

論王漁洋七古聲調說之主張與實踐

李宜學

中央大學中文系專案助理教授

提 要

王漁洋為清初康熙年間的詩壇領袖，不僅留下質、量均極可觀的詩歌創作，更提出了影響後世深遠的詩學主張：「神韻說」與「古詩平仄論」。對於這兩項主張，歷來研究者多詳於前者而略於後者，論及漁洋詩學，往往獨標「神韻」，未及其他；實則「古詩平仄論」的重要性不下於「神韻說」。然而，這樣一項重要的詩學課題，目前學界的討論似乎仍不夠全面，尤其未能結合王漁洋個人的古詩創作，探究其主張與實踐之間的關係，要想了解王漁洋究竟如何看待自己所提出的「古詩平仄論」，不免終隔一層，有隔靴搔癢之憾。職是之故，本文擬就此題再予探論。研究結果顯示，王漁洋七古聲調說的主張與實踐，雖未能臻於契若針芥、間不容失的地步，卻也前後呼應、聲氣相通，彼此淪浹為王氏個人一完整的詩學見解，值得研究者嚴肅以待，深入探蹟，恢復其在王漁洋詩學、乃至於整個清代詩學中的重要性，並尋找新的文學史定位。

關鍵詞：王漁洋 七古聲調 四仄五平 三平落底 二平五仄

論王漁洋七古聲調說之主張與實踐

李宜學

中央大學中文系專案助理教授

一、前言

王漁洋（1634-1711）為清初康熙（1662-1722）年間詩壇的「一代之宗」^①，「以詩震動天下」^②，「海內學者宗仰如泰山北斗」^③，「主持風雅，近五十年」^④，不僅留下質、量均極可觀的詩歌創作，更提出了影響後世深遠的詩學主張：「神韻說」與「古

① [清] 王掞：〈刑部尚書阮亭王公神道碑銘〉，收入 [清] 沈粹芬、黃人等輯：《國朝文匯》（二）甲集卷二四，頁 12b，收入續修四庫全書編纂委員會編：《續修四庫全書》（1673）（上海：上海古籍出版社，2002 年），頁 435。此外，[清] 袁枚雖批評王漁洋「才力薄」，卻也不否認其為「一代正宗」，見氏著，顧學頤校點：《隨園詩話》（北京：人民文學出版社，1982 年），卷二，頁 48。

② [清] 趙執信：《談龍錄·序》，收入丁仲祐編訂：《清詩話》（上）（臺北：藝文印書館，1977 年），頁 381。

③ [清] 宋學：〈資政大夫刑部尚書王公士禎暨配張宜人墓誌銘〉，收入 [清] 錢儀吉纂：《碑傳集》（二）（北京：中華書局，1992 年），卷十八，頁 583。又，[清] 王掞前揭文也說：「海內公卿大夫文人學士，莫不尊以為泰山北斗。」《國朝文匯》（二）甲集卷二四，頁 11a，《續修四庫全書》（1673）頁 434。

④ 鄧之誠：《清詩紀事初編》（下）（北京：中華書局，1976 年），卷六，頁 679。又，[清] 王掞前揭文也說：「公以詩古文詞宗盟海內五十餘年。」《國朝文匯》（二）甲集卷二四，頁 11a，《續修四庫全書》（1673）頁 434。按，王漁洋卒於 [清] 康熙五十年（1711），以此逆推五十年，則為 [清] 順治十八年（1661）；隔年，即 [清] 康熙元年（1662）。可見王漁洋的文學事業，成就於 [清] 康熙年間。

詩平仄論」。對於這兩項詩學主張，歷來研究者多詳於前者而略於後者，論及漁洋詩學，往往獨標「神韻」，未及其他；實則「古詩平仄論」的重要性不下於「神韻說」：當年，誼屬甥婿的〔清〕趙執信（1662-1744）即緣此與王漁洋反目，另著《談龍錄》對王氏大加凌誚^⑤；此外，王漁洋身後，還掀起了一波持續將近一百五十年的古詩聲調討論潮^⑥，相關著作迭出。當代學者龔鵬程先生甚至認為，「漁洋論詩，重在格調而非神韻」^⑦，至其「辨體、論用事、論聲調、論誰可學誰不可學等」，俱屬「格調」範圍^⑧；易言之，漁洋詩學中，「聲調」所屬的「格調」問題，位階尚在「神韻」之上。凡此，皆可說明王漁洋始創^⑨的「古詩平仄論」，確是其「詩學兩大貢獻之一，

-
- ⑤ 王、趙二人反目此一公案，聚訟紛紜，莫衷一是。吳宏一：〈神韻說及同時的詩論〉，《清代詩學初探》（臺北：臺灣學生書局，1986年），第五章，頁184-186、吳宏一：〈趙執信《談龍錄》研究〉，《清代文學批評論集》（臺北：聯經出版事業公司，1998年），頁154-180、蔣寅：〈王漁洋與趙秋谷〉，《王漁洋與康熙詩壇》（北京：中國社會科學出版社，2001年），頁182-210、嚴迪昌：〈趙執信論〉，《清詩史》（上）（杭州：浙江古籍出版社，2002年），各有詳盡而深入的討論。
- ⑥ 此一年限，始於〔清〕趙執信《聲調譜》成書，終於〔清〕董文煥《聲調四譜圖說》刊布。據蔣寅《清詩話考》（北京：中華書局，2005年），頁301、頁584，《聲調譜》「成書當在康熙五十年（1711）漁洋卒後至雍正間」，而《聲調四譜圖說》則刊行於〔清〕同治二年（1863）。時間起訖，約一百五十餘年。
- ⑦ 龔鵬程：〈雲起樓詩話摘抄·論漁洋〉，收入安徽師範大學中國詩學研究中心編：《中國詩學研究第5輯·中國韻文學研究專輯》（上海：上海古籍出版社，2006年），頁423。
- ⑧ 同前註，頁421。
- ⑨ 〔清〕翁方綱《王文簡古詩平仄論·序》（《小石帆亭著錄一》，收入丁仲祐編訂：《清詩話》，臺北：藝文印書館，1977年，頁289）云：「古詩平仄之有論也，自漁洋先生始也。」郭紹虞對此頗有保留，於其點校本《清詩話·前言》（臺北：明倫出版社，1971年，頁11）中的《古詩平仄論》提要下云：「自從明人論詩，講究格調，于是注意到聲律問題，約略窺到這一點，但也不曾明確指出。明人論詩從李東陽《懷麓堂詩話》後，對於研究聲律方面，雖各人論點不同，確是注意及此。……士禎早年可能聽到前輩緒論——尤其是吳偉業，此後再加鑽研，漸發其秘，自有可能。」蔣寅先生也持類似看法，其〈王漁洋與清代古詩聲調論〉（《王漁洋與康熙詩壇》，頁104-105）以為，年紀比王漁洋稍小的查慎行，已具有古詩聲調的觀點，「當時王漁洋、趙秋谷的《聲調譜》尚未流傳於世，而古詩聲調似乎已是各為詩家共同認識的問題了。」

也是清代詩學的一個重要課題」。¹⁰

然而，這樣一項重要的詩學課題，誠如前述，歷來卻頗乏深入之研究。學者蔣寅先生便曾對此深致感慨：「令人遺憾的是，這一問題自劉大白《中詩外形律詳說》以來一直未受到批評史的注意」。¹¹ 據蔣氏考察，前此，除了劉大白的著作之外，唯有顧學頡〈略談王漁洋「神韻說」〉（1941）、王力《漢語詩律學》稍稍涉及「古詩平仄論」，但所論均猶有不足。¹² 而據筆者所知，相關討論則尚有〔日〕青木正兒：〈神韻說的提倡和宋元詩的流行〉（1949）¹³、張夢機：〈韓愈七古的聲調〉（1978）¹⁴、黃景進：〈漁洋之聲律說〉（1980）¹⁵、吳宏一：〈趙執信《談龍錄》研究〉（1991）¹⁶、呂正惠：〈古體詩的格律〉（1995）¹⁷、蔣寅：〈古詩聲調論的歷史發展〉（1996）¹⁸、陳柏全《清代詩話中格律論研究》（1996）¹⁹、蔣寅：〈王漁洋與清代古詩聲調論〉（2001）²⁰、龔鵬程：〈雲起樓詩話摘抄·論漁洋〉（2005）²¹等。上述研究，成果固然也頗為可觀，但或限於題旨，或囿於篇幅，對王漁洋「古詩平仄論」的主張，討論似乎仍不夠全面，尤其未能結合王漁洋個人的古詩創作，探究其主張與實

¹⁰ 蔣寅：〈王漁洋與清代古詩聲調論〉，頁100。

¹¹ 蔣寅先生前揭文

¹² 蔣寅先生前揭文

¹³ 〔日〕青木正兒著，陳淑女譯：《清代文學評論史》（臺北：臺灣開明書店，1991年），頁61-67。

¹⁴ 原載《學粹》雜誌第二十卷第三期，後收入張夢機：《古典詩的形式結構》（臺北：尚友出版社，1981年），附錄三，頁98-102；後又收入氏著：《鷗波詩話》（臺北：漢光文化事業股份有限公司，1984年），頁167-170，改題為〈韓愈鏗鏘的七古聲調〉。

¹⁵ 黃景進：《王漁洋詩論之研究》（臺北：文史哲出版社，1980年），頁143-146。

¹⁶ 吳宏一：《清代文學批評論集》（臺北：聯經出版事業公司，1998年），頁154-180。

¹⁷ 呂正惠：〈古體詩的格律〉，《詩詞曲格律淺說》（臺北：大安出版社，1995年），頁49-54。

¹⁸ 蔣寅：〈古詩聲調論的歷史發展〉，《學人》第11輯（南京：江蘇文藝出版社，1996年）。

¹⁹ 陳柏全：《清代詩話中的格律論研究》，收入龔鵬程主編：《古典詩歌研究彙刊》（臺北：花木蘭文化出版社，2007年），第一輯，第十九冊。

²⁰ 蔣寅：〈王漁洋與清代古詩聲調論〉，《王漁洋與康熙詩壇》（北京：中國社會科學出版社，2001年），頁182-210。

²¹ 龔鵬程：〈雲起樓詩話摘抄·論漁洋〉，收入安徽師範大學中國詩學研究中心編：《中國詩學研究第5輯·中國韻文學研究專輯》（上海：上海古籍出版社，2006年），頁419-434。

踐之間的關係，要想了解王漁洋究竟如何看待他所提出的「古詩平仄論」，不免終隔一層，有隔靴搔癢之憾。職是之故，本文擬就此題再予探論。

據傳，王漁洋曾有《古詩平仄論》一書（相關辨析，詳本文第二節），為其古詩聲調論最具代表性的著作，書名雖僅稱「古詩」，然考其書中所舉詩例二十三首，俱屬七言；且該書開宗明義即言：「七言古，自有平仄」，明確顯示其討論對象為七言古詩。另，《師友詩傳續錄》第四條載，當〔清〕劉大勳（康熙四十七年〔1708〕舉人²²）問及「古詩以音節為頓挫」的問題時，王漁洋答曰：此「專為七言而發」；第十六條，當〔清〕蕭亭先生（按，即張實居〔1633-1715〕）申述自己所理解的「音節頓挫之旨」，並以此徵詢於王漁洋時，王漁洋答曰：「此語專為七言古詩而發。」²³由此可見，王漁洋古詩「平仄」、「音節頓挫」的所有言論，幾乎都是針對「七言」而發。此外，〔清〕劉聲木（1878-1959）《菴楚齋隨筆》卷三曾載：

……乾隆戊申六月，王文簡公族孫鏡沚允熙，刊有《王文簡公七古平仄論》一卷，後有鏡沚允熙自跋云：「……」云云。聲木謹案：鏡沚允熙此跋，頗為王文簡公文過。至謂「外人得之以成家者，反謂公吝而不傳」，竊恐未必然也。《七古平仄論》雖有刊本，流傳頗罕，未見他家著錄，故錄允熙之跋於此。²⁴

據吳宏一先生考證，劉聲木所見《王文簡公七古平仄論》，「與《古詩平仄論》應是一書」。²⁵更加證明該書所論，專屬七言古。循此，後人泛稱的王漁洋「古詩平仄論」，應當有更確切的提法，亦即：「七言古詩平仄論」。此所以本文僅討論王漁洋

²² 據吳宏一：〈清代詩話編撰者生卒年表〉，收入氏編：《清代詩話考述》，（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2006年），頁1681。

²³ 〔清〕劉大勳編：《師友詩傳續錄》，收入丁仲祐編訂，《清詩話》（上），頁188、頁191。

²⁴ 〔清〕劉聲木：《菴楚齋隨筆》，卷三，收入〔清〕劉聲木撰，劉篤齡點校：《菴楚齋隨筆續筆三筆四筆五筆》（上）（北京：中華書局，1998年），頁47-48。

²⁵ 吳宏一主編，何繼文等編輯：《清代詩話知見錄》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002年），頁33，註釋第一。

的七古聲調，至其五古，則弗及之。²⁶

又，本文目的不在評騭王漁洋「古詩平仄論」的是非，亦不在探究其所以如此主張的深層心理²⁷，而是整理、歸納其零星、隨機點撥門人弟子的七古言論，嘗試勾勒出一主張架構，並以此檢視王漁洋的七古詩作，俾了解其實踐的程度，擬測其對待自己七古主張的態度是否嚴肅。此舉，王漁洋公族孫〔清〕王允熙也曾嘗試過，據前引劉聲木《萇楚齋隨筆》卷三所錄王允熙跋《王文簡公七古平仄論》云：

先堂太高叔祖文簡公以詩名海內，七言古體，尤直接杜、韓、蘇三家之傳。晚歲里居，常與子姪言：「七古抑揚抗墜之妙如近體，有一定平仄，非但別律句已也。會者不必工，不會者殊不足以為詩。」子姪中間有學此體者，公丹鉛明悉，不煩言而已無餘韻，非竟作譜，譜亦無庸作也。乃外人得之以成家者，反謂公吝而不傳，抑過矣。熙錄公七古平仄之論，公之於世，又錄公所自為詩以證之，俾知「出乎律即入乎古者」之說之為甚誤也，允熙僅識。²⁸

可知王允熙曾「錄公七古平仄之論」，又曾「錄公所自為詩以證之」，以王漁洋之七古證其七古主張。惜乎王允熙之作似未流傳，今亦已不得見，本文不辭效顰之譏，踵繼前賢舊業，期能一探王漁洋七古平仄主張與實踐之究竟。

二、王漁洋七古聲調說之文獻資料辨析

世之論王漁洋七古聲調者，多根據《古詩平仄論》為言，斯亦固矣。但該書是否

²⁶ 匿名審查委員之一指出，「五古」之所以不在王漁洋的古詩聲調主張中，需從其「樂府理論來理解」，蓋王氏認為「『古歌行』自有其風調」。筆者深受啟發，謹此致謝。

²⁷ 匿名審查委員之一指出，王漁洋或許察覺到唐代近體詩少用「下三平」或「孤平」，故刻意區隔，標舉為古體詩的根本要求。所論精闢，謹此致謝。

²⁸ 同註 23。

爲王漁洋所撰？其實不能無疑。根本原因在於：此書書名繁多，而《古詩平仄論》恐怕還是一個比較晚起的名稱。

據〔清〕翁方綱（1733-1818）《王文簡古詩平仄論·序》云：

方綱述法學為詩，得聞先生緒論於吾邑黃詹事，因得先生所為《古詩聲調譜》者。既又見江南屢有刻本，或詳或略；又有所謂《詩問》、《詩則》者，其論間有撻拄，亦大同小異。今見新城此刻，抑又不同，或遂疑其有贗。

可知翁方綱手邊持有之書，名曰《古詩聲調譜》，且此本尚非定本，江南、新城等地均有刻本，各本之間又略有不同。《詩問》（康熙年間刊行²⁹）一名《漁洋山人詩問》、《詩論正宗》，卷數或異，然所錄皆王漁洋回答弟子〔清〕郎廷槐（1667-1725後³⁰）與劉大勤問詩之語³¹。此書版本眾多，翁方綱所能見者，即有康熙丙戌（四十五年，1706）刊本、乾隆庚辰（二十五年，1760）刊本、乾隆庚寅（三十五年，1770）刊本、乾隆丁酉（四十二年，1777）刊本等。《詩則》全名《漁洋詩則》，今僅見乾隆乙亥（二十年，1755）陳氏塵定軒寫刻本，翁方綱所指，或即此本。³²至於「新城此刻」，另從翁方綱《王文簡古詩平仄論》的跋文可知，即前舉王允熙本《王文簡公七古平仄論》，翁氏曰：

方綱按，……相傳漁洋先生論古詩平仄之書，蓋出於趙秋谷傳寫本，而此則先生裔孫新城縣學生王允熙出其家藏一冊刊行，云是先生原稿，與趙秋谷所傳不

²⁹ 據張健：〈《詩問》考述〉，收入吳宏一編：《清代詩話考述》，頁183。

³⁰ 據吳宏一：〈清代詩話編撰者生卒年表〉，收入氏編：《清代詩話考述》，頁1681。

³¹ 後人將書一拆為二，前者名為《師友詩傳錄》、《梅谿詩問》、《漁洋定論》等；後者名為《師友詩傳續錄》、《古夫于亭詩問》、《漁洋詩法》等。詳吳宏一先生編：《清代詩話知見錄》，頁181-183、頁194-195。

³² 以上《詩問》、《詩則》版本的論述，多參吳宏一先生編：《清代詩話知見錄》，頁29-37；《清代詩話考述》，頁181-195。

同，秋谷之本久已行於南北，此刻乍見，必有疑者，況其中亦實有先生未定之論。方綱細加審訂，此本實在秋谷本之上，其為先生的筆無疑。是以不得不稍加辨析，具列如右。壬子九月二十日記於小石帆亭。

「壬子」為乾隆壬子（五十七年，1792），翁方綱於該年二月朔為《王文簡公七古平仄論》一書序文，復於九月二十日跋文，可能也就在這年（或這年之後），將《王文簡公七古平仄論》收入其《小石帆亭著錄》中，並改題為《王文簡公古詩平仄論》，而此本，亦即論者慣稱的《古詩平仄論》。

由上可知，包含《師友詩傳錄》、《師友詩傳續錄》在內的《詩問》，雖非王漁洋所撰，但撰者均親承欬唾，著作刊行的時間且較翁方綱本《古詩聲調譜》、王允熙本《王文簡公七古平仄論》及翁方綱據王允熙本改名的《古詩平仄論》為早。此外，與《師友詩傳錄》、《師友詩傳續錄》性質相同，也是記錄王漁洋與其門人論詩之語者，尚有〔清〕何世璠（1666-1729）《然鐙記聞》（1692³³），「為漁洋論詩之初次記錄」。³⁴從版本、校讎的角度言，比起晚出、「不知作于何年」³⁵的《古詩平仄論》，上述諸書恐怕更為重要，也更為可信。

不過，《古詩平仄論》畢竟條理較清晰，層次較分明，且能各舉實例以圖譜為證，使讀者一目了然，的確是理解王漁洋七古主張最便捷的一部書。因此，為周全起見，本文論列時仍以《古詩平仄論》為主，但隨時參酌《然鐙記聞》、《師友詩傳錄》、《師友詩傳續錄》，覆按諸說，較其異同，以便更正確地掌握王漁洋七古主張的底蘊。茲先將《然鐙記聞》等書論及七古格律處，一一挑出，條列如次：

《然鐙記聞》有資料兩則與本文相關，分別是第四、第五條：

³³ 此據蔣寅：《清詩話考》，頁274。吳宏一先生則認為「此書成書年代」「待考」，見氏編：《清代詩話考述》，頁198。

³⁴ 蔣寅：《清詩話考》，頁274。

³⁵ 蔣寅：〈《王文簡古詩平仄論》考述〉，收入吳宏一編：《清代詩話考述》，頁198。又氏著：《清詩話考》，頁276。按，據《清詩話考》所列《王文簡古詩平仄論》版本，中有〔清〕乾隆五十三年（1788）王允熙刊本，則該書著作年代可推測至少在乾隆五十三年以前。

古詩要辨音節，音節須響，萬不可入律句；且不可說盡，像書札語。（第四條）
韻有陰陽。陽起者陰接、陰起者陽接，不可純陰、純陽，令字句不亮。（第五條）

《師友詩傳錄》亦有資料三則與本文相關，分別是第十二、第十三、第十七條：

問：「七言平韻、仄韻句法同否？」

阮亭答：「七言古平仄相間換韻者，多用對仗，間似律句，無妨；若平韻到底者，斷不可雜以律句。大抵通篇平韻，貴飛揚；通篇仄韻，貴矯健，皆要頓挫，切忌平行。」（第十二條）

問：「七古換韻法？」

阮亭答：「此法起於陳、隋，初唐四傑輩沿之，盛唐王右丞、高常侍、李東川尚然；李、杜始大變其格。大約首尾腰復，須銖兩勻稱，勿頭重腳輕、腳重頭輕，乃善。」（第十三條）

問：「七言五句古、六句古，其法如何？」

阮亭答：「七言五句，起於杜子美之〈曲江〉『蕭條秋氣高』也。昔人謂貴詞明意盡，愚謂貴矯健，有短兵相接之勢，乃佳。」（第十七條）

《師友詩傳續錄》則有八則資料與本文有關，分別是第三、第四、第十六、第十七、第三十七、第三十八、第三十九條：

問：「嘗見批袁宣四先生詩，謂『古詩一韻到底者，第五字須平』，此定例耶？抑不盡然耶？」

答：「一韻到底，第五字須平聲者，恐句弱似律句耳。……」（第三條）

問：「『古詩以音節頓挫』，此語屢聞命矣，終未得其解。」

答：「此須神會，難以粗迹求之。如一連二句皆用韻，則文勢排宕，即此可以類推。熟子美、子瞻二家，自了然矣。專為七言而發。」（第四條）

問：「蕭亭先生曰：所云『以音節為頓挫』者，此為第三、第五等句而言耳，……，此說足盡音節頓挫之旨否？」

答：「此說是也，然其義不盡於此，此亦一端耳；且此語專為七言古詩而發。……」（第十六條）

問：「又曰：『每句之間，亦必平仄均勻，讀之始響亮。』古詩既異於律，其用平仄之法，於無定式之中，亦有定式否？」

答：「毋論古、律正體、拗體，皆有天然音節，所謂『天籟』也。……」（第十七條）

問：「七言古用仄韻、用平韻，其法度不同，何如？」

答：「七言古，凡一韻到底者，其法度悉同。惟仄韻詩，單句末一字可平仄間用；平韻詩，單句末一字忌用平聲。若換韻者，則當別論。」（第三十七條）

問：「古詩換韻之法，應何如？」

答：「……七古則初唐王、楊、盧、駱是一體；杜子美又是一體。若仿『初唐體』，則用排偶律句，不妨也。」（第三十八條）

問：「古詩忌頭重腳輕之病，其詳何如？」

答：「此似為換韻者立說。或四句一換，或六句一換，須首尾腰復句稱，無他祕也。」（第三十九條）

上述資料，將於本文第三節中與《古詩平仄論》所載內容，相互補充印證，一併討論。

至於第四節，即以王漁洋七古詩作檢視其七古平仄論。本文將透過逐字逐句分析王氏七古詩作的平仄，呈顯其格律使用實況，逐一核對其七古言論。所據文本為《漁洋精華錄》（1700），該書署名為王氏門人曹禾、盛符生所編，《四庫全書總目·精華錄提要》云：

是編又刪掇諸集合為一秩，相傳士禎所手定，其子啟汧跋語稱門人曹禾、盛符生仿任淵《山谷精華錄》之例，鈔為此錄者。³⁵

對於此書是否出自王漁洋之手，頗有保留，不敢自信。但從〔清〕嘉慶戊辰（十三年，1808）年梁章鉅（1775-1849）於市肆所購得的二十一則〈王貽上與林吉人手札〉中，已充分證明王氏親身參與了選訂《漁洋精華錄》的工作³⁶，著作權殆無可疑。又，該書收詩一千六百餘首，係一選本，而非全集，但重要的是，此乃王漁洋從其三千餘首詩中挑選出的「精華」，流傳之廣，影響力之大，有甚於全集本，這從《四庫全書總目》僅著錄此書，而將其它詩集置於存目中，即可窺一斑。綜言之，以《漁洋精華錄》為文本，名正而言順，深具代表性，絕對是一有效的分析樣本。

《漁洋精華錄》箋註本極多，王漁洋在世時即有「查慎行、何焯《評選》，惠棟《訓纂》，金榮《箋註》，徐夔《選註》，尹應鼎《偶筆》，翁方綱《評》，惠、金二書且各有《補訓》、《補註》一卷」³⁷；其中，尤以〔清〕惠棟（1697-1758）《漁洋山人精華錄訓纂》、〔清〕金榮（雍正年間人）《漁洋山人精華錄箋註》為佳³⁸。二書體例不同（前者分體，後者編年），箋註格式亦異（前者夾句註；後者篇後註），至其箋註識見，則各有優劣，故世又有將兩本合刊者，體例依金氏，箋註格式據惠氏，箋註識見則「存優刪劣」，視此為「王士禎詩的最完善注本」。⁴⁰雖然如此，本文仍僅採惠棟本，不取合刊本，主因在於：《漁洋山人精華錄訓纂》維持了王漁洋最初審訂之《漁洋精華錄》舊轍：按體分卷，卷一至卷四為古體詩；卷五至卷十為今體詩。⁴¹如是，則集中古、近體之別，乃作者欽定，不容也不致使讀者在認定上產生歧異，

³⁶ 〔清〕紀昀等編：〈精華錄提要〉，《四庫全書總目》（五）（臺北：藝文印書館，1979年），卷一百七十三，頁17a，總頁3498。

³⁷ 〔清〕王士禎著，〔清〕惠棟、金榮注，宮曉衛等點校：《漁洋精華錄集注》（濟南：齊魯書社，2009年），前言，頁2。二十一則〈王貽上與林吉人手札〉亦見該書附錄，頁360-1364。

³⁸ 龔鵬程：〈雲起樓詩話摘抄·論漁洋〉，頁423。

³⁹ 據〔清〕翁方綱《復初齋文集·精華錄序》，《漁洋精華錄》之箋註，可稱述者除惠、金二家之外，尚有徐夔《選註》，但徐氏書非全註本，且其註文多已融入惠、金二家註本中，故可不論。說見〔清〕王士禎著，〔清〕惠棟、金榮注，宮曉衛等點校：《漁洋精華錄集注》，前言，頁2。

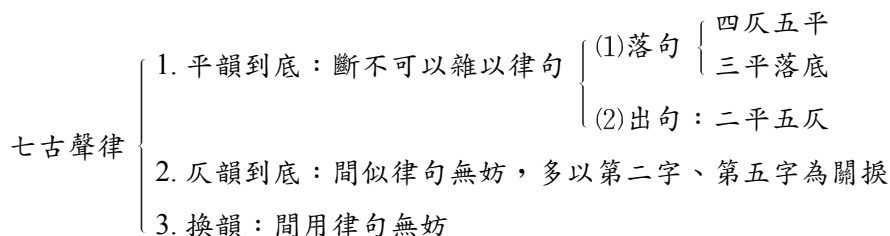
⁴⁰ 同上註。

⁴¹ 王氏原書、惠棟註本均按體分卷，計十卷；迨金榮《漁洋山人精華錄箋註》，始改變體例，以編年排次，卷數亦因此裂為十二。

從而也就保障了本文研究的基礎，將可能存在的誤差，降到最低。⁴²

三、王漁洋七古聲調說之主張

王漁洋七古聲調說的資料，除了《古詩平仄論》之外，見於《師友詩傳錄》者一條，《師友詩傳續錄》者三條。綜集所論，得其綱要者三：(1)平韻一韻到底，(2)仄韻一韻到底，(3)換韻；其中，平韻一韻到底者，又可分從「起句」、「落句」論述之。茲將其平仄論之架構圖示如下，以清眉目：



下文即依序展開討論。

(一)平韻到底

《古詩平仄論》開篇即云：「若平韻到底者，斷不可雜以律句。」⁴³ 相同說法，亦見於《師友詩傳錄》第十二條，王漁洋回答郎廷槐「七言平韻、仄韻句法同否？」之問，一字未易。⁴⁴ 可信出自王氏之口。而此論，實可視為王漁洋平韻到底之七古聲調說的總綱領，其餘規定，皆由此分疏。

細審此論口吻，王漁洋的立場相當強硬，用了一個全然否定的辭彙：「斷不可」，

⁴² 本文採用惠棟註本，據〔清〕惠棟：《漁洋山人精華錄訓纂》，收入四庫全書存目叢書編纂委員會編：《四庫全書存目叢書》（226）、（227）（臺南：莊嚴文化事業，1977年）。

⁴³ 〔清〕翁方綱：《小石帆亭著錄》（一），收入丁仲祐編訂：《清詩話》（上），頁289。

⁴⁴ 〔清〕郎廷槐編：《師友詩傳錄》，收入丁仲祐編訂：《清詩話》（上），頁170。

顯示出一種不容商量、毫無轉圜餘地的決絕態度。其所以故，張夢機先生解釋道：「想是這類詩體既然規撫柏梁，全屬西漢格調，因而唯有如此，才能雅得古勁之趣。」⁴⁵

「柏梁」即指「柏梁體」，是指一種「句句用韻的、一韻到底的、純七言的平韻詩」⁴⁶，毋論此體究竟源出於何時⁴⁷，總之，彼時人爲的聲律講究尙未成形，字句結合多屬自然音調。因此，古體詩中不雜律句，始稱合作。至於如何「不雜律句」？這又可分從「落句」、「出句」言之，茲先論「落句」如下：

1. 落句

之所以先論落句，係因落句爲近體詩的押韻句，一旦平仄調節失當，便容易形成律句，因此需特別辨析。對此，《古詩平仄論》提示了幾項要點：

(1)第五字必平。

(2)第五字既平，第四字又必仄。

(3)第四字、第五字平仄既合，第二字可平可仄，然不如平之諧也。古人多用平。

(4)落句第五字平，第四字仄，上有三仄四仄，亦皆古句正式。

(5)落句終以三平為式。

第一點至第三點規定，在《古詩平仄論》的上下文中，並未有明確主語，似未必針對「落句」而言，然觀其所舉詩例與所標詩譜，如韓愈〈謁衡嶽廟遂宿嶽寺題門樓〉：

五嶽祭秩皆三公，四方環鎮嵩當中。火維地荒足妖怪，天假神柄專其雄。

●○○○

●○○○

⁴⁵ 張夢機：〈韓愈鏗鏘的七古聲調〉，《鷗波詩話》，頁168。

⁴⁶ 王力：〈奇句韻和柏梁體〉，《漢語詩律學》第二章，第二十七節，收入《王力文集》（第十四卷）（濟南：山東教育出版社，1989年），頁454。

⁴⁷ 〈柏梁〉聯句之創作時代，自〔清〕顧炎武《日知錄》以降，論辯已多，似仍無定論，本文重點不在此，亦不擬涉入此問題。

噴雲泄霧藏半腹，雖有絕頂誰能窮。我來正逢秋雨節，陰氣晦昧無清風。



則可確知，上述言論均專為「落句」而發⁴⁹；若再持與第四項規定相對照，更無疑義。其中，王漁洋對第五字平仄，似乎特別重視，除了在順序上先論及之外，可能還因反覆強調，引起門人弟子的困惑，如劉大勤便問道：「嘗見批袁宣四先生詩，謂『古詩一韻到底者，第五字須平』，此定例耶？抑不盡然耶？」末句兩問號，顯示了郎廷槐的不解：「真有如此必然嗎？」面對學生的質疑，王漁洋幾乎以重複的方式答道：「一韻到底，第五字須平聲者，恐句弱似律句耳。」⁴⁹可見其對此主張，立場相當堅定，絕無搖擺、模糊空間。這是因為，不論仄起或平起的七言近體落句，第五字皆仄聲，因此，為了符合平韻到底的古體詩「斷不可雜以律句」這一基本原則，無論如何，古體之第五字必須用平，遠遠避開律句，始能「鏗金鏘石，一片宮商」⁵⁰，得古勁之趣。

至於「上有三仄四仄，亦皆古句正式」，蓋因第二字雖多用平，卻亦無妨用仄，若第二字平聲，而第一字、第三字仄聲，結合必用仄聲之第四字，便「上有三仄」；若第二字也改為仄聲，便「上有四仄」。王漁洋認為，這兩種都是符合七古的標準句，因為近體詩的平仄格律絕對不會如此安排。

綜言之，七古落句格律的第一種類型是：「四仄五平」。

第二種類型則是上述第五要點所說的：「以三平為式」，亦即七言詩之下三字一律用平，俗稱「三平落底」或「三平落腳」。此種句法，也是由「七言古權輿」⁵¹的

⁴⁹ 張夢機〈韓詩鏗鏘的七古聲調〉，頁169-170：「首句不在此限，因七古首句多入韻，故其聲調應併入落句討論。」

⁴⁹ [清]劉大勤編：《師友詩傳續錄》，收入丁仲祐編訂：《清詩話》（上），頁187。

⁵⁰ [清]沈德潛《說詩晬語》：「一韻到底者，必須鏗金鏘石，一片宮商，稍混律句，變成弱調也。」收入《叢書集成續編》（一九九）（臺北：新文豐出版社，1989年），頁20b-21a，總頁341。

⁵¹ [清]沈德潛《古詩源》（北京：中華書局，2006年），卷二，頁36：「此（按，〈柏梁詩〉）七言古權輿。亦後人聯句之祖也。」

柏梁聯句所創，其二十六句七言詩中，三平落底句凡八，而這八句詩的首四字，平仄幾乎完全不同，絕少重複，與近體律句判然有別，不相混淆。需要特別提出的是，「以三平爲式」之說，《然鐙記聞》、《師友詩傳錄》、《師友詩傳續錄》諸書皆未曾記錄，僅一見於《古詩平仄論》；而這句話在《古詩平仄論》的上下文中，又顯得頗爲突兀：前此，論及落句處，反覆申說的都是「四仄五平」，此處卻忽提：「落句終以三平爲式」，來得超乎；後此，即未再對「三平爲式」有任何解說，去後絕蹤。疑王漁洋或曾於言談中偶一及之，而說之不詳，未爲定論，故何世璠、郎廷槐、劉大勤三人不敢貿然筆之於書？或後出之《古詩平仄論》的編者，慧心巧解，發潛德之幽光，引申發揮王氏未曾出口之心事？箇中原委，就唯賴檢視王漁洋七古詩作的格律，才能測定「三平落底」在他心目中是否重要，是否認真以待之。

總結上述七古落句的平仄規定，以詩譜示之則如下：

一 二 三 四 五 六 七
落句 ◎ ○ ○ ◎ ● ○ ○ ○ ○

按，○表示多用平；●表示多用仄；◎表示可平可仄。茲再以《古詩平仄論》所舉韓愈〈謁衡嶽廟遂宿嶽寺題門樓〉詩爲例，呈顯並說明如下：

五嶽祭秩皆三公，四方環鎮嵩當中。火維地荒足妖怪，天假神柄專其雄。
●○○○ ●○○○ ●○○○
噴雲泄霧藏半腹，雖有絕頂誰能窮。我來正逢秋雨節，陰氣晦昧無清風。
●○○○ ●○○○
潛心默禱若有應，豈非正直能感通。須臾靜掃眾峰出，仰見突兀撐青空。
●○ ●○○○
紫蓋連延接天柱，石廩騰擲堆祝融。森然魄動下馬拜，松柏一徑趨靈宮。

●○ ○○○○
粉牆丹柱動光彩，鬼物圖畫填青紅。升階偃僂薦脯酒，欲以菲薄明其衷。

●○○○ ○○○○
廟內老人識神意，睚眦偵伺能鞠躬。手持杯蛟導我擲，云此最吉餘難同。

●○ ○○○○
竄逐蠻荒幸不死，衣食纔足甘長終。侯王將相望久絕，神縱欲福難為功。

●○○○ ○○○○
夜投佛寺上高閣，星月掩映雲曛曛。猿鳴鐘動不知曙，杲杲寒日生於東。

●○○○ ○○○○

包括首句在內，此詩共十七韻，其第四、第五字格律，皆作●○，無一例外，可證「第五字平，第四字仄」之規定；至於下三字作○○○者，計十四句，「以三平為式」之說，信不誣也。

2. 出句

落句「四仄五平」、「三平落底」，即可避免律句，為使起句亦能免此，離近體格律更遠，《古詩平仄論》又提及幾項要點：

- (1) 出句第五字多用仄，如間有用平者，則第六字多仄。
- (2) 出句第二字，又多用平。
- (3) 總之，出句第二字平、第五字仄，其餘四仄五平亦諧。
- (4) 出句終以二五為憑。

相較於落句之規範嚴格，出句的平仄顯得較為寬鬆，這從規範用語由「必」字改為「多」字，即可窺見其中消息。蓋落句既已非律句，出句偶爾合律，亦無礙其為古體，故不妨通融。第五字之所以多用仄聲，係因平韻到底的古體詩，出句末字必仄，末字仄、第二字平，而第五字若平，便成律句；末字仄、第五字平，而第二字若仄，亦成律句。所以，若要決然避開律句，第二字須用平，第五字須用仄。

總結上述七古出句的平仄規定，以詩譜示之則如下：

一 二 三 四 五 六 七
出句 ○ ○ ○ ○ ● ○ ●

再以《古詩平仄論》所舉蘇軾〈自金山放船至焦山〉詩為例，呈顯並說明如下：

金山樓觀何耿耿，撞鐘擊鼓聞淮南。焦山何有有脩竹，採薪汲水僧兩三。
○ ○ ● ○ ●
雲霾浪打人迹絕，時有沙戶祈春蠶。我來金山更留宿，而此不到心懷慙。
○ ○ ● ○ ●
同遊盡返決獨往，賦命窮薄輕江潭。清晨無風浪自湧，中流歌笑倚半酣。
○ ● ○ ●
老僧下山驚客至，迎笑喜作巴人談。自言久客忘鄉井，只有彌勒為同龕。
○ ○ ● ○ ●
困眠得就紙帳暖，飽食未厭山蔬甘。山林飢臥古亦有，無田不退寧非貪。
○ ● ○ ●
展禽雖未三見黜，叔夜自知七不堪。行當投劾謝簪組，為我住處留茆庵。
○ ○ ● ○ ●

此詩共十二韻，十二句出句中，第五字仄者八；第五字平而第六字仄者四；第二字則一律用平，無一例外。透過此詩，可以清楚看到：第二字多用平、第五字多用仄、第五字間用平者，則第六字多仄，此所以《古詩平仄論》云：「出句終以二五為憑」。

總結上述七古出句、落句的平仄規定，以詩譜示之則如下：

一 二 三 四 五 六 七 一 二 三 四 五 六 七
出句 ○ ○ ○ ○ ● ○ ●，落句 ○ ○ ○ ● ○ ○ ○。

並可得出綜合結論爲：出句終以二平五仄爲憑，落句終以四仄五平、三平落底爲式。

(二)仄韻到底

除了平韻到底之外，另有仄韻到底者。《古詩平仄論》曰：

若仄韻到底，間似律句無妨，以用仄韻半非近體。

按，「間似」，偶爾相似也。可知《古詩平仄論》准許仄韻到底的七言古詩偶雜律句，比起平韻到底者「斷不可雜以律句」，標準顯然放寬許多。蓋近體詩多以平韻爲主⁵²，所以，一旦押了仄韻，便泰半與近體不類，故毋論出句、落句，縱使與律句相符，亦無妨——雖然如此，終究還是以避律句爲宜；如何避免？《古詩平仄論》續曰：

其平仄抑揚，多以第二字、第五字爲關捩。

所謂「第二字、第五字爲關捩」，言簡意賅，未詳其實。但若對照其所舉詩例與所標詩譜，如韓愈〈寒食已日出遊·贈張十一院長〉：

李花初發君始病，我往看君花轉盛。走馬城西惆悵歸，不見千株雪相映。

○

●

○

●

爾來又見桃與梨，交開紅白如爭競。可憐物色阻攜手，空展雙縑吟九詠。

○

●

.....

則可知：係指一聯之中，出句、落句的第二字或第五字，平仄必須相對，若上平則下

⁵² 近體詩亦偶有押仄韻者，杜甫〈屏跡三首〉其三，便是其中一例。王漁洋精於唐詩，對此必知之甚深，故用語極其謹慎，言曰：「用仄韻『半非』近體」。

仄；上仄則下平。如前引韓詩，第一聯上句第二字「花」，平聲，落句第二字「往」便用仄聲；又如第二聯，上句第五字「惆」，平聲，落句第二字「雪」便用仄聲。

(三)換韻

除了平、仄韻一韻到底，更有換韻一目。《古詩平仄論》曰：

若換韻者，已非近體，用律句無妨。

此論標準更爲寬鬆，不僅是「間似律句無妨」，直是「逕用律句亦無妨」了。原因與押仄韻的情況頗雷同：該類詩歌體製本身，即非近體。近體詩皆一韻到底，絕無換韻，故換韻體而用律句，終不成其爲近體，儘可使用。此外，《師友詩傳錄》第十二條還記載了王漁洋針對郎廷槐「七言平韻、仄韻句法，同否？」一問的回答，其言曰：

七言古平仄相間換韻者，多用對仗，間似律句，無妨。⁶³

據此，則換韻七古不但容許出現單句律句，甚至雙句律對，亦可以接受。以王漁洋所舉王維〈桃源行〉爲例：

漁舟逐水愛山春，兩岸桃花夾古津。坐看紅樹不知遠，行盡青溪不見人。
○○●●●○○ ●●○○●●○○ ●○○●●○○● ○●○○●●○○
山口潛行始隈隩，山間曠望旋平陸。遙看一處攢雲樹，近八千家散花竹。
○●○○●○○ ●○○●●○○● ○○●●●○○● ●●○○●○○●
.....

「春」、「津」、「人」三字，上平十一「真」韻；「陸」、「竹」、「服」三字，入聲一「屋」韻。只此八句，韻部便已由平轉仄，故屬轉韻體。在這首轉韻七古中，

⁶³ [清] 郎廷槐編：《師友詩傳錄》，收入丁仲祐編訂：《清詩話》（上），頁170。

首四句分別各屬格律嚴謹的「律句」，而第一、第二句，第三、第四句，又各為對仗工整的「律對」；尤其第三、第四句，不但平仄相對，詞性亦頗相同。雖然如此，究因轉韻體而與近體詩有別。

《古詩平仄論》續曰：

大約首尾腰腹，須銖兩勻稱為正。

這是對換韻七古「間似律句，無妨」一說有條件的限制。但何謂「銖兩勻稱」？如何達到「銖兩勻稱」？此處並無進一步申述。唯相似之論，另見於《師友詩傳錄》第十三條王漁洋回答郎廷槐「七古換韻法」之問，所云較詳，其言曰：

此法起於陳、隋，初唐四傑輩沿之，盛唐王右丞、高常侍、李東川尚然；李、杜始大變其格。大約首尾腰腹，須銖兩勻稱，勿頭重腳輕、腳重頭輕，乃善。⁵⁴

從這段話可知：符合「首尾腰腹，銖兩勻稱」此項標準者，以初唐四傑、王維、高適、李頎等人七古為代表，李、杜之作已屬代變矣。按，四傑等人轉韻七古的特徵為：多四句一轉、轉韻之首句多押韻以及多平仄遞用⁵⁵；李、杜則異於是，「以終篇一韻為主，直承西漢柏梁臺詩特有的聲調」。⁵⁶《師友詩傳續錄》第三十八條，劉大勤問：「古詩換韻之法，應何如？」王漁洋答曰：

七古則初唐王、楊、盧、駱是一體；杜子美又是一體。若仿「初唐體」，則用排偶律句，不妨也。⁵⁷

⁵⁴ 同前註，頁 171。

⁵⁵ 拙作：〈論李白七言長篇轉韻體的平仄聲律〉，收入陳飛、張寧主編：《新文學》第六輯（鄭州：大象出版社，2006 年），頁 266。

⁵⁶ 張夢機：〈韓詩鏗鏘的七古聲調〉，頁 167。

⁵⁷ [清] 郎廷槐編：《師友詩傳錄》，收入丁仲祐編訂：《清詩話》（上），頁 197。

也清楚將初唐四傑與杜甫七古視為二體，其差別即在於轉韻與否。引文後半段所稱「初唐體」，指的便是四傑的轉韻體七古，而王漁洋說這類七古可用「排偶律句」，正與他對郎廷槐所說「七言古平仄相間換韻者，多用對仗，間似律句，無妨」，如出一轍。循此，「銖兩勻稱」乃指「在換韻的距離上和韻腳的聲調上都有講究」⁶⁸：或四句，或六句，或八句一換韻，平仄韻遞用。如此，即能避免「頭重腳輕」、「腳重頭輕」之病，而臻頭腳「勻稱」之效。《師友詩傳續錄》第三十九條，王漁洋回答劉大勤「古詩忌頭重腳輕之病，其詳何如？」時，曾有一段夫子自道，可證實上述推論：

此似為換韻者立說。或四句一換，或六句一換，須首尾腰復勻稱，無他祕也。⁶⁹

再回觀《古詩平仄論》所舉詩譜：王維〈桃源行〉、歐陽修〈千葉紅梨花〉、杜甫〈丹青引〉……等，及其所下按語：

換韻皆極勻稱。

更可得到證明，蓋王維〈桃源行〉換韻方式分別為：四句一韻、六句一韻、四句一韻、四句一韻、四句一韻、六句一韻、四句一韻，計七換韻，非常「勻稱」。此即王漁洋心目中理想的換韻格式。

《古詩平仄論》又續曰：

亦有不盡然者，……

並舉杜甫〈元都壇歌〉、〈高都護驄馬行〉、〈石犀行〉，蘇軾〈吳中田婦歌〉、〈武

⁶⁸ 王力：〈古體詩的用韻（下）——轉韻〉，《漢語詩律學》第二章，第二十六節，收入《王力文集》（第十四卷），頁426。

⁶⁹ [清]郎廷槐編：《師友詩傳錄》，收入丁仲祐編訂：《清詩話》（上），頁197。

昌銅劍歌》爲例，而下按語曰：

換韻多寡不一。雖是古法，不可爲常也。

看似兩造並提，模稜兩可，實則態度相當斷然，對於換韻規律不一的現象，王漁洋終究是反對的。

總前所述，可得王漁洋七古聲調說之主張如下：

1. 平韻到底者，斷不可雜以律句。其要在於：出句以二平五仄爲憑，落句則以四仄五平、三平落底爲式。

2. 仄韻到底者，間似律句無妨。其要在於：出句、落句的第二字或第五字，平仄必須相對。

3. 換韻者，用律句無妨，多用對仗，亦無妨。其要在於：平仄韻互換須講究規律，四句、六句、八句一換。

三項主張，以平韻到底者的規定最爲嚴格，仄韻到底者次之，換韻又次之；平韻到底中，又以對落句的規定較嚴格，出句次之。箇中差別，殆依其與近體詩血緣的親疏遠近而分，最終目的，一言以蔽之，便是與近體格律劃然，不相淆亂。

可再進一步追問的是：此種不與近體詩相淆亂的堅持，究竟顯示了什麼樣的審美趨向？換言之，王漁洋希望透過上述種種規範，爲七言古詩找到什麼樣的詩體特徵？

《師友詩傳錄》第十二條載郎廷槐之問：「七言平韻、仄韻句法，同否？」王漁洋答曰：

大抵通篇平韻，貴飛揚；通篇仄韻，貴矯健。皆要頓挫，切忌平行。

〔清〕張篤慶（1692年前後在世⁶⁰）答曰：

⁶⁰ 據吳宏一：〈清代詩話編撰者生卒年表〉，收入氏編：《清代詩話考述》，頁1681。

七古平韻，上句第五字，宜用仄字，以抑之也；下句第五字，宜用平字，以揚之也。……

張實居答曰：

七言第五字要響，所謂響者，致力處也。……⁶¹

王漁洋的回應較簡略、抽象；張篤慶、張實居則較落實、具體，適可與王氏之言相發明，故一併錄之。又，《師友詩傳錄續編》第三條載王漁洋之言曰：

一韻到底，第五字須平聲者，恐句弱似律句耳。⁶²

綜言之，「忌『平衍』、『句弱』」是其消極目的，「頓挫」⁶³則為積極目標。對王漁洋而言，近體律句「平平／仄仄」此種兩字一節奏、平仄規律遞換的格式，故然是前人千錘百鍊、費心琢磨出來最精緻的人為聲調，然而，一旦運用熟爛頻繁後，不免容易形成嘽緩簡節之音，有失單調，而古詩，尤其是七言古詩，則須盡量與之有別，反其道而行，於平仄、韻腳的安排上推陳出新，追求一種拗折深峭的聲調，以達音節變化更為抑揚的效果。而音節者，又正是王漁洋最擅長也最著意的部份，〔清〕翁方綱《石洲詩話》即云：「漁洋先生最善講音節」⁶⁴；《然鐙記聞》亦曾載王漁洋之言：

⁶¹ 〔清〕郎廷槐編：《師友詩傳錄》，收入丁仲祐編訂：《清詩話》（上），頁171。

⁶² 〔清〕劉大勤編：《師友詩傳續錄》，收入丁仲祐編訂：《清詩話》（上），頁187。

⁶³ 「頓挫」義涵，張夢機：〈沈鬱頓挫——析杜詩〈哀江頭〉〉，《鷗波詩話》，頁9-13、蕭麗華：《論杜詩沈鬱頓挫之風格》，收入龔鵬程編：《古典詩歌研究彙刊》第三輯（五）（臺北：花木蘭出版社，2008年），均有精闢說解。要言之，「頓挫」多指詩歌章法的開闔變化，但亦可指音韻節奏的起伏轉折，蕭麗華先生前揭文，〈「頓挫」新解〉一節，頁51便云：「頓挫跟聲音之抑揚、長短、平仄有關，如何用韻、使音，將或多或少影響到詩的節奏。」

⁶⁴ 〔清〕翁方綱著，陳邇冬校點：〈王文簡戲仿元遺山論詩絕句三十五首〉，《石洲詩話》（北京：人民文學出版社，2001年），卷八，頁249。

「古詩要辨音節，音節須響，萬不可入律句」⁶⁵；劉大勤則曾對王漁洋愧然而嘆曰：「『古詩以音節頓挫』，此語屢聞命矣，終未得其解。」⁶⁶ 在在顯示王漁洋對古詩音節體會之深，倡導之勤；至於體會、倡導之外，其具體的創作實踐又如何？請於下節廣論之。

四、王漁洋七古聲調說之創作實踐

本文第二節已曾言，惠棟的《漁洋山人精華錄訓纂》將是分析王漁洋七古詩作的依據。經檢閱該書卷一至卷四，得七言古詩計卷一：三十三首；卷二：三十一首；卷三：二十七首；卷四：二十一首，共一百一十二首。就中偶雜一、兩句短於七言或超過七言的詩，仍視為齊言七古，計入；又，詩句凡超過七言以上，則依「九字句只以下七字為主」⁶⁷ 舊例，僅判斷後七字平仄。

至於律句的認定標準，除了(一)○○●●○○●、(二)○○●●●○○、(三)●●○○○○●●、(四)●●○○●●○○四種標準句外，標準句首字可平可仄的律句，平起仄收、平起平收、仄起仄收三式標準句，其第三字可平可仄的律句，以及唐、宋詩中常見的特定格式，如●●○○●○○，乃至於各種拗句，均視為合律。

據此，本節將以上述一百一十二首七言古詩為樣本，分就平韻到底、仄韻到底、換韻三類型，一一核對王漁洋所提七古聲調的主張，冀能具體掌握其實踐程度。

(一)平韻到底

王漁洋平韻到底之七古聲調主張，本文第三節結語曾為之概括如下：「斷不可雜

⁶⁵ [清] 王士禎口授，何世璠述：《然鐙記聞》，收入丁仲祐編訂：《清詩話》（上），頁 149。

⁶⁶ [清] 劉大勤編：《師友詩傳續錄》，收入丁仲祐編訂：《清詩話》（上），頁 187。

⁶⁷ [清] 趙執信：《聲調譜》卷二，收入《文淵閣四庫全書》（一四八三）（臺北：臺灣商務印書館，1983 年），頁 4b，總頁 911。又，蔣寅：〈韓愈七古聲調之分析〉，《第三屆中國唐代文化學術研討會論文集》（臺北：國立政治大學中國文學系，1997 年），頁 246。

以律句。其要在於：出句以二平五仄爲憑，落句則以四仄五平、三平落底爲式。」職是，下文將先檢驗其七言律句數與律句比率，再觀察出句第二、第五字平仄，落句第四、第五字與第五、第六、第七字平仄，確認其是否符合王漁洋所自訂的平仄要求，並統計其比率。

須特別說明的是，王氏平韻到底之七古詩作，偶採柏梁體，無所謂出句、落句，本文以其句句押韻故，例以落句視之，亦以落句的規範衡之。

茲將分析結果製成〈表一〉呈顯如下：

〈表一〉王漁洋平韻到底之七古聲調分析表

詩題	七言 總句 數	七言律句		出句			落句				
		句數	比率	句數	二平 五仄 句數	比率	句數	四仄 五平 句數	比率	三平 落底 句數	比率
白紵詞三首	13	4	30.8%	68			13	5	38.5%	3	23.1%
	12	4	33.3%				12	6	50.0%	6	50.0%
	14	2	14.3%				14	9	64.3%	5	35.7%
周文矩莊子說劍圖	34	11	32.4%	17	11	64.7%	17	12	70.6%	9	52.9%
海門歌	28	7	25.0%	14	8	57.1%	14	14	100%	12	85.7%
第二泉和涪翁韻	8	2	25.0%	4	3	75.0%	4	3	75.0%	3	75.0%
守風燕子磯	8	7	87.5%	4	3	75.0%	4	1	25.0%	1	25.0%
憶虎丘鶴澗	6	3	50.0%	3	0	0%	3	0	0%	0	0%
同楊西印副使蔡給秀才夜登觀音山眺曲阿後湖	40	5	12.5%	20	11	55.0%	20	20	100%	19	95.0%
九日與方爾止黃心甫鄒訥士盛珍示集平山堂送方黃二子赴青州謁周侍郎	28	7	25.0%	14	8	57.1%	14	12	85.7%	11	78.6%
登文游臺	32	9	28.1%	16	12	75.0%	16	14	87.5%	14	87.5%

(續下表)

68 〈白紵詞三首〉均為柏梁體詩，而〈表一〉之前，本文已言明對待柏梁體的立場：「例以落句視之，亦以落句的規範衡之。」故表中「出句」一欄，悉數空白。後表凡欄位空白者，率皆如此。

詩題	七言 總句 數	七言律句		出句			落句				
		句數	比率	句數	二平 五仄 句數	比率	句數	四仄 五平 句數	比率	三平 落底 句數	比率
蘇門行寄劉公猷兼呈孫鍾元先生	33	5	15.2%	17	10	58.8%	16	15	93.8%	13	81.3%
陸放翁心太平菴硯歌爲畢通州賦	33	10	30.3%	16	10	62.5%	17	16	94.1%	14	82.4%
蕭尺木楚詞圖畫歌	28	4	14.3%	14	7	50.0%	14	14	100%	13	92.9%
昭陽顧符楨畫棧道圖歌	28	7	25.0%	14	7	50.0%	14	13	92.9%	13	92.9%
送陶季之潞州	40	11	27.5%	20	12	60.0%	20	15	75.0%	15	75.0%
送朱秋崖歸安宜兼訊陳冰壑	34	5	14.7%	17	10	58.8%	17	16	94.1%	16	94.1%
膠東張雉畫葛洪移家圖歌	26	9	34.6%	13	9	50.0%	13	12	92.3%	12	92.3%
蘭同年袁秋水僉事覲事畢歸甘州山	30	8	26.7%	15	5	33.3%	15	13	86.7%	13	86.7%
傳經堂歌送卓永瞻歸浙西因寄火傳	34	5	14.7%	17	10	58.8%	17	16	94.1%	16	94.1%
送米紫來令建昌	8	3	37.5%	4	2	50.0%	4	3	75.0%	3	75.00%
晨起爲錢宮聲題長橋烟雨圖	30	6	20.0%	15	10	66.7%	15	11	73.3%	11	73.3%
愁霖行	28	2	7.1%	14	8	57.1%	14	12	85.7%	9	64.3%
送吳天章歸中條山	21	1	4.8%	11	5	45.5%	10	10	100%	10	100%
雪中寄宗定九東原兼呈西樵先生	30	6	20.0%	15	7	46.7%	15	14	93.3%	13	93.3%
故明景帝陵懷古	42	4	9.5%	21	13	61.9%	21	21	100%	18	85.7%
井陘關歌	30	5	16.7%	15	12	80.0%	15	14	93.3%	10	93.3%
眉州謁三蘇公祠	36	10	27.8%	18	10	55.6%	18	17	94.4%	17	94.4%
登高望山絕頂望峨眉三江作歌	36	9	25.0%	18	13	72.2%	18	17	94.4%	18	100%
登蝦蟆碚	30	6	20.0%	15	6	40.0%	15	13	86.7%	13	86.7%
戴嵩牛圖	26	6	37.5%	13	8	61.5%	13	12	92.3%	12	92.3%
用東坡先生清虛堂韻送黃無菴僉事歸甘肅兼寄許天玉	20	5	25.0%	10	7	70.0%	10	10	100%	10	100%
同李湘北陳子端二學士葉子吉侍讀登慈仁午閣再用清虛堂韻	20	5	25.0%	10	8	80.0%	10	8	80.8%	8	80.8%
通州水月菴三用清虛堂韻	20	2	10.0%	10	5	50.0%	10	8	80.0%	7	70.0%
朱壁揭鉢圖歌	39	6	15.4%				39	17	43.6%	10	25.6%

(續下表)

詩題	七言 總句 數	七言律句		出句			落句				
		句數	比率	句數	二平 五仄 句數	比率	句數	四仄 五平 句數	比率	三平 落底 句數	比率
題昌黎詩後	8	1	12.5%	4	1	25.0%	4	3	75.0%	2	50.0%
北山約遊摩訶菴不果往卻寄	26	6	23.1%	13	7	53.8%	13	12	92.3%	9	69.2%
曹升六謝千仞攜酒過飲宋牧仲 張杞園亦至同賦長句二首（其 一）	22	4	18.2%	11	5	45.5%	11	10	90.9%	8	72.7%
羅塞翁猿圖	22	7	31.8%	11	7	63.6%	11	10	90.1%	9	81.8%
文姬歸漢圖	23	3	13.0%				23	11	47.9%	8	34.8%
答徐勝力二首	8	1	12.5%	4	4	100%	4	1	25.0%	1	25.0%
	8	1	12.5%	4	3	75.0%	4	4	100%	4	100%
送洪昉思由大梁之武康	34	7	20.6%	17	10	58.8%	17	17	100%	16	94.1%
同施愚山陳藹公集山史昊天寺 寓觀唐子華水僊圖	26	6	23.1%	13	9	69.2%	13	13	100%	13	100%
午食得鱸	20	4	20.0%	10	7	70.0%	10	10	100%	9	90.0%
和田綸霞郎中移居	16	2	12.5%	8	4	50.0%	8	7	87.5%	6	75.0%
盆魚	20	2	10.0%	10	5	50.0%	10	10	100%	10	100%
東丹王射鹿圖	31	5	16.1%	15	5	33.3%	16	11	6.3%	10	62.5%
瞿山畫松歌寄梅淵公	27	5	18.5%	14	8	57.1%	13	13	100%	13	100%
葵圖爲牧仲郎中賦	18	1	5.5%				18	11	61.1%	6	33.3%
湘水行送良輔宰零陵	28	9	32.4%	14	7	50.0%	14	12	85.7%	9	64.3%
贈許生	8	1	12.5%	4	3	75.0%	4	3	75.0%	3	75.0%
戴氏鼎	30	5	16.7%	15	10	66.7%	15	12	80.0%	10	66.7%
多父敦	28	5	17.9%	14	12	85.7%	14	11	78.6%	11	78.6%
摩崖碑	28	6	21.4%	14	6	42.9%	14	13	92.9%	13	92.9%
元祐黨籍碑	24	1	4.2%	12	9	75.0%	12	12	100%	12	100%
采石太白樓觀蕭尺木畫壁歌	24	2	8.3%	12	6	50.0%	12	11	91.7%	11	91.7%
行經鵲華二山間即目	24	3	12.5%	12	5	41.7%	12	11	91.7%	12	100%
米海岳研山歌爲朱竹垞翰林賦	42	7	16.7%	21	13	61.9%	21	19	90.5%	18	85.7%
總計	1470	295	20.1%	666	406	61.0%	794	660	83.1%	600	75.6%

根據〈表一〉，共得六十首詩，總句數一千四百七十句，律句數二百九十五句，律化比率爲 20.1%。此數據距王氏所標榜的「斷不可雜以律句」主張，雖然尚有一段

落差，但比例已相當低，至少作到了「極少雜以律句」。

若將上述現象分陳的比率以 10% 為單位，依序排列，則又可得到〈表二〉如下：

〈表二〉王漁洋平韻到底之七古律句比率分布表

律句比率	數 量	律句比率	數 量
100%	0	49%~40%	0
99%~90%	0	39%~30%	9
89%~80%	1	29%~20%	20
79%~70%	0	19%~10%	23
69%~60%	0	9%~1%	6
59%~50%	1	0%	0

透過〈表二〉，可以更清楚地觀察〈表一〉中七言律句比率的分布情形。律句比率最密集的範圍在 19%~10% 之間，計二十三首，佔總數的 38.3%；其次為 29%~20%，計二十首，佔總數的 33.3%。即此兩筆數據，已佔總數的 71.6%。整體而言，律化程度普遍低於 30% 以下，故知王漁洋創作此類七古詩時，差可算是努力實踐其「不雜律句」的主張了。

微觀來看，律化現象最高詩的是〈守風燕子磯〉：

刁騷夜雨打吳榜，三日南風燕子磯。安得滄波如匹練，便乘輕舸去翻飛。長江
巨石想飛動，漁燈戍鼓相因依。棲霞咫尺不能到，白下古城春又歸。

○○●●●○●，○●○○●●○。○●○○○●●，●○○●●○○。

○○●●●○●，○○●●●○○○。○○●●●○●，●●●○○●○。⑥⑨

⑥⑨ 匿名審查委員之一認為：本詩第六句「相」字，「或可借『仄聲』之讀，故此句也可勉強算為『律句』」，如此，則通首律句，且通首律聯，應是一首誤收的律詩，可不論。意見相當寶貴，也非常值得參考，謹此致謝。但誠如本文第二節所言，《漁洋精華錄》係王漁洋親自手訂（按體分卷），編纂的態度相當謹慎；且該書箋注者之眾，冠絕有清一朝，就中還不乏王門高弟，通人達才。但毋論作者、後學，均不曾對此詩的體裁有疑義，也不曾想過要將此詩挪至「近體」卷，故本文以為，

全詩八句，第一、第五、第七、第八句為合律的拗句；第二、第三、第四句則為合格律句，共七句合律，僅第六句不合律，律句比率高達 87.5%。但這麼高的律化情形，五十九首七言古詩中，也僅此一首；並且，其中還包含了三句拗句，若扣除這三句⁷⁰，律句比率便將陡然下降，只餘 50%，這意味著王漁洋對平韻七古而雜有律句的接受度，以此數據為極限。

至於律化現象最低的詩，則屬〈元祐黨籍碑〉：

天津橋上啼杜鵑，耕父已見清冷淵。宮中堯舜不可作，厚陵社飯悲年年。
二惇二蔡秉國軸，同文館獄紛鈎連。衣冠相望走嶺表，一網盡矣嗟群賢。
司空手籍元祐黨，大書深刻相磨鐫。彗星下掃文德殿，毀碑夜半何喧闐。
攸攸狒狒一兒戲，可惜宋社成南遷。潭州死骨尚有臭，黨人名字光中天。
西南荒徼八桂郡，此碑千載人爭傳。上云垂戒萬萬世，其詞何異誅共驩。
從來青蠅亂白黑，三代遺直今如弦。小人勿用易所戒，崇寧轍無忘旃。

○○○●○○○，○●●●○○○。○○○●●●●，●○●●○○○。
●○●●●○○，○○●●○○○。○○○●●●●，●●●●○○○。
○○●●○○●，●○○●○○○。●○●●○○●，●○●●○○○。
○○●●●○○，●●●●○○○。○○●●●●●，●○○●○○○。
○○○●●●●，●○○●○○○。●○○●●●●，○○○●○○○。
○○○○●●●，○●○●○○○。●○●●●●●，○○○●○○○。

此詩共二十四句，計二十三句非律句，僅第十三句（攸攸狒狒一兒戲）合律，所佔比例為 4.2%，且此句亦屬拗句，若不計入，則此詩便不雜任何一句律句，律句比率將達 0%。循此以推，這種律化程度為零，或僅達個位數的平韻七古，王漁洋便至少有六

似仍應尊重前輩學者、尤其是作者本人的認定，將〈守風燕子磯〉視為古體，列入討論。

⁷⁰ 王力便將拗句視為古調，見氏著：〈七古的平仄〉，《漢語詩律學》第二章，第二十九節，收入《王力文集》，頁 486-513。

首以上。

其次，再看出句平仄格律的實踐情形。據〈表一〉，出句總句數為六百六十六句，「二平五仄」的句數有四百零六句，比率為 61.0%，所佔比例已遠遠超過半數，說明王漁洋創作七古之際，頗謹守此項規定。

若仍以 10% 為單位，將〈表一〉中出句為「二平五仄」的比率依序排列，則可得到〈表三〉：

〈表三〉王漁洋平韻到底之七古出句「二平五仄」比率分布表

出句「二平五仄」比率	數量	出句「二平五仄」比率	數量
100%	1	49%~40%	6
99%~90%	0	39%~30%	2
89%~80%	3	29%~20%	1
79%~70%	9	19%~10%	0
69%~60%	11	9%~1%	0
59%~50%	20	0%	1

從〈表三〉可見，符合「二平五仄」比率的樣本，以 59%~50% 此一範圍內最多，有二十首，佔總數的 37.0%；其次為 69%~60%，計十一首，佔總數的 20.4%。兩筆數據相加，達總數的 57.4%。由此可知，王漁洋創作平韻七古出句的合格率，普遍集中在 50%~69% 之間。

值得注意的是，六十首詩中，有一首完全符合出句的平仄要求，即〈答徐勝力二首〉（其一）：

雁門太守解食雁，豈識涼州皇甫規。王符到門倏驚起，屣屣出戶倒裳衣。
 折楊皇苓萬夫和，清廟朱絃知者希。潛夫論就自愛惜，會有知我傳來茲。

●○○●●●●●●●，●●○○○○●○。○○●○●○○●，●●●●●○○○。
 ●○○○●○●●，○●○○○○●○。○○○●●●●●●，●●○●○○○○。

全詩共八句，出句有四，句句皆為「二平五仄」，比率高達 100%。設謂此首篇幅短，出句少，故不難達到要求，請再看比率 85.7%的〈多父敦〉，出句十四句，十二句符合平仄；比率 80.0%的〈井脛關歌〉，出句十五句，十二句符合平仄。這樣的格律表現，顯非無意之舉，且非易事。準此，則王漁洋對於出句須「二平五仄」的自覺與實踐力，也就不言而喻了。

復次，再看落句平仄格律的實際表現。根據〈表一〉，落句總句數為七百九十四句，「四仄五平」句為六百六十句，所佔比例為 83.1%，有十三首之多；而「三平落底」句有六百句，所佔比例亦不遑多讓，為 75.6%，計九首。這兩筆數據，顯示了樣本的高合格率，也顯示了王漁洋對落句平仄的兩項規範，掌握得頗為熟稔，故能驅遣自如。

若再宏觀其比率分布情形，則可得〈表四〉與〈表五〉如下：

〈表四〉王漁洋平韻到底之七古落句「四仄五平」比率分布表

落句「四仄五平」比率	數量	落句「四仄五平」比率	數量
100%	13	49%~40%	2
99%~90%	18	39%~30%	1
89%~80%	11	29%~20%	2
79%~70%	8	19%~10%	0
69%~60%	2	9%~1%	1
59%~50%	1	0%	1

〈表五〉王漁洋平韻到底之七古落句「三平落底」比率分布表

落句「三平落底」比率	數量	落句「三平落底」比率	數量
100%	9	49%~40%	0
99%~90%	15	39%~30%	3
89%~80%	10	29%~20%	4
79%~70%	10	19%~10%	0
69%~60%	5	9%~1%	0
59%~50%	3	0%	1

透過〈表四〉可知，落句符合「四仄五平」的比率，最多集中於99%~90%之間，計十八首，佔總數的30.0%；其次為100%，十三首，佔總數的21.7%。透過〈表五〉，則可知落句符合「三平落底」的比率，也最多集中在99%~90%之間，計十五首，佔總數的25.0%；其次為89%~80%與79%~70%之間，皆十首，各佔總數的16.7%。

從這兩張表中，再次印證了王漁洋對於落句的兩項規定，實踐得極為徹底；甚至，各有十三首、九首比率為100%的詩作。茲以〈同施愚山陳藹公集山史昊天寺寓觀唐子華水仙圖〉為例，標示如下：

先生舊隱三峰椒，太乙玉女時招邀，秦都漢時一蟻垤，目翫易象窮昏朝。
蒲車應詔謝賓客，城西古寺風蕭蕭。殘碑老樹氣象古，涼衫重戴風神超。
八驕喧闐不到此，兩三素侶還相要。殘冬氣暖似吳越，佛香入院鐘魚飄。
徐出一軸自拂拭，古光黯澹生蛟綃。青峰出沒高歷歷，海天萬里迴春潮。
仙人綽約駕雲氣，飛龍決起橫烟霄。六銖衣輕逐風舉，熒熒顏色如陵苔。
四座咨嗟歎奇絕，倏乘六氣遊空寥。子春一去伯牙逝，海波汨沒秦人橋。
君歸西嶽望東海，齊烟九點非迢遙。

○○●●○○○，●●●●○○○。○○●●●●●●，●●●●○○○。
○○●●●○●，○○●●○○○。○○●●●●●●，○○○●○○○。
○○○○●●●，●○●●○○○。○○●●●○●●，●○●●○○○。
○●●○●●●，●○●●○○○。○○●●○●●●，●○●●○○○。
○○●●●○●，○○●●○○○。●○○○●●●●，○○○●○○○。
●●○○●○●，●○●●○○○。●○●●●○●●，●○●●○○○。
○○○●●○●，○○●●○○○。

全詩二十六句，落句十三句，句句皆「四仄五平」且「三平落底」，無一例外，殊為不易，諒必出自王漁洋的有心設計，並且，嚴守尺寸，不容踰越，乃能有以致之。

本文第三節論及落句「以三平為式」時，曾以其僅一見於《古詩平仄論》，認為

其果然為王漁洋之主張？抑或後學弟子之發揚師說？尚須斟酌考辨。今從〈表五〉所呈現的數據與比率分布看來，「三平落底」說對王漁洋而言，的確非常重要，以極其認真、嚴肅的創作態度對待之，可信為王氏七古聲調主張中，不可或缺的一環。

(二) 仄韻到底

王漁洋仄韻到底之七古聲調主張，本文第三節結語也曾概括如下：「間似律句無妨。其要在於：出句、落句的第二字或第五字，平仄必須相對。」據此，以供檢驗的標準有二：七言律句數與律句比率；出句、落句之第二或第五字平仄相對的句數與比率。

茲將分析結果製成〈表六〉，呈顯如下：

〈表六〉王漁洋仄韻到底之七古聲調分析表

詩題	七言 總句數	律句		出句、落句第二、第五字 平仄相對組數		
		句數	比率	應對組數	實對組數	比率
半山愛予寒江落潮之句為作圖 愚山題詩其上和答一首	8	7	87.5%	4	4	100%
六朝松石歌贈鄧簡討	32	13	3.1%	16	13	81.3%
黃子久王叔明合作山水圖	38	23	60.1%	19	16	84.2%
鑾江大雪歌寄家兄西樵	28	16	57.1%	14	12	85.7%
夜至黃壩驛短歌	12	4	33.3%	6	4	66.7%
曹升六謝千仞攜酒過飲宋牧仲 張杞園亦至同賦長句二首（其二）	20	7	72.7%	10	5	50.0%
宣和打馬圖	22	16	72.7%	11	8	72.7%
與董蒼水彭駿孫小飲葉子吉學 士齋同限箇字寄諸乾一進士	40	19	47.5%	20	15	75.0%
傅青主徵君寫荷竹見寄奉答兼 懷戴楓仲	8	6	75.0%	4	3	75.0%

（續下表）

詩題	七言 總句數	律句		出句、落句第二、第五字 平仄相對組數		
		句數	比率	應對組數	實對組數	比率
偽漢劉龔豕歌	18	12	66.7%	9	8	88.9%
甘泉宮長生瓦歌爲林吉入作并 寄同人	32	7	21.9%	16	16	100%
總計	258	130	50.4%	129	104	80.6%

根據〈表六〉，得王漁洋仄韻七古十一首，總句數二百五十八句，律句數一百三十句，律化比率爲 50.4%，恰佔總數的一半，既不過度律化，也不過度反律化，與王氏所標榜之「間似律句無妨」的「間似」之說，相互吻合，正透露了主張與實踐之間的呼應關係。

至其律句比率的分布情形，則可從下表綜覽之：

〈表七〉王漁洋仄韻到底之七古律句比率分布表

律句比率	數量	律句比率	數量
100%	0	49%~40%	1
99%~90%	0	39%~30%	1
89%~80%	1	29%~20%	1
79%~70%	3	19%~10%	0
69%~60%	2	9%~1%	1
59%~50%	1	0%	0

藉由〈表七〉可知，律句比率以 79%~70%此範圍爲最多，但也僅三首，與 69%~60%的兩首，59%~50%等的一首，相差無幾。整體而言，律句比率的分布頗爲均勻，未見特別敲輕敲重，極端合律與極端不合律者，均爲零，這說明王漁洋於此規範似乎並未刻意經營，無意於嚴格區分律句與非律句。茲舉〈半山愛予寒江落潮之句爲作圖愚山題詩其上和答一首〉爲例，揭示其平仄表現：

我昨訪奇登燕磯，潑墨深更遍巖壁。捫蘿附葛不知險，夜踏空江欲崩石。
 掀髯作畫鹿裘翁，長嘯題詩宛陵客。何當結屋圖中居，臥看江天落潮白。
 ●●●○○●○，●●○○●○○。○○●●●○○，●●○○●○○。
 ○○●●●○○，○●○○●○○。○○●●○○○○，●●○○●○○。

全詩共八句，唯第七句（何當結屋圖中居）採用「三平落底」古調，顯非律句，其餘七句：第一、第二、第三、第四、第六、第八句，均屬合律拗句；第七句則為合格律句，律化比率 87.5%。這是王漁洋仄韻七古律化的極致。仍須附帶一提的是，此詩若扣除其中六句拗句，則律句比將僅餘 12.5%。

再論出句、落句平仄安排的實踐情形。據〈表六〉，出句、落句第二、第五字平仄相對組數，應對一百二十九組，實對一百零四組，比率為 80.6%，所佔比例相當高。

至其各項比率的分布情形，則如下表：

〈表八〉王漁洋仄韻到底之七古出句、落句第二、第五字平仄相對比率分布表

出句、落句第二、第五字 平仄相對比率	數量	出句、落句第二、第五字 平仄相對比率	數量
100%	2	49%~40%	0
99%~90%	0	39%~30%	0
89%~80%	4	29%~20%	0
79%~70%	3	19%~10%	0
69%~60%	1	9%~1%	0
59%~50%	1	0%	0

透過〈表八〉，可以清楚看到符合平仄格律要求的詩作，未有低於 50%以下者，一面倒地集中於 50%以上，尤以 89%~80%此範圍數量最多，四首。仍以上舉〈半山愛予寒江落潮之句為作圖愚山題詩其上和答一首〉為例，微觀其聲律表現：全詩共八句四聯，第一聯第五字，上平下仄；第二聯第二字，上平下仄；第三聯第二字，上平下仄；第四聯第二字，上平下仄（第五字上平下仄，也上下相對），應對四組，實對

四組，比率 100%。而這樣完全合格律的詩作，王漁洋有二首。以上這些數據，表明了王氏實踐仄韻七古平仄主張的能力與努力。

(三)換韻

「用律句無妨，多用對仗，亦無妨。其要在於：平仄韻互換須講究規律，四句、六句、八句一換。」此為本文第三節結語中，為王漁洋換韻七古聲調主張作的概括。準此，計有三項觀察指標：七言律句數與律句比率；對仗組數與對仗比率；換韻規律。

茲將分析結果製成〈表九〉，呈顯如下：

〈表九〉王漁洋換韻七古聲調分析表

詩題	七言 總句數	律句		對仗			換韻規律
		句數	比率	應對 組數	實對 組數	比率	
復雨	22	10	45.5%	9	0	0%	2 仄 / 2 平 / 4 仄 / 3 平
和窟室畫松歌	25	9	36.0%	10	0	0%	8 平 / 4 仄
蠡勺亭觀海	25	9	28.0%	10	0	0%	4 平 / 3 仄 / 2 平 / 3 仄
春不雨	20	9	45.0%	8	3	37.5%	4 平 / 6 仄 / 2 平
慈仁寺雙松歌贈許天玉	22	9	40.9%	9	1	11.1%	2 平 / 2 仄 / 2 平 / 2 仄 / 2 平 / 2 仄
洗象行	30	9	30.0%	13	0	0%	2 仄 / 2 平 / 3 仄 / 2 平 / 1 仄 / 3 平 / 1 平 / 1 平
題趙澄仿王右丞群峰飛雪圖	24	14	58.3%	10	1	10%	2 仄 / 2 平 / 2 仄 / 2 平 / 2 仄 / 2 平
傅侯天馬歌	24	7	29.2%	10	0	0%	2 平 / 2 仄 / 2 平 / 3 仄 / 3 平
宣和御墨枇杷圖歌	16	11	68.8%	6	2	33.3%	2 仄 / 2 平 / 2 仄 / 2 平
京江夜雪	8	4	50.0%	2	0	0%	2 仄 / 2 平
丹徒行弔宋武帝	20	12	60.0%	8	2	25.0%	2 平 / 2 仄 / 2 平 / 2 仄 / 2 平
和吳淵穎題錢舜舉張麗華侍女汲井圖	16	11	68.8%	6	1	16.7%	2 仄 / 2 平 / 2 仄 / 2 平
和吳淵穎題袁子仁巴船出峽圖	16	6	37.5%	6	1	16.7%	2 仄 / 2 平 / 2 仄 / 2 平
葉初庵自吳中寄予長歌兼示金山見憶之作奉答	44	21	47.8%	20	1	5.0%	4 平 / 2 仄 / 4 平 / 3 仄 / 4 平 / 3 仄 / 2 平

(續下表)

詩題	七言 總句數	律句		對仗			換韻規律
		句數	比率	應對 組數	實對 組數	比率	
璧湖舟夜讀渭南集偶題長句	8	6	75.0%	2	0	0%	2仄 / 2平
陳生行戲送其年歸陽羨	16	7	43.8%	6	0	0%	3仄 / 1平 / 2仄 / 2平
南將軍廟行	20	8	40.0%	8	0	0%	2平 / 2仄 / 2平 / 2仄
上巳辟疆招同郡潛夫陳其年 修禊水繪園八首	8	3	37.5%	2	0	0%	2仄 / 2平
	8	3	37.5%	2	0	0%	2平 / 2仄
	8	5	62.5%	2	0	0%	2平 / 2仄
	8	4	50.0%	2	0	0%	2仄 / 2平
	8	4	50.0%	2	0	0%	2平 / 2仄
	8	3	37.5%	2	0	0%	2平 / 2仄
	8	6	75.0%	2	0	0%	2平 / 2仄
8	1	12.5%	2	0	0%	2平 / 2仄	
分賦得館娃宮送子吉編修歸吳	8	5	62.5%	2	0	0%	1平 / 1仄 / 2仄
又賦得甬里村	8	8	100%	2	0	0%	1仄 / 1平 / 2仄
送周量同梁芝五游西	8	1	12.5%	2	0	0%	2仄 / 2平
爲宋牧仲題林良宮娥望幸圖	8	6	75.0%	2	0	0%	2仄 / 2平
送楊鄂州職方奉詔安南	24	8	33.3%	10	1	10%	1平 / 1仄 / 2平 / 2仄 / 2平 / 2仄 / 2平
雙劍行孫退谷侍郎席上作	28	5	17.9%	12	0	0%	1仄 / 13平
河上寄山史	8	4	50.0%	2	0	0%	2仄 / 2平
西涼神祠曲	20	9	45.0%	8	0	0%	2仄 / 2平 / 2仄 / 2平 / 2仄
和沈石田鈞弋夫人歌	16	11	68.8%	6	2	33.3%	1平 / 1仄 / 2平 / 2仄 / 2平
展子虔高歡歸晉陽圖	24	9	37.5%	10	2	20.0%	2平 / 2平 / 2仄 / 2平 / 2仄 / 1平 / 1仄
題秦留仙然竹集卻寄	12	9	75.0%	4	0	0%	1仄 / 1平 / 2仄 / 2平
仇英畫九成宮圖	32	9	28.1%	14	0	0%	4仄 / 12平
秦鏡詞爲袁松籬作	20	12	60.0%	8	1	12.5%	1平 / 1仄 / 2平 / 2仄 / 2平 / 2仄
徐健庵宮贊送金陵伊氏扇	12	9	75.0%	4	0	0%	2仄 / 2平 / 2仄
李渭清簡討以龍鬚二莖見贈來書云有風鬢霧鬢之態非火鼠朱鱗比也戲報長句	14	6	42.9%	5	0	0%	2平 / 5仄
王若水古木鳴禽圖爲宋子昭郎中作	16	7	43.8%	6	0	0%	2仄 / 2平 / 2仄 / 2平
題張敦復大宗伯賜金園圖	32	12	37.5%	14	0	0%	7仄 / 9平
總計	710	316	44.5%	342	18	5.3%	

根據〈表九〉，共得換韻七古四十二首，總句數七百一十句，律句數三百一十六句，律化比率為 44.5%，所佔比例遠較仄韻七古為低，似乎當不起「用律句無妨」如此寬鬆的聲律要求。

至其律句比率的分布情形，則請看下表：

〈表十〉王漁洋換韻七古律句比率分布表

律句比率	數量	律句比率	數量
100%	1	49%~40%	9
99%~90%	0	39%~30%	9
89%~80%	0	29%~20%	3
79%~70%	5	19%~10%	3
69%~60%	7	9%~1%	0
59%~50%	5	0%	0

從〈表十〉可知，王漁洋換韻七古的律句比率，以分散在 49%~40%、39%~30% 此二範圍內者為最多，各九首，各佔總數的 21.4%；其次為 69%~60%，計七首，佔總數的 16.7%。律句比例密集地集中於 79%~10%之間，完全不雜律句的比率為零，通篇律句者則有一首，即〈又賦得甬里村〉：

笠澤濛濛水烟夕，細雨丹楓浪頭白。先生去後幾千年，甬里之名今尚傳。
玉堂畫臥夢烟水，卻挂扁舟尋甬里。我亦江湖舊散人，蓴鱸思逐秋風起。
●●○○●○●，●●○○●○●。○○●●●○○，●●○○○○●○。
●○○●●●○●，●●○○○○●●。●●○○●●○○，○○●●○○○●。

全詩共八句，第三、第六、第七、第八句屬合格律句；第一、第二、第四、第五則為合律拗句。兩類型律句各半。循此，若將拗句視同古調，該詩的律化程度即僅餘 50%，而王漁洋換韻七古律句比率的極致，便只能在 79%~70%之間，或者更低。可見王氏於此雖主張「用律句無妨」，並未因此而大量啓用律句。

次論對仗表現。據〈表九〉，應對組數三百四十二組，實對十八組，比率僅5.3%，實踐程度不可謂不低。

再將其對仗比率的分布情形製表如下：

〈表十一〉王漁洋換韻七古對仗比率分布表

對仗比率	數量	對仗比率	數量
100%	0	49%~40%	0
99%~90%	0	39%~30%	3
89%~80%	0	29%~20%	2
79%~70%	0	19%~10%	6
69%~60%	0	9%~1%	1
59%~50%	0	0%	0

透過〈表十一〉，可以清楚看到100%~50%比率範圍內，一片空白；最高比率出現於39%~30%之間；數量最多的比率，則在19%~10%之間。這樣的對仗表現，固然極不理想，卻可以理解。蓋對仗的先決條件是：須有足夠的律句數，方能使出句、落句兩兩對仗。而王漁洋換韻七古的律句，從前文的敘述中可知，數量、比例都相當低，這便已先天限制了多組對仗的可能性，因此，經常出現的情況是：上句律句，下句非律句，或者上句非律句，下句律句。前者如〈題趙澄仿王右丞群峰飛雪圖〉：

寒色冥冥下岩壑，千峰萬峰雪初落。……。遙看飛鳥落何處，如聞落木鳴東皋。
崖橫路斷少人跡，稍見老樵下巖隙。……。

○●○○●○●，○○●○●○●。……。○○○●●○○●，○○●●○○○
○。○○●●●○○●，○●●○○●○○●。

所錄六句，奇數句均合律；偶數句均不合律。後者如〈復雨〉首六句：

花枝濛濛日將暮，颯颯涼飈起庭樹。雨腳射地晝陰晦，及溜鳴簷不知數。連年左輔嗟大無，有蜚多靡仍屢書。……。

○○○○●○●，●●○○●○●。●●●●●○●，●●○○●○●。○○
●●○○○，●●○○○○●○。

奇數句咸不合律；偶數句咸合律。而無論何者，皆不足以構成律對。

猶有進者，即便出句、落句胥為律句，還須兩句之第二字、第四字平仄相對：上平下仄，或上仄下平，才屬合格。但王漁洋的換韻七古於此，往往「失對」，反而更近於相「黏」，形成：上平下平，或上仄下仄。前者如〈題張敦復大宗伯賜金園圖〉：

……遺墟但指璇源館，芒鞋未踏垂雲泮。……。

……○○●●○○●，○○●●○○●。……。

上、下句平仄完全相同，均為律句，關鍵之第二字皆作平聲，當「對」而「黏」，故「失對」。後者如〈徐健庵宮贊送金陵伊氏扇〉：

……蘋末微風散高柳，八尺琉璃當戶牖。……。

……●●○○●○●，●●○○○○●●。……。

上句平仄係標準律句：●●○○○●●之拗句；下句則為標準律句。上、下句皆合律，但關鍵的第二字，同作仄聲，當「對」而「黏」，故亦「失對」。

綜言之，先天不良，後天失調，造成了王漁洋換韻七古對仗數、對仗率偏低的結果。

末論換韻規律。據〈表九〉所示，王漁洋的換韻七古，只有少數例外違反了「銖兩句稱」的要求，如〈和窟室畫松歌〉：

黃門園中有窟室，背枕亞祿臨淪溟。石壁磊砢一千丈，入眼髣髴生精靈。橫壁

老松誰所作，海風怒攫山欲傾。盛陰五月凜霜雪，怒姿萬變盤雷霆。疑是溟渤含日氣，不然天上來星精。我來盛夏變冬序，白晝慘淡生晦冥。顛毛亂指舌上擣，寒肌起粟心骨驚。上下滄茫有神鬼，左右騰跳飛龜鼉。江南吳生昔為此，一一下筆皆龍形。

昔者吳道子，畫壁天宮寺。將軍劍舞何蔚跂，興酣筆落氣磅礴，萬夫動色嗟神異。吳生畫松已百載，鐵幹霜皮終不改。南榮曝背亦吾儔，偃蹇龍鱗好相待。

換韻方式爲：九平／四仄，先十八句一轉，再連寫八句，儘管平仄遞換，但用王漁洋的話說，仍犯了「頭重腳輕」的毛病。又如〈雙劍行孫退谷侍郎席上作〉：

延陵季子不忘故，千金之寶帶丘墓。

我聞此語餘千年，何來虎氣騰重泉。天精下觀罔兩伏，雷公擊橐蛟龍纏。古綠光射人，瓜皮出土爭新鮮。錯落黃金書，列星明滅蒼浪天。五步殺一人，易如削豚肩。又有古魚腸，形製殊蜿蜒。貫甲洞胸不濡縷，立戟交軼如浮烟。幽州十月風折綿，雪片墮地飛烏鳶。是時看劍夜置酒，快若渴驥奔長川。勾吳舊事足感激，悲來清淚忽潺湲。延陵已蹈子臧節，誰令窟室生戈鋌。太湖魚炙事亦逆，蘇臺鹿走今誰憐。鱗諸要離匹夫耳，屬鏤之賜吾悲焉。孫公八十目如電，博古直擅歐劉前。為公作歌驚四筵，烏尾畢逋河漢懸。燈明酒盡雪亦止，回看劍氣相騰旋。

換韻方式爲：一仄／十三平，先兩句一轉，再連寫二十六句，此則「頭輕腳重」矣。

然而，在此之外，更多的是「頭腳勻稱」的標準例子，如〈慈仁寺雙松歌贈許天玉〉：

我昔登泰山，舉手攀秦松。東南雲海幾千里，夜懸日氣開鴻蒙。

山人出山已三載，復見金元雙樹在。覆髯石骨青銅姿，古貌荒唐閱人代。

長夏蒼蒼秋氣深，風來絕澗蛟龍吟。仙人五粒不可見，但有玄鶴來往飛陰森。

蚺蟻詰屈宛相向，千曲盤擎氣初放。一任支離拔地生，那須天矯排雲上。
我來高枕石壇邊，耳畔往往聞驚泉。白日沈沈不到地，颯然雷雨生空天。
烟色欲暝鍾復起，雄談岸憤波濤駛。千秋萬歲知者誰，閩海奇人許夫子。

換韻方式爲：二平／二仄／二平／二仄／二平／二仄，凡六換韻，皆四句一轉，並規律地平仄遞用。又如〈題趙澄仿王右丞群峰飛雪圖〉：

寒色冥冥下岩壑，千峰萬峰雪初落。瀑布無聲溪澗凍，紅樹微茫敞孤閣。
閣中有客方緼袍，當盃氣與蒼山高。遙看飛鳥落何處，如聞落木鳴東皋。
崖橫路斷少人跡，稍見老樵下巖隙。高低遠近一溪通，晦明合沓千重隔。
右丞昔日居藍田，山水落筆窮自然。雪岡漁市盡高妙，樂瀨歛湖紛眼前。
此圖曾人宣和譜，董巨荆關焉足數。兵火相尋六百年，玉躡金題幾更主。
雪江老筆妙人神，臨摹古本幾亂真。即教唐宋多能手，未必常逢如此人。

換韻方式爲：二仄／二平／二仄／二平／二仄／二平，換韻距離與韻腳聲調均極講究。

綜言之，王漁洋的換韻七古，大抵嚴守四句一換韻、平仄韻遞用的主張；若更細論之，則平仄遞用又嚴於四句一換矣。

五、結語

總結前文，約以數語，具如下：

(一)平韻到底者，出句必須二平五仄；落句則須四仄五平、三平落底。對此，王漁洋七古詩作的實踐程度，前者，達 61.0%；後者，分別達 83.1%、75.6%，三筆數據均超過 50.0%遠甚，故知王氏將這項主張執行得極爲徹底。

(二)仄韻到底者，出句、落句的第二字或第五字，平仄必須相反。對此，王漁洋七古詩作的實踐度，達 80.6%，數據相當高，則王氏貫徹該項主張的用心，亦不言可喻矣。

(三)換韻者，平仄韻互換必須疏密相間：或四句、或六句、或八句一換。對此，王漁洋七古詩作的實踐情形，亦能大抵符應，王氏尤能嚴守平仄遞用一項規範。

綜觀王漁洋七古聲調說的主張與實踐之間，雖未能臻於契若針芥、間不容失的地步，卻也前後呼應、聲氣相通，彼此淪浹為王氏個人一完整的詩學見解，值得研究者嚴肅以待，深入探賾，恢復其在王漁洋詩學、乃至於整個清代詩學中的重要性，並尋找新的文學史定位。

主要參考及引用文獻

一、古代典籍

- [清]王掞：〈刑部尚書阮亭王公神道碑銘〉，收入〔清〕沈粹芬、黃人等輯：《國朝文匯》，收入續修四庫全書編纂委員會編：《續修四庫全書》（1673），上海：上海古籍出版社，2002年。
- [清]王士禎著，〔清〕惠棟、金榮注，宮曉衛等點校：《漁洋精華錄集注》，濟南：齊魯書社，2009年。
- [清]王士禎口授，何世璉述：《然鐙記聞》，收入丁仲祐編訂：《清詩話》，臺北：藝文印書館，1977年。
- [清]宋榮：〈資政大夫刑部尚書王公士禎暨配張宜人墓誌銘〉，收入〔清〕錢儀吉纂：《碑傳集》，北京：中華書局，1992年。
- [清]沈德潛：《說詩碎語》，收入《叢書集成續編》（一九九），臺北：新文豐出版社，1989年。
- [清]沈德潛：《古詩源》，北京：中華書局，2006年。
- [清]郎廷槐編：《師友詩傳錄》，收入丁仲祐編訂：《清詩話》，臺北：藝文印書館，1977年。
- [清]紀昀等編：〈精華錄提要〉，《四庫全書總目》，臺北：藝文印書館，1979年。
- [清]袁枚著，顧學頡校點：《隨園詩話》，北京：人民文學出版社，1982年。
- [清]翁方綱：《小石帆亭著錄一》，收入丁仲祐編訂：《清詩話》，臺北：藝文印

書館，1977年。

〔清〕翁方綱《王文簡古詩平仄論·序》，《小石帆亭著錄一》，收入丁仲祐編訂：《清詩話》，臺北：藝文印書館，1977年。

〔清〕翁方綱著，陳邇冬校點：〈王文簡戲仿元遺山論詩絕句三十五首〉，《石洲詩話》，北京：人民文學出版社，2001年。

〔清〕趙執信：《談龍錄·序》，收入丁仲祐編訂：《清詩話》，臺北：藝文印書館，1977年。

〔清〕趙執信：《聲調譜》，收入《文淵閣四庫全書》（一四八三），臺北：臺灣商務印書館，1983年。

〔清〕惠棟：《漁洋山人精華錄訓纂》，收入四庫全書存目叢書編纂委員會編：《四庫全書存目叢書》（226）、（227），臺南：莊嚴文化事業，1977年。

〔清〕劉大勤編：《師友詩傳續錄》，收入丁仲祐編訂，《清詩話》，臺北：藝文印書館，1977年。

〔清〕劉聲木：《萇楚齋隨筆》，收入〔清〕劉聲木撰，劉篤齡點校：《萇楚齋隨筆續筆 三筆 四筆 五筆》，北京：中華書局，1998年。

二、現代中西論著專書

王力：《漢語詩律學》，收入《王力文集》（第十四卷），濟南：山東教育出版社，1989年。

呂正惠：〈古體詩的格律〉，《詩詞曲格律淺說》，臺北：大安出版社，1995年。

李宜學：〈論李白七言長篇轉韻體的平仄聲律〉，收入陳飛、張寧主編：《新文學》第六輯，鄭州：大象出版社，2006年。

吳宏一：〈神韻說及同時的詩論〉，《清代詩學初探》，臺北：臺灣學生書局，1986年。

吳宏一：〈趙執信《談龍錄》研究〉，《清代文學批評論集》，臺北：聯經出版事業公司，1998年。

吳宏一主編，何繼文等編輯：《清代詩話知見錄》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002年。

- 吳宏一：〈清代詩話編撰者生卒年表〉，收入氏編：《清代詩話考述》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2006年。
- 郭紹虞：《清詩話·前言》，臺北：明倫出版社，1971年。
- 陳柏全：《清代詩話中的格律論研究》，收入龔鵬程主編：《古典詩歌研究彙刊》，臺北：花木蘭文化出版社，2007年。
- 張夢機：《鷗波詩話》，臺北：漢光文化事業股份有限公司，1984年。
- 蔣寅：〈古詩聲調論的歷史發展〉，《學人》第11輯，南京：江蘇文藝出版社，1996年。
- 蔣寅：〈韓愈七古聲調之分析〉，《第三屆中國唐代文化學術研討會論文集》，臺北：國立政治大學中國文學系，1997年。
- 蔣寅：〈王漁洋與趙秋谷〉，《王漁洋與康熙詩壇》，北京：中國社會科學出版社，2001年。
- 蔣寅：《清詩話考》，北京：中華書局，2005年。
- 鄧之誠：《清詩紀事初編》，北京：中華書局，1976年。
- 嚴迪昌：〈趙執信論〉，《清詩史》，杭州：浙江古籍出版社，2002年。
- 龔鵬程：〈雲起樓詩話摘抄·論漁洋〉，收入安徽師範大學中國詩學研究中心編：《中國詩學研究第5輯·中國韻文學研究專輯》，上海：上海古籍出版社，2006年。
- 蕭麗華：《論杜詩沈鬱頓挫之風格》，收入龔鵬程編：《古典詩歌研究彙刊》第三輯（五）（臺北：花木蘭出版社，2008年）
- 〔日〕青木正兒著，陳淑女譯：《清代文學評論史》，臺北：臺灣開明書店，1991年。

A Study of Wang Yuyang's Theory and Practice of Seven-syllable Ancient Poems

Lee, Yi Hsueh

Assistant professor

Department of Chinese Literature, National Central University

Abstract

Wang Yuyang was the poet laureate during the reign of Emperor Kangxi of the Qing Dynasty. Not only had he left poetic creation massive in quantity and magnificent in quality, but he also proposed two impactful poetic theories as his legacy: “The romantic charm theory” and the “theory of the tonal patterns of Chinese ancient poetry.” However, although the influence of the latter is no less important than the former, the former attracted far more academic attentions than the latter, as “the romantic charm” has almost become the hallmark of Wang’s poetry. The negligence of Wang’s “tonal pattern theory” has caused a gap in the academic study of Chinese ancient poetry, and somewhat misled the evaluation of Wang’s own poetic creation. In this regard, this paper attempts to grope further for this topic. Even though Wang’s creation of the seven-syllable ancient poems does not exactly correspond to his theories, his notions about tonal patterns still have a great impact on Qing’s poetic development, for which is this paper’s aim to pinpoint Wang’s literary position.

Keywords: Wang Yuyang, seven-syllable ancient poem, tonal pattern