

# 齊梁調詩研究

## —何遜詩音調研究

李 金 星

自宋代嚴羽滄浪詩話裏面提出「齊梁體」的名稱（註一）之後，關於「齊梁體」的內涵和意義，歷來學者如馮班、趙執信、李鎭、馮浩、姚範、王瑤以及郭紹虞等人皆提出他們的看法，雖然各有所見，可惜尚無定論。我最近檢閱唐代日本留學僧遍照金剛的文鏡秘府論，發現其中曾討論到「齊梁調詩」，並引錄當時詩人張謂及何遜的詩數首作為論證的依據（註二）。對這些資料的深入探討當有助於我們對齊梁調體的認識，而上述各家論述時，不是未曾注意徵引，即是雖有徵引，但無深入分析。本文主要根據文鏡秘府論裏面的材料及齊梁當代詩人，主要是何遜的作品，試圖就音律的觀點分析探討「齊梁調詩」的真象。在討論文鏡秘府論引述的材料及何遜詩作之前，擬先對舊說略作評述，並對齊梁體的基本觀念——永明體的問題——略加解說，如此，對齊梁調詩或許可以得到比較清楚而完整的知識。

### 壹、舊說評述

自清代以來，有較多學者對「齊梁體」提出自己的見解，茲分條評述於下：

馮班鈍吟雜錄說：

齊梁體略避雙聲疊韻，然文不粘綴，取韻不論雙隻，首句不破題，平仄亦不相儷。沈、宋因之變為律詩，視齊梁體為優矣。唐自沈、宋以前，有齊梁詩，無古詩也；氣格亦有差古者，然皆有聲病。沈、宋既裁新體，陳子昂崛起，直追阮公，創辟古詩，唐詩遂有古、律兩體，而永明文格微矣。（註三）

這段話首先論齊梁體的特色。馮氏心中存有唐代律詩較齊梁詩為優的觀念，他以律詩的觀點看齊梁體，因此認為齊梁體的特色是略避雙聲疊韻，文不粘綴，取韻不論雙隻，首句不破題，平仄不相儷。除了首句不破題屬於謀篇方法外，其餘幾點皆與聲韻的安排有關。其次論齊梁體的演變，認為唐代沈、宋以前，齊梁文風瀾漫詩壇，人人爭談聲病，古詩隱沒不彰。沈、宋因緣際會，在齊梁體的基礎上，創為律詩。而約略與沈、宋同時的陳子昂則提倡古詩。律詩與古詩的流行，逐漸取代齊梁體，齊梁體遂衰微不振。馮氏討論齊梁體，忽然混入「永明文格」一語，對齊梁體與永明文格兩者的關係未加以說明、區分，似有視兩者為一體之意。

趙執信談龍錄說：

聲病興而詩有町畦，然古今體之分，成於沈、宋，開元、天寶間或未之遵也。大曆以

還，其途判然不復相入。由宋迄元，相承無改。勝國士大夫浸多不知者。不知者多，則知者貴矣。今則悍然不信。其不信也，由不明于分之之時。又見齊梁體與古今體相亂，而不知其別爲一格也。齊梁體下聯與上聯不粘，只本句調。（註四）

這段話的內容大抵與馮班所言相近。大意是說：由於齊梁體講求聲病，遂與古體詩、今體詩判然有別，其特徵是「下聯與上聯不粘，只本句調」，馮浩說的「齊梁體無粘聯，有平仄，在本句本聯中論平仄」（註五）意思與此相近。必須指出：「平仄」的區分約至唐初纔出現。齊梁時講究聲病，是強調四聲的調配，並不只強調平仄一端而已。馮、趙所謂「平仄」應視爲聲調的同義詞，否則「平仄亦不相儷」「有平仄」「調平仄」等語卽有語病。其他詩人以「平仄」論齊梁詩，亦應如此理解。

李錫詩法易簡錄說：

齊梁體爲唐律所自出，乃由古入律之間，既異古調，又未成律，故別爲一格。……其詩有平仄而乏粘聯。其句中調叶平仄亦在疏密之間。（註六）

又說：

齊梁體雖創於沈（約）、謝（朓），然實權輿於潘（岳）陸（機），稟籟於顏（延之）、謝（靈運）也。善乎胡應麟之言曰：「晉宋之交，古今詩道升降之大限乎！士衡、安仁一變而排偶開矣，靈運、延年再變而排偶盛矣。元暉三變而排偶愈工，淳朴愈散，漢道盡矣。」（註七）

又說：

（隋薛道衡昔昔鹽詩）直是一首唐人長律，特粘聯及第三字有未盡合耳。然風韻色澤在六朝豔體中自是擅場，非唐人香奩體所能遽及。學者亦當於風韻色澤中求之，非但作一不粘之律詩，遂可名齊梁體也。（註八）

馮班、趙執信等人論齊梁體，著重於音韻方面的特色，李氏除了強調音韻特色之外，更及於齊梁體的其他方面，認爲必須同時注意對偶及風韻色澤，如此纔可算是真正掌握、瞭解齊梁體。

馮浩玉谿生詩集箋註說：

齊梁體爲變古入律之漸。今就其粗跡論之，排偶多而散行少也，采色濃而澹語鮮也。分句言之，有律句焉，有古句焉；合一章言之，上下不相黏綴也。然此皆皮相耳，其精微全在聲病。……必洞悉乎音韻之微，乃可尋聲而按節。……聲病之學，專家實鮮。四聲中各有五音，況僅以平仄分之，更何從得其趣哉？……音韻一途，浩未究心，不敢強爲之辭。（註九）

又說：

（晴雲詩）中二聯分之皆律，合之不粘，首尾則本聯皆不粘也。與徐、庾輩詩音節甚

符，可見斯體之大略，其聲病則未深曉。（註一〇）

又說：

（效徐陵體贈更衣）首尾兩聯律句也，中四句皆不粘，與上章（按：指晴雲詩）同，即齊梁體也。（註一一）

馮浩認為齊梁體為變古入律之漸，其特色在於排偶多，采色濃與音韻精微。音韻精微主要表現在雖有律句而上下句却不相黏，以及聲病的講求。由於他未究心深曉聲病，故缺略不談，只論「律句」與「黏不黏」而已，看法與李鎮近似。

姚範援鶉堂筆記說：

但以聲病而論，則永明詩體，蓋求之於浮聲、切響、飛沈、雙疊，原未嘗核之於粘綴之間，亦未嘗以一三五等字與取韻平側異者為聲病也。……齊梁以四聲殊音，韻別輕重，沈、宋之研順聲勢，但取平側調諧其間，如旁紐、正紐、蜂腰、鶴膝之類，恐亦不能盡避也。……大約後人之云齊梁體，取其詞氣之近似，非能悉合其聲病之說也。……永明氣體雖殊，想亦以音韻輕重，合彼宮商之說者。趙（執信）何不於此一推究之。又沈（約）答陸韓卿之書亦永明體之根原，非粘綴及平側二音之說也。……又稱永明體者，以其拘於聲病也；稱齊梁體者，以綺豔及詠物之纖麗也。（註一二）

這段話端緒雖多，主要論點不外討論永明體與近體詩的差別，及永明體與齊梁體的區分。永明體以「拘於聲病」為主要特徵，亦即注重「浮聲、切響、飛沈、雙疊」以及「音韻輕重，合彼宮商」；近體詩則以粘綴及平側為主要特徵，兩者迥然有別。至於齊梁體，本是以永明體為基礎發展而成的一代文體。它與永明體有著密切的關係，所以說：「齊梁以四聲殊音，韻別輕重。」但又不完全同於永明體，而有些許差異，故又說「後人之云齊梁體，取其詞氣之近似，非能悉合其聲病之說也。」若就其異點詳加析別，則齊梁體的主要特徵在辭采豔艷及詠物纖麗兩端。所謂「詞氣之近似」者，當是指此而言。姚範論齊梁體與永明體的區別，簡明扼要，容易掌握。後來學者大多採取引申這一說法，王瑤、郭紹虞兩人可為代表。

王瑤在〔隸事聲律宮體〕一文中說：

永明體和齊梁體……這兩個都是傳統的名詞，其含義的差別，完全在內容性質的不同。……永明體是指符合當時提倡的聲律的詩體；至於齊梁體，其意義約略相當於所謂「宮體」，是指內容的輕豔說的。……姚範援鶉堂筆記「格詩條」謂「稱永明體者，係指其詩中音律之特徵而言；稱齊梁體者，又就其綺豔及詠物之纖麗而言。」這話是很對的。……其主要的分別是在永明體注重說明詩底形式的音律的成分，而齊梁體則指其內容題材的性質。但這兩者本來是不可分離的；而且是互相影響的，都是當時文人們追求的目標。（註一三）

郭紹虞滄浪詩話校釋說：

齊梁體可有二義：一指風格，即陳子昂所謂「彩麗競繁，而興寄都絕」，朱子語類所謂「齊梁間之詩讀之使人四肢皆懶慢不收拾」者也。一指格律，則與永明體相近，即白居易、李商隱、溫庭筠、陸龜蒙集中所言齊梁格詩是。馮班嚴氏糾謬謂：「若明辨詩體，當云齊梁體創于沈（約）謝（朓），南北相仍，以至唐景雲龍紀，（龍紀，當指神龍景龍）始變為律體。」即指與永明體相混之格。姚範援鶉堂筆記謂：「稱永明體者，以其拘于聲病也；稱齊梁體者，以綺豔及詠物之纖麗也。」此說似較簡明扼要。（註一四）

文學的形式既附屬於內容而存在，而內容也有待於形式的表現。換句話說，形式與內容是一體的兩面。「兩者本來是不可分離的，而且是互相影響的」。以形式與內容兩個觀念來區分「永明體」和「齊梁體」，不失為簡明的方法。事實上，齊梁詩的特色並不單祇限定於內容的輕豔一端。為了和「永明體」對照的方便，王氏用後起偏狹的「宮體」來解說「齊梁體」，只能看做是「齊梁體」的狹義解釋。因為他只看到齊梁詩的局部而未見到全體。廣義的「齊梁體」是採取歷史的眼光，認為齊梁是可以和魏晉、唐、宋相論的一段時期，因而把齊梁詩看作文學史上獨具風格特色的一種詩體。因此廣義的齊梁體，應具有內容的輕豔和形式的音律兩個特點。郭紹虞認為齊梁體可有二義，一指風格，一指格律，即是採取廣義的解釋。

上述各家對齊梁體的討論，就內容而言，約略可分兩方面：第一方面，係就內在結構、本質論齊梁體，也就是自齊梁體本身從事分析，將其內涵與特質一一指陳出來。如說齊梁體「略避雙聲疊韻」、「平仄不相儷」、「取韻不論雙隻」；「齊梁體下聯與上聯不粘，只本句調。」；「有平仄，乏粘聯。」或是「排偶多而散行少」「采色濃而澹語鮮」之類。第二方面，係就外在關係論齊梁體，也就是以歷史觀點說明齊梁體的淵源、演變，或以比較觀點說明齊梁體所以異於古體詩及律詩的地方。如「齊梁體雖創於沈、謝，然實權輿於潘、陸，橐籥於顏謝也」；「齊梁體為唐律所自出，乃由古入律之間，既異古調，又未成律，故別為一格。」或「齊梁體為變古入律之漸」之類。有些學者觀念籠統含糊，未能劃清齊梁體與永明體的語義內涵，而把齊梁體視同永明體的異稱，因此論齊梁體的本質，也就局限於聲律方面。馮班、趙執信即是犯了這個毛病。李鎋、馮浩等人雖然能放大眼光，在討論聲律之餘，兼討論對偶及風韻色澤或采色，不過却仍偏重在齊梁體的形式特色，忽略了齊梁體的內容特色。姚範、王瑤兩人雖已注意到齊梁體的內容特色，不過他們為了辨明永明體和齊梁體，遂採取截然二分的方法，忽視了永明體與齊梁體之間的關係，將永明聲律的特色排除於齊梁體之外，這仍不免犯了以狹義解釋齊梁體的毛病。郭紹虞以風格、格律論齊梁體，同時注意到內容題材以及永明聲律的特色，這是比較完滿而合理的看法。

有一個值得注意的現象必須指出：各家論述齊梁體，主張雖然不完全相同；但是注重齊梁體的聲律特色，則是相同的。而且各家大抵都是以永明體的聲病觀念為基礎，和律體詩的

平仄粘對觀念做比較說明。遍照金剛稱張謂及何遜詩為「齊梁調詩」，還特別用了「調」字指明齊梁詩在聲律上的特色。討論齊梁詩不能捨棄永明聲律不談，是大家一致的信念，故下文即進一步討論所謂永明體的問題。

## 貳、永明體的問題

南朝文壇瀰漫著追新求變的風氣，文心雕龍裏面對此現象即有不少的描述。如定勢篇說：

自近代辭人，率好詭巧，原其為本，訛勢所變，厭黷舊式，故穿鑿取新。察其訛意，似難而實無他術，反正而已。」（註一五）

明詩篇說：

宋初文詠，體有因革，莊老告退，而山水方滋。儷采百字之偶，爭價一句之奇。情必極貌以寫物，辭必窮力而追新，此近世之所競也。（註一六）

通變篇說：

宋初訛而新，從質及訛，彌近彌澹。何則，競今疏古，風味氣衰也。（註一七）

指瑕篇說：

近代辭人，率多猜忌，至乃比語求蚩，反音取瑕。（註一八）

物色篇說：

自近代以來，文貴形似，窺情風景之上，鑽貌草木之中。（註一九）

其他文獻也有類似的記載，如南齊書張融傳說：

吾文體英絕，變而屢奇。（註二〇）

梁書徐摛傳說：

屬文好為新變，不拘舊體。（註二一）

顏氏家訓文章篇說：

今世音律諧靡，章句偶對，諱避精詳，賢於往昔多矣。（註二二）

南朝文士爭馳新巧的證據如此衆多，怪不得孫德謙會說：「文之反正喜尚新奇者，雖統論六朝可矣。」（註二三）

追新求變的風氣所以盛行，主要是出於當時文人的自覺。南齊書文學傳論說：

習玩為理，事久則瀆。在乎文章，彌患凡舊；若無新變，不能代雄。（註二四）

認為作品如果一味因襲老套而不求新求變，就不能稱雄一代。文心雕龍通變篇說：

凡詩賦書記，名理相因，此有常之體也。文辭氣力，通變則久，此無方之數也。名理有常，體必資於故實；通變無方，數必酌於新聲；故能騁無窮之路，飲不竭之源。」

（註二五）

則更進一步指出：只有文辭風格的推陳出新，作品才能永久流傳。

齊梁時代，除了競須新事、爭尚排偶、注重辭藻之外，文章聲律的講求也被文士認為是一種求新求變的方法。梁書庾肩吾傳說：

齊永明中，文士王融、謝朓、沈約，文章始用四聲，以為新變。至是轉拘聲韻，彌尚麗靡，復踰於往時。（註二六）

首先將四聲應用於文章的人是永明年間的王融、謝朓、沈約等人。因為「三賢或貴公子孫，幼有文辯，于是士流景慕，務為精密，變積細微，專相陵架」（註二七），因此聲律的講求終於成為一代文學的主要潮流。這種講求四聲的詩文，就叫做永明體。

關於永明體的內容，在宋書謝靈運傳論、南齊書陸厥傳以及南史陸厥傳皆有論列。茲分別抄錄於下，再作討論。先看南齊書陸厥傳：

永明末，盛為文章。吳興沈約、陳郡謝朓，琅玕王融，以氣類相推轂、汝南周顒善識聲韻。為文皆用宮商，以平上去入制韻，不可增減，世呼為永明體。（註二八）

平上去入四聲是當時聲韻學上的新發明。大約在宋末以後，就有了四聲的名稱。（註二九）關於它的產生，有許多不同的說法。陳寅恪先生以為四聲的發明，是受當時轉讀佛經的影響。而且由於蕭子良造經唄新聲，纔使得四聲與文章的聲調有了關連。他在〔四聲三問〕中說：

中國文士依據及摹擬當日轉讀佛經之聲，分別定為平上去之三聲。合入聲共計之，適成四聲，於是創為四聲之說。並撰作聲譜，借轉讀佛經之聲調，應用於中國之美化文。（註三〇）

又說：

南齊武帝永明七年二月二十日竟陵王子良大集善聲沙門於京邸，造經唄新聲。實為當時考文審音一大事。（註三一）

又說：

善聲沙門與審音文士……此二種人之合作即四聲之起源。（註三二）

從聲調本身的發展來看，如果沒有漢魏以來字音的辨析做基礎，如何能夠在受了佛經轉讀的刺激之後，就有了體悟，而創立四聲之論呢？因此，有些學者認為四聲的發明導源於反切之學及經師的一字兩讀。郭紹虞在〔再論永明聲病說〕裡面，即是如此主張。他說：

四聲的產生，是導源於孫炎的反切之學。反切是重韻而兼重聲的，所以除韻之外，我們也不能完全忽略聲的問題。（註三三）

又說：

永明聲病說既是文字的音節，所以要求文字讀音的正確而固定。四聲之起，就是在這種關係上產生的。所以四聲之定，固然與轉讀佛經之聲調有關，但只是近因而不是遠

因。求其遠因，則四聲之起可能還與以前經師一字兩讀之例有關。（註三四）

廖蔚卿先生更注意到談辯之風的影響。他在六朝文論說：

魏晉以還，士人多好談辯，尤其是清言家，不僅重視談辯的機鋒，或語言的內容，而且特別喜好語言的音韻節奏之美。……言談方面如此講求音韻規格的結果，即是誘導文學音律法則產生的原因。（註三五）

從文章聲調方面來看，分辨文字聲調，並應用於美化文，並不始自齊梁。漢魏詩賦早就注意到分別奇偶句句尾的聲調以及句中聲調的調配問題。因此，認為四聲的發明與漢魏以來詩賦聲調的研練有關的看法也就被提出了。夏承燾〔四聲釋說〕說：

永明四聲之發明，由受當時沙門轉讀佛經之影響，近人陳寅恪氏作〔四聲三問〕述之詳矣。然一切文化學術嬗變以漸不以頓，使無漢魏以來詩賦聲調之研練，亦不能與沙門經聲相會接。（註三六）

廖蔚卿更論到聲調與樂府的關連。他在六朝文論中說：

對於樂府詩而言，歌辭的清濁高下，自應協和樂曲的音律。而六朝詩體，又大受樂府詩的影響，於是詩賦韻文的講求音律，便隨流而揚波了。（註三七）

綜合以上諸說可以得知：永明體的產生，既不是出於一人之力，也不是出自一時之功，而是在歷史發展的原則之下，各種因素、條件齊備之後形成的。沈約等人只是適逢其會、登高一呼的有心人而已。

平上去入四聲的分別，主要是由於調值的不同。「以此制韻」的「韻」，陳澧在〔書紀文達沈氏四聲考後〕中說：「此所謂制韻，乃文章聲病，非制為韻書明矣。」（註三八）文心雕龍聲律篇說：「同聲相應謂之韻。」（註三九）可知凡是藉著聲音的重複所形成的音樂美，就叫做韻。因此「韻」又可擴大到「韻律」的意義上面。永明體「以平上去入制韻」，是主張調配四聲，制定出詩文裡的韻律；在制定韻律的時候要分辨四聲的調值，也就是說，平、上、去、入四聲，要嚴格分清，不得相混。四聲的分析變得嚴格而「不能增減」之後，韻律自然較以前更為精細。如此一來，不僅平仄不能通叶，上去入三聲也不能相叶，難免會變得如鍾嶸所說的「文多拘忌，傷其真美」了。（註四〇）不過，同聲相應的叶韻也就因此變得更明晰、更協暢。而在轉韻時，聲調也因此會變得更為抑揚了。

其次再看宋書謝靈運傳論：

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，低昂舛節，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。（註四一）

沈約是永明體的倡導者。這一段話不僅代表了沈約的音律論，同時也是永明體音律論的基礎。「欲使宮羽相變，低昂舛節，若前有浮聲，則後須切響」是永明體調協聲律的基本原則。

所謂「宮羽」，郭紹虞說：「應用到文學上的所謂宮商、或宮商角徵羽，只可能是泛指，只可能是活用。」（註四二）又說：「由於四聲的調值比較複雜，所以有時以高下低昂相譬，有時以浮聲切響爲喻，有時又以飛沈抑揚作況，有時則以輕重清濁爲比。」（註四三）夏承燾也說：「六朝聲家所謂宮商五音，實與四聲異名同實。」（註四四）可知無論是「宮羽」、「低昂」、「浮聲」、「切響」、或是「輕重」都是指四聲而言。換句話說，這些詞都是四聲的異稱。由於當時缺乏一定的標準，因此採用二分法把調值複雜的四聲分爲兩類時，難免各有偏重，於是產生用詞如此多樣而混雜的結果。以古代樂律的名稱「宮羽」來指稱四聲，這可能是爲了一時的方便，也可能是出於尊重傳統的心理。「低昂」是指聲調的高低。「欲使宮羽相變，低昂舛節」，就是說要求詩文裡面的平上去入四聲能夠「參差變動」（註四五）、錯綜變化。必須如此，才能形成和諧美妙的音節。「浮聲」、「切響」側重在聲調的清濁或輕重。文心雕龍聲律篇「聲有飛沈」的「飛沈」與此約略相同。對「若前有浮聲，則後須切響」二句，紀昀有極爲透闢的說明。他說：「高下低昂，音求相配，回環宛轉，則無定程。偶舉一端，故以「若」字例之。非謂浮聲必在前，切響必在後也。」（註四六）聲音的調配是前有浮聲，其後就必須配以切響，不能再連用浮聲。反之，前有切響，其後就必須配以浮聲，不能再連用切響。如此才可造成音節的錯綜變化。所以沈約要說：「作五言詩者，善用四聲，則諷詠而流靡。」（註四七）如果純用浮聲，或純用切響，就會產生音節單調，不利於吟誦的毛病。文心雕龍聲律篇「沈則響發而斷，飛則聲颺不還」就是說的這個道理。

「一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異。」是上述「相變」與「舛節」基本原則的說明，也是調節聲律的方法。這兩句話一方面注重錯綜變化的聲音對構成韻律的重要性；另一方面則強調聲音的錯綜變化要在「一簡之內」、「兩句之中」講求。「音韻」指聲母和韻母，略同於文心雕龍聲律篇「響有雙疊」的「雙疊」。「一簡之內，音韻盡殊」是說五言詩一句之中，每個字的聲母和韻母要完全不同。不過基於「天下之物，全同則無美，全異則亦無美」（註四八）以及「必須一方面同聲相應，一方面異聲相從。利用同聲相應以求其重複，利用異聲相從以見其變化。一經一緯，而後音節以成」（註四九）的道理，緊密連在一起使用的雙聲詞或疊韻詞或連字，應當不在此限。因爲這三者都能產生同聲相應的效果。要是隔字雙聲或隔字疊韻，就必須加以避免。若不避免的話，整句聲調都出現重複的現象，則又如何會有異音相從的變化呢？所以劉勰說：「雙聲隔字而每舛，疊韻雜句而必闕。」八病中的「大韻」、「小韻」、「旁紐」、「正紐」即是就一句的音節而言的（註五〇）。如果不犯這四病，即合乎「一簡之內，音韻盡殊」的要求。至於「輕重」是偏重在語音的強弱或輕重，略同於文心雕龍聲律篇「聲有飛沈」的「飛沈」。「兩句之中，輕重悉異」是說五言詩兩句之中，音的輕重或強弱要互相錯落變化。這也是形成美妙音節的一種方法。如果不能

「輕重悉異」，則會有如劉勰所說的「沈則響發而斷，飛則聲颯不還」的現象發生。八病中的「平頭、上尾、蜂腰、鶴膝」（見下文說明）即是就兩句的音節而言的。如果不犯這四病，即合乎「兩句之中，輕重悉異」的要求。

永明體雖有意將四聲運用在詩文中，由於是人工音律的初期，設想可能不周。因此沈約只是約略提出「宮羽相變、低昂舛節」、「前有浮聲，後須切響」的原則；並由此原則，模糊的提出「一簡之內，音韻盡殊」，「兩句之中，輕重悉異」的方法而已，並沒有創設出一套具體可循的格律。和律詩相比，永明體的理論實在並不完整精詳。然而永明體之所以為永明體的特色正須從這裡來掌握。

最後再看南史陸厥傳：

齊永明九年（西元四九一年）……州舉秀才。時盛為文章，吳興沈約，陳郡謝朓、琅玕王融，以氣類相推轂，汝南周顒善識聲韻。約等為文皆用宮商，將平、上、去、入四聲，以此制韻。有平頭、上尾、蜂腰、鶴膝。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。（註五一）

這段話，前半部「時盛為文章……以此制韻」與南齊書陸厥傳相同，後半部「五字之中，音韻悉異；兩句之內，角徵不同」等數語，略本沈約宋書謝靈運傳論，雖改易一二字眼，大抵仍保留宋書謝靈運傳論原義。中段「有平頭、上尾、蜂腰、鶴膝」等句，則為南史所增加。相比之下，知道南史陸厥傳是論永明體最為詳細完整的一段文字。「平頭、上尾、蜂腰、鶴膝」是南史陸厥傳特別強調的地方，值得提出討論。

蜂腰、鶴膝兩個名稱，在齊梁時代可能甚為流行，所以鍾嶸詩品序說：「蜂腰、鶴膝，閭里已具」（註五二）。至於「平頭、上尾」則為李延壽最早提出。封演聞見記認為平頭、上尾、蜂腰、鶴膝為文章八病中的四病。（註五三）所謂「病」，或稱為「病犯」，是指不合乎永明體調配聲律原則或方法的一些毛病。這些毛病被認為應該加以避免。文鏡秘府論說：

沈侯、劉善之後，王（昌齡）、皎（然）、崔（融）、元（兢）之前，盛談四聲，爭吐病犯，黃卷溢篋，緇帙滿車。（註五四）

又說：

（周）顒、（沈）約已降，（元）兢、（崔）融以往，聲譜之論鬱起，病犯之名爭興。家制格式，人談疾累。徒競文華，空事拘檢，靈感沈秘，雕弊實繁。（註五五）

四聲論初起，只提出調配聲調的簡單原則和方法，缺乏一些明確嚴格的條例；喜新尚奇的文士，不免紛紛定出一些消極的避忌，這些消極的避忌就叫做「病」。由於「譬積細微，專相陵架」（詩品序）、「爭吐病犯」、「病犯之名爭興」，病犯也就變得越來越瑣細而繁雜了。到唐代中葉遍照金剛寫文鏡秘府論時，所謂病犯不僅已有二十八種之多，而且還有許多異

稱存在。齊梁時代究竟有多少「病犯」，則不得而知。中唐的封演聞見記雖提出「八病」的名稱，但只列舉平頭、上尾、蜂腰、鶴膝四個子目。因此馮承基懷疑八病的「八」，可能只是一個約略之辭。他說：

窃疑八病之「八」，或爲虛數，亦即約略之辭——或不及八，或不只八；未審出自誰何，一時興到，制爲八病之名，從者波靡，不加深考，如欲確實指出，可能困難。（註五六）

馮氏並且懷疑，除平頭、上尾、蜂腰、鶴膝等外，其餘病目，可能未有定論。他說：

唐之中葉，蓋有八病總名，復有不詳數字之各病目。平頭、上尾、蜂腰、鶴膝四目，因歷史較久，公認屬於八病；餘四病目，疑尚未有定論，故封演略而不能舉也。（註五七）

李延壽南史陸厥傳所以只列舉平頭、上尾、蜂腰、鶴膝四病，可能是因爲其他各病未有定論，也可能是因爲這四病在病犯中最爲重要，最必須注意。文鏡秘府論說：

此病（指蜂腰）輕於上尾、鶴膝，均於平頭，重於四病。……已下四病（指大韻、小韻、旁紐、正紐），但須知之，不必須避。（註五八）

又說：

韻紐四病，皆五字內之瑕疵，兩句中則非巨疾，但令勿相對也。（註五九）

可知平頭、上尾、蜂腰、鶴膝四病，較其他各病爲重要。

關於平頭、上尾、蜂腰、鶴膝四病的意義，李延壽並沒有加以解說。最早對這四病提出說明的是遍照金剛的文鏡秘府論。文鏡秘府論說：

平頭詩者，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，犯者名爲犯平頭。

上尾詩者，五言詩中第五字不得與第十字同聲，名爲上尾。……惟連韻者非病。

蜂腰詩者，五言詩中第二字不得與第五字同聲，言兩頭粗，中央細，似蜂腰也。

鶴膝詩者，五言詩中第五字不得與第十五字同聲，言兩頭細，中央粗，似鶴膝也，以其詩中央有病。（註六〇）

後來對平頭、上尾的解說，大抵與文鏡秘府論相同。據史通雜說篇說：「自梁室云季，雕蟲道長，平頭、上尾尤忌於時。」（註六一）可知平頭上尾的講求是永明體與古詩所以不同的地方。同時平頭、上尾的主張，後來並演變成爲律體詩調協平仄遵循的原則。不同的是，永明體論平上去入，而律體詩將四聲二元化只論平仄。此一現象說明了永明體音律是由古詩過渡到律詩音律中間的一個橋樑。蜂腰、鶴膝之說，歧解最多。除文鏡秘府論的主張之外，據日人兒島獻吉郎中國文學考韻文考（註六二）所說，蜂腰又有第二字與第四字同聲，及四濁夾一清的說法。鶴膝又有第五字與第九字同聲，第二字與第九字同聲，及四清夾一濁的說法

。另外劉大白以爲「蜂腰是指第三字與第八字同聲的病，因爲第三字和第八字都在五言句的腰上。」「鶴膝是第四字與第九字同聲的病，因爲第四字與第九字都在五言句的膝上，所以稱爲鶴膝。」（註六三）各家異說紛紜，莫衷一是。不僅如此，就是一人所論，前後亦更改不定。如郭紹虞就是其中一個例子。郭氏在中國文學批評史裡採用仇兆鰲的說法，認爲蜂腰是以濁夾清，鶴膝是以清夾濁。（註六四）在〔中國文學中的音節問題〕，他採用李光地的說法，以爲蜂腰是五字中四平夾一仄，四仄夾一平；鶴膝是下三字疊三平或疊三仄。（註六五）另外在〔永明聲病說〕（註六六）及滄浪詩話校釋（註六七）則又採用蔡寬夫說法，主張：「五字首尾皆濁音，而中一字清卽爲蜂腰。首尾皆清而中一字濁，卽爲鶴膝。」按：永明體的音節，限定在「一簡之內」、「兩句之中」，關於第五字與第十五字的聲調關係，似已超出討論範圍之外。據文鏡秘府論引沈氏曰：「人或謂鶴膝爲蜂腰，蜂腰爲鶴膝。疑未辨。」（註六八）則說明了蜂腰與鶴膝容易造成觀念上相混的事實。兩者所以相混，可能是兩頭與中央的粗細不易區分所致。同時文鏡秘府論又以爲「調聲之術，其例有三：一曰換頭，二曰護腰，三曰相承。」（註六九）所謂換頭，是指上下句第一、二兩字要異聲。這正與平頭病所指的意思相同，只不過一就正面說，一就反面說而已。所謂相承，是上下句平聲與上去入要互相調配，以避免同聲。其主張又與「兩句之內，輕重悉異」相同。至於護腰，則說「腰，謂五字中第三字也。護者，上句之腰不宜與下句之腰同聲。然同上去入則不可用，平聲無妨也。」（註七〇）換頭、相承的主張明顯的脫化自永明聲病，因此蜂腰的「腰」，也以當做護腰的「腰」來理解爲勝。基於上述三點理由，採用蔡寬夫說法解釋蜂腰、鶴膝，當然較爲合理。

綜上所述可知：以四聲行文制韻是永明體的基本主張。這是要求將當時發明的四聲運用在詩文中，以便創造出一代的新體詩文來。「宮羽相變，低昂舛節」則是達到制韻的基本原則。必須掌握四聲相錯、舛節的道理，而後纔能制韻。「一簡之內，音韻盡殊，兩句之中，輕重悉異。」則在說明實際從事制韻的方法——這個方法強調兩句之中異音的調配。至於「平頭、上尾、蜂腰、鶴膝」，則是一些造成同聲的病犯。能夠避免同聲的病犯，自然容易造成異音的相配。齊梁以前的詩文運用同聲相應的現象很多，所以永明體纔特別注重要求異音的相配。

### 參、齊梁調詩分析——以何遜詩爲代表

沈約是永明體的倡導者，論永明體照理應以沈約爲代表。不過，事實上却有許多困難。因爲（一）永明體於永明九年成立之時，沈約年已五十，（註七一）其所作受舊體詩的影響當然不少。（二）新體初起，形式尚未確定。沈約即有所作，也未必完全遵守新體的規定。（三）沈約的作品難以劃定是否在永明體成立以後所作。或許由於上述的原因，遍照金剛文鏡秘府論論「

齊梁調詩」時，不取沈約及約略同其時代之其他詩人，而取張謂及何遜為代表。

何遜詩在當時有很高的美名。據梁書本傳所載，「弱冠州舉秀才，南鄉范雲見其對策，大相稱賞，因結忘年交好。自是一文一詠，雲輒嗟賞，謂所親曰：『頃觀文人，質則過儒，麗則傷俗；其能含清濁，中古今，見之何生矣。』」沈約亦愛其文，嘗謂遜曰：『吾每讀卿詩，一日三復，猶不能已。』」（註七二）按：沈約、范雲兩人並在竟陵八友之列，與永明體有深厚密切的關係，又皆工於詩文。梁書沈約傳說：「約歷仕三朝，該悉舊章，博物洽聞，當世取則。謝玄暉善為詩，任彥昇工於文章，約兼而有之，然不能過也。」（註七三）詩品評沈約「長於清怨」「工麗亦一時之選」（註七四）評范雲：「范詩清便宛轉，如流風迴雪。」（註七五）兩人如此稱許何遜，或許是何遜所作詩文能符合「宮羽相變，低昂舛節」的音樂美；或許是「何遜詩實為清巧，多形似之言」的風格深契於沈約與范雲。梁書本傳又說：「初、遜文章與劉孝綽並見重於世，世謂之『何劉』。」按：梁書劉孝綽傳說：「孝綽辭藻為後進所宗，世重其文，每作一篇，朝成暮遍，好事者咸諷誦傳寫，流傳絕域。」（註七六）何遜詩當時為世人所重於此亦可見一斑。又據顏氏家訓文章篇所載：「何遜詩實為清巧，多形似之言，揚都論者，恨其每病苦辛，饒貧寒氣，不及劉孝綽之雍容也。雖然，劉甚忌之，平生誦何詩，常云遽居響北闕，慳慳不道車。又撰詩苑，止取何兩篇，時人譏其不廣。」連與何遜齊名的劉孝綽都如此嫉忌何遜，可見何遜文才之特出。梁書本傳又說：「世祖著論論之曰：『詩多而能者沈約，少而能者謝朓、何遜。』」按，據簡文帝與湘東王書說「近世謝朓、沈約之詩，任昉、陸倕之筆，斯實文章之冠冕，述作之楷模。」（註七七）梁元帝以何遜能詩，遂將他與述作楷模、文章冠冕的謝朓、沈約相提並論。從以上何遜為齊梁當代名流之稱賞情形，即可想見其詩文的成就。其次，就何遜的生存年代來看。何遜約略生於宋明帝泰始四年（西元四六八）左右，永明四、五年時（西元四八六、四八七年）舉本州秀才，射策並且稱魁。文才早已顯達於世。至永明九年（西元四九一年），永明體成立之時，何遜正是二十四歲左右的年輕人，對於以平上去入四聲制韻，講求「宮羽相變、低昂舛節」的新詩體當能快速的領悟、接受、並從事實際的創作。其創作年代將近三十年，直到天監十六年（西元五一七、五一八年之際）何遜纔過世（註七八）。縱觀何遜一生，正是永明體由醞釀、成熟以至蓬勃發展的時期，其作品應當最足以顯現永明體或齊梁新詩體的特色。基於上述詩文成就及時代特徵兩個原因，遍照金剛以何遜做為齊梁調詩的代表，確有他的理由和眼光。

以下試就文鏡秘府論所錄齊梁調詩略做分析說明，藉以認識遍照金剛眼中齊梁調詩的真象。

遍照金剛錄何遜〔傷徐主簿詩〕三首，及張謂〔題故人別業詩〕一首為齊梁調詩的代表。〔傷徐主簿詩〕第一首是：

世上逸群士  
 人間徹總賢  
 畢池論賞詫  
 蔣逵篤周旋

若依照廣韻將這首詩的聲調做個譜，就是：

去上入平上  
 平平入去平  
 入平去上去  
 上去入平平

這首詩第一句不押韻，「賢」、「旋」押平聲先韻，是一首仄起平韻詩。依近體詩平仄格式，第一句應是「仄仄平平仄」，第三字該平，而「逸」字却是仄聲，於是形成「拗」。第三句格式應是「平平平仄仄」，第一字第三字該平，而「畢」「論」兩字却是仄聲，與律體詩的平仄聲調相差較遠。而且句中只有第二字「池」為平聲，其餘四字都是仄聲，聲調並不理想。不過有一點值得注意：第一、第三和第四句都是四聲俱全；第二句不能四聲俱全，因為第一字若用仄聲，就犯了孤平的毛病。如果依永明體的聲調標準來看，這首詩的聲調可以說是極盡錯綜變化之妙。

〔傷徐主簿詩〕第二首是：

一旦辭東序  
 千秋送北邙  
 客蕭雖有樂  
 鄰笛遂還傷

若依照這首詩的聲調做個譜，就是

入去平平上  
 平平去入平  
 入平平上入  
 平入去平平

這首詩第一句不押韻，「邙」、「還」押平聲陽韻，是一首仄起平韻詩。依近體詩平仄格式，第三句應是「平平平仄仄」，第一字該平，而「客」字却是仄聲。第四句應是「仄仄仄平平」，第一字該仄，而「鄰」却是平聲。在第三句「客」字「拗」了以後，於是以對句的「鄰」字來相救。通常近體詩第一字的「拗」，可以不救，但何遜却造成拗救的局面，這樣不僅正合乎永明體避忌平頭的毛病，在聲調方面也就更顯得鏗鏘美妙。（註七九）這可以說是——首合乎律詩聲調的詩。如果依照永明體的聲調來看，第一句是平上去入四聲遞用，第二、

第三和第四句仄聲則分用去入或上入，也是合乎要求的。

〔傷徐主簿詩〕第三首是：

提琴就阮籍  
載酒覓揚雄  
直荷行罩水  
斜柳細牽風

這首詩的聲調譜如下：

平平去上入  
去上入平平  
入平平去上  
平上去平平

此詩第一句不押韻，「雄」、「風」押平聲東韻，是一首平起平韻詩。依近體詩平仄格式，第一句應是「平平平仄仄」，第三字該平，而「就」字却是仄聲，這就成爲「拗」了。第二句第三字沒有以「拗」救「拗」，因此就第一、第二兩句的第三字來講，可說並沒有遵守嚴格的律詩格式。第三句格式應是「仄仄平平仄」，第二字該仄，但却拗用了平聲的「荷」字，因此把該用平聲的第四字換用仄聲的「罩」字來補救。同樣本句自救的情形也出現在第四句。第四句格式應是「平平仄仄平」，第二字該平，但却拗用了仄聲的「柳」字，因此把該用仄聲的第四字換用平聲的「牽」字來補救。第三、第四兩句因爲本句自救，因此也就形成了相對。這首詩第一、第二和第三句都是四聲俱全。第四句因爲第一字若用仄聲，就犯了孤平，所以不能用四聲俱全。在聲調的錯綜變化方面，這首詩可以說已達到永明體「曲折聲韻之巧」的地步。

綜合上述分析，可以看出「齊梁調詩」的一些特殊現象：

(一)注重四聲的調配。〔傷徐主簿詩〕三首，共有十二句。其中有「世上逸群士」、「畢池論賞詫」、「蔣逕篤周旋」、「一旦辭東序」、「提琴就阮籍」、「載酒覓揚雄」及「直荷行罩水」等七句是四聲遞用。其他一句之中不遞用四聲的，除「客蕭雖有樂」複用入聲外，上去入三聲也不複用。（註八〇）永明體的音律特別注重四聲的分別，何遜〔傷徐主簿詩〕正充分表現永明體分別四聲的特色。

(二)每句的平仄與律句非常接近，除第三字不拘平仄外，其餘平仄大抵與律句相同。「世上逸群士」「畢池論賞詫」以及「提琴就阮籍」等三句的第三字不合律詩的平仄格式，因此造成「失對」的現象。王力說：「齊梁體的第三字是不拘平仄的」（註八一）又說：「齊梁體如不用拗對（按：即「失對」），就不免有許多律聯，甚至全詩入律，只靠拗黏以與律詩有別而已。」（註八二）可知第三字不拘平仄，造成失律的現象，正是齊梁體別於律詩的地

方。

(三)利用拗救，造成「一簡之內，音韻盡殊，兩句之中，輕重悉異。」如「客蕭雖有樂」及「鄰笛遂還傷」兩句的第一字即是利用拗救。如此可以避免平頭的毛病。又如「直荷行罩水，斜柳細牽風」兩句的第二及第四字，除本句自救外，又對句相救，如此自然表現出「輕重悉異」的聲調。至於聯與聯之間粘的關係，則忽略而未加以注意。

(四)有運用「仄平平仄仄，平仄仄平平」聲律的傾向。按：仄起近體詩第三、第四句格式為「平平平仄仄，仄仄仄平平」，何遜〔傷徐主簿詩〕第二首的「客蕭雖有樂，鄰笛遂還傷」兩句的格式則是「仄平平仄仄，平仄仄平平」。同為遍照金剛舉為齊梁調詩代表的張謂〔題故人別業詩〕：

平子歸田處	平上平平上
園林接汝濱	平平入上平
落花開戶入	入平平上入
啼鳥隔窗聞	平上入平平
池淨流春水	平上平平上
山明歛霽雲	平平平去平
晝遊仍不厭	去平平入去
乘月夜尋君	平入去平平

其第三、第四句和第七、第八句的格式和何遜詩的情形完全相同。平起式第三、第四的格式應是「仄仄平平仄，平平仄仄平。」但何遜所作「直荷行罩水，斜柳細牽風」兩句却又因拗救而變成「仄平平仄仄，平仄仄平平」的現象。由於舉證不多，不敢遽下肯定判斷，但私意確懷疑齊梁調詩的聲律有「仄平平仄仄，平仄仄平平」的傾向。

(五)上句句尾和下句句首的聲調互相重疊。如「畢池論賞訖，蔣逕篤周旋」的「賞訖」和「蔣逕」疊用上去。又如「提琴就阮籍，載酒覓揚雄」的「就阮籍」和「載酒覓」疊用去上入。以上是在同一聯裡利用聲調的重疊，構成音律的连接。又如「千秋送北邙，客蕭雖有樂。」的「北邙」和「客蕭」疊用入平。這是在不同的兩聯裡造成音律的銜接。如同文字上的頂真格，音律上的重疊，亦有迴環不絕、和諧流暢的音樂效果。

## 肆、何遜詩音調探析

為了尋求齊梁調詩更充足的證據，分析文鏡秘府論裏面何遜〔傷徐主簿詩〕的聲調之後，對於何遜集裏面十五首四句二韻的新體小詩，有更進一步檢討的必要。這十五首詩對於聲調的調配，有許多不同的方式，茲分為三類說明於下：

一、注重全篇的內在聯繫，聲調類似唐代五絕的格式。如：

燕戲還簷際	去去平平去
花飛落枕前	平平入上平
寸心悲不見	去平平入去
拭淚坐調絃	去去去平平

## ——〔爲人妾怨〕

闌闌行人斷	平入平平上
房櫳月影斜	平平入上平
誰能北窗下	平平入平去
獨對後庭花	入去上平平

## ——〔閨怨二首之一〕

君隨結客去	平平入入去
我乃倦遊歸	上上去平平
本願同棲息	上去平平入
今成相背飛	平平平去平

## ——〔送褚都曹〕

柳黃未吐葉	上平去上入
水綠半含苔	上入去平平
春色邊城動	平入平平上
客思故鄉來	入去去平平

## ——〔邊城思〕

上舉四首詩，除了「君隨結客去」、「今成相背飛」、「誰能北窗下」以及「柳黃未吐葉」等四句的第三字不合近體詩的平仄之外，每句的平仄大抵入律。前面兩首詩的聲調合乎仄起平韻五絕的格式；後面兩首合於平起平韻詩的聲調格式。就永明體的聲病標準來看，「寸心悲不見，拭淚坐調絃」、「闌闌行人斷，房櫳月影斜」和「柳黃未吐葉，水綠半含苔」三聯的首字都因同聲而犯了平頭病。而「柳黃未吐葉」的聲調是四仄夾一平，好像又犯了「蜂腰」——或者可以說是犯了獨用平聲（可看做廣義的「孤平」）的毛病。由於第一字不是節奏停頓處，對音調的影響不大；而且嚴格要求首字不可同聲的規定，也因太過繁瑣而在實際上有其困難，所以第一字的聲調在唐人近體詩中也就不太嚴格要求，而顯得較為自由。「柳黃未吐葉」一句，因為平聲字落在第二字的位置，而且全句五個字的聲調呈現四聲遞用的錯綜現象，因此第二字獨用平聲在永明體似乎是被允許的。

二、聲調雖不同於唐人五絕，但却形成有規律的結構。如：

隨風飄岸葉	平平平去入
-------	-------

行雨暗江流      平上去平平  
 居人會應返      平平去去上  
 空欲送行歸      平入去平平

——〔送司馬□入五城〕

可聞不可見      上平入上去  
 能重復能輕      平上去平平  
 鏡前飄落粉      去平平入上  
 琴上響餘聲      平上上平平

——〔詠春風〕

別離既有緒      入平去上上  
 琴瑟反成悲      平入上平平  
 美人多怨態      上平平去去  
 亦復慘長眉      入去上平平

——〔離夜聽琴〕

棘端雖非譬      入平平平去  
 至妙安可量      去去平上平  
 要知同罔象      去平平上上  
 然始見豪芒      平上去平平

——〔又答江革聯句不成〕

以上四首平起平韻詩的聲調，基本上是採取「平平平仄仄，仄仄仄平平」的反復方式。它講求每句聲調的相對，而不注意聯與聯之間的相黏。這是永明體注重「五字之中，音韻悉異；兩句之內，角徵不同」必然的結果。在詩體聲律演化過程中，這種上下兩聯反復的聲律可能因為被認為不美而遭受摒棄。

就永明體的聲病標準來看，「隨風飄岸葉，行雨暗江流」以及「居人會應返，空欲送行歸」兩聯的首字，因為同用平聲，犯了平頭病。「可聞不可見」與「別離既有緒」兩句的聲調和「柳黃末吐葉」的情況完全相同，都是四仄夾一平，平聲字出現在第二字，而全句的聲調呈現著四聲遞用。永明體講求四聲相異，因此允許第二字獨用平聲而不避忌。這種第二字獨用平聲的現象不出現在「平平仄仄平」的句子裏面，而却出現在「平平平仄仄」的句子當中，頗值得我們注意。如果這種現象出現在「平平仄仄平」的句子當中，就叫做「犯孤平」，這在近體詩是一定要避免的。從這一點差異或許可以看出永明體與唐代近體詩的界限。

由於永明體第三字不拘平仄，因此每句第三字和第五字容易造成聲調的相同，形成一般所謂的「古句」。「至妙安可量」就是一個古句的例子。至於「居人會應返」、「可聞不可

見」、和「別離既有緒」三句，第三字第五字雖同用仄聲，但是却分別上去入，彼此不相混用。永明體以分別四聲爲特徵，嚴格說來，這三句並不能算是古句。「誰能北窗下」、「君隨結客去」和「柳黃未吐葉」三句的第三字和第五字也可做這樣的理解。這也是永明體的特徵之一。「至妙安可量」的第二字和第四字同用仄聲，主要是爲了和同用平聲的上一句「棘端雖非譽」造成相對。它雖同用仄聲，也還是分別用了上去二聲。

三、其餘各種調和聲調的方式。上述八篇詩作之外，何遜集裏面剩下的七篇新體小詩，除了〔南苑〕一首押平韻外，其餘六首都押仄韻，保留了古體詩的痕跡。（註八三）這是和上面兩類作品不同的一點，在討論聲調之前，必須先行指出。這七首詩雖無明顯調和聲調的規則，但在注重四聲和講求異音相配的原則之下，每句的平仄也都入律，而且表現出各異的和諧方式。如：

機中刺繡所	平平去上上
窗下朝粧處	平去平平去
未憶神已傷	去入平上平
欲忘悲不去	入去平入去

——〔爲人妾思二首之二〕

花門關千扇	平平入平去
苑戶開萬扉	上上平去平
樓殿聞珠履	平去平平上
竹葉隔羅衣	入去入平平

——〔南苑〕

這是採取第二、第四兩句平仄聲調反複的和諧方式。如：

竹葉響南窗	入入上平平
月光照東壁	入平去平入
誰知夜獨覺	平平去入入
枕前雙淚滴	上平平去入

——〔閨怨〕

這是採取三、四兩句平仄聲調反複的和諧方式。如：

客心已百念	入平去入去
孤遊重千里	平平去平上
江暗雨欲來	平去上入平
浪白風初起	去入平平上

——〔相送〕

這是採取前兩句平仄聲調重複的和諧方式。如：

日余乏文幹	入平入平去
逢君善草札	平平上上入
工拙既不同	平入去入平
神氣何由拔	平去平平入

——〔答江革聯句不成〕

這是採取一、四兩句平仄聲調反復的和諧方式。如：

魂銷形已去	平平平上去
釵落猶依枕	平入平平上
欲去淚無眵	入去去平去
不堪悲復甚	入平平去上

——〔爲人妾思二首之一〕

這是採取一、四與二、三平仄聲調各自反復的和諧方式。換句話說是採用第二聯的諧律與第一聯的諧律相反的方式，因此二、三兩句之間出現了相黏的情形。如：

羅袖風中捲	平去平平上
玉釵林下耀	入平平去去
團扇承落花	平去平入平
復持掩餘笑	去平上平去

——〔苑中見美人〕

這是三、四兩句的聲調採取平仄相間而又彼此相對的方式。

從永明體的聲病標準來看，上舉七首詩裏面，「魂銷形已去，釵落猶依枕」、「欲去淚無眵，不堪悲復甚」、「機中刺繡所，窗下朝粧處」、「竹葉響南窗，月光照東壁」以及「工拙既不同，神氣何由拔」等五聯首字的聲調相同，犯了平頭病。「欲去淚無眵」和「欲忘悲不去」兩句的聲調是四仄夾一平，後者的平聲字落在第三字，犯了蜂腰的大忌，這是何遜十五首四句二韻新體小詩中唯一犯第三字孤平的例子。第二字和第四字同聲的有八句：「月光照東壁」、「花門闢千扇」、「復持掩餘笑」、「孤遊重千里」和「日餘乏文幹」等五句同平聲；「欲忘悲不去」、「苑戶開萬扉」和「江暗雨欲來」等三句同仄聲，但是却不同用上去入。至於第三字和第五字的聲調，有三句同用平聲，它們是「未憶神已傷」、「苑戶開萬扉」和「團扇承落花」。有十句同用仄聲，其中「客心已百念」和「欲去淚無眵」兩句同用去聲，其餘的「機中刺繡所」、「月光照東壁」、「誰知夜獨覺」、「花門闢千扇」、「復持掩餘笑」、「孤遊重千里」、「日餘乏文幹」和「逢君善草札」等八句皆不同用上去入三聲。

爲了獲得較爲明晰的印象，綜合上文的資料作表如下，並略加說明：

		第一類：全篇聲調 反復變化，類似唐 代五絕的格式	第二類：全篇聲調 反復，形成有規律 的結構	第三類：全 篇聲調自由 ，變動不定	附 註
詩 篇 數 目		4 首	4 首	7 首	
第一字不避同聲		3 聯	2 聯	5 聯	
第二字不避同聲		0	0	0	
第二字獨用平聲		1 句	2 句	1 句	
第三字獨用平聲		0	0	1 句	
第二第四 兩字同聲	平	0	1 句	5 句	打( )號表 示仄聲分別 上去入三聲
	仄	0	( 1 句 )	( 3 句 )	
第三第五 兩字同聲	平	0	1 句	3 句	
	仄			2 句	同用去聲
		( 3 句 )	( 3 句 )	( 8 句 )	

總觀何遜十五首四句二韻的新體小詩，可以發現它們彼此之間存著一些共同的現象，也有一些顯明的差異。

這些詩的共同現象有下列幾點：

(一)、分別平上去入四聲，注重四聲的調配。在六十句之中，有「獨對後庭花」、「本願同棲息」、「柳黃未吐葉」、「水綠半含苔」、「不堪悲復甚」、「未憶神已傷」、「枕前雙淚滴」、「可聞不可見」、「鏡前飄落粉」、「別離既有緒」、「亦復慘長眉」、「江暗雨欲來」以及「浪白風初起」等十三句遞用四聲。不遞用四聲者，僅「燕戲還簷際」、「拭淚坐調絃」兩句爲同用三去聲，其餘各句也都以不復用上去入三聲爲原則。

(二)、每句的平仄與律句非常接近，第三字往往不拘平仄。第三字不拘平仄的詩句，在諸律形式接近唐代絕句的四首詩裏即有「君隨結客去」、「今成相背飛」、「誰能北窗下」和「柳黃未吐葉」四句，由此即可想見第三字不拘平仄的情形是如何的普遍了。

(三)、爲了追求音調的參差錯落，每句第二字與第四字決不同用上去入三聲，而同用平聲的也占很小的比率。何遜新體小詩二、四兩字同用平聲的有「棘端雖非譬」、「月光照東壁」、「花門關千扇」、「復持掩餘笑」、「孤遊重千里」和「日余乏文幹」六句，約占新體小詩全數的百分之十。有意創造第二字與第四字四聲相異這種抑揚頓挫諧律形式的齊梁詩人

如庾肩吾、庾信等人，二、四同聲的詩句比率大致在百分之十左右。（註八四）何遜新體小詩二、四同聲的比率與此接近，正好表現出永明體的特性。

（四）、嚴格遵守兩句之中第二字不得同聲的規定。第一字則較為自由，有時可以不拘平仄。至於上聯與下聯之間的相黏則較不注意。第一字同聲的詩句有「寸心悲不見，拭淚坐調絃」、「閨閣行人斷，房櫳月影斜」、「柳黃未吐葉，水綠半含苔」、「隨風飄岸葉，行雨暗江流」、「居人會應返，空欲送行歸」、「魂銷形已去，釵落猶依枕」、「欲去淚無眵，不堪悲復甚」、「機中刺繡所，窗下朝粧處」、「竹葉響南窗，月光照東壁」以及「工拙既不同，神氣何由拔」等十聯，約占何遜新體小詩全數的三分之一，比率不能算低。這種現象說明了平頭病在第一字是可以變通的。

（五）、在講究四聲相異的大前提之下，第二字孤平並不嚴加限制，至於第三字孤平則是加以避忌的。第二字孤平的詩句有「柳黃未吐葉」、「可聞不可見」、「別離既有緒」和「欲去淚無眵」四句，它們分別出現在三種不同的聲調體式裏面。第三字孤平的詩句只有「欲忘悲不去」一句，它出現在第三種聲調體式裏面。齊梁時代的蜂腰病避忌第三字孤平，何遜新體詩顯示了這種風尚。對於「欲忘悲不去」這一句，祇能說是偶然犯病。

（六）、因為第一字的聲調較自由，可以不拘平仄，因此出現許多「仄平平仄仄」與「平仄仄平平」的句子。關於「平仄仄平平」的句子，有「行雨暗江流」、「空欲送行歸」、「能重復能輕」、「琴上響餘聲」、「琴瑟反成悲」以及「然始見豪芒」六句。至於「仄平平仄仄」的句子則有「寸心悲不見」、「不堪悲復甚」、「枕前雙淚滴」、「玉釵林下耀」、「鏡前飄落粉」、「美人多怨態」以及「要知同罔象」七句。這是後來近體詩「平平平仄仄」和「仄仄仄平平」兩句型的雛型。

必須特別指出的，由於第一字第三字聲調較為自由的特性，因此形成了一些古句，並發展出後來近體詩裏面所謂拗救的方法。齊梁時代還沒形成拗救的觀念，那時的詩也不講究拗救，只是特別講究異音調配的原則和避忌。當詩的聲調發展演變成爲律體之後，爲了救濟聲律之窮，於是又從齊梁體裏面學習了異音相配的技巧，終於形成所謂拗救的變通方法。後代學者以拗救觀念論齊梁體，不過是爲了解說的方便，我們不能因此認爲齊梁時代真已有了拗救的名稱和方法。

上面獲得的結論，卽是何遜詩音調的特徵。因爲何遜詩的音調表現了齊梁調體的真實狀態，所以也可把它們看做是齊梁調詩的特徵。這些結論一方面修正了上節分析文鏡秘府論引詩得到的結論，另外一方面也加強了對齊梁調詩的理解。

從差異的方面看，這十五首新體小詩的聲調形式約略可以分爲三類：第一類詩的第二、第四兩字和第三、第五兩字完全不出現同聲，第三字亦不獨用平聲。全篇詩的聲調呈現著內在有機的聯繫。因爲它是將上聯的諧律與下聯的諧律弄成相反的形式，所以特別強調聯與聯

之間相黏的關係。第二類詩的第二、第四兩字和第三、第五兩字各出現一次同聲。第三字不獨用平聲。全篇詩的聲調有著規律化的傾向。因為它是把上聯的諧律照樣用做下聯的諧律，所以偏重在強調聯與聯之間相對的關係。第三類詩的第二字和第四字以及第三字和第五字各有五次同聲。另外有一次第三字獨用平聲的情形。這類詩全篇的聲調顯得較為自由不拘，它強調的祇是兩句之內聲調的錯綜變化，對於兩句以外的聲調關係則較不注意。第三類的詩共有七首，其中六首押了仄聲韻；第一類和第二類的詩各有四首，完全押平聲韻。押仄聲韻，諧律形式自由無定的第三類，較接近於古體詩的系統。它以講求四聲相配和避忌第二字同聲而略異於古體詩。押平聲韻，講求聯內相對以及聯外相黏，諧律形式呈現謹嚴的內在有機聯繫的第一類，較接近於唐代近體詩的系統。它由於第三字不拘平仄而與唐代五絕有了差異。同樣押平聲韻，諧律形式規律化，講求聯內與聯外聲調的相對而不講求相黏的第二類，可以認為是第三類發展到第一類的過渡形式。這三類作品之間有著明顯的界限，但却兼容並蓄於何遜集裏面。總之，何遜新體小詩具體而微的表現出由齊梁四句二韻五言小詩發展到唐代五言絕句的一條線索。

齊梁調體的聲律特徵，不僅表現在何遜四句二韻的小詩裏面，同時也分別表現在八句四韻的新體詩、樂府詩以及古體詩等各種體裁之中。八句四韻的新體詩如：

暮煙起遙岸	去平上平去
斜日照安流	平入去平平
一同心賞夕	入平平上去
暫解去鄉憂	去上去平平
野岸平沙合	上去平平入
連山遠霧浮	平平上去平
客悲不自己	入平入去上
江上望歸舟	平上去平平

——〔慈姥磯〕

居人行轉軾	平平平上入
客子暫維舟	入上去平平
念此一筵笑	去上入平去
分爲兩地愁	平平上去平
露濕寒塘草	去入平平上
月映清淮流	入去平平平
方抱新離恨	平上平平去
獨守故園秋	入上去平平

## ——〔與胡興安夜別〕

前者第一聯與第四聯互相呼應，中間兩聯合乎平起平韻式五絕的格律。後者前兩聯合乎平起平韻式五絕的格律，後兩聯採取反複的方式。音律的形式與唐代律詩非常接近。樂府詩如：

秋風木葉落	平平入入入
蕭瑟管絃清	平入上平平
望陵歌對酒	去平平去上
向帳舞空城	去去上平平
寂寂簷宇曠	入入平上去
飄飄帷幔輕	下平平去平
曲終相顧起	入平平去上
日暮松柏聲	入去平入平

## ——〔銅雀妓〕

這首詩的第一聯、第二聯和第四聯聲調反複，因此第三聯顯得比較特殊。二、三兩聯合乎平起平韻五絕的格律，而三、四兩聯則合乎仄起平韻詩的格律。古體詩如：

夕鳥已西渡	入上去平去
殘霞亦半消	平平入去平
風聲動密竹	平平上入入
水影漾長橋	上上去平平
旅人多憂思	上平平平去
寒江復寂寥	平平去入平
爾情深鞏洛	上平平上入
予念返漁樵	平去上平平
何因宿歸願	平平入平去
分路一揚鑣	平去入平平

## ——〔夕望江橋〕

總觀以上的例證，可以看出何遜詩不僅表現了永明體的音律特徵，音律的諧暢工整，亦頗近於律詩。因為只注重句與聯的音律而未注意到全篇的音律，而與律體相異。「最早的詩也是零碎的，上下文不相銜接的、單調的，往往只有一種思想或情感以抽象的方式起著統治作用，否則就是脫繮之馬，粗暴激烈，毫無節制，細節很混亂，整體也缺乏謹嚴的內在有機聯繫。」（註八五）不論是四句二韻或八句四韻新體詩的開始階段，聲調形式也是同樣的缺乏整體嚴緊的內在有機聯繫，這是藝術品在開始階段難以避免的現象。因為藝術品不可能一步就達到完美，而是要經過開始、進展、完成和終結的階段。在吸收早期各種聲調體式的優

點，並注意全詩整體的結構，而格律也趨於定型之後，新體詩就進入了完成期。一直要到初、盛唐時代，新體詩才算是完成。何遜詩律調配得繁富而有秩序感，是新體詩進展期的具體表現，也奠定了唐人近體詩的基礎，因此何遜被認為是促進近體詩完成的重要功臣。（註八六）

## 伍、結 論

沈約、謝朓等人利用字音研究的成果，提倡詩文的聲律，形成「永明體」的新文學。「永明體」的基本主張是「以四聲制韻」。它一方面要求把平、上、去、入四種聲調，巧妙的調配，以便造成詩文裡面和諧美妙的音律。另一方面則提出一些不合聲韻美的病犯——所謂「八病」，作為避忌。在調配聲調時，永明體不只要分平仄，而且要分平上去入。由於四聲的分別沒有太清楚的標準，調配聲調的方法，又缺乏具體的典範可資借鏡，因此，永明體沒有形成一套嚴格可守的聲調格律；只是模糊的提出一些調配聲調的簡單原則。在「宮羽相變，低昂舛節」的原則下，永明體所注意的，只是「一簡之內」、「兩句之中」的音節；並未注意到通篇的音節問題。就是在一聯一句之內的音節，永明體也只是講究「音韻盡殊」、「輕重悉異」而已。因為注重殊異、強調不同，因此，永明體只注意到一句之內音節的錯綜變化、或兩句之間的相對關係，似乎忽略了聲調反復的重要；同時，也未注意到聯與聯之間的黏，或其他助成音節美的關係。所謂「齊梁體無黏聯，有平仄，在本句本聯中論平仄。」「齊梁體為變古入律之漸……分句言之，有律句焉，有古句焉；合一章言之，上下不相粘綴也。」「齊梁體如不用拗對，就不免有許多律聯，甚至全詩入律，只靠拗黏與律詩有別而已。」都是指永明體的特色而言。

永明體聲律說雖成立於永明年間，可是它的醞釀期和發展期，却貫通著齊梁兩代。齊梁兩代的詩文創作，實深受永明聲律的影響，可以說永明聲律乃是構成齊梁文學的主要特徵之一。一般學者以「齊梁體」來指稱「永明聲律」，除了把這兩個名詞看做是異詞同聲之外，同時也指出聲律在當時詩文裡面強大的影響力。

永明體在文學史上值得注意，是因為永明體促成了詩文格律的改變，並為中國詩文增添了新形式。文學所以通變不窮，聲律是個很重要的關鍵。「齊梁以下，若唐人之詩，宋人之詞，元明人之曲，旁及律賦四六，孰不依循聲律，構成新制？」（註八七）只要聲律改變，文學的形式往往也隨之改變。自沈約等人提倡「以四聲制韻」的永明體之後，人工音律也就逐漸取代古詩的自然音節。發展到了唐代，於是產生所謂的近體詩。在引導古體詩走向格律化這件事上，齊梁體發揮了最大的貢獻。古體詩演變為唐代近體詩的過程，在齊梁體上面留下最多的痕跡，也表現得最為真切。何遜是齊梁時代重要的詩人之一，他的作品裡面，充分表現了時代的特色和個人的創造能力。每句詩的平仄與律句非常接近，除第三字不拘平仄外

，其餘平仄大抵與律句相同。同時又很注重四聲的調配，不僅一句之中多四聲遞用，上去入三聲也多不複用。在兩句之間則注意異音相對造成音節的錯綜變化，至於聯與聯之間黏的關係雖未能完全如唐人近體詩般嚴格遵守，但亦有少數作品能注意到這種諧美的音律要求，表現出類似唐代近體詩的風貌。經由何遜詩音調的研究分析，我們可以更具體切實的瞭解並掌握到齊梁體和唐代近體詩。

## 附 註

註一：嚴羽，滄浪詩話，卷二，詩體（台北，河洛，郭紹虞校釋本，民國六十七年），頁四八。自注云：「永明體，齊年號。齊諸公之詩。齊梁體，通兩朝而言之。」按，永明為齊武帝蕭頤年號，共十一年（四八三一四九三）。蕭齊七主二十四年（四七九一五〇二），蕭梁四主五十六年（五〇二一五五七）。通兩朝而言，凡十一主，七十九年。據嚴羽所言，永明體既指齊諸公之詩，則「齊梁體」當指齊梁諸公之詩。後代學者遂稱這一段文學時代的特殊文體為齊梁體。

註二：遍照金剛，文鏡秘府論，天卷，（台北，河洛，民國六十五年），頁一一。

註三：馮班，鈍吟雜錄，卷三，頁五下，（台北，商務，四庫全書珍本十集）。

註四：趙執信，談龍錄，頁一下，詩學三昧聲調三譜附錄，（台北，廣文，民國五十年）。

註五：馮浩，玉谿生詩集箋註，（台北，里仁，民國六十九年），頁六七九。

註六：李鎔，詩法易簡錄，卷三，（台北，蘭臺，民國五十八年），頁五八。

註七：同註六，頁五九。

註八：同註六，頁六一。

註九：同註五。

註一〇：同註五，頁六八〇。

註一一：同註九，頁六八一。

註一二：姚範，援鶉堂筆記，卷四四，（台北，廣文，民國六十年），頁一六九二一一六九四。

註一三：王瑤，中古文學的風貌，中古文學史論之三，（台北，長安，民國六十四年），頁八四。

註一四：郭紹虞，滄浪詩話校釋，卷二，詩體，（台北，河洛，民國六十七年），頁五〇。

註一五：范文瀾，文心雕龍註，卷六，（台北，明倫，民國六十年），頁五三一。

註一六：同上註，卷二，頁六七。

註一七：同註一五，頁五二〇。

註一八：同註一五，卷九，頁六三八。

註一九：同註一五，卷十，頁六九四。

註二〇：南齊書，卷四一，張融傳，（台北，鼎文，民國六十四年），頁七二九。

註二一：梁書，（台北，鼎文，民國六十四年），頁四四七。

註二二：顏之推，顏氏家訓，文章第九，（台北，世界，四部刊要本，民國四十四年），頁二〇。

註二三：孫德謙，六朝麗指，（台北，育民，民國六十一年），頁五八。

註二四：同註二〇，卷五二，文學傳，頁九〇八。

註二五：同註一五，頁五一九。

註二六：同註二一，卷四九，頁六九〇。

註二七：鍾嶸，詩品序，陳延傑詩品注，（台北，開明，民國五十七年），頁五。

註二八：同註二四，頁八九八。

註二九：文鏡秘府論云：「宋末以來，始有四聲之目。」，天卷，頁二五。

註三〇：陳寅恪，陳寅恪先生論文集，（台北，九思，民國六十六年），頁一一四四。

註三一：同上註。

註三二：同上註，頁一一五四。

註三三：郭紹虞，〔再論永明聲病說〕，中國中古文學史等七書之七，（台北，鼎文，民國六十六年），頁七。

註三四：同上註，頁二〇。

註三五：廖蔚卿，六朝文論，（台北，聯經，民國六十七年），頁一二九。

註三六：夏承燾，〔四聲釋說〕，中國中古文學史等七書之五，（台北，鼎文，民國六十六年），頁三。

註三七：同註三五，頁一三〇。

註三八：陳澧，東塾集，卷二，轉抄自郭紹虞〔再論永明聲病說〕，頁二六。

註三九：同註一五，卷七，頁五五二。

註四〇：同註二七。

註四一：宋書，卷六七，謝靈運傳。（台北，鼎文，民國六十四年），頁一七七九。

註四二：同註三三，頁二。

註四三：同註三三，頁二二。

註四四：同註三六，頁六。

註四五：同註三八。

註四六：紀昀，〔沈氏四聲考〕，卷下，轉引自詹鍔〔四聲五音及其在漢魏六朝文學中之應用〕，中國中古文學史等七書之六，（台北，鼎文，民國六十六年），頁二三。

註四七：同註二，頁三二。

註四八：吳宓，〔詩學總論〕，溫徹斯特著、景昌極譯，文學評論之原理附錄，（台北，商務，民國六十一年），頁一六七。

註四九：郭紹虞，〔論中國文學中的音節問題〕，（台北，華聯，民國五十八年），頁七六。

註五〇：郭紹虞說：「大韻、小韻、旁紐、正紐是就一句的音節言的。」語文通論，頁一六四頁。

註五一：南史，卷四八，陸厥傳，（台北，鼎文，民國六十四年），頁一一九五。

註五二：同註二七。

註五三：封演，封氏聞見記，卷二，聲韻條，（台北，商務，叢書集成初編本，民國二十五年），頁一五。

註五四：同註二，頁二。

註五五：同註二，西卷，頁一七七。

註五六：馮承基，〔再談永明聲律一八病〕，大陸雜誌語文叢書，第二輯第四冊，（台北，大陸雜誌社，民國五十九年），頁三一〇。

註五七：同上註，頁三一。

註五八：同註二，西卷，頁一八五。

註五九：同上註，頁一九五。

註六〇：同註二，西卷，頁一八〇—一八七。

註六一：劉知幾，史通，卷一八，雜說篇，（台北，九思，浦起龍釋本，民國六十七年），頁五一—二。

註六二：兒島獻吉郎著、孫俚工譯，中國文學通論，中卷，第十七章，（台北，開明，民國六十一年），頁一三〇—一三五。

註六三：劉大白，〔八病正誤〕，劉大白文集，（台北，大漢，民國六十六年），頁二—三。

註六四：郭紹虞，中國文學批評史，（台北，明倫，民國五十八年），頁一四九。

註六五：同註四九，頁一〇六。

註六六：同註四九，頁一六七—一七二。

註六七：同註一四，頁七九。

註六八：同註二，西卷，頁一八九。

註六九：同註二，頁一三一—一五。

註七〇：同註二，頁一四。

- 註七一：沈約傳云：「天監十二年，卒官，時年七十二。」按：天監十二年爲西元五一三年，推知永明九年（即西元四九〇年）時，沈約年五十。梁書，卷一三，頁二四二。
- 註七二：梁書，卷四九，何遜傳，頁六九三。
- 註七三：同註七一。
- 註七四：同註二七，頁三〇。
- 註七五：同註二七，頁二九。
- 註七六：梁書，卷三三，劉孝綽傳，頁四八三。
- 註七七：同註二六，頁六九一。
- 註七八：參見拙文「何遜傳記研究」，見何遜研究（台北，華正，民國七十一年），頁二六一二七。
- 註七九：王力云：「詩人對於甲種拗，固然可以不救；但是許多人在有意無意之間，造成了拗救的局面。這樣，在聲調方面，更覺得鏗鏘可喜。」詩詞曲作法講話（即中國詩律學），（台北，洪氏，民國六十四年），頁九一。
- 註八〇：董文煥云：「唐律格調高處在句中四聲遞用。……不獨句脚爲然，即本句亦無三聲複用者。」聲調四譜，卷一一，（台北，廣文，民國六十三年），頁四一七。
- 註八一：同註七九，頁四五六。
- 註八二：同註七九，頁四三八。
- 註八三：參見拙文「何遜詩用韻研究」，見何遜研究，頁一〇一。
- 註八四：根據高木正一統計，詩句中第二字與第四字同聲的比率，沈約爲百分之三十三，庾肩吾爲百分之八，庾信爲百分之七，江總爲百分之七。見「六朝詩律之形成」，大陸雜誌語文叢書，第一輯第五冊，（台北，大陸雜誌社，民國五十九年），頁七二〇。
- 註八五：黑格爾著朱孟實譯，美學(三)，（台北，里仁，民國七十一年），頁六。
- 註八六：朱光潛說：「謝靈運，鮑照（意義的排偶）和何遜，陰鏗（聲音的對仗）是律詩的四大功臣，唐人講究律詩，受他們的影響最大。」見「中國詩何以走上律的路」，詩論，（台北，正中，民國六十一年），頁二〇〇。
- 註八七：范文瀾，文心雕龍註，卷七，聲律第三十三註語，（台北，明倫，民國六十年），頁五五六。

### 徵引書目（略依類別時代編次，末附參考論文）

- 1 沈約：宋書。台北，鼎文書局，點校本。共二四七一頁。
- 2 蕭子顯：台北，鼎文書局，民國六十四年，點校本。共一〇三八頁。

3. 姚思廉：梁書。台北，鼎文書局，民國六十四年，點校本。共八七〇頁。
4. 劉知幾著，浦起龍釋：史通通釋。台北，九思出版社，民國六十七年。共七四五頁。
5. 劉勰著范文瀾注：文心雕龍註。台北，明倫出版社，民國六十年。共七六一頁。
6. 鍾嶸著陳延傑注：詩品注。台北，台灣開明書店，民國五十七年。共一三二頁。
7. 顏之推：顏氏家訓。台北，世界書局，民國四十四年，諸子集成本。共四四頁。
8. 遍照金剛：文鏡秘府論。台北，河洛出版社，民國六十五年。共二六六頁。
9. 封演：封氏聞見記。台北，商務印書館，民國二十五年，叢書集成初編本。共一四四頁。
10. 嚴羽著郭紹虞校釋：滄浪詩話校釋。台北，河洛出版社，民國六十七年。共二四〇頁。
11. 馮班：鈍吟雜錄。台北，商務印書館，四庫全書珍本十集。
12. 姚範：援鶉堂筆記。台北，廣文書局，民國六十年。共二〇七二頁。
13. 孫德謙：六朝麗指。台北，育民出版社，民國六十一年。共一〇四頁。
14. 劉大白：劉大白文集。台北，大漢出版社，民國六十六年。共三一六頁。
15. 陳寅恪：陳寅恪先生論文集。台北，九思出版社，民國六十六年。共一四七二頁。
16. 廖蔚卿：六朝文論。台北，聯經出版社，民國六十七年。共三六九頁。
17. 趙執信：談龍錄。詩學三昧聲調譜附錄。台北，廣文書局。民國五十年。
18. 李鐸：詩法易簡錄。台北，蘭臺書局，民國五十八年。共三六四頁。
19. 董文煥：聲調四譜。台北，廣文書局，民國六十三年。共五〇二頁。
20. 郭紹虞：語文通論。台北，華聯出版社，民國五十八年。共二二九頁。
21. 王力：詩詞曲作法講話。台北，洪氏出版社，民國六十四年。共八二八頁。
22. 王瑤：中古文學的風貌。中古文學史論之三。台北，長安出版社，民國六十四年。共一六一頁。
23. 郭紹虞：中國文學批評史。台北，明倫出版社，民國五十六年。共六五一頁。
24. 兒島獻吉郎著，孫俚工譯：中國文學通論。台北，商務印書館，民國六十一年。中卷，共二六四頁。
25. 黑格爾著朱孟實譯：美學(三)。台北，里仁書局，民國七十一年。共四二七頁。
26. 吳宓：詩學總論。溫徹斯特著，景昌極譯，文學評論之原理附錄。台北，商務印書館，民國六十一年。共一七八頁。
27. 馮承基：再談永明聲律一八病。大陸雜誌語文叢書第二輯第四冊。台北，大陸雜誌社，民國五十九年。頁三〇八一三一。
28. 夏承燾：四聲釋說。中國中古文學史等七書之五。台北，鼎文書局，民國六十六年。共一三頁。
29. 郭紹虞：再論永明聲病說。中國中古文學史等七書之七。台北，鼎文書局，民國六十六年。

。共二六頁。

- 30.詹鏞：四聲五音及其在漢魏六朝文學中之運用。中國中古文學史等七書之六。台北，鼎文書局，民國六十六年。共三〇頁。
- 31.朱光潛：中國詩何以走上律的路。詩論。台北，正中書局，民國六十一年。頁一八三一—二一三。
- 32.高木正一：六朝詩律之形成。大陸雜誌語文叢書第一輯第五冊。台北，大陸雜誌社，民國五十九年。頁六六一—七六。

（七十二年十一月一日改定）