetics. Yongming poetics is grounded in a profound awareness of the sound of the language that cuts across the boundaries of language and literature. Its prosody developed in step with traditional Chinese phonology, its leading figures guiding the construction of systems of phonological knowledge. By comparing Chinese and Sanskrit, Yongming poets established the principles for determining pronunciation by phonological segmentation, and by chanting and reading aloud, they made observations about the musicality of the language itself. The decomposability of phonology allowed them to grasp how to manipulate phonology in poetry, establishing verifiable rules. Poets repositioned the human voice as the starting point for the laws of phonology, emphasizing the fundamental place of language; through ‘inner listening,’ they made connections between spoken sounds and one’s inner voice. They believed that the ideal tonal prosody would be the outward manifestation of the inner voice and so advocated an aesthetics of prosody that took the sound of the inner voice as its starting point. In practice, Yongming poetics shaped an aesthetic in the sound-environment of the then-popular five-character line form that stressed the use of alliteration and rhyme, particularly between the last characters of each line and the first two and final three characters of a line. It sparked a significant, irresistible movement for innovation in form in later poetry.

**Key words:** Yongming Style poetry, poetics, five-character poetry, sound-environment, tonal prosody, four tones

(收稿日期：2014. 8. 29；修正稿日期：2014. 10. 18；通過刊登日期：2014. 11. 25)