

3-2016

論早期五言詩的節奏演變與美學示範

Zhenting LUO
北京大學中文系

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

 Part of the [Chinese Studies Commons](#)

參考書目格式 Recommended Citation

羅楨婷 (2016)。論早期五言詩的節奏演變與美學示範。《嶺南學報》，第五輯，頁51-64。檢自
http://commons.ln.edu.hk/ljcs_new/vol5/iss1/4

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.

論早期五言詩的節奏演變與美學示範

羅楨婷

【摘要】以“上二下三”作為五言詩的典型節奏，是自明清以來的共識。但所謂“下三”結構並非不可再分的最小意義單位，五言詩據其內部變數仍可進一步細分為：“二一二”式、“二二一”式及不可再分的“二三”式。它們在五言詩發展的各個階段互有消長，大致經歷了從“二一二”主導，轉向廣義的“二三”結構，最後“二二一”式興起，與早期的“二一二”間錯相用，成為此後五言詩的主導節奏。這條五言詩的節奏演變軌迹表明：一方面，來自《詩經》、楚辭的較為古拙的“二一二”式，是五言詩興起的重要來源，同時也是漢魏五言古詩獨特藝術風貌的重要組成部分；另一方面，五言詩在自身的發展過程中，也逐漸尋找到一種更具新變意味的構句方式，從而促使齊梁“二、五異聲”的聲律法則，向近體詩“二、四異聲”的節奏轉變。

【關鍵詞】五言詩 節奏 構句

一、廣義“二三”式主導節奏的形成

根據《先秦漢魏晉南北朝詩》，分析先秦至兩晉五言詩的節奏演變，如下表所示^①：

① 逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局，1983年版。以下句式統計及所引詩句原文，皆據此書，不再注引。“一四”式的內部雖可細分，但鑒於其內部變數頗大，且不具代表性，故兼而論之。具體篇目或有異文，或存歧見，在所難免。然細不妨要，以總體資料勾勒出來的早期五言詩的發展態勢當是大致可信的。

句 式	先 秦	漢	魏	晉	趨 勢
二一二	52.17%	64.03%	69.21%	66.20%	↑魏↓
二二一	13.04%	17.70%	10.44%	12.60%	↑漢↓魏↑
二三	4.35%	14.97%	18.40%	19.70%	↑
一四	8.70%	2.83%	1.69%	1.39%	↓
三二	21.74%	0.48%	0.25%	0.10%	↓
廣義“二三”	69.56%	96.70%	98.05%	98.50%	↑

我們不難發現：廣義的“二三”式自漢代起就已佔據絕對的主導地位，其比重始終穩中有升。而“一四”、“三二”句式的比重迅速萎縮，其總和由先秦時期的 30.44% 銳減至漢代的 3.31%，到晉代更跌至 1.49%。這說明，五言詩自萌芽之初就有尋找主導意義節奏的自覺。其選擇廣義“二三”式的必然性，葛曉音、吳小平等已從漢語結構、誦讀習慣，以及歷史淵源等方面給出充分解釋^①。但是，“一四”式與“三二”式的衰落原因同樣不容忽視，需作進一步闡釋。

“三二”式在先秦的使用頻率僅次於“二一二”式，但其句法構成卻幾乎千篇一律，曰：“佐雍者嘗焉，佐鬪者傷焉”（《國語》）；“借車者馳之，借衣者被之”（《戰國策》）。經兩漢至晉，句法亦未見新變，曰：“太倉令有罪”（班固《詠史》），“富貴者稱賢”（趙壹《秦客詩》），“淮南弟稱王”（曹操《蒿里行》），以及“榮與壯俱去，賤與老相尋”（張翰《雜詩》）等。值得注意的是，這些“上三”部分在當時均由不可縮減的名詞性短語構成，應屬作者的無奈之舉。由於繁瑣的稱名指代與五言詩尋求主導節奏的努力背道而馳，故後世概以慣用簡稱規避之，如稱“凌煙閣”為“凌煙”、“煙閣”，稱“鳳凰池”為“鳳池”；稱司馬相如為“馬卿”、“相如”，稱公孫弘為“公孫”、“孫弘”等。至於“佐雍者”、“借車者”、“所憐者”之類泛指，則一律省去“者”字，如南朝樂府中就頻現“所歡”、“所憐”等。除此以外，規避“三二”式的更為積極的手段當屬顛倒句序。如晉阮侃詩曰：“飄飄然遠征。”（《答嵇康詩二首》其一）此即是為正常句序而失掉整齊節奏；至南朝詩人專以顛倒句序為尚，在駢文中已大量使用“孤臣危涕，孽子墜心”（江淹《恨賦》）的描述，更何況於詩？如沈約《石塘瀨聽猿》曰：“嗷嗷夜猿鳴，溶溶晨霧合。”即是此例。

^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—27 頁；吳小平著：《中古五言詩研究》，南京：江蘇古籍出版社，1998 年版，第 131 頁。

可見，“三二”式盛行於先秦，很大程度上與早期五言詩在構詞、造句上所受的限制有關。隨著詩體語言的靈活性增強，“三二”式也因其對和諧節奏的破壞，而漸遭冷落。同時，又因其因循古拙，足以代表先秦五言古風，故時或成為後世詩人追慕模仿的對象，如阮籍《詠懷》頻繁使用“所憐者誰子”、“賓客者誰子”、“仇怨者誰子”等句；杜甫也特意在七言拗律《白帝城最高樓》中寫下：“杖藜歎世者誰子。”這些過分相似的語言、結構，雖笨拙乏味，但若置於精心結撰的篇章中，又往往成為詩篇之骨節筋腱處。

同樣，“一四”結構的比重從先秦至兩漢銳減，此後亦穩定下降。與“三二”式相比，它的突出特點是散文化、口語化的傾向更加嚴重，尤其多見於民間謠諺或人物對話中。前者如“故為人所羨，今為人所憐”（《成帝時歌謠》）；“豹則虎之弟，鷹則鷄之兄”（《古艷歌》）；“桀放於鳴條”（《折楊柳行》），以及漢樂府中常用的“客從遠方來”等。後者僅在敘事長詩《孔雀東南飛》中，就能舉出“君當作磐石，妾當作蒲葦”，“云有第三郎”，“理實如兄言”，“先嫁得府吏，後嫁得郎君”，“吾獨向黃泉”等數句。毫無疑問，“一四”式對五言詩節奏日趨整齊的發展同樣是種威脅，但其散漫隨意的姿態，也為後世詩人提供了改造五言詩的另一種可能。杜甫《月夜憶舍弟》曰：“露從今夜白，月是故鄉明。”中唐韓愈以文為詩，更不乏此類用法，如《南山詩》連用五十多個“或”字領起，曰：“或連若相從，或蹙若相鬥。或妥若弭優，或辣若驚雉。或散若瓦解，或赴若輻輳。或翩若船游，或決若馬驟……”值得注意的是，這種以名詞（以人稱代詞為主）或副詞起首的用法，有別於後世填詞以動詞領起的“一字逗”，是先秦詩歌散文化、口語化的典型特徵。

總之，早期五言詩尚未發展出成熟的“詩的語言”，故“三二”、“一四”等散文化的五言構句節奏，作為廣義“二三”句式的對立面，大量保存於先秦的五言歌辭謠諺，乃至漢樂府如《孔雀東南飛》中。然而，由於五言詩的“詩化發展”，以及對主導節奏的積極追求，“三二”、“一四”式在大盛於先秦後，旋遭棄用。這也使其得以留在萌芽之初，保持著或古拙或散漫的姿態，成為後世詩人求新求變的靈感淵藪。

二、“二一二”與“二二一”的對立消長

早期五言詩選定廣義“二三”式為其主導節奏的實質，是“二二一”式崛

起，逐漸打破先秦以來“二一二”式的主導局面，並與之分庭抗禮的過程。具體而言，“二二一”式的比重由先秦至漢增加了4.66%；從漢到魏，下降了7.26%；入晉後，則又增加了2.16%。在這些看似隨意的數字變化背後，自有其必然存在。雖然“二二一”式所占比例至兩晉時也僅為12.60%，仍低於先秦的13.04%，但其內部構句法的改變，卻傳遞出一種極為重要的新變消息，成為後世五言詩節奏成熟定型的關鍵。

“二二一”式的首次增長是在兩漢。此時的構句法以“二/副詞/一”為主，居中尤多判斷副詞，如“臨食不能飯”、“長夜不能眠”、“匪席不可卷”、“雖知未足報”（秦嘉《贈婦詩》）；“河清不可俟，人命不可延”（趙壹《秦客詩》）；“遠道不可思”、“輾轉不可見”、“入門各自媚”（蔡邕《飲馬長城窟行》）；“良時不再至”、“恨恨不能辭”、“皓首以為期”、“對酒不能酬”、“相見未有期”、“羽翼不能勝”、“駑馬不可乘”、“塞耳不能聽”、“彷徨不能歸”、“有翼不好飛”、“聞子不可見”、“生時不識父”（《李陵錄別詩》二十一首）等。雖然居中的“二”並非完全排除使用名詞，如“天漢東南流”（《李陵錄別詩》二十一首）；“翩翩飛蓬征，愴愴游子懷”（《古八變歌》）等，但明顯尚未表現出作意好奇的自覺。這與劉宋以後代表著新變的“巖高白雲屯”（謝靈運《入彭蠡湖口》）、“魚戲新荷動，鳥散餘花落”（謝朓《游東田》）等佳句可謂大異其趣。二者的主要區別在於：首先，前者多用虛詞，以“二/副詞/一”式為主；後者多用實詞，表現為“二/名詞或形容詞/一”式。其次，前者以敘事抒情為主，多比興手法，意不在景；後者以客觀描寫為主，選詞極富修飾性。最後，前者詞義疏朗，常出現整句，甚至是好幾個句子使用相同主語的情況；而後者有時意象密集，一句分涉兩個主語，可細分為“一一/二一”式。

由於漢代五言詩的“二二一”式古拙散漫，故難免與始於魏晉的“文學自覺”傾向背道而馳。魏人在大量削減兩漢“二二一”式構句法的同時，也在嘗試著對其進行文人化改造，並成功孕育出新變因素，如“蟋蟀夾岸鳴，孤鳥翩翩飛”（王粲《雜詩》）；“一縱兩禽連”（曹植《名都篇》）；“越夷水中藏”（曹植《苦熱行》）；“東觀扶桑曜，西臨弱水流”（曹植《名都篇》）等。此類句法以“二/名詞或形容詞/一”式熔鑄情景，初見鍛煉之功。

入晉後，文人雖囿於玄言，未能在新變之路上走得更遠，但前期的慣性仍使“二二一”式在此期實現了小幅回升。此前，漢魏詩人以五言鋪陳場面，必然以“二一二”式為主，如曹植《公讌詩》曰：“清夜游西園，飛蓋相追

隨。明月澄清影，列宿正參差。秋蘭被長坂，朱華冒綠池。潛魚躍清波，好鳥鳴高枝。神飆接丹轂，輕輦隨風移。”至西晉也多仍舊制，如王浚《從幸洛水餞王公歸國詩》曰：“聖主應期運，至德敷彝倫。神道垂大教，玄化被無垠。欽若崇古制，建侯屏四鄰。皇輿回羽蓋，高會洛水濱。臨川講妙藝，縱酒釣潛鱗。八音以迭奏，蘭羞備時珍。古人亦有言，爲國不患貧。與蒙廟庭施，幸得廁大鈞。群僚荷恩澤，朱顏感獻春。賦詩盡下情，至感暢人神。長流無舍逝，白日入西津。奉辭慕華輦，侍衛路無因。馳情繫帷幄，乃心戀軌塵。”然而，東晉曹毗的《詠冬詩》全用“二/名詞或形容詞/一”式吟詠冬夜，曰：“綿邈冬夕永，凜厲寒氣升。離葉向晨落，長風振條興。夜靜輕響起，天清月暉澄。寒冰盈渠結，素霜竟欄凝。”詩以描寫爲主，遣詞富於修飾性，尤其是“夜靜輕響起，天清月暉澄”一聯，可謂得風氣於“巖高白雲屯”之前。

在鍛煉新句法的同時，晉人對漢魏“二/副詞/一”式的運用也有著同樣清醒的認識。以西晉陸機的五言詩爲例，此時構句仍以單句爲主，不太涉及意象密集的雙主語，但其遣詞造境，已具有慘澹經營的自覺，故能以“才高詞贍，舉體華美”（鍾嶸《詩品》）擅勝。篇中佳句如“音聲日夜闕”，“迅雷中霄激，驚電光夜舒”（《贈尚書郎顧彥先詩二首》）；“虎嘯深谷底，雞鳴高樹巔”，“夕息抱影寐，朝徂銜思往”（《赴洛道中作詩二首》）等，皆以實詞爲主，繪藻雕飾，頗具巧思，很符合摘句的需要。但是，在其擬古詩十二首中，作者卻有意回避了這類精心結撰的佳句，以及造句的實詞化傾向，大量模擬漢魏句法，使用“還期不可尋”、“羽觴不可算”、“高談一何綺”、“華容一何冶”、“牽牛西北回，織女東南顧”、“美人何其曠”、“西山何其峻”、“慷慨爲誰歎”、“玉容誰能顧”、“躑躅再三歎”這類簡古渾成的句子。

源於先秦的“二二一”式經由文人改造後，由古拙趨於精緻。在不斷拓寬其表現力的同時，也逐漸具備與“二一二”爭勝的實力。這在聲律的演變中可以得到佐證。以沈約爲代表的永明聲律論者要求五言詩中“二、五異聲”（異四聲），表現出對廣義“二三”結構的認同。此後，“二、四異聲”（異平仄）作爲一股不可忽視的暗流，始終衝擊著“二、五異聲”的定式。這也正是作爲意義節奏的“二二一”式在新變中成長，並與“二一二”式展開漫長角力的時期。直至初唐，近體詩律在沈、宋等人的積極推動下才得以完成。從單句內部看，確定二、四異聲，以第五字爲韻腳，恰與作爲意義節奏的“二

“二一”式相符^①。換言之，永明體所選擇的誦讀節奏，與廣義“二三”式的意義節奏相符；而近體所選擇的，卻是脫胎於廣義“二三”式後的更為細化的“二二一”式。雖說誦讀節奏的確定與意義節奏的選擇之間並無直接而必然的聯繫，但二者互為影響，大體趨同的態勢卻依然能夠說明問題。換言之，五言詩從永明體到近體，反映的是其意義節奏從廣義“二三”式走向分裂與細化的過程。此後，原本主導廣義“二三”式的“二一二”式，與充滿新變活力的“二二一”式在古、近體之間各擅勝場，共同造就了五言詩整齊但並不單調的意義節奏美。對此，初唐人就已表現出清醒的認識。《文鏡秘府論》“西卷·論病第十九、第二十條”列有“長擷腰”、“長解鐙”二病，曰：

第十九，長擷腰病者，每句第三字擷上下兩字，故曰擷腰，若無解鐙相間，則是長擷腰病也。如上官儀詩曰：“曙色隨行漏，早吹入繁笳。旗文縈桂葉，騎影拂桃花。碧潭寫春照，青山籠雪花。”上句“隨”，次句“入”，次句“縈”，次句“拂”，次句“寫”，次句“籠”，皆單字，擷其腰於中，無有解鐙者，故曰長擷腰也。（此病或名束。）

第二十，長解鐙病者，第一、第二字意相連，第三、第四字意相連，第五單一字成其意，是解鐙；不與擷腰相間，是長解鐙病也。如上官儀詩曰：“池牖風月清，閒居游客情，蘭泛樽中色，松吟弦上聲。”“池牖”二字意相連，“風月”二字意相連，“清”一字成四字之意，以下三句，皆無有擷腰相間，故曰長解鐙之病也。

元兢曰：“擷腰、解鐙並非病，文中自宜有之，不間則為病。然解鐙須與擷腰相間，則屢遷其體。不可得句相間，但時然之，近文人篇中有然，相間者偶然耳。然悟之而為詩者，不亦盡善者乎。”（此病亦名散。）

“擷腰”者，單字居中，即“二一二”；“解鐙”者，第五字單成其意，即“二二一”。二式乃五言不可或缺的基礎節奏，但以長用之，不相間為病，故要求“屢遷其體”。此文病不為大患，只是不能“盡善”而已。元兢也指出：“時然之，近文人篇中有然，相間者偶然耳。”後世詩人也多不奉守此法，大

^① 何偉棠著：《永明體到近體》，廣州：廣東高等教育出版社，1994年版，第111—177頁。“二、五異聲”要求五言詩的第二、第五字不同“四聲”；“二、四異聲”要求的是第二、第四字不同“平仄”，而第五字或入韻，或不入韻。所以從音節節奏來看，在五言詩句內，前者是“二三”式，後者卻是“二二一”式。

體擬古者多使“擷腰”，玩新者多用“解鐙”。這場角力的結果，是哪一方都不可能偏勝，因而得以維持相對穩定的狀態，這正是五言詩意義節奏真正發展成熟的標誌。

三、早期五言詩的節奏特徵與“句腰”的出現

“二一二”式在先秦五言詩中初占比例為 52.17%，此後逐漸攀升至魏時 69.21% 的巔峰，至“古體遂淆”^①的晉代才有所下降。可見，“二一二”當屬漢魏五言詩的基礎意義節奏。也就是說，漢魏五言詩當受“二一二”的誦讀節奏支配，並以此統一在意義層面上尚存分歧的各類節奏，從而形成詩體統一的韻律節奏。

關於韻律節奏，松浦友久先生主張將漢魏古詩的拍節節奏確定為以“○○/○○/○×”的“三拍子”，在此基礎上進而提出“休音”說。這事實上是利用了聲律論中二、五異聲與二、四異聲的現象。為了說明他的理論，他舉出《古詩十九首》之十“迢迢牽牛星，皎皎河漢女。纖纖擢素手，札札弄機杼”；曹植《送應氏》之二“清時難屢得，嘉會不可常。天地無終極，人命若朝霜”兩例。一方面，他認為漢魏古詩“從節奏結構方面看……已與唐代全然相同”，是“○○/○○/○×”的“三拍子”，即“二二一”式；另一方面，他又不得不承認“就包含平仄的整個韻律結構而言，尚未達到同一程度”，他甚至不得不面對他所舉例句中“纖纖擢素手”，當然還包括“札札弄機杼”、“清時難屢得”、“天地無終極”、“人命若朝霜”等句，在意義上是不折不扣的“二一二”式^②。為了解決這一矛盾，松浦先生提出“有時句末半拍的休音移到第三字之後，幾乎讀成接近於○○/○×/○○的形式”。

但是，這裏仍有兩個問題無法解決：第一，漢魏時期根本不存在任何探討聲律的嘗試，那麼，借助聲律自覺後形成的理論來規範前代詩歌創作，是否合理呢？第二，既然說“有時”句末休音移到第三字之後，就意味著這一情況當是例外。但事實上，如果以“二二一”為韻律節奏，則韻律節奏與意

①（明）許學夷：《詩源辯體》，北京：人民文學出版社，1998 年版，卷五，第 87 頁。

②〔日〕松浦友久著，孫昌武、鄭天剛譯：《中國詩歌原理》，瀋陽：遼寧教育出版社，1990 年版，下編：第五篇《詩與節奏》之《中國古典詩的節奏》（六）“五言詩”，第 110—111 頁。

義節奏齟齬的情況定會普遍存在。因為作為意義節奏的“二二一”式所占比例最多也不過是 17.70%，而“二一二”式所占比例至少也有 64.03%，兩相比較，後者顯然具有壓倒性的優勢。這種情況自然也違背松浦先生所說的：“就語言表現的自然形態看，無論是在韻文還是散文裏，韻律節奏與意義節奏基本上是相一致的。”^①

作為漢魏五言的基本節奏，“二一二”式集中反映了早期五言古詩發生、發展的軌迹。“二一二”式產生之初，多以虛字為句腰，留下了由詩騷“二×二”式（×為虛字）演化而來的痕迹^②。隨著五言詩在文人手中日漸發展，句腰實字化的趨勢在漢詩中開始出現，到魏代又進一步出現了針對句腰進行煉字的傾向。然而，魏五言雖時見字眼，卻能渾成，猶不失古意。

先秦五言最早表現出以虛字為句腰的鮮明特徵，如“唇亡則齒寒”（《墨子》引古語）；“田父可坐殺”（《列子》引周諺）；“蠹衆而木折，隙大而牆壞”（《商子》引諺）。兩漢五言詩亦不乏以虛字為句腰者，僅以蔡琰《悲憤詩》聊舉數例，如“擁主以自強”、“肝脾為爛腐”、“當發復回疑”、“觀者皆歔歔，行路亦嗚咽”、“胸臆為摧敗”、“為復強視息”、“竭心自劬厲”、“旁人相寬大”、“雖生何聊賴”、“托命於新人”。這一現象說明，漢魏五言中的基本節奏“二一二”式，是來自先秦。其中最極端的例子是秦嘉、徐淑夫婦的贈答詩。秦嘉《贈婦詩》三首，全用五言寫成，而徐淑的答詩雖具五言之形，但事實上全是以“兮”字為句腰的五言騷體句，如下：

人生譬朝露，居世多屯蹇。憂艱常早至，歡會常苦晚。念當奉時役，去爾日遙遠。遣車迎子還，空往復空返。省書情悽愴，臨食不能飯。獨坐空房中，誰與相勸勉。長夜不能眠，伏枕獨展轉。憂來如尋環，匪席不可卷。

——秦嘉《贈婦詩》三首其一

妾身兮不令，嬰疾兮來歸。沉滯兮家門，歷時兮不差。曠廢兮侍覲，情敬兮有違。君兮奉命，遠適兮京師。悠悠兮離別，無因兮敘懷。瞻望兮踴躍，佇立兮徘徊。思君兮感結，夢想兮容輝。君發兮引

① [日] 松浦友久著，孫昌武、鄭天剛譯：《中國詩歌原理》，瀋陽：遼寧教育出版社，1990年版，下編：第五篇《詩與節奏》之《中國古典詩的節奏》（三）“‘韻律節奏’與‘意義節奏’”，第104頁。

② 葛曉音：《論早期五言體的生成途徑及其對漢詩藝術的影響》。

邁，去我今日乖。恨無兮羽翼，高飛兮相追。長吟兮永歎，淚下兮沾衣。

——徐淑《答秦嘉詩》一首

兩漢雖以虛字為句腰，但已能充分地利用虛字的優勢來表情達意了，其使用效果絲毫不遜於精警的實字字腰，別有一番意趣。如“勿復空馳驅，哀哉復哀哉”（趙壹《魯生歌》）；“花花自相對，葉葉自相當”（宋子侯《董嬌饒詩》）。一“空”一“復”，對於馳驅子的哀歎已溢於言表；兩“自”字，使無情物作無情態，而人情立見。酈炎《見志詩》也大量使用虛字，如“修翼無卑棲，遠趾不步局……賢愚豈常類，稟性在清濁。富貴有人籍，貧賤無天錄。通塞苟由己，志士不相卜”。“豈”、“苟”一類語氣強烈的虛詞與“有”、“無”二字的對比，又使一個桀驁憤懣的詩人形象躍然紙上。

在改進虛字句腰的同時，兩漢也加速了句腰實字化的進程，其中“枯桑知天風，海水知天寒”（蔡邕《飲馬長城窟行》）；“金甲耀日光”（蔡琰《悲憤詩》）；“浮雲起高山，悲風激深谷”（秦嘉《贈婦詩》）；“彈箏奮逸響”、“馨香盈懷袖”、“東風搖百草”（《古詩十九首》）；“流塵生玉匣”（《漢書》歌）諸語皆妙。題為《古詩》中“晨風動喬木”、“微風動單幃”二句，以“動”字為句腰，兼含使動與被動二義，為魏人所法。以上各句雖妙，終不失渾成，未見刻意煉字之作用。

魏代始有煉字之意，後人亦多於其間尋覓句眼、響字，所論又以曹植為多，如“驚風飄白日”（《野田黃雀行》）；“秋蘭被長坂，朱華冒綠池”，“神飆接丹轂”（《公讌詩》）；“白日曜青春，時雨靜飛塵”（《侍太子坐詩》）等句中，“飄”、“被”、“冒”、“接”、“曜”、“靜”皆響。其他如“菴蒲竟廣澤，葭葦夾長流”（王粲《從軍詩》）；“冰雪截肌膚”（王粲《七哀詩》）；“菡萏溢金塘”（劉楨《公讌詩》）；“游響拂丹梁，餘音赴迅節”（曹丕《於讌作詩》）；“卑枝拂羽蓋，修條摩蒼天”、“驚風扶輪轂”（曹丕《芙蓉池作詩》），句腰處已經頗見鍛煉之功。

西晉五言詩人於煉字上更為用力，如“襟懷擁虛景”（張華《情詩》）；“玄雲拖朱閣，振風薄綺疏”（陸機《贈尚書郎顧彥先詩二首》其二）；“中夏貯清陰”（陶潛《和郭主簿詩》）；“白雲宿簷端”（陶潛《擬古詩九首》），句腰皆堪稱警邁。但晉人煉字，已不局限於句腰處，如“愁來不可割”（張望《貧士詩》）之“割”字，“音聲日夜闊”（陸機《贈尚書郎顧彥先詩二首》其一）之

“闕”字。即使如此，句腰在五言詩中的核心地位尚未動搖，如陶潛《乞食詩》中有一句“叩門拙言辭”，此句的正常語序應是“叩門言辭拙”，之所以特地将“拙”字置於句腰，變“二二一”式為“二一二”式，正為強調其重要性。

因此，“二一二”式在漢魏晉五言詩不斷加強其主導地位的過程，也是句腰“一”的重要地位得以不斷確認的過程。《對牀夜語》卷二云：“五言律詩……於第三字中下一拗字，則妥帖中隱然有峻直之風。”《童蒙詩訓》載：“潘邠老云：……五言詩第三字要響。”都突出了句腰的重要地位。南宋魏慶之《詩人玉屑》講煉字，不拘於煉五言詩中任一字，卻偏偏指出“古人煉字，只於眼上煉，蓋五言詩以第三字為眼”^①。稱古人唯煉句腰者頗有其人^②，這正說明句腰之出現與早期五言詩的體制特徵有莫大關聯。從先秦至兩晉，五言詩句以“二一二”為主，其內部特徵主要為“名詞性短語/動詞/名詞性短語”。由於名詞性短語的可變性有限，故詩句的成敗就只能決定於處於句腰位置的動詞，如“中夏貯清陰”（陶潛《和郭主簿詩》）之類是也。

四、“句腰”由虛轉實與漢魏詩風“渾成”論

後人論詩，不乏追慕漢魏者。其所標舉大致不出情深意遠、簡古渾成二端。嚴羽《滄浪詩話》云：“詩有詞理意興。南朝人尚詞而病於理，本朝人尚理而病於意興，唐人尚意興而理在其中，漢魏之詩，詞理意興，無迹可求。”胡應麟《詩藪》說：“兩漢諸詩……至《十九首》及諸雜詩，隨語成韻，隨韻成趣，辭藻骨氣，略無可尋，而興象玲瓏，意致深婉，真可以泣鬼神，動天地。”

兩漢是五言詩體探索的初創階段，既無成法可尋，又不必刻意翻新，其體尚俗，難登大雅。朝廷既不以茲取士，文人亦不托之自重，故時人感物而動，若非一段鬱結無說處，皆不必為五言，故胡應麟《詩藪》稱：“二京無詩法，兩漢無詩人。”因此，漢魏五言詩創作別具風神，且與節奏演變密切相

^①（宋）魏慶之撰，王仲聞點校：《詩人玉屑》，北京：中華書局，2007年版，卷八《句中有眼》，第242頁。

^②何谿汶撰《竹莊詩話》卷一引《漫齋語錄》云：“五言詩以第三字為句眼……古人煉字只於句眼上煉。”見吳文治主編《宋詩話全編》，南京：鳳凰出版社，1998年版，第10054頁。

關,共同構成了漢魏古體。

一、虛字句腰與漢詩意境“渾成”的關係。嚴羽《滄浪詩話》所謂“氣象混沌,難以句摘”,已是論者頗夥,本文不再贅述。但我們認為,“渾成”也同樣體現在“句不可字摘”上。如前所論,漢詩古質,雖已出現句腰實字化的傾向,但仍以虛字句腰為主。虛字的特點在於,它主要是起語法上的組合作用,表意比較虛,但往往能在起承轉合處表現鮮明的態度和強烈的情緒。而一旦將這種鮮明的態度和強烈的情緒,置於普遍的人生命運與人類情感中去,無疑會獲得最廣泛的共鳴。如“修翼無卑棲,遠趾不步局”,“賢愚豈常類,稟性在清濁”,“通塞苟由己,起士不相荀”(酈炎《見志詩》);“河清不可俟,人命不可延”,“文章雖滿腹,不如一囊錢”(趙壹《秦客詩》);“書中竟何如”(蔡邕《飲馬長城窟行》);“翠蓋空踟躕”(辛延年《羽林郎詩》);“少壯不努力,老大徒傷悲”(《長歌行》)。

漢魏五言詩常用的虛詞比較固定,主要有以下幾類:

① 副詞類:如表否定的副詞“不”、“非”、“無”、“勿”、“莫”;表頻率的副詞“再”、“復”、“還”、“常”;表語氣的副詞“竟”、“可”、“當”、“徒”、“實”、“良”;表時間副詞的“正”、“方”、“輒”;表範圍的副詞“皆”;以及特殊的代詞性副詞“相”等。

② 連詞類:如“以”、“且”、“亦”、“復”、“與”、“相”等。

③ 介詞類:如“爲”、“於”、“乎”等。

④ 感歎詞類:如“何”、“一何”、“何其”等;

可見,漢五言常用的虛字句腰有相當部分都是副詞,而副詞的語法功能很窄,這也在某種程度上決定了漢代五言句式不可能發生太大變化,而保持相對穩定的狀態。獨立的虛詞並不具備任何審美可能,而一旦進入某一特定文本,它就充滿了各種表現力。如“長歌正激烈,中心愴以悲”(李陵《別詩》)之“正”字,單看時平淡無奇,若放入上下文中,便勾勒出臨歧之人爲長歌所感,哀曲、心曲糾結紛亂之境。這正是虛字句腰從屬於篇章,而很難成爲“句眼”的原因所在。

二、實字句腰與魏詩意境“渾成”的關係。漢詩作爲五言源頭,歷代詩論對其簡古渾成的特質都不曾有所懷疑,對魏詩則不然。如嚴羽在《滄浪詩話·詩評》中說:“建安之作,全在氣象,不可尋枝摘葉。”並進一步肯定“晉以還方有佳句,如陶淵明‘采菊東籬下,悠然見南山’,謝靈運‘池塘生春草’之類”。而許學夷卻認爲“魏人……情性未至,始著意爲之,故其體多敷

敘，而語多構結，漸見作用之迹”。胡應麟《詩藪》也認為“魏詩雖極步驟，不免巧匠雕鐫耳”。

以上兩派說法針鋒相對，各有其合理處。正如鍾嶸《詩品序》所言：“降及建安，曹公父子，篤好斯文；平原兄弟，鬱為文棟。劉楨、王粲為其羽翼。次有攀龍托鳳，自致於屬車者，蓋將百計。”由於曹氏父子的愛好與宣導，劉楨等人憑藉五言詩創作所獲得的殊遇^①，向時人展示了一條借由創作開啟的晉身之階，從而造就了一群“攀龍托鳳”之輩。因此，與漢相比，魏五言詩似乎在落筆之初就已略遜一籌。

但是，魏代出現的煉字傾向也導致了嚴羽與許學夷的分歧。因此，在探討實字句腰與漢魏古詩傳統之關係時，必須排除這一產生於魏代的新變因素。事實上，漢魏在使用實字上一脈相承處主要有三點：

第一，選詞無尖新生澀之感，如頻繁使用“激”、“難”、“厲”、“紛”、“含”、“凌”、“如”、“空”、“鳴”、“感”、“盈”、“冒”等詞。然而，選詞雖熟，但用法頗巧，比如習慣性地隱去動詞主語。“二一二”式的構句方法多是“名詞/動詞/名詞”。這是一個最適合使用主謂賓搭配的構句法，如“上葉摩青雲”（《豫章行》）。但漢魏五言並不受此拘束。如“枯桑鳴中林，緯絡響空階”（《古八變歌》），說的是枯桑在中林悲鳴，紡車在空階迴響。然而，枯桑何以自鳴？紡車何以自響？顯然，作者巧妙地回避了“鳴”、“響”的施動者，而將本應出現的施動者巧妙地置換成了處所名詞。這與漢魏詩中多用“自”、“生”為句腰的努力相一致，如“入門各自媚”（蔡邕《飲馬長城窟行》）；“花花自相對，葉葉自相當”（宋子侯《董嬌饒詩》）；“北面自寵珍”（劉楨《公讌詩》）；“湛澹自浮沉”（曹丕《清河作詩》）。由於這一現象在寫景狀物中的普及，無情之物在隱去施動者後都似乎活了過來，變得有情，使詩歌獲得了深情與天然的特質。

第二，模糊動詞動與使動的指向，使居中的動詞與前後名詞融為一體。譬如，“東風搖百草”（《古詩十九首》之“回車駕言邁”），既可解作“東風搖動了百草”，也可解釋作“東風使百草搖動起來”。但絕大部分詩句，如“菡萏溢金塘”（劉楨《公讌詩》），都無法做這樣的置換。由於“東風搖百草”之

^①（魏）曹丕撰：《典論·論文》，又《與吳質書》曰：“公幹有逸氣，但未適耳。其五言詩之善者，妙絕時人。”見（梁）蕭統編，（唐）李善注：《文選》，上海：上海古籍出版社，1986年，第2270—2273頁、1897頁。

句腰“搖”兼有動與使動二義，則必然使其與“東風”、“百草”分別相關，最後以之為中介，使了不相干的前後兩個名詞也成為有機整體。此類詩句還有“微風動單幃”、“因風動馨香”（李陵《別詩》）；“絲桐感人情”（王粲《七哀詩》）；“哀笑動梁塵”（王粲《詩》）；“綺樹煥青蕤”（陳琳《宴會詩》）；“悲聲感路人”（阮瑀《詠史詩》）；“清風飄我衣”（曹植《情詩》）。

第三，善用數詞，寄情於內，如“一歲三從軍”（左延年《從軍行》）；“一沐三握髮”（《君子行》）；“五日一來歸”（《相逢行》）；“飛來雙白鵠”，“五里一反顧，六里一徘徊”（《豔歌何嘗行》）。這些詩篇中的數字，大多是虛數，甚至根本只是個符號，如“雙白鵠”一類。其實詩人未必真見到了白鵠，鋪陳數字的目的，並不在於數字本身，而是在利用質、量相關性，將其顯而易見的褒貶態度與情感訴求隱藏其中。

總 論

漢、魏、晉五言詩節奏的演變可以從四個層面進行歸納。首先，是迅速拋棄了“三二”、“一四”等散文化、口語化的節奏，並選取“上二下三”、即廣義的“二三”結構作為自身發展的規定性方向。此後，五言詩的主導節奏演變只是在“上二下三”內部的各種可能性之間展開。其次，在《詩經》中形成，並在“騷體”中得到發展的“二一二”式理所當然地成為漢魏五言詩的主導節奏。然而，隨著文學自覺與五言詩的“詩化發展”，更具新創特色的“二二一”式也隨之崛起，大有取代前者之勢。第三，自漢末魏初開始的詩藝探索，同樣波及較為傳統的“二一二”式，其突出表現為：煉字日漸集中於中頓半拍的“一”處，並直接導致了“句腰”（亦稱句眼）的出現。“句腰”由虛轉實，由古拙向精緻發展，雖契合此後五言詩“文人化”、“華麗化”的發展方向，並成為最終得以與“二一二”式爭勝的法寶，但同時也失落了詩騷迄於漢魏的“渾成”風貌。第四，“二二一”與“二一二”式，都從屬於廣義“二三”結構。二者在角力中創造平衡，終於使早期五言詩節奏從搖擺駁雜走向成熟。而散文化的“三二”、“四一”式，與廣義“二三”節奏對立，也為魏晉以降的五言詩提供了最初的美學示範。

（作者單位：北京大學中文系）

參考文獻

一、專書

1. 何偉棠：《永明體到近體》，廣州：廣東高等教育出版社，1994 年版。
2. (唐)李善注：《文選》，上海：上海古籍出版社，1986 年版。
3. 逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局，1983 年版。
4. [日]松浦友久著，孫昌武、鄭天剛譯：《中國詩歌原理》，瀋陽：遼寧教育出版社，1990 年版。
5. 吳小平：《中古五言詩研究》，南京：江蘇古籍出版社，1998 年版。
6. 吳文治主編：《宋詩話全編》，南京：鳳凰出版社，1998 年版。
7. (宋)魏慶之撰，王仲聞點校：《詩人玉屑》，北京：中華書局，2007 年版。
8. (明)許學夷：《詩源辯體》，北京：人民文學出版社，1998 年版。

二、期刊論文

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—27 頁。