

論文

從四聲遞用法檢視陳肇興七律與杜詩之關係

王雅儀*

摘要

陳肇興（1831-1866？），為咸同年間詩人，在臺灣文學史上素有「小杜甫」之稱，後人亦多謂其詩作胎習於杜甫（712-770）。作品《陶村詩稿》記錄了戴潮春事件的相關經歷，承繼杜詩「詩史」的特質。然而，杜詩的另一個特色，即是「律切精深」，杜甫對於詩歌體裁與形式，要求嚴謹且細密，陳肇興之學杜，是否也包含了杜甫在格律上的考究呢？本文以四聲遞用法，檢視陳肇興 176 首七律，觀察陳肇興在七律出句句腳，與單句之中四聲的運用，是否也同杜詩一般，刻意避免重複，輪流使用平上去入四聲。所得數據為，陳肇興七律有超過半數均避開上尾，在出句句腳輪流變換四聲聲調；其四聲遞用的比例，雖不如杜甫等盛唐詩人之高，但卻高過宋代詩人，可推測陳肇興之為詩，也留意四聲遞用的技法。

關鍵字：四聲遞用、上尾、格律、學杜、陳肇興

**Investigation on the Relationship between Chen Chao-Hsing's
Seven-character Octave and Poetry of Du Fu from the Perspective of
Alternation of Four Tones**

Abstract

Chen Chao-Hsing (1831-1866?), a poet who was active during the period of Xian-Tong, is known as "Little Du Fu" in the history of Taiwanese literature. Later generations believe that his poems were inspired by Du Fu (712-770). His work *Poems of Tao Village* records the experiences associated with the Dai Cao-Chun Rebellion event and inherits the characteristics of the "poetry of history" poetry of Du Fu. However, another characteristic of the poetry of Du Fu is the "profound prosody and explicit

* 國立臺灣文學館研究助理。

meaning.” Du Fu required strictness and meticulousness in the style and form of poetry. Does Chen Chao-Hsing’s imitation of Du Fu also include Du Fu’s strictness for prosody? This study intends to investigate the 176 seven-character octaves created by Chen Chao-Hsin from the perspective of alternation of four tones to observe whether Chen Chao-Hsing’s use of line-ending words in the seven-character octaves is the same as the poetry of Du Fu, which deliberately avoids repetition and uses the four tones in turn: level tone, falling-rising tone, falling tone, and entering tone. According to the data collected, more than half of Chen Chao-Hsing’s seven-character octaves avoid repetition of line-ending words and alternate the four tones at the end of sentences. His ratio of the alternation of four tones is not as high as that of the poets of the prosperous Tang Dynasty such as Du Fu but is higher than that of the poets of the Song Dynasty. Therefore, this study concludes that the poetry style of Chen Chao-Hsing also pays attention to the skill of alternation of four tones.

Keywords: alternation of four tones, repetition of line-ending words, prosody, imitation of Du Fu, Chen Chao-Hsing

一、前言

盛唐詩人杜甫（712-770）曾自言「晚節漸於詩律細」，¹臺灣詩人對於杜甫格律的細緻考究也多有認同，施士洁有詩言「杜律森嚴樹勁兵」，²說杜甫律詩格律嚴密。丘逢甲說「青蓮樂府少陵律」，³言及杜甫之長於律詩。連橫也說「詩律之謹嚴，非少陵其誰知之」。⁴杜甫對於詩歌的體裁與

¹（唐）杜甫：〈遣悶戲呈路十九曹長〉，（清）楊倫：《杜詩鏡銓》（臺北：臺灣學生書局，2016年），卷15，頁740。

²施士洁：〈五疊前韻寄答恕齋〉，《後蘇龕詩鈔》（臺北：臺灣銀行經濟研究室，1965年），卷9，頁214-215。

³丘逢甲：〈東山謁韓祠畢得子華長句次韻寄答〉，《嶺雲海日樓詩鈔》（臺北：臺灣銀行經濟研究室，1960年），卷8，頁167。

⁴連橫：〈詩薈餘墨〉，《雅堂文集》（臺北：臺灣銀行經濟研究室，1964年），卷4，頁261。

形式，要求十分嚴謹且細密，這種特質，是否也反應在清代咸同年間，以杜甫為典範的臺灣詩人作品中呢？詩歌的特色，並不僅在於詩意而已，也不僅在於五言、七言、近體、古體的形式，聲調的抑揚頓挫與所欲表達的情緒，也是詩歌重要的藝術內容。平上去入四聲，能深化詩歌的藝術特色，亦能藉由聲音賦予文字更多表情，因此詩人作詩，有特別重視四聲隔別使用、避免重複者，杜甫就是其一。臺灣咸同年間詩人陳肇興（1831-1866？），在臺灣文學史上素有「小杜甫」之稱，後人亦多謂其詩作胎習於杜甫。陳肇興之學杜，除了敘事寫實風格之外，是否也包含了杜甫對格律的嚴謹要求呢？本文主要以四聲遞用法，逐一檢視陳肇興的 176 首七律，檢視陳肇興七律在四聲的使用狀況，藉以觀察其在格律上與杜詩的關係。

二、四聲遞用與律切精深的杜詩

古典詩歌以音韻之美為其特色，近體詩的格律發展到後來，越益精細，除了平聲與仄聲之分外，仄聲又分為上、去、入三聲，在律詩的韻律上各有其不同的表現。清代李重華《貞一齋詩說》提到：「律詩止論平仄，終身不得入門。既講聲調，同一仄聲，須細分上去入；應用上聲者，不得誤用去入；反此，亦然。」⁵強調律詩的聲調表現，不能僅看平仄，而是要細分平上去入。

歷代詩人論格律之精，莫不有言及杜甫者。杜詩格律之精細的其中一種表現，即在於四聲遞用。本節說明四聲遞用的定義，並列舉歷代詩家對於杜詩四聲遞用的評論。

（一）四聲遞用的定義

四聲遞用，是以避同聲為宗旨，為了避免使用相同聲調之字，故輪流使用四聲。四聲遞用法，原本是為了避「上尾」而生的。上尾有兩種說法，一是古詩中的上尾，也就是沈約（441-513）永明聲律論中所謂之八病之一。據《文鏡秘府論》所載沈約所言上尾，即「『上尾』詩者，五言詩中，第五字不得與第十字同聲，名為『上尾』。」⁶五言詩的第五字，

⁵ 林正三輯錄：《清詩話精華》（臺北：文史哲，2007年），頁126。

⁶ （唐）弘法大師：〈文二十八種病〉，《文鏡秘府論》（臺北：河洛圖書出版社，1976

如果與第十字同聲，即謂「上尾」，不過若是連韻者，則不算「上尾」，例如「西北有高樓，上與浮雲齊」，「樓」並非韻字，但「樓」、「齊」連續二句句腳皆用平聲，即犯「上尾」。

上尾的另一說法即是律詩中的上尾。近體詩的體例確定後，押平聲韻者，出句句腳定為仄聲，自然也就不再有連續二句同聲的情況，所以「上尾」的定義有了轉變。清代仇兆鰲（1638-1717）在《杜詩詳注》言：「一句尾字與三句尾字連用同聲，是亦『上尾』」，⁷例如杜甫〈鄭駙馬宅宴洞中〉中的頷聯與頸聯為「春酒杯濃琥珀薄，冰漿碗碧瑪瑙寒。誤疑茅堂入江麓，已入風磴霾雲端。」其中出句末字「薄」、「麓」同為入聲，即犯上尾。故律詩中，出句句腳為同聲調者，即謂「上尾」。四聲遞用本是為了避上尾而來，不過發展到了後來，則產生了更積極的意涵，除了避免重複之外，也具備了更積極地展現聲音錯綜之美的目的。

清代董文煥（1833-1877）對於四聲遞用有較清楚的說明，言：

唐律格調高處在句中四聲遞用，朱竹垞氏謂老杜律詩「單句句腳必上去入皆全」，今考唐盛初諸家皆然，不獨少陵，且不獨句腳為然，即本句亦無三聲複用者，故能氣象雄闊，俯視一世。高下咸宜，令人讀之音節鏗鏘，有抑揚頓挫之妙。間有句末三聲偶不具者，而上去去、入入上句，必相間乃為入式，否則犯上尾矣。⁸

卷十二又說：

大抵句中三聲相間之法，不但每句，即每聯亦宜細論，隔聯亦然。一三五單字或可不論，二四五（疑為六之誤）雙字處，本聯本句，隔聯隔句，上下務宜相避，不可同宮同商，乃不致畸重畸輕此為七律之極致，即五律亦然。⁹

依照董文煥所言，四聲遞用分為三類，其一，是在律詩出句句腳輪流使用四聲，否則，即犯上尾。其二，是在本句內，仄聲相連處輪流使

年），頁 182。

⁷（清）仇兆鰲：《杜詩詳注》（臺北：里仁書局，1980 年），卷 1，頁 49。

⁸（清）董文煥：《聲調四譜》（新北：廣文書局有限公司，1974 年），卷 11，頁 417。

⁹（清）董文煥：《聲調四譜》卷 12，頁 453。

用四聲。其三，全篇上下句的仄聲字，也要輪用四聲。本文第四節即針對陳肇興詩作之第一類出句句腳四聲遞用，以及第二類單句句中四聲遞用的狀況，進行分析探究。

（二）杜詩之四聲遞用

講究四聲遞用的詩人，即以杜甫為代表人物。明代謝榛（1495-1575）《四溟詩話》，首先提到，唐人詩家中，最能避「上尾」者即是杜甫。

杜牧之〈開元寺水閣〉詩云：「六朝文物草連空，天澹雲閒今古同。鳥去鳥來山色裡，人歌人哭水聲中。深秋簾幕千家雨，落日樓臺一笛風。惆悵無因見范蠡，參差煙樹五湖東。」此上三句落腳字，皆自吞其聲，韻短調促，而無抑揚之妙。因易為「深秋簾幕千家月，靜夜樓臺一笛風」。乃示諸歌詩者，以予為知音否邪？

王摩詰〈送少府貶郴州〉、許用晦〈姑蘇懷古〉二律，亦同前病。豈聲調不拘邪？然子美七言，近體最多，凡上三句轉折抑揚之妙，無可議者，其工於聲調，盛唐以來，李、杜二公而已。¹⁰

謝榛提到杜牧〈開元寺水閣〉七律，其中出句末字「裡」、「雨」、「蠡」都用上聲，接著又言及王維和許渾也都犯「上尾」，最後則說杜甫的近體詩上三句注重轉折抑揚，工於聲調。

其後，清代朱彝尊（1629-1709）〈寄查德尹編修書〉，也提到杜甫律詩多用四聲遞用：

蒙竊聞諸昔者吾友富平李天生之論矣。少陵自詡「晚節漸於詩律細」，曷言乎細？凡五七言近體，唐賢落韻共一紐者，不連用，夫人而然，至於一三五七句用仄字，上去入三聲，少陵必隔別用之，莫有疊出者，他人不爾也。蒙聞是言，尚未深信，退與李十九武曾共宿京師逆旅，挑燈擁被，互誦少陵七律，中惟八首與天生所言不符。¹¹

¹⁰（明）謝榛：《四溟詩話》（北京：中華書局，1985年），卷3，頁48。

¹¹（清）朱彝尊：《曝書亭集》（上海：上海古籍出版社，2010年），卷33，頁283。

朱彝尊提到，他的朋友李天生，發現杜甫五、七言律詩的出句末字，一定輪流使用上、去、入三聲，沒有重複聲調的句腳。甚至與友人在旅舍中背誦杜詩逐一檢視，最後發現其中僅有八首，是不符合的。

此八詩者，識於懷不忘，久而觀宋元舊雕本暨文苑英華證之，則「過江麓」作「出江底」，……合之天生所云，八詩無一犯者。……循此說以勘五言，雖長律百韻，諸本字義之異，可審擇而正之。¹²

接著，朱彝尊仍不放棄，後來又找了其他版本的杜詩來比對，才發現，原先認定不符合的八首，皆有其他異文，所以其實杜詩是完全遞用上、去、入三聲的。

稍晚的清代董文煥也說，「朱竹垞氏謂老杜律詩『單句句腳必上去入皆全』，今考唐盛初諸家皆然，不獨少陵。」董文煥說，除了杜甫之外，盛唐詩人也大多如是。

近人連橫（1878-1936）也說杜甫最知道格律之嚴謹，連橫言：「少陵詩曰：『老去漸知詩律細』。烏乎！詩律之謹嚴，非少陵其誰知之？而少陵猶老去漸知。」¹³連橫的「南社」社友胡南溟（1869-1933），在所撰詩話〈大冶一爐〉亦言：「有平、上、去、入四聲均押在句尾，見之於杜律者有之。」¹⁴也提及杜甫詩作有四聲遞用的情形。

據今人張夢機〈杜甫七律偶犯上尾考〉一文的驗證統計，杜甫七律共有 148 首，從出句末字的聲調來看，「符合四聲遞用者有 54 首，三聲隔別用之者有 79 首，犯上尾者 15 首。」¹⁵張夢機文中所言「四聲遞用」即平、上、去、入四聲俱全者，其所謂「三聲隔別用之」者，即本文所謂四聲遞用。簡言之，杜甫 148 首七律中，符合四聲遞用法者，有 133 首，佔七律中的 90%；148 首中，僅有 15 首（即 10%）犯上尾。高達九成的七律，使用了四聲遞用法，可證明杜甫之「詩律細」，說明杜甫對於詩律極為講究雕琢。

¹²（清）朱彝尊：《曝書亭集》卷 33，頁 284。

¹³（清）連橫：〈詩薈餘墨〉，《雅堂文集》（臺北：大通書局，1987 年），卷 4，頁 261。

¹⁴胡南溟：〈大冶一爐〉（廿五），《漢文臺灣日日新報》第 3 版（1909 年 6 月 3 日）。

¹⁵張夢機：〈杜甫七律偶犯上尾考〉，《中央大學人文學報》第 12 期（1994 年 6 月），頁 29。

今人陳文華〈杜律四聲遞用法試探〉一文亦言：「杜律犯上尾者，殆百中無一二也，宜其聲律穩順、抑揚頓挫而鏗鏘有節也。其首句用韻者，復因上去入間用之妙，而形成四聲俱全之現象。」¹⁶陳文華重新檢視李天生所列之八首，再次證明朱彝尊所言非虛妄，杜甫的律詩是真正完全使用四聲遞用，甚至除了避開上尾之外，還配合首句的平聲，達到了四聲俱全的地步。此外，陳文華對於杜詩單句避免上去入的重複使用，也有論證。杜詩之「詩律細」與「律切精深」由此可見。

三、臺灣道成年間的小杜甫—陳肇興

在杜甫之後，學杜、肖杜，以杜甫為典範的詩人何其之多，杜詩的特色，以《新唐書》宋祁所說，其一為「善陳時事」，¹⁷其二為「律切精深」。學杜的詩人除了具備杜甫詩史的精神外，在詩律上的追求，也同杜甫一般講究嗎？是否也留意避開上尾、注重四聲遞用法呢？在臺灣文學史上，咸同年間的彰化詩人陳肇興有「小杜甫」之稱，他的詩作有濃厚的寫實色彩，關注戴潮春事變中的人民經歷，與杜甫之寫安史之亂的唐代相類似，故有「詩史」之譽。這樣的一位詩人，除了在寫實精神上與杜甫相通之外，在近體詩格律上，是否也對杜甫多有仿效呢？

（一）陳肇興及其作品《陶村詩稿》

陳肇興字伯康，號陶村。生於道光 11 年（1831），彰化人。咸豐 3 年（1853），二十二歲時，考取秀才，咸豐 9 年（1859）二十八歲考中舉人。「同治元年（1862）戴潮春起事，陳肇興拒絕戴氏的拉攏，遂遁入武西堡（今南投縣集集）之牛牯嶺山中。是年七月，謀刺戴氏不成，幾度瀕於險境。閏八月，避入集集山中……同治三年（1864）事平，返回鄉里，設帳授學。」¹⁸陳肇興避入集集時，在軍旅之中仍秉筆直書，記錄戴案期間個人的觀察與體驗，其《陶村詩稿》共八卷，收錄咸豐 2 年（1852）至同治 2 年（1863）間詩作，其中第七、八兩卷，即為記錄戴案經過的

¹⁶ 陳文華：〈杜律四聲遞用法試探〉，《唐詩論文選集》（臺北：長安出版社，1985 年），頁 276。

¹⁷ （宋）宋祁：〈新唐書本傳〉，（清）楊倫：《杜詩鏡銓》，頁 1136。

¹⁸ 施懿琳：〈陳肇興提要〉，《全臺詩》第九冊（臺南：國立臺灣文學館，2008 年），頁 197。

詩作。《陶村詩稿》也是目前所見彰化地區最早的詩人別集。

從陳肇興的詩作來看，他多次提到自己學杜，例如他曾言：「吾寧學杜甫，悲歌以當哭」¹⁹、「悽愴杜陵叟，流離遼海客」²⁰，集中並有〈前從軍行仿杜前出塞體九首〉、〈後從軍行仿杜後出塞體五首〉、〈感事述懷集杜二十首并序〉、〈自許厝寮避賊至集集內山次少陵北征韻〉等仿杜、集杜、次韻之作，可見陳肇興之慕杜、學杜應無可疑。陳肇興之學杜，不僅他自己有言，他的門生與後來的詩人亦多次提及。

最早將陳肇興與杜甫相比擬者，應為《陶村詩稿》的題詞者陳懋烈，其所題之七絕三首如下：

一卷新詩百感生，經年避寇賦長征。
壯懷不作偷安計，又向桃源起義兵。
數載書生戎馬間，杜陵史筆紀瀛寰。
采風若選東征集，咄咄吟中見一斑。
浣花溪畔少陵祠，絕代詩才賦亂離。
誰料千年才更出，有人繼和北征詩。²¹

陳懋烈任臺灣兵備道，於同治元年（1862）來臺，同治 5 年（1866）離臺。²²〈題詞〉三首，從第二首可以看出，戴案期間，陳肇興親身投入軍旅的經驗，獲得陳懋烈讚賞，肯定其以劍與筆記錄了戴案所見所聞，譽其為「杜陵史筆」。第三首亦稱讚陳肇興次杜甫〈北征〉詩，將陳肇興與杜甫相比擬。

其後，陳肇興的門人吳德功（1850-1924）亦有相同的看法，吳氏在序文言：

陳陶村山長名肇興，字伯康；彰化人。通書史、工詩，名噪一時。
前清咸豐己未，登賢書。壬戌戴潮春之變，攜子避亂山中，說陳雲

¹⁹ 陳肇興：〈卜居〉，《全臺詩》第九冊，頁 280。

²⁰ 陳肇興：〈三月十六日奉憲命往南北投聯莊遇亂避居牛牯嶺即事述懷四首之三〉，《全臺詩》第九冊，頁 269。

²¹ 陳懋烈：〈題詞〉，《陶村詩稿》（臺北：龍文出版社股份有限公司，1992 年），卷首，無編頁碼。

²² 顧敏耀：《陳肇興及其《陶村詩稿》》（臺中：晨星出版有限公司，2010 年），頁 154。

龍、陳捷三率沙連六保反正，掃盡櫓槍，吟詩自適；凡草澤之猖獗、官軍之得勝以及死難忠臣義士，皆發之於詩，名曰「東征集」，並前後所刊成四卷。其詩，胎息於少陵。蓋少陵因安、史之亂避地西蜀，以時事賦詩寫其忠愛之忱，人稱「詩史」；陶村所作，類此者極多。²³

吳德功更明確指出，陳肇興詩作胎習於杜甫。胎習，有師承、效法之意，吳德功明白指出，陳肇興作詩效法於杜甫，並指出兩人的特質，皆是以忠愛之忱寫時事賦詩，用此特質緊密連結陳肇興與杜甫。

之後，臺中「櫟社」詩人林耀亭（1868-1936）也在序文言：

余生也晚，不獲於伯康先生之古香樓而修士相見禮，僅於先生之門下士藉悉其為人，有踐繩之節；並讀其遺著數篇，愛其質不過樸、麗不傷雅，洵足以光揚緝熙，昭章元妙。然卷帙無完，究不能窺其全豹為憾！近有楊君珠浦者，抱先生之遺集過務滋園而告之曰……余喜而瀏覽，如見故人。讀至七、八卷，覺當日戴萬生之亂狀歷歷如現，可藉以知臺灣往昔之史跡，其關係於文獻，固不少矣。²⁴

林耀亭直接點出《陶村詩稿》第七、八卷就是戴案事變的詳細紀錄，並指出，藉此二卷可知臺灣過往歷史，揭示其亦具備文獻史料的重要價值。陳肇興曾親身經歷戴案，《陶村詩稿》記錄其所聞見者，可謂戴案的第一手資料，如此看來，《陶村詩稿》的成就，除了具有文學上的意義之外，還具備史料價值。

綜合以上所述，陳肇興確實刻意學杜，不過關於陳肇興學杜的討論，則大多集中在陳肇興以詩記戴案之寫實、歌時事的特質。

（二）陳肇興詩作的相關研究

近年也有多位研究者，針對陳肇興詩作進行研究，對《陶村詩稿》的內容、形式、風格、價值等方面較詳細論述者，有施懿琳《從沈光文到賴和》之第三篇「清領時期臺灣文學的發展與特色」之陳肇興作品的

²³ 吳德功：〈陶村詩稿序〉，《臺灣詩薈》第3號（臺北：臺灣詩薈發行所，1924年4月），頁159。

²⁴ 林耀亭：〈重刊陶村詩稿序〉，《陶村詩稿》，卷首，無編頁碼。

部分，²⁵與《彰化縣文學發展史》之第二章第三節「清領後期以彰邑人士爲主的文人及其作品」，²⁶已有論述。

其後，在專書部分，主要有顧敏耀《陳肇興及其《陶村詩稿》》(2010)²⁷、林翠鳳《陳肇興及其《陶村詩稿》之研究》(1999)²⁸二本。顧敏耀一書係其 2004 年碩士論文之改寫，該書主要利用田野調查及各種資料考證陳肇興個人傳記，並從《陶村詩稿》分析陳肇興詩作特色，特別是從「分類械鬥」和「原住民」兩個主題，進一步分析陳肇興寫實之特色。

在顧敏耀一書之前，即有林翠鳳《陳肇興及其《陶村詩稿》之研究》，該書係爲第一本以陳肇興個人及其詩作爲研究主題的專書。該書從陳肇興的個人學歷、經歷、交游談起，接著討論戴潮春事件中陳肇興的際遇，再分析《陶村詩稿》一書的內容主題和風格特色，最後則分析《陶村詩稿》的文學表現與淵源，說明《陶村詩稿》作爲「詩史」的價值，並從詩作形式和精神上，分析陳肇興詩作淵源於杜甫。在詩作形式上，林氏從套用格式、綴句成詩、詞句形似等三個部分來檢視陳肇興之有意學杜。這個部分的論證，林氏亦另有單篇論文〈論陳肇興《陶村詩稿》淵源於杜甫說〉²⁹闡述之。

林氏認爲，陳肇興熟習杜詩，在詩作文句和詩體形式上，時常刻意模仿，林氏亦整理「陶村詩句形似子美詩句簡列表」以爲佐證。在精神上，陳肇興以杜甫的儒道精神自勵，並自比爲「杜陵叟」。在風格表現上，沿襲杜甫以時事、民生、社會關懷爲主的寫實筆法，承繼杜甫「詩史」的精神，並有杜甫沉鬱頓挫的表現。

《陶村詩稿》作爲「詩史」的意義，是具有「善陳時事」的特質，這不僅指卷七、卷八有關戴案過程紀錄，在戴案之前，陳肇興亦有諸多關心農民生活的詩作，如〈暮春書懷〉、〈春田四詠〉、〈秋田四詠〉、〈齋前觀穫〉等詩。此外，陳肇興也關注受到械鬥影響的人民生活，例如〈感

²⁵ 施懿琳：《從沈光文到賴和》(高雄：春暉出版社，2005 年 11 月)，頁 135-167。

²⁶ 施懿琳：《彰化縣文學發展史》(彰化：彰化縣立文化中心，1997 年)，頁 75-80。

²⁷ 顧敏耀：《陳肇興及其《陶村詩稿》》(臺中：晨星出版有限公司，2010 年)。

²⁸ 林翠鳳：《陳肇興及其《陶村詩稿》之研究》(臺中：弘祥出版社，1999 年)。

²⁹ 林翠鳳：〈論陳肇興《陶村詩稿》淵源於杜甫說〉，《臺灣文學學報》第 1 期(2000 年 6 月)，頁 67-106。

事〉、〈遊龍目井感賦百韻〉，這樣的寫作主題正與「善陳時事」貼合，陳肇興詩作具詩史特質應無疑問。

以上研究，對於陳肇興在寫作精神、詩歌文句與詩體、風格表現上多有論證，可以證明在陳肇興詩作確實與杜詩有密切關聯。則然，對於陳肇興詩作在格律與杜詩的關係，目前則未有相關的討論。如果說，杜詩的特色在於「善陳時事」與「律切精深」，那麼，陳肇興確實承繼了杜詩「善陳時事」的這一部分，至於杜詩的「律切精深」，陳肇興是否也有相關仿效與學習呢？下一節，筆者試圖藉著四聲遞用法，來觀察陳肇興七律在格律上與杜詩的關聯。

四、陳肇興七律四聲的運用

承前段所述，可知陳肇興有意識地學杜、仿杜是毫無疑問的。那麼，這樣仰慕杜甫、高度學習杜詩的陳肇興，在近體詩的格律上，是否與杜甫同樣講究呢？陳肇興詩作，律詩數量較絕句、古詩為多，其中，七律又多於五律，綜觀其七律，大抵合律，黏對平仄均依定式，故以《全臺詩》第九冊收錄之陳肇興詩作為底本，逐一檢視陳肇興七律使用四聲的狀況。本節分析七律中四聲運用的三種狀況，分別是：其一，整首七律中出句句腳的四聲使用；其二，七律中單一詩句內四聲的使用；其三，整首七律中四聲俱全的句數。

《全臺詩》第九冊陳肇興詩作，是以楊珠浦《陶村詩稿》抄本為底本，楊氏抄本得於大正元年（1912），並於昭和 12 年（1937）重刊。戰後，民國 51 年（1962）由臺灣銀行經濟研究室重新排印，編為《臺灣文獻叢刊》第一四四種發行。至於楊氏在 1937 年排印的版本，後來亦有龍文出版社於 1992 年影印出版，同樣名為《陶村詩稿》，編為《臺灣先賢詩文集彙刊》第一集第四冊。

《全臺詩》第九冊收錄陳肇興詩作 477 首，體裁有古體、近體，各分五七言，其中律詩有 286 首，分別為七律 176 首，五律 110 首。筆者逐一檢視陳肇興 176 首七律，將之歸屬於上尾、四聲遞用、四聲俱全、四聲依序，計四大類。本文之論四聲遞用，主要以七律為主，不論五律，係參考董文煥所言：

五言首句多不入韻，故單句有四，三聲之中必有一聲重用者，然亦

必一五或三七或一七，隔用乃可重出，不得一三連用，同聲以避上尾之病。七言則首句十、九入韻，句末用仄只有三句，配以三聲，適足無餘，而並首句則為四聲全備矣。³⁰

董文煥提到，五言首句多不入韻，所以出句一、三、五、七句之中，必有一聲重用，且重用一定要隔開，或是第一、五句，或是第三、七句，或是第一、七句，不得連用。而七言首句多入韻，所以出句僅剩三、五、七句，剛好可以搭配上入三聲，加上首句的平聲，正好就是四聲俱全。以七律來檢視四聲遞用，可以得到較準確的結果，故本文根據此說，僅以七律為分析對象。

（一）出句句腳四聲的運用狀況

陳肇興詩作有 477 首，其中，七律有 176 首，針對出句句腳的狀況，可分成四種類型，其一上尾，其二四聲遞用，其三四聲俱全，其四四聲依序。以下各舉一例說明。

上尾，即是出句句腳連續使用相同聲調的字。七律有八句，出句為 1、3、5、7 句，如首句押平韻，則可能出現第 3、5 句連用同一聲調之字，或第 3、5、7 句連用同一聲調之字，故可能有二句連用同一聲調之上尾，或三句連用同一聲調之上尾。例如：二句連用同一聲調之上尾，如〈孤憤其三〉，此詩第 5、7 句句腳連用兩個上聲。如下：

風鶴經時喘未蘇（平），飄零一劍寄長途。
年華荏苒驛生肉（入），戎馬消磨領有鬚。
每過賊營愁吠狗（上），常隨俗忌怕聞烏。
海濱耆舊凋殘盡（上），誰向黃公問酒壚。

三句連用同一聲調之上尾，如〈秋田四詠其二分秧〉，此詩第 3、5、7 句句腳連用三個入聲。如下：

不待鳴鳩喚插禾（平），秋天到處有秧歌。
田如畫畀縱橫直（入），人比承蜩偃僂多。
萬束青分龜殼笠（入），千畦綠刺鴨頭波。

³⁰（清）董文煥：《聲調四譜》，頁 452。

耕耘自較三春迫(入)，雨夕風晨為築坡。

四聲遞用，是指出句句腳交替或輪流使用平上去入四聲。例如〈法華寺〉，此詩第 1、3、5、7 句句腳分別為平聲、入聲、去聲、入聲，沒有連續使用同一聲調。如下：

誰攜廚饌訪煙蘿(平)，一路薰風颺綺羅。
遺老昔曾稱菩薩(入)，名園今已屬頭陀。
夢中蝴蝶迷人慣(去)，世外鶯花奉佛多。
日暮歸來鐘磬寂(入)，榕陰竹影共婆娑。

四聲俱全，是指一首七律的出句句腳，共四個字，分別具備了平上去入四種聲調。例如〈送韋鏡秋歸赤嵌〉，此詩第 1、3、5、7 句句腳，分別為平聲、入聲、上聲、去聲，四種聲調兼備。如下：

昔年花萼羨連枝(平)，今在磻溪見白眉。
諭蜀已馳司馬檄(入)，登樓還起仲宣思。
恨無寶劍貽良友(上)，只有清樽送故知。
明日薊桐花下路(去)，海天無限暮雲垂。

四聲依序，是在四聲俱全的基礎上，更細緻考究的表現，即出句句腳分別具備了平上去入四種聲調，且四個字依照平上去入排列。例如〈古香樓落成移居即事其一〉，此詩第 1、3、5、7 句句腳四字，依序適為平聲、上聲、去聲、入聲，四種聲調兼備，且依照平上去入序列。如下：

塵中何處可忘機(平)，先世猶存兩版扉。
海燕十年頻易主(上)，茅龍三歲一更衣。
牽蘿補屋功粗定(去)，倚樹為巢計不非。
從此看山欣縱目(入)，海天萬里一鵬飛。

經筆者統計，176 首七律中，上尾有 79 首，佔 45%。四聲遞用有 47 首，佔 27%。四聲俱全有 42 首，佔 24%。四聲依序有 8 首，佔 4%。參見表 1。

表 1：陳肇興七律上尾、四聲遞用數量統計表

陳肇興 詩作 477 首	律詩 286 首 (60%)	七律 176 首 (62%)	二句連用同一聲調 66 首 (38%)	上尾 79 首 (45%)
			三句連用同一聲調 13 首 (7%)	
			遞用 47 首 (27%)	四聲遞用 97 首 (55%)
			俱全 42 首 (24%)	
		依序 8 首 (4%)		
	五律 110 首 (38%)			
非律詩 191 首 (40%)				

再從避同聲的觀點來看，將之歸納為兩大類，見表 1 的右側，其一為出句句腳四聲重複使用的詩作，佔 45%；其二為四聲輪流使用、避免重複的詩作，佔 55%，所得結果顯示，陳肇興七律在四聲運用的狀況上，以四聲輪流使用、避免同聲為多。

如以陳肇興七律代表臺灣詩人對於四聲運用的表現，再將之與唐詩和宋詩相比較，借用近年兩本碩士論文統計的數據，其一為黎采琳《黃庭堅七言律詩音韻風格研究》，根據論文第三章〈從四聲運用論黃庭堅七律的音律風格〉的統計，³¹所得結論為，黃庭堅 75 首七律內，出句句腳犯上尾者 44 首，佔 59%，出句句腳使用四聲遞用者 31 首，佔 41%。31 首中有 12 首是四聲俱全者，佔 12%。如果參照此論文的分析結果，以黃庭堅為宋詩代表的話，即得到宋人在上尾和四聲遞用的比例，大抵是 59% 與 41%。

另外，根據陳靜儀《孟浩然五言律詩音韻風格之研究》，論文第五章〈孟浩然五言律詩聲調使用情形〉統計，³²孟浩然五律出句句腳四聲遞用的情形，在 129 首五律中，犯上尾者 47 首佔 36%，四聲遞用者 82 首佔 64%，其中，四聲俱全者為 9 首，約佔 7%。可見盛唐時期的孟浩然，已經注意到四聲的運用狀況，力求避免重複，此或許也可以作為唐代詩人

³¹ 黎采琳：《黃庭堅七言律詩音韻風格研究》（臺北：政治大學國文教學碩士學位班碩士論文，2006），頁 98-99。

³² 陳靜儀：《孟浩然五言律詩音韻風格之研究》（彰化：彰化師範大學國文學系碩士論文，2009），頁 155-158。

普遍重視四聲遞用的佐證，即與王力所言，單句四聲遞用「絕不是偶合，非但杜甫如此，初唐和盛唐的詩人也往往如此」³³相符合。如果參照該論文分析結果，以孟浩然為唐詩代表的話，即得到唐人在上尾和四聲遞用的比例，大抵是 36% 與 64%。

根據以上兩本論文所得之分析結果，確實符合王力所言，「到了宋代，四聲遞用的形式大約已經不為一般人所知，於是『上尾』的毛病甚多。」³⁴王力言及唐人較宋人注重四聲遞用，且多避開上尾；再以此數據與陳肇興七律相互參照，陳肇興七律上尾比例為 45%，四聲遞用比例為 55%，其上尾的情況低於宋人 59%，但高於唐人 36%；四聲遞用的狀況高於宋人 41%，低於唐人 64%。是以，臺灣詩人所作七律，在出句句腳四聲運用的狀況來說，雖非如杜甫那般講究四聲遞用，可能也不如唐人那般講究，但確實嚴於宋人。

（二）單一詩句中四聲的運用狀況

一句之中同時具有平上去入四聲，可謂詩律的極致表現，沈約說：

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。³⁵

沈約言「前有浮聲，則後須切響」，浮聲、切響是指聲調的不同，浮聲指平聲，切響為上去入。因此文章如果想要取得聲音上「宮羽相變，低昂舛節」的變化，就必須要平仄聲交替使用，如此聲調才有起伏、高低等變化，才能展現文學的精妙。其所謂「一簡之內，音韻盡殊」，說的也就是一句之中，音節聲律要有不同的表現，這個觀念，落實在律詩上，也就變成單句四聲遞用的使用。

董文煥更清楚地說明，一句之中遞用四聲的效果，他說：「即本句亦無三聲複用者，故能氣象雄闊，俯視一世。高下咸宜，令人讀之音節音

³³ 王力：《漢語詩律學》（北京：中華書局，2021），頁 130。

³⁴ 王力：《漢語詩律學》，頁 134。

³⁵ 沈約：〈宋書·謝靈運傳論〉，（梁）蕭統編，（唐）李善注：《文選》卷 50（臺北：五南圖書出版有限公司，1994 年 10 月），頁 1250。

節鏗鏘，有抑揚頓挫之妙」，董文煥強調單句使用四聲遞用，將使詩作讀來音節鏗鏘，音節洪量，高低停折，和諧而富有節奏律動之感。咸同時期詩人陳肇興，在句中四聲遞用的狀況又是如何呢？以下以「平平仄仄仄平平」、「平平仄仄平平仄」、「仄仄平平仄仄平」三種句型為例，來檢視陳肇興七律單句上去入三聲運用的狀況。

1. 「平平仄仄仄平平」句型

陳肇興七律 176 首，共有 1,408 句，如果以「平平仄仄仄平平」句型來看，它出現在仄起七律的第 2、6 句，或是平起入韻的第 1、4、8 句，或平起不入韻的第 4、8 句，此句型在陳肇興 176 首七律中約出現 458 次，即有 458 句「平平仄仄仄平平」句型。³⁶

此句型前後都是平聲，中間夾三個仄聲字，出現連續三個仄字的有 188 句；且因為第三字、第五字的仄聲字，可能改易為平聲，所以可能出現連續二個仄聲字，176 首律詩中，連用二仄字的有 270 句。（參考表 2）

例如以下〈哭賴汝明秀才〉為平起入韻式，第 1、4、8 句為「平平仄仄仄平平」句型，正常情況下，應有三仄字，但第 1 句「無諸城畔叫巫陽」的第三字為平聲，所以第 1 句僅出現二字仄的連用，為「畔叫」，聲調為「去去」，是連用兩個去聲字。

無諸城畔叫巫陽，萬里招魂道路長。

平平平去去平平 去上平平上去平

十載苦心事場屋，一衿誤汝葬他鄉。

入上去平去平入 入平去上去平平

生為才子天應忌，死傍名臣骨亦香。

平平平上平平去 上去平平入入平

多恐益君雙白淚，哀吟不敢奠椒漿。

平上入平平入去 平平入上去平平

統計結果，連續三仄字中，遞用仄聲字上去入的有 85 句，包含：上去入交替使用不重複者，43 句，如上去入、去入上、入去上等，以及輪

³⁶ 陳肇興七律仄起式有 69 首，平起不入韻有 1 首，平起入韻有 106 首，「平平仄仄仄平平」句型在一首仄起七律中會出現 2 次，在平起不入韻式會出現 2 次，在平起入韻式會出現 3 次，總計在 176 首七律中，「平平仄仄仄平平」句型約出現 458 次。

流使用的，42 句，如上入上、去上去、入去入等。

連續三仄字中，三仄字重複使用上去入的有 103 句，其中包含連續二個仄字相同的有 87 句，如上上入、去去上等。連續三個仄字相同的有 16 句，如上上上、去去去、入入入等。

連續二仄字中，遞用仄聲字上去入的有 193 句。重複使用仄聲字有的 77 句，有上上、去去、入入，以去去出現最多次，其次為上上，最少為入入。

綜合以上「平平仄仄仄平平」句型分析結果，以連用二個仄聲字較多，且連用時有 71% 的情況不會重複使用上去入，另有 29% 連續使用二個相同仄聲字，其聲調以「去去」為多。另外，在「平平仄仄仄平平」句型中，連用三個仄聲字的比例為 41%，三個仄聲中，出現連續二個相同仄聲的比例較高。

表 2：「平平仄仄仄平平」句型中仄聲字運用統計表

「平平 仄仄仄 平平」句 型 458 句	句中連用 三仄聲字 188 句 41%	遞用上去入 85 句 45%	上去入三聲 俱全、不重複	43 句 22.5%	入上去、 上上去、 去入上 等	哀吟 <u>不敢奠</u> 椒漿 天妃 <u>此日降</u> 仙家 虛心 <u>對月有</u> 餘清
			上去入三聲 遞用	42 句 22.5%	上去上、 去入去、 入去入 等	枝頭 <u>對語燕</u> 梳翎 哦詩 <u>頓覺淚</u> 漣漣 圖書 <u>插架一</u> 樓香
		連用上去入 103 句 55%	連二仄重複	87 句 47%	入入上、 去去入、 上入入 等	朝朝 <u>合十禮</u> 空王 夜深 <u>挾瑟上</u> 華堂 可憐 <u>未嫁不</u> 相逢
			連三仄重複	16 句 8%	上上上、 去去去、	青山 <u>隱隱水</u> 溶溶 與他 <u>富貴殿</u> 群紅 危樓 <u>岌巖接</u> 三台
	句中連用 二仄聲字 270 句 59%	遞用仄聲字 193 句 71%	遞用二仄不 重複	193 句 71%	上入、上去、 去入、去上、 入上、入去	誰移浮 <u>果植</u> 瀛洲 此君千 <u>載面</u> 如生 晚楓相 <u>映一</u> 林丹
		連用仄聲字 77 句 29%	連用上上	20 句	上上	他年長 <u>伴遠</u> 公居
			連用去去	47 句	去去	野花無 <u>恙故</u> 爭妍
			連用入入	10 句	入入	荊花零 <u>落不</u> 勝愁

2. 「平平仄仄平平仄」句型

以「平平仄仄平平仄」句型來看，它出現在仄起七律的第 3、7 句，或是平起不入韻的第 1、5 句，或平起入韻的第 5 句，此句型在陳肇興 176 首七律中出現 246 次，即有 246 句「平平仄仄平平仄」句型。³⁷

但因為第三字可能由仄改平，所以 246 句中有 210 句出現連續二仄者，其中二仄遞用、不重複的有 150 句，重複的有 55 句。(參考表 3)

另外，第五個字可能由平改仄，所以可能再多一個仄字，變成連續三個仄聲字，三仄形式為：去上入、去入去、去上入、上入上、上上上，有 5 句。

綜合以上「平平仄仄平平仄」句型分析結果，有 210 句出現仄聲字連用的情況，其中，連用二仄與連用三仄，遞用仄聲的有 154 句，佔 73%，重複使用仄聲字的有 56 句，比例較低，佔 27%。所得結果，此句型中，仄聲字遞用、交替輪流使用的比例相當高。

表 3：「平平仄仄平平仄」句型中仄聲字運用統計表

「平平仄仄平平仄」句型 246 句	連用仄聲字 210 句	連用二仄 仄仄	遞用 71%	二仄遞用、 不重複	150 句	去上	落花又滿東西路
			重複 26%	二仄重複	55 句	上上、去 去、入入	文章許我留真相
		連用三仄 仄仄(仄)	遞用 2%	三仄遞用	2 句	去入去 上入上	何須競說占城穀
				三仄俱全	2 句	去上入	提籠稚子拾餘穗
			重複 1%	二仄重複	0	0	
				三仄重複	1 句	上上上	年華在苜蓿生肉
	沒有連用仄聲字 36 句						九原今日言猶在

³⁷ 陳肇興七律仄起式有 69 首，平起不入韻有 1 首，平起入韻有 106 首，「平平仄仄平平仄」句型在一首仄起七律中會出現 2 次，在平起不入韻式會出現 2 次，在平起入韻式會出現 1 次，總計在 176 首七律中，「平平仄仄平平仄」句型約出現 246 次。

3. 「仄仄平平仄仄平」句型

以「仄仄平平仄仄平」句型來看，它出現在平起七律的第 2、6 句，或是仄起不入韻的第 4、8 句，或仄起入韻的第 1、4、8 句，此句型在陳肇興 176 首七律中出現 421 次，即有 421 句「仄仄平平仄仄平」句型。³⁸

但因為第一字可能由仄改平，第五字可能由仄改平，所以可能出現二仄連用，也可能變成只有一個仄字，所以 421 句中有 291 句出現 2 組二仄連用者，其中，二組都遞用、不重複的有 157 句，一組遞用、一組重複的有 112 句，二組都重複的有 22 句。(參考表 4)

表 4：「仄仄平平仄仄平」句型中仄聲字運用統計

「仄仄平平仄仄平」句型 421 句	有 2 組 二仄 291 句	仄仄 仄仄 2 組	2 組都遞用	157 句 54%	去入 上去 等	記得趨庭鯉對時
			1 組遞用 1 組重複	112 句 38%	去去 去上 等	五鼎他年報豈知
			2 組都重複	22 句 8%	入入 去去	一日陰晴互變遷
	只有 1 組 二仄 127 句	仄仄 1 組	遞用不重複	97 句 76%	上去、入上、 去入 等	杜鵑聲帶血痕悲
			連用重複	30 句 24%	上上、去去、 入入	新漲千畦長早粳
	單句中無仄聲字連用 3 句					軀殼空存膠革消

又，句中只有一組連用仄字的有 127 句，其中，197 句是遞用仄聲、不重複，有 30 句是連用仄聲、重複者，以遞用仄聲為多。

上述二仄連用，重複次數最多的是「去去」，其次是「入入」，最少的是「上上」。

另外，如果第三字由平改仄，那就會變成三仄連用，但因為本句型均出現在落句，如果三仄連用，該句就會變成孤平，目前，陳肇興的七律中，「仄仄平平仄仄平」句型僅出現 2 次第三字由平改仄的三連仄的孤平句。³⁹

³⁸ 陳肇興七律仄起入韻有 69 首，平起有 107 首，「仄仄平平仄仄平」句型在一首平起七律中會出現 2 次，在仄起入韻式會出現 3 次，總計在 176 首七律中，「仄仄平平仄仄平」句型約出現 421 次。

³⁹ 陳肇興七律此句型出現 4 次三連仄，2 次為孤平句，為詩中第 6 句「禍烈漢唐北寺

綜合以上「仄仄平平仄仄平」句型的分析結果，連續使用二個仄字的，以二組仄字都遞用不重複的狀況為最多，佔 54%，其次是一組遞用一組重複，佔 38%，二組仄字都重複的比例較低，僅佔 8%。又，句中只有一組連續使用二仄字的，也同樣是以遞用不重複的為多數，佔 76%，連續使用二個相同仄聲字的，佔 24%。所得結果，此句型中，以仄聲字上去入三聲不重複的比例為高。

根據以上分析「平平仄仄仄平平」、「平平仄仄平平仄」、「仄仄平平仄仄平」三種句型，在陳肇興 176 首七律中，單句之中上去入三聲運用的狀況，以遞用為多，筆者以為，陳肇興並非完全不看重平仄的詩人，他在律詩的寫作中，應當有留意到「一簡之內，音韻盡殊」的效果，他的詩作，在單句內的上去入三聲遞用，以及出句句腳四聲遞用的比例上，雖沒有杜詩那般細密考究，但上去入三聲遞用的比例較高，而重複使用仄聲的比例較低，可見詩人在寫作中，也頗留意詩歌的聲音效果。

（三）一首詩中四聲俱全的句數

七律一首有八句，在這八句當中，詩人是怎樣分配四聲的呢，是否每一句都有兼顧四聲的使用，以陳肇興 176 首七律來說，一首詩中，有 3 句四聲俱全和 2 句四聲俱全者，為最多，佔 31% 和 28%；其次是一首詩中有 4 句四聲俱全者，佔 19%，其餘見下表 5。可見 176 首七律中，有 31.5% 的詩作，是一首之中有半數的單句有出現四聲俱全。176 首七律共有 1,408 句，其中有 531 句是單句之中四聲齊備的，佔總句數的 38%。

表 5：陳肇興七律之單句四聲俱全統計表

	單句四聲俱全	首數	比例	說明	出句句腳
1	有 7 句四聲俱全	2 首	0.5%	白菊之三 <u>正色休誇滿地黃</u> ， <u>秋來白帝是當王</u> 。 去入平平上去平 平平入去上平平 <u>繁華夢醒三更月</u> ， <u>粉本圖成一夜霜</u> 。 平平去上平平入 上上平平入去平	出句句腳四聲俱全

兵」、「破屋杜陵戀舊茅」。另 2 次，為詩中的第 6 句「持帚村嫗曬濕粳」，然此非孤平，而是出律。因為第 4 字「嫗」應為平聲，卻作仄聲，當為出律，非孤平。又，詩中的第 8 句「國計民瘼恨有餘」，第四字應平作仄，也是出律。

				<p>彭澤歸來人已老，白衣送到酒都香。 平入平平平去上 入平去去上平平</p> <p>瑤臺此日群真會，未許紅塵半點颺。 平平上入平平去 去上平平去上平</p>	
2	有 6 句四聲俱全	4 首	2%	<p>暮春書懷之二</p> <p>垂楊無力絆春暉，轉瞬東皇又欲歸。 平平平入去平平 上去平平去入平</p> <p>一歲韶華忙裡過，少年好景熱中非。 入去平平平上去 去平上上入平平</p> <p>蛙喧雨後聲偏急，花落風前影亦飛。 平平上去平平入 平入平平上入平</p> <p>野館不嫌田舍寂，得知稼穡是民依。 上去入平平去入 入平去入上平平</p>	出句句腳上尾
3	有 5 句四聲俱全	15 首	9%	<p>春興之一</p> <p>滿地榆錢莫療饑，一春將盡雨霏霏。 上去平平入去平 入平平上上平平</p> <p>文章妙處千人見，家運隆時百鳥歸。 平平去去平平去 平去平平入上平</p> <p>自養盆花舒惰氣，不鋤庭草見生機。 去上平平平上去 入平平上去平平</p> <p>逍遙悟得莊生旨，白晝焚香臥掩扉。 平平去入平平上 入去平平去上平</p>	出句句腳上尾
4	有 4 句四聲俱全	35 首	20%	<p>王田之一</p> <p>家貧八口依姻戚，世亂頻年避虎狼。 平平入上平平入 去去平平去上平</p> <p>拋卻城中歌舞地，獨來野外水雲鄉。 平入平平平上去 入平上去上平平</p> <p>天晴臘月渾如夏，地暖三冬不見霜。 平平入入平平上 去上平平入去平</p> <p>今日生涯真冷淡，山花野草入詩囊。 平入平平平上去 平平上上入平平</p>	出句句腳四聲遞用
5	有 3 句四聲俱全	55 首	31%	<p>春田四詠其二分秧</p> <p>春前春後雨初晴，十里風吹叱犢聲。 平平平去上平平 入上平平入入平</p> <p>不待鳴鳩終日喚，已看秧馬帶泥行。 入上平平平入去 上平平上去平平</p> <p>連疇蔗葉籠煙碧，隔岸桐花映水明。 平平去入平平入 入去平平去上平</p> <p>記得當年賢令尹，樂耕門外勸春耕。 去入平平平去上 入平平去去平平</p>	出句句腳四聲俱全

6	有 2 句四聲俱全	49 首	28%	揀中感事之十二 呼牛呼馬總憑他， 抱此冰心欲奈何 。 平平平上上平平 上上平平入去平 南海薏珠悲馬援，中原旌旆望廉頗。 平上入平平上上 平平平去去平平 非關獨鶴招群忌，底事飛鴉在泮多。 平平入入平平去 上去平平上去平 擬作解嘲才力薄 ，一樽相屬且高歌。 上去上平平入入 入平平入上平平	出句句腳 四聲依序
7	有 1 句四聲俱全	15 首	9%	柴關 清泉白石鎖柴關，豪氣銷殘夢寐間。 平平入入上平平 平去平平去去平 屈指百年驚漸老，回頭萬事不如閒。 入上入平平上上 平平去去入平平 悠悠落日牛羊下， 策策空林倦鳥還 。 平平入入平平去 入入平平上去上平唯 有丹心依舊在，浮雲望斷海中山。 平上平平平去上 平平去去上平平	出句句腳 四聲遞用
8	有 0 句四聲俱全	1 首	0.5%	詠史其十宋 一著黃袍竟釋戈，宋家杯酒奠山河。 入入平平去入平 去平平上去平平 培成絕學千秋盛，養就人材兩榜多。 平平入入平平去 上去平平上上平 南渡偏安緣積弱，北邊失策在連和。 平去平平平去入 平平入入上平平 由來禮義維持久，易世猶傳正氣歌。 平平上去平平上 入去平平去去平	出句句腳 四聲俱全

再將陳肇興和黃庭堅詩作相比較，以總句數來看，參考表 6，陳肇興有 531 句為四聲齊備的句子，佔總句數的 38%；黃庭堅有 201 句四聲齊備的句子，佔總句數的 34%，顯示在單句四聲俱全的句數上，清代咸同年間的臺灣詩人陳肇興，較宋代黃庭堅為多。

表 6：陳肇興、黃庭堅七律單句四聲遞用的首數、句數統計表

陳肇興七律 176 首 (1408 句)				黃庭堅七律 75 首 (600 句) ⁴⁰		
句數類別	首數	句數	首數百分比	首數百分比	首數	句數

⁴⁰ 黃庭堅七律的統計數據參考黎采琳：《黃庭堅七言律詩音韻風格研究》，頁 84。

1	一首詩中有 7 句四聲俱全	2 首	14 句	0.5%	0	0	0
2	一首詩中有 6 句四聲俱全	4 首	24 句	2%	5%	4 首	24 句
3	一首詩中有 5 句四聲俱全	15 首	75 句	9%	7%	5 首	25 句
4	一首詩中有 4 句四聲俱全	35 首	140 句	20%	12%	9 首	36 句
5	一首詩中有 3 句四聲俱全	55 首	165 句	31%	28%	21 首	63 句
6	一首詩中有 2 句四聲俱全	49 首	98 句	28%	28%	21 首	42 句
7	一首詩中有 1 句四聲俱全	15 首	15 句	9%	15%	11 首	11 句
8	一首詩中有 0 句四聲俱全	1 首	0 句	0.5%	5%	4 首	0
	合計		531 句				201 句
			38%				34%

其次，再看一首詩當中具備四聲俱全的句子，陳肇興只有 1 首七律裡面完全沒有出現任何一句四聲俱全的句子，佔 0.5%，但是，黃庭堅則有 4 首，佔 5%。除了一首詩中出現 6 句四聲俱全和 1 句四聲俱全的比例，低於黃庭堅之外，整體來看，陳肇興單句四聲遞用的比例皆高於黃庭堅。

陳肇興門人吳德功（1850-1924），其在著作《瑞桃齋詩話》內亦記錄律詩出句句腳的四聲遞用，言：

平湖盧仲山註《杜詩》⁴¹。有客謂之曰：「子亦知杜律之細乎？每詩一三五七句，末一字必分平上去入四聲，從未有複者。如〈曲江〉詩，春字平，眼字上，翠字去，樂字入。〈曲江對酒〉之『歸』、『落』、『棄』、『遣』四字，〈野老〉之『迴』、『下』、『閣』、『郡』四字。彙推之無不然。」盧猶未信，乃與背誦全集，止有十數首不然。其

⁴¹ 盧仲山註《杜詩》疑有誤，盧生甫（1668-1734），字仲山，清浙江平湖人。康熙 45 年（1706）進士。著有《孝經注》、《讀律質疑》、《東湖乘》、《受中編》，沒有杜甫詩註的相關著作。如為盧元昌，則著有《杜詩闡》。盧元昌，字文子，華亭人，為明末清初進士。

人曰：「此乃字誤，非真原稿也。」⁴²

這則詩話是收在卷一，文中所言「每詩一三五七句，末一字必分平上去入四聲，從未有複者」，正是律詩出句句腳的四聲遞用。且吳德功在〈自序〉言，卷一的用途是「集名人緒言，備錄古近體歌行諸法，並採禹域各省名人諸作，以示生徒」⁴³，卷一是私塾傳授門生所用，可見臺灣私塾裡對於詩律的傳授，是有留意律詩出句句腳四聲遞用的。吳德功之師習陳肇興，是否也包括了詩律上的四聲遞用呢？陳肇興是否也注意律詩四聲遞用的原則，將之傳授給學生呢？目前無法從現有資料得到明確的答案，不過，從吳德功的這則詩話，可以知道，臺灣文人有注意到律詩出句句腳四聲遞用的細節，而陳肇興 176 首七律，其單句句中四聲遞用，以及出句句腳四聲遞用的比例，確實也比宋代的黃庭堅為高。

（四）四聲遞用的藝術表現

平上去入四聲各有不同的意義，《文鏡秘府論》言：

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，則文體發動，成宏壯矣。⁴⁴

不同聲音可以表現不同的情感狀態，寫作時，如果兼用平上去入四聲，那麼作品形式可以具有豐富變化，文采富麗，也得以「成宏壯」。

明代謝榛，已經注意到四聲多寡與音響的關係，他把平聲、去聲歸屬於「揚」，上聲、入聲歸屬於「抑」，謝榛言：

因談詩法妙在平仄四聲而有清濁抑揚之分。試以「東」、「董」、「棟」、「篤」四聲調之，「東」字平平直起，氣舒且長，其聲揚也；「董」字上轉，氣咽促然易盡，其聲抑也；「棟」字去而悠遠，氣振愈高，其聲揚也；「篤」字下入而疾，氣收斬然，其聲抑也。夫四聲抑揚，

⁴² 吳德功：《瑞桃齋詩話》（南投：臺灣省文獻委員會，1992年），頁33。

⁴³ 吳德功：《瑞桃齋詩話》，頁1。

⁴⁴ （唐）弘法大師：〈文筆十病得失〉，《文鏡秘府論》，頁222-223。

不失疾徐之節，惟歌詩者能之，而未知所以妙也。……若夫句分平仄、字關抑揚，近體之法備矣。凡七言八句，起承轉合，亦具四聲，歌則揚之、抑之、靡不盡妙。⁴⁵

謝榛認為，平聲氣舒且強，屬揚，上聲氣咽屬抑，去聲悠遠，氣振愈高，屬揚，入聲收氣快速，屬抑。認為近體詩的字句，應該關注平仄抑揚，就如七律，起承轉合應該具備四聲。謝榛所言，「起承轉合，亦具四聲」，與出句句腳的四聲遞用之說也相符合。

謝榛又進一步舉例，說明何謂抑揚，他說：

夫平仄以成句，抑揚以合調。揚多抑少，則調勻；抑多揚少，則調促。若杜常〈華清宮〉詩：「朝元閣上西風急，都入長楊作寸聲。」上句二入聲，抑揚相稱，歌則為中和調矣。王昌齡〈長信秋詞〉：「玉顏不及寒鴉色，猶帶昭陽日影來。」上句四入聲相接，抑之太過；下句一入聲，歌則疾徐有節矣。劉禹錫〈再過玄都觀〉詩：「種桃道士歸何處，前度劉郎今又來。」上句四去聲相接，揚之又揚，歌則太硬；下句平穩。此一絕二十六字皆揚，惟「百畝」二字是抑。又觀〈竹枝詞〉所序，以知音自負，何獨忽於此邪？⁴⁶

例如，「朝元閣上西風急，都入長楊作寸聲」，上句二個入聲「閣」、「急」，下句二個入聲「入」、「作」，入聲字均勻分布在句中，與平聲、去聲相應，謝榛認為「抑揚相稱」。其次，又說王昌齡這二句「玉顏不及寒鴉色，猶帶昭陽日影來」，上句有四個入聲「玉」、「不」、「及」、「色」，抑之太過，下句僅有一個入聲「日」，快慢才符合節奏。接著，又說劉禹錫「種桃道士歸何處，前度劉郎今又來」二句，上句有四個去聲字「種」、「道」、「士」、「處」，下句又有二個去聲「度」、「又」，二句僅有去聲與平聲，都是揚、沒有抑，認為這是揚之又揚，所以說「歌則太硬」。

由此可見，謝榛認為單句之中，抑揚要中和，要分布平均，平上去入四聲應該要穿插使用，才能合調、有節、相稱。

今人黃永武則認為，抑揚的偏廢或不相稱，才更可能看出作者情緒

⁴⁵ (明)謝榛：《四溟詩話》卷三(北京：中華書局，1985年)，頁47。

⁴⁶ (明)謝榛：《四溟詩話》卷三，頁47-78。

的變換，他說：

抑揚字數的多寡不同，或許正能表現出情緒上的差異。抑揚太過的聲調，自必有他的用意。情緒平穩時可用抑揚相稱的節奏，情緒激動時，自宜破壞平衡的抑揚旋律，不妨用抑揚太過的節奏……隨著詩意中情緒的轉換，各有它動人的音節，又何必拘泥「抑揚相稱」的「定法」呢。⁴⁷

綜合來說，抑揚相稱，平仄交替使用，在詩歌的寫作態度上是一種嚴謹細密的作法；在情感上，它可以表現平和穩順的情感，也可以用來表現激動的情緒，這是心的感受；在音調上，四聲交替使用，可以呈現聲音的抑揚動聽，這是耳的感受，心和耳都是詩歌的藝術之美，兩者的表達，正是詩人留給讀者瞭解其寫作用意和作品情感的鑰匙，聲與情的搭配，是詩歌藝術的重要表現。以此延伸，出句句腳四聲遞用，固然產生聲音錯綜之美，使作品讀來悅耳動聽，然而如果不那麼做，是否有其他意涵？

關於四聲聲調的表現，黃永武言：

「平聲平道莫低昂，上聲高呼猛烈強，去聲分明哀遠道，入聲短促急收藏。」從這個歌訣中，知道平聲寬平，不甚費力，上聲彷彿向上提起，去聲彷彿將字向遠處送，入聲則短短地截住，……依近人的研究，概括地說，平聲寬平，上聲是「用力費事的表情」，去聲偏於「秀媚清脆」，入聲表示「深切而直截」。⁴⁸

四聲就是平上去入，聲音的節奏表現在長短、高低、輕重上。每個人對於四聲的感受不同，世界之大，每個區域對於四聲也有發音上的不同，如果要精準地對四聲進行系統化的定義，確實有定量的困難，故以下四聲圖表，是筆者試著以前人說法，加入自身領略，粗淺地分類整理而成，是很簡易的圖表，實際上，聲音是曲線的，並非是精準的直線。

就長短而言，顧炎武《音論》說：「平聲最長，上去次之，入則詘然而

⁴⁷ 黃永武：《中國詩學：設計篇》（臺北：巨流圖書公司，1980年），頁184。

⁴⁸ 黃永武：《中國詩學：鑑賞篇》（臺北：巨流圖書公司，1977年），頁187。

止，無餘音矣。」⁴⁹是以筆者認為，如以圖 1 顯示，入聲僅佔四分之一格。

以高低而言，筆者以為高低是最難在圖表內呈現的，如果以平聲為基準的話，上聲是先高後低，去聲是一路降低，入聲是短促的低音。但實際上，就算是平聲也不一定是同一個音高，聲音絕對不是直線，本文所繪圖表只作為示意參考之用，並無法真實呈現聲音的變化。

至於輕重，則和強弱有關，發音的強弱力道會影響輕重。有些音配合字意，唸讀時自然會有輕重的差別，但是這部分很難以圖表顯示，故下圖並沒有辦法真實顯示輕重強弱在四聲的區別與變化。

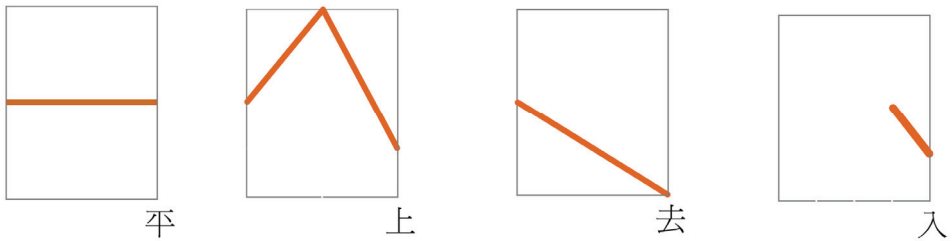


圖 1：四聲節奏變化示意圖

如果以平聲為基準，上聲的起音比平聲略低，而後升高，最後降低結束。去聲應該是從較高的音開始，一路往下降。入聲是短促的降音。如果將出句句腳的四聲以圖顯示的話，一首四聲依序的示意圖如圖 2，可以看出，全詩節奏有高低起伏，錯落有致，聲音的變化是豐富的。

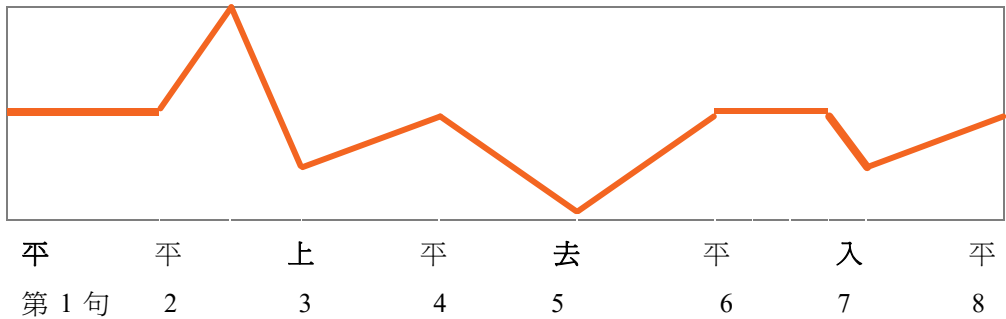


圖 2：出句句腳四聲依序之節奏變化示意圖

圖 2 是以點為主，點與點之間再以線連結。平聲是基準，不高不低；

⁴⁹ 轉引自朱光潛：〈中國詩的節奏與聲韻的分析（上）〉，《詩論》（臺北：漢京文化事業，1982 年），頁 162。

上聲是先揚後抑，先稍高再降低；去聲是全降，但不急促；入聲是短促的急降。圖表無法準確表現四聲音階的高低，也無法表示輕重，主要顯示節奏的變化。

那麼，節奏聲調變化與詩作內容，兩者之間的關係又是如何呢？出句句腳沒有四聲遞用的詩作，在聲音上，相對缺乏變化之美，但在意義上呢，聲音與意義的搭配又是如何呢，以下以陳肇興七律出句句腳連續三字聲調相同的詩作為例說明。

陳肇興 176 首七律當中，首句入韻而出句句腳連三字聲調相同者，有 13 首，表示其「嚴重上尾」有 13 首⁵⁰，句腳有三種狀況，為：平去去去、平上上上、平上入入，數量分別為 6 首、4 首、3 首，以「平去去去」為最多。聲調是用來配合詩意、情感的，出句句腳連用三個去聲字將產生什麼效果呢？以下以陳肇興七律〈觀物其一仙〉為例，說明「平去去去」的聲音效果。

觀物其一仙

瑤池何日降瓊筵（平），青鳥西飛竟不旋。
一粒金丹終誤世（去），幾人服食果升天。
蓬萊飄渺疑無地（去），雞犬尋常亦有緣。
悟到飛昇無用處（去），華山處士勝彭篋。⁵¹

平上去入四聲，是指在聲調上有輕重、抑揚、長短、高低的差異，去聲的特徵為「清而遠」，黃永武言「去聲彷彿將字向遠處送」。⁵²去聲是全降調，聲音是下墜的，但又不像入聲那麼急速墜降，是稍微拉長的降音。

陳肇興此詩是在寫仙，但從詩意來看，陳肇興說「金丹終誤世」、「幾人服食果升天」、「飄渺疑無地」、「飛昇無用處」，顯示對於飛昇成仙，他抱持著懷疑的態度。青鳥，是為西王母取食傳信的仙鳥，西飛不回，意指求仙不成，此句也是用典，出自李商隱〈漢宮詞〉：「青雀西飛竟未回，

⁵⁰ 王力：「鄰近的兩個出句句腳聲調相同，是小病；三個相同是大病。如果是四個相同，或首句入韻而其餘三個出句句腳聲調都相同，就是最嚴重的上尾。」王力：《漢語詩律學》，頁 132。

⁵¹ 施懿琳主編：《全臺詩》第九冊（臺南：國立臺灣文學館，2008），頁 234。

⁵² 黃永武：《中國詩學：鑑賞篇》，頁 187。

君王長在集靈台」，此詩寫漢武帝癡迷求仙，有嘲諷之意。金丹，傳說是長生不死之藥，但詩中卻言誤世。蓬萊，是傳說中的仙境，但詩卻懷疑它是否真的存在。

此詩出句四句，首句以「何日」表現對神仙誕降的不確定，另三句全是否定句，是帶著懷疑並否定成仙。聲調上，句腳使用三個去聲字。成仙一事，就意義而言是上昇的，如果搭配聲調，應是上揚的聲調為合適，謝榛把去聲歸屬為「揚」，就聲音上，去聲有揚的效果，但是，去聲是全降調，它終究不是完全上升的揚，而是降調的，此詩連用三個降調的去聲字，「世」、「地」、「處」，並使用否定句式，使用有「揚」效果的去聲，與主題「仙」符合，但是去聲的本質是全降調，又符合陳肇興所說「飛昇無用處」。詩作主題內容雖在講仙，卻使用否定句來表述，再配合屬於揚聲但卻是降調的去聲字，連用三個去聲字，可以感受到陳肇興對「仙」的懷疑與不認同。

雖然王力提到，首句平韻加上三個去聲字，是嚴重上尾，但是陳肇興這首犯了嚴重上尾的詩作，卻又巧妙地貼合文意。然而，在聲調高低的表現上，就顯得比較平淡，沒有抑揚頓挫的變化。如果以兩句為一小段落，並把平聲當作是聲調平衡的基準點，那麼，每兩句的句腳是平韻，表示每一個小段落最後都回到平衡的基準點。加上連續三個出句句腳是去聲，等於這首詩四個段落中，就有三個小段落，都是去聲—平聲、去聲—平聲、去聲—平聲，聲音高低起伏一致，長短也相似，顯得聲音相對單調無變化，也就無法呈現詩歌抑揚頓挫、聲音錯綜之美。（見圖 3）

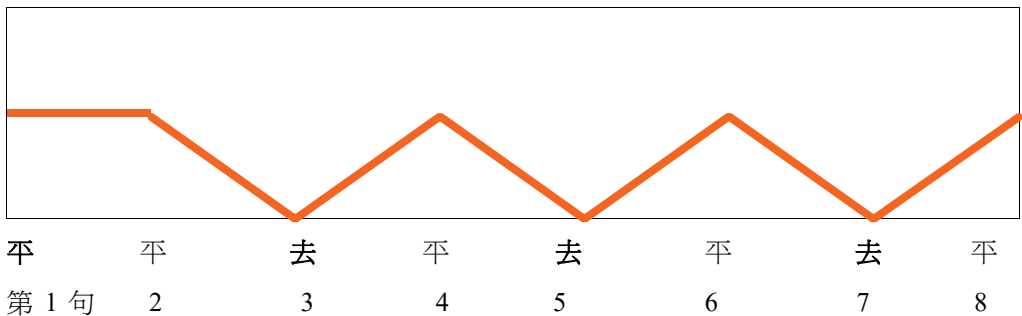


圖 3：陳肇興〈觀物其一仙〉出句句腳四聲節奏變化示意圖

陳肇興這首詩，在聲調上無法明顯表現詩歌的抑揚頓挫之美，不過

聲調與文意卻又為匹配貼合，這樣的效果，未知是偶然造成，或者是作者有意為之，將待日後再進一步分析研究。

五、結語

朱光潛曾經談到詩歌平仄交替的意義和變化的重要，他說：

比如讀一首平仄相間的詩，讀到平聲時，我們不知不覺地預期仄聲的復返，讀到仄聲時，又不知不覺地預期平聲的復返。預期不斷產生，不斷地證實，所以發生恰如所料的快慰。不過全是恰如所料，又不免呆板單調，整齊中也要有變化，有變化時，預期不中所引起的驚訝也不可少。它不但破除單調，還可以提醒注意力。⁵³

平韻律詩八句，落句句腳每一句都回到平韻，出句句腳則以仄聲相交替，過程中，又因為仄聲輪流變化為上去入三聲，而產生變化，破除了原本的單調，也就使人有了安穩的預期和驚訝的變化，使人注意而又不單調。這就是四聲遞用的效果。

四聲遞用，並不列入近體詩的寫作規範，今人李漁叔也說「所以特為揭出者，非謂吾人之作律句，必須依此成法，強以四聲闖入，牽合束縛，以步趨古人，亦聊示律例精嚴，若掉以輕心，則失之遠矣。」⁵⁴又說「今錄其說而存之，不僅為言律句者之所必知，亦善讀杜集者者之一助也。」⁵⁵四聲遞用雖非杜甫獨創，但確實是杜詩特色之一，既然陳肇興學杜，那麼就不能忽略其在四聲遞用與杜甫的相仿或相異。

此外，陳肇興的門生吳德功，在其著作《瑞桃齋詩話》卷一，即傳授門生的紀錄中，留有一則關於律詩出句句腳四聲遞用的紀錄，據此，也能確定，當時臺灣文人也有留意律詩出句句腳四聲遞用的細節。

本文以四聲遞用，此一律詩寫作的精細技法，來觀察陳肇興之學杜，所得數據，可以看出，陳肇興的詩作「上尾」比例未過七律之半，在四聲運用上，不論是出句句腳的四聲，或是單句內的上去入三聲，交替輪流使用的頻率非常高，尤其在七律出句句腳之四聲遞用的比例，雖然不

⁵³ 朱光潛：《詩論》，頁 123。

⁵⁴ 李漁叔：〈再論律句〉，《風簾客話》（臺北：大西洋圖書公司，1968 年），頁 127。

⁵⁵ 李漁叔：〈三論律句〉，《風簾客話》，頁 130。

像杜甫那般極致講究，但是遞用的比例，仍高於宋人。可以推知，陳肇興對於律詩的寫作，雖然沒有在格律上進行極致細密的考究，但也確實留意到四聲遞用的技巧，注意聲音鏗鏘抑揚的變化。

引用文獻

一、傳統文獻

- (唐)杜甫：〈遣悶戲呈路十九曹長〉，(清)楊倫：《杜詩鏡銓》卷 15 (臺北：臺灣學生書局，2016 年)，頁 740。
- (唐)弘法大師：《文鏡秘府論》(臺北：河洛圖書出版社，1976 年)，頁 182、222-223。
- (宋)宋祁：〈新唐書本傳〉，(清)楊倫：《杜詩鏡銓》，頁 1136。
- (明)謝榛：《四溟詩話》(北京：中華書局，1985 年)，頁 47-48。
- (清)朱彝尊：《曝書亭集》(上海：上海古籍出版社，2010 年)，頁 283。
- (清)仇兆鰲：《杜詩詳注》(臺北：里仁書局，1980 年)，頁 49。
- (清)董文煥：《聲調四譜》(新北：廣文書局有限公司，1974 年)，頁 417、452-453。

二、近人論著

(一) 專著

- 王力：《漢語詩律學》(北京：中華書局，2021)，頁 130、132、134。
- 丘逢甲：〈東山謁韓祠畢得子華長句次韻寄答〉，《嶺雲海日樓詩鈔》(臺北：臺灣銀行經濟研究室，1960 年)，卷 8，頁 167。
- 朱光潛：《詩論》(臺北：漢京文化事業，1982 年)，頁 123、162。
- 沈約：〈宋書·謝靈運傳論〉，(梁)蕭統編，(唐)李善注：《文選》卷 50 (臺北：五南圖書出版有限公司，1994 年 10 月)，頁 1250。
- 吳德功：〈陶村詩稿序〉，《臺灣詩薈》第 3 號(1924 年 4 月)，頁 159。
- 吳德功：《瑞桃齋詩話》(南投：臺灣省文獻委員會，1992 年)，頁 1、33。
- 李漁叔：《風簾客話》(臺北：大西洋圖書公司，1968 年)，頁 127、130。
- 林正三輯錄：《清詩話精華》(臺北：文史哲，2007 年)，頁 126。
- 林翠鳳：《陳肇興及其《陶村詩稿》之研究》(臺中：弘祥出版社，1999 年)。
- 林耀亭：〈重刊陶村詩稿序〉，《陶村詩稿》，卷首，無編頁碼。

施士洁：〈五疊前韻寄答恕齋〉，《後蘇龔詩鈔》（臺北：臺灣銀行經濟研究室，1965 年），卷 9，頁 214-215。

施懿琳：《全臺詩》第九冊（臺南：國立臺灣文學館，2008 年），頁 197-310。

施懿琳：《彰化縣文學發展史》（彰化：彰化縣立文化中心，1997 年），頁 75-80。

施懿琳：《從沈光文到賴和》（高雄：春暉出版社，2005 年 11 月），頁 135-167。

連橫：《雅堂文集》（臺北：大通書局，1987），頁 261。

陳懋烈：〈題詞〉，《陶村詩稿》（臺北：龍文出版社股份有限公司，1992 年），卷首，無編頁碼。

黃永武：《中國詩學：鑑賞篇》（臺北：巨流圖書公司，1977 年），頁 187。

黃永武：《中國詩學：設計篇》（臺北：巨流圖書公司，1980 年），頁 184。

顧敏耀：《陳肇興及其《陶村詩稿》》（臺中：晨星出版有限公司，2010 年），頁 154。

（二）論文

林翠鳳：〈論陳肇興《陶村詩稿》淵源於杜甫說〉，《臺灣文學學報》第 1 期（2000 年 6 月），頁 67-106。

張夢機：〈杜甫七律偶犯上尾考〉，《中央大學人文學報》第 12 期（1994 年 6 月），頁 29。

陳文華：〈杜律四聲遞用法試探〉，《唐詩論文選集》（臺北：長安出版社，1985 年），頁 276。

陳靜儀：《孟浩然五言律詩音韻風格之研究》（彰化：彰化師範大學國文學系碩士論文，2009 年），頁 155-158。

黎采琳：《黃庭堅七言律詩音韻風格研究》（臺北：政治大學國文教學碩士學位班碩士論文，2006 年），頁 98-99。

（三）報紙

胡南溟：〈大冶一爐〉（廿五），《漢文臺灣日日新報》第 3 版（1909 年 6 月 3 日）。