

3-2016

論五言詩體的音步組合原理

Minli ZHAO
首都師範大學文學院

Follow this and additional works at: http://commons.ln.edu.hk/ljcs_new

 Part of the [Chinese Studies Commons](#)

參考書目格式 Recommended Citation

趙敏俐 (2016)。論五言詩體的音步組合原理。《嶺南學報》，第五輯，頁33-50。檢自 http://commons.ln.edu.hk/ljcs_new/vol5/iss1/3

This 古體詩 Ancient-Style Poetry is brought to you for free and open access by the Department of Chinese at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in 嶺南學報 Lingnan Journal of Chinese Studies by an authorized editor of Digital Commons @ Lingnan University.

論五言詩體的音步組合原理

趙敏俐

【摘要】中國早期詩體的生成與音樂有直接關係，五言詩也不例外。它是由一個對稱音步與一個非對稱音步組成的詩行，且對稱音步在前，非對稱音步在後。這是在四言體和楚辭體之後形成的一種新詩體，也是中國詩體發展形式上的一個飛躍。它興盛於漢代，以漢語詩體對音樂節奏的探索為內在動力，又有賴於語言的發展。中國古典詩詞脫胎於音樂，因而特別重視詩歌的聲音節奏，對稱具有重要意義。同時，由於漢語是一字一音的語言，理想的詩行需要保證有單音詞的靈活存在和自由組合的音樂條件，五言詩恰恰能夠同時滿足這兩條要求。五言詩體的初起階段，詩人所關注的主要是音步的對稱和詩行的對稱，進而關注詞性的對稱和句法的對稱。其所以走向格律化，同樣是音樂節奏在其中起了重要作用。

【關鍵詞】五言詩 音樂 韻律 對稱音步 非對稱音步 格律化

五言詩是中國古代最重要的詩體之一，關於它的起源問題，從摯虞、劉勰等到現代學者，都有人進行過探討。不過早期的探討主要集中在例證的搜集，試圖通過在《詩經》、古歌謠等文獻中出現的個別五言詩句或者全章，證明五言詩起源於某個時代^①。當代學者則試圖通過五言詩句的語法構成和語言節奏分析，來說明五言詩起源和成立的語言學

^① 此處可以參考羅根澤《五言詩起源評錄》，載於《河南大學文學院季刊》第1期（1930年）。

機制^①。這種探討，對於我們認識五言詩體的形成問題自然有極大的助益，本人早年也在這方面做過探討^②。然而不可否認的是，以往這些探討，或者只是就表面現象的統計描述，或者僅僅把五言詩的起源看成是簡單的語言學問題，因而忽略了五言詩作為一種詩歌藝術的形式本質。現存最早的五言詩句見於《詩經》，先秦歌謠中也存在着比較完整的五言詩句。漢代是五言詩大發展的時期，現存的漢代五言詩，以樂府詩為多。被後人所稱道的文人五言詩，如《古詩十九首》，與漢樂府關係緊密，有人甚至認為文人五言詩出自樂府^③。這說明，與中國早期的三言詩、四言詩、楚辭體一樣，五言詩體的生成與早期的音樂歌唱緊密相關。在此我們想要追問的是：作為詩歌中的五言詩句，與散文中的五言句有何不同？閱讀和欣賞五言詩，我們所獲得的形式美感是什麼？顯然這不是單純的語言學問題，還是藝術學的問題，說得具體些是音樂學和詩學的問題。詩是什麼？“就文體特徵而言，詩是有節奏有韻律的語言的加強形式。”^④詩並不同於一般的語言，節奏和韻律是構成詩體的基本要素。特別是在詩歌藝術生成的早期階段，音樂與詩歌更是密不可分，詩歌的語言形態同時也是一種音樂的形態。以後，詩歌逐漸與音樂脫離，獨立的詩歌形態才得以建立。即便如此，由音樂而生成的節奏韻律，仍然是詩歌體式的本質特徵。因而，對五言詩這一詩體的形態奧秘做出合理的解釋，光靠語言學是不行的，必須同時借助於音樂學和詩學。關於五言詩體的成立這一問題，也必須從音樂與詩學的角度入手來進行特殊的語言分析，這也是本人多年來對五言詩體問題的進一步思考^⑤。本文的目的，就是要從這一角度進行初步的探討，以求教於方家。

① 葛曉音：《論早期五言體的生成途徑及其對漢詩藝術的影響》，《文學遺產》第6期（2006年），第15—17頁。

② 見拙著《四言詩與五言詩句法結構與語言功能比較研究》，載於《中州學刊》第3期（1996年）。

③ 關於漢代文人五言詩與樂府的關係，古今多有論述。此處可參考趙敏俐《中國詩歌通史·漢代卷》第十一章第二節，北京：人民文學出版社，2012年版。

④ 楊公驥：《〈詩經〉、楚辭對後世語言形式的影響》，《東北師大學報》第5期（1986年）。

⑤ 葛曉音教授已經認識到這一點，她說：“現存的漢魏音樂資料與唐宋音樂資料不同，幾乎沒有線索可供今人瞭解當時樂府詩的音樂結構，從詞樂關係去探討五言詩的生成途徑是極為困難的。因此筆者還是只能根據文本分析。”（《論早期五言體的生成途徑及其對漢詩藝術的影響》，載於《文學遺產》第6期〔2006年〕。）本人認為，如果從先秦兩漢有關的音樂資料中恢復詩歌的音樂結構，的確是不可能的。但是詩歌與音樂之間的關係還是有迹可循，其核心就是早期詩歌節奏與音樂節奏之間的對應關係。

一、五言詩句的音步組合方式及其特色

爲從音樂的角度探討詩體的生成，本人借鑒了馮勝利教授的韻律構詞學和韻律句法學理論。該理論從韻律學的角度來規定詞的概念，將“韻律詞”定義爲“最小的能够自由運用的語言單位”。韻律詞的產生基礎爲“音步”，音步是“人類語言中‘最小的能够自由運用的韻律單位’”^①。一個音步最少由兩個音節組成，此即標準音步，所以一個韻律詞至少是一個音步，相應的這個詞也可以稱之爲“標準韻律詞”。按此推衍，由三個音節組成的音步就叫“超音步”，與之相對應的韻律詞就稱之爲“超韻律詞”。韻律構詞學和韻律句法學就是在此基礎上探討中國語言詞彙和語法構成的理論。該理論突出了語言的聲音韻律在漢語詞彙與句法的構成中所起的重要作用，這對於我們進行詩歌語言形式的研究有相當重要的借鑒意義。在本人看來，中國古典詩行的構成與音步直接相關，音步的組成又以聲音是否對稱爲基礎。音步可以分爲兩種形式，一種是“對稱音步”，它由兩個音節組成。一種是“非對稱音步”，由三個音節組成。此外，漢語詩歌中還存在着一種獨立的單音節。在詩歌語言中，與一個對稱音步和一個非對稱音步相對應的並不是一個詞，它還可能是一個片語或者是一個臨時的組合。因此，本人在這裏不採用“基本韻律詞”和“超韻律詞”的概念，而分別將其稱之爲“雙音組”與“三音組”。之所以作如此修改，是使之更符合詩體生成的音樂特徵。事實上，在中國早期詩歌中，聲音的組合比詞彙的組合更加重要。在很多情況下，後人記錄下來的早期詩歌中保留着諸多的音符，如“兮”、“啊”等等，它們在很多場合都以一個獨立的音節的方式存在，並不同於後世所說的“詞”。有些雙音組和三音組只是臨時性的音步組合，以體現其對稱或不對稱的特徵，將它們稱之爲詞也有些勉強，如《邶風·綠衣》：“心之/憂矣，曷維/其已。”從韻律學的角度我們可以把這兩句詩各分爲兩個對稱音步，但每一個對稱音步的兩個字卻不能看成是一個詞。這種組合的方式從語言學的角度來講似乎並不合理，但是在詩歌當中的存在卻是合理的，而且是有意義的。

^① 馮勝利：《漢語的韻律、詞法與句法》，北京：北京大學出版社，1997年版，第1頁。

從音樂的角度探討中國早期詩歌的詩行構成，包括三種基本要素，第一是獨立的音符，主要以一些嗟歎詞為主；第二是對稱音步；第三是非對稱音步。隨着人類語言的發展，在詩歌中嗟歎詞越來越少，詩行逐漸由對稱音步和不對稱音步以不同方式組合而成。簡言之，二言詩是由一個對稱音步構成的詩行，三言詩是由一個非對稱音步構成的詩行；四言詩是由兩個對稱音步組成的詩行。楚辭體相對來說比較複雜，其典型詩行組成方式是“三兮(X)二”和“三兮(X)三”兩種形式，前者為一個非對稱音步與一個對稱音步組成的詩行，後者是兩個非對稱音步組成的詩行。但兩種方式中間都有一個獨立的音符“兮(X)”存在。這說明，楚辭體在詩行的組成方面雖然比較複雜，但同時由於其仍然保留着一個獨立音符，所以從其詩體形式上來講仍然比較古老^①。

從現有文獻記載看，雖然早在《詩經》時代就已經有了一些五言詩句的出現，春秋後期甚至還曾產生過短小的五言歌謠，如《左傳·定公十四年》所載《野人歌》：“既定爾婁豬，盍歸吾艾豸。”雖然楚辭體中的“三兮(X)二”式，如果去掉了每句中間獨立的音符“兮(X)”，基本形式就是五言，但人們並不認為這是“五言詩”，作為一種成熟的詩體形式，五言詩的確興盛於兩漢時代，那麼，這種五言詩的詩體形式特徵究竟是什麼？其本質還在於其音步的組合方式，這一點，我們尤其是在和楚辭體的比較中看得出來。

楚辭體中最典型的句式“三兮(X)二”式，去掉每句中間獨立的音符“兮(X)”，基本形式變成五言，如“君不行兮夷猶，蹇誰留兮中洲，美要眇兮宜修”，就變成“君不行夷猶，蹇誰留中洲，美要眇宜修”這樣的五言句。但我們閱讀這樣的詩句與漢代的五言詩的感覺卻大不一樣，音樂的節奏感明顯弱化，語句也顯得不是那麼流暢。何以如此？當然最重要的原因就是去掉了句子中間獨立的音符“兮(X)”。但我們接着再問一句，為什麼去掉了句子中間獨立的音符“兮(X)”，它的感覺就會與漢代以後的五言詩不一樣呢？原來還是二者的音步組合方式不同。去掉獨立音符的楚辭體五言詩行，其音步組合方式是“三二”式，即非對稱音步在前，對稱音步在後，而漢代標準的五言詩行，如“行行/重行行”、“青青/河畔草”、“江南/可採蓮”等等，卻是“二三”式，即對稱音步在前，非對稱音步在後。這說明，在漢語詩

^① 以上有關論述，請參考拙著《詠歌與吟誦：中國早期詩歌體式生成問題研究》，載於《文學評論》第5期（2013年），第56—66頁。

行的建構中,以何種音步開始具有重要意義。以對稱音步開始,這句詩就具有明顯的節奏感,而以非對稱音步開頭,則節奏感明顯弱化。一行詩是如此,兩行詩以上這一特徵更為突出。這說明,從表面看起來“三二式”與“二三式”只是順序的顛倒,從聲音節奏上看卻有對稱音步在前與非對稱音步在前的重大不同。從楚辭到五言之間的這一變化,正是中國詩歌體式發展過程的一大飛躍。

對稱音步在前,是中國古典詩體形成中一個重要的現象,四言詩是如此,五言詩也是如此。對稱音步在前,意味着四言、五言的前兩個字一定不能破讀,同時也要求這兩個字在語義上的聯繫一定強於第二與第三兩個字。換句話說,它可以允許這兩個字有獨立的意義,如“何不/策高足,先據/要路津”裏的“何”、“不”與“先”、“據”,每個字都有自己的獨立意義,但是它們在詩句中黏合力卻很強,可以分別構成“何不”與“先據”這樣的片語,從而與詩行中的第三個字分屬於兩個不同的音步。但是我們卻不可能將第一個字獨立出來,將第二與第三字組合在一起,將這兩句詩的詞語組合變成“何一不策一高足,先一據要一路津”。因為那樣的話,就破壞了音步與詞彙之間的統一平衡。

對稱音步在前增強了五言詩的節奏感,非對稱音步在後則增強了五言詩節奏上的變化。和四言詩相比,由於五言詩後面的一個音步是非對稱音步,其詩行節奏不再是簡單的對稱重複,而是複中有變,從而顯得搖曳多姿。何以如此?有兩個原因,第一是漢語詩行押尾韻的方式起到了強化節奏的作用。第二是五言詩後面的非對稱音步,依據其詞彙本身意義組合的疏密,可以再分解成兩種形式,使它們與前面的對稱音組產生更好的節奏呼應。

第一種形式是這個三音組可以分解為“一二式”,從而使全句的節奏變成“二一二”。這樣,整個詩行變成了一個前後對稱的形式,中間的單音成為連接音。無論我們對它輕讀或重讀,在節奏上都強化了詩行的前後對稱,如“行行/重/行行,與君/生/別離”。

第二種形式是將這個三音組分解為“二一式”,從而使全句的節奏變成“二二一”。這樣,整個詩行的節奏就變成了兩個對稱音組在前的形式,而後面一個單音,由於有詩行的停頓,照樣是對節奏的強化。所以,“二二一”句式不但沒有影響全詩的節奏,反而顯得更加流暢,如“青青/河畔/草,鬱鬱/園中/柳”。

由於這兩種方式都不影響全詩的節奏感，所以，五言詩的句式節奏在“二三式”的基礎上可以分解為兩種變體形式，一種是“二二一”，一種是“二一二”。而且，無論是何種形式，其實都將“三言”這種非對稱音步納入到詩歌的音樂節奏之中，強化了它的節奏感。當然，這也使五言句法有了更大的張力，可以更好地進行語言意義的組合。作者也可以根據自己的欣賞習慣進行節奏上的調整。如：“西北/有/高樓，上與/浮雲/齊。交疏/結/綺窗，阿閣/三重/階。”四句詩，其詞語組合方式分別是“二一二”、“二二一”、“二一二”、“二二一”，這和簡單的“二二”式的四言詩詞語組合方式相比，更具豐富性。

簡言之，五言詩是按照對稱音步在前的方式，是由一個對稱音步與一個非對稱音步組成的詩行。與非對稱音步在先的楚辭體相比，它不需要詠歎詞就可以顯示出語言本身的音樂節奏。與四言詩相比，它更顯得搖曳多姿。從語言組合的角度來講，由於五言詩後面的非對稱音步可以分解為“二一”和“一二”兩種形式，從而為詩歌語言的組合提供了更大的空間，也就可以表達更為豐富的內容。

二、五言詩體的音步組合與漢語言的發展

據歷史文獻記載，早在《詩經》時代，就已經有個別的五言詩句出現。如《召南·行露》：“誰謂雀無角，何以穿我屋。誰謂女無家，何以速我獄。”《小雅·北山》：“或燕燕居息，或盡瘁事國；或息偃在牀，或不已於行。”《大雅·綿》：“虞芮質厥成，文王蹶厥生。予曰有疏附，予曰有先後。予曰有奔奏，予曰有禦侮！”《周頌·時邁》：“時邁其邦，昊天其子之，實右序有周。”可是，在現存的先秦文獻中，卻不見四句以上獨立完整的五言詩。這說明，詩體的發展，既與歌唱有關，也與語言的發展有關，是音樂節奏與語言形式的完美組合。

如我們上文所論，四言詩是由兩個對稱音步組成，五言詩是由一個對稱音步與一個非對稱音步組成，而且對稱音步在前。仔細分析《詩經》中已經出現的個別五言詩句，其音步組成方式卻很複雜。這裏面有符合漢以後五言詩音步組合方式的詩句，如上引《召南·行露》、《大雅·綿》中的五言詩句。但是更多的詩句並不符合，如《小雅·北山》，從音步的組合來看，詩

句的前面是一個單音節詞，後面則是一個四言句：“或/燕燕居息，或/盡瘁事國；或/息偃在牀，或/不已於行。”《小雅·斯干》：“唯/酒食是議，無/父母詒罹。”還有的五言句則是非對稱音步在前，對稱音步在後，如《小雅·小旻》：“匪先民/是程，匪大猶/是經。維邇言/是聽，維邇言/是爭。”還有更多的五言詩句裏面運用了具有襯音作用的嗟歎詞，如：《召南·騶虞》“於嗟乎騶虞”，《邶風·式微》“胡爲乎中露”、“胡爲乎泥中”，《鄘風·君子偕老》“胡然而天也！胡然而帝也”。這種情況說明，《詩經》時代五言詩句的音步組合，還遠遠沒有形成統一的模式。這些形態各異的五言詩句偶然雜在四言詩爲主的詩體當中，只是出於內容表達的臨時需要。這同時也說明，《詩經》時代尚沒有自覺的五言詩句創作意識，當然更談不上五言詩體的產生。

到了漢代以後這種情況幾乎發生了徹底的改變。現存的漢代五言詩及其詩句，從漢初戚夫人的《春歌》：“子爲王，母爲虜。終日/春薄暮，常與/死爲伍。相離/三千里，當誰/使告汝。”到李延年的《北方有佳人》：“北方/有佳人，絕世/而獨立。一顧/傾人城，再顧/傾人國。（寧不知）傾城/與傾國，佳人/難再得。”再到漢樂府中的大量五言詩作，如後世公認產生較早的《江南》：“江南/可採蓮，蓮葉/何田田，魚戲/蓮葉間。魚戲/蓮葉東，魚戲/蓮葉西，魚戲/蓮葉南，魚戲/蓮葉北。”以及比較長的詩篇《雞鳴》：“雞鳴/高樹巔，狗吠/深宮中。蕩子/何所之，天下/方太平。刑法/非有貸，柔協/正亂名。黃金/爲君門，璧玉/爲軒堂。上有/雙樽酒，作使/邯鄲倡。劉王/碧青甃，後出/郭門王。舍後/有方池，池中/雙鴛鴦。鴛鴦/七十二，羅列/自成行。鳴聲/何啾啾，聞我/殿東廂。兄弟/四五人，皆爲/侍中郎。五日/一時來，觀者/滿路傍。黃金/絡馬頭，頽頽/何煌煌。桃生/露井上，李樹/生桃傍。蟲來/齧桃根，李樹/代桃僵。樹木/身相代，兄弟/還相忘。”其音步組合全部符合標準，即對稱音步在前，非對稱音步在後。至於被後人推崇的文人五言詩《古詩十九首》，更是如此。同時我們還會發現，在漢代的五言詩中，基本上不再使用嗟歎詞，虛詞的使用量也大大減少，作爲《詩經》四言詩抒情描寫重要標誌的重言詞，除了個別詩篇之外，大部分詩篇也很少使用。這說明，五言詩句的音步組合模式已經定型，五言詩體也基本成熟。漢人已經有了相當自覺的五言詩體意識。

五言詩體的成熟，表面看起來是古人對於五言詩音步組合方式的掌握，但是一個深層的原因卻是語言本身的發展。漢代是中國語言大發展的

時期，其中一個重要的標誌，是虛詞使用的減少和雙音詞的大量增加^①，這帶來了漢語語言句法上的一大變化。首先，虛詞的減少意味着一個句子可以少用或者不必使用它們進行句子的聯綴，這同時意味着詞語本身在句中的黏合力增強，或者說人們更能通過語言節奏的變化來組合文句。其次，雙音詞的大量增加意味着語言表達功能的增強，人們有了對於事物進行敘述和描寫的更強有力的語言表現手段。只有在這種情況下，漢語語言才能滿足五言詩音步組合的要求，或者也可以說，從此以後，人們才可以比較輕易地完成五言詩句的創作。由此本人認為：漢語詩體的發展以音樂節奏方面的內在要求為動力，而它之所以能實現則有賴於語言的發展，二者是相輔相承的關係。這一點，我們通過五言詩與四言體和楚辭體的比較就可以看出。

先秦時代最典型的詩體形態是四言體，它由兩個對稱音步構成，與之相應的語言，也可以比較自由地組成兩個二言音組。先秦時代是以單音詞為主的語言時代，將兩個單音詞組合在一起，自然就是一個雙音組，相對於後世而言，這種組合是不難的。但是，先秦時代的語言詞彙並不豐富，有限的單音詞組合並不足以完全表達詩歌創作的需要。所以我們看到，在《詩經》各類詩篇的詩句組合中，使用了大量的嗟歎詞、虛詞和雙聲疊韻詞。其中相當大部分的虛詞在詩中並不表現特殊的文字意義，只是為了填充音節。大部分的雙聲疊韻詞都屬於形容詞，是詩人用來摹聲和摹形的工具，這固然有歌唱時的音節和美之優長，從另一方面也說明那個時代的語言詞彙的相對貧乏。這一點，在《國風》當中表現得特別明顯。當然，這並不意味着《詩經》中的詩歌藝術水準不高，一個優秀的詩人或者一首優秀的歌曲，總是能夠充分利用當時的技術條件，將一種藝術形式發揮到最好，從而使之成為不朽之作，如“關關雎鳩，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑”；“昔我往矣，楊柳依依。今我來思，雨雪霏霏”；“文王在上，於昭於天。周雖舊邦，其命維新”，等等。反觀《詩經》中現存的五言詩句，卻沒有一句是這樣精彩的。

我們再來看楚辭體。從音步的組合角度來講，如上文所言，楚辭體的基本句式“三兮(X)二”和五言詩類似，同樣是由一個對稱音步和一個非對稱音步組合而成，只不過次序顛倒了而已。但楚辭體的這一句式中間卻多

^① 對此，學者們已多有研究，如程湘清主編的《兩漢漢語研究》，濟南：山東教育出版社，1992年版。

了一個具有分割節奏作用的音符“兮(X)”。有了這個分割節奏作用的音符，一方面使楚辭體顯得更加搖曳多姿，更具有音樂的美感。從另一個方面來講，利用這個音符，使楚辭體前後兩個音步之間發生了斷裂，變成了黏合力不強的兩個片語，呈現為一種簡單的並列關係，這在一定程度上降低了楚辭體造句的難度。這種情況在楚辭體的另一種典型句式“三兮(X)三”中表現得更為明顯，如《九歌·山鬼》：“若有人兮山之阿，被薜荔兮帶女羅。既含睇兮又宜笑，子慕予兮善窈窕。”假如我們把中間的音符“兮”去掉，就變成了由三言詩組合的詩句：“若有人，山之阿，被薜荔，帶女羅。既含睇，又宜笑，子慕予，善窈窕。”從語法結構上講，一個三言詩句和一個五言詩句的差別是很大的，其組合難度，甚至比四言詩句還要容易。這種情況說明，楚辭體產生的語言環境，同樣還是與以單音詞為主的先秦時代的語言發展水準有直接關係的。

在楚辭體中，也有一些句式，如果去掉句中或句尾的“兮”字或其它虛字，就會與漢代標準的五言句式相同，葛曉音曾指出：如《哀郢》“鳥飛返故鄉兮，狐死必首丘”；《懷沙》“變白以為黑兮，倒上以為下”；《思美人》“登高吾不說兮，入下吾不能”；《遠遊》“往者余弗及兮，來者吾不聞”等，她認為這些句式“是早期五言體詩化的重要途徑”^①。本文不否定這一點，但是要指出的是，楚辭中這一類句式的出現，與《詩經》中出現一些合乎漢代標準五言句式的情況是一樣的，只是偶然為之，並沒有自覺追求的意識。

我們知道，漢語是以單音詞為基礎構成的文字語言系統，但是最具有聲音效果的語音卻是對稱的雙音組合。因而，由單音詞組合成雙音詞，便成為漢語最能表達意義的詞彙再生方式。從這一點來講，由兩個對稱音組組成的四言詩體，對於漢語詞彙向雙音詞方向的發展有着相當大的推動作用。但是，由於先秦時代文字和語言本身的不發達，雙音詞的組合又受到了極大的限制，所以，《詩經》中的許多四言詩句中的對稱音組，其實並不能稱之為詞，而只是為了滿足雙音組合效果的臨時組合而已，如《周南·葛覃》：“葛之/覃兮，施于/中谷，維葉/萋萋。黃鳥/于飛，集于/灌木，其鳴/喈喈。”仔細分析這六句詩，會發現這裏有幾種雙音組合方式：（1）兩個音節中一個實詞一個虛詞，音節只起襯托作用，沒有實際意義，如“葛之”、“覃兮”、“施于”、“維葉”、“于飛”、“集于”、“其鳴”，共有七組，數量最多。

^① 葛曉音：《論早期五言體的生成途徑及其對漢詩藝術的影響》，《文學遺產》第6期（2006年）。

(2) 由兩個實詞以偏正方式組成一個新詞，如“中谷”、“灌木”、“黃鳥”，有三個。(3) 由一個單音詞經過重疊而組成一個重言詞，如“萋萋”、“喑喑”。這種情況非常充分地說明了先秦時代語言發展的狀況，雙音詞的組合方式在那個時代尚不成熟，還沒有成為主要的造詞方式。當然，詩人也在這個方面進行了一系列積極的探索。所以我們看到，在《詩經》時代雙音詞的組合中，除了我們上面所看到的偏正式組合之外，還有並列式，如“參差”、“窈窕”、“寤寐”、“輾轉”、“家室”、“公侯”、“腹心”等等。但是，由於《詩經》時代雙音片語組合的技巧尚不完善，所以，這樣的組合詞方式尚不足以滿足四言詩創作的需要。

那麼，我們不免要問，既然單音詞的組合能力不強，詩人為什麼還要追求雙音組合，進行這些臨時搭配呢？問題可能需要從詩歌的音樂效果方面進行解釋。因為四言是兩個雙音組的對稱，如果不能構成這種對稱，就不足以形成四言這種完整的形式之美，也不會產生和諧的雙音對稱效果。所以，最簡捷的方式就是進行這樣臨時組合的雙音搭配，這其中，又以重言詞和實加虛的方式構成雙音組最為簡便。反過來講，如果一行詩不能由兩個對稱音組組合而成，那麼就不能成之為四言詩。這就產生了兩種情況，一種情況是在實際的語意表達中四言並不是最佳方式，所以詩人就會在創作中有意無意地突破四言體式，而代之以三言、五言等多種形式。一種情況是努力滿足四言詩的對稱音組要求，儘量進行各種方式的拼合，甚至產生不少在後世看來過於呆板的四言詩篇。前者是《國風》中的常例，後者在二《雅》當中常見。這從另一個角度說明：四言詩雖然有着非常典型的對稱之美，但是卻限制了漢語語言一字一音的表達自由。過於嚴格的對稱要求，也使四言詩句缺少了變化之美，尋求漢語語言表達與詩歌音樂之美的更好結合，勢必成為《詩經》後時代的發展方向。從這一角度來講，楚辭體的確是《詩經》體之後中國人在詩體形式上的一大探索。但是楚辭體存在着兩點不足：第一是非對稱音步起首的方式弱化了詩行的節奏，從而造成了對於歌唱音符“兮”的過度依賴；其二是鮮明的二分節奏使兩個音組之間產生了斷裂，難以進行更為複雜的語言表達。五言詩的產生，則有效地彌補了四言詩與楚辭體的不足，更適合漢語言的發展趨勢。

五言詩是五個字聯綴在一起組成的詩句，由一個對稱音步與一個非對稱音步組成。對稱音步在前，強化了詩行的音樂節奏；非對稱音步在後，為漢語言單音詞在詩歌中的應用提供了充分的條件。它不需要像四言詩那

樣,把所有的單音詞納入對稱音步之中,而是允許它的存在,並且有非常大的自由組合的空間。這個三音組,從音樂節奏上來講,既可以是“1+2式”的組合,也可以是“2+1式”的組合,從而使這個單音可以在詩行的第三和第五的位置上自由變化。從語言的角度來講,既可以組成一個三音詞,也可以組成“1+2”或者“2+1”式的兩個片語,也可以是三個獨立的詞,從語法學的角度來講,這樣就可以容納更多的有效語法成分,從而增加語言的容量。同時,因為單音詞在句中的靈活運用,使詩句的語言表現更為流暢,而不必過多地使用虛詞來填充音節。中國古典詩詞脫胎於音樂,因而特別重視詩歌的聲音節奏,對稱具有重要意義。同時,由於漢語是一種一字一音的語言,理想的詩行須要保證有單音詞靈活存在和自由組合的音樂條件,五言詩恰恰能夠同時滿足這兩條要求。梁人鍾嶸在《詩品》中說:“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,最為詳切者邪?”通過上面的分析,我們可能才會理解鍾嶸此話的含義,更加清楚地認識到五言詩體在語言表達上的優勢。

三、五言詩的音樂節奏與詩體格律化

中國早期詩歌體式的形成與音樂有直接的關係,四言詩和楚辭體如此,五言詩也是如此。現存漢代較早的五言詩,大都屬於樂府詩,都是可以歌唱的。所以如此,大概還是音樂節奏對於詩歌語言起到了強化的作用。以此而言,五言詩在漢代的興盛,有賴於一種新的音樂的流行。這種新樂,不同於以四言為主的先秦古樂,不同於楚歌,也不同於漢代從西北地方流入的鼓吹和橫吹,而應該是相和歌。事實上,漢代較早的五言詩也恰恰保存在早期的相和歌裏。何謂相和?郭茂倩《樂府詩集》引《宋書·樂志》:“《相和》,漢舊曲也。絲竹更相和,執節者歌。”又引《晉書·樂志》:“凡樂章古辭今之存者,並漢世街陌謠謳,《江南可採蓮》、《烏生十五子》、《白頭吟》之屬是也。”相和歌的具體聲音表現形態如何,我們今天已不可考,但是它更適合五言詩的演唱,當是不爭的事實。

我們知道,在中國早期詩體形成的過程中,音樂起着重要作用。在詩

體中最重要的音樂因素就是聲音的對稱，只有對稱才能構成鮮明的節奏。在詩中，對稱不僅表現為音節的對稱，由此而構成對稱音步；而且表現為句式的對稱和押韻的對稱，由此構成對稱的詩行；進而表現為章節的對稱，由此而構成一首完整的詩篇。對稱還內在地制約着語言詞彙組合，形成語言意義上的對稱，這為詩人的遣詞造句提供了可以遵循的原則與便利。對稱性原則在四言詩體中所起的作用甚大，典型的四言詩體可以體現對稱的上述各種元素，如《周南·關雎》：“關關/雎鳩，在河/之洲。窈窕/淑女，君子/好逑。參差/荇菜，左右/流之。窈窕/淑女，寤寐/求之。”《小雅·伐木》：“伐木/丁丁，鳥鳴/嚶嚶。出自/幽谷，遷于/喬木。”《小雅·采薇》：“昔我/往矣，楊柳/依依。今我/來思，雨雪/霏霏。”這裏有音步的對稱、詩行的對稱，押韻的對稱，還有詞性的對稱和句法的對稱。正是這種對稱式的語言表達，與四言詩音韻的和諧相映成趣，構成了四言詩特有的形式之美，也造就了中國四言詩歌的典範。

對稱在五言詩詩體形式方面所發揮的作用，一點不比四言詩差。而且，因為五言詩在詩體形式上有比四言詩更加靈活的音步構成，在對稱的利用方面也有了更大的發展空間。隨着人們對於五言詩體的熟練把握，利用其對稱性原則進行藝術的加工，促使五言詩逐步向格律化的發向發展。我們可以把這個過程大致分為三個階段。

第一階段是五言詩體的初起，詩人所關注的主要是音步的對稱和詩行的對稱，而不太關注詞性的對稱和句法的對稱。這可能由於五言詩的興起最初與音樂關係緊密的緣故。由於五言詩與四言詩的最大不同是每句詩中包含着一個非對稱音步，而且是對稱音步在前、非對稱音步在後組成的詩行。只要符合這兩點，就會達到與四言詩和楚辭體不同的節奏效果。所以我們看到，早期的四言詩在詞語的組合與句法結構上並不講究，甚至帶有很強的隨意性。如《江南》：“江南/可採蓮，蓮葉/何田田，魚戲/蓮葉間。魚戲/蓮葉東，魚戲/蓮葉西，魚戲/蓮葉南，魚戲/蓮葉北。”整首詩由七句組成，從語言結構來講，前三句是三種不同的句式。第一句是個陳述句，謂語又是一個複雜的動賓片語。第二句是個描寫句，謂語是一個偏正結構的形容詞。第三句也是個陳述句，但是在謂語動詞後面是一個複雜的補語結構。後四句是第三句的句法結構的重複。也就是說，如果從修辭學的角度來看，這首詩在句法上是不講究的，它就是自然的語言，是客觀的描述，沒加任何修飾。用胡適的話說，這首詩也沒有什麼深意，“只取音節和美好

聽,不必有什麼深遠的意”^①。早期的五言詩大都具有這一特點。如據說是西漢大音樂家李延年所作的《北方有佳人》也是如此:“北方/有佳人,絕世/而獨立。一顧/傾人城,再顧/傾人國。(寧不知)傾城/與傾國,佳人/難再得。”據說,李延年“善爲新聲變曲,聞者莫不感動”,這首《北方有佳人》就是其代表作。但是我們今天從章法修辭的角度來看,這首詩並不高明。這種情況,甚至到了東漢樂府詩和《古詩十九首》的時代也還是如此。如《長歌行》:“青青/園中葵,朝露/待日晞。陽春/布德澤,萬物/生光輝。常恐/秋節至,焜黃/華葉衰。百川/東到海,何時/復西歸。少壯/不努力,老大/徒傷悲。”《行行重行行》:“行行/重行行,與君/生別離。相去/萬餘里,各在/天一涯。道路/阻且長,會面/安可知。胡馬/依北風,越鳥/巢南枝。相去/日已遠,衣帶/日已緩。浮雲/蔽白日,游子/不顧返。思君/令人老,歲月/忽已晚。棄捐/勿復道,努力/加餐飯。”後人評價這些漢代樂府詩和文人古詩,往往讚歎其情真、景真、事真、意真,卻很少有人說這些詩在遣詞造句方面如何講究辭藻對偶。的確,從後世詩歌創作追求語句精練的角度講,我們看這些詩甚至有些囉嗦絮叨。可是,它那自然流暢的語言,與音韻流暢的五言詩相配,的確會產生令人心旌目蕩的效果。

但是受中國詩歌對稱性原則的影響,即便是在這些早期的五言詩中,也不免會自然生成一些對稱性的語言章法結構。在樂府詩中已有好多這樣的例子,如《陌上桑》形容羅敷之美是:“頭上/倭墮髻,耳中/明月珠。細綺/爲下裙,紫綺/爲上襦。”“頭上”、“耳中”兩句,自然對稱;“細綺”、“紫綺”二句,上下相應。《長歌行·仙人騎白鹿》中的景物描寫:“凱風/吹長棘,夭夭/枝葉傾。黃鳥/飛相追,咬咬/弄音聲。”“凱風”兩句與“黃鳥”兩句,也形成章法上的對偶。《君子行》告誡人們言行要謹慎:“瓜田/不納履,李下/不正冠。嫂叔/不親授,長幼/不比肩。”不僅四句排偶,句法相同。而且在前兩句和後兩句中,各自組成更爲嚴格的對偶形式。“瓜田”對“李下”,“嫂叔”對“長幼”,都是非常標準的名詞性片語相對;“納履”對“正冠”,“親授”對“比肩”,也是比較嚴整的動詞片語相對。我們之所以不覺得這些對偶式的句子在詩中特別顯眼,是因爲它們與全詩融合無間,是自然而然的內容表達,體現的是一種自然之美。如果詩人意識到了語言對偶的妙處而有意爲之,那就進入了五言詩體的第二個發展階段。

^① 胡適:《白話文學史》,上海:新月書店,1928年版。

五言詩體發展的第二個階段，也就是詩人開始注重語言修辭的階段。它與第一個階段不能完全分開，是因為我們並不能排除在早期的五言詩創作中詩人一點也不注意語言的修辭問題，因為那是不可能的。一個好的詩人總是想要用最準確的語言來表達自己的情感。但是正如我們上文所說，在以歌唱相配合的五言詩初期發展階段，音調的和諧在這裏佔有更重要的地位，早期的詩人更注重的是五言詩的節奏韻律。所以我們看到，在早期的五言詩中，最通用的語言修辭方式並不是詞語的對偶和句法的對稱，而是雙聲疊韻與重言詞的使用，是句子的排比。我們知道，雙聲疊韻詞和重言詞在《詩經》四言詩中起着重要作用，這與那個時代的語言發展特點有關，也與四言詩詩體形式有關。五言詩中由於有非對稱音節的存在，對雙聲疊韻和重言詞的要求並不強烈，但是在注重音韻和諧的樂府五言詩早期階段，雙聲疊韻詞和重言詞還是在其中扮演了重要的修辭作用，特別是重言詞的使用，非常引人注目。如：“蓮葉何田田”，“鳴聲何啾啾”，“浬浬何煌煌”，“為人潔白晳，鬢鬢頗有鬚。盈盈公府步，冉冉府中趨”，“岾岾山上亭，皎皎雲間星”，“夭夭枝葉傾”，“咬咬弄音聲”，“華燈何煌煌”，“音聲何嘈嘈”，“鳳凰鳴啾啾”，“默默施行違”，“翩翩堂前燕”，“淒淒復淒淒”，“竹竿何嫋嫋，魚尾何篸篸”。何以如此？因為重言詞相對而言是最簡單的一種複音組詞方式，有很好的摹聲摹形效果，而且音節流暢，所以自然會受到注重音韻和美的早期詩人的喜歡。從句式來講，排比則是最好的對稱方式，因為它是一種句式的重複，自然就會形成有規律的聲音節奏，相對而言也是一種比較容易的造句方式，特別適合用於口頭歌唱，所以，我們在早期漢樂府當中，會看到大量的排比句式的出現。如《江南》：“魚戲蓮葉東，魚戲蓮葉西，魚戲蓮葉南，魚戲蓮葉北。”《陌上桑》：“行者見羅敷，下擔捋髭鬚。少年見羅敷，脫帽著幘頭。耕者忘其犁，鋤者忘其鋤。”“十五府小史，二十朝大夫。三十侍中郎，四十專城居。”《長安有狹斜行》：“大子二千石，中子孝廉郎。小子無官職，衣冠仕洛陽。三子俱入室，室中自生光。大婦織綺紵，中婦織流黃。小婦無所為，挾琴上高堂。”

重言和排比的修辭方式，相對而言畢竟有些簡單，它適合於口頭歌唱，並且有音韻和諧的優點。但是，當漢語言詞彙的組合能力日漸豐富，詩歌形式給這種組合提供了更多空間的時候，詩人自然不會滿足於簡單的重言與排比，一定會追求更加豐富的語言組合方式。特別是當五言詩逐漸發展成一種脫離歌唱藝術的獨立語言藝術形式的時候，對於詩句的語言修辭手

段的要求必然越來越多，相應的修辭方式也會越來越豐富。

以《古詩十九首》為代表的漢代文人五言詩，本與樂府詩有不解之緣，但是後人之所以更看重它與樂府詩的區別，將其視為後世文人五言詩的典範。其重要原因，除了這些詩篇在內容上表達了漢代文人士子的生活經歷和思想情感之外，就因為這些詩篇是脫離了歌唱的藝術，同時表現了更多的文人詩的修辭技巧，從而為五言詩的發展開拓了更加廣闊的天地。

《古詩十九首》與漢樂府詩在修辭技巧上的重大不同，是有了更加複雜的詞語組合方式與句式變化。我們知道，漢語言是以單音詞為基礎發展起來的語言，一字一音，沒有固定的時態和語序要求，這為它的詞彙和句式組合提供了巨大便利。在漢語詩詞當中，只要符合節奏的分割，它的語言形態就可以盡情變化。反過來講，只要按照節奏誦讀不破壞語義，它的句式組合就可以多種多樣，表達的內容也就更加豐富。下面，讓我們以其中的第一首《行行重行行》為例進行分析：

行行/重行行，與君/生別離。相去/萬餘里，各在/天一涯。道路/
阻且長，會面/安可知。胡馬/依北風，越鳥/巢南枝。相去/日已遠，衣
帶/日已緩。浮雲/蔽白日，游子/不顧返。思君/令人老，歲月/忽已
晚。棄捐/勿復道，努力/加餐飯。

首先我們注意到，作為漢樂府詩中最典型的重言詞，在這首詩中只出現了一例“行行”，但是這個貌似重言的組合，與其它重言辭卻有本質的區別，因為它不是由兩個重言形容片語組成的一個不可分割的新詞，而是兩個動詞的排比，從本質上還是兩個詞。所以它表達的意思也不是一個簡單的重言形容詞的摹形摹聲，而是用兩個動詞表達“行”這一動作行為的持續不斷，我們可以把它看成是詩人在語言組合上的一種新的創造。其次是詩中沒有出現重複的句子，“相去日已遠，衣帶日已緩”兩句，雖然也可以算作排比，但是在句法結構上有所變化，而且前後兩句還有一種因果上的關聯，是更高級的一種章法結構。類似的句子還有：“浮雲蔽白日，游子不顧返。思君令人老，歲月忽已晚。”前兩句是由自然的物象聯想到人事，後兩句則是由人事轉向自然。特別是“浮雲蔽白日”一句，“浮”、“蔽”、“白”三個字，用詞準確，蘊含豐富，有明顯的文人詩韻味。值得注意的還有“胡馬依北風，越鳥巢南枝”一聯，“馬”對“鳥”，“胡”對“越”，“北風”對“南枝”，“依”

對“巢”，名詞對名詞，動詞對動詞，方位對方位，對仗相當工穩，顯示了高超的修辭技巧。我們相信，這樣一種詩歌的寫作，已經包含着詩人在五言詩的創作藝術方面的有意追求。

不過，由於《古詩十九首》在總體語言風格上與樂府詩比較接近，以自然清新的口語式句法占主要比例，所以人們還是特別讚賞其真切自然的情感表達和通俗質樸的語言風格。到魏晉以後，文人們開始將五言古詩作為抒寫情志的主要詩體形式，五言詩也因此從音樂中脫離出來而走向了一條獨立發展的道路。

在引導五言詩走向辭藻的修飾方向方面，曹植是一個標誌性人物。對此，鍾嶸在《詩品》中稱之為：“骨氣奇高，詞彩華茂，情兼雅怨，體被文質，粲溢今古，卓爾不群。嗟乎！陳思之於文章也，譬人倫之有周孔，鱗羽之有龍鳳，音樂之有琴笙，女工之有黼黻。”曹植以其超人的天賦，將五言詩體的形式與漢語詞彙的運用完美地組合在一起。在曹植的五言詩裏，重言詞比《古詩十九首》明顯減少，三句以上的排比句式幾乎沒有，盡可能地發揮漢語單音詞的功能，採用各種極具變化的組合方式，凝練成複雜的五言句式，從而達到寫景與抒情的效果。如《美女篇》描寫美女，明顯地借鑒了漢樂府《陌上桑》的誇張方式，但二者卻大不相同：“美女妖且閑，採桑歧路間。柔條紛冉冉，落葉何翩翩。攘袖見素手，皓腕約金環。頭上金爵釵，腰佩翠琅玕。明珠交玉體，珊瑚間木難。羅衣何飄飄，輕裾隨風還。顧盼遺光采，長嘯氣若蘭。行徒用息駕，休者以忘餐。”詞彙豐富，語言華麗，句法富於變化。比較典型的例證再如《白馬篇》：“仰手接飛猱，俯身散馬蹄。狡捷過猴猿，勇剽若豹螭。”《公燕詩》：“明月澄清影，列宿正參差。秋蘭被長阪，朱華冒綠池。潛魚躍清波，好鳥鳴高枝。”追求對仗工整，用詞講究，呈才使氣，雕琢痕迹明顯，體現了文人詩的特徵。自曹植以降，這種風氣越來越濃，陸機、謝靈運等人是其代表。語言的雕琢，為律詩的對偶奠定了堅實的基礎。

五言詩發展的第三個階段是對平仄的講究。它是對於詩歌音樂節奏把握的更高階段，也可以說是當五言詩脫離了歌唱，變成誦讀的藝術之後，詩人對於詩歌內在的語言節奏的認識與有意追求。漢語本身是有聲調的語言，聲調主要分為平仄兩類。平聲與仄聲的相對應，本身也容易形成語言聲調上的對稱。但是，將它同聲與聲之間的音節對稱比起來看，聲調對稱的節奏感就不那麼明顯了。所以，中國早期詩歌之重視節奏，最重視的還是音節的對稱。當詩人掌握了一種詩體形式的音節對稱規律之後，就會

在此基礎上追求語言修辭，以期用更為準確生動的語言與詩的節奏相配合，從而更加準確地表達思想情感。所以，在漢代以前，我們看不到有關中國詩歌創作在平仄方面的理論記述。

但平仄本身既然是一種客觀存在，無論詩人是否有意追求平仄，在詩歌創作中都會有平仄對稱的現象存在。如《詩經·周南·關雎》“參差荇菜，左右流之”，“參差荇菜，左右芼之”，如果按平仄分析，就是“平平仄仄，仄仄平平”^①，對稱相當工整。《古詩十九首·今日良宴會》“人生寄一世，奄忽若飄塵”，按平仄分析就是“平平仄仄仄，仄仄仄平平”。《庭中有奇樹》“馨香盈懷袖，路遠莫致之”，按平仄分析就是“平平平平仄，仄仄仄仄平”。《驅車上東門》“白楊何蕭蕭，松柏夾廣路”，按平仄分析就是“仄平平平平，平仄仄仄仄”。“服食求神仙。多為藥所誤”，按平仄分析就是“仄仄平平平，平平仄仄仄”^②。這種平仄上的對稱，與後世律詩所要求的平仄對稱雖然不一致，但是它說明，平仄對稱的語言現象是存在的，掌握了平仄的規律，對於強化詩歌本身的聲韻之美是有幫助的。

中國語言的四聲與音樂的五音之間有相互對應的關係，古人早就有所認識。早在三國時期李登編著的《聲類》和晉代呂靜編著的《韻集》，就用宮、商、角、徵、羽來分類。《魏書·江式傳》：“（呂）靜別放故左校令李登《聲類》之法，作《韻集》五卷，宮、商、角、徵、羽各為一篇。”又，據唐代封演《聞見記》所言，《聲類》是“以五聲命字，不立諸部”。段安節《樂府雜錄》：“太宗朝，挑絲竹為胡部。用宮、商、角、徵、羽，並分平、上、去、入四聲。其徵音，有其聲無其調。”徐景安《樂書》：“上平聲為宮，下平聲為商，上聲為祉（徵），去聲為羽，入聲為角。”姜夔《大樂議》：“七音元協四聲，或有自然之理。”從這些記載看，四聲的產生，當和音樂中的五音有一定的聯繫。魏晉六朝人認識到四聲與五音的對應關係，所以在詩歌創作中不僅講究節奏的配合，開始逐步重視四聲的應用。不過，四聲與五音之間的關係比較微妙，從古人的記載看，大概起初人們只是認識到不同的平仄聲適合用於不同的音調，但是詩歌中在每個位置上到底要用什麼平聲還是仄聲的字，似乎還認識的不太清楚。直到齊梁時期的沈約諸人，才有比較清晰的認識。劉勰《文心雕龍·聲律》：“夫音律所始，本於人聲者也。聲合宮商，肇自血氣，先

① 《詩經》平仄的分析依據的是王力的上古音系統。

② 以上所依據的是《廣韻》系統，見李珍華等編《漢字古今音表》，北京：中華書局，1999年修訂版。

王因之，以制樂歌。故知器寫人聲，聲非學器者也。故言語者，文章關鍵，神明樞機；吐納律呂，唇吻而已。古之教歌，先揆以法，使疾呼中宮，徐呼中徵。夫宮商響高，徵羽聲下；抗喉矯舌之差，攢唇激齒之異，廉肉相準，皎然可分。”這說明，在劉勰看來，聲律的緣起本是由於人聲，肇自血氣。所以教人學習樂歌，首先要教人發聲之法，所謂“疾呼中宮，徐呼中徵”。因為發聲歌唱，發現字與字之間的配合十分重要：“凡聲有飛沉，響有雙疊。雙聲隔字而每舛，疊韻雜句而必睽；沉則響發而斷，飛則聲颺不還，並輓轡交往，逆鱗相比；迂其際會，則往蹇來連，其為疾病，亦文家之吃也。”如果要改變這種狀況，就要通過吟詠的方式仔細體會：“左礙而尋右，末滯而討前，則聲轉於吻，玲玲如振玉；辭靡於耳，累累如貫珠矣。是以聲畫妍蚩，寄在吟詠，滋味流於字句，風力窮於和韻。異音相從謂之和，同聲相應謂之韻。韻氣一定，故餘聲易遣；和體抑揚，故遺響難契。屬筆易巧，選和至難，綴文難精，而作韻甚易。雖織意曲變，非可縷言，然振其大綱，不出茲論。”^①括其要義，就是在反復吟詠的過程中，把握住“和”與“韻”二者。所謂“和”，就是“異音相從”，也就是掌握平仄之間的對應關係。所謂“韻”，就是“同聲相應”。這兩者之中，又以“選和”最難，也就是掌握詩中“異音相從”的平仄更難。沈約《宋書·謝靈運傳》：“夫五色相宣，八音協暢，由乎玄黃律呂，各適物宜。欲使宮羽相變，低昂互節，若前有浮聲，則後須切響。一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異。妙達此旨，始可言文。”沈約此文所說，與劉勰完全一致。包括兩點，第一，詩歌當中對於平仄的把握，是為了使其更便於歌唱；第二，平仄協調的要義在於平仄有規律的變化相應。所以我們也可以說，中國詩歌的格律化過程，其實還是來自漢語詩歌本身對於節奏韻律的要求和把握，是從最初僅重視音步節奏的配合到重視語言的協調再到平仄協調的自然發展過程。

（作者單位：首都師範大學文學院）

^① 按關於《文心雕龍》此段文字，多有異文及不同斷句，此處引自周振甫《文心雕龍選譯》，北京：中華書局，1980年版，第187—188頁。但“滋味流於字句，風力窮於和韻”兩句與周文斷句不同，具體考證不贅。