

对句的早期发展及其诗史意义

谢 琰

【摘要】对句既是语言现象,也是艺术形式,其发展具有重要的诗史意义。汉语独特的韵律特点、语法特征、词义系统促进了对句的生成,五言诗的句子节奏特点则决定了它与对句的密切联动。汉魏至齐梁是诗歌对句发展的关键时期,它经历了“正—反—合”的历程。从古诗到颜延之,对句的语法严谨度和语义自由度成反比发展且波动剧烈。从颜延之、谢灵运开始,对句的语法严谨度和语义自由度成正比发展,实现了辩证统一。诗人不断调适对句并借此推动诗歌内容创新和形式创新,对句发展因此成为古典诗歌创新发展的重要原动力。对句的发展轨迹与规律,不仅体现中国文学的民族特色,更体现中国思想的民族智慧。

【关键词】对句;五言诗;诗史

【作者简介】谢琰,北京师范大学文学院副教授(北京 100875)。

【原文出处】《中国社会科学》(京),2024.5.123~140

对句,即处于对偶关系中的两个句子,它在诗、词、赋、骈文、戏曲等各种文体中大量存在,尤其在近体诗中发展出最典范样式。对句不是局部的修辞现象,也不是孤立的诗体现象,而是一种机制复杂、影响深远的语言艺术,它以极为凝练且有力的形式规范性,推动了诗歌艺术思维的运动与创新。对句的使用与安排不仅是近体诗体制确立的必要条件,而且构成古典诗歌民族特色的显著表征,如松浦友久所云:“从比较诗学的观点看,中国诗歌确实是在‘对偶性’(对句和对句性的因素)方面占有最大比重的实例。中国诗歌的对偶性是明确贯穿从语言、文字的层次到思维、构思的层次的总体特色。”^①因此,对句研究不能只是修辞研究,也不能只是语言学层面的理论研究,更不能只作为齐梁以后近体化或律化进程研究的一份佐证而存在。^②对句发展应该被视为一个独立且完整的历史描述对象,其理论意义应该凸显于诗史进程之中。

本文力图站在“全面”和“全程”立场上研究古典诗歌中的对句发展,而将关注焦点放在最关键但相关研究最薄弱的历史时期,即汉魏至齐梁。相比于

近体诗成熟、对句艺术形式高度发达的唐宋时期,汉魏至齐梁属于对句发展的早期阶段,最能体现对句发生发展的轨迹与规律。当鲜明的诗体意识及语音规则尚未确立,诗人们如何构筑语法规则、安置语义关系,写出基本合格的对句,是一段很少被人关注的诗史进程。本文一方面立足于“语言学—文学”跨学科理论视域,另一方面则进行大规模、穷尽性的统计分析——样本是汉魏至齐梁十四家五言诗共 1193 首,包含 7631 对句子,其中 2415 对为对句,它们将得到逐字逐句的细致检读。在统计分析和理论考察的基础上,本文将重新评估对句发展的诗史意义。

一、对句生成:语言现象与艺术形式

对句既是语言现象,也是艺术形式,这决定了其形成机制的复杂性。作为语言现象,对句与汉语特质密切相关;作为艺术形式,对句又与五言诗发展密切联动。

在语言学视域中,对句生成有其必然性。韵律学、语法学、词汇学都为此提供了解释路径。从韵律学角度来看,有学者认为:“骈偶出于‘韵律词’而对仗则源于‘复合韵律词’。……从语言学角度看,骈

文与古文,方向虽殊但都是自觉不自觉地运用着语言中的两条相反相成的规律:‘语素必单’跟‘音步必双’。”可知,“摩肩接踵”“远走高飞”之类的四字格“复合韵律词”即因对偶而成型,这说明“最原始、最简单的对仗或对子的雏形就出现在成语之中”,而“汉语对仗的形式就是根据汉语复合韵律词中两个韵律词相合的模式而创造发展出来的”。^③总之,“双音步”之“双”是“对句”之“对”的内在理据。对抗单调,是对句写作的原始动机。

从语法学角度来看,“对言明义”是汉语的结构性特征。沈家煊认为:“对中国人来说,语言的线性或接续性是不言而喻的,然而单纯的成分接续并不足以表情达意,对言才表达一个完整的意思,形式上才是完好的,不对言无以明义完形。”^④由此可见,汉语的“对言”特征会导致对句的普遍生成。这是最新的研究成果。另一种较为传统的观点是:“(汉语)语法方面缺少严格意义的形态变化”,“常使用‘意合法’是汉语的特点之一”。^⑤这样的语法特征会让对句生成变得极为便利。

韵律学、语法学之外,另一解释路径是词汇学。章太炎认为,骈偶不是只在形式上讲求对称的文体现象,它的产生原因是汉语词义“有流驰(移)而无疑(凝)止,多支别而乏中央”的特点。^⑥简言之就是:汉语具有一套很容易产生极为丰富的同义词现象的词义系统。同义词有助于催生最早、最基础的对句,而同义词的反向运动即“不以同训为尚”,又使对句中的语义关系变得更为灵活。

汉语独特的韵律特点、语法特征、词义系统决定了对句生成的必然性,而五言诗的句子节奏特点则决定了它与对句的密切联动。从韵律学出发,当代学者解释了这一联动的内在原理。首先,单从韵律来看,五言诗兴盛是东汉以后的必然趋势。从四言诗发展为五言诗,韵律节奏从“2+2”变成“2+3”。冯胜利、王丽娟认为:“五言诗、七言诗为什么到了东汉以后才出现呢?因为三音节音步到了东汉的时候才

发展成熟。如果先秦没有三音节的音步参与,那么先秦的诗歌制造法,只生产四言诗。”^⑦其次,结合韵律和语义两方面来看,五言诗对这两种节奏的处理趋于统一和稳定。四言诗的韵律节奏和语义节奏在很多时候并未同步。真正让二字节稳定下来,进而形成“上二的稳定性和下三的超稳定性”,这是“成熟的五言诗节奏的显著特点”,“标志着韵律节奏和语义节奏已经汇合,并逐渐融为一体”。^⑧最后,五言诗的句子节奏与对偶结构之间形成良性互动。谢思炜认为:“五言诗则不但使二三字节得以衔接并形成对比,而且也使二字节本身成为一个确定的节奏单位。也正是以这种字节分划和节奏单位为基础,五言诗才可能形成愈来愈多的上下句结构对称的形式。在这种结构对称的基础上,才有可能出现永明体和唐代近体律诗讲求声律对偶的追求。”^⑨他揭示了句子节奏稳定化与对句生成之间的因果关系。不过,高友工有不同看法,他认为“2+3”五言句“打破了一种单调的重复”,是一种不规则体,而五言对句则是以“机械化的对称”去制造新的“自足”,于是形成封闭且独立的新规则体。^⑩可见,高友工认为五言对句保障了五言单句的稳定,谢思炜则认为稳定的五言单句引发了五言对句。其实两种说法可以融通:我们应将古典诗歌的“五言化”与“对句化”视作一场辩证运动中的两种相辅相成的要素。

然而,作为艺术形式的对句,不能只从韵律学角度予以观照。在诗人写作对句的过程中,韵律习惯仅仅提供诗歌语言的总体框架,而形式与内容之间的丰富互动,主要发生在语法规则和语义关系之中。从语法和语义角度研究对句,王力《汉语诗律学》给出了很好的示范,但只以唐诗为样本。古田敬一《中国文学的对句艺术》是研究对句的专著,涉及多种文体和历代作家,但只作抽样研究且样本覆盖面很小。历时研究的严重不足,很容易导出一个论点:既然对句必然会大量产生,那么对句发展就是一个数量递增、质量递升的过程。此种简单递进式的历史发展

观念往往对历史真相产生遮蔽。本文的研究目标是:以汉魏六朝诗歌为样本,寻觅对句发展的真实轨迹与规律,通过全面的统计分析,描述和阐发形式与内容、语法与语义之间交相推动的过程。

二、五言诗对句的语法规则

五言诗是研究对句发展的极佳样本之一。汉魏六朝是诗歌对句形成、发展的关键时期,而对于汉魏六朝诗歌研究而言,五言诗是最佳样本库,因为无论就数量还是质量而言,五言诗都居于这一时期诗史绝对主流地位。本文依据逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》而遴选出十四家五言诗。^①为便于计算对句比率,先行统计各家五言诗存数(以“首”为单位)以及句数(以“对”为单位)。数据如表1(按照诗人生年顺序排列)。

在数量如此巨大的“五言诗句”中锁定“五言诗对句”,需要谨慎设立标准。齐梁之前,仅有语法规则能将对句与散句区分开。“平仄相对”易成铁律,“语法相似”却难有定准。据王力分析(统计对象主要是盛唐诗尤其是杜甫、王维的近体诗),五言近体诗的句式共有340种大目,400种细目,上下句属同一细目才算对句,属同一大目则勉强可对,这是最严格的语法规则,意味着上下句中每一个成分的语法功能都相同。但在研究古体诗时,王力又把“半对半不对”和“同字相对”亦算作对句,这又将语法规则扩张到极宽。^②可见,对句语法规则的判断标准,会因研究对象差异而变化不定。本文的统计分析对象,既不同于成熟的近体诗,也不同于近体诗成熟之后、为了刻意与近体诗区分而创作的古体诗。本文所考察的对句,从韵律学视角来看,已经形成稳定的句子

节奏(“2+3”节奏);从语法学视角来看,形成了较为复杂的句子结构,如赵敏俐所言,“语言结构的复杂化,尤其是谓语结构的复杂化,才使得五言诗在语言表现功能上和四言诗相比有了质的飞跃”;^③从词汇学视角来看,它置身于汉语复音词形成的重要阶段,同时又是文学创作大发展、词汇运用愈见新颖的时代。汉魏至齐梁对句的“发展期”特质,意味着对句语法呈现为“外严内宽”状态,即大体很整齐,局部又有一些松动,所以不能用整句语法分析的方式来作判断,那样过于严苛,会淘汰掉很多事实上很符合时代标准的对句。因此,本文判断何为“五言诗对句”,先考虑整体韵律,再考虑词组,最后考虑词性,遵循由外而内、层层检验原则,在抽样分析中不断根据实情调整细节标准,最终确立了三条规则;被检验的两个句子必须同时满足三条规则,才是合格的对句。

第一条规则是:全句的句子节奏相同。五言诗句形成“2+3”稳定节奏,细分又可包含“2+1+2”和“2+2+1”两种节奏。在本文的统计范围内,“2+1+2”节奏达到1595对,而“2+2+1”只有820对,前者占据明显优势,这与谢思炜基于《文选》五言诗统计而作出的“在五言诗三字尾中,1+2式占有明显优势,高出2+1式一倍以上”的判断,^④是相当吻合的。无论形成哪种节奏,只要上句和下句保持一致,即可算作对句。有些对句包含语义紧凑的三音节词组,比如“苍梧竹叶清,宜城九酝醖”^⑤和“回风灭且起,卷蓬息复征”,^⑥也不妨拆成“竹叶/清”(一种酒名)和“灭/且起”,分别形成“2+1”式和“1+2”式。

第二条规则是:双音节词组的语法结构相同。对句的上下句之间,在全句句子节奏相同的基础上,

表1 十四家五言诗基础数据

	古诗	曹植	阮籍	傅玄	张华	陆机	郭璞	杨羲	陶渊明	颜延之	谢灵运	鲍照	沈约	谢朓
五言诗存数(首)	61	77	83	44	39	77	24	82	116	29	88	172	157	144
五言诗句数(对)	346	645	481	274	251	575	101	462	813	243	718	1137	799	786

每一个节奏部件之内的语法结构也应相同；由于单音节词无结构可言（只需保证词性相近即可，详后），所以双音节词组（有些已凝定为双音词）的语法结构保持一致即可。语法结构主要有四类，即并列、偏正、动宾、主谓。此外还有四类词组（词）需要作特殊处理：一是联绵词、叠音词，它们可归入并列式。二是动补词组，比如“退似前龙婉，进如翔鸾飞”，^⑩“游当罗浮行，息必庐霍期”，^⑪这种词组极少，可酌情归入主谓式。三是专有名词词组，如人名、民族名、地名、建筑名、星辰名、艺术作品名、特殊概念名、特殊器具名等。四是虚词词组，即由两个虚词构成的词组，如“焉常”“复应”“如何”等。后面两类词组都很难甚至无法进行结构分析，形成对句时默认为语法结构一致。经过上述处理，词组的语法结构共有并列、偏正、动宾、主谓、专有名词、虚词六大类型。只有上下句对应位置的双音节词组保持语法结构类型相同，才是合格的对句。

第三条规则是：所有词的词性相近。汉语词性极为灵活、随文变转，词性之对偶不可求“同”，只应求“近”。第一，名词只和名词相对。名词是诗歌的写作对象，是全句的表意基础，必须严格定性。第二，形容词与动词可以相对。它们都是在描述对象的性质，只不过一静一动。比如“仰荫高林茂，俯临绿水流”，^⑫“群雄正翕赫，双翘自飞扬”，^⑬都是合格的对句。第三，实词如有活用，则根据活用后的词性来相对。比如“秉玉朝群帝，樽桂迎东皇”^⑭是名词作动词，“改服饬徒旅，首路踰险艰”^⑮是形容词作名词，“飞轮高晨台，控轡玄垄隅”^⑯是使动用法。第四，虚词只和虚词相对。虚词主要包括副词、连词、介词、助词等。

综上所述，五言诗对句的语法规则主要有三条：

全句的句子节奏相同，双音节词组的语法结构相同，所有词的词性相近。此外，由于对句本质上是对抗单调与重复的，所以王力在分析古体诗对句时刻意放宽标准的一种现象即“同字相对”，如“相去日已远，衣带日已缓”，^⑰也应排除在外，故还可增加一个补充规则即“同字不相对”。同时满足以上四条规则，便是合格的对句。当然，所谓合格其实是一种“理想型”，因为不同作者写作对句会产生各种意想不到的变化或瑕疵，而不同学者研究对句也会设立不同的取舍细则。

根据以上语法规则，本文统计了十四家五言诗的对句数及比率（即对句数占总句数的百分比）。合格对句的增多，意味着诗人增强了对语法的关注与实践，意味着诗歌语法不再是散文语法的简单移用与压缩；诗句不再是信手写去的自然语言序列，而是经历了严谨的语法安排。统计结果如表2。

从表2可以看出：对句比率从汉到西晋一路攀升，到陆机达到最高峰，在东晋又显著下降，到刘宋又迅速上升，直到齐梁达到50%左右的比率。这条曲线不是持续增长，而是中有剧烈起伏，这说明诗人对于语法规则的认识与实践，经历了漫长的调适过程；五言诗对句的语法严谨度的发展，不是一气直上，而是曲折往复地前进。曲线的剧烈起伏阶段出现在东晋中后期，可见西晋诗坛的雅化风气在东晋被打断了；杨羲和陶渊明都更习惯于用散句来写作。此后，以颜、谢、鲍为代表的刘宋诗歌，又重举雅化的旗帜，坚定地将对句的语法严谨度带上新的高度。

三、五言诗对句中的语义关系

从上节对语法规则的探讨与检验，可以看出，在没有鲜明的诗体意识及语音规则可供遵循的诗歌写作时代，五言诗对句以一种自然而曲折的方式发展

表2 十四家五言诗对句统计

	古诗	曹植	阮籍	傅玄	张华	陆机	郭璞	杨羲	陶渊明	颜延之	谢灵运	鲍照	沈约	谢朓
对句数(对)	25	70	55	42	75	182	31	88	87	105	323	511	432	389
对句比率(%)	7.2	10.9	11.4	15.3	29.9	31.7	30.7	19.0	10.7	43.2	45.0	44.9	54.1	49.5

壮大。上节的统计分析,揭示了五言诗对句作为一种特定艺术形式的发展历程,而本节则要继续追问:此种形式限定下的内容表达呈现出怎样的发展态势?

《文心雕龙·丽辞》云:“故丽辞之体,凡有四对:言对为易,事对为难,反对为优,正对为劣。”^⑤其中,“言对”“事对”讲的是对句是否用典问题,属于特殊的小问题,而“反对”“正对”讲的是更普遍的大问题,即对句中的语义关系。关于“反对为优,正对为劣”,学术界争议颇大,有反对有赞成。^⑥本文认为,要解清纠纷必须先明确一点:探讨对句中的语义关系,应关注局部的“词间关系”而不是整体的“句间关系”,因为相邻两句的句意或境界关系是相似还是相反,与“对句”这种特定艺术形式无关;相邻两个散句的句意或境界,亦可有正、反关系。我们必须将语义关系的讨论落实为“词本位”,才有可能确立对句语义分析的合理规则。不同词性呈现出来的语义关系各具特点,需要具体问题具体分析。

首先,对句中的名词不存在清晰的同义、反义关系,只有类别之亲疏;同类名词,即可成对。比如“云”对“雨”,无所谓同义,只是类别接近;“南”对“北”,也不是反义,而是同属方位名词。因此,分类体系成为判断名词语义关系的基本依据。本文参考王力的分类法,^⑦确定九大类:第一类:天文,时令;第二类:地理,宫室;第三类:器物,衣饰,饮食;第四类:文具,文学;第五类:草木花果,鸟兽虫鱼;第六类:形体,人事;第七类:人伦,代名;第八类:方位,数目,颜色,干支;第九类:专有名词。对句中的名词凡属同一小类的,当然是语义最紧密的“工对”;凡属同一大类的,也可视作比较工整(相当于王力所说的“邻对”),也算同类。有些名词在不同语境中指代不同事物,需要谨慎归类。比如“萧史爱长年,嬴女吝童颜”,^⑧“年”是年纪,不属天文、时令,与“颜”同属形体、人事类。

其次,对句中动词、形容词、虚词的同义反义关

系,需要多方权衡才能确定。按照词汇学标准,凡是在至少一个义位上形成同义或反义的词汇,或是某个中心义素相同或相反的词汇,都可视作同义词或反义词。^⑨具体分析诗例时,还要考虑多种情形,比如多义词、古今词义差异、实词虚化、通假字、言语意义等。比如“末世多轻薄,骄代好浮华”,^⑩“多”表喜好,非言多少;“乱流趋正绝,孤屿媚中川”,^⑪“趋”和“媚”皆作“亲近”讲;“万国咸礼让,百姓家肃虔”,^⑫“家”作“皆”讲,是实词虚化为副词;“湘娥拊琴瑟,秦女吹笙簧”,^⑬“蜀琴抽白雪,郢曲发阳春”,^⑭四个动词的言语意义都是演奏音乐,形成同义关系;“班班有翔鸟,寂寂无行迹”,^⑮“班班”言数目多,“寂寂”言数目少甚至没有,则在特殊语境中形成反义关系。

最后也是最重要的,除了同义、反义、同类,对句中还广泛存在着一种自由语义关系。王力指出,近体诗中有“宽对”即“以名词对名词,以动词对动词(甚或对形容词)”,古体诗则有“完全不伦不类的事物也用为对仗”,^⑯这意味着只要满足语法规则,语义上可以自由相对。自由对偶意味着诗人发现了事物之间的新鲜对应关系,扩大了“对词”之间的语义张力。比如“青青陵上柏,磊磊涧中石”,^⑰“柏”与“石”非同类名词,“青青”与“磊磊”也无同义、反义关系,而是分别强调颜色和布局两种性质,似比“青青河畔草,郁郁园中柳”^⑱更有深远的寓意——前者是生命永恒的象征,而后者仅仅是爱情诗中常见的风景起兴。又如“潜鱼跃清波,好鸟鸣高枝”,^⑲“鱼”则强调其潜跃之态,“鸟”则强调其形美声美,“波”是水清凭鱼跃,“枝”则是木高任鸟栖,如此相映成趣。相比之下,“双鱼自踊跃,两鸟时回翔”^⑳就要逊色很多。又如“岩下云方合,花上露犹泫”,^㉑“合”对“泫”的妙处在于:一方面,这是两种截然不同的状态(云的聚合,露珠的潜流),另一方面,二者又有潜在而美妙的因果关系:云归岩下,意味着日出雾散,而此时花上的露珠尤其柔美晶莹。相比之下,“檐上云结阴,涧下风吹清”^㉒就颇显无趣。上述例子都证明

了自由对偶的奇特功效。当然,这种分析不能绝对化。比如“圣主加元服,万国望威神”,^③“放情凌霄外,嚼蕊挹飞泉”,^④字字皆自由,但并无精彩可言。只能说,自由对偶包含了更多的语义关系可能性,它的思维内核就是发散性思维;它可以失败,但必须自由。

综上所述,五言诗对句中的语义关系包括同义、反义、同类、自由对偶四种基本类型。前三种属于紧密语义关系,最后一种属于自由语义关系。无论紧密还是自由,对句中的语义关系都不再是散文式的语义表达——特殊语义关系被限定在特定语法规则之中,从而直观表露了诗人的语义知识以及运用习惯。对句中,多采取同义、反义、同类词相对,意味着语义自由度低;多采取自由对偶,则意味着语义自由度高。为了清晰、准确地展示此历程,本文参考《文选》李善注及五臣注、黄节《曹子建诗注》《阮步兵咏怀诗注》、顾绍柏《谢灵运集校注》、曹融南《谢宣城集校注》、钱仲联《鲍参军集注》、逯钦立《陶渊明集》以及《汉语大字典》《故训汇纂》等工具书,对十四家五言诗对句中的所有“对词”都作了细致分析和有序统计,计算出各家使用“自由对词”的数目(双音词及双音节词组皆计为两个单音词)及比率(即占各家对词数的百分比,

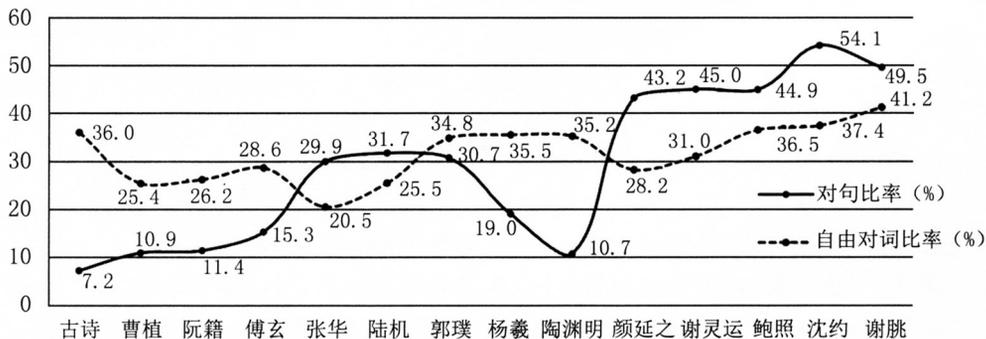
对词数即对句数乘以五)。统计结果如表3。

从表3可以看出:古诗的自由对词比率原本很高,从汉到西晋,比率持续下降,只不过

在魏晋之际稍有回升,到张华降至最低点,然后从陆机开始回升,到东晋几乎回到古诗的水准,接着到颜延之又显著降低,其后迅速上升,到鲍照又回到古诗的水准,最终在齐梁实现平稳增长,超越了古诗。由此可知:第一,汉魏至齐梁五言诗对句的语义自由度,并不是从“不自由”发展为“自由”,而是从旧的“自由”发展为新的“自由”。语义自由度不断升降反复的过程,意味着诗人不断调适语义,不断伸缩着“自由”的标准,最终找到了最适合的语义表达方式。第二,无论语义自由度如何变化,自由语义关系的比率也顶多达到40%左右,这意味着五言诗对句中语义表达的保守性和创新性始终保持在合理的范围内,那就是:以保守为基石,以创新为动力。这是艺术发展的必由之路。

四、汉魏至齐梁:对句发展的轨迹与规律

从语法规则和语义关系两个角度研究汉魏至齐梁五言诗的对句,本文发现其语法严谨度和语义自由度的发展,主旋律都不是单调的“直进”,而是曲折的“调适”。那么,两种“调适”之间又有何关系呢?下面将语法严谨度和语义自由度的两项参数(即对句比率和自由对词比率)的统计结果转化为曲线图(如下图所示),合并对比,庶几可见玄机:



十四家五言诗对句发展曲线图

表3 十四家五言诗自由对词统计

	古诗	曹植	阮籍	傅玄	张华	陆机	郭璞	杨羲	陶渊明	颜延之	谢灵运	鲍照	沈约	谢朓
自由对词数(对)	45	89	72	60	77	232	54	156	153	148	500	933	808	802
自由对词比率(%)	36.0	25.4	26.2	28.6	20.5	25.5	34.8	35.5	35.2	28.2	31.0	36.5	37.4	41.2

由上图可知:从古诗到颜延之,两条曲线恰成相反趋势,彼升此降,彼降此升,说明这一时期五言诗对句的语法严谨度和语义自由度成反比发展。语法越严谨,语义就越不自由,这个趋势在西晋诗中登峰造极。而东晋诗是西晋诗的反动,多用散句,对句中的语义关系则极自由。颜延之是转折点,语法严谨度偏高,而语义自由度又偏低,但整体上又比西晋诗进步。从颜延之、谢灵运开始,两条曲线转成同步趋势,说明此后五言诗对句的语法严谨度和语义自由度成正比发展。也就是说,刘宋诗既是东晋诗的反动,同时也是西晋诗的反动;它在语法上比东晋诗严谨,在语义上又比西晋诗自由。经历了这样“正一反一合”的过程,刘宋诗的对句完成了语法严谨度和语义自由度的辩证统一,二者良性互动,共同发展。所以从颜延之到谢灵运到鲍照,诗歌既越写越“俊逸”,也越写越精致。此后,齐梁诗就沿着这条正确、和谐的道路发展下去。

对句发展的“正一反一合”轨迹,以直观且强烈的方式,彰显了对句发展的规律:诗人致力于写作对句,就其艺术思维特征而言,不仅锤炼了调适思维,而且实践了创新思维。其中,语法创新集中体现于“句式”,语义创新则集中体现于“炼字”。整个句子的形式美感,以及每个字的妥帖、精彩程度,都是诗人创新能力的证明。从创新思维着眼,我们可以把上述历程分成三个阶段。

第一阶段,对句发展开始推动语法创新,时间线是从古诗到陆机。在这一阶段中,我们还未看到对句在“炼字”方面的明显正向效果。比如曹植长篇名作《赠白马王彪诗》中,对句仅出现4对,那些惊心动魄的名句比如“原野何萧条,白日忽西匿”,“丈夫志四海,万里犹比邻”,^⑤都是散句。自觉锤炼大量对句的陆机,把天赋主要用在了语法创新,而不太顾及语义本身的创意。比如《赠弟士龙诗》,10对句子中出现8对对句,但其中“自由对词”比率很低,大多数词汇以同义、反义、同类成对,比如“我若西流水,子为

东峙岳”,^⑥这是非常典型的陆机式对句,严谨又拘谨。葛晓音评陆机云:“因缺乏新鲜真切的感受,倒像是借前人的作品炫耀才藻,……对偶因追求骈俪而显得呆板,章法因缺少变化而失之雷同。”^⑦这是精辟之论。不过,陆机通过大量写作对句而创造新句式,这份功绩不可抹杀。前文指出,对句中双音节词组的语法结构有六大类型。相比于其他四类词组,动宾及主谓词组具有更灵活的语法特点,容易生成更复杂、更新颖的句式。比如“目感随气草,耳悲咏时禽”^⑧使用主谓词组和动宾词组而造就复杂句,“胡马依北风,越鸟巢南枝”则完全依赖偏正词组而成简单句;仅就句式而言,前者更有发展张力。因此,统计各家对句中动宾及主谓词组的出现比率(即占各家双音节词组数的百分比,而词组数即句数乘以二),可以很直观地凸显陆机诗在语法创新方面的努力。统计结果是:古诗6.0%,曹植8.6%,阮籍11.8%,傅玄10.7%,张华10.7%,陆机19.2%。

第二阶段,对句发展陷入逆流并与创新思维基本脱节,时间线在东晋。在一个“得意忘言”的玄言时代,当语法的锤炼被按下倒退键,诗歌应该如何创新?颇负盛名的王羲之、孙绰、许询所存五言诗皆寥寥数首,道教诗人杨羲虽然创作了大量五言诗,但对句比率急剧下滑,并且从中看不到任何创新思维。陶渊明是东晋诗坛唯一的大诗人,但他的创新更多源自极为独特的人格与思想,如《后山诗话》所云:“渊明不为诗,写其胸中之妙尔。”^⑨若从“章句”着眼,陶诗的“炼字”和“句式”都很难显示优势。钟嵘《诗品》评陶云:“文体省净,迥无长语。笃意真古,辞兴婉惬。”^⑩此种“省净”“真古”的语言风格,与对句很少、用语率然有很大关系,而钟嵘并不以此特点为然,故将陶渊明列入中品。陶渊明的成功是个体的偶然,不是诗史的必然;从对句发展来看,陶诗更是异数和逆流。不过,这不妨碍他在有限的范围内创造新意:他喜欢使用虚词词组构造对句,比如“盛年不重来,一日难再晨”,^⑪“紫芝谁复采,深谷久应

芜”，^②此种萧散流美的写法对于语法创新而言颇有助益。我们可将各家对句中虚词词组的出现比率作一统计：陆机6.3%，郭璞1.6%，杨羲4.0%，陶渊明16.7%，颜延之4.3%，谢灵运5.1%，鲍照4.3%，沈约4.7%，谢朓3.9%。可见，将一种多使用虚词、偏于散文化的句式试验在诗歌对句之中，是独属于陶渊明的创新思维。只不过，这创新过于超前，一直到盛唐以后才等来回响；虚词对仗的常见与优化，是杜甫之后律诗发展的一个方向。

第三阶段，对句发展全面推动创新思维，时间线是从颜延之、谢灵运到谢朓，这是最关键的质变阶段。将二谢对句进行比照，能够凸显创新思维的强劲发展势头。二谢皆以山水诗著称，下面的分析即围绕写景对句而展开。

首先是语义创新，集中体现为动词之妙、意境之多变。比如谢朓很喜欢用“照”字：“积水照潏霞，高台望归翼”，^③“日起霜戈照，风回连骑翻”，^④“清风动帘夜，孤月照窗时”，^⑤“泱泱日照溪，团团云去岭”，^⑥“丹纓犹照树，绿筠方解箨”。^⑦这些例子中，与“照”构成对词的“望”“翻”“动”“去”“解”等动词，不但与“照”之间不存在同义或反义关系，而且彼此之间也没有任何语义共性可言，都是诗人随物赋形的产物。相比之下，谢灵运对“照”的使用就没有如此丰富的变数，比如“攀崖照石镜，牵叶入松门”，^⑧“月弦光照户，秋首风入隙”，^⑨皆以“照”对“入”。当然，谢灵运的对句也不乏佳句，只不过一旦进行系联考察，就会发现大谢的想象力尚欠火候。比如他使用“变”字：“池塘生春草，园柳变鸣禽”，^⑩“昏旦变气候，山水含清晖”，^⑪“朽貌改鲜色，悴容变柔颜”，^⑫“鼻感改朔气，眼伤变节荣”。^⑬前两例对句分别以“生”对“变”、以“含”对“变”，效果很好，但后两例对句则都以“改”对“变”，就毫无生气。相形之下，谢朓使用“散”字也创造了著名对句即“馀霞散成绮，澄江静如练”^⑭和“鱼戏新荷动，鸟散馀花落”，^⑮但进一步系联我们会发现，谢朓的想象力远远没有结束，还能就“散”字翻出

极多新意。比如“秋云湛甘露，春风散芝草”，^⑯“旌旗散容裔，箫管吹参差”，^⑰“日出众鸟散，山暝孤猿吟”，^⑱“婵娟影池竹，疏芜散风林”，^⑲“轻云霁广甸，微风散清漪”，^⑳“风入芳帷散，缸华兰殿明”。^㉑由此可见，谢灵运写出巧妙的动词仿佛是率性而为，谢朓则刻意创新动词用法。尤为珍贵的是，谢朓用词不以奇僻取胜，总是反复拈弄“照”“散”“开”“映”“吹”这样最平凡的动词，却能组合成多种意态、多重意境，开启了诗歌“炼字”的无穷法门。

其次是语法创新，集中体现为“佳句群”现象。孤单的佳句是灵感的偶然降临，而一系列句式相似的“佳句群”则是自觉创新的产物。比如谢朓有佳句“馀霞散成绮，澄江静如练”，此句式在其诗中频见：“花树杂为锦，月池皎如练”，^⑳“花枝聚如雪，芜丝散犹网”，^㉑“庭雪乱如花，井冰粲成玉”。^㉒这些对句都是先修饰中心名词，然后接上一个形容词或动词，紧接着又续上一个譬喻，于是对核心景物形成层层叠叠的形容。又如佳句“鱼戏新荷动，鸟散馀花落”，此句式在谢朓诗中更为常见，比如前引“日起霜戈照，风回连骑翻”，“日出众鸟散，山暝孤猿吟”，又如“风荡飘莺乱，云行芳树低”，^㉓“风振蕉芭裂，霜下梧楸伤”。^㉔这些对句的句子节奏都是“2+2+1”，前二和后三都是主谓结构，在意境上形成因果关系：因为鱼戏，所以荷动，因为鸟散，所以花落，因为日起，所以兵戈变亮，因为风大，所以人马飘翻，以此类推。因果关系的建立，会让自然景物以更鲜活、更生动的方式呈现出来，不再是被生造、被拼接，而是被发现、被记录，犹如一串影像，而不是一张照片。这标志着山水诗走向更精致的境界。谢朓对于此种句式的锤炼，是自觉且勤勉的。典型例证就是《奉和随王殿下诗十六首》，其中多处出现此句式：“草合亭亭远，霞生川路长”，“川长别管思，地迥翻旗回”，“船湛轻帷藹，磬转芳风旋”，“云生树阴远，轩广月容开”，“风入芳帷散，缸华兰殿明”。^㉕这足以证明谢朓对于固定句式的苦心经营：他不满足于创造单独、零碎的新

意,而是要将新意凝聚为特定的形式美。相比之下,谢灵运虽然也创造了不少“2+2+1”节奏的连续主谓句式,但却没有让这个句式以一种有特色的方式固定下来。比如“洲流涓洽合,连统滕埒并”,⁷⁸“野旷沙岸净,天高秋月明”,⁷⁹“春晚绿野秀,岩高白云屯”,⁸⁰各种景物的各种状态都是并列关系,犹如赋的铺陈排比,形成不了新关系、新句式。当然,谢灵运绝不是缺乏观察力,他也会注意到“石横水分流,林密蹊绝踪”,⁸¹“石浅水潺湲,日落山照曜”,⁸²“崖倾光难留,林深响易奔”,⁸³这些对句中同样可以见出因果关系,但问题是句式并不一致:作为谓语的后两字,或为动宾词组,或为并列词组,或为偏正词组。而谢朓的“鱼戏新荷动,鸟散馀花落”,却能代表一种高稳定、有特色的句式。因此,“小谢又清发”不仅意味着更活泼的灵感,而且意味着更高级的自律。

综上所述,汉魏至齐梁是诗歌对句发展的关键时期。五言诗作者们在形式与内容、语法与语义之间反复调适,终于确立了对句的正向价值以及正确写作方式;在调适思维不断发挥作用的过程中,创新思维也逐渐显现出融合矛盾的力量与精益求精的态势,这意味着古典诗歌艺术思维的发展迈入新阶段。

五、调适与创新:诗歌艺术发展及其动力

就精致和成熟的程度而言,古典诗歌堪称艺术形式杰构。本文力图借鉴语言学视角与方法进行诗学形式研究。以往人们对于形式主义印象不佳,很大程度上源自西方形式主义文学观念的片面性。伊格尔顿说:“形式主义实际上就是将语言学运用于文学研究,而这里所说的语言学是一种形式语言学,它关心语言结构而不关心一个人实际上可能说些什么。”⁸⁴事实上,中国古典诗歌创作乃至整个古典诗学的思维特质,恰恰在于克服了片面强调形式的弊端,而能在形式与内容的密切关系中给予艺术形式最充分的关注。朱光潜认为:“诗的内容与形式的关系并不是酒与瓶的关系。酒与瓶可分立;而诗的内容与形式并不能分立。酒与瓶的关系是机械的,是瓶都

可以装酒;诗的内容与形式的关系是化学的,非此形式不能表现此内容。”⁸⁵这段话是在批评某些现代诗作者时说的,正好道中古典诗歌艺术思维的真髓。从这个角度来看,汉魏六朝诗歌中的对句发展,以典型、精粹、基础的方式,深刻影响了古典诗歌艺术思维的运动与创新。

首先,对句在曲折发展过程中,确立了调适思维的主导作用。《文镜秘府论》给出多达29种对句类型,在卢盛江看来,意味着诗人们“在句式和语词对称平衡中追求匀称的美,也努力在不平衡不匀称中寻找对属之美”。⁸⁶换句话说,诗人在任何一种可能性之下都能建构对句,但是从不会被任何单一目标所束缚。更值得注意的是,从齐梁到盛唐,以平仄安排为核心的语音规则介入了对句发展历程。好的对句不仅要有语法上的整齐与匹配,还需要语音层面的抑扬与呼应,使得诗歌获得视觉与听觉双方面的形式美感。于是,律句的数量激增,平仄和谐的律化对句也不断增多。伴随着五言诗在“篇”层面上的律化进程,对句的律化日趋精致,因为要考虑全篇的格律到底是粘式律、对式律还是粘对律,而调适的最终结果是粘式律胜出。⁸⁷这个过程同样是曲折的、非目的性的。杜晓勤认为:“五言律体的形成,历时二百二十多年,经过‘永明体’、‘庾信体’、‘上官体’、‘沈宋体’四个阶段,而且时常出现停滞、缓慢发展乃至倒退的势态。”⁸⁸此过程反映在对句中,是语法严谨度、语音严谨度、语义自由度三者之间的互动关系史。也就是说,形式与内容之间的调适过程复杂动荡,但其为调适则一也。而当语法、语音、语义鼎足而三的关系结构定型之后,调适依旧是古典诗歌艺术思维的主要特征,所以有关诗体、结构、声律、修辞的探讨、尝试、训练,会永无止境地绵延下去。

其次,对句发展以特殊且有力的方式推动了古典诗歌的创新思维。调适是过程 and 手段,创新才是结果和目标。创新思维是繁复的精神过程,需要接受多种因素的影响,但对句所影响的语言单位乃是

诗歌结构的基石,因此推动力尤为显著。《文心雕龙·章句》云:“夫人之立言,因字而生句,积句而成章,积章而成篇。”^⑧黄侃解云:“结连二字以上而成句,结连二句以上而成章,凡为文辞,未有不辨章句而能工者也。”^⑨可见,“章句”是字与篇的中介,是文学作品的基础语言单位,而对句发展是对“章句”的根本改观——它让对偶成为习惯或诱惑,犹如创造势能、化作动能,于是激发出无尽创新。比如魏庆之《诗人玉屑》卷3“两句不可一意”条引《蔡寃夫诗话》云:“晋宋间诗人造语虽秀拔,然大抵上下句多出一意。如‘鱼戏新荷动,鸟散馀花落’,‘蝉噪林逾静,鸟鸣山更幽’之类,非不工矣,终不免此病。”又引《梦溪笔谈》云:“王荆公以‘风定花犹落’对‘鸟鸣山更幽’,则上句静中有动,下句动中有静。”^⑩谢朓、王籍的对句在宋人看来已觉不新鲜,因为上下句的语义空间仍不够宽绰;王安石给出的对句却能满足宋人的审美期待,因为它制造出更复杂、更令人想不到的意境。由此可知,内容创新永无止境,而对句尤能助力。另一方面,对句带来的形式创新也绵延不绝。据王力统计,《古诗十九首》中的五言句式共215个细目,其中107个句式为古近体所同有,而盛唐五言近体句式数是此数的近4倍,共计400个细目。^⑪这说明在语法规则和语音规则的双重约束下,诗人在形式创新方面反倒表现更为活跃。钱锺书梳理了唐宋以降各家律诗对句的变化情况,认为“其格式较夥者,则推五家”,即白居易、李商隐、杜荀鹤、邵雍、杨万里,而到清人钱载集中,则“荟萃古人句律之变,正谪都备,格式之多,駸駸欲空扫前载”。^⑫可见,对句对于形式创新的积极推动作用至清代而不衰。此外,对句还深刻影响诗歌结构,带动了“篇”的创新。比如律诗中两联的安排、绝句是否对仗、古体诗中对句与散句的搭配,都会直接影响唐诗的起承转合之美。而宋人面对唐诗的巨大成就,又要从更新颖的角度思考结构问题。周裕锴认为:“宋诗话中出现了种种与唐诗工稳和谐的艺术结构相左的创作法则,在章法、句式

和对偶上有意追求一种对立、冲突和紧张。”^⑬可见,有关对句发展与诗歌形式创新的关系,还有诸多课题可以探讨。

结语

综上所述,我们对古典诗歌对句的早期发展历程作出了充分描述与分析,由此可以提出两点论断,从而回答两个根本性的问题:第一,对句的思维本质是什么?第二,对句发展的根本规律是什么?

第一,对句的思维本质是形式与内容之间的动态反思。对句既不是“反复”也不是“映衬”,^⑭也不是“并列”“互补”“对立”“阴阳二元”,^⑮甚至也不能说“愈能使不类为类,愈见诗人心手之妙”,^⑯它能够创造上述一切可能性,所以它的功能就是对事物的重新发现与重新关联。从形式或语法角度来看,对句就是对语言自身部件的拆分、审定、重组;从内容或语义角度来看,对句就是对语言所指事物的描述、比较、生发。唐宋以降,越来越多的优秀诗人以对句写景、抒情、叙事、议论,让风景更有画意,比如“明月松间照,清泉石上流”;让情感碰撞交织、更为曲折深刻,比如“身无彩凤双飞翼,心有灵犀一点通”;让生活小事充满戏剧性,比如“小楼一夜听春雨,深巷明朝卖杏花”;让道理更为醒豁和有力,比如“苟利国家生死以,岂因祸福避趋之”。这些脍炙人口的名句,充分彰显了对句的写作技巧与传播优势——它表达任何内容,修饰任何形式,都是复调的、有参照的,于是总能给读者提供意外之喜、韵外之致,从而加深印象。即便诗人最终写出的是一组平庸的对句,但他写作对句的过程本身,却始终蕴藏着精益求精的可能,因为他不能像写作散句那样率意,他必须反思。对句的天然带有参照性或反思性的本质,决定了对句发展成为古典诗歌的调适思维和创新思维的重要原动力。

第二,对句发展的根本规律是“中庸”之理和“日新”之道。从汉魏到清代,古典诗歌不断调适形式、调适内容、调适形式与内容的关系,在调适过程中又

不断激发出创新思维,这样的诗史进程绵延不衰,足以表现中华文明的韧性。归根结底,这是“中庸”之理和“日新”之道在艺术创作领域的表现与运行。庞朴认为:“中庸主张和,是以承认对立并保持对立为前提的,和是对立的结合,不是对立的泯灭。和之为和,正因为其中充满着对立,是对立按照一定秩序互相调谐的结果”,“中庸思想,在论证如何达到平衡、保持平衡方面,有不少精辟的见地”。^⑧对句的作者们处理语法的散与对、宽与严,语义的紧密与自由、保守与创新,以及语法与语义二者之间的矛盾,都追求共存、和谐、平衡,契合“中庸”的要求。《礼记·大学》引汤之《盘铭》曰:“苟日新,日日新,又日新。”朱熹注云:“言诚能一日有以涤其旧染之污而自新,则当因其已新者,而日日新之,又日新之,不可略有间断也。”^⑨对句的作者们在语法、语音、语义三方面精益求精,永无间断,正体现了“日新”之道。历代诗人在“中庸”之理的基础上奉行“日新”之道,成就了古典诗歌艺术的生生不息。因此,对句发展的轨迹与规律,不仅体现中国文学的民族特色,更体现中国思想的民族智慧。

注释:

①松浦友久:《中国诗歌原理》,孙昌武、郑天刚译,沈阳:辽宁教育出版社,1990年,第189页。

②参见刘跃进:《门阀士族与永明文学》,北京:生活·读书·新知三联书店,1996年,第139、150页;何伟棠:《永明体到近体》,广州:广东高等教育出版社,1994年,第20、72页;杜晓勤:《齐梁诗歌向盛唐诗歌的嬗变》,北京:北京大学出版社,2009年,第80页。

③冯胜利:《汉语的韵律、词法与句法》,北京:北京大学出版社,1997年,第127、140页。

④沈家煊:《超越主谓结构——对言语法和对言格式》,北京:商务印书馆,2019年,第82页。

⑤张斌:《汉语语法学》,上海:上海人民出版社,2019年,第129、130页。

⑥参见《章太炎全集·楹书重订本》,上海:上海人民出版社,2014年,第220页。

⑦冯胜利、王丽娟:《汉语韵律语法教程》,北京:北京大学出版社,2018年,第157页。

⑧蔡宗齐:《语法与诗境——汉诗艺术之破析》,北京:中华书局,2021年,第161页。

⑨谢思炜:《五言诗句式探考——〈文选〉诗歌卷调查》,《中国诗歌研究》第16辑,北京:社会科学文献出版社,2018年。

⑩参见高友工:《美典:中国文学研究论集》,北京:三联书店,2008年,第201页。

⑪遴选原则如下:第一,只计文人诗,不计歌谣杂辞。第二,存诗数量据逯本诗题来计算;残篇残句均计作1首;残句不足一韵者,忽略不计。第三,入选诗人五言诗存数应达20首以上。第四,对各时代作品作均衡抽样,比如魏、齐、梁三代诗数量多,故只选代表作家;东晋诗数量少,故杨羲亦入选,以填补空白。引文原则如下:第一,诗句有异文者,依从逯本正文。本时期诗歌文本的异文现象常为学术界关注,但在有关对句的统计中,异文的影响力很小。以陶渊明诗为例,87对对句中有54对存在异文,其中仅5例异文改变词性,仅1例改变句式,其余异文皆不影响对句语法,也基本不影响语义关系。再以谢朓诗为例,389对对句中有109对存在异文,其中仅有14例异文改变词性,仅有3例改变句式。故本文对异文问题作忽略处理。第二,极少数文字不通、有明显讹误者,则据别本订正。

⑫参见王力:《汉语诗律学》,上海:上海教育出版社,2005年,第233-234、461、463页。

⑬赵敏俐:《四言诗与五言诗的句法结构与语言功能比较研究》,《中州学刊》1996年第3期。

⑭参见谢思炜:《五言诗句式探考——〈文选〉诗歌卷调查》,《中国诗歌研究》第16辑。

⑮张华:《轻薄篇》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,北京:中华书局,1983年,第611页。

⑯鲍照:《秋日示休上人诗》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第1287页。

⑰傅玄:《却东西门行》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第560页。

⑱谢灵运:《初发石首城诗》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第1177页。

⑲张华:《赠挚仲治诗》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第621页。

- ⑳曹植:《斗鸡诗》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第450页。
- ㉑谢朓:《赛敬亭山庙喜雨诗》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第1434页。
- ㉒颜延之:《北使洛诗》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第1234页。
- ㉓杨羲:《十二月一日夜方丈左台昭灵李夫人作与许玉斧》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第1102页。
- ㉔《古诗十九首·其一》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第329页。
- ㉕刘勰著,詹锳义证:《文心雕龙义证》,上海:上海古籍出版社,1989年,第1304页。
- ㉖参见刘勰著,詹锳义证:《文心雕龙义证》,第1306页;葛兆光:《汉字的魔方:中国古典诗歌语言学札记》,沈阳:辽宁教育出版社,1999年,第107页。
- ㉗参见王力:《汉语诗律学》,第160-171页。
- ㉘张华:《萧史曲》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第614页。
- ㉙参见蒋绍愚:《古汉语词汇纲要》,北京:商务印书馆,2005年,第94、107、125页。
- ㉚张华:《轻薄篇》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第610页。
- ㉛谢灵运:《登江中孤屿诗》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第1162页。
- ㉜曹植:《鼙舞歌五首·灵芝篇》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第428页。
- ㉝曹植:《仙人篇》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第434页。
- ㉞鲍照:《玩月城西门廊中诗》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第1305页。
- ㉟陶渊明:《饮酒诗二十首·其十五》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第1000页。
- ㊱王力:《汉语诗律学》,第173、460页。
- ㊲《古诗十九首·其三》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第329页。
- ㊳《古诗十九首·其二》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第329页。
- ㊴曹植:《公讌诗》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第450页。
- ㊵傅玄:《秋兰篇》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第559页。
- ㊶谢灵运:《从斤竹涧越岭溪行诗》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第1167页。
- ㊷陆机:《壮哉行》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第662页。
- ㊸傅玄:《又答程晓诗》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第570页。
- ㊹郭璞:《游仙诗十九首·其三》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第865页。
- ㊺曹植:《赠白马王彪诗》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第453-454页。
- ㊻陆机:《赠弟士龙诗》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第680页。
- ㊼葛晓音:《八代诗史》(修订本),北京:中华书局,2007年,第93页。
- ㊽陆机:《悲哉行》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第663页。
- ㊾何文焕辑:《历代诗话》,北京:中华书局,1981年,第304页。
- ㊿钟嵘著,周振甫译注:《诗品译注》,北京:中华书局,1998年,第65页。
- ①陶渊明:《杂诗十二首·其一》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第1005页。
- ②陶渊明:《赠羊长史诗》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第979页。
- ③谢朓:《望三湖诗》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第1449页。
- ④谢朓:《从戎曲》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第1415页。
- ⑤谢朓:《怀故人诗》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第1429页。
- ⑥谢朓:《新治北窗和何从事诗》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第1442页。
- ⑦谢朓:《纪功曹中园》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第1456页。
- ⑧谢灵运:《入彭蠡湖口诗》,逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南

北朝诗》，第1178页。

⑤谢灵运：《七夕咏牛女诗》，逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1181页。

⑥谢灵运：《登池上楼诗》，逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1161页。

⑦谢灵运：《石壁精舍还湖中作诗》，逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1165页。

⑧谢灵运：《长歌行》，逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1148页。

⑨谢灵运：《悲哉行》，逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1151页。

⑩谢朓：《晚登三山还望京邑诗》，逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1430页。

⑪谢朓：《游东田诗》，逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1425页。

⑫谢朓：《永明乐十首·其三》，逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1419页。

⑬谢朓：《泛水曲》，逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1416页。

⑭谢朓：《郡内高斋闲望答吕法曹诗》，逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1427页。

⑮谢朓：《奉和随王殿下诗十六首·其一》，逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1445页。

⑯谢朓：《奉和随王殿下诗十六首·其五》，逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1445页。

⑰谢朓：《奉和随王殿下诗十六首·其十四》，逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1446页。

⑱谢朓：《别王丞僧孺诗》，逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1427页。

⑲谢朓：《与江水曹至干滨戏诗》，逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1450页。

⑳谢朓：《咏竹火笼》，逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1454页。

㉑谢朓：《登山曲》，逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1416页。

㉒谢朓：《秋夜讲解诗》，逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1435页。

㉓谢朓：《奉和随王殿下诗十六首》，逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1445-1446页。

㉔谢灵运：《白石岩下径行田诗》，逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1168页。

㉕谢灵运：《初去郡诗》，逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1171页。

㉖谢灵运：《入彭蠡湖口诗》，逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1178页。

㉗谢灵运：《于南山往北山经湖中瞻眺诗》，逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1172页。

㉘谢灵运：《七里瀨诗》，逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1160页。

㉙谢灵运：《石门新营所住四面高山回溪石瀨茂林修竹诗》，逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1166页。

㉚特雷·伊格尔顿：《二十世纪西方文学理论》，伍晓明译，西安：陕西师范大学出版社，1986年，第4页。

㉛朱光潜：《诗论》，北京：生活·读书·新知三联书店，1984年，第286页。

㉜卢盛江：《文镜秘府论研究》，北京：人民文学出版社，2013年，第791页。

㉝参见杜晓勤：《齐梁诗歌向盛唐诗歌的嬗变》，第13页。

㉞杜晓勤：《齐梁诗歌向盛唐诗歌的嬗变》，第80页。

㉟刘勰著，詹锜义证：《文心雕龙义证》，第1250页。

㊱黄侃：《文心雕龙札记》，上海：上海古籍出版社，2000年，第127页。

㊲魏庆之著，王仲闻点校：《诗人玉屑》，北京：中华书局，2007年，第62页。

㊳参见王力：《汉语诗律学》，第480、233页。

㊴钱锺书：《谈艺录》（补订本），北京：中华书局，1984年，第187-190页。

㊵周裕锴：《宋代诗学通论》，成都：巴蜀书社，1997年，第471页。

㊶陈望道：《修辞学发凡》，上海：上海教育出版社，2006年，第198页。

㊷孙康宜：《抒情与描写：六朝诗歌概论》，钟振振译，上海：上海三联书店，2006年，第69-70页；古田敬一：《中国文学的对句艺术》，李森译，长春：吉林文史出版社，1989年，第11页。

㊸钱锺书：《谈艺录》（补订本），第185页。

㊹庞朴：《“中庸”平议》，《中国社会科学》1980年第1期。

㊺朱熹：《四书章句集注》，北京：中华书局，1983年，第5页。