

龔鵬程 主編

古典詩歌研究彙刊

花木蘭文化出版社 出版



明莊

古典詩歌研究彙刊

第一輯

龔鵬程 主編

第 19 冊

清代詩話中格律論研究

陳 柏 全 著

清代詩話中格律論研究

陳柏全 著

作者簡介

陳柏全，1971 年生。現為東海大學中文系博士候選人、兼任講師。

提 要

今日，吾人「格律」的觀念，大多承自民國初王力、啟功等人的《漢語詩律學》、《詩文聲律論稿》而來。其實，「格律」觀念的形成，並非一朝一夕可以完備的，也非僅經由一二人手可以成定論的。現在我們所熟知的「平仄譜」在清代是否就已然如此？前代學者對於整個詩界的「聲律」「韻律」「對仗」等「格律」中的觀念，是否有一固定的看法，抑或仍有不同的見解？本文以清代詩話作為研究的對象，從中抽絲剝繭，擬將目前台灣可以見到的清代詩話逐一翻檢（保守估計約有一百七十餘種），把其中談論到詩歌格律的條目記錄下來，並予以分類。企圖從這樣原始的方法中，歸納分析出清代詩話家（或詩人）對於詩歌「格律」的看法。

論文章節簡介：第一章「緒論」。對於「格律」在詩歌中的地位與比重，「格律」的定義、形成過程及其要素作一說明。第二章「清代詩話中的聲律論」。本章針對「格律」中最為令人重視的要素「聲律」作一探討。根據本人檢視至少近百種清代詩話之後所得到的資料，予以分類，有古體詩聲律論、近體詩聲律論兩大分類，各類之下，具分為若干條。同時，亦將與今日之「聲律」觀念做一比較。第三章為「韻律論」。此處「韻律」乃是專指詩歌押韻規律而言。同樣地，本章將與前章分類一樣，討論詩歌的「韻律」。第四章為「對仗說」。對仗似為修辭學之屬，然而「近體詩」中要求其第二、第三聯須對仗，這已是學詩者無人不曉、無人不曉的近體詩歌要件之一，而且亦有所謂「律對」，即是除了在字面屬性上要求對仗之外，同時在聲音上，更要求其平仄必須互相對仗。這種嚴格的對仗例子，近體作品中，歷歷可見。本章將以資料為本，先歸納出「詩話」中所論及的對仗種類之後，再佐以日人遍照金剛空海和尚所著之《文鏡秘府論》中的二十八種對仗說證之。第五章為結論，對於本人研究成果作一完整的結束。〔附錄一〕為「清代詩話檢索書目」，〔附錄二〕為「清代詩話中格律論資料選編」，此二部分皆為本文寫作過程中所整理的資料，對於相關領域研究應有些許助益。



目

錄

第一章 緒 論	1
一、近人成果檢討	1
二、本文格律範疇	3
三、研究方法	4
第二章 清代詩話中之聲律論	5
第一節 前 言	5
第二節 近體詩聲律論	6
第三節 古體詩聲律論	28
第四節 董文煥《聲調四譜》聲律商榷	42
第五節 清人對古體及近體之聲律觀	43
第三章 清代詩話中之韻律論	45
第一節 前 言	45
第二節 近體詩韻律論	46
第三節 古體詩韻律論	65
第四節 清人對古體及近體之韻律觀	87
第四章 清代詩話中之對仗論	91
第一節 前 言	91
第二節 「對仗」的定義及其在古典詩歌中所扮演的角色	92
第三節 清人對仗論	100
第四節 清人對仗論的檢討	115
第五章 結 論	117
參考書目舉要	121
附錄一：清代詩話檢索書目	125
附錄二：清代詩話中格律論資料選編	133
一、聲 律	133
二、韻 律	165
三、對 仗	187

第一章 緒 論

一、近人成果檢討

中國素有「詩國」的美譽。在中國文學史上，詩歌佔有絕大多數的份量，歷代流傳至今的作品，在質、量上都是非常令人驚喜、讚賞的。而在中國詩歌演變過程中最令人重視的焦點之一，即是律體詩的出現。自南朝梁沈約提出聲律說，所謂：

五色相宣，八音協暢，由乎玄黃律呂，各適物宜。欲使宮商相變，低昂互節。若前有浮聲，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1）

詩歌格律即已開始受到詩人的重視。自此之後，無論是在實際作品的討論，抑或是詩歌理論的建立，格律都是歷朝詩論中不可或缺的一環。

近代對於格律的研究，更是不遑枚舉，大抵以實際作品作為討論對象。如王力《漢語詩律學》（註2）是我們現在研究、學習古典詩歌格律最重要的參考書之一，其書對於古、近體詩的句數、字數、聲調、用韻、對仗、語法皆有相當深入的分析探討，並從唐人作品中淬取出實際例證，使後輩學者有例可證，有理可循。然而，畢竟是就實際作

〔註1〕《宋書》（台灣：鼎文書局）列傳二七，卷六七，頁1779。

〔註2〕王力《漢語詩律學》（《王力文集》第十四卷，山東教育出版社）。

品來論格律，並且亦有不足之處，如其對「孤平」的定義不明（註3）以及其主張「『絕』截『律』半說」的錯誤（註4），不過，此書對格律的說明詳盡，稱得上是一部集大成之作。

其餘如啓功的《詩文聲律論稿》，則是專論詩歌聲律，對於詩歌用韻及對仗少有論及，只有在其第二章「韻部和四聲平仄問題」、第三章「律詩的條件」、第七章「古體詩」略微提到古近體詩的用韻及對仗，亦不曾提到前人對格律的看法。

今人張夢機先生之《近體詩發凡》對於近體詩的作法從「論鍊意」、「論含蓄」、「論摹擬與鎔成」、「論裁對與用典」、「論鍊字與造句」、「論拗句與救法」、「論絕句謀篇」、「論律詩謀篇」等八部份作了相當仔細的討論（註5），然對於格律的探討，卻唯有「論拗句與救法」，似乎稍嫌過簡。

簡明勇先生之《律詩研究》對於律詩格律的三大要件：「聲律」、「韻律」、「對仗」有精闢的分析（註6），亦時引用前人格律論之說。然而，也只是引前人之說來證明己論，並無對前人格律論加以批評討論。

總的而言，近人對於詩歌格律的討論，皆從實際作品中歸納，雖亦有引自前人格律之論，卻極少對前代格律論作一全面具體的研究。然而，任何一種理論都不可能憑空產生，詩歌格律的討論當然也不是到近代才開始，除了直接從唐人實際作品得到證明之外，在理論的歷史傳承上應該也是有所沿續的，清人之論格律的觀念為何？是否正確？與今人又有那些異同？這些都是我們急欲解決的疑惑。近人郭紹

（註3）見李師立信〈論近體律絕「犯孤平」說〉（《古典文學》第五集，頁113至125，台灣：學生書局）。

（註4）見王力《漢語詩律學》（《王力文集》第十四卷，山東教育出版社），頁40。「『絕』截『律』半說」之誤可詳見李師立信〈從詩歌發展史立場看「絕」截「律」半說〉（《古典文學》第九集，頁151至168，台灣：學生書局）。

（註5）張夢機《近體詩發凡》（台灣：中華書局）。

（註6）簡明勇《律詩研究》（台灣：文史哲出版社），第二篇為「律詩之聲律研究」，第三篇為「律詩之韻律研究」，第四篇為「律詩之對仗研究」。

虞於《清詩話》前言云：

詩話之體，顧名思義，應當是一種有關詩的理論的著作。（註7）

今人蔡鎮楚先生於其《中國詩話史》一書中亦言：

何謂詩話呢？詩話，是中國古代一種獨特的論詩體裁。（註8）

劉德重、張寅彭合著的《詩話概說》，開宗明義就說：

詩話是我國古代詩歌理論批評特有的一種形式，在宋以後的文學理論批評史上占有重要的地位。（註9）

無論是「理論著作」、「論詩體裁」或是「理論批評的形式」，「詩話」在中國詩學理論的重要地位是不容忽視的。正因為如此，所以當我們欲重建清人的格律論，並與今人之說作一比較時，清代詩話就成為最直接有力的資料來源。

於是乎，本文擬從清代詩話中將清人論及格律的資料一一挑檢出來，再以拼圖的觀念，把這些散見於各詩話中的資料歸類，加以論析，試圖依此建構清人格律論之大觀，並與今人所論相互參照，以進一步對詩歌格律論建立更完整的理論。

二、本文格律範疇

近人王力《漢語詩律學》一書，從聲調、韻律、對仗、字數、句數及語法等方面對古、近體詩作討論，其中語法乃是加入語言學的知識來探討詩歌，並不見得必然為詩歌格律之一。今人對格律的研究皆以近體詩為主，絕少論及古體格律，而本文所關注的焦點既然是清人對於古、近體詩格律論的討論，所以應當就兩者之間找出其共同可論之處。於是，本文將「格律」的範疇定在聲律、韻律以及對仗三方面。主要的原因在於：就狹義律詩而言，「五、七言八句，依平仄譜寫作，

（註7）見郭紹虞寫於清丁福保《清詩話》之前言（台灣、木鐸出版社）。

（註8）見蔡鎮楚《中國詩話史》，頁5，大陸、湖南文藝出版社。

（註9）見劉德重、張寅彭《詩話概說》，頁1，台灣、學海出版社。

一韻到底，不可換韻，中二聯對仗」的格律限制，雖包括字、句、聲、韻及對仗等五方面，然而，就廣義律詩而言，則是包括絕句、律詩、排律、小律、雜律、詞以及在某種格律規範下所作的雜言詩，皆可稱之為律詩（註10）。無論是狹義律詩，或是廣義律詩，其之所以為「律」，都不能缺少聲律、韻律、對仗三方面的要求，這也是近體詩最重要的三種規律。其次，從這三方面來論古、近體詩的異同，是最直接可行的方法。所以本文以聲律、韻律、對仗作為重建清人格律論的大方向，應是比較客觀的。

三、研究方法

本文以格律三要件作為論述重心，以清代詩話中之資料作為依據，將所能蒐集到的清代詩話（見附錄一）作一全面檢索，把有關格律的資料逐一挑選出來，並予以分類（見附錄二），把清人格律論分成聲律論（第二章）、韻律論（第三章）及對仗論（第四章）三個部分來探討，並時與今人所論作相互論辨，在重建清人格律論的同時，亦希望能對詩歌格律得到更清楚明確的定義。

〔註10〕見李師立信《「律詩」試釋》，中正大學〈六朝隋唐文學研討會〉論文抽印本。

第二章 清代詩話中之聲律論

第一節 前言

聲律者，乃中國古典詩歌區分「古體詩」（古詩）與「近體詩」（律詩），最爲重要的因素。梁·沈約提出四聲說，所謂「欲使宮商相變，低昂互節。若前有浮聲，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1〕其中「前有浮聲，後須切響」、「一簡之內，音韻盡殊」、「兩句之中，輕重悉異」等說法，雖然未能給人一個明確的概念，但卻是後人聲律論的主要依據來源。其中「對」的觀念與律句、律聯的形式似乎已隱然出現，不過，卻也沒有更進一步的說明。

唐以至於清代，聲律之學已發展得相當完備。清代詩話中專論聲律者不在少數，而散見在各本詩話中對聲律有所討論者，雖然相當地零碎雜亂，但是如能將其集中，也是可以從此見微知著、觀其大要。清代詩學對於聲律的研究，可說是集唐以來之大成，影響今日聲律觀念不可謂不大，其中又以王漁洋《律詩定體》、趙執信《聲調譜》、李瑛《詩法易簡錄》、翁方綱《小石帆亭著錄》、董文煥《聲調四譜》、

〔註1〕《宋書》（台灣鼎文書局）列傳二七，卷六七，頁1779。

許印芳《詩譜詳說》等著作，論聲律最爲精微深入。

今日，我們對於「近體詩」的聲律概念，一般而言都離不開「平仄譜」。所謂「平仄譜」，也就是創作「近體詩」的一個固定的平仄規範。這是不論學習或是研究「近體詩」者，都應該具備的常識。相對於「古體詩」而言，似乎就沒有如此清楚明確的規定，反而有時會出現，只要不合於近體聲律者便是「古體詩」的觀念。到底清人的聲律觀究竟如何？與近人之說是否完全相同，抑或是有所差異？本章就以清代詩話中討論詩歌聲律的資料爲本，企圖由這樣的整理過程，勾勒出有清一代，詩界對聲律的看法，即所謂的聲律格式。並隨時佐以近人之說，相互對證，以釐清對聲律的一些模糊觀念。

第二節 近體詩聲律論

清代詩話中專論聲律者，大致以王漁洋《律詩定體》、趙執信《聲調譜》爲宗，之後，李瑛《詩法易簡錄》、翁方綱《小石帆亭著錄》、李光地《律詩四辨》、董文煥《聲調四譜》、許印芳《詩譜詳說》等著作亦相繼而出，其中又以董文煥《聲調四譜》論述最爲詳盡。這些專論聲律的著作，已將整個「近體詩」聲律觀念闡釋得相當完備，對於黏對、拗救等方法也都作了非常細密的探討。本節不擬贅述各家之論，只是將其論綜合起來，並與其它詩話中散見之聲律論相互配合，以期能略見清人近體詩聲律論之臚貌。

一、平仄譜

論述近體詩聲律，必先論「平仄譜」。就清人而言，近體詩「平仄譜」是家喻戶曉的觀念，自王漁洋而下，「平仄譜」就沒有可更動之處，各家所論亦大同小異。大體上分爲五言仄起首句不入韻、五言仄起首句入韻、五言平起首句不入韻、五言平起首句入韻、七言仄起首句入韻、七言仄起首句不入韻、七言平起首句入韻、七言平起首句不入韻等八譜。茲圖列如下：

表 一

五言仄起首句不入韻 仄 仄 平 平 仄 平 平 仄 仄 平 平 平 平 仄 仄 仄 仄 仄 平 平 首句入韻則爲「仄仄仄平平」	五言平起首句不入韻 平 平 平 仄 仄 仄 仄 仄 平 平 仄 仄 平 平 仄 平 平 仄 仄 平 首句入韻則爲「平平仄仄平」
七言仄起首句入韻 仄 仄 平 平 仄 仄 平 平 平 仄 仄 仄 平 平 平 平 仄 仄 平 平 仄 仄 仄 平 平 仄 仄 平 首句不入韻則爲「仄仄平平仄仄」	七言平起首句入韻 平 平 仄 仄 仄 平 平 仄 仄 平 平 仄 仄 平 仄 仄 平 平 平 仄 仄 平 平 仄 仄 仄 平 平 首句不入韻則爲「平平仄仄平平」

實際上，以五言仄起首句不入韻圖爲本，便可引申出此八譜，這也是「平仄譜」最基本的架構。清人在談論近體詩平仄時，並不常有如此鮮明具體的圖譜，他們往往例舉唐人作品爲範本，再加注言，論其平仄黏對格式。

對於「平仄譜」的起源，清人極少論及，唯有在董文煥的《聲調四譜》中，對於五律的平仄就談到其由來：

五律平仄，人皆知之，初無待論。然其源亦所宜究，否則只知其當然而已。今略論之，其法大抵與五古同出四言。五古於四言中加一字，律詩亦然。但古加平者，律易以仄；古加仄者，律易以平。此即判然古律之界。而黏對、拗救由之以生，絕無出入之嫌矣。如四言「平平仄仄」，古加中仄，爲「平平仄仄仄」，律加中平，即爲「平平平仄仄」；四言「仄仄平平」，古加中平，爲「仄仄平平平」，律加中仄，即爲「仄仄仄平平」；四言「仄仄平仄」，古加中仄，爲「仄仄平仄仄」，律加中平，即爲「仄仄平平仄」；四言「平平仄平」，古加中平，爲「平平仄平平」，律加中仄，即爲「平平平仄平」。

仄仄平」矣。蓋古於單句中必加仄，雙句中必加平。律則單句中必加平，雙句中必加仄。此其較然異者。……〔註2〕

就董氏此段所言，我們可以將之歸納如下圖：

	四言	五言古	五言律
第一句	平平仄仄	平平（仄）仄仄	平平（平）仄仄
第二句	仄仄平平	仄仄（平）平平	仄仄（仄）平平
第三句	仄仄平仄	仄仄（仄）平仄	仄仄（平）平仄
第四句	平平仄平	平平（平）仄平	平平（仄）仄平

董氏此論，可從其書前之聲調源流表觀之〔註3〕。其對於五言近體、古體平仄的源頭皆推源自四言平仄，其加平加仄之說與近人王力之說相同〔註4〕，然而我們卻不知其為何將平仄加於四言之中？果真五言平仄從四言而來的嗎？此處令人相當不解。反倒是近人啓功之論，則較為合理。

我們知道五七言律詩以及一些詞曲文章，句中的平仄大部是雙疊的。因此，試將平仄自相重疊排列一行如下：

1 2 3 4 5 6 7 8 9……………
平 平 仄 仄 平 平 仄 仄 平 平 仄 仄 平 平……

這好比一根長竿，可按句子的尺寸來截取它。五言的可以截出四種句式：

仄仄平平仄（今稱為A式句） 即3至7或7至11；
平平仄仄平（今稱為B式句） 即1至5或5至9；
仄平平仄仄（今稱為C式句） 即4至8或8至12；
平仄仄平平（今稱為D式句） 即2至6或6至10。

七言句是五言句頭上加兩個字，在竿上也可以截出四種句式：

〔註2〕清，董文煥《聲調四譜》（台灣：廣文書局）卷十一，頁415。

〔註3〕同上，卷首「源流表」，頁39。

〔註4〕王力《漢語詩律學》（山東，山東教育出版社），《王力文集》第十四卷，頁87。

- 平平仄仄平平仄 (A 式句) 即 1 至 7 或 5 至 11 ;
 仄仄平平仄仄平 (B 式句) 即 3 至 9 或 7 至 13 ;
 平仄仄平平仄仄 (C 式句) 即 2 至 8 或 6 至 12 ;
 仄平平仄仄平平 (D 式句) 即 4 至 10 或 8 至 14 。〔註 5〕

啓功以「雙疊」的觀念來論平仄譜的形成，其五言 C 式句「仄平平仄仄」、D 式句「平仄仄平平」及七言 C 式句「平仄仄平平仄仄」、D 式句「仄平平仄仄平平」，顯然與近代平仄譜的句式有所差異。近代平仄譜中的五言 C 式句以「平平平仄仄」、D 式句以「仄仄仄平平」；七言則是在其上加「仄仄」、「平平」。兩者在五言首字及七言一、三字的平仄正好是相反的。這是很奇怪的。然而清人亦有如啓功之說，王漁洋的《律詩定體》第一格「五言仄起首句不入韻」其所舉詩例如下：

粉署依丹禁，城虛爽氣多。
 好風天上至，涼雨曉來過。
 翠鳥浮香靄，瑤池澹綠波。
 九重閒視草，時復幸鸞坡。

在此詩例旁，王氏又加注其平仄爲：

○●☆○●	☆○●●○
○○☆●●	◎●★○○
○●☆○●	☆○●●○
○○☆●●	◎●★○○

「○」爲平；「●」爲仄。

「◎」表平可以換仄者；「○」表仄可以換平者。

「☆」表平必不可易者；「★」表仄必不可易者。〔註 6〕

值得注意的是，王氏所注的第二聯及第四聯平仄，與啓功所論相同，以「仄平平仄仄」、「平仄仄平平」爲定式。惟有在兩句的第一字，

〔註 5〕啓功《詩文聲律論稿》(台灣：明文書局)，頁 12。

〔註 6〕清，王漁洋《律詩定體》(《清詩話》本，台灣：木鐸出版社)，頁 113。

因「平可以換仄者」、「仄可以換平者」，王氏所用的符號於排版中無法得到，所以在此暫用「☆」、「★」兩符號替代之。

王氏認為「仄可以換平者」、「平可以換仄者」，此亦代表王氏以「仄平平仄仄，平仄仄平平」為固定的常態，所以才會有：上句首字原是仄聲，然亦可用平聲；下句首字原應平聲，亦可換仄聲的看法出現。

「七言仄起首句不入韻」詩例亦同。可見王氏是以「仄平平仄仄」、「平仄仄平平」為五言句式的定體。

另外，冒春榮的《葦原詩說》卷三亦有同樣的論述：

五言排律以聲調為上，先求平仄無訛。如起句以「仄平平仄仄」，對以「平仄仄平平」，下即接「仄仄平平仄，平仄仄仄平」。總以句中第二字為紐，首句平，次句仄，三句次字用仄，四句次字又用平，五句次字又以平接。如此類推，可無失黏之慮。（註7）

冒氏所提到的句式中，居然不見近人熟悉的「平平平仄仄」、「仄仄仄平平」兩種句式，其亦稱此為「平仄無訛」者，顯然其論以王漁洋之說為宗。

由此看來，近人啓功所謂「雙疊」之說，並非憑空而來，應是與清人王漁洋、冒春榮同出一源，而且如此一說並無失當之處，反而更具理論性。比起清人董文煥由四言平仄而生之說是較具說服力的。今人之所以以「平平平仄仄」、「仄仄仄平平」為五言定式，或許是一種口耳相傳之後的誤解。董氏之說，雖有令人無法接受之處，但也能從而得知，清人為平仄譜起源曾經作過的努力。

二、「一三五不論」

其次，我們談論所謂的「一三五不論」。此說一直流傳在學詩者口耳之間，如游藝《詩法入門》中即有解釋：

一三五不論 為謂詩句中第一字、第三字、第五字或當用平，而用仄亦可；或當用側，而用平亦可，不必拘定。（註

〔註7〕清，冒春榮《葦原詩說》（《清詩話續編》本，台灣：藝文印書館），頁1600。

〔註8〕清，游藝《詩法入門》（台灣：廣文書局），卷一，頁26。

8]

但是從清代論詩聲律的資料中，我們可以明顯的發現，清人對這個說法是非常不贊同的。《師友詩傳錄》即曰：

……彼俗所云「一三五不論」，不惟不可以言近體，而亦不可以言古體也。……〔註9〕

《然燈記聞》中亦有：

律詩只要辨一三五。俗云「一三五不論」，怪誕之極，決其終身必無道理。〔註10〕

所謂「一」、「三」、「五」，指的是七言每句之第一、第三、第五字，若五言，則只有第一字與第三字。七言的第一字通常是可以不論的，王漁洋《律詩定體》「七言平起首句不入韻」中就說：

凡七言第一字俱不論。……〔註11〕

李瑛《詩法易簡錄》中七言律平起式也有此論，不過卻加上一則但書：

……唯各句第一字，前人有通可不論之說。查唐人詩間有第二字用單平者，不似五律對句第二字之必不可用單平。但第一字不可犯八平、八仄耳。……〔註12〕

如此看來，雖然七言第一字是可以不論其平仄，但仍須避免八句首字通為平聲，或通為仄聲的缺失。

再來是七言的第三字（即五言的第一字）。既然，七言平仄乃五言平仄上加「平平」，或「仄仄」（註13）。那麼我們從五言平仄來討論，應該較為清楚（七言第五字亦同樣以此角度觀察）。就清人而言，

〔註9〕清，王士禎等《師友詩傳錄》（《清詩話》本，台灣：木鐸出版社），頁135。

〔註10〕清，何士璥《然燈記聞》（《清詩話》本，台灣：木鐸出版社），頁120。

〔註11〕清，王漁洋《律詩定體》（《清詩話》本，台灣：木鐸出版社），頁114。

〔註12〕清，李瑛《詩法易簡錄》（台灣：蘭臺書局），頁155。

〔註13〕前文對於平仄譜的起源曾作過討論，以為近人啓功的「雙疊」觀念應該是比較正確的說法。然而，對於七言平仄，清人一般皆以七言第一字不論平仄為論，清人是以五言句式為主上加「◎平」，或「◎仄」（「◎」表可平可仄），只要造成七言第二、第四字不同聲即可。此處為便於行文，以現今一般對七言平仄的說法。

五言中第一字的平仄，在《律詩定體》中即言：

五律，凡雙句二四應平仄者，第一字必用平，斷不可雜以仄聲。以平平只有二字相連，不可令單也。其二四應仄者，第一字平仄皆可用，以仄仄仄三字相連，換以平韻無妨也。大約，仄可換平，平斷不可換仄。第三字同此，若單句第一字可勿論。（註14）

此說參照五言仄起首句不入韻譜（見上表）可知。王氏所說，除第二句以外，第一、三、四句的第一字，其平仄是可不論的；而第二句第一字則非用平聲不可。因為，其句式為「平平仄仄平」，第二字平聲，如果第一字亦不論平仄的話，用仄聲，此句就變成了「仄平仄仄平」，那麼第二字就是單平，也就是所謂的「犯孤平」，這是非常嚴重的（註15）。李瑛《詩法易簡錄》中也持此論：

至對句第二字用平者，第一字必須用平，以平不可單行故也。出句第二字用平者，第一字可以不拘，以第三字必係平聲故也。若第二字用仄者，第一字皆可不拘。（註16）

因此，五言第一字（即七言第三字）的平仄就不是完全不論的了。至少，為了不致「犯孤平」，雙句（即對句）的第一字是要嚴格把關的。若是「平平仄仄平」句，那麼第一字是絕對不可換為仄聲的（七言則是「仄仄平平仄仄平」句之第三字必可易為仄聲。），若非此句式，第一字的平仄才屬不論的範圍。

事實上，單句亦有可能出現「孤平句」的情形。只要是首句入韻，那就有可能用到「平平仄仄平」的句式為首句，此時其第一字也可以易為仄聲，這與雙句避免「孤平」是一樣的道理（註17）。

（註14）同註6。

（註15）「犯孤平」說可詳見近人王力《漢語詩律學》（《王力文集》第十四卷大陸山東教育出版社），頁119，及李師立信〈論近體律絕「犯孤平說」〉（《古典文學》第五集）。

（註16）同註12，頁152。

（註17）見李師立信〈論近體律絕「犯孤平說」〉（《古典文學》第五集），頁119至120。