

※專題演講※

古典詩歌的現代詮釋——節奏、句式、詩境（理論研究和《詩經》研究部分）

蔡宗齊*

節奏、句式和意境是中國古典詩歌研究中極為重要的三個課題。節奏是傳統詩學中的句法論的研究重點，論詩者普遍著重研究分析單音節和雙音節詞如何組合成句，從而創造出獨特的韻律。句式是傳統詩學句法論的薄弱部分，古今論詩家談句式大多只是倒裝、穿插、呼應之類的感性描述而已。詩境是通過言詞、形象的獨特結合而生成的一種強烈的審美體驗，其中最上乘者被認為可呈現主、客觀世界之實相，稱為「意境」、「意象」、「境界」而構成傳統詩學的核心部分。

節奏和句式為實，詩境為虛，看似互不關聯。的確，此一實一虛很少放在一起討論。談節奏和句式的多半著眼於詩行字數、句讀以及語序的變化。這類研究以實見長，一板一眼用實例、統計數字說話。立論可置疑之處不多，但時常讀來索然寡味。談詩境的則恰恰相反，熱衷於描述言外之意，象外之象的審美特徵，優美的評語不絕於耳，而落實在文本之上的分析不多。這似乎是有意告訴讀者，好詩的境界只能神會，不可言傳，說詩人僅能以虛對虛，用詩一般的言語來傳達自己的審美感受。

筆者認為，節奏、句法、詩境實際上有著密不可分的關係。在近三千年的中國詩史中，詩人對詩境孜孜不倦的追求催生出一種又一種新的句法。為了開拓新的詩境，詩人不斷地借鑒吸收不同的民間音樂曲調，發展出各種各樣獨特的節奏，並創造與之相應的新句式，為新詩境的產生提供了必須的語言空間。新節奏與句式的產生通常標誌著一種新詩體的誕生。當一種詩體發展到一定的階段，它所開創的那類

本文為蔡宗齊先生 2005 年 12 月 9 日於本所所作的專題演講。

* 蔡宗齊，美國伊利諾大學東亞語言文化系教授。

詩境難免漸漸變得陳舊，這時詩人又自然地回到民間的音樂演唱傳統中，去尋找新的節奏，重構或創造各種句式，以求開闢新的詩境。節奏、句式、詩境的這種互動，在《詩經》、《楚辭》、漢晉南北朝賦、五言詩、七言詩、唐宋詞、元散曲的興衰過程中，一一得到極好的印證。

然而，各種主要詩體有什麼獨特的節奏？每種獨特節奏帶來了什麼樣的句式？新節奏與新句式的結合又會產生什麼新的詩境？提供何種難以言傳的審美體驗呢？為了尋找這些問題的答案，筆者將進行三方面的研究。一是參照傳統詩學句法論對節奏的研究，較為精確地描述各種詩體的節奏。二是借鑒語言學句法論，仔細分析不同詩體節奏所催生的各種句式，在時間與空間、讀者與作者等深層關係上探究各種詩境的生成方式。三是用節奏和句式分析的結果來闡釋古人對各種詩體詩境的直觀描述，以求從感性的「知其然」邁向理性的「知其所以然」。通過較系統地分析古典詩歌的節奏、句式、詩境的演變過程以及內在互動關係，這一研究也許能為古典詩歌傳統提出一種新的解讀¹。由於篇幅所限，本文僅討論《詩經》節奏、句式和詩境的演變。《楚辭》、五言詩、七言詩、詞之小令和慢詞、散曲諸部分，筆者日後將分別撰寫專文詳加闡述。

一、理論研究：傳統詩學句法論與語言學句法論的批判

筆者的詩論是建構在批判吸收傳統詩學句法論和現代語言學句法論的基礎之上的。在分析具體詩體的節奏、句法和詩境之前，筆者必須先扼要地批判這兩種句法論，一方面評述它們各自的特點和可用之處，以及缺陷盲點，另一方面探究兩者的互補關係，解釋為何兩者結合起來就可以揭示種種詩境產生的奧秘，提供古典詩歌研究的新路子。

（一）傳統詩學句法論：誦讀與語義頓歇的劃分

傳統詩學所說的句法，最初主要指詩行中的字數寡眾。摯虞(?-312?)《文章流

¹ 拙文“A Synthesis: Rhythm, Syntax, and Vision of Chinese Poetry,” *How to Read Chinese Poetry: A Guided Anthology*, ed. Zong-qi Cai (New York: Columbia University Press, 2008), pp. 379-399 提出了此研究項目的大綱。此文的中文版見蔡宗齊著，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），2009年第2期，頁26-38。

別志論》云：「古之詩有三言、四言、五言、六言、七言、九言。古詩率以四言為體，而時有一句二句雜在四言之間，後世演之，遂以為篇。」² 劉勰 (467?-538?) 《文心雕龍·章句》云：「若夫筆句無常，而字有條數，四字密而不促，六字格而非緩。或變之以三五，蓋應機之權節也，至於詩頌大體，以四言為正，唯〈祈父〉、〈肇禋〉，以二言為句。尋二言肇於黃世，〈竹彈〉之謠是也，三言興於虞時，〈元首〉之詩是也；四言廣於夏年，〈洛汭之歌〉是也；五言見於周代，〈行露〉之章是也。六言七言，雜出《詩》、《騷》，兩體之篇，成於兩漢，情數運周，隨時代用矣。」³ 雖然劉勰已經注意到詩行字數寡眾與節奏促緩的關係，但並沒有發現誦讀的習慣頓歇和由此產生的韻律節奏。

日人遍照金剛（空海，774-835）《文鏡秘府論·西卷》中〈文中二十八種病〉章評「蜂腰」時引沈約 (441-513) 稱：「沈氏云：『五言之中，分兩句，上二下三。』」⁴ 這裏說的「句」實指誦讀的節奏段。《文鏡秘府論·天卷》中〈詩章中用聲法式〉章又云：

凡上一字為一句，下二字為一句，或上二字為一句，下一字為一句三言。上二字為一句，下三字為一句五言。上四字為一句，下二字為一句六言。上四字為一句，下三字為一句七言。⁵

這大概是古代文論中最早對誦讀頓歇所做的描述，說明唐人非但著重聲調的平仄變化，對更為重要的誦讀頓歇已有清楚而準確的認識。這裏對三言、五言、七言頓歇的描述極為精確，一直被後人所沿用，唯獨六言的四二分法不夠妥當。

明清時期句法論的發展有兩個明顯的傾向。一是從理論上闡述頓歇節奏的重要性。王世貞 (1526-1590) 認為對優美節奏的追求即是句法：「抑揚頓挫，長短節奏，各極其致，句法也。」⁶ 劉熙載 (1813-1881) 《藝概·詩概》亦認為節奏是詩法

² 郭紹虞、王文生編：《中國歷代文論選》（上海：上海古籍出版社，1979年），第1冊，頁191。

³ 〔梁〕劉勰著，范文瀾註：《文心雕龍註》（北京：人民文學出版社，1958年），下冊，頁571。

⁴ 〔日〕釋空海撰，盧盛江校考：《文鏡秘府論彙校彙考》（北京：中華書局，2006年），第2冊，頁956。

⁵ 同前註，第1冊，頁173。

⁶ 〔明〕王世貞：《藝苑卮言》卷1，收入丁福保輯：《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1983年），第2冊，頁963。

的實質，並用數字來標明五、七言詩的頓歇。他說：「論句中自然之節奏，則七言可以上四字作一頓，五言可以上二字作一頓耳。」⁷在強調頓歇為句法的核心的同時，論詩家亦注意到句法與語義的關係。王世貞說：「句法有直下者，有倒插者，倒插最難，非老杜不能也。」⁸清初黃生(1622-1696?)說：「唐人煉句，有倒裝、橫插、明暗、呼應、藏頭、歇後諸法。凡二十種。」⁹劉熙載則用實例說明頓歇節奏對傳情達意的直接影響：

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，豈可不違其意而誤增間字以為五七哉！¹⁰

劉氏指出，四言一變為五言，五言再變為七言，每增一字不僅使語音節奏更加豐富多變，語義表達的範圍隨之倍增，詩行亦愈加凝練。參見劉氏所比較的例句，更覺得他立論之嚴謹精闢；相比之下，李白所持的四、五、七言「漸退論」顯得有些膚淺偏頗。

明清句法論的第二個傾向是更加細緻地劃分五、七言句的頓歇。明周履靖《騷壇秘語》下卷第六云：「上三下四 鳳凰樂／秦鈞天曲，鳥鵲橋／邊織女河。上四下三 金馬朝回／門似水，碧鷄天遠／路如思。……上二下五 不貪／夜識金銀器，遠害／朝看麋鹿游。上五下二 杖藜嘆世者／誰子，中天月色好／誰看。」¹¹

黃生《詩塵》把五言句進一步細分為八類，並一一附例解釋：

上二下三，如「玉劍／浮雲騎，金鞭／明月弓」（盧照鄰）。「澗水／空山

⁷ [清]劉熙載撰：《藝概》（上海：上海古籍出版社，1978年），頁70。

⁸ 王世貞：《藝苑卮言》卷1，收入丁福保輯：《歷代詩話續編》，第2冊，頁961。清人冒春榮襲用王氏的論述，略加擴充云：「句法有倒插，有折腰，有交互，有掉字，有倒敘，有混裝對，非老杜不能也。」《菴原詩說》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1983年），下冊，頁1593。

⁹ [清]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。

¹⁰ 劉熙載撰：《藝概》，頁70-71。

¹¹ 周維德集校：《全明詩話》（濟南：齊魯書社，2005年），第3冊，頁2228-2229。引文中「／」號為筆者據周氏的頓歇劃分所加上的。

道，柴門／老樹村」（杜甫）。

上三下二，如「把君詩／過日，唸此別／驚神」（杜甫）。「一封書／未返，千樹葉／皆飛」（于武陵）。

上一下四，如「臺／倚烏龍嶺，樓／侵白雁潭」（許渾）。「雁／惜楚山晚，蟬／知秦樹秋」（司空曙）。

上四下一，如「雀啄北窗／晚，僧開西閣／寒」（喻鳧）。「蓮花國土／異，貝葉梵書／能」（護國）。

上二中一下二，如「旌旂／朝／朔氣，笳吹／夜／邊聲」（杜審言）。「星河／秋／一雁，砧杵／夜／千家」（韓翃）。

上二中二下一，如「春風／騎馬／醉，江月／釣魚／歌」（司空圖）。「晴山／開殿／翠，秋水／卷簾／寒」（許渾）。

上一中二下二，如「地／盤山／入塞，河／繞國／連天」（張祜）。「井／鑿山／含月，風／吹磬／出林」（賈島）。

上一下一中三，如「星／臨萬戶／動，月／傍九霄／多」（杜甫）。「劍／留南斗／近，書／寄北風／遙」（祖詠）。此皆以五字成句，而句中有讀者也。¹²

黃生接著又把七言句分成十類，分別舉例說明：

上四下三，如「九天闔闔／開宮殿，萬國衣冠／拜冕旒」（王維）。「龍武新軍／深駐輦，芙蓉別殿／慢焚香」（杜甫）。

上三下四，如「洛陽城／見梅迎雪，魚口橋／逢雪送梅」（李紳）。「斑竹岡／連山雨暗，枇杷門／向楚天秋」（韓翃）。

上二下五，如「朝罷／香烟攜滿袖，詩成／珠玉在揮毫」（杜甫）。「霜落／雁聲來紫塞，月明／人夢在青樓」（劉滄）。

上五下二，如「不見定王城／舊處，常懷賈傅井／依然」（杜甫）。「同餐夏果山／何處，共釣寒濤石／在無」（李洞）。

上一下六，如「盤／剝白鴉谷口栗，飯／煮青泥坊底芹」（杜甫）。「烟／橫博望乘槎水，日／上文王避雨陵」（唐彥謙）。

上六下一，如「忽驚屋裏琴書／冷，復亂檐前星宿／稀」（杜甫）。「忽從城

¹² 黃生：《詩塵》，收入賈文昭主編：《皖人詩話八種》，頁 57-58。引文中「／」號為筆者據黃氏節奏劃分所加上的。

裏攜琴／去，許到山中寄藥／來」（賈島）。

上二中二下三，如「旌旗／落日／黃雲動，鼓角／陰風／白草翻」（李頻）。

「論舊／舉杯／先下淚，傷離／臨水／更登樓」（楊巨源）。

上一中三下三，如「魚／吹細浪／搖歌扇，燕／蹴飛花／落舞筵」（杜甫）。

「門／通小徑／連芳草，馬／飲春泉／踏淺沙」（郎士元）。

上二中四下一，如「河山／北枕秦關／險，驛路／西連漢時／平」（崔顥）。

「宮中／下見南山／盡，城上／平臨北斗／懸」（杜審言）。

上一中四下二，如「詩／懷白閣僧／吟苦，俸／買青田鶴／價偏」（陸龜蒙）。

此皆以七字成句，而句中有讀者也。¹³

傳統句法論中所見的頓歇劃分，最為詳盡者大概就是黃生這兩段話。雖然黃生《詩塵》等著作有不少精湛的見解，但由於沒有收入詩文評的總集中，一直鮮為人知，直至一九九五年《皖人詩話八種》一書出版，才有緣與廣大讀者見面。之後，蔣寅《清詩話考》發現《詩塵》一書被冒春榮(1702-1760)《菘原詩說》大量剽竊，竟達五十五則之多，其中包括上引的兩段話¹⁴。

五言上二下三、七言上四下三的頓歇劃分，從沈約以來一直為大多數論詩家所沿用，為何周履靖和黃生卻能列出多至八種五言和十種七言的頓歇節奏呢？其原因是周、黃二人再發現了另一種前人很少論及的語義頓歇節奏。沈約、遍照金剛等人所做的頓歇劃分是各種詩體所固有的，簡單而統一的節奏。在誦讀或吟唱詩章之時，人人都自然地遵守這種頓歇節奏，故劉熙載稱之為「自然節奏」。周履靖和黃生所討論的則是一種不受誦讀節奏制約，純粹由語義和文法所決定的頓歇節奏。這種頓歇與一般散文的頓歇沒有什麼不同，完全由「無聲」的讀者根據詞組間關係之疏密而定。正因如此，黃生在列舉八類五言句之後立即說：「此皆以五言成句，而句中有讀者也。」在列舉十類七言句又再次強調：「此皆以七言成句，而句中有讀者也。」這兩句話所說的「讀者」應是指「句讀」之「讀」。然而，由於這八類「讀」多由讀詩人根據語義和文法而自行決定，所以「句中有讀者」似乎亦可解為指有讀者的參與。既然這種語義頓歇在一定程度上有賴於讀者的主觀判斷，它必定不是簡單而統一，而是繁雜而具有開放性的。的確，黃生的頓歇分類還不算最繁雜

¹³ 同前註，頁 58。引文中「／」號為筆者據黃氏節奏劃分所加上的。

¹⁴ 見蔣寅撰：《清詩話考》（北京：中華書局，2005 年），頁 355-360。

的。日後，王力先生根據語義分析五言律句，細分出「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」¹⁵。本文對每一種詩體節奏的討論，都將包括對誦讀與語義頓歇規律的分析。為了防止混亂，本文把這兩種頓歇分別稱為「韻律節奏」和「語義節奏」，同時把構成這兩種節奏的單位分別稱為「音段」和「意段」。

（二）現代詩學句法論：韻律節奏和語義節奏的研究

進入二十世紀之後，對詩歌節奏的討論非但沒有因舊體詩的式微而冷卻，反而成為現代詩論中一個備受關注的研究熱點。二十年代的新文化運動引發了新舊體詩之爭，而韻律節奏之利弊則是這場論辯的焦點。不管論者們是主張完全繼承（如以吳宓為代表的學衡派），或創造性地改造（如聞一多等格律體新詩倡導者），還是徹底摒棄（如胡適等散文化新詩倡導者）古典詩的韻律節奏，他們都試圖借用西方詩律學的概念來分析漢詩韻律節奏及其與語義節奏的關係。

胡適〈談新詩〉（1919年）一文提出「節」的概念，定義為「詩句裏面的頓挫段落」¹⁶。他認為，「舊體的五七言詩兩個字為一『節』」¹⁷，故他說的「節」是比遍照金剛的「句（讀）」或劉熙載的「頓」更小的節奏單位。他用「節」來劃分以下五七言例句的「頓挫段落」，分別得出二二一和二二二一兩種節奏：「風綻一雨肥一梅（兩節半）江間一波浪一兼天一涌（三節半）。」¹⁸ 劉熙載稱五七言詩之韻律節奏為「自然節奏」，胡適則恰恰相反，把它視為阻礙傳情達意，新詩必須破除的不自然節奏。他所稱的「自然音節」是新詩白話句子裏無定的，包含有一字至五字不等的頓挫段落。用胡適的話說，它「就是句裏的節奏，也是依著意義的自然區分與文法的自然區分」¹⁹。

聞一多把韻律節奏稱為「音尺」，即英文的“foot”，後通譯為「音步」。他在〈律詩底研究〉（1922年）中說：「大概音尺（即浮切）在中詩當為逗。『春水』、『船如』、『天上坐』實為三逗。合逗成句，猶合『尺』（meter）而成行

¹⁵ 王力：《漢語詩律學》（上海：上海教育出版社，1979年），頁229。

¹⁶ 歐陽哲生編：《胡適文集》（北京：北京大學出版社，1998年），第2冊，頁142。

¹⁷ 同前註。

¹⁸ 同前註。

¹⁹ 同前註，頁143。

(line) 也。」²⁰ 他借用外來術語「音尺」，把原僅指頓歇的「逗」（「讀」）改造成由二、三音節字群和頓歇兩者結合而成的節奏單位。這一做法與胡適釋「節」為「頓挫段落」，把頓歇之頓擴展為節奏單位的做法如出一轍。顯然，聞「音尺」說受到了胡「節」說的啟發，不過聞對節奏單位的劃分則與胡分道揚鑣。胡認為漢詩韻律節奏有五種，從一言（半節）至五言音節，而聞則認為只有「二字尺」和「三字尺」兩種，故分「春水船如天上坐」一句為「三逗」（即二二三），而不是胡的「三節半」（即二二二一）。聞一多的觀點顯然比胡適的更為合理，因為單字或太長的音節組是不能構成節奏的。明李東陽（1447-1516）云：「〔詩句〕太長太短之無節者，則不足以為樂。」²¹ 可見這點古人早已知曉。的確，四言是二言音步之重疊，五言則是二、三言音步之組合，而並非獨立的節奏單位。聞氏的音步分類不僅是當時格律體新詩派建立的理論依據，而且日後被大多數語音學家採用²²。

朱光潛《詩論》（1943年）〈論頓〉一章對詩歌節奏做了透澈精闢的討論。與胡適和聞一多一樣，他把傳統詩論中有關頓歇的術語改造為節奏單位的名稱。他所選用的字是「頓」，與胡的「節」和聞的「逗」有所區別。在〈論頓〉中，朱光潛首次明確地指出，古典詩歌裏有兩種不同的呈現主從關係的節奏：

在讀詩時，我們如果拉一點調子，頓就很容易見出。例如下列詩句通常照這樣的頓：

陟彼—崔嵬，—我馬—虺隤—。我姑—酌彼—金罍，—惟以—不永懷。

涉江—采芙蓉，—蘭澤—多芳草。

花落—家僮—未掃，—鳥啼—山客—猶眠。

永夜—角色—悲自—語，—中天—月色—好誰—看。

五更—鼓角—聲悲—壯，—三峽—星河—影動—搖。

這裏我們要特別注意的就是說話的頓和讀詩的頓有一個重要的分別。說話的頓注重意義上的自然區分，例如「彼崔嵬」、「采芙蓉」、「多芳草」、「角聲悲」、「月色好」諸組必須連著讀。讀詩的頓重聲音上的整齊段落，

²⁰ 聞一多：《神話與詩》（上海：華東師範大學出版社，1997年），頁296。

²¹ 〔明〕李東陽：《麓堂詩話》，收入丁福保輯：《歷代詩話續編》，第2冊，頁1370。

²² 參閱馮勝利：《漢語韻律語法研究》（北京：北京大學出版社，2005年），頁3-7；吳為善：〈音步長度的確認及其類型〉，《漢語韻律句法探索》（上海：學林出版社，2006年），頁4-7。

往往在意義上不連屬的字在聲音上可連屬，例如，「采芙蓉」可讀成「采芙—蓉」，「月色好誰看」可讀成「月色—好誰看」，「星河影動搖」可讀成「星河—影動搖」。²³

朱氏把近古體詩的節奏分為「讀詩的頓」和「說話的頓」兩種，即是本文所說的「韻律節奏」和「語義節奏」。他認為，前者是主導節奏，而後者為次要輔助的節奏，須遷就服從前者。因而，「『采芙蓉』可讀成『采芙—蓉』，「『月色好誰看』可讀成『月色—好誰看』，「『星河影動搖』可讀成『星河—影動搖』」，盡管這種讀法與「說話的頓」相違。據朱氏此「二頓」說，我們回頭再比較一下劉熙載與黃生頓歇說，不難知道兩者繁簡之巨大差別乃是劃分兩種不同節奏所致。其實，黃生自己完全明白，他所劃分的語義節奏與韻律節奏截然不同，前者必須遷就後者。他說：「唐人多以句法就聲律，不以聲律就句法。」²⁴ 黃生《詩塵》有民國二十年神州國光社刊本²⁵，朱氏有否讀過，受黃生的啟發而提出「二頓」說，不得而知。

朱氏認為，對寫新詩的人而言，舊體詩的韻律節奏猶如「囚籠」。他說道：「舊詩的頓完全是形式的，音樂的，與意義相乖訛。凡是五言句都是一個讀法，凡是七言句都另是一個讀法，幾乎千篇一律，不管它內容情調與意義如何。這種讀法所生的節奏是外來的，不是內在的，沿襲傳統的，不是很能表現特殊意境的。」²⁶ 正因為如此，激進的新詩倡導者力圖要「把舊詩的句法、章法和音律一齊打破」²⁷。

在確定韻律節奏的主導地位的同時，朱氏意識到語義節奏亦有反過來抑制韻律節奏，發揮主導作用的空間。他說：「我們在上列各例中完全用形式化的節奏去頓，這種頓法並非一成不變，每個讀詩者都有伸縮的自由，比如下列頓法：『涉江—采芙蓉。』『風綻—雨肥梅。』『中天—月色好—誰看。』『江間—波浪—兼天涌。』」²⁸ 的這種意頓法與黃生的頓歇劃分完全一樣，都是在讀者（尤其是默讀者）的主觀作用下實現的。黃氏云「五七言成句，而句中有讀者也」，與朱氏「每

²³ 朱光潛撰：《詩論》（上海：上海世紀出版集團／上海古籍出版社，2005年），頁151。

²⁴ 黃生：《詩塵》，收入賈文昭主編：《皖人詩話八種》，頁86。

²⁵ 見蔣寅撰：《清詩話考》，頁3。

²⁶ 朱光潛撰：《詩論》，頁157。

²⁷ 同前註，頁158。

²⁸ 同前註，頁152。

個讀詩者都有伸縮的自由」的意思有相通之處。

二十世紀五十年代末，新詩形式之爭再度興起，詩歌節奏又成了詩學界的熱門話題。在這次論爭中，語音學家不僅積極參與，而且似乎成為一股主要的力量。他們對語義節奏尤感興趣。五十到八十年代間出版的重要語音學著作都花了不少筆墨討論語義節奏。其中，最引人注目的是王力的《漢語詩律學》。在此書中，王氏用近七十頁之長的篇幅來討論五七言的語義節奏。他首先把五言近體詩句分為簡單句、複雜句、不完全句三大種，然後根據句中三十一種不同的詞類組合（即語義節奏）再層層細分。王力把唐詩五言近體詩大量的名句放入一個四層次的系統裏檢查歸類，所得簡單句式「共有二十九個大類，六十個小類，一百零八個大目，一百三十五個細目」²⁹，複雜句句式「共有四十九個大類，八十九個小類，一百二十三個大目，一百五十個細目」³⁰，不完全式句式「共有十七個大類，五十四個小類，一百零九個大目，一百十五個細目」³¹。王氏似乎意識到此分類系統之龐大已達到了極點，故不對七言近體詩句式做更細微的分類，並解釋說：「如果七言句式也像五言那樣分析，則其種類和篇幅必比五言增加數倍。」³²我們如果回顧一下黃生的頓歇劃分，王力這種分類對它的承繼關係就彰顯出來了。王力分類系統的建構方法是，把黃生所列那些傳統頓歇種類放入簡單句、複雜句、不完全句的大框架之中而得出主要大類，接著給各類中每一意段加上現代詞類及句中作用的代號³³，然後根據意段詞類的不同組合，再分出小類、大目和細目³⁴。五、七言詩句法的討論，作為語言現象的記錄分類，在語言學上是很有意義的。但對文學批評的角度來看，如此龐大冗雜的分類反倒讓人眼花繚亂，摸不清主要句式變化的規律，故很少被詩歌評論者所運用。

²⁹ 王力：《漢語詩律學》，頁 199。

³⁰ 同前註，頁 217。

³¹ 同前註，頁 229。

³² 同前註，頁 236。

³³ 王力根據詞類及其在句中不同作用，分出三十一種詞性類別，逐一加上英文字母（或多字母組合）的代號。多字母的代號中，又有大小寫之別。例如，「nN—前一個名詞修飾後一個名詞，例如『秋花』」等等。詳見王力：《漢語詩律學》，頁 183-185。

³⁴ 例如，王力把杜甫〈舟月對驛〉「城烏啼眇眇，野鷺宿娟娟」歸類如下：「(28) 末二字為疊字，在其所修飾的動詞或形容詞的後面。28·1·疊字修飾動詞者：28. 1. a1. nN—V—fr 『城烏啼眇眇，野鷺宿娟娟』。」見頁 198-199。

除了王力以外，羅常培、高明凱、胡裕樹等語音學家提出「意群」、「節拍」、「節拍群」、「音義群」一系列新概念，藉以建構各種語義節奏的分析模式³⁵。從九十年代迄今，詩歌節奏的研究又有了進一步的發展。馮勝利、王洪君、吳為善等學者借鑒西方語言學中新興的非線性音系學，致力於建立漢語韻律句法學。他們對詩文韻律和語義節奏的本質兩者間的互動關係及其對句式的制約影響，都做出許多極為精闢的、超越前人的論述。

從沈約句讀法到近來新興的漢語韻律句法學，漢詩節奏的研究走過了一千五百多年漫長的發展歷程。古今論詩家和現代語言學家對節奏方面的論說，結合起來堪稱是一個蔚然可觀的學問體系。此體系不僅為本文詩歌節奏分析提供了理論依據，以上談及各種概念、分類和闡釋方法，將被運用於不同詩體的分析之中。

（三）現代語言學句法論：漢語主謂句與題評句之研究

「句法」一詞源自傳統詩學，主要指詩句的節奏規律。然而，此原義已被大多數人忘卻，成為大概只有文學研究者才知道的狹義定義。「句法」之新涵義，《現代漢語詞典》解釋如下：「(1) 句子的結構方式：這兩句詩的～很特別。(2) 語法學中研究詞組和句子的組織的部分。」³⁶ 此詞條所列第二義即是源自西方的句法，即所謂 *syntax*；第一義雖以「詩的句法」為例，但隻字不提詩的節奏，而是從 *syntax* 的角度作解釋，把「句法」定義為純粹的「句子結構」。

「句法」之涵義的演變，即折射出現代語言學家借鑒西方以 *syntax* 為中心的「葛郎瑪」（*grammar*，今譯「語法」）重構漢語語法所取得的巨大成就。西方語言的句法 (*syntax*) 是指組詞成句所依賴的時空—因果框架 (*spatiotemporal-causal framework*)，由時態、語態、各種詞類的變格相互結合構成。孤立的言詞，一旦正確地在框架之中組成句子，就可以在精確具體的時空之中把客觀或主觀現象呈現出來，並表明諸現象之間的因果關係，即其主、謂、賓關係。自從馬建忠 (1845-1900)

³⁵ 參閱羅常培、王均：《普通語音學綱要》（北京：科學出版社，1957年）；高名凱、石安石主編：《語言學概論》（北京：中華書局，1963年）；胡裕樹主編：《現代漢語》（上海：上海教育出版社，1981年）。陳本益：《漢語詩歌的節奏》（臺北：文津出版社，1994年），頁53-56扼要地介紹了這些語言學家的觀點。

³⁶ 中國社會科學院語言研究所詞典編輯室編：《現代漢語詞典》（北京：商務印書館，1988年），頁615。

《馬氏文通》於一八九八年問世以來，中國語言學家一直致力於在西方語言那種時空—因果的框架之中重構漢語句法。他們一方參照西語詞類把實、虛字兩大詞類細分為名詞、動詞、代詞、形容詞、副詞諸類。另一方面，他們又引入主語、謂語、賓語、狀語、補語等概念，結合漢語特有的語序和語音節奏，系統詳盡地分析了古、現代漢語組句的規律，列出各種主要的單、複主謂句式。

「主謂結構」，或更具體地稱為「主—動—賓結構」，是漢語語法學的核心部分。在這個源自西方的概念基礎之上建構漢語語法，有其合理性。王力先生指出：「主—動—賓的詞序，是從上古漢語到現代漢語的詞序。」³⁷ 上古時期曾有一些常用的主—賓—動句式，但它們都是由代詞和疑問詞的凝固句式，而且在先秦之後就極少見了³⁸。然而，漢語主謂結構之形態，與西方語言所展現的，迥然不同。西方語言是具有「形態標記」(inflection)的語言。顧名思義，「形態標記」就是各種詞類在句子中必須戴上的標記。在西語之中，這些標記五花八門，應有盡有，而具體的數目與使用規則則因具體語言而異。英語的形態標記，雖比法、西、俄諸語所用的少些，但也夠複雜的了。完整正確的句子，必定帶有顯示動詞的時態(tense)和語態(voice)，名、代詞的性數(gender and number)，代詞的主賓格(case)種種標記。另外，一個概念通常在不同詞類有不同的形式，例如：「黑」的形容詞是 black，名詞是 blackness，動詞是 blacken。所有這些形態標記，無非是要精確地把句子所述內容的時空和因果關係確定下來，盡可能地消滅任何能產生誤解的模糊空間。與西方語言相反，漢語是「非形態標記型」(non-inflectional)的語言，至少是沒有西方那種固定的，不可拆除的形態標記。漢語中，有些虛詞的確帶有標記形態的作用，但它們只是造句的輔助成分，往往可以省略，由語境或其他因素代替。

可以說，漢語與西方語言背道而馳，走的是允許意指模糊空間存在，自由化的路子。這種自由化的傾向，在語句的具體使用中，表現更為突出，非但不帶形態標記，就連主、謂、賓語都可省掉。對此，啟功先生做出精彩而又幽默的評語：「漢語之中隨處都會遇到缺頭短尾巴的『不合格』(也可講成不合『葛郎瑪』)的句子。若否定那算一句，它又分明獨立存在在那裏，叫不出它算個甚麼。若肯定那算一句，卻又缺頭短尾，甚至沒有中段。例如：『結廬在人境，而無車馬喧』(陶淵

³⁷ 王力：《漢語史稿》(北京：中華書局，2001年)，中冊，頁355。

³⁸ 有關這些句式的討論，參閱同前註，頁357-367。

明），『天地玄黃，宇宙洪荒』（《千字文》）都是沒頭沒尾的『殘品』。」³⁹

啟功先生戲稱「沒頭沒尾的『殘品』」，曾在上世紀初被一部分人視為造成中國貧窮落後，遭西方列強欺凌的重要原因之一。這些人認為，漢語句法過於鬆散自由，缺乏精確性，不利於進行嚴密的邏輯思維，故嚴重地阻礙了科學在中國的發展。有趣的是，漢語句法，正當其在中國備受鞭撻之際，卻得到龐德等著名西方現代主義詩人的高度讚譽。在他們看來，西方語言的種種形態標記，無不是束縛藝術想像的枷鎖。他們所做的藝術實驗就是要砸破這些枷鎖，超越概念化思維，用意象直觀地呈現主客觀世界之實相。當意象派領袖伊薩拉·龐德 (Ezra Pound, 1885-1972) 偶然發現恩納斯特·費諾落薩 (Ernest Fenollosa, 1853-1908) 所寫《漢語：一種詩歌創作的途徑》一文，如獲至寶，趕緊略加編輯付梓發表，使之迅速成為意象派詩歌，乃至整個現代主義詩歌的最重要綱領之一。此文得到龐氏如此鍾愛，是因為費氏對漢語不求諸「形態標記」的表達方式的描述，正是意象派詩人謀求實現的藝術理想，為他提供了一個夢寐以求的實例。除了展示了漢字象形的直觀性之外，此文以「人見馬」一句話為例子，還詳細地討論了漢語詞類不帶形態標記，漢字不隨詞類變化而換形的特點。費氏指出，英文的主謂句，被形態標記所束縛，只能表達枯燥抽象概念，而不受此束縛所累的漢語則可把自然界萬物之間、人與自然之間相互作用的勢能呈現出來。換言之，「人見馬」這麼一個主謂結構，在讀者腦海裏所喚起的不是施事者 (agent or actor) 一動作或形態 (action or condition) 一受事者 (recipient) 三者關係的抽象認識，而是三者互動的實際過程。從語言學的角度來看，費氏對漢語諸方面的描述，謬誤不少，因此受到不少批評。從文學批評的角度來看，此文無論就其見地或其影響而言都堪稱一篇驚世奇文⁴⁰。費氏本人並不精通漢語，主要是依靠他的日本友人了解漢語漢詩，然而他卻能洞察到，漢語結構可為詩歌創作所提供的獨特而豐富的藝術想像空間，不得不令人折服。

其實，「人見馬」那類主謂句，並非費、龐二人所能找到的最佳例子。可惜他們不知道，漢語裏還有一種非主謂型的，可給予更大想像空間，更能體現意象派藝術理想的句型，那就是用趙元任所稱的「主題 + 評語」句型 (topic+comment，以

³⁹ 啟功：《漢語現象論叢》（北京：中華書局，1997年），頁55-56。

⁴⁰ 見 Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, ed. Ezra Pound (San Francisco: City Lights, 1983)。

下簡稱「題評」)。趙元任先生用「題評」的概念，精闢地揭示了這類句型與主謂句型迥然不同之處⁴¹。他認為，「人見馬」或「狗咬人」(趙所用的例子)這類的標準主謂句，在漢語中所占的比例不到百分之五十，也就是說，多數以上的漢語句子都不是名符其實的主謂句⁴²。他在《漢語口語語法》一書中用以下幾個例子作說明：

1. 這事早發表了。
2. 這瓜吃著很甜。
3. 人家是豐年。

這三個句子，在形式的層面上都呈現主謂句的語序。句首是主語，中間是謂語動詞，句末是賓語或補語。然而，在語義的層面上，它們卻與主謂結構固有的「施事者—動作或狀態—受事者」的線型邏輯關係相悖。這種現象在西方語言中是不允許出現的。以上第一句可看作「某人早發表這事／某人早發表〔有關〕這事〔的文章〕」的被動式，但這樣不帶被動態標記的句子在英語中只是邏輯不通的病句。第二句看作被動式，更加勉強，倒置的主賓關係改過來，可得「某人吃著這瓜」一句，而「很甜」則無法放入此重構的主動句中，必須是另外一句評語。另外，兩句的意思已有很大出入。原句是說瓜的味道甜，而重構句則指吃瓜的動作。

在以上例子中的形式主語與形式謂語，既不是施事者與動作的關係，甚至也不能視為被動式中受事者與動作的關係。那麼，兩者的關係是什麼呢？趙元任先生認為，這類句子的形式主語實際上是講話人或書寫人所關注的主題，而句中的謂語部分則是講話人或書寫人對主題所發表的評論。趙先生這一精闢論斷揭示了這類漢語特有句型的本質。遺憾的是，趙先生反對其他學者在主謂句型之外樹立一個與之對等的「題評句型」，而把「題評」說成是漢語主謂句的共有的特性⁴³。筆者認為，兩種句型不僅有本質的差異，而(正如趙先生所說)各自在漢語中所占的比重又接

⁴¹ 為了防止類別混淆，本文中「句型」專指主謂與題評兩大類基本句子結構，而「句式」則指兩大句型之下的細類。

⁴² 以下所介紹趙先生的觀點，詳見於 Yuen Ren Chao, *A Grammar of Spoken Chinese* (Berkeley: University of California Press, 1968), pp. 67-78。

⁴³ 在趙元任的影響之下，周法高把 topic+comment (他譯為「主題」和「解釋」) 視為古漢語的最基本句型。見周法高：《中國古代語法：造句篇上》(中央研究院歷史語言研究所專刊之三十九)(臺北：中央研究院歷史語言研究所，1961年)，頁 1-6。

近相等，把它們視為相對獨立的、相互相成的兩大類，應該是順理成章的。

趙先生還特別指出，題評式的句子在詩歌中頻繁出現，並舉出李白「雲想衣裳花想容」、杜荀鶴「琴臨秋水彈明月，酒就東山酌白雲」的詩句為例。筆者認為，題評句在詩歌中大量出現，主要的原因是它們為詩人提供了一種不訴諸概念語言的抒情方式。在詩歌中，主題既是詩人在現實或想像世界中觀照著的一物、一景，或一事，而評語則是「詩人感物，聯類無窮」，最終所採擷到最能傳達自己當時情感活動的聲音、意象和言詞。主題與評語，往往處於不同的時空，不存在如施事與受事那種前後因果的關係。因而，評語與其說是對主題的客觀描述，毋寧說是詩人情感活動的象徵。從相反的讀者角度來看，主題與評語之間時空與邏輯的鴻溝，促使讀者超越概念思維，通過聯想和想像，讓詩人的情感重現在自己的腦海裏，昇華為一種藝術境界。題評句具有如此巨大的藝術感召力，無怪乎《詩經》以來的詩人一直不斷地大量使用，在各種詩體中發展出各式各樣的新題評句式。

（四）兩種句法論的結合與詩歌分析的新模式

詩學句法論與語言學句法論，似乎可以看作能相互補足的一對。詩學句法論重節奏而輕句型，而現代句法論集中研究句型而忽略節奏，若能把兩者結合起來，互相取長補短，就可建構一個詩歌分析的新模式。

現代漢語句法論的一個重大缺陷是把韻律節奏排除在外。與西方語言不同，漢語韻律節奏對語義的形成有極大的影響，故其應該成為漢語語法的一個有機的部分。其實，漢語語法的奠基人馬建忠就已經注意到這一點了。《馬氏文通·例言》開門見山，指出傳統句讀與語法的關係：

是書本旨，專論句讀；而句讀集字所成者也。惟字之在句讀也，必有所，而字字相配，必從其類，類別而後進論夫句讀焉。夫字類與句讀，古書中無論及者，故字類與字在句讀所居先後之處，古亦未有其名。夫名不正則言不順，《語》曰：「必也正名乎。」是書所論者三：首正名，次字類，次句讀。⁴⁴

馬氏對句讀的關注貫穿全書，其末章以「句讀」命名，專門研究韻律節奏對語義的

⁴⁴ 見呂叔湘、王海棻編：《馬氏文通讀本》（上海：上海世紀出版集團／上海教育出版社，2000年），頁1。

影響。然而，在民族存亡，危在旦夕的歷史環境之下，馬氏最終無法擺脫文化自悲感的困擾，堂堂正正地把韻律節奏歸入漢語語法之中。更為甚之，他非但不敢把句讀或韻律節奏最明顯的詩句韻文「取為憑證者」，還要對它貶損一番：「惟排偶聲律者，等之『自郢以下』耳。」⁴⁵馬氏以後，漢語語法家幾乎全部都把「句讀」摒棄在他們所建構的漢語語法系統之外。其原因也是因為韻律和語義節奏不見在西方語法之中，故屬「自郢以下」無須論及之列。直到近年，語言學家才開始著力糾正這種忽視韻律節奏對語義影響的傾向。馮勝利指出：「漢語的句法——無論共時或歷時——均無可非議地受到韻律（廣義的語音）的影響與制約。漢語韻律句法學的建立有大量的語言事實為基礎，因而『句法不受語音（韻律）影響』的說法不攻自破。」⁴⁶馮勝利等學者所致力發展的「漢語韻律句法學」，無疑將有助於彌補現代句法論忽視韻律節奏的缺陷。

忽視句式分析是中國古今詩學句法論的一大缺陷。傳統句法論僅用「倒插」、「折腰」、「交互」一類感性語言來描述句子結構，而沒有像西方句法那樣在時空—因果框架中分析遣詞造句的結構原則。這一缺陷大概與漢語本身的特點相關。與西方語言不同，漢語是一種「無形態標記」的語言，沒有時態、語態、性數等方面的嚴格限制。因此，漢語的字詞主要依賴虛字、語序和語義節奏的結構作用而組合成句子。在詩歌中，韻律節奏往往能使讀者得到足夠的暗示，從而把字詞組合成一個有意義的句子。所以，中國古代文法家沒有建立一種以時空—因果關係為軸心的句法理論，而論詩家也不做類似分析，這是很自然的。

忽視句式分析的傾向在現代詩學中並沒有得到糾正。如上所示，胡適、聞一多、朱光潛等一大批著名論詩家都努力用西方詩律學之石來攻漢詩節奏之玉，對傳統的句讀、頓歇說進行徹底的改造。然而，他們當中卻沒有人借鑒現代語言學句法論，對漢詩句式演變進行系統的研究。迄今，研究古典詩句法的著作絕大多數仍局限於傳統句法論的藩籬之中，只著眼於詩體音義節奏的分析，很少試圖利用語言學家研究漢語句型的豐碩成果，尋找探索各種詩境的語言基礎的新途徑⁴⁷。

⁴⁵ 同前註，頁2。

⁴⁶ 馮勝利：《漢語韻律句法學》（上海：上海世紀出版集團／上海教育出版社，2000年），頁6。

⁴⁷ 這類著作有陳本益：《漢語詩歌的節奏》（臺北：文津出版社，1994年）；易聞曉：《中國詩句法論》（濟南：齊魯書社，2006年）。

日本學者松浦友久評論中國詩歌的性格時說：「中國詩的韻律結構與中國語的特點關係最為密切；同樣地，與韻律結構有著不可分割的關係的抒情結構，恐怕也深深地受到它的影響。」⁴⁸ 然而，韻律結構是怎樣深深地影響抒情結構呢？兩者不可分割的關係是怎樣形成的呢？在古今的詩學著作之中，我們似乎很難找到這些問題的答案。筆者認為，韻律結構與抒情結構（本文稱為「韻律節奏」與「詩境」）脫節的原因是，我們完全忽視了連接兩者的紐帶——句子結構。在中國古典詩歌中，每種主要韻律節奏都是通過與其相生相應的句式來展現不同的時空及主客觀關係，營造出絢麗多彩的詩境。因而，深入分析各種詩體的句法，揭示它與音、義節奏和詩境的關係是亟待我們進行的工作。

首先運用現代句法論來分析古典詩歌的學者是吾師高友工先生。他在〈中國語言文字對詩歌的影響〉一文中說：「趙元任先生早年即以『題語 (topic) 釋語 (comment)』來分析國語的句子，我想如果能自由地運用在古文的分析上，更可以看出中文中形象表現的靈活生動之處。這種『題釋句』正是形象的兩端：個體與其性質。」⁴⁹ 他不僅從理論上闡述了運用主謂和題評兩種句型的分析中國詩歌演變的可取性，並且自己撰寫和與梅祖麟先生合著的多篇重要論文中，成功運用這種新穎的句式分析，來揭示唐詩意境建構的奧秘。

在本文和一系列後續文章裏，筆者將試圖進一步把這種句式分析與古今詩學的節奏、詩境說相結合，並把研究範圍擴展至整個古典詩歌傳統。通過對《詩經》、《楚辭》、五言詩、七言詩、詞曲的名作的細讀 (close reading)，筆者將較為系統地分析這些詩體中特有的音義節奏，考察每一種詩體的新節奏能催生出什麼新的句式，並且研究這些新的句式能煥發出什麼新的詩境，推動詩歌發展走向新的高峰。這種微觀的細讀與宏觀思考結合，也許有助於對古典詩歌的歷史發展提出一種新的闡釋。

⁴⁸ 松浦友久撰：〈中國詩的性格——詩與語言〉，收入蔣寅編譯：《日本學者中國詩學論集》（南京：鳳凰出版社，2008年），頁18。

⁴⁹ 高友工：《中國美典與文學研究論集》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2004年），頁179。

二、《詩經》研究：節奏、句式、詩境

(一) 《詩經》韻律節奏：上二下二韻律

「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。八音克諧，無相奪倫，神人以和」⁵⁰。這段引自《尚書·堯典》，被朱自清譽為中國歷代詩評論的「開山綱領」的話語，似乎揭示了詩行節奏產生的過程。心中之志付諸言語（詩言志），通過詠唱使之聲音延長以形成節奏（歌永言），同時，詠唱的節奏與律呂相配（律和聲）以求達到最佳的音樂效果（八音克諧）。這段話告訴了我們，《詩經》韻律節奏的形成有三大重要因素：語言、音樂、審美理想。

「聲依永」是指言語在吟唱過程中形成節奏。這點古人早有認識。朱熹(1130-1200)《詩集傳·序》云：「既有言矣，則言之所不能盡，而發於咨嗟咏嘆之餘者，必有自然之音響節族（音奏）而不能已焉，此詩之所以作也。」⁵¹李東陽《麓堂詩話》對「聲依永」解釋如下：「古所謂『聲依永』者，謂有長短之節，非徒永也。故隨其長短，皆可以播之律呂，而其太長太短之無節者，則不足以為樂。」⁵²李東陽認為，詩句太長太短即為「無節者，則不足以為樂」。由此推論，詩句長短適中才能形成節奏，足以為樂。李氏的觀點是很有說服力的。據朱孟庭《詩經與音樂》的統計，《詩經》共有七二八三句，其中一言八句，二言十句，三言一五三句，四言六五九五句，五言四〇四句，六言九十句，七言十九句，八言四句⁵³。在這八類詩句中，一言、二言句太短，而八言句太長，故使用極少，無節奏可言。三言雖然有1+2和2+1組句的變化，但仍然嫌短，難以形成一種獨立的詩體，只能成為五言(2+3)和七言(4+3或2+2+3)節奏結尾的三言部分。雖然五言、七言以後將成最重要的詩體，而六言句在詞（尤其是小令）中大量使用，三者皆在《詩經》中皆沒有固定的節奏，尚處於從散文句到詩句轉化的不同階段之中。只有四言句真正具有自己的固定韻律節奏，從而成為一種詩體。

⁵⁰ [唐]孔穎達撰：《尚書正義》（北京：中華書局，1980年阮元校刻《十三經注疏》本），頁131。

⁵¹ [宋]朱熹集註：《詩集傳》（臺北：臺灣中華書局，1978年），頁1。

⁵² 李東陽：《麓堂詩話》，收入郭紹虞編：《歷代詩話續編》，第3冊，頁1073。

⁵³ 見朱孟庭：〈詩經句式統計表〉，《詩經與音樂》（臺北：文津出版社，2005年），頁171。

四言句、五言句，乃至六言句，不短不長，皆易成節為樂，但為什麼唯獨四言句能產生固定的上二下二(2+2)節奏，演變為《詩經》中占絕對統治地位的詩體？筆者認為，2+2節奏和四言體興起都與當時語言和音樂的發展有著密切的關係。〈周頌〉中有不少詩篇不入韻，使用非四言句的比例最高，似乎是句子詩化、四言化過程尚未完成時期的作品。在西周初、中期，四言化可能是一種廣泛語言發展傾向，因為當時的金文銘辭中不斷有四言祭祀套語出現。陳致認為，〈周頌〉四言化和祭祀套語四言化是一個同步的過程：

《詩·周頌》諸篇在使用祭祀成語的過程中，又有句式逐漸變得規則，向四言形式發展，同時又有一種入韻化的傾向，而這種入韻的傾向，又與金文銘辭，特別是編鐘銘文逐漸變得規則，並且入韻，幾乎可以說同步的。也就是說，大約都是在西周中期共王(922-900 B.C.)時期以後，〈周頌〉詩篇中的許多成詞或成語運用，與西周銅器銘文上嘏辭是相同的。……兩者都是當時宗教活動中常用語詞，而這些語辭在西周中期以後也逐漸開始由雜言向四言化發展，並且定格為成語。⁵⁴

四言化主要是通過裁短五、六、七言句，還是疊加二言句來實現的呢？劉勰《文心雕龍·章句》云：「至於詩頌大體，以四言為正，唯祈父肇禋，以二言為句。尋二言肇於黃世，竹彈之謠是也。」劉勰顯然認為，二言是最早的詩句形式，四言是二言「增華」的結果。把二言視為四言體的淵源是順理成章的。《吳越春秋》所記〈彈歌〉全用二言：「斷竹，續竹，飛土，逐害。」⁵⁵《周易·屯，六二》亦連用多個二言句：「屯如，遭如，乘馬班如，匪寇，婚媾。」（《周易·屯·六二》）又：「賁如，皤如，白馬翰如，匪寇，婚媾。」（《周易·賁·六四》）把這些兩組二言句讀成一個四言句是再自然不過的了。的確，在《周易正義》中，這兩段爻辭就是按四言斷句的⁵⁶。二言疊加成四言句，其韻律節奏不言而喻就是2+2。

「律和聲」是指八種樂音與詠唱和諧相配。音樂節奏與語言節奏合體，無疑大

⁵⁴ 陳致：〈〈周頌〉與金文中成語的運用來看古歌詩之用韻及四言詩體的形成〉，陳致主編：《跨學科視野下之詩經研究》（上海：上海古籍出版社，2010年）。

⁵⁵ 〔後漢〕趙曄撰：《吳越春秋》（臺北：臺灣中華書局，1981年《四部備要》本第288冊），卷9，頁6。

⁵⁶ 見孔穎達撰：《周易正義》（北京：中華書局，1980年阮元校刻《十三經注疏》本），頁19、38。

大地促進四言句式的發展和成熟。陳致認為：「四言詩句的定型，以及入不入韻實際上是與西周樂鐘的使用，以及音樂的發展有很大的關係。……伴隨著音樂的使用和祭祀禮辭的發展，中國的四言體詩開始逐漸形成，並且格式化。」⁵⁷ 雖然當時詠唱和音樂表演的狀況無法再現，《詩經》經文裏卻有大量關於樂器和音樂表演的記載。三十三篇裏有樂器出現，共有八十九例。提及的樂器共二十七種，「以八音分，則金四、石一、絲二、竹五、匏二、土二、革九、木二」⁵⁸。朱孟庭指出，八音之中「『革音』『鼓』類樂器最多，有二十七例；其次則為『金音』『鐘』樂器，有二十例，此二類即占總數的二分之一強，是以吾人可以『鐘與鼓』概括《詩經》樂音的總體特色。」⁵⁹

「八音克諧，無相奪倫，神人以和」。一語表明，「克諧」或和諧是詠詩和奏樂共同的審美追求，而「神人以和」則指堯、舜時代的詩樂旨在帶來神鬼和人類世界之間的和諧。到了《詩經》時代，追求詩樂之和諧，不僅僅是要「神人以和」，而營造諸侯、君臣、貴族親朋之間的和諧也是詩樂之重要目的。正因如此，音樂演奏已變成祭、燕、射、軍四禮的組成部分。其中，鐘鼓兩類樂器使用最為廣泛，祭、燕、射、軍四禮均用之，故兩者的聲音在《詩經》中屢有描述：

鼓鐘將將、鼓鐘喈喈、鼓鐘欽欽（〈小雅·鼓鐘〉）。鐘鼓喤喤（〈周頌·執競〉）。坎坎鼓我（〈小雅·伐木〉）。奏鼓簡簡（〈商頌·那〉）。伐鼓淵淵（〈小雅·采芑〉）。鼓咽咽（〈魯頌·有駟〉）。

值得注意的是，鐘鼓聲幾乎都是用疊字連綿詞來描述的。以上不同疊字的使用反映出鐘鼓音調的高低變化，同時又說明以鐘鼓為主，《詩經》樂聲以二聲為一拍，正好於經文中二言單元相吻合。詩句二言相疊即成為平穩的 2+2 四言句式，而樂聲兩組二聲疊用即形成和諧的樂聲。的確，「將將／將將」，較之其它的可能組合（如將／將將將、將將將／將、將／將將／將），無疑是最為中正平和的樂聲。有如此中庸和諧的樂聲相配，無怪乎 2+2 詠詩節奏能迅速演變為代表整部《詩經》的韻律節奏。

⁵⁷ 參見註 54。

⁵⁸ 盧國屏：《爾雅語言文化學》（臺北：臺灣學生書局，1999 年），頁 109。盧氏參考白惇仁著：《詩經音樂文學之研究》（臺北：唯勤出版社，1970 年），頁 205〈詩經經文所存樂器〉一節所述，製表詳細列出八音之下各種樂器的名稱，所見篇名和經文，以及樂器用途。

⁵⁹ 朱孟庭：《詩經與音樂》，頁 330。

「詩言志，歌永言」在前，而「律和聲」在後，也就是說，音樂要被動地適應配合詠詩，使兩種節奏結合為固定的2+2韻律節奏。然而，這種韻律節奏一旦形成定型，它就具有支配語言運用的力量。明代的韓邦奇(1479-1556)云：「今一部《詩經》皆四言……，歌必四者，以其用協金春玉應之節也。」⁶⁰韓氏之言，如果僅是指那些作於2+2節奏定型後的詩篇，是有一定說服力的。《詩經》作於在西周數百年不同時期，故三百篇中必有先於「律和聲」者，也有作於2+2節奏定型之後的，即韓氏所說用四言「協金春玉應之節」者。雖然具體詩篇產生的年代無法確定，我們卻可以在詩文中尋找相關的內證，藉以審察《詩經》成書的漫長過程中詠詩與奏樂不同的互動關係。如果說不入韻、多用雜言的〈周頌〉可以代表2+2節奏定型前的作品，筆者認為，許多〈國風〉詩篇則具有2+2節奏定型後的作品特徵。〈召南·草蟲〉就是明顯的一例：

嘒嘒草蟲，趯趯阜螽。
未見君子，憂心忡忡。
亦既見止，亦既覯止，我心則降。
陟彼南山，言采其蕨。
未見君子，憂心惓惓。
亦既見止，亦既覯止，我心則悅。
陟彼南山，言采其薇。
未見君子，我心傷悲。
亦既見止，亦既覯止，我心則夷。

詩中加上橫線的字都是沒有意義的語助詞，短短的幾段裏竟有十四個之多。在每段章末句中，「既見」、「既覯」前後分別加上「亦」、「止」，使詩行延長至四字。在上古時代，雙字詞數量有限，四言詩行中單字詞為主，自然常常要靠語助詞來湊夠四字，從而使詩行符合2+2的節奏。這種增字法與以後唐宋詞中使用襯字的情況頗為相似，表明詩人著意使自己詩句符合已經定型的詩行節奏。類似以上的增字例子在〈國風〉中比比皆是，說明那時2+2的韻律節奏已經定型了。

⁶⁰ [明]韓邦奇：《苑洛志樂》卷8，收入影印文淵閣《四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983年），第212冊，頁354。

(二) 《詩經》語義節奏：二言、三言意段

《詩經》的語義節奏比韻律節奏更為複雜。《詩經》主導韻律節奏單位只有二言音段一種，四言句由兩個二言音段的疊加而成，故幾乎都是 2+2 句。四言句占《詩經》總句數 90% 以上，而剩下的其他句種，包括句數總量排行第二的五言句，都尚未有凝固的韻律節奏。然而，四言句的語義單位有二言意段和三言意段兩種。四言句中這兩種意段的使用變化多樣，故語義節奏較為繁雜。依據兩種意段的使用情況，四言句大致可分為四大類：1. 單二言意段句；2. 單三言意段句；3. 雙二言意段句；4. 單字加三言意段句⁶¹。根據兩種意段中使用的不同詞類，這四大類都可再分出若干小類。以下把各大小類項分別列出，並加以說明。

1. 單二言意段句

一個四言句若有兩個語助詞，那麼它必定是單二言意段句。根據語助詞出現的頻率和位置，本類句子可分成四組。

- (1) 式微式微（〈邶風·式微〉）。載馳載驅（〈鄘風·載馳〉）。
- (2) 簡兮簡兮（〈邶風·簡兮〉）。
- (3) 薄言歸沐（〈小雅·采芣〉）。
- (4) 亦既見止（〈召南·草蟲〉）。

在(1)組中，第一、三字是語助詞，而三、四字是兩個不同動詞或形容詞的並列，或者是同一個動詞或形容詞的重複。這種組合最為常見，主要見於鋪陳敘事中對具體行為動作的描寫（「載馳載驅」）。(2)組的第二、四字是語助詞，而一、三字是同一個形容詞的重複，似乎主要用於加強語氣（「簡兮簡兮」）。(3)組的第一、二字是習慣連用的語助詞，而三、四字多數是謂賓詞組（「薄言歸沐」）。雙語助詞數量很少，故這種組合不常見。(4)組的頭尾二字是語助詞，而中間是一個謂語詞組（「亦既見止」），這種組合也少見。兩個連用的語助詞只見於句首，而不用於句中或句末。這點與散文句末常用兩個語氣詞的情況形成鮮明的對比。

⁶¹ 除了以上四類，還有二言意段前後加一字句，如「俾民心闕」（〈小雅·節南山〉）。這類句子通常首字是動詞，末字是動詞或是作補語用的名詞或形容詞，而句中的二言意段則是複合名詞，作兼語用，也就是說，它既是前面謂語的賓語，又是後面謂語的主語。此類句子極為罕見，故不單獨立類。

2. 單三言意段句

一個四言句若有一個語助詞，那麼它必定是單三言意段句。單個語助詞使用靈活，句首句中句末都有使用。依據語助詞位置的變化，本類句子可分為三組。

(1) 末字為語助詞

月出照兮，佼人燎兮，舒夭紹兮，勞心慘兮（〈陳風·月出〉）。

不可束也……不可讀也（〈鄘風·牆有茨〉）。

叔馬慢忌，叔發罕忌，抑釋搆忌，抑營弓忌（〈鄭風·大叔于田〉）。

猗嗟變兮，清揚婉兮，舞則選兮，射則貫兮，四矢反兮，以禦亂兮（〈齊風·猗嗟〉）。

(2) 首字為語助詞

云我無所（〈大雅·雲漢〉）。曰殺羔羊（〈豳風·七月〉）。

聿懷多福（〈大雅·大明〉）。爰得我所（〈魏風·碩鼠〉）。

(3) 第二或第三字為語助詞

我東曰歸（〈豳風·東山〉）。曷云其還（〈小雅·小明〉）。

神保聿歸（〈小雅·楚茨〉）。上帝居歆（〈大雅·生民〉）。

(1) 組句末語助詞有兮、也、忌、止、只、且等字，而另三字是單、雙音詞結合而成三言意段，此組最為常見。〈齊風·猗嗟〉、〈陳風·月出〉二詩全首都用這種句子，完全稱得上是隱性的三言詩。(2) 組與(1) 組大致相同，只是語助詞前挪至句首（「爰得我所」）。(3) 組的語助詞出現在句中，故多少起一些停頓作用，如第二字是語助詞，那麼三言意段便是 1+2 式（「曷云其還」）；如第三字是語助詞，則是 2+1 式（「上帝居歆」）。

3. 雙二言意段句

兩個二言意段組合所形成的語義節奏，與 2+2 的韻律節奏完全吻合，可視為四言句中最為自然的節奏。二言意段中兩個字之間的關係有緊有鬆。緊的是複合詞和連綿詞。鬆散的則是兩個單音字組成的詞組（動詞詞組最多）。在雙二言意段句之中，複合詞、連綿詞和詞組的組合有以下三種主要形式：

(1) 兩個複合詞的組合

a) 複合名詞 + 複合名詞

螭首蛾眉（〈衛風・碩人〉）。檜楫松舟（〈衛風・竹竿〉）。

b) 複合名詞 + 複合動詞

大夫跋涉（〈鄘風・載馳〉）。琴瑟友之（〈周南・關雎〉）。

(2) 動詞詞組與複合詞的組合

a) 動詞詞組 + 複合名詞

我思古人（〈邶風・綠衣〉）。終遠兄弟（〈王風・葛藟〉）。

歸唁衛侯（〈鄘風・載馳〉）。

b) 複合動詞 + 動詞詞組

輟轉反側（〈邶風・柏舟〉）。踊躍用兵（〈邶風・擊鼓〉）。

(3) 連綿詞與複合名詞或動詞詞組的組合

a) 連綿詞 + 複合名詞

關關雎鳩（〈周南・關雎〉）。憂心忡忡（〈召南・草蟲〉）。

b) 連綿詞 + 動詞詞組

蕭蕭馬鳴（〈小雅・車攻〉）。杲杲出日（〈衛風・伯兮〉）。

從以上例句不難看出，由兩個二言意段構成的四言句至少有一個關係緊密的雙音詞，要麼是複合名詞或複合動詞，要麼是連綿詞。如果缺少了一個關係緊密，意義凝固的意段作為句子的中心，句子就無法形成明顯的 2+2 的語義節奏，難免成為像「我入自外」（〈邶風・北門〉）這樣的散文句了。另外一個值得注意的現象是，複合名詞在這類句子中使用特多。以上例句中絕大多數都含有一個複合名詞。

4. 一字加三言意段句

本類句的三言意段都是名詞詞組，與上文所討論的第一類句（單三言意段句）的情況恰恰相反。那裏的三言意段全是謂語詞組，如主謂、狀謂、謂賓、純謂語諸式，唯獨不見名詞詞組。本類句子可根據名詞詞組的不同結構分成兩組。

(1) 單字 + (彼/此 + 複合名詞)

a) 遵彼汝墳（〈周南・汝墳〉）。陟彼南山（〈召南・草蟲〉）。瞻彼日月（〈邶風・雄雉〉）。得此威施（〈邶風・新臺〉）。

b) 嚙彼小星（〈召南・小星〉）。汎彼柏舟（〈邶風・柏舟〉）。睨彼牽牛（〈小雅・大東〉）。

c) 于彼新田，于此薊畝（〈小雅・采芑〉）。

(2) 單字 + (名詞 + 與 + 名詞)

維參與昴（〈召南·小星〉）。平陳與宋（〈邶風·擊鼓〉）。思須與漘（〈邶風·泉水〉）。⁶²

(1) 組的複合名詞與指示代詞「彼」或「此」結合成三言意段，而引領三言意段的首字有 a) 及物動詞，b) 形容詞，c) 介詞三種，其中及物動詞最常見（「遵彼汝墳」）。(2) 組的三言意段是「名詞 + 與 + 名詞」組合，而首字基本上都是及物動詞（「平陳與宋」）。

以上對四大類句的分析展示了兩種意段的運用規律。二言意段的組句能力很強。它在兩個語助詞輔助之下，可以單獨成句和成章，但未見成篇。它與實詞及有意義虛詞的組合變化多樣。前加兩個單字，後加兩個單字，前後各加一各單字，或與另一個二言意段組並列，都能組合成句。二言意段無疑是四言句的主導意段，因為絕大多數三言意段之中包含有一個二言意段。可以說，《詩經》中沒有二言意段的句子是極少的⁶³。

三言意段的組句能力亦很強。論數量，三言意段句恐怕比二言意段句少不了多少。然而，由於《詩經》的韻律節奏是 2+2，三言意段在誦讀時也得二二分，故它的重要性乃至其存在都一直被忽視。三言意段，不管是否與語助詞搭配，都可單獨成句成章乃至成篇⁶⁴。三言意段前面加上一個單音及物動詞、形容詞，或介詞，又形成 1+3 語義節奏。值得一提的是，三言意段只能殿後而不能居句首。它後面能接一個沒有意義的語助詞（如「月出照兮」），但若加動、形容等實詞則不可，故嚴格說沒有 3+1 語義節奏可言。像「蓼蓼者莪」（〈小雅·蓼莪〉）、「有苑者柳」（〈小雅·苑柳〉）這樣的詩句只能算是強調語氣的倒裝式而已，若順裝應是「其莪蓼蓼」、「柳之有苑」。從 1+3 組合形式，我們可以窺見古典詩歌中意段組合的一個普遍規律。最長的意段通常出現在句末，反映出一種自然的語義節奏。此傾向在以後的五言、七言詩表現得更為突出，其 2+3 節奏幾乎是鐵定的，難以改變的。長意段倒裝到短意段之前，往往旨在加強語氣，增加節奏的速度。《楚辭·九歌》

⁶² 三言意段也可以是一個專有名詞，如「從孫子仲」（〈邶風·擊鼓〉）。

⁶³ 此處聊舉幾例：「凡民有喪」（〈邶風·谷風〉）、「我入自外」（〈邶風·北門〉）、「椅桐梓漆」（〈鄘風·定之方中〉）、「鱓鱧鯉」（〈周頌·潛〉）。

⁶⁴ 〈陳風·月出〉三章十二句全由三言意段 + 兮字構成，若去掉句末「兮」字則是一首整齊的三言詩。〈召南·江有汜〉三章十五句，除了每章的末句，都是三言句。

3+兮+2 節奏的運用便是一個明顯的例證。

《詩經》中二言意段與三言意段交替使用，創造出四種主要語義節奏：1. 二言加兩個語助詞，2. 三言 (1+2 或 2+1) 加一個語助詞，3. 二言加二言，4. 一言加三言。在漢魏及以後的四言詩中，隨著語助詞的消失，常用的四言語義節奏就剩下二言加二言和一言加三言兩種，而前者占絕對優勢。另外，這兩種節奏自身又產生一種質的演變：「實詞化」。《詩經》的 2+2 句大量使用連綿詞，而後來四言詩人往往用實詞取而代之⁶⁵。同樣，如上所示，《詩經》的 1+3 句大部分都帶有「彼」、「此」這樣的代詞（如「遵彼汝墳」〈周南·汝墳〉），而後來四言詩人喜愛全用實字的 1+3 句，如「東臨碣石」。

從詩歌美學的角度來看，四言詩語義節奏在《詩經》之後的演變是一個從虛到實的過程。《詩經》四言句中虛的成分很多，主要有三種：無詞義的語助詞、尚未概念化的連綿詞，以及如「彼」、「此」這些可以省略而不影響句意的代詞。在漢魏以後的四言詩中，這些虛的成分要麼基本全部消失（語助詞），要麼數量銳減而失去其原本的重要性（連綿詞和鬆散的代詞）。這些變化乍看起來是「得」，因為虛的成分換成實詞自然意味著表意範圍的擴大。然而，這種「得」往往僅有益於鋪陳羅列物事。就抒情而言，這種「得」實際上時常是「失」，是一種無法彌補的「失」。《詩經》四言句虛的部分正是詩人抒情的空間。語助詞不僅幫助湊足詩行的字數，同時也有加強語氣，抒發情感的作用。當語助詞出現在第二、四字兩個節奏點上，這種抒情功用尤為明顯。連綿詞自身沒有凝固的實義，純粹用雙音直觀地呈現自然人文現象之聲貌，同時又傳達詩人觀物時的情感活動。「彼」、「此」等指示代詞把詩人、聽者、詩中人物和事物置於具體的時空，從而幫助把語言陳述轉化為生動的人物交往活動。也就是說，這些指示代詞起著所謂「語言行為」(speech acts) 的作用。當所有這三種虛的成分被實義的字詞取代，詩人抒情的空間也就縮小了。同時，字句少了虛的部分，自然就無法靈動起來，勢必變得呆板無力。無怪乎《詩經》後用四言體寫的抒情詩可傳世者寥寥無幾也。四言體因而難免淪落為辭賦中敘事寫物的工具，以及唐以前為朝廷歌功頌德的詩篇的常用體式。由此可見，語義節奏的變化與一種詩體的興衰有著何等緊密的關係。

⁶⁵ 關於漢魏兩晉時期四言詩的演變，參閱葛曉音：〈漢魏兩晉四言詩的新變和體式的重構〉，《北京大學學報》（哲學社會科學版），2006年第5期，頁70-79。

（三）《詩經》句型：簡單句與複合主謂句

《詩經》句式的最大特點是結構簡單。四言句容量較小，一行最宜容納一個簡單主謂或題評句，所以《詩經》四言句大多數是簡單句。正常的複合句（下稱複句）通常要占用兩行，單句難以承載。只有缺頭少尾的，內容被壓縮的複句才可以裝入單行裏。楊合鳴《詩經句法研究》把複句分成「普通複句」和「緊縮複句」兩種⁶⁶。「普通複句」至少跨越兩行，已涉及到章法問題，要待以後討論五言詩時再做詳細分析。本節討論的複句都是被省略壓縮成單行的「緊縮複句」。

1. 簡單主謂句

簡單主謂句的分類較為容易，按句中主、謂、賓、狀語的配備情況，可分成四大式：(1) 主謂賓式、(2) 主謂式、(3) 謂賓式、(4) 狀謂式。此四式在〈邶風·綠衣〉裏變換使用，一目了然：

綠兮衣兮，綠衣黃裡。心之憂矣，主謂式曷維其已！狀謂式

綠兮衣兮，綠衣黃裳。心之憂矣，主謂式曷維其亡！狀謂式

綠兮絲兮，女所治兮。我思古人，主謂式俾無訖兮。

絺兮綌兮，淒其以風。我思古人，主謂式實獲我心！謂賓式

此四式的使用頻率，應該是謂賓式最高，狀謂式最低。謂賓式特別適合於鋪陳敘事。在賦體的〈雅〉詩中，謂賓句經常一長串地連用。例如，〈小雅·吉日〉末章每句都是謂賓句：「既張我弓，既挾我矢。發彼小豝，殪此大兕。以御賓客，且以酌醴。」在抒情熾烈的詩篇裏，主謂賓和主謂式也有整章連用的情況。例如，〈豳風·鴟鴞〉的最後兩章幾乎每句都以主語代詞「予」引領主謂賓句、主謂句及題評句：「予手拮据，予所捋荼，予所蓄租，予口卒瘕，曰予未有室家。予羽譙譙，予尾翯翯，予室翯翯，風雨所漂搖。予維音嘒嘒。」《詩經》中對動作的描述多由題評句完成，這大概是狀謂式主謂句使用頻率低的原因。

2. 主謂複句

主謂複句中有兩個或更多謂語。根據句中謂語之間的邏輯關係，主謂複句可細

⁶⁶ 見楊合鳴：《詩經句法研究》（武漢：武漢大學出版社，1993年），頁237-248。

分成四大類：(1) 並列複句、(2) 遞進複句、(3) 假設複句、(4) 轉折複句⁶⁷。

(1) 並列複句

在並列複句中，兩個謂語分別出現在第二、四字或第一、三字的位置，而分開兩個謂語的則是一對間隔重疊的字。疊字的詞類不同，與雙謂語組成的句式亦隨之不同，主要有以下四組：

a) 純謂語式（語助詞間隔重疊）

載笑載言（〈衛風·氓〉）。載馳載驅（〈小雅·皇皇者華〉）。爰笑爰語（〈小雅·斯干〉）。

b) 主謂式（主語代詞間隔重疊）

我疆我理（〈小雅·信南山〉）。我徒我御，我師我旅（〈小雅·黍苗〉）。爾卜爾筮（〈衛風·氓〉）。或寢或訛（〈小雅·無羊〉）。

c) 謂賓式（賓語代詞間隔重疊）

拊我畜我，長我育我（〈小雅·蓼莪〉）。飲之食之，教之誨之（〈小雅·絲蠻〉）。是剝是菹……是烝是享（〈小雅·信南山〉）。

d) 狀謂式（副詞間隔重疊）

匪載匪來（〈小雅·杕杜〉）。弗躬弗親（〈小雅·節南山〉）。既醉既飽（〈小雅·楚茨〉）。將恐將懼（〈小雅·谷風〉）。乃寢乃興（〈小雅·斯干〉）。以社以方（〈小雅·甫田〉）。

a) 組疊字是無意義的語助詞，句中兩個單音節動詞獨立存在，構成純謂語式。b) 組的疊字是主語代詞，與雙謂語組成一對主謂句。c) 組的疊字是賓語代詞，所以與雙謂語結成一對謂賓句。d) 組的疊字是副詞或連詞，與雙謂語結成一對狀謂句。並列複句在賦體的〈雅〉詩中使用得最多。一般說來，並列的雙謂語是同義或近義動詞（或作謂語用的名詞、形容詞）。它們經常用於描述先後發生的一連串事件或動作。〈大雅·緜〉追述古公亶父遷徙岐下，興建都邑的過程：「爰始爰謀，爰契我龜。曰止曰時，築室於茲。迺慰迺止，迺左迺右，迺疆迺理，迺宣迺啟，自西徂

⁶⁷ 《詩經》雙謂語句除了這三大類以外還有兼語句，而且為數不少。語法家普遍認為，兼語不是複句，是一種特殊的謂語結構，由動賓短語（第一謂語）套接主謂短語（第二謂語）構成，第一謂語的賓語也是第二謂語的主語。楊合鳴：《詩經句法研究》，頁 161-168 對《詩經》中兼語句做了詳盡的歸類分析。

東，周爰執事。」〈大雅·生民〉中有對農作物生長過程的細緻描述：「實方實苞，實種實稊，實發實秀，實堅實好。實穎實粟……。」此類並列複句不勝枚舉。

(2) 遞進複句

遞進複句與並列複句的區別不是絕對的。兩個謂語並列起來，一前一後，自然就存在時間上的遞進關係。不過，疊字的間隔有助於減弱此遞進關係，而加強兩個謂語的對等性。然而，當間隔的疊字換成不重複的實字，雙謂語往往呈現較為明顯的遞進關係。這種遞進複句的謂賓式最為常見：

抱布貿絲（〈衛風·氓〉）。葛生蒙楚（〈唐風·葛生〉）。吹笙鼓簧（〈小雅·鹿鳴〉）。執訊獲醜（〈小雅·出車〉）。烹鯨膾鯉（〈小雅·六月〉）。

遞進句的遞進關係亦有強弱之分。兩個分句如可互換位置，如「烹鯨膾鯉」，遞進關係就只限於兩者出現的前後之別，故較弱。但如果兩分句不可調換位置，如「抱布貿絲」，那麼兩者之間遞進關係多有事理相因的因素，故較強，又有「順承複句」之稱。除了常見的謂賓式之外，遞進複句還有其他組合式，如兩個複合動詞的組合（「輾轉反側」〔〈邶風·柏舟〉〕）、複合動詞與謂賓詞組的結合（「黽勉從事」〔〈小雅·十月之交〉〕）等等。這些較特殊的組合為數不多，故不分類列出。

(3) 假設複句

與受歐化影響的現代漢語不同，古漢語的假設複句幾乎總是假設部分在前，推論部分在後，故亦呈現一種時序上的遞進關係。但這種遞進關係所反映的主要是邏輯演繹的心理過程，而不是陳述一個動作延續到另一個動作。《詩經》的假設複句有肯定假設和否定假設二式：

a) 肯定假設式

穀則異室，死則同穴（〈王風·大車〉）。柔則茹之，剛則吐之（〈大雅·烝民〉）。柔亦不茹，剛亦不吐（〈大雅·烝民〉）。

b) 否定假設式

不聞亦式，不諫亦入（〈大雅·思齊〉）。無父何怙，無母何恃（〈小雅·蓼莪〉）。

在 a) 組中，第一字是肯定假設，而第三、四字是推論，可以是肯定的（「柔則茹之」〔〈大雅·烝民〉〕），也可以是否定的（「柔亦不茹」〔〈大雅·烝民〉〕），

兩部分借助於「則」或「亦」字而連成緊湊的假設複句。在 b) 組中，第一、二字作否定假設，其餘二字構成推論部分。複句兩部分若沒有「亦」字相連，那麼其假設—推論關係往往較為隱晦，須從上下文語氣中揣測。

(4) 轉折複句

轉折複句是偏正複句的一種，由一個主要的正句和次要的偏句組合而成。後句朝著與前句文意相反或不同的方向發展，故被稱為轉折複句。以下聊舉數例。

謂爾不信（〈小雅·巷伯〉）。愛而不見（〈邶風·靜女〉）。

公歸無所（〈豳風·九罭〉）。戎成不退（〈小雅·雨無正〉）。

轉折複句與假設複句的表面結構大致相同，也是一個肯定句加一個否定句而成的。然而，兩者中正、偏句的次序及邏輯關係則截然不同。轉折複句的正句在前，主要描述某一動作或狀態；後面的偏句則陳述與該動作或狀態發展傾向相背，與常理期待相反的結果。例如，「愛」的傾向或正常期待是「見之」，與此結果相反則是「而不見」。「而」是轉折句中最常見的連詞。相反，假設複句的正句在後，描述某一動作或狀態，而前置的偏句則陳述與產生該動作或狀態的正常原因相對立的狀況。以「柔亦不茹」為例，「不茹」（不吞）的正常原因是「剛」（堅硬），而「柔」與此正常原因完全相反，故可推斷「柔」是一假設，而不是事實的陳述。「亦」是假設句中常用的連詞。

(四) 《詩經》句型：題評句

除了上節所討論的各類主謂句之外，《詩經》裏還有大量非主謂結構的句子。較之主謂單、複句，題評句的結構簡單得多，只有兩大部分。一是概念化的詞或詞組，其中名詞為主，動詞為次。二是連綿詞，包括雙聲、疊韻、重言三種。這些連綿詞尚未概念化，不可視之為有固定意義的形容詞。因而，連綿詞出現在名詞、動詞之前或之後，並非構成對某一事物或動作自身性質的判斷。換言之，它們與名詞或動詞組合，並不形成一種邏輯判斷句。這兩大組成部分的關係實際上是題語與評語的關係。名詞或動詞詞組是題語，即詩人的觀察對象，其中具體物象為多，亦有人物的某一動作；而連綿詞則是評語，即詩人對觀察對象的聲容所做的反應。與主謂結構不同，題語與評語之間沒有明顯的邏輯關聯。題語不為評語之「主語」，評語亦不指題語的客觀屬性或狀態，故無法稱之為「謂語」。題語和評語通常都由雙音詞擔任，但兩者均可由單音詞替代，故《詩經》有三種不同形式的題評句：

1. 題、評語均為雙音詞式；2. 題語為單音詞式；3. 評語為單音詞式。

1. 題、評語均為雙音詞式

此式最為常見。由於題、評語兩部分位置可以互換，此式可細分為(1)、(2)兩組。根據雙音題語的詞性，兩組中又可進一步分為a、b兩小組。

(1) 評語 + 題語

a) 題語為名詞

關關雎鳩（〈周南·關雎〉）。參差荇菜（〈周南·關雎〉）。窈窕淑女（〈周南·關雎〉）。

b) 題語為動詞

蕭蕭馬鳴（〈小雅·車攻〉）。杲杲出日（〈衛風·伯兮〉）。

(2) 題語 + 評語

a) 題語為名詞

鳴蜩嘒嘒（〈小雅·小弁〉）。鸞聲嘒嘒。（〈小雅·采芣〉）。

b) 題語為動詞

雞鳴喈喈（〈鄭風·風雨〉）。北流活活（〈衛風·碩人〉）。

據王顯的統計，《詩經》有四五六個重言式連綿詞，其中一四六個位於句首（即「評語 + 題語」），三一一個位於句末（即「題語 + 評語」）。第一類中，題語為名詞的有九十二個，為動詞詞組的有二十二個。第二類中，題語為名詞的有一八九個，為動詞詞組的有七十一個⁶⁸。

2. 題語為單音詞式

《詩經》不少題評句把單音詞用作評語。據王顯的統計，有八十一個單音名詞或動詞與重言形式連綿詞組合成句，約占重言類題評句總數的18%。

(1) 單音題語在句末

汎汎其逝（〈邶風·二子乘舟〉）。秩秩斯干（〈小雅·斯干〉）。

⁶⁸ 見王顯：〈《詩經》中跟重言作用相當的「有」字式、「其」字式、「斯」字式和「思」字式〉，《語言研究》第4期（1955年），頁9-44。周法高：《中國古代語法：構詞篇》（中央研究院歷史語言研究所專刊之三十九）（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1962年），頁122用表格的形式列出王顯的統計結果及所用例句。

嗶嗶厥聲（〈周頌・有瞽〉）。漸漸之石（〈小雅・漸漸之石〉）。

(2) 單音題語在句首

維葉萋萋（〈周南・葛覃〉）。其鳴喈喈（〈周南・葛覃〉）。

桃之夭夭（〈周南・桃夭〉）。極之丁丁（〈周南・兔置〉）。

出現在句末的題語有三十二例，形式完全相同，第四字是題語而第三字是「其」、「厥」、「者」、「之」或「斯」字。另外四十九例的題語在句首，如果是第二字是題語，第一字則是「其」、「維」或「有」字。如果第一字是題語，那麼第二字則是「之」字⁶⁹。

3. 評語為單音詞式

題評句的評語絕大多數都是連綿詞，但亦有一些使用單音詞的例子。這些詞與連綿詞關係疏密不同，可分成兩組。

(1) 別處有見重疊使用的評語

嗶彼小星（〈召南・小星〉）。汎彼柏舟（〈邶風・柏舟〉）。

蓼彼蕭斯（〈小雅・蓼蕭〉）。

(2) 未見重疊使用的評語

淙彼泉水（〈邶風・泉水〉）。駉彼飛隼（〈小雅・采芑〉）。

睨彼牽牛（〈小雅・大東〉）。

單音評語大多數是由連綿詞減字而成的。例如，(1) 組的三個單音評語（「嗶」、「汎」、「蓼」）都有其更常用的雙音式，如以下詩句所示：「嗶嗶嗶嗶」（〈小雅・小弁〉）、「鸞聲嗶嗶」（〈小雅・采芣〉）、「汎汎楊舟」（〈小雅・菁菁著莪〉）、「汎汎其逝」（〈邶風・二子乘舟〉）。未見重疊使用的單音評語數量較少。

（五）《詩經》之詩境：主謂、題評句的審美特徵

上節對主謂、題評句做了詳細的歸類分析，接下來讓我們考察這兩種句類的審美特徵，探討它們在營造詩境中各自所起的獨特作用。

回顧以上列舉的各類單、複主謂句，不難發現，條條例句字義清晰，而且都在

⁶⁹ 周法高：《中國古代語法：構詞篇》，頁 122。

時空—因果關係的框架之中組合成句，故句子語法很少有模糊不清之處。簡單句的主、謂、賓、狀語的組合，旨在表現施事者、行為動作、受事者在時空中所建立的關係。從施事者到受事，不僅是時空的推移，往往也同時反映一個因果過程的完成。複合句的時空和邏輯關係更加多樣化。與簡單主謂句相似，並列、遞進、兼語複句主要陳述描寫沿著時序軸線上出現的現象（占據真實空間的外界事物或存於虛擬空間的思維活動），故呈線型的時空—因果結構。假設、轉折、讓步等其他複句則顯示出各種超越直線型思維，涉及複雜邏輯推想的思想活動。《詩經》簡單與複合主謂句的時空—因果關係如此清楚，用於鋪陳敘事、狀物寫情必定具有「明」和「實」的特徵。「明」是說句子指事表意清晰明白，「實」則是說句子在讀詩人的腦海裏留下實在的名相。

題評句則突出地呈現了「隱」和「虛」的特徵，與主謂句形成鮮明的對照。「隱」是說句子指事表意模糊隱晦，而「虛」是說句子超越名相實義，給予讀詩人豐富的感知想像空間。題評句具有「隱」和「虛」的特徵，主要是由於作評語用的連綿詞尚未概念化，沒有實在的意義，只是形貌形聲的聲音而已。然而，《爾雅·釋訓》卻完全沒有認識到《詩經》連綿詞無義有聲的本質。《爾雅·釋訓》收入一百二十四詞條，其中第一至七十七條全部都是重言式連綿詞。在這七十七條之中，有六十條各列舉兩個「同義」連綿詞，一條包含十個「同義」的連綿詞，剩下的十六條列各自只有一個連綿詞，共計有一百四十六個連綿詞。正如下列幾例所示，每條先列出連綿詞，然後用一個表達抽象概念的單音詞或一個三言短句，給連綿詞作出確切的定義：

- 穆穆、肅肅，敬也。
- 諸諸、便便，辯也。
- 肅肅、翼翼，恭也。
- 靡靡、優優，和也。
- 哀哀、悽悽，懷報德也。
- 儵儵、嘒嘒，罹禍毒也。
- 晏晏、旦旦，悔爽忒也。⁷⁰

⁷⁰ [晉]郭璞注，[宋]邢昺疏：《爾雅注疏》（北京：中華書局，1980年阮元校刻《十三經注疏》本），頁2589-2590。

在宋代邢昺的注疏中，連綿詞的來源皆一一列出，無不是《詩經》的詩句。毫無疑問，《爾雅·釋訓》對一百四十六個連綿詞的解釋，都是根據這些具體詩句、詩篇的意義而定的。如此釋詞頗有問題。首先，詩無達詁。《詩經》詩篇的意義往往只是一種主觀的道德和審美判斷，因人而異，因時而變，據之給詩中連綿詞下一個確切的定義，是不甚妥當的。尚且同一個連綿詞往往出現在不同的詩篇中，而不同的詩篇又表達不同的情感思想。因而，根據一首詩的詩句來給連綿詞下定義，往往難免以偏概全。

「嘒嘒」一詞的解釋足以彰示這種謬誤。「儵儵、嘒嘒，罹禍毒也」，這個解釋完全基於「菀彼柳斯，鳴蜩嘒嘒」（〈小雅·小弁〉）一句的文義。《爾雅注疏》云：「《毛傳》云：『蜩，蟬也。嘒嘒，聲也。』鄭《箋》云：『柳木茂盛則多蟬。』……《毛傳》云：『幽王取申女，生太子宜咎。又說褒姒，生子伯服，立以為后，而放宜咎，將殺之。』故郭云：『悼王道穢塞，羨蟬鳴自得，傷己失所，遭讒賊。』」然而，「嘒嘒」又見於〈小雅·采菽〉：「君子來朝，言觀其旂。其旂淠淠，鸞聲嘒嘒。」孔穎達(574-648)《毛詩正義》疏：「其君子諸侯至來朝之時，我明王又使人迎之，因觀其車服旌旂。其此君子車服旌旂則淠淠然動得宜，其車馬鸞鈴之聲又嘒嘒然鳴中節。」「嘒嘒然鳴中節」，顯然把「嘒嘒」視為贊語，與《爾雅》「罹禍毒也」的定義是天差地別。

郭璞(276-324)注《爾雅·釋訓》時已注意到，把固定的道德概念硬套在連綿詞之上不甚妥當，故在多處改用「……之貌」、「……之聲」這種形容性的表述。〈釋詁〉「『毗劉，暴樂也』。覲髻，莠離也」條之郭注批評了孫叔然義解雙聲詞的作法：「謂草木之叢茸翳薈也。莠離即彌離，彌離猶蒙龍耳。孫叔然字別為義，失矣。」⁷¹清人郝懿行(1757-1825)《爾雅義疏》進一步發揮郭的觀點，稱：「毗劉暴樂，蓋古方俗之語，不論其字，唯取其聲。……覲髻雙聲，莠離疊韻，亦古方俗之語，取其聲不論其字者。孫炎字別為義，郭所以議其失矣。」⁷²如果說郭璞、郝懿行等訓詁家僅僅指出個別的連綿詞有音無義，早期美國漢學家金守拙(George A. Kennedy, 1901-1960)則認為，《詩經》連綿詞幾乎全是如此，並舉出他做出此全面

⁷¹ 同前註，頁 2575。

⁷² 〔清〕郝懿行：〈釋詁下〉，《爾雅義疏》（臺北：臺灣中華書局，1965年《四部備要》本第73冊），頁 17。

論斷的根據：

對於為什麼把《詩經》中的疊音形式認為形態上的重疊 (morphological reduplications) 是沒有利益的，這有兩個理由：(1) 假如根據我們對於疊音形式 X-X 先從 X 的意義下手這個假設，我們試圖給它加上一個意義，我們發覺不可能有把握如此做。用在疊音形式中的漢字通常是最不常見的，在用在《詩經》中的 360 個漢字中，就有 139 個漢字除了出現在疊音形式中不出現於他處。它們好像是為這個特別的組織而造出來的。它們幾乎老是根據所謂「形聲字」(phonetic compound) 的型式來設計的。那就是說，一個具有被公認的音讀的字形，為一個附加的成份所修飾而使它用為 X-X 中的 X。但是原來的字形的意義並不出現在 X 中，而只是其音讀。尤有進者，當 X 用常見而不加偏旁的漢字來表示，我們通常可以發現：已知的意義不能適合新形式 X-X 的文義。(2) 在另一方面，倘若從表示持續 (duration) 或加強 (intensity) 的重疊 (reduplication) 的觀念開始，我們至少應該期望看到有一些不致誤解的例子。是我們找不到常見的漢字的疊用 (repetition)。在「憂心」這一組中，我們看到好多被認為表示憂愁的疊音形式。但是「憂」字本身，那是說 *yôg^g 這個音節，雖然在《詩經》中出現了 82 次，卻永不重疊！我們可以顯示出：所有常見的描寫的詞 (descriptive words)，「大」「小」「美」「近」「遠」「難」「急」等等，永不出現在重疊形式 (reduplicated form) 中。那麼，我們應該說明：「重疊詞」(reduplicated words) 老是不常見的，並且常見詞永不「重疊」。但是為什麼應該這樣呢？這只是引導我們到下列的結論：重疊作用 (reduplication) 不存在為一種 productive process。根據這個結論疊音形式將被看待為原始形式 (primary forms) 而不作為轉化形式 (derivatives)。在單字 X 中找尋它們的意義，或把這個 X 和一些已知的單音詞相關聯：這是無結果的。但是考慮一個疊音形式的聲音可能有點價值。……解作“large”最常見的詞是「大」dhâd^h，在《詩經》中出現了 99 次，但永不重疊。⁷³

⁷³ George A. Kennedy, “A Note on Ode 220,” in Soren Egerod and Else Glahn, eds., *Studia Serica Bernhard Karlgren dedicata : Sinological studies dedicated to Bernhard Karlgren on his seventieth birthday, October fifth, 1959* (慶祝高本漢先生七秩壽辰文彙) (Copenhagen, Denmark: Ejnar Munksgaard, 1959), pp. 190-198 譯文取自周法高：《中國古代語法：構詞篇》，頁 102-103、頁 102-105。

金氏提出《詩經》連綿詞不可義解的兩個重要的理由。首先，構成連綿詞的三百六十個單字中有一三九個不見他處，而其餘的單字雖有用於他處，其獨立的字義多與連綿詞在詩中文義格格不入，故不可用單字的字義解釋連綿詞。同時，《詩經》中表示抽象概念的單字，如「大」、「小」、「美」、「近」、「遠」、「難」、「急」等等，卻從不重疊構成連綿詞。這點足以從相反的角度證明《詩經》的連綿詞非概念性的本質。與以後詩詞中新創一些的連綿詞不同（如李清照名句「尋尋覓覓，冷冷清清……」），它們不是抽象概念的衍生物 (conceptual derivatives)，而是以音狀物傳情「原始形式 (primary forms)」。

另外，金氏還指出，「在多數例子中疊音形式被發明出來適合詩中特別的需要」⁷⁴，也就是說，連綿詞這種非概念性「原始形式」是詩歌想像的產物。

其實，古代文學批評家早已注意到《詩經》連綿詞獨特的藝術性。劉勰《文心雕龍·物色》云：「依依盡楊柳之貌，杲杲為出日之容，濛濛擬雨雪之狀，啾啾逐黃鳥之聲，嚶嚶學草蟲之韻……參差沃若，兩字連形。並以少總多，情貌無遺矣。」⁷⁵ 極為清楚地說明了《詩經》連綿詞不訴諸抽象概念，以聲音狀貌傳情的特點。鄭樵 (1104-1162) 的「興聲無義」說則再進一步，點出了《詩經》連綿詞尚未概念化，沒有具體實義的本質。鄭氏云：「夫詩之本在聲，而聲之本在興，鳥獸草木乃發興之本。」又「興在於聲，不字於意」⁷⁶，而連綿詞則是興聲之本。

正因為《詩經》連綿詞有聲無義，與有實義的名詞或動詞並列組合，就形成了中國詩歌中最原始的題評句。正如本文首章第三節所述，「題語」與「評語」之間時空和邏輯的斷裂，是題評句「隱」特徵產生的主要原因。題語評語的並列組合 (juxtaposition) 所反映出的是一種「虛」的，不訴諸抽象概念而常帶有強烈的情感色彩的感知過程。感知的對象是自然界的事物（如：「楊柳依依」中的「楊柳」）或人類的活動（如：「行道遲遲」中的「行道」），評語則是詩人用重複連綿的語聲（同聲母的雙聲、同韻母的疊韻、或聲韻俱同的重言）來表達自己對觀察對象的反應和態度。這種連綿的語聲與所觀察的客觀事物和詩人的主觀情感均有關係。一般

⁷⁴ 同前註，頁 106。

⁷⁵ 劉勰著，范文瀾註：《文心雕龍註》，下冊，頁 693-694。

⁷⁶ 見顧頡剛編著：〈關於詩的起興〉，《古史辨》（上海：上海書店，1992 年），第 3 冊，頁 699。

說來，如果它們與被觀察的事物所能發出的聲音相似，則屬於象聲字，即英文所說的 onomatopoeia。這類象聲的連綿字狀物的功用似乎尤為突出，但在《詩經》裏不占多數。值得注意的是，明顯狀物的連綿字同樣也能有效地傳情。評語是狀物為主還是傳情為主，這主要得看上下文而定。如果上下文主要是情語，那麼評語就多半具有強烈的抒情性質。「楊柳依依……雨雪霏霏」中的評語「依依」、「霏霏」，與其說是對楊柳雨雪的描寫，毋寧說是詩人自我情感的表露。當然，並非所有的評語都帶有如此強烈的感情色彩。當出現在詩人有意隱藏自我情感的歷史敘述之中，它們往往主要是把我們的注意力引到外物之上。〈生民〉中這些評語便是如此：「芡菽旆旆，禾役穉穉，麻麥幪幪，瓜瓞嗶嗶。」然而，較之已抽象概念化的形容詞，這些連綿字評語不僅狀物更為生動活潑，而且多少也蒙上了一層感情的色彩。仔細咀嚼，我們是可以領略到詩人欣喜農作物茁壯生長，歌詠后稷稼穡功業時的心情。

（六）《詩經》之詩境：賦比興句論與主謂、題評句論

《詩經》之詩境與賦比興的關係，古代文論家、經學家談得很多，也很透徹。鍾嶸《詩品·序》云：「故《詩》有六義焉：一曰興，二曰比，三曰賦。文已盡而意有餘，興也；因物喻志，比也；直書其事，寓言寫物，賦也；弘斯三義，酌而用之，干之以風力，潤之以丹采，使詠之者無極，聞之者動心，是《詩》之至也。」⁷⁷筆者認為，這段話不僅是關於《詩經》境界最早的全面闡述，而且也是以後文論家評價《詩經》審美特徵時普遍遵循的綱領。古代文論著作中對《詩經》審美絕境的讚美之辭層出不窮，但幾乎無不可歸於鍾氏「文已盡而意有餘」、「味之者無極，聞之者動心」二語之下。同樣，古代文論家對《詩經》絕境產生原因所做的論說，百種千種，幾乎無不是像鍾嶸那樣圍繞著賦比興（尤其是比興）做文章。唐宋以降，賦比興基本上已脫離句法範疇，被視為《詩經》的篇章組織原則。換言之，絕大多數的文論家是從章句組織的角度來探索《詩經》之境界。

《詩經》之詩境與句式關係，則是《詩經》研究中的一大盲點。兩千多年來，比興說不勝枚舉。論學術種類，有經學的，也有文學的；論研究內容，政教作用、創作過程、審美效果、篇章結構，無不深究盡察。比興現象似乎已是圓覽無餘，但

⁷⁷ [梁]鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1994年），頁39。

其實不然。從最基本的句法層面去探究比興的本質，揭示詩境賴以生成的最基本語言結構，卻是一件尚未真正展開的研究。大概只有劉勰一人曾對比興的句法做了深入的討論，然而他的精闢論說迄今尚未得到重視。現在讓我們進行這項鉤沉的工作。

劉勰在〈比興〉篇集中分析了「比」的句式：

且何謂爲比？蓋寫物以附意，颺言以切事者也。故金錫以喻明德，珪璋以譬秀民，螟蛉以類教誨，蜩蟬以寫號呼，澣衣以擬心憂，卷席以方志固，凡斯切象，皆比義也。至如「麻衣如雪」、「兩驂如舞」，若斯之類，皆比類者也。⁷⁸

劉勰選擇六個比句為例，解釋了比體的句式。劉勰認為，比體有兩種：比義與比類。「比義」由兩部分構成：一是作為比體的自然物象，金錫、珪璋、螟蛉、蜩蟬、澣衣、卷席，是也。二是被比的人事，明德、秀民、教誨、號呼、方志，是也。兩者的共同特點是「明」，非但物象具體明晰，人事亦清清楚楚，就連思想情感也用具體概念（「明德」，「教誨」，「心憂」等）加以陳述，沒有什麼含糊之處。另外，這兩部分得連接也是極為明確的：要麼由連詞「如」、「似」相連，如：「瞻彼淇奧，綠竹如簟，有匪君子，如金如錫，如圭如璧。」（〈衛風·淇奧〉）⁷⁹ 要麼直接並列等同，如：「我心匪石，不可轉也，我心匪席，不可卷也。」（〈邶風·柏舟〉）「明」的特點在「比類」中就更加顯著了，因為它幾乎是物象比物象，不存在什麼「明」與「隱」的區別。劉勰把此「比類」分為四種，「或喻於聲，或方於貌，或擬於心，或譬於事」，並舉宋玉、枚乘、賈誼等人的賦中比句逐一說明。他接著又批評漢魏賦家競相營造「比類」的傾向，稱「若斯之類，辭賦所先；日用乎比，月忘乎興；習小而棄大，所以文謝於周人也」⁸⁰。

雖然劉勰認為比小興大，〈比興〉篇的句法分析卻全部集中於小之「比」，根本沒有涉及大之「興」。不過，劉氏在〈物色〉篇彌補了這一缺漏。

⁷⁸ 劉勰著，范文瀾註：《文心雕龍註》，下冊，頁 601-602。

⁷⁹ 又見：「顛顛叩叩，如圭如璋，令聞令望，豈弟君子，四方為綱。」（〈大雅·卷阿〉）「螟蛉有子，蜾蠃負之，教誨爾子，式穀似之。」（〈小雅·小宛〉）「靡明靡晦，式號式呼，俾晝作夜。文王曰：咨！咨爾殷商，如蜩如蟬，如沸如羹。」（〈大雅·蕩〉）

⁸⁰ 劉勰著，范文瀾註：《文心雕龍註》，下冊，頁 602。

是以詩人感物，聯類不窮，流連萬象之際，沈吟視聽之區；寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊。故灼灼狀桃花之鮮，依依盡楊柳之貌，杲杲爲出日之容，瀟瀟擬雨雪之狀，喈喈逐黃鳥之聲，嚶嚶學草蟲之韻。皎日曄星，一言窮理；參差沃若，兩字窮形。並以少總多，情貌無遺矣。雖復思經千載，將何易奪？⁸¹

劉勰在這裏列舉了六個興句。如果說「明」是〈比興〉篇所舉的比句的共同之處，這些興句則突顯了其「隱」的特徵。首先，此「隱」反映在興句自身的成分。興句也是由兩部分構成，一是具體的物象，如桃花、楊柳、出日、雨雪、黃鳥、草蟲，與比句的物象沒有什麼不同。二是專取聲的連綿字或單字（如「曄其彼星」之「曄」）。正如上節所述，《詩》裏的連綿字都尚未概念化，自身沒有明確固定的意義，故可說是「隱」而不明。由於連綿字沒有固定意義，它們可在不同詩篇相異的語境中用其「文外」之聲傳達不同的情感（如上節對「曄曄」分析所示）。此主旨正是劉勰在〈隱秀〉篇所闡釋「隱」的特點：「隱也者，文外之重旨也。」

另外，興句中兩部分的組合方式也體現了「隱」的特徵。如上所示，比句中物象與物象、物象與人事是實與實的結合，而且常有「如」、「似」等連詞點明兩者的類比關係。與此相反，興句的物象與連綿字，一實一虛，兩者之間有著時空與邏輯的斷裂，正因如此，我們稱之為題評句。從詩人造句的角度來看，這些興句或說題評句中的時空和邏輯的斷裂表明，詩人瞬間想像跳躍，超越概念思維，直接用聲音來傳達所觀察物象的主觀感受。對興句的創作過程及其審美效果，劉勰做了透闢的闡述。「詩人感物，聯類不窮；流連萬象之際，沈吟視聽之區」，講的是詩人因感物而喚起飛躍的想像。「隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊」，是說想像中詩人對物象（題語）宛轉執著，最終用連綿字對之「屬采附聲」。此造句的最後階段「亦與心而徘徊」，因而灼灼、依依諸語狀物之聲容，與其說是外物的客觀描寫，毋寧說是傳達詩人觀物的心境。正因如此，興句獲得劉勰極高的讚譽：「以少總多，情貌無遺矣。雖復思經千載，將何易奪？」

劉勰不僅細緻地分析了具體的比句、興句，而且對兩者的藝術特徵加以對比甄別：

比顯而興隱哉？故比者，附也；興者，起也。附理者，切類以指事；起情

⁸¹ 同前註，頁 693-694。

者，依微以擬議。起情，故興體以立；附理，故比例以生。比則蓄憤以斥言，興則環譬以記諷。⁸²

他從三個不同方面分辨比興的特徵。首先，他用「比顯而興隱」總括兩者給予讀者的不同印象。這一說法先前未見，應是劉氏獨創。接著，他從比興的內容和作用解釋為何比明而興隱。比是具體理念的載體，載體與所載有緣精確的類比（切類）而緊密相連，故「附理」而明也。相反，興並不指事，不與任何具體的概念相涉，因為其所引發情感在本句中尚在擬度階段，要到後續句子中才會以概念化的言語表達出來。是故興隱也。孔穎達《毛詩正義》引鄭眾云：「興者，起也，取譬引類，起發己心，詩文諸舉草木鳥獸以見意者，皆興辭也。」⁸³ 劉勰把「見意」改為「起情」，一詞之改，完成了從經學到文學釋興的轉變。最後，劉氏又回到經學傳統之中，把比興分別與「斥言」和「環譬」的兩種「刺」政的方法相掛鉤，進一步證明比明興隱的藝術特徵。

劉勰通過分析比、興的句式，作出了「比明興隱」、比附理而興起情、比「切類以指事」而興「依微以擬議」的論斷。這些論斷對以後各種比興說的發展產生深遠的影響。例如，唐宋以降文論家對興句創作過程描述，幾乎都可以看作劉勰興句依微起情說的注腳。蘇轍(1039-1112)〈詩論〉：「夫興之為體，猶曰：『其意云爾；意有所觸乎。』當時時已去而不可知，故其類可意推，而不可言解也。」⁸⁴ 鄭樵《六經奧論》：「『關關雎鳩』……是作詩者一時之興，所見在是，不謀而感於心也。凡興者，所見在此，所得在彼，不可以事類推，不可以義理求也。」⁸⁵ 朱熹《語錄》：「興，起也，引物以起吾意。」⁸⁶ 像劉勰一樣，蘇、鄭、朱三人把興釋為「起也」，即詩人從感物到生情萌意的過程。不同的是，他們更加明確地指出，興之物是此，而興之意或情是彼，此彼之間有一道難以用義理言語相連的鴻溝。蘇

⁸² 同前註，頁 601。

⁸³ 孔穎達疏：《毛詩正義》（北京：中華書局，1980 年阮元校刻《十三經注疏》本），頁 271。

⁸⁴ 〔宋〕蘇轍著：〈詩論〉，《欒城應詔集》，收入《四部叢刊》（臺北：臺灣商務印書館，1967 年），第 48 冊，頁 22。

⁸⁵ 〔宋〕鄭樵著：《六經奧論》，收入影印文淵閣《四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983 年），第 184 冊，頁 12-13。

⁸⁶ 〔宋〕黎靖德編，王星賢點校：《朱子語類》（北京：中華書局，1994 年），第 6 冊，頁 2096。

認為兩者「其類可意推，而不可言解也」，鄭的觀點更為激進，稱「不可以事類推，不可以義理求也」。朱則持論折衷，認為興物與「吾意」有相近而可類比者，也有相遠而「全不相類」者。徐渭（1521-1593）〈奉師季先生書〉：「《詩》之『興』體起句，絕無意味。自古樂府亦已然……此真天機自動，觸物發聲，以啟其下段欲寫之情，默會亦自有妙處，決不可以意義說者。」⁸⁷ 劉勰關於興句審美效果的論說對後代也有著同樣深遠的影響。陳廷焯（1853-1892）《白雨齋詞話》：「託喻不深，樹義不厚，不足以言興。深矣厚矣，而喻可專指，義可強附，亦不足以言興。所謂興者，意在筆先，神餘言外，極虛極活，極沉極鬱，若遠若近，可喻不可喻，反覆纏綿，都歸忠厚。」⁸⁸ 這類有關興句的評語無非都是劉勰所說興「婉而成章；稱名也小，取類也大」，「以少總多，情貌無遺」觀點的重述。

（七）《詩經》之詩境：賦比興章篇論與主謂、題評結構論

在釐清主謂、題評句論與賦比興句論相通之處後，我們應該接著研究以下問題：「明」而「實」的主謂句與「隱」而「虛」的題評句是怎樣交替使用，結章成篇，構成各種各樣絢麗完美的詩境的？解答這個問題，實際上就是要把句式與篇章、篇章與詩境的內在關係解釋清楚。其實，早在一千多年前，劉勰、鍾嶸、孔穎達、朱熹等人就已經注意到了句式、篇章、詩境三者的內在關係，做了不少精闢直觀的論說。此處，筆者將試圖把這些論說與本文句式分析所得的結論結合起來，進一步深化對這三者的內在關係的理解，以求從「知其然」走向「知其所以然」，為《詩經》藝術境界的產生提出新的解釋。

劉勰不僅是分析比興句式的第一人，也是篇章系統分析的首創者⁸⁹。他認為，

⁸⁷ 〔明〕徐渭：《徐文長三集》卷16，收入《徐渭集》（北京：中華書局，1983年），第2冊，頁458。

⁸⁸ 〔清〕陳廷焯著，杜維沫點校：《白雨齋詞話》（北京：人民文學出版社，1983年），卷6，頁158。

⁸⁹ 馬建忠無疑把劉勰視為漢語字法、句法、章法、篇法研究的創始人。《馬氏文通》短短的序言裏兩次援引劉勰對字、句、章、篇的分析。馬氏寫道：「劉氏《文心雕龍》云：『夫人之立言，因字而生句，積句而成章，積章而成篇。篇之彪炳，章無疵也；章之明靡，句無玷也；句之清英，字不妄也。振本而未從，知一而萬畢矣。』」又：「劉彥和云：『至於夫、惟、蓋、故者，發端之首唱；之、而、於、以者，乃札句之舊體；乎、哉、矣、也，亦送末之常科。』」見呂叔湘、王海棻編：《文通序》，《馬氏文通讀本》，頁2-3。

句式與篇章是完全相通的，是同一結構原則在不同層次上的體現。《文心雕龍·章句》云：

夫設情有宅，置言有位，宅情曰章，位言曰句。故章者，明也；句者，局也。局言者，聯字以分疆；明情者，總義以包體：區畛相異，而衢路交通矣。夫人之立言，因字而生句，積句而成章，積章而成篇。⁹⁰

「區畛相異，而衢路交通矣」，意思是詩文有句、章、篇三個不同的，由小到大的組織層次，但三者卻是完全相通的。因此，句子組織原則提升到章的層次即成章法，提升到篇的層次即成篇法。雖然劉勰句式、篇章說一直被視為漢語句法理論的濫觴，他的論說最深遠的影響還是在文論領域之中。這點就他的篇章理論而言也一點不錯，儘管他並沒有運用它去分析《詩經》。他的篇章理論，通過孔穎達和朱熹等人的運用，促使了賦比興篇章說的誕生和發展。

孔穎達對《詩經》的字、句、章、篇的關係做了如下概括：「句必聯字而言，句者，局也，聯字分疆，所以局言者也。章者明也，總義包體，所以明情者也。篇者遍也，言出情鋪事，明而遍者也。」⁹¹ 不容置疑，這段話是上引劉勰《文心雕龍·章句》首段的重述，就連名詞術語幾乎都是從〈章句〉篇搬過來的⁹²。在劉勰「積句而生章，積章而成篇」的觀點指導下，孔氏對《詩經》以句數定章，以章數定篇，云：

累句成章，則一句不可，二句得爲之，〈盧令〉及〈魚麗〉之下三章是也……其多者，〈載芟〉三十一句，〈閟宮〉之三章三十八句，自外不過也。篇之大小，隨章多少。〈風〉、〈雅〉之中，少猶兩章以上，即〈騶虞〉、〈渭陽〉之類是也。多則十六以下，〈正月〉、〈桑柔〉之類是也。唯〈周頌〉三十一篇，及〈那〉、〈列祖〉、〈玄鳥〉，皆一章者。⁹³

在孔氏《詩經》章句說啟發之下，朱熹《詩集傳》不僅在每首詩後標上章數句數，而且在每章之末都加上「賦也」、「比也」、「興也」，或「賦而興也」諸標籤。至於比與興的區分，《朱子語錄》云：

⁹⁰ 劉勰著，范文瀾註：《文心雕龍註》，下冊，頁 570。

⁹¹ 孔穎達疏：《毛詩正義·關雎疏》，頁 274。

⁹² 見劉勰著，范文瀾註：《文心雕龍註》，下冊，頁 570。

⁹³ 孔穎達疏：《毛詩正義·關雎疏》，頁 274。

比是以一物比一物；而所指之事，常在言外。興是借彼一物以引起此事，而事常在下句。但比意雖切而卻淺，興意雖闊而味長。⁹⁴

因所見聞，或托物起興，而以事繼其聲。……興有以所興為義者，則以上句形容下句之情思，下句指言上句之事實；有全取其義者，則但取一二字而已。要之，上句常虛，下句常實，則同也。⁹⁵

朱氏顯然認為，比與興主要區別在於起句與下句銜接方式。在比章中，起句與下句同屬實句，詩人之意（如「螽斯羽」一句）作為比喻之所指存於言外。換言之，比章是實句相連而成的。在興章中，起句要麼是不取義的「聲」，要麼僅僅「取一二字」之義，皆是虛句，與下句的實句迥然不同，故興章必呈現「上句常虛，下句常實之體制」。

朱熹對興章的分析與劉勰興句的分析是一脈相承的。劉勰注重興句中物象與連綿字之間時空與邏輯的斷裂，認為兩者並列成句是一個感物起情，想像飛躍的過程。朱熹則注重「全不取義」的起興虛句與後面直接述意言情的實句之間的頓裂，認為「先言他物以引起所詠之詞」，把兩者組合成章是一個「感發吾意」的過程。由此看來，朱熹興章分析似乎可以視為劉勰興句分析在章節層次上的複製。換一個角度，我們也可以說，劉勰篇章論所欠缺的具體作品分析已由朱熹來補齊了。

劉勰、孔穎達、朱熹等人把句式結構提升為章、篇的組織原則，為解《詩經》開拓了極為寬闊的空間。他們這種做法也給了筆者極大的啟發。如果筆者效法古人，把主謂、題評句論進一步拓展為主謂、題評結構論，似乎也能演繹出新的賦比興篇章說。

主謂句把言詞組合在時空—邏輯框架中，直接而明確地顯示所述諸現象之間的時空與因果關係。此時空—因果組織原則提升到篇章的層次，就是直言鋪陳的「賦」。在《詩經》中，詩人直言所聞所見所感的詩章既是賦章，全篇鋪陳敘事的詩篇就是賦篇。賦章結句，前後連貫，條理清晰；賦篇連章，環環緊扣，始終遵循所描敘事件的先後時序和因果關係。值得注意的是，不僅「賦」以時序為軸線的敘事與主謂句主 > 謂 > 賓的線型結構相符，而且賦篇中句子絕大部分都是主謂句，如

⁹⁴ 黎靖德編，王星賢點校：《朱子語類》，第6冊，頁2069-2070。

⁹⁵ 束景南編著：《詩卷第一》，收入《朱熹佚文輯考》（南京：江蘇古籍出版社，1991年），頁345。

〈大雅〉的〈文王〉、〈公劉〉、〈大明〉諸篇所見，只有在詩人停下敘事去狀物時才會使用幾個題評句。

題評句在聯想—類比的框架之中把言詞組合成句，題語與評語之間既沒有主謂因果關係，也沒有明顯的時空連接，若有某種類比關係也是隱約不定，難以確切言說。這種超越時空—因果關係的組句原則提升到章的層次，就是朱熹所說的「先言他物以引起所詠之詞」的興章之法。此章法上文已詳述，不再贅述。題評句的組句原則提升到在「篇」這個最高層次，就變成章與章不連通，重章疊詠的興篇之法。〈國風〉幾乎全部都用此篇法。當然，興篇也不是非用重章疊詠不可。有個別詩篇雖然不用重章疊詠，章與章仍不銜接，呈現一種超越時序和邏輯關係的跳躍。〈小雅·四月〉就是這種特殊興篇的明顯例子。

「比」與主謂句和題評句的關係變數較大。在章句層次上，有帶有「如」、「似」、「若」的明喻，其結構與主謂句相差無幾，也有不帶連詞的暗喻，如劉勰所舉張衡〈南都賦〉「起鄭舞，繭曳緒」（《文心雕龍·比興》）一例，其結構與題評句相似，故可被稱為「比而興」或「興而比」。在「篇」的層次上，有附理切事明確者，如〈豳風·鴟鴞〉，各章銜接緊密，連用九個以「予」字開頭的排比句，幾乎與賦體相同，整篇呈現一種連貫不斷的線型結構。同時又有比義隱晦者，如〈小雅·鶴鳴〉，章句的銜接屢屢斷裂，與興體相似，故整篇呈現出題評句那種鬆散並列的結構。

三、結語

在解釋本文的理論框架之後，筆者仔細地考察了《詩經》的韻律節奏和語義節奏的特點，接著對它們所承載的主謂和題評句型進行了微觀和宏觀的研究。微觀研究旨在梳理主謂和題評句型中繁雜多樣的句式，對它們進行系統的歸類和分析。宏觀研究則有兩個主要目的：一是揭示寓於主謂和題評句中兩種對立而又互補的總體結構原則，分析它們如何決定結字組句的方式，提供詩章、詩篇的結構模式。二是分析主謂和題評結構不同的審美特徵，藉以重新闡釋傳統的賦比興說，進而更加清楚地展示《詩經》絕妙詩境的語言基礎。

鍾嶸云：「弘斯三義（賦比興），酌而用之。干之以風力，潤之以丹采，使詠之者無極，聞之者動心，是詩之至也。」說到底，「酌而用之」是主謂句與題評

句。其實，清人吳喬早已注意到，詩境有待於賦比興，而賦比興又有待於句式的運用。他在《圍爐詩話》說：「大抵文章實做則有盡，虛做則無窮。〈雅〉、〈頌〉多賦，是實做；〈風〉、〈騷〉多比興，是虛做。唐詩多宗〈風〉、〈騷〉，所以靈妙。詩之失比興，非細故也。比興是虛句活句，賦是實句。有比興則實句變為活句，無比興則實句變成死句。」⁹⁶ 正如本文「主謂、題評句的審美特徵」一節所示，吳氏所說的實句和虛句實際上就是主謂句和題評句。

《詩經》中，這兩種句子靈活地交替使用，相得益彰，因而敘事、寫物、言情無不產生極大的感召力。更重要的是，這兩種句子又提供了結章和成篇的相應模式。主謂組句原則投射到章篇層次，就構成了「明而實」的、在時空—因果軸線上建構的賦章、賦篇及比篇。同樣，題評組句原則擴展到章篇層次，就有了「隱而虛」的、打斷時空因果連貫而激發豐富想像的興章、比章和興篇。由此可見，主謂和題評兩種組織原則，猶如一經一緯，在〈風〉、〈雅〉、〈頌〉詩中造句，結章，成篇，交織出無數絢麗多彩，美不勝收的詩境。這也許是《詩經》絕境生成的奧秘吧！

⁹⁶ 吳喬著：《圍爐詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》，第1冊，頁481-482。