

3-2016

大同句律形成過程及與五言詩單句韻律 結構變化之關係

Xiaoqin DU
北京大學中國語言文學系

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

杜曉勤 (2016)。大同句律形成過程及與五言詩單句韻律結構變化之關係。《嶺南學報》，第五輯，頁125-153。檢自 http://commons.ln.edu.hk/ljcs_new/vol5/iss1/7

This 近體詩 Recent-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 administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

大同句律形成過程及與五言詩單句 韻律結構變化之關係

杜曉勤

【摘要】近體詩律形成的一個前提基礎，是五言詩單句的律化。但學界此前在研究五言近體詩聲律體系成立問題時，主要考察的是五言詩句、聯間“粘對”規則的建立，對單句律化問題關注不夠。即便有所涉及，亦多從齊梁時期甚至到漢魏時期的五言詩中找尋出符合後世近體詩律的律句，然後看其在不同歷史時期的發展情況。鑒於最近仍有學者在“執近體觀念以繩永明體”，本文遂在吸收學界已有成果的基礎上，對現存南北朝隋唐五言詩進行全面聲律分析和資料統計，又結合此一歷史時期相關詩律理論資料，對五言詩律化過程中的一個重要環節——大同句律的產生及其原因作了深入考察，還指出五言詩單句韻律結構與語法結構之間存在著一定的關聯性，在五言詩單句發展過程中，音步類型的變化與各種句式本身的表現藝術特點也有較大的關係。

【關鍵詞】 五言詩律 永明體 大同句律 韻律結構 句法結構

近體詩律形成的一個前提基礎，是五言詩單句的律化。但學界此前在研究五言近體詩聲律體系成立問題時，主要考察的是五言詩句、聯間“粘對”規則的建立，對單句律化問題關注不夠。即便有所涉及，亦多從齊梁時期甚至漢魏時期的五言詩中找尋出符合後世近體詩律的律句，然後看其在不同歷史時期的發展情況。如 20 世紀 70 年代，啟功在《詩文聲律論稿》中就認為沈約《宋書·謝靈運傳論》和鍾嶸《詩品序》所舉詩例已為律句，並以

此說明“永明時代的聲律學說，是詩歌方面走向律化的幾項探索歸納”^①。稍後，徐青的《古典詩律史》^②更是追溯到東漢五言詩，並從中找到一些律句，認為近體詩律自五言詩產生之初即已萌芽^③。到 20 世紀末，劉躍進的《門閥士族與永明文學》^④則鉤稽出永明體詩中諸多嚴格律句和特殊律句，認為齊梁時期大量律句的運用已非偶然現象。吳小平的《中古五言詩研究》也認為，近體律句的四種基本節奏型及十二種變格“都是從永明聲律說當中產生的”^⑤。最近，盧盛江在其新著《文鏡秘府論研究》中，仍認為“永明時期對近體詩律就已有比較自覺的追求，儘管遠沒有達到初唐近體詩律的成熟程度”^⑥。其實，這些著作在研究思路都是以後世的平仄觀念論永明體甚至漢魏詩，以近體律句的二四異聲規則來分析永明句律，存在著執近體觀念以繩齊梁永明體詩，甚至漢、魏、晉、宋詩的偏誤。郭紹虞是較早意識到這一問題的學者，20 世紀 80 年代初，他在《聲律說續考》中曾說：“後人習慣於平仄之分，於是對於這一時期的理論，也往往引入了歧途，常以後人的平仄觀念去解釋當時的理論。”^⑦因此，何偉棠的《永明體到近體》^⑧即抓住永明聲律說中“四聲分用”、“二五音節異聲”的用聲規則，歸納出永明體詩歌的四大句律格式，認為永明句律與近體句律之差異，主要在於二五音節四聲相異與二四音節平仄相對之別，而且注意到了永明句律向近體句律演變的階段性，方法可取，突破較大^⑨。到 21 世紀初，施逢雨發表了《單句律化：永明聲律運動走向律化的一個關鍵過程》^⑩的專論，在對梁、陳、隋及北朝三十七個代表詩人作品的聲律情況進行量化分析的基礎上，初步梳理了五言詩單句律化的歷程，並闡釋了其發展原因，將該問題的研

① 啟功：《詩文聲律論稿》，北京：中華書局，1977 年版，第 122 頁。

② 徐青：《古典詩律史》，蘭州：青海人民出版社，1980 年版。

③ 21 世紀初，徐青在其著作《唐詩格律通論》（北京：當代中國出版社，2002 年版）中仍沿用此種研究思路。

④ 劉躍進：《門閥士族與永明文學》，北京：三聯書店，1996 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，第 210 頁。

⑥ 盧盛江：《文鏡秘府論研究》上冊，北京：人民文學出版社，2013 年版，第 370 頁。

⑦ 《古代文學理論研究》第三輯，上海：上海古籍出版社，1981 年版，第 13 頁。

⑧ 何偉棠：《永明體到近體》，廣州：廣東高等教育出版社，1994 年版。

⑨ 杜曉勤：《一部方法科學新見迭出的詩律史著作——何偉棠〈永明體到近體〉評介》，載於《華南師範大學學報》第 6 期（2006 年），第 125—128 頁。

⑩ 施逢雨：《單句律化：永明聲律運動走向律化的一個關鍵過程》，載於《清華學報》新第 29 卷第 3 期（2000 年 1 月），第 301—320 頁。

究又推進了一步。鑒於最近仍有學者在“執近體觀念以繩永明體”，加上施逢雨文對五言詩單句律化進程的描述和闡釋仍有不少可細化和深入之處，本人遂在吸收學界已有成果的基礎上，對現存南北朝、隋唐五言詩進行全面聲律分析和數據統計^①，再結合此一歷史時期相關詩律理論資料，抓住五言詩單句律化過程中的幾個主要環節和理論問題，分層面多角度地進行探討。下面主要介紹本人對五言詩單句律化進程中的一個重要環節——大同句律形成過程及與五言詩單句韻律結構變化之關係的研究心得，敬請海內外專家不吝指正。

一、由二五異聲到二四異聲：五言詩單句律化進程的一個重要環節

日僧遍照金剛《文鏡秘府論》西卷載有沈約“八病”之說的定義和解釋，其中與句律關係最密者當屬“蜂腰”病：“蜂腰者，五言詩第二字不得與第五字同聲。”此雖為隋劉善經《四聲指歸》所引時人之通行理解，後文復引沈氏云：“五言之中，分為二句，上二下三。凡至句末，並須要煞。”^②則表明沈約對“蜂腰”病的規定，也應是“五言詩第二字不得與第五字同聲”。如此看來，永明體律句應是第二字與第五字四聲相異。這樣的句式共有三種十二式，其在五言詩中出現的概率是 75% (12/16)^③。只有作品中永明律句的佔比明顯高於這個數值，纔能說明作者可能是有意遵用了永明詩律。那麼，齊代五言詩中永明律句到底佔多大的比例呢？與以前歷代五言詩相比有無差別呢？為此，我對逯欽立編《先秦漢魏晉南北朝詩》^④中收錄的五言詩全部作了聲律分析，並製成了“漢、魏、晉、宋、齊五言詩永明律句統計表”：

-
- ① 本人使用自主開發的《中國古典詩歌聲律分析系統》計算機軟件程序（該軟件之研製曾獲 2004 年度國家社會科學基金立項資助。2011 年結項，被評為“優秀”等級），對漢至初唐現存五言詩全部作了聲律分析和數據統計。
- ② 盧盛江：《文鏡秘府論彙校彙考》西卷《文二十八種病》“蜂腰”條，北京：中華書局，2006 年版，第 949 頁。
- ③ 參杜曉動：《沈約所評魏晉五言詩的聲律分析》，載於《文史知識》第 2 期（2012 年），第 17—24 頁。
- ④ 逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局，1983 年版。

	西漢	東漢	曹魏	西晉	東晉	劉宋	蕭齊
五言詩總數	7	110	317	301	364	474	314
總句數	42	1 505	4 144	4 115	4 344	6 178	2 978
永明律句數	33	1 016	3 070	2 935	3 067	4 760	2 534
永明律句佔比	78.57%	67.51%	74.08%	71.32%	70.60%	77.05%	85.09%

從中可以看出，漢至劉宋五言詩中永明律句的佔比大多沒有超過其出現概
率（只有西漢和劉宋兩個時期五言詩中永明律句的佔比稍稍高出，然尚不
足以說明問題），而蕭齊時期五言詩中永明律句則超出平均概率 10 個百分
點，且一下子超過劉宋時期 8 個百分點。而且，永明體代表作家的五言詩
中永明律句比例都普遍較高。這庶幾可以說明，齊代之前五言詩中出現的
永明律句，只是與永明句律“闇合”，而到齊代尤其是永明年間（483—493）
四聲八病說興起之後，不僅沈約、謝朓、王融等代表作家在五言詩創作中已
經開始避忌“蜂腰病”，注重二五音節四聲分用，而且在他們的影響下，其他
詩人也逐漸接受永明聲律說，遂使齊永明至梁初五言詩中永明律句的佔比
有了顯著的提高。

但是，永明之後人們對五言詩單句二五音節不得同聲的規定似乎並沒有
遵守多久。大約到梁大同（535—546）年間，一種新的單句用聲習慣開始
出現，且呈壓倒、取代永明句律之勢。《文鏡秘府論》西卷《文二十八種病》
“蜂腰”條中又引劉涪語云：“又第二字與第四字同聲，亦不能善。此雖世無
的目，而甚於蜂腰。如魏武帝《樂府歌》云：‘冬節南食稻，春日復北翔。’”
王利器認為，此之劉涪即梁之劉縉^①。據《梁書》卷四十九《劉昭傳》，知
縉大同中曾為尚書祠部郎，其父劉昭善屬文，其弟劉綏曾為湘東王記室，且
居湘東王西府文學之首。則劉涪（縉）提出五言詩二四音節不得同聲之說，
當在大同年間或前後不數年^②。雖然劉涪（縉）所云“第二字與第四字不得
同聲”的新規與後世近體句律“第二字與第四字不得同平仄”的規定尚有區

① 王利器校注：《文鏡秘府論校注》，北京：中國社會科學出版社，1983 年版，第 81—82 頁，注③。

② 對於劉涪此論，中澤希男釋云：“劉涪所提倡的二、四不同，包括平上去入四個聲，必須和律體二
四不同之僅指平和平、仄和仄區別開來。”參中澤希男《文鏡秘府論札記續記》，載於《群馬大學
紀要·人文科學篇》第 4、5、6 卷，1954—1957 年，此據盧盛江《文鏡秘府論彙校彙考》，第 961 頁
注⑦轉引。

別,但是在用聲位置上已經開始向近體句律靠攏了。爲了與前之永明律句及後之近體律句相區別,本文姑且將這種新的句律稱爲大同律,將二四字四聲相異的五言句稱爲大同律句。

大同年間五言詩這種用聲觀念的變化,也體現在現存作品句律分析數據上。高木正一曾統計過宋、齊、梁、陳五個重要作家作品中二四字同聲相犯句的出現情況,並認爲“永明以後第二字與第四字同聲的詩句,如下表所示,呈現着銳減的現象”^①:

作 家	調查句數	二四同聲句數	犯規率
謝靈運	894	459	51%
沈約	1 356	440	33%
庾肩吾	820	67	8%
庾信	2 328	172	7%
江總	820	60	7%

其實,高木正一的說法不全對。如果我們考察得更全面、分析得更細緻的話,就會發現,五言詩中第二字與第四字同聲的詩句的銳減,亦即第二字與第四字四聲相異句(即大同律句)的大幅增加,實際上是在梁代,尤其是天監後期至大同年間,而非齊永明之後即已出現。由文後附表1《齊、梁、陳重要作家五言詩句律統計表》可以看出,在卒於梁代中期詩人的作品中,大同律句逐漸增多,但是到主要活躍於梁大同年間的劉綽(劉縉之弟)、劉孝威、劉孝儀等人詩中,大同律句數量纔超過了永明律句,這足以說明,梁大同年間五言詩單句調聲規則已經由前此重二五音節四聲相異,到更重二四音節四聲相異,印證了劉綽(縉)所云“第二字與第四字同聲,亦不能善。此雖世無的目,而甚於蜂腰”的說法。

那麼,梁大同詩人爲何會對五言句二四音節異聲如此重視呢?劉綽(縉)之所以能够提出大同句律且爲時人所遵奉,又有哪些原因呢?

不少學者已經指出,劉綽(縉)認爲五言詩句中二四音節同聲其病甚於“蜂腰”,表明梁大同年間人們對五言詩音步的認識已經由“二三”變爲“二

^① 高木正一:《六朝唐詩論考》,東京:創文社,1999年版,第25頁。

二一”了^①，而後者又說明人們已經將五言句第四音節也作為一個節奏點^②。問題是，五言詩單句第四音節為何在此時會成為一個新的節奏點呢？我認為，這與五言詩發展過程中“二二一”句式的增加（見附表2《中古五言詩單句韻律結構分析數據統計表》），以及“二二一”句式中韻律結構與語法結構易於一致（見附表3《漢至梁代“二二一”句式韻律節奏分析統計表》）等因素，具有密切的關係。

二、漢代五言詩單句韻律結構的 常見類型及分佈情況

五言詩自產生之初，就出現了語法結構各不相同的句式。而這些句式又大多可分為“二二二”句和“二二一”句兩大類，其中“二二一”句式的語法結構和韻律結構之間存在著相當程度的關聯性。

下面根據現存漢樂府^③和《古詩十九首》，先列出漢代五言詩中與“二二一”語法結構相對應的幾種常見韻律結構^④：

① 郭紹虞認為：“永明體的聲律只想到‘音韻盡殊’，只想到‘輕重悉異’……他只要求其異，重在異的配合，所以不會注意到音步的問題。至於律體則吟的技巧益進，當然聲調的考究也更密，於是自然的再於五字之中分出音步，成為二二一的音節。”（《照隅室古典文學論集》上編，上海：上海古籍出版社，1983年版，第241頁。）其實，不僅沈約要求規避二五字同聲的“蜂腰”病，說明他在齊永明時已經意識到“二三音步”；而且，劉滔（縉）之所以能夠提出“二四字同聲其病更甚”，也說明他在梁大同間已經感覺到“二二一”音步。

② 何偉棠將這一現象稱為五言句中第四字的“節點化”，參氏著《永明體到近體》，第199頁。

③ 本文所引詩歌文本，如無特別說明，均據逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局，1983年版；《全唐詩》，北京：中華書局，1960年版。

④ 本文對韻律詞、韻律短語、韻律結構、韻律層級和音頓等概念的理解和使用，綜合參考了馮勝利（《漢語的韻律、詞法與句法》，北京：北京大學出版社，1997年版）、王洪君（《漢語的韻律詞和韻律短語》，載於《中國語文》第6期（2000年），第525—536頁）、曹劍芬（《漢語韻律切分的語音學和語言學綫索》，載於《新世紀的現代語音學——第五屆全國現代語音學學術會議論文集》，北京：清華大學出版社，2001年版，第176—179頁）等學者的研究成果，認為韻律詞是指語法上凝固的、節律上穩定的單音節或穩固的雙音節詞，其內部沒有音頓；而韻律詞之間則有時長不等的音頓。韻律結構是指韻律詞或韻律短語之間的組合形式。韻律結構又可分為若干層級，第一層級的劃分依據是句中最明顯的節奏點，第二層級是考慮次明顯的節奏點作更細劃分的韻律結構。王洪君運用句塊分析模型，根據語法邊界和節律邊界的一致或不一致，將漢語的語法結構分為黏合、組合和等立三大類，並指出它們在節律上的表現分別為緊、鬆、特鬆。其中黏合類包括偏正和動補結構，組合類包括動賓結構，而並列結構則屬於等立類。參見王洪君（轉下頁）

1. “二’二’一”式。此式單句本身就是一個具有雙重修飾詞的名詞性短語。句中後三字往往是由雙音節修飾語(名詞或形容詞)加一個單音節名詞構成黏合性強的三音節偏正名詞或名詞性短語,四五音節間音頓較短甚至沒有音頓(如三音節名詞“牽牛星”、“河漢女”);前二字則為進一步修飾後三音節名詞或名詞性短語的雙音節形容詞或顏色詞,且多為疊音詞、雙聲詞或疊韻詞,二三音節間音頓也較短。所以這種句式,從韻律結構的第一層級看,可以勉強歸入“二三”式。如:

青青’河畔’草, 平平’平去’上
鬱鬱’園中’柳。 入入’平平’上 (《古詩十九首》其二)
迢迢’牽牛’星, 平平’平平’平
皎皎’河漢’女。 上上’平去’上 (《古詩十九首》其十)

2. “二/二’一”式。此種句式多為動賓結構或省略謂語的主謂賓結構。後三字由雙音節修飾語(名詞或形容詞)加一個單音節名詞構成黏合性強的三音節偏正名詞或名詞性短語,四五音節間音頓較短。前二字則為雙音節動詞性短語作謂語,或名詞性短語作主語,句中省略謂語動詞,二三音節間音頓較長。從第一層級劃分的話,這種句式的韻律結構是比較明顯的“二三”式。如:

日出/東南’隅, 入入/平平’平

(接上頁)《普通話中節律邊界與節律模式、語法、語用的關聯》,載於《語言學論叢》第26輯,北京:商務印書館,2002年版,第279—300頁。鄧丹也通過研究表明,主謂結構和動賓結構也大體可以歸入到組合類中。韻律詞之間的緊密程度和其所表現的句法結構有關,構成偏正和動補結構的兩個雙音節韻律詞之間的關係比較緊密,一般不會出現停頓,而構成動賓、主謂和並列結構的兩個雙音節韻律詞之間的關係則比較鬆散,可能出現短暫的停頓。(鄧丹:《漢語韻律詞研究》,北京:北京大學出版社,2010年版,第152頁。)雖然王洪君、馮勝利和鄧丹等學者研究的是現代漢語韻律詞的模式、語法及其與節律之關係,但我發現,這些結論與中國古典詩歌中韻律結構與語法結構之關係也比較吻合。所以本文在考慮語法結構的前提下,先將五言詩的單句分成若干韻律詞,然後在韻律詞的基礎上劃分出若干音步。本文所用五言詩單句韻律結構的切分符號主要有三種:(1)“’”,用於偏正結構韻律短語中雙音節修飾詞與單音節中心詞之間的切分,此處音頓較短或沒有音頓,此符號前一音節是不明顯的節奏點或非節奏點。(2)“/”,用於各韻律詞之間的切分,此處音頓較長,此符號前一音節是較明顯的節奏點。(3)“//”,用於一句中兩個小分句(小分句可由一個或者兩個韻律詞構成)之間的切分,此處音頓最長,此符號前一音節是句中最明顯的節奏點。

照我/秦氏'樓。 去上/平去'平 (《陌上桑》)
頭上/倭墮'髻， 平上/平上'去
耳中/明月'珠。 上平/平入'平 (《陌上桑》)
太子/二千'石， 去上/去平'去
中子/孝廉'郎。 平上/去平'平 (《長安有狹邪行》)

3. “二/二/一”式。此種句式多為主謂賓結構或者主謂結構。第五字往往為單音節動詞或形容詞，做謂語；或者是單音節名詞作賓語。二三音節和四五音節之間音頓都比較長。從韻律結構的第一層級看，也是比較明顯的“二三”式。如：

枯魚/過河/泣。 平平/去平/入 (《枯魚過河泣》)
北風/初秋/至。 入平/平平/去 (《古八變歌》)
歲暮/一何/速。 去去/入平/入 (《古詩十九首》其十二)
三五/明月/滿， 平上/平入/上
四五/蟾兔/闕。 去上/平去/入 (《古詩十九首》其十七)

另外還有些句子雖然語法結構不盡相同，但大致也可歸入上三類句式中。

就韻律結構而言，這三種句式首先都可分為“上二”、“下三”兩個大的音步，是“二/三”式。第二音節與第五音節是兩個明顯的節奏點。不過在“二'二'一”式中，由於一二、三四字都是偏正結構的修飾詞，修飾詞與被修飾名詞之間節律黏合性較強，二三音節、四五音節之間的音頓都不太長，尤其是第四音節後的音頓更不明顯，呈現出較強的一體性，所以此式“下三”音步不太容易被進一步細分為“二一”。

我們在對漢樂府五言詩和《古詩十九首》進行聲律分析和數據統計後，可以發現，上列三大類“二二一”句由於韻律結構的不同，在節奏點的用聲方面也呈現出一定的差異性。其中，句子數量最多的是第二類“二/二'一”式，共有 74 句，這類句式中二五音節異聲 61 句，佔 82.43%，二四音節異聲 59 句，佔 79.73%。這表明此類句中第二音節確是比較明顯的節奏點，且可與第五音節形成第一層級的韻律關係；而第四音節就不是明顯的節奏點，與第二音節之間也未能形成韻律關係。漢人對這種句式的節奏和韻律似

乎已有一些朦朧的感覺，所以句中二五異聲稍稍多於二四異聲。第三類“二/二/一”式 69 句，二五音節異聲 44 句，佔 63.77%，二四音節異聲 43 句，佔 62.32%。這似乎也可說明這類句式由於句中二四音節都是節奏點，第二、四、五音節形成平級韻律關係，反而削弱了整句中的韻律感，故而較難為人所感知。第一類“二'二'一”句總數最少，只有 16 句，其中二五音節異聲 10 句，佔 62.5%，二四音節異聲 12 句，佔 75%。由於樣本數量較少，似乎不太能說明問題。

再從總體上看，漢樂府五言詩和《古詩十九首》中共有 197 句“二二一”式，其中二五異聲 125 句，只佔 63.45%；二四異聲 138 句，也只佔 70.05%。共計 457 句“二一二”句中，二五異聲計 313 句，只佔 68.49%；二四異聲 207 句，也只佔 45.30%。這兩大類句式中二五異聲句和二四異聲句都沒有超出平均概率，說明漢樂府五言詩和《古詩十九首》中還沒有明顯的人為調聲的痕迹。其原因可能是這些作品原本多係樂府歌辭，當時都是入樂演唱的^①，故而樂曲作者和現場聽眾比較關注這些作品所配樂曲之旋律和節奏，對辭句本身的語言韻律和聲音節奏似未多加措意。

三、謝靈運詩句式分佈情況及與韻律特點之關係

魏晉時期，五言詩逐漸脫離音樂，作品本身的語言韻律漸受重視。到劉宋大詩人謝靈運手上，五言詩更是寫得精整宏麗。謝靈運五言詩現存 92 首 1378 句，仍以“二一二”句為主，計 1078 句，其中二五異聲句與二四異聲句的佔比相差無幾，也均未超過平均概率。這反映出，經過幾百年的發展，五言詩單句的語法結構以及“二一二”句式的韻律特徵，均未有太明顯的變化。不過，謝靈運詩中“二二一”句雖然只有 300 句，但二五異聲句的數量（226 句）已經超過二四異聲句（203 句），所佔比例（75.33%）較漢樂府五言詩和《古詩十九首》（63.45%）高出將近 12 個百分點，這說明謝靈運可能已經朦朧感覺到此種句式中第二字作為一個節奏點的存在。如果作更細緻的分類考察，還可發現，謝靈運詩中“二二一”句中韻律結構種類、各句式

^① 參拙作《詩歌·音樂·音樂文學史——先秦兩漢詩歌史的音樂文學研究法》，載於《東方叢刊》第 2 輯（2006 年），第 42—44 頁。

分佈情況及所佔比例，較漢代樂府五言詩和《古詩十九首》更有改變：

1. “二’二’一”式。這種句式在謝靈運詩中雖然數量較少，只有 12 句，在“二二一”大類中所佔比例（4%）也低於漢五言詩，但其中二五異聲句的佔比卻達到 83.33%，二四異聲佔比則很低。如下列諸句：

寂寥’曲肱’子。 入平’入平’上 （《君子有所思行》）
辛勤’風波’事。 平平’平平’去 （《酬從弟惠連》其三）
嗷嗷’雲中’雁。 平平’平平’去 （《擬魏太子鄴中集詩八首·應璩》）
可憐’誰家’婦。 上平’平平’上 （《東陽溪中贈答詩二首》其一）

均二五異聲而二四同聲，說明此種句式中的第二字已經開始節點化，而第四字仍未發展為一個明顯的節奏點。

2. “二/二’一”式。這種句式在謝靈運詩中最多。如：

既慚/臧孫’慨， 去平/平平’去
復愧/楊子’嘆。 入去/平上’平 （《長歌行》）
始信/安期’術， 上去/平平’入
得盡/養生’年。 入上/上平’平 （《登江中孤嶼》）

共 150 句，佔“二二一”句的 50%，而且二五異聲比（79.33%）也超過了二四異聲（73.22%），說明謝靈運似乎感覺到此種句式的第二字是一個節奏點，而第四字仍非明顯的節奏點。

3. “二/二/一”式。這種句式在謝靈運詩中數量也不少，計 80 句，佔 26.67%。如：

歲歲/層冰/合， 去去/平平/入
紛紛/霰雪/落。 平平/去入/入 （《苦寒行》）
良時/不見/遺， 平平/入去/平
醜狀/不成/惡。 上去/入平/入 （《永初三年七月十六日之郡初發都》）
隱軫/邑里/密， 上上/入上/入
緬邈/江海/遼。 上入/平上/平 （《入東道路》）

雖然其中二五異聲(69句,佔86.25%)和二四異聲(65句,佔81.25%)佔比差不多,但數值都比漢代五言詩大幅提高了,說明謝靈運可能已把這種句子中的第二字和第四字視為節奏點了。

4. “二’二/一”式。這種句式在漢樂府和《古詩十九首》中沒有出現過,謝靈運詩中有19句。此式前二字往往是疊音、雙聲或疊韻的形容詞,修飾後面的雙音節名詞或名詞性短語,最後一字則為動詞或形容詞作謂語,全句形成主謂結構。如:

倏爍’夕星/流, 入入’入平/平
 翌奕’朝露/團。入入’平去/平 (《長歌行》)
 習習’和風/起, 入入’平平/上
 采采’彤雲/浮。上上’平平/平 (《緩歌行》)
 亭亭’曉月/映, 平平’上入/去
 泠泠’朝露/滴。平平’平去/入 (《夜發石關亭》)

這種句子,如果要劃分韻律結構的話,第一層級應該是“四/一”,第二層級可分為“二’二/一”。因為前四個字是偏正結構的韻律短語,所以二三音節間的音頓應該較短,故第二音節不易成為節奏點;前四字與第五字間是主謂結構,所以四五音節間的音頓較長,第四音節較易成為節奏點。但是從現存作品的聲律分析數據看,則不盡然,謝靈運詩中這種句式的二五異聲竟然與二四異聲數量相同,都是16句,均佔84.21%,說明謝靈運將這種句式中的第二音節也當作了一個較明顯的節奏點。

5. “二//二/一”式。這種句式是在謝靈運詩中開始成對湧現的(共14句)。此式全句實則可以視為由兩個主謂結構的分句構成:前二字是一個主謂結構的韻律短語,後三字也是一個主謂結構的韻律短語,兩分句之間或為並列關係,或為因果關係,或為轉折關係,詩意遠較其他句式豐富,詩句也更為凝練,反映了五言詩句法和表現藝術的新發展。如:

盛往//速露/墜, 去上//入去/去
 衰來//疾風/飛。平平//入平/平 (《君子有所思行》)

野曠//沙岸/淨，上去//平去/去
天高//秋月/明。平平//平入/平（《初去郡》）
春晚//綠野/秀，平上//入上/去
巖高//白雲/屯。平平//入平/平（《入彭蠡湖口》）

由於是兩個分句的分界，所以二三音節間的音頓自然很長。而三四字與第五字之間是主謂結構，所以四五音節間也應有一個較為明顯的音頓。但就謝靈運詩考察，第二音節作為節奏點是極為明顯的，因為二五異聲比例很高，達 85.71%；但第四音節好像並未被謝靈運當作節奏點，因為二四異聲比例極低，只有 42.85%。

謝靈運五言詩中還有一個韻律方面的變化值得注意：漢樂府和《古詩十九首》中“二二一”句多為零散單句，偶對不多，而謝靈運詩中的這些“二二一”句則絕大多數是以對偶句的形式出現的，《登孤山》現存四句均為“二二一”式^①，《行田登海口盤嶼山》除前兩句是“二一二”式，後六句均為偶對精工的“二二一”句，像六句偶對連用的還有《初往新安至桐廬口》，四句偶對連用的作品則有《從游京口北固應詔》、《永初三年七月十六日之郡初發都》、《七里瀨》、《游南亭》、《登江中孤嶼》、《石門新營所住四面高山迴溪石瀨茂林修竹》、《田南樹園激流植援》、《還舊園作見顏范二中書》、《酬從弟惠連》（其三）、《擬魏太子鄴中集八首·劉楨》等十首，都充分體現出謝靈運詩的鋪排駢儷美和鮮明節奏感。

不過，總體看來，謝靈運詩中“二二一”句的數量及佔比都遠較“二一二”句為少，而且“二二一”句的二四異聲數量（203 句，佔 67.66%）少於二五異聲（226 句，75.33%），二者的佔比，一低於平均概率，一剛好達到平均概率，說明即使是對梵漢音韻都比較精通的謝靈運，整體上也還沒有表現出太明顯的人為調聲的意識。因為此時漢語四聲尚未被發現，更未被自覺運用到五言詩創作中，所以謝靈運即使對句中節奏點（尤其是對“二//二/一”句中的第二音節，對“二/二/一”、“二’二/一”句的第四音節）有所感知，也未必能從聲調方面進行自覺調諧。

^① 此詩文本現存最早出處係類書《北堂書鈔》，當非全篇。

四、永明三大詩人對單句韻律結構的不同趣尚

但是到齊永明年間，情況就發生了顯著變化。沈約在周顒發現漢語平、上、去、入四聲之後^①，撰《四聲譜》，提倡在詩歌創作中運用四聲調諧韻律，避忌“八病”。而沈約認為五言詩創作中應該避忌“蜂腰”病，其詩律原理實際上是：五言詩一句可以分成上二、下三兩個分句，兩分句末的第二字和第五字都是明顯的節奏點，而相鄰節奏點應該異聲。《文鏡秘府論》西卷《文二十八種病》“蜂腰”條下引沈氏云：“五言之中，分為兩句，上二下三。凡至句末，並須要煞。”^②即其義也。另一方面，沈約要求人們在創作中盡量避免二五字同四聲，與漢代直至劉宋五言詩中單句韻律結構發展趨勢也是相符的。因為魏晉以後的五言詩單句基本上可以劃為“二三”音步，尤其是謝靈運詩中大量存在的“二/二'一”句（150句）、“二/二/一”式（80句）、“二//二/一”式（14句），韻律結構的第一層級都是最明顯的“二三”式，而且大多呈現出二五異聲（所佔比例分別為79.33%、86.25%、85.71%）的聲律特點，對沈約提倡二五異聲的句律應有一定的啓發。沈約特地在編撰《宋書》時為謝靈運所作傳論中提出新的詩律理論，並詳加闡述，而且明確指出魏晉時期已有一些作品“以音律調韻，取高前式”，都說明前代五言詩中一些佳作，尤其是謝靈運五言詩的韻律特點，為其提出永明聲律說積累了可貴的藝術經驗^③，只不過他認為前人包括謝靈運在內都是“音韻天成，皆闇與理合，匪由思至”罷了^④。

由於有了明確的聲律規定，又有前人的佳什妙句可資借鑒，永明三大家王融、謝朓、沈約在創作五言詩時，就特別注意二五字異聲。在他們的現存作品中，二五異聲句的比例都超過了80%。

不過，三人對五言句韻律結構的選擇和偏好不盡相同。相同的是，三人詩中都以“二/二'一”、“二/二/一”句為主。但王融詩中“二/二/一”式尤

① 參拙作《“王斌首倡四聲說”辨誤》，載於《文學遺產》第3期（2012年），第130—133頁；《周顒行年略考》載於《中國典籍與文化》第2期（2013年），第21—28頁。

② 盧盛江：《文鏡秘府論彙校彙考》，第956頁。

③ 參拙作《沈約所評魏晉五言詩的聲律分析》，第17—24頁。

④ 沈約：《宋書》卷六十七《謝靈運傳》，北京：中華書局，1974年版，第1779頁。

多，竟然佔到 47.5% (70/160)，如：

井蓮/當夏/吐，上平/平去/去
窗桂/逐秋/開。平去/入平/平（《臨高臺》）
壁門/涼月/舉，入平/平入/上
珠殿/秋風/迴。平去/平平/平（《游仙詩五首》其三）

不僅繪景如畫，而且二五音節、二四音節均異聲，句內兩頓（二四音節均是較明顯的節奏點），節奏分明。王融詩中這種句式最合永明句律，二五異聲佔比高達 88.57% (62/70)，不僅高於他自己詩中的其他種類的“二二一”式句，而且比謝朓、沈約詩中的同一句式的合律性也要高些。

沈約似乎更鍾情於“二/二'一”句，數量多達 222 句（佔“二二一”句的 51.39%），如：

朝發/披香'殿，平入/平平'去
夕濟/汾陰'河。入去/平平'平（《昭君辭》）
標峰/彩虹'外，平平/上平'去
置嶺/白雲'間。去上/入平'平（《早發定山》）

語言自然清新，且二五異聲。其名作《餞謝文學離夜》詩後半四句均爲此式：

一望/沮漳'水，入去/平平'上
寧思/江海'會。平平/平上'去
以我/徑寸'心，上上/去去'平
從君/千里'外。平平/平上'去

與前半均爲“二一二”式的四句，形成截然不同的韻律結構。且前半鋪排寫景，後半深切抒情。全詩每句二五異聲，韻律感強，是典型的永明體作品。

謝朓詩中最有特色的則是“二//二/一”句。前文已述，謝靈運詩中已經出現一些畫面優美、聲律諧暢的“二//二/一”式的景句，如：

野曠/沙岸/淨，上去/平去/去
天高/秋月/明。平平/平入/平（《初去郡》）

但謝靈運更喜歡用“二一二”式句寫景，如：

白雲/抱/幽石，入平/上/平入
綠篠/媚/清漣。入上/去/平平（《過始寧墅》）
池塘/生/春草，平平/平/平上
園柳/變/鳴禽。平上/去/平平（《登池上樓》）
密林/含/餘清，入平/平/平平
遠峰/隱/半規。上平/上/去平（《游南亭》）
雲日/相/輝映，平入/平/平去
空水/共/澄鮮。平上/去/平平（《登江中孤嶼》）

這些名句，都是“二一二”句式。由於類似句子的大量存在，遂使此式甚至成爲後人眼中大謝體句法的一個重要標誌。不過，謝靈運詩中這些詩句，雖然描寫新麗生動，但過於注重句中第三字的煉飾，雕琢痕迹較明顯。謝朓可能意識到這個問題，遂減少了“二一二”式句的使用量^①，轉而選擇謝靈運詩中運用得雖也較爲成功但數量尚少的“二//二/一”句式。謝朓詩中現存28句“二//二/一”式，佔5.46%，比王融（1句，佔0.63%）、沈約（12句，佔2.78%）都多。其中畫面清新、物象並置、詩意豐富的山水妙句，更是紛至沓來，如：

日起//霜戈/照，入上//平平/去
風迴//連騎/翻。平平//平去/平（《隋王鼓吹曲十首·從戎曲》）
風盪//飄鶯/亂，平上//平平/去
雲行//芳樹/低。平平//平去/平（《隋王鼓吹曲十首·登山曲》）
魚戲//新荷/動，平去//平平/上
鳥散//餘花/落。上去//平平/入（《游東田》）

^① 謝朓詩中“二一二”句所佔比例(71.62%)不僅低於謝靈運(78.23%)，而且比王融(75.68%)、沈約(72.35%)也要低一些。

日出//衆鳥/散，入入//去上/去
山暝//孤猿/吟。平平//平平/平（《郡內高齋閑望答呂法曹》）
風振//蕉蓬/裂，平去//平入/入
霜下//梧楸/傷。平上//平平/平（《秋夜講解》）
草合//亭路/遠，上入//平平/上
霞生//川路/長。平平//平去/平（《奉和隨王殿下詩十六首》
其三）

所以，“二//二/一”也就成爲謝朓山水詩中最有特點的寫景句式。當然，由於此式句中“上二”“下三”是兩個分句的關係，所以第二字是最爲明顯的節奏點，二五異聲比達到 82.14% 也就不奇怪了。

另外，謝朓詩中“二'二/一”句的韻律特點也與謝靈運詩類似，與王融、沈約則有顯著的區別。“二'二/一”句在謝靈運詩中已佔一定比例（6.33% ,19/300），且二五異聲比較高（84.21% ,16/19）。但王融和沈約對此式似乎不太感興趣，二人詩中不僅句數較少（5,3.13% ;17,3.94%），而且二五異聲比（40% ,58.82%）也遠低於平均概率，說明他們倆在對這種句式進行調聲時，受到語法結構特點影響較大，以至二五異聲比（40% ,58.82%）遠低於二四異聲比（80% ,82.35%）。但謝朓不然，其詩此種句式不僅數量較多（22 句），而且與謝靈運詩相似，也呈現出重視韻律結構甚過語法結構的特點。他把句中原本並不明顯的節奏點——第二音節，也節點化了，因而二五異聲比高達 86.36%（謝靈運詩中爲 84.21%）。

不過總的看來，王融、謝朓、沈約三人均比較忠實地遵守了“二五異聲”這一永明句律。他們詩中永明律句佔比都相當高，分別達到 86.78%（571/658）、86.05%（1375/1598）、86.01%（1322/1537）。與此相反，他們作品中“二四異聲”句的佔比則未超出平均概率多少，三人分別爲 76.90%（506/658）、79.72%（1274/1598）、77.49%（1191/1537）。

五、大同句律產生的創作背景

到梁代中前期，五言詩中句式的韻律結構和節奏點用聲情況又發生了很大的變化，而劉涓（縉）正是在五言詩句律這一新變的歷史背景下，開始

提倡“第二字與第四字同聲，亦不能善”的大同句律。

首先，在梁代中前期活躍詩壇的一些詩人的作品中，“二二一”句數量大增，所佔比例也漸高。以前無論是在謝靈運詩中，還是在王融、謝朓、沈約等人詩中，“二二一”句從未超過30%。但是到梁代中前期活躍於詩壇的劉孝綽(481—549)、劉綏(梁大同後期或中大通中卒)、徐摛(471—551)等人詩中，比例纔開始上升，分別為40.63%(256/630)、37.17%(42/113)、57.14%(16/28)。

前文已述，“二二一”句式不僅第二音節是較明顯的節奏點，而且第四音節也易成為節奏點。在永明聲律說出現之後，詩人們對五言詩單句的節奏點開始自覺調聲，使“二二一”式中二五異聲句能夠保持在較高的比例，同時二四異聲句的比例也得以顯著提升。如在王融詩中，“二二一”句的二五異聲和二四異聲佔比都很高，分別為83.75%(134/160)、80%(128/160)。謝朓詩中則更高，分別為84.47%(385/453)、84.33%(382/453)^①。而創作活躍期晚於永明三大家幾十年的劉孝綽、劉綏、徐摛諸人，則繼承並發展了王融、謝朓對“二二一”句中節奏點的調聲方法，使得他們詩中的“二二一”句，在數量大增的同時，二四異聲的比例也得到大幅提高，分別為93.35%(239/256)、88.10%(37/42)、87.5%(14/16)，也就自然拉升了他們全部五言詩中二四異聲句的比例(分別為86.19%, 543/630; 88.50%, 100/113; 91.50%, 560/612)。可以說，自王融、謝朓開始，到劉孝綽、劉綏、徐摛等人，越來越將“二二一”句中第四音節，也作為一個重要的節奏點。

劉滔(縉)約生於齊末梁初^②，梁武帝普通、大通間疑已入仕，大同中在朝為官，同時他又是劉綏之兄、曾為徐摛同僚。他應該覺察到了梁初以來五言詩單句中節奏點的新變化，然後又順應這種聲律發展趨勢，提出了“第

① 情況稍微特殊的是沈約，“蜂腰”病因為是他提出的，所以不僅其全部五言詩中，二五異聲句佔有極高比例(86.01%, 1328/1544)，而且在“二二一”句中，二五異聲句佔比也很高(84.47%, 359/425)，但是其“二二一”句中二四異聲句的佔比則稍高於平均概率，為77.18%(328/425)。我認為，導致沈約“二二一”句式中二四異聲比例偏低的原因可能有兩個：一是沈約當時重在提倡二五異聲，而未及關注第四音節的用聲問題；二是他詩中“二‘二’一”、“二/二‘一’”句所佔比例(5.32%, 51.39%)，較王融(3.75%, 43.75%)、謝朓(2.53%, 36.84%)均高一些，而這兩種句式中的第四音節都不是明顯的節奏點，沈約對之未加措意，所以就拉低了整個“二二一”大類中的二四異聲比例。

② 據《梁書·劉昭傳》，劉滔(縉)之父劉昭梁武帝天監初入仕，按照當時人多弱冠起家，廿歲左右結婚生子來推測，劉滔(縉)生年當在齊末梁初。

二字與第四字同聲，亦不能善”的句律新說。

其次，在五言句式“二二一”大類中，梁代中前期詩人格外青睞第二音節和第四音節之後音頓均較明顯的那幾種句式，如“二/二'一”、“二/二/一”、“二//二/一”等。劉孝綽“二二一”句中，絕大多數是“二/二'一”式和“二/二/一”式。其中“二/二'一”式句如：

持此/陽瀨'游，平上/平去'平
復展/城隅'宴。入上/平平'去（《三日侍安成王曲水宴》）
此日/倡家'女，上入/平平'上
競嬌/桃李'顏。去平/平上'平（《遙見鄰舟主人投一物衆姬爭之
有客請余爲詠》）

“二/二/一”式句如：

夏葉/依窗/落，去入/平平/入
秋花/當戶/開。平平/平上/平（《夜不得眠》）
月光/隨浪/動，入平/平去/上
山影/逐波/流。平上/入平/平（《奉和湘東王應令詩二首·月
半夜泊鵲尾詩》）

二者所佔比例加起來竟達 98.05% (251/256)。劉綏、徐摛詩中的“二二一”句，則均爲“二/二'一”式和“二/二/一”式。在生年又稍晚一些，然也與劉綽同時代的劉孝威、劉孝儀、蕭綱、庾肩吾等人詩中，則在多選擇“二/二'一”式和“二/二/一”式的同時，也越來越重視謝靈運發端、謝朓推廣的“二//二/一”句式。如：

雷奔//石鯨/動，平去//入平/上
水闊//牽牛/遙。上入//平平/平（劉孝威《奉和六月壬午應令》）
霧罷//前林/見，去上//平平/去
風息//湧川/平。平入//上平/平（劉孝威《出新林》）
木落//雕弓/燥，入入//平平/去
氣秋//征馬/肥。去平//平上/平（劉孝儀《從軍行》）

林開//前騎/騎，平平//平去/上
 逕曲//羽旄/屯。去入//上平/平（劉孝儀《和昭明太子鍾山解講》）
 風急//旌旗/斷，平入//平平/去
 塗長//鎧馬/疲。平平//上上/平（蕭綱《雁門太守行三首》其一）
 雲斜//花影/沒，平平//平上/入
 日落//荷心/香。入入//平平/平（蕭綱《苦熱行》）
 櫂動//芙蓉/落，去上//平平入
 船移//白鷺/飛。平平//入去/平（蕭綱《採蓮曲二首》其一）
 庭深//林彩/豔，平平//平上/去
 地寂//鳥聲/喧。去入//上平/平（蕭綱《蒙預憺直疏》）
 荷低//芝蓋/出，平平//平去/入
 浪湧//燕舟/輕。去上//去平/平（庾肩吾《山池應令》）
 路靜//繁葭/撤，去上//平平/入
 輪移//羽蓋/飄。平平//上去/平（庾肩吾《詠蔬圃堂》）
 塵飛//遠騎/沒，平平//上去/入
 日徙//半峰/寒。入上//去平/平（庾肩吾《賽漢高廟》）

這種句式在諸人“二二一”句中的佔比，分別為 7.22% (13/180)、22.86% (13/35)、6.85% (53/774)、8.59% (17/198)。由於此式中第二音節是最明顯的節奏點，第四音節也是很明顯的節奏點，加上此時節奏點必須注意調聲的觀念已經深入人心，所以劉孝威等人“二//二/一”句中二四異聲比也呈漸高趨勢，分別為 84.62% (11/13)、87.5% (7/13)、94.34% (50/53)、94.12% (16/17)。當然，他們“二/二'一”式和“二/二/一”式中二四異聲比例也是呈現上升態勢的，這就使得二四異聲句在他們所有“二二一”句中的比例得到同步提高，分別為 91.11% (164/180)、91.43% (32/35)、91.86% (711/774)、94.95% (188/198)。可以說，在這一時期的五言詩中，只要是“二二一”韻律結構的詩句，基本上都是二四異聲，而且明顯多於二五異聲。

梁代中前期五言詩用聲規則的這種發展和細化，在《梁書》卷四十九《庾肩吾傳》中也有記載：“初，太宗（即後來的梁簡文帝蕭綱——筆者按）在藩，雅好文章士，時（庾）肩吾與東海徐摛，吳郡陸杲，彭城劉遵、劉孝儀，儀弟孝威，同被賞接。及居東宮，又開文德省，置學士，肩吾子信、摛子陵、

吳郡張長公、北地傅弘、東海鮑至等充其選。齊永明中，文士王融、謝朓、沈約文章始用四聲，以爲新變。^①至是^②轉拘聲韻，彌尚麗靡，復逾於往時。”可見，以徐庾父子、劉孝儀兄弟爲代表的大同詩人們對五言詩聲韻的講究，比之永明詩人是有過之而無不及。當時他們將第四音節也作爲句中重要節奏點，在二五不同聲的同時，二四更未同聲，正可作史書所云“轉拘聲韻，彌尚麗靡，復逾於往時”諸語的注腳。

六、五言詩單句律化進程與表意 功能發展的關聯性

通過以上的考察和分析，我們還應看到，各個時期不同作家五言詩中單句韻律結構及數量分佈的變化，不只是由音律因素決定的，實際上與五言詩表情達意功能的發展，與各種句式的語法特點和詩意表現能力之間，也有很大的關係。劉滔（縉）在沈約二五異聲的“蜂腰”說之後轉而更重二四異聲，從詩律發展角度看，標誌著當時五言詩單句的聲律模式，已經開始脫離永明句律，逐漸向近體句律靠攏。但他的這一句律新說所導致當時五言詩句式的變化，也順應了五言詩由漢魏古體到齊梁新體，再向唐代近體發展過程中，單句表現功能日益提高這一藝術發展趨勢。

比如，在漢樂府和《古詩十九首》中就已出現的“二’二’一”式（如“青青’河畔’草”），由於全句只是一個名詞性短語，表現主體充其量只是單一物象，句中一二字多爲雙音節性狀修飾詞，三四字或爲交代第五字主體詞所屬、所處關係的修飾語，或者索性與第五字構成不可分隔的三音節常用名詞，所以整句表達的詩意也就較爲單一。這種句式出現在五言詩興起階段，自具一種樸素、自然之美。但隨著五言詩創作的文人化，人們對五言詩單句表情達意功能要求的提高，此種句式就漸被冷落。而且由於此種句式前兩個音節多爲疊音、雙聲或疊韻詞，一二音節之間已是語音特徵的重複出現，自成韻律，影響了整句的節奏。所以在齊永明之後，這種句式雖然未

^① 此處標點，中華書局校點本原作逗號，筆者以爲不妥。此據劉永濟引文之標點，見氏著《十四朝文學要略》，哈爾濱：黑龍江人民出版社，1984年版，第165頁。

^② 當指梁大同中，而非齊永明年間。

被明文禁用，但人們或只將之作為漢魏古風的句式運用在擬漢樂府和擬古詩中，數量極少，而在齊梁以後的新體詩和唐代近體詩中更是幾乎絕迹。所以，“二'二'一”式在五言詩發展過程中數量越來越少，不僅是其韻律結構不合五言詩發展趨勢而已，也與其語義上的表意功能的先天缺陷有關。

與之情況類似的，還有“二'二/一”式句（如“習習'和風/起”）。此式在謝靈運詩中開始湧現，但亦如曇花一現，在沈約之後即遽然消失。這種句式除了句中前兩音節多為疊音、雙聲或疊韻詞，修飾後面的雙音節名詞，構成偏正結構的名詞性短語，形成五言詩中比較少見的“四一”音步，與永明之後要求二五異聲和大同之後要求二四異聲的句律均不易相合。而且此句所寫物象多較單一，詩意不豐，不太能適應五言詩單句寫景密麗化、抒情雋永化的藝術發展趨勢，也應是導致其很快消失的一個不可忽視的藝術因素。

與上述兩種句式恰成對比，五言詩中運用得較多且長盛不衰的句式，如“二/二'一”、“二/二/一”和“二//二/一”等，則不僅在韻律方面易與五言詩“二二一”音步節奏相合，而且在表現功能上也能滿足人們日益追求豐富詩意、雋永詩境的發展趨勢。尤其是“二//二/一”式，在韻律結構上本來就是“二二一”音步，特別容易符合二四異四聲的大同句律和二四異平仄的近體句律。另一方面，此種句式可分為上二、下三兩個小句，兩小句內部又自為主謂結構，或者說明兩件事情，或者描寫兩個物象和場景，而且前後兩個小句所表現的事理、物象之間，多存在著平列、因果、對比、轉折或相互說明的關係，二者之間又形成一種藝術張力，更增加了詩句的表現深度，最終產生了“1 + 1 > 2”的藝術效果。所以這種句式在被謝靈運使用之後，經永明三大家，尤其是謝朓的發展，繼而被梁代宮體詩人蕭綱、劉孝威兄弟、徐、庾肩吾等人所推廣，到庾信詩中數量更多、詩意更佳。如：

笳寒//蘆葉/脆，平平//平入/去
 弓凍//絃弦/鳴。平去//上平/平（《出自薊北門行》）
 雲度//弦歌/響，平去//平平/上
 星移//空殿/迴。平平//平去/平（《道士步虛詞十首》其一）
 水流//浮磬/動，上平//平去/上
 山喧//雙翟/飛。平平//平入/平（《入彭城館》）
 置陣//橫雲/起，去去//平平/上
 開營//雁翼/張。平平//去入/平（《從駕觀講武》）

- 採樵//枯樹/盡，上平//平去/上
犁田//荒隧/平。平平//平去/平 (《經陳思王墓》)
雞鳴//楚地/盡，平平//上去/上
鶴唳//秦軍/來。入入//平平/平 (《擬詠懷詩二十七首》其二
十七)
- 步搖//釵梁/動，去平//平平/上
紅輪//被角/斜。平平//去入/平 (《奉和趙王美人春日詩》)
冰弱//浮橋/沒，平入//平平/入
沙虛//馬迹/深。平平//上入/平 (《歲晚出橫門》)
林寒//木皮/厚，平平//入平/上
沙迴//雁飛/低。平上//去平/平 (《對宴齊使》)
灰飛//重暈/闕，平平//平去/入
莫落//獨輪/斜。平入//入平/平 (《舟中望月》)
莫新//半壁/上，平平//去入/去
桂滿//獨輪/斜。去上//入平/平 (《望月》)
浦喧//征棹/發，上平//平去/入
亭空//送客/還。平平//去入/平 (《應令》)
梨紅//大谷/晚，平平//去入/上
桂白//小山/秋。去入//上平/平 (《尋周處士弘讓》)
書成//紫微/動，平平//上平/上
律定//鳳凰/馴。入去//去平/平 (《周宗廟歌十二首·皇夏》)
氣離//清濁/割，去平//平入/入
元開//天地/分。平平//平去/平 (《燕射歌辭·周五聲調曲二
十四首·宮調曲五首·其一》)

這些都是“二//二/一”式。上引諸句絕大多數都是二四平仄異聲，閤合近體句律，加上意象並置，事理兼備，韻味雋永。所以“二//二/一”式句，也就成爲“庾信體”的標誌性句式之一。到唐代後，詩人們在創作五言近體詩時，更喜歡用這種句式。如：

- 草枯//鷹眼/疾，上平//平上/入
雪盡//馬蹄/輕。入上//上平/平 (王維《觀獵》)

日落//江湖/白，入入//平平/入
 潮來//天地/青。平平//平去/平（王維《送邢桂州》）
 風靜//夜潮/滿，平去//去平/上
 城高//寒氣/昏。平平//平去/平（王昌齡《宿京江口期劉昫虛不至》）
 樹涼//征馬/去，上平//平上/去
 路暝//歸人/愁。去去//平平/平（儲光羲《仲夏餞魏四河北覲叔》）
 國破//山河/在，入去//平平/上
 城春//草木/深。平平//上入/平（杜甫《春望》）
 水靜//樓陰/直，上去//平平/入
 山昏//塞日/斜。平平//去入/平（杜甫《遣懷》）
 花濃//春寺/靜，平平//平去/
 竹細//野池/幽。入去//上平/平（杜甫《上牛頭寺》）
 星垂//平野/闊，平平//平上/入
 月湧//大江/流。入上//去平/平（杜甫《旅夜書懷》）
 風暖//鳥聲/碎，平上//上平/去
 日高//花影/重。入平//平上/平（杜荀鶴《春宮怨》）

蔣紹愚將這種句式歸為“緊縮句”，並謂：

在唐詩中，詩人常喜歡用這些緊縮句。這不但是爲了用字精煉，而且是爲了用緊縮句（特別是表因果的緊縮句）來表現詩人觀察的敏銳、細緻，以增強詩歌的藝術表現力量。^①

同時，又由於這種句式的第二音節和第四音節本來就是鮮明的節奏點，極易形成平仄異聲的聲律格式，很符合近體詩的句律，所以就更爲唐代及後世詩人所喜用了。

總之，五言詩單句韻律結構與語法結構之間存在著一定的關聯性，在五言詩單句發展過程中，音步類型的變化與各種句式本身的表現藝術特點

① 蔣紹愚：《唐詩語言研究》，北京：語文出版社，2008年版，第144頁。

也有較大的關係。某些句式會因兩方面都有缺陷，而彼此牽制，在某一歷史時期逐漸減少甚至最終消失。而有些句式則會因兩方面均具優長，而相得益彰，在產生之後越來越受到詩人們的喜愛，遂成爲五言詩的主要句式。從這個角度看，劉滔（縉）在梁大同年間提出二四同聲其病甚於“蜂腰”的句律新說，既是五言詩句律由永明體走向近體的重要歷史標誌，又因此句律規定，一方面導致五言新體詩中結構簡單、詩意不豐的“二'二'一”、“二'二/一”等句式的劇減，另一方面又促進了韻律結構和詩意表達俱優的“二/二'一”、“二/二/一”和“二//二/一”等句式的增加。這就滿足了當時人們希望五言詩單句韻律和意蘊兼備的新要求，順應了五言詩藝術發展大勢，因而具有了較爲全面的詩史意義。

（作者單位：北京大學中國語言文學系）

附表：

表1 齊、梁、陳重要作家五言詩句律統計表

作者及生卒年 ^①	五言詩總數	詩句總數	永明律句數及佔比	大同律句數及佔比
王融(467—493)	83	658	567(86.17%)	537(81.61%)
謝朓(464—499)	141	1 658	1 420(85.65%)	1 337(80.64%)
范雲(451—503)	286	270	217(75.87%)	199(73.70%)
江淹(444—505)	104	1 472	1 050(71.33%)	1 075(73.03%)
任昉(460—508)	20	218	195(89.45%)	172(78.90%)
沈約(441—513)	156	1 544	1 328(86.01%)	1 202(77.85%)
虞羲(梁天監中卒)	10	116	109(93.97%)	105(90.52%)
柳惲(465—517)	21	182	141(77.47%)	157(86.26%)
江洪(?—517?)	18	124	105(84.67%)	99(79.84%)
費昶(江洪同時人)	14	150	124(82.67%)	124(82.67%)
王臺卿(梁普通間在雍州,卒年不詳)	18	138	101(73.19%)	118(85.51%)

^① 此表所列爲現存五言詩 100 句以上之齊、梁、陳代表作家，以卒年先後排序，卒年相同再按生年排序。作家生卒年均據曹道衡、沈玉成編撰：《中國文學家大辭典·先秦漢魏晉南北朝卷》，北京：中華書局，1996 年版。

續 表

作者及生卒年	五言詩 總數	詩句 總數	永明律句數及佔比	大同律句數及佔比
朱超(與王臺卿同時人)	16	152	121(79.61%)	134(88.16%)
戴暉(與朱超等同時人)	9	138	119(86.23%)	122(88.41%)
何遜(472?—519?)	118	1 242	1 056(85.02%)	1 061(85.43%)
吳均(469—520)	136	838	685(81.74%)	618(73.75%)
王僧孺(463?—521?)	39	380	340(89.47%)	292(76.84%)
張率(475—527)	12	136	101(74.26%)	107(78.68%)
蕭統(501—531)	25	406	340(83.74%)	326(80.30%)
劉孝綽(481—539)	66	632	480(75.95%)	512(81.01%)
王筠(481—549)	42	394	345(87.56%)	308(78.17%)
劉綏(梁大同後期或中大通間卒)	12	114	84(73.68%)	100(87.72%)
劉孝威(496—549)	51	604	434(71.85%)	556(92.05%)
劉孝儀(與劉孝威同時或稍後卒)	12	104	88(84.62%)	95(91.35%)
蕭綱(503—551)	250	2 208	1 773(80.30%)	2 077(94.07%)
庾肩吾(487—551)	85	802	604(75.31%)	732(91.27%)
蕭繹(508—555)	107	888	702(79.05%)	791(89.08%)
沈炯(502—560)	17	228	190(83.33%)	211(92.54%)
陰鏗(陳天嘉中作詩為文帝嘆賞)	34	312	238(76.28%)	298(95.51%)
蕭愨(北齊武平中為太子洗馬)	17	178	147(82.59%)	164(92.13%)
張正見(524或528—569或581)	90	912	732(80.26%)	844(92.54%)
王褒(511?—574?)	44	470	377(80.21%)	437(92.98%)
庾信(513—581)	266	2 746	2 021(73.60%)	2 598(94.61%)
徐陵(507—583)	37	330	257(77.88%)	307(93.03%)
江總(519—594)	80	824	664(80.58%)	765(92.84%)
陳叔寶(553—604)	84	682	523(76.69%)	640(93.84%)

表 2 中古五言詩單句韻律結構分析數據統計表

	五言詩 總數	純“二一 二”詩數量 及佔比	純“二二 一”詩數量 及佔比	總句數	二一二句			二二二一一句		
					句數及 佔比	二五異聲 句及佔比	二四異聲 句及佔比	句數及 佔比	二五異聲 句及佔比	二四異聲 句及佔比
漢五言詩 ^①	45	5 11.11%	0	654	457 69.88%	313 68.49%	207 45.30%	197 30.12%	125 63.45%	138 70.05%
謝靈運	92	11 11.96%	1 1.09%	1 378	1 078 78.23%	803 74.49%	795 73.75%	300 21.77%	226 75.33%	203 67.66%
王 融	83	22 26.51%	3 3.61%	658	498 75.68%	437 87.75%	378 75.90%	160 24.32%	134 83.75%	128 80%
謝 朓	141	15 10.64%	1 0.70%	1 598	1 145 71.62%	990 86.46%	892 77.90%	453 28.35%	385 84.99%	382 84.33%
沈 約	156	27 17.31%	1 0.64%	1 537	1 112 72.35%	963 86.60%	863 77.61%	425 27.65%	359 84.47%	328 77.18%
劉孝綽	66	7 10.61%	1 1.52%	630	374 59.37%	289 77.27%	304 81.28%	256 40.63%	208 81.25%	239 93.35%
劉 綬	12	1 8.33%	1 8.33%	113	71 62.83%	51 71.83%	63 88.73%	42 59.15%	36 85.71%	37 88.10%
劉孝威	51	10 19.61%	0	612	432 70.59%	345 79.86%	396 91.67%	180 29.41%	134 74.44%	164 91.11%

① 此處分析統計之作品，為逯欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》及《漢詩》卷九《相和歌辭》、卷十《樂府古辭》中的五言詩、卷十二中的《古詩十九首》。

續表

	五言詩 總數	純“二一 二”詩數量 及佔比	純“一一 一”詩數量 及佔比	總句數	二一二句			二二二句		
					句數及 佔比	二五異聲 句及佔比	二四異聲 句及佔比	句數及 佔比	二五異聲 句及佔比	二四異聲 句及佔比
徐 摛	5	0	1 20%	28	12 42.86%	11 91.67%	12 100%	16 57.14%	13 81.25%	14 87.5%
劉孝儀	12	1 8.33%	0	104	69 66.35%	59 85.51%	63 91.30%	35 33.65%	29 82.86%	32 91.43%
蕭 綱	250	43 17.2%	10 4%	2 204	1 430 64.88%	1 131 79.09%	1 255 87.76%	774 35.12%	664 85.79%	711 91.86%
庾肩吾	85	19 22.35%	3 3.53%	805	607 75.40%	456 75.12%	556 91.59%	198 24.69%	162 81.82%	188 94.95%
蕭 繹	107	16 14.95%	4 3.74%	888	565 63.63%	446 78.94%	503 89.03%	323 36.37%	262 81.11%	288 89.16%
劉孝勝	5	0	0	90	65 72.22%	56 86.15%	58 89.23%	25 27.78%	19 76%	24 96%
劉孝先	6	0	0	56	46 82.14%	39 84.78%	41 73.21%	10 17.86%	6 60%	10 100%
蕭 愨	17	3 17.65%	0	178	110 61.80%	92 83.64%	93 84.55%	68 38.20%	60 88.24%	64 94.12%
王 褒	44	7 15.91%	1 2.27%	470	317 67.45%	264 83.28%	295 93.06%	153 32.55%	114 74.51%	136 88.89%
庾 信	266	0	0	2 746	1 873 68.21%	1 381 73.73%	1 767 94.36%	873 31.79%	640 73.71%	824 94.39%
徐 陵	37	4 10.81%	0	330	236 71.52%	180 76.27%	216 91.53%	94 28.48%	77 81.91%	91 96.81%

續表

	句數 及占總 句數量 之比例	永明句 及占比	大同句 及占比	(1) 二二二一			(2) 二二二一			(3) 二二二一			(4) 二二二一			(5) 二二二一		
				總數	永明句	大同句	句數	永明句	大同句	句數	永明句	大同句	句數	永明句	大同句	句數	永明句	大同句
劉孝威	180 29.41%	134 74.44%	164 91.11%	0	0	0	94 52.22%	71 75.53%	87 92.55%	73 40.56%	52 71.23%	66 90.41%	0	0	0	13 7.22%	11 84.62%	11 84.62%
徐摛	16 57.14%	13 81.25%	14 87.5%	0	0	0	4 25%	4 100%	3 75%	12 75%	10 83.33%	11 91.67%	0	0	0	0	0	0
劉孝儀	35 33.65%	29 82.86%	32 91.43%	0	0	0	16 45.71%	12 75%	15 93.75%	11 31.43%	11 100%	10 90.91%	0	0	0	13 22.86%	6 75%	7 87.5%
蕭綱	774 35.12%	664 85.79%	711 91.86%	15 1.94%	13 86.67%	15 100%	347 44.83%	305 87.90%	317 91.35%	357 46.12%	301 84.31%	329 92.16%	0	0	0	53 6.85%	45 84.91%	50 94.34%
庾肩吾	198 24.69%	162 81.82%	188 94.95%	0	0	0	94 47.47%	81 86.17%	89 94.68%	87 43.94%	67 77.01%	83 95.40%	0	0	0	17 8.59%	14 82.35%	16 94.12%