

早期五言詩新探

——節奏、句式、結構、詩境

蔡宗齊

美國伊利諾伊大學東亞語言文化系教授
香港嶺南大學中文系講座教授

夫四言，文約意廣，取效〈風〉、〈騷〉，便可多得。每苦文繁而意少，故世罕習焉。五言居文詞之要，是衆作之有滋味者也，故云會於流俗。豈不以指事造形，窮情寫物，最爲詳切者邪？¹

古今批評家探討五言詩藝術，幾乎必定要引用的鍾嶸這段精闢的論述。筆者把它作爲本文的開場白，不僅僅因爲它是千古傳頌的至理名言，更重要的是其中尚有一個迄今未解的疑惑，而對此疑惑的思索似乎又能引導我們從一個嶄新的視角來探索五言詩的演變及其藝術特徵。

這裏所說的疑惑是指鍾氏既稱四言「文約意廣」，又云「文繁而意少」之矛盾。「文約意廣」爲《梁書》和《廣韻》、以及《天都閣藏書》、《津逮秘書》、《梁文記》、《歷代詩話》諸多明清版本所刊，而今人王叔岷和車柱環認爲「文約意廣」與下文「文繁而意少」乖舛，故將它改爲「文約易廣」。此解又爲曹旭《詩品集注》所用²。就字面意義而言，「文約意廣」和「文繁而意少」確實是相互矛盾，但僅因此就斷定「意」是同音的「易」之誤筆，恐怕不甚妥當。

本文的研究和撰寫得到香港研究資助局優配研究金的資助，項目編號LU13400014。兩位匿名審查人爲本文的修訂提出了寶貴的意見，謹此致謝。

¹ [梁]鍾嶸：《詩品》，見〔清〕何文煥輯：《歷代詩話》（北京：中華書局，1981年），頁3。

² 王叔岷：《鍾嶸詩品疏證》，《鍾嶸詩品箋證稿》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，1992年），頁651-652。車柱環：《鍾嶸詩品校證》（首爾：韓國首爾大學文理學院出版部，1967年）。有關王、車兩人觀點的評述，見鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1994年），頁36。

首先，改讀「易廣」完全不能消除王、車二人力圖解決的問題。即使改讀可以成立，那麼「文約」與「文繁」的矛盾又如何解釋？再者，他們過分追求字面表層之通順，以致對意義深層之連貫視而不見。鍾嶸這段話是談四言和五言體之間此消彼長的發展過程。在《詩經》裏，四言一枝獨秀，用其簡約語句表達極為豐富的內容，故被譽為「文約意廣」的楷模，值得後代詩人仿效。但到了齊梁時期，四言較之新興的五言，昔日「文約意廣」的優勢已喪失殆盡，淪為「文繁而意少」。歷來批評家都認為，「文繁而意少，故世罕習焉」是批評當時四言詩堆砌辭藻，內容空洞，失去藝術吸引力。其實，早在魏晉時期，四言已走向式微。儘管曹氏父子、王粲、嵇康等人寫有四言名篇，但較之五言兩後春筍般的發展，四言即非「世罕習焉」，亦屬「少習」。

五言詩的興起使四言詩「文約意廣」的優勢喪失殆盡，這大概是四言式微的根本原因。劉熙載《詩概》已注意到五言較古老的四言更為「文約意廣」，作出了以下精闢的闡述：

五言上二字下三字，足當四言兩句，如「終日不成章」之於「終日七襄，不成報章」是也。七言上四字下三字，足當五言兩句，如「明月皎皎照我牀」之於「明月何皎皎，照我羅牀幃」是也。是則五言乃四言之約，七言乃五言之約矣。太白嘗有「寄興深微，五言不如四言，七言又其靡也」之說。此特意在尊古耳，豈可不達其意而誤增閒字以為五七哉！³

劉氏指出，五言貌似四言之繁增，而實際上「五言乃四言之約」，因為五言一行足抵四言兩行八字。五言將八字縮減為五字，故堪稱「文約意廣」。相反，四言要用兩行八字才能表達五言一行的內容，無怪乎鍾嶸有「每苦文繁而意少，故世罕習焉」的感嘆。另外，劉氏還指出，上二下三的節奏，是五言能取代四言，成為「文約意廣」楷模的重要原因。五言詩「意廣」，即指其「指事造形，窮情寫物」超越四言詩，內容豐富多樣，亦指詩人精深入微的藝術思維方式。

較之四言，五言詩的詞彙有何變化？五言上二下三節奏引進了哪些四言體無法承載的新句式？這些新句式如何拓寬「指事造形，窮情寫物」的範圍和開關藝術構思的新途徑？新的藝術構思方式催生了什麼新的詩歌結構紋理，煥發出什麼新詩境？為了尋找這些問題的答案，筆者將借鑑傳統詩學和現代語言學

³ [清] 劉熙載：《藝概》（上海：上海古籍出版社，1978年），頁70-71。

理論，使用量化統計、溯源對比、審美細讀等方法，對早期五言詩代表作〈古詩十九首〉（下稱〈十九首〉）的詞彙、節奏、句法、結構紋理進行深入分析，力圖揭示各種不同詩境生成的獨特方式。同時，筆者還試圖將本文的分析結果與古人對〈十九首〉詩境的直觀描述相聯繫，使兩者互為闡釋，相得益彰，以求推動五言詩藝術的研究從「知其然」走向「知其所以然」，從而把傳統印象式評述提升為一種系統的理論闡釋。

一、《詩經》五言句的結構

五言詩的起源是古今批評家熱衷探討的論題。摯虞《文章流別論》云：「詩之流也，有三言、四言、五言、六言、七言、九言。古詩率以四言為體，而時有一句兩句雜在四言之間，後世演之，遂以為篇。古詩之三言者，『振振鷺，鷺于飛』之屬是也。〔漢郊廟歌多用之。〕五言者『誰謂雀無角，何以穿我屋』之屬是也。〔于俳諧倡樂多用之。〕」⁴ 摯虞這段話定下了對詩分類的兩個基本標準，一是以詩行字數定義命名詩體，二是以固定詩行成篇作為一種詩體正式建立的標誌。他指出，先秦時期只有《詩經》四言屬於一個成形的詩體，而三言、五言、六言諸詩體則是後世通過將《詩經》中非四言句擴展成篇而建立的。劉勰《文心雕龍·明詩》云：「按〈召南·行露〉，始肇半章；〈孺子〉滄浪，亦有全曲；〈暇豫〉優歌，遠見《春秋》；邪徑童謠，近在成世；閱時取證，則五言久矣。」⁵ 這裏，劉氏追溯五言詩行的出現先後以及成篇的狀況，以此作為五言詩發展的軌跡，很可能受了摯虞詩分類兩大標準的影響。

摯虞和劉勰的詩體觀都沒有考慮詩行內部節奏這個至關重要的因素。摯虞所舉「鷺于飛」一例是上一中一下一（1+1+1）組合，並非三言詩體二+一、一+二的節奏。劉勰所提的〈孺子歌〉中「滄浪之水 / 清兮，滄浪之水 / 濁兮」兩句是上四下一，而〈暇豫歌〉中「人 / 皆集於苑。己 / 獨集於枯。」兩句則

⁴ [唐] 歐陽詢撰，汪紹楹校：《藝文類聚》（上海：上海古籍出版社，1982年），卷56，頁1018。〔「漢郊廟歌多用之。」〕、〔「于俳諧倡樂多用之。」〕兩句據《太平御覽》補入。見〔宋〕李昉等：《太平御覽》（北京：中華書局，1960年影印宋刻本），第3冊，卷586，頁2639。

⁵ [梁] 劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍註》（北京：人民文學出版社，1958年），上篇，頁66。

是上一下四，皆不是五言體固有的上二下三節奏。筆者認為，一種詩體只有當詩行自身具有固定節奏後才能算是正式建立。因此，先秦時期只能說有五言句，而無五言詩。劉勰把散見不同先秦典籍的五言句與東漢時期誕生的五言詩混為一談，不太妥當。相對而言，摯虞認為三言、五言諸體創立於後世的觀點更為可信。

然而，《詩經》作為五言詩最終的源頭則是古人的共識。鍾嶸指出：「古詩其體源出於〈國風〉」⁶。王士禛認為：「〈風〉、〈雅〉後有《楚詞》，《楚詞》後有〈十九首〉。風會變遷，非緣人力，然其源流則一而已矣。」⁷現代批評家們也喜歡將〈十九首〉和《詩經》放在直接聯繫的譜系之中。然而他們卻很少深入比較分析兩者的藝術特徵，揭示這兩個抒情傳統的內在聯繫。本文系統分析《詩經》五言句式，旨在下文分析〈十九首〉節奏和句式提供比較參照，以襯托出後者的獨特之處。

根據朱孟庭《詩經與音樂》統計，《詩經》共有七二八三句，其中六五九五句為四言，占百分之九十一；四〇四句為五言，占百分之五.五，居第二位，比第三位的三言句（153句）多三倍半強⁸。四〇四個五言句幾乎全部都摻雜於四言句中，故自身又無固定韻律節奏可論。筆者所統計的數目與朱氏的有些出入，五言句為三八六句，可依照語義節奏分為三大類：上一下四、上二下三、上三下二。上三下二句與〈十九首〉關係不大，此文不作討論⁹。據筆者統計，上一下四句有一九三句，而上二下三句有一四五句，兩者數量相差不算太大。下面，筆者根據詞類組合方式分出這兩類五言句的細類，並一一加以分析。

（一）《詩經》上一下四句

所謂上一下四是指句子中第一個字和另外四個字各自構成意義獨立的單元。根據上一的詞類，《詩經》上一下四句可分出以下七組。

⁶ 見鍾嶸：《詩品》，頁6。

⁷ 見〔清〕郎廷槐輯：《師友詩傳錄》，收入〔清〕王夫之等：《清詩話》（上海：上海古籍出版社，1963年），上冊，頁126。

⁸ 朱孟庭：《詩經與音樂》（臺北：文津出版社，2005年），頁171。

⁹ 本文中有關《詩經》的數據是由汪涓同學協助統計的，特此鳴謝。

1. 上一爲介詞或連詞（37 例）

在 / 南山之陽……在 / 南山之側……在 / 南山之下（〈召南·殷其雷〉）；
 乃 / 如之人兮（〈邶風·日月〉）；乃 / 如之人也（〈鄘風·蟋蟀〉）；如 /
 此良人何……如 / 此邂逅何……如 / 此粲者何（〈唐風·綢繆〉）；如 / 川
 之方至……如 / 南山之壽……如 / 松柏之茂（〈小雅·天保〉）；如 / 匪行
 邁謀（〈小雅·小旻〉）；以 / 介我稷黍，以 / 穀我士女（〈小雅·甫田〉）；
 乃 / 求千斯倉，乃 / 求萬斯箱（〈小雅·甫田〉）；至 / 于己斯亡（〈小雅·
 角弓〉）；以 / 御于家邦（〈大雅·思齊〉）；如 / 川之方至（〈小雅·天
 保〉）；自 / 大伯王季（〈大雅·皇矣〉）；亦 / 不隕厥問（〈大雅·緜〉）；
 亦 / 孔之厚矣（〈大雅·卷阿〉）；則 / 莫我敢葵（〈大雅·板〉）；雖 / 無
 老成人……在 / 夏后之世（〈大雅·蕩〉）；以 / 篤于周祜，以 / 對於天下
 （〈大雅·皇矣〉）；時 / 無背無側……以 / 無陪無卿（〈大雅·蕩〉）；爲 /
 韓姑相攸……以 / 先祖受命（〈大雅·韓奕〉）；以 / 保明其身（〈周頌·
 訪落〉）；則 / 莫我敢承（〈魯頌·閟宮〉）；在 / 武丁孫子（〈商頌·玄
 鳥〉）；爲 / 下國綴旒……爲 / 下國駿厖……則 / 莫我敢曷（〈商頌·長
 發〉）；以 / 保我後生（〈商頌·殷武〉）。

2. 上一爲動詞（31 例）

遠 / 父母兄弟（〈邶風·泉水〉）；遠 / 父母兄弟……遠 / 兄弟父母（〈鄘風·
 蟋蟀〉）；適 / 子之館兮（〈鄭風·緇衣〉）；知 / 子之來之……知 / 子之順
 之……知 / 子之好之（〈鄭風·女曰雞鳴〉）；悔 / 予不送兮……悔 / 予不
 將兮（〈鄭風·丰〉）；甘 / 與子同夢（〈齊風·雞鳴〉）；念 / 國之爲虐（〈小
 雅·正月〉）；殿 / 天子之邦（〈小雅·采芣〉）；畏 / 人之多言（〈鄭風·
 將仲子〉）；樂 / 子之無知……樂 / 子之無家……樂 / 子之無室（〈檜風·
 隰有萋楚〉）；似 / 先公曾矣（〈大雅·卷阿〉）；使 / 不挾四方（〈大雅·
 大明〉）；履 / 帝武敏歆……即 / 有郃家室（〈大雅·生民〉）；視 / 爾友君
 子（〈大雅·抑〉）；定 / 申伯之宅……徹 / 申伯土田……徹 / 申伯土疆
 （〈大雅·崧高〉）；命 / 程伯休父（〈大雅·常武〉）；纘 / 大王之緒……
 復 / 周公之宇……宜 / 大夫庶士（〈魯頌·閟宮〉）；宅 / 殷土芒芒（〈商頌·
 玄鳥〉）；受 / 小球大球……受 / 小共大共（〈商頌·長發〉）。

3. 上一爲副詞或形容詞 (34 例)

舒 / 而脫脫兮 (〈召南·野有死麕〉) ; 永 / 以爲好也 (〈衛風·木瓜〉) ; 反 / 以我爲讎……昔 / 育恐育鞠 (〈邶風·谷風〉) ; 揚 / 且之皙也……揚 / 且之顏也 (〈鄘風·君子偕老〉) ; 展 / 如之人兮 (〈鄘風·君子偕老〉) ; 終 / 不可諼兮 (〈衛風·淇奧〉) ; 殊 / 異乎公路……殊 / 異乎公行……殊 / 異乎公族 (〈魏風·汾沮洳〉) ; 行 / 與子還兮……行 / 與子逝兮 (〈魏風·十畝之間〉) ; 宛 / 在水中央……宛 / 在水中坻……宛 / 在水中沚 (〈秦風·蒹葭〉) ; 庶 / 見素冠兮……庶 / 見素衣兮……庶 / 見素韞兮 (〈檜風·素冠〉) ; 唯 / 酒食是議 (〈小雅·斯干〉) ; 其 / 始播百穀 (〈豳風·七月〉) ; 泂 / 酌彼行潦 (〈大雅·泂酌〉) ; 肆 / 不殄厥愠 (〈大雅·緜〉) ; 肆 / 戎疾不殄……肆 / 成人有德 (〈大雅·思齊〉) ; 內 / 燮于中國 (〈大雅·蕩〉) ; 肆 / 皇天弗尙 (〈大雅·抑〉) ; 興 / 迷亂于政 (〈大雅·抑〉) ; 僭 / 不知其故 (〈大雅·雲漢〉) ; 實 / 靖夷我邦……曾 / 不知其玷……昔 / 先王受命……日 / 辟國百里 (〈大雅·召旻〉) ; 肇 / 允彼桃蟲 (〈周頌·小毖〉) ; 實 / 右序有周 (〈周頌·時邁〉) ; 實 / 左右商王 (〈商頌·長發〉)。

4. 上一爲疑問或否定詞 (30 例)

無 / 感我帨兮，無 / 使彪也吠 (〈召南·野有死麕〉) ; 何 / 誕之節兮 (〈邶風·旄丘〉) ; 匪 / 女之爲美 (〈邶風·靜女〉) ; 不 / 與我戍申……不 / 與我戍甫……不 / 與我戍許 (〈王風·揚之水〉) ; 不 / 與我言兮……不 / 與我食兮 (〈鄭風·狡童〉) ; 無 / 信人之言……無 / 信人之言 (〈鄭風·揚之水〉) ; 匪 / 東方則明 (〈齊風·雞鳴〉) ; 何 / 不日鼓瑟 (〈唐風·山有樞〉) ; 胡 / 爲乎株林 (〈陳風·株林〉) ; 無 / 不爾或承 (〈小雅·天保〉) ; 無 / 父母詒罹 (〈小雅·斯干〉) ; 無 / 淪胥以敗 (〈小雅·小旻〉) ; 胡 / 轉予于恤 (〈小雅·祈父〉) ; 毋 / 金玉爾音 (〈小雅·白駒〉) ; 匪 / 先民是程，匪 / 大猶是經 (〈小雅·小旻〉) ; 毋 / 忝爾所生 (〈小雅·小宛〉) ; 不 / 可以簸揚 (〈小雅·大東〉) ; 匪 / 上帝不時 (〈大雅·蕩〉) ; 不 / 大聲以色，不 / 長夏以革 (〈大雅·皇矣〉) ; 無 / 淪胥以亡 (〈大雅·抑〉) ; 何 / 辜今之人 (〈大雅·雲漢〉) ; 罔 / 敷求先王 (〈大雅·抑〉) ;

無 / 射於人斯 (〈周頌·清廟〉) ; 無 / 此疆爾界 (〈周頌·思文〉)。

5. 上一爲代詞 (29 例)

予 / 又改爲兮……予 / 又改造兮……予 / 又改作兮 (〈鄭風·緇衣〉) ;
子 / 寧不嗣音 (〈鄭風·子衿〉) ; 予 / 維音嚶嚶 (〈豳風·鴟鴞〉) ; 我 /
獨不敢休 (〈小雅·十月之交〉) ; 爾 / 居徒幾何 (〈小雅·巧言〉) ; 我 /
從事獨賢 (〈小雅·北山〉) ; 彼 / 有不穫穉, 此 / 有不斂穧 (〈小雅·大
田〉) ; 或 / 燕燕居息 ; 或 / 盡瘁事國。或 / 息偃在牀 ; 或 / 不已于行。
或 / 不知叫號 ; 或 / 慘慘劬勞。或 / 棲遲偃仰 ; 或 / 王事鞅掌。或 / 湛樂
飲酒 ; 或 / 慘慘畏咎。或 / 出入風議 ; 或 / 靡事不爲 (〈小雅·北山〉) ;
女 / 雖湛樂從 (〈大雅·抑〉) ; 爾 / 土宇畷章……爾 / 受命長矣 (〈大雅·
卷阿〉) ; 我 / 居圉卒荒 (〈大雅·召旻〉) ; 我 / 徂維求定 (〈周頌·賚〉) ;
予 / 又集于蓼 (〈周頌·小毖〉) ; 我 / 受命溥將 (〈商頌·烈祖〉)。

6. 上一爲名詞 (15 例)

殷 / 之未喪師 (〈大雅·文王〉) ; 亂 / 匪降自天 (〈大雅·瞻卬〉) ; 駿 /
奔走在廟 (〈周頌·清廟〉) ; 帝 / 作邦作對 (〈大雅·皇矣〉) ; 民 / 之方
殿屎 (〈大雅·板〉) ; 民 / 今之無祿 (〈小雅·正月〉) ; 人 / 尚乎由行 (〈大
雅·蕩〉) ; 王 / 命仲山甫……民 / 鮮克舉之 (〈大雅·烝民〉) ; 言 / 不可
逝矣 (〈大雅·抑〉) ; 岐 / 有夷之行 (〈周頌·天作〉) ; 天 / 錫公純嘏 (〈魯
頌·閟宮〉) ; 殷 / 受命咸宜 (〈商頌·玄鳥〉) ; 禹 / 敷下土方……帝 / 立
子生商 (〈商頌·長發〉)。

7. 上一爲語助詞 (17 例)

伊 / 寡婦之利 (〈小雅·大田〉) ; 維 / 以不永懷……維 / 以不永傷 (〈周南·
卷耳〉) ; 侯 / 文王孫子 (〈大雅·文王〉) ; 於 / 緝熙敬止 (〈大雅·文
王〉) ; 有 / 虞殷自天 (〈大雅·文王〉) ; 誕 / 先登于岸 (〈大雅·皇矣〉) ;
維 / 邇言是聽, 維 / 邇言是爭 (〈小雅·小旻〉) ; 雖 / 無德與女 (〈小雅·
車鞏〉) ; 維 / 其有章矣 (〈小雅·裳裳者華〉) ; 誕 / 寘之隘巷……誕 / 寘
之平林……誕 / 寘之寒冰……誕 / 后稷之穡……誕 / 我祀如何 (〈大雅·
生民〉) ; 維 / 王其崇之 (〈周頌·烈文〉) ; 維 / 天其右之 (〈周頌·我將〉)。

以上七組上一下四句有一個共同特點，那就是句中後面四個字緊密相連，形成標準的四言句。例如，第一組例句的下四都是融為一體的：「介我稷黍」、「求萬斯箱」、「川之方至」、「大伯王季」、「不殄厥愠」、「成人有德」、「莫我敢葵」、「篤于周祜」、「無陪無卿」。與此狀況形成鮮明對比的是上一與下四的嚴重斷裂。第一與第二個字的關係最能說明此斷裂之嚴重。又以第一類為例，九個句子的頭兩字（「以介」、「乃求」、「如川」、「自大」、「肆不」、「肆成」、「則莫」、「以篤」、「以無」）之中，只有「乃 / 求」二字可以連讀為一個有意義的詞組。「如 / 川」可以勉強連讀，但其意義與原文無關。

詩歌韻律的最小獨立單元是雙音，而單音不構成韻律單元。上一與下四嚴重斷裂，成為孤立無伴的單音，故上一下四無詩歌韻律節奏可言，似乎可視為是夾雜在四言詩中的散文句。這一推斷基於詩行韻律內證，同時又有強有力的外證的支持。以上七類上一下四句絕大部分來自於貴族作者之手的〈大雅〉，而見於〈國風〉和〈小雅〉民間作品的例子則寥寥無幾。〈大雅〉、〈頌〉具有明顯的書寫創作的痕跡，其中摻雜了各種各樣的散文句，而上一下四句只是其中一種而已。貴族作者諳曉散文寫作，在詩作中自覺或不自覺地使用散文句，完全是順理成章之事。

上一下四句與《詩經》四言句的關係最密切。除了「殷 / 之未喪師」、「民 / 之方殿屎」數例以外，上舉的上一下四都是在典型四言句前增一字而成。加上一個介詞，四言部分就可成為上句的從句，如「乃 / 求萬斯箱」是上句的目的從句。加上一個連詞，四言部分就可成為上句的擴充，如「則 / 莫我敢葵」一例。加上一個副詞，就可點明四言部分具體的時空，如「洞 / 酌彼行潦」、「曾 / 不知其玷」。加上一個疑問或否定詞，就可把四言部分變為疑問或否定句，如「胡 / 轉予于恤」、「毋 / 金玉爾音」。加上一個語助詞，就可加強四言部分的語氣，添上幾分情感色彩，如「誕 / 寘之隘巷……誕 / 寘之平林」。加上一個動詞，就可使四言部分變為一個長的賓語或複雜的賓語從句，如「命 / 程伯休父」、「樂 / 子之無知」。加上一個名詞或代詞，就可給四言部分加上主語，使整句成為完整無缺的主謂句，如「我 / 受命溥將」（〈商頌·烈祖〉）、「駿 / 奔走在廟」。

綜上所述，我們不難看到，上一並沒有真正擴充下四的表達的內容，其作用主要改變下四的語法功用，使之從獨立的肯定句變成從句、疑問句、否定句、加長的賓語、謂賓結構等形式。上一即使是副詞，也只能對下四起一些修

飾加強的作用。毫無疑問，上一下四句絕不是劉熙載所說的那種一句可以抵得上兩句四言、「文約意廣」的真正五言句。它充其量也只是劉氏不屑一顧的四言之「增字」而已。

(二)《詩經》上二下三句

依照上二的詞組類別，《詩經》上二下三句可分為以下五組。

1. 上二為不完整的動詞詞組（39 例）

- a) 俟我 / 於城隅（〈邶風·靜女〉）；投我 / 以木瓜，報之 / 以瓊琚……投我 / 以木桃，報之 / 以瓊瑤……投我 / 以木李，報之 / 以瓊玖（〈衛風·木瓜〉）；右招 / 我由房……右招 / 我由敖（〈王風·君子陽陽〉）；俟我 / 乎巷兮……俟我 / 乎堂兮（〈鄭風·丰〉）；贈之 / 以勺藥（〈鄭風·溱洧〉）；俾爾 / 彌爾性（〈大雅·卷阿〉）；示我 / 顯德行（〈周頌·敬之〉）；期我 / 乎桑中，要我 / 乎上宮（〈鄘風·桑中〉）；無折 / 我樹杞……無折 / 我樹桑（〈鄭風·將仲子〉）；益之 / 以霏霏（〈小雅·信南山〉）；無害 / 我田稔（〈小雅·大田〉）；淑問 / 如皐陶（〈魯頌·泮水〉）；駿惠 / 我文王（〈周頌·維天之命〉）；俾爾 / 熾而昌，俾爾 / 壽而臧……俾爾 / 昌而熾，俾爾 / 壽而富……俾爾 / 昌而大，俾爾 / 耆而艾（〈魯頌·閟宮〉）。
- b) 誰謂 / 雀無角……誰謂 / 女無家……誰謂 / 鼠無牙（〈召南·行露〉）；誰謂 / 爾無羊……誰謂 / 爾無牛（〈小雅·無羊〉）；誰從 / 作爾室（〈小雅·雨無正〉）；無曰 / 予小子（〈大雅·江漢〉）；予曰 / 有䟽附，予曰 / 有先後，予曰 / 有奔奏，予曰 / 有禦侮（〈大雅·騶〉）。

所謂「不完整」是指上二讀來意思不全，需待下三補充成句。例如，a 組缺少了間接賓語（「以木桃」、「以瓊瑤」）、補語（「彌爾性」、「乎桑中」）、或直接賓語（「顯德行」、「我樹杞」）；b 組則缺少了「謂」、「曰」之後的直接引語。

2. 上二為意義完整的動詞詞組（15 例）

蓺麻 / 如之何……取妻 / 如之何……析薪 / 如之何……取妻 / 如之何（〈齊風·南山〉）；鸞子 / 之閔斯（〈豳風·鴟鴞〉）；授几 / 有緝御……序賓 / 以不侮（〈大雅·行葦〉）；濟盈 / 不濡軌，雉鳴 / 求其牡（〈邶風·匏有苦葉〉）；斂怨 / 以為德（〈大雅·蕩〉）；鶴鳴 / 于九臯（〈小雅·鶴鳴〉）；

得罪 / 于天子 (〈小雅·雨無正〉) ; 正域 / 彼四方 (〈商頌·玄鳥〉) ; 陳常 / 于時夏 (〈周頌·思文〉) ; 繼序 / 其皇之 (〈周頌·烈文〉) ; 繼序 / 思不忘 (〈周頌·閔予小子〉) ; 肇域 / 彼四海 (〈商頌·玄鳥〉) 。

此組的上二分別使用謂補(「濟盈」)、主謂(「雉鳴」)、謂賓(「正域」)三種不同句式。這些句式意思完整，去掉下三仍可成句。「伴奭」、「優游」屬少見的雙音動詞。

3. 上二爲否定式情態動詞或比較連詞(16例)

- a) 不敢 / 以告人 (〈唐風·揚之水〉) ; 不能 / 蓺稷黍……不能 / 蓺黍稷……不能 / 蓺稻粱 (〈唐風·鶉羽〉) ; 不宜 / 空我師 (〈小雅·節南山〉) ; 不慙 / 遺一老 (〈小雅·十月之交〉) ; 莫敢 / 不來享，莫敢 / 不來王 (〈商頌·殷武〉) ; 曾莫 / 惠我師 (〈大雅·板〉) ; 未堪 / 家多難 (〈周頌·訪落〉) 。
- b) 不如 / 我所之 (〈鄘風·載馳〉) ; 不敢 / 以告人 (〈唐風·揚之水〉) ; 不如 / 我同父……不如 / 我同姓 (〈唐風·杕杜〉) ; 不如 / 子之衣 (〈唐風·無衣〉) 。

上二如用否定式情態動詞，下三則必定是意思完整的主謂句。如果上二用否定的比較連詞，下三多是主謂句或短語，但也可名詞詞組，如「不如子之衣」。

4. 上二爲副詞或連綿詞(20例)

- a) 何以 / 穿我屋？何以 / 速我獄……何以 / 穿我墉？何以 / 速我訟 (〈召南·行露〉) ; 胡然 / 而天也？胡然 / 而帝也 (〈鄘風·君子偕老〉) ; 哀哉 / 不能言 (〈小雅·雨無正〉) ; 是以 / 有慶矣 (〈小雅·裳裳者華〉) 。
- b) 坎坎 / 伐檀兮……坎坎 / 伐輻兮……坎坎 / 伐輪兮 (〈魏風·伐檀〉) ; 蹙蹙 / 靡所騁 (〈小雅·節南山〉) ; 岢岢 / 彼有屋，蔌蔌 / 方有穀 (〈小雅·正月〉) ; 躑躑 / 王之造 (〈周頌·酌〉) ; 伴奭 / 爾游矣，優游 / 爾休矣 (〈大雅·卷阿〉) 。
- c) 河上 / 乎逍遙 (〈鄭風·清人〉) ; 九月 / 築場圃，十月 / 納禾稼 (〈豳風·七月〉) 。

本組是上二在句子中都起狀語的作用，用於描述下三的謂語動詞。然而，真正能稱得上是副詞的上二只有「何以」、「胡然」兩例。此情況與第二組上一下四句句首單音副詞的巨大數量形成鮮明對比，說明雙音副詞在《詩經》奇缺。正

因如此，詩人才不得不將感嘆詞（胡然、哀哉）和尚未有實義的連綿詞當狀語用。名詞詞組（九月、十月）當狀語用的例子也極少。

5. 上二爲雙音名詞（33 例）

- a) 虞芮 / 質厥成，文王 / 蹶厥生（〈大雅·緜〉）；大妣 / 嗣徽音（〈大雅·思齊〉）；武王 / 豈不仕（〈大雅·文王有聲〉）；成王 / 不敢康（〈周頌·昊天有成命〉）；文王 / 既勤止（〈周頌·賚〉）；武王 / 靡不勝（〈商頌·玄鳥〉）。
- b) 西方 / 之人兮（〈邶風·簡兮〉）；緇衣 / 之宜兮……緇衣 / 之好兮……緇衣 / 之蓆兮（〈鄭風·緇衣〉）；東方 / 之日兮……東方 / 之月兮（〈齊風·東方之日〉）；宛丘 / 之上兮（〈陳風·宛丘〉）；兄弟 / 鬪于牆（〈小雅·常棣〉）；風雨 / 所漂搖（〈豳風·鴟鴞〉）；君子 / 有徽猷（〈小雅·角弓〉）；古人 / 之無斃（〈大雅·思齊〉）；牛羊 / 腓字之（〈大雅·生民〉）；牛羊 / 勿踐履（〈大雅·行葦〉）；君子 / 有孝子（〈大雅·既醉〉）；百神 / 爾主矣……芘祿 / 爾康矣（〈大雅·卷阿〉）；枝葉 / 未有害（〈大雅·蕩〉）；萬民 / 靡不承（〈大雅·抑〉）；昊天 / 有成命（〈周頌·昊天有成命〉）；古帝 / 命武湯（〈商頌·玄鳥〉）；四方 / 以無侮……四方 / 以無拂（〈大雅·皇矣〉）；四方 / 其訓之（〈大雅·抑〉）；四方 / 其訓之……百辟 / 其刑之（〈周頌·烈文〉）；昊天 / 其子之（〈周頌·時邁〉）。

以上 a 組是見於〈雅〉、〈頌〉的六個人名和一個國名，而 b 組則是非專有名詞，若除去重複的例子，只有十八例。它們大多是方位名詞、人和物類的總稱，而具體事物的名詞則很少。

6. 上二爲未凝固的名詞詞組（22 例）

旄丘 / 之葛兮（〈邶風·旄丘〉）；雜佩 / 以贈之……雜佩 / 以問之……雜佩 / 以報之（〈鄭風·女曰雞鳴〉）；其人 / 美且仁……其人 / 美且鬢……其人 / 美且偲（〈齊風·盧令〉）；之死 / 矢靡它……之死 / 矢靡慝（〈鄘風·柏舟〉）；十畝 / 之間兮，桑者 / 閑閑兮……十畝 / 之外兮，桑者 / 泄泄兮（〈魏風·十畝之間〉）；棘人 / 欒欒兮，勞心 / 博博兮……我心 / 傷悲兮……我心 / 蘊結兮（〈檜風·素冠〉）；其舊 / 如之何（〈豳風·東山〉）；老馬 / 反爲駒（〈小雅·角弓〉）；豔妻 / 煽方處（〈小雅·十月之交〉）；

純嘏 / 爾常矣 (〈大雅·卷阿〉)；眉壽 / 無有害 (〈魯頌·閟宮〉)。

除了「桑者」一例之外，所有的名詞詞組都呈現典型的偏正結構，第一個字是形容詞或代詞，用於描述第二個字，故為「偏」，而第二個字是被描述的中心，故為「正」。由於漢語在《詩經》時代尚沒有顯著的雙音化發展，由兩個單音字鬆散地組成偏正詞組自然遠多於凝固的雙音名詞。

如果說上一下四句是散文句，那麼以上六組上二下三句則是標準的詩句。雙音和三音是最基本、最常用的韻律節奏單位，古今中外都是如此。例如，英詩的基本韻律單位稱為音步 (foot)，論音步中的音節數只有雙音和三音兩種。根據雙音節和三音節中輕重音的分布情況，音步分為五種：抑揚格 (iamb；即輕音在前重音在後)、揚抑格 (trochee)、抑抑揚格 (anapest)、揚抑抑格 (dactyl)、揚揚格 (spondee)。英詩帶有固定韻律詩行都是這些音步的疊加而成的，如最受人喜愛的抑揚五步詩行 (iambic pentameter line) 就是由五個抑揚格音步組成的。中國古典詩的情況大致也如此。韻律基本單位只有雙音和三音，或說二言和三言兩種。這兩種韻律單位的自我疊加即形成標準的四言、六、八言詩行，而兩者相互結合則形成五言、七言、九言詩行。同樣，在唐代成形的律詩格律中，與節奏單位相交錯的聲調單位也是只有雙音和三音兩大類。雙音聲調單位有平平、仄仄兩種，而三音聲調單位有出現在五言句首和七言句腰的平平平、仄仄仄兩種¹⁰。

以上六類二+三句與占《詩經》百分之九十一的二+二四言句也很不同。下二變為下三，一字之增，不僅讓韻律節奏由呆板變為生動活潑，而且促使了韻律節奏與意義節奏的匯合。大量《詩經》四言句只承載二言或三言意群，為了補足詩行字數而加上一個或兩個自身沒有意義的語助詞¹¹。在二十三言句

¹⁰ 如果按二+三節奏來劃分五、七言句末的聲調單位，則有平平仄、仄仄平、平仄仄、仄平平四種。嚴格說來，這四種只是三言節奏單位之聲調，而並非建構近體詩格律的基本聲調單位。近體律句形式有兩種，要麼是雙音聲調單位的對比，外加一個單音，形成五言的仄仄平平仄、平平仄仄平 (2+2+1 句) 和七言的平平仄仄平平仄、仄仄平平仄仄平 (2+2+2+1 句)；要麼是雙音聲調單位與三音聲調單位的對比，外加一個單音，形成五言的平平平仄仄、仄仄仄平平 (3+2 句) 和七言的仄仄平平平仄仄、平平仄仄仄平平 (2+3+2 句)。依照規則交替使用這兩種律句就可推演出近體詩格律的四種形式。參見拙作：〈一種解釋近體詩格律的新方法〉，《中國文學研究》第 13 輯 (上海：復旦大學出版社，2014 年)，頁 8-18。

¹¹ 見拙作：〈古典詩歌的現代詮釋——節奏·句式·詩境 (第一部分：理論研究和《詩經》研究部分)〉，《中國文哲研究通訊》第 20 卷第 1 期 (2010 年 3 月)，頁 22-26。

中，二、三言意群正好分別歸入上二下三之中，無須添加語助詞，做到五言字字各盡其用。的確，以上六類句子的上二都是可讀通的意群，其中有些還是意義固定的詞組。下三則都是謂賓、狀謂結構的句子或介詞短語。上二下三都難以找到無意義的語助詞。當這種二+三五言句在〈召南·行露〉中連續大量使用（「誰謂雀無角？何以穿我屋？誰謂女無家？」），五言詩的雛形就誕生了。

二、五言詩的詞類結構

為什麼具有「文約意廣」潛力的二+三五言句在《詩經》中只是四言體的附庸，而不能發展成獨立的詩體呢？這個問題也許可以有許多不同的解釋。筆者認為，造成五言詩滯後發展的主要因素有二：外在的音樂因素和內在的語言因素。鐘鼓是周代祭、燕、射、軍四禮中使用最為廣泛，最為重要的樂器，二聲一拍是其自然的節奏，正如《詩經》大量使用均用雙音連綿詞描述鐘鼓聲的現象所印證。二+二的節奏最充分地體現出中正平和的禮樂原則，成為《詩經》的主要節奏再順理成章不過了。《詩經》時代所用的字詞絕大部分是單音詞。沒有足夠的雙音詞與單音詞搭配使用，二+三句「文約意廣」的潛力自然就無法發揮出來。這無疑就是阻礙五言詩產生的語言因素。

從《詩經》時代到東漢末，這是五言詩漫長的孕育過程，也是漢語雙音詞的發展的過程，兩個過程大體上是同步的。入漢以後，雙音詞開始大量增加，而五言詩亦得以長足的發展。在劉勰所舉成帝時「邪徑 / 敗良田，讒口 / 亂善人」兩句童謠中，我們就可以窺見雙音詞發展的影響。在《詩經》中使用雙音名詞的二+三句很少，而連用兩個雙音名詞的詩行則一例也沒有。相反，這童謠短短兩句，竟連用四個凝固的雙音名詞。這種詞類變化絕非孤立的現象。連用兩個雙音名詞五言句不僅見於逯欽立《先秦漢魏晉南北朝詩》中錄自《漢書》的〈貢禹引俗語〉和錄自《後漢書》的〈馬廖引長安語〉、〈桓譚引關東鄙語〉諸條諺語，還大量出現在〈上陵〉、〈同聲歌〉、〈陌上桑〉等漢樂府作品，以及班固〈詠史〉、酈炎〈詩二首〉其一、秦嘉〈贈婦詩〉等署名五言詩之中¹²。

隨著雙音詞日益增多，五言句詞類的變化也愈加明顯和多樣化。拿上舉的

¹² 見逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1982年），上冊，頁131、135、143、158、178、259-261、170、182-183、186-187。

《詩經》二十三句與東漢未成熟五言詩代表作〈十九首〉作比較，五言句上二和下三兩部分的巨大變化就躍然紙上了。

先談上二部分的變化。〈十九首〉各篇都不長，最短八句，最長二十句，所以這裏可以用統計數字先把各種主要變化直觀地呈現出來，接著再逐一加以詳細分析。

(一)〈十九首〉上二的詞類

〈十九首〉¹³上二的詞類有五種，列表如下。

種類	例句	數量	比例
名詞詞組	道路、衣帶、遊子、歲月、浮雲、蕩子、人生、胡馬、越鳥、長衢、兩宮、雙闕、南箕、三歲、會面、盛衰、歡樂	103	40%
動詞詞組	彈箏、識曲、垂涕、路遠、弦急、晝短、愁多、相去、四顧、沉吟、遙望、仰觀、努力、夢想、遊戲、蕩滌	76	31%
不完整動詞詞組	昔爲、今爲、無爲、何爲、思爲、多爲、但傷、但感、但見、但爲、良無、客從、著以、緣以、傷彼、照我	26	10%
副詞詞組	何不、何能、誰能、焉得、豈能、焉能、又不、無乃、不如、忽如、奄忽、洛中、與君、上與、以膠	26	10%
連綿詞	青青、鬱鬱、盈盈、皎皎、娥娥、纖纖	23	9%
合計		254	100%

第一組雙音名詞，在《詩經》二十三句上二中用得很少，而且所用的一半以上是專有名詞，如「文王」、「武王」、「虞芮」等人名地名。與此相反，〈十九首〉上二中的雙音名詞占百分之四十之多，其中大部分是意義凝固的，如「道路」、

¹³ 本文凡舉〈古詩十九首〉之引文，皆見同前註，頁329-334。不另出註。

「遊子」、「歲月」、「浮雲」、「蕩子」、「人生」等；而意義較鬆散的雙音名詞為數不多，有「長衢」、「兩宮」、「雙闕」、「南箕」諸例。另外還有《詩經》上二中少見的動名詞，如「會面」、「盛衰」、「歡樂」等。這一組詞單獨使用時是動詞，但在〈十九首〉的詩行中則作名詞用。

第二組完整主謂詞組在《詩經》上二中數量也極少，但在〈十九首〉則大量出現，占百分之三十一之多，而其結構形式有四種：及物動詞＋賓語名詞（「彈箏」、「垂涕」）、名詞＋不及物動詞（「路遠」、「晝短」）、副詞＋動詞（「相去」、「沉吟」）、意義凝固的雙音動詞（「夢想」、「游戲」）。意義凝固的雙音動詞詞組在《詩經》中很少見到。

第三組意義不完整的主謂詞組，較之《詩經》數量銳減，而且結構也產生很大的變化。上舉《詩經》的例子很多含有一個代詞，第一、二、三人稱都有（「投我」、「俾爾」、「報之」），但在〈十九首〉中，含代詞的上二寥寥無幾，取而代之的單音副詞（「無爲」、「何爲」）、轉折連詞（「但感」、「但見」）、表示動作方式的介詞（「上與」、「客從」、「著以」）。

第四組副詞詞組難在《詩經》見到，但在〈十九首〉中大量使用，其中疑問和否定副詞數量最多（「焉得」、「豈能」、「又不」、「無乃」），其餘是時間副詞（「忽如」、「奄忽」）和表示時空位置或事物關係的介詞短語（「洛中」、「與君」、「以膠」）。這種情況顯然與東漢期間副詞爆炸性的發展有緊密的關係¹⁴。

第五組連綿詞雖然在《詩經》裏大量使用，但卻極少用於五言句之中，「蹙蹙靡所騁」（《小雅·節南山》）是筆者僅見的一例。相反，〈十九首〉五言句裏連綿詞比比皆是，而且集中於上二部分，而出現在下三之中的連綿詞僅有幾例。

通過比較分析以上五類詞組，我們清楚地觀察到五言上二詞類的巨變。一方面，《詩經》少見的雙音名詞和完整動詞詞組變為〈十九首〉上二的主體，兩類合起來占百分之七十。在〈十九首〉中，名詞詞組擔任著句中的主語的重責，同時還能當倒裝的賓語，如「古墓犁爲田，松柏摧爲薪」。完整動詞詞組則可以使上二成爲一句的中心。與此同時，《詩經》大量使用的不完整動詞詞

¹⁴ 參閱葛佳才：《東漢副詞系統研究》（長沙：嶽麓書社，2005年）。葛氏稱：「東漢副詞共計一〇四七個，其中單音節副詞四二一個，雙音節副詞五六五個，三、四音節的副詞組合六十一個。如果再將多義副詞的不同意義、用法區別爲不同的副詞項，共計一四六一項，其中單音節七九八項，雙音節六〇二項，三、四音節六十一項。」（頁1）由此可見，〈十九首〉中大量副詞出現，乃是東漢詞彙結構巨變的一個縮影。

組則變得少之又少，取而代之的是意義完整的狀謂詞組。另一個明顯的變化是越來越多的詞類可在句中起狀語作用，第三、四、五組都用作狀語，準確生動地描述下三之中的謂語動詞，三組合起來共占百分之三十。五類詞組的變化無不揭示了五言上二實義化的質變。

(二)〈十九首〉下三的詞類組合

〈十九首〉下三詞類組合與其上二有所不同。上二之中兩個單音字組合成一個凝固的雙音詞或一個較為鬆散的詞組。下三則由一個單音字與一個雙音詞或詞組結合而成，可以是簡單的三言句，也可以是三言的名詞詞組。〈十九首〉下三的詞類組合的五種形式列表如下。

種類	例句	數量	比例
謂賓句	依北風、加餐飯、出素手、策駑馬、守窮賤、聽其真、同所願、爲此曲、折其榮、巢南枝、鳴東壁、鳴樹間、遺洛浦、皎夜光、累長夜、長苦辛	90	35%
主謂句	歌者苦、知音稀、浮雲齊、秋草萎、盤石固	5	2%
狀謂句	生別離、遙相望、妙入神、正徘徊、不負軛、遠結婚、何足貴、不成章、不速老、不滿百、安可知、日已遠、忽已晚、忽如寄、不能寐	81	33%
雙動詞句	令人老、隨風發、隨物化、知柱促、知夜長、清且淺、高且長、萋已綠、率已厲、駕言邁、行不歸、逝安適、來何遲、起高飛、動地起、傷局促、秉燭遊、寒無衣、同車歸、凌風飛、起徘徊	29	11%
名詞詞組	宛與洛、紈與素、丘與墳、歲云暮、萬餘里、天一涯、百餘尺、三重階、一書札、長相思、雙鴛鴦、羅牀緯、河畔草、倡家女、蕩子婦、天地間、遠行客、千歲憂、故里閭、合歡被、園中柳、樓上女、陵上柏、澗中石	49	19%
合計		254	100%

第一組謂賓句數量最多，其中有四種結構。一是單音及物動詞＋雙音名詞。這種結構在《詩經》已可見到，如「昊天有成命」（〈周頌·昊天有成命〉）、「古帝命武湯」（〈商頌·玄鳥〉）等，不過數量極為有限，而〈十九首〉裏謂賓句則是數不勝數。二是單音及物動詞＋所有代詞＋單音名詞。這種句式在《詩經》中亦有使用，如「誰敢執其咎」（〈小雅·小旻〉）、「不宜空我師」（〈小雅·節南山〉）。三是形式謂賓句，如「巢南枝」、「鳴東壁」、「鳴樹間」。這些句子的動詞都是不及物的，無直接賓語可言。句子的意思是「巢於南枝」、「鳴於東壁」、「鳴於樹間」，與《詩經》「鶴鳴於九臯，聲聞於野」一句形義皆似。但省略介詞「於」之後，動詞後直接跟名詞，很自然被讀為謂賓結構。這種形式謂賓結構在《詩經》中沒有先例，可視為〈十九首〉詩人將《詩經》四言精簡為三言詞組的創舉。四是形式謂賓結構，如「皎夜光」、「累長夜」、「長苦辛」。這些句子的意思是「夜光皎」、「長夜累」、「苦辛長」，但主謂語倒裝之後，不及物動詞後接名詞，受語序影響，自然讀作及物動詞，所以實際主語就變為形式賓語了。這種形式謂賓結構也是〈十九首〉詩人獨創的。

第二組主謂句很少，只有以上幾例。嚴格來說，這幾例都非獨立的主謂結構，而是謂賓補句中的「賓補」部分而已。例如，「歌者苦」只是「不惜歌者苦」一句中謂語動詞「惜」的賓語與補語。真正的雙音名詞＋單音動詞的下三組合要到六朝的五言詩中才出現。

第三組狀謂句數量也很大，僅次於第一類。它的形式則相對簡單，通常是單音副詞＋雙音動詞（「不負軛」、「遠結婚」），或是單音副詞＋雙音動詞詞組（「安可知」、「忽已晚」、「不成章」、「不速老」）。

第四組雙動詞句（包括形容詞作動詞用的句子）數量不大，但有四種不同的結構。一是謂賓補結構，如「隨風發」、「隨物化」。其中第一個動詞是謂語動詞，而第二個動詞則是賓語的補語。二是並列結構，由連詞「且」、副詞「已」、語助詞「言」等連接兩個單音動詞，如「清且淺」、「高且長」、「萋已綠」等。三是轉折結構，由「不」、「安」、「何」等否定或疑問詞連接兩個單音動詞，從而表達出意義的轉折，如「行不歸」、「逝安適」、「來何遲」。四是偏正結構，如「起高飛」、「動地起」、「秉燭遊」。兩個動詞，一主一輔，分別描述主要動作、伴隨動作。至於哪一個是「主」，哪一個是「輔」，往往需要讀者根據詩篇上下文自定。

第五組名詞詞組數量居第三，占近百分之二十，可細分出五種不同結構。

一是單音名詞+連詞或語助詞+單音名詞，如「宛與洛」、「紈與素」、「丘與墳」。由於兩個單音名詞意義相等，可稱為「相等名詞詞組」。在《詩經》中，這種結構不見於五言句，但在四言句中則使用頗多，如「維參與昴」（〈召南·小星〉）、「平陳與宋」（〈邶風·擊鼓〉）、「思須與漕」（〈邶風·泉水〉）。二是數詞短語+單音名詞，如「萬餘里」、「天一涯」、「百餘尺」、「三重階」。這種結構似乎也濫觴於《詩經》。「乃求千斯箱，乃求萬斯箱」（〈小雅·甫田〉）一句中語助詞「斯」換為「餘」便是此組偏正名詞詞組。三是起形容作用的單音詞+雙音名詞，如「長相思」、「雙鴛鴦」、「羅牀緯」。這一結構很可能也是《詩經》裏相似結構的變體。「無害我田稔」（〈小雅·大田〉）一句中人稱代詞如換上一個可以形容「田稔」的實字，如上例中的「一」、「長」、「雙」等字，就是本組偏正名詞詞組。四是雙音名詞+單音名詞，如「倡家女」、「蕩子婦」、「天地間」、「遠行客」。前面的雙音是「偏」，後面的單音是「正」。這種「頭重尾輕」的偏正名詞詞組沒有在《詩經》裏出現，要到大量使用三言結構的《楚辭》才可以偶爾見到。它在漢樂府中出現似乎更為頻繁，但數量仍不多。然而，在〈十九首〉中，這種偏正結構已占三言名詞詞組的大多數，而帶有《詩經》遺風頭三種結構就用得不多了。這一彼消此長的趨勢顯然是東漢時期雙音詞爆炸性發展所致，而此趨勢一直延續至今。在現代漢語中，三言名詞詞組絕大部分都是這種「頭重尾輕」的偏正結構。

通過與《詩經》五言句的詳細比較，我們洞察到〈十九首〉詩句中上二、下三的詞彙從虛到實的質變。《詩經》五言句有一+四、二+三、三+二三類。絕大多數一+四和三+二句中第一、二字之間意義斷裂，不可合讀，故無實義可言。二+三句中上二有六種詞彙組合，其中數量最多的是意義不完整的動詞詞組（「投我」、「報之」、「俾爾」、「期我」），而意義完整的雙音名詞則數量很少。〈十九首〉中所見的情況恰恰相反，上二雙音名詞和意義完整的動詞詞組共占百分之七十一之多。這種詞彙實義化的傾向在下三中更為顯著，下三五種詞類組合有四種是意思完整的句子，一種是意思完整的名詞詞組。上二下三的全面實義化意味著字盡其用，從而為五言詩達到「文約意廣」新水準創造了條件。

三、五言詩的節奏

通過比較《詩經》和〈十九首〉五言句的詞類結構，我們可以清楚地看到五言體經過幾百年的發展，已從零散詩句演變為成熟的詩體。這一巨大的質變集中表現在節奏和句式兩大方面。句式是下三節的討論中心，此節集中探討節奏的演變。

《詩經》五言句沒有固定的節奏，其中一個重要原因是它沒有穩定的上二。上古時期，雙音詞極為匱乏，《詩經》中以固定雙音詞開頭的五言句自然寥寥無幾。以單音字作句首，第二個字不外有三種安排，一是與下三字組合，從而構成一＋四句。二是與首字組合成上二，催生出二＋三句，三是與第一、三字組合，從而構成三＋二句。這樣，《詩經》五言句就出現了一＋四、二＋三、三＋二三種不同節奏。然而，在二＋三句中，上二和下三都不甚穩定。如上所示，四類上二中最穩定的雙音名詞數量極少，次穩定的副詞詞組的數量也有限，而其他兩類是容易拆開的動詞詞組，占據大多數。〈十九首〉的上二恰恰相反，二五四個上二之中，結構不穩定的詞組僅有「上與」、「客從」、「以膠」三例，與《詩經》的情況確實有天壤之別。

如果說《詩經》五言句上二與〈十九首〉上二有不穩定和穩定之異，那麼兩者的下三則有不穩定與超穩定之別。上舉的《詩經》五言句中就有不少不穩定，邏輯不通的下三，如「爾土／字畝章」（〈大雅·卷阿〉）、「畏人／之多言」（〈鄭風·將仲子〉）、「樂子／之無知」（〈檜風·隰有萋楚〉）等等。相反，〈十九首〉僅有「出郭門／直視」（其十四）一句因地名「郭門」而犧牲了下三緊密的整體性。其他二五三個下三，個個意義通順，其中不少是在現代漢語中仍常用的固定詞組，如「守窮賤」、「正徘徊」、「何足貴」、「不能寐」、「令人老」、「長相思」、「雙鴛鴦」、「天地間」等等。下三這種超級穩定性又反過來幫助加強上二的整體性。例如，嚴格按字句邏輯關係，下列句子應該按一＋四的散文節奏念。

但／傷 知音稀（其五）；昔／我 同門友，良／無 盤石固（其七）；
思／爲 雙飛鸞（其十二）；多／爲 藥所誤（其十三）；
但／見 丘與墳（其十四）；但／爲 後世嗤（其十五）；
既／來 不須與，又／不 處重闈（其十六）。

但實際上我們自然會按二＋三詩歌節奏念，上二下三之間的頓歇正如以上詩行

句腰的空位所示。毫無疑問，下三自身的超穩定性是促使我們不顧下三與前一字的意思關聯，將它作為獨立的音義單位來讀的原因之一。與此同時，本來意義關係鬆散的上二也讀作一個整體。

上二的穩定性和下三的超穩定性是成熟的五言詩節奏的顯著特點。它標誌著韻律節奏和語義節奏已經匯合，並逐漸融為一體。五言句在上古的產生顯然與外在的音樂因素密切相關。摯虞稱五言「俳諧倡樂多用之」¹⁵。而集中五言二+三句的詩篇多來自〈國風〉。如果說五言濫觴於音樂表演，那麼它從零散詩句演變為具有自己獨特節奏句法的成熟的詩體，最重要的驅動力顯然源自是漢語自身的變化，即漢代如火如荼的雙音化發展。正如本節的討論所示，上二穩定性，下三超穩定性，乃至音義融合的節奏之產生，無不有賴於雙音詞組的大量使用。

音義融合的節奏與意義不融和的節奏，兩者之間有無絕對的優劣之分？它們各自的審美效應應該如何評定？〈十九首〉和《詩經》各自是這兩種節奏的代表。《詩經》以單音詞為主，為了填足二十二的韻律節奏而大量使用沒有意義的語助詞，因而音段與意群經常脫節，造成語義節奏與韻律節奏分道揚鑣¹⁶。到了漢、晉時期，隨著漢語雙音化的蓬勃發展，大量新的雙音詞進入四言詩，妥帖地與二+二節奏相配，因而語義節奏與韻律節奏日趨相同。具有諷刺意味的，四言詩中雙音詞驟增，而其審美效應卻銳減。二+二韻律節奏自身缺少變化，難免給人呆板單調的感受，而《詩經》中語助詞有效地改變了意群的長度，使之與二+二韻律犬牙交錯，形成各種與二+二韻律相異的語義節奏，給呆板的二+二句注入生機。相反，漢魏四言詩中語助詞基本消失，其「虛」的空間被有實義的雙音詞填滿。雖然這樣做法能使「字盡其用」，但所付的代價實在太大了。與二+二相異的語義節奏的消失，音義兩種節奏同為二+二，更凸顯出其單調重複，讀起來興味索然。筆者認為，這就是《詩經》之後四言詩走向式微的重要原因之一。

然而，〈十九首〉大量使用雙音詞組，極少用語助詞，韻律和語義節奏也大致合二為一，但卻讀來活潑靈動。審美效應如此懸殊，原因何在？筆者認

¹⁵ [晉] 摯虞：《文章流別論》，見郭紹虞主編：《中國歷代文論選》（上海：上海古籍出版社，2001年），第1冊，頁191。另見註4。

¹⁶ 見拙作：〈古典詩歌的現代詮釋——節奏·句式·詩境（第一部分：理論研究和《詩經》研究部分）〉，頁26。

爲，二+三韻律節奏自身就有奇偶數之變，自然不會變得像二+二那麼單調乏味，更重要的是，韻律節奏雖同爲二十三，但其下三中卻有一個語義次節奏，即一+二或二+一的句讀¹⁷。二+三韻律主節奏是統一相同的，而一+二、二+一語義次節奏是隨詞組結構不同而變化的，在個別情況下詞組結構的劃分模稜兩可，故讀者見仁見智，在一+二和二+一之間作選擇。五類下三的次節奏的具體分布情況，上文已論及，此處無需贅述。不變的二+三韻律主節奏與不斷變化的一+二、二+一語義次節奏，無疑是「同中有異」的完美結合，「同」使詩篇讀來琅琅上口，而「異」則引導讀者尋繹詩意，興味無窮。五言節奏具有這種極佳的審美效應，無怪乎鍾嶸譽之爲「衆作之有滋味者」。

四、五言詩句式：簡單主謂句

新興的五言詩一躍取代四言詩，成爲「文約意廣」楷模，原因錯綜複雜。句法革新無疑是最重要的原因之一。如果說詞彙的實義化和靈活的二十三節奏的形成是「文約意廣」的基礎，那麼句法的創新就是〈十九首〉實現「文約意廣」的一個關鍵。「意廣」即指詞義範圍，也更指句意之廣。詞義是孤立詞語的指涉，而句意是不同詞語在特定句型中相互作用，動態結合而產生的，超越孤立詞義的意義範圍。一般說來，句意之深淺廣窄不僅與參與互動的詞語數量有關，更取決於所用句式可以允許詞語何種程度的互動。詞語互動的方式越靈活越多樣化，句子寫物、敘事、言情的意旨就愈加豐富而深遠。〈十九首〉能實現「文約意廣」，很大程度上有賴於其豐富多彩的句法創新。

上節已論及〈十九首〉下三部分之中的句法，此節將再進一步討論二十三整句的句法。較之其詞彙的變化，〈十九首〉句法的變化更加廣泛而複雜。就最基本的類別而言，〈十九首〉所用的句型有主謂句和題評句兩大類。主謂句的定義我們都很熟悉，無需贅述，題評句的定義則將在本文第六節加以闡述。主謂句有簡單和複雜兩種。在一個詩行中，主謂句只有一個謂語動詞（或起謂語作用的形容詞），可稱爲簡單主謂句；若有兩個或更多的謂語動詞，則可稱爲複雜主謂句。本節集中討論簡單主謂句。

簡單主謂句是〈十九首〉使用最多的句型，數量很大，我們可以根據謂語

¹⁷ 有關歷代對韻律節奏和語義節奏論述，參同前註，頁2-11。

動詞在句中所占位置分出小類。第一至第五字都可以是單音動詞，故可分出五組，而雙音動詞集中出現於第一、二字和第四、五字的位置，故又另有兩組，加起來共有以下七組。

1. 第一個字爲單音動詞的詩行（7例）

傷彼蕙蘭花（其八）；遺我一書札（其十七）；置書懷袖中（其十七）；
遺我一端綺（其十八）；著以長相思（其十八）；緣以結不解（其十八）；
照我羅牀緯（其十九）。

以上七句有四句採用同一句式：及物動詞+間接賓語（人稱代詞）+直接賓語。這一句式無疑最早見於《詩經》，有上舉的《詩經》二十三句爲證：投我/以木桃……報之/以瓊瑤（〈衛風·木瓜〉）；俾爾/彌爾性（〈大雅·卷阿〉）；示我/顯德行（〈周頌·敬之〉）。與《詩經》句的情況相似，這七句也是第一人稱自述之語。這種句式在漢樂府中大量使用，如「日出東南隅，照我秦氏樓」（〈陌上桑〉）¹⁸等，幾乎演變爲描寫閨婦或她們自述的專用句式。漢樂府顯然可視爲此組簡單主謂句的近源，因爲以上七例句句出自自棄婦之口，而所在詩篇無不帶有濃厚的樂府風味。

2. 第一、二字爲雙音動詞的詩行（10例）

游戲宛與洛（其三）；無乃杞梁妻（其五）；願爲雙鳴鶴（其五）；
結根泰山阿（其八）；思爲雙飛燕（其十二）；被服羅裳衣（其十二）；
潛寐黃泉下（其十三）；被服紉與素（其十三）；思還故里閭（其十四）；
裁爲合歡被（其十八）。

這組句子有兩種句式，一是不及物動詞+表示地點的短語，如「游戲宛與洛」、「結根泰山阿」、「潛寐黃泉下」。二是及物動詞+賓語，如「無乃杞梁妻」、「思爲雙飛燕」、「被服羅裳衣」、「被服紉與素」、「思還故里閭」、「裁爲合歡被」。與第一組的情況不同，這兩種句式不是從《詩經》承襲下來的。在《詩經》中，無論是四言句還是五言句，很少有以上八句上二所用「思還」、「思爲」、「裁爲」那種動詞詞組，更莫說「游戲」、「結根」、「被服」這類意義凝固的雙音動詞。以上八句下三的词組也同樣帶有漢代語言變化的烙印。《詩經》中既沒有像「雙

¹⁸ 見邊欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，上冊，頁259。

飛燕」、「羅裳衣」那種一+二的偏正名詞詞組，也沒有如「泰山阿」、「杞梁妻」、「故里閭」、「合歡被」這種二+一的偏正名詞詞組。唯一可在《詩經》中可找到先例是單音名詞+與+單音名詞之組合，如「宛與洛」和「紉與素」。鑒於本組詩句的上二和下三幾乎都是漢代才普遍使用的雙音詞和偏正名詞詞組，本組兩種句式似乎可視為漢代五言詩之獨創。

3. 第二個字爲單音動詞的詩行（18例）

相 / 去萬餘里（其一）；各 / 在天一涯（其一）；昔 / 爲倡家女（其二）；
 今 / 爲蕩子婦（其二）；忽 / 如遠行客（其三）；先 / 據要路津（其四）；
 上 / 有弦歌聲（其五）；但 / 感別經時（其九）相 / 去復幾許（其十）；
 遙 / 望郭北墓（其十三）；下 / 有陳死人（其十三）；
 但 / 見丘與墳（其十四）；常 / 懷千歲憂（其十五）；
 亮 / 無晨風翼（其十六）仰 / 觀眾星列（其十七）；
 上 / 言長相思（其十七）；下 / 言久離別（其十七）；
 相 / 去萬餘里（其十八）。

此組詩句十分整齊劃一，所用句式幾乎完全相同，即單音副詞+單音動詞+偏正名詞詞組。唯一的例外是「相去復幾許」一句，其下三不是作直接賓語用的名詞詞組，而是一個作狀語用的副詞詞組。值得注意的是，這十九個句子的意義節奏都是一+四，正如句中加入的斜線所示。這種句式也許與上文所討論的《詩經》的一+四句有著某種淵源的關係，不同的是《詩經》的一+四句的第一、二字之間意義斷裂，多半不可合讀，而以上十九個句子中的上二意義關聯，幾乎都可讀作短語，「相去」、「各在」、「昔爲」、「今爲」、「忽如」、「但感」等等。這種變化顯然也與當時漢語雙音化的發展有關。

4. 第三個字爲單音動詞的詩行（44例）

胡馬依北風（其一）；越鳥巢南枝（其一）；浮雲蔽白日（其一）；
 長衢羅夾巷（其三）；王侯多第宅（其三）；令德唱高言（其四）；
 人生寄一世（其四）；西北有高樓（其五）；交疏結綺牕（其五）；
 誰能爲此曲（其五）；蘭澤多芳草（其六）；所思在遠道（其六）；
 促織鳴東壁（其七）；玉衡指孟冬（其七）；白露沾野草（其七）；
 秋蟬鳴樹間（其七）；兔絲附女蘿（其八）；綠葉發華滋（其九）；

馨香盈懷袖（其九）；東風搖百草（其十一）；所遇無故物（其十一）；
人生非金石（其十一）；立身苦不早（其十一）；晨風懷苦心（其十二）；
蟋蟀傷局促（其十二）；燕趙多佳人（其十二）；松柏夾廣路（其十三）；
年命如朝露（其十三）；白楊多悲風（其十四）；古墓犁爲田（其十四）；
松柏摧爲薪（其十四）；愚者愛惜費（其十五）；良人惟古歡（其十六）；
錦衾遺洛浦（其十六）。

這種句式可追溯到《詩經》裏以雙音名詞開頭的二十三句，如「豔妻 / 煽方處」（〈小雅·十月之交〉）、「君子 / 有徽猷」（〈小雅·角弓〉）、「古帝 / 命武湯」（〈商頌·玄鳥〉）等。在《詩經》二十三句中，這種句式數量不多，而上二主語幾乎全是人稱名詞，大約一半是專有人稱，一半是非專有人稱。下三首字是單音動詞，後接作賓語的雙音名詞或詞組。與《詩經》的情況相反，這種句式〈十九首〉中出現頻率甚高，而且主、謂、賓三部分均有顯著的變化。句首的主語不再以具體人名爲主，取而代之的是大量自然景物的名稱；句腰的謂語動詞則是變化紛呈，應有盡有；而句末的賓語則多用與主語相對稱的雙音名詞，其中也以描述景物的居多。主語+謂語+賓語句式成爲〈十九首〉作者描寫景物的首選，絕非偶然，而是有其內在的原因。兩個雙音景物名詞置於句首和句末，而句腰的動詞激活靜止的名詞，使它們相互產生作用，構成一種動景。

另一種句式可視爲以上句式的變體，由副詞取代主語名詞而成，共有十例：

何不策高足（其四）；無爲守窮賤（其四）；奄忽若飈塵（其四）；
明月皎夜光（其七）；與君爲新婚（其八）；庭中有奇樹（其九）；
將以遺所思（其九）；何能待來茲（其十五）；又不處重闈（其十六）；
以膠投漆中（其十八）。

5. 第四個字爲單音動詞的詩行（9例）

南箕北有斗（其七）；牽牛不負輓（其七）；終日不成章（其十）；
盛衰各有時（其十一）；榮名以爲寶（其十一）；美者顏如玉（其十二）；
人生忽如寄（其十三）；生年不滿百（其十五）；客行雖云樂（其十九）。
此組簡單主謂句所使用句式幾乎完全相同，即雙音主語名詞+單音副詞+單音動詞+單音賓語名詞，只有「終日不成章」、「美者顏如玉」兩句稍有不同。這一句式有固定的二十一+二意義節奏，因爲句末的單音動詞和單音名詞總是結

合爲意義緊密的謂賓詞組。《詩經》五言句中不見有這種句式。

6. 第四、五個字爲雙音動詞的詩行（6例）

與君生別離（其一）；斗酒相娛樂（其三）；新聲妙入神（其四）；

中曲正徘徊（其五）；千里遠結婚（其八）；何爲自結束（其十二）。

這組簡單主謂句也有一個基本固定的句式，即雙音副詞+單音副詞+雙音動詞，只有「新聲妙入神」稍微不同，其上二換用了主語名詞。這種句式無疑是〈十九首〉首創的。首先，以雙音動詞收尾的手法十分新穎。在《詩經》中雙音動詞很少見，而其在四言或五言句末中出現的例子更是難以找到。句首使用雙音副詞的情況亦引人注意。《詩經》五言句有上二作狀語用的例子，如「河上乎逍遙」（〈鄭風·清人〉）、「九月築場圃」（〈豳風·七月〉）。但在〈十九首〉中，作狀語用上二的種類更多，不僅有雙音名詞（斗酒、千里），還有凝固的副詞和疑問詞（「逶迤」、「何爲」），以及介詞組合（「與君」、「中曲」〔「曲中」之倒文〕）。

7. 第五個字爲動詞的詩句（39例）

在這組詩句裏，句末是單音動詞，剩下是兩個雙音單位，即上二和中二（第三、四字）。上二和中二通常是兼用雙音名詞和雙音副詞。上二如果是名詞，那麼它多半是句子的主語，而中二則是修飾句末謂語的副詞，這種句式有以下二十六例：

會面安可知（其一）；衣帶日已緩（其一）；遊子不顧返（其一）；

歲月忽已晚（其一）；空牀難獨守（其二）；冠帶自相索（其三）；

兩宮遙相望（其三）；歡樂難具陳（其四）；含意俱未申（其四）；

音響一何悲（其五）；時節忽復易（其七）；虛名復何益（其七）；

夫婦會有宜（其八）；賤妾亦何爲（其八）；此物何足貴（其九）；

焉得不速老（其十一）；歲暮一何速（其十二）；音響一何悲（其十二）；

逶迤自相屬（其十二）；萬歲更相送（其十三）；賢聖莫能度（其十三）；

去者日以疎（其十四）；生者日已親（其十四）；螻蛄夕鳴悲（其十六）；

同袍與我違（其十六）；三歲字不滅（其十七）。

相反，上二如果是副詞，那麼中二多半是作主語名詞，這種句式不多，有以下七例：

上與浮雲齊（其五）；良無盤石固（其七）；豈能長壽考（其十一）；
但爲後世嗤（其十五）；孟冬寒氣至（其十七）；三五明月滿（其十七）；
四五詹兔缺（其十七）。

以上最後三例的上二雖然是名詞，但在句子中起副詞的作用，即指孟冬、三五、四五之中，它們實際上是時間狀語詞組「……中」之省略。此組不完全符合以上兩個句式的句子，僅有以下六例：「壽無金石固」（其十三）、「多爲藥所誤」（其十三）、「客從遠方來」（其十七）、「三歲字不滅」（其十七）、「客從遠方來」（其十八）、「故人心尙爾」（其十八）。

以上依照動詞在詩行中的位置劃分出七組簡單主謂句，而每組中再列出體現詞類不同組合的句式，一一加以量化統計，並通過與《詩經》五言句的比較，說明這些句式的淵源與變革。通過綜合對七組簡單主謂句的梳理分析，筆者發現〈十九首〉作者實現了三項意義極爲深遠的句法創新。

第一項句法創新是把詩句重心從上二移至下三。這項創新只需與先前各種詩體稍加比較就躍然紙上了。詩句頭重尾輕是《詩經》五言句和《楚辭》的共同特點。所謂「重」是指含有作爲句子重心的動詞，「輕」是指不含有動詞。如本文第一節所示，在《詩經》二十三句中，上二爲動詞的句子占絕大多數。即使在《詩經》一十四句中，上一爲動詞的句子數量也很多，如「畏／人之多言」（〈鄭風·將仲子〉）、「樂／子之無知」（〈檜風·隰有萇楚〉）、「使／不挾四方」（〈大雅·大明〉）等。在《楚辭》中，〈九歌〉的三十兮+二體，頭重尾輕，不言而喻。其上三乃句子主要內容所在，而「兮」之後的二字絕大多數都是補充性的感嘆或評述。在以〈離騷〉爲代表的《楚辭》後期作品中，「兮」被移至一聯中首句的末尾，而取而代之的是「以」、「與」、「之」、「其」等連詞。騷體三十一+二的句子結構無疑也是頭重尾輕的，除了「其」、「乎」後接動詞之外，其他連詞字後的二言段不包含動詞，僅是上三某一部分的擴充而已¹⁹。「之」後出現的動詞實際上是被「之」名詞化的動名詞，通常是上三中動詞的直接賓語，如「惟草木之零落兮，恐美人之遲暮」一句。

在〈十九首〉中，先秦詩句頭重尾輕的特點基本消失了。在以上七組簡單主謂句之中，頭三組的動詞出現在上二之中，其中第一字爲動詞的有七例，第

¹⁹ 見蔡宗齊著，李冠蘭譯：〈節奏、句式、詩境——古典詩歌傳統的新解讀〉，《中山大學學報》（社會科學版）第49卷第2期（2009年3月），頁29-30。

一、二字爲動詞的有十例，第二字爲動詞的有十八例，加起來才有三十五例。後四組動詞出現在下三之中，共有八十八例之多，超過頭三組總數一倍多。這一統計數字足以證明，五言詩的句子結構，與其二十三節奏相吻合，均具有前輕後重的特點。五言詩句重心向後移動是中國詩歌演變史上的一個重要的轉折點。從此之後，大部分新興的詩體的句子結構都是前輕後重，七言體中源出《楚辭》的四十三句是較爲明顯的例外。

第二項句法創新是將上二下三結合爲一個有機的整體。單音動詞後移至下三，絕大多數情況下是出現第三字或第五字的位置，而這兩個位置特別有利於整行詩句的黏合。出現在第三字位置的動詞幾乎都是及物動詞，前接主語，後連賓語，構成嚴密緊湊的主謂賓句。假若動詞出現第五字的位置，它幾乎一定是不及物動詞，而其前面則是兩個二言段，上二多爲主語，中二多爲狀語，但兩者亦可調換。下一的動詞與上二中二結合，構成一個完整緊密的、不帶賓語的主謂句。在以上七組簡單主謂句中，這兩種緊湊的句式使用的數量最大，而它們在先前的詩歌很少見，無怪乎〈十九首〉句法能贏得「天衣無縫」之美稱。

第三項句法創新是開啓詩句虛實意義的並用和互動。《詩經》和《楚辭》的詩句極少因爲句法或互文的操作而產生不同的、虛實有別的意義。〈十九首〉的詩句的情況則大不一樣。句式倒裝和省略的現象不斷出現，而不同的實義、虛義應運而生。所謂實義是指由正常語序所表達的，與邏輯相符的意義。虛義是指由不尋常語序所表達的，與邏輯不甚相符的意義。

〈十九首〉用了不少倒裝句，有以下兩大類。第一類是賓語倒裝前置句：
歡樂難具陳（其四）；含意俱未申（其四）；古墓犁爲田（其十四）；

松柏摧爲薪（其十四）；錦衾遺洛浦（其十六）；客行雖云樂（其十九）。這些句子的正讀應是：「難具陳歡樂」、「俱未申含意」、「犁古墓爲田」、「摧松柏爲薪」、「雖云客行樂」。然而，這種完全符合邏輯的陳述是散文句，與五言詩二十三節奏扞格不合，故須將其賓語倒裝至句首。由於語序的關係，倒裝的賓語自然變爲虛擬的形式主語，擔任後面謂語的施事者，如「古墓」成爲犁地者，「松柏」成爲摧林者。如果說符合邏輯的正讀是句子的實義，這些不符合邏輯的倒裝讀法可視爲句子的虛義。不過，這些句子的意義並非太「虛」，因爲類似的句式在散文裏也用得很多，故句子讀來並不覺得特別異常，也未必一定會讓讀者停下來咀嚼尋味。

另一類是動詞倒裝前置句：

極宴娛心意（其三）；轆軻長苦辛（其四）；晝短苦夜長（其十五）；

獨宿累長夜（其十六）。

這些句子屬於下節才討論的複雜主謂句，但在這裏我們不妨先分析它們所用的倒裝手法。這些句子的正讀應是：「極宴心意娛」、「轆軻苦辛長」、「晝短夜長苦」、「獨宿長夜累」。與上一類的情況不同，這些正讀句也使用二＋三節奏，顯然倒裝的原因與節奏毫無關係。同樣，它們的倒裝與押韻也無關係。「轆軻長苦辛」是押韻的偶數句，其倒裝是有助於押韻的，然而其他三句是不押韻的奇數句，故倒裝顯然與押韻無關。那麼，詩人為何把這些詩句倒裝呢？看來，倒裝不是因為技術層面的需要，而是出於審美方面的考慮。這四句都是因果句，詩人的生活狀況為「因」，而這些狀況所引發的感概是「果」。通過把「娛」、「長」、「苦」、「累」這些不及物的動詞（包括作動詞用的形容詞）倒裝前置，使之成為及物動詞，創造出一個虛擬的主謂賓結構，從而更加栩栩如生地把詩人生活和情感的因果關係表現出來。化實義為虛義，讓讀者透過虛擬主謂賓句感受詩人的情感脈動，這種手法在《詩經》、《楚辭》，以及漢樂府中是很難找到的。

句子省略也能像倒裝手法那樣喚起虛實雙重意義。〈十九首〉中通過省略介詞而創造出虛義的詩句有以下五例，其中頭四例構成〈十九首〉中最有名的兩聯詩句。

胡馬依北風，越鳥巢南枝（其一）；晨風懷苦心，蟋蟀傷局促（其十二）；
促織鳴東壁（其七）。

比較「促織鳴東壁」和「秋蟬鳴樹間」（其七）兩句，就可以知道前者是省略介詞而成的。若不省掉介詞，此句就應是「促織鳴壁間」或「促織鳴壁下」。同樣，「胡馬依北風，越鳥巢南枝」也就變成如「胡馬立風中，越鳥巢枝上」這樣的句子。一旦把介詞省掉，不及物動詞就變成及物動詞，副詞短語變成直接賓語，同時空出來的一個字眼用於描寫賓語，使之成為雙音名詞「北風」和「南枝」，恰好與主語「胡馬」和「越鳥」對應。這樣，胡馬眷念撫愛北風，越鳥選南枝為巢的移情虛象油然而生。正由於這一虛象融入了詩人難以訴說的無限鄉愁，此對句被譽為千古名句、五言秀句之宗。

筆者認為，「晨風懷苦心，蟋蟀傷局促」一句顯示的藝術匠心甚至勝過「胡馬依北風，越鳥巢南枝」一句。在詩篇的文本層次上，此句的上二可視為介詞短語「晨風中」和「蟋蟀聲裏」的省略，而全句可解為有此實義：「晨風中，

詩人懷著苦心；蟋蟀聲裏，詩人感傷局促。」由於省略了介詞，此詩句似乎獲得了一個新的、多少帶有移情性質的虛義，即晨風和蟋蟀與詩人共懷苦心，同傷局促。然而，當我們以為晨風和蟋蟀只是存於詩人想象的虛擬主語之時，一個令人震驚的發現正等待著我們。在詩篇的互文層次上，「晨風」和「蟋蟀」乃是此句真真正正的主語，因為兩者均是《詩經》的篇名：〈秦風·晨風〉和〈唐風·晨風〉，而「懷苦心」和「傷局促」又正好是這兩首詩情感內容的總結。這樣，我們就面對一個極有趣的現象：文本層次上虛義恰恰是互文層次上的實義，反之亦然。虛義實義，兩者已無法區分，已成為見仁見智之辯了。虛實兩重意義的互動，達到渾然不分的程度，可謂是登峰造極。五言詩正式問世之際就有如此絕妙的對句，怎能不讓人震撼不已。

五、五言詩句式：複雜主謂句

所謂複雜主謂句是指有兩個或更多動詞的詩行。《詩經》四言句中複雜主謂句數量不少，但絕大多數是極為簡單的並列複句，由兩個不同的單音動詞與兩個相同重複的字結合而成，如「載笑載言」(〈衛風·氓〉)、「我徒我御」(〈小雅·黍苗〉)、「教之誨之」(〈小雅·綿蠻〉)、「既醉既飽」(〈小雅·楚茨〉)等等。〈十九首〉中沒有這種並列複句，只有「道路阻且長」(其一)、「河漢清且淺」(其十)、「東城高且長」(其十二)幾句稍帶有古老並列複句的遺風。

《詩經》五言句中複雜主謂句數量較少，種類也單調，較常見的是帶有直接引語的複句(「予曰有䟽附」〔〈大雅·緜〉〕)，以及帶有目的從句的複句(「雉鳴求其牡」〔〈邶風·匏有苦葉〉〕)。在〈十九首〉中，帶有明顯的直接引語的複句已銷聲匿跡，而帶有目的從句的複句則仍可見到，有四例：「憂傷以終老」(其六)、「服食求神仙」(其十三)、「眄睞以適意」(其十六)、「銜泥巢君屋」(其十二)。除了上舉七例與《詩經》有明顯的承繼關係，〈十九首〉的複雜主謂句似乎都展現出新穎的句式。根據句中兩、三個動詞之間的關係，我們可以把這些句子分為六組。

1. 動詞並列句(13例)

一彈再三歎(其五)；涉江采芙蓉(其六)；還顧望舊鄉(其六)；
攀條折其榮(其九)；迴車駕言邁(其十一)；驅車上東門(其十三)；

出郭門直視（其十四）；引領遙相睇（其十六）；垂涕沾雙扉（其十六）；攬衣起徘徊（其十九）；引領還入房（其十九）；淚下沾裳衣（其十九）；出戶獨彷徨（其十九）。

此組詩句上二下三各有一個動詞，均描述人物的具體動作。兩個動詞的主語（或稱施事者）是相同的，但都省略掉了。主語的省略使得句中兩個動作更加連貫緊湊。這些例子足以表明，持續遞進句幾乎無不用來描寫各種可以揭示詩中主人公心境的行爲動作。

2. 主從複合句（5例）

不念攜手好（其七）；不如飲美酒（其十三）；夢想見容輝（其十六）；願得常巧笑（其十六）；不如早旋歸（其十九）。

這組詩句的上二是謂語動詞詞組，而下三雖然自身是完整的謂賓句，放在上二之後就成爲其賓語從句。《詩經》中「不如我同父」（〈唐風·杕杜〉）一句似乎可視爲這組複句的源頭。另外，這種句式與《詩經》另外一些五言句可能也有關係：「誰謂雀無角」（〈召南·行露〉）、「誰謂爾無羊」（〈小雅·無羊〉）、「予曰有疏附」（〈大雅·緜〉）。這些《詩經》句子中的下三雖然也可算是一種謂賓結構中的賓語從句，但在句中只是直接引語，故與上二的關係較爲鬆散，而且還有幾分刻板，完全無法像〈十九首〉的五例那樣流暢地表達情感。

3. 謂賓補句（8例）

思君令人老（其一、其八）；不惜歌者苦（其五）；但傷知音稀（其五）；清商隨風發（其五）；將隨秋草萎（其八）；奄忽隨物化（其十一）；懼君不識察（其十七）。

在謂賓補句中的賓語有雙重作用，一方面是前面謂語動詞的承受者，另一方面又是後面補語動詞的主語，故又稱爲兼語。這種句式本身就是一種遞進結構。這種句式中的謂語和補語一般是單音詞，而賓語則用單音和雙音均可。如用單音賓語，謂、賓、補三部分就都在下三，而上二則是主語（「清商隨風發」）或副詞（「奄忽隨物化」）。謂賓補句中的謂語有不少是近乎固定的，如「使……」、「隨……」等。這種結構凝固的謂賓補句在《詩經》中頗爲常見，但用以表示情感活動的，非固定的動詞作謂語的謂賓補句（如「不惜歌者苦」、「但傷知音稀」）則很難找到。《詩經》中「畏人之多言」、「樂子之無知」這類句子在補語

動詞前加上「之」，使之名詞化，可見尚未開始自由地用情態動詞來建構謂賓補句。

4. 主輔動詞句（25 例）

奮翅起高飛（其五）；玄鳥逝安適（其七）；高舉振六翮（其七）；
兔絲生有時（其八）；含英揚光輝（其八）；迴風動地起（其十二）；
秋草萋已綠（其十二）；涼風率已厲（其十六）。
努力加餐飯（其一）；彈箏奮逸響（其四）；識曲聽其真（其四）；
齊心同所願（其四）；慷慨有餘哀（其五）；棄我如遺跡（其七）；
君亮執高節（其八）；當戶理清曲（其十二）；馳情整中帶（其十二）；
沉吟聊躑躅（其十二）；何不秉燭遊（其十五）；爲樂當及時（其十五）；
遊子寒無衣（其十六）；焉能凌風飛（其十六）；枉駕惠前綏（其十六）；
攜手同車歸（其十六）；徙倚懷感傷（其十六）。

根據在詩中的作用，以上二十四例分成兩部分，前者狀物後者寫情。此組詩句都有一個主動詞和一個副動詞。主動詞是對某一狀態或活動的總體描述，而副動詞更加具體地描述或解釋其伴隨狀態動作。如果上二下三都有動詞，絕大多數情況是上二爲主動詞，下三爲副動詞，如「含英」作主動詞用，進行總體描述，而隨後的「揚光輝」作動詞用，加上更加具體的描述說明。以上例子中只有「當戶理清曲」、「攜手同車歸」兩句例外，主動詞出現在下三之中。如果上二是主語或副詞，那麼下三中就有兩個單音動詞，其所在位置以第三、五字爲多，如「迴風動地起」、「秋草萋已綠」、「焉能凌風飛」等。

5. 轉折遞進句（9 例）

棄捐勿復道（其一）；蕩子行不歸（其二）；聊厚不爲薄（其三）；
采之欲遺誰（其六）；同心而離居（其六）；過時而不采（其八）；
欲歸道無因（其十四）；既來不須與（其十六）；愁思當告誰（其十九）。

除了「蕩子行不歸」一句之外，這組詩句的上二和下三各有一個動詞。上二的動詞都是肯定陳述，而下三的動詞則與其他二字組合構成否定陳述或發問。這種轉折遞進的句式無疑特有助於表達反思過程中纏綿糾結，剪不斷，理還亂的心境。的確，以上九例幾乎出自詩人或詩中人物的喃喃自語。

6. 因果複合句（11 例）

極宴娛心意（其三）；輾軻長苦辛（其四）；思君令人老（其一、其八）；
路遠莫致之（其九）；弦急知柱促（其十二）；晝短苦夜長（其十五）；
獨宿累長夜（其十六）；愁多知夜長（其十七）；憂愁不能寐（其十九）；
緣以結不解（其十八）。

就表面形式而言，這組詩句與持續遞進句大致相同，上二和下三各有一個動詞，而兩者之間亦呈現時序先後的關係。但在更深的語義層次上，兩組詩句有本質的不同。持續遞進句上二下三動詞的主語相同，而又都被省略，故往往構成對連續動作較為客觀的描述。相反，因果句上二下三動詞的主語往往不同，一個出現句中而另一個被省略。更重要的是上二下三呈現出一種較為明顯因果關係。這種因果關係往往反映出詩人的思索活動。

在〈十九首〉中，複雜主謂句數量激增，而其句式種類也亦不斷推陳出新，足以表達愈來愈複雜的情感。這種量變似乎標誌著一種質變。在《詩經》中，如果一行中有兩個或三個動詞，它們多半是機械的並列鋪陳，或簡單的主從句，使用這些簡單的句式是無法用來對情感進行白描的。要表達複雜的情感，詩人就必須使用眾多的詩行，借助比興的重章疊詠的手法。相反，〈十九首〉中以上六類的複雜主謂句式的出現，使得詩篇中的單行首次可以獨立擔任白描情感的作用。回顧以上六種句式，不難看出，每一種句式都特別適用於描述某種特定的情感。例如，動詞並列句通過描述詩中人的急促的動作來揭示其內心的焦慮或悲哀。謂賓補句則是傳達與詩中人感情共鳴的極佳選擇。主輔動詞句是虛寫與實寫相結合，粗筆與細筆交替使用，相得益彰，用作景語和情語無不栩栩如生。轉折遞進句則是詩人或詩中說話人進行自我反思時常用的句式。因果句似乎也專門用於詩人對自己生活處境的反思。在這類句子中，「因」是詩人對所處生活處境的直述，而「果」則是詩人內心情感生活的發展。

六、五言詩句式：題評句

漢語中有一種西方語言中沒有的，被著名語言學家趙元任稱為題評句（topic+comment sentence，即題語+評語句）的非主謂句型。趙先生舉出了三個例子說明題評句的特徵：「這事早發表了」；「這瓜吃著很甜」；「人家是豐

年。」在這類句子中，形式主語不是一個主動的施事者，而是「被動」地受觀察評論的一件東西，一個場景，或者一個事件，故稱為「題語」。題語之後的形式謂語既不是題語自身的「行為或狀態」，而是則指說話人對「題語」所作的評述，故稱為「評語」²⁰。筆者認為，「評語」更多地反映出說話或撰寫人的對題語的態度或情感反應，而不是「題」本身的狀況。這一傾向在詩歌中尤為明顯。題與評之間沒有謂語來連接，這正表明兩者之間往往在時空上互不相連，而且也沒有因果的關係。說話人或撰寫人在深刻地體察事物之際，通過類推與聯想，將互不相干的題語與評語緊密地結合在一起。這種體察方式與時間——邏輯軸線上展開的動作或認知過程是很不同的。題評結構傾向於在讀者或聽者的腦海中再現作者的所思所感。正是因為題評的句型擁有這種突出的感發人心的力量，自然《詩經》以來詩人都愛用之抒情達意²¹。

《詩經》題評句是中國古典詩歌中發展出來各種各樣題評句的原型。它結構頗為簡單，題語是描述具體物象動作的名詞或動詞詞組，而評語是自身無實在意義的連綿詞。題語和評語在句中相互的位置可以變換，兩者出現在句首、句末的情況都有。這種原始的題評句在《詩經》中使用甚多，〈國風〉和〈小雅〉的比興章節之狀物部分多由題評句構成。

〈十九首〉顯然繼承《詩經》的傳統，也大量地使用了相似的題評句。〈十九首〉有三十句題評句，占二五四句總數的百分之十一·八。三十句題評句中的連綿字全是疊字，不包括「慷慨」、「徘徊」、「彷徨」等已經實意化的雙音詞和疊韻詞。作評語用的連綿詞多出現在上二，而出現在下三之中的只有以下七例：

行行重行行（其一）；洛中何鬱鬱（其三）；長路漫浩浩（其六）；
 眾星何歷歷（其七）；四顧何茫茫（其十一）；白楊何蕭蕭（其十三）；
 一心抱區區（其十七）。

爲了填滿下三，故在連綿字前加上「何」字，但似乎是畫蛇添足，使得連綿詞形容詞化，反而減弱了句子的審美感召力。相比之下，「長路漫浩浩」、「一心抱區區」兩句的連綿詞前使用了動詞或起動詞作用的形容詞，從而保留了傳統

²⁰ 見 Yuen Ren Chao, *A Grammar of Spoken Chinese* (Berkeley: University of California Press, 1968), pp. 69-72。

²¹ 吾師高友工先生是第一位提倡把趙氏句法理論運用於中國古典詩歌分析的學者。參見高友工：《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺大出版中心，2004年），頁165-208。

題評句的審美特質。這兩句中前三個字構成穩定的題語，而隨後的連綿詞對之加以富有情感的評論。

就單句而言，筆者認為〈十九首〉的題評句審美感召力比不上《詩經》的題評句，因為前者所用的連綿詞多已不復為《詩經》中所見的那種尚未概念化的，自身沒有實在意義的連綿詞。到了漢代，如「鬱鬱」、「戚戚」、「悠悠」、「蕭蕭」、「纖纖」、「茫茫」這類連綿詞已有固定的搭配對象，從而開始具有自身的意義，漸漸朝形容詞化方向演變，這樣必然會減輕題語和評語之間的斷裂，而這種斷裂所煥發的審美想像亦會隨之減弱。然而，〈十九首〉詩人通過巧妙地連用連綿詞，不僅控制了連綿詞實義化的負面影響，而且取得了《詩經》題評句難以媲美的藝術效果。

青青河畔草，鬱鬱園中柳。盈盈樓上女，皎皎當窗牖。

娥娥紅粉粧，纖纖出素手。昔為倡家女，今為蕩子婦。

蕩子行不歸，空牀難獨守。（〈十九首〉其二）

這首詩連用六個連綿詞的手法贏得了許多批評家的讚譽。顧炎武(1613-1682)《日知錄》稱讚道：「詩用疊字最難。〈衛詩〉『河水洋洋，北流活活。施罟濊濊，鱸鮪發發，葭茨揭揭，庶姜孽孽』連用六疊字，可謂復而不厭，隳而不亂矣。〈古詩〉『青青河畔草，鬱鬱園中柳。盈盈樓上女，皎皎當窗牖。娥娥紅粉粧，纖纖出素手』連用六疊字，亦極自然，下此即無人可繼。」²²與〈衛風·碩人〉的六句相比，「青青河畔草」中六個連綿詞顯然是已經相當概念化的，分別為專門用於描述草木、月色、美女的詞語，無疑難以引起更加自由隨意的聯想。然而，失之東隅，收之桑榆。詩中題語的奇特用法幫助了這六個連綿詞保持其原有的傳情功用。在〈衛風·碩人〉的題語僅是物象隨意的羅列，彼此無甚內在關聯。與此不同，〈十九首〉其二的題語展現視點緩慢而持續的移動，從最遠景（「河畔草」）到次遠景（「園中柳」）、近景（「樓上女」、「當窗牖」）直至特寫鏡頭（「紅粉粧」、「出素手」）。隨著這些題語連貫地出現，我們深深地感覺到詩人注目凝視，一步步深入觀察詩中閨婦的生活世界的思想過程。顯然，這些題語已不復為純粹的外物描寫，而是詩人主觀思想活動的軌跡。同時，六個評論題語的連綿字自然不是描寫景物自身的特徵，而是傳達詩人感物過程中

²² [清]顧炎武著，[清]黃汝成集釋，秦克誠點校：《日知錄集釋》（長沙：嶽麓書社，1994年），卷21，頁745。

的情感活動。六對題語與評語連續使用，如此完美結合，乃屬〈十九首〉詩人之獨創²³。這種連珠式題評句無疑開闢了題評句用於表達持續情感活動的先河。

七、五言詩的結構紋理和詩境

〈十九首〉的結構和紋理是古代批評家最熱衷讚揚的藝術特點之一。郎廷槐《師友詩傳錄》記載云：「問：『五古句法宜宗何人？從何人入手簡易？』阮亭（王士禎）答：『〈古詩十九首〉如天衣無縫，不可學已。』」²⁴方東樹（1772-1851）《昭昧詹言》曰：「〈十九首〉須識其『天衣無縫』處，『一字千金，驚心動魄』處，『冷水澆背，卓然一驚』處。此皆昔人甘苦論定之言，必真解了證悟，始得力。」²⁵然而，〈十九首〉「天衣無縫」的結構紋理、「一字千金，驚心動魄」的抒情方式是怎樣產生的？從何處可以尋找出它們的源頭？

明陸時雍《古詩鏡總論》的一段話為我們尋找答案指明了方向：「〈十九首〉近於賦而遠於〈風〉，故其情可陳，而其事可舉也。虛者實之，紆者直之，則感寤之意微，而陳肆之用廣矣。」²⁶鍾嶸「古詩其體源出於〈國風〉」之說是歷代批評家所信奉的論斷，而陸氏此處大膽提出異議，認為〈十九首〉近於賦而遠於〈風〉。陸氏稱「〈十九首〉近於賦」，顯然主要是指賦結句成篇，連貫不斷，一氣呵成的手法有異曲同工之妙。他又稱〈十九首〉遠於〈風〉，大概是指漢代詩人不像風人那樣使用比興結構，平行列舉物象與情語來抒情。〈風〉之比興不直言，故為虛為紆；而〈十九首〉連貫使用上文所分析的各種新造的句式，直截了當地寫物言情，故是化虛為實，改紆為直。

陸氏的論說十分精到，但他所云賦之指涉不甚明確。〈十九首〉線性連貫的結句組篇，與我們所熟悉的〈大雅〉中的賦，只是形似而已，論內容兩者就難以說得上什麼關聯。〈大雅〉中的賦多用於列舉鋪陳周人先考先妣的豐功偉

²³ 〈十九首〉其十〈迢迢牽牛星〉也使用了相同的連珠式題評句。

²⁴ 郎廷槐輯：《師友詩傳錄》，頁133。

²⁵ [清]方東樹著，汪紹楹校點《昭昧詹言》（北京：人民文學出版社，1961年），卷2，頁53-54。

²⁶ 引自[明]陸時雍編：《古詩鏡》（臺北：臺灣商務印書館，1976年影印文淵閣《四庫全書珍本》第6集第361冊），總論頁2a。

績，絕少用於詩人自我寫物、敘事、言情。然而，直線型連貫的結句組篇也並非是〈雅〉中賦的專利，在〈國風〉中個別詩篇也是由連貫順暢的句子構成的。請讀〈邶風·匏有苦葉〉：

匏有苦葉，濟有深涉，深則厲，淺則揭。有瀾濟盈，有鷺雉鳴，濟盈不濡軌，雉鳴求其牡。雝雝鳴鴈，旭日始旦，士如歸妻，迨冰未泮。招招舟子，人涉卬否，人涉卬否，卬須我友。²⁷

這首詩無疑是常見比興結構的變體。它一方面保留了比興的二元結構，一部分是物象描寫，一部分是自我抒情。另一方面，它又同時把兩部分加以擴展，既使孤立的物象變成詩人眼中的一片景象，又讓感情的直接宣洩昇華為一個自我反思的過程。另外，爲了幫助景、情大部分融合爲一體，詩人還巧用「雝雝鳴鴈，旭日始旦」一句景語過渡入情語部分。經過以上的改造，原本一個比興的章節就變成了一首獨立的詩篇了。如果我們要用傳統的批評術語來描述此詩獨特的結構，那麼我們似乎應該稱之爲比興與賦的混合體，或說用於抒情之賦。假如陸氏所說的就是這種抒情之賦，那麼他的見地就更爲卓越了。如下節所示，〈匏有苦葉〉確實可以視爲〈十九首〉二元結構的濫觴。

(一)〈十九首〉的二元結構

在〈十九首〉中，詩人也像〈匏有苦葉〉作者那樣首先觀察外在場景，然後抒發觀物的情感，因而就形成了一種明顯的二元結構。例如，〈十九首〉其十七呈現出這種外在觀察＋內在反思的二元結構：

孟冬寒氣至，北風何慘慄。愁多知夜長，仰觀眾星列。
三五明月滿，四五蟾兔缺。客從遠方來，遺我一書札。
上言長相思，下言久離別。置書懷袖中，三歲字不滅。
一心抱區區，懼君不識察。

此詩第一部分，我們通過深閨思婦之目光進入了寒冷的冬夜場景。一系列寒冷意象連續出現，思婦漸漸不能忍受這樣苦澀、孤獨的冬天了。「北風」刺激了觸覺，「眾星」吸引了視覺，「明月」和其隱喻「蟾兔」引起了對天宮中無盡寒冷的想像。所有這些意象都傳達出孤獨思婦腦中那非常強烈的淒涼之感。在第

²⁷ [漢]毛亨傳，[漢]鄭玄箋，[唐]孔穎達正義：《毛詩正義》（北京：中華書局，1996年），上冊，卷2之2，頁302-303。

二部分，我們進一步進入她的內心世界，並經歷了她思索的整個過程：對夫君第一封也是唯一一封信箋的追憶，對他深切的愛情表白的感激，以及對夫君保證堅貞不渝的決心，還有深怕他無法看到自己忠貞和深刻愛情的擔心。

在筆者看來，比興結構從《詩經》中的二元章節構向〈十九首〉的二元詩篇結構的轉變是這兩個抒情傳統之間的重要聯繫²⁸。《詩經》中，比興章節是主要的抒情途徑，而在〈十九首〉中，比興已經演變成了整首詩的結構。確實，〈十九首〉其他所有詩中也都可以找到外在景物和內心反思的二元結構。我們在以下詩篇中看到了和第十七首一模一樣的二元結構：第二首（6：4，即六句寫外在景色，四句寫內心情感，下同），第四首（8：6），第五首（8：8），第六首（4：4），第七首（8：8），第九首（4：4），第十首（6：4），第十一首（6：6），第十三首（10：8），第十四首（6：4），第十七首（8：6），第十八首（6：4），第十九首（6：4）。除此之外，我們還找到相反形式的二元結構，即內在思考先於外在景色，這在第三首（8：8）中存在。同時還有雙重二元結構的出現：第一首（4：2和6：4），第八首（6：2和4：2），第十二首（6：4和6：4），第十六首（6：6和4：4）²⁹。

比興從章節構向詩篇結構的轉變，極大地拓展了描繪自然和情感表達的範圍。《詩經》中，自然意象在數量和種類上都不多，而且常常高度重複。當這些意象放入嚴格的比興章節之中，它們常常並不連續聯繫，因此不能形成一個統一的場景。正如錢鍾書所說：「《三百篇》有『物色』而無景色，涉筆所及，止乎一草、一木、一水、一石。」³⁰

²⁸ 參見拙作：〈《詩經》與〈古詩十九首〉：從比興的演變來看它們的內在聯繫〉，《中外文學》第17卷第11期（1989年4月），頁118-126。此文詳盡地討論了這兩種比興結構的演變。除了形式上的密切關係，這兩個結構也同樣被予以隱喻式詮釋。關於《詩經》和〈古詩十九首〉中的自然意象之隱喻式閱讀的比較，見Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1987), pp. 121-131。

²⁹ 由於雙重二元結構的存在，有些傳統中國批評家認為這三首詩是被粗心的編者將分開的片段偶然組在一起的。孫志祖（1737-1801）《文選考異》引嚴羽（約1180-1235）《滄浪詩話》稱，根據某個現已不存的宋版《玉臺新詠》，第一首詩的後半段是一首獨立的詩。在《文選纂注》中，張鳳翼（1527-1613）把第十二首分為兩篇。他認為第十二首被錯認為一首詩是因為他們同樣的韻。然而，這些觀點被大部分批評家斥為偽說。因為大部分人認為這種分離破壞了這些詩的意思。對這些爭論的概述，參見馬茂元：《古詩十九首初探》（西安：陝西人民出版社，1982年），頁87-88、111。

³⁰ 錢鍾書：《管錘篇》（北京：中華書局，1979年），第2冊，頁613。

相反，〈十九首〉裏面的自然意象不僅豐富，而且結成統一的情景。第二、三、五、七、九、十、十一、十二、十四首的自然意象通過感知過程結合成連貫的情境；第一、四、六、八、十三、十六、十八、十九首則按照敘事大綱來組織自然意象。〈十九首〉中，自然描繪的範圍拓寬了，也變得內在一致了。這些特點不可能不引起批評家的注意。比如，盛唐詩人兼批評家王昌齡(?-756)在《詩格》中就專門解釋了像〈十九首〉這類五言詩中比興的嶄新特徵³¹。

首先，王昌齡揭示了毫無爭議的事實：五言詩的景物描寫部分已經超越了《詩經》只有兩行的固定長度。對此，他引用了〈十九首〉中那些稍長的景物描繪（第十六首中有四句，第一首中有六句），並視之為〈十九首〉的「興」之特徵。如若他沒有看到自然描寫的擴展，他就不能總結出「興」的十四種分類。

第二，王昌齡意識到自然描繪中，出現了感知和敘事貫穿始終的現象³²。因為他主要根據感知和敘事這兩個內在的進程來組織十四興體。他引用了詩例來解釋的十二興體中，八種可以歸入以上兩種感知和敘事過程。第一、十一、十二、十三類興體涉及的是感知過程，分別側重於這個過程的時感、觀感、聽覺、感情這四個方面，分別被稱為「感時入興」、「把聲入興」、「景物入興」、「景物兼意入興」。第四、五、六、九類興體涉及敘事活動，展示了敘事過程的多樣順序和模式。它們分別被稱為「先衣帶後敘事入興」、「先敘事後衣帶入興」、「敘事入興」、「託興入興」³³。

最後，王昌齡似乎認為〈十九首〉最能體現這種「興」。他引用〈十九首〉的頻率大大高於其他作品：在討論十四興體時引用〈十九首〉的詩達四次之多，在《詩格》的其他場合中引用達到六次³⁴。然而，王昌齡沒有指出的是，這些

³¹ 以下所引用的王昌齡對「興」的討論，見〔唐〕王昌齡：《詩格》，收入張伯偉編著：《全唐五代詩格彙考》（南京：江蘇古籍出版社，2002年），頁173-177。又收入〔清〕沈炳巽輯：《續唐詩話》（乾隆年間本），卷1，頁16-21；〔宋〕陳應行編，王秀梅整理：《吟窗雜錄》（北京：中華書局，1997年），卷4，頁208-215。

³² 關於感知和敘事過程的互動之美學意義，參見 Yu-kung Kao, "The 'Nineteen Old Poems' and the Aesthetics of Self-Reflection," in *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History*, eds. Willard J. Peterson, Andrew H. Plaks, and Ying-shih Yü (Hong Kong: Chinese University of Hong Kong, 1994), pp. 80-102.

³³ 王昌齡：《詩格》，頁173-174。

³⁴ 《詩格》所引詩文的統計，可參見 Richard W. Bodman, "Poetics and Prosody in Early

嶄新的「興」的種類中，感知和敘事由始至終的出現證明了樂府的敘事傳統對〈十九首〉的影響。由於結構上比興的重整，對內心世界的呈現也經歷了深刻的變化。我們感到《詩經》和〈十九首〉的情感語言極為不同。《詩經》中我們聽到了對某個特定的外在事件之簡短的、強力的情感迸發，而〈十九首〉中，我們看到的是對人生意義持續的憂鬱反思。

如果說王昌齡《詩格》將〈十九首〉連貫的景物描寫視為興體之擴展，宋范晞文《對床夜語》則徑直指出《詩經》比興章節結構與〈十九首〉二元詩篇結構的淵源關係：

〈古詩十九首〉有云：「冉冉孤生竹，結根泰山阿，與君為新婚，兔絲附女蘿。(免)[兔]絲生有時，夫婦會有宜。千里遠結婚，悠悠隔山阿。思君令人老，軒車來何遲。」言妻之於夫，猶竹根之於山阿，兔絲之於女蘿也，豈容使之獨處而久思乎！《詩》云：「葛生蒙楚，蔕蔓于野。予美亡此，誰與獨處！」同此怨也。又「涉江采芙蓉，蘭澤多芳草。采之欲遺誰，所思在遠道」，又「庭中有奇樹，綠葉發華滋。攀條折其榮，將以遺所思。馨香盈懷袖，路遠莫致之」，亦猶詩人「籊籊竹竿，以釣於淇。豈不爾思，遠莫致之」之詞，第反其義耳。前輩謂〈古詩十九首〉可與《三百篇》並驅者，亦此類也。³⁵

這裏，范氏可說是舉出了《詩經》比興章節衍生出〈十九首〉二元詩篇結構的鐵證。〈唐風·葛生〉興章之景語和情語加以擴充，便可得到了其八〈冉冉孤生竹〉一篇。〈衛風·竹竿〉之興章之景語和情語則可演變出〈涉江采芙蓉〉和其〈庭中有奇樹〉兩篇。另外，范氏還認為，〈十九首〉把比興從局部的章節結構改造為整個詩篇的結構，乃是先前評詩人將它與《三百篇》相提並論的一個重要原因。

(二)〈十九首〉的紋理：靜默寫作和閱讀之軌跡

〈十九首〉中，在所有因口頭創作的消失而引起的文本變化裏，嶄新的詩歌紋理之形成也許是最值得注意的。如果說詩篇結構是全詩的框架，那麼詩歌

Medieval China: A Study and Translation of Kūkai's *Bunkyo Hifuron*," (Ph.D. diss., Cornell University, 1978), pp. 60-61。

³⁵ [宋] 范晞文：《對床夜語》，卷1，收入丁福保輯：《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1983年），頁407。

紋理 (poetic texture) 就是詩歌內部的「交互過程」(interfacing process)。此詞是筆者從電腦科學研究領域借來的，指每個詞都和其他任何一個詞連在一起，共同構成一個有機整體。正如互聯網本身就是多邊聯繫的，詩歌紋理也意味著在詩歌文本內部，字和字的多邊互動過程。在檢視詩歌組織時，我們希望不僅僅理解同一詩行中一個字和其他鄰近字的關係，而且也要理解該字與其他詩行裏對應或不對應的字的關係。比如說，當我們關注一首五言詩的第四行的第三個字的時候，一方面要考慮此字和同一行的其他幾個字的關係，另一方面也要考慮與其它詩行中任何字眼有無關聯。鄰近關係是字詞的順時序組織，反映外在或內在活動的順序。非鄰近關係是字詞的空間配置，用來製造相互對應或回應的關係從而增強他們的興發效果³⁶。在表演性和非表演性詩歌中，我們都能看到這兩種關係在起作用。由於口頭和書寫表達的不同機理，這兩種關係表現出不同的重要性。

在口頭表演的詩歌中，建立和保持字詞的緊密鄰近關係是最重要的任務。口頭呈現的本質就是聲音的時間序列，或是在某固定時間段裏傳達一系列聲音符號。一旦創作者或表演者開始了他的口頭表述，那他就不能隨意停止，否則他會讓現場觀眾失望。對於一位口頭創作者或表演者來說，不須文本提示而保持流暢有節奏的語句是很大的挑戰。他必須記得他剛剛說了什麼，然後想下面要說什麼。為此，他主要依賴於重複的使用，他把重複的字詞當成了自己的備忘錄和後續演出的提示語。樂府作品〈陌上桑〉的開頭段落，就是這種重複使用字詞的典型例子：

日出東南隅，照我秦氏樓。秦氏有好女，自名為羅敷。
羅敷善蠶桑，採桑城南隅。……
青絲為籠係，桂枝為籠鉤。頭上倭墮髻，耳中明月珠。
緗綺為下裙，紫綺為上襦。³⁷

在第一段落中，創作者或表演者，採用了「頂真體」(「連珠格」)來連接羅敷生活的各種細節。第二段落中，他開始使用語段重複，即重複前一行對應位置

³⁶ 關於這兩種關係在詩歌中功能的理論探討，參見 Roman Jakobson, “Two Aspects of Language,” in *Fundamentals of Language*, ed. Roman Jakobson and Morris Halle (The Hague: Mouton, 1975), pp. 73-96. 亦見其 “Linguistics and Poetics,” in *Style in Language*, ed. Thomas Sebeok (Cambridge: MIT Press, 1960), pp. 350-77。

³⁷ 遼欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，上冊，頁 259-260。

的字。這看起來是一種較為原始的重複，因為這樣的重複在《詩經》很多比興句法的例子中可以看到：這種方式往往允許創作者或表演者在下句重複上句的很多字，然後每句僅僅引入一個或兩個新的字。然而，正是這種重複建立起了字詞的非鄰近關係。在複製同樣句法的同時，它們也給人一種錯覺：似乎字詞的時間流動已經被懸置，我們從一個字可以跳回前一行同樣位置的另一個字。比如，當聽到第七、八兩句的時候，我們會很容易把「青絲」和「桂枝」相連，把「係」和「鉤」相連。這四個詞之間的對比似乎代表了口頭創作中，雖然原始簡單，卻是富有意義的詞之非鄰近關係。

在非表演詩歌中，詞語的鄰近關係的重要性減弱，而其非鄰近關係之重要性卻在增強。這種變化很大程度上和書寫交流的不同原理有關。寫作和閱讀不像說話（或其他方式的口頭表達）和傾聽交流那樣，它們不是即時性的。在很多情況下，當交流的兩方都在場時，他們會選擇用口語直接與對方交流。只有當雙方分離之時，或一方並不確定如何恰當地即興表達他的想法之時，或一方想要傳達說出來比較難堪或比較奇怪的想法之時，或一方想談論一些他覺得對方回答之前需要時間考慮的事情之時，他們才會決定寫出來，寫給對方。從這些使用書寫文字的通常狀況中，我們能看到，和說話相比，寫作是一種（常常有意）拖延的交流方式。作者也許會停頓很多次，因為他得思考如何才能更好的把他的思想形諸於文字。同樣地，讀者可以在理解文字所說的意思之時，一次又一次不斷地自由翻閱琢磨作者的文字。

寫作交流給予資訊編碼和解碼以充裕的時間，所以作者或讀者都不需要依賴字詞重複來保持詞語流暢的表達。一位原作者也許會在他的文字之間留下空白，期望讀者可以自己找出它們之間的關聯。在文字間留空白的優點，在於可以迫使讀者喚起一系列的意象，並將它們連接成富含意義的整體³⁸。這樣作者不僅向讀者傳達了自己的思想和感受，而且讓他們身臨其境，經歷他的沉思過程，體驗他的感情狀態。簡而言之，對一位作者來說，把詞語連接起來，就是要讓他的讀者把書寫符號轉換成腦中的意境。由於這個原因，作者停止使用逐字重複和其他口頭套語的方式，而開始發展出如反問句、過渡聯等新的表達工具，以加強讀者內視想像的美感。

³⁸ 對閱讀原理的理論探討，見 Wolfgang Iser, "The Reading Process: A Phenomenological Approach," in *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1978), pp. 274-294。

書寫交流的過程也允許作者和讀者不斷揣摩非鄰近字詞之間的關係，從而加強文章的感召力。當一位書寫詩人停頓下來，去回顧他寫過的，並因考慮到下面要寫的內容而對寫好的加以更改之時，他自然而然已經建立起了一個「文本迴響」(textual resonance)的系統，這一系統是詩歌不同位置的字詞之間的迴響。事實上，這正是〈十九首〉的作者在他們的作品中所作的努力。當他們在詩的第一部分描繪自然景觀時，他們已然前瞻了將要表達的思想情感，而且匠心獨運地把暗示第二部分情感主旨的字詞嵌入最初的場景中。這種方法即傳統中國文學批評中所說的「詩眼」。相反，當他們在第二部分抒發他們思想情感時，常常故意使用一些與第一部分自然景象相映成趣的隱喻。這種方法，這裏姑且稱作「隱喻迴響」(metaphoric resonance)。

這一複雜精細的詩歌紋理的標誌在於精妙的時間穿引方法（反問句，過渡聯等）以及精妙空間對應手法（詩眼、隱喻回應等）。這樣的詩歌紋理，〈十九首〉的讀者當然不會視而不見。從某種意義上說，讀者們比起作者自己，甚至更能享受連接詩歌字詞的極大自由。作者的腦中直到詩歌寫成才出現作品的實相，而讀者卻往往是面前放著整首詩，詩歌的空間架構就在眼前，稍微一瞥，他們就能注意到字詞的時間聯繫和空間對應。而讀者閱讀〈十九首〉這種經過千錘百煉之後寫就的作品，必定時間和空間想像的互相作用之下體驗到強烈的美感，而這種美感是口頭表演詩歌的聽眾難以感受到的。下文將討論傳統中國批評家如何不僅直觀地把握了這種嶄新的美學體驗的本質，還用時間和空間想像交叉作用的概念加以闡釋。但現在讓我們先來看看〈十九首〉中有哪些結構和修辭方式特別能激發時間和空間想像的互動。

(1) 時間聯繫：反問句和連接對句。〈十九首〉的詩人爲了審視自己的內心體驗，成功改造了樂府傳統的一系列句法套語。這裏將討論這些詩人如何改變了樂府問答套語的功能。在民間樂府中，問答套語僅僅只是連接語而已。〈陌上桑〉的以下段落（21-35句）正是一個例子：

使君從南來，五馬立踟躕。使君遣使往，問此誰家妹？

秦氏有好女，自名爲羅敷。……寧可共載不？

羅敷前致辭：使君一何愚！使君自有婦，羅敷自有夫。³⁹

這裏的問答套語（上文中加點部分）功能是過渡了兩個連在一起的母題。一方

³⁹ 遼欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，上冊，頁260。

面，這裏的問句是前面對羅敷外表魅力的描繪的回應，而答句則引向了隨後羅敷自述道德貞節的部分。因為答句「秦氏有好女，自名為羅敷」只是對全詩第三、四句的逐字重複，所以答句也可以被當做是機械的回答⁴⁰。

〈十九首〉中，問答套語變成了反問句，從而有力地促進了內心反思。在第五、六、七、十一、十六首詩中，反問句出現在外在觀察的末尾，引入下文對外在世界的情感反應，因此開啓了一段長長的思考過程。在〈十九首〉其十一〈迴車駕言邁〉中，一個反問句讓說話人開始了對人生之短暫的憂鬱思考：

所遇無故物，焉得不速老？盛衰各有時，立身苦不早。（第 5-8 句）

在第一、八、十二首詩中，第一部分也以反問句結束。此反問句引入另一輪的外在投射和內在反思，從而大大地延長了抒情過程。在第十二首中，反問句引導說話人從他的秋哀轉向了對歌女生活的敘述，這又在他心中引起更加強烈的憂鬱回應：

蕩滌放情志，何為自結束？燕趙多佳人，美者顏如玉。

被服羅裳衣，當戶理清曲。音響一何悲！（第 9-15 句）

在第四、十一、十九首詩，反問句在情感反應過程中出現，促使說話人去摸索解決人生困境的方法，沉思未來的生活。在第十一首中，反問句促使說話人深思未來榮名之價值：

人生非金石，豈能長壽考？奄忽隨物化，榮名以為寶。（第 9-12 行）

在第七、八、十、十八首詩中，反問句在思考過程迫近結尾的時候出現，表達出說話人對自己可憐命運的無限失望。譬如，其四的說話人在哀歎人生短暫之後反問自己：

何不策高足？先據要路津。無為守貧賤，輶軻長苦辛。（第 11-14 句）

這個反問是他面對人生短暫而進行的靈魂探索之高峰。體現了他對命運之反諷的痛苦認知：道德和知識素養沒有帶來榮名的回報，其實反而浪費了他寶貴而短暫的生命。

〈十九首〉中，過渡聯也是加強全詩兩部分之間互動的重要手法。一般說來，過渡聯沒有寫物的第一部分那麼意象盎然，但卻比抒情的第二部分更為形

⁴⁰ 蔡孝鑒將問答套語當做是最早的中國民間詩歌中六種最常見的結構套路的一種。其他五種是連鎖式、重疊式、序數式、興起、尾韻。見蔡孝鑒：〈從民歌形式看〈木蘭辭〉〉，收入作家出版社編輯部編：《樂府詩研究論文集》（北京：作家出版社，1957年），頁 200-204。

象。因此，它們讓兩個部分得以平順的過渡。第十三首詩就是一個清楚的例子（加點部分即過渡聯）：

下有陳死人，杳杳即長暮。潛寐黃泉下，千載永不寤。
浩浩陰陽移，年命如朝露。人生忽如寄，壽無金石固。
萬歲更相送，賢聖莫能度。（第 5-14 句）

過渡聯總結了上文對墓地的觀察，導向了對人生短暫的深思。第三、五、六、九、十、十一、十二、十三、十六、十九首也使用了相似的過渡聯。它們常常緊密嵌在兩個部分之間，可解釋為第一部分的結尾，也可看作是第二部分的開頭。因此，它們把外部觀察和內在反思融入了一個連貫的、持續的思維過程。這種內在一致性早就被當成是〈十九首〉的顯著特質。王士禎寫道：「〈十九首〉之妙，如無縫天衣」⁴¹。

(2) 空間對應：隱秘重複、詩眼、隱喻。〈十九首〉中，重複已經從機械的連接工具變成了一種幫助探索內在體驗的空間對應手段。文人樂府表演者使用字詞重複主要是爲了把字詞連接成一個類似「簾上珍珠」(beads-on-a-frame) 的套語結構。但在〈十九首〉中，詩人很少使用字詞重複，基本沒有短語或字詞在相鄰的兩句中重複。相反，我們發現，一行中的字詞常常與下一行的對應位置的字詞相互呼應。比如說，第十七首中，「孟冬」和「北風」；「滿」和「缺」，「明月」和其傳統隱喻「詹兔」，「長相思」和「久離別」都是這樣的例子。這種詞義對仗在第五、六、九、十句中非常完整，就是說，這幾行的所有意涵因素都和另一行相互對應。

這種隱秘重複的使用不拘於相鄰二行。在第一首開頭，離別之苦已經通過隱秘的詞義重複而增強了：

行行重行行，與君生別離。相去萬餘里，各在天一涯。（第 1-4 句）

這段中，第三行也許可被視作是第一句的隱秘重複，因爲兩句都從可丈量的物理距離方面哀歎離別。同樣的，第四句可被看做是第二句的隱秘重複，因爲兩句都從心理距離方面悲歎離別——「生別離」，「天一涯」都表示二人之間遙遠的距離。

〈十九首〉中，重複已經極爲明顯地從漢樂府中典型的字句重複變成了詞

⁴¹ [清] 王士禎選，[清] 聞人倓箋：〈王士禎撰《古詩箋》凡例〉，《古詩箋》（上海：上海古籍出版社，1980年），上冊，凡例頁1。

義的隱秘重複。這一根本改變增強了統一感，而且也沒有機械重複的單調感，通過意象對應也加強了詞義的感召力。這一轉變標誌著從「重複之節奏」向著「聯想之節奏」轉變：「從《詩經》節奏向五言節奏的轉變，或從表現型詩歌向反思型詩歌的轉變」⁴²。

〈十九首〉中還有另外兩個增強外部描繪和內在反思互動的新方法：即上半部分中的詩眼，下半部分中的隱喻迴響。

「詩眼」是傳統中國文學批評中用來指一首詩中使得自然描寫變得生動起來的字詞，主要是動詞或形容詞。在第一、四、七、八、十一、十二、十四、十六、十七、十九首中，「詩眼」（或使得句子生動活潑的詞）生動地把詩人的情感貫注到自然景物中。譬如，在其一〈行行重行行〉中「胡馬依北風，越鳥巢南枝」這個名句中，「依」和「巢」這兩個字便把詩人的無限鄉愁注入了自然景色。沒有這兩個字，此聯不會生動地展現詩人的內心世界。王昌齡注意到，通過暗示感情的字可以使得自然景象變得生動，從而修改「興」的結構，因此他在《詩格》中把這類興句歸為一體，並以王讚（約 290）的相似詩句「朔風動秋草，邊馬有歸心」作為這類句子的例證。

如果說「詩眼」讓我們躍入一首詩下半部分的情感發展，那麼下半部分的隱喻迴響則又讓我們回想第一部分的自然景象⁴³。其七就是一個很好的例證：

明月皎夜光，促織鳴東壁。玉衡指孟冬，眾星何歷歷。
白露霑野草，時節忽復易。秋蟬鳴樹間，玄鳥逝安適。
昔我同門友，高舉振六翮。不念攜手好，棄我如遺跡。
南箕北有斗，牽牛不負軛。良無盤石固，虛名復何益。

第十句的「振六翮」是肆無忌憚自我仕進的隱喻。第十三句的「南箕」、「北有斗」，第十四句的「牽牛」都是空洞虛假的友誼之隱喻。這三個意象同有空洞、虛假的隱喻含義，因為三者「錯誤」地使用了具體物體來代表摸不著的景象，「非實體」的星星。同時，這些意象又讓我們回想我們在第一部分中看到的：「振六翮」可指飛起的「秋蟬」和「玄鳥」，而三個「南箕」、「北斗」、「牽牛」

⁴² Yu-kung Kao, p. 88.

⁴³ 〈古詩十九首〉中，我們可以在一首詩的下半部分中找到大量分散的、隱喻的意象。比如：第一首（第 7-8、11 句）、第五首（第 15-16 句）、第六首（第 5-6 句）、第七首（第 10、13-14 句）、第八首（第 11-14 句）、第十二首（第 8、19-20 句）、第十四首（第 7-8 句）、第十六首（第 15-16 句）、第十七首（第 11-12 句）。

三個詞讓我們想起了第一部分中的「玉衡」和「眾星」。如果說自然景觀中的詩眼提示了下一個部分情感反應，這些抒情所用隱喻意象則反過來照應上文所描繪的秋夜景象。隱喻迴響與詩眼作用相反相成，取得了加強情感寓意的極佳效果。

「詩眼」對於景物部分，隱喻對於抒情部分，都屬於一種異質。然而，兩者並沒有破壞詩的整體結構，但是反而使之變得更為流動感人。它們通過開拓嶄新的外在和內在在世界溝通的管道，從而豐富和加強了讀者的審美經驗。就像美感催化劑一樣，它們迫使讀者的思想超越景物和情感世界的界限，在二者之間流連忘返。

(三)〈十九首〉的詩境：時間和空間想像

〈十九首〉的二元結構和內在紋理，無疑都產生於詩人往返於內、外世界之間的想像過程。反之，它們也激起了無聲讀者的時間和空間想像。在作者和讀者腦中，這兩種審美活動均不斷增強，直至達到一個溶點：外在和內在世界分界溶化了，消失了，而永恆無垠的詩境出現了。

傳統中國批評家常常不惜筆墨地讚揚這種審美絕境，並將其歸因於〈十九首〉中無垠的詩歌結構和紋理之中，所有詩歌要素的完美融合。比如，王世貞寫道：

〈古詩十九首〉，人謂無句法，非也。極自有法，無階級可尋耳。⁴⁴

吳淇也有同樣的觀點，認為〈十九首〉天衣無縫，「篇不可句摘，句不可字求」⁴⁵。現代批評家賀揚靈詳細說明了王氏和吳氏的觀點，他說：「〈古詩十九首〉已臻化境，看牠宛轉含蓄，抑揚低徊。其氣意之靈變，段落之無迹，離合之無端，繁複之無縫，兼直非言語筆墨所能形容。」⁴⁶ 這些批評家們僅僅指出了所有詩歌要素的無縫融合，而方東樹則試著解釋為何這些作者能達到天衣無縫互相融合的美感效果：

古人作書，有往必收，無垂不縮，翩若驚鴻，矯若游龍，以此求其文法，

⁴⁴ [明] 王世貞：《藝苑卮言》，收入丁福保編：《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1983年），中冊，頁964。

⁴⁵ 隋樹森：〈古詩十九首定論〉，《古詩十九首集釋》（北京：中華書局，1955年），卷3，頁8。

⁴⁶ 賀揚靈：《古詩十九首研究》（上海：大光書局，1935年），頁32。

即以此通其詞意，然後知所謂「如無縫天衣」者如是。⁴⁷

方東樹這段話總結了上面所討論的那兩種美感活動：一是由反問句和過渡聯兩種手段所引起的，依照時間軸線展開的想像，二是由「詩眼」和隱喻回應所煥發的，超越時間軸線的空間想像。這兩種審美活動的互相作用就是書面詩歌嶄新的美感原則。這種美感原則在〈十九首〉中得以確立，而在唐詩中則演化為時間和空間布局的精細的規則。律詩中節奏、音韻、對仗、結構等規則無不是為了最大限度地豐富和加強時空想象而設立的。後來，這一美感原則常稱作是「循環往復」，被奉為是寫作、閱讀中國詩歌的黃金法則。

其實，「循環往復」的美學原則不限於中國詩歌，在西方的書面詩歌亦同樣重要。我們僅僅需要讀一讀下面這段柯立芝 (S. T. Coleridge, 1772-1834) 的話，就可證明這一點：

引導讀者向前，不僅或主要依靠好奇心的機械性的衝動，或者追求最後結局的急切願望；賴於閱讀過程本身的魅力在心靈裏引起的愉悅活動。猶如被埃及人作為知識力量象徵的大蛇的移動，或者猶如音響在空氣裏傳播的軌跡，讀者每前進一步就後退半步，從這種後退的運動中得到繼續前進的力量。⁴⁸

柯氏這段話與方東樹對〈十九首〉的評語有著異曲同工之妙。他們一人以蛇一人以游龍為喻，解釋了作為前進和後退、順時與超時間（即空間的）交替的互動閱讀審美過程。他們的兩段話都生動地描繪了我們閱讀〈十九首〉時，由二元結構和多邊紋理所喚起的那種美感活動。我們的心靈充滿了意象，緊隨而來的就是情感和思想。當意象和思想碰撞，景象和情感碰撞，激烈互動中改變了對方，意象帶上了感情的色彩，情感則由意象而物化。因此我們的心靈在自然和情感之間迴旋漸進，沉醉於美學欣賞的愉悅旅程之中。

對於柯氏和傳統中國批評家而言，這種美感過程以物我合一為高峰，從而把讀者的意識從塵世引入超經驗的詩境。因為這個原因，柯氏認為美感過程展示了人類最崇高的思想能力和創作力：「在相反或相齟齬的性質間求得平衡或調合後浮現出來：它調合差別和同一，具體與通性，意象與觀念，個體與典

⁴⁷ 方東樹著，汪紹楹校點：《昭昧詹言》，頁 54。

⁴⁸ 原文見 Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, 2 vols. (London: J. M. Dent, 1975), vol. 1, p. 173.

型……。」⁴⁹ 同樣，中國批評家們表揚並理想化了〈十九首〉把物與我、景與情融為一體的成就。這樣，他們就強調了他們自己審美反應的無盡可能性。比如，鍾嶸認為，這些詩「意悲而遠，驚心動魄，可謂幾乎一字千金」⁵⁰。宋呂本中(1084-1145)認為它們「皆思深而有餘意，言有盡而意無窮」⁵¹。清陳祚明(約1665前後在世)相信「但人有情而不能言，即能言而言不能盡，故特推〈十九首〉以為至極」⁵²。和柯立芝一樣，明胡應麟(1551-1602)認為無窮的美感最終要進入超經驗的神妙境界。他寫道「〈十九首〉及諸雜詩……隨語成韻，辭藻氣骨，略無可尋，而興象玲瓏，意致深婉，真可泣鬼神，動天地」，又稱〈十九首〉「皆言在帶任之間，奇出塵韜之表，用意驚絕，談理玄微，有鬼神不能思，造化不能秘者」⁵³。

八、結語

筆者借用鍾氏「文約意廣」一語，用於評價〈十九首〉所代表的新興五言詩，其涵蓋的內容是極為豐富的，上文討論的所有論題無不可歸納其中。

「文約」可視為指五言詩在詞類、節奏、句式、結構紋理層次上以簡馭繁的碩果。這四個詩歌語言的組織層次緊密關聯，循序擴大，構成一種詩體之整體。通過與《詩經》的系統比較，上文已充分說明〈十九首〉在這四個層次上已超越四言詩，一一達到「文約」的新水準。

「意廣」即指詩意的拓展，乃「文約」的結果。「意」的內涵是什麼？鍾嶸稱五言詩為「指事造形，窮情寫物，最為詳切者」，可見他認為「意」包括物與情的兩大方面。劉勰稱古詩「結體散文，直而不野，婉轉附物，怛悵切情，實五言之冠冕也」⁵⁴，也把寫物與窮情作為五言古詩之「意」的主要內涵。後來的批評家對〈十九首〉的分析更加切中肯綮。他們意識到，〈十九首〉是以

⁴⁹ Ibid, p. 174.

⁵⁰ 鍾嶸：《詩品》，頁6。

⁵¹ [宋]呂本中：《呂氏童蒙訓》，轉引自[宋]胡仔纂集：《苕溪漁隱叢話》（臺北：臺灣中華書局，1981年《四部備要》本），《前集》，卷1，2b。

⁵² [清]陳祚明編，李金松點校：《采菽堂古詩選》（上海：上海古籍出版社，2008年），卷3，頁81。

⁵³ [明]胡應麟：《詩藪》（上海：中華書局，1959年），頁23、26。

⁵⁴ 劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍註》，頁66。

言情為主，而其指事寫物只是言情之鋪墊而已，自身實無太多意義。清吳喬《答萬季埜詩問》指出：「〈十九首〉言情者十之八，敘景者十之二。」⁵⁵ 由此推而論之，〈十九首〉「意廣」，實指其言情內容和方法之重大拓展。的確，〈十九首〉被譽為中國詩史上的奇葩，完全歸功於其在言情方面的重大突破。關於〈十九首〉言情的精湛造詣，清人陳祚明作了極為精闢的評論：

〈十九首〉所以為千古至文者，以能言人同有之情也。人情莫不思得志，而得志者有幾？雖處富貴，慊慊猶有不足，況貧賤乎？志不可得而年命如流，誰不感慨？人情於所愛，莫不欲終身相守，然誰不有別離？……故〈十九首〉難此二意，而低回反復，人人讀之皆若傷我心者，此詩所以為性情之物。而同有之情，人人各俱，則人人本自有詩也。但人人有情而不能言，即能言而言不能盡，特故推〈十九首〉以為至極。……〈十九首〉善言情，惟是不使情為徑直之物，而必取其宛曲者以寫之。故言不盡，而情則無不盡。後人不知，但謂〈十九首〉以自然為貴，乃其經營慘淡，則莫能尋之矣。⁵⁶

陳氏首先指出，〈十九首〉言情內容有二，一是人生短暫的悲哀，二是逐臣棄婦的離愁別恨。此「二意」與先前詩歌言情內容的區別，並非此文所關注的重點，這裏不作討論⁵⁷。陳氏接著評述〈十九首〉言情的藝術成就。他認為〈十九首〉言情超絕之處在於能讓讀者進入詩人的感情世界，一掃「有情而不能言，即能言而言不能盡」之塊壘，淋漓盡致地言情，全然忘卻此情此語乃出自詩人的藝術創造。

〈十九首〉言情貌似自然，而實為詩人慘淡經營的產物，陳氏這一論斷甚有見地。雖然〈十九首〉慘淡經營的言情方法在傳統詩評的語境中「莫能尋之」，本文所用的量化統計、溯源對比、語言學的句式分析、審美細讀等現代批評方法似乎為我們另闢蹊徑，幫助尋索破解〈十九首〉言情慘淡經營的奧秘。

〈十九首〉言情的慘淡經營，一言以蔽之，就是在詞彙、節奏、句法、結

⁵⁵ [清] 吳喬：《答萬季埜詩問》，收入王夫之等：《清詩話》，上冊，頁 33。

⁵⁶ 陳祚明編，李金松點校：《采菽堂古詩選》，卷 3，頁 81。

⁵⁷ 有關這兩大主題的討論，參見 Zong-qi Cai, *The Matrix of Lyric Transformation: Poetic Modes and Self-Presentation in Early Chinese Pentasyllabic Poetry* (Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1997), pp. 62-65. 此書由陳靖女士譯成中文，書名為《漢魏晉五言詩的演變——四種詩歌模式與自我呈現》即將於二〇一五年由北京大學出版社出版。本文第七節使用了該書的部分譯文，謹此鳴謝。

構紋理四大層次上孜孜不倦地追求「文約意廣」。在詞彙的層次上，〈十九首〉「文約」的成就在於詞彙的實義化。在〈十九首〉中，無實義的語助詞幾乎完全消失，凝固的雙音名詞和動詞數量驟增，雙音副詞和三言偏正名詞詞組從無到有，飛躍地發展，這些「實義化」的演變幫助每個字各盡自己「窮情寫物」之責，從而使得詩句之「意」日益拓展和豐富。

在節奏的層次上，沒有字面意義的「文約」可言，因為五言的「一＋四」、「三＋二」、「二＋三」三種主要節奏同樣是由五個字詞構成的。「文約」只能比較不同節奏所承載的句法的數量和質量才能呈現出來。在由同樣數目字詞構成的不同節奏中，哪種節奏所承載的句式愈多，而其句式表意能力愈廣，那麼它可以譽為「文約」之最。按此衡量標準，「二＋三」節奏「文約」的程度遠遠高於「一＋四」或「三＋二」節奏，因為前者承載的句式數量和能量都大大勝於後者。《詩經》五言句兼用「一＋四」、「三＋二」、「二＋三」三種節奏，以「一＋四」節奏數量最大，而〈十九首〉只使用表意力極強的「二＋三」節奏。

在句法層次上，〈十九首〉「文約意廣」的特點尤為突出。它句式之「約」顯而易見。《詩經》經常要用兩句八個字來建構一個完整的句子，而〈十九首〉除了幾個純名詞構成的詩行以外⁵⁸，幾乎所有詩句都是意思完整的句子，其中有簡單主謂句、複雜主謂句、題評句三大類。〈十九首〉五言句遠比《詩經》五言句「意廣」，這點也是不言而喻的。《詩經》五言句不見題評句，而所使用的簡單、複雜主謂句式種類不多，數量也很有限。相比之下，〈十九首〉所用的簡單、複雜主謂句式的種類驟增，而且「窮情寫物」的能力也隨之大增。每一種句式都特別適用於表達某種特定的情感狀態，而詩人變換使用不同句式，就可將情感產生發展或自我反思複雜心理過程表現出來。

在結構紋理的層次上，〈十九首〉「文約」的成果在於把其源頭〈國風〉的比興詩章節結構擴充改造為二元詩篇結構，從而簡約了風詩重章疊詠的結構。在〈十九首〉「寫物一言情」的二元結構框架中，詩句的銜接組合屢屢被譽為達到「天衣無縫」的地步，不僅有賴於紋理層面上多邊的相互照應，更應歸功於詩人以我為主的組句結篇的原則。取〈十九首〉任何一篇為例，看看每一詩句中謂語動詞的位置，就可發現動詞的位置（也就是句子的重心）不斷變化流

⁵⁸ 見「雙闕百餘尺」（其三）、「今日良宴會」（其四）、「阿閣三重階」（其五）、「仙人王子喬」（其十五）、「文彩雙鴛鴦」（其十八）。

轉，經常一句一變，超過兩句以上才變換動詞位置的情況極少。由此可見，〈十九首〉詩人組句並不依照外在的句法模式，猶如辭賦作家墨守鋪陳排比的句法一般。相反，他們完全是根據自己情感體悟和表達的需要來選擇句式。鍾惺《古詩歸》云：「〈古詩〉之妙，在能使人思。然其性情光焰，同有一段千古常新，不可磨滅處。」⁵⁹ 毋庸置疑，〈十九首〉「能使人思」之妙，實為組句結篇與詩人情感過程融合之功，而讀者見「性情光焰，同有一段千古常新，不可磨滅處」之感正是〈十九首〉「意廣」的最佳詮釋。

〈十九首〉在詞彙、節奏、句法、結構紋理四層次上的成就，對《詩經》而言是青出於藍，而勝於藍，奉為「文約意廣」的新楷模，當之無愧。明王世懋云：「余謂〈十九首〉，五言之《詩經》也。」⁶⁰ 筆者認為，〈十九首〉之所以堪稱「五言之《詩經》」，最重要的原因是它為今後五言詩的發展奠定了方向，並開拓出不斷創新的廣闊空間。〈十九首〉展示出五言詩嶄新的詞彙、節奏、句法、結構紋理，而它們各自的潛能無比豐富，將在後來幾百年裏中不斷被挖掘發揮，成為五言古詩和五言律詩發展的重要動力。在詞彙方面，雖然〈十九首〉已使用大部分漢語詞彙類別，今後的五言詩所增類別有限，但不同詞類組合的句式則是層出不窮，不勝枚舉。王力《漢語韻律學》列出五言律詩的句式「十七個大類，五十四個小類，一百零九個大目，一百十五個細目」⁶¹，較之本文所討論的二十多種句式，是多麼驚人的飛躍，足以說明五言體句式資源之富庶。與句法方面的巨變相比，節奏方面顯示出其特有的穩定性。二十三韻律節奏在〈十九首〉中正式定型，故以後各類五言詩的誦讀無不嚴格遵循，不僅韻律、語義節奏吻合的六朝五言古詩亦是如此，就是那些語義、韻律節奏乖戾不合的唐代五言近體詩也不例外⁶²。這大概是與五言下三超穩定性有關。在詩篇結構方面，〈十九首〉首創的「寫景一言情」的二元結構為絕大部分五言詩類所繼承，但有不少重要的改造。例如，謝靈運把賦體引入五言，往「文繁」方向改造詩篇結構，擴大寫景部分而使詩篇長度倍增。謝朓則沿著相反的「文約」

⁵⁹ [明] 鍾惺、譚元春輯：《古詩歸》（上海：上海古籍出版社，2002年《續修四庫全書》第1589冊），卷6，頁420b。

⁶⁰ 引自馬茂元：《古詩十九首初探》，頁157。

⁶¹ 王力：《漢語詩律學》，增訂本（上海：上海教育出版社，1979年），頁229。

⁶² 參見黃生：《詩塵》，收入賈文昭主編：《皖人詩話八種》（合肥：黃山書社，1995年），頁57-58。

方向努力，把寫景言情兩部分壓縮與律詩、絕句相近的長度。唐代近體詩興起，標誌著五言詩結構的簡約已達到登峰造極的程度，其「起承」和「轉合」組合無疑是〈十九首〉二元結構的昇華。同樣，在詩篇紋理方面，〈十九首〉首創的「文本迴響」，一直為六朝五言詩人所推崇和追求，而近體詩則把這種追求固定為必須遵守創作原則。詩句的對仗、四聯平仄的「黏」、四聯意義的「起承轉合」無不是旨在追求最高程度的「文本迴響」。〈十九首〉的藝術創新如此統領了幾百年間五言詩體的變革，稱之為「五言之《詩經》」的確是實至名歸。

早期五言詩新探

——節奏、句式、結構、詩境

蔡宗齊

五言詩的詞彙較之四言詩有何變化？五言上二下三節奏引進了哪些四言體無法承載的新句式？這些新的句式如何拓寬「指事造形，窮情寫物」的範圍和開闢藝術構思的新途徑？新的藝術構思方式催生了什麼新的詩歌結構紋理，煥發出什麼新詩境？爲了尋找這些問題的答案，筆者將借鑑傳統詩學和現代語言學理論，使用量化統計、溯源對比、審美細讀等方法，對早期五言詩代表作〈古詩十九首〉（下稱〈十九首〉）的詞彙、節奏、句法、結構紋理進行深入分析，力圖揭示各種不同詩境生成的獨特方式。同時，筆者還試圖將本文的分析結果與古人對〈十九首〉詩境的直觀描述相聯繫，使兩者互爲闡釋，相得益彰，以求推動五言詩藝術的研究從「知其然」走向「知其所以然」，從而把傳統印象式評述提升爲一種系統的理論闡釋。

關鍵詞：五言詩節奏 五言詩句式 五言詩結構 〈古詩十九首〉
《詩經》句式

A New Exploration of Early Pentasyllabic Poetry: Rhythms, Syntax, Structures, and Visions

CAI Zong-qi

This article seeks answers to a series of questions crucial to our understanding of Chinese pentasyllabic poetry. What new vocabulary dominates pentasyllabic poetry but is scarcely employed in earlier tetrasyllabic poetry? What new syntactic constructions co-exist with the unique 2+3 rhythm of pentasyllabic poetry? How do these new syntactic constructions broaden the scope of external depiction and emotional expression? How do they enable a new mode of artistic creation and give rise to new poetic structures and textures? How do all these formal innovations help to bring forth new poetic visions?

In addressing these questions, the author draws from both traditional Chinese poetics and modern linguistic theories in a broad array of critical ways (quantitative data analysis, comparative source studies, close reading, etc.) to study the “Nineteen Old Poems,” the most representative body of early pentasyllabic poetry. The analytical findings are presented along with the intuitive remarks made by traditional Chinese critics, in the hope of bringing the two into mutual illumination and elevating the studies from impressive criticism to systematic theoretical analysis.

Keywords: rhythm of pentasyllabic poetry syntax of pentasyllabic poetry
structure of pentasyllabic poetry “Nineteen Old Poems”
syntax of *Book of Poetry*

徵引書目

- 王力：《漢語詩律學》，增訂本，上海：上海教育出版社，1979年。
- 王士禎選，聞人俊箋：《古詩箋》，上海：上海古籍出版社，1980年。
- 王世貞：《藝苑卮言》，收入丁福保編：《歷代詩話續編》，北京：中華書局，1983年。
- 王叔岷：《鍾嶸《詩品》箋證稿》，臺北：中研院中國文哲研究所，1992年。
- 方東樹著，汪紹楹校點：《昭昧詹言》，北京：人民文學出版社，1961年。
- 朱孟庭：《《詩經》與音樂》，臺北：文津出版社，2005年。
- 李昉等：《太平御覽》，北京：中華書局，1960年。
- 沈炳巽輯：《續唐詩話》，乾隆年間本。
- 車柱環：《鍾嶸《詩品》校證》，首爾：韓國首爾大學文理學院出版部，1967年。
- 吳喬：《答萬季棼詩問》，收入王夫之等：《清詩話》，上海：上海古籍出版社，1963年。
- 胡子纂輯：《苕溪漁隱叢話》，收入《四部備要》，臺北：臺灣中華書局，1981年。
- 胡應麟：《詩藪》，上海：中華書局，1959年。
- 范晞文：《對牀夜語》，收入丁福保輯：《歷代詩話續編》北京：中華書局，1983年。
- 郎廷槐輯：《師友詩傳錄》，收入王夫之等：《清詩話》，上海：上海古籍出版社，1963年。
- 馬茂元：《古詩十九首初探》，西安：陝西人民出版社，1981年。
- 高友工：《中國美典與文學研究論集》，臺大出版中心，2004年。
- 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，南京：江蘇古籍出版社，2002年。
- 陳祚明編，李金松點校：《采菽堂古詩選》，上海：上海古籍出版社，2008年。
- 陳應行編：《吟窗雜錄》，北京：中華書局，1997年。
- 陸時雍編：《古詩鏡》，收入影印文淵閣《四庫全書珍本》第6集第361冊，臺北：臺灣商務印書館，1976年。
- 賀揚靈：《古詩十九首研究》，上海：大光書局，1935年。
- 遂欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局，1982年。
- 隋樹森：《古詩十九首集釋》，北京：中華書局，1955年。
- 黃生：《詩塵》，收入賈文昭主編：《皖人詩話八種》，合肥：黃山書社，1995年。
- 葛佳才：《東漢副詞系統研究》，長沙：岳麓書社，2005年。
- 劉熙載：《藝概》，上海：上海古籍出版社，1978年。
- 劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍註》，北京：人民文學出版社，1958年。
- 摯虞：《文章流別論》，收入郭紹虞主編：《中國歷代文論選》，上海：上海古籍出版社，2001年。
- 歐陽詢撰，汪紹楹校：《藝文類聚》，上海：上海古籍出版社，1982年。
- 蔡孝鑿：〈從民歌形式看〈木蘭辭〉〉，收入作家出版社編輯部編：《樂府詩研究論文集》，北京：作家出版社，1957年。
- 蔡宗齊：〈一種解釋近體詩格律的新方法〉，《中國文學研究》第13輯，上海：復旦大學出版社，2014年，頁8-18。

- _____ :〈古典詩歌的現代詮釋——節奏·句式·詩境（第一部分：理論研究和《詩經》研究部分）〉，《中國文哲研究通訊》第 20 卷第 1 期，2010 年 3 月，頁 1-45。
- _____ :〈節奏、句式、詩境——古典詩歌傳統的新解讀〉，《中山大學學報》(社會科學版) 第 49 卷第 2 期，2009 年 3 月，頁 26-38。
- _____ :〈《詩經》與〈古詩十九首〉：從比興的演變來看它們的內在聯繫〉，《中外文學》第 17 卷第 11 期，1989 年 4 月，頁 116-141。
- 錢鍾書：《管錐篇》，北京：中華書局，1979 年。
- 鍾惺、譚元春輯：《古詩歸》，收入《續修四庫全書》第 1589 冊，上海：上海古籍出版社，2002 年。
- 鍾嶸著，曹旭集註：《詩品集注》，上海：上海古籍出版社，1994 年。
- _____，收入何文煥輯：《歷代詩話》，北京：中華書局，1960 年。
- 顧炎武著，黃汝成集釋，秦克誠點校：《日知錄集釋》，長沙：岳麓書社，1994 年。
- Bodman, Richard W. "Poetics and Prosody in Early Medieval China: A Study and Translation of Kūkai's *Bunkyō Hifuron*." Ph.D. diss., Cornell University, 1978.
- Cai, Zong-qi. *The Matrix of Lyric Transformation: Poetic Modes and Self-Presentation in Early Chinese Pentasyllabic Poetry*. Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1997.
- Chao, Yuen Ren. *A Grammar of Spoken Chinese*. Berkeley: University of California Press, 1968.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*, 2 vols. London: J. M. Dent, 1975.
- Iser, Wolfgang. "The Reading Process: A Phenomenological Approach." In *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1978.
- Jakobson, Roman. "Two Aspects of Language." In *Fundamentals of Language*. The Hague: Mouton, 1975.
- _____. "Linguistics and Poetics." In *Style in Language*. Ed. Thomas Sebeok. Cambridge: MIT Press, 1960.
- Kao, Yu-kung. "The 'Nineteen Old Poems' and the Aesthetics of Self-Reflection." In *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History*. Ed. Willard J. Peterson, Andrew H. Plaks, and Ying-shih Yü. Hong Kong: Chinese University of Hong Kong, 1994.
- Yu, Pauline. *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1987.