

# 嶺南學報

Lingnan Journal of Chinese Studies

嶺南大學中文系

主編 蔡宗齊

復刊 第五輯

## 聲音與意義：中國古典詩文新探

本輯主編 蔡宗齊

上海古籍出版社

圖書在版編目(CIP)數據

嶺南學報. 復刊第五輯, 聲音與意義: 中國古典詩文  
新探 / 蔡宗齊主編. —上海: 上海古籍出版社,  
2016.3

ISBN 978-7-5325-7990-7

I. ①嶺… II. ①蔡… III. ①社會科學—期刊—彙編  
—中國 IV. ①C55

中國版本圖書館 CIP 數據核字(2016)第 037841 號

嶺南學報(復刊第五輯)

聲音與意義: 中國古典詩文新探

蔡宗齊 主編

上海世紀出版股份有限公司

上海古籍出版社 出版

(上海瑞金二路 272 號 郵政編碼 200020)

(1) 網址: [www.guji.com.cn](http://www.guji.com.cn)

(2) E-mail: [guji1@guji.com.cn](mailto:guji1@guji.com.cn)

(3) 易文網網址: [www.ewen.co](http://www.ewen.co)

上海世紀出版股份有限公司發行中心發行經銷

啓東人民印刷有限公司印刷

開本 710 × 1000 1/16 印張 21.75 插頁 2 字數 345,000

2016 年 3 月第 1 版 2016 年 3 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5325-7990-7

I · 3025 定價: 92.00 元

如有質量問題, 請與承印公司聯繫

# 駢文韻律與超時空語法

——以《蕪城賦》爲例

馮勝利

**【摘要】**“駢文”得名於文章排句之方式、“四六文”得名於造句之字數。漢魏以降，駢文儷偶便成爲中國古典文學的一個重要文體。理論上說，文學語言、文體形式均根植於該語言的語法機制。然而，爲什麼駢文句式要四六？四六的拼搭有何必然？四六之美何在？駢文離開“四”和“六”還是不是“駢文”？此類問題仍然有待回答，本文即探討這方面問題的一個嘗試。

**【關鍵詞】**駢文 四六文 詩歌韻律 散文韻律 超時空語法 韻律語法

## 一、理論背景

在討論駢文韻律和超時空語法之前，讓我們先介紹幾個韻律詩體學上的基本概念。第一個是齊整律，即詩歌所以爲詩歌的韻律結構，其定義如下（取自馮勝利 2009）：

### （1）齊整律（詩歌第一要律）

提煉口語的節律而形成的齊整有序的話語形式<sup>①</sup>。

---

① 這裏的定義和 Halle & Keyser (1999: 133) 的說法是一致的：“節律韻文所啟用的語言機制和口語相涉的語言機制是完全一樣的。the computations employed for metrical verse are identical with some that are involved in speaking。”

詩之所以為詩的因素有很多，但其結構的基本形式是節律上的齊整律。把口語節律的基本單位提煉出來，再把它整齊有序地排列在一起，這是構成詩歌基本形式的第一法則。也可以說，沒有齊整不為詩（散文詩、自由體詩例外）。詩歌正因其節律明顯，語句整齊，才給人一種音樂的旋律美。音樂離不開旋律，旋律的本質是重複，重複的倍數和大小，因情因景而不同。詩律是詩人從自然說話的語流中提煉出來的一種節律形式。不同的語言，其組織節律的方法不同，因此不同的語言有不同的詩。

討論駢文的韻律離不開長短律。長短律的定義如下（取自馮勝利2010）：

### （2）長短律（口語節律的基本特徵）

根據口語中的自然節律而提煉成的話語形式。長短律是一種有長有短，大小不一的韻律形式。

其韻律特徵如（3）所示：

- （3）（a）字數不等<sup>①</sup>，（b）輕重不一<sup>②</sup>，（c）緩急有差<sup>③</sup>，  
（d）虛實相間<sup>④</sup>，（e）駢散交替<sup>⑤</sup>，（f）沒有格律<sup>⑥</sup>。

長短律是口語的韻律屬性，因此，建立在口語語法基礎上的散文韻律，本質是長短律。如下文所示，駢文韻律結構的基本屬性是長短律，因此它

① 按，所謂“文起八代之衰”實即極盡“長短律”的文體之功。

② 按，“輕重不一”既見於詞彙平面（古代的如“僕”和“不穀”，今天的像“您聖明”和“天子聖明”中“聖明”的不同）；亦可見於成語層面[如商周的“唯黍年受”（《甲骨文合集·9988》）及春秋以後“唯余馬首是瞻”（《左傳》）類焦點輕重式]；更見於在句子層面[譬如：“（帝~）（高陽之苗裔）[兮#]（朕~）（皇考曰伯庸）”]。

③ 按，歐陽修曾寫“仕宦至將相，富貴歸故鄉”，後改作“仕宦而至將相，富貴而歸故鄉”。前者“韻短而節促，其病近於窒”，後者加一“而”字，則節緩而氣通。何以然爾？以今觀之，後者舒緩在於破“五言律句”[“（仕宦）（至將相）”]而為“長短文句”[“（仕宦）（而至）（將相）”]。此長短律之功也。

④ 按，實字音足，虛詞輕短。散語虛詞功在順氣（悲哉！此秋聲也，胡為乎來哉？《秋聲賦》）、詩歌虛詞則用為填襯（莫之河之干兮，河水清且漣漪。《伐檀》）。前人說：“實字求義理，虛字審精神。”精闢之極！然而，以今觀之，虛字的精神正是長短律的筋脈所暢。

⑤ 按，語體散文不避齊整，詩歌詞賦也不免長短，此漢語內在規則使然，本不關文體也（參馮勝利，2000）。因此，雖然詩主齊整而不妨散體用駢，而駢散有度亦即長短參差之律也。

⑥ 注意：沒有格律不等於沒有節律。

是“文”而不是“詩”；但它又使用了大量的齊整律，因此它有很強的“詩歌”韻味。從這個意義上說，駢文是“詩歌散文(=文)”，而不是“散文詩歌”(=詩或詞)。

除了齊整和長短兩個韻律規則以外，駢文的韻律和詩歌一樣，離不開另一個重要規則，亦即“句末空拍”。我們知道，詩歌的“行”是靠句末停頓隔開的，如：

(4) 狡兔死，  
走狗烹。

“死”和“烹”後面都有一個停頓。這裏特別要指出的是：五言詩和三言詩的最後一字空拍是不同的。比較：

(5) 狡兔死，  
走狗烹；  
飛鳥盡，  
良弓藏。

(6) 方知狡兔死，  
即欲走狗烹。

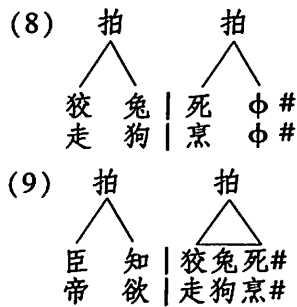
如果按照一般的情況來誦讀，三言句末的“死”要比五言裏的長。這可以從古人的語感推出來。請看：

(7) 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。《文鏡秘府論·天卷》<sup>①</sup>

這裏的“句”相當於啟功先生的“節”(參《啟功全集·第一卷》)。為方便起見，我們稱之為“拍=音步”。顯然，根據《文鏡秘府論》的詩歌語感，無論三言還是五言，每行都是“兩句”(=兩節/兩拍/兩個音步)。三言詩行的兩拍

<sup>①</sup> 注意：《文鏡秘府》中“上一字為一句，下二字為一句：三言”的句末(二字)讀法，與五言的句末(三字)讀法是一樣的，因為都是“一句”(亦即一拍)的緣故(三言句首一字獨立成拍)。

是“[2] + [1]”或者“[1] + [2]”，五言詩行的兩拍是“[2] + [3]”。不難看出：“三個字”在三言裏是兩拍，在五言裏是一拍。五言的三字不能讀成“兩拍”，否則《文鏡秘府》應該說“上二字爲一句，中二字爲一句，下一字爲一句”。但這種情況並不存在。“五言三拍律”的不存在，說明五言裏面的“三言律”和三言裏面的“三言律”是兩個結構，如下所示：



顯然，三言裏面的最後一個字當分析成一拍（獨立爲“句”《文鏡秘府論》），但是漢語裏一個字不能獨立成拍（或獨立音步），於是和句末空拍結合，要麼拉長最後一字的母音、要麼利用停頓來“補滿”一拍（湊成一個音步），這就是圖示(8)中的[死 φ]。而五言中的最後三個字是一個整體單位（獨立爲“句”《文鏡秘府論》），即使有句末空拍，也不能把最後一字拉出成拍（構成一個音步）；唯其如此才能保證一行兩拍而不是三拍的格式，如圖(9)所示。換言之，句末空拍在三言裏要發揮“補位”的作用，在五言裏則是“節外（詩歌節律之外）”的成分。這是句末空拍在三言和五言中的最大不同。這也就是爲什麼我們讀起三言詩歌來，句末一字的拖腔要比五言的長的原因所在。相反，如果五言詩的句末字音也拉長的話，譬如：

(10) 國破 | 山河 | [在 φ #]  
城春 | 草木 | [深 φ #]

讀起來就像六言了：

(11) 國破、山河、仍在，  
城春、草木、幽深。

當然，這也未嘗不可；但顯而易見，它不再是標準的五言節律了。這一點，清人劉熙載在《詩概》<sup>①</sup>裏也言之綦詳：

- (12) 五言上二字下三字……如“終日不成章”……  
七言上四字下三字……如“明月皎皎照我床”……<sup>②</sup>

五言和七言的最後三字都是一個單位，這是古人的語感。本文詩歌和駢文的韻律分析就是建立在古人這種對“詩格”語感的基礎之上，這是我們分析古代詩歌韻律的首要條件<sup>③</sup>。

最後，我們要關注的是“相對凸顯原理”和漢語的“自然音步”。相對凸顯指韻律上的長短、高低、輕重、停延等對立的概念都是相對，不是獨立存在的。換言之，沒有長就沒有短，沒有輕就沒有重。韻律必須依靠兩個相輔相成的單位才能實現。就漢語而言，自春秋戰國以來，單音節的形式就無法獨立實現相對凸顯的要求，於是才有雙音節音步的單位，這一點在現代漢語中看得最清楚：

- (13) (99)(9) 不能念成(9)(99)，說明從前兩個開始，從左向右地組合。  
(99)(99) 左右皆可，決定不了方向；但能證明雙音節音步（不能念成：(9)(99)(9)）。

①（清）劉熙載撰：《藝概》，上海：上海古籍出版社，1978年版，第70頁。

② 當然，此處劉熙載旨在說明“五言乃四言之約，七言乃五言之約”的觀點。注意：劉氏此論謂“詩意”則可，謂韻律則非（所以他說“豈可不達其意而誤增閒字以爲五七哉！”）因爲從本質上說，韻律是該語言韻律音系決定的，不是語義、語意或詩意決定的。究竟什麼樣的韻律音系決定了東漢有“四三”兩句的七言，而沒有“四三”一句的七言，回答是當時韻律系統，而非當時的“構意”系統。

③ 朱光潛《詩論》也說：“五言句通常分兩逗，落在第二字與第五字，有時第四字亦稍頓。”（第120頁）這裏的“通常”指一般規律，“有時”是特例。爲什麼會有特例呢？因爲詩有吟和誦的不同。《墨子·公孟》云：“誦詩三百，弦詩三百，歌詩三百，舞詩三百”是“誦”不等於“歌”。班固《東都賦》：“今論者但知誦虞夏之《書》，詠殷周之《詩》。”可見文是“誦”的，詩是“詠”的。《毛詩序》：“吟詠情性，以風其上。”唐孔穎達《疏》曰：“動聲曰吟，長言曰詠，作詩必歌，故言吟詠情性也。”可見《詩》有三種讀法：（1）動聲；（2）長言；（3）歌。今謂“動聲”者是“誦”，“長言”者即“吟/詠”，而“歌”者爲“唱”；一言以蔽之，“讀”、“誦”、“吟/詠”、“唱/歌”各不相同。對詩而言，根據詩歌節律來讀的是“誦”，拖腔加調的是“吟”，配上樂譜的是“歌”。因此，五言兩逗者是“誦”的結果，而“第四字亦稍頓”者，則是“吟”的產物。

(99)(99)(9) 不能念成(9)(99)(99)，說明也是從左向右的組合。

(99)(99)(99) 左右皆可，決定不了方向；但能證明雙音節音步。

(99)(99)(99)(9) 前四個按(99)(99)念；後三個按(99)(9)念，也說明從左向右。

顯然，這裏的數字串都不受語義和語法的影響，因此是節律自然的語串。自然語串的“自然組向”告訴我們：漢語裏存在一種“自然音步”，而詩歌的節律就是按這種純韻律的格式組織而成，亦即從左往右，兩兩合成。這種組合的結果是把掛單音節留在最後，和前面的雙音節音步組成一個三音節超音步單位，形成上面(9)和(12)中的三字尾。現在我們知道：它們所以如此的原因就是自然音步（亦即右向音步）組合的結果。這也就是為什麼“為他人作嫁衣裳”這類詩句不上口的原因所在，因為它不自然，是 $[3(1-2)+4(1-(1-2))]$ 的“雜向組合”的結果。

我們知道，漢語每個音節都有意義（外來語、聯綿詞不計）；前面看到：兩個音節一個音步是相對凸顯原則的結果；於是連帶產生另一結果：兩個意義一個單位。戰國以後漢語越來越傾向使用兩個意義或兩個語素組合的單位來滿足韻律上的需要。而這一結果直接導致了戰國以來漢語仿語和駢偶現象。這是駢文所以出現的“內因”，而非《文心雕龍·麗詞》所謂“造化賦形，肢體必雙”的自然結果（人類的造化賦形都一樣，但印歐語雖有四六句，但無四六文）。趙元任先生說：“如果沒有‘乾坤、善惡’這類雙音對立的詞彙的影響，很難想像我們會有‘陰陽、兩極’的思維方式。”顯然，根據趙說，這種“兩極思維”是語言影響的結果。漢人連思維方式都受到駢偶的影響，更不要說文學形式了<sup>①</sup>。有趣的是，目前發現的一些上古材料說明：遠古漢語中單音節音步非常普遍，不像後來的漢語只偏愛雙音節的音步。雙音節音步是春秋戰國以後才成為漢語一大特點的，這一變化對當時的思想和文學有重大的影響。粗而言之，雙音形式雖然在《詩經》中就有體現，但將它提煉成文學體裁，成為一種“四六”的文體，則不僅需要時間的醞釀，

① 褚斌傑說：“辭賦作品要求辭采華麗，句式相對整煉，並聯類而及地鋪寫事物，因而促使了駢儷之辭的發展。”（《中國古代文體概論》，第157頁）



更需要韻律條件的成熟與發展。顯然，什麼是四六出現的“必要和充分”的韻律條件，無論語言學還是文學，都還是一個未解之謎。

## 二、四六文的機緣——韻律

“四六文”最早出現於什麼時候，不僅是作品考證的問題，重要的是鑄成其體的語言條件的起始問題。劉師培說：“東京以降……文體迥殊於西漢。建安之世……開四六之先，而文體復殊於東漢。”（《論文雜記》）劉氏所說和語言學近年的研究，不謀而合<sup>①</sup>；而其所謂“文之音節本由文氣而生，與調平仄、講對仗無關”（《漢魏六朝專家文研究》），也是我們研究駢文韻律的重要指南。本文即從韻律原理和文學的對應性角度，來思考駢文的韻律與結構。

劉勰《文心雕龍·章句》篇解釋“章”、“句”時，是從語言學上來定義的。“置言有位”的“位”指句法位置，雖然他沒有說明位置有哪些，彼此關係是什麼（那是今天句法學的任務），但他指出“每個字（=言）都有自己的位置”、“字（=言）按照位置組成句子（位言曰句）”的概念，都是非常超前的。這是我國古代文論中最早的語法概念和分析，就是在這些概念清晰的描述中，劉勰談到了“四六”現象：

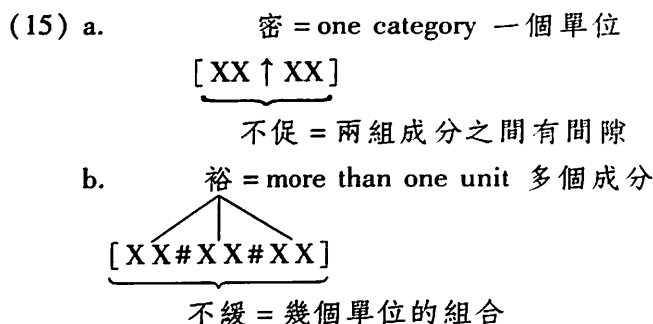
（14）若夫章句無常，而字有條數，四字密而不促，六字格（裕）而非緩……

——劉勰《文心雕龍·章句》

“章句無常”和現代語言學所說的句子可以無限創造的精神是一致的；然而它們所以合法，是因為“字有條數”的緣故。這裏“條”是規則，“數”是句子的長度。劉勰只用幾個字就把句子的語法原則表述出來。就造句的字數而言，劉勰指出：四字具有“密而不促”的性質，六字具有“格（裕）而非緩”的特點。這

<sup>①</sup> 有關漢語發展類型分界，參《漢語韻律的形態功能與句法演變的歷史分期》（《歷史語言學研究》第2輯）；有關與之相應的文學發展，參《論三音節音步的歷史來源與秦漢詩歌的同步發展》（《語言學論叢》第37輯）。

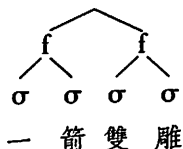
是我們理解四六文的鑰匙。“密”指的是“單位”之間距離的“緊密”關係；“裕”指的是“單位”之間距離的“寬裕”關係。據此，我們有如下的分析：



“密”是“一個單位”的表現；“裕”是“不同單位”的結果。從這種角度來分析四和六，“四六文”就是由一緊(密)加上一松(裕)兩種不同的單位組合而成(當然還有其他的單位及其二者的變體的參與)。下面的問題是：這兩個單位的性質是什麼？我們認為，這要看它們在韻律範疇裏各是什麼單位。

先看四言。什麼單位是一個“二合一(=密而不促)”的“四音節”單位？顯然，這就是韻律構詞學裏面的“複合韻律詞 compound prosodic word”(參將由 Brill Publishers 出版的《漢語及漢語語言學百科全書》*Encyclopedia of Chinese Language and Linguistics* 裏有關複合韻律詞的定義)亦即：

(16) 複合韻律詞



複合韻律詞是由兩個標準韻律詞組合成的一個複合詞。正因如此，它才“密而不促”：“密”是一個單位的結果；“不促”是 2 + 2 複合之間仍然可以有韻律間歇的緣故。

那麼六言呢？六言既可以說是兩個超音步的組合(3 + 3)，也可以是三個標準音步的結果(2 + 2 + 2)。但是，什麼單位在漢語的韻律系統裏可以

充當“由兩或三個成分組成的一個單位”呢？最大的可能是六言詩句。根據盧冠忠(2013)的研究，漢語六言詩的標準韻律結構是[2 + 2 + 2]，因此3 + 3式的六言結構不是流行的六言詩行。原因很簡單，[3 + 3]的六言很容易被當做(分析成)三言詩聯，所以[3 + 3]難以獨立成六言詩格。如此看來，唯有[2 + 2 + 2]的六言句可以區別於三、四、五、七言詩而獨立成行。由此而言，劉勰的“裕”指的應該是[2 + 2 + 2]的詩行單位元、是這個單位中成分之間的關係。據此，我們可以說“格而非緩”說的是六言詩句。

然而，如何確定這個“裕”字的韻律性質呢？如果“裕”指的是一個韻律單位元的話，一個單位應該“緊”，否則就成兩個以致多個單位了。如果六言指詩句，那怎麼理解“裕”而不“緊”呢？我認為，“裕”反映的是六言詩句的口語屬性。盧冠忠(2013)提出：“詩律及文律具根本上的不同：詩律要求詩句以兩個韻律單位複疊組成，六言詩標準韻律有悖於此；文律則容許句內輕重、長短不一，使六言句內變化多端。”就是說，劉勰“裕而非緩”的六言詩行本質上是個“文句”單位，而不是“詩句”單位。因為它是由三個“2”組成，所以才“裕”而不“詩”(詩歌兩節的最佳結構)。一言以蔽之，“裕”是散文句律的特徵，“密”是詩歌句律的表現。如果說四言既是詩句單位，也是構詞單位，而六言只是構語單位的話，駢文的構造就是“詩律 + 文律”的結果，是詩、文相兼的節律“姻緣”鑄造了中國乃至世界文學史上的千古絕唱：四六文體。

蔡宗齊在《小令節奏研究》中指出：六言可直接用為小令。但這對五、七言詩來說則絕難做到<sup>①</sup>。事實上，即使是六言“詩”，其“詞曲”味道仍從其“骨縫”中滲透出來。譬如：

揚州橋邊少婦，長安城裏商人。  
二年不得消息，各自拜鬼求神。

——王建《江南三臺詞》

古木寒鴉山徑，小橋流水人家。  
昨夜前村深雪，陽春又到梅花。

——韋元旦《雪梅》

<sup>①</sup> 除非像後來的子弟書的寫法，以至於七言也有詞曲味道。但那是使用口語虛詞和熟語的緣故，所以必然有別於五七言律詩的風格。

曠野悠悠新水，遠山空空晴雲。  
湖北湖南白鷺，三三兩兩成群。

——張謂《白鷺》

上面的六言可謂“詞味”十足！上文(7)中看到，最佳詩句是一行“兩句(=拍)”，而六言詩歌都是一行三拍——[2#2#2]，因此不是標準詩行(故屬文律)。正因如此，如果把六言變成七言，我們的“詞感”就立刻會變成“詩趣”。比較：

青草湖邊草色，飛猿嶺上猿聲。  
萬里湘江客到，有風有雨人行。

——王建《江南》

青草湖邊草色青，飛猿嶺上有猿聲。  
萬里湘江客未到，有風有雨少人行。

——本文作者改編

不難體會：六言的“詞味”源於它的文律節奏。據此，為什麼駢文有四有六齊整可觀，既有對仗又有押韻，但不叫“詩”而叫“文”的原因，也便迎刃而解：因為它以“文律”為骨架、以“詩律”為神氣的緣故。劉勰無疑成功地揭示出四六作為詩句和文句的韻律屬性，但他沒有意識到四六具有詩文兩體的彼此兼類屬性，更沒有用它們的韻律屬性來透視駢體文體。

四與六是駢體文的本質。在中國文學史上，第一個用四六指稱駢文文體的，恐怕是柳宗元：

(17) 炫耀為文，瑣碎排偶；抽黃對白，啾啾飛走；駢四儷六，錦心繡口；官沈羽振，笙簧觸手。

——柳宗元《乞巧文》

柳宗元用文采飛揚的筆墨概括了四六文的特點，但他自己卻主張古文而反對駢儷。這裏所要指出的是：不管駢文在文學史上遭受怎樣的批評，她仍然是漢語培育出來的一株文學奇葩——不在於簡單的作家技藝，重要的是漢語自身的結構能力，而這一結構能力是不斷發展而成的。雖然以往的研

究沒有系統解釋駢文爲什麼漢以後才出現的必然性，但很多學者的研究，如孫德謙的《六朝麗指》、劉師培的《論文雜記》等，都提出了很多精闢的見解，讓我們可以藉此進行更深入的挖掘。僅以劉氏之論爲例：

(18) 西漢之時，雖屬韻文，而對偶之法未嚴。東漢之文，漸尚對偶，若魏代之體，則又以聲色相矜，以藻繪相飾。

東京以降，論辯諸作，往往以單行只語運排偶之詞，而奇偶相生，致文體迥殊於西漢。

建安之世，七子繼興，偶有撰著，悉以排偶易單行，即非有韻之文，亦用偶文之體，而華靡之作，遂開四六之先，而文體復殊於東漢。

魏代之文，則合二語成一意，由簡趨繁，昭然不爽。

——劉師培《論文雜記》

劉師培結合文體和語言的平行發展，揭示了駢文出現的歷史過程：西漢、東漢和建安以降所作的“駢文”是類型不同的文體，因其對偶方式、行文體制、奇偶配置、修辭方式等均有很大不同。現在我們知道，兩漢之交是漢語類型轉變時期（從綜合型到分析型的轉變），建安以後，漢語的四聲才臻於完備（段玉裁“洎乎魏晉，上入聲多轉而爲去聲，平聲多轉而爲仄聲，於是乎四聲大備，而與古不侔。”《六書音韻表·古四聲說》）劉師培指出的文體轉變，反映了歷史上語言類型的演變。從語言的變化看文體的發展，劉師培的分析給我們開闢了一個很好的途徑。過去語言學的研究很少關注文學，同樣，在文學史的研究中語言學也是一個盲點，今天應該是順其自然而求解的時代了。

### 三、駢句的結構特徵

上文說過，駢文成體以四六節律爲骨架。既是骨架則當有脊、肋、股、臂之不同。四六文句有哪些主幹結構，哪些枝幹結構？先看下面的例子（取自《啟功全集》第一卷）<sup>①</sup>：

<sup>①</sup> 注意：啟功先生這裏解釋的是“駢文、韻文中的律調句和排列關係”，因此不應狹隘地理解爲這裏的節律格式只適應於王勃的《滕王閣序》。感謝匿名審稿人的提示。

- (19) a. 時維 九月  
序屬 三秋 兩節
- b. 儼 驂駢 於 上路  
訪 風景 於 崇阿 兩節
- c. 爽籟一發 而 清風一生  
織歌一凝 而 白雲一過 兩個三字組
- d. 落霞 與 孤鶩 齊飛  
秋水 共 長天 一色 三節

上面啟功標出的“節”的數量 [我們稱為“拍”或“音步”(不要混同於其他語言的音步)]大有韻律可講者。第一聯每行兩拍,很清楚。第二聯每行六字的分析則與眾不同。一般分析為[1 + 5 (= 2 Δ 2)]節律,但啟功分析為“兩節”。為什麼?這就要引進“節律外成分 extrametricality”和“韻律功能詞 functional category of prosody”兩個概念。啟功先生在分析這類駢文行句的時候,是將節律外的成分排除在節拍之外的,同時把其中的功能成分 (= 虛詞,用“Δ”代表)也不算在內。就是說,“儼驂駢於上路,訪風景於崇阿”中的“儼”和“訪”以及其中的兩“於”,均排除在外。前者叫做“拍外拍”(或半拍起)、後者叫做“間拍詞”。結果,其中的六個字實際上只有兩個 2 + 2 的主幹節拍。

根據上面的節律原則來分析,(19c)和(19d)雖然都是每行七字,但結構迥異:(19c)是兩個三字組,實際是兩大拍;(19d)是三拍。為什麼?(19c)七言句中的“而”被分析為“間拍詞”,所以不是像有些分析那樣,只看字的數,不看其韻律性質,把它作為 4 + 3 的結構。最後一聯的“與”和“共”都是“間拍詞”,不占節律位置,所以剩下的六個字分為三節(三個節拍)。

根據上面的分析,不難看出,駢文的語句與屈原的《離騷》一脈相承(參馮勝利 2013),這就是駢文韻律和五、七言詩行迥然不同的原因所在,因為它們屬於兩種不同的結構。然而,駢文那種“以拍組句”、“以句組聯”的文章作法,則又是用“詩法”來組文的一種特別方式,不能不注意。把造詩的原則用於作文,這也是駢文所以為駢文的要素之一。詩歌是“單步不成行,單行不成聯,單聯不成段(stanza)”,駢文中也用類似的原則來構體。瞭解了這些基本特徵後,我們下面就用它來分析《蕪城賦》。

#### 四、《蕪城賦》四六句分析

語言學的文學分析就要從實例入手，下面先看《蕪城賦》中四六句的分佈。全文分四段，第一段是：

(20) 彌迤平原：

南馳蒼梧漲海，北走紫塞雁門。  
 施以漕渠，軸以崑崗。  
 重江複關之隩，四會五達之莊。

當昔全盛之時，

車掛轄，人駕肩。  
 塵閉撲地，歌吹沸天。  
 孳貨鹽田，鏹利銅山。  
 才力雄富，士馬精妍。

故能 侈秦法，佚周令，劉崇墉，剗濬洫，圖修世以休命。

是以 板築雉堞之殷，井幹烽櫓之勤，格高五嶽，袤廣三墳。  
 崒若斷岸，矗似長雲。

制礪石以禦衝，糊頰壤以飛文。觀基扃之固護，將萬祀而一君。

出入三代，五百餘載，

竟 瓜剖而豆分！

讀賦，首先要鑒別節律外成分（不計），其次落實“間拍成分”（不計）；然後決定主旋律：節律主幹。在節律主幹的基礎上，分析輔助（功能）成分在韻律美學上的作用——為什麼沒有它們不行。主幹鑒定的關鍵是“聯”與“對”。根據上文的理論，駢文的主幹部分有詩律（如四言）有文律（如六言），而節外和間拍部分一定都是文律（口語性成分），這四者之間的巧妙配合（4 + 6 + 間拍 + 節外）表現出作者文學藝術的境界與高度。

《蕪城賦》開篇首先介紹蕪城的地理位置以及它過去的繁華景象等。這裏我們關注的是作者用什麼樣的詞語和句法來表達，如何把詞語組成

句、聯、段，組織這些單位的時候是用文律（散文）還是詩律（駢對）等詞法（morphology）、句法（syntax）、詩法（齊整律）和文法（長短律）的手段。於是我們有如下節律格式（以4—6節拍為單位）：

(21) (4 + 66 [= 2 + 4]) + (44 + 66 [= 4 + 2]) + 散  
(33 + 44 + 44 + 44) + 承連(故能)  
(33 + 33 + 6) 接連(是以)  
(66 + 44 + 44)  
(66 + 66) + (44) + (1 + 5)

梳理出4—6節拍格律之後，則需掃描每句、每拍的內部結構。如（“|”表示間歇，“≈”表示拖腔）：

(22) 彌迤|平原：

南馳|蒼梧漲海，北走|紫塞雁門。  
施一|以漕渠，軸一|以崑崗。  
重江|複關≈(之)隩，四會五達≈(之)莊。

當昔全盛之時，

車|掛轡，人|駕肩。  
塵閉|撲地，歌吹|沸天。  
華貨|鹽田，鏹利|銅山。  
才力|雄富，士馬|精妍。

故能 侈|秦法，佚|周令，

劃|崇墉，剗|濬洫，

圖≈ 修世 |(以) 休命。

是以 板築雉堞|之|殷，井幹烽櫓|之|勤，

格高|五嶽，褒廣|三墳。

崢若|斷岸，矗似|長雲。

制≈ 礎石|(以)禦衝，

糊≈ 頽壤|(以)飛文。

觀≈ 基扃|(之)固護，

將≈ 萬祀|(而)一君。



出入|三代,五百|餘載,  
竟≈ 瓜剖|(而)豆分!

我們知道,所謂旋律就是重複<sup>①</sup>,重複可以是句法的重複,可以是詞組的重複、可以是“拍”的重複,也可以是“韻”的重複……幾乎所有佔位成分都能重複。駢文看的是語句與語句之間的重複和呼應,其文學效果的妙訣,蓋在於斯。

下面看第二段,其節律格式是(4……4) + (66 + 55 + 44)。

- (23) 澤葵依井,荒葛胃塗。22 = ANVO  
 壇羅虺蜮,階門磨語。13 = NVOO  
 木魅山鬼,野鼠城狐。22 = NN( ) NN  
 風嗥雨嘯,昏見晨趨。22 = VOVO  
 饑鷹厲吻,寒鴟嚇雛。22 = ANVO  
 伏虺藏虎,乳血餐膚。22 = VOVO  
 崩榛塞路,崢嶸古墟。22 = VO/AA + AN  
 白楊早落,塞草前衰。22 = AN AdvV  
 棱棱霜氣,蔌蔌風威。22 = AA NN  
 孤蓬自振,驚砂坐飛。22 = AN AdvV  
 灌莽杳而無際,叢薄紛其相依。 2 (1x) 2  
 通池既已夷,峻隅又已頽。 2 (xx1)  
 直視千里外,唯見起黃埃。 2 3  
 凝思寂聽,心傷已摧。 2 2

此段作者一口氣用了二十個四字語,節奏不變,形式呆板。據此,我們可以體味四字律連續使用的審美承受度,此其一。其次,我們要看作者如何在這2 + 2的格式裏變換句法和語義。事實上,這正是辭賦家展示其詞彙豐富、練字才華之所在。第一聯“澤葵依井,荒葛胃塗”是SSVO(S = 主語,SS = 雙字主語,下同)的2 + 2,第二聯馬上換成“壇羅虺蜮,階門磨語”SV +

① “The essential element in all music is repetition.” (See *Sound and Sense* [2003: 179], by Thomas R. Arp and Greg Johnson. Thomson/Wadsworth)

00 格的 2 + 2。到第三聯“木魅山鬼，野鼠城狐”則是 2 + 2 的名詞羅列“NN + NN”，其中前後兩個名詞之間省去了關係詞，於是既可以是“木魅並山鬼，野鼠伴城狐”，也可以是“木魅成山鬼，野鼠竄城狐”。究竟哪種？作者沒說，只在這些 2 + 2 的節律格式裏極盡變換句法詞法之能事，使這二十句四言幾無同者。可見，韻律雷同處，正是詩才展現時。劉師培說“文章最忌一篇只用一調而不變化”（《漢魏六朝專家文研究》）。然而，這裏作者一口氣用了二十個四言格，如何造成變化呢？劉氏說：“夫變調之法不在前後字數之不同，而在句中用字之地位。調若相犯，顛倒字序既可避免。故四言之文不應句句皆對，奇偶相成，則犯調自鮮。”（同上）劉氏之說彷彿正是對這組四言駢文的精闢總結；也可以說這十對四言句正是劉氏之說的絕妙注腳！

就在大段四言即將結束之際，作者突然使用重疊法，把悲涼徹骨之情推向高潮：“稜稜霜氣，蔌蔌風威！”什麼時候用重疊、用幾次，文家是頗有講究的。這裏作者的決定是一聯重疊後，重筆一頓，復結以四言：“孤蓬自振，驚砂坐飛。”注意：兩句結語四言，如下文所示，是作者精心炮製的“超時空”筆法。深味其意境，自然見出其“文眼”的特殊效應。

第三段的節律結構為：2(46 + 46 + 66) + 1(4……4) + 2(44) + 2(55) - 1

- (24) 若夫 藻肩黼帳、歌堂舞閣之基。琬淵碧樹、弋林釣渚之館。  
吳蔡齊秦之聲，魚龍爵馬之玩。  
皆 熏歇燼滅，光沈響絕。東都妙姬，南國麗人。蕙心紈質，玉貌絳唇。  
莫不 埋魂幽石，委骨窮塵。  
豈憶 同輿之愉樂，離宮之苦辛哉。

注意：末句 5 + 5 的結構為 [2△2]。“△”是虛位，有間拍詞作用的虛詞可以是任何虛字，而被隔開的兩部分，其內部關係並不完全由間拍詞決定。

最後一段：

- (25) 天道如何？吞恨者多！抽琴命操，為蕪城之歌。  
歌曰：邊風急兮城上寒，井徑滅兮丘隴殘。  
千齡兮萬代，共盡兮何言！

節律結構為：(22) + (3 + 1), (2 + 2, 1 + 2 - 1 + 1)  
 1 + 1: (2 + (1 + Δ)) (2 + 1), (2 + (1 + Δ))  
 (2 + 1)  
 (2 + Δ) + (2), (2 + Δ) + (2)!

“天道如何”的節律是 2 + 2, “吞恨者多”則是 [3 + 1]。前者還保持著詩律, 後者則完全是散文的文律。詩律: 它提醒我們本文是詩歌吟誦之篇; 文律: 它告訴我們作者要抒情轉意。顯然, 這段的第一聯不是對句, 字數上雖然兩句都是 4 + 4, 但第二句是地道的散句, 是“話”而非“詩”; 下一聯更甚, 開句“抽琴命操”似乎回到標準的 2 + 2 結構, 緊跟著的卻是“[爲]#蕪城(之)歌”, 又一次不對仗、不平衡, 打破對應旋律, 於是自然而然地引出了下文的“歌”詞——利用“兮”字有效地區分了“歌”的節拍與“詩”的旋律。

至此, 這篇作品既有詩, 又有歌, 還有話; 彼此和諧而特徵分明, 充分體現了“駢”與“文”中方圓璧聯之妙。

## 五、《蕪城賦》四六格舉隅

上面說過, 四六是駢文的骨架, 我們下面就具體分析《蕪城賦》中幾個典型的四六結構。

### (一) 六言的不同結構與對立: [2 + 4] 對 [4 + 2]

(26) 彌迤平原, 南馳蒼梧漲海, 北走紫塞雁門。

施以漕渠, 軸以崑崗。

重江複關之隩, 四會五達之莊。

這是開篇的地形介紹: 南邊有什麼, 北邊有什麼。問題是用什麼語法的手段達到駢文的藝術效果? 這裏“南馳蒼梧漲海, 北走紫塞雁門”是 2 + 4, 與下文“重江複關之隩, 四會五達之莊”的 4 + 2 形成明顯的對立。前後兩聯雖然同為六言, 其內部結構則迥然不同。前者選用形象動詞, 將本不運動的地貌比作能奔跑的動物, 以動態的方式來描述靜態的存在: “南馳蒼梧漲

海，北走紫塞雁門。”語法上，這是動詞“像動”的用法，是六言中帶有詩家語特徵句法格式<sup>①</sup>。

後兩句的六言是另一種語法：使用完全靜止的描述手段：4 + 1 之間用“之”連接，前四為修飾語，後一為中心詞。其修飾成分極盡渲染堆垛之能事，而被修飾的對象則臻於奢華盛大之非常。這是一種“狀極”的句式：[XX | XX] 之 N。用兩個雙音節音步來描寫一個單音節名詞，這是將音步重疊起來以見其壯：[重江 | 複關] 之隩，[四會 | 五達] 之莊。顯然，這裏“重 X 復 Y”、“四 X 五 Y”更加劇了韻律本身已然具有的渲染誇張之勢。

這裏我們把這種羅列物盛的“四個音節的定語加‘之’後修飾一音節的名詞”的六言格律，稱作[4 定 1]格式，“定”代表定語標記“之”。駢文中[4 定 1]格律是一種非常典型的狀物寫景的“狀極句式”。再看下面的句子：

(27) 若夫 藻尚繡帳、歌堂舞閣之基。琬淵碧樹、弋林釣渚之館。

吳蔡齊秦之聲，魚龍爵馬之玩。

皆 熏歌燼滅，光沈響絕。東都妙姬，南國麗人。蕙心紈質，玉貌絳唇。

我們有充分的理由把它們特別標識出來，作為一種駢文中普遍的“文學語法”功能的表達格式，其特殊的駢體功能是：要想表達繁盛奢華的盛狀，[4 定 1]是最佳的選擇。有趣的是，如果我們把[4 定 1]變為任何一種形式，如(28b)：

(28) a. 歌堂舞閣之基                      弋林釣渚之館。

b. 歌堂舞閣基                              弋林釣渚館

那種特別強調的誇張和堆垛的節律修飾感，即刻全無。由此反襯出“4 定 1”的狀極屬性。

我們認為，研究駢文的一個重要任務就是要研究其四六格式（韻律結

<sup>①</sup> “詩家語”句法出自王安石。載宋魏慶之《詩人玉屑》卷六：“王仲至召試館中，試罷，作一絕題云：‘古木森森白玉堂，長年來此試文章。日斜奏罷《長楊賦》，閑拂塵埃看畫牆。’荆公見之，甚歡愛，為改作‘奏賦《長楊》罷’，且云：‘詩家語，如此乃健。’”

構)的表意功能。[XX/XX 之 X]的節律和[XX | XXX]的“韻律感”和“韻律功能性”大不一樣,前者三個節拍,韻味豐滿;後者兩個節拍單薄乏力。當然,這並不是說五言都是單薄乏力格,而是說當它和[4 定 1]的“寫繁狀盛”的功能比較起來時,顯得乏力而已。如第一章所示,一切韻律的比較都是相對的,沒有絕對的。

## (二) [4 定 1](寫其極)、[3 間 2](緩其語)的配置方式——緊緩相間

(29) 是以 板築雉堞之殷,井幹烽櫓之勤,格高五嶽,袤廣三墳。  
 崒若斷岸,矗似長雲。  
 制礧石以禦衝,糊頰壤以飛文。觀基肩之固護,將萬祀而一君。

如上所示,[4 定 1]是狀極格律,因此,上文“板築雉堞之殷,井幹烽櫓之勤”中的“殷”、“勤”都可以理解為形容詞的名物化。語言敏感的作家在描寫豐富盛大景物時,無不偏愛這一格式。比較:

噫! 菊之愛,陶後鮮有聞;  
 蓮之愛,同予者何人;  
 牡丹之愛,宜乎衆矣。

——周敦頤《愛蓮說》

這裏也是[X(X) 之 X]的格式,顯然與[XX/XX 之 X]的氣勢大相徑庭。這無疑告訴我們:語言文學的研究要從具體格式的美學對比中,一步一步地建立起來。而這裏所要指出的是,與這種“寫極”的手段相對應的“緩語”格式,是另一種我們稱之為[3 間 2]的格式。譬如“制礧石以禦衝,糊頰壤以飛文”,這裏每句都有兩個動作:“制……禦……糊……飛……”作者所以採用[3 間 2]的形式,顯然是其中的“以”字起到了“緩其語”的文律效果。其美學效應可以用轉換法來檢測:將六言改為四言或五言,則其文律效應,頓失無遺。比較:

(30) 【四言】 制石禦衝,糊壤飛文。基肩固護,萬祀一君。

【五言】 禦衝制礎石，飛文糊頰壤。固護觀基扃，一君萬祀將。

【六言】 制礎石以禦衝，糊頰壤以飛文。觀基扃之固護，將萬祀而一君。

顯而易見，文律是駢文之魂。文律一失，則文不文矣！

### （三）平衡律向參差律的過渡方式

（31）澤葵依井，荒葛胃塗。壇羅虺蜮，階鬥磨語。木魅山鬼，野鼠城狐。風噪雨嘯，昏見晨趨。

饑鷹厲吻，寒鴟嚇雛。伏虺藏虎，乳血餐膚。崩榛塞路，崢嶸古墟。

白楊早落，塞草前衰。棱棱霜氣，蔌蔌風威。孤蓬自振，驚砂坐飛。

**灌莽杳而無際，叢薄紛其相依。**

通池既已夷，峻隅又已頽。

直視千里外，唯見起黃埃。

凝思寂聽，心傷已摧。

前面看到，開篇四言，平衡整齊，而中間六字則變齊為散。前者是詩律，後者是文律。文律本不齊整，再間以功能詞（而/之）更使文句頓挫不詩而文感十足：“灌莽（杳而無際），叢薄（紛其相依）。”這一聯可吟可說：

（32）吟：灌莽啊杳然無際，叢薄啊紛然相依……

說：叢林靜得沒邊兒，雜草亂得沒縫……

但這都是文之吟而非詩之吟。此處之妙就在“之/而”二字：句子仍是 2 + 2 + 2 節律，但中間兩個音節（杳而/紛其）不是平均等重的 1 + 1，因為“而/之”弱於實詞，“杳而/紛其”的韻律格式必然是前重後輕（或前長後短），於是把本來就屬於文律的 2 + 2 + 2 變得更加錯落不齊；與前面二十個 2 + 2 詩律形成強烈的反差。我們之所以說四六是“文”，就是因為“六”天生就是齊整的文律的結構。“六”的內部組織可以多種多樣，但都不是詩的兩節行律

(參馮勝利 2010)。下一句的“既已”和“又已”也可仿此分析。要之，此處齊整和參差之間的過渡應該理解為從詩語向口語(或詩律向文律)的過渡，因為我們說的“文律”就是散文韻律；散文用長短律，亦即口語節律。事實上，文學，尤其是詩歌，離開了詩語和口語的兼合組配，就不勁健、不活絡！因此，倒數第二聯：“直視千里外，唯見起黃埃。”徑用五言詩的形式。賦裏可以有五言，也可以有七言；截取整段賦中的五言，只要節奏一致，即可以為詩；但它們與四六句參差並行的時候，七言/五言就兼有詩語和文語的兩棲功能。原因很清楚：駢文是用“詩”做成的“文”，是以“詩”入“文”的產物，因而在駢文裏既可以看到文句，也可以看到詩句。

## 六、韻律上的“實”與“虛”

瞭解了韻律的結構、韻律的功能和韻律的效應後，我們還要特別注意詩歌“體”的韻律結構和“體”中詞語的韻律性質及其表現。這裏有三個問題必須首先搞清楚，才能區分詩律結構和文律結構。(一) 功能詞(虛詞)的韻律屬性；(二) 詩體的韻律結構，如《詩經》、三言、五言、七言；(三) 詩體中虛詞的韻律表現。這三種情況有時候交織在一起，不易區分。首先，虛詞一般不攜帶重音(或不作為凸顯的目標)，然而，它們在不同的詩體(或韻律環境)裏，其表現也不相同。譬如，下面兩處的“之”就不一樣。

(33)a. 關關雎鳩，在河之洲。《詩經·關雎》

b. 帝高陽之苗裔兮，朕皇考曰伯庸。《離騷》

《詩經》裏面的“之”是占位虛詞，因為《詩經》節律是二步律，沒有“之”則不足兩個音步。但下句《離騷》裏面的“之”則不然，“帝高陽之苗裔”可以比較上文(18)中“儼驂駢於上路”的節律，分析為兩個“節/音步”，其中的“之/於”都是間拍詞(可以不計)。顯然，這裏關鍵是看虛詞所在詩體之異同(《離騷》是頓嘆律，而《詩經》則是固定的四言律)。

瞭解了上面的韻律原理，我們便不會簡單地根據“字形”來計算韻律，而要根據具體時代、具體作品，以及具體的韻律結構來做具體的分析。其

中還有兩方面最關緊要：一、字數與拍數的關係；二、“虛輕”與“實重”的替代。下面分別討論。

（一）字數與拍數不同——虛詞不為拍，但能順暢語氣，化艱澀為通順

- (34) a. 落霞 與 孤鶩 齊飛  
b. 秋水 共 長天 一色

(34)中的七字行實為三拍，其中“與”和“共”是虛詞，作為間拍詞填充文句的間歇縫隙，使語串讀起來平滑、順暢，表現出虛詞的“調氣”作用。章太炎先生說：“從戰國到秦代，剛性更加厲害，每篇文章都是虛字少而語句斬截。”（《文章流別》）少虛詞則語句斬截，反襯出有虛詞則文氣流暢的順氣功能。這就是為什麼歐陽修快馬追回“仕宦至相將，富貴歸故鄉”的成句，而將其改為“仕宦而至相將，富貴而歸故鄉”的緣故。宋人文章尚柔，所以造語平滑流暢，這正是虛字順文暢氣的結果。凡此種種均可看出：間拍詞在詩、文中出現與否，取決於該處口語順暢度的需要。宋人“以文為詩”用的也是插入虛詞的辦法，“虛詞入文”同樣是為調節（口語）語氣的節律手段。虛詞的文學功能應該是中國古代文學史上的一大課題<sup>①</sup>。注意：虛詞可以調節語氣，因為很多虛詞本身就是語氣詞。遠古漢語沒有“句末語氣詞”，就如同遠古漢語不必雙音節音步一樣，它們的出現和發展直接影響著漢語的文學表達和形式。發掘語體、文體和文學表達之間的對應關係同樣是將來語言學和文學研究的重要課題。明於此，很多語言和文學上的問題能夠得到相應的解釋。以《蕪城賦》第二段最後一句為例：

- (35) 出入 | 三代  
五百 | 餘載  
竟 | 瓜剖（而）豆分

<sup>①</sup> 劉師培《漢魏六朝專家文研究》謂：“（漢人）能硬轉直接，毫不著力……使後人為之，不用虛字則不能轉折（如事之較後者必用“既而”、“然後”，另起一段者必用“若夫”之類）。”此亦見虛字“潛氣內轉”之功效。



前兩個四字句，韻律整齊，字字占位（占居節拍之位），儘管“餘”是虛詞，卻不能不占一個音節的位置。然而，“瓜剖而豆分”則不同了，其中的“而”不是占位詞，而是間拍詞。如果上面的語境變成下面的形式：

(36)            出入 | 三代  
                   五百 | 餘載  
                   竟 | 瓜剖 | 而分

那麼“而”就變成了占位詞。試想：“瓜剖|豆分”已經“位滿”(2+2)，爲什麼還要加入“而”字來間拍呢？無疑，這就是虛詞“舒唇暢氣”、“化澀爲夷”的作用，這也就是“而”字爲什麼要加在最後一句的原因所在。

## (二) “虛輕”代以“實重”

研究詩歌的韻律語法還有一個以往注意不夠的現象，就是用實詞取代句中輕動詞（如使、讓、弄、打、搞）的句法移位。譬如：

(37) 春風又讓<sub>[輕]</sub>江南岸綠了 → 春風又綠<sub>[重]</sub>江南岸  
       縱江東父老以<sub>[輕]</sub>我爲王 → 縱江東父老王<sub>[重]</sub>我

上文提到增加虛詞的效果是增加口語特徵，提高句子的流暢度。文學手段有“正”就有其“反”，和“加強口語性”相反的手段是“去口語化”。這就是把句中的“實動詞”（名詞/形容詞）提升到“虛動詞”（使）的位置上，用“以實補虛”法把句子和口語拉開距離，從而表現“勁健”、“雋永”的語勢。“春風又綠江南岸”，“縱江東父老王(wàng)我”，就是用動詞填入虛詞（輕動詞）位置，鑄造詩語效應的。

比較《蕪城賦》句子的散文說法“南馳蒼梧漲海，北走紫塞雁門”如果用散文說的話，必須用“如”和“像”一類的虛詞：“南邊像/有蒼梧漲海在奔馳，北邊像/有紫塞雁門在奔跑。”但作者直接使用“以重代輕”的句法，體現出“詩家語”在刻畫景色壯觀豪邁的藝術性。比較：

(38) 南邊像/有蒼梧漲海在奔馳，北邊像/有紫塞雁門在奔跑



句子才站得住。這就是“具時空”的語法作用。但是詩的語言不必如此，它不但不要求具時空，而往往要“去時空”。什麼是去時空？請看：

- (40) 京師大學將對考試制度進行改革\*了  
 京師大學將對考試制度進行改革  
 金磚五\*個國會談在京舉行  
 金磚五國會談在京舉行

口語中的“了”和“個”在正式體中一定要去掉，否則句子不合法。就是說，“去時空”是一種語法手段、是去掉動詞短語 VP 和名詞短語 NP 中表示時空的標誌或表達；我們稱之為“泛時空化”。比較下面的句子可得其概：

- (41) \*孫悟空掏金箍棒  
 孫悟空從耳朵眼兒裏 摳出 一根 金箍棒

第一句光杆動詞加光杆賓語，沒有時空，所以句子站不住，好像話沒說完。第二句中的動作有具體的方式（用手指摳）和地點（耳朵眼），賓語有具體的數量（一根），所以時空明確，句子才站得住、才合法。

這和詩歌有什麼關係？詩歌中排斥虛詞的做法，用的就是去時空的語法手段，從而產生把時空標記剝離掉的藝術效果。

- (42) 口語體語法 = 具時空  
 正式體語法 { 泛時空  
                   去時空  
 詩歌體語法 { 超時空

以上語體語法的模式告訴我們：詩中的“意象”離現實時空越遠，其意境越空靈、給人的想像空間就越大——這就是語法去時空的文學作用（參 Kearns 1890, Abrams 1953, 葉維廉 2003/2006 Fenollosa & Pound 2008, 等西方學者在這方面的早期研究）。從這裏我們悟出了一條重要的詩歌創作的語法：超時空語法。請看：

- (43) 枯藤,老樹,昏鴉。古道,西風,瘦馬。元馬致遠《天淨沙·秋思》  
雞聲茅店月,人迹板橋霜。唐溫庭筠《商山早行》

這些千古名句所以至美的語法原理是什麼? 只說漢語特殊,只說名詞可以做謂語不免蒼白無力——不僅文學上搔不到癢處;語言學上也没有觸到實質。那麼問題的核心在哪呢? 我們認為:這兩句的妙處就在語法的超時空。

什麼是“超時空語法”? 先看陸儉明先生在《現代漢語語法研究教程》(2013)裏的說法:“漢語裏也常常能見到、聽到這樣的句子——句中只有一連串的名詞”,例如:

- (44) 今天下午全校大會

顯然,這個名詞串跟馬致遠、溫庭筠的詩的語法是一樣的。然而,陸先生深刻地指出上面的句子可以理解為下面句子的任何一種:

- (45) 今天下午有全校大會  
今天下午是全校大會  
今天下午開全校大會  
今天下午召開全校大會  
今天下午舉行全校大會

於是他接著說(注7):“拿馬致遠的那三句來說,說是三句,實質上每個名詞都可視為一個小句,三句話九個名詞,分別刻畫了九個情景……”按照陸先生的理解,“枯藤,老樹,昏鴉”可以是:

- (46) 有枯藤,有老樹,有昏鴉  
是枯藤,是老樹,是昏鴉  
看見枯藤,看見老樹,看見昏鴉  
……

這就是我們提出的超時空語法(馮勝利 2010)的作用,“枯藤,老樹,昏鴉”

三個名詞之間一點兒時空關係的線索都沒有，這就是詩歌語法、詩歌創作法。它給讀者的是“意象”而不是概念和事件，是一個一個在超時空想像中的意象或“具象(個體意象)”。至於這些意象在作者腦子裏是怎麼排列(整體意象)的，沒關係，重要的是讀者可以自己想像，可以根據提供的意象創造時空。因此，究竟是“看見枯藤，看見老樹，看見昏鴉”還是“是枯藤，是老樹，是昏鴉”或是“有枯藤，有老樹，有昏鴉”都無關緊要，只要讀者認為自己可以給它們一個時空就可以了。詩無達詁，正在於斯。由此而言，詩的語法可以是超時空的語法，而駢文的超時空創作法，在文學史上遠遠早於馬致遠。請看(同參馮勝利 2014 有關《離騷》的超時空藝術)：

(47) 棱棱霜氣，蔌蔌風威。孤蓬自振，驚砂坐飛。

“驚砂坐飛”，可以是砂子受到驚嚇(儘管“受”字沒出現)；也可以是驚起砂石(儘管“起”字沒有使用)。這裏表達“驚”和“砂”之間關係的時空詞沒有出現，這正是詩家語的藝術手段。語法就是關係，是詞與詞之間的關係，如果把表達關係的詞去掉，就等於沒有語法了。沒有語法，當然也就不知道“驚”和“砂”究竟是什麼關係。然而，駢文藝術所要求的，就是這種沒有語法的語法，唯其如此才能達到詩歌的特殊效應。文學鑒賞，美在何處？美在時空關係的空靈、想像和再現；美在意象的再創造、語法的再分析、關係的再建立！文學逼著讀者根據“自己體會到的意境”去建立“自己經驗的語法”。“理解”實際就是“重構”，因此詩的意境可以見仁見智；由此而言，詩無達詁者必矣！據此，超時空特徵可以概括如下：

(48) 超時空詩歌語法：a. 虛詞的使用不為時空，僅為韻律；b. 略去句法上表示“詞與詞之間關係”的句法功能詞(虛詞)；c. 用綜合式句法手段(核心詞移位)將分析型句子改造成詩家語句；d. 不確定描述對象所處具體時空。

舉例而言，《楚辭》下面“兮”的使用就是把時空標記(虛詞)換成了韻律標記的範例(取自馮勝利 2014)：

(49) 兮 = 其、之、而、夫

《湘君》：九嶷續兮並迎

《離騷》：九嶷續其並迎

《東君》：載雲旗兮委蛇

《離騷》：載雲旗之委蛇

《湘君》：遭吾道兮洞庭

《離騷》：遭吾道夫昆侖

《東君》：杳冥冥兮東行

《哀郢》：杳冥冥而薄天

《大司命》：結桂枝兮延佇

《離騷》：結桂枝而延佇

而下面句中的虛詞“其”，也可以看做“超時空標記”，而不是時空標記：

- (50)(a) 其 = 之： 苟餘情其信芳、屯余車其千乘  
(b) 其 = 然： 九嶷續其並迎  
(c) 其 = 而： 時續紛其變異兮(其一作以，以 = 而)  
(d) 其 = 也： 雖九死其猶未悔  
(e) 其 = 擬議之詞： 老冉冉其將至今  
(f) 其 = 足句： 豈其有它故兮  
(g) 其 = 間句： 春與秋其代序

採用這種方法分析文學，跟以前的辦法大不一樣。超語法的東西當然不是語法，因為表示語法的部分已被去掉。但是，它又是語法。只有拿掉了“有”，才能得到“沒有”，而現在的“沒有”則意味以前的“有”。超時空語法正是用“作者的沒有”(語言學上的零形式)來喚起“讀者的有”，其詩意構建之美就在於此。超時空語法向讀者提供的是讀者根據自己固有語法和以往經驗，構建的是詩人啟示之下的一個“自我之美”。對同一作品，有能力、有知識的讀者，其構建“自我之美”的境界就高；而感覺不到(或不够)其

中之美者，要麼是自己的經驗不足，要麼是對作品瞭解的火候未到。但無論如何，有了上面的超時空語法的引導和啟示，我們再來回味《蕪城賦》的駢句之美，感覺恐怕大不一樣。譬如：

(51) 板築雉堞之殷，井幹烽櫓之勤。

- a. 主謂：像版築一樣的雉堞，非常多；像井幹一樣的烽櫓，非常頻繁。
- b. 偏正：版築般雉堞的盛多；井幹般烽櫓的頻繁。

(52) 前園後圃，從容丘壑之情。

- a. 前有園，後有圃，[激發/生發]出從容不迫、居隱丘壑的情懷。  
[從容(丘壑)之]情 (左重)
- b. 前有園後有圃，隱逸山川丘壑的情懷，從容不迫。  
從容[丘壑之情] (右重)

(53) 格高五嶽，袤廣三墳。 崒若斷岸，盪似長雲。

- a. 格如五嶽高，袤若三墳廣。
- b. 格高於五嶽，袤廣於三墳。

(54) 棱棱霜氣，蔌蔌風威。孤蓬自振，驚砂坐飛。

- a. 孤獨的蓬蒿自己飛起，驚起的砂石到處亂飛。
- b. (野風)把蓬蒿由叢蒿中孤離出來使得他騰空而起，把砂石驚起使得他們無故亂飛。

(55) 雁陣驚寒，聲斷衡陽之浦。

- a. 成隊的鴻雁在寒風裏驚叫。
- b. 被寒風驚起的鴻雁列隊而行。

上面諸例的超時空表達都還可以根據讀者自己的經驗，想像出比提示中更多、更豐富的“自創之美”。由此可見，駢文的藝術是綜合的：它有詩律之美、文律之美，也有詩文兼合參差之美，以及口語詩語相斥相協之美；它有

抑揚頓挫之美、回腸蕩氣之美，再加之時空想像之宏之大、之美之樂，信哉駢文不亞於一曲聲韻俱全的交響樂！

(作者單位：香港中文大學)

### 參考文獻

1. Abrams M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. 1953.
2. 蔡宗齊：《小令節奏研究》，載《“聲音與意義——古典詩歌新探”國際研討會論文集》，嶺南大學2014年3月7日。
3. 褚斌傑：《中國古代文體概論》，北京：北京大學出版社1999年版。
4. 杜曉勤：《齊梁詩歌向盛唐詩歌的嬗變》，臺北：商鼎文化出版社1996年版。
5. 杜曉勤：《大同句律形成過程及與五言詩單句韻律結構變化之關係》，載《“聲音與意義——古典詩歌新探”國際研討會論文集》，嶺南大學2014年3月7日；并本書所收該文。
6. Fabb, Nigel. 1997. *Linguistics and Literature: Language in the Verbal Arts of the World*. Oxford: Blackwell.
7. 馮勝利：《論漢語的“自然音步”》，《中國語文》1998年第1期。
8. 馮勝利：《論三音節音步歷史來源與秦漢詩歌的同步發展》，《語言學論叢》2008年第37輯。
9. 馮勝利：《論韻律文體學的基本原理》，《當代修辭學》2010年第1期。
10. 馮勝利：《漢語詩歌構造與演變的韻律機制》，《中國詩歌研究》2011年第8期。
11. 馮勝利：《漢語詩歌研究中的新工具和新方法》，《文學遺產》2013年第2期。
12. 馮勝利：《〈離騷〉的韻律貢獻——頓歇律與抒情調》，《社會科學論壇》2014年第2期。
13. Fenollosa E. and Ezra. Pound. 2008. *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. Fordham University Press.
14. 葛曉音：《從五古的敘述節奏看杜甫在“詩中有文”的創變》，載《“聲音與意義——古典詩歌新探”國際研討會論文集》，嶺南大學2014年3月7日；并本書所收該文。
15. 郭沫若：《論節奏》，《文藝論集》，上海：光華書局1925年版。
16. Halle, Morris and Samuel Jay Kayser. 1971. *English Stress: Its Form, Its Growth, and Its Role in Verse*. New York: Harper & Row Publisher.
17. Hanson, Kristin and Paul Kiparsky. 1996. “A Parametric Theory of Poetic Meter.” *Language* 72: 287 - 335.
18. Halle Morris and Keyser Samuel Jay. 1999. On Meter in General and on Robert Frost's Loose Iambics in Particular. In: Masakake Muraki & Enoch Iwamoto (eds.) *Linguistics: In Search of the Human Mind*. Festschrift for Professor K. Inoue, 130 - 153. Makuhari, Japan: Kanda University of International Studies.



19. 高友工：《中國語言文字對詩歌的影響》，《美典：中國文學研究論集》，北京：三聯書店 2008 年版。
20. Kearns, George. *Guide to Ezra Pound's Selected Cantos*. New Brunswick NJ. 1890.
21. 劉師培：《中國中古文學史講義》，上海：上海古籍出版社 2000 年版。
22. 盧冠忠：《論六言詩與駢文六言句韻律及句法之異同》，《社會科學論壇》2014 年第 4 期。
23. 宋晨清：《早期五言詩中的聲調對立：三組詩歌作品的量化分析》，載《“聲音與意義——古典詩歌新探”國際研討會論文集》，嶺南大學 2014 年 3 月 7 日；并本書所收該文。
24. 王力：《漢語詩律學》，上海：上海教育出版社，1958 年版。
25. (清) 王士禛：《律詩定體》，北京：中華書局，1963 年版。
26. 徐青：《古典詩律史》，西寧：青海人民出版社，1980 年版。
27. 葉維廉：《道家美學、中國詩與美國現代詩》，《中國詩歌研究》2003 年第 2 輯。
28. 葉維廉：《中國詩學》，北京：人民文學出版社，2006 年版。
29. Youmans, Gilbert. "Introduction: Rhythm and Meter." In *Rhythm and Meter*, eds. Paul Kiparsky and Gilbert Youmans, 1 - 14. Orlando: Academic Press. 1989.
30. Zhang, Hongming, and Chenqing Song. "Some issues in the study of Chinese poetic prosody." In *Breaking Down the Barriers: Interdisciplinary Studies in Chinese Linguistics and Beyond*, eds. Guangshun Cao et. al, 1149 - 1171. Taipei: Academia Sinica. 2013.
31. Zhirmunsky, V. *Introduction to Metrics: The Theory of Verse; Slavistic Printings and Reprintings*. The Hague; Mouton. 1966.
32. 曹旭：《詩品集注》，上海：上海古籍出版社，1996 年版。
33. 朱謙之：《中國音樂文學史》，北京：北京大學出版社，1989 年版。